慶應義塾大学学術情報リポジトリ
Keio Associated Repository of Academic resouces

Title	『魔笛』論争の行方
Sub Title	Über die Entstehungsgeschichte der "Zauberflöte"
Author	江原, 吉博(Ehara, Yoshihiro)
Publisher	共立薬科大学
Publication year	1988
Jtitle	共立薬科大学研究年報 (The annual report of the Kyoritsu College of Pharmacy). No.33 (1988.) ,p.55- 67
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	原報
Genre	Technical Report
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN00062898-00000033-0055

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the KeiO Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

共立薬科大学
Ann, Rept. Kyoritsu
Coll. Phrm.

『魔笛』論争の行方

江原吉博

I. 序

『魔笛』はモーツアルトのオペラである。このオペラの作曲者がモーツアルト以外の人間であったとする説は今の所見あたらない。しかし、その台本の作者と言うことになると、事情は些か込み入ってくる。今でこそシカネーダーが『魔笛』の台本作者であることは、多くの人の認める所となっているかも知れないが、「本当の作者は誰か」、を巡っては幾多の議論が繰り返されてきた。1791年、アウフ・デア・ヴィーデン劇場における初演の際の劇場ビラを見てみると、当然のことながら一目で判る大書された題名があって、そのすぐ下、配役を列挙した欄のすぐ上に1行《Eine grosse Oper in zwei Akten, von Emanuel Schikaneder.》(エマニュエル・シカネーダーによる、2幕の大オペラ)とある。素直に読めば、このオペラはシカネーダーによって創られたものと言う事になるが、それでは一体、彼は『魔笛』の何をつくったのか。あえて台本作者と書かなかったのは、興行主でもあり、パパゲーノを演じる歌手でもあった彼のこの作品に対する責任の度合を示すものともとれる。アウフ・デア・ヴィーデン劇場のように旧市街区の外側にあった、いってみれば場末の小さな劇場では、当時このような書き方は通常のことであったとする説もあるが、ともあれシカネーダーの名ばかり目立つことで、却って彼が他人の作品をちゃっかり盗用して手柄を独り占めしたのだとする、《『魔笛』盗作説》の論拠のひとつともなった。因に、作曲者の名前を探してみると配役表の下に歌手達の名前よりは幾らか大きいものの、シカネーダーの名前に比べるとだいぶ小振りな字で、《Die Musik ist von Wolfgang Amade Mozart》(音楽はモーツアルトによる)と書かれているだけである。このことはおそらく、オペラにとって音楽こそが最も重要な要素と考えている現代の観客には少しく奇異な印象を与えるのではあるまいか。

『魔笛』の台本がシカネーダーの作でないとしたら、真の作者は誰なのか。シカネーダーの劇団の合唱隊員ギーゼケがそれである、というのが中でも最も有力な説であり、今世紀の中頃まで広く一般に信じられていたものである。そして剽窃の疑いは現在でも完全に払拭されたわけではない。例えば、H・R・ツェラーは1985年に発表した論文に、今までの様々な「新発見や反論からみて、ある日、『魔笛』はモーツアルトもシカネーダーも書いた可能性はないと言うことが跡づけられたとしても驚くには当たらない」[1]とのべているし、同じ年、W・ローゼンベルグは、未だに、「少なくとも、際儀的部分はギーゼケに由来している」[2]と書いている。はたしてどれが真実なのだろうか。余程動かし難い証拠でも出てこない限りこれらの説は結局憶測の域を出ることはないであろうし、『魔笛』の成立を巡っては今後も議論が繰り返される事であろう。以下では暫く、こうした様々な憶説を生み出すに至った歴史的経緯を辿り、その後で『魔笛』の解釈に論及してみたい。

II. 『魔笛』成立史論争の歴史的経緯

生涯をモーツアルト研究に捧げたヴィーンの学者コモルチンスキーは、1901年にベルリンで出版した『エマニュエル・シカネーダー』と題する本の中で、それまで広く一般に流布していた

「シカネーダーによる『魔笛』台本の盗作説」に激しい反論を加え、誤説の源となっていた「初めて『魔笛』の成立について解明を試みたモーツアルトの伝記作者」[3] オットー・ヤーン(Otto Jahn)の誤りを逐一正そうとした。コモルチンスキーのこの著作自体は手元にないのでその詳細は明らかでないが、この説をもとに一般読者向けに書き改められた《Der Vater der Zauberflöte》(1948) における『魔笛』の成立史を巡る論述からもおおよその事情を読み取ることは出来る。

彼の要約によれば、オットー・ヤーンは1859年に、以下のように語っていると言う。

「劇場支配人シカネーダーは、ヴィーデンにある堀立小屋同然の劇場で、あざとい客よせの手を使ってお客を楽しませていた。際限のない浪費癖のために破産寸前まで追い込まれた彼は、1791年3月7日にモーツアルトの所にやって来て、客の大喜びするオペラを作曲して、自分の財政状態を救ってほしいと頼んだ。モーツアルトは、初め躊躇したが、最後には、「持ち前の気の好さから」引き受け、二人の共同作業で、オペラは6月までにあらかた完成した。ウラニツキーのオペラ『オベロン』が大当りをとったことに刺激され、シカネーダーもヴィーランドの童話集『ヂニスタン』(Dschinnistan)の中から『ルル或は魔法の笛』(Lulu oder Zauberflöte)を下敷に選んでいたが、1791年の夏に、レオポルト街劇場で「同じ童話の劇化が進められている(ペリネ『ファゴット吹きカスパール、或は魔法のツィター』、1791年6月8日初演)」ことを知って、「似たような内容の作品を上演することは見合わせ、もう出来上がってしまった部分を出来るだけ救うために設定を逆転し、悪辣な魔法使いを高貴な賢者に仕立て上げ、この男をしてタミーノが一層高次な英知と徳とに到達するよう導かせ、その試練に打ち勝ったタミーノに報いとしてパミーナとの結婚を許すように変更した。この転換は、同時にフリーメイソン結社の目的にも利用された。(省略) シカネーダー自身このような思想を理解していたのかどうか、ひょっとして教団から受けたなにがしかの心的影響が顔を覗かせたのか、それは突き止めることは出来ない。計画を実行したのは主に、ヨハン・ゲオルク・ルートヴィヒ・ギーゼケであると言われる。ブラウンシュヴァイク生まれのこの男は、大学を放校されヴィーンにやってきてシカネーダーの劇場で役者と合唱団員をしながら細々食いつないでいた。多少の才能と素養もあったので、この頃にはもうウラニツキーの『オベロン』の台本を手掛けていて、後には翻訳や創作した作品でシカネーダーのレパートリーを肥やすことにもなった。それでなくとも自分の芝居に他人の助けが加わることを喜んで利用したシカネーダーは(ヴィーデンにある聖パウル教団のカンテス神父が、物好きからシカネーダーのオペラに、いくつかの歌を創ったと言われている)、ギーゼケの労作を基にして、好き勝手に手を加え、特にパパゲーノとパパゲーナの二人をもぐり込ませて、最終的に作者は自分であると言い張った。(省略) コルネットは、ギーゼケが主要な作者であるが、彼自らがフリーメイソン団員である故、不快な目に合うことを恐れてヴィーンを後にしたのだと語った。」[4]

以上が、コモルツィンスキーのまとめたオットー・ヤーンの『魔笛』成立事情に関する見解のあらましである。ヤーンの著作に直接目を通すことの出来ない筆者には、コモルツィンスキーの言葉を信用するしかないのだが、この点については、後述のオットー・ロンメルの「『魔笛』論」にも同様な記述が見られることから問題はないものと思われる。

さてこの記述に対するコモルツィンスキーの反論を追ってみることにしょう。まず、ヴィーデンのフライハウスに設けられていた劇場を「掘立小屋同然の」と形容したことに対して、1791年8月3日に皇帝レオポルト2世を筆頭に、ほか数名の貴族連が大勢の取り巻きを引き連れて、

シカネーダーの『シュタイアーマルクの領主ルートヴィヒ、或はサルメートの火熊』を観にやってきたことから、この劇場は掘立小屋ではなかったと言い[5]、「あざとい客寄せの手を使って」と言うのに対しては、『魔笛』の初演を最初の二度だけモーツアルト自身が指揮したのは、よもや「あざとい客寄せの手」などではあるまい[6]、と反論する。さらに、シカネーダーは当時破産寸前の状態にはなく、逆に彼の劇場は輝かしい成功を納めていて、絶望のあまりモーツアルトの所にやってくる筈などなかったとコモルツィンスキーは言う[7]。

そして、次のことは、『魔笛』の成立史にとってばかりでなく、作品の解釈にも関わってくる議論で、上述のいわば些末な反駁に比べてはるかに重要なことだが、『魔笛』は、シカネーダーがレオポルト街劇場で同様な演目の上演が予定されているのを知ってから筋に急遽変更が加えられたものと言うヤーンの見解は甚だしい思い違いだ、と言う反論である。その論拠の第一は、レオポルト街劇場で上演されるような作品の内容は、要するにある理想的な主人公が恋人を救うために冒険を犯さなければならず、その際彼には滑稽な召使なり従者がいて、その人物が話の進むにつれて自分に相応しいお相手を見つけるという、どれもみな似たり寄ったりのもので、「ファゴットが馬鹿馬鹿しい冗談の種に使われるような惨めな茶番劇、『ファゴット吹きカスパール』を『魔笛』と同断できるのは、ヴィーン民衆劇のことなど見当もつかず、『ファゴット吹きカスパール』がどんなものかもしらなければ、知りようもない者だけである」[8]、と言うことにある。要は、『魔笛』には高度な首尾一貫した内容があって、『ファゴット吹き』などのような凡百の茶番劇に影響を受ける訳がないと言うことだが、たとえつまらぬ作品であろうとも、それが契機となって優れた作品が生まれると言う可能性も無いとはいえず、それだけでは途中から筋が変更されたとする説を排除する十分な根拠とはならない。この点について、彼は二番目の証拠としてモーツアルトの手紙を引合いに出してくる。

『魔笛』執筆の最中にあった、1791年6月11日、モーツアルトは気晴らしに、レオポルト街劇場に出掛け『ファゴット吹き』を見物し、翌12日に妻のコンスタンツェに宛てその印象を、「騒々しいばかりで、何もない」と書き送っている。もし『ファゴット吹き』に、なにがしかの影響を受けたならば、もっと多くを語った筈である。従ってコモルチンスキーは、筋の転回もシカネーダーがいわゆる外部からの影響を受けた為に変更したのではなく、タミーノが夜の女王に騙されていたことを知った時、つまりタミーノの内的発展の結果として、もっぱら作劇上の問題として生じたもので、もともとシカネーダーもモーツアルトもザラストロが悪魔だなどと言っている訳ではない[9]、と言う。そして、「この筋書きはシカネーダー独りによってではなく、モーツアルトとの共同作業によって、あるいはモーツアルトの希望を容れて書き上げられたものである。」[10] と結論する。

もう一つ、この結論を裏付ける第三の決定的な証拠としてシカネーダーがモーツアルトに宛てた手紙が引用されている。

「親愛なるヴォルフガング！ひとまず君のパ　パ　パの部分を送り返します。なかなかいい。きっと面白いものになるだろう。今晩例の所で一緒に飯を食おう。君のシカネーダーより

1790年9月5日」

ここにある「パ　パ　パの部分」が、第II幕フィナーレのパパゲーノとパパゲーナの再会の箇所であるとすれば、ヤーンの言うのとはまったく違って、『魔笛』の創作は1791年3月になって開始されたのではなく、モーツアルトは、1790年にはもう、台本の出来かかっている『魔笛』

の作曲に着手していたことになる。少なくとも『ファゴット吹き』の内容を知って急遽筋の変更を行ったと言うのは、この手紙を見る限り可能性は殆どないと言える。しかし、これらの証拠から『魔笛』の成立について明確になったのは、1790年9月5日の段階で台本はほぼ出来上がっていて、筋書きの突然の変更は恐らくなかったであろうと言うことだけであり、シカネーターが独りで台本を書いたことの論拠とはならず、台本の作者については依然不明のままである。

ヤーンが本来の作者と見なしたギーゼケについてコモルチンスキーが行っている証言に耳を傾けてみると、「ギーゼケは「合唱団員」でも、「ブラウンシュヴァイク生まれ」でも、「大学を放校になってヴィーンにやってきた」のでもなく、アウグスブルク出身のメッツラーという仕立屋の息子であり、役者になった後、1784年から1786年までレーゲンスブルクで演劇新聞を出版していたが、結局ヴィーンでシカネーダーに雇われることになったのである。彼の書いた芝居は盗作でない限りは、幼稚で不細工なものであった。」[12] と言う。そして、ヤーンがウラニツキーのオペラ『オベロン』の台本作者をギーゼケとしている点について、「かれの『オベロン』は正に破廉恥な図々しさで、他人のオペラ台本から文字どおり書き写したものであった。その作品とは、ソフィー・フリーデリケ・ザイラーの『エルフの王様オベロン。ヴィーラントによるロマンティックで滑稽な歌入り芝居』で、1788年秋に、1789年という年号を附してフレンスブルクで印刷出版された。この歌入り芝居の作者は、『ハンブルグ演劇論』における迫真の演技でレッシングを驚嘆させた有名な女優「マダム・ヘンゼル」で、(省略)(夫の引き受けたシュレースヴィックの宮廷劇場で)『オベロン』を書き、「ギーゼケ作『オベロン』」のヴィーン初演から2週間後の1789年11月22日に亡くなった。このことは、卑劣な剽窃家にとっては僥倖であった。気性の激しいソフィー・フリーデリケのこととて、もしも、もっと長生きをしていたら、シュレースヴィクからヴィーンまで——実際二度の滞在でこの街のことはよく知っていた——はるばるやって来て、ギーゼケに、相応の報いとして、平手打ちを食らわせていたことであろう。そうなったところで、彼には文句も言えなかった筈である。」[13] と激しく反論する。このような初歩的な誤りの原因は、彼によれば、ヤーンがある不確かな報告を鵜呑みにしたからであり、その報告とは、「1818年に「ブルーのフロックに白のネッカチーフ、胸には勲章を光らせて」、ダブリン大学の教授と自称して現れたギーゼケは、ヴィーンの居酒屋で同じテーブルに座り合わせた赤の他人に向かって自分が「『魔笛』の本来の作者」だと吹聴し、モーツアルトの生前にそのことを明かさなかったのは、自分がフリーメイソンの団員で、フリーメイソンオペラを書いた為に処罰されると思ったからだ、と語った」[14]、というものである。コモルチンスキーが「ある不確かな」としか言わなかったこの報告の出所は、エドワード・J・デントの『モーツアルトのオペラ』(1913年、1947年全面改訂)に依れば、1849年に、ユリウス・コルネットが著したオペラの本の中で語られたエピソードである。

デントの引用から、上記の報告に補足を加えると、ギーゼケは、この時「アイルランドとラップランドから、植物・鉱物・動物王国の標本の博物学的コレクションをウィーンの帝室博物館へ寄贈する目的で来ていたのであった。彼と面識のあるのはザイフリートだけだった。この老紳士がウィーンを再び訪れ、フランツ皇帝と会った(皇帝はダイヤをちりばめ、中に新しく鋳造されたドゥカーテン金貨をぎっしりつめた豪華な金の煙草入れを彼に与えた)ことは、長い間貧窮と病苦に耐えてきた老人にとっては、この上ない喜びであった。この時、われわれは多くの昔話を聞くことができた。その中から、ギーゼッケ(彼は当時禁止されていたフリーメイソンに入門し

ており、発覚すれば厳罰であった）が《魔笛》の真の作者であることを知った。ザイフリートは、すでに以前からそうではないかと疑っていた。私（コルネット、論者注）は、ギーゼッケ自身の言葉に従ってこの話を述べているだけで、彼の言葉に疑いをさしはさむ資格はない。（省略）シカネーダーはパパゲーノの役だけを創造したのだった。」[15)]

ヤーンが、この話をコルネットの著作ばかりでなく、ギーゼケの友人であったノイコムと言う人物からも直接確認したといっていること、コルネットの描写の詳細さから、この会見が彼によほど消し難い印象を与えたものと考えられること、そしてさらにギーゼケについて彼がダブリンで個人的に調査した結果とも考え合わせて、デントはこの証言には信憑性があるとしている。コモルチンスキー以降のモーツアルト研究家が、ギーゼケと言う人物に抱いている疑いについてデントは、「ヴィーンのジャーナリズムは、イギリスやアイルランドといえば、まるでルリタニア（架空の国）かなんぞと同じだと思ってしまう傾向があるからであろう」[16)] とかわしている。音楽学者である著者はもちろん、モーツアルトの音楽にみられる様々な特徴から、『オベロン』との類似性を分析してみせている。その点に関しては、論者の力に余ることでもあり、話の筋道から外れることでもあるので、その方面への論及は避けるとして、台本に限っても、『オベロン』がシカネーダーに対して強い影響を与えたことについては、コモルチンスキーも認めている。

それについては作品解釈との関係で後述するとして、台本作者の問題に戻ると、ギーゼケはやはり「『魔笛』の真の作者」なのであろうか。コモルチンスキーのシカネーダーに対する、さらには彼との共同作業に没頭した筈のモーツアルトに対する熱烈な弁護と激しい思い入れにもかかわらず、シカネーダーの盗作説は残念ながら否定し得てはいない。剽窃と言いきれるかどうかはともかく、シカネーダーとモーツアルトとの共同作業に何等かの、或はかなり重要な形でギーゼケが一枚加わっていたとしてもそれほど不都合とは思われない。それはどうあれ、彼のヤーンに対する批判には傾聴に値する部分も多い。彼は、ヤーンの研究態度を、「古典文献学者の彼には手慣れた方法を、それに納まりきれない分野に適応」[17)] したものと非難し、「北ドイツはキールに生まれ、長じてはグライフスヴァルト、ライプチヒ、ボンの大学で教授の職に就き、ヴィーンに関することはなんでも「北ドイツ人」の優越意識を持って過小に評価しないではいられなかったのだ」[18)] と攻撃する。後半の「言いがかり」には、プロイセンとオーストリア、ひいてはその首都たるベルリンとヴィーンとの間に久しく繰り広げられてきた確執が思わぬ所で顔をのぞかせた観があって面白いが、それはともかく、今ここでみておかねばならないのは、『魔笛』の台本に関して「古典文献学者」の見落としたものである。ヤーンは、「ヴィーラントの『ヂニスタン』も『ファゴット吹きカスパール』も知ら」なかった。そのため、彼は、『ルル或は魔法の笛』を『魔笛』の下敷と考えたが、これらは題名だけから判断したあまりにも皮相な連想である。その点でコモルチンスキーは『魔笛』執筆の土台となったものを逐一点検して、次のように述べている。

「『魔笛』の台本は、三つの手本から様々なモティーフを、才気縦横に選び出し繋ぎ合わせて出来上がったものである。基本は終始ゲープラーの『タモス王』にあるが、それに『オベロン』の筋との同化が行われ、最後に、1789年に最後の巻が出版された、ヴィーラントの3巻本の童話集『ヂニスタン』のあちこちの童話から、利用できる個々の箇所が選び出され、一つにまとめられた。『ルル或は魔法の笛』（ヂニスタン Ⅲ, 298）からは、題名だけが採られたに過ぎず、タミーノのフルートはそれだけではなく、『オベロン』に出て来るヒューオンの魔法の角笛に対応している。松明を掲げた侍女達に取り巻かれ、厚いベールで顔を覆って黄金の玉座に座って居る

「星の光に輝く夜の女王」(Ⅲ, 105)、自分の女主人に対する欲望を露にして拒絶され、彼女を憎んでいるムーア人(Ⅰ, 85 Ⅱ, 162)、若者の心を虜にして救出を決意させずにはいない肖像画(Ⅰ, 118)、辛抱強く毅然として沈黙を守るようにと王子に警告する3人の童子(Ⅲ, 35)、と言う具合で、ヂニスタンの童話は殆ど皆利用されている。男と女が力を合わせて、命の分かれ目となる危険な試練を克服すると言う筋書きは『オベロン』に由来し、そこからはその他の箇所、例えば、エルフの王様と后との争い、貴族の出でありながら自然児となった少年シェラスミンと騎士ヒューオンとの出会い、魔法の力を備えた楽器など多々『魔笛』に引き継がれている。さらに、嵐に対する責任を問われて、ヒューオンが海に投げ込まれると、彼の連れ出した王女が後を追って飛び込むところと、後の方で、お互いに相手に背くよりは一緒に死んだ方がよいと、二人一緒に火あぶりになることを望むところには、『魔笛』の火と水の試練の萌芽がある。」[19)]

ヴィーンの演劇学者でヴィーン民衆劇研究の秦斗オットー・ロンメルは、大著『古きヴィーンの民衆喜劇』の中で、かなりのスペースを割いて『魔笛』論を展開し、コモルチンスキーの論点をほぼそのまま継承しながら、さらにいくつかの証拠を付け加えてシカネーダーを弁護している。その中で、コモルチンスキーの業績としてロンメルがとりわけ賞賛しているのが、上で引用した実証的な文献調査である。ロンメルは、コモルチンスキーの実証から、シカネーダーが『ヂニスタン』から受けた刺激を自由に処理して自分の構想に組み込むことのできた並々ならぬ芸術的才能の持ち主であり、その点で彼は「ギーゼケの様な剽窃家でもなければ並の<脚本家>でもなかった」[20)]ことが判る、とシカネーダーを誉めあげている。

ロンメルが、演劇学者としての博識を動員して、『魔笛』に痕跡を留める様々なモチーフをそれ以前の演劇作品に辿って行く手並は見事であるが、それはまた後の作品解釈の中で見て行くとして、『魔笛』の真の台本作者が誰かという問に、シカネーダーであると言いきる彼の論法には、多少疑問の余地が残らぬでもない。

コモルチンスキー同様、ロンメルもまた先述したオットー・ヤーンの仮説に対する反駁から自説を展開し始める。まず、『ファゴット吹きカスパール』の上演によって先を越されたシカネーダーが、途中まで書いた『魔笛』の筋を急遽変更し、それまでに出来上がっていた部分を救済するためギーゼケのアイデアーを拝借し、そのようなあまり価値のない接ぎはぎ細工にモーツアルトがまったくの善意から曲を付けたとする「『魔笛』伝説」に対して、『魔笛』はそうした偶然の連続で出来上がったものではないと断言し、ヤーンがこのような仮説を立てる基になったと思われる資料の信憑性に疑義を投げかける。その資料とは、トライチュケが1841年に、ある音楽雑誌に『魔笛、村の理髪師、フィデリオ』と題して載せた文章中の挿話である。その中でトライチュケは、先の「『魔笛』伝説」に言及し、ギーゼケ案による筋の変更を取り上げているのであるが、その説を採用するにあたって彼に証言を与えた人物(それは、モーツアルテウムに残された手紙から判明したものだが)、ヴィーンの作曲家イグナツ・リッター・フォンザイフリートの『魔笛』成立当時の年齢が15才と、著名な芸術家と親交を持つには若すぎることにロンメルの疑いが向けられる。実際彼の証言は事後30年も経ってからのもので、彼の挙げた具体的な情報の多くは時間的にも場所的にも誤っていると言う。逆に、ギーゼケ神話にとって非常に興味深いのは、その手紙の文面からはシカネーダー以外の誰かが「筋の変更」に関与していたとは読み取れないことであると[21)]、「シカネーダー単独作者説」を前面に出して来る。 しかし、ここで、ロンメルの著書が、1952年に出版され、先のデントの著書が1913年にその初版を出したことを考慮にいれ

てみると、ロンメルが、コルネットやノイコムのことに少しも触れていないのに首をひねらざるを得ない。それは、デントからの引用にもあったように、両者は、ギーゼケの直接の知合いではなく、ザイフリートだけが、そうであったことによるのかも知れないが、思うにヴィーンの人間ロンメルには、コモルチンスキー同様、シカネーダーをなんとしても『魔笛』の真の作者にしたいという願いが先行していたのではあるまいか。もっともロンメルは、ギーゼケの役割をコモルチンスキーのように頭ごなしに否定し去っているわけではない。「シカネーダーに、ヴィーラントの『ヂニスタン』を教えたのはギーゼケである」[22)]、というザイフリートの手紙の文面は文字どおりにとって、ギーゼケが、シカネーダーより読書家であったと言うことは有り得るので、この行は正しかろうとは言っている。しかし、それではロンメルの説は牽強附会と言ってしまえるのだろうか。無論そんなことはない。これだけの説を立て、論陣を張るからには、それなりの理由がある。だがそれは、誰の目にも明らかな証拠という様なものではなく、『魔笛』の解釈から引き出されて来るものなのである。

以上ざっと見てきたように、そしてまた序において断わっておいたように、『魔笛』の真の作者は誰かと言う問題には到底一通りの解答は不可能である。およその所、シカネーダーとモーツアルトの共同作業にギーゼケがどの程度かは別として関わっていたのではないか、と言うくらいしかなさそうである。またそれ以上の詮索にそれほどの意味はないと思われる。従って、この問題はこの辺できりあげ、『魔笛』の解釈上の問題に移ることにしよう。

Ⅲ.『魔笛』の解釈を巡って

そもそもロンメルは、シカネーダーが自分の不出来な下書にギーゼケの草稿を接ぎ足したとする「『魔笛』伝説」を、はなから信じていない。彼は、『魔笛』論の冒頭で、「筋書きの作成にあたって、この演劇人は疑いなく主導的な人物であったし、初演の後もずっと舞台上の仕草や演技面を通しての貢献は看過し得ない。」「シカネーダーと『魔笛』のこうした結び付きを見て、長い間、善きにつけ悪しきにつけシカネーダーの署名のあるこのオペラの台本を、劇作家としてはとるに足らないギーゼケからの剽窃であると言ってきたのは、まさにグロテスクなことに思われる」[23)]、と言いきる。そして、『魔笛』台本の成立事情については、前章で紹介したコモルチンスキーの見解をほぼ踏襲しながらも、そのような『魔笛』における借用されたモチーフの痕跡探しに増して重要なことは、「シカネーダーもモーツアルト同様に、ある壮大な理念で頭をいっぱいにしていたと言う事実」であって、それが、『魔笛』の中で「この世紀の重要な思想となっていた、英知と人間愛というテーマ」になって現れている[24)]、とこの作品の存在意義を強調している。言い換えれば、『魔笛』は行きあたりばったりに、ただただ客を喜ばせるためだけに創られた娯楽用の作品では決してなく、徹頭徹尾一つの理念に奉仕すべく、それなりの一貫性をもって創られた志の高い作品なのだ、ということになろう。

「この世紀」、つまり18世紀の「重要な思想」と言えば当然思い浮かぶのは啓蒙主義であり、この思想がフランス革命を背後から支えたものであることは誰しもの知るところであろうが、オーストリアにあっても、1780年から10年間皇帝の位にあったヨーゼフ II 世は、いわば玉座からこの革命的思想を国民の間に浸透させ、そのため宮廷内の人々から疎まれ毒殺されたと言う噂も立ったくらいで、当時の社会にはこの思想が非常に強い影響力をもっていたことは容易に察せられる。そして実際に、その思想を具体的な行動に移すためでもあるかのように、宗教的な壁を

取り払い、平等と博愛に基づく人類の結合を目指す結社が存在していた。それは、フリーメイソンと呼ばれる秘密結社で、シカネーダーもモーツアルトもヴィーンにあった同じ「ロッジ」(結社の支部)に所属していたと言われている。

フリーメイソン自体は古くからあったものだが、それが例えば、ゲーテの『ヴィルヘルムマイスター』のような「盟約小説」の典型を通して広い世間に知れ渡るようになったのも、ひとえにこの時代の啓蒙主義の雰囲気に根ざしたことであり、ヴィーンの同じロッジに属する『魔笛』の作者と作曲家が、「人類を最終的な完成へと導く」理念の芸術化に向けて協力したと想定するのは少しも無理なことではない[25]、とロンメルは考える。彼の『魔笛』解釈は、ほとんどフリーメイソン思想の象徴化と、その宗教的入信式の舞台化と言う線にそって進められている。

ロンメルは、シカネーダーと同時代にフリーメイソンを扱った劇作家として、やはりヴィーン民衆劇の作家ヘンスラーの例を引き合いに出し、『行為が男を作る、或はフリーメイソン団員』(1785)という「フリーメイソン劇」で作家人生を開始した彼が、1790年9月9日に発表した音楽入りの英雄劇《Das Sonnenfest der Braminen》を紹介している。しかし、そこでは、「司祭の熱狂から若いカップルを救うことだけが問題となっていて」、『魔笛』に対する影響を問題にするほどのものではなく、その点ではむしろ、これはコモルチンスキーも触れている作品であるが、ゲープラーの『エジプトの王、タモス』に興味を示している。

彼によれば、「この芝居の舞台はヘリオポリスの太陽神殿で、背景には一面に黄金の太陽のシンボルが描かれていた。それは、(省略)『魔笛』の終幕の絵と同じ」であり、「モーツアルトはこの作品に、1773年ザルツブルクで既にいくつかのコーラスと幕間の音楽を付したことがあった」[26]、ということである。この芝居の筋は、「失脚したセトス王が、シェークスピアのプロスペロと同様に、年と共に望みを失い利口になって、彼に心服する司祭達の長として人知れず太陽神殿に生活し、娘のタルシスに援助の手を差し延べている。彼は娘を、質の悪い「太陽の娘達の女長」ミルツァの悪巧みから守り、改悛した簒奪者の息子と結婚させる」[28]、というもので、これを聞いただけでも、『魔笛』との類似ははっきりしている。

もともと、「シカネーダーは遍歴時代、既に騎士劇『サルメートの火熊』を書き、その中で、支援を求める人々を守る、情熱を失い魔法に通じた賢者の姿を、舞台に載せている」[27]が、その後も彼の作品に様々な姿をとって現れている、とロンメルのいう、このような「諦念を抱いて人類の幸福のために働く賢者」[28]の一人が『魔笛』のザラストロであることは論をまたない。即ち、ロンメルの論法に従えば、シカネーダーは、『魔笛』執筆以前の早い時期から、人類を自分達の信ずるより高い倫理性を備えたものへと導き得るものに、深い関心を寄せていたと言うことになろう。そして、シカネーダーが『魔笛』を執筆するにあたって特に頼りとしたものに、当時、特にフリーメイソンの会員達の間でよく読まれたテラソンの小説『セトス』(1731年、パリ)があげられる。とりわけこの箇所は『魔笛』の「秘密」を開示するものとして興味深いので、少し長くなるがロンメルの文章を引用しておきたい。

この作品は1777～78年にマティアス・クラウディウスによってドイツ語に翻訳されているが、「シカネーダーがこの小説を知っていたことは、ユンクが示したように、彼が「おゝ、イシスとオシリスの神よ!」の祈りと、鎧を着た兵士達の歌を、この小説のいくつかの箇所からインスピレイションを受けて書いたことからも判る。この作品の中にも、シカネーダーは一人の諦念を抱いて司祭として生きる賢者を、全力をあげて王位継承者と(啓蒙絶対主義の世界観にしたがって)

同時に人類の教育に尽くす賢者の姿を見いだした。この賢人は恐らくゲープラーのセトスの見本となったものであろう。王子を司祭の同盟に加入させる際の加入儀礼の描写がテラソンの小説の二巻の書物にはあふれているが、その中には、火と水の試練と同時に沈黙の義務も含まれている。こうした核に、17世紀イタリア宮廷オペラ以来、ヴィーンのバロック演劇の古い伝統となっていたものから、多くの「エジプト的なもの」がごちゃごちゃ付着したということは、ピルカーの『魔笛を巡って』に詳しく述べられている。フリーメイソンの儀式に由来するのは、頭を覆うこと、弁者、数の秘教（3人の侍女、3つの試練、3つのホルンの音、3×6人の司祭、少年と侍女の3度の登場)、そしてその他諸々である。こうしたことは、われわれの目には奇異なことに写るかも知れないが、『魔笛』の同時代人にとってはセンセーショナルな現実性を持った啓示であった。」[29)]

確かにこの記述を読むと、『魔笛』の謎の多くは解明されたように思える。しかし、テキストを素直に読んで行くと、やはり筋のつながりや登場人物の行動に釈然としないものが残る。ロンメルもその辺りに配慮してか、次のような見解を述べている。

「モーツアルトとシカネーダーは現実に即した心理的動機づけは行わず、オーストリアの伝統である絵画的バロックの精神で、場面毎それぞれに形象化するよう処理した。イメージからイメージへと移行しながら、この様な動機づけは、ときたまどうしても、「場面の接合」に隙間を生じさせてしまう。しかし、まさにそれ故、それはいくらかの飛躍と印象深さを有することになる。」[30)]

さらに、例えば3人の童子は、いったい誰の使者なのかと言うことについては、「手に棕櫚の枝を持っていることから、彼らが夜の女王にではなく、善なる力にのみ仕えていることが判る。」[31)] そして、そればかりか、「色々言われている「舞台美術」についても、効果を狙いすぎていると言うのではなく、それも言葉や音楽と同様に大切な表現手段なのである。バロック的な世界観の文学にあっては、登場人物に耳を傾けるだけではなく、視覚的なものが意味しているものを見て取らなくてはならない」[32)] と説明する。

以上見てきたように、ロンメルは、シカネーダーをあくまでも優れた台本作家にして演劇人とみなし、『魔笛』はモーツアルトとの真剣な共同作業によって生まれたもので、決していい加減でご都合主義的な作品ではないと結論する。そして、その論拠は、あくまで作品に盛られたフリーメイソン的思想の一貫性によるものであった。しかし、それがシカネーダーの単独作者説の決定的証拠にならないことは、既に述べたところでもあるが、1968年に出版された『魔笛—秘教のオペラ』の中で、著者シャイエも、コモルチンスキーやロンメルの説を参照した上でなおかつ、「しかし共同作業はやはり事実だった。たとえコルネットが、大いにありうることだが、俳優＝鉱物学者の役割を多少「ふくらませた」としても、台本の作者はシカネーダーではなく、《シカネーダー商会》とも呼びうるものだとする著名なモーツアルト学者サン＝フォアの説が正しいようである」[33)]、と書いている。台本の作者がシカネーダーであるか、モーツアルトとの緊密な共同作業による合作か、ギーゼケそしてボルン[32)]をも含んだ《シカネーダー商会》の作品か、そのいずれにせよ『魔笛』がフリーメイソン思想の一種のアレゴリーであるとする解釈ではシャイエもロンメルと意見を同じくするばかりでなく、彼は、あらゆる象徴、あらゆる登場人物、そして音楽の隅々に至るまで、徹底的にフリーメイソンの教義に関係づけて分析し解釈している。その詳細についてここで紹介することは控えるが、そのほか、最近の『魔笛』解釈の動向についていく

つか興味深い説を紹介して、本稿を終えることにしよう。

Ⅳ. 最近の『魔笛』論

デントは、前章で触れた『モーツアルトのオペラ』の中で、フリーメイソン的要素の注解で最も重要なものとして、ライプチヒの有名な神学者モーリッツ・アレクサンダー・ツィレが、1866年に匿名で出版したパンフレットをあげている。それによると、「タミーノはヨーゼフII世、パミーナはオーストリアの人民で、ザラストロはイグナツ・フォン・ボルンと言うフリーメイソン会員のすぐれた科学者、夜の女王はマリア・テレジア女帝、モノスタトスは僧、特にイエズス会その他の教団に属している僧を、それぞれ表す」[34] ものとしている。事実、1743年に、マリア・テレジアが、イエズス会にそそのかされ、彼女自身の夫もメンバーに入っているロッジに対し、兵を動員して襲撃を加えるという事件が起こった。夜の女王が、ザラストロの神殿、即ち「不信心な一味」を攻撃しようとする箇所は、明らかにこの事件を踏まえているとも言われる。

ハンス・ルドルフ・ツェラーが、1978年に発表した論文は、この様な歴史的背景に基づいた解釈の流れをくむものである。しかし、彼は背景をオーストリアの歴史にではなく、同時代のフランス、それもフランス革命とそのバックボーンとなった思想に求めている。彼は、オペラにあっては、市民層の観客には常にそうであったように、啓蒙は童話の姿を借りて現れるという、ワーグナーの言葉を引きながら、モーツアルトの『魔笛』は、当時始まりつつあったフランス革命の諸要素を音楽によって表現した啓蒙的作品であると仮定する。そして、ザラストロの国に、ルソーの「社会契約論」に基づく共同体の実現を見ている。彼は言う。

「忘れてならないのは、年の市や、レビュー付きの音楽から高度な芸術への転換が図られたことである。啓蒙主義ばかりでなく、その産物である革命が一触即発の状態にあった。童話的性格、エジプト風、フリーメイソン性は、このオペラにとっても理想的なカムフラージュであり（ナポレオンのエジプト侵攻、シャンポリオンの象形文字解読）、現実的な時代の思想を検閲の目から隠すためにも必要な仮装であった。時代は丁度、フリーメイソンがその立場上、憎まれていた社会的進歩の同意語と見なされ、ジャコバン主義と結び付けられ、ヨーゼフII世の死後厳しく禁止された頃でもあった。こうした考えの根拠として、ある匿名の著者の書いた、「オーストリア国家におけるジャコバン党員による反逆組織の秘かな動き」と題する書き物の中に、「この作品の根底にある思想は、英知を集めたよりよい立法を通しての、フランス国民の専制政治からの解放」とある。」[35]

無論ツェラーは、こうした仮説にしたがって、具体的な作品の解釈を行っている。それによれば、ザラストロは反独裁者、タミーノは彼の後継者に選ばれた、ルソーの「社会契約論」における「領主」の意味での「王子」、つまり主権者であり、民衆自身である。そのあとしばらく、ザラストロの国における宗教の意味が、「社会契約論」に述べられている宗教観に合致することが考察され、最後にツェラーは、ルソーの演劇観とモーツアルトのそれとを比較して、興味深い意見を述べている。

周知のごとく、ルソーは、演劇を人心を墜落させるものとして攻撃したが、ツェラーは、彼の劇場に対する敵意は、自身音楽家、音楽理論家であっただけでなく、歌入り芝居（Singspiel）を創って成功を納め、さらにメロドラマをも執筆していた人間によるものであることから、決して演劇全般に対する敵意ではなく、宮廷劇場として王政と密接に結び付き、高い社会階層の要求

を満たすものとなってしまっていた故郷ジュネーブの劇場に対する敵意であったと理解し、それ故後になって、誰もが参加でき、限られたエリート達や、平等を損なう特権階級のためだけにあるのではない「お祭り」を、真に共和制的、民主主義的な演劇の唯一の形態として承認するに至ったのだ、と推測し、同様な事情をモーツアルトと『魔笛』にも当てはまるものであると言う[36)]。

即ち、モーツアルトが、元々どさ回りの座長で、民衆劇場の人間であるシカネーダーに協力したのは、大仕掛の喜劇によって反エリート的総合的演劇を創造しようという新たな演劇実践の試みであったと解することができると言うのである。もしも『魔笛』が啓蒙的な革命思想を宣伝するためのオペラであったとすれば、そしてヴィーンの民衆に何がしかの影響を与えたならば、彼の言うとおり、随所にみられるシカネーダーの台本の欠陥などとるに足らない些細な傷であると片付けられるかも知れないが、はたしてどうであったろう。

V. おわりに

いままで「魔笛」について書かれた論文、著書はおびただしい数にのぼり、無論ここで取り上げたのはそのほんの一部に過ぎない。例えば、モーツアルトのオペラをフロイト的精神分析によって解釈したもの（ブローフィー等）や、モーツアルトの美的意識と倫理性の追求を二律背反とみて、「魔笛」においては後者によって前者、つまり音楽が弱くなっているとするヒルデスハイマーの説なども面白いものではあるが、筆者としては納得できない点が多く、あえて取り上げることを止めたものもある。些か当り前すぎるものばかり取り上げたという印象は否めないが、筆者としても、もう一度今度は音楽面からの分析を含めて考察しなおしてみたいと思うので、その際は例えば、ヒルデスハイマーの説などにも論及してみたい。

注

1) Hans Rudlf Zeller : Materiarien zu einem Versuch über die versäumte Aufklärung in der Oper oder Das Marchen von der Marchenoper. in: Musik-Konzepte 3. München 1985., S. 13.
2) Wolf Rosenberg: Mozarts Rache an Schikaneder. in: a.a. O., S. 5.
3) Egon Komorzynski: Der Vater der Zauberflöte. Wien 1948., S. 127.
4) a.a. O., S. 127ff.
5) a.a. O., S. 130.
6) ebd.
7) ebd.
8) a.a. O., S. 131.
9) ebd.
10) a.a. O., S. 132.
11) a.a. O., S. 137.
12) a.a. O., S. 132.
13) a.a. O., S. 141.
14) a.a. O., S. 140.
15) エドワート・J・デント著「モーツアルトのオペラ」（石井・春日訳）草思社　1985年、275-5頁。
16) 上掲書、276頁。

17) Komorzynski, a.a. O., S. 134.
18) ebd.
19) a.a. O., S. 142f.
20) Otto Rommel: Die Alt-Wiener Volkskomödie. Wien 1952., S. 500.
21) a.a. O., S. 497f.
22) a.a. O., S. 498.
23) a.a. O., S. 494f.
24) a.a. O., S. 500.
25) a.a. O., S. 501.
26) ebd.
27) ebd.
28) ebd.
29) a.a. O., S. 512.
30) a.a. O., S. 514.
31) ebd.
32) a.a. O., S. 516.
33) J・シャイエ著『魔笛 —— 秘教のオペラ』(高橋・藤井訳) 白水社 1976年、24頁。
34) デント著、前掲書、261頁。
35) Zeller, a.a. O., S. 18.
36) a.a. O., S. 19.

Über die Entstehungsgeschichte der „Zauberflöte"

Yoshihiro EHARA

Hier behandle ich zwei Probleme, die man seit langem an der Oper „Die Zauberflöte" diskutiert. Die erste Frage ist, wer der wahre Verfasser des Operntextes ist.

Im 19. Jahrhundert glaubte man, daß es Gieseke war, der den Text eigentlich verfaßte. Zwar hatte Schikaneder schon selber zum Ende des 1. Aktes geschrieben. Aber er änderte plötzlich den Plan, weil er wußte, daß man in einem anderen Vorstadttheater dieselbe Handlung vorbereitet. Und Gieseke, ein Chorist und Schauspieler von Schikaneders Theater, machte einen wichtigen Rettungsversuch. Von seinem Rat wurde Schikaneders Arbeit schließlich gerettet. Diese Annahme verbreitete Otto Jahn .

Am Anfang dieses Jahrhunderts erhoben Egon Komorzynski und später Otto Rommel gegen diese „Gieseke-Legende" einen heftigen Widerspruch. Beide behaupteten, daß Schikaneder durch eine enge Zusammenarbeit mit Mozart den Text geschrieben habe. Und Gieseke habe daran keine einzige Rolle gespielt.

Ein Beweis dafür wurde in dem Zusammenhang mit der zweiten Frage gebracht, die ich

hier behandle. Das ist also ihre Interpretation des Textes. Wenn man den Text mit dem freimaurerischen Gedanken auslegt, kann man mitten in dem Stück keinen Bruch finden. Daraus schloßen sie, daß Schikaneder den Text durchaus ohne Änderung des anfänglichen Plans verfaßte.

Die Widerlegung von beiden Gelehrten hat die bisherigen Meinungen entscheidend verbessert, daß der Text ein sehr schlechtes Machwerk sei, das von einigen Verfassern zumammen geschrieben wurde.

Aber trotz ihrer leidenschaftlichen Widerlegung ist die „Gieseke-Legende" nicht vollkommen verneint worden. Einige Forscher bestehen noch darauf, daß es doch die Möglichkeit der Hilfe Giesekes und anderer gäbe, wenn „die Zauberflöte" auch durch die Freimaurerei gründlich ausgelegt werden könnte.

Hier stelle ich noch andere interessante Interpretationen von gegenwärtigen Forschern vor.