

Title	文学と音楽の相互作用：聖セシリア, シェイクスピアとヴェルディ
Sub Title	
Author	高橋, 宣也(Takahashi, Nobuya)
Publisher	慶應義塾大学藝文学会
Publication year	2003
Jtitle	藝文研究 (The geibun-kenkyu : journal of arts and letters). Vol.84, (2003. 6) ,p.137(106)- 146(97)
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	2002年度藝文学会シンポジウム：「文学と音楽」
Genre	Journal Article
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN00072643-00840001-0146

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.

2002年度藝文学会シンポジウム

「文学と音楽」

文学と音楽の相互作用

——聖セシリア、シェイクスピアとヴェルディ

高橋宣也

この度のシンポジウムでは、「文学と音楽」という大きなテーマが設定された。この二つのジャンルが、それぞれの分野において活動を活発に拡大していく場合に、その手段の一つとして、お互いに相手の分野に強い関心を持ち、関わりを持つことで自らをより一層豊かにしていこうという試みを見て取ることができる。その形は実に様々で多岐にわたるものであり、一概に総括できるようなものではない。そこでこのシンポジウムでは、発言者がおのおのの専門領域に照らした事例を紹介し、その間に関わりを模索することを通じて、このテーマが触発し得る問題点の一端を提示することを目指した。

* * *

文学と音楽の接触の諸例、諸形態を二つに分けるとすれば、文学が音楽を中に取り込もうとする動きと、逆に音楽が文学を取り込もうとする動きという、両方向のベクトルがある。作家は作中に音への言及や音楽体験のエピソードを盛り込み、詩人なら言葉それ自体のリズムや抑揚、韻を整えて「音楽的」効果を求めようと腐心するだろう。また作曲家は、作品のインスピレーションをしばしば自らの読書体験や観劇体験に求め、音楽によって物語を語ろうとする。オペラの題材を小説や演劇に求める例は枚挙に暇がない。

これらのベクトルが行き交う中で、20世紀アメリカのポール・ボウ

ルズのように作家でしかも作曲家でもあった人物は、一人の人間の中に両面を抱え込んだ興味深い例を示してくれるだろう（大串尚代氏の論を参照されたい）。また作曲家モーリス・ラヴェルと作家レーモン・ルーセルのように、直接の出会いはなかったにもかかわらず、同時代の文芸の息吹を呼吸することで創造上の志向性を無意識に共有する例もあり得る（青柳いづみこ氏の論を参照されたい）。熱心な演奏家であれば、演奏しようとする曲が何らかの文学作品を起点としていた場合は、下準備としてその作品に目を通して演奏解釈の手がかりを探すであろう。

本稿ではそのベクトルの具体例をイギリス文学から提示するが、その前に思想上における音楽の位置づけについて簡略に触れておく。

音楽はヨーロッパ中世において自由七学科の一つに含まれていた。数に関する4学科、つまり算術、幾何学、天文学と並んで教科となっていた音楽は、現在の音楽学校で教えられるたぐいの実践される音楽ではなく、哲学的な意味における音楽であった。すなわち、ピュタゴラスの理念に淵源を持つ、数と比率の学として音楽は捉えられていた。こうした数理性によった合理的理念としての音楽は、しかしその裏面に反合理的な神秘思想という性格をも備えていた。合理主義はその伏流としてオルフェウス教や錬金術といった秘教的側面を伴っていたのであり、この両の面は西洋思想史を貫いて流れる大きな2本の潮流であった（この思想的経緯については岡田光弘氏の論を参照されたい）。

音楽が合理的数理性に基づいているという理念は、宇宙の構造を合理的に説明する試みと密接に結びついていた。それは「天体の音楽」という概念で表される宇宙の秩序であり、宇宙の構造は音楽の構造と重ね合わさるという世界観である。言い換えれば、宇宙のカオスに秩序と調和を与えているのは音楽であり、宇宙には人間には聞こえない音楽が鳴り響いているということである⁽¹⁾。

6世紀初めのポエティウスの著作などを通して、この世界観は広く人口に膾炙していった。そこに音楽と文学が接触する契機が生まれる。作家たちが作品中で音楽に言及する際には、実際に演奏される音楽（「器楽の音

楽)だけでなく「天体の音楽」をも含めて考えていたのである。

詩人が音楽について触れ、その力を称えようとするとき、頻繁に持ち出されるひとつのイメージがあった。それは音楽の守護聖人、聖セシリア(チェチーリア)である。帝政ローマ期に殉教した彼女がいかに音楽と結びつくようになったのかは必ずしも明瞭ではないが、例えばチャーサーの『カンタベリー物語』の「第二の尼の話」で語られる聖セシリアの受難の物語には、次のような一節がある。「そしてオルガンが麗しい曲を奏でた時、[セシリアは]ただ神にのみ心の中でこう唄いました。『おお主よ、わが心もわが身をもともに、清らかに保ち給え』と。」⁽²⁾この14世紀の例は彼女と音楽を結ぶ微かな証左でしかないが、15世紀になると絵画では彼女ははっきりと音楽との連想において描かれるようになる。聖セシリアの祈祷や処刑の場の描写において、オルガンやリュート、ヴィオラ、笛、楽譜などが図像学的アトリビュートとして必ず添えられるのである。そして17世紀末になると、聖セシリアの祝日11月22日の祝賀として、ロンドンでは毎年音楽祭が開かれるようになる。その際には聖女を称えた詩が書かれ、作曲家がそれに曲をつけて歌われた。こうしてしばらくの間、毎年聖セシリアにちなんだ合唱曲が生まれることとなった。

音楽芸術を賞賛するのが趣旨であるこの音楽祭のために書かれたこうした一連の詩には、一定のパターンが認められる。聖セシリアを登場させるのには、作中に盛り込むべき題材に約束事があったのである。それは、絵画の場合に楽器が並んで描き込まれたように、種々の楽器に言及し、さらに「天上の音楽」としての、宇宙に調和をもたらし人間に平安を与える力について触れることである。例えば、ドライデンの‘A Song for St. Cecilia’s Day, 1687’ (1687)では、ヴァイオリン、フルート、トランペット、太鼓という4つの楽器が、弦楽器、木管楽器、金管楽器、打楽器という楽器群を代表して登場し、おのおのの特徴を披露する。特に聖セシリアと結びつきの深いオルガンも現れる。そして音楽の宇宙構成員については、

From Harmony, from heav'nly Harmony

This universal Frame began :

From Harmony to Harmony

Through all the compass of the Notes it ran,

The Diapason closing full in Man.

(ll. 11-15) ⁽³⁾

というように、音の調和が宇宙の枠組みとなり、その間を音符が駆け巡って人間において完結を見るという、古来の宇宙観の典型が表明されている。このような詩的表現の型は、ドライデンのみならず、ニコラス・ブレイディー（1692）からW・H・オーデン（1942）に至るまで認められるものであり、聖セシリアという題材が音楽を詩に描こうとする詩人たちに格好のトポスを提供していたことがわかる。なお、ドライデンの作品は発表年にジョヴァンニ・バッティスタ・ドラーギが作曲し、1739年にはゲオルグ・フリードリヒ・ヘンデルも曲をつけている。

こうした文学者からの音楽へのアプローチは、ナイーヴな表現の型を生み出す一方で、思弁的な美学論争も引き起こしている。音と言葉を引き比べて、意味と無意味、内容と記号といった問題を様々に考察する思潮が18世紀には活発化し、その世紀末にはS・T・コウルリッジのような詩人も一枚かむことになる。しかしここではその方面には立ち入らない⁽⁴⁾。

*

ここで反対方向のベクトル、つまり音楽の側からの文学へのアプローチに移る。前にも述べたように、作曲家は作曲のヒントを文学作品に求めることが少なくない。ヨーロッパでは特に18世紀からその傾向が強くなってきたが、それはシェイクスピア再評価の気運と時期を同じくし、両者は必然的に結びつくこととなった。

シェイクスピア・リヴァイヴァルは本国イギリスよりもむしろ大陸側で高まりを見せ、ドイツ、フランス、イタリアで翻訳による紹介が進んでい

った。そこには、いわゆる「三一一致の法則」を掲げるフランス古典主義演劇の支配から脱却するための道しるべとしてシェイクスピアを仰ごうとする姿勢があった。厳格な法則性に収まらないシェイクスピアの芝居は、革新を求める世代から諸分野で熱烈に支持され、シェイクスピア崇拜とも呼ぶべき現象が発生した。それは次の19世紀全体から、さらに現代にまで継続していると言えるかも知れない。

その熱は当然音楽界にも伝導した。作曲家たちは不可欠の素養としてシェイクスピアを読み、没頭する。実際に舞台上で接する機会はまだまだ少なかったがために、上演会場は前衛を標榜する芸術家たちの集合場となった⁽⁵⁾。しかし主に書物のみを通してシェイクスピアを吸収した人も少なくなかった。

ジュゼッペ・ヴェルディもその例外ではなく、シェイクスピア作品集を生涯枕頭においていた。彼は生涯に『マクベス』、『オセロー』、『ウィンザーの陽気な女房たち』の3作をオペラにしており、1865年にオペラ『マクベス』の改訂版上演が不評に会ったときには、「彼は私の好きな詩人であり、ごく若いときから彼の作品を手にとっては幾度も読み直してきたのです」と自己弁護している⁽⁶⁾。

シェイクスピアは作曲家によってありとあらゆる形態の音楽に移し変えられたが、特にオペラの原作として材料の豊富な提供源となった⁽⁷⁾。それは19世紀に極まったオペラというジャンルの隆盛とシェイクスピア崇拝との相乗効果でもあった。しかし一般的に言っても芝居の台本がそのままオペラの台本として通用する例は、皆無ではないまでもごく稀である。オペラにはオペラの事情があり、言葉数から登場人物、筋の展開、上演時間まで、すべてに変更を加えなければならない。その結果、オペラ用に手の入ったシェイクスピアは、原型とは大きく異なったものとなる。さらに音楽の付与によって、作品の質は決定的に変化する。言葉を音楽の生理に乗せ、伸縮と加減を行うことによって、演劇の台本は歌われる「歌詞」となる。

しかも歌詞にすることばかりがオペラ化の作業ではない。言葉で演じら

Poco più mosso ♩ = 80

U Otello (Alla prima nota)

(Si alza e va a coricarsi)

ve! — A-men!

levar la Sordina

morendo

levar la Sordina

morendo

levar la Sordina

morendo

levar la Sordina

morendo

Contrabassi soli con Sordina
I soli Contrabassi a 4 Corde

U

Poco più mosso ♩ = 80

comparirà Otello sulla soglia di una porta segreta.) (si avvanza)

Tutti un po' marcato

più marcato

Sola

(depone una scimitarra sul tavolo) (s'arresta davanti alla face, titubante se

staccato e pp

morendo

dim.

ppp

V

spegnerla o no) (Guarda Desdemona) (Spegne la face)

staccato e pp

ppp

ppp

X

(movimento di furore)

staccato

cresco

dim.

pp

un po' marcato

れていたものを音楽に託し、言葉は発さないことにするというのも、オペラ化の過程で効果を生むことがある。そのときに起こる変質に着目することで、原作とオペラ版との性格の相違が浮かび上がってくる。

【オセロー】第5幕第2場、オセローがデズデモーナを殺害すべく寝室に忍び入り、ためらいながら寝台に近づく。シェイクスピアはオセローにこう独白させる。「そのためだ、そのためなのだ、ああ胸が痛む。その名を口にさせるな、清らかな星！ そのためなのだ。だが血を流すのはやめよう、傷をつけるのはやめよう、雪よりも白く、アラバスターよりもなめらかなあの肌——だが生かしてはおけぬ、でないともた男をだます。この火を消し、それからのちの火を消そう。燃えあがる蠟燭の火よ、おまえは一度消しても、あとで後悔すれば、またもとの光をともすことができる。だがいちのちの火、大自然の創造になるこの上なく美しい光よ、おまえはいったん消してしまえば、ふたたびともすことのできるあのプロメシースの火を捜すあてもない。(蠟燭を置く) このおれには、バラを手折れば、生き返らせるすべはない、枯れしほむのみだ。枝にあるうちにおまえの香りを。」^⑧このおよそ2分間の場を、ヴェルディはほぼ同じ長さの時間で、掲げた総譜のように作曲した^⑨。コントラバスが異例に長いパート・ソロを奏し、ヴィオラとヴァイオリンが節目に16分音符で緊張した動きを差し挟む。そしてクレッシェンドしてフォルテッシモの総奏へと駆け上がる。その間、オセロー（オペラではオテロ）は上に挙げた台詞を一言も語りも歌いもしないまま、パントマイムで所作を行うだけである。この箇所に原作の台詞を重ねてみれば、ヴェルディがここでオーケストラのみにかけた表現の可能性が一段と明らかになる。ヴェルディはこの劇的な瞬間において、あえてシェイクスピアの言葉を完全に省き、音楽の身振りによってオセローの不気味な決心と戦きを表した。元の言葉に深く根ざした発想から出発しながら、全く異なった、そして等しく有効な表現形態へと移行させた端的な事例である。

*

文学と音楽が互いを意識するとき、そこには哲学的、美学的な論議が発

生する。だがそれも、もし両者が優劣を競うようなことになれば、「音楽が先か、言葉が先か」という楽屋落ち的パロディーの様相を呈しもあるだろう。「文学的」、「音楽的」といった言い方は、軽々しく扱ってはならない形容である。二つのジャンルが相手に差し向けるヴェクトルが実りある成果をもたらすには、相当な困難が伴う。しかしそれにつき合う覚悟があれば、双方の富を生かした刺激に満ちた芸術表現の可能性に眼を開かれることになる。「文学と音楽」というテーマからは、こうした積極的な意義を見出していきたい。

注

- (1) この概念については、ジョスリン・ゴドウィン『星界の音楽』斉藤栄一訳（工作舎1990）やジェイミー・ジェイムズ『天球の音楽』黒川孝文訳（白揚社1998）などに詳しい。
- (2) ジェフリー・チョーサー『カンタベリ物語』（下）西脇順三郎訳（筑摩書房1987）、p. 227。
- (3) *The Works of John Dryden*, Vol. III (Berkeley and Los Angeles : University of California Press, 1969), p. 201.
- (4) 詩人たちを巻き込んだこの18世紀イギリスの哲学論議については、Kevin Barry, *Language, music and the sign : A study in aesthetics, poetics and poetic practice from Collins to Coleridge* (Cambridge : Cambridge University Press, 1987) 参照。
- (5) エクトール・ベルリオーズのケースは最も顕著なものだろう。彼のシェイクスピア体験、及びそれと絡み合った私生活の現実については、Peter Raby, *'Fair Ophelia' : A Life of Harriet Smithson Berlioz* (Cambridge : Cambridge University Press, 1982) 参照。
- (6) Mary Jane Phillips-Matz, *Verdi : A Biography* (Oxford : Oxford University Press, 1993), p. 484. 日本語訳は高橋による。
- (7) シェイクスピアのオペラ化について広範に論じたものとしては、Gary Schmidgall, *Shakespeare and Opera* (Oxford : Oxford University Press, 1990) がある。
- (8) ウィリアム・シェイクスピア『オセロー』小田島雄志訳（白水社1983）、pp. 207-8。
- (9) Giuseppe Verdi, *Otello* (1913 ; Milan : Casa Ricordi, 2000), pp. 492-4.

本論は、2002年12月13日に慶應義塾大学三田キャンパスで開催された藝文学会シンポジウム「文学と音楽」における発表を元に、大幅に手を加えたものである。