

「貢献心」は本能か？ オペラに基づく批判的考察

関根清三

プロローグ

滝久雄氏の『貢献する気持ち』という御著書の内容は多岐にわたるが、その基本の主張は、「貢献心は本能である」というテーゼに集約される(8頁)。その意味は差し当たり、「貢献心」が、1) 賞賛される「美德」(9頁)ではなく、「自己犠牲への希求」(10頁)や「愛」(同)とは一線を画すること、また2) 誰にも「生まれながらに備わっている本能に起因し」(同)、「私たちが自分のために表現する欲求の一つとして、きわめて自然に生まれてくるものなのだ」(11頁)という、2点に要約されるだろう。そして滝氏の全体としての意図は、3) 「他人のため」(73頁)が「自分のため」(同)となるような、日常の生活での自他の「幸福」(同)な共生を肯としたいという点にあるように見える。

滝氏の意図を達成するためには然しながら、未だ多岐にわたる批判的検討が必要に違いない。「『貢献する気持ち』共同研究」と銘打った本プロジェクトの趣旨は、そうした考察を各方面から加えることにある。筆者は特に、1) 「貢献心」は本当に、「愛」や「自己犠牲への希求」と異なり、「美德」ではないのか、また逆に、2) なぜ「貢献心」は総ての人が「生まれながらに備わっていると言えるのか」という2点をめぐり、オペラを題材として、批判的検討を試みたい¹。17世紀イタリアに発し、特に19世紀、ドイツやフランスにも波及して隆盛をきわめ、その後何度もその終焉がささやかれながら、未だ少なからぬ支持者を擁す、オペラというこの総合芸術は、恐らくこの点の検討に資するところ少なくないように思われるのである。

1. ブッチーニ「ラ・ボエーム」

ジャコモ・ブッチーニの初期のオペラ『ラ・ボエーム』は、19世紀パリのカルチエ・ラタンのアパートの屋根裏に住む、芸術家の卵たちとその恋人たちの青春の詩を歌い上げた、佳品である。詩人口ドルフォはお針子のミミと同棲するが、ミミは結核を患い、貧しい口ドルフォに養生させる力はない。二人は別れる決心をし、ミミは貴族のパトロンに養われる身となる。然し死期を悟った彼女は、最期、

¹ 専門的な楽曲分析は、筆者の手に余るとしても、譜例をたくさん掲げて説明を加える用意をしていたが、技術的な理由から割愛せざるを得なくなった。ただオペラのテキストを読むだけでも、「貢献心」の検討という所期の目的は達成される筈で、この点が本考察にとって、さほどの瑕疵にはならないことを願っている。

ロドルフォのもとで死にたいと、住み慣れた屋根裏に帰って来る。屋根裏の仲間たち、哲学者のコルリーネは自分の外套を、ムゼッタは耳飾りを売って、薬を買いにやり、ムゼッタは更にミミの冷たい手を温めるために自分のマフを持って来る。こうした優しい心遣いが、滝氏の言われる「本能」としての「貢献心」の発露の例となるだろう。プッチーニの音楽は、しばしば恋人の画家マルチェルロと派手な痴話喧嘩をするムゼッタに、こうした優しい心根もあることを、2幕の「私が町を歩くと」の華美なアリアとはうってかわった抑制のきいた旋律で、巧みに表わす。また 古い外套は、擦り切れても、富や権力に屈しなかった。袖を通したのは、貧しい我々のみだ。楽しい日々が過ぎ去った今、さらば、我が忠実な友よ と、質屋に持って行く前の外套に感傷的に語りかける、コルリーネの短いアリア「外套の歌」も、朴訥な男の、仲間の役に立ちたい真情を伝えて感銘深い。

然しこれらが、オペラ全体から見れば、ロドルフォの悲痛な叫びで終わる、ミミの死の場面に至る挿話であり、この大団円の効果を増す伏線に過ぎないことも、また事実であろう。聴衆は外套の歌にホロリとさせられはするが、ミミの死の場面のように嗚咽慟哭にまでは至らない。ロドルフォが、ミミの病気の回復のために貢献していたがっていたことは、3幕の雪降りしきる朝方、居酒屋の前でマルチェルロにミミの病状を訴える場面などに明らかだが、それはオペラの主題とはならない。主題は、貢献心を含むけれど、それだけでは済まない燃えるような恋心なのである。オペラという芸術は大概、こうした恋愛をめぐる展開し、究極まで振れないと終わらない。オペラは総じて大劇場空間で、オーケストラを従えた巨声美声が朗々と歌い、振幅が大きい所にその特徴があり、日常の貢献心だけでは済まないのである。そしてその燃えるような愛は死によって挫折して、涙をさそう。或いはしばしば死を賭した場面で試されるのである。オペラにおける貢献心の考察は従って、非日常における貢献心の可能性あるいは不可能性を問う試みとなることを、強いられる筈である。

さて詩人ロドルフォには、未だ別の貢献の可能性があった筈であろう。一つは、夢見がちなボヘミアンの詩人生活を捨てて、ミミの薬代を稼ぎ出す労働に従事する道。彼がどの程度の詩才に恵まれていたか知らないが、これは何らかの自己犠牲の道となるだろう。もう一つは、こうした希望に満ちた若者たちが、貴族に身を売らなくても生きていけるような、格差のない社会の実現に邁進する道である。『ボエーム』というオペラは、そのどちらの道に行く才覚もなかった普通の若者の挫折に、普通の我々も涙する類いのオペラだが、自己犠牲と社会改革に展開するオペラもないわけではない。

2. ジョルダノ『アンドレア・シェニエ』

先ず社会改革の方から見るならば、フランス革命を背景とした幾つかのオペラが想起されよう。作曲年代順には、ヴォルフガング・アマデウス・モーツァルトの『フィガロの結婚』、ウンベルト・ジョルダ

ーノの『アンドレア・シェニエ』、そしてフランス・ブーランクの『カルメル派修道女の対話』が、その代表となる。このうち『フィガロの結婚』はカロン・ド・ブーマルシュの原作にあった貴族社会への風刺や抵抗が、ロレンツォ・ダ・ポンテの台本では検閲を恐れて大方除かれているし、『カルメル派修道女の対話』は14人の修道女が次々に断頭台に消えて行く話であるから、共に直接の社会改革とは関わらない。『アンドレア・シェニエ』こそ、これまた恋愛が主題であるけれど、副題として『社会改革への眼差し』を豊かに備えた作品である。以下、これについて見てみたい。

それにしても同じパリの詩人とはいえ、シェニエはロドルフォとは随分違う。ロドルフォが、1830年頃、王政復古に対する7月革命当時なのに、政治色は乏しい詩人の卵の設定であるのに対し、シェニエは、フランス革命前夜からロベスピエールの恐怖政治に至る1790年前後、社会の革命のために生き、そして死んでいった、実在の詩人なのである。

ジョルダナーノのこの4幕もののオペラは、ボエームと同じく、ルイジ・イルリカが台本を担当しているが、その政治的視点は顕著に異なっている²。1789年冬、コアニー伯爵の別荘の夜会が舞台の第1幕が既に、革命前夜の貴族たちの、没落を予感しつつアンシャン・レジームにしがみついた姿と、その下僕として営々と報われない労働に従事してきたカルロ・ジェラルルの怒りと反抗を描く。その夜会に招待されたシェニエは、伯爵の娘マッダレーナに田園詩でもと求められ、詩情は恋と同じく気まぐれなものと断る。娘はその答えに吹き出し、シェニエは憤然として、即興詩「ある日、青空を眺めて」を歌い出す。この冒頭のアリア³でシェニエは、祖国への愛、貧しい人々への同情、圧制への非難を、劇的に歌い上げ、マッダレーナは心ひかれ、立ち聞きしていたジェラルルも感動する。

2幕以降は、その5年後、革命後のパリが舞台だが、そこにシェニエの理想は実現されておらず、貧困と暴力と恐怖が支配している。没落し独り身となったマッダレーナは、かつて夜会でその情熱的な詩を聞いたシェニエに、唯一頼る人と打ち明け、シェニエはこの純真で美しい娘に、死が引き離すまで離れないことを誓う。

ところが、オペラによくあることだが、そして大抵バリトンがその役回りなのだが、ここでも主人公の美しい女性に岡惚れする男が登場する。ジェラルルがその人である。彼は伯爵邸の下僕ながら密かにこの高嶺の花に憧れていたものであり、革命後ロベスピエール派の重鎮となった今、彼女を探し出そうとしていた。密偵がやっと彼女を探し出してジェラルルが駆け付けると、彼女はシェニエと愛を

² なお『ボエーム』では『トスカ』『蝶々夫人』の場合と同様、筋書きをイルリカが書いた後、ジュゼッペ・ジャコーザが叙情的韻文に直したという。シェニエにジャコーザの協力はない。

³ 『アイーダ』冒頭のラダメスのアリアと並んで、テノール殺しの難曲である。

語り合っている。ジェラルムは彼女を拉致しようとして、シェニエと決闘となり、刺される。然しここが彼の立派なところだが、シェニエにマッドレーナのことを託し、シェニエもロベスピエール派から狙われているから気をつけろと忠告する。シェニエが去った後、味方が駆け付けて、誰に刺されたか聞かれても、ジェラルムは見知らぬ男と答えるのである。

ここまでが2幕。3幕は革命裁判所の法廷。ここでジェラルムは揺れる。シェニエが捕えられ、マッドレーナは行方が知れない。シェニエを告発すれば、マッドレーナが姿を現わずに違いないという密偵の助言にのって、告訴状を書いてしまうのである。「国を裏切る者」という権力者に都合のよい罪名で告訴することを恥じつつ、マッドレーナへの慕情とシェニエへの嫉妬に揺れる心のうちを、ジェラルムは有名なアリアに託して歌う。マッドレーナは直ぐ現われ、ジェラルムは恋を告白する。驚いたマッドレーナは、シェニエの身代わりになるという、切々たるアリア「亡くなった母を」を歌い、ジェラルムはその献身的な真情に打たれ、告訴を撤回しようと法廷に走るが、時すでに遅くシェニエの処刑が決定する。

ここで「貢献心」という本稿のテーマに立ち帰って、ジェラルムの心を振り返っておこう。彼は下僕として、伯爵家に「貢献」しようと身を粉にして働いて来た。然しそれに感謝する感性も教養もない、

それだけの名誉を手に入れるために、生まれるということ以外なにもしていない⁴ 貴族という輩に愛想が尽きた。彼は貴族社会と決別し、革命によって貧しい人々に「貢献」しようとした。また憧れていたマッドレーナを守る「貢献」をした。然しそれらの「貢献」にも共に挫折するのである。革命は貧者を恐怖政治によって支配する新しい体制に作り出しただけであり、彼を愛さない女性は、彼の「貢献」が迷惑でしかない。ここに「貢献」ということの一筋縄では行かない困難が露呈して来る。この困難については、ここでは一先ず問題の指摘に留め、その先の展開については、後述することとしたい⁵。

⁴ ポーマルシュの『フィガロ』5幕の有名なセリフ。

⁵ 新国立劇場・情報誌 『ジ・アトレ』2010年8月号に掲載された、ジェラルムを演ずるバリトン、アルベルト・ガザーレの分析は、この知的な歌手らしいものであった。再録しておく。「権力を掌握することと、愛に勝利することは、ひとりの人の内面におけるまったく異なる2つの局面なのですが、彼は愛情における非充足感を、政治力を悪用することで打ち消そうとするわけです。複雑で今日的な人間行動のパターンです。イタリア人っぽい、とも言えますよね。恥ずかしながら、現代のイタリア人は権力を利用できる立場にあると、理想のためだけに使うとは限りませんから(笑)。ですがこれはフランス革命の副産物というか、それによってでき上がった世界共通の近代以降の人間の姿なのかもしれません。かつては壮大な理想

さてこう書いて来ると、『アンドレア・シェニエ』は『カルロ・ジェラール』と改題した方がよいバリトンがタイトル・ロールのオペラかとも思われようが、そうではない。「貢献心」というテーマとの関連で注目されるのがジェラールであるというだけであって、このオペラの主題は飽くまで、ロブストのテノールとリリコ・スピントのソプラノで歌われる、シェニエとマッダレーナのドラマティックな愛である。実際、ジェラールには先の「国を裏切る者」というアリアがあてがわれているだけだが、シェニエは冒頭の即興詩だけでなく、3幕の法廷の場で名誉ある死を訴える「私は兵士だった」、最終4幕では、処刑を前にマッダレーナへの愛と詩の女神との別れを歌う名歌「5月の晴れた日のように」を、加えて2幕ではマッダレーナとの愛を誓い合う美しい二重唱、4幕フィナーレでは死に臨んでマッダレーナとの劇的長大な二重唱を歌い続けるのである⁶。マッダレーナは明日処刑される女囚の身代わりとなって牢獄に入り、シェニエと共に断頭台に赴く。そこで歌われる二重唱が「私の不安な魂も、貴方の傍らで安らぎを得ました」で、純愛に殉ずる二人の、永遠の愛の凱歌である。

これは「貢献心」という概念を殆ど超えた、究極的な愛の姿であるけれど、貢献心の突き詰めた帰趨を或いは暗示するのもかも知れない。

このオペラで後一つ「貢献心」に関わる挿話について付言しておくならば、それは3幕の寄進の場面である。国家の窮乏に際し、民衆は金や装身具を寄進する。そこに盲目の老婆が現われ、自分に唯一残された宝、末の息子を国に献げると申し出、人々の感動を誘うのである。プロレタリアートとは元、自分の子供(ラテン語の Proles)以外に富を持っていなかった階層の人々を指す言葉で

に燃えて、死をも恐れなかった人物が、権力の座につき、その権力ゆえに己の尊厳を危険にさらす、という姿です。私がジェラールを演じるときは、彼をそのようにとらえますが、幸い、今、自分はこの役を演じやすい状況にあると思っています。というのは、私自身、ありのままの自分を他人に見せられる年齢なので。理想に燃える青年のありようを自分と同種のものとも感じられますし、同時に、壮年期に近づく精神がどう変化するかも理解できる年齢に近づいていますから。」

⁶殆ど出ずっぱりで、これらの劇的な歌を歌うことのできるロブストのテノールは数が少なく、この名曲がそう頻繁に上演されない所以である。NHKのイタリア・オペラで1961年、日本初演をした稀代のドラマティック・テノール、マリオ・デル・モナコモ、鳴りやまない拍手にアンコールをしたいが、その余裕がないほど重いオペラなので申し訳ないと語ったという逸話が残っている。筆者が実演に接したのは、1981年、ウィーンでプラシド・ドミンゴ、四半世紀飛んで、2006年、ポーロニャ・オペラの引越し公演で、ホセ・クーラくらいだが、共に終幕のアリアの最後のB音は擦れた。

あった。その人々の「貢献」を語る、心を打つ場面である。

3. ヴェルディ『オテロ』

オペラには、岡惚れするバリトン役が多いと書いた。その中でジェラールは、「貢献心」をわきまえた、例外的な好漢と言うべきであろう。むしろ多いのは、貢献心のかけらもない、悪漢たちである。中でも、ルードウィッヒ・ファン・ベートーヴェンの『フィデリオ』における刑務所長ドン・ピッツァロ、ジュゼッペ・ヴェルディの『オテロ』の旗手イアーゴ、プッチーニの『トスカ』の警視總監スカルピアらは、悪の化身のような男たちである。オペラは総じて、非日常にまで振れると書いた。それは愛においてだけでなく、憎しみにおいてもそうなのだ。

イアーゴの場合を考えてみよう。2幕で彼は「無慈悲な邪神の命ずるままに」という所謂「イアーゴのクレド」として知られるアリアを歌う。これはシェークスピアの原作にはなく、台本を担当したアリゴ・ボイトの創作である。

「俺を動かすのは俺の悪魔。俺は信じる、無慈悲な邪神 (inesorato Iddio) を。

俺は信じる、みずからに形どり俺を作り出した、残忍な神 (Dio crudel) を。

そして怒ったとき、俺はこの神を呼ぶ。

俺は賤しい胚種や原子から生まれたのだ。

俺は極悪非道だ。人間であるが故に。

そして俺は俺の中に、本能的卑劣さ (il fango originario) を感じる。

そうだ！これが俺の信条だ。

……

俺は信じる、正直者は嗤うべき道化だと。……

彼の中にあるのは、総て偽善 (bugiardo)。

涙、口付け、眼差し、犠牲と名誉、総てこれ偽善。

そして俺は信じる、揺り籠の胚種から墓場の蛆に至るまで、邪悪な運命の戯れに過ぎぬと。

死神が散々嗤い者にした後やって来る。

そしてそれから？それから？

死は、無にほかならぬ (La morte è il nulla)。

天国なんて、古臭い法螺話だ。」

イアーゴがなぜ執念深く、オテロの嫉妬を煽り、デズデモーナ殺しへと駆り立てるか、シェークス

ピアの『オセロ』には、デズデモナへの岡惚れや、キャッショの副官昇進への妬み等、伏線が張られていないわけではなく、ボイト＝ヴェルディの『オテロ』もそれを踏襲しているが、それだけでは説得力に欠ける嫌いがある。それに対して後者では、このクレドで総てを説明し尽くすのである。理由など取り立ててなくとも、「本能的な卑劣さ」が、悪行へと彼を追いやるのだ。そしてその「卑劣さ」「悪魔」「無慈悲な邪神」を見ていない「正直者」は、「偽善」者に過ぎないというのである。イアーゴは他者の益になることのために「貢献」するどころか、ひたすら他者の害になることを画策する。そしてそれが、人の「本能」だと言い放つのである。

イアーゴのように「信条」を吐露するわけではないが、似たり寄ったりの悪漢、ドン・ピッツァロやスカルピアの場合にも、「貢献心」のかけらも見られない。ドン・ピッツァロは政敵フロレスタンを獄舎に捕らえ、それが発覚しそうになると殺そうとする。スカルピアは、加えて女好きであり、歌姫トスカの肉体を手に入れるため、恋人の画家カヴァラドッシを拷問にかけ処刑しようとする⁷。

逆に「貢献心」に満ちた善意あふれる女性もいる。オテロの妻、デズデモナはその典型であろう。彼女は夫の副官キャッショが、酒に酔って不祥事を起こして失脚すると、可哀想に思って夫に執り成す。悔いている部下に貢献したいのである。然しそれが、イアーゴに吹き込まれて、二人の中を疑っているオテロを苦しめるということが分からない。「何故あなたのお声は乱れて聞こえるのでし

⁷ カヴァラドッシは、美しい2つのアリアと、トスカとの甘い2つの二重唱を歌う二枚目の設定だが、元来2幕の *Vittoria!* の叫びに象徴されるような、ナポレオンの革命思想に共鳴する戦士であり、アンジェロッティをかくまい拷問に堪えて理不尽な権力に抵抗する気概を持っている。スカルピアは2幕で、形だけカヴァラドッシの処刑免除を指示し、国外への通行証を書いて、代わりにトスカの肉体を求める。トスカは近寄って来たスカルピアを刺し殺し、この通行証を持ってカヴァラドッシの処刑場に駆けつける。有名な「星は光りぬ」のアリアを歌い、一人死ぬ覚悟であったカヴァラドッシは、駆け付けたトスカの「優しいこの手」がそのようなことをしたと知って感謝し彼女を慰めるが、空砲による銃殺と聞いていたトスカの期待を裏切って、彼は実は実弾で殺される。このままでは、カヴァラドッシも空しい希望を抱いて、スカルピアの嘘によって殺された、甘い夢想家ということになりかねないが、スペインの名テノール、ジャコモ・アラガルの名演技は、この点を補って余りあった。すなわち、彼は「優しいこの手」の二重唱でトスカを慰めつつ、自分の死を予感した別れを告げ、そして兵隊たちの銃口が向けられると、通行証を怒りと恐怖をもって握りつぶすのである。もう自分は死ぬのだから、この通行証は必要ないことを知ったリアリストの革命家の姿が、ここに結実する。これは誰か演出家のつけた演技というよりも、アラガルの解釈であるらしいことは、ミュンヘン、ヴェローナ、東京で、それぞれ異なる演出の舞台で彼がこの演技をしたことから推測される。

よう。どのような痛みがあなたを苦しめているのでしょうか」と無邪気に問う。苦しんでいる夫に貢献したいのである。然しその「貢献心」が仇になる。年取り、黒い肌で、愛の手管も知らぬ自分を、妻は嘲っているのだと疑心暗鬼に陥った、このムーアの武将は、妻が苦しみを和らげようと差し出したハンカチを邪険に振り払って、「出て行け、一人になりたいのだ」と叫ぶ(2幕)。「貢献心」が空回りし、相手に貢ぎ物をもたらすどころか毒を盛り、廻り回って自分の首を絞めることがある。デズデモナは、嫉妬に狂った夫に呪われ(3幕)、文字通り首を絞めて殺されるのである(4幕)

以上、本章ではフランス革命を背景とするオペラ、中でも『アンドレア・シェニエ』を取り上げ、そこから話は幾つかのエピソードへと脱線した。革命に戻るならば、それが虐げられた人々を解放するという事実から、社会改革こそすべての災いを癒し、世界からすべての悪を根絶する、と考えられたのは、歴史上繰り返される、一般化による誤りである。この誤りの先に、エイブラハム・J・ヘッセル⁸なども言う通り、「だが結局我々は、預言者と聖者が常に知っていたこと、すなわち、パンと権力だけでは人類を救えないという事実、を発見した」のである。更にその先に「神に対する畏怖だけが鎮めうる残虐行為への欲情と衝動が存在する。聖性のみが風穴をあけうる、窒息させるような利己主義の壁が人間にはある」と、ヘッセルのように、宗教の方向に進むわけではないオペラの世界の考察は然しながら、革命による「貢献心」の成就ではなく、自己犠牲による「貢献心」の貫徹という、先に指摘したもう1つの位相へと進むこととなる。

4. ベートーヴェン『フィデリオ』、ワーグナー『さまよえるオランダ人』、『タンホイザー』

邪悪な男たちに対する、自己犠牲的な女性たちの対比は、オペラにおいては際立っている。因みに作曲家はみな男である。中でも、ベートーヴェン『フィデリオ』のレオノーレ、リヒアルト・ワーグナー『さまよえるオランダ人』のゼンタや、『タンホイザー』のエリザベートといった、ドイツ・オペラの系譜が先ずは注目されよう。ここには、ヨハン・ヴォルフガング・フォン・ゲーテの『ファウスト』から、ゲルハルト・ハウプトマンの『あわれなハインリッヒ』に至るドイツ文学・演劇に内在する「永遠に女性的なるもの」への憧憬と、その女性の犠牲的な愛によって男に救済がもたらされるという、基本思想が看取されるだろう。

⁸ A.J.Heschel, *God in Search of Man. A Philosophy of Judaism*, 1955, p.169 (A・J・ヘッセル(森泉弘次訳)『人間を探し求める神 ユダヤ教の哲学』教文館、1998年、214頁。

『フィデリオ』は、政敵で刑務所長のドン・ピッツァロに監禁されていたフロレスタンを救い出すために、妻のレオノーレが男装して刑務所に入り、夫を救い出す物語である(なおフィデリオは男装の時のレオノーレの偽名だが、岡惚れは必ずしもバリトンの専売特許ではなく、これを男と思って慕う、マルツェリーネというソプラノが登場するのは御愛嬌である)。大臣の視察で悪事が露見しそうになったピッツァロがフロレスタンを剣で刺し殺そうとした時、「下がれ! Zurück! 突き刺すなら、まず私の胸を突き刺せ Durchbohren」と一喝して、これを救ったのはレオノーレである。しかも用意周到な彼女はピストルをピッツァロに突き付け、大臣到着を待って、夫婦は二人して救われるという、ハッピー・エンドが用意されている。

ワーグナーの2つのオペラもハッピー・エンドで終わるが、それは男たちにとってであって、主人公の女性たちは、フィデリオより自己犠牲的で、悲劇的な死に至る。

『タンホイザー』のタイトル・ロールは、ヴェーヌスの館で逸楽の限りを尽くし、その罪の赦しを得るためにローマに向かうが、教皇から救済に値しないと宣告される。絶望してヴェーヌスの愛欲の館に戻るとするタンホイザーは然し、エリザベートが自分の命と引き換えに彼の罪を贖ったことを知り、留まって息絶える。彼の罪が赦された印が現われて幕となるというのが、このオペラである。

『さまよえるオランダ人』は、かつて悪魔に助けを求めたせいで、永遠に海を彷徨う運命にある。然し7年に1度だけ上陸し、永遠の愛を誓う処女に巡り合えば救われるという。2幕1場のバラードで、夢見がちな少女ゼンタは、その物語を語り、「私こそ貞節によって貴方を救う妻です。天使様、どうか彼に引き合わせてください」と叫び、周囲の娘たちから「気がふれた(Sie ist von Sinnen)」と呆れられる。彼女はオランダ人と会って、その人と知り、貞節を疑って出航したオランダ人に向かって、永遠の愛を誓い、海に身を投じて彼を救済するというのが、この物語である。

この二人の女性、エリザベートとゼンタが、なぜこの相手を愛と救済に値する男だと見極めたのかは然しながら、オペラのどこからも分からない。彼女たちがそうした貞淑な純愛に、観念的に憧れていたことは分かるけれども…。より現実的で、しかも後述するとおり、より自己犠牲的な愛は、私見によれば、『トゥーランドット』に登場する女奴隷リユーにおいて、もっと説得的で突き詰めた形で呈示されるように見える。

5. プッチーニ『トゥーランドット』

プッチーニの、この最後の未完のオペラは、伝説時代の北京を舞台にしている。紫禁城に住むトゥーランドット姫は、かつてこの城に攻め込んだタタール軍の兵士のため非業の死を遂げたローリン姫の恨みを晴らすため、異国から求婚に訪れる若者たちに3つの謎をかけ、解けない者を処刑する、

冷酷非情な処女として知られた。然しその美しさにひかれ、数多の若者が謎に挑み、そして首をはねられて来た。タートルの王子カラフも、戦いに敗れて彷徨う中、この姫を見て謎に挑むことを決意する。盲目の父王ティムールと、その手を引き世話をする女奴隷リュウは、必死に止めるが、カラフの決意はかたい。カラフを密かに慕うリュウは「王子様、お聞きください」というアリアで、謎が解けない時は自分たちも死ぬと涙ながらに訴え、カラフは心を動かされて「泣くな、リュウ」というアリアで優しく女奴隷を慰めつつ、必ず謎を解くことを誓う。2幕第2場がその謎解きの場面だが、王宮前の広場に群衆が集まるなか、カラフは見事にこの3つの謎を解く。それでも異国の若者に私を渡さないでと父の皇帝に訴えるトゥーランドットに、カラフは明日の朝までに自分の名が分かたら死のうと応じる。皇帝は日の出とともにカラフを我が子と呼びたいと告げて、第2幕が終わる。

続く第3幕は、夜の闇のなか、男の名前が分かるまで誰も寝てはならぬという姫の御布令を聞きながら、カラフが有名なアリア「誰も寝てはならぬ」に託して、私の口付けに姫の冷たい心も溶けるだろう、と愛と勝利の確信を歌う。ところが衛兵がそこへ、リュウとティムールを引き立て来る。リュウはティムールをかばって、私だけが名前を知っているが、それは私だけの秘密と叫ぶ。拷問に必死で堪えるリュウに、トゥーランドットは尋ねる。

「その揺るぎない力は、どこから来るというのか」。

リュウは敢然と応える。

「王女様、それは愛からです。

私の心に秘めた、密かな愛は、広く深く、この責め苦ささえも甘味に思えるほどです。

御蔭で御主人様に贈り物をできるからです。

沈黙を貫くことで私は、王女様をあの方に向けることができます。

たとえ総てを失っても、かなわぬ夢さえなくなっても。」

姫は苛立ち、群衆は白状させるとわめきたてる。リュウは、これ以上拷問に堪えられるか分からなくなり、トゥーランドットに向かって「お聞きください」と、あらゆるオペラの中で最も心をうつアリアの一つ、「氷のような姫君の心も」を歌い出す。

「氷で心閉ざした貴女様も、炎の熱には負けて、

あの方を愛するでしょう。

きっと愛するでしょう。

夜があける前に、私は力尽き、この目を閉じます。

あの方の勝利を願いながら。

今度もまた勝てるようにと。

夜があける前に、私は力尽き、この目を閉じます。

二度とあの方を見ずにすむように、永遠にこの目を閉じます。」

歌い終わったリュウは、傍らの衛兵のもとに駆け寄り、その短剣を抜き取って、みずからの胸に突き立てる。衛兵に押さえられていたカラフは、身を振り切って駆け付けるが、その足元でリュウは息絶え、トゥーランドットは己が目を覆い、群衆はその死を悼む。

「リュウ、善意の人よ。

どうか、我らを救してくれ。

善い娘だった。

心優しい娘だった。

安らかに眠れ、

詩のような娘よ」

と葬送の合唱とともに群衆は去る。ここまでがブッチーニの作曲した部分であり、後は友人のフランコ・アルファーノが遺稿を参照しつつ担当した(2001年にはルチアーノ・ベリオの版も作られている)。カラフはトゥーランドットに接吻をし、トゥーランドットは皇帝と群衆の前に、若者の名が分かった、その名は愛、と叫んで全曲の幕となる。

リュウの死の場面、これを聴いて涙しない人は、そもそもオペラと縁もゆかりもない人であろう⁹。そしてここに再び、女性の自己犠牲というテーマが出て来るのである。だがそれは、先に見た『フィデリオ』や『さまよえるオランダ人』『タンホイザー』等、ドイツ・オペラのこのテーマの扱い方と、何か一味違う気がする。それは何なのだろう。

毅然としている点だろうか。否、それなら、夫をかばって自分も殺せと叫ぶ猛女フィデリオだって負けない。いや、もっと毅然としている。

実際に死ぬ点だろうか。否、それなら、ゼンタもエリザベートもしている。

愛する相手が悪くない点だろうか。確かにタンホイザーは、エリザベートの純愛に値するとも思えない一線を越えた罪人であろう。然しフロレスタンは悪い男ではない。

⁹ もっとも私もいつも泣くとは限らない。演奏の力量ということがあり、聴き手の調子ということもある。2004年、ウィーンの国立歌劇場で、クラッシュミラー・スタヤノーヴァのリュウを聴いた時は、時差ぼけがあり、高校時代、東京で、また留学時代、フランクフルトで聴いて以来、久しぶりで記憶を辿りつつ、何かが共振しつつ嗚咽慟哭を抑えられなくなった。フレーニばりの美声と端正で真摯な歌唱様式をもちつつ、フレーニほどのスターダムにのし上がらない、この名歌手の記念に付言する。

では失恋する点だろうか。核心に近づいて来たようだ。エリザベートは微妙とはいえ、タンホイザーがその亡骸に身を伏せて救われる限り、死後とはいえ恋は成就するのである。ゼンタも死ぬことによってオランダ人と結ばれるのである。ましてフィデリオはフロレスタンとの恋というより夫婦愛だが、夫を救ってそれを取り戻した。フィデリオの奮闘は自分の幸福を取り戻すための奮闘であり、エリザベートも自分の清らかな愛に相応しく恋人が変わることを願い、恋に恋した乙女ゼンタもひたむきとはいえ、自分の初恋を大事にしたのである。そうしていずれも双方向的な愛が成就するのが、如上のドイツ・オペラの結末だった。『トゥーランドット』でも、オペラ全体としてはカラフとトゥーランドットの恋が成就するのだが、リュウの恋は成就しないのである。そもそも王子に対する女奴隷の密かな慕情であり、王子は別の女性を恋するのだから、リュウに希望はない。その点が如上の例と一線を画す勸所ではあるまいか。

更に言うならば、この報われぬ恋にもかかわらず、リュウという娘は、一途に相手のことを思っている。あるいはカラフだけでなく、トゥーランドットのことも、ティムールのことも思っている。その無私の思い。これが我々の胸を打つのではないか。

「貢献心」に立ち帰るならば、カラフの恋が成就することに貢献したく、トゥーランドットが冷たい心を恋に溶かすことに貢献したく、老いたティムールが流浪や拷問の苦しみを免れることに貢献したく、他者のことを思って、咄嗟に反応するリュウは、自分がない。だからこそ群衆も、「善意の人」であり「心優しい娘」であったと、その亡骸の前に頭を垂れ、悔いて、これを弔うのである。

そしてだからこそ聴き手も、現実にはあり得ないかも知れない、この「詩のような娘」に涙するのではないか。然し愛といい、貢献といい、突き詰めたところ、ここまで行かざるを得ない位相があることを、ブッチーニは最期のこの作曲で、我々の目の前に突き付けたのである。

私には確かに、ベルカントの美声を偏愛する傾向がある。ドイツ・オペラよりイタリア・オペラを好む所以である。然しこのオペラ論においては、両者を均等に扱うことを企図していたのである。ところが筆は、アルプスの南へと、太陽へと、どうしても逸れて行くことを如何ともし難かった。ここに至って、その隠れた理由が少し明らかになったようだ。それは、「貢献心」というテーマに本質的な点を、どうもドイツ・オペラよりも、イタリア・オペラの方が如実に示してくれるからではなかったか。例えば『オランダ人』のゼンタの死に殆ど感動しそうになりつつも、ここで感動してよいのかという薄皮一枚の疑念が、感動を押し留めるという経験が、私の乏しいワーグナー体験には付き物であった¹⁰。後述する、ワーグナーの生涯

¹⁰ 乏しい体験と言いつつも、私は『恋愛禁制』から『パルシファル』まで殆どの作品を 1980 年代のミュンヘンで観ている。それでも例えば、『ニュルンベルクのマイスタージンガー』のフィナーレで、若い者たちの

とも連動して、どうもドイツ・オペラには、エゴが色濃く残るように感ずるのは、或いは私の管見であり、内在的な理解の不足に過ぎないのかも知れないし、そう単純な図式でイタリア・オペラとの異同を論じきれる筈もないことを弁えないわけではない。

然し残された紙幅は限られている。ここでは、この作業仮説に一先ず乗っかって、心おきなくイタリア・オペラへの偏愛を語り切って終わりとしたい。『トゥーランドット』が余りに非日常的な究極の無私の貢献を描いているのに対し、もう少し日常の、究極の一步手前の貢献について語っている、然し『トゥーランドット』と優るとも劣らぬほど、私が涙する究極のオペラについて語りたいのである。

6. ヴェルディ『シモン・ボッカネグラ』

オペラにおける「貢献心」の探求は、革命と死という両極端に奔りがちとなる。『ボエーム』第4幕のような、日常のささやかな「貢献心」だけでは、オペラの本領は発揮されなかったからである。然しここに、革命と関わらないわけではなく、死とも関わらないわけではなく、然し日常の「貢献心」にもふんだんに触れる、ヴェルディの隠れた名作がある。『リゴレット』『トロヴァトーレ』『椿姫』と、『仮面舞踏会』『運命の力』『ドン・カルロ』『アイーダ』という中期の絢爛たる傑作群の中間に位置しつつ、1857年、フェニーチェ座での初演(9作品でヴェルディに台本を提供したフランチェスコ・マリア・ピアヴェが台本を担当)は上記いずれの作よりも成功しなかったが、晩年『オテロ』の構想を練りつつ、熟練の限りを尽くした改訂(台本改訂は『オテロ』『ファルスタッフ』の台本を担当し、自身『メフィストフェレ』の作曲家でもあったアリゴ・ボイトが担当し、1881年、スカラ座で上演)によって、私見によればヴェルディの諸作の中でも際立った感銘を与える名作へと高められた『シモン・ボッカネグラ』が、それである。

このオペラは、14世紀のジェノヴァを舞台として、プロローグと3つの幕から成る。シモン・ボッカネグラはジェノヴァ共和国のために働く海賊で、貴族ヤコボ・フィエスコの娘マリアと愛し合っていた。二人の間には娘が生まれていて、シモンはピサの海辺に住む老婆に預けていた。然しフィエスコは身分の違いから結婚を認めず、マリアは館に幽閉されて泣き暮らしている。プロローグは、そのフィエスコの館の前で、平民党のリーダー、パオロとピエトロが、シモンをジェノヴァ共和国の総督に担ぎ出そうと相談しているところから始まる。シモンは、総督になればフィエスコもマリアとの結婚を許すかもしれないと考え、2人の申し出を受ける。皆が去った広場に、憔悴したフィエスコが出て来て、マリア

恋の成就に「貢献」したとはいえ、勝算の乏しい老いらくの恋の慕情を抑えただけのハンス・ザックスの歌に、もっと直截的な自己犠牲を知っているイタリア・オペラのファンが、果たして感動できるものであろうか。

が死んだことを「悲しい胸の内は」というバス名アリアに託して歌う。通りかかったシモンが、マリアとの結婚の許しを願うと、フィエスコは孫を渡せと迫る。シモンは、実は育ててくれていた老婆が亡くなり、子供は3日の間泣きつつ途方に暮れて彷徨った後、行方が知れなくなったことを物語る。ここで既に幼女の可愛そうな姿を思って、聴衆の涙腺はゆるむのである。孫が戻るまで和解しないと断り捨ててフィエスコが立ち去った後、シモンは館の扉がなぜか開いているのに気づいて中に入り、マリアの遺体を発見する。狂乱しつつ館からよるめき出て来たシモンに、折りしも民衆は駆け寄って、新しい総督に選ばれたことを告げ、歓呼の声をあげる。(因みに、プロローグはボイトの加筆部分。1幕第2場、3幕の婚礼の合唱等に、ボイト=ヴェルディの改訂が入っている。)¹¹

¹¹ 1881年の改訂版の上演は成功し、ヴェルディも満足したと伝えられているが、普通の意味ではこの作品地味で渋めである。その真価が一般に理解され出したのは、1930年代以降、特にメトロポリタン・オペラにおいてだと言われる。また1970年代、スカラ座の芸術監督だったクラウディオ・アバドが、名バリトン、ピエロ・カップチルリをタイトル・ロールに蘇演して、喝采をもって迎えられようになった。

本稿は、作品を読むことを主眼とし、演奏については、注で簡単に触れるに留めて来たが、この作品については、私の中で或る演奏と密接に結び付いている。1976年、NHKのイタリア・オペラで、カップチルリのほか、全盛期のニコライ・ギャウロフ、輝かしい美声のジョルジョ・メリーギ、デビューしたてのカーティア・リッチャレルリ、安定したロレンツォ・サッコマーニ等の名歌手にオリヴィエロ・デ・ファブリツィースの指揮で聞いたのが初めてであり、3年後スカラ座で、アバドの指揮、カップチルリに、フレーニ、ランベルティらの名演や、80年代、ミュンヘンでブルゾンの主演にも接したが、大感激とまではいかなかった。然し、2010年8月、映画館でのメトロポリタン・オペラの2010年2月6日の公演を見、2011年2月22日、NHK-BSで放送されたものを再度見て、私の感激は頂点に達した。これは、映画を見、あるいはエアチェックした好事家の読者と体験を共有するため、ここでは少し多めに演奏にも触れることとしたい。

この演奏の配役は、シモン・ボッカネグラ(ジェノバ共和国の御用海賊のちに初代総督)が、バリトンのプラシド・ドミンゴ、マリア・ボッカネグラ(シモンの娘 アメリア・グリマルディと変名)はソプラノのアドリエヌ・ピエションカ、ガブリエレ・アドルノ(ジェノバの貴族)はテノールのマルチェロ・ジョルダーニ、ヤコポ・フィエスコ(ジェノバの貴族のちにアンドレア・グリマルディと変名)にバスのジェームズ・モリス、パオロ・アルピアーニ(ジェノバの金糸職工のちに総督腹心の廷臣)がバリトンのスティーヴン・ガートナー、メトロポリタン歌劇場合唱団および管弦楽団、指揮、ジェームズ・レヴァイン、演出、ジャンカルロ・デル・モナコの布陣で、収録は2010年2月6日、メトロポリタン歌劇場においてであった。

なお本稿のリブレットの翻訳は種々の対訳を参照しつつの私訳だが、このオペラに関しては殆ど小林英

続く3つの幕は、その25年後の話となる。

第1幕第1場は、グリマルディ伯爵邸の庭。シモンとマリアの行方不明の娘、母と同名のマリアは、グリマルディ伯爵に拾われ、アメリアと名付けられていた。然し、伯爵はすでに死去しており、アメリアはその屋敷でアンドレアと名のる後見人と住んでいた。アンドレアこそ、平民派に政権を奪われ没落した貴族フィエスコであったが、アメリアが実の孫だとは知らない。ある朝、アメリアは幼い頃の悲しい思い出に耽り、愛する恋人ガブリエレ・アドルノのことを思う。ガブリエレは父をシモンに殺され、アンドレアと通じて貴族派の復権を画策している。アンドレアからアメリアが孤児であることを告げられつつも、ガブリエレはアメリアとの結婚を望む。そこにシモンが狩の帰途、来訪し、部下となっていたパウロとの結婚をアメリアに勧める。アメリアは自分には恋人がいると答え、自分の身の上を語る。それを聞いて行方を探し続けていた実の娘ではないかと気づいたシモンは、胸のロケットを開き、アメリアの掛けていたロケットの肖像と同じマリアであることを発見する。あの25年前行方知らずとなりずっと探していた娘が、今美しく成長し、ここで父と再会する。父は「そなたは我が娘だ(Sei mia figlia)」と万感を込めて言い、娘は「お父様、心が貴方をお父様と呼んでいます(Padre, padre il cor ti chiama)」と応ずる。しかも父は「優しい父がおまえに樂園を開くだろう」と語り掛け、娘は娘で「お父様、いつも娘がおそばでかしづくでしょう。気のふさぐような時は、涙をぬぐってさしあげるでしょう」と和し、共に相手のことを一途に思い合う。言わば「貢献する気持ち」に溢れた父子なのである。涙が滂沱のごとく流れる。

この美しい二重唱のあと、アメリアの美貌と財産を狙っていたパウロが物陰から姿を現わすが、シモンから結婚は無理だと告げられ、アメリアを誘拐することをピエトロと画策するところで第1場は終わる。

第2場は、所変わって総督の宮殿の会議室。総督シモンは一段と高い総督の席に坐し、左右に貴族派と平民派の評議員が居並ぶ¹²。シモンはジェノヴァとヴェネツィアと平和な条約を結ぶことを、評議員たちに説いている。そこへアメリアを、パウロの手下の誘拐犯から救い、これを殺した、ガブリエレが連行されて来る。黒幕がシモンだと思ったガブリエレは、シモンに向かって剣を挙げる。そこにアメリアが駆け込んできて、「私を刺して」と割って入る。そして「総督さま、ああ、助けて。アドル

夫訳に依拠している(NHK 編『オペラ対訳選書 18、歌劇シモン・ボッカネグラ』日本放送協会、1976年)。

¹² デル・モナコの演出は、中世の名画を思わせる重厚なものであった。

ノを助けて」と懇願し、下手人は別にいると言う。乙女の命を賭した行動に¹³、聴衆は胸をつかれる。下手人は貴族だと、平民派は言い、貴族派は、いや平民だ、と言い合って、互いに斧と剣を振り上げていがみ合う。シモンは毅然としてその両派の争いを制し、朗々と歌う、「平民、貴族。残虐な歴史の人民。…私は悲しむ。諸君の栄華の偽りの祝い事を。私は叫びたい、平和と、私は叫びたい、愛と(E vo gridando: Pace! E vo gridando: Amor!)」と、E vo gridando: Pace! E vo gridando: Amor!をヴェルディはシモンに2回歌わせ、最後の gridando の Fis の音を、シモン役のバリトンは朗々と至情を込めて伸ばす。この声の力だけで泣けてくるのだ¹⁴。敢えて「貢献心」と結び付けて付言すれば、国の平和のために命を賭すことを持さないシモンに、またアメリアのように愛のためであれ、2幕のガブリエレのように義のためであれ、命を献げる用意の出来ている人々の「貢献心」に、我々は心を揺さぶられるのである。貢献とは元、貢ぎ物を献げるの意であり、その貢ぎ物は畢竟、身とも命ともなる。貢献は、勝義には献身ともなり、命を献げることともならざるを得ない筈なのだ。

さて幕の締め括りは、こうである。下手人がパウロだと見抜いたシモンは、パウロに向かい、下手人に呪いをかけるよう迫る。自分に呪いかげざるを得なくなったパウロは、恐れ戦きつつそれをするところで、幕となるのである。そしてこれは、第2幕の悲劇に続く、巧みな伏線となる。

第2幕は総督の部屋。シモンへの恨みに燃えるパオロは、シモンの水差しに毒を注ぐ。パオロはガブリエレを牢から出し、アメリアが老総督の慰みものになっていると嘘をつく。逆上したガブリエレは、「心に炎が燃える」という激情的なアリアで、シモンにはかって父が殺され、今度はアメリアまでも奪われるのかと怒り狂い、入ってきたアメリアに、総督を愛してるのか、と詰め寄る¹⁵。説明する間もなく、

¹³ 加えて、それを演じるピエチオンカの思い詰めた表情にも、と付け加えたい。

¹⁴ ドミンゴも朗々と響き渡らせたが、30年前に東京とスカラ座で2度聞いたカップチルリはもっと長く伸ばした記憶がある。だが、そこにどのようなドラマが込められているのか解さなかった若造にー、或いはひょっとすると、声量を固辞することに傾いたカップチルリの歌にー、涙のなの字もなかった。然し幾つもの場面やメロディーは覚えていて、そういう自分の過去と響き合っ泣けてくるということもある。因みに2010年8月、映画館で観た時は病後であり、エアチェックしたものを実際観たのは3月中旬で大震災の後であった。感動は聴き手の心や体の調子とも、微妙に関係して来る。いずれにせよ、これがオペラ、就中ヴェルディの醍醐味だが、声の力だけで泣けるものであることを、ドミンゴの歌で改めて思う。

¹⁵ このアリアは難曲であり、ジョルダニも後半声がかすれた。かつて聴いたメーギも、後半ブレスの支えを失っていた。因みに録音を含めて最も優れているのは、アリア集のCDにおけるわが市原多朗である。

シモンの足音が聞こえ、ガブリエレはテラスに隠れる。アメリアはガブリエレを赦免することを懇願し、シモンは娘の恋人が敵対派であったことに驚きつつも、それに同意する。そして一人にしてくれと言って、毒の入った水差しの水を飲み、そのまま眠り込む。ガブリエレはテラスから入って来て、総督を殺そうとするが、アメリアが戻って来る。目覚めた総督は「この胸を刺せ、無礼者」と言い、なぜお前がここに入り込んだか言え、とパオロの名を言わせようとしても、ガブリエレは「死も、拷問も恐れはせぬ」と応じる。どちらも死を恐れぬ男たち。そしてシモンは悲しげに歌う、「ああ、お前は親の仇を討った。私も気の毒なことをしたと思っていたが、お前は天上の宝を盗んでしまったのだ、我が娘を」、と。間を置いて、La mia figlia という、この言葉には、1幕1場の25年ぶりの再会のとき、お前を mia figlia と呼べる感激を歌っていたシモンの万感の思いが繰り返される。それを聴いて、父を殺された憎しみと、恋人への誤解と嫉妬に苦しんでいたガブリエレの憎悪は溶けて行く。ヴェルディは何と美しい旋律をテノールに与えたことだろう。テノールの Suo padre sei tu! で始まる三重唱。三者三様の歌詞がまた素晴らしい。

ガブリエレ

「この人の親が貴方とは!

赦してくれ、アメリア、僕の愛は、思い上がった、ねたましい愛だった。

何を隠そう...僕は刺客なのです。...

僕を死罪にしてください。僕は貴方をまともに見られない。」

アメリア

「天国から貴方の娘をお守り下さるお母様。

お父様の心にも私を憐れんでくださるよう、お口添えを。...

この人はただ愛が過ぎたために罪を犯したのです。」

総督

「わしは彼を救ってやり、敵に手を差し伸べるべきか?

そうだ、リグリアに平和よ、輝け。

旧怨は水に流し、わしの墓場がイタリア友好の祭壇となれ。」

感動的な三重唱が、アメリアのハイ C で締め括られた後、テラスから貴族派の暴動の声が聞こえて来る。自派に帰れと言う総督に、いえ私は総督の慈悲を貴族たちに伝え、それでも彼らが武器を捨てないなら、貴方とともに戦うと応ずる。シモンは二人の結婚を許可して、2幕は終わるのだ。

終幕第3幕は、再び総督の会議室。貴族派の反乱は鎮圧され、それに与したパウロは処刑場に向かう。パウロは、イアーゴ、スカルピア、ドン・ピッツァロという、常人の想像を絶する三大悪漢に比

べれば小ぶりな哀れな悪人である。自分が擁立した総督が自分を斥け、アメリカへの岡惚れが成就せず、この手の悪へと走ることは、誰でも分らなくはない筈だ。パウロは会議室を連行されて行き、そこに釈放されたフィエスコがいるのを見て、シモンに毒を盛ったことを告げる。フィエスコが娘の復讐をシモンにしようと身を隠すところへ、毒のため足元もおぼつかない総督が入ってくる¹⁶。そこにフィエスコが姿を現わすと、総督は意外にも喜び、貴方は 25 年前、マリアとの間の娘を差し出せば、私を赦してくれると言ったが、娘は失われてそれができなかった、然し今それができる、アメリカこそその娘なのだから、と語る。ここで二人の和解の二重唱。また涙に暮れる場面である。

フィエスコ

「私は泣く。

お前が天に代わって私に語るから。

お前の同情のうちにも天の叱責を感じる。」

総督

「さあ、貴方を抱かしてくれ、ああ、マリアの父よ。

貴方の赦しが、わたしの魂には、何よりも慰めとなるだろう。」

フィエスコはパオロから、シモンが毒を盛られたことを聞いたと告げる。そこへマリアがやってくる。シモンは素早くフィエスコに語る。「黙って、そのことを言わないでくれ。今一度、彼女を祝福してやりたいのだ」と、自分の死よりも娘の将来を気遣うのだ。瀕死の状況で床に倒れていた総督は、ここで毅然として立ち上がり、娘とその恋人を祝福する。総督は一途に娘のことを思う。「マリア、勇気を持ちなさい。お前に大きな苦しみが迫っている。…わしに最後の時が鳴ったのだ…然し神様が、おおマリアよ、お前の腕の中で、息絶えるのを赦してくださいましたのだ」。何という愛、そしてまた何という謙虚。ガブリエレの父のアドルノを殺し、プロローゴではフィエスコに懇願した後それを斥けられると「鬼畜のような奴らだ」とののしり、暴動や、平民・貴族の争いに悩まされ、パオロをアメリカと結婚させるためには、まずグリマルディ家の亡命者への赦免状で懐柔し、決して単純ではない権力争いの渦中を生き抜いた元海賊のこの男が、然し基本は正直で、死の覚悟ができており、若き日の恋に殉じ、恋人を奪った敵対派の父に赦されることを望み続け、最後に和解ができ、若き日の恋人との間の忘れ形見と再会できたことに心底よろこび、然し、と思ったら、その娘を敵対派のアドルノに奪われ、腹心の部下の裏切りで毒殺される、そうした運命に翻弄され続けた人生だったのに、「然し神様が、おお

¹⁶ もはや、周囲もよく見えず、ただならぬ状況に自分が陥っていることを自覚している総督を、デル・モナコ＝ドミンゴの演出はよく出していた。

マリアよ、お前の腕の中で、息絶えるのをお赦しくださったのだ」という一事に感謝して、その人生を肯定して果てる、そういう最期でありたいではないかと、聴衆は涙する。

続く四重唱。若い恋人たち、マリアは

「いいえ、貴方は死にません。

愛が死の氷を打ち負かすように、天上から私の苦しみに憐憫が応えてくれましょう。」

と、そしてガブリエレも

「おお、父上、父上、僕の胸はひどい憤りで引き裂かれそうです。...

楽しい愛の一時は何と早く過ぎ去ったことでしょう。」

と、それぞれ楽観や怒りをそのままに出し、老フィエスコは、

「しゃばの幸福はたまゆらの悦楽だ。

人間の心は絶え間ない涙の泉だ。」

と悲観し、それに対して総督は、

「慈悲深い大神よ。天国からこの人たちを祝福してください。

私の殉教の荊を、彼らのために花に変えてください。」

と歌う。

彼の思いは更に、この争いの絶えないジェノバの市民の和解と平和に向かい、貴族派のアドルノが自分の後の総督になること、フィエスコにその遺志をかなえてくれることを託して、最後に優しく「マリア！」と呼んで、倒れたまま、動かなくなる。マリアは、若き日の恋人の名前であり、娘の名前であった！¹⁷

¹⁷ スペインのアントニオ・ガルシア・グティエレスの原作と言われるが、ピアール・ヴェグが書き、ボイトが改訂した台本だけでも、これだけ首尾一貫し、他のオペラに見られない、緊密な内容を誇ると言ってよい。まことに感銘深い。これにヴェルディの壮麗で高貴な音楽が付き、ドミンゴを初め豊麗な声と、14世紀ジェノヴァの重みのあるデル・モナコの舞台、それにダイナミックで流麗なレバイン＝メトロポリタンのオケと合唱。作曲は台本に息吹きと奥行きを与え、演奏はこれを更に立体化して、声とオーケストラ、演出と美術を統合した豪華な建造物とする。オペラの醍醐味である。

中でも69歳のドミンゴが際立っていた。30年前、ウィーンの『アンドレア・シェニエ』で全盛期のドミンゴとカップチルリの共演も聞いているが、当時から声の大きさと張りは、カップチルリが三割がた上であった。その旬のバリトンを69歳のテノールがバリトン役で歌うのと比較すれば、やはり声楽的には劣ると言わざるを得ない。然しそんなことはどうでもよい位、ドミンゴの存在自体が立派なのだ。

エピローグ

プロローグで指摘した、2つの問題に戻って、考察を結びたい。

まず1)の問題から考えてみよう。「貢献心」は本当に、「愛」や「自己犠牲への希求」と異なるものなのか、という問題。

これについては然しながら、既に答えは明らかであろう。オペラという振幅の大きい芸術を考察することによって我々は、日常の「貢献心」がしばしば、死を賭した「愛」として試され、「自己犠牲への希求」として極まる場面に遭遇せざるを得ないことを、縷々指摘して来たのである。「貢献心」と、「愛」や「自己犠牲」とは、決して異なるものではなく、同根の思いの、日常と非日常という違う場面における、別の呼び名に過ぎないと言うべきではないだろうか。「他人のため」が「自分のため」にもなる「貢献心」の予定調和を超えて、「愛」が「自分」を殺して「他人のために」「犠牲」となる死にまで究極せざるを得ない場面があるという、古代のギリシアの悲劇(『タウリケのイピゲネイア』)やヘブライの預言者(第二イザヤの53章)以来、繰り返し指摘されてきたテーマを、オペラも形を変えて先鋭化するのである。そしてそもそも、非日常とは畢竟、死に面する場面であり、日常の生はいつ襲って来るか知れない死に接している限り、日常と非日常を截然と分けることは出来ない筈なのだ。

では2)の問題はどうだろうか。なぜ「貢献心」は総ての人が「生まれながらに備」えていると言えるのか、という問題である。

まず「貢献心」が、或る人に「素朴な幸福感」(滝前掲書、74頁)を残し、「感謝の念」(96頁)を与えとしても、誰でもが「生まれながらに備」えているという結論は、出て来ないことを指摘しなければならない。「貢献心」が多くの人に善い感情をもたらすという事実から、「貢献心」は総ての人が生来

ドミンゴという稀有の天才の40年間を同時代人として見、聴いてきた僥倖に感謝せざるを得ない。癌を患って、その激痛の中の集中と覚悟なども共振して感動を呼ぶのだ。この公演の1週間後、2月13日に、ドミンゴは東京のアレーナ引越し公演で『オテロ』、『カルメン』、『シラノ・ド・ベルジュラック』からそれぞれ第4幕を1幕ずつ歌い、翌14日『アイダ』一晚を指揮したが、激痛で苦しみ、すぐニューヨークに戻り検査、大腸癌と分って、3月初めに手術。その45日後の4月半ばミラノのシモンで復帰したわけだから、この『シモン』の公演では癌と分かっていなくとも腹痛を抱えていた筈である。録画日は上映の最後に知ったこととはいえ、この稀有の天才の、テノールのあらゆる役どころを演じきって、今やバリトンの老け役の大役にまで手を広げて行く、成熟と老成、オペラ界への愛と「貢献」、シモンと通ずる世界への平和の祈り、そういったものが共振して、大きな感動の一要因となったことは確かであろう。

「誰でもが一様に抱いている…『本能』」(同、68 頁)だと言い切ることは、一般化の論理的飛躍ではないからである。

実際いくつかのオペラを通観しただけでも、例えばデズデモーナのように、他者に貢献したくてたまらない人もいるし、イアーゴのようにそれを偽善とみなし、他者を貶めることが人間の「本能」だと考える者もいたのである。

少なくともこう言い換えるべきではないか。誰でも、他者に対して「貢献する気持ち」を、生来持っている信じたいが、他方、他者に貢献するよりも、自分の利益だけ追求したい気持ちが、生来人間にあることも指摘しなければ、均衡を失する、と。むしろそのせめぎ合いの中で、人はその都度、他者に貢献する方向へと向かうべき存在なのではないか。

1つ付言する。「貢献」と「貢献心」の関係について。この間の事情はいささか複雑であるだろう。

デズデモーナはオテロとカッシオに貢献したいと腐心したが、オテロにとってそれは煩わしく、また嫉妬心を煽るばかりで、本当の貢献とはならなかった。主観的な貢献心が、客観的な貢献にならないこともあるのである。

また逆の場合もある。主観的には他者に貢献する気持ちなど更々なくとも、それが客観的には他者に大きく貢献する場合。オペラのリブレットの分析に終始した本稿では触れなかったが、オペラが世に出るまでの背景には、枚挙に遑がないほど、その手の皮肉な例が多い。

夫と16歳の小間使いとの間を疑って、後に解剖で処女と判明した娘を自殺にまで追いやった妻の嫉妬と、それに伴うごたごたから逃げて、『西部の娘』を完成したプッチーニ、ナチス政権下、後にやはり自殺するユダヤ人の作家、シュテファン・ツヴァイクに幾多の被害を与えつつ、『無口な女』の制作に奔走したりヒアルト・シュトラウス等々の事例もすぐ思い当たるが、最たる例はワーグナーであろう。己の利益と功名と愛欲と、そして一それらと複雑にからみあった形で一己の創作のために、これほど周囲に害毒をまき散らし、友や他者への「貢献心」に欠けた男も珍しい。楽長を務めていたドレスデン宮廷劇場が『ローエングリン』の上演を拒否するや、切れて革命派に転じ暴動に加担し、ただ平穏な生活を望む最初の妻ミンナを捨て、国外に追放されるやチューリッヒで邸宅を提供し援助してくれた豪商オットー・ヴェゼンドクンの若い妻マチルデとの恋に落ちて『トリスタンとイゾルデ』を書き上げ、その初演を担当した指揮者ハンス・フォン・ビューローの妻コジマを彼から奪って、再婚するのであった。ワーグナーに「貢献心」のかけらもあるようには見えないが、その数多の創作が、爾後の音楽史に、少なくともワーグナー愛好家に、どれだけ「貢献」したか計り知れない。

ワーグナーで想起されるのは、また次のエピソードである。同時代のフェルディナンド・ヒラーという

二流の指揮者兼作曲家の作品を、現在知る人は殆どいないだろう。然し彼は次の言葉で、歴史に名を残したのである。ワーグナーが『ローエングリン』の台詞を書き上げ、作曲に取り掛かる前に朗読会を催した時、その創作に「貢献」したい余り、ヒラーはこう言ったのである、「ワーグナーが、自分でこれを作曲するというのは遺憾だ。彼の楽才は、その詩才ほどではないから」、と。

御し難いかな、「貢献心」である。「貢献心」がそのまま「貢献」につながるとは限らないし、「貢献心」の欠如が、一概に「貢献」につながらないとは決めつけられないのである。

もう1つ付言したい。滝氏は「貢献する」という言葉を人に対して用いておられ、本稿もその線で書き進めたが、ずっと違和感を感じていた。「貢献する」という言葉は元来、人にではなく物事に対して用いられる言葉だからである。例えば「オペラ界に貢献する」、「福祉の推進に貢献する」という風に。これは英仏独語においても、同様である。例えば、contribute to the victory, contribuer à édifier, zur Wissenschaft beitragen 等。この文脈で「貢献する」という言葉が用いられてこなかったのは、或いは単にそういう理由からかも知れない。人に役立つ、とか、人を愛する、人の犠牲になる等の言い回しが、この文脈の正しい用法ではあるまいか。

纏めよう。

貢献する気持ち、あるいは愛する気持ちが、誰にでも「生まれながらに備わっている」(上述2))とは言いきれない。イアーゴのような例があるからである。いやあれはポイトの観念のこしらえ物に過ぎない、現実には貢献心というもの「在ってもなかなか見えない」(滝、113 頁)だけなのだ。未だ主張する場合には、だったら同じ程度の蓋然性をもって、貢献しない気持ち、あるいは他人のことをどうでもよいと思ったり憎んだりする気持ちも、人には生まれながらに在ることを認めねばなるまい。すると、その2つの気持ちの葛藤を超えて、人を愛し、物事に貢献するに至った人は、やはり「美德」(上述1))を修めたのであり、賞賛に値するのではないか。たといそれが、「ありきたりな発想法」(同、9頁)に戻ることにしても、「ありきたり」を超えることは、そう容易なことではなく、またそれが事柄の真相を古来の人々が見抜いた知恵である限りにおいて、「ありきたり」でかまわないだろう。

1)2)を合した意味での、「貢献心は本能である」という滝氏のテーゼは、従って遺憾ながら成り立たないというのが、オペラという視角から検討した、本稿の結論となる。しかしそのことは、3)「他人のため」が「自分のため」となるような、日常の生活での自他の「幸福」な共栄共存を肯定しようとする、滝氏の善き意図と意欲に、異を唱えることではあり得ない。オペラは所詮、祝典劇的な非日常性をもって本領とし、我々は、その題材と作家たちの極端な例に振り回され過ぎたかも知れない。その

端々で例えば、シモンとその娘が日常において互いに貢献しようとすることに涙する我々は、イアゴの対極にあるような滝氏の善きお働きへの敬愛の念を禁じ得ないのである。究極の非日常に至る一歩手前の日常の中で、「他人のため」が「自分のため」となる幸福な「貢献」を、私も、冒頭で引用した哲学者コルリーネのように、いささかの感傷をもって、願う者にほかならないことを申し添え、滝氏の思いに和しつつ本稿の考察を閉じることとしたい。