

In April 2022, Osaka City University and Osaka Prefecture University  
merge to Osaka Metropolitan University

<b>Title</b>	希望と背信：『フィデリオ』の小世界と 大世界
<b>Author</b>	田畑, 雅英
<b>Citation</b>	人文研究. 52 卷 12 号, p.1013-1030.
<b>Issue Date</b>	2001-12
<b>ISSN</b>	0491-3329
<b>Type</b>	Departmental Bulletin Paper
<b>Textversion</b>	Publisher
<b>Publisher</b>	大阪市立大学文学部
<b>Description</b>	椿鐵夫教授退任記念号

Placed on: Osaka City University

Osaka Metropolitan University

人文研究 大阪市立大学文学部紀要  
第52巻 第3分冊 2000年5頁～22頁

## 希望と背信 ——『フィデリオ』の小世界と大世界——

田 畑 雅 英

### I

ブイイ Jean Nicolas Bouilly の原作に拠ってベートーヴェン Ludwig van Beethoven が完成した唯一のオペラ『フィデリオ』*Fidelio* ほど、評価に二重性があらわれたオペラは稀であろう。このオペラは、ベートーヴェンが幾度にもわたって改訂の努力を重ねたにもかかわらず、とりわけ劇としては多くの欠点を抱えた作品であり、オペラとして十全な作品ではないと一般的には考えられている。これを通念として、これまでの『フィデリオ』評価に実際に当たってみると、意外なほどしばしば絶讃に近い評価に行き当たる。

まず作曲家ベルリオーズ Hector Berlioz の熱狂的な讃辞がある。雄弁な評論家でもあったベルリオーズは、1860年のテアトル・リリックでの公演に際して、その公演評として、事実上『フィデリオ』の作品論と言ってよいかなり長い文章を書いている<sup>1</sup> が、その中で、同じ題材に拠ったガヴォー Pierre Gaveaux の『レオノール』*Léonore* (1798) やパエル Fernando Paër の『レオノーラ』*Leonora* (1804) といった先行作品と比較しつつ、ベートーヴェンのオペラを「天才の創造物」と呼び、次のように述べている。

実際私は、ベートーヴェンの作品を聞けば聞くほど、読めば読むほど、ますますそれが驚嘆すべき作品に思えてくるのだ。全てが美しく行き届いていると思えるのだ。全ての部分にエネルギーが、偉大さが、そして深くて真実の感情が現れている。<sup>2</sup>

ベルリオーズは『フィデリオ』のナンバーを曲順を追って一曲ずつ具体的に、そしてかなり詳細に論じ、それぞれに賞讃の言葉を呈しているが、根底に冷静な分析があるために、熱狂的な讃辞も上滑りせず、説得力のある論評となり得ている。ベルリオーズの批評はオペラの音楽面にほぼ集中しているが、レオノーレがピツァロにピストルを向ける場面を「美しい場面」と呼び、テアトル・リリークでの上演での時代設定の改変によってここの効果が十分に出なかった<sup>3</sup> ことを批判するといういわば裏返しの形で、この場面の劇性を評価していることは注目してよい。

作品の理念という面では、エルンスト・ブロッホ Ernst Bloch の評価が何より目を引く。『希望の原理』*Das Prinzip Hoffnung* の着想を『フィデリオ』から得たというブロッホは、作品全体に緊張が張りつめていることを讃えた上で、大臣ドン・フェルナンドの到着を知らせる喇叭を最後の審判の喇叭と捉え、希望成就の瞬間を介しての黙示録的な闇から光への転換をこの作品に見る。そして、台本はそれなりの傑作ではあっても単なる夫婦愛を描く通俗的作品でしかないものだが、それを革命的作品に変化させたものはベートーヴェンの音楽であるとしている<sup>4</sup>。ここでも、「通俗的作品」としてのまことに限定的な評価ではあるが、ともかく「傑作」の語が台本に与えられていることには注目しておきたい。

台本の評価については、ロマン＝ロラン Romain Rolland がさらに明確に語っている。彼は、『フィデリオ』の台本について、「悪評高い台本」と呼び、「一般にこの台本は肩をすくめただけで片づけられてしまう」とした上で、「その素晴らしさがまさに音楽にあることは疑いない。だが台本もベートーヴェンの足を引っばるような代物では決してなかった。台本は立派に務めを果している。それは騎士の重さを揺らぐことなく支える力強い馬だ」と評価している<sup>5</sup>。

『フィデリオ』の台本にさらに積極的な評価を与えたのは、ロマン＝ロランも言及しているヴァルターズハウゼン Hermann von Waltershausen である。彼は、『「フィデリオ」のドラマトゥルギーについて』*Zur Dramaturgie des Fidelio* の中で、『フィデリオ』の台本について、しばしば単なる駄作とされてしまうことに全面的な反論を展開している。ヴァルターズハウゼンは、登場人物の心理と行動について一人ずつ述べ、それがいかにみごとに性格的・心理的必然性をもって描かれているかを述べた後、「劇はそれぞれの登場人物の設定から論理的に展開し、みごとな劇手法で、冗舌に陥る

ことなく、それぞれの登場人物を劇の過程そのものの中で描き出している」<sup>6</sup>とし、プロットを追ってその内的論理性を強調して、「劇とその高揚がこれ以上論理的に構成されることはあり得ない」と総括して、この台本を「心理劇としても戯曲としても完璧」<sup>7</sup>としている。

『フィデリオ』の音楽についても、批判はしばしば語られる。しかしその批判は、ベートーヴェンがこのオペラに書いた音楽の価値を根底から否定するのではなく、一定以上の達成を認めた上で、オペラというジャンルの音楽としての適切性に疑問を投げたものがほとんどである。これに対して、この作品の台本の評価は、上に見たように、「駄作」とするものから「完璧」と讃えるものに至る、極端に大きな振幅を示している。とりわけ、批評家ないし研究者よりも、実作に携わる作家や作曲家からこの作品を（台本の面でも）高く評価する意見が出されていることは目を引く事実である。

## II

よく知られるように、ベートーヴェンはこのオペラに何度も改訂を行なったが、台本から見ると以下の3種の版が存在する。

- (1) 1805年に初演された『レオノーレ』*Leonore* 3幕版。台本はゾンライトナー Joseph Ferdinand von Sonnleithner による。
- (2) 初演の不評を受けて、翌1806年に改訂再演された『レオノーレ』2幕版。台本はプロイニング Stephan von Breuning が初演台本に改訂を施したものを用いている。
- (3) 1814年に初演され、題名も変更された『フィデリオ』全2幕。台本はトライチュケ Georg Friedrich Treitschke が大幅に手を加えたものを用いている。今日上演されるのはほとんどこの版である。

この2度にわたる改訂の結果、『フィデリオ』はオペラハウスのレパートリーとして定着した。しかし、その台本に対する評価は必ずしも前二者を上回るわけではない。ヴァルターズハウゼンのように『フィデリオ』の台本を最も優れたものとする見解がある<sup>8</sup>一方で、ゴルトシュミット Harry Goldschmidt のように、劇としての統一性という点ではむしろ初演のゾンライ

トナー版の方が優れているという評価もあり<sup>9</sup>、とりわけ今日では初演版の再評価の傾向が著しい。

ヴァルタースハウゼンによると、通例『フィデリオ』の台本の「欠点」とされる点は以下のように要約される。

- (1) 第1幕の喜劇的場面が全体との均衡を失っている。
- (2) レオノーレの男装をめぐる展開は、観衆のいじらしいほどの単純さを前提としており、まことに不自然である。
- (3) 冷酷なはずのピツァロが、意図に反して喜劇的になってしまっている。
- (4) 大臣ドン・フェルナンドという「機械仕掛けの神」の登場が、劇の展開を無意味にしている。

このうち、(1)としてあげた第1幕冒頭の喜劇的な場面のアンバランスは、ゴルトシュミットが「崇高で英雄的な救出劇と、世話好きな父親という最も善良な側面で従順な看守が示す小市民的ジングシュピール世界との亀裂」が『フィデリオ』の主要問題であるとし、ジングシュピール的部分を含むこの作品を「二重の基盤を持つ市民的家庭劇」とした指摘<sup>10</sup>と関連してくる。看守長ロッコとその娘マルツェリーネ、そして若い看守のヤキーノが形成する小世界と、レオノーレ、その夫フロレスタン、そして刑務所長のピツァロ、大臣のドン・フェルナンドが構成する政治的な大世界の二重構造とその齟齬をこの作品の構成的な欠点とする所見はしばしば見られる。上記のゴルトシュミットにも見られるように、前者を「ジングシュピール」的世界、後者を「オペラ」的世界として、この作品を構成原理の異質な音楽劇の混在ととらえる見方もここに通じてくる。

確かに、開幕冒頭から展開するマルツェリーネとヤキーノの恋愛感情のすれ違いから始まる世界と、後半のレオノーレによるフロレストンの救出、そしてドン・フェルナンドの到着を転換点とした解放の実現へとつながる世界の違いは大きい。前者が本来喜劇的なオペラ・ブッフア的世界であるのに対して、後者は明らかにシリアスなオペラ・セリア的世界である。そしてベートーヴェンのこのオペラにおいては、その本来異質な二つの世界が、たとえばモーツァルトのオペラのように天衣無縫に融合するのではなく、あくまで異質なまま並立し、小世界は結局大世界に包摂されるものとして提示されている。

しかし、数度にわたる改訂を経ているにもかかわらず、この小世界がついに放棄されることがなかったのは紛れもない事実である。もちろん、少なくとも当時のオペラに対する通念から見て、「劇としての統一性を優先させるためにブッフアの要素を欠落させる」という発想が浮かばないのはむしろ当然という見方もできる。しかし、以後に検証するように、この小世界は、単にオペラに対する一般的通念によって無批判に取り入れられたと見るにはあまりにも重い意味を持っているのである。

### III

本来は夫フロロスタンと同じ大世界に属しているレオノーレは、フィデリオと名を変えて、小世界の住人を装ってロッコに接近する。ロッコの娘マルツェリーネは、フィデリオが実は女性であるとは気がつかず、「彼」に夢中になり、ロッコも二人を結婚させようとする。ヤキーノもまたフィデリオを男性と疑わず、彼を恋敵と考える。現実には到底あり得ないと思われる取り違えであり、「お笑い草」とか、「これ以上の迷妄はあり得ない」<sup>11</sup>などと評される、このオペラでも最も非難されることの多い点である。しかし、女性を男性と取り違える性的な取り違えや、貴族を下男と取り違えるといった類の身分的な取り違えは、純粋なブッフアないし喜劇ではごく常套的な手法であり、『フィデリオ』がブッフアの要素の混淆を意図している以上、その点をあげつらって非難することが妥当とは思われない。にもかかわらず『フィデリオ』に関してしばしばこの点が論難されるのは、この部分にブッフアであると感じさせない、ないしは感じるのをためらわせる要素があるためにほかならない。

フィデリオをめぐる恋愛関係は、ヤキーノからマルツェリーネへ、マルツェリーネからフィデリオへという一方通行の恋愛感情から成り立っているが、フィデリオの愛情はもちろん夫フロロスタンに捧げられているため、この小世界での恋愛関係は、いわば一辺の開いた三角形を構成する。マルツェリーネはフィデリオの正体を知ってしまった瞬間に「彼」への恋愛を諦める。おそらく彼女は自分と同じ世界の住人であるヤキーノを受け入れざるを得ないのであろう。ここであまりにも簡単にフィデリオへの恋愛の断念が成立するのは、むしろ「彼」が実は女性であること、そしてマルツェリーネとは身分の

違う貴族社会の一員であること、という二重の禁忌がそこで作動するからであり、通例の喜劇ではそれ以上の展開はあり得ない。にもかかわらずここで釈然としない感じを与える、言いかえれば、ブッファを意図しながらブッファ的と感じるのをためらわせるものがあることは否定できない。その一つの要因はマルツェリーネの感情の真率さであり、もう一つの要因は次節で述べるレオノーレの大目的達成のための戦術としての背信の問題である。

マルツェリーネは恋愛に関して生真面目であり、結婚観もたいへん保守的である。フィデリオに対する恋でも、概して現実を直視するよりは夢見がちな傾向が目立つものの、その一途さは決して否定できない。彼女には恋愛をゲームと考えるところはまったくなく、その意味でブッファの登場人物にはふさわしくない。アリアの中で、彼女は次のように歌う。

あなたといっしょになれて／あなたを夫と呼ぶことができたなら！〔中略〕  
／静かな家庭の安らぎの中で／毎朝目覚め、／お互いに優しく挨拶を交し、  
／仕事にいそしんで心配を追い払うの。／仕事が終われば／優しい夜が忍び寄り  
／私たちは労苦から休らうわ。／希望が言いようもなく甘美な喜びで  
／もうこの胸を満たしている。／どんなに幸福になりたいことでしょう。  
(F14)

確かにまことに平凡で陳腐な家庭観・幸福観であり、多くの評者がここに「通俗的な家庭劇」を見たのも無理はない。しかし、このマルツェリーネの感慨は、この作品の中で決して唾棄すべきものと扱われているわけではない。彼女はフィデリオに恋心を捧げ、言い寄るヤキーノを邪険に扱うが、一方で台詞の中で次のように独白する。

かわいそうなヤキーノを見ていたら、私だって気の毒だと思わないわけじゃない。でもどうしてあげようがあるの？ 以前には彼に好意を持っていたわ、でもフィデリオが私たちの家にやって来て、その時から私の心の中も、私の周囲も、すべてが変わってしまった。ああ！（恥ずかしそうにため息をついて）ヤキーノに同情する気持ちと比べたら、私がどれだけフィデリオのことが好きか、なおさらよくわかるわ。(F14)

マルツェリーネは平凡であっても真情のある娘である。取り違えに巻き込

まれ、勘違いしてとんでもない相手に恋をしてしまい、正体がわかって呆然とする役回りは、ブッファ的な結構としては、観客の笑いを誘うための一つの定石ということになる。このオペラにおける仮装のフィデリオを含めた人物配置は明らかにその定石に倣っているが、そのキーストーンになるマルツェリーネは、その心情の細やかさと生真面目さという内面性において、笑いを買うにはまことにふさわしくないのである。事実、このオペラを見てマルツェリーネを笑う観客はまずいないであろう。『フィデリオ』のブッファ的な要素のすわりの悪さと違和感の一つの原因はそこに求められる。

#### IV

ブロッホを引き合いに出すまでもなく、「希望」(Hoffnung)がこのオペラのキーワードであることは明らかである。その最も明瞭な刻印はレオノーレのアリアの中にある。

来ておくれ、希望よ、疲れ果てた人たちの／最後の星を光褪せさせないで  
おくれ。／私の目標を照らしておくれ、それがどれほど遠くとも／愛はそ  
れに届くだろう。(F26)

この綱領宣言的な個所は、実際のアリアの中でも転調によってはっきりと際立った印象を与える。「疲れ果てた人たちの」(der Müden)が複数形で述べられることにも伺われるように、この「大アリア」は、レオノーレ個人の夫に対する愛情と救出の決意に貫かれながら、それを個人的な文脈の中に封じ込めるのでなく、普遍的な広がりを目指している点で、きわめて「大世界」的であるということが出来る。大世界にあっては、個人の愛憎という本来私的な性格の強い感情の問題も、個人の次元にとどまらず、きわめて公的な性格を帯びて広く世界に影響を及ぼすことになる。ピツァロのフロレスタンに対する恨みも、またレオノーレのピツァロに対する憎悪とフロレスタンに対する愛情も、それはたちまち政治的事件に反映し、多くの人々がその影響を被るのである。

このオペラのドラマとしての核心が「希望」とその成就の奇蹟的な、しかし必然的な達成にあることは言うまでもない。そして、この「希望」はひと



りレオノーレのみが抱くわけではない。小世界の住人であるマルツェリーネもまた「希望」を抱く。すでに引用したアリアの中の「希望が言いようもなく甘美な喜びで／もうこの胸を満たしている。／どんなに幸福になりたいことでしょう」(F14)という3行の歌詞がそれを端的に示しており、この部分は2節から成るアリアの中で、各節の結尾として都合2度にわたって繰り返し歌われる。そして、レオノーレの「希望」と異なって、マルツェリーネの「希望」はついに成就されない。

もちろんマルツェリーネの「希望」はあくまで個人の家庭的な幸福に収斂するものであり、レオノーレのそれのような、社会ないし世界全体の救済につながる性格は帯びていない。それが成就を拒まれる理由であるならば、この作品における「希望」もまた、小世界と大世界の二層から成る作品世界の構造と同様に階層化されていると考えられる。

レオノーレは大世界での「目標」を達成するために、フィデリオと名を変えて小世界に入り込み、その人々の感情をいわば利用する。彼女はフロロスタンが幽閉されていると思われる地下牢に入るためにロッコの信頼を必要としており、彼の娘が自分に愛情を寄せ、彼もまた自分を娘婿に望んでいることを奇貨として利用せざるを得ない。もちろんレオノーレにはそのことに関しての内面の葛藤と良心の呵責がある。第1幕でのマルツェリーネ、レオノーレ、ロッコ、ヤキーノの、それぞれが独白を重ねるという独特な形式の四重唱で、レオノーレは次のように独白する。

危険は何と大きいことか、／希望の光は何と弱々しいことか。／彼女（マルツェリーネ）は私を愛している、それは明らかだ。／言いようもない苦しみ！（F17）

「希望」の成就をめざすレオノーレの英雄的行為は、そのためのやむを得ない方策として虚偽を介在させることによって、小世界の父娘、とりわけマルツェリーネに対する背信を生んでしまう。この背信性は、娘婿となることができないのに地下牢の場面でロッコを「お父さん（Mein Vater）」と呼びかける場面（F37）で、ほとんど確信犯的な色彩を帯びる。この背信の償いは、結局、圧制者ピツァロの処罰と不当に虐げられていたフロロスタンの解放による正しい秩序の回復という世界救済の実現に求めるほかはなく、マルツェリーネが実質上最後に述べるのは「辛いわ、何てことを聞かなければな

らないの」(F46) という苦い諦めの台詞である。

「大アリア」にも示されるように、レオノーレの行為は単なる夫婦間だけの個人的な愛情にとどまらず、博愛と平等の精神を体現するものと考えられている。それをよく示す例としてあげられるのが、ロッコとともに地下牢に入り、鎖につながれた囚人の悲惨な様子を見て、それがフロレスタンであるとわかる前に次のように言う場面である。

あなたが誰であろうとあなたを救いましょう。／神かけて、あなたを犠牲にはさせません！／きつと鎖をほどいてあげます。／かわいそうなあなたを解放します。(F36-37)

もちろんそれなりの説得力は認めなければならないが、この言葉の真実性を実証する機会はずいに訪れない。なぜならこの囚人はまさにフロレスタンその人だからであり、上記の台詞のすぐ後で彼の顔を見たレオノーレは「神様！間違いなく彼です！」(F37) と独白し、その事実を認識したことが観客に明瞭に告げられる。「あなたが誰であろうと（すなわちフロレスタンでなかろうと）あなたを救います」という彼女の博愛の決意表明は、結局は立証される機会を奪われたままなのである。

こうした十全な博愛性の破綻は、台本がすでに大世界と小世界の二層を異質な世界として描き分け、前者が後者をも本来包摂するものであるがゆえに絶対的な優先権を持つという階層原理を基礎に置くことに由来している。そしてこれは、大世界＝支配層、小世界＝被支配層という社会的な身分制に簡単に置き換えられてしまうことによって、きわめて保守的な体制安定のための原理に転換する。ここで、フィデリオの英雄的な行為を「夫婦愛」という個人倫理の次元に押し込めてしまうことが可能であるということが、さらにこの作品の両義性を高めることになる。

もちろんこれは、おそらく作者の（とりわけベートーヴェンの）意図とは逆方向の解釈である。しかし、上に見たように、この台本にはそうした曲解もまた十分に成立しうる要素が含まれており、その点に作品の根本的な弱点を見る意見を生んできた。台本の保守性に対して、ベートーヴェンの音楽こそが革新性を持つという見解<sup>12</sup>もまた繰り返して語られている。

しかし、この点にはいくつかの外的条件が考慮されなければならない。とりわけ検閲の問題がある。初演に先立つ検閲の結果、このオペラはいったん

上演禁止となっており、初版の台本作者であり宮廷劇場支配人でもあったゾンライトナーは、上演禁止解除を求めて諸方面に運動を行なった。彼が要請の根拠としたのは、ブイイの原作が皇后陛下のお気に入りであること、同じ原作によるパエルのオペラがもうすでに上演されていること、すでに初演の準備が万端整っていることなどの外的な状況に関わるもののほか、作品自体の内容に関わる点として次の2点がある<sup>13</sup>。

- (1) オペラの舞台が16世紀のスペインであって、現在とはまったく関わりがない。
- (2) この作品はきわめて感動的な女性の物語であり、悪辣な刑務所長が権力を濫用するが、それは私怨を晴らすためにすぎず、しかも彼は宮廷によって罰される。

この運動の結果、目障りな場面の修正を条件に、上演が許可されることになるが、検閲によってこの作品にいったん上演禁止の判断が下されたのは、この作品に内在する「革命的」な志向がいわば正しく読み取られたためにほかならない。オペラの検閲が音楽より主として台本に対して加えられることを考えれば、当時すでにこの台本の（検閲側にとって）危険な性格ははっきりと認識されていたと考えてよい。

ゾンライトナーがあげた上記2点のうち、いわば口実としてあらかじめ用意されていた設定である（1）はともかく、（2）は重要である。大世界のはらむ不正が構造的なものであるとすれば、それを倒す行為もまた社会的な意味を強く付与されることになる。大世界否定の正当化につながるこうした内容は容認されるはずもなく、従って、この作品が検閲をくぐり抜けて生き延びるためには、以下のような形が取られる必要があった。

あくまで大世界と小世界の階層構造が明確に保持された上で、大世界＝現在の支配者層、小世界＝現在の被支配者層と容易に読み替えられるようにする。大世界は絶対に正しく、その根拠に立って小世界に対する絶対的な優位を保持している。たまたま大世界に生じたピツァロによる不正は、まったく彼個人の資質と私怨に由来しており、従ってそれを倒すレオノーレの行為もまた本質においてまったく私的なレベルにとどまる。その私的行為による正義をオーソライズし、同時に私的な悪を罰するのは大臣ドン・フェルナンドという大世界の公正性の体现者であり、大世界がたまさか孕んだ不正を自ら

の手で処罰することにより、大世界の絶対的な公正さはむしろ立証されることになる。

こうした構図が取られる以上、先に述べた階層原理の温存による博愛平等の不徹底はむしろそこから導き出される必然である。レオノーレがロッコに懇願して囚人たちを中庭に出してやる場面も、本来そこにあるべきでありながらピツァロの個人的な悪質さのために実現されずにいる大世界の慈悲を、代わって実現するという文脈に回収可能な形に収められる。その代行権限は、本来大世界に所属していることによって彼女に付与されるのであり、それを認めるロッコの決断も、彼女の促しなしには成立しない性質のものである。

もちろん、この作品の精神は支配・被支配の構造を擁護するところにあるわけではない。ここでの「大世界」性は、夫婦愛に根底を置くレオノーレの行為が、そのまま博愛の精神を他者に広めるという意味での公的な性格を帯びるところに求められる。それは常に現体制の護持につながるわけではなく、革命的な契機も十分に孕み得るものである。それだけに、上述の読み替えはどうしても可能である必要があり、その読み替えにおいて大世界（すなわち支配層）の絶対的な正義正当性も保持される必要があった。平等の精神は、この階層原理をかいくぐって現れる細部（たとえばすでに述べたレオノーレのアリアの「疲れ果てた人たち」という複数形や、地下牢での実証されない約束など）や、公的には「誤読」と説明され得る両義性の一方として表わされるにすぎない。大世界の絶対の公正性を一方的に通告する立場にあるドン・フェルナンドが「機械仕掛けの神」とならざるを得ないのもこの構造に由来する必然なのであり、最後に彼がレオノーレに鍵を渡してフロレスタンを解放させるという行為も、個人の英雄的行為に正当性を与える根源が大世界に帰属していることを確認する儀式なのである。

## V

この作品の悪を代表するピツァロもまた、さまざまな評価にさらされてきた。先にあげたような「意図に反して喜劇的になってしまっている」とする意見から、ピツァロはこの世の悪魔そのものであり、音楽的には「人間を世界という牢獄に送りこみ、そこに拘留するグノーシス派の悪魔」のあらゆる特徴を示しているとするブロッホの積極的な評価<sup>14</sup>に至るまで、毀誉褒貶さ

ままだである。ヴァルタースハウゼンはピツァロを性格面から分析し、彼を「墮落した享樂欲を持った理念のない小市民」であるとして、その抑制のない復讐心と仮借ない犯罪行為の根源にサディズムを見ており、そのサディズムと連携して「虚栄心と誇大妄想と倫理性の欠如した名誉欲」が現れるとしている。こうしてヴァルタースハウゼンはピツァロをリアリスティックな「シェイクスピア的な」人物とするのである<sup>15</sup>。これも劇への寄与に関するピツァロの積極的な評価であるが、ブロッホが『フィデリオ』全体に一種の宗教的な構図を見て、その中の有機的な構成要素の一つとしてピツァロをとらえているのに対して、ヴァルタースハウゼンは登場人物の性格や内面を個々に把握した上で、オペラ全体をその有機的な織物としてとらえており、ブロッホとは逆の方向に作品を把握している。ヴァルタースハウゼンのここでの分析を借りて、大世界寄りの立場から言えば、ピツァロはいわば大世界に紛れ込んだ卑小な小市民であり、異分子として排除されるべき存在であるということになる。

しかしながら、ピツァロが申し分なく大世界に属する人物であることは台本の台詞そのものが立証している。レオノーレがフロレスタンをかばって立ちふさがり、その妻であることを明らかにした時、「お前を破滅させてやると誓った」と言うレオノーレに向かってピツァロは「聞いたことがないほどの勇気だ」(F42)という感嘆の言葉を思わず発してしまう。この敵対者に対する瞬時の共感と理解は、すぐにそれに続く憤怒にかき消されるにせよ、やはりピツァロとレオノーレの抛って立つ地平の共通性を暗示する。

さらにこの対立する二人は、別のシチュエーションにおいてほとんど同一の台詞を歌いすらする。不正を知った大臣が緊急に視察に来るという内報を受けたピツァロは、フロレスタンを早急に抹殺することを決意して、アリアの冒頭で「ああ、何という瞬間だろう！（Ha, *welch ein Augenblick!*）」(F23)と歌う。これに対して、レオノーレも、ドン・フェルナンドから渡された鍵でフロレスタンの鎖を解き、夫の胸に崩れて「神様！—何という瞬間でしょう！（O Gott! — *welch ein Augenblick!*）」(F47)と言うのである。宿願（すなわち「希望」）の実現の瞬間の意識は、当然のことに「幸福」（Glück）と密接に結びつく。ピツァロは上述のアリアの中で「何という歓喜、何と大きな幸福！（O *Wonne, großes Glück!*）」(F23)と歌い、レオノーレの心情は心をつにしたフロレスタンによって「言いようもなく甘美な幸福！（O *unaussprechlich süßes Glück!*）」(F47)と代弁される。

ピツァロもレオノーレも、生が希望の実現に向けて凝縮し沸騰する瞬間を知り、それを感得する能力を具えている——ピツァロの場合にはその瞬間はついに訪れないのではあるが。

こうした瞬間の存在を知り、何よりそれを感じ取る能力は、たとえばマルツェリーネにはまったく欠落している。彼女もまた「幸福」(Glück)を望み、その語を明瞭に口にする。

フィデリオも私を本当に好いてくれていると思うわ。お父さんの意向がわかれば、私の幸福はほどなく実現するかもしれないよ。(F14)

彼女はフィデリオとの家庭の幸福を夢見る。その実現の瞬間は、ピツァロやレオノーレのそれのような、生の凝縮する一瞬ではない。彼女は日々の繰り返し返しと持続の形をとる幸福を求めている。その「幸福」は自分たちの間で自己完結し、決して世界を変革しはしない。このまことに小世界的な幸福は、この作品においては二次的な価値しか与えられないのであり、マルツェリーネの希望が実現しない根源の理由はそこに求められる。

しかし、レオノーレとピツァロの精神的な基盤の共通点は、単に大世界に帰属するというだけではない。確かに、この二人の憎悪や愛情という本来個人的な感情に由来する行為がただちに社会的な意味を持つ点は大世界的な特徴を顕著に示している。しかし、彼らは大世界に十全に迎え入れられているわけではなく、そこにおいてアウトサイダーとなる要素をそれぞれに具えている。

ピツァロの行為は、検閲突破をめざすゾンラントナーの説明によれば、権力を濫用する悪辣な刑務所長が私怨を晴らすために行なう行為であり、公的な性格を特徴とする大世界においてはあまりにも私的な感情に基づいた行為である。彼の行為とフロrestanやドン・フェルナンドの行為を比べれば、その差異は歴然としている。もちろん、私怨に基づいた行為ですら公的な形式をとらざるを得ず、その結果もまた必然的に他者に広く公的影響を及ぼすのは、ピツァロが大世界に属する存在であることの証明である。精神的には大世界に帰属しながら、しかし大世界のポジティブな「かくあるべき」姿を示すフロrestanやドン・フェルナンドに対して、ピツァロは大世界の内部異分子的な要素を抱えている。

一方のレオノーレは、内面的には申し分なく大世界の一員でありながら、

一個のレオノーレではなく何より「フロレスタンの妻」として大世界に連なっている。ピツァロがフロレスタンを殺そうとした時、次のように彼女の口から自らの正体が明かされる。

レオノーレ：（あらためて夫をかばいながら）この人の妻から殺せ。

ロッコ、ピツァロ：彼の妻だって？

フロレスタン：私の妻か！

レオノーレ：（フロレスタンに）そうよ、ここにいるのはレオノーレよ。

フロレスタン：レオノーレ！

レオノーレ：（他の人々に）私は彼の妻だわ。私は彼に慰めを与えると誓い、おまえには破滅を与えると誓ったのよ。（F41-42）

彼女はフロレスタンに対してのみ「レオノーレ」という個人として存在し、それ以外の世界に対しては「フロレスタンの妻」という存在であることを端的に示す場面である。彼女自身は彼の妻であることに積極的な誇りを抱き、「この人の妻」とであると高らかに名乗るが、そう名乗って初めて彼女の行為はある社会的な連関と認知を獲得する。大世界との直接のつながりを持ち得ない一つの社会的理由は、もちろん彼女が当時の社会構造の中にある女性だからであり、ピツァロの「わしが女ごときに震え上がるとでも思うのか？」（F42）という罵倒にも読み取れるような性差の問題をここから抽出することも可能であろう。しかしここでの連関で注目されるのは、彼女自身はあくまでフロレスタンへの愛情という私的な感情からその救出のために行動しているのに、その行動が結果的に公的な性格を獲得してしまうという点に、彼女とピツァロのある種の共通性が開かれてくることである。すなわち、彼らは大世界の全き住人ではなく、それぞれにアウトサイダー性を内包している。レオノーレの行為は、ドン・フェルナンドにオーソライズされて初めて形式的にも完全な正当化を達成し、完成に至る。彼から与えられた鍵による夫の解放はその儀式的表現にほかならない。彼女がフィデリオと名を変え、男性に変装して行動することは、上述の意味でも示唆的である。ピツァロがメントに身をつつんで変装してフロレスタンを殺そうとするのと、彼女が変装してフロレスタンを救出しようとするのは、方向性としては正反対と見えるこの二人の行為に通底するアウトサイダー性を暗示するからである。

## VI

『フィデリオ』における大世界と小世界の二重構造を考える際に、もう一人無視できない人物がロッコである。ロッコは典型的な小世界の住人としての性格を基本に具えている。彼に与えられた唯一の Aria で金銭の力を讃美し、すでに見たように「希望」と密接に関連したもう一つのキーワードである「幸福」に言及して、「幸福は給金のために召使のように奉仕する／何ともすばらしいものだ、金は！」(F18)と繰り返し歌うロッコは、しばしば俗物の典型と考えられ、ブッファの悪しき伝統の残滓とされることも多い<sup>16</sup>。しかしロッコは、劇の展開とともに変化を見せていく。実際に彼は、このオペラの中で内面的に変化するほとんど唯一の人物と見える。

現在の彼がすでに若い頃とは変化していることは、「わしが初めてこの職に就いたころ、どれほど自分の心と戦わなければならなかったかをおまえに話す気になれたらなあ」(F20)とレオノーレに語る言葉にも暗示されているが、最初彼は反感を持ちつつもピツァロの命令には逆らえず、ひそかに同情する地下牢につながれたフロレスタンの埋葬を命じられても断れない。上述の金の Aria にしても、それなりに無視できない経験知を示すものの、支配層から見ればまことに扱いやすい人物像を彷彿とさせる。

その彼が変化する兆しを見せるのは、レオノーレと彼に同調するマルツェリーネの願いを容れて、囚人たちに中庭を散歩させることに同意する場面である。これを知ったピツァロが命令違反に怒って駆けつけてきた時、ロッコは、「暴君が怒ろうと、わしの心はやましさを覚えぬ」と語ってピツァロを迎え、帽子を取って「今日は王様の命名祝日です、それをこういうやり方でお祝い申しているのです」と述べ、声を低くして「地下の男は死ぬのですから、他の者たちはここで行きつ戻りつ楽しく散歩させてやって下さい。あの男のためにお怒りは取っておかれますように」と語って、穏やかに反抗しつつ心理的な交換条件を出すという老獪さを見せる。彼はこれによって、ピツァロの「では急いで墓を掘るのだぞ。この場はこれで収めてやる」という答えを引き出すのである (F32-33)。さらに終幕で大臣が到着すると、フロレスタンとレオノーレを連れて大臣の前に出て、ピツァロの制止も聞かずに「この人でなしはいまこの時にフロレスタンを殺そうとしたのです」(F46)と告発する。

こうしたロッコの変化について、ヴァルターズハウゼンはレオノーレやフ



ロレスタンが人格的感化を徐々に及ぼした結果と説明する<sup>17</sup>。しかし実際には、このオペラにはロッコのみわめて劇的な転換を示す場面が呈示されている。それは大臣の到着を告げる喇叭の音である。この喇叭を聞いて彼は呆然として「何ということだ、正義の神よ」（F42）と呟き、「おお、恐ろしい時だ！ おお神様、わしを待っているものは何だろう？ わしはこれ以上この暴君と結託する気はないからな」（F43）と述べる。ロッコは明らかに、この大臣到着の喇叭に最後の審判の喇叭を重ね聞いたのである。プロッホの解釈は、少なくともこのロッコにおいて疑義の余地なく妥当である。レオノーレやフロレスタンにとっては希望成就という生の凝縮点を告げ知らせる喇叭は、ロッコにとっては心ならずも重ねてきた過去の罪を照射するこの上なく恐ろしい瞬間であった。

しかし、「わしを待っているものは何だろう？」と自らへの罰に怯え、これ以上ピツァロと同じ罪を犯してゆくことを拒む決意をするという流れからは、自らへの罰を少しでも軽減するためにピツァロを告発するという「俗物」にふさわしい態度と評価される余地が残る。それを不徹底と批判することも可能であるが、むしろこの点にも、二重構造の保持に向けた周到な布石があると見るべきであろう。ロッコの告発が純粋な博愛的人道精神の覚醒によるものであるとすれば、小世界から大世界の悪の告発が行なわれることになり、大世界が絶対的正義をもって小世界の上に君臨するという二重構造に風穴があくことになる。ロッコはその意味で最も革命的な存在になる可能性を秘めているのである。それを放置することは、検閲の通過という現実問題にとっても大きなマイナスとなる。ロッコの行動に残された動機の純粋性への疑義は、「小世界の俗物にふさわしい利己的な保身主義」という口実を残すための手段となっているとも言えるのである。

『フィデリオ』において大世界と小世界の二重構造が保持されていることは、作品の矛盾や弱点であると考えられてきた。しかし、これまで述べてきたように、検閲に代表される保守的な立場に対しては、大世界＝現在の支配層、小世界＝現在の被支配層という読み替えを可能にすることによって、二重体制護持の立場をとると見えるようにするために、また作品の精神的な立場となるべき進歩的な博愛平等の思想からは、克服されるべき現状としての二重構造の前提の上に、それを越えた博愛・平等と、普遍的な「希望」の原理を提示するために、二重構造は『フィデリオ』が保持しなければならなかつ

た必然であった。その矛盾含みの軋みが、とりわけ父ロッコに「信頼」を求めたレオノーレが、彼の娘マルツェリーネに対して「背信」を犯すという点に集中的に現れていると考えられるのである。

#### テキスト

Ludwig van Beethoven: *Fidelio. Oper in zwei Aufzügen*. Dichtung nach Bouilly von J. Sonnleithner und G.F. Treitschke. Stuttgart (Reclam) 1968. [Fと略記]

引用に際しては、上記略号にページ数を添えた。

#### 注

- 1 Hector Berlioz: *Fidelio*. なお引用は、アッティラ・チャンバイ／ディートマル・ホラント編（坂本健順他訳）『ベートーヴェン フィデリオ』（音楽之友社、昭和62年）所収のエクトル・ベルリオーズ（田中裕子訳）『<<フィデリオ>>—ベートーヴェンの3幕オペラ。<テアトル・リリック座>での上演』に拠った。
- 2 前掲書、243ページ。
- 3 この上演に際しては、単なるフランス語訳にとどまらず、時代を15世紀に移すなど、種々の改変が行なわれた。
- 4 Ernst Bloch: *Zu Fidelio*. In: *Experiment Kroloper*. München 1975, S. 23. およびそれを改稿再録した Ernst Bloch: *Das Prinzip Hoffnung*. In: Bloch: *Gesamtausgabe Bd.5*. Frankfurt a.M. 1959, S.1295-1297.
- 5 Romain Rolland: *Leonore*. なお引用は、チャンバイ／ホラント編・前掲書所収のロマン・ロラン（田中裕子訳）『<<レオノーレ>>』275-276ページに拠った。
- 6 Hermann W. von Waltershausen: *Zur Dramaturgie des Fidelio*. In: *Neues Beethoven Jahrbuch*. Augsburg 1924, S.108.
- 7 Ebd, S.112.
- 8 Ebd, S.109.
- 9 Harry Goldschmidt: *Die Ur-Leonore*. In: *Beethoven. Werkeinführungen*. Leipzig 1973, S.23.
- 10 Ebd, S.25.
- 11 Ebd, S.22.
- 12 Ebd, S.26.
- 13 Adolf Sandberger: *Léonore von Bouilly und ihre Bearbeitung für Beethoven durch Joseph Sonnleitner*. In: *Ausgewählte Aufsätze zur Musikgeschichte. Bd. 2*. München 1924, S.176.

- 14 Bloch: *Das Prinzip Hoffnung*, S.1296.
- 15 Waltershausen: a.a.O, S.110.
- 16 Vgl. ebd, S.111.
- 17 Ebd.