モーツァルトの『ドン・ジヴァバンニ』、あるいは音楽の王国

――キルケゴールをめぐって

奥田　敏広

第一章　「感性的＝エロス的なもの」

モーツァルトの『ドン・ジョヴァンニ』（ダ・ポンテ台本）の第一幕第五場で、「名前の記されたリスト」を見せながら歌われる有名なアリア「カタログの歌」よれば、二〇六五人にも及ぶ女性（M二〇三）を、[1]次ぎ次に誘惑して倦むことのないドン・ファンが、まったくの「作り話（Fabel）」であるにせよ、あるいは伝説上の人物として大いに歴史上の現実と関係しているにせよ、[2]実にさまざまのジャンルにおいて、そしてまた実に多くの作品において素材となってきた。それは、伝説の生地スペインからイタリアを始めとするヨーロッパ中に広がり、有名な文学上の作品だけでも、たとえばキンドラーの文学辞典には、初演当時物議をかもしたモリエールの喜劇、E・T・A・ホフマンの物語、バイロンの風刺詩など十二作品も挙げられている。[3]しかし、その後ヨーロッパを超えて広がるこの素材において注目すべきは、ドラマ、人形劇、詩、小説、オペラ、交響詩、映画などの多くの媒体に及ぶという媒体の多様性である。詩人のプーシキンやボードレール、小説家のアレキサンドル・デュマやプロスペル・メリメ、音楽家のリヒャルト・シュトラウスなど

多数の者が、芸術ジャンルを超えてドン・ファンを取り上げている。さらにそれが時代的にも現代ドイツ語圏文学の重鎮ペーター・ハントケの『ドン・ファン』（二〇〇四年、ちなみに先のキンドラーには挙げられていない）まで及ぶことを考えるなら、この好色放蕩の猟色家は、あのファウストをも凌駕する、近代ヨーロッパの最も豊潤にして充溢した芸術作品の素材と言って過言ではないであろう。

しかしながら、これまた膨大な数になるドン・ファンをめぐる言説の中でも、最も頻繁に言及されるもののひとつである『あれか、これか』（一八四三年）においてキルケゴールは、そのようなドン・ファンという素材の多様性を決然として否定している。すなわち、キルケゴールによれば、この素材の理念は「感性的＝エロス的なもの」にこそあるのであり、この「感性的＝エロス的なもの」は、「その間接性と他者のなかへの反映においてならば、言語の領域に属し、倫理的既定のもとに立つ」が、「その直接性においては、ただ音楽のなかにしか表現されない」と云うのである（S. 68.）。そして、特に文学との比較において、次のように後者の非適合性が断言される。

> 気分そのものは言葉によっては表現されない。それは言葉が運びうるにはあまりに重くて深い。音楽のみがそれを再現することができる[4]（S. 83.）。

なるほど、『あれか、これか』は複雑というか、凝った形式を取ってるのはよく知られている。すなわち、それは二部構成となっているが、第一部は、美的で感性的な生き方を追究する人Aが書いたとされる八つの手記から、また第二部は、倫理的に生きる裁判官B（ウィルヘルム）がAに与えた手紙からなり、このAB二人の原稿をビクトル・エレミタ（Victor Eremita）という架空の人物が手に入れて出版したという架空の出版者による匿名の著者の文章として出版さ

れたものという形式から成っている。問題はしかし、その匿名の著者が、第一部では、本稿で取り上げる二番目の論文「音楽的・エロス的なもの」に代表されるように、審美的生活を礼賛しながら、第二部においては踵を返したように倫理的生活を評価し、それを実現するものとして結婚という制度の擁護に回るからである。[5]

本来なら、それを踏まえて『あれか、これか』という全体の中でキルケゴールのモーツァルト論を論じるのが筋であることは言うまでもない。たとえば、足立は、キルケゴールの思想をロマン主義的なものと考えて、「真の信仰が自らがまた人間全体が罪（享楽・恣意）をくり返し罰（不安・絶望）を与えられることによってしか得られぬことを物語る逆説の思想であると同時に、その逆説の思想を身をもって演じる身振りである」とか考えている。[6] つまり、足立は『あれか、これか』における審美的生活の礼賛を繰り返し「罰」をあたえるための「罪」だと断罪しているのである。

しかし私は第一部が、断罪されるべき「罪」だとは考えていないし、また、弁証法の最初の課題であり、それが反論を経て第三の提言へと止揚されるようなものとも考えてはいない。実際の著者であるキルケゴール自身、その内容の内部に整理や調停が不可能になるほどそれぞれ否定しがたい真実を持ったいわば犯しがい真実が存在しているからこそ、それに見合ったあのような複雑な架空と虚構を使って単なる並置の形式で発表したのではないだろうか？「ああ私の心には二つの魂が棲んでいる」というあのファウストの苦しい叫びはキルケゴールのものでもあったのではないだろうか。

実際また、この鮮烈な「感性的＝エロス的なもの」の部分は、しばしば独立して出版されたり、その内容が紹介されたりして来たのであった。[7] キルケゴールは、篤実なキリスト教信者であると同時に、異教的なフリーメーソンたるモーツァルトへのオマージュをやめることはなかったのである。（この問題は本稿の最終章（第四章「あれか、これか」）でももう一度問題にする）。

そういうわけで、冒頭の問題に返ることになるが、キルケゴールが音楽というジャンルの礼賛に終始する際に繰り返し強調される「音楽のなかにしか表現されない」というような主張は重要であり、改めて検討しなければならないと私は考えている。というのも、あのモリーナの喜劇以来この素材は、キルケゴールの再三に亘る「音楽のみがそれを再現することができる」と云う断言にもかかわらず、（風刺詩や長編小説などのさまざまな形を取ってはいるものの）文学作品としても実際に多く創作されて来ているからである。それは空間的にも、いわば母国たるスペイン、そしてイタリアやフランス、イギリスにおいて当てはまるし（Don Juan、スペイン語ではドン・ファン、フランス語ではドン・ジュアン、イタリア語ではDon Jiovanniドン・ジョヴァンニ）、時間的にもモーツァルト以後の現代にまで続いている。

たしかに、もちろん音楽作品たるオペラもまた多く創られている。たとえば、一七八七年十月にプラハで初演されたモーツァルトの『ドン・ジョヴァンニ』とまさにちょうど同じ年の二月にもヴェネツィアでもうひとつの『ドン・ジョヴァンニ』が初演されている。台本はジョヴァンニ・ベルターティ（Giovanni Bertati）で、モーツァルトの作品には出てこない登場人物もおり、当時の流行作曲家だったジュゼッペ・ガッツァニーガ（Giuseppe Gazzaniga）が作曲しているまた『モーツァルト以前のドン・ジョヴァンニ』のクンツェによれば、モーツァルトとガッツァニーガの作品が上演された一七八七年以前の十年ばかりの間にも、六作品もが初演されて[8]。したがって、ドン・ファン素材をめぐって、文学作品とオペラを始めとする音楽作品の混沌状況が現出している、というのが正確な表現であろう。

しかし、このような混在の現状に対しても、「音楽のみがそれを再現することができる」というキルケゴールの断言が齟齬をきたすことに変わりはない。とするなら、そのような混在の状況を知らなかったはずのないキルケゴールの断言は、単に作品が作られるということではなく、真にその名に値する芸術作品を創ることができるという意味に考えざるをえない。つまり、「感性的＝エロス的なもの」こそがモーツァルトという芸術家を「不滅」にするのであり、彼の『ド

ン・ジョヴァンニ』という作品を「唯一」のものとする、とキルケゴールは主張するのである。すなわち、キルケゴールにとって『ドン・ジョヴァン』とは、まさに「絶対的芸術作品[9]（opus absolutum）」、すなわち単にオペラの中や音楽の中に留まるのではなくおよそあらゆる芸術の中で「唯一」のものにほかならない。

いったいこの「絶対的芸術作品」の内実を成し、「音楽のみが」「再現することができる」という「感性的＝エロス的なもの」とは何を意味しているのであろうか？　たとえば、キルケゴールは、文学の「言葉」には「表現されない」ものとして「気分」を挙げているが、この「気分」とは普通どちらかというと軽いものとして使われるのに、キルケゴールがそれを「あまりに重くて深い」と形容するのには、いったいいかなる内実をキルケゴールは「気分」という言葉に込めているのであろうか。このような問題について改めて考察するのが、本稿の目的である。

第二章　《文学的》ドン・ファン、あるいは風刺、倫理、哲学、精神分析

さて、本稿の註②で挙げたティルソの『セビーリャの嘲弄色事師と石の招客』は、ドン・ファン素材に基づく最初の作品であるが、そもそもこの作品からして、文学というジャンルにおいてこの素材を扱う際の問題を多分に孕んでいる。たとえば、佐竹は、「自由奔放で、悪く言えば偏執狂に近いドン・ファンと言う人物」の中に、「当時のスペインの都会（特にセビーリャ、当時スペイン領だったナポリ）に見られるモラルの低下を読み込もうとしている[10]。なるほど佐竹は、そのような批判は「宮廷全体に対する大がかりな非難ではない」と述べて、主人公は「途轍（とてつ）もない人非人」にほかならず、「これでもかと言わんばかりにドン・ファンを悪役に仕立て反面教師にしようとする作者の意図が明確に表れている」と総括してはいる。

しかし、そのような作者の密かな社会風刺的な意図を、たとえば題名の「burlador」を「嘲弄家」と取るパーレンなどは、もっと積極的に解釈している。[11]「ドン」という尊称で呼ばれる主人公の高貴な家柄に注目し、そのような有閑貴族階級の堕落を描くことが作品の大きな目的だと考えている。

「burlador」を「トリックスター」と解釈するローランドなどは、さらに積極的に主人公を解釈する。[12]すなわちローランドは、あの古代ギリシア哲学（神話）に精通し、新プラトン主義やヘルメス神話を奉じて、中世の天動説に反対し近代宇宙論の元祖のひとりとなり、異端審問裁判によって処刑されたあのジョルダーノ・ブルーノが、ティルソと同時代に生きた同じ修道僧であったことに着目し、ともに「晩餐」が重要な役割を担う、前者の『聖灰日の晩餐』と後者の『セビーリャの嘲弄色事師と石の招客』の類縁性を指摘している。つまり、一面において非道徳の権化と言えるドン・ファンは、詐術的知恵や身体的敏捷性をもって神や王など秩序の体現者を愚弄し，世界（社会）秩序を混乱・破壊させる一方、秩序と混沌，文化と自然，善と悪などの二元論的世界の間を自由に往還して硬直した状況に流動性を与え，活性化する「トリックスター」だと云うのである。

このような出自を持つドン・ファン伝説は、冒頭でも概観したように、その後多くの文学作品が生み出されることになる。それは、特定の女性にとらわれることを避け、次から次に新しい女性を求めたドン・ファンの心理の解釈がさまざまにできるからであり、不幸や後悔や責め苦を担う悪の天使、あるいはその時代その時代の道徳に反抗する反逆者として、かっこうの人物だったからであろう。文学は、（次章で考察するような）音楽とは違って、もっぱら心理の解釈や道徳に関与するからである。（この側面から、二十世紀になるとドン・ファン的人物の精神分析に関心が寄せられもした）。[13]

しかし、ドン・ファンをいわば小道具にした社会風刺ではなく、ドン・ファン自身を徹底的な「人非人」から救い出

し、ある種の肯定的人物へと変身させた十九世紀のドイツを中心とした文学作品は、ドン・ファン伝説受容のにおける画期的なものだと言わねばならない。その端緒と言うべきものが、せいぜい陽気でシニカルな誘惑者であった伝説の主人公を、神性を持った深刻な思索家として描き出した短編小説『ドン・ファン』（一八一三年）の作者ホフマンであった。すなわち、ドン・ファンが女性を次々と誘惑するのはホフマンによれば、「恋愛によって、女性なるものを味わい尽くすことによって、きっとこの地上でも実現されうるのではないか」という、「この世のものならずして天上の約束事としてしか私たち人間の胸の内には宿っていないあの無限の憧憬」にかられて「ああまで貪欲に休む間もなく、地上の世界に現れるすべての現象にかかずら」わったからであり、そこに「悪魔が目をつけ」たのであった[14]（S. 93）。せいぜい陽気で軽薄な遊び人であった男を、このような哲学的にしてロマン主義的なドン・ファン像の変容させて基底には、バロック以来の断罪と地獄落ちをテーマとするキリスト教的な宗教劇の伝統を見る研究者もいる[15]。

いづれにせよ、救済を渇望しながら悪魔の姦計に陥る破滅的な思索家という解釈は、ドイツのもう一つの豊饒にして偉大な伝説ファウストとも結びつきながら、十九世紀のモーツァルトの『ドン・ジョヴァンニ』受容の主流になっていったことは、多くの研究者も指摘する通りである[16]。その際にはまた、ホフマンにおいてそうであったように、なるほど印象深くはあるが誘惑者のひとりに過ぎなかったドンナ・アンナが、農民であるレテルチェーニなどとは違って、ドン・ファンの（次から次へ女性を追い求めはするが）いわば永遠の恋人として、作品の前面に躍り出て強調されることになる。伝説のロマン主義的な変容だと言わねばならない。

そして、シュテイネッケも言うように、この両者の広範な流布に「古代の多くの元来宗教的な神話的人物とは好対照に、文学の精神による前期近代の成立」という歴史的背景があったことはたしかである[17]。欲望を認めてその充足をあらゆる手段によって追及する物質的にして合理主義的な近代と表裏一体に存在したのが、哲学的・ロマン主義的な思想で

あり、その申し子がホフマンのドン・ファンにほかならない。そして、そこにキルケゴールの云う「感性的＝エロス的なもの」とは対照的な《文学》の悟性的な働きは必須であった。

第三章　《音楽的》ドン・ファン、あるいは言葉の「反省」に抗する、音の「陶酔」

もっとも、そのような《文学的》ドン・ファン像が花盛りの（基本的には現在までも続いている）十九世紀前半においても、《音楽的》ドン・ファン像はもちろん存在していた。前者の代表たるホフマンの短編小説においても、注意深く読むなら、名前を変えるくらいモーツァルトの崇拝者であったホフマンは、モーツァルトの『ドン・ジョヴァンニ』に最高の芸術作品たる賛辞を捧げて「あらゆるオペラの内のオペラとも言うべき傑作」として語り手を通じてオマージュを捧げている。[18] 実際また音楽家でもあったホフマン自身が指揮した一八一三年六月二十七日のドレスデンにおける上演は、小説においての大胆な解釈とは対照的な「作品に忠実な」ものだったという。[19]

さらに、ホフマンに限らず、モーツァルトの『ドン・ジョヴァンニ』に対して、単に最高のオペラ作品であるどころか最高の《音楽》作品であるにもとどまらず、そもそも「まさしく傑作そのもの（das Meisterwerk schlechthin）」であったという評価が十九世紀前半にはすでに支配的であったことにも注目しなければならない。すなわち、モーツァルトの『ドン・ジョヴァンニ』こそは、「絶対的芸術作品」これぞまさに芸術なのである。[20] そして、そのような特別評価の中で発表され、その結果またその評価をより堅固なものにしたのが、キルケゴールのドン・ジョヴァンニ論にほかならない。

さてキルケゴールは、第一章で注目した「感性的＝エロス的なもの」を措定するが、それに対立するものとして「心的」にして「精神的なもの」という概念を持ち出し、この二項対立を通して、かれの主張を展開していく。なるほど、

このような精神と感性の二元論はよく見られる陳腐なものではある。しかし、芸術のジャンルを対象に対する媒介と表現し、文学と音楽の芸術ジャンル論を展開するところに、キルケゴールのドン・ジョヴァンニ論の特徴がある。つまり、「精神的なもの」の媒介となるのが「絶対的に精神的な媒介」たる言語による文学にほかならず、一方の「思想を追い払う」媒介が音楽なのである。文学というジャンルにおいては、「言語の中では媒介としての感性的なものは単なる道具に下落させられる」。一方、「感性的＝エロス的なもの」を表現するのが音楽であると言える（K四六、五二）。

言語の中には反省が存在する。それゆえに言語は直接的なものを語ることができない。反省は直接的なものを殺す。それゆえに言語の中で音楽的なものは発言しえない、

さらに、キルケゴールのドン・ジョヴァンニ論を独特のものにしているのは、先のような芸術ジャンルの二元論と並行して聴覚という感覚の概念を持ち出し、彫刻や絵画や建築という視覚芸術との比較による感覚論を行っていることがある。つまり視覚芸術に対しては、対立するはずの文学と音楽は共通点を持つことになる。「言語は耳に訴える」（K四八）からであり、文学と音楽が「時間のなかで進行する」のに対して、建築や彫刻や絵画は「その成立を空間のなかにもつ」（K四九）からである。そして、それらに対する音楽を可能にする聴覚は「もっとも精神的に規定された感覚」48でもある。ただ、「感性的＝エロス的なもの」こそがあくまで音楽の本領なのであり、一方文学の本領は「精神的なもの」にあり、文学では「感性的＝エロス的なもの」は「単なる道具に下落させられる」。

第四章　文学の具体性と音楽の抽象性

言語によって媒介される精神は、その悟性的な性格ゆえに合理的な分析が特徴であるために、個と個人主義という側面が強く「具体的」である一方、「感性的＝エロス的」なものは、（人間と外界という万物の）自然の中に「感性的欲念のエネルギー」（K一〇八）として集合的で「抽象的なもの」として存在するという様相を持っている。たとえば、前者にとって重要なものが人間の「個性」であるのに対して、後者は永遠に打ち寄せる波である。

したがって、『ドン・ジョヴァンニ』というオペラのリブレットにおける粗筋の展開やその背後にある歴史的社会、あるいは登場人物たちの性格や行動について考察したり、あるいはそれらをほかの戯曲作品のそれと比較して検討したり、あるいはまた作品の音楽モチーフの特徴や重要性とそれらの展開や構成を立証するような、一般的な研究は『ドン・ジョヴァンニ』を対象とする場合、あまり意味がないとキルケゴールは言う。

> ドン・ジョヴァンニはどんな様子をしているか、彼は美しいか、若いかそれとも中年か、ほぼ何歳くらいか（K一〇六）、

というような外面的特徴はもちろん、

> 彼が娘の心に忍び込むために用いる狡智・策略であり、その心を抑えるために手に入れる支配力であり、相手をた

ぶらかす計画的、継続的な誘惑

といった「彼が誘惑するさいの技術・徹底性・深謀」（K八七六）のような彼の性格と内面の特徴も、作品『ドン・ジョヴァンニ』にとってほとんど重要ではないのである。

そういう訳で、モーツァルトのドン・ファンの女性遍歴のなかで誘惑される女性がたまたま貴族の娘エルヴィーラと百姓娘ツェルリーニとなっているのも、さまざまな誘惑の個性を描き分けているのではなく、もっぱら「感性的欲念のエネルギー」強さと普遍性を表現するためにほかならない。

それゆえまた、ドン・ファンの名相棒である従者レポレッロが、エルヴィーラを「慰め」ようとして歌い上げる第一幕第五幕のあの有名なアリア「カタログのリスト」は、その犠牲となった「スペインだけで一〇〇三人」というような具体的な女性の数の生々しさにより目立ちがちであるが、けっしてよく言われるように「オペラのもっとも屈辱的であると同時にもっとも天才的な瞬間―外面的には滑稽であるが奥底においては悲劇的」なゆえに、オペラの象徴となっているのではない。このアリアがオペラ『ドン・ジョヴァンニ』を代表するのは、キルケゴールによれば、「年増女」も大歓迎で、えり好みをしないまさに「スカートさえはいていれば」という「感性的欲念のエネルギー」の普遍性を表現しているからこそなのである。

その中には　村娘や
メイド、町娘がいます
伯爵夫人、男爵夫人

侯爵夫人や公爵夫人がいます
あらゆる身分の女性たちがいます
あらゆる容姿、あらゆる年齢（の女性がいます）

関係ないのです金持ちでも
醜くても　美しくても
スカートさえはいていれば
あなたも知っているでしょう　あの人がすることを（M二〇三）

ところで、キルケゴールが評価し礼賛するとともに、その審美的生活の根幹とするのは、「感性的＝エロス的なもの」であり、ドン・ファンを「人格あるいは個人としてではなく、威力として提示する」（K一二二）音楽であることは言うまでもない。なぜなら、

感性はひとつの国、ひとつの国家だからである。この国には言語も、思索の熟慮も、反省の労多い獲得も住みつかず、そこにはただ情熱の原初的な声、歓楽のたわむれ、陶酔の荒々しい騒ぎだけが鳴り響き、そこでは人々はただ永遠の恍惚のなかで享楽するばかりであるからである。（K八九）

ドン・ファンには「怜悧な熟慮が不足している」が、「感性的欲念のエネルギー」をもっているゆえに、

この精力、この威力にはけっして言葉が表現を与えることができず、ひとり音楽だけがその観念をわれわれに与えることができる。なぜなら、反省と思想にとってそれは言いがたいからである（K一一〇）

ドン・ファンの誘惑と女性遍歴の中にある「情熱の原初的な声、歓楽のたわむれ、陶酔の荒々しい騒ぎ」を、すなわち「感性的＝エロス的」なものを見ることができず、ただ「思索の熟慮」という言語による反省に終始する文学的ドン・ファン像にキルケゴールがあんなに反発する理由はまさにここにあると言わねばならない。

もちろん、音楽作品であれば何でも「感性的＝エロス的」なものの媒介になり得ると考えるのは大きな誤りである。あくまでそれは音楽という媒介が持ち得る可能性に過ぎない。その可能性を実現した作品こそが、モーツァルトの『ドン・ジョヴァンニ』にほかならず、「感性的＝エロス的」なものを音によって媒介することに成功したことによってこそ、モーツァルトの『ドン・ジョヴァンニ』は「絶対的芸術作品」になったのである。

それにしても、モーツァルトの『ドン・ジョヴァンニ』もまたその結末において、女性遍歴を繰り返すドン・ファンを石像に押し殺させることによって倫理的な反省を持ち込んでいるではないか、という疑問は多くの人が持つであろうし、大抵の研究者もそのような解釈を否定していない。実際また、『ドン・ジョヴァンニ』の題名は、本稿第二章でも言及したように、単に「ドン・ジョヴァンニ」ではなく、「石の招客」が付け加わっているだけでもない。肝心なのは、プラハ初演の際のイタリア語台本では、「ドン・ジョヴァンニあるいは罰せられた放蕩者（Don Giovanni ossia Il Dissoluto punito, Don Giovanni oder Bestrafte Wüstling）」（M八）となっていることであり、これはその後のドイツ語版でも良心的ものは踏襲している。[21] ここには、誘惑者ドン・ファンに対するもっとも明確な倫理的な非難が表現されていな

いだろうか。

しかしそのような反論に対してもキルケゴールは次のように反論する。彼はまず、ティルソやモリエールを始めとして、伝統的に騎士団長の石像の方がドン・ファンをまず招待するという設定に注目する。その場合、いわば召喚が行われたのであり、「騎士団長は倫理的ないかめしさと重みをもって現れる」（K一三二）。一方ダ・ポンテの台本は、逆にドン・ファンが進んで騎士団長を招待する。しかも、精神を無視して抽象的で集合的な「感性的＝エロス的」なものの媒介をこととするモーツァルトの音楽は、騎士団長を「個別的な個人以上のものにし、彼の声は霊の声に拡大される」。そしてこの「霊」とは、キルケゴールによれば、「生の再現」にほかならない。つまり、騎士団長の石像は、けっして社会的なものでも倫理的なものでもなく、ドン・ファン自身と同じく「審美的な厳粛さをもって把握されている」（K八九）と、キルケゴールは言うのである。そういう意味で、結末の場面もまた、倫理的な断罪ではなく、必ずしも反倫理的でもないが、間違いなく非倫理的な「生の再現」、すなわち「感性的＝エロス的」なものの顕現なのであり、それが物理的のみならず内容的にも『ドン・ジョヴァンニ』という作品全体の結末であり結論となっているのである。

第五章　結びに代えて、あるいは「あれか、これか」

それにしても、以上のような非倫理的にして審美的なドン・ファン像とその「感性的・エロス的なもの」を礼讃するキルケゴール自身が、その同じ著作においてそれらとは対照的な、貞淑な結婚生活による家庭的で倫理的な生活を礼讃しているのは、いったいどのように解釈すればいいのだろうか。すでにこの疑問は冒頭で保留にしていたが、いまもう一度本稿結末まで保留して、その前に、キルケゴール以外のモーツァルトの音楽に対する評価を、おもに時代を代表す

る芸術家たちをめぐって概観して、右記問いに対するいわば参考資料としたい。

まず、七歳の「神童」モーツァルトの演奏に酔ったというあのゲーテであるが、このミューズの申し子たる詩人はしかし、音楽家の亡き後はかなり評価を変えて「人間たちをからかうために悪魔の発明した音楽だ」とエッカーマンに語ったという。[22]「悪魔の発明」とは、穏当でない言葉であるが、非難か評価かというとエッカーマンの描き方からは判断しがたい。ただし、キルケゴールが（特にモーツァルトの）音楽に繰り返していた「デーモン（Dämon,）」を連想させることを念頭に置くと、賛否がどうであれキルケゴールと同じように音楽に圧倒的で「悪魔」的な力を感じ取っていたかと推測させる。

しかし、モーツァルトではなくベートーヴェンの音楽となると、ゲーテはまったくの無理解で、あの第五番ハ短調交響曲をメンデルスゾーンのピアノで聞いただけで「人を驚かすだけだ。感動させるというものじゃない、実に大袈裟だ」と語り、「狂気のさただ」と一蹴したという。[23]

ベートーヴェンの音楽に対してはロシアの文豪トルストイも恐れ拒否していて、あの小説『クロイツェル・ソナタ』において語り手である主人公に次のように非難させている。[24]

> 音楽というものは恐ろしいものです！　いったいあれはなんでしょう？　いったいなにをするものでしょう？　またなんのために音楽は、現にしているようなことをするのでしょう？　人の話では、音楽は人の魂を高めるような作用をするということです。でたらめです、嘘っぱちです！　音楽は作用します、恐ろしい作用をします、（中略）が、それはけっして魂を高めるようにではありません。音楽は、魂を高めも低めもしません。ただ魂をいらいらさせるだけです。

辛辣な非難であるが「それは低めも高めもしません、ただ魂をいらいらさせるだけです」という部分などから、表面的には非難しているにしても、それ以上にその圧倒的な力にただただ恐れを抱いていたのが真実だと思われる。

もっともそのようなトルストイを作家トーマス・マンは、その代表的評論『ゲーテとトルストイ』の中で、「精神の息子」と位置付けるシラーとドストエフスキーに対して、ゲーテと並ぶ「自然の子」とする二元論を展開している。[25] これはキルケゴール流に言うなら、文学と音楽の対立なのであり、マンによれば文豪トルストイも本質的には文学ではなく音楽の側に属する芸術家ということになる。そのトルストイにしてさえ、やはり音楽の非倫理性を恐れずにはいられなかったのである。

以上のような詩人ゲーテと文豪トルストイの音楽に対する関係を整理するなら、次のように言うことができるだろう。すなわち、彼らはともに文学の陣営に属しながら、音楽の圧倒的な力を感じまた理解することができた。しかしそのような音楽の力の不可避的な側面である非合理的で非倫理的な要素を、彼らの文学者魂がどうしても受け入れられなかったので、恐れたり無視しようとしたのではないかと。

したがって、当初から反道徳を掲げ、またワーグナーの音楽に心酔していた哲学者ニーチェが、モーツァルトの音楽に対して次のような称賛しているのは何ら不思議なことではない。ワーグナーからの離反後もニーチェはモーツァルトを評価して、晩年の『ニーチェ対ワーグナー』において、「優しい黄金の厳粛」と称賛したのだった。[26] 近年の研究でもキルケゴールのドン・ジョヴァンニ論を、『あれか、これか』全体の中でも否定されるべきものではないと解釈するものが多い。[27]

ところで、そのようなニーチェと同じく、しかもさらに詳細に論じて称賛した批評家が二十世紀の日本に存在してい

る。その創造的な批評によって、一時期の日本の芸術界のみならず社会全体に圧倒的な影響を与えた小林秀雄である。しかも興味深いのは、次のようなその内容である。つまり、一方で小林は、当時としては専門の研究者と遜色ないほどの関係者の証言および学者たちの研究を駆使しながらモーツァルトを論じているにもかかわらず（この点で独創的というイメージの強い一般の小林観は修正が必要である）、有名なキルケゴールには言及していない。それでいながら、論考の内実は、キルケゴールのそれと実に興味深い一致をみせているのである。

すなわち、小林にもまた、音と言語の対立がモーツァルトを論じるにあたっての基調にある。しかも注目すべきは、両者ともその対立が、生理学的な聴覚論にまで及んでいる点である。たとえば小林は、モーツァルトを繰り返し「失語症の神童」と呼ぶが、それはモーツァルトが「一切を耳に賭けて待っている。耳は動物の耳のように動いているかもしれない[28]」（小林五三）からであり、「思想や感情を音を使ってしか表現できない」（小林五七）からからにほかならない。したがってまた、「音楽家の正体を摑む為には、何を置いてもまず耳を信ずる事であって、その伝記的事実の如きは、邪魔にこそなれ、助けにはならぬ」（小林五三）と小林は主張する。

もちろん、モーツァルト論に対しても激しい批判があるのは当然である。例えば相澤はその非政治的で非歴史的な内容を舌鋒鋭く糾弾している[29]。すなわち、小林がモーツァルト論に着手したのはあの大虐殺の痕跡が色濃く残る南京であったにもかかわらず、その風景を「美しい」と語り政治的現実にはまったく触れていない。「美は時代を超越しており、芸術は歴史とは何の関わりもない」（小林五三）というのが小林の根本姿勢だからである。

このような指摘はたしかに尤もであるが、次のような推測は少し勇み足であろう。すなわち、相澤は小林のモーツァルト論の根幹は「美は人を沈黙させる」や「モーツァルトにおいてはかなしさが疾走する」というような抽象的なキーワードが、何の具体的な説明も展開もなく提示されるまったく無内容なものだと云うのである。さらに、小林の傲慢さ

を辛辣に非難して、「反省して戦後民主主義を唱えるお目出度い奴らと違い、反省せず芸術に沈潜する僕は利口でカッコイイ、だから僕は、くだらぬ反省などしない代わりに『モーツァルト』という大切な仕事をしているのだ」[30]というのが小林の真意だと糾弾する。加えて小林は狡猾でもある。なぜなら、ナショナリズムの疑いのかからぬ欧米の芸術であり、またもともと抽象性と普遍性が高く、しかもベートーヴェンのようにややこしくない「無難な」[31]モーツァルトという対象を選んでいるからである。

これらの非難は、本稿のこれまでの記述を読んでもらえるなら、抽象性と普遍性の極めて高い、モーツァルトの音楽に対する無理解に基づく中傷の域を出ないものであることは明らかであろう。しかしながら、かといって相澤の非政治的で非歴史的という批判の正当性自身がいささかも揺らぐことがないのもまた事実であると言わねばならない。そしてそれは小林のみならず、キルケゴールのモーツァルト論にもたしかに当てはまる。だからこそキルケゴールはそれを『あれか、これか』において相対的に並置するという方法を選んだのだと私は考えている。

つまり、モーツァルトの『ドン・ジョヴァンニ』という音楽は「絶対的芸術作品」に違いないが、一方で倫理的、歴史的問題を内包してはいる。篤信なキリスト教徒であったキルケゴールには、特にその非倫理性がかなしい真実であったことだろう。しかし、ここが肝心な点なのであるが、その審美性と不完全性は、修正されたり、あるいは何かに止揚して統合されるべきものではない。それはあくまで「絶対的芸術作品」としてそのままの形で存在するべきものなのである。

『あれか、これか』におけるモーツァルト論の並置を、以上のように私は考えている。つまり、それが一面的なものであることも念頭に置きつつ、しかしあくまでも今の形のままで謙虚に受け取るべきものなのである。このことは、「視覚」の時代と呼ばれた[32]二十世紀を経て、ますますその言語による支配を強めつつある世界に対峙する、現代に生きる私

たちにとって必要なことだと私は考えている。

注

（1）ダ・ポンテによるオリジナルテキストはイタリア語であり、本稿ではドイツ語版（翻訳）も併載した以下の版により（M、頁数）の形で本文中に示した。Don Giovanni (Don Juan). Oper in zwei Aufzügen. Italienischer Originaltext von Lorenzo da ponte. Deutsche Übertragung von Hermann Levi. Hrsg. und eingeleitet von Wilhelm Zentner. Berlin 1998.　同時に以下のふたつの版も参照したが、その後者のレクラム版は、イタリア語原典ではなく、伝承とGeorg SchunemannとKurt Soldanのテキストに基づくドイツ語翻訳のみとなっている。Kurt Pahlen: Wolfgang Amadeus Mozart Don Jiovanni. Textbuch Einführung und Kommentar. 3.Aufla.(erste Aufl. 1981) Mainz/ München 1988. Mozart, Wolfgang Amadeus: DoGiovanni Philipp Reclam Jr., 1986.

（2）この素材をめぐっては、伝説と云う説が圧倒的に多いが、ティルソ・デ・モリーナ（Tirso de Molina、ティルソはペンネームで、実作者はスペインの修道僧ガブリエル・テリェス（Gabriel Téllez））が『セビーリャの嘲弄色事師と石の招客』（一六三〇年）において「考案（erfinden）」したものであると云うパーレンなどの批評家も存在している。なお、そのパーレンも、「石の招客」の部分は、『セビーリャ年代記』に記された伝説だと云う。年代記によれば、スペインの名家の息子ドン・ファン・テノーリオはウジョエの娘を奪ってウジョエを殺害した。その遺体が埋葬された寺院のフランシスコ会の僧たちは怒ってドン・ファンを殺したが、その事実を隠し、ウジョエの墓の上に建てられた石像が

ドン・ファンの上に倒れ、彼はその下敷きになって死んだという噂を流し、死因を天罰とした。Kurt Pahlen: Wolfgang Amadeus Mozart Don Jiovanni. Textbuch Einführung und Kommentar. a.a.O.,S.321.Kurt Pahlen: Wolfgang Amadeus Mozart Don Jiovanni. Textbuch Einführung und Kommentar. a.a.O., S.313.

（3）Kindlers Literatur Lexikon; herausgegeben von Heinz Ludwig Arnold.I.B. Metzler, 2009. 3., völlig neu bearbeitete Aufl.

（4）以下のドイツ語版と日本語版を参照し、本文中に（K、ドイツ語版のページ数）の形で示した。Kierkegaard, Sören Entweder/Oder. Erster Teil. Gesammelte Werke. Übersetzt von Emanuel Hirsch. Berlin 1955. キルケゴール著作集（第3巻）：あれか,これか。白水社、一九六五年。

（5）足立 美比古：主音を失った音楽、〈キルケゴール〉の隠された原理（現代思想、一九八八年第五号第一六巻）八三～九二頁。

（6）たとえば日本でも、『ドン・ジョヴァンニ　音楽的エロスについて』と題して、キルケゴールの『あれか、これか』の第二部の内容に言及しないまま独立して出版されている（浅井真男訳、白水社、二〇〇六年）。特に末尾に付けられた岡田暁生の解説「キルケゴールとオペラの詩学」は、「言語化視覚化できない何か、沈黙し目を閉じて聴くことによってのみ開示される何か」をオペラの真髄として強調していて、本稿の立場に近い。しかし本稿の趣旨は「絶対的芸術作品」たるオペラに焦点をあてることにあり、この点で岡田とは異なっている。

（7）Stefan Kunze: Don Giovanni vor Mozart. 1972 München. S.10.

（8）さまざまな芸術家や批評家の言説、おそして品の上演歴とその際の評判、および作品と作者に関わる記念行事などを詳しく調べたヴェルナー・イェンゼンの言葉。Karin Werner-Jensen: Studien zur „Don.Giovanni“-Rezeption im19. Jahrhundert(18001850).Frankfurt am Main 1980, S.56

（9）ティルソ・デ・モリーナ『セビーリャの色事師と石の招客』佐竹謙一訳（岩波文庫）、二〇一四年．佐竹が翻訳の後に付けている詳しい解説での説明。なお、邦訳では伝統的に『セビーリャの色事師と石の招客』と訳されて来ており、最近の佐竹もこれを採用しているが、「burlador」を、以下に述べるように、パーレンは「Verhöhner（嘲弄家）」や「Zyniker（皮肉屋）」の方がふさわしいと主張しており、ローランドは「Trickster（トリックスター）」と訳している。本稿ではこれらを考慮し、「嘲弄色事師」と訳す

（10）Kurt Pahlen: Wolfgang Amadeus Mozart Don Jiovanni. Textbuch Einführung und Kommentar. 3.Aufla.(erste Aufl. 1981) Mainz/München 1988. S.313.

（11）Ingrid Rowland: Don Giovanni. “And what communion hath light with darkness?” In: The Don Jiovanni Moment. -Esszys on the Legacy of an Opera. New York 2006.P.3.

（12）たとえばゲイは、ドン・ジョヴァンニがどんな女性にも満足できないことについて、「エディプス的固着が解消できていないこと」をテーマに論じている。Peter Gay: The father's revenge : In The Don Giovanni book : myths of seduction and betrayal / edited by Jonathan Miller. London 1990. 邦訳ピーター・ゲイ「父の復讐」（ジョナサン・ミラー編『誘惑と裏切りの神話』柴田裕之訳、白水社、一九九七年収録）。

（13）E.T.A.Hoffmann: Don Juan. In: Fantasiestücke in Callot's Manier.1 814. (Sämtliche Werke in sechs Bänden; herausgegeben von Wulf Segebrecht und Hartmut Steinecke; unter Mitarbeit von Gerhard Allroggen und Ursula Segebrecht. Bd. 2/2. Deutscher Klassiker Verlag, 1993)。

（14）たとえHerbert Zeman(Hrsg.): Wege zu Mozart Don Giovanni. Wien 1987, S.参照。またPetro Alcalde, S.46も、『ドン・ジョヴァンニ』が誘惑者の行状というテーマと、石像の下敷きになって死という二つのテーマを持つ作品であり、後者には明

らかに「脱教会の世俗化する要素」が含まれている、つまり元来はキリスト教教会に関するテーマだったと述べている。

(15) グラッベの『ドン・ジュアンとファウスト』（一八二九年）参照)
Diets-Rüdiger Moser; Don Juan und Faust. –Die hybris des Menschen als Dramen Thema des 17.und 18. Jahrhunderts. In: Wege zu Moyart. Don Giovanni. Wien 1987. S.129.

(16) Hartmut Steinecke: Der Faustische Verführer In: Wege zu Moyart. Don Giovanni. Wien 1987. S.129.

(17) E.T.A.Hoffmann: Don Juan. a.a.O.,S.123.

(18) Hartmut Steinecke: Der Faustische Verführer. a.a.O.,S.147.

(19) 註（8）参照。

(20) 註（1）参照。なお、レクラム版は、冒頭の「はじめに」でこの現代をあげているだけで詳しい説明はなく、テキストにも取り上げていない。

(21) Johann Peter Eckermann ; Gespräche mit Goethe : in den letzten Jahren seines Lebens (Hrsg. von Christoph Michel ; unter Mitwirkung von Hans Grüters). Berlin 1999. S. 34. (Johann Wolfgang Goethe Sämtliche Werke : Briefe, Tagebücher und Gespräche; Hrsg. von Karl Eibl zusammen mit Horst Fleig {Bibliothek deutscher Klassiker 167}) .

(22) Johann Peter Eckermann ; Gespräche mit Goethe. a.a.O.,S.582.

(23) トルストイ『クロイツェル・ソナタ』中村白葉訳、角川書店、一九六九年、二〇頁。

(24) Thomas Mann: Goethe und Tolstoy. In; Gesammelte werke in 13 Bdn. Frankhurt am Main 1975. Bd.13. S.123.

(25) Friedrich Nietzsche: Nietzsche contra Wagner. Hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. W. de Gruyter, 1969. (Nietzsche Werke : kritische Gesamtausgabe / begründet von Giorgio Colli und Mazzino Montinari ; Abt. 6 ; Bd. 3).S.345.

（26）たとえば Heymel, Michael: Musik als Zugang zur ästhetischen Lebensan-schauung: Das Musikalisch-Erotische in Sören Kierkegaards Entwe- der-Oder (1843). In: Zeitschrift für systematische Theologie und Religionsphilosophie. 2013, Volume: 55, S.495-510. や、Floros, Constantin: Don Juan in Kierkegaards deutung. In: Journal:Musik & Ästhetik. 2007, Volume: 11, S. 69-75、および日本では藤本寛『キルケゴール――美と倫理のはざまに立つ哲学』（岩波現代全書）、二〇一四年、等を参照。

（27）小林秀雄『モオツァルト』（小林秀雄全作品一五「モオツァルト」、新潮社、二〇〇三年、四七～一〇三頁）。なお、本文中に（小林　頁数）の形で示した。

（28）相澤啓一『モーツァルティアンの罪業史』（「ユリイカ」第二三巻第九号、一九九一年、青土社、一八八～二〇三頁）

（29）相澤啓一、前掲書、一九六頁。

（30）相澤啓一、前掲書、一九七頁。

（31）近年様々な観点から、近代における「聴覚」という感覚の重要性が問い直されている。たとえば、ハイデガーの聴覚に関する記述をもとに聴くことについての現象学の再構築を試みるエスピネは、「『哲学の歴史的用語辞典』は「視ること」という見出し語の詳細な項目は載っているが、「聴くこと」を探してもどこにもない」と述べている。Vgl. David Espinet: Phänomenologie des Hörens. Eine Untersuchung im Ausgang von Martin Heidegger. Tübingen (Mohr Siebeck) 2., ergänzte Aufl. 2016, S. 11.