W. A. モーツァルトの《後宮からの誘拐》におけるオスミン
――オペラ受容におけるモラルの変容？――

Osmin in Mozart´s *die Entführung aus dem Serail*：The development of morality in opera reception?

大津　聡
OTSU Satoshi

1. 序

1781 年は、故郷ザルツブルクを離れ、ヴィーン定住を決意したモーツァルト Wolfgang Amadeus Mozart（1756-1791）にとって、人生の転機となった。また当時、ヴィーンのブルク劇場では、啓蒙専制君主として知られたヨーゼフ二世による政策（いわゆる「ヨーゼフ主義（Josephinismus）」）の一環として着手された「劇場改革」以来[1]、ジングシュピールの公演が行われていた。モーツァルトの青年期の記念碑とでも称すべき《後宮からの誘拐 *Die Entführung aus dem Serail*》KV384（1782）は[2]、このようなコンテクストに成立した作品であった。

本稿は、《後宮からの誘拐》（以下頻出するため《後宮》とする）についての、いわゆる「作品論」ではなく、当該作品の受容の一側面についてスポットを当てようとするものである。言うまでもなくオペラとは、音楽と台本から成り立っているジャンルであるが、両者の分かち難い結びつきは美学的にも説明し尽くせるものではない。モーツァルトの死後、とりわけ 19 世紀のオペラ受容、換言すれば、オペラの美的価値判断においては、しかし、音楽と並んで、あるいは、しばしばそれ以上に作品の筋書きや登場人物のキャラクターが決定的な役割を果たしていた。（Otsu 2013: 12）そういう事情に鑑みるに、「作品におけるエートスの担い手」（Lert 1918: 362）、すなわち、イデオロギー的な意味の担い手であるオスミンを巡る議論や評価の変容に着目することは、もはや単なるオペラの一登場人物についての解釈や描写に留まるものではなく、

[1] ここでは深く立ち入る余地はないが、地の語りを伴うドイツ語によるオペラ（ジングシュピール）の導入である。オペラに先立って、まずは演劇のレパートリーで試みられた。しかし複合的理由から、この急進的な劇場改革は、まもなく頓挫することとなり、オペラのレパートリーは再び「イタリア化」した。歴史的に見ると、《後宮からの誘拐》は、ヨーゼフ二世主導によるジングシュピール上演の短い伝統の最後期に位置することになる。

[2] 《後宮からの誘拐》は、晩年の《魔笛》KV620 と並んで、作曲家の生前にヴィーンでの成功を体験した数少ないオペラである。さらに、宮廷劇場（ブルク劇場）という場に限定すれば、生前に成功をおさめた唯一の作品ということになる。

作品を受容した市民社会のエートス、つまり、広い意味でのモラル観やその変容を描き出すということに他ならない。

2. オスミンの今日的イメージ？

《後宮》の登場人物の一人であるオスミンは、モーツァルトの全オペラ作品を通しても、ひときわ異彩を放つキャラクターである。オスミンのように持続的に議論の対象となってきた男性登場人物は皆無である。しかしながら、オスミンは作品のタイトルロールでもなければ、主役に相当する役ですらない。19 世紀には、オペラの表記、呼称にも、台本の原作『ベルモンテとコンスタンツェ』のタイトルがしばしば使われていたことが示唆しているように、このオペラの主役は、爽やかで誠実なイメージの青年貴族ベルモンテと、作品のヒロイン、コンスタンツェという若いカップルである。それにも関わらず、作品においてオスミンの存在は常に観衆の関心を引き付けてきた。オスミンは、18 世紀当時の西洋中心的な見方、価値観の反映なのか、粗野な東洋人（トルコ人）という設定になっている[3]。彼の作品における表向きの立ち位置を端的に描写するとしたら、規律や職務には忠実なイスラム教徒だが、粗暴で残酷、気が短くて、怒らせると手の付けられない恐怖の門番ということになろう[4]。

上記のプロフィールから、当然ネガティブなイメージが付きまとうオスミンではあるが、今日、オペラハウスで《後宮》を観て、オスミンの粗野な振る舞い、怒ると大声で威嚇し、鞭やナイフを振り回す姿に、本気で眉をひそめる人々はほとんどいないだろう。むしろ彼は道化役（Hanswurst）で、舞台の人気をさらうことの方がしばしばである。というのも、現代の私たちは、彼をあくまでオペラの登場人物として冷静に見ているからである。そんな中で、私たちはオスミンに現代にも通じるユーモアや新鮮な異国趣味を見出し、ロマンティックなアリアを歌うことはなくても、本気で怒りを爆発させ、多面的な感情や表情を見せる彼の姿に魅力すら感じているように映る。しかし、このような見方はあくまで今日的であるに過ぎないのであろうか？

3. オスミンの誕生

そもそもこのオペラが生まれた時、思い描かれていたオスミンとは、一体、どのような現象であったのだろうか。モーツァルトは、ザルツブルクの父レーオポルトに、《後宮》の創作につい

[3] しかしながら、このことを単純に人種差別だと考えるべきではないだろう。劇の最後で人道的な英断を下し、称賛される、後宮の主バシャ・セリムもトルコ人という設定である。
[4] 使用人という身分でありながら、執拗に恋人たちを引き離す門番という意味では、唯一《魔笛》のモノスタトスと共通するものがある。が、ドラマ全体を通しての存在意味とドラマトゥルギー上の重要さは比較にならない。

て複数の書簡を送っているが、とりわけオスミンについて踏み込んだやりとりを交わしていることは注目に値しよう。

> さて、オペラの台本について。シュテファニーの仕事に関するかぎり、あなたのご意見はまさに当たっています。でも、あの歌詞は、愚かで、粗暴で、意地悪なオスミンの性格にぴったり合っています。 そして、その詩型が上出来とはいえないことはよく分かっていますが、私の楽想にまったくふさわしいものなのです。（Briefe III: 166）

この 1781 年 10 月 13 日に父レーオポルト宛てたモーツァルトの手紙が示すように、モーツァルトにとってオスミンは、元来「愚鈍で粗野で意地悪」なキャラクターであった。が、そこでは、残虐な歌詞や振る舞いばかりがクローズアップされる憎むべき悪役ではなかったのである。実はモーツァルトは、オスミンについて、この書簡に先立ち同年 9 月 26 日にもレーオポルトに書簡を送っており、そこでは、オスミンの音楽的効果と劇作上の戦略、登場人物についての心理分析が綴られている。さらにオスミンの本来の姿を探るために引用してみたい。

> その初めと終わりの部分だけを同封しましたが、終わりのところはきっと受けるはずです。オスミンの怒りは、それにトルコ風の音楽がつけられるので、コミックに表現されます。［・・・］しかし、オスミンの怒りがますます激しくなっていって、つまり、アリアがもう終わるかなと思うころ、アレグロ・アッサイがまったく別の拍子、別の調になるので、まさに最高の効果をあげるに違いありません。というのは、人間がこんなに激しく怒ると、あらゆる秩序や節度や限界を超えて、我を忘れてしまうからで、音楽も同様に我を忘れなければなりません。［・・・］（Briefe III: 161ff.）

これが、モーツァルトの意図した「オスミン効果」である。つまり、モーツァルトはオペラの中で、恐ろしい「怒れるオスミン」ばかりでなく、何より彼のコミカルさを意図していたのだ。また、これら 2 通の書簡から、オスミンのキャラクターは、ほとんどモーツァルトによる創造であると言っても過言ではないことが分かるだろう。もちろん《後宮》の台本は、ブレッツナー Christoph Friedrich Bretzner （1748-1807）による原作を、シュテファニー Johann Gottlieb Stephanie（1741-1800）がオペラのために仕立てたものである。しかし書簡の内容に鑑みるに、オスミンの強烈なキャラクターが、いかに作曲家の綿密なヴィジョンのもと、音楽によって、強力かつ戦略的に描かれているかが分かるだろう。つまり、モーツァルトの音楽なくしては、オスミンは生まれてこなかったのである。そして、そのオスミンとは「愚鈍で粗野で意地悪」で、過剰な怒りを爆発させる人物ではあったが、同時にコミカルという、誕生当初は、大変独自のキャラクターであったことが読み取れるのだ。

4. 市民社会におけるオスミンとモラルの変容?

シュテファニーと、とりわけモーツァルトによって、オスミンが本来、台本と音楽、両面から野心的かつ戦略的に構想された登場人物であったことを確認したところで、次に本稿で問題となるのは、「モーツァルトとシュテファニー以降のオスミン」というトピックである。それは、モーツァルトとシュテファニーが思い描き、創り出したオスミン像が、その後 19 世紀の市民社会ではどのように変容していったのか、という問題に他ならない。とりわけ 19 世紀半ば以降、ほとんど途切れることなく書かれてきたモーツァルト評伝の中で、驚くべきことに、オスミンは、主人公カップル、つまりベルモンテやコンスタンツェと並んで、時には彼らを押し退けるほどに、常に議論の対象となってきたのである。これは、他のオペラの登場人物の事例を考えても明らかに尋常ではない。が、それほどまでに、オスミンは良くも悪くも人々の関心を集めてきたということに他ならない。かくして、オスミンは各々の社会や、そこに生きた人々の意識を映し出す鏡として機能するのである。つまり、オスミンに対する人々の反応とイメージの変化には、19 世紀市民社会のモラル観や生活態度、価値観やユーモアのセンスの変化を垣間見ることが出来るのだ。しかしながら、ここで 19 世紀市民社会のモラル観について立ち入って論じることは簡単ではない。そもそも、そのようなものは統一した像に固定され得るものではなく、不断の歴史の中で絶えず変化していくプロセスであるからだ。が、1800 年前後の劇場文化、芸術における 市民社会のモラルは、その倫理的側面、つまり狭義のモラルに重きが置かれており、厳格かつ広範囲におよぶものであったことは、当時の限られた一次資料からも窺い知ることが出来る。

> 道徳性は、あらゆる享受において必要不可欠な条件である。従って、演劇の享受においても同じことが言える。すなわち、模範というものが道徳性に効果をもち、そして劇の中で提示されるという意味で、演劇における道徳性は、それ自体積極的に促進されるのである。そういう観点から、演劇は 2 つのレベルに分けることが出来る。幸福への転換の要因が、人間自身の中にあるか、従って道徳的であるか、あるいは幸福への転換の要因が人間外に、すなわち、運命にあるかである。［・・・］後者が美学的な享受を生み出すことは否定出来ないが、前者はより道徳的な傾向を有しているのである。（Anon. 1800: 276）

さらに、モーツァルトについてのモノグラフにも、モラルについての表明が確認されることは、とりわけ注目に値する。モーツァルトについてのモノグラフでありながら、モーツァルトという特定の作曲家の作品のみを前提にして書かれているとは明らかに考え難い芸術観が呈されているからである。むしろ著者はここで、道徳と人間、芸術作品の関連について、自らが普遍的であると信じて疑わない所見を述べていると考えるべきであろう。

> モラル的な存在として、私たちは、意思の自由や熟考をもって行われた、全ての人間の行為を道徳に関連づける。そして道徳を生み出し、促進する、あるいは最低でも阻害しない全てのものを正当と認める。逆に、全ての非道徳性とそれを助長するものは認めない。それ故、各々の芸術作品は、人間の意思の自由や熟考の産物として、道徳の管理下にあるのである。［・・・］（Arnold 1803: 28）

このアーノルトの道徳観、芸術に求める倫理性は、当時の市民社会の価値観や趣味も相まって、モーツァルトのオペラおよび、その登場人物についての美的価値判断において、決定的な基準となった。《後宮》や《皇帝ティートの慈悲》、《魔笛》など、つまり、その次元はともかく、ヒューマニズムがオペラのテーマの核心であることが分かり易く感じられるような作品が高く評価された反面、19 世紀全体において、厳密には 1820 年代以降、モーツァルトのオペラの中でも特別な位置を占めるに至る《ドン・ジョヴァンニ》は、低い評価に留まっている。そのことは、とりわけ 19 世紀半ば以降は作品のヒロインとして崇拝された、ドンナ・アンナへの美的価値判断に顕著に現れている。ほとんどの社会では、もちろん現代の法治国家であれば、ドン・ジョヴァンニは、罰せられなければならない。なぜなら、彼はオペラの冒頭で住居侵入罪及び、アンナへの婦女暴行未遂を引き起こしたのみならず、何よりアンナの父である騎士長を殺めた、殺人者だからである。従って、現代の常識に鑑みれば、恋人のオッターヴィオに頼りながらも、アンナが父親を殺害したドン・ジョヴァンニに対して揺るぎない復讐心を誓うことは、自然なこと、もっと言えば、「正義」であると思われる。しかし、アーノルトの倫理的生活態度についての意識によれば、そうではなかった。

> 常に復讐を促すというようなことは、決してモラル的な喜びを呼び覚ますものではない。復讐は、無垢で病んだ女性だけが関心を持つものである。病んで荒れ狂うものは、嫌悪を呼び起こすだけである。（Arnold 1803: 295）

もっとも 1800 年初頭のこのような極端な見解はむしろ限定的であり、《ドン・ジョヴァンニ》のドンナ・アンナは、モーツァルト評伝においても 19 世紀半ば以降、とりわけヤーンのモーツァルト評伝（1856/59）においては、正にモラルの観点から、一転、最も重要かつ賞賛に値する登場人物と見なされる。ただ、いずれの場合も、作品に関する美的価値判断にモラルが大きく関与しているという点では変わりがない。そこで、モラルによる判断力が、オペラの登場人物の記述や評価に反映している例として、19 世紀の、すなわち「モーツァルト以後の」オスミンについて考察してみたい。

作曲家で、また音楽ジャーナリストでもあったライヒャルトの書簡からは、彼がオスミンをまだ、コミカルな存在として捉えていたことが読み取れる。

夜、私はブルク劇場よりも大きく、立派な、ケルントナー・トーア劇場でモーツァルトのオペラ《ベルモンテとコンスタンツェ》を観た。［・・・］君もヴァイマールの劇場で知っているディルツカが、オスミンをご当地風にならって、正にコミカルに演じ、歌ってみせた。（Reichardt 1803: 113）

一見些細で、日記の一部のような文章にしか読めないかも知れないが、これは 19 世紀初頭の数少ない貴重な証言なのである。記された時代に鑑みるに、サンプル数が極めて限定的にならざるを得ない状況であることに加え、ライヒャルトが残した言葉は、まだ、この時代にもモーツァルトとシュテファニーが思い描いたオスミン像が引き継がれていたことを伺わせているからである。彼は短い文章ながらも、オスミンのキャラクターと音楽の「コミカルさ」に言及している一方、オスミンについてのネガティブな記述は一切呈してはいない。

しかし、まもなく芸術に厳しいモラル観が求められるようになった 19 世紀初頭にあっては、オスミンは、時に、激しい批判や誹謗中傷の的となった。初期のモーツァルト評伝に出て来るオスミンは、オペラの中のドラマトゥルギーや音楽とはかけ離れたところで、換言すれば、一義的にモラルという観点から否定的に捉えられてきたのである。その典型例がアーノルトである。彼のオスミンについての批判的記述は、仮に現代に書かれたものであったなら、劇中のオスミンの歌詞や振る舞いとは別の意味で問題であろう。アーノルトにとってオスミンという現象は、コミカルさとは凡そ無縁のものであり、「オスミン、彼のあるべき姿は、がさつで、卑劣なトルコ人」（Arnold 1803: 377）であった。そして「奴隷気質とそれと非常に近い関係にある無分別な残忍さ、子供じみた残酷さは、この東洋の下劣を明確に性格づけている」（Arnold 1803: 377）ということになる。アーノルトのオスミン像は、第一に「残酷なアリア」、すなわち、オスミンが歌うテキストの内容から生まれたものである。それが、今日では大変有名な第 1 幕、第 3 番のアリア、「こういう風来坊共ときたら „Solche hergelahf´ne Laffen“」の、とりわけ、最後の歌節の内容とアレグロ・アッサイのテンポによる音楽にあったことは明らかである。

［・・・］	［・・・］
Erst geköpft,	まずは首を切り、
Dann gehangen,	それから吊るし上げ、
Dann gespießt	次に熱い棒で串刺しにし、
Auf heiße Stangen,	
Dann verbrannt	それから焼いて、
Dann gebunden	縛り付け、
Und getaucht;	水にひたして、
Zuletzt geschunden.	最後には皮を剥いてやる。

しかしアーノルトに限らず、この歌詞と音楽は、19 世紀の人々にショッキングな印象を与え、オスミンは、一義的ではないにせよ、第一にその残虐性と結び付けられたことは明らかであった。

しかしながら、このオスミンのブラックなイメージ、あるいは、オスミンのある種の「受難」はまだ続くものの、彼についての否定的な見方は、時代と共に少しずつ変化していく。例えば、初めてモーツァルトの作品を詳しく論じたウリビシェフは、オスミンに「最高度に独自で、おもしろい道化役」（Oulibischeff 1847: 442）を見出している。とは言え、この時代の市民、少なくとも、音楽家の評伝を書いた典型的教養市民の感覚からは、オスミンはまだまだ異色な人物でしかなかった。そして、ウリビシェフにおいてもまた、「こういう風来坊共ときたら」の歌詞と音楽が、オスミンについての総合的な人物像に決定的な影響を与えたことは明らかで、さらに独自に想像を膨らませた結果、異常なサディストとして描かれている。

> このオスミンというのはおかしな奴である！彼が夢見ることと言えば、串刺しと絞首台、首切り、絞殺、最後には布袋につめて海に投げ込む等々、だけである。私たちが音楽を愛するように、彼は絞首刑を愛しているのであり、その道の「通」である。凡庸なものには飽き足らないマニアなので、処刑という快楽をどこまでも追求するのである。［・・・］唯一、音楽だけがオスミンを制御することが出来た。（Oulibischeff 1847: 431ff.）

さらに 19 世紀も半ばを過ぎると、ヤーンによって、初の本格的、かつ空前絶後の規模を誇るモーツァルト評伝（1856/59）が成立し、ヤーンは従来のモーツァルト評伝を批判的に振り返り、「学術的方法（eine wissenschaftliche Methode）」（Jahn 1956: XXI）を提唱した。が、そこでもオペラの登場人物についての詳細な描写とそれに伴う美的価値判断は途絶えることはない。当然オスミンも例外ではなかった。ヤーンの評伝では、少なくとも、既にウリビシェフが最後に短く付け加えたオスミンの音楽的な意味が、より評価されていることは注目に値する。19 世紀におけるオペラの記述方法という点では大きな進歩であるからだ[5]。

> これら高貴な両者［ベルモンテとコンスタンツェ］は、オスミンと鋭い対照を成して向かい立っている。オスミンは全くモーツァルトの創造であり、ドラマティックな音楽を生み出す独自の形象である。［・・・］［オスミンの］憤激した快楽や好色な怠惰は、不協和音を伴うオクターブ跳躍において見事に特徴付けられている。［・・・］（Jahn 1858: 116）

[5] 当時の、とりわけ音楽ジャーナリズムにおけるオペラの記述方法について特記するべきことは、しばしば音楽そのものや、テキストや総譜に記述され、意図されたものからは全く隔たったところでなされていたということである。

しかしながらヤーンは、オスミンを「全体としての効果は、決定的なコミカルさである」と評価しながらも、「乱暴な熱狂」、「残忍な粗暴」、「言語に絶する残酷さ」（Jahn 1858: 116）といった表現の数々が示すように、依然として従来のオスミンについてのイメージが濃厚であり、つまるところ、彼にとっても、オペラの世界のことであろうと、あくまで粗暴で残酷な人間に過ぎないという 19 世紀の市民社会のモラル観を抜きには考えられなかったのである。

オスミンという現象に、初めて「真のユーモア」（Nohl 1863: 228）を見出し、それまでのドイツ・オペラにはなかったタイプの登場人物として評価したのは、ノールであった。ノールがオスミンを高く評価しようとした目的は、しかしながら、モーツァルトという作曲家とその生涯の理想化にあったようである。《後宮》というオペラは、青年作曲家モーツァルトが、故郷ザルツブルクと同地での人間的しがらみを捨て、ヴィーンに新天地を求め、さらには父親の反対を押し切って結婚した、そんな人生のタイミングで書かれた作品である。そのことと関連して、ノールは、オペラの中でオスミンのような横暴な人物を創造したことに、26 歳の若きモーツァルトの精神の自由の表明と人間的成熟を見出そうと懸命になっているかのように映る[6]。そもそも自国が誇る大作曲家の理想化というのは、19 世紀の教養主義市民層の典型的な特徴であるが、今日的見方からは、過剰解釈の批判を免れないであろう。が、これもまた、19 世紀市民社会の美的価値判断に裏付けされた、モーツァルト像と彼のオペラに対する見方であったことを見逃すべきではない。

ハウゼッカーの「独自の急進的ユーモア」（Hausegger 1901: 79）という冷静かつ中立的ニュアンスの記述に始まりながらも、しかし、20 世紀に入ると、オスミンは日常のモラルや作曲家の理想化との関連を超えて、概してポジティブで多様に受け入れられるようになったかのように映る。もちろん、その変化は、常に直線的に進むものではなかったが、アーノルトやウリビシェフによって、その歌詞の内容の残虐さや不道徳から非難された、第 1 幕、第 3 番のアリア「こういう風来坊共ときたら」も、シュトルクのモーツァルト評伝では、「ドイツ語によるオペラ台本の中で、初めての大規模でコミカルなアリア」（Storck 1908: 357）という新たな評価が与えられた。

続くシューリヒは、オスミンに「極めて多様な情緒」（Schurig 1913: 20ff.）を見出し、それ故、次のように提案している。「私たちはオスミンの騒々しい表現よりも、むしろくつろいだ［姿］に注意を向け、楽しもうではないか」としつつ、しかし、この記述の底には皮肉なニュアンスが潜んでいた。彼は同時にオスミンというキャラクターに「極端な無秩序」を見ているからである。

オスミンを作品における「エートスの担い手」（Lert 1918: 362）と見なした演出家レルトは「見事なのは、しかし、オスミンだ」（Lert 1918: 354ff. ）と断言する一方、「オスミンは非常に野蛮な残酷さと愛の概念の向かい合わせにある。抜け目のない愚鈍とナイーブな不器用さは、ほとんどグロテスクである」と、複雑で独創的な人物像として捉えている。そして、プフォルデテ

[6] ここでノールは、オスミンを、次第に関係が悪化していったザルツブルクのコロレド大司教、及び最後の決裂の際には戸口でモーツァルトの尻を足蹴りして追い出したというエピソードが残されている大司教の侍従アルコ伯爵と重ね合わせているのだ。

ンに至り、ついに、オスミンは「オペラ全体を通して最も重要な人物」となり、「最も独創的な人物像の一例」（Pfordten 1908, [2]1918: 60）という評価を得るまでになった。

ヤーンの評伝の第 5 版（改訂版）として世に出たアーベルトの著名なモーツァルト評伝では、もっとも、19 世紀中葉に、ヤーンが書いた部分との整合性を考慮してのことであろうか、「オスミンはその粗暴さにも関わらず、全く問題はない」（Abert 1919/1920: 798ff.）と曖昧な表現に留めながら、しかし、アーベルト個人の心の内では、オスミンは、依然として悪であり、オペラの最後にオスミンが舞台袖に消えて行くことは、メルヘンチックな御伽話や幼児向けの絵本の最後に現れるようなハッピーエンドであった。

> 何の細かい説明も理由付けもいらない童話の、わかりきった楽観主義をもって、全体の物語はハッピーエンドへと進んで行く。オスミンは、最後には、悪夢の出来事のように消え去っていくのである。（Abert 1919: 799）

アーベルトの曖昧で、実は懐疑的なオスミンへの評価は、旧態依然とした態度に映るものの、驚くべきことではない。個人の価値観や精神史の不断の流れを背景として、オスミンについての見方や評価が予定調和的に収斂していくとしたら、むしろ疑わしいであろう。とは言え、アーベルトの娘で、同じく著名な音楽学者であり、とりわけオペラ研究で有名であったアンナ・アマリエ・アーベルト（1970）にとっても、オスミンは悪であり、残酷さを象徴する存在であったことは、20 世紀後半という時代に鑑みるに、さすがに違和感を禁じ得ないように思われる[7]。

21 世紀の現代では、例えばキュスターにおいてはオスミンの音楽的価値が高く評価され（Küster 2001: 312）、さらに近年のゲックも、オスミンを「冷酷な悪者ではなく、多面的で野卑な人物」（Geck 2005: 265）と表現している。音楽家評伝の意味や役割、オペラの記述方法が 19 世紀とは変わっても、オスミンを巡る議論は途絶えることはない。つまり「オスミン受容」はこれからも続くのである。

4. 結

オスミンについての議論の歴史、言わば言説史は、しかしながらオスミンという人物のみならず、《後宮》というオペラの受容史、すなわち市民社会でこのオペラが上演され、鑑賞され、語られた歴史のパラドックスに他ならない。オスミンという現象は、台本作者シュテファニーにとって、また、とりわけモーツァルトにとっても、父レーオポルトへの書簡が示すように、コミカ

[7] 本稿は学術的な言説史の再構築を扱っているものの、アーベルト父娘については、いわゆる「血は争えない」という可能性も排除出来ないようにすら思われる。

ルで舞台効果のある人物として意図されたものであった。そして、《後宮》が当時、ブルク劇場に集まったヴィーンの上流階級の観衆において成功を収めたことを考えても、当時の人々にとって、オスミンという現象は、全く問題のないものであったのだ。しかし、19 世紀の教養主義市民層や彼らの価値観を代弁する評伝作家には[8]、その残酷さと不道徳から拒否反応を受けることとなった。そうした見方は、しかし 19 世紀全体を通じて徐々に変化し、20 世紀初頭、言うなれば、後期の市民社会においては、概して、好意的に受け入れられるようになった。オスミンは元来のコミカルな要素を取り戻し、彼の残酷さや怒りは、少なくとも舞台上では、それだけがクローズアップされ、一義的に恐ろしい、残虐なものとしてではなく、コミカルさやユーモア、ナイーブな、今日的な意味では、愛すべきキャラクターと結びつくものとして解釈されるようになっていったのである。

音楽家の評伝、あるいは音楽史記述に現象している 19 世紀市民社会のイデオロギーを、一言に集約することは当然不可能であるが、ドイツ語圏の場合、詰まるところ、最も典型的な価値観の一つは、各々の時代のオピニオンリーダーであった教養主義市民層（Bildungsbürgertum）の理念、美学に鑑みても、広義のモラルに関わるものであったことは明らかである[9]。少なくとも 19 世紀のモーツァルト評伝のオペラ記述においては、しばしば音楽以前に、その筋書きと登場人物の人間像が真剣に語られ、その時々のモラルに関するイデオロギーから評価されたということであり、逆に言えば、19 世紀のモーツァルト評伝の著者たちは、オペラについて、程度の差こそあれ、モラルの問題を抜きには語れなかったということである。そして評伝において、各々の時代のモラル観を抜きにはモーツァルトの作品を語らない、あるいは語れないという事実は、評伝作家にとって、モーツァルトの音楽を語ることと同じ位、ひょっとしたらそれ以上に、各々が生きた時代と所属した社会の集合的な価値観を守ることが重要であったのではないかという問題が浮かび上がってくる。本稿でクローズアップした、《後宮》におけるオスミンの事例は、従って、優れて 19 世紀的な音楽記述の問題の一端を照らし出しているのである。

[8] 教養主義市民層と音楽家評伝、あるいは評伝の著者の出自については Otsu（2013: 41-46）を参照。
[9] 教養主義市民層の定義ついては、Vondung （1976: 20-23）の古典的著書における定義が、未だ広く通用していると言って良い。

参考文献表

1. 基礎資料（全集等）

Wolfgang Amadeus Mozart, *Die Entführung aus dem Serail*, Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Serie II, Werkgruppe 5, Band 12, vorgelegt von G. Croll, Kassel u.a. 1982［＝NMA］

Mozart: Briefe und Aufzeichnungen, Gesamtausgabe, Band III, hrsg. von der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg, gesammelt und erläutert von Wilhelm A. Bauer und Otto Erich Deutsch, Kassel u.a. 1962［＝Briefe］

2. 研究書等（一次資料、二次資料）

Abert, Anna Amalie, *Die Opern Mozarts*, Wolfenbüttel u. Zürich 1970.

Abert, Hermann, *W. A. Mozart*, neubearbeitete und erweiterte Ausgabe von Otto Jahns Mozart, Leipzig 1919/1921.

Allgemeine Theaterzeitung: Artikel ohne Autorennennung. *„Die moralische Tendenz“*, November. 1800, Nr. 43, S. 273-287.

Arnold, Ignaz Ferdinand Cajetan, *Mozarts Geist. Seine kurze Biographie und ästhetische Darstellung seinerWerke. Ein Bildungsbuch für jünge Tonkünstler mit dessen Portrrait*, Erfurt 1803.

Geck, Martin, *Mozart. Eine Biographie*, Hamburg 2005.

Hausegger, Friedrich von, *Unsere Deutschen Meister. Bach, Mozart, Beethoven, Wagner*, München 1901.

Jahn, Otto. *W. A. Mozart*, Teil I, II, III, IV, Leipzig 1856-59.

Küster, Konrad, *W. A. Mozart und seine Zeit*, Laaber 2001.

Lert, Ernst, *Mozart. Auf dem Theater*, Berlin u. Leipzig 1918.

Nohl, Ludwig, *W. A. Mozart, ein Beitrag zur Aesthetik der Tonkunst*, Heidelberg 1860.

Oulibischeff, Alexander D., *Nouvelle biographie de Mozart*, *suivie d'un aperçu sur l'histoire générle de la musique et l'analyse des principales œuvres de Mozart*, Moskau 1843, deutsche Ausgabe, *Mozart's Leben*, übersetzt von A. Schraishuon, Stuttgart 1847.

Otsu, Satoshi. *Die Opern in der Mozart-Biographik von 1800 bis 1920. Ideologische Aspekte in der bürgerlichen Gesellschaft*, Wien 2013.

Pfordten, Hermman von, *W. A. Mozart*, Leipzig 1908, zweite durchgesehene Aufgabe, Leipzig 1918.

Reichardt, Johann Friedrich, *Vertraute Briefe*, geschrieben auf einer Reise nach Wien und den Österreichischen Staaten zu Ende des Jahres 1808 und zu Anfang 1809, eingeleitet und erläutert von Gustav Gugiß, München 1915.

Schurig, Arthur, *Wolfgang Amadeus Mozart, sein Leben und sein Werk*, II Bde., Leipzig 1913.

Storck, Karl, *Mozart. Sein Leben und Schaffen*, Stuttgart 1908.

Vondung, Klaus (Hg.), *Das wilhelminische Bildungsbürgertum. Zur Sozialgeschichte seiner Ideen*, Göttingen 1976.