

# 喜劇と <sup>ムシカ・ムンダナ</sup> *musica mundana*<sup>(1)</sup>

小 塩 トシ子

## はじめに

エリザベス朝のイギリスは、演劇と音楽が盛んな時代であった。一般的に言ってイギリスが音楽の国であるという言い方をすれば、異議を唱える人も多いであろう。しかしとくにこの時代のイギリスが後代と比べて、演劇と音楽がともに盛んな一時期を劃したことは、誰もが認める筈である。大陸の国々、イタリア、フランス、ドイツなどの音楽のあり様から影響を受けながらも、ルネッサンス・イギリス人の音楽のたのしみ方は、宮廷人から市井の人、村や街の祝祭に参加する人々まできわめて広く、盛んなものであった。演劇も教会から生れ育ちながら、その世俗化と平行して、村の祭りの伝統や宮廷内の祝宴と結びついて、音楽をその中に重要な要素としてとり込んでいった。この時代の劇に多くの音楽が用いられていることは自然の成り行きであった。

ところでシェイクスピア劇の音楽とひと言でいってもその内容はさまざまである。器楽も声楽もある。シェイクスピア劇の中に置かれたじっさいの音楽や歌は、おそらく100近くを数えるであろうが<sup>(2)</sup>、俳優(すべて男声)がうたう歌が当時ひろく流布していたバラッド風の、楽譜さえ必要としないものから、その劇の文脈に当てはめてあらたに作られた、ある俳優向けのものまであるように、そのように器楽のなかにも昔からある素朴な楽器からルネッサンスの宮廷人が最高の教養の具として使った、技術を要する弦楽器や鍵盤楽器にいたるまで、さまざまに奏でられる音楽を含んでいる。そして劇のなかで音楽が用いられる意味と役割はそ

れぞれ異なっている。

こういったさまざまな音楽のなかで、とくに「歌」について、種類や内容と劇の構造的機能の関係を筆者は数年来調べているが、その過程で、それら個々の音楽が置かれ用いられている具体例ばかりでなく、音楽について語られる台詞についても注目すべきこととして考察を誘われるようになった。音楽への言及は、音楽のもつ力、意味、役割などさまざまであるけれども、それらはいわば「聞こえない音楽」(unheard music)として劇のなかに置かれ、音楽の本質である調和を劇の世界に対して暗示する点でたいへん意味ぶかいと言わねばならない。

したがって本論では、そのような側面からシェイクスピアの音楽を論ずるいわば序説として、じっさいの音楽の背後にあって、劇の世界の秩序と調和を成り立たしめている音楽的ヴィジョンについての考察を、喜劇を例にとってしてみたい<sup>(3)</sup>。

(一)

喜劇の終りに、歌と踊りあるいは音楽を配して、よろこばしい結末の印象を舞台いっぱい広げるという作劇のしかたは、おそらくシェイクスピアのもっていた「終りの感覚」(sense of an ending)にかなったものであった。元来喜劇というジャンルが、求心的な構造をもつ悲劇とは異なり、拡散する視野をもち、人物の内面に焦点を絞っていくのではなく、むしろ幾組もの人間のあいだの関係がもつれ合いそしてついには解ける、その過程を描くものであってみれば、終りの場面で、ほとんど全員が集合して解決を祝うのに、音楽ほどふさわしい手段を提供するものはないといっても言い過ぎではあるまい。

シェイクスピアの喜劇が、ほとんど「愛」をテーマとし、しかも結婚に至る愛が喜劇の happy end と一致している場合<sup>(4)</sup>には、終幕の祝いの歌や音楽はふさわしい余興であり、また個々の人の結びつきをつよめると同時に、それをこえて共同体の成員が共に生きる喜びを味わう。喜びと祝いの感覚を呼び覚ます劇的效果は明らかであろう。音楽はそこで人と人とを和解させ、平和に結びつける作用

## 喜劇と *musica mundana*

をもち、またそれを一般化する効果をもつ。

問題喜劇や晩年のロマンス劇をここでは除いて<sup>(5)</sup>、1590年代の喜劇を並べて概観すると、初期の二作品『間違いつづき』と『ヴェロナの二紳士』にはそのような場面は設定されていないが<sup>(6)</sup>、『じゃじゃ馬馴らし』や『むだ騒ぎ』は結婚の祝宴 banquet と踊りで終っており、『お気に召すまま』と『夏の夜の夢』は、ハイメンの指揮するグランド・フィナーレとオベロンやパックの祝福を背景に歌と踊りで終りを飾る。『ウィンザーの陽気な女房たち』には郊外の公園でハーネズの祭りの歌と踊りが終り近くに配置されている。これらの賑々しいフィナーレとはちがって『恋の骨折損』と『十二夜』には静かな歌がおかれているが、全体としてみればシェイクスピアの喜劇の終りには、音楽用語のアナロジーで表現することが許されるならば、ポリフォニック（多声音楽的）な響きが鳴り渡っていると言ふことができる。

ところで『ヴェニス商人』の終幕には、そのような音楽がないけれども、それに代って場面全体が、いわば音楽的世界をつくり出しているのは注目に価する。

その五幕一場をまず見よう。“The moon shines bright” と夜想曲<sup>ノクターン</sup>に相応しい美しい調べがロレンゾーによって語りはじめられるいわば叙唱部<sup>レシタテウーボ</sup>のあと、月影につつまれて恋人二人が奏でる二重唱<sup>デュエット</sup>が抒情詩的な世界をくり抜けていく。「こんな夜に……」とくり返す進句は、そのなかに引用される古代の伝説的人物たちがどれも悲劇の主人公で、この抒情的世界に不安な予感をしのびこませるようでありながら、じつはこの二人の恋の二重奏をかえってひき立て、悲劇から喜劇へと美しく転調させる効果をもつ。こうして先立つ法廷の場（四幕）の憎しみと欲望の渦く破滅寸前の悲劇的危機から、百八十度の転換をして、調和と和解の世界へとこぶその導入部をつくっている。ここから110行にわたって、叙唱部につづく天空の harmony の主題（54—68行）、ジェシカの応答ではじまる第一の変奏（69—88行）、楽士たちが演奏するじっさいの音楽<sup>(7)</sup>に導かれるようにしてポーシャとネリッサが登場、第二の変奏部（89—110行）が展開する。

その主題の部分を読んでみよう。

喜劇と *musica mundana*

How sweet the moonlight sleeps upon this bank!  
Here will we sit, and let the sounds of music  
Creep in our ears — soft stillness and the night  
Become the touches of sweet harmony:  
Sit, Jessica, — look how the floor of heaven  
Is thick inlaid with patens of bright gold,  
There's not the smallest orb which thou behold'st  
But in his motion like an angel sings,  
Still quiring to the young-ey'd cherubins;  
Such harmony is in immortal souls,  
But whilst this muddy vesture of decay  
Doth grossly close it in, we cannot hear it:

[Enter Musicians.]

—V. i. 54—65<sup>(8)</sup>

ここに表現されている “the sounds of music,” “sweet harmony” は、周知のように “music of the spheres” と言い慣わしている、天空の星のひとつひとつがめぐりつつ奏でる音の調べであり、それは朽ちる衣を身につけた人間の耳にはとどかない音楽である。しかし朽ちることのない不滅の魂は、その天来のharmonyを内に響かせ持っているといわれる。だから聞こうとするときこの音楽は不思議な力をもってそのきき手に影響を与え、荒ぶる野性もおだやかに和らげられるのだ、とロレンゾーは続けて語っている。

..... do but note a wild and wanton herd  
Or race of youthful and unhandled colts  
.....  
If they but hear perchance a trumpet sound,  
Or any air of music touch their ears,

喜劇と *musica mundana*

You shall perceive them make a mutual stand,  
Their savage eyes turn'd to a modest gaze,  
By the sweet power of music: therefore the poet  
Did feign that Orfeus drew trees, stones, and floods,  
Since naught so stockish, hard, and full of rage,  
But music for the time doth change his nature, —  
The man that hath no music in himself,  
Nor is not moved with concord of sweet sounds,  
Is fit for treasons, strategems, and spoils,  
The motions of his spirit are dull as night,  
And his affections dark as Erebus:  
Let no such man be trusted: — mark the music.

—V. i. 71—88

これがオルフェウス神話以来音楽のもつ力であることは、誰もが知るところであつた。同時に、内に音楽をもたない人、美しい音の調べに心動かされない人は、信用のおけない悪しき心の持ち主であると言われているのであり、これは当時の音楽についての人々の考えを代弁したものといえよう。

(二)

「天球の音楽」(music of the spheres)は、元来「宇宙像」に関わる cosmological な音楽の謂であり、この問題は精神史 (History of Ideas) で取り扱われるべきものである。

ところで中世からルネッサンスへかけて、「世界は舞台」という観念がひろく行われていたのはよく知られるところであり、その句に「人は役者」と続けて、人生を芝居にたとえ世界を劇場と見なす見方が一般的のようであるけれども、実はむしろ世界はその作者神のつくられた劇であり、人間はそれぞれの役割を演ずるのだというところにはじめの力点はあつたらしい。それとおなじように「世界の

音楽」*musica mundana* は、宇宙の形成原理として、古代から受け継がれてきた理念である。ピタゴラスは、天球の奏でるハルモニアは、人間の理性によってその存在を推論することができる、と言う。なぜなら理性は数学的比率を理解できるのだからであり、これが彼の理論の基盤にあった。彼はそれを響き合う弦の長さの比率によって得られる音響実験によって推論し確かめたのであった。やがてプラトンは、ピタゴラス学派に基づき、さらに人間の魂の調和と結びつけて、『共和国』四巻および十巻<sup>(9)</sup>においてこれに倫理的命題を加え、キケロも『国家について』の「スキピオの夢」<sup>(10)</sup> でこれを扱いマクロビウスがコメンタリーをつける、といったように、綿々と古代から中世へそしてルネッサンスへと受け継がれたのが「天球の音楽」の観念である。

6世紀の思弁家・数学者であったボエティウスはその著『音楽の理論について』(*De Institutione Musica*)の中で古代的区分<sup>(11)</sup>を用いて、(1) 宇宙の音楽(*musica mundana*) (2) 人間の音楽 (*musica humana*) (3) 楽器の音楽 (*musica instrumentalis*) すなわち道具によって成就する音楽、この3種の音楽について論じている。今日われわれが音楽といえは、(3)の器楽(もっともこの中には人の声も道具として含まれるわけで、器楽と声楽のことであるが)を考えるであろう。言い換えればそれは *practical music* であるわけだが、古代・中世の人々は、(1)(2)の *speculative music* 瞑想による音楽、なかんずく天空の音楽の調和と、それが人の肉体と魂に影響するところに関心の第一義をおいていた。(3)の音楽は(1)(2)と分かちがたく結びついて考えられていたのであった。かくして *musica mundana* は世界の形成原理、宇宙の秩序を示すものとして、また *musica humana* は人間の精神と肉体を結びつけ、相争い対立する諸要素を「結合し統一させる」<sup>(12)</sup>ものとして、プラトン以降、宇宙 *macrocosmos* と人間 *microcosmos* の秩序と調和の哲学的命題であり、倫理的課題であり続けてきた。

ところで音楽やハルモニアの原理は古来、数学天文学と共に四学科 *quadrivium* の一角をなす学問であったが、16世紀から17世紀にかけては、天文学上劃期的な観察や理論の見直しが相継ぎ、宇宙観も根底からゆさぶりをかけられる時期であ

## 喜劇と *musica mundana*

った。しかし一般にこの宇宙と人間の魂の調和を基盤とするネオプラトニックな世界像およびそのエトスは、シェイクスピアの同時代人の多くの著作になお確として証しされている。たとえばエリオットの施政論<sup>(13)</sup>、カスティリオーネの教育論<sup>(14)</sup>、フーカーの神学論<sup>(15)</sup>、パトナムの詩歌論<sup>(16)</sup>などあらゆる分野でその根底を支えていたと言ってよい。コペルニクスやティコ・ブラーエを熟知していたヨハネス・ケプラーでさえその著『世界の調和』<sup>(17)</sup>の第五巻で、天球の音楽が星の「こすれ合い」で生ずるというアリストテレス的説明<sup>(18)</sup>を修正しながらも、そのハーモニーを数学的明晰さで説明するにあたって、従来の説を基本においてるのである。

直接目を文学に向けるとき、われわれはもっと多くの例を見出す筈である。今はただ、スペンサーとデイヴィズ<sup>(19)</sup>を指摘するにとどめよう。とくにデイヴィズの『オーケストラ』は、エリザベス女王に捧げる讃歌でありながら、同時にこの世界を音楽と舞踏の原理としてとらえ、その調和を讃えている。第19連に天球の音楽への言及、34—42連にわたって恒星・惑星の運動（舞踏）とその奏でる音楽についてうたい、51連ではとくに作者が地動説を知りつつなお、不動の大地と世界の舞踏を讃美しているのである。

この16世紀から17世紀にかけて、宇宙像の転換期に、世界の秩序とハーモニーをその本質にもつ音楽の理念も変化をこうむる時期にさしかかったことは当然のことであろう。大雑把ないい方になるけれども、中世の象徴的かつ思弁的な音楽から物理的な関心を含む音楽へ、*musica speculativa* に重点をおく考え方から、*musica instrumentalis* へ、じっさいの音楽とその様式、技術の発展の時代へと、目ざましく移行しつつあったと言えようか。

世界の秩序に関する考え、宇宙観の変化が、宗教的、政治的 ideology に影響を与え、時代の思想の流れを変えていくのと並行して、これまでの抽象化されたいわば永遠の音楽という理念から人間の音楽へ、器楽・声楽といった個々の具体的な音楽へと、いってみれば非神話化がすすんでいたわけである。J. ホランダーがとくにこの時代を問題としてとり上げ、音楽の理念がイギリス文学の上にどの

## 喜劇と *musica mundana*

ような変化を生み出していったかを辿って興味ぶかい一冊を著している。その一節を見よう。

From the canonical Medieval Christian view that all actual human music bears a definite relation to the eternal, abstract (and inaudible) “music” of universal order, to the completely de-Christianized, use of such notions in late seventeenth-century poetry as decorative metaphor and mere turns of wit, a gradual process of disconnection between abstract and musical mythology and concrete practical considerations of actual vocal and instrumental music occurs.<sup>(20)</sup>

著者はここで、中世のキリスト教の教理にかなった永遠の、宇宙の秩序を示す音楽から、シェイクスピアが見せた “music of the spheres” への理解、さらにミルトンの『コーマス』や『リシダス』を経て、この観念の非キリスト教化のきわまった時点を、17世紀終り近くドライデンの『聖シシリア祭の歌』<sup>(21)</sup>に見ている。この時代がイギリスにおいて音楽が栄えたもう一つの時代と重なっていることは興味ぶかい。

音楽史そのもの、精神史そのものがわれわれのさし当てる関心事ではないのであるけれども、演劇と音楽との関係をさぐって考えるとき、まだまだホルンダーのような研究の開拓の余地はあるように思われる。Sister Artsの問題は、とくに絵画と文学の分野ではかなり進んでおり、iconologyに関する著作は多く、またサイファの『ルネッサンス様式の四段階』といった建築と演劇のアナロジカルな研究もすぐれた成果を見せている。文末の注3に挙げた書物はそういった意味で、音楽をルネッサンス文化の中に位置づけて見る場合、有力な助けとなる研究であるが、たとえばマイアベアの本は、“studies in musical iconology” という副題があるように図像学的研究に近い。



## (三)

さてこれまで宇宙の調和と天球の音楽をめぐって考えてきたが、それがシェイクスピア劇とくに *romantic comedies* に共通してみられる調和の世界と如何ばかり関係づけられるのか、例を『ヴェニスの商人』にとって考えてみたい。まずそれにはこの作品を *romantic comedy* としてみるのか、それともシャイロックの悲劇とその後 *comic episode* がついたものとしてみるのか、という問題がある。登場人物の<sup>キャラクター</sup>性格には比較的描きこみ方が浅いといわれる *romantic comedies* の中で、たしかにシャイロックは例外であり、その悲劇的色合いのはなはだ濃い筋書きは、ことに「アウシュヴィッツ以後」の時代に上演されるとき悲劇的リアリティを否定することはできないであろう。しかしそれでもなお、筆者がこの単純化した二者択一を問われるならば、シェイクスピアの『ヴェニスの商人』はロマンティック・コメディであると言おう。それはこの劇の内部にこめられたさまざまな不協和音や悲劇的危機的要素にもかかわらず、全体がいわば音楽のアナロジーで表現できるような調和を達成していると考えられるからである。そしてそれをことばによって象徴的に示したのが、終幕はじめの部分ではなかったであろうか。

この作品世界の音楽的形成要素をいくつか見ていこう。それらは対照とそのぶつかり合いによるフーガ的対位法の技巧、不協和音をふくむ協和、そして多声音楽的效果といったものとして説明できるように思われる。まず背景について言えば、しばしば指摘されるように二つの町は対照的なものとして描かれる。商業都市ヴェニス、物質的価値観と富の観念が支配する金銀の町と、金銀鉛は外見でなく愛の内実を試す象徴的手段として用いられ、すべての危険・冒険は愛のためになされる町ベルモントである。その二つの町を背景にして愛と冒険、正義と慈悲、「旧き律法と新しき律法」、外見と内実、金銭の<sup>ゴンド</sup>約束と愛の<sup>ゴンド</sup>誓約、金銭の<sup>ユー・ジュアリー</sup>高利貸と愛の<sup>ユー・ジュアリー</sup>加算といった問題をめぐって、主題と変奏がおこなわれる。二つの町の主人公たちは、アントーニオーとシャイロック、バツサーニオーとポーシャと対

## 喜劇と *musica mundana*

置されているが、この組合せが友情のテーマをめぐるとき、アントーニオーとパッサーニオーを軸として動き、法廷の場で正義と慈悲の対決するところでは、ポーシャ対シャイロックと交差する。また恋人たちには、グラシアーノーとネリッサ、ロレンゾーとジェシカの二組が加えられ、愛のプロットが二重三重に多声部をつくって同時に進行していく。

このいわば多声部をなす劇の構造はシェイクスピアの場合よくみられるが、音楽史の上でもとくに当時のイギリス音楽の概して polyphonic などところに特色がある<sup>(22)</sup>ことと併せて興味ぶかい問題を提供しているように思われる<sup>(23)</sup>。栗駒正和氏は『シェイクスピア——ことばと音楽』<sup>(24)</sup>の中で、当時の多声音楽のハーモニーというのは、「近代の動的音楽構成の空間的立体音響をさすのではなくて、幾つもの声部が対位法式的構成を守りながら時間的進行を続けていくうちに聴衆がその曲の全体感すなわち一つの調和を認めるようになる」のを言うとき指摘しておられる。これはおそらくシェイクスピアの romantic comedy の作劇術にも当てはめて言うことができるであろう。

対位法的手法に似た台詞づくりは随所に見られる。一幕一場アントーニオーが開口一番

In sooth, I know not why I am so sad,  
It wearies me, you say it wearies you; .....

たとえば、次の場面一幕二場ではポーシャが

By my troth, Nerrissa, my little body is aweary of this great world.

と相呼応するかのよう口を開く。そして終幕の夜明けちかく、しあわせに結ばれたカップルたちが、お互いにこれまでのいきさつをたずね合い答えあうことにしようか、あるいは新床をあたためることにしようかという 'contrapunkt' が

喜劇と *musica mundana*

示されるに至るまで、枚挙にいとまがない。

とくに法廷の場に鮮やかに示される例をあげれば、ポーシャの法律知識の豊かさ正確さを讃えて言うシャイロックのことば

A Daniel come to judgment: you a Daniel!

O wise young judge how I do honour thee!

.....O wise and upright judge, .....

—IV. i. 219—220; 245

これがポーシャの判決を境に、アントーニオ側に立つグラシアーノーによって繰り返されこの場面のリズムをつくっている。

O upright judge! —

Mark Jew, — O learned judge!

.....

A second Daniel, a Daniel, Jew!

—IV. i. 308, 309; 329

このパターンは、シャイロックが固執していた証文 *bond* についても、判決を境として、逆に証文がシャイロックを追い込むことになるという、裏返しの反復に見てとれる。法廷の場にはその他、友人への愛が結婚による愛より大きいとバッサーニオがアントーニオに言えば、グラシアーノーもまたそれに倣い、シャイロックは二人に侮蔑の笑いを投げかけつつ、自分の肉親の愛の破れにふれ、それらにポーシャとネリッサがコメントをはさむという、フーガ的変奏のあそびさえ挿入されていく。

箱えらびの場は、三人の候補者が一度に登場する舞台上で演じさせることもできるところを、シェイクスピアはそのような方法をとらず、まずモロッコ王が金の

## 喜劇と *musica mundana*

箱に欺かれてポーシャを失った（二幕七場）あと、ヴェニスではシャイロックが娘と金を同時に失ったことを知る（二幕八場）。ついでアラゴン王の賭と失敗（二幕九場）のあと、シャイロックは娘ジェシカの噂とアントーニオーの船の難破の噂を聞く（三幕一場）。そして狂ったように怒り、ついで狂ったように喜ぶ。そのあとでようやく劇の中心部ともいえるバッサーニオーの箱えらびへと移行させる方法を、シェイクスピアはとっている。

近年、劇の構造を論ずる書物の多いなかでも、M. ローズは、『シェイクスピア的意匠』<sup>デザイン</sup>(<sup>25</sup>)において、構造を見るのに、初め・中心・終りの三本柱を立て、それを spatial な場面場面の組立てから分析・検討している。『ヴェニスの商人』の場合、ローズもこの作品を、シャイロック——アントーニオーの筋が主だとは見ていない。したがって四幕一場の法廷の場面が劇の中心なのではなく、三幕二場のバッサーニオーの箱えらびを、中心に位置する場面と考えている。この作品を *romantic comedy* とみる筆者も同感である。そしてここが、この劇で二度だけつくられた音楽的場面であることに注目したい(<sup>26</sup>)。

バッサーニオーの箱えらびの場（三幕二場）は、たしかにこの劇の転回点となっている。アントーニオー対シャイロックを中心におく現実的テーマの上でも、バッサーニオーとポーシャの *love story* の上でも、ここを境に状況は一変する。愛の冒険にその身を賭けるバッサーニオーが、見せかけに惑わされず正しい箱をえらんでポーシャを得る権利を手に入れると、続いて使者が登場してアントーニオーの不運を告げ知らせ、アントーニオー対シャイロックの関係が逆転してしまうのである。この点をやや詳しく見てみよう。

バッサーニオーはこの場面のはじめからポーシャの愛によって支えられているかに見える。

I pray you tarry, pause a day or two

Before you hazard, for in choosing wrong

I lose your company; therefore forbear a while, ——

喜劇と *musica mundana*

There's something tells me (but it is not love)  
I would not lose you, and you know yourself,  
Hate counsels not in such a quality;  
But lest you should not understand me well, —  
And yet a maiden hath no tongue, but thought, —  
I would detain you here some month or two  
Befeore you venture for me, I could teach you  
How to choose right, but then I am forsworn,  
So will I never be, — so may you miss me, —  
But if you do, you'll make me wish a sin,  
That I had been forsworn. —III. ii. 1—14

ポーシャはすでに「自分の半身いや全身を、あなたのもの」(One half of me is yours, the other half yours, —/Mine own I would say, ... 16—17行)と感じているバツサーニオーに、正しい箱のえらび方を教えてあげたいけれども、それは父の遺志に背くこと故、自分はしない、と言う。しかし愛する者の成功を祈って、「音楽を」と楽士たちにうながす。

Let music sound while he doth make his choice,  
Then if he lose he makes a swan-like end,  
Fading in music. —III. i. 43—45

もしバツサーニオーが失敗すれば、彼は白鳥の死にゆくときのように、音楽とともに消えるであろうが、もし成功すればそのとき音楽は

Then music is  
Even as the flourish, when true subjects bow

喜劇と *musica mundana*

To a new-crowned monarch : such it is,  
As are those dulcet sounds in break of day,  
That creep into the dreaming bridegroom's ear,  
And summon him to marriage. —III. ii. 48—53

輝かしい響きとなり、結婚の日の朝の花婿の耳にしるのびよる甘い快い調べともなるのだ、とポーシャは語り、最終幕を暗示する。

さてじっさいに演奏される音楽と歌は、この場面でたんに background music としてあるのか、あるいは歌詞が、間接的にバツサーニオーに見せかけにまどわされることがないように警告をしているのかについては論議が分かれる。

Tell me where is Fancy bred,  
Or in the heart, or in the head?  
How begot, how nourished?  
(All.) Reply, reply.  
It is engend'ed in the eyes,  
With gazing fed, and Fancy dies  
In the cradle where it lies :  
Let us all ring Fancy's knell.  
I'll begin. Ding, dong, bell.  
(All.) Ding, dong, bell.

この歌詞を警告としてきいたかのように、バツサーニオーは口を開いて

So may the outward shows be least themselves, —  
The world is still deceiv'd with ornament —

—III. i. 73—74

### 喜劇と *musica mundana*

と言う。だからこの音楽は、間接的にもせよ、パッサーニオーの選択を正しい方向へと導いていく助けをしている、と言うことができるかも知れない。しかしまたパッサーニオーはこの音楽に耳を傾けたり、歌詞に注意を払ったりはしていないであろうし、そんな必要もないはずである。ポーシャがはじめから、手助けを意図してこの歌をうたわせたのでないことは、前にあげた10—14行で明らかであろう<sup>(27)</sup>。だからいわばこの場の音楽はポーシャの願いを象徴し、かつまた観客の心もそれにあわせるための音楽であって、パッサーニオーには聞こえていなくてもいいとさえ言えるのではないだろうか。歌詞に呼応するかの如く語り出すパッサーニオーのことばも、聞いて応答するのではなく、観客の耳にひびき合うフーガの細部テーマの効果に似たものを劇作家シェイクスピアが意図したのだと筆者は考えたい。ちょうどアントーニオーの「気のふさぎ」(sadness)とポーシャの「世にあきた」(weariness)のことばがひびき合ったように——。「箱えらび」のエピソード自身が、しばしば言われてきたように folk-tale のよくするもので、そこでは主人公が課題を与えられたり試練を受ける。よき報酬を得るためにそれは避けられない。Folk-tale に見られる <sup>パターン</sup>型がこの場面にも見られ、現実ばなれした雰囲気も共有するものといえよう。Folk-tale ではまた艱難をくぐる主人公を手助けする超越的存在がよく出てくるけれども、この場合音楽がその役割を果しているといってもよいであろう。したがってこの場面の音楽は、具体的な歌のことばやメロディが問題なのではなく、場面を背後から支えるものとして重要なのであり、音楽そのものでなく、音楽的場面であるということが意味をもっていると言えよいかと思われる。

さていずれにしてもここをピークとし境として、劇のテーマも「愛」と「冒険」から「正義」と「慈悲」へと移っていく。そして四幕一場の法廷の場で「慈悲」が「正義」をしのぐというひとつの結論が生まれ、もうひとつ「慈悲」のテーマが結論をみるのは五幕の終り、指輪のエピソードにおいて「許し」と和解がなり立つときである。

この劇が上演されるとき箱えらびの場が退屈さと笑いを誘いがちなものに対して、

## 喜劇と *musica mundana*

法廷の場が緊張した真に dramatic な場として演じられる、このことは事実である。しかし作品全体のデザインからいって、フィナーレの五幕はもっと強調されてしかるべきではないか。法廷の場はこの劇を悲劇の極点へまで運びかねない、いわば不協和音がはげしく打ち鳴らされるところであるけれども、劇はこの転調と動揺と錯綜のあと、前述したような調和と秩序の「基調音」にもどって、安定した終止符を打つのである。「完全かつ自然な終止符のうちすべてが一致調和する」<sup>(28)</sup> (『ヘンリー五世』一幕二場182行) というしかたが、シェイクスピアの喜劇の終幕には典型的に見られるのであり、このフィナーレが十二分に演じられてはじめて、劇は完結し、観客も喜劇的ヴィジョンに参加できたという満足感を与えられることであろう<sup>(29)</sup>。

### おわりに

劇の構造にふたたび音楽のアナロジーを用いることを許されるならば、後期ゴシックまでの音楽に特徴的であった、直線的にメロディが展開していく、いわば水平構造にとって代って、その後の音楽史が辿ることになる垂直的構成・構造の音楽、和音と多声部からなる作曲技法にも似て、シェイクスピアの喜劇はこれらの要素を内包しつつ、終わり方はきわめて落ち着いたハーモニーをひびかせる構造をもっているのである。不調和も不協和音も、そのあとの調和にかえってつよい安定感・安堵感を与えるように作用している。

シェイクスピアが伝統的 conventional な音楽の理念を十分に理解しこれを活用していることは明らかである。その上に当時の作曲技法まで心得ていた、というのではない。そうではなくて、ひろく当時の音楽に携わる人々の感覚が根底にもっていた秩序というものと、劇をつくる立場で、喜劇的世界の調和というものをシェイクスピアがこう捉えていたのではないかという、この二つが深いところで結びついていたと思われるのである。そしてそれはもっとひろく、劇場に喜びをもとめて集ってきた観客の意識の底にも共通してあったものと推測することは許されるであろう。



## 喜劇と *musica mundana*

もっとも *musica mundana* という理念についても揺らぎはじめた時代に、このような安定した秩序感が不動のままであり続ける筈はなく、事実世紀の変わり目を境として、徐々にその安定感が崩れていくことも認めなくてはなるまい。それ故にまた romantic comedy というジャンルも消えていく運命にあったということもできるであろう。

### 注

1. 本稿は56年度文部省助成金による研究の序をなすものであり、またこの一部は同年10月、岡山大学に於て行われたシェイクスピア学会で発表されたものである。
2. Cf. F. W. Sternfeld, "Shakespeare and Music" in *A New Companion to Shakespeare Studies* eds. Kenneth Muir and S. Schoenbaum (Cambridge University Press, 1971), p. 162.
3. 以下本論のテーマにとって有益な参考文献を挙げれば下記のものとなる。

P. H. Lang, *Music in Western Civilization* (Norton, 1941)  
ラング『西洋文化と音楽』上・中・下巻 (音楽の友社, 昭和51年)  
J. Portnoy, *The Philosopher and Music, a Historical Outline* (Norton, 1954)  
J. Hollander, *The Untuning of the Sky* (Princeton U. P., 1961)  
K. Meyer-Baer, *Music of the Spheres and the Dance of Death* (Princeton U. P., 1970)
4. 『恋の骨折損』と『ウィンザーの陽気な女房たち』は例外であるが、ここで考えようとする romantic comedy では、ほとんど happy end は結婚と一致している。
5. そこでは音楽のもつ効果や役割がやや異なって用いられていると思われるからである。
6. 『間違いつづき』は、音楽の用いられない、シェイクスピアとしては珍しい例。何故かを考えるきっかけを与える作品だが、一応今のところは、習作的色合いが濃いことと、いわゆる romantic comedies に音楽が意識的に用いられることが、次の考察への hint となる。なお『ヴェロナの二紳士』は終幕でなく、四幕二場に楽士たちの場があることは指摘しておくべきであろう。
7. おそらくここではリュートとリコーダーを用いた音楽がふさわしい。
8. 引用は J. Russell Brown 編注の *The Arden Edition* による。
9. Cf. *Republic* (tr. Jowett), BK. IV. 442—444; BK. X. 617 a—b.
10. Cf. *De Republica*, *Somnium Scipionis* vi. 8 (Loeb Library tr. C. W. Keyes), pp. 271—273.
11. ローマ時代のクインティリアヌスにこの3区分が見られる。海老沢敏著『音楽の思想』(音楽の友社, 昭和47年) 25頁以下参照。

喜劇と *musica mundana*

12. Harmonia は「しっかり結びつける」というギリシャ語の動詞に由来している。
13. Sir Thomas Elyot, *The Boke Named the Governour* (1531) Bk. I. Ch. 7.
14. Baldassare Castiglione, *The Book of the Courtier* (Eng. editions, 1561, 77, 88 and 1603) Bk. I.  
 Count Lewis, “the world is made of musick . . . and our soule [is] framed after the very same sort.” (Everyman’s edition, pp. 75—77)
15. Richard Hooker, *Of the Laws of Ecclesiastical Polity* (1597) Bk. V, xxxviii (Everyman’s ed., p.145)
16. George Puttenham, *The Arte of English Poesie* (1589) Vol. 2, ‘Of Proportion Poetical’. in *Elizabethan Critical Essays*, ed. G. G. Smith (Oxford Univ. Press, 1971) 2nd vol. p.67.  
 “. . . all things stand by proportion and that without it nothing could stand to be good or beautiful. . . . God made the world by number, measure and weight: some for weight say tune, and peradventure better.”  
 なおこの ‘proportion’ は音楽理論でも協和音を生ずる ‘ratio’ のこととして言われる大切な用語である。Cf. Thomas Morley, *A Plaine and Easie Introduction to Practical Musicke* ed. R. A. Harman (London, 1952) pp. 46ff; pp. 127—131.
17. Johannes Kepler, *Harmonices Mundi* (1619) Vol. 5 (Great Bks. Vol. XVIの英訳参照).
18. Aristotle, *De Caels*, II. ix.  
 “it was the *rubbing* against each other of the supposedly hard, glassly celestial spheres that produced the sound. . . .” (quoted in Hollander, *op. cit.* p. 29, italic mine)
19. Edmund Spenser, *The Fairie Queene*, Bk. I. xii. 39, Bk. II. xii. 70—71, Bk. III. i. 40.  
 Edmund Spenser, *Four Hymns*.  
 Sir John Davies, *Orchestra*, st. 19, sts. 34—41, st. 51 (Oxford English Text, ed. Robert Krueger) pp. 95, 101—104.
20. J. Hollander, *op. cit.*, p. 19.
21. “A Song for St. Cecilia’s Day” (1687)
22. その典型は madrigal であろう。マドリガルはイタリアで起った歌の形式であるけれども、シェイクスピア時代のイギリスでさかんにつくられ歌われたことはよく知られている。
23. ラングがこのことを上掲書の中でくり返し指摘している。上巻181—182頁および同巻341頁以下参照。
24. 栗駒正和, 『シェイクスピア——ことばと音楽』(南雲堂, 昭和53年), 257頁参照。
25. Mark Rose, *Shakespearean Design* (1971), pp. 184 ff.

喜劇と *musica mundana*

26. もうひとつはすでにふれた五幕一場。なお二幕五場 (23行), 六場 (59行) で暗示された masque (仮面舞踏会) は中止になり (同場64行), 音楽的場面はつくられずに終る。
27. この劇の種本のひとつ *Il Pecorone* では Giannetto が正しい箱をえらぶのは, 女中が秘密をもらすのを聞いたためとなっているが, シェイクスピアはパッサーニオーに自分の判断力で正しい箱をえらばせている。
28. For Government, though high and low and lower,  
Put into parts, doth keep in one concert,  
Congreeing in *a full and natural close*,  
Like music. (*italics mine*)
29. 1981年夏季の RSC による『ヴェニス商人』(ジョン・バートン演出) はこの意味で五幕の演出がすぐれ, プロダクションも成功していた。