

# イギリス中世演劇とシェイクスピア作品における クライマックスの音楽\*

富村 憲貴

## 序

イギリスの演劇の歴史をさかのぼると、記録に残る最古の演劇的テキストは、キリスト教の典礼に関わっている。Quem Quaeritis(汝らは誰を探しているのか)と通称されるもので、その名称は冒頭の天使の問いかけ“Quem quaeritis in sepulchro?”(Whom do you seek in the sepulchre?)に由来する。キリストの墳墓を訪れた3人のメアリが、キリストが復活したことを知らされる場面を描いたもので、典礼の一環として演じられたと言われている。このテキストは10世紀頃のものと考えられており、この時代の宗教的表現行為の1つとして、音楽と演劇が一体となって用いられていたことを示唆している。古代ギリシャの演劇においても両者の結びつきは強い。アリストテレースは、悲劇は酒神賛歌に、喜劇は男根崇拜歌に起源を持つと述べている(30)。<sup>1</sup> また、悲劇の性質を決める6つの構成要素は「筋、性格、語法、思想、視覚的装飾、歌曲」であり、このうち歌曲は「感覚的な魅力を添えるもののなかでもっとも重要」と考えている(アリストテレース 34-35, 38)。実際の上演においても、12人または15人の合唱舞踏隊(コロス)が用いられた(カッロツォ・チマガッリ 24)。

その後、宗教劇の世俗化が進み、15世紀に入ると、道徳劇や奇跡劇といった作品群が現れる。この時期の作品では、台詞と歌とは基本的に分離されており、典礼劇と異なる音楽の使用法が見られようになる。さらに後代のエリザベス朝演劇では、より多様な文脈で音楽が使われるようになる。

本稿では、中世演劇7編と、16世紀後半から17世紀初頭のシェイクスピア作品を対象とし、両戯曲群の音楽使用の違いを分析する。前半では数量的な分析から読み取れる主要な傾向を述べる。後半では、音楽使用の特色が顕著に見られる劇のクライマックスに焦点を当てる。

## 中世演劇とシェイクスピア作品における音楽使用の分類

まず、上記の戯曲群における音楽の使用法を量的に俯瞰する。特徴の分析にお

\* 本稿は、日本英文学会中国四国支部第75回大会(2023年10月29日)におけるシンポジウム「英文学と音楽／音楽性」での発表内容に加筆・修正を加えたものである。また、JSPS科研費JP21K00224の助成を受けたものである。

<sup>1</sup> ギリシャ演劇の起源については、ケレーニイ 336-37, 350-51 および山形 80-81 も参照されたい。

いては、一定の基準を設けることで、ある側面から見た傾向と差異を把握することが容易になる。ここでは、各戯曲で音楽が使用される文脈、および使われる音楽と登場人物との関係に基づき、使用例を分類する。

まず、場面ごとに定型的に用いられる音楽使用と、個別的な使用とをそれぞれ“Situational Music”と“Non-situational Music”の2つのカテゴリーに大別する。“Situational Music”には、場面の種類ごとにさらに下位分類を設ける。“Non-situational Music”は、演奏者が自分自身のために奏でる音楽、別の聞き手に向けて奏する音楽、演奏者と聞き手の関係が明瞭でなく背景で流れる音楽の3群に下位分類し、各々のカテゴリーを“Monologic Performances”, “Inter-Personal Performances”, “Background Performances”と呼ぶ。

このような方法で、中世演劇7編と、シェイクスピアによる主要戯曲37編で使われる音楽の使用例を分類した結果を、それぞれ表1および表2に示す。<sup>2</sup>

表1 中世演劇7編における音楽使用の頻度<sup>3</sup>

Author	Anon. <i>The Castle of Perseverance</i>			Anon. <i>Wisdom</i>			Anon. <i>The Play of the Sacrament</i>			Anon. <i>Mankind</i>		
Type	Morality			Morality			Miracle			Morality		
Limits of First Performance Year	1405-1425			1450-1500			1461-1500			1465-1470		
	Song	Instru- mental	Dance	Song	Instru- mental	Dance	Song	Instru- mental	Dance	Song	Instru- mental	Dance
I. Situational Music												
I.1. Entrance/Exit of Characters	0	0	0	4	0	0	0	0	0	1	0	0
I.2. Celebration Scenes	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
I.3. Funeral Scenes	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
I.4. Battle Scenes	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
I.5. Hunting Scenes	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
I.6. Entertainment Scenes	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	1
I.7. Clown's Scenes	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
I.8. Opening/Closing of Plays	0	1	0	0	0	0	(1)	(1)	0	0	0	0
I.9. Change of Scenes	0	3	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
Subtotal	0	4	0	5	0	0	(1)	(1)	0	1	0	1
II. Non-Situational Music												
II.1. Monologic Performances												
II.1.1 Emotive Performances	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
II.1.2 Maniacal Performances	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
II.1.3 Incantational Performances	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
II.1.4 Hymning Performances	1	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0
II.2. Inter-Personal Performances												
II.2.1 Informational Performances	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
II.2.2 Effective Performances	0	1	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0
II.3. Background Performances	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
Subtotal	1	1	0	0	0	0	1	0	0	1	0	0
Total	1	5	0	5	0	0	(2)	(1)	0	2	0	1

<sup>2</sup> *The Castle of Perseverance*, *Wisdom*, *The Play of the Sacrament*, *Mankind*, *The Conversion of St. Paul*, *Mary Magdalen* の6編については、Tomimura, “A Comparative Study” 2-10において、Richard Rastall による分類と比較しつつ、全体の傾向を分析している。また、シェイクスピアの作品における音楽使用の傾向については、富村 273-77 も参照されたい。

<sup>3</sup> 本稿における中世演劇の音楽使用例の集計および引用は、Baker 他編 *The Late Medieval Religious Plays of Bodleian MSS Digby 133 and E Museo 160*, Davis 編 *Non-Cycle Plays and Fragments*, Eccles 編 *The Macro Plays*, Neuss 編 *Magnificence* に基づく。歌か器楽曲かが断定できない例の数を括弧で示す。

富村 憲貴

Author	Anon.			Anon.			John Skelton.		
Title	<i>The Conversion of St. Paul</i>			<i>Mary Magdalen</i>			<i>Magnificence</i>		
Type	Miracle-Mystery			Miracle-Morality			Moral Interlude		
Limits of First Performance Year	c.1480-1520			c.1480-1520			1515-1526		
	Song	Instru- mental	Dance	Song	Instru- mental	Dance	Song	Instru- mental	Dance
I. Situational Music									
I.1. Entrance/Exit of Characters	0	0	0	1	0	0	2	0	0
I.2. Celebration Scenes	0	0	0	2	0	0	0	0	0
I.3. Funeral Scenes	0	0	0	0	0	0	0	0	0
I.4. Battle Scenes	0	0	0	0	0	0	0	0	0
I.5. Hunting Scenes	0	0	0	0	0	0	0	0	0
I.6. Entertainment Scenes	0	0	0	0	0	0	0	0	0
I.7. Clown's Scenes	0	0	0	0	0	0	0	0	0
I.8. Opening/Closing of Plays	0	0	0	1	0	0	0	0	0
I.9. Change of Scenes	0	0	3	1	0	0	0	0	0
Subtotal	0	0	3	5	0	0	2	0	0
II. Non-Situational Music									
II.1. Monologic Performances									
II.1.1 Emotive Performances	0	0	0	0	0	0	0	0	0
II.1.2 Maniacal Performances	0	0	0	0	0	0	0	0	0
II.1.3 Incantational Performances	0	0	0	0	0	0	0	0	0
II.1.4 Hymning Performances	0	0	0	1	0	0	0	0	0
II.2. Inter-Personal Performances									
II.2.1 Informational Performances	0	0	0	0	0	0	0	0	0
II.2.2 Effective Performances	0	0	0	0	0	0	0	0	0
II.3. Background Performances	0	0	0	0	0	0	0	0	0
Subtotal	0	0	0	1	0	0	0	0	0
Total	0	0	3	6	0	0	2	0	0

イギリス中世演劇とシェイクスピア作品におけるクライマックスの音楽

Author	Total			
Title				
Type				
Limits of First Performance Year				
	Song	Instru- mental	Dance	All
I. Situational Music				
I.1. Entrance/Exit of Characters	8	0	0	8
I.2. Celebration Scenes	2	0	0	2
I.3. Funeral Scenes	0	0	0	0
I.4. Battle Scenes	0	0	0	0
I.5. Hunting Scenes	0	0	0	0
I.6. Entertainment Scenes	1	0	1	2
I.7. Clown's Scenes	0	0	0	0
I.8. Opening/Closing of Plays	(2)	(2)	0	(4)
I.9. Change of Scenes	1	3	3	7
Subtotal	(14)	(5)	4	(23)
II. Non-Situational Music				
II.1. Monologic Performances				
II.1.1 Emotive Performances	0	0	0	0
II.1.2 Maniacal Performances	0	0	0	0
II.1.3 Incantational Performances	0	0	0	0
II.1.4 Hymning Performances	3	0	0	3
II.2. Inter-Personal Performances				
II.2.1 Informational Performances	0	0	0	0
II.2.2 Effective Performances	1	1	0	2
II.3. Background Performances	0	0	0	0
Subtotal	4	1	0	5
Total	(18)	(6)	4	(28)

表2 シェイクスピアの戯曲 37 編における音楽使用の頻度<sup>4</sup>

Type	Histories (10 plays)	Comedies (13)	Tragedies (10)	Romances (4)	All Plays (37)	Total
I. Situational Music						
I.1. Entrance/Exit of Characters	63 [9] [15]	15 [12] [3]	39 [7] [4]	6 [0] [15]	123 [28] [37]	188
I.2. Celebration Scenes	11 [3] [0]	2 [1] [1]	14 [2] [0]	2 [0] [0]	29 [6] [1]	36
I.3. Funeral Scenes	2 [0] [0]	1 [0] [0]	3 [1] [0]	2 [0] [0]	8 [1] [0]	9
I.4. Battle Scenes	99 [15] [13]	15 [6] [2]	75 [6] [2]	0 [0] [6]	189 [27] [23]	239
I.5. Hunting Scenes	0 [0] [0]	2 [0] [0]	3 [2] [0]	0 [1] [2]	5 [3] [2]	10
I.6. Entertainment Scenes	2 [5] [1]	3 [2] [0]	13 [4] [1]	4 [1] [0]	22 [12] [2]	36
I.7. Clown's Scenes	0 [0] [0]	1 [4] [1]	3 [5] [5]	0 [0] [0]	4 [9] [6]	19
I.8. Opening/Closing of Plays	0 [0] [0]	4 [3] [0]	1 [0] [0]	0 [0] [0]	5 [3] [0]	8
Subtotal	177 [32] [29]	43 [28] [7]	151 [27] [12]	14 [2] [23]	385 [89] [71]	545
II. Non-Situational Music						
II.1. Monologic Performances						
II.1.1 Emotive Performances	0 [0] [1]	0 [4] [0]	0 [2] [0]	7 [0] [0]	7 [6] [1]	14
II.1.2 Maniacal Performances	0 [0] [0]	0 [0] [0]	4 [2] [0]	0 [0] [0]	4 [2] [0]	6
II.1.3 Incantational Performances	0 [0] [0]	0 [0] [0]	1 [0] [0]	0 [0] [0]	1 [0] [0]	1
II.2. Inter-Personal Performances						
II.2.1 Informational Performances	0 [0] [0]	1 [2] [0]	1 [1] [1]	3 [0] [0]	5 [3] [1]	9
II.2.2 Effective Performances	5 [0] [0]	14 [12] [0]	2 [4] [0]	8 [1] [2]	29 [17] [2]	48
II.3. Background Performances	1 [0] [0]	0 [0] [0]	2 [0] [0]	0 [0] [2]	3 [0] [2]	5
Subtotal	6 [0] [1]	15 [18] [0]	10 [9] [1]	18 [1] [4]	49 [28] [6]	83
Total	183 [32] [30]	58 [46] [7]	161 [36] [13]	32 [3] [27]	434 [117] [77]	628

<sup>4</sup> 本稿におけるシェイクスピア作品の音楽使用例の集計および引用は、Evans 編 *The Riverside Shakespeare* に基づく。集計に際しては、四つ折り版、二つ折り版も合わせて参照した。*The Riverside Shakespeare* は、前後の台詞等から歌・音楽の使用の可能性が高いと読み取れる箇所に音楽使用の指示を挿入しており、これらの数は [ ] 内に示す。{|} は Wells 編 *The Oxford Shakespeare: The Complete Works* で挿入されている音楽使用の指示の数を示す。各ジャンルに含まれる作品は次の通りである。括弧内の推定初演年は Harbage に基づく。Histories: *Henry VI Part 1* (1590), *Henry VI Part 2* (1590), *Henry VI Part 3* (1591), *King John* (1591), *Richard III* (1592), *Richard II* (1595), *Henry IV Part 1* (1597), *Henry IV Part 2* (1597), *Henry V* (1599), *Henry VIII* (1613); Comedies: *The Comedy of Errors* (1592), *The Taming of the Shrew* (1592), *The Two Gentlemen of Verona* (1593), *Love's Labour's Lost* (1595), *A Midsummer Night's Dream* (1596), *The Merchant of Venice* (1596), *The Merry Wives of Windsor* (1597), *Much Ado about Nothing* (1598), *As You Like It* (1599), *Twelfth Night* (1601), *Troilus and Cressida* (1602), *All's Well That Ends Well* (1603), *Measure for Measure* (1604); Tragedies: *Titus Andronicus* (1594), *Romeo and Juliet* (1596), *Julius Caesar* (1599), *Hamlet* (1601), *Othello* (1604), *King Lear* (1605), *Macbeth* (1606), *Antony and Cleopatra* (1607), *Timon of Athens* (1607), *Coriolanus* (1608); Romances: *Pericles* (1608), *Cymbeline* (1609), *The Winter's Tale* (1610), *The Tempest* (1611).

対象とした中世演劇7編における音楽使用のカテゴリー別頻度を見ると、全28例のうち23例が“I. Situational Music”に分類されており、パターン的な使用が全体の約82%を占めていることが分かる。下位カテゴリーを見ると、登場人物の入退場とともに流れる音楽(“I.1. Entrance/Exit of Characters”)が最多の8例、次に場面転換の際に流れる音楽(“I.9. Change of Scenes”)が7例観察される。両カテゴリーで、パターンの使用の23例中15例、約65%を占めている。これらの音楽は、台詞や所作で表現される、劇中の場の区分、言い換えれば劇の枠組みを補強する役割を果たしていると思えることができるだろう。<sup>5</sup>

パターン的な使用が多数を占めるのは、シェイクスピアによる戯曲37編においても同様である。Riverside版、Oxford版により挿入された指示を含めれば、全628例中545例が“I. Situational Music”であり、全体の約87%に上る。各版の編者による挿入箇所を除いても、同カテゴリーには全434例中385例が含まれ、全体に占める割合は89%となる。

一方、下位カテゴリーの頻度には、中世演劇との違いが見られる。最も使用例が多いのは戦闘場面(“I.4. Battle Scenes”)であり、合計239例が確認される。次いで登場人物の入退場(“I.1. Entrance/Exit of Characters”)の際に流れる音楽が188例見られる。両者を合計すると427例となり、パターンの使用の545例のうち、78%がこれらのカテゴリーに属することになる。該当する例を見ると、戦争におけるラッパの信号や、王侯貴族のために奏されるファンファーレといったシグナル的な役割を果たしているものが多い。集計対象としたシェイクスピアの戯曲における音楽の役割には、舞台で起こる状況を台詞とともに説明し補強するという色合いが強く出ていると言える。

## 劇のクライマックスにおける音楽

次に、音楽使用の具体例として、劇の山場あるいは終結部から数場面を取り上げ、中世演劇とシェイクスピア作品との差異を検討する。本稿で取り上げた中世演劇では、終結部あるいは全体の山場で、聖歌またはそれに類する音楽が使われることが多い。*Quem Queritis* でキリストの復活を告げられる女性のうちの一人でもある、マグダラのマリアの生涯を描いた *Mary Magdalen* では、売春婦に身を落としたマリアがキリストに出会って改悔し、宣教使となって奇跡を起こす。劇のクライマックスでは、マリアが晩年を過ごした荒野で生を終え、天に迎えられる。この場面では、マリアは喜び祝って歌う天使たちに抱かれる (halsyd)。

<sup>5</sup> Richard Rastall は中世演劇における音楽が果たす同種の機能を “structural functions” と呼び、9 種に分類している (*Heaven Singing* 225)。

MARI. *Fiat voluntas tua* in heven and erth!  
Now am I full of Joye and blysse!  
Lafd and preyse to þat blyssyd byrth!  
I am redy, as hys blyssyd wyll isse.  
*Her xall she be halsyd wyth angellys wyth reverent song.*  
*Asumpta est Maria in nubibus. Celi gavdent, angeli laudantes*  
*felium Dei, et dicit Mari: (Mary Magdalen 2027-30SD)*

指示の“reverent song”から、聖歌またはそれに類する音楽が使われたのではないかと考えられる。<sup>6</sup> この後、マリアの魂が天国で祝福されることを述べた天使たちが明るい歌（mery song）を歌う。<sup>7</sup>

PRIMUS ANGELUS. Now reseyye we þis sowle, as reson is,  
In heven to dwelle vs among.  
SECUNDUS ANGELUS. Wythowtyn end to be in blysse!  
Now lett vs syng a mery song! (*Mary Magdalen* 2119-22)

また、*Wisdom* では悪魔の誘惑で欲望に溺れた靈魂（Anima）が、劇の終盤で改悛し、墮落の汚れが清められた姿で登場する。この際、五感（the Fyve Wyttes）、知性（Mynde）、悟性（Wndyrstondyng）、情性（Wyll）とともに詩編 116 の一節を歌う。<sup>8</sup>

Here entrethe ANIMA, wyth þe Fyve Wyttytys goyng before, MYNDE on  
þe on syde and WNDYRSTONDYNGE on þe other syde and WYLL  
folowyng, all in here fyrst clothynge, her chapplettys and crestys, and  
all hauyng on crownys, syngyng in here commynge in: “Quid

---

<sup>6</sup> Rastall は “*Asumpta est Maria in nubibus. Celi gavdent, angeli laudantes felium Dei*” (“Mary has been taken up into the clouds; the heavens rejoice, the angels praising the son of God.”) が歌の内容を示していると考えているが、該当するテキストはこの劇の他に見つかっていない（*Minstrels Playing* 400）。英語訳は Bevington 749 による。

<sup>7</sup> 上演に関わる人的資源に応じて、単旋律聖歌または多声の楽曲が用いられた可能性がある。Rastall, *Minstrels Playing* 400 を参照。

<sup>8</sup> 登場人物名の日本語訳は松田隆美編『イギリス中世・チューダー朝演劇事典』に準拠した。詩編の引用部分は「主は私に報いてくださった。わたしはどのように答えようか。救いの杯をあげて主の御名を呼ぼう、の意。共同訳聖書実行委員会（旧）956 を参照。

retribuam Domino pro omnibus que retribuit mihi? Calicem salutaris  
accipiam et nomen Domini inuocabo.” (*Wisdom* 1064SD)

いずれの例においても、キリスト教の教義においては罪を犯したとみなされる人物が、自らの行いを悔い改め、教えに従うことによって幸福を得る。この宗教的救済が、*Mary Magdalen* においては死後に、*Wisdom* においては現世で実現される瞬間を描いているのが、これらの場面である。そこで音楽が用いられ、かつその音楽はキリスト教の信仰体系に組み込まれたものである。さらに *Mary Magdalen* では、上記の場面の直後に訪れる劇の幕切れに、司祭が「テ・デウム」を歌うよう呼びかける。

PRYST. [. . .] Now, frendys, thus endyt thys matere—  
To blysse bryng þo þat byn here!  
Now, clerkys, wyth worcys cler,  
“Te Deum lavdamus” lett vs syng! (*Mary Magdalen* 2136–39)

Richard Rastall は、「テ・デウム」はラテン語を解さない一般信徒も耳で覚えており歌えたであろうこと、また台詞で聴衆と聖職者をそれぞれ “frendys” および “clerkys” と呼び分けていることから、聴衆にも共に歌うよう促していると考えている (*Heaven Singing* 373–74)。同様の例は、*The Castle of Perseverance*, *The Play of the Sacrament*, *The Conversion of St. Paul* においても観察される。

PATER. [. . .] To saue þou fro synnyng  
Evyr at þe begynnyng  
Thynke on þoure last endyng!  
Te Deum laudamus! (*The Castle of Perseverance* 3646–49)

EPISCOPUS. [. . .] To the whyche blysse he bryng vs  
Whoys name ys callyd Jhesus,  
And in wyrshype of thys name gloryows  
To syng to hys honore *Te Deum Laudamus*.  
(*The Play of the Sacrament* 1004–07)

POETA. [. . .] Commyttyng yow all to owur Lord Jhesus,  
To whoys lawd ye sing: “*Exultet celum laudibus!*”



*The Play of the Sacrament*, *The Conversion of St. Paul* においては、実際の歌唱行為が台詞に表現されており (syng/sing), *The Conversion of St. Paul* に見られる呼びかけ (ye) は、聴衆と一体になって歌うことを強く示唆している。Rastall は、*The Castle of Perseverance* の場面においても、役者と会衆全員で歌われたと考えている (*Minstrels Playing* 450)。

上記の音楽使用は、そもそもこれらが宗教劇であるという見方を前提とすれば、当然のこととして捉えられよう。しかし次の点には注意を向けるべきである。これらの場面は、キリスト教の教義を中心とした共同体に所属し、信仰に帰依することによって得られる報奨を表現しており、音楽はその恵みを音響的刺激によって聴衆に体感させる手段として用いられている。言いかえれば、音楽がある集団に共有される特定の概念を象り、その概念の枠組みの中に自己を組み入れ一体となることを促す媒体となっている。前述のように、本稿で取り上げた中世演劇の音楽では、パターンの使用において、劇の枠組みの強調という役割が観察される。劇の終結部における音楽には、キリスト教の教義を基本とした思考の枠組みを強化し、その枠組みの中に観客を包摂する役割を音楽が担っていると言えよう。

シェイクスピア作品の終結部での音楽使用は中世演劇と対照的である。音楽の種別を見ると、歌を用いるもの (*Love's Labour's Lost*, *Twelfth Night*), 葬送行進が行われるもの (*Hamlet*, *Coriolanus*), 踊りを舞うもの (*Much Ado about Nothing*, *Henry IV Part 2*<sup>9</sup>) と様々である。山場では、*As You Like It* の5幕4場で婚姻の神ハイメンが歌う祝婚歌、*Pericles* でマリーナが父ペリクリーズの意識を呼び起こす際の歌、*Cymbeline* でボステュマスの前に亡霊が現れる際の音楽などの例が見られる。ここでは、上述の宗教劇の終結部と比較して、とりわけ特徴的な *The Winter's Tale* の彫像の場面の音楽に焦点を当てる。<sup>10</sup>

この戯曲では、シシリアの王であるレオンティーズが、妻ハーマイオニーにあらぬ不貞の疑いを向ける。嫉妬に狂ったレオンティーズに投獄されたハーマイオニーは、獄中で娘を出産するが、レオンティーズの命により不貞の子として辺境に捨てられる。裁判のさなか、二人の子であるマミリアス王子が急死したと知らされたハーマイオニーは気絶する。レオンティーズは、自らの過ちに気付き始めるが、ハーマイオニーが死亡したことを告げられ、後悔に打ちひしがれる。捨て

<sup>9</sup> Epilogue が挨拶の最後に踊るもので、劇の本筋とは無関係。Oxford 版は “He dances, then kneels for applause.” の指示を挿入している。

<sup>10</sup> 以降の *The Winter's Tale* の5幕3場における音楽の機能に関する議論は、Tomimura, “The Use of Instrumental Music” 48-53 を基礎としている。

られた娘パーディタは、ボヘミアで羊飼いの娘として育ち、王子フロリゼルと恋仲になる。二人の恋を認めない父王から逃れた先のシシリアで、パーディタは自らの身分を知り、後悔と懺悔の日々を過ごしていた父レオンティーズと再会し、和解を果たす。喜ぶ一同に、ハーマイオニーに仕えていた女官ポーライナが、ハーマイオニーの彫像を見せる。ポーライナは、まるで生きているかのような彫像に近づこうとするレオンティーズを制し、この像を動かすこともできるが、よからぬ力を使っていると思われるだろうと述べる。これを聞いたレオンティーズは、構わず像を動かすよう命じる。ポーライナは、ハーマイオニーを目覚めさせる音楽を奏するよう指示する。

PAULINA. Music! awake her! strike! [Music.]

'Tis time; descend; be stone no more; approach;

Strike all that look upon with marvel. Come;

I'll fill your grave up. Stir; nay, come away;

Bequeath to death your numbness; for from him

Dear life redeems you. You perceive she stirs.

[Hermione comes down.] (5.3.98-103)

この音楽の役割は何であろうか。シェイクスピアの戯曲では、超自然的な力を象徴するものとして音楽が使われる。例えば、*Antony and Cleopatra* の4幕3場で奏されるアウボイの音は、アントニーがヘラクレスの加護を失ったことの象徴として兵士達に解釈される。*The Tempest* では、妖精エアリエルが登場人物を眠らせたり、意図する場所へ誘導したりする際に歌や器楽を使う。

また、音楽は人物の肉体的・精神的な異常を治す手段としても用いられる。前述した、*Pericles* の5幕1場でマリナーナが歌う歌は、3か月にわたり言葉を発しないペリクリーズを癒すためのものである。また3幕2場では、仮死状態にあるペリクリーズの妻セイーサを発見した医師が、音楽を奏するよう指示する。<sup>11</sup> *King Lear* では、4幕7場でリア王を目覚めさせようと医師が音楽を用いる場面が Quarto 版に描かれている。<sup>12</sup>

<sup>11</sup> 医師が“The rough and woeful music” (3.2.88-89) を求めた直後の“vial” (3.2.90) が示すのが、水薬の瓶か弦楽器の viol かは意見が分かれる。第1四つ折本では“Viol”，第4四つ折本では“Vial”となっている。Riverside 版と Oxford 版は水薬と解釈しているが、Arden 版の編者 Suzanne Gossett はヴィオールを奏する指示を挿入している (3.2.89n)。Edward W. Naylor は水薬の瓶、Edward J. Dent, John H. Long, F. W. Sternfeld は弦楽器とする見解を取っている。Naylor 104-05, Dent 143, Long 42-43, Sternfeld 243 を参照。

<sup>12</sup> 一般にも音楽による治療という考え方は広まっていたと考えられる。富村 283-84 を参照されたい。

では、上述の *The Winter's Tale* の音楽は、ポーライナの台詞が示唆するように、超自然の力によってハーマイオニーの彫像を人間にするために奏でられたのだろうか。あるいは、彫像のように仮死状態になっていたハーマイオニーに、生命の息吹を取り戻させるための、治癒の音楽なのだろうか。この場面に先立つ5幕2場で、レオンティーズと娘パーディタの再会など、ここまで起こった出来事を3人の紳士が語り合う。ポーライナがイタリアの高名な芸術家に頼み、ハーマイオニーの彫像を作らせたという話の後、ポーライナが日に2、3回離れの家を密か訪れていたことが語られる(5.2.104-07)。このポーライナの行動は、離れに匿っていたハーマイオニーに食事を届けていたものとも解釈できる。また、彫像の姿から動き出したハーマイオニーは、パーディタに対して、“for thou shalt hear that I / Knowing by Paulina that the oracle / Gave hope thou was in being, have preserv'd / Myself to see the issue”(5.3.125-28)と述べる。この神託(oracle)は3幕2場の裁判の場面で、ハーマイオニーの前で読み上げられたものであり、ここで話しているハーマイオニーも、その内容を知っていることが分かる。これらの点から、死んだとされたハーマイオニーが実際は生きていたという可能性を観客も察知することになる。

仮にハーマイオニーが生きていたのならば、この音楽が流される目的は何か。ハーマイオニーが離れに匿われ、ポーライナが運ぶ食事を摂っていたのであれば、音楽によって回復されるべき身体的な異常があるとは考えにくい。また、彫像のふりをしていたのであれば、音楽によって魔術のような効果を引き出す必要も無い。そうだとすると、ポーライナの指示で流される音楽は、ハーマイオニーを蘇らせるための治癒の力、あるいは彫像に生命を与える超自然的な力を持っているように見せかけているに過ぎない。その実態は、死んでいたはずのハーマイオニーが生きていたというプロット上の山場において、インパクトを与えるために音楽が使われていると見なすことが可能だ。言い換えれば、この音楽は劇のクライマックスにおける感情の動きを喚起するためのものとも考えられる。

しかし、ハーマイオニーが本当に生きていたのかどうかは、最後まで明言されることはない。前述した間接的な証拠が、ハーマイオニーの死は事実ではない可能性を示唆してはいる。だが、ハーマイオニーの彫像が動き出した直後、ハーマイオニーはどこで生きていたのか、あるいはどうやって死から蘇ったのか説明するよう求められたポーライナは、明確な答えを返さない。事の真相は観客の解釈に委ねるかのような描き方をされている。従って、この場面で演奏される音楽が治療的あるいは魔術的な力を有しているのかも曖昧なままとなっている。以上の点を総合すれば、彫像の場面の音楽は、劇世界内部で何らかの作用を登場人物に与える役割と、山場のインパクトを与える役割との境目に存在するとも言え

るだろう。

このような曖昧さを含む音楽使用は、先述した中世演劇の終結部の例とは大きく異なる。キリスト教の教義あるいは思想的な枠組みに準拠し、またそれを強化する音楽使用とは対照的に、*The Winter's Tale* の彫像場面の音楽は、治癒や魔術のための音楽使用という慣習の範囲に片脚を置きながら、もう一方の脚は境界線を跨ぎ、情動喚起の音楽の領域に入るかのような使い方がされている。むしろ、このような両義性が既存の音楽使用法の枠組みを弱化させている。この傾向がシェイクスピア作品にのみ見られるものか、あるいは他作家の戯曲にも共有される時代的な特徴なのかは、分析対象を広げた検討が必要だが、中世演劇からエリザベス朝演劇に至るまでに起こった、演劇と音楽との関係性の変化を表す1つの事例とみなすことはできるだろう。

熊本大学

## Works Cited

- Baker, Donald C., John L. Murphy and Louis B. Hall Jr., eds. *The Late Medieval Religious Plays of Bodleian MSS Digby 133 and E Museo 160*. The Early English Text Society No. 283. Oxford UP, 1982.
- Bevington, David, ed. *Medieval Drama*. Houghton, 1975.
- Davis, Norman, ed. *Non-Cycle Plays and Fragments*. The Early English Text Society Supplementary Text No. 1. Oxford UP, 1970.
- Dent, Edward J. "Shakespeare and Music." *A Companion to Shakespeare Studies*, edited by Harley Granville-Barker and G. B. Harrison. 1934. Cambridge UP, 1966. pp. 137-61.
- Eccles, Mark, ed. *The Macro Plays*. The Early English Text Society No. 262. Oxford UP, 1969.
- Harbage, Alfred. *Annals of English Drama 975-1700*. 3rd ed. Routledge, 1989.
- Lindley, David. *Shakespeare and Music*. Arden-Thomson, 2006.
- Long, John H. *Shakespeare's Use of Music: The Final Comedies*. U of Florida P, 1961.
- Lord, Suzanne. *Music from the Age of Shakespeare: A Cultural History*. Greenwood Press, 2003.
- Naylor, Edward W. *Shakespeare and Music: With Illustrations from the Music of the 16th and 17th Centuries*. Rev. ed. Dent, 1931.
- Rastall, Richard. *The Heaven Singing: Music in Early English Religious Drama*.

1996. Brewer-Boydell, 1999.
- . *Minstrels Playing: Music in Early English Religious Drama*. Brewer-Boydell, 2001.
- Shakespeare, William. *The Oxford Shakespeare: The Complete Works*. Edited by Stanley Wells et al., Compact ed, Oxford UP, 1988.
- . *Pericles*. Edited by Suzanne Gossett, Arden Shakespeare, 2004.
- . *The Riverside Shakespeare*. Edited by G. Blakemore Evans, 2nd ed, Houghton Mifflin, 1997.
- Skelton, John. *Magnificence*. Edited by Paula Neuss, Manchester UP / Johns Hopkins UP, 1980.
- Sternfeld, F. W. *Music in Shakespearean Tragedy*. 2nd ed. Routledge / Dover, 1967.
- Tomimura, Noritaka. “A Comparative Study in the Use of Music in Morality, Miracle, and Shakespeare’s Plays.” 『熊本大学英語英文学』, no. 63 and 64 (combined issue), 2021, pp. 1-18.
- . “The Use of Instrumental Music in Shakespeare’s Romance Plays.” 『熊本大学英語英文学』, no. 50, 2007, pp. 39-66.
- Walker, Greg, ed. *Medieval Drama: An Anthology*. Blackwell, 2000.
- アリストテレース『詩学』松本仁助, 岡道男訳. 『アリストテレース 詩学・ホラーティウス 詩論』岩波書店, 1997. 7-222頁.
- カッロツォ, M., C. チマガッリ『西洋音楽の歴史』川西麻理訳, vol. 1, シーライトパブリッシング, 2009.
- 共同訳聖書実行委員会『聖書 新共同訳一旧約聖書続編つき』日本聖書協会, 2004.
- ケレーニイ, カール『ディオニューソス—破壊されざる生の根源像』岡田素之訳, 白水社, 1993.
- 富村憲貴「シェイクスピアの作品における音楽の使用—キッド, マーロウとの比較を通して」『シェイクスピアの作品研究—戯曲と詩、音楽』熊谷次紘, 松浦雄二編著, 英宝社, 2016, 265-90頁.
- 松田隆美編『イギリス中世・チューダー朝演劇事典』慶應義塾大学出版会, 1998.
- 山形治江『ギリシャ劇大全』論創社, 2010.

## Musical Functions in the Climax of Medieval and Shakespeare's Plays

---

Noritaka Tomimura

---

The recorded history of British drama begins with the *Quem Quaeritis* trope used in Christian masses, the name of which is derived from the opening interrogation meaning "Whom do you seek in the sepulchre?" The fact that the oldest extant dramatic text in British drama is connected to liturgy suggests that music was very close to drama even at its earliest stage. Intimate connection between music and drama is also present in Greek tragedy, in which the chorus plays indispensable parts.

Medieval religious drama in Britain gradually changed in the process of incorporating secular aspects in its content. In the 15th century, plays like morality and miracle plays clearly separate speech and music, and different styles of employing music began to be present. The texts of Elizabethan drama show traits of further exploration in the manner of music usage. This study compares the uses of music in seven medieval plays and 37 plays of Shakespeare with a focus on their quantitative aspects and characteristics of functions in their dramatic highlights.

First, a quantitative analysis reveals a contrast in the general characteristics of musical usage in the two groups of plays. The instances of music in the above-mentioned plays are divided into two large categories: "Situational Music" and "Non-situational music". Formulaic uses of music, which means that similar patterns in the relation of the context and music are observed, fall in the category of "Situational Music", and other unique usages are grouped as "Non-situational music". Each category has several subdivisions, according to the kind of scenes and the relationships between the performers and the listeners of each instance of music. This comparison between the medieval and Shakespeare's plays being considered here, using a single categorization scheme, reveals two major characteristics. One is that in both the two groups of plays most uses of music are formulaic, approximately 82% and 87% respectively. The other is the differences in the frequencies of subcategories. The medieval plays provide the largest number of examples of these formulaic uses in the subcategory of "Entrance/Exit of Characters",

followed by music sounded with “Change of Scenes”, and both subcategories account for 65% of the uses of “Situational Music”. In Shakespeare’s plays, on the other hand, the largest number of cases of music are found in “Battle Scenes”, with “Entrance/Exit of Characters” as the second, providing 78% of the examples of “Situational Music” altogether. This difference implies that strengthening the transition of actions and scenes, or structure of the plays, is a major function of music in these medieval plays, whereas music largely contributes to the representation and reinforcement of the action on the stage described by speech in these Shakespeare’s plays.

Second, various instances of music in the climaxes of these plays symbolize diverse approaches to musical usage. In the medieval plays examined here, psalms and other religious music are frequently performed during the culmination of the plot. The closing lines of *Mary Magdalen* and other three plays also suggest that the audience are invited to sing *Te Deum* with the cast. These practices of using music can be considered as a way of reinforcing a particular ideological framework, specifically Christianity, and incorporating spectators in the system through acoustic stimuli and engaging them in musical activities. In contrast, the styles of music used in the highlights of Shakespeare’s plays range from secular songs to dead marches. An especially noteworthy example is the music in the statue scene of *The Winter’s Tale*. The music played in this scene outwardly signifies a conventional association of music to therapeutic or supernatural power. However, the dialogue of three gentlemen preceding the scene imply that the resurrection of Hermione is merely a pretense. In this case, the role of the cue music for Hermione’s movement can be seen as creating a dramatic impact. This ambiguity regarding the primary function of the music suggests that this example of music deviates from accepted styles, and thereby weakens an existing framework of music usage. This instance of *The Winter’s Tale* is considered as a specimen of the transition of the relationship between music and drama from the medieval period and the Elizabethan era.

*Kumamoto University*