

東京音楽大学リポジトリ

Tokyo College of Music Repository

モーツァルト《イドメネオ》におけるレチタティーヴォ・アッコムパニャートの位置づけと効果について

メタデータ	言語: Japanese 出版者: 公開日: 2021-12-28 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 中川, 麗子, Nakagawa, Reiko メールアドレス: 所属:
URL	https://tokyo-ondai.repo.nii.ac.jp/records/1413

モーツァルト《イドメネオ》における レチタティーヴォ・アッコムパニャートの位置づけと効果について

中川 麗子

要旨

本論文は、ヴォルフガング・アマデウス・モーツァルト Wolfgang Amadeus Mozart (1756-91)作曲《イドメネオ Idomeneo》K366 (1781)を中心に、《イドメネオ》以前のイタリアオペラの6作品と、モーツァルトと同年代あるいはそれ以前の作曲家であるアレッサンドロ・スカルラッティ Alessandro Scarlatti (1660-1725)、ニコロ・ヨンメッリ Niccolò Jommelli(1714-1774)、ニコロ・ヴィート・ピッチンニ Niccolò Vito Piccinni(1728-1800)、ジョヴァンニ・パイジェッロ Giovanni Paisiello(1740 - 1816)、ドメニコ・チマローザ Domenico Cimarosa(1749 - 1801)の作品を比較対象として挙げ、《イドメネオ》におけるレチタティーヴォ・アッコムパニャートの位置づけとそれによる劇的効果を明らかにすることが目的である。

第1章では、モーツァルトの作品を中心に分析を行った。「アッコムパニャートと他の要素との関係」と「アッコムパニャート自体の在り方」といった2つの大きな軸を置き、その中で「アッコムパニャートと他の要素（セッコや楽曲）との関係」については様々な要素との繋がりを含む細かな項目を組むことで、《イドメネオ》と他の6作品との比較を行った。その結果、《イドメネオ》において、他の要素との繋がりを持つアッコムパニャートが現れ、場面や登場人物に寄り添った表現を音楽で描いていることが分かった。

第2章では、モーツァルトと同年代あるいはそれ以前の作曲家を、第1章で行った分析法をもとにアッコムパニャートの使用頻度、他の要素との繋がり、効果などを比較することで、モーツァルトが《イドメネオ》で行った作曲法が当時の作品の中でも新しい試みだということを明らかにした。

以上のことから、モーツァルトは《イドメネオ》においてアッコムパニャートを使用する際に、劇と音楽を融合させ、より豊かなドラマを生み出したと結論付けられる。

The Position and Effect of the Recitativo Accompagnato in Mozart's "Idomeneo"

Reiko NAKAGAWA

Abstract

This thesis focuses on "Idomeneo" K366 (1781) by Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) and six other Italian operas before "Idomeneo," as well as works by composers of the same age or earlier, such as Alessandro Scarlatti (1660-1725), Niccolò Jommelli (1714-1774), Niccolò Vito Piccinni (1728-1800), Giovanni Paisiello (1740-1816), and Domenico Cimarosa (1749-1801). The purpose of this study is to clarify the position of the recitativo accompagnato in "Idomeneo" and its dramatic effect.

In Chapter 1, author analyzes Mozart's works by establishing two major axes for "the relationship between the Accompagnato and other elements" and "the nature of the Accompagnato itself." For "the relationship between the Accompagnato and other elements (secco and music)," author prepared a detailed list of items including the connections among various elements, and compared "Idomeneo" with his six other works. The results showed that Accompagnato, which has connections with other elements, appears in "Idomeneo," and that the music depicts expressions that are closely related to the scenes and the characters.

In Chapter 2, author compare the frequency of use of the Accompagnato, its connection with other elements, and its effect on composers contemporary to Mozart or of an earlier era, based on the analysis method used in Chapter 1, to show that Mozart's composition in "Idomeneo" introduced a novel method among the works of the time.

From the above, it can be concluded that in using the Accompagnato in "Idomeneo," Mozart fused drama and music to create a richer drama.

モーツァルト《イドメネオ》における レチタティーヴォ・アッコムパニャートの位置づけと効果について

中川 麗子

キーワード：モーツァルト イドメネオ レチタティーヴォ・アッコムパニャート

はじめに

ヴォルフガング・アマデウス・モーツァルト Wolfgang Amadeus Mozart (1756-91)が活躍していた18世紀後半において、アリア(重唱や合唱も含む)をレチタティーヴォが繋ぐ「番号オペラ」が一般的なオペラの形態であった。18世紀におけるオペラ形式についてドナルド・ジェイ・グラウト Donald Jay Grout (1902-87)は以下のように説明する。

典型的な場面は二つのはっきり異なる部分からなりたっていて、第一の部分はレチタティーフによる劇的な展開に、第二の部分はアリアによる主演俳優の感情表現にあてられる。各場の第一の部分では、俳優は劇中の一性格をになう人物として、他の俳優たちと一緒に対話の筋を運ぶが、第二の部分では、その場面にふさわしい情緒を表現したり、そのような場合にありがちな感情や思想を一舞台上の共演者より、むしろ聴衆に向かって伝える役割を果たすのである。…したがって劇は、いつも動きと停止という二つの要素の交代からなりたち、動きを表す部分では劇的な要素(レチタティーフ)が優越するのに対して、静止の場面では音楽的な要素(アリア)が勝ちを占める(グラウト 1957: 275-276)。

したがって、レチタティーヴォとアリアの違いが18世紀のオペラでは重要であった。両者はアリアに番号がつけられ、レチタティーヴォの終わりには終止線または複縦線が書かれていることで識別できる。そしてレチタティーヴォは、筋を進める役割を持つため、音楽的興味の中心から外れたものであった。グラウトも「音楽的な表現の構成分子として、アリアが中心的な意味を持つことである。つまり、音楽的に言えば、オペラは一連のアリア以外の何物でもなく、その他の諸要素—レチタティーフ、アンサンブル、器楽曲などは、ただ背景に過ぎない(グラウト 1957: 276)」と指摘している。

当時のレチタティーヴォには「通奏楽器の伴奏だけ[…中略…]もっぱら対話の形で劇の筋を運ぶ(グラウト 1957: 293)」レチタティーヴォ・セッコ(以下セッコ)と、「オーケストラの伴奏が付く[…中略…]力強い感動を表現するモノローグに好んで用いられる(グラウト 1957: 294)」レチタティーヴォ・アッコムパニャート(以下アッコムパニャート)の2種類が存在していた。

本論文で対象とするモーツァルトのオペラ作品も全て「番号オペラ」である。ところが《イドメネオ Idomeneo》K366(1781)では、楽曲だけでなくレチタティーヴォにも番号が割り当てられている箇所があるという点が極めて興味深い。《イドメネオ》が「モーツァルト

の全作品の中で重要な位置を占めており、彼のオペラ創作における発展の転換期にある(アンガーミュラー2006:75)」ということは周知の事実である。確かに、この曲ではアッココンパニヤートを積極的に使用しており、楽曲だけでなくレチタティーヴォに対しても、音楽的な感情表現を強める工夫を凝らしたように考えられる。

本論文では《イドメネオ》を中心に考察を行い、《イドメネオ》以前にモーツァルトが作った《ラ・フィンタ・センプリチェ La Finta Semplice》K51 K⁶46a (1768)、《ポントの王ミトリダーテ Mitridate, Rè di Ponto》K87 K⁶74a (1770)、《アルバのアスカーニョ Ascanio di Alba》K111 (1771)、《シピオーネの夢 Il Sogno di Scipione》K126 (1771)、《ルーチョ・シッラ Lucio Silla》K135 (1772)、《偽りの女庭師 La Finta Giardiniera》K196 (1774)の6作品と比較する。さらにアレッサンドロ・スカルラッティ Alessandro Scarlatti (1660-1725)を始め、モーツァルト以前のオペラ作品とも比較することによって、モーツァルトが《イドメネオ》のアッココンパニヤートをどのように位置づけ、その結果どのような効果をもたらしたかを見出すことを目的とする。

1 《イドメネオ》とモーツァルトの初期作品との比較分析

1-1 概要

モーツァルトはミュンヘンのプファルツ選帝侯カール・テオドールから 1781 年の謝肉祭のためのオペラとして《イドメネオ》を作曲する依頼を受けた。1777 年から 79 年までに行った第 2 回パリ旅行では、パリでオペラを作曲することが叶わなかったモーツァルトは《イドメネオ》の作曲に意欲的に取り掛かる。しかし上演にあたり、劇場や歌手の問題が重なり、レチタティーヴォは 12 か所もカットされ、最終的には 7 場面 31 曲を 28 曲に短縮して上演されることとなる。ミュンヘン初演の 5 年後、1786 年にウィーンにおいてアマチュア歌手たちによる演奏会形式で上演されることになり、この時もモーツァルトは大きな変更を行ったことが分かっている。

このように上演の状況に合わせて、カットや曲の入れ替えを行ったモーツァルトであるが、《イドメネオ》において、旧来には少なかった作曲方法でアッココンパニヤートを創作している。彼がどのような工夫を凝らしていったのか、順に見ていくことにする。

《イドメネオ》では 31 曲中 20 か所にアッココンパニヤートが置かれており、これ以前のイタリア・オペラ 6 作品と比較しても多い。従来の作品では、《ラ・フィンタ・センプリチェ》26 曲中 2 か所、《ポントの王ミトリダーテ》25 曲中 7 か所、《アルバのアスカーニョ》33 曲中 3 か所、《シピオーネの夢》12 曲中 1 か所、《ルーチョ・シッラ》23 曲中 10 か所、《偽りの女庭師》28 曲中 5 か所であり、量、比率とも他を圧倒している。このことからこの作品が従来とは異なる作り方をした特別な作品であることが分かる。それでは、その使い方にはいかなる特徴があるのだろうか。

1-2 分析の観点

アッココンパニヤートを分析する観点として「アッココンパニヤートの配置」と、「アッココンパニヤート自体の在り方」の 2 つに注目する。「アッココンパニヤートの配置」については、①アッココンパニヤートの最後に終止線または複縦線が置かれ「独立」しているか、②アッココンパニヤートが楽曲の前に置かれているのか、途中で登場するのか、後に置かれている

のか(楽曲との連結)、③アッコパニヤートが前のセッコから続いているのか、それとも分離しているのか(セッコからの移動)という3つの項目を立て、「アッコパニヤート自体の在り方」について、①通奏低音的、②歌の合いの手、③オーケストラが旋律的、④オーケストラと歌が同時、⑤セッコとの混在、⑥動機の6項目に分けて分析を行う。「表1：イドメネオ各アッコパニヤートの用法」および「表2：モーツァルトの初期オペラにおけるレチタティーヴォ・アッコパニヤートの用法」を参照されたい。

表1：イドメネオ各アッコパニヤートの用法

曲名	関係・あり方	アッコパニヤートの配置				アッコパニヤートの在り方					動機
		独立	① 終止線 ② 複縦線	① 前 ② 途中 ③ 後	① セッコからの移動 ② 続く ③ 分離	通奏低音的	歌の合いの手	オケが旋律的	オケと歌が同時	セッコとの混在	
1	第1前 IL		②	①	×	○	○	○	○	○	×
2	第4前 IDO,IL,EL	×	①	①	○	○	○	×	○	×	
3	第4前 EL	②	①	①	△	○	○	○	△	×	
4	第6前 IDO	①	①	×	○	○	○	×	○	×	
5	第7前 IDO,IDA	①	①	①	△	○	×	○	×	×	
6	第10b前 IDA	②	①	×	○	○	○	○	×	×	
7	第12a前 IDO	①	①	×	○	○	△	×	△	○	
8	第12b前 EL,IDO	①	①	①	△	○	△	×	△	×	
9	第13前 EL	①	①&②	×	△	○	○	×	△	○	
10	第18前 IDO	②	②	×	△	○	○	○	×	×	
11	第19前 IL	①	①	×	○	△	×	×	×	×	
12	第19後 IL	①	③	×	△	○	○	×	×	×	
13	第20前 IDA,IL	②	①	①	○	○	×	○	×	×	
14	第21前 主要4人	×	①	×	○	○	×	×	○	×	
15	第22前 AL	①	①	①	△	○	○	×	×	×	
16	第23番 GS,IDO	②	①	×	○	○	○	○	×	×	
17	第27番 主要4人,GS	②	×	×	○	○	△	○	○	×	
18	第29番 主要4人,AR	①	×	×	○	○	○	○	×	×	
19	第29a番 EL	②	①	×	○	○	○	○	×	×	
20	第30番 IDO	①	×	×	○	○	○	×	×	×	

「アッコパニヤートの配置」について、当てはまる場合には①～③の項目を表す丸数字を、当てはまらない場合には×を記した。そして、「アッコパニヤートの在り方」には当てはまるものには○を、当てはまらないものには×とした。そして、存在はするが短い場合は△を示した。

「第19前」、「第19後」などによっては、該当する楽曲の前後に置かれたアッコパニヤートをあらわす。「第23、27、29、29a、30番」は番号付きレチタティーヴォである。

登場人物名は IDO=イドメネオ、IDA=イダマンテ、IL=イリア、EL=エレットラ、AL=アルバーチェ、GS=祭司長

表2：《イドメネオ》とモーツァルトの初期オペラにおけるレチタティーヴォ・アッコムパニヤートの用法の比較

関係・あり方 曲名	アッコムパニヤートの配置				アッコムパニヤートの在り方					
	独立	① 終止線 ② 複縦線	① 楽曲と連結 ② 途中 ③ 後	① セッコからの移動	① 通奏低音的	歌の合いの手	オケが旋律的	オケと歌が同時	セッコとの混在	動機
ID 20箇所	①10 ②8 ×2	①14 ①&②1 ②1 ③1 ×3	①5 ×15	○13 △7	○19 △1	○13 △3 ×4	○10 ×10	○5 △4 ×11	○2 ×18	
FS 2箇所	②2	②1 ×1	①1 ×1	○1 ×1	○2 ×1	○1 ×1	×2	×2		
MD 8箇所	①6 ×2	①7 ③1	①3 ②1 ×4	○6 △2	○8	○6 △1 ×1	○1 ×7	○1 △5 ×2	×8	
SP1箇所	①	×	①	△	○	○	○	×	×	
AC 3箇所	①2 ②1	①2 ×1	①1 ×2	○3 △3	○3	○3	×3	○2 △1	×3	
LS 10箇所	①7 ②3	①10	①4 ×6	○6 △2 ×2	○10	○8 ×2	○1 △1 ×8	×10	×10	
FG 5箇所	①1 ②3 ×1	①&②1 ①2 ③2	①1 ×4	○3 △1 ×1	○5	○4 ×1	○1 ×4	×5	○1 ×4	

「アッコムパニヤートの配置」について、当てはまる場合には①～③の項目を表す丸数字とそれぞれの該当曲数、当てはまらない場合には×を記した。そして、「アッコムパニヤートの在り方」には○とそれぞれ当てはまる曲数を示し、当てはまらないものには×とした。そして存在はするが短い場合は△を示した。

作品名のアルファベットはそれぞれ、FS=《ラ・フィンタ・センプリチェ》、MD=《ポンテの王ミトリダーテ》、SP=《シピオーネの夢》、AC=《アルバのアスカーニョ》、LS=《ルーチョ・シッラ》、FG=《偽りの女庭師》、ID=《イドメネオ》を示す。

そして、《ラ・フィンタ・センプリチェ》はFinaleの中で多少離れた位置に1小節と3小節のアッコムパニヤートが2か所存在するが、まとめて1と数えることとする。

1-3 レチタティーヴォ・アッコムパニヤートの配置

表1、2で示した「アッコムパニヤートの配置」に基づいて、《イドメネオ》と他の6つの作品を比較していく。【楽曲と連結】、【セッコからの移動】に関しては、A1からC2とさらに細かく分類することができたため、分析表を示した。

【独立】《イドメネオ》では終止線と複縦線で区切られているアッコムパニヤートがほとんどで、該当しないものが2曲存在する。他の作品《ラ・フィンタ・センプリチェ》と《偽りの女庭師》は複縦線の方が多いが、残りの4作品は終止線のほうが多い。しかしそこに特別な傾向は見られない。

【楽曲と連結】《イドメネオ》では楽曲の前に置かれている場合が圧倒的に多いが、曲の中間や後にも置かれている。《ルーチョ・シッラ》と《アルバのアスカーニョ》も楽曲の前に置かれている場合が多いが、《ラ・フィンタ・センプリチェ》と《偽りの女庭師》は中間や後もやや多い。この用法は、A1)からA4)の4つに分けられる。

A1) 主に登場人物が一人で、アリアの前に置かれたアッコムパニヤート（単独）

A2) 次の曲に入る際、歌や伴奏の最終和音がアリアに食い込んでいるアッコムパニヤート（前置）

A3) 楽曲の終わりに同じ登場人物が続けて歌うアッコムパニヤート (後置)

A4) 曲の途中に、挿入された短いアッコムパニヤート (中間)

【セッコからの移動】セッコと直接繋がりを持たないものが全体の4分の3を占める。その傾向は《ルーチョ・シッラ》や《偽りの女庭師》にも見られるが、《アルバのアスカーニョ》はセッコから続く場合が半分近くを占めている。セッコとの関連性に注目すると、以下の3つに分けられる。

B1) セッコの終わりに *attacca* と指示されてアッコムパニヤートに入る、またはセッコから急にアッコムパニヤートへと続く。セッコでは登場人物が複数人で対話をしており、アッコムパニヤートでは一人になる場合と、複数で対話をしていて、そのままアッコムパニヤートになるケースがある。しかし、アッコムパニヤートから続いて楽曲に入るわけではない (セッコとの連結)

B2) 稀であるが、セッコからアッコムパニヤートを經由して次の楽曲までつながっている (セッコから連続)

B3) 前後にセッコがあり、途中で挟まれたアッコムパニヤート。複数の登場人物の対話で突然アッコムパニヤートとなる。後に置かれたセッコは同じ登場人物か、あるいは音楽は繋がっているが *Scena* が変わり、登場人物が追加される。(セッコ中間)

アッコムパニヤートの配置について、さらに次の2つが認められる。

C1) 稀であるが、通常楽曲につく番号がアッコムパニヤートについている (番号アッコムパニヤート)

C2) 稀であるが、前の楽曲に終止線がなくそのままアッコムパニヤートに流れ込む (楽曲から連続)

このように、アッコムパニヤートには様々な形で他の楽曲と繋がっているが、表3を参照していただくとわかるように、《イドメネオ》においては、楽曲との繋がりを持たない単独のアッコムパニヤートはわずか2曲である¹。残りの曲は全て他の楽曲またはセッコとの繋がりがあり、様々な種類の繋がりやバリエーションが存在する。

初期オペラ6作品について見ると、アッコムパニヤートの配置については、《イドメネオ》と初期オペラとの間に、さほど大きな差は認められないことになる。ただし、《ルーチョ・シッラ》と《偽りの女庭師》のように時代が《イドメネオ》に近づくと、B3やA2、A3の要素を含む楽曲との繋がりを持つアッコムパニヤートが登場し始める。

表3：モーツァルト各作品、「アッコムパニヤートの配置」に関する分類

曲数 曲目	A1	A2	A3	A4	B1	B2	B3	C1	C2	その他
ID	2	6	1	/	4	1	/	3	2	A2&C1 1
FS	/	/	/	1	/	/	1	/	/	/
MD	4	/	1	/	3	/	/	/	/	/
SP	/	/	/	/	1	/	/	/	/	/
AC	2	/	/	/	/	/	1	/	/	/
LS	4	2	/	/	3	1	/	/	/	/
FG	/	3	/	1	/	/	/	/	/	A2&A3 1

¹ 第1幕第6番前アッコムパニヤートは前の楽曲から続き、アッコムパニヤートとセッコが交代しながら進んでいくが、今回はC2に分類した。

もっとも、先にも指摘したように《イドメネオ》ではアッコムパニャートにも番号がついており、楽曲としての意識が感じられるということには注目すべきである。

1-4 レチタティーヴォ・アッコムパニャートの在り方

表1, 2で示した「アッコムパニャートの在り方」に基づいて《イドメネオ》と他の6つの作品を比較し、項目ごとにどのような効果が現れているのか分析していく。

【通奏低音的】・【歌の合いの手】: アッコムパニャートにおいて、オーケストラの役割はこの2種類で用いられていることが多く、これが基本的な用法であるといえることができる。

1つめの【通奏低音的】は各楽器（主に弦楽器群）が通奏低音のように、2分音または全音符で歌の和声進行を助ける役割を果たし、その上に歌が載るというもので、セッコにおける低音楽器とチェンバロの役割をそのままオーケストラに担わせたと言えるものである。

《イドメネオ》ではすべてのアッコムパニャートにこの要素が存在するが、第19番前に置かれたイリアのアッコムパニャートのように、イダマンテへの思い切々と語る場面（譜例1）、そして第23番祭司長の台詞のように、イダマンテに向かって〈人民たちをこの状況から救うのはあなたただだ〉と淡々と説得する場面において使用されている（第19番前はA1に、そして第23番はA3&C1に当てはまる）。

譜例1 : 《イドメネオ》第19番前イリアのアッコムパニャート²

Recitativo

ILLA

So - li - tu - di - ni - a - mi - che, au - re - a - mo - ro - se,
Ihr seid Ein - sa - men freund - lich, lieb - li - che Luf - te,

Archi

p

2つ目の【歌の合いの手】は、歌の合間に掛け合いのように短い和音やリズムをし挟むものであり、今回は概ね2小節以下の場合を「合いの手」とし、2小節を超える場合は次の【オーケストラが旋律的】の項目に入れることとした。《イドメネオ》においてほぼ全てのアッコムパニャートにこの要素が現れる。

モーツァルトは【通奏低音的】と【合いの手】という2種類のあり方を最初期から使い続けている。その使い方にはさほど差が無く、モーツァルトの意図はうかがい知れないが、【通奏低音的】は淡々と叙述する箇所が多く、つまり、よりセッコに近く、【合いの手】はやや感情的な箇所によく用いられているようにも思う。

² 本来掲載するスコアはフルスコアであるべきだが、紙面の制約上、今回は楽器編成を問題にしない場合はヴォーカルスコアで示すこととする。

【オーケストラが旋律的】：歌の間にオーケストラだけの間奏がある程度続く場合を指す。上記のように、概ね2小節以上続く場合を数えた。モーツァルトはこの用法を初期の作品からしばしば用いているが、イドメネオでは4分の3を占めており、特に多い。

第4番前エレットラー一人のアッコムパニャートでは緊迫した弦の音楽で嫉妬と復讐の心情を3小節半にわたって描いており、このように前奏的に使用される(譜例2)。他にも風景や状況を表すために比較的長い旋律が使用されていることもある(B2)。

譜例2：《イドメネオ》第4番前

21 *p* Archi *crescendo*

24 ELETTRA

E - stin - to è I - do - me - ne - o? ...
Ge - stor - ben I - do - me - ne - o? ...

f *p*

【オーケストラと歌が同時】：通常、アッコムパニャートはオーケストラと歌が掛け合っているか、またはオーケストラが歌と同時に奏でるといっても通奏低音的に歌の補助としての役割を担っている場合が圧倒的に多い。しかし、オーケストラと歌が交互に演奏されるのではなく、楽曲と同様に旋律的なオーケストラと歌が同時に演奏される場合もある。

ただし、この場合でも歌の動きは他のレチタティーヴォと同様に、同音反復をカデンツが区切るというものが多い。

《イドメネオ》以外の曲でもレチタティーヴォ部分において、オーケストラも歌の旋律に絡み、楽曲としての要素が強まる箇所は僅かに存在するとしても、《イドメネオ》においては、オーケストラと歌が絡み合い、同時に演奏する箇所が非常に多い。それは第1番前、第4番前、第7番前、第10番b前、第18番前、第20a20b番前、第23番、第27番、第28番、第29a番前の10箇所である。

第1番前にイリアが対立する国の王子イダマンテへの愛と、敵国であるが故の憎しみの心情を初めて口にし、神に嘆いている台詞において、*Andante agitata* としてオーケストラと歌を一緒に奏でさせ、*f*と*p*を1拍ずつ交代させることによつて、心の葛藤を表現している(A1；譜例3)。

譜例3：《イドメネオ》第1番前

Andante agitato

27
Iria
- nie - ra. Ah qual con - tra - sto, oh Di - o! d'op-po-si-af-
- fang' - ne. Göt - ter, wie schürt ihr den Zwie - spalt in mei-nem

29
Iria
- fet - ti mi de - sta - te nel sen o - dio, ed a - mo - re!
Her - zen. Ihr er - weckt in der Brust Rach - sucht, doch auch Lie - be!

他に、第4番前エレットラー一人、第18番前イドメネオ一人、第29a番エレットラー一人のアッコムパニャートにおいても、数小節にわたって、登場人物の強い心情を表現する際に用いられている。

【オーケストラと歌が同時】のアッコムパニャートが複数の登場人物の対話の中で用いられている例として、第7番前イドメネオとイダマンテ、第10番前イリアとイダマンテ等が挙げられる。

顕著な例として第27番～Scena 10について確認しよう。この場面にはイドメネオ、イダマンテ、イリア、エレットラと数多くの人物が登場し、イダマンテが自分の身を捧げる決意をし、苦悩の対話の末イドメネオがイダマンテを刺そうとするが、イリアが2人の間に止めに入り、天の望みはギリシャの敵であり、イリアが自身の身を捧げようとする物語のクライマックスとなる場面で、それぞれの台詞、場面の状況を踏まえて効果的に使用されている。心情の変化を表現するためにオーケストラと歌の重なりが効果的に用いられている箇所として、イリアの台詞を掲載する(譜例4)。

譜例4：《イドメネオ》第3幕 Scena10 イリアの台詞

101 ELETTRA (da sè) ILIA (ad Idomeneo)
(für sich) (zu Idomeneo)

son. (Oh qual con - tra - stol) In - no - cen - te è I - da - man - te, è fi - glio
sein. (Welch ei - ne Wen - dung!)^[431] I - da - man - te ist schuld - los und nicht dein

103
tu - o, e del re - gno è la spe - me, ti - ran - ni i Dei non
Sohn nur, auch die Hoff - nung des Rei - ches. Die Göt - ter sind zwar

105
son, fal - la - ci sie - te in - ter - pre - ti voi tut - ti del di - vi - no vo -
streng, doch euch er - scheint ih - re Ab - sicht nur ty - ran - nisch, denn ihr deu - tet sie

107
- ler. Vuol sgom - bra il cie - lo de' ne - mi - ci la Gre - cia, e non de'
falsch. Sie woll'n euch Grie - chen eu - rer Fein - de ent - he - ben, nicht eu - rer

Archi ad lib. colla parte *)

fp

fp

このアッコムパニャートの用法は特に重要と思われるので、《イドメネオ》以前の曲とも比較しておくことにする。《イドメネオ》以前の作品に対しては、4つの作品で効果的に使用されている。

《シピオーネの夢》では、第1幕第11a番前に置かれたシピオーネとフォルトゥーナ2人のアッコムパニャートの中で、シピオーネがコスタンツァを伴侶として選んだため、怒ったフォルトゥーナが嵐を巻き起こす場面で、畳みかけるような弦楽器の上で歌れている（譜例5）。

譜例5：《シピオーネの夢》第11a 番前³

最後に《ルーチョ・シツラ》では、第3幕第22番ジュニアのアリア前に置かれたアッコムパニャートの中にこの効果が活用されている。ひとりで牢獄に残されたジュニアが、許嫁のチェチーリオが死の運命にとらわれているため、自らも死へ急ごうとする場面で、切迫するような16分音符と、*f*と*p*を交互に刻む弦楽器の上で歌われる。

このようにイドメネオ以前にも、劇の場면을より印象付けたり、クライマックスの場面でより劇的に登場人物の心情をより際立たせたり、場面の状況を音楽で表現していることが分かる。ただし、それは1つのオペラの中でクライマックスとなる1曲に限られており、《イドメネオ》のように10曲も用いることはなかった。

【セッコとの混在】：イドメネオは△を付けたものも含めると、セッコと混在したアッコムパニャートが半数近く存在する。しかし、《ポンテの王ミトリダーテ》と《アルバのアスカーニョ》に少数用いられていることを例外とすると、初期オペラでは基本的に用いていない用法であると言える。

【セッコとの混合】はイドメネオに5箇所存在する。《ポンテの王ミトリダーテ》や《アルバのアスカーニョ》にも当てはまるアッコムパニャートはあるが、約1小節から3小節の短い通奏低音が置かれているだけで、ひとつのアッコムパニャートに対して数小節にわたって何度も通奏低音が登場するのは《イドメネオ》の特徴の一つである。その中でも特に第1番前イリア、第4番前イドメネオ、イリア、エレットラ3人、第21番前イドメネオ、イリア、イダマンテ、エレットラ4人、以上3箇所のアッコムパニャートに現れているが、感情が高ぶるという場面ではなく、【通奏低音的】の項目と似ており、淡々と一人で話をすすめたり、対話をする場面で使用されている。

³ このアッコムパニャートは管楽器も含まれるが、ここでは登場しないため省略して掲載する。

【動機】:《イドメネオ》と、初期オペラの中では比較的後に作られた《偽りの女庭師》にのみ、ごくわずか「動機」的な扱いが存在するが、他の作品では全く用いられてない。

第12a番イドメネオのアリア前のアッコムパニャートでは、その前に置かれた第11番イリアのアリア後奏から引用している(譜例6)。イリアの王子イダマンテに対する情愛に心を動かされたイドメネオは、イリアを思い出す場面でイリアのアリア後奏の動機を用いている。

譜例6:《イドメネオ》第12番前

The image shows a musical score for the beginning of Act 1, Scene 12 in Idomeneo. It features a vocal line (soprano) and a piano accompaniment. The vocal line starts with the lyrics: "gio-ia la Fri-gia prin-ci - pes - sa? ... - zes - sin so ü - ber - gro - ße Freu - de? ...". The piano accompaniment consists of a right-hand part with a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, and a left-hand part with a similar rhythmic pattern. The score is in 3/4 time and the key signature has one flat (B-flat).

《イドメネオ》以前の作品では唯一《偽りの女庭師》第21番サンドリーナのアリア後続くアッコムパニャートで、直前のアリアの伴奏系が登場する。この伴奏系の動機はアリアの中で何度も繰り返し登場しており、アリアからアッコムパニャートへは終止線もなく流れ込むように入るため、アリアとレチタティーヴォの垣根をなくし、音楽としての流動性を意識したように感じられる。

1-5 小結

以上、《イドメネオ》を初期のイタリア・オペラ6作品と比較みてきた。「アッコムパニャートの配置」では【独立】、【楽曲との連結】、【セッコからの移動】と3つの大きな項目に分け、さらに細かくA1-C2の項目を置くことによって、アッコムパニャート一つ一つの位置づけを明確にすることができた。表を確認する限り特別大きな差はないが、《イドメネオ》では楽曲との繋がりを持つアッコムパニャートが現れ始めることが分かった。そして「アッコムパニャートの在り方」では、【通奏低音的】、【歌の合いの手】、【オーケストラが旋律的】、【オーケストラと歌が同時】、【動機】と5つの項目に分けた。これにより、【通奏低音的】では登場人物の叙事的な語りを重要視している際に用いられ、【歌の合いの手】では登場人物の感情の起伏に添った音楽であることが分かる。そして【オーケストラが旋律的】においても、登場人物の感情を表すものが比較的多いが、シーンの状況や情景を表す際にも用いられる。続いて【オーケストラと歌が同時】では、感情の高ぶりに加え、話の筋の上で大切な台詞に対してもこの用法が用いられている。最後に【動機】では、楽曲との繋がりを感じさせることに加えて、登場人物の回想にも用いられていることが分かった。

《イドメネオ》以前のオペラと比較することによって、《イドメネオ》には楽曲と一体化する働きを持つようなアッコムパニャートが存在し、話の筋に対して音楽で寄り添い、劇をよりドラマチックに描く効果を導き出すという意図を見出すことができた。

2 モーツァルト以前の作品

2-1 モーツァルト以前の作品分析

次に、モーツァルトによるアッココンパニヤートの工夫が、彼独自のものであるのか、あるいは先例が存在するのかということを確認するために、モーツァルトと同年代、あるいはそれ以前の作品について検討していく。

今回比較対象としたのは、スカララッティの《恋の勘違い、またはラ・ロザウラ Gli equivoci in amore, o vero La Rosaura》(1690)と、最後のオペラ作品である《グリゼルダ Griselda》(1721)、モーツァルトよりも少し上の年代に当たるニコロ・ヨンメツリ Niccolò Jommelli (1714-1774)の《見捨てられたアルミーダ Armida abbandonata》(1770)、《クレリアの勝利 Il trionfo Clelia》(1774)の2作品とニコロ・ヴィート・ピッチニ Niccolò Vito Piccinni (1728-1800)の《良い娘、またはラ・チェッキーナ La buona figliuola, o vero La Cecchina》(1760)、モーツァルトと同時代のジョヴァンニ・パイジェッロ Giovanni Paisiello (1740-1816)の《セビリアの理髪師 Il barbiere di Siviglia》(1782)とドメニコ・チマローザ Domenico Cimarosa (1749-1801)の《オリンピーアデ L'olimpiade》(1784)を比較対象とする。「表3：同年代、あるいはそれ以前の作品におけるアッココンパニヤートの用法」を参照願いたい。

今回例に採り上げた7作品では、アッココンパニヤートの使用が、モーツァルトの初期作品と比べても少ないことが分かる。⁴

2-2 レチタティーヴォ・アッココンパニヤートの配置

【独立】：ほぼ全曲に終止線、複縦線が引かれている。

【楽曲との連結】：曲の前に置かれているアッココンパニヤートがほとんどだが、《見捨てられたアルミーダ》、《オリンピーアデ》は曲の途中や後にもごく少数だが現れる。

【セッコからの移動】：全体的にセッコから続くものが多い。

そして、これらをA1からC2の細かな用法をそれぞれの作品のアッココンパニヤートに当てはめると、《グリゼルダ》B1セッコとの連結=1曲、《ラ・チェッキーナ》A1単独=1曲、《見捨てられたアルミーダ》A1単独=3曲、A3後置=1曲、B1セッコとの連結=3曲、B3セッコ中間=2曲、《クレリアの勝利》A1単独=2曲、B1セッコとの連結=4曲、《セビリアの理髪師》B1セッコとの連結=2曲、《オリンピーアデ》A1単独=2曲、A2前置=1曲、A4中間=1曲、B1セッコとの連結=4曲となる。そして稀ではあるが、次のセッコに続くアッココンパニヤートが1曲存在する。整理をすると、A1単独やB1セッコとの連結はどの作品にも存在するが、《見捨てられたアルミーダ》と《オリンピーアデ》においてはA2前置、A3後置、A4中間といった、楽曲との繋がりを意識するような項目も見られる。しかし《イドメネオ》に存在した、B2セッコからの連続、C1番号アッココンパニヤートC2楽曲からの連続、そしてA3&C1のように要素が混在しているアッココンパニヤートはどの作品にもないということが分かる。

⁴ 《ラ・ロザウラ》はアッココンパニヤートを用いてない。しかし、アッココンパニヤートに非常に似たレチタティーヴォとみなすことができるため、対象に入れた。

表4：同年代、あるいはそれ以前の作品におけるアッココンパニヤートの用法

関係・あり方 曲名	アッココンパニヤートの配置			アッココンパニヤートの在り方						
	独立	① 終止線 ② 複縦線	① 楽曲と連続 ② 前途中 ③ 後	セッコ ① 続く ② 分離 ③ からの移動	通奏低音的	歌の合いの手	オケが旋律的	オケと歌が同時	セッコとの混在	動機
Scarlatti LR 5箇所	②5	①2 ②1 ③2	×5	○5	○2 ×3	×5	○5	×5	×5	×5
Scarlatti GR 1箇所	②	①	①	○	×	×	×	○	×	×
Piccinni LC 1箇所	②	×	②	×	×	×	○	○	×	×
Jommelli AR 9箇所	①1 ②8	①7 ③1 ×1	①5 ②4	×9	○9	○7 ×2	×9	○1 ×8	×9	×9
Jommelli CL 6箇所	①6	①4 ×2	①4 ×2	○1 △1 ×4	○6	○3 ×3	×6	×6	×6	×6
Paisiello SE 2箇所	①1 ②1	①2	①2	△1 ×1	○1 ×1	○1 ×1	○2	×2	×2	×2
Cimalosa OL 9箇所	①6 ②3	①6 ②1 ③1 ×1	①4 ②1 ×4	△3 ×6	○9	○7 ×2	○3 ×6	×9	×9	×9

「アッココンパニヤートの配置」について、当てはまる場合には①～③の項目を表す丸数字とそれぞれの該当曲数、当てはまらない場合には×を記した。そして、「アッココンパニヤートの在り方」には○とそれぞれ当てはまる曲数を示し、当てはまらないものには×とした。そして存在はするが短い場合は△を示した。作品のアルファベットはLR=《ラ・ロザウラ》、GR=《グリゼルダ》、LC=《ラ・チェッキーナ》AR=《見捨てられたアルミーダ》、CL=《クレリアの勝利》、SE=《セビリアの理髪師》、OL=オリンピーアデを示す。

2-3 アッココンパニヤートの在り方

【通奏低音的】：ほとんどの作品は×の場合が多い。しかし、《グリゼルダ》の唯一のアッココンパニヤートでは、この要素が大きく占めている。グアルティエーロがオットーネとの結婚をグリゼルダに告げるが、この残酷な命令を従うよりも死を選び、試練を乗り越えようとするグリゼルダをグアルティエーロ抱きしめるといった物語のクライマックスのシーンでアッココンパニヤートが置かれている。

【オーケストラの合いの手】：《見捨てられたアルミーダ》から後の作品はほぼ全てに現れる。《見捨てられたアルミーダ》第1幕第11場では、リナルドが混乱に陥りアルミーダに旅立ちの別れを告げると、アルミーダは自分を刺してくれと懇願しそれを止めに入る第1幕のクライマックスのシーンで登場人物の心理に寄り添った合いの手が置かれている。《イドメネオ》でも登場人物の高ぶる心情によく使用されており、アッココンパニヤートでこの合いの手は一般的だったことが分かる。そしてこの場面はセッコとの混在としても特徴的なシーンで、セッコ→アッココンパニヤート→セッコ→アッココンパニヤートの順でレチタティーヴォが展開される。これも《イドメネオ》のように、淡々と話す台詞ではセッコが置かれ、劇的に筋が動いたり、盛り上がりを見せるところでアッココンパニヤートが置かれているように考えられる。

【オーケストラが旋律的】：《見捨てられたアルミーダ》、《オリンピーアデ》は比較的多く使用されていることが分かる。《オリンピーアデ》第1幕第11場においてメガークレの友情と自らの愛に葛藤し悩む場面では、16分音符と32分音符の畳みかけるようなオ

オーケストラが登場人物の心情を引き立て、【オーケストラの合いの手】同様、この時代に一般的に使用されていたことということが分かる。

【オーケストラと歌が同時】:《ラ・チェッキーナ》にも見られるが、《セビリアの理髪師》と《オリンピーアデ》になると使用が増え始める。《セビリアの理髪師》第4幕フィナーレ直前のアッコムパニャートでロジーナが伯爵が扮するリンドーロに泣きながら愛の告白をする台詞に対して効果的に置かれている。

【セッコの混在】:《グリゼルダ》、《ラ・チェッキーナ》、《見捨てられたアルミーダ》にのみ使用されているがごくわずかである。

【動機】:確認できない。

2-4 小結

モーツァルト以前の作曲家において、「アッコムパニャートの配置」について3つの観点から、《イドメネオ》よりも他の楽曲との繋がりを感じさせるアッコムパニャートは少なく、ほとんどが独立しているか、セッコとの連結であった。そして「アッコムパニャートの在り方」では、【歌の合いの手】と【オケが旋律的】は既に存在した技法で、作曲家によっては【オーケストラと歌が同時】についても使用されている場合があることが分かった。しかし【通奏低音的】、【セッコとの混在】、【動機】についてはごく少数、あるいは全く存在しないため、モーツァルトは《イドメネオ》で画期的な手法を用いていたのではないかと考えられる。そしてアッコムパニャートの使用効果については、登場人物の心情を表す表現の一つとすることに《イドメネオ》と変わりはない。そして《オリンピーアデ》になると様々な場所に置かれ、全体的に在り方としてのバリエーションが増加するが、《イドメネオ》のように要所要所にある筋の劇的効果と音楽が結びついている作品は少ないことが分かった。

おわりに

《イドメネオ》を中心に、他の作品と比較しながら考察を行ってきたが、《イドメネオ》において特に興味深いことは、冒頭で指摘した、レチタティーヴォに番号がついている点以外に、1. オーケストラと歌と一緒に演奏する、2. 動機的扱いが見られる、3. 他の要素との繋がっているという3つの点、番号付きレチタティーヴォと合わせて4つの点において他の作品との違いが現れた。

レチタティーヴォに番号がついていることで、曲としての意識が感じられることに加えて、劇の中で重要なシーンであることを音楽と共に強調させている。一方、オーケストラと歌が交互にかけ合うのが一般的なアッコムパニャートにおいて、オーケストラと歌を同時に演奏することで、登場人物の感情の高まり、そして劇の盛り上がりを作品の中で何度も表現している。また、楽曲で使用する動機をレチタティーヴォに置くことで、レチタティーヴォと楽曲の繋がりを意識させている上に、登場人物の心境を表しており、アッコムパニャートの前後に置かれた他の要素との繋がりを様々な組み合わせによって融合しようとする働きを感じることができる。これらに共通して言えることが、劇的效果を高めるためのモーツァルトによる新しい試みであったのではないかということである。以上から、レチタティーヴォの作曲法においても《イドメネオ》は大きな転換点であり、「創作におけ

る発展の転換期」とみなすのにふさわしいということがわかった。

本論文では、モーツァルトの初期オペラに焦点を当て《イドメネオ》を中心に考察を行ったが、この先モーツァルトがオペラを作曲する上でどのような劇的效果をもたらす作曲法を行ったかについて調べていく必要があると考えており、それは今後の課題とする。

参考文献

アンガーミュラー, ルードルフ(Angermüller, Rudolf)

- 2006 「K366 クレータの王イドメネオ」 『モーツァルト全作品事典』 森泰彦監訳
ザスロー, ニール Neal zaslav 編集 松田聡 訳 (東京: 音楽之友社) 74 - 77

グラウト, ジェイ, ドナルド(Groud, Jay, Donald)

- 1957 『オペラ史 (上巻)』 服部幸三 訳 (東京: 音楽之友社)

戸口 幸策

- 2006 『オペラ誕生』 (東京:平凡社)

楽譜資料

Cimarosa, Domenico

- 2003 L'olimpiade (Roma: Artemide Edizioni)

Jommelli, Niccolò

- 1983 Armida abbandonata (New York & London: Garlando Publishing)
n.d. Il trionfo di Clelia (IMSLP/楽譜ライブラリー) (2021年8月31日参照)

Mozart, Wolfgang Amadeus (新モーツァルト全集: デジタル版 mozarteum.at)

- 1991 Il Sogno di Scipione
2001a Mitridate Re di Ponte Vocal score (Kassel · Basel · London · New York · Prague:
Bärenreiter)
2001b Lucio Silla Vocal score (Kassel · Basel · London · New York · Prague: Bärenreiter)
2003 Ascanio in Alba Vocal score (Kassel · Basel · London · New York · Prague: Bärenreiter)
2004a La Finta Giardiniera Vocal score (Kassel · Basel · London · New York · Prague:
Bärenreiter)
2004b Il Sogno di Scipione Vocal score (Kassel · Basel · London · New York · Prague:
Bärenreiter)
2005 Idomeneo Vocal score (Kassel · Basel · London · New York · Prague: Bärenreiter)

Paisiello, Giovanni

- 2009 Il Barbiere di Siviglia (Milano: Ricoldi)

Piccinni, Niccolò

1942 La Buona Figliola Riduzione per canto e pianoforte (Milano: I classici musicali italiani)

Scarlatti, Alessandro

1966 Publikation aelterer praktischer und theoretischer Musik Werke Lully /Armida A.Scarlatti/
La Rosaura (New York: Broude Brothers)

1975 The Opera of Alessandro Scarlatti Volume III Griselda (Cambridge, Massachusetts,
London: Harvard Unuversity Press)