

東京音楽大学大学院音楽研究科博士後期課程音楽専攻博士論文

モーツァルトのイタリア語オペラ作品における劇的効果について
——レチタティーヴォ・アッコンパニャートに焦点を当てて——

D2020-02 音楽（声楽）

中川麗子

学位取得年月日：2023 年 3 月 10 日

目次

序論.....	3
第1章 初版台本と楽譜の相違点.....	12
第1節 レチタティーヴォと「楽曲」の詩の構造について.....	12
第2節 モーツァルトオペラ作品に関する台本の状態.....	12
第3節 台本と楽譜のずれ.....	19
第3節第1項 ①劇的状況の変化を促す言葉.....	25
第3節第2項 ②キャラクターの存在感.....	29
第3節第3項 ③劇的に多様な状況に応じた使い分け.....	34
第3節第4項 ④同時的多層性の表現.....	39
第4節 台本作家の意思によってレチタティーヴォの詩が「楽曲」となった例.....	45
第5節 小結論.....	53
第2章 レチタティーヴォと『楽曲』の繋がり.....	55
第1節 18世紀オペラ作品の構成.....	55
第2節 レチタティーヴォと「楽曲」の繋がりについての音楽構成.....	56
第3節 対象作品における歌唱様式の繋がり.....	61
第3節第1項 ①：「レチタティーヴォから『楽曲』への繋がり」についての考察....	62
第3節第2項 ②：「『楽曲』からレチタティーヴォの繋がり」についての考察.....	64
第4節 小結論.....	66
第3章 レチタティーヴォ・アッコンパニャートの劇的表現について.....	74
第1節 アッコンパニャートの特徴.....	74
第2節 モーツァルト作品、「比較対象(11)作品」におけるアッコンパニャートの音楽的特徴.....	75
第3節 小結論.....	90
結論.....	92
参考文献一覧.....	98

序論

序論

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) の完成されたイタリア・オペラ 12 作品を中心に、劇的な表現を見出すため、レチタティーヴォと「楽曲」について、音楽と詩の両面から考察していくことで、モーツァルトがどのようなオペラ作曲技法を用いたのか、その工夫や試みを明らかにすることを目的とする。

まず初めに、18 世紀におけるレチタティーヴォとアリアの役割について、ドナルド・ジェイ・グラウト Donaldo 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）。

このように、モーツァルトの活躍した 18 世紀後半のイタリア・オペラ作品は、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。¹

声楽曲において、まず台本作家が詩を書き、その後作曲家が音楽をつけることが一般的である。オペラを創る過程においても同じであり、レチタティーヴォと「楽曲」を最初に指定しているのは台本作家である。「楽曲」において詩が存在するのは、主にソロ、重唱、合唱だが、これはもともと台本作家が指定しているため、作曲家はその台本通りに作曲している場合が多い（第 1 章の「台本と楽曲のずれ」で述べる予定の類は例外である）。そして、これら 2 つの音楽的な違いも重要な点であると考えられる。まずは、歌詞の繰り返しである。レチタティーヴォは基本的に歌詞の繰り返しがなく、いずれかの言葉が繰り返されている場合には、台本の中で繰り返しの詩が書かれている。一方「楽曲」は、短い単語

¹ 以下本論文では、アリアに当たる言葉を「楽曲」と示して論じる。

からある程度の長さを持った行や詩節まで、様々な単位で頻繁に繰り返されるが、この繰り返しは台本上には明記されていない。「楽曲」での詩の繰り返しを音楽であらわす場合、動機を多用するなど、曲として統一性や一体性といったまとまりを強調し、且つ感情表現を強める役割を担っている。さらに拍子、調、動機、音符、跳躍の5つの観点からも違いが存在する。「楽曲」の場合は、拍子が様々で、基本調は決まっており、歌唱旋律中に動機が何回も登場する。これに対してレチタティーヴォは、「楽曲」中にある一部のレチタティーヴォ・アッコンパニャートを除いて、ほとんどの場合4分の4拍子であり、調号ではなく臨時記号によって調が定まり、歌唱部分に動機的な扱いは見られない（アッコンパニャートで一部「楽曲」の動機が登場するものもある）。音域は、レチタティーヴォと「楽曲」にほとんど差は見られないが、レチタティーヴォには極端な低音や高音はない。さらに、レチタティーヴォは同音反復が多く、極端な跳躍の連続も少ない。『ニューグローヴ世界音楽大事典』では18世紀のレチタティーヴォに使用される音符について「記譜の上では、ところどころに4分音符や16分音符が使われてはいるが、全体がほとんど8分音符で構成されていることが分かる。この傾向は18世紀後期のオペラ・ブッフアでさらに一層の発展を遂げ、モーツァルトになると、2, 3の和音が対話部分の長々しいパッセージを支えるようになり、必ずしも朗唱されるとは限らないが、対話部分は間断なく続く16分音符の流れで記譜されることとなる。（吉田：195）」と述べていることから、「楽曲」とは違い、限定された音符の長さで成り立っていることが分かる。

このように、レチタティーヴォと「楽曲」は、まず台本作家によって決められていたことが大事であり、その上で音楽的にも様々な違いが存在する。

モーツァルトの劇的な表現を見出すうえで重要な、台本作家を中心に論じているジャン・ジャコモ・スティッフォーニ Gian Giacomo Stiffoni (1967-)の「喜劇役者ではないぞ〈ウィーンにおけるダ・ポンテのドランマ・ジョコーゾにおける《改革》の特徴〉Non son cattivo comico 〈cratteri di «riforma» nei drammi giocosi di Da Ponte per Vienna〉」(1998)は、18世紀におけるドランマ・ジョコーゾの先人作家であるカルロ・オズヴァルド・ゴルドーニ Carlo Osvaldo Goldoni (1707-1793)や Giovanni Bertati ジョヴァンニ・ベルターティ (1735-1815)、そしてジョヴァンニ・バッティスタ・カスティ Giovanni Battista Casti (1724-1803)の台本の特徴について述べた上で、モーツァルトと共同制作を行ったロレンツォ・ダ・ポンテ Lorenzo Da Ponte (1749-1838)の台本が、演劇と音楽の両方に良い影響を与え、いかに優れた台本であったかについて論じている。その中でも特に、イタリア・オペラの台本に不満を持ってい

たダ・ポンテとモーツァルトが行った共同作業は新しい例であり、モーツァルトのオペラ作品にダ・ポンテの存在がいかに重要だったかを述べている。オペラ作品では欠かせない台本作家を軸としている上に、ダ・ポンテがウィーンでもたらした台本の改革が、劇的な表現を生み出すうえでモーツァルトに多大な影響を与えたことが理解できるため、評価できる論文である。ただし、ダ・ポンテとモーツァルトの作品を語るうえで重要だと言える、初演時に配付された台本（以下、初版台本）については触れておらず、初版台本と楽譜を比較した研究はされていない。

台本作家に決定権があったとみられるレチタティーヴォと「楽曲」の区別について、この2つを判別する方法は、決められた作詩法を読み解くこと、そして初版台本の書き方にあらわれている。ところが、初版台本とモーツァルトの音楽を見比べたところ、この区別方法に従っていない箇所が存在した。したがって、この部分にモーツァルトの劇的な作曲法の工夫があらわれているのではないかと推測できるため、まず「初版台本に書かれた詩と楽譜」の関係について考察を行い、モーツァルトが敢えて台本と違う作曲法を行った箇所に焦点を当て、作曲家の意図を探っていくこととする。

さらに18世紀のレチタティーヴォは、レチタティーヴォ・セッコ（通奏低音のみの朗唱）とレチタティーヴォ・アッコンパニャート（オーケストラ伴奏付きの叙唱）といった2つの大きな違いが存在する。レチタティーヴォ・セッコ（以下セッコ）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）」ものであり、レチタティーヴォ・アッコンパニャート（以下アッコンパニャート）は「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グに好んで用いられる（グラウト 1957: 294）」といった音楽的役割に違いがある。レチタティーヴォと「楽曲」は台本作家によって指定されていたと既に述べたが、台本作家がレチタティーヴォと指定した箇所／歌詞について、セッコとアッコンパニャートのいずれの方法で作曲するかどうかは、初版台本の書き方を見ても、更に細かな書き分けは見受けられない。そして、決められた作詩法でも判断することはできないため、この2種類の決定権は台本作家ではなく作曲家にあり、作曲家の意思によって区別されていたと判断できる。ローレル・エリザベス・ツァイス Laurel Elizabeth Zeiss(生没年不詳)の「モーツァルトのオペラにおけるレチタティーヴォアッコンパニャート：作曲家の芸術における名作 Accompanied Recitative in Mozart's operas: "The chef d'oeuvre of the composer's art"」(1999) は、モーツァルトと同世代の批評家たちがレチタティーヴォ・アッコンパニャートに対して、劇的な力、表現力の豊かさを絶賛し、高度な技術

として位置づけていた言説を踏まえ、モーツァルトの成熟した作品が集う 1781 年～1791 年（主に《イドメネオ Idomeneo》K366 (1781)、《フィガロの結婚 Le nozze di Figaro》K492 (1786)、《ドン・ジョヴァンニ Don Giovanni》K527 (1787)、《コジ・ファン・トゥッテ Così fan tutte》K588 (1790)の 4 作品）のアッコンパニャートに焦点を当てている。特にこの 4 作品は、オペラ全体の中でもドラマチックな流れや劇的な音楽を表現している点で、欠かせない存在であるとしており、レチタティーヴォの劇的表現を語るうえで重要な論文であると言える。しかし、モーツァルトのオペラ全体からアッコンパニャートの劇的表現を見出した論文ではない上に、比較作品も非常に少ない点において、課題が残る論文である。

よって、レチタティーヴォは劇的な表現を見出すうえで非常に重要な要素の一つであると考えられ、その中でも特にアッコンパニャートを中心に考察を行うことで、モーツァルトがどのような劇的作曲法を行ったのかについて思考を深めてみたい。

本論文では、モーツァルトの完成されたイタリア・オペラ作品である次の 12 作品を考察対象として扱う。また、イタリア・オペラであっても《カイロの鷺鳥 L'oca del Cairo》K422 や《だまされた花嫁 Lo sposo deluso》K430 のような未完は含めないこととする。以下に対象作品を提示する。

《みてくれの馬鹿娘 La Finta Semplice》K51 K⁶46a (1769)

《ポントの王ミトリダーテ Mitridate, Rè di Ponto》K87 K⁶74a (1770)（以下、《ミトリダーテ》）

《アルバのアスカーニョ Ascanio di Alba》K111 (1771)（以下、《アスカーニョ》）

《シピオーネの夢 Il Sogno di Scipione》K126 (1772)

《ルーチョ・シッラ Lucio Silla》K135 (1772)

《偽りの女庭師 La Finta Giardiniera》K196 (1775)

《牧人の王 Il re Pastore》K208 (1775)

《イドメネオ Idomeneo》K366 (1781)

《フィガロの結婚 Le nozze di Figaro》K492 (1786)

《ドン・ジョヴァンニ Don Giovanni》K527 (1787)

《コジ・ファン・トゥッテ Così fan tutte》K588 (1790)

《皇帝ティートの慈悲 La clemenza di Tito》K621 (1791)

そして考察において、モーツァルトの作曲法が一般的であったのか、それとも特別な作曲法が存在したのか、その傾向を確認するため、モーツァルトと同年代又はそれ以前の作曲家から 10 名 11 作品（以下「比較対象(11)作品」）と呼ぶ）を取り上げる。

- ・アレッサンドロ・スカラッティ Alessandro Scarlatti (1660－1725)
《グリゼルダ Griselda》(1721)
- ・ヨハン・アドルフ・ハッセ Johann Adolph Hasse (1699－1783)
《クレリアの勝利 Il trionfo di Clelia》(1762)
- ・ニコロ・ヨンメッリ Nicolò Jommelli (1714－1774)
《見捨てられたアルミーダ Armida abbandonata》(1770)
- ・ニコロ・ピッチンニ Niccolò Piccinni (1728-1800)
《良い娘又はチェッキーナ La buona figliuola ossia La Cecchina》(1760)
- ・ジュゼッペ・サルティ Giuseppe Sarti (1729－1802)
《見捨てられたディドーネ Didone Abbandonata》(1762)
- ・ジョヴァンニ・パイジェッロ Giovanni Paisiello (1740－1816)
《セビリアの理髪師 Il Barbiere di Siviglia》(1782)
- ・ジュゼッペ・ガッツァニーガ Giuseppe Gazzaniga (1743－1818)
《ドン・ジョヴァンニ Don Giovanni》(1787)
- ・ドメニコ・チマローザ Domenico Cimarosa (1749－1801)
《ロンドンのイタリア娘 L'Italiana in Londra》(1778)
- ・アントニオ・サリエリ Antonio Salieri (1750－1825)
《まずは音楽お次が言葉 Prima la musica e poi le parole》(1786)
- ・ヴィチェンテ・マルティン・イ・ソレル Vicente Martín y Soler (1754-1806)
《椿事 Una cosa rara》(1786)、《心優しい気難し屋 Il brubero di buon cuore》(1786)

これらの選定基準（理由）は以下の通りである。バロックオペラの完成形を導いたスカラッティを初めとし、その直接的なナポリ・オペラの伝統を引き継いだハッセ、さらにハッセから直接的に学びを得たヨンメッリ、そしてモーツァルトより時代が少し前のピッチンニ、サルティ、パイジェッロ、ガッツァニーガ、チマローザ、最後にモーツァルトと同世代である、サリエリ、マルティン・イ・ソレルを比較対象とする。これらの作品について、いずれも楽譜と初版台本を手に入れることができた。ただし、《セビリアの理髪師》のみ初版台本が手に入らなかった。基本的に各作曲家から1作品を取り上げたが、マルティン・イ・ソレルについては、当時モーツァルトを上回る人気作曲家であり、ダ・ポンテとの仕事も多く、さらにモーツァルトの《ドン・ジョヴァンニ》で《椿事》の音楽を一部使用していることから、2作品取り上げることとする。

以上を踏まえて第1章では「台本と楽曲のずれ」と称し、初版台本の書き方（レチタティーヴォと「楽曲」の書き分け）を確認した上で、楽譜を照らし合わせた際にあらわれたレチタティーヴォと「楽曲」を自由に扱ったと考えられる事例を考察していくことで、劇的表現の一端を見出すことができるだろう。第2章では、第1章で作曲家によって自由に扱われていたレチタティーヴォと「楽曲」の関係について、音楽的にレチタティーヴォと「楽曲」がどのように繋がり、構成されているのかに焦点を当てる。さらに第3章では、台本作家ではなく作曲家自身が詩を選択することで、劇的表現の一役を担ったと考えられるレチタティーヴォ・アッコンパニャートについて、音楽的／場面的特徴を捉えることとする。したがって、最終目的であるモーツァルトのなしたオペラ作曲技法の特徴や試みを明らかにすることができるだろう。

資料

本論文は『新モーツァルト全集 Wolfgang Amadeus Mozart. Neue Ausgabe sämtlicher Werke (NMA) 第2篇 劇音楽作品』[新モーツァルト全集：デジタル版 \(mozarteum.at\)](http://mozarteum.at)(2023年1月参照)に基づく、ベーレンライターから出版されたヴォーカル・スコアを用いた。以下にスコアの詳細を列挙する。

- 1991 Il Sogno di Scipione Vocal score (Kassel ・ Basel ・ London ・ New York ・ Prague: Bärenreiter)
- 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)
- 2002 Il re pastore 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 La Finta Semplice Vocal score (Kassel ・ Basel ・ London ・ New York ・ Prague: Bärenreiter)
- 2001 La clemenza di Tito Vocal score (Kassel ・ Basel ・ London ・ New York ・ Prague: Bärenreiter)
- 2005 Idomeneo Vocal score (Kassel ・ Basel ・ London ・ New York ・ Prague: Bärenreiter)

- 2013 Così fan tutte ossia La scuola degli amanti Vocal score (Kassel ・ Basel ・ London ・ New York ・ Prague: Bärenreiter)
- 2016 Le nozze di Figaro Vocal score (Kassel ・ Basel ・ London ・ New York ・ Prague: Bärenreiter)
- 2019 Il dissoluto punito ossia il Don Giovanni Vocal score (Kassel ・ Basel ・ London ・ New York ・ Prague: Bärenreiter)

そして、今回確認できた自筆譜のファクシミリは《みてくれの馬鹿娘》、《ミトリダーテ》、《アルバのアスカーニョ》、《シピオーネの夢》、《イドメネオ》、《フィガロの結婚》、《ドン・ジョヴァンニ》、《コジ・ファン・トゥッテ》、《皇帝ティートの慈悲》の10作品である。《みてくれの馬鹿娘》は2幕と3幕、《ミトリダーテ》は一部の楽曲のみ入手できた。以下に詳細を列挙する。

- 1769 La Finta Semplice K51 K^{646a} [IMSLP563232-PMLP57334-Mozart - La Finta Semplice, Atto II, No.12-17 -autograph-.pdf](#)
[IMSLP563233-PMLP57334-Mozart - La Finta Semplice, Atto II, No.18-21 -autograph-.pdf](#)
[IMSLP563234-PMLP57334-Mozart - La Finta Semplice, Atto III, No.22-25 -autograph-.pdf](#)
[IMSLP563236-PMLP57334-Mozart - La Finta Semplice, Atto III, No.26 -autograph-.pdf](#)
- 1770 Mitridate, Rè di Ponto K87 K^{674a} [Mozart Mitridate \(imslp.org\)](#)
- 1771 Ascanio di Alba K.111 [IMSLP563239-PMLP56438-Mozart - Ascanio in Alba, K.111, Overture & Parte Prima Nos.1-8 -autograph-.pdf](#)
[IMSLP563240-PMLP56438-Mozart - Ascanio in Alba, K.111, Parte Prima Nos.9-18 -autograph-.pdf](#)
[IMSLP563241-PMLP56438-Mozart - Ascanio in Alba, K.111, Parte Seconda Nos.19-24 -autograph-.pdf](#)
[IMSLP563242-PMLP56438-Mozart - Ascanio in Alba, K.111, Parte Seconda Nos.25-33 -autograph-.pdf](#)
- 1772 Il Sogno di Scipione K126 [IMSLP810179-PMLP56957-K126-manuscript.pdf](#)

- 2006 Idomeneo K.366 Facsimile of the autograph score v.1,2,3 (Kassel · Basel · London · New York · Prague: Bärenreiter)
- 2007a Così fan tutte ossia La scuola degli amanti KV.588 Facsimile of the autograph score v.1,2,3 (Kassel · Basel · London · New York · Prague: Bärenreiter)
- 2007b Le nozze di Figaro KV.492 Facsimile of the autograph score v.1,2,3 (Kassel · Basel · London · New York · Prague: Bärenreiter)
- 2008 La clemenza di Tito K.621 Facsimile of the autograph score v.1,2 (Kassel · Basel · London · New York · Prague: Bärenreiter)
- 2009 Il dissoluto punito ossia il Don Giovanni KV.527, 540^a, 540^c Facsimile of the autograph score v.1,2,3 (Kassel · Basel · London · New York · Prague: Bärenreiter)

初版台本について、特に本論文で使用した《イドメネオ》、《フィガロの結婚》、《ドン・ジョヴァンニ》、《コジ・ファン・トゥッテ》においては、上記のベーレンライターが出版している自筆譜ファクシミリに掲載されている台本を利用した。ただし、今回対象としている 12 作品のうち《シピオーネの夢》、《偽りの女庭師》、《牧人の王》の台本は消失している。

第 1 章 初版台本と楽譜の相違点

第1章 初版台本と楽譜の相違点

1-1 レチタティーヴォと「楽曲」の詩の構造について

序論でも述べた様に、18世紀のオペラはレチタティーヴォと「楽曲」で成り立っているが、この2つを区別する方法は詩の構造にある。レチタティーヴォにおける詩の構造について森田学(1970-)は次のように述べている。

「7音節詩行と11音節詩行を自由に組み合わせることのできる複数行の詩行（*versi sciolti*）で構成されています。脚韻についても特定のものが使われていることはありませんが、伝統的にレチタティーヴォの終わりの部分では、その締めくくりとして吻合韻（*rima baciata*）が使われていることが一般的です。（森田 2010：144）」

吻合韻とは、例えば ABBA という詩形があるとすれば、BB がこれにあたり、隣同士で韻を踏んでいるものを指す。

さらに、アリア等「楽曲」における詩の構造は、時代によって様々に変化しているが、基本的に「詩節（*strofa*）からなる定型された歌詞で歌われる。（アリエンティ 2016：118）」ものを指す。詩形はそれぞれの「楽曲」ごとに異なるが、一つの「楽曲」に対して、詩節は同じ脚韻形を持つ。

このようにレチタティーヴォと「楽曲」は、詩の構造という点ではっきりと区別されており、作曲家もこの規則に沿って作曲していた。

これに加えて、次に見る台本の書き方においても、レチタティーヴォと「楽曲」が区別されていることがわかる。

1-2 モーツァルトオペラ作品に関する台本の状態

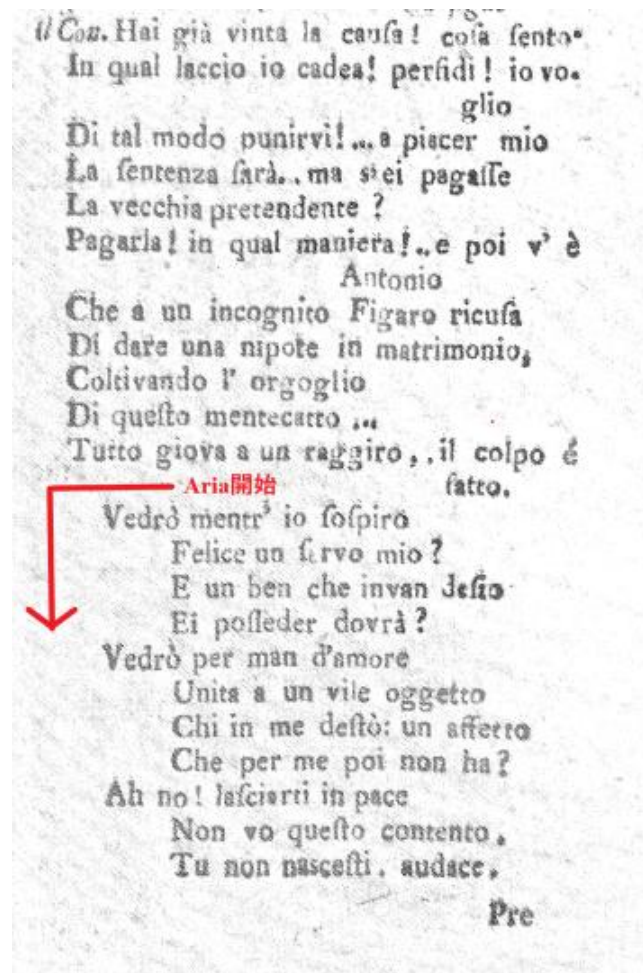
18世紀において、オペラが上演される際、台本を販売する習慣があった。モーツァルトの台本でも、今回対象にするイタリア・オペラ12作品のうち9作品について、初演の際に販売／配布された初版台本が残っている（残り3作品《シピオーネの夢》、《偽りの女庭師》、《牧人の王》は、紛失しているか、もともと作成されなかったかのどちらかである）。

そして、今回扱うモーツァルトの台本9作品のうち、レチタティーヴォと「楽曲」を区別する書き分けを確認したところ、行頭落とし、文字ポイント数、曲種の指示、ブランク行といった4種類の方法が見られた。以下にこの4種類の書き分け方法について説明する。

I.行頭落とし

「楽曲」に入る際、段落を落とし、前文のレチタティーヴォより右にずらしてある。《み
てくれの馬鹿娘》、《ミトリダーテ》、《ルーチョ・シッラ》、《アスカーニョ》、《イドメネオ》、
《フィガロの結婚》、《ドン・ジョヴァンニ》、《コジ・ファン・トゥッテ》、《皇帝ティート
の慈悲》の9作品に見られる。《フィガロの結婚》の例を見ると、画面上半分にあるレチタ
ティーヴォの11行は人物名が行の左詰で、その台詞は全角落としで書かれているが、画面
下半分にある伯爵のアリアは各節1行目が2半角落とし、各節の2行目以降は4全角落と
しとなっている。これによってレチタティーヴォと「楽曲」は明確に区分されている(図1)。

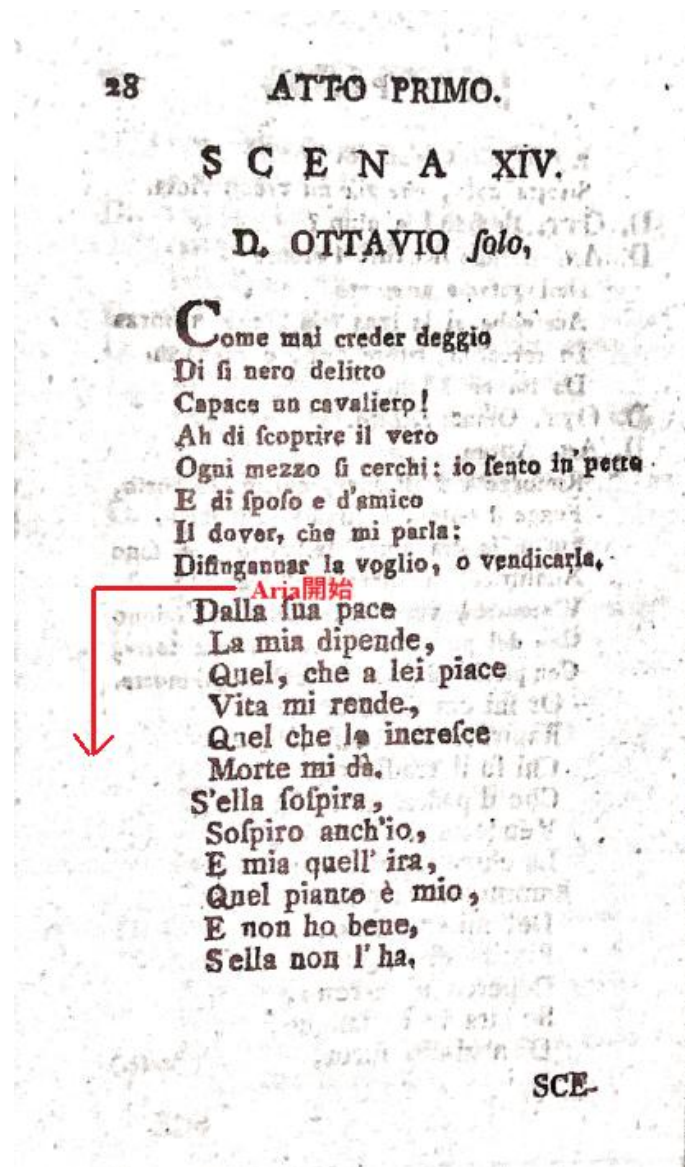
図1:《フィガロの結婚》第3幕第18番



II. 文字ポイント数

レチタティーヴォと「楽曲」の文字ポイント数を変えることによって、両者が区別される。レチタティーヴォが小さめ文字で、アリアが大きめ文字で書かれている例は《みてくれの馬鹿娘》、《ドン・ジョヴァンニ》ウィーン稿、《皇帝ティートの慈悲》に見られる(図2)。

図2：《ドン・ジョヴァンニ》ウィーン稿第1幕第10a番



逆にレチタティーヴォは大きめ文字で、アリアが小さめ文字で書かれているのは《イドメネオ》1曲だけである。《イドメネオ》第2幕アルバーチェとイドメネオのレチタティーヴォは大きめ文字で書かれており、アルバーチェの Aria の指示と共に小さめ文字になる(図3)。

図3：《イドメネオ》第3幕第22番

== 58 ==

Arbace.

Purchè al Popol si celi.
Per altra via intanto
Nettun si placherà, qualche altro Nume
Di lui cura n'avrà.

Idomeneo.

Ben dici, è vero. . . (Vede venire Ilia.)
Ilia s'apressa, ahimè! . . . (Resta un poco
pensoso e poi decide.)
In Argo ei vada, e sul Paterno soglio
Rimetta Elettra . . . or vanne à Lei, e
al Figlio,
Fà, che sian pronti. il tutto
Sollecito disponi.
Custodisci l'arcano. à te mi fido.
A te dovranno, ò caro, ò fido Arbace,
La vita il Figlio, e il Genitor la pace.

Arbace.

Aria.

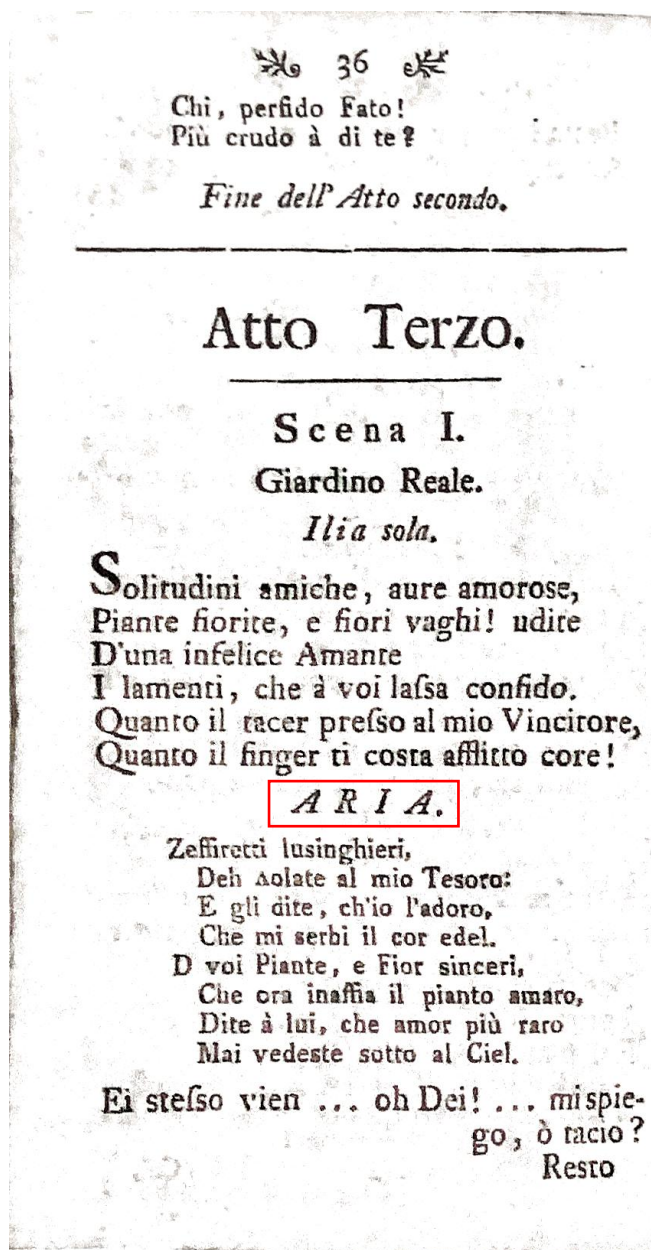
Se il tuo duol, se il mio disio
Se'n volassero del pari,
A ubbidirti qual son io,
Saria il duol pronto à fuggir.
Quali al Trono sian Compagni,
Chi l'ambisce or veda, e impari:
Stia lontan, ò non si lagni
Se non trova che martir.

(Parte.)

Ⅲ.曲種の指示

《イドメネオ》だけに見られる方法として「楽曲」に入る際、Aria、Coro 等の記載がある。第3幕イリアのアリアを見ると、‘Zeffiletti lusinghieri そよ風よ’の「楽曲」が始まる前に Aria と書き込まれていることで、レチタティーヴォと「楽曲」を区別している（図4）。

図4：《イドメネオ》第3幕第19番



IV. ブランク行

レチタティーヴォと「楽曲」の間にブランク行のある場合。《みてくれの馬鹿娘》、《フィガロの結婚》、《ドン・ジョヴァンニ》ウィーン稿の3作品に見られる。

《フィガロの結婚》を例にみていくと、第1幕第10番フィガロのアリア ‘Non più andrai farfalla amoroso’ の前に一行ブランクが置かれ、レチタティーヴォと「楽曲」を区別している（図5）。

図5：《フィガロの結婚》第1幕第10番

P R I M O. 23

D'uffizial nel reggimento mio ;
Io scelgo voi ; partite tosto : addio.
(*Il Conte vuol partire , Sus. e Cher. l'arrestano.*)

Sus. ^{a2} { Ah fin domani sol. . .
Fig. {
il Con. No , parta tosto.
Cher. A ubbidirvi, Signor, son già disposto.
(*con passione , e sospirando.*)
Il Con. Via per l'ultima volta. (*Cherubino abbraccia la Sus. che rimane confusa.*)
La Susanna abbracciate.
(*Inaspettato è il colpo.*)
Fig. E hi capitano,
A me pure la mano; (io vo parlarti
(*piano a Cherubino.*)
Pria che tu parta) addio
Picciolo Cherubino: (*con finta gioja.*)
Come cangia in un punto il tuo destino!

Aria開始

Non più andrai farfallone amoroso
Notte, e giorno d'intorno girando:
De le belle turbando il riposo,
Narcisetto, Adoncino d'amor.
Non più avrai questi bei pennacchini,
Quel cappello leggero e galante,
Quella chioma, quell'aria brillante,
Quel vermiglio, donnesco color.
Tra guerrieri posar Bacco!
Gran mustacchi, stretto sacco.
Schioppo

レチタティーヴォと「楽曲」を区別する書き方は台本によって様々だが、モーツァルトの初版台本の場合、ほとんどの台本が「行頭落とし」を基準とし、台本によって「文字ポイント数」、「曲種」、「blank行」を組み合わせて示している。「比較対象(11)作品」は、主に「行頭落とし」で書かれており、極わずかに「blank行」が存在するが、「文字ポイント数」、「曲種の指示」は確認されなかった。

以上のように、レチタティーヴォと「楽曲」の違いは、詩の構造に加え、台本の書き方からも判別でき、初版台本ではレチタティーヴォと「楽曲」がすぐに理解できるような工夫が施されている。そしてその書き方は、どの台本もそれほど変わりがなく、特に「行頭落とし」が一般的であったと考えられる(表 1)。

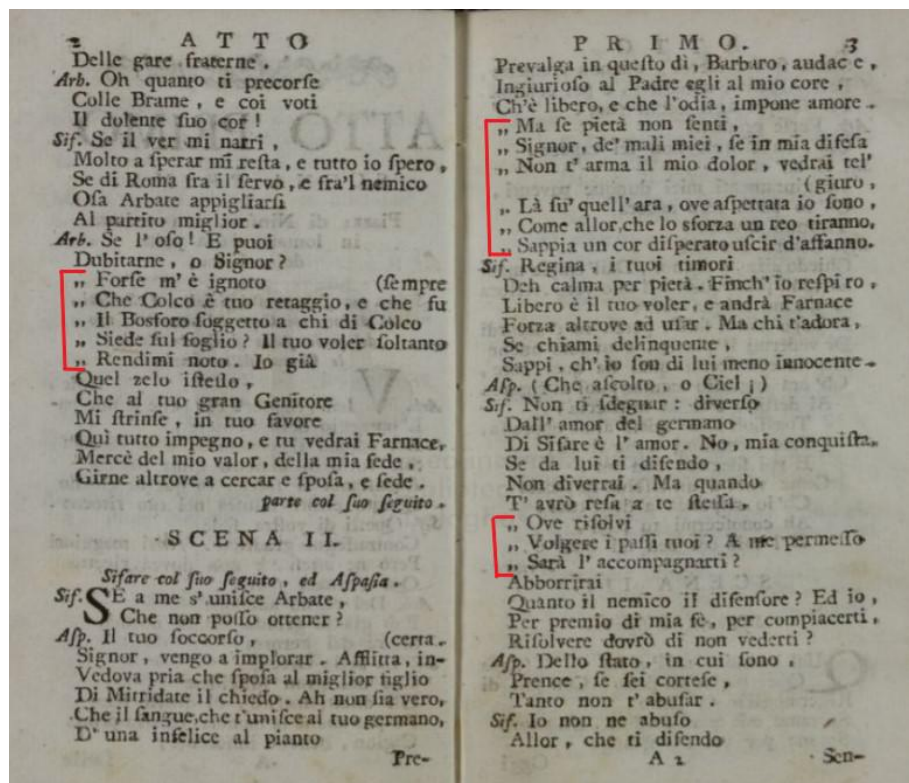
表 1：モーツァルトオペラ作品の台本と「楽曲」の状態

曲目/初演情報	レチタティーヴォと楽曲の区別
《みてくれの馬鹿娘》 1769 ザルツブルク	行頭落とし 文字ポイント blank行
《ミトリダーテ》 1770 ミラノ	行頭落とし
《アルバのアスカーニョ》 1771 ミラノ	行頭落とし
《シビオーネの夢》 1772 ザルツブルク	台本消失
《ルーチョ・シッラ》 1772 ミラノ	行頭落とし
《偽りの女庭師》 1775 ミュンヘン	台本消失
《牧人の王》 1775 ザルツブルク	台本消失
《イドメネオ》 1781 ミュンヘン	行頭落とし 文字ポイント数 曲種の指示
《フィガロの結婚》 1786 ウィーン	行頭落とし blank行
《ドン・ジョヴァンニ》 1787 ブラハ	行頭落とし 文字ポイント(ウィーン版) blank行
《コジ・ファン・トゥッテ》 1790 ウィーン	行頭落とし
《皇帝ティートの慈悲》 1791 ブラハ	行頭落とし 文字ポイント

1-3 台本と楽譜のずれ

一般的に台本は、実際に作品が上演される際に使用するため、台本の詩と楽譜に書かれている歌詞（演奏される歌詞）は一致することが望ましい。そこで、初版台本と楽譜を見比べてみると《ミトリダーテ》、《ルーチョ・シッラ》で台本に書かれている詩が楽譜上ではカットされていた。逆に《アスカーニョ》では、リブレットに書かれていない詩が楽譜上には存在するといった例外も多少存在する。例として《ミトリダーテ》を取り上げると、第1幕第1景、第2景のように台本に「,,」と印のある詩は楽譜上では作曲されていない。これについて、モーツァルトの父親であるレオポルト・モーツァルト Leopold Mozart (1719-1787) が《イドメネオ》作曲中の息子へ宛てた 1781 年 1 月 4 日の手紙の中で「…各行の欄外に《,,》の線をつけるのです。これは歌われないからです。… (海老沢 1990 : 553)」と台本に載せる詩について助言をしている。よって、当時の台本で「,,」の印のある詩については、もともと詩はあったが作曲されなかった、または作曲したが歌われなかったことを示していると考えられる (図 6)。

図 6 : 《ミトリダーテ》第 1 幕第 1 景、第 2 景



そもそも「初版台本と楽譜のずれ」を研究するにあたって、初版台本を作曲される以前の全くの初版であるという確証を持つことは難しい。そのため「ずれ」が作曲家独自の判断で行われていた事なのか、台本作家とのコラボレーションの中で2人の合意で「ずれ」が発生したのかを確認し、考察していくことは、大変な時間と労力を費やす課題である。しかしモーツァルトは、手紙の中で台本に携わる様子を書き残しており、オペラを作りあげる過程で、台本に深く関与していたことが一部確認できる。ウィーンから父親へ宛てた1783年5月7日の手紙の中で「…いま当地では、イタリア語オペラ・ブッフアがまた始まって、たいへんな人気を呼んでいます。(中略) — ぼくは軽く100冊は — いやそれ以上の台本を読みましたが — それでも — 満足できるのはほとんどひとつもありませんでした。 — 少なくとも、あちこち大幅に変更しなくてはならないでしょう。… (海老沢 1995 : 368)」とあるように、モーツァルトがイタリア語オペラ台本に対し不満を持っていたことを明らかにする一節がある。ウィーンに来る前最後のイタリア語オペラである《イドメネオ》を作曲するにあたっては、父親宛ての手紙を通じて台本作家のジャンバッティスタ・ヴァレスコ Giambattista Varesco (1735 – 1805) に台本の修正を要求していた。この要求は、モーツァルトが父親に宛てた手紙に詳しく記載されている。

1780年11月8日モーツァルトよりザルツブルグの父に

ぼくはヴァレスコ師にただひとつお願いがあります。 — 第二幕第二場のイーリアのアリアを、ぼくが使えるように、少し変えてほしいのです。 — 《たとえ父上を失っても、あなたのなかに父上を見出すでしょう (Se il padre perdei in te ritrovo)》この詩句はこの上なく立派ですが — ただアリアのなかでは、やはりぼくには不自然に見えます。 — つまり、それは独りぜりふですからね。対話でなら — 横を向いてふたことみこと素早く言っても、まったくこれは自然なことです。 — でも、アリアでは — 言葉を繰り返さなくてはなりませんから、 — 悪い効果を生み出します。 — そして、たとえそうではないにしても、ぼくはあの場にアリアが欲しいのです。 — 出だしのところは、うまく使えるものなら残してもよいでしょう。詩はすてきですから。 — そのあとは — あまり言葉に束縛されずに、ただ全く気楽に書き続けられるような、ごく自然に流れるようなアリアが欲しいのです。というのも、ぼくらはここに四つの管楽器、つまりフルート、オーボエ、ホルン、ファゴットの協奏でやれるアンダンティーノのアリアを持ってこようと、あらかじめ申し合わせていたのですから。

— そこで、どうぞ少しでも早く台本を手にすることができるようをお願いします。
…（海老沢 1990 : 339—440）

1780 年 11 月 22 日モーツァルトよりザルツブルグの父に

…ヴァレスコ師に、第二幕の合唱で「海は穏やかだ」を、エレットラの第一節のあと
— 少なくとも第二節のあと — 合唱が繰り返されたときに、やめることができない
だろうか、たずねてください。 — それはやはりあまりにも長すぎます!…（海老沢
1990 : 471）

さらに、イドメネオが最後に歌うアリア（第 3 幕第 30 番 a）も、父親からヴァレスコの変更台本を送ってもらい、以下のように苦言を呈している。手紙の中で登場するラーフとは、アントン・ラーフ Anton Raaff（1712-1797）のことを指し、初演でイドメネオ役を演じた歌手である。そして《ありし》は、このアリアの冒頭歌詞を指す。

送ってもらったラーフのためのアリアは、ぼくにも彼にも気に入りませんでした。
《ありし》については、何も言いたくありません。（中略）つまり、心の安らぎと満足
だけを表現すべきです。そして、それらの感情は第二部においてのみ示されることで
す。なぜならば、イドメネオが耐えなくてはならなかった不幸を、ぼくらはオペラ
全体を通じて、充分に見聞し、感じてきたわけですから。しかし、彼はいまや現在の
立場について本当に語ることができます。ほかにいかなる第二部も必要とはしません。
そのほうがきっといいものになるでしょう。メタスタジオが書いたオペラ『シロの
アキーレ』にはこの種のアリアがあって、ラーフが好んだにちがいない様式です。

おまえがわが息子である以上、
ああ、わしは敵なる運命に挑むのだ。
わが年齢の重みが
軽くなるのを感じる。

ねえどうですか？ 地の声の語りが、あまりにも長すぎると思いませんか？ よく考えて
みてください。 — その場を想像してください。その声はどぎもを抜くようなもので
なくてはいけません。 — 心にしみ入るようなものであるべきです。 — 聴衆はそれ
が現実存在していると思うことが必要です。 — でも、もしその語りが長すぎると、

どんな効果を生み出せるでしょうか？その長さのゆえに聴衆はしだいにそれが無意味なものに思えてくるでしょう（海老沢 1990 : 475－476）。

このアリアにおいては、この後も修正のやり取りが続いていく。その一つには次のように、公演直前 1781 年 1 月 18 日に興味深い内容が綴られている。

1781 年 1 月 18 日モーツァルトよりザルツブルグの父に

…第三幕のリハーサルはすばらしい結果に終わりました。みんなも、前の二つの幕よりもはるかに優れているという意見でした。——ただ、歌詞がここではとても長すぎて、したがって音楽も同様に長すぎます（それは、ぼくが常に言ってきたことでした）。そこで、イダマンテのアリア「いや、私は死を怖れない」を省略することにします。——しかもそれは、どのみちその場には場違いだったのです。（中略）そして、ラーフの最後のアリアについても同様にカットします（中略）——それから、神託の宣告もやはり長すぎます。——ぼくはそれを短く刈り込みました。——でも、ヴァレスコはこのことを何も知る必要はありません。なぜなら、彼が書いた通りにすべてが印刷されるのですから。（海老沢 1990 : 567）

このように、モーツァルトは歌手の意見や状態も踏まえながら、台本に対して細かく指示を出していたことが手紙の内容からうかがえる。そして、時には自らの意思で詩をカットするなど、台本の出来こそ作品の完成度を左右するのだと言わんばかりの熱量で、非常に台本を重視していた様子がみられる。《イドメネオ》の初版台本は2つ存在するが（恐らく公演直前に上演される歌詩に近づけるため、刷り直しが行われた）、**First version** の初版台本ではイドメネオのアリア（第 30a 番）は、変更後の「運命はみちたりて *Sazio è il Destino al fine*」が掲載されている。しかし、**Second version** の台本では掲載されていないのだ。この曲においては少々複雑なやり取りが行われている。

事の発端は「運命はみちたりて *Sazio è il Destino al fine*」を上手く歌えなかったラーフ自身が、他のオペラの歌詞を探してきて、ヴァレスコには黙って歌詞を変更しようとしており、モーツァルトが 1780 年 12 月 30 日付けの父親宛ての手紙の中で、早急に助言を求めている。その後、モーツァルトは 1781 年 1 月 3 日父親宛ての手紙で、「ラーフのためのアリアを受け取ってよろこんでいます。——なにしろ彼は、自分で見つけた歌詞にアリアをは

め込ませようと決め込んでいましたからね。—— ぼくは（ラーフのようなひとには）ヴァレスコのアリアを印刷させておいて、一方ラーフにはラーフのアリアを歌ってもらう以外に、切り抜ける手はありませんでした。—— …（海老沢 1990：550）」と綴られている。恐らくモーツァルトが父親から受け取ったこのアリアが「心には平安が戻り *Torna la pace al core*」であるのだ。1781年1月4日父親からモーツァルト宛ての手紙で、ヴァレスコが台本を何度も書き直し、その後も多くの変更があったため、ギャラの交渉で激昂しているといった内容が述べられている。そしてその中に、ヴァレスコ自身が「…ゼーアウ伯爵閣下の手紙を書いて、台本には誤植ひとつないように気を配ってほしいと頼んだ…（海老沢 1990：552）」との記載があること、さらに上で述べた1781年1月18日付のモーツァルトがアリアのカットを選択した手紙の内容から、再び *Secondo version* の台本を確認すると、実際に上演されたと言われている内容に一致しているため、初版台本は公演ぎりぎりまで手直しが行われていたと考えられる。モーツァルトは、台本作家を怒らせてしまうほど書き直しを要求し、歌手のため、そして作品に対してどのようにドラマを盛り込んでいくのか、真剣に向き合っていた様子が手紙から読み取れる。また、台本に対しての知識や台本を操る感覚が、台本作家を上回っていたようにも感じられる。残念なことに《イドメネオ》の次のイタリア語作品である、ダ・ポンテと共同制作の《フィガロの結婚》、《ドン・ジョヴァンニ》、《コジ・ファン・トゥッテ》では、作品を作り上げる過程で交わした2人のやり取りを示す資料は残っていない。しかし《イドメネオ》で、台本に対してこれだけの助言を行っている形跡をみると、ダ・ポンテとも様々な議論を交わしながら作曲していたのではないかと考えることができる。

以上、初版台本が全くの初版であるという証拠を追求していくことは、膨大な資料を整理し精査していく必要があり大変な主題であるため、本章では、詩の形から判断できる事例として1-1で述べた基本的な詩の構造と、1-2で述べた初版台本の書き方から考察を行う。そして、初版台本の詩と楽譜とを照らし合わせた際にあらわれた「台本作家がレチタティーヴォと想定した詩に対して作曲家が『楽曲』として扱った場合」と、「台本作家が『楽曲』と想定した詩に対して作曲家がレチタティーヴォとして扱った場合」の2種類の「ずれ」に着目したい。この「ずれ」について、モーツァルトの作品では《イドメネオ》、《フィガロの結婚》、《ドン・ジョヴァンニ》、《コジ・ファン・トゥッテ》、《皇帝ティートの慈悲》の5作品に確認できた。一方「比較対象(11)作品」では、ガッツァニーガ《ドン・ジョヴァンニ》、ピッチンニ《ロンドンのイタリア娘》、サリエリ《まずは音楽お次が言葉》の3

作品に「ずれ」が見られた。これらの作品の該当箇所を「台本作家がレチタティーヴォと想定した詩に対して作曲家が『楽曲』として扱った場合」と、「台本作家が『楽曲』と想定した詩に対して作曲家がレチタティーヴォとして扱った場合」の2種類にそれぞれ分類すると次のようになる。

まず、「台本作家がレチタティーヴォと想定した詩に対して作曲家が『楽曲』として扱った事例」は、3作品に5箇所存在する。

- ・《ドン・ジョヴァンニ》第1幕第3番、第2幕第22番前
- ・《コジ・ファン・トゥッテ》第1幕第8a番、第12番
- ・パイジェット《セビリアの理髪師》第1幕第2番

一方「台本作家が『楽曲』と想定した詩に対して作曲家がレチタティーヴォとして扱った事例」は、6作品に9箇所存在する。

- ・《フィガロの結婚》第1幕第2番、第7番、第14番、第16番
- ・《ドン・ジョヴァンニ》第1幕第2番
- ・《コジ・ファン・トゥッテ》第2幕第22番
- ・《皇帝ティートの慈悲》第1幕第12番
- ・サリエリ《まずは音楽お次が言葉》第10番
- ・ガッツァニーガ《ドン・ジョヴァンニ》第24景騎士長の台詞

このように2種類に分けられた「ずれ」の該当箇所だが、作曲家はどのような狙いをもって「ずれ」を行ったのかについて、さらに考察を深めた結果、以下6種類の効果に分類することができた。

①劇の状況を変えようとする一言

《フィガロの結婚》第1幕第2番、第14番、第16番

ガッツァニーガ《ドン・ジョヴァンニ》第24景騎士長の台詞

②キャラクターの存在感

《コジ・ファン・トゥッテ》第1幕第12番

《ドン・ジョヴァンニ》第2幕第22番前

③劇的に多様な状況に応じた使い分け

《皇帝ティートの慈悲》第1幕第12番

パイジェット《セビリアの理髪師》第1幕第2番

サリエリ《まずは音楽お次が言葉》第10番

④同時的多層性の表現

《ドン・ジョヴァンニ》第1幕第3番

《コジ・ファン・トゥッテ》第1幕第8a番

⑤劇の中で重要な言葉

《ドン・ジョヴァンニ》第1幕第2番

《コジ・ファン・トゥッテ》第2幕第22番

⑥劇の急速な転換点

《フィガロの結婚》第1幕第7番

以上のように、分類した6種類から第1章では①～④の4項目を取り上げる。そして残りの⑤と⑥の項目は、全て「台本作家が『楽曲』と想定した詩に対して作曲家がレチタティーヴォとして扱った事例」としての共通点があり、モーツァルトの作劇法の中でも特に重要だと考えられるため、第3章で論じることとする。

1-3-1 ①劇的状況の変化を促す言葉

①は、「楽曲」中に突如としてあらわれる一言に対してレチタティーヴォと扱っている箇所であり、登場人物がその場の状況から何らかのアクションを起こそうとする台詞に使用されている。これは《フィガロの結婚》第1幕第2番、第14番、第16番、ガッツァニーガの《ドン・ジョヴァンニ》第24景騎士長の台詞が該当し、いずれも「台本作家が『楽曲』と想定した詩に対して作曲家がレチタティーヴォとして扱った事例」である。

まず《フィガロの結婚》では非常に似た形式で3箇所が登場するため、第1幕第2番のスザンナとフィガロの台詞を例として取り上げることとする。この箇所は、スザンナが伯爵から狙われている様子をフィガロにほのめかす場面で、早く先の話が聞きたいフィガロに対してスザンナが‘Ascolta...いいから聞いて...’と落ち着かせる言葉をかける。これに対してフィガロが‘Fa presto 早くしておくれよ’とせがむ、2人の台詞をレチタティーヴォにしている。初版台本を見ると、全文を通して6音節詩行となっており、モーツァルトがレチタティーヴォとしてあつかった台詞も「楽曲」として書かれていることが分かる(図7)。

図 7 : 《フィガロの結婚》 第 1 幕第 2 番スザンナとフィガロの台詞

P R I M O

Se a caso Madama
 La notte ti chiama :
 Din din : in due paffi
 Da quella puoi gir.
 Vien poi l'occasione
 Che vuolmi il padrone,
 Don don in tre salti
 Lo vado a servir.

Suf. Così se il mattino
 Il caro Contino,
 Din din, e ti manda
 Tre miglia lontan.
 Din din, e a mia porta
 Il diavol lo porta,
 Don don, e in tre salti.
 Susanna, pian pian,

Fig. Ascolta :
 Suf. Fa presto :
 Fig. (Se udir brami il resto
 Suf. a 2 (Discaccia i sospetti
 (Che torto mi fan.
 Fig. (Udir bramo il resto :
 (I dubbj, i sospetti
 (Gelare mi fan.

Suf. Or bene; ascolta, e taci :
 Fig. Parla, che c'è di nuovo? (*inquieto*,
 Suf. Il Signor Conte
 Stanco di andar cacciando le straniere
 Bellezze forastiere,
 Vuole ancor nel castello
 Ritentar la sua sorte,

A 3 Ne

しかし、モーツァルトはこの 2 人の台詞を「楽曲」と切り離しており、そこに突如としてレチタティーヴォを挿入している。これは、それまでのフィガロの幸せな空気感から、物語が展開していくキーポイントとなる場所である。(譜例 1)。

譜例 1 : 《フィガロの結婚》 第 1 幕第 2 番

80 *f* *Recitativo*

Sus don bam don. bam. A - scol - ta ... So hō - re ...

Fig pian still, pian sei pian still. Fa Nun

cresc.

84 *in tempo* *p*

Sus Se u - dir bra - mi il re - sto, se u - dir bra - mi il re - sto, Du willst al - les wis - sen? Du willst al - les wis - sen?

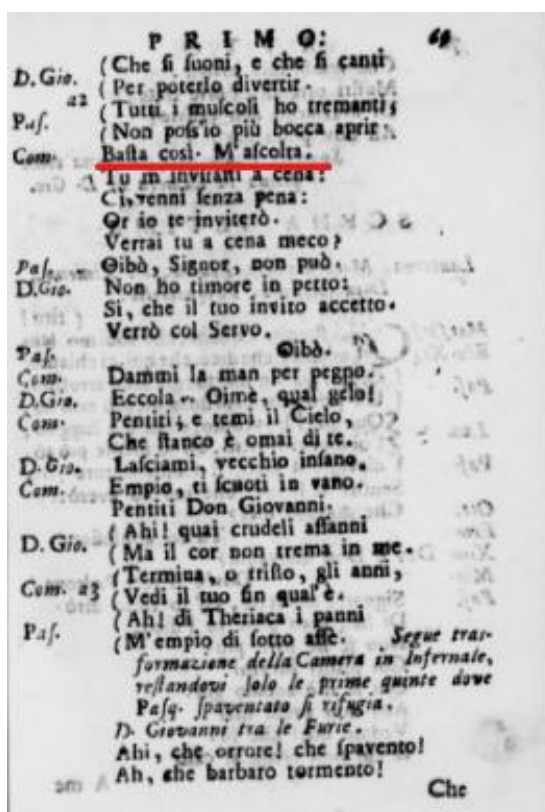
Fig pre - sto ... mach schon ...

colla parte *p*

そして、ガッツァーニの《ドン・ジョヴァンニ》第 24 景騎士長の台詞でも《フィガロの結婚》に似た用い方をしている。

台本を見ると、8 音節詩行から 7 音節詩行に変わる最初の台詞でレチタティーヴォとなっている。歌詞はレチタティーヴォとして書かれた詩ではなく、「楽曲」として書かれた詩であると考えられる（図 8）。

図 8 : 《ドン・ジョ ヴァンニ》第 24 景騎士長の台詞



この箇所は、最後の晩餐に騎士長があらわれる場面であり、怖がる召使たちを嘲笑いながら、騎士長を迎え入れて食事を進めるドン・ジョ ヴァンニに対して ‘Basta così. M’ascolta. (もうよい、よく聞くのだ)’ と、場の空気を切り替える騎士長の台詞にレチタティーヴォが用いられている（譜例 2）。この後騎士長は「晩餐に招いてくれた代わりに、今度はわしが君を食事に招こう」とドン・ジョ ヴァンニを地獄落ちへと誘惑する重要な台詞を述べるが、それは「楽曲」として扱われている。この台詞の前に、短い台詞をレチタティーヴォとすることで、優雅な晩餐の雰囲気を一変させる効果を担っている。

譜例 2 : 《ドン・ジョヴァンニ》第 24 景騎士長の台詞

317 Recitativo Andante

COMMENDATORE

Ba - sta co - sì. M'a-scol-ta, Tu m'in-vi-ta - sti a ce - na

楽譜を見るとわかるように、それまで「楽曲」としてオーケストラと歌が協奏していたが、突如としてオーケストラがフェルマータになり「楽曲」が一瞬止まることで、歌い手にゆだねられた自由な空間が出来上がる。これは《フィガロの結婚》でも同様である。

以上のことから、レチタティーヴォは「楽曲」の前後に配置されるだけでなく、短い台詞に対して「楽曲」中に敢えてレチタティーヴォを挟み込むといった用い方もされており、実に様々な用途が存在する。それは「楽曲」と切り離すことで、登場人物が何か状況を打開しようと計ったり、新たに今の状況から抜け出そうとする台詞に対して用いられている。《フィガロの結婚》では3箇所も存在するということは、劇的な表現の開拓を試みていたようにも捉えられる。

1-3-2 ②キャラクターの存在感

②は、登場人物の存在感を特に引き立たせる効果のある箇所を指す。これは《ドン・ジョヴァンニ》第2幕第22番前レチタティーヴォの騎士長の台詞と、《コジ・ファン・トゥッテ》第1幕第12番デスピーナのアリアが該当する。《ドン・ジョヴァンニ》は「台本作家がレチタティーヴォと想定した詩に対して作曲家が『楽曲』として扱った事例」で、《コジ・ファン・トゥッテ》は「台本作家が『楽曲』と想定した詩に対して作曲家がレチタテ

イーヴォとして扱った事例」である。

《コジ・ファン・トゥッテ》第1幕第12番デスピーナの aria は、姉妹2人が恋人と別れて嘆いている姿を見て、男は5万といるから悲しむ必要はないとそそのかす場面である。モーツァルトは aria 冒頭の詩

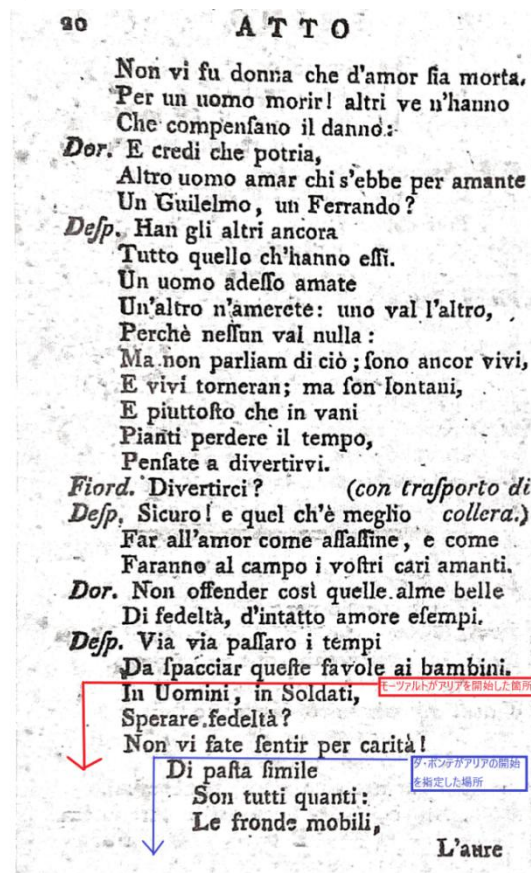
In nuomini! In soldati (男たちに、兵士たちに)

sperare fedeltà? (貞節を期待するですって?)

Non vifate sentir per carità! (そんなこと考えないでください、お願いですから!)

の3行を「楽曲」として扱っている。詩の構造は、7音節詩行と11音節詩行からなり、初版台本をみても、前の詩 *Da spacciar queste favole ai bambini.* と上記の3行に書き分けはされていないことから、もともとレチタティーヴォの詩であることが分かる。むしろ *Di pasta simile* からは5音節詩行が続き、行頭落としを用いていることから、レチタティーヴォと「楽曲」の区別は、台本上でははっきりと判断できる(図9)。

図9:《コジ・ファン・トゥッテ》第1幕第12番



モーツァルトは、この3行の詩を「楽曲」に含めることで、レチタティーヴォではまず見られない詩の繰り返しを行い、姉妹の貞節に対する考え方が信じられず何度も確認しながら嘲笑う様子が、デスピーナのキャラクターを引き立たせている。そして、同オペラ第1幕第8a番にもあるように、前のセッコから切れ目なく曲に入る手法を使用し、さらに *attacca subito* と指示があることから、ここでもレチタティーヴォから「楽曲」への流動性が見られる（譜例3）。

譜例3：《コジ・ファン・トゥッテ》第1幕第12番

101

49 DORABELLA
Do cam - po i vo - stri ca - ri a - man - ti? Non of - fen - der co -
da - ten, die ma - chen es ge - nau - so. Du be - lei - digst die

51
Do - si quel - le al - me bel - le, di fe - del - tà, d'in - tat - to a - mo - re -
Her - zen uns - rer Freut - de. Sie sind der Welt ein Mus - ter - bild an

53 DESPINA
Do - sem - pi. Via via, pas - sa - ro i tem - pi da spac - ciar que - ste fa - vo - le ai bam - bi - ni.
Treu - e. (117) Das gab's viel - leicht vor Zei - ten, heut er - zählt man den Kin - dern sol - che Mür - chen.

attacca subito

Nº 12 Aria
Allegretto
DESPINA
In uo - mi - ni! In sol - da - ti
Sie glau - ben wohl, die Sol - da - ten,
Flauto Oboe Fagotto Archi

102

57
Do spe - ra - re fe - del - tà? die Män - ner wä - ren treu,
Fl. Archi
In uo - mi - ni spe - ra - re fe - del - tà? Sie glau - ben wohl, die Män - ner wä - ren treu,
Tutti
In sol - da - ti spe - ra - re fe - del - tà? Fe - del -
die Sol - da - ten, die Män - ner wä - ren treu, je - mals

19
Do - (ridendo) (lächelnd)
Fe - del - tà? Non vi fa - te sen - tir per ca - ri - tà! Non vi
je - mals treu? Nein, da kann ich nur la - chen, Sie ver - zeihn, nein, da

23
Allegretto
fa - te sen - tir per ca - ri - tà! Di pa - sta si - mi - le son tut - ti
kann ich nur la - chen, Sie ver - zeihn! Denn al - le Män - ner sind aus glei - chem
Tutti

一方《ドン・ジョヴァンニ》第2幕第22番前レチタティーヴォは、墓地でドン・ジョヴァンニが自分の色事をレポレッコに話している場面で、モーツァルトがレチタティーヴォの詩を「楽曲」として扱ったのは、石碑の騎士長が声を発する短い台詞である。台本上は騎士長の台詞、そして前文のドン・ジョヴァンニに特別な境目はなく、7音節詩行と11音

節詩行のレチタティーヴォとして書かれた詩であることが分かる（図 10）。

図 10 : 《ドン・ジョヴァンニ》第 2 幕第 22 番騎士長のアッコンパニャート

Atto II. 69

Mi riconosce: grida; sento gente;
A fuggire mi metto; e pronto pronto
Per quel muretto in questo loco io
monto.

Lep. E mi dite la cosa
Con tale indifferenza!

D. Gio. Perché no?

Lep. Ma se fosse
Costei stata mia moglie!

D. Gio. Meglio ancora! (*ride molto forte*)

Il Com. Di rider finirai pria dell' aurora.

D. Gio. Chi ha parlato!

Lep. Ah qualche anima (*Con atti di paura.*)
Sarà dell' altro mondo!
Che vi conosce, a fondo

D. Gio. Tacci sciocco!
Chi va là! chi va là! (*Mette mano alla spada cerca què e la pel sepoleto d' dando diverse percosse alle statue etc.*)

Il Com. Ribaldo audace
Lascia a' morti la pace:

Lep. Ve l' ho detto.

D. Gio. Sarà qualcun di fuori
Che si burla di noi.... *Con indifferenza e sprezzo*
Chi?

モーツァルトは、ドン・ジョヴァンニとレポレッロの会話はセッコで進ませ、騎士長の台詞にのみオーケストラ伴奏を使用している。（譜例 4）（譜例 5）。

譜例 4 : 《ドン・ジョヴァンニ》第 2 幕第 22 番騎士長のアッコンパニャート①

Adagio 51

IL COMMENDATORE

Di ri - der fi - ni - rai pria del-l'au - ro - - ra.
Dein La - chen wird ver - gehn, e - he der Tag graut.

Oboi
Clarinetti
Fagotti
Tromboni
Violoncello
e Basso

Tutti

譜例 5 : 《ドン・ジョヴァンニ》第 2 幕第 22 番騎士長のアッココンパニャート②

Adagio 357
IL COMMENDATORE
59

Ri - bal - do, au - da - ce, la - scia a'mor - ti la pa - -
Schweig, Frev - ler, Ver - weg - ner, lass den To - ten die Ru - -

Tutti

騎士長の台詞をみると ‘Di rider finirai pria dell’aurora. (お前の笑いも夜明け前に終わらなろう。)’、‘Ribaldo, audace, Lascia a’ morti la pace. (悪党、無礼者、死者の平和を乱すでない!)’ といった、ドン・ジョヴァンニに死をほのめかす様子を述べている。敢えて騎士長の台詞のみをオーケストラと一緒に奏でることで、騎士長のおどろおどろしい恐怖を与えるような存在感を出し、お気楽なドン・ジョヴァンニとレポレッロの様子を一変させる効果がある。また、ドン・ジョヴァンニとレポレッロのいる「この世」と、騎士長がいる「あの世」を区別するためとも捉えられる。

さらに、モーツァルトの音楽は、オーケストラと歌を一緒にしている点では「楽曲」のように見えるが、歌は同音反復が続き、旋律的な動きがないため「レチタティーヴォ」とも言える。これにおいては、後の 1-4「台本作家の意思によってレチタティーヴォの詩が『楽曲』となった事例」にも関係してくるため、ひとまずレチタティーヴォと「楽曲」の境界線に問題があらわれる箇所の一つであるということとどめておく。

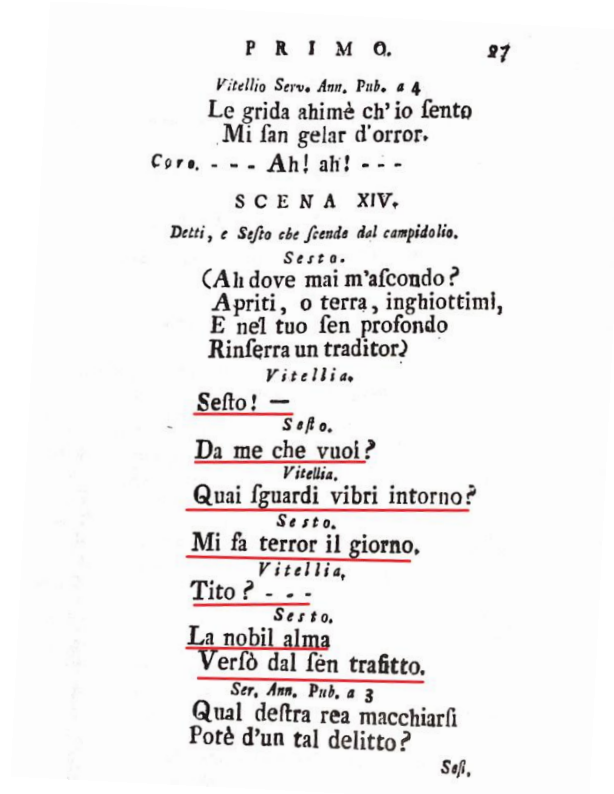
以上のことから、②で取り上げた「ずれ」は、モーツァルトが詩を自由に扱ったことでキャラクターとしての存在感を際立たせるための効果を持つ共通点を見出すことができた。

1-3-3 ③劇的に多様な状況に応じた使い分け

③は、劇の進行状況によってレチタティーヴォと「楽曲」を使い分けている箇所を指す。これは《皇帝ティートの慈悲》第1幕第12番、パイジェッロ《セビリアの理髪師》第1幕第2番、サリエリ《まずは音楽お次が言葉》第10番が該当する。《セビリアの理髪師》は「台本作家がレチタティーヴォと想定した詩に対して作曲家が『楽曲』として扱った事例」、《皇帝ティートの慈悲》と《まずは音楽お次が言葉》は「台本作家が『楽曲』と想定した詩に対して作曲家がレチタティーヴォとして扱った事例」に該当する。

まず、《皇帝ティートの慈悲》第1幕第12番は、第1幕最終場面のセストとヴィッテリアの会話でレチタティーヴォが登場する。詩を見ると、7音節詩行で統一された「楽曲」として書かれた詩であることが分かる（図11）。

図11：《皇帝ティートの慈悲》第1幕第12番



このレチタティーヴォは、セストが宮殿に火を放ったことで大混乱に陥っている場面であり、深い罪の意識に苦しむセストとそこに居合わせたヴィッテリアが会合う台詞、そして2人の陰謀を明かさないう口止めするヴィッテリアの台詞の2箇所で見られる。譜例、図 11 とともに前者の台詞を挙げることにする（譜例 6）。混乱する民衆の合唱や他の登場人物も含む心の声を重唱とし、セストとヴィッテリアの会話をレチタティーヴォとすることで、場面の状況や登場人物の異なる立場など、様々な様子が入り組む中で、セストとヴィッテリアを目立たせる役割を担っている。

譜例 6：《皇帝ティートの慈悲》第 1 幕第 12 番

102
Ses. - tor, rin - ser - ra, rin - ser - ra un tra - di - tor.)
Grund, auf e - wig, auf e - wig im tiefs - ten Grund.)

Recitativo

107 VITELLIA
Vit. Se - sto! Quai sguar - di vi - bri in - tor - no?
Sex - tus! Ver - wirrt sind dei - ne Bli - cke!

Ses. Da me che vuo - i? Mi fà ter - ror il
Was ist, was willst du? Ich wollt, dass ich er -

110
Vit. Ti - to? ...
Ti - tus? ...

Ses. gior - no. La no - bil al - ma ver - sò dal sen tra -
- sti - cke. Die ed - le See - le, ein Op - fer mei - ner

Andante
SERVILIA

112

Ser. Qual de - stra rea mac - chiar - si po - tè d'un tal de -
Wer ist der Meu - chel - mör - der, der Un - hold, der das

Ses. - fit - to.
Feig - heit.

Ann. Qual de - stra rea mac - chiar - si po - tè d'un tal de -
Wer ist der Meu - chel - mör - der, der Un - hold, der das

Pub. Qual de - stra rea mac - chiar - si po - tè d'un tal de -
Wer ist der Meu - chel - mör - der, der Un - hold, der das

Andante

次にパイジェッロ《セビリアの理髪師》では第1幕第2番、フィガロが陽気に歌いながら登場し、作曲を行う場面で多数用いられている。この作品の初版台本は手に入らなかったが、この曲全ての歌詞が、7音節詩行と11音節詩行のレチタティーヴォとして書かれた詩だと考えられるため、特別に取り上げることとする。パイジェッロは、フィガロが歌詞を書きながら作曲している詩に対しては、オーケストラを伴った「楽曲」のように扱っているが、独り言を述べる詩に対してはレチタティーヴォと指示し、オーケストラも歌の合いの手としてアッコンパニャートの基本的な役割を担っている。このように、台本作家がもともとレチタティーヴォとした詩を、作曲家がひとつの「楽曲」として捉え、その中にレチタティーヴォも挿入される例はモーツァルトにはみられなかった（レチタティーヴォの詩をひとつの「楽曲」として扱った例は《コジ・ファン・トゥッテ》第1幕8a番で見られるが《セビリアの理髪師》の例とは異なる）。しかし、Scena (景) 冒頭のト書きでは、(Figaro, con una chitarra dietro alle spalle, cantando allegramente, con una carta e matita in mano...フィガロ、ギターを肩にかけて、紙と鉛筆を持って、陽気に歌いながら出てくる...)と指示があるため、パイジェッロは、この指示通りに詩を絶妙に使い分けた作曲法をとったことが分かる(譜例7)。

譜例 7 : 《セビリアの理髪師》第 1 幕第 2 番

25 *f* **Recitativo** (a tempo) *(p)*

f *(f)* *(p)* *p* *(p)* *(p)*

giu - sto un bab - bu - i - no. (Si - no qua non va ma - le.) Il vi - no e la pi -

f *p*

30 **Recitativo**

- gri - zia di - spu - ta - no il mio cor... (Oi - bò non se 'l di -

(p) *(f)* *p* *f* *(p)* *(f)*

35 **Recitativo** a tempo

- spu - ta - no, ma vi re - gna - no in - sie - me.) Spar - ti - sco - no il mio cor... (Ma si puol dir spar -

p *f*

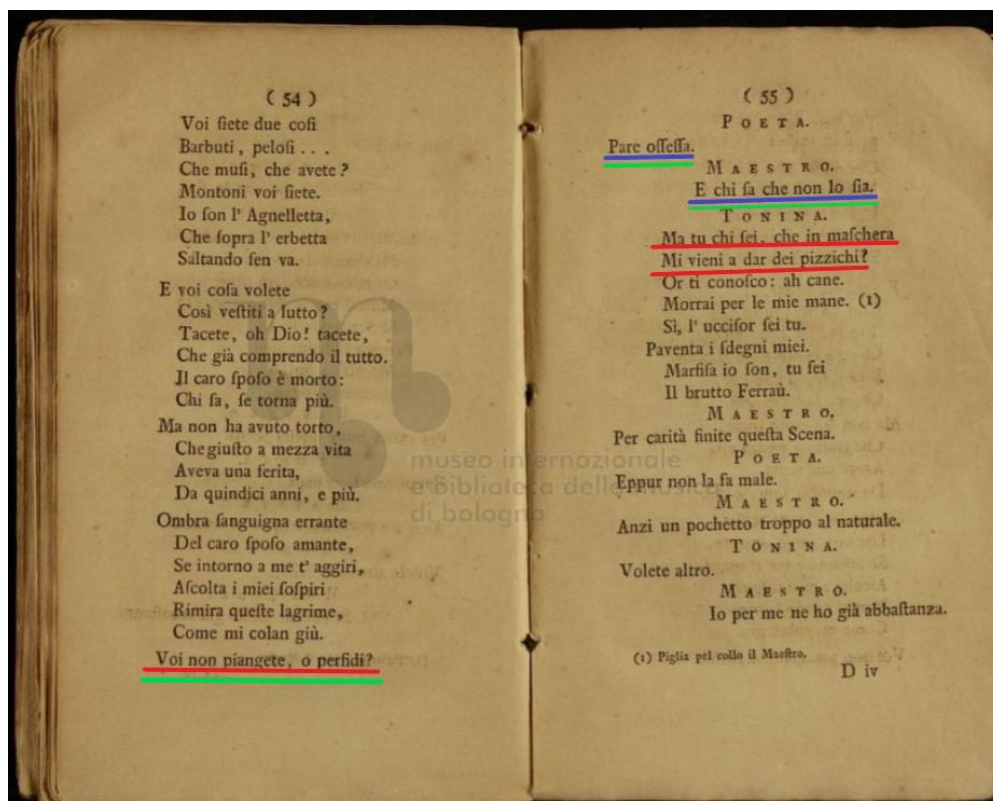
サリエリ《まずは音楽お次は言葉》では、第10番トニーナのアリア中にレチタティーヴォが登場する。「楽曲」の詩は7音節詩行だが、レチタティーヴォとしている詩も「楽曲」の詩と同じ7音節詩行が使用されている（図12）。

図12：《まずは音楽お次は言葉》第10番トニーナのアリア

赤線＝7音節詩行で、行頭落としを用いているため「楽曲」として書かれたが、レチタティーヴォとして扱われた詩である。

青線＝11音節詩行でレチタティーヴォを想定して書かれた詩である可能性が高い。

緑＝これら2行の詩はベーレンライター版の楽譜では、別バージョンとして挿入されている。



この箇所は、プリマドンナのトニーナが作曲家と詩人の前で狂乱女を演じる場面である。サリエリがレチタティーヴォとしているのは、演技中のトニーナが作曲家と詩人を見て‘Voi piangete, o perfidi? あなたたち泣いてないのね、酷いわ’と怒り、それに対して詩人が‘Pare ossessa! おかしな女だ!’ 作曲家が‘E chi sa che non lo sia.誰も否定はできない。’と、あまり

に真に迫る演技だったため、本当に頭がおかしい女だと疑う台詞でレチタティーヴォが用いられている。台本では、詩人と作曲家の台詞だけをレチタティーヴォとしているが、トニーナの台詞もレチタティーヴォとして作曲することで、狂乱女を演じているトニーナと、素のトニーナ、作曲家と詩人、それぞれの状況を区別するために「楽曲」の中でレチタティーヴォを使用したと考えられる。

③劇的に多様な状況に応じた使い分けの分析において「比較対象(11)作品」から《セビリアの理髪師》、《まずは音楽お次が言葉》の2作品に、登場人物の状況の違いを明確化している点で、劇的効果を引き出している作曲法を行っていた様子をうかがうことができた。しかし、モーツァルトの《皇帝ティートの慈悲》は、フィナーレという混乱の極みに達する場面で、登場人物の台詞を「楽曲」と切り離すことにより、セストとヴィッテリアの人物としてどのような状況に置かれているか、その重要性を引き出す効果として用いられており、②キャラクターの存在感にも当てはまる要素を持っている。

1-3-4 ④同時的多層性の表現

④は、ひとつの場面の中で、登場人物の心情が様々に交錯する箇所を指す。これは《ドン・ジョヴァンニ》第1幕第3番、そして《コジ・ファン・トゥッテ》第1幕第8a番が該当する。全て「台本作家がレチタティーヴォと想定した詩を作曲家が『楽曲』として扱った事例」である。

まず《ドン・ジョヴァンニ》第1幕第3番はエルヴィラの登場シーンで、ドン・ジョヴァンニに捨てられ復讐を嘆くエルヴィラと、その姿を陰で見ているドン・ジョヴァンニが、自分のことで嘆いているとは知らずに、その悲しみを慰めてやろうとレポレッロと話している場面である。2つの異なる心情が一つの「楽曲」に収められている特徴がみられる。

初版台本を見ると、エルヴィラの台詞は全て7音節詩行となっており、2行4詩連で成り立っている。続くドン・ジョヴァンニのレチタティーヴォとして書かれた台詞に明確な書き分けはされていないが、詩形からエルヴィラとドン・ジョヴァンニの台詞が別である判断が出来る(図13)。

図 13 : 《ドン・ジョヴァンニ》第 1 幕第 3 番

Atto. I. 11

SCENA. V.

D. Elv. Ah chi mi dice mai
Quel barbaro dov'è,
Che per mio scorno amai
Che mi mancò di fè?
Ah se ritrovo l'empio
E a me non toglia ancor,
Vo farne orrendo scempio,
Gli vo cavar il cor.

D. Gio. Udisti: qualche bella
Dal vago abbandonata? poverina!
Cerchiam di consolare il suo tor-
mento.

Lep. Così ne consolò mille, e ottocento.

D. Gio. Signorina!

D. Elv. Chi è là.

D. Gio. Stelle! che vedo!

Lep. O bella! D. Elvira!

D. Elv. D. Giovanni!
Sei qui mostro, fellow, nido d'inganni.

Lep. Che titoli cruscanti! manco male
Che lo conosce bene.

D. Gio. Via cara D. Elvira
Calmate quella collera..., sentite...,
Lasciatemi parlar....

D. Elv. Cosa puoi dire,

Dopo

しかし、モーツァルトは、レチタティーヴォとして書かれたであろうドン・ジョヴァンニとレポレッロの台詞を曲の中に含め、「楽曲」として扱っていることで、登場人物それぞれの立場をひとつの「楽曲」に収め、時間の同時性をはかっている（譜例 8）。

譜例 8 : 《ドン・ジョヴァンニ》第 1 幕第 3 番

31
D.E. far - ne or-ren - do scem - pio, gli vo' ca - va - re il cor,
ich mich grau - sam rä - chen, zer - rei - fien ihm das Herz,
fp fp fp fp f

35
D.E. gli vo' ca - va - re il cor,
zer-rei-fien ihm das - Herz,
DON GIOVANNI
D.G. U - di - sti! qual-che bel - la dal
Du hörst es! et - ne Schö - ne, con

40
D.E. vo far - ne or-ren - do scem - pio, gli
will ich mich grau - sam rä - chen, zer-
D.G. va - go ab-ban - do - na - ta.
Liebs - ten schänd ver-las-sen.
fp fp fp fp

44
D.E. vo' ca - va - re il cor, gli vo' ca -
rei - fien ihm das Herz, zer-rei-fien
D.G. Po - ve - ri - na, po - ve - ri - na!
Ach die Ärms - le, ach die Ärms-le!
fp fp p Archi f

49
D.E. - va - re il cor, sì, gli vo' ca - va - re il cor,
ihm das - Herz, ja, zer-rei-fien ihm das - Herz.
D.G. Cet-chiam di con-so-
In ih - ren Qua-len
p f Tutti p

54
D.G. - la - re il suo tor - men - to,
such ich sie zu trös - ten.
LEPORELLO
L. Co-sì ne con-so - lò mil-le ot - to - cen - to.
So trös-let' er schon tau - send und acht - hun-dert.

次に《コジ・ファン・トゥッテ》では、第 1 幕第 8a 番フィオルディリージ、ドラベッラ、フェルランド、グリエルモ、ドン・アルフォンソの 5 重唱で、2 組のカップルがそれぞれ別れを惜しむ場面で用いられている。

現在『新モーツァルト全集』において、第 8a 番と番号付けされているレチタティーヴォの詩をモーツァルトが「楽曲」として扱ったこの「楽曲」について、小瀬村幸子(生没年不詳)は次のように述べている。

氏 [海老澤敏] によれば、この作品のモーツァルトの稿を検証すると 2 種類の紙質の五線譜が使われており、合唱は第 8 番と第 9 番の番号が付されて同質の 1 種に、五重唱は両方の紙質の五線紙に記されているところから、五重唱は第 8 曲と第 9 曲をつなぐ曲として後から挿入されたものと考えられ、そこで新全集では第 8 曲につづく第 8a 曲とされたとのことである。(小瀬村 2018 : 38)

つまり第 8a 番は、紙質から判断すると、後付けされた「楽曲」である。想像を逞しくすると、もともとはレチタティーヴォ・セッコととして作曲されていた可能性もあり、作曲家の意思により「楽曲」として書き直されたのではないかと考えることができる。

図 14 : 《コジ・ファン・トゥッテ》第 1 幕第 8a 番

さらに第 8a 番は、初版台本上で、登場人物が泣いて言葉に詰まる表現として「…」が多用されており、モーツァルトの作品でも稀に見る珍しい表現法があらわれている。このシーンについて、小瀬村は次のように述べている。

【原文ママ, (DP 台) とはダ・ポンテの台本を示す】のテキストでも単語を切れ切れに記しているが、譜面ほど厳密に音節ごとでなく、つぎのようである、Di…seri-ver-mi… ogni.. gior-no…/giurami…vita…mia… Due vo-lte ancora…/ tu…scri-vimi se…puoi…。これに応える男性 2 人の台詞は (DP 台) では音節の区切りはなされていない。(小瀬村 2018 : 38)

モーツァルトはこの「…」をさらなる表現として利用するために、単なるセッコとしてではなく「楽曲」として扱ったのではないかと考えることができる。そして、台本上の「…」をそのまま踏襲するのではなく、作曲する際に単語をさらに区切って扱っていることに加え、*piangendo* (泣きながら) とト書きも付け足している (譜例 9)。このト書きは台本上にはないため、モーツァルトの追加だと考えられる。

譜例 9 : 《コジ・ファン・トゥッテ》 第 1 幕第 8a 番

Recitativo (N.º 8a Quintetto)

Andante (piangendo) (weinend)

FIORDILIGI
 - fan - no. Di ... scri... ver ... mi o... gni ...
 - ge - he. Du ... schreibst ... mir al - le (piangendo) (weinend)

DORABELLA
 - fan - no. Due ...
 - ge - he. Ach ...

FERRANDO
 - fan - no. Du ...

GUGLIELMO
 - fan - no. Du ...

DON ALFONSO
 - fan - no. Du ...

Andante
 Viol.
 Va.
 Fg.
 Vc. e B. (pizz.)

Clarineti
Fagotti
Archi

3
 i. gior... no ... giu... ra ...
 Ta - ge ... schuör ... es ...
 o. vol... te an... co... ra ... tu ... scri...
 zuei... mal ... schrei... be ... mir ... schrei...
 Sii ... cer ... ta ...
 Ja ... si... cher ...
 Non ... du... bi... tar ...
 O ... zweif... le ... nicht ...

A.

Vcl. e B. (pizz.)

***) Vgl. Vorwort. / See Preface.**

さらにモーツァルトは、第 8a 番に入る直前のレチタティーヴォである、恋人 2 人、姉妹 2 人がそれぞれ同時に発する台詞

Ferrando e Guglielmo	Abbracciami, idol mio	(抱き合いましょう、愛しい人よ)
Fiordiligi e Dorabella	Muoio d'affanno	(苦しみのため死んでしまいそう)

の2行にもハーモニーを与え、小さな重唱にすることで、続く「楽曲」への切れ目を無くし、流れ込むような作曲法をとっている。「楽曲」に入ると、姉妹と恋人が別れを悲しむ様子、そしてその茶番を笑うドン・アルフォンソといった2つの相違する登場人物の心情が一つの「楽曲」で同時に描かれている。

このように④同時的多層性の表現は、モーツァルトが詩を自由に扱ったことで、音楽と台本の関係がさらに密接になったと言える箇所である。同時に進行する異なった状況を一つの「楽曲」に収めたことで、そこに現実味の帯びた時空間が存在し、音楽とドラマの流れが一体化した例の一つだと言える。

1-4 台本作家の意思によってレチタティーヴォの詩が「楽曲」となった例

これまでは「台本と楽譜のずれ」に焦点を当てて考察を行ってきたが、台本作家の意思によってモーツァルトがレチタティーヴォの詩を「楽曲」のように扱ったケースが存在する。これは台本作家が先に指定しているため「ずれ」ではない。しかし、これから挙げる箇所は、用い方に共通点が見られたこと、そしてレチタティーヴォと「楽曲」に境界線を引くことが難しい曖昧な位置に属する音楽であることに重要性があらわれる。

まず、用い方において共通している点は、オーケストラがバックミュージックとしてマーチやファンダンゴを演奏しており、その上で登場人物が個々の思いを語るといった場面に用いられていることである。これは、《イドメネオ》第2幕第14番と《フィガロ》第3幕第23番冒頭と合唱後で見られる。

まず《イドメネオ》第2幕第14番は、エレットラのアリア後に続くエレットラー人の台詞にあらわれる。初版台本を確かめると、2行からなる11音節詩行であり、文字ポイント数から大きめ文字で書かれているため、レチタティーヴォとして書かれていることが分かる（図15）。

図 15 : 《イドメネオ》第 2 幕第 14 番

Scena V.

Elettra sola.

Chi mai del mio provò piacer più dolce?
 Parro, è l'unico Oggero,
 Che amo, ed adoro, oh Dei!
 Meco se'n vien? ah troppo
 Troppo angusto è il mio cor à tanta gioja!
 Lunge dalla Rivale
 Farò ben io con vezzi, e con lusinghe,
 Che quel fuoco, che pria
 Spegner non potei,
 A quei lumi s'estingua, e avvampiai miei,
 A R I A.

Idol mio! se ritroso
 Altra Amante à me ti rendi,
 Non m'offende
 Rigoroso,
 Più m'alletta austero Amor,
 Scaccierà vicino ardore
 Dal tuo sen l'ardor lontano:
 Più la mano

Scena VI.

Porto di Sidone con Bastimenti lungo le spiagge.

Elettra, Truppa d'Argivi, di Cretesi, e de' Marinari.

Elettra.

Sidonie sponde! ò voi
 Per me di pianto, e duol, d'Amor ne-
 mico
 Crudo ricetta, or, che Astro più cle-
 mente
 A voi mi toglie, io vi perdono, e in pace
 Al lieto partir mio
 Al fin vi lascio, e dò l'estremo addio!

この場面は、エレットラが、イダマンテはイリアのことを愛するようになると確信するアリアの直後、港へと急ぐ場面であり、後ろでマーチの音楽が流れ出す。モーツァルトは台本にある *S'ode da lontano armoniosa Marcia*. (遠くからマーチが聞こえる。) というト書き通り、マーチの上で 2 行のレチタティーヴォの歌詞に旋律をつけて作曲している。そして、アリアの終わりから切れ目なくマーチに入るため、後ろで聞こえるマーチと、エレットラの行動が同時に進行していく (譜例 10)。

譜例 10 : 《イドメネオ》 第 2 幕第 14 番

N° 14 Marcia

(S'ode da lontano armoniosa marcia.)
(Von fern hört man Marschmusik.)

119=1

ELETTA cor.
mir.

Flauti
Oboi
Clarineti
Fagotti
Corni
Trombe
Timpani
Archi

Fatti *p assai*

5

Fl., Ob.

O - do da lun - ge ar - mo - ni - o - so suo - no,
Fern hör ich klin - gen fest - li - che Har - mo - ni - en,

8

che mi chia - ma al - l'im - bar - co, or - sù si
und sie ru - fen zum Ha - fen. Jetzt heißt es

10

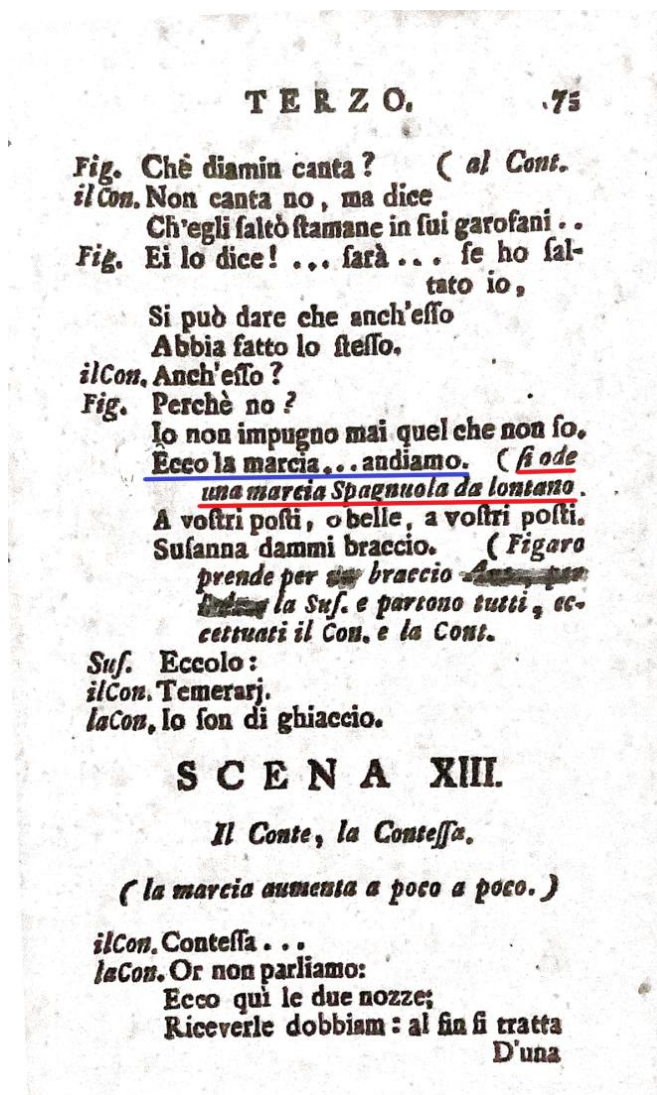
(parte in fretta)
(geht eilig ab)

va - da.
ei - len. [252]

この《イドメネオ》と類似した場面で、マーチの上でレチタティーヴォの詩がオーケストラと一緒に歌われる箇所は《フィガロの結婚》第3幕第23番の冒頭でも確認できる。モーツァルトは、フィガロの台詞であるレチタティーヴォとして書かれた詩である‘Ecco la marcia...andiamo さあ、行進曲だ…行きましょう’からオーケストラと歌を一緒にしている。台本上は、その前から7音節詩行と11音節詩行が複数行にわたり、自由に配置されているレチタティーヴォの詩形で、モーツァルトがセッコと行進曲に分けた詩の境目も、特別な

書き分けはされていない（図 16）。

図 16 : 《フィガロの結婚》 第 3 幕第 23 番冒頭



しかし、台本上に Si ode una marcia Spagnuola da lontano（スペイン風の行進曲が遠くから聞こえる）というト書きがあり、モーツァルトもその通りにフィガロのレチタティーヴォの詩をオーケストラで奏でるマーチと一緒に歌うといった、「楽曲」としての作曲法をとっている（譜例 11）。

譜例 11 : 《フィガロの結婚》 第 3 幕第 23 番冒頭

IL CONTE
FIGARO

74
stes - so. An-ch'es - so? Per-ché no? Io non im - pu - gno mai quel che non
sprin-gen. Er auch noch? Wa-rum nicht? Was ich nicht wirk-lich weiß, macht mich nicht

(S'ode la marcia da lontano e seguita il Recitativo nella marcia.)
(Man hört den Marsch von fern; es folgt das Rezitativ während des Marsches.)

Nº 23 Finale
77=1
Marcia

FIGARO
so. an - dia - mo; ai vo - stri
heiß. Da ist der Fest-zug; so gehn wir, auf eu - re

5
Fig
po - sti, oh bel - le, ai vo - stri po - sti. Su - san - na dam-mi il
Plät - ze, ihr Schö-nen, auf eu - re Plät - ze. Su - san - na, darf ich

8
SUSANNA
(Partono tutti eccettuati il Conte e la Contessa.)
(Alle, außer dem Grafen und der Gräfin, ab.)

Sus
Ec - co - lo! [454]
LA CONTESSA
Bit - te sehr!

IL CONTE
Io son di
Mir stockt der

(Prende per un braccio la Susanna.)
(Er nimmt Susannas Arm.)

Fig
Te-me - ra - ri.
Fre-che Ban - de.
brac - cio. [407]
bit - ten.

II
La C.
II C.

ghia - cio! Or non par -
A - tem! Wir wol - len

Con - tes - sa ...
Frau Grä - fin ...

14
La C.
II C.

lia - mo. Ec - co qui le due noz - ze, ri - ce - ver - le dob - biam, al - fin si
schwei-gen. Da sind schon bei - de Paar - re, emp - fan-gen wir sie gleich, Sie wol - len

17
La C.
II C.

trat - ta d'u - na vo - stra pro - tet - ta. Seg - gia - mo. [454]
si - cher Ih - ren Schütz-ling be - grü - ßen. Wohl - an denn!

Seg -
Wohl -

20
II C.

(da ab)
(für sich)

(Siedono; la marcia s'avvicina.)
(Sie setzen sich, der Marsch erklingt näher.)

- gia - mo, (e me - di-tiam ven - det - ta.) [407]
- an denn, (das soll er mir noch bü - ßen.)

un poco cresc.

さらに《フィガロの結婚》第3幕23番は、結婚を祝福する花娘と合唱の後に置かれた伯爵とフィガロによるレチタティーヴォとして書かれた詩も、ファンダンゴの音楽の上ののせ「楽曲」のように扱っている。初版台本を見ると、2人の詩は7音節詩行と11音節詩行からなっており、レチタティーヴォとして書かれていることが分かる。台本上のト書きを見ると

Susanna essendo in ginocchio durante il duo, tira il Conte per l'abito, egli mostra il bigliettino, dopo passa la mano dal lato degli spettatori alla testa, dove pare che il Conte le aggiusti il cappello, e le dà il biglietto. Il Conte se lo mette furtivamente in seno, Suzanna s'alza, egli fa una riveranza. Figaro viene a riceverla, e si balla il fandango. Marcellina s'alza un po' più tardi. Bartolo viene a riceverla dalle mani della Contessa.

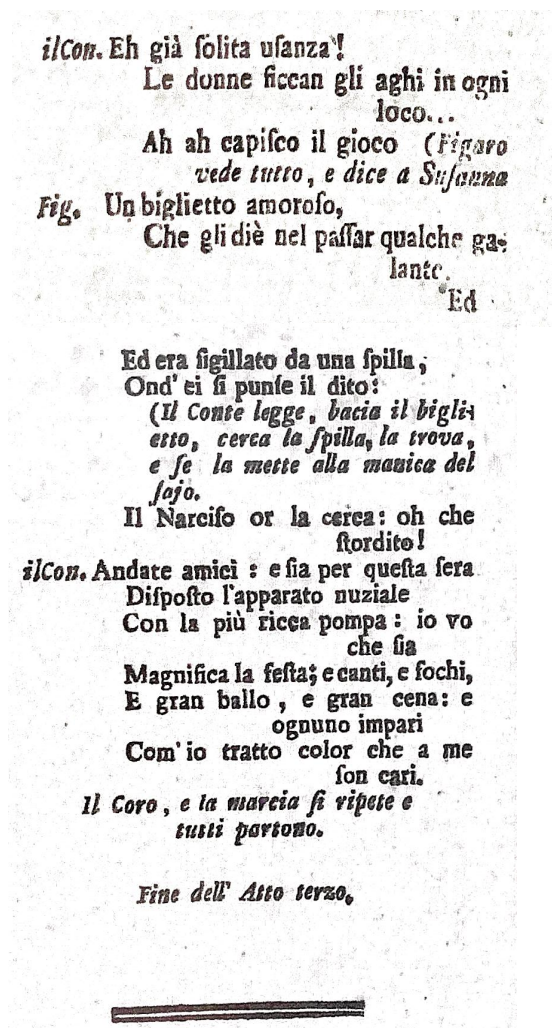
Il Conte va da un lato, cava il biglietto, e fa l'atto d'un uom che rimase punto il dito: lo scuote, lo preme, lo succhia, e vedendo il biglietto sigillato colla spilla, dice gittando la spilla a terra e intanto che la orchestra suona pianissimo.

スザンナは二重唱の間跪き、伯爵の服を引っ張って彼に手紙を見せる、それから彼女は観客席側の手を上げて頭のところに持って行くと彼女の帽子を整えようとする伯爵がおり、そこでその手紙を渡す。伯爵はそれをこっそりと胸にしまい、スザンナは立ち上がってお辞儀をする。フィガロは彼女を受け取り、二人はファンダンゴを踊る。マルチェリーナは少し遅れて立ち上がる。バルトロは伯爵夫人から彼女を受け取るために進み出る。

伯爵の脇に寄って手紙を取り出し、そして指に針が刺さった仕草をする。つまり指を振り、おさえ、吸う、それから手紙がピンで封をされているのを見て床にピンを投げながら何か言葉を発し、その間をオーケストラが非常に低い音量で演奏している。

とあり、登場人物の動きから作曲における指示まで見受けられる。しかし、楽譜では第1段落部分のみ記載されており、第2段落のト書きは抜け落ちている。楽譜では抜け落ちた文章「オーケストラが非常に低い音量で演奏している。」というダ・ポンテの指示であろうト書きは、伯爵とフィガロのレチタティーヴォで書かれた台詞をファンダンゴの音楽の上で一緒に歌うといった指示と読める(図17)。そしてモーツァルトはこの指示通りに作曲している。

図 17:《フィガロの結婚》第3幕第23番伯爵とフィガロのレチタティーヴォの詩



この箇所は、オーケストラは結婚の儀式であるファンダンゴ、伯爵が手紙を受け取った際についていたピンが手に刺さった様子、さらにフィガロが伯爵の様子をみて恋文をもらったと想像する場面であり、三者三様の行動が同時に進行されていくことで、より豊かなドラマを生み出す効果になっている（譜例 12）。これは、④同時的多層性の表現の扱いの効果と、一つの「楽曲」で様々な要素が盛り込まれている点で類似している。

譜例 12 : 《フィガロの結婚》 第 3 幕第 23 番伯爵とフィガロ

407

IL CONTE (cava il biglietto e nel aprirlo si punge il dito.)
(zieht das Billett hervor und sticht sich in den Finger, als er es öffnet.)

154

II. C. *tr.*
Eh — già so - li - ta u - san - za, le don - ne fic - can
Ja — , so sind die Frau - en al - le, sie ste - cken ih - re

157

II. C. *tr.*
gli a - ghi in o - gni lo - co: ah ah, ca - pi - sco il
Na - deln an je - de Stel - le; ah ah, nun seh' ich

160

II. C. *tr.*
gio - co. FIGARO (vede tutto e dice a Susanna:)
hel - le. (sieht alles und sagt zu Susanna:)

Fig. *tr.*
Un bi - gliet - to a - mo - ro - so che gli diè nel pas - sar qual - che ga - lan - te, ed
Ein ga - lan - tes Bil - lett - chen, das ihm heim - lich ein Mäd - chen ü - ber - reich - te, es

163

Fig. *tr.*
e - ra si - gil - la - to d'u - na spil - la, on - - - d'ei si pun - se il
war wohl gut ver - sie - gelt mit 'ner Na - del, die — — — stach ihm in den

BA 4565-92

以上、これら《イドメネオ》と《フィガロの結婚》から3つの場面は、登場人物のいる空間とマーチやファンダンゴが後ろから聞こえる2つの状況が一体化することによって、レチタティーヴォから「楽曲」への運び、逆に「楽曲」からレチタティーヴォの運びに、より流動性を持たせる意識が見える。これらは、初版台本のト書きから台本作家の意思に

よってモーツァルトがレチタティーヴォの詩を「楽曲」のように扱った例ではあるが、音楽を見ると、バックではオーケストラが「楽曲」を演奏しており、歌っている登場人物の音楽は、旋律的な要素が少なく、大きな跳躍が見られない、そして同音反復が多いことから、レチタティーヴォとも捉えられるため、この2つの断定が難しい箇所である。②キャラクターの存在感で扱った《ドン・ジョヴァンニ》第2幕第22番前騎士長のレチタティーヴォもこれに当てはまる箇所であると考えられる。用い方としては《イドメネオ》や《フィガロの結婚》と異なるが、セッコの中にいきなりオーケストラをともなった同音反復の音楽が登場する。そして、旋律的な動きを見る限り、レチタティーヴォと「楽曲」の2分法の限界を示していると言える。

1-5 小結論

本章では①劇の状況を変えようとする一言、②キャラクターの存在感、③劇的に多様な状況に応じた使い分け、④同時的多層性の表現に着目して考察を行ってきたが、これらを2つのカテゴリーに分類することができる。まず②キャラクターの存在感は、オペラの中でも特に重要な登場人物の存在や台詞を引き立たせる効果のために利用している。そして①劇の状況を変えようとする一言、③劇的に多様な状況に応じた使い分け、④同時的多層性の表現は、物語の筋をより写實的に描こうとする工夫としても用いられている。このように、作曲家が敢えて詩を自由に扱うことで、音楽でドラマを描こうとする意図が見え、「ずれ」が劇的表現の一役を担う重要な作曲法だったと考えられる。その中でも、モーツァルトは「比較対象(11)作品」より数が圧倒的に多いこともあるが、使用方法が多岐にわたり、その場面やその箇所に合った作曲法を選択していたように思う。

また、「台本作家の意思によってレチタティーヴォの詩を『楽曲』のように扱った」事例から《イドメネオ》第2幕第14番、《フィガロの結婚》第3幕23番、そして②キャラクターの存在感から《ドン・ジョヴァンニ》第2幕前騎士長のレチタティーヴォのように、レチタティーヴォと「楽曲」に分類すること自体難しい箇所が存在することが分かった。その結果、特にモーツァルトは、劇としての流れや音楽劇としてのクオリティを一層高めるために、この2つの区分をより密接な関係に導く作曲法をとったのではないかと考えられる。

改めて「台本と楽譜のずれ」⑤劇の中で重要な言葉と⑥劇の急速な転換点は、第3章で検討することとする。

第2章 レチタティーヴォと『楽曲』の繋がり

第2章 レチタティーヴォと『楽曲』の繋がり

2-1 18世紀オペラ作品の構成

第1章で「台本と楽曲のずれ」を指摘し、モーツァルトと「比較対象(11)作品」両者にそれぞれ「ずれ」の存在が認められた。その中でもモーツァルトは使用方法が多岐にわたり、台本作家の指定したレチタティーヴォと「楽曲」の関係を自由に扱う箇所を設けることで、劇をよりドラマティックに描く方法として敢えて「ずれ」を選択したのではないかという考察結果を得た。さらに、レチタティーヴォと「楽曲」の境界線を引くことが難しい箇所も見つかったことで、序論で提示した18世紀におけるレチタティーヴォと「楽曲」の関係が実際に保たれているのかについて調査することに意義があると考えた。これを踏まえて本章では、レチタティーヴォと「楽曲」の繋がりがどのように構成されてオペラ作品が成り立っているのか、モーツァルト以前又は同年代の作曲家たちの作品と比較することで、モーツァルト独自の工夫が存在するのか、そこにどのような効果をもたらしたのか明らかにすることを目的とする。

モーツァルトが活躍していた18世紀後半において、「楽曲」（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ことは既に述べたが「楽曲」とレチタティーヴォを含むオペラの全体的な構成として「幕」「場」「景」という3つの単位が存在する。この中でも特に本章で重要となるのが「場」と「景」であり、これについて松田聡（1963-）は次のように述べている。

舞台転換………当時の演劇は、1つの幕では1つの場所に固定して筋が進んだが、オペラの場合は2、3の場所に移動するのが普通で、その度に舞台セットの転換が行われた。舞台セットの指示は、現在の上演ではほとんど守られていないが、この要素も台本の構成上、大きな意味を持ち、例えば、セットの転換をスムーズに行わせるため、舞台全体を使う場面と、前半分のみを使う場面（しばしば、「小部屋」等、抽象的な設定がなされる）とを交代させるといった工夫がなされている。

場と番号曲………場が、台本の構成上の最小単位となる。当時の演劇の台本では、人物の出入りがあるたびに場を新たに数えており、1つの短い台詞しかない場もある。オペラでは、そこまでは細かく数えていないが、基本的には、同様の区分がなされており、後世のオペラと比べると、はるかに多くの場からなっている。オペラの場の構成は、また、番号曲の配置と深くかかわっている。特に「初期オペラ」では、レチタ

ティーヴォによる対話で筋が進行し、1人がアリアを歌って退場した後、次の場となる、という定型があり、各場もそれを前提に構成されている。なお、レチタティーヴォも番号曲も歌詞は韻文だが（ジングシュピールにおける語りの台詞は散文）、リブレット上では、番号曲の部分は通常、印刷の体裁や詩の形式でレチタティーヴォと区別される（番号が明記されている場合もあるが、むしろ例外である）。（松田 2021：19－20）

松田は「舞台転換」と「場」といった言葉を使用しているが、松田のいう「舞台転換」を「場」と呼び、登場人物の出入りによって移り変わっていくものを「景」と呼ぶこともある。したがって本稿では、松田のいう「舞台転換」を「場」と称し、「場」を「景」に置き換えて論じることにする。

つまりオペラ作品は、大きな単位から小さな単位まで様々な要素が結合しており、モーツァルトのイタリア・オペラ作品は「幕」、「場」、「景」、そして「番号曲」と「レチタティーヴォ」が組み合わさり成り立っているのである。

以上を踏まえた上で、モーツァルトのイタリア・オペラ作品においてレチタティーヴォと「楽曲」がどのように連結しているか、どのように構成されているのかに注目しながら分析を行う。

2-2 レチタティーヴォと「楽曲」の繋がりについての音楽構成

実際今回対象として扱ったオペラ作品全体を見る限り、単にレチタティーヴォと「楽曲」が交互に重なって出来ている作品は存在しない。景によって連なるレチタティーヴォの音楽的連結や分離、前後のレチタティーヴォないし「楽曲」と終止線によって区切られ、登場人物も前後の繋がりを全く持たない独立したレチタティーヴォや「楽曲」、そしてフィナーレなど、多様な構成で成り立っている。対象作品全曲のレチタティーヴォと「楽曲」の位置関係を調査し、数値化した結果、以下①と②の項目で顕著な傾向が見られたため、本章ではこの2項目に注目し、それぞれ例を挙げて説明していく。

①：「レチタティーヴォから『楽曲』への繋がり」①a＝（R→A 分離）、①b＝（R→A 連結）

2

②：『楽曲』からレチタティーヴォへの繋がり」②a＝（A→R 分離）、②b＝（A→R 連結）

² R＝レチタティーヴォ、A＝「楽曲」

①：「レチタティーヴォから『楽曲』への繋がり」

レチタティーヴォの最後が終止線で、後の「楽曲」と完全に分離している場合を①a (R→A 分離) とし、**attacca** と指示がある場合、そしてレチタティーヴォのカデンツが「楽曲」冒頭の和音で解決する場合を①b (R→A 連結) とした。

①a (R→A 分離)：《イドメネオ》第2幕第2景～第11番にかけて、レチタティーヴォの通奏低音が終止音で解決され、新たに「楽曲」が始まっていることから、レチタティーヴォと「楽曲」がはっきりと区別されている（譜例13）。

譜例13：①a (R→A 分離) の例 《イドメネオ》第2幕第2景

64

- ma - re mie pe - ne il dol - ce frut - to.
bil - ters - te Lei - den sü - ßes - te Fruch - te.

N°11 Aria

Andante ma sostenuto

ILIA

Viol. c. s.

Flauto Oboe
Fagotto
Corno
Archi

mezza voce

5

f p

9

Ob.

Cor.

12

ILIA

Se il
Ver -

①b (R→A 連結) : 《フィガロの結婚》第2幕第3景から第14番3重唱にかけての複縦線の位置に *attacca subito* (休まずにすぐ次へ) と指示があり、通奏低音の終止音が第14番に食い込んでいる。レチタティーヴォの終わりは複縦線である場合が多い(譜例14)。

譜例14 : ①b (R→A 連結) の例 《フィガロの結婚》第2幕第3景

26 IL CONTE

tur - ba me tur - ba voi stes - so. È ve - ro, è ve - ro: e lo ve - dre - te a - des - so.
- wirrt nicht mich, son - dern nur Euch. Schon gut, schon gut, jetzt: das wird sich zei - gen jetzt gleich.

attacca subito

N° 14 Terzetto *)
Allegro spiritoso

IL CONTE

Su - san - na or via sor - ti - te,
Su - san - na, ich muss Sie bit - ten ...

5 LA CONTESSA (al Conte, affanata) (zum Grafen, angstvoll)
La C. Fer - Was

II C. sor - ti - te io co - sì vo'.
he - raus und zwar so - fort.

9 SUSANNA
Sus. Co - s'è co - de - sta li - tel il pag - gio do - ve an - dò!
Was wird denn da ge - strit - ten? ist Che - ru - bin schon fort?

La C. - ma - te - vi ... sen - ti - te ... sor - ti - re el - la non può, sor -
soll das denn ... zu bit - ten ... sie hört nicht auf Ihr Wort, sie

②：『楽曲』からレチタティーヴォへの繋がり」

「楽曲」後に続くレチタティーヴォへの繋がりの中で、音楽が完全に分離している場合を②a（A→R 分離）とし、途切れずに繋がっていく場合を②b（A→R 連結）とした。

②a（A→R 分離）：《偽りの女庭師》第1幕第1番～レチタティーヴォにかけて「楽曲」は完全に終止し、新たにレチタティーヴォが始まっている。レチタティーヴォを歌っている登場人物は、前の「楽曲」から続けて登場している（譜例15）。

譜例 15：②a（A→R 分離）の例 《偽りの女庭師》第1幕第1番～レチタティーヴォ

239

San
Ser
Ram
Pod
Nar

242

San
Ser
Ram
Pod
Nar

27

28

Recitativo^{*)}

IL PODESTÀ
RAMIRO
SERPETTA
NARDO
SANDRINA

3

5

RAMIRO

7

IL PODESTÀ

^{*)} Zum deutschen Gesangstext in den Secco-Recitativten vgl. Vorwort / See the preface regarding the German words in the secco recitatives.

BA 4578-90

②b (A→R 連結) の例 :《イドメネオ》第1幕第1番～レチタティーヴォにかけて「楽曲」が終止せず、続くレチタティーヴォに流れ込んでいる (譜例 16)。

譜例 16 : ②b (A→R 連結) の例 《イドメネオ》第1幕第1番～レチタティーヴォ

107
Ilia
- dia - re, o - dia -
qual - voll, wir Qual
Ob.
sfz f p f p
111
Ilia
- re an - cor - non so.
im - To - de noch.
f

Recitativo

116=1
Ilia
Ec - co, I - da - man - te, ahi - mè! sen vien. Mi - se - ro co - re tu pal - pi - ti, e pa -
Da, I - da - man - te! O weh! er kommt! Herz, du schlägst hef - tig, ich spü - re dich bis zur
(Continuo)

4
Ilia
- ven - ti. Deh ces - sa - te per po - co, oh mie - i tor - men - til. [24]
Keh - le. Las - set ab mich zu pla - gen, wir - re Ge - fülh - le. [24]
f p

2-3 対象作品における歌唱様式の繋がり

2-2 で述べたそれぞれの項目を作品ごとに数値化したところ、以下のような結果になった（表 2）（表 3）。

表 2：モーツァルトのイタリア・オペラ作品における歌唱様式の繋がり

	①a	①b	②a	②b
《みてくれの馬鹿娘》	17	2	7	2
《ミトリダーテ》	20	2	1	1
《アスカーニョ》	14	6	4	0
《シビオーネの夢》	10	0	2	0
《ルーチョ・シツラ》	17	4	1	1
《偽りの女庭師》	20	4	7	2
《牧人の王》	12	1	1	1
《イドメネオ》	12	12	1	10
《フィガロの結婚》	10	12	7	2
《ドン・ジョヴァンニ》	12	10	4	2
《コジ・ファン・トゥッテ》	12	13	7	1
《皇帝ティートの慈悲》	18	1	0	0

表 3：「比較対象(11)作品」における歌唱様式の繋がり

	①a	①b	②a	②b
スカラッティ《グリゼルダ》	39	2	3	0
ピッチニ《良い娘、チェッキーナ》	27	0	3	1
サルティ《見捨てられたデイドーネ》	19	3	1	0
ハッセ《クレリアの勝利》	18	2	1	2
ヨンメッリ《見捨てられたアルミーダ》	22	2	0	3
チマローザ《ロンドンのイタリア娘》	14	1	3	0
パイジェッロ《セビリアの理髪師》	11	0	3	1
マルティン・イ・ソレル《椿事》	24	0	24	1
マルティン・イ・ソレル《心優しい気難し屋》	21	0	1	0
サリエリ《まずは音楽お次が言葉》	7	2	3	5
ガッツァニーガ《ドン・ジョヴァンニ》	9	0	6	0

2-3-1 ①：「レチタティーヴォから『楽曲』への繋がり」についての考察

モーツァルト作品の①a (R→A 分離) と①b (R→A 連結) を比較した際、①a (R→A 分離) の方が圧倒的に多いことが分かる。これに対して①b (R→A 連結) は初期のころから存在するが《イドメネオ》、《フィガロの結婚》、《ドン・ジョヴァンニ》、《コジ・ファン・トゥッテ》の4作品に限り、①b (R→A 連結) が①a (R→A 分離) を上回っているか、ほぼ同等な結果があらわれた。したがって多くの場合、前のレチタティーヴォと次に続く「楽曲」は分離しており、これらモーツァルトの4作品に限って、作品全体から見ても圧倒的に①b (R→A 連結) が多く用いられているため、特別にレチタティーヴォと「楽曲」を結びつける意識が強かったのではないかと考えられる。

具体的に①b (R→A 連結) の箇所を見ていくと、まず劇が素早く展開していく場面などで用いられることが多い。例えば《フィガロの結婚》第1幕第6景～第7景～第7番の、ケルビーノがスザンナに「伯爵に解雇されたので助けてほしい」と懇願しているところに伯爵もあらわれ、さらに伯爵がスザンナを口説いている途中にバジリーオもあらわれることでドタバタ劇が始まる場面である。そして第2幕第3景～第14番では、伯爵を騙すためにケルビーノに女装させて楽しんでいるスザンナと伯爵夫人のところに伯爵がやってきて、伯爵夫人の不貞を怪しむ場面でも用いられている。このように、一つの場面で次から次へと筋が展開するところで①b (R→A 連結) が使用されている。

そして、劇の筋で特に重要な転換点となる場面で用いられている。例えば《ドン・ジョヴァンニ》第1幕第3景～第2番では、騎士長の遺体を見つけたドンナ・アンナとドン・オッターヴィオが、錯乱状況に陥りながらも、犯人を見つけて復讐を誓う場面である。同じく《ドン・ジョヴァンニ》第1幕レチタティーヴォ～第13景～第10番は、騎士長を殺害した犯人がドン・ジョヴァンニだということに気が付いたドンナ・アンナが、婚約者のドン・オッターヴィオに事件の一部始終を述べ、再度復讐を誓う場面といった、劇中のキーポイントとなる場面で①b (R→A 連結) の使用が見られる。

さらに、登場人物の感情が激しい場面でも①b (R→A 連結) が多い傾向が見られる。《フィガロの結婚》第3幕第4景～第18番では、伯爵がスザンナとフィガロの「私たちの勝ちだ」という話を聞いてしまい、思うようにはさせないと怒る場面、さらには《コジ・ファン・トゥッテ》第1幕レチタティーヴォ～第14番のように、誘惑してくる異国人に対し姉のフィオルディリージが怒り、貞節を誓う場面である。

このように、モーツァルトは特に(1)劇的展開の早い箇所、(2)劇の重要な転換点、(3)登場

人物の心情が激しい箇所①b (R→A 連結) を多用しており、登場人物の押えられない感情を表現するため、劇の進行を途切れさせないように、音楽をその場面と同期させて、レチタティーヴォと「楽曲」の距離を密接にする作曲法をとっていたように思う。例として触れた《フィガロの結婚》第1幕第7番、《ドン・ジョヴァンニ》第1幕第2番については、第3章でより具体的に扱っていく。

①b (R→A 連結) に対して、①a (R→A 分離) レチタティーヴォと「楽曲」の繋がりが無い場合でも、《コジ・ファン・トゥッテ》第2幕第25番フィオルディリージのロンドは、劇として間を置きたい場合にレチタティーヴォと「楽曲」を終止線で切り離している一つの例である。この曲は、レチタティーヴォ・アッコンパニャートからロンドという形式で作曲されているが、アッコンパニャートではフェルランドに対して揺れる心情や戸惑い、そしてロンドでは恋人に許しを乞い、変わらぬ愛を誓うといったレチタティーヴォと「楽曲」の間に気持ちの変化がある。この変化を、音楽でもロンドの前で一旦終止して一区切り置くことで、フィオルディリージが気持ちのまま突き進まず、慎重に踏みとどまる様子が表現されている。

《コジ・ファン・トゥッテ》第2幕第25番の例も存在するように、モーツァルトは単に音楽を繋げているのではなく、繋ぐべきところは繋ぎ、切るところではしっかり切るといった選択を行っている。したがって、場面や登場人物の心情も踏まえたうえでレチタティーヴォと「楽曲」の繋がりを工夫して作曲していたのではないかと考えられる。

一方、「比較対象(11)作品」は、《グリゼルダ》、《見捨てられたディドーネ》、《クレリアの勝利》、《見捨てられたディドーネ》、《ロンドンのイタリア娘》、《まずは音楽お次が言葉》に多少①b (R→A 連結) は存在するが、①a (R→A 分離) の方が圧倒的に多いことが分かる。

①b (R→A 連結) では、数が一番多い《見捨てられたディドーネ》を例として見ていくと、全て前のレチタティーヴォが半終止で終わり、続く「楽曲」は前奏なく始まるものである。このオペラには①b (R→A 連結) が3つ存在するが、そのうち2箇所がディドーネのアリアに用いられており、どちらも愛するエネーアに向けて歌われる。一つがカタルゴから離れるエネーアに対し嘆き悲しむアリア、そしてもう一つはエネーアがまだ出発していなかったことに安心しながらも、最後には私を捨てないでと懇願するアリアである。これらはモーツァルトと同じく、重要な登場人物の心情が激しく変化する場面で使用されており、ディドーネがエネーアに対して気持ちの高まりが押えられない様子を表現するため

であることがうかがえる。

以上のことから、モーツァルトは《みてくれの馬鹿娘》～《牧人の王》までの7作品と《皇帝ティートの慈悲》、「比較対象(11)作品」全ての作品が圧倒的に①a (R→A 分離)が多い結果であった。しかし《イドメネオ》～《コジ・ファン・トゥッテ》の4作品にかけて、①b (R→A 連結)が他のどの作品よりも多いことは特筆すべきことで、モーツァルトがいかに進んでいく劇と音楽を密接に扱おうとしていたかが数値化することではっきりあらわれたと言える。その中でも①b (R→A 連結)は、素早く変化していく劇の筋に対応し、登場人物の気持ちに寄り添いながら、綿密で深いドラマを描くために重要な劇的効果の一つであることが分かった。《皇帝ティートの慈悲》は《コジ・ファン・トゥッテ》の次に書かれたモーツァルト最後のオペラ作品で、原作はピエトロ・メタスタージオ Pietro Metastasio (1698–1782)の厳粛なセリアの台本であり、プラハでボヘミア王の戴冠式における祝典オペラとして作られたため、前4作品のオペラと幾分性質が異なる。よって、レチタティーヴォと「楽曲」の繋がりがほとんど見られなかったと考えられる。

2-3-2 ②：『楽曲』からレチタティーヴォの繋がり』についての考察

②a (A→R 分離)と②b (A→R 連結)を比較すると、ほとんどの作品で②a (A→R 分離)が②b (A→R 連結)を上回っているが、《イドメネオ》のみ圧倒的に②b (A→R 連結)が多い。松田氏も《イドメネオ》について「完結せずに後続するレチタティーヴォなどに接続する番号曲が多いもの(ママ)特徴的で、特に舞台転換の際に、音楽を継続させて場面相互をつなぐという工夫がなされているのが目を引く(松田 2021:122)。」と述べているように、第1幕第4景—第5景—第6景—第4番—第7景第5番—第8景(②b)—第9景である、エレットラの怒りのアリアから第5番の海の嵐を描いた合唱、さらにイドメネオが海岸に上陸する第8景レチタティーヴォまでの音楽の繋がりはまさにこれにあてはまり、音楽と劇の筋が密接に扱われている一つの例だと言える。こういった例は《イドメネオ》以降少なくなるが、《フィガロの結婚》では第1章でも取り上げた第3幕第23番フィナーレ、結婚パーティーの場面である第11場レチタティーヴォ・セッコ—第12場—第13場—第23番フィナーレ—第14場(②b)—レチタティーヴォ・アッコンパニャート—合唱、そして《ドン・ジョヴァンニ》では第1幕冒頭の場面で用いられており、劇の筋が音楽を伴って途切れず進むことにより、非常に軽快にテンポよくドラマが展開されていく。また、単に前の「楽曲」から続くレチタティーヴォの繋がりだけでなく、もっと広い／大きな単位の

繋がりの中に②b (A→R 連結) があらわれていることがわかる。さらに《イドメネオ》では、イダマンテとエレットラの出航を促す合唱、そこにイドメネオが加わり別れを惜しむ3重唱、ところがものすごい嵐がおこり、怪物が海の中から姿をあらわし恐れる人々の合唱、最終的にイドメネオが自らの罪を認め、身を差し出そうとする、第2幕第6場第15番―第7場(②b)―第16番―第17番―レチタティーヴォ・アッコンパニャート(②b)―第18番といった第2幕終盤の劇的盛り上がりを見せる場面でも用いられていることから、大きな筋の展開に沿いながら音楽も一続きに描かれる特徴がある。通常18世紀のオペラは、「楽曲」が終わると観客が拍手を送るため、一時中断されるのが一般的である。作曲家もそのことを配慮して一つの「楽曲」を閉じる意識を持っていたはずだ。しかしモーツァルトの作品では、一部でこのように音楽で場面を繋ぐ作曲を行っていることに作曲法の変化が見られ、劇と音楽の2つが重なることによる相乗効果により、さらなる劇的な表現としてあらわれている。

一方、「比較対象(11)作品」は②a (A→R 分離) が圧倒的に多い結果となっているが、《クレリアの勝利》、《見捨てられたアルミーダ》、《まずは音楽お次が言葉》のみ、②b (A→R 連結) の方が多い。②b (A→R 連結) はモーツァルトと同様、レチタティーヴォの終わりに Segue や Segue subito、Attacca 等の記載があり、レチタティーヴォと「楽曲」の繋がりが見られる場合、あるいは音楽がそのまま途切れなく進んでいく場合の2通りが存在する。

例として②b (A→R 連結) の数が一番多い《まずは音楽お次が言葉》を見ていくと、第4景(作曲の創作過程がうまくいっており、エレオノーラのためにアリアを書こうとする)～第8番(アリアの詩を歌いながら作曲する様子)～第8a番(アリアが上手くできたと納得し、男性4人のアンサンブルも作曲しようと意気込んでいる)と続く作曲家一人の場面で、セッコ～アリア～セッコと音楽が一続きに作曲されている。アリアが終わっても登場人物の感情が継続され、一つの場면을音楽でもって繋ぐ意識が見える。「比較対象(11)作品」では、登場人物同士の掛け合いの中でも②b (A→R 連結) が存在しているが、前にある「楽曲」の余韻が残る場面で用いられており、一つの場面にドラマの流れがみられる箇所②b (A→R 連結) があらわれている。

以上のように、数を見ると多くの場合②a (A→R 分離) のほうが多い。しかし、②b (A→R 連結) が使用されている箇所を見ると「比較対象(11)作品」では「楽曲」の余韻的レチタティーヴォであるのに対し、モーツァルトの作品では、場面が移り変わる時でも、音楽

が途切れずにそのまま繋いでいく傾向が見られた。先にも述べた様に「楽曲」が終わると拍手が起こり、次のレチタティーヴォへ進むのがこの時代のスタイルである。しかし、音楽的に繋がることで、拍手の余裕が消えるため、劇を繋げる流動性がより大きな単位で見られたモーツァルトの作品は、劇作品として「比較対象(11)作品」よりも高度な次元での試みであったのではないかと考えられる。

2-4 小結論

先にも述べたが、モーツァルト作品のレチタティーヴォと「楽曲」の繋がりを「比較対象(11)作品」と比較した結果、初期の7作品と《皇帝ティートの慈悲》を除く《イドメネオ》、《フィガロの結婚》、《ドン・ジョヴァンニ》、《コジ・ファン・トゥッテ》の4作品で特に多くの繋がりを見出せる箇所が見つかった。①：「レチタティーヴォから『楽曲』への繋がり」では、登場人物の心情が湧き上がる場面で用いられていることに両者変わりはなかったが、モーツァルトの4作品は特に、劇の筋や場面の状況を踏まえて①aと①bの使い分けを行っている点で「比較対象(11)作品」との違いがあらわれた。

そして②：「『楽曲』からレチタティーヴォの繋がり」では、登場人物の余韻的レチタティーヴォとして②b (A→R 連結) が用いられていた「比較対象(11)作品」に対し、モーツァルト作品はやはり場面を繋ぐ／劇を繋ぐ意識が見られた。

以上のことから、具体的な箇所を挙げながら考察していくことで、モーツァルトがいかに音楽で劇を推進させること、そしてその2つが重なった時にあらわれる相乗効果を作曲する上で重要視していたかが明らかとなった。

モーツァルト作品における①b (R→A 連結) と②b (A→R 連結) の該当箇所と簡単な場面説明を以下の表にて示す(表)。

登場人物の省略アルファベットについて

《みてくれの馬鹿娘》：Ca=ドン・カッサンドロ、Po.=ドン・ポリドーロ、

Fra.=フラカッソ、Gi.=ジアチンタ

《ミトリダーテ》：As.=アスパージャ、Si.=シーファレ

《アスカーニョ》：As.=アスカーニョ、Vi.=ヴィーナス、Si.=シルヴィア

《ルーチョ・シッラ》：LS.=ルーチョ・シッラ、Ce.=チェチーリオ、Giu.=ジュニア

《偽りの女庭師》：Sa.=サンドリーナ、Ar.=アルミンダ、IlC.=ベルフィオーレ伯爵、

《牧人の王》：Am.=アミンタ、El.=エリーザ

《イドメネオ》：Ido.=イドメネオ、Ida.=イダマンテ、Ilia.=イーリア、Ele.=エレットラ、

Ar.=アルパーチェ

《フィガロの結婚》：Fi.=フィガロ、Su.=スザンナ、IlC.=アルマヴィーヴァ伯爵、

LaC.=アルマヴィーヴァ伯爵夫人、Che.=ケルビーノ、

Bas.=バジーリオ、Mar.=マルチェッリーナ、Bart.=バルトロ、

Barb.=バルバリーナ

《ドン・ジョヴァンニ》：DG.=ドン・ジョヴァンニ、Le.=レポレツロ、

DA.=ドンナ・アンナ、DO.=ドン・オッターヴィオ、

DE.=ドンナ・エルヴィラ、Ze.=ツェルリーナ、Ma.=マゼット

《コジ・ファン・トゥッテ》：Fi.=フィオルディリージ、Do.=ドラベツラ、

Fe.=フェルランド、Gu.=グリエルモ、

DA.=ドン・アルフォンソ、De.=デスピーナ

《皇帝ティートの慈悲》：Ti.=ティート、Se.=セスト

表 4：①b (R→A 連結) と②b (A→R 連結) の該当箇所

Scena=景、N=番号

《みてくれの馬鹿娘》 4か所	
第1幕	Scena3～N4=①b
	Ca.は女性嫌いを歌う
	Scena9～N11=①b
	Po.の恋文から大騒ぎになるが、食事に誘って場を収める。
第2幕	Scena8～N19～Scena9=②b
	Fra.とCa.の決闘が起こる。
第3幕	N24～Recitativo=②b
	Gi.が兄達に怯える気持ちを述べる

《ミトリダーテ》 2か所	
第1幕	Scena7～N4=①b
	As.はSi.の危険な立場を思い涙する。
第3幕	Scena4～N21～Rec.=①b+②b
	As.が毒杯を飲み死のうとする。

《アルバのアスカーニョ》 6か所	
第1幕	Recitativo～N4＝①b
	As.はVi.に身の上を花嫁のSi.に話してはいけないと言われる。
第2幕	Recitativo～N24＝①b
	As.は近づくがSi.はしりぞく。
	Recitativo～N30＝①b
	Vi.が現れる。
	Recitativo～N31＝①b
	Si.は夢に出た青年がAs.だと知る。
	Recitativo～N32＝①b
	As.とSi.が無事結ばれる。
	Recitativo～N33＝①b
	婚儀の大団円となる。

《ルーチョ・シッラ》 4か所	
第1幕	Andante間奏曲風～Scena7～N6＝②b＋①b
	Ce.は英雄たちの像の前で虚しさを嘆いている。 そこにGiu.が現れ、追悼の合唱が歌われる。
	Scena9～N7＝①b
第2幕	Giu.はCe.が生きていることを知って喜びに浸る。
	Scena7～Scena8～N13＝①b
	L.S.はGiu.にいま一度自分を拒めば死ぬことになる伝え、怒りを爆発させる。
	Scena9～N14＝①b
	Ce.はGiu.に、自分が死んでも見守ると告げる。

《偽りの女庭師》 5か所	
第1幕	Recitativo～Scena11～N12＝①b
	Sa.はAr.からII.C.と婚約していると聞かされ気を失うが、 II.C.はSa.がヴィオランテであることに気づく。
第2幕	N19＝①b
	II.C.は女庭師の証言により混乱している気持ちを歌う。
	N21～Recitativo＝②b
	場面が変わりSa.は自分を荒野に置き去りにした男たちへの怒りに満ちる。
	N22～Recitativo～N23＝②b＋①b
第3幕	Sa.は恐怖で涙にくれる。そこへII.C.らが現れるが 暗闇でそれぞれの恋人の取り違えが起こる。
	N27＝①b
	正気に返ったSa.とII.C.が互いにかつての恋人と認め合う。

《牧人の王》 2か所	
第1幕	N1～Recitativo＝②b
	Am.が恋人El.への想いを歌う。そこへEl.がやってくる。
	Scena2～N3＝①b
	Am.が幸福は羊飼いの生活のなかにこそあると歌う。

《イドメネオ》16か所	
第1幕	Scena1～N1～Recitativo＝①b＋②b
	敵国のIda.への愛に悩んでいるIlia
	Scena2～N2＝①b
	トロイ人の解放とIliaへの愛を語るIda.
	Recitativo～Scena3～N3＝①a(終止線だけどAttacca有)
	トロイ人を解放させるIda.と感謝するトロイの合唱
	Scena4～Scena5～Scena6～N4＝①b N5～Scena8～Scena9＝②b
	トロイ人の解放に非難するEle.だが、Ido.の死の知らせが入る。 Ele.はIliaが王女になることを恐れ復讐を誓う。 実はIdo.死んでおらず、嵐が静まり陸に着く。
	N6～Recitativo～Scena10＝②b
	Ido.はネプチューンとした生贄の誓約を呪うが、 最初に息子のIda.と出会う。
第2幕	Scena1～N10b＝①b
	Ido.とAr.が息子Ida.を逃亡させようとする。
	N12a～Recitativo＝②b
	海神との誓いに苦しむIdo.
	N12b～Recitativo＝②b
	海神との誓いに苦しむIdo.
	N15～Scena7～N16＝②b＋①b N17～Recitativo～N18＝②b＋①b
	逃亡の準備が整うが、Ida.とEle.が乗船しようとする嵐が起こる。
第3幕	N19～Recitativo＝②b
	Ida.への愛を語るがIlia.そこにIda.が現れ混乱する。
	Scena2～N20a～Scena3＝①b＋②b
	Ida.はIlia.に怪物と戦うことを伝え、2人の愛を確かめる。 そこにIdo.とEle.が加わり、Ida.に逃亡を進める。
	Scena2～N20b＝①b
	Ida.はIlia.に怪物と戦うことを伝え、2人の愛を確かめる。
	Scena3～N21＝①b
	Ido.Ida.Ilial.Ele.4者の対立する心理が交錯する。
	Recitativo～N23～N24～N25＝①b
	Ar.の祈りのアリアの後、Ido.が生贄はIda.だと告白し、民衆が驚く。
	N26～Recitativo～Scena8～N27～Scena10～N28＝ ②b＋①b
	怪物を倒したIda.が自ら生贄になり、Ido.と最後の言葉を交わすが、Ilia.が走る。
	Scena10～N29a＝①b
	王女になれなかったEle.が逆上する。

《フィガロの結婚》 13か所	
第1幕	Recitativo～N2＝①b 結婚まじかのFiとSu.だが、II.C.がSu.に下心を持っているとFi.が知る。
	Scena4～N5＝①b Su.とMar.が皮肉の応酬をする。
	Scena6～Scena7～N7＝①b Su.とChe.が同室にいてところにBas.とII.C.が現れドタバタ劇に発展する。
	第2幕
	Scena3～N14＝①b Che.の女装を楽しんでいるLaC.の部屋にII.C.が現れる。
第3幕	Scena1～Scena2～N17＝①b II.C.とSu.が逢引の約束をする。
	Scena4～N18＝①b 陰謀を感じ取るII.C.が、思うようにはさせない怒る。
	Scena5～N19＝①b Mar.Bart.Fi.Su.Cur.II.C.によって結婚裁判が行われる。
	N20＝①b LaC.がII.C.との過去の幸せを思い返す。
	Scena10～N21～Recitativo＝①b＋②b(終止線だけどAttacca有) LaC.とSu.がII.C.を誘い出す手紙をしたためる。
	Recitativo～Scena12～Scena13～N23(Finale) ＝①b Mar.Bart.Fi.Su.の結婚パーティーが開催される。
	第4幕
	N24～Scena2～Scena3＝②b Barb.がII.C.から預かった鍵を失くし困っているところにMar.とFi.が来て、そのピンが逢引確認の印だと悟る。
	Scena8～N27＝①b Fi.はSu.に欺かれたと思い込み、女に対して憤る
	N28＝①b Su.はFi.がいることを知りながら密会の喜びに浸る。

《ドン・ジョヴァンニ》 11か所	
第1幕	N1～Scena2＝②b
	見張り役のLe.がDG.への不満を吐露する。 そこへDA.が騒ぎながらDGが登場する。
	Scena3～N2＝①b
	DA.が父親の死体を発見し、DO.と犯人を見つけ復讐をすることを誓う
	N3～Recitativo～N4＝②b＋①b
	DE.はDG.への愛と憎しみを歌うと、 Le.がこれまでDG.がものにした女の名前のカタログを示す
	Scena10～N8＝①b
	DG.に口説かれるZe.をEl.が助ける。
	Scena11～Scena12～N9＝①b
	何も知らぬDA.はDG.に犯人捜しの助力を乞う。 そこにDE.が現れDG.の真の姿を訴える。DA.たちはDE.真剣な様子に戸惑う。
	Recitativo～Scena13～N10＝①b
	DA.はDG.が犯人だと気づき、DO.に再び復讐を誓う
第2幕	Recitativo～N12＝①b
	Ze.が不実な行動をとったと怒るMa.に謝る
	Scena7～N19～N19(Scena8)＝①b
	DE.から逃げ出そうとするLe.のところに DA.DO.Ze.Ma.が加わりDG.に変装したLe.の正体がバレる。
	Scena9～N20＝①b
	正体がばれたLe.が皆に弁解する。
	Scena10b～N21b＝①b
	DE.がDG.への復讐と愛の狭間に揺れる。
	Scena12～N23＝3a＋①b
	DO.の求婚に対しDA.は受け入れを先延ばす。

《コジ・ファン・トゥッテ》12か所	
第1幕	Recitativo～N2～Recitativo～N3＝①b＋②b＋①b Fe.Gu.DA.が女性の貞節が堅固であるか賭けをする。
	Recitativo～Scena3～N5＝①b DA.はFe.とGu.が戦地に召集されたとFi.とDo.に告げる。
	Recitativo～N6＝①b Fe.Gu.がFi.Do.にしばしの別れを告げる。
	Recitativo～N7＝①b Fe.とGu.はきつと帰ってくると告げる。
	Recitativo～N8a～N9＝①b Fe.Gu.Fi.Do.は別れ惜しむ、それを見てDA.は笑う。
	Scena6～N10＝①b Fi.Do.DA.は航海の無事を祈る。
	Recitativo～N12＝①b De.はFi.とDo.に新しい恋を進める。
	Scena10～N13＝①b 変装したFe.Gu.は互いの恋人相手を替えて求愛する。
	Recitativo～N14＝①b Fi.は自分の貞節は堅固であることを告げる。
	Recitativo～N17＝①b Fe.は恋人の貞節を確信する。
第2幕	Recitativo～N22＝①b Gu.がDo.を誘惑する。
	Scena8～N26＝①b Do.が落ちたことを知って憤るFe.にGu.が女性によく浮気すると語る。

《皇帝ティートの慈悲》1か所	
第2幕	N25～N26＝①a Se.が自分の罪を反省し、Ti.は全てを許す。一同はTi.を讃える。

第3章 レチタティーヴォ・アッコンパニャートの 劇的表現について

第3章 レチタティーヴォ・アッコンパニャートの劇的表現について

3-1 アッコンパニャートの特徴

第1章、第2章でモーツァルトはレチタティーヴォと「楽曲」の関係を自由に扱うことで、劇的な場面に応じた作曲法を取っている傾向がみえてきた。そこで本章では、序論でも述べたように、台本の中でレチタティーヴォのセッコとアッコンパニャートを区別する書き方はされていないことから、この2つの選択権は作曲家にあったのではないか、また作曲家にゆだねられていたのではないかと考えられるため、特に劇的効果が強くあらわれるであろうレチタティーヴォ・アッコンパニャートに焦点を当てて論じることとする。

まず、セッコとアッコンパニャートの音楽的特徴を比較すると、アッコンパニャートの方が表現力は高いと言える。その理由としてまずオーケストラが使用されていることにある。セッコは、チェンバロやチェロが主に歌の伴奏を努め、和声進行を促す補助的役割である（チェンバリストによってはアドリブで旋律的な合いの手が歌との間に入ることはあるが、それは作曲家の指示ではない）。これに対してアッコンパニャートでは、歌と通奏低音だけでなく楽器を用いることで、楽器の持つ音色や音型、そして合いの手によって、さらなる劇的な表現や感情を引き出す効果がある。次に、セッコではまず現れない付点8分音符のリズムが、歌唱旋律で時折登場することである。アッコンパニャートは、作曲家が詩を選択しているため、セッコよりもどの言葉のどの音節が重要か、細かな単語一つでもリズムにおいて明確にしている。レチタティーヴォでは音の高さも重要だが、アッコンパニャートになると、音の長さにも明確なメリハリを示すことで、セッコよりも豊かな表現力を持っていると考えられる。例えば《ドン・ジョヴァンニ》第2幕第23番ドンナ・アンナのアッコンパニャートである。復讐に燃えるドンナ・アンナに対して、ドン・オッターヴィオが結婚を引き延ばしている‘Crudele! 酷い人だ!’と一蹴する言葉でセッコからアッコンパニャートに変わる。ドンナ・アンナは‘Crudele! Ah no, mio bene. 酷い人とは! ああ、違います、私の愛する人’と結婚をしたくないわけではないといった否定の‘no’に付点8分音符が置かれている（譜例17）。

譜例 17 : 《ドン・ジョヴァンニ》第 2 幕第 23 番

372

No. 23 Recitativo accompagnato e Rondo

Risoluto Larghetto

DONNA ANNA

Cru - de - le! - Ah no, mio be-ne!
 Ich grau-sam? - Ach nein, mein Le-ben!

DON OTTAVIO

- de - le!
 grau-sam? [380]

Flauto
 Clarinetti
 Fagotti
 Corni
 Archi

Archi *f* *p*

また、アッココンパニャートは基本的にオペラ・セリアの表現として用いられており、主役級の登場人物に与えられることが多い特徴を持つ。

このように、レチタティーヴォと「楽曲」が成り立つ原点から順に見ていくことで、いかにレチタティーヴォは作曲家にゆだねられた箇所であったかが分かる。さらに、セッコよりも表現力の高い音楽的要素が含まれているであろうと推測できるため、アッココンパニャートがモーツァルトの作品の中でどのように扱われ、そこからどのような効果があらわれるのかに着目することで、劇的表現の一役を担った傾向を明らかにしたい。

3-2 モーツァルト作品、「比較対象(11)作品」におけるアッココンパニャートの音楽的特徴

アッココンパニャートの劇的表現を見出す分析方法として、作品ごとのアッココンパニャートの総数、「楽曲」との関係（配置）以上 2 つの大きな枠組を示す（表 5）（表 6）。その中でも配置については【曲前】、【曲後】、【独立】、セッコとセッコの間（以下【S 間】と呼ぶ）、「楽曲」の中に突如あらわれるレチタティーヴォ（以下【曲中】と呼ぶ）の 5 つの項目を設定した。【曲前】と【曲後】については、前後に置かれた「楽曲」との繋がりを示すため、それぞれ分離と接続に分類した。以下、分析結果と共に項目ごとの考察を行う。

表5：モーツァルト作品におけるアッココンパニヤートの在り方

曲名	総数	配置						
		曲前a分離	曲前b接続	曲後a分離	曲後b接続	独立	S間	曲中
《みてくれの馬鹿娘》	2	1	0	0	0	0	0	1
《ミトリダーテ》	8	6	1	0	1	0	0	0
《アスカーニョ》	3	2	0	0	0	0	1	0
《シビオーネの夢》	1	0	0	1	0	0	0	0
《ルーチョ・シツラ》	10	7	3	0	0	0	0	0
《偽りの女庭師》	4	0	2	0	2	0	0	0
《牧人の王》	2	1	1	0	0	0	0	0
《イドメネオ》	21	9	11	0	0	1	0	0
《フィガロの結婚》	9	0	4	0	0	0	0	5
《ドン・ジョヴァンニ》	6	0	4	0	0	0	0	1
《コジ・ファン・トゥッテ》	7	4	2	0	0	0	0	1
《皇帝ティートの慈悲》	5	2	1	0	0	1	0	1

表6：「比較対象(11)作品」におけるアッココンパニヤートの在り方

曲名	総数	配置						
		曲前a分離	曲前b接続	曲後a分離	曲後b接続	独立	S間	曲中
スカララッティ《グリゼルダ》	4	1	0	0	0	0	3	0
ピッチニニ《良い娘 チェッキナ》	2	1	0	0	1	0	0	0
サルティ《見捨てられたデイドーネ》	6	4	0	0	0	0	2	0
ハッセ《クレリアの勝利》	9	5	0	1	2	1	0	0
ヨンメッリ《見捨てられたアルミーダ》	12	6	0	0	3	3	0	0
チマローザ《ロンドンのイタリア娘》	3	2	0	0	0	0	0	1
バイジェッロ《セビリアの理髪師》	3	1	0	0	0	0	1	1
マルティン・イ・ソレル《椿事》	6	5	0	0	1	0	0	0
マルティン・イ・ソレル《心優しい気難し屋》	4	4	0	0	0	0	0	0
サリエリ《まずは音楽お次が言葉》	5	2	0	0	0	1	0	2
ガッツァニーガ《ドン・ジョヴァンニ》	2	0	0	1	0	0	0	1

「総数」：モーツァルトの作品のアッココンパニヤートは作品によっても数に違いはあるが、初期の作品から存在しており、《イドメネオ》で頂点を迎える。一方「比較対象(11)作品」はヨンメッリ《見捨てられたアルミーダ》が一番多いが、《イドメネオ》21箇所ほどの多さを見受けられず、全体的に見るとモーツァルト作品とそれほど差はない。

「配置」：【曲前】は、続く「楽曲」と同じ登場人物が歌うアッココンパニヤートである。モーツァルト作品、「比較対象(11)作品」共に、続く「楽曲」への前説的な要素を持つが、登場人物の感情は既に溢れ出ており、「楽曲」への準備をしているものである。モーツァルト作品の【曲前 a 分離】と【曲前 b 接続】は、ほぼ全ての作品が両者に存在するのに対し、「比較対象(11)作品」は全て【曲前 a 分離】であり、【曲前 b 接続】が存在しない結果となった。この時点でモーツァルトは、アッココンパニヤートにおいて、次に続く「楽曲」と繋げる意識を持っていたことが特徴として挙げられる。その中でも特に《イドメネオ》、《フ

《フィガロの結婚》、《ドン・ジョヴァンニ》の3作品は他のモーツァルト作品と比べても数が多く、《フィガロの結婚》と《ドン・ジョヴァンニ》に関しては【曲前】に置かれている全てのアッコムパニヤートが【曲前 b 接続】とみなせる点において、非常に興味深い結果である。

第2章 3-1「レチタティーヴォから楽曲への繋がり」でも触れた例ではあるが、《フィガロの結婚》第3幕18番、伯爵のアッコムパニヤートからアリアにおいて、アッコムパニヤートでは、前景でのスザンナとフィガロの会話からどこか陰謀の臭いを感じて怪しむ様子、そしてアリアでは、彼らの思うようにさせないと怒りの気持ちに変化する場面で【曲前 b 接続】が用いられている。

また《ドン・ジョヴァンニ》第1幕第2番、ドンナ・アンナとドン・オッターヴィオのアッコムパニヤートから2重唱にかけても【曲前 b 接続】に該当する箇所の一つである。アッコムパニヤートでは、父の遺体を目にしたドンナ・アンナと婚約者のドン・オッターヴィオは絶望と悲嘆に暮れるが、2重唱では錯乱するドンナ・アンナの姿、そして冷静を取り戻しながら父親を殺害した犯人を突き止め復讐することを決意する2人の様子が描かれている。

このように、【曲前 b 接続】は登場人物の気持ちの流れや勢いに従って、アッコムパニヤートからアリアへと一続きにしているが、特に《ドン・ジョヴァンニ》の2重唱は前奏がないこともあり、アッコムパニヤートからアリアへの境目は聴き手には伝わりづらい一つの例だと思う。前奏を省いたことで、アッコムパニヤートでの劇的な内容と、ドンナ・アンナとドン・オッターヴィオの動揺する気持ちや激しい怒りに翻弄される姿がそのまま「楽曲」に流れ込むため、まさに音楽と劇が畳みかけるように進んでいく。

【曲前 b 接続】とは逆に【曲前 a 分離】に当てはまる《皇帝ティートの慈悲》第2幕第22番～第23番、ヴィットリアのアッコムパニヤートからアリアを例に挙げると、アッコムパニヤートでは罪を自白する決心を固め、アリアでは他人の死によって自分の夢は成し遂げられない事を知り、苦痛に満ちて自らの野心と別れを告げるように、登場人物に決意の意思が見られる場合に、レチタティーヴォと「楽曲」に一線が引かれている。これは、第2章①a (R→A 分離) で述べた《コジ・ファン・トゥッテ》第2幕25番フィオルディリージのアリアと酷似している。

以上のことから【曲前】は、続く「楽曲」への前説的な要素を持つが、登場人物の感情は既に溢れ出ており、「楽曲」を準備しているものである。その中でもモーツァルトは「比

比較対象(11)作品」のように全て「楽曲」と切り離す【曲前 a 分離】をとるのではなく、登場人物の感情や場面に応じて使い分けていることから、アッコンパニヤートと「楽曲」の距離を埋めるような工夫がされている。

【曲後】は、「楽曲」の後に置かれ、「楽曲」の内容や感情を受け継いだアッコンパニヤートを指す。モーツァルト作品では《ミトリダーテ》、《シピオーネの夢》、《偽りの女庭師》の3作品に少しだが、あらわれる。これに対して「比較対象(11)作品」は、ピッチェニ《チェッキーナ》、ハッセ《クレリアの勝利》、ヨンメッリ《見捨てられたアルミーダ》、マルティン・イ・ソレル《椿事》、パイジェッロ《ドン・ジョヴァンニ》の5作品に登場する。この項目については、モーツァルト作品、「比較対象(11)作品」両者ともに【曲後 a 分離】と【曲後 b 接続】が存在する結果であったが、使用方法に違いがあらわれた。まず、モーツァルト作品の《ミトリダーテ》と《偽りの女庭師》には共通点が存在する。《ミトリダーテ》では、第3幕第21番一人残され涙にくれるアスパージャが毒杯を飲もうと決心する場面で、「アッコンパニヤート→カヴァティエーナ→アッコンパニヤート」といった構成で歌われる。一方《偽りの女庭師》では、第2幕第21～第22番サンドリーナが暗い洞窟に置き去りにされ、神様に助けを求める場面で、「アリア→アッコンパニヤート→カヴァティエーナ→アッコンパニヤート」といった構成で、両者ともに音楽は途切れずに一続きになっている。どちらの作品も、間にカヴァティエーナが挿入されており、その前後にアッコンパニヤートが存在するという点で一致している。さらに、共にヒロインが一人で絶望の淵に立たされ、悲しみの中で歌うといった場面で使用されている。《ミトリダーテ》では、毒杯を飲む決心（カヴァティエーナ）とその気持ちに揺れ、飲むことを躊躇する登場人物の心の揺れ（曲後アッコンパニヤート）といった気持ちの変化、そして《偽りの女庭師》では、一人ぼっちにされ神様に助けを求める（アリアとアッコンパニヤート）が、だんだん涙へと変わり（カヴァティエーナ）、絶望へと沈む（曲後アッコンパニヤート）変化をアッコンパニヤートを含めながら描いている。《ミトリダーテ》より後の作品である《偽りの女庭師》では、さらにカヴァティエーナを挟み込むアッコンパニヤートの前にアリアが置かれているため、規模が拡大している。これら2つの作品は、アッコンパニヤートと「楽曲」の繋がりをもって、劇的表現の開拓を行っていたように思える。しかし、それ以降の作品では用いていない。

一方「比較対象(11)作品」は、前の「楽曲」に付随したアッコンパニヤートで、登場人物の決意や独白的な内容であることに変わりはない。相手に語りかける際に用いられていたり、比較的短い詩にも用いられるなどの、モーツァルト作品では見られなかった扱いはあ

ものの《ミトリダーテ》や《偽りの女庭師》のような、重要な登場人物による大アリアの中に、アッコンパニャートが何度も登場する形式、そして登場人物の刻々と変化する気持ちに寄り添った扱いは確認できない。

【独立】：「楽曲」と絡まず、単体として逸出しているアッコンパニャートを指す。モーツァルト作品は《イドメネオ》のみに存在し、第3幕第29番（*Recitativo*と書いてあるが、モーツァルト自身は番号を付けていない）がこれにあたり、神に許しを得て歓びに満ちたイドメネオ達、一方激昂するエレットラの様子といった、物語としてピークを迎える場面で、「楽曲」ではなくアッコンパニャートが用いられている。単に、陶醉した登場人物の感情を語る「楽曲」はなく、登場人物同士の素早い言葉のキャッチボールの中で、幸せや平和を告げるなど、ストレートでシンプル且つ強い気持ち、そしてその場の状況を伝える手段として使用されている。

「比較対象(11)作品」は《見捨てられたアルミード》と《クレリアの勝利》の2作品に見られる。3箇所あらわれる《見捨てられたアルミード》のうち2箇所は物語のクライマックスで用いられている。リナルドがエルサレム攻略の武器を作るために、森に入って木をたたこうとするとアルミードがあらわれ、その行動を止めようとするが、リナルドがアルミードを振り切って木をたたくと、静かだった森が急に荒れ始める場面、そしてこの場面の続きである、森が荒れてもなおリナルドが木を切り倒し続けると、呪いが解け、森に静けさが戻る場面の2箇所である。このように、物語のクライマックスを「楽曲」ではなくアッコンパニャートにしている傾向も確認でき、その場の状況が激しく変化し、物語の展開が早い部分で使用されていた。

【S 間】：セッコとセッコに挟まれたアッコンパニャートであり、モーツァルト作品では《アスカーニョ》第2幕第2景のみに存在する。シルヴィアとアスカーニョが遠くから様子を見ており、初めて二人が互いの存在を確認する場面である。アスカーニョは、自分の素性を告げることができないもどかしさ、そしてシルヴィアは、夢で見ていた人物が実際に存在していた戸惑いの気持ちとともに、愛する人がそこにいるといった確信する気持ちを述べている。これは長大なアッコンパニャートで、2重唱にもできそうな内容の詩であり、まるで「楽曲」のような、登場人物それぞれの感情を語っている場面で使用されている。

「比較対象(11)作品」は《グリゼルダ》、《見捨てられたディドーネ》、《見捨てられたアルミード》、《セビリアの理髪師》の4作品で見られる。《見捨てられたディドーネ》では、ディドーネが残酷な裏切り者のエネアに復讐を誓い、怒りと呪いを述べる場面といった、

主人公の感情が爆発するところで用いられている。《グリゼルダ》は物語終盤の3箇所で見られている。まず、グリゼルダがオットーネとの結婚を強要されるが、かつての旦那であるグアルディエーロだけを愛することを述べる場面、そして、グリゼルダがグアルディエーロにオットーネとの結婚か死を選べと問われ、死の決意を訴える場面、最後にグアルディエーロがオットーネの過ちを許す場面といった、3か所ともに物語のピークで用いられている。これは【独立】での《イドメネオ》と《見捨てられたアルミーダ》の使用と類似している。

【曲中】：「楽曲」が進んでいく中で突如、作曲家自身が楽譜上に‘Recitativo’と指示のある箇所を指す。レチタティーヴォから元の楽曲に戻る際は *a tempo* と記してあり、レチタティーヴォと「楽曲」を判別することが出来る。

モーツァルト作品は《みてくれの馬鹿娘》第3幕26番に加え、第1章「台本と楽曲のずれ」で述べた⑤劇の中で重要な台詞から《ドン・ジョヴァンニ》第1幕第2番と《コジ・ファン・トゥッテ》第2幕第22番、そして⑥劇の急速な転換点から《フィガロの結婚》第1幕第7番がこれに該当する。実際には表5にあるように《フィガロの結婚》5つ、《皇帝ティートの慈悲》1つと該当箇所が存在するが、上記以外は全て第1章で扱ったため、ここでは省略する。

一方「比較対象(11)作品」の【曲中】は《ロンドンのイタリア娘》第2幕第17番、《まずは音楽お次が言葉》第6番、ガッツァニーガ《ドン・ジョヴァンニ》第24景の3作品3箇所に見受けられる。これもモーツァルト同様、《セビリアの理髪師》や《まずは音楽お次が言葉》は他にも該当箇所は存在するが、これらも第1章「台本と楽譜のずれ」で既に扱ったため、ここでは省略する。

以上【曲中】はモーツァルト作品では4箇所、「比較対象(11)作品」では3箇所を中心に考察していく。

まずは第1章のように、これらの該当箇所において、作曲家が台本の詩をどう扱ったのかをみていくと「レチタティーヴォと想定された詩を作曲家もそのままレチタティーヴォとして扱った事例」、そして「『楽曲』と想定された詩を作曲家がレチタティーヴォとして扱った事例」の2種類に分類されることが分かった。

「レチタティーヴォと想定された詩を作曲家もそのままレチタティーヴォとして扱った事例」に該当する作品は、《みてくれの馬鹿娘》第3幕26番、《ロンドンのイタリア娘》第2幕第17番、《まずは音楽お次が言葉》第6番、ガッツァニーガ《ドン・ジョヴァンニ》第

24 景が当てはまる。一方『楽曲』と想定された詩を作曲家がレチタティーヴォとして扱った事例」は、⑤劇の中で重要な台詞から《ドン・ジョヴァンニ》第1幕第2番と《コジ・ファン・トゥッテ》第2幕第22番、そして⑥劇の急速な転換点から《フィガロの結婚》第1幕第7番である。

この分類に則して「レチタティーヴォと想定された詩を作曲家もそのままレチタティーヴォとして扱った事例」から見ていくと、モーツァルトの初期オペラと「比較対象(11)作品」の該当作品すべて当てはまっていることが分かる。

モーツァルトは《みてくれの馬鹿娘》第3幕26番(フィナーレ)のフラカッソの台詞‘che cosa pretendete?何しようっていうんだ?’の一言にレチタティーヴォが用いられている。これはジアチンタとフラカッソ、ニネッタとシモーネの結婚式に驚いたカッサンドロが止めにやってくる場面で述べる台詞である。他の詩は全て6音節詩行で「楽曲」の詩として整えられているのに対し、このフラカッソの台詞だけ7音節詩行であるため、作曲家はレチタティーヴォの詩として捉え、敢えてそのまま「楽曲」の中ではあるがレチタティーヴォとして扱ったに過ぎない箇所だと考えられる。この台詞に特別な意味を持たせた訳ではなさそうだ。

「比較対象(11)作品」の《ロンドンのイタリア娘》では、英国の王であるミロードが愛するリヴィアが逮捕されたことを聞いて嘆いている台詞で用いられている。さらに《まずは音楽お次が言葉》では、プリマドンナのエレオノーラが自分の歌の能力を示そうとサルティ作曲《サビーノ》を歌い、作曲家や詩人はその相手役をするが、途中で手足が震えるなどと2人が喚きだし、エレオノーラもその様子に怒りだすなど、登場人物が素に戻る場面でレチタティーヴォが扱われている。これは、第1章「台本と楽曲のずれ」③劇的に多様な状況に応じた使い分けで述べた、同オペラの第10番トニーナのアリアで用いられた作曲法と酷似している。ガッツァニーガ《ドン・ジョヴァンニ》は第2幕第24景冒頭、ドン・ジョヴァンニが騎士長に晚餐を誘う台詞で用いられている。

モーツァルト《みてくれの馬鹿娘》のフラカッソの一言は、特別な台詞ではないが、台本の詩をそのまま扱ったため、レチタティーヴォにしたと考えられる。一方「比較対象(11)作品」は「楽曲」の中でレチタティーヴォを用いることで、登場人物の素の表情や姿をあらわしているように見える。

次に『楽曲』として想定された詩を作曲家がレチタティーヴォとして扱った事例」は、⑤劇の中で重要な台詞から《ドン・ジョヴァンニ》第1幕第2番と《コジ・ファン・トゥ

ッテ》第2幕第22番、⑥劇の急速な転換点から《フィガロの結婚》第1幕第7番のといった、ダ・ポンテ三部作から1箇所ずつ存在する点において非常に興味深い。

⑤劇の中で重要な台詞から、まず《ドン・ジョヴァンニ》第1幕第2番の詩を見ると、全て7音節詩行で、「楽曲」の詩として統一されている。モーツァルトがレチタティーヴォとしたドンナ・アンナの台詞も、台本を見る限り、特別にレチタティーヴォと「楽曲」を区別する書き方はされておらず「楽曲」として書かれていることが分かる（図18）。

図18：《ドン・ジョヴァンニ》第1幕第2番

8 Atto. I.

Quell' oggetto d'orrore.
Anima mia, consolati....fa core....

D. An. Fuggi, crudele, fuggi:
Lascia che mora anch'io,
Ora ch'è morto, oddio!
Chi a me la vita diè.

D. Ott. Senti cor mio, deh senti,
Guardami un solo istante,
Ti parla il caro amante,
Che vive sol per te.

D. An. Tu sei—perdon—mio bene
L'affanno mio, le pene—
Ah il Padre mio dov'è?

D. Ott. Il Padre—lascia o cara,
La rimembranza amara:
Hai sposo e Padre in me.

D. An. Ah vendicar se il puoi,
Giura quel sangue ognor.

D. Ott. Lo giuro agli occhi tuoi,
Lo giuro al nostro amor.

a 2

Che giuramento oh Dei!
Che barbaro momento!
Tra cento affetti e cento
Vammi ondeggiando il cor.

(Partono.)
SCE.

しかし、モーツァルトはドンナ・アンナとドン・オッターヴィオによる

Donnna Anna	Ah! vendicar, se il puoi,	(ああ!あの血に、もしできることなら復讐を)
	Giura quel sangue ognor.	(すぐにも誓ってください)
Don Ottavio	Lo giuro a gl'iocci tuoi,	(誓います、あなたの瞳に)
	Lo giuro al nostro amor.	(誓います、私たちの愛に)

といった、父親を殺害されたドンナ・アンナと婚約者のオッターヴィオによる復讐を誓う詩に対して、レチタティーヴォを用いている（譜例 18）。

楽譜を見ると、レチタティーヴォに入ってから、**Maestoso**（荘厳に）→**Adagio in tempo**（緩やかなテンポで）と速度記号が変わるが、その後 **Primo tempo**（曲頭のテンポ）と指示があることから、**Primo tempo** の前まで、つまり上の 4 行の詩がレチタティーヴォとしての括りであることが分かる。**Maestoso** の箇所ではオーケストラは、アッコムパニャートの基本的な作曲法である歌の合いの手としているが、**Adagio in tempo** から歌と一緒にすることで、**Primo tempo** で再び 2 重唱へと戻る準備が行われている。この 4 行の台詞は、2 重唱の中でも非常に重要な台詞だが、物語全体の中でも重要なキーワードであるため、敢えて「楽曲」と切り離しレチタティーヴォとすることで、台詞を特別に扱い強調していると考えられる。

譜例 18：《ドン・ジョヴァンニ》第 1 幕第 2 番レチタティーヴォ

The musical score is for the first act, second scene of Mozart's *Don Giovanni*. It is a recitative section. The tempo starts as **Recitativo**, then changes to **Maestoso**, then to **Adagio in tempo**, and finally to **Primo tempo**. The score is written for Donna Anna (D.A.), Don Ottavio (D.O.), and the orchestra (Archi, Legni, Viol., Va., Viol.). The lyrics are in Italian and German. The tempo changes are indicated by the tempo markings above the staves.

続いて《コジ・ファン・トゥッテ》第 2 幕第 22 番では、デスピーナの台詞に存在する。第 22 番の冒頭は 6 音節詩行で始まるが、途中から 7 音節詩行に切り替わり、曲の最後まで統一される。モーツァルトがレチタティーヴォと指定した詩は、

Despina	Quello che stato è stato,	(あったことはあったこと)
	Scordiamci del passato;	(過去のことは忘れてしまいましょう)
	ronpasi omai quel laccio	(今やあの綱をちぎりましょう)
	segno di servi tù	(束縛の印の)

といった4行の台詞で、詩は丁度ここから7音節詩行へと切り替わる。第22番の詩を初版台本で確認すると、行頭落としによって「楽曲」の開始が判断でき、デスピーナの台詞で7音節詩行になるが、特別変わった書き分けはされていない(図19)。

図19:《コジ・ファン・トゥッテ》第2幕第22番

D. Al. Oh cospetto del diavolo
 Lasciate tali smorfie
 Del secolo passato: Despinetta,
 Terminiam questa festa,
 Fa tu con lei quel ch'io farò con questa.
 La mano a me date *(Aria 22. prende per mano Dorab.)*
 Movetevi un po. *(Despina prende Fiord. etc.)*
 Se voi non parlate
 Per voi parlerò. *(agli Amanti.)*
 Perdonq vi chiede
 Un schiavo tremante; *(gli amanti ripetono tutte le ultime parole colla stessa cantilena.)*
 V'offese, lo vede;
 Ma solo un istante;
 Or pena, ma tace, *(tace.)*
 Or lasciatevi in pace; *(in pace.)*
 Non può quel che vuole. *(ripetono due versi intieri con un sospiro.)*
 Vorrà quel che può.
 Su via rispondete
 Guardate, e ridete?
Desp. Per voi la risposta *(Desp. si mette davanti le due donne.)*
 A loro darò
Quello ch'è stato è stato
Scordiamci del passato,
Rompasi omai quel laccio *(Despina prende la mano di Dor. D. Alf. quella di Fiord. e fa rompere i lacci agli amanti, cui mettono al braccio dei medesimi.)*
Segno di servitù
 A me porgete il braccio:
 Nè sospirate più.
Desp. Per carità partiamo
D. Al. Quel che san far veggiamo
 Le stimo più del diavolo *(a parte sotto voce, partono.)*
 S'ora non cascan giù.

譜例 19 : 《コジ・ファン・トゥッテ》第 2 幕第 22 番

48

De. 
- spo - sta a lo - ro da - rò. Per voi, la - ri - spo - sta a lo - ro da -
Ant-wort statt ih - rer nun selbst, so geb' ich - die Ant-wort statt ih - rer nun

51 **Allegro** **Recitativo**

De. 
- rò. Quel - lo ch'è sta - to è sta - to. Scor-diam-ci del pas -
selbst. Nichts von ver-gang'-nen Din-gen, ge - sche-hen ist ge -

54 **a tempo**

De. 
- sa - to; rom - pa - si o-mai quel lac-cio se - gno di
- sche-hen. Bre - chen Sie nun die Ket-len, macht eu - re

59 **Tempo primo**

De. 
ser - vi - - tù. A me por-ge-te il brac - cio: né
Her - zen frei. Sie soll'n den Arm mir rei - chen, und

85

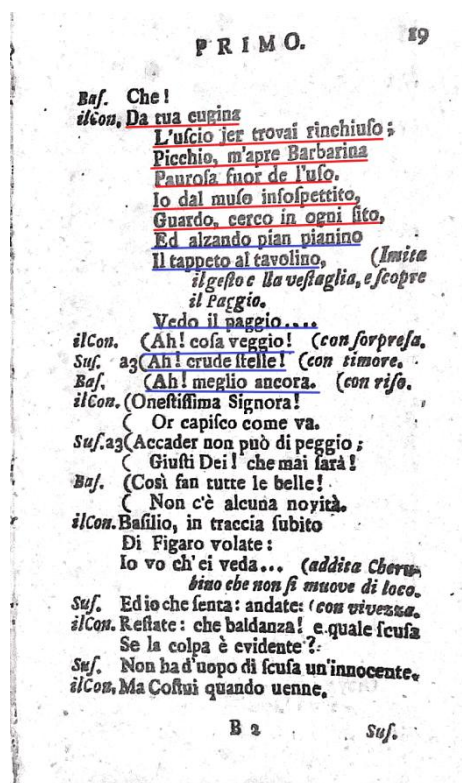
幕第2番のレチタティーヴォと同じ作曲法であった。このデスピーナの台詞は「過去のこととは忘れて次の一步を踏み出す勇気」を、異国人に扮した恋人と姉妹に語りかける重要な台詞であることから、今後の展開を促す、劇の中で重要な台詞を浮かび上がらせる効果として敢えてレチタティーヴォを用いたと考えられる。

最後に、⑥劇の急速な転換点は《フィガロの結婚》第1幕第7番伯爵、スザンナ、バジリオの3重唱の中で伯爵の台詞にレチタティーヴォが用いられている。詩は冒頭から最後まで8音節詩行である。小瀬村も「(DP台)[原文ママ, (DP台とはダ・ポンテの初版台本を指す)]に *Recitativo* の仕分けはなく、詩句としては8音節6行、8音節4行の定型で綴られ…中略…楽譜になる段階で付されたもの… (小瀬村 2020 : 55)。」と述べているように「楽曲」として書かれた8音節詩行のまま *Recitativo* と記されているため、モーツァルト自身によってレチタティーヴォを選択したものと考えられる。初版台本を確認すると、この台詞の前後に特別な書き分けがないため、「楽曲」として扱われた詩であることが分かる(図 20)。

図 20 : 《フィガロの結婚》第1幕第7番

赤線 : レチタティーヴォと指定した詩

青線 : *in tempo* から〰までの詩



モーツァルトがレチタティーヴォを選択し、音楽的な変化を与え作曲したのは以下の詩である。

Conte	Da tua cucina	お前の従姉妹のところで
	l'uscio ier trovai rinchiuso;	昨日珍しくドアに鍵がかかっていた
	picchio, m'apre Barbarina	ノックすると、バルバリーナが開けてくれたが
	paurosa fuor dell'uso.	いつになくおどおどしている
	Io dal muso insospettino,	私は不審に思って
	guardo, cerco in ogni sito,	そこら中を探ってみた
	ed alzando pian pianino	そして静かにそっと持ち上げると
	il tappeto al tavolino	小机にかかる布を
	vedo il peggio...	あの小姓を目にした
	ah! cosa veggio!	やっ! どうしたこと!
Susanna	Ah! crude stelle!	ああ! 酷い運命!
Basilio	Ah! meglio ancora!	ああ! なんて素晴らしい!

まず、詩の構造から検証すると、全て 8 音節詩行ではあるが、伯爵の vedo il paggio... (あの小姓を目にした...) からバジリオの Ah! meglio ancora! (ああ! なんて素晴らしい!) までの 4 行は、5 音節詩行としても捉えられる詩の構造を用いている。これらの詩は、本来の 8 音節詩行を 2 つに分割したために母音の縮合が解消し、あたかも 5 音節詩行が挟み込まれているかのように見える特徴を持っている。これは、おそらくダ・ポンテが、この 4 行に劇的な変化をもたらそうとしていたのではないかという意図を汲み取ることができる。しかし、このダ・ポンテの意図にモーツァルトは従っていないことが上の詩から分かる。モーツァルトの音楽を見ていくと、結婚前の女性（スザンナ）が男性とひとつの部屋にいることを怪しむ伯爵からレチタティーヴォが始まり、隠れていたケルビーノが見つかる場面から in tempo となり、フェルマータを置いて「楽曲」へ戻るといった流れを作り出している（譜例 20）。

譜例 20 : 《フィガロの結婚》第 1 幕第 7 番

118 Recitativo

Sas. *Chel* *Was?* *Co - me!* *Wie denn?* *Chel* *Was?* [95]

Bas. *Co - me!* *Wie denn?* *Co - me!* *Wie denn?* *Chel* *Was?* [95]

TC *Da tua cu-*
Bei dei-ner

122

TC *-gi-na* *I'u - scio ier tro-vai rin - chiu - so;* *pic-chio,*
Ba-se. *Nachts fand ich die Tür ver-schlos-sen;* *klop - fe,*

125

TC *m'a-pre Bar-ba-ri - na pau - ro - sa fuor del - l'u - so.*
Bar - ba - ri - na öff - net er - schreckt und scheint ver - dros-sen.

127

TC *Io dal mu-so in - so - spet - ti - to, guar - do, cer-co in o - gni si - to,*
Mei-nen Arg-wohn muss das we - cken, ich durch - su - che al - le E - cken,

129 *in tempo*

TC *ed al - zan - do pian pia - ni - no il tap - pe - to al*
schleich zum Tisch hin, lei - se, lei - se, heb' die De-cke, auf

135

TC *ta - vo - li - no ve - do il pag - gio ...*
die - se Wei - se, seh' den Pa - gen ...

(Imita il gesto colla vestaglia e scopre il paggio.)
(Er macht die Bewegung mit dem Morgenrock nach und entdeckt den Pagen.)

BA 4565-92

141 SUSANNA (con timore) (furchtsam)
 Ah! cru - de stel - le! (con riso) (lachend)
 Ah! nein, auch das noch!

BASILIO
 Ah! meglio an - co - ra! (con sorpresa) (überrascht)
 Ah! im - mer bes-ser!

P.C.
 ah! co - sa veg-gio!
 Ah! Was ist das denn!

147
 Ac - ca - der non può di
 Schlim-mer kann es gar nicht
 O - ne - stis - si - ma si - gno - ra!
 Still und tief sind die Ge - wis - ser!

pp

ダ・ポンテは敢えて8音節詩行の中に、5音節詩行に見える詩を含ませることで、詩の形で劇の変化を表している。しかし、モーツァルトはそんなダ・ポンテの詩を無視し、さらに前の、伯爵が怪しんでいる台詞からレチタティーヴォを用いている。そして、レチタティーヴォ(8音節詩行)、in tempo (8音節詩行と5音節詩行に見える詩)、フェルマータ後(8音節詩行)といった音楽を構築することで、伯爵がケルビーノを見つける緊帳感／緊迫感、さらに劇として滑稽な場面を作り出すことに成功している。そして、もともとの詩形より高度な次元での劇的な展開が実現している。この場面は、非常に短いながらも、モーツァルトの秀逸な作曲法が凝縮された一つの例である。

さらに、伯爵が椅子に隠れたケルビーノを見つける in tempo からフェルマータまでの音楽的な動きを見ていくと、これもまたレチタティーヴォと「楽曲」に境界線を引くことが難しい箇所であることが分かる。オーケストラと歌が一緒になっているため「楽曲」としても見受けられるが、音型を見ても伯爵は順次進行で下降し、スザンナやバジリーオの台詞も一言なため、旋律的な動きを判断することは難しい。したがってモーツァルトは、フェルマータ後の「楽曲」に戻る準備をしている、レチタティーヴォと「楽曲」の狭間のような音楽を、敢えてレチタティーヴォと「楽曲」の中に挟み込むことで、この2つの隔たりを中和し、さらに劇に躍動感を与える効果を持っている。

3-3 小結論

以上のことから、「総数」では、モーツァルト《イドメネオ》がどの作品よりも群を抜いて数は多かったが、それ以外はモーツァルトも「比較対象(11)作品」も変わらない結果であった。しかし、「配置」で設定した5つの項目をそれぞれ見ていくと、モーツァルトと「比較対象(11)作品」でアッココンパニヤートの使用方法に違いがあらわれる結果となった。まず【曲前】の分離・接続では、「比較対象(11)作品」が全て分離なのに対し、モーツァルトは分離と接続両者が存在した。次の「楽曲」を準備する要素をもつ事は両者共通の事実であったが、モーツァルトは続く登場人物の感情に寄り添って、この2つの選択を行い作曲していることが分かった。【曲後】においても、前に置かれた「楽曲」に付随し、余韻的な要素を含むものであることに両者変わりはない。ところがモーツァルトは、大アリアの後に抑えきれない登場人物の吐露を音楽で繋げることにより、物語の中で盛り上がりを見せる場面において、細かな心情の変化に寄り添う工夫が見られた。【独立】と【S間】はモーツァルト作品、「比較対象(11)作品」ともに物語のクライマックスの場面で用いられていることが多いことが分かった。しかし、モーツァルトの【独立】《アスカーニョ》においては、登場人物が互いに繊細な気持ちを述べている場面であり、アッココンパニヤート全体をみても一味違ったものであった。最後に【曲中】は「レチタティーヴォと想定された詩をそのままレチタティーヴォとして扱った事例」と『「楽曲」として想定された詩をレチタティーヴォとして扱った事例』の2種類に分類して述べてきたが、後者の事例から《ドン・ジョヴァンニ》第1幕第2番、《コジ・ファン・トゥッテ》第2幕第22番、《フィガロの結婚》第1幕第7番は、劇の展開を促す重要な台詞と場面に使用されていた。その中でも《フィガロの結婚》第1幕第7番は非常に興味深く、もともとダ・ポンテが劇的な展開を用意して書いた詩形をモーツァルトが崩す事によって、劇と音楽が緻密に構築され、そこに一つのドラマが描かれていた。そしてこの3箇所に通ずる点は、レチタティーヴォと「楽曲」の間に、レチタティーヴォと「楽曲」に区別することができない音楽が差し込まれていることである。この音楽があることで、レチタティーヴォと「楽曲」のはっきりとした隔たりが薄まり、音楽によって分かる2つの差を埋めるような役割を担っている。しかしモーツァルトの音楽は、そこに緊張感と重要性を察知できる点で非常に優れた作曲法であったことがうかがえる。

結論

結論

モーツァルトのオペラ作品における劇的表現を見出すために、レチタティーヴォと「楽曲」の詩と音楽から考察していくことで、モーツァルトの作劇法を明らかにすることを目的としながら論じてきた。第1章「台本と楽譜のずれ」を起点に、第2章では18世紀のオペラ作品におけるレチタティーヴォと「楽曲」がどのような繋がりを持っていたのか、そして第3章では前2章を踏まえて、レチタティーヴォの中でも特に劇的表現が高いと考えられるアッコンパニャートに視点を定め、モーツァルトの作品の中でも、どこにどのような劇的表現の工夫がなされていたのか、「比較対象(11)作品」と共に考察を行ってきた。章ごとに述べた分析の中で、モーツァルト作品に見られた劇的な表現とそこで見られた効果を取り出し、再度まとめなおすと以下ようになる。

まず第1章「台本と楽譜のずれ」は、モーツァルトの作品では《イドメネオ》、《フィガロの結婚》、《ドン・ジョヴァンニ》、《コジ・ファン・トゥッテ》、《皇帝ティートの慈悲》の5作品、「比較対象(11)作品」ではパイジェッロ《セビリアの理髪師》、サリエリ《まずは音楽お次が言葉》、ガッツァニーガ《ドン・ジョヴァンニ》の3作品で確認された。

これらの該当箇所は「台本作家がレチタティーヴォと想定した詩に対して作曲家が『楽曲』として扱う事例」と、その逆で「台本作家が『楽曲』と想定した詩に対して作曲家がレチタティーヴォとして扱う事例」の2種類に分類でき、さらに作曲家が狙ったと考えられる効果に着目すると①劇の状況を変えようとする一言、②キャラクターの存在感、③劇的に多様な状況に応じた使い分け、④同時的多層性の表現、⑤劇の中で重要な言葉、⑥劇の急速な転換点の6種類に仕分けることができた。第1章では①～④の項目を中心に考察した結果、②キャラクターの存在は、特に重要な登場人物の存在や台詞を引き立たせる効果のために「ずれ」が行われていた。そして①劇の状況を変えようとする一言、③劇的に多様な状況に応じた使い分け、④同時的多層性の表現は、物語の筋に寄り添い、そこに写实的／現実的な要素をもたらす工夫として用いられていた。

さらに「台本と楽譜のずれ」とは異なるが、研究する中であらわれた「台本作家の意思によってレチタティーヴォの詩が『楽曲』となった事例」が、モーツァルトの《イドメネオ》第2幕第14番と《フィガロの結婚》第3幕第23番に見られた。これは、台本のト書き通りにモーツァルトが作曲した例で、オーケストラがマーチやファンダンゴを演奏している上でレチタティーヴォとして書かれた詩と一緒に歌わせた例である。結果、レチタティーヴォと「楽曲」の関係の中で、音楽の流れを途切れさせることなく劇を進めることが

できるため、劇の流動性を考えて用いられていると言える。そしてこれらの音楽は、レチタティーヴォと「楽曲」の境界線を引くことが難しいという問題点が存在することも分かった。用い方は異なるが「台本と楽譜のずれ」②キャラクターの存在感での《ドン・ジョヴァンニ》第2幕第22番前騎士長の台詞も音楽に旋律的な動きはないため、レチタティーヴォとも判断でき、オーケストラと一緒に演奏しているため「楽曲」とも捉えられそうな微妙な箇所である。また、非常に短い詩であり、オーケストラも歌の和声を支えているに過ぎないことも理由として挙げられる。

このようにモーツァルトの作品で「台本と楽譜のずれ」を考察していくことで、台詞、登場人物、場面の重要性や、劇としての流れに対応した作曲法を行っていることが分かった。そして「台本作家の意思によってレチタティーヴォの詩が『楽曲』となった事例」のように、レチタティーヴォと「楽曲」の境界線が曖昧な音楽があらわれていることで、次の世代に続くような音楽が、一部ではあるが既に存在していたと言える。

次に第2章「レチタティーヴォと楽曲の繋がり」では、第1章でモーツァルトが劇の内容に寄り添い、レチタティーヴォと「楽曲」の流れを意識するような作曲法を行っていた事から、18世紀のオペラの特色である「番号オペラ」は、果たしてどのような構成で進行し、オペラ作品が成立していたのかということに着目して考察を行った。多様な構成を持つオペラ作品の中で、顕著な結果があらわれた①：「レチタティーヴォから『楽曲』への繋がり」、②：「『楽曲』からレチタティーヴォへの繋がり」の2項目を設置し、それぞれの項目でa=（分離）、b=（連結）とさらに細分化した。その結果、①：「レチタティーヴォから楽曲への繋がり」では、モーツァルト作品、「比較対象(11)作品」共に①a（R→A 分離）が圧倒的に多いが、モーツァルト作品の《イドメネオ》、《フィガロの結婚》、《ドン・ジョヴァンニ》、《コジ・ファン・トゥッテ》の4作品にのみ、①b（R→A 連結）が①a（R→A 分離）を上回っているか、ほぼ同等な数値があらわれた。そして、この4作品における①b（R→A 連結）の使用箇所の特徴は、劇が素早く展開されていく場面や、劇の筋で重要な転換点、そして登場人物の感情の高ぶりを表現するために用いられていたことである。しかし①a（R→A 分離）においても、登場人物の感情に区切りを付けたり、落ち着かせたりする場面で用いられているため、モーツァルトは場面や劇の進行を考えながら／あるいは本能的にこれらの選択をしていたと言える。

次に②：「『楽曲』からレチタティーヴォへの繋がり」は、「比較対象(11)作品」の数をみると②b（A→R 連結）が②a（A→R 分離）を上回る作品もあったが、②b（A→R 連結）は

前にある「楽曲」の余韻的な用い方をしており、登場人物の感情が継続して述べられている場面に用いられていた。一方モーツァルト作品でみられた②b (A→R 連結) は、大きく場面が移り行くところ、そして展開していく筋を繋げる中で用いられていた。

つまり、モーツァルトはレチタティーヴォと「楽曲」を繋げることによって、劇としての流動性を意識していたと言える。「比較対象(11)作品」は基本的に、レチタティーヴォと「楽曲」が交互に連続していく当時一般的な「番号オペラ」の用法をとっていたのに対して、モーツァルトはこの用法を発展させ、音楽と劇の進行を一体化させようとする試みがみられ、ドラマを描くための作曲法としてレチタティーヴォと「楽曲」の繋がりを意識していたことが明らかとなった。

第3章では、初版台本を見る限り、レチタティーヴォにおけるセッコとアッコンパニャートの書き分けが見られないことから、作曲家自ら詩の選択を行い、劇的表現法の一役を担ったのではないかと考えられる、レチタティーヴォ・アッコンパニャートに焦点を当てた。さらに分析では、作品ごとのアッコンパニャートの「総数」、アッコンパニャートの「配置」を示した。「配置」では【曲前】、【曲後】、【独立】、セッコとセッコの間にあらわれる【S 間】、「楽曲」の中に突如あらわれる【曲中】といった5つの項目に分類し、【曲前】と【曲後】については、前後に置かれた「楽曲」との繋がりを示すため、それぞれ分離と接続を設置した。そして、第1章「台本と楽譜のずれ」で作曲家の狙った効果ごとに分類した⑤劇の中で重要な言葉、⑥劇の急速な転換点の事例含めて考察を行った。

まず「総数」については《イドメネオ》に圧倒的な数のアッコンパニャートが確認されたが、その他はモーツァルトの作品も「比較対象(11)作品」においても、数にほとんど差は見られなかった。「配置」の項目から【曲前】は、第2章「レチタティーヴォと『楽曲』の繋がり」における①:「レチタティーヴォから『楽曲』への繋がり」と変わらない用法であり、後に置かれた「楽曲」に付随して、登場人物の感情が流れ込む前兆としての役割が与えられていた。一方【曲後】は、登場人物の大アリアの中に、細かな感情の変化に対応し、アリア（「楽曲」）に溶け込む形で存在していた。【独立】【S 間】では扱いが似ており、モーツァルト作品と「比較対象(11)作品」両者に、物語のクライマックス／ピークに向けて熱を帯びていく場面、そして登場人物らの互いの気持ちが昂る場面にてアッコンパニャートを使用していた。最後に【曲中】は、第1章「台本と楽譜のずれ」での考察のように、該当箇所を「レチタティーヴォと想定された詩をそのままレチタティーヴォとして扱った事例」と「『楽曲』として想定された詩をレチタティーヴォとして扱った事例」の2種類に分類し

た。「レチタティーヴォと想定された詩をそのままレチタティーヴォとして扱った事例」において、《みてくれの馬鹿娘》は詩の形を踏まえ、そのままレチタティーヴォとして扱ったに過ぎない箇所だったが、「比較対象(11)作品」の該当箇所は、登場人物の素の表情を表す効果として用いられていた。そして『楽曲』と想定された詩をレチタティーヴォとして扱っている事例」は、⑤劇の中で重要な言葉、⑥劇の急速な転換点が当てはまる。⑤は、劇の中で重要な台詞、またその台詞をきっかけに劇の流れが変化する言葉を引き立たせる効果になっている。⑥は、コミカルに素早く劇が展開していく場面でありながらも、緊張感を伴った効果を担っている。この3つの箇所では、レチタティーヴォの後に必ず *in tempo* / *a tempo* と指示があり、その後フェルマータが置かれていることに共通点が見られる。レチタティーヴォと指定されている箇所は、アッコンパニャートの基本的な形であるオーケストラが歌の合いの手の役割を果たしているが、*in tempo* / *a tempo* からフェルマータまでの音楽は、レチタティーヴォと「楽曲」の判断が難しい箇所であり、歌とオーケストラが一緒に演奏しているものの、旋律的に「楽曲」のような動きが見られない。したがって、ここは自然な流れでフェルマータ後の「楽曲」に戻るために置かれた、レチタティーヴォと「楽曲」の2分法を中和するための音楽だと考えられる。特に《フィガロの結婚》第1幕第7番は、もともとダ・ポンテが分けていた音節詩行をモーツァルトがさらに崩すことで、より劇の緊張感やスリルが味わえる効果を発揮している。敢えて「楽曲」と切り離れた形式をとったことは、モーツァルトのアッコンパニャートの中でも特別、音楽と劇の融合を示す箇所であったと考えられる。このような例は、今回対象とした「比較対象(11)作品」ではみられなかったため、モーツァルトの特別な劇的作曲法のひとつであったといえる。

以上のことから、本論文ではモーツァルトの劇的表現を見出し、モーツァルトの作劇法を明らかにするため、レチタティーヴォと「楽曲」に焦点を当てて考察を行った結果、モーツァルトは劇の展開に寄り添うため、そして登場人物の台詞やキャラクターを引き出すために詩と音楽を自由に扱った傾向が強いと言える。さらに、第1章で述べた「台本作家の意思によってレチタティーヴォの詩が『楽曲』となった事例」、そして第3章『楽曲』と想定された詩をレチタティーヴォとして扱っている事例」から⑤と⑥においては、レチタティーヴォと「楽曲」という2分法では表せない箇所として例を挙げたが、そこにこそ劇と音楽の融合における試みがあらわれている。特にダ・ポンテ三部作では、この細かな作劇法によって、より豊かなドラマがあらわれているため、その場面に引き寄せられるのではないだろうか。今回確認できたモーツァルトの作劇法は、18世紀のオペラ作品におけ

る劇的表現法の水準を引き上げたと言える。このモーツァルトの功績は、後の時代でさらなる発展をとげるが、アッコンパニャートに目を向けたことで、レチタティーヴォと「楽曲」の構造における問題にまで論を展開することができた。そして、オペラ作品自体のテーマである「劇と音楽」の礎を築いたことを本論文で明らかにできた。

参考文献一覽

参考文献一覧

楽譜、台本

Cimarosa, Domenico

- 1778 L'Italiana in Londra (台本) [L'Italiana in Londra; intermezzo in musica a cinque voci, da rappresentarsi nel Teatro Valle dell'Illm̃i signori Capranica, nel carnevale dell'anno 1779 : Cimarosa, Domenico, 1749-1801 : Free Download, Borrow, and Streaming : Internet Archive](#)(2023 年 1 月参照)
- 1990 L'Italiana in Londra (Milano: Ricoldi)

Gazzaniga, Giuseppe

- 1787 Don Giovanni o sia Il convitato di pietra (台本) [Image 1 of Il capriccio drammatico rappresentazione per musica di Giovanni Bertati ; per la seconda opera da rappresentarsi nel Teatro Giustiniani di S. Moisè il carnovale dell'anno 1787 | Library of Congress \(loc.gov\)](#)(2023 年 1 月参照)
- 1974 Don Giovanni o sia Il convitato di pietra (Kassel • Basel • London • New York • Prague: Bärenreiter)

Hasse, Johann, Adolph

- 1981 Il trionfo di Clelia (New York&London : Garlando Pubishing)
- 1983 Il trionfo di Clelia (台本) Italian Opera Librettos : 1640-1770 XVI (New York&London : Garlando Pubishing)

Jommelli, Niccolò

- 1770 Armida abbandonata (台本) [Armida abbandonata; dramma per musica, da rappresentarsi nel Real Teatro di S. Carlo nel dì 30. maggio 1770 .. : Jommelli, Nicolò, 1714-1774 : Free Download, Borrow, and Streaming : Internet Archive](#)(2023 年 1 月参照)
- 1983 Armida abbandonata (New York&London : Garlando Pubishing)

Mozart, Wolfgang Amadeus

- 1769a La Finta Semplice K51 K^{646a} (自筆譜) [IMSLP563232-PMLP57334-Mozart - La Finta](#)

- [Semplice, Atto II, No.12-17 -autograph-.pdf](#) (2023 年 1 月参照)
- [IMSLP563233-PMLP57334-Mozart - La Finta Semplice, Atto II, No.18-21 -autograph-.pdf](#) (2023 年 1 月参照)
- [IMSLP563234-PMLP57334-Mozart - La Finta Semplice, Atto III, No.22-25 -autograph-.pdf](#) (2023 年 1 月参照)
- [IMSLP563236-PMLP57334-Mozart - La Finta Semplice, Atto III, No.26 -autograph-.pdf](#) (2023 年 1 月参照)
- 1769b La Finta Semplice K51 K⁶46a (台本) [La Finta semplice, dramma giocoso per musica \[di C.Goldoni\], da rappresentarsi in corte per ordine di S. A.reverendissima monsignor Sigismondo, arcivescovo e prencipe di Salisburgo... \(imslp.org\)](#) (2023 年 1 月参照)
- 1769c La Finta Semplice K51 K⁶46a Vocal score (Kassel ・ Basel ・ London ・ New York ・ Prague: Bärenreiter)
- 1770a Mitridate Re di Ponte K87 K⁶74a (自筆譜) [Mozart Mitridate \(imslp.org\)](#) (2023 年 1 月参照)
- 1770b Mitridate Re di Ponte K87 K⁶74a (台本) [Scheda dettagliata \(sbn.it\)](#) (2023 年 1 月参照)
- 1770c Mitridate Re di Ponte K87 K⁶74a Vocal score (Kassel ・ Basel ・ London ・ New York ・ Prague: Bärenreiter)
- 1771a Ascanio in Alba K.111 (自筆譜) [IMSLP563239-PMLP56438-Mozart - Ascanio in Alba, K.111, Overture & Parte Prima Nos.1-8 -autograph-.pdf](#) (2023 年 1 月参照)
- [IMSLP563240-PMLP56438-Mozart - Ascanio in Alba, K.111, Parte Prima Nos.9-18 -autograph-.pdf](#) (2023 年 1 月参照)
- [IMSLP563241-PMLP56438-Mozart - Ascanio in Alba, K.111, Parte Seconda Nos.19-24 -autograph-.pdf](#) (2023 年 1 月参照)
- [IMSLP563242-PMLP56438-Mozart - Ascanio in Alba, K.111, Parte Seconda Nos.25-33 -autograph-.pdf](#) (2023 年 1 月参照)
- 1771b Ascanio in Alba K.111 (台本) [Multimedia viewer \(internetculturale.it\)](#) (2023 年 1 月参照)
- 1771c Ascanio in Alba K.111 Vocal score (Kassel ・ Basel ・ London ・ New York ・ Prague: Bärenreiter)
- 1772a Il Sogno di Scipione K126 (自筆譜)
- [IMSLP810179-PMLP56957-K126-manuscript.pdf](#) (2023 年 1 月参照)

- 1772b Il Sogno di Scipione K126 Vocal score (Kassel • Basel • London • New York • Prague: Bärenreiter)
- 1772c Lucio Silla K135 (台本) [\(Museo internazionale e biblioteca della musica - Catalogo Gaspari \(bibliotecamusica.it\)\)](http://Museo.internazionale.e.biblioteca.della.musica-Catalogo.Gaspari(bibliotecamusica.it))(2023 年 1 月参照)
- 1772d Lucio Silla K135 Vocal score (Kassel • Basel • London • New York • Prague: Bärenreiter)
- 1775a La Finta Giardiniera K196 Vocal score (Kassel • Basel • London • New York • Prague: Bärenreiter)
- 1775b Il re pastore K208 Vocal score (Kassel • Basel • London • New York • Prague: Bärenreiter)
- 1781a Idomeneo K366 (自筆譜) Facsimile of the autograph score v.1, 2 (Kassel • Basel • London • New York • Prague: Bärenreiter)
- 1781b Idomeneo K366 (台本) Facsimile of the autograph score v.3 (Kassel • Basel • London • New York • Prague: Bärenreiter)
- 1781c Idomeneo K366 Vocal score (Kassel • Basel • London • New York • Prague: Bärenreiter)
- 1786a Le nozze di Figaro KV.492 (自筆譜) Facsimile of the autograph score v.1,2 (Kassel • Basel • London • New York • Prague: Bärenreiter)
- 1786b Le nozze di Figaro KV.492 (台本) Facsimile of the autograph score v.3 (Kassel • Basel • London • New York • Prague: Bärenreiter)
- 1786c Le nozze di Figaro KV.492 Vocal score (Kassel • Basel • London • New York • Prague: Bärenreiter)
- 1787a Il dissoluto punito ossia il Don Giovanni KV.527, 540^a, 540^e (自筆譜) Facsimile of the autograph score v.1,2 (Kassel • Basel • London • New York • Prague: Bärenreiter)
- 1787b Il dissoluto punito ossia il Don Giovanni KV.527, 540^a, 540^e (台本) Facsimile of the autograph score v.3 (Kassel • Basel • London • New York • Prague: Bärenreiter)
- 1787c Il dissoluto punito ossia il Don Giovanni KV.527, 540^a, 540^e Vocal score (Kassel • Basel • London • New York • Prague: Bärenreiter)
- 1790a Così fan tutte ossia La scuola degli amanti KV.588 (自筆譜) Facsimile of the autograph score v.1,2 (Kassel • Basel • London • New York • Prague: Bärenreiter)
- 1790b Così fan tutte ossia La scuola degli amanti KV.588 (台本) Facsimile of the autograph score v.3 (Kassel • Basel • London • New York • Prague: Bärenreiter)
- 1790c Così fan tutte ossia La scuola degli amanti KV.588 Vocal score (Kassel • Basel • London •

New York • Prague: Bärenreiter)

1791a La clemenza di Tito K.621 (自筆譜) Facsimile of the autograph score v.1(Kassel •Basel •
London • New York • Prague: Bärenreiter)

1791b La clemenza di Tito K.621 (台本) Facsimile of the autograph score v.2(Kassel • Basel •
London • New York • Prague: Bärenreiter)

1791c La clemenza di Tito K.621 Vocal score (Kassel • Basel • London • New York • Prague:
Bärenreiter)

Paisiello, Giovanni

2001 Il Barbiere di Siviglia Edizione critica a cura di Francesco Paolo Russo XI/1, XI/2
(Kassel • Basel • London • New York • Prague: Bärenreiter)

Piccinni, Niccolò

2017 La Buona Figliola Edizione critica a cura di Francesco Paolo Russo (Kassel • Basel •
London • New York • Prague: Bärenreiter)

1983 La Buona Figliola (台本) Italian Opera Librettos : 1640-1770 XIII (New
York&London :Garlando Publishing)

Salieri, Antonio

1786 Prima la musica e poi le parole (台本) [http://www.bibliotecamusica.it/cmbm/viewsch
edatwbca.asp?path=/cmbm/images/ripro/libretti/04/Lo0496](http://www.bibliotecamusica.it/cmbm/viewschedatwbca.asp?path=/cmbm/images/ripro/libretti/04/Lo0496)(2023 年 1 月参照)

2013 Prima la musica e poi le parole Vocal score (Kassel •Basel •London •New York •Prague:
Bärenreiter)

Sarti, Giuseppe

1982 Didone abbandonata (New York&London : Garlando Publishing)

1983 Didone abbandonata (台本) Italian Opera Librettos : 1640-1770 XIII (New
York&London :Garlando Publishing)

Scarlatti, Alessandro

1721 Griselda (台本) [Museo internazionale e biblioteca della musica - Catalogo Gaspari \(bibliotecamusica.it\)](#)(2023 年 1 月参照)

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

Martín y Soler, Vicente

1786a Una cosa rara (台本) [Una cosa rara, o sia: Bellezza ed onesta: Dramma giocoso in due atti. Da rappresentarsi nel teatro di Corte l'anno 1786. \(onb.ac.at\)](#)(2023 年 1 月参照)

1786b Il burbero di buon cuore (台本) [Il Burbero di buon cuore: Dramma giocoso. Tratto dal Francese \(onb.ac.at\)](#)(2023 年 1 月参照)

1990 Una cosa rara (München : G. Henle)

2003 Il burbero di buon cuore (Madrid : Instituto Complutense de Ciencias Musicale)

Warburton, Ernest

1992 The Librettos of Mozart's Operas Volume1-7 (New York&London : Garlando Publishing)

文献

天野 恵・鈴木 信吾・森田 学

2010 『イタリアの詩歌 音楽的な詩、詩的な音楽』(東京：三修社)

アリエンティ,エルマンノ(Arienti Ermanno)

2016 『作詩法の基本とイタリア・オペラの台本—より正しく理解するために』(東京:東京藝術大学出版会)

海老沢 敏・高橋 英郎

1990 『モーツァルト書簡全集Ⅳ』(東京：白水社)

1995 『モーツァルト書簡全集Ⅴ』(東京：白水社)

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)

小瀬村 幸子

2018 『オペラ対訳ライブラリー モーツァルト コジ・ファン・トゥッテ 改訂新版』
(東京：音楽之友社)

2020 『オペラ対訳ライブラリー モーツァルト フィガロの結婚 改訂新版』(東京：音楽
之友社)

Stiffoni, Gian, Giacomo

1998 “Non son cattivo comico caratteri di ‘ riforma’ nei dramma giocoso di Da ponte per
Vienna”

Zeiss, Laurel, Elizabeth

1999 “Accompanied recitative in Mozart's operas: "The chef d'oeuvre of the composer's art"”

松田 聡

2021 『モーツァルトのオペラ 全 21 作品の解説』(東京：音楽之友社)

吉田 泰輔

1995 「レチタティーヴォ」 柴田南雄 遠山一行 監修 『ニューグローブ世界音楽大事
典』 第 20 巻, 195.