【論文】

1778 年～1791 年にブルク劇場で初演されたオペラにおける創唱歌手の貢献
――カタリーナ・カヴァリエーリを例に――

The contributions of premiere singers in Burgtheater 1783-1791
: The case of Catarina Cavalieri

秋　津　　緑
Akitsu Midori

はじめに

本論文の目的は、歌手の存在がジングシュピールの音楽様式の変化を引き起こす要因の一つになった可能性を指摘することである。作曲家はしばしば自作品の初演歌手の能力や特徴を考慮に入れて作品を書く。このように特定の歌手を念頭に作曲することを「当て書き」[1]、またその初演歌手のことを「創唱歌手」とする。

近年、創唱歌手の重要性が注目されるようになり、その経歴が明らかになりつつあるが、創唱歌手が作品にどのような影響を与えたかを具体的に指摘した研究はまだ少ない。筆者は博士論文において、1783 年～1791 年にウィーンのブルク劇場で初演されたオペラ・ブッファの音楽面における創唱歌手の貢献について、音楽分析により論証したが、本論文では、1783 年に劇場がブッファ専用劇場に方向転換する以前に、ジングシュピールの歌手としてして活躍したソプラノ歌手カヴァリエーリ Catarina Cavalieri（1760-1801）[2]に注目し、この時期ブルク劇場で誕生したブッファ作品に彼女がどのような影響を与えたかを見出そうとするものである。歌手にとって創唱は、特別な意味を持つ。なぜならオペラを創唱することは、ごく限られた歌手にしか与えられない特別な機会なのだ。

1　演劇や映画などで、その役を演じる俳優をあらかじめ決めておいてから脚本を書くこと。（デジタル大辞泉「当て書」https://dictionary.goo.ne.jp/word/%E5%BD%93%E3%81%A6%E6%9B%B8/　最終アクセス 2022 年 8 月 31 日。）

2　歌手・作曲家の原綴は『The New Grobe Dictionary of Msuic and Musicians　第 2 版』に基づいている。

ウィーンのブルク劇場は、ヨーゼフII世 Joseph II（1741-1790 在位 1765-1790）の政策により 1776 年にドイツ語演劇からジングシュピールへ、1783 年に、ジングシュピールからオペラ・ブッファへと、上演ジャンルの変更を行なっている。これに合わせて、1776 年からはジングシュピール上演のためにオペラ団（ジングシュピール団）を組織し、1783 年からはオペラ・ブッファのためのオペラ団（オペラ・ブッファ団）を再編したために、そこに関わる多くの人々が影響を受けた。最も顕著な例は、歌手である。この 83 年の政策転換を機に、それまで在籍していたジングシュピール団の歌手の大半はオペラ・ブッファ団への移籍が出来ず、劇場を後にした。オペラ・ブッファ団がこのジャンルを主要なレパートリーとする歌手たちによって刷新された為である。このように、劇場の方針によって、歌手はその活動の変更を余儀なくされるのであった。

しかし、ジングシュピール団からオペラ・ブッファ団へ移籍し、ブルク劇場で創唱し続けた一人の歌手がこれまで見過ごされてきたことに気づく。それがソプラノのカヴァリエーリである。あまたの新作オペラを創唱しているこの歌手については、出演経歴は明らかになっているが（Gidwitz 2001、Rice1998）、作曲家が歌手に配慮して作曲したことは当然と考えるに留まり、具体的な研究がほとんどなされていない。オペラ・ブッファにおいて創唱歌手達に当て書きされた音楽が、このジャンルの質を高めたことはこれまでに述べた。では、カヴァリエーリのようなジングシュピールとオペラ・ブッファ、この２つのジャンルを渡り歩いた歌手に対しては、どのような当て書きがあるのだろうか。そこで本論文では、このカヴァリエーリに着目し、ブルク劇場でジングシュピールとオペラ・ブッファの両ジャンルに創唱歌手として果たした役割、そして両ジャンルにおける貢献を明らかにすることを目指す。

1. 対象と目的

未だそのほとんどが作品論に没入するオペラ研究の中で、松田が劇場の状況に着目し（松田 2007，2021）、それを作曲家や演奏家と結びつけ、オペラは作曲家ひとりが生み出しているのではない、と言う見方を提示していることは重要である。Link や筆者が着目するような、実際に舞台に立ち作品を演奏する歌手だけでなく、劇場の政策がオペラを生み出すのに大きく関わっていることは無視できない。

ブルク劇場についての研究は 20 世紀の後半から注目され始めた。Hadamowsky1966 や

Michtner1970 によって様変わりする劇場の状況がまとめられ、Link（Link 1998）によって創唱歌手や配役の情報が収集され、この劇場に関する研究の下地が整えられている。一方、従来の歌手研究はオペラ・セリアの歌手、そしてオペラ・ブッファの歌手の順で取り上げられたものが多く、ジングシュピールの歌手については、見落とされているのが現状であり、先行研究はほとんど無い。

本論文の考察対象であるカヴァリエーリは、ウィーンのブルク劇場で 1778 年から 1782 年まではジングシュピール団に、そしてオペラ・ブッファへと政策転換した 1783 年以降は、オペラ・ブッファ団に所属して、この劇場でのキャリアを続けた。ブルク劇場において２つの時期を通して創唱した、カヴァリエーリのこうした経歴は非常に稀である。それにも関わらず、この歌手についての考察は筆者の調べた限り見出すことができない。特に、創唱歌手としての代表的な出演であったモーツァルトの《後宮からの逃走 *Die Entführung aus dem Serail*》K. 384（以下《後宮》）において、「カヴァリエーリは彼女のためのモーツァルトの音楽を通して良く知られている。」（Gidwitz 2001, 298[3]）であるとか、「コンスタンツェ役のカヴァリエーリを華やかに活躍させる協奏曲風の第 11 番」（松田 2021, 144）など、カヴァリエーリの歌唱能力が作品に大きな影響を及ぼしていることが認められていることは明白である。しかし、カヴァリエーリは他の歌手と比べても、どういう訳か作品に与えた影響という面が取り上げられていないのが現状である。そこで本研究は、オペラ・ブッファの歌手達と言う新たな勢力と肩を並べ、ジングシュピールとオペラ・ブッファの 2 ジャンルで活躍したカヴァリエーリの創唱歌手としての貢献を明らかにすることを目的とする。

カヴァリエーリを考察するために、取り上げるべきオペラ作品は多い。従ってまず本論文では、ブルク劇場のジングシュピール期におけるウムラウフ Ignaz Umlauf（1746-1796）とモーツァルト Wolfgang Amadeus Mozart（1756-1791）のオペラに絞り、カヴァリエーリの歌唱の諸相を明らかにする。

なお、カヴァリエーリの創唱をはじめとする経歴については、『The New Grobe Dictionary of Msuic and Musicians 第２版』や”Opera Role” Grove Music Online、Gidwitz1991、Rice 1998、Link1998 などを参照に、これまで見過ごされていたものも含めて筆者が後掲の表１にまとめた。そして、歌手が創唱したオペラの楽曲分析を行い、作曲家が歌手を念頭において作曲を行なった際、異なったジャンルであっても歌手の歌唱技能がいかに楽曲に反映

[3] 欧文献の翻訳の掲出は割愛する。

されているかを述べる。なお、使用楽譜については、カヴァリエーリが初演で演奏した楽譜（現代譜に起こされたものを含む）に限る。

2. 1778 年以降のブルク劇場におけるオペラのジャンルの変遷について

1742 年に開場したブルク劇場は、母国語であるドイツ語演劇の上演から始まり、1778 年からはジングシュピール、そして 1783 年からはオペラ・ブッファと、上演するジャンルが変遷してきた。これは当時の君主であるヨーゼフ II 世による政策で、ジャンルの変更はより一層芸術性の高い音楽劇作品の上演を目指したものである。ジングシュピール上演のためにジングシュピール団が組織されたが、1782 年に解散。翌年新たにオペラ・ブッファ上演のためのオペラ・ブッファ団が結成され、それまで活動していたジングシュピールの歌手をはじめ、舞踊、器楽奏者などおよそ 100 人以上の人々が解雇され、職を失った（ライス 1996, 156）。彼らがオペラ・ブッファの舞台に残ることは、容易ではなかったのであろう。この状況について、モーツァルトは 1785 年 3 月 21 日の手紙の中で、次のように伝えている。

> カヴァリエーリ嬢、アーダムベルガー、タイバー嬢らは、生粋のドイツ人で、ドイツが誇ってよい人たちですが、イタリア語劇場に留まって、イタリアの人びとを相手に戦わなくてはなりません！現在、ドイツ人の歌手は、男声女声を問わず、数えるほどしかおりません。そして、いま例に挙げた人たちと同等の、あるいはもっと優れた歌手が実際にいるかどうか、実に怪しいものです。（海老澤 2001, 61）

名前の記載があるのは、カヴァリエーリの他に、ブルク劇場でモーツァルトの《後宮》を創唱し、作品を成功に導いた歌手達である。モーツァルトは劇場の政策における現状を批判しているが、その一方でジングシュピール歌手達が、オペラ・ブッファに適応することの難しさも伝わる。結局カヴァリエーリ以外はこの政策の煽りを受け、ブルク劇場でオペラ・ブッファに出演することがなかったのは[4]、1883 年以降のオペラ・ブッファの配役を見れば明らかである（秋津 2015, 54-76）。

[4] タイバーは 1787 年の《ドン・ジョヴァンニ》ウィーン初演のツェルリーナ役で 1 度復帰する機会を得た（松田 2021, 186）。

こうした変遷の中で明らかになるのは、上演されるオペラのジャンルが変われば、出演する歌手も様変わりすると言うことだ。しかし、カヴァリエーリだけは例外だった。ジングシュピールの歌手たちが活動の地を他に移すなか、彼女だけはオペラのジャンルが変わってもなおブルク劇場の舞台に出演し続けたのである。次にカヴァリエーリの経歴を追う。

3. カヴァリエーリについて

カヴァリエーリはウィーン生まれのソプラノ歌手である。本名は Catharina Magdalena Josepha Kavalieri であるが、ブルク劇場に入る際に名前の綴りを Cavalieri とイタリア語にしている(Rice 1998, 287-288)。活動地はウィーンに限定されるが、イタリア語のオペラとドイツ語のオペラにおいて、「ブッファ的」役柄と「セリア的」役柄の両方で同等の成功を収めた（Gidwitz 2011, 297）。

ブルク劇場へ入団する以前のカヴァリエーリは、1775 年に 15 歳の若さでケルントナートーア劇場におけるアンフォッシ Pasquale Anfossi（1727-1797）の《偽りの女庭師 *La finta Giardiniera*》のサンドリーナ役でデビューし、歌手としてのキャリアを始めた。またこの年にはブルク劇場におけるサリエリ Antonio Salieri（1750-1825）の《贋の馬鹿娘 *La finta scema*》にヴァネージア役で出演した（Rice 1998, 288）。カヴァリエーリを指導していたサリエリが彼女の声に配慮して作曲を行ったことは、大規模なブラヴーラ・アリア（高度な技巧が必要な華やかなアリア）に反映されている（Gidwitz 2011, 297）。

ここまでの出演作品は、オペラ・ブッファのレパートリーが目立つが、これは当時の両劇場が主に上演していたジャンルと一致するものである（ライス 1996, 155）。こうした経歴を経て、カヴァリエーリは 1778 年にブルク劇場のジングシュピール団へ入団する。

以下の表 1 は、カヴァリエーリがブルク劇場において出演した作品をまとめたものである（作表は執筆者[5]）。

[5] ①Rice 1998、②海老澤 1991、③Link 1998、④Gidwitz1991、⑤”Opera Role” Grove Music Online、⑥松田 2021、⑦Gidwitz 1991 より作成。

【表１】カヴァリエーリがブルク劇場において出演した作品とその一覧（下線は創唱作品）

初演	作曲家	作品名／ジャンル	役名	言語	典拠
【ジングシュピール団員としての活躍】					
1778	ウムラウフ Umlauf	坑夫 *Die Bergknappen* Originalsingspiel	ゾフィー Sopihie	ドイツ	①②④
1781	サリエリ Salieri	煙突掃除人 *Der Rauchfangkehrer* Musikalisches Lustspiel	ナンネッテ Nannette	ドイツ	①②④⑤
1782	モーツァルト Mozart	後宮からの逃走 *Die Entführung aus dem Serail* Singspiel	コンスタンツェ Konstanze	ドイツ	②④
【オペラ・ブッファ団員としての活躍】					
1783	サリエリ Salieri	焼きもち焼きの学校 *La scuola de' gelosi* Dramma giocoso per musica	エルネスティーナ Ernestina	イタリア	⑦
1785	ストーラス Storace	不満な妻 *Gli sposi malcontenti* Opera buffa	エンリケッタ Enrichetta	イタリア	⑤
1785	モーツァルト Mozart	懺悔するダヴィデ Davidde penitente Cantata	ソプラノソリスト	イタリア	②⑥
1786	モーツァルト Mozart	劇場支配人 Der Schauspieldirektor[6] Singspiel	ジルバークラング Silberkgrang	ドイツ	①②④⑤ ⑥
1788	モーツァルト Mozart	ドン・ジョヴァンニ *Don Giovanni* Opera buffa（ウィーン初演）	エルヴィーラ Ervia	イタリア	②④⑤
1788	モーツァルト編曲 Mozart	アキスとガラテア Acis and Galatea Oratorio（編曲版の初演）	ガラテア Galatea	英語	⑥
1789	モーツァルト Mozart	フィガロの結婚 *Le nozze di Figaro* Opera buffa　（ウィーン再演）	伯爵夫人 Contessa Almaviva	イタリア	①　④

①　ジングシュピール団員としての活躍

ブルク劇場のジングシュピール団へ入団したカヴァリエーリは、1778～79 年のシーズン[7]に、劇場の新制作の第 1 作目となったウムラウフの《坑夫 *Die Bergknappen*》でゾフィー役を創唱した。この出演については、いくつか言説が残っている。皇帝から「実に見事だ」と称賛され（Gidwitz2001 : 297-298）、さらにカヴァリエーリは終演後の舞台に現れ、観客の前

6　シェーンブルン宮殿に於いて、ヨーゼフII世の催しの一環として初演（海老澤 1991, 133-134）。

7　当時のウィーンの劇場の 1 シーズンは、復活祭明けから翌年の四旬節前までである（松田 2007, 3）。

で喝采を受けたことはこのスコアの序文にも明記されている（Haas 1959, 9）。また、1781 年 3 月 31 日付の『ドイツ詩神の館 Deutches Museum』でも、「カヴァリエーリ嬢の声は比較にならないくらい強いものですが、まったく特別な声質を持っています」と述べられ（Gidwitz 1991, 569）、その歌唱が称賛されている。しかしその一方で、『ドイツ詩神の館』の記事の続きには「演技は気の毒なくらい下手です」とあり、彼女の演技力は歌唱力に伴うものではなかったようだ。

1781～22 年のシーズンでは、4 月 30 日にサリエリの《煙突掃除人 *Der Rauchfangkehrer*》のナンネッテ役、そして 7 月 16 日にモーツァルトの《後宮》のコンスタンツェ役と、新作オペラの主要登場人物を続けて創唱した。《煙突掃除人》への出演については、『私の劇場の印象 Meine Empfindungen im Theater』に、「動きに表現力があって、所作も上品なのだから、歌同様、そのうち演技でも我々を楽しませてくれるだろう。」との批評があり（Gidwitz 2001, 297）、《坑夫》の出演時に問題視されていた演技力も改善されたらしく、ブルク劇場での華々しい活躍が伝えられている。

一方モーツァルトの《後宮》については、作曲家自身が 1781 年 9 月 26 日のレオポルト宛の手紙の中で「コンスタンツェのアリアは、カヴァリエーリ嬢の滑らかな喉にぼくがささやかながら捧げたものです。」と述べている（海老澤 1995, 144）。実際にコンスタンツェ役には他の登場人物よりも多い 3 曲ものアリアが書かれ、どれも大規模な楽曲である。

②　オペラ・ブッファ団員としての活躍

次に、ブルク劇場がオペラ・ブッファを上演するようになった 83 年以降の活動を見ていく。ジングシュピールの上演と同じように、カヴァリエーリはオペラ・ブッファの第一作にも名を連ねた。それは、1883～1884 年シーズンのはじめに上演されたサリエリのオペラ・ブッファ《焼きもち焼きの学校 *La Scuola de' gelosi*》のエルネスティーナ役である。このおぺらは新作ではなく、初演は 1778 年 12 月 27 日にヴェネツィアのサン・モイゼ劇場で行われたものだが（Rice 1998, 256-257）、サリエリはカヴァリエーリのために既存の控えめなアリア〈Queste donne sussiegate〉に代えて新たに〈Stremo in pace〉と言うブラヴーラ・アリアを書いた（Gidwitz 1991, 569）。代替のアリアは彼女に対してだけ書かれ、他の出演者であり、今後ブルク劇場で主要登場人物を多く創唱することとなるナンシー・ストーラス Ann Nancy Storace（1765-1817）やフランチェスコ・ベヌッチ Francesco Benucci（1745-1824）、そしてフランチェスコ・ブッサーニ Francesco Bussani（1743-1794）らには、こうした配慮は無い。

オペラ・ブッファ団として活動を始めて 2 年目にあたる 1785～1786 年のシーズンには、オペラ以外の活躍も見られる。1785 年 3 月 31 日には、ウィーンの「芸術家協会」が主催するコンサートがブルク劇場で開催され、ここでカヴァリエーリはモーツァルトのカンタータ《悔悟するダビデ *Davidde penitente*》K. 469[8]において、ソプラノ独唱を務めた（海老澤 1991, 79-80）。彼女のためには、新たに第 8 番アリア〈Fra l'oscure, ombre funeste 暗き影から明るい天の光がさす〉が書かれた。これについては、「コロラトゥーラの多いアリアが違和感なく場所を得ている」（海老澤 1991, 81）と述べられているに過ぎないが、教会音楽の性格を逸脱することなく歌手の歌唱能力を生かした例として取り上げるべき作品であろう。

そして 6 月 1 日には、前述のナンシー・ストーラスの兄であるスティーヴン・ストーラス Stephan Storace（1762-1796）の《不満な妻 *Gli sposi malcontenti*》が新作オペラとして上演され、エンリケッタ役で出演した(”opera roles” Grove Music Online Oxford Music Online(最終アクセス 2022 年 8 月 10 日)。前述のストーラスやベヌッチに加えて、ヴィンチェンツォ・カルヴェージ Vincenzo Calvesi（1777-1811）の名も見られる。この出演については近年明らかになってきたものだが、これまで作曲者・作品共に注目されたことが無い。

これ以降は、シーズンを追うごとに新作オペラではストーラスの躍進が目立っていくが、1788～89 年シーズンには、5 月 7 日にはモーツァルトの《ドン・ジョヴァンニ *Don Giovanni*》K. 527 のウィーン初演にエルヴィーラ役で出演する。作品自体の初演は 1787 年にプラハの帝国劇場で行われ、エルヴィーラ役はカテリーナ・ミチェッリ Catetina Micelli(生没年不詳）[9]が務めていた。ブルク劇場での初演にあたって、モーツァルトはカヴァリエーリのために第 21 番 b アリア〈In quali eccessi…Mi tradi quell'alma ingarata〉を付け加えた。これによりエルヴィーラ役は 3 人の登場人物の中で、最も多く独唱曲を持った。こうした彼女のための大きな構造のアリアの付加は、時代の習慣に適っていると述べられているが（海老澤 2001, 141）、筋の展開にまで影響した変更については、具体的に取り上げるべきであろう。

翌 1789~90 年シーズンには、《フィガロの結婚 *Le nozze di Figaro*》K. 492 のウィーン再演[10]で伯爵夫人役を務めた。前述の《ドン・ジョヴァンニ》のウィーン初演に続き、この作品でもモーツァルトはカヴァリエーリにぴったりと合わせた作曲を欠かす事はなく、伯爵夫

---

8 未完に終わっていたモーツァルト《ミサ曲　ハ短調》K.427 を改作したもの。ソプラノ独唱のパートはモーツァルトの妻コンスタンツェを想定して書かれ、彼女が歌った（海老澤 1991, 81-82）。

9 ミチェッリについてはその業績がほとんど明らかになっておらず、ドンナ・アンナ役を務めたテレザ・サポリーティ Teresa Saporiti（1764-1869）とのテクニックの違いは当然アリアの音楽に影響を与えていることが指摘さている（海老澤 1991, 141）。

10 作品自体の初演は 1786 年にブルク劇場で行われ、伯爵夫人役はルイーザ・ラスキ Luisa Laschi（生没年不詳）が務めた（海老澤 1991, 136）。

人の第 20 番アリア〈Dove Sono〉には、レチタティーヴォとアリアに改訂が施された。このアリアについては前半の繰り返しを省略し、後半に装飾の要素が加えられた（Gidwitz 1991, 570-571）と指摘されているものの、未だ明らかになっていることは少ない。

こうしたモーツァルトによる書き換えは他にもある。未完に終わった《騙された花婿 *Lo sposo deluso*》K. 430 も彼女を念頭に作ったとされ（松田 2021, 248）、ヘンデルのオラトリオ《アキスとガラテア *Acis and Galatea*》K. 566 のモーツァルトによる編曲版の初演でのガラテア役である（松田 2021, 248）。このように、カヴァリエーリが関わったモーツァルトの作品には、彼女の声への配慮が窺える事例が多い。

こうしたカヴァリエーリの経歴において特筆すべき点は、オペラ・ブッファやジングシュピール、カンタータ、オラトリオ等、出演ジャンルが多岐に渡ることだ。筆者の調査によれば（秋津 2015, 83-84, 138-139, 178-179, 226-227）、このようにイタリア語のオペラとドイツ語のオペラの両方に主役として出演した歌手、即ち、2 つの言語のレパートリを持った歌手は、カヴァリエーリ以外に見出せない。

演奏においてディクション、即ち言葉の発音法は重要な歌唱技能の一つである。特に、オペラ・ブッファの筋の展開はレチタティーヴォ・セッコによって進められるが、通奏低音によってレチタティーヴォが引き立つ状況の中、言葉を正しく発音出来なければ劇中のやりとりが不明瞭になってしまうのである。例えばトージ／アグリーコラの『歌唱芸術の手引き』の「第 4 章パッサージュ」では、ドイツ人のイタリア語の発音について「イタリア語を全部といわないまでも、少なくとも、イタリア語の完璧な発音と正しいアクセントを是非とも習得しなければならない。」と述べ（トージ／アグリーコラ 2005, 173）、ディクションの必要性を強く訴えている。カヴァリエーリが日常生活において、どのくらいイタリア語を使いこなしていたのかは定かでは無い。しかし重要なのは、演奏の場において彼女がオーストリア出身にもかかわらず、イタリア語のディクションの技能に長けていた、あるいは足枷にはなっていなかったことが推測される。ブルク劇場でのジングシュピール期からブッファ期へジャンルを超えた活躍には、歌唱技能に加えてディクションの技能も関わっていたと言えよう。

また、出演した作品の中で、モーツァルトとサリエリのそれぞれジングシュピールとオペラ・ブッファを歌っていることは興味深い。2 人の作曲家にとって、高い歌唱能力を持つカヴァリエーリは重要な存在であるのは明らかだが、その歌唱能力がどのように音楽に影響を与えたかについて、譜面に基づいて論証された事の無い楽曲が未だ多くある。それらに注

目すると、同じ歌手に当て書きされた異なるオペラ・ジャンルの作品を比較することも可能になる。本論文の次節では、ブルク劇場のために書かれたジングシュピールのオリジナル作品に焦点を当て、カヴァリエーリがここで最初に歌ったウムラウフの《坑夫》とジングシュピール期の作品の中でも大成功を収めた（松田 2021, 134-135）モーツァルトの《後宮》を取り上げ、両者がカヴァリエーリの歌唱能力をいかにジングシュピール作品に生かしたかを考察する。

4. カヴァリエーリの創唱作品

① ウムラウフ《坑夫 *Die Bergknappen*》

カヴァリエーリは 1778 年２月 17 日に初演されたウムラウフのジングシュピール《坑夫》から、ブルク劇場での活動を始めた。この作品が政策転換後の第 1 作であることは前述の通りだが、はじめの頃は新作のジングシュピールの上演はわずかで、ほとんどは外来語の作品をドイツ語に翻訳したものであった。また、1 回の公演はドイツ語演劇と短いオペラの両方が上演された（Link 1998, 1-4、ライス 1996, 156-157 松田 2007, 17）。十分な上演時間を持つジングシュピールが上演されるのは、もう少し後のことである。

ヨーゼフⅡ世が上演のジャンルをジングシュピールに的を絞ったのには、芸術性の高い音楽劇作品によってドイツ語文化を広める目的があったが、最初から期待されたものではなかったようだ。なぜなら作曲を任されたのは、オペラをまだ一つしか書いたことのないブルク劇場のヴィオラ奏者ウムラウフであり（海老澤 2001, 444）、当初ジングシュピール歌手はイタリア・オペラ程の名人芸が必要とされない為、歌い手を安く雇うことが出来（ライス 1996, 157）、このジャンルを選べばお金がかからなくて済むと考えられていたのである。

初演の配役は、坑夫ヴァルヒャーの娘であるゾフィー役をカヴァリエーリが務め、もう一人の女性登場人物であるジプシーのデルダ役は、スーブレット[11]歌いとして評判のヴィルヘルメ・シュティエール Wilhelmine Stierle（1762-1799）が歌った。ゾフィーの恋人であるフリッツ役はテノールのヨーゼフ・ルプレヒト Joseph Martin Ruprecht（1756-1800）、坑夫ヴァルヒャー役はバスのフランツ・フックス Franz Fuchs（生没年不詳）である（Haas 1959, 10）。

[11] 「小間使い」の意。18 世紀のフランス・オペラによく登場するお定まりの役柄のひとつで、転じて賢く活発な若い女性にふさわしい声種を指すようになった。ペルゴレーシ《奥様女中》のセルピーナ、モーツァルト《フィガロの結婚》のスザンナ、《コシ・ファン・トゥッテ》デスピーナ、J.シュトラウスII世《こうもり》アデーレが挙げられる。軽く、焦点がはっきりした声と明確な発音が求められる（セイディ編 2011, 808-809）。

《坑夫》は全 1 幕、シンフォニアを含む全 20 曲の番号曲で構成されている。アリアや二重唱、三重唱の他に合唱曲もあり、その曲間はドイツ語の台詞によって進行されている。以下の表２は、カヴァリエーリが務めたゾフィー役の楽曲をまとめたものである（表 2、作表は執筆者である）。

【表 2】カヴァリエーリが歌った《坑夫 *Die Bergknappen*》ゾフィー役の楽曲一覧[12]

形態／曲名	調	速度標語	拍子	最低音	最高音
2.Duetto〈Selten sind die Augenblicke〉	C-dur	Andante	2/4	fis^1	**c^3**
4.Terzetto〈Erinnre dich stets meiner Schwüre〉	D-dur	Adagio	2/2	gis^1	a^2
8.Aria〈Himmel, hör jetzt meine Bitte〉	D-moll	Allegro molto con spirito	4/4	**d^1**	b^2
9.Duetto〈Nun ist sie endlich mein〉	F-dur	Allegretto	2/4	f^1	f^2
10.Aria〈Wenn mir der Himmel〉	C-dur	Allegretto moderato	4/4	**d^1**	**d^3**
18.Recitativo〈Ein klängliches Geschrei dringt in mein Ohr〉		Adagio	6/8	g^1	g^2
19.Lied〈Hoffnung, Labsal aller Müden〉	A-dur	Andante	2/4	g^1	a^2

カヴァリエーリが歌ったゾフィー役の楽曲は、3 曲の独唱曲（アリア 2、リート 1）と 3 曲の重唱曲、そしてレチタティーヴォがある。全ての重唱曲を歌うのはゾフィー役だけであり、他の登場人物と比較しても最も登場回数が多い。特に、もう一人の女性登場人物であるゲルダ役（アリア 1、リート 2）とは、楽曲数の面で圧倒的な差があり、ゾフィー役はスーブレットの役柄だが、この作品における第一歌手、つまりプリマ・ドンナに相当する。

次に、ゾフィー役の楽曲の音域について着目してみよう。第 2 番の二重唱と第 10 番のアリアには 3 点の付く高音があり、特に第 10 番の d^3が全ての楽曲の中で最も高い。一方低音には、際立った点は見いだせない。一般的なソプラノの音域である c^1から a^2（Jander / Sadie 2001, 457-464）と比較しても音域は極めて高いが、その高音はアリアにのみ用いられている。

《坑夫》については、「内容的に見れば取り立てて論ずるに足るものではない」（海老澤 1991, 109）と捉えているものが殆どであり、それはこのスコアの序文でも同様である。一方 Rice は、カヴァリエーリの歌唱能力こそがゾフィー役を創り出したと述べている。特に第 10 番のアリア〈Wenn mir der Himmel lacht〉のコロラトゥーラの部分は、若いカヴァリエーリの力強く俊敏な声の長所が発揮されたものであり、スーブレットの役柄の音楽的特徴と一致

12 使用楽譜は、ウィーン宮廷図書館に所蔵されている初演時のスコアをもとに作成された現代譜である。Denkmäler der Tonkunst in Österreich の第 36 巻目として 1959 年に出版された。編集者はオーストリアの音楽学者 Robert Haas（1886-1960）である。

しなくとも、ウムラウフはそれをゾフィー役の音楽に取り入れることを止めなかったと述べている（Rice 1998, 292）。

この「セリア役 parti serie」とは、18 世紀を通してオペラ・ブッファに見られた役柄のタイプであり（Rice 1998, 292）、本来ジングシュピールに見出されるものではない。以下の表 3 は、「セリア役」と「ブッファ役 parti buffe」の特徴を筆者が表にまとめたものである。

【表 3】「セリア役」と「ブッファ役」の音楽的特徴

役柄	「セリア役」	「ブッファ役」
身分	貴族	貴族以外（使用人階級）
フレーズの長さ	長い	短い
音域	広い	狭い
旋律的特徴	・感情表現、華麗な逸脱 ・メリスマティック ・ロングトーン	・同じようなリズムの繰り返し ・シラビック （限られたメリスマの機会）
装飾的特徴	・トリル ・大きな跳躍	なし

「セリア役」は主として貴族階級で、まじめな性格であり、その音楽は広い音域や装飾性が多く、オペラ・セリアの主要登場人物の音楽的特徴に共通する。一方「ブッファ役」は主として貴族以外（使用人階級）で、楽観的だが機知に富む性格であり、その音楽は「セリア役」と比べると至ってシンプルであるが、この役柄には演劇的要素が求められる。両者の相互浸透、つまりオペラ・ブッファにオペラ・セリアの要素を結合させることで、オペラ・ブッファは多様化していくことに繋がった（秋津 2015, 173）。このようなオペラ・ブッファに著しく見られた傾向が、なぜウムラウフのジングシュピールに見出せるのか。さらに、なぜ「セリア役」には当てはまらないゾフィー役にそれが見出されるのか。そこにカヴァリエーリの貢献があるのではないかと考え、譜面から考察したい。

ゾフィー役の 2 つのアリアは、どちらも「セリア役」のアリアに典型的な長い前奏から始まる。特に第 8 番のアリア〈Himmel, hör jetzt meine Bitte〉の前奏は、23 小節にも及ぶ。またこのアリアは、「セリア役」の特徴である大きな跳躍が至るところで頻繁に繰り返されている。それは譜例 1 の 50 小節からのフレーズのように、2 分音符によって 1 オクターヴ以上の跳躍音程で上・下行を繰り返すものである（譜例 1）。

【譜例 1】《坑夫》50-54 小節

また、譜例 1 のように、1 つのフレーズが広い音域で書かれている場合には、ファルセットと胸声の両方に明瞭な響きを必要とされる。その上で跳躍する音と音の間の音程に正確性が求められるため、こうした跳躍のテクニックは、特に配慮する事が多く、習得に時間のかかるものとしてトージ／アグリーコラやマンチーニの教則本ではかなりのページを割いている（トージ／アグリーコラ 2005, 34-36、52、マンチーニ 1990, 152）。こうした跳躍が頻繁にフレーズに採用されていることは、それがカヴァリエーリにとって困難では無かった、と言うことが出来よう。

ゾフィー役の最高音の d³は、次の第 10 番のアリア〈Wenn mir der Himmel〉の中でコロラトゥーラのテクニックを要するメリスマティックなフレーズの頂点に置かれた（譜例 2）。

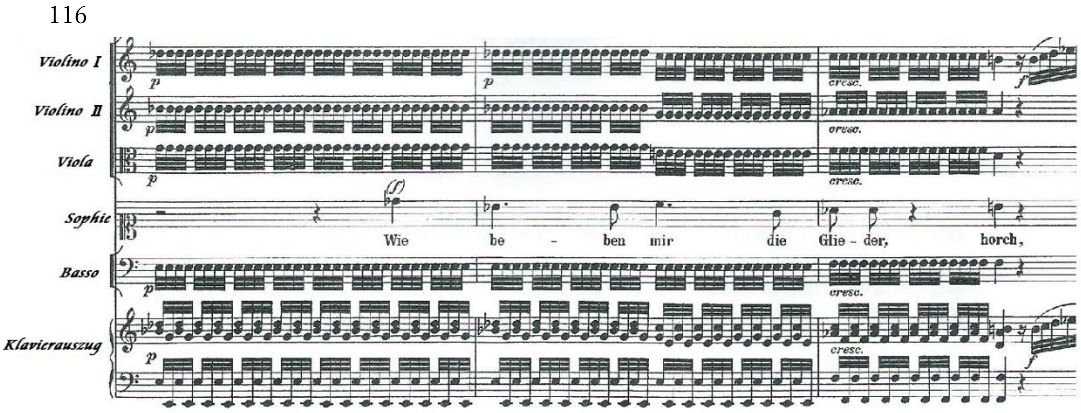
【譜例 2】《坑夫》92-100 小節

16 分音符による上行形の頂点に置かれた最高音は、その音価の短さから、際立たせて最高音を披露しようとする意図が見られない。経過的に扱われているに過ぎないこのフレーズは、言い換えれば、せっかくの最高音を披露出来ない作りだとも言えよう。

「セリア役」に典型的なメリスマによる言葉の引き延ばしについては、歌手によって扱われる音型が異なる。ゾフィー役の場合は、全ての楽曲においてメリスマの動きは徹底して連続する 16 分音符に限られており、３連符による動きは一つも見られない。こうした音型の一貫性は、カヴァリエーリの特徴を写し出すものと考えられると共に、歌詞の内容から乖離した声楽技巧の誇示は明らかに「セリア役」の特徴である。

2 つのアリアに対し、物語のクライマックスである第 18 番〈Ein klängliches Geschrei dringt in mein Ohr〉では、ゾフィーが行方不明のヴォルヒャーを思って不安を訴える様子が、アリアではなくレチタティーヴォによって進められている（譜例 3）。

【譜例 3】《坑夫》116-118 小節



注目すべきは、これがレチタティーヴォ・アッコンパニャートだと言う点である。これは本来、ジングシュピールに置かれるものではない。さらに、ゾフィーのようなスーブレットの役柄に使われるものでもない。しかしこの場面にだけは、弦楽器のトレモロが生み出す劇的効果を取り入れ、歌詞を引き延ばすことなく伝えることにより、ゾフィー役には観客が共感するような感傷的な一面がもたらされた。そこには、前述の 2 つのアリアとは異なり、カヴァリエーリの技巧面に頼るような装飾的要素は見られない。これまで筆者は、モーツァルトやサリエリ、マルティン・イ・ソレール Vicente Martín y Soler（1754-1806）等の作曲家が歌手に配慮し楽曲を手がけた様々な例を見てきたが、歌手の独壇場ともなるような最後の独唱曲に、アリアではなくアッコンパニャートが選択されるのは、ウムラウフにしかみられない独自性である。ジングシュピールにあえてアッコンパニャートを採用し、アリアとは違う形で物語の山場を作ったのかもしれないが、その一方でカヴァリエーリの声を余すことなく披露したとは言い難い。しかし、カヴァリエーリの歌唱という観点からは、彼女が技巧面だけに傾倒する歌手でなかったと言うことも出来よう。

こうして《坑夫》には、本来ジングシュピールには無いイタリア・オペラの要素、さらには「セリア役」の特徴が多く取り入れられていることが明らかに出来た。これは、彼女の声を披露しようと作曲することによって、ジングシュピールに無いはずの要素がもたらされたものである。カヴァリエーリの歌唱技能こそが、ジングシュピールの枠組みを広げる起因となったと考えられるが、ウムラウフの場合、歌手の声を念頭に置いたのはアリアに限られており、重唱に特筆すべき点は見出せない。

そして、このイタリア・オペラの要素をジングシュピールに取り入れることは、単にジングシュピールの中で本格的なコロラトゥーラによるアリアを聞くことが出来るようになっ

た、と言うことでは無い。もう一人の女性登場人物のゲルダ役との音楽的な特徴を明確に分けることで、違った立場の登場人物との共存を生む。これこそが、イタリア・オペラの要素である。これまでも指摘してきたように（秋津 2015, 173）、「セリア役」を務める歌手の特筆すべき歌唱能力が、「ブッファ役」と明らかな特色の違いを生むことで、オペラ・ブッファにおいて二者の共存を可能にした。《坑夫》においては圧倒的な楽曲数からも、それをカヴァリエーリに頼る部分が大きいが、この歌手によってジングシュピールでも異なるタイプの登場人物の共存が実現した。

《坑夫》の初演後、ヨーゼフ 2 世はヨーロッパで最高の歌手を雇うなどをしてジングシュピール団のさらなる発展のため、資金を投じていった（Rice 1998, 283）。それは、カヴァリエーリのような歌手の活躍によって、当初は期待していなかったこのジャンルの芸術性が高められたからではないだろうか。こうして《坑夫》から始まったブルク劇場でのジングシュピールは、82〜83 年シーズンまで続いて行く。

② モーツァルト《後宮からの逃走 *Die Entführung aus dem Serail*》K. 384

カヴァリエーリにとって、《後宮からの逃走》はモーツァルトの作品への初めての出演であった。《坑夫》から始まったブルク劇場におけるジングシュピール期の最後のシーズンである 1781 年 7 月 16 日に初演されたこの作品は、コンスタンツェ役のカヴァリエーリの他に、ブロンデ役にテレーゼ・タイバーTerese Teyber（1760-1830）、ベルモンテ役にテノールのヴァレンティン・アーダムベルガーValentin Adamberger（1743-1804）、そしてオスミン役にバ

【表 4】カヴァリエーリが歌った《後宮からの逃走》のコンスタンツェ役[13]

	形態／曲名	調	速度標語	拍子	最低音	最高音
AttoI	6.Aria〈Ach ich liebte, war so glücklich!〉	B-dur	Adagio	4/4	f^1	$\mathbf{d^3}$
AttoII	10.Recitativo ed Aria〈Traurigkeit ward mir zum〉	g-moll	Andante con moto	2/4	fis^1	b^2
	11.Aria〈Marten aller Arten,aller Arten〉	C-dur	Allegro	4/4	**H**	$\mathbf{d^3}$
	16.Quartetto〈Ach Belmonte! Ach mein Leben!〉	D-dur	Allegeretto	4/4	d^1	b^2
AttoIII	20.Duetto〈Meinetwegen sollst du sterben!〉	B-dur	Andante	3/4	e^1	c^3
	21a.Vaudeville〈Nie werd' ich deine Huld verkennen,〉	F-dur	Andante	2/2	f^1	b^2

[13] 使用楽譜は国際モーツァルテウム財団が発行し、ベーレンライター社より出版されているモーツァルト新全集 Neue Mozart-Ausgabe の第 2 篇第 12 巻に収められている現代譜のフルスコア。編集者 Gerhard Croll（1927-2019）によって、初演の自筆原稿をもとに作成されたものである。

スのルートヴィヒ・フィッシャーLudwig Fischer（1745-1825）が出演した。前ページの表 4 は、コンスタンツェ役の楽曲を筆者がまとめたものである。

コンスタンツェ役は 3 曲のアリアと 3 曲の重唱曲（終幕のヴォードビルを含む）を歌っている。アリアの数は登場人物の中で最も多く、特に第 2 幕における連続するアリアの楽曲配置は他に例を見ない。これらの楽曲の音域は、前述のウムラウフの《坑夫》よりも低音域が広げられた。《坑夫》の最低音は d^1であったが、《後宮》は H に至り、一般的なソプラノの音域を著しく下回っている。一方、最高音の d^3は《坑夫》と一致するものだが、モーツァルトはそれを 2 つのアリアに用いているため、最高音を披露する機会が増えている。

従来の研究では、「カヴァリエーリの非凡な能力が現れている」と、彼女を念頭に書かれたことを認めてはいても（海老澤 1991, 131）、「力量のある特定の歌手によってシリアスな喜劇の出演者たちを、やや誇張されてはいるが、普遍的な魅力をたたえた人間に仕上げている」（Rushton 2011, 263）と述べ、第 2 幕の連続するアリアについては音楽構成の点で否定的で、あたかも歌手への当て書きに傾倒したために音楽が犠牲になった例として捉えられている。

コンスタンツェのアリアの中でも、第 6 番アリア〈Ach ich liebte, war so glücklich!〉では、100 小節目からの長大なフレーズの中で最高音 d^3が 8 回に渡って多用され、明らかに最高音を誇示する意図が見られる。連続する 16 分音符の多用は《坑夫》と共通するものだが、ここでは前打音による装飾音符が多く付き、さらにはトリル[14]で締め括るなど、あらゆるテクニックの要素を盛り込みながら言葉を引き延ばしている（譜例 4）。いかにも「セリア役」に典型的な特徴である。

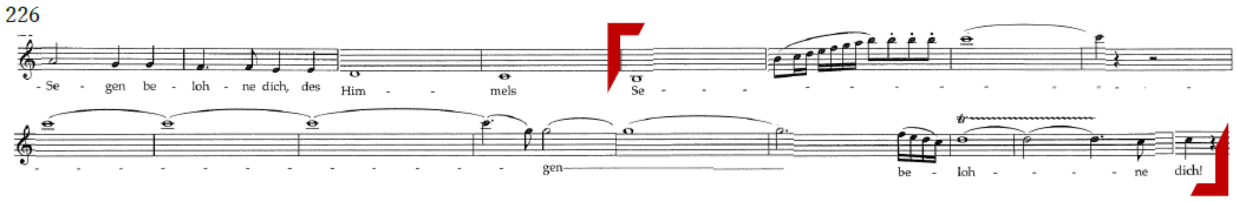
【譜例 4】《後宮》第 2 幕 100-115 小節

際立った最低音の H は、長大な前奏を持つ第 11 番〈Marten aller Arten,mögen meiner warten〉

[14] 多くの教則本において、極めて重要な装飾要素として取られられている（秋津 2015, 121-122）。

の中で 2 度歌われる。最も大きな例は 230 小節目から「Segen」を 10 小節延ばすフレーズに見られるもので、全音符によって引き延ばされている（譜例 5）。

【譜例 5】《後宮》第 2 幕 226-242 小節



この長い音価から、カヴァリエーリの低音域が楽曲に生かすのに十分に値するものだったと考えられる。さらに、この歌手の尽きることのない歌唱力は、音の保持にも見られる。234 小節目からは 4 小節間ものロングトーンで c^3が書かれている。高音の披露を目的とする以外考えられないこの際立った特徴から、いかに高音域を得意としたかは明らかであり、このアリア全体には「セリア役」としか考えられない華麗な逸脱が頻発している。

　モーツァルトの場合はこうした歌手に即した作曲はアリアだけに限らず、第 20 番二重唱〈O welche Seligkeit!〉でも c^3の高音が生かされている（譜例 6）。

【譜例 6】《後宮》第 3 幕 254-259 小節

大抵の場合、オペラは後半になるにつれて楽曲の音域が低くなる傾向がある。しかし、この終盤の二重唱で明らかなように、コンスタンツェ役にはオペラの最後まで一貫して五線を越える高音域での歌唱が求められている。カヴァリエーリが単に高音を得意としたのではなく、持続して歌うことのできる音域の持ち主だったと言えよう。

　ここまでモーツァルトの《後宮》のコンスタンツェ役の楽曲を見てきた。モーツァルトは、カヴァリエーリについて「滑らかな喉」と語っていた。譜面を踏まえてみると、カヴァリエーリは低音から高音に至るまでの広い音域の中で、あらゆる技巧を駆使した旋律を歌うこ

との出来る歌唱能力を持つ歌手であることは明らかであり、それを余すことなく生かした楽曲は「セリア役」の特徴と完全に合致するものであった。さらにアリアだけでなく、重唱においても歌手を念頭に作曲が行われていたのは、モーツァルト作品独自の点である。カヴァリエーリに合わせて、コンスタンツェ役に「セリア役」の要素を入れ込むほど、もう一人の女性登場人物、「ブッファ役」のブロンデとの間には明確な差異を生み出すことが出来る。両者を明確化することによって、オペラ・ブッファと同じように全く異なった立場の女性登場人物の共存が、ジングシュピールでも実現出来たことは重要である。

５．結び

本論文では、ブルク劇場で活躍したカヴァリエーリを取り上げ、ジングシュピールにおける歌手の貢献について考察した。ブルク劇場は、1776 年からジングシュピールだけを上演することになり、その限られた状況の中で、作曲家たちは独自の手法を展開した。本論文では、ジングシュピールに従来にはない音楽内容を持たせることにより、このジャンルの芸術性が高められたが、それを可能にした者こそ、優れた創唱歌手カヴァリエーリの存在であったことを明らかにした。

ウムラウフの《坑夫》とモーツァルトの《後宮》において、カヴァリエーリが創唱した役柄の楽曲は、あたかも「セリア役」に相当する音楽内容を持っていた。それは広い音域や、メリスマ、前打音など、装飾的・旋律的要素がふんだんに盛り込まれたものであり、ときに物語の内容から逸脱するほどの言葉の引き延ばしも見られた。これはカヴァリエーリへの当て書きによるものだが、それによってイタリア・オペラとジングシュピールとの相互浸透がもたらされたことは重要である。これまで論ずるに足らないと捉えられていたこのジャンルにも、歌手への当て書きの影響はイタリア・オペラと同様にあり、作曲家の劇作品作曲への態度もこれと同じであった。《後宮》の例には《坑夫》の例を拡大するものも見受けられた。そもそもカヴァリエーリがブルク劇場の最初のジングシュピールに出演したことによりこのジャンルの幅が広がった結果、こうした展開が可能になったと考えられる。

さらにカヴァリエーリは、自身の高い歌唱力によって「セリア役」の音楽的特徴を際立たせ、「ブッファ役」との差異を明確化することに貢献した。両者はオペラ・ブッファにおいて、欠かせない対極の役柄である。「セリア役」を歌うことの出来る際立った歌唱力によって、カヴァリエーリの創唱したジングシュピールは、単なる喜劇的内容の音楽劇を超え、物

語や役柄に多面性を与え、芸術性の向上に貢献したのである。この二つの役柄の共存について、「セリア役」の形成の一端を担った歌手であると考え、今後は彼女が出演したブルク劇場のオペラ・ブッファの作品を追い、研究を深めていきたい。

参考文献

１．欧文献

Burney, Charles. 1974. *Music, men, and manners in France and Italy*. *1770*. London; Eulenburg.

Gidwitz, Lewy. 1991. “Ich bin die erste Sängerin”: Vocal Profiles of Two Mozart Soprano’s, *Essays on Opera* 1750-1800. Farnham: Ashgate.

―― 2001 “Cavalieri, Caterina” *The New Grove Second Edition* Vol 5: 297-298.

Hadamowsky, Franz. 1966. *Die Wiener Hoftheater1776-1966*. Wien: Georg Prachner.

Harris, Ellen T. 2001 “Prima donna” *The New Grove Second Edition* Vol 22: 319-320.

Jander, Owen / Sadie,Stanley. 2001 ”Soprano” *The New Grove Second Edition* Vol 24: 457-464.

Jander, Owen / Harris, Ellen T. 2001 ”Coloratura” *The New Grove Second Edition* Vol 6: 156.

――. 2001 ”Soubrette” *The New Grove Second Edition* Vol 24: 754-755.

Link, Dorothea. 1998. *The National Court Theatre in Mozart's Vienna: sources and documents*, 1783-1792. New York: Oxford University Press.

Michtner, Otto. 1970 *.Das alte Burgtheater als Opernbühne: Von der Einführung des deutschen Singspiels(1778)bis zum Tod Kaiser LeopoldsII.(1792)*. Wien: Österreichische Akademie der Wissenschaften.

Rice, John A. 1998. *Antonio Salieri and Viennese opera*. Chicago: The University of Chicago Press.

――. 2009 . *Mozart on stage*. Cambridge: Cambridge University Press.

Sadie, Stanley. 2000. *Mozart and his operas*. New York: ST.Martin’s Press.

２．音楽事典

Sadie, Stanley.(ed.) 1992. *The New Grove Dictionary of Opera*. New York: Oxford University Press.

――. (ed.) 2001. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians 2nd*. New York: Oxford University Press.

“Opera Roles”, Grove Music Online. https://www.oxfordmusiconline.com/page/opera-roles#E
（最終アクセス 2022 年 8 月 10 日）

３．和文献

秋津緑　2015　「1783-1791 年にブルク劇場で初演されたオペラにおける創唱歌手の貢献」平成 27 年度武蔵野音楽大学大学院博士論文。

海老澤敏/吉田泰輔監訳　1991　『モーツァルト事典』　東京：東京書籍。

海老澤敏/高橋英郎共訳　1976-2001　『モーツァルト書簡全集』　V(1995)、VI(2001)　東京:白水社。

ザスロー、ニール／ジョン.A.ライス 1996 『西洋の音楽と社会 6 啓蒙時代の都市と音楽』樋口隆一監訳　東京:音楽之友社。

セイディ、スタンリー　2011　『新グローブオペラ事典』中矢一義監訳　東京：白水社。

トージ／アグリーコラ　2005　『歌唱芸術の手引き』　東川清一訳　東京：春秋社。

松田聡　2007　「18 世紀後半のウィーン宮廷劇場におけるジングシュピール」『大分教育大学福祉科学部研究紀要』第 29 巻 2 号: 113-127。

――　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。

マンチーニ、ジャンバッティスタ　1990　『ベル・カントの継承 : 装飾の施された歌唱に関する実践的省察』　渡部東吾翻訳・注解　東京：アルカディア書店。

ラシュトン　2011　「後宮からの逃走」　スタンリー・セイディ編『新グローヴ オペラ事典』, 813-814　中矢一義・土田英三郎（日本語版監修）、東京：白水社。

執筆者不明　2011　「スーブレット」　スタンリー・セイディ編『新グローヴ オペラ事典』, 813-814　中矢一義・土田英三郎（日本語版監修）、東京：白水社。

４．楽譜

Mozart, Wolfgang Amadeus. *Le Nozze di Figaro*, *Mozart Neue Ausgabe sämtlicher Werke.* SerieII: Bühnenwerke, Werkgruppe 5: Opern und Singspiele, Band 16, herausgegeben von Ludwig Finscher, Kassel und Basel: Bärenreiter, 1973.

Umlauf, Ignaz *Die Bergknappen*, Dichtung von Paul Weidmann. *Denkmäler der Tonkunst in Österreich* Bd.36, Akademische Druck-u. Verlagsanstalt, 1959.