

# 1783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

——オペラ・ブッフアにおける「セリア役」と「ブッフア役」の共存——

秋 津 緑

## はじめに

本論考は筆者の博士論文「1783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」の主に第2章と第3章に加筆したものである。この研究は、作曲家が創唱歌手のために作曲を行ったことを「宛て書き」と定義し、18世紀後半のウィーンで活躍した歌手を研究対象として、1783年から1791年にブルク劇場で初演されたオペラの楽曲を歌唱技術の面から考察した。そして、オペラにおける創唱歌手、すなわち初演で歌った歌手のオペラへの貢献について考察することを目的とする。先行研究のA. Rice 1995、1998、2009や、Link 2002等によって、作曲家が初演歌手のために楽曲を書くという行為が行われうることまでは、すでに認められている。しかし、譜面から論証づけられたものはほとんど無く、それが具体的にどのような部分を指すのか不明確であり、特徴的な音高や旋律の特徴の指摘に留まっているに過ぎない。そこで本論考では、これまであまり注目されていなかったオペラ・ブッフアで活躍した歌手に焦点を絞り、これまで見過ごされて来た彼らの貢献を明らかにすることを目指す。

## 1. 対象と目的

ブルク劇場についての研究は、20世紀の後半になって注目された。これは、単に上演された演目や出演した歌手だけでなく、シーズン<sup>1)</sup>毎の劇場の状況を重要視したものである。その為、年ごとに様変わりする劇場の状況や、上演作品等のデータは非常によく整理されているが、劇場の状況と作曲家、演奏者を結び付けた考察はわずかにしかない。

本研究の考察対象は、ウィーンのブルク劇場でオペラ・ブッフアのみが上演された1783年から1791年の期間に活躍した創唱歌手達の中から、主要登場人物ばかりを歌った、経歴が明確である

---

1) 1シーズンごとの捉え方は、「復活祭明けから翌年の四旬節前までを1シーズンとしており、本稿ではそれを1789/90年というように表す。」と言う松田の意見（松田2007a: 117）を、本論考でも参考にしている。

ソプラノ歌手に限定する。当時のオペラ・ブッフアでは、オペラ・セリアとオペラ・ブッフアの相互浸透が著しく、1つの作品の中でオペラ・セリアに登場する役柄「セリア役」とオペラ・ブッフアに登場する役柄「ブッフア役」が共存した。これは、従来のオペラ・ブッフアに無かった上品さや洗練さを取り入れ、芸術性を増幅させるためである。これは、他のイタリア・オペラには無いオペラ・ブッフア独自の特徴として、従来の研究で認められているが、「セリア役」の楽曲にばかり注目が集まり、「ブッフア役」に言及されたものはほとんど無いのが現状である。

ソプラノ歌手の中から、本論考では「ブッフア役」を歌う歌手としてナンシー・ストーラス Ann Nancy Storace (1765-1817)、そして「セリア役」を歌う歌手としてアドリアーナ・フェッラレーゼ Adriana Ferrarese (1755-99) を取り上げる。それぞれのタイプのソプラノ歌手を考察することで、「ブッフア役」と「セリア役」の対照的な特徴を捉えることが出来よう。これまではオペラ・ブッフアが多様性を持つようになり、幅広い作品が生み出されたのは、「セリア役」の歌唱力に頼る部分が多いとされ、彼らばかりが重要視されていた。しかし、本研究では「ブッフア役」を担った歌手にも着目し、これまで見過ごされて来た彼らの貢献を明らかにすることを目指す。

歌手については、『ニューグローヴ世界音楽大事典』や Sadie 2000 における個別の情報に、最新の研究である Link 2002 や、Rice 1998 で明らかとなった情報を加えている。これは、現在のところ最も包括的な経歴と言えるだろう。そして、歌手が創唱したオペラの楽曲分析を行い、それぞれの作曲家が同じ歌手に対して作曲を行った際、歌手の声域をはじめとした歌唱技術がいかに楽曲に反映されているかを述べる。従来の先行研究では重唱曲は扱われてこなかったが、本研究の独自の点として考察対象としている。なお、使用楽譜は、初演で演奏された楽譜（現代譜に起こされたものを含む）、あるいは最も初演に近いと判断される手稿譜をもとに作成された信頼性のある現代譜に限る。

## 2. 18 世紀後半におけるウィーンのブルク劇場

ブルク劇場は、神聖ローマ帝国女帝マリア・テレジア（在位 1740-1780）によって 1741 年に建設されたもので、1742 年に主としてオペラを上演する劇場として開かれた。皇帝ヨーゼフ二世（在位 1765-1790）は、この劇場をウィーン市から引き継ぎ、宮廷の管理下に置いた。当初はこの劇場では母国語であるドイツ語の演劇作品を上演していたが、ドイツ語による質の高い作品を提供することで、市民にドイツ語とドイツ語文化を広めることを目的とし、上演ジャンルをジングシュピールに限定した。ジングシュピールはウィーンで既に上演されていたが、主に市民階級に喜ばれる民衆劇的なものであった。そこでヨーゼフ二世は、より一層芸術性の高い音楽劇作品の上演を目指し、ブルク劇場に宮廷が組織するオペラ団（ジングシュピール団）を結成した。このヨーゼフ二世による「オペラ改革」の成果は、1787 年 2 月に上演されたウムラウフ Ignaz Umlauf (1746-1796) の《抗夫 Die Bergknappen》である。その後、モーツァルト Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) の《後

宮からの逃走 *Die Entführung aus dem Serail*》K. 384 等の作品が上演されていく。

しかし、ジングシュピールの成功作は僅かであった為、1783年にはヨーゼフ二世はジングシュピール団を解散し<sup>2)</sup>、新たにオペラ団（オペラ・ブッフア団）を結成する。そして、1783年に彼はこのジャンルで活躍していた歌手や作曲家、そして台本作者をヨーロッパ各地から招へいた。新体制となった劇場で最初に上演されたのは、1787年サリエリ Antonio Salieri (1750-1825) のオペラ・ブッフア《やきもち焼きの学校 *La scuola de' gelosi*》である。以降はパイジエツロ Giovanni Paisiello (1740-1816)、マルティン・イ・ソレール Vicente Martin y Soler (1754-1806)、そしてモーツァルトなど、オペラ・ブッフアの代表的な作曲家が多くの新作オペラを手掛け、この体制は8シーズン続いた。1790年2月にヨーゼフ二世が死去すると、後継のレオポルト二世 (1747-1792: 在位 1790-1792) は91年-92年のシーズンから劇場運営方針を変えた。

以上のように、ヨーゼフ二世の改革によって、オペラはその都度上演されるオペラのジャンルが変更された。歌手はそこに決定権が無いばかりか、レパートリーの変更や活動する劇場の変更を余儀なくされたのである。また、出演歌手が明らかとなっている新作オペラの配役を見ると、オペラ・ブッフア団には多くの歌手がいるが、主要登場人物を歌う歌手はかなり限定されていることが指摘できる<sup>3)</sup>。

### 3. 2つの役柄—「セリア役」と「ブッフア役」の共存

#### 3-1. 性格的特徴

18世紀を通して、オペラ・ブッフアはオペラ・セリアの要素を結合させることで、題材の面でも多様化していく。このジャンルが大きく発展を遂げたのは、前述の2種の役柄の出現であると考えられる。Riceはその両者は登場人物の身分によって分かれることを以下のように述べている (Rice 1998: 85、日本語訳は執筆者)。

18世紀のオペラ・ブッフアの最も典型的な特徴の1つは、オペラ・セリアの身振り、言い回し、そして役柄のタイプとの結合である。多くの台本の冒頭の配役表では、役柄を2つのカテゴリーに分けている。「セリア役」は通例貴族で、たいてい恋愛関係に巻き込まれる。残りは「ブッフア役」に分類される。

---

2) ブルク劇場で上演が止められたジングシュピールは、1785年にケルトナートーア劇場で上演されるようになり、タイバー Therese Teyber (1765-1830) やアーダムベルガー Johann Valentin Adamberger (1743-1803) が活動した。

3) 同じソプラノでも、マリア・マンディーニ Maria Mandini (1760-1800?) (マルティン・イ・ソレールの《気難しだが根は善良》のマリーナ役や、《フィガロの結婚》のマルチェッリーナ役) やドロテア・ブッサーニ Dorothea Bussani (1763-1810) (モーツァルトの《フィガロの結婚》のケルビーノ役) のように、主要登場人物の役柄でないソプラノ歌手もいた。

「セリア役」は貴族階級の登場人物であるとし、「ブッフア役」は残りの配役、即ちここには農民や小間使いなどの庶民階級がまとめられる。階級と言う明確な判断基準は、両者を区分する上で重要であると考え、本論考でも採用している。Gidwitzも同様の見解であるが、「1780年代のオペラ劇場における役柄は、それぞれのスタイルの傾向をぼかすことによって、音楽表現の語彙を広げ始めた」(Gidwitz 1996: 201)とも述べている。両者は明確に異なっているのではなく、その境界線がぼかされている場合があることも指摘しているが、具体的な事例は明らかにしていない。これは、両者の相互浸透であると考えられ、「ブッフア役」に「セリア役」の要素が含まれる場合、またその反対もある事が予測出来よう。

### 3-2. 音楽的特徴

「セリア役」と「ブッフア役」における音楽的特徴を見てみると、それぞれに求められているものが大きく異なっている。それは、セイディが『ニューグローヴ世界音楽大事典』第1版の、「オペラ」の項ではっきりと述べている(セイディ 1994: 486)。

オペラ・ブッフアの歌手たちは大抵の場合オペラ・セリアの歌手ほどには歌唱技法に長じていなかったもので、芝居の内容に応じ適切な演技をすることを心掛け、そのために演劇的側面に注意を払って演じるようになったという事実である。

ここでは、オペラ・ブッフアの歌手、即ち「ブッフア役」の歌手には歌唱力が求められていないと考えられている。オペラ・ブッフアでは、歌唱力は「セリア役」を歌う歌手に求め、彼らが声の披露に集中する代わりに、「ブッフア役」を歌う歌手には演技力を求め、芝居によって物語を展開するというように、両者で役割が異なっていたのである。その為、オペラ・ブッフアの多様化に貢献したのは「セリア役」に頼る部分が多いと考えられている。

また、Gidwitzは「セリア役」については「独唱者的」とも述べており、音楽の重要性を「セリア役」のみに認め、以下のような特徴を挙げている(Gidwitz 1996: 201)。

オペラ・セリアの役柄は、典型的に独唱者的であり、息の長い歌うような旋律、力強く大げさなしぐさと手の込んだ華麗な逸脱から成り立つ。たしかに、歌手の歌唱技能の披露は、活発な跳躍、規模の大きいコロラトゥーラ、声域の両極端を通して動くこと。あるいは熟達したポルタメントによる陰影、優美さ、そしてニュアンスを示すこと。これはセリアのスタイルによるオペラ書法のまさに中心部である(日本語訳は執筆者)。

ここでは、旋律の長さを「セリア役」の音楽的特徴の1つとしている。また「手の込んだ華麗な

逸脱」とは、その後に述べられている技巧的なものを指し、跳躍やコロラトゥーラの動きを特徴として認めている。こうしたコロラトゥーラの有無から両者を線引きする考え方は、Rice 1998 も同様である。さらに、それが両極端の声域を通じて行われていることも Gidwitz によって明らかにされている。また、「力強く大げさなしぐさ」やポルタメントによるニュアンスといった、音楽表現に関する言及は、「ブッフア役」にはないものであり、「セリア役」が担う要素として考えられている。こうした音楽的特徴の多さから、「セリア役」の音楽こそを作品の中心部、すなわち重要なものとして捉えている。

一方「ブッフア役」の要素については、「セリア役」と対照的な意見を述べている (Gidwitz 1996: 201)。

1つ目は音と言葉の歌い方、すなわち文字通り1つのシラブルに1つの音を割り当てること (高められた例は、パター・シンギング<sup>4)</sup> である)。第2にテッシトゥーラ<sup>5)</sup> の大部分は話す時の音域に限定されていることであり、拡大されたメリスマの機会は限定されている。そして、第3にソロの機会とアンサンブルでの歌唱、および舞台での所作との混合である (日本語訳は執筆者)。

「セリア役」の音楽的特徴にコロラトゥーラの披露があったのに対して、「ブッフア役」にはメリスマの機会、つまり装飾的特徴が少ないことが指摘されている。さらに、この役柄の特徴として、アンサンブルにおいて役割が与えられている事への指摘は重要であり、歌唱だけでなく、演技力が求められていることも分かる。また、これに加えて Rice は「ブッフア役」の旋律的特徴は、短いフレーズ、同じようなリズムの繰り返し、1シラブルごとに歌詞がつけられた言葉の多さ (Rice 1998: 76-83、日本語訳は執筆者) と述べている。こうした「セリア役」には無い演劇的要素こそが、「ブッフア役」に求められているものであった。

また、楽曲の歌唱旋律については、各々の歌唱旋律自体の長さは異なり、「ブッフア役」の旋律は1フレーズごとが2小節で区切られる短いものが多いのに対して、「セリア役」は長い旋律であり、その性格が分かれていることが従来の研究で指摘されている。以下の〔表1〕は、両者の特徴を執筆者が表にまとめたものである。(〔表1〕は次頁)

---

4) 「パター・ソング patter song」早口歌。できるだけ短い時間に最大限の数の言葉を発することがおかしみを誘う、滑稽な歌。この技巧は、18世紀後期に作曲家たちがこのアイデアをブッフア (滑稽な役) の独唱にもち込むに及んで、常套のものとなった (たとえば、モーツァルトの《フィガロの結婚》におけるバルトロのアリア〈敵討ち、そう敵討ちだ! La vendetta, oh la vendetta!〉) (セイディ 2006: 812)。

5) 本来は「テクスチュア (Texture)」の意。ある声の音域を指す語で、高い、あるいは低いなどといわれる。テッシトゥーラは最高音や最低音で測られるのではなく、最もよく用いられる音域によって決定される (セイディ 2006: 810)。

〔表 1〕「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<br>・メリスマティック<br>・ロングトーン | ・同じようなリズムの繰り返し<br>・シラビック<br>(限られたメリスマの機会) |
| 装飾的特徴   | ・トリル<br>・大きな跳躍                      | なし  |

以上のことを踏まえると、両者の特徴は極めて対照的であることが分かる。「セリア役」を歌う歌手の楽曲では、装飾的・技巧的要素が多く、いわゆる名人芸が披露されるのに対し、「ブッファ役」を歌う歌手の楽曲には際立った特徴が無い為に、オペラ・セリアの歌手ほどの歌唱力が期待されていなかったことが分かる。そのため、これまではオペラ・ブッファが多様性を持つようになり、幅広い作品が生み出されたのは、こうした「セリア役」の歌唱力に頼る部分が多いとされ、彼らばかりが重要視されていた。また、従来の研究では、「セリア役」の歌唱能力によって「ブッファ役」の特徴を歌うことは可能であっても、「ブッファ役」が「セリア役」の特徴は歌えないものと捉えられている。従って、「ブッファ役」に求められているものは演技力だけであり、オペラ・ブッファの発展に貢献しているのは、「セリア役」だけだと考えられている事が現状である。こうした従来の役柄における指摘は、個々のオペラ・ブッファの役柄や楽曲に対して個別に分析されているものではない。そこで執筆者の博士論文では、配役が明らかになっている作品について、その役柄の状況を物語の筋に沿って把握し、登場人物それぞれに役柄の特徴を見出した。

#### 4. ブルク劇場で活躍した創唱歌手—楽曲分析

ここでは、当該期間にブルク劇場で初演された 23 作品の創唱歌手約 21 名の中から、「ブッファ役」として活躍したソプラノ歌手である、ストーラスとフェッラレーゼについて、作曲家が歌手のために「宛て書き」した楽曲を考察する。この 2 人は、ブルク劇場の新作オペラにおいて、他の歌手と比べても圧倒的に主要登場人物として出演した歌手たちである。それぞれの節で歌手の経歴を述べた後、初演で歌ったオペラのアリアと重唱部分に着目し、歌手の歌唱力を譜面から実証したい<sup>6)</sup>。

6) 楽曲分析の着目ポイントは、主に①音域（最高音・最低音）、②メリスマの有無、③トリルや前打音などの装飾、④旋律の特異な動き（跳躍や際立って多用される音）である。

#### 4-1. ナンシー・ストーラス

ストーラスはロンドンで生まれたソプラノ歌手である。1783年にイタリアからウィーンへと活動の地を移し、同年4月22日にブルク劇場でサリエリの《やきもち焼きの学校 La scuola de'gelosi》の伯爵夫人役で出演しデビューを果たした<sup>7)</sup>。翌1784年8月23日にはパイジェットの《ヴェネツィアの王テオドロ II Re Theodoro in venezia》のリセッタ役で、同地で初めて初演作品に参加する。ツィンツェンドルフ Karl von Zinzendorf (1739-1813)はこの公演に何度も通い、「卓越したストーラス」、「ストーラスの天使のような頬」と日記に書き記したが (Rice 1998: 337、日本語訳は執筆者)、歌唱を評価しているものは無い。ストーラスはウィーンのブルク劇場に出演するために招へいされたが、1786年2月7日に初演されたサリエリの《まずは音楽、お次がせりふ Prima la musica, e poi parole》では、シェーンブルン宮殿での公演に参加した。この催しは、ヨーゼフ二世が2つのオペラを依頼し、ジングシュピール団と、オペラ・ブッフア団がそれぞれ短い1幕物を上演したものである。サリエリは、オペラ・ブッフアである《まずは音楽、お次がせりふ》、そしてモーツァルトがジングシュピール《劇場支配人》をそれぞれ作曲し、オランジュリーで上演された (Rice 1998: 376)。この公演への出演からは、彼女がオペラ・ブッフア団の数ある歌手の中で、代表的な歌手として扱われていたことが分かる。

1786年5月1日には、モーツァルトの《フィガロの結婚 Le nozze di Figaro》のスザンナ役を創唱した。モーツァルトは1783年7月2日に書いた父宛ての手紙<sup>8)</sup>の中で、当時既に有名であったアロイジア・ランゲ Aloisia Lange (1761-1839)について述べた際に、「新しい歌手ストレース嬢 (原文ママ)ともいまや大いに関係がありますからね」(海老澤 1995: 381)と書き、アロイジアの新しいライヴァルとして、ストーラスの存在を既に認めていた。《フィガロの結婚》の初演は、ヨーゼフ二世が「独唱以外の曲はアンコールに応じてはならない」と指示するほど (海老澤 1991: 138) 熱狂的に受け入れられたが、《フィガロの結婚》でのスザンナ役の歌唱について、ハンガリーの詩人カズィンツィ Franz Kazinczy (1759-1831)は、「美人歌手ストレース (原文ママ)は目、耳、そして魂を魅了した」と述べた (海老澤 2001: 283)。以下の〔表2〕は、ストーラスのブルク劇場での主な出演作を執筆者が表にまとめたものである。(〔表2〕は次頁)

ストーラスの出演経歴において重要な事は、彼女が新作オペラで歌った役柄はすべて主要登場人物であることである。ブルク劇場のオペラ・ブッフア団には、他にもソプラノ歌手がいるにも関わらず、彼女にばかり主要登場人物が与えられ続けることには、彼女の歌唱力に評価すべき点があると考えられる。

---

7) ストーラスはウィーンへ来る直前にヴェネツィアのカーニヴァルで同じ役を歌っていたため (Link 2002: 14)、ブルク劇場のオペラ・ブッフア上演の第1作にこの作品が選ばれたのは、ストーラスとの深い関係わりがあると考えられる。

8) アロイジアのためのコンサート・アリア《あなた様に明かしたい、おお神よ Vorrei, spiegavi, o Dio!》K. 418と《いいえ、あなたには出来ません No, no, che non sei capace》K. 419の作曲中に書かれた。

〔表2〕 ストーラスが出演した主なオペラ作品とその役柄（下線は初演作品）<sup>9)</sup>

| 上演年月日<br>上演地                     | 作曲家                               | 作品名   | 役名                        | 言語   |
|----------------------------------|-----------------------------------|---|---------------------------|------|
|                                  |                                   | ジャンル  |                           |      |
| 1783.4.22<br>ウィーン                | サリエリ<br>Salieri                   | やきもち焼きの学校 <u>La scuola de'gelosi</u><br>Dramma giocoso                              | 伯爵夫人<br>Contessa          | イタリア |
| 1783.8.13<br>ウィーン                | パイジェットロ<br>Paisiello              | セヴィリアの理髪師 <u>Il barbiere di siviglia</u><br>Opera buffa                             | ロジーナ<br>Rosina            | イタリア |
| 1784.8.23<br>ウィーン                | パイジェットロ<br>Paisiello              | <u>ヴェネツィアの王テオドロ</u> <u>Il Re Teodoro Venezia</u><br>Dramma eroicomico               | <u>リゼッタ</u><br>Lisetta    | イタリア |
| 1785.6.1<br>ウィーン                 | ストーラス<br>Storace                  | <u>不満な妻</u> <u>Gli sposalcontenti</u><br>Opera comica                               | <u>エジニーナ</u><br>Eginina   | イタリア |
| 1785.10.12<br>ウィーン               | サリエリ<br>Salieri                   | <u>トロフォーンニオの洞窟</u> <u>La grotto di Trofonio</u><br>Opera comica                     | <u>オフエーリア</u><br>Ofelia   | イタリア |
| 1786.1.4<br>ウィーン                 | マルティン・<br>イ・ソレル<br>Martin y Soler | <u>気難しだが根は善良</u> <u>Il burbero di buon cuore</u><br>Dramma giocoso                  | <u>アンジェリカ</u><br>Angelica | イタリア |
| 1786.2.7<br>ウィーン <sup>10)</sup>  | サリエリ<br>Salieri                   | <u>まずは音楽、お次がせりふ</u> <u>Prima la musica e poi le parole</u><br>Divertimento teatrale | <u>トニーナ</u><br>Tonina     | イタリア |
| 1786.5.1<br>ウィーン                 | モーツァルト<br>Mozart                  | <u>フィガロの結婚</u> <u>Le nozze di Figaro (K. 492)</u><br>Opera buffa                    | <u>スザンナ</u><br>Susanna    | イタリア |
| 1786.11.17<br>ウィーン               | マルティン・<br>イ・ソレル<br>Martin y Soler | <u>珍事</u> <u>Una cosa rara</u><br>Opera buffa                                       | <u>リッラ</u><br>Lilla       | イタリア |
| 1786.12.17<br>ウィーン               | ストーラス<br>Storace                  | <u>いかがわしさ</u> <u>Gli equivoci</u><br>Dramma buffo                                   | <u>ソフロニア</u><br>Sofronia  | イタリア |
| 1787.2.23<br>ウィーン <sup>11)</sup> | モーツァルト<br>Mozart                  | レチタティーヴォとアリア<br>心配しなくともよいのです、愛しい人よ<br><u>Non temer, amato bene (K. 505)</u>         |                           | イタリア |

ストーラスが出演したのは、こうした「ブッフア役」であった。ウィーンに活動地を移してから、ストーラスが出演したオペラは主にパイジェットロやモーツァルト、サリエリ、そしてマルティン・イ・ソレルといった、当時活躍していた重要な作曲家の作品ばかりである。これについては、Gidwitz も、「彼女のウィーン時代には、一流の作曲家（パイジェットロ、マルティン・イ・ソレル、モーツァルト）が、彼女の為に重要な役を作りだした」（日本語訳は執筆者）と述べている（Gidwitz/Rice 2001: 441-442）。また、「彼女の声の特質は、彼女のために書かれた最も優れたオペラ、モーツァ

9) Link 2002: 14-16.

10) この公演はブルク劇場ではなく、ウィーン郊外のシェンブルン宮殿のオランジュリーで行われた。

11) この演奏会は、ケルトナートーア劇場で行われた（海老澤 2001: 327）。



ルトの《フィガロの結婚》とマルティン・イ・ソレルの《珍事》の彼女の音楽から推測することが出来よう」（日本語訳は執筆者）と述べられており（Gidwitz/Rice 2001: 441-442）評価する点があることが予想できるが、前述のように「ブッフア役」を歌う歌手には歌唱力が求められていないと考えられている。しかし、多くの作曲家のオペラ作品において、主要登場人物として舞台に立った彼女の楽曲には、注目すべき点があると考えられよう。

1786年に出演したモーツァルトの《フィガロの結婚》でストーラスが演じたスザンナ役は、貴族等の身分の高い役では無く、伯爵夫人に仕える女中、いわゆるスープレット<sup>12)</sup>であり、使用人階級であるこの役柄は、「ブッフア役」に相当する登場人物である（Gidwitz 1996: 201）。しかし、スザンナ役の登場場面や楽曲数が、このオペラの「セリア役」であるアルマヴィーヴァ伯爵夫人役よりも多いことは特筆すべき点である。スザンナ役について Jander と Sadie は『ニューグローヴ世界音楽大事典』第2版の「Soprano」の項では、「モーツァルトが、彼の円熟したオペラのために作曲した歌手達の中で、おそらく最も有名なのは、ナンシー・ストーラスである。（中略）彼女の魅力と快活な物腰は賞賛された」と述べている（2001: 459、日本語訳は執筆者）。「ソプラノ」の項で、ストーラスの名が挙がっている事から、彼女が代表的なソプラノ歌手の1人であったことは明らかである。しかし、ここでも重要視されているのは、前述のストーラスへのツィンツェンドルフの感想と同じように、彼女の歌唱力では無く、彼女の容姿や舞台姿の方である。さらに、スザンナ役について、『モーツァルト事典』では、スザンナの楽曲への明らかな軽視がみられる。（海老澤 1991: 137）。

第2幕第8場では、「来て、膝をついて」のアリアの魅力よりも、彼女の狂言回しとしての存在感が重要である。実際、この役には、終幕の「早く来て、美しい喜びよ」以外に、これといったソロの聞かせどころはない。

ソロに着目点が無いとはっきり述べられている上記の引用からは、スザンナ役は歌唱面で注目されていないことが明らかである。また、多くの重唱曲が与えられているにも関わらず、重唱については、全く言及が無い。Link も同様に「ストーラスの音楽は、時々華美な要素を含んでいるが、大げさな音域や難しさはめったに無い」とし（Link 2002: 8、日本語訳は執筆者）、スザンナ役の音楽に高度な歌唱力が要求されていないと考えている。こうした楽曲面への言及の無さは、ストーラスの容姿が関わっていると考えられる研究者もいる。リーバーンは、『ニューグローヴ世界音楽大事典』第1版の「ナンシー・ストーラス」の項では、「ナンシーは小柄で太っていたため、深刻な内容のオペラには向かなかったが、ウィーンの上演作品のほとんどを占める喜歌劇においては、右に出る

---

12) 「小間使い」の意。ベルゴレーシの《奥様女中》のセルピーナ、《フィガロの結婚》のスザンナ役など（セイディ 2006: 808-809）。

者がなかった」述べている（リーバーン 1994: 267）。小柄で太っていると深刻な内容のオペラに向かないのかは、いささか疑問が残るが<sup>13)</sup>、ストーラスの容姿や舞台姿がスザンナ役を初めとした、スープレット役にとても合っていると判断されている事は分かる。しかし、ストーラスという歌手が着目されているにも関わらず、その楽曲には注目すべき点が無いのだろうか。

実際に彼女に「宛て書き」された楽曲には、「セリア役」に見られるような高度な歌唱技能が要求されている。例えば、第2幕第13番のアリア〈いらっしゃい、ひざまずくの Venite inginocchiatevi〉では、アリアの終盤で1つのフレーズが広い音域で書かれている。〔譜例1〕では、95小節-96小節目、そして99小節-100小節目でも、1オクターヴ以上の跳躍がある（〔譜例1〕の矢印部分）。

〔譜例1〕<sup>14)</sup>

Se l'a-ma-no le fem-mi-ne han cer-to il lor per - chè. Se l'a - ma-no, han cer - to il lor per - chè,

従来の研究では、広い音域は「セリア役」の音楽的特徴と捉えられていたが、スザンナの楽曲には独唱・重唱を問わず、幅の広い跳躍によってフレーズの音域が広範囲に及んでいる。

こうした跳躍は、高度な歌唱技能の一つと考えられよう。なぜなら、クヴァンツが『フルート奏法』の「第18章音楽家と音楽論」の中で、「歌手に要求されることは、ファルセットと胸声を統合し、どこで胸声が終わり、ファルセットが始まるのかをわからないようにすること」と述べているように（クヴァンツ 1976: 281）、高音と中低音をスムーズに歌いつながる発声法の重要性を唱えている教則本が多いからである。

第19番の六重唱〈この抱擁で母を認めておくれ Riconosci in questo amplesso〉において、スザンナ役は6人のキャラクターの中で最も上のパートを歌っているにも関わらず、104小節目からのフレーズでは、下のパートを歌うマルチェリーナ役の旋律を下回るaを歌っている。こうした他のパートよりも低い音を歌うと言う特徴が、どの重唱でも見られることは重要である。〔譜例2〕。

〔譜例2〕

Susanna  
que - st'a - ni - ma ap - pe - na re - si - ster or sa \_\_\_,

Marcellina  
que - st'a - ni - ma ap - pe - na re - si - ster or sa \_\_\_,

13) 『ニューグローヴ世界音楽大事典』第2版では、このような記述は無い。

14) 《フィガロの結婚》の使用楽譜は国際モーツアルテウム財団が発行し、ペ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16巻に収められている現代譜のフルスコアを使用する。編集者は Ludwig Finscher (1930-)。ウィーン初演の自筆原稿をもとに作成された。

そして、第13番のアリアのように、この重唱でも広いフレーズの中で1オクターヴを越える大きな跳躍が歌われていることに注目したい。〔譜例2〕107小節目の「resister」に付されたaは、オペラ全体を通じてスザンナの最低音であり、しかも四分音符という一定の長さが認められる。通常のソプラノ<sup>15)</sup>よりも低いaがあえて記譜されていると言うことは、歌手の歌唱可能な音であったと考えられよう。本来「セリア役」の特徴であるべき広い音域の跳躍が、重唱曲でもスザンナの楽曲に見出すことが出来る。これは、他の作曲家には無い、モーツァルト独自の特徴である。

28番アリア〈さあおいで、遅れないで Deh vieni non tardar〉の締めくくりの部分では、フェルマータが二カ所に置かれている。それは、「来てちょうだい vieni」を2回目にくり返す38小節目と、その後続く「私は貴方の額に花冠を載せたいのよ Ti vo' la fronte incoronar di rose」と歌うフレーズの46小節目に見られる〔譜例3〕。

### 〔譜例3〕

37  
vie - - - ni vie - ni, ti vo' la fron - te in - co - ro - nar - - - - di ro - - - se, ti vo' la

43  
fron - te in - co - ro - nar - - - - , in - co - ro - nar - - - - di ro - - - - se.

このフェルマータは、「独唱者用の楽譜では、この記号は即興的なカデンツァ<sup>16)</sup>が要求されていることを示す」と述べられているように（フッラー 1994: 534）、作曲家が何らかの装飾を書き示すのではなく、自由装飾を演奏者に委ねる部分であり、通常コロラトゥーラと高音の披露が行われる。こうした要素は、これまでの先行研究においては「セリア役」にのみ認められており、「ブッフア役」の特徴としては認められていなかった。スザンナのアリアに置かれていることは、極めて稀な特徴であり、このアリアが単に「ブッフア役」として扱われているのではなく、様々なテクニックを駆使する「セリア役」のアリアと同じように、高い歌唱力が必要な楽曲として手掛けられたと言えよう。「セリア役」の特徴を「ブッフア役」に取り入れることで、「ブッフア役」の表現力を豊かにし、登場人物が多面的に描かれているのである。このようなフェルマータは、《フィガロの結婚》以降もモーツァルトの他のスープレットのアリアにも置かれ<sup>17)</sup>、「ブッフア役」が「セリア役」の女性登

15) 『ニューグロヴ世界音楽大事典』第2版の「Soprano」の項では、一般的なソプラノの音域はc'からa<sup>2</sup>と定義されている（Jander / Sadie 2001: 457-464）。

16) アリアに挿入される名人芸的なパッセージで、ふつうは終わり近くにある。歌手によって即興的に歌われるか、あるいはヴェルディ後期のオペラのように、作曲者によって書き下ろされる（セイディ 2006: 805）。

17) 《ドン・ジョヴァンニ》のツェルリーナの第12番アリア〈ぶってよマゼット〉、第18番のアリア〈いいこと、愛しいあなた〉、《コシ・ファン・トゥッテ》デスビーナの第12版のアリア〈男たちに、兵士たちに〉、第19番のアリア〈女も15になれば〉。

場人物と対等に扱われた端緒であるとして、注目すべきであると考えられる。

また、従来の研究では言及されていないが、38小節目からのフレーズには、いくつかのスケッチが残されている〔譜例4〕。これはどちらも、初演で歌われたものよりもフレーズの長さが短い。さらに、初演では最高音のa<sup>2</sup>が四分音符で歌われたが（〔譜例3〕の丸印部分）、自筆譜のスケッチではa<sup>2</sup>が避けられている。

〔譜例4〕<sup>18)</sup>

ti vo' la fron - te in - co - ro - nar di ro - - - se  
ti vo' la fron - te in - co - ro - nar di ro - - - se

《フィガロの結婚》の他の楽曲には無い、こうした書き直しの多さからは、ストーラスの歌唱技能に合わせるために、モーツァルトが特に「宛て書き」に拘った部分だと推測できる。

ここまでは、ストーラスが創唱した《フィガロの結婚》のスザンナ役について見て来た。この役の楽曲を見てみると、歌唱旋律に特徴的な高音や装飾的要素は見いだせない。しかし、スザンナ独自の広い音域の旋律を歌う時に、華美ではないがそれに相応しい重要な発声法や歌唱力が必要であることは明らかである。「セリア役」の要素が取り入れられた事で、「プッファ役」に感情表現の場が与えられ、役柄の幅が広げられていると言えよう。そして、こうした高い歌唱能力によって、彼女が創唱した多くの役柄は、プリマ・ドンナに比肩する重要な位置を獲得したと考えられる。

#### 4-2. アドリアーナ・フェッラレーゼ

フェッラレーゼは、イタリアのフェラーラ近辺で生まれ、ヴェネツィアのメンディカンティ女子慈善養育院の音楽学校 Ospedale dei Mendicanti<sup>19)</sup>で音楽を学んだ(Gidwitz 2001: 711)。1770年にヴェネツィアを訪れていたバーニー Charles Burney (1726-1814)は、フェッラレーゼの歌を聞く機会があり、彼の旅行記の中で「フェッラレーゼの歌は大変すばらしく、彼女は私たちのチェンバロのe<sup>3</sup>に到達する事が出来る、ずばぬけた声域を持っていた。そして、そのe<sup>3</sup>を彼女は純粋で自然な声で、

18) 自筆譜のファクシミリ Wolfgang Amadeus Mozart, *Le nozze di Figaro*, Facsimile of the Autograph Score, Introductory essay by Nobert Miller, Musicological introduction by Dexter Edge. Los Altos: The Packard Humanities Institute, 2007. より、執筆者が現代譜を作成している。

19) 共和国時代のヴェネツィアには、身寄りのない子供たちのための四つのオスベダーレがあり、女子の音楽教育の場にもなっていた。18世紀末のヴェネツィアは演奏会やオペラの上演の盛んな、まさに音楽の町であったが、これらの養育院兼音楽院の行う演奏会は、地元の人のみならず、ヨーロッパ中からヴェネツィアを訪れる人々の、見逃せない文化的な楽しみになっていた。(スカルパ 2011: 176)。

かなり長い間、長く延ばすことが出来た」と述べており (Burney 1974: 36、日本語訳は執筆者)、フェッラレーゼが若いうちから高音を得意とした事が分かる。

彼女は、1788年以降はウィーンに活動の場を移し、ブルク劇場のオペラ・ブッフア団に参加した。デビューは同年10月13日に上演された、マルティン・イ・ソレルの《ディアーナの樹》再演のディアーナ役であった<sup>20)</sup>。この公演について『ウィーンからの報告 *Rapport von Wien*』誌では、次のように報じられている (リーバーン 1994: 504)。

数曲のアリアが彼女のために特別に移調された。彼女は信じられないような高音と印象的な低音を具えており、当地の音楽通たちは、かつてウィーンでこれほどの声を聴いたことがないと主張している。ただ惜しむらくは、彼女の演技がその声に及ばないことである。

フェッラレーゼの為にアリアが移調されたのは、彼女の高音を披露する為だと考えられる。もともと、ディアーナ役の特曲は全部で4つあり、どれも音が高く<sup>21)</sup>、特に第13番のアリア〈ひどい人！ このやり方で *Perfidi! In questa guisa*〉の最高音は  $d^3$  であり、この公演でフェッラレーゼは得意とする高音を十分に披露したと考えられる。しかしその一方で、演技の点では前述のストーラスのような評価は受けていない。こうした当時の記述から、2人が異なったタイプのソプラノであることが分かる。しかし、フェッラレーゼはモーツァルトの《フィガロの結婚》でストーラスが務めたスザンナ役を1789年8月29日に歌った。フェッラレーゼがスザンナを演じたこの再演では、2つの特曲が書き換えられている。モーツァルトは、1789年8月19日(?)に書いた手紙の中で「曲はとても彼女の気に入った」と書いていることから、再演歌手に対する明らかな「宛て書き」が認められる。

フェッラレーゼは翌1790年1月26日には、モーツァルトの《コシ・ファン・トゥッテ》のフィオルディリージ役を創唱した。2つのアリアにはコロラトゥーラを披露する部分が多く書かれており、この作品でも明らかな「宛て書き」が認められる。以下の〔表3〕は、フェッラレーゼがブルク劇場で出演した作品を執筆者が表にまとめたものである。(〔表3〕は次頁)

---

20) 初演は1787年10月1日にブルク劇場で行われた。初演でディアーナ役を歌ったのは、アンナ・ボゼッロ＝モリケッリ Anna Bosello-Morichelli (生没年不詳) である。

21) Martin y Soler, Martin Labore di Diana, edición crítica a cargo de Emilio Casares Rodicio. *Música hispana. Serie A, Música lírica*; 36, Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales; 2001. これは、マドリード・コンプルテンセ大学音楽学研究所が2001年に出版した現代譜のフルスコアである。編集者は Emilio Casares Rodicio (詳細不詳) で、3つの *Música hispana* コレクションの3シリーズのうち、劇場音楽部門の36巻目にあたるものである。このスコアは、1787年の初演で使われた2つのイタリア語のスコアと台本を基に作成された。《ディアーナの樹》ヨーロッパやアメリカの図書館の至る所に、様々なスコアが散在している為、最も初演に近い形のスコアの作成を目指し、本スコアはまとめられた。

[表 3] フェッラレーゼが出演した主なオペラ作品とその役柄（下線は初演作品）<sup>22)</sup>

| 上演年月日              | 作曲家                               | 作品名   | 役名                                  | 言語    |
|--------------------|-----------------------------------|---|-------------------------------------|-------|
| 上演地                |                                   | ジャンル  |                                     |       |
| 1788<br>ウィーン       | マルティン・<br>イ・ソレル<br>Martin y Soler | ディアーナの樹 L'arbore di Diana（再演）<br>Opera Buffa                  | ディアーナ<br>Diana                      | イタリア語 |
| 1789.2.11<br>ウィーン  | サリエリ<br>Salieri                   | <u>忠実な羊飼</u> い Il pastor fido<br>Dramma tragicomicoper musica | <u>アマリッリ</u><br>Amarilli            | イタリア語 |
| 1789.8.29<br>ウィーン  | モーツァルト<br>Mozart                  | フィガロの結婚 Le nozze di Figaro（再演）<br>Operabuffa                  | スザンナ<br>Susanna                     | イタリア語 |
| 1789.11.11<br>ウィーン | サリエリ<br>Salieri                   | <u>花文字</u> Lacifra<br>Dramma giocoso                          | <u>エウリッラ</u><br>Eurilla             | イタリア語 |
| 1790.1.26<br>ウィーン  | モーツァルト<br>Mozart                  | <u>コシ・ファン・トゥッテ</u> Così fan tutte<br>Opera buffa              | <u>フィオルデー<br/>リージ</u><br>Fiordirigi | イタリア語 |

フェッラレーゼはウィーンのプロク劇場で活動する前は、オペラ・セリアに主に出演していた。但しオペラ・ブッフアの出演もあり、出演ジャンルがブッフアかセリアのどちらかに偏っていない。しかし、彼女がオペラ・ブッフアに出演する際には、ストーラスとは違って、スープレットの役柄ではなく（サリエリの《やきもち焼きの学校》を除く）、オペラ・セリアに登場する「セリア役」としての出演であった（Rice 1998: 425-429）。

フェッラレーゼが 1788 年から 1791 年にかけて、プロク劇場を中心にウィーンで活躍したこの期間が、彼女の全盛期であったと考えられている（Gidwitz/Rice 2001: 711）。しかし、ストーラスのように多くの新作オペラに出演したのではなく、再演への起用も多い。この再演に際して、フェッラレーゼのためにアリアが新たに書き換えられた例もあり、作曲家達は再演であっても彼女の歌唱能力を生かそうとした「宛て書き」を行っていた。その例として、前述のモーツァルトの《フィガロの結婚》を取り上げる。

スザンナ役の第 13 番のアリアは、初演版の〈いらっしゃい、ひざまずくの〉から、再演版ではアリエッタ〈私の心は躍る Un moto di gioia〉に書き換えられた。以下の〔表 4〕では 2 つのアリアの構成について執筆者が表にまとめた。（〔表 4〕は次頁）

22) Rice 1998、Sadie 2000、Sartori1990『ニューグローヴ世界音楽大事典』第 2 版より作成。新作オペラ以外は、上演された月と日が明らかになっていないものもあるため、上演年のみを記載している。

〔表 4〕 第 13 番の初演版と再演版のスザンナ役の楽曲構成

|    | 曲種               | 題名                                      | 速度標語／拍子                       | 調     | 最低音            | 最高音            |
|----|------------------|---|-------------------------------|-------|----------------|----------------|
| 初演 | アリア<br>Aria      | いらっしゃい、ひざまずくの<br>Venite inginocchiatevi | Allegretto<br>4 分の 2          | G-dur | d <sup>1</sup> | g <sup>2</sup> |
| 再演 | アリエッタ<br>Arietta | 私の心は躍る<br>Un moto di gioia              | Allegretto moderato<br>8 分の 3 | G-dur | h              | g <sup>2</sup> |

上の〔表 4〕を見ると、初演版と再演版の調は同じであるが、拍子が 2 拍子系と 3 拍子系で異なっている。また、再演版の方は最低音が h まで低くなり、音域が拡大されている。初演版は「ブッフア役」に典型的なシラビックな旋律が特徴的であり、音階的な動きや、同音反復が目立つが、再演版ではトリルやフェルマータによる装飾的要素が見られる〔譜例 5〕。

〔譜例 5〕

non sem-pre, non sem-pre è ti ran - - - no

装飾的な要素は、「セリア役」に特徴的なものであり、本来は「ブッフア役」のスザンナにあるべきものではない。しかし、フェルマータが付けられたこの曲の最高音である g<sup>2</sup> は、決して高音とは言えないが、「ブッフア役」に相応しい高過ぎない音高の範囲で装飾的に目立させている。

一方で、このアリアの最低音である h まで、g<sup>2</sup> から 13 度下行するメリスマの動きなど、技巧を披露する箇所も設けられている〔譜例 6〕。規模の大きいコロラトゥーラや、旋律が声域の両極端を通して動く点も「セリア役」の典型例である (Gidwitz 1996: 201)。

〔譜例 6〕

il fa - to ed a - mor, il fa - - to ed a - mor

ここでも、本来「ブッフア役」であるスザンナ役に、新たに取り入れられた「セリア役」の特徴は、明らかにフェッラレーゼに「宛て書き」したものである。その結果、スザンナ役は初演の時と音楽的性格が異なり、まるで別の登場人物のようである。

第 28 番の独唱曲では、スザンナは、初演ではレチタティーヴォ〈とうとうその時が来た Giunse alfin il momento〉の後にアリア〈さあおいで、遅れないで Deh vieni non tardar〉、再演では同じレチタティーヴォ〈とうとうその時が来た〉の後に Rondò〈お前をあがめるものの望みに Al desio di chi t'adora〉を歌う。次頁の〔表 5〕は、2 つの独唱曲の構成についてまとめたものである。

〔表5〕 第28番の初演版と再演版のアリアの構成

|    | 曲種           | 題名                                       | 速度標語／拍子                     | 調     | 最低音 | 最高音            |
|----|--------------|--|-----------------------------|-------|-----|----------------|
| 初演 | アリア<br>Aria  | さあおいで、遅れないで<br>Deh vieni non tardar,     | Andante<br>8分の6             | F-dur | a   | a <sup>2</sup> |
| 再演 | ロンド<br>Rondò | お前をあがめるものの望みに<br>Al desio di chi t'adora | Larghetto → Allegro<br>8分の3 | F-dur | h   | a <sup>2</sup> |

第28番の独唱曲は、初演版はアリアであったが、再演版ではロンド Rondò に曲種が変わり、二部形式に変更された。歌唱旋律は13番の楽曲と同様に、フェルマータによってカデンツを入れることの出来る箇所があり、三連符のアジリタの動きや、長い息のフレーズ、オクターヴの跳躍など、さまざまな要素が詰まった凝った作りとなっている〔譜例7〕。

〔譜例7〕

68  
ah! ch'o - mai più non re - si - sto all' ar - dor che in sen m'ac -

72  
cen - de, all' ar - dor che in sen m'ac - cen - - - - - de!

74・75小節目での息の長い旋律、ロングトーンでは、言葉の抑揚を無視した歌詞の音楽表現からは逸脱している。これは「声を置くこと」を意味するメッサ・デイ・ヴォーチェ *Messa di voce* と呼ばれる歌唱テクニックの一つである。オペラ・セリアのアリアの冒頭に頻繁に見られ、「セリア役」に特徴的な旋律の要素である (Gidwitz 1996: 201、Rice 1998: 94)。多くの教則本において<sup>23)</sup>、正確な音程を保ちつつ、息を少しずつ節約しながら、均等に持続させる点で高度なテクニックが必要とされている。この曲でも多くの装飾的要素が含まれ、「ブッフア役」の枠組みからは脱線していると言えよう。しかし、フェッラレーゼがいかにこうしたテクニックに長けていたかも明らかである。

## 5. 結び

本論考では、オペラ・ブッフアで活躍した2人のソプラノ歌手、ストーラスとフェッラレーゼを取り上げ、創唱歌手のオペラへの貢献について考察した。

23) パートン 2014: 113-114、マンチーニ 1990: 112 等。



オペラ・ブッフアに出演する歌手には、オペラ・セリア程の歌唱力は求められないものとして軽視され、創唱歌手の存在が見過ごされていた。しかし、実際にストーラスに「宛て書き」された《フィガロの結婚》のスザンナ役だけを見ても、過度に装飾的な旋律や高音域は無いが、頭声と胸声の自在な使い分けによって頻繁な跳躍が歌唱旋律に取り込まれている等、高度な歌唱法が要求されていたことを指摘出来た。さらに、ストーラスの充実した中・低音は独唱曲だけでなく、重唱曲にも反映されていたことは、本論考で重唱曲も考察対象として扱うことによって明らかに出来た。一方で「セリア役」の要素も見出せたが、それはそれを歌えたストーラスの歌唱能力があったためである。これは、楽曲面に注目されなかったがために、今まで見過ごされてきた点である。こうして、多面性を持ったスープレットは、ソプラノの「セリア役」と一線を画す存在として台頭した。ストーラスは、「ブッフア役」の音楽の要素を拡大することに大きく貢献した存在なのである。

一方もう1人のソプラノ、フェッラレーゼに合わせて、《フィガロの結婚》の再演版には、初演版に無いメリスマやフェルマータが取り入れられている。彼女のこれまでのレパートリーはオペラ・セリアやオペラ・ブッフアにおける「セリア役」であったため、スザンナのようなスープレットは本来彼女のレパートリーでは無いと言えよう。モーツァルトは彼女に合わせて楽曲を差し替えはしたが、スザンナと言う「ブッフア役」のキャラクターの枠組みを崩さない範囲で、フェッラレーゼの特色を生かしたと考えられる。しかし、歌手のコラトゥーラのテクニックやトリルなどの装飾を楽曲に反映した結果、そのキャラクターにも関わらず、再演版のスザンナの独唱曲は、スープレットの枠を越えてしまっているようにも感じられる。これについては、「モーツァルトにしてはめずらしく、歌手におもねって作品を犠牲にした例である」と指摘している研究もある（セイディ 2006: 570）。しかし、フェッラレーゼの「技量」によって、いわば、オペラ・ブッフアの芸術性の向上に期待されていた要素を「セリア役」に必要な歌唱力で応えたのである。

同じソプラノの声種でも、ストーラスとフェッラレーゼの際立った歌唱力が、オペラ・ブッフアに必須である、全く異なった立場の女性登場人物の共存を実現した。その成果は、モーツァルトの《フィガロの結婚》や、《ドン・ジョヴァンニ》において見る事が出来よう。

## ■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 Sangerin”: *Vocal Profiles of Two Mozart Soprano's, Essays on Opera 1750-1800.* Farnham: Ashgate.
- ・ Gidwitz, Lewy 1996. Mozart's Fiordilisi: Adriana Ferrarese del Bene. *Cambridge Opera Journal* Vol. 8, No. 3: 199-214. Cambridge: Cambridge University Press.
- ・ Gidwitz, Patricia Lewy / John, A. Rice 2001. “Ferrarese, Adriana” *The New Grove Second Edition* Vol. 8:

711.

- ・ Hadamowsky, Franz 1966. *Die Wiener Hoftheater 1776–1966*. Wien: Georg Prachner.
- ・ Jander, Owen / Sadie, Stanley 2001 “Soprano” *The New Grove Second Edition* Vol. 24: 457–464.
- ・ Link, Dorothea 1998. *The National Court Theatre in Mozart’s Vienna: sources and documents, 1783–1792*. New York: Oxford University Press.
- ・ Link, Dorothea 2002. *Arias for Nancy Storace: Mozart’s first Susanna*. Wisconsin: A-R editions.
- ・ Michtner, Otto 1970. *Das alte Burgtheater als Opernbühne: Von der Einführung des deutschen Singspiels (1778) bis zum Tod Kaiser Leopolds II (1792)*. Wien: Österreichische Akademie der Wissenschaften.
- ・ Rice, John A. 1995. “The Case of Maria Marchetti Fantozzi, the First Vitellia”. *Opera Quarterly* 11(4): 31–52.
- ・ Rice, John A. 1998. *Antonio Salieri and Viennese opera*. Chicago: The University of Chicago Press.
- ・ Rice, John A. 2009. *Mozart on stage*. Cambridge: Cambridge University Press.
- ・ Sadie, Stanley. 2000. *Mozart and his operas*. New York: St. Martin’s Press.
- ・ Sartori, Claudio. 1990. *I libretti Italian a stampa dale origini al 1800*. Milano: Bertola & Locatelli Editori.

## 2. 音楽事典

- ・ Sadie, Stanley 1992. *The New Grove Dictionary of Opera*. New York: Oxford University Press.
- ・ Sadie, Stanley 2001. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians Second Edition*. New York: Oxford University Press.

## 3. 和文献

- ・ 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。
- ・ セイディ、スタンリー 1994 「オペラ」 吉田泰輔訳 『ニューグローヴ世界音楽大事典』 第3巻、東京：講談社 476–477。
- ・ クヴァンツ、ヨハン・ヨアヒム 1976 『フルート奏法』 荒川恒子訳 東京：全音楽譜出版社 [Quantz, Johann Joachim 1988. *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel.]。
- ・ セイディ、スタンリー 2006 『新グローヴオペラ事典』 中矢一義監訳 東京：白水社。
- ・ パーカー、ロジャー 1996 『オックスフォードオペラ大事典』 大崎滋生／西原稔編訳 東京：平凡社。
- ・ トーシ／アグリコラ 2005 『歌唱芸術の手引き』 東川清一訳 東京：春秋社 [Tosi, Pier Francesco/Agricola, Johann Friedrich. 1757. *Anleitung zur Singkunst*. Kassel: Bärenreiter.]。
- ・ バートン、アントニー 2014 『古典派の音楽』 角倉一朗訳 東京：音楽之友社 [Burton, Anthony. 2002. *A performer’s guide to the music of the classical period*. London: Associated Board of the Royal

Schools of Music.]。

- ・フッラー、デイヴィッド 1994 「フェルマータ」 金澤正剛訳 『ニューグローヴ世界音楽大事典』 第 12 巻、東京：講談社：534。
- ・マンチャーニ、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 [Mancini, Giambattista. 1970. *Riflessioni pratiche sul canto figurato*. Bologna: Forni]。
- ・松田聡 2001 「1785 年 10 月～88 年 2 月のウィーンの宮廷劇場におけるジングシュピールの公演」 『大分教育大学福祉科学部研究紀要』 第 24 巻 1 号：25-39。
- ・松田聡 2007a 「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。
- ・松田聡 2007b 「1789/90 年におけるブルク劇場のオペラ公演とモーツァルトー《コシ・ファン・トゥッテ》の成立をめぐって一」 『大分教育大学福祉科学部研究紀要』 第 30 巻 1 号：25-39。
- ・リーバーン、クリストファー 1994 「ストーラス、ナンシー」 吉田泰輔訳 『ニューグローヴ世界音楽大事典』 第 10 巻、東京：講談社：266-267。
- ・リーバーン、クリストファー 1994 「フェッラレージ・デル・ベーネ・アドリアーナ」 吉田泰輔訳 『ニューグローヴ世界音楽大事典』 第 13 巻、東京：講談社：504-505。

#### 4. 楽譜

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

**The contributions of premiere singers in Burgtheater 1783–1791:  
coexistence of “parte serie” and “parte buffe” in opera buffa**

**Midori AKITSU**

At Burgtheater in Vienna, with the policy change of Emperor Josef II (reigned 1765–1790), singers, composers and scriptwriters were collected from all over Europe since 1783 to present only opera buffa; this triggered an opportunity to enhance the artistic standard of opera buffa. This study deals with the singers who were active at Burgtheater from 1783 to 1791, especially those who sang in opera premieres. The purpose of the study is to reveal the contributions of the premiere opera singers through analysis of the music composed and “addressed” to the singers.

In the previous studies, it has been taken for granted that a composer composed music giving considerations to the singers, but specific case studies have not progressed. Also, the artistic standard of opera buffa was recognized to be lower than that of opera seria, and the singing ability of the singers had been also belittled. Although this genre began to be reevaluated finally in the 1990s, only solo music has been discussed in the previous studies. In opera, singers sing a lot of ensemble music including the finale rather than solo music and solo part is provided in ensemble music. Thus we also discuss ensemble music in the present study.

During the period under our discussion, interpenetration of opera seria and opera buffa was significant and both “parte serie” and “parte buffe” were allowed to coexist in one piece of work. In soprano, keeping the balance between these two roles was important. For example, A. Ferrarese kept her position as Prima Donna obtained on the stage of opera seria even in opera buffa and continued to stand on the stage as “parte serie.” The music “addressed” to her contained the same features as those of opera seria, namely a wide register and ostentatious ornaments. On the other hand, in order to be treated equally as “parte serie,” the standpoint of “parte buffe” was raised. In particular, the music “addressed” to N. Storace requires an advanced singing method different from that of “parte serie,” and there are many unique features in the ensemble music as well. Thus, for even the same voice type, ingenious compositions were “addressed” to singers of contrastive characters, and this not only greatly expanded the possibilities of the voice type but also resulted in the coexistence of female characters of completely different standpoints, which are essential in opera buffa.

In conclusion, it can be said that “parte buffe” in opera buffa, which has been belittled in the previous studies, maintained a balance between the elements of both opera buffa and opera seria, and realized their mutual penetration by the singing ability comparable to that of “parte serie.” The singers contributed to the expansion of the possibilities of each voice type.

## 1783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 ——オペラ・ブッファにおける「セリア役」と「ブッファ役」の共存——

秋津 緑

ウィーンのブルク劇場では、皇帝ヨーゼフ二世（在位 1765-1790）の政策転換によって、1783年から歌手や作曲家、台本作家が欧州各地から集められ、オペラ・ブッファのみが上演されていき、このことがオペラ・ブッファの芸術性を高める契機となった。本研究は、1783年から1791年にブルク劇場で活躍した歌手を考察対象とし、オペラにおける創唱歌手、すなわち初演を歌った歌手に着目する。そして、作曲家が歌手のために作曲したことを「宛て書き」と考え、彼らに「宛て書き」された楽曲を考察し、創唱歌手のオペラにおける貢献を明らかにすることを研究の目的とする。

先行研究では、作曲家が歌手に配慮して作曲したことは当然と考えられてはいるが、具体的な事例研究は進んでいない。またオペラ・ブッファは、オペラ・セリアよりも芸術性が低く捉えられ、出演歌手の歌唱力が軽視されてきた。ようやく1990年代に入ってこのジャンルが見直され始めたが、先行研究では独唱曲しか考察されていない。オペラでは歌手は独唱曲よりもフィナーレを含む重唱曲を多く歌い、重唱曲にはソロ部分が与えられているため、本研究では重唱曲も考察した。

考察対象とした時期には、オペラ・セリアとオペラ・ブッファの相互浸透が著しく、「セリア役」と「ブッファ役」が1つの作品の中で共存した。ソプラノでは、この両者の均衡をいかに保つかが重要となった。例えばA. Ferrareseはオペラ・セリアの舞台で手にしていたプリマ・ドンナの位置をオペラ・ブッファの中でも保ち、「セリア役」として舞台に立ち続けた。彼女に「宛て書き」された楽曲は、オペラ・セリアと同じ特徴、即ち広い音域や華やかな装飾が含まれていた。一方、「セリア役」と対等に扱うために、「ブッファ役」の重要度が引き上げられた。特にN. Storaceに「宛て書き」された楽曲には、「セリア役」とは異なった高度な歌唱法が要求され、重唱曲にも独自の点が多い。こうして同じ声種でも対照的なタイプの歌手に賢明な「宛て書き」が行われた結果、この声種の枠組みを大いに広げると共に、オペラ・ブッファの中で欠かすことの出来ない、全く異なった立場の女性登場人物の共存を実現させたのである。

以上のことから、従来の研究では軽視されていたオペラ・ブッファの「ブッファ役」は、「セリア役」を歌う歌手に比肩する歌唱力によってオペラ・ブッファとオペラ・セリアの両要素の均衡を保ち、相互浸透を実現させたと言える。創唱歌手が、各声種の枠組みを広げることに貢献したのである。