

武蔵野音楽大学大学院音楽研究科  
平成 27 年度 学位（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  
The contributions of premiere singers in Burgtheater 1783-1791

秋津 緑

---

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

あきつ みどり  
秋津 緑

学位の種類	博士（音楽学）
学位記番号	博甲第18号
学位授与日	平成28年5月26日
学位授与の条件	学位規則第4条第1項
論文審査委員	主査 寺本 まり子 副査 薦田 治子 副査 檜崎 洋子 副査 米田 かおり 副査 土田 英三郎（東京藝術大学）

---

## 要旨

本研究は、1783年から1791年にかけてブルク劇場で活躍した歌手を考察対象として、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。

オペラにおける創唱歌手への研究は、近年注目されはじめた。しかし、これまで研究されてきたのは、多くの場合オペラ・セリアに出演した歌手であった。先行研究では、歌手の存在が注目されて代表的な歌手の経歴がまとめられてはいるが、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、具体的な研究は進んでいない。一方オペラ・ブッフアは、オペラ・セリアよりも芸術性が低く捉えられ、これは出演歌手に対しても同様である。ようやく Link 2000 をはじめとする研究によって、このジャンルが見直され始めたと言えよう。しかし、これらの研究では、独楽曲しか考察されていない。オペラにおいて、歌手は独楽曲よりもフィナーレを含む重唱曲を多く歌う。そして、これらの重唱曲にはソロ部分が含まれているため、重唱曲の考察をしなければ「宛て書き」の特徴は捉えられないと考えられるので、本研究では重唱曲も考察した。

ウィーンのブルク劇場では、皇帝ヨーゼフ II 世の政策転換によって、1783年からオペラ・ブッフアのみが上演されていく。この転換により、ソプラノ歌手のストーラス Nancy Storace やバス歌手ベヌッチ Francesco Benucci 等の優れた歌手がヨーロッパ各地から集められ、作曲家サリエリ Antonio Salieri やモーツァルト Wolfgang Amadeus Mozart らによって、次々に新作オペラが生み出された。こうしたブルク劇場に対する宮廷の政策は、結果的にオペラ・ブッフアの芸術性を高める契機となった。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、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1つの作品の中で共存した。

ソプラノでは、「ブッフア役」と「セリア役」の均衡をいかに保つかが重要となった。フェッラレーゼ Adriana 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・ブッフアの中でも保ち、「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・セリアと同じような大規模なアリアであり、広い音域や華美な装飾が含まれていた。物語の展開を逸脱する程の過度な要求は、オペラ・ブッフアの芸術性の向上に期待された要素が、彼女1人に任されていた為である。

一方、この「セリア役」と対等な位置まで重要度が引き上げられたのは、「ブッフア役」であった。ストーラスに「宛て書き」された楽曲は、前述のフェッラレーゼとは異なった高度な歌唱法が要求されていた。また、重唱曲には独自の点が多く、「セリア役」と違った面でこの役柄が目立たされていることも重要である。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、ソプラノという声種の枠組みを大いに広げると共に、オペラ・ブッフア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。

カストラートが独占していたプリモ・ウオーモの位置を獲得する為に、テノールには高音域と装飾的要素が要求された。時代が進むにつれて、テノールの楽曲において高音域の重要性が高まってくるのは、この音域を得意としたカルヴェージ Vincenzo Calvesi が独占的にブルク劇場の新作オペラに出演し続けていたことから明らかである。さらに、彼に「宛て書き」された楽曲は、独唱曲だけでなく重唱曲にも装飾的要素が盛り込まれていた。プリマ・ドンナに比肩する程の彼の歌唱力によって、テノールはカストラートに譲っていた位置を取り戻し、プリモ・ウオーモにまで引き上げられたのである。

オペラでは、高音域の声種ばかりに関心が寄せられていたため、バスはジャンルを問わず18世紀後半までその存在が軽視されてきた。ソプラノと同じくバスにおける「ブッフア役」も軽視されていたが、ベヌッチへ「宛て書き」された楽曲を考察すると、「セリア役」の要素が旋律に取り入れられていることが注目される。特に、幅の広い跳躍の繰り返しや、フェルマータでの自由装飾は、ベヌッチの技量に合わせて加えられた。それによって、登場人物に多面性が与えられ、18世紀末の絶対的な地位の獲得に繋がる。

以上のことから、従来の研究では軽視されていたオペラ・ブッフアの「ブッフア役」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・ブッフアとオペラ・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よう。両要素が結び付けられたことで、オペラ・ブッフアはより複雑な内容を持ち、登場人物の性格には多面性が与えられた。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。

## 凡例

### 1. 括弧の用法

『 』 文学作品題名

《 》 音楽作品題名

〈 〉 音楽作品の中の楽曲名

「 」 文献からの引用、作品中の歌詞引用、強調

( ) 付加内容

### 2. 留意事項

- ・歌手名や作曲家名の日本語表記は、『ニューグローヴ世界音楽大事典』に基づいている。
- ・モーツァルトのオペラにおける歌詞の日本語訳は、『名作オペラボックス』（音楽之友社）に基づいている。

## 目次

### 序章

第1節	先行研究、本研究の目的	1
第2節	研究対象、研究の概要と研究方法	
	1. 研究対象	7
	2. 研究の概要と研究方法	9
第1章	先行研究	
第1節	オペラ作曲家と歌手について	
	1. 歌手研究の観点から	11
	2. 作品研究の観点から	26
第2節	同時代の資料 ―歌唱教本や作曲者の書簡などを中心として―	
	1. 教則本	29
	2. 同時代の言説	33
第2章	18世紀後半におけるウィーンのブルク劇場	
第1節	先行研究	35
第2節	ブルク劇場の状況	40
第3節	ブルク劇場におけるオペラ上演の概観	45
第3章	ブルク劇場で活躍した創唱歌手	
第1節	ナンシー・ストーラス	79
	1. モーツァルト《フィガロの結婚》のスザンナ役	88
	2. マルティン・イ・ソレール《珍事》のリッラ役	108
	3. スティーヴン・ストーラス《いかがわしき》のソフロニア役	118
第2節	アドリアーナ・フェッラレーゼ	133
	1. モーツァルト《フィガロの結婚》のウィーン再演版スザンナ役	142
	2. サリエリ《花文字》のエウリッラ役	153
	3. モーツァルト《コシ・ファン・トゥッテ》のフィオルディリージ役	164
第3節	ヴィンチェンツォ・カルヴェージ	175
	1. サリエリ《トロフォーニオの洞窟》のアルテミドーロ役	183

2. マルティン・イ・ソレール《珍事》のジョヴァンニ役	196
3. モーツァルト《誘拐された村娘》への挿入曲 K.479、K.480	205
4. モーツァルト《コシ・ファン・トゥッテ》のフェランド役	209
第4節 フランチェスコ・ベヌッチ	222
1. サリエリ《トロフォーニオの洞窟》のトロフォーニオ役	233
2. モーツァルト《フィガロの結婚》のフィガロ役	242
3. マルティン・イ・ソレール《珍事》のティータ役	253
4. モーツァルト《ドン・ジョヴァンニ》のウィーン初演レポレッロ役	261
5. モーツァルト《コシ・ファン・トゥッテ》のグリエルモ役	266
結論	276
参考文献	281

## 序章

### 第1節 先行研究、本研究の目的

本研究は、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、すなわちオペラの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している。

オペラにおいて、作曲家が初演歌手に対して楽曲を書く事例は多く、歌手の存在を見逃すことは出来ない。実際に『ニューグローヴ世界音楽大事典』の「オペラ」の項目には、「モンテヴェルディからブリテンに至る作曲家たちは、特定の声を考慮に入れてオペラの計画を練った。18世紀の作曲家たちは、初演の歌手陣にどんな顔ぶれがそろつか納得するまで作曲に着手しようとはしなかった。一つには曲を歌手の声質に合わせる必要があったこと、もう一つには歌手を満足させるようなアリアを書く必要があったことが理由である。」という記述があり（セイディ 1980 : 476）、オペラ作品に初演歌手の存在が大きく影響していることが認められている。

こうした歌手研究は、A.Rice 1995、1998、2006 や、Link 2002、2004、2011、2015 等によって近年注目され始めた。これらには、歌手研究の観点から代表的な歌手の経歴がまとめられているものと（Link 2002、2004、2011、Rice 1995、2006）、作品研究の観点からオペラ作品の作曲手順を追う際に、歌手の存在を言及したもの（Rice 1998、Angermüller 1999a、1999b、2001、森 1993）とがある。そして、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、それが具体的にどのような部分を指すのか、譜面から論証づけられたものはほとんどなく、特徴的な音高や旋律的特徴の指摘に留まっているに過ぎない。また、従来の研究では独唱曲しか扱われてこなかった。1つのオペラ作品において、登場人物の楽曲数は独唱曲よりも重唱曲（フィナーレを含む）の方が多い。そこで本研究は、独自の点として重唱曲にも着目する。さらに、従来の歌手研究では、オペラ・セリアを歌う歌手達に対する考察の方が内容的に深められている。そこで、本研究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、活躍した歌手の貢献を考察する。

18世紀後半、神聖ローマ帝国の皇帝ヨーゼフ二世 Joseph II. (1741-1790 : 在位 1765-1790)が統治していたウィーンを中心地では、ブルク劇場でオペラ・ブッフアのみが集中的



に上演された時期があり、オペラ・ブッフアが大きな発展を遂げた。ウィーンには、このブルク劇場とケルトナートーア劇場があり、いずれも宮廷の管理下で運営が行われていた。それぞれの劇場で上演されたオペラのジャンルは、ブルク劇場がイタリア・オペラであったのに対し、ケルトナートーア劇場ではジングシュピールが上演された。主として前者は貴族、後者は市民階級が通う劇場であった。ウィーンにはこの他にも郊外や離宮にも複数の劇場があったが<sup>8</sup>、ウィーン宮廷の政策のもとで芸術的な水準で上演が行われていたのはこの2つの劇場であった。しかし、1776年には宮廷の管理がブルク劇場だけに限定され、同劇場はジングシュピールだけに上演の演目が絞られた。当時、既にウィーンではジングシュピールは上演されていたが、主に市民階級に喜ばれる民衆劇的な水準のものであった。そこでヨーゼフ II 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（ジングシュピール劇団）を設立した。これはヨーゼフ II 世による「オペラ改革」と呼ばれ、ウムラウフ Ignaz Umlauf (1746-1796) の《坑夫 Die Bergknappen》や、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た。しかし、ジングシュピールには成功作が少なく、1783年にはジングシュピールの上演を止め、今度はオペラ・ブッフアのみを上演する方針に転換した。ヨーゼフ II 世は新たにオペラ・ブッフア団を結成し、ヨーロッパの各地で活躍するイタリア人歌手や作曲家、台本作者を招へいし、多くのオペラ作品が誕生した。その結果、ジングシュピールを上演していた時期に活躍した大半の歌手や作曲家達はブルク劇場を後にした。そして作曲家は 1791 年までの間、集中的にオペラ・ブッフアを手掛けることになったのである。当時ウィーンで活躍していたサリエリ Antonio Salieri (1750-1825) や、モーツァルト、またブルク劇場の招きによってウィーンに活動の地を移したマルティン・イ・ソレル Vicente Martin y Soler (1754-1806) らは、劇場の方針に従い、オペラ・ブッフアを作曲した。

Rice が「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。」と述べているように (Rice 1998 : 85)、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、このジャンルは題材の面でも、また登場人物の性格においても、多様化していく。これは、従

---

<sup>8</sup> ウィーンで建設された最初のオペラ劇場であるコルティーナ劇場、モーツァルトの《魔笛》の初演が行われたテアター・アウフ・デア・ヴィーデンや、ジングシュピールを多く上演したレオポルトシュタット劇場等、当時およそ 8 つの劇場がウィーンとその近郊にあった (渡辺 1989 : 156-173)。また、郊外には夏の離宮であるシェーンブルン宮殿やラクセンブルク宮殿に劇場が設置された。

来のオペラ・ブッフアにな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。その中で特に大きな発展を遂げたのは、2つのタイプの登場人物である。この登場人物について、従来のオペラ・ブッフアと同様に喜劇的な登場人物である「ブッフア役 *parti buffe*」と、オペラ・セリアに登場していたまじめな性格を持つ「セリア役 *parti serie*」が共存することが『ニューグローヴ世界音楽大事典』第1版の「オペラ」の項で次のように認められている（セイディ 1980：486）。

1720年代以降のコミック・オペラの台本には、作者たちの関心の的となった一つの共通点が見られるようになった。すなわち道化芝居的要素、戯画的要素を抑え込み、「芸術」の必須条件と当時考えられていたものに見合った上品さや洗練度を多少なりとも獲得することであった。この問題を克服するために台本作家一般が採った方策は、配役陣を2分し、従則どおりの喜劇的な「ブッフア役 *parti buffe*」と並行して一群のまじめな「セリア役 *parti serie*」を立てることであった。「セリア役」は原則としてオペラ・セリアそのものに登場しても違和感がほとんどない役柄である。（中略）「セリア役」と舞台を分け合う「ブッフア役」は笑いの対象となることが多く、自己表現にもより粗野な言葉を遣い、愚かな行為をしては面倒な事態に巻き込まれることもあり、重唱では見当違いなことを歌う。

このような2つの役柄は、性格的特徴と音楽的特徴に分けることが出来る。まず、Riceは両者の特徴を階級という観点から以下のように分類している（Rice 1998：85、日本語訳は執筆者）。

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。

Riceは「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。階級とい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、本論文でも採用している。これについては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、両者が明確に異なるのではなく、その境界線がぼかされている場合があることをも指摘しているが、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」の要素が含まれる可能性が示唆され、またその反対もありえる事が予測出来よう。

次に両者の音楽的特徴について、Gidwitz は「セリア役」については「独唱者的」と述べており、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)。

「オペラの書法のまさに中心部」と述べられている「セリア役」の音楽的特徴は、多岐に渡る。「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・装飾的な要素を指し、長い旋律の中での跳躍やコロラトゥーラ<sup>9</sup>を披露するメリスマの動きを含んでいる。これらは、高い歌唱能力に繋がるものである。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。

一方「ブッフア役」の要素については、Gidwitz は「セリア役」とは対照的であると述べている (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

---

<sup>9</sup> 華麗な音型あるいは装飾。ふつうは高音域の華麗な書法についていわれる。モーツァルトの《魔笛》における夜の女王、ヴェルディの《トラヴィアータ》におけるヴィオレッタ、R.シュトラウスの《ナクソス島のアリアドネ》におけるツェルビネッタといった役や、ロッシニその他の 19 世紀初期のイタリア作曲家による多数の役に例がある。「コロラトゥーラ・ソプラノ」は、そうした役にふさわしい軽く敏活な高声の歌手を指す (セイディ 2006 : 806)。

てること（高められた例は、パター・シンギング<sup>10</sup>である）。第2にテッシトゥーラ<sup>11</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）。

「ブッフア役」には装飾的要素が少なく、音域も狭いものであり、「セリア役」のような高い歌唱力に繋がる要素が見られない。「限られたメリスマの機会」とあるように、コロラトゥーラのテクニックを披露するメリスマは少なく、こ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。その代わりに、「舞台での所作との混合」と述べられている演技力は、「ブッフア役」にしかない特徴である。

以下の表1は、従来の研究で述べられてきた両者の特徴を、執筆者が表にまとめたものである（作表は執筆者）。こうした音楽的特徴は、第3章で更に詳しく取り上げた上で、楽曲分析を行う。

表1：「セリア役」と「ブッフア役」の音楽的特徴

役柄	「セリア役」	「ブッフア役」
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	<ul style="list-style-type: none"> <li>・感情表現、華麗な逸脱</li> <li>・メリスマティック</li> <li>・ロングトーン</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>・同じようなリズムの繰り返し</li> <li>・シラビック</li> </ul> （限られたメリスマの機会）
装飾的特徴	<ul style="list-style-type: none"> <li>・トリル</li> <li>・大きな跳躍</li> </ul>	なし

10 「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〈あだを討つのは愉快だ！La vendetta, oh la vendetta!〉）（セイディ 2006：812）。

11 「tessitura」は英語の「テクスチュア texture」に対するイタリア語。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）。

両者の特徴は極めて対照的であり、「セリア役」には歌唱力、そして「ブッフア役」には演技力が求められ、それぞれに役割が異なっていることが分かる。

ブルク劇場のオペラ・ブッフア団において、オペラ・ブッフアを主なレパートリーとしていた者は「ブッフア役」を歌い、オペラ・セリアへの出演が主だった歌手は「セリア役」を担当した。「セリア役」の楽曲には、もともとオペラ・セリアにおいて確固とした主役用、すなわちプリマ・ドンナ *prima donna*<sup>12</sup>、あるいはプリモ・ウオーモ *primo uomo*<sup>13</sup>のために書かれていた大規模なアリアの要素が、そのまま引き継がれた。

従来の研究では、「セリア役」の歌唱能力によって「ブッフア役」の特徴を歌うことは可能であっても、「ブッフア役」が「セリア役」の特徴は歌えないものと捉えられている。そして、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、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。しかし、従来の研究では、個々のオペラ・ブッフアの役柄の状況や、全楽曲に対して個別に分析されているものではない。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。

---

<sup>12</sup> 「第一歌手」の意。オペラ座で主役を歌う女性歌手、あるいはオペラ一座の看板女性歌手のことで、ほぼすべての場合ソプラノである。この表現は17世紀中ごろに用いられるようになったが、これはヴェネツィアで公開オペラ劇場が開設され、観客をひきつける女性スター歌手の存在が重要となったためである。プリマ・ドンナになった歌手はこの肩書きを保ちつづけることに固執した。(中略)プリマ・ドンナのなかには、この地位には気むずかしく振る舞うことが必要とでもいわんばかりのものもいた(中略)多くの台本や総譜がプリマ・ドンナの要求に合わせてつくられたが、それはプリマ・ドンナとしての格が。割り当てられるアリアの数と性格によって決まるという事情によるところが大きい(セイディ 2006: 814)。

<sup>13</sup> 「第一の男性」の意。オペラ中で主役を歌う男性歌手。あるいはオペラ一座の看板男性歌手のこと。主役の女性歌手に「プリマ・ドンナ」の肩書きが与えられたのと同じように、著名なカストラートも「プリモ・ウオーモ」の肩書きを求めるようになった。プリモ・ウオーモの重要性は彼が歌った役柄を見れば明らかで、一般的にプリマ・ドンナに与えられた役と同等だった。(中略)18世紀のうちにはテノール歌手にも適用されるようになった(セイディ 2006: 814)。

## 第2節 研究対象、研究の概要と研究方法

### 1. 研究対象

本研究の研究対象歌手は、ウィーンのプロク劇場でオペラ・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、経歴が明確である者に限定する。歌手の経歴については、『*The New Grove Dictionary of Opera*』、『*The New Grove Dictionary of Music and Musicians*』第2版、MGG第2版『*Personen*』、Sadieの『*Mozart and his operas*』(Sadie 2000)で確認した。また、女性歌手・男性歌手のどちらも対象として、包括的に考察することを目指し、声種も女性歌手ではソプラノ<sup>14</sup>、男性歌手はテノールとバスの両声種を考察する。以上の条件から、本研究の研究対象として、以下の4名を選出した。

### 研究対象歌手

- ・ナンシー・ストーラス (ソプラノ)
- ・アドリアーナ・フェッラレーゼ (ソプラノ)
- ・ヴィンチェンツォ・カルヴェージ (テノール)
- ・フランチェスコ・ベヌッチ (バス)

上記の4名の歌手は、プロク劇場のオペラ・ブッフア団には他にも歌手がいながら、主要登場人物ばかりを歌っていた者である。女性歌手については、ストーラスは「ブッフア役」を歌う歌手、そしてフェッラレーゼは「セリア役」を歌う歌手として、どちらも新作オペラの大 half に出演している。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。また、男性歌手については、カルヴェージとベヌッチが新作オペラのほぼ全てに出演している。こうした圧倒的な出演数を持つ歌手は、その歌唱能力に注目すべき点があると考えられる。さらには、同時代の作曲家のオペラ作品との比較対象が出来るため、創唱作品への出演が多い歌手を、本研究の対象歌手とした。

また、研究対象作品は、研究対象歌手達がプロク劇場の初演に出演したオペラ作品に限り、その中から独唱曲と重唱曲(フィナーレを含む)の楽曲分析を行う。作品の公演情報(日付

---

<sup>14</sup> 女性歌手におけるアルトとメッツォ・ソプラノの声種については、18世紀後半にまだ確立されていないため、ソプラノのみに限定している(セイディ 2006: 806, 816)。

や上演回数) については前述の『*The New Grove Dictionary of Opera*』、『*The New Grove Dictionary of Music and Musicians*』第2版に加えて、Sartori の『*I Libretti Italiani a stampa dalle origini al 1800*』(Sartori 1990-1994)、Hadamowsky の『*Die Wiener Hoftheater 1776-1966*』に付属している「Täglicher Spielplan」(Hadamowsky 1966)、Link の『*The National Court Theatre in Mozart's Vienna Sources and Documents 1783-1792*』に付属している「*Performance Calendar of the National Court Theatre in Vienna, 1783-92*」(Link 1998) で確認している。

## 2. 研究の概要と研究方法

第1章では、歌手に対する先行研究を取り上げる。歌手研究は20世紀後半以降に始められたものであり、まだ先行研究の数は少ないが、前述のように大きく区分すると歌手研究の観点に立つものと、作品研究の中で歌手について扱ったものに分けられる。第1節では作品研究の観点から、オペラを創作した様々な作曲家と歌手についての先行研究を取り上げ、第2節では歌手個人に着目したものを取り上げる。また、第3節では18世紀後半の作曲家の言説や当時の教則本から、歌手や歌唱法がどのように捉えられていたかにも言及する。

第1章が歌手に対する先行研究であるのに対し、第2章第1節では18世紀後半におけるウィーンのブルク劇場を扱った研究を取り上げる。ブルク劇場についての研究は、20世紀の後半に歌手研究に先だって着手され、その数は多くはないが調査が進んでいる。それらは劇場の状況を全体的に把握出来るものと、何らかのシーズンに限定して考察されているものがある。第2節では、ヨーゼフⅡ世と劇場との関わりや、方針の転換によって変化するブルク劇場における上演のありかたをまとめる。さらに第3節では、ブルク劇場のオペラ上演を、1シーズンごとに概観する。本研究では、従来の先行研究では見過ごされて来た歌手の情報を盛り込み、歌手に着目して考察している。

第3章では、前に述べた考察対象歌手について、それぞれ創唱した楽曲への考察を行う。それぞれの歌手に対して、まず出演経歴をまとめ、出演した作曲家の作品、ジャンルや言語、役柄のレパートリー<sup>15</sup>を把握する。また、歌手に対する作曲家の言説も取り上げ、公演評等から当時どのように評価されていたかも取り上げる。

次に、歌手が創唱したいくつかの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能がいかに関与しているかを述べる。前にも述べたように、従来の研究で重唱曲は扱われてこなかったが、登場人物の音楽的特徴をオペラ全体を通して包括的に見るために、本研究の独自の点として重唱曲も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と記載のある信頼性のある現代譜に限る。楽曲分析の着目ポイントは、①音域（最高音・最低音）②メリスマ<sup>16</sup>の有無、③トリルや前打音などの装飾的特徴、④旋律の特異な動き（跳躍や際立

<sup>15</sup> 第1歌手（プリマ・ドンナあるいはプリモ・ウオーモ）、第2歌手（セコンダ・ドンナあるいはセコンダ・カラッテレ）。また、セリア的な役柄（喜劇でありながら悲歌劇に登場するようなまじめな性格を持つ役柄）であるのか、スープレット（羊飼いの娘や小間使いなど、貴族でない人物）など。

<sup>16</sup> 「melisma」は、複数の音にわたって同一の音節で歌われる華やかな書法のパッセージを指す（セイ



って多用される音、音の保持等)である。これらの歌唱法や声楽技巧について、当時の歌唱法に対する捉え方を知るために、イタリアのカストラート歌手で音楽著述家のトージ Pier Francesco Tosi (1653-1732) が 1723 年に執筆した著作『古今の歌手たちの諸説 *Opinioni de'cantor antichi e moderni*』<sup>17</sup> (トージ/アグリーコラ 2005) や、イタリアのカストラート歌手、声楽教師のマンチーニ Giambattista Mancini (1714-1800) が、1774 年に出版した『装飾的唱法に関する諸説と実践的省察 *Riflessioni pratiche sul canto figurato*』(マンチーニ 1990)、また最も研究対象に近い教則本である、イタリアの作曲家であり声楽教師のコッリ Domenico Corri (1746-1825) が 1810 年に出版した『歌手の指針 *The Singer's Preceptor*』(Corri 1995) 等の教則本を取り上げる。そして、作曲家ごとに調べた特徴を、同じ歌手に作曲している他の作曲家の楽曲と比較する。これらの考察によって、それぞれの創唱歌手の歌唱の諸相を知る事が出来ると共に、歌手の扱い方におけるそれぞれの作曲家の独自性をも明らかに出来よう。そして、オペラの発展における創唱歌手の貢献を明らかにする。

---

ディ 2006 : 816)。

<sup>17</sup>ドイツの音楽著述家、声楽教師、作曲家、また指揮者としても活躍したアグリーコラ Johann Friedrich Agricola(1720-1774)によって、1757 年にドイツ語翻訳された。アグリーコラが出版したものは、当時非常に人気のあったトージの著作を翻訳した上で、さらに解説と補記を付け加えている。

## 第1章 先行研究

### 第1節 オペラ作曲家と歌手について

#### 1. 歌手研究の観点から

歌手についての先行研究には、Larue 1995、Rice 1998、Poriss 2009、Poriss/ Cowgill 2012、そして歌手個人が取り上げられたものとしては、Rice 1995、2006 や、Sadie 2000、Wignall 1994、Heartz 1974、Link 2002、2004、2011 等が挙げられる。特に 90 年代以降のものが多く、音楽学において歌手研究が新しい傾向として注目されていると言えよう。中でも特定の歌手に焦点を絞ったものでは、その歌手の詳細な経歴やレパートリーが取り上げられており、少ない先行研究の中でも非常に重要である。

Steven Larue の『ヘンデルと彼の歌手達 *Handel and His Singers*』 (Larue 1995) は、ヘンデル George Frideric Händel (1685-1759)のいくつかのオペラ作品の初演までの創作経緯について、歌手に着目して述べたものである。オペラ作品《ジュリアス・シーザー *Giulio Ceasre in Egitto*》や《タメルラーノ *Tamerlano*》、《リナルド *Rinaldo*》等では、ヘンデルは再演の度に、多数の配役の変更に応じて、アリアを差し替える等の改訂を行っている。Larue の研究ではそうした1つの作品に存在する様々な稿の比較を、歌手の歌唱力から考察している。2人の当代のプリマ・ドンナが競演した《傲慢なアレッシンドロ大王 *La superbia d'Alessandro*》では、リザウラ役を歌ったソプラノ歌手のフランチェスカ・クッツォーニ *Francesca Cuzzoni* (1696-1778)と、ロッサーネ役を歌った同じくソプラノ歌手のファウステイーナ・ボルドーニ *Faustina Bordoni* (1697-1781)という2人の歌手をいかに平等にかつ、歌唱技量を生かして作曲しているかが、歌詞の分量や旋律の違いから分析されていることは、興味深い。

Rice はザルツブルグのモーツァルト研究所の研究員であり、米国カリフォルニア州のバークリー大学で1987年に『皇帝と興行主 レオポルトⅡ世とウィーンのオペラ劇場の転換 *Emperor and Impresario : Leopold II and the Transformation of Viennese Musical Theater, 1790-1792.*』で博士号を取得した。モーツァルトやサリエリを研究対象とする Rice が1998年に出版した『アントニオ・サリエリとウィーンのオペラ *Antonio Salieri and Viennese Opera*』 (Rice 1998) は、サリエリの生涯や、彼の様々なオペラ作品の初演までの経緯、当時のウィーンの劇場の状況や初演に関わった歌手の経歴までが述べられた、長大な著作である。特にオペラ・ブッフアにおける「ブッフア役」と「セリア役」の定義について、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と述べている (Rice 1998 : 76-83)。また、「セリア役」の旋律的特徴を、1 フレーズが長いこと、そしてコロラトゥーラを披露する華麗なフレーズや、大きな跳躍に見いだしている (Rice 1998 : 87-88)。こうした両役の特徴の捉え方については、本論文でも役柄のタイプを特定する上で参考になっている。サリエリの研究の中でも包括的なこの文献において、彼のオペラ作品に出演した歌手について至るところで言及されていることから、サリエリにおいても作品に歌手が大きく関係していることは明らかである。

シカゴ大学で博士号を取得し、ノースイースタン大学の准教授である Hilary Poriss は、19 世紀のイタリア・オペラとフランス・オペラにおける上演過程や、プリマ・ドンナについて研究している。2009 年には、『スコアの改変 *Changing the score*』(Priss 2009) を出版している。この研究書ではヴィンチェンツォ・ベッリーニ Vincenzo Bellini (1801-1835) の《カプレーティとモンテッキ *Capuleti e I Montecchi*》におけるロメオ役のマリア・マリブラン Maria Malibran (1808-1836) についてや、ガエターノ・ドニゼッティ Gaetano Donizetti (1797-1848) の《ルーデンツ家のマリア *Maria de Rudenz*》のマリア役等を歌った、カロリーネ・ウンガー Caroline Ungher (1803-1877)<sup>18</sup> についてなど、19 世紀に活躍したプリマ・ドンナの系譜を取り上げている。これらの歌手については、出演経歴をまとめている。また、作曲家がどのように歌手に合わせて楽曲を書いたかについては、譜例もいくつか挙げているが、楽曲への言及はわずかであり、音域や特徴的な音型に留まっているに過ぎない。さらに、この研究書ではタイトルが示すように、特徴的な役柄やアリアについて系譜をまとめており、ジョアッキーノ・ロッシーニ Gioacchino Rossini (1792-1868) の《セヴィリアの理髪師 *Il barbiere di Siviglia*》における、マルチェッラ・センブリッチ Marcella Sembrich (1858-1935) やアデリーナ・パッティ Adelina Patti (1843-1919) など、歴代のロジーナ役を歌った歌手の変遷を、当時の劇場評に基づいて追っている。

2012 年に出版された著作『長い 19 世紀におけるプリマ・ドンナの芸術 *The Arts of the Prima Donna in the Long Nineteenth Century*』(Poriss/ Cowgill 2012) は、ロンドン大学で博士号を取得したカーディフ大学の教授 Rachel Cowgill と、Poriss が、2006 年にイギリスのリーズ大学で開かれたシンポジウム「舞台に立つ女性たち、1720 年から 1920 年までのプリマ・ドンナの芸術 *Staging the Feminine: The Arts of the Prima Donna, 1720-1920*」

---

<sup>18</sup> 1824 年に行われた、ベートーヴェン Ludwig van Beethoven(1770-1827)の交響曲第 9 番の初演では、ソプラノ・ソロを務めたことでも有名である。

の報告をまとめた論文集である。R.シュトラウス Richard Strauss (1864-1949) の《サロメ Salome》の初演でサロメ役を歌ったマリー・ウィッチ Marie Wittich (1862-1931) について (Joy M. Calico) といい、特定の歌手に着目したものや、ジャコモ・プッチーニ Giacomo Puccini (1858-1924) の《ラ・ボエーム La Boheme》のミミ役 (Helen Greenwald) や、レオ・ドリーブ Léo Delibes (1836-1891) の《ラクメ Lakme》のラクメ役の変遷について (Gurminder Kaur Bhogal) など、様々な観点のものが集められている。収められた論文は 18 もあり、歌手研究への関心の高さが窺えるが、譜例が挙げられた論文はほとんどなく、楽譜で裏付けられた研究というよりも、やや歌手名艦のようである。

その中でも、Julian Rushton の「初演するプリマ・ドンナ The Prima Donna Creates」は、モーツァルトを出発点として、ヴェルディ Giuseppe Verdi(1813-1901)やヴァーグナー Richard Wagner(1813-1883)に至るまでの作曲家と歌手との関係について述べている。Rushton はオックスフォード大学で博士号を取得し、モーツァルトのオペラを研究対象とし、特に《ドン・ジョヴァンニ Don Giovanni》K.527 や《イドメネオ Idomeneo》K.366 についての研究書を出版している。Rushton は、「初演するプリマ・ドンナ」の中で、モーツァルトが歌手を満足させるため、特定の声に配慮して作曲していると述べ、モーツァルトや父レオポルト・モーツァルト Leopold Mozart (1719-1787) の手紙が例に挙げられている (Rushton 2012 : 115) <sup>19</sup>。これは、歌手研究において作曲家の言説が重要な手掛かりとなること、そして作曲家が歌手の声を作品に反映している重要な例として、オペラ全体を見てもモーツァルトが大きく取り上げられるべき重要な作曲家であることが分かる。

その他、Stanly Sadie(1930-2005)は『モーツァルトと彼のオペラ *Mozart and his operas*』(Sadie 2000) という研究書の中で、モーツァルトのオペラ作品、台本作家、そしてモーツァルトのオペラに出演した歌手を順にまとめている。これは体系的なまとめに過ぎないが、モーツァルトのオペラの中で、“歌手” という項目を大きく取り上げていることは、オペラにおいて歌手の存在が重要であると考えているためである。

ここまで、作品研究の観点から歌手について述べられた研究をまとめた。はじめにも述べたように、歌手研究は 90 年以降に研究され始めた新しい傾向であるため、まだ先行研究も十分な数は存在しない。従ってまずは歌手の経歴を知る事から研究が始まることは当然であり、Larue や Rice による 18 世紀のオペラに出演した歌手についての研究では、歌手の

---

<sup>19</sup> 1770 年 11 月 28 日に父レオポルトがモーツァルトに宛てたものと、1778 年 2 月 28 日にモーツァルトがレオポルト宛てたもの。

経歴は事典項目よりもかなり詳細に渡っており、歌手個人の研究もかなり進められていると言えよう。さらに Rice のものでは、楽曲への言及が行われ、実証的な裏付けが取れているものと言える。一方で 19 世紀のオペラに出演した歌手についてとなると、まだやや具体性に欠き、随想のようにしていると指摘出来よう。

次に、歌手個人に焦点を絞った研究を取り上げる。Dorothea Link が A-R Editions から出版している『モーツァルトの最初のスザンナ、ナンシー・ストーラス *Arias for Nancy Storace : Mozart's first Susanna*』 (Link 2002) 、『モーツァルトの最初のフィガロと、グリエルモ、フランチェスコ・ベヌッチのためのアリア *Arias for Francesco Benucci Mozart's first Figaro and Guglielmo*』 (Link 2004) 、『モーツァルトの最初のフェランド、ヴィンチェンツォ・カルヴェージ *Arias for Vincenzo Calvesi : Mozart's first Ferrando*』 (Link 2011) は、それぞれの歌手が創唱したオペラの中から、代表的なアリアがまとめられた楽譜集であり、それと共に歌手の経歴が詳しく考察されている。さらに、前述の 3 巻に続いて、2015 年には『モーツァルトの最初のアルマヴィーヴァ伯爵、ステファノ・マンディーニ *Arias for Stefano Mandini Mozart's first Count Almaviva*』 (Link 2015) が出版された。Link が取り上げた 4 人の歌手は、オペラ・ブッフアをレパートリーとする歌手ばかりであり、近年オペラ・ブッフアへ出演した歌手が見直されていることを顕著に表わしていると言えよう。特に、従来の先行研究において、男性歌手はベヌッチばかりが目されていたため、ステファノ・マンディーニ Stefano Mandini (1750-1810) を扱った研究はこれまでなかった。そのため、マンディーニの経歴や出演作品は Link によって明らかにされた事が多い。

Link はジョージア大学の芸術学部を設立した教授であり、研究の中心をモーツァルトの歌手研究としている。このシリーズは、特に歌手の出演作品一覧が他の事典項目よりもかなり詳細なものであり、楽譜も現代譜として出版されていないものが収められており、重要である。しかし、取り上げられた楽曲がアリアに限られていることは、登場人物の全体像を捉えているとは言い難い。なぜなら、オペラにおいて登場人物は、独唱曲だけでなく、多くの重唱曲も歌っているからである。また、タイトルに「モーツァルトの最初の」と付けられているのにも関わらず、モーツァルトの楽曲は『モーツァルトの最初のスザンナ、ナンシー・ストーラス』でのみしか、取り上げられていない。サリエリやマルティン・イ・ソレル、ガッツァニーガ Giuseppe Gazzaniga (1743-1818) 等、同時代の作曲家のアリアについて深く言及するのならば、モーツァルトのアリアについても、Link の見解が望まれるところ

である。また、「メッツォ・カラッテレ」等の役柄の位置付けについて、Link 独自の言いまわしが多く、その定義はいささか不透明なものである。

Harrison James Wignall は、ピアニストでもあるが、執筆者として『ニューグローヴ世界音楽大事典』や、『ニューグローヴオペラ事典』等に執筆しており、1995年にモーツァルトの初期のオペラ・セリア《ポントの王ミトリダーテ *Mitridate, re di Ponto*》K.87 についての研究で、ボストンのブランダイス大学で博士号を取得した。1994年の研究『グリエルモ・デットーレ モーツァルトの最初のミトリダーテ *Guglielmo d'Ettore. Mozart's First Mitridate.*』(Wignall 1994) は、モーツァルトの歌手研究の中では珍しく、彼の初期作品に出演した歌手、グリエルモ・デットーレ *Guglielmo d'Ettore* (生没年不明) に焦点を絞っている。Wignall は前述の事典項目でもデットーレについて書いており、1770年代のどの歌手よりも詳細に経歴を挙げている。しかし、彼が歌ったオペラの楽曲に言及しておらず、経歴やレパートリー研究に留まっていると言えよう。

同じく、個人に焦点を当てた研究は、Daniel Hertz (1928-)の『ラーフの最後のアリア *Raaff's last aria*』(Hertz 1974) である。これは、モーツァルト新全集の《イドメネオ》の編集をした Hertz が、《イドメネオ》のタイトルロールを歌ったアントン・ラーフ *Anton Raaff* (1714-1797) について述べたものである。モーツァルトのオペラに出演した歌手の中でも、ラーフは特に有名であるが、Hertz 以前には彼についてのこれほど詳細な研究はなかった。モーツァルトは《イドメネオ》の初演時に66歳であったラーフが、オペラを最後まで歌い切れないことを想定し、当初予定していた独唱曲をカットした。さらにイドメネオ役が初めて登場するのは第1幕の中盤であり、全3幕のうちアリアは第1・2幕までに終えており、第3幕はほとんど登場しない等、ラーフが舞台に長時間立たないように楽曲が配置されている。こうした変更に伴い、当然台本も新たに書き足さなければならず、物語の筋に影響を及ぼしてまで、歌手を優先させており、台本作者ヴァレスコ *Giambattista Varesco* (1736-1805) とモーツァルトの間で台本の変更について協議する内容の手紙が多く交わされている。Hertz は、こうしたオペラ創作の過程を追い、歌手に合わせて作曲をすることがモーツァルトの基本的な作曲手順であり、アリアの音域や、曲全体の長さまでもが歌手の歌唱技能に合わせて書かれていることを明らかにしている。

一方、女性歌手を取り上げた研究では、Patricia Lewy Gidwitz による『モーツァルトのフィオルディリッジ、アドリアーナ・フェッラーレーゼ・デル・ベーネ *Mozart's Fiordiligi: Adriana Ferrarese del Bene*』(Gidwitz 1996) が挙げられる。Gidwitz は、米国カリフォ

ルニア州のバークリー大学で 1991 年に『モーツァルトの 4 人のソプラノ歌手における歌唱の諸相 *Vocal Profiles of Four Mozart Sopranos*』で博士号を取得した。博士論文で *Gidwitz* は、モーツァルトのオペラを創唱した代表的なソプラノ歌手としてフェッラレーゼ *Adriana Ferrarese* (1755 頃-99?)、ナンシー・ストーラス、アロイジア・ランゲ *Aloysia Lange* (1762-1830)、カテリーナ・カヴァリエーリ *Caterina Cavalieri* (1761-1801) の 4 人を取り上げており、この『モーツァルトのフィオルディリージ、アドリアーナ・フェッラレーゼ・デル・ベーネ』では、フェッラレーゼだけに焦点を絞って考察がまとめられた。*Gidwitz* はこの中で、フェッラレーゼが創唱したサリエリの《花文字 *La cifra*》とモーツァルトの《コシ・ファン・トゥッテ *Così fan tutte*》K.588 を取り上げているが、タイトルに「モーツァルトの」とあるにも関わらず、譜例を挙げているのはサリエリの作品のみであり、《コシ・ファン・トゥッテ》に対する楽曲面への言及はアリアの音域とメリスマの特徴だけに留まっているにすぎない。しかし、オペラ・ブッフアにおける「ブッフア役」と「セリア役」の *Gidwitz* の定義は詳しく述べられている。*Gidwitz* は「ブッフア役」は使用人階級や専門職を階級とする役柄を指し、音楽的特徴として、シラビックな旋律や話すような音域の狭さ、そして限られたメリスマの機会と定義している (*Gidwitz* 1996 : 201)。一方「セリア役」は貴族の役柄を指し、息の長い旋律、効果的に感情に訴えるような感情表現、華麗な逸脱、活発な跳躍、規模の大きいコロラトゥーラ、そして声域の両極端を通して動く旋律線を音楽的特徴として定義している (*Gidwitz* 1996 : 201)。こうした *Gidwitz* の考えは、本論文でも役柄のタイプを特定する上で参考にしている。

同じく *Gidwitz* の「‘私が最高の歌手手よ’ モーツァルトの 2 人のソプラノ歌手における歌唱の諸相 ‘*Ich bin die erste Sängerin*’ *Vocal Profiles of two Mozart sopranos*」(*Gidwitz* 1991) では、彼女の博士論文からモーツァルトの《劇場支配人 *Die Scauspieldirektor*》K.486 を創唱したソプラノ歌手であるカテリーナ・カヴァリエーリとアロイジア・ランゲに絞って考察がまとめられた。2 人のソプラノ歌手が創唱した、いくつかのオペラ作品やモーツァルトのコンサート・アリアを考察対象楽曲とし、譜例を挙げた考察が行われている。その中で、両者はコロラトゥーラのテクニックを得意とする歌手であり、主に旋律の際立ったメリスマの動きや、装飾音符等の特徴は、歌手のテクニックを披露するためのものとしている。しかし、考察対象作品の選定方法にはやや疑問が残る。オペラ作品とコンサート・アリアでは作品の規模や演奏時間が異なっており、同列に扱って良いとは考えられない。また、両ソプラノが創唱したモーツァルトの《後宮からの逃走》や《ドン・ジョヴァンニ》の役柄が対象

から外されているが、モーツァルトの言説が多く残されている重要な作品に対する、Gidwitz の見解が望まれる。

次に、大きく取り上げたいのは Rice による研究、雑誌論文「最初のヴィテッリアであった、マリア・マルケッティ・ファンツォツィの場合 The Case of Maria Marchetti Fantozzi, the First Vitellia.」 (*Opera Quarterly* 11(4): 31-52. 1995.) (Rice 1995) と、2006 年にモーツァルトの生誕 250 年記念としてプラハで行われた国際会議での口頭発表「イタリアとプラハでのモーツァルトの最初のオッターヴィオ、ティート、アントニオ・バリョーニ Antonio Baglioni, Mozart's First Ottavio and Tito, in Italy and Prague」 (Rice 2006) である。

Rice の 2 つの研究では、歌手はいずれも《皇帝ティートの慈悲 La clemenza di Tito》K.621 (以下《ティート》) に出演した歌手に焦点を絞って述べられている。《ティート》に関しては、モーツァルト自身の言説がほとんどなく、作品研究もあまり行われていなかったため、Rice によって明らかにされた事は非常に多いと言えよう。Rice はこの研究の中で、歌手の詳細な経歴をまとめる事に加えて、歌手が創唱した作品の楽曲を分析することによって、歌手自身の声域に言及している。これは、これまでの先行研究では行われていなかった事である。取り上げた楽曲は主要アリアに留められており、オペラのジャンルは雑多に扱われている点は問題である。しかし、歌手研究における楽曲分析法については、Rice しか行っていないため、本論の第 3 章で参考にするためにも、ここでは大きく取り上げたい。

「最初のヴィテッリアであった、マリア・マルケッティ・ファンツォツィの場合」は、初演でヴィテッリア役を歌ったマリア・マルケッティ＝ファンツォツィ Maria Marchetti=Fantozzi(1766-?) (以下マルケッティ＝ファンツォツィ) について述べたものであり、先行研究として歌手研究の経緯を把握することもできる。Dale Monson の「ガルッピ、テンドウッチ、モンテズマ。1750 年以降のオペラ・セリアにおける歴史と音楽様式についての論評 Galuppi, Tenducci and Montezuma: a Commentary on the History and Musical Style of Opera Seria After 1750 」 (in: *Galuppiana* 1985) から始まったとされる歌手研究は、前述の Hertz の『ラーフの最後のアリア』や、Pierluigi Petrobelli(1932-2012) の「アントン・ラーフのイタリア時代 The Italian Years of Anton Raaff」 (*Mozart-Jahrbuch* 1973-74) によって広げられた。さらに 1989 年のアメリカ音楽学会全国大会では、Paul Cornelison が《イドメネオ》のイリア役を歌ったドロテア・ヴェントリング Dorothea Wendling (1736-1811) と、エレットラ役を歌ったエリーザベト・ヴェンドリング Elisabeth



Wendling (1746-1786) の姉妹について研究発表した。これは、アリアの調を着眼点とし、姉妹が出演した他の作曲家の作品と比べて、《イドメネオ》はアリアが歌手に合わせた調が選択されて作曲されたことを明らかにした。これらの研究で取り上げられたものは全て、オペラ・セリアに出演した歌手である。上記の研究者たちは、モーツァルトのオペラの中でも、オペラ・ブッフアやジングシュピールよりも、オペラ・セリアが注目を受けていないと考え、セリアに重点を置いた。とりわけ研究が進んでいないのが《皇帝ティートの慈悲》であり、Rice はこうした歌手研究の過程を追った上で、《ティート》に出演した歌手を取り上げたのである。

このマルケッティ＝ファントツツィについての研究における大きな問題点は、殆どこの歌手の経歴が分かっていないことである。マルケッティ＝ファントツツィは《ティート》のヴィテリヤ役という、非常に重要な役柄を歌ったにも関わらず、記録が残っている出演作品は《ティート》のみであり、『ニューグローヴ世界音楽大事典』では、第2版にも載っていないというのが研究の現状である。この要因は、マルケッティ＝ファントツツィに対するモーツァルトの言説がないこと、さらには18世紀に、彼女の旧姓である“マルケッティ”という名の歌手が多かったため、研究によっては彼女の経歴が異なって混同されているためである。Rice は博士論文から《ティート》をテーマにしており、この時点からマルケッティ＝ファントツツィの経歴を正しくまとめ、1995年に書かれたこの論文でも、彼女の経歴を新しくまとめ直している。

Rice はマルケッティ＝ファントツツィの出演した作品を書いた作曲家について、次のように述べている (Rice 1995 : 41)。

マルケッティ＝ファントツツィは特に目立った特徴がないが、18世紀後半のやや典型的なソプラノとして、Tritto、Cherubini、Robuschi、そして Zingarelli の作品に出演した。彼女の声域は広く、中央の  $c^1$  から下の  $g$  からハイ  $C$  ( $c^3$ ) (ほとんど2オクターヴ半) である。しかし、この声域の全てが、作曲家に役立つわけではない。声域の全てを使った作曲家は、私が調べた4人のうち1人もいない。彼女のテッシトゥーラは、およそ中央の  $c^1$  の上の  $g^1$  から1オクターヴ上の  $g^2$  までのオクターヴにあたる。作曲家たちがマルケッティ＝ファントツツィの最高音や最低音を利用することはめったになかった。つまり、多くのアリアの中で、最高音は五線譜の上の最初の  $a^2$  より高くはなく、あるいは中央の  $C$  よりも低くはない。このことは、「マルケ

ッティ＝ファントツィの声域の両極端は、音楽的にも劇的にも特に効果的でなかった」、ということを示している<sup>20</sup>。このことは、『ベルリン音楽新聞』によって、次のように確かめられている。「彼女の声の範囲は大きくない。つまり、低い声域は粗くはつきりしないものであり、高い声域は、彼女がハイ C (c<sup>3</sup>) を経過として歌うことが出来るに過ぎないものであった<sup>21</sup>（日本語訳は執筆者）。

ここで、Rice は歌手の音域について言及する際に、歌唱可能な最低音から最高音までを「声域の全て」、そして歌唱の大部分を担う声域を「テッシトゥーラ」と述べ、声域を二通りに定義付けている。マルケッティ＝ファントツィが出演した作品は、主にトリット Giacomo Tritto (1733-1824)、ケルビーニ Luigi Cherubini (1760-1842)、ロブスキ Ferdinando Robuschi (1725-1850)、ジンガレリ Nicolò Antonio Zingarelli (1752-1837) が書いたものである。「声域の両極端は、音楽的にも劇的にも特に効果的でなかった」と述べられているように、作曲家達はアリアの音域をマルケッティ＝ファントツィの声域の全てを駆使せずに、ほとんどはテッシトゥーラ内で留めている。Rice は、楽曲内では安定した音域を歌わせることを重要視し、テッシトゥーラ外の音域は楽曲に用いる程のものではないという考えている。

次に Rice は、上記の4人の作曲家がマルケッティ＝ファントツィの声域をどのように捉えて楽曲を書いていたか、譜例を挙げて述べている。以下の表1は Rice が取り上げた作品の最高音と最低音をまとめたものである（作表は執筆者による）。

表 1：マルケッティ＝ファントツィが出演したオペラ作品の最低音と最高音

年	作曲家	作品	最低音	最高音
1786	トリット Tritto	太陽の乙女 La vergine del sole	g <sup>1</sup>	c <sup>3</sup>
1788	ケルビーニ Cherubini	オーリードのイフィゲニア Ifigenia in Aulide	a	b <sup>2</sup>
1788	ロブスキ	ビティニアの王アッターロ	g	g <sup>2</sup>

<sup>20</sup> Suggesting that the extremes of Marchetti's range were not particularly effective musically or dramatically.

<sup>21</sup> The compass of her voice is not big; the low register is rough and dull and the upper reaches are such that she can reach high C only in passing.

	Robuschi	Attalo, re di Bitinia		
1790	ジンガレツリ Zingarelli	チェーザレの死 La morte di Cesare	as	b <sup>2</sup>

上記の表を見ると、マルケッティ＝ファンツィの声域の捉え方が、それぞれの作曲家によって異なっていることは明らかである。特に、c<sup>3</sup>とg<sup>2</sup>では、高音に対する要求が大きく異なる。トリットの《太陽の乙女 La vergine del sole》では、第1幕のアリア〈私の運命の厳しさに Al rigor della mia sorte〉の終わり近くにc<sup>3</sup>が書かれていることから、Riceはマルケッティがc<sup>3</sup>を歌唱可能であったと述べている（Rice 1995: 41）。同様に、ケルビーニの《オーリードのイフィゲニア》のアリア〈もし運命の判決に Se mi condanna il fato〉でも、アリアの終わり近くにb<sup>2</sup>が効果的に使われていることを指摘している。一方、ロブスキの《ビティニアの王アッターロ Attalo, re di Bitinia》では、4人の作品の中では最も低いgが使われており、マルケッティ＝ファンツィの下方の音域を探求していると、Riceは述べている。これに対してジンガレツリは《チェーザレの死 La morte di Cesare》の最低音をasで書いており、Riceは最低音を控え目に使用したと述べている（Rice 1995: 41）。しかし、本当に最低音を控え目に使用しているのは、最低音をg<sup>1</sup>にしているトリットの方ではないだろうか。

こうした音域の他に、4人の作曲家の作品にはそれぞれ大きな跳躍が書かれていること、コロラトゥーラのテクニックを誇示する部分があること、数小節に渡るロングトーンが書かれている点は共通しており、マルケッティ＝ファンツィの歌唱のテクニックに対する捉え方は共通していることが分かる。しかし、アリアだけにしか考察が行われていないのは、オペラ全体を通して楽曲を捉えたとは考えられず、不十分である。

以上のようにアリアの音域を概観した上で、Riceはマルケッティ＝ファンツィのテッシトゥーラをg<sup>1</sup>からg<sup>2</sup>とした。これは、ケルビーニの《オーリードのイフィゲニア Ifigenia in Aulide》のアリア〈もし罪を避けられないなら Se mi condanna il fato〉の冒頭の小節の音域が、g<sup>1</sup>からg<sup>2</sup>までで書かれているためである（Rice 1995: 41）。テッシトゥーラに対する言及は、歌手研究には重要なものであり、本研究でもこれを楽曲分析のポイントの一つとして取り入れたい。しかし、Riceはそれぞれの作曲家の音域の違いを加味していない事が指摘出来る。

次にRiceは、上記の4人の作品とマルケッティ＝ファンツィが1791年に出演した、

モーツァルトの《ティート》のヴィテツリア役を比較した(Rice 1995: 43)。まず、マルケッティ=ファントツツィが歌ったヴィテツリアの楽曲について、以下にまとめておこう（作表は執筆者による）。

表 2：マルケッティ=ファントツツィが歌ったヴィテツリアの楽曲<sup>22</sup>

曲種	曲名	速度標語	調	拍子	最低音	最高音
1.二重唱 Duetto	好きなように命令して Come ti piace imponi	Andante	F-dur	2/4	a	a <sup>2</sup>
2.アリア Aria	私に気に入って欲しいのなら Deh se piacer mi vuoi	Larghetto	G-dur	3/4	h	h <sup>2</sup>
10.三重唱 Terzetto	行くわ、でも待って、セスト Vengo…aspettate…Sesto!	Allegro	G-dur	4/4	fis <sup>1</sup>	d <sup>3</sup>
12.五重唱と合唱 Quintetto con coro	神様、どうか守って下さい Deh conservate, oh Dei	Allegro	Es-dur	4/4	c <sup>1</sup>	as <sup>2</sup>
14.三重唱 Terzetto	もしもその顔に Se al volto mai ti senti	Andantino	B-dur	6/8	b	g <sup>2</sup>
23.ロンド Rondò	もうありえない、花嫁のために Non più di fiori vaghe catene	Larghetto	F-dur	3/8	g	a <sup>2</sup>
26.六重唱と合唱 Sestetto con coro	お許しをいただきたい身ですが Tu, è ver, m'assolvi Augusto	Allegro	C-dur	2/4	g <sup>1</sup>	a <sup>2</sup>

ヴィテツリア役は、2曲の独唱曲と5曲の重唱曲を歌い、女性登場人物の中で最も多い楽曲を歌っている。ヴィテツリア役の際立った特徴は、最低音の低さであり、独唱曲・重唱曲に関わらず c<sup>1</sup>を下回る低音を歌っている曲が半数を占めている。特に第23番のロンド〈もうありえない、花嫁のために Non più di fiori〉では g が書かれている。これは、モーツァルトの全てのオペラ作品の中で、ソプラノ歌手が歌う最も低い音である。ヴィテツリアの楽曲を見ると、こうした低音に目が行きがちだが、最高音も第10番では d<sup>3</sup>が書かれており、音

<sup>22</sup> 参照楽譜：Mozart, Wolfgang Amadeus, *La Clemenza di Tito*, herausgegeben von Franz Giegling. *Mozart Neue Ausgabe sämtlicher Werke*. Serie II : Bühnenerwerke, Werkgruppe 5 : Opern und Singspiele, Band.20, Kassel und Basel usw.: Bärenreiter, 1970.

域は下にだけでなく、上にも広いことが分かる。

モーツァルトが書いたこのヴィテツリア役について、Rice は次のように述べている(Rice 1995 : 45)。

1 幕の終わり近くの最初の三重唱〈行くわ、でも待って、セスト！ Vengo...aspettate...Sesto!〉は、以前に調査したイタリア・オペラの中で見られたものよりも、高い音域となっている。いくつかのハイ C ( $c^3$ ) の下の  $b^2$  の音の保持は、マルケッティ＝ファントツツィの声の限界を最大限に使わなければならない。歌詞のシラブルの上で、さらに  $b$  の音は続き、まるでテッシトゥーラが  $b$  まで達するソプラノのために、モーツァルトが書いたかのようなのである。次に突然、ハイ C ( $c^3$ ) の上の  $d^3$  まで急上昇する G-dur のアルペッジョを歌手に歌わせる。(中略) いうまでもなく劇的であるにも関わらず、〈Vengo...aspettate...Sesto!〉は、他のマルケッティのために書かれたオペラから推測されるように、(中略) 彼女の声の様相に一層合っている。もし、モーツァルトが《ティート》を急いで書き上げるのでなかったなら、彼はこのアンサンブルをマルケッティ＝ファントツツィがより効果的に歌うことが出来るように書き換えられたかもしれない(日本語訳は執筆者)。

ここで初めて、重唱曲が言及されている。基本的にオペラの登場人物には、独唱曲よりも重唱曲の方が多く書かれているため、楽曲分析ではやはり重唱曲も取り入れるべきである。第 10 番の三重唱〈行くわ、でも待って、セスト!〉では、他の作曲家よりも高い  $d^3$  が書かれており、さらに  $b^2$  の保持も見られることから、モーツァルトの楽曲にはテッシトゥーラの範囲外の音域がより積極的に使用されている。この点について Rice は「まるでテッシトゥーラが  $b$  まで達するソプラノのために、モーツァルトが書いたかのようなのである。」<sup>23</sup>と述べ、Rice が初めに規定したマルケッティ＝ファントツツィのテッシトゥーラ(最低音が  $g^1$ 、最高音が  $g^2$ )の範囲から大きく外れていることを指摘し、ヴィテツリア役の音域が必ずしもマルケッティ＝ファントツツィに合っていないのではないかと指摘している。しかし、他の作曲家と比べて最高音が最も高いことが、彼女の声域に合わないことには繋がらないと考えられる。むしろ、モーツァルトが声域の最大限を駆使したとは考えられないだろうか。

---

<sup>23</sup> as if Mozart were writing for a soprano whose tessitura went up to  $b$ .

さらに、Rice はヴィテッリアのロンド〈もうありえない、花嫁のために〉については、次のように述べている (Rice 1995: 45)。

同様に、〈もうありえない、花嫁のために〉のアレグロ部分は、彼女の歌の様相から外れている。すなわち、イタリアの作曲家たちが慎重に避けたマルケッティ＝ファントツィの“粗野ではっきりとしない”下方のレジスター(胸声)を要求している。モーツァルトの旋律線は、中央の  $c^1$  より下に進み、いくつかの孤立した高音や、いくつかの孤立した高音に数小節間留まっている。イタリアのオペラでは、このようなパッセージはどこにもない。〈もうありえない、花嫁のために〉は、もし歌うことが不可能でないと、マルケッティ＝ファントツィが困難に感じたに違いないパッセージを含んでいる。それに加えて、彼女のために書かれた名技を披露するアリアの中に、人が見出すことを期待する要素が欠けている。この曲には、彼女がとても巧みに演奏することが出来たであろうコロラトゥーラがほとんど少しもなく、彼女のメッサ・ディ・ヴォーチェを誇示するための機会もマルケッティ＝ファントツィに与えていない (日本語訳は執筆者)。

〈もうありえない、花嫁のために〉で最低音に  $g$  が書かれていることは既に述べたが、モーツァルトの場合は  $g$  や  $a$  が全音符によって引き延ばされている。他の作曲家と決定的に違う特徴について、Rice は「彼女の声の様相から外れている<sup>24</sup> (日本語訳は執筆者)。」と指摘している (Rice 1995: 10)。Rice はテッシトゥーラの範囲外を使うことを、積極的と見なさず、歌手に合わないと判断している為である。しかし、ロブスキのオペラでも見られた  $g$  が、歌手に合わないと判断することは不可解ではないだろうか。むしろ、歌手が披露したい両極端の声域は、全音符で延ばしたい程のものだったために、最大限誇示しているとは考えられないのだろうか。また、Rice はコロラトゥーラを披露する部分がないことが歌手に合っていないと指摘している。しかし、実際にスコアではいくつか見られるため、そもそも“コロラトゥーラを披露する部分”は、どれ位の分量を基準とするのか規定せずに判断することは妥当ではない。

こうして Rice は《ティート》において、コロラトゥーラのテクニックが披露される第2

---

<sup>24</sup> Likewise departs from the vocal profile.

番のアリア〈私に気に入って欲しいのなら〉はマルケッティ＝ファントツィに合っているが、三重唱〈行くわ、でも待ってセスト！〉とロンド〈もうありえない、花嫁のために〉は彼女に合っていないと述べた。さらに Rice は「この音楽（もうありえない、花嫁のために）はコントラルトのために書かれたように思われ、つまり、三重唱曲の中のヴィテッリアのパートは、ハイソプラノのために書かれたように思われる。マルケッティ＝ファントツィはどちらでもない。」（日本語訳は執筆者）と述べているが（Rice 1995: 45）、歌手の両極端の声域が充実している、広い声域の持ち主とは考えられないだろうか。この見解には疑問が生じる。さらには、他のイタリアの作曲家の作品でも広い音域で書かれていたことと同様に、モーツァルトの作品でも、コントラルトからハイソプラノまでの広い音域で書かれている事は、どの作曲家も歌手を広い声域の持ち主として捉えたという、共通点ではないだろうか。

ここまで、Rice の書いた「最初のヴィテッリアであった、マルケッティ・ファントツィの場合」を見て来た。歌手研究において、まず対象歌手の出演経歴をまとめ、そこからスコアの見られる作品においては、実際にそれを見ることで、より具体的に歌手の特性が分かる。Rice は、楽曲分析では、①音域、②テッシトゥーラ、③アジリタ、④音の保持を考察のポイントとしていた。

①音域では、最高音と最低音は何の音か、それがどのように使われているかを見ている。ソプラノ歌手に対しては、3点を超える超高音が書かれているか否かで、歌手が高音域を得意としていたかを判断している。音域の広さは歌手にとっての一つのステータスと捉えられているが、特に高音がどれだけ出るかはどの研究者でも、必ず言及されている。しかし、そもそもソプラノの一般的な音域が定義されていないことは問題点である。

この音域に関係するのが②のテッシトゥーラである。Rice の研究では楽曲ごとに必ずテッシトゥーラについての言及がなされており、アリアの冒頭の旋律の音域を根拠としている。テッシトゥーラについては、他の研究では見られず、Rice 独自のポイントであると言えよう。

③のアジリタは、連続する十六分音符のメリスマの動きを指している。コロラトゥーラの技巧を披露するアジリタの旋律が、どれだけ書かれているかで、歌手のテクニックの有無を判断している。Rice はアジリタのみで判断しているが、“技巧”にはアジリタの他にも跳躍やトリルなど様々な要素があるため、本研究では十六分音符の羅列だけに限らず、さらに多くの装飾的要素を取り上げて分析を行いたい。

④音の保持については、Rice は保持されている音はテッシトゥーラの音域内であるとし、

その音が歌手にとって歌いやすい音としている。つまり、いかに長い小節をロングトーンで延ばすことが出来るか否か、というテクニックの話ではなく、その歌手にとって最も歌いやすい音は何か、という音高の問題である。また、ロングトーンについては、歌唱教則本において、適切に歌う方法が多く述べられているため、1つのテクニックとして捉えるべきところが抜けている。

Rice は研究の中で、楽曲を概観する時にまず、テッシトゥーラを見ることから始めている。テッシトゥーラの見方については、「イタリアとプラハでのモーツァルトの最初のオッターヴィオ、ティート、アントニオ・バリョーニ」の中で、「作曲家は主として、アリアの冒頭の旋律を歌手のテッシトゥーラを見せるために使う。」<sup>25</sup>と述べ、冒頭の数小節間の音域をテッシトゥーラとしている。通常、楽曲のはじめから超高音や超低音が書かれることは考え難く、冒頭の旋律は歌手にとって歌いやすい音域から始められている事は妥当であると考えられる。しかし、「冒頭の旋律」というのはどこまでを冒頭と捉えるのか、またその小節数も具体的に示されていないため、定義は曖昧である。従って本研究では、歌手の歌いやすい音高や音域の判断を、より具体的にある特定の音高の頻繁な使用等、譜例を示して言及したい。また、高音についても Rice は、ある特定の高音が書かれているか否かのみを見ているが、これは楽曲を見る上で大きな誤りとして指摘出来る。なぜなら、その高音が経過的に書かれているに過ぎないのか、ロングトーンとして書かれているのかを見極めることで、歌手のタイプが大きく異なってくる為、単一的に高音の有無を見るのではなく、そのフレーズ全体を見る必要がある。また、Rice は主要アリア1曲のみしか取り上げていないがこれも大きな誤りであり、Hertz が述べているように<sup>26</sup>、作曲家は歌手の力量に合わせて楽曲の数を増減していることから、作品の全体の最高音・最低音を判断するには、必ず全楽曲を見る必要があると言えよう。本研究では、1つのオペラ作品を見る際には、そのジャンルや幕数、曲の配置といった構成を概観した上で、全楽曲の楽曲構成を見る事を常としている。重唱曲を考察に積極的に取り入れたのは、本研究の独自の点である。そのため、これまでほとんど表面的にしか見られて来なかった楽曲をも詳細に考察することで、より具体的に作曲家が歌手にどのように「宛て書き」したかを読み取ることが出来よう。

---

<sup>25</sup> A Composer typically used the opening melody of an aria to display a singer's tessitura,

<sup>26</sup> Hertz 1974 : 518



## 2. 作品研究の観点から

前項では歌手研究に焦点を絞ったものを挙げたが、作品研究の中でも歌手について触れているものがあるため、ここで挙げておこう。Angermüller 1999a、1999b、2001、Platoff 1990 と、森 1993 である。

Rudolph Angermüller (1940-)は、1970 年にサリエリに関する論文によってザルツブルグ大学から博士号を取得し、1982 年から国際モーツァルテウム財団の研究部門代表、1988 年から財団の事務局長を歴任している音楽学者である。モーツァルト研究の国際的な第一人者であり、モーツァルトのオペラ作品のうち、《バスティアンとバスティエンヌ *Bastien und Bastienne*》K.50、《ラ・フィンタ・センプリーチェ *La finta semplice*》K.51、《偽の女庭師 *La finta giardiniera*》K.196<sup>27</sup>の新全集版を編集している。Angermüller の3つの論文、「モーツァルトの祝典劇《アルバのアスカーニオ》K.111(1771年10月17日ミラノ)の初演歌手、ファルチャーニ、マンゾーリ、ジレリ、ティバルディ、ソルツィ *Die Sänger der Erstaufführung von Mozarts Festa teatrale „Ascanio in Alba“ KV 111, Mailand, 17. Oktober 1771. Falchini – Manzuoli – Girelli – Tibaldi – Solzi*」(Angermüller 1999a)、  
「モーツァルトのドランマ・ペル・ムジカ《ルーチョ・シツラ》K.135 (1772年12月26日ミラノ)の初演歌手、モルニョーニ、デ・アミーチス、ラウツツィーニ、スアルディ、ミエンチ、オノーフリオ *Die Sänger der Erstaufführung von Mozarts Drama per musica „Lucio Silla“ KV 135, Mailand, 26. Dezember 1772. Morgnani – de Amicis – Rauzzini – Suardi – Mienci – Onofrio*」(Angermüller 1999b)、そして「モーツァルトの《ポントの王ミトリダーテ》K.87(1770年12月26日)の初演歌手、デットーレ、ベルナスコーニ、ベネデッティ、アルドブランディーニ(チコニャーニ)、ヴァレーゼ、バツサーノ、ムスキエツィ *Die Sänger der Erstaufführung von Mozarts „Mitridate, Re di Ponto“ KV 87 (Mailand, 26. Dezember 1770). d’Ettore – Bernasconi – Benedetti – Aldobrandini (Cicognani) – Varese – Bassano – Muschietti*」(Angermüller 2001)では、1770年の《ポントの王》以降、モーツァルトがイタリア旅行をした際に、ミラノ宮廷からの作曲依頼を受けた3作品について、それぞれ初演までの経緯と出演歌手の経歴、関連するモーツァルトや父レオポルトの書簡がまとめられている。取り上げているこれら3作品はモーツァルトの

---

<sup>27</sup> 1774年から翌75年1月にかけて作曲された、全3幕のオペラ・ブッフア(ドランマ・ジョコーソ)。初演は1775年1月13日にミュンヘンのレドゥーテン・ザール(宮廷内の大広間)で初演が行われた。作詞者は不明であるが、ペトロセッリーニであると推定されている(海老澤 1991: 121)。

初期のオペラであるが、初期の段階から、モーツァルトのオペラ創作に、歌手が大きく関わっていることが分かる、非常に重要な研究である。また、《ルーチョ・シッラ Lucio Silla》K.135 については、モーツァルトやレオポルトの書簡が大きく取り上げられており、歌手研究にもこうした言説を把握することが取るべき手段の一つであることは明らかである。

John Platoff は 1984 年にペンシルベニア大学で『オペラ・ブッフアのフィナーレの音楽と劇 1781 年-1790 年のウィーンにおけるモーツァルトと彼の同時代の作曲家 *Music and Drama in the Opera buffa Finale: Mozart and his Contemporaries in Vienna, 1781-1790*』で博士号を取得した。Platoff は 18 世紀のオペラ・ブッフアや、モーツァルト、そして彼と同時代の作曲家のオペラ作品を研究している他、『*The New Grove Dictionary of Music and Musicians*』第 2 版にも執筆している。彼の論文「モーツァルトのウィーンでのブッフア・アリア *The buffa aria in Mozart's Vienna*」(Platoff 2001) は、オペラ・ブッフアのアリアを「ブッフア・アリア buffa aria」と規定している。そして、モーツァルトと同時代の作曲家のオペラ作品から多くのブッフア・アリアを取り上げ、楽曲に深く言及している。Platoff は「ブッフア役」が歌うブッフア・アリアは、Allegro、もしくは Allegro moderato のテンポであり、際立った特徴のない 4 分の 4 拍子が多く、シラビックな旋律と機械的な一定のリズムが特徴的であると述べている。特に旋律は、オペラ・セリアのアリアに特徴的なコロラトゥーラ、ロングトーン、長い音での広い跳躍や、高音の維持がない代わりに、シラビック、さらには早口言葉の朗唱風の歌唱法によって書かれていると定義している (Platoff 2001 : 103-104)。これまで「ブッフア役」について定義されている先行研究はあったが (Gidwitz 1996、Rice 1998)、拍子や速度標語にも言及しているのは Platoff の独自の点である。

森泰彦の「ルーチョ・シッラが出来るまで」(小学館 1993 : 82-92) (森 1993) は、上の Angermüller (1999b) と同じように、《ルーチョ・シッラ》の創作時期に書かれた書簡をまとめたものである。《ルーチョ・シッラ》は、モーツァルトの書簡の中でも、特に作曲の工程を詳細に語っているものが多い。歌手が初演地に到着した順に、それぞれのアリアを書いていることから、モーツァルトがいかに歌手の声を聞いてから作曲していたかを詳しく知ることが出来る。これは実際に作曲時期の書簡を見れば分かることであるが、森が「ルーチョ・シッラが出来るまで」で、一つの作品の作曲過程をまとめた事によって、モーツァルトのオペラ創作の基本過程を知る事が出来、その過程に歌手の影響が大きいことが分かる。

このように、作品研究からの観点から見ても、歌手の存在が特に創作過程に及ぼしている影響が大きいことが分かる。歌手研究の観点からは、特に歌手の経歴に目が行きがちである

が、作品研究の観点から、作品の創作過程を追うこと、さらには作曲家の言説を把握することからは、歌手が実際に出来上がった楽曲だけでなく、創作過程の段階から大きく影響を及ぼしていることは明らかである。しかし、作曲家と歌手の関わりについては、モーツァルトは多く取り上げられているが、彼と同時代の作曲家には、まだ深く研究が及んでいないのが現状である。

## 第2節 同時代の資料 —歌唱教本や作曲者の書簡などを中心として—

第2節では、モーツァルトと同時代の歌手に対する言説、そして歌唱に対する考え方を知らするために、声楽をはじめとする当時の教則本の他、作曲家の書簡等も取り上げる。第1節でも述べたように、作品研究の観点から歌手に着目した先行研究の中では、歌手について書かれている同時代の多くの言説を取り上げ、歌手研究の一手段として重要視している。そこで本研究でも歌手に対する作曲家の言説は「宛て書き」の有無を明らかに出来ると考え、取り上げたい。また、教則本については、本論文の第3章で楽曲分析をする際に、考察対象作品が創作された時期と近い時代に、歌唱法がどのように捉えられていたのか着目するために挙げている。

### 1. 教則本

まず教則本には、Tosi/Agricola 1757、と Mancini 1774、フルートに関する Quantz 1752 が挙げられる。声楽の教則本の他に、本論文でクヴァンツのフルート教則本を取り上げたのは、彼が歌手やオペラについても多く言及しているためである。

イタリアの音楽著述家であり、カストラート歌手でもあったフランチェスコ・トージ Pier Francesco Tosi (1653-1732) が 1723 年に執筆した著作『古今の歌手たちの諸説 *Opinioni de' cantor antichi e moderni*』は、声楽技巧の誇示に陥る当時の歌唱スタイルを批判したもので、イタリアだけでなく、諸外国で広く読まれた。そしてこれは、ドイツの音楽著述家、声楽教師、作曲家、また指揮者としても活躍したヨハン・フリードリヒ・アグリーコラ Johann Friedrich Agricola(1720-1774)によって、『古い歌と新しい歌についての見解 *Opinioni de' cantori antichi e moderni*』という題名で 1757 年にドイツ語翻訳された。アグリーコラが出版したものは、当時非常に人気のあったトージの著作を翻訳した上で、さらに解説と補記を付け加えられ、声楽教育における画期的な教材と見なされるものである。その為、1780 年代の作曲家ならば当然知っているものとして (東川 2005 : 3—6)、本研究でも広く取り上げている。

トージ/アグリーコラの著書は、当時の歌手達が声の披露ばかりにこだわる事を非難し、音楽の芸術性が失われていることを指摘して正しい歌唱法の普及を目指した。全体は 10 章で構成されており、「第2章 前打音」、「第3章 トリラー」や、「第8章 カデンツ」など歌唱のテクニックについて章を分けて述べている。また、「第6章 特に音楽学生のための所見」と「第9章 現役の歌手が用いるための所見」からは、初学者とプロという異なった

立場の声楽家に対して、それぞれ必要な歌唱法を分けて述べている。さらに、トージ／アグリーコラも、各章で取り上げた項目の手本になる歌手として、カストラート歌手のフランチェスコ・アントーニオ Francesco Antonio (1695-1726)<sup>28</sup>や、ソプラノ歌手のファウステイーナ・ハッセ Faustina Hasse (1700-1781)<sup>29</sup>等、当時の歌手を 20 名程挙げている。この教則本を、最初の歌手研究の一つということが出来るだろう。そして歌手に対しては、際立った高音よりも、レチタティーヴォを表情豊かに歌えているか、歌手が自分の資質に合ったレパートリーを歌えているか、という点に重きを置いている。この点でも、当時の声楽技巧の誇示を批判している事が分かる。

イタリアのカストラートであり、声楽教師でもあったジャンバッティスタ・マンチーニ Giambattista Mancini (1714-1800) が、1774 年に出版した『装飾的唱法に関する諸説と実践的省察 *Riflessioni pratiche sul canto figurato*』は、イタリアの声楽に関する最も重要な 18 世紀の著作の一つであり、演奏の歴史についての貴重な資料である。前述のトージ／アグリーコラの教則本と同じく、マンチーニはこの著書の中で、当時の音楽界において声楽技巧が自由奔放な悪い風潮に走り、無能な声楽教師がはびこっていると指摘している。そのため、15 に細かく分けられた項の中では、「第 10 項 トリルとモルデントについて」、「第 11 項 カデンツァについて」や、「第 12 項 声のアジリタについて」等、特に歌唱のテクニックについて、その習得法を細かく述べている。さらに、「第 13 項 劇場で巧みに演じようとする者に欠かせない知識について」や、「第 15 項 研究熱心なジョヴァネ<sup>30</sup>が、歌唱のアルテ<sup>31</sup>を習得するに当たって従うべき、適切な手順と管理と教程について」等では、単なる歌唱法についてではなく、オペラの台本の理解や発音の重要性、そして“歌う”ということに必要な“演じる”要素についても細かく指摘している。即ち、歌唱法を身に付けるだけでなく、歌い手に必要なスキルの全ての知識が書かれているのである。

注目すべきは、「第 2 項 個々の学校について。前世紀末に歌唱のアルテに活躍した、あるいは現在活躍している、熟達した歌手や有能な女性歌手について」において、多くの当時の歌手を知ることの出来ることである。この項では、マンチーニが当時の優れた学校をいくつか紹介している他、有能な歌手について 40 人程名前を挙げて紹介している。歌手につい

<sup>28</sup> 作曲家としても活躍。《デモクリートの戦い *La risa Democrito*》(1712) や、《イル・ナルチソ *Il Narciso*》(1967)等のオペラを書いた (トージ／アグリーコラ 2005 : 300)。

<sup>29</sup> 作曲家であるハッセ Johann Adolf Hasse(1699-1783)の妻 (トージ／アグリーコラ 2005 : 300)。

<sup>30</sup> 若者 *giovane* の意。

<sup>31</sup> マンチーニの教則本の中では、「技」という意味で使用されている (マンチーニ 1990 : 12)。

て独立した項が設けられているこの記載は本書の独自の点であり、当時の歌手について知ることが出来る貴重な記録として、重要であると言えよう。さらに、マンチーニが紹介した歌手の中に、モーツァルトの《ルーチョ・シッラ》で主役を歌ったヴェナンツィオ・ラウツィーニ Venanzio Rauzzini (1746-1810)や、アンナ・デ・アミーチス Anna de Amicis (1740-1816)の名前が挙げられている事は、これまで見落とされていたが、非常に重要な言説と言えよう。こうした歌手について、ポルタメントやレガートが美しく歌えるかどうか、完璧な音程、少しも乱れないアジリタが歌えるかといった、テクニックに着目して述べられている。また、その歌手が持つて生まれた声や資質を壊すことなく、無理のない発声が出来ているか否かにも着目している。

上記の声楽教本に加えて、ヨアヒム・クヴァンツ Johann Joachim Quantz (1697-1773)の『フルート奏法試論 *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*』の中でも、歌唱について述べられている。この本は、卓越したフルート奏者であり、フルート作品の作曲家としても活躍していたクヴァンツが、1752年に執筆した史上初めてのフルートの教則本である。しかも、フルート奏法のみを扱うのではなく、当時の音楽実践と音楽美学にとって一般的に重要だと思われていた問題をも議論している。

クヴァンツの『フルート奏法試論』では、まず「第11章 よい歌唱、器楽演奏全般について」において、「気をつけるべきは、それ(装飾)により旋律を華美にしすぎたり、また、本来の流れを抑えるようであってはならないということである。あまりにも華やかな演奏はあまりにも単純すぎるものと同様に、ついには聴覚にいや気を起こさせる。」とあり、前述の声楽教本と同様に、旋律を装飾的に歌うことが技巧の誇示に繋がることを指摘している。

また、「第18章 音楽家と音楽論」では、よい歌手に要求されることとして、「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、よい耳と正しいイントネーションをもち、すべての音程をきちんと聴きとれること、ポルタメントと長い持続音を心地よく出せることである。」と述べている。さらにトリルや高音について、レチタティーヴォやアリアの歌い方についての言及は、前述の声楽教本と共通する点ばかりである。フルート奏者であったクヴァンツがこれほど声楽についての知識を持っていることには驚く。これに加えて、オペラを作曲する作曲家に対して、「作曲家はアリアを正しい場所におき、同一調また同一拍子のものがいくつか続かないようにし、言葉に合わせていろいろな調と拍子を混ぜ合わせようと試みたか、(中略)また適当な長さ

であるか」と述べている。この点から、オペラの中で、登場人物に対して複数曲のアリアが書かれる際には、同一の調や拍子を避ける工夫がなされている事が分かる。

また最も研究対象に近い教則本として、イタリアの作曲家であり声楽教師のドメニコ・コッリ Domenico Corri (1746-1825) が 1810 年に出版した『歌手の指針 *The Singer's Preceptor*』も重要である。様々なアリアの装飾について譜例を示して取り上げている。

声楽以外の教則本には、モーツァルトの父であるレオポルト・モーツァルト Leopold Mozart (1719-1787)が 1756 年に著した『バイオリン奏法 *Versuch einer gründlichen Violinschule*』や、C. P. E バッハ Carl Philipp Emanuel Bach(1714-88)が、1753 年に著した『正しいクラヴィア奏法 *Versuch über die wahre Art Clavier zu spielen*』も挙げられるが、声楽の分野に言及しているのは、クヴァンツのみである。

ここまで、声楽を中心に教則本を見て来た。本論文の第 1 章第 1・2 節で取り上げた先行研究では、こうした教則本を取り上げたものはなかったが、様々な歌唱のテクニックが当時どのように捉えられていたかを知ることで、第 3 章で楽曲分析をする際に実証的に述べる事が出来よう。

## 2. 同時代の言説

最後に、本研究の考察対象作品を手掛けた作曲家の言説を取り上げることは、当然重要である。モーツァルトは、1778年2月28日に父レオポルトに宛てて書いた手紙で、「ぼくは、よく仕上がった洋服のように、アリアが歌い手にぴったりと合うのが好きですからね。」<sup>32</sup> (海老澤Ⅲ 1987: 561) と述べていることは有名である。さらには、父レオポルトも「(中略) というのも、この歌手が当地にやってきていないからで、それに気に入らないと二重手間になるので、服がぴったり合うように、彼の到着待ちです。」(海老澤 1980: 226) と述べ、歌手の声に“ぴったり”合う楽曲を書くことがモーツァルトの基本姿勢であることが分かる。

こうした、歌手に合う、合わないという彼のこだわりは、他の手紙にも見られる。1777年11月14日の父レオポルト宛の手紙では、イグナーツ・ホルツバウアー Ignaz Holzbauer (1711-1783) のジングシュピール《ギュンター・フォン・シュヴァルツブルク Günther von Schwarzburg》<sup>33</sup>にアンナ役で出演したソプラノ歌手のエリーザベト・ヴェンドリング Elisabeth Wendling (1746-1786)<sup>34</sup>について、「(中略) このオペラは彼女のために書かれたものではなくて、いまイギリスにいるダンツィとかいうひとのために書かれたものです。したがって、彼女の声には合わず、高すぎます。」と述べ (海老澤 1987: 253)、初演者でない歌手が歌う場合、その楽曲が合わないこともある点を指摘している。本論文の第3章で個別に取り上げている研究対象歌手には、モーツァルトの感想や批評が述べられているため、注目したい。

また、イギリスの作曲家であり音楽史家のチャールズ・バーニー Charles Burney (1726-1814) の旅行記『1770年のフランスとイタリアにおける音楽の現状 *Music, men, and manners in France and Italy 1770*』も、モーツァルトと同時代の音楽界を知る上で重要な言説である。バーニーの旅行記の中では、彼が訪れた土地で出会った歌手について述べられている。モーツァルトの《フィガロの結婚 *Le nozze di Figaro*》K.492のウィーン再演でスザンナ役を歌い、《コシ・ファン・トゥッテ》の初演でフィオルディリージ役を歌ったアドリアーナ・フェッラレーゼについて、バーニーは彼女が音楽学校にいた時に演奏を聞いてお

<sup>32</sup> 1778年2月28日に父レオポルトに宛てて書いたもの。

<sup>33</sup> 1777年1月5日にマンハイムで初演が行われた、全3幕のジングシュピール。台本はアントン・クライン Anton Klein (1746-1810) が手掛けた。初演でアンナ役を歌ったのは、ドイツ人ソプラノ歌手のフランチェスカ・ダンツィ Francesca Danzi (生没年不詳) である。

<sup>34</sup> 1781年モーツァルトの《イドメネオ》初演で、エレットラ役を歌ったドイツ人ソプラノ歌手。



り、若い時から歌唱テクニックに優れていたことが明らかとなっている。ここまで、歌唱教本や作曲者の書簡を中心とした同時代の資料をまとめてきた。

## 第2章 18世紀後半におけるウィーンのブルク劇場

### 第1節 先行研究

第1章第1節では、オペラ作曲家と歌手についての先行研究を取り上げたが、ここでは、18世紀後半におけるウィーンのブルク劇場を扱った研究を取り上げる。18世紀後半、ウィーンを中心にブルク劇場と、ケルントナートーア劇場の2つの宮廷劇場が台頭し、郊外には夏の離宮であるシェーンブルン宮殿やラクセンブルク宮殿に劇場が建てられ、オペラは人々の関心を集め続けた。その中で、ブルク劇場はウィーンの中心的な劇場として、多くの作曲家のオペラの初演が行われた重要な歌劇場である為、本研究ではブルク劇場に焦点を絞って考察を進める。

18世紀後半のウィーンのブルク劇場では、ヨーゼフⅡ世(1741-1790:在位1765-1790)が1783年にオペラの上演に対する改革を行い、その過程で上演されるオペラのジャンルや、上演の曜日が異なってきた。ブルク劇場についての研究は、歌手研究に先だって20世紀の後半になって注目され始めた。これは、単に上演された演目や出演した歌手だけでなく、シーズン毎の劇場の状況を重要視したものである。こうした劇場の状況をまとめたものは、Franz Hadamowsky(1900-1995)の『*Die Wiener Hoftheater 1776-1966*』(Hadamowsky 1966)や、Otto Michtnerの『*Das alte Burgtheater als Opernbühne: Von der Einführung des deutschen Singspiels(1778) bis zum Tod Kaiser Leopolds II.(1792)*』(Michtner 1970)である。

Hadamowskyの研究(Hadamowsky 1966)は、ブルク劇場に着目した最初のものである。後述のようにブルク劇場が宮廷の管理下に置かれた1776年から、ヨーゼフⅡ世の死去後(1790年)、レオポルトⅡ世 Leopold II(1747-1792:在位1790-1792)が劇場運営を変え、さらに現代に至るまでの長い期間を扱っている。ブルク劇場に関する研究の中で、最も長い期間を対象としている事が、Hadamowskyの特徴である。そして、ブルク劇場だけでなく、ケルントナートーア劇場についても調べられており、双方の劇場の密接な関係を明らかにしていることが、極めて重要な点である。この研究において、Hadamowskyは、ブルク劇場とケルントナートーア劇場の両方で上演された1776年から1810年までのオペラやドイツ語演劇をアルファベット順に並べ、上演日程や作曲家と台本作者、作品のジャンルといった情報をまとめている。さらに初演だけでなく再演の詳細な日付も明らかにしており、何回再演が行われたかを包括的に知ることが出来る。松田はHadamowskyの研究について、オペラの演目や上演日程等、包括的なデータが載せられていると説明している(松田

2001 : 38-39)。しかし、単に公演日をまとめただけでなく、1778年までのブルク劇場ではドイツ語演劇が火・木・土・日曜日に上演され、月・水曜日はプライベートな興行主によるイタリア・オペラが上演されていた等、Hadamowsky が取り組んだ 60 年代の時点で、劇場の状況について既に詳細にまとめられているのである。さらに、上演カレンダーである「Täglicher Spielplan」が別冊として付属している。しかし、こうした劇場の状況の中での歌手の存在については触れられていない。

一方、Michtner の研究 (Michtner 1970) は、前述の Hadamowsky よりも対象期間が短く、1778 年から 1792 年に限定されている。また、ブルク劇場以外の劇場は取り上げていない。第 2 節で述べるように、ブルク劇場がイタリア・オペラを廃止し、オペラの上演をジングシュピールのみとし、ウィーンにおいてジングシュピールが興隆し始めた 1778 年から 1792 年までとしているのである。Michtner のものは Hadamowsky の研究より詳細であり、上演カレンダーが付属していることも共通しているが、やはり歌手については述べられていない。

そして、近年出版されたのが Dorothea Link (生年不詳) の『The National Court Theatre in Mozart's Vienna Sources and Documents 1783-1792』(Link1998) である。Link の研究は、前述の 2 つとは異なり、考察対象期間をオペラに対する政策転換が行われた 1783 年から、レオポルト II 世が死去した 1792 年までの 9 年間とし、最も短い期間に絞っている。Link は当時のプログラム、会計簿、新聞やポスターなど、膨大な資料から上演カレンダーを作成しており、前述の 2 つの研究よりも使用された資料が多い。さらに、Link は前述の 2 人が見ていない資料がある事を指摘し、初めてツィンツェンドルフ Karl von Zinzendorf (1739-1813) <sup>35</sup> の日記をブルク劇場の状況をまとめる原典として援用した。そして、Hadamowsky と Michtner を比較検討し、研究した時点 (1998 年) での正確な情報として、別冊の「Performance Calender of the National Court Theatre in Vienna, 1783-92」を作成した。ここで重要なのは、配役に着目している点である。Link は、これまでの研究の中で見過ごされていた歌手の存在を含み、点在する配役の情報を整理したのである。また、ウィーンの宮廷劇場、ケルトナートーア劇場に加えて、ラクセンブルク宮殿やシェーンブルン宮殿の劇場までもを考察に含んでいることは Link の独自の点であり、ウィーンの劇場の

---

<sup>35</sup> モーツァルトの友人で後援者のひとり。彼の日誌は、モーツァルトが初めてウィーンを訪れた時も含め、ウィーンにおけるモーツァルトの活動や当時のウィーンの政情、社会情勢などを知るための貴重な資料となっている (海老澤 1991 : 650)。

状況を広範囲に把握することが可能となった。

包括的に情報を集めたこれらの研究を基として、松田は、ある一点に時期を絞って考察を行っている。「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—上演日数、およびレパートリーに関する統計的考察—」（松田 2001）では、1785年10月から88年2月までの、約2シーズン<sup>36</sup>に期間を限定し、扱う作品のジャンルはジングシュピールに着目している。なお、上演日程などのデータは、前述の Hadamowsky や Michtner の研究を基にしている。1785年は、後述するように1783年にヨーゼフⅡ世の政策によってジングシュピールの上演がケルントナートーア劇場に移された年である。

翌1786年シーズンは同劇場で夏期休暇が導入された為、ブルク劇場で1日おきにイタリア・オペラとジングシュピールが上演され、初めてイタリア・オペラとジングシュピールが対等に上演されたシーズンである。松田は、この特殊な状況に着目し、ブルク劇場、ケルントナートーア劇場のオペラの上演日数をパーセンテージで割り出し、さらに旧作の再演や、新作と言った上演傾向を把握した。そして、イタリア・オペラでは様々な作曲家による新しい演目が多く上演されていたが、ジングシュピールの新作を書いていたのはディッターズドルフが殆どで、他は既にウィーンで上演されていた演目の焼き直しであった事を明らかにしている。こうした劇場の状況については多く知る事が出来るが、その一方で演奏者については考察が欠けている。

2007年に書かれた松田の「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—1778/79～82/83年における公演の性格の変化—」（松田 2007a）では、前述のものよりも考察の対象期間を長くし、ブルク劇場でジングシュピールが上演された1778年から、イタリア・オペラが再開される1783年までの5シーズンに渡って、ヨーゼフⅡ世のオペラに対する改革を詳しく取り上げ、主にブルク劇場でのジングシュピールの公演状況を明らかにしている。注目すべき点は、ジングシュピールのみを見るのではなく、イタリア・オペラとの関わりを明確にした上で、あるシーズンで急に充実した演目が生み出された訳ではなく、シーズン毎にジングシュピールが劇場のレパートリーとして確立されていく過程を追っている。この論文では、前述の松田 2001 では触れられていなかった、歌手について言及がなされている。ウムラウフの《坑夫》の初演でゾフィー役や、モーツァルトの《後宮からの逃走》

---

<sup>36</sup> 1シーズンごとの捉え方は、「当時のウィーンにおける劇場の公演は、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。」という松田の意見（松田 2007：3）を、本論文でも参考にしている。

の初演でコンスタンツェ役を歌ったカヴァリエーリについて、モーツァルトのオペラを歌った歌手の中で、ブルク劇場のジングシュピール劇団に最初に入った人物として取り上げている。また、アロイジア・ランゲが1779年にブルク劇場のジングシュピール団に入団したことがきっかけで、フィリドール François-André Danican Philidor (1726-1795) のドイツ語訳版ジングシュピール《サレンシの薔薇祭 Das Rosenfest zu Salenci》の初演にハンヒェン役でデビューし、同年グレトリ André-Ernest-Modeste Grétry (1741-1813) のドイツ語訳版ジングシュピール《ゼミスとアゾール Zémire und Azor》のゼミール役にも出演したと述べている。さらに、ジングシュピールを上演していたブルク劇場で、1781年に本来上演レパートリーでないグルック Christoph Willibald Gluck (1714-1787) のオペラ・セリアが上演されたのは、ジングシュピール劇団に新たに入団したベルナスコーニ Antonia Bernasconi (1741-1803?) が、ドイツ語が不得意なために特別にイタリア語のオペラが上演演目選ばれたと考えている。このように、上演レパートリーに歌手が影響を与えていることが認められている。しかし、こうした歌手の存在と実際の楽曲とを結び付けられた考察は、行われていない。

同じく2007年に書かれた松田の「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—《コシ・ファン・トゥッテ》の成立をめぐる—」(松田2007b)では、前述の論文とは違い、考察対象をブルク劇場に絞り、関わりがあった作曲家であるモーツァルトに限定している。1789年から90年のシーズンは、モーツァルトの《コシ・ファン・トゥッテ》(以下《コシ》)が初演されたシーズンである。松田はブルク劇場のイタリア・オペラの状況を1783年のシーズンから追い、モーツァルト、そして《コシ》の位置付けを行った。注目したいのは、独立した項として、初めて歌手が取り上げられている事である。松田が着目したのはソプラノ歌手のアドリアーナ・フェッラレーゼである。彼女は1788年にマルティン・イ・ソレルの《ディアーナの樹》<sup>37</sup>のウィーン再演で主役のディアーナ役を歌った歌手である。このオペラについて松田は、初演でディアーナ役を歌った歌手がウィーンを離れたため、再演の機会を失っていたが、フェッラレーゼが活動の拠点をウィーンに移し、ウィーンでデビューした事に合わせて、このオペラがようやく再演されたと考えている。つまり、劇場で上演する演目が、当時居合わせた歌手によって選択されるのである。しかし、モーツァルトが歌手に配慮して作曲を行ったことは、彼自身も手紙で何度も述べており、既に周知

---

<sup>37</sup> 初演は1787年10月1日で、主役のディアーナ役はアンナ・ボゼッロ・モリケッリが歌った (Rodicio 2001: 13)。

されている事に過ぎない。歌手の存在が加味された事は画期的であるが、歌手自体の経歴や声種、レパートリーについての言及はなく、音楽と結びついた考察には至っていない。

また、Christoph Wolf (1940-) によって書かれた『モーツァルト最後の4年 栄光への門 1788-1791 *Mozart at the gateway to his fortune: Serving the Emperor, 1788-1791*』(ヴォルフ 2015) は、2012年に英語版が出版され、2015年に磯山雅訳によって、『モーツァルト最後の四年』として日本語出版された。これは、モーツァルトの生涯の最後の4年間に焦点を絞り、その創作活動や作品について、実態にそぐわない小説的なモーツァルト像や、興味本位な解釈を取り払い、伝記面からも音楽面からも再評価することを目的としている。Wolfはエアランゲン大学で博士号を取得し、バッハ研究を牽引し、2001年から2013年まではバッハ・アルヒーフ・ライプツィヒの所長を務めた。また、モーツァルト研究にも造詣が深く、ザルツブルク・モーツァルト研究アカデミーの主任、2010年からは同財団の名誉会員でもある。原著の第1章「宮廷への任命」では、1787年末に宮廷作曲家の地位が与えられたモーツァルトと、宮廷との関係が結び付けられている。歌手との関係について書かれたものではないが、モーツァルトだけでなく、サリエリやガスマン等の同時代の作曲家と歌手との関わりを深く知ることが出来る為、先行研究として取り上げている。

ここまで、ブルク劇場に関する先行研究についてまとめてきた。年ごとに様変わりする劇場の状況、上演作品等のデータは非常に良く整理されているが、劇場の状況と作曲家、演奏者を結びつけた考察は、松田が一端を述べているに過ぎない。ブルク劇場で活躍した作曲家としてモーツァルトが取り上げられがちであるが、サリエリやマルティン・イ・ソレルと言った同時代の作曲家達がどのように劇場と関わり、作品を手掛けたかを追うことで、より多面的にブルク劇場の状況を捉えることが出来るのではないだろうか。そして、オペラが演奏されるものであるにも関わらず、演奏者への注視が余りにも少ないように感じられ、さらには作曲家と歌手との結びつきについては考察に至っていない。これまで非常に詳しくまとめられた劇場の状況を元に、歌手の状況を照らし合わせる作業を行うことで、ブルク劇場における歌手の重要性、そして歌手自身のレパートリーの変化についても詳しく考察出来るよう。

## 第2節 ブルク劇場の状況

第2節では、皇帝ヨーゼフⅡ世と劇場との関わりや、宮廷の方針転換によって変化するブルク劇場の状況をまとめる。ブルク劇場は、女帝マリア・テレジア Maria Theresia Walburga Amalia Christina von Österreich. (1717-1780 : 在位 1740-1780) によって 1741 年に建設されたもので、1742 年に主にオペラを上演する劇場として開設された。当時この劇場は「王宮のそばの劇場 Das Theater nächst der Hofburg」と呼ばれた(渡辺 1989 : 161、松田 2007a : 116)。美しい声の持ち主であった女帝は、1743 年には劇場を増築しオペラへの関心を寄せたが、劇場を維持する事が困難になると、大がかりなオペラの上演を止め、ついには 1752 年に劇場の管理をウィーン市に委ねた (Link 1998 : 1-4)。

1765 年より、マリア・テレジアと共同統治した皇帝ヨーゼフⅡ世は、1776 年にブルク劇場をウィーン市から引き継ぎ、当時破産状態だった劇場を宮廷の管理下に置いた。宮廷内は、ドイツ語演劇の上演を望む一派と、オペラ・コミックやオペラ・ブッフアの上演を求める一派に二分していた。その中でヨーゼフⅡ世は、ブルク劇場を「国民宮廷劇場 Nationalhoftheater」と呼び、国民劇場へ昇格させた。ここから、ヨーゼフⅡ世による劇場に対する改革が行われ、ブルク劇場は母国語であるドイツ語の舞台作品を上演する公共の劇場となった。劇場の管理は宮廷が行う事になり、ヨーゼフⅡ世は上演するジャンルをドイツ語演劇に絞った。ドイツ語の演劇が選ばれたのは、人々の言葉であるドイツ語による高いクオリティの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た為である。ドイツ語の使用頻度を上げることは、ドイツ語の優位性を表し、国家統一に向かうという大きな目的を持っていた。その一方で、舞台作品の中でも最小限の形態である演劇の上演には、経費削減への期待も込められた。劇場も公共の財源に基づいて支出されるのではなく、劇場自体の運営によって興行を成り立たせることを目指した。こうしてブルク劇場では上演レパートリーをドイツ語演劇に限定し、それまで上演されていたフランス演劇やオペラ・コミック、イタリア・オペラはレパートリーから外された。そのため、バレエ団は解散、イタリア・オペラを歌っていた歌手達も解雇された。ドイツ語演劇は火曜日・木曜日・土曜日・日曜日に上演され、金曜日<sup>38</sup>を除く残りの2日間(月曜日・水曜日)は民間に貸し出された。そして、ブルク劇場が宮廷の管理下に置かれたのに対して、ケルントナートーア劇場については宮廷の独占を止めた。そして、劇場を無料で開放し、それを契機に

---

<sup>38</sup> 「聖金曜日」と呼ばれ、キリストの受難と死をとくに記念する日であるため(下中 1988 : 370)、公演は行われなかった。

ウィーンの市民階級が親しむようになった (Link 1998 : 1-4、Hadamowsky1966 : 4-12、松田 2007a : 117、ザスロー1996 : 156-157)。

1778 年にはレパートリーにジングシュピールが加えられ、2月 17 日にブルク劇場でウムラウフのジングシュピール《坑夫》が上演された。当時ウィーンでは、既にジングシュピールの上演は行われていたが、それは民衆劇に過ぎず、主に市民階級に喜ばれるものであった。この上演にあたって、ヨーゼフ II 世はそれまでのドイツ語演劇から、より一層芸術性の高い音楽劇作品としての上演を目指し、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) を設立した。これは、前述のドイツ語文化を広める構想をさらに推し進めたものである。さらに、ジングシュピールはイタリア・オペラのような歌唱力を必要としないため、イタリア・オペラを歌う歌手よりも安く歌手を雇えると考えていた。そこで、新たなオペラ団の設立にあたり、もともと同劇場でイタリア・オペラを歌っていた歌手や踊り手達は解雇され、ジングシュピール団は新たにドイツ人歌手達によって編成された。そして、これを契機にブルク劇場は月曜日と水曜日に民間に貸すことを止め、週 6 日間全て宮廷の管理のもとで上演を行うこととなった。上演日は 1776 年のような曜日毎の決まりはなく、週に 2 回ほどの割合でオペラが上演され、1 回の公演で多くの場合、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、ザスロー1996 : 156-157 松田 2007a : 117)。オペラだけが上演される日が来るのは、もう少し待たなければならない。また、上演されたジングシュピール作品では、オリジナルのドイツ語作品はわずかであり、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。

ウムラウフの《坑夫》で主役のゾフィーを歌ったオーストリア人歌手カテリーナ・カヴァリエーリは、前年まではケルトナートーア劇場でアンフォッシ Pasquale Anfossi (1727-1797) のドラマ・ジョコーソ<sup>39</sup>《偽りの女庭師 *La finta Giardiniera*》やブルク劇場でサリエリのコンメディア・ペル・ムジカ<sup>40</sup>《偽りの馬鹿娘 *La finta scema*》等のイタリア・オペラを歌っていた (Gidwitz 2001 : 297-298)。1778 年にブルク劇場のジングシュピール団に入団して以降、出演レパートリーがオペラ・ブッフアからジングシュピールへ変化した。これは劇場の政策と一致している。

---

<sup>39</sup> ドラマ・ジョコーソとは、「滑稽劇」を指す。18 世紀後期のイタリア語台本でコミック・オペラ、とりわけカルロ・ゴルドーニとその後継者たちが好んだタイプに使われた言葉。伝統的なコミック・オペラの人物類型とならんで、シリアスなオペラの役柄も登場する。独立したジャンルとはみなされず、ほかのタイトルでも呼ばれた (セイディ 2006 : 811)。

<sup>40</sup> 18 世紀の「コンメディア・ペル・ムジカ」は、「ドラマ・ジョコーソ」と同様に全てオペラ・ブッフアの呼称の一つである (ロビンソン 2001 : 548)。



1781年には、はじめて単独でジングシュピール作品、サリエリの《煙突掃除人 Der Rauchfangkehrer》が上演され、これを契機に、ジングシュピールが単独で次々に上演されるようになる。同年モーツァルトが活動の地をウィーンに移し、1782年7月16日に《後宮からの逃走》が上演された。主な出演歌手は前述のカヴァリエーリの他、ドイツ人テノール歌手アーダムベルガーValentin Adamberger (1743-1804)、ウィーンのソプラノ歌手テレゼ・タイバー Therese Teyber (1760-1830)、ドイツ人バス歌手のルートヴィヒ・フィッシャーLudwig Fischer (1745-1825)である。彼らは皆、それまでヨーロッパ各地の歌劇場で主にイタリア語によるオペラを歌っていたが、1780年頃からヨーゼフII世によるジングシュピール団で活動を始め、出演レパートリーが変わることとなった。しかし、ブルク劇場におけるジングシュピールでの主な成功作は、モーツァルトの《後宮からの逃走》や、ディッターズドルフ Carl Ditters von Dittersdorf (1739-1799)の《医者と薬剤師 Doktor und Apotheker》(1786)程しかなく、1783年に劇場はイタリア・オペラの上演へと再び方向転換する事になる (Link 1998 : 1-4、ザスロー1996 : 156-157)。

1783年、ヨーゼフII世は、今度はイタリア・オペラ上演のためのオペラ・ブッフア団を設立し、ジングシュピール団を解散した。1778年にジングシュピール団を編成したのと同じように、オペラ・ブッフアの上演のために、新たにイタリア人台本作家、作曲家、歌手が大量に輸入され、今度はイタリア人がブルク劇場の公演の中心を担うようになる (ザスロー1996 : 156-157、松田 2007a : 114)。ブルク劇場で活躍した代表的なイタリア人は、台本作家のダ・ポンテ Lorenzo Da Ponte (1749-1838)、バス歌手のフランチェスコ・ベヌッチ、テノールの歌手ヴィンチェンツォ・カルヴェージ、またイタリア人ではないが、イタリアの歌劇場で活躍していたロンドン出身のソプラノ歌手ナンシー・ストーラスが挙げられる。作曲家では、イタリア人ではないが、イタリア・オペラの創作で活躍していたスペイン人作曲家のマルティン・イ・ソレール Vicente Martin y Soler (1754-1806)も重要である。しかし、ジングシュピール団から引き続き、オペラ・ブッフア団の一員としてもブルク劇場で活動し、新作オペラに出演した歌手も存在する。それは、前述のソプラノ歌手カヴァリエーリである<sup>41</sup>。彼女は1788年にモーツァルトの《ドン・ジョヴァンニ》のウィーン初演にエルヴィーラ役で出演する等、オペラ・ブッフアへ劇場の政策が変更されてもなおブルク劇場に立ち続けた、非常に稀な人物である。様々な歌手の出演経歴を追っていく中で、イタリア語

---

<sup>41</sup> 本文 p.41 を参照。

作品とドイツ語作品のどちらにも出演経験はあっても、どちらかに偏る歌手は少なくない。しかし、彼女の場合は両言語の出演経歴がほぼ同じだけあるのは、どちらの言語にも対応できる能力の持ち主であったと考えられる。トージ／アグリーコラの『歌唱芸術の手引き』では、「第4章パッサージュ」の中で、ドイツ人におけるイタリア語について、次のように述べられている（トージ／アグリーコラ 2005 : 173）。

ドイツ人が、この国の流行にしたがって、イタリア語で歌おうとする場合、イタリア語を全部とはいわないまでも、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。イタリア語が読めない多くのドイツ人歌手が、アリアやレチタティーヴォをしどろもどろのイタリア語で歌い、イタリア人ですえ、その一言も理解できないというのは、感心した話ではない。

器楽とは異なり、歌詞を伴う音楽である声楽では、その言葉を正しく発音することも演奏における重要な歌唱テクニックの1つであると言えよう。この教則本が出版された1723年の時点で、既に正確に発音することの重要性をトージは注視しているのである<sup>42</sup>。従って、ドイツ人であるカヴァリエーリがドイツ語によるオペラとイタリア語によるオペラのどちらにも出演している事は、見過ごされがちであるが特筆すべき点である。彼女は母国語だけでなく、イタリア語による歌唱でも見るべきものを持っていたに違いない。さらに、以前からイタリア・オペラにも出演していた経験があるため、どのオペラのジャンルでも活躍し続けられたのである。

このカヴァリエーリについては、《坑夫》に出演した際、皇帝から「実に見事だ」と称賛された（Gidwitz 2001 : 297-298）。さらに1778年2月25日の『ウィーン日報 Wiener Diarium』では、《坑夫たち》に出演したカヴァリエーリについて「終幕後舞台に現れ、観客の前で喝采を受けた」と報じられ、彼女の演奏が聴衆に認められたことを報じている（リーバーン 1980 : 331）。その一方で、1781年3月31日付の『ドイツ詩神の館 Deutsches Museum』では、「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。加えて彼女はおそろしく嫌な声で、あまり目が利かず、（中略）演技は気の毒なくらい下手です。」と述べられている（海老澤 1995 : 112）。これは、前

---

<sup>42</sup> この教則本の中でも、元来トージが書いている部分である。

述の2つの称賛とは対照的に、カヴァリエーリに対して批判的なものである。「まったく特別な性質を持っています。」というのは、彼女の声の個性であると考えられ、それを好意的に受け取る者もいれば、「おそろしく嫌な声」と感じる人もいたようである。そして、「演技は気の毒なくらい下手です」と述べられているように、彼女の演技面ははっきりと批判されている。その為、カヴァリエーリは、歌唱面では認められる点があるのに対し、演技については得意でなかったことが推測される。

この頃になると、劇場の上演日に曜日毎の決まりはなく、1日おきに上演が行われ、ほぼ毎月新作も上演された（松田 2007：3）。初めのうちは複数のイタリア人作曲家によって新作オペラが作られたが、次第に限られた作曲家のみが新作を手掛けるようになった。1787年10月に宮廷劇場付き楽長に、そして1788年に宮廷楽長に就任したサリエリのオペラは特に多く、同1788年の《オルムスの王アクスール Axur, Re d'Ormus》や1788年の《護符 Il talismano》、《忠実な羊飼い Il pastor fido》など、彼の新作オペラが頻繁に上演された。さらには、ブルク劇場で上演が止められたジングシュピールは、1785年に今度はケルトナートーア劇場で上演されるようになった。ケルトナートーア劇場では日曜日・火曜日・金曜日の週3日にジングシュピールを上演し、それ以外の日は休館していた。こうしてウィーン市内において、イタリア・オペラを上演する劇場（ブルク劇場）と、ジングシュピールを上演する劇場（ケルトナートーア劇場）の2大体制が出来上がった。1786年からは、初めてケルトナートーア劇場で夏期休暇が導入される。四旬節にドイツ演劇を上演する代わりに、7月はじめから8月半ばにかけて役者を休ませるためである。従ってその期間はケルトナートーア劇場自体が休館となり、オペラ上演はブルク劇場に任せられ、ブルク劇場で1日おきにイタリア・オペラとジングシュピールが上演された。1つの劇場でイタリア・オペラとジングシュピールが対等に上演されたことは画期的である。1790年2月にヨーゼフⅡ世が死去し、以降は後継のレオポルトⅡ世が劇場運営を変えることとなる。

以上のように、ヨーゼフⅡ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ないばかりか、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ことが分かる。

### 第3節 ブルク劇場におけるオペラ上演の概観

第2節でも述べたが、1778年からブルク劇場ではジングシュピールを上演する事となり、ドイツ人歌手によって構成されるジングシュピール団が設立された。しかし、宮廷の政策転換によって、1783年にジングシュピール団を解散し、新たにイタリア人を中心とするオペラ・ブッフア団が結成された。本節では、1781年にブルク劇場で単独上演用にはじめて上演されたジングシュピール作品から、1783年以降に上演された新作のオペラ・ブッフアについて、これまで<sup>43</sup>体系的にまとめられてきたブルク劇場の状況を、具体的に作品例を挙げて追っていく。さらに、先行研究では見過ごされて来た歌手の情報を盛り込むことは本論文の独自の点であり、散在する歌手の情報のまとめの役割も担っている。

なお、本節では、ジングシュピール劇団からオペラ・ブッフア団へ転換するにあたって、歌手の移り変わりを捉えたいため、ジングシュピール作品では、まずブルク劇場ではじめて単独上演用として上演されたサリエリの《煙突掃除人》、そして成功作とされているモーツァルトの《後宮からの逃走》を取り上げる。そしてその後、オペラ・ブッフアの上演が行われた1783年以降は、ブルク劇場における新作のオペラ・ブッフアを1シーズン<sup>44</sup>ごとに取り上げる。各々の作品の創唱歌手とその役柄については、明らかになっている者だけを表に記載しており、創唱歌手が不明な場合はこれを割愛する。

前述のように1781年4月30日に、はじめて単独で上演されたジングシュピール《煙突掃除人》の台本は、サリエリの友人であり内科医のアウエンブルッガーJoseph Auenbrugger (1772-1809) によるものであり、全3幕で構成された (Rice 1998 : 295)。音楽は序曲を含めて全35曲あり、アリアやアリエッタと言った独唱曲の他に、様々な重唱曲も書かれている<sup>45</sup>。また、この《煙突掃除人》は、サリエリにとって初めてのジングシュピール作品であり、イタリア人であるサリエリは、母国語以外の言語でオペラを作らねばならなかった。その為、イタリア的な作風が本作にも見られ、特にイタリアのオペラ・ブッフアの要素である、アンサンブル・フィナーレが含まれていることは特徴的である。以下の表1は、《煙突掃除人》の創唱歌手とその配役についてまとめたものである (作表は執筆者)。

※表1は次ページを参照

<sup>43</sup> Hadamowsky1966、Michtner1970、Link1998では、ブルク劇場で行われたオペラ公演の演目情報のみがリスト化されている。これらに歌手やその配役についての記載はない。

<sup>44</sup> 当時のウィーンにおける劇場の公演は、復活祭明けから翌年の四旬節前までを1シーズンとしている (松田 2007b : 3)。本文 p.37 参照。

<sup>45</sup> 参照楽譜 : Salieri, Antonio *Der Rauchfangkehrer*, Introduction by Thomas Baumann. *German opera 1770-1800 Volume 14*, New York & London: Garland Publishing; 1986.

表 1 : 《煙突掃除人 Der Rauchfangkehrer》の創唱歌手とその役柄<sup>46</sup>

役名	声種	歌手名
ハービヒト Habicht	ソプラノ Soprano	バルバラ・フィッシャー Barbara Fischer(1758-1825)
ナンネッテ Nannette	ソプラノ Soprano	カタリーナ・カヴァリエーリ
フレンゼル Franzl	ソプラノ Soprano	テレゼ・タイバー
ヨハン Johann	バス Bass	フリードリヒ・ギュンター Friedrich Günther (1750-1800)
リーゼル Liesl	ソプラノ Soprano	アンナ・マリア・シンドラー Anna Maria Schindler (生没年不明)
バーア Bär	バス Bass	ルートヴィヒ・フィッシャー
ヴォルフ Wolf	テノール Tenor	ヨーゼフ・ズーター Joseph Souter (1743-1783)
ヴォルピーノ Volpino	バリトン Baritone	ゴットフリート・シュミット Gottfried Schmidt (1744-?)
ペーター Peter	テノール Tenor	不明

ナンネッテ役のカヴァリエーリについては前にも触れたが<sup>47</sup>、ウィーンのソプラノ歌手で、1775年に15歳の若さでアンフォッシの《偽りの女庭師》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。サリエリに師事しており、彼のオペラに多く出演している (Sadie 2000 : 157)。彼女については、彼女の《煙突掃除人》の演奏について、1790年に発行された『劇評の原則 Grundsätze zur Theaterkritik』で、「音楽的には誰よりも優れており、気品のある役を歌わせたら非常にうまい、しかし彼女の視野が音楽に絞られているのは残念である。」(日本語訳は執筆者)と述べられており (Gidwitz 2001 : 297-298)、《煙突

<sup>46</sup> Rice 1998 : 297,300

<sup>47</sup> 本文 pp.41-42 を参照。

掃除人》での特に音楽性が認められている。

ベア役を歌ったのはドイツ人バス歌手のフィッシャーである。彼は、1769年よりマンハイムにてテノール歌手アントン・ラーフ<sup>48</sup>に師事し、1772年には同地で宮廷楽師の称号を受けた。そして、1778年にはマンハイム宮廷歌手のなかで最高の俸給を得るまでとなった。同じ1778年、宮廷と共にミュンヘンに移り、1780年以降はウィーンに活動の場を移した(Würtz 2001: 219)。また、ハービト役を歌ったバルバラ・フィッシャー Barbara Fischer (1758-1825) は彼の妻であり、1781年にウィーンで再演されたグルックの《アルチェステ》ではイズメーネ役を歌って夫のルートヴィヒと共演している。1812年まで演奏活動を続けたフィッシャーは、ドイツの代表的なバス歌手と見なされている。D から a<sup>1</sup>までを音域とする彼の声について、ドイツの作曲家であり音楽著述家のライヒャルト Johann Friedrich Reichardt (1752-1814) は、「チェロのような低音と、テノール歌手のような自然な高音」(日本語訳は執筆者)と述べている(以上 Würtz 2001: 219)。彼の音域は、F から c<sup>1</sup>までと言われる一般的なバスの音域(Jander / Sawkins 2001: 849)よりも、音域の両極端がかなり広いことは、特筆すべき点である。

フレンゼル役を歌ったのは、ウィーンのソプラノ歌手のテレゼ・タイバーである。タイバーは1778年にブルク劇場でウルブリヒ Maximilian Ulbrich (1743-1814)の《春と恋 Frühling und Liebe》のフィアメッタ役を歌ってデビューを果たした(Sadie 2000: 189)。まだ、歌手としてのキャリアが浅いにも関わらず、初演作品に参加していることから、彼女の実力の高さとその期待が窺える。タイバーについての評価は、ライプツィヒで刊行されている『ドイツ詩神の館 Deutsches Museum』の、1781年3月31日付のウィーン通信に次のように書かれている(海老澤 1995: 111)。

ランゲ夫人、旧姓ウェーバー嬢は、プリマ・ドンナで、まことに心地よい声を持っていますが、劇場には弱すぎます。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、まったく特別の声質を持っています。加えて彼女はおそろしく嫌な声で、あまり目が利かず、2人とも演技は気の毒なくらい下手です。タイバー嬢は次々席ですが、女性歌手のなかでは演技が一番です。

---

<sup>48</sup> 本文 p.15 を参照。

上記の評価を見ると、タイバーは同時代に活躍したカヴァリエーリやアロイジア・ランゲよりも歌唱に対する評価は低いですが、彼女の演技力は認められていることが分かる。カヴァリエーリやアロイジアは、物語の中でも主役級のソプラノ（プリマ・ドンナ<sup>49</sup>の役柄）であるが、一方タイバーは、彼女達とは異なり、ブロンデやツェルリーナといった、スーブレット *soubrette*<sup>50</sup>の役柄を演じている。こうしたスーブレットのキャラクターは、歌唱はもちろんではあるが、コケティッシュな演技力が必要とされ、カヴァリエーリやアロイジアとはタイプが異なっていると言えよう。従って上記の記事にも「女性歌手のなかでは演技が一番です。」と、タイバーの演技力が認められているのである。補足ではあるが、タイバーはデビューしたウルブリヒの《春と恋》から、カヴァリエーリとの共演も多く、サリエリの《煙突掃除人》や、《やきもち焼きの学校》、そしてモーツァルトの《後宮からの逃走》にもプリマ・ドンナとスーブレット役の関係で共演していることは興味深い。また、ルートヴィヒ・フィッシャーも、モーツァルトの《後宮からの逃走》で彼女達と共演することとなる。

この《煙突掃除人》においては、サリエリのドイツ語の扱いには難があったようで、それについてモーツァルトは 1783 年 12 月 10 日付の手紙で次のように述べている（海老澤 1995 : 436）。

『煙突掃除人』はイタリア語オペラだと思っているんじゃないですか。一違いますよ。これはドイツ語オペラで、しかもひどいドイツ語物です。作者はヴィーンのアウエンブルッガー博士です。一ぼくはあなたにこのオペラを話題にしたことや、フィッシャーさん<sup>51</sup>がいかに劇場で公然とけなしたかということなど、覚えているでしょう。

フィッシャーが「劇場で公然とけなした」という点については、詳細には明らかにされていない。しかし、このオペラはサリエリのドイツ語の扱いに難点があった他にも、バス歌手フィッシャーにとって満足行くような作品ではなかったことが指摘出来る。それは、前にも

---

49 本文 p.6 を参照。

50 「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。たとえば、ペルゴレーシの《奥様女中》のセルピーナ、《フィガロの結婚》のスザンナ、《コシ・ファン・トゥッテ》のデスビーナ、《こうもり》のアデーレが挙げられる。軽く、焦点がはっきりした声と明快な発音が求められる（セイディ 2006 : 808-809）。

51 このフィッシャーは、表 1（本文 p.46）でベアー役を歌ったバス歌手のルートヴィヒ・フィッシャーを指している（海老澤 1995 : 438）。

述べたような<sup>52</sup>彼の広い音域が、楽曲に駆使されていない点である。フィッシャーが歌うベアー役は、第1・2幕にそれぞれ1曲ずつアリアがある他、6曲の重唱曲に加わる。重唱曲の数は、男性登場人物の中で最も多いが、アリアの数は女性登場人物(4曲)よりも少ない。楽曲の最高音は fis<sup>1</sup>、そして最低音は F までの広い音域によるものであり、その両極端の音がロングトーンやそれに準ずる長い音価によって書かれている事から、フィッシャーの持つ広い音域を披露する意図があると考えられる。しかし、こうした音域の広さや、三連符によるメリスマの動き等、高い歌唱技能が窺えるのは第1幕のアリアだけであり、他の楽曲は音域が狭く、旋律も同音反復など簡素なものであった。さらに重唱でベアー役の独自の動きはほとんどなく、他の登場人物と同じ旋律を歌っているのに過ぎない。これに対して、この作品において、女性登場人物は重唱曲でもソロ部分が多く用意され、アリアと同じように高音を歌っていることから、女性歌手への偏った優遇を指摘出来る。

1782年からブルク劇場は、週7日全てで公演が行われるようになった(松田 2007a:119)。曜日ごとに上演される作品のジャンルが分けられ、ジングシュピールは火曜日・金曜日に上演し、短い作品は日曜日に演劇とあわせて上演されたのである(松田 2007a:119)。

同1782年7月16日には、モーツァルトの《後宮からの逃走》の初演が行われた。1781年にザルツブルク大司教のコロredo Hieronymus Joseph Franz de Paula Colloredo (1732-1812)と決別し、ウィーンで独立した音楽家として新たな人生を歩み出していたモーツァルトは、同1781年7月に宮廷よりジングシュピールの作曲依頼を受けた。それが、この《後宮からの逃走》である。宮廷からの依頼は、ウィーンの聴衆やヨーゼフII世から認められるには絶好の機会であり、作曲時期のモーツァルトの手紙には、創作意欲が多く語られている。この作品の台本は、ブレッツナーChristoph Friedrich Bretzner (1748-1807)のものをシュテファニーGottlieb Stephanie (1741-1800)が改作し、全3幕から成っている<sup>53</sup>。アリアの前にイタリア・オペラのようなレチタティーヴォ・アッコムパニヤートを導入したり、フランス・オペラのオペラ・コミックの要素であるヴォードヴィル vaudeville <sup>54</sup>をも作品に取り入れた他、当時の流行であった異国趣味を受け、舞台をトルコ(オスマン・トルコ)に設

---

<sup>52</sup> 本文 p.47 を参照。

<sup>53</sup> 参照楽譜：Mozart, Wolfgang Amadeus Die Entführung aus dem Serail, Mozart Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie II : Bühnenwerke, Werkgruppe 5 : Opern und Singspiele, Band.12, herausgegeben von Gerald Croll, Kassel und Basel usw.: Bärenreiter,, 1982.

<sup>54</sup> 17-18世紀のフランスで広く見られた、風刺的または警句的な性質の詩または歌(セイディ 2006:803)。18世紀には各幕の最終場をより印象的に見せるために、劇作品に用いられた。モーツァルトの《劇場支配人》や、ロシーニの《セヴィリアの理髪師》などが例に挙げられる。



定していることが、この作品の特徴である。以下の表2は、創唱歌手とその配役の一覧である（作表は執筆者）。

表2：《後宮からの誘拐 Die Entführung aus dem Serail》の創唱の役柄<sup>55</sup>

役名	声種	歌手名
コンスタンツェ Konstanze	ソプラノ Soprano	カテリーナ・カヴァリエーリ Caterina Cavalieri(1761-1801)
ブロンデ Blonde	ソプラノ Soprano	テレゼ・タイバー Therese Teyber(1760-1830)
ベルモンテ Belmonte	テノール Tenor	ヴァレンティン・アーダムベルガー Valentin Adamberger(1743-1804)
ペドリッロ Pedrillo	テノール Tenor	ヨハン・エルンスト・ダウアー Johann Ernst Dauer(1746-1812)
オスミン Osmin	バス Basso	ルートヴィヒ・フィッシャー Ludwig Fischer(1745-1825)

カヴァリエーリ、タイバー、フィッシャーの3人は、ブルク劇場ではじめて単独上演されたジングシュピール《煙突掃除人》にも出演した歌手達であり、重要な機会に起用されていることが分かる。

《後宮からの逃走》の作曲中、モーツァルトは1781年9月26日付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。」と述べており（海老澤1995：144）、明らかな「宛て書き」が認められる。このアリアは、コンスタンツェ役の第6番アリア〈ああ、私は恋をしていて、とてもしあわせでした *Ach ich liebte, war so glücklich!*〉を指している（海老澤1995：147）。この楽曲は、十六分音符のメリスマや、トリル、広い音域の跳躍など、装飾的要素が盛り込まれている上に、最高音の  $d^3$  も多く旋律に用いられ、声の披露に重点が置かれている。従って、カヴァリエーリがこれらを得意としたと考えられる。

また、オスミン役を歌ったフィッシャーについては、同じ手紙の中で、「ぼくらはオスミ

<sup>55</sup> Croll 1982 : 10.

ーン役を、すばらしい声の持主であるフィッシャーさんにと考えていたので（大司教は、フィッシャーさんの声について、バス歌手にしては低く歌いすぎるとぼくに言ったので、今度はもっと高い声で歌うでしょうと請け合っておきましたが）、こんな人を活用しない手はありません。とくに彼はヴィーンの聴衆をすっかり惹きつけていますからね。」（海老澤 1995 : 143）と述べ、フィッシャーに対しても「宛て書き」を行ったことが分かる。当初、台本ではオスミンが歌うのは第2番リート〈かわいい娘ができて *Wer ein Liebchen hat gefunden*〉と、第7番の三重唱〈失せてしまえ、下劣な奴め！ *Marsch, Marsch, Marsch! Trollt euch fort!*〉、そしてフィナーレだけであり、アリアがなかった。しかし、モーツァルトは台本作家のシュテファニーにオスミンの出番をさらに増すように要求し、第3番アリア〈こいつのような風来坊は *Solche hergelauf'ne Laffen*〉と、第19番のアリア〈ははは、勝ちどきをあげたいね *O, wie will ich triumphieren*〉が加えられた。このように、台本を新たに加えてまでも、オスミン役が登場場面を増やした事は、卓越したフィッシャーの歌を、より多く作品に反映させようとした表われである。モーツァルトは、手紙の中で「今度はもっと高い声で歌うでしょう」と述べていた。実際に、オスミン役の楽曲は、アリアでも重唱でも、どの楽曲であっても彼の低音だけでなく、高音も多く生かされた点で、サリエリの《煙突掃除人》と大きく異なっている。

ベルモンテ役を歌ったのは、テノール歌手のヴァレンティン・アーダムベルガー *Valentin Adamberger* (1743-1804) である。ミュンヘンで生まれたアーダムベルガーは、12歳でジョヴァンニ・ヴァレージ *Giovanni Valesi* (1735-1805)<sup>56</sup>のもとで声楽を学び始めた。1770年から歌手としての活動を始め、1772年にミュンヘンでオペラ・デビューを果たした後、モデナ、ヴェネツィア、フィレンツェ、ピサやローマ等のイタリア各地でサッキーニ *Antonio Sacchini* (1730-1786) のオペラ・セリア《大富豪 *Il Creso*》や J.C.バツハ *Johann Christian Bach* (1735-1782) の悲劇《シピオーネの慈悲 *La clemenza di Scipione*》などに出演した。1777年から1779年まではロンドンのキングズ劇場で歌い、1780年以降は活動の場をウィーンに移す。特に1781年は忙しく、グルックの3つのオペラ、《タウリスのイフィジェニア *Iphigenie en Tauride*》のウィーン初演、《アルチェステ *Alceste*》ウィーン再演のアドメトゥス役、さらに《オルフェオとエウリディーチェ *Orfeo ed Euridice*》の再演のオルフェオ役に出演した (Baumann 2001 : 134-135, Sadie 2000 : 147)。1785年には

---

<sup>56</sup> モーツァルトの《イドメネオ *Idomeneo*》 K.366 の初演で、大司祭役を務めた歌手。

グルックの《メッカの巡礼 Die Pilgrime von Mekka》がアーダムベルガーのためにドイツ語翻訳の版で上演され、この時ヨーゼフⅡ世がアーダムベルガーの歌声に対して「我らの比類なきアーダムベルガー」と評したことが残されている (Baumann 2001 : 134-135)。モーツァルトはアーダムベルガーが歌ったベルモンテ役について、1781年9月26日付の手紙の中で「ベルモンテのイ長調のアリア「ああ、なんと不安な、ああ、なんと燃えるような」は(中略)アーダムベルガーの声にぴったり合うように書かれています。(原文まま)」と述べている (海老澤 1995 : 144)。このアリアはベルモンテ役の第4番アリア〈コンスタンツェよ、お前にふたたび会おうのだ Konstanze, dich wiederzusehen,dich!〉を指し、アーダムベルガーに対しても「宛て書き」を行ったことが分かる。

もう1人のテノール役であるペドリッロ役を歌ったのは、ドイツ人のヨハン・エルンスト・ダウアーJohann Ernst Dauer (1746-1812)である。彼は1768年から歌手としての活動を始め、ハンブルクやフランクフルトの歌劇場で、主にジングシュピールを中心に歌った。1779年にブルク劇場のジングシュピール団に入団し、モンシニー Pierre-Alexandre Monsigny (1729-1817)の《脱走兵 Le déserteur》のアレクシス役でウィーンでのデビューを果たした。初演作品に参加したのはモーツァルトの《後宮からの逃走》が初めてであり、以降1786年にはディッターズドルフの《医者と薬剤師》の初演でシュトゥルムヴァルト役を歌った。主役級の役柄を歌った歌手ではなく、第二男性歌手や、個性の強い脇役を演じることが多い (Sadie 2000 : 160, Raeburn 2001 : 35)。

この他にジングシュピールはウムラウフの《鬼火 Der Irricht》や、ディッターズドルフの《医者と薬剤師》などが上演されたが、モーツァルトが「ドイツ語オペラはまだ続く可能性はありますが、でも、どうなるか分かりません」と手紙で述べているように (海老澤 1995 : 346-347)、《後宮からの逃走》と並ぶ成功作は生まれず、イタリア・オペラへの関心に傾くこととなった。こうして、宮廷は政策転換を余儀なくされるのである。

1783年からブルク劇場は、ジングシュピールではなく、オペラ・ブッフアを上演する方針となった。このオペラ・ブッフアの上演のために、宮廷は歌手や作曲家を招へいしてオペラ・ブッフア団を結成した他、台本作家も招いたことは第2節で述べた。1783年以降、ブルク劇場ではオペラ・ブッフアの上演のみが行われたが、オペラ・ブッフアにオペラ・セリアの要素を取り入れることで、作品によっては喜劇的な内容に悲劇的な部分を持ち合わせ

たドラマ・ジョコーソや、英雄喜劇的なドラマ・エロイコミーコ *dramma eroicomico*<sup>57</sup> など、オペラ・ブッフアには様々な種類が含まれる。こうした、オペラ・ブッフアへの政策転換について、モーツァルトは 1783 年 5 月 7 日付けのレオポルト宛ての手紙で、次のように述べている（海老澤 1995 : 368）。

いま当地では、イタリア語のオペラ・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。—ブッフオ歌手が特に際立っています。ベヌッチという人です。—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、あちこち大幅変更しなくてはならないでしょう。（中略）当地には、ダ・ポンテとかいう詩人がいます。—この人は、作品を劇場用書き直す仕事を山ほどかかえています。（中略）なにより大事なのは、物語全体がとてもコミックなことです。そして、できれば対等にすばらしい二人の女役をそろえることです。—ひとは「セリア役」、もうひとはセーリアとブッフアの中間の役ですが—二人の役は重要さにおいて—まったく釣り合っていないわけにはいきません。—でも、第三の女役はまったくの滑稽な役でいいのです。男役もまったく同様です（原文まま）。

上記の手紙は、新体制となったブルク劇場の体制を踏まえて、彼のオペラ・ブッフアに対する考えが述べられている重要なものである。オペラ・ブッフアとオペラ・セリアの相互浸透の影響によって、登場人物には「セリア役」と「ブッフア役」が共存することが理想的な形であることが認められている。そしてこの考えはモーツァルトに限らず、当時のオペラ・ブッフアの理想の形として、様々な作品に見ることが出来るが、特にモーツァルトの《ドン・ジョヴァンニ》（1787 年）では、それが結実したものを見ることが出来よう<sup>58</sup>。

また、前述のように、ダ・ポンテはこの新政策に伴ってイタリアから招へいされた台本作者であった。ウィーンへ移る前はヴェネツィアで活動し、風刺的な即興詩を手掛けてはいたが（ブレッチャッハー 2006 : 92）、オペラは全くの未経験であった。ドレスデンの宮廷詩人マッツォラ Caterino Mazzola（1745-1806）の推薦により、1781 年にウィーンに活動の地

<sup>57</sup> ドラマ・エロイコミーコとは「英雄喜劇的な」、「勇壮とこっけいとを合わせた」との意味である。

<sup>58</sup> 《フィガロの結婚》における「セリア役」の伯爵夫人と「ブッフア役」のスザンナや、《ドン・ジョヴァンニ》における「セリア役」のドンナ・アンナと「ブッフア役」のツェルリーナ。

を移した。そして、1782年に宮廷詩人のメタスタジオ Pietro Metastasio (1698-1782) が亡くなり、翌1783年にヨーゼフⅡ世によって宮廷詩人に任命された(ヴォルフ 2015:49)。

1783年-1784年のシーズから、ブルク劇場ではオペラ・ブッフアのみが上演されるようになった。1783年4月22日、新体制となった劇場で最初に上演されたのは、サリエリのオペラ・ブッフア《焼きもち焼きの学校 La Scuola de' gelosi》である。しかし、これは新作ではなく、1778年12月27年にヴェネツィアのサン・モイゼ劇場で既に初演が行われたものである(Rice 1998: 256-257)。台本はマツォラによるもので、全2幕で構成されている(Rice 1998: 267)。出演歌手とその配役は、以下の表3の通りである(作表は執筆者)。

表3:《焼きもち焼きの学校 La Scuola de' gelosi》の出演歌手とその役柄<sup>59</sup>

役名	声種	歌手名
伯爵夫人 Contessa	ソプラノ Soprano	ナンシー・ストーラス Ann Nancy Storace(1765-1817)
ブラジオー Brasio	バス Bass	フランチェスコ・ベヌッチ Francesco Benucci(1745-1824)
エルネスティーナ Ernestiona	ソプラノ Soprano	カテリーナ・カヴァリエーリ
伯爵 Count	バス Bass	フランチェスコ・ブッサーニ Francesco Bussani(1743-1794)

出演歌手は当然ながら、ジングシュピールを歌っていた歌手とは、様変わりしているが、その中でもカヴァリエーリは、ブルク劇場がジングシュピールを上演していた時期から継続して、劇場に立ち続けた歌手であることは重要である。

そしてこの作品で、ブルク劇場に招へいされたストーラス、ベヌッチ、そしてブッサーニがウィーン・デビューを果たした。ストーラスはイギリス人であるにも関わらず、イタリアで活躍を続けていた事には、彼女の実力の高さを伺い知る事が出来よう。ストーラスについては、次章で詳しく述べる。

ルマーカ役のフランチェスコ・ブッサーニ Francesco Bussani(1743-1794)は、イタリア人

<sup>59</sup> Rice 1998: 343.

バス歌手である。彼は、初めはテノール歌手として活動し、1763年にグリエルミ Pietro Alessandro Guglielmi (1728-1804) の《風変わりな百姓女たち Le contadine bizzare》に出演した。77年に出演した役の声種がプリモ・ブッフオ primo buffo<sup>60</sup>と記載されていることから、この頃からバスに転向したと考えられている (Raeburn 2001 : 676)。また、歌手だけでなく、翻訳家や舞台監督<sup>61</sup>なども務めた (Sadie 2000 : 155)。

イタリア人バス歌手のベヌッチは、前述のモーツァルトの手紙<sup>62</sup>で、「ブッフオ歌手が特に際立っています。ベヌッチという人です」と述べられ、注目されていた歌手である。このベヌッチについても、次章で詳しく述べる。この作品を契機に、オペラ・ブッフアが次々に上演され、新作が生み出されることとなる。

このシーズンに上演された新作オペラは、ヨゼフ・バルタ Josef Barta (1746-1787) の《マルマンティエーレの市場 Il mercato di Malmantile》である。このオペラの台本は、前述のバス歌手であるブッサーニが、ゴルドーニの戯曲『マルマンティエーレの市場』をバルタの作曲用に翻訳したものである (Sadie 2000 : 155)。創唱歌手については、明らかになっていない。

翌1784年-1785年のシーズンには、3作の新作オペラがブルク劇場で上演された。まず、パイジェッロ Giovanni Paisiello (1740-1816) の《ヴェネツィアの王テオドーロ Il re Teodoro in Venezia》は、1784年8月23日に初演が行われた。台本は、カスティ Giovanni Battista Casti (1724-1803) による2幕のドラマ・エロイコミーコである。配役は以下の表4の通りである (作表は執筆者)。

表4 : 《ヴェネツィアの王テオドーロ Il re Teodoro in Venezia》の創唱歌手とその配役<sup>63</sup>

役名	声種	歌手名
リゼッタ	ソプラノ	マリア・マンディーニ
Lisetta	Soprano	Maria Mandini (生没年不詳)
ベリーザ	ソプラノ	ローサ・マンセルヴィージ
Belisa	Soprano	Rosa Manservisi (生没年不明)

<sup>60</sup> buffo は「こっけいな」、「おかしい」という喜劇的な意味合いであるため、primo buffo は第一喜劇歌手と捉えて良いと考える。

<sup>61</sup> 1786年にシェーンブルン宮殿で初演されたモーツァルトの《劇場支配人》では、舞台監督を務めた。

<sup>62</sup> 本文 p.53 を参照。

<sup>63</sup> Silke1986 : 639.

サンドリーノ Sandrino	テノール Tenor	ジュゼッペ・ヴィガノーニ Giuseppe Viganoni (生没年不明)
ガッフォーリオ Gafforio	テノール Tenor	不明
テオドーロ Teodoro	バス Bass	ステファノ・マンディーニ Stefano Mandini (1750-1810)
タッデオ Taddeo	バス Bass	フランチェスコ・ベヌッチ

ベリーザ役を歌ったマンセルヴィージ Rosa Manservisi (生没年不明) は、1774年から1775年にかけて、モーツァルトが作曲した《偽の女庭師》のサンドリーナ役を歌ったソプラノ歌手である (海老澤 1991 : 668)。

リゼッタ役を歌ったマリア・マンディーニ Maria Mandini (生没年不詳) と、テオドーロ役を歌ったステファノ・マンディーニは夫婦である。妻であるマリア・マンディーニは、ヴェルサイユ宮殿に仕える一家に生まれたフランス人ソプラノ歌手である。1783年に、夫と共にウィーンに活動の地を移し、ウィーンでの1783年から1787年が、歌手として最も活躍した時期であった。1783年チマローザ Domenico Cimarosa (1749-1801) の《ロンドンのイタリア娘 *L'italiana in Londra*》のブリランテ役でウィーン・デビューを果たし、さらに同年にサルティの《争う2人の間で *Fra I due Litiganti*》<sup>64</sup>ではベルフィオーレ伯爵夫人を歌った。初演作品への参加は、主役ではなく、モーツァルトの《フィガロの結婚》のマルチェリーナ役や、マルティン・イ・ソレルの《気難しだが根は善良 *Il burbero di buon cuore*》のマリーナ役、同じくマルティン・イ・ソレルの《ディアーナの樹 *L'arbore di Diana*》のブリトマルテ役等、脇役が多かった (以上 Sadie 2000 : 176、Raeburn / Link 2001 : 736)。

一方、夫であるステファノ・マンディーニは、イタリア人バス歌手である。妻と同じく1783年のチマローザの《ロンドンのイタリア娘》のミロード・アリスピーネ役でウィーン・デビューを果たし、同年に妻と共に出演したサルティの《争う2人の間で》では、ミニヨン役を歌った。以降オペラの舞台で活躍が続くが、1785年には、ディッターズドルフのオラ

<sup>64</sup> ゴルドーニの台本によるドランマ・ジョコーソ。1782年9月14日にミラノのスカラ座で初演が行われた (McClymonds 2001 : 303)。

トリオ《エステル Ester》に、バスのソリストとして出演している (Sadie 2000 : 177)。同じバス歌手で年の近いフランチェスコ・ベヌッチとは共演の機会が非常に多く、1785 年の《トロフォニーオの洞窟 La grotto di Trofonio》、同じ 1785 年のガルツピ Baldassare Galuppi (1706-1785) の《機知に富んだ農婦 La Contadina di spirito》、1786 年のサリエリの《まずは音楽お次がせりふ》、同年のモーツァルトの《フィガロの結婚》、1788 年のサリエリの《オルムスの王アクスール》、同年のマルティン・イ・ソレルによる《ディアナの樹》など、現在分かっているだけでも 7 作品で共演している。特筆すべきは、パイジェットの《セヴィリアの理髪師 Il barbiere di sivilgia》において、アルマヴィーヴァ伯爵役を歌っていることである (Sadie 2000 : 177)。この役は本来テノールの役であるにも関わらず、マンディーニは 1784 年と 1786 年に歌っており、バスの役を歌いながらも、その途中でテノールの役を歌っていたことには驚く。これは、他のバス歌手には見られない特徴である。マンディーニが初めて初演に参加したのは 1784 年のガッツァニーガによるインテルメッツォ《ぶどう摘み La vendemmia》<sup>65</sup>である。以降はパイジェットやグリエルミ等、何らかの作曲家に偏らず、多くの作曲家の作品の初演に出演している (Sadie 2000 : 177、Raeburn 2001 : 736)。ここまで挙げた、最初のオペラ・ブッフア上演である《焼きもち焼きの学校》と、ブルク劇場新体制での新作オペラ《ヴェネツィアの王テオドーロ》に出演した歌手は、その大役を任されていることから、重要視されていた存在であると考えられよう。

次に、ルスト Giacomo Rust (1741-1786) の《のんきな夫 Il marito indolente》が 1784 年 10 月 25 日に初演された。台本はマツォラ Caterino Mazzolà (1740-1806) が手掛け、作品は全 2 幕で構成されている。創唱歌手については、明らかではない。ルストは 1783 年から没するまでの間、バルセロナ大聖堂の楽長を務めていた (Hintermaier 2001 : 36-37)。彼のオペラ《宮廷の農夫 La Contadina in contadina in corte》(1763) 等は、ヴェネツィアを中心にイタリアで人気が高かったようだが、《のんきな夫》以降に彼がブルク劇場の新作を手掛けることはなかった。

そして、サリエリも新作オペラを上演した。それは《一日成金 Il ricco d'un giorno》で、同じく 1784 年 12 月 6 日に初演が行われた。台本を手掛けたのはダ・ポンテであり、彼のウィーンへのデビューとなった。配役が明らかになっているのはラウレッタ役のみであり、ナンシー・ストーラスが病気休演のため、パイジェットの《ヴェネツィアの王テオドーロ》

---

<sup>65</sup> 1778 年にフィレンツェで初演が行われた。



でリゼッタ役を歌ったマンセルヴィージが代わりを務めた (Rice 1998 : 430)。このオペラは、他にもオペラを手掛けていたサリエリが忙しい中の作曲であったこと、またダ・ポンテの経験不足等が重なり、6回上演された後に打ち切られることとなったいわば失敗作である。

翌 1785 年 - 1786 年のシーズンでは、5 作の新作オペラが上演された。まず、ソプラノ歌手ナンシー・ストーラスの兄で、作曲家のスティーヴン・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 1785 年 6 月 1 日に上演された。彼も 83 年にウィーンに来たが、他のイタリア人作曲家と違って宮廷から招かれたのではなく、既に有名人だった妹に付き添ってウィーンにやって来た。しかし、ブルク劇場で 2 作品の上演を任されておられ<sup>66</sup>、その作品でナンシーは主役を歌っている。《不満な妻》は、ガエターノ・ブルナーティ Gaetano Brunati の台本による全 2 幕構成のオペラ・ブッフアであり、イギリスからウィーンを訪れていた、イギリス王ジョージ 3 世の次男ヨーク公爵 Frederick Augustus (1763-1827) をもてなすために上演された (Platt 2007 : 17)。配役は以下の表 5 の通りである (作表は執筆者)。

表 5 : 《不満な妻 Gli sposi malcontenti》の創唱歌手とその配役

役名	声種	歌手名
エジニーナ Eginina	ソプラノ Soprano	ナンシー・ストーラス <sup>67</sup>
ロスモンド Rosmondo	バス Bass	フランチェスコ・ベヌッチ <sup>68</sup>
カシミール Casimiro	テノール Tenor	ヴィンチェンツォ・カルヴェージ <sup>69</sup>

カシミール役のイタリア人テノール歌手のヴィンチェンツォ・カルヴェージは、この作品

<sup>66</sup> 1785 年に上演されたブルナーティ Gaetano Brunati (生没年不詳) の台本による《不平な新妻 Gli sposi malcontenti》と、1786 年に上演されたダ・ポンテの台本による《いかがわしさ Gli equivoci》である。

<sup>67</sup> Link 2002: 8.

<sup>68</sup> Link 2004: 15.

<sup>69</sup> Link 2004: 12.

がウィーン・デビューとなった (Link 2011 : 9)。彼については第 3 章で詳しく取り上げる。

このオペラでは、スティーヴン・ストーラスの妹、ナンシーが主役を務めた。ベヌッチも、ナンシーと同様に、新体制となったブルク劇場で初期の頃から新作オペラに出演している歌手であった。スティーヴン・ストーラスはオペラ作曲への経験は少なかったが、翌年の作曲依頼を受けた事からも (Platt 2007 : 17)、経験豊富な 2 人の歌手のもと、ある程度の評価を受けることが出来たと考えられる。楽曲については、次章で考察する。

また、同 1785 年 10 月 12 日には、サリエリの《トロフォオーニオの洞窟 La grotto di Trofonio》が初演された (Rice 1998 : 362)。このオペラは、カスティが台本を手掛け、全 2 幕で構成されるオペラ・コミカ opera comica である。創唱歌手とその配役は、以下の表 6 の通りである (作表は執筆者)。

表 6 : 《トロフォオーニオの洞窟 La grotto di Trofonio》の創唱歌手とその配役<sup>70</sup>

役名	声種	歌手名
トロフォオーニオ Trofonio	バス Bass	フランチェスコ・ベヌッチ
オフエーリア Oferia	ソプラノ Soprano	ナンシー・ストーラス
ドーリ Dori	ソプラノ Soprano	チェレステ・コルテッリーニ Celeste Coltellini (1760-1829)
アルテミドーロ Artemidoro	テノール Tenor	ヴィンチェンツォ・カルヴェージ
プリステーネ Plistene	バス Bariton	ステファノ・マンディーニ
アリストーネ Aristone	バス Bass	フランチェスコ・ブッサーニ

ベヌッチ、ストーラス、カルヴェージ、マンディーニらは、既にブルク劇場における新作オペラに、主要登場人物として出演している者達である。

<sup>70</sup> Rice 1998 : 362,366.

ドーリ役を歌ったソプラノ歌手のコルテッリーニ Celeste Coltellini (1760-1829) は、この 1785 年 4 月 6 日に、パイジェッロのオペラ《才気煥発な田舎娘 La frascatana》<sup>71</sup>のヴェスピーーナ役で、ブルク劇場にデビューしたばかりのソプラノ歌手である（海老澤 2001：77）。1786 年にシェーンブルン宮殿で上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 le parole》でも、ストーラスと共演しており、ストーラスが「セリア役」であるエレオノーラ役、コルテッリーニが「ブッフア役」のトニーナ役という、対照的な役柄を歌っている。1788 年までオペラ・ブッフア団で活躍するが、《トロフォーニオの洞窟》以降の新作オペラには、出演していない。

翌 1786 年 1 月 4 日に上演された新作オペラは、スペイン出身の作曲家、マルティン・イ・ソレルによる《気難しだが根は善良》である。このオペラは彼にとってのウィーンへのデビュー作となる。なお、台本はダ・ポンテが手掛け、全 2 幕で構成されている。ダ・ポンテがウィーンの新作オペラで台本を書いたのは、失敗作となったサリエリの《一日成金》以来のことであった。《気難しだが根は善良》の創唱歌手と配役は以下の表 7 の通りである（作表は執筆者）。

表 7：《気難しだが根は善良 Il burbero di buon cuore》の創唱歌手とその配役<sup>72</sup>

役名	声種	歌手名
アンジェリカ Angelica	ソプラノ Soprano	ナンシー・ストーラス
マリーナ Marina	コントラルト Contralto	マリア・マンディーニ
フェッラモンド Ferramondo	バス Bass	フランチェスコ・ベヌッチ

ストーラスやベヌッチは、これまで挙げて来た作品でも歌っているおなじみの歌手である。この作品の楽曲については、サリエリの言説によって、明らかな「宛て書き」が認められるため、次章でストーラス、ベヌッチのために書かれた楽曲を考察する。

<sup>71</sup> 1774 年にヴェネツィアで初演されたドランマ・ジョコーソ。

<sup>72</sup> Martin y Soler, Martin *Il burbero di buon cuore*, edición a cargo de Leonardo.J.Waisman. *Música hispana. Serie A, Música lírica* ; 42, Madrid : Instituto Complutense de Ciencias Musicales; 2003.p.15.

シーズンの最後には、ガッツァニーガの《偽りの盲人 *Il finto cieco*》が2月20日に初演された。台本を手掛けたのはダ・ポンテであり、前述のマルティン・イ・ソレルの《気難しだが根は善良》から続けて新作オペラの台本を担当している。なお、創唱歌手については明らかになっていない。

次の1786年 - 1787年のシーズンも、5作の新作オペラが上演された。まず、モーツァルトが初めて宮廷のためにオペラ・ブッフアを手掛けた。それが、1785年から1786年にかけて作曲され、86年5月1日に初演された《フィガロの結婚》である。台本はボーマルシェ Pierre Augustin Caron de Beaumarchais (1732-1799) の原作により、ダ・ポンテがイタリア語による4幕構成へと仕上げた。なお、ダ・ポンテとモーツァルトはこの《フィガロの結婚》以降、《ドン・ジョヴァンニ》、《コシ・ファン・トゥッテ》と共作が続くこととなる。また、モーツァルトのオペラ・ブッフアにおける3作目の《カイロの鷺鳥 *L'oca del Cairo*》K.422<sup>73</sup>と4作目の《騙された花婿 *Lo sposo deluso*》K.430<sup>74</sup>が未完であるため、彼にとって《フィガロの結婚》は1774年に書かれた《偽の女庭師》K.196からおよそ10年ぶりに完成することのできたオペラ・ブッフアである。次章でストーラス(第1節)とベヌッチ(第4節)において、このオペラの楽曲を詳しく取り上げるが、同時代のオペラ・ブッフアと違い、幕開けを重唱で始める試みは特徴的であり、次作の《ドン・ジョヴァンニ》や《コシ・ファン・トゥッテ》にも同様の工夫が見られる。なお、ウィーン再演は1789年8月29日にブルク劇場で行われ、この時の出演歌手は、初演とは異なっている。以下の表8は、両初演の創唱歌手とその配役をまとめたものである(作表は執筆者)。

表8 : 《フィガロの結婚 *Le nozze di Figaro*》の創唱歌手とその配役

役名と声種	ウィーン初演の歌手名 (1786年) <sup>75</sup>	ウィーン再演の歌手名 (1789年) <sup>76</sup>
アルマヴィーヴァ伯爵 (バリトン Baritono)	ステファノ・マンディーニ	フランチェスコ・アルベルタレッリ Francesco Albertarelli(1760-1820)

<sup>73</sup> 1783年後半にザルツブルクとウィーンで作曲された。作詞はヴァレスコ Giambattista Varesco (1736-1805) が手掛けた。作曲されたのは第1幕のフィナーレまでであり、今日では、補筆によって第1幕だけ演奏することは可能であっても、全曲の演奏は不可能である(海老澤 1991 : 132-133)。

<sup>74</sup> 1783年後半に、ザルツブルクまたはウィーンで作曲されたと考えられている(海老澤 1991 : 133)。作詞者は、ダ・ポンテと推定されている。(海老澤 1991 : 133)。完成された曲は前述の《カイロの鷺鳥》よりも少なく、序曲と2つのアリア、三重唱と四重唱のみが残されている(海老澤 1991 : 133)。

<sup>75</sup> Finscher 1973 : 10.

<sup>76</sup> Finscher 1973 : 12.

アルマヴィーヴァ伯爵夫人 (ソプラノ Soprano)	ルイーザ・ラスキ＝モムベッリ Louisa Laschi-Mombelli(1760-1790)	カテリーナ・カヴァリエーリ Caterina Cavalieri(1761-1801)
スザンナ (ソプラノ Soprano)	ナンシー・ストーラス	アドリアーナ・フェッラレーゼ Adriana Ferrarese(1755-99)
フィガロ (バス Basso)	フランチェスコ・ベヌッチ	不明
ケルビーノ (ソプラノ Soprano)	ドロテア・ブッサーニ Dorothea Bussani(1763-1810?)	不明
バルトロ／アントニオ (バス Basso)	フランチェスコ・ブッサーニ	不明
バジリオ／クルツィオ (テノール Tenore)	マイケル・ケリー Michael Kelly (1762-1826)	不明
バルバリーナ (ソプラノ Soprano)	アンナ・ゴットリーブ Anna Gottlieb (1774-1856)	不明
マルチェッリーナ (ソプラノ Soprano)	マリア・マンディーニ	不明

1786年のウィーン初演では、ベヌッチ、ストーラス、フランチェスコ・ブッサーニ、マンディーニ夫妻ら、常連達が顔を揃えた。この作品でウィーン・デビューを果たしたのは、テノール歌手のマイケル・ケリー、ソプラノ歌手のルイーザ・ラスキ＝モムベッリ、ドロテア・ブッサーニ、アンナ・ゴットリーブである。

バジリオとクルツィオの2役を歌ったのは、イギリス人テノール歌手のマイケル・ケリー Michael Kelly (1762-1826)である。彼は1770年から78年まで、ロンドンでラウッツィーニ<sup>77</sup>に師事した後、1779年以降にイタリアへと活動の地を移した。ウィーンに滞在したのは1783年から1787年までの間で、1786年にはマルティン・イ・ソレルの《珍事》にコッラード役として出演し、ストーラスやベヌッチ、ステファノ・マンディーニらと再び共演することとなる (Hyatt 2001 : 465-466)。

<sup>77</sup> イタリア人ソプラノ・カストラート歌手。1772年モーツァルトの《ルーチョ・シッラ》K.135でチェチーリオ役を歌った。モーツァルトとの親交は深く、1773年には彼のためにモテット《踊れ、喜べ、汝幸いなる魂よ Exultate, jubilate》K.165が作曲された。晩年は後進の指導にも励み、ケリーの他にナンシー・ストーラスも指導している。

アルマヴィーヴァ伯爵夫人役を歌ったのは、フィレンツェ出身のソプラノ歌手ルイーザ・ラスキ＝モムベッリ Louisa Laschi-Mombelli (1760-1790) である。彼女は 1784 年にウィーンでチマローザの《ジャンニーナとベルナルドーネ》に出演し、オペラ・デビューを果たした。このデビューについて、『ウィーン新聞 Wiener Kronik』では次のように述べられた (Sadie 2000 : 175)。

彼女は美しく透き通った声を持っている。それは、やがてもっと豊かでふくよかな声になるだろう。彼女はとても音楽的であり、たいていのオペラ歌手よりも表情豊かに歌い、しかも姿が美しい (日本語訳は執筆者)。

上記の記述では、彼女が歌唱力と表現力、そして美しさも兼ね備えた歌手であることが伝えられている。カヴァリエーリのように、「セリア役」を歌う歌手には演技力がない者もいたが、歌唱との両方が認められているのは、非常に稀な例である。

1785 年にはナポリに移り、パイジェッロの《セヴィリアの理髪師》のロジーナ役を歌い、観劇していたツィンツェンドルフは日記に「とても素晴らしく、大いに賞讃に値する」(日本語訳は執筆者)と書き記した (Sadie 2000 : 175)。1786 年にウィーンに再び活動地を移した。初演への出演は多く、《フィガロの結婚》の他には、1786 年のマルティン・イ・ソレールの《珍事》のイザベラ役、1788 年のサリエリの《オルムスの王アクスール》(以下《アクスール》) のアスパージア役や、同じくサリエリの《護符 Il talismano》のカロリーナ役などを創唱した。後述するように、ソプラノのナンシー・ストーラスが 1786 年以降イギリスに帰った後は、彼女の出演が増えることとなる (Raeburn 2001 : 291-292)。

ケルビーノは小姓の役であるが、ズボン役<sup>78</sup>として書かれ、これを歌ったのはウィーン出身のソプラノ歌手ドロテア・ブッサーニ Dorothea Bussani(1763-1810?) で、バルトロとアントニオの 2 役を歌ったフランチェスコ・ブッサーニの妻である。彼女は、オペラへの出演はこの《フィガロの結婚》が初めてである。彼女については、1790 年の『劇評の原則』で、「今まで聞いたことのない美しく魅力的な声」と述べられている (Sadie 2001 : 154)。その後、マルティン・イ・ソレールの 1786 年の《珍事》初演ではギター役、モーツァルトの 1790 年の《コシ・ファン・トゥッテ》初演ではデスピーーナ役、さらにチマローザの 1792 年の《秘

---

<sup>78</sup> 女性が歌う男性や少年の役を指す (セイディ 2006 : 869)。

密の結婚 *Il matrimonio segreto*》初演では、フィダルマ役を創唱している (Raeburn 2001 : 676)。

最後に、バルバリーナ役を歌ったのはウィーン出身のソプラノ歌手アンナ・ゴットリーブ Anna Gottlieb (1774-1856)である。この時ゴットリーブはわずか 12 歳であり、バルバリーナの第 24 番のアリア〈失くしてしまった *L'ho perduta...me meschina*〉は、曲の短さや旋律の簡素さ、音域の狭さから、幼い彼女に合わせたものであると考えられる。後に成長した彼女は、1791 年に、モーツァルトの《魔笛 *Die Zauberflöte*》K.620 でパミーナ役を歌うこととなる (Sadie 2000 : 168)。

これに対して、1789 年に行われたウィーン再演の歌手については、一部しか明らかとなっていない。

アルマヴィーヴァ伯爵役を歌ったのは、イタリア人バス歌手のフランチェスコ・アルベルタレッリ Francesco Albertarelli(1760-1820)である。1788 年にブルク劇場のオペラ・ブッフア団に入団し、1790 年まで同地で活躍する。サリエリの《アクスール》のビスクローマ役でウィーン・デビューし、パイジェットの《騙された女 *La modista raggiratrice*》を歌ったが、初演に出演したのは、1788 年に行われたモーツァルトの《ドン・ジョヴァンニ》のウィーン初演の題名役が初めてである。同年にはアンフォッシの《好運な嫉妬 *Le gelosie fortunate*》のウィーン初演でドン・ポッペオ役を歌い、この時モーツァルトは彼のために挿入歌としてアリエッタ〈手に口づけすれば *Un bacio di mano*〉K.541 を作曲した。翌年には同じくモーツァルトの《フィガロの結婚》のウィーン再演でアルマヴィーヴァ伯爵役を歌っている (Link 2001 : 302-303)。こうした彼の経歴を見ると、初演地を変えた際の再演に起用される場合が多いことが分かる。このアルベルタレッリのために、《フィガロの結婚》のウィーン再演ではアルマヴィーヴァ伯爵役の第 18 番のアリア〈私がため息をついているのに *Vedrò mentre io sospiro*〉が書き換えられた<sup>79</sup>。初演版と調や速度標語は、初演版のものと変わらないが、初演版の最高音が *fis*<sup>1</sup>であったのに対し、再演版では *g*<sup>1</sup>に引き上げられた。さらにこの *g*<sup>1</sup>は 8 回も歌われる、高い音域のものであり<sup>80</sup>、アルベルタレッリがこうした高音を得意としたと考えることは容易である。その一方

<sup>79</sup> ベーレンライター社の最新のヴォーカルスコア (Honolka 2012) には、ウィーン 1790 年/1791 年版のものとして、補遺にこのアリアの楽譜が挙げられている。

<sup>80</sup> 使用楽譜 : Mozart, Wolfgang Amadeus *Le nozze di Figaro*. Klavierauszug vocal score, Deutsche Übersetzung von Kurt Honolka, Klavierauszug nach dem Urtext der Neuen Mozart-Ausgabe von Eugen Epplée. Kassel und Basel usw.: Bärenreiter, 2012.

で、初演版には三連符によるアジリタが書かれていたが、再演版には一切書かれていない。以上のことから、初演と再演の異なった歌手に対する明らかな「宛て書き」が認められよう。

スザンナ役を歌ったのはイタリア人ソプラノ歌手のアドリアーナ・フェッラレーゼである。フェッラレーゼはイタリアを中心に活躍し、1788年から活動の場をウィーンへ移した(Rice1998: 427)。ブルク劇場では再演への出演が多いが、1789年にサリエリの《忠実な羊飼ひ *Il pastor fido*》や、1790年にモーツァルトの《コシ・ファン・トゥッテ》の初演に出演している。また、モーツァルトの《フィガロの結婚》が1788年にウィーンで再演された時には、フェッラレーゼが務めたスザンナ役が第2幕で歌う第13番のアリアは、初演の〈さあ、ひざまずいて *Venite inginocchiatevi*〉から〈私の心は躍る *Un moto di gioia*〉に書き換えられた<sup>81</sup>。また、第4幕で歌うアリアは、初演ではレチタティーヴォ〈とうとうその時が来た *Giunse al fin il momento*…〉の後にアリア〈さあおいで、遅れないで *Deh vieni non tardar*,〉が、再演では同じくレチタティーヴォ〈とうとうその時が来た〉の後にロンド〈お前をあがめるものの望みに *Al desio di chi t'adora*〉が歌われた。再演版のアリアは最高音が引き上げられ、コロラトゥーラを披露するアジリタが多く書かれ<sup>82</sup>、彼女を念頭に「宛て書き」が行われたと考えられる。フェッラレーゼについては、次章で詳しく取り上げる。

次に、リギーニによる Vincenzo Righini (1756-1812) の《デモゴルゴン *Il Demogorgone*》が7月12日に初演された。台本はダ・ポンテによるもので、全2幕で構成されている。創唱歌手については、明らかとなっていない。

同じ1786年の11月17日にブルク劇場で上演されたマルティン・イ・ソレルの《珍事 *Una cosa rara*》は、ダ・ポンテの台本による全2幕のオペラ・ブッフアである。これまでもダ・ポンテの台本によるオペラは多かったが、この《珍事》はウィーンの人々を熱狂させた程の成功を収めており、以降サリエリやモーツァルト、そしてマルティン・イ・ソレルが全員彼に台本を依頼するようになった(アンガーミュラー1980: 264)。これはマルティン・イ・ソレルの成功作の1つであり、翌年に上演されたモーツァルトの《ドン・ジョヴァンニ》の最終場でその一部が引用された事からも<sup>83</sup>、当時の人気を伺い知ることが出来よ

<sup>81</sup> Mozart 1973: 597-601.

<sup>82</sup> Mozart 1973: 602-617.

<sup>83</sup> モーツァルトの《ドン・ジョヴァンニ》第2幕のフィナーレで、《珍事》1幕フィナーレの *Allgero* の音楽 (Martin y Soler, Martin *Una cosa rara*, edición crítica a cargo de Irina Kriajeva. *Música hispana*. Serie A, Música lírica; 35, Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales; 2001 p.193) が引用され、食事を取るドン・ジョヴァンニが「ブラヴォー! 《コーザ・ラーラ (珍事)》の音楽だ!」と喜



う。以下の表9は、《珍事》の創唱歌手とその配役についてまとめたものである（作表は執筆者）。

表9：《珍事 *Una cosa rara*》の創唱歌手とその配役<sup>84</sup>

役名	声種	歌手
イザベッラ Isabella	ソプラノ Soprano	ルイーザ・ラスキ＝モムベッリ
リッラ Lilla	ソプラノ Soprano	ナンシー・ストーラス
ルビーノ Rubino	バス Bass	ステファノ・マンディーニ
ドン・ジョヴァンニ Don Giovanni	テノール Tenor	ヴィンチェンツォ・カルヴェージ
コッラード/ホフマン Corrado/ Hoffmann	テノール Tenor	マイケル・ケリー
ギータ Ghitta	ソプラノ Soprano	ドロテア・ブッサーニ
ティッタ Titta	バス Bass	フランチェスコ・ベヌッチ

この作品でもストーラスやベヌッチなど、他の作曲家の作品においても主要登場人物として出演している歌手ばかりである。なお、《珍事》の楽曲については、次章でストーラス（第1節）、ベヌッチ（第4節）の楽曲を詳しく取り上げる。

さらに、同じ1786年12月27日には、ステイーヴン・ストーラスのオペラ・ブッファである《いかがわしさ *Gli equivoci*》も初演された。彼にとってブルク劇場で上演される2作目の新作オペラである。台本は、前作の《不満な妻》とは異なり、ダ・ポンテが手掛けた。全2幕構成のものである。そして、妹ナンシーは、このオペラを最後に故郷であるイギリス

び、召使いのレポレッコが「あなたにぴったりのものですな。」と会話する部分で奏される。

<sup>84</sup> Kriajeva 2001 : 21.

に戻ったため、彼女がブルク劇場の舞台に立ったのは、この作品が最後となった<sup>85</sup>。その他の出演歌手は、カルヴェージのみが明らかとなっている。女性の1つの役（おそらくソストラータ役）は、ツィンツェンドルフによるとルイーザ・ラスキ＝モムベッリであり、初演の5週間前に役について劇場支配人のローゼンベルクに不満を言っていたことが明らかとなっている（Platt 2007 : 30）。また、ドロテア・ブッサーニ、ステファノ・マンディーニ、フランチェスコ・ベヌッチが出演していたと考えられているが、役名は不明である（Platt 2007 : 30-31）。また、出演したと考えられるこれらの歌手の殆どは、モーツァルトの《フィガロの結婚》や、マルティン・イ・ソレールのオペラと関係している。以下の表 10 は、創唱歌手とその配役についてまとめたものである（作表は執筆者）。

表 10 : 《いかがわしさ Gli equivoci》の創唱歌手とその配役

役名	声種	歌手名
ソフロニア Sfronia	ソプラノ Soprano	ナンシー・ストーラス <sup>86</sup>
エウフェーミオのシラクーザ Eufemio di Siracusa	テノール Tenor	ヴィンチェンツォ・カルヴェージ <sup>87</sup>

なお、この《いかがわしさ》は、初演後まもなくブルク劇場の定期的なレパートリーに入る事はなかった。これは、おそらく2組の双子<sup>88</sup>を含む、多数のキャストで構成されていることが原因と考えられる。しかし、1790年には、ウィーンで再演されることとなる。

このシーズンの最後には、ディッターズドルフによる《デモクリトス・コレット Democrito coretto》が1月24日に初演された。台本は、やはりダ・ポンテによるものである。創唱歌手については、明らかとなっていない。

<sup>85</sup> 1787年2月23日、ナンシーがウィーンを去ってロンドンに帰るに際して催された演奏会で、モーツァルトは彼女のためにレチタティーヴォとアリア〈どうしてあなたが忘れられるだろうか...心配しなくともよいのです Ch'io mi scordi di te...Non temer, amato bene〉K.505を作曲した（海老澤 1991 : 177）。彼女のウィーンでの演奏記録はこの演奏会が最後であり（Link 2002 : 15）、1787年4月には、ロンドンのキングズ劇場で、パイジェットの《Gli schiavi per amore》にゲリンダ役で出演した（Link 2002 : 15）。

<sup>86</sup> Link 2002: 8.

<sup>87</sup> Link 2004: 12.

<sup>88</sup> エウフェーミオ家の双子、シラクーザとエフェーズ（テノールの双子）、そしてドロミオ家の双子、シラクーザとエフェーズ（バスの双子）が登場する他、主要キャストが7人、さらに脇役も多数出演する（Platt 2007 : 14）。

1787年-1788年シーズンには、3つの新作オペラが上演された。1作目はピティッキオ Francesco Piticchio (?-1800) による《ずる賢い男 Il Bertoldo》である。台本はダ・ポンテによるもので、彼はこのシーズン全ての新作オペラの台本を手掛けた。初演を務めた歌手については、明らかとなっていない。

次に、マルティン・イ・ソレールの《ディアーナの樹》の初演が1787年10月1日に行われた。台本はこれまでのマルティン・イ・ソレールのオペラ<sup>89</sup>と同じくダ・ポンテによるもので、全2幕構成で書かれた。創唱歌手とその配役は、以下の表11の通りである（作表は執筆者）。

表 11 : 《ディアーナの樹 L'arbore di Diana》の創唱歌手とその配役<sup>90</sup>

役名	声種	歌手名
ディアーナ Diana	ソプラノ Soprano	アンナ・ボゼッロ＝モリケッリ Anna Bosello-Morichelli (生没年不詳)
アモーレ Amore	ソプラノ Soprano	ルイーザ＝ラスキ・モムベッリ
ブリトマルテ Britomarte	ソプラノ Soprano	マリア・マンディーニ
ドリスト Doristo	バス Bass	ステファノ・マンディーニ
エンディミオーネ Endimione	テノール Tenor	ヴィンチェンツォ・カルヴェージ
シルヴィオ Silvio	テノール Tenor	ニコロ・デル・ソーレ Nicolò del Sole (生没年不詳)

これまで、マルティン・イ・ソレールの作品には必ずナンシー・ストーラスが出演していたが<sup>91</sup>、彼女がイギリスに帰郷したため、ソプラノ歌手の顔ぶれが前作までと異なっている。一方で、男性歌手はテノールの主要な役柄はもはやカルヴェージの独壇場であり、変わらず

<sup>89</sup> 《気難しだが根は善良》(1786) と、《珍事》(1786)。

<sup>90</sup> Rodicio 2001 : 23.

<sup>91</sup> 本章の表7、表9を参照。

新作オペラに出演し続けていることも分かる。ディアーナ役を創唱したアンナ・ボゼッロ＝モリケッリ（生没年不明）については、『ニューグローヴ世界音楽大事典』等に記載がない。しかし《ディアーナの樹》のスコアの序文によると、オペラ・セリアのドラマティックな登場人物を演じる才能があり、明らかにマルティン・イ・ソレルに、役の音楽を特徴づけるブラヴァーラのパッセージを作曲することを鼓舞した存在として認められている。また、後にマルティン・イ・ソレルのロンドンでのオペラを歌い、彼の愛人となる人物であることも述べられている（Rodicio 2001 : 23）。

なお、このオペラは翌 1788 年にブルク劇場で再演が行われた。再演でディアーナ役を歌ったのは、イタリア人ソプラノ歌手のアドリアーナ・フェッラレーゼである。1789 年にロンドンやフィレンツェ等の歌劇場で活躍していた彼女にとって、この《ディアーナの樹》がウィーンでのデビューとなった。（Rice1998 : 428、Gidwitz 2001 : 711）このデビューについて『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（Gidwitz 2001 : 490）。

彼女のために数曲のアリアが移調された。彼女は信じられないような高音と印象的な低音を持ち、当地の音楽通たちは、かつてウィーンでこれほどまでの声を聞いたことがないと主張している（日本語訳は執筆者）。

10 代の頃から、3 点を越える高音を得意とした彼女は（Gidwitz 2001 : 711）、それをウィーン・デビューでも遺憾なく発揮したことが伝えられている。また彼女は、同じくマルティン・イ・ソレルの《珍事》の再演にも出演した。どちらも人気作であるため、再演されることは当然ではあるものの、彼女のウィーン・デビューが再演のきっかけになったと考えられている（松田 2007 : 8）。このフェッラレーゼについては、次章で詳しく述べる。

翌年 1788 年には、サリエリの《オルムスの王アクスール》が 1 月 8 日に上演された。これはダ・ポンテがポーマルシェのオペラ台本『タラール Tarare』をイタリア語版に改作したドランマ・トラジコミーコ *dramma tragicomico* であり、全 5 幕で構成された。サリエリにとっては、1 シーズン空けて一年ぶりの新作である。創唱歌手の配役は、以下の表 12 の通りである（作表は執筆者）。

※表 12 は次ページ参照。

表 12 : 《オルムスの王アクスール Axur, Re d'Ormus》の創唱歌手とその配役<sup>92</sup>

役名	声種	歌手名
アクスール Axur	バス Bass	フランチェスコ・ベヌッチ
アタール Atar	テノール Tenor	ヴィンチェンツォ・カルヴェージ
アルテーニ Arteni	バス Bass	不明
アスパージア Aspasia	ソプラノ Soprano	ルイーザ＝ラスキ・モムベッリ
ビスクローマ Biscuroma	バス Bass	ステファノ・マンディーニ

1787年のシーズンまでは、ソプラノ歌手の欄にはストーラスの名前が目立っていたが、彼女の帰郷後はその代わりにルイーザ＝ラスキ・モムベッリの名を多く見ることが出来ることも指摘出来よう。これは、彼女がストーラスと同じように、優れた演技力の持ち主であったことが、こうした起用に繋がると考えられる。一方で男性歌手は、やはりベヌッチやカルヴェージが変わらず登場し続けている。ヨーゼフⅡ世が列席した初日は大成功を収め、再演は何度も繰り返されることとなった。

1788年 - 1789年シーズンでは、3つの新作オペラが上演され、それに加えて5月7日に1787年にプラハで初演が行われたモーツァルトの《ドン・ジョヴァンニ》が、全歌手を変えてウィーンで初演された。このシーズンは、最も新作オペラが上演された1785年 - 1786年シーズン（5作）や1786年 - 1787年シーズン（5作）よりも、新作オペラの数が増えている。これは、1788年2月9日に宣戦布告されたトルコ戦争の影響により、ウィーンの経済が悪化し、音楽にかかる予算が削減されたためである（ヴォルフ 2015 : 27-29、松田 2007 : 1）。その為、ブルク劇場の新作オペラは、ごく限られた作曲家だけが手掛けるようになった。

《ドン・ジョヴァンニ》の台本は、前作の《フィガロの結婚》と同じダ・ポンテが、イタ

<sup>92</sup> Rice 1998 : 415.

リア語の2幕構成で創作した。この作品は、主人公であるドン・ジョヴァンニが騎士長を殺す場面や、殺された騎士長が終幕に復讐するために石像となって表われ、ドン・ジョヴァンニを地獄へ連れ去るなど、物語の内容が喜劇の範疇を大幅に超えている部分が多々ある。このように単なる喜劇とは言い難く、悲劇的な要素を多く含んでいることから、モーツァルトは《ドン・ジョヴァンニ》をダ・ポンテの意図したドランマ・ジョコーソ<sup>93</sup>として手掛けた。これが《フィガロの結婚》や《コシ・ファン・トゥッテ》等の他のオペラ・ブッフアと大きく異なっている点である。創唱歌手の配役は、以下の表 13 の通りである（作表は執筆者）。

表 13 : 《ドン・ジョヴァンニ Don Giovanni》の創唱歌手とその配役

役名と声種	プラハ初演 (1787年) <sup>94</sup>	ウィーン初演 (1788年) <sup>95</sup>
ドン・ジョヴァンニ (バリトン Baritono)	ルイーダ・バッシ Luigi Bassi (1766-1825)	フランチェスコ・アルベルタレッリ Francesco Albertarelli(1765-1800)
ドンナ・アンナ (ソプラノ Soprano)	テレザ・サポリーティ Teresa Saporiti (1763-1869)	アロイジア・ランゲ Aloysia Lange(1762-1830)
ドンナ・エルヴィーラ (ソプラノ Soprano)	カテリーナ・ミチェッリ Caterina Micelli (生没年不明)	カタリーナ・カヴァリエーリ
ドン・オッターヴィオ (テノール Tenore)	アントニオ・バリョーニ Antonio Baglioni (生没年不明)	フランチェスコ・モレッラ Francesco Morella(生没年不明)
レポレッロ (バス Basso)	フェリーチェ・ポンツィアーニ Felice Ponziani (生没年不明)	フランチェスコ・ベヌッチ
ツェルリーナ (ソプラノ Soprano)	カテリーナ・ボンディーニ Caterina Bondini (生没年不明)	ルイーダ・ラスキ＝モムベッリ
騎士長/マゼット (バス Basso)	ジュゼッペ・ロッシ Giuseppe Lolli (1760-?)	フランチェスコ・ブッサーニ

ここでは、ウィーン初演の歌手のみに着目する。ドンナ・アンナ役を歌ったのはマンハイムで生まれたソプラノ歌手のアロイジア・ランゲである。ヴァイオリン奏者であるフリー

<sup>93</sup> 本文 p.41 を参照。

<sup>94</sup> Plath / Rehm 1968 : 9.

<sup>95</sup> Plath / Rehm 1968 : 11.

ドリン・ヴェーバーFridolin Weber (1733-1779)家の次女で、モーツァルトは1778年に彼女に恋心を抱き、彼女のレッスンを引き受けるも失恋し、彼女の妹であるコンスタンツェ Constanze Weber (1762-1843) と結婚することとなる。アロイジアは1779年にミュンヘンでシュヴァイツァーAnton Schweitzer (1735-1787)の《アルチェステ Alceste》に出演し、オペラ・デビューを果たした。同年にブルク劇場のジングシュピール団に入り、フィリドールの《サランシの薔薇祭》のドイツ語訳版ジングシュピールにおいて、ヘンヒェン役でデビューした (Sadie 2000 : 173)。

1786年には、モーツァルトの《劇場支配人》のヘルツ夫人役を創唱した (Gidwitz 2001 : 133-134)。さらに、モーツァルトが彼女のために作曲したコンサート・アリアは非常に多い。レチタティーヴォとアリア《テッサリアの民よ Popoli di Tessaglia》K.316、レチタティーヴォとロンド《わが憧れの希望 Mia speranza adorata!》K.416、アリア《私はあなた様に明かしたい、おお神よ Vorrei, spiegarvi, oh Dio!》K.418、アリア《ああ、もし空に恵み深い星があるなら Ah se in ciel, benign stele》K.538 は、全て彼女のために書かれた (Sadie 2000 : 173、海老澤 1991 : 166-179)。これら全ての曲では、3点を越える高音が歌われる。特に《テッサリアの民よ》は、モーツァルトのオペラでは使用されていない  $g^3$  が何度も歌われる楽曲であることは<sup>96</sup>特筆すべきである。その他の3曲でも、最高音は  $f^3$  と高く、こうした超高音の導入は明らかに高音を得意としたアロイジアに配慮した「宛て書き」である。アロイジアはブルク劇場がオペラ・ブッフアのみを上演するようになってからは、ケルトナートーア劇場でドイツ語によるオペラに出演していたが、モーツァルトの《ドン・ジョヴァンニ》ウィーン初演に出演することをきっかけに、再びブルク劇場の舞台上で歌う機会を得たのである。アロイジアについてモーツァルトが語った書簡は多く残されており、1778年1月17日レオポルト宛ての手紙では、「彼女はほんとうにまったくすばらしく歌をうたいます。そして美しい澄んだ声をしています。彼女に不足しているのは演技力だけで、それさえあれば、どんな劇場でもプリマ・ドンナになれるでしょう。(中略) デ・アミーンチスのためのぼくのアリアはおそろしくむつかしいパッセージがいくつもあるのですが、彼女は見事に歌います。」と述べている (海老澤 1987 : 426)。これは、1777年から78年にかけて訪れたマンハイムでアロイジアに出会い、4か月間彼女に歌のレッスンを施して

---

<sup>96</sup> 参照楽譜 : Mozart, Wolfgang Amadeus *Popoli di Tessaglia*, *Mozart Neue Ausgabe sämtlicher Werke*. Serie II : Bühnenwerke, Werkgruppe 7 : Arien, Szenen, Ensembles, und Chöre mit Orchester Band 2, herausgegeben von Stefan Kunze, Kassel und Basel usw.: Bärenreiter, 1991. pp.85-106.

いた際に書かれたものである。「デ・アミーチスのためのアリア」とは、アンナ・デ・アミーチスが1772年に《ルーチョ・シッラ》で創唱したジュニア役の第11番のアリア〈あ、愛しい人が Ah se il crudel〉<sup>97</sup>を指す。モーツァルトが「おそろしくむつかしいパッセージがいくつもある」というように、非常に技巧的なアリアであり、さらには最高音の d<sup>3</sup> が幾度となく歌われる。それを見事に歌ったアロイジアの歌唱力をモーツァルトは認めていたのである。しかし、その一方で彼女の演技力が弱いことも指摘している。カヴァリエーリも同じような指摘を受けていることから、プリマ・ドンナ歌手が歌唱の面に偏り、演技力が不足している傾向があるようにも考えられる。

オッターヴィオ役を歌ったのは、イタリア人テノール歌手のフランチェスコ・モレッラ Francesco Morella(生没年不明)である。1788年にウィーンでパイジェッロの《セヴィリアの理髪師》のアルマヴィーヴァ伯爵役でオペラ・デビューを果たし(ブレッチャッハー 2006: 229)、同じ年にモーツァルトの《ドン・ジョヴァンニ》に出演した。従ってまだ経験の浅い歌手であったことが分かる。そのためモレッラが、もともとあった第21番のアリア〈私のいとしい人を Il mio tesoro〉が気に入らなかったのか、歌えなかったからなのかは定かではないが、モーツァルトは代わりに第10番 a 〈あの人の安らぎは Dalla sua pace〉を作曲し、差し替えた<sup>98</sup>。モレッラのために作られた〈あの人の安らぎは〉の最高音は g<sup>1</sup> であり、前述の楽曲よりも遅いテンポで朗々と歌われる楽曲である。こうしたタイプの違う楽曲から、作曲家が初演だけでなく、再演でも歌手に合わせて楽曲を手掛けていることは、注目すべき点である。

また、このウィーン初演のために、ベヌッチが歌ったレポレッロ役にはアリア〈あ、お許しを、皆様方 Ah, pieta, signori miei〉<sup>99</sup>と、レポレッロとツェルリーナとの二重唱である第21番 a 〈あんなの小さい手 Per queste tue manine〉<sup>100</sup>が書き加えられた事も、歌手を念頭に置いた事での変更であると考えられる。

サリエリも、前年に続いて今度は《護符 Il talismano》の初演を9月10日に行った。こ

---

<sup>97</sup> 参照楽譜: Mozart, Wolfgang Amadeus *Lucio Silla*, *Mozart Neue Ausgabe sämtlicher Werke*. Serie II: Bühnenwerke, Werkgruppe 5: Opern und Singspiele, Band. 7, herausgegeben von Kathleen Kunzmick, Kassel und Basel usw.: Bärenreiter,, 1986. pp.244-267.

<sup>98</sup> 参照楽譜: Mozart, Wolfgang Amadeus *Il Dissoluto punto ossia il Don Giovanni*, *Mozart Neue Ausgabe sämtlicher Werke*. Serie II: Bühnenwerke, Werkgruppe 5: Opern und Singspiele, Band 17, herausgegeben von Wolfgang Plath und Wolfgang Rehm, Kassel und Basel usw.: Bärenreiter,, 1968. pp.489-493.

<sup>99</sup> Mozart 1968: 493-494.

<sup>100</sup> Mozart 1968: 495-508.



のオペラは、もともと 84 年にブルク劇場で初演された《のんきな夫》<sup>101</sup>を手掛けた作曲家のルストと共同で手掛け、1779年にミラノで上演された (Rice1998 : 438)。台本作者はゴルドーニであり、サリエリが第1幕を、第2・3幕をルストが作曲した (Rice1998 : 257)。1788年に初演されたものは、ゴルドーニの台本をダ・ポンテが改訂し、新しい作品として上演された (Rice1998 : 256, 438)。しかし、このオペラは、配役が明らかとなっていない (Rice1998 : 441)。

次に、ヴァイグル Joseph Weigl (1766-1846) の《無理やりの狂人 Il pazzo per forza》が 11 月 14 日に初演された。台本を手掛けたのはマツォラで、オペラは全 2 幕で構成されている。ヴァイグルは 1792 年にウィーン宮廷楽長に就任するが、サリエリの弟子として早くからブルク劇場で活動しており、モーツァルトの《フィガロの結婚》や《ドン・ジョヴァンニ》ではリハーサルに参加している (Angermüller 2001 : 215-216)。しかし、創唱歌手については、明らかになっていない。

さらに、サリエリはこのシーズンに《忠実な羊飼ひ Il pasor fido》の初演を行ったが、3 回上演された後に中止され、10 月に改訂として再演されるまで、上演されることはなかった (Rice1998 : 429)。このオペラの台本は、前作と同じくダ・ポンテが手掛け、全 4 幕で構成されている。初演時の配役は、主役のアマリッリ役をフェッラレーゼが歌ったと考えられている他は、明らかとなっていない (Rice1998 : 430)。シーズンを追うごとにフェッラレーゼの名を多く見るようになるが、これは彼女がダ・ポンテと愛人関係にあったことが影響している (Sadie 2000 : 163, 松田 2007 : 8)。しかし、こうした彼女の活躍が、自身の実力が伴うものであったのか否かは、第 3 章における楽曲考察によって明らかにしたい。

また、サリエリはこのシーズンの 3 つの新作オペラのうち、2 つもの作品を上演している。このように彼の作品が目立っているのは、1788 年 3 月からガスマン Florian Leopold Gäßmann (1729-1774) の後を受けて、彼が宮廷楽長<sup>102</sup>に就任したためである。さらに、前述のヴァイグルの作品も、師であるサリエリの指導のもとで作曲された為 (松田 2007 : 4)、このシーズンの新作オペラ全てにサリエリが関わっていると言っても良い。しかし、《護符》と次のシーズンの《花文字》は、既に一度作曲したものの焼き直しである。さらに、

---

<sup>101</sup> 本文 p.57 参照。

<sup>102</sup> 当時宮廷音楽家の称号にはいろいろあったが、その中では宮廷楽長 (Hofkapellmeister) が最高の地位にあり、それを助けて宮廷副楽長 (Hofvizekapellmeister) が存在した。そのほかに宮廷作曲家 (Hofkompositeur) と宮廷室内作曲家 (Hofkammerkomponist) があったが、年俵は宮廷楽長より少なかった (渡辺 1989 : 157)。

サリエリが 1788 年の 10 月から 1789 年 11 月初旬までのあいだで、《コシ・ファン・トゥッテ》の草案をいくつか残したのちに、それをモーツァルトに引き渡した事は (Brown/ Rice 1996 : 25)、宮廷楽長の職務に忙殺されていたためと考えられ (ヴォルフ 2015 : 29)、純粋な新作オペラが書けない状況であった。

1789 年 - 1790 年のシーズンでは、2つの新作オペラが上演された。トルコ戦争の煽りを受けて、新作オペラの数は一シーズン (3 作) よりも更に減少している。

まず、サリエリの《花文字》の初演が 12 月 11 日に行われた。ダ・ポンテによる全 2 幕のもので、配役はフィレンツェの『世界新聞 *Gazetta universale*』<sup>103</sup>サリエリの自筆譜から知ることが出来る (Rice 1998 : 441)。創唱歌手の配役は、以下の表 14 の通りである (作表は執筆者)。

表 14 : 《花文字 *La cifra*》の創唱歌手とその配役<sup>104</sup>

役名	声種	歌手名
エウリッラ Eurilla	ソプラノ Soprano	アドリアーナ・フェッラレーゼ
ルスティコーネ Rusticone	バス Bass	フランチェスコ・ベヌッチ
ミロード Milord	テノール Tenor	ヴィンチェンツォ・カルヴェージ
リゾッタ Lisotta	メッツォ・ソプラノ Mezzo soprano	ドロテア・ブッサーニ

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》が初演された。前述のようにトルコ戦争の影響により、ごく限られた作曲家しか新作オペラを依頼される事がなかったが、1787 年 12 月 7 日付で宮廷音楽家に任命されたモーツァルトが新作を手掛けたことは、重要である。

《コシ》の台本は、モーツァルトの前作と同様ダ・ポンテが手掛けた。ダ・ポンテは他者の作品の改作を台本執筆の中心としていた。しかし、《コシ》は彼のオリジナルであること

<sup>103</sup> *Gazetta universale*.Florense,1790(Rice 1998:604)

<sup>104</sup> Rice 1998 : 441.

が、この作品の際立っている点の1つである。この作品は、全2幕構成である。創唱歌手の配役は以下の表15の通りである（作表は執筆者）。

表15：《コシ・ファン・トゥッテ *Così fan tutte*》の創唱歌手とその配役<sup>105</sup>

役名	声種	歌手名
フィオルディリージ Fiordirigi	ソプラノ Soprano	アドリアーナ・フェッラレーゼ
ドラベッラ Dorabella	ソプラノ Soprano	ルイーズ・ヴィエヌーヴ Louise Villeneuve(生没年不明)
デスピーナ Despina	ソプラノ Soprano	ドロテア・ブッサーニ
フェランド Ferrando	テノール Tenor	ヴィンチェンツォ・カルヴェージ
グリエルモ Gulielmo	バス Bass	フランチェスコ・ベヌッチ
アルフォンソ Alfonso	バス Bass	フランチェスコ・ブッサーニ

フェッラレーゼのデビュー後、彼女の起用が目立つ一方で、ルイーズ・ラスキ＝モムベッリの名前は見られなくなった。一方で男性歌手としては、変わらずにベヌッチやカルヴェージが活躍し続けている。

ドラベッラ役を歌ったのは、イタリア人ソプラノ歌手のルイーズ・ヴィエヌーヴ Louise Villeneuve（生没年不明）である。ヴィエヌーヴは、1789年6月27日にマルティン・イ・ソレルの《ディアーナの樹》の再演でアモール役を歌い、ウィーン・デビューを果たしたばかりの歌手であり、オペラの主要登場人物を歌うようになったのは、このアモール役が初めてのことであった（Sadie 2000 : 190）。このアモール役の歌唱について、『ウィーン日報 Wiener Zeitung』では、「魅力的な立ち姿、機敏で表情に富んだ演技と、巧みで美しい歌声。」

<sup>105</sup> 参照楽譜：Mozart, Wolfgang Amadeus *Così fan tutte*, *Mozart Neue Ausgabe sämtlicher Werke*. Serie II : Bühnenerwerke, Werkgruppe 5 : Opern und Singspiele, Band. 18-II , herausgegeben von Faye Ferguson und Wolfgang Rehm , Kassel und Basel usw.: Bärenreiter,,1991.p.8.

(日本語訳は執筆者)と絶賛されている (Sadie 2000 : 190)。同じ 1789 年に、マルティン・イ・ソレールの《気むずかしだが根は善良》の再演に出演した。この時彼女の 2 曲のアリアには、モーツァルトが作曲した 2 曲のアリア、〈誰が知っているでしょう、私のいとしい人の苦しみを Chi sa,chi sa,qual sia〉K.582 と〈参りましょう、でもどこへ? Vado, ma dove?〉K.583 が代わりに挿入された (Waisman2001 : 5)。このモーツァルトの代替えアリアは、音域の点で、既存のアリアよりも、ヴィルヌエーヴに合わせた「宛て書き」を行っていることが、認められている (Waisman2001 : 5)。

## まとめ

ここまでは、ブルク劇場で上演された新作オペラと、その創唱歌手を概観してきた。ブルク劇場がジングシュピールを上演していた時期は、プリマ・ドンナの役柄を歌ったのはカヴァリエーリ、そしてスープレットの役柄はタイバーが代表的な歌手として舞台に立った。しかし、オペラ・ブッフアへ政策転換後は、タイバーの歌っていたスープレットの役柄、すなわち「ブッフア役」は全てストーラスに取って代わられた。ストーラスは、彼女がロンドンへ帰郷するまでの間、ほとんどの新作オペラに主要登場人物として出続けている。同じソプラノでも、マリア・マンディーニ (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》のマルチェリーナ役) やドロテア・ブッサーニ (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を与えられないソプラノ歌手もいた。その中で、「ブッフア役」を歌ったストーラスが主要登場人物として活躍したことには、オペラ・セリアとオペラ・ブッフアが結合してもなお、「ブッフア役」がオペラ・ブッフアの中で重要な役割を握っていると言えよう。1786 年にストーラスが帰郷すると、《ドン・ジョヴァンニ》のツェルリーナ役と言ったスープレットの役柄、即ち「ブッフア役」は、ルイーザ・ラスキ＝モムベッリが務めた。一般的な「セリア役」を歌う歌手とは違って彼女は演技も得意としたため、「ブッフア役」の起用に繋がったと考えられる。

一方、カヴァリエーリはオペラ・ブッフアへの政策転換の影響を受けず、ブルク劇場の新作オペラに出演し続けた、非常に稀な歌手である。彼女はオペラ・ブッフアでもプリマ・ドンナの役柄、即ち「セリア役」を歌い続けた。また、1788 年のフェッラレーゼのデビュー後は、カヴァリエーリに代わって彼女の活躍が目立つ。ソプラノについては、プリマ・ドンナの役柄である「セリア役」と、スープレットの役柄である「ブッフア役」を歌う歌手の 2

タイプが、1つの作品に共存するようになったことは明らかであり、それぞれのタイプを考察することで、ソプラノの対照的な性格が推測できよう。

男性歌手は、オペラ・ブッフアのみが上演されて以降、テノールのヴィンチェンツォ・カルヴェージ、バスのフランチェスコ・ベヌッチが新作オペラに出演し続け、彼らの独壇場となっていた。主要登場人物としての圧倒的な出演数からは、彼ら以外の男性歌手に考察対象を見出すことは出来ない。さらには、男性の主要登場人物は、ほとんどの場合ソプラノの様にプリマ・ドンナとスープレットのよう、性格的に異なったタイプが共存することはない。その為、男性歌手はどんな役柄でも歌えなければならない事にも繋がるということが出来よう。ベヌッチとカルヴェージについては、作曲家が彼らを主要登場人物として扱い続けるだけの信頼の厚さが窺える。

以上のことから、次の第3章では主要登場人物として多くの作品を創唱した4人の歌手、ストーラス、フェッラレーゼ、カルヴェージ、ベヌッチを取り上げ、彼らが創唱した楽曲への考察を行う。

### 第3章 ブルク劇場で活躍した創唱歌手

本節では、ブルク劇場で活躍した歌手の中からソプラノ歌手のストーラスとフェッラレーゼ、テノール歌手のカルヴェージ、そしてバス歌手のベヌッチを取り上げる。この4名は、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。第3章では、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、3、4作品の初演作品を取り上げて比較検討する。第1節では、ソプラノ歌手のナンシー・ストーラスを取り上げる。この歌手については、『ニューグローヴ世界音楽大事典』や *Sadie 2000* で個別の項が設けられ、経歴がまとめられているが、最新の研究である *Link 2002* や、*Rice 1998* で明らかとなった事項も含めて、まず本節の前半にまとめている。これは、現在のところ最も包括的な経歴と言えるだろう。

なお、楽曲分析の着目ポイントは、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。歌唱法の捉え方については、当時の教則本を参照していることは既に序章で説明した。使用楽譜は、初演で演奏されたもの、あるいは最も初演に近い手稿譜をもとに現代譜にしていると明記している、信頼性のあるものに限る。なお、第2節以降も同様の手順で考察を行う。

#### 第1節 ナンシー・ストーラス Nancy Storace (1765-1817)

ストーラスはロンドンで生まれたソプラノ歌手である。イタリア人コントラバス奏者で、翻訳家であるステファノ・ストーラス *Stefano Storace*（生没年不詳）を父に持ち、作曲家のステイーヴン・ストーラスの妹である。1773年、8歳に満たない時に初めて人前で歌い、翌1774年4月にはロンドンのヘイマーケット劇場のコンサートに出演し、幼い頃から歌っていた（*Sadie 2000* : 186）。オペラへの出演は、1776年2月29日に、彼女の師であり、カストラート歌手で声楽教師のラウッツィーニのオペラ《愛の翼 *L'ali d'amore*》の初演でのキューピット役がデビューとなる。

1778年末からは、ストーラスがオペラ歌手として活動出来るよう、両親に伴われ、兄が留学していたイタリアを訪れた。早くも1779年9月10日にフィレンツェでビアンキ *Francesco Bianchi*（1752-1810）の《カストルとポリュデウケス *Castore e Polluce*》初演で、フェーデとエベの2役を歌うが、以降は初演作品への出演はしばらくなく、アンフォッシやチマローザ、ガッツァニーガ等のオペラに出演している。ストーラスが出演したオペラのジャンルは、オペラ・ブッフア（ドラマ・ジョコーソを含む）が殆どであるが、このビ

アンキのオペラと、同年 10 月 25 日にサルティの《シロのアキレス *Achille in Sciro*》と、1780 年にアンフォッシの《シリアのアドリアーナ *L'Adriana in Siria*》は、ドランマ・ペル・ムジカ *Dramma per musica*<sup>106</sup>、即ちオペラ・セリアのジャンルである。Sadie 2000 や Link 2002 では、ストーラスの出演したオペラについて、「キャリアの初めはオペラ・セリアに出演した」（日本語訳は執筆者）（Sadie 2000 : 186）や、「オペラ・セリアやオペラ・ブッフアのセリア的な役柄の両方を歌った」（日本語訳は執筆者）とあるが（Link 2002 : 8）、厳密には「セリア役」はこの 3 作だけであり、初期のキャリアという程の数は出演していない事を指摘しておきたい。

イタリアで活動を始めたストーラスは、1782 年にサルティの《争う 2 人の間で *Fra i due Litiganti il terzo gode*》の初演に参加し、ドリーナ役を創唱した。この時のストーラスについて、ツィンツェンドルフは「ストーラスは表情たっぷりの顔立ち、ふくよかな体つき、美しい目、美しい肌、そして子供の様な生意気さ。」（日本語訳は執筆者）<sup>107</sup>、また別の機会には、「ストーラスは彼女の役を天使のように演じた。彼女の美しい目、美しい白い首、可愛らしい喉、彼女の新鮮な口から魅力的な効果が生まれる。サルティの音楽は楽しい。（日本語訳は執筆者）」<sup>108</sup>と述べ（Rice 1998 : 337）、ストーラスを称賛した。実際にこのオペラは、各地で再演が繰り返され、10 年間で最も評判の良いオペラの 1 つとなり、ストーラスの特徴をもってキャラクターが作りだされた事が、成功の 1 つとみなされている（Rice 1998 : 337）。ツィンツェンドルフのコメントには、ストーラスの歌唱についての指摘はなく、舞台姿や演技力に注視されている事が分かる。これまで述べて来たカヴァリエーリやランゲは、歌唱力が認められてはいても、演技が評価されていなかった事とは対照的なコメントである。この評判を受け、ヴェネツィアの駐在大使であったドウラッツォ伯爵 *Giacomo di Durazzo* (1717-1794) によってウィーンのブルク劇場と契約することとなった。

1783 年からウィーンへと活動の地を移し、同年 4 月 22 日にサリエリの《やきもち焼きの学校》の伯爵夫人役での出演で、ウィーンへのデビューを果たす。このオペラは、ブルク劇場がオペラ・ブッフアへの上演に方針が転換してから最初に上演されたオペラ・ブッフア

---

<sup>106</sup> ドランマ・ペル・ムジカは、「音楽のための劇」。多くのイタリア語台本のタイトルページに見られる言い方で、作曲家による付曲を目的としてとくに書かれた詞を指す（セイディ 2006 : 811）。そして、『ニューグローヴ世界音楽大事典』の「オペラ・ブッフア」の項では、「この用語は、特に 18 世紀末の四半世紀には、時々手稿譜に見出されるのみで、18 世紀大半のそして 19 世紀初めの多くの印刷された台本に通常書かれていたのは、「ドランマ・ペル・ムジカ」である。」とあり（ロビンソン 1980 : 549）、ドランマ・ペル・ムジカをオペラ・ブッフアと捉えている。

<sup>107</sup> Rice 1998 : 337.

<sup>108</sup> Rice 1998 : 337.

であるが、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 (Link 2002 : 14)。従って、オペラ・ブッフア上演の第1作目にこの作品が選ばれたのは、ストーラスとの深い関わりがあると考えられよう。

ストーラスの出演したオペラ作品の中で、重要なものと捉えられているのが、パイジェッロの《セヴィリアの理髪師》である。ストーラスは1783年8月13日に、このオペラのロジーナ役を歌った。この時の歌唱について、「ストーラスはカンタービレのアリアをととてもよく歌った。アーダムベルガーの異なった身振りを異なった状況の中で十分に真似たが、圧倒的にひどかった。」と述べられ (日本語訳は執筆者) (Link 2002 : 9)、ボーマルシェの演劇『セヴィリアの理髪師』でロジーナ役を歌ったアーダムベルガー Maria Anna Adamberger から、演技を学んだことが述べられている。こうした活躍もあり、翌1784年にはウィーンで初めて初演作品に参加する。それは、8月23日に初演されたパイジェッロの《ヴェネツィアの王テオドロ》のリゼッタ役である。ツィンツェンドルフ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」 (日本語訳は執筆者) と日記に書き記した (Rice 1998 : 337)。こうしたコメントに、歌唱を評価しているものはない。

1785年以降は、初演作品に多く出演する。85年6月1日には、兄スティーヴン・ストーラスの《不満な妻》のエジニーナ役を創唱した。当時、兄スティーヴンはオペラの作曲経験がなかったにも関わらず、ブルク劇場の新作オペラを依頼されたのは、妹ナンシーによる影響であったと考えられている (Platt 2007 : 17)。初日の夜は、第1幕の中盤でナンシーの声が出なくなってしまった。これは、彼女の離婚問題による精神的な落ち込みが原因とされている (Platt 2007 : 18)。しかし、オペラは一定の成功が認められ、スティーヴン・ストーラスはブルク劇場で上演する次回作の依頼を受けることとなった (Platt 2007 : 18)。このオペラの楽曲については、後で考察する。また、彼女が回復した際には、1785年9月26日付けの『ウィーン地方新聞 Wien Blättchen』で「評判の名歌手ストレース夫人 (原文まま) が幸いなことに全快したことについて、皇王室宮廷劇場詩人ダ・ポンテ師はイタリア語による慶詩を作詞した。」という記事が載り (海老澤 2001 : 149)、喜ばれた。この事から、彼女がウィーンに来て2年目で、早くも注目される存在になっている事が分かる。

そして同年10月12日には、サリエリの《トロフォオーニオの洞窟》のオフエーリア役を創唱し、新作オペラへの出演が続く。ツィンツェンドルフは、このオペラを数回観劇し、「音楽は魅力的で、衣裳は驚くべきものである。ストーラスは、彼女の哲学者のローブが可愛らしい。」 (日本語訳は執筆者) と書き記した (Rice 1998 : 369)。ここでも、ツィンツェンド



ルフはストーラスの歌唱を評価しているのではなく、彼女の衣装など視覚的な印象を取り上げている。

さらに、翌 1786 年 1 月 4 日にはマルティン・イ・ソレールの《気難しだが根は善良》のアンジェリカ役を創唱し、この 1785 年 - 1786 年シーズンに作曲された新作オペラ 5 本<sup>109</sup>のうち、ストーラスは 3 本もの作品に出演したことは重要である。

さて、ウィーンへはブルク劇場への出演のために、イタリアから招へいされたストーラスであったが、彼女がブルク劇場以外の公演に出演したのが、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》である。このオペラは、皇帝ヨーゼフ II 世が、オランダ総督のアルベルト公 Albert Kasimir von Sachsen-Teschen (1738-1822) と MARIA 大公妃 Maria Christina von Hapsburg-Lothringen (1742-1798)<sup>110</sup>のウィーン滞在に敬意を表し、シェーンブルン宮殿での祝いの催しの為に依頼したものである (Rice 1998 : 376)。ヨーゼフ II 世はこの催しのため、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 幕物を上演することとなり、サリエリがオペラ・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)。即ち、ストーラスは彼数いるオペラ・ブッフア団の中から、代表的な歌手として扱われていたことが分かる。

そして、この 1786 年 - 1787 年シーズンも初演作品への出演は続く。まず 1786 年 5 月 1 日には、モーツァルトの《フィガロの結婚》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>111</sup>の中で、当時既に有名であったアロイジア・ランゲについて述べた際に、「新しい歌手ストレース嬢 (原文まま) 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バルとして、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 II 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 (原文まま) は目、耳、そして魂を魅了した。」と述べた (海老澤 2001 : 283)。

<sup>109</sup> リギーニの《思いがけない出会い》、ストーラスの《不満な妻》、サリエリの《トロフォーニオの洞窟》、マルティン・イ・ソレールの《珍事》、ガッツァニーガの《偽りの盲人》。

<sup>110</sup> MARIA 大公妃は、ヨーゼフ II 世の姉である。1780 年からは、アルベルト公と共同統治を行った。

<sup>111</sup> 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もの。

また、この年は11月17日にマルティン・イ・ソレルの《珍事》で、リッラ役も創唱している。マルティン・イ・ソレルのオペラへの出演は、バス歌手のフランチェスコ・ベヌッチと共に、2度目の登用である。ストーラスのアリアは、装飾的な要素はなく、抒情的なものであったが、ストーラスのレパートリーの中でも最も評判の良い作品であった（Link 2002 : 8）。

さらに、同年12月17日には、兄スティーヴン・ストーラスのオペラ《いかがわしさ》のソフロニア役を創唱した。前述の《珍事》から一カ月後の出演という多忙を極めたが、このオペラがブルク劇場への最後の出演となり、翌年1787年2月にはロンドンへ帰郷した。ナンシーがロンドンに帰るに際して催されたケルトナートア劇場での演奏会で、モーツァルトは彼女のためにレチタティーヴォとアリア《どうしてあなたが忘れられるだろうか・・・心配しなくともよいのです Ch'io mi scordi di te ... Non temer, amato bene》K.505を作曲した（海老澤 1991 : 177）。

以下の表1は、ストーラスの主な出演作を表にまとめたものである（作表は執筆者）。なお、初演地の「ウィーン」は全てブルク劇場を指す。

表1：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>112</sup>

上演年月日	作曲家	作品名	役名	言語
上演地		ジャンル		
1776.2.29 ロンドン	ラウツィーニ Rauzzini	<u>愛の翼 L'ali d'amore</u> Opera comica	<u>キューピッド</u> Cupid	イタリア
1779.9.10 フィレンツェ	ビアンキ Bianchi	<u>カストルとポリュデウケス Castore e Polluce</u> Dramma per musica	<u>フェーデ/エベ</u> Fede/Ebe	イタリア
1779.10.25 フィレンツェ	サルティ Salti	シロのアキレス Achille in Sciro Dramma per musica	エッレニーノ Ellenino	イタリア
1780.秋 トレヴィーゾ	アンフォッシ Anfossi	シリアのアドリアーナ L'Adriana in Siria Dramma per musica	エミテーナ Emitena	イタリア
1782.11.14 ミラノ	サルティ Salti	<u>争う2人の間で Fra i due Litiganti il terzo gode</u> Dramma giocoso	<u>ドリーナ</u> Dorina	イタリア

<sup>112</sup> Link 2002 : 14-16.

1783.car ヴェネツィア	サリエリ Salieri	やきもち焼きの学校 La scuola de' gelosi Dramma giocoso	伯爵夫人 Contessa	イタリア
1783.4.22 ウィーン	サリエリ Salieri	やきもち焼きの学校 La scuola de' gelosi Dramma giocoso	伯爵夫人 Contessa	イタリア
1783.8.13 ウィーン	パイジエツロ Paisiello	セヴィリアの理髪師 Il barbiere di siviglia Opera buffa	ロジーナ Rosina	イタリア
1784.8.23 ウィーン	パイジエツロ Paisiello	<u>ヴェネツィアの王テオドーロ Il Re teodoro Venezia</u> Dramma eroicomico	<u>リゼッタ</u> Lisetta	イタリア
1785.6.1 ウィーン	ストーラス Storace	<u>不満な妻 Gli sposi malcontenti</u> Opera comica	<u>エジニーナ</u> Eginina	イタリア
1785.10.12 ウィーン	サリエリ Salieri	<u>トロフォーニオの洞窟 La grotto di Trofonio</u> Opera comica	<u>オフエーリア</u> Ofelia	イタリア
1786.1.4 ウィーン	マルティン・イ・ソレル Martin y Soler	<u>気難しだが根は善良 Il burbero di buon cuore</u> Dramma giocoso	<u>アンジェリカ</u> Angelica	イタリア
1786.2.7 ウィーン <sup>113</sup>	サリエリ Salieri	<u>まずは音楽、お次がせりふ Prima la musica e poi le parole</u> Divertimrnto teatrale	<u>エレオノーラ</u> Eleonora	イタリア
1786.5.1 ウィーン	モーツァルト Mozart	<u>フィガロの結婚 Le nozze di Figaro (K.492)</u> Opea buffa	<u>スザンナ</u> Susanna	イタリア
1786.11.17 ウィーン	マルティン・イ・ソレル Martin y Soler	<u>珍事 Una cosa rara</u> Opera buffa	<u>リッラ</u> Lilla	イタリア
1786.12.17 ウィーン	ストーラス Storace	<u>いかがわしさ Gli equivoc</u> Dramma buffo	<u>ソフロニア</u> Sofronia	イタリア
1787.2.23 ウィーン <sup>114</sup>	モーツァルト Mozart	レチタティーヴォとアリア 心配しなくともよいのです、愛しい人よ Non temer, amato bene (K.505)		イタリア

前述のように、キャリアの初めには3作のオペラ・セリア（ドランマ・ペル・ムジカ）に

<sup>113</sup> この公演はブルク劇場ではなく、ウィーン郊外のシェーンブルン宮殿のオランジュリーで行われた。

<sup>114</sup> 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）。

出演しているものの、以降はオペラ・ブッフア（ドランマ・ジョコーソを含む）ばかりであり、それはウィーンに活動地を移す前と後とで、変わらない。即ち、ストーラスの場合は、ブルク劇場で歌う際に、レパートリーを変更する必要がなかった事が分かる。

そして重要なことは、ストーラスが歌った役柄はすべて主要登場人物であることである。第2章でも述べたが、ストーラスはブルク劇場で活躍した83年から86年までのあいだ、新作オペラにおける「ブッフア役」の主要登場人物として出演し続けた。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。今後の考察、特に楽曲分析を通して、彼女の歌唱力と結びついた結果が見出せるだろう。

前にも述べたように<sup>115</sup>、18世紀後半のオペラ・ブッフアは、オペラ・セリアとオペラ・ブッフアの相互浸透により、登場人物のタイプが「ブッフア役」と「セリア役」の2つに分類される。

『ニューグローヴ世界音楽大事典』第1版では、「オペラ」の項で次のように述べられている（セイディ 1980 : 486）。

もう一つ知識階級が悟ったのは、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。（中略）「セリア役」の登場により2つの目的が達成された。第1に、彼らの振る舞いが上品であったので、配役全体の行動に影響を及ぼすことになった。すなわち、からかいや悪ふざけを特徴としていた最初期のコミック・オペラは、次第にたしなみのある機知や人間の弱点の慎みある表現を基礎とした喜劇に席を譲っていた。第2には、「セリア役」の登場により役柄に多様性がもたらされることになり、18世紀の他種のイタリアのオペラには見られない幅広い性格付けが可能になったことである。

上記の引用からは、「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」と述べられ、「ブッフア役」の歌手には歌唱力が求め

---

<sup>115</sup> 本文 p.4 を参照。

られていないと述べられている。歌唱力は「セリア役」に求め、彼らが声の披露に集中する代わりに、「ブッフア役」に演技力を求め、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る。そして、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ことが分かる。一つには、「からかいや悪ふざけ」と言った「ブッフア役」の登場人物の言動によってオペラが喜劇的要素ばかりを含んでいたのに対し、「たしなみのある機知や人間の弱点の慎みある表現」によって描かれた「セリア役」によって、世俗的なオペラ・ブッフアに品が取り入れられたこと。その為、オペラ・ブッフアの内容にセリア的な要素が取り入れられたことで、登場人物の性格が変化し、より多くの感情が与えられるようになったことが、二つ目に挙げられる。

また、Gidwitz は「ブッフア役」の要素について、「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」(Gidwitz 1996 : 201) と述べ、「ブッフア役」には楽曲を歌うだけでなく、舞台での所作が伴う事を指摘している。「独唱者的」と言われる「セリア役」とは違って (Gidwitz 1996 : 201)、演劇的要素が重要であると考えられ、楽曲に対しては軽視されている。

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ロやモーツァルト、サリエリ、そしてマルティン・イ・ソレールといった、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 (パイジェッロ、マルティン・イ・ソレール、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、モーツァルトの《フィガロの結婚》とマルティン・イ・ソレールの《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)、特に《フィガロの結婚》と《珍事》がストーラスの重要なレパートリーであることは妥当であろう。「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る。

そのため次項では、ストーラスが出演した上記の作品の中から、彼女の重要な出演作としてモーツァルトの《フィガロの結婚》、マルティン・イ・ソレールの《珍事》を取り上げる。さらに、兄妹の間柄であるスティーヴン・ストーラスのオペラの中から《いかがわしき》を

考察する。スティーヴン・ストーラスのオペラについては、他の作曲家にはない肉親の間柄である為、「宛て書き」する上で歌手への深い理解があったのではないかと考える。なお、これらの作品は、全て同じ 1786 年 - 1787 年シーズンに書かれた作品であり、上演日の順に取り上げる。

## 1. モーツァルト《フィガロの結婚 *Le nozze di Figaro*》のスザンナ役

1786年5月1日にブルク劇場で初演された《フィガロの結婚》は、モーツァルトがウィーンで初めて書いたオペラ・ブッフアである。台本を手掛けたのはダ・ポンテで、オペラは全4幕で構成されている。ストーラスがモーツァルトのオペラに出演したのは、このオペラのスザンナ役のみであるが、彼の未完のオペラ《騙された花婿》<sup>116</sup>のエミーリア役は、ストーラスを念頭に作曲されたと考えられている（Gidwitz 2001 : 442）。即ち、フィガロの作曲時には、モーツァルトがストーラスの声について、その声質を知っていた事が考えられる。さらに、モーツァルトは《フィガロの結婚》の後に、彼女のためにコンサート・アリアを1曲手掛けていることも、既に述べた<sup>117</sup>。しかしながら、モーツァルトがストーラスについて述べているものは、前述した1783年7月2日の手紙で、「新しい歌手ストレース嬢（原文ママ）」と書いている他はない（海老澤 1995 : 381）。

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なく、伯爵夫人に仕える女中、いわゆるスーブレット<sup>118</sup>である。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、このオペラのプリマ・ドンナ役<sup>119</sup>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。これについては、モーツァルトの他のオペラ・ブッフアのスーブレット<sup>120</sup>と比べても、登場場面や、楽曲の数の多からスザンナのように比重の大きいスーブレットは他にいない。このスザンナ役について『*The New Grove Dictionary of Music and Musicians*』第2版の「Soprano」の項では、次のように述べられている（Jander / Sadie 2001 : 459）。

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）彼女のほっそりとした耳障りな声よりも、彼女の魅力と快活な物腰は賞賛された（日本語訳は執筆者）。

この項で、ストーラスについて言及がなされている事からは、彼女が長い歴史の中で重要

<sup>116</sup> おそらく1783年後半に作曲されたと考えられている（海老澤 1991 : 133）。

<sup>117</sup> 本文 p.83 を参照。

<sup>118</sup> 本文 p.48 を参照。

<sup>119</sup> 本文 p.6 を参照。

<sup>120</sup> 《ドン・ジョヴァンニ》のツェルリーナ、《コシ・ファン・トゥッテ》のデスピーナ。

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、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、彼女の歌唱力ではなく、彼女の容姿や身体付き、舞台姿の方に注目されていることに気付く。さらに、スザンナ役について、『モーツァルト事典』の「フィガロの結婚」の項では、次のように述べられている（吉田 1991 : 137）。

フィガロと並んで、あるいはそれ以上に、劇の展開を支え、場面を活気あるものにする役柄であり、例えば第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。

ここでも、スザンナ役は歌唱面よりも演技の方が重要であると捉えられている。第2幕のアリア（上記の引用では「来て、膝をついて」）では、それがアリアとしての音楽的価値よりも、狂言回し、つまりは劇の展開を担う役割の方が大きいとし、音楽面については第4幕のアリア以外は、着目されていない。そして重唱については、多くの楽曲が与えられているにも関わらず、全く言及がない。こうした音楽面への言及の少なさは、ストーラスの容姿が関わっていると考えられているものもあり、『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、以下のように述べられている（リーバーン 1991 : 267）。

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、右に出る者がなかった。パイジェットの《セヴィリアの理髪師》ではロジーナ役を演じ、モーツァルトがその続編である《フィガロの結婚》を作曲したときにも、最初は同じ役を務めたが、結婚しているロジーナはシリアスな役柄なので、召し使いのスザンナ役が変わった。この大成功により、その後ロンドンでも似たような召し使い役を演じた。

現代のオペラ界でも、世界的に見ても様々な体型の歌手がいることを考える時、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。『*The New Grove Dictionary of Music and Musicians*』第2版では、このような記述はない。しかし、ストーラスの容姿や舞台姿がスザンナ役を始めとした、スープレット役にとっても合っていると判



断されている事は分かる。その一方で、楽曲に対しての言及はない。

さらに、Link 2002 は音楽について述べてはいるが、「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ない。」（日本語訳は執筆者）とし（Link 2002 : 8）、スザンナ役の音楽については、やはり重要視されていない。長い歴史の中で、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ないのだろうか。次項で楽曲を考察したい。

なお、《フィガロの》の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-) で、ウィーン初演の自筆原稿をもとに作成されたものである。では、まず《フィガロの結婚》におけるスザンナ役の楽曲を概観してみよう。以下の表2は、ストーラスが歌ったスザンナ役の楽曲についてまとめたものである（作表は執筆者）。

表2：《フィガロの結婚》のスザンナ役の楽曲一覧

曲種／題名	速度標語	拍子	調	最低音	最高音
第1幕					
1.小二重唱 Duettino 5…10… Cinque…Dieci	Allegro	4/4	G-dur	fis <sup>1</sup>	g <sup>2</sup>
2.小二重唱 Duettino 奥様がお呼びのときは Se a caso madama la note ti chiama	Allegretto	2/4	G-dur	d <sup>1</sup>	g <sup>2</sup>
5.小二重唱 Duettino 奥様、どうぞお先へ Via resti servita,	Allegro	2/2	A-dur	dis <sup>1</sup>	a <sup>2</sup>
7.三重唱 Terzetto なんということだ！ Cosa sento!	Allegro assai	4/4	B-dur	d <sup>1</sup>	as <sup>2</sup>
第2幕					
13.アリア Aria さあ、ひざまずいて Venite inginocchiatevi	Allegretto	2/4	G-dur	d <sup>1</sup>	g <sup>2</sup>

14.三重唱 Terzetto スザンナ、早く来ておくれ Susanna or via sortite	Allegro spiritoso	3/4	C-dur	d <sup>1</sup>	g <sup>2</sup>
15.小二重唱 Duettino 早く戸をあけて Aprite presto,	Allegro assai	4/4	G-dur	g <sup>1</sup>	g <sup>2</sup>
16.フィナーレ Finale もう出てこ来い、不埒な小僧め Esci omai garzon malnato	Allegro	2/2	Es-dur	d <sup>1</sup>	as <sup>2</sup>
第3幕					
17.小二重唱 Duettino 憎いぞ！なぜこれまで Crudel! Perchè finora	Andante	2/2	a-moll	gis <sup>1</sup>	fis <sup>2</sup>
19.六重唱 Sestetto おかあさんをよく見ておくれ Riconosci in questo amplesso	Andante	4/4	F-dur	a	a <sup>2</sup>
21.小二重唱 Duettino そよ風に…Sull'aria	Allegretto	6/8	B-dur	f <sup>1</sup>	b <sup>2</sup>
23.フィナーレ Finale やあ花嫁の行列だ Ecco la marcia	Marcia	4/4	C-dur	a <sup>1</sup>	d <sup>2</sup>
第4幕					
28.アリア Aria さあおいで、遅れないで Deh vieni non tardar,	Andante	6/8	F-dur	a	a <sup>2</sup>
29. フィナーレ Finale そっと近づいて Pian pian in le andrò più presso	Andante	4/4	D-dur	b	as <sup>2</sup>

《フィガロの結婚》には序曲を含めて番号曲が 30 曲あり、2 幕と 4 幕の最後は、全ての登場人物によって歌われるアンサンブル・フィナーレ<sup>121</sup>で締めくくられている。また、オペ

<sup>121</sup> オペラのひとつの幕において連続的に作曲された終結部分。アンサンブル・フィナーレは 18 世紀後半の初め頃に発展したが、それは台本作者カルロ・ゴルドーニがコミック・オペラにもたらした改革によるところが大きい。彼は自分の台本で、より多くの歌手を投入し、筋書の密度を濃くすることによって、

ラの冒頭が二重唱によって始められることも、この作品ならではの特徴である。各幕にはアリアの他に、重唱曲や合唱曲も配置され、様々な曲種が含まれている。上記の表から分かるように、スザンナには2曲の独唱曲（第2幕13番と第4幕28番）と、12曲の重唱曲（フィナーレを含む）が書かれている。これらの重唱曲は、演奏時間自体は長いものではないが、《フィガロの結婚》の登場人物の中で、最も多い曲数が与えられていることは重要である。

次に、各楽曲の音域について見てみよう。スザンナ役の楽曲の最高音は第5番の小二重唱、第19番の六重唱と、第28番のアリアの a<sup>2</sup>で、3点を越えるような高音はない。一方で最低音は最高音と同じく第19番の六重唱と、第28番のアリアで a が歌われている。『*The New Grove Dictionary of Music and Musicians*』第2版の「Soprano」の項では、一般的なソプラノの音域は c<sup>1</sup>から a<sup>2</sup>と定義されている（Jander / Sadie 2001 : 457-464）。このことから、スザンナ役の音域が一般的なソプラノの音域よりも低い事が分かる。さらには、モーツァルトのオペラの中でも特に低いことも指摘出来る。「ブッフア役」の特徴として、音域の大部分が話す時の音域に限定されていることが挙げられるが（Gidwitz 1996 : 201）、一般的なソプラノよりも低い音域、特に低音は注目すべき音高である。

なお、スザンナの楽曲は多いため、楽曲の特徴を見出せるものとして、第1番小二重唱、第5番小二重唱、第13番三重唱、第16番フィナーレ、第19番六重唱、第28番アリア、第29番フィナーレに絞って考察する。

### 1-1. 第1番小二重唱〈5…10… Cinque…Dieci〉

第1幕の2つの小二重唱は、ほとんど掛け合いで歌われるため、スザンナのソロも多い。第1番小二重唱では、46小節目「私のいとしいフィガロ、ちょっと見てちょうだい、ねえ、私の帽子を見てよ *Guarda un po', mio caro Figaro, guarda adesso il mio cappello*」のように、シラブルごとに歌詞が付けられ、言葉を多く発音するフレーズが目立っている（譜例1）。

#### 譜例 1

46

guar-da un po', mio ca-ro Fi-ga-ro, guar-da a-des-so il mio cap-pel-lo, il mio cap-pel-lo, il mio cap-pel-lo.

幕のフィナーレを拡張した（セイディ 2006 : 812-813）。

一方このような、言葉を多く発音するフレーズはフィガロ役にはなく（譜例2）、フィガロの旋律は四分音符や付点四分音符がほとんどで、休符も多く含まれるが、スザンナの旋律には八分音符が小節いっぱい詰まっている。部屋の寸法を測っているフィガロと、結婚に喜ぶスザンナとの心情が対照的に表わされている。

## 譜例 2

このようにスザンナだけに見られる、連続する八分音符の短いフレーズは、典型的な「ブッフア役」の特徴として、多くの先行研究で認められている。Rice は、次のように述べている（Rice 1998 : 74-75）。

「ブッフア役」（そして、とりわけ男性の「ブッフア役」）によって歌われる音楽の特徴は、早口である。（中略）台本の1行は、通常の2小節の代わりに1小節の音楽に対応する。こうしてこの歌唱スタイルと結合した、熱狂的な活気の効果に役立っている（日本語訳は執筆者）。

これは、前述のGidwitzの定義と同じく（Gidwitz 1996 : 201）、早口による歌唱を「ブッフア役」の音楽的特徴の一つとしているが、Riceは男性の「ブッフア役」に多い傾向にあると述べている。一方Platoffは、次のように述べている（Platoff 1990 : 104）。

ブッフア・アリアは、その（オペラ・セリアの）代わりに、2つのはっきりとした旋律のスタイルに頼る。その両方とも、パイジェットの《セヴィリアの理髪師》のバルトロ博士によって歌われる〈Veramente ho torto è vero〉に見出すことが出来る。

(中略) 喜劇的な楽曲に偏在する第2の旋律的な様式は、すばやい早口である。それは怒り、おびえ、喜び、あるいはいくつか他の強い感情を描くのに役立つ(日本語訳は執筆者)。

Platoff の場合も、こうした早口による旋律の代表的な例が、男性のブッフア歌手に見られるとしている。このような、「ブッフア役」の典型的な特徴でありシラビックな歌唱旋律がスザンナ役にも使われているのである。

さらに、譜例1や2のような言葉を多く歌う旋律では、的確に発音するテクニックが必須であることは、見過ごされがちであるが、重要であると指摘しておきたい。なぜなら、ストーリーラスはイギリス人である。彼女にとって母国語でないこのイタリア語歌詞において、このような旋律が与えられていることは、ブルク劇場で活躍する他のイタリア人歌手よりも、彼女にはイタリア語を正しく発音するテクニックが必要だからである。この「発音」について、トージ／アグリーコラは『歌唱芸術の手引き』の中で、以下のように述べている(トージ／アグリーコラ 2005 : 169-170)。

(中略) 教師は、歌詞を正しく読んで発音することを教えなければならない。(中略) 教師はさらに、学生の発音の仕方に注意して、歌詞がなんの気取りも無しに発音され、しかもそのなかの1音節も欠けることなく、明確に聞き取ることができるように、気を配らなければならない。なぜならば、歌詞が理解できないのでは、歌手が聴衆から、歌詞が歌にあたえてくれる魅力の大部分を奪ってしまうことになるからである。また、歌詞が聞こえないのでは、歌手が芸術から真理を排除することにもなる。

歌詞を正しく読む事、そしてそれを正しく発音する事を学生の頃から徹底することの重要性を、トージ／アグリーコラは述べている。このイタリア語が外国語であるストーリーラスにとっては、イタリア人よりも正しく発音することに留意しなければならないことは当然であろう。さらに、トージ／アグリーコラは、イタリア人は皆イタリア語を正しく発音出来るという訳ではないと考え、次のようにも述べている(トージ／アグリーコラ 2005 : 59)。

イタリア人の歌手でも、とりわけポルポラの門弟ではない歌手たちのなかには、地方なまりを色濃く残したままの人が少なくない(ポルポラは、その他にも数多くのはる

かに重要な功績のある人だが、歌手教育の面では、なまりのない正しい発音をあくまでも要求したという功績がある)。イタリアの方言が少しでも分かると、ボローニャ人、フィレンツェ人、ブレシア<sup>122</sup>人等の区別はすぐにでもできるようになる。(中略) ミラノ人とその西側の隣人は、無頓着でいるときには、しばしば o を u のように発音する。ボローニャ人の多くは不快な誤りをしてのける。(中略) 生まれつきローマ人は、歌唱における発音のなまりがもっとも少なく、最良である。

上記のように、イタリア人でさえ、特にローマ以外の者にとっては、イタリア語を正しく歌うことへの学習が欠かせないことを、トージ/アグリーコラは多くのスペースをとって論じているのである。以上のことから、譜例 1 や 2 のような「ブッフア役」に必須のシラビックな旋律は、十六分音符のメリスマや装飾音符などの技巧的なテクニックではないが、発音という重要な歌唱テクニックの 1 つとして、注視して捉えたいと考える。

### 1-2. 第 5 番小二重唱〈奥様、どうぞお先へ Via resti servita,〉

この第 5 番はスザンナとマルチェッリーナによって歌われる、いわゆる「喧嘩の二重唱」である。この小二重唱において特筆すべき点は、スザンナの旋律がマルチェッリーナに主旋律を譲って、時折スコアの 1 段下の彼女の声部よりも低いことである (譜例 3)。

#### 譜例 3

13 *Susanna*

lei: io soi do-ver mie-i, soi do-ver mie-i, non fo in-ci-vil -

*Marcellina*

io soi do-ver mie-i, soi do-ver mie-i, soi do-ver mie-i, non fo in-ci-vil -

17

tà: io soi do-ver mie-i, soi do-ver mie-i, soi do-ver mie-i, non fo in-ci-vil tà.

tà: io soi do-ver mie-i, soi do-vermie-i, non fo in-ci-vil tà.

<sup>122</sup> イタリア北部。ロンバルディア州ブレシア県の県都。

これは、女中頭のマルチェリーナに対して、スザンナが控え目に引き下がっている事を表わしていると考えられる。しかし、音域の高い順にスコアの声部が配置されているにも関わらず、このように下の声部とあえて旋律を交換している事については、声部交換の際にマルチェリーナにかき消されないだけの、充実した中低音が必要不可欠であろう。

また、59小節では、スザンナの旋律だけに三連符が書かれている（譜例4）。

#### 譜例 4

57 (minchionandola)  
 Susanna Si - bil - - la de - cre - pi - ta, da ri - der, da ri - der mi fa.  
 Marcellina ci - pi - to, per Bac - co pre - ci - pi - to, se an - cor re - sto qua. Per Bac - co pre -

61  
 Susanna Si - bil - - la de - cre - pi - ta, da ri - der, da ri - der mi fa.  
 Marcellina ci - pi - to, per Bac - co pre - ci - pi - to, se an - cor re - sto qua.

女中頭のマルチェリーナをからかって、「古いぼれの巫女様、笑わせませわ Sibilla decrepita, Da rider mi fa」と言い放つ様子を表わすのに、三連符は効果的であると考えられる。こうした三連符についても、トージ／アグリーコラの考えを確認しておく。三連符については、第4章「パッセージ」の多くの項で取り上げられ、それを学習するための譜例を挙げて、正しく歌えるように指導している。その中で、トージ／アグリーコラは次のように述べている（トージ／アグリーコラ 2005 : 167）。

三連符をなす3つの音符はつねに、互いの長さがまったく同じでなければならない。

（中略）この衝撃の均一性は、三連符のパッセージが続く間じゅう継続されなければならない。その途中で別の音型なり、なんらかの中断が表われたように聞えてはならないからである。三連符の正しい演奏については、三連符はみな難しいという歌手もあれば、一部の三連符だけが難しいという歌手もいる。同じく三連符でも、真中の音符は1音高く、最後の音符はふたたび元の高さに戻ろうという形の三連符は、テンポが非常に速い時には、スラーも強いスタッカートも、してはいけない。しかし、ここで注意しなければならないのは、よくあることながら、真中の音符が短くならな

いようにすることである。だが、第1音符は特に際立たせられなければならない。

「真中の音符は1音高くて、最後の音符はふたたび元の高さに戻ろうという形の三連符」というのは、まさしく譜例4に含まれている三連符が該当するものである。しかしそれ以上に、譜例4の三連符は様々な音型によって構成されている、より複雑なものであると捉えることが出来よう。さらに、これが *Allegro* の音楽である為、トージ／アグリーコラが述べているように、スラーやスタッカートでごまかしてはいけないという、より一層の注意点もある。

一方で、マンチーニの『ベル・カントの継承』では、三連符はやはり装飾的要素の粹組みに入るものとして「第12項アジリタ」の中に含まれている（マンチーニ 1990 : 146）。しかし、三連符が苦手な者を強引に導いてはいけない、という程度に言及は留められているに過ぎない。この第5番の小二重唱では、第1・2番の小二重唱では見られなかった、装飾的な面を見ることが出来た。しかし、Gidwitz が「メリスマの機会は限定されている。」と述べているように（Gidwitz 1996 : 201）、装飾的な旋律はわずかしかない。従って、ストーラスにこれを歌うテクニックがあったとしても、スザンナ役にはそれが多く求められていないのである。そのため《フィガロの結婚》のウィーン再演でスザンナを演じたアドリアーナ・フェッラレーゼのコラトウーラのテクニックを披露するために、アリアが2曲とも書き換えられたことに繋がるのである。

最後に、69小節目にはスザンナの最高音である  $a^2$  が一度だけ歌われている（譜例5）。

### 譜例 5

68

fa, da ri - der mi fa, da ri - der mi fa.

吐き出すような上行形の締めくくりに付けられている  $a^2$  は、四分音符というある程度の長さではあるものの、フェルマータ等で引き延ばされてはいない。その為、この曲で特に高音に重点が置かれている部分はないと言える。

### 1-3. 第13番アリア〈さあ、ひざまずいて *Venite inginocchiatevi*〉

第2幕第13番で、ようやくスザンナは1つ目の独唱曲〈さあ、ひざまずいて *Venite*



inginocchiatevi) を歌う。通常、アリアは登場人物が舞台に現れてまもなく歌われる場合が多く、フィガロは登場して3曲目にアリアを歌い、ケルビーノや伯爵夫人は登場して最初に歌うのがアリアである。しかし、スザンナの場合は登場してからアリアを歌うまでに、先に多くの重唱を歌っており、楽曲配置が他の登場人物よりもアリアを重視した配置になっていない。これがスザンナ役の楽曲が軽視される要因と考えられるが、これはスザンナに話の展開を担う役割の大部分を任せた為に、アリアが後回しになったと考えられる。

この第13番のアリアは、第1番の小二重唱での譜例1と同様に、狂言回しのように、終始言葉が多く歌われる「ブッフア役」に特徴的な旋律である（譜例6）。

### 譜例 6

41



La fac-cia o-ra vol - ge-te-mi: o - là que-gli oc-chia me. Drit-tis - si-mo: guar - da - te-mi.

従って旋律は言葉の抑揚に合わせたものになっており、そのほとんどが音階的な動きや、同音反復になっている。また、1フレーズずつが2小節以内に収められた短い旋律自体も、「ブッフア役」の特徴的な旋律である（Rice 1998 : 74）。83小節目からはこのシラビックな旋律が12小節に渡って歌われ、この部分はスザンナに与えられた旋律の中でも、最も発音するテクニックが必要な部分である（譜例7）。

### 譜例 7

83 (piano alla CONTESSA)



Mi-ra-te il bric-con - cel-lo! mi-ra-te quan-to è bel-lo! che fur-ba guar-da - tu-ra!  
 che vez-zo, che fi - gu-ra! mi-ra-te il bric-con- cel - lo, mi - ra - te quan-to è bel - lo! che fur - ba guar - da -  
 tu - ra! che vez - zo, che fi - gu - ra!

こうした旋律がスザンナというキャラクターを形作っていると考えられる一方で、ようやく歌う機会が与えられた独唱曲が、この特徴だけで満たされていることから、歌手がこう

したテクニックを備えていなければ、あえて何度も多用しないのではないかと考えられる。実際に、フィガロ役の独唱曲と比べても、スザンナの方がシラビックな小節が多く、その偏りからも、ストーラスがこのテクニックを得意としたと考えられよう。

83 小節目にはこのアリアの最高音である  $g^2$  が歌われているが、音価が短いため、特に高音を披露させようとする意図は見られない。

また、アリアの終盤では、1つのフレーズが広い音域で書かれていることにも、着目しておきたい。譜例8では 95 小節目-96 小節目、そして 99 小節目-100 小節目でも、1オクターヴ以上の跳躍がある（譜例8の矢印部分）。

### 譜例 8

94

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,

跳躍については、トージ／アグリーコラは「歌唱教師は学生たちに、音階内での声の跳躍はすべて、まったく純正な音程で、自信をもって、しかも巧みに歌いのけることを教えなければならない。」と述べ（トージ／アグリーコラ 2005 : 34）、学生のうちから身に付けるべきテクニックであるとしている。さらに、1フレーズが譜例8のように広い音域で書かれている場合、先ほどの取り上げた跳躍のテクニックに加えて、さらに、歌手は「ファルセット」と「胸声」とに歌い分け、なおかつその行き交いは同じ響きを保つテクニックが必要とされる。トージ／アグリーコラは「ファルセット」と「胸声」について次のように述べている（トージ／アグリーコラ 2005 : 35-36）。

教師の最も重要な配慮の1つは、生徒の声に向けられなければならない。声には胸声（voce di petto）と頭声（voce di testa）の別（原文まま）があるが、そのいずれも、つねに純正で、しかも明るく発音されなければならない。（中略）自然な声なり胸声の範囲は通常、各譜表の第4間ないしは第5線で終わり、そしてそこから、それより高い音符に上昇するときにも、それより高い音符からふたたび自然な声に下降するときにも、ファルセットの支配が始まるのである。そこで最大の難問は、歌う音どうしを、どのようにして同じように響かせるかということである。

このファルセットと胸声については、多くのページがさかれており、特に学んでおくべき重要な歌唱法として取り上げられている。胸声と頭声は、そのどちらもが明瞭な響きを持つことが重要で、その行き来を自然に行えることが、跳躍の旋律を歌う際にも繋がる。

この跳躍については、クヴァンツも『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（クヴァンツ 1976 : 281）、やはり高音と中低音をスムーズに歌いつながり発声法の重要性を唱えている。

また、マンチーニは『ベル・カントの継承』の「第 12 章アジリタ」の中で、次のように述べている（マンチーニ 1990 : 152）。

次の型は、〈カンタール・ディ・ズバルツォ〉[跳躍する歌唱]と呼ばれるものだ。音価の大きい[長い]音符でも、小さい[短い]音符でも作られていて、アジリタの歌唱の中で常に最も難しく、十分に習得するには手間の掛かる型だ。（中略）〈カンタール・ディ・ズバルツォ〉には特別な訓練が厳しく要求されていて、その点からも他と全く異なる。例えばイントナツィオーネ<sup>123</sup>だが、もちろんほかのどのメソッドでも完璧になされねばならないが、この型で低い音から高い音へ音を完璧に取りながら跳躍するには、声を慣らすための特殊な訓練が必要なのだ。ある人たちはこれを易しいと見なしているが、実際はそうではない。なぜなら、完璧な音取りで跳躍するには、上行の場合にも下行の場合と同じだけの大きさの声を当てる必要があるからだ。また、低い音はよく響き、必要なだけの強さを維持できても、高い音で一音ごとに釣り合いの取れた統一を常に保とうとするには、絶えずドルチェに扱わねばならないからだ。

マンチーニは跳躍の型も、アジリタの 1 つと捉えている。そして、上行・下行のどちらであっても、跳躍後の音が正確な音程であるか、さらに均一な響きを保っているかという、配慮する点が多い。その為、習得に時間のかかる高度なテクニックであると述べている。本来、このような跳躍が旋律に含まれるのは、「セリア役」の音楽的特徴である。広い音域によるフレーズは、「セリア役」に見出されるものだが（Rice 1998 : 87、Gidwitz 1996 : 201）、それを「ブッフア役」にも取り入れている事は、ストーラスが歌唱可能であったからと考え

---

<sup>123</sup> マンチーニの教則本では、音取りと定義されている（マンチーニ 1990 : 63）。

られよう。

また、譜例 8 の 97・98 小節目では、前打音も見いだすことが出来る（譜例 8 の四角括弧内）。上記の例のような前打音について、トージ／アグリーコラは『歌唱芸術の手引き』の中で、以下のように述べている（トージ／アグリーコラ 2005 : 75）。

前打音以上に教師にとって教えやすく、生徒にとっても学びやすい装飾はみあたらない。この前打音は、もともと自分に固有な魅力を備えているだけでなしに、自分だけがこの芸術から、いくら頻繁に聞かれても、聴衆にとって我慢がならない存在とはならないという特権を得ているのである。

トージ／アグリーコラの教則本からは、前打音は技巧としては装飾音符の中では特に難しい部類には入らないと考えられていることが分かる。従ってこの前打音は、「セリア役」の特徴に相当するような華美な装飾には値せず、声楽技巧の誇示を目的とするまでのものではないと考えられる。

このアリアについて、「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。」という記述を前に取り上げた<sup>124</sup>。楽曲を見ると、声楽技巧を誇示するような装飾的な旋律や、高音等の目立った特徴は確かに見られない。しかし、言葉を多く発音するフレーズの多用は、他の登場人物にはないものであり、それがイタリア語を母国語としないストーラスが歌ったことを考えると、「ブッフア役」の要素を適切に歌うには、それに相応しい高度な歌唱テクニックが必須であると言えよう。

#### 1-4. 第 16 番フィナーレ〈もう出てこ来い、不埒な小僧め *Esci omai garzon malnato*〉

ここまでスザンナ役には、声楽技巧を誇示するような装飾的な旋律はほとんど見る事が出来なかった。しかし唯一、第 2 幕の 16 番フィナーレ〈もう出てこ来い、不埒な小僧め *Esci omai garzon malnato*〉の、*Più Allegro* で歌われる後半で、「地獄の悪魔が彼らを寄越したに違いない *Certo un diavol dell'inferno, Qui li ha fatti capitar*」の「寄越す *capitar*」が、887 小節目から 2 小節目八分音符のメリスマによって歌われ、混乱した様子を表している（譜例 9）。

---

<sup>124</sup> 本論文 p.89 を参照。

## 譜例 9

886

ca - pi - tar, ca - pi - tar.

Detailed description: This is a musical score snippet for the vocal line. It is in a key with two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature. The melody starts with a half note G4, followed by quarter notes A4, Bb4, and C5. A red rectangular box highlights a sequence of eighth notes: C5, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4, C4, B3, A3, G3, F3, E3, D3, C3. This sequence is followed by a half note G3 and then a half note F3. The lyrics 'ca - pi - tar' are written below the notes, with 'tar' under the boxed sequence.

スザンナの全楽曲を見ても、その楽曲にこれ以上の細かな音価によるメリスマ的な旋律はない。以前に、限定されたメリスマの機会 (Gidwitz 1996 : 201) を「ブッフア役」の特徴として述べたが、この楽曲では重唱の中でスザンナの旋律にだけ、目立った形で与えられている。独唱曲だけでなく重唱曲の、しかもスザンナ独自の旋律として与えられているこの部分に、わずかではあるが技巧的な要素が見られる。

### 1 - 5. 第 19 番六重唱 〈おかあさんをよく見ておくれ *Riconosci in questo amplesso*〉

第 19 番の六重唱 〈おかあさんをよく見ておくれ〉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。これは第 5 番の小二重唱と同じ特徴であるが、どの重唱でも見られることは重要である。(譜例 10)。

## 譜例 10

104

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\_\_\_\_,

Detailed description: This is a musical score snippet for a six-part setting. It shows two staves: Susanna (top) and Marcellina (bottom). Both are in a key with two flats and common time. The melody for Susanna starts with a half note G4, followed by quarter notes A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4, C4, B3, A3, G3, F3, E3, D3, C3. A red arrow points to the note C3. The lyrics 'que - st'a - ni - ma ap - pe - na re - si - ster or sa\_\_\_\_,' are written below the notes. The Marcellina part has a similar melody but with some differences in note values and rests.

そして、第 13 番のアリアのように、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重唱でも歌われていることにも着目したい。107 小節目の「resister」に付けられた a は、オペラ全体を通じて、スザンナの最低音である。その音価は四分音符であり、一定の長さが認められる。また、この最低音から f<sup>2</sup>まで幅の広い跳躍がここでも歌われている。通常のソプラノよりも低い a があえて記譜されているということは、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

スザンナに見出すことが出来ることは重要である。

### 1-6. 第28番アリア〈さあおいで、遅れないで *Deh vieni non tardar,*〉

スザンナが第4幕で歌うアリア〈さあおいで、遅れないで〉は、初演ではレチタティーヴォ〈とうとうその時が来た〉の後に歌われた。既にスザンナの楽曲の特徴として1フレーズ内の音域の広さを述べたが、「空に夜の灯が輝いているあいだに *Finchè non splende in ciel notturna face*」でも、 $f^2$ から  $a$  まで13度も下行する、音域の広いフレーズが歌われる（譜例11）。

#### 譜例 11

12  
pel - la, fin - ché non splen-de in ciel not - tur - na fa - ce,

譜例11の15小節目では、スザンナの最低音の  $a$  が歌われている。前述の第19番の六重唱のように、他者と歌うものだけでなく、1人にしか焦点が当たらない、アリアという状況であっても、同様に  $a$  が歌われることから、歌手が歌唱可能でなければこのような音が書かれないと考えられよう。従って、こうした頻繁な低音の使用は、歌手の持つ低音を生かした作曲であると言えよう。さらに、アリア全体を通じて際立った高音はなく、主に中低音に焦点を絞って旋律が作られていることは、第13番のアリアと異なっている特徴である（譜例12）。

#### 譜例 12

24  
che col dol-ce su- sur-roil cor ri - stau - ra, qui ri - do-no i fio - ret-tie l'er-baè fre - sca,

このような中低音へ焦点を絞った旋律の音域から、ストーラスが充実した中低音の持ち主であったと考えられよう。実際に、パートンは『古典派の音楽』の中で、「古典派時代のまともな歌手に期待された2つの技量は、メッサ・ディ・ヴォーチェと、ポルタメント・ディ・ヴォーチェ—中間の音程を気づかせないほど滑らせて2つの音を滑らかにつなぐこと—の



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有する「セリア役」の aria 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考えられる。「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と言えよう。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 aria にも置かれ<sup>126</sup>、「ブッフア役」が「セリア役」の女性登場人物と対等に扱われた端緒として重要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 14）。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> が四分音符によって歌われたが（譜例 13 の丸括弧部分）、自筆譜のスケッチでは a<sup>2</sup> が避けられている。

#### 譜例 14<sup>127</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》の他の楽曲にはない、こうした書き直しの多さからは、スターラスの歌唱技能に合うために、モーツァルトが特に拘った部分だと推測できる。

#### 1-7. 第 29 番フィナーレ 〈そっと近づいて *Pian pian in le andrò più presso*〉

スザンナの音域の広さは、前述の第 28 番の独唱曲だけでなく、第 29 番フィナーレでも見ることが出来る。フィガロと 2 人で歌う 121 小節目からの *Allegro* の部分で、「不実な男、女誑しにでもなればいいわ *impara imparà, a fare il seduttur,*」と歌うスザンナの旋律は a

<sup>126</sup> 《ドン・ジョヴァンニ》のツェルリーナの第 12 番 aria 〈ぶってよマゼット〉、第 18 番の aria 〈いいこと、愛しいあんた〉、《コシ・ファン・トゥッテ》デスビーナの第 12 版の aria 〈男たちに、兵士たちに〉、第 19 番の aria 〈女も 15 になれば〉。

<sup>127</sup> 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、執筆者が翻刻している。



<sup>2</sup>から **b** まで 14 度に渡っている (譜例 15)。

### 譜例 15

256

im - pa - ra im - pa - ra, a fa - re il se - dut - - tor,

260 小節目の **b** は二分音符によって、歌詞 (この場合は「女誑し *seduttore*」) を強調していると考えられるが、特別に低い音が長い音価で延ばされていることは、歌手の特性を生かしたものと考えられよう。こうした頻繁な低音の使用からは、やはりストーラスの中低音の充実さが窺える。

### まとめ

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。注目すべきはスザンナ役の旋律が、中低音に重点が置かれている事である。特に **a** や **b** といった、一般的なソプラノではあまり歌われない低音がアリアだけでなく重唱でも歌われていることから、ストーラスの音域、特に低音を生かし、それを楽曲に反映させたと考えられる。そして、これらの低音は単発的に歌われるのではなく、1 オクターヴを越える広い音域のフレーズの中に組み込まれており、「頭声」と「胸声」の使い分け、そして自在に音と音を行き来するポルタメント・ディ・ヴォーチェと言った、発声のテクニックが必要不可欠であることは、様々な教則本を引用することで明らかに出来た。考察では主に低音を扱ったが、**as<sup>2</sup>** や **a<sup>2</sup>** といった高音は、四分音符程度の音価で歌われていた。従ってストーラスがこれらの高音を歌唱できたことは認められるが、それよりもモーツァルトが《フィガロの結婚》で焦点を当てたのはストーラスの中低音だったと考えられよう。他のソプラノのキャラクターにはない中低音の充実は、あきらかにストーラスへの「宛て書き」と言えよう。これは、当該歌手、すなわちストーラス自身が、充実した中低音の持ち主であったからこそ、音楽に反映し創り上げられたのである。

一方で、技巧的な要素は、前打音がアリアで散見される他はほとんどなく、モーツァルトがストーラスをコロラトゥーラ・ソプラノのタイプでないと判断していると考えられよう。一見、スザンナ役の旋律には3点を越える高音や、目立ったメリスマや装飾音符がないため、

テクニックを必要とする装飾的な要素は無いと判断されがちかもしれない。実際に、『モーツァルト事典』では「ストーラスは高音の輝きやアジリタの見事さを披露するタイプの歌手ではなく、演技力でもってアンサンブルの中で存在感を示す、ブッフアを中心に活躍する歌手であった」と述べられている（海老澤 1991：177）。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、歌唱力が必要不可欠なのである。

こうしたアジリタのテクニックについて、マンチーニは『ベル・カントの継承』の中で、次のように述べている（マンチーニ 1990：144）。

（中略）アジリタなしに歌ったのでは愉しくもなんともなくまた何の価値もないと  
考えて、喝采を得ようとするあまりどんなモド[仕方]であっても無理にアジリタを歌  
うという、多くの歌手たちが抱いている見解は間違いだ、ということである。

さらに、マンチーニは「生まれつきアジリタに恵まれていない人は、得ようとして無駄に時間を費やしたり、演奏したりしようと苦心して精力を傾けたりすべきでない。」と述べ（マンチーニ 1990：144）、アジリタに固執する必要がないとしている。従って、モーツァルトは、ストーラスの歌う旋律に、無理にコロラトゥーラを披露する旋律を与える必要がないと考えたのであろう。“技巧”の中には、歌手に合わせた様々な取捨選択があることが分かる。後で他の作曲家のオペラを考察する際に、装飾的要素の有無を比較したい。

これまで着目されていなかったが、いわゆる「狂言回し」と言われるシラビックな旋律についても、その難しさと習得の必要性があることを述べた。軽視されていた第13番のアリアも、そのために重要なテクニックを含んだアリアであると強調したい。

最後に、スザンナ役の楽曲には「ブッフア役」に典型的な旋律が多い中、時折、フェルマータによる自由装飾や幅の広い跳躍など、「セリア役」の特徴を見出すことが出来た。これは、従来の先行研究では「ブッフア役」の楽曲が注目されていなかった為、見過ごされていた事である。「セリア役」の要素が取り入れられた事で、「ブッフア役」に感情表現の場が与えられ、役柄の幅が広がられていると言えよう。

## 2. マルティン・イ・ソレル 《珍事 Una cosa rara》のリッラ役

前述のフィガロと同じく 1786 年にブルク劇場で上演された《珍事》は、ダ・ポンテの台本による全 2 幕のオペラ・ブッファである。これはマルティン・イ・ソレルの成功作の 1 つである。

マルティン・イ・ソレルは、ヴァレンシア大聖堂のテノール歌手フランシスコ・マルティン（生没年不詳）を父に持ち、スペインのヴァレンシアに生まれた作曲家である（Link 2001: 1-4）。青年期は大聖堂の聖歌隊で歌っていた。1777 年後半からナポリの宮廷に仕え、主にオペラ・セリアやバレエ作品を作曲・上演した。その他トリノやルッカが主な活躍地であり、オペラ・セリアを手がけた。ナポリには自身の住居があり、マドリードの宮廷にも仕えていたため、行き来を繰り返していた。この時期の作品はメタスタジオの台本による《イペルメストラ Ipermestra》や、《パルテノペ Partenope》、セルリーオの台本による《オーリードのイフィジェニー Ifigenia in Aulide》が代表的であるが、近年、マドリード歴史中央図書館によって、オペラ・ブッファ《騙された後見人 Il tutore burlato》や《嫉妬深い愛 L'amor geroso》、《不器用な愛 In amor ci vuol destrezza》、《愛の悪ふざけ Le burle per amore》、《愉快的な未亡人 La vedova spiritosa》等が発見されている（以上 Waismann 2000: 11）。ナポリとマドリードを行き来していたこの時期に、彼の作品はオペラ・セリアからオペラ・ブッファへ移行している。イタリアにおけるオペラ・セリアの衰退と、それに伴うオペラ・ブッファの興隆に沿った形であると言えよう。1782 年から 1785 年の間、ヴェネツィアでオペラ作曲家としての地位を確立し、その後ウィーンへ移り、宮廷劇場のためにオペラ・ブッファ《気難しだが根は善良》、《珍事》、《ディアーナの樹》を作曲した。いずれも台本はロレンツォ・ダ・ポンテである。その他にはサルスエラ zarzuela<sup>128</sup>の作品も手掛けたが、大きな成功を収めたのはオペラ・ブッファにおいてである（Waismann 2000: 11）。

なお、使用楽譜は欧州最古の大学の 1 つである、マドリード・コンプルテンセ大学 Universidad Complutense de Madrid が創立したコンプルテンセ音楽学研究所 Instituto Complutense de Ciencias Musicales が 2003 年に出版した現代譜のピアノ・ヴォーカルスコアである。編集者は Irina Kriajeva（生没年不詳）で、Música hispana コレクションの 3 シリーズのうち、劇場音楽部門の第 35 巻にあたる。このスコアは、1786 年の初演で使用されたフルスコアの手稿譜と 1789 年に補遺を含む手稿譜のコピーに基づいて、作成された

---

<sup>128</sup> スペインの大衆的なオペラの一形式。歌や踊りと語りによる対話と交替する。その人気は 19 世紀後半に頂点を迎えた（セイディ 2006: 806）。

ものであり、初演で歌われた曲と、再演で新たに加えられた曲が明記されている。

ストーラスが歌ったリッラ役は羊飼いの娘の役であり、モーツァルトの《フィガロの結婚》のスザンナ役と同じくスープレット、すなわち「ブッフア役」に位置する。また、《フィガロの結婚》で伯爵夫人役を歌ったルイーザ・ラスキ＝モムベッリが、このオペラでスペイン女王役であり、《フィガロの結婚》と同じく対照的な身分として共演していることは興味深い。ストーラスのリッラ役については、「ストーラスのレパートリーの中でも最も評判の良い作品であった」(Link 2002 : 8) とされ、彼女が出演したマルティン・イ・ソレールのオペラの中でも、最も重要な作品であると捉えられている。

下の表3は、ストーラスが歌ったリッラ役の楽曲についてまとめたものである（作表は執筆者）。

表3：《珍事》のリッラ役の楽曲一覧

曲種／曲名	速度標語	拍子	調	最低音	最高音
<b>第1幕</b>					
3.カヴァティーナ Cavatina ああ神様…お慈悲を Ah piet� de merce	Allegro agitato	4/4	As-dur	f <sup>1</sup>	g <sup>2</sup>
12.三重唱 Terzetto 何という不実 Dir� che perfida	Allegro	3/4	B-dur	b	g <sup>2</sup>
13. カヴァティーナ Cavatina 優しそうなあなた Dolce mi parve un di	Andante sostenuto	6/8	A-dur	e <sup>1</sup>	f <sup>2</sup>
14.フィナーレ Finale 裏切り者、Traditori, in van sperate	Allegro	2/2	D-dur	d <sup>1</sup>	g <sup>2</sup>
<b>第2幕</b>					
7.六重唱 Sextetto 愛しい手を出して Dammi la cara mano	Larghetto	3/4	G-dur	e <sup>1</sup>	a <sup>2</sup>
10.アリア Aria 痛みが慰める Consola le pene	Andante sostenuto	3/4	G-dur	h	g <sup>2</sup>
14.二重唱 Duetto 仲直りしよう、愛しい夫よ Pace, caro mio sposo!	Andantino	6/8	C-dur	a <sup>1</sup>	g <sup>2</sup>

15. フィナーレ Finale ほら、ほら獵師よ Su, su cacciatori	Allegretto	6/8	C-dur	f <sup>1</sup>	g <sup>2</sup>
--	------------	-----	-------	----------------	----------------

《珍事》でストーラスが歌うリッラ役には、3曲の独唱曲（第1幕の1、13番、第2幕の10番）と5曲の重唱曲（フィナーレを含む）が書かれている。最高音は六重唱の a<sup>2</sup>が最も高く、前述の《フィガロの結婚》のスザンナと一致している。一般的なソプラノの音域<sup>129</sup>から考えると、やや低いと言えよう。一方、最低音は第1幕12番の三重唱が最も低い b で、《フィガロの結婚》のスザンナ程は低くはないが、それでもやはり一般的なソプラノの音域から考えると、低音の際立った使用が指摘出来よう。しかし、最低音がアリアではなく、重唱に使われているのは、モーツァルトとは異なった使い方である。

## 2-1. 第1幕第3番カヴァティーナ〈あゝ神様…お慈悲を Ah pietà…de…merce〉

リッラの登場と共に歌われるこのカヴァティーナは、わずか 25 小節の短い楽曲である。この曲についてまず述べたいことは、最初の数小節間の音域が、《フィガロの結婚》のスザンナ役よりも高いことである。Rice によれば、最初の数小節の音域をテッシトゥーラであると考えられるが (Rice 1995: 41)、リッラのカヴァティーナには最初の数小節から f<sup>2</sup>や g<sup>2</sup>が含まれている (譜例 16)。

### 譜例 16

**Allegro agitato Lilla**

Ah pie - tà... - - de... mer - ce... - de..., soc - cor - so...

一方で、《フィガロの結婚》のスザンナの2つの独唱曲では、第28番のアリアの歌い出しに一度だけ f<sup>2</sup>が歌われるが、その他は c<sup>2</sup>よりも低い音域が殆どである (譜例 17)。ここで比較のために、《フィガロの結婚》のスザンナの最初の旋律を挙げ、音域の違いを比較したい。

※譜例 17 は次ページ参照。

<sup>129</sup> 『The New Grove Dictionary of Music and Musicians』第2版の「Soprano」の項では、通常ソプラノの音域は c<sup>1</sup>から a<sup>2</sup>とされている。



譜例 19

6 **Allegro** **Lilla**

Di - rò che per - fi - da, che fal - sa se - i, che da te na - sco no gli af - fa - ni -  
mi - ei, che per uc - ci - der mi fin - gi d'a - mar - mi, per far - mi per - de - re il mio te - sor.

さらに、他の2人の女性登場人物にはこのような言葉が多い旋律はなく、リッラ役だけに見られる特徴であることから、ストーラスの得意とした言葉さばきが、このオペラでも反映され、「ブッフア役」の要素が際立って表現されていると考えられよう。また、3人が合わせて歌う重唱部分では、リッラ役は最も上の声部に配置されながら、105小節目で誰よりも低いbを歌っている他、最も低い音を歌う箇所がいくつも見られる（譜例20）。

譜例 20<sup>130</sup>

97 **Lilla**

al cor mi dà, vi com - mo - va quel la - nmen - to,  
**Ghita**  
per pic - tà, vi com - mo - va quel la - men - to  
**Reina**  
Mi com - mo - ve il lor la - men - to  
103  
che tor - men - to al cor mi dà,  
che tor - men - to al cor mi dà,  
e tor - men - to al cor mi dà,

130 「Reina」とは、スペイン語で女王の意味であり、スペイン女王イザベラ役の事を指している。

前掲の譜例から、リッラ役も充実した中低音が求められていることが分かる。即ち、ストーリーラスの中低音が生かされているのである。その他、前打音については、むしろギター役のソロ部分の方に多くみられる。

### 2-3. 第1幕第13番カヴァティーナ〈優しそうなあなた *Dolce mi parve un di*〉

リッラは第1幕で、もう一つ独唱曲が与えられているが、これもわずか50小節の短い楽曲である。このカヴァティーナでは、22小節からの旋律に十六分音符によるやや技巧的なフレーズがある（譜例21 四角括弧内）。

#### 譜例 21

この十六分音符は、半音階で下行したり、1音抜かした下行形で歌われる音型（25小節目）であり、先に取り上げたマンチーニの教則本で述べられていたように、均一に歌うように注意しなければならない。

また、27小節目にはフェルマータが置かれており（譜例21 丸括弧内）、これは《フィガロの結婚》のスザンナと共通しており、何らかの自由装飾が歌われることが推測される。これも、本来は「セリア役」の特徴として認められている感情表現の場が、「ブッフア役」にも与えられているのである。また、38小節目からは、やはり「ブッフア役」に典型的な言葉を多く発音するシラビックな旋律が盛り込まれている（譜例22）。

#### 譜例 22



この特徴に関しては、独唱曲でも重唱曲でも反映されていることが分かる。一方で、このアリアには特筆すべき低音は、書かれていない。

#### 2-4. 第1幕第14番フィナーレ〈裏切り者、Traditori, in van sperate〉

主要登場人物全員で歌われる第1幕のフィナーレでは、リッラのソロ部分は多くあるものの、これまで見られた音楽的特徴を見出す箇所はない。また、重唱部分では最も上の声部を歌うのみで、他者の旋律の下を歌うこともないため、譜例を挙げるような例がない。

#### 2-5. 第2幕第7番六重唱〈愛しい手を出して Dammi la cara mano〉

リッラ役は第2幕で、まず第7番の六重唱に登場する。この重唱では、オペラ全体を通してリッラ役の最高音である  $a^2$  が歌われる。それが43小節からのフレーズである(譜例23)。

#### 譜例 23

43



Gli spo - si, o De - i! Son qui, ben mi - o, son qui, ben mi - o.

「夫よ、ああ神様！ Gli sposi, o Dei!」の感嘆詞に当てはめられた  $a^2$  は、十六分音符というわずかな音価であり、《フィガロの結婚》で四分音符以上の音価で歌われていたことを考えると、高音の使用がいささか消極的にも感じられる。その他は他の登場人物と同じ音型を歌っており、リッラ役独自の動きで特徴的な箇所はない。

#### 2-6. 第2幕第10番アリア〈痛みが慰める Consola le pene〉

第2幕第10番のアリアでは、アリアの前に37小節のレチタティーヴォ・アッコムパニヤートを伴ったリッラ役の最も長大な独唱曲である。このアリアでは、 $h$  が四分音符と付点四分音符によって歌われ、さらに広い音域のフレーズであり、 $h$  から  $g^2$  まで大きく跳躍している。この時、最低音の  $h$  は四分音符によって一定の長さを持って歌われている(譜例24)。

※譜例24は次ページ参照。

## 譜例 24

32

e al - lo - ra pa - ven - ta di mia fe - del - rà, e al - lo - ra pa - ven - ta di mia fe -

Detailed description: This musical score is for Example 24, starting at measure 32. It features a vocal line in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The lyrics are 'e al - lo - ra pa - ven - ta di mia fe - del - rà, e al - lo - ra pa - ven - ta di mia fe -'. Two red rectangular boxes highlight specific notes: the first box is around the note 'en' in 'pa - ven - ta', and the second box is around the note 'ta' in 'pa - ven - ta'. The notes are low, appearing on the second line of the staff.

「ブッフア役」に対して、マルティン・イ・ソレールの作品でも「セリア役」の特徴が見出されることは重要である。こうした特徴的な低音は、このアリアだけに見られるものであり、他の独唱曲や重唱の中では見る事が出来ない。しかし、何度も h が歌われるということは、歌手自身が歌唱可能であったと考えることが出来る。さらに、このアリアでは《フィガロの結婚》のスザンナ役よりも、跳躍が頻繁に繰り返されている（譜例 25）。

## 譜例 25

52

mia vi - ta, mio be - ne! Quel l'i - ra, quel pian - to

Detailed description: This musical score is for Example 25, starting at measure 52. It features a vocal line in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The lyrics are 'mia vi - ta, mio be - ne! Quel l'i - ra, quel pian - to'. Red arrows point to the notes 'ra' in 'l'i - ra' and 'to' in 'pian - to', indicating leaps between notes. The notes are on the second and third lines of the staff.

跳躍は、前にも述べたように<sup>131</sup>、多くの点で留意しなければならないテクニックである。従って、フィガロの《スザンナ》と同様に発声法の上で高度な歌唱テクニックが要求されているのである。

そして、アリアの最後は第 1 幕第 13 番のカヴァティーナと共通して、フェルマータが置かれている。このフェルマータについても、カデンツ等の指示はないが、その音高は  $d^2$  であり、高音に対して付けられたものではない（譜例 26）。

## 譜例 26

58

quel - l'i - ra, quel pian - to mo - ri - re mi fa,

Detailed description: This musical score is for Example 26, starting at measure 58. It features a vocal line in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The lyrics are 'quel - l'i - ra, quel pian - to mo - ri - re mi fa,'. A red rectangular box highlights the final note 'fa,' which has a fermata symbol above it. The note is on the second line of the staff.

<sup>131</sup> 本論文 pp.99-100 を参照。

## 2-7. 第2幕第14番二重唱〈仲直りしよう、愛しい夫よ *Pace, caro mio sposo!*〉

バリトンのルビーノ役との二重唱は、2人が同じ音型で歌っており、リッラ役だけに独立した特徴を見出すことが出来ない。

## 2-8. 第2幕第15番フィナーレ〈ほら、ほら獵師よ *Su, su cacciatori*〉

最後に、終幕では全ての登場人物によってフィナーレが歌われる。このフィナーレでリッラ役に独自の点は、ソロ部分において第1幕第13番カヴァティーナ以来のシラビックな旋律が見られる（譜例27）。

### 譜例 27

499



fra noi ten-ne a-nor, lie-to ri - se per quel - - la dei ser-ra-ni il cor,

503

la - la-ra - la-ra - la-ra-la, dei ser-ra-ni il - cor.

譜例 27 では、十六分音符や付点を伴った十六分音符と三十二分音符のリズムに乗せて、言葉が多く歌われる。彼女の旋律だけに13小節にも渡って続けられていることは、歌手の得意としたテクニックを披露させる意図があったのではないだろうか。

### まとめ

ここまでは、ストーラスがリッラ役を創唱したマルティン・イ・ソレールの《珍事》の楽曲を見て来た。モーツァルトの《フィガロの結婚》と共通する特徴は多く、重唱で下の声部の旋律を下回っている事、bやhといった低音があること、装飾的な要素は前打音に留まっているが、跳躍や、広いフレーズにはそれを歌うだけの高度な発声法が必要であることが一致している。特に、言葉を多く歌うフレーズは、アリアに見られた他、重唱曲にはないものの終幕のフィナーレでも歌われており、「ブッフア役」に典型的な要素ではあるが、ストーラスが得意とした言葉裁きを披露させていると言えよう。

次に、音域についてだが、マルティン・イ・ソレール《珍事》の場合、リッラ役の作品全体における最高音の a<sup>2</sup>は、重唱曲でのみ歌われていた。最高音をアリアで披露する例は慣

習的に多く見られるが、重唱曲にしか歌われないのはマルティン・イ・ソレールの独自の点である。リッラ役の作品全体における最低音はアリアだけにしか見られず、重唱の中では生かされていなかった。前述のモーツァルトの《フィガロの結婚》の場合は、最高音と最低音が独唱曲にも重唱曲にも生かされていたが、マルティン・イ・ソレールの場合、特定の音域を積極的に楽曲に用いてはいなかった。これは、独唱曲の重要性や歌手の特性を楽曲に反映するという重要性を重要視しなかったと考えられる。さらには、「マルティン・イ・ソレールは、節約の名人だった。(中略)長いリハーサルなしにたやすく上演することが出来るメロディーとテクスチュアを作ることによって、(中略)後で観客が家やサロンで歌えるかもしれないような覚えやすい曲を聴衆に与えた。」<sup>132</sup> (日本語訳は執筆者)と述べられているように (Waisman 2003 : 39)、聞き手に分かりやすい明解な音楽の方に比重が置かれ、歌手に対する配慮が希薄であると言えよう。

しかし、アリアにフェルマータが付けられ、幅の広い跳躍も多く見られた。このオペラでも「ブッフア役」により多面的な表情が付けられていることは重要である。

---

<sup>132</sup> 執筆者の訳による。

### 3. スティーヴン・ストーラス 《いかがわしさ *Gli Equivoci*》のソフロニア役

ナンシー・ストーラスの兄であるスティーヴン・ストーラスのオペラ・ブッフアである《いかがわしさ》は、前述の2作品と同じく、1786年にブルク劇場で初演された。台本はダ・ポンテがシェイクスピア William Shakespeare (1564-1616) の戯曲『間違いの喜劇 *The Comedy of Errors*』を、2幕構成に改作したものであるが、ダ・ポンテは英語が読めなかった為、フランス語に翻訳されたものを基にして、このイタリア語台本を手掛けた (Platt 2004 : 58)。ナンシーが兄のオペラに出演するのは、兄のデビューとなった《不満な妻》に続く2作目である。さらに、このオペラの第20番bのアリア〈涙を流しても *Potessi di piangere*〉は、ウィーンを離れる際に開かれた演奏会でも歌われ、ツィンツェンドルフは「彼女の賛辞（聴衆への感謝の表われ）は、《いかがわしさ》によって可愛らしい空気が作られた」（日本語訳は執筆者）と述べており (Link 2002 : 12)、彼女の代表的なレパートリーであったことが分かる。

この作品の使用楽譜は、イギリスの音楽の権威ある国家プロジェクトである、*The Musica Britannica* の第86巻として2007年に出版された現代譜である。編集者は Richard Platt (1953-) である。このオペラには、自筆譜が残されていない。Platt は、ブルク劇場の公式なコピストであった Wenzel Sukowaty(1756-1791)が、当時彼の写譜工房 *copying house* で作った、初期のウィーンでの上演に起因しているフルスコアの筆写譜を底本として、この現代譜をピアノ・ヴォーカルスコアを作成している。以下の表4は、ナンシーが歌ったソフロニア役の楽曲についてまとめたものである（作表は執筆者）。

表4：《いかがわしさ *Gli Equivoci*》の楽曲一覧

曲種／題名	速度標語	拍子	調	最低音	最高音
第1幕					
5.二重唱 <i>Duetto</i> 涙の訴えを <i>In pianti ed in querele</i>	<i>Larghetto e soave</i>	6/8	Es-dur	d <sup>1</sup>	as <sup>2</sup>
7.四重唱 <i>Quartetto</i> ひどい人は今どこに <i>Dunque era poco, o barbaro</i>	<i>Andante con moto</i>	3/4	A-dur	a	a <sup>2</sup>

11b <sup>133</sup> .アリア Aria ああ、なんという瞬間 Ah come in un istante	Larghetto con espressione	4/4	Es-dur	a	b <sup>2</sup>
11b 補遺アリア(Appendix) ああ、なんという瞬間 Ah come in un istante	Rondo:Larghetto con espressione	4/4	Es-dur	b	as <sup>2</sup>
12.フィナーレ Finale 付いてこないで Non seguir i passi miei	(Andante) con moto	4/4	C-dur	d <sup>1</sup>	a <sup>2</sup>
第2幕					
15. 四重唱 Quartetto ドローミオ…どうしたの? Dromio...Che sento?	Agitato	2/2	G-dur	d <sup>1</sup>	a <sup>2</sup>
20b <sup>134</sup> .アリア Aria 涙を流しても Potessi di piangere	Andantino	3/4	C-dur	as	g <sup>2</sup>
21.六重唱 Sextet ああひどい人 Ah l'infelice è matto!	Allegro	4/4	C-dur	g	g <sup>2</sup>
26.フィナーレ Finale 旦那様、旦那様 Signore,signore,	Allegro	3/4	D-dur	g	a <sup>2</sup>

ナンシーが歌ったソフロニア役には、2曲の独唱曲（第1幕11番b、第2幕20番b）と、6曲の重唱曲（フィナーレを含む）が書かれている。最高音は11番bのアリアのb<sup>2</sup>であり、前述の2人の作曲家よりもさらに高い。最低音は21番の六重唱のgで、《フィガロの結婚》の低音を下回っている。こうした低音はアリアでもほとんどの重唱曲でも歌われていることも指摘出来る。なお、11番bのアリアには、1度完成された二部形式のものがあつたが（第11番bの補遺版 Appendix<sup>135</sup>）、実際に初演で歌われたもの（第11番b）はさらに小節数が多く、3部形式に拡大されている。最初に書かれたものと比べると、初演で歌わ

<sup>133</sup> a はレチタティーヴォ・アッコムパニヤート。

<sup>134</sup> a はレチタティーヴォ・アッコムパニヤート。

<sup>135</sup> Storace 2007 : 369-375.

れものの方が、最高音がより高くなっている。以下に、表4にあげた各曲を順番に考察していく。

### 3-1. 第1幕第5番二重唱〈涙の訴えを *In pianti ed in querele*〉

ソフロニアは二重唱でもってこのオペラに登場する。共に歌うのは同じくソプラノのソストラータ役（ソフロニアの妹）で、スコア上ではソフロニアが上のパートを歌う配置となっているが、これまでストーラスが歌う役柄に見られたように、下のパートの音高を下回る旋律は、このオペラでも見ることが出来る（譜例28）。

#### 譜例 28

さらに、着目すべきは高音の多用である。28小節目のフェルマータが付けられた部分では、 $as^2$ を引き延ばしているが、これは《フィガロの結婚》や《珍事》には見られなかった高音の扱い方である（譜例29）。

#### 譜例 29

$as^2$ はこの部分だけでなく、二重唱の終わりでも何度も歌われている。さらに、《フィガロの結婚》と《珍事》と異なる点として、トリルが用いられていることが挙げられる。99小節目では2拍ごとにトリルが付けられ、ソストラータは  $a^1$  をトリルで延ばしているのに対し、ソフロニアは  $c^2$  と  $d^2$  のそれぞれ異なった音でトリルを歌わなければならない（譜例30）。

### 譜例 30

The image shows a musical score for two parts: Sofronia and Sostrata. The Sofronia part is on the top staff, and the Sostrata part is on the bottom staff. The Sofronia part has a red box around a trill (tr) on the note 'gui' in the phrase 'gui - re.'. The Sostrata part has a trill (tr) on the note 're' in the phrase 're. re.'. The lyrics for Sofronia are: '-guir, lan - guir, lan - guir, E fa lan gui - re. re.'. The lyrics for Sostrata are: '-cer, pia - cer, pia - cer, Ma nel pia - ce - - re. re.'.

譜例 30 の四角で囲った部分は、音高は  $c^2$  であり高くはないが、これまでのストーラスの楽曲には見られなかったこのトリルについて、教則本ではどのように捉えられていたかをここで取り上げる。トージ／アグリーコラは、「第 3 章トリラー」として、トリルに大部分を割き、次のように述べている（トージ／アグリーコラ 2005 : 133）。

よいトリラーはきわめて重要なので、教師は生徒に、トリラーを熱心に練習させなければならない。それも、すべての母音を用い、さらには生徒の声で楽に出せる音高のすべてによって持続する、しかも長い音符ばかりか短い音符によっても、持続する練習をさせなければならない。（中略）今日の慣習によると、作曲家たちはトリラーを、彼らが必要とする箇所、自分で記入するのが普通なので、歌手はむしろ、トリラーはどの入りにふさわしいかの規則に気を配るよりも、トリラーのよい演奏に心がけるようになっている。

そして、半音によって構成されるトリルを第二トリルとし、2 音の幅が全音であるか、半音であるかを良く聞き分け、それぞれの音の粒が揃い、明確で軽やかに歌うことが重要としている。前打音や三連符とは違って、独立した項の中で述べられていることから、歌唱テクニックの中でも特に容易でないテクニックであると捉えられる。一方、マンチーニも、「第 10 項トゥリロとモルデントについて」という独立した項を設けて、次のように述べている（マンチーニ 1990 : 122 - 123）。

歌い手が備えているべき重要なクアリタ[種類]（原文まま）の中でも、あるいはアルテの優雅な装飾の間でも、私に言わせれば、音楽で一般にトゥリロと呼ばれているもの以上に興味深いクアリタやより重要な装飾はほかにない。歌の中にこれが始まる



と、聴く者の耳と心は安らぎと喜びと感嘆、それに愛情が募り、ついには恍惚へと導かれる。(中略) 歌唱の美しさと完璧さは、要するに、トゥリロにあるのだから。

マンチーニは、トリルこそ最も重要な装飾であるとし、トリルがあつてこそ歌唱が完璧とされるまでの、絶大な効果を持つものと説明している。こうしたトリルへの言及は歌唱の教則本だけでなく、クヴァンツの『フルート奏法』にまで及んでいる。クヴァンツは「第 18 章 音楽家と音楽論」で、「よい歌手はさらにうまくトリルを打ち、震え声になったり遅すぎたり速すぎたりしてはならない。トリルの幅に注意し、それが全音または半音からなるべきか区別しなさい。」と述べている (クヴァンツ 1976 : 281)。以上のことから、トリルが装飾的なテクニックの中で非常に重要なこと、高度な修練が必要であることが分かる。こうした指摘を確認した時、これまで《フィガロの結婚》や《珍事》で全くトリルを歌わせていなかった歌手に、トリルを与えているのは、歌手に合った作曲とは考えられない。

### 3-2. 第 7 番 四重唱 〈ひどい人は今どこに *Dunque era poco, o barbaro*〉

次にソフロニアは四重唱を歌い、この時も最も上のパートに配置されている。四重唱の冒頭はソフロニアのソロから始められ、同じ旋律をソストラータが音高を下げて引き継ぐが、13 小節目に付けられたトリルはソフロニアだけに歌わせている (譜例 31)。

#### 譜例 31

The image shows a musical score for a vocal line. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/4. The score starts at measure 11. The lyrics are: "Il suo do - lor scher - -nir, il suo do - lor scher - nir?". A red box highlights the word "scher" in the second phrase, with a "tr" above it, indicating a trill. The notes for "scher" are G4, A4, G4, F#4, G4, A4, G4.

前述の第 5 番の二重唱でも見られたトリルは、この四重唱でも共通した装飾である。また、第 5 番では  $as^2$  にフェルマータが付けられ、何度も多用されている事を指摘したが、四重唱ではさらに高い  $a^2$  が、至るところで歌われ、積極的に高音を歌う機会が与えられている (譜例 32)。それは、前半の 71 小節目から既に歌われているが、特に曲の後半 (243 小節目以降) では、かなり頻繁に歌われている。《フィガロの結婚》や《珍事》では、高音は 1 曲に 1 カ所ないし 2 カ所程度に留められていたが、このオペラでは何度も歌うことが要求されており、これまで見て来た作品とは大きく異なっている。

### 譜例 32

71 La spo - sa tua tra - dir? Dun-que e - ra po - co,

243 Nè mi li - ce ap - pien spe - rar. Nuo - vijn -

246 gan - nja me pre - di - ce Nè mi li - ce ap - pien spe - rar.

上記の譜例 32 のように、ソフロニアは四重唱の最も上のパートとして、主旋律を任されている。しかしながら、時折ソストラータよりも低い音を歌う旋律が見られる（譜例 33 の四角部分）。

### 譜例 33

217 Sofronia  
Nuo - vijn - gan - nja me pre - di - ce Nè mi rar, ap-pien spe -

Sostrata  
Nuo - vijn - gan - nja me pre li - ce ap - pien spe -

Eufemio di Siracusa

Dromio di Siracusa  
So - no -

222 -rar, mi li - ce ap - pien spe - rar, spe - rar.

-rar, spe - rar, mi li - ce ap - pien spe - rar.

don - ne, non sa - pre - i Ch'un gran mal - ci pos - san far.

Sca - bro - sis - si - mo è l'im - bro - glio,

上記の譜例 33 では、ソフロニアとソストラータは似たような旋律の中にも、少しずつ違いがある。ソフロニアのパートは、223 小節目にはこの曲での最低音 a を含む、音域の広いフ

レーズが歌われ、222 小節目では 12 度の跳躍もある（譜例 33 の矢印部分）。このように、中低音が重唱曲にも反映されているのは、前述のモーツァルトの《フィガロの結婚》におけるスザンナ役と類似している点である。

### 3-3. 第 11 番 b アリア 〈ああ、なんという瞬間 Ah come in un istante〉

アリアの前半は、まず冒頭の数小節間に  $f^2$  よりも高い音がなく、《フィガロの結婚》のスザンナと同様に、旋律の音域は中低音の音域が中心となっている（譜例 34）。即ち、ステイヴン・ストーラスが妹ナンシーのテッシトゥーラを  $e^1$  から  $f^2$  の範囲であると判断していると考えられる。

#### 譜例 34

70  
Ah — co-me in un — i — stan — te, Spe — ran — za — del mi — o co — re,

また、このアリアでは前述の 2 つの重唱曲で述べたように、前打音もいくつか歌われている（譜例 34 の丸部分）。

さらに、80 小節目ではフェルマータが付けられ、自由装飾の場が与えられているのは、前述の《フィガロの結婚》や《珍事》と共通している（譜例 35 四角括弧部分）。

#### 譜例 35

78  
Di tua — bell' al — ma — man — te È — spen — to il — pri — mo ar — dor!

また、81 小節目にはトリルの指示もあり、装飾的な要素が求められていることも重要である（譜例 35 丸括弧部分）。

アリアの中間部 (*Allegro moderato*) になると、装飾はさらに増え、152 小節からのフレーズでは、前打音、十六分音符のメリスマ、トリルといった、多くの装飾が盛り込まれている（譜例 36）。

### 譜例 36

152  
Bell'al

160  
ma a-man te!

譜例 36 のフレーズは、これまでナンシー・ストーラスが創唱した役の楽曲の中で、最も装飾的要素の多い旋律だと言えよう。フェルマータが付けられた  $as^1$  (160 小節目) や  $f^1$  (163 小節目) は、決して高い音ではなく、中間音域である。こうした装飾を多く含んでいる旋律に、さらに高音までもは要求していない事が分かる。

また、前述の四重唱 (譜例 33) で大きな跳躍を指摘したが、このアリアでも同様に大きな跳躍が歌われている (譜例 37)。139 小節目からのフレーズでは、 $d^2$  からこのアリアの最低音である  $a$  まで下行し、そこから 11 度跳躍している。

### 譜例 37

139  
Vo - glian - ch'io - da - quel - cru - de - le Im - pa - rar la cru - del - tà.

141 小節目の「むごい人 *crudele*」には、このアリアの最低音  $a$  が歌われる。怒りの気持ちを表現する為に、低い音高が効果的であろう。

ここまでは、広い音域による旋律であっても、中・低音の範囲で留められていたが、アリアの後半部 (*Più allegro*) では  $a^2$  や  $b^2$  が目立ち、これまでとは違った高音を含んだフレーズが歌われている (譜例 38)。

※譜例 38 は次ページ参照。

### 譜例 38

207  
Vo - glian - ch'io da quel cru - de - le Im - pa - rar la cru - del -  
211  
tà, Im - pa - rar la cru - del - tà, Im - pa - rar la cru - del  
215  
tà, Im - pa - rar la cru - del - tà, la cru - del - tà, la cru - del - tà.

b<sup>2</sup>はこのアリアの最高音であると共に、ソフロニア役の最高音である。特に 214 小節以降は四分音符によって何度も歌われているが、《フィガロの結婚》や《珍事》では全く見られなかった音高である為、歌手の声域に配慮したものかは、疑問が残る。

なお、この第 11 番のアリアは、実際に初演で歌われた第 11 番 b と、初演よりも前に書かれた第 11 番補遺版 (Appendix) の 2 つが残されている (Platt 2007 : 369)。第 11 番 b は 223 小節の三部形式だが、第 11 番補遺版は 157 小節の二部形式で、第 11 番 b よりやや短い作りとなっている。第 11 番補遺版のアリアの後半部 (Allegro) では、a<sup>2</sup>や b<sup>2</sup>が、実際に初演で歌われたものと比べて、さらに長い音価で書かれていた (譜例 39)。103 小節目では as<sup>2</sup>にフェルマータが付けられ、さらに 149 小節目では最高音の b<sup>2</sup>が付点二分音符の長さによって引き延ばされている。

### 譜例 39

101a  
In si - ne - rain - fe - del - tà Vo - glian - ch'io da quel cru - de - le  
146a  
cru - del - tà, la cru - del - tà, la cru - del - tà.

こうした高音の扱いは、実際に上演された第 11 番 b では、as<sup>2</sup>にフェルマータはなくなり、b<sup>2</sup>は四分音符の長さに留められ、どちらも採用されなかった。この事から、スティーヴン・ストーラスは、妹ナンシーが高音域の充実した歌手ではない為、長い音価を用いて高音を披露することを避けようとしたのであろう。従って、b<sup>2</sup>の使用自体は止めなかったが、

それを四分音符の長さにし、小節ごとに分散させたと考えられるが、それにしても、ナンシーにとっては高すぎる音高ではないだろうか。また、114小節目からのフレーズでは、前述の譜例 35 とは異なって、十六分音符によるメリスマが目立っている(譜例 40)。

#### 譜例 40

The image shows two staves of musical notation. The top staff, labeled '112a', contains a melisma passage with the lyrics 'la cru - del - tà.' The bottom staff, labeled '116a', contains another melisma passage. Red boxes highlight specific sections of the melisma in both staves, showing sixteenth-note patterns.

《フィガロの結婚》や《珍事》でも全く見られなかった十六分音符のメリスマは、初演で歌われた第 11 番 b でも採用されなかった。スティーヴン・ストーラスが、ナンシーがコロラトゥーラのテクニックを備えたタイプでなかった為、変更を行ったと考えられよう。以上のような変更点から、スティーヴン・ストーラスがナンシーの声の特徴をどのように捉えていたかが明らかである。

#### 3-4. 第 12 番フィナーレ 〈付いてこないで Non seguir i passi miei〉

全ての登場人物によって歌われるフィナーレでも、ソフロニアはスコアの最も上のパートに配置されている。これまで見て来たソフロニアの楽曲では、その音域が中・低音の範囲であると述べたが、このフィナーレでは、 $g^2$ から始まる冒頭の数小節、即ちテッシトゥーラがこれまでの楽曲よりも高い(譜例 41)。

#### 譜例 41

The image shows a single staff of musical notation for Example 41. The lyrics are 'Non se-guir i pas-si mie-i: So- la vo-glio qui re - star; La mia pe - na,'. The notation shows a melisma passage with sixteenth-note patterns.

このようにソフロニアの楽曲で特徴的であると指摘した前打音が、重唱のソロ部分にも用いられていることが指摘出来る。しかし、他の登場人物のパートの音高を著しく下回るような特徴的な低音は見られない。

### 3-5. 第15番四重唱〈ドローミオ…どうしたの？Dromio...Che sento?〉

この四重唱でも、ソフロニア役はスコアの最も上のパートに配置されている。前述の第12番のフィナーレで、テッシトゥーラの高さを指摘したが、この四重唱において、ソフロニアの冒頭の数小節は  $g^1$  から  $d^2$  の範囲に留められている（譜例42）。

#### 譜例 42

4 *Agitato*  
 Che sen - to? Quel-l'in - gra - to u - dir mi pa - re: Ah ce - liam - cijn qual - che lo - co!

しかし、四重唱の間、中・低音に焦点が絞られているのではなく、89小節目からのソフロニアのソロ部分では、 $a^2$  が二分音符で歌われている（譜例43）。前述の第11番bにはない長い音価で延ばしており、曲によって高音の扱い方にばらつきがあることが分かる。

#### 譜例 43

89  
 Co - sa vuoi? **Son** qui cru - de - le, cru - de - le:

さらに、171小節目では「この心 *questo core*」と歌う部分に  $g^2$  が歌われ、フェルマータによって引き延ばされ、高音が要求されている（譜例44）。

#### 譜例 44

169 *Sofronia* *[f]* *[pp]* *tr*  
 cor, que - sto **co** - re, S'è in - va - ghi - to que - sto cor?  
*Sostrata* *[p]* *[f]* *[pp]* *tr*  
 cor, S'è in - va - ghi - to il suo bel co - re, S'è in - va - ghi - to il suo bel cor?  
*Eufemio di Efeso* *[p]* *[f]* *[pp]* *tr*  
 cor, S'è in - va - ghi - to que - sto co - re, S'è in - va - ghi - to que - sto cor?  
*Dromio di Efeso* *[f]* *[pp]*  
 cor, suo bel co - re, S'è in - va - ghi - to il suo bel cor?

これは、譜例 29<sup>136</sup>で示した第 5 番の二重唱と同様に、《フィガロの結婚》や《珍事》におけるフェルマータの指示にはない、高い音の引き延ばしである。この曲においては、ソフロニア役にいくつもの箇所では高音が要求されている一方で、他者を下回るような中・低音は一切歌われておらず、楽曲によって音域が異なっていることが指摘出来る。

### 3-6. 第 20 番 b アリア 〈涙を流しても Potessi di piangere〉

このソフロニアの 2 つ目のアリアは、ナンシー・ストーラスがウィーンを去る際に開かれたコンサートでも歌われた事は前に述べた。これまで、ソフロニアの楽曲には、冒頭の数小節の音域が高いものもあれば、低いものもあり、音域のばらつきが指摘された。この 20 番 b のアリアでは出だしの音が  $c^1$  から始まり、これまでのどの楽曲よりも、冒頭の数小節、すなわちテッシトゥーラが低い音域内に収められている (譜例 45)。

#### 譜例 45

Po - tes - si di pian - ge - re Un gior - no ces - -sar!

そして、「命を取り戻して下さい La vita toglietemi」と歌う 44 小節目からの旋律では、46 小節目にこの曲の最低音である  $as$  がフェルマータで引き延ばされ、「取り戻す toglietemi」が低い音で強調され、強く訴えかけている (譜例 46)。

#### 譜例 46

La vi - ta to - glie - te-mi Ch'è mor - te per me.

しかしアリアの締めくくりでは、何度も  $g^2$  にフェルマータが付けられ、またしても高音が引き延ばされている (譜例 47)。

<sup>136</sup> 本文 p.120 を参照。



### 譜例 47

70 E in mez - zo al - le pe - ne Un be - ne non ho, Un

75 be - ne non ho, Un be - ne non ho.

これまでも、ナンシーの創唱した役柄の楽曲の音域が広く、「頭声」と「胸声」の使い分けが必須であることは述べてきた<sup>137</sup>。ソフロニア役の場合、1つの曲の中で、しかもフェルマータを用いて両極端の音域を引き延ばしているため、こうした「頭声」と「胸声」のテクニクはやはり重要と言える。しかし、オペラ全体の最高音・最低音が、アリアには使用されていない事から、ナンシーが無理なく充実して歌える範囲に、アリアの音域は収められていると考えられる。

そして、アリアの最後はトリルによって締めくくられる（譜例 47 の四角部分）。これまで曲中にトリルが施された箇所はいくつも見られたが、まるでオペラ・セリアの登場人物のように、アリアの最後にトリルが付けられているのは、他の作曲家にはない特徴である。

### 3-7. 第 21 番六重唱〈ああひどい人 Ah l'infelice è matto!〉

フィナーレを除いて最も大人数で歌われる重唱曲が、この第 21 番の六重唱である。ソフロニア役は、これまでの楽曲と同様にスコアの最も上のパートに配置されている。そして、このオペラにおける最低音の g が 57 小節目と 58 小節目に歌われ、この時他の登場人物（ソストラータ役と、レスビア役）の声部を遥かに下回っている（譜例 48）。

特筆すべきは、58 小節目の g が二分音符という比較的長い音価が用いられていることである。

※譜例 48 は次ページ参照。

<sup>137</sup> 本文 pp.99-100 を参照。

## 譜例 48

52 **Sofronia**  
Deh per pie - tà — quei mi - se-ri Vi piac - cia\_ li - be - rar! Deh -

**Sostrata**  
Deh per pie - tà — quei mi - se-ri Vi piac - cia\_ li - be - rar! Deh per pie -

**Lesbia**  
Deh per pie - tà quei mi - se-ri Vi piac - cia\_ li - be - rar! Deh per pie -

57  
per pie **tà** — quei mi - se - ri **Vi** piac - cia\_ li - be - rar!  
-tà — quei\_ mi - se-ri Vi piac - cia\_ li - be - rar!  
-tà — quei\_ mi - se-ri Vi piac - cia\_ li - be - rar!

さらに、上記の譜例 48 のフレーズは 149 小節目からもう一度繰り返されるため、この際立って低い音を再び歌わなければならない。こうした多用は、ナンシーの充実した中・低音をさらに生かしたものと考えられる事も出来る。しかし、オペラ全体を通じた最低音が、アリアには無く、他の作曲家のオペラにも無いことから、彼女にとって低すぎると判断出来る。

### 3-8. 第 26 番フィナーレ 〈旦那様、旦那様 Signore,signore,〉

最後に終幕のフィナーレを見てみよう。この曲でもソフロニア役は、全登場人物の中で最上のパートに配置されながら、時折他の女性登場人物の旋律を下回っているが、前述の最低音 g がフィナーレでも歌われている為、注目したい (譜例 49)。

## 譜例 49

402 **Sofronia**  
D'i - na - spet-ta - ta cal - ma L'a - ma - bi - le se - re - **no**

**Sostrata**  
D'i - na - spet-ta - ta\_ cal - ma L'a - ma - bi - le\_ se - re - no

**Lesbia**  
D'i - na - spet-ta - ta\_ cal - ma L'a - ma - bi - le se - re - no

譜例 49 の g も、四分音符であり、ある程度の音価が認められる。この他にも他の女性登場人物の旋律を下回る箇所はあるが、その一方で、主旋律を歌うパートとしての役割も果たしている。特に締めくくりの 424 小節目では a<sup>2</sup> にフェルマータが付けられ、これまでフェルマータが付けられた音の中で最も高いが、これはテノールの登場人物も同様に a<sup>2</sup> を歌っているため、ソフロニア独自の特徴とは言えない。

## まとめ

ここまでは、ナンシーの兄スティーヴン・ストーラスが作曲した、《いかがわしき》のソフロニア役の楽曲を見て来た。各曲での特徴のばらつきは、スティーヴン・ストーラスの未熟さが窺えるところである。《フィガロの結婚》のスザンナや《珍事》のリッラよりも、役柄の音域がさらに広げられ、そのどちらもがフェルマータや長い音価で引き延ばされていた。このことから、スティーヴン・ストーラスがナンシーの声域の最大限を楽曲に反映させようとしたと考えられる。しかし、《フィガロの結婚》や《珍事》とあまりにも異なった最高音・最低音の扱い方には、ナンシーにとって楽曲の音域が広すぎると指摘出来よう。これについては、最高音・最低音は重唱曲にのみ歌われ、アリアに用いられていない事からも推測出来る。アリアにおいては、極端な音高は避け、《フィガロの結婚》や《珍事》と同じ音域であり、ナンシーの声域に適した範囲に収められているのである。

一方で、装飾的要素の多さは、これまでのモーツァルトやマルティン・イ・ソレルのオペラと最も違う点であった。従来の先行研究によって認められている「ブッフア役」の音楽的特徴にはない、「セリア役」の要素がふんだんに盛り込まれている。高音は彼女に配慮して書き換えが行われたが<sup>138</sup>、トリルやコロラトゥーラを披露するアジリタは残されたことから、ナンシー・ストーラスがこれらを歌うことが出来たと判断出来る。これは「セリア役」の特徴までも歌うことの出来た、彼女の高い歌唱能力が顕著に表われている点であり、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言えよう。

---

<sup>138</sup> 本論文 pp.119-120 を参照。

## 第2節 アドリアーナ・フェッラレーゼ Adriana Ferrarese (1755 頃-99?)

イタリア人ソプラノ歌手のフェッラレーゼは、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>139</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は、フェッラレーゼの歌を聞く機会があり、以下のように彼の旅行記で述べている (Burney 1974 : 36)。

演奏者はここでも、孤児の少女たちである。その中でも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、かなり長い間、長く延ばすことが出来た (日本語訳は執筆者)。

フェッラレーゼの正確な生没年は現在でも不明であるが<sup>140</sup>、おそらく 15-18 歳であったであろう彼女が、既に e<sup>3</sup>を歌唱可能であったことは、驚くべきことである。また、長い音を自然な響きによって保持出来ることは、彼女が良い発声法を若いうちから身につけていたためであろう。通常、ソプラノの音域が c<sup>1</sup>から a<sup>2</sup>である事を考えても (Jander / Sadie : 2001)、フェッラレーゼが高音に長けていたことは明らかである。

女子慈善養育院で音楽教育を受けた後は、まずロンドンのキングズ劇場で数々の作品に出演し、オペラ・セリアや、オペラ・ブッフアにおけるセリア的な役柄を歌った (Sadie 2000 : 163)。そのほとんどで成功したとされているが (Sadie 2000 : 163)、1785 年 1 月 21 日にケルビーニのパスティッチョ《デメトリウス Demetrio》に出演し、「甘い声と品のある歌唱であるが、‘プリマ・ドンナ’としての輝きには適していない」(日本語訳は執筆者)と評価された (Gidwitz 2001 : 711)。さらに、同年 5 月 11 日にはグルックの《オルフェオ Orfeo》にエウリディーチェ役で出演したが、これについては「エウリディーチェ役を歌うには力量が伴わない」(日本語訳は執筆者)と述べられたものがあり、厳しい批評が残っている

<sup>139</sup> 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ペダーレがあり、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。養育院で少女たちに教えた教師には、今日も著名な作曲家たちがいる。たとえばオスペダレットではチマローザが、メンディカンティではガルツピが教えている (スカルパ 2011 : 176)。

<sup>140</sup> 『The New Grove Dictionary of Music and Musicians』第 2 版では 1755 年頃 - 1799 年以降とされている (Gidwitz 2001 : 711)。

(Gidwitz 2001 : 711)。しかし、1786 年に出演したパイジェットの《思いがけない結婚 II *matrimonio inaspetto*》<sup>141</sup>では、ロンドンの聴衆が彼女の演奏に感嘆し、1786 年 1 月 30 日付の『モーニング・ヘラルド紙 *Morning Herald*』で、次のように述べられた (Rice1998 : 428)。

この作品の性質から、それは彼女の才能がセリアでもブッフアでも等しく顕著であることを示す機会をこの女性に与え、そしてその機会を上手く利用した。そして、メルポメネの豎琴<sup>142</sup>とタレイア<sup>143</sup>の葦笛を彼女が同じ能力で伴奏が出来る事を示す機会が同時に生じている (日本語訳は執筆者)。

前述の 2 つの批評に比べて、フェッラレーゼの歌唱が認められつつあることが分かる。ギリシャ神話の悲劇と喜劇をそれぞれ司る女神を例に挙げて、オペラ・ブッフアでありながら、フェッラレーゼが「ブッフア役」と「セリア役」の両面を演じる能力を備えていることが注目されている。

また、同年にサリエリの《やきもち焼きの学校》のエルネスティオーネ役を歌い、5 月 28 日付のロンドンの『モーニング・ポスト紙 *Morning Post*』ではフェッラレーゼの歌唱について次のように述べられた (Rice1998 : 428)。

妖精のように声を震わせて歌うフェッラレーゼ、私達はどの瞬間にも彼女を新鮮な喜びと共に見た。彼女は彼女の役に、演技によって極めて生き生きとした表情を与えた。そして、彼女に望まれたように、彼女に割り当てられた歌を極めて正しく扱った。抒情的な劇の喜劇的な役柄で彼女の活躍を賛美した多くの機会の後で、悲劇的な役柄で彼女を見る事を私達は切望する。私達は、言い表せない感情と悲劇的な物腰からも、彼女が課題に対して十分に同等であると思う。というのは、セリア的なスタイルで極めて旋律的な音楽に作曲された今晚の上演の第 2 幕におけるアリアで、彼女がそれを伝えたからである (日本語訳は執筆者)。

---

<sup>141</sup> このオペラの初演は、1779 年 10 月 21 日にペテルブルクで行われた (Robinson 2001 : 912)。

<sup>142</sup> ギリシャ神話の女神。ムーサ (文芸を司る 9 人の女神) の 1 人で、悲劇を司る。手には豎琴を持ち、豎琴の女神とも言われる (デイ 2011 : 66、グラント/ヘイゼル 1988 : 553-554)

<sup>143</sup> ギリシャ神話の女神。ムーサの 1 人で、喜劇を司り、手にはラッパやメガホンを持っているものもある。これらは、古代の喜劇で役者の声を支えるのに用いた楽器とされる (デイ 2011 : 66、グラント/ヘイゼル 1988 : 553-554)。

オペラ・ブッフアの《やきもち焼きの学校》に出演したフェツラレーゼであったが、彼女がオペラ・ブッフアで研鑽を積んだ後に、悲劇、即ちオペラ・セリアの作品に出演することが期待されている。こうした批評から、彼女がどのジャンルであっても、セリア的な人物、即ち「セリア役」が合うと捉えられている。1786年秋にはイタリアに戻り、フィレンツェでタルキ Angelo Tarchi(1760-1814)の《タウリスのイフィゲニア Ifigenia in Tauride》のイフィゲニア役やグルックの《アルチェステ》<sup>144</sup>、プラーティ Alessio Prati (1750-1788)の《ニーノの復讐 La vendetta di Nino》<sup>145</sup>を歌い、称賛を受けた (Rice1998 : 428)。1787年にはミラノのスカラ座でタルキの《サルダーニャの伯爵 Il conte Saldana》<sup>146</sup>、サルティの《ジュリオ・サビーノ Giulio Sabino》に出演した (Rice1998 : 428、Gidwitz 2001 : 711)。どれも初演作品ではない。

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・ブッフア団に参加することとなる。フェツラレーゼのウィーン・デビューは同年10月13日に、マルティン・イ・ソレルの《ディアーナの樹》のディアーナ役であった<sup>147</sup>。彼女のウィーン・デビューについて、『ウィーンからの報告』誌では、次のように報じられている (リーバーン 1980 : 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。

もともとこのオペラは前年の1787年に初演され、ディアーナ役はアンナ・ボゼッロ＝モリケッリが務めた。再演でフェツラレーゼが同役を歌った時には、アリアが移調され、彼女の高音と低音を披露したと、『ウィーンからの報告』は伝えている。もともと、ディアーナ役の独唱曲は全部で4つあり、どれも音が高く<sup>148</sup>、特に第13番のアリア〈ひどい人！この

---

<sup>144</sup> このオペラの初演は、1767年11月26日にブルク劇場で行われた (Brown 2001 : 52)。

<sup>145</sup> このオペラの初演は、1786年にフィレンツェで行われた (McClymonds 2001 : 276)。

<sup>146</sup> このオペラの初演は、1787年2月3日にローマで行われた (Libby/McClymonds 2001 : 99)。

<sup>147</sup> 初演は1787年10月1日にブルク劇場で行われた。本文 p.68 を参照。

<sup>148</sup> Martin y Soler, Martin, *L'abore 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、前述の《珍事》と同じくマドリード・コンプルテンセ大学が創立したコンプルテンセ音楽学研究所が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、劇場音楽部門の第36巻にあたるも

やり方で *Perfidi! In questa guisa* の最高音は  $d^3$  であった。その他も  $a^2$  や  $b^2$  など、通常のソプラノの音域よりも高い。「信じられないような高音」が4曲の独唱曲のうち、どの曲を指すかは明らかとなっていないが、主要アリアを譜例に挙げ、その特徴を指摘しておきたい。

第1幕第13番のアリアでは、85小節目からの長いフレーズの中で、十六分音符のメリスマが7小節に渡って続いており、その音型は単なる音階ではなく、複雑な型である（譜例1）。

### 譜例 1 149

84  
— e dal-lu-sa-to or

89  
rin - fiam -

94  
mar, mi - sen - to, mi sen - rin - fiam - mar.

上記の譜例の92小節目（譜例1・2の四角括弧）でもこのアリアの最高音である  $d^3$  が見られるように、 $d^3$  は曲中に2回歌われている。しかし、いずれも八分音符であり、長い音価は認められない。

さらに最低音の  $b$  から  $as^2$  へ14度跳躍し、1つのフレーズがかなり広い音域に渡っている（譜例2）。

※譜例2は次ページを参照。

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。《ディーナの樹》は多くのオペラの中で、かなりの公演が成功を収め、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。その為、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。

149 フェッラーゼが歌った再演版のスコアはないため、譜例には初演版のスコアを使用した。フェッラーゼのために移調したと、『ウィーンからの報告』誌が伝えていることから、初演版のスコアよりもさらに高い音域で歌うように調が選択された事が推測できる。

譜例 2

159  
go - glio mi sen - to rin - fiam - mar, mi

164  
sen - to rin - fiam - mar, rin - - - - fiam - mar,

3点を越える高音の音価は短い、165小節目の  $b^2$  は二分音符によって歌われ、高音域の歌唱を要求している一方で、 $b$  といった低音も旋律に取り入れられている。こうして、《デアーナの樹》の楽曲は、もともと音域が広いものであることは明らかである。これをフェッラレーゼが再演で歌った際に「信じられないような高音と際立った低音を持ち」と評価されていることから、彼女が楽曲内の広い音域に対応出来るだけの、広い声域の持ち主であったことが想像出来、これはバーニーの証言<sup>150</sup>と一致する。

このように、高音から低音まで着目され、ウィーン・デビューを華々しく飾ったフェッラレーゼであるが、一方で演技力にまでは評価が及ばなかった。演技が称賛されたナンシー・ストーラスとは評価される点が異なっており、また別のタイプのソプラノ歌手であることは明らかである。

この1788年 - 1789年のシーズンには、サリエリの作品に連続で登場した。すなわち、1789年2月11日に《忠実な羊飼い *Il pastor fido*》の初演にアマリッリ役で (Rice1998 : 430)、そして次の1789年 - 1890年シーズンには、1789年12月11日に《花文字》の初演にエウリッラ役で出演した (Rice1998 : 442)。両オペラの台本はダ・ポンテが手掛けたが、彼が回想録の中で「彼女の為に書いた《忠実な羊飼い》と《花文字》」(日本語訳は執筆者)と述べているように (Rice1998 : 429)、フェッラレーゼを念頭に書いたものである。また、《花文字》に出演した際には、1789年12月21日付けの『世界新聞 *Gazzetta Universale*』で、「名唱で知られるフェッラレーゼ」(日本語訳は執筆者)と紹介され (Rice1998 : 441-442)、彼女が既にウィーンで有名な歌手として知られていたことが分かる。さらに、この作品において、サリエリはフェッラレーゼを念頭に作曲したことが明らかになっているため (Rice 1998 : 449-450)、その楽曲は後で考察する。

<sup>150</sup> 本文 p.135 を参照。



1789年 - 1790年のシーズンには、1789年8月29日にモーツァルトの《フィガロの結婚》のスザンナ役に出演した。この上演は、1786年5月1日に初演が行われて以来の再演である。フェッラレーゼが《フィガロの結婚》の初演でスザンナ役を務めたナンシー・ストーラスとは全くタイプが異なった歌手であったため、彼女が再演でスザンナを演じた際は、2つのアリアが書き換えられた。この楽曲については、モーツァルトが明らかに「宛て書き」を行ったと裏付けられる手紙が残されているため、後で考察する。

そして翌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。フィオルディリージの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、明らかな「宛て書き」が認められるものとして、後で考察する。

同じく1790年5月24日にはグリエルミの《高貴な羊飼いの娘 *La pastorella nobile*》<sup>151</sup>、そして11月13日にはパイジェットの《水車小屋の娘 *La molinara*》に出演した。

翌1791年 - 1792年シーズンでは、1791年にダ・ポンテが書いたパステイッチョ《音楽のミツバチ *L'ape musicale*》に出演予定であったが、公演を放り出したことから共演の歌手であるカヴァリエーリやドロテア・ブッサーニを激怒させてしまった (Gidwitz 2001 : 711)。この件がきっかけかは定かでないが、フェッラレーゼはこの年以降、ウィーンの舞台を踏むことは一度もなく、活動の地をイタリアへと移した。イタリアでは、99年までマントヴァやトリエステ、ボローニャ等での出演歴が明らかとなっているが、いずれも初演作品ではない (Gidwitz 2001 : 711)。以下は、フェッラレーゼの出演した作品をまとめたものである (作表は執筆者)。なお、初演地の「ウィーン」は全てブルク劇場での上演を指す。

表 1 : 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>152</sup>

上演年月日	作曲家	作品名	役名	言語
上演地		ジャンル		
1785	ケルビーニ	<u>デメトリオ <i>Demetorio</i></u>	クレオナーチェ	イタリア語
ロンドン	Cherubini	Pasticcio	Creonace	
1785	グルック	<u>オルフェオ <i>Orfeo</i></u>	エウリディーチェ	イタリア語

<sup>151</sup> このオペラの初演は、1788年4月15日にナポリで行われた (Jackman/Lipton 2001 : 512)。

<sup>152</sup> Rice 1998、Sadie 2000、Sartori 1990、The New Grove Dictionary of Music and Musicians 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為、上演年のみを記載している。

ロンドン	Gluck	Azione Teatrare	Euridirice	
1786 ロンドン	パイジエツロ Paisiello	チューリップ伯爵 <b>Il Marchese tulipano</b> Dramma giocoso	ヴェスピーーナ Vespina	イタリア語
1786 ロンドン	サリエリ Salieri	やきもち焼きの学校 <b>La scuola de' gelosi</b> Dramma giocoso	エルネスティオーネ Ernestione	イタリア語
1786 フィレンツェ	タルキ Tarchi	タウリスのイフィゲニア <b>Ifigenia in Tauride</b> Dramma per musica	イフィゲニア Ifigenia	イタリア語
1786 フィレンツェ	グルック Gluck	アルチェステ <b>Alceste</b> Tragedia <sup>153</sup>	アルチェステ Alceste	イタリア語
1786 フィレンツェ	プラティ Prati	ニーノの復讐 <b>La vendetta di Nino</b> Melodrama tragico	不明	イタリア語
1787 ミラノ	タルキ Tarchi	サルダーニャの伯爵 <b>Il Conte Saldana</b> Tragedia	チマーネ Cimene	イタリア語
1788 ウィーン	マルティン・イ・ソレル Martin y soler	ディアーナの樹 <b>L'arbore di Diana</b> (再演) Opera Buffa	ディアーナ Diana	イタリア語
1789.2.11 ウィーン	サリエリ Salieri	<b>忠実な羊飼</b> い <b>Il pastor fido</b> Dramma tragicomic per musica	<u>アマリッリ</u> <u>Amarilli</u>	イタリア語
1789.8.29 ウィーン	モーツァルト Mozart	フィガロの結婚 <b>Le nozze di Figaro</b> (再演) Opera buffa	スザンナ Susanna	イタリア語
1789.11.11 ウィーン	サリエリ Salieri	<b>花文字</b> <b>La cifra</b> Dramma giocoso	<u>エウリッラ</u> <u>Eurilla</u>	イタリア語
1790.1.26 ウィーン	モーツァルト Mozart	<b>コシ・ファン・トゥッテ</b> <b>Cosi fan tutte</b> Opera buffa	<u>フィオルディリージ</u> Fiordirigi	イタリア語

フェッラレーゼの明確となっている出演経歴を見ると、新作オペラに多く出演したタイプではないが、様々な作曲家のオペラに出演していることが分かる。フェッラレーゼはウィーンのブルク劇場で活動する前は、アツィオーネ・テアトラレ *Azione teatrale*<sup>154</sup>やドラ

<sup>153</sup> イタリア語で「悲劇」の意。

<sup>154</sup> 後期バロック時代のセレナータ風のジャンルで、とくにウィーンで発展した（セイディ 2006：802）。

ンマ・ペル・ムジカ、即ちオペラ・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傾いていない事は特筆すべき点である。しかし、フェッラレーゼがオペラ・ブッフアに出演する際には、第1節で取り上げた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）。1788年以降はウィーンのブルク劇場へと活動の地を移すが、当時の劇場ではオペラ・ブッフアのみを上演していた。その為、フェッラレーゼはこれまで主に出演していたオペラ・セリアを歌うことが出来なくなり、今度はオペラ・ブッフアの中の「セリア役」を歌うこととなった。これは、ブルク劇場に来る以前に彼女がわずかに出演していた、オペラ・ブッフア作品の役柄のタイプと同じである。

ここで、オペラ・ブッフアにおける「セリア役」について、触れておこう。前に述べたように<sup>155</sup>、18世紀後半のオペラ・ブッフアは、オペラ・セリアとオペラ・ブッフアの相互浸透によって、「ブッフア役」と「セリア役」の2つの登場人物のタイプが1つの作品の中で共存する。

序章も取り上げたように、Gidwitz は「セリア役」の音楽的特徴を旋律の長さ、跳躍やコロトゥーラ等の装飾的要素（「手の込んだ華麗な逸脱」）であるとし（Gidwitz 1996 : 201）、そしてそれが両極端の声域を通じて行われていると述べた。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、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。そして、こうした音楽的特徴の多さから、「オペラのまさに中心部である」と述べているように「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。

Rice は「セリア役」の判断材料として、身分階級を挙げている（Rice 1998 : 69）。また、その音楽的特徴については、代表的な作曲家としてフィスキエッティ Domenico Fischietti（1725-1810）の《マルマンティーレの市場 Il mercato di Malmantile》（1757）や、ピッチニ Niccolò Piccinni（1728-1800）の《優しい娘 La buona figliuola》（1761）を例として、以下のように述べている（Rice 1998 : 87）。

フィスキエッティとピッチニは、「セリア役」のために作曲するとき、ダ・カーポ

---

<sup>155</sup> 本文 p.4 を参照。

やダル・セーニョの形式をよく使った。これらのアリアのほとんどは、オペラ・セリアで好まれた4分の4拍子であり、忙しい伴奏部の上に、広範な旋律を持っている。それらの旋律の広範さは、たいてい「ブッフア役」によって歌われる通常2小節の音楽の代わりに、音楽の3あるいは4小節に作曲された詩の行から生じている。(中略) このアリアの後の部分でそれを歌う貴族の男性、あるいは女性は、たいていいくつかのコロラトゥーラを披露する。(日本語訳は執筆者)

Rice は、「セリア役」の音楽にはオペラ・セリアのアリアで使われたダ・カーポ・アリア<sup>156</sup>、もしくはダル・セーニョ・アリアの形式が使われていることを指摘している。くり返しを伴うこれらの形式によって、コロラトゥーラを披露する機会が与えられている。こうした形式への指摘は、「ブッフア役」にはないものである。コロラトゥーラの披露に加えて、Rice はロングトーンや大きい跳躍も「セリア役」の旋律的特徴として述べている (Rice1998 : 94)。また、旋律自体の長さも、「ブッフア役」と「セリア役」によって異なっている。第1節で述べたように<sup>157</sup>「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」は長い旋律を持つことによって、その性格が分かれていることが分かる。

なお、フェッラレーゼが1788年から1791年にかけて、ブル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が (Gidwitz/Rice 2001 : 711)、ストーラスのように沢山の新作オペラに出演した訳ではなく、再演への起用も多い。しかし再演に際して、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、再演であっても彼女の歌唱能力を生かそうとした意図があると考えられよう。これらの出演作品から、フェッラレーゼが創唱したサリエリの《花文字》のエウリッラ役、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、そして《フィガロの結婚》の再演に対して、スザンナ役のフェッラレーゼのためにモーツァルトが新たに書き換えたアリアを作曲年代順に考察する。

---

<sup>156</sup> ダ・カーポ・アリアは後期バロックと初期古典派の標準的な形式で、とくにオペラ・セリア (原文のまま) で使われた。一般に、くり返しのときには装飾を施すものとして理解されていた。この型はやがて「ダル・セーニョ・アリア」に取って代わられた。「ダル・セーニョ」の場合、アリアの途中につけられた記号がくり返しの起点を示す (セイディ 2006 : 810)。

<sup>157</sup> 本文 pp.4-5 を参照。

## 1. モーツァルト《フィガロの結婚 *Le nozze di Figaro*》のウィーン再演版スザンナ役

1786年にウィーンのブルク劇場で初演が行われた《フィガの結婚》は、1789年8月29日に同じくブルク劇場で再演された。初演でナンシー・ストーラスが歌ったスザンナ役を再演で務めたのは、フェッラレーゼである。この再演に合わせて、モーツァルトはいくつかの曲を変更し新たな楽曲を書いたが<sup>158</sup>、スザンナ役では2つのアリアがどちらも新しいものと換えられた。これについてモーツァルトは、1789年8月19日(?)に書いた手紙の中で次のように述べている(海老澤 2001: 539)。

フェッラレーゼのために書いた小アリアは、彼女が素直に歌ってさえくれたら、喜ばれると思うけど、それがあやしいんだよなあ。とにかく、曲はとても彼女の気に入った(原文のまま)。

この言説から、再演版のスザンナの楽曲がフェッラレーゼを念頭に作られた事がはっきりと述べられており、明らかな「宛て書き」が認められる。フェッラレーゼのために書いたアリアを本人は気に入ったようだが、モーツァルトは、彼女が素直に歌う、つまりは譜面に書かれた通りに歌うか否かを怪しんでいる。ここでは、再演版のアリアを考察する。なお、使用楽譜はモーツァルト新全集の第2篇第16巻のフルスコアを使用する<sup>159</sup>。

### 1-1. 再演版：第13番 a 私の心は躍る *Un moto di gioia*

スザンナが2幕で歌う第13番のアリアは、初演版は〈さあ、ひざまずいて *Venite inginocchiatevi*〉であったのに対し、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2は2つのアリアの構成についてまとめたものである(作表は執筆者)。

表2：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	さあ、ひざまずいて	<i>Allegretto</i>	G-dur	d <sup>1</sup>	g <sup>2</sup>
	Aria	<i>Venite inginocchiatevi</i>	4分の2			

<sup>158</sup> 本文 pp.64-65 を参照。

<sup>159</sup> 本文 p.90 参照。

再演	アリエッタ Arietta	私の心は躍る Un moto di gioia	Allegretto moderato 8分の3	G-dur	h	g <sup>2</sup>
----	------------------	----------------------------	-----------------------------	-------	---	----------------

上の表2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のも特徴的である。初演版は「ブッフア役」に典型的な狂言回しのようなシラビックな旋律が特徴的であり、そのほとんどが音階的な動きや、同音反復であったことは第1節で述べた。これに対し、再演版のアリエッタでは旋律はトリルの装飾（譜例3の丸括弧内）や、1小節ごとに歌われる十六分音符が特徴的である（譜例3の四角括弧内）。

### 譜例3

さらには、フェルマータによってカデンツァを入れることの出来る箇所が複数設けられている（譜例4）。

### 譜例4

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が要求されていることを示す」と定義されているように（フッラー1980：534）、作曲家が何らかの装飾を書き示すのではなく、演奏者に委ねた自由装飾を歌う部分である。トージ／アグリーコラは、フェルマータの部分で演奏者が自由に装飾的に歌うものとして説明している。彼らの『歌唱芸術の手引き』の「第8章カデンツ」の中では、カデンツァは自分の声の全声域の広

さを十分に知らせることが出来るものとして認めているが、その一方で当時の悪習を非難している。そのため、カデンツァが適切に歌われるように、多くの項目を設けて、「活発で情熱的なアリアのカデンツァは、大掛かりな跳躍、トリラー、三連音符、走句などから成り、（中略）歌手は、自分一人で行うカデンツァは、息継ぎをしてはならない。」と述べている（トージ／アグリーコラ 2005 : 264）。

また、クヴァンツは『フルート奏法』の「第 15 章カデンツァ」の中で、適切なカデンツァについて次のように述べている（クヴァンツ 1976 : 168）。

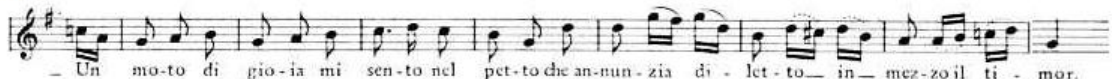
カデンツァの目的は聴衆を楽曲の最後でいま一度不意に驚かせ、さらに特別の印象をその心に刻みつけようということにある。この目的にそって、1 曲には 1 つのカデンツァをつけるだけで十分である。そこである歌手がアリアの第 1 部で 2 つ、第 2 部でも 1 つカデンツァをつけ、ダ・カーポ・アリアだとこのようにして 1 曲のうちに全部で 5 つもカデンツァをつけるとしたら、これは濫用とみなされて当然である。このように過剰にすると、聴衆にうんざりされがちである。

クヴァンツは、カデンツァは 1 曲に 1 つで十分とし、頻繁にカデンツァを用いる事は、聴衆をうんざりさせてしまう、つまりは聴き手の集中力が散漫になってしまうことを懸念している。従って、この 13 番において、2 回ものフェルマータの指示は本来多すぎるものとして捉えられよう。トリルや連続する十六分音符に加えて、このフェルマータでの自由装飾も加えられ、初演のスザンナのアリアにはない、装飾的な要素が盛り込まれていると言えよう。こうした装飾的な要素は、「セリア役」に特徴的な「手の込んだ華麗な逸脱」であり（Gidwitz 1996 : 201）、本来は「ブッファ役」のスザンナにあるべきものではない。さらに、譜例 4 の  $g^2$  は、このアリエッタの最高音である。初演版のアリアも最高音は  $g^2$  であったが、音価が短く、特に高音を披露させようとする意図は見られなかった。これに対し再演版では、同じ最高音の  $g^2$  にはフェルマータが付けられている。この  $g^2$  は決して高音とは言えない音ではあるが、この楽曲内、さらに言えば「ブッファ役」に相応しい最高音を装飾的に目立たせることで披露させていると言えよう。

43 小節目からは、譜例 3 で示した冒頭の旋律が再び歌われるが、このとき十六分音符のわずかなメリスマは、音域を高くして、冒頭で歌われたものよりも華美になっている（譜例 5）。

## 譜例 5

43



Un mo-to di gio-ia mi sen-to nel pet-to che an-nun-zia di-let-to in-mez-zo il ti-mor.

この部分を手稿譜で見ると、モーツァルトは当初は冒頭の旋律と全く同じものの繰り返しを書いていたが、それを譜例5のように書き換えている<sup>160</sup>。

さらには、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）。

## 譜例 6



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

こうした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、前に述べたような<sup>161</sup>「セリア役」の特徴的な要素であり（Gidwitz 1996 : 201）、初演版のスザンナ役にはない特徴がみられる。従って、「ブッフア役」の音楽的な枠組みからは逸脱していると言えよう。

ここで、譜例6のような十六分音符によるメリスマの動きについて、教則本がどのように捉えているかを取り上げよう。

トージ／アグリーコラは、『歌唱芸術の手引き』の「第4章パッサージュ」において、いくつかの音型について説明する中で、連続する十六分音符や三十二分音符などのパッサージュ<sup>162</sup>について、次のように述べている（トージ／アグリーコラ 2005 : 153-165）。

パッサージュは、それ自体では、人の心に触れる美しさを生む力を持たない。パッサージュは主として、しなやかな声をもつという幸運に恵まれた歌手を感嘆させるためにのみ役立つものだからである。しかしながら、教師は生徒にパッサージュをよく

<sup>160</sup> Mozart 2009 : 331.

<sup>161</sup> 本文 p.142 を参照。

<sup>162</sup> 広くは「パッセージ」（急速に上行・下行する経過的な音符群）を指す。狭義では 16-18 世紀におこなわれた音楽的分割による装飾のこと（海老澤 2002 : 510）。



教えて、パッセージを軽快かつ迅速に、しかも正しい音程で歌えるようにしてやる  
ことが、是非とも必要である。それというのもパッセージは、適切な箇所ですばら  
しく歌われると、拍手喝采に値するばかりか、歌手はそれによって広く一般的に、し  
かもどの作曲様式でも歌うことが出来るようになるからである。(中略) 跳躍パッサ  
ージュを演奏する時になによりも留意しなければならないのは、音符どうしの強さ  
を揃えることである。(中略) パッセージの完全な美しさは、それが音程的に完全  
で純正であって、スタッカートされ、まろやか、かつ明確で、粒が揃い、分節的で、  
しかも急速であること、などから成っている。

かなり広範囲に渡って述べられているため、引用は以上とするが、この他にもこのテクニ  
クの習得のためには、音符が続く間じゅう、母音を持続させること、秩序を保ったテンポで  
あること、出す息も均一であること等、適切に歌えるように多くの注意点を挙げている。こ  
れらは譜例を挙げて説明されているが、初学者のためではなく、もともとこのテクニックが  
備わっている者に対して、順次進行の場合や上行・下行等様々な音型に対する応用の方法を  
述べている。つまりは、ある程度の技術を持った者にしか、備えることが出来ないものなの  
である。

一方でマンチーニの『ベル・カントの継承』は、「第 12 項 声のアジリタについて」とい  
う独立した項を持って、コロラトゥーラのテクニックについて、特に多くの譜例を用いて説  
明している。この中で、次のように述べている (マンチーニ 1990 : 143)。

声のアジリタは、生得の能力の中でも、唯一、極めて特異なものであって、もしもこ  
の才に恵まれていないなら、どのようなマニエラ[手立て]を労しても習得できる見込  
みの全く持てない能力なのである。(中略) 声のアジリタは、もしも生まれつき備わ  
っているのでなければ、完璧に仕上げることはとても無理であり、もしも完璧に仕上  
がっていないならば、到底聴き手に喜びや愉しみを与えることはできず、かえって嫌気  
と不安をもたらすことになる。(中略) ある声では、3度の飛躍によるスカレッタ[小  
音階]の上行は容易だが、下行は動きが鈍く、もたつきが見られ、また別の声では、  
下行の動きをするには容易な様を示すが、上行の動きには困難な様を示す。(中略)  
二分されたスカレッタを下行する際に鋭い動きをする声も、見捨てたり無視したり  
してはならず、また一方、上行でも動きにもたつきを見せる声に対しても、同じ注意

を払うべきである。(中略) ひとつひとつの音がはっきり聴き取れるようにするには、すべてが胸の強さで支えられる必要があり、フィアト[気、息]を膨らませることとファウチ[口腔、咽頭、顎]の軽快な動きがそれに伴わねばならない。完璧を期するには、どの生徒も訓練にかなりの時間を要し、不完全なままにしておかないためには、不屈の努力が求められる。このためにさく時間を無駄にせず、この努力を惜しみなく傾けるなら、様々な優れた歌唱が形作られ、ついには卓越した高尚な歌唱が編み出されるのである。

マンチーニも、トージ／アグリーコラの言及と共通して、コロラトゥーラのテクニックが他の装飾的な技巧よりも、さらに特別なものであると捉えている。しかし、マンチーニの場合は生まれつきその能力の有無が分かれており、備わっていない場合は習得が困難であると述べている。それを前提とした上で、マンチーニはトージ／アグリーコラとは違って、生来のテクニックとして持っていない者に対して、正しく歌うためには息や口腔、顎の動きが連動している事に加えて、上行・下行のどちらもが均一でなければならない等、技術的に補う方法を、口腔や顎などの動きによって習得出来るように、具体的に述べている。従って、生来のテクニックとして持たない者も、ある程度技術的に補う方法はあるが、生まれつき得意とした者の優位性は明らかである。

また、クヴァンツの『フルート奏法』では、『第 18 章 音楽家と音楽論』において、次のように言及している (クヴァンツ 1976 : 309)。

パッセージは最初は幾人かのよい歌手に気に入られようとして、彼らの喉の技巧を示すためにしばしば導入されたのである。しかしその後濫用されだし、歌詞の内容を考慮せずに、パッセージのないアリアは美しくないとか、歌手が器楽奏者と同様に多くのむずかしいパッセージを入れることができないとしたら、その者はうまくないとか、何もできないと信じられだした。(中略) 軽やかにパッセージが歌えるようになるまでには、非常な努力と練習がなされねばならない。

クヴァンツの述べている事は、その後のオペラが声楽技巧の誇示に陥る要因ともなった、技巧の披露のありかたについて注意しているが、その一方でやはり、習得にはかなりの努力が必要であると述べられている。このように、コロラトゥーラを披露するメリスマが歌えれば、

より称賛を受けるであろうこのテクニックは、誰もが習得しやすいと捉えられている前打音とは違って、生来の才能までもが問われる、特に重要なテクニックであることが分かる。第1節で取り上げたナンシー・ストーラスには全くと言って良い程要求されなかったこのテクニックが、フェッラレーゼの歌った楽曲に反映されているということは、歌手本人が歌唱可能でなければ、書かれることはなかったと言えよう。従って、本来「ブッフア役」であるスザンナに取り入れられた「セリア役」の特徴は、明らかにフェッラレーゼに「宛て書き」したものと言えよう。その結果、スザンナ役が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。

### 1-2. 再演版：第28番 a 〈お前をあがめるものの望みに *Al desio di chi t'adora*〉

第4幕ではスザンナは、初演ではレチタティーヴォ〈とうとうその時が来た〉の後にアリア〈さあおいで、遅れないで〉、再演では同じくレチタティーヴォ〈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〉を歌う。以下の表3は、2つのアリアの構成についてまとめたものである。

表3：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 Aria	さあおいで、遅れないで Deh vieni non tardar,	Andante	6/8	F-dur	a	a <sup>2</sup>
再演	Rondò	お前をあがめるものの望みに Al desio di chi t'adora	Larghetto →Allegro	4/4	F-dur	h	a <sup>2</sup>

第28番の独楽曲は、初演版はアリアであったが、再演版では Rondò *rondò* に曲種が変わっている。Rondò は18世紀に人気のあったアリアの一種であり、大体が大規模で荘厳であり、緩急の2部分からなる。さらに、プリマ・ドンナあるいはプリモ・ウオーモの役柄に与えられる楽曲である（セイディ 2006：818）。モーツァルトのオペラでは《ドン・ジョヴァンニ》のドンナ・アンナが歌う〈おっしゃらないで、愛しい人 *Non mi dir, bell'idol mio*〉や、《コシ・ファン・トゥッテ》のフィオルディリージが歌う〈お願い、許して恋人よ *Per Pieta, Ben Mio*〉、《皇帝ティートの慈悲》のヴィテッリアが歌う〈もうありえない、花の冠を飾ろうと *Non più di fiori vaghe catene*〉などが、Rondò として書かれている。いずれも

主役級の登場人物が歌うものであり、その登場人物にとって最後の独唱曲であることが共通している。さらには歌っているのはセリア的な性格の登場人物であることも指摘できる。このようなロンドを、完全にブッファ的な登場人物であるスザンナが歌うことは、本来の作品の様式からはみだしていると言えよう。

初演版のアリアは一貫して *Andante* で書かれており、曲の後半でカデンツが歌えるようフェルマータが設けられている他に、装飾的な要素は見られなかった。これに対して再演版は、二部形式で書かれており、前半の *Larghetto* の部分から既にコロラトゥーラの技巧を披露できるメリスマが多く書かれている（譜例7）。

### 譜例7

27  
A - mor spe - rar

30

32  
Al

*Allegro* に変化した後半部分では、前述の 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8）。

### 譜例8

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、いわゆるロングトーンには、「声を置くこと」と言われるメッサ・ディ・ヴォーチェ *Messa di voce* のテクニックが必要とされる。これは、『*The New Grove Dictionary of Music and Musicians*』第2版において、「長い音価の音符を歌ったり演奏する方法であり、静かにはじまり、次第に音量を増大させた後に、元の静かな音に戻る。メッサ・ディ・ヴォーチェは17世紀から18世紀のイタリアの歌唱スタイルの最も重要なテクニックの一つであり、はじめは装飾法として捉えられていた。」(日本語訳は執筆者)と述べられている(Harris 2001: 487)、装飾的な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るものであり、「セリア役」に特徴的な旋律の要素である(Gidwitz 1996: 201、Rice 1998: 94)。また、このメッサ・ディ・ヴォーチェについて、マンチーニは『第9項 メッサ・ディ・ヴォーチェについて』という独立した項を設けて、次のように述べている(マンチーニ 1990: 112)。

私たちの歌を粗野な荒っぽさやほとんど残忍とも言える野蛮さから遠ざける魅力や愛らしさは、次のような装飾法を習得して初めて手に入れられる。それなしには歌に味わいがなくなり心地よくなるに違いない装飾。それは、声のポルタメントとアッポジャトウーラ、メッサ・ディ・ヴォーチェ、トゥリロ、それにモルデントだ。(中略) このメッサ・ディ・ヴォーチェは、通常アリア・カンタービレの冒頭とか、停止記号のついた音符上で使われるが、カデンツァの準備としても同じく欠かせない。ただ頂上に達したアルティスタ[達人]は、どのような音楽のカンティレーナ[旋律]であれ、そこに点在している長い音符には、いずれもメッサ・ディ・ヴォーチェを施す。メッサ・ディ・ヴォーチェが歌唱を大いに引き立て、聴くものの耳を一層愉しませるのは確かであり、もしもそれが完璧に演奏され、トゥリロと連結しているなら、それだけでもう立派にカデンツァを成り立たせるというのも、また確かだ。

そして、マンチーニはこのテクニックの習得には、正確な音程を保ちつつ、息を少しずつ節約しながら、均等に持続させること、そして柔らかい声で全体が歌えるように口の動きからはわずかであることを留意点として挙げている。十六音符やトリル等の細かな音の動きではなく、こうした長い音の持続もトリル等の装飾法の一つとして捉えられている。

また、トージ／アグリーコラは『第6章 特に音楽学生のための所見』で、次のように触れている(トージ／アグリーコラ 2005: 211)。

学習者は時々、声によって、ふくらみゆく長い保持音[メッサ・ディ・ヴォーチェ]を生むことを怠ってはならない。声はいつでも、早い動きも保持音も巧みに歌えるようにしておかなければならないからである。

トージ／アグリーコラの場合は、マンチーニのように独立した項を設けてはおらず、言及もわずかであるが、歌手が備えておくべき歌唱法の一つであることは明らかである。

以上のことから、この独唱曲は、第 13 番のアリエッタよりも、さらに装飾的要素が多く含まれ、完全に歌詞の音楽表現から逸脱し、スザンナという役柄も「ブッフア役」の枠組みから脱線していると言えよう。しかし、多くの装飾的特徴から、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。

## まとめ

ここまで、フェッラレーゼが歌った《フィガロの結婚》の再演版のスザンナの楽曲を見て来た。モーツァルトは初演歌手の実際の声を聞いてから、特に独唱曲を作曲していることは既に述べたが、再演で歌手が変わった時にも、その歌手に合う楽曲を書くという姿勢は貫かれ、フェッラレーゼに合わせて初演版にはないメリスマやフェルマータを取り入れた。また、音域については、高音は初演と変わらないが、低音域はさらに広げられた。フェッラレーゼ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ないと言えよう。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、スザンナという「ブッフア役」のキャラクターの枠組みを崩さない範囲の中で、フェッラレーゼの特色が生かされたと考えられる。しかし、歌手のコロラトゥーラのテクニックやトリルなどの装飾を楽曲に生かした結果、スープレット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。」と指摘しているものもある（セイディ 2006 : 570）。

実際に、今日の上演でもあまり歌われることはない<sup>163</sup>。こうしたフェッラレーゼのために

---

<sup>163</sup> モーツァルトの生誕 250 年を記念して行われた 2006 年のザルツブルク音楽祭の公演（7月 22 - 26 モーツァルトハウス、ニコラウス・アーノンクール指揮、クラウス・グート演出、ウィーン・フィルハー

書かれた楽曲を見ると、モーツァルトが彼女をコロラトゥーラのテクニックを得意とした歌手であると捉えていたことは明らかである。さらに、ストーラスと同じく音域が広いが、フェッラレーゼの場合は特に高音が充実しているような扱いが見られた。両者が全く異なったタイプのソプラノであることは、明らかである。

---

モニ管弦楽団、スザンナ役はアンナ・ネトレプコ。)でも、歌われたのは初演版の楽曲であった。Poriss の『*Changing the score*』では、1998 年秋に、アメリカのメトロポリタン歌劇場で《フィガロの結婚》が上演された際、スザンナ役を歌ったチェチーリア・バルトリが再演版の楽曲を完璧に歌い上げたにも関わらず、聴衆からブーイングが起こった事例を挙げている (Poriss 2009 : 188)。これは、歌手に合わせたこの楽曲が、時に聴衆にまでも受け入れられない程、歌詞や登場人物の音楽表現から逸脱している表われである。

## 2. サリエリ《花文字 La cifra》のエウリッラ役

《花文字》は、サリエリがブルク劇場のために書いた新作オペラである。台本はダ・ポンテが手掛け、オペラは全2幕で構成されるドランマ・ジョコーソである。初演は1789年12月11日に行われたが、作品は聴衆には受け入れられず、何度か上演された後に打ち切れ、同年10月14日に再演が行われたが、これも失敗に終わった（Rice 1998 : 422,429）。フェッラレーゼにとって、このオペラはウィーンで始めて参加する初演作品であった。また、彼女がサリエリのオペラを歌ったのは、1786年の《やきもち焼きの学校》以来であるが、これは再演への登用だったため、サリエリの新作オペラを創唱するのは初めての事である。

この《花文字》を、サリエリ、ダ・ポンテの両者がフェッラレーゼを念頭に手がけた事は先ほども少し触れたが<sup>164</sup>、第2幕が収められた自筆譜の第2巻の2ページ目には、第2幕についてサリエリのコメントが次のように書き記してある（第2巻冒頭）<sup>165</sup>。

器楽伴奏によるレチタティーヴォ〈ついに私は独り *Alfin son sola*〉とロンド〈独り悲しく *Sola e mesta fra i tormenti*〉。これらの楽曲は高貴なセリアのスタイルであるが、それらを歌う人に合わせて、そしてその歌手がおかれた状況に合わせて書かれた。特に有名なプリマ・ドンナ（マダム・フェッラレーゼ）のために作曲されたからである。彼女はそれらを非常に見事に歌い、大いなる賞讃を得ることが出来た（日本語訳は執筆者）。

〈ついに私は独り〉は、フェッラレーゼが歌ったエウリッラ役のロンドである。作曲家自身の言説は「宛て書き」の事実を大きく裏付けるものであり、実際にどのような楽曲であったかは後で取り上げる。また、このエウリッラ役は羊飼いの娘であるが、大人になって実は伯爵の令嬢であることが判明し、高貴な血筋と幼少から羊飼いとして育てられた環境との間で葛藤する姿が描かれ、「ブッフア役」と「セリア役」の両面を持つ役どころである。

なお、《花文字》の初演スコアはオーストリア国立図書館に所蔵されているが、本研究ではそのデジタル楽譜を使用し<sup>166</sup>、筆者が現代譜に直したものを譜例として挙げる。また、台

---

<sup>164</sup> 本文 p.137 を参照。

<sup>165</sup> Rice 1998 の英語訳を参照（Rice 1998 : 485-486）。

<sup>166</sup> 第1幕：

[http://archiv.onb.ac.at:1801/view/action/nmets.do?DOCCHOICE=3993152.xml&dvs=1448101811139~335&locale=ja&search\\_terms=&adjacency=&VIEWER\\_URL=/view/action/nmets.do?&DELIVERY\\_RULE\\_ID=1&usePid1=true&usePid2=true](http://archiv.onb.ac.at:1801/view/action/nmets.do?DOCCHOICE=3993152.xml&dvs=1448101811139~335&locale=ja&search_terms=&adjacency=&VIEWER_URL=/view/action/nmets.do?&DELIVERY_RULE_ID=1&usePid1=true&usePid2=true)



本はコピストのフンケ Christian Friedrich Funke (1760-1799) による写しをドレスデンのオペラアーカイブが所蔵しており、そのデジタル化されたものを使用する<sup>167</sup>。以下の表4は、フェッラレーゼが創唱したエウリッラ役の楽曲についてまとめたものである。

表4：サリエリ《花文字》エウリッラ役の楽曲<sup>168</sup>

曲種	題名	速度標語	拍子	調	最低音	最高音
第1幕						
2.	皆さんどうぞ Miei Signori in cortesia	Un poco andante	2/4	C-dur	d <sup>1</sup>	g <sup>2</sup>
記載なし	ああ、涙をお拭きください Deh tergete	標記なし	6/8	C-dur	h	c <sup>3</sup>
13.フィナーレ Finale	全ては運命の地に Tutti al posto destinato	Allegro	4/4	D-dur	f <sup>1</sup>	h <sup>2</sup>
第2幕						
17.	私はお砂糖よりも甘い Son piu dolce assai di zucchero	Un poco andante	2/4	D-dur	c <sup>1</sup>	f <sup>2</sup>
19.	1番愛する人の口づけを Lo voglio baciare da sera a amattino	Andantino	3/8	B-dur	c <sup>1</sup>	f <sup>2</sup>
21.	謙虚なその眼 Modesto e quell ciglio	Un poco andante	2/4	A-dur	c <sup>1</sup>	f <sup>2</sup>
26.ロンド <sup>169</sup> Rondò	独り悲しく Sola e mesta fra i tormenti	Un poco lento	2/2	F-dur	h	h <sup>2</sup>
27.フィナーレ	美しい新妻に万歳 Evviva la bella sposina novella	Allegro	6/8	B-dur	e <sup>1</sup>	f <sup>2</sup>

第2幕：

[http://archiv.onb.ac.at:1801/view/action/nmets.do?DOCCHOICE=3985523.xml&dvs=1447771589292~896&locale=ja&search\\_terms=&adjacency=&VIEWER\\_URL=/view/action/nmets.do?&DELIVERY\\_RU LE\\_ID=1&usePid1=true&usePid2=true](http://archiv.onb.ac.at:1801/view/action/nmets.do?DOCCHOICE=3985523.xml&dvs=1447771589292~896&locale=ja&search_terms=&adjacency=&VIEWER_URL=/view/action/nmets.do?&DELIVERY_RU LE_ID=1&usePid1=true&usePid2=true)

<sup>167</sup> <http://digital.slub-dresden.de/werkansicht/dlf/75744/12/>

<sup>168</sup> 曲種が空欄のものは、自筆譜に曲種の指示がないものである。

<sup>169</sup> この曲について、Rice はロンドと捉えている (Rice 1998 : 450)。サリエリの自筆譜のうち、この楽曲のページにそのような標記がないが、自筆譜冒頭のサリエリの注釈にはこの曲をロンドと表記している為、これを採用したい。

エウリッラ役には、一貫して独唱曲として書かれたものが2曲（第1幕の〈ああ、涙をお拭きください *Deh tergete*〉と、第2幕のロンド〈独り悲しく *Sola e mesta tra i tormenti*〉）がある。それ以外の第2番、第17番、第19番の楽曲は、エウリッラのソロから始められ、一見独唱曲のように見えるが、後半が合唱やその他の登場人物によって歌い継がれている、いわゆるペルティキーニ *pertichini*<sup>170</sup>である。第21番はグアルティエーロ役と曲の冒頭から掛け合いで始まり、終始第三者の介入なしに二重唱のように歌われるが、サリエリの自筆譜に二重唱という標記はない。これらのエウリッラ役における楽曲の最高音は、第1幕の〈ああ、涙をお拭きください〉の  $c^3$  であり、一般的なソプラノの音域を高い方に上回っていることに注目したい。また、第13番フィナーレや、26番のロンドでは  $h^2$  が歌われ、この独唱曲でも高音域が求められているが、その他の楽曲の最高音は、一般的なソプラノの音域内に留まっている。一方最低音は、同じく第26番のロンドと第1幕の《ああ、涙をお拭きください》の  $h$  で、第1節で取り上げたストーラスのような低音はないものの、通常のソプラノの音域よりも低い、1点  $c$  を下回る低音が歌われている事は特筆すべき点である。しかし、こうした両極端の音域の特徴が、独唱曲だけにしか見られないことも指摘出来る。以下に、表4にあげた各曲を順番に考察していく。

### 2-1. 第1幕第2番《皆さんどうぞ *Miei Signori in cortesia*》

この曲はエウリッラ役のソロから始まり、リゼッタ、レアンドロ、グアルティエーロ役らによって歌い継がれていき、54小節目からは重唱が歌われる構成となっている。エウリッラ役の前半のソロ部分を見てみよう。「貧しい私達は働くのよ *meschinella nate siam per lavorar*」と歌う20小節目以降は、十六分音符や三十二分音符といった短い音価によって、メリスマティックな旋律が続いている（譜例9）。

※譜例9は次ページ参照。

---

<sup>170</sup> 「*pertichini*」とは、ソロの曲に割り込む他の登場人物の呼び名。1780年代に見られた独唱曲の傾向で、曲の中心部に合唱が用いられた（Rice 1998 : 450）。

## 譜例 9

20

mes - chi - ne - lla na - te siam per la - vo - rar mes - chi - ne - lle vi - la -  
 ne - lle na - te sia - mo na - te sia - mo a la - vo - rar.

さらに前打音やトリルも加わり、装飾が多く散見され、前に述べたような<sup>171</sup>典型的な「セリア役」の特徴が見出される（Gidwitz 1996 : 201、Rice 1998 : 87）。メリスマの多いエウリッラの旋律に対して、義姉妹として育てられているルスティコーネの実娘リゼッタのシラビックな旋律は、第1節で述べたように<sup>172</sup>、「ブッフア役」に典型的なものである。対照的な音楽によって2人の性格が区別されている（譜例10）。

## 譜例 10

32 Lisetta

La so-re-lla po-ve-re-tta le cre-an-ze po-co va, e per ciò con-tan-ta fre-tta v'a-bban-do-no ene va

中間部以降は、登場人物全員によって歌われる。この時エウリッラはスコアの最も上に位置し、主旋律を歌うが、第1節のストーラスの楽曲で多くみられたような<sup>173</sup>、他者の旋律を下回る音高はなく、あくまで主旋律だけを歌っている。そのため、重唱部分に独自の点は見い出せない。

### 2-2. 第1幕《ああ、涙をお拭きください Deh tergete》

〈ああ、涙をお拭きください Deh tergete, si tergete〉は、サリエリの自筆譜には曲種が書き記されていないが、他の登場人物や合唱が入らない、独唱曲と言えよう。この曲は二部

<sup>171</sup> 本文 p.4 を参照。

<sup>172</sup> 本文 pp.94-95 を参照。

<sup>173</sup> 本文 pp.95-96、102 を参照。

形式であり、前半は *Un poco lento*、後半は *Allegro assai* で構成されている。8分の6拍子で歌われる牧歌的な前半部では、義父ルスティコーネの愛情に応え、「約束を守り続けます *che saprommi conservar*」と歌う 22 小節目からの旋律で、「*saprommi*」が2小節目メリスマによって引き延ばされる。さらに、「*conservar*」はそれぞれ音節ごとに引き延ばされ、トリル、フェルマータでさらに拡張されている（譜例 11）。

### 譜例 11

22  
 che sa - pro - - - - - mi con - ser - var.

こうした言葉の引き延ばしは、いつかエウリッラが離れてしまうのではないかと不安を抱く義父に対して、それを諭すために効果的に説得力を持たせているように考えられる。メリスマの動きは、単なる十六分音符ではなく、三十二分音符も含んだより細かな音価であり、コロラトゥーラのテクニックが必要な部分であると言えよう。第1節で取り上げたストーリーラスの場合は、彼女のために書かれた楽曲にほとんどメリスマの動きがなかったが、フェッラレーゼの場合はメリスマの動きを見いだす事が出来る。こうした、規模の大きいメリスマティックな旋律は、「セリア役」の典型的な旋律の特徴である（Gidwitz 1996 : 201）。

一方、4分の4拍子による曲の後半部の「疑いがこの胸を打つ *Mille dubbi in petto io sento, il core palpitare*」と歌う 98 小節目からのフレーズでは、父の涙に何か予期せぬことがあるのではないかと疑うエウリッラの不安が、音高が次第に下行することで表わされている。そして、このフレーズは長めの音価でエウリッラの最低音の *h* まで到達する（譜例 12）。

### 譜例 12

98  
 in pe-tto io sen - to sen - to il co - re sen - to il co - re pal - pi - tar

譜例 12 の 105 小節目までは音域の焦点が中低音に絞られているが、その後エウリッラの旋

律は再び上行し、119小節目からは大幅な跳躍が繰り返されている（譜例13）。

### 譜例 13

119

sen - toil co - re pal - pi - tar sen - to co - re

こうした大きな跳躍は前にも述べたように<sup>174</sup>、「セリア役」の旋律に特徴的な要素として、先行研究でも認められているものである（Gidwitz 1996 : 201、Rice 1998 : 94）。ここでは、 $g^2$ から始まった旋律が $e^1$ に下行し、 $d^1$ を介して122小節目では $a^2$ に上行、さらにそこから最低音である $h$ に再び14度も下行している。また、曲の終盤で、さらにエウリッラの不安が劇的に表わされているとも言えるが、11小節に渡って繰り返されているこうした大きな跳躍のやや極端な多用は、筋の展開というよりも、声の披露に重点が置かれているようにも感じられ、フェッラレーゼの得意としたテクニックの誇示であると考えられよう。さらに、131小節目からは「打つ palpitar」が9小節に渡って引き延ばされているが、連続する八分音符のメリスマの最後に、エウリッラ役の最高音である $c^3$ が歌われている（譜例14）。

### 譜例 14

131

pal - - - - - pi - tar pal - pi - tar, si pal - pi - tar.

$c^3$ には、四分音符というある程度の音価を与えられている。そして、高音域を中心とした旋律は、曲の最後まで跳躍を繰り返し、まるでオペラ・セリアやジングシュピールの長大なアリアの締めくくりと同じように、終えている。前半は牧歌的にやや簡素な旋律にする事で、

<sup>174</sup> 本文 p.4 を参照。

羊飼いの娘として育ってきたエウリッラを描きながら、後半の劇的な、まるでオペラ・セリアのような音楽によって、実は貴族である彼女の二面性を効果的に描き出していると言えよう。これについては、Rice も次のように述べている (Rice 1998 : 450)。

この場面はフェッラレーゼの才能や経験を反映しているだけでなく、エウリッラの個性と精神状態をも描いている。(中略)〈ああ、涙をお拭きください *Deh tergete*〉はより一層効果的な音楽劇作品であり、エウリッラの個性—高貴な血筋と村娘との両面を包み込み、そしてそれらの間での葛藤を鮮やかに表現している (日本語訳は執筆)。

さらには、随所に高音やメリスマ、トリルと言った技巧が盛り込まれたこの曲には、第1節で考察したストーラスの楽曲とは異なった特徴が多く、同じソプラノであっても、様々なタイプの歌手が存在することが浮き彫りとなった。

### 2-3. 第13番フィナーレ〈全ては運命の地に *Tutti al posto destinato*〉

全ての登場人物によって歌われるフィナーレは、二部分からなり、前半は個々の登場人物がそれぞれ歌うソロ的な性格が強いもので、後半は重唱部分である。そのどちらの部分でも、エウリッラ役はスコアの最も上に配置されている。前半のソロ部分では、ここでも最高音の  $h^2$  が (八分音符ではあるが) 歌われている他は、特筆すべき点は見出せない。先ほど取り上げた独唱曲 (2-2) によって、フェッラレーゼが広い声域の持ち主であると考えられるが、後半の重唱部分になっても低音は  $f^1$  に留められているに過ぎず、他者のパートを下回る事も決していない。そして、続く第17番〈私はお砂糖よりも甘い〉、第19番〈1番愛する人の口づけを〉、第21番〈謙虚なその眼〉でも、第1幕で見られたような装飾的技法や、広い音域は採用されていない。

### 2-4. 第26番ロンド〈独り悲しく *Sola e mesta fra tormenti*〉

エウリッラ役の2つ目の独唱曲も、*Un poco Lento* と *Allegro* からなる、テンポの面で対照的な二部形式によって書かれている。

前半部は、四分音符を中心に簡素な旋律で始められるが、「畑に森に響き渡る *campi e selve risuonar*」と歌う8小節目からのフレーズでは、「森 *selve*」が  $f^2$  によって2小節半、

フェルマータを伴って延ばされた後に、三十二分音符のメリスマによってさらに拡大され、c<sup>1</sup>まで下行している（譜例 15）。

### 譜例 15

しばらく見られなかったメリスマティックな特徴が、このロンドでは再び多く見出す事が出来、前半の締めくくりにも譜例 14 と同様のフレーズが繰り返されている。このように、穏やかなテンポの中に、メリスマを取り入れているのは、前述の再演版のスザンナのロンド〈お前をあがめるものの望みに〉に共通している。Rice はこれについて、サリエリが作曲時にモーツァルトのロンドに影響を受けていることを指摘している（Rice 1999 : 483）。

Allegro の後半部では、第 1 幕の独楽曲（2－3）と同様に、大きな跳躍が繰り返されている他、79 小節目からのフレーズでは、a<sup>2</sup>からエウリッラ役の最低音である h まで 14 度下行した後に、「響く risuonar」を c<sup>1</sup>で 6 小節目間もの間ロングトーンによって引き延ばしている（譜例 16）。

### 譜例 16

「セリア役」の旋律に特徴的なロングトーンによる音の引き延ばしについては、メッサ・デイ・ヴォーチェのテクニックが必要であることを前に述べた<sup>175</sup>。頻繁な跳躍と、長い息の保持によるこの旋律は、歌唱テクニックが盛り込まれたフレーズであると言えよう。こうした極端なまでに繰り返される跳躍からは、歌手本人の音域の広さが窺えるが、歌詞の音楽表現からの逸脱をも指摘出来る。また、111 小節目からの「なぜため息をつくの Onde appressi

<sup>175</sup> 本文 pp.150-151 を参照。

「a sospirar?」では、十六分音符や三連符によるメリスマが広範囲に渡って歌われている。さらに 124 小節目からは「appressi」が連続する八分音符によって引き延ばされるが、127 小節目にはスタッカート<sup>176</sup>の指示がある（譜例 17）。

### 譜例 17

124  
on - de - appre - - - - -  
130  
- - - - - sia sos - pi - rar

スタッカートはこれまで出てこなかった指示であるが、マンチャーニは「第 12 項 アジリタ」の中で、譜例（譜例 18）を挙げて次のように述べている（マンチャーニ 1990 : 152）。

極めて難しい型の中で最初に扱うのは、〈マルテッラータ〉[鉄槌で打たれた]としばしば呼ばれているものである。これは幾つかの音を同じように打つことで成り立っている。従って声は均等の音を何回も叩く必要があり、四音ごとに、初めの一音は高音を強打し、あとの三音は低音の同じ高さを刻みこまねばならない。この型のアジリタの完璧な演奏は、最も難しい。成功するには極めて敏捷な声と、素質と、物事に没頭できる特別な適正が必要であり、困難を克服するための飽くことない訓練が欠かせないからだ。（中略）必要なのは、フィアト[気、息]を完璧に持ちこたえ、[音を]切り離し *distaccare*、難なく繰り返せる、そのようなアルテを習得していることである。そして、〈マルテッラータ〉のすべての音を明瞭に出すために、完璧なイントナツィオーネ<sup>176</sup>をしていなければならない（原文まま）。

### 譜例 18

27.  
Andante Allegro

<sup>176</sup> マンチャーニの教則本の中では、「音取り」を意味している。



このように、スタッカートは「極めて難しい型」と述べられ、装飾的要素の1つとして見過ごすことは出来ない。さらに、譜例 17 はもともと、*Allegro* の速度標語の中で、連続する八分音符によるメリスマだけでも非常に技巧的なフレーズであるにも関わらず、そこにスタッカートが加わることで、より高度な、様々な装飾を歌うテクニックが複合している部分であると言えよう。まるでオペラ・セリアのアリアのような後半部は、エウリッラの心情の吐露よりも、技巧の披露に傾いているとも指摘出来よう。

オペラの終幕である第 27 番フィナーレ〈美しい新妻に万歳 *Evviva la bella sposina novella*〉は、ソロ部分にも重唱部分にも独自の点がないため、特に考察はしない。

## まとめ

ここまでは、フェッラレーゼが創唱したサリエリの《花文字》のエウリッラ役の楽曲を見て来た。羊飼いの娘でありながら、実は貴族の身分であるという役柄は、オペラ・ブッフアにおける「セリア役」に位置している。実際に楽曲を考察すると、「セリア役」に典型的な要素ばかりであった。サリエリは独唱曲において、彼女の広い音域、特に3点の付く高音の  $c^3$  や  $h^2$  を楽曲に取り入れられた。さらに広範囲によるメリスマがふんだんに盛り込まれた他、トリルやフェルマータも随所に見られ、独唱曲は非常に装飾的であり、歌詞の音楽表現を完全に逸脱していると言えよう。その一方で、独唱曲以外にはこうした独自の点は見いだせなかった。この事からサリエリは、歌手の特性を独唱曲に反映しているが、重唱曲では歌手への配慮よりも声部の構成に重点を置いていると考えられる。反対に、「ブッフア役」の要素は含まれていない。

*Rice* はエウリッラの第 26 番のロンドを、同年に彼女のために書かれたモーツァルトの《フィガロの結婚》のスザンナ役の再演版のロンドと比較している。*Rice* は「既存の役柄に制限を課す事なしに、モーツァルトよりもプリマ・ドンナとしての才能を活用することが出来ている」（日本語訳は執筆者）と述べている他（*Rice* 1998 : 484-485）、「〈独り悲しく〉の中でサリエリがフェッラレーゼに要求した音域は、〈お前をあげめるものの望みに〉の音域を両方向に半音ずつ広げたものである。」（日本語訳は執筆者）と述べ（*Rice* 1998 : 485）、サリエリがモーツァルトよりもフェッラレーゼの特質を楽曲に反映していると捉えている。両ロンドは同年に作曲されたものであり、曲のつくりも非常に似ているが、《フィガロの結婚》の場合は既にオペラ全体が出来あがった後で、アリアだけが逸脱しない限度の中でフェッラレーゼの特質を反映させたと考えられないだろうか。また、完全に「ブッフア役」のス

ザンナと、ブッフアとセリアのどちらの面も持つエウリッラでは、音楽的特徴が異なるのは当然であり、スザンナにオペラ・セリアのキャラクターのような楽曲が与えられるとは考えにくい。

しかし、サリエリの《花文字》の楽曲を考察することで、サリエリがフェッラレーゼを高音やコロラトゥーラのテクニックを持っている歌手であると捉えていること、またそれらがバーニーを始めとする言説と結びついている事から、フェッラレーゼの得意とした歌唱能力が明らかとなった。

### 3. モーツァルト《コシ・ファン・トゥッテ *Così fan tutte*》のフィオルディリージ役

最後に、フェッラレーゼが初演を務めた《コシ・ファン・トゥッテ》のフィオルディリージ役を考察する。《コシ・ファン・トゥッテ》(以下《コシ》)が初演されたのは1790年1月26日で、前述の《花文字》に続くブルク劇場の新作オペラである。台本は、モーツァルトの前作《ドン・ジョヴァンニ》と同様にダ・ポンテである。また、《花文字》では義姉妹役として共演していたドロテア・ブッサーニがデスピーナ役を務めており、《コシ》でもフェッラレーゼが「セリア役」、ブッサーニが「ブッファ役」という同じ役どころである。さらにはフランチェスコ・ベヌッチ、ヴィンチェンツォ・カルヴェージも、《花文字》から続投して新作オペラに出演している。

このオペラは、番号曲が全部で32曲と非常に多く、その内容もアリアから二重唱、三重唱、五重唱、六重唱など多岐にわたっている。登場人物がわずか6人にも関わらず、こうした重唱の多さはこのオペラがいわゆる“アンサンブル・オペラ”<sup>177</sup>と呼ばれる所以であろう。

フェッラレーゼが歌ったフィオルディリージ役は、フェラーラ出身でナポリに住む姉妹のうち姉であり、彼女には侍女のデスピーナが仕えているため、スープレットの役柄よりも身分の高いキャラクターである。

なお、使用楽譜は国際モーツァルトウム財団が発行し、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18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 Faye Ferguson (生没年不詳) と Wolfgang Rehm(1929-2017)で、ウィーン初演の自筆原稿をもとに1991年に作成された。

以下の表5は、フィオルディリージ役の楽曲をまとめたものである(作表は執筆者)。

表5：フェッラレーゼが歌ったフィオルディリージ役の楽曲

曲種	題名	速度標語	拍子	調	最低音	最高音
第1幕						
4.二重唱 Duetto	ああ、妹よ、ご覧、Ah guarda, sorella	Andante	3/7	A-dur	h	b <sup>2</sup>
5.五重唱 Quintetto		Andante	2/2	B-dur	d <sup>1</sup>	as <sup>2</sup>

<sup>177</sup> 海老澤 1991 : 143。

ああ、この足は <i>Sento oddio, che questo piede</i>					
8. 五重唱 <i>Quintetto</i> 毎日手紙を書いてね <i>Di...Scri...ver... mio...</i>	Andante	4/4	E-dur	f <sup>1</sup>	g <sup>2</sup>
10. 三重唱 <i>Terzetto</i> 風よおだやかになれ <i>Soave sia il vento</i>	Andante	2/2	E-dur	e <sup>1</sup>	a <sup>2</sup>
13. 六重唱 <i>Sestetto</i> 可愛いデスピーナちゃん <i>Alla bella Despinetta</i>	Allegro	4/4	C-dur	e <sup>1</sup>	a <sup>2</sup>
14. アリア <i>Aria</i> 岩が不動であるように <i>Come scoglio</i>	Andante Maestoso	4/4	B-dur	a	b <sup>2</sup>
18. フィナーレ <i>Finale</i> 今や私にとって人生は <i>Ah che tutta in un momento</i>	Andante	2/4	D-dur	cis <sup>1</sup>	a <sup>2</sup>
第2幕					
20. 二重唱 <i>Duetto</i> あの髪の褐色の方をとるわ <i>Prenderò quel brunettino</i>	Andante	2/4	B-dur	a	b <sup>2</sup>
25. ロンド <i>Rondò</i> お願い、許して恋人よ <i>Per pietà , ben mio perdona</i>	Adagio	4/4	E-dur	h	h <sup>2</sup>
29. 二重唱 <i>Duetto</i> もうすぐ私の誠実な婚約者の <i>Fra gli amplessi in pochi istanti</i>	Adagio	2/2	A-dur	e <sup>1</sup>	a <sup>2</sup>
31. フィナーレ <i>Finale</i> 早くやって皆さんがた、 <i>Fate presto, o cari amici,</i>	Allegro assai	4/4	C-dur	es <sup>1</sup>	a <sup>2</sup>

フィオルディリージ役には2曲の独唱曲が歌われ、そのうち1つはロンド<sup>178</sup>であり、彼女がこの作品において「セリア役」であることは明らかである。また重唱も多く、二重唱から五重唱まで形態は様々だが、その楽曲数は妹のドラベツラ役と全く同じであるため、数量的な優遇はなされていない。これらの最高音は第25番のロンド〈お願い、許して恋人よ *Per*

<sup>178</sup> 本文 pp.148-149 を参照。

pietà, ben mio perdona) の h<sup>2</sup>であり、前述の《花文字》のような3点の付く高音はない。しかし、独唱曲に限らず、どの楽曲でもほぼ全てで a<sup>2</sup>が歌われていることがサリエリと異なっている点である。一方、最低音の a は、第 14 番のアリア〈岩が不動であるように Come scoglio〉や、第 20 番の二重唱〈あの髪の褐色の方をとるわ Prenderò quel brunettino〉で歌われ、独唱曲・重唱曲のどちらにも歌手の広い音域が反映されていると言えよう。また低音については、次に低い h が第 1 幕にフィオルディリージが登場してすぐに歌う第 4 番の二重唱〈ああ、妹よ、ご覧、Ah guarda, sorella〉で歌われている他、第 25 番のロンドでも歌われている。このように、独唱曲だけでなく重唱曲でも低音が歌われることも、サリエリと異なっている。なお、フィオルディリージの楽曲は多い為、表 5 にあげた曲の中から特徴を見出せるものとして、第 4 番二重唱、第 5 番五重唱、第 14 番アリア、第 20 番二重唱、第 25 番ロンドを順番に考察していく。

### 3-1. 第 4 番二重唱〈ああ、妹よ、ご覧、Ah guarda, sorella〉

フィオルディリージ役は、彼女の妹ドラベツラと共に、第 4 番の二重唱によって初めて舞台に姿を見せる。Andante で書かれた曲の前半は、掛け合いによって互いに恋人への気持ちを吐露している。フィオルディリージが「勇士と愛人の風貌を兼ねそなえているわ Si vede un semblante, guerriero, ed amante」と歌う 59 小節目からのフレーズでは、「そして ed」がこの曲の最低音である h で歌われている（譜例 18）。一見この h は十六分音符であるため短い音価に思えるが、a piacere と表記して歌手が自由に歌うことを許しているため、譜面に書かれているよりも長く歌われることも考えられる（譜例 19）。

#### 譜例 19

59  
Si ve - de un sem - bian - te guer - rie - ro, ed a - man - te.  
a piacere

Allegro に変わった曲の後半からは、「愛は一生私に気苦労をかけるわ Amore mi faccia, Vivendo penar」と、ドラベツラと音を重ねて歌う。ここではドラベツラにも主旋律が与えられているため、その場合フィオルディリージは彼女より低い、a を含んだ旋律を歌っている（譜例 20）。

譜例 20

107 *Fiordiligi*  
A - mo - re mi fac - cia vi - - ven - do pe - nar, A - mo - re mi fac - cia vi - ven - do pe -

*Dorabella*  
A - mo - re mi fac - cia vi - - ven - do pe - nar.

119  
nar

Se que - sto mio co - re mai can - gia de - si - o, A - mo - re mi fac - cia vi - ven - do pe - nar.

サリエリのオペラでは決して見られなかった、下のパートを下回る旋律を歌うことによって、重唱曲でもフェッラレーゼの低音を生かすことが可能となっている。また譜例 20 のフィオルディリージの旋律は、111 小節目で a まで下行したものが、続く小節から再び上行し、119 小節目からは「気苦労 penar」を 9 小節間も延ばし、a<sup>2</sup>を披露している。2 オクターヴもの広い音域が集約された旋律が、早くも登場の二重唱から歌われることは、広い音域の持ち主であるフェッラレーゼにとっては容易いものと想像出来よう。

### 3-2. 第6番五重唱〈ああ、この足は Sento oddio, che questo piede〉

続く第5番では、フィオルディリージ、ドラベッラ、フェランド、グリエルモ、そしてアルフォンソの5人によって歌われる。その中でフィオルディリージはスコアの最も上の声部に位置している。この曲でフィオルディリージのソロ部分はないが、90 小節目で「誰が人生を愛することが出来ようか Chi mai puo la vita amar」と5人全員で歌った際、彼女の旋律にのみ十六分音符によるメリスマの動きが見られることは、注目すべき点である(譜例 21)。

※譜例 21 は次ページ参照。

譜例 21

90 *p*  
*Fiordiligi*  
 Chi può mai la vi - ta a-mar!  
*Dorabella*  
 Chi mai può la vi - ta a-mar  
*Ferrando*  
 Chi mai può la vi - ta a-mar! Ch  
*Don Alfonso*  
 Chi mai può la vi - ta a-mar!  
*Guglielmo*  
 Chi mai può la vi - ta a-mar!

また、92、93 小節目では、この曲でも 1 つ下の段を歌うドラベッラの旋律を下回っている。一方、続く第 10 番の三重唱や第 13 番の六重唱でもソロ部分もないが、上記のような独自の旋律も見られず、重唱としての機能に準じているに過ぎない。

3-3. 第 14 番アリア〈岩が不動であるように *Come scoglio*〉

次に、フィオルディリージのアリアを見て行こう。Andante Maestoso で書かれたアリアの前半で「岩礁がじっと動かないように *contra i venti, e la tempesta*」と歌う冒頭の旋律に、早くも  $c^1$  よりも低い  $a$  が二分音符によって延ばされている（譜例 22）。

譜例 22<sup>179</sup>

10  
 con - tra i ven-ti, e la tem - pe-sta. e la tem - pe - - sta,

アリアの前半部から 10 度以上の跳躍が繰り返されている。「セリア役」に特徴的な大幅な跳躍は、サリエリの《花文字》と同じく、フェッラレーゼの広い音域を、跳躍を交えて充分な程に披露していると言えよう。教則本でも、これらの跳躍が高度なテクニックを要することは確認してきた。また、15 小節目にはフェルマータが置かれ、カデンツァを歌うことが

<sup>179</sup> 14 小節目の全音符は、自筆譜でも  $b^1$  と  $b^2$  の両方が書かれ、どちらを歌うかは演奏者に委ねられている (Mozart 2007 : 192)。

認められているが (Ferguson / Rehm 1991 : 186)、アリアの冒頭から装飾的要素や跳躍など、歌唱テクニックが盛り込まれていることは特筆すべき点である。

譜例 22 のような低音は、随所に見られる。64 小節目では、「嵐 la tempesta」がこのアリアで最も低い *b* を二分音符の同音反復によって 2 回歌われる。これは、フィオルディリージの操の固さを強調しているが、歌手の低音がを十分に生かされているとも言えよう (譜例 23)。

### 譜例 23

62  
con - - tra i ven - ti, e la tem - - pe - sta,

また、62、64 小節目のように、十六分音符のメリスマが旋律に含まれていることも指摘できるが、「そしてもういけない望みを厚かましく、おしとうそうとしないで！ E una Barbara speranza, Non vi renda audaci ancor!」と歌う、Più allegro の後半部ではさらに際立った例を指摘できる。94 小節目からの 7 小節間にも渡る長いフレーズ中では、「望み speranza」が三連符のメリスマの上行・下行の繰り返しによって引き延ばされている (譜例 24)。

### 譜例 24

94  
Fi. spe - ran - - - - - za

この三連符は装飾的な旋律の一つであり、トージ/アグリーコラが 3 つの八分音符を均一に歌うことに多くの項目を設けて説明していたことは既に述べた<sup>180</sup>。再演版のスザンナの

<sup>180</sup> 本文 pp.96-97 を参照。



ロンド〈お前をあがめるものの望みに〉と共通する特徴であり、さらには《花文字》に見られたものと同様である。しかし、b から g<sup>2</sup>までの 13 度に渡り、これまで見て来た三連符の例の中でも最も音域が広い。

アリアの締めくくりには最高音の b<sup>2</sup>が 120 小節目では全音符、123 小節目では二分音符によって長く延ばされ、高音を披露する場も与えられている（譜例 25）。

### 譜例 25

118  
non vi ren - da au - da - - - - - ci an -  
121  
cor, au - - da - - ci an - cor, au da - ci an - cor.

跳躍を繰り返しながらアリアを締めくくるのは、《花文字》のエウリッラの独唱曲と全く共通しており、オペラ・セリアの特徴がこのアリアにも反映されていると言えよう。ここまで、フィオルディリージの 1 つ目のアリアを見て来た。再演版のスザンナの楽曲で見られていた特徴が、この「セリア役」に合わせてどれも拡大されていると言えよう。

### 3 - 4. 第 20 番二重唱〈あの髪の褐色の方をとるわ Prenderò quel brunettino〉

第 2 幕でも、フィオルディリージとドラベッラによる二重唱が歌われる。第 1 幕の二重唱と同様に、フィオルディリージは時にドラベッラの旋律の下を歌い、最低音の a はフェルマータによって延ばされている（譜例 26）。

### 譜例 26

28  
Fiordirigi  
pro - ve - - rò  
Dorebella  
pro - ve - - rò  
31

その一方でこの二重唱の最高音  $b^2$  は、曲の最後で何度も繰り返され、両極端の音域がどちらも拡張されている。

### 3-5. 第25番ロンド〈お願い、許して恋人よ *Per pietà, ben mio perdona*〉

次にフィオルディリージの2つ目の独唱曲である第26番のロンドを見てみよう。冒頭の「お願い、許して恋人よ *Per pietà, ben mio perdona*」と歌う下行形のフレーズは、早くもフィオルディリージの最低音  $h$  に到達するもので、さらにこのアリア中で  $h$  は何度も歌われる（譜例27）。

#### 譜例 27

1  
 Per - pie - tà, ben mio, per - do - na al - l'er - ror d'un al - ma a -  
 4  
 - man - te; fra - que - st'om - bre, e que - ste pian - te,

第1幕のアリア（3-3）でも跳躍のテクニックが披露されていることを指摘したが、このロンドでも跳躍は非常に多く取り入れられている。16小節目から「私の恥ずかしい思い出を消してくれるでしょう *che vergogna e orror mi fa*」と歌うフレーズでは、17小節目で  $a^{is}$  から  $e^2$  へ12度跳躍し、即座に1オクターヴ下の  $e^1$  へ下行している（譜例28）。さらに19小節目では「恥ずかしい *vergogna*」が  $h$  から  $fis^2$  へ12度跳躍しているなど、「胸声」と「ファルセット」の自在な使い分けが必要とされる部分である。

#### 譜例 28

16  
 che ver - go - gna e or - ror mi fa, che ver - go - gna,  
 19  
 - che ver - go - gna e or - ror mi fa.

ロンドは35小節目から *Allegro moderato* の後半部へ移る。これまでのフィオルディリー

ージの楽曲で、何度も最低音として歌われていた a には、この後半部で最も際立った例を見ることが出来る。それは 65 小節目のフレーズで<sup>181</sup>、付点のリズムと共に下行し、「fa」には二分音符にフェルマータが付けられている（譜例 29）。

### 譜例 29

64  
bran-za, che ver-go-gna e or-ror mi-fa.

このように、フェルマータが一点音の下の低音に集中して付けられ、フェッラレーゼが低音を十分に披露する機会が与えられている。また、終盤にはメリスマの動きも多く見られ、しかも十六分音符と三連符の両方の型が歌われている（譜例 30）。

### 譜例 30

94  
Si do-vea mi-glior mer-ce-de, ca-ro be-ne, al tuo can-dor,

99  
ca-ro be-ne, al tuo can-dor,

最後に、ロンドの締めくくりにはトリルが多用されている。「いとしい人、あなたの清らかさに対しては Caro bene, al tuo candor」と歌う 113 小節目からのフレーズでは、「bene」に 115・116 小節目で全音符にトリルが付けられ、装飾的に引き延ばされている（譜例 31）。

### 譜例 31

113  
ca-ro be-ne, ca-ro be-ne, al tuo can-dor.

117  
ne, al tuo can-dor.

<sup>181</sup> 歌詞は譜例 28 と同様である。

引き延ばされた「bene」は 117 小節目から一旦 h まで下行するが 118 小節目に 2 オクターヴ上の h<sup>2</sup>まで上行し、「あなた tuo」にもトリルが付けられ、2 小節間引き延ばされて、この曲を閉じている。

ここまで、第 25 番のロンドを考察したが、各所にフェッラレーゼの声を披露するための装飾的要素が多く含まれていると言えよう。しかし、こうした要素は、どれも高度なものであると共に、コロラトゥーラのテクニックを詳細に明示することが出来た。

## まとめ

本節では、フェッラレーゼがフィオルディリージ役を歌った、モーツァルトの《コシ・ファン・トゥッテ》の楽曲を見て来た。《フィガロの結婚》の再演に際して、モーツァルトがフェッラレーゼに「宛て書き」したスザンナ役のアリアよりも、さらに多くの装飾的要素を指摘する事が出来た。既に述べたように、《フィガロの結婚》のスザンナはスープレットの役柄であるため、それに準じた音楽でなければならない。そのためフェッラレーゼのコロラトゥーラのテクニックや、広い音域は必要最低限に抑えられたと言えよう。一方で《コシ》のフィオルディリージは、ロンドを与えられている事からも分かるように、物語の主演であり、オペラ・ブッフアにいながら「セリア役」の登場人物であったため、その音楽にはスザンナ役には必要とされなかった、それでいてフェッラレーゼが得意とした歌唱テクニックや広い音域が多いに取り入れられた。こうした全く違った特徴から、明らかな「宛て書き」が認められよう。特に、トリルや連続する十六音符のメリスマ、三連符、トリル、フェルマータによる自由装飾等、様々な装飾的要素が盛り込まれており、フェッラレーゼの得意としたコロラトゥーラのテクニックを、より具体的に示すことが出来た。

また、こうした装飾的要素は、独唱曲だけでなく、フィナーレを含む重唱曲にも取り入れられ、どの曲種でも披露されている事は、これまで見過ごされて来た点である。

18 世紀を通して、オペラ・ブッフアには「オペラ・セリア的要素とオペラ・ブッフアの要素との相互浸透は、全体を通じて認められる」と述べられているように（セイディ 1980: 487）、オペラ・ブッフアの中に「ブッフア役」と「セリア役」の両方が登場するようになった。これはオペラ・セリアの衰退に伴い、行き場をなくした「セリア役」達が、新たにオペラ・ブッフアの中で活躍しなければならなくなったのである。しかし、こうした「セリア役」がいなければオペラ・ブッフアが成立しなくなったとも言える。オペラ・ブッフアにおいて、

「オペラ・ブッフアの歌い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能に長じていなかった」（セイディ 1980：487）と述べられているように、従来の「ブッフア役」を歌う歌手は、特筆すべき高音や装飾的なテクニックを最も得意とするタイプではない為、そうした歌唱能力は「セリア役」を務める歌手に全て委ねられる。即ち、オペラ・ブッフアは、「セリア役」を務める歌手の高い歌唱能力がなければ成立しないのである。こうした際立った歌唱力は、第1節で扱ったストーラスと共に、ソプラノの2つのタイプをはっきりと分け、両者の高い歌唱能力が1つのオペラ・ブッフアの中で「ブッフア役」、「セリア役」の2人の女性の共存を実現させたと言えよう。彼女が誰の愛人だったとしても、際立った高音と歌唱能力の持ち主であったことは、明白である。

### 第3節 ヴィンチェンツォ・カルヴェージ Vincenzo Calvesi(生没年不明)

テノール歌手のカルヴェージは、ローマで生まれた。彼の歌手活動については、1777年のカーニヴァルの時期にローマで出演したハイベルガーJoseph Heiberger(生没年不明)の《大佐夫人 Il colonnello》のリナルド役が、最初の舞台出演とされている(Link 2011:22)。このカーニヴァルでは、カルヴェージはアンフォッシの《ずうずうしい野次馬 Il curioso indiscreto》の初演でコンティエーノ役を歌った。1779年の同地のカーニヴァルでは、ピアンキの《苦しめられた無実 L'innocenza perseguitata》<sup>182</sup>のフロリンド役と、アッコリンボーニ Angostino Accorimboni (1739-1818) のドラマ・ジョコーソ《緑の城のマルケーゼ公爵 Il marchese di Castel Verde》のマルケーゼ役を創唱した(Link 2011:23)。さらにこの時期には、同じくローマのダーメ劇場で、サリエリのインテルメッツォ《思いがけない出発 La partenza inaspettare》<sup>183</sup>にも出演し、サリエリはこの上演を聴いていた(Rice 1998:340)。同年11月26日にはトリエステのカーニヴァルにおいて、サリエリの《やきもち焼きの学校》<sup>184</sup>の伯爵役を歌った(Link 2011:9)。この公演を聴いたツィンツェンドルフは1779年11月26日付で、「メッツォ・カラッテレーのカルヴェージは、アリア〈どんな世界も私にとって A me par che il mondo sia〉や、二重唱〈この良く似た光景 Quel vision e da ritratto〉で全ての人を魅了した。カルヴェージは澄んだテノールの声で、驚くほど明確に表現する」(日本語訳は執筆者)と日記に書き記している(Rice 1998:340)。同役は翌1780年の春にヴェローナでも歌っており(Link 2011:22)、この役はカルヴェージが成功した役の重要な1つと捉えられている。なお、サリエリもこの公演を聴いており(Rice 1998:340)、2度もカルヴェージの演奏を聴く機会を得ており、彼が自身のオペラを創唱する以前に、既に彼の歌唱の特性を捉えることが出来たと考えられる。

1781年から1784年は、一旦ドレスデンに活動の拠点を移したものの、1784年からは再びイタリアに戻った。この時期には初演のオペラ作品への出演はない。

1785年からは、ウィーンのブルク劇場のオペラ・ブッフア団に参加し、同年4月20日に、パイジェットの《ヴェネツィアの王テオドーロ》の再演でのサンドリーノ役で、ウィー

---

<sup>182</sup> Link 2011 ではドランマ・ジョコーソと表記されているが、『*The New Grove Dictionary of Music and Musicians*』第2版では、オペラ・ブッフアと表記され(Bowman/Maccrickerd 2001:513)、もう少し広義に捉えられている。

<sup>183</sup> 初演は1779年のカーニヴァルに、ローマのヴァッレ劇場で行われた(Hettrich,Rice 2001:153)。Link 2011 には、この出演についての記載がない。

<sup>184</sup> 初演は1779年のカーニヴァルの時期に、ヴェネツィアのサン・モイゼ劇場で行われた(Hettrich,Rice 2001:153)。

ン・デビューを果たした。カルヴェージはすぐに初演のオペラ作品に連続で出演し、同年6月1日はスティーヴン・ストーラスの《不満な妻》のカシミール役、10月12日にはサリエリの《トロフォーニオの洞窟》のアルテミドーロ役を創唱した。ツィンツェンドルフは、《トロフォーニオの洞窟》を初演以降も1週間に一度は劇場へ見に通い、カルヴェージについて「カルヴェージは素晴らしく完璧に見えた」(日本語訳は執筆者)と日記に記し(Rice 1998: 369)、その演奏を評価している。

1786年 - 1787年のシーズンでは、11月17日にマルティン・イ・ソレルの《珍事》のジョヴァンニ役、そして翌12月27日にはスティーヴン・ストーラスの《いかがわしさ》にエウフェーミオのシラクーザ役と、続けざまに創唱した。マルティン・イ・ソレルの《珍事》の補遺アリア〈つれない人を追って *Seguir degg'io chi fugge*〉は、カルヴェージのために書かれたと考えられているため(Link 2011: 18)、後で考察したい。また、ストーラスのオペラへは、前年の《不満な妻》から連続の登場となる。

1787年 - 1788年のシーズンも新作オペラへの出演が多く、ブルク劇場で上演された3つの新作オペラ<sup>185</sup>のうち、2つに出演した。7月28日に初演されたマルティン・イ・ソレルの《ディアーナの樹》のエンディミオーネ役と、翌1788年1月8日に初演されたサリエリの《オルムスの王アクスール》(以下アクスール)のアタール役である。《アクスール》の公演を聴いたツィンツェンドルフは、「私は《アクスール》を聴きに劇場へ行きました。ベヌッチ、フェッラレーゼ、二人のカルヴェージ<sup>186</sup>、そしてブッサーニの演奏はとても良かった。」(日本語訳は執筆者)と、1789年9月23日付の日記に書き記している(Link 2011: 11)。ここまででも、カルヴェージがブルク劇場において他にもテノール歌手がいるにも関わらず、彼だけが新作オペラのほとんどで主要登場人物を歌っていることは、特筆すべき点である。

1788年 - 1789年シーズンは、一旦ナポリに活動の地を移した。それまでイタリアで新作オペラに出演したのは、ローマのカーニヴァルだけであったが、ブルク劇場での活躍があっ  
てか、「プリモ・テノール *primo tenor*」と呼ばれ(Link 2011: 13, 15)、グリエルミの《高貴な羊飼いの娘 *La pastorella nobile*》のアストルフォ公爵役(1788年4月)、ファブリーツィ *Vincenzo Fabrizi* (1764-1812) の《驚きの出会い *L'incontro per accidente*》のレアン

---

<sup>185</sup> ピティッキオの《ずる賢い男 *Il Bertoldo*》、マルティン・イ・ソレルの《ディアーナの樹》、サリエリの《オルムスの王アクスール》の3作である(松田 2007: 5)。

<sup>186</sup> ヴィンチェンツォ・カルヴェージと、彼の弟のジュゼッペ・カルヴェージ *Giuseppe Calvesi* (1784-1791) を指す(Link 2011: 11)。

ドロ役(1788年夏)、そしてアンフォッシの《結婚の熱狂 I matrimoni per fanatismo》(1789年11月)のアンニバーレ役を創唱した。

1789年 - 1790年は再びブルク劇場に戻り、11月11日にサリエリの《花文字》のフィデリング役<sup>187</sup>、1790年に1月26日にはモーツァルトの《コシ・ファン・トゥッテ》のフェランド役を創唱した。このシーズンは、ブルク劇場で上演された新作オペラ2作の両方に、カルヴェージは出演しているのである。また、カルヴェージが1785年11月25日に出演したブルク劇場でのビアンキの《誘拐された村娘 La villanelle rapita》の再演にあたって、モーツァルトは2つの挿入曲を作曲している(海老澤 1991 : 174-175)。このことで、カルヴェージの歌と演技の能力を深く知ることが出来たため(Link 2011 : 9)、モーツァルトは、《コシ・ファン・トゥッテ》の作曲時には、既に彼の特性を捉えていたと考えられよう。この《コシ・ファン・トゥッテ》と、《誘拐された村娘》の挿入曲は後で考察する。

1790年の『劇評の原則』では、カルヴェージについて次のように述べられている(Link 2011 : 9、Sadie 2000 : 156)。

イタリア出身の最も素晴らしいテノールの一人である。甘く、心地良く、そして響き渡る生来の声と、型にはまる事なく、洗練され過ぎることもなく、必ず聴衆を喜ばせるテクニックを持っている(日本語訳は執筆者)。

「最も素晴らしい」と賞讃されている上記の批評において、カルヴェージが当時の代表的なテノール歌手として認められていた事がわかる。彼の声自体が甘く、心地よいものと受け取られている一方で、「必ず聴衆を喜ばせるテクニック」とは、どのようなものか、楽曲考察をすることで明らかにしたい。

ここまで、カルヴェージの経歴を追ってきた。ブルク劇場においてほぼ独占的に新作オペラに出演し続けたカルヴェージが、重要なテノール歌手であったことは明らかである。以下は、カルヴェージが出演した作品を表にまとめている。なお、初演地の「ウィーン」は全てブルク劇場での上演を指す。

---

<sup>187</sup> Link, 2011 では《花文字》の役名を「Fideling?」としているが、Rice 1998 では、1789年12月21日付けの『Gazzetta Universale』で出演歌手にカルヴェージが記載されていることを根拠に、彼をフィデリング役として考えている(Rice 1998 : 441-442)。



表1：カルヴェージが出演した作品とその役柄（下線は初演作品）<sup>188</sup>

上演年月日	作曲家	作品名	役名	言語
上演地		ジャンル		
1777.car <sup>189</sup> ローマ	ハイベルガー Heiberger	大佐夫人 Il colonnello Dramma giocoso	リナルド Rinaldo	イタリア
1777.car ローマ	アンフォッシ Anfossi	<u>ずうずうしい野次馬 Il curioso indiscreto</u> Dramma giocoso	<u>コンティノーノ</u> Contino	イタリア
1779.car ローマ	ビアンキ Bianchi	<u>苦しめられた無実 L'innocenza perseguita</u> Dramma giocoso	<u>フロリンド</u> Florindo	イタリア
1779.car ローマ	アッコリンボーニ Accorimboni	<u>緑の城のマルケーゼ公爵</u> <u>Il marchese di Catel Verde</u> Dramma giocoso	<u>マルケーゼ</u> <u>Marchese</u>	イタリア
1779.car ローマ	サリエリ Salieri	思いがけない出発 La partenza inaspettata Opera buffa	<u>不明</u>	イタリア
1779.car フィレンツェ	サリエリ Salieri	やきもち焼きの学校 La scuola de' gelosi Dramma giocoso	伯爵 Conte	イタリア
1780.11.26 ヴェローナ	サリエリ Salieri	やきもち焼きの学校 La scuola de' gelosi Dramma giocoso	伯爵 Conte	イタリア
1785.car ウィーン	ビアンキ Bianchi	誘拐された村娘 La villanelle rapita Dramma giocoso	伯爵 Conte	イタリア
1785.4.20 トリエステ	パイジェッロ Paisiello	ヴェネツィアの王テオドーロ Il re Teodoro in Venezia Dramma eroicomico	サンドリーノ Sandrino	イタリア
1785.6.1 ウィーン	ストーラス Storace	<u>不満な妻 Gli sposi malcontenti</u> Opera comica	<u>カシミーロ</u> Casimiro	イタリア
1785.10.12 ウィーン	サリエリ Salieri	<u>トロフォオーニオの洞窟 La grotta di trofonio</u> Opera comica	<u>アルテミドーロ</u> Artemidoro	イタリア

<sup>188</sup> Link 2011 : 12-13.

<sup>189</sup> カーニヴァルの意。

1785.11.22 ウィーン	ディッターズドルフ Dittersdorf	<u>エステル Esther</u> Oratorio	<u>テノール・ソロ</u>	ラテン
1786.4.8 ウィーン	ディッターズドルフ Dittersdorf	<u>ヨブ Giobbe</u> Oratorio	<u>テノール・ソロ</u>	ラテン
1786.11.7 ウィーン	マルティン・イ・ソレール Martin y Soler	<u>珍事 Una cosa rara</u> Dramma giocoso	<u>ジョヴァンニ</u> Giovanni	イタリア
1786.11.27 ウィーン	ストーラス Storace	<u>いかがわしさ Gli equivoci</u> Dramma buffo	<u>エウフェーミオの</u> <u>シラクーザ</u> Eufemio di siracusa	イタリア
1787.10.1 ウィーン	マルティン・イ・ソレール Martin y Soler	<u>ディアーナの樹 L'arbore di Diana</u> Dramma giocoso	<u>エンディミオーネ</u> Endimione	イタリア
1788.1.8 ウィーン	サリエリ Salieri	<u>オルムスの王アクスール Axur,Re d'Ormus</u> Dramma tragico	<u>アタール</u> Atar	イタリア
1788.4 ナポリ	グリエルミ Guglielmi	<u>高貴な羊飼いの娘 La pastrella nobile</u> Commedia per musica	<u>アストルフォ公爵</u> Marchese Astolfo	イタリア
1788.夏 ナポリ	ファブリーツイ Fabrizi	<u>驚きの出会い L'incontro per accidente</u> Dramma giocoso	<u>レアンドロ</u> Leandro	イタリア
1788.11 ナポリ	アンフォッシ Anfossi	<u>結婚の熱狂 I matrimoni per fanatismo</u> Dramma giocoso	<u>アンニバーレ</u> Annibale	イタリア
1789.11.11 ウィーン	サリエリ Salieri	<u>花文字 La cifra</u> Dramma giocoso	<u>フィデリング</u> Fideling	イタリア
1790.1.26 ウィーン	モーツァルト Mozart	<u>コシ・ファン・トゥッテ Così fan Tutte</u> Opera buffa	<u>フェランド</u> Ferrando	イタリア

カルヴェージが出演したオペラは、ディッターズドルフのオラトリオを除いて、全てオペラ・ブッフアである。彼が 1785 年にブルク劇場のオペラ・ブッフア団に参加してからも、出演レパートリーに大きな変化はなかったのである。これは、1785 年までブルク劇場において、オペラ・セリアやジングシュピールで活躍していたアーダムベルガーとは対照的なレパートリーである。

ここで、テノールに割り当てられた役柄について触れておきたい。『ニューグローヴオペラ事典』では次のように述べられている（セイディ 2006：810）。

モンテヴェルディの《オルフェオ》（1607）のタイトルロールを歌ったフランチェスコ・ラージ（1574-1620以降）に代表されるように、初期のオペラではテノールの声は重視されていたが、中期および後期バロックのオペラになると、英雄的な役柄はカストラートに割り当てられるようになった。テノール歌手は老人（滑稽な含みをもたされることもあった）、陽気な親友、腹に一物ある陰謀者、使者といった脇役や、さらには年老いた乳母といったトラヴェスティ役（異性役）をすら担当した。1720年代までにはときにテノールにも重要な役が与えられるようになり、古典派の時代までには中心的な役に用いられることがいっそうふつうになった。

モンテヴェルディ Claudio Monteverdi（1567-1643）の《オルフェオ Orfeo》のオルフェオ役がテノールであったように、初期のバロック・オペラにおいて、テノールはオペラ・セリアの英雄的な役、即ち主役を歌っていた。しかし、カストラートの台頭によって、テノールはその地位を彼らに明け渡すことになる。カストラートは 1650-1750 年のメタスタジオのオペラ・セリアがもてはやされた時代に、オペラの舞台に君臨していた（Jander / Steane 2001：690-691）。カストラートの代表的な役柄は、モンテヴェルディの《ポッペアの戴冠 L'Incoronazione di Poppea》（1642-43年）のネローネ役や、ヘンデルの《ジューリオ・チェーザレ Giulio Cesare》（1724年）のチェーザレ役等が挙げられ、いずれもプリマ・ドンナの恋人役であった。また、グルックの《オルフェオとエウリディーチェ》（1762年）はモンテヴェルディのオペラと題材は同じだが、グルックはオルフェオ役をカストラートにしていた事からも、テノールではなく、カストラートに主役が与えられていることが分かる。カストラートが歌ったこれらの役柄は、作品の題名役、即ちタイトルロールにもなり、主役のソプラノ歌手が「プリマ・ドンナ」と位置づけられたのと同様に、カストラートも「プリモ・ウオーモ」の肩書を求め、共にオペラを中心人物として扱われていた（セイディ 2006：814）。バロック時代において、まだプリマ・ドンナとプリモ・ウオーモの均衡が全く同等であった訳ではないが、カストラート達はプリマ・ドンナのごとく気ままに振る舞ったという（セイディ 2006：805）。一方でテノールは、《ジューリオ・チェーザレ》には存在せず、《ポッペアの戴冠》やグルックの《オルフェオとエウリディーチェ》でも、独唱曲が与えられてはお

らず、その役どころも友人や臣下といった脇役に過ぎない。しかし、1735年に初演されたヘンデルの《アルチーナ Alcina》のオロンテ役や、《アリオダンテ Ariodante》のルルカーニオ役には、独唱曲が与えられており、次第に舞台への登場回数が増えていった。

次に、『*The New Grove Dictionary of Music and Musicians*』第2版では、テノールが務める役柄は次のように位置付けられている (Jander / Steane 2001 : 690-691)。

テノールが王であるというパターンは、モーツァルトのオペラ・セリアに一貫して彼の同時代者のオペラにおけるのと同じく保たれていた。けれども、ゴルドーニの時代のオペラ・ブッフアやドランマ・ジョコーソでは、通常カストラートの場がなく、若い恋人の役はたいてい常にテノールによって歌われた。配役のパターンは、もちろん状況に依存していた (日本語訳は執筆者)。

古典派の時代、オペラ・セリアが盛んであった間、テノールは王の役柄を歌う例が多かった。モーツァルトの《ポントの王ミトリダーテ》のミトリダーテ役、《イドメネオ》のイドメネオ役、そして《皇帝ティートの慈悲》のティート役が代表的な例として挙げられる。これらは、物語の支配者として、ソプラノとカストラートが歌う恋人達<sup>190</sup>の仲を阻む役どころで、その敵対関係が物語の重要な筋となって展開されるものが殆どである。彼らの歌った役柄がタイトルロールである事からも分かるように、バロック時代とは異なり、テノールが物語に大きく関わる存在であることは明らかである。その為、テノールには幾つもの独唱曲や重唱曲が与えられ、舞台に頻繁に登場している。《イドメネオ》のタイトルロールを歌ったアントン・ラーフについて、「テノール歌手がカストラート達と並んで、主役を務めるようになる。」と述べられているように (海老澤 1991 : 129)、創唱歌手が注目される程、テノールという声種がオペラの中で次第に重要な存在となっていくのである。

カストラートの活躍は、オペラ・セリアの衰退に伴い減少し、ゴルドーニの時代、即ち18世紀後半にはオペラ・ブッフアが興隆する。「カストラートの役は、イタリアのオペラ・セリアにはほぼ限られており、コミック・オペラでは女性の出演が禁じられた場合以外はまれであった。」と述べられているように (Roselli 2001 : 267-268)、彼らがオペラ・ブッフアに出演する事はほとんどなかった。その為、ソプラノの相手役はカストラートに代わって、生

---

<sup>190</sup> 《ポントの王ミトリダーテ》のシーファレ役とアスパーシア役や、《イドメネオ》のイダマンテ役とイリア役等がその例に当たる。

来の男性歌手が務めるようになる。《フィガロの結婚》のように、バス歌手がそれを務めることもあったが<sup>191</sup>、「若い恋人の役はたいてい常にテノールによって歌われた。」と上記の引用した部分で述べられているように、パイジェットの《セヴィリアの理髪師》や、《コシ・ファン・トゥッテ》、そしてチマローザの《秘密の結婚》等、ソプラノの相手役はテノールが務めるようになっていく。

カルヴェージが出演したこれらのオペラ・ブッフア（ドランマ・ジョコーソを含む）において、彼が歌った役柄は「プリモ・メッツォ・カラッテレー *primo mezzo carattere*」の位置づけであった（Link 2011 : 13）。歌手の役柄の区分で、最も地位が高いのは「プリマ・ドンナ」と「プリモ・ウオーモ」（カストラートによる）であり、テノールはそれに続いて、「プリモ・テノール *primo tenore*」と呼ばれ、一段階下の階層に位置付けられていた（Jander / Steane 2001 : 690-691）。しかしこれらの用語はドランマ・ジョコーソでは、流動的になり、概ね「プリマ・ブッフア *prima buffa*」、「プリモ・ブッフォ・メッツォ・カラッテレー *primo buffo mezzo carattere*」あるいは「プリモ・メッツォ・カラッテレー」、そして「プリモ・ブッフォ・カリカート *primo buffo caricato*<sup>192</sup>」の3者の組み合わせから成り立っていると Link は述べている（Link 2011 : 13）。ツィンツェンドルフも 11 月 26 日の日記でカルヴェージの役柄をこの呼び方で書き記しているように、「プリモ・メッツォ・カラッテレー」は、たいていのテノールの役を指した（Link 2011 : 13）。即ち、第一テノール歌手の位置づけでありながら、まだテノールはカストラートのように明確なプリモ・ウオーモと呼ばれる役柄ではなく、喜劇と悲劇の混合性を持つ「メッツォ・カラッテレー」に位置する役柄に過ぎなかった。このように、長いオペラの歴史の中で、テノールの役柄は変遷している。特にカストラートの興隆と衰退に伴う影響は大きく、オペラのジャンルによって、その位置づけが大きく異なるのは、テノール特有の特徴として重要である。

これらのカルヴェージが出演したオペラの中から、サリエリの《トロフォーニオの洞窟》のアルテミドーロ役、マルティン・イ・ソレールの《珍事》のジョヴァンニ役、ビアンキの《誘拐された村娘》にモーツァルトが書いた挿入歌と《コシ・ファン・トゥッテ》のフェランド役を、作曲年代順に考察する。

---

<sup>191</sup> 《フィガロの結婚》におけるバスのフィガロ役とアルマヴィーヴァ伯爵役を指す。

<sup>192</sup> *caricato* は「誇張した」の意。

## 1. サリエリ《トロフォーニオの洞窟 La grotta di trofonio》のアルテミドーロ役

《トロフォーニオの洞窟》(以下《トロフォーニオ》)、は、1785年10月12日にブルク劇場で初演されたサリエリの新作オペラである。前シーズン(1784年—1785年)、ダ・ポンテと共作した《一日成金》(1784年12月6日)の失敗から、サリエリはこのオペラでは再びカスティ Giovanni Battista Casti (1724-1803)との共作に戻った。カスティとは、同じく前シーズンに《ヴェネツィアの王テオドーロ》(1784年8月23日)を共作し、成功しているためである(Rice 1998 : 362)。《トロフォーニオ》は全2幕構成のオペラ・コミカであり、ナンシー・ストーラス(オフェーリア役)やチェレステ・コルテッリーニ(ドーリ役)、ステファノ・マンディーニ(プリステーネ役)、そしてフランチェスコ・ベヌッチ(トロフォーニオ役)等、ブルク劇場において、主要登場人物に多く起用される歌手達によって歌われた(以上 Rice1998 : 362、366)。

物語は、「セリア役」のアルテミドーロと「ブッフア役」のプリステーネが、不思議なトロフォーニオの洞窟に入り、両者の性格が逆転してしまう。この洞窟は出口を間違えると陽気な人間はまじめに、まじめな人間は陽気に、性格が変わってしまう魔法の洞窟なのだった。即ち、カルヴェージが創唱したアルテミドーロ役は、「セリア役」でありながら、途中「ブッフア役」としても舞台上に立たなければならない、どちらの要素も含まれている登場人物である。

なお、《トロフォーニオ》を考察する上で使用したスコアは、オーストリア国立図書館音楽部に所蔵されている自筆譜である。そこには、サリエリ自身の序、サリエリ自身のサイン、それと共に初演年である「1785年」が明記されている。本研究ではそのデジタル楽譜を使用し<sup>193</sup>、執筆者が現代譜を作成している。また、台本は入手出来ない為、武蔵野音楽大学所蔵の現代譜(Callegari 1984)の歌詞を参考にしている<sup>194</sup>。

以下は、カルヴェージが創唱したアルテミドーロ役の楽曲についてまとめたものである(作表は執筆者)。

---

<sup>193</sup> 第1幕 :

[http://archiv.onb.ac.at:1801/view/action/nmets.do?DOCCHOICE=2590290.xml&dvs=1448611044782~663&locale=ja&search\\_terms=&adjacency=&VIEWER\\_URL=/view/action/nmets.do?&DELIVERY\\_RU\\_LE\\_ID=1&usePid1=true&usePid2=true](http://archiv.onb.ac.at:1801/view/action/nmets.do?DOCCHOICE=2590290.xml&dvs=1448611044782~663&locale=ja&search_terms=&adjacency=&VIEWER_URL=/view/action/nmets.do?&DELIVERY_RU_LE_ID=1&usePid1=true&usePid2=true)

第2幕 :

[http://archiv.onb.ac.at:1801/view/action/nmets.do?DOCCHOICE=2590905.xml&dvs=1448611072334~477&locale=ja&search\\_terms=&adjacency=&VIEWER\\_URL=/view/action/nmets.do?&DELIVERY\\_RU\\_LE\\_ID=1&usePid1=true&usePid2=true](http://archiv.onb.ac.at:1801/view/action/nmets.do?DOCCHOICE=2590905.xml&dvs=1448611072334~477&locale=ja&search_terms=&adjacency=&VIEWER_URL=/view/action/nmets.do?&DELIVERY_RU_LE_ID=1&usePid1=true&usePid2=true)

<sup>194</sup> この現代譜は楽譜情報が不明確であるため、楽曲分析には使用していない。

表 2 : 《トロフォオーニオの洞窟》のアルテミドーロ役の楽曲<sup>195</sup>

曲種	曲名	調	速度標語	拍子	最低音	最高音
第 1 幕						
4.四重唱 Quartetto	胸に感じる喜びは Il diletto che in petto mi sento	B-dur	Allegro	6/8	d	e <sup>1</sup>
8.アリア Aria	この森の影に Di questo bosco ombrosa	Es-dur	Cantabile	2/4	f	as <sup>1</sup>
11.アリア Aria	喜びに万歳 Evviva la gioia	C-dur	Allegro assai	6/8	g	a <sup>1</sup>
14.フィナーレ Finale	恋人との喜び È un piacer col caro amante	Es-dur	Un poco adagio	2/4	f	g <sup>1</sup>
第 2 幕						
5.アリア Aria	夢か、まだ夢を見ているのか? Sognai o sogno ancor?	A-dur	(Adagio)	2/4	e	a <sup>1</sup>
7.三重唱 Terzetto	どうして何度も順番に Ma perche in ordine il tutto vada	C-dur	Allegro assai	3/4	g	g <sup>1</sup>
8.二重唱 Duetto	厳しく気難しいあの顔 Quel muso arcigno e burbero	A-dur	Un poco andante	2/4	dis	e <sup>1</sup>
9.フィナーレ Finale	トロフォオーニオ、トロフォオーニオ Trofonio, trofonio	B-dur	Andante ma non troppo	4/4	c	f <sup>1</sup>

<sup>195</sup> サリエリの自筆譜では、第 13 番のカヴァティーナ〈来たまえマエストロ、指導者よ Vieni ò maestro e duce〉はアルテミドーロ役と書かれているが、前に付いているレチタティーヴォをプリステアーネが歌っていることから、誤りであると考えられる。これは現代譜でも、プリステアーネと記載されている (Callegari 1984 : 143-147)。また、Rice 1998 もこの 13 番はプリステアーネの楽曲と述べていることから、本論文でもプリステアーネの楽曲として判断している。

アルテミドーロ役には3つのアリア（第1幕第8番、第11番、第2幕第5番）があり、1つのオペラ作品の中で与えられているアリアの数が多い。これは、オフェーリア、ドーリから女性登場人物の2曲を上回る数であり、アルテミドーロ役だけに3曲ものアリアが与えられていることは重要である（プリステーネも3曲の独唱曲が与えられているが、その1つはカヴァティーナである<sup>196</sup>）。第1節、第2節で考察してきた女性歌手が創唱したオペラ<sup>197</sup>では、アリアは基本的に各幕に1曲ずつ配置され、2曲の独唱曲が与えられていた。従って、他のオペラ作品と比べても、3曲の独唱曲は多いと言える。また重唱は、フィナーレの他に二・三・四重唱と言った、様々なアンサンブルが与えられている。

これらのアルテミドーロ役の最高音は第1幕第11番のアリア〈喜びに万歳 *Evviva la gioia*〉と、第2幕第5番のアリア〈夢か、まだ夢を見ているのか？ *Sognai o sogno ancor?*〉の  $a^1$  である。その他第1幕第8番のアリア〈この森の影に *Di questo bosco ombrosa*〉の最高音は  $as^1$  であるが、重唱曲では  $a^1$  や  $as^1$  に準じる音高はない。一方最低音は、第2幕第9番の  $c$  が最も低いが、その他は独唱曲と重唱曲との間でその使い方に区別がない。テノールの一般的音域が  $c$  から  $a^1$  であることを考えると（Jande/Steane 2001 : 690）、アルテミドーロ役の音域はごく一般的なものと言えよう。一見、ソプラノのような3点に近い高音と比べがちだが、男性の高い声、すなわちテノールという声種については、トージ/アグリーコラは『歌唱芸術の手引き』の「第1章 歌唱教師が用いるための所見」で、次のように述べている（トージ/アグリーコラ 2005 : 44-45）。

去勢されていない男性歌手の高い声は、ほぼ14歳ころに低い声に変わるということである。この頃には、人間の成長はきわめて著しい。そのため、子供のときには成人よりは小さかった気管の開口部も、より大きな力を獲得し、気管の全体を、ますます広くする。だが、この変化はたいてい急速に起こるので、気管を収縮する筋肉と、それをふたたび拡大すべき筋肉の間の均衡が失われてしまう。そこで、高い音を出そうとしても、気管を拡大する筋肉の抵抗にあって、それができない、ということになる。

（中略）こうして、当然のことながら、歌うのはもちろん、話すのさえも難しくならざるをえない。たいていの場合、声変わりする頃に、しわがれ声が半年以上ものあい

<sup>196</sup> カヴァティーナは、18世紀オペラではダ・カーボ部分をもたない短いアリアを指す（セイディ 2006 : 804）。アリアよりも規模が小さいため、同様に捉えていない。

<sup>197</sup> モーツァルトの《フィガロの結婚》、《コシ・ファン・トゥッテ》、マルティン・イ・ソレルの《珍事》など。



だ続くことが多いのも、ここにその理由があるのである。だが、自然は声変わりにあたって、みずからが定めたよき比例関係の法則をほぼ正確に守るので、ソプラノはおおむねテノールに変わり、アルトはバスに変わり、低いソプラノは低いテノール（バリトン）に変わる事となる。（中略）女性たちは、筋肉が自然の法則にしたがって強くなるのを妨げるような暴力的行為を受けていないにもかかわらず、どうして高い声を保持するのだろうか。われわれとしては、この問題のさらなる研究を科学者に委ねたいと思う。

一般男性の場合、必ずと言って良いほどに身体に成長期があり、いわゆるボーイ・ソプラノの高音が次第に出づらくなり、声が低くなっていくのは人間の自然の節理である。カストラートと違って、そして女性とも違って、身体の変化を受けつつも高音を維持するテノールという声種がまた特別な存在であり、高音の維持というものがいかに困難であることが分かる。トージ／アグリーコラはこの後で、気管の空気量、舌の正しい位置、胸声と頭声など様々な点から高い音域へのアプローチについて説いている。これは、テノールにとって、明確に高音を歌うことが重要であることの表われである。以下に、表2にあげた各曲を順番に考察していく。

#### 1-1. 第1幕第4番四重唱〈胸に感じる喜びは *Il diletto che in petto mi sento*〉

アルテミドーロとプリステーネが登場して初めて歌うこの四重唱は、2組の恋人達、オフフェアリアとアルテミドーロ、ドーリとプリステーネの4人で歌われる。スコアでは、ドーリ、オフフェアリア、アルテミドーロ、プリステーネの順にパートが配置され、ドーリの音域が最も高く、彼女だけに主旋律が任されている<sup>198</sup>。従って、アルテミドーロ役を含む他の登場人物達の旋律はアンサンブルの1パートに過ぎず、重唱部分で独自の旋律は与えられていない。

#### 1-2. 第1幕第8番アリア〈この森の影に *Di questo bosco ombrosa*〉

アルテミドーロ役の最初のアリアは、19小節もの長い前奏を経て始まる。このオペラの

---

<sup>198</sup> ストーラスとコルテッリーニが1786年に共演したサリエリの《まずは音楽、お次がせりふ》でも、同じ配置である。参照楽譜：Salieri, Antonio. *Prima la musica e poi parole*, herausgegeben von Karl-Heinz Müller. Kassel und Basel usw.: Bärenreiter, ; 2007.



る。ファルセット歌手にとって、低めの音は一般に苦勞の種で、弱い声になる。そうした歌手の場合、ファルセット音だけで高い声域を全部歌い通すことができるようになるには、つまりはテノール歌手がソプラノの全音域を、バス歌手がアルトの全音域を歌えるようになるのにいくらか役立つのは、そうした歌手が、青年の高い声が低い声に変わろうとする頃から、これまで通りに、上記のやり方で無理やり音高を出すように努めること、したがって練習によって、気管を収縮させる筋肉には、気管を拡大する筋肉以上の能力をつける努力をすることである。

上記の引用文では、女性歌手と違ってしなやかな筋肉を持たない男性歌手は、高音部と低音部とのつなぎ目が切れてしまうことを危惧している。こうしたつなぎ目が露わになることを恐れて、音域の全てをファルセット、即ち裏声で歌って隠そうとするファルセット歌手も存在したようだが、裏声だけで全ての音域を自然に行き来することもまた困難であることを指摘している。以上のことから、高音部と低音部の自然な移行は女性歌手においても注意点が多い、それでいて重要な歌唱のテクニックであったが、男性歌手はそれがなおさら難しい事は明らかである。従って譜例1は、アリアの冒頭であるにも関わらず、歌手に10度もの広い音域を求めた高度な旋律であると言えよう。

「やっかいな愛よ *L'incomodo damor*」と歌う54小節目からのフレーズでは、57小節目の「愛 *damor*」の付点二分音符にはフェルマータが付けられ、それを延ばすように指示があり、アスパージアへの想いを装飾的に歌うよう指示されている（譜例2）。

## 譜例2

53  
8  
l'in - co - mo - do da - mor l'in - co - mo - do da - mor!

The image shows a musical score on a single staff in treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The melody consists of eighth and quarter notes. The final note of the phrase 'da - mor!' is a dotted half note (G4) with a fermata symbol above it, which is enclosed in a red rectangular box. The lyrics 'l'in - co - mo - do da - mor l'in - co - mo - do da - mor!' are written below the staff.

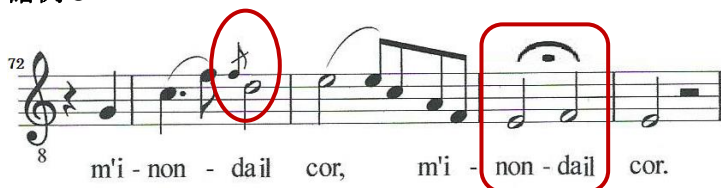
譜例2のように、独唱者のスコアにフェルマータが置かれた時、奏者はカデンツァを歌うことが要求され、その装飾も自由装飾で歌手が声を披露することは、第2節でも述べた<sup>202</sup>。特にフェッラレーゼのような、プリマ・ドンナの役柄の楽曲に頻繁に見られたこの要素が、テ

<sup>202</sup> 本文 pp.143 -144 を参照。

ノールのアリアにも見られることから、カストラートのプリモ・ウオーモや、プリマ・ドンナと同じ装飾的要素が、テノールにも求められていることは重要である。

さらに、フェルマータは75小節目の「心に溢れる *m'inonda il cor*」という歌い終わりの部分では、1小節全体に付けられ、装飾的に曲を締めくくっている（譜例3）。

### 譜例3



このように、フェルマータによって自由装飾を2カ所で求めている点には、声を存分に披露させる意図が見られると共に、歌手本人が装飾的に歌うことを得意とした事が想像出来る。この楽曲について Rice は「甘い響きとまじめさが結びついている」（日本語訳は執筆者）と述べている（Rice 1998 : 368）。「まじめさ」というのは、「セリア役」の音楽的特徴であるメリスマティックな要素が相当すると考えられる。しかし、フェルマータが付けられた小節の音高は e や f であり、この曲の間で高音が重視されるような部分は見いだせない。

ここまでアルテミドーロの1つ目のアリアを見て来たが、男性歌手の楽曲でも、ソプラノ歌手のように、装飾的な要素が多い事は注目すべき点である。

### 1-3. 第1幕第11番アリア〈喜びに万歳 *Evviva la gioia*〉

トロフォニオの洞窟に入り、出口を間違えたアルテミドーロは、陽気な人間に変わってしまう。そこで歌われるのが、この第11番のアリアである。彼の性格が変わったことを表すために、速度標語は1つ目のアリア（1-2）では *Cantabile* だったが、このアリアでは *Allegro assai* と変化が付けられている。歌唱旋律は旋律のリズムも8分の6拍子に典型的な、付点四分音符と、四分音符に八分音符を組み合わせたものの繰り返しである（譜例4）。これは、「ブッフア役」の旋律によく見られる特徴であり（Rice 1998 : 77）、第1幕第8番の「セリア役」として書かれたアリアと比べて、特徴が大きく異なっている。

※譜例4は次ページ参照。





アルテミドーロとは反対に、プリステーネはまじめな性格に変わってしまった。フィナーレの最後には、対照的な2人を表わすために、2人の二重唱部分がある。アルテミドーロは「ランランラ Ran la ran la」と前打音を付けた付点のリズムによって細かく歌っている。これに対して、プリステーネは「美德を惜しまなかった人のために Qual che per scorta virtù non ha」と、いたって真面目な事を、二分音符や付点二分音符で引き延ばして歌い、両者の旋律は音価やリズムの点で大きく異なっている（譜例8）。

### 譜例 8

13  
Artemidoro  
8  
ran-la ran - la la lai le le la la le ran, le ran, le ran, le ran, le ran, le ran, la ran,

Plistene  
8  
qual che per scor - ta vir - tù non - ha.

フィナーレは通常アンサンブル・フィナーレによって締めくくられることが多いが、締めくくりの部分で2人に焦点を絞った旋律が与えられているのは珍しく、彼らの性格が変わってしまった事を、最後まで強調して第1幕は終わる。

第1幕を見ただけでも、カルヴェージの歌ったアルテミドーロ役が、「セリア役」と「ブッフア役」の両面を持つ役であり、特に1幕後半からは「ブッフア役」として舞台上に立ち続けている事が分かる。しかし、高音の披露は全く見られず、最高音も歌詞の音楽表現の域に留まっている。その一方で、メリスマの動きは任意の装飾ではなく、譜面に指示されている本質的装飾であった。従ってこれがキャラクターの性格を強調するために、誇張されているのか否かは、第2幕の楽曲を考察した後に検討したい。

#### 1-5. 第2幕第5番アリア〈夢か、まだ夢を見ているのか? Sognai o sogno ancor?〉

アルテミドーロとプリステーネは、再び洞窟に出口から入り、入り口から出て来た。出口から入って、入口から出れば、元の性格に戻れるのである。そうして、元の自分に戻れた喜びを歌うのが、この第5番のアリアである。

先立つレチタティーヴォには、アリアまでの9小節間に渡る *Adagio* の間奏があり、その後歌唱旋律は始められる。「魂が心に戻ったのだ *ritorna all'alma, e al cor*」と歌う9小節目からのフレーズでは、10小節目に前打音が付けられている他に、11小節目には十六分音符によるメリスマを2拍分見いだすことが出来る（譜例9）。

### 譜例 9

9  
8 ri - tor - na all' al - - - ma, eal cor.

このメリスマは第1幕のフィナーレ（1－4）で見られた程のものではないが、曲の中間部からも再び同じ旋律が繰り返されるので、ある程度のコロラトゥーラのテクニックは必要であると言えよう。この部分以上に、過度な装飾的要素は見いだせない。

30小節目からは、譜例9の旋律を繰り返すが、少し変えられ、アルテミドーロの最高音である  $a^1$  が35小節目で歌われている（譜例10）。

### 譜例 10

30  
8 ri - tor - na all' al - ma, eal cor all' al

35  
8 - - - ma, eal cor.

この  $a^1$  自体は八分音符であり、長くはない。しかし、元の性格を取り戻した事の喜びをより拡大して表現するために、「魂 *alma*」が装飾的に引き延ばされていることから、話の筋から少し逸脱し、声を披露しているように感じられる。

こうして再び「セリア役」に戻ったアルテミドーロであるが、第2幕第7番の三重唱（どうして何度も順番に *Ma perche in ordine il tutto vada*）では、共に歌うプリステーネ、ア



リストーネとほとんど同じ音型を重唱するため、独自の点は見いだせない。また、今度はオフェーリアとドーリが洞窟に入ってしまう、彼女達の性格が逆転してしまう。すっかり変わってしまったオフェーリアとアルテミドーロのすれ違いが、続く第8番の二重唱〈厳しく気難しいあの顔 *Quel muso arcigno e burbero*〉で歌われる。これは2人の唯一の二重唱であるが、オフェーリアのソロ部分が多く、アルテミドーロの旋律には、独唱曲で見られたような特徴を見出すことが出来ない。

そして、第2幕第9番フィナーレ〈トロフォオーニオ、トロフォオーニオ *Trofonio trofonio*〉では、オフェーリアとドーリも洞窟へ出口から入り、元の性格を取り戻し、恋人達は仲直りしてオペラは終わる。このフィナーレでは、ドーリ、オフェーリア、そしてタイトルロールであるトロフォオーニオには特徴的な旋律が多い。一方でアルテミドーロには、唯一スコアの1段下のプリステーネの旋律より下の音高である *c* を2拍分歌っていることを指摘できる。他は、特筆すべき特徴がない。これは、2幕の早い段階で元の性格に戻った彼らよりも、次に洞窟に入って性格が変わってしまった女性登場人物の方に焦点が絞られているからである。

## まとめ

ここまでは、カルヴェージが創唱したアルテミドーロ役の楽曲を見て来た。洞窟に入って性格が変わる前と後のどちらの様子もアリアによって歌われるため、彼には第1幕でアリアを2曲歌っており、通常のオペラ・ブッフアよりもテノールに与えられる回数が多い。これは、台本の構成に沿った楽曲数とも考えられるが、歌手の歌唱力に合わせて、作曲家が独唱曲を増減した事例もあるため<sup>203</sup>、歌手の歌唱力を認めている表われとも考えられよう。また、プリマ・ドンナの役柄を上回る独唱曲の数からは、カルヴェージが創唱したアルテミドーロ役が、プリマ・ドンナに比肩するプリモ・ウオーモの位置付けとして存在していると言えよう。

しかし、彼のアリアはあくまでも物語の展開を音楽にしたもので、歌手の特性が生かされた点はあまり見出せなかった。楽曲の音域はテノールの一般的な音域内に収められていて、ソプラノのように両極端の音域を引き延ばして披露する点もなかった。即ちサリエリはあくまでも保守的に音域を設定し、テノールの高音を特別求めることはなかったのである。

---

<sup>203</sup> 本文 p.15、50-51 を参照。

唯一特徴的だったのは、メリスマの動きである。通常コロラトゥーラ・ソプラノや、カストラートが連続する十六分音符を歌う事はあっても、従来の先行研究でテノールにそうした特徴が見られるという指摘は見られなかった。本論文の第3章第1節で、メリスマを歌うタイプでなかったナンシー・ストーラスが歌う楽曲には、ほとんどそれがなかったことを考えると、カルヴェージはこうしたメリスマをある程度得意としたとも考えられるため、これについては他の作曲家の楽曲と比較したい。

## 2. マルティン・イ・ソレル 《珍事 *Una cosa rara*》のジョヴァンニ役

マルティン・イ・ソレルの《珍事》は、前述の《トロフォーニオ》の翌年、1786年11月17日に初演が行われた新作オペラである。このオペラはダ・ポンテの台本による全2幕のオペラ・ブッフアである。これがマルティン・イ・ソレルの成功作の1つである事等、概要については既に第1節で述べた<sup>204</sup>。初演には、ナンシー・ストーラス（リッラ役）、ステファノ・マンディーニ（ルビーノ役）、フランチェスコ・ベヌッチ（ティータ役）ら、ブルク劇場を代表する歌手達が顔を揃えた。

カルヴェージが創唱したジョヴァンニ役は、スペインの王子で、ストーラスが演じた羊飼いの娘リッラ役に思いを寄せ、何度も愛を告白する。しかし、リッラと彼女の恋人の羊飼いのルビーノとの絆は深く、最後は身を引くという役どころである。以下の表3は、ジョヴァンニ役の楽曲についてまとめたものである（作表は執筆者）。

表3：《珍事》のジョヴァンニ役の楽曲<sup>205</sup>

曲種／曲名	速度標語	拍子	調	最低音	最高音
<b>第1幕</b>					
2.三重唱 Terzetto いったいどうして Perchè mai nel sen	Allegro	3/4	C-dur	c	g <sup>1</sup>
5.アリア Aria ユリよりも白い Più bianca di giglio	Andante amoroso	2/4	C-dur	d	f <sup>1</sup>
14.フィナーレ Finale 裏切り者 Traditori, in van sperate	Allegro	2/2	D-dur	c	g <sup>1</sup>
<b>第2幕</b>					
6A.アリア Aria(Appendix) つれない人を追って Seguir degg'io chi fugge	Adagio	4/4	B-dur	c	a <sup>1</sup>
7.六重唱 Sextetto 愛しい手を出して Dammi la cara mano	Larghetto	3/4	G-dur	f	e <sup>1</sup>

<sup>204</sup> 本文 pp.65-66 を参照。

<sup>205</sup> 使用楽譜は Martin y Soler, Martin *Una cosa rara, edición crítica a cargo de Irina Kriajeva. Música hispana. Serie A, Música lírica ; 35*, Madrid : Instituto Complutense de Ciencias Musicales; 2001.である。このスコアについては本文 pp.108-109 を参照。

8.アリア Aria どうして騙したのだ Perche farla	Larghetto	2/4	A-dur	d	a <sup>1</sup>
11.カヴァティーナ Cavatina Non farmi più languir,	Andantino un poco sostenuto	6/8	B-dur	f	g <sup>1</sup>
12.カヴァティーナ Cavatina Ho visto ai pianti miei	Andantino un poco sostenuto	6/8	B-dur	f	g <sup>1</sup>
13.六重唱 Sestetto Zitto! Io sento	Larghetto	4/4	Es-dur	g	f <sup>1</sup>
15. フィナーレ Finale ほら、ほら獵師よ Su, su cacciatori	Allegretto	6/8	C-dur	g	f <sup>1</sup>

ジョヴァンニ役の音域は、最低音が c、そして最高音は第2幕のアリアの a<sup>1</sup>で、前述のサリエリの《トロフォオーニオの洞窟》のアルテミドーロ役と全く同じ音域である。

《珍事》において、カルヴェージが歌うジョヴァンニ役には、4曲の独唱歌が与えられ、全登場人物の中で女性歌手を抑えて、最も曲数が多い。その中で、第2幕のアリアには、初演版（第2幕第6番A〈つれない人を追って Seguir degg'io chi fugge〉）と再演版（第2幕第8番〈どうして騙したのだ Perche farla〉）<sup>206</sup>の2つのアリアが残されている。初演版（第2幕第6番A）は初演に使われたスコアに入っているが、その後再演のために改作されたと考えられているウィーンの別の資料では、第2幕第6番Aはなく、その場所に第2幕第8番が置かれている事が明らかにされている（Kriajeva 2001 : 24）<sup>207</sup>。第2幕第6番Aは、初演を歌ったカルヴェージのために書かれたと考えられ（Link 2011 : 18）、アリアは長くヴィルトゥオーゾ的なものである。一方で別の歌手が歌った再演版（第2幕第8番）は、スコアの序文では簡単で短いものであると述べられているが（Kriajeva 2001 : 24）、後で詳しく考察したい。これは、初演と再演でジョヴァンニ役を歌った歌手が異なっているため（再演者は明らかになっていない）、マルティン・イ・ソレルが再演者に合わせてアリアを書き直したとも考えられる。一方、再演でリッラ役を歌ったモリケッリは、ジョヴァンニ役の長いセリア的なアリアを上回る楽曲が自分にはないことから、彼女がプリマ・ドンナを務める時には、それは不適當であると抗議した。彼女の要望に応じて、プリマ・ドンナの楽曲を長

<sup>206</sup> この再演にカルヴェージは出演していない。

<sup>207</sup> 今日の批判校訂版では、第2幕第6番Aは補遺に置かれている（Kriajeva 2001）。

くするのではなく、ジョヴァンニ役のアリアを短いものに代えることで解決させたと Link は述べている (Link 2011 : 18)。本論ではこの2つのアリア (第6番 A と第8番) を比較し、マルティン・イ・ソレルがカルヴェージをどのような特質を持つ歌手だと捉えていたのか、そして、初演と再演の歌手の楽曲をどう書き代えたのか、そこに「宛て書き」を見出せるのかを検討するために考察する。

アリアの比較に入る前に、このオペラのジョヴァンニ役の他の楽曲について、少し言及しておきたい。重唱曲でのジョヴァンニ役の歌唱旋律では、彼のソロ部分に前打音が時折見られる。その他には、第1幕第14番フィナーレ〈裏切り者 *Traditori, in van sperate*〉ではソロ部分にフェルマータが *b* の音符上に付けられ、任意で装飾を歌うことが委ねられている (譜例 11)。

**譜例 11 第1幕第14番フィナーレ〈裏切り者 *Traditori, in van sperate*〉**

202  
 s Da lun - gi e da pres - so son sem - pre lo stes - so, e ser - bo nel  
 208  
 pet - to da fi - gli o e da sud - di - to ri - spet - to, ri - spet - to, ed a - mor.

さらに第2幕第7番六重唱〈愛しい手を出して *Dammi la cara mano*〉では、登場人物達が一同に歌う中で、突如「*Per sempre il mio tesoro* いつまでもあなたは私の宝だ」と歌うソロ部分 (210小節目) がジョヴァンニ役に与えられている (譜例 12)。

※譜例 12 は次ページ参照。

譜例 12 第 2 幕第 7 番六重唱 〈愛しい手を出して Dammi la cara mano〉

78

Lilla  
di - o, di chi od - di - o un' a - ni - ma fi -

Ghita  
di - o, di chi od - di - o un' a - ni - ma fi -

Giovanni  
per sem - pre il mio te - so - ro io ve - do - mi in - vo -

Corrado  
so - ro, per sem - pre, per sem - pre - ei ve - de - si in - vo -

Lubino  
di - o, di chi od - di - o quest' a - ni - ma fi -

Tita  
di - o, di chi od - di - o quest' a - ni - ma fi -

特に、譜例 12 では、「宝 tesoro」という言葉を引き延ばし、ジョヴァンニ役の旋律を効果的に浮き立たせている。フェルマータは e<sup>1</sup> 音に付けられ、譜例 11 と同じく任意で装飾を加える事が出来る。重唱部分では、主旋律は全てリッラに任され、ジョヴァンニ役はアンサンブルの一部にしか過ぎない。しかし、こうした、重唱曲中のフェルマータによって、優遇されている点があることも確かである。こうした優遇は、他の登場人物には見られない。

### 2-1. 初演版：第 2 幕第 6 番 A 〈つれない人を追って Seguir degg'io chi fugge〉

第 2 幕第 6 番 A 〈つれない人を追って〉は、カルヴェージのために書かれたと考えられているアリアで、初演のスコアに残されていることは先に述べた<sup>208</sup>。アリアの最高音は a<sup>1</sup> で、オペラを通じて最も高い音がこのアリアで歌われる。一方で最低音は c だが、このアリアに特別なものでなく、他の楽曲でも歌われている。アリアの構成は 3 部形式 (Adagio (4/4) —Cantabile (3/4) —Presto (2/4)) で構成され<sup>209</sup>、レチタティーヴォ・アッコムパニャー

<sup>208</sup> 本文 pp.197-198 を参照。

<sup>209</sup> A 部分では、Es-dur の V 度で始まり、二小節目で一度解決し、B 部分の Cantabile に向かって V 度に進行し、Cantabile 部分は B-dur に転調する。

トがアリアの前に 45 小節間置かれている。

冒頭の「つれない人を追って **Seguir degg'io chi fugge**」と歌うフレーズの伴奏パートは、全音符で延ばされ、歌を引き立たせている（譜例 13）。トージ／アグリーコラは、アリアについて「歌手にとって、アリア以上に精をださなければならないところはない。なぜならアリアは、歌手の名声を固めることも、台無しにすることもできるからである。」と述べている（トージ／アグリーコラ 2005 : 222）。聴衆の注目が集まる場面で、声だけに集中させているのは、ジョヴァンニ役がリッラに焦がれる様子が浮き彫りになっていると言える。しかしそれ以上に、歌手自身の声を存分に聞かせることも出来よう。しかし、45-46 小節、そして 47-49 小節のフレーズはどちらも 1 フレーズ内が 1 オクターヴを越える広い音域であり、これまで何度も述べて来たように、高音と中・低音を自然に行き来しなければならない。そのため、「頭声」と「胸声」を使い分けるテクニックが必要となる。高度なテクニックが、アリアの始めから求められている。

### 譜例 13

The image shows a musical score for Example 13, starting at measure 46. It features five staves: Giovanni (vocal), Violines I, Violines II, Violas, and Violonchelos/Contrabajos. The vocal line includes the lyrics: "Se - guir deg - g'io chi fug - ge, se - guirdeg - g'io chi fug - ge? Chi mi dis - prez - za a - mar?". The instrumental parts include dynamic markings such as *f*, *f* *risoluto*, and *p*. The Violins I and II parts have a *div.* marking. The Viola part has a *div.* marking. The Violonchelos/Contrabajos part has a *p* marking.

「私の苦しみを笑うとは **che ride al mio penar**」と歌う 80 小節目からのフレーズでは、「苦しみ **penar**」がメリスマの動きによって 8 小節間引き延ばされ、さらに 88-89 小節目でアリアの最高音の  $a^1$  まで上行し、トリルによってフレーズが締めくくられている（譜例 14）。

※譜例 14 は次ページ参照。

譜例 14<sup>210</sup>

譜例 14 のメリスマの動きは、音階的なものではなく、まるでコロラトゥーラ・ソプラノの aria のように、これまで何度も述べてきたような「セリア役」に典型的な声の披露が、様々な音型によって行われている。それは、c から g<sup>1</sup> の音域内を上・下行する複雑なものであり、さらに 85 小節目には、c から e<sup>1</sup> に 10 度上行する跳躍が用いられている。こうした大きい跳躍は、「セリア役」に特徴的なものである (Gidwitz 1996 : 201、Rice 1998 : 87)。

81 小節目から 7 小節目ものあいだ、引き延ばされた極端なメリスマの連続は、歌詞の音楽表現から逸脱しており、明らかに声楽技巧の披露に焦点が絞られていると言えよう。こうした際立った装飾的な旋律から、マルティン・イ・ソレルはこれまでカストラートが受け持っていたプリモ・ウオーモの装飾的要素を、彼らに代わってテノールに期待したのであろう。さらに、92 小節目ではトリルが指示されている。トリルについても、第 1 節で述べたように<sup>211</sup>、トリルがあってこそ歌唱が完璧とされるまでの、絶大な効果を持つ装飾として教則本の中でかなりの分量を割いて述べられている重要な声楽技巧である。《トロフォーニオ》には全くなかったトリルの特徴が、マルティン・イ・ソレルのオペラで見出せる事は重要である。そして、最高音の a<sup>1</sup> は、88-89 小節目のフレーズの頂点に配置されている。2 つの八分音符をタイによって繋げたもので、音価は短くはないものの、高音をひけらかす様なものではない。a<sup>1</sup> が歌われるのはこの一カ所であり、前述の《トロフォーニオ》と同じく、高音は求められておらず、あくまでもメリスマを歌うコロラトゥーラのテクニックが中心となっている。

Cantabile による中間部でも、譜例 14 ほどの長さではないが十六分音符のメリスマがあ

<sup>210</sup> B 部分 (Cantabile) は B-dur だが、譜例 14 の部分は F-dur 的に転調している部分である。

<sup>211</sup> 本文 pp.121-122 を参照。



り（譜例 15）、ゆるやかな速度の中でも、装飾が加えられていることは見逃せない。そして、中間部の最後にはフェルマータが2カ所に置かれ、装飾的に歌うことを歌手に委ねている。

### 譜例 15



Presto 部分の「私の不運な情熱は、再びあなたに向かって進んでいく A miei mali una speranza pur m'a avanza ancora in te」と歌う曲の締めくくりでは、全音符や二分音符を中心に構成される。これは「セリア役」に典型的な息の長い旋律（Gidwitz 1996 : 201）であり、207 小節目から「もう一度 ancora」が g' から f までの広い音域の中で5 小節間引き延ばされている（譜例 16）。

### 譜例 16

205  
pur m'a van - - - za an - co - - - - - ra in te.

アリアの前半部は装飾的であったが、曲の締めくくりの部分には、カデンツァによって締めくくるのではなく、長い音価によるロングトーンを披露してこの曲を閉じている。

ここまでカルヴェージのために書かれたと考えられている、アリアを見て来た。様々な歌唱テクニックが盛り込まれ、特に装飾的な部分が大きく拡大された、大きな規模のアリアであった。サリエリのオペラでも十六分音符によるメリスマの動きを指摘してきたが、このアリアでは、メリスマを歌うテクニック、即ちコロラトゥーラを十分に披露する場が与えられていた。そのため、サリエリもマルティン・イ・ソレルも、カルヴェージをコロラトゥーラのテクニックを持つ者として捉えていると考えられよう。一方で、後半部の Presto になると、メリスマの動きはなく、それまで盛り込まれていた装飾等の特徴がなかった。サリエリのオペラでも、アリアは Adagio や Cantabile であった。その為、両作曲家は、カルヴェージの特性は速いテンポの中ではなく、ゆったりとしたテンポの中でこそ生かせるもの

だと考えたのではないだろうか。

## 2-2. 再演版：第8番〈どうして騙したのだ *Perchè farla*〉

1787年以降、《珍事》の再演では、第2幕第6番Aではなく、第8番〈どうして騙したのだ〉が歌われるようになった。このアリアは、*Larghetto* (2/2) — *Allegretto amoroso* (2/4) の二部分で構成されている。最高音は  $a^1$  で、第6番Aのアリアと同様である。最低音は  $d$  で、第6番Aの最低音  $c$  には及んでいない。これはカルヴェージのために書かれたものではないが、彼のために書かれた初演版と比較することで、マルティン・イ・ソレルが歌手によって楽曲をどのように書き代えたのか、「宛て書き」している部分が見出せるのかを検討するために考察する。

*Larghetto* の前半部では、「どうして騙したのだ、目の前の美しい貴女 *Perchè farla, eterni Dei, tanto bella agli occhi miei*」と始まる歌いだしのフレーズで、このアリアの最低音  $d$  から最高音  $a^1$  に大きく跳躍している（譜例17）。最高音は長くはないが、アリアの始めから、いきなり1つのフレーズに全音域がまとめられ、明らかにテッシトゥーラの点で第6番Aと異なっている。

### 譜例 17

The image shows a musical score for the aria 'Perchè farla, eterni Dei, tanto bella agli occhi miei'. It consists of two staves of music in G major (one sharp) and 8/8 time. The first staff starts at measure 57 and ends at measure 60. The second staff starts at measure 61 and ends at measure 64. A red box highlights the notes 'e - ter - ni' in the first staff, and a red arrow points to the note 'tan - to' in the second staff. The lyrics are written below the notes.

また、四角括弧内のような、十六分音符が時折歌われるが、第6番Aの譜例14のような、長大なメリスマは書かれていない。その代わりに、音符上に置かれたフェルマータは多く、任意による装飾となっている。

「私を死なせるひどい人、心の女神 *Ma un area, che mi dà morte, è la Dea di questo cor*」と繰り返すアリアの後半部は、三十二分音符と十六分音符による付点のリズムや、前打音が目立ち、堰を切ったように感情をぶつけている。そして、最後のフレーズでは、最高音の  $a$  がもう一度歌われ（譜例18）、アリアは閉じられる。

譜例 18

120  
è la De - a di que - - sto cor di que - sto cor di

126  
que - sto cor, è la De - a di que - - sto cor.

以上のように、第2幕の2つのアリアを考察してみると、抒情的な第6番Aに対し、第8番は怒りを露わにしており、キャラクターまでもが違う印象を与える。第8番のアリアは、第6番Aのような連続するメリスマの動きやトリルはないが、フェルマータにおいて自由装飾を歌う場が設けられている。その為、どちらのアリアも装飾的な特徴を持っていることに違いはない。一方で、第8番では曲の始めから最高音のasが歌われ、テッシトゥーラが明らかに第6番Aよりも高い。さらには、最高音の音価は長くはないものの、全体的に高音域への要求が多く、1フレーズ内の音域が広げられた為、頭声と胸声の使い分けや、跳躍のテクニックが必要となる。第8番は「簡単なもの」と捉えられているが (Kriajeva 2001 : 24)、要求されているテクニックの多さから、難度の点で両アリアに優劣はないと言えよう。スコアに指示されたメリスマやトリル等の華麗な本質的装飾が求められる初演版と、装飾的な面を持ちながら高音域をも要求している再演版とのはっきりとした違いから、この2曲は異なった歌手に対してマルティン・イ・ソレールが書き分けていること、即ち「宛て書き」されている事は明らかである。ジョヴァンニ役の初演の楽曲の装飾的要素の強さから、マルティン・イ・ソレールがカルヴェージをコロラトゥーラのテクニックを得意とした歌手だと、捉えていることは明らかである。その一方で、高音を求めるような点はない。

このオペラにおいて、ジョヴァンニ役には多くの楽曲が与えられ、オペラの中心的な人物として重要な場面を受け持った。それは前に述べたように<sup>212</sup>、プリマ・ドンナであるモリケッリが、アリアの優遇について抗議する程であり、テノールのパートがオペラ・ブッフアにおいてプリマ・ドンナと肩を並べ、対等の位置に立ち始めているその始まりを実感できよう。

<sup>212</sup> 本文 pp.197-198 を参照。

### 3. モーツァルト《誘拐された村娘 *La villanelle rapita*》への挿入曲 K.479、K.480

《誘拐された村娘》は、ビアンキが作曲したオペラ・ジョコーザ *opera giocosa* であり、ヴェネツィアのサン・モイゼ劇場で1783年の秋に初演が行われた。台本を手掛けたのはベルターティ Giovanni Bertati (1735-1815) で、オペラは2幕で構成されている。このオペラがウィーンで初めて上演されたのは1785年11月25日で、チェレステ・コルテッリーニ (マンディーナ役)、カルヴェージ (伯爵役)、ステファノ・マンディーニ (ピッポ役)、フランチェスコ・ブッサーニ (ビアッジョ役) が出演した (海老澤 2001 : 171)。このウィーン初演のために、モーツァルトは2つの代替アンサンブルを作曲した。それが、四重唱〈せめておっしゃって、私がどんな過ちをしたのか *Dite almeno, in che mancai*〉K.479 と、三重唱〈優しいマンディーナ *Mandina amabile*〉K.480 である。四重唱については、1785年11月5日付で自作作品目録に、「オペラ『誘拐された村娘』の四重唱。コルテッリーニ夫人、カルヴェージ氏、マンディーニ氏とブッサーニ氏のために。」と記された (海老澤 2001 : 171)。そして三重唱は同年11月11日の日付で、「前記のオペラの三重唱。コルテッリーニ夫人、カルヴェージ夫人、マンディーニ氏のために。」と記入され、どちらも歌手を念頭に置いて作曲していることが分かる。

しかし、このビアンキのオペラ自体は、既に初演が行われたものである。さらに、モーツァルトが書いたのはアリアではなく、重唱曲であるため、歌手個人の特徴が大きく生かされているとは考えにくい。しかし、主に音域の面でカルヴェージをどのように捉えていたのかを、《コシ》を考察する前に押さえておきたい。なお、使用楽譜は Stefan Kunze が初演の自筆原稿をもとに編集したモーツァルト新全集第2篇第20巻に収められている現代譜である。以下の表4は、カルヴェージが伯爵役を歌った《誘拐された村娘》のモーツァルトの代替曲についてまとめたものである (作表は執筆者)。

表4 : 《誘拐された村娘》の伯爵役の代替曲

曲種／曲名	調	速度標語	拍子	最低音	最高音
四重唱 <i>Quartetto</i> せめておっしゃって、私がどんな過ちをしたのか <i>Dite almeno, in che mancai</i> K.479	Es-dur	<i>Allegro</i>	4/4	es	as <sup>1</sup>
三重唱 <i>Terzetto</i>	A-dur	<i>Andante</i>	3/8	e	g <sup>1</sup>

優しいマンディーナ Mandina amabile K.480					
---------------------------------	--	--	--	--	--

2つのアンサンブルの中で、伯爵役の最高音は  $as^1$  であり、マルティン・イ・ソレルの《珍事》と共通している。また、最低音は  $e$  で、特に三重唱 (K.480) ではやや音域が狭いと言えよう。

四重唱〈せめておっしゃって、私がどんな過ちをしたのか〉は、マンディーナ (ソプラノ)、伯爵、ピッポ (バス)、ビアッジョ (バス) の順にスコアは配置されている。前半のソロ的部分に特筆すべき点はなく、これまで指摘したような華やかな装飾は見いだせない。一方、重唱部分では、193小節目からのフレーズで、カルヴェージの歌う伯爵役が、ソプラノのコレッテリーニが歌うマンディーナ役のフレーズを、音高の点で上回っている (譜例 19)。

### 譜例 19

193

Mandina *p* e la pru - den - za poi con - si - glio - ci da - rà.

Il Conte *p* e la pru - den - za poi con - si - glio ci da - rà.

Pippo *p* den - za poi con - si - glio ci da - rà.

Biaggio *p* den - za poi con - si - glio ci da - rà.

196小節目には、最高音の  $as^1$  が歌われている。それを際立たせるために、敢えてソプラノが音高を下げている。重唱においてアンサンブルの一部にしか過ぎなかったテノールのパートに、主旋律に肩を並べるもう一つの旋律が与えられていることは、重要である。

こうした点は、三重唱〈優しいマンディーナ〉でもさらに見られる。この三重唱は *Andante* と *Allegro* による二部分から成るが、前半部分で早くも伯爵がマンディーナの旋律を音高の点で越えている (譜例 20)。

※譜例 20 は次ページ参照。

## 譜例 20

101

Mandina  
giu - bi-lo per me non v'è, no, per me non v'è, più dol-ce giu - bi-lo

Il Conte  
Più dol - ce giu - bi-lo, più dol-ce giu - bi-lo per me non v'è, più dol-ce giu - bi-lo

107

per me non v'è, più dol-ce giu - bi-lo per me non v'è,  
per me non v'è, più dol-ce giu - bi-lo per me non v'è,

さらに、後半部では長くに渡ってマンディーナ役の旋律を上回っている（譜例 21）。どちらが明確な主旋律か分からない程に、両パートが対等に扱われている重要な例である。

## 譜例 21

175

Mandina  
*sotto voce*  
So-no a-strat-ti, pa-ion mat-ti, co-sa s'ab-bia-no non so, co - sa s'ab - bia-no non

Il conte  
*sotto voce*  
Va-do e tor-no e co - me il gior-no fi - nir dee, sol io lo so, fi - nir dee, sol io lo

Pippo  
*sotto voce*  
Ho un so - spet - to ma-le - det - to, e ca - var - me - lo non so, e ca - var - me - lo non

181

Mandina  
*sotto voce*  
so; so - no a - strat - ti, pa - ion mat - ti, co - sa s'ab - bia - no non so, co - sa s'ab - bia - no non so.

Il conte  
*sotto voce*  
so; va - do e tor - no e co - me il gior - no fi - nir dee, sol io lo so, fi - nir dee, sol io lo so.

Pippo  
*sotto voce*  
so. ho un so - pet - to ma - le - det - to, e ca - var - me - lo non so, e ca - var - me - lo non so. I

ここまで、カルヴェージが伯爵役を歌ったビアンキの《誘拐された村娘》より、モーツァルトが作曲した2つの挿入曲を見て来た。既にオペラ全体が出来あがった後で書かれた代替曲であるため、この2曲がオペラの他の楽曲と大きく異なる様に作曲はされていない。

さらに、これまで見て来た他の作曲家は、テノールのパートをアンサンブルの一部として

扱い、あくまで主旋律はスコアの一番上に配置されたプリマ・ドンナ役が担っていた。しかしモーツァルトは、プリマ・ドンナの旋律よりも更に上の音高を歌わせ、テノールが重唱曲で際立たされた。これは、テノールの役柄を重要視している表われだと考えられよう。

#### 4. モーツァルト《コシ・ファン・トゥッテ *Così fan tutte*》のフェランド役

最後に、カルヴェージが創唱した《コシ・ファン・トゥッテ》(以下《コシ》)のフェランド役を考察する。《コシ》については、フェッラレーゼについて取り上げた第2節でも述べたが<sup>213</sup>、初演されたのは1790年1月26日である。カルヴェージの他にフェッラレーゼ(フィオルディリージ)、ドロテア・ブッサーニ(デスピーナ)、ベヌッチ(グリエルモ)らが、1789年12月11日に初演されたサリエリの新作オペラ《花文字》から続投して、このオペラを創唱している。

カルヴェージが歌ったフェランド役は、姉妹の恋人という設定で、このオペラで唯一のテノール役である。なお、使用楽譜はモーツァルト新全集 *Neue Mozart-Ausgabe* の第2篇第18巻に収められている現代譜のフルスコアである<sup>214</sup>。

以下の表5は、フェランド役の楽曲をまとめたものである(作表は執筆者)。

表5:《コシ・ファン・トゥッテ》のフェランド役の楽曲

曲種/曲名	調	速度標語	拍子	最低音	最高音
<b>第1幕</b>					
1.三重唱 Terzetto 僕のドラベッラは <i>La mia Dorabella</i>	G-dur	Allegro	4/4	e	g <sup>1</sup>
2.三重唱 Terzetto 女の貞操なんて <i>È la fede delle femmine</i>	E-dur	Allegro	2/2	gis	gis <sup>1</sup>
3.三重唱 Terzetto 楽隊をつれて、素敵なセレナードを <i>Una bella serenata</i>	C-dur	Allegro	4/4	g	a <sup>1</sup>
6.五重唱 Quintetto ああ、この足は <i>Sento oddio, che questo piede</i>	Es-dur	Andante	2/2	gis	a <sup>1</sup>
7.小二重唱 Duettino 運命にさえ命令をする <i>Al fato dàn legge</i>	B-dur	Andante	2/4	f	g <sup>1</sup>
8.五重唱 Quintetto	F-dur	Andante	4/4	f	g <sup>1</sup>

<sup>213</sup> 本文 p.164 を参照。

<sup>214</sup> 本文 p.164 を参照。



毎日手紙を書いてね Di...scri...ver...mio...					
13.六重唱 Sestetto 可愛いデスピーナちゃん Alla bella Despinetta	C-dur	Allegro	4/4	e	a <sup>1</sup>
16.三重唱 Terzetto お笑いなさるか?? E voi ridete?	G-dur	Molto Allegro	3/4	g	g <sup>1</sup>
17.アリア Aria いとしき人の愛のそよ風は Un'auna amorosa	A-dur	Andante cantabile	3/8	d	a <sup>1</sup>
18.フィナーレ Finale 今や私にとって人生は Ah che tutta in un momento	D-dur	Andante	2/4	f	a <sup>1</sup>
<b>第2幕</b>					
21.二重唱と合唱 Duetto con coro やさしい風よ Secondate, aurette amiche	Es-dur	Andante	3/8	f	as <sup>1</sup>
22.記載なし お嬢様お手をどうぞ La mano a me date,	D-dur	Allegretto grazioso	8/6	a	f <sup>1</sup>
24.アリア Aria ああ、よく分かる、その美しい魂が Ah lo veggio,quell' anima bella	B-dur	Allegretto	2/4	f	b <sup>1</sup>
27.カヴァティーナ Cavatina 裏切られて、嘲笑されて、 Tradito,schernito	c-moll	Allegro	2/4	g	a <sup>1</sup>
29.二重唱 Duetto もうすぐ私の誠実な婚約者の Fra gli amplessi in pochi istanti	A-dur	Adagio	2/4	e	a <sup>1</sup>
30.記載なし 人は女を非難するが Tutti accusan le donne,	C-dur	Andante	2/2	d <sup>1</sup>	a <sup>1</sup>
31.フィナーレ Finake 早くやって皆さんがた Fate presto, o cari amici,	C-dur	Allegro assai	4/4	c	b <sup>1</sup>

フェランド役はカヴァティーナを含む3曲の独唱曲（第17番アリア、第24番アリア、第27番カヴァティーナ）を歌う。これは、このオペラの登場人物の中で、プリマ・ドンナの役柄であるフィオルディリージを抑えて、最も多い。重唱曲は、二重唱から五重唱まで様々なアンサンブルを歌うが、その楽曲数は対になって歌うグリエルモ役と全く同じであるため、数量的な優遇はない。これらの楽曲の最高音は  $b^1$  で、第24番アリア〈ああ、よく分かる、その美しい魂が *Ah lo veggio, quell' anima bella*〉と第31番フィナーレ〈早くやって皆さんがた *Fate presto, o cari amici,*〉で歌われている。この高音は、これまで考察してきたサリエリやマルティン・イ・ソレールのオペラには全く用いられなかった。さらには、モーツァルトは、彼の完成したオペラにおいて  $b^1$  以上の高音を用いたのは、グリエルモ・デットーレ *Giulio d'Etto*（生没年不詳）が創唱した《ポントの王ミトリダーテ》の  $c^2$  だけであり、それを除くと、この音は彼のテノールの楽曲の最高音に相当する。その他、独唱曲・重唱曲のどちらでも、そのほとんどが  $g^1$  よりも高い音が用いられ、2人の作曲家の楽曲よりも明らかに高音域が拡大されている。そのため、モーツァルトがカルヴェージの高音域をどのように捉えていたか、以下の考察で考えていきたい。一方、最低音は  $c$  で、一般的なテノールの最低音と同じであり、サリエリやマルティン・イ・ソレールと共通している。

以下では、表5の楽曲考察を進める。フェランドの旋律はグリエルモと対になって歌うことがほとんどであるため、フェランドだけに見られる特徴がある楽曲として、表5に挙げた曲の中から、3つの独唱曲と、第5番五重唱、第18番フィナーレを楽曲順に考察する。

#### 4-1. 第6番五重唱〈ああ、この足は *Sento oddio, che questo piede*〉

《コシ》には様々な重唱曲があるが、まず第6番の五重唱に注目する。スコアには、フィオルディリージ、ドラベッラ、フェランド、ドン・アルフォンソ、グリエルモの順に配置されている。姉妹の操を試そうと、戦地に赴くことになったと嘘をつき、別れを告げるこの場面で、登場人物達はそれぞれの思いの中、47小節目から「運命はこのように人の希望を裏切るのだ *Il destin, cosi defrauda, Le speranze de' mortali.*」と歌う。ここでフェランドは姉妹の旋律をメリスマの音型を変えて引き継いでいる（譜例22）。他の男性登場人物が歌わないメリスマが、唯一彼にだけ与えられている。

※譜例22は次ページ参照。

譜例 22

47 **FIORDILIGI**  
sotto voce  
Il de - stin, il de - stin co - sì de - frau - da

**DORABELLA**  
sotto voce  
Il de - stin, il de - stin co - sì de - frau - da

**FERRANDO**  
sotto voce  
Il de - stin co - sì de - frau - da

**DON ALFONSO \*)**  
sotto voce  
Il de - stin co - sì de - frau - da le spe - ran - ze de' mor - ta - li.

**GUGLIELMO \*)**  
sotto voce  
Il de - stin co - sì de - frau - da le spe - ran - ze de' mor - ta - li.

51  
le spe - ran - ze, le spe - ran - ze de' mor - ta - li.

le spe - ran - ze, le spe - ran - ze de' mor - ta - li.

le spe - ran - ze de' mor - ta - li.

Il de - stin co - sì de - frau - da le spe - ran - ze de' mor - ta - li.

Il de - stin co - sì de - frau - da le spe - ran - ze de' mor - ta - li.

このようなメリスマの動きは、これまで見て来た作曲家のオペラと共通している。それが独唱曲だけでなく重唱曲にも見られるのは、マルティン・イ・ソレールの《珍事》と似ている。

4-2. 第1幕第17番アリア〈いとしき人の愛のそよ風は Un'auna amorosa〉

次に、フェランド役の第1幕第17番のアリア〈いとしき人の愛のそよ風は Un'auna amorosa〉を見てみよう。このアリアは終始 *Andante cantabile* によるもので、サリエリやマルティン・イ・ソレールによるアリアと共通した速度標語である。フェランドは「いとしき人の愛のそよ風は、心に甘きなぐさめを与えてくれる Un'aura amorosa, Del nostro

tesoro, Un dolce ristoro, Al cor porgerà」と歌い出すが、9小節目からのフレーズには、既にこのアリアの最高音である a<sup>1</sup> が二カ所で歌われている（譜例 23 の四角括弧内）。

### 譜例 23

9  
U - n'au - ra a - mo - ro - sa del no - stro te - so - ro un dol - ce ri - sto - ro al  
16  
cor - por - ge - rà, un dol - ce ri - sto - ro al cor - por - ge - rà.

a<sup>1</sup>は音価の長いものではないが、このアリアじゅう何度も歌われるため、これまで見て来たサリエリやマルティン・イ・ソレールのオペラと異なり、高音域が多く求められている。

また、連続する十六分音符の他に、「これ以上なんの食べ物も必要としない D'un'esca migliore bisogno non ha」と歌う 29 小節目からのフレーズで、三連符が連続している（譜例 24）。

### 譜例 24

29  
d'u - n'e - sca mi - glio - re bi - so - gno non ha, d'u - n'e - sca mi - glio - re bi -  
36  
so - gno non ha, bi - so - gno non ha, bi - so - gno non ha.

三連符は「三連符をなす三つの音符はつねに、互いの長さがまったく同じでなければならない。」とトージ/アグリーコラが述べているように（トージ/アグリーコラ 2005 : 167）、重要な装飾の 1 つであり、フィオルディリージのアリアにも多く用いられていた。ゆったりとしたテンポの中では、なおさらこのテクニックの有無が露呈するとも言えよう。41 小節目では「ha」にフェルマータが付けられているが、ここは短い導入部となるため（Finscher

1793 : 214)、装飾が展開される部分ではない。しかし、曲の最後では、66小節以降はフェルマータが多く付けられ、任意に装飾を加える場が与えられている（譜例 25）。

### 譜例 25

63

al - cor por - ge - rà, al - cor por - ge - rà, un dol - ce ri - sto - - - ro al cor - - - por - ge - rà.

さらに、フレーズの最後はトリルで締めくくられ、このオペラのプリマ・ドンナ役であるフィオルディリージのアリア全く共通する特徴である。

ここまで、フェランド役の第1幕のアリアを見て来た。細かな装飾がふんだんに盛り込まれたアリアは、完全にカルヴェージのコラトゥーラのテクニックが反映されたものと言えよう。従って、モーツァルトも彼をそのテクニックを得意とする者として捉えていたと考えられる。さらに、ゆったりとしたテンポによる叙情的な音楽ばかりが注目されがちだが、華やかな装飾は声楽技巧の披露に重点が置かれているということも出来よう。これについては、Link も装飾を提供するアリアの例だと述べているが (Link 2011 : 16)、装飾と言っても、様々な三連符やトリルなどの装飾的要素が含まれていることを明らかに出来た。

一方で、アリア全体を通じて、高音域が求められていることは、これまで見て来たオペラ作品と大きく異なっている点である。他のフェランド役の楽曲で、どのように高音が扱われているかに注目したい。

#### 4-3. 第18番フィナーレ〈今や私にとって人生は Ah che tutta in un momento〉

第5番では、カルヴェージのコラトゥーラのテクニックが重唱にも用いられていると述べたが、第1幕第18番フィナーレ〈今や私にとって人生は Ah che tutta in un momento〉では、それが二カ所で指摘出来る。この場面では、異国の男に変装したフェランドとグリエルモが、姉妹の気を引くために、みせかけの自殺をはかる。動揺する姉妹を見て、フェランドとグリエルモは 200 小節目から「こんなに愉快なお芝居はまたとないな Più bella commediola, Non si potea trovar!」と繰り返す。ここでフェランドの旋律には八分音符によるメリスマが2度歌われる（譜例 26）。この時、他の登場人物の旋律には休符が置かれ、フェランドのメリスマの動きが目立たされている。

譜例 26

211 **Fiordirigi**

no no, no no, non si po - tea tro - - var, no no, non si po - tea tro - - var.

**Dorabella**

no no, no no, non si po - tea tro - - var, no no, non si po - tea tro - - var.

**Ferrando**

tea tro - var \_\_\_\_\_, non si po - tea tro - var \_\_\_\_\_, non si po - tea tro - - var.

**Guglielmo**

tea tro - var. non si po - tea tro - var, non si po - tea tro - var.

また、フィナーレの終盤では、フィオルディリージとドラベッラ、フェランドとグリエルモ、そしてデスピーナとアルフォンソの組み合わせで、歌詞が異なっている。フェランドとグリエルモは姉妹が異国の男に同情する様子を見て、「この怒りが愛に変わらないように Né vorrei che tanto foco, Terminasse in quell d'amor」と歌い、2人の貞節に疑念を抱き始める。この時、主旋律はフェランドが受け持ち、フェランドの旋律はメリスマの動きが6小節に渡って続けられている（譜例 27）。一方でグリエルモの旋律は、他の登場人物と同じ音型に過ぎず、男性登場人物の中で、唯一フェランドだけにメリスマが与えられている。

譜例 27

636

**Fiordirigi** sotto voce

fu - ror, se più cre - - sce, se più cre - sce il mio fu - - ror

**Dorabella** sotto voce

fu - ror, se cre - sce il mio fu - ror, se cre - sce il mio fu - - ror.

**Despina** sotto voce

d'a - mor, si can - - ge - rà, si can - - ge - rà in quel d'a - - mor.

**Ferrando**

Né vor - rei che tan - to fo - co ter - mi - nas - - se in quel d'a - - mor.

**Don Alfonso** sotto voce

Ch'io ben so che tan - - to fo - co can - ge - ras - si in quel d'a - - mor.

**Guglielmo** sotto voce

Né vor - rei che tan - - to fo - co ter - mi - nas - se in quel d'a - - mor.

これまで見て来た他の作曲家のオペラでは、重唱曲でのテノールパートはアンサンブルの一部に過ぎなかった。しかし、このフィナーレにおいて、テノールパートには他者とは異なった、特徴的な旋律が与えられている。これは、テノールパートに重要性が与えられた点として非常に重要である。そして、この重要な主旋律の部分でカルヴェージのコロラトゥーラを披露する為にメリスマが書かれていると考えられ、モーツァルトが彼の最も得意とするものを重唱でも生かしたと言えよう。

#### 4-4. 第2幕第24番アリア〈ああよく分かる、その美しい魂が Ah lo veggio, quel' anima bella〉

次に、フェランドの2つ目のアリアを考察する。このアリアは Allegretto の前半部と Allegro の後半部の二部分から構成されている。

このアリアには前奏がなく、前に置かれたレチタティーヴォから繋げて歌われる。「友愛を示したからといって、それが裏切り行為ではないでしょう Non è fatta per esser rubella, Agli affetti di amica pireà.」と歌う5小節目からのフレーズには、早くもオペラ全体を通してのフェランド役の最高音  $b^1$  が、3カ所で歌われている（譜例28）。

#### 譜例 28

The image shows a musical score for a tenor part. It consists of two staves of music. The first staff starts at measure 5 and ends at measure 8. The second staff starts at measure 9 and ends at measure 12. The lyrics are written below the notes. Three specific notes are circled in red: the first in measure 6 of the first staff, the first in measure 9 of the second staff, and the second in measure 10 of the second staff. These circled notes represent the highest pitch  $b^1$  used in the piece.

$b^1$ は八分音符であり、音価は長くはない。この冒頭の数小節について、これまでと同様にテッシトゥーラを判断するならば、カルヴェージにとって  $b^1$ が無理なく歌える音高となる。また、このアリアでは、トリルや十六分音符のメリスマはないが、その代わりに随所にフェルマータが置かれている。スコアは、110小節目を除く5回のフェルマータ全てで、装飾を歌うことを認めており（Finscher 1793 : 383-396）、完全にカルヴェージの恣意に任せている。その為、彼の様々なテクニックをかなり存分に披露することが出来よう。クヴァンツは

『フルート奏法』の中で「1曲には1つのカデンツァをつけるだけで十分である。(中略) 1曲のうちに全部で5つもカデンツァをつけるとしたら、これは濫用とみなされて当然である。」述べている(クヴァンツ 1976: 168)。しかし、この第24番のアリアは、5回のフェルマータの度に音楽が一旦停止し、カデンツァが歌われる。クヴァンツの言説から、5回もの回数は過度なものと言え、第17番と同じく、歌詞の音楽表現よりも、声楽技巧の披露に重点が置かれていることは明らかである。

そして、最高音  $b^1$  は、何らかのフレーズに限定されず、曲の最後まで13回も歌われる。特に120-121小節や122-123小節目では、 $a$  から  $b^1$  への跳躍を伴っている(譜例29)。跳躍についてはトージ/アグリーコラが「歌唱教師は学生たちに、音階内での声の跳躍はすべて、まったく純正な音程で、自信をもって、しかも巧みに歌いのけることを教えなければならない。」と述べているように(トージ/アグリーコラ 2005: 34)、より高度な正確性が求められる。それが最高音に対して要求されている事から、いかなる高度な旋律の動きであっても、カルヴェージは  $b^1$  が歌唱可能であったと考えられよう。

### 譜例 29

115  
la cru - del mi con - dan - na a mo - rir, la cru - del mi con - dan - na a mo -

121  
rir, la cru - del mi con - dan - na a mo - rir, la cru - del mi con - dan - na, con - dan - na a mo - rir.

今日、このアリアはオペラ公演で省かれる事が多い<sup>215</sup>。それは、この過剰とも思える  $b^1$  の多用が原因と考えられる。自筆譜に記されているカットの指示から、カルヴェージにとっては困難なものであるとモーツァルトが判断したという Tyson の主張について、Link は自筆譜の読み間違いであると指摘した。Link はモーツァルトが彼自身の手によって、先立つレチタティーヴォの後にアリアが続くように指示していることを挙げ、このアリアが明確

<sup>215</sup> モーツァルトの生誕 250 年を記念して行われた 2006 年のザルツブルク音楽祭の公演(7月31 - 8月16日祝祭大劇場、マンフレッド・ホーネック指揮、ウルゼル&カール=エルンスト・ヘルマン演出、ウィーン・フィルハーモニー管弦楽団、フェランド役はショーン・マゼイ)でも、このアリアは省略された。



に初演で演奏されたスコアに収められていることから、カルヴェージにとってこの高音が問題のないものであったと主張している（以上 Link 2011 : 10）。これまでナンシー・ストーラスやアドリアーナ・フェッラレーゼのために書いたモーツァルトの楽曲を見ると、彼は歌手の歌唱可能な最大限の音域を楽曲に採用していた。その為、記譜されているという事実から、カルヴェージの最大限の声域を用いたのではないか。さらに、テッシトゥーラを判断出来るアリアの冒頭の数小節の時点で、b<sup>1</sup>が含まれていることから、カルヴェージが十分に歌唱可能な音域であったと考えられる。

#### 4-5. 第2幕第27番カヴァティーナ〈裏切られて、嘲笑されて、Tradito, Schernito〉

次に、フェランドの3つ目の独楽曲〈裏切られて、嘲笑されて、Tradito, Schernito〉を考察する。第24番のアリアではb<sup>1</sup>の多用を指摘したが、このアリアはas<sup>1</sup>が多くの箇所で見られる。この多用から、カルヴェージが問題なく歌唱した音高だと考える事が出来る。サリエリやマルティン・イ・ソレルのオペラでは、速いテンポの楽曲にはメリスマの動きは含まれていなかった。しかしこのアリアはAllegroにも関わらず、曲の最後に連続する八分音符のメリスマが歌われ、オペラ・セリアのアリアのように、コロラトゥーラのテクニックを披露する場が与えられている（譜例 30）。

#### 譜例 30

The image shows a musical score for a vocal piece. It consists of two staves of music. The first staff starts at measure 58 and the second at measure 65. The lyrics are: 'd'a - mor, le - vo - - ci d'a - mor' on the first staff, and 'le - vo - ci, le vo - - ci d'a - mor.' on the second staff. Three specific passages are highlighted with red boxes: one in the first staff (measures 60-62), one in the second staff (measures 65-67), and another in the second staff (measures 68-70). These passages consist of rapid sixteenth-note runs (melismas).

また、全音符による音の保持もあり、「セリア役」の特徴的な旋律の要素である（Gidwitz 1996 : 201、Rice 1998 : 94）メッサ・ディ・ヴォーチェ<sup>216</sup>のテクニックも必須である。この第27番も、他のフェランドの独楽曲と同様に、声楽技巧が盛り込まれたものと言えよう。

<sup>216</sup> 本文 pp.150-151 を参照。

#### 4-6. 第2幕第29番二重唱〈もうすぐ私の誠実な婚約者の Fra gli amplessi in pochi istanti〉

最後に、フィオルディリージとフェランドによって歌われる二重唱〈もうすぐ私の誠実な婚約者の Fra gli amplessi in pochi istanti〉を考察する。

フェランドのソロ部分では、「もし力がないなら私の手を添えましょう E se forza, oh Dio, non hai, Io la man ti reggerò」と、命も厭わない気持ちを宣言する32小節目からのフレーズに十六分音符のメリスマが付けられている(譜例31)。

#### 譜例 31

32  
e se for - - - za, oh dio, non hai, io la

37  
man ti reg - ge - rò, ti reg - ge - rò.

フィオルディリージを歌ったフェッラレーゼが、コロラトゥーラのテクニックを備えた歌手であったことは第2節で述べた。しかし、同じくカルヴェージも得意とした為、Andanteの後半部では、彼女と全く同じメリスマの旋律が与えられている(譜例32)。モーツァルトのオペラの中で、ソプラノとテノールがメリスマを歌う二重唱は他にもあり、《後宮からの逃走》のコンスタンツェとベルモンテによる第20番二重唱〈私のために、お前は死ななければならないのだ! Meinetwegen sollst du sterben!〉では、両者が同時にメリスマの動きを歌っている。また《ドン・ジョヴァンニ》では第2幕フィナーレで、ドンナ・アンナとオッターヴィオが Larghetto のテンポではあるが、十六分音符のメリスマを穏やかに掛け合っている。いずれもモーツァルトのジグシュピールやオペラ・ブッフアにおいて、「セリア役」の恋人が歌う場面に用いられる特徴的なものであり、この第24番と性格が共通している。しかし、この二重唱では、速い速度標語の中で掛け合っている為、前述の2曲の二重唱よりも、歌手に更なるコロラトゥーラのテクニックが求められている。さらに、131小節目以降ではモーツァルトが挿入曲を書いた《誘拐された村娘》と同じく、ソプラノの旋律を音高の点で上回っている(譜例32)。



『*The New Grove Dictionary of Music and Musicians*』第2版の「テノール」の項では、アーダムベルガーを除いて、「ウィーンにおけるモーツァルトのテノール役の大多数は、さほど評判が高いとはいえない歌手によって創唱された。」(日本語訳は執筆者)と述べ、アントニオ・バリョーニ<sup>218</sup>やベネディクト・シャック Benedikt Schack (1758-1826)<sup>219</sup>と並んで、カルヴェージの歌唱力を評価していない (Jander/Steane 2001 : 690)。しかし、ここまでカルヴェージのために書かれた楽曲を見る限り、その歌唱旋律はどれも高度なテクニックを要するものであった。彼がアーダムベルガーの後、ブルク劇場で大半の新作オペラに出演し続けた経歴からも、彼の歌唱力は認められていたのではないか。プリマ・ドンナに肩を並べる程の歌唱力を以て、重要な役割に引き上げられたテノールが、カルヴェージなのである。そして、彼は、オペラ・ブッファにおいてテノールをプリモ・ウオーモの位置へと確立するのに貢献した人物と言えよう。

---

<sup>218</sup> 《ドン・ジョヴァンニ》のオッターヴィオ役と、《皇帝ティートの慈悲》のティート役の創唱歌手。

<sup>219</sup> 《魔笛》のタミーノ役の創唱歌手。

#### 第4節 フランチェスコ・ベヌッチ Francesco Benucci(1745-1824)

イタリアのリヴォルノ<sup>220</sup>出身のバス歌手ベヌッチは、1768年の春にガルツピの《田舎の哲学者 Il filosofo di campagna》のドン・トリテーミオ役を皮切りに、イタリアを中心に歌手活動を始めた。1778年の秋にはヴェネツィアでアンフォッシの《オランダのアメリカ娘 L'americana in Olanda》の初演でナームール男爵役を歌ったのが、現在明らかとなっている最初の創唱役である（Link 2004 : 14）。ベヌッチは、以降も一流のブッフオ歌手としてイタリア各地で活躍を続けた（Raeburn 2001 : 298）。1781年にはローマでチマローザの《パリの絵書き Il pittore parigino》のクリッカ男爵役を創唱した。そして1782年にはミラノのスカラ座で、9月14日にサルティの《争う2人の間で》でティッタ役を創唱し、毎年イタリア各地で新作オペラに出演していた（Link 2004 : 14）。カスティがサルティのオペラを観劇したかは明らかでないが、1782年11月27日付の手紙をミラノで書いており、ベヌッチについて「音色の豊かな声、最も優秀な歌手。品の悪さや趣味の悪さがなく、しかし優雅さと聡明さを持った、私が知っている中で最も上品なブッフオである。<sup>221</sup>」（日本語訳は執筆者）と述べている（Link 2004 : 8）。ベヌッチを「最も優秀な歌手」と述べ、彼の歌唱面を評価しているが、それだけでなく、「上品なブッフオである」と述べ、ベヌッチの品性にまで注目が及んでいる。これは、これまで取り上げてきた歌手についての言説にはない着眼点である。

1783年、ベヌッチはブルク劇場のオペラ・ブッフア団に参加するべく、ウィーンに活動の地を移した。そして、4月22日に新体制となった同劇場で最初に上演されたオペラ・ブッフアであるサリエリの《焼きもち焼きの学校》のブラジーオ役で、ウィーン・デビューを果たした。この公演を観劇していたツィンツェンドルフは、「ブッフオのベヌッチはとても良い」（日本語訳は執筆者）と日記に書いた（Rice 1998 : 344）。この1783年—1784年シーズンは、さらに5月5日にはチマローザの《ロンドンのイタリア娘》、28日にはサルティの《争う2人の間で》にティッタ役で出演した。《争う2人の間で》は、前年にミラノで創唱していたものだが、ウィーン初演に向けて、サルティはティッタ役のアリアをより規模の大きいものに書き換えた（Link 2004 : 11）。ツィンツェンドルフはこの公演を観劇し、7月21日付けで「ベヌッチは、雇われ暗殺者の壮大なアリアを歌った。」（日本語訳は執筆者）

<sup>220</sup> イタリア中西部トスカーナ州の海に臨む港町。

<sup>221</sup> Rich vocal timbre, most excellent singer : the most graceful buffo known to me, without vulgarity and poor taste, but with elegance and intelligence.

と彼の日記に記している (Link 2004 : 11)。こうしてベヌッチは、ウィーンに到着してすぐに、たて続けにブルク劇場の舞台へ上がった。彼について、モーツァルトは 1783 年 5 月 7 日、レオポルトに宛てた手紙で、次のように述べている (海老澤 1995 : 368)。

いま当地では、イタリア語のオペラ・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。—ブッフオ歌手が特に際立っています。ベヌッチという人です。

この手紙は、ブルク劇場がジングシュピールからオペラ・ブッフアへ、政策を転換して間もない時期に書かれたもので、モーツァルトのオペラ・ブッフアに対する考えが述べられている、重要なものである。その中でモーツァルトは、歌手についてはベヌッチただ一人に言及している。前述のツィンツェンドルフと同様に、モーツァルトも、ベヌッチの事を「ブッフオ」と呼んでいる。「ブッフオ buffo」とは、イタリア語で喜劇役の歌手や俳優という意味であり、滑稽な役を指す用語である (セイディ 2006 : 812)。この用語について、そしてバスという声種の定義については、後で述べる。また、皇帝ヨーゼフ II 世もベヌッチについてコメントを残している。皇帝は、ブルク劇場の支配人であるローゼンベルク宛てに、1783 年 6 月 2 日付で次のような意見書を送っている (Link 2004 : 7)。

ベヌッチという歌手が人々の愛顧を得たように私には思われるので、彼に復活祭まで、さらにはもう 1 年でも留まってくれるように君に説得して欲しい。もし彼がこの新たな契約に同意したら、聴衆に好まれるストーラスも同様に滞在してくれれば、その時には君は一団の残りの者も含めて最善に保つことが出来る。もしベヌッチとストーラスが留まらないようならば、他の人を雇い続ける必要はない (日本語訳は執筆者)。

ヨーゼフ II 世は、まだベヌッチがブルク劇場のオペラ・ブッフア団に参加して 2 ヶ月が経たないうちに、彼が今後もブルク劇場と契約を結ぶことを望んでいる。そして、「他の人を雇い続ける必要はない」と述べ、ベヌッチに代わる歌手はいないとして、彼に対して絶大な信頼を寄せていることが分かる。ここまでのベヌッチのブルク劇場への出演は、まだ新作オペラではないが、彼のウィーン・デビューについて、他の歌手と比べて多くの言及が残っており、彼に対する注目の高さが窺える。

翌 1784 年 - 1785 年シーズンでは、8 月 23 日にパイジェットの新作オペラ《ヴェネツィアの王テオドーロ》のタッデオ役を創唱した。この公演を見ていたツィンツェンドルフは、8 月 23 日付けで「ベヌッチは第 6 場のアリアを繰り返し歌わねばならなかった」（日本語訳は執筆者）と、ベヌッチがアンコールに応える程の演奏であった事を彼の日記に記した（Link 2004 : 12）。第 6 場のアリアは〈何をいうのだ、タッデーオ *Che ne dice tu, Taddeo*〉を指し、短い旋律のフレーズで言葉が早口で頻繁に繰り返される、オペラ・ブッフアの典型的なアリアを指している（Link 2004 : 12）。

1785 年 - 1786 年シーズンは、4 月 27 日にリギーニの《思いがけない出会い *L'incontro inaspetto*》のプロコーロ男爵役、6 月 1 日にスティーヴン・ストーラスの《不満な妻》のロスモンド役を創唱した。10 月 12 日に初演されたサリエリの《トロフォーニオの洞窟》のトロフォーニオ役については、ツィンツェンドルフは「彼は魔法使いの場面を、見事に演じた」と述べ、第 2 幕 18 場で歌われるアリア〈この魔法のあばら家 *Questo magico abituro*〉に注目した（Rice 1998 : 363）。このトロフォーニオ役は、サリエリがベヌッチを念頭に作曲したため、後で詳しく考察したい。翌 1786 年 1 月 4 日にマルティン・イ・ソレールの《気難しだが根は善良》のフェツラモンド役も創唱し、このシーズンはブルク劇場の 5 つの新作オペラ<sup>222</sup>のうち 4 作に出演した。さらに、同じ 1786 年 2 月 7 日、シェーンブルン宮殿で行われたサリエリの新作オペラ《まずは音楽、お次がせりふ》では音楽家役を創唱し、ナンシー・ストーラスと共にオペラ・ブッフア団の代表として参加した。

1786 年 - 1787 年は、まず 5 月 1 日にモーツァルトの《フィガロの結婚》のフィガロ役を創唱した。ベヌッチがモーツァルトの作品を歌うのはこれが初めてだが、Link が 1783 年頃に書かれたとされているモーツァルトの未完のオペラ《騙された花婿》のボッコーニオ役は、彼を念頭に書かれたものだと考えている為（Link 2004 : 7）、モーツァルトが〈フィガロ〉以前にベヌッチの特性を捉えていた事が推測できる。この《フィガロの結婚》については、後で考察を行う。11 月 17 日には、マルティン・イ・ソレールの《珍事》のティータ役を創唱し、前年から続いて彼のオペラに出演している。ツィンツェンドルフによると《珍事》においてベヌッチは、ティータ役の 2 つのアリアに不満を訴えたという（Link 2004 : 13）。このオペラについても、後で考察する。翌 1788 年 1 月 8 日には、サリエリの《オルムスの

---

<sup>222</sup> リギーニの《思いがけない出会い》、スティーヴン・ストーラスの《不満な妻》、サリエリの《トロフォーニオの洞窟》、マルティン・イ・ソレールの《気難しだが根は善良》、ガッツァニーガの《偽りの盲人》。

王アクスール》のアクスール役を創唱した。

1788年 - 1789年のシーズンには、5月7日にモーツァルトの《ドン・ジョヴァンニ》のウィーン初演で、レポレッロ役を歌った。このオペラは前年にプラハで初演が行われたものだが、ウィーン初演ではベヌッチのために新たに二重唱〈きみのこのちっちゃな手〉が書き加えられた (Raeburn 2001 : 298)。この楽曲については、後で考察を行う。

1789年 - 1790年には、12月11日にサリエリの《花文字》のルスティコーネ役、そして翌年1790年1月26日にモーツァルトの《コシ・ファン・トゥッテ》のグリエルモ役を創唱した。ウィーンで上演されたモーツァルトの3つのオペラ・ブッフア<sup>223</sup>全てに出演したのは、ベヌッチとブッサーニだけである<sup>224</sup>。特にベヌッチが歌ったのは全て主要登場人物であることが、彼がモーツァルトにとって重要な人物であると今日の研究で捉えられている所以であろう。《コシ・ファン・トゥッテ》の作曲中には、ベヌッチのためにアリア〈彼の方を見てあげて下さい *Rivolgete a lui lo sguardo*〉 K.584 が書かれた。これは《コシ》の第1幕第11場に当初用意されていたアリア〈恥ずかしがらずに *Non siate ritrosi*〉の代わりに、新たに書かれたものである (海老澤 1991 : 184)。《コシ》についても、後で考察を行う。こうしてベヌッチは9年間に渡ってウィーンで活動し続け、1792年2月7日にチマローザの《秘密の結婚》のロビンソン伯爵を創唱した後、イタリアに活動の地を移したのである。

ベヌッチについては、彼のキャリアのピークとされる 1793年に、『ベルリン音楽新聞 *Berlinische musikalische Zeitung*』で次のように述べられている (Link 2004 : 8)。

オペラ・ブッフアにおける最高のブッフアの1人、ベヌッチは、気取らない、優れた演技と、非常によく響き、美しく、豊かなバスの声を兼ね備えている。彼は優れた俳優と同じくらい完璧な歌手である。彼は、ほとんどのイタリア人歌手が共有しない、稀な習慣を持っている。つまり、彼は決して誇張しないのである。彼は、常識に反した粗野な喜劇を抑え、最も極限の演技をする時でも、適切性を保ち、限度を守っている。私は特に、彼のオペラ《秘密の結婚》が好きだ。彼は伯爵の役を見事に歌い演じた。私は、彼が喜劇役者であるにも関わらず、彼がかなり深刻なサリエリのオペラ《ア

---

<sup>223</sup> 《フィガロの結婚》(1786)、《ドン・ジョヴァンニ》(ウィーン初演 1788)、《コシ・ファン・トゥッテ》(1789)。

<sup>224</sup> 女性歌手にはいない。



クスール》を演じ切れるとは信じていなかったのである（日本語訳は執筆者）。

ベヌッチは、「豊かなバスの声」と述べられ、歌唱の面では彼の豊かな低声が着目されている。さらに、「優れた俳優と同じくらい完璧な歌手」と述べられ、演技と歌唱の両方が評価されている事が重要である。これまで取り上げたソプラノ歌手の批評では、フェッラレーゼのように歌唱力は認められていても演技については酷評されているものや、反対にストーラスのように演技力ばかりが注目されているものがあつた。ベヌッチがこれらの歌手と違って、どちらかに偏るタイプではなく、両方の釣り合いが取れていると評価されている事は重要である。注目すべきは、「彼は決して誇張しないのである」と述べられている点である。初期のオペラ・ブッフアはからかいや悪ふざけを特徴とし、その中で喜劇的な役柄は笑いの対象となることが多かった（吉田 1980 : 487）。聴衆の反応を意識し過ぎる歌手がいた中でも、ベヌッチはその節度を守り、オペラ作品全体の品位を保ったのであろう。

しかし、1790年の『劇評の原則』では、「イタリアのオペラ劇団で、ベヌッチだけが歌と演技でどのように筋立てを高めるかを知っている。もし彼がフィッシャーのような声だったら、無類の存在だっただろう。」（日本語訳は執筆者）と記され（Link 2004 : 13）、これまで取り上げて来た批評とは違い、彼に対して批判的な意見もある。これは、ルートヴィヒ・フィッシャーが圧倒的な存在であったことの表われとも考えられるが、フィッシャーとベヌッチが活躍したオペラのジャンルが異なっているため、単に比較することは不適當にも感じられる。ベヌッチの楽曲を考察した上で検討したい。

以下の表1は、これまで述べて来たベヌッチの主な出演作品をまとめたものである（作表は執筆者）。なお、上演地の「ウィーン」は全てブルク劇場での上演を指す。

表1：ベヌッチが出演した作品とその役柄<sup>225</sup> （下線は初演作品）

上演年月日	作曲家	作品名	役名	言語
上演地		ジャンル		
1768.春 リヴォルノ	ガルツピ Galuppi	田舎の哲学者 <i>filosofo di campagna</i> Dramma giocoso	ドン・トリテーミオ Don Toritemio	イタリア
1768.春 リヴォルノ	ガスマン Gassman	鳥刺し <i>Gli uccelatori</i> Dramma giocoso	トニオーロ Toniolo	イタリア

<sup>225</sup> Link 2004 : 15-16 を参照。オペラのジャンルについては、執筆者が『*The New Grove Dictionary of Music and Musicians*』第2版で確認した。

1778.秋 ヴェネツィア	アンフォッシ Anfossi	<u>オランダのアメリカ娘 L'americana in Olanda</u> Dramma giocoso	<u>ナイムール男爵</u> Naimur	イタリア
1779.秋 トリノ	アスタリータ Astarita	<u>風変わりなフランス人 Il francese bizzarro</u> Dramma giocoso	<u>ガスペローネ</u> Gasperone	イタリア
1781.1.2 ローマ	チマローザ Cimarosa	<u>パリの絵書き Il pittore parigino</u> Intermezzo in musica	<u>クリッカ男爵</u> Barone Cricca	イタリア
1782.9.14 ミラノ	サルティ Sarti	<u>争う2人の間で Fra I due litiganti</u> Dramma giocoso	<u>ティッタ</u> Titta	イタリア
1783.4.22 ウィーン	サリエリ Salieri	<u>やきもち焼きの学校 La scuola de' gelosi</u> Dramma giocoso per musica	ブラジーオ Brasio	イタリア
1783.5.5 ウィーン	チマローザ Cimarosa	<u>ロンドンのイタリア娘 L'italiana in Londra</u> Dramma giocoso	不明	イタリア
1783.5.28 ウィーン	サルティ Sarti	<u>争う2人の間で Fra I due litiganti</u> Dramma giocoso	ティッタ Titta	イタリア
1784.8.23 ウィーン	パイジェッロ Paisiello	<u>ヴェネツィアのテオドーロ王 Il re Teodoro in Venezia</u> Dramma eroicomico	<u>タッデーオ</u> Taddeo	イタリア
1785.4.27 ウィーン	リギーニ Righini	<u>思いがけない出会い L'incontro inaspetto</u> Commedia per musica	<u>ドン・プロコロ</u> Don Procolo	イタリア
1785.6.1 ウィーン	ストーラス Storace	<u>不満な妻 Gli sposi malcontenti</u> Opera comica	<u>ロスモンド</u> Rosmondo	イタリア
1785.10.12 ウィーン	サリエリ Salieri	<u>トロフォーニオの洞窟 La grotto di Trofonio</u> Opera comica	<u>トロフォーニオ</u> Trofonio	イタリア
1786.1.4 ウィーン	マルティン・イ・ソレル Martin y Soler	<u>気難しだが根は善良 Il burbero di buon cuore</u> Dramma giocoso	<u>フェッラモンド</u> Ferramondo	イタリア
1786.2.7 ウィーン <sup>226</sup>	サリエリ Salieri	<u>まずは音楽、お次がせりふ Prima la musica e poi le parole</u> Divertimento teatrale	<u>音楽家</u> Maestro	イタリア
1786.5.1 ウィーン	モーツァルト Mozart	<u>フィガロの結婚 Le nozze di Figaro</u> Opera buffa	<u>フィガロ</u> Figaro	イタリア

<sup>226</sup> この公演はブルク劇場ではなく、ウィーン郊外のシェーンブルン宮殿のオランジュリーで行われた。

1786.11.17 ウィーン	マルティン・イ・ソレル Martin y Soler	<u>珍事 Una cosa rara</u> Opera buffa	<u>ティータ</u> Tita	イタリア
1788.1.8 ウィーン	サリエリ Salieri	<u>オルムスの王アクスール A'xur, re d'Ormus</u> Dramma tragicomico	<u>アクスール</u> Axur	イタリア
1788.5.7 ウィーン	モーツァルト Mozart	<u>ドン・ジョヴァンニ Don Giovanni(ウィーン初演)</u> Opera buffa	<u>レポレッロ</u> Leprello	イタリア
1789.12.11 ウィーン	サリエリ Salieri	<u>花文字 La Cifra</u> Dramma giocoso	<u>ルスティオーネ</u> Rusticone	イタリア
1790.1.26 ウィーン	モーツァルト Mozart	<u>コシ・ファン・トゥッテ Così fan tutte</u> Opera buffa	<u>グリエルモ</u> Guglielmo	イタリア
1790.1.26 ウィーン	モーツァルト Mozart	<u>彼の方を見てあげて下さい</u> <u>Rivolgete a lui lo sguardo (K.584)</u> Concert Aria	<u>グリエルモ<sup>227</sup></u> Guglielmo	イタリア
1792.2.7 ウィーン	チマローザ Cimarosa	<u>秘密の結婚 Il matrimonio segreto</u> Opera buffa	<u>ロビンソン伯爵</u> Il Conte Robinson	イタリア

ベヌッチは、特定の作曲家に偏るのではなく、様々な作曲家のオペラに出演した。注目すべきは、創唱役の多さである。ブルク劇場には他にもバス歌手がいたにも関わらず、1783年以降の新作オペラの大半は、彼によって歌われたと言っても過言ではない。さらに、モーツァルトの《フィガロの結婚》、《ドン・ジョヴァンニ》、《コシ》の全ての初演（《ドン・ジョヴァンニ》はウィーン初演）で、主要登場人物を歌っていることも重要である。これらの出演作品は全てオペラ・ブッフアであり（インテルメッツォ<sup>228</sup>も含む）、ベヌッチがウィーンで活動する以前と、レパートリーは全く異なっていない。

ここで、バスの声種について、その定義を確認したい。『ニューグローヴ世界音楽大事典』第1版の「バス」の項では、次のように述べられている（ジャンダー 1980 : 12）。

<sup>227</sup> この曲は現在コンサート・アリアに区分されているが、もともと《コシ》の初演のために用意されたものである為、役名にはグリエルモと記した。

<sup>228</sup> 18世紀のオペラ・セリアの幕間や場と場のあいだで歌われたコミックな間奏音楽（セイディ 2006 : 802）。

モンテヴェルディの現存するオペラでは、独特なものとして歴史的に定着するようになった幾つかのタイプの役柄に、すでにバス歌手が起用されている。例えば神やあるいは墓にまつわる人物などである。(中略) こうしたバスの人物像はオペラ・セリアからは次第に姿を消し、好色な老家庭教師に代表される二次的で喜劇的な役柄でしか登場しなくなる。(中略) イタリアのオペラ・セリアでは、バスに重要で重厚な役はほとんど割り当てられなかったのに対し、フランスのバロック・オペラではバスが重視された。(中略) オペラに見られるさまざまなバスの役柄やその役柄に特有な声の種類は、しばしばバス・ブッフォ、バス・シャンタント (またはバス・カンタンテ)、バス・ノーブル、バス・プロフォンドなど、特定の名称を用いて区別されている。

バスの役柄は、神などの役柄を受け持つこともあったが、次第に喜劇的な役柄が割り当てられ、オペラ・セリアでは特に重要な位置付けではなく、軽視されていたことがはっきりと述べられている。オペラ・セリアが興隆していた間、重要な男性登場人物はカストラートが歌っていたため、バスにはテノールと同じく、物語に積極的に参加出来る程の楽曲が書かれていなかったのである。

こうしたバスのタイプを細分化すると、バス・ブッフォやバス・シャンタンテ、そしてバス・プロフォンド等に分けられると説明されている。『ニューグローヴ世界音楽大事典』第1版では「低声」を意味するバスの後に、ブッフォ (「buffo イタリア語: こっけいな) や、シャンタント (「chantante フランス語: 歌うような) カンタンテ (「cantante イタリア語: 歌手、歌う)、またノーブル (「noble フランス語: 高貴な)、プロフォンド (「profondo イタリア語: 深い) を付けて、それぞれの性格を分けて表わしている。バス・プロフォンドは重く深い声で、王、高僧、年老いた父親などの役に向き、特に低い音を歌うというよりも、テッシトゥーラ自体が低い点を特徴としている (ジャンダー 1980 : 12)。そして、このバス・プロフォンドの代表的な歌手には、「モーツァルトのオスミンは、当時のバス・プロフォンドのルートヴィヒ・フィッシャーのために作曲された。」と名前が挙げられている。

一方、バス・ブッフォについては、『ニューグローヴオペラ大事典』第1版の「バス」の項では次のように述べられている (ジャンダー 1980 : 12)。

バスの声を持つ喜劇的な可能性は、バッソ・ブッフオの伝統のなかで最大限に実現された。バッソ・ブッフオの性格づけの原型はコンメディア・デラルテ<sup>229</sup>の登場人物パンタローネ<sup>230</sup>である。(中略)初期のオペラでも、これと同じような、喜劇的な男性登場人物は通常バスで、オペラの構想上あまり重要でない部分に時折登場する。

(中略)オペラを中心人物としての喜劇的なバスの役は17世紀の最後の四半世紀になってようやく表われはじめる。やがて、ペルゴレーシ、モーツァルト、ピッチェニ、チマローザ、パイジェット、ロッシーニ、ドニゼッティらに代表される18、19世紀の喜劇的オペラには、こうした役柄が不可欠なものになった。

オペラ・セリアで軽視されていたバスは、初期のオペラ・ブッフアでも、時折登場する程度にしか扱われていない。その為、バスが主要登場人物になるのには、17世紀後半まで待たなければならなかったが、18 - 19世紀を通して、彼らは次第に絶対的な地位を獲得するまでに重宝される存在となっていくのである。そして、バッソ・ブッフオの楽曲については、18世紀までは、声域の最低声部にまで急降下する、大げさなほど広い音域の楽句を歌うことを要求されていた。18 - 19世紀の喜劇的オペラでは、そのような伝統が広い跳躍、早口、長く激しいクレッシェンドをはじめ、数多くの音楽的効果の蓄積に繋がったと指摘している(ジャンダー1980: 12)。

次に『*The New Grove Dictionary of Music and Musicians*』第2版の「バス」の項では、次のように述べられている(Jander / Sawkins 2001: 849)。

本当のバスは、メタスタジオの時代のイタリア・オペラにおいて、控え目な役としてのみ登場する。彼は依然として、たいてい腹心の友や、将軍、あるいは時々、王(この時代、テノールがますます王の役を割り当てられたにも関わらず)として出演する。けれども、彼はフランス・オペラにおいてさらに重要な地位を保持した。(中略)モーツァルトの最も特徴的なバスの役は、《後宮からの逃走》の喜劇的で野蛮な監守、オスミンや、《魔笛》の大祭司ザラストロである。彼のオペラ・ブッフアにおいて、名目上はバス役の多くは、アルマヴィーヴァ伯爵、ドン・ジョヴァンニ、そしてグリ

<sup>229</sup> 16世紀のイタリアの仮面劇。専門の技術(アルテ)を備えた俳優による喜劇。脚本を持たず、簡単な梗概をもとに即興的に演じられる歌や踊り(セイディ 2006: 806)。

<sup>230</sup> コメディア・デラルテに登場する役柄の一つ。嫉妬深く、けちな老商人。道化役の下男にからかわれて、笑いの対象にされる。

エルモのように、今日では、バリトンの役とみなされている。そして叙情的な瞬間には、彼らは 19 世紀の役のタイプを予期させる。しかし、フィガロやレポレッコのように、身分の低い登場人物たちは、バスによって歌われる機会がより一層多く、そして基本的にバツソ・ブッフォの役である。前者は優れたウィーンの代表的人物、フランチェスコ・ベヌッチが（どちらも彼によって歌われた）予定された。（中略）バツソ・ブッフォの伝統は、実際オペラ・ブッファの特徴である。バツソ・ブッフォは、17 世紀にヴィッリ・フランキ<sup>231</sup>の台本による《愚かな後見人の架台 Il Trespolo tutore balordo》にさかのぼり、ペルゴレーシの《奥様女中》(1733) のような、インテルメッツォのタイプの作品に数多く表われた。そしてそれは、ゴルドーニの台本によるオペラの全てのレパートリーや、パイジエッロやチマローザの主要作品にとって中心的であり、19 世紀に至るまでロッシーニやドニゼッティのオペラへと続く。（日本語訳は執筆者）

『*The New Grove Dictionary of Music and Musicians*』第 2 版では、バスのタイプを細かく分けてはおらず、バツソ・ブッフォは低い身分の喜劇的な登場人物の総称として使われている。そして、代表的な役柄が多く挙げられるようになり、モーツァルトのフィガロやレポレッコが 18 世紀の一般的なバスが歌う役柄であるとしている。バツソ・ブッフォの系譜はそのままオペラ・ブッファの歴史を辿るものとし、両者が密接に結びつき、さらには 19 世紀のオペラにも表われる、重要なパートであると説明している。さらに、第 1 版ではなかったベヌッチの名前が挙げられていることは特筆すべき点であり、彼がバツソ・ブッフォ役の代表的な 2 役を創唱している事は、オペラ全体の歴史の中でも重要に捉えられている事が分かる。

このバスの細かいタイプの区分について、Link 2004 では「きまぐれやおどけに基づく、洗練されたこっけいなブッフォのタイプ」をブッフォ・カリカート *Buffo caricato* と定義している。一方 Rice 1998 も同じ用語を使っているが、「ブッフォ・カリカート（風刺的なおどけ役）として、滑稽な男性の人物の描写を専門とする歌手」と述べ、どちらも喜劇的な登場人物を指してはいるが、Link は「洗練された」、そして Rice は「風刺的」と説明し、両者のニュアンスは異なっている。このブッフォ・カリカートという用語も含め、バスの細か

---

<sup>231</sup> Giovanni Villifranchi (1646-1699) イタリア人台本作家。

なタイプの区分の曖昧さが浮き彫りとなっている。

ベヌッチについて述べられた言説の中には、彼を「ブッフオ」と表現しているものがいくつかあり、喜劇的な役柄に着目されていた。しかし彼の多くの創唱役には、ブッフオの定義に入らないものも多く、それらの役柄が見過ごされがちである。そのため本論文では、彼のために書かれた様々な役柄を包括的に考察し、バスという大きな括りの中で、彼のためにどのような楽曲が書かれたのかを明らかにしたい。その為、楽曲考察では、モーツァルトのオペラではベヌッチの創唱役として重要なものと捉えられている、《フィガロの結婚》のフィガロ、《ドン・ジョヴァンニ》のウィーン初演におけるレポレツロ役の加筆曲、《コシ・ファン・トゥッテ》のグリエルモ役を考察する。さらに、ベヌッチの為に書かれた事が明確な、サリエリの《トロフォーニオの洞窟》のトロフォーニオ役、マルティン・イ・ソレルの《珍事》のティータ役を年代順に取り上げ、楽曲考察を行う。

## 1. サリエリ《トロフォオーニオの洞窟 La grotta di trofonio》のトロフォオーニオ役

《トロフォオーニオの洞窟》(以下《トロフォオーニオ》)は、1785年10月12日にブルク劇場で初演されたサリエリの新作オペラである。このオペラの概要やあらすじについては、既に第3節で述べたが<sup>232</sup>、初演はナンシー・ストーラス(オフェーリア役)やチェレステ・コルテッリーニ(ドーリ役)、ヴィンチェンツォ・カルヴェージ(アルテミドーロ役)等、ブルク劇場ですでに馴染みとなっている歌手によって歌われた(Rice1998: 362、366)。

ベヌッチが創唱したトロフォオーニオ役は、魔術師としても知られる哲学者である。彼は、洞窟に暮らしており、魔法の洞窟の秘密(出口を間違えると性格が変わってしまう)を唯一知っている人物である。なお、使用したスコアは、オーストリア国立図書館音楽部に所蔵されている自筆譜のデジタル楽譜であり<sup>233</sup>、それを基に執筆者が現代譜を作成している。以下の表2は、ベヌッチが創唱したトロフォオーニオ役の楽曲についてまとめたものである(作表は執筆者)。

表2:《トロフォオーニオの洞窟》のトロフォオーニオ役の楽曲

曲種	曲名	調	速度標語	拍子	最低音	最高音
第1幕						
7. アリア Aria	目に見えない精霊 Spirti invisibili	d-moll	Un poco adagio	2/4	G	f <sup>1</sup>
第2幕						
6. アリア Aria	この魔法の住居 Questo magico abituro	D-dur	Allegro non presto	2/4	H	e <sup>1</sup>
7. 三重唱 Terzetto	娘達よ、私と一緒においで Venite o Donne meco	F-dur	Andante con moto	3/4	c <sup>1</sup>	c <sup>1</sup>
9. フィナーレ Finale	トロフォオーニオ、トロフォオーニオ Trofonio, trofonio	B-dur	Andante ma non troppo	4/4	c <sup>1</sup>	d <sup>1</sup>

上記の表を見ると、トロフォオーニオ役は2曲のアリア(第1幕第7番と第2幕第6番)と、フィナーレを含む2つの重唱曲を歌っている。与えられた楽曲数は、重唱曲は他の登場人物

<sup>232</sup> 本文 p.183 を参照。

<sup>233</sup> 本文 p.183 を参照。



に比べると少ないが、アリアは各幕に1曲ずつあり、アルテミドーロを除く他の主要登場人物と同じ曲数を歌っている。これらの楽曲の最高音は第7番の f' である。また第2幕第6番のアリアでは次に高い e' があるが、重唱曲ではこれらに準ずる音高は歌っていない。一方、最低音は第1幕第7番の G が最も低く、第2幕第6番のアリアでも1点より低い H が歌われている。こうした低音はアリアだけに用いられ、重唱曲はどちらも c' に留まっている。バスの一般的な音域が F から c' とされていることから考えると (Jander / Sawkins 2001 : 849)、トロフォーニオ役の楽曲は一般的なバスの音域よりも高音域が拡張されている事が分かる。以下に、表2にあげた各曲を順番に考察していく。

### 1-1. 第1幕第7番アリア〈目に見えない精霊 *Spiriti invisibili*〉

トロフォーニオ役のアリアは、各幕に1曲ずつ配置されている。最初に登場して歌うこの第7番のアリアは変化に富んだ構成を持ち、Un poco adagio (2/4) —Andante (3/8) —Un poco ritenuto (3/4) —Maestoso (2/4) —Allegretto (3/8) の5部分から成っている。それまで長調によって喜劇的な雰囲気が進んできたオペラが、このアリアの d-moll の前奏によって舞台の雰囲気を一変させる。この前奏は19小節に渡る長いもので、トロフォーニオの怪しい洞窟の雰囲気を描写している。サリエリはこの曲について、自筆譜に「最後に合唱を伴うアリア〈目に見えない精霊〉は魔法そのものである。そして音楽はまさにその性格を持っていると私には思われる。しかし、それが効果を持っているために、それを歌う声には偉大な力と邪悪さ(神秘)がなければならない。」と書き記し (Rice 1998 : 363)、重要な場面としてこのアリアの効果を狙っている。

長い前奏は「セリア役」に与えられる典型的な要素の一つであり、同じく「セリア役」であるアルテミドーロ役(カルヴェージによる)にも同様の前奏が置かれていた事は、第3節で述べた<sup>234</sup>。従って、このトロフォーニオ役も、「ブッフア役」に属する登場人物ではないことが想定出来る。

「目に見えない精霊は轟音と稲妻を呼び起こす *Spiriti invisibili che i te per l'aere di tuoni, e folgeri eccitator.*」と歌う冒頭のフレーズは、同音反復によって朗唱的に歌われる。特に「稲妻 *folgeri*」という言葉に対しては、26小節目の部分には1オクターヴの跳躍が付けられ、27小節目の部分にはトロフォーニオ役の最高音である f' が付けられ、言葉のニュ

---

<sup>234</sup> 本文 pp.186-187 を参照。

アンスが効果的に表現されている（譜例1）。

### 譜例 1



20  
spirt- tiin - vi - si - bi - li che i te per l'a - e - re di tuo - nie fol - ge ri  
24  
di tuo - nie fol - go - ri ecci - ta - tor.

この冒頭の数小節は B から f<sup>1</sup>までの広い音域によるものであり、ベヌッチのテッシトゥーラがかなり広い範囲に対応していることが考えられる。最高音 f<sup>1</sup>もテッシトゥーラに含まれていることから、彼にとってこの最高音は困難な高音ではないと考えられよう。

こうした広い音域によるフレーズはこの後も続き、「ほら穴の岩壁の暗闇に、この世の奥底に、無知な人々はおののく e voi di rupi e d'antri cupi, voi del profondo centro del mondo, al volgo incogniti agitator.」と歌う 31 小節目からのフレーズは、c<sup>1</sup>の音から始まり、35-36 小節目で f から As へ跳躍した後、「深い profondo」がトロフォーニオ役の最低音である G によって引き延ばされている（譜例 2）。

### 譜例 2



31  
e voi di ru - pi e d'an - tri cu - pi voi del pro - fon - do

この最低音 G は 2 つの 2 分音符によって延ばされる、十分な音価を持つものであり、譜例 1 のような高音域だけでなく、低音域も旋律に用いられていることが分かる。

中間部にあたる *Un poco ritenuto* の 4 分の 3 拍子の部分では、83 小節目から「なんと暗い物ぐさ、にぶくのしかかる重たさよ Oi sendi ignavi offuschi, e aggravati pesanti, e torpido」と歌うフレーズで、d<sup>1</sup>から d への跳躍が 2 回繰り返される（譜例 3）。

※譜例 3 は次ページ参照。

### 譜例 3

83  
 Oi sen-dii - gna - vi o - ffus-chi,e aggra -vi pe - san te, e tor-pi - do

「セリア役」に典型的な跳躍のテクニックについては、跳躍する前の音と、先の音の両方が正しい音程でなければならず、その音域が広ければ広い程、頭声と胸声の使い分けも必須となることは既に述べた<sup>235</sup>。さらにこの跳躍について、トージ／アグリーコラは「第1章 歌唱教師が用いるための所見」の中で、「大概の男性歌手、とりわけテノール歌手とバス歌手の場合、声の切れ目を聴衆から隠すのは、そう簡単なことではない。」と述べ（トージ／アグリーコラ 2005 : 51）、特に男性には難しいテクニックであると述べている。それにも関わらず、このアリアではオクターヴもの音域による跳躍が何度も歌われている。この事から、ベヌッチにとってこの「セリア役」に典型的なテクニックが困難なものではなかったと考えられる。

この中間部の最後には、トロフォオーニオ役の最低音である G がフェルマータによって引き延ばされ、カデンツァを歌う場が設けられている（譜例 4）。

### 譜例 4

94  
 pe - san - te,e - tor - pi - do claf - so va - por

バスの声種によるカデンツァについて、クヴァンツは『フルート奏法』の「第18章音楽家と音楽論」の中で、次のように述べている（クヴァンツ 1967 : 282）。

ソプラノとテノールは、アルトとバスよりも大きく装飾してよい。アルトとバスにはは極端な高音を用いたり、過剰なばかりに装飾を付加するよりも、高貴な単純さ、ポルタメント、胸声の使用のほうがずっと似つかわしい。ほんとうの歌手はいつでもこれ

<sup>235</sup> 本文 pp.99-100 を参照。

を規則とみなして実行したものである。

クヴァンツは、各声種による適切な装飾の加え方を説明しているが、この中でソプラノやテノールといった高音域の声種に対しては、ある程度華美なカデンツァを認めている。これに対して、バスを含む低声の声種については、極端な高音を用いるべきではないとし、「胸声の使用のほうがずっと似つかわしい」、つまりは低声部を保持することが好ましいと述べている。即ち、譜例4のフェルマータの部分では、跳躍等でこの最低音のGから離れるのではなく、Gを基本として、この最低音の披露を目的としていると考えられる。

この最低音の拡大には、それに対応出来る歌手の低音域が必要であることは当然である。Gは一般的なバスにとって<sup>236</sup>低い音高の部類に入るが、こうしたバスの低音について、トージ／アグリーコラは次のように述べている（トージ／アグリーコラ 2005：53）。

ドイツ人は、自分にとって自然とはいえない低い音を無理やり出そうとするバリトン歌手（高いバス歌手）のことを、普通「わらバス」（Strohbässe）と呼んでいる。しかし、高い声があまりにも低く歌おうとすると、その低い音はよくは聞えないし、気管をあまりにも頻繁に無理やり拡張することによって、声そのものを駄目にしてしまうおそれもある。

上記の引用から、バスの中でも、今日のバリトンの声種のような高い音域が充実している歌手にとって、低音を明確に歌うことは困難であり、低音が場合によっては声を痛めてしまう危険性まで伴う、特殊な音高であることが分かる。おそらくこれと反対に、低音が充実している歌手にとって、高音を明確に歌うこともまた容易な事ではないはずである。即ち、バス歌手に対して広い音域を求めるという事は、歌手本人の音域がそれに対応出来うると考えられ、創唱歌手であるベヌッチの声域の広さが窺えよう。

以上のように、充実した低音が曲に盛り込まれている一方で、曲の後半の *Allegretto* の部分では、合唱を伴っているが168小節目の「精霊 *spiriti*」は、最高音の次に高い *e'* が1小節目間フェルマータによって引き延ばされている（譜例5）。

---

<sup>236</sup> 本文 p.234 を参照。

## 譜例 5

163  
qui siam con ir - ti ore - cchi a u - dir - ti le - mu - ri spir - ti

このように、高音域・低音域のどちらも拡大され引き延ばされ、歌手に充実した広い声域が無ければ対応する事が出来ない作りになっている。また、こうしたフェルマータの指示と両極端の声域の使用は「セリア役」に典型的なものであり、長らく「ブッフア役」として扱われていたバスの登場人物の楽曲に使うことによって、バスの「ブッフア役」に多面性が与えられたと言えよう。

### 1 - 2. 第2幕第6番アリア〈この魔法の住居 *Questo magico abituro*〉

トロフォオーニオ役の2つ目のアリアは、第2幕で歌われる。このアリアについて、サリエリは自筆譜に「ややエネルギッシュな楽曲は、それを取り囲む優雅なものを破壊している。それは、巧みな光と影を作り出している」と、注釈を添えている (Rice 1998 : 369)。

このアリアは第1幕のアリアよりも短く、速度標語も一貫して *Allegro non presto* のままであり、区分を持たない。全体的に二分音符が多く朗唱的な旋律が特徴的であるが、21小節目からのフレーズでは、 $d^1$ が付点二分音符と四分音符の組み合わせによって歌われた後、24小節目の「fissi 動かない」は、全音符にタイを付けて3小節間引き延ばしている (譜例6)。

## 譜例 6

21  
tre-man gli ar - trier - ran - ti, e - fis - - - si

こうしたロングトーンは、「セリア役」の楽曲に典型的な特徴であることは既に述べたが<sup>237</sup>、このアリアでもそれが含まれている。譜例6の  $d^1$  のようにやや高めの音域を長く延ばす部

<sup>237</sup> 本文 p.142 を参照。

分がある一方で、30 小節目では「地獄 abissi」が2小節半Hによって延ばされ、低音域も同様に長く保つ事を指示している（譜例7）。

### 譜例 7

27

tre-man d'Er - - bo gli a - bis - - - si,

The image shows a musical score for a bass clef instrument. The key signature has two sharps (F# and C#). The score starts at measure 27. The lyrics are 'tre-man d'Er - - bo gli a - bis - - - si,'. A red box highlights the 'bis' note, which is a long, sustained note with a fermata-like shape above it, indicating it should be held for a long time.

このようなロングトーンを適切に歌うには、メッサ・ディ・ヴォーチェのテクニックが必要である事は既に述べた<sup>238</sup>。このテクニックは息を均等に保ち、延ばした音の音程を安定させなければならない、それが出来なければ聴き手を不快にしてしまう重要なものである。全部で3回用いられるロングトーンの頻繁な指示は、歌手が歌唱可能でなければ用いられなかったと考えられる。これについては Link も、こうした特徴的な音の保持はベヌッチが歌唱可能であったものと述べているが (Link 2004 : 12)、更にはそれが、高音域・低音域のどちらにも要求されていることが重要であると指摘出来る。こうしたロングトーンの多用からも、歌手の声域の広さが窺えよう。Rice は「ベヌッチの“大きくて力強い肺”を披露する機会が与えられている」と述べているのも (Rice 1998 : 369)、こうしたロングトーンを指すと考えられる。

### 1 - 3. 第2幕第7番三重唱〈娘達よ、私と一緒においで Venite o Donne meco〉

次に、トロフォーニオ役がソプラノのオフエーリア、ドーリと共に歌う三重唱を見てみよう。これは、フィナーレを除くとトロフォーニオ役にとっては唯一の重唱曲であり、印刷譜のタイトルページにこの場面の挿絵が載っている事でも有名である (Rice 1998 : 370)。さらに、この公演を何度か観劇したツィンツェンドルフは、この三重唱について「音楽は魅力的である」と述べている (Rice 1998 : 390)。

オフエーリアとドーリを洞窟への誘うトロフォーニオの旋律は、これまで見て来た朗唱的なアリアの旋律とは異なった、旋律的なものである。「娘達よ、私と一緒においで Venite o Donne meco」と歌う冒頭のフレーズや、「おいで、おいでこの洞窟に Venite, venite, in

<sup>238</sup> 本文 pp. 150-151 を参照。



トロフォーニオ役のアリアでも、大きな跳躍は見られたが、このように1つのフレーズの中で何度も繰り返されるのは、三重唱にしか見られない特徴である。

ここまでは、ベヌッチがトロフォーニオ役を歌ったサリエリの《トロフォーニオの洞窟》の楽曲を見て来た。トロフォーニオ役は魔術師という、他の作品ではあまり例を見ない役柄であり、サリエリはそれを「セリア役」として手掛けた。その為、楽曲には「セリア役」の独唱曲に特徴的である長い前奏や、大きな跳躍、ロングトーンが用いられたが、ベヌッチは自身の広い音域によって、それらに対応する事が出来、自身の歌唱力によって「セリア役」を歌う事を可能としたのである。



## 2. モーツァルト《フィガロの結婚 *Le nozze di Figaro*》のフィガロ役

次に、ベヌッチが初演を歌った《フィガロの結婚》のフィガロ役について見てみよう。この作品が1786年5月1日に初演されたことを始めとする、初演の経緯は前に述べた<sup>239</sup>。ベヌッチがモーツァルトの作品を歌うのは、このオペラが初めてであった。モーツァルトは、ベヌッチについて1783年5月7日の手紙の中で「ブッフオ歌手が特に際立っています。ベヌッチという人です。」<sup>240</sup>と述べ（海老澤1995:368）、彼がウィーン・デビューを果たした1783年から、既に彼に注目し、モーツァルトが彼の声を聞いていたと考えられる。この1783年頃には、モーツァルトの未完のオペラ《騙された花婿》のボッコーニオ役が、ベヌッチを念頭に書かれたと考えられている（Link 2004:7）。さらに、《フィガロの結婚》初演の3カ月前にベヌッチが出演した、サリエリの《まずは音楽》は、モーツァルトの《劇場支配人》と同時上演されている。

フィガロの初演にはナンシー・ストーラス（スザンナ役）、フランチェスコ・ブッサーニ（バルトロ／アントニオ役）、ステファノ・マンディーニ（アルマヴィーヴァ伯爵役）らが顔を揃えた。彼らはブルク劇場の新作オペラで、既にベヌッチと共演を重ねている馴染みの歌手達である。特にバスのステファノ・マンディーニは、サリエリの《まずは音楽》で既に共演している。このオペラではベヌッチが音楽家役を歌っていたのに対し、マンディーニはもう1人のバスである対照的な詩人役を歌っていた。《フィガロの結婚》でも、彼らが今度はフィガロと伯爵という対照的な関係で共演していることは興味深い。なお、使用楽譜はLudwig Finscher(1930-)が編集した、モーツァルト新全集第2篇第16巻に収められている現代譜のフルスコアである<sup>241</sup>。以下の表3は、ベヌッチが歌ったフィガロ役の楽曲をまとめたものである（作表は執筆者による）。

表3：《フィガロの結婚》のフィガロ役の楽曲

曲種	曲名	調	速度標語	拍子	最低音	最高音
第1幕						
1.小二重唱 Duettino	5…10…Cinque…Dieci	G-dur	Allegro	4/4	d	d <sup>1</sup>

<sup>239</sup> 本文 pp.61-62 を参照。

<sup>240</sup> 父レオポルトに宛てて書いたもの。

<sup>241</sup> 本文 p.90 を参照。

2.小二重唱 Duettino 奥様がお呼びのときは Se a caso madama la note ti chiama	B-dur	Allegro	2/4	F	f <sup>1</sup>
3.カヴァティーナ Cavatina もし踊りをなさりたいければ Se vuol ballare	F-dur	Allegretto	3/4	B	f <sup>1</sup>
10.アリア Aria もう飛ぶまいぞ、この蝶々 Non più andrai farfallone amoroso	C-dur	Allegro (vivace)	4/4	c	e <sup>1</sup>
第2幕					
16.フィナーレ Finale もう出てこ来い、不埒な小僧め Esci omai garzon malnato	Es-dur	Allegro	2/2	G	es <sup>1</sup>
第3幕					
19.六重唱 Sestetto おかあさんをよく見ておくれ Riconosci in questo amplesso	F-dur	Andante	4/4	F	d <sup>1</sup>
23.フィナーレ Finale 行進曲です、行きましょう Ecco la marcia, andiamo	C-dur	Marcia	4/4	g	c <sup>1</sup>
第4幕					
27.アリア Aria 眼をちょっと見開いて Aprite un po' quegli'occhi	Es-dur	Moderato	4/4	d	es <sup>1</sup>
29.フィナーレ Finale そっと近づいて Pian pian in le andrò più presso	D-dur	Andante	4/4	G	es <sup>1</sup>

フィガロ役は、3つの独唱曲に（第3・10・27番）加えて、フィナーレを含む6つの重唱曲（第1・2・16・19・23・29番）を歌っている。スザンナ役に比べると重唱曲の数は少ないが、独唱曲はこのオペラの登場人物の中で、最も多く歌っている。これらの楽曲の最高音は第2・3番での f<sup>1</sup>が最も高く、前述のサリエリの《トロフォーニオ》と共通している。しかし、この最高音がアリアだけでなく、重唱曲にも用いられている点は、サリエリと

異なっている。一方、最低音は第 2・19 番での F が最も低く、さらに第 16・29 番では G が書かれており、サリエリのものより更に低く書かれている。2 オクターヴもの音域が楽曲に使用されているにも関わらず、アリアになると音域が狭く、c より下の低音が聞かれないことは重要である。

なお、《フィガロの結婚》は楽曲数が多いため、特徴が見られる楽曲として、3 曲の独唱曲と、重唱曲は第 2 番の小二重唱、第 16 番フィナーレ、第 19 番の六重唱を取り上げ、順に追って考察する。

### 2-1. 第 2 番小二重唱〈奥様がお呼びのときは *Se a caso madama la note ti chiama*〉

まず、スザンナとフィガロによって歌われる第 2 番の小二重唱〈奥様がお呼びのときは *Se a caso madama la note ti chiama*〉を見てみよう。前半のフィガロのソロ部分に着目すると、オペラが始まって 2 曲目にも関わらず、早くもフィガロ役の楽曲の中で最も高い f<sup>1</sup> が歌われる。それは 14 小節目の「*dindin* ディンディン」という、鈴の音を模した擬音の部分である（譜例 11）。

#### 譜例 11

14

*p* *f*

din din; din din in due pas - si da quel - la puoi gir.

この最高音に対しては歌詞の音楽的表現を目的とし、高音の披露を意図しているとは考えにくい。しかし、このフレーズは最高音である f<sup>1</sup> から始まっており、例えば f<sup>1</sup> の前に音を置くなどして経過的に最高音を歌うようには書かれていない。このことから、f<sup>1</sup> に対して困難さを感じない歌手のためでなければ、このような書かれ方はしないのではないだろうか。

### 2-2. カヴァティーナ第 3 番〈もし踊りをなさりたければ *Se vuol ballare*〉

第 1 幕の 3 曲目にあたるこの楽曲で、フィガロは早くも独唱曲を歌っている。このカヴァティーナは、歌唱部分は Allegretto—Presto—Allegretto、そして後奏は再び Presto に戻るという構成を持つ。

1フレーズごとの長さが短く、同じようなリズムの繰り返しは、いかにも「ブッフア役」の楽曲の特徴を含んでいる (Rice 1998 : 77)。第2番で見られたフィガロ役の最高音  $f^1$  は、このカヴァティーナでも見ることが出来る。「ギターを弾いてさしあげましょう II *chitarino lesonerò*」と歌う9小節目からのフレーズでは、18小節目の強調の「*si*」で、最高音の  $f^2$  が  $a^1$  から跳躍して歌われている(譜例 12)。

### 譜例 12

13

il chi-tar-ri - no le suo-ne - rò  $f$  sì, le suo-ne - rò  $f$  sì,

この  $f^1$  は四分音符で書かれており、ある程度の長さが認められよう。これまで跳躍については何度も指摘してきたように<sup>242</sup>、重要な歌唱のテクニックの1つであり、跳躍先の音程を安定して正しく取る事を特に留意しなければならない。譜例 12 の場合、モーツァルトがその跳躍先にあえて最高音  $f^1$  を選んでいることから、彼が  $f^1$  がベヌッチにとって不安な音ではないと捉えていたと考えられる。なお、このフレーズは曲の後半で再び繰り返されるので、このカヴァティーナ中に  $f^1$  は2度歌われることとなる。

また、「おっと、待った、*ma piano...*」と歌う51小節目からのフレーズでは、52・53小節目で「待った *piano*」に付けられた  $b^1$  を2小節間保持している。(譜例 13)。

### 譜例 13

51

ma pia- no... pia-no pia-no pia-no pia-no pia- no,

こうした「セリア役」に典型的な音の保持は、このカヴァティーナの中でここにしかなく、フィガロの疑いの心情を表現するのに効果的である。しかし、『ニューグローヴ世界音楽大事典』や、『ニューグローヴオペラ事典』、さらに先行研究において「ブッフア役」と捉えら

<sup>242</sup> 本文 pp.99-100 を参照。

れているフィガロの旋律に、「セリア役」の特徴であるロングトーンが用いられているのは、歌手の得意としたテクニックを披露させているのか、フィガロ役にセリア的な面を含ませているのかは、他の楽曲を考察した上で検討したい。そして、「piano まった」を繰り返す54小節目以降の旋律には、八分音符のシラブルごとに言葉を付け、つぶやく様に書かれている。こうした「ブッフア役」に典型的なシラビックな旋律は、曲の中間の **Presto** 部分では、ほとんど同じリズムのパターンの中でも繰り返されている（譜例 14）。

#### 譜例 14

64

L'ar - te scher-men - do, l'ar - te a - do-pran - do, di qua pun-gen - do, di là scher-zan - do,

72

tut - te le mac-chi-ne ro - ve - scie - rò, ro - ve - scie - rò.

#### 2-3. 第10番アリア〈もう飛ぶまいぞ、この蝶々 Non più andrai farfallone amoroso〉

次にフィガロの2つ目の独唱曲である第10番アリア〈もう飛ぶまいぞ、この蝶々 Non più andrai farfallone amoroso〉を見てみよう。第3番がカヴァティーナであったのに対し、この第10番はアリアとして書かれている。通常、独唱曲は各幕に配置される事が多く、フィガロ役のように第1幕の間で、2曲もの独唱曲を歌っているのは、珍しい楽曲配置である。なお、このアリアはテンポ等による区分は持っていない。冒頭の旋律は、殆ど同じリズムの繰り返しであり、「ブッフア役」のアリアに典型的なものである。

第3番のカヴァティーナと共通して、歌唱旋律には跳躍している部分を見出す事が出来る。25小節目からの「donnesco color あの女のような紅も」と歌うフレーズでは、d<sup>1</sup>からdへ1オクターヴ跳躍している（譜例 15）。

#### 譜例 15

24

.lor, quel ver - mi - glio don - ne - sco co -- lor.

また、第3番のカヴァティーナでも指摘したようなシラビックなフレーズは、このアリアにおいてより長い例を挙げる事が出来る。64小節目からのフレーズでは、八分音符を連ねて、「山や谷を行進だ、トロンボーンと臼砲と大砲の合奏に合わせて Con le nevi e i sollioni, Al concerto di trombone, Di bombarde di cannoni」と、シラビックに歌っている(譜例16)。

### 譜例 16

64



con le ne-vi e i sol-li-o-ni al con-cer-to di trom-bo-ni di bom-bar-de di can-no-ni che le pal-lein tut-tii

68

tuo-ni all' o-rec-chio fan fi-schiar.

この八分音符のフレーズは同音反復による5小節目にも渡る長いフレーズであり、巧みな言葉裁きが必要な部分である。

こうして、「ブッフア役」に典型的な楽曲の要素が強い一方で、曲の中間部にはフェルマータが置かれ(譜例17)、新全集の脚注ではこの部分でカデンツァが歌われることを認めている(Finscher 1973 : 150)。さらにこれは、同様のフレーズが77小節目にも繰り返されていることから、フィガロはカデンツァを2度歌うこととなる。

### 譜例 17

28



quel cap-pel-lo, quel-la chio-ma, quell'a-ria bril-lan-te.

サリエリの《トロフォーニオ》では殆ど見られなかった装飾的な要素が、《フィガロの結婚》では取り入れられている。これまで、モーツァルトのオペラを考察してきた際に、ソプラノ歌手のストーラスが歌った楽曲はメリスマがあまり見られない一方で、テノール歌手のカルヴェージが歌った楽曲は装飾的要素が多く盛り込まれ、モーツァルトは歌手の特性に合わせて装飾の有無をはっきりと区別していたと指摘した。その為、譜例17のように自由装

飾を歌う場を与えている点から、モーツァルトがベヌッチを装飾的な旋律を歌うテクニックを持った歌手だと捉えていた事が考えられよう。

#### 2-4. 第16番フィナーレ〈もう出てこ来い、不埒な小僧め *Esci omai garzon malnato*〉

第16番のフィナーレ〈もう出てこ来い、不埒な小僧め *Esci omai garzon malnato*〉では、「反対なさらないでください *nol contrastate*」と歌う449小節からの旋律に、言葉の抑揚に合わせた  $c^1$  から  $c$  への1オクターヴの跳躍がある(譜例18)。

#### 譜例 18



449 *sotto voce*  
- guir. Deh si - gnor nol con - tra - sta - te con - so - la - te i miei de - sir,

また、同フィナーレの456小節目では、 $g$  からこの曲での最低音の  $G$  まで1オクターヴ下行している(譜例19)。

#### 譜例 19



454 *f* *p*  
con - so - la - te con - so - la - te i miei de - sir.

ここでは、下行した  $G$  が「憧れ *desir*」の頭のアクセントになるよう書かれている。随所に見られるこうした跳躍は、特に跳躍先の音程が正確であるかが留意すべき重要な点であることはこれまでも述べてきた。譜例18・19の例はどちらも跳躍先の音が異なっているが、これはどの音域でも対応出来る、ベヌッチの広い声域がこうした様々なパターンを可能にしていると言えよう。

次に、全登場人物<sup>243</sup>が揃う783小節目以降の *Più allegro* の部分では、「地獄の悪魔が彼らをここに寄越したに違いない *Certo un diavol dell'inferno, Qui il ha fatti capitar*」と歌

<sup>243</sup> スザンナ、伯爵夫人、マルチェッリーナ、バジリオ、バルトロ、伯爵、フィガロ。

う 794 小節目からのフレーズで、フィガロの旋律にはこの楽曲の最高音である es<sup>1</sup>が書かれ、1段上に配置されているアルマヴィーヴァ伯爵の旋律の音高を1オクターヴも上回っている(譜例 20)。

#### 譜例 20<sup>244</sup>

Il C. *f*  
na - so, qual -- che nu -- me a noi pro - pi - zio qui li ha fat - ti

Fig. *f*  
Cer - to un dia - vol del -- l'in - fer - no qui li ha fat - ti ca - pi - tar,

ここでフィガロは「Certo 違うない」や「qui ここに」の副詞に対して、付点四分音符の es<sup>1</sup>を歌う。この時、スコアの一段上のパートであるアルマヴィーヴァ伯爵役の旋律よりも高い旋律が与えられている。このアルマヴィーヴァ伯爵を歌ったバス歌手のステファノ・マンディーニとベヌッチは、サリエリの《まずは音楽》でも共演している。《まずは音楽》でも、《フィガロの結婚》と同様にベヌッチはスコアの最下声部に配置されていたが、マンディーニが歌う詩人役よりも、高い音がかかれている部分が多く指摘出来る。こうしたベヌッチの広い音域が、アリアだけでなく重唱曲にも用いられていることは重要である。

#### 2-5. 第 19 番の六重唱〈おかあさんをよく見ておくれ *Riconosci in questo amplesso*〉

ここまでは、フィガロ役の高音を指摘してきたが、第 19 番の六重唱〈おかあさんをよく見ておくれ *Riconosci in questo amplesso*〉では、フィガロの最低音である F が書かれているため注目して見てみよう。この六重唱は、前述の第 16 番のフィナーレと同様に、フィガロがスコアの最も下声部に配置されている。

最低音の F が歌われるのは、フィガロのソロ部分である 100 小節目からのフレーズで、「あれが俺の父さんだ、彼もそう言うだろう *mio padre che a te lo dirà*」のうち、「*dirà* 言う」に F が書かれている (譜例 21)。

※譜例 21 は次ページ参照。

<sup>244</sup> 7 段ものスコアである為、上記の譜例は伯爵とフィガロの部分のみを載せている。



## 譜例 21

100  
rà, mio pa - dre che a te lo di - rà.

F といえば《魔笛》のザラストロ役の最低音として使われている事<sup>245</sup>が有名であるように、モーツァルトのオペラにおいてはかなり低い音である。それをフィガロが歌う場合、音価も四分音符であり、ある程度の長さが認められるが、独唱曲でなく重唱曲にしかこの最低音は使われていない。従って、独唱曲で使うまでのものではないとモーツァルトが判断したと考えられるものの、ベヌッチの下方の声域の広さを最大限に駆使していると言えよう。

## 2-6. 第 27 番アリア 〈眼をちょっと見開いて *Aprite un po' quegl'occhi*〉

次に、第 4 幕で歌われるフィガロの 3 つ目の独唱曲である第 27 番のアリアを見てみよう。このアリアはテンポ等による区分を持たず、一貫して *Moderato* の速度標語のまま最後まで歌われる。「女どもは、俺たちを苦しめるために魅惑する魔女だ *Son streghe che incantano, Per farci penar,*」と歌う 54 小節目からの部分では、「セリア役」の特徴である跳躍が頻繁に繰り返され、フレーズごとに上・下行を繰り返している。(譜例 22)。

## 譜例 22

54  
son. *Son streghe che in-can - ta - no (il re - sto nol di - co) si - re - ne che can - ta - no (il re - sto nol*  
58  
*di - co) ci - vet - te che al - let - ta - no (il re - sto nol di - co) co - me - te che bril - la - no (il re - sto nol di - co)*

これまで見てきた楽曲でも随所に見られた跳躍は、このアリアでは更に拡大して使われている。歌唱旋律はシラビックでもあり、ブレスをする間も無く言葉を多くさばきながら、上・下に跳躍するこの旋律は、「ブッフア役」のスタイルから枠組みからは完全に外れた、非常に高度なものと言えよう。

<sup>245</sup> 第 1 幕第 18 場、第 10 番合唱つきアリア 〈おおイシス、オシリスの神よ *O Isis und Osiris*〉、第 15 番アリア 〈この聖なる殿堂では *In diesen heil'gen Hallen*〉。

シラビックな旋律は他にもあり、「人を欺く名人で、人を苦しませるのが得意。知らん顔をし、嘘をつき、愛を感じず *Maestre d'inganni, Amiche d'affanni, Che fingono, mentono, Amore non sentono*」と怒りをぶつける 37 小節目からのフレーズは、1 小節に 4 つの三連符が含まれる (譜例 23)。

### 譜例 23



37

ma - li - gne, ma - e - stre d'in-gan - ni, a - mi - che d'af - fan - ni che fin - go - no, men - to - no, a - mo - re non sen

言葉を多く発音する旋律は、「ブッフア役」に典型的ではあるが、一方で三連符はこれまで装飾の 1 つとして、そのテクニクについて何度も取り上げて来た<sup>246</sup>。その為、この譜例 23 のフレーズが、単なる「ブッフア役」のシラビックな特徴とは言い難く、フィガロ役には装飾的な要素が各所に取り入れられていることを指摘出来よう。

一方、音域については、これまでの独唱曲で見られた最高音  $f'$  や、重唱曲で見られた最低音  $F$  は一切歌われる事がなく、彼のテシトゥーラの範囲内に楽曲の音域が納まっている。従って、フィガロ役の最後のアリアでは、彼が最も安定した歌唱の出来るテシトゥーラの中で作曲したと考えられる。更には、第 1 幕から舞台に出続けてきた歌手への配慮とも考えられよう。

### まとめ

ここまで、ベヌッチが初演を歌ったモーツァルトの《フィガロの結婚》のフィガロ役を見て来た。フィガロ役は、重唱曲において一声部上のパートの歌唱旋律を飛び越えていた。それが可能であったのも、高音域が充実していたベヌッチの声域によるものである。これは、ナンシー・ストーラスが、彼女よりも下のパートの旋律よりも低い音を歌っていたのと同様であり、モーツァルトのオペラにおける音域の広い歌手に見られる特徴と言えよう。1 オクターヴの跳躍が多いことは、ベヌッチの声域の両極端は、余すことなく使おうとした所以であろう。

一方で、アリアには重唱曲で見られた低音が用いられなかった。楽曲の種類によってはっ

<sup>246</sup> 本文 pp.96-97 を参照。

きりと分かれている使用の有無から、アリアで活かすべきなのはベヌッチの高音域だと作曲家が捉えたのであろう。即ち、ベヌッチはバスの中でも低音に特色を持つタイプではなく、今日のバリトンのような高音域が充実したタイプだったと考えられよう。

また、「ブッファ役」の典型的要素である、早口言葉の狂言回しのようなシラビックな部分が、独唱曲で必ず用いられていた。貴族であるアルマヴィーヴァ伯爵役には、その要素がなく、その有無は身分によってはっきり分かれていることは明らかである。しかし、第2番の小二重唱や、ケルビーノに対して皮肉を込めて揶揄する第10番のアリア、また怒りの感情をぶつける第27番のアリアは、一見ブッファ的要素によって構成されているが、フェルマータによる自由装飾や、連続する跳躍など、セリア的な要素が用いられている箇所をいくつか指摘した。これはこれまで見過ごされて来たが、フィガロ役が一貫して単なる「ブッファ役」とは言い切れないのではないか。モーツァルトはそうしたセリア的な一面を加えることによって、「ブッファ役」の表現の幅を広げる事に成功したと考えられるが、それを可能にしたのは創唱歌手であるベヌッチの歌唱力があったからこそである。

### 3. マルティン・イ・ソレール《珍事 *Una cosa rara*》のティータ役

次に、ベヌッチがティータ役で出演したイ・ソレールの《珍事》を考察する。前述の《フィガロの結婚》と同じく 1786 年にブルク劇場で上演された《珍事》は、ダ・ポンテの台本による全 2 幕のオペラ・ブッフアである。このオペラについては既に述べたが<sup>247</sup>、初演にはベヌッチの他に、ナンシー・ストーラス（リッラ役）、ヴィンチェンツォ・カルヴェージ（ドン・ジョヴァンニ役）、ルイーザ・ラスキ＝モムベッリ（イザベッラ役）、ステファノ・マンディーニ（ルビーノ役）らが参加した。いずれもブルク劇場の新作オペラに、主要登場人物として多く出演している歌手である。特に、ベヌッチとマンディーニはこれまでも《フィガロの結婚》、やサリエリの《まずは音楽お次にせりふ》において、対照的な役柄を歌い共演していたが、このオペラでも 2 人は対立関係にある役柄を歌っている。

ベヌッチが歌ったティータ役は、ストーラスが歌ったリッラ役の兄で、妹と同様に羊飼いの役柄である。彼は妹に恋人のルビーノがいる事を知りながら、彼女を総督と結婚させようと目論み、第 1 幕でルビーノと対立する。その為、彼は単純な「ブッフア役」とは言えず、悪役的な性格を持った登場人物として描かれている。

なお、使用楽譜は Irina Kriajeva 編集による *Música Hispana* コレクションの現代譜である<sup>248</sup>。以下は、ベヌッチが歌ったティータ役の楽曲をまとめたものである（作表は執筆者）。

表 4 :《珍事》のティータ役の楽曲一覧

曲種	曲名	速度標語	拍子	調	最低音	最高音
第 1 幕						
6.二重唱 Duetto	心のないいたずらっ子さん Un briccone senza core	Allegro con brio	2/2	B-dur	c	f <sup>1</sup>
11.アリア Aria	孤独の中で In quegli anni in cui solea	Allegretto	2/4	G-dur	c	d <sup>1</sup>
14.フィナーレ Finale	裏切り者 Traditori, in van sperate	Allegro	2/2	D-dur	a	e <sup>1</sup>
第 2 幕						

<sup>247</sup> 本文 pp.65-66、p.108 を参照。

<sup>248</sup> 本文 pp.108-109 を参照。

1.二重唱	行こう、親愛なるティータよ Andiam, caro Tita	Allegro con spirito	3/8	C-dur	d	e <sup>1</sup>
7.六重唱 Sextetto	愛しい手を差し伸べて下さい Dammi la cara mano	Larghetto	3/4	G-dur	c	e <sup>1</sup>
9.アリア Aria	ああ災いの手が降りかかる！ Ah mal haya aquella mano!	Allegro maestoso	4/4	D-dur	c	fis <sup>1</sup>
13.七重唱 Septetto	静かに！私は感じる Zito! Io sento	Larghetto	4/4	Es-dur	G	es <sup>1</sup>
15.フィナーレ Finale	ほら、ほら獵師よ Su, su cacciatori	Allegretto	6/8	C-dur	a	e <sup>1</sup>

ベヌッチが歌ったティータ役には、2曲のアリア（第1幕第11番、第2幕第9番）とフィナーレを含む6曲の重唱曲（第1幕第6番、第14番フィナーレ、第2幕第1番、第7番、第13番、第15番フィナーレ）がある。アリアの数はリッラ（3曲）やジョヴァンニ（4曲）よりも少ないが、重唱曲の数は他の登場人物と同じ数が与えられている。

これらの楽曲の最高音は第1幕第6番の二重唱と、第2幕第9番のアリアで歌われる fis<sup>1</sup>で、モーツァルトの《フィガロの結婚》のフィガロ役よりも半音高い。一方で、最低音は第2幕第13番の七重唱で G が歌われ、モーツァルトの《フィガロの結婚》程の低音（F）ではないが、サリエリの《トロフォーニオ》とは同じ最低音である。最高音はアリアにも使用が認められるが、最低音は2つのアリアにはなく、重唱曲にしか用いられていない。以下は、表4の楽曲を順番に考察していく。

### 3-1. 第1幕第6番二重唱〈心のないいたずらっ子さん Un briccone senza core〉

ティータ役が第1幕で初めて歌うのは、彼の恋人であるギータ役（ソプラノ）との二重唱である。

二重唱はギータのソロから始められ、「心のないいたずらっ子さん、もう結婚したくないの Un briccone senza core, no non voglio più sposar.」と繰り返すが、これに対してティータは「愛のないじわるさん、夫婦になりたくないのかい Un briccone senza core, no non voglio più sposar.」と10小節目からのソロ部分で応える。この時、彼の歌唱旋律はギータの旋律の音高を変えたものを繰り返している（譜例24）。

## 譜例 24

Ghita

Un bric co - ne sen - za co - re, no, non vo - gliò piú spo - sar. Un bric - co - ne sen - za co - re, no, non vo - gliò piú spo -

sar, no, no, no, no, no, non vo - gliò, no, no, no, no, no, non vo - gliò, no, no, no, no, non vo - gliò, no, non vo - gliò piú spo - sar.

Tita

Un' in - gra - ta sen - za a - mo - re, no, non vo - gliò ma - ri - tar. Un' in - gra - ta sen - za a - mo - re, no, non vo - gliò ma - ri -

ta, no, no, no, no, no, non vo - gliò, no, no, no, no, no, non vo - gliò, no, no, no, no, no, non vo - gliò, no, non vo - gliò ma - ri - tar.

14 小節目では、早くもティータ役の最高音  $f^1$  が同音反復によって7回歌われる（譜例 24 四角括弧内）。これは、否定の歌詞「no」を強調するための音楽的表現であり、高音の披露ではないと考える。

なお、この二重唱における譜例 24 のような連続する八分音符によるシラビックな旋律は、これまで述べて来たように「ブッフア役」の典型的な特徴であり、羊飼いであるティータ役とギター役が「ブッフア役」に相当する事は明白である。

《フィガロの結婚》や《トロフォーニオ》で多く見られた跳躍の特徴は、この二重唱でも見出すことが出来る。「いたずらっこの振る舞いは、許しておけないよ son azioni di birboni, e non s'hanno a sopportar」と歌う 31 小節目からのフレーズでは、ティータの旋律に1オクターヴの跳躍がある（譜例 25）。

## 譜例 25

son a - zio - ni di bir - bo - ni, e non s'han - no a sop - por - tar,

son a - zio - ni di bir - bo - ni, e non s'han - no a sop - por - tar,

しかし、跳躍の音域は、モーツァルトの《フィガロ》のように、ベヌッチの声域の両極端を使ったものではなく、あくまでテッシトゥーラの範囲内に留められている。

### 3-2. 第11番アリア〈孤独の中で *In quegli anni in cui solea*〉

ティータの1つ目のアリアには、10小節もの前奏が用意されている。これは他の登場人物の独唱曲と比べても、最も長いものである。長い前奏は「セリア役」のアリアに特徴的な要素である為、本来「ブッフア役」のティータのアリアにあるべきものではない。しかし歌唱旋律は、「ブッフア役」の典型的な同じリズムの繰り返しである。30小節目からのフレーズには前打音による装飾音符も見られる（譜例26）。

#### 譜例 26

30

Io ri-pien de' det-ti su-oi per pa-u-ra d'ab-bruc-ciar-mi,

その他に、第6番のようなシラビックな旋律がこのアリアの大半を占めている（譜例27）。長い前奏以外は、ティータの歌唱旋律にセリア的な要素は何も見出す事が出来ず、音域も「ブッフア役」に典型的な1オクターヴ内の狭い音域に収められ、高音域を生かした部分はない。

#### 譜例 27

38

io ri-pien de' det-ti su-oi per pa-u-ra d'ab-bruc-ciar-mi, don-ne mie, lon-tan da vo-i pro-cu-ra-va di re-star,

### 3-3. 第2幕第1番二重唱〈行こう、親愛なるティータよ *Andiam, caro Tita*〉

この二重唱は、第1幕のフィナーレで和解したティータとルビーノが、互いの妻への贈り物を買いに町へ出かける場面で歌われる。2人はどちらもバスだが、スコアではルビーノが上のパート、そしてティータが下のパートに位置している。重唱部分において、基本的には

主旋律はルビーノが歌い、ティータは3度や6度音程を重ねて歌っている。しかし、「もっと美しい帽子と花を見つけよう *il cappello e il fiore più bello ch'io possa trovar*」と歌う 21 小節目からのフレーズでは、ティータの歌唱旋律がルビーノの旋律を飛び越え、彼よりも高い音である  $e^1$  を何度も歌っている（譜例 28）。

### 譜例 28

21

Lubino

il cap-pel-lo e il fio-re più bel-lo ch'io pos-sa tro-var, ch'io pos-sa tro-var.

Tita

fib-bie

e il fio-re più bel-lo ch'io pos-sa tro-var, ch'io pos-sa tro-var.

ルビーノの主旋律を低声部で支えながら、 $e^1$  の音によって時に1段上のパートの音高を飛び越えることには、歌手の高声域が反映されていると考えられよう。これは、ベヌッチが歌った《フィガロの結婚》や《トロフォーニオ》の楽曲と同じ特徴である。

### 3-4. 第2幕第7番六重唱〈愛しい手を差し伸べて下さい *Dammi la cara mano*〉

次にティータが歌うのは、第2幕の六重唱で、これはイザベッラ、リッラ、ギータ、コッラード、ルビーノそしてティータの6人によって歌われる。譜面では、ティータの旋律は最下声部に配置されているが、前述の二重唱とは異なり、ルビーノの旋律を飛び越える箇所はこの曲では見られない。そもそもこの六重唱にティータ役のソロはなく、女性登場人物ばかりが目立ち、与えられている重要性に偏りがある。

### 3-5. 第2幕第9番アリア〈ああ災いの手が降りかかる！ *Ah mal haya aquella mano!*〉

ティータの2つ目のアリアは、前半が *Allegro maestoso*—後半が *Allegro* の2部分で構成されている。*Allegro maestoso* の前半部分は、歌唱旋律とオーケストラにバロック音楽を思わせる厳格な付点のリズムが付けられている（譜例 29）。これまでの喜劇的なティータの楽曲にはない、勇ましい音楽が与えられている。その中で、新妻に言い寄ったスペイン王女の臣下へ怒りをぶつけ、「ああ災いの手が降りかかる！ *Ah mal haya aquella mano!*」と



復讐心を露わにする冒頭の旋律には、1オクターヴの跳躍が含まれている。

### 譜例 29

The image shows a musical score for Example 29. It includes a vocal line for Tita and string accompaniment for Violines I, Violines II, Violas, and Violonchelos y Contrabajos. The vocal line has the lyrics: "Ah mal ha-ya a-quel-la ma-no! U-no schiaf - fo ad un ser - ra-no, u - no". A red arrow points to a note in the vocal line.

アリアの前半には旋律にセリア的な性格が含まれていたが、Allegro 部分では譜例 29 のようなオクターヴの跳躍を含め、シラビックな旋律が多い。

そして、ティータ役の最高音である fis<sup>1</sup>は、アリアを締めくくる 123 小節目からの「お慈悲を下さるならば、真実を教えてください Voi che lo sapete, se siam degni di pietà」と歌うフレーズで2回用いられている（譜例 30）。

### 譜例 30

The image shows a musical score for Example 30, focusing on the vocal line. The lyrics are: "pe - te, se siam de - gni di pie - tà, se siam de - - gni di pie - tà, se siam de - - gni di pie - tà, se siam de - gni di pie - tà, se siam de - gni di pie - tà, se siam de - gni di pie - tà." Two instances of the note fis<sup>1</sup> are highlighted with red boxes.

「慈悲 pietà」に対して付けられた f<sup>1</sup>は四分音符であり、ある程度の長さが認められるが、フェルマータやロングトーンによる極端な引き延ばしはないため、歌詞の音楽表現だと言える。一方でこのアリアに c より低い音はなく、アリア全体は高音域に重点が置かれている。

ここまでティータ役の第2幕第9番のアリアを見て来た。必要とされる歌唱テクニックはこれまで取り上げて来た他の楽曲と同じであり、前半の *Allegro maestoso* の部分がセリア的な雰囲気を持っている以外は、このアリアの旋律に特色はない。《トロフォーニオ》や《フィガロの結婚》で見られたフェルマータの自由装飾やロングトーン等、歌手の見せ場がない事が、ベヌッチがアリアに不満を訴えた (Link 2004 : 13) <sup>249</sup>原因と考えられる。

### 3-6. 第2幕第13番七重唱〈静かに！私は感じる Zito! Io sento〉

七重唱〈静かに！私は感じる Zito! Io sento〉は、リッラ、ギター、イザベッラ、コッラード、ルビーノ、ティータ、ホフマンの7人が歌い、フィナーレを除くと登場人物が最も多く参加する重唱曲である。ここではバスの声種の役柄が3人いるが(ルビーノ、ティータ、ホフマン)、最下声部はホフマンが歌っている。ティータ役をはじめ、男性登場人物にはわずかにしかソロ部分がなく、重唱部分でも独自の旋律が与えられていない。注目すべきは、ティータ役の最低音である G が、唯一この七重唱で歌われていることである。それは 82 小節目からリッラ、ギター、ルビーノ、ティータの4人で歌っている 89 小節目からのフレーズに見られる (譜例 31)。

#### 譜例 31

84

*Lilla*  
che vo - ce è que - sta. Che la man mi fa tre - mar,

*Ghita*  
che vo - ce è que - sta. Che la man mi fa tre - mar,

*Lubino*  
che vo - ce è que - sta. Che la man mi fa tre - mar,

*Tita*  
che vo - ce è que - sta. Che la man mi fa tre - mar,

G は、最下声部を歌うホフマンには与えられていない、ティータ特有の低音である。それにも関わらず、ティータにソロ部分がないため、G は重唱部分にしか用いられず、低声部の役

<sup>249</sup> 本文 p.224 を参照。

割にしか過ぎない。そのため、低音を目立たせる目的は見いだせない。反対に、第1幕第6番二重唱や第2幕第1番二重唱では、高音域を生かすために、ティータより上のパートに位置するルビーノの旋律の音高を上回る旋律を指摘出来たが、この七重唱にはそれはない。その他にティータ役独自の旋律の特徴はなく、同様に第2幕第15番のフィナーレも、独自の点を見出せない。

## まとめ

ここまでは、ベヌッチが創唱したマルティン・イ・ソレールの《珍事》のティータ役を見て来た。ティータ役は、サリエリやモーツァルトのオペラでベヌッチが創唱した役柄と共通点が多く、楽曲の音域、早口言葉の狂言回しのようなシラビックな旋律が与えられている点や、跳躍が頻繁に用いられている点で一致している。

しかし、マルティン・イ・ソレールはベヌッチの歌うアリアが2曲あるにも関わらず、歌手の何らかの特性を最低限にしか生かそうとしていない。旋律にはフェルマータ等の装飾的要素はなく、前打音といった基本的なものしか与えられていない。その為、マルティン・イ・ソレールがベヌッチに配慮した点は、彼に無理な音域で作曲していない事のみと言えよう。アリアに、歌手の歌唱を披露する点はないが、ベヌッチが2つのアリアに対して不満を抱いていたことに繋がっていると言えよう。

第2幕第9番では、セリア的な表情が垣間見え、ティータ役に単なるこっけいな人物だけでなく、まじめな一面を与え、性格の幅を広げている事は重要である。

#### 4. モーツァルト《ドン・ジョヴァンニ Don Giovanni》のウィーン初演レポレッロ役

次に、《ドン・ジョヴァンニ》のレポレッロ役を見てみよう。このオペラの初演は、1787年にプラハで行われた。プラハ初演でレポレッロを歌ったのは、バス歌手のフェリーチェ・ポンツィアーニ Felice Ponziani (生没年不明) である。モーツァルトのオペラでは、1786年の《フィガロの結婚》のプラハ初演でフィガロ役を演じ、1786年12月19日付の『プラハ中央郵便局時報 *Prager Oberpost Zeitung*』では、「とりわけボンディーニ夫人とポンツィアーニ氏とが喜劇的な役で際立っていた。」と称された (海老澤 2001 : 329)。

ウィーンで初演されたのは翌年の1788年であり、それに応じて出演歌手も全てウィーン宮廷劇場の歌手がキャスティングされ、ベヌッチはレポレッロ役を歌った。このウィーン初演のために、いくつかの楽曲が代替曲に変更されたが、レポレッロ役には音楽面での変更はなく、新たにレポレッロ役とツェルリーナ役による二重唱〈きみのこのちっちゃな手 *Per queste due manine*〉が第2幕に書き加えられた。モーツァルトは『自作全作品目録』に1788年4月28日付で「オペラ、ドン・ジョヴァンニ用二重唱歌。モムベッリ夫人とベヌッチ氏のために、ハ長調。」と記しており、明らかにベヌッチと、ツェルリーナを歌ったモムベッリへの「宛て書き」が認められる (海老澤 2001 : 454)。本論文では、ベヌッチのために書かれたこの二重唱のみを取り上げる。なお、使用楽譜は国際モーツァルトウム財団が発行し、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17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 Wolfgang Plath と Wolfgang Rehm が、1968年に、自筆原稿をもとに作成したものである。

以下の表5は、レポレッロ役の楽曲についてまとめたものである (作表は執筆者)。

表5 : 《ドン・ジョヴァンニ》のレポレッロ役の楽曲(太枠はウィーン初演で加えられた二重唱)

曲種	曲名	調	速度標語	拍子	最低音	最高音
第1幕						
1.導入曲 Introduzione	夜も昼も苦勞してるのは Notte e giorno faticar	F-dur	Molto Allegro	4/4	B	d <sup>1</sup>
4.アリア Aria	可愛い奥様、これが目録です Madamina, il catalogo è questo	D-dur	Allegro	4/4	A	e <sup>1</sup>
13.フィナーレ	早く、早く、あの男がくる前に	C-dur	Allegro assai	4/4	c	e <sup>1</sup>

Finale	Presto presto, pria ch'ei venga					
第2幕						
14.二重唱 Duetto	おい、おどけ者、 Eh via buffone	G-dur	Allegro assai	3/4	B	d <sup>1</sup>
15.三重唱 Terzetto	ああ！おだまり、悪い心よ Ah taci, ingiusto core	A-dur	Andantino	6/8	A	h
19.六重唱 Sestetto	暗い場所にたったひとり、たったひとりで Sola sola in buio loco	Es-dur	Andante	2/2	B	es <sup>1</sup>
20.アリア Aria	ああ、お赦しを、皆様方 Ah pietà, signor miei,	G-dur	Allegro assai	4/4	B	d <sup>1</sup>
21a.二重唱 Duetto	きみのこのちっちゃな手 Per queste due manine	C-dur	Allegro moderato	4/4	F	e <sup>1</sup>
22. 二重唱 Duetto	ああ、とても親切な O statua gentilissima	E-dur	Allegro	4/4	A	c <sup>1</sup>
24.フィナーレ Finale	もう食卓の用意はできた Già la mensa è preparata	D-dur	Allegro vivace	4/4	A	d <sup>1</sup>

レポレッロは、主人であり物語の主役であるドン・ジョヴァンニの従僕として、主人が登場する場面には必ず付いて回るため、登場場面も多い。楽曲は、2曲のアリア（第4番と第20番）がある他、フィナーレを含む多くの重唱曲を歌っている。なお、これまでベヌッチの役はスコアで最下声部に書かれていたが、《ドン・ジョヴァンニ》では、レポレッロの下にバスのマゼット役が置かれているため、これまでの作品と声部の位置が異なっている。レポレッロ役の音域は、プラハ初演とウィーン初演の二重唱はどちらも最高音がe<sup>1</sup>である。これまで取り上げてきたベヌッチの創唱役よりも低い。一方で最低音はAだが、ウィーン初演の二重唱はそれよりも低いFである。これは、プラハ版でレポレッロを歌ったポンツィアーニに音域が合わせてあるため、《フィガロの結婚》で見られたFやGは、《ドン・ジョヴァンニ》では見られない。なお、レポレッロ役の楽曲考察は、ベヌッチが歌ったウィーン初演版のために加えられた第21番aの二重唱〈きみのこのちっちゃな手 Per queste due manine〉に限定する。

#### 4-1. 第21番 a 二重唱〈きみのこのちっちゃな手 Per queste due manine〉

この二重唱は、レポレッロとツェルリーナによって歌われるものである。レポレッロは、既存の二重唱が全てドン・ジョヴァンニと歌うものであったのに対し、ウィーン初演版で、初めて主人以外の登場人物と二重唱を歌う機会を得ている。

「きみのこのちっちゃな手 Per queste due manine」と歌うレポレッロのソロ部分では、冒頭の旋律に既に最高音の e<sup>1</sup>を含んでいるが、これはテッシトゥーラの範囲内であるため、ベヌッチにとって歌い易い音高であると言えよう（譜例 32）。

#### 譜例 32

1  
Per que - ste tue ma - ni - ne can - di - de e te - ne - rel - le, per

6  
que - sta fre - sca pel - le, ab - bi pie - tà di me, ab - bi pie - tà di me!

こうしたレポレッロの歌唱旋律は、「ブッフア役」に典型的な同じリズムパターンの繰り返しではなく、それぞれのフレーズに違う楽想が付けられている事は重要である。また、「あたしを憐れんで下さいよ Abbi pietà di me」と歌う8小節目のフレーズには、4拍目に十六分音符が付けられている（譜例 32 四角括弧内）。わずかなメリスマの動きは歌詞の音楽表現ではあるが、プラハ初演のレポレッロの楽曲にはない要素が含まれていることは見逃せない。

プラハ初演では、Gのような低音は楽曲に採用されなかったが、この二重唱には低音が各所に用いられている。その為、「こんな女の手に、誰があたしを渡しちまったんだ！ In mano di costei, Chi capitar mi fe'」と歌う30小節目からのフレーズは、音域が d<sup>1</sup>から Gまで及ぶ広いものになっている（譜例 33）。

※譜例 33 は次ページ参照。

譜例 33

30



In ma-no di co-ste-i chi ca-pi-tar mi fe', chi ca-pi-tar mi fe!  
 34  
 fe! Deh non mi strin-ger-tan-to! l'a-ni-ma mia sen va.

また、さらに低い F が 89 小節目から「なんという真暗闇なんだ Che buia oscurità」と歌うフレーズで、四分音符と八分音符によって書かれている（譜例 34）。

譜例 34

89



- tà! Che bu-ia o-scu-ri-tà!

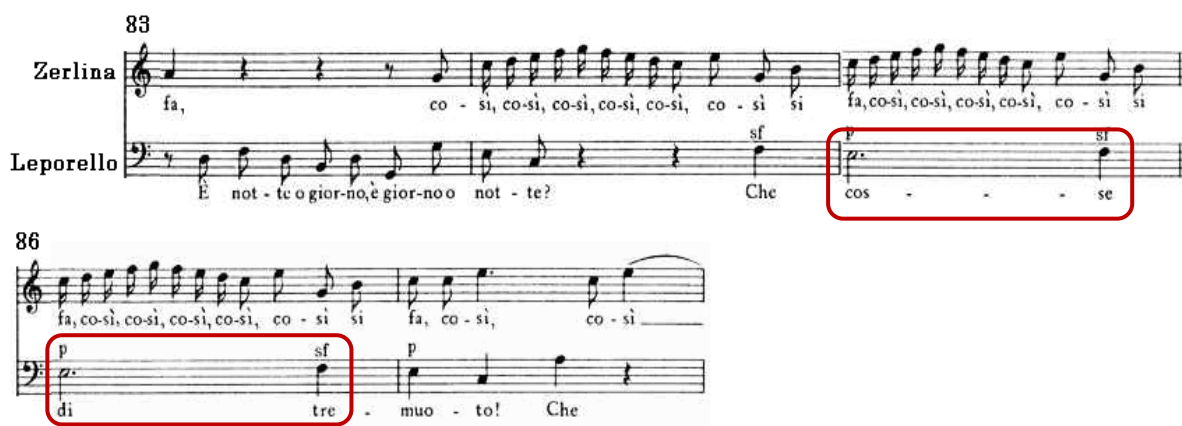
このような、プラハ初演にはない低音域の拡大は、ベヌッチの歌唱可能な最大限の低音を生かしたものと考えられる。

84 小節目からのフレーズでは、スープレットの役柄であるツェルリーナの旋律がシラビックであるのに対し、付点二分音符で歌詞を引き延ばしており、ここでは彼女にブッフアの要素を譲っている（譜例 35）。

譜例 35

83

Zerlina



fa, co-si, co-si, co-si, co-si, co-si, co-si, co-si si fa, co-si, co-si, co-si, co-si, co-si si

Leporello

È not-te o gior-no, è gior-no o not-te? Che cos- - - se

86

fa, co-si, co-si, co-si, co-si, co-si, co-si si fa, co-si, co-si

di tre - muo - to! Che

## まとめ

ここまで、ベヌッチがウィーン初演で歌った《ドン・ジョヴァンニ》のレポレッコ役を、彼のために書き加えられた二重唱に注目して見て来た。プラハ初演版がポンツィアーニに合わせて書かれていたため、ベヌッチ自身の音域の最大限は生かしきれていなかった。そのため、ウィーン初演のために書き加えられた二重唱〈きみのこのちっちゃな手〉では、最低音がFまで書かれ、ベヌッチの音域の最大限を生かした一曲となっている。《ドン・ジョヴァンニ》は、この二重唱がなくとも既に十分に成立するものであり、「筋書きとしての必然性は感じられない。」と述べられているように（海老澤 1991 : 180）、省かれることが多い<sup>250</sup>。しかし、新しく加えられたこの二重唱はツェルリーナと歌うものであり、ドン・ジョヴァンニ以外の登場人物と関わらせる事で、プラハ初演では見ることが出来なかったレポレッコの従僕以外の面を表現することが可能となった。その為にロングトーンやメリスマなどの楽想が取り入れられたが、それに対応出来るベヌッチの歌唱力がなければ、既に登場場面が多いレポレッコ役に、更に楽曲は与えられなかったと言えよう。

---

<sup>250</sup> モーツァルトの生誕 250 年を記念して、行われた 2006 年のザルツブルク音楽祭の公演（8 月 11 - 15 日、祝祭大劇場、ダニエル・ハーディング指揮、マルティン・クシェイ演出、ウィーン・フィルハーモニー管弦楽団、イルデブラント・ダルカンジェロ（レポレッコ役）、イザベル・ベイラクダリアン（ツェルリーナ役））でも二重唱は省略された。しかし、近年ウィーン初演版に注目が集まり、2008 年のザルツブルク音楽祭の公演（7 月・8 月、モーツァルト劇場、ベルトラン・ド・ビニー指揮、クラウス・グート演出、ウィーン・フィルハーモニー管弦楽団、レポレッコ役のアーウィン・シュロットとツェルリーナ役のエカテリーナ・シウリーナは、この二重唱が演奏した。



## 5. モーツァルト《コシ・ファン・トゥッテ *Così fan tutte*》のグリエルモ役

最後に、ベヌッチが1790年に出演したモーツァルトの《コシ・ファン・トゥッテ》のグリエルモ役を考察する。《コシ》の概要についてはこれまでも述べてきたが<sup>251</sup>、初演されたのは1790年1月26日である。初演は、ベヌッチの他にフェッラレーゼ（フィオルディリージ役）、ドロテア・ブッサーニ（デスピーーナ役）、カルヴェージ（フェランド役）、フランチェスコ・ブッサーニ（アルフォンソ役）らが務めた。ベヌッチが歌ったグリエルモ役は、姉妹の恋人という設定であり、特定の身分は明らかになっていない。なお、使用楽譜はモーツァルト新全集 *Neue Mozart-Ausgabe* の第2篇第18巻に収められている現代譜のフルスコアである<sup>252</sup>。

以下の表6は、ベヌッチが創唱したグリエルモ役について、その楽曲をまとめたものである（作表は執筆者）。

表6：《コシ・ファン・トゥッテ》のグリエルモ役の楽曲 太枠内は補筆アリア

曲種	曲名	調	速度標語	拍子	最低音	最高音
第1幕						
1.三重唱 Terzetto	僕のドラベッラは La mia Dorabella	G-dur	Allegro	4/4	H	e <sup>1</sup>
2.三重唱 Terzetto	女の貞操なんて È la fede delle femmine	E-dur	Allegro	2/2	dis	e <sup>1</sup>
3.三重唱 Terzetto	楽隊をつれて、素敵なセレナードを Una bella serenata	C-dur	Allegro	4/4	c	e <sup>1</sup>
6.五重唱 Quintetto	ああ、この足は Sento oddio, che questo piede	Es-dur	Andante	2/2	G	d <sup>1</sup>
7.小二重唱 Duettino	運命にさえ命令をする Al fato d'àn legge	B-dur	Andante	2/4	As	es <sup>1</sup>
8.五重唱 Quintetto	毎日手紙を書いてね Di...scri...ver...mio...	F-dur	Andante	4/4	c	d <sup>1</sup>
13.六重唱	可愛いデスピーーナちゃん	C-dur	Allegro	4/4	c	e <sup>1</sup>

<sup>251</sup> 本文 pp.75-76 を参照。

<sup>252</sup> 本文 p.164 を参照。

Sestetto	Alla bella Despinetta					
15.アリア Aria	恥ずかしがらずに Non siate ritrosi	G-dur	Andantino	2/4	d	e <sup>1</sup>
15a.補筆アリア	彼の方を見てあげて下さい Rivolgete a lui lo sguardo	D-dur	Allegro	4/4	H	fis <sup>1</sup>
16.三重唱 Terzetto	お笑いなさるか?? E voi ridete?	G-dur	Molto Allegro	3/4	fis	e <sup>1</sup>
18.フィナーレ Finale	今や私にとって人生は Ah che tutta in un momento	D-dur	Andante	2/4	A	es <sup>1</sup>
第2幕						
21.二重唱と合唱 Duetto con coro	やさしい風よ、 Secondate, aurette amiche	Es-dur	Andante	3/8	es	es <sup>1</sup>
22.記載なし	お嬢様お手をどうぞ、 La mano a me date,	D-dur	Allegretto grazioso	8/6	e	cis <sup>1</sup>
23.二重唱 Duetto	このハートをあなたに贈りましょう Il core vi dono	F-dur	Andante grazioso	3/8	d	d <sup>1</sup>
26.アリア Aria	女性方よ、本当の事を言うと Donne mie, la fate a tanti a tanti	G-dur	Allegretto	2/4	H	e <sup>1</sup>
30.記載なし	人は女を非難するが Tutti accusan le donne,	C-dur	Andante	2/2	c	c <sup>1</sup>
31.フィナーレ Finake	早くやって皆さんがた、 Fate presto, o cari amici,	C-dur	Allegro assai	4/4	As	es <sup>1</sup>

グリエルモは、2曲のアリア（第15番と第26番）がある他、フィナーレを含む14曲もの重唱曲を歌っている<sup>253</sup>。これらの楽曲は、最高音はe<sup>1</sup>で、《ドン・ジョヴァンニ》のレポレッコ役の場合と共通しているが、《フィガロの結婚》に比べると最高音が一音低い。しかし、当初予定されていた第15番〈恥ずかしがらずに Non siate ritrosi〉の代わりに、新たに書かれた第15番aの補筆アリア〈彼の方を見てあげて下さい Rivolgete a lui

<sup>253</sup> 曲種に記載がない楽曲（第22番、第30番）は、重唱的に歌われるので数に含めている。

lo sguardo) では、最高音が fis<sup>1</sup>であり、フィガロ役やレポレッロ役よりも高く書かれている。一方最低音は G で書かれ、フィガロ役やレポレッロ役に見られた F は見られない。なお、グリエルモの声部は《フィガロの結婚》と同じく最下声部に配置されている。また、グリエルモの旋律はフェランドと対になって歌うことがほとんどであるため、ここからの分析では、グリエルモ独自の点が見出せる楽曲として、第 6 番五重唱、第 15 番アリア、第 15 番 a 補筆アリア、第 26 番アリア、第 31 番フィナーレに限定して考察を行う。

### 5-1. 第 6 番五重唱 〈ああ、この足は Sento oddio, che questo piede〉

第 6 番の五重唱では、グリエルモのソロ部分に着目しよう。6 小節目からグリエルモは「あなたの前に進み出ようとしません è restio nel girle avante」と歌っているが、7 小節目の「進む出る nel girle」では、B から b へオクターヴ跳躍している（譜例 36）。

#### 譜例 36

このようなオクターヴの跳躍は、これまで見て来たベヌッチが歌った役でも多く見られた特徴であるが、グリエルモ役でも全く共通している。さらに、この第 5 番では、90 小節目からの「誰が人生を愛することが出来ようか Chi mai può la vita amar」の「人生 vita」において、今度は b から B にオクターヴ下行している。このフレーズでは、92 小節目でさらにそこからグリエルモの最低音である G まで下行していることにも注目したい（譜例 37）。

#### 譜例 37

G はグリエルモにおける最低音であるが、G が見られるのはオペラ全体を通じてこの部分のみである。既にフィガロ役や、ベヌッチのために書かれたレポレッロのウィーン版の二

重唱で F が見られるため、グリエルモの G は彼にとって困難ではないと考えられる。加えて 93 小節目では、G から g に再びオクターヴ上行しており、自在に五線の上から下までの幅広い音域を歌えねばならない。音域の広いベヌッチだからこそ、対応できたものと考えられる。

## 5-2. 第 15 番アリア〈恥ずかしがらずに Non siate ritrosi〉

このアリア〈恥ずかしがらずに〉は、当初第 1 幕第 11 場に用意されていたが、初演では代わりに新たに書かれた補筆アリア〈彼に眼を向けなさい〉が歌われたため、このアリアは歌われなかった（海老澤 1991 : 184）。しかし、今日の上演では補筆アリアではなく、このアリアが歌われる事が多い<sup>254</sup>。後で取り上げる補筆アリアと比較するために、ここではまず第 15 番アリアを考察したい。

この場面でグリエルモは、異国の男に変装し、姉妹の気を引くために自分の容姿を自慢している。アリアの冒頭の旋律「恥ずかしがらずに Non siate ritrosi」の「ritrosi 恥ずかしがる」は、d<sup>1</sup>から d へ 1 オクターヴ下行しており、ここでも跳躍の特徴が見られる（譜例 38）。

### 譜例 38

8  
Non sia - te ri - tro - si oc - chiet - ti vez - zo - si:

これまでベヌッチが創唱した役柄に多く見られたシラビックな旋律はなく、このアリアはほとんどの旋律が G-dur の主和音の分散和音や音階的な簡素な作りである。

48 小節目から「高い鼻と、この髭を持っています *toccate, bel naso, il tutto osservate*」と歌うフレーズでは、d にフェルマータが付けられ、短い導入部として歌うことが新全集によって認められている（Ferguson/Rehm 1991 : 220）。そのため、長くはないが、自由装飾でカデンツァを歌うことが、歌手に委ねられている（譜例 39）。

<sup>254</sup> モーツァルトの生誕 250 年を記念して行われた 2006 年のザルツブルク音楽祭の公演（7 月 31 - 8 月 16 日祝祭大劇場、マンフレッド・ホーネック指揮、ウルゼル&カール=エルンスト・ヘルマン演出、ウィーン・フィルハーモニー管弦楽団、グリエルモ役はステファノー・ドグー。）でも、第 15 番アリア〈ためらわないで Non siate ritrosi〉が歌われた。

譜例 39

44

guar - da - te, bel pie - de, os - ser - va - te, bel - l'oc - chio, toc - ca - te, bel

50

na - so, il tut - - to os - ser - va - te;

5 - 3. 第 15 番 a 補筆アリア 〈彼の方を見てあげて下さい **Rivolgete a lui lo sguardo**〉

前述の第 15 番のアリアに対して、補筆された第 15 番 a のアリアを見てみよう。これは、第 1 幕第 11 場のために用意されていた〈恥ずかしがらずに〉の代わりに、初演で歌われたものであるが（海老澤 1991 : 184）、今日では実際に歌われることはほとんどない<sup>255</sup>。このアリアは、Allegro—Allegro molto の二部分から構成され、調は 15 番が G-dur であったのに対し、補筆アリアは D-dur になっている。

このアリアは、特に高音域に重点が置かれ、e<sup>1</sup>が頻繁に旋律に用いられている。「この二人と同じような男を探そうと思われても、ウィーンからカナダまでの間にはいませんよ ed egli è certo che gli uguali con si trovano da Vienna al Canadà」と歌う 49 小節目からのフレーズでは、「探す certo」に付けられた e<sup>1</sup>が全音符で引き延ばされている（譜例 40）。

譜例 40

49

so - no, ed e - gli è cer - to che gliu - gua - li non si tro - va - no da Vi - en - na al Ca - na - dà.

83 小節目からのフレーズでは、「肉体美を誇る男なんか、私たちの前ではお笑いぐさですよ In amor i Marcantoni Verso noi sarien buffoni」と嘲笑する様子が、これまでも何度か見られたシラビックな旋律によって表現され、陽気な一面を見せている（譜例 41）。

<sup>255</sup> 前述の 2006 年のザルツブルク音楽祭の公演でもこのアリアではなく、第 15 番アリア〈ためらわないで Non siate ritrosi〉が歌われた。

譜例 41

82  
noi sa-rian buf-fo-ni, ver-so noi sa-rian buf-fo-ni, ver-so noi sa-rian buf-fo - ni,

一方で装飾的な旋律もあり、「歌う時にはトリルだって及びもつきませんよ、ナイチンゲールだって及びもつきませんよ Se cantiam col trillo solo, Facciam torto all'uscignuolo」と歌う 108 小節目からのフレーズでは、「歌う cantiam」に対してフェルマータとトリルが付けられている（譜例 42）。

譜例 42

108  
Se can - tiam \_\_\_\_\_, se can - tiam \_\_\_\_\_ col \_\_\_\_\_  
112  
tril - - - - - lo - so - lo \_\_\_\_\_

フェルマータは、やや高音域にあたる  $d'$  に置かれ、自由にカデンツァを歌う場を設けているにも関わらず、その次にトリルが指示され、装飾的要素が続いている。さらに、このフレーズは 111 小節目からの「トリルだけ trillo solo」では、旋律が付点のリズムから次第に十六分音符のメリスマへと移り変わっている。この部分には、トリルや付点、そしてメリスマ等、様々な装飾的要素が盛り込まれている。これまで考察してきたベヌッチが創唱した役柄の楽曲の中でも最も装飾的な旋律であり、歌詞に出てくるナイチンゲールを模倣するのに留まらず、技巧の披露に傾いていると言えよう。こうした装飾的要素は、モーツァルトは歌唱可能な歌手にしか与えていないため、ベヌッチの装飾的なテクニックを披露することを意図したと考えられる。

曲の後半である *Allegro molto* では、変装したフェランドとグリエルモに見向きもしない貞節な姉妹を見て、グリエルモは喜んでいる。141 小節目の「貞節のお手本だ！ 貞節の鏡だ Eroine di costanza! Specchi son di fedeltà」と独白するフレーズでは、その大きな喜びを表現するために、最高音である  $fis^1$  が二分音符によって延ばされている（譜例 43）。

### 譜例 43

142

e - ro - i - - - ne di co - stan - za,

fis<sup>1</sup>はモーツァルトがベヌッチに書いた楽曲の中で、最も高い音である。二分音符と付点四分音符によって引き延ばされており、高音域が最も拡大された例と言えよう。

ここまで第 15 番 a のアリアを見てきた。第 15 番が簡素な旋律であるのに対し、この第 15 番 a は様々な楽想が盛り込まれた旋律的なものである。こうした旋律の特徴から、グリエルモが「ブッフア役」の枠組みに縛られておらず、役柄に多面性が与えられていると言えよう。従って、ベヌッチの歌唱技能を余すことなく披露するために、初演ではこのアリアが歌われたと考えられる。

### 5-4. 第 26 番アリア 〈女性方よ、本当の事を言うと Donne mie, la fate a tanti a tanti〉

グリエルモのもう一つの独唱曲は、第 2 幕で歌われる第 26 番 〈女性方よ、本当の事を言うと Donne mie, la fate a tanti a tanti〉である。このアリアは区分を持たず、速度標語は一貫して Allegretto のまま演奏される。

「女性方よ、本当の事を言うと Donne mie, la fate a tanti a tanti」と歌う冒頭のフレーズは音階的な単純な旋律であるが、16 小節目には「tanti」にフェルマータが置かれ（譜例 44）、装飾を歌うことが新全集で認められている(Ferguson/Rehm 1991 : 424)。

### 譜例 44

12

Don-ne mie, la fa-te a tan-tia tan-tia tan-tia tan-tia tan-ti,

装飾的な要素が用いられている部分がある一方で、アリア全体の旋律はシラビックな要素が強く、グリエルモの自暴自棄で投げやりな様子が表わされている（譜例 45）。

※譜例 45 は次ページ参照。

譜例 45

138



che se gri-da-no gli a-man-ti han-no cer-to un gran<sup>o</sup>per - ché, un gran per - ché. Ah la

145

fa-te a tan-ti a tan-ti che se gri-da-no gli a-man-ti han-no cer-to un gran per - ché, un gran per - ché.

「ブッフア役」に典型的なシラビックな要素を多く指摘出来るが、その一方でフェルマータが用いられ、グリエルモが単なる「ブッフア役」ではなく、登場人物の表現の幅が広げられていることは重要である。

5-5. 第31番フィナーレ〈早くやって皆さんがた、Fate presto, o cari amici,〉

第2幕のフィナーレでは、第173小節目の *Larghetto* から、フィオルディリージ、ドラベツラ、フェランド、グリエルモの4人で、フーガのように歌う部分がある。ここでは「私とあなたのコップの中に、すべての思い出を沈めましょう *E nel tuo, nel mio bicchiero, Si sommerga ogni pensiero*」と、フィオルディリージとドラベツラは変装した新たな恋人との結婚を喜び、フェランドはそれに合わせるが、グリエルモだけには「*Ah bevessero del tossico, queste volpi, senza onor* ああ毒を飲めばいい、恥知らずの女狐ども」と歌う独自の旋律が与えられ、彼女達の心変わりに対する怒りを独白している（譜例46）。

譜例 46

197

Fi. E nel tuo, nel mio bicchiero

Do. e non resti, e non resti più me -

Fe. re - sti, non re - sti più me - mo - ria, no,

Gu. (Ah! Ah be-ves-se-ro del tos-si-co, ah be-ves-se-ro be-ves-se-ro del



201 Allegro

si som-mer - ga\_ o - gni pen - sie-ro.  
 -mo - ria\_ del pas - sa - to ai no - - - stri\_ cor.  
 del pas - sa - to\_ ai no - - - stri\_ cor.  
 tos-si-co, del tos-si-co! Que-stevol-pi, que-stevol-pi sen-za o-nor.)

ここでグリエルモの旋律は、第 26 番のアリアで見られたように、連続する十六分音符によってシラビックに歌われ、恋人への怒りが沸々と語られている。また、たびたび繰り返される「tossico 毒」に対しては、201 小節目では  $des'$  から  $des$  へ、202 小節目では  $c'$  から  $c$  へ、これまで見られたようなオクターヴの跳躍がここでも書かれている。これは、グリエルモの感情の起伏を表わすのに効果的である。重唱において、最下声部を歌うグリエルモの歌唱旋律は、低声部として主旋律を支える役割に徹しているが、この重唱では、唯一彼だけが違う動きを見せ、喜劇的な登場人物の中で、彼だけに別の性格を含ませている。

## まとめ

ここまでは、ベヌッチが創唱したモーツァルトの《コシ・ファン・トゥッテ》のグリエルモ役の楽曲を考察してきた。グリエルモ役は、これまで検討して来たフィガロ役やレポレッコ役に比べて音域が狭く、本来ベヌッチが歌唱可能であるはずの最低音  $F$  が《コシ》では見ることが出来ない。一方で、特にアリアにおいて旋律が高音域に集中し、ベヌッチの高音域に重点が置かれていると言えよう。初演で歌われた 2 つのアリアは、その旋律が比較的簡素であり、ベヌッチの特性が活かされているか否かは、いささか疑問視も出来る。しかしこれは、グリエルモと対照的なフェランドに叙情的な楽曲が与えられており、オペラ・ブッフアとしての均衡を保つために、グリエルモがブッフア的な役割を多く担っていると考えられる。実際にグリエルモのアリアは（第 15 番 a の補筆曲を除く）、「ブッフア役」に特徴的なシラビックな旋律で占められている。

補筆されたアリア第 15 番 a は、付点やトリルなどの声楽技巧が多く書かれ、グリエルモの表現の幅が広がられている。特にこのアリアではモーツァルトがベヌッチのために書いた楽曲の中でも、最も高い fis' が取り入れられている。この fis' は一定の長さを持っていることから、ベヌッチ自身の歌唱可能な最大限の高音が盛り込まれたものと言えよう。

ベヌッチについて述べられたものでは、彼を「ブッフオ」と表現されていた為、これまでの研究ではベヌッチは喜劇的な役柄を歌う歌手として捉えられてきた。しかし実際に彼が創唱した作品の楽曲を考察すると、彼の創唱役の歌唱旋律には「ブッフア役」の要素を多く見出せるが、喜劇的な面だけでなく、セリア的な面も含まれていた。1 フレーズ内で頻繁に繰り返される跳躍や、ロングトーン、さらにフェルマータにおける自由装飾等は、従来の研究では「ブッフア役」には認められない要素であった。こうした要素を「ブッフア役」にも取り入れることは、役柄に多面的な表情を加え、単なる喜劇役の枠組みを越え、表現の幅を広げること、そして「ブッフア役」に多様な役柄が生みだされたことに繋がる。多種多様な役柄がそれぞれ必要とする歌唱テクニックに、ベヌッチが巧みに対応する事が出来た事は、彼の創唱役の多さと、多くの賞賛が裏付けている。

一方、主にジングシュピールで活躍したルートヴィヒ・フィッシャーと比較され、「もし彼がフィッシャーのような声だったら、無類の存在だっただろう。」と述べられたものがあつた<sup>256</sup>。フィッシャーは低音域を得意とした歌手だが、ベヌッチは高音域が充実とした歌手であり、声域の点でタイプが異なる。フィッシャーのために書かれた独唱曲は D や F が長い音価で延ばされるものが多く、低音に重点が置かれて特に際立たされていた。全く異なったタイプである両者を比較することは不適當と言えよう。

---

<sup>256</sup> 本文 p.226 を参照。

## 結論

オペラにおける歌手の存在に着目した本研究は、1783年から1791年にブルク劇場で活躍した創唱歌手のオペラへの貢献について考察している。

従来のオペラ研究において、創唱歌手のために楽曲が書かれたという記述は多いが、具体的にどのような部分を指すのか、さらには譜面から論証づけられたものはほとんどない。本研究では、歌手のために作曲したことを「宛て書き」と考え、これまで創唱歌手の経歴をまとめる事に留まっていた歌手研究を発展させ、創唱歌手の貢献の再考を行った。

従来の歌手研究の楽曲分析では、考察対象曲は独唱曲にしか及んでいなかった。しかし、オペラにおいて、歌手は独唱曲よりも重唱曲を多く歌い、様々な人数による重唱曲や大規模なフィナーレには、登場人物それぞれのソロ部分が与えられている。その為、こうした重唱曲なくしてオペラにおける登場人物の楽曲の特徴は捉えられないと考え、本研究はフィナーレを含む重唱曲も考察対象曲として取り上げた。また、先行研究ではオペラ・セリアに出演した歌手ばかりが注目されていた。歴史上、オペラ・セリアに出演した歌手は名歌手と呼ばれ、彼らの歌唱を披露するため、華美な装飾的テクニックを盛り込む事に作曲家の関心が集中した。一方でオペラ・ブッフアに出演する歌手には、オペラ・セリア程の歌唱力が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、1783年から1791年の間、ウィーンではオペラ・ブッフアが上演演目の中心であった。そのため、ウィーンに集中したこのジャンルの代表的な作曲家たちが、オペラ・セリアにおけるような歌手に配慮した作曲を行わなかったとは考えにくい。これらを踏まえ、本研究では、今まで歌手研究において見過ごされて来た存在、オペラ・ブッフアで活躍した歌手たちに光をあて、彼らの貢献を明示した。

ブルク劇場が、1783年以降オペラ・ブッフアのみを上演する方針に転換した事は、結果的にこのジャンルの質を大いに高める契機となった。18世紀後半にはオペラ・セリアの衰退と共に、オペラ・ブッフアの中にオペラ・セリアの登場人物達（「セリア役」）と、オペラ・ブッフアの登場人物達（「ブッフア役」）が共存する事になる。両要素が結び付けられたことで、オペラ・ブッフアの内容は複雑化し、登場人物にも多面性が与えられたが、これを可能にし、各声種の枠組みを広げたのは、創唱歌手の歌唱力である。いかに台本作者が役柄に様々な状況を与えたとしても、作曲家が音楽に複雑性を持たせたとしても、それを実現する歌手がいなければ達成できないのである。イタリア各地から招へいされた創唱歌手達は、作曲家が楽曲に生かそうと思うような、何らかの「技量」を持ち、それによって役柄が形成さ

れた事が重要である。次に各声種（ソプラノ、テノール、バス）に対する結論を述べて行こう。

## 1. ソプラノ

ソプラノでは、「ブッフア役」と「セリア役」が共存する事になり、その均衡をいかに保つかが重要となった。作品の中で両者を対等に扱うために、重要度が引き上げられたのは「ブッフア役」に相当するスープレットであった。本研究では代表的な創唱歌手として、ナンシー・ストーラスを取り上げた。ストーラスは、ブルク劇場においてモーツァルトやサリエリ、マルティン・イ・ソレル等、多くの作曲家の新作オペラに出演した重要なソプラノ歌手であった。それにも関わらず、オペラ・ブッフアへの軽視を重ねて、「セリア役」の楽曲の華やかな旋律や目立った高音ばかりが着目された為、「ブッフア役」の歌唱力については述べるべきものとして考えられてはいなかった。しかし、実際に彼女に「宛て書き」された《フィガロの結婚》のスザンナ役や、《珍事》のリッラ役、《トロフォーニオの洞窟》のオフィーリア役の楽曲を見ると、過度に装飾的な旋律や高音域はないが、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事を指摘出来た。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事は、本研究が重唱曲も考察対象として扱った為に明らかに出来た。また、ストーラスの楽曲の装飾的要素については、作曲家達は十六分音符によるメリスマを要求するのではなく、トリルが用いられていた。さらには、フェルマータを置き、自由装飾に委ねている楽曲も見い出された。サリエリ、モーツァルト、そしてストーラスの兄であるスティーン・ストーラスのオペラに共通するこれらの傾向は、それがストーラスに適した装飾と捉えられたためと考えられる。トリルやフェルマータは、「セリア役」に特徴的な装飾的要素であった。これを「ブッフア役」の独唱曲に導入することで、単調なアリアに情感が込められ、結びの部分には山場が作られる等、喜劇的な面だけでなく、内情を吐露する表現の幅が広げられた。従来の「ブッフア役」には認められていなかった、これらの特徴を取り入れることを可能としたのは、それを歌うことが出来たストーラスの歌唱能力があった為である。これは、彼女の楽曲面に注目されなかったが為に、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」を拡大に導く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、アドリアーナ・フェッラレーゼは、ウィーンに活動の場を移すと、オペラ・セリアからオペラ・ブッフアへとレパートリーの変更を余儀なくされた。しかし、オペラ・ブッフアへの出演にあたり、フェッラレーゼに与えられたのは「セリア役」であり、彼女はオペラ・セリアに出ていた時と変わらず、プリマ・ドンナとして舞台に立ち続けた。「セリア役」には、オペラ・セリアと同じように大規模なアリアが書かれている。実際にフェッラレーゼに「宛て書き」されたサリエリの《花文字》のエウリッラ役やモーツァルトの《コシ・ファン・トゥッテ》のフィオルディリージ役の楽曲を見ると、随所にメリスマ、トリル、フェルマータによる自由装飾等、装飾的な要素が多く含まれている。これらの装飾を当時の教則本から読み取ることにより、それぞれの装飾的歌唱法の困難さを指摘することが出来た。そしてそれと共に、フェッラレーゼの特色を生かすために、作曲家達が多種多様な装飾を与えたことも明らかにした。さらに、広い音域による跳躍が頻繁に旋律に用いられている点からは、彼女が低音域も高音域も充実した、広い声域の持ち主であると考えられた。特に高音は独唱曲において、長い音価によって十分に披露されていた。このように、「セリア役」の楽曲には多くの「技量」が盛り込まれていることが、楽曲面から明らかとなった。オペラ・ブッフアとオペラ・セリアの相互浸透により、ソプラノの「ブッフア役」、そして後述するがテノールも、ソプラノの「セリア役」に比肩するような位置に引き上げられた。ソプラノの「セリア役」は、音楽的には大きな変化を遂げたとは言えないが、その中で主演として立ち続けなければならなかった。それを可能にしたのは、フェッラレーゼの「技量」である。時に歌詞の音楽表現を越えた、声楽技巧の誇示に陥っている楽曲も見られたが、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、彼女1人が一手に担っていたため、「セリア役」に必要な歌唱力が大きく求められていたのである。

同じソプラノの声種でも、フェッラレーゼは前述のストーラスとは音域や装飾の点ではっきりと分かれている。他の声種と比べても、ソプラノのタイプが最も顕著に「セリア役」と「ブッフア役」に分かれている。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・ブッフアで必須である、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るよう。

## 2. テノール

テノールはソプラノとは違い、オペラのジャンルによってその位置付けが大きく異なる。

オペラ・セリアにおいてテノールは、プリマ・ドンナの相手役を務める男性の主役の役柄であるプリモ・ウオーモの座をカストラートに譲り、モーツァルトの《ポントの王ミトリダーテ》や、《イドメネオ》のように、王の役柄を歌う例が多かった。これは、物語の支配者として君臨する重要な役柄ではあるが、書かれた楽曲の数は圧倒的にカストラートの方が多かった。その為、テノールには古典派の時代になってようやく舞台に頻繁に登場出来るだけの楽曲が与えられ、カストラートの衰退と共に、その存在が大いに引き上げられた。ソプラノの相手役はカストラートに代わって、主にテノールが務めるようになるが、そこで必要となったのは、カストラートのような高音域である。

本研究ではテノールの代表的な歌手として、カルヴェージを取り上げた。テノールの一般的な音域はcからa<sup>1</sup>であるが、彼の歌った3つのオペラ作品の高音を年代順に見比べると、時代が進むにつれてより高音の音域が拡大されている事が分かる。これは、次第に高音域が重要視されていく表われであり、カルヴェージのように高音を得意とした歌手がマルティン・イ・ソレールの《ディアーナの樹》、サリエリの《オルムスの王アクスール》、《花文字》、そしてモーツァルトの《コシ・ファン・トゥッテ》等、ブルク劇場の新作オペラを多く担っていたことから明らかである。さらに、カルヴェージに「宛て書き」した楽曲では、独唱曲だけでなく重唱曲にもメリスマの動きが多用され、プリマ・ドンナと同じように装飾を歌う場が多く設けている事を指摘出来た。また、楽曲数がどの登場人物よりも最も多く与えられていることは、従来の研究では見過ごされている点であった。プリマ・ドンナと肩を並べる程の歌唱力をもって、重要な役割に引き上げられたテノールが、カルヴェージなのである。そして、彼は、オペラ・ブッフアにおいてテノールがプリモ・ウオーモの位置を確立するのに貢献した人物と言えよう。

### 3. バス

バスはオペラのジャンルを問わず、喜劇的な性格を持った役柄であったが、18世紀後半までその存在が軽視されてきた。それは、ソプラノやカストラートといった高音域の声種ばかりに関心が寄せられていた為である。

本研究では、オペラ・ブッフアで活躍した代表的な歌手として、フランチェスコ・ベヌッチを取り上げた。彼は、ブルク劇場がオペラ・ブッフアのみを上演した1783年から1792年までの間、同劇場に立ち続け、サリエリ、マルティン・イ・ソレール、スティーヴン・ストーラス、モーツァルトらの新作オペラの大半に出演した。当然創唱役も多く、重要なバス歌手として捉えられているが、低音を得意としたルートヴィヒ・フィッシャーばかりが言及され、ベヌッチの歌唱力については、取り上げられる事がなかった。これは、オペラ・ブッフアにおいて「ブッフア役」を担当する者として、ストーラスと同じようにオペラ・ブッフアそのものが軽視されていたことが原因である。ベヌッチの創唱した《トロフォニオの洞窟》や、《フィガロの結婚》、《珍事》等の役柄では、その喜劇性ばかりが着目されていたが、実際に楽曲を考察すると、「セリア役」の要素が旋律に取り入れられていることは重要である。特に、幅の広い跳躍の繰り返しや、フェルマータでの自由装飾は、ベヌッチの技量に合わせて多く加えられた。楽曲面から認められる彼の歌唱能力によって、従来のブッフア歌手の軽視は誤ったものであると言えよう。それによって、「ブッフア役」は喜劇的な性格だけでなく、複雑な性格を含んだ、多面的な登場人物として形づくられた。そのために表現の幅が広がり、18世紀の後半に絶対的な地位を獲得することに繋がって行くのである。

以上のことから、従来の研究において軽視されていたオペラ・ブッフアの「ブッフア役」を歌う歌手に、「セリア役」を歌う歌手に比肩する歌唱力があってこそ、オペラ・ブッフアとオペラ・セリアの両要素の均衡が保たれ、相互浸透が実現したと言えよう。こうした両要素を結び付けたのは、創唱歌手の歌唱力であり、彼らに「宛て書き」したことからオペラ・ブッフアの登場人物に多面性が与えられ、各声種の枠組みが広げられたことが結論づけられよう。このように、オペラ・ブッフアの発展には、創唱歌手達が大きく貢献したのである。

## 参考文献

### 1. 欧文献

- Angermüller, Rudolf. 1999. “Die Sänger der Erstaufführung von Mozarts Festa teatrale „Ascanio in Alba “ KV 111,Mailand, 17. Oktober 1771. Falchini – Manzuoli – Girelli – Tibaldi – Solzi.” *Mozart, seine Zeit, seine Nachwelt.* :208-240.Würzburg : Königshausen & Neumann.
- Angermüller, Rudolf. 1999. “ Die Sänger der Erstaufführung von Mozarts Drama per musica „Lucio Silla“ KV 135,Mailand, 26. Dezember 1772. Morgnoni – de Amicis – Rauzzini – Suardi – Mienci – Onofrio” *Mozart, seine Zeit, seine Nachwelt.* : 241-260. Würzburg : Königshausen & Neumann.
- Angermüller, Rudolf. 2001. “Die Sänger der Erstaufführung von Mozarts „Mitridate, Re di Ponto“ KV 87 (Mailand,26. Dezember 1770). d’Ettore – Bernasconi – Benedetti – Aldobrandini (Cicognani) – Varese– Bassano – Muschietti” *Mozart, seine Zeit, seine Nachwelt.* : 183-207. Würzburg : Königshausen & Neumann.
- Angermüller, Rudolf.2001 “Weigl, Joseph *The New Grove Second Edition* Vol 27 : 215-217.
- Bauman, Thomas 2001 “Adamberger, Valentin” *The New Grove Second Edition* Vol 1 : 134-135.
- Bauman, Thomas / Ernst Hintermaier 2001 “Rust, Giacomo” *The New Grove Second Edition* Vol 22 : 36-37.
- Bauer,Wilhelm A. 1962-1975.*Mozart Briefe und Aufzeichnungen* I -VI. Kassel und Basel: Bärenreiter.
- Brascombe, Peter “Teyber, Therese” *The New Grove Second Edition* Vol 25 : 325.
- Brown, Bruce Alan / John A. Rice. 1996. Salieri’s “Cosi fan tutte“ ,*Cambridge Opera Journal*/Vol 8,No.3 : 199-214. Cambridge : Cambridge University Press.
- Burney,Charles. 1974. *Music, men, and manners in France and Italy. 1770.* London; Eulenburg.
- Carter,Tim 1987. *W.A.Mozart : ‘Le nozze di figaro’.* Cambridge: Cambridge University Press.
- Corri, Domenico. 1995. *The Singer’s preceptor.* New York : Garland Publishing.



- Croll, Gerald.1982.Vorwort to Mozart,Wolfgang Amadeus *Die Entführung aus dem Serail* , herausgegeben von *Mozart Neue Ausgabe sämtlicher Werke*. Serie II : Bühnenwerke, Werkgruppe 5 : Opern und Singspiele, Band.12, Kassel und Basel usw : Bärenreiter,1982.
- Clive, Peter 1993. *Mozart and his Circle*. London :Butler&Tanner.
- Silke, Leopold. 1986. *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters*. München : Piper.
- Finscher, Ludwig 1973. Vorwort to Mozart,Wolfgang Amadeus *Le Nozze di Figaro* ,*Mozart Neue Ausgabe sämtlicher Werke*. Serie II : Bühnenwerke, Werkgruppe 5 : Opern und Singspiele, Band 16 , herausgegeben von , Kassel und Basel usw : Bärenreiter, 1973.
- Finscher, Ludwig. 2003. *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (2.Auflage) –MGG/ Personenteil Bände. Kassel : Bärenreiter.
- Fuller, David 2001 "Fermata" *The New Grove Second Edition* Vol 8 : 682.
- Gidwitz, Lewy. 1996. Mozart's Fiordilisi : Adriana Ferrarese del Bene. *Cambridge Opera Journal* Vol 8,No.3 : 199-214. Cambridge : Cambridge University Press.
- Gidwitz, Lewy. 1991. "Ich bin die erste Sängerin" : Vocal Profiles of Two Mozart Soprano's, *Essays on Opera 1750-1800*. Farnham : Ashgate.
- He, Patricia Lewy 2001 "Storace, Nancy" *The New Grove Second Edition* Vol 24:441-442.
- Gidwitz, Patricia Lewy 2001 "Cavalieri, Caterina" *The New Grove Second Edition* Vol 5 : 297-298.
- Gidwitz, Patricia Lewy / John, A. Rice 2001 "Ferrarese , Adriana" *The New Grove Second Edition* Vol8 : 711.
- Gidwitz, Patricia Lewy 2001 "Weber, Aloysia" *The New Grove Second Edition* Vol 27:133-134.
- Grave, Floyadk 2001 "Holzbauer, Ignaz" *The New Grove Second Edition* Vol 11 : 663-665.
- Hadamowsky, Franz. 1966. *Die Wiener Hoftheater1776-1966*. Wien : Georg Prachner.
- Hansell,Kathleen 2001 "De Amicis, Anna" *The New Grove Second Edition* Vol 7 : 89.
- Hansell,Kathleen 2001 "Rauzzini, Benannzio" *The New Grove Second Edition* Vol 20 :

862.

- Harris, Ellen T. 2001 "Meesa di voce" *The New Grove Second Edition* Vol 17 : 487.
- Harris, Ellen T. 2001 "Prima donna" *The New Grove Second Edition* Vol 22 : 319-320.
- Hertz, Daniel. 1969. "The Genesis of Mozart's Idomeneo", *Musical Quarterly* 55 : 1-19.
- Hertz, Daniel 1974 . "Raaff's last aria : a Mozartian idyll in the spirit of Hasse".  
*Musical Quarterly* : 60(4): 517-543.
- Hertz, Daniel 2001 "Raaf, Anton" *The New Grove Second Edition* Vol 20 : 694-695.
- Henzel, Christoph 2001 "Righini, Vincenzo" *The New Grove Second Edition* Vol 20 :  
385-386.
- Hettrick, Jane Schatkin / John A. Rice 2001 "Salieri Antonio" *The New Grove Second  
Edition* Vol 22 : 149-154.
- Hyatt, King/r Alec 2001 "Kelly, Michael" *The New Grove Second Edition* Vol 13 : 456-  
466.
- Jander, Owen / Sadie, Stanley 2001 "Soprano" *The New Grove Second Edition* Vol 24 :  
457-464.
- Jander, Owen / Harris, Ellen T. 2001 "Soubrette" *The New Grove Second Edition* Vol  
24 : 754-755.
- Jander, Owen / Steane, J.B 2001 "Tenor" *The New Grove Second Edition* Vol 25 : 690-  
696.
- Jander, Owen / Steane, J.B 2001 "Tessitura" *The New Grove Second Edition* Vol 21 :  
316.
- Jander, Owen / Lionel Sawkins 2001 "Bass" *The New Grove Second Edition* Vol 2 : 849-  
856.
- Kriajeva, Irina 2001. Introduction to Martin y Soler *Una cosa rara*. Música hispana.  
Serie A, Música lírica ; 35, Madrid : Instituto Complutense de Ciencias Musicales; 2001.
- Larue, C Steven 1995. *Handel and His singers* . New York: Clarendon Press.
- Link, Dorothea 1998. *The National Court Theatre in Mozart's Vienna : sources and  
documents, 1783-1792*. New York: Oxford University Press.
- Link, Dorothea 2001 "Calvesi, Vincenzo" *The New Grove Second Edition* Vol 3 : 844-  
845.

- Link, Dorothea 2001 “Albertarelli, Francesco” *The New Grove Second Edition* Vol 1 : 302-303.
- Link, Dorothea. 2001. “Martin y Soler” *The New Grove Second Edition* Vol 3 : 512-515.
- Link, Dorothea 2002 . *Arias for Nancy Storace : Mozart's first Susanna*. Wisconsin: A-R Editions.
- Link, Dorothea 2004 . *Arias for Francesco Benucci Mozart's first Figaro and Guglielmo*. Wisconsin: A-R Editions.
- Link, Dorothea 2011 . *Arias for Vincenzo Calvesi : Mozart's first Ferrando*: Wisconsin: A-R Editions.
- Link, Dorothea 2015. *Arias for Stefano Mandini : Mozart's first Count Almaviva* : Wisconsin: A-R Editions.
- McClymonds, Marita. 2001. “Bianchi, Francesco” *The New Grove Second Edition* Vol 17 : 1-4.
- McClymonds, Marita 2001 ”Prati, Alessio” *The New Grove Second Edition* Vol 22 : 278.
- Neville, Don 2001 “Rondò” *The New Grove Second Edition* Vol 21 : 656.
- McClymonds, Marita 2001 “Sarti, Giuseppe” *The New Grove Second Edition* Vol 22 : 303.
- 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.
- Poštolka, Milan 2001 “Bárta, Josef” *The New Grove Second Edition* Vol 778.
- Platt, Richard, 2007. Preface to Storace, Stephan *Gli equivoci*, London : Stainer and Bell ,2007.
- Platoff, John. 1991. *Tonal organization in the Opera buffa of Mozart's time*. New York : Oxford University Press.
- Poriss, Hilary . 2009. *Changing the score: Arias, Prima Donnas, and the Authority of Performance*. New York : Oxford University Press.
- Poriss, Hilary. Rachel Cowgill. 2012. *Staging the Feminine: The Arts of the Prima Donna, 1720-1920*. New York: Oxford University Press.

- Plath, Wolfgang und Wolfgang Rehm.1968. Vorwort to Mozart,Wolfgang Amadeus *II Dissoluto punto ossia il Don Giovanni* , herausgegeben von.Mozart *Neue Ausgabe sämtlicher Werke*. Serie II : Bühnenwerke, Werkgruppe 5 : Opern und Singspiele, Band. 17, Kassel und Basel usw : Bärenreiter, 1968.
- Raeburn, Christopher 2001 "Bussani,Francesco" *The New Grove Second Edition* Vol 4 : 676.
- Raeburn, Christopher 2001 "Benucci, Francesco" *The New Grove Second Edition* Vol 3 : 298.
- Raeburn, Christopher 2001 "Dauer, Johann Ernst" *The New Grove Second Edition* Vol 7 : 35.
- Raeburn, Christopher 2001 "Laschi, Luisa Mombelli" *The New Grove Second Edition* Vol 14 : 291-292.
- Raeburn, Christopher / Dorithea Link 2001 "Mandini, Maria" *The New Grove Second Edition* Vol 15 : 736.
- 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. 2006 . Antonio Baglioni , Mozart's First Ottavio and Tito , in Italy and Prague. *Mozart conference in Prague, October 2006* . <http://home.rconnect.com/~lydiarbuildercontent/sitebuilderfiles/Baglioni.pdf>
- Rice, John A. 2009 . *Mozart on stage*. Cambridge : Cambridge University Press.
- Rodicio, Emilio Casares. 2001. Introduction to Martin y Soler, *L'arbore di Diana*. *Música hispana*. Serie A, Música lírica ; 36, Madrid : Instituto Complutense de Ciencias Musicales; 2001.
- Roselli, John 2001 "Castrato" *The New Grove Second Edition* Vol 5 : 267-268.
- Sartori ,Claudio. 1990 . *I libretti Italian a stampa dale origini al 1800*. Milano:Bertola &Locatelli Editori.
- Sadie,Stanley. 2000. *Mozart and his operas*. New York : St.Martin's Press.
- Sadie,Stanley. 1992. *The New Grove Dictionary of Opera*. New York: Oxford University

Press.

- Waisman, J.Leonardo. 2003. Introduction to Martin y Soler, *Il burbero di buon cuore*, Música hispana. Serie A, Música lírica ; 42, Madrid : Instituto Complutense de Ciencias Musicales; 2003.
- Wignall, Harrison James 1994. “Guglielmo d'Ettore”. *Opera Quarterly*: 10(3): 93-112.
- Woodfield, Ian. 2012 . *Performing operas for mozarts; Impresarios, singers and troupes*. New York : Cambridge University Press.
- Würtz, Roland 2001 ”Fischer,Ludwig” *The New Grove Second Edition* Vol 8 : 899.

## 2. 和文献

- アインシュタイン、アルフレート 1997 『モーツァルト その人間と作品』 浅井真男訳 東京：白水社 [Einstein, Alfred. 1945. *Mozart, his character, his work*. New York : London : Oxford University Press.]。
- ヴォルフ、クリストフ 2015『モーツァルト最後の四年』磯山雅訳 東京：春秋社 [Wolf, Christoph. 2012. *Mozart at gateway to his fortune: Serving the Emperor, 1788-1791*. New York : W.W.Norton.]。
- 海老澤敏 高橋英郎共訳 1976-2001『モーツァルト書簡全集』 I (1976)、II (1980)、III (1987)、IV (1990)、V (1995)、VI (2001) 東京：白水社。
- 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。
- 岸辺成雄／吉川英史ほか編 1783『平凡社音楽大事典』 東京：平凡社。
- 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.]。
- グラント、マイケル／ジョン・ヘイゼル 1988『ギリシア・ローマ神話事典』 西田実／入江和生他訳 東京：大修館書店 [Grant, Michael. 1973.*Gods and Mortals in Classical Mythology*. Springfield : G. & C. Merriam Company.]。
- 小宮正安 2006 モーツァルト作曲《皇帝ティートの慈悲》の対訳 TDK TDBA-0123。
- ザスロー、ニール 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 [Zaslaw, Neal 1990. *Man & music : the classical era, from the 1740s to the end of the 18th century*. London : Palgrave Macmillan.] 。

- ・下中直人 1988『世界大百科事典』東京：平凡社。
- ・ジャンダー、オーウェン 1980「歌唱」 『ニューグローヴ世界音楽大事典』 第4巻  
吉田泰輔訳 東京：講談社 404。
- ・ジャンダー、オーウェン 1980「バス」『ニューグローヴ世界音楽大事典』第13巻 原田  
茂生訳 東京：講談社 11-13。
- ・セイディ、スタンリー 1980「オペラ」 『ニューグローヴ世界音楽大事典』 第3巻  
吉田泰輔訳 東京：講談社 476-477。
- ・セイディ、スタンリー 2006『ニューグローヴオペラ事典』中矢一義監訳 東京：白水  
社。
- ・スカルパ、ティツィアーノ 2001『スターバト・マーテル』中山エツコ訳 東京：河出書  
房新社 [Scarpa, Tiziano 2008. *Stabat Mater*. Torino : Einaudi.]。
- ・ソロモン、メイナード 1999『モーツァルト』 石井宏訳 東京：小学館  
[Solomon, Maynard 1995. *Mozart*. New York: Harper Collins Publishers.]。
- ・チャンパイ、アッティラ／ディートマル・ホラント 1987『フィガロの結婚』(名作オペ  
ラボックス1) 戸口幸策／畔上司他訳 東京：音楽之友社。
- ・チャンパイ、アッティラ／ディートマル・ホラント 1987『魔笛』(名作オペラボックス  
5) 海老澤敏／畔上司訳 東京：音楽之友社。
- ・チャンパイ、アッティラ／ディートマル・ホラント 1988『コシ・ファン・トゥッテ』(名  
作オペラボックス9) 永竹由幸／田中純訳 東京：音楽之友社。
- ・チャンパイ、アッティラ／ディートマル・ホラント 1988『後宮からの誘拐』(名作オペ  
ラボックス11) 海老澤敏／畔上司訳 東京：音楽之友社。
- ・チャンパイ、アッティラ／ディートマル・ホラント 1988『ドン・ジョヴァンニ』(名作  
オペラボックス21) 海老澤敏／竹内ふみ子他訳 東京：音楽之友社。
- ・チャンパイ、アッティラ／ディートマル・ホラント 1998『イドメネオ』(名作オペラブ  
ックス30) 海老澤敏／藤本一子訳 東京：音楽之友社。
- ・デイ、マルコム 2011『図説ギリシア・ローマ神話人物記』 山崎正浩訳 大阪：創元社  
[Day, Malcolm 2007. *100 Characters from classical mythology*. London: A & C Black.]。
- ・デント、エドワード 1985『モーツァルトのオペラ』 石井宏／春日秀道訳 東京：  
草思社[Dent, Edward. 1913. *Mozart's operas*. London : Chatto & Windus]。
- ・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

- [Tosi,Pier Francesco/ Agricola, Johann Friedrich.1757. *Anleitung zur Singkunst*. Kassel: Bärenreiter.]。
- ・西川尚生 2005 『モーツァルト』 東京：音楽之友社。
  - ・ノスケ、フリッツ 1985 『MOZART オペラの解説』 細川周平訳 東京：冬樹社  
[Noske, Fritz. 1977. *The signifier and the signified*. New York : Oxford University Press.]。
  - ・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。
  - ・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、ダヴィッド 1980 「フェルマータ」『ニューグローヴ世界音楽大事典』第12巻 金澤正剛訳 東京：講談社 534。
  - ・ブレッチャッハー、リヒャルト 2006 『モーツァルトとダ・ポンテ』 小岡礼子/小岡明裕訳 東京：アルファベータ[Bletschacher Richard 2004. *Mozart und Da Ponte*. Salzburg : Residenz Verlag]。
  - ・ヘリオット、アンガス 1995 『カストラートの世界』 美山良夫訳 東京：国書刊行会  
[Heriot, Angus. 1975. *The castorati in opera* . Boston : Da capo press]。
  - ・堀内修 2005 『モーツァルト オペラのすべて』 東京：平凡社。
  - ・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  
[Mancini ,Giambattista. 1970. *Riflessioni pratiche sul canto figurato*.Bologna : Forni]。
  - ・水谷彰良 2004 『サリエリ モーツァルトに消された宮廷楽長』 東京：音楽之友社。
  - ・モーツァルト、レオポルト 1974 『バイオリン奏法』 塚原哲夫訳 東京：全音楽譜出版社 [Mozart,Leopold. 1995. *Versuch einer gründlichen Violinschule* . Kassel : Bärenreiter]。
  - ・森泰彦 1993 「ルーチョ・シッラのできるまで」『小学館モーツァルト全集』 第14巻：82-92。
  - ・渡辺護 1989 『ウィーン音楽文化史 上・下』 東京：音楽之友社。

- ・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『コシ・ファン・トゥッテ』の成立をめぐって」『大分教育大学福祉科学部研究紀要』第30巻1号：25-39。
- ・丸本隆（編）2003『オペラの18世紀』 東京：彩流社。
- ・リーバーン、クリストファー1980「カヴァリエーリ、カテリーナ」『ニューグローヴ世界音楽大事典』第4巻 吉田泰輔訳 東京：講談社 331。
- ・リーバーン、クリストファー1980「ストーラス、ナンシー」『ニューグローヴ世界音楽大事典』第10巻 吉田泰輔訳 東京：講談社 266-267。
- ・ロビンソン、マイケル 1980「オペラ・ブッフア」『ニューグローヴ世界音楽大事典』第4巻 吉田泰輔訳 東京：講談社 549。

### 3. 楽譜

- ・Martin y Soler, *Una cosa rara*, edición crítica a cargo de Irina Kriajeva. Música hispana. Serie A, Música lírica ; 35, Madrid : Instituto Complutense de Ciencias Musicales; 2001.
- ・Martin y Soler, *L'arbore di Diana*, edición crítica a cargo de Emilio Casares Rodicio. *Música hispana*. Serie A, Música lírica ; 36, Madrid : Instituto Complutense de Ciencias Musicales; 2001.
- ・Martin y Soler, *IL burbero di buon cuore*, edición crítica a cargo de Leonardo.J.Waisman. Música hispana. Serie A, Música lírica ; 42, Madrid : Instituto Complutense de Ciencias Musicales; 2003.
- ・Mozart, Wolfgang Amadeus. *Lucio Silla*, *Mozart Neue Ausgabe sämtlicher Werke*. Serie II : Bühnenwerke, Werkgruppe 5 : Opern und Singspiele, Band. 7, herausgegeben von Kathleen Kunzmick , Kassel und Basel usw : Bärenreiter, 1986.
- ・Mozart, Wolfgang Amadeus. *Idomeneo* , herausgegeben von Daniel Hertz. *Mozart Neue Ausgabe sämtlicher Werke*. Serie II : Bühnenwerke, Werkgruppe 5 : Opern und Singspiele, Band. 11, Kassel und Basel usw : Bärenreiter, 1972.



- Mozart, Wolfgang Amadeus. *Die Entführung aus dem Serail* , herausgegeben von Gerald Croll. *Mozart Neue Ausgabe sämtlicher Werke*. Serie II : Bühnenwerke, Werkgruppe 5 : Opern und Singspiele, Band.12, Kassel und Basel usw : Bärenreiter,1982.
- Mozart, Wolfgang Amadeus. *Der Schauspieldirektor*, *Mozart Neue Ausgabe sämtlicher Werke*. Serie II : Bühnenwerke, Werkgruppe 5 : Opern und Singspiele, Band. 15, herausgegeben von Gernot Gruber und Alfred Orel , Kassel und Basel usw : Bärenreiter, 1958.
- 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.
- Mozart, Wolfgang Amadeus. *Il Dissoluto punto ossia il Don Giovanni* , herausgegeben von Wolfgang Plath und Wolfgang Rehm.*Mozart Neue Ausgabe sämtlicher Werke*. Serie II : Bühnenwerke, Werkgruppe 5 : Opern und Singspiele, Band. 17, Kassel und Basel usw : Bärenreiter, 1968.
- Mozart, Wolfgang Amadeus. *Così fan tutte*, herausgegeben von Faye Ferguson und Wolfgang Rehm. *Mozart Neue Ausgabe sämtlicher Werke*.Serie II : Bühnenwerke, Werkgruppe 5 : Opern und Singspiele, Band. 18 , Kassel und Basel usw : Bärenreiter, 1991.
- Mozart, Wolfgang Amadeus. *Die Zauberflöte* , Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie: Bühnenwerke, Werkgruppe 5 : Opern und Singspiele, Band. 19, herausgegeben von Alfred Orel , Kassel und Basel usw : Bärenreiter,1991.
- Mozart, Wolfgang Amadeus. *La Clemenza di Tito* , Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Seri II : Bühnenwerke, Werkgruppe 5 : Opern und Singspiele Band. 20, herausgegeben von Franz Giegling, Kassel und Basel usw : Bärenreiter ; 1991.
- Mozart, Wolfgang Amadeus. *Popoli di Tessaglia* ,*Mozart Neue Ausgabe sämtlicher Werke*. Serie II : Bühnenwerke, Werkgruppe 7 : Arien ,Szenen, Ensembles, und Chöre mit Orchester Band 2 , herausgegeben von Stefan Kunze , Kassel und Basel usw : Bärenreiter, 1991.
- Mozart, Wolfgang Amadeus. *Dite almenò, in che mancaì*, herausgegeben von Stefan

- Kunze. *Mozart Neue Ausgabe sämtlicher Werke*. Serie II : Bühnenwerke, Werkgruppe 7 : Arien, Szenen, Ensembles und Chöre mit Orchester Band 3. Band. 20, Kassel und Basel usw : Bärenreiter, 1971.
- Mozart, Wolfgang Amadeus. *Mandina Amabile, in che mancai*, herausgegeben von Stefan Kunze. *Mozart Neue Ausgabe sämtlicher Werke*. Serie II : Bühnenwerke, Werkgruppe 7 : Arien, Szenen, Ensembles und Chöre mit Orchester Band 3. Band. 20, Kassel und Basel usw : Bärenreiter, 1971.
  - Mozart, Wolfgang Amadeus. *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.
  - Mozart, Wolfgang Amadeus. *Così fan tutte* Facsimile of the Autograph Score, Introductory essay by Norbert Miller . Los altos : The Packard Humanities Institute, 2007.
  - Mozart, Wolfgang Amadeus. *Il Dissoluto punto ossia il Don Giovanni*, Facsimile of the Autograph Score, Introductory essay by Hans Hoachim Kreutzer. Los altos : The Packard Humanities Institute, 2009.
  - Mozart, Wolfgang Amadeus. *Le nozze di figaro*. Klavierauszug vocal score, Deutsche Übersetzung von Kurt Honolka, Klavierauszug nach dem Urtext der Neuen Mozart-Ausgabe von Eugen Eplée. Kassel und Basel usw : Bärenreiter, 2012.
  - Salieri, Antonio. *La grotta di trofonio*, Introduzione di Laura Callegari. *Bibliotheca musica Bononiensis; sezione 4, n. 18B*. Bologna : Arnaldo Forni Editore, 1984.
  - Salieri, Antonio. *Der Rauchfangkehrer*, Introduction by Thomas Baumann. *German opera 1770-1800 Volume 14*, New York & London: Garland Publishing; 1986.
  - Salieri, Antonio. *Prima la musica e poi parole*, Herausgegeben von Karl-Heinz Müller. Kassel und Basel usw : Bärenreiter, 2007.
  - Storace, Stephan. *Gli equivoci*, Edited by Richard Platt. *Musica Britannica Vol. 86* . London : Stainer and Bell , 2007.

#### デジタルライブラリー

- Salieri, Antonio *La cifra*, *ÖNB Musiksammlung*. KT.83/1-4 Samml. Partitur mit ital. Text, Handschrift, 4 Bde.  
<http://archiv.onb.ac.at:1801/view/action/nmets.do?DOCCHOICE=3993152.xml&dvs=14>

[48101811139~335&locale=ja&search\\_terms=&adjacency=&VIEWER\\_URL=/view/action/nmets.do?&DELIVERY\\_RULE\\_ID=1&usePid1=true&usePid2=true](http://archiv.onb.ac.at:1801/view/action/nmets.do?&DELIVERY_RULE_ID=1&usePid1=true&usePid2=true)

[http://archiv.onb.ac.at:1801/view/action/nmets.do?DOCCHOICE=3985523.xml&dvs=1447771589292~896&locale=ja&search\\_terms=&adjacency=&VIEWER\\_URL=/view/action/nmets.do?&DELIVERY\\_RULE\\_ID=1&usePid1=true&usePid2=true](http://archiv.onb.ac.at:1801/view/action/nmets.do?DOCCHOICE=3985523.xml&dvs=1447771589292~896&locale=ja&search_terms=&adjacency=&VIEWER_URL=/view/action/nmets.do?&DELIVERY_RULE_ID=1&usePid1=true&usePid2=true) (最終アクセス

日 : 2017年4月1日) ・Salieri, Antonio. *La grotta di Trofonio*, *ÖNB Musiksammlung* Mus.Hs.17818/1-2 .Samml.Partitur, Handschrift (18. Jh.), 2 Bände, 214, 156 Bl.

[http://archiv.onb.ac.at:1801/view/action/nmets.do?DOCCHOICE=2590290.xml&dvs=1448611044782~663&locale=ja&search\\_terms=&adjacency=&VIEWER\\_URL=/view/action/nmets.do?&DELIVERY\\_RULE\\_ID=1&usePid1=true&usePid2=true](http://archiv.onb.ac.at:1801/view/action/nmets.do?DOCCHOICE=2590290.xml&dvs=1448611044782~663&locale=ja&search_terms=&adjacency=&VIEWER_URL=/view/action/nmets.do?&DELIVERY_RULE_ID=1&usePid1=true&usePid2=true)

[http://archiv.onb.ac.at:1801/view/action/nmets.do?DOCCHOICE=2590905.xml&dvs=1448611072334~477&locale=ja&search\\_terms=&adjacency=&VIEWER\\_URL=/view/action/nmets.do?&DELIVERY\\_RULE\\_ID=1&usePid1=true&usePid2=true](http://archiv.onb.ac.at:1801/view/action/nmets.do?DOCCHOICE=2590905.xml&dvs=1448611072334~477&locale=ja&search_terms=&adjacency=&VIEWER_URL=/view/action/nmets.do?&DELIVERY_RULE_ID=1&usePid1=true&usePid2=true) (最終アクセス日 : 2017年4月1日)

・Da Ponte, Lorenzo. *La Cifra*. Opernarchiv, Dresden. AngS 58 ; Manuscript ;

D-Dl Mus .3796 -F -504. <http://digital.slub-dresden.de/werkansicht/df/75744/12/> (最終

アクセス日 : 2017年4月1日

## 謝辞

本論文は、平成 28 年度 5 月 26 日付で武蔵野音楽大学より博士（音楽学）の学位を授与された学位論文に、論文審査等で頂いた指摘・助言を踏まえ、加筆・修正を行ったものです。

論文の執筆は、私にとって本当に難しいことでしたが、演奏と研究の両立から生み出した、私らしいテーマと出会えたことは大きな喜びでした。

このような私がおりますのは、長きに渡り熱心にご指導を賜りました、寺本まり子先生のお陰でございます。心より、深く御礼申し上げます。また、多くのアドバイスを下さった音楽学学科の諸先生方、励まして下さった声楽学科の先生方、力を貸して下さいました図書館職員の皆様、学外審査員を引き受けて下さった東京藝術大学の土田英三郎先生、12 年間の学生生活を送らせて頂いた、武蔵野音楽大学大学関係者の皆様に、重ねて御礼申し上げます。

そして、快く東京に送り出し、応援してくれた家族をはじめ、支えて下さった全ての皆様、本当にありがとうございました。

2017 年 4 月 14 日 秋津 緑