

モーツァルトの未完のオペラ・ブッフア『だまされた花婿』における序曲

——オペラ本体との関係付けについて——

松田 聡

序

本稿ではモーツァルトの未完のオペラ・ブッフア『だまされた花婿 *Lo sposo deluso*』K・四三〇（一七八四）⁽¹⁾を取り上げ、この作品における序曲とオペラ本体との関係について考察を行いたい。これは、次のような問題意識に基づくものである。

一八世紀におけるオペラの序曲は、特に一七七〇年代までは急緩急の三楽章よりなる、いわゆる「イタリア序曲」が主流を占めていた⁽²⁾。このタイプの序曲が交響曲の源泉の一つとなったことは周知の事柄だが、実際、オペラの序曲を独立的に交響曲として演奏したり、逆に交響曲をオペラの序曲に転用したりすることは、当時珍しくなかった。さらに、一つの序曲を複数のオペラで使用することすら行われていたのである。これは一九世紀の、例えばウエーバーやワーグナーに見られる、オペラの劇的内容を予告する序曲というあり方からは大きく隔たっており、一八世紀において序曲をオペラ本体と関係付ける意識が希薄であったことが、そこからうかがわれる。当時、序曲はあくまでも、オペラの開始を知らせ、華やいだ雰囲気を作り出すものだったのである。

『牧人の王』（一七七五）までのモーツァルトの初期のオペラにおける序曲も、そのような傾向を反映したものである。それらにおいては、ジャンルごとに序曲の構成や曲想を変化させるといふ工夫が認められる⁽³⁾ものの、特に

序曲がオペラ本体の具体的な劇的内容と関わることはなかった。しかしながら、後期のオペラにおいてモーツァルトは、両者の関係付けの問題をはつきり意識するに至っている。主人公の地獄落ちの場面の音楽を序奏で用いた『ドン・ジョヴァンニ』（一七八七）の序曲や、タイトルが歌詞として歌われる際の旋律を序奏とコーダで用いた『コシ・ファン・トゥッテ』（一七九〇）の序曲は、それを明確に示す作例である。

したがって、モーツァルトのオペラ創作における初期から後期への移行の時期に、序曲がどのように変化を遂げたのかを考察することは、オペラ史全体から見ても興味ある研究課題と言えよう。この時期にモーツァルトの手がけたオペラは、『ツァイーデ』（一七七九〜八〇、未完）、『イドメネオ』（一七八一）、『後宮からの誘拐』（一七八二）、『カイロの鶯鳥』（一七八三〜八四、未完）、『だまされた花婿』の五作が挙げられるが、序曲が書かれているのは『イドメネオ』、『後宮からの誘拐』、『だまされた花婿』の三作のみである。その中で『だまされた花婿』は、未完の作品であるため取り上げられることが比較的少ないが、その序曲の持つ意義は他の二作に劣らず大きいものと判断される。本稿でこの作品を考察の対象とするのは、そのような理由による。

考察の観点であるが、『だまされた花婿』は冒頭部分の構成に著しい特徴がある。すなわち、序曲と第一番の四重唱とが続けて演奏されるのみならず、同じ旋律素材を共有し、全体として一つの楽曲と見なせるようなまとまりを形成しているのである。本稿ではその構成に着目し、序曲と第一番の四重唱との音楽的、劇的な関係を焦点を絞って考察を行いたい。またそれに際しては、特に初期のオペラ・ブッフアにおける冒頭部分を比較対象として取り上げることとする。

一 『だまされた花婿』における序曲と第一番の四重唱の構成

一〇一 「だまされた花婿」の概要

取り上げる対象が一般には知られていない未完成作品であることを考慮に入れ、具体的な考察にはいる前に、まず『だまされた花婿』の概要について説明をしておきたい。

一七八二年にジングシュピール『後宮からの誘拐』を完成した後、モーツァルトはオペラ・ブッフアの創作へと方向を転換する⁽⁴⁾。これは周知のごとくダ・ポンテの台本による三作品として実を結ぶのだが、実のところ、それに先立ち、八三年から八四年にかけてモーツァルトは二つのオペラ・ブッフアの作曲を手がけ、いずれも未完のまま終わらせているのである。『カイロの鶯鳥 L'oca del Cairo』K・四二二と『だまされた花婿』がそれである。

それらのうち、『カイロの鶯鳥』の作曲の経緯は、故郷の父宛の手紙によってかなり詳しく知ることができる⁽⁵⁾が、『だまされた花婿』については多くの点が不明である。特に、手書きの写本の形で全二幕が仕上げられている台本⁽⁶⁾は、その由来がそもそも明確ではない。モーツァルトの手紙からうかがえるのは、彼が「外国の詩人」の持ってきた台本を見、それを希望通りに手直しさせた上で取り上げようとしていたという事実⁽⁷⁾だけである⁽⁷⁾。

この「外国の詩人」については、アインシュタイン⁽⁸⁾以来、ダ・ポンテとする説が受け継がれてきた。しかし、『だまされた花婿』の台本に関しては、一九八九・九〇年の『モーツァルト年鑑』に載せられたカンバーナの論文⁽⁹⁾において、より詳しい情報が明らかにされている。つまり、その台本は、一七八〇年のローマにおける謝肉祭のためイタリアの作曲家ドメニコ・チマローザ (Domenico Cimarosa, 1749-1801) が作曲したインテルメッツォ『張り合う女たち Le donne rivali』の台本⁽¹⁰⁾をほぼそのまま利用したものである。登場人物の名前を変え、新たに二人の人物を加え、場の順序を若干入れ替えるという変更により、『だまされた花婿』の台本が成立したのである。

したがって、先の手紙で語られているオペラの台本が『だまされた花婿』に関係のあるものだとすれば、「外国の詩人」は「張り合う女たち」の台本をまずモーツァルトに見せ、彼の指示に従って変更を施したという推測が成り立

つ。ただしその場合でも、「外国の詩人」が誰であるのかは依然として不明のままである。それがダ・ボンテである可能性もないわけではないのだが、いずれにせよ『だまされた花婿』の大部分を書いたのが彼ではないことは、以上の事実より明らかである。

また、作曲が進められた時期についても詳しいことは判っていない。タイソンは自筆譜の研究に基づき、その時期を一七八四年と特定しており⁽¹¹⁾、本稿もその説に従う。

オペラの物語は、女性に恵まれぬまま年老いたポッコリーニョの婚約をめぐって展開する。婚約者エウジェーニアは、恋人ドン・アスドゥルバレが死んだものと思いこんでいたが、これは誤解であり、二人は再会する。ドン・アスドゥルバレにベッティーナとメティルデという二人の女性も恋をすることにより、事態は複雑となるが、最終的には、彼はエウジェーニアと、他の二人もそれぞれブルケーリオ、ジェルヴァージョという人物と結婚することとなり、結局、ポッコリーニョひとりを取り残される⁽¹²⁾。

オペラの完成状況について最後に触れるならば、手がけられたのは序曲と第一幕にある四つの番号曲のみである⁽¹³⁾。具体的には、第八番の番号曲になるはずの三重唱がほぼ完全に仕上げられているほか、序曲と第一番の四重唱および二つのアリア（第二番と第三番）が不完全な総譜の形で残されている。特に二つのアリアの楽譜は、歌唱声部とバスを除いてほとんど空白のままとどまるという状態である。本稿で取り上げる序曲と第一番の四重唱は、歌唱声部と弦楽器パートがほぼ完全に仕上げられており、後は管楽器パートを補充するという作曲の最終段階を残すのみである⁽¹⁴⁾ので、楽曲構造を考察するには特に不都合はないものと判断される。

一 一 二 序曲と第一番の四重唱

『だまされた花婿』の序曲は、続けて演奏されるアレグロとアンダンテの二部分からなっている。これに第一番の

テの二部分しかない、形式的に不十分な序曲を完結する機能を持つている。このように『だまされた花婿』における序曲と第一番とは、一つの楽曲と見なせるようなまとまりを形成しているのである。

しかしながら、図表1と2とを比べれば判るように、第一番の四重唱は序曲のアレグロ部分を単に再現したものである。小節数が二倍近くになっていただけでなく、主題の現れる順番も異なり、また新たな旋律素材も導入されている。さらに通常の再現部とは違って、調性も主調にとどまっていない。このように第一番の四重唱の構造は、序曲のアレグロ部分に対応する部分としてだけでは捉えきれない側面も持っている。そこで次に、この四重唱自体の構造を、歌詞と関連させて見ることとしたい。

第一番の四重唱の歌詞（本稿末尾資料1参照）は全部で四十四行からなる長いもので、特に明確に分節されていない。音節数は、十八行目までが十一音節、それ以降が七音節となっている⁽¹⁾。内容的には、十八行目までは結婚をしようとするポッコリーニョを女嫌いのブルケーリヨがからかうというものであり、ベッティーナとドン・アスドゥルバーレは共通の一行の歌詞が与えられているだけである。対して十九行目以降は、花嫁の到着を知らせるブルケーリヨの言葉を皮切りに動きが大きくなり、ベッティーナやドン・アスドゥルバーレもそれぞれポッコリーニョに語りかけて、彼を怒らせる。音節数の変化はこのような内容の変化に対応したものである。

モーツァルトは次のようにこの歌詞を用いて四重唱を作曲している。すなわち、まず一〜十二行目の歌詞で楽曲の最初の部分を形成し（二十三〜八十一小節）、次に一〜七行目を再現した（八十二〜百二小節）後に十三行目以降を一通り歌わせ（百三〜百八十一小節）、さらに八〜十二行目を用いて四重唱の最後の部分を形作っている（百八十二〜二百二十三小節）。要するに、一〜十二行目の歌詞が二度目に歌われる際に、七行目と八行目との間に十三行目以降を挿入して用いているのである。

楽曲構造も、そのような歌詞の用い方を反映したものとなっている。一〜十二行目が二回目に歌われるときには、

それははじめに歌われたときの音楽が全て主調で再現されている。つまり、両者は、ソナタ形式における提示部と再現部に相当する関係にあり、十三行目以降の歌われる部分を省略するならば、四重唱全体の構造は展開部のないソナタ形式と見ることができるのである⁽¹⁸⁾。この場合、図表のC、Dが第一主題に、Xが第二主題となる。

つまり、モーツァルトは、歌詞の中で一十二行目を中心的な部分として捉え、それを枠組みとして楽曲を構成し、歌詞の残りの部分を挿入的に組み込んだのである⁽¹⁹⁾。このように彼は、序曲と四重唱とを合わせた大きなまとまりと、四重唱独自の構成という、二重のまとまりを考慮に入れてこのオペラの冒頭部分を作曲している。そしてここで注目すべきは、序曲と四重唱を合わせたまとまりを形成しようとしたことである。この作曲法が、初期のオペラ、とりわけオペラ・ブッフアと比べてどのような意味があるのか、次章において考察することとしたい。

二 モーツァルトの初期のオペラ・ブッフアと『だまされた花婿』

二一 モーツァルトの初期のオペラ・ブッフアにおける序曲と導入曲

本節では、特にモーツァルトの初期のオペラ・ブッフアにおける序曲と導入曲との関係について考察する。このようにジャンルを限定する背景には、序で触れたように、『牧人の王』までの初期のオペラにおいて、モーツァルトがジャンルごとに序曲を書き分けているという事実がある。はじめにそれについて説明したい。

モーツァルトの初期のオペラにおける序曲は、多楽章からなるものと単一の楽章からなるものの二つに大別できる。多楽章からなるものはさらに、それぞれの楽章が独立しているものと、続けて演奏されるものとに分けられる。そのいずれも、楽章構成は急緩急の三楽章が基本となっているが、オペラ本体の冒頭との関わりにおいて、必ずしも楽章が三つそろっているとは限らない。

これら三つの類型をそれぞれオペラのジャンルと対応させると次のようになる。

a 独立した複数の楽章からなるもの：規模の大きいイタリアオペラ

オペラ・セリア二作品（『ポントの王ミトリダーテ』（一七七〇）、『ルーチョ・シツラ』（一七七二）、オペラ・ブッフア二作品（『ラ・フィンタ・センプリチエ』（一七六九）、『偽の女庭師』（一七七五）および祝祭的なオペラジャンルであるセレナータに分類される『アルバのアスカリーニョ』（一七七二）²⁰の序曲がこれに当たる。

b 続けて演奏される複数の楽章からなるもの：規模の小さいイタリアオペラ

セレナータの二作品（『シピオーネの夢』（一七七二）、『牧人の王』の序曲がこれに当たる²¹）。

c 単一の楽章からなるもの：イタリア語以外の言語によるオペラ

ラテン語による『アポロンとヒアキントス』（一七六七）とドイツ語による『バスチアンとバスチエンヌ』（一七六八）がこれに当たる。これらのオペラ作品は、また、ともに規模の小さいものでもある。

以上から、独立した複数の楽章よりなるという、それ自体規模の大きい序曲が本格的なイタリアオペラに用いられていたことが明らかであろう。それらの中で、むしろ特殊なジャンルの作品である『アルバのアスカリーニョ』²²を除き、オペラ・セリアとオペラ・ブッフアの序曲を相互に比較するならば、オペラ・ブッフアの序曲は次の二点においてオペラ・セリアのそれと区別される。

一つは、特に第一楽章に関わることであるが、トランペットやティンパニを用いず、軽やかな曲想を持っていることである。これに対して、オペラ・セリアの序曲はより力強い曲想を持つ²³。

もう一つは、序曲が完結せず、第一幕冒頭にある導入曲と名付けられる重唱曲と接続していることである²⁴。す

なわち、『ラ・フィンタ・センブリーチエ』では第三楽章に続けて導入曲が切れ目なしに始まっており、『偽の女教師』では第三楽章の位置に導入曲が置かれている。これに対して、オペラ・セリアの二作品の序曲はいずれも三楽章で完結しており、その後で第一幕がレチタティーヴォ・セッコにより開始される。この特徴は、したがって、序曲の問題であるだけでなく、オペラ本体の開始の仕方にも関わるものである。

そこで、次にこの導入曲について見ることとしたい（本稿末尾資料2参照）。二つのオペラ・ブッフアにおける導入曲に共通する構成法は、舞台上の人物全員による合唱に始まり、各人のソロに移り、最後に合唱が再現される、というものである。内容を見ると、合唱の部分は喜ばしい内容の歌詞が歌われ、ソロの部分ではそれぞれの人物の持つ悩みが吐露される。したがって、合唱の内容は各々の登場人物の内面を表現したものではない。むしろ、導入曲に喜ばしい性格を与えるためのものとして、この合唱は捉えることができる。このような合唱を導入曲の最初と最後に置くことも、そのような目的にかなった構成法である。つまり導入曲は、劇の具体的な場面を描くのではなく、あくまでオペラ開始の華やかな雰囲気盛り上げ、一人一人の歌手を紹介するという顔見せの性格を持つ重唱曲と言える。

このような導入曲によつて喜劇的なオペラ・ブッフアが始まることも、より深刻な題材を扱うオペラ・セリアにおいて、レチタティーヴォ・セッコの対話により、第一幕の冒頭から直接に劇が開始されることも、いずれもそれぞれのジャンルの性格にふさわしい構成法である。そして、先に指摘したように、モーツァルトはこのようなオペラ本体の開始の仕方をも考慮に入れて序曲を構成した。つまり、オペラ・ブッフアの序曲を作曲する際には、それを導入曲といかに関係付けるかという問題とも取り組む必要が生じるのである。この問題こそオペラ・ブッフアに固有のものであり、『だまされた花婿』の冒頭部分の構成の問題ともつながるものである。本稿において初期のオペラ・ブッフアを比較対象として取り上げるのは、このような事情による。

そこで『ラ・フィインタ・センプリーチェ』と『偽の女庭師』における序曲と導入曲の関係について、もう少し詳しく検討することとしたい。まず『ラ・フィインタ・センプリーチェ』だが、先ほど触れたように、この作品では序曲の第三楽章の結尾に直接導入曲の冒頭が繋がっている。この第三楽章にはレオポルト・モーツアルトの手になる演奏会用の終止部分も残されているが⁽²⁵⁾、それは主和音だけから構成される四小節の短いものである。このことから判るように、オペラにおいても第三楽章がまさに終結する部分だけを省略して導入曲をつなげたというのが、『ラ・フィインタ・センプリーチェ』における序曲と導入曲の関係である。

一方、『偽の女庭師』においては、序曲自体は急緩の二楽章しかない。そして、その二つの楽章は主調（二長調）と下屬調（ト長調）という、三楽章型の序曲の第一、二楽章に通常見られる調関係にある。この二つの楽章の後に導入曲が始まるのだが、これは第一楽章と同じ二長調によっており、テンポもアレグロという急速なものである。さらにまた、冒頭に比較的長いオーケストラ部分を置くことにより、まさに序曲の終楽章が開始したかのような印象を与える工夫も施されている。このように『偽の女庭師』における導入曲は、単に序曲の第三楽章の位置にあるだけでなく、音楽の実質からも、序曲の終楽章と重ねられているのである。

この『偽の女庭師』の序曲と導入曲の構成とを比べるならば、『ラ・フィインタ・センプリーチェ』の構成はやや冗漫なものと言える。同じ調性（二長調）を取り、同様に急速なテンポを持つ第三楽章と導入曲がただ並列されているだけだからである⁽²⁶⁾。それに対して『偽の女庭師』においては、導入曲は序曲の第三楽章としての機能も合わせ持つっており、両者は無駄なくオペラの冒頭部分を形作っているのである。

序曲と導入曲を別個のものとして作曲するのではなく、むしろ一体化させようとするモーツアルトの意図は、二つの作品に共通して認められる。導入曲は、登場人物たちが舞台上で歌う点で確かにオペラの本体に属してはいるが、未だ劇の具体的な情景は盛り込まれておらず、むしろ劇が始まる前の準備段階にあるものである。その点、序曲と導

入曲は似通った性格を持っている。モーツァルトもその点を重視し、両者を結びつけて作曲したものと考えることができよう。そしてその結びつけ方において、『偽の女庭師』は七年前に書かれた『ラ・フィンタ・センプリーチエ』よりも大きく進んだ形を取っているのである。

二一 二期オペラ・ブッフアと『だまされた花婿』

『だまされた花婿』における、序曲の最後の部分を第一幕冒頭の重唱曲に置き換える手法は、以上に見たように、『偽の女庭師』でも既に用いられていたものである。その限りにおいて『だまされた花婿』の冒頭部分は、初期のオペラ・ブッフアの延長上にあるものと言ふこともできよう。しかし、重唱曲の性格や序曲と重唱曲との音楽的な関係付けの仕方において、両者は重大な違いを見せており、その結果、『だまされた花婿』の序曲は、初期には見られなかった新たな機能を持つに至っている。以下それについて説明していききたい。

はじめに重唱曲の性格についてであるが、『だまされた花婿』の第一番の四重唱は、初期のオペラ・ブッフアにおける定型的な導入曲と比べ、自由に構成されている点がまず目に付く。しかしそれ以上に重要なのが、人物相互の対話が盛り込まれ、劇の具体的な場面が描かれていることである。そしてその場面の主眼は、劇の冒頭にふさわしく、幕開けにおける人物たちの置かれた状況を示すことにある⁽²⁶⁾。つまり、『だまされた花婿』の第一番の四重唱は劇的な意味合いを持っており、喜ばしい雰囲気を作り出すのが目的である初期のオペラ・ブッフアにおける導入曲とは、その点ではつきりと区別される。

次に序曲と重唱曲との音楽的な関係付けについてであるが、『だまされた花婿』では「リブリーズ序曲」の構成を応用し、序曲の冒頭アレグロと四重唱とを同じ旋律素材によって構成している。それに対して、初期のオペラ・ブッフアでは、序曲と導入曲の一体化が推し進められた『偽の女庭師』でも、両者は、調性以外の点では音楽的には関

連はなかつたのである。

この、音楽的な関係付けの仕方の違いは、直接に序曲を作曲する際の態度の違いに反映する。『偽の女庭師』の序曲は、オペラ・セリアの序曲と異なる軽やかな曲想により、オペラの本体が喜劇的なジャンルに属することを気分的に示すものではあるが、それ以上に個別的にオペラの内容に目を配って作曲されたわけではない。その点については、『ラ・フィインタ・センプリーチエ』における序曲から本質的に変化していないのである。

それに対して、『だまされた花婿』の作曲に際しては、序曲部分そのものをいかにオペラの内容に関係付けるかという問題が、明確に意識されていたと考えられる。たとえ「リブリーズ序曲」の再現部に当たる箇所にも四重唱が置かれていたことが、単に序曲と重唱曲の一体化を推し進めた結果だとしても、序曲の冒頭アレグロ部分の音楽には、四重唱にも使用されるのにふさわしいものを用いる配慮が必要となるからである。しかも、この四重唱は、初期のオペラ・ブッフアにおける導入曲とは異なり、劇的な意味合いを持ったものである。四重唱で序曲の旋律が用いられつつ劇の具体的な状況が提示される場合、序曲をその状況と関係付けて解釈し直すという聴き手の受け取り方も、容易に想定されるものである(28)。

モーツァルトは、このような効果をはつきりと意識して『だまされた花婿』の冒頭部分を構想したものと思われる。単に四重唱で使われるのにふさわしい音楽を序曲であらかじめ用いるという以上の工夫がそこに認められるからである。それは動機C(譜例参照)の使用法である。この動機は二拍目の裏拍にスフォルツァンドを置く、それ自体特徴的なものである。そしてこれはまず、第一主題に続いて音楽が盛り上がった後、その流れを中断するように提示され、二回繰り返される。そして半音階的でなだらかな動きを持つDによって締めくくられ、このプロセス全体



がもう一度反復される。さらに第二主題提示の直後にも動機Cは再現されているのである。

このように動機Cは、全体的に華やいだ雰囲気を持つ序曲のアレグロ部分の中で、むしろそれに水を差すような異質な性格を持っており、音楽の自然な流れを遮る形で用いられている。つまり、それ自体特徴的な動機がここでは音楽の構造から浮き上がるように用いられているのである。これは明らかに作曲者の意図を感じさせる用法である。そしてその用法により、動機Cはいわば何か意味ありげな印象を与えるものとなっている。

一方、四重唱において動機Cは、前奏部分で冒頭のAに続いてすぐに現れ、序曲におけるのと同様にDによって締めくくられる。そして、この動機Cが反復される際に、ブルケリーヨが笑い声を立て、人物たちの対話が始まるのである。そしてその後も、動機Cが用いられるのはブルケリーヨがポッコニーヨをからかう場合に限られている。その一貫した用法からして、これを「嘲笑の動機」と名付けることも可能である。つまり、序曲において既に、意味合いは不明確ながらそれとして目立つ形で現れていた動機Cは、四重唱で主人公を嘲笑う行為を表すものとして、具体的な意味を付与されるのである。

さらに動機Cは、単に具体的な意味を付与されるだけでなく、四重唱においては楽曲の中心的な動機として前面に出ている。前章で示したとおり、四重唱においてはむしろCが第一主題として機能しており、また第二主題部分にもこの動機は顔を出している。しかも最後に現れる箇所（百八十八〜百九十四小節）では、それまで二度ずつ繰り返されていたこの動機を一回多く三度繰り返すという、より強く印象に残るような工夫も施されているのである。

序曲における動機Cの暗示的な使用法は、聴き手にいわば謎を提起するような表現であり、オペラの内容への期待を高める手法として十分に効果的なものである。そしてこの動機は、四重唱において主人公を嘲笑う行為に対応することが明らかとなる。しかもこの「嘲笑の動機」は四重唱の中心的な動機として数多く現れる。このような動機の使用法により、四重唱の歌詞の中に描かれている、結婚しようとすることを他の人々からかわれる主人公の姿が、音

樂的に強調されて示されることとなる。主人公が結局、ひとり結婚できずに取り残されるといふオペラ全体の筋立てを考へるならば、この強調は極めて適切なものである。

そもそも第一番の四重唱には、劇が始まるときの状況を示す機能があつた。モーツァルトは序曲と四重唱とを相補的に作用させることにより、その機能を十二分に發揮させたのである。これを序曲の側から見れば、オペラ本体の冒頭場面を予告的に示す働きがこの序曲には具わつたということとなる。初期のオペラ・ブッフアにおいて序曲は、オペラ本体の最初の樂曲である導入曲と一体化しつつも、その機能はあくまで喜ばしい雰囲気を作り出すという従来のなものにとどまつていた。ここには、序曲とオペラ本体の劇世界とを具体的に結びつける要素は認められない。それに対して『だまされた花婿』の序曲は、劇の冒頭場面における特徴的な要素をことさら強調的に予告することにより、まさにこの劇固有の序曲として自らを位置づけることとなつたのである。

結び

本稿では、モーツァルトの未完のオペラ・ブッフア『だまされた花婿』における序曲と第一番の四重唱の構成について、それに先行する同じジャンルに属する初期の二つの作品との比較を通じて考察した。このように比較対象を限定したのは、それにより、モーツァルトが序曲とオペラ本体冒頭の重唱曲とをいかに関係付けようとしてきたのかを、明確に跡付けることができるかと判断したからである。最後に、初期の作品と『だまされた花婿』との間に位置する二つの作品、すなわち『イドメネオ』と『後宮からの誘拐』をも視野に入れ、モーツァルトのオペラ創作における『だまされた花婿』の序曲の持つ意味についてまとめることとしたい。

『だまされた花婿』では、序曲と第一番の四重唱とで同じ旋律が用いられている。これは、見方を変えれば、序曲

が第一幕冒頭に現れる旋律を先取りしていることでもある。実のところ、この先取りの手法は『イドメネオ』と『後宮からの誘拐』で既に用いられていたものである。また、完結せずに第一幕冒頭と接続している点においても、それらの序曲は『だまされた花婿』と共通している。要するに、初期のオペラから後期のオペラへの転換点に位置するこれら三作品において、モーツァルトは基本的に同じ仕方ですべて序曲を構成していたのである。

もつとも、序曲と第一幕冒頭とを接続する構成法は、初期のオペラにおいても、本稿で論じたオペラ・ブッフアの二作品のみならず、それ以外の七作品中、四作品⁽²⁹⁾においても認められるものである。特に、第一幕が番号曲によって開始する場合、モーツァルトは例外なく序曲を完結させず、続けてその番号曲が始まるようにしていた。つまり、序曲からオペラ本体へと音楽が連続的に移るような工夫が、モーツァルトの初期のオペラにおいて既になされているのである。この点にも、序曲とオペラ本体とを関係付けようという彼の意識の萌芽を見ることができよう。

したがって、『イドメネオ』以降の三作品の序曲が完結しないまま第一幕に接続するのも、初期のオペラにおける構成法を踏襲したものと言えるのだが、序曲と第一幕冒頭とで同じ旋律を用いることにより、それらの作品では、両者の連続性の印象がさらに強められることとなったのである。ただし、『イドメネオ』に関しては、確かに序曲と第一番のアリアにおいて同じ短い動機が用いられているが、その共通性は即座に判るといふ性質のものはない。その動機の意味合いも、本稿で論じた『だまされた花婿』における「嘲笑の動機」ほど明確なものではなく、モーツァルトがどこまでそれを意識的に活用しようとしたのかは慎重に考察すべき問題として残されている⁽³⁰⁾。

それにひきかえ『後宮からの誘拐』では、「リプリーズ序曲」の中間部が、短調から長調へと変化しただけでそのまま第一幕冒頭のアリアに用いられており、両者の共通性は極めて明瞭である。この作品および『だまされた花婿』においてモーツァルトは、序曲と第一幕冒頭とを音楽的に融合することに成功したのである⁽³¹⁾。

とりわけ『だまされた花婿』では、本稿で論じたように、人物相互の関係を描く重唱曲の旋律素材を序曲であらか

じめ効果的に用いることにより、序曲そのものが劇的な要素を強く持つに至っている。これこそ『後宮からの誘拐』にも見られない『だまされた花婿』の独自の点であり、序曲の持つ可能性を新たに切り拓くものである。その点において、未完の作品でありつつも、モーツァルトのオペラ創作における『だまされた花婿』の持つ意義は極めて大きいものと言いうことができる。

註

(以下)の註では、*Wolfgang Amadeus Mozart, Neue Ausgabe sämtlicher Werke, herausgegeben von der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg* (Bärenreiter, Kassel etc., 1955-91) (以下)を「新モーツァルト全集」をNMAと、また*Mozart, Briefe und Aufzeichnungen, gesammelt und erläutert von Wilhelm A. Bauer und Otto Erich Deutsch* (Bärenreiter, Kassel etc., 1963) (同)「モーツァルト書簡全集」を*Briefe*と略記する。

(1) 『だまされた花婿』の作曲年代は、アラン・タイソンの説に従う(本稿第一章および註(11)を参照のこと)。なお、本稿では以下、モーツァルトの未完のオペラについては作曲年を、それ以外については初演年を、作品名が最初に言及される際に添えることとする。

(2) Cf. Nicholas Temperley, "Overture", in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol. 14, (Macmillan, London, 1980) pp. 33ff.

(3) これについては本文第二章で説明することとする。

(4) 皇帝ヨーゼフ二世の政策により、一七七八年以来ウィーンのブルク劇場では「国民劇場」の名の下に専らドイツオペラが上演されていた。しかし『後宮からの誘拐』以外にはさしたる成果を上げられず、八三年の春にはイタリアオペラが復活した。モーツァルトが八二年の十二月に早くもイタリアオペラ創作を希望し、台本も手配していることは、八二年十二月二十一日の父宛の手紙からうかがえる (*Briefe*, Bd. 3, S. 224)。

(5) 『カイロの鷲鳥』の台本は、かつてモーツァルトのために「イドメネオ」の台本を執筆したザルツブルクの司祭ヴァレスコが、再び依頼を受けて書いたものである。モーツァルトは台本に関する意見を父親に手紙で知らせ、ヴァレスコに伝えてもらうようにした。台本執筆の依頼については、一七八三年五月七日、六月二十一日、また作曲に関しては、同年十二月六日、十日、二十四日、八四年二月十日の手紙が参考となる (*Briefe*, Bd. 3, S. 268, 275, 294f, 286, 297f, 300f)。そこから、作曲

は一七八三年末から八四年はじめてにかけて進められ、かつ中断したことがうかがえる。モーツァルトはヴァレスコの台本になりに不満を持っており、またヴァレスコもモーツァルトの要求に応じきれず第二幕を仕上げることができなかったのが、未完に終わった主な原因である。

- (6) この手書きの写本のファクシミリは『*The Librettos of Mozart's Operas*, Vol. 2 *The Works for Munich and Vienna*, (Garland, New York, 1992) pp. 245-287 に収められている。また『NMA, II-5-14 S. 113-132』には、それを活字に直したものが収められている。

- (7) 一七八三年七月五日の父宛の手紙 (*Briefe*, Bd. 3, S. 278)。ただし、この台本が『だまされた花婿』に関係があるという確証があるわけではない。

- (8) アルフレート・アインシュタイン『モーツァルト その人間と作品』(浅田真勇訳、白水社、一九六一年) 五七二―五七九ページ。

- (9) Alessandra Campana, "Il libretto de <Lo Sposo deluso>", *Mozart-Jahrbuch*, 1989/90, S. 73-87.

- (10) この作品の初演時のリブレットのリプリント版は『*The Librettos of Mozart's Operas*, Vol. 7 *The Sources*: p. 185-263 に収められている。なお、『張り合う女たち』の台本作者も判っていないのだが、当時チマローザのために台本を書くことの多かったペトロセリーニによるものであるとカンパーナは推測している (Campana, *op. cit.*, S. 75)。

- (11) Alan Tyson, *Mozart: Studies of the Autograph Scores*, (Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1987) p. 240.

- (12) このように、結婚をもくろんだ男が結局、ひとり取り残されるという筋立ては、当時のオペラ・ブッフアにおいてはよく見られる類型的なものであったらしく、例えばモーツァルトの初期のオペラ・ブッフアである『偽の女庭師』も同じ趣向の筋立てを持っている。

- (13) 『だまされた花婿』は二十一の番号曲 (アリア十五、二重唱一、三重唱二、四重唱一、フィナーレ二) から構成される予定であったことが、台本から判断される。

- (14) この序曲と四重唱は一七九七年十一月十五日にプラハで初演されたが、その際には第三者の手による補完がなされている (cf. NMA, II-5-14 S. XIV)。

- (15) Stephen C. Fisher, "Overture", in *The New Grove Dictionary of Opera*, (Macmillan, London, 1992) Vol. 3, pp. 800-803, "Italian overture", *ibid.*, Vol. 2, p. 836, "Reprise overture", *ibid.*, Vol. 3 p. 1293. 同タイプの序曲については「ABA序曲」や「タ・カーポ序曲」と名付けられることもあるが、いずれも序曲の第一部分と第三部分とが同一であるかのような印象を与える点で不適切であることをフィッシャーは指摘している。なお音楽用語としての英語の "reprise" には、ソナタ形式に関連するものとしては、提示部の反復および再現部という二通りの意味があり、フィッシャーは後者の意味合いで用いている (reprise に関し

つは cf. Michael Tilmouth, "Reprise", in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol. 15 Pp. 749f.。再現部を表す語としては recapitulation が用いられるのが普通であるが、フィッシャーはより一般性を持たせるために *reprise* を用いたものと推測される。

- (16) 二つの主題のうち、第一主題 (A) はトランペットがティンパニの伴奏を伴って提示するファンファーレ的な性格を持つものであり、この楽器法と主題の性格はモーツアルトの楽曲としては珍しい。一方、第二主題 (B) は、旋律を弦楽器と木管楽器とが交互に受け持っており、その軽快な動きはいかにもモーツアルトらしい。

- (17) 「張り合う女たち」のリプレット (註 (10) 参照) では、この四重唱は四十二行からなる。つまり、「だまされた花婿」の最後の二行 (四十三、四十四行目) は改作時に付加されたものであるのだが、これは単に八行目の歌詞を分けて書いたものである (ブルケリーヨも歌うよう指示されている点は八行目と異なる)。この最後の二行の音節数が四十二行目までと一致していないのも、そのような事情による。以下、本稿ではこの事情を考慮に入れ、四十三、四十四行目は八行目の再現と見なしで論じる。

- (18) このように展開部のないソナタ形式の提示部と再現部で同じ歌詞を用いるという構成は、初期のオペラにおけるアリアに多く見られ、また重唱曲では「イドメネオ」第二十二番の四重唱にその例が認められる。

- (19) 十三〜十八行目は十二行目と音節数が同じである。この部分の歌詞が歌われる箇所は、主調にとどまり、序曲の主題を用いるなど、十二行目までが歌われる箇所と音楽的にも共通する表現がなされている。

- (20) 「アルバのアスカリーヨ」は三十三曲という、モーツアルトのオペラの中でも最も多くの番号曲を持ったオペラである。

- (21) モーツアルトの初期のオペラ・セリアおよびオペラ・ブッフアの四作品が、二十三〜二十八曲の番号曲を有しているのに対し、「シビオーネの夢」は十二曲、「牧人の王」は十四曲の番号曲しか持っていない。

- (22) 「アルバのアスカリーヨ」はバレーや合唱を多く用いる独特な構成を持つオペラである。また、この作品では第一幕冒頭のバレーと合唱が序曲の第二、三楽章に相当しているが (一七七年八月三十一日及び九月十三日のレオポルト・モーツアルトの手紙 (Briefe, Bd. 2 S. 433, 436) 参照)、これは本文で後に述べる「偽の女庭師」の序曲と導入曲との関係付けの先駆けをなすものとして注目される。

- (23) この対比は四作品のうち、より後の時期に作られた「ルーチョ・シッラ」と「偽の女庭師」において、より明確なものとなっている。これは、ジャンルごとに序曲を書き分けようというモーツアルトの意識が徐々に強くなっていったことを示すものと思われる。

- (24) 第一幕冒頭の重唱曲が「導入曲 *Introduzione*」と名付けられているのは「偽の女庭師」だけであり、「ラ・フィంతナ・センブリーチエ」では単に「合唱 *Coro*」となっている。ただしこの二つの作品における第一幕冒頭の重唱曲は、本文でこれ以降論

(25) じるように、構成面でも内容面でも極めて似通った特徴を持っているので、本稿では二つとも同様に導入曲として扱う。

(26) 『ラ・フィンター・センブリーチェ』の導入曲のテンポはアレグロであり、序曲の第三楽章のアレグロ・モルトよりはやや遅い。また、拍子も第三楽章の四分の二拍子から導入曲の四分の三拍子へと変化する。したがって、序曲から導入曲への移行はそれとてすぐに判るであろうが、いずれにせよ、急速なテンポの楽曲が続くことには変わりがない。

(27) 確かに、ブルケリーヨを通じて花嫁の到着が知らされるなど、劇が進行しているように見える側面もこの四重唱にはあるが、これも特に新たな人物の登場にはつながるわけではない。四重唱が終わると同時に、まずブルケリーヨとベッティーナが退場し、残りの二人の短い対話を経てドン・アスドゥルバレーが退場した後に、ようやく花嫁であるエウジェーニアが登場するのである。

(28) アーベルトは、この四重唱に序曲の注釈としての機能を認めている (Hermann Abert, *W. A. Mozart, Neu bearbeitete und erweiterte Ausgabe von Otto Jahn's "Mozart"*, (Breitkopf & Härtel, Leipzig, 1956) Bd.2 S.225)。

(29) 『バスチアンとバスチエヌ』「アルバのアスカリーヨ」¹⁾「シビオーネの夢」²⁾「牧人の王」の四作品である。これらのうち、註(21)で触れた『アルバのアスカリーヨ』以外について簡単に説明するならば、『バスチアンとバスチエヌ』では、序曲が半終止し、そのまま次のアリエッタにつながっていく。「シビオーネの夢」ではアンタンテによる第一部が半終止した後、オペラ本体冒頭のレチタティーヴォ・セッコとなる。また「牧人の王」では序曲の第一部に相当する位置に第一楽章冒頭のアリアが置かれている。このアリアも半終止し、レチタティーヴォへとつながる。

(30) この動機の意味合5については cf. J. Rushton, "La vitima è Idamante": Did Mozart have a Motive?, *Cambridge Opera Journal*, Vol.3 (1991) pp.1-21.

(31) この、序曲と第一幕冒頭との関係付けという要素は、「劇場支配人」(一七八六)以降の後期の六つのオペラ作品においてはむしろ背後に退いている。序曲が完結しないのは「ドン・ジョヴァンニ」だけである。「フィガロの結婚」(一七八六)、「コシ・ファン・トゥット」³⁾、「魔笛」(一七九一)の三作では、第一幕冒頭が番号曲であるのにもかかわらず序曲は完結している。そして、第一幕冒頭の楽曲の旋律を序曲が先取りしている例は一つもない。その一方で、序で触れたような「ドン・ジョヴァンニ」や「コシ・ファン・トゥット」の序曲、あるいは「魔笛」の序曲では、オペラ本体の中期以降に現れ重要なたらきを見ることとなる旋律、あるいは和声動機を序曲で用いている。つまり、「だまされた花婿」の後、モーツァルトはオペラ全体を視野に入れて序曲を構成するようになるのである。その具体的なあり方、及びそれまでの序曲との関わりについては機会を改めて論じたい。

資料1. 『だまされた花婿』第1番

PULCHERIO

Ah, ah, che ridere! Voi siete sposo?

BOCCONIO

Che c'è da ridere, quale stupor?
Le frezze amabili del Dio bendato
M'hanno ferito, piagato il cor.

PULCHERIO

Povera giovane! Scusate, amico!
Un sposo antico ritroverà.

BOCCONIO (ironicamente, e alquanto alterato)

Seguiti, seguiti, ch'è verità! ... 17

BETTINA, DON ASDRUBALE (guardando Bocconio)

Cervel più stolido, no, non si dà.

PULCHERIO (ridendo)

Povera giovane, mi fa pietà.

BOCCONIO (a Pulcherio)

Ma lei mi secca. Che cosa vuole?
Lei sprechi altrove le sue parole.
Con più chiarezza s'ha da parlar. ... 12

PULCHERIO (osservando sopra la toletta, e ridendo)

Bell'orologio! Bello, bellissimo!
E quest'anello pur è ricchissimo:
Sarà di Francia, così mi par.

BOCCONIO

O Francia, o Tunisi, lo lasci stare!
(Costui qua venne per criticare,
e già la bile saltar mi fa.) ... 18
(Viene un servo e dà avviso ch'arriva la sposa.)

PULCHERIO

Signor, correte subito,
La sposa arriva già.

BOCCONIO

Finitela, sbrigatevi!
I miei brillanti qua!
(I camerieri gli recano confusamente le cose che
richiede.)

DON ASDRUBALE

Amico, io parlo chiaro:
Se più civil non siete,
La sposa annoierete;
Disordin vi sarà.

BOCCONIO

Andate tutti al diavolo!
Presto la spada qua!

BETTINA

Se or ora non mi date
Lo sposo a genio mio,
Gran chiasso, signor zio,
La sposa troverà.

ブルケーリョ

ハ、ハ、ハ、ハ、ああ、おかしい! あんたが花婿だって?

ポッコーニョ

なにがおかしいんだ? なにをびっくりしているんだい?
目隠しをした神の愛の矢が
ほくを刺し、胸を傷つけたのだ。

ブルケーリョ

可哀そうな娘さんだ! 許してくれたまえ、お友だち!
あの娘は古風な旦那を見つけることになるのだ。

ポッコーニョ

(皮肉っぽく、いさかむつとして)
見ていたまえ、見ていたまえ、ほんとうなんだから。

ベッティーナとドン・アスドルバーレ (ポッコーニョを見て)

これ以上聞けな顔は、いや、聞いていないさ。

ブルケーリョ (笑いながら)

可哀そうな娘さんだ! 気の毒だな!

ポッコーニョ (ブルケーリョに)

でもあんたはうるさい人だね、なんだっていうんだね?
よその場所でたきなまきかいいさ、無駄口はね。
もっとはっきりとするかいいさ、喋らなけりゃならないんだったら。

ブルケーリョ (鏡台の上を覗きし、笑って)

すばらしい時計だ! すばらしい! とてもすばらしい!

それにこの指環もまたとても高そうだ。

フランス製かね、ほくにゃそう見える。

ポッコーニョ

フランスでもチェニスでもそれをほうってくれ!

(こいつがここにやってきたのは、こきおろすためだ。

もうしゃくにさわって、飛び上がりたいくらいだ。)

(召使が来て、花嫁の到着を知らせる)

ブルケーリョ

旦那、急ぎなさいよ、早く。

もうお嫁さんがついたらよ。

ポッコーニョ

仕事をかたづけ、急いでくれ。

わしのダイヤモンドをここに持ってきてくれ!

(従者がその要求に戸惑いつつ、持ってくる)

ドン・アスドルバーレ

友よ、はっきりと申しませう。

もしあなたがもっと礼儀を知らないと、

花嫁さんをうんざりさせますよ。

あなたのところはめっちゃくちゃになりますよ。

ポッコーニョ

みんな破滅してしまえ。

早くここに剣をもって来い!

ベッティーナ

もし今、私に好みの

花婿を与えて下さらないと、

大騒ぎをしますよ、伯父さま

花嫁さまがね!

BOCCONIO

Nipote del demonio...
Presto il capello qua!

PULCHERIO

Se voi non la finite,
Se voi non vi sbrigate,
Se incontro non le andate,
La sposa griderà.

BOCCONIO

Che seccature orribili!
Uomini incivilissimi,
Servi maledettissimi,
Presto la spada qua!

BETTINA, DON ASDRUBALE, PULCHERIO

Cervel più stolido,
No, non si dà.
(Partono tutti fuor che Bocconio e Don Asdrubale.)

ボッコニー

姪の悪魔め...
早くここに帽子をもって来い!

ブルケーリ

あんたが剣をしまわないと、
早くしないと、
あの人のほうにゆかないと、
花嫁さんが嘆きますよ!

ボッコニー

なんとおそろしくわずらわしい人たち!
まったく礼儀を知らぬ者どもだ!
いまいましいかぎりの召使どもだ!
早くここに剣をもって来い!

ベッティーナとドン・アスドルバール、ブルケーリ

これ以上明抜けな頭は、
いや、付けていけないよ。

(ボッコニーとドン・アスドルバールを除き、全員退場)

...43

資料2. 初期オペラ・ブッフアにおける導入曲の歌詞

2-1. 「ラ・フィンタ・センブリーチェ」第1番

Tutti 4. **B**ella cosa è far l' amore,
Bello è affai degli anni il fiore,
Bella è piu la Libertà,

Giacinta. Ma un momento così bello
Forse piu non tornerà:

Fracasso. Son Soldato, e à far Duello
Guai, se alcun mi sforterà.

Ninetta. Bravo questo e bravo quello,
Ma nessun ne sposerà.

Simone. La tua testa è un Molinello,
Questo sol tener mi fa.

Tutti 4. **B**ella cosa è far l' Amore,
Bello è affai degl'anni il fiore,
Bella è piu la libertà.

トゥッティー 恋をするって素敵!
(4人) 若い盛りはとても素晴らしい!
自由ってもっと素敵!

ジアチンタ でもこんなに素敵気分は、

きっともう戻ってこないわ。

フラカッソ 僕は兵士で、誰でも無理やり

決闘させたらろくなことはないぞ。

ニネッタ この人も勇ましいし、あの人も勇ましいわ、
でも誰もあたしを奥さんにしてくれないわ。

シモーネ お前の頭は糸車のようにクルクル回るな、
それだけが俺に心配だよ。

トゥッティー 恋をするって素敵!
(4人) 若い盛りはとても素晴らしい!
自由ってもっと素敵!

2-2. 「偽の女庭師」第1番

Tutti. **C**HE lieto giorno,
 Che contentezza;
 Qui d'ogn' intorno spira allegrezza;
 Amor qui giubila brillando v'è.

Ram. Frà cento affanni sospiro, e peno;
 Per mè non splende mai di sereno,
 Per mè non trovasi felicità.

Pod. Il cor mi balza per il piacere;
 Tra suoni, e canti dovrò godere t
 Sandrina amabile pur mia farà.

Sand. Sono infelice son sventurata
 Mi vuole oppressa la sorte ingrata
 Di me più misera nò non si dà.

Nard. Neppur mi guarda neppur m'ascolta;
 Farà costei darmi di volta (*accennando*
 Che Donna barbara senza pietà.

Serp. Con quella Scimmia già s'è incantato
 Fa il castagnone lo spasmato (*accennando*
 Ma se mi stuzzica la pagherà (*il Pod.*

Ram. Celar conviene la pena ria
Pod. Via sollevatevi Sandrina mia
Sand. Son troppe grazie, troppa bontà.
Ram. Vedrò placata l'iniqua Stella
Pod. Non sò lasciarla ch'è troppa bella
Serp. Son pieni gl'uomini di falsità.
Tutti Che lieto giorno &c.

トウッティー 何と楽しい日だ。
 何と嬉しいことだ。
 ここはどこもかしこも喜びに包みこわれている。
 ここでは愛が歡呼し、きらめいている。

ラミーロ 苦しみの余り、私は嘆き、辛い思いをし、
 私には晴れやかな気分は訪れることなく、
 私には幸福はない。

市長 喜びにわしの心はおどり、
 音楽を奏で、歌を歌って楽しまにゃいかん。
 いとしいサンドリーナはやはりわしのものになるのだ。

サンドリーナ 私は不幸で、不運だわ。
 思知らずの運命が私を押しえつけようとするの。
 私以上に哀れな女はいないわ。

ナルド あの娘は私のほうを見もしないし、話を聞いてもくれぬ。
 あの娘は私をばおっとさせてしまう (セルベッタを
 指さしながら)

セルベッタ 情けも容赦もないなんてひどい女なんだ。
 この猿めにもうぞっこんだわ。
 この人は忍びに悩み、苦しんでいるわ。
 (市長を指さして)

ラミーロ でも私を怒らせたら、償ってもらうわ。
 辛い苦しみは随分おいはうかい。

市長 さあ、立ちなさい、わしのサンドリーナ。

サンドリーナ 余りお優しくすぎますわ、ご親切すぎますわ。

ラミーロ 意地悪の星は優しくなるだろう。

市長 あんまり綺麗すぎるのではおっておけないのだ。

セルベッタ 男どもは嘘ばかりね。

トウッティー 何と楽しい日だ 云々。

[以上、海老沢敏訳に基づく]