

《フィガロの結婚》の「手紙の二重唱」再論

—モーツァルトの自筆譜にみる作曲の経緯—

松田 聡*

【要旨】 筆者はかつて、本誌第25巻第2号掲載の拙稿において、モーツァルトの《フィガロの結婚》の第3幕で歌われる、いわゆる「手紙の二重唱」について考察を行い、これがこのオペラ特有の劇的な意味合いをもつ二重唱となっているのは、作曲者が台本作者ダ・ポンテから渡された歌詞に積極的な解釈を施して作曲した結果であると結論づけた。本稿では、拙稿の執筆時にはできなかった、この二重唱に関連する自筆譜の検討を行う。現存の自筆譜資料としては、最終稿が収められている総譜の冊子の他、「手紙の二重唱」のスケッチが記された単独の五線紙があり、それらから、二重唱を導くレチタティーヴォの歌詞が作曲の途上で変化していったことが確認できる。本稿では、拙稿における結論が、そういった資料の状況と少なくとも矛盾はせず、むしろ、資料が提起する問題を無理なく説明することを示し、「手紙の二重唱」の作曲の経緯について1つの仮説を提示する。

【キーワード】 モーツァルト 《フィガロの結婚》 自筆譜 ダ・ポンテ ボーマルシェ

序

本稿では、本誌第25巻第2号掲載の拙稿（松田 2003b）で予告した考察を行う。拙稿は、モーツァルト（Wolfgang Amadeus Mozart, 1756-1791）のオペラ《フィガロの結婚 *Le nozze di Figaro*》の第3幕で歌われる、いわゆる「手紙の二重唱」¹⁾における歌詞と音楽との関係を主題とするものであった。そして、その末尾において、自筆譜からうかがわれるこの二重唱の複雑な成立の経緯については、十分な情報を得た上で論じる予定である旨を記していた。それを行うのが本稿である。

まず、本稿の考察にかかわる範囲で拙稿の趣旨を説明しておこう。《フィガロの結婚》の中で歌われる6つの二重唱は、いずれも筋が大きく動くところに設定され、劇的状況の変化を音楽的なまとまりのうちに強調的に示すという特徴が基本的に認められる。これは、このオペラの重要な特質の1つというべきものであり、モーツァルトの適切な音楽付けによって実現されているのはいうまでもないが、まずは、ダ・ポンテ（Lorenzo da Ponte, 1749-1838）の執筆した

平成21年11月2日受理

*まつだ・さとし 大分大学教育福祉科学部音楽学教室

歌詞自体に認められる特徴である。

しかし「手紙の二重唱」のみは、オリジナル・リブレットを参照するかぎり、そのような意味合いをもつ楽曲の歌詞としてダ・ポンテは構想していない。彼が書いたのは、単純に伯爵夫人がスザンナに手紙を口述筆記させる情景をなぞっただけのものであり、そもそも、二重唱として歌われるべき歌詞という彼が意図をもっていなかった可能性すら考えられる。そのような歌詞に対して、モーツァルトは、手紙を2人で一緒に読み直すという情景を新たに加えるなどの工夫によって、はじめは受動的に伯爵夫人の言葉を書き取るだけであったスザンナが、次第に伯爵夫人と対等の立場で伯爵に対する偽りの逢引の策略に加担していくようになる様子を描く二重唱に仕立てた。ここには、積極的に歌詞に解釈を施し、より劇的な意味合いの具わった楽曲を作り出すオペラ作曲家としてのモーツァルトの姿が明瞭に認められるのである。

さて、以上の拙稿における考察は、リブレットにある歌詞が、モーツァルトが作曲する際に手にした形をとどめたものであることを前提にしており、また、逆にそれを確証するという意味合いも持っていた²⁾。しかし、「モーツァルト新全集」の《フィガロの結婚》の巻の序文の説明と「附録」に収められている「手紙の二重唱」のスケッチから、少なくとも二重唱を導くレチタティーヴォ・セッコの歌詞については、最初にダ・ポンテが書いたままではなく、作曲の途上において変更されて最終的なものとなったことがうかがえる。二重唱のスケッチの直前に置かれている伯爵夫人のレチタティーヴォは、歌詞も旋律も最終稿とは異なっており、また、自筆総譜に収められた最終稿も、元来、別の二重唱が歌われるようになっていたのが削除された上で現行のものとなった旨が報告されているからである。

拙稿における考察も、本来ならばこういった事情を踏まえて行うべきであったが、「新全集」における自筆譜についての情報が十分なものではなかったため³⁾、それは断念した。その後、校訂報告が出され、また、自筆譜のファクシミリも出版されるに至り、本稿における考察が可能となったのである。以下、まずⅠにおいて「手紙の二重唱」に関連する自筆譜資料が具体的にどのようなものなのかについて説明する。次にⅡにおいて、拙稿での考察が自筆譜資料と矛盾はせず、むしろ、資料が提起する問題を無理なく説明するものであることを指摘し、さらに「手紙の二重唱」の作曲経緯について1つの仮説を提示する。最後に、結びにおいて、このような考察をすること自体について、若干の考察を加えることとする。

Ⅰ 「手紙の二重唱」にかかわる自筆譜の状況

1 「手紙の二重唱」の歌われる場面

「手紙の二重唱」が歌われる場面は、「新全集」では第3幕の第10場とされているが、自筆譜では第9場となっている。「新全集」での第3幕第4場が自筆譜では第3場のままであり、それ以降、1つずつ場の番号がずれているからなのだが、本稿は自筆譜の検討を主題としており、そこにおける場の数え方はオリジナル・リブレットとも共通しているので、以下、場の番号については自筆譜のほうを採用することにしよう。

この場面は終始、伯爵夫人とスザンナの2人だけで演じられる。最初に13小節のレチタティーヴォ・セッコで2人の対話がなされて「手紙の二重唱」が歌われるのだが、本稿では、とくにレチタティーヴォ部分を中心に見ていくので、まずその内容について説明しておこう。伯爵夫人はスザンナに、偽りの逢引の約束をした際の伯爵の様子を確認し、さらに逢引の場所を

聞く。そして、スザンナの「庭園です」という返答を得ると、より具体的な場所を手紙で知らせるため、彼女に手紙を書き取らせようとするのである。この最後のやりとりが、以下の議論で直接にかかわってくる。原文は次のとおりである⁴⁾。

La Con. Fissiamgli un loco. Scrivi. (伯爵夫人：場所を指定しましょう。書いて。)

Sus. Ch'io scriva... ma signora: (スザンナ：私が書くのですか……でも、奥方様)

La Con. Eh scrivi dico; e tutto (伯爵夫人：書きなさいと言っているのです。全ては)

Io prendo su me stessa. (私が責任を負いますよ。)

これに引き続いて、伯爵夫人が、詩文で書かれる手紙のタイトル「Canzonetta sull'aria (そよ風に寄せるカンツォネッタ)⁵⁾」を言った後、「手紙の二重唱」となるのである。

とくに、レチタティーヴォを締めくくる部分については楽譜も示しておこう(譜例1)。本稿では、以下、このレチタティーヴォに言及する際には「最終稿」と呼ぶことにする。

7 SUSANNA LA CONTESSA SUS.
tu gli pro-po-zi-uti? In giar-di-no. Fissiam-glian-lo-co. Scri-vi. Ch'io scri-va... ma si-

31 LA CONTESSA (SUSANNA siede a scrivo.)
gno-ra... Eh scri-vi di-co; e tut-to lo pren-do su me stes-sa. Mettan-do Can-zo-net-ta sull' a-ria...

STAGGA

譜例1 「手紙の二重唱」に先立つレチタティーヴォ(最終稿)の終結部分(NMA: 417)

2 資料(1): 自筆総譜

「手紙の二重唱」関連の自筆譜資料としては、オペラ全体の自筆総譜の中の当該箇所と、それとは独立して残されているスケッチの2種類がある。使われている五線紙は、いずれも、モーツァルトの「ウィーン時代」に一般的な、12段の横長のものである。

まず、オペラ全体の総譜のほうから説明しよう。これは、第1, 2幕と第3, 4幕が分冊としてそれぞれ綴じられ、いずれも1から始まる通しのページ番号が、モーツァルト自身によって書かれている。以下では第3, 4幕の分冊にのみ対象を限定して論述を続けるが、「手紙の二重唱」が歌われる第3幕第9場は81ページの途中から記譜されている(以下, *Berichte*: 192ff, *Facsimile*: 415ff)。このページの最初の1, 2段の五線には、それぞれ中央に「Scena VIII. (第8場)」、「il Conte, ed Antonio. (伯爵とアントニオ)」と書かれており、続く第3~8段にアン

トニオとアルマヴィーヴァ伯爵のレチタティーヴォ・セッコが記譜されている（レチタティーヴォは、歌唱声部と通奏低音声部をそれぞれ 1 段ずつ使った大譜表による記譜である）。そして、第 9, 10 段の中央に、やはりそれぞれ「Scena IX. (第 9 場)」, 「La contessa, e Susanna. (伯爵夫人とスザンナ)」という記入があり、一番下の第 11, 12 段からレチタティーヴォ・セッコが始められて、裏面の 82 ページにまで続いているのである。

前述した変更の跡が認められるのは、その 82 ページの 3, 4 段目である。これらの 2 段にレチタティーヴォの 9 小節目以降が書かれているのだが、第 10, 11 小節目が最終稿とは異なっているのである。校訂報告に採録されたその部分の楽譜を、譜例 2 に示そう。

(Dopo il Duettino manca ancora il piccolo Recitativo)

譜例 2 「手紙の二重唱」に先立つレチタティーヴォの初期稿 (Berichte: 335)

譜例中のイタリア語であるが、スザンナの「[Ch'io] scriva... ma signora: ([私が] 書くのですか……でも、奥方様)」と、伯爵夫人の「Sei per tradirmi tu d'accordo ancora? (同意していたことを、あなたまで裏切るの?)」という歌詞のほか、それらの後に「Segue Duettino di Susanna e Contessa (スザンナと伯爵夫人の小二重唱へ続く)」という指示が、また、楽譜の下には「Dopo il Duettino manca ancora il piccolo Recitativo (小二重唱の後には、まだ小さなレチタティーヴォが欠けている)」という註釈が添えられている。

この第 10, 11 小節目と、付属する指示、註釈は赤クレヨンにより削除されており、5 段目から最終稿の 10 小節目以降（ちょうど、譜例 1 の下半分に相当する）が、別人の手によって書かれている。この削除された部分については、最終稿に先立って書かれたことが確実なので、以下、「初期稿」と呼ぶこととしよう。

なお、上記の指示と註釈で言及されている「小二重唱」は、当然「手紙の二重唱」とは別のものであったと考えられるが、その中身を伝える資料は全く残されておらず、そもそもモーツァルトが作曲を手がけたかどうか不明である。これについては、以下、「幻の二重唱」と呼ぶこととする。

さて、レチタティーヴォの最終稿に続く「手紙の二重唱」は、新たなページから始まっている。ただし、そのページには 85 と番号が降られており、元来、間に表と裏が 83 ページと 84 ページとなる 1 枚の五線紙があったことがうかがえる（これについても、後で考察する）。二重唱の楽譜は 91 ページまでにわたり、そのままレチタティーヴォとなって、92 ページにまで続いている。冒頭に村娘たちの合唱が歌われる第 10 場は、また新たなページ (93 ページ) から始まるが、これら「手紙の二重唱」の後の部分については、本稿の議論にはもはや直接、関係しないので、これ以上は言及しない。

3 資料 (2) : スケッチ

一方、「手紙の二重唱」のスケッチ（この呼び方も実は問題だが、まずは従来の理解に従う）が書かれている資料だが、これは1枚の五線紙であり、表ページの最初の2段にレチタティーヴォ（第1段が歌唱声部、第2段が通奏低音声部）が書かれ、その下の第3～11段の9段を使って、総譜の形で「手紙の二重唱」のスケッチが記譜されて、裏面に続いている。

最初の2段に書かれたレチタティーヴォについては、前節で説明した初期稿、最終稿と区別するため、以下、「スケッチ稿」と呼ぶことにしよう（あくまで、「手紙の二重唱」のスケッチと同じ用紙に書かれているレチタティーヴォという意味合いの便宜的な呼び方であり、必ずしもこれ自体がスケッチというわけではないことに注意されたい）。このスケッチ稿が最終稿と異なっているのは、すでに述べたように、「新全集」からも確かめることができた（譜例3）。

The image shows a musical score for a duet. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat major/D minor) and a common time signature. It is marked 'La Con:'. The melody consists of eighth and sixteenth notes. The bottom staff is in bass clef, marked 'Fr. e B.'. The lyrics are written below the top staff: 'Or via scri-vi cor mi-o; scri-vi: già tut-to io pren-do su me stes-sa. Can-zo-net-ta su lu-ria.' The tempo marking '(dettando a Sus)' is placed above the end of the first line of music.

譜例3 「手紙の二重唱」のスケッチに先立つレチタティーヴォ（スケッチ稿）（NMA: 635）

ここで歌われる伯爵夫人の歌詞、「Or via scrivi, cor mio; scrivi: già tutto io prendo su me stessa.（さあ、では書いて、心の友よ。書いて。全ては私が責任を負いますよ）」は、最終稿の対応する歌詞とよく似ているが（「tutto（全て）」以降はまったく同じである）、ともかく同一というわけではなく、また、旋律、和声も異なっているのである（譜例1の下半分と比較されたい）。

このように、従来から、最終稿とは異なるスケッチ稿を参照することはできたのだが、校訂報告や自筆譜ファクシミリが出されることにより、「新全集」には省かれている情報があることが分かった（以下、Berichte: 68, Facsimile: [85]f）。スケッチ稿の書かれている五線紙の左上に「Dopo il Duettino（小二重唱の後に）」というモーツァルトの自筆による指示が書かれていることである。この指示はかなり重要な意味をもつが、その考察は次章において行おう。

さて、このレチタティーヴォのスケッチ稿の下、3段目から11段目にかけての9段を使って総譜のかたちで記譜されている二重唱のスケッチであるが、これは表面に10小節分、書かれており、残りは裏面に続いている。ただし、裏面は総譜ではなく、スザンナ、伯爵夫人それぞれの2段の歌唱声部と1段のバス声部からなる3段の略譜のかたちで記譜されており、裏面いっぱいを使って二重唱の最後にまでいたっている。これも「新全集」に採録されているから、二重唱のスケッチの音楽的内容については拙稿でも簡単に触れることができた（松田 2003b: 211）。しかし、表面では9段分の五線を使った総譜のかたちをとっているのに対し、裏面では3段の略譜でスケッチしているという記譜の仕方の違いは「新全集」では明記されておらず、今回、初めて正しく認識できた。これも「手紙の二重唱」の作曲の経緯を考える上では見逃せないことであるので、やはり、次章であらためて取り上げよう。

Ⅱ 「手紙の二重唱」の成立についての解釈

1 スケッチ稿の検討

本稿の主題は、自筆譜から読み取れる「手紙の二重唱」の成立の経緯が、拙稿（松田 2003b）の趣旨とどの程度合致するのかを確かめることである。しかしながら、前章で説明した自筆譜資料の内容から新たに分かったことは、それほど多くない。「手紙の二重唱」そのものについていえば、スケッチの段階でほぼ最終稿と同じ構成をもつ楽曲が書かれており、歌詞も最終稿と同一であるという、拙稿でもすでに指摘していること以上の情報は、自筆譜からも得ることができなかった。そのかぎりでは、自筆譜資料は、ダ・ポンテの意図を超えてモーツァルトが劇的な意味を持つ二重唱としたという解釈に対して有利にも不利にも働いていない。ただし、レチタティーヴォに関連しては、変遷過程の解明にかかわると思われる新たな発見があり、これが結局のところ「手紙の二重唱」の作曲の経緯の考察にも結びついてくる。とりわけそれが当てはまるのがスケッチ稿のほうなので、まず、こちらの検討から始めることとする。

はじめに、スケッチ稿の書かれた五線紙の左上にある「小二重唱の後に」という指示に注目しよう。先に指摘したように、この指示を「新全集」は採録していない。そればかりか、その指示内容に反し、先行するレチタティーヴォの存在を前提にして、スケッチ稿を「レチタティーヴォの終結部分 *Recitativeschluß*」と呼んでいる⁸⁾。「小二重唱の後に」という指示がモーツァルト自身によるものであるという認識がなかったのかもしれないが、同時に、「手紙の二重唱」の直前に別の二重唱があったとは考えがたい、という判断も働いたのであろう。しかし、まずは資料が示すことを虚心に受け取る態度が大事である。

実のところ、二重唱のあとに歌い込まれるべきものとしてモーツァルトがスケッチ稿を書いたことを示す証拠は他にもある。五線の最初に音部記号（第1段はソプラノ記号、第2段はバス記号）と拍子記号（4分の4拍子）を記していることである。楽譜の最初にそれらがあるのは当然のこととも思われようが、モーツァルトがそれらの記号を書き入れるのは、通例、場の冒頭や番号曲の後など、レチタティーヴォが新たに開始されるときに限られる。つまり、ページの最初であっても、前ページから引き続いてレチタティーヴォ・セッコを書く場合、原則的に、それらの記号なしに、すぐに音符を書き入れているのである⁹⁾。したがって、これらの記号の存在も、二重唱の直後というスケッチ稿の位置づけを指し示しているのである。

さらに、そのような位置づけは、スケッチ稿自体の表現内容とも矛盾しない。音楽的には、主和音の第1転回形という和声は番号曲の後、レチタティーヴォを始める際の定型的なものであるし、最初の8分休符も、ごく自然な始まり方である。また、歌詞の最初の「Or（さあ）」という接続詞も、番号曲が終わった後、あらためて話を切り出す際の発語として捉えることができるのである¹⁰⁾。

以上を考え合わせるならば、二重唱の直後のものとしてモーツァルトがスケッチ稿を書き始めたのは確実と見てよいだろう。では、「手紙の二重唱」は元来、別の二重唱のすぐ後という、不自然とってよい位置で歌われることになっていたのであろうか¹¹⁾。ここで、手紙の口述筆記の場面をダ・ポンテは二重唱として構想しなかった、という、拙稿で示唆した可能性が意味を持ってくる。つまり、手紙の内容は、詩文にふさわしく「歌」として伯爵夫人に語られ、その際にオーケストラの伴奏も付くものの、それは、あくまでもレチタティーヴォの一部という扱いであった、とするならば、その問題は解消するのである。

これに対しては、スケッチ稿に続けて書かれている「手紙の二重唱」のスケッチは、まさに二重唱としてのスケッチになっている、という反論も予想されるところであろうが、ここで思い出すべきが、その「スケッチ」の記譜にかんする1つの顕著な特徴、すなわち、9段の総譜で書き始められつつも、途中から3段の略譜となっていることである。

総譜で始まっているということは、モーツァルトがそれをスケッチではなく、完成稿の予定で書き始めたことを意味している。そのことは、それが記されている五線紙の最初に、上に考察したようなレチタティーヴォがまず書かれていることから確かめられよう。しかし、その一方で、続きとなる裏面は確実にスケッチとしての記譜となっている。これは、自筆譜資料のあり方としては、きわめて異例である。書き始めた総譜が放棄されるということならば、モーツァルトの作曲活動のなかでは決して特別なことではなく、《フィガロの結婚》についても例がある¹²⁾。しかし、この場合は、出だしから最後まで、基本的には「手紙の二重唱」の最終稿に採用されており、放棄されたわけではない。

また、作曲途中で、先の部分の構想を練るためにスケッチをするということも多々あったと思われるが、その場合、書き進んできた譜面はそのまま最終稿として利用されるべきものであるから、スケッチは別紙に書かれるのが通常である¹³⁾。この「手紙の二重唱」の「スケッチ」については、したがって、いずれのケースにもあてはまらず、少なくとも《フィガロの結婚》の自筆譜資料としては、他には例がない。

要するに、モーツァルトは完成稿の予定で総譜を書き始めた後、その予定を変更してスケッチを書くこととした、というのが、この自筆譜が示す作曲の経緯である。しかし、書き始めた総譜が「手紙の二重唱」の最終稿に活かされている以上、予定の変更の要因は音楽的な中身とは別のところに求めなければならない。そして、「手紙の二重唱」が当初は二重唱として構想されていなかった、と想定するならば、この問題もすっきりと解決できる。つまり、モーツァルトは最初、レチタティーヴォの一部として手紙の口述筆記の場面に着手したものの、作曲する中でそこが独立的な二重唱となる可能性に気づき、それを確かめるために、途中からスケッチに切り替え、まず全体を構想した、というように考えられるのである（先に、「手紙の二重唱」のスケッチという呼び方自体に問題があると指摘したのは、このような考え方も可能だからである）。

以上、「手紙の二重唱」が元来、二重唱として発想されておらず、モーツァルトも、まず、レチタティーヴォの一部として手紙の口述筆記の情景の作曲を始めた、という想定の下で、自筆譜資料が提起する問題が自然に解決できることを指摘した。この考察は、そのような想定が真実であるという証明とは性質を異にする。直接、示すことができたのは、自筆譜資料が、そのような想定は少なくとも反証にはなっていないことである。しかし、この想定が従来は思いつかれておらず、しかも、独特な様相を呈している「手紙の二重唱」関連の自筆譜資料をよく説明するものである以上、これに基づき、レチタティーヴォの初期稿と最終稿も含めて、「手紙の二重唱」の作曲の経緯について推測を進めることも求められるところであろう。節をあらためて、それを行うこととしたい。

2 「手紙の二重唱」の作曲過程についての仮説

まず、レチタティーヴォの変遷過程について「新全集」がどのように説明していたのかを参照しよう。《フィガロの結婚》の巻の序文では、最初に「手紙の二重唱」のスケッチに先立つレ

チタティーヴォ（本稿でのスケッチ稿）が最初に書かれ、次に総譜における削除された稿（初期稿）、続いて最終稿が書かれたものと推測している。

スケッチ稿が最初のものだという推測の前提にあるのは、先に指摘したように、スケッチ稿を、先行するレチタティーヴォの終結部分とするという捉え方である。要するに、レチタティーヴォの初期稿には、スケッチ稿へとつながる余地がない以上、スケッチ稿に先行するレチタティーヴォであったはずがないので、スケッチ稿が書かれた後に、あらたに書かれたのであろう、という推測がなされたのである。

しかし、この前提がなりたたないことは、前節で明らかにしたとおりである。そして、二重唱の直後のレチタティーヴォというスケッチ稿の位置づけからは、むしろ、逆に、スケッチ稿に先立って初期稿が書かれていた可能性が浮上ってくる。要するに、初期稿に続くはずだった「幻の二重唱」こそ、スケッチ稿に先行する「小二重唱」であった、という可能性である¹⁴⁾。レチタティーヴォの成立順について整理するならば、初期稿、スケッチ稿、初期稿の削除、最終稿という順番となる。

「幻の二重唱」と、それを導くレチタティーヴォの初期稿が削除され、レチタティーヴォの最終稿から「手紙の二重唱」へと直接つながられたのだから、元来は、その「幻の二重唱」を経てスケッチ稿が来るべきだったというのは、むしろ当然の発想ということもできよう。しかし、これは、スケッチ稿が二重唱に続くレチタティーヴォであるという認識なしには思いつきえないものであり、「新全集」では省みられなかった。ここでは、上に示した順番に基づき、「手紙の二重唱」の成立に至る経緯について、1つの仮説を提示しよう。

まず問題となるのは、「幻の二重唱」の中身である。この場面は、ボーマルシェの原作の第4幕第3場に直接、基づいているが、原作のその場面においては、削除された初期稿に相当する台詞はなく、「幻の二重唱」の中身を直接にうかがうことはできない。しかし、原作では、逢引の場所が話題となるのに先立って、伯爵夫人がシュザンヌの態度に不満を持って、つい怒りをあらわにし、傷ついたシュザンヌに謝罪するという一幕が設けられている¹⁵⁾。多少、順序が前後するが、原作のその箇所に基づいて、二重唱が設定されたのではないだろうか。つまり、2人の不和と和解というプロセスを描いた後に、手紙の口述筆記の情景へと進む、というような構想のもとでダ・ポンテはオペラの第3幕第9場の歌詞を執筆し、モーツァルトもまず、それに従ってスケッチ稿を書き始めた、と考えることができるのである。

しかし、レチタティーヴォの一部として手紙の口述筆記の情景を書き始めた直後、モーツァルトは、まさにここが二重唱として作曲できる可能性に気づいた。レチタティーヴォのスケッチ稿に続く総譜の中でも、伯爵夫人が「*Che soave zeffiretto*（何と柔らかな西風が）」と歌う最初のフレーズの後、実質的にすでにスケッチに移行していることが筆跡から確認できる。リブレットの歌詞にはないスザンナによる反復、聞きなおし、そして2人による読み直しにより、伯爵夫人とスザンナが対等に歌う二重唱としての性格を獲得していることは拙稿で論じたとおりだが、これらは全てスケッチに移行した後の表現上の工夫である。それらを盛り込み、スケッチを通じて二重唱全体の構想が出来上がったとき、これに先行する二重唱の必要性をあらためて考え直した。そして、結局のところ、それは「幻の二重唱」となったのであろう。

手紙の口述筆記を始める前の不和と和解を描く二重唱は、原作にヒントを持つにしても、やや、とってつけたような印象はぬぐいがたかったであろう¹⁶⁾。また、当初の構想では、手紙を口述筆記するという、筋立ての中で重要な行為が、音楽的には重要性を与えられないことにも

なる。もし、以上に想定したような作曲の経緯があったとするならば、その際のモーツァルトの判断は、こういった問題を解決したものとして、きわめて適切なものと評価できよう。

さて、そのような判断を伴って「手紙の二重唱」の完成稿が書かれた後、「幻の二重唱」を導くレチタティーヴォの初期稿を削除し、最終稿が成立することとなるのだが、これをモーツァルトは 83 ページに書き入れたものと思われる（正確には、その五線紙を総譜の冊子の 1 枚として綴じて、ページ番号が降られた、というところだろうが）。しかし、余白が多いその五線紙は後で再利用するために冊子から外され、第三者が最終稿を 82 ページに書き写したのではなかろうか。82 ページにはモーツァルトの自筆の最終稿がなく、また、83, 84 ページとなるべき 1 枚の五線譜が欠落しているのは、ここから説明がつくのである。

結び

以上の仮説は、自筆譜資料とは矛盾せず、むしろ、資料が提起する問題の無理のない解答を与えるものであった。そのことは、必ずしも真実を言い当てていることを保証しているわけではない。せいぜい、資料が作品分析の反証にはなっていないことを示せたのみである。新たな資料でも出てこないかぎり、これ以上真実に近づくことはできないだろう。つまり、ここでの自筆譜資料は、作曲の経緯を明らかにする証拠としては機能していない。ただ、資料が示すものを、作品の分析を通じて解釈する、という方向での考察が可能だけである。

とりわけ、スケッチ稿を記した 1 枚の譜面が残ったのは偶然によることであろう。しかも、それが直接示すわけではない作曲の経緯について推測をめぐらせることは、作品の理解に本質的ではない、とも考えうる。しかし、われわれが、例えばモーツァルトのオペラのような芸術作品を鑑賞する際には、作品の美的質のみが純粋に味わわれているわけではない。教養体験としての性格を強めている現代の芸術鑑賞においては、作品の成立事情、歴史的意義等、いわば作品外の事柄も、鑑賞体験を形成する重要な要素となっている。

とくに《フィガロの結婚》というオペラ作品は、1 つの演劇作品を直接の原作とするという点では、モーツァルトのオペラにおける異色作ということが出来る。そのような作品に対しては、原作がどのようにオペラ化されたのか、という関心から接することも、このオペラを深く理解するうえでは必要なアプローチであり¹⁷⁾、その点からすれば、偶然に残された資料の検討も不可欠な作業といえる。そして、その資料に反せず、むしろ、それをもっとも端的に説明するような推測を提示することは、たとえそれが仮説にとどまるとしても、作品理解に好ましい影響を与える学問的営為として認められるものと思われる。

註

- 1) NMA では、第 21 番のスザンナと伯爵夫人による小二重唱 (Duettino) 〈何と柔らかな西風が *Che soave Zeffiretto*〉だが、自筆譜における番号はそれとは異なっており、しかもその番号付けについては、先行する番号曲の構成ともかかわる問題を孕んでいる。さらに、二重唱のタイトルについても問題がないわけではないので(これについては、松田 2003b の註(4)や註(21)を参照のこと)、本稿では、以下、通称である「手紙の二重唱」を一貫して用いる。
- 2) これについては、松田 2003a も参照されたい。
- 3) 「新全集」の《フィガロの結婚》の巻が発行された 1973 年には、オペラの第 3, 4 幕の自筆総

譜の冊子はまだ再発見されていなかった。

- 4) 原文の表記はオリジナル・リブレットに従った (Libretto: 70)。
- 5) この一般的な訳も問題がないわけではないが、それについては松田 2003b の註(16)を参照されたい。
- 6) 「手紙の二重唱」には後奏はなく、直接レチタティーヴォにつながるから、総譜の歌唱声部が引き続いてレチタティーヴォのそれとなっている。
- 7) 実は、「新全集」における採録 (NMA: 635f) は、この自筆譜に忠実に 10 小節目までは 9 段、11 小節目以降は 3 段で記譜しているが、それをとくに説明していないため、単に総譜の空白の段を省略した記譜という受け取り方も可能であった (38 小節目以降、空白のバス声部を省略していることから、自筆譜の忠実な再現というのを必ずしも重視していないこともうかがえる)。
- 8) これについては、校訂報告や自筆譜ファクシミリも同様であり、「レチタティーヴォ〈どうなったのか話して Cosa mi nari〉の終結部分 Schluß」というように、よりはっきりと一連のレチタティーヴォの最後の部分という位置づけを与えている。
- 9) 《フィガロの結婚》の自筆譜でいえば、第 1, 2 幕には若干、音部記号が書き入れられている例はあるが (多くは男声と女声が交互に歌う部分である)、第 3, 4 幕にはその例はなく、また、拍子記号を改めて記入した例は、オペラ全体を通して 1 つもない。
- 10) 《フィガロの結婚》の第 2 番の二重唱の後のレチタティーヴォを参照されたい。
- 11) 《フィガロの結婚》では、第 1 番のスザンナとフィガロの二重唱の後、同じ 2 人による第 2 番の二重唱が歌われるが、その間には 18 小節のレチタティーヴォが挟まれている。
- 12) 第 2 幕でスザンナとケルビーノが歌う二重唱には、そのような放棄された初期稿が存在する (Facsimile: [81])。
- 13) 前註に挙げた楽譜の裏には、第 4 幕でスザンナが歌うアリアのメロディのスケッチが書かれているのが、これはそういったものの例とってよいであろう。
- 14) 「幻の二重唱」ではない、さらに別の二重唱があったとした場合、スケッチ稿が書かれた後、81 ページが書かれたことになる。しかし、その場合、この場面に直接かかわらない第 8 場からあらためて書き直されたことになる。また、「小二重唱のあとの小さなレチタティーヴォが欠けている」という註釈ともしっくりこない。すでにスケッチ稿のレチタティーヴォは書かれているはずだから、それはさらに別のレチタティーヴォを指すことになるからである。これが、かなり考えづらいのはいうまでもあるまい。
- 15) 原作の第 3 幕で、フィガロの借金をめぐる問題が解決し、彼とシュザンヌとの結婚はひとまず障害が取り除かれたため、シュザンヌは伯爵夫人に偽の逢引をするつもりがなくなったと話す。伯爵夫人にとっては、その策略は夫の心を取りもどすためのものでもあるので、シュザンヌの心変わりに怒りを覚えたのである。
- 16) 原作では、第 4 幕第 1 場でのシュザンヌとフィガロとのやりとりが、第 3 場におけるシュザンヌの「心変わり」の伏線となっているが、オペラではその場面は削除されている。
- 17) 拙著 (松田 2009) は、そのような問題関心を中心に据えて執筆したものであるが、本稿の議論を含めることができなかった。本稿は、その意味では拙著を補足するものでもある。

参考文献

本稿は、拙稿 (松田 2003b) の補論という性格のものであるので、文献については、テキストとなった基礎資料と、本稿と問題意識を直接に共有する私自身の論考、著作を挙げるにとどめる。

・基礎資料

Wolfgang Amadeus Mozart, *Le nozze di Figaro*, Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Serie II, Werkgruppe 5, Band 16, Vorgelegt von Ludwig Finscher, Bärenreiter, Kassel-Basel-London-New York, 1973. [NMA と略記]

Le nozze di Figaro, in *The Librettos of Mozart's Operas*, Vol.3, Garland, New York, 1992, pp.1-103. [Libretto と略記]

Wolfgang Amadeus Mozart, *Le nozze di Figaro*, Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Serie II, Werkgruppe 5, Band 16, Kritische Berichte, Vorgelegt von Ulrich Leisinger, Bärenreiter, Kassel·Basel·London·New York·Prag, 2007. [Berichte と略記]

Wolfgang Amadeus Mozart, *Le nozze di Figaro*, Facsimile of the Autograph Score, Introductory Essay by Norbert Miller, Musicological Introduction by Dexter Edge, The Packard Humanities Institute, Los Altos, California, 2007. [Facsimile と略記]

・研究書, 研究論文

松田聡 2003a 「アンサンブル楽曲におけるモーツァルトの作劇術—《劇場支配人》K.486 の第 3 番の三重唱を例に—」『大分大学教育福祉科学部研究紀要』25, 1: 1-13。

松田聡 2003b 「リブレットからみたオペラ《フィガロの結婚》の二重唱—「手紙の二重唱」を中心に—」『大分大学教育福祉科学部研究紀要』25, 2: 199-214。

松田聡 2009 『フィガロの結婚：モーツァルトの演劇的世界』ありな書房。

The “Letter Duet” in *Le nozze di Figaro*

—An Examination of Mozart’s Autograph—

MATSUDA, Satoshi

Abstract

In this paper, I examine Mozart’s autograph of the so-called “letter duet” in *Le nozze di Figaro*, in order to make clear that what the autograph indicates about the compositional process of the duet doesn’t contradict the conclusion of a paper of mine printed in an earlier issue of this bulletin (vol.25, no.2).

【Key words】 Mozart, *Le nozze di Figaro*, autograph, Da Ponte, Beaumarchais