

ロジーナのための2つのカヴァティーナ  
—モーツァルトへのパイジエッロからの影響に関する一考察—

松 田 聡

Two Cavatinas for Rosina  
— A Consideration on the Influence of Paisiello on Mozart —

MATSUDA, Satoshi

大分大学教育福祉科学部研究紀要 第37巻第1号

2015年4月 別刷

Reprinted From

THE RESEARCH BULLETIN OF THE FACULTY OF

EDUCATION AND WELFARE SCIENCE,

OITA UNIVERSITY

Vol. 37, No. 1, April 2015

OITA, JAPAN

## ロジーナのための2つのカヴァティーナ

—モーツァルトへのパイジエッコからの影響に関する一考察—

松 田 聡\*

【要 旨】 本稿では、モーツァルトのオペラ《フィガロの結婚》(1786)の第2幕冒頭で歌われる「伯爵夫人のカヴァティーナ」を取り上げ、パイジエッコの《セビーリヤの理髪師》(1782)の「ロジーナのカヴァティーナ」との関連について考察した。これら、同一の登場人物によって歌われる2つの曲が、テンポ、調性、拍子、楽器編成を同じくすることは従来から指摘されてきたが、そういった音楽的な共通性だけでなく、祈りを通じてロジーナ(伯爵夫人)の内面を描くという発想自体に、パイジエッコがモーツァルトに与えた影響をうかがうことができる。本稿では、「伯爵夫人のカヴァティーナ」とモーツァルトのそれまでのオペラにおける番号曲とを比較することや、2つのカヴァティーナが歌われる場面が原作からいかに形成されたのかを検討することを通じてそのことを示し、さらに、そのような影響関係の考察により、当時の音楽文化と密接に関わりつつ、創意ある表現を生み出していったモーツァルトの創作の実態を明らかにできることを指摘した。

【キーワード】 モーツァルト 《フィガロの結婚》 パイジエッコ 《セビーリヤの理髪師》

### 序

本稿では、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*》(1786年)の第2幕で伯爵夫人が歌う第11番のカヴァティーナ〈愛の神よ、お与えください *Porgi amor*〉を取り上げ、パイジエッコ (Giovanni Paisiello, 1740-1817) のオペラ《セビーリヤの理髪師 *Il barbiere di Siviglia*》(1782年)の第2幕でロジーナが歌う第13番のカヴァティーナ〈天の神様 *Giusto ciel*〉との関連を考察する。

2つのオペラはいずれも、フランスの劇作家ボーマルシェ (Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais, 1732-1799) の喜劇を原作とするオペラであり、しかも原作の『フィガロの結婚 *Le mariage de Figaro*』(1784年)は『セビーリヤの理髪師 *Le barbier de Séville*』(1775年)の続編に当たる<sup>1)</sup>。モーツァルトがオペラの作曲に取り組んだ1785年の秋には、ウィー

---

平成26年10月31日受理

\*まつだ・さとし 大分大学教育福祉科学部芸術・保健体育講座 (音楽学)

全九州大学音楽学会, 大分, 2013年12月13日

ンではパイジェッロのオペラが大人気を呼んでおり、そのことが要因のひとつとなって、モーツァルトが台本作家ダ・ポンテ (Lorenzo Da Ponte, 1749-1838) に『フィガロの結婚』のオペラ化の話を持ちかけた、というのが現在の通説である<sup>2)</sup>。

本稿が取り上げる2つのカヴァティーナは、そのように結びつきの深い2つのオペラで、同じ登場人物が歌う独唱曲である (つまり、《セビーリヤの理髪師》のロジーナが《フィガロの結婚》では伯爵夫人として登場するのであり、本稿のタイトルも、それを踏まえて「ロジーナのための2つの」としたが、本文中では以下、2曲を区別するため、《フィガロの結婚》の曲については「伯爵夫人のカヴァティーナ」と呼ぶ)。筆者はすでに、拙著において2曲の関連について指摘しているが (松田 2009: 96)、その要点を6点にまとめると次のようになる。

- 1) 《フィガロの結婚》第2幕冒頭で伯爵夫人がカヴァティーナを歌う場面は原作になく、オペラ化に際して新たに設定されたものであり、それにより彼女は大きくクローズアップされることとなった。
- 2) この場面は、パイジェッロの《セビーリヤの理髪師》第2幕の、ロジーナが部屋で1人、神に心の平安を祈ってカヴァティーナを歌う幕切れを想起させる。
- 3) 歌われる曲についても、歌詞の内容が似ている他、音楽的にも、いずれもラルゲット<sup>3)</sup>、変ホ長調、4分の2拍子の楽曲であり、楽器編成も共通している。
- 4) ダ・ポンテとモーツァルトは、あえて《セビーリヤの理髪師》第2幕の幕切れを想起させる仕方で、伯爵夫人を《フィガロの結婚》第2幕の冒頭に登場させたと考えられる。
- 5) それにより、2つのオペラの物語の間にある3年という時間の流れや、伯爵夫人の内面の深まりが、よりまざまざと実感できる。
- 6) 伯爵夫人のカヴァティーナは、続編としての《フィガロの結婚》の側面をよく示すアリアともなっている。

これらのうち、3) については、ハーツ (Hartz 1990) やリップマン (Lippmann 1998) などがすでに指摘しており、比較的知られたところとなっている。それに対し、4) 以下は筆者独自の解釈であり、拙著では、それを通じて、モーツァルトのオペラを当時のウィーンにおけるオペラ公演の状況の中に積極的に位置づけようとしたのである。

本稿では、その延長上に、拙著においては簡単に示唆したに過ぎない、パイジェッロとモーツァルトの間に認められる影響関係について考察を行いたい。ただし、2つのカヴァティーナや、それが歌われる場面が似ているから影響が認められる、というような単純な議論をするわけではない。むしろ、ある優れた創意がさらに新たな創意を導くという創作のあり方を論じたい。それを通じて、音楽史研究において作曲家間の影響関係を考えることの意味について考察するのが、本稿の目的である。

そこで、以下、まずIにおいて、「伯爵夫人のカヴァティーナ」が、モーツァルトのそれまでのオペラにはない類型の独唱曲であることを、「祈りの歌」、「登場の歌」という2つの側面から明らかにする<sup>4)</sup>。そのうえで、IIにおいて、この曲、およびパイジェッロの「ロジーナのカヴァティーナ」が歌われる場面を原作と照らし合わせ、それぞれの場面がオペラ化に際していかに設定されたのかを考察する。そして、「結び」において、ここに見られる「影響関係」について考察し、合わせて、そのような考察の意味合いについてまとめる。

## I モーツァルトのオペラ創作の中での「伯爵夫人のカヴァティーナ」

## 1 祈りの歌

まず、「伯爵夫人のカヴァティーナ」の歌詞を見ておこう（歌詞の表記はオリジナルのリブレットに準拠している）。

Porgi, amor, qualche ristoro

Al mio duolo, a' miei sospiri:

O mi rendi il mio tesoro,

O mi lascia almen morir.

（愛の神様、いくばくかの慰めをお与えください、／私の苦しみに、私のため息に。／私に  
いとしい人をお返しくくださるか、／それとも、せめて私を死なせて下さい。）

愛の神に祈る、4行からなる簡潔な歌詞である。これを歌う伯爵夫人の姿から、夫の愛を失った彼女の苦悩がまざまざと受け取れよう。ここでは、祈りという行為の描写と内面の表現とが、きわめて自然に結び付いている。自分の心の内を神に吐露するのが祈りなのだから、それも当然に思われようが、必ずしもそのような表現が当時のオペラにおいて一般的であったとは限らない。そこで、以下、この歌詞と同様に、神、あるいはそれに準じる超越的な存在に対しての呼びかけと願いからなる歌詞を歌った番号曲を「祈りの歌」とし<sup>5)</sup>、モーツァルトのそれまでのオペラでそれがどの程度、用いられていたのかをみていくこととしよう。

表 1. モーツァルトの《フィガロの結婚》以前のオペラにおける「祈りの歌」

	オペラ	番号	曲種	歌い手	祈りの対象*	物語**
1	Apollo et Hyacinth	1		Oebarus Coro	アポロ	神話
2	Apollo et Hyacinth	8	Duett	Meria Oebarus	神（＝アポロ）	神話
3	Mitridate, re di Ponto	21	Cavatina	Aspasia	亡霊たち	歴史
4	Ascanio in Alba	23	Aria	Silvia	永遠なる神々	神話
5	Ascanio in Alba	30	Coro	Coro	ヴィーナス	神話
6	Lucio Silla	6	Arioso	Giunia Coro	死者たち	歴史
7	La finta giardiniera	9a 9b	Cavatina	Serpetta Nardo	神	現代物
8	Il re pastore	13	Aria	Alessandro	神々	歴史
9	Idomeneo	22	Aria	Arbace	神々	神話
10	Idomeneo	26	Cavatina	Idomeneo Coro	海の王	神話

\* 歌詞で言及されている表現（6のみ歌詞が示す内容）

\*\* 本文で後述

前ページの表 1 は、歌う人数にかかわらずなく、《後宮からの誘拐》までの 13 のオペラ<sup>6</sup>から「祈りの歌」を取り出してまとめたものであり、全部で 10 曲を挙げることができた。番号曲全体に占める割合でいうならば、200 曲を超える中の 10 曲ということになり、5 パーセントにも満たない<sup>7</sup>（未完成オペラは全体像が不明なので数字から省いている）。西洋の芸術音楽における祈りと歌との結びつきの強さは、あらためて指摘する必要もなからうが、モーツァルトのそれまでのオペラにおいては、「祈りの歌」は、決して頻繁に用いられるような類型ではなかったのである<sup>8</sup>。

これは、とくに必然性がなければ、祈りを舞台でわざわざ描くことはしなかった、ということの意味しているものとして理解してよかろう。というのも、10 曲は、程度の差こそあれ、祈りの行為が描かれる理由が明確だからである。オペラの物語を大きく 2 つに分類して、それぞれみていこう。

まず、表 1 の「物語」の欄で「神話」としている 3 つのオペラ、《アポロとヒアチントゥ》、《アルバのアスカーニョ》、《イドメネオ》である。これらは、いずれもギリシア・ローマ神話を素材としているものであり<sup>9</sup>、合わせて 6 曲の「祈りの歌」を含んでいる。《フィガロの結婚》以前の 13 のオペラの中で、神話に分類できるのはこれら 3 つしかないにもかかわらず、「祈りの歌」の半数以上を占めているという事実から、まず、その類型と神話の世界との親近性がうかがえよう。実際、これらのオペラでは、祈りの対象である神自体が物語に直接関与しているのであり、祈りという行為も、内面を表現するものというより、むしろ、直接、間接に筋にかかわる実際の語りかけとなっているのである<sup>10</sup>。

これら 3 作と対比するならば、残り 4 作は、人間しか登場しないという意味で、現実的な物語のオペラといえよう<sup>11</sup>。それぞれ 1 曲ずつ「祈りの歌」を含むが、「歴史」に分類した 3 作におけるそれは、いずれも、超越的な世界と接近した状況や場所において歌われるという共通性が認められる。すなわち、《ポントの王ミトリダーテ》の第 21 番は、アスパージアがミトリダーテから死を宣告されて毒杯を渡され、飲もうするときに歌う。《ルーチョ・シッラ》の第 6 番は、ジュニアが、「暗い墓所」において貴族たちとともに歌う。そして、《牧人の王》の第 13 番は、最終場、神殿の場面の冒頭でアレッサンドロが歌うのである。

一方、「現代物」に分類した《偽りの女庭師》における第 9 番は、それらとは全く性格が異なっており、使用人という身分にある 2 人の男女が順に、祈りというかたちで相手へのあてつけを歌う。つまり、祈りという真摯な行為を逆手に取ってコミカルな効果を目指した、一種のパロディとして理解される。この例は、例えば《ポントの王ミトリダーテ》のアスパージアのカヴァティーナとは対極的ということすらできよう。しかしながら、祈りという行為の特殊性と結び付いた独唱曲である点では共通しているのである。

さて、以上のような、《フィガロの結婚》以前のモーツァルトのオペラにおける「祈りの歌」と比べるならば、「伯爵夫人のカヴァティーナ」では、祈りが純粋に内面の表現の手段としての意味しかもっていない点が大きく異なっている。伯爵夫人は、第 2 幕冒頭、舞台に初めて登場する場面で歌うのであり、特に祈りという行為を促す状況が物語の中にあるわけではない。そこに、それまでの「祈りの歌」にはない特徴を認めることができるのである。

## 2 登場の歌

次に、幕の冒頭、人物が初めて登場する場面に歌われる独唱曲であるという特徴の方に目を

向け、やはり、モーツァルトのそれまでのオペラと比較することとしよう。

以下、「登場」という言葉を、単に舞台に出るという意味ではなく、そのオペラにおいて初めて現れるという意味に限定して用いるが、「伯爵夫人のカヴァティーナ」はその意味において、伯爵夫人の登場時に歌われる独唱曲である。第2幕冒頭、この曲が歌われることにより、伯爵夫人の登場は特別にクローズアップされることになった。このことを踏まえ、それ以前のモーツァルトのオペラにおける「登場の歌」についてみていくこととするが、ここでは個人のクローズアップが問題になっているので、「祈りの歌」の場合とは異なり、対象を独唱曲に限定することとする。また、オペラ全体の構成も関わってくるので、それが確定していない未完成オペラも除くこととする。

表 2. モーツァルトの《フィガロの結婚》以前のオペラにおける「登場の歌」

	オペラ	番号	曲種	歌手	場所
1	Bastien und Bastienne	1	Aria	Bastienne	第1幕冒頭
2	Bastien und Bastienne	8	Aria	Bastien	第1幕中
3	La finta semplice	6	Aria	Rosina	第1幕中
4	Mitridate, re di Ponto	8	Cavata	Mitridate	第1幕中
5	La finta giardiniera	6	Aria	Contino	第1幕中
6	Il re pastore	1	—	Aminta	第1幕冒頭
7	Die Entführung aus dem Serail	1	Aria	Belmonte	第1幕冒頭

表 2 に挙げたように、《フィガロの結婚》以前のオペラにおける「登場の歌」は 7 曲を数える。つまり、7 人に「登場の歌」が与えられているのだが、《後宮からの誘拐》までの 11 のオペラで独唱曲を歌う人物は全部で 59 人を数えるから、8 人に 1 人以下の割合である。また、それらの「登場の歌」が歌われるのは 6 つのオペラにおいてであり、11 作中の約半分である。複数の「登場の歌」が歌われるのは《バ스티アンとバスティエヌ》のみだから<sup>12)</sup>、全般的な傾向としては、「登場の歌」は、2 作のオペラにつき 1 作の割合で、登場人物の 1 人が歌うものであった、とまとめられよう。つまり、きわめて稀というほどの類型ではないが、かなり限定的に用いられていたものとして捉えることができるのである。

では、それら 7 曲が歌われる状況について、それらが歌われる場所を、幕の冒頭とそれ以外との 2 つに分類しつつ、みていくこととしよう。

幕の冒頭に歌われるのは 3 曲であり、すべて第 1 幕に置かれている。いずれも、1 人の場面でモノログとして歌われる、比較的短い独唱曲であり、その点での「伯爵夫人のカヴァティーナ」との共通性は注目される。しかし、それらがすべて第 1 幕冒頭にあり、序曲に引き続いて歌われることに注意しなくてはならない。序曲はすべて半終止で、アタックで独唱曲につながっているのであるが、このように、序曲が完結しない例は、《後宮からの誘拐》までのオペラでは他にも 5 つある。つまり、11 作中、8 作を占めているから、むしろ、《フィガロの結婚》以前のモーツァルトのオペラでは標準的な作り方だったとすら考えることができよう<sup>13)</sup>。

この 8 作のうち、番号曲に接続するのが 6 作で<sup>14)</sup>、うち 3 作において、ここで言う「登場の歌」が歌われるのである（残り 3 作は、オペラ・ブッフアの導入曲 2 つと合唱曲 1 つ）。つまり、これらはまず、序曲から第 1 幕へと進むオペラ冒頭の構成上の一類型として捉えるべきも

のである。そして、それについては「伯爵夫人のカヴァティーナ」には当てはまらない。

一方、幕の途中の「登場の歌」は4曲ある。いずれも第1幕で歌われるが、すべて単に舞台に登場しただけでなく、遠方から到着した人物によって歌われるという共通点がある<sup>15)</sup>。内容的にも、舞台にいる他の人物等への語りかけという要素が認められ、新たに登場した人物をオペラの物語とかかわらせる役割をもっていることがわかる。そして、この点も「伯爵夫人のカヴァティーナ」には当てはまらない。

以上から、「伯爵夫人のカヴァティーナ」のような、途中の幕の幕開けで歌われるモノローグ・アリアとしての「登場の歌」が、それまでになかった類型であることが明らかであろう。

## II パイジエッロからモーツァルトへ

### 1 原作とオペラ (1) : 《フィガロの結婚》第2幕の幕開け

本稿の序ですでに指摘しているように、「伯爵夫人のカヴァティーナ」が歌われる場面は原作にはなく、オペラ化に際して新たに設定されたものである。ここでは、原作とオペラとを比較して、その設定が具体的にどのようなものかについて考察したい。

原作における第2幕冒頭は次のようなものである（台詞の訳は鈴木 2012: 49）。

第1場：シュザンヌ、伯爵夫人（2人は上手のドアから入ってくる）

伯爵夫人：（安楽椅子に身を投げるようにして座る）ドアを閉めて、シュザンヌ、そして全部詳しく話してちょうだい。

シュザンヌ：奥様には何ひとつ隠さず申し上げました。

伯爵夫人：まあ！ シュゾン、あの人はおまえを誘惑しようとしたの？

これを、ダ・ポンテ／モーツァルト<sup>16)</sup>は、次のようにオペラの台本にした。

第1場：伯爵夫人、次いでスザンナ、さらに後からフィガロ

伯爵夫人：

〔カヴァティーナ〕

愛の神様、いくばくかの慰めをお与えください、／私の苦しみに、私のため息に。／私に  
いとしい人をお返しくくださるか、／それとも、せめて私を死なせて下さい。

〔レチタティーヴォ・セッコ〕

おいで、かわいいスザンナ、（スザンナが入ってくる）／その話をおしまいまで聞かせてちょうだい。

スザンナ：もう終わりました。

伯爵夫人：貴女を誘惑しようとしたのね？

このように、オペラの第2幕第1場は、冒頭のカヴァティーナこそ、新たに設定されたものではあるが、それに続くレチタティーヴォ・セッコの部分は、原作にかなり忠実に作られている。言葉は簡略化されているものの、伯爵夫人とスザンナとの対話の流れは原作をそのまま踏襲しているのである（以下、煩雑さを避けるため、原作についてもイタリア語名であるスザン

ナを用いる)。この劇の第1幕では、伯爵夫人が登場していないときに主要な出来事が生じるが、第2幕冒頭では、そのことについて伯爵夫人はスザンナに詳しい説明を求め、スザンナはもう全部話したと返答する。つまり、幕が始まる前にすでに伯爵夫人とスザンナとの対話は始まっており、伯爵夫人はさらに詳しく話を聞くため、自分の部屋にスザンナを連れてきた、という設定で、この幕は開始されるのである。

しかしながら、このような、一連の行為の途中から幕を開始するという趣向と、伯爵夫人の祈りの場面の挿入とは、相反するものである。伯爵夫人はスザンナの話さをさらに聞こうと思っているにもかかわらず、1人で部屋に入って祈り、そのあとで、あらためて彼女を呼んで話の続きをさせる、という不自然な流れとなるからである。我々がこの部分を特に不自然に感じていないとすれば、それは、祈りの場面を独立的な情景として受け取っているからであろう<sup>17)</sup>。しかし、ここで確認すべきは、原作の設定には、第2幕の冒頭で伯爵夫人に祈りのカヴァティーナを歌わせるという発想を促す要素が見出しがたいことである。

実際、自筆譜からは、第2幕が作曲開始当初、レチタティーヴォで開始されるかたちであった可能性のあることがうかがえる。これについては、次のケーラーの記述が参考になる。

筋の運びとは全然結びつかない伯爵夫人のカヴァティーナは、そもそも最初の予定にはなかったのかもしれない。というのは、このカヴァティーナに続く2幕最初のレチタティーヴォのページの中程にはっきりと、彼は「第2幕第1場 *Atto 2<sup>do</sup> scena I*」と記しているからである。単に曲の演奏順を指示する注意書きなら、いつもページの左上方に記されていたから、これはまったく例にないやり方ということになる。われわれはここに第2幕の幕開きの、最初に意図されていた型を想定する。しかしほどなく、幕開きをカヴァティーナで飾ろうという構想が熟したので、そこでモーツァルトは、グループIのすでにかなり薄まってしまったインクの色で、例のレチタティーヴォのページの左上方に、「伯爵夫人のカヴァティーナの後に」と書き入れたのである。(ケーラー 1992: 267)

ここで言われている作曲のプロセスは推測の域を出ないが、どのようなプロセスを経たにせよ、いずれかの段階において「幕開きをカヴァティーナで飾ろうという構想が熟した」のは間違いない。そして、その構想の背後には、例えば、伯爵夫人のような主要な人物には登場後、すぐに番号曲を歌わせるべきだ、という判断があったと想定することもできよう。しかし、その判断が、全く新たな祈りの場面の設定に結び付くとは限らない。例えば、スザンナとの対話の中の台詞をアリアにするという方法も考えられるし<sup>18)</sup>、その方が、より普通に発想されるところであっただろう。というのも、このオペラの14曲ある独唱曲のほとんどは、原作に対応する場面のある個所で歌われるからであり、新たに設定された場面で歌われるのは4曲に過ぎないからである。他の3つは、第3幕の伯爵夫人のアリア(第20番)、および、第4幕のバルバリーナのカヴァティーナ(第24番)とスザンナのアリア(第28番)であるが<sup>19)</sup>、4曲のうち、オペラの前半部分である第1、2幕で歌われるのは「伯爵夫人のカヴァティーナ」だけである。オペラの後半部分(第3、4幕)とは対照的に、原作にかなり忠実であるところに前半部分の特色が見出されるのであり<sup>20)</sup>、その中で、特に原作とのギャップが目立つのが、この第2幕冒頭なのである。

このことと、すでにみてきたように、その手法が、モーツァルトのそれまでのオペラにも直

接の類例がなかったことを考え合わせれば、「伯爵夫人のカヴァティーナ」を第2幕の冒頭に置くというのは、高度の創意に基づく発想であると評してよかろう。そのような創意がいかにかに生じたのかは、もはや考察の範囲外といえようが、この例の場合は、無視しえない先行例がある。それが、パイジェットの《セビーリヤの理髪師》における「ロジーナのカヴァティーナ」なのである。

## 2 原作とオペラ (2) : 《セビーリヤの理髪師》第2幕の幕切れ

パイジェットの《セビーリヤの理髪師》において「ロジーナのカヴァティーナ」が歌われる第2幕第12場は、原作の第2幕第16場に相当する。いずれも、第2幕の最終場である。

まず、原作の当該場面を示そう（台詞の訳は鈴木 2008: 80）

第16場：ロジーヌ（バルトロが出て行くのを見ながら）

ロジーヌ：ああ！ ランドール！ 気に入るようになるさ、だって！ ……さあこの手紙を読みましょう。あやうくひどい苦しみのもとになるところだったわ。（手紙を読んで叫び声をあげる）まあ！ ……読むのが遅すぎた。あの方わたしに後見人とはっきり喧嘩しろと勧めてらっしゃる。絶好のチャンスだったのに、逃してしまった。手紙を受け取りながら、わたしったら目の中まで真っ赤になったような気がしたわ。ほんとに！ 後見人の言うことにも一理あるわ。わたしには到底世間並みの習慣を身につけることはできないわ、あの男がよく言うけど、女はこの習慣のお陰で、どんな時にでもしれっとしていられるんですって！ でも、人を不当に扱う男っていうのは、どんなにうぶな娘でも、しまいにはずる賢い女にしてしまうんだわ。

これが、オペラでは次のようにされた。

第12場：ロジーナひとり、バルトロが出て行くのを見ながら

〔レチタティーヴォ〕

ロジーナ：この手紙を読みましょう。／今まで私にひどい苦しみを与えてきた手紙だわ。（手紙を読んで叫び声をあげる。）／まあ、読むのが遅すぎた。あの方、私に今日、後見人とはっきり喧嘩しろと勧めてらっしゃる。チャンスは逃してしまったわ。私の暴君は／あまりにひどくて、財産も／自由も奪おうとする。ああ、神様！／どうか私の境遇をお憐れみください。

〔カヴァティーナ〕

天の神様はご存知でしょう、／私の心がいかに誠実なのか。／お願いです、私の魂にお与え下さい、／今は持っていない、安らぎを。

いずれもロジーナ1人の場面である（人物名はやはりロジーナに統一する）。つまり、《フィガロの結婚》で「伯爵夫人のカヴァティーナ」が歌われる場面とは違って、「ロジーナのカヴァティーナ」が歌われる場面自体は、すでに原作で設定されている。原作のモノログがオペラではレチタティーヴォとカヴァティーナに置き換えられたのであり、それ自体は、当時のオペラの作り方としては、ごく普通のことといえよう。《フィガロの結婚》の場合とは異なり、少な

くとも、ロジーナに独唱曲を歌わせるという発想自体は、原作からごく自然に生じるものであったといえることができる。

とはいえ、オペラにおけるロジーナが祈る姿は、原作には見出せない。オペラのレチタティーヴォは、原作の「逃してしまった」というところまでは忠実にイタリア語の歌詞に置き換えているが、その後は別の内容となって、最後の「ああ、神様！」から始まる祈りの行為を新たに導いているのである。

そのような原作にない要素を導入した理由については、もはや推測の領域となるが、作品全体の特色と結び付けて考えることはできよう。パイジエッロの《セビーリヤの理髪師》は、当時のオペラとしては異例なほど、原作の喜劇に忠実に構成されており<sup>21)</sup>、原作とオペラの各場面は、ほぼ1対1に対応している。独唱曲も、基本的には、劇中歌や他の人物へ語られる長台詞に基づいており、モノローグとして歌われるのは、実のところ、この「ロジーナのカヴァティーナ」のみなのである。そして、この曲についても、祈りを通じての内面の表現という発想により、他の独唱曲と同様に、劇中の行為と結びつくものとなっているのである。

しかし、その一方、落ち着いたある静かな独唱曲により幕を締めくくるといふ、当時としてはかなり特殊な表現がなされることともなっている。この時代のオペラ・ブッフアの幕切れの音楽は、ほぼフィナーレに限られており、そこでは、大勢の人物たちによる賑やかな歌によって幕が閉じられていた。その点では、このオペラの他の3つの幕も例外ではない<sup>22)</sup>。それとはまさに対極にある「ロジーナのカヴァティーナ」による幕切れは、一人の人物の内面に焦点を当てつつ幕を閉じるという画期的な表現を生み出すこととなった。この独唱曲の独創的な点は、まさにそこにある。

## 結び

《フィガロの結婚》の第2幕冒頭で祈りのカヴァティーナを歌う伯爵夫人の人物像は、第4幕フィナーレで伯爵に赦しを与える彼女の姿へと通じ、そこでオペラの物語は完結する。オペラの中で、1人の人物が歌う最後の歌詞が伯爵夫人の赦しの言葉なのであり、あとは全員共通の歌詞による重唱が作品全体を締めくくるのである。この赦しの場面が《フィガロの結婚》において、とりわけ重要な部分を形成していることについては、改めて説明するまでもない。拙著では、第2幕冒頭のカヴァティーナに言及した際に、「この伯爵夫人こそ、オペラで最も大きくクローズアップされた人物といえる」（松田 2009: 96）と指摘したが、その「クローズアップ」は、このように、オペラ作品全体の価値に直結する手法でもある。

本稿では、まず、その手法の新しさを、《フィガロの結婚》以前のモーツァルトのオペラにおける「祈りの歌」や「登場の歌」との比較において示した。さらに、原作から直接に導かれる表現でもないことを、ポーマルシェの戯曲とダ・ポンテ/モーツァルトの台本における第2幕冒頭を具体的に参照して論じた。その上で、その発想の源と考えられるのが、パイジエッロの《セビーリヤの理髪師》における「ロジーナのカヴァティーナ」であることを指摘し、それが歌われる第2幕終わりの構成について、やはり原作との比較を通じて考察した。

2つのカヴァティーナは、祈りという原作にはない行為を通じてロジーナ（伯爵夫人）の内面を描き、それによって、幕開けや幕切れという非常に目立つ場面において、彼女の存在を際立たせる、という顕著な共通性が認められる。このように、モーツァルトのオペラでは類例が

なかった表現の先行例が、パイジエッロの関連作に見出されたのである。2曲の類似は、序で触れたように、これまでも知られてはいたが、単に楽曲どうしが似ているという以上の深いつながりがあることについて、本稿は論じたのであった。

もともと、モーツァルトやダ・ポンテが《フィガロの結婚》第2幕冒頭で伯爵夫人にカヴァティーナを歌わせるという発想を得たときに、《セビーリヤの理髪師》第2幕終わりの場面が明確に意識されていたかどうかまでは、確かめるすべはない<sup>23)</sup>。そのレヴェルでの影響を問題にするならば、そもそも実証し得ない事柄を扱っていることになる。しかし、2人がパイジエッロのオペラを十分に知っていたのは疑いないことであるから<sup>24)</sup>、無意識のレヴェルまで視野に収めれば、ここに影響を認めることには何の問題もあるまい。《フィガロの結婚》における伯爵夫人をクローズアップする手法は、《セビーリヤの理髪師》の第2幕の最後に祈りの場面が設定されたときに、すでに胚胎していたのである。

とはいえ、その指摘により、《フィガロの結婚》の「伯爵夫人のカヴァティーナ」の場面設定が、パイジエッロのオペラの模倣であることを示すのが本稿の目的であるわけではない。幕開けと幕切れという位置の違いもさることながら、上に触れたように、オペラの最後にまで結び付く手法として伯爵夫人をクローズアップした点に、ダ・ポンテ／モーツァルトの構想の新しさが認められるのだが、本稿が示そうとしたのは、むしろ、そのような創意が、先行作の創造的な表現から誘発されて生じたという事実である。こういった「影響」関係の考察を通じて、当時の音楽文化と密接に関わりつつ、創意ある表現を生み出していったモーツァルトの創作の実態が浮かび上がってこよう。そのような観点からこの作曲家の創作活動を捉えなおしていく研究の一環として、本稿は位置付けられるのである。

## 注

- 1) 4作品の初演の年月日と場所は次の通り。ボーマルシェ『セビーリヤの理髪師』: 1775年2月23日、パリのコメディ＝フランセーズ。同『フィガロの結婚』: 1784年4月27日、パリのコメディ＝フランセーズ。パイジエッロ《セビーリヤの理髪師》: 1782年9月26日(ロシア暦)、ペテルブルグの宮廷劇場。モーツァルト《フィガロの結婚》: 1786年5月1日、ウィーンのブルク劇場。
- 2) 成立の経緯については松田 2009を参照されたい。なお、本稿では慣習に従い、《フィガロの結婚》を「モーツァルトのオペラ」として記述していくが、台本に言及する際には、作者をダ・ポンテ／モーツァルトと表記する(注の16)を参照のこと)。一方、《セビーリヤの理髪師》については台本作者が不明なため、端的にパイジエッロの作品として扱う。
- 3) 《フィガロの結婚》の自筆総譜では、「伯爵夫人のカヴァティーナ」へのモーツァルト直筆のテンポ指示がなく、下部の欄外に、第三者の手で「ラルゲット *Larghetto*」と記入されている。しかしながら、自筆総譜への書入れであることから、モーツァルト自身が了解していたテンポ指示として捉えて差し支えないものと判断した。
- 4) 類型を問題にするならば、「カヴァティーナ」という曲種についての検討も考えられるところではある。『新全集』の表記に従えば、《フィガロの結婚》以前のモーツァルトのオペラにおけるカヴァティーナは8曲を数え、そのうちの3曲が、本文の考察における「祈りの歌」に含まれることは注目すべきだろう。しかし、曲種の表記については、それがどこまでモーツァルト自身に由来するのかわという問題が背後にあり、その考察は独立した論考の主題となるべきものである。本稿では「伯爵夫人のカヴァティーナ」の劇的な意味合いやオペラの中での位置づけを問題にして

おり、それが「カヴァティーナ」なのか「アリア」なのかは、さしあたり、直接には関係しない（「祈りの歌」については、独唱曲にも限定していない）。ここでは、パイジエッコの「ロジーナのカヴァティーナ」ともども、4行1連の歌詞に曲付けされていて、アリアより短く簡潔である等の、当時の一般的な規定とされる特徴（cf. Hunter 2008: 12）を具えていることを指摘するにとどめたい。なお、ウェブスターがアリア論（Webster 1991）において類型を問題にし、この曲を「情感的アリア *aria d'affetto*」に分類していることも注目すべきだが、これはこれで批判的な検討が必要であるため、本稿での考察はやはり省くことにした。

- 5) 「祈り」については、ごく常識的な理解に基づいて規定したが、オペラという世俗的な劇作品における番号曲を考察する際には、特に問題はなからう。付言すれば、モーツァルトが作曲した、現実における「祈りの歌」である教会音楽における祈りも、基本的にはやはり呼びかけと願いからなっている（例えばミサ通常文の〈アニヌス・デイ〉における「世の罪を除きたもう神の子羊よ、我らを憐れみ給え *Agnus Dei, qui tollis peccata mundi; miserere nobis*」）。なお、本稿では祈りという行為が1つの番号曲となっている例を問題にしているのので、歌詞全体がこの規定に沿うもののみを取り上げ、歌詞の一部に祈りの要素が含まれるものは除外した。
- 6) 『新全集』で「第5作品群：オペラとジングシュピール」に収められている作品である。本稿はオペラの具体的な場面と「祈りの歌」との関連を問題にしているため、単独の、いわゆる「コンサート・アリア」は考察対象としていない。また、宗教的ジングシュピールやオラトリオでも具体的な場面の中でアリア等が歌われていくが、それらは宗教的な性格が強く、そこに含まれる「祈りの歌」は同列に論じられないため、やはり除外した。
- 7) 『新全集』での番号に従って計算すれば、番号曲の総数は238曲になる。ただし、それらの中には、同じ楽曲が他の場面で別の番号が付いて歌われる例、器楽曲、独立した楽曲とはいいがたい例などがあるため、それをもとに細かい数字を出すことに意味があるとは思われない。控えめに見ても5パーセント未満という見当が示せれば十分であろう。
- 8) オペラのどの場面でもどのような番号曲が歌われるのかについては、当時は基本的に台本作家が決定することであったと考えられる。モーツァルトが《イドメネオ》や《後宮からの誘拐》の作曲に際して、台本作者に対して（おそらく当時の作曲家としては異例なほど）様々な意見を出したことは、関連する書簡から確かめられるが、それ以前のいわゆる「初期オペラ」については、台本の形成にほとんど関与しなかったとみてよからう。したがって、ここで考察しているのは、「モーツァルトの」オペラの構成法についてではなく、モーツァルトが関わった範囲でという限定付きながら、当時のオペラ一般の構成法について、ということになる。
- 9) アポロ、ヴィーナス、ネプチューンといった神々が登場するという意味で、ギリシア・ローマ神話を素材とするオペラとした。物語が実際に古代から伝わるのは《アポロンとヒアチントゥ》のみで、《イドメネオ》は17世紀のフェヌロンが創作したもの、《アルバのアスカーニョ》は台本作者パリーニのオリジナルである。
- 10) 独唱曲が2曲しかないことにも注意されたい。祈りの内容は個人的な関心事ではなく、複数の人物に共有される、いわば共同体的な願いであることが多いのであり、この点にも、実際の語りかけとしての意味合いの強さが現れている。
- 11) もちろん、かなり表層的に「現実的」であることを判断していることになるが、ここでは祈りの意味合いの考察という文脈での分類であり、神等、祈りの対象である超越者自身が登場するかどうかによる区別が大きなポイントとなっている。
- 12) 小規模なジングシュピールで、登場人物も3人のみである。その分、1人が歌う独唱曲の数が多くなっており、そのことがおそらく2曲の「登場の歌」を含む大きな要因になっている。
- 13) 《フィガロの結婚》以降の5作においては《ドン・ジョヴァンニ》のみであり、むしろ例外的なものとなる。
- 14) 残り2作、《シビオーネの夢》と《イドメネオ》ではレチタティーヴォへの接続であるが、後者は伴奏つきレチタティーヴォによるイリアのモノローグであり、そのまま第1番のアリアとなるため、「登場の歌」に数えることも可能であろう。その場合でも、本文での考察の趣旨には影響

しない。

- 15) バスティアンについては、遠方からの到着というのは大げさであろうが、少なくとも場所の移動の契機は認められよう。
- 16) ダ・ポンテが台本を執筆する際に、モーツァルトがかなり自らの考えを反映させたものと推測されるため、このように表記する。
- 17) カヴァティーナの後の観客の拍手という慣行が、そのような受け取り方をさらに強めることになる。
- 18) その候補として、原作におけるシュザンヌとの一連の対話を締めくくる次の長台詞が挙げられる。「夫とはみんなそうなのよ、お前！ ただもう面子の問題なの。ああ！ わたしはあの人を愛しすぎたんだわ。わたしの優しさや愛情でうんざりさせたのね。これがあの人に対するわたしの唯一の過ちだわ」。第1幕でケルビーノが登場した際に歌う第6番の位置にも注意されたい。
- 19) 伯爵夫人のもう1つの独唱曲や第4幕冒頭のカヴァティーナが、これに含まれることも注目される。それらの曲を設定する発想が、「伯爵夫人のカヴァティーナ」の延長上に生じたことを示唆しているからである。
- 20) これについては松田 2009: 103ff を参照されたい。
- 21) これについては松田 2009: 26ff を参照されたい。
- 22) 松田 2009: 31 で指摘したように、幕の最後の番号曲が「フィナーレ」とされているのは第3幕と第4幕のみであるが、第1幕はフィガロと伯爵の二重唱が締めくくっており、複数の人物が歌う急速なテンポの音楽で盛り上げて終わるという点では、従来の幕切れの手法と共通する。
- 23) 本稿の序における拙著のまとめの4) では、ダ・ポンテとモーツァルトが「あえて《セビーリヤの理髪師》第2幕の幕切れを想起させる仕方では、伯爵夫人を《フィガロの結婚》第2幕の冒頭に登場させたと考えられる」としていたが、その考えを否定するわけではない。ここでは、発想そのものを問題にしているものであり、具体的にカヴァティーナを作っていく際にパイジエッロのオペラが念頭にあったことは、歌詞や音楽など、さまざまな点における表現の類似から確実視しても構わないものと判断されるのである。
- 24) 取り上げた原作からして、ブルク劇場のレパートリーのうち、最も参照すべきオペラが《セビーリヤの理髪師》だったのだから、常識的にそのように言うことができようが、さらに傍証を挙げるならば、《フィガロの結婚》の創作が始まったとみられる1785年10月になった時点でパイジエッロのオペラは32回の上演を重ねており（サルティの《漁夫の利》に41回に次ぐ回数で、2作が他を圧倒している）、また、《フィガロの結婚》の第3番の「フィガロのカヴァティーナ」の主部や中間部の冒頭旋律にも、《セビーリヤの理髪師》でフィガロが歌うよく似た旋律の存在が指摘されている。

## 参考文献

### ・基礎資料（略記）

- G. Paisiello, *Il Barbiere di Siviglia*, Concentus Musicus, Bd. XI, Laaber-Verlag, 2001.  
 W. A. Mozart, *Le nozze di Figaro*, Neue Ausgabe sämtlicher Werke, II-5-16, Bärenreiter, 1973.  
*Le nozze di Figaro*, in *The Librettos of Mozart's Operas*, Vol.3, Garland, 1992, pp.1-103.  
 W. A. Mozart, *Le nozze di Figaro*, *Facsimile of the Autograph Score*, The Packard Humanities Institute, 2007.

### ・研究書，研究論文等

- Carter, Tim. 1987 *W. A. Mozart: Le nozze di Figaro*, Cambridge: Cambridge University Press.  
 Hertz, Daniel. (edited, with contributing essays, by Thomas Bauman) 1990 *Mozart's Operas*, Berkeley / Los Angeles / London: University of California Press.  
 Hunter, Mary. 2008 *Mozart's Operas: a Companion*, New Haven: Yale University Press.

- ケーラー, カール=ハインツ (小林緑 [訳]) 1992 「モーツァルトの作曲方法—《フィガロの結婚》の自筆楽譜考察」, 海老澤敏 [編] 『モーツァルト探究』中央公論社, 243-273 ページ。[Karl-Heinz Köhler, “Mozarts Kompositionsweise: Beobachtung am Figaro-Autograph”, in *Mozart-Jahrbuch* 1967, S. 31-45.]
- Lippmann, Friedrich. 1998 “Paisiello und Mozart in der Opera Buffa”, in *Analecta Musicologica*, 31, 117-201.
- 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。
- 鈴木康司 [訳] 2008 『セビーリャの理髪師 (ポーマルシェ作)』岩波書店。
- 鈴木康司 [訳] 2012 『[新訳] フィガロの結婚 (ポーマルシェ作)』大修館書店。
- Webster, James. 1991 “The Analysis of Mozart’s Arias”, in Cliff Eisen (ed.), *Mozart Studies*. Oxford: Clarendon Press, 101-199.

## Two Cavatinas for Rosina

—A Consideration on the Influence of Paisiello on Mozart—

MATSUDA, Satoshi

### Abstract

In this paper, I considered how Mozart was influenced by Paisiello’s *Il barbiere di Siviglia* (1782) in composing *Le nozze di Figaro* (1786), especially in Countess’s cavatina “Porgi amor”. Musical similarities between this aria and Rosina’s cavatina “Giusto ciel” in Paisiello’s opera have been well known, but their relationship goes beyond it. Both of the cavatinas are sung by Rosina (who appears in *Figaro* as the Countess) in the analogous situations which are not contained in the original French comedies by Beaumarchais. We can imagine from these cavatinas that Paisiello’s inventiveness stimulated Mozart to create a new type of aria.

**【Key words】** Mozart, Da Ponte, *Le nozze di Figaro*, Paisiello, *Il barbiere di Siviglia*

