

モーツァルトと「セビーリヤの理髪師」

—《やさしい春はもうにこやかに笑いかける》に関する一考察—

松田 聡

Mozart and *Le barbier de Séville* / *Il barbiere di Siviglia*

—A Consideration on “Schon lacht der holde Frühling” (K. 580)—

MATSUDA, Satoshi

大分大学教育学部研究紀要 第38巻第1号

2016年9月 別刷

Reprinted From

THE RESEARCH BULLETIN OF THE

FACULTY OF EDUCATION

OITA UNIVERSITY

Vol. 38, No. 1, September 2016

OITA, JAPAN

モーツァルトと「セビーリャの理髪師」

—《やさしい春はもうにこやかに笑いかける》に関する一考察—

松 田 聡*

【要 旨】 本稿では、モーツァルトが 1789 年に作曲した、パイジエッロのオペラ《セビーリャの理髪師》への代替アリア《やさしい春はもうにこやかに笑いかける》を取り上げる。この楽曲は、形式やテンポ、拍子などの点から「協奏曲第 1 楽章タイプ」のアリアと捉えられるが、そのタイプのアリアは、かつての「ザルツブルク時代」では標準的であったものの、その後の「ウィーン時代」には実質的に作られなくなっていた。モーツァルトは、偽りの歌のレッスンという独特な設定で歌われるアリアを、ソプラノ歌手ヨゼーフア・ホーファーのために作曲するに際して、意識的に古いスタイルを選び、その設定に適合した内容を盛り込みつつ、歌手の高い技量を十分に活かそうと試みたものと考えられる。未完成作品でありながらも、《やさしい春は》は、その点においてユニークな作例となっているのだが、それだけでなく、モーツァルト自身のオペラ作品とはまた異なる仕方で、与えられた条件に柔軟に対応しつつ創意を発揮する作曲家の創作姿勢をうかがうこともできる。また、ボーマルシェの原作やパイジエッロのオペラ化作品との関わりの中で構想しえたアリアでもあり、モーツァルトの創作と当時の文化的コンテクストとの密接な結びつきをも浮き彫りにしているのである。

【キーワード】 モーツァルト 《やさしい春はもうにこやかに笑いかける》 ボーマルシェ パイジエッロ セビーリャの理髪師

序

1 本稿の位置づけ

本稿は、モーツァルト (Wolfgang Amadeus Mozart, 1756-1791) と、ボーマルシェ (Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais, 1732-1799) の喜劇『セビーリャの理髪師 Le barbier de Séville』(1775 年)、および、そのオペラ化作品であるパイジエッロ (Giovanni Paisiello, 1740-1817) の《セビーリャの理髪師 Il barbiere di Siviglia》(1782 年) との関係为主题とする点で、本誌掲載の 2 つの拙稿 (松田 2011, 松田 2015) の延長上にある (以下、両作品をまとめて指す際には「セビーリャの理髪師」と表記する)。まず、そのことについて説明しよう。

平成 28 年 5 月 31 日受理

*まつだ・さとし 大分大学教育学部芸術・保健体育教育講座 (音楽学)

2つのうち、先に発表した拙稿（松田 2011）の「序」には、次のように書いた。

モーツァルトは、いうまでもなく、オペラ《セビーリャの理髪師》を作曲しなかった。作曲しようとした形跡もない。《フィガロの結婚》の初演の3年後、1789年にパイジエッロの《セビーリャの理髪師》の中のアリアの代替曲として《やさしい春はもうにこやかに笑いかける *Schon lacht der holde Frühling*》K. 580を手がけたのが、ボーマルシェのこの喜劇と関連する唯一の作曲例といえるが、これも未完に終わっている。喜劇『フィガロの結婚』からあの傑作オペラが生まれたのとは対照的に、『セビーリャの理髪師』のほうは、モーツァルトの音楽にほとんど何ももたらさなかったといってもよい。(32)

本稿では、ここで言及した「唯一の作曲例」である《やさしい春はもうにこやかに笑いかける》K. 580を取り上げる。この、未完に終わった、他人のオペラへの代替アリアは、傑作オペラ《フィガロの結婚 *Le nozze di Figaro*》K. 492 (1786年)と比べるならば、小さく目立たない作品といわざるをえない。その対比をもとに、拙稿では「モーツァルトの音楽にほとんど何ももたらさなかった」と断じ、作曲家が『セビーリャの理髪師』を原作とするオペラを手がけなかった事実を強調したのだったが、本稿では逆に、K. 580を作曲したことのほうに目を向けて、ボーマルシェの喜劇がモーツァルトに何をもたらしただのかを考察する。

その考察は、また、K. 580がパイジエッロの《セビーリャの理髪師》の中で歌われるべき代替アリアとして手がけられた以上、必然的に同オペラとモーツァルトとの関わりをも視野に収めるものとなる。そして、この点で、本稿はもう1つの拙稿（松田 2015）とも結びつく。というのも、そこでは、パイジエッロのオペラにおけるロジーナのカヴァティーナ〈天の神様〉と、モーツァルトの《フィガロの結婚》における伯爵夫人のカヴァティーナ〈愛の神よ、お与えください〉との関係を考察したからである。それに対して本稿では、《セビーリャの理髪師》でロジーナの歌うもう1曲のアリアである〈春はすでに戻った *Gia riede primavera*〉と、モーツァルトがその代替曲として作曲した K. 580との関係が問題となる（以下、K. 580は《やさしい春は》，パイジエッロのアリアの方は、やや意味合いがずれるが、「原曲」と呼ぶ）。

このように、本稿は、2つの拙稿に対する補完としての性格を有する。ただし、それらの拙稿が続きものではなく、それぞれ異なる問題を考察した独立的な論考であったのと同様に、本稿もまた、固有の主題をもつ。節をあらためて、その説明をしよう。

2 本稿の主題

まず、前節で、拙稿からの引用というかたちでごく簡単に触れただけの《やさしい春は》の成立事情について、より詳しく確かめておこう。モーツァルトは、自身が作成してきた『全自作品目録』に、1789年9月17日の日付で「オペラ《セビーリャの理髪師》へのアリア。ホーファー夫人のため／ヴァイオリン2、ヴィオラ、クラリネット2、ファゴット2、ホルン2、バス／《やさしい春はもうにこやかに笑いかけ》」と書き入れた¹⁾。成立事情に関しては、作曲家の書簡や未完の自筆総譜からも、これを超える情報は得られない²⁾。

この記載事項の中にある「ホーファー夫人」とは、ソプラノ歌手ヨゼファ・ホーファー（*Josepha Hofer*, 1759-1819）のことを指す。旧姓ウェーバーの彼女は、ほかならぬモーツァルトの妻コンスタンツェの姉であり、《魔笛》（1791年）の初演で「夜の女王」を歌ったことで

知られる。ヨゼーファは、《魔笛》を初演したシカネーダーの劇団に所属していたが、その初演の2年前、同劇団がパイジエッロのオペラのドイツ語版の上演を計画した際、モーツァルトが義姉のために代替アリアとして手がけたのが《やさしい春は》である。ただし、その上演が実現しなかったため、アリアも最後まで書き上げられなかった、と考えられている。

モーツァルトがヨゼーファを想定して書いた楽曲は、《魔笛》を除けば《やさしい春は》しかない。このアリアは、ボーマルシェの『セビーリヤの理髪師』の劇世界と直接に結びつく唯一の作例であるだけでなく、「夜の女王」の歌手のために作曲された点でも、モーツァルトの作品の中でユニークな位置を占めている。ただし、このアリアに関して特徴的な点は、それらのみにとどまらない。本稿が着目するのは、この曲が、モーツァルトのアリアとしては、10年ほど前までは標準的であったものの、曲が書かれた時点では実質的に作られなくなっていたタイプに属するという事実である。以下、これを出発点として、作曲家が、オペラの中での劇的狀況に応じて、あえて古いタイプのアリアを作曲しつつ、そこに新たな意味を付与した点に《やさしい春は》の特質が見出されることについて論じていく。

これが本稿の主題であるが、さらに、そのような特質を具えたアリアを、モーツァルトが「セビーリヤの理髪師」との関わりによって作曲しえたことを指摘することにより、作曲家の創作活動と当時の文化的コンテクストとの密接な結びつきをも浮き彫りにしたい。その点において本稿は、最初に挙げた2つの拙稿と基本的な問題意識を共有している。

Ⅰ 「協奏曲第1楽章タイプ」としての《やさしい春は》

1 「協奏曲第1楽章タイプ」

《やさしい春は》は、アレグロ、変ロ長調、4分の4拍子の楽曲であり、基本的に協奏曲形式³⁾によっている。ただし、通常の協奏曲形式では、第2ソロがソナタ形式の展開部に相当しているのに対し、この曲の場合は、アンダンテ、ト短調の独立的な部分となっており、むしろ中間部としての性格を有している。その特徴まで含めると、これ以前のモーツァルトのアリアの中で、同じ構成をもつといえるものは、実のところ、14年前の1775年に作曲された《牧人の王 Il re pastore》K. 208の第3番のアミンタのアリア〈穏やかな空気と晴れた日々 Aer tranquillo e di sereni〉(以下、〈穏やかな空気と〉)しかない。このアリアは、アレグロ・アペルト、変ロ長調、4分の4拍子の楽曲であり、中間部をなす第2ソロでは、グラツィオーソ、ヘ長調、8分の3拍子に転じている。表1に示すように、2曲は規模もほぼ同じである⁴⁾(表1の《ヴァイオリン協奏曲第1番》K. 207の第1楽章の項目については後述)。

表1: 《やさしい春は》、〈穏やかな空気と〉、《ヴァイオリン協奏曲第1番》第1楽章の構成

	K. 580	K. 208, No. 3	K. 207 / i
第1リトルネロ	1-21 (21)	1-23 (23)	1-24 (24)
第1ソロ	22-82 (61)	24-78 (55)	25-65 (41)
第2リトルネロ	83-90 (8)	79-85 (7)	66-72 (7)
第2ソロ	91-118 (28)	86-122 (37)	73-107 (35)
第3ソロ	119-194 (76)	123-173 (51)	108-166 (59)
第3リトルネロ	[195-202 (8)]	174-183 (10)	167-181 (15)

もっとも、第2ソロの特徴を除けば、同様の構成のアリアは《牧人の王》が作曲された時期には珍しいものではなかった。そして、その点で、14年後に作曲される《やさしい春は》の場合と鋭い対比をなしている。以下、その対比を中心に据えて《やさしい春は》のモーツァルトの創作活動の中の位置づけを明確にしていくが、そのために、まずは一旦、モーツァルトの協奏曲の第1楽章の楽曲タイプに目を転じ、それに照らしてアリアを見ることとしたい。

モーツァルトには、協奏曲の第1楽章が全部で39曲ある⁵⁾。そのすべてが協奏曲形式によるアレグロの楽曲であるが⁶⁾、それだけでなく、拍子もほとんどが4分の4拍子であり、この点での例外は、「ウィーン時代」(1781～91年)に作曲されたピアノ協奏曲に4曲(3曲が4分の3拍子、1曲が2分の2拍子)あるのみである。また、短調の楽曲も、「ウィーン時代」のピアノ協奏曲に2曲を数えるに過ぎない。つまり、ウィーン移住前の「ザルツブルク時代」に限るならば、17曲の協奏曲⁷⁾の第1楽章すべてが、アレグロ、4分の4拍子の長調の楽曲として作曲されているのである。

この共通性は協奏曲にきわだった特徴といえよう。多楽章構成の器楽曲の第1楽章の多くがアレグロの長調であるのは、同時代の音楽一般に当てはまることだろうが、少なくとも、モーツァルトの作品の範囲内では、他ジャンルでは、協奏曲よりは多様な表現がなされているからである。モーツァルトがオリジナルの協奏曲を作曲したのは1773年4月の《ヴァイオリン協奏曲第1番》K. 207が最初だが(それ以前の協奏曲創作については後述)、そのすぐ前、1772年末から73年初めにミラノで成立した「ミラノ四重奏曲」(K. 155～160)以降の「ザルツブルク時代」における、特に曲数の多い器楽4ジャンルで確かめるならば、表2のようになる。

表2：1772年11月～81年3月に作曲された器楽4ジャンルの第1楽章のテンポ等

ジャンル	曲数	アレグロ, 4/4, 長調	アレグロ 以外	4/4 以外	短調
協奏曲	17	17	0	0	0
交響曲	13	7	1	4	1
弦楽四重奏曲	12	4	4	8	1
ピアノ・ソナタ	9	5	1	4	1

あまり注目されることがないようだが、ジャンルの特性を考える際に、どれだけ固定的な表現がなされていたのか、というのも重要な観点である。そこから、当時、そのジャンルに、いかに定まった性格が付与されていたのかがうかがえるからである。表2からは、少なくとも第1楽章に関しては、協奏曲は他のジャンルよりはるかに固定的な性格付けがなされていたとみることができる。オーケストラをバックに独奏が華やかに活躍するのが協奏曲の基本的な特性といえようが、それにふさわしいものとして、モーツァルトがことさらアレグロ、4分の4拍子、長調というテンポ、拍子、調性を選んでいたことを、この事実から推測してよいだろう。その選択が、単に慣習に従ったものなのか、より個人的な判断の結果なのかは、ここでは問わない。それらのテンポ、拍子、調性に加え、協奏曲形式という形式や、ソロ部分の経過部や終結部における独奏の16分音符による技巧的なパッセージといった表現内容も協奏曲の第1楽章には共通しているが、それらを特質とする「協奏曲第1楽章タイプ」と呼ぶべき楽曲の類型が存在することを確認すれば、以下の議論には十分である。

2 《牧人の王》と「協奏曲第1楽章タイプ」

ここでアリアに戻るならば、《やさしい春は》と〈穏やかな空気と〉は、単に協奏曲形式によっているというだけでなく、ともに「協奏曲第1楽章タイプ」の楽曲として捉えることができる。ここでまず、〈穏やかな空気と〉について、そのことの意味合いを考察しよう。

《牧人の王》には、この曲以外に、同じタイプに数えることのできるアリアが3曲ある（表3参照）。このオペラには全部で12曲の独唱曲があるが、残りの8曲については、テンポ、拍子、形式等の面でまとまったグループを形成するものはない。その点、4曲ある「協奏曲第1楽章タイプ」のアリアは残りの曲と区別される。

表3：《牧人の王》における「協奏曲第1楽章タイプ」のアリア

番号	歌手	テンポ	調性	拍子	小節数
2	Elisa	Allegro	G	4/4	157
3	Aminta	Allegro aperto	B	4/4	183
6	Tamiri	Allegro	Es	4/4	130
9	Alessandro	Allegro moderato	F	4/4	179

さらにまた、それらはオペラに登場する5人の人物のうち4人に1曲ずつ当てられている。5人は、それぞれ2曲ないし3曲のアリアを歌うから、そのうちの4人までは「協奏曲第1楽章タイプ」1曲とその他1、2曲という組み合わせでアリアが与えられていることになる。

それらを考え合わせれば、《牧人の王》のアリアの中では「協奏曲第1楽章タイプ」が標準的な類型であったとみてよからう。その1曲が〈穏やかな空気と〉ということになる。ところで、《牧人の王》が初演された1775年4月は、協奏曲が盛んに作曲され始めた時期に重なる。モーツァルトの協奏曲の創作は、11歳のときの他人のソナタのピアノ協奏曲への編曲（K. 37, 39～41）に始まるが、オリジナルの協奏曲の作曲は、先述のように、17歳となった1773年4月の《ヴァイオリン協奏曲第1番》が最初であり、これを皮切りに、《牧人の王》の初演までの間に、《ピアノ協奏曲第5番》K. 175（1773年12月）、《2台のヴァイオリンのためのコンチェルトーネ》K. 190（74年5月）、《ファゴット協奏曲》K. 191（74年6月）が書かれた。また、オペラの初演後、75年には、さらに4曲のヴァイオリン協奏曲が完成している。

表1には《ヴァイオリン協奏曲第1番》の第1楽章の構成も載せたが、2年前に書かれたこの作品と比較すれば、〈穏やかな空気と〉がそれとほぼ同等の規模の楽曲として作曲されたことが分かる。また、このアリアの場合、冒頭主題が、オペラ初演の5ヶ月後に作曲された《ヴァイオリン協奏曲第3番》K. 216の第1楽章で再利用されてもいる。このことから、従来も協奏曲との関連が指摘されてきたアリアでもあるが、以上の状況から、この曲に限らず、《牧人の王》における「協奏曲第1楽章タイプ」のアリアを作曲する際、モーツァルトには、協奏曲の第1楽章との共通性に対する明確な意識があったものと見てよいだろう。

もっとも、このタイプのアリアを、単純に協奏曲からの応用と理解することはできない。現在知られるモーツァルトの最初のアリアは、他人のソナタのピアノ協奏曲への編曲に先立つ9歳のときの《行け、怒りにかられて》K. 21であるが、これがすでに「協奏曲第1楽章タイプ」と見なせるからである。ただし、アリア全体の構成は、単に協奏曲形式ということができず、むしろ「ダ・カーポ形式」と呼ばれるものとなっている。あとの議論にも関わるから、2つの

形式の区別をここでしておこう⁸⁾。

「ダ・カーポ形式」の形式原理は基本的に協奏曲と同じであり（歴史的には、むしろ、協奏曲形式が「ダ・カーポ形式」を起源に持つとみるべきであるが）、第 1 リトルネロの後、それをパラフレーズするかたちで第 1 ソロと第 2 リトルネロが続くこと、第 1 ソロにおいて（長調の曲では属調へと）転調し、最後は主調の第 3 リトルネロが締めくくるのは共通する。

異なるのは、第 3 リトルネロの後に中間部が置かれ、その後、ダ・カーポして、第 3 リトルネロまでが再現することである。この構成には、歌詞の歌い方が深くかかわっている。歌詞は基本的に 2 節からなり、中間部の前までは第 1 節、中間部では第 2 節が歌われるのである。図式化すると図表 1 のようになる（協奏曲形式の場合と比較がしやすいよう、便宜的に第 2 リトルネロの次は第 3 ソロとしている）。

図表 1：ダ・カーポ形式

区分	R1	S1	R2	S3	R3	X	R1	S1	R2	S3	R3
歌詞		①		①		②		①		①	

(R：リトルネロ，S：ソロ，X：中間部，①②：歌詞の第 1，2 節。以下，同)

実は、中間部の後、文字通りダ・カーポして第 1 リトルネロから再現するものは少なく、K. 21 でも、第 1 リトルネロを省略し、第 1 ソロから再現しているが、それでもソロ部分はすべてもう 1 度、歌われていく。それに対して、曲が長くなるにつれ、中間部後の再現が簡略化される傾向が出ており、特にこの形式が用いられた末期には、第 3 ソロの途中から再現されて全体が短縮されるのが普通となる⁹⁾。

図表 2：ダ・カーポ形式（短縮型）

区分	R1	S1	R2	S3	R3	X	S3	R3
歌詞		①		①		②	①	

これらに対し、協奏曲形式の場合は、歌詞の第 2 節が第 2 ソロで歌われ、その後、第 3 ソロとなって、第 1 節が再び歌われる、というのが大きく異なる点である¹⁰⁾。

図表 3：協奏曲形式

区分	R1	S1	R2	S2	S3	R3
歌詞		①		②	①	

この構成においては、第 1 ソロと第 3 ソロとの間に、明確にソナタ形式における提示部と再現部に相当する対応関係が認められ、その点においても協奏曲の第 1 楽章と共通するが、それに対し、ダ・カーポ形式では、第 3 ソロの後半部分に第 1 ソロの後半の再現部としての性格を認めることができる程度である。

しかし、そのような違いはあるものの、リトルネロとソロからなる形式原理はダ・カーポ形式も協奏曲形式も本質的な違いはない。そのため、ダ・カーポ形式による K. 21 もアレグロ、4 分の 4 拍子、ハ長調の楽曲であることから「協奏曲第 1 楽章タイプ」に数え入れたのだが、

モーツァルトは、まず、その延長上に単独のアリア、あるいはオペラ・アリアを作曲していったのである。

それに対して、図表 3 に示した協奏曲形式によるアリアが作られたのは、1771 年 10 月にミラノで初演された《アルバのアスカーニョ Ascanio in Alba》K. 111 が最初である。このオペラと、次の《ルーチョ・シッラ Lucio Silla》K. 135（1772 年 12 月にミラノで初演）までは「協奏曲第 1 楽章タイプ」のアリアの中にダ・カーポ形式（短縮型）と協奏曲形式が混在しているが、それを最後にダ・カーポ形式のアリアは書かれなくなる。

つまり、興味深いことに、モーツァルトが《ルーチョ・シッラ》初演後、1773 年 3 月にザルツブルクに戻り、その翌月に《ヴァイオリン協奏曲第 1 番》によってオリジナルの協奏曲の作曲を始めた後、アリアも協奏曲形式のものに限られるようになったのである。これは偶然のことではあろうが、先に指摘した、「協奏曲第 1 楽章タイプ」のアリアと協奏曲の第 1 楽章との共通性に対する作曲家の明確な意識の傍証となる状況といえよう。

《牧人の王》でモーツァルトは、そのような創作の傾向の中、5 人中 4 人の歌手に、協奏曲の第 1 楽章におけるのと同様の仕方で活躍の機会を与えた。このオペラは、ハプスブルク家のフランツ・マクシミリアン大公のザルツブルク訪問を歓迎して初演されており、主役のアミンタを、ミュンヘンから呼ばれたカストラート歌手コンソーリが歌った¹¹⁾。彼のために書かれた〈穏やかな空気と〉が、「協奏曲第 1 楽章タイプ」を代表するようなアリアとなっている背景には、このような成立事情も関わっている。

3 「ウィーン時代」における「協奏曲第 1 楽章タイプ」

次に、《牧人の王》が初演された 1775 年から、1789 年に《やさしい春は》に取り組むまでの 14 年間における「協奏曲第 1 楽章タイプ」のアリアを追うことにしよう。

実のところ、《牧人の王》は、このタイプのアリアを多く含む最後のオペラとなった。およそ 5 年後に取り組んだ《ツァイーデ Zaide》K. 344（1780 年頃）には 1 曲もなく、《イドメネオ Idomeneo》K. 366（1781 年）には 2 曲を数えるに過ぎない。前者はジングシュピールであることが理由であろう。一方、後者はオペラ・セリアではあるが、いわゆる「改革オペラ」的な作品が求められる中、歌手の技巧誇示が控えられた結果と考えられる¹²⁾。とはいえ、《イドメネオ》の例は、これが作曲された 1780 年の時点では、アリアのタイプとしては生きた選択肢であったことも示していよう。

それに対して、「ウィーン時代」には「協奏曲第 1 楽章タイプ」は実質的に書かれなくなった。ウィーン移住後、最初に取り組んだ《後宮からの誘拐》の第 11 番のコンスタンツェのアリアが象徴的である（以下、「ウィーン時代」のオペラについては、タイトルや番号曲を簡略に表記する）。アレグロ、4 分の 4 拍子、ハ長調のこの曲は、少なくとも第 2 リトルネロまでは協奏曲形式とみられる構成によっているだけでなく、第 2 リトルネロの終わりまで 146 小節の長さを持つという、「ウィーン時代」に規模を大きくしたピアノ協奏曲の第 1 楽章にも匹敵するような雄大な構想を持っている。その一方、アレグロ・アッサイの部分を第 2 ソロの途中に挿入し、また、その再現によってアリア全体を閉じるという、協奏曲の第 1 楽章とは明らかに異なる独自の構成をも導入している。

そして、この複雑な発展形のアリアを最後に、「協奏曲第 1 楽章タイプ」はまったく書かれなくなる。すなわち、2 つの未完オペラ《カイロの鷺鳥》、《騙された花婿》、音楽付き喜劇《劇

場支配人》を経て、ダ・ポンテの台本による傑作オペラ・ブッフア《フィガロの結婚》、《ドン・ジョヴァンニ》に至るオペラの中のアリアや、同じ期間におけるコンサート・アリアには、もはやそのタイプは認められなくなるのである。唯一の例外は、1788年3月に完成された《ああ、恵み深い星々よ、もし天にあって Ah se in ciel, benigne stelle》K. 538であるが、これは1778年に書かれたと考えられる草稿に基づいて書き上げられたものである¹³⁾。

したがって、「ウィーン時代」に、「ザルツブルク時代」におけると同様の「協奏曲第1楽章タイプ」として最初に構想されたアリアが、《やさしい春は》ということになる。《イドメネオ》からはすでに9年が経っているから、その構想はきわめて異例なものといえよう。同時に、「ザルツブルク時代」、とりわけ《牧人の王》作曲時には標準的なタイプのアリアであったのだから、モーツァルトが《やさしい春は》に取り組んだ際、直接、〈穏やかな空気と〉を想起したかどうかはともかくとしても、意識的にかつてのスタイルで構想したのは間違いあるまい。その作曲態度こそが、このアリアについては注目されるのである。

そこで、章をあらため、そのような異例な構想と、アリアが歌われる劇的状況との関わりを考察することとしよう。

II 「劇中歌」としての《やさしい春は》

1 ボーマルシェからパイジエッロを経てモーツァルトへ

《やさしい春は》が歌われる予定だったのは、パイジエッロの《セビーリヤの理髪師》第3幕第4場である。この場面では、音楽教師バジリオの弟子と称してバルトロ邸に入り込んだアルマヴィーヴァ伯爵（ロジーナにはリンドーロと名乗っている）が、バルトロの面前で偽りの歌のレッスンをロジーナに付ける。この場面は、ボーマルシェの原作における同じ第3幕第4場に対応しており、ロジーナが歌う設定も原作に由来する（ロジーナ、リンドーロの名は、フランス語の原作ではロジヌ、ランドールとなるが、本稿ではイタリア語名に統一する）。

原作で歌われる歌詞は、各々24行からなる第1、2節に16行の「小反復 *petite reprise*」が続く3部分構成をとる。第1、2節では、羊飼いのリンドーロが愛する羊飼いの乙女を抱きしめるまでが歌われる。ロジーナは、羊飼いの世界に仮託して自分たちのことを歌っているのである。続く「小反復」の歌詞は次のごとくである。

やるせないため息、／心遣い、約束、／熱き愛の表れ、／喜び、／巧みな戯言の数々に、
／乙女の胸は鎮まり、／やがて羊飼いの乙女は／怒りをもはや忘れ去る。／妬める男来たりて／甘美なる幸いを乱すとも、／ふたりの恋人は力合わせ、／大いなる気遣いのもと…
／恋心を隠さんと努む。／されど相思相愛なれば、／困惑すらもさらにさらに、／喜びをつのらすばかり。（鈴木 2008: 97f）

特徴的なのは、この歌詞に次のト書きが付けられていることである。

聴きながらバルトロは眠ってしまう。伯爵は、小反復の間に、思い切ってロジーナの片手を取り、接吻で覆う。感動のあまりロジーナの歌は遅くなり、弱まって、しまいには終止部のさなか、「大いなる」という詩句のところで声が途切れてしまう。歌い手の動きにつれ

てオーケストラの演奏も弱まり、声と一緒に途絶える。音楽で眠り込んでしまったバルトロは音がしなくなったので目覚める。伯爵は立ち上がり、ロジーナとオーケストラはすぐさま曲の続きを始める。(鈴木 2008: 98. 名前はイタリア語名に変更した)。

歌詞の「妬める男」に相当するバルトロが起きることにより、ロジーナは「恋心を隠さんと」を慌てて歌い始めるかたちとなる。このように、歌われる内容と歌う状況とを重ね合わせるという趣向が、ここには認められる。

この歌の部分が、当然のように、パイジエッロのオペラではアリアとされている。したがって、歌われる劇的な状況は全く同じである。歌の最中の出来事も、次のト書きが示すように、そのまま取り入れられている。

アリアを聴きながらバルトロは眠ってしまう。伯爵はリトルネロのとき、思い切ってロジーナの手をとりキスをする。その行為にロジーナの声は緩み、だんだん弱まって、とうとうカデンツのところで途切れてしまう。オーケストラも歌手の声を追いながら、止んでしまう。音も歌も聞こえなくなったので、バルトロは目を覚ます。ロジーナ、またアリアをやり始める。

ボーマルシェの原作におけるト書きの忠実な訳といってよいが、歌が途切れる箇所の歌詞への言及がない一方で、「リトルネロ」や「カデンツ」といった音楽用語が入っている。これは歌詞や楽曲構成が異なるからである。パイジエッロのオペラにおけるこの場面のアリア《春はもう戻った》の歌詞は次のように、各々4行の3節からなる。

Già riede primavera	春はすでに戻った
Col suo fiorito aspetto;	花を一杯に咲かせて。
Già il grato zeffiretto	心地よいそよ風はすでに
Scherza fra l' erbe, e i fior.	草と花にたわむれている。
Tornan le frond agli alberi,	樹々には緑の葉が戻り、
L' erbetta al prato tornano;	野原には若草が戻ってきた。
Ma non ritorna a me	でも私には戻ってこない
La pace del mio cor.	心の安らぎが。
Io piango afflitta, e sola	私は一人、悲しみに泣きぬれる
Misera pastorella,	哀れな羊飼いの娘
Non la perduta agnella,	でもそれは見失った子羊のためではなく
Ma il pastorel Lindor.	羊飼いのリンドーロのためなのだわ。

はるかに簡略になっているが、羊飼いの世界を歌うのは共通している。大きな違いは、三人称で乙女やリンドーロを描くのではなく、一人称で自分の感情を歌うものとなっていることである。これがどのように作曲されたのかを見る前に、モーツァルトの《やさしい春は》の歌詞

も確かめておこう。次のように、イタリア語の歌詞のほぼ忠実な訳といえるものである¹⁴⁾。

Schon lacht der holde Frühling	やさしい春はもうにこやかに笑いかける
Auf blumenreichen Matten,	花が咲き乱れる野原に。
Wo sich Zephyre gatten	そこでは心地よいそよ風が
Unter geselligem Scherze.	たわむれている。
Wenn auch auf allen Zweigen	樹々のすべての枝に
Sich junge Blüten zeigen,	若芽が戻ってきたとしても,
Kehrt doch kein leiser Trost	慰めは戻ってこない
In dieses arme Herz.	この可哀想な心には。
Da sitze ich und weine	私は座って泣きぬれる,
Einsam auf der Flur,	ひとり野原の上で。
Nicht um mein verlornes Schäfchen,	でもそれは見失った子羊のためではなく
Nein, um den Schäfer Lindor nur.	羊飼いのリンドーロのためなのだわ。

そこで、以下、細かい違いは度外視し、パイジエッロの原曲とモーツァルトの《やさしい春は》が基本的に同じ歌詞に曲付けされたアリアであることを前提に論を進める。

原曲はアンダンテ・コン・モート、変ロ長調、4分の3拍子の楽曲であり、《やさしい春は》と同様、協奏曲形式によっている（表4参照）。

表4：原曲と《やさしい春は》の構成の比較

区分	歌詞	原曲	《やさしい春は》
R1		1-38 (38)	1-21 (21)
S1	①②	39-99 (61)	22-82 (61)
R2		100-114 (15)	83-90 (8)
S2	③	115-150 (36)	91-118 (28)
S3	①②	151-188 (38)	119-194 (76)
R3		189-198 (10)	[195-202 (8)]

この曲では、第2ソロはラルゴ、変ロ短調、8分の6拍子に転じており、やはり中間部としての性格をもつ。要するに、モーツァルトの《やさしい春は》は、歌詞だけでなく構成についても原曲のものを踏襲しているのである。そして、この構成の中、例のト書きは第2ソロの終わりに添えられている。歌詞の第3節の最後でロジーナの歌が途切れ、バルトロが起きたので慌てて第1節からを再度、歌い出す、という設定なのである。ボーマルシェの原作における、歌われる内容と歌う状況とを重ね合わせる趣向は失われたものの、ここでは、中間部としての第2ソロの後、再現部としての第3ソロが開始するアリアの構成と、バルトロが起きて偽りの歌のレッスンが再開するという出来事とが巧みに結びついている。

モーツァルトが代替アリアを作曲する際には、原曲と同じ歌詞によりながらも、楽曲の構成

は変える例も珍しくないが¹⁵⁾、《やさしい春は》の場合は、劇的状況と協奏曲形式との結びつきが堅固であり、自然に同じ形式が選ばれた、と考えられよう。パイジエッロの原曲との違いは、まずは、テンポ、拍子にある。原曲はメヌエットの様式で書かれているが、これをモーツァルトは、本稿で論じてきたように、「協奏曲第1楽章タイプ」のアリアに変えたのである。

この選択は、「夜の女王」のパートから推し量れるような、高い技量を誇るヨゼーファの歌唱を、より際立たせるためものと理解される。実際、《やさしい春は》の歌唱声部は最後、「夜の女王のアリア」を思わせる、輝かしいパッセージを経て閉じられる。ここにおける最高音「3点ニ」は、「夜の女王のアリア」における「3点ヘ」よりは低い、それでもパイジエッロの原曲における最高音「2点変ロ」よりは高い。アレグロの急速なテンポとも相まって、ヨゼーファをより効果的に活躍させる曲となっているのである。

以上のように、1789年という時点では異例な「協奏曲第1楽章タイプ」のアリアをモーツァルトが作曲した背景として、劇中歌が歌われるボーマルシェの原作における設定、それを巧みにアリアの形式に当てはめたパイジエッロの原曲、さらに、歌手ヨゼーファ・ホーファーの技量を挙げることができる。「ザルツブルク時代」では標準的だったが、ウィーンに出てきてからは作曲しなくなったタイプがあえて選ばれたのは、まずは、それらの外的状況に促された結果、と見るべきであろう。

とはいえ、《やさしい春は》が物語るのは、単なるモーツァルトの創作と外的な刺激との関わりだけではない。ボーマルシェの『セビーリヤの理髪師』という劇作品は、モーツァルトのオペラの諸作品にはないかたちで劇と音楽とを結びつけているという一面があり、そのことが、外面的には「ザルツブルク時代」のアリアと同じタイプの《やさしい春は》に、この曲にしかない特色を与えることにもなっている。最後に、そのことについて論じよう。

2 モーツァルトの作曲

拙著で指摘した通り、ボーマルシェの『セビーリヤの理髪師』は元来、オペラ・コミックの台本として構想されたという出自を反映して、劇中歌が歌われる場面が比較的多い¹⁶⁾。とりわけ、筋立ての中で重要な意味を持つのが、第1幕第6場で伯爵がロジーナにセレナードを歌いかける場面と、第3幕第4場の歌のレッスンの場面である。前者では、ロジーナがバルコニーの下にいる伯爵に名前等を教えてほしいと記した書付を落とし、伯爵が歌の中でリンドーロという名（偽りではあるが）を伝える。レッスンの場面ともども、バルトロの監視下で、互いに恋する男女が歌に託して相手に想いを伝えようとしているのであり、ロジーナの歌は、伯爵のセレナードへの「返歌」ともいうことができる。

こういった歌の用い方は、少なくともモーツァルト自身のオペラには、ほとんど見当たらない。そもそも、オペラのアリアは基本的に、約束事として登場人物の感情を音楽的に表しているものであり、劇世界内における「歌う」という行為自体を描写するものではない。つまり、劇中歌であるわけではないのだが、もちろん、例外もあり、例えば《劇場支配人》では、歌手がオーディションで歌を披露するという設定でアリアが歌われる（第1番と第2番）。ただし、この場合、歌手は、端的に自らの技量を発揮するためにアリアを歌うのであり、歌手自身の心情を表現しているわけではない。それに対して、《ドン・ジョヴァンニ》におけるセレナード（第11番）では、女性（ドンナ・エルヴィラの侍女）への主人公の想いが歌われているものの、オペラ全体の中では、まったく挿話的であり、特に筋立ての中で重要性はない。

モーツァルトのオペラで、『セビーリャの理髪師』における歌の用法に近い例として挙げられるのは、『フィガロの結婚』の第2幕でケルビーノが歌うアリエッタ（第12番）のみである。ここでは、自作の歌を歌うという設定の下、聴き手である伯爵夫人への秘めた想いが表されている。いうまでもなく、こちらの場面もボーマルシェの原作に由来する。このような歌の用い方がボーマルシェの個性と結びつくかどうかは、ここでは措くとしよう。少なくとも、モーツァルトの創作においては、ボーマルシェの演劇との関わりの中でのみ、このような劇的な意味を持つ劇中歌としてのアリアが歌われる。

しかも、『やさしい春は』では、ロジーナは、バルトロが聴く間は華やかに歌い、彼が眠っている間は伯爵に心の内を明かす、というように態度を変えており、ケルビーノの場合よりもより複雑な心情描写がなされている。彼女の態度の変化は、主部と中間部との対比で表されており、その工夫自体はパイジエッロの原曲に由来するものの、中間部への移行、およびそこからの主部への復帰の仕方の点においては、2曲の間には小さからぬ相違がある。

まず中間部に入る箇所だが、パイジエッロは、第2リトルネロを属調で完全終止させ、フェルマータ付きの休符の後、変口短調の中間部を始めている（譜例1）。一方、モーツァルトは、へ長調の完全終止の後に移行部を置き、ト短調の属和音をフェルマータで伸ばして中間部を導いている（譜例2）。

譜例1：原曲 第112～115小節（第1ヴァイオリン、歌唱声部、バスのみ）

譜例2：《やさしい春は》 第87～92小節

この移行部は、バルトロが眠っていることにロジーナが気付く、切ない自分の心情を伯爵に歌いかけようと心の準備をしているのを表している、という解釈が可能であろう。

一方、中間部の最後は、パイジエッロの原曲では変口短調の属和音の後の休符上のフェルマータとなっているが（次ページ、譜例3）、モーツァルトではト短調から平行調の変口長調への転調を示す属7和音上のフェルマータを歌唱声部が延ばす（次ページ、譜例4）。

譜例 3：原曲 第 147～152 小節

...dor, Lin... ...dor! Già rie - de pri - ma - ve - ra col

譜例 4：《やさしい春は》 第 112～125 小節

nicht um mein ver-lor-nes Schäf-chen, nein, um den Schä-fer Lin - dor nur, um den Schä-fer

Tempo primo

Lin - dor. Schon lacht der hol - de Früh-ling auf blu - men - rei - chen Mat-ten, wo sich Ze-phi-re

ここでは、中間部に入るときとは逆に、ト短調の悲しい曲調から明るい変ロ長調への復帰を予告しているのだが、バルトロが目覚めて慌てて元の曲を歌い出すというのがこの場面の設定だから、それとはむしろ矛盾するものとすら捉えられる。その点、変ロ短調の属和音を切れ切れに歌うだけのパイジエッロの原曲では、唐突に長調に戻っており、よりリアルな表現をしているともいえる。

これについては、むしろ、それを歌うロジーナの感情に目を向けて理解すべきであろう。モーツァルトにおける変ロ長調の属 7 の和音でのフェルマータは、伯爵に手にキスをされたロジーナの歌が止まる箇所でもある。パイジエッロの原曲では、単に歌が途切れる様子を表しているだけであるのに対し、モーツァルトの曲付けにおいては、第 116 小節以降の偽終止、オクターヴ跳躍から変ロ長調への転調という起伏の大きな表現により、ロジーナの心の動揺や喜びが細やかに表現されている、と解釈することができるのである。

つまり、中間部への移行も、そこからの復帰も、歌の最中に変化しつつあるロジーナの心情に対応した表現がなされている。パイジエッロの原曲は、舞台上の出来事に上手く合うような構成をもちながらも、そのような心情の変化を音楽的に表そうとするものではない。モーツァルトにしても、かつての〈穏やかな空気と〉では、中間部の前後は音楽的にスムーズに移行するような工夫がなされているものの、とくに歌手の感情の変化を表してはいなかった。この曲は、前述のように、協奏曲形式によるものとしては第 2 ソロが中間部となっている点で《やさしい春は》の唯一の先例だが、それ以前のダ・カーボ形式によるアリアにおける主部と中間部との関係にまで対象を広げても、同様の例は、やはり見いだせない。

モーツァルトが「ウィーン時代」に、協奏曲形式によるアリアを（テンポや拍子に関係なく）書かなくなった要因として、より劇的な表現を指向したからという理由も指摘されている（cf. Feldman 1996: 176f）。実際、「ウィーン時代」に標準となる緩急の2部分からなる「ロンド」では、感情が変化していく様子が盛り込まれている。歌詞の第1節が再現部として第2節の後に再度、歌われる協奏曲形式がそのような表現にふさわしくないのは否定できまい¹⁷⁾。

しかしながら、《やさしい春は》では、第3ソロで第1, 2節を再現しつつ、もはや第1ソロでそれらの歌詞を歌った際とは異なるロジーナの感情が表現されている。伯爵（リンドーロ）に心情を伝え、彼から手にキスをしてもらった彼女は、その喜びの感情をこめて第3ソロを歌っていくのである。第1ソロより拡大され、より輝かしいパッセージをもつ第3ソロによって全曲のクライマックスを築くというのは、純粋に音楽的に説得力のある構成でもあるが、このようなロジーナの感情がそれに重ねられ、その構成は劇的な意味合いを担うものともなった。単に、1789年という時点における異例な「協奏曲第1楽章タイプ」のアリアというだけでなく、こういった意味合いをそのタイプに付加した点に、《やさしい春は》のユニークな特質がうかがえるのである。

結び

《やさしい春は》は未完成作品であるものの、補筆完成版も複数出ており、決して、演奏の機会に恵まれていないわけではない。しかし、以上に論じたようなこのアリアの特質は、やはり、これがパイジエッロのオペラの中で演技を伴って歌われてこそ、明確に伝わってくるはずである。とはいえ、パイジエッロの《セビーリャの理髪師》が、この作曲家のオペラの中では、現在、上演に恵まれている方だとはいうものの、その中の〈春はすでに戻った〉を、わざわざドイツ語の歌詞によるモーツァルトの代替アリアに差し替えるということは、まず行われないことであろう。

本稿における考察は、そのように、現実の鑑賞を通じて実感する機会が皆無に等しいアリアの特質を、パイジエッロのオペラとボーマルシェの喜劇双方の「セビーリャの理髪師」との関わりにおいて考察したものである。その考察は、さらに、モーツァルトのアリアの創作の傾向の中にこの曲を位置づける作業も伴った。そのように、同時代的なコンテキストとの関わりにおいて楽曲の特質を明らかにし、それを通じてモーツァルトの創作の実態に迫ろうとする研究の一環として、本稿は位置づけられるのである。

注

- 1) 『全自作品目録』における《やさしい春は》の記載については、作品概念との関わりにおいて論じた拙稿（松田 1998）を参照されたい。
- 2) 自筆総譜では管楽器の声部は全く空白のままどまっており、パート名も書いていないから、楽器編成についても『全自作品目録』は貴重な情報源となっている。
- 3) 従来、「協奏風ソナタ形式」とも呼ばれてきた形式だが、その形式理解においてはリトルネロ部分とソロ部分との区別が重視されず、本稿の議論には不適切なため、ここでは、より新しい理解を示す「協奏曲形式 *concerto form*」を採用する。その形式の詳細やアリアとの関わりはフェル

ドマンの論考 (Feldman 1998) に詳しい。

- 4) 《やさしい春は》は第 195 小節の第 1 拍までしか記譜されていないが、この小節以降は、第 1 リトルネロの最後の 8 小節を再現してアリア全体を閉じるというのが自然に予想される構成法であるので、表 1 には [] に入れて小節数を記した。なお、セイディーやバイヤーによる補筆完成版でも、その 8 小節を補っている。
- 5) 第 1 楽章全体が完成している曲の数である。独奏楽器別の内訳は、ピアノ：23、ヴァイオリン：5、管楽器：8、複数の種類の楽器：3。なお、《フルート協奏曲第 2 番》と《オーボエ協奏曲》は、調性は異なるものの、実質的に同じ音楽なので 1 曲と数える。また、《ホルン協奏曲第 1 番》は未完成作品だが、第 1 楽章は完成しているため、ここに数え入れた。
- 6) 「アレグロ Allegro」という指示語を用いていることを重視し、「マエストロ」等の付加語がある場合もすべて「アレグロの」楽曲と見なす。
- 7) 独奏楽器別の内訳は、ピアノ：6、ヴァイオリン：5、管楽器：3、複数の種類の楽器：3。
- 8) 本文で以下、述べるのは、本稿の議論に必要な範囲でのかなり簡略化した説明である。詳しくはフェルドマンの論考 (Feldman 1996) を参照されたい。
- 9) この形式については、ダ・カーポ形式と区別してダル・セーニョ形式と呼ばれることもある。しかし、K. 21 も厳密には、中間部の後、第 1 ソロの冒頭へとダル・セーニョしており、その用語で、第 3 ソロの途中から再現される形式をさすのは、やや不適切である。本稿では、2 つの形式の区別は議論の本筋にかかわらないので、どちらもダ・カーポ形式として扱った。
- 10) なお、ダ・カーポ形式の中間部以降を省略したかたちのアリアもある。これは、全体の構造は図表 3 に示すものに似通うが、歌詞が 1 節しかないため、S2 に相当する部分がない。ただし、これについての議論も本筋では省略し、注で言及するにとどめる。ちなみに、《牧人の王》では第 11 番のアリアがこれに相当する。
- 11) 《牧人の王》の成立やコンソーリについては松田 2016: 302ff を参照のこと。なお、そこで指摘しているように、1 作前の《偽りの女庭師》に登場するラミーロもコンソーリが歌った。このオペラはブッフアであるため、「協奏曲第 1 楽章タイプ」のアリアは 1 曲しかないが、それがラミーロに与えられている曲であるという事実は、《牧人の王》における〈穏やかな空気と〉との関わりにおいて注目してよからう。
- 12) 《イドメネオ》の成立については松田 2016 を参照のこと。なお、このオペラにおける「協奏曲第 1 楽章タイプ」のアリアはアルバーチェの歌う第 10a 番とイドメネオの歌う第 12 番だが、とくに後者はこのタイプを代表する曲の 1 つとあってよい (cf. Webster 2009: 30)。
- 13) これについては Tyson 1987: 232f を参照のこと。
- 14) 最初の行の違いについては、ドイツ語への翻訳者が、イタリア語の「戻る riedere」を「笑う ridere」と間違えたことをシュタッケルベルクが指摘している (Stackelberg 2009)。
- 15) 例えば、同じ 1789 年に書かれた、チマローザの《ロッカ・アズヅラの 2 人の男爵》への代替アリア《大いなる魂と高貴な心は》K. 578 は、原曲の協奏曲形式を採用せず、途中でテンポが変化する 2 部分構造で作曲されている。
- 16) 松田 2009: 33f を参照のこと。なお、Brown 1997: 66 にも同様の指摘がある。
- 17) 注 15) で挙げた K. 578 の例でも、第 1 節が第 2 節の後に再現することはない。

参考文献

・楽譜資料

- W. A. Mozart, *Arien, Szenen, Ensembles und Chöhre mit Orchester*, Neue Ausgabe sämtlicher Werke, II-7-4, Bärenreiter, 1972. [NMA]
 G. Paisiello, *Il Barbiere di Siviglia*, Concentus Musicus, Bd. XI, Laaber-Verlag, 2001. [CM]

・研究書, 研究論文等

- Brown, Bruce Alan. 1997 “Lo specchio francese: Viennese opera buffa and the legacy of French theatre” in Mary Hunter and James Webster (ed.), *Opera buffa in Mozart's Vienna*, Cambridge: Cambridge University Press: 50-81.
- Feldman, Martha. 1996 “Staging the Virtuoso: Ritornello Procedure in Mozart, from Aria to Concerto” in Neal Zaslaw (ed.), *Mozart's Piano Concertos: Text, Context, Interpretation*, Ann Arbor: The University of Michigan Press: 149-186.
- 松田聡 1998 「モーツァルトにおける「作品」—「自作品目録」の記載をめぐって」佐々木健一（編）『作品概念の史的展開に関する研究』（科学研究費補助金研究成果報告書）：83-96。
- 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。
- 松田聡 2011 「《ツァイデ》と『セビーリャの理髪師』—1780年前後のモーツァルトのオペラ創作をめぐる一考察—」『大分大学教育福祉科学部研究紀要』33, 1: 31-42。
- 松田聡 2015 「ロジーナのための2つのカヴァーティナー—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—」『大分大学教育福祉科学部研究紀要』37, 1: 13-25。
- 松田聡 2016 「ミュンヘンのオペラ公演とモーツァルト（2）—《イドメネオ》の成立をめぐって—」『大分大学教育福祉科学部研究紀要』37, 3: 301-315。
- 鈴木康司〔訳〕 2008 『セビーリャの理髪師（ボーマルシェ作）』岩波書店。
- Stackelberg, Jürgen von. 2009 “Zur Vorgeschichte von Mozarts Aria ‘Schon lacht der holde Frühling’ (KV 580),” *Acta Mozartiana* 56, no. 1: 43-47.
- Tyson, Alan. 1987 *Mozart: Studies of the Autograph Scores*, Harvard University Press
- Webster, James. 1996 “Are Mozart's Concertos “Dramatic”? : Concerto Ritornellos versus Aria Introductions in the 1780s” in Neal Zaslaw (ed.), *Mozart's Piano Concertos: Text, Context, Interpretation*, Ann Arbor: The University of Michigan Press: 107-137.
- Webster, James. 2009 “Aria as drama” in Anthony R. DelDonna and Pierpaolo Polzonetti (ed.), *Eighteenth-Century Opera*, Cambridge: Cambridge University Press: 24-49.

Mozart and *Le barbier de Séville* / *Il barbiere di Siviglia*

—A Consideration on “Schon lacht der holde Frühling” (K. 580)—

MATSUDA, Satoshi

Abstract

Mozart composed an unfinished aria “Schon lacht der holde Frühling” K. 580 in 1789 as substitution number for Paisiello's opera buffa *Il barbiere di Siviglia*. In this paper, I indicated this aria's specific character and investigated the relationship of Mozart and the Beaumarchais' comedy *Le barbier de Séville* and Paisiello's opera.

【Key words】 Mozart, “Schon lacht der holde Frühling”, K. 580, Beaumarchais, *Le barbier de Séville*, Paisiello, *Il barbiere di Siviglia*