

## レチタティーヴォから三重唱曲へ

—モーツァルトの《愛らしいマンディーナ》K. 480に関する考察—

松 田 聡\*

【要 旨】 本稿では、ビアンキのオペラ・ブッフア《誘拐された村娘》(1783年)への挿入曲として作曲されたモーツァルトの三重唱曲《愛らしいマンディーナ》K. 480(1785年)を取り上げ、元来はレチタティーヴォ・セッコで構成されていた場面の一部分が、いかにアンサンブル楽曲とされたのかについて考察を行う。この楽曲は、前半の二重唱部分と後半の三重唱部分との2部分に明確に区分できるが、いずれの部分においても、原本となったレチタティーヴォによる対話の台詞を取り入れつつ、複数の人物が同時に歌う歌詞を新たに導入し、それぞれの内面を表している。それにより、とりわけ、婚約者マンディーナと伯爵とのやり取りを傍で見ていたピッポが、両者の関係に対して疑いの念を強めていく様子が明確に描かれることとなった。このように、劇が大きく動く重要な箇所を音楽的に強調して描く仕方は、同時期にモーツァルトが作曲に取り組んでいた《フィガロの結婚》(1786年)における革新的なアンサンブル楽曲の使用法と共通する。その使用法をモーツァルトが、自身のオペラのみならず、他人のオペラのための挿入曲の作曲に取り組む中においても開拓していったことを示す楽曲として、この《愛らしいマンディーナ》は捉えることができる。

【キーワード】 モーツァルト 《愛らしいマンディーナ》 K. 480 《フィガロの結婚》 アンサンブル楽曲 ビアンキ 《誘拐された村娘》

## 序

本稿では、ビアンキ (Francesco Bianchi, 1752-1810) のオペラ・ブッフア《誘拐された村娘 La villanella rapita》(1783年)への挿入曲として作曲されたモーツァルト (Wolfgang Amadeus Mozart, 1756-1791) の三重唱曲《愛らしいマンディーナ Mandina amabile》K. 480(1785年)を取り上げ、元来はレチタティーヴォ・セッコで構成されていた場面の一部分が、いかにアンサンブル楽曲とされたのかについて考察を行う。まず、この考察を行う理由を説明しよう。

ビアンキのオペラは1783年の秋のシーズンにヴェネツィアのサン・モイゼ劇場で初演され、

2年後の85年11月にウィーンのブルク劇場で上演されることとなった。モーツァルトはその機会に《愛らしいマンディーナ》、および四重唱曲《せめておっしやって、どんな過ちを Dite almeno in che mancai》K. 479 を作曲し、それらを含むかたちで《誘拐された村娘》は舞台にかけられた。当時は、このように、オペラが各地で再演される際に、別の作曲者による新たな楽曲が挿入されることが珍しくなかった。モーツァルトも、少なくとも7つの他人のオペラのために13曲の挿入曲を作曲している<sup>1)</sup>。ただし、そのほとんど全てがアリアであり、アンサンブル楽曲となると、これらしかない。

その点で異色作といえる2曲だが、筆者は拙著(松田 2009)において、その作曲が、モーツァルトがちょうど《フィガロの結婚 Le nozze di Figaro》K. 492 の創作に取り組んでいた1785年11月になされたことに着目して、「新作オペラのための試行的な楽曲として位置づけられる」(73)と言及している。当時の一般的な傾向と比べ、アンサンブル楽曲を多く用いる点に《フィガロの結婚》の特徴が認められるのだが<sup>2)</sup>、そのようなオペラを創作するにあたっては、従来、認識されていた以上に周到な準備があったことを示す一例として、それら2曲の作曲を捉えようとしたのである。

ただし、拙著では、先の引用文の前に「それが目的だったかどうかはともかく」と前置きをして、試行的な楽曲という位置づけに保留を付けもしていた。《フィガロの結婚》を中心に見れば、そのような位置づけが可能であるにしても、《誘拐された村娘》のためのアンサンブル楽曲の作曲についても、それ固有の目的や表現上の工夫があったはずだからである。とはいえ、拙著においては、著作全体の趣旨から外れるため、それらを追究することはなかった。

本稿では、以上のような拙著における理解を踏襲しつつ、《誘拐された村娘》への挿入曲について、楽曲の設定の仕方や表現内容の点でどの程度、《フィガロの結婚》におけるアンサンブル楽曲と関連があるのか、より踏み込んで考察する。そのため、まず、どのような状況の中でモーツァルトがビアンキのオペラへの挿入曲に取り組んだのかを見たうえで、具体的にオペラの一場面がどのようにアンサンブル楽曲とされたのか、それが挿入される前の歌詞との比較を通じて考察する。

ただし、そのような考察をする上では、2つのアンサンブル楽曲は資料的な状況が大きく異なっている。本稿で、特に三重唱曲《愛らしいマンディーナ》に対象を絞るのはそれが理由となっているのだが、それを説明しようとする際には、必然的に2曲の成立の経緯について触れることとなる。そこで、次章において、その説明も含めるかたちで、それらの作曲をめぐる状況について考察することとしたい。

## 1 作曲をめぐる状況

前述のように、《誘拐された村娘》は1783年の秋のシーズンにヴェネツィアのサン・モイゼ劇場で初演された<sup>3)</sup>。台本は、主にその劇場のために仕事をしていたベルターティ(Giovanni Bertati, 1735-c1815)の手になる。作曲者のビアンキにとっては18作目のオペラとなるが、彼はそれまでオペラ・セリアを中心に作曲してきており、オペラ・ブッファとしては3作目である。この《誘拐された村娘》は、それまでの2作以上に評判をとったらしく、初演後の2年間に、ウィーンの他にも1784年のポローニャ等、少なくとも6ヶ所で上演されている<sup>4)</sup>。

ウィーンのブルク劇場での上演は1785年11月25日が初日である。当時のブルク劇場は、

復活祭の翌日から四旬節前までのおよそ 10 ヶ月間がオペラの上演シーズンであり、複数の演目を並行して舞台にかけていくレパートリー・システムが採られていた<sup>5)</sup>。《誘拐された村娘》は、ちょうど 2 月末日のシーズン終了まで 8 回、上演されている<sup>6)</sup>。10 月以降のシーズン後半についてみれば、10 月 12 日に初演されたカスティ台本、サリエリ作曲の《トロフォーニオの洞窟 La grotta di Trofonio》の 11 回に次ぐ上演回数であり、評判が決して悪くなかったことがしのばれる。にもかかわらず、翌シーズン以降は舞台から消えているが、これは、主役のマディーナを歌ったコルテッリーニ (Celeste Coltellini, 1760-1829) の退団が要因になったものと推測される<sup>7)</sup>。

モーツァルトは、この《誘拐された村娘》のための 2 曲のアンサンブル楽曲を、先に触れたように、11 月に手がけた。完成の具体的な日付は、『全自作品目録』と自筆総譜の双方の記載から確認されるが<sup>8)</sup>、それによれば、先に出来上がったのは第 2 幕で歌われる四重唱曲 K. 479 の方で、11 月 5 日である。モーツァルトは、その 3 日前の 11 月 2 日付で父レオポルト宛に手紙を出しており、その文面は、父親が娘 (モーツァルトの姉) に出した手紙からうかがえるが (モーツァルト自身の手紙は現存していない)、それによれば、作曲家は「オペラ《フィガロの結婚》を大急ぎで仕上げなければならないため、「午前中に作曲が自由にできるように、弟子は全部午後にまわした」ということである<sup>9)</sup>。そういう多忙な中、彼は、ピアンキのオペラのための作曲も行ったことになる。一方、第 1 幕で歌われる三重唱曲 K. 480 の完成は 11 月 21 日、オペラの上演の 4 日前のことであった。

2 曲の完成した日付が離れていることについては、筆者は、拙著では、その間に《フリーメーソンのための葬送音楽》の作曲が割り込んだためと推測した (松田 2009: 72)。この曲は、11 月 6 日と 7 日に相次いで 2 人のフリーメーソン団員が死去し、彼らの追悼式が 17 日に執り行われるのに合わせて書かれたものである。四重唱曲完成の直後の出来事であるから、三重唱曲の作曲がそれによって後回しにされたというのは十分に考えられよう。ただし、三重唱曲を挿入する構想が、四重唱曲完成後、しばらくしてから出てきた可能性も排除されない。

理由はともあれ、2 つのアンサンブル楽曲の完成の隔たりは、オペラの上演時に販売されたリブレットの中身に反映することとなった。第 2 幕で歌われる四重唱曲の歌詞が当該箇所印刷されているのに対し、三重唱曲の歌われる第 1 幕第 12, 13 場はレチタティーヴォの歌詞のままであり、三重唱曲の歌詞は、台本全体の末尾に付け足されているのである (第 2 章で具体的に検討する)。第 1 幕の活字を組む時点で、三重唱曲が歌われるかどうかはまだ確定していなかったためであろうが、それによって偶然にも、この三重唱曲が、元来、レチタティーヴォ・セッコで歌われる場面に挿入されたことが明確となっている。

それに対して、四重唱曲については、その点が実のところ不明確である。「新モーツァルト全集」において校訂者クンツェは、この曲についてもレチタティーヴォ・セッコからアンサンブル楽曲にされたものと説明しているが (NMA: XIVf)、これには問題がある。というのも、クンツェは《誘拐された村娘》の初演を誤って「1784 年にボローニャで」としており、その上演時のリレット (ボローニャ版) しか参照していないからである。実際には、すでに触れてきたように、オペラの初演は、その 1 年前のヴェネツィアにおいてであり、その際のリレット (初演版) では、四重唱曲 K. 479 の歌われる第 2 幕第 13 場の相当箇所には、別の四重唱曲の歌詞が載せられている。だからもし、初演時のリレットを原本に用いたのならば、それを別なものに置きかえるかたちでモーツァルトは新たな四重唱曲を作曲したことになる。

とはいえ、ウィーンにおける上演の際、必ずしも、初演版を原本にしたとも限らないから、もしボローニャ版を用いたのだとしたら、結果的には、クンツェの説明が正しかったことにもなる。つまり、これについては、ウィーン上演以前に出されたこのオペラのすべてのリブレットを検討したうえで、初めて結論が出される性質のものである。その研究は続行中であるが、現時点では公表しうる成果はまだ挙げていない。本稿で、三重唱曲を対象を絞るのは、このような研究の現状に鑑みてのことである<sup>10)</sup>。

モーツァルトが2曲のアンサンブル楽曲を書くことになった経緯はよく分かっておらず、これらの歌詞の作者も特定されていない。そもそも、モーツァルトがブルク劇場の演目のための挿入曲を作曲したのは、これ以前には、1783年6月にアンフォッシの《無分別な物好き II curioso indiscreto》が上演されたときだけであった。この際には、ソプラノ歌手、ランゲのために2曲の、また、テノール歌手、アーダムベルガーのために1曲のアリアが作曲された<sup>11)</sup>。いずれも、それまでのジングシュピール公演を担ってきたドイツ人歌手であり、作曲家とも懇意であった。そのような歌手たちが、イタリア・オペラ公演開始後、初めて舞台に立つこととなったため、モーツァルトは2人のために新たなアリアを作曲したのである<sup>12)</sup>。

この《無分別な物好き》への挿入曲の場合、モーツァルトは父宛の手紙で作曲や上演について触れているため、成立の経緯が比較的、詳しく分かっている。ただし、その記述がなかったとしても、アリアの場合、特定の歌手のためという作曲の目的を容易に推測することができよう。しかしながら、《誘拐された村娘》への挿入曲は、作曲されたのがアンサンブル楽曲であるため、同様に考えることはできない<sup>13)</sup>。そこで注目されるのが、モーツァルトが《フィガロの結婚》に取り組んでいる最中に作曲されたという事実である。作曲家は、ブルク劇場でのイタリア・オペラ公演の再開の後、3年目にしようやく、劇場付き詩人ダ・ポンテを台本作者として新作オペラを手がけているところであった<sup>14)</sup>。

ダ・ポンテは、新作台本の執筆以外にも、舞台にかけられる演目の改作等にも携わっていたから、《誘拐された村娘》についても、アンサンブル楽曲の歌詞を担当した可能性は高いものとみられる。一方、モーツァルトにしても、《フィガロの結婚》の作曲途上、ダ・ポンテとは無関係に、ブルク劇場の演目となる他人のオペラのためのアンサンブル楽曲を手がけたとは考えづらい。むしろ、初めて劇場詩人とともに新作オペラに取り組むという状況下、2年半ぶりの他人のオペラへの挿入曲の作曲も、自然に担当することになったとみるのが妥当であろう。

とはいえ、歌詞の作者も含め、《愛らしいマンディーナ》等の成立の経緯については、推測の域を出るものではない。以下、状況的に、《フィガロの結婚》と同様にモーツァルトとダ・ポンテとの共作で成り立った可能性が高いというのを前提にしつつ、まずは、どのような三重唱曲が作曲されたのかを詳しく見ていき、その上で、モーツァルトがそれを作曲した意味合いについて、それと《フィガロの結婚》におけるアンサンブル楽曲との関連も視野に収めて考察することとしたい。

## II レチタティーヴォから三重唱曲へ

### 2-1 《誘拐された村娘》第1幕第12～13場について

《愛らしいマンディーナ》が歌われるのは、《誘拐された村娘》の第1幕第12場の終わりから第13場にかけてである。まず、この場面までの物語の流れを見ておこう。

《誘拐された村娘》では、村娘マンディーナと農夫ピッポとの婚礼の日の出来事が描かれていく。その村の領主である伯爵はマンディーナに密かに横恋慕しており、これまでも彼女に何くれとなく目をかけてきた。しかし、マンディーナやその父親のビアージョは、それを端的に領主の厚意によることとみており、伯爵の思惑に疑いの目を向けてはいない。

このような設定<sup>15)</sup>の下、第1幕はビアージョの家で話が展開する。村の人々が婚礼の準備をする中を訪れた伯爵は、マンディーナと2人になると彼女に婚約者に対する気持ちを聞くなどするが、そこに当のピッポたちが現れ、話は中断する。伯爵はピッポと初対面であり、ビアージョやマンディーナから善良な領主として紹介される。ビアージョは、伯爵がマンディーナを本当の妹のようによくしてくれると説明し、マンディーナもそれに相槌を打つので、伯爵も否定できずにいる一方、ピッポはそのような領主の存在を胡散臭く感じている。伯爵が去り、マンディーナが追って行った後、ピッポから2人の関係を問われたビアージョは再度、領主の善良さを強調し、あくまで厚意からのことであると説明する。そして、ひとり残ったピッポが、ビアージョの言葉を反芻して退場した後、第12場となるのである。

次に、その第12場の内容だが、ここで再びマンディーナと2人になった伯爵は、彼女に自分と一緒に暮らしてほしいと伝える。マンディーナは、それを、ピッポとの結婚後、2人を邸に住ませるといふ申し出と受け取り、婚約者や父親にそのことを伝えたいと言うが、伯爵はそれを拒絶する。そして、自分の望みを受け入れれば「お前は私のものだ」と言うが、マンディーナは事態を呑み込めずに、そのことについて問い返す。ここからは三重唱曲直前の最後の問答となるから、台詞を直接、引用しよう (Librettos: 186 [36]<sup>16)</sup>)。

*Man.* Sarò vostra? ma come?

マンディーナ：あなた様のもの？ でも、どうやって？

*Con.* Non cercar come. A questo sol rispondi

Staresti volentieri

Sempre col tuo Padrone?

伯爵：どのようには知らなくてもよい。ただ、自ら進んで答えればよいのだ。いつも、お前の領主と一緒にいるのか

*Man.* Oh! di questo ne avrei consolazione.

マンディーナ：まあ！ それについては、喜んで。

このように、伯爵はマンディーナからの問いをはぐらかし、マンディーナは伯爵の意図を誤解したまま、一緒に住むことに同意する。

これに続く部分がレチタティーヴォから三重唱曲に置き換えられた。節をあらためて、歌詞を比較することとしよう。

## 2-2 レチタティーヴォと三重唱曲の歌詞

先に触れたように、三重唱曲の歌詞は、リブレットの末尾に追加で掲載された。まず、その掲載の仕方を確認しておこう。当該ページ (Librettos: 186 [36]) には、オペラ全体の終わりを示す慣習的な「Fine del' Dramma. 劇の終わり」という記載の下の行に、「NB. La musica del

quartetto è del terzetto è del Signor Maestro Mozart. 注：四重唱曲と三重唱曲の音楽は楽長モーツァルト氏による。」と注釈がつけられ、さらにその下に、三重唱曲の歌詞が続く。ただし、歌詞の前には、「SCENA XII. / *Il Conte, Mandina e Pippo in disparte.* / *Man. (Ne avrei confolazione* 第12場／伯爵，マンディーナ，遠くにピッポ／マンディーナ：(喜んで)」という記載により、歌われる箇所が示されている。その記載の最後の行は、先に引用した最後のマンディーナの台詞を指しており、その先が三重唱曲に変えられたことを表しているのである。

では、その部分について、まず、変更前のレチタティーヴォの歌詞を示そう (Librettos: 186f [36f])。

*Con. Dunque meco starai. Per impegnarti (Cava di saccoccia una borsa.*

*A secondarmi in tanto,*

*Prenditi questa borsa. (in questo Pippo.*

伯爵：では、私と一緒にいなさい。約束しよう。[ポケットから財布を出し]／お前の手助けをすることを。／この財布を取っておきなさい。[ここで、ピッポ登場]

SCENA XIII. *Pippo in disparte, e detti.*

第13場：前場の人々，遠くにピッポ

*Man. Oh quant' oro! A me tutto?*

*Con. Sì, tutto; e più n' avrai*

*Cara la mia Mandina.*

*Man. Caro il mio buon Padrone?*

*Con. Di far la tua fortuna io ti prometto.*

*Stringimi questa mano.... (Oh maledetto!) (avvertendosi di Pippo ch s' avvanza.*

マンディーナ：まあ，たくさんのお金！ 全部，私に？

伯爵：そうだ，全部だ。それにもっと多くもだよ。／いとしい私のマンディーナ。

マンディーナ：私のいとしい，善良な領主さまなのですね？

伯爵：幸福にしてあげると約束しよう。／この手を私に… [ピッポが近づいてくるのに気付いて] (おお，何ということだ！)

*Pip. Seguitate, Eccellenza, seguitate:*

*Ch' io già so che lo fate*

*Per bontà solamente.*

*So, Signor sì, che non c' è mal per niente.*

ピッポ：お続けください。閣下，お続けください。／私は存じております。そうなきったのは，／ただ，ご厚意からだけだということ。／存じております，旦那様。悪意などないことを。

*Con. Ho pacer che tu il sappia. Ecco ti lascio*

*Colla tua Sposa: Addio. (per eseguire*

*Il mio disegno, alla Città conviene*

*Ch' io mene vada, e torni qui di volo.*

Non mi deggio fidar che di me solo.) (parte.

伯爵：お前がそれを知っているとは嬉しいぞ。さあ、／婚約者と一緒にいなさい。私は失礼する。(計画を遂行するため、／街には長く留まらずに、／すぐに戻るのがよかろう。／自分以外は誰も信じられないのだ。) [退場]

この部分が三重唱曲の歌詞となったのだが、番号曲の通例として、詩として形の整ったものとなっている。楽曲の中で歌詞のどの部分が歌われるのかを考察することも考慮に入れ、全体を大きく7つの部分に分け(以下、便宜上、第1連等と呼び、①～⑦で表記する)、それぞれの中での行の番号も付けて示すこととしよう(Librettos: 298ff [150ff])。

①1 *Con.* Mandina amabile (Il Conte cava di tasca una borsa e la da a Mandina.

- 2 Questo denaro  
3 Prendilo, tientilo  
4 Tutto per te.

伯爵：愛らしいマンディーナ [ポケットから財布を出し、マンディーナに与える] / このお金を / 取っておきなさい、持っていなさい。 / 全部、お前のものだ。

②1 *Man.* Oh come siete (Mandina prende la borsa

- 2 Grazioso e caro  
3 Quante monete  
4 Tutto per me?

マンディーナ：まあ、何てあなた様は [マンディーナは財布を受け取る] / 親切でいという方なんでしょう / 何てたくさんのお金を / 全部、私に？

③1 *Con.* La mano porgimi

- 2 D'amore in pegno.  
3 *Man.* Ecco prendetela, (gli da la mane  
4 Ve la consegno.

伯爵：手をよこしなさい / 愛の印に  
マンディーナ：どうぞ [手を差し出し] / お任せします。

④1 a 2 (Oh che contento

- 2 (In cor mi sento  
3 (Più dolce giubilo  
4 (Per me non vè.

2人で：ああ、何という満足を / 心の中で感じるのか、 / これ以上の甘い喜びは / 私は知らない。

SCENA XIII. *Pippo, e detti*

第13場：前場の人々とピッポ

⑤1 *Pip.* Eccellenza seguitate

- 2 Io gia so, che voi lo fate

- 3 Per bontà per amicizia.  
 4 Qui non c'entra la malizia;  
 5 Oh non c'entra la Signor nò.

ピッポ：閣下，お続けください。／私はもう知っています。あなた様がそんなさる  
 のは，／善意から，友情からということ。／悪意など関係ないことを。／そう，  
 旦那様，関係ないですとも。

⑥1 *Con.* Resta pur con la tua Sposa

- 2 Io vi lascio, e me ne vo.  
 3 *Man.* Pippo ha in Capo qualche cosa  
 4 Vorria fingere e non puo.

伯爵：ここで君の婚約者と残っていなさい／お前に任せよう，そうしたいのだ。  
 マンディーナ：ピッポは何か考えているわ／ごまかそうとしても，できないのだから。

⑦1 *Pip.* Ho un sospetto maledetto,

- 2 E cavarmelo non sò.  
 3 *Man.* Sono astratti pajon marti,  
 4 Cosa s'abbiano non sò,  
 5 *Con.* Vado e torno, e come il giorno  
 6 Finir dee, sol il lo sò.

ピッポ：忌まわしい疑いを持っていて／それから逃れることができない。  
 マンディーナ：みんなぼんやりして，調子がくるってしまったみたい／どうなるの  
 か分からないわ。  
 伯爵：出かけて，すぐ戻って来よう。1日がどのように／終わるのかは，私だけが知  
 っている。

描かれる出来事は基本的には同じであるが，場の設定の仕方が若干，異なっている。原本では，伯爵とマンディーナとの対話が続くさなか，ピッポが遠くに現れたところから第 13 場となる。ピッポは，第 12 場の 2 人の話は聞いておらず，伯爵がマンディーナに金を渡そうとするのをちょうど目撃する，という流れである。一方，改変後は，第 12 場で三重唱曲が始まったときには，すでにピッポが遠くにいる設定であり，彼が伯爵に語りかけるところから第 13 場とされている。金を渡すところをピッポが目撃するのは変わらないが，第 12 場の冒頭にはいなかった彼が，いつの間にか舞台上に現れていることになっているのである。とはいえ，三重唱曲の歌詞の構成を見る上では，伯爵とマンディーナだけで歌われる部分と，ピッポも加わる部分との区分にちょうど場の区分が対応していて好都合である。そこで，以下，改変後の場の区分を採用して，レチタティーヴォと三重唱曲の歌詞を比較することとしよう。

はじめに第 12 場における伯爵とマンディーナとの部分だが，この歌詞は 16 行からなり，2 人が 4 行ずつ歌う第 1，2 連，2 行ずつ歌う第 3 連，4 行を同時に歌う第 4 連とまとめることができる。このように，2 人に対等に歌詞を与え，それぞれが歌う長さが徐々に短くなり，最後は同時表現を行う，二重唱の歌詞として典型的な構成をもつものとなっているのである。この中で，第 1～3 連は，基本的には原本の対話に基づいている。2 人の間で「全部 *tutto*」とい

う言葉のやり取りがなされていること（言葉を発する順番は逆だが）に、そのことが明確に見て取れよう。もともと、原本では、伯爵がマンディーナの手を取ろうとするところでピッポが出てくるが、改変後はそのような「邪魔」が入らずに、伯爵はマンディーナの手を取り、そのまま2人が同時に歌う第4連となる。この部分では、状況に満足する2人の心情が歌われるが、これも原本にはない表現である。

一方、第13場の方の歌詞は15行からなり、ピッポの5行からなる第5連、伯爵とマンディーナ2行ずつの第6連、3人2行ずつの第7連、という3つの部分（⑤～⑦）に分けられる。原本は、ピッポの台詞と、それに答え、最後は傍白となる伯爵の台詞とからなっていた。三重唱曲の第5連は、原本のピッポの台詞をほぼそのまま利用しており、続く第6連の最初の伯爵の2行も、原本の台詞の前半にほぼ対応している。台詞後半の傍白の方は、三重唱曲の第7連の中の伯爵の2行に簡略化して取り入れられており、その間にマンディーナの第6連、第7連のそれぞれ2行と、ピッポの第7連の2行が新たに付加されて、原本にはない2人の心情描写がなされている。

以上のように、《愛らしいマンディーナ》の歌詞は、第12場の二重唱部分、第13場の三重唱部分いずれも、原本と同様の対話に始まり、最後には2人、ないし3人の同時表現の歌詞を置いている。まずは、楽曲としてのまとまりを与えるための形式的配慮がなされたものと理解できようが、特に最後の同時表現の部分においては、原本にはないそれぞれの人物の心情描写がなされており、歌詞の段階で、すでに新たな表現が盛り込まれている。そのことを踏まえ、次に楽曲構造を見ていくこととしよう。

### 2-3 三重唱曲の楽曲構造

三重唱曲はイ長調が主調であり、第12場の二重唱部分はアンダンテ、8分の3拍子、第13場の三重唱部分はアレグロ、4分の4拍子というように、歌詞同様、音楽的にも明確に区別される（表参照）。

表 K. 480 の楽曲の構成

大区分 (小節数)	中区分 (小節数)	小区分 小節 (小節数)	歌詞	調
二重唱部分 Andante, 3/8 (116)	I (59)	1-16 (16)	①1-4	A
		17-30 (14)	②1-3	A→E
		31-46 (16)	②4, ①4	E
		47-59 (13)	③1-4	E (→A)
	II (57)	60-76 (17)	④1-4	A
		76-92 (16)	②3-4, ①3-4, ②1-2	A
92-116 (24)		④1-4	A	
三重唱部分 Allegro, 4/4 (87)	III (38)	117-135 (19)	⑤1-5	a (→C→a)
		136-142 (7)	⑥1-4	A→E
		143-154 (12)	⑦1-2, 3, 5-6	E (→A)
	IV (49)	155-175 (21)	⑦1-6	a→A
		176-203 (28)	⑦1-6	A

まず、前半の二重唱部分が、それ自体、独立的な楽曲としての構成をとっていることに注意しておこう。この部分は、属調に転じた後、主調に復帰するところで第 1 部分 (I) と第 2 部分 (II) に区分できるが<sup>17)</sup>、両者はほぼ同じ長さをもってバランスが取れており、また、第 2 部分の最後も、まさしく完結した二重唱の歌い終わりを思わせる表現がなされているのである。そして、その最後の小節に、唐突にピッコが割り込むかたちで、後半の三重唱部分となる。このような三重唱曲について、前半の二重唱部分、後半の三重唱部分の特徴的な構成の仕方を、以下、指摘していこう。

二重唱部分においては、第 1 部分 (I) で第 1～3 連が、また第 2 部分 (II) で第 4 連が歌われる。これらのうち、第 1 部分については、単に 3 つの連が順に歌われるのではなく、第 2 連の 3 行目で属調の完全終止に至り、続いて、属調で第 2 連の第 4 行 (②4) と第 1 連の第 4 行 (①4) が歌い交わされる部分が形成されているのが、独特な工夫として目立つ。ここでは「全部、私のため? *Tutto per me?*」と「全部、お前のため *Tutto per te*」という問答が繰り返されるのだが、この言葉のやり取りが、原本の「私に全部? *A me tutto?*」と「そうだ、全部。 *Si, tutto*」に由来し、三重唱曲の歌詞においては問いと答えの順番が逆になったのは、先に指摘した通りである。それがこの曲付けにより、本来の順番に戻され、かつ、この、金をめぐるやり取りこそが対話の中心をなすことが、より強制的に示されているのである。

同様の工夫は、第 2 部分についても指摘できる。ここでは、第 4 連が一通り歌われた後、再度、その問答が、かたちを変えてなされるのである。三重唱曲全体の中で、前半の二重唱部分は、先に指摘したように、独立的な二重唱としてのかたちを備えているが、イ長調という調性のもと、男女が喜びの感情を同じ言葉で歌う同時表現で締めくくるという点で、あたかも、伝統的な「愛の二重唱」であるかのような表現がとられている<sup>18)</sup>。しかしながら、実態は、金を渡すという行為の結果として、それぞれがよるこびの感情を歌い、しかも、同じ歌詞を歌いつつも、金を与える側と受け取る側の思惑はずれている。そのような状況を、第 1 連と第 2 連それぞれの最後の行の反復的な使用によってあらわにしているものと捉えられよう。

一方、三重唱全体の後半の三重唱部分だが、ここでは、前半の二重唱部分とは異なり、歌詞は第 5 連から第 7 連までが順番どおりに歌われていく。この部分については、ピッコの歌い出しの旋律 (譜例 1) の用法が注目される。

#### 譜例 1: ピッコの歌い出しの旋律 (《愛らしいマンディーナ》第 117～119 小節)



ピッコの歌う第 5 連は、基本的に、イ短調によるこの 3 小節のモチーフの繰り返しで構成されている。一時的にハ長調に転調した部分も含め、このモチーフは 7 回現れるのだが、このような特定のモチーフの反復使用は、前半の二重唱部分には見られなかった用法である。

この後、伯爵とマンディーナが第 6 連のそれぞれの 2 行をイ長調で歌って属調に転じ、第 7 連が 3 人重なるかたちで歌われていくのだが、はじめは全ての歌詞が歌われるわけではなく、ピッコは 2 行 (⑦1-2) とも歌うものの、マンディーナは 1 行目 (⑦3) を、伯爵は 1 行目 (⑦5) の前半を繰り返し歌う。さらに、伯爵が一人で残りの 1 行半 (⑦5 の後半と⑦6) を歌い、

主調へと復帰して、三重唱部分の中の第2部分(IV)となる。ここでは3人が第7連を同時に歌って、三重唱曲全体の終結部分が形成されていくのだが、その冒頭で、ピッポが第5連を歌ったイ短調のモチーフが再現する(譜例2)。

譜例2:《愛らしいマンディーナ》第155~160小節(上からマンディーナ, 伯爵, ピッポ)

So - no a - strat - ti, pa - ion mat - ti, co - sa s'ab - bia - no non  
so. Va - do e tor - no, va - do e  
Ho un so - spet - to ma - le - det - to, e ca - var - me - lo non so,

この三重唱曲の中で、異なる歌詞を同じメロディで歌うのは、ここが初めてである。しかも、この3小節モチーフは、第5連を歌う時と同様、ここでも繰り返し(全部で5回)使われていく。ピッポは第7連の歌詞(⑦1-2)を、最初は(IIIの最後の部分)異なるメロディで歌っていたが、ここに至って、自らの中に生じた「疑い sospetto」の気持ちと第5連とを結び付け、最初に伯爵に語りかけた際の内心をあらわにしているのである。

その後、176小節へのアウトタクトから、ホモフォニックに⑦全体を3人が繰り返し、楽曲の終止へと導いていくが、この中でも譜例1のモチーフは、簡略化されて2回(第187~189小節と第191~193小節)現れる(譜例3参照)。

譜例3:《愛らしいマンディーナ》第185~189小節(同上)

so, co - sa s'ab - bia - no non so. So - no a - strat - ti, pa - ion mat - ti, co - sa  
so, fi - nir dee, sol io lo so. Va - do e tor - no e co - me il gior - no fi - nir  
so, e ca - var - me - lo non so. Ho un so - spet - to ma - le - det - to e ca -

この用法から、譜例1のメロディを「疑いの動機」と名付けることもできよう<sup>19)</sup>。そもそも、「疑い sospetto」の言葉は原本のレチタティーヴォの歌詞にはなく、三重唱曲を締めくくる同時表現の歌詞の中で初めて用いられた。モーツァルトの音楽は、後半の三重唱部分におけるピッポの歌唱の中で、この「疑いの動機」を一貫して用い、この場面におけるピッポの内面を「疑い」の気持ちが支配していることを、より強調して表しているのである。

以上のように、三重唱曲《愛らしいマンディーナ》では、前半の二重唱部分においては伯爵とマンディーナの表面上の「愛の二重唱」が歌われる様子が、また、後半の三重唱部分におい

てはピッポの疑いの気持ちが膨らんでいく様子が描かれている。いずれも、原本のレチタティーヴォの歌詞にはない表現内容が、アンサンブル楽曲ならではの仕方でも盛り込まれることとなったのである。そのような三重唱曲がどのような意味合いを持つのか、章をあらためて考察することとしたい。

### III 《フィガロの結婚》との関わり

《フィガロの結婚》の原作となったボーマルシェの喜劇がフランス語散文で書かれているとは異なり、《誘拐された村娘》の場合、原本もイタリア語韻文によるオペラ台本ではある。とはいえ、レチタティーヴォ・セッコの部分に関しては、楽曲としてのまとまりを考慮した歌詞となっているわけではなく、演劇における台詞と同様に対話が進められていくだけであるから、その一部分をアンサンブル楽曲の歌詞にする作業は、《フィガロの結婚》において同種の番号曲を設定するのと同じプロセスによるものと捉えられよう。実際、原本の対話の語句を利用しつつ、最後にアンサンブル楽曲固有の同時表現の歌詞を置いて、それぞれの人物の内面を表すという構成法は、かつて《フィガロの結婚》の二重唱曲について指摘したものと同じである (cf. 松田 2003)。

また、楽曲がもたらす効果についても、顕著な類似が認められる。筆者は拙著において、《フィガロの結婚》の第2番の二重唱曲について、「要するに、この第2番の二重唱は、劇が大きく動く重要な箇所を音楽的に強調して描いているのである。そのようにして、番号オペラならではの形で、音楽と劇とが結びついている。これが、《フィガロの結婚》における多くの重唱曲の特徴をなす」と指摘した。単に多くのアンサンブル楽曲を用いたというだけではなく、新たな劇的意味合いをそれらに具えさせたという点に、このオペラの革新性を見出したのである<sup>20)</sup>。

そのような劇的効果が、《愛らしいマンディーナ》にも認められるのだが、それを説明するために、三重唱曲となった部分が、そもそも原本においてどのような意味を持っていたのかを確かめておこう。この場面で、伯爵はマンディーナを上手くだまして誘惑していたが、ピッポの登場により中断させられ、慌てて去っていく。そして、続く第14場でピッポは、マンディーナから伯爵とのやり取りを教えられ、領主の目論見を察する。この日、伯爵と初対面の彼は、マンディーナやピアージョとは異なり、初めから領主に距離を取っていたが、ここでその正体を見抜くのである。そのような大きな転換点を導く場面として、ピッポが途中で登場する第12場と第13場を位置づけることができよう。

もちろん、アンサンブル楽曲となった後も、この場面のそのような意味合いは保持されているが、三重唱曲においては、前章で指摘したように、前半では見かけ上の「愛の二重唱」が歌われ、後半では特にピッポの「疑い」の感情がクローズアップされるという、新たな表現が付加された。また、ピッポが伯爵に声をかけるタイミングも異なっており、原本では、伯爵がマンディーナの手を取ろうとするところであるのに対して、三重唱曲では前半の二重唱部分の終わりに重なってピッポは歌い始める。このタイミングの違いと新たな表現の付加とは深く結びついている。つまり、あたかも恋人どうしであるかのように伯爵とマンディーナを歌わせることにより、その姿を目撃したピッポの胸の内に「疑い」の感情が育っていく様子が説得力をもって描かれることになるのである。そして、それとの対比において、事態を呑み込めないままにいるマンディーナの姿も鮮やかに映し出されている。

このように、モーツァルトの《愛らしいマンディーナ》は、原本にはないかたちで、ピッコとマンディーナそれぞれの内面をあらわにし、第14場における2人の対話の方向付けをしている。《フィガロの結婚》におけるアンサンブル楽曲と同様に、「劇が大きく動く重要な箇所を音楽的に強調して描いている」といえよう。ビアンキの《誘拐された村娘》は、《フィガロの結婚》の初演に5ヶ月先だって、そのような革新的なアンサンブル楽曲を伴ってウィーンのブルク劇場で上演されたのであった。

## 結び

モーツァルトが《愛らしいマンディーナ》を作曲した時、《フィガロの結婚》の作曲がどこまで進んでいたのかは、はっきりとは分かっていない。したがって、そのオペラにおける革新的なアンサンブル楽曲の用法が、ビアンキのオペラのための作曲の中で生み出された、とまでは言うことができない。本稿で明らかにしえたのは、モーツァルトがそのような新たな表現を、自身のオペラのみならず、同時期に取り組んだ他人のオペラへの挿入曲でも開拓していたという事実である。それを通じて、従来、注目されることの少なかった《愛らしいマンディーナ》について、それを作曲したことの意味合いを、より明確にすることができたであろう。

《誘拐された村娘》は、そもそも、物語の設定そのものが《フィガロの結婚》と顕著な類似を示している。そのようなオペラがブルク劇場の演目選ばれ、モーツァルトが挿入曲を作曲した背後には、単なる偶然以上の事情があった可能性も否定できないが、このあたりの事情については、今後、追究すべき課題の一つといえよう。なぜ、そのオペラに新たにアンサンブル楽曲を挿入する必要があったのかについても同様である。

これらの課題は、ブルク劇場におけるレパートリーの扱い方という大きな問題に含まれるものである。例えば、アンサンブル楽曲を挿入したことに関しては、《誘拐された村娘》全体の構成の検討が不可欠だが、それだけでなく、このオペラの前後に劇場のレパートリーに導入されたサリエリの《トロフォーニオの洞窟》やマルティン・イ・ソレルの《気難しだが根は善良》との比較なども必要となつてこよう。モーツァルトが《フィガロの結婚》の作曲を進めている頃、その初演が予定されている劇場では、それらのオペラが舞台にかけられていた。本稿は、そのうちの一つの上演にモーツァルトが深く関与したことについて論じたことになるが、他の演目も、程度の差こそあれ、何らかのかたちで作曲家に影響を及ぼしたはずである。本稿は、そのような、モーツァルトのオペラ創作のコンテクストをなすものとしてのブルク劇場のオペラ公演について考察する際の、一つの具体的な観点を設定するものとしても位置付けることができる。

## 注

- 1) ケッヘル番号のみを列挙すると、以下のとおりである。K. 210, 217, 256, 418, 419, 420, 479, 480, 541, 578, 580, 582, 583。これらのうち、K. 580は未完成の楽曲である (cf. 松田 2016)。また、K. 418~420の3曲については、本文で後ほど、触れる。なお、K. 209も挿入曲である可能性がある。Siegert 2006における作品リスト (662ff) も参照のこと。
- 2) これについては多くの指摘があるが、拙稿の中では松田 1994 が、まず、その特徴の説明から

始めている。

- 3) ピアスキの作品に関する以下の記述は、『ニュー・グローヴ・オペラ事典』(Sadie 1992) によっている。
- 4) 上演状況については、Sartori 1990-1994 に掲載のリブレットから判断した。なお、同文献から確かめられる限り、《誘拐された村娘》に先立つ 2 作のオペラ・ブッフア、《迫害された純潔 L'innocenza perseguitata》(1779 年の謝肉祭、ローマのダーメ劇場で初演) と《天文学者 L'astrologa》(1782 年 12 月、ナポリのフォンド劇場で初演) は、初演以降の再演の記録はない。
- 5) より詳しくは松田 2004 を参照のこと。
- 6) ブルク劇場における上演状況は Link 1998 による。
- 7) これについては、松田 2005: 52 を参照のこと。
- 8) それらの資料における記載事項については「新モーツァルト全集」の校訂報告を参照のこと (Bericht: 51f)。
- 9) これらの手紙のやり取りについては松田 2009: 7f を参照のこと。
- 10) なお、三重唱曲については、ウィーンのリブレットに掲載されている原本のレチタティーヴォの歌詞は、初演版、ボローニャ版ともに同一である。
- 11) ラングのためには《私はあなた様に明かしたい、おお、神よ！ Vorrei spiegarvi, oh Dio!》K. 418 と《いいえ、いいえ、あなたにはできませぬ No, no, che non sei capace》K. 419 が、また、アーダムベルガーのためには《どうか、詮索しないでください Per pietà non ricercate》K. 420 が作曲された。本文でも簡単に説明しているこれらの成立については NMA: Xiff を参照のこと。
- 12) ただし、アーダムベルガーための曲については、歌うのを妨害する動きがあったらしく、オペラの上演時にはラングための 2 曲しか披露されなかった。その後、《誘拐された村娘》が上演されるまでの 2 年半の間、モーツァルトが挿入曲に携わらなかったのが、そのような悶着が影響しているのか、それとも、単に機会がなかっただけだからなのかは確定しがたい。
- 13) なお、2 曲を歌う 4 人、コルテッリーニ、カルヴェージ、マンディーニ、ブッサーニは、それまでブルク劇場の公演に多く出演してきた歌手である一方、モーツァルトが彼/彼女らのために曲を書いたことはないから、その点からも、歌手とのつながりからモーツァルトに話が行ったという可能性は低そうである。
- 14) モーツァルトがダ・ポンテと組むことになった経緯については、松田 2009: 62ff を参照されたい。
- 15) 《フィガロの結婚》との設定上の類似については「結び」で触れる。
- 16) 以下、本稿で引用する歌詞については、Librettos と略記した文献のページ数の後に、オリジナル・リブレットにおけるページ数を [ ] に入れて示す (リブレットでは、見開きで左ページにイタリア語原文、右ページにドイツ語の対訳が印刷されているため、ページ数は偶数だけで続いていく)。なお、歌詞の原文の表記はリブレットに準じており、見やすさを考慮して若干、体裁を変えた。
- 17) 両者の区分は第 58 小節と第 59 小節それぞれにフェルマータが付けられていることから明確である。
- 18) モーツァルトのザルツブルク時代のセリア系のオペラ、《ポントの王ミトリダーテ》、《ルーチョ・シッラ》、《牧人の王》、《イドメネオ》には、それぞれ中心的な恋人どうしによる「愛の二重唱」が 1 曲ずつ含まれているが、いずれもイ長調の楽曲である。
- 19) このようなモチーフの用法はモーツァルトにおいては珍しいが、松田 1996 では、1785 年ごろに作曲された未完のオペラ・ブッフア《騙された花婿》の第 1 番の導入曲における「嘲笑の動機」と呼ぶべきものについて論じている。
- 20) 逆にいえば、《フィガロの結婚》より前のモーツァルトのオペラにおけるアンサンブル楽曲には、そのような意味合いは認めがたい。松田 2007 では、《後宮からの誘拐》の「酒飲み二重唱」を分析し、「それが歌われる状況をあらわにし、物語が進む方向への展望を与えるという劇的機能は具わっていない」(10) と指摘した。

## 参考文献

## ・基礎資料

- W. A. Mozart, *Arien, Szenen, Ensembles und Chöhre mit Orchester*, Neue Ausgabe sämtlicher Werke, II-7-4, Bärenreiter, 1972. [NMA]
- W. A. Mozart, *Arien, Szenen, Ensembles und Chöhre mit Orchester*, Neue Ausgabe sämtlicher Werke, kritischer Bericht, II-7-3 und 4, Bärenreiter, 2002-2003. [Bericht]
- La villanella rapita*, in *The Librettos of Mozart's Operas*, Vol. 5, New York: Garland, 1992, pp. 147-303. [Librettos]

## ・研究書, 研究論文等

- Hunter, Mary. 1999 *The Culture of Opera Buffa in Mozart's Vienna*, Princeton: Princeton University Press.
- Link, Dorothea. 1998 *The National Court Theatre in Mozart's Vienna: Sources and Documents, 1783-1792*, Oxford: Clarendon Press.
- 松田聡 1994 「モーツァルトのオペラ『フィガロの結婚』における二重唱—対話と楽曲構造—」『美学』178: 12-22。
- 松田聡 1996 「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—」『美学藝術学研究』(東京大学美学藝術学研究室研究紀要) 15: 133-154。
- 松田聡 2003 「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 2004 「1783年4月～91年2月のウィーンのブルク劇場におけるイタリア・オペラの公演—レパートリーに関する統計的考察—」『大分大学教育福祉科学部研究紀要』26, 1: 1-16。
- 松田聡 2005 「ブルク劇場のオペラ公演の中の《フィガロの結婚》—1786/87年の上演状況をめぐる試論—」『音楽学』50, 2: 44-55。
- 松田聡 2007 「モーツァルトの《後宮からの誘拐》における「トルコ風」音楽—第14番の二重唱における劇的意味合い—」『大分大学教育福祉科学部研究紀要』29, 1: 1-14。
- 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 2016 「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—考察—」『大分大学教育学部研究紀要』38, 1: 13-28。
- Sadie, Stanley. (ed.) 1992 *The New Grove Dictionary of Opera*, London: Macmillan.
- Sartori, Claudio. 1990-1994 *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800: catalogo analitico con 16 indici*, Cuneo: Bertola & Locatelli.
- Siegert, Christine. 2006 "Mozarts Einlagen in Opere Buffe seiner Zeitgenossen", in Dieter Borchmeyer und Gernot Gruber (hrsg.), *Mozarts Opern*, Teilband 2, (*Das Mozarts-Handbuch*, Band 3/2), Laaber: Laaber-Verlag, S. 661-672.

## From Recitativo to Terzetto

—A Consideration on Mozart’s “Mandina amabile” (K. 480)—

MATSUDA, Satoshi

### Abstract

Mozart composed a terzetto, “Mandina amabile” K. 480, in November 1785 as an insertion number to Bianchi’s opera buffa *La villanella rapita*. In this paper, I investigated how Mozart modified the opera’s scenes originally sung in recitativo secco to an ensemble number.

**【Key words】** Mozart, “Mandina amabile”, K. 480, *Le nozze di Figaro*, Ensembles, Bianchi, *La villanella rapita*