

## モーツァルト《劇場支配人》K.486 の詩テキストと音楽テキストの関係性

野口秀夫

## 1. はじめに

教授：いよいよ《劇場支配人》を音楽の話題として取り扱える準備ができたね。諸君たちには、聴き馴れた曲を台本の狙いや作劇上の特徴に沿って洗い直してほしい。

犬輔：台本全体の中での音楽の位置づけは、モーツァルトが『全自作品目録』に記載した表題「音楽付き喜劇」のとおり、台本が主で音楽が従の比率であることは確かだけど——台本の前半がもっぱら演劇で、後半が音楽劇となっていることを踏まえると——後半だけ捉えれば台本が主で音楽が従であるとは言えないですね。音楽の観点からの検討は必ずと後半に集中します。

鳥代：《劇場支配人》の音楽はわたしには“堅い”というイメージが強いわ。それは歌手ごとに出演が少ないため、性格を色濃く表現すべくそれぞれの曲を仕上げていないからではないかと思うの。歌から余分な力が抜けきっていないのよ。私には味が濃すぎるわ。

犬輔：オーディションで争う二人のソプラノ歌手の性格付けが的確で、それが曲の成功に寄与しているという評価も一方ではあるんだね。

教授：では臆眉を排除して、公平な議論を進めてくれたまえ。まずは楽譜の存在確認からだ。

## 2. 自筆譜（草稿・スケッチを含む）および初期筆写譜

犬輔：はい、典拠となる楽譜を調べてあります。一覧表にしましょう。

楽譜資料	至近の所蔵者	備考
自筆総譜*1	ピアポント・モルガン図書館 (ニューヨーク)	第 1, 2 曲に前奏なし。序曲はアレグロ・アッサイをプレストに修正
第 1 曲自筆草稿第 1 葉*1、*2	ピアポント・モルガン図書館	前奏なし。1-18 小節
第 1 曲自筆草稿第 2 葉*1、*2	アウクスブルク市立アーカイブ	19-38 小節
第 1 曲自筆草稿第 3 葉*3	アメリカの個人	39-40 小節第 1 拍まで。以後空白
第 3 曲自筆スケッチ*1	ヘルムート・フェーダーホーファー (マインツ)	100-118 小節 相当の 18 小節
ヴェンツェル・スコヴァティ による筆写総譜	ミュンヘン国立図書館	第 1, 2 曲に前奏あり。序曲はアレグロ・アッサイのまま

\*1：ピアポント・モルガン図書館発行の《劇場支配人》ファクシミリ版<sup>注1</sup>に所収

\*2：NMA II/5/15《劇場支配人》(1958、1990 追記)<sup>注2</sup>にファクシミリが掲載されている

\*3：NMA X/30/3 スケッチ集 (1998)<sup>注3</sup>に Skb1786e, a としてファクシミリが掲載されている

## 2.1 自筆総譜について

鳥代：自筆総譜の序曲はアレグロ・アッサイと書かれたのちに、モーツァルト自身の筆跡でプレストに変更されています。

犬輔：『全自作品目録』<sup>注4</sup>のインチピットにもアレグロ・アッサイと書かれているから、少なくとも曲の完成時点ではそのテンポを修正する必要はなかったんだ。

教授：NMA II/5/15《劇場支配人》の校訂報告 (2001)<sup>注5</sup>にはエルンスト・フランツ・シュミット Ernst Franz Schmid (1904-60) の「モーツァルトが K.486 の初演よりもずっと後に、おそらくコンサート上演のために新しいテンポ情報を追加したのだろう」というコメントが挙げられている。

鳥代：そのようなコンサートがあったという話は聞いたことがないわ。テンポを変えたのはもっと早いのではないのでしょうか。一度アレグロ・アッサイで序曲を聴いてみたいものですね。

犬輔：ジャン＝ピエール・マルティによればこの序曲のテンポはアレグロ・アッサイの場合 MM184/368 で、プレストの場合は MM200/400 であろうと考えられるとのことだ<sup>注6</sup>。

教授：マルティの示した値は中心値だ。アレグロ・アッサイにはアレグロ・モルト (MM168/336) 寄りがあるし、プレストにはプレスティッシモ (MM208/416) 寄りがある。

鳥代：その幅を考慮すると、全体で 204 小節ある序曲の演奏時間は表のようになるわ。

速度	プレスティッシモ	プレスト	アレグロ・アッサイ	アレグロ・モルト
中心値	MM208/416	MM200/400	MM184/368	MM168/336
範囲	—	4 分 00 秒 - 4 分 15 秒	4 分 15 秒 - 4 分 38 秒	—

犬輔：いずれの演奏時間のものも Youtube で聴くことが出来るね。ただし、全員がプレストで演奏している積りなんだろうけど<sup>注7</sup>。

教授：演奏速度の差だけでなく、プレストと表記した方がオーケストラ・メンバーが所望の勢いやニュアンスの演奏をしてくれることにモーツァルトは気が付いたのだろう。

## 2.2 自筆草稿・スケッチについて

鳥代：あら、新モーツァルト全集（1958、1990 追記）では第 1 曲アリエッタの草稿を“スケッチ”と呼んでいるわ。いくつかの研究文献でも“スケッチ”よ。

教授：“スケッチ Skizze”は間違いで“草稿 Entwurf”が正しいという訂正が校訂報告（2001）に掲載されている。じっさいの楽譜は 12 段で、上下の段は空白だが、上から 2 段目と 3 段目にト音記号が、4 段目にハ音記号が書かれ、それぞれヴァイオリンとヴィオラが想定されている。そして 10 段目にヘルツ夫人の歌唱部が、11 段目にバスが配されている。私なりの草稿の定義は「全声部の記入スペースが確保されており、作品全体の見通しを読みとれる以上に書き込まれた稿」なので、スケッチではなく草稿であるというのは納得だ。

犬輔：その草稿に関して新全集序文では「編集主幹は内容だけでも参照したいと申し出たが、現所有者が非協力的であり、努力は空しかった」と書かれています。それにもかかわらず 85 頁以降にファクシミリおよびその浄写楽譜が掲載されているんです（1 枚目と 2 枚目だけです）。発行直前に協力の交渉が成立したということでしょうか。

教授：出版事情というのはそんなものだ。新全集編集主幹が草稿をスケッチと呼んだのは現物を見たことがなかったからだが、発行直前に 85 頁以降に楽譜を滑り込ませた編集者は草稿であることに気付いたものの、文言訂正の権限がなかったんだろうね。

鳥代：草稿の 3 枚目は 40 年経ってから、ようやく公開されたのね。39 小節（32 小節と同一）と 40 小節の第 1 拍（33 小節の第 1 拍と同一）だけが書かれ、その後は全く空白と言うことですから、モーツァルトが筆を止めた部分に分かるという点で貴重よ。

犬輔：第 3 曲三重唱のスケッチが新全集で言及されていないのは後日発見されたからですね。

教授：いや、ザルツブルクのモーツァルト研究所（現在の研究アカデミー）所員であり 2014 年に 102 歳で亡くなったフェーダーホーファーは、1958 年の自身の記事で既に三重唱のスケッチに言及している<sup>註 8</sup>。ファクシミリまで掲載しているのだ。

犬輔：1958 年と言えば新全集《劇場支配人》の出版年と同じではないですか。新全集編集主幹のゲルハルト・クロールとの間に横の連絡はなかったのでしょうか。

教授：クロールも 2019 年に 92 歳で亡くなっているから、もう確認できないね。

## 2.3 筆写総譜について

犬輔：ヴィーンの宮廷劇場写譜師ヴェンツェル・スコヴァティ Wenzel Sukowaty による 1786 年の日付のある筆写総譜がミュンヘンのバイエルン国立図書館にあります。1786.3.4 のヴィーン新聞にスコヴァティが広告を掲載しているスコアがこれだと言われています<sup>註 9</sup>。

鳥代：自筆譜と筆写譜の相違点について、詳しい説明が欲しいわ。

犬輔：筆写総譜の第 1 曲アリエッタと第 2 曲ロンドには前奏があるけど、自筆総譜と自筆草稿には前奏がないんだ。

鳥代：モーツァルトが総譜完成後に別紙に前奏を書いたのではないかしら。写譜師はそれを正しく理解して清書したということでは？

犬輔：いや、他人の追加ということも考えられるよ。前奏のないモーツァルトのアリアは幾らでもあるからね。例えば《コシ・ファン・トゥッテ》のデスピーナのアリア「女も 15 歳になれば」がいい例だ。

教授：筆写譜が自筆譜の早い段階で作成されているという形跡があるのは重要なことだ。すなわち、序曲のテンポがアレグロ・アッサイなのだ。モーツァルトがプレストに変更する前に筆写されている。その時点で既に前奏が写譜師には与えられていたということだ。

鳥代：と言うことはモーツァルト以外の人物が前奏を書いたとは考えにくいですね。写譜はモーツァルトの監督下でなされたでしょうから。

教授：新全集では「おそらくリハーサル時に歌手の要望でモーツァルトが加筆し別の楽譜に記譜したのであろう」として前奏部を小さい音符で印刷してある。

鳥代：モーツァルトの改訂のタイミングにはいくつかの可能性が考えられるわ。草稿にも前奏がないのですから、モーツァルトは当初から前奏なしを念頭に置いていたことが確かです。初演を前奏なしで演奏する場合をケース 1、ケース 4 として挙げておきましょう。

序曲テンポ	アレグロ・アッサイ		プレスト	備考
No.1/2 前奏	前奏なし	自筆別紙に前奏あり		
ケース 1	初演	筆写譜作成	再演	
ケース 2	—	筆写譜作成・初演	再演	
ケース 3	—	筆写譜作成	初演・再演	
ケース 4	初演	筆写譜作成・再演	序曲のみ再々演（？）	
ケース 5	—	筆写譜作成・初演・再演	序曲のみ再々演（？）	NMA・シュミット説

## 3. 序曲

教授：では、オペラのナンバー曲を台本と照らし合わせながら順に見ていこう。

犬輔：その前に序曲ですが、立派過ぎるという評価があります。これがサリエリの《はじめは音楽、次に言葉》の序曲に比べてのことなら分かるけど、《劇場支配人》の「劇全体に音楽の占める割合からすれば、いささか不釣り合いなほどの力作」<sup>注10</sup>という評価なんです。ただこれも「劇全体」を前半後半併せてのことなのか、後半だけを指してのことなのか不明ですが、いずれにしてもアバウトな感想ですね。

鳥代：わたしはむしろ、この序曲を聴いていると、駆り立てるような、畳み込むような旋律とリズムによって舞台への期待が次から次へと息を継がせず湧いてくるので、序曲の役割を十分に発揮していると思います。それをやりすぎだというのなら、その期待を裏切るような芝居が続く場合に限って言えるのでしょうか。

犬輔：その点でぼくが気になるのは、序曲が終わると、台詞が少しあるとしても、すぐにナンバー曲が続くのがジグシュピールの定型なのに、芝居が長々と続くため序曲の高揚感が失せていくのを感じざるを得ないことです。

鳥代：でも、劇付随音楽としての序曲だけの場合もあり得るから、いつまでも次の音楽が鳴らなくてもおかしくはないわ。例えばメンデルスゾーンの《夏の夜の夢》序曲がそうよ。

犬輔：《夏の夜の夢》序曲と違ってこの序曲は堂々と終わり、以下の台詞で始まります。ぼくには劇の雰囲気スムーズにつながっていかないように思えるんだけど。

プーフ：嬉しいことに、支配人殿、許可を得ることができました。  
 フランク（嬉しそうに）：どこでだ、プーフ君？  
 プーフ：ザルツブルクです。  
 フランク（ため息をつきながら）：ザルツブルクとな！ ハンスヴルストの故郷だな！

鳥代：序曲の最後のところはドタバタを表現しているのよ。プーフが劇場支配人の部屋で大慌てで駆け込んでくるの。大きな手紙を抱えてね<sup>注11</sup>。

犬輔：そうか。序曲とのダイナミックレンジの連続性を確保するためには大きな足音と大袈裟な身振りで芝居を開始しなければならないんだ。

鳥代：相応しくないという前に、勘違いをしていないかの自己点検が必要ね。

犬輔：では話題を変えましょう。序曲はハ長調、4/4 拍子です。フォルテとピアノのメリハリのついた図 1 の 6 小節から成る第 1 主題で始まり、2 回繰り返されます。

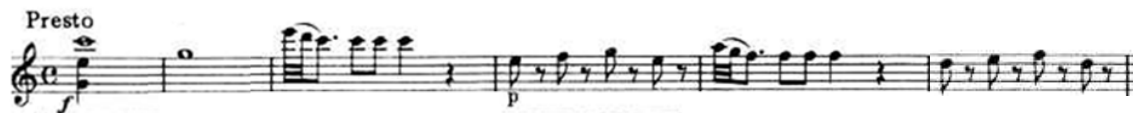


図 1 《劇場支配人》序曲 第 1 主題 (1-6 小節)

鳥代：第 1 主題部 (1-34 小節) は 6 小節の楽節 (?) が 3 回、そのあとに 4 小節の楽節が 4 回続く変則的な形なのね。

犬輔：4 小節の正規楽節 (第 1, 2, 3, 5 小節) に 4 小節目と 6 小節目を追加拡張した変則楽節だと解釈できるんだね。鋭さの中にもおっとり感が混在しているのはその構造のゆえなんだ。

鳥代：第 1 主題部後半の 4 小節の楽節が 4 回繰り返される場所は打って変わってグングン加速してくるイメージになるのよ。

犬輔：ところで、この第 1 主題は J・C・バッハの《シピオーネの慈悲》序曲<sup>注12</sup>に音型が似ています (図 2)。ただし、こちらは 4 小節単位です。第 3 小節は第 1 小節の変形ですけど、モーツァルトが追加拡張した小節をこの第 3 小節から取った、あるいはこれを参考にしたのかどうか興味あるところです。



図 2 J・C・バッハ《シピオーネの慈悲》序曲 (1-4 小節)

鳥代：犬輔さんが主張する“追加拡張”のされていない《劇場支配人》序曲の正規の楽節がどのような形になるのか、面白い例があるわ。1773 年にザルツブルクで作曲された交響曲〔第 25 番〕ト短調 K.183 (173dB) の第 1 楽章 29-32 小節は図 3 の音型よ。



図 3 交響曲〔第 25 番〕ト短調 (29-32 小節)

犬輔：まさにぴったり 4 小節からなる正規の楽節の先行例が小ト短調交響曲にあったんだね。ほかに類似箇所があるか、もう少し探してみよう。小ト短調交響曲の開始部の特徴は弦楽器によるシンコペーションだった。図 4 のように始まるよ。オーボエは全音符だ。



図 4 交響曲〔第 25 番〕ト短調（1-2 小節）

鳥代：小ト短調交響曲の 39-40 小節もシンコペーションの例として挙げておくわね。ここでは低弦が 32 分音符-付点 8 分音符-8 分音符-4 分音符の楽句を奏します（図 5）。



図 5 交響曲〔第 25 番〕ト短調（39-40 小節）

犬輔：《劇場支配人》序曲の展開部（69-121 小節）の 107-111 小節（図 6）には小ト短調交響曲の図 4 と図 5 の両特徴が表れているね。最後の 111 小節は小ト短調交響曲には無いから、やっぱりおまけなんだ。



図 6 《劇場支配人》序曲（107-111 小節）

鳥代：せっかくの比較検討が最後の一言で台無しね。その 111 小節のメロディは図 5 の第 2 ヴァイオリンの 4 番目から 7 番目の刻み音にあるわよ。

犬輔：失礼しました。では、これほどまでト短調交響曲の楽句を《劇場支配人》序曲に再利用しているということはいったい何を意味しているんだろう。しかも短調から長調にですよ。

教授：1773 夏の終わりにモーツァルトはウィーンを訪ね、そこでみごとに花開いていた所謂「シュトゥルム・ウント・ドラング」の音楽に触れた。その影響が結実したのが交響曲ト短調 K.183 であった。《劇場支配人》の台本でウィーンの代表的な劇が“劇中劇”として紹介されるのに倣って、モーツァルトは序曲の中に旧代表作の交響曲ト短調を“ウィーン所縁の曲中曲”（ザルツブルクでの作曲だが）として忍び込ませたのではないかと私は考えている。

鳥代：台本にないことだから、分かる人にしか分からないパロディということなのね。

### 3. 第 1 曲 アリエッタ「別れの時が鳴っている」

#### 3.1 詩テキストに基づく音楽テキストの特徴

鳥代：続いて詩テキストと音楽の関係を見ていきましょう。リンダ・タイラーの論文、『ドラマとしてのアリア——モーツァルトの《劇場支配人》のあるスケッチ』<sup>注 13</sup>に従うわ。

犬輔：“スケッチ”は正しく言うと“草稿”のことだったね。最終稿との相違が論じられているのだろうけど、要するにどう言っているんだろう。

鳥代：こうよ。「モーツァルトがテキストの設定を再考していることを明らかにしているケースでは、劇的な想像力に重要な一瞥を見ることができる。そのようなケースが《劇場支配人》の最初のアリアの草稿である」。

犬輔：大上段の取り組みを回りくどい言い方で述べているんですね。

鳥代：まずタイラーは原詩がエシェンブルクの詩『別れ』であることに触れ、「シュテファニーはモデルの人物、感情、詩的な構造を変更した。エシェンブルクの詩の男性の話者は、別れの苦悩とダフネが彼を忘れる可能性に苛まれるが、シュテファニーの女性人物は、精霊となって恋人に同行する可能性を楽しんだ後、デーモンは不誠実でありえず、何も二人の間の絆を断つことができないことを確信する」と説明しています。

犬輔：その点についてはぼくたちも既に触れたことだね<sup>注14</sup>。でも、“可能性を楽しんだ”という表現は面白いね。

鳥代：タイラーは詩テキストと音楽の関係を文章で書いているけれど、分かりやすいように表にしてみるわ。歌うのはヘルツ夫人よ。

詩テキスト				音楽テキスト (調性はドイツ語表記)			
行	詩行 (//は詩脚の区切り、太字は強拍)	脚韻	韻律	草稿	最終稿		
1	Da <b>schlägt</b> // des <b>Ab</b> //schieds <b>Stunde</b> 別れの時が鳴っている、	unde 女性終止	弱強三歩格	g	ラルゲット	g	ラルゲット
2	Um <b>grau</b> //sam <b>uns</b> //zu <b>trennen</b> ; 私たちを残酷に引き離す。	ennen 女性終止	同上	↓	4/4	↓	3/4
3	Wie <b>werd</b> // ich <b>le</b> //ben <b>können</b> 私はどう生きて行こう	ennen 女性終止	同上	↓		↓	
4	O <b>Da</b> //mon! <b>oh</b> //ne <b>dich</b> ! おお、ダーモン、貴方なしで!	ich 男性終止	同上	↓		↓	
5	<b>Ich</b> will dich // <b>begleiten</b> 私は貴方と一緒にいきたい	eiten 女性終止	強弱弱二歩格	B		B	
6	<b>Im</b> Geist dir // <b>zur</b> Seiten 貴方の心の一角で	eiten 女性終止	同上	↓		↓	
7	<b>Schweben</b> um // <b>dich</b> ! 貴方に思いを廻らせない!	ich 男性終止	同上	↓		↓	
8	Und <b>du</b> ! // - <b>vielleicht</b> // auf <b>ewig</b> でも貴方は! - おそらく永遠に	ich 男性終止	弱強三歩格	b		c	
9	<b>Vergisst</b> // <b>dafür</b> // auf <b>mich</b> ! 私を忘れてしまうのね!	ich 男性終止	同上	B		↓	
10	Doch <b>nein</b> , // wie <b>fällt</b> // mir <b>so</b> // was <b>ein</b> ! いいえ! そう思っはいけないわ!	ein 男性終止	弱強四歩格	↓		g	
11	Du <b>kannst</b> // <b>gewiss</b> // nicht <b>true</b> //los <b>seyn</b> . 貴方は決して不実ではありません。	ein 男性終止	同上	↓		↓	
12	Ein <b>Herz</b> // das <b>so</b> // der <b>Ab</b> //schied <b>kränket</b> , 別れのとても悲しい心、	et 女性終止	同上	以下なし		G	アレグロ・ モデラート
13	Dem <b>ist</b> // kein <b>Wan</b> //kelmuth // <b>bekannt</b> それが浮気を知るはずはありません。	ant 男性終止	同上	↓		↓	4/4
14	<b>Wohin</b> // es <b>auch</b> // das <b>Schick</b> //sal <b>lenket</b> ! 運命が何を支配しようとも、	et 女性終止	同上	↓		↓	
15	Nichts <b>trennt</b> // das <b>fest</b> //geknüpf//te <b>Band</b> . しっかり結ばれた絆は分離できません。	ant 男性終止	同上	↓		↓	

犬輔：確かに“可能性を楽しんだ”5-7行のテキストに応じてモーツァルトは短調から長調に転調しているんだ。

鳥代：タイラーはそこでは「新しい詩の歩格が導入され、恋人に同行したいという願望を表明することで、別れの苦痛について彼女自身の質問に答える」としています。

犬輔：草稿では8行目で一瞬の疑いが悲しみを呼び、変ロ短調になるのだけれど、何故か1小節で長調に戻るんだ。ここはモーツァルトの戻り方が早すぎるように思われるね。

鳥代：タイラーは草稿の時点でシュテファニーが12行目以降をまだ書いていなかった可能性を指摘しているわ。

犬輔：最終稿にはその行以降があるんだね。

鳥代：タイラーによれば「最終稿では、シュテファニーのテキストの感情的な視点と詩的な歩格のさらなる変化に対応する新しい転調が導入されている。8行目と9行目では、弱強三歩格への移行と、ダーモンが永遠に話し手を忘れる可能性があるという突然の気づきが、ハ短調への転調によって強化されている。話し手がダーモンは不誠実であるはずがないことを確信し、今度は弱強四歩格に変化するとト短調に転ずる。この音の読み解きは、話し手の動揺する感情と移り変わる詩的な歩格をより直截的に実現している」と評価しています。そして12行目でト長調になると同時にテンポがラルゲットからアレグロ・モデラートに替わるのです。

犬輔：10行目以降をシュテファニーは弱強四歩格で一様に揃えています、モーツァルトは12行目以降だけをト長調のアレグロ・モデラートにしているんだね。その4行が、内容的に直前の2行を敷衍していると考えられるからだと思います。

教授：それは重要な視点だ。もしかしたら、草稿の時点で12行目以降の詩が揃っていたにもかかわらず、モーツァルトは変ロ長調からの展開が出来なくなったので中断したのかも知れないからね。最終稿でやっと詩テキストと音楽テキストの表現が合致したと言えるわけだ。

- 犬輔：おや、草稿は 4/4 拍子で最終稿は 3/4 拍子ですね。同じ詩なのにこんなことってあるんだ。
- 鳥代：タイラーはこう言っています。「草稿での 4/4 拍子は 18 世紀後半のドイツ語のテキスト設定の規則に準拠していたのだが、最終稿の 3/4 拍子は、三步格詩行のスムーズなデク라마ツィオンを混乱させてしまっている。しかしむしろそれによって感情的な落ち着きのなさを高めるのに役立っている。曲風も行進曲からサラバンドの拍子と雰囲気変わった」。
- 犬輔：拍子の変更によってメロディの変更も出て来るはずですね。
- 鳥代：3/4 拍子への変更によって、草稿でそれほど強調を受けなかった詩行が浮かび上がったと言います。一つは音価がほぼ半分になることにより、5 行目では話し手が恋人と一緒に歩きたいという要望が駆り立てられています。
- 犬輔：もう一つは？
- 鳥代：8 行目の「でも貴方は！」を 2 回繰り返す最終稿（図 8）は「ハ短調への転調と一致して、この新しいデク라마ツィオンのコントラストが、ダーモンが彼女を忘れるかもしれないという恋人の恐怖の突然さをより強く強調します」とされています。



図 7 《劇場支配人》第 1 曲 アリエッタ（草稿 22-26 小節）



図 8 《劇場支配人》第 1 曲 アリエッタ（最終稿 22-28 小節。小節の教え方は新全集による）

- 犬輔：草稿（図 7）は 8-9 行を纏めて“でも貴方は、おそらく永遠に、別離のために私を忘れてしまうのね！”と一息で歌っていますが、最終稿では台本テキストを反復編集し“でも貴方は、でも貴方は、おそらく永遠に、別離のために私を忘れてしまうのね、でも貴方は、おそらく私を忘れてしまうのね！”と書き換えて不確実性への心の揺れを歌っています。
- 鳥代：拍節による音楽の違いも見られるわ。10 行目は行末のアクセントのある音節“ein”が最終稿では小節の最初の拍に落ちません。これはフレーズの末尾の規則性を乱し、恋人の新たな希望を効果的に発する例となっています。タイラーは「最終稿でのフレーズの長さの多様性とコントラストの向上は、したがって、新しいトーン・スキームによって確立された区分化を補強する。そして恋人の動揺する感情の描写を強化する」と結んでいます。
- 犬輔：曲種をアリエッタとしているのはどうしてでしょう。
- 鳥代：モーツァルトは最終版のページ上部にアリアというタイトルを一旦書いてアンダーラインを引き、後にアリエッタに変更して、アンダーラインを伸ばしています。モーツァルトの作品では「御手に口づけを」K. 541（アレグレット 2/4）だけがアリエッタで、1 小節の導入部と型破りな楽節形式（ABCB）を持っています。1 小節の導入部を含む「別れの時が鳴っている」の最終稿の控えめなプロフィールは、モーツァルトのこのアリエッタと一致しているとタイラーは言っています。
- 教授：シュテファニーはヘルツ夫人とジルバークラング嬢のどちらにも台詞の実質的なセクションを提供していない。したがって登場人物の性格付けはひとえにモーツァルトの音楽にかかっている。
- 鳥代：それについてもタイラーはこう言っているわ。「アリアの最終バージョンは草稿バージョンよりもキャラクターの差別化を高めている。『別れの時が鳴っている』の改訂された三拍子のリズム・パターンにより、モーツァルトは二人の歌手間の拍子の区別を確立した。その後、彼は残りの番号曲を通じてこの区別を維持し、“リズムの特徴付け”を使用して二人のソプラノの間の対立を高めている」ということです。
- 犬輔：ソプラノの特徴付けの多くは、初演でその役割を歌った歌手、アーロイーシア・ヴェーバーとカタリーナ・カヴァリエーリのキャリアと評判に基づいているとも言っていますね。
- 鳥代：パトリシア・ルウイー・ギドウィツの論文『「私は第一歌手よ」モーツァルトの 2 人のソプラノ歌手における歌唱の諸相』<sup>注 15</sup>によれば、二人ともコロラトゥーラ歌手ですが、アーロイーシアは軽い声で簡単に 3 オクターブまで歌い、カヴァリエーリは声域はそれほどでもありませんが、伴奏に楽器の倍増が多く、弦楽器や木管の活発な協奏曲風の扱いがあることから元気旺盛な声のパワーがあったのであろうとしています。
- 犬輔：この曲でのコロラトゥーラの最高音は d'''<sup>注 16</sup>、アロイーシアにしては低めですね。

### 3.2 前奏について

犬輔：第 1 曲 アリエッタ「別れの時が鳴っている」の前奏についてシュテファン・クンツェの『モーツァルト《劇場支配人》、物議を醸しているアリエッタ「別れの時が鳴っている」とロンド「凛々しい若い方！ 私は喜んで」のオーケストラ前奏についてのコメント』<sup>注 17</sup>に従って説明していきたいと思います。

鳥代：“物議を醸している”というのは真正の議論のことだと思うけれど、クンツェの執筆の 1962 までに、オットー・ヤーン<sup>注 18</sup>は「スタイル上の理由からその信憑性に断固として反対」し、一方ヘルマン・アーベルト<sup>注 19</sup>は「モーツァルトの特徴」であると述べたため、旧全集版<sup>注 20</sup>の編集者（ユリウス・リーツやヴェルナー）はそれに従って前奏を印刷していると紹介しています。新全集の編集者ゲルハルト・クロルは、真正性に明確に反対することはなく、真正性がありそうであると考へ、モーツァルトの時折保証された習慣——歌唱声部から作曲を開始する——から自筆譜に前奏曲がないことについて自然であると説明し、しかし、出典が不明であるため、スコアは小音符で再現されているとも紹介しています。

犬輔：「様式批判も、出典の調査も、自筆譜のみに限定した場合には明確な結果につながらない」として、クンツェは音楽の構成をできるだけ正確に説明することを試みます。そこで目に止まったのが、4 行目から 5 行目にかけて、すなわちト短調から変ロ長調に推移する部分の音楽的構造でした。

鳥代：分かりやすく説明して頂戴ね。

犬輔：推移部（図 9）は、歌詞 ohne dich! の終了前からで、その部分の ① メロディ的に先導するオーボエのフレーズと、② 半音階的 4 度進行とを、前奏のデザインとして使用したということです。

図 9 《劇場支配人》第 1 曲 アリエッタ（推移部 16-19 小節）

鳥代：ほら、難しい言葉が出て来たわ。“半音階的 4 度進行”って何なの。

犬輔：具体的に示せば、“増 4 度の g から d”に g-fis-f-e-es-d（ドイツ語音名）の順に半音で下行しているということです。g はト短調の I の和音の根音として、d は変ロ長調の I の和音の第 3 音として働いています。

鳥代：前奏（図 10）には ① 推移部と同じオーボエのメロディと、② g-fis-f-e-es-d の半音階進行の伴奏とが、使われているということね。

図 10 《劇場支配人》第 1 曲 アリエッタ（前奏 1-4 小節）

犬輔：クンツェは「推移部に潜在的にしか存在しなかった構成的原理としての半音階進行は、前奏では最前面にある。しかし、これだけではない。前奏には、作曲の概念の再解釈がある」と言っています。

鳥代：ト短調の前奏では半音階的 4 度進行が基礎和音として位置づけられ、その最終音 d が V の和音の根音として働いてト短調の主部に入っていくことを言っているのでしょうか。

犬輔：でも、クンツェが「モーツァルトが自筆譜でそうであるように、前奏なしでアリアを考えたいかもしれないということは、除外することができる」と断言までしているのには疑問を感じます。

鳥代：断言の根拠は何なの？

犬輔：クンツェの論拠はこうです。「なぜなら、特にそれが歌手による素晴らしい作品として筋に関連して理解されるべきであり、その効果的な出現は場面上の観点から前奏を必要とするためである。ジグシュピールでもオペラブッフでも、このタイプのアリア（叙情的な性格のアンダンテ／ラルゲット）であればオーケストラの伴奏だけで開始することはで

きなかっただろうからである。前奏なしのアンダンテ・アリアを見つけることは珍しいことではないが、それらの場合、歌声はすぐに始まる（通常はアウフタクトで）。さらに、このタイプのアリアは——少なくとも今回のアリエッタのラルゲット部分のようには——本来叙情的ではなく、しかしよりリートっぽくて大衆的であり、イタリア・オペラの典型的なキャラクター、例えば賢い女中デスピーーナが適切である。モーツァルトもしばしば、オペラブッフアのように特定のキャラクターを与えることなく、アンダンテ・テンポでアリアを歌声で始めることがある（歌声の前でオーケストラを使用するが、明らかに、歌手にアリアの明確な始まりのイントネーションを与えるためのもの）。しかしながら、前奏が以下の歌唱と共通点がないというケースはそこではより一般的であるものの、モーツァルトではそれほど頻繁ではない。

鳥代：モーツァルトは例外が多いから、単なる例示だけでは根拠にならないわね。「前奏なしでアリアを考えたが、思い直して後に追加した」ということは十分に考えられるわ。もっとも、クンツェはモーツァルトの真作だということには異論はないということなのね<sup>21</sup>。

犬輔：最後に「アリア内の経過句から前奏を派生させることは完全に異例である」とのコメントがあるけれど、それこそがモーツァルトらしいと思われる点だけだね。

#### 4. 第 2 曲 ロンド「凜々しい若い方！ 私は喜んで」

##### 4.1 詩テキストに基づく音楽テキストの特徴

犬輔：第 2 曲の表はばくに任せてください。ジルバークラング嬢が歌います。

詩テキスト				音楽テキスト (調性はドイツ語表記)		
行	詩行 (//は詩脚の区切り、太字は強拍)	脚韻	韻律	台本-歌詞	調性	テンポ
1	<b>Bester // Jüngling! // mit Ent//zücken!</b> 凜々しい若い方！ 私は喜んで	ücken 女性終止	強弱四歩格		Es	アンダンテ (アラ・ブレーヴェ)
2	<b>nehm ich // deine // Liebe // an,</b> 貴方の愛を受け入れます	an 男性終止	同上		↓	
3	<b>da in // deinen // holden // Blicken</b> 貴方の美しいまなざしに	icken 女性終止	同上		↓	
4	<b>ich mein // Glück ent//decken // kann.</b> 私は幸せを見出します。	an 男性終止	同上		↓	
5	<b>Aber // ach! wenn // düsters // Leiden</b> でも、ああ！ 悲観的な苦しみ	eiden 女性終止	同上	台本では 5-8 行と 9-12 行が 逆だった	b	
6	<b>unsrer // Liebe // folgen // soll,</b> 私たちの愛に続くなら	oll 男性終止	同上		↓	
7	<b>lohnem // dies der // Liebe // Freuden?</b> この喜びは愛に相応しいのでしょうか？	euden 女性終止	同上	7-8 行を 反復する	1 回目 B	
8	<b>Jüngling! // das be//denke // wohl!</b> お若い方！ よく考えてください！	ol 男性終止	同上	その後 1-4 行を反復	2 回目 Es	
9	<b>Nichts ist // mir so // wert und // teuer</b> 最も純粋な愛の炎でいっぱい	euer 女性終止	同上		↓	アレグレット
10	<b>als dein // Herz und // deine // Hand,</b> 貴方の心と貴方の手ほど	ant 男性終止	同上		↓	
11	<b>voll vom // reinsten // Liebes//feuer</b> 貴重で価値のあるものではありません。	euer 女性終止	同上		↓	
12	<b>geb ich // dir mein // Herz zum // Pfand.</b> 私は貴方に誓約の心を捧げます。	ant 男性終止	同上		↓	

鳥代：詩テキストは強弱四歩格一本なのね。だからモーツァルトは行の差し替えや、繰り返して変化をつける必要を感じたのだわ。

犬輔：オリジナルで 5-8 行が最後に来ていたのは、少なくとも音楽的には奇妙だと思うけど、詩テキストとしてはよくあることなんだろうか。

教授：シュテファニーが手本にしたヨハン・マルティン・ミラーの「愛の絆 Der Liebesbund」は、「愛へのかすかな疑い」「愛への意思」「愛への自信」の順になっており<sup>22</sup>、それなりにリーゾナブルであった。だが、それをシュテファニーが「愛への意思」「愛への自信」「愛への疑い」の順にしたのは詩としてもおかしな順序だと言わざるを得ない。モーツァルトが「愛への意思」「愛への疑い」「愛への自信」の順に訂正したのはもっともなことだ。

犬輔：5-6 行目の「愛への疑い」(変ホ短調)に対し、7-8 行目で「恋人への問いかけ」を發しますが、モーツァルトは 1 回目を変ホ長調で 2 回目を変ホ長調で繰り返して、話し手に希望を持たせています。その後 1-4 行を繰り返してから、やっと「愛への自信」の 9-10 行に移るんですね。拍子は替わりませんが、テンポがアレグレットに替わります。



鳥代：カヴァリエーリ用の曲に「木管の活発な協奏曲風の扱いはある」とギドウィッツは言っていたけれど、このロンドで具体的に実感できるのかしら。

犬輔：ベルンハルト・グルントナーの『オペラを例としたモーツァルトのオーケストラ管楽器の楽器法と処理』<sup>注23</sup>がこの曲の管楽器用法に触れています。まず、5 行目からファゴットとクラリネットが 2 回ずつ繰り返す 4 音（半音－全音－全音）の音型です（図 11）。グルントナーによれば歴史的にこの音型は“痛みへの言及”の場所で使われると言います。確かに“ああ！ 悲観的な苦しみが私たちの愛に続くなら”の部分ですね。



図 11 《劇場支配人》第 2 曲 ロンド（ファゴット 20－21 小節。小節の数え方は新全集による）

鳥代：ちょうどファゴットが最初の ges'音を吹き始めるところで変ホ長調から変ロ短調に転調するのね。短調に変わることがよく分かる音型だね。

犬輔：グルントナーはこうも言っています。「このオペラによって —— 次の偉大なオペラ [《フィガロの結婚》] の少し前に —— 楽器法がどれだけ進んだかは驚くべきことである。何よりも、クラリネットは 5 曲のうち 4 曲で使用され、No.1 でのみ欠落している（「別れの時が鳴っている」）。オーボエは同様に頻繁に使われているが、No.2 で沈黙している（「凛々しい若い方！」）。ホルンとファゴットはすべてのナンバーに存在するが、フルートは序曲にのみ存在する。モーツァルトは、《劇場支配人》の作曲前の 1785.10 に《フィガロの結婚》の作業を始めたが、《劇場支配人》のようにクラリネットの好ましい位置は《フィガロの結婚》では観察できない」。

鳥代：カタリーナ・カヴァリエーリは以前《後宮からの誘拐》でコンスタンツェ役を歌いました。その名残と思われる楽句があります。8 行目“お若い方！ よく考えてください！”（図 12）と歌う部分が《後宮からの誘拐》第 11 曲 コンスタンツェのアリアの“（ただひとつ 私 が恐ろしいのは） 貞節を失うことです”（図 13）と類似しています。



図 12 《劇場支配人》第 2 曲 ロンド（29－32 小節）



図 13 《後宮からの誘拐》第 11 曲 アリア（84－87 小節）

犬輔：両部分とも「強弱」拍であることが共通だから似たリズムになるのは仕方がないとしても、運びがあまりにも似ていますね<sup>注24</sup>。

鳥代：リンダ・タイラーの指摘にも触れておきましょう。「ジルバークラング嬢のアリア [ロンド] は典型的なイタリア風である。この時代のイタリア・オペラでよく見られる 2 テンポのロンド形式 (ABAC) でガヴォットのリズムである」。

#### 4.2 前奏について

犬輔：前奏は歌唱部冒頭から採られています。前楽節（4 小節）＋後楽節（4 小節）で楽段と呼びますが、その 8 小節の楽段に拡張部が付加されているのが特徴となっています（図 14）。



図 14 《劇場支配人》第 2 曲 ロンド（9－19 小節）

鳥代：拡張部の b"音はこの曲でカヴァリエーリが歌う最高音でもあるので、聴かせどころでもないこんなに早い箇所に出て来るにはちょっと疑問を感じるわ。

犬輔：ぼくはこの音がジルバークラング嬢の癡癡持ちの性格を表しているのではないかと考えていて、そうであれば歌い出してすぐにその特徴を示すのは妥当ですよ。でもそのために、コロラトゥーラの部分では同じ高さの音がすんなり耳に入ってくるのに、ここでは声質の甲高さに辟易とすることもあるんだ<sup>注25</sup>。

教授：上手い歌手が歌えばその辺の匙加減も聴きどころの一つともなるだろう。

犬輔：前奏部分のスコアを示しましょう（図 15）。

N°2 Rondo<sup>3)</sup>  
Andante

図 15 《劇場支配人》第 2 曲 ロンド（1-9 小節）

鳥代：歌唱部から持ってきたメロディが木管楽器と弦楽器に振り分けられ、順次目まぐるしく受け継がれていくわね。後楽節の前半は管も弦も装飾音型になっているわ。カヴァリエーリ用の曲には「木管の活発な協奏曲風の扱いがある」というもう一つの例ですね。

犬輔：付け足しの筈の拡張部が後楽節の後半に重なって奏されるのは面白いね。おそらく初めての聴衆にはこの拡張部の旋律は意識されないのではないかと思う。このような凝った手腕こそ前奏がモーツァルト本人作であることを示す特徴だと言えるのではないのでしょうか。

教授：図 15 は新全集からの引用で、自筆譜にない音符を小さい音符で印刷しているからちょっと読みにくいですが、冒頭の第 1 音だけが普通の大きさの音符で印刷されている。つまり自筆譜ではこの第 1 音に続いてすぐに歌が始まるのだ。

## 5. 第 3 曲 三重唱「私が第一歌手」

### 5.1 詩テキストに基づく音楽テキストの特徴

教授：第 1 曲と第 2 曲は歌手のオーディションという設定であるから、芝居の中で歌われるのも劇中歌として理解され何ら違和感がないが、第 3 曲が歌われることで、ここで演劇からオペラに変化したことが明らかとなる。聴衆は驚いたのではないかとと思われる。

犬輔：松田聡は面白い指摘をしています<sup>注 26</sup>。「三重唱が歌われる際に、それに加わらない 4 人の人物も舞台上にいることは、通常のオペラとは異なっている。突然始まったオペラ的な情景に、他の人物たちが驚くリアクションをしたとすれば、これも演劇とオペラとの混合形態固有の表現として捉えられるかもしれない。しかし、これについては、台本にも楽譜にも、明示されていないため、推測の域を越えるものではない」。

鳥代：リンダ・タイラーはこうです。「2 つのアリアで確立された拍子の特徴は、三重唱および『終結の歌』で繰り返される。この作品で最も長い番号曲である三重唱は、7 つの部分で構成されている。2 人の女性は、「第一歌手」になる人物をめぐる——第 1、2、3、6、7 部分の模倣的な当意即妙の応酬の内に——互いに議論するが、一方、第 4 部分はヘルツ夫人のアダージョ、第 5 部分はジルバークラング嬢のアレグロで、2 人の歌手のそれぞれのコロラトゥーラの強みに捧げられたソロのパッセージで構成される。第 1、2、3、7 部分でジルバークラング嬢が主導的な言い回しでプリマドナになることについての主張を述べ、ヘルツ夫人がいちいち反論、模倣応答で主張する。ヘルツ夫人が第 6 部分で最初で

最後の主導権を握り、紛争の各フレーズを開始し、ジルバークラング嬢が各主張に対応する。この部分でモーツァルトは 3/4 拍子に変更した。したがって、最初のアリアで確立された拍子の特徴は三重唱でも維持される」。表にしておきましょう。角括弧はモーツァルトによる追加歌詞です。

詩テキスト		音楽テキスト (調性はドイツ語表記)			
行	詩行 (//は詩脚の区切り、太字は強拍)	脚韻	歌詞	調性	楽曲
1	S: Ich <b>bin</b> // die <b>Ers</b> //te <b>Sän</b> //gerin. 嬢：私は第一歌手よ。	in		B	アレグロ・アッサイ 4/4
2	H: Das <b>glaub</b> // ich, <b>ja</b> , // nach <b>Ih</b> //rem <b>Sinn</b> . 夫人：貴方の感覚によるとそうでしょうよ。	in			第 1 部分
3	S: Das <b>so</b> //llen <b>Sie</b> // mir <b>nicht</b> // <b>bestreiten</b> . 嬢：私のことを否定してはいけません。	eiten			
4	H: Ich <b>will</b> // es <b>Ih</b> //nen <b>nicht</b> // <b>bestreiten</b> . 夫人：貴方のことを否定したくありません。	eiten			
5	V: Ei, <b>las</b> //sen <b>Sie</b> // sich <b>doch</b> // <b>bedeuten</b> . 氏：まあ、お二人とももつとはつきりと。	euten			
6	S: Ich <b>bin</b> // von <b>kei</b> //ner <b>zu</b> // <b>erreichen</b> , [nein!] 嬢：私は誰からも手が届きません、[そうです!]	eichen		F	
7	das <b>wird</b> // mir <b>je</b> //der <b>ein</b> //gestehn. 誰もがそれに同意するでしょう。	ehn			
8	H: <b>Gewiss</b> , // ich <b>ha</b> //be <b>Ih</b> //res <b>gleichen</b> 夫人：確かに、私は貴方のような人	eichen			
9	noch <b>nie</b> // <b>gehört</b> // und <b>nie</b> // <b>gesehn</b> . 聞いたことも見たこともない。	ehn			
10	V: Was <b>wol</b> //len <b>Sie</b> // sich <b>erst</b> // <b>entrüsten</b> , 氏：お二人は何に憤慨しているのですか	üsten			
11	mit <b>ei</b> //nem <b>lee</b> //ren <b>Vor</b> //zug <b>brüsten</b> ? 空しい優位を振りかざして。	üsten			
12	ein <b>je</b> //des <b>hat</b> // <b>beson</b> //dern <b>Wert</b> . それぞれ特別な価値があるのですよ。	ert			
13	H, S: Mich <b>lobt</b> // ein <b>je</b> //der, <b>der</b> // mich <b>hört</b> . 嬢、夫人：私を聴いた人は誰でも私を賛美します。	ört	1, 10, を 反復 12 を 反復	g	第 3 部分
14	H: <b>Adagio</b> , <b>adagio</b> . 夫人：ゆるり、ゆるりと。	agio		Es	アダージョ 4/4 第 4 部分
15	S: <b>Allegro</b> , <b>allegriissimo</b> . 嬢：快活に、もっと快活に。	issimo			第 5 部分
16	V: <b>Pian piano</b> , <b>pianissimo</b> , [pianississimo.] 氏：お静かに、お静かに [、お静かに]。	issimo			
17	Kein <b>Künst</b> //ler <b>muss</b> // den <b>an</b> //dern <b>tadeln</b> , 他の芸術家を責めてはいけません。	adeln	1, 13, 6 を随所 に挿入 し、小声 で歌う よう指 示 (本音 を表す)	B	
18	es <b>setzt</b> // die <b>Kunst</b> // zu <b>sehr</b> // <b>herab</b> . それは芸術を冒瀆することになります。	ab			第 6 部分
19	H: <b>Wohlan!</b> // nichts <b>kann</b> // die <b>Kunst</b> // mehr <b>adeln</b> , 夫人：そうそう、芸術に対する大きな犠牲は	adeln			
20	ich <b>steh</b> // von <b>mei</b> //ner <b>Ford</b> //rung <b>ab</b> . 存在し得ない！ 私は主張を諦めます。	ab			
21	S: Ganz <b>recht</b> , nichts <b>kann</b> die <b>Kunst</b> mehr <b>adeln</b> , 嬢：まったくその通り。芸術に対する大きな犠牲は	adeln			
22	ich <b>ste</b> //he <b>e</b> //benfalls // nun <b>ab</b> . 存在し得ない！ 私も諦めます。	ab			
23	[S: Ich <b>bin</b> // die <b>Ers</b> //te <b>Sän</b> //gerin. [嬢；私が第一歌手よ。	in			第 7 部分
24	H: Ich <b>bin</b> // die <b>Ers</b> //te <b>Sän</b> //gerin. 夫人：私が第一歌手よ。	in			
25	<b>Adagio</b> , <b>adagio</b> . ゆるり、ゆるりと。	agio			
26	S: <b>Allegro</b> , <b>allegriissimo</b> . 嬢：快活に、もっと快活に。	issimo			
27	V: <b>Ei, ei, piano, piano</b> , <b>pian piano, piano, piano, pianissimo</b> . 氏：まあ、まあ、お静かに、お静かに、お静かに、もっとお静かに。	issimo			
28	<b>Piano, piano, calando, mancando, diminuendo, decrescendo.</b> ] お静かに、もっと緩やかに、もっと小声で、もっと弱く、もっと抑えて。]	endo			

犬輔：松田は纏めてこう述べています<sup>注27</sup>。「このようにモーツァルトは、対立から協調へ、という内容を持つ歌詞を、最後まで対立を保持するかたちで三重唱に仕上げているのである。[中略] 三重唱そのものの効果としては、対立の面白さが追求されることとなったことが挙げられる。特に、モーツァルトの作曲した三重唱では、2人の女性歌手が、表面ではフォーゲルザングの言葉に説得されたようでありながら、裏では対立を続けるという、歌詞にはない表現[“小声で”“大声で”という指示]が付与されている。要するに、「建前」に対する「本音」といった人間心理の立体的な表現が加わったのであり、2人の女性歌手の対立の描写がより生き生きと、リアリティを持ったものとなったのである。一方、劇作品全体の中でのこの三重唱の位置付けを考えた場合には、この時点で歌手どうしの争いという問題に解決を与えないことに、その意味合いがあるものと思われる。《劇場支配人》のその後の展開を見るならば、これに続く第10場で登場人物全員が集まり、最終的にこの場で争いは解決する。そして、その教訓が最後のヴォードヴィルで歌われる。したがって、この三重唱で歌手どうしの争いが解決するならば、その後も同じような経緯が繰り返されることとなり、冗漫な印象は免れまい。そのような問題を含む三重唱の歌詞に対して、楽曲内での解決を避け、続く第10場で一挙に解決するようにしたモーツァルトの判断は、きわめて的確である」。

## 5.2 スケッチについて

犬輔：三重唱のスケッチはどのような内容なんだろう。ええと、ファクシミリがあるけど……、うーん、どう読んだらいいのか、まったく分からないや(図16)。



図 16 《劇場支配人》第3曲 三重唱スケッチ ファクシミリ

鳥代：まず順番を決めることから始めるのよ、どの行とどの行が繋がるのが大事ね。答えを言うと、1行目が3行目に続き、2行目の後半が4行目に繋がるのよ。そうやって並べたのが図17で、新たな1行目がヘルツ夫人、2行目がジルバークラング嬢、3行目がフォーゲルザング氏の声部になるわ。

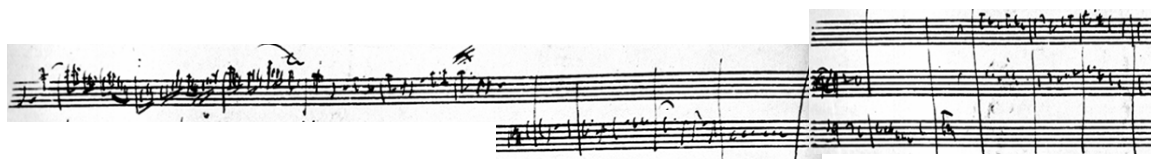


図 17 《劇場支配人》第3曲 三重唱スケッチ ファクシミリ (声部を整頓)

浄写 transcript してみましょう。音部記号、調号、拍子などは記入されていないので補っておくわ。また、歌詞も記入されていないので、シラブル数から類推した歌詞を仮に当てはめておきます。それにしても、スケッチはいつも読みにくいので苦労するわね。

H

S

V

Al - le - - - - -

図 18 《劇場支配人》第 3 曲 三重唱スケッチ（最終稿の 100 – 118 小節に対応）

鳥代：スケッチは最終稿の 100–118 小節に対応しています（スケッチは 1 小節少ない）。12 小節目のフォーゲルザング氏の歌の修正は、行替え時に五線の位置を間違えただけだと思うわ。

教授：その小節は最終稿の 114 小節に当たるが、そこでもモーツァルトは修正を行っている。

図 19 《劇場支配人》第 3 曲 三重唱 修正部分（114 小節）

鳥代：修正しないと 3 シラブルの歌詞 “ta-del'n, es” に合いませんものね。

犬輔：ジルバークラング嬢のコロラトゥーラ・パッセージはスケッチでは主に十六分音符で書かれています、最終稿では八分音符の三連符です。カヴァリエーリへの配慮でしょうか。フォーゲルザング氏と同様のフェルマータはヘルツ夫人にないため抹消したのでしょうか。

鳥代：アンダンテ部分を 3/4 拍子にするのはスケッチの時点で固まっていたのね。

犬輔：スケッチでは二人のソプラノが同時に歌い出すことになっていたとは驚きです。それぞれの異なる歌詞が聞き取れないばかりでなく、最終稿でヘルツ夫人が歌い出し、それに続いてジルバークラング嬢がカノンのように続けることで、ヘルツ夫人のこの時点での優位さを示したのと比べると未熟の感を免れません。

鳥代：でも、ウルリヒ・コンラート<sup>注28</sup>はそうではなくて、二人のソプラノが同時に歌っている歌詞はフォーゲルザング氏の歌詞の繰り返しだと述べているの。確かに聞き取りの問題は解消するわね。その説によれば、この後でヘルツ夫人とジルバークラング嬢のカノンが改めて始まるということになるわ。

犬輔：そうだとすると一つだけ疑問なのは、フォーゲルザング氏の歌詞を繰り返す理由は何だろうか、という点です。本音ではフォーゲルザング氏の仲裁に同意していない二人が揃って（建前上にしろ）歌詞を繰り返すなどありえないでしょう。

鳥代：いずれにしても問題があるから、結局モーツァルトはスケッチでのやり方を採用しなかったということなのね。

教授：ファクシミリからの鳥代さんによる浄写はかなりいい加減だね。臨時記号が読み取れていないのは致命的だ。但し、諸君たちの分析はまずまずのところだと評価しておこう。

## 6. 第 4 曲 終結の歌「すべての芸術家は」

鳥代：タイラーから引用します。「最後の番号曲は、ヴォードヴィルであり、二人のソプラノ、フォーゲルザング氏とプーフによって歌われる。テンポや拍子の変更はなく、曲全体はすべてアレグロのアラ・ブレーヴェで歌われる。3人の登場人物はそれぞれのスタンツァをガボット・リズムで歌う。ジルバークラング嬢のスタンツァは、またリフレインの基礎を提供する（図 20）。



図 20 《劇場支配人》第 4 曲 終結の歌（6-9 小節）

しかし、ヘルツ夫人は音節が不均一に分布した別のリズム・パターンに従っている。アクセントのある音節のほとんどは 1.5 拍ずつ保持されるが、アクセントのない音節は半拍しか使用しない（図 21）。これは彼女のアリエッタのリズム・パターンへの明確な暗示である。

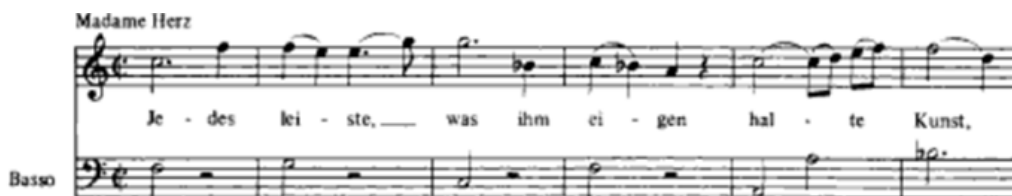


図 21 《劇場支配人》第 4 曲 終結の歌（75-80 小節）

モーツァルトはこのように、曲全体で同じテンポと拍子を維持することでヴォードヴィルの慣習に準拠しているが、ヘルツ夫人の最初の三拍子の特徴を踏襲することにより、彼女のリズムの差別化を維持している」。

犬輔：松田の提起はこうです<sup>注29</sup>。「第 4 番は、第 3 番までの番号曲とは異なり、劇そのものの中には位置していない。劇全体の話が終わった後に歌われ、話の教訓をまとめつつ、劇の上演自体を最後に盛り上げる役割を担っているのである。また、楽曲の構成は、登場人物たちが順にソロを歌い、それぞれのソロの後に全員によるリフレインが続くというものである。つまり、内容と形式両面から、この第 4 番は明らかにヴォードヴィルと呼ぶことができるのである。ヴォードヴィルは当時、ジグシュピールを締めくくるものとしてよく用いられていたが（モーツァルトの《後宮からの誘拐》の最後の曲もヴォードヴィルである）、演劇に用いられることもあり（例えばボーマルシェの喜劇「フィガロの結婚」）、その限りでは、オペラ固有のものとは言えない。しかし、《劇場支配人》においてこのヴォードヴィルが歌われる際には、オペラ的な楽曲として意識されるはずである。この曲は出演者全員が歌うわけではなく、第 3 番の三重唱曲を歌った 3 人の歌手たちが歌い進めていくからである。それぞれの歌手が歌うソロも、専門の歌手手ならではの高度な技巧が要求されるものである。しかしながら、ヴォードヴィルでソロを歌うのは、その 3 人だけではない。もう 1 人、本来 歌わないはずの喜劇役者役プーフ [ブッフと表記されている] が第 4 ソロを歌うのである。その後、プーフを加えた 4 人の歌う第 4 リフレインによってヴォードヴィルは閉じられる」。表にしておきましょう。

詩テキスト		音楽テキスト			
行	詩行 (//は詩脚の区切り、太字は強拍)	脚韻	歌詞	調性	テンポ
1	S: Jeder // <b>Künstler</b> // <b>strebt</b> nach // <b>Ehre</b> ,	ehre	第 1 ソロ	C	アレグロ (アラ・ブ レーヴェ)
2	すべての芸術家は名譽のために努力し <b>wünscht</b> , // <b>der</b> ein// <b>zige</b> zu // <b>sein</b> .	ein			
3	<b>Und</b> wenn // <b>dieser</b> // <b>Trieb</b> nicht // <b>wäre</b> ,	äre			
4	そしてこの熱意がなかったら <b>bliebe</b> // <b>jede</b> // <b>Kunst</b> nur // <b>klein</b> .	ein			
5	S, H, V: <b>Künstler</b> // <b>müssen</b> // <b>freilich</b> // <b>streben</b> ,	eben	第 1 リフレイン	C	
6	もちろん、芸術家は常に価値があるように <b>stets</b> des // <b>Vorzugs</b> // <b>wert</b> zu // <b>sein</b> :	ein			
7	努力しなければなりません。 <b>doch</b> sich // <b>selbst</b> den // <b>Vorzug</b> // <b>geben</b> ,	eben			
8	しかし、自分を優先し、 <b>über</b> // <b>andre</b> // <b>sich</b> er// <b>heben</b> ,	eben			
9	他の人を軽蔑することは <b>macht</b> den // <b>größten</b> // <b>Künstler</b> // <b>klein</b> .	ein			
10	最高の芸術家を小さいものにします。 V: <b>Einig/keit</b> rühm // <b>ich</b> vor // <b>allen</b>	allen	第 2 ソロ	G	
11	私はあらゆる美德の中で <b>andern</b> // <b>Tugen</b> // <b>den</b> uns // <b>an</b> :	an			
12	結束を称賛します。 <b>denn</b> das // <b>Ganze</b> // <b>muss</b> ge// <b>fallen</b>	allen			
13	一人の人間だけではなく、 <b>und</b> nicht // <b>bloß</b> ein // <b>einzler</b> // <b>Mann</b> .	ann			
14-18	全員が喜ばなければならないからです。 S, H, V: <b>Künstler</b> // <b>müssen</b> // <b>freilich</b> // <b>streben</b> , etc.	前掲	第 2 リフレイン	C	
19	もちろん、芸術家は常に価値があるように H: <b>Jedes</b> // <b>leiste</b> , // <b>was</b> ihm // <b>eigen</b> ,	eigen	第 3 ソロ	F	
20	一人一人に芸術と自然に対する <b>halte</b> // <b>Kunst</b> , Na// <b>tur</b> gleich // <b>wert</b> .	ert			
21	尊敬の念を与えてください。 <b>Lasst</b> das // <b>Publi</b> // <b>kum</b> dann // <b>zeigen</b> ,	eigen			
22	それから観客に誰が最も高い賞賛を <b>wem</b> das // <b>größte</b> // <b>Lob</b> ge// <b>hört</b> .	ört			
23-27	持っているかを見せてください。 S, H, V: <b>Künstler</b> // <b>müssen</b> // <b>freilich</b> // <b>streben</b> , etc.	前掲	第 3 リフレイン	C	
28	もちろん、芸術家は常に価値があるように P: <b>Ich</b> bin // <b>hier</b> unter // <b>diesen</b> // <b>Sängern</b>	ängern	第 4 ソロ	c	
29	私がこの歌手の第一ブッフオ役で der <b>Er</b> // <b>ste</b> <b>Buf</b> // <b>fo</b> , <b>das</b> // <b>ist</b> <b>klar</b> .	ar			
30	あることは明らかです。 <b>Ich</b> heiße // <b>Puf</b> – nur // <b>um</b> ein // <b>O</b>	o			
31	私の名前はプーフ(=Puf)ですから <b>brauch</b> <b>ich</b> // <b>den</b> <b>Na</b> // <b>men</b> <b>zu</b> // <b>verlängern</b> ,	ängern			
32	o で名前を拡張すれば so <b>heiß</b> // <b>ich</b> <b>oh</b> // <b>ne</b> <b>Streit</b> //: <b>Buffo</b> .	uffo			
33	それは疑いなく Buffo です。 [ <b>Ergo</b> // <b>bin</b> <b>ich</b> <b>der</b> // <b>Erste</b> // <b>Buffo</b> .]	uffo			
34	[だから私は第一ブッフオ役です。] <b>Und</b> <b>dass</b> // <b>wie</b> <b>ich</b> // <b>keins</b> <b>sin</b> // <b>gen</b> <b>kann</b> ,	ann			
35	そして誰も私のように歌えないことは、 <b>sieht</b> <b>man</b> // <b>den</b> <b>Her</b> // <b>ren</b> <b>doch</b> // <b>wohl</b> <b>an</b> ?	an			
36-40	紳士方をよくご覧になればお分りでしょう? S, H, V, P: <b>Künstler</b> // <b>müssen</b> // <b>freilich</b> // <b>streben</b> , etc.	前掲	第 4 リフレイン	C	
	もちろん、芸術家は常に価値があるように				

鳥代：プーフのソロの詩行は強弱格と弱強格が混在していて、整った形式のヴォードヴィルへの場違いの闖入者の感があるわね。ここだけを唯一の短調（ハ短調）にしているのもモーツァルトがプーフの空威張りにお墨付きを与えたということなのでしょう。

犬輔：モーツァルトが一行追加しているけど、この一行がないと韻を踏むにも男性終止の o と女性終止の uffo とが対にならざるをえず、さらには 29 行目が単独行となって、あまりにも破格になってしまうんだね。モーツァルトが一行を追加したことによって、29 行目は 30 行目と対になり（脚韻は諦めるとして）、仲間外れの詩行はなくなりました。

鳥代：32 行目の行末で強拍が連続するのは、韻律上は禁止事項です。面白いのは 31 行目以降が弱強格で一貫している中、この行末だけが強弱格になることで、モーツァルトが追加した 33 行目も強弱格詩行であることです。モーツァルトの詩的バランスの為す技でしょうか。

犬輔：松田の結論を引用しましょう<sup>注30</sup>。「ヴォードヴィル全体の主題はリフレインの歌詞に集約的に表現されているように、劇に出演する各人は傑出した存在になろうと努力すべきである一方、互いに出し抜こうとするのはいけない、という教訓である。最初の 3 つのソロで歌われる歌詞もそれに 対応しており、第 1 ソロではまず各々が努力すべきことが、第 2 ソロでは協調性の大切さが歌われ、続く第 3 ソロでその評価を観客に委ねるという内容が歌われている。このように、第 3 ソロまでで完結した内容が歌われており（特に、第 3 ソロで評価について歌われていることに 注意せよ）、その後は、もはやソロで歌われるべき内容は残っていないのである。したがって、その先に続く第 4 ソロは、歌われる内容がないはずのところを歌われるという点で予想外のものとなっているのである。また、楽曲の構成を見ても、このヴォードヴィルが第 3 リフレインで完結することを予想させる作りとなっていることは明瞭である」とし、「プーフのソロの冒頭は、初めから予定されていたソロの始まりというより、唐突に割って入る感じを出すような工夫が音楽的に施されているのである。この音楽表現は、意表をつくソロの歌い出しとして極めて効果的である。そして、この驚きの効果こそ、プーフのソロが笑いをかもし出す第 1 の要素として挙げなくてはならないものである」としています。さらに歌われる内容については、「しかしながら、それまでのソロにおいて教訓的な内容が歌われてきたのと比べると、このプーフのソロは明らかに異質である。プーフは専ら自分のことを歌っており、しかも自らが“第 1 の喜劇歌手”であることを、自分の名前（プーフ）とのしゃれで語る仕方は、ひたすら“受け”をねらったものとなっているからである。要するに、このソロは完全に教訓的な目的を失っており、ヴォードヴィル全体の趣旨からして、特に歌われなくてもよいもの、無内容なものなのである。そして、これが初演の際に、専門の歌手ではなく、役者によって歌われたソロであることに注意しなくてはならない。しかも、初演の際に喜劇役者プーフを演じたヴァイトマンは彼自身、喜劇専門の役者であり、さらに“惨めな声”の持ち主であると伝えられる人物である。その彼の歌はその意味において、まさしく誰も真似できないものであったはずである。つまり、このソロは専門の歌手が歌うのではないからこそ意味をもつのである」と。

鳥代：プーフの性格描写は台本に 100%描き込まれていたと言えるようですけど、ヘルツ夫人やジルバークラング嬢の性格描写は台本上ほとんどなされていませんでしたね。この差は何なのでしょう。

教授：シュテファニーにとってプーフは演劇の主役級であるから性格付けは特に終曲では細かく書き込んだのだ。一方で二人のソプラノは音楽部分だけにしか登場しないから性格付けを含めてモーツァルトに一任することにしたのであろう。そのお陰でモーツァルトはヘルツ夫人のアリアを書き直すほどの手間を要したのだ。

## 7. まとめ

教授：《劇場支配人》の音楽について、特に詩テキストと音楽テキストの関係性に着目して考察してもらったが、かなりの部分が既存の論文からの引用だったね。その際、ナンバー曲ごとに論文が散在しており、共通のテーマで括るには引用の仕方が難しく、論文オリジナルの論旨を曲解しないために長文の引用とならざるを得なかったのは仕方がないこととして理解できる。

犬輔：全体を通しての結論を一言で言うと「この作品の詩テキストと音楽テキストの関係性に関しては作者同士が旨く補完し合っていることが分かりました」ということになってしまい、味もそっけもなくなります。このようなテーマは個別論が重要なのだということがよく分かりました。

鳥代：わたしは、欧文資料が溢れている環境下で、ネイティブスピーカーの研究者が羨ましいと何時も思っていました。時々欧文資料では議論されていない論点を日本の研究者が論じていることに感動することがあるのです。今回もそのような例でした。

教授：一つだけ議論していなかった件があるね。初演が前奏曲のない上演であったかどうかという点だ。台本と音楽の関係において論じてみてはどうか。

犬輔：モーツァルトが台本の吟味の結果、ヘルツ夫人のアリアを書き直したという延長線上で、二人のソプラノのための曲に初めはなかった前奏を追加、つまり書き直したのだろうか。そうであれば前奏曲のない草稿は上演のためのものではないということになります。

鳥代：いいえ、ヘルツ夫人のアリアの最終稿（自筆譜アリエッタ）にも前奏がないことを思い出せばそのような安易な論理は成立しないわ。



犬輔：そうだった。もう一度台本を見てみましょう。3人の俳優の押しかけオーディションでは登場すると自己紹介もそこそこにすぐに劇中劇の演技に入っていました。歌のオーディションも歌手たちは登場してすぐ歌に入ります。ここで、モーツァルトは俳優と同様、歌手についても前奏で曲の雰囲気や事前に紹介したり、歌手を前に出してスター性を強調することは必要ないと思つたと思えば、前奏がなくてもよいこととなります。

鳥代：初演の場合には遠来の賓客にウィーンの劇場を代表する演劇、オペラのレパートリー、俳優、歌手を分け隔てなく紹介することに主眼があり、あたかもオーディションにたまたま居合わせる経験と類似しているとみなしてもいいわね。

犬輔：ところが、ケルントナー・ア劇場での市民向けの上演になると、お馴染みの俳優、歌手の上演を楽しむ聴衆の層がほとんどとなり、俳優、歌手のスター性を引き出す工夫が演出に求められるし、お馴染み歌手の世界に入り込むための準備としても前奏が必要となってくるのではないのでしょうか。

教授：つまり、少なくとも機会作品としての上演では、前奏なしが妥当だったということだね。

犬輔：ニコラウス・アーノンクール指揮のCDは1989<sup>注31</sup>と2002録音<sup>注32</sup>の2種類ありますが、ともに前奏なしで録音されています。また、1989録音はプーフのソロを専門の歌手でないアーノンクール自身が歌っているという異色のCDです。

鳥代：そのように、よく考えられた演奏がさりげなく存在しているということが豊かな文化の象徴でもあるわね。20世紀の貴重な遺産だね。

注1：Wolfgang Amadeus Mozart, *Der Schauspieldirektor. The Impresario. A Comedy with Music in One Act*, K.486. Facsimile of the autograph manuscript in the Mary Flagler Cary Music Collection, The Pierpont Morgan Library, Preface by Charles Ryskamp, Introduction by J. Rigbie Turner, New York 1976

注2：NMA 11/5/15: *Der Schauspieldirektor*, Notenedition (Gerhard Croll, 1958), Nachtrag 1990

注3：NMA X/30/3: *Skizzen* (Ulrich Konrad, 1998) & *Skizzen, Kritischer Bericht* (Ulrich Konrad, 1998)

注4：NMA X/33 Abt. 1: Mozart. *Eigenhändiges Werkverzeichnis* (Albrecht Gabriel Rosenthal und Alan Tyson, 1991)

注5：NMA 11/5/15: *Der Schauspieldirektor*, Kritischer Bericht (Elisabeth Föhrenbach, 2001)

注6：Jean-Pierre Marty: *The Tempo Indications of Mozart*, Yale University Press, 1989

注7：Maximiano Cobra, Conductor, *Europa Philharmonia Budapest* (TEMPUS Collection Record Label) は7分かけて序曲を演奏している。MM116/232のテンポであり、これはアレグロ・モデラート相当である。

注8：Hellmut Federhofer: *Mozartiana in Steiermark (Ergänzung)*, in: *Mozart-Jahrbuch 1958*, S.109–118

注9：広告には「W. Sukowatyによる新曲“モーツァルト氏の劇場支配人総譜”」とある。O. E. Deutsch, *Mozart, Die Dokumente seines Lebens*, NMA Ser. X: Suppl., BVK 1961, S. 233を参照。

注10：磯山雅：小学館モーツァルト全集第3巻267頁

注11：Sinfonieorchester des Sudwestfunks, Peter Hirsch: Dirigent, Hans Hollmann: Regie, 1983のフィルムがそのような演出を試みている。< <https://www.youtube.com/watch?v=u-pzElhcWII> >

注12：Johann Christian Bach: *La clemenza di Scipione*, opera seria in 2 acts, CW G10 (T. 229), 1778

注13：Linda L. Tyler, *Aria as drama: A sketch from Mozart's 'Der Schatzspielsdirektor'*, in: *Cambridge Opera Journal* 2, No. 3 (November 1990), Cambridge 1990, S. 251-267

注14：野口秀夫：ヨハン・ゴットフリード・シュテファン・シューテファニー『劇場支配人』の台本を翻訳して—— 引用された作品の原典を同定する ——、神戸モーツァルト研究会第268回例会、2019.10.6

注15：Patricia Lewy Gidwitz: 'Ich bin die erste Sängerin' Vocal profiles of two Mozart sopranos, *Early Music*, Volume XIX, Issue 4, 1 November 1991, pp. 565–579

注16：この曲の最高音をF<sup>♯</sup>としている文献が複数あるが、ハ音記号とト音記号とを取り違えての誤記と思われる。

注17：Stefan Kunze: *Mozarts Schauspieldirektor*, in: *Mozart-Jahrbuch 1962/63*, Salzburg 1964, S. 156-167

注18：Otto Jahn, *Mozart IV*, 154, Anm. 17: 「ピアノ・リダクション版で両方のアリアを開始するリトルネロはモーツァルトのものではなく、任意に追加されている」。ヤーンはピアノ・リダクションとして、ブライトコフ&ヘルテル、ジムロック（ボン）とヘッケル（マンハイム）を挙げている。

注19：Hermann Abert: *Mozart II*, 276, Anm. 1

注20：AMA Serie V: *Opern*, Bd.12, No.16, Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1882.

注21：クンツェは前奏曲の作者がモーツァルトであるとは断定していない：「資料によると、モーツァルトまたは彼のすぐ近くにいるウィーンの音楽家のみを前奏曲の作曲家と見なすことができる。チマローザだけは脱落する可能性が高いが、ただし、音楽的な理由からは作者としてモーツァルトが挙げられる。資料の調査結果もこの可能性を排除しない。しかし、類似の作曲語法を試みるものが出来たであろう音楽家はいなかったか？ という問いが残るのは疑いの余地がないように思われる」。それにもかかわらず「モーツァルトが前奏なしでアリアを考えたかもしれないということは、除外することができる」と断定するのは矛盾していると思われる。

注22：前掲 野口秀夫 17頁

注23：Bernhard Grundner: *Besetzung und Behandlung der Bläser im Orchester Mozarts am Beispiel der Opern*, Herbert Utz Verlag, 1998

注24：J・C・バッハ《シビオーネの慈悲》のフルート、オーボエ、ヴァイオリン、チェロのオブリガート付きソプラノ・ブラヴァー・アリア“*Infelice, in van m'affanno* 不幸なこと、私は心配です”が、《後宮からの誘拐》の第11番のコンスタンツェのアリアに構成が類似しているとCD: *Mozart The Supreme Decorator*, Charles Mackerras/ The Hanover Band, OPERA RARA/ORR 232で指摘され、比較録音されている。

注25：ツィンツェンドルフの85.8.4付け日記に「カヴァリエーリは《ジュリオ・サビーノ》ウィーン上演の二重唱で、金切り声によりマルケジーニの声を不明瞭にした」とある。モーツァルトはその声質を活かしたのであろう。

注26：松田聡『モーツァルトの《劇場支配人》K.486における終結ヴォードヴィル —「ブッフのソロ」のもつ喜劇的効果に関する考察—』、大分大学教育福祉学部研究紀要 第24巻第2号（2002年10月）239-251頁

注27：松田聡『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—』、大分大学教育福祉学部研究紀要 第25巻第1号（2003年4月）1-13頁

注28：Ulrich Konrad: *Mozarts Schaffensweise: Studien zu den Werkautographen, Skizzen und Entwürfen*, Vandenhoeck & Ruprecht, 1992

注29：前掲 松田 2002

注30：前掲 松田 2002

注31：モーツァルト歌劇《劇場支配人》アーノンクール指揮／コンサートヘボウ管弦楽団（1989）

注32：モーツァルト歌劇《劇場支配人》アーノンクール指揮／ウィーン・コンツェントゥス・ムジクス（2002）

（2020年7月31日作成、2020年9月7日改訂）