

フィルミアーン伯爵邸の音楽会で演奏された曲について (その1) レチタティーヴォ「私はなんと不幸なのだ」と アリア「あわれな幼子よ」 K.77 (73e)

野口秀夫

1. はじめに

教授：1770.1.19 にマントヴァを出発したモーツァルト父子は、ボツァーロ、クレモーナを経て、1770.1.23 にミラーノに着いている。当地ではカール・ヨーゼフ・フォン・フィルミアーン伯爵に歓待された。

犬輔：レーオポルトはフィルミアーン伯爵の秘書の一人レーオポルト・トローガーのザルツブルク在住の姉妹にあらかじめ仲介を依頼してあったと考えられているそうですね。

鳥代：モーツァルトにとっては重要な人物なのに、フィルミアーン伯爵についての詳細はあまり知られていないわ。犬輔さんはどこでその情報を入手したの？

犬輔：デクスター・エッジによる伝記の記述です¹。そこから抜粋しましょう。まず、名前と生年にかんしては多くの文献に混乱が見られるので注意が必要とのことです。先ず名前ですが、プロとしての全キャリアをイタリアで過ごしたため、彼が使っていたカルロ・ゴットアルド・ディ・フィルミアーン Carlo Gottardo di Firmian (1718-1782) という名前で呼ぶのが正式で、カール・ヨーゼフ・フォン・フィルミアーンというのはドイツ語圏の通称です。生年 [レーオポルトより1歳年長] も2年早い誤記が流布しています。さて、彼の兄の一人はザルツブルク宮廷の宮内長官フランツ・ラクタンツ・フォン・フィルミアーン伯爵 Franz Laktanz von Firmian (1712-1786) で、彼らの伯父レーオポルト・アントーン・エロイテリウス・フォン・フィルミアーン男爵 Leopold Anton Eleutherius von Firmian (1679-



1744) はかつてザルツブルクの大司教でした。トレントで生まれたカルロは1734年から1737までザルツブルク大学で哲学と法学を学び [レーオポルトも1737年にアウクスブルクからザルツブルクに引越してきて同大学に入学している]、その後もう一人の兄とともにライデン、パリで勉強しています。ザルツブルク帰郷後1741年には単身でヴェネツィアを訪れ、偉大な芸術コレクターであり芸術の後援者である英国領事ジョセフ・スミスに会いました。これが彼の芸術分野への興味の基になったと言います。そしてイタリアの都市巡りでフィレンツェへ、その後ローマに長期滞在し、そこでヴィーンに呼ばれ、帝国裁判所評議員 Reichshofrat に任命されました。ヴィーンでは「余暇をすべて有名なメタスタージオ²で過ごした」という評価が残っています。その後、七年戦争中のヴィーンとナポリ間の交渉、戦後のマリア・テレージア皇后の3人の子供の結婚への貢献で皇后の最高の信頼がもたらされました。彼はナポリでの時間が人生で最も幸せだったと言いましたが、彼を悩ませることになる慢性的な腸の病気にかかったのはこのころだったようです。彼は1759年にミラーノに到着し、ハプスブルク家の全権大使としての新しい役職に就きました。ミラーノ公国 (オーストリア・ロンバルディア) の総督はモーデナ大公フランチェスコ3世デステでしたが、統治に関心がなく、役割も果たしていなかったため、事実上の政府の長はハプスブルク家の全権大使なのでした。フィルミアーンは、人生の終わり近くまでミラーノの全権大臣としての地位を維持し、1782年に63歳で亡くなりました。

教授：彼は芸術と科学の熱心な推進者であり、美術史家や画家を後援している。また膨大な数の絵画コレクションと充実した図書館を所有していた。ただし、音楽に関してのパトロンとなったのはモーツァルトに対してだけだった。エッジはこう言っている。「才能を見つけて育てるのはそれ自体が才能であり、それがフィルミアーンの最大の能力だったのかもしれない。彼が音楽に比較的関心を示さなかったことで知られていることを考えると、彼がモーツァルトの要望を熱心に取り上げたことはさらに注目し、レーオポルト・モーツァルトに次ぐ若い作曲家の最も積極的な初期の支持者になったと言っても過言ではない」。フィルミアーン伯爵は、レーオポルトとヴォルフガングがミラーノを訪れた4回すべての中心人物となるのだ。

2. ミラーノでの音楽活動概要

鳥代：レーオポルトの1770.1.26 付け妻宛ての手紙にはこう書かれています。「私たちは今ミラーノではサン・マルコのアウグスチノ修道院に泊まっていますが、それもここが無料だからじゃありません。[...] ここが快適で、安全だし、それにフィルミアーン伯爵閣下のお邸の近くに住めるからです。[...] だが、ここにいつまで滞在していただけるかは言えません。伯爵閣下さまはカタルでお具合が悪いのです。閣下はお邸で音楽会を催そうとお

望みで、その会にはモーデナ大公 [フランチェスコ 3 世デステ] をお招きしようと思っておられます。そのため、ほかの手紙 [複数] は差し出すことができなかつたのです。まずこのことが実現しないといけないからです。でも、音楽会は次の火曜日か水曜日 [1770.1.30 か 1770.1.31] になりそうです。閣下はもういくらか良くなっておられるからです。

1770年1月						
月	火	水	木	金	土	日
1	2	3	4	5	6	7
8	9	10	11	12	13	14
15	16	17	18	19	20	21
22	23	24	25	26	27	28
29	30	31				

教授：ここで言っている複数の手紙とはおそらくザルツブルクから持参してきた宮内長官フランツ・ラクタンツ・フォン・フィルミアーン伯爵から有力者宛て推薦状のことであろう。このうちの一つをミラーノのフィルミアーン伯爵に差し出したものの、成果が出るのが遅く、かといって次の都市の有力者に送るにはまだ早いと思っているということだ。

犬輔：レーオポルトにとってこの時点のフィルミアーン伯爵は数ある有力者のうちの筆頭ではあるものの、他にも選択肢を残していることがよく見て取れます。

鳥代：ヴォルフガングの 1770.1.26 付け手紙によれば音楽生活もスロースタートのようなようです。「ミラーノについては、実はあまり書けません。まだオペラ座へ行っていないからです。オペラ [イグナツィオ・チェロニアーティ (ca.1731-1784) の《見捨てられたディドーネ》^{注3}は成功しなかつたと聞いています。男性第一歌手のアプリーレ [オペラではプリモ・ウォーモとしてカストラートのエネア役] は、良く歌い、美しいむらのない声をしています。ぼくたちはちょうど大きなお祭りを祝っていたある教会で、彼を聴きました。[...] ぼくらの演奏会 [1764 にパリで開催された] で歌ったパリのピッチネッリ夫人が、オペラに出演しました [プリマ・ドンナとしてディドーネ役]。[...] このオペラはもう長くは続かないでしょう。それから、この次のオペラを書いているピッチーニ氏が、当地ミラーノにいます。そのオペラは《エジプトのシーザー》という題だそうです」と書かれています。

犬輔：レーオポルトは 1770.2.3 の手紙で出来事を箇条書きしており、「昨日私たちは新作オペラ《エジプトのシーザー》^{注4}の総稽古に行ったこと、このオペラがかなり立派で、マエストロ・ピッチーニやピッチネッリ夫人 [このオペラではコルネリア役] に会って話をしたこと」、そして、「フィルミアーン伯爵閣下が、カタルからまだ完全にはご回復になっておられないこと」が分かります。オペラは 1770.2.3 が初日でしたのでじっさいにはピッチーニもピッチネッリ夫人も慌ただしく、モーツァルト父子との会見は上の空だったと思われる。そしてフィルミアーンの音楽会の開催には進展が見られません。

1770年2月						
月	火	水	木	金	土	日
			1	2	3	4
5	6	7	8	9	10	11
12	13	14	15	16	17	18
19	20	21	22	23	24	25
26	27	28				

鳥代：1770.2.10 のレーオポルトの妻宛ての手紙でやっと進展が報告されています。「フォン・フィルミアーン伯爵閣下は今快方に向かわれていて、7日の水曜日にはじめて食事を一緒にさせていただきました。閣下は食後、ヴォルフガングに 9 巻のメタスタージオ著作集を贈ってくださいました^{注5}。これはもっとも美しい刊本のひとつ、つまりトリノ版で、まことに見事な装丁のものです。[...] 閣下はヴォルフガングの器用さにことのほか感激され、格別のご愛顧を示してくださいました。ヴォルフガングがマエストロ・サンマルティニーニ [作曲家ジョヴァンニ・バッティスタ・サンマルティニーニ。当時ミラーノの教会の楽長を歴任していた] や多くの堪能な人たちを前にして、一同をびっくりさせた彼の知識のさまざまなテストを詳しくおまえに説明するとしたら、いささか長すぎることになるでしょう」。

教授：フィルミアーンはモーツァルトをしかるべき第三者に評価させる場をアレンジすることに長けていたことがよく分かるね。

犬輔：レーオポルトの 1770.2.17 付の手紙でやっと音楽会の日程が予告されます。「明日 [1770.2.18 日曜日]、大公殿下 [モーデナ大公フランチェスコ 3 世デステ (従来説のエルコレ 3 世デステはその息子であり 1780 からの大公)]^{注6} とモーデナ大公女さま [大公の孫マリーア・ベアトリーチェ・リッチャルダ・デステ] が、フォン・フィルミアーン伯爵閣下のところに、ヴォルフガングを聴きにこられます。晩には仮装してオペラの特別興行に行きますが、オペラのあと舞踏会があり、そのあと執事夫妻 [フィルミアーンの執事ドン・フェルナンド・ジェルマーニ。その妻テレゼはヴィーン出身] とまた帰宅します。[改行] 次の金曜日 [1770.2.23] には大聴衆を集めての音楽会 (アカデミア) がありますが、その結果が見ものです。私たちが当地を出立するか、それともせめて旅の準備でもできるまでは、私たちの事態についてもうなにも書くことはできません」。大公の一行はモーツァルトの演奏を聴くためにわざわざ 170km の旅程を移動してきたんですね。フィルミアーン伯爵がオペラと仮装舞踏会でもてなしたのは当然でしょう。そして一般向けの音楽会も立て続けに計画されています。

鳥代：その音楽会の報告が 1770.2.27 付けレーオポルトの手紙にあります。「私たちの音楽会はやっと終わりました。[...] ほかのすべての場所と同じような具合で、これ以上説明の必要はありません。[...] 四旬節の第二週の月曜日か火曜日 [1770.3.12 か 1770.3.13] には、神のご加護により、ミラーノを発ち、パルマに向かうことになるでしょう。私たちはもっと前に行きたいのですが、フィルミアーン伯爵閣下が四旬節第一週 [1770.2.28-3.6] にお邸で貴婦人がたのための大音楽会を催されるお考えですし、ほかの用事もすませてしまわなければなりません。[...] **ヴォルフガングはアリアを 2 曲作曲中です**」。

犬輔：ところで手紙は毎週土曜日に書かれていたようですが、この手紙は遅れていますね。

鳥代：「先週の土曜日には思いがけなく執事さんとオペラや舞踏会に出かけなければならなかったもので、手紙が書けませんでした」と冒頭で断りを入れているわ。フィルミアーン伯爵の執事とは友人の付き合いをしていると別の手紙で言っていますが呑気ですね。

教授：この手紙は非常に重要なのに随分そっけない。“貴婦人がたのための大音楽会”が急に浮上したこと、そのためモーツァルトがあたふたとアリアを準備していることが書かれているがそのいきさつが分からない。オペラ・セーリアの作曲適合性のテストが課されることになるとはこの時点でレーオポルトもまだ気づいていなかったようだ。

犬輔：そうですね。不思議なことに 1770.3.3 のレーオポルトの手紙には音楽会の話は全く出てきていません。そして次の 1770.3.13 付け手紙はなんと音楽会の事後報告となります。「前の土曜日 [1770.3.10] には手紙を書くことができませんでした。ヴォルフガングが、昨日 [1770.3.12] フィルミアーン伯爵のお邸であった演奏会用に、アリアを 3 曲とヴァイオリン

1770年3月						
月	火	水	木	金	土	日
			1	2	3	4
5	6	7	8	9	10	11
12	13	14	15	16	17	18
19	20	21	22	23	24	25
26	27	28	29	30	31	

【複数】を伴うレチタティーヴォを 1 曲作曲しなければならなかったからです。それに私も自分でヴァイオリンパート [複数。die Violinpartes の語尾は en の間違いか] を書かなければなりません。そのあとではじめてコピーさせましたが、これは盗まれないためです。150 人以上もの有力な貴族の方がたが列席されましたが、中心のお方は、大公 [再度列席!]、大公女 [再度列席!]、それに枢機卿 [ミラーノ大司教のジュゼッペ・ボツツォベネリ枢機卿] でした。[改行] 神助により、来たる木曜日 [1770.3.15]、つまりあさって、ミラーノをあとにするすることがもうはっきりときまりました。[...] みんなヴォルフガングが今度のクリスマスの第一オペラを書くよう望んでいます。[...] 契約書さえできれば、台本が私たちのところに送られてきます。[...] 待降節 [Advent: 11 月 30 日に最も近い日曜日からクリスマス前日までの期間] にはもういちどミラーノに来ることになります」。

教授：ミラーノでの音楽会の情報は手紙以外には極めて少なく、唯一と言っていいのが『世界のニュース Notizie del Mondo』のミラーノ発 3 月 14 日付けの記事である^{注7}。「月曜日 [1770.3.12] の夜、フィルミアーン伯爵閣下の宮殿には、壮大な声楽と器楽のアッカデーミアがあり、デステ王女さまと多くの貴族が出席した。アッカデーミアでは、しばらくここに滞在した若いドイツ人が彼の能力を証明した」。

鳥代：14 歳の“ドイツ人”モーツァルトがイタリアのオペラ・セーリアのすべての必要なスタイルにてプロレベルで作曲できることを最も著名なミラーノの貴族たちに示すために、フィルミアーン伯爵が 1770.3.12 の演奏会をオーディションとして意図したことは間違いないとエッジも認めているわね。その結果としてクリスマスの第一オペラの契約を得ることに繋がったのです。

犬輔：モーツァルトは“貴婦人がたのための大音楽会”を想定して 2 曲のアリアを書き、音楽会が“壮大な声楽と器楽のアッカデーミア”に変更され、オーディションとしての目的が明確になった時点で、急遽 3 曲のアリアと 1 曲のヴァイオリン伴奏付きのレチタティーヴォを新たに作曲したということですが、前記 2 曲はどうなったのでしょうか。

教授：では、それを含め該当する曲を調査しなさい。

3. フィルミアーン伯爵邸の音楽会のために作曲された作品

犬輔：手掛かりは後日の手紙にあります。ミラーノを出た父子は、ローディ、ピアチェンツァ、パルマを訪ね、さらにモーデナを経てボローニャに滞在します。そしてフィレンツェからローマに入るのでした。モーツァルトは“クリスマスの第一オペラ”にマンツォーリの参加を期待していたようです。ローマからナンネル宛 1770.4.21 付け追伸にこうあります (草稿を訳します)^{注8}。「例のマンツォーリはぼくのオペラで歌うことをミラーノの人たちと契約交渉中です。それゆえ彼はフィレンツェで 4、5 曲のアリアと、ぼくの数曲とを歌ってくれました。それはぼくがミラーノで作曲しなくてはならなかったものです。なにしろミラーノの人は、ぼくの劇作品をぜんぜん聴いたことがなかったもので、ぼくがオペラを書けることを示すためでした。そのマンツォーリは 1000 ドゥカーテンを要求しています [結局契約は成立しなかった]。[...] 台本もまだ知らされていません。あるメタスタージオの作品を、ぼくはドン・フェルナンドとフォン・トローガーさんにすすめました。…ちょうど今ぼくはアリア『もし勇気と希望が Se ardire e speranza』に取り掛かっています」。

鳥代：そのアリアは K.82 で、『デモフォオンテ』の第 1 幕第 13 場から採られているわ。ということは、第一オペラの台本として『デモフォオンテ』が相応しいとモーツァルトは考えて、フィルミアーンの執事と秘書を通じて興行主に推薦したということなのですね (最終的に送られてくる台本は『ポントの王ミトリダーテ』なのですが)。

犬輔：また、この手紙からはモーツァルトがオペラを書けることを示すためミラーノで作曲した曲の中にはカストラートが歌える曲が数曲 (2 曲以上) あったということも分かります。

教授：つまり、3曲のアリアと1曲のヴァイオリンを伴うレチタティーヴォにはソプラノの曲が2曲以上含まれ、モーツァルトが好んだという『デモフォオンテ』の歌詞が使われていたであろうことが分かる。また、オーディションであることをモーツァルトが自覚していたようであるから、曲にも高得点を狙った工夫が凝らされている筈だ。

鳥代：併せて調査すべきは“貴婦人がたのための大音楽会”のための2曲で、これらはオーディションではなく、女性向けということがキーワードになるわ。

教授：話は飛ぶが、考察の参考になるので引用しておこう。パリに滞在中のヴォルフガングからレーオポルトにフランス語オペラの作曲についての1778.7.3付報告だ。「オペラに関しては、目下次のような状況です。いい詩を見つけるのが非常に困難です。[...] 現在ぼくの作曲できそうなアリアの入ったオペラは2曲あって、ひとつは二幕もの、もうひとつは三幕ものです。二幕ものは『アレクサンドルとロクサーヌ』[...]、三幕ものは翻訳ものの『デモフォン』(メタスタージオ作)で、合唱と踊りが挿入されていて、要するにフランスの劇場向きに編まれているわけですが、ぼくはまだ見てもいません」。つまり、後年になっても『デモフォオンテ』をオペラとして作曲したいと思っていたということだ。

犬輔：ところで、1770.8.4ボローニャからナンネルへの追伸でモーツァルトは「[イタリア旅行中に]アリアはすでにたしか5、6曲、それからモテットも1曲作曲しました」と数を挙げていますので、既知の作品と対応させておきましょう。アリアはK.71、K.73A、K.74b、K.77、K.82、K.83、K.88で、モテットはK.143と思われま。

鳥代：これらで十分な曲数になるから、これ以外に未知の作品はないと考えていいのですね。

犬輔：このうち1770.2.27以後に作曲されたものの中に音楽会で歌われた作品があるわけです。

鳥代：そうすると作曲日時により、K.73Aは除外され、K.71、K.77は確実に候補となり、K.74b、K.82、K.83、K.88は候補になりうるかの点検が必要ということになります。

犬輔：1770.2.27の手紙で作曲中とされている2曲はテノールが歌うK.71と、カストラートが歌うK.77(アリア部分だけ)ではないでしょうか。両曲とも男声歌手が歌いますから“貴婦人がたのための大音楽会”に相応しいでしょう。

鳥代：やはり2曲とも『デモフォオンテ』から採られているのね。

犬輔：確かにK.88を除くと『デモフォオンテ』のアリアばかりです。『デモフォオンテ』のすべてのアリアとの対応表を作ってみましょう(後の作品も参考までに記入します)。

表1 『デモフォオンテ』に作曲されたモーツァルトのコンサート・アリア

幕一場	アリア等を歌う配役	アリア等の歌詞	モーツァルトの曲
I-1	マトゥージオ	O più tremar non voglio	K.71 Aria
I-2	ディルチェア	In te spero, o sposo amato	K.440 Aria
I-3	デモフォオンテ	Per lei fra l'armi dorme il guerriero	
I-4	ティマンテ	Sperai vicino il lido	K.368 Rec. & Aria
I-5	ケリント	T'intendo, ingrata	
I-7	クレウザ	Non curo l'affetto	K.74b Aria
I-8	ケリント	Il suo leggiadro viso	
I-12	ディルチェア	Padre perdona	
I-13	ティマンテ	Se ardire e Speranza	K.82 Aria
II-1	クレウザ	Tu sai chi son; tu sai	
II-2	ティマンテ	Prudente mi chiedi?	
II-3	デモフォオンテ	Se tronca un ramo, un fiore	
II-4	マトゥージオ	È soccorso d'incognita mano	
II-6	ディルチェア	Se tutti i mali miei	K.83 Aria
II-7	ケリント	No, non chiedo amate stelle	
II-8	クレウザ	Felice età dell'oro,	
II-10	デモフォオンテ	Perfidi, già che in vita	
II-11	ティマンテ/ディルチェア	La destra ti chiedo/Ah questo fu il segno	
III-1	アドラースト	Non odi consiglio?	
III-2	ケリント	Nel tuo dono io veggio assai	
III-3	マトゥージオ	Ah che né mal verace	
III-4	ティマンテ	Misero me! Qual gelido torrente	K.77 Rec.
III-5	ティマンテ	Misero pargoletto	K.77 Aria
III-6	デモフォオンテ	Odo il suono de' queruli accenti	
III-7	ディルチェア	Che mai risponderti	
III-8	クレウザ	Non dura una sventura	
III-Ultima	合唱	Par maggiore ogni diletto	

ここで、ティマンテがプリモ・ウォーモ(カストラート)であること、ディルチェアがプリマ・ドンナ^{注9}であることは重要です。

鳥代：K.77 を歌うティマンテはプリモ・ウォーモ（カストラート）なのですね。それと好一對ということであれば、もう 1 曲はプリマ・ドンナのディルチェアが歌う曲が相応しく、それは表から K.83 ということになります。

犬輔：それらに K.77 のレチタティーヴォを加えたのが最終的に“3 曲のアリアと 1 曲のヴァイオリンを伴うレチタティーヴォ”とすれば話が合います。

教授：K.71, K.77, K.83 というのはアンソニー・プライヤーが既に出している見解と同じだ^{注 10}。

鳥代：えっ、そうなんですか。

犬輔：ケッヒェル 6 版そして O・E・ドイチュは K.78, K.79, K.77, K.88 を挙げていましたが、K.78, K.79 の年代が早まったことにより、書簡全集、新全集そしてアイゼンは K.73A, K.77, K.88 としていました。しかしぼくたちは K.73A ではあまりにも無理なこじつけだと思い、今回検討を始めたのですが、プライヤーと結論が一致したんですね。

4. フィルミアーン伯爵邸の音楽会で歌った歌手

教授：プライヤーは、当時のイタリアのトップ歌手の 3 人、カストラートのジュゼッペ・アプリーレ、ソプラノのアントーニア・ベルナスコーニ、テノールのグリエルモ・エットーレがこれらの曲を歌ったとみている。

犬輔：レーオボルトの旅行記録帳に記載された歌手名を記録順にプライヤーは次のように言っています。滞在前半に記載のピッチネリ夫人 [ソプラノ]、オッターニ [ガエターノ・オッターニ (テノール)]、アプリーレ [ジュゼッペ・アプリーレ (カストラート)] は《見捨てられたディドネ》や《エジプトのシーザー》に出演していた歌手たちですが、後半のサルトリエーニ氏 [ピエトロ・ベネデッティ (カストラート)]、ラ・ベルナスコーニ [アントーニア・ベルナスコーニ (ソプラノ)]、チコニャーニ氏 [ジュゼッペ・チコニャーニ (カストラート)]、ラ・ヴァレーゼ [アンナ・フランチェスカ・ヴァレーゼ (ソプラノ)]、レットーレ [グリエルモ・エットーレ (テノール)] の中にフィルミアーン伯爵邸の音楽会で歌った歌手がいるのではないかというのです。

教授：この後半に出てきた歌手たちは後に《ポントの王ミトリダーテ》K.87 に出演する。ベネデッティはプリモのシーファレ、ベルナスコーニはプリマのアスパージア、チコニャーニはセコンドのファルナーチェ、ヴァレーゼはセコンダのイズメーネ、エットーレはテノールのミトリダーテである。

鳥代：ここにもう一つ、モーツァルトの 1770.6.5 付け手紙のオペラに関する記述の中に「ミラーノで歌ったアプリーレが…」とあるのは、アプリーレがモーツァルトの前で歌ったということの意味するであろうとプライヤーは言います。

犬輔：以上からプリモがアプリーレ、プリマがベルナスコーニ、テノールがエットーレだということとはほぼ納得です。

5. 『デモフォオンテ』概説

鳥代：メタスタージオの音楽劇『デモフォオンテ』はアントーニオ・カルダーラが 1733 にヴェーモンでオペラ初演して以来、70 以上の作曲家がオペラにしています。

犬輔：では、『デモフォオンテ』の梗概を見ておきましょう。フィルミアーン伯爵から贈られた『メタスタージオ著作集』（トリノ版）の第 3 巻（1757）に所収されており、そこに主題が載っています。

トラチア [トラキア] のケルソネソ [トラキアのケルソネソス、現トルコのガリポリ半島] を統治しているデモフォオンテ王は、神託により毎年アポロの像の前で乙女を犠牲にするという残酷な儀式が、いつから行われたかを理解するために、アポロの神託に問い、得た答えは次のものでした：

彼みずからが王国の無辜の占領者であると知らしめられるとき、
汝らへの天の怒りはおさまるであろう。

王はその曖昧な意味を理解できず、それが明確になる時を待つことにしました。その間、壺からくじを引き、犠牲者となる不幸な乙女の名前を選び、例年の犠牲を払う準備をせざるを得ませんでした。王国の偉人の一人であるマトゥージオは、自分が父親であると信じていたディルチェアが他の乙女と同様の運命にさらされてはならないと反対し、王自身の模範を原因として挙げ、娘がくじに当たらないように、トラチアから連れ去りました。マトゥージオの大胆さに激怒したデモフォオンテは、運の決定結果を待たずに、罪のないディルチェアを犠牲にするという残酷な命令を下しました。

彼女はすでに、デモフォオンテの相続息子と考えられていたティマンテの妻でした。しかし、彼らは王国の古代の法——王位継承者と結婚したすべての傍流花嫁は死刑を宣告される——を恐れて結婚を注意深く隠していました。一方、ティマンテとディルチェアとの結婚をまったく知らなかったデモフォオンテは、彼の相続息子を、フリジア [フリュギア] の王の娘クレウサ王女の将来の夫として約束しました。この約束を果たすために、彼はもう一人の息子ケリントを送り、花嫁となる王女をトラチアに連れて来させました。同時に彼はキャンプからティマンテを呼び戻しました。何が起きているのか何とも知らなかったティマンテが宮殿に急ぎ到着したとき、ついに彼自身と彼のディルチェアの危険な状態

に気づき、彼女に謝罪しなければと思ひ、また、怒りと暴力で彼の妻を守ろうとしたため、賢い王に彼の秘密のつながりが明かされてしまいました。ティマンテは、父の命令に従わなかったこと、クレウザとの結婚を拒否したこと、そして王室の命令に武器を持って反対したことで有罪となり、ディルチェアは王国の法律に違反してティマンテと結婚したかどで死刑を宣告されました。しかし、厳しい判決が下されようとしたまさにそのとき、デモフォオンテは再び彼の心に父親の哀れみの動揺を感じ、それは他の多くの罪状認否とともに、ついに彼の口から許しを引き出しました。ティマンテはこれらの幸せな変化を経験しました。しかし、彼は予期せぬ喜びの強い影響をほとんど感じていませんでした。彼は間違いなく、ディルチェアがデモフォオンテの娘であることを人々が彼に発見せしめたことに驚きます。そして、ここで過去の逆境の抑圧からかろうじて解放されたにもかかわらず、自分自身が自分の妹の夫であるとなし、これまで以上に悲惨な混乱と恐怖の深淵に陥ります。彼の絶望は今では避けられないように思われました。しかし、それはまったく予想外の方法で知らされ、彼は王位継承者でもデモフォオンテの息子でもなく、マトゥージオの息子であることが分かります。その結果、すべての状況が突然変化しました。恐怖から解放されたティマンテは妻を抱きしめ、デモフォオンテはケリントに彼の真の相続人を見出し、彼をクレウザ王女と結婚するように割り当てることによって約束を果たしました。そして、神託が曖昧に告げた無辜の王位をティマンテに見出したので、王国はまた、毎年の残酷な犠牲の致命的な義務から解放されました。

(フィラルクスによる物語から引用したヒュギヌスの『天文学の書』第 II 巻を参照)

鳥代：さらに『著作集』第 1 巻 (1757) にはメタスタージオによる 11 頁分の序文があり、続いてカルツァビージによる 212 頁にもわたる論文があります。カルツァビージは「私はデモフォオンテとイッシピーレについて説明します。そこでは、私たちの詩人も、比類のない関心である悲劇の、非常に重要な部分で、何をすべきかについて考慮したことを見出していくでしょう。読者の眼下に彼の悲劇の振る舞いを興味なしに置くことはできません。その興味は彼の扱い、彼のエネルギー、彼の動きであなたを支配します。彼は第一印象で興味を情熱に導きます」と二作品を高評価しています。

教授：カルツァビージは各作品の特徴的な部分を引用しているが、『デモフォオンテ』からは第 3 幕 第 4 場のレチタティーヴォと第 5 場のアリアが引用されている。モーツァルトはこの論文を読んでいるものと考えられる。

6. レチタティーヴォ「私はなんと不幸なのだ」とアリア「あわれな幼子よ」K.77 (73e)

6.1 K.77 に用いられた台本

鳥代：『著作集』を読んで『デモフォオンテ』が気に入ったモーツァルトは、カルツァビージが引用している第 5 幕のアリアから作曲に着手したのではないのでしょうか。第 4 場のレチタティーヴォは“貴婦人がたのための大音楽会”に必須ではないと思われまますから。

犬輔：その音楽会が“オペラ・セーリアを作曲する能力のオーディション”に変更されることが分かった時点でモーツァルトは第 4 場をレチタティーヴォ・アコンパニャートの形式で追加するに至ったのではないかと思います。

犬輔：モーツァルトはトリノ版『著作集』から歌詞を採ったと言われているけど本当だろうか。

鳥代：『著作集』と各作曲家のリブレットとの異同を調べたわ。それによればレチタティーヴォ・アコンパニャートの歌詞は——自筆譜では——下表のとおり明らかにトリノ版『著作集』第 3 巻 (1757) の第 3 幕 第 4 場から採られていることが分かります。

表 2 第 3 幕 第 4 場 テキストの異同

第 3 幕 第 4 場の歌詞 (冒頭)	台本・リブレット
Misero me! Qual gelido torrente Mi ruina sul cor! Qual nero aspetto Prende la sorte mia!	ローマ版『著作集』第 3 巻 (1751) カルダーラ (1733 ヴィーン)、シアッシ (1734 ヴェネツィア)、レーオ (1735 ナポリ)、チアンピ (1735 ローマ)、ヴィンチ (1741 ルッカ)、グルック (1742 ミラーノ)、ヨンメリ (1743 バードヴァ)、ハッセ (1748 ヴェネツィア)、ガルツピ (1756 ボローニャ)、フェッランディーニ (1758 ミラーノ)、ピッチンニ (1761 レッジョ・エミーリア)、ミスリヴェチェク (1769 ヴェネツィア) など パリ版『著作集』第 4 巻 (1780) モーツァルト K.77 新全集
Misero me! Qual gelido torrente Mi ruina sul cor? Qual nero aspetto Prende la sorte mia?	トリノ版『著作集』第 3 巻 (1757) トリノ版『著作集』第 1 巻 (1757) カルツァビージによる引用 モーツァルト K.77 自筆譜

犬輔：例によって新全集は自筆譜通りではないんだね。？マークはトリノ版のみだから誤植かも知れないけど、そうだとするとモーツァルトはそれに曲を付けたんだから自筆の歌詞を勝手に直してはいけないと思うな。

鳥代：第 5 場のアリアの異同は面白いわ。トリノ版『著作集』テキストに綴りの間違いがあったり、カルツァビージによる引用テキストに！マークが追加されたりして混乱しているけれど、モーツァルトは綴りの間違いは正し、付加された！は採用していないので、トリノ版『著作集』第 3 巻 (1757) から引用していることがかろうじて分かります。

表3 第3幕第5場アリア テキストの異同

ローマ版『著作集』 第4巻 (1751)	トリノ版『著作集』 第3巻 (1757)	トリノ版『著作集』 第1巻 (1757) カルツァビージの引用	パリ版『著作集』 第4巻 (1780)
Mifero pargoletto Il tuo destin non fai, Ah non gli dite mai Qual era il genitor. Come in un punto, oh Dio, Tutto cambiò d'aspetto! Voi foste il mio diletto, Voi siete il mio terror. (4)	Mifero pargoletto, Il tuo destin non fai. Ah non gli dite mai, Qual era il genitor. Come in un punto, oh Dio, Tutto cambiò d'aspetto! Voi foste il mio diletto, Voi siete il mio terror. (1)	Mifero pargoletto, Il tuo destin non fai. Ah! non gli dite mai, Qual era il genitor. Come in un punto, oh Dio! Tutto cambiò d'aspetto: Voi foste il mio diletto, Voi siete il mio terror.	Mifero pargoletto, Il tuo destin non fai. Ah! non gli dite mai Qual era il genitor. Come in un punto, oh Dio, Tutto cambiò d'aspetto! Voi foste il mio diletto, Voi siete il mio terror. (1)
	destin の綴りが誤植	Ah に！がついている	Ah に！がついている

犬輔：台本を参照しておきましょう。第3幕の第4場に至るまでに、ティマンテはディルチェアと密かに結婚し二人の間に息子オリントまでもうけたことを王デモフォオンテに白状しました。王は激怒し、二人を別々の牢に幽閉します。弟のケリントが王をとりなし、許しが出たとティマンテに伝えにきます。ティマンテは王位の継承を弟に譲ると意思表示しますが、マトゥージオが亡くなった妻から預かっていた手紙の封筒にディルチェアが生命の危機に遭遇したときに開封するようにと書かれてあったのを思い出し、手紙を開くとそこには女王の手でディルチェアが女王の娘であることが書かれていました。ティマンテはディルチェアが自分の血を分けた妹であると知り、絶望します。

SCENA IV TMANTE solo.	第4場 ティマンテ独り
<p>TIMANTE Misero me! Qual gelido torrente mi ruina sul cor? Qual nero aspetto prende la sorte mia? Tante sventure Comprendo al fin. Perseguitava il cielo Un vietato imeneo. Le chiome in fronte mi sento sollevare. Suocero e padre m'è dunque il re! Figlio e nipote Olinto! Dircea moglie e germana? Ah qual funesta confusion d'opposti nomi è questa. Fuggi, fuggi Timante. Agli occhi altrui non esporti mai più. Ciascuno a dito ti mostrerà. Del genitor cadente tu sarai la vergogna; e quanto, oh dio, si parlerà di te. Tracia infelice ecco l'Edipo tuo. D'Argo e di Tebe le furie in me tu rinnovar vedrai. Ah non t'avessi mai conosciuta Dircea. Moti del sangue eran quei ch'io credevo violenze d'amor. Che infausto giorno fu quel che pria ti vidi! I nostri affetti che orribili memorie saran per noi! Che mostruoso oggetto a me stesso io divengo! Odio la luce; ogni aura mi spaventa; al piè tremante parmi che manchi il suol; strider mi sento cento folgori intorno e leggo, oh dio, sculpto in ogni sasso il fallo mio.</p> <p>SCENA V CREUSA, DEMOFOONTE, ADRASTO con OLINTO per mano, e DIRCEA, l'uno dopo l'altro da parti opposte, e detto.</p> <p>CREUSA Timante. TIMANTE Ah principessa, ah perché mai morir non mi lasciasti? DEMOFOONTE Amato figlio. TIMANTE Ah no; con questo nome non chiamarmi mai più. CREUSA Forse non sai... TIMANTE Troppo, troppo ho saputo.</p>	<p>ティマンテ [レチタティーヴォ・アコンパニヤート] あわれな私！ なんと冷たい急流が 私の心を砕いたのか？ なんと黒い局面が 私の運命を覆うのか？ 私はあまりに多くの不幸を やっと理解したのだ。天は禁じられた祝婚歌を 私に贈った。額に髪の毛が逆立つのを感じる。 それなら、私にとっての義父、そして父が 王なのか！ オリントが息子であり甥であるのか！ ディルチェアは妻であり妹なのか？ ああ、これは 相対する名前の致命的な混乱だ。 逃げろ、逃げろ、ティマンテよ。他人の目に、 二度と自分をさらけ出すな。皆がお前を 指さすだろう。お前は年老いた父親の 恥になるだろう。そして、おお神よ、皆はお前をどれ だけ噂することだろう。不幸なトラチア [トラキア] よ、 これが汝のエディポ [オイディプス] だ。汝は私にアルゴ [アルゴス] とテーベ [テーバイ] の怒りを見るだろう。 ああ、そなたに会わなければよかった ディルチェアよ。血が湧いたのは 愛の激しい力ゆえであると 信じてしまっていたのだ。最初にそなたに会った日は なんと不幸な日だったことか！ 私たちの愛情は どんな恐ろしい思い出になるだろう！ 私は自分にとってなんと怪物的な 物体になってしまったのか！ 私は光を嫌う。 すべての微風は私を怖がらせる。震える足元では、 地面が割れているように見える。私は周りに 百の稲妻を感じながら歩き回り、ああ、神よ、 すべての石に刻まれた私の過誤を読むのだ。</p> <p>第5場 クレウザ、デモフォオンテ、オリントの手を引く アドラースト、ディルチェアが交互に両サイドから、 そして承前。</p> <p>クレウザ ティマンテ。 ティマンテ ああ、王女様、ああ、いったいなぜあなたは 私から離れなかったのですか？ デモフォオンテ 最愛の息子よ。 ティマンテ ああ、いけません。この名前で 二度と私を呼ぶことはありません。 クレウザ 多分あなたをご存知ない... ティマンテ あまりにも多く、あまりにも多く私は知っています。</p>

<p>DEMOFOONTE Un caro amplesso pegno del mio perdon... Come! T'involi dalle paterne braccia! TIMANTE Ardir non ho di rimirarti in faccia. CREUSA Ma perché? DEMOFOONTE Ma che avvenne? ADRASTO (a Timante) Ecco il tuo figlio, consolati signor. TIMANTE Dagli occhi Adrasto toglimi quel bambin. DIRCEA Sposo adorato. TIMANTE Parti, parti Dircea. DIRCEA Da te mi scacci in dì così giocondo? TIMANTE Dove, misero me, dove m'ascondo? DIRCEA Ferma. DEMOFOONTE Senti. CREUSA T'arresta. TIMANTE Ah voi credete consolarmi, crudeli, e m'uccidete. DEMOFOONTE Ma da chi fuggi? TIMANTE Io fuggo dagli uomini, da' numi, da voi tutti e da me. DIRCEA Ma dove andrai? TIMANTE Ove non splenda il sole, ove non sian viventi, ove sepolta la memoria di me sempre rimanga. DEMOFOONTE E il padre? ADRASTO E il figlio? DIRCEA E la tua sposa? TIMANTE Oh dio non parlate così. Padre, consorte, figlio, german son dolci nomi agli altri; ma per me sono orrori. CREUSA E la cagione? TIMANTE Non curate saperla. Scordatevi di me. DIRCEA Deh per quei primi fortunati momenti in cui ti piacqui... TIMANTE Taci Dircea. DIRCEA Per quei soavi nodi... TIMANTE Ma taci per pietà. Tu mi trafiggi l'anima e non lo sai.</p>	<p>デモフォオンテ 愛の抱擁だ、 儂の許しの誓い… なんと！お前は 父の腕から逃げるのか！ ティマンテ 私はあえてあなたの顔を見る必要はありません。 クレウザ でも、なぜ？ デモフォオンテ だが、何が起こったのだ？ アドラースト (ティマンテに) こちらがあなたのご子息です、 あなたご自身お心安らかに。 ティマンテ アドラースト、その赤子を私の目から 逸らしてくれ。 ディルチェア いとしいあなた。 ティマンテ 離れて、離れて、ディルチェアよ。 ディルチェア こんなに楽しい日に私をあなたから 遠ざけるのですか？ ティマンテ どこにだと、あわれな私、どこに隠すかだと？ ディルチェア やめましょう。 デモフォオンテ 聞いてくれ。 クレウザ それはあなたを止めるでしょう。 ティマンテ ああ、あなたたちは私を慰めようとしていますが、 残酷にも、私を殺すことになります。 デモフォオンテ だが、誰から逃げるというのだ？ ティマンテ 私は人から、神々から、 あなた方全員から、 そして私から逃げます。 ディルチェア でも、どこへ？ ティマンテ 私の記憶は、太陽が輝いていない場所、 生きていない場所、 埋葬されている場所に常に残るだろう。 デモフォオンテ では、父親は？ アドラースト では、ご子息は？ ディルチェア では、あなたの妻は？ ティマンテ おお、神よ、 そのように話さないでください。父親、配偶者、息 子、妹は他の人にとっては甘い名前です。だが、私に とって彼らは恐怖です。 クラウザ そしてその理由は？ ティマンテ それを知ろうとしないでください。 私のことは忘れてください。 ディルチェア ああ、あなたが私を好きになった 最初の幸運な瞬間に… ティマンテ 黙って、ディルチェア。 ディルチェア それらの甘い結び目のために… ティマンテ だが、お願いだ、黙ってくれ。そなたは私の魂を突き 刺す。それにそなたは気づいていない。</p>
--	--

<p>DIRCEA Già che si poco curi la sposa, almen ti muova il figlio. Guardalo, è quell'istesso ch'altre volte ti mosse; guardalo; è sangue tuo. TIMANTE Così no 'l fosse. DIRCEA Ma in che peccò? Perché lo sdegni? A lui perché nieghi un sguardo? Osserva, osserva le pargolette palme come solleva a te, quanto vuol dirti con quel riso innocente. TIMANTE Ah se sapessi, infelice bambin, quel che saprai per tua vergogna un giorno, lieto così non mi verresti intorno. TIMANTE Misero pargoletto il tuo destin non sai. Ah non gli dite mai qual era il genitor. Come in un punto, oh dio, tutto cambiò d'aspetto! Voi foste il mio diletto, voi siete il mio terror.</p>	<p>ディルチェア あなたは妻をあまり気にかけてませんが、 少なくとも息子はあなたを動かします。 この子を見てください、 彼はあなたを動かしたことがあるでしょう。 この子を見て。彼はあなたの血統です。 ティマンテ そのようなことはなかった。 ディルチェア でも、この子はどのような罪を犯しましたか？ なぜ あなたはこの子を軽蔑するのですか？ なぜこの子の 表情を否定するのですか？ この子が小さな手のひら をあなたに挙げるのを見て下さい、その無邪な笑いで あなたに何を伝えたいか観察してください。 ティマンテ ああ、不幸な子よ、お前はいつか 恥ずべきことを知ることになるだろうが、 私のところに来ようとは思わないことが 幸せというものだ。 ティマンテ [アリア] あわれな幼子 [厳密には乳児] よ お前は自分の運命を知らない。 ああ、彼に父親が誰かを 決して言ってはならない。 一瞬にして、おお、神よ、 すべての景色が変わってしまった！ 私の喜びだったあなたたち [この場の全員] は、 今や私の恐怖となったのだ。</p>
---	--

鳥代：第 4 場のレチタティーヴォと第 5 場のアリアは台本上では繋がっていないのですね。

犬輔：でも新全集の楽譜冒頭には“シェーナ”と書かれていて、レチタティーヴォとアリアが
一体であることを示唆しています。ケツヒェル番号も K.77 一つですよ。

教授：自筆譜に書かれている“シェーナ”の筆跡はヴォルフガングのものでも、レーオポルト
のものでもなく、ニッセンの筆跡だ¹¹。

鳥代：レーオポルトが「アリアを 3 曲とヴァイオリン [複数] を伴うレチタティーヴォを 1 曲」
と言っているのはレチタティーヴォとアリアを別々の曲として数えていた可能性も排除
できないと新全集は指摘しています¹²。

6.2 K.77 の楽譜資料構成

教授：レチタティーヴォはオーボエ、ファゴット（但し任意）、ホルンが 2 本ずつ、ヴァイオリ
ン 2 部、ヴィオラ、そしてバスの伴奏で極めて大規模である。長さも 130 小節で緩急の
変化も多い。アリアは反復を入れて 150 小節だ。

鳥代：レーオポルトの「アリアを 3 曲とヴァイオリン [複数] を伴うレチタティーヴォを 1 曲」
という手紙での報告の原文は“3 Arien und 1 Recit: mit Violinen”と書かれています。

犬輔：「ヴァイオリンを伴うレチタティーヴォ」とはどういうことですか。

教授：セッコではないということであろう。セッコであればクラヴィアだけを伴うが、アコ
ンパニヤートであるからヴァイオリンを伴うということだ。

鳥代：その手紙の続きに「私も自分でヴァイオリンパート [複数] を書かなければなりません
でした。そのあとではじめてコピーさせました [verdoppeln 直訳は“二倍にする”] が、これは盗
まれないためです」とあるのはどういうことでしょうか。

教授：私の理解を披露しよう。レーオポルトは第 1、2 ヴァイオリンパートを、ウォルフガング
はそれ以外のパートを分担して、一揃いの写譜を 1 部作成する。そして、それを幾つか
の写譜師に分けて渡し、増幅させたということではないか。こうすればそれぞれの写譜
師はパート譜から総譜を再現して他所に販売するという盗作はできなくなる。

犬輔：なるほど。でも、教授説の証拠はあるのでしょうか。

教授：ヴォルフガングの筆跡のレチタティーヴォおよびレーオポルトの筆跡のアリアが書かれ
たヴィオローネ [単数] 伴奏付き歌唱声部のパルティチュエラが残されている。

鳥代：ヴィオローネとは何でしょう。イタリア語で“大きなヴィオラ”という意味ですが。

教授：ヴィオローネはヴァイオリン属のものとヴィオール族のものがあり、モーツァルトの
場合は前者だが、チェロサイズのものか、コントラバスサイズのものかは不明である¹³。
いずれにしてもスコアに Basso と書かれている低音楽器のうちの一つである。つまり、
ヴィオローネは低音で歌の伴奏を受け持つのである。

犬輔：そのパルティチェッラは歌唱パート譜の位置づけではないかということですね。歌唱パートは 1 部で十分だから写譜師には渡す必要はなかったのですね。

鳥代：従来では「ヴァイオリン [複数] を伴うレチタティーヴォ」および「私も自分でヴァイオリンパート [複数] を書かなければなりません」の“ヴァイオリン”と「ヴィオローネ [単数] 伴奏付きレチタティーヴォ」の“ヴィオローネ”の間に混乱が生じている解釈ばかりでしたが、これでスッキリしました。

教授：諸君たちは以上の推理を K.77 をイメージして聞いていたものと思う。しかし、レーオポルトの手紙によれば 3 曲すべてに盗作防止対策を打ったものと考えられる。

6.3 K.77 の楽曲構成

犬輔：ルーカ・ピアンキーニとアンナ・トロンベッタは、レチタティーヴォとアリアのテキストを異なるシーンから採ってきたことを“パッチワーク”と称し、「この理由は不明であり、誰が構成したのかも不明である」と言っていますが^{注 14}、カルツァビージの論考に、切り貼りのように引用されたテキストの配置に触発されたことは、ほぼ間違いないと思われまます。

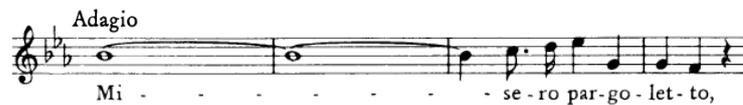
鳥代：「長く堂々としたレチタティーヴォは、モーツァルトにおける最初の大規模で劇的なレチタティーヴォ・アコンパニャートである」と言われます。セッコでなく、アコンパニャートにしたのはモーツァルトのオリジナルなのでしょう。

教授：いや、モーツァルトのオリジナルではない。サルティ、プニャーニ、トラエッタ、グラウン、ガルツピ、グルックなどもアコンパニャートだ^{注 15}。もちろんアリアに直結させてはいないが。

犬輔：アルフレート・アインシュタインは、この曲の背景にヨハン・クリスティアーン・バッハのオペラ《シリアのアドリアーノ Adriano in Siria》のアリア「いとしのやさしい焰よ Cara la dolce fiamma」があることを指摘しています^{注 16}。このオペラが 1765.1.26 にロンドンで初演されたときにモーツァルト一家は観劇しました。そのときこのアリアはマンツォーリが歌い、モーツァルトは後に装飾音型 K.293e を書いています。



譜例 1 J・C・バッハ《シリアのアドリアーノ》から「いとしのやさしい焰よ」



譜例 2 モーツァルト「あわれな幼子よ」K.77 第 38-41 小節

鳥代：クリスティアーンの曲は歌詞が冒頭で強調されるところが特徴的です。モーツァルトの場合はアリアの途中の小節ですが、二つの全音符で歌詞を強調するところは影響されていると言えるでしょう。また K.77 の 40 小節目のリズム (譜例 2) はクリスティアーンにも出てきます (譜例 1)。

教授：そのリズムは元々 K.77 の歌唱部冒頭小節のリズムである (譜例 3)。さらにこのリズムはピッチニのアリア「いとしい人よ、もし私の苦しみのすべてを cara se le mie pene」(1758) の歌唱部冒頭リズムと全く同じである (譜例 4) ^{注 17}。



譜例 3 モーツァルト「あわれな幼子よ」K.77 第 7-12 小節



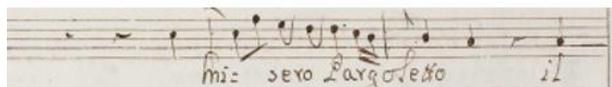
譜例 4 ピッチニ「いとしい人よ、もし私の苦しみのすべてを」(1758)

鳥代：プレイヤーの説明を引用しましょう。「モーツァルトのティマンテのアリア『あわれ幼子よ』K.77 の声はかなり特異である。やや制限された声域、中央の C のオクターヴ上の C の周りにきわめて特殊な「重心」があり、基本的には活発というより叙情性を持ち、最高音を控えめに使用している。興味深いことに、ミラーノのコンサートと同じ年に、ジュゼッペ・アプリーレは、チャールズ・バーニーによって、「声が制限されてはいるが、“味わいと表現豊かに”歌っている」と説明されている。バーニーは、ヨンメッリによる《デモフオンテ》のナポリ上演 (1770) に関連してティマンテのアプリーレにこの

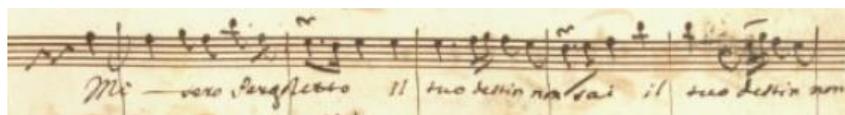
観察を行った。アプリーレは既に 1764 にシュトゥットガルトで上演されたヨンメッリの同オペラのバージョンで、ティマンテ役での高い評価を得ていた。モーツァルトの K.77 の音楽スタイルがヨンメッリの以前のバージョンに似ているだけでなく、ヨンメッリのアリアの範囲は中央の C からほぼ 2 オクターヴ上の A までで、モーツァルトは中央の C から Bb までである。2 つの作品が異なる調性にあることを考えると、これは可能な限り近いものと言える。どちらの場合も、最高音はごく短時間、1 回または 2 回しか使用されず、2 作品に反映される好ましいテッシトゥーラ [余裕で歌える声域] は実質的に同じである。モーツァルトのコンサートに関し、アプリーレが“ミラーノで歌った”とすれば K.77 は彼が演奏したに違いない作品である。

犬輔：ヨンメッリの《デモフォオンテ》にはいくつのバージョンがあるんだろう。

鳥代：少なくとも 1743 パードヴァ^{注18}、1753 ミラーノ^{注19}、1764 シュトゥットガルト^{注20}、1770 ナポリ^{注21}の版があるよね。「あわれな幼子よ」の歌唱部冒頭を比べてみましょう。



譜例 4 ヨンメッリ「あわれな幼子よ」(1743)



譜例 5 ヨンメッリ「あわれな幼子よ」(1753)

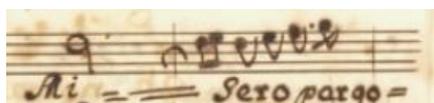


譜例 6-1 ヨンメッリ「あわれな幼子よ」(1764 本案)



譜例 6-2 ヨンメッリ「あわれな幼子よ」(1764 代案)

(1995 シュヴェツインゲン音楽祭にて上演)



譜例 7 ヨンメッリ「あわれな幼子よ」(1770)

(2009 ザルツブルク音楽祭にてムーティが上演)

犬輔：おや、1764 版（譜例 6-1、譜例 6-2）の最初の全音符は譜例 2 に似ていますね。1770 版（譜例 7）では 4 分の 3 拍子なので付点二分音符になっています。これらは開始の音をアウフタクトでなしに、強拍できっちりと延ばす方向に移行していることを示しているんですね。

鳥代：プレイヤーは音楽スタイルの類似を挙げていますから個々の音型というより、全曲を通して比較しなくてはなりません。1743 版の音域が f から d^{'''}、1753 版の音域が d' から a^{''} ですので、“以前のバージョン”とは 1753 版のことと思われます。

表 4 アリア「あわれな幼子よ」比較

No.	項目	ヨンメッリ (1753 版)	モーツァルト
第 1 節 Misero pargoletto			
1	楽器編成	2Vn, Va, Soprano, Bs	2Ob, 2Hr, (2Fg), 2Vn, Va, Soprano, Vc, Bs
2	調性	ト短調	変ホ長調
3	拍子	4 分の 3 拍子	♩
4	速度	Adagio	Adagio
5	特徴	第 31 小節におそらくカデンツァ	第 66 小節におそらくカデンツァ
6	長さ	46 小節	37 + 37 小節
第 2 節 Come in un punto, oh dio			
7	楽器編成	第 1 節と同じ	第 1 節と同じ
8	調性	第 1 節と同じ	第 1 節と同じ
9	拍子	8 分の 3 拍子	第 1 節と同じ
10	速度	Andante	Un poco allegro
11	特徴	第 70 小節におそらくカデンツァ	オーケストラがダイナミック
12	長さ	25 小節	39 小節
トータル長さ			
13	長さ	46 + 25 + 46 小節	37 + 37 + 39 + 37 小節

犬輔：音楽スタイルの類似に関しては表 4 を見ても判然としません。スタイルと言えるのか分かりませんが、K.77 のカデンツァについては新全集が歌唱例（譜例 9）を記載しています。



譜例 9 K.77 第 66 小節のフェルマータ箇所 カデンツァ歌唱例

鳥代：ヨンメッリの 31 小節および 70 小節にもフェルマータがあって、そこでもカデンツァが歌われたと思われます。もしかしたら、アプリーレがヨンメッリとモーツァルトに同じ歌唱スタイルを要求したのかもしれない。

7. まとめ

犬輔：フィルミアーン伯爵の援助というのは、各界の有力者に迅速かつ過不足なくモーツァルトを紹介し、ポジティブな反応を得ることに成功したと言えるんですね。まるで長年チャンスを狙っていた人が、ここぞという時に全力を投入したかのような確かな動きであることに驚きました。モーツァルトもそれに応えて作曲し、演奏したものと思われ、レーオポルトを含む 3 人の充実した顔が彷彿とします。

鳥代：今までのモーツァルト研究であまり重要視されてこなかったのは奇妙なことです。“オーディション音楽会”と言われるようになったのも最近ですし、その曲目に関しても諸説がいまだに整理されずに並立しています。今回の議論は目から鱗が落ちる結論があちこちにあり、新鮮な気持ちになりました。

犬輔：2 曲目（K.71）と 3 曲目（K.83）について、次回議論するのがとても楽しみです。

教授：今回はあまりレーオポルトの作曲への介入に触れなかったが、これまでに介入していたはずだ。第一に音楽会の趣旨が変更されたのが直前であったこと、第二にその趣旨が今後のイタリアにおけるオペラ作曲への進出を占うものであり失敗できないものであると認識したこと、第三に手持ちの曲では対応できず新規作曲が必要だったことなどが背景にある。

犬輔：実際どこまでがモーツァルト自身の作曲か分からないということは肝に銘じておかないといけないと思います。

鳥代：参考までにこれまでの作品の署名及び楽譜の筆跡状況を整理しておきましょう。

表 5 モーツァルトのコンサート・アリア 署名者及び楽譜の筆跡

コンサート・アリア作品		自署	なり替わり署名筆跡	楽譜の筆跡
K.21	Ver.1	—	LM	LM
	Ver.2	—	LM	LM
K.23	Ver.1	WAM	LM	LM+WAM
	Ver.2	WAM	—	LM+WAM
	Ver.3	—	LM	LM
K.78		—	—	LM+WAM
K.79		—	—	LM+WAM
K.36		WAM	—	WAM
K.70		—	—	WAM
K.77	Rec.	—	LM	WAM（浄書）
	Aria	—	LM	WAM（浄書）
	Rec. パルティチェッラ	—	—	WAM
	Aria パルティチェッラ	—	—	LM

犬輔：レーオポルトはモーツァルトに完成作品には署名をするように教えたはずですが、にもかかわらず、署名なし（K.78, K.79, K.70）や、レーオポルトが代理署名しているものがあります（K.21, K.23 Ver.3, K.77）。これらはレーオポルトの介入が多すぎるためモーツァルトが自作品としての署名を嫌がったのかも知れません。一方でレーオポルトが介入していてもモーツァルトが署名しているものもあります（K.23 Ver.2）。モーツァルト文献では大司教宛て申請書などでレーオポルトが代理署名している場合は例外なく中身もすべてレーオポルトの起草であると決めつけています。音楽の場合はなぜそのような解釈をしないのでしょうか。

教授：レーオポルトに主要な介入ができるほどの作曲能力はないと見てびっているからだ。しかし、レーオポルトが 1762 以降作曲することが稀になった（1771 で作曲をやめた）とはいえず^{注 22}、息子の旅行に同行しながら自らも各地の新しい作曲法を吸収していったはずである。覆面作曲家としての能力を確実に備えていたと考えて間違いはないだろう。

鳥代：1785 のヴィーン訪問時にレーオポルトが K.466 や K.465 に何の違和感も表明していないのを不思議に思っていました。先進的な音楽のよき理解者の一人であったのですね。

- 注 1 : Dexter Edge. 2020. "Mozart and Count Firmian (Firmian's letter of recommendation to Prince Doria Pamphilj, 4 Apr 1770)." In: Mozart: New Documents, edited by Dexter Edge and David Black. First published 31 Dec 2020; updated 17 Jan 2021. < <https://sites.google.com/site/mozartdocuments/documents/1770-04-04-firmian> >
- 注 2 : 音楽界ではメタスタージョと表記されるが、本稿以降は発音が近いメタスタージョに変更する。
- 注 3 : La Didone abbandonata. Dramma per musica da rappresentarsi nel Regio Ducal Teatro di Milano nel carnevale dell'anno 1770. Dedicato a sua altezza serenissima il Duca di Modena, Reggio, Mirandola ec. ec. amministratore e capitano generale della Lombardia austriaca ec. ec. - In Milano : nella stamperia di Giovanni Montani, 1769. 初演は 26/12/1769.
- 注 4 : Cesare in Egitto. Dramma per musica da rappresentarsi nel Regio-Ducal Teatro di Milano nel carnevale dell'anno 1770. Dedicato a sua altezza serenissima il duca di Modena, Reggio, Mirandola ec. ec. amministratore e capitano generale della Lombardia austriaca ec. ec. - In Milano : nella stamperia di Giovanni Montani, 1770. 初演は 03/02/1770.
- 注 5 : Poesie del signor abate Pietro Metastasio. in Torino, nella Stamperia Reale. 1754.3.9 付の序文によれば 1755 版の改訂およびアップデート版。全 14 巻からなる。そのうち 9 巻が 1757 刊である (第 10 巻以降は 1758-1788 の刊行)。エッジはフィルミアンが新規に購入してモーツァルトに贈ったのではなく、蔵書を譲ったのではないかと述べているのは、この事情によるのではないかと思われる (現代の古書市場にも右図のように 9 巻揃いで出回ることがある)。書誌情報は以下の通り。
Tomo I, 1757, pp. CCXIV+13 pagine non numerate+304, contenuto: Dissertazione di Ranieri Calzabigi dell'Accademia di Cortona su le poesie Drammatiche del sig. Abate Pietro Metastasio, Lettera dell'Autore, Artaserse, Adriano di Siria, Demetrio. Tomo II, 1757, pp. 440, contenuto: Olimpiade, Issipile, Ezio, Didone abbandonata, Il sogno di Scipione, Il natal di Giove, La danza. Tomo III, 1757, pp. 438, contenuto: La clemenza di Tito, Siroe, Catone in Utica, Demofonte. Tomo IV, 1757, pp. 470, contenuto: Alessando, Achille in Sciro, Ciro riconosciuto, Temistocle, L'isola disabitata, Le cinesi, Il vero omaggio, Amor prigioniero, Il ciclope. Tomo V, 1757, pp. 461, contenuto: Zenobia, Ipermestra, Antigono, Semiramide, Il re pastore, L'asilo d'amore, La pace fra la virtù e la bellezza. Tomo VI, 1757, pp. 469, contenuto: L'eroe cinese, Attilio Regolo, Nitteti, Il tempio dell'eternità, La contesa dei Numi, Le Grazie vendicate, Il palladio conservato, Il Parnaso accusato e difeso, Astrea placata, Il sogno, Sonetti, Canzonette. Tomo VII, 1757, pp. 431, vecchia firma alla guardia, contenuto: Gioas re di Giuda, Betulia liberata, Sant'Elena al Calvario, Giuseppe riconosciuto, La morte d'Abel, La Passione di Gesù Cristo, Per la festività del Ss. Natale, Isacco figura del Redentore, Epitalami, Le strade della gloria, Cantate. Tomo VIII, 1757, pp. 446, Avviso, Adriano in Siria, Didone abbandonata, Alessandro, Semiramide. Tomo IX, 1757, pp. 422, Avviso, La Galatea, L'Endimione, Gli orti delle esperidi, Il convito degli dei, L'Angelica, La morte di Catone, L'origine delle leggi, Il ratto d'Europa, Ode pel Ss. Natale, Il Giustino, Distribuzione dell'edizione, Tavola delle arie. なお全 14 巻の所収作品は < <https://www.e-rara.ch/zut/content/structure/8706664> > を参照。また、何かモーツァルトの遺産リストにこの版はなく、1781 ヴェネツィア版 Opere del Sig. Metastasio. Tomo 1, 2, 4, 5. Venez. 781 が載っているのみである (ヴェネツィア版は全 7 巻構成であった。残る 3 巻を所有していたかどうかは不明)。
- 
- 注 6 : Wikipedia : フェラーラとモデナの君主一覧
- 注 7 : O. E. Deusch: Mozart Die Dokumente Seines Lebens, 1961, p.17
- 注 8 : 下書きが残っているおそらく唯一のケース。下書きはドイツ語の他に外国語としてイタリア語、フランス語、英語、ラテン語で書かれているが、清書ではフランス語、英語、ラテン語がカットされている。姉ナンネルの読解力を慮って手直ししたものと思われる (因みにナンネル宛てにフランス語が使われるのは 70.6.5 から、ラテン語が使われるのは 3 年後の 73.8.12 からである)。人名表記が正確である下書きの方を引用に供した、
- 注 9 : Daniel Heartz: Mozart's Operas, ed. and with contributing essays by Thomas Bauman, Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1990, p.91-94 には「未判明の王女」であるディルチェアを演ずるブリマ・ドンナが自らは女王のクレウザを凌駕していると信じたため、ドレーズデンで順位に関する論争が続くこととなった。問題を解決するために作者は多くの手紙を書かなくてはならなくなり、最終的に『クレウザはディルチェアを凌駕する』と書いた。言い換えれば歌手たちの階級的な特権の前においてさえ劇が最初に来る。このように詩人がいないときさえ、詩人はオペラ監督として説得力を行使するのだ」とあり、音楽上はブリマ・ドンナがディルチェアを演じるが、劇の上ではクレウザの方が格上であるということである。だが、発話される母音数で比較するとティマンテ 6144、デモフォオンテ 3791、ディルチェア 2323、クレウザ 1322、ケリント 1721、マトウージオ 1371、アドラースト 279、オリント 0 であることから、作劇上もディルチェアの方が主役級である。(母音数は Utilizzo dei registri vocali: Demofonte Drama per musica. Utilizzo dei registri vocali を参照。
< <http://www.librettidopera.it/demofonte/reg.html> >)
- 注 10 : Anthony Pryer: Mozart's operatic audition: the milan concert, 12 march 1770: a reappraisal and revision, in: Eighteenth-Century Music 1/2, 265-288 © 2004 Cambridge University Press
- 注 11 : NMA II/7/1-2: Arien, Szenen, Ensembles und Chöre mit Orchester · Band 1 und 2, Kritischer Bericht (Küster, 2002), p.73
- 注 12 : NMA II/7/1: Arien, Szenen, Ensembles und Chöre mit Orchester · Band 1, Notenedition (Kunze, 1967), p.13, Anm.36
- 注 13 : Wikipedia : Violone (英語)。因みに K.612 のオブリガート楽器としてモーツァルトは Contra Basso を指定しているが、ほとんどの箇所を実音より 2 オクターヴ高いト音記号で記譜しており、演奏しにくいと言われた。しかし、そこにヴィオローネ (コントラバスサイズ) の調弦 A-F#-D-A を採用することで解決できるという。
< <https://liuzzivito.blogspot.com/2014/08/mozart-per-questa-bella-mano-high.html> >
- 注 14 : Luca Bianchini / Anna Trombetta: Mozart, Aria for Soprano K 77, in: Mozart La caduta degli dei
< <https://www.mozartlacadutadegliidei.it/2019/11/27/misero-me-misero-pargoletto-k-77/> >
- 注 15 : RISM サイトを参照
- 注 16 : Alfred Einstein: Mozart, His Character, His Work, Oxford University Press, 1962, p.359
- 注 17 : 野口秀夫: アリア「いとしい人よ、もし私の苦しみのすべてを」K.deest の先人たち、神戸モーツァルト研究会 第 277 回例会、2021/4/4
- 注 18 : Württembergische Landesbibliothek, Stuttgart (D-SI): HB XVII 241a-b
- 注 19 : Bibl. del Cons. di Musica S. Pietro a Majella, Naples (I-Nc): Rari 1.7.1.
- 注 20 : Württembergische Landesbibliothek, Stuttgart (D-SI): HB XVII 240a-c
- 注 21 : Bibl. del Cons. di Musica S. Pietro a Majella, Naples (I-Nc): Rari 7.7.16-18.
- 注 22 : Wolfgang Plath: The New Grove Dictionary of Music & Musicians, Vol.12, 1980

(作成 : 2022 年 3 月 27 日、改訂 : 2022 年 11 月 18 日)