

『デモフォオンテ』からのアリア「もし勇氣と希望とが」K.82 (73o) そしてボローニャでのミスリヴェチェクとの出会い

野口秀夫

1. はじめに

教授：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 1770.3.24 にボローニャに到着する。

犬輔：レーオポルトがボローニャから妻に宛てた 1770.3.24 付け手紙を引用しましょう。ミラーノと契約した第 1 オペラに関する話題ですが、台本のタイトルはまだ決まっています。「[ヴォルフガングの] オペラはクリスマスの祝日に始まります。レチタティーヴォは 10 月中にミラーノに送らなければいけないし、ヴォルフガングがアリアを書くため、11 月 1 日にはミラーノに着いていなければなりません。プリマ・ドンナとセコンダ・ドンナは [カテリーナ・] ガブリエーリ夫人とその妹さん [フランチェスカ・ガブリエーリ] です。テノールはエットーレ氏です。[中略] プリモ・ウォーモとその他の歌手はまだ決まっています。マンツォーリが歌うかも知れません。ガブリエーリ夫人は途方もなくうぬぼれがつよい馬鹿な女として、イタリア中で名高いのですが、お金を湯水のように使い果たすほか、まことに常軌を逸した振舞いをするのです。私たちは途中ローマカナポリで彼女に会うでしょうが、彼女はパレルモからやってきます。そのときには女王さまのように敬意を表し、かなりほめ上げてやりましょう。こうすれば大いに気に入られます」。



カテリーナ・ガブリエーリ

鳥代：オペラのタイトルも決まっていない段階で女声歌手とテノールは決まっていたのですね。

犬輔：同じく 1770.3.27 付け手紙では「当地でスパニョレッタ [クレメンティーナ・スパニョーリ] にも会いましたが、彼女は 5 月に演じられるオペラ [ミスリヴェチェク《ラ・ニッテティ La Nitteti》1770.4.29 初演] でプリマ・ドンナ [ペロエ役] になります。それもガブリエーリの代役で、ガブリエーリのほうはまだパレルモにおり、ボローニャの人たちを見捨ててしまったのです。彼女はたぶんミラーノの人たちも見捨ててしまうでしょう」と書いています。

鳥代：おやおや、ガブリエーリはモーツァルトのオペラもキャンセルするだろうというのですね。

犬輔：ボローニャではマルティーニ神父を訪問したり、音楽会を開催したりしています。

2. アリア「もし勇氣と希望とが」K.82 (73o)

鳥代：1770.3.29 にボローニャを出発、そしてフィレンツェからローマに入ります。モーツァルトは自分の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。「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ので、ぼくがオペラを書けることを示すためでした [例のオーディションのこと]。そのマンツォーリは 1000 ドゥカーテンを要求しています。あの [カテリーナ・] ガブリエーリがたしかに来るかどうかもわかりません。彼女はボローニャの人たちを見捨ててしまったので、ミラーノの人たちを見捨てることになるだろうと見られています。その場合、彼女はパレルモにとどまります。[アンナ・] デ・アミーチスが歌うだろうと言ってる人もいます。ぼくらはカナポリですぐに彼女と会うことになっています。彼女とマンツォーリが歌ってくれるといいのですが。その結果、二人ともぼくらの良い友人となるでしょう。台本もまだ知らされていません。あるメタスタジオの作品を、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『もし勇氣と希望が Se ardire e speranza』に取り掛かっています」。



デ・アミーチス

犬輔：その曲は『デモフォオンテ』でティマンテが歌うアリアで、K.82 が与えられています。この手紙からはモーツァルトは自分に与えられるリブレットが『デモフォオンテ』であることを望んでいたと読み取れます。

2.1 K.82 の歌詞について

鳥代：モーツァルト手持ちの『メタスタジオ著作集第 3 巻』（1757）から翻訳しておきましょう^{注1}。王国の偉人であるマトゥージオは娘ディルチェアが生贖の籤に当たることを恐れ、遠くに逃がそうとします。それを察したデモフォオンテ王はディルチェアを逮捕します。ディルチェアはデモフォオンテの王子ティマンテの秘密の妻でした。第 1 幕第 13 場はティマンテがマトゥージオに、ディルチェアがどこに収容されるかを見届けるように頼みます。一方彼自身は彼の父王のところへ行き、慈悲を求めたいと言います。

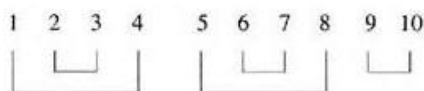
ATTO PRIMO – SCENA XIII. TIMANTE, e MATUSIO.	第 1 幕 第 13 場 ティマンテ、そしてマトゥージオ
<p>TIMANTE Consigliatemi, o dei.</p> <p>MATUSIO Né s'apre il suolo! Né un fulmine punisce Tanta empietà, tanta ingiustizia? E poi Mi si dirà che Giove Abbia cura di noi.</p> <p>TIMANTE Facciamo, amico, Miglior uso del tempo. Appresso a lei Tu vanne, e vedi, ov'è condotta. Il Padre Io volo intanto a raddolcir.</p> <p>MATUSIO Non spero...</p> <p>TIMANTE Oh dio! Va. Troverassi Altra via di salvarla, ove non ceda Del genitor lo sdegno.</p> <p>MATUSIO Oh di padre miglior figlio ben degno! (l'abbraccia e parte)</p> <p>TIMANTE Se ardire, e speranza Dal Ciel non mi viene, Mi manca costanza Per tanto dolor. La dolce compagna Vedersi rapire, Udir, che si lagna, Condotta a morire, Son smanie, son pene, Che opprimono un cor.</p> <p style="text-align: right;">(parte)</p>	<p>ティマンテ 神々よ、私に忠告をお願いします。</p> <p>マトゥージオ 地面も割れない！ 稲妻も罰しないのか 非常に多くの不敬、非常に多くの不正であろうとも？ ジュピターが我らの世話をしてくれると 言われているのに。</p> <p>ティマンテ やってみましょう、友よ、 時間を最大限有効に活用しましょう。彼女と一緒に行き 彼女がどこに導かれるかを見届けてください。 その間に私は、父親をなだめに飛びましょう。</p> <p>マトゥージオ 望みは薄いですが…</p> <p>ティマンテ ああ、神よ。行きます。 私は彼女を救う別の方法を見つけるでしょう、 そこでは彼女の父親の憤慨には屈服しません。</p> <p>マトゥージオ おお、最高の父よ、立派な息子よ！ (抱きしめて去る)</p> <p>ティマンテ もし勇気と希望とが 天から私に与えられなければ、 私は苦痛のために 平静を欠くだろう。 優しい伴侶が 捉えられ、 死に直面して、 嘆いているのが聞こえる。 心を圧迫する痛みは 休むことがない。</p> <p style="text-align: right;">(退場)</p>

犬輔：ティマンテはプリモ・ウォーモです。そう言えば K.77 もティマンテのための曲でした。

2.2 K.82 の楽譜資料および曲の特徴

教授：自筆譜はパリのフランス国立図書館に BnF Ms.237 の番号で保管されている^{注2}。用紙は K.74 と同じである^{注3}。

鳥代：校訂報告^{注4}によれば五線紙の製本レイヤーは 2×binion + 1×bifolio であり、全部で 10 葉 (20 頁) になります。

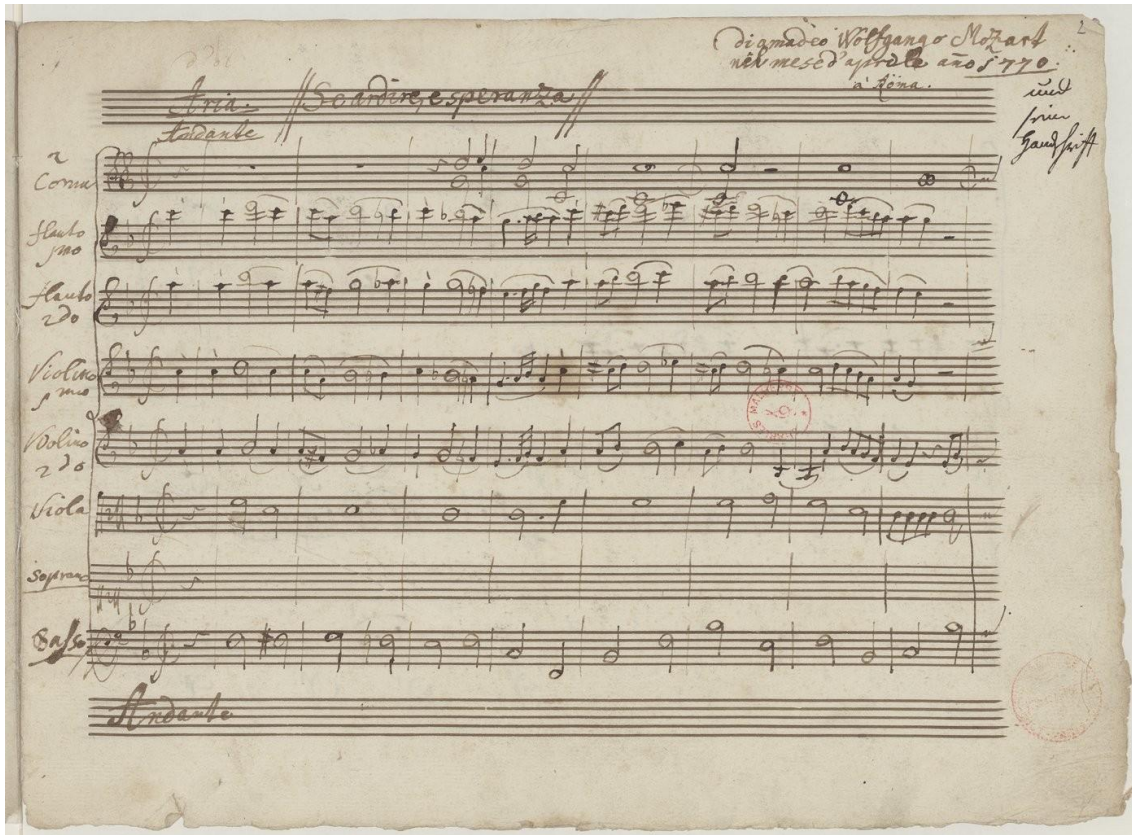


ところで、ファクシミリを見ると曲は 2r から始まっています。何故なのでしょう。

犬輔：ぼくの推理によればモーツァルトはうっかり bifolio 状態で作曲を始めてしまい、2 葉 (4 頁) まで作曲したところで気付き、外側にもう一つの bifolio を重ねて binion に変更し、先に進んだのではないのでしょうか。もちろんフォリオ番号は後世に付けられたものでしょう。

教授：恐らくそうだろうね。いずれにしても 2r から曲を開始する特別な理由がほかにあったとは考えにくい。

鳥代：五線紙の 1r には後にニッセン、ケッヒェル、グライスナー、ユリウス・アンドレほか筆跡不明の表書きが書かれており、五線紙の 1v はブランクのままです。そして曲が始まる 2r には、第 1 段の左にレーオポルトの筆跡で *Aria. // Se ardire, e speranza //* とあり、上部右欄外に同じくレーオポルトの筆跡で *di amadeo Wolfgango Mozart / nel mese d'aprile anno 1770. / à Roma.* と書かれています (譜例 1)。



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France
譜例 1 アリア「もし勇氣と希望とが」K.82 自筆譜 2r

犬輔：30- 34 小節 (57-63, 75-79, 139-143 小節も) の Basso パートはテノール記号に変えられており、楽器名が *Violone* と注記されています。

鳥代：普通 Basso パートはヘ音記号で記譜され、記譜通りのチェロと、記譜よりオクターヴ低いコントラバスの両方で同時に演奏されますが、その部分はチェロだけで演奏されると『新全集』では説明されています。

犬輔：何故音部記号まで変える必要があるのですか。

教授：チェロにはヴァイオリン記号 (ト音記号)、テノール記号 (ハ音記号)、バス記号 (ヘ音記号) のいずれもが使われる。コントラバスと共用の部分ではバス記号が使われるため、チェロ単独になったところでテノール記号に変えれば、区分けが明瞭になるということでもある。

鳥代：そのチェロ単独部分は “もし勇氣と希望とが天から私に与えられなければ *Se ardire, e speranza dal Ciel non mi viene*” の歌詞が繰り返されるところで、ソプラノの 1 拍前にチェロがリードするように歌い出す効果が聴きどころとなっています (譜例 2)。



譜例 2 アリア「もし勇氣と希望とが」K.82 (53-60 小節)

犬輔：使われている音域は一点ハから二点変ロで広くはありません。最高音の二点変ロは 2 回出てくるのみで、多くの最高音は二点トですから。八分音符の連続によるメリスマもほとんどありません。

教授：そのことはこの曲が誰のために書かれたかのヒントになるかも知れないね。

2.3 K.82 は誰のための作曲か

教授：誰のために書かれたか、そして何処で演奏されることを目的としたかについては候補がたくさん挙げられると思われる。それらすべてについて論じてみることを勧める。

(1) ミラーノの第 1 オペラを見込んでジョヴァンニ・マンツォーリのためか

犬輔：ミラーノの第 1 オペラを見込んでプリモ・ウォーモのために作曲したとすれば、レーオポルトが「プリモ・ウォーモとその他の歌手はまだ決まっています。マンツォーリが歌うかも知れません」と言い、モーツァルトが「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。[中略] マンツォーリが歌ってくれるといいのですが」と言っていることから、マンツォーリの可能性が高いと思います。

鳥代：でも、劇場セレナータ《アルパのアスカーニョ》K.111 の 1771 初演でマンツォーリはタイトルロールを歌いますが、その音域はイから二点へまでと K.82 より全体に 3 音ほど低いのです。

教授：かつてチャールズ・バーニーはロンドンでマンツォーリを聴き、「ファリネッリの時代このかた、われわれのステージで聴きえた最も力強く、声量ゆたかなソプラノである。また彼の歌唱態度は堂々として、趣味と気品に溢れていた」と讃えていた。その後マンツォーリはイタリアに帰り、フィレンツェ大公に仕える宮廷室内歌手となり、旅行中のモーツァルト父子と再会していたのだ。そのフィレンツェでバーニーは再びマンツォーリを聴く機会があり、その時には「マンツォーリ氏のミサの歌唱をととても楽しんだ。それ以外で彼はミラーノのモンツァ氏によって作曲された魅力的なモテットを歌った。彼の声は、小さな教会でさえ、イギリスにいるときよりも力が弱いように感じた」^{注5} という感想を述べている。

鳥代：マンツォーリは寄る年波（1720 生まれ）で声量が衰えていたという証言ですね。音域も下がっていたでしょうから、フィレンツェでそれを聴き知ったモーツァルトがマンツォーリのために K.82 を書いたという可能性は低いということね。

(2) カストラート役を女性のソプラノが歌うためか

犬輔：手紙に書かれている女性歌手カテリーナ [ラ・コケッタ=料理女]・ガブリエーリ（1730-96）、フランチェスカ・ガブリエーリ（c.1735 生）、アンナ・デ・アミーチス（c.1733-1816）は候補にならないでしょうか。

教授：一般的に窮余の策で劇場がカストラート役を女性のソプラノに振り当てることがあることは以前にも論じたが^{注6}、ミラーノの第 1 オペラのためだとすれば、プリマ・ドンナあるいはセコンダ・ドンナ候補であるこれらの歌手に、わざわざ男性役の K.82 を書くのは矛盾する。第 1 オペラ以外の目的だということならその目的をはっきりさせる必要がある。

鳥代：ところで多くのモーツァルト文献でカテリーナ・ガブリエーリの妹のフランチェスカ・ガブリエーリをアドリアーナ・フェッラレーゼ（またはフェッラレージ）・デル・ベーネと同一視しているのですが、どういうことなのでしょう。

犬輔：アドリアーナ・フェッラレーゼ・デル・ベーネは《フィガロの結婚》（1789 の再演）のスザンナであり、コシ・ファン・トゥッテでフィオルディリージを歌ったソプラノ歌手ですね。

教授：アドリアーナ・フェッラレーゼ・デル・ベーネは、チャールズ・バーニーが音楽の旅日記で報告している 1770 年にヴェネツィアで何度か聞いたという“ラ・フェラレーゼと呼ばれる歌手フランチェスカ・ガブリエーリ”と同一視されてきた。しかしフランチェスカ・ガブリエーリは、姉のカテリーナにいつも付いて行き、カテリーナがプリマ・ドンナのオペラでの小さな役に登場した。[トラエッタのオペラが多い。ミスリヴェチェクの《ベッレロフォンテ》にも二人が登場]。一方、アドリアーナ・フェッラレーゼはいかなる人のセコンダ・ドンナだったこともないということから現在では同一人説は否定されている。この混乱は、おそらく音楽辞書編集者のエルンスト・ルートヴィヒ・ゲルバーにまで遡る^{注7}。



アドリアーナ・フェッラレーゼ・デル・ベーネ

鳥代：因みにカテリーナ・ガブリエーリ、フランチェスカ・ガブリエーリともモーツァルトの曲を歌った記録はないようです。デ・アミーチスは《ルーチョ・シッラ》K.135 でジュニア役を歌うことになります。

(3) ヴァニユハル（ヴァンハル）の《デモフォオンテ》（1770 ローマ）への挿入曲としてか

犬輔：デイヴィッド・ウイン・ジョーンズ^{注8}は、ヴァンハルが 1770 にローマで初演した《デモフォオンテ》への挿入曲であった可能性をほのめかしています。

鳥代：でもプライヤーは初演への挿入曲の可能性は低いこと、モーツァルトが手紙でヴァンハルの名前を一切出していないことから否定的だと言っているわ。

教授：ヴァンハルの最初のオペラである《デモフォオンテ》の楽譜およびリブレットは散逸してしまっておりこれ以上の深追いは諦めざるを得ない⁹。

(4) ミラーノの第 1 オペラを見込んでカストラートのジュゼッペ・アプリーレのためか

犬輔：フィルミアーンのオーディションでティマンテのアリア K.77 を歌ったジュゼッペ・アプリーレをモーツァルトは第 1 オペラのプリモ・ウォーモとしての候補に挙げていませんが、マンツォーリが駄目な場合の第 2 候補として認識していたかもしれません。

鳥代：そう言えば K.77 の音域は一点ハから二点変ロで、最高音の二点変ロは 2 回出てくるのみというところまで K.82 と全く同じでした。

教授：アプリーレの可能性はかなり高いね。プライヤー¹⁰も同意見だ。

3. ボローニャ再訪におけるミスリヴェチェクとの出会い

教授：父子は 1770.5.8 にローマを出発、1770.5.14 にはナポリに到着する。1770.5.30 にはサン・カルロ劇場にニコロ・ヨンメッリのオペラ《見棄てられたアルミーダ》の上演を見に行き、デ・アミーチスとジュゼッペ・アプリーレが素晴らしく歌ったと報告している（1770.6.5 付けナンネル宛て。アプリーレを第 1 オペラのプリモ・ウォーモの第 2 候補と考えている旨の吐露はないが矛盾はない。ただし以後アプリーレへの言及は見られない）。1770.6.26 には再びローマに入り、1770.6.30 のレーオポルトの手紙によれば、サルトリニ（=ピエトロ・ベネデッティ。K.87 の初演ではシーファレを歌う）が信じるに値する情報として教えてくれたのは、ミラーノの第 1 オペラの台本は『ニッターティ』であるとのことだった（あとで『ニッターティ』は第 2 オペラの方であることが分かる）。1770.7.20 にはローマを去り、ボローニャを再訪する。

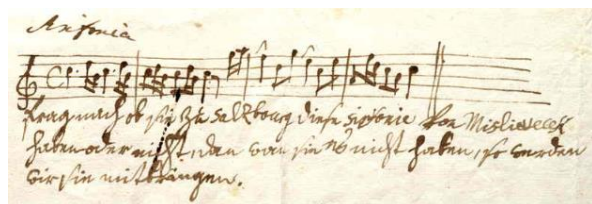
犬輔：ボローニャでモーツァルトはヴィットリオ・アメーデオ・チーニャ・サンティの書いた『ポントの王ミトリダーテ』の台本をやっと受け取るんですね。

教授：整理しておくモーツァルト父子は 1770.3.24-3.29 と 1770.7.20-10 中旬の 2 回ボローニャを訪問していることになる。レーオポルトによる『旅行覚書』のボローニャの項には“マエストロ・ミスリヴェチェク氏。マエストロ・マンフレディーニ氏およびその兄弟のカストラート Sgr: Maestro Misliwetscek. Sgr. Maestro Manfredini e suo fratello Musico”とあり、その数行後に再び“ミスリヴェチェク・ジュゼッペ・ミスリヴェチェク氏 Sgr: Misliwetschek Giuseppe Misliwecek”と書かれている。冒頭には 1 回目の宿と 2 回目の宿が併記されていることから、リストアップ分には 1 回目と 2 回目が混在していると考えられる。ではミスリヴェチェクに 1 回目と 2 回目のどちらで会ったのだろうか

鳥代：ミスリヴェチェクが手紙に初めて登場するのは 1770.8.4 のレーオポルトから妻宛ての手紙です。「ここ二、三日、ミスリヴェチェクさんが私のところにやってきました。それにカストラートのマンフレディーニも訪ねてきましたが、ロシアからの帰りに、(ザルツブルクの) 私たちの部屋に来たことのある人です。私のところには彼の兄弟の楽長のマンフレディーニと、ベルンで音楽会をやったシュミットというひとやってきました」。つまり『旅行覚書』に初めて記載のあるミスリヴェチェクとマンフレディーニ兄弟がやってきたのは 2 回目のことであり、1 回目のことは記載がないように見えます。しかし、手紙でミスリヴェチェクの名前がいきなり既知の名前として扱われていること、『旅行覚書』に複数回載っていることから、それ以前に会っていて、妻に「紛失した手紙で？」報告されていた可能性もあるわね。

犬輔：ボローニャにおいてミスリヴェチェクは、モーツァルト父子が滞在した 1 回目と 2 回目の間隙の 1770.4.29 に《ニッターティ Nitteti》を初演しており（後出するモンツァ作曲のミラーノの第 2 オペラと混同しないこと）、1770.5.15 にはモーツァルトに先立って、アッカデーミア・フィラルモニカの会員となっています。したがって 1 回目に会ったかどうかは不確かながらも、2 回目に確実に会っているという事実の方が両者の出会いの重要性を物語ることになるのではないのでしょうか。

鳥代：モーツァルトがボローニャでミスリヴェチェクから《デモフォオンテ》(1769.1.17 ヴェネツィア)の楽譜を見せてもらったことは確実で、1770.12.22 にミラーノから姉宛に（レーオポルトの手紙の追伸として）「ザルツブルクでこのミスリヴェチェクのシンフォニアをお持ちかどうかおたずねします。もしお持ちでなければ、ぼくらが持ち帰りましょう」と書き、冒頭 4 小節のメロディを載せています（右図）¹¹。



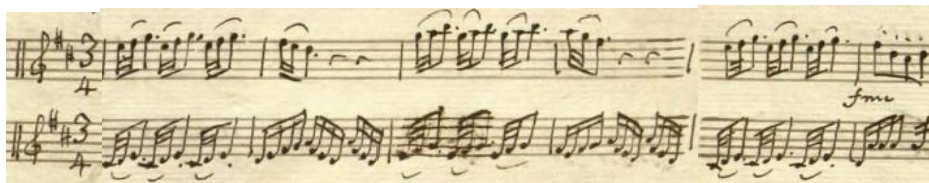
犬輔：鳥代さんが先ほど引用したレーオポルトから妻宛ての 1770.8.4 付け手紙の続きも引用しておきましょう。「ミスリヴェチェクさんは [ミラーノの] 1772 謝肉祭の第 1 オペラを書く契約をしています [《偉大なるタメルラーノ》(1771.12.26 初演)]。つまりヴォルフガングの 1 年あとです。前の手紙でミラーノの第 1 オペラが何なのか、それに歌手が誰なのか詳しく分かったでしょう [《ポントの王ミトリダーテ》K.87 (1770.12.26 初演)]。第 2 オペラは《ニッテータイ》[ミラーノの作曲家カルロ・モンツァが作曲することになる (1771.1.21 初演)] になるでしょう」。

3.1 ミスリヴェチェクからの影響 (交響曲の場合)

教授：モーツァルトがミスリヴェチェクからどのような影響を受けたのか、詳細な研究がアメリカの音楽学者ダニエル・E・フリーマンによって明らかにされている^{注12}。Google ブックスではスニペット表示ながら閲覧ができるようになっている。諸君たちにはご苦労だが、モーツァルトへの影響の部分抜き出して議論を進めてほしい。

犬輔：では交響曲における影響を引用しましょう。「モーツァルトがミスリヴェチェクの交響曲をモデルとしてどのように使用したかという問題は、モーツァルトの初期の交響曲の年代と信憑性に関する問題が未解決のため複雑になるが、何らかの形でミスリヴェチェクの影響を示すモーツァルトの交響曲の全体像を認識することは可能かもしれない。大まかに言うと、ミスリヴェチェクの《デモフォオンテ》(1769) や《ニッテータイ》(1770) への序曲などの作品は、モーツァルトのイタリア交響曲のスタイルに関連付けられる多くの重要な特徴の先例をモーツァルトに提供している。つまり **3 楽章形式、内部楽章間の移行素材の存在、およびソナタ形式の構造における繰り返し記号の欠如**などである。小規模なスケールでは、シンコペーションを使った実験ははるかに多く、2 つの三十二分音符とそれに続く付点四分音符で構成された鮮やかな形が突然目立つようになった。このシンプルな形は、イタリア序曲で非常に特徴的であり、北方の聴衆にイタリアのスタイルを呼び起こすのに非常に効果的であった。最初のイタリア旅行以前のモーツァルトの交響曲にはほとんど見られなかった特徴である。1760 年代初頭にイタリアに住んでいた J・C・バッハは頻繁にそれを使用した。ロンドンに移った後、バッハはほとんどそれを放棄した。J・C・バッハを知った 8 歳と 9 歳の頃の交響曲第 1 番 K.16 と第 4 番 K.19 でそれを取り上げていなかったのはそのためであった。ミスリヴェチェクとの接触から生じる可能性のあるもう一つの重要な一般的特徴は、モーツァルトがミスリヴェチェクの高度に体系化された手順に沿ってソナタ形式を固めていることである」。

鳥代：フリーマンは具体的な曲名を挙げています。譜例も示しているけれど、スニペットでは殆ど再現されていないので、独自に作成するわね。「1770 年代初期のモーツァルトのイタリア交響曲の中で、ミスリヴェチェクの影響の最も明確な痕跡のいくつかは、交響曲第 10 番 K.74 に見られる。交響曲第 10 番はスタイルが非常に似ているため、その自筆原稿には、《ミトリダーテ》序曲であることを示す記入 (モーツァルトによるものではない) さえ含まれている。この曲がミスリヴェチェクの《ニッテータイ》序曲を参照して作成されたことに疑いの余地はない：オープニング・テーマは同様の方法で構成されており、楽章の後半でモーツァルトはより直接的にミスリヴェチェクの《ニッテータイ》のモチーフを借用した (譜例 3^{注13}、譜例 4)。多くの作曲家の作品に同様のモチーフが見られるのは事実だが、これら二つの楽章に見られる特定の形は、偶然とは言えない」。



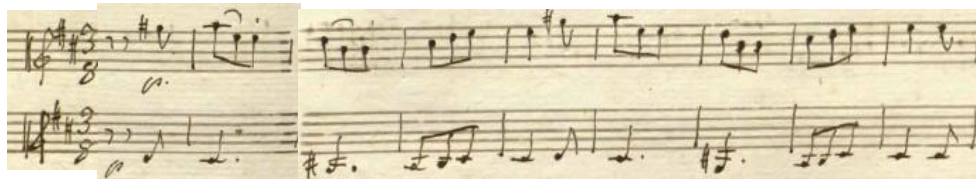
譜例 3 《ニッテータイ》序曲第 1 楽章 10 - 15 小節



譜例 4 K.74 第 1 楽章 18 - 22 小節

犬輔：譜例それぞれに「二つの三十二分音符とそれに続く付点四分音符 [正しくは付点八分音符ではないか] で構成された鮮やかな形が突然目立つようになった」と言えることが分かりました。これはかつてニール・ザスローに「シジュウカラ *cinciallegra* or *titmouse* の鳴き声が聞こえる」と言わしめた音型ですね^{注14}。「シンコペーションを使った実験ははるかに多く」についての譜例は示しませんが、《ニッテータイ》ではオーボエ 15 小節から、K.74 では第 2 ヴァイオリン 26 小節からシンコペーションが始まっています。

鳥代：フリーマンは続けます。「モチーフは、同じソナタ形式のイベント（“移行”から“第 2 主題”へ）にも現れる。モーツァルトが考案した“第 2 主題”は、ミスリヴェチェクの《ニッターティ》序曲の第 3 楽章の“第 2 主題”の別の変形であり、シンコペーションが追加されている（譜例 5、譜例 6）」。



譜例 5 《ニッターティ》序曲 第 3 楽章 第 2 主題



譜例 6 K.74 第 1 楽章 第 2 主題 26 - 30 小節

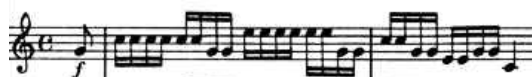
犬輔：拍子も調性も異なりますから、そうなのかな、という程度です。

鳥代：少し飛ばして続けましょう。「モーツァルトの交響曲第 10 番におけるミスリヴェチェクのモチーフの使用は、作品の年代を絞り込むのに役立つ重要な要素である。ヴォルフガング・プラートは、モーツァルトが 1770.4 にローマで作曲したコンサート・アリア『もし勇気と希望とが』K.82 (73o) の自筆譜と共有される珍しいタイプの自筆の用紙が使われていることを立証した。モーツァルトは、前月にボローニャでミスリヴェチェクと《ニッターティ》序曲に出会った後 [時期的に上演に立ち会えてはいない]、ローマで交響曲第 10 番を作曲した可能性はある。モーツァルトが交響曲第 10 番を作曲したのは、1770 年の夏にボローニャでミスリヴェチェクと連絡を取り直した後であった可能性もある [そのときに楽譜を見せてもらったとするのが妥当と考えられる]。しかし、交響曲第 10 番が、モーツァルトが 1770.3 にボローニャでミスリヴェチェクと知り合う [この日付の時点で知り合っていたかは微妙ですが] よりも前の日付であるとは考えられない。

犬輔：フリーマンは「《偉大なるタメルラーノ Il gran Tamerlano》への序曲の開始部とモーツァルトの交響曲第 9 番 K.73 (75a) の開始部の驚くべき類似性」も指摘していますね。スコアは参照できなかったのですが、RISM カタログから第 1 ヴァイオリン・パートを引用しておきましょう^{注 15}（譜例 7、譜例 8）。



譜例 7 《偉大なるタメルラーノ》序曲 アレグロ・コン・スピリート



譜例 8 K.73 第 1 楽章 1 - 2 小節

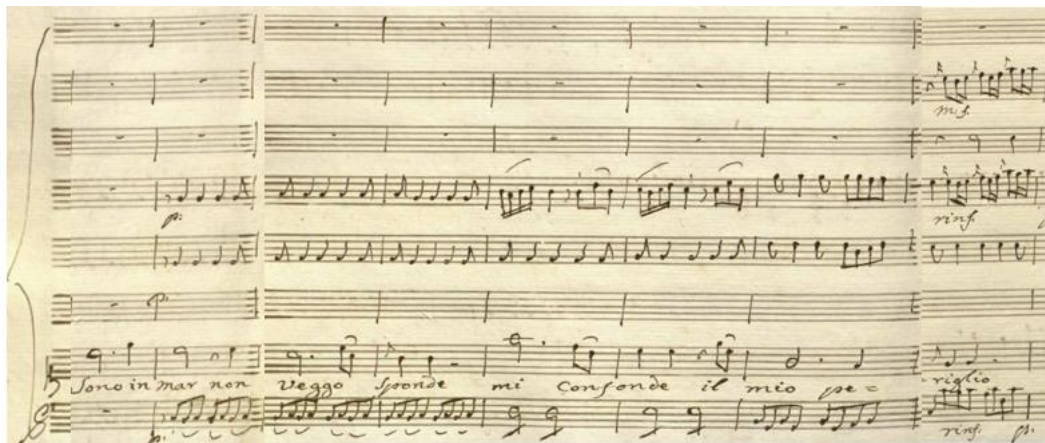
3.2 ミスリヴェチェクからの影響（オペラ《ポントの王ミトリダーテ》K.87 の場合）

教授：フリーマンはこうも述べている。「モーツァルトがミスリヴェチェクの音楽を様式モデルに使用することは、1770 年代初頭にこの二人が互いに接触するようになるとすぐに始まった。実際、1770 年から 1773 年までの 3 回のイタリア旅行のすべてにおいて、モーツァルトが真に親しかった作曲家はヨゼフ・ミスリヴェチェクだけであった。[...] 1770 年の夏、14 歳のモーツァルトはオペラ《ポントの王ミトリダーテ》の作曲に没頭した。この作品は、カール・フォン・フィルミアーン伯爵から依頼され、その年末にミラーノのレジオ・ドゥカル劇場で上演されることになる。[...] 10 代半ばのモーツァルトにとって 3 幕の本格的なイタリア・オペラのような大規模なプロジェクトは非常に困難なものであった。[...] モーツァルト父子のイタリア旅行の目的は、ヴォルフガングを十分に確立し、彼が恒久的な音楽の仕事を得ることができるようになることだった。ヨーロッパで最も偉大なオペラ劇場の一つのためにオペラを作曲するというフィルミアーン伯爵が与えてくれた機会を逃すことはできなかった。若いモーツァルトにイタリア・オペラ作曲の最新動向を直接的または間接的に伝えることができたかもしれない才能のある作曲家はたくさんいたが、レーオポルト・モーツァルトの親しい友人であり、ヴォルフガングが《ミトリダーテ》を作曲した当時、モーツァルトの家を毎日訪れたのは、ミスリヴェチェクただ一人であった」。

犬輔：モーツァルトが否応なしに参考にせざるを得なかった作品はクィリーノ・ガスパリーニのオペラ《ポントの王ミトリダーテ》（1767 トリノ）ではなかったですか。特に第 20 晩のアリアはガスパリーニの曲を流用せざるを得なかったことを覚えています^{注 16}。

教授：そうだが、ミスリヴェチェクはそれ以上に重要な影響を与えているというのだ。「モーツァルトの《ミトリダーテ》は確かにミスリヴェチェキアンの作品と言える。ミスリヴェチェクの友人であるクィリーノ・ガスパリーニの《ミトリダーテ》（1767）からモーツァルトが音楽的動機を借用したことを軽視すべきではないが、ミスリヴェチェクの作曲手順に対するモーツァルトのオペラの方向性を違えることはない。モーツァルトが《ミトリダーテ》のために作曲したアリアは、《第一戒律の責務》K.35（1767）、《アポロとヒュアキントス》K.38（1767）、《ラ・フィンタ・センプリチェ》K.51（1769）などの作品のアリアや、モーツァルトが 1770 年に《ミトリダーテ》の作業を開始する前にイタリアで作曲したコンサートアリア（K.77/73e、K.82/73o、K.83/73p、および K.88/73c）からの重要な様式の変化を表している。《ミトリダーテ》のアリアは、同じ年の初めに書かれたものでさえも、彼の初期のアリアよりもはるかに広い線でレイアウトされており、ソナタ形式の特徴は、ダルセーニョ構造、特にオープニングのリトルネッロでよりよく表現されている。ミスリヴェチェクの典型的なシンコペーションの突然の隆起も注目に値する。シンコペートされたメロディと伴奏パターンは、モーツァルトの初期のアリアにはわずかな割合でしか見られない。対照的に、《ミトリダーテ》はシンコペーションの饗宴を提供している」。

鳥代：では、具体的な曲の説明に移りましょう。「ミトリダーテの最初のアリアは、同時期のミスリヴェチェクのオペラのアリアのように、ソナタ形式が強く表現された精巧なダルセーニョ・アリアによって支配されるオペラの前兆を成している。モーツァルトがミスリヴェチェクの《ニッターティ》のオープニングアリア“Sono in mar”を自身のオープニング・アリア“Al destin”のモデルとして利用したことに疑いの余地はない」。歌唱開始部分の譜例を示しましょう（譜例 9、譜例 10）。

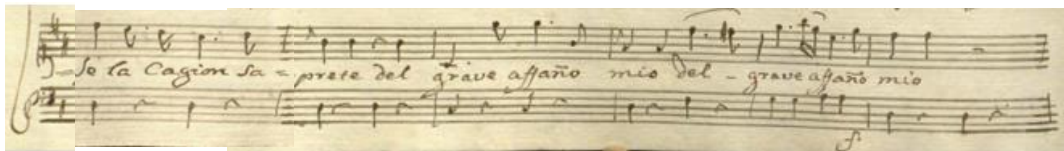


譜例 9 ミスリヴェチェク《ニッターティ》I-1 アリア“Sono in mar” 23-30 小節

譜例 10 モーツァルト《ポントの王ミトリダーテ》第 1 番アリア“Al destin” 19-26 小節

犬輔：譜例から分かるのは、ヴァイオリンとヴィオラ声部のシンコペーション、バスの八分音符による刻み、歌唱部の付点二分音符+2つの八分音符の音型などの類似ですね。でもここで出て来る「ソナタ形式が強く表現された精巧なダルセーニョ・アリア」という意味は、この場合ダルセーニョで AA'BA'となるダ・カーポ形式の中で、A を第 1 提示、A' を第 2 提示、B を展開、A' を再現とみることができる曲であるということだと思われま

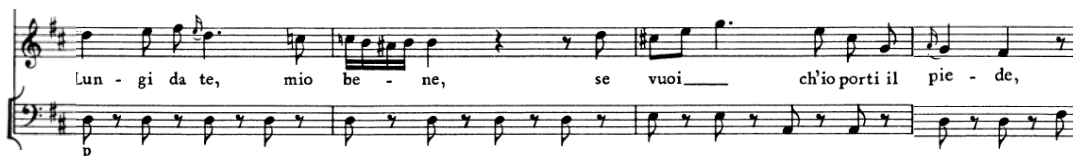
鳥代：もう一つ例があるわ。「モーツァルトがベネデッティのために 2 回書き直す必要があったアリア “Lungi da te” と《ニッテータ》の “Se la cagion saprete” はどちらもニ長調であり、両方のアリアには、類似した伴奏、楽器編成、テンポが含まれており、どちらも同じ声のタイプ用に使われている。またベネデッティのためのモーツァルトのアリアの 2 番目のバージョンでは、断片が追加されており、開始のメロディがこれまたミスリヴェェチェックのアリアに似ている」とされています。譜例で確認しましょう（譜例 11-14）。



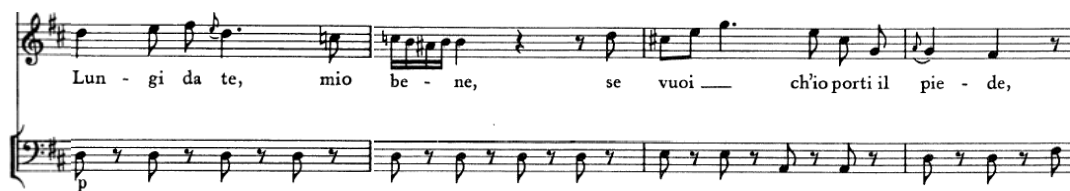
譜例 11 ミスリヴェェチェック《ニッテータ》II-9 “Se la cagion saprete” 21-26 小節



譜例 12 モーツァルト《ポントの王ミトリダーテ》第 13 番アリア Lungi da te” 断片 13-16 小節



譜例 13 モーツァルト《ポントの王ミトリダーテ》第 13 番アリア Lungi da te” 異版 13-16 小節



譜例 14 モーツァルト《ポントの王ミトリダーテ》第 13 番アリア Lungi da te” 15-18 小節

犬輔：比較表を作ってみましょう

	ミスリヴェェチェック 《ニッテータ》 Se la cagion saprete	モーツァルト《ポントの王ミトリダーテ》K.87 Lungi da te		
		断片	異版	最終稿
楽器編成	Hr, Fl, 弦	Ob, Hr, 弦	Ob, Hr, 弦	Ob, Hr, Hr solo, 弦
テンポ	Largo	Adagio	Adagio cantabile	表記なし
声部 歌手	Soprano castrato Tommaso Guarducci	Soprano castrato Pietro Benedetti	Soprano castrato Pietro Benedetti	Soprano castrato Pietro Benedetti

声部だけは同じですが、あとはすべて異なると言った方がよいでしょう。表には含みませんが、断片の開始リズムは確かに一致しています。

鳥代：フリーマンの説を続けます。「《ニッテータ》への関心は、その声楽曲の選択だけでなく、その序曲にも及び、二つの序曲の間に多くの重要な類似点が見られる。《ミトリダーテ》序曲の冒頭の動機は、ミスリヴェェチェックの開始部の簡略化、つまり《ニッテータ》序曲の最初の二つの小節のユニゾン、すべてのパートで一つのユニゾンの二分音符に凝縮されている。そしてミスリヴェェチェックの序曲の 3-4 および 7-8 小節のスタッカートの八分音符も同様に 1 小節に凝縮されている。また、二つの開始フレーズの構造はまったく同じである。モーツァルトの第 1 楽章の “第 2 主題” はミスリヴェェチェックの序曲の第 3 楽章の “第 2 主題” を翻案したものである。複合テキストは伴奏の形で始まり、モーツァルトは、ヴィオラでも同じ音符を繰り返し使用した」。

犬輔：譜例で説明を試みましょう。「二つの小節のユニゾン、すべてのパートで一つのユニゾンの二分音符に凝縮されている」というところは「二つの小節のユニゾン d-a-d は、すべてのパートで一つのユニゾンの二分音符 d と八分音符 a に凝縮されている」と考える方がしっくりきますので、そのように解釈して図示しましょう（譜例 15）。

The image shows a handwritten musical score for Example 15. It consists of four staves. The first staff is the melody, the second is the violin, the third is the viola, and the fourth is the bass. The score is in 3/4 time and D major. Below the manuscript, a printed score shows the same music with a bracket and arrows pointing to two measures, labeled '凝縮' (condensation). This indicates that two measures of the original score are condensed into one measure in the printed version.

譜例 15 ミスリヴェチェク《ニッターティ》およびモーツァルト《ミトリダーテ》序曲の冒頭

鳥代：ミスリヴェチェクの序曲の第 3 楽章の“第 2 主題”とモーツァルトの第 1 楽章の“第 2 主題”を比較しましょう（譜例 16、譜例 17）。

The image shows a handwritten musical score for Example 16. It consists of four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Bass. The score is in 3/8 time and D major. The first two staves are for the violins, and the last two are for the viola and bass.

譜例 16 ミスリヴェチェク《ニッターティ》序曲 第 3 楽章 第 2 主題 26 - 35 小節

The image shows a printed musical score for Example 17. It consists of four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Bass. The score is in 3/8 time and D major. The first two staves are for the violins, and the last two are for the viola and bass.

譜例 17 モーツァルト《ミトリダーテ》序曲 第 1 楽章 第 2 主題 15 - 24 小節

犬輔：3/8 拍子から C 拍子への翻案ですから、メロディは変わらざるを得ないのですが、どのように翻案されたのかよく分からないところです。ヴィオラの刻み音が同じであることには同意します。なお、言及はありませんが、両者ともバスが控えめであるところはかなり特殊な類似であるかと思われます。

鳥代：両曲の第 2 楽章についても引用しておきましょう。「両方の序曲の第 2 楽章は、第 2 ヴァイオリンの特徴的な性格を伴ったカンタービレの旋律を特徴とする、別の種類の複合テキストで始まる。両方の形式は、展開のないソナタ形式である」。(譜例 18、譜例 19)

The image shows a handwritten musical score for Example 18. It consists of two staves. The top staff is the melody, and the bottom staff is the bass. The score is in 3/4 time and D major.

譜例 18 ミスリヴェチェク《ニッターティ》序曲 第 2 楽章 冒頭



譜例 18 モーツァルト《ミトリダーテ》序曲 第 2 楽章 冒頭

犬輔：「第 2 ヴァイオリンが特徴的なキャラクター」で共通しているというのは認めましょう。
 教授：以上フリーマンによるミスリヴェチェックからの影響の解説をつぶさに見てきたが、鳥代さんからは反論があるようだね。
 鳥代：翻案、圧縮などが分かりにくい上に、テーマの類似にしても一筋縄ではいきません。《ニッテティ》序曲の冒頭をもう一度見て下さい（譜例 20、譜例 21）。



譜例 20 《ニッテティ》序曲 第 1 楽章 1-9 小節

これがわたしにはモーツァルトのラテン語喜劇《アポロとヒュアキントゥス》K.38 序曲の冒頭のテーマと同じに聞こえるのです。



譜例 21 《アポロとヒュアキントゥス》序曲 1-6 小節

犬輔：本当だ。調性、拍子が全く同じだし、1 小節目は音程もリズムもユニゾンということまで同じです。これは影響された可能性が高いと言えるのではないのでしょうか。
 鳥代：でも、これはモーツァルトの曲の方が 1767 と早いので、ミスリヴェチェックからの影響とは言えないのです。
 教授：この場合はさらに古い例があり、それを共通の手本として二人が影響を受けたとも考えられるね。類似性の研究は結論を出すことがなかなか難しいのだ。
 犬輔：ミスリヴェチェックがモーツァルトに多大な影響を与えたことは確かなことだとしても、個別の影響現象の評価にはおそれと結論を出せないということで、注意深く扱っていきたいと思います。

3.3 《ポントの王ミトリダーテ》K.87 の初演およびその後

教授：モーツァルトは 1770.10 にはアッカデーミア・フィラルモニカの会員になる（余談だがガスパリーニも 1751 に会員になっていた）。そしてミラーノへ入り《ポントの王ミトリダーテ》K.87 を完成し、1771.12.26 に初演を迎える。最近発見された新聞記事により 1771.1.1 の上演にはモデーナから大公フランチェスコ 3 世デステおよび大公の孫マリア・ベアトリーチェ・リッチャルダ・デステが臨席したことが分かった^{注 17}。また、デクスター・エッジはモンツァの《ニッテティ》が 1771.1.19 に初演されるまでの約 3 週間に《ポントの王ミトリダーテ》の上演回数は 20 回を数えると計算している^{注 18}。

鳥代：《ポントの王ミトリダーテ》の上演が終わりミラーノを発ったモーツァルト父子は、ヴェネツィア、パードヴァを訪問し、そして 1771.3.28 に約 1 年と 4 か月に亘る第 1 回イタリア旅行を終えザルツブルクへ帰郷します。この間に受けた注文は、注文順にミラーノから 1772 カーニヴァル用の《レーチョ・シッラ》K.135、パードヴァから《救われたベトウーリア》K.118（ただし上演記録はない。納期に間に合わなかったからか。同地では 1771 に地元の作曲家ジュゼッペ・カレガリの作品が上演されている。またミスリヴェチェックにも 1771 パードヴァで印刷されたリブレットがある）、マリーア・テレージアから 1771.10 フェルディナント大公のミラーノにおける結婚式のためのセレナータ《アルバのアスカーニョ》K.111 であり、これらは《ポントの王ミトリダーテ》の成功がきっかけとなった大きな成果です。

犬輔：帰郷した年の 8 月に父子は再びミラーノへ向かい、《アルバのアスカーニョ》K.111 の準備をするのでした。上演は成功し、1771.11.23（あるいは 24）にミスリヴェチェックの訪問を受けます。そして年末にはザルツブルクに戻るといふ慌ただしい年となりました。

4. まとめ

教授：ミラーノの第 1 オペラに向けてのモーツァルトの期待が生んだアリア「もし勇気と希望とが」K.82 (73c) と、その台本が『ポントの王ミトリダーテ』だと知らされてからのミスリヴェチェックの影響についてつぶさに見てきたが、どのようにまとめるかね。

犬輔：モーツァルトにとって失敗が許されず、しかもオペラ・セーリアという初めて経験するジャンルの作曲開始時期に、ミスリヴェチェックと出会うことができたというのは、極めて重要なポイントだということが分かりました。このことが従来見過ごされてきたのは奇妙なことです。一方で、ロンドンのバッハからはイタリア・オペラの影響を受けることがなかったというのは言い過ぎだと思います。前回までに見てきたように J・C・バッハのロンドンより前の作品（古すぎると断ずることはないでしょう）からは明らかに影響を受けているからです。但し、ミスリヴェチェックからの影響が大きいのは認めます。

鳥代：この談話室ではレーオポルトの作曲手助けが何回か話題になりました。レーオポルトからの影響という切り口で議論したこともありましたが^{注19}。1770 までは大きな影響を与えた作曲家がほかに特定できなかったのも、レーオポルトが対象となりえましたが、今後はミスリヴェチェックの影響が無視できなくなって、レーオポルトは影が薄くなるのですね。

教授：そこを突いてきたか。モーツァルトの親離れに一役買ったという評価だね。さあ、諸君にはミスリヴェチェックのオペラ《ニッターティ》を是非聴いてもらいたいが、音源は殆どない^{注20}。だが序曲とアリア 2 曲がイアン・ペイジとモーツァルティスツにより 2020.3.7 にロンドンで演奏されたことは前回も報告した^{注21}。全曲の蘇演を期待しよう。

注 1 : Poesie del signor abate Pietro Metastasio. Tomo terzo in Torino, 1757

< https://books.google.co.jp/books?id=q0ZnNQ_rHMC&newbks=1&newbks_redir=0&printsec=frontcover&hl=ja&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false >

注 2 : Mozart, Wolfgang Amadeus (1756-1791). Compositeur: Aria // Se ardire, e speranza (manuscript autographe)

< <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b55006505w?rk=193134;0> >

注 3 : Tyson, Wasserzeichen-Katalog: Textband, 9 (Wassezeichen 19)

注 4 : NMA II/7/1-2: Arien, Szenen, Ensembles und Chöre mit Orchester · Band 1 und 2, KB (Küster, 2002)

注 5 : Charles Burney: The Present State of Music in France and Italy (2nd, corrected edition), London: T. Becket and Co., 1773, p.253 - 254

注 6 : 野口秀夫：『アルタセルセ』からのアリア「あまたの苦難のなかで」K.88 (73c) について、第 289 回例会

注 7 : Patricia Lewy Gidwitz, John A. Rice, 'Ferrarese, Adriana', in The Grove Book of Opera Singers, Laura Williams Macy (ed), 2001, S. 157-158

注 8 : David Wyn Jones in the booklet accompanying the recording of the concert arias in the Complete Mozart Edition, volume 23, Philips 422 523-2 (1991), 82.

注 9 : プライヤー前掲書 注 66

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 : Manuscript/Mixed Material, Image 4 of Mozart letters < <https://www.loc.gov/resource/ihms.200155562.0/?sp=4> >

注 12 : Daniel E. Freeman: Josef Mysliveček, "Il Boemo": The Man and His Music, Harmonie Park Press, 2009.

注 13 : Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid (E-Mc): A.R.A.Leg.135(158)

注 14 : Neal Zaslaw: Mozart's Symphonies, Context, Performance Practice, Reception. Clarendon Press, Oxford, 1989. pp. 180 - 81

注 15 : RISM ID no.: 400008125

注 16 : 野口秀夫：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 2）、第 287 回例会

注 17 : Edge, Dexter. 2020. "Princess Maria Beatrice d'Este attends Mitridate (1 Jan 1771)." In: Mozart: New Documents, edited by Dexter Edge and David Black. First published 31 Dec 2020. ヴィゼワ、サン・フォアは 110 年前に「もし熱心に探したら、例えばミラーノ新聞や時報のように、モーツァルトに関する記事を掲載したのを見出すことは、それほど困難でないと思われる」と予見していた。（ヴィゼワ／サン・フォア共著、服部龍太郎／安成四郎共訳『若きモーツァルト』音楽之友社 1953、154 頁）

注 18 : Edge, Dexter. 2020. "On the reception of Mitridate (16 Jan 1771)." In: Mozart: New Documents, edited by Dexter Edge and David Black. First published 31 Dec 2020.

注 19 : 野口秀夫：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）、第 286 回例会

注 20 : CD PANTON 81 1044-2231 Track 4: Aria In B A Canto Et Oboe Solo (= La Nitteti II-7: Aria of Beroe, "Ah, non temer ben mio") が唯一と思われる。

注 21 : 野口秀夫：『アルタセルセ』からのアリア「あまたの苦難のなかで」K.88 (73c) について、第 289 回例会

（作成：2022 年 8 月 23 日、改訂：2022 年 10 月 2 日）