

レチタティーヴォとアリア「テッサーリアの民よ／不滅の神々よ」K.316 ——グルック《アルチェステ》との関連——

野口秀夫

1. はじめに

鳥代：パリ滞在中にモーツアルトは、マンハイムで親しくなったアロイージア・ヴェーバーのために、シェーナ（レチタティーヴォとアリア）「テッサーリアの人々よ Popoli di Tessaglia／不滅の神々よ Io non chiedo」K.316の作曲を始めました。アロイージア宛に手紙を書いています。「[...] いま、ぼくはソナタ集が早く出版されることを望んでいます。そして、その機会に、「テッサーリアの民よ」もお渡ししますが、もうそれは半分出来上がっています。——もし満足していただけるなら——ぼくは満足しているのですが——この上なく仕合せと言えるでしょう。——いずれにせよ、このシェーナをあなたがどう思われたか、知るよろこびが得られますように——なぜって、この曲はあなたのためだけに作られたのですから——ぼくはあなたの讃辞以外なにも望んではいません。——ですから、さしあたってぼくの言えることは、この種のぼくの作品のなかで、このシェーナは生涯で最上のものだと告白しなくてはならない、ということです。——」(1778.7.30付け)。

犬輔：その頃プファルツ選帝侯カール・テオドールはバイエルン選帝侯マクシミリアン3世ヨーゼフの後任となったことにより、マンハイムからミュンヒエンに宮廷を移すことになりました。宮廷楽団も引き連れられたため、ヴェーバー一家も引っ越し、モーツアルトはパリからの帰途、1778.12.25にミュンヒエンにやってきました。ところがミュンヘン宮廷歌劇場のプリマドンナとなっていた18歳のアロイージアの心はすでに醒めており、モーツアルトは失恋の悲しみに暮れるのでした。それでもモーツアルトはヴェーバー家に宿泊し続け、さらには年が明けると従妹のベースレがアウクスブルクからやってきて合流した（宿舎は不明）んです（失恋を予感していたのか 1779.1.8 ミュンヒエン Monaco と書かれています）。不思議なのは K.316 の自筆譜に「1779.1.8 ミュンヒエン Monaco」と書かれていることです。この同じ日モーツアルトはレオポルトへの手紙で、選帝侯にソナタ集を献呈したこと、ベースレが来ていることを知らせていますが、この日にアロイージアに K.316 を（おそらくソナタ集も）渡したのか、それとも曲の残り半分を完成するのに半年弱かかったということなのかは分かりません。

教授：K.316 はアロイージアの歌唱技術を最大限に引き出すことを念頭に作曲されているが、選ばれた歌詞はラニエーリ・デ・カルツアビージ Ranieri de' Calzabigi (1714-95) / クリストフ・ヴィツリバート・グルック Christoph Willibald (Ritter von) Gluck (1714-87) の《アルチェステ Alceste》Wq. 37 (1767、ヴィーン初演)^{注1}によるもので、この音楽悲劇 Tragedia per musica は音楽史上非常に重要な位置を占めている。モーツアルトがその歴史の潮流をどのように認識していたか、今回はそれをテーマにしてはどうか。

2. K.316 の自筆譜について

犬輔：まず自筆譜について押さえておきましょう。ケッヒエル第1版で K.316 の自筆譜は「ベルリーンの F.A. グラスニク Grassnick 所蔵」となっていましたが、その後行方不明となり、ケッヒエル第2版以降、「消失（以前はパリ、マレルブ蔵）。これは、あるいはスケッチか？」となっていました。そのため AMA (1882) も NMA (1968) もオットー・ヤーンお抱えの写譜師が作成した筆写譜を採用するしかありませんでした。

鳥代：ところがアラン・タイソンにより、リスボンのアジューダ図書館に自筆譜が所蔵されていると分かったのね^{注2}。1980年代のことでした。

教授：それを知った私は1994年にリスボンで国際会議があった機会に、空き時間を作つて図書館を訪ねることにした。当時はインターネットが普及しておらず、旅行地図でアジューダ図書館を探したが見つからなかった。電話帳にも載っていない。唯一それらしき名前のアジューダ宮殿を頼りにそこを目指して行ってみる。リスボン市内から郊外電車で10分ぐらいのベレム駅で降り、坂道を登っていくと軍の施設の繋がりの一角に19世紀にパッキンガム宮殿を模して建てられたという王宮が現れる。銃で警備の要員が行ったり来たりしており、うろうろしていると目が合って気味が悪いが、見回すと家族連れもいるのでほつとする。アーチ形の大理石柱とポルトガル特有のモザイク模様の床とからなるホールに入ると目の前に BIBLIOTHECA と上部に書かれたドアが目に入った。やはりここがアジューダ図書館なのであった。ただ、残念なことに訪問した日が日曜日であったため図書館は閉館されており、閲覧条件等は聞き出せなかつたのであった。

犬輔：今ではネットで簡単に検索できますよ。閲覧に特別の制限はなさそうです。

教授：ケッヒエル 2024 版によれば、自筆譜の来歴はグラスニク蔵→1885年以前にリスボンのフェルディナンド II 世蔵→リスボン宮殿のニーズ→アジューダ国立宮殿図書館蔵となっている。そしてケッヒエル第2版の記述は K.294 との取り違えではないかとしている。

鳥代：新全集の校訂報告（2002）^{注3}でやっと自筆譜に基づく校訂報告がなされました。ただし校訂者のキュスターは何らかの事情で「自筆譜を参照することができなかった。以下の記述は、キャスリーン・クスマック・ハンゼルが1988.4.11に自筆を調べた際に記したメモ（アラン・タイソン宛1988.4.13付の手紙）に基づいている」と奇妙な説明をしています。

犬輔：校訂報告でNMAの楽譜にどのような変更が要求されるのでしょうか。

鳥代：スタッカートの点形・楔形の区別、スラーの範囲などはかなりの変更が要求されています。その他は音の長さ、強弱記号の変更が少しある程度です。

犬輔：五線紙はザルツブルク製の透かし番号Wk42で、K.316のほかK.272、K.273、K.285、K.287、K.299、K.311、K.315、K.317、K.318、K.328、K.329、K.284aなど1777-79に使われているので^{注4}、K.316の完成時点が1778年か1779年かは分からぬんですね。

3. レチタティーヴォとアリア「テッサーリアの民よ／不滅の神々よ」比較

鳥代：『アルチエステ』のリブレットを別途対訳しましたので、オペラ全体はそちらをご覧ください^{注5}。さて、比較する箇所は第一幕第2場で、アドメート王の近づく死を悼む民衆の合唱が先行したあと、その妻アルチエステが嘆き悲しむ人々の前に威厳をもって現れ、莊厳な雄弁さで彼らの悲しみを代弁します。グルックの場合、レチタティーヴォ・セッコに続くアリアのあとに二人の子供の歌が入り、さらに合唱が続くという構成になっています。モーツアルトの曲は子供の入ってくる前までなので、両者の比較範囲をそこまでとします。それではグルックの曲^{注6}の構造を表1に示します。赤字はリブレットと異なる部分です。ただし、大文字小文字の違いや、句読点の違いは赤字にはしていません。

表1 グルックのレチタティーヴォとアリア「テッサーリアの民よ／不滅の神々よ」構造

小節	詩行	調性	形式・編成
1-32	<p>Popoli di Tessaglia! Ah mai più giusto fu il vostro pianto. テッサーリアの民よ、ああ、あなたたちの嘆きがこれほど正当だったことはかつてなかった。</p> <p>A voi non men che a questi innocenti fanciulli Admeto è padre. あなたたちにも、この罪なき子供たちにも、アドメートは父なのです。</p> <p>Io perdo il caro sposo, e voi l'amato re; la nostra sola speranza, il nostro amor c'involta questo caso crudel. 私は愛する夫を失い、あなたたちは最愛の王を失う。この残酷な運命は、私たちの唯一の希望を、愛を奪い去った。</p> <p>Né so chi prima in sì grave sciagura a compianger m'appigli del regno, di me stessa, o de' miei figli. また、このような重大な不幸に見舞われたとき、王国のため、自分自身のため、あるいは子供たちのために、まず誰に懇願すればよいのか？ 私にはわかりません。</p> <p>La pietà degli Dei sola ci resta a implorare, a ottener. 私たちが懇願し、得られるのは、神々の慈悲だけです。</p> <p>Verrò compagnia alle vostre preghiere, ai vostri sacrificizi: avanti all'ara una misera madre, due bambini infelici, tutto un popolo in pianto presenterò così. 私はあなたの祈り、あなたの犠牲に寄り添います。私は祭壇の前に、慘めな母親、二人の不幸な子供たち、涙を流す国民全体をこのとおりお示しします。</p> <p>Forse con questo spettacolo funesto, in cui dolente gli affetti, i voti suoi dichiara un regno, placato alfin sarà del ciel lo sdegno. おそらく、王国がその悲痛な愛情と願望を表明するこの悲惨な光景によって、天の怒りもついには鎮まるでしょう。</p>	B f f → F As → Es Es c → Es → f → c c	[Recitativo] C
1-7	前奏	Es → B	Aria Moderato C
8-16	<p>Io non chiedo, eterni Dei, tutto il Ciel per me sereno, tutto il Ciel per me sereno. 永遠の神々よ、私は天全体が私のために平穏であるようにとは求めません。天全体が私のために平穏であるようにとは求めません。</p>	Es → B	Ob, Fg, 2Hr, 2Vn, Va, Vc, Bs
17-32	<p>ma il mio duol consoli almeno, consoli almeno, qualche raggio di pietà, qualche raggio di pietà. でも、私の悲しみが少しでも慰められますように、少しでも憐れみの光によって、少しでも憐れみの光によって慰められますように。</p>	Es → B	Adagio 3/4
33-52	<p>non comprende (i) mali miei ne il terror che m'empie il petto chi di moglie il vivo affetto chi di madre il cor non ha chi di moglie il vivo affetto chi di madre il cor non ha chi di madre il cor non ha chi di madre il cor non ha 私の苦しみも、私の胸を満たす恐怖も理解しない人、それは妻に対する深い愛情を持たない人、母に対する心を持たない人、妻に対する深い愛情を持たない人、母に対する心を持たない人、母に対する心を持たない人、母に対する心を持たない人です。</p>	f → As	Allegro C

犬輔：アリアはオペラ・セーリアの定型であるダカーポ形式ではありませんね。また、退場アリアでもありません。このあと二重唱や合唱に続くというのも見慣れない形です。

鳥代：では、モーツアルトのK.316^{注7}の構造を表2に示します。

表2 モーツアルトレチタティーヴォとアリア「テッサーリアの民よ／不滅の神々よ」K.316の構造

小節	詩行	調性	形式・編成
1–5	前奏	c→f→c	Recitativo Accompagnato
6–8	Popoli di Tessaglia! Ah mai più giusto fu il vostro pianto. テッサーリアの民よ、ああ、あなたたちの嘆きがこれほど正当だったことはかつてなかった。	c→f→c	C ¹
9–12	A voi non men che a questi innocenti fanciulli Admeto è padre. あなたたちにも、この罪なき子供たちにも、アドメートは父なのです。	c→As	Ob, Fg, 2 Hr, 2Vn, Va, Vc, Bs
13–20	Io perdo l'amato sposo, e voi l'amato re; la nostra sola speranza, il nostro amor c'invola questo fato crudel. 私は最愛の夫を失い、あなたたちは最愛の王を失う。この残酷な運命は、私たちの唯一の希望を、愛を奪い去った。	f→c→C→a f	
21–27	Né so chi prima in sì grave sciagura a compianger m'appigli del regno, di me stessa, o de' miei figli? また、このような重大な不幸に見舞われたとき、王国のため、自分自身のため、あるいは子供たちのために、まず誰に懇願すればよいのか？ 私にはわかりません。	c	
28–31	La pietà degli Dei sola ci resta a implorare, a ottener. 私たちが懇願し、得られるのは、神々の慈悲だけです。	c f	
32–41	Verrò compagna alle vostre preghiere, ai vostri sacrifici: avanti all'ara una misera madre, due bambini infelici, tutto un popolo in pianto presenterò così. 私はあなたたちの祈り、あなたたちの犠牲に寄り添います。私は祭壇の前に、惨めな母親、二人の不幸な子供たち、涙を流す国民全体をこのとおりお示します。	f→b→es	
41–47	Forse con questo spettacolo funesto, in cui dolente gli affetti, i voti suoi dichiara un regno, placato alfin sarà del ciel lo sdegno. おそらく、王国がその悲痛な愛情と願望を表明するこの悲惨な光景によって、天の怒りもついには鎮まるでしょう。	es→d→e→c	
1–21	前奏	C	Aria Andantino sostenuto e cantabile 2/4
22–53	Io non chiedo, eterni Dei, tutto il ciel per me sereno, tutto il ciel per me sereno, ma il mio duol consoli almeno, ma il mio duol consoli almeno qualche raggio, qualche raggio di pietà —, di pietà. 永遠の神々よ、私は天全体が私のために平穏であるようにとは求めません。天全体が私のために平穏であるようにとは求めません。しかし、少なくとも私の悲しみが慰められますように。しかし、私の悲しみが少なくとも何らかの憐れみの光、憐れみの光によって慰められますように。	C→G→D→ G→C	Ob, Fg, 2 Hr, 2Vn, Va, Vc, Bs
54–85	Io non chiedo, eterni Dei, eterni Dei, ma il mio duol consoli almeno qualche raggio, qualche rag—gio di pietà—, di pietà, qualche rag—gio, qualche raggio di pietà, qualche rag—gio di pietà. 永遠の神々よ、永遠の神々よ、私がお願いするのは、私の悲しみがせめて少しでも、少しでも憐れみの光によって慰められることです。憐れみの光、少しでも、少しでも憐れみの光によって。	D→H (異名同音) →C→H→C→G	
86–110	Non comprende i mali miei, ne il terror, che m'empie il petto, ne il terror, che m'empie il petto, chi di moglie il vivo affetto, chi di madre il cor non ha. 妻に対する深い愛情も、母の心も持たない人は、私の苦しみも、私の胸を満たす恐怖も理解できない。	C→E→As	Allegro assai C ¹
110–192	Non comprende i mali miei, ne il terror, che m'empie il petto, ne il terror, che m'empie il petto, chi di moglie il vivo affetto, chi di madre il cor non ha—, chi di moglie il vivo affetto, chi di madre il cor non ha—, chi di madre, chi di madre il cor non ha—, chi di madre il cor non ha—, chi di madre il cor non ha, chi di madre il cor non ha, chi di madre il cor, chi di madre il cor non ha. 私の苦しみも、私の胸を満たす恐怖も、私の胸を満たす恐怖も理解しない人、それは妻に対する深い愛情を持たない人、母に対する心を持たない人、妻に対する深い愛情を持たない人、母に対する心を持たない人、母に対する心を持たない人、母に対する心を持たない人、母に対する心を持たない人、母に対する心を持たない人、母に対する心を持たない人です。	f→c→E→As→ f→c→E→a→ d→c→C→f→ C→F→C→F→ C→c→C	

犬輔：楽器編成は同じで、ダカーポ・アリアでないことも同じですが、モーツアルトはレチタティーヴォ・アッコンパニヤーとアリアにまとめています。アリアは $g'-g''$ の声域で書かれ、コロラトゥーラが駆使されています。頻繁な転調には歌唱技術誇示の意味もあるでしょう。

鳥代：レチタティーヴォにおける歌詞の違いに触れておきましょう。モーツアルトだけが「愛する夫 *il caro sposo*」を「最愛の夫 *l'amato sposo*」に変えています。2音節から3音節への変更ですから、引用ミスであれば気づくはずで、意図的な変更だと思われます。リブレットでは *caro* を「親しい間柄の愛」、*amato* を「多くの人からの愛」と区別したのでしょうか、モーツアルトは夫としても多くの人から愛されていると言いたかったのでしょう。これはアロイージアへのメッセージかも知れません。

犬輔：また「この残酷な運命」をリブレットでは *questo caso crudel*、モーツアルトは *questo fato crudel* としていますね。*Caso* は英語の *case* (事件)、*fato* は英語の *fate* (運命) ですから、モーツアルトの言葉選びの方がしっくりきます。

鳥代：モーツアルトは25小節目の文末に疑問符を付加していると校訂報告が指摘しています。こここの文章は従属文ですから文法的には疑問符は不要ですが、歌手（アロイージア）に疑問の含意をはっきりと伝えたかったのでしょう。

4. カルツアビージ／グルックのオペラ改革とモーツアルト

教授：1769年にウィーンで出版された楽譜《アルチエステ》の版に添えられた序文^{注8}は、オペラ史における分水嶺となるものであると言われている。オペラハウスの慣習や改革への切望が、芸術的に完璧な表現として見出されている。この序文には作曲者本人の署名が入っているが、実際には研究者たちはほぼ全員一致で台本作家のラニエーリ・デ・カルツアビージの執筆と考えている^{注9}。

【ラニエーリ・デ・カルツアビージ】クリストフォロ・グルック、ヴィーン 1769

殿下！【トスカーナ大公レオポルトに宛てて】

私が《アルチエステ》の作曲に着手した際、歌手たちの誤った虚栄心や指揮者の過剰な自己満足によってもたらされた、長きにわたりイタリア・オペラを醜くし、あらゆるスペクタクルの中で最も壯麗で美しいものを、最も滑稽で退屈なものにしてきたあらゆる欠点を完全に排除しようとしました。物語の表現と状況を通して詩情を豊かにするという、音楽本来の役割にのみ焦点を当て、無駄な装飾や過剰な装飾で物語の流れを阻害したり、弱めたりしないようにしました。適切に修正され、適切に配置されたデッサンがもたらすもの、すなわち、人物の輪郭を変えることなく生き生きとした色彩と光と影の絶妙なコントラストを、アルチエステは実現できると信じていました。私は、会話の熱気の中で俳優を止めて退屈なリフレインを待たせたり、好ましい母音で言葉を止めたり、長いパッセージで美しい声の俊敏さを披露したり、オーケストラがカデンツアのために息継ぎをする時間を作ったいたくありませんでした。アリアの2番目の部分は、おそらく最も情熱的で重要なにもかかわらず、最初の部分を規則的に4回繰り返す機会を得るために急いで演奏したり、意味が終わらないところでアリアを終わらせて、歌手がパッセージをさまざまな気まぐれな方法で変化させることができることを示す時間を与えたりする必要はないと思います。つまり、良識と理性が長らく無駄に叫んできたすべての誤用を排除しようとしたのです。

シンフォニアは、聴衆に演奏すべき動作を知らせ、いわば主題を確立させるべきものであると私は考えました。楽器のオーケストレーションは、興味深さと情熱に比例して調整されるべきであり、アリアとレチタティーヴォの対話に鋭い変化を残すべきではありません。そうすることで、パッセージが不適切に中断されたり、動作の力強さと温かさが途切れたりすることがないからです。

そして、私は最大の努力は美しい単純さを追求することに集中すべきだと信じ、明瞭さを損なうほどの難解さは避けました。状況と表現によって自然にもたらされるものでない限り、新奇性の発見は価値あるものとは考えませんでした。そして、効果のために進んで犠牲にすべきでない秩序のルールなど存在しないと私は信じました。

これが私の原則です。幸運にも、台本は私の構想に見事に合致しました。著名な作家は、劇作のための新たな構想を描き出し、華美な描写、過剰な比喩、冷たく説教臭い道徳観を、心の言葉、強い情熱、興味深い状況、そして刻々と変化する光景へと置き換えたのです。この成功は私の信条を正当化し、この啓蒙都市における普遍的な支持は、簡素さ、眞実、そして自然さこそが、あらゆる芸術作品における美の偉大な原理であることを明白に示しました。こうしたことにもかかわらず、また、最も尊敬すべき方々からこの作品の出版を勧めるよう何度も要請されたにもかかわらず、私は、これほど広く深く根付いた偏見と闘うことのリスクを痛感し、国王陛下の最も強力な後援を得ざるを得ないと悟りました。そして、この作品に、啓蒙されたヨーロッパの支持をまさに結集させる、神の尊き御名を冠して下さる御慈悲を懇願するに至りました。芸術の偉大な守護者、すなわち、芸術を普遍的な抑圧から救い出し、常に俗悪な偏見の輻を振り払い、完成へと向かう道を先導してきた都市において、それぞれに最高の模範を生み出してきた栄光を持つこの国を統治するお方がおられるなら、あらゆる芸術が重要な役割を果たすこの崇高な光景の改革に着手することしかできません。それが実現すれば、私は最初の礎石を動かしたという栄光と、この崇高な後援の公的な証を保持するでしょう。このお方のご好意に、謹んで敬意を表し、ここに宣言いたします。

殿下

殿下の謙虚で献身的なしもべ、
クリストフォロ・グルック

犬輔：カルツァビージ／グルックの主張をもう少し平たく説明してもらえないでしょうか。

教授：では、書かれているオペラ改革の理想を箇条書きにして進ぜよう^{注10}。

- (1) ダカーポ・アリアはない
- (2) 即興や卓越した声の敏捷性やパワーを披露することはない
- (3) メリスマはやめる
- (4) 主に音節的なテキストの設定を用いて、言葉をより分かりやすくする
- (5) アリア内でのテキストの繰り返しをはるかに少なくする
- (6) レチタティーヴォとアリア、宣言的と叙情的な部分の区別を曖昧にする
- (7) セッコ・レチタティーヴォではなくアッコンパニヤートとする
- (8) よりシンプルで流れるような旋律線とする
- (9) テーマやムードによって続くアクションと結びついた序曲とする

鳥代：《アルチエステ》は確かにこれらの意図通り作曲されていますね。

犬輔：(1)、(6)、(7) はすでにモーツアルトが手中にしている作曲法で K.316 に見られますが、一方、(2)、(3)、(5)、(8) においては全くこの基準に沿っていません。

鳥代：オペラ用の曲とコンサート用の曲の違いがその理由でしょう。オペラは物語を進めるもの、コンサートは演奏者の技量を発揮せるものでよいからです。

犬輔：ところで、オペラ改革に関する上記の見解はフランチェスコ・アルガロッティ Francesco Algarotti (1712–64) による『オペラに関するエッセイ Saggio sopra l'opera in musica』(1755) に倣っていると言われています^{注11}。確かにそのとおりですが、気になる点もあります。それは「音楽家は自分が従属的であるべきなどとは考えも及ばず、音楽の最大の効果は詩の奉仕者、補助者となることから生まれるのだ、などとは考えも及ばないからである」という作曲家の横暴を批判するくだりが、モーツアルトの「オペラでは、詩は、絶対に音楽の従順な娘でなくてはいけません」(1781.10.13、ヴィーンから父宛手簡) という信念と真っ向から対立することです。グルックの作品でアリアに二重唱や合唱が続くというのが、モーツアルトでは見慣れない形だと感じたのは、詩の立ち位置が違うことからの感想だったのかも知れません。

教授：とはいってもモーツアルトは明らかに《アルチエステ》の音楽を知っており、1787 年、グルックが亡くなった年、《ドン・ジョヴァンニ》の墓場の場面で主人公に語りかける騎士長の声において、グルックが「誰も王のために死ななければ、王は死ぬであろう Il re morrà, s'altri per lui non more」 という神託の場面と同様の和音進行、テクスチャーやオーケストレーションを用いている。

犬輔：《イドメネーオ》でも地の声の表現、合唱の多用、バレエ音楽の採用などが《アルチエステ》の影響を受けていると言われていますね。

5. 《アルチエステ》をモーツアルトはどこで知ったのだろうか

鳥代：モーツアルト一家は 1767.9.15 ヴィーンに到着しましたが、天然痘の感染を避けるために 1767.10 から翌 1768.1 初めまでヴィーンを離れていました。この間にモーツアルト姉弟も感染し危険な状態に陥りましたが、奇跡的に回復したことはよく知られている話です。《アルチエステ》は何度か上演され、モーツアルト一家も当然ながら観劇したようです。1768.1.30 付けレオポルトの故郷（家主のハーゲナウアー）宛て手紙です。

しかし小さなオペラ・ブッファではなく、2 時間半も、3 時間もの長さのものです。セーリアのオペラには、当地では歌手がいなくて、グルックの悲歌劇《アルチエステ》でさえ、もっぱらオペラ・ブッファの歌い手たちだけによって上演されました。

教授：ここで「オペラ・ブッファの歌い手たちだけ」というのは重要な情報だ。むしろそれは意図的であったと言わされている。すなわち「シリアルスなオペラの柔軟性に欠けるスターではなく、ブルク劇場の喜劇オペラ団から出演者を選ぶという勇気ある選択と、さまざまな実際的な考慮から、グルックとカルツァビージは、主な目的である劇的な効果を保証しながら公演を成功裏に終わらせるために、さまざまな解決策を考案せざるを得なかつた。その中には、歌手たちの過剰な歌唱力への配慮と、まだ準備ができていない観客に過大な要求をすることへの懸念から、いくつかのカットもあった」^{注12}。

犬輔：こうも言われています。「アルチエステ役を最初に演じたのは、1767 年夏にヴィーン・オペラ・ブッファに入団したソプラノ歌手、アントーニア・ベルナスコーニだった。グルックとカルツァビージは、女優としての彼女の本能を評価して彼女を起用した。当時の記録によると、彼女の演技は劇的な真実味において印象的であった。ただし、この役は彼女の繊細な喜劇的な声に比べて過剰な歌唱力を必要としたため、一部カットを余儀なくされた。8 場面中 10 場面に登場し、広範な劇的レチタティーヴォで幅広い感情を表現しなければならないアルチエステは、7 つのアリアと 2 つのデュエットを歌い、1789 年にジョン・ブラウンがカテゴライズしたすべての種類（ただし、改革義務に従いブラヴーラ・アリアを除く）を網羅している」^{注13}。

鳥代：余談ですが、アントニア・ベルナスコニーに関しては次の話が思い出されます^{注14}。「ベルナスコニーは1770年、ミラノのドゥカーレ王立歌劇場で、モーツアルトのオペラ《ポンティの王ミトリダーテ》の初演でアスパージア役を演じました。ベルナスコニーは14歳の少年にアリアを作曲できる能力があるかどうか疑念を抱き、何を歌うのか見せてほしいと頼み、モーツアルトはそれに応じました。彼女は一曲試し、すっかり魅了されました。しかし、彼女の自信のなさに苛立ったモーツアルトは、さらに一曲、さらに三曲と歌わせました。ベルナスコニーは、幼いモーツアルトの類まれな才能と豊かな想像力にすっかり困惑しました。その後まもなく、クイリーノ・ガスパリーニが別の曲にアレンジされた台本を持って彼女を訪れ、若きモーツアルトの曲を歌わないよう説得しようと試みました。彼女はモーツアルトが自分のために書いたアリアにすっかり感激し、断ったのです。このオペラは大成功を収めました」。

犬輔：それにもモーツアルトは11歳のときに観たヴィーンでの《アルチエステ》を22歳まで詳細に覚えていたのでしょうか。

教授：いや、そうではない。1777年から78年にかけてパリに滞在していた際に、——1768年から死去するまでカール・テオドールの枢密顧問官であり、パリにおけるその特使でもあった——ジッキンゲン伯爵 Carl Heinrich Joseph von Sickingen (1737-91) の客人として、モーツアルトは頻繁に訪れ、伯爵のオペラ楽譜コレクションを知り、活用していたことが分かっているが、ごく最近^{注15}、伯爵のコレクションのテーマ別目録が発見され、そこに《アルチエステ》が含まれていることが分かったことから、モーツアルトは楽譜で知っていたものと考えられる。ポール・コーニヨンとユージン・K・ウルフは「この楽譜が、モーツアルトがパリ滞在中にアロイージア・ヴェーバーのために作曲したK.316の舞台設定の元（そしておそらくモデル）となった可能性が非常に高いようだ」と述べている。

鳥代：その楽譜は残っていないですか。

教授：宫廷引っ越し後の1778年以降にマンハイムに残された宫廷の古い音楽の図書館は1795年に破壊されたことが分かっている。またマンハイムで上演されたオペラの楽譜は第二次世界大戦で破壊されてしまった。しかしどこかに残っているかも知れない。

犬輔：ところで、マンハイムで《アルチエステ》の上演はあったのですか。

教授：1769.7.25付のマンハイム発の以下の報告書が見つかっている^{注16}。「先週の土曜日（1769.7.22）、選帝侯と宫廷の全員の面前で行われたリハーサル中——グルック作曲のオペラ《アルチエステ》の第一幕が次のカーニバルシーズンにマンハイム劇場で上演される予定だったが——雷を伴う激しい嵐が数か所を襲い、選帝侯の侍従の馬が一頭死に、もう一頭が負傷した以外被害はなかった」。1770年のカーニバルシーズンの主要オペラはガルツビの《愛人》であったことが分かっているので、《アルチエステ》の上演は実際には行われなかつたようだが、公開リハーサルを行うなど、明らかに計画されてはいた。だがこれはモーツアルト滞在前の出来事だ。

6.まとめ

鳥代：今回はK.316が改革オペラ《アルチエステ》を題材にしているにもかかわらず、演奏会用アリアであることからその趣旨が全く異なることを見てきました。

犬輔：一方、《アルチエステ》の影響は《イドメネーオ》や《ドン・ジョヴァンニ》に表れ、改革オペラとは異なる文脈での展開が見られました。

教授：テーマが大きすぎたようだ。一つだけに纏めれば、グルックとモーツアルトは異なる路線を歩んだということだね。

注1：Alceste. Tragedia per musica. - Vienna : stamperia di Ghelen, 1767, Sartori 00590 [∞](#)

注2：Tyson, Alan (1987). Mozart: Studies of the Autograph Scores, Harvard University Press. p.172の表にさりげなくK.316の自筆譜がリスボン、アジューダ図書館蔵と書かれている

注3：Küster, Konrad (2002). NMA II/7/1-2: Arien, Szenen, Ensembles und Chöre mit Orchester · Bd. 1 & 2, KB

注4：Tyson, Alan (1992). NMA X/33 Abt. 2: Wasserzeichen-Katalog · Abbildungen [∞](#)

注5：アルチエステ 音楽のための悲劇（対訳）[∞](#)

注6：Gluck, Christoph Willibald (1769). Alceste, Vienna: Giovanni Tomaso de trattner, 1769 [∞](#)

注7：Kunze, Stefan (1968). NMA II/7/2: Arien, Szenen, Ensembles und Chöre mit Orchester · Band 2 [∞](#)

注8：前掲 Gluck (1769)

注9：Tonolo, Elena (ed) (2015). "Alceste, libretto e guida all'opera", in Christoph Willibald Gluck - Alceste (theatre programme), Venice, Fondazione Teatro La Fenice, 2015, pp.51-56 [∞](#)

注10：Wikipedia: Alceste (Gluck) [∞](#)

注11：Algarotti, Francesco (1755). Saggio sopra l'opera in musica [∞](#)

注12：前掲 Tonolo (2015) p.57-106.

注13：前掲 Tonolo (2015) p.57-106.

注14：Wikipedia: Antonia Bernasconi [∞](#)

注15：Corneilson, Paul, Wolf, Eugene K. (1994). Newly Identified Manuscripts of Operas and Related Works from Mannheim, in: Journal of the American Musicological Society, Vol. 47, No. 2 (Summer, 1994), pp. 244-274 [∞](#)

注16：前掲 Corneilson (1994).