

ロンドを用いたシェーナ「もういいの、すべてを聞いてしまったわ／
心配しなくてもよいのです、いとしい人よ」K.490
——《イドメネーオ》K.366 が受けた影響を整理する——

野口秀夫

1. はじめに

犬輔：前はグルックの《アルチェステ》の影響が《イドメネーオ》K.366 や《ドン・ジョヴァンニ》K.527 に表れているという従来からの指摘に触れました。

鳥代：確かに《イドメネーオ》には多くの点で新しい手法が取り入れられていて、それらの淵源に関してはいくつかの説明がなされてきたけれど、個々の詳細になると意外にあやふやなところがあって、十分に理解されてはいないような。

教授：それでは、《イドメネーオ》が何から影響を受けたかについて分かる限り考察したまえ。

2. イドメネーオの物語^{注1}

犬輔：ギリシャ神話において、イドメネウスはクレタ島の王であり、トロイア戦争において 80 隻の黒船を率いた指揮官でした。ホメロスの『イーリアス』では、イドメネウスはギリシャ軍の第一線将軍の一人として登場し、軍を率いて敵と正面から戦い、重傷を負うことなく逃れたといひます。文法家セルウィウス（4 世紀後半）がウェルギリウスの『アエネーイス』（前 29 年－前 19 年）注釈に残した伝承では、物語は次のように続いています。「戦争の後、イドメネウスの船は激しい嵐に見舞われた。彼はポセイドンに、もし船と乗組員を救ってくれるなら、帰国時に最初に目にした生き物を犠牲に捧げると約束した。最初に目にした生き物とは息子であり、イドメネウスはそれを忠実に犠牲に捧げた。神々はイドメネウスが息子を殺害したことに激怒し、クレタ島に疫病を送った。クレタ人は彼をイタリアのカラブリア、そして小アジアのコロフォンへと流刑に処し、そこで亡くなった」。

鳥代：18 世紀の人々はフランソワ・フェヌロン François Fénelon（1651–1715）の小説『テレマックの冒険 Les Aventures de Télémaque』（1699）に関心を向けました。オデュッセウスの息子テレマックが、師メントール（女神アテネの仮の姿）に付き添われて父親を捜しにクレタの海岸にやってきます。ここで一人の住民からイドメネウスの運命について聞かされます。この小説は当時のフランス絶対主義批判を含んでいたため発禁処分を受けましたが、国内外で広く読まれ、18 世紀の教育や文学に多大な影響を与えたといひます。

犬輔：フェヌロンの小説からプロスペル・ジョリオ・ド・クレピヨン Prosper Jolyot de Crébillon（1674–1762）（通称クレピヨン父）が悲劇『イドメネ Idoménée』（1705 年）を創作しました。そして、クレピヨン父の優秀な弟子であったアントワーヌ・ダンシェ Antoine Danchet（1671–1748）が台本を書き、アンドレ・カンプラ André Campra（1660–1744）が付曲したオペラ《イドメネ Idoménée》（1712 年）が仕上がりました。

鳥代：これらを基にジャン・バッティスタ・ヴァレスコ Giambattista Varesco（1735–1805）がモーツァルトの《イドメネーオ》の台本を制作したのですね。

教授：それぞれの作品の筋に異同があるのでまとめておきなさい。

鳥代：はい、表 1 に比較表を示します。

表 1 イドメネーオと先駆作品との比較

比較項目 (○：あり、×：なし)	フェヌロン (1699)	クレピヨン (1705)	ダンシェ (1712)	ヴァレスコ (1781)
クレタ島前の嵐	○	○	○	○
最初に会う人を犠牲とする条件の請願	○	○	○	○
父と息子が会う	○	○	○	○
息子は父の請願を知る	○	○	×	○
息子は自ら犠牲を申し出る	○	○	×	○
裁きの神により父に息子を殺させる	○	×	○	×
息子は自ら死ぬ	×	○	×	×
息子の恋人が父からも愛される	×	×	○	×
息子から拒否される女性がいる	×	×	○	○

犬輔：フェヌロンは父の請願の条件通り息子が犠牲となるんですね（冥界の女神に操られた父に刺される）。悲劇的な結末ですが、最も基本的なストーリーであると思います。

鳥代：クレピヨンは父が息子を殺すのは残酷すぎるからでしょうか、父の請願を知って息子は自ら命を絶ちます。息子から父への愛を感じさせますね。

犬輔：ダンシェは複雑です。息子は父の請願を知りません。最後には狂気の父親に殺されてしまいます。典型的な抒情悲劇と言われますが、そこに父と息子が同じ女性を取り合うという設定が重なるのは父子の悲劇を増すというより、物語に夾雑物の濁りを生み出しています。一方で息子から拒否される女性エレクトルが出てくるのは作劇上の措置でしょう。

2.1 ダンシェの『イドメネ』

鳥代：ヴァレスコ／モーツァルトはエレットラが登場する点で共通しているダンシェの『イドメネ』を手本にしたのではないかと思いますね。

犬輔：順番から判断してもそうですし、従来からそう言われています。

教授：だが、モーツァルトの蔵書に『テレマックの冒険』があることから、すでにフェヌロンやクレピヨンの作品を知っており、両人が参考にした可能性もある。

鳥代：では、ダンシェの『イドメネ』を見ておきましょう。まず粗筋^{注2}です。

プロローグ：ヴェニヌス（ヴィーナス）は、トロヤ包囲戦からクレト島の故郷へ戻る途中、エオル（アイオロス）の洞窟を訪れ、風を解き放ってギリシャの英雄イドメネを罰するよう懇願する。

第一幕：クレト島では、トロヤ王プリアム（プリアモス）の娘イリョーヌが、イドメネの求愛を拒絶したが、実は彼の息子イダマントに密かに恋心を寄せていることを明かす。イリョーヌはイダマントの愛に応え、嫉妬深く復讐を企むエレクトルを拒絶する。イドメネが嵐で海に沈んだという知らせが届く。

第二幕：イドメネは難破したが、神ネプチューヌのおかげで生き延びた。彼は、クレト島の海岸で最初に出会った人物を生贄に捧げるとするネプチューヌとの約束のおかげで命拾いしたと明かす。恐ろしいことに、その人物とは実の息子イダマントだった。

第三幕：イドメネはイリョーヌとイダマントの愛を知り、息子を救いたいという思いと嫉妬の間で葛藤する。彼はイダマントにエレクトルを故郷へ連れ戻すよう命じるが、出航しようとした船の行く手を巨大な怪物が阻む。ネプチューヌはイドメネの誓いを守ろうと決意する。

第四幕：イリョーヌはイダマントにイドメネの愛を伝える。ネプチューヌの神殿で、イドメネは神に約束を破るよう懇願する。イダマントは怪物と戦い、それを倒す。

第五幕：イドメネはイダマントに王位とイリョーヌを譲ると宣言する。しかし、神々の怒りはまだ収まっていない。神々はイドメネを狂気に陥れ、激怒した彼は誤って自分の息子を殺してしまう。

犬輔：ダンシェ／カンプラ《イドメネ》は最終幕に特徴がありそうです。訳してみましょう^{注3}。

ACTE CINQUIEME. Le Théâtre représente un Lieu préparé pour le Couronnement d'IDAMANTE, Un Trône est dans le milieu. SCENE PREMIERE. ELECTRE, IDAMANTE. ELECTRE. Il est donc vray, Seigneur, vôtre Pere est calmé? Il remet en vos mains sa puissance suprême, Il fait plus, & pour vous il s'est vaincu luy-même, En vous cedant l'Objet dont ous êtes charmé? IDAMANTE. Nous allons être unis des chaînes les plus belles, Rien ne trouble nos feux: Nous étions trop fidelles, Pour n'être pas heureux. ELECTRE. Eh bien! il faut que je perisse. Je ne soutiendray point ce spectacle odieux. IDAMANTE. Qu'entends-je! ELECTRE. Ingrat, l'aveu que tu fais à mes yeux Devient l'Arrêt de mon supplice. Je t'aimois, il est tems de te le decouvrir, Que puis-je craindre encor? je suis prête à mourir. Je me flâtois, credule Amante, Que quelque obstacle enfin pourroit briser tes nœuds, Mais, ton Esclave triomphante Insulte à mon amour méprise, malheureux. Ah! loin d'être témoin de sa gloire fatale, Que ne puis-je, en perdant le jour, L'entraîner avec moy dans la nuit infernale? IDAMANTE. O Ciel! quelle fureur! ELECTRE. Diplutôt, quel amour!... Helas! par mon courroux, jugez quelle est ma flâme: Que ne puis-je autrement, Prince, vous informer Des secrets de mon ame? Non, non, vous n'aimes pas qui sçait mieux vous aimer.	第五幕 舞台はイダマントの戴冠式のために 準備された場所が描かれている。 中央に玉座がある。 第1場 エレクトル、イダマント。 エレクトル それでは、殿下、お父様はご満足になったと？ お父様は至高の権力をあなたに委ね、 それ以上に、あなたのために自らを制し、あなたが 魅了されているものを、譲り渡されたのですか？ イダマント 私たちは最も美しい鎖で結ばれ、 何物も私たちの情熱を乱すことはない。 私たちはあまりにも忠実だったので、 幸せにならないはずがない。 エレクトル ああ！私は滅びなければならない。 この忌まわしい光景には耐えられない。 イダマント 何の音が聞こえるんだ！ エレクトル 恩知らずの者よ、私の目の前での告白は、 私の苦悩の宣告となる。 私はあなたを愛していた。今こそ打ち明ける時だ。 何を恐れるというのか？ 私は死ぬ覚悟だ。 騙されやすい恋人よ、私はうぬぼれていた。 何らかの障害があなたの束縛を破ってくれるだろうと。 だが、あなたの勝ち誇った奴隷は 私の愛を侮辱するのだ、哀れな者よ。 ああ！彼女の運命の栄光を目撃するどころか、 なぜ私は、その目を失うことで、彼女を地獄の夜へ 引きずり込むことができないのか？ イダマント ああ、天よ！何という怒り！ エレクトル それどころか、何という愛！... ああ！私の怒りで、私の情熱の深さを知って。 王子様、なぜ私はそうしなければ、私の魂の秘密を あなたに明かすことができないのですか？ そう、もっと愛してくれる人を知らないからです。
--	--

à part. à IDAMANTE. Il ne m'écoute point ... Cruel, crain ma vengeance, Le Roy fût ton Rival, crain que l'amour jaloux Ne reprenne sa violence: Neptune peut encor rallumer son courroux, Je vais implorer sa puiſſance: Par des malheurs nouveaux dans sa juste fureur Qu'il trouble l'himen qui s'apprête, Qu'il fasse de ce lieu destiné pour la fête, Aux yeux de ma Rivale un spectacle d'horreur. IDAMANTE. Quelle surprise, Ciel! ô fatale tendresse! Par quels emportemens ?... Mais, je vois ma Princesse!	(離れて) (イダマントに) 彼は聞こうとしない…残酷者、私の復讐を恐れよ。 王はあなたのライバルだった。嫉妬深い愛が 再び激しくなることを恐れよ。 ネプチューヌは再び怒るかもしれない。 私は彼の力に懇願しよう。 正当な怒りによる新たな災難を通して、 準備されている祝祭を彼が乱し、 祝賀のために定められたこの場所を、 ライバルの目には恐怖の光景に変えるようにと。 イダマント なんという驚きだ、天よ！ああ、重苦しい優しさ！ 何たる激昂？…でも、王女が見える！
SCENE DEUXIEME. ILIONE, IDAMANTE. ENSEMBLE. Ah! quel bonheur de vous revoir! L'amour nous promet tous ses charmes: Je sens que par le seul espoir, Mon cœur est payé de ses larmes. ILIONE. Espoir, qui nous flates, ne nous seduisez pas. IDAMANTE. De quel pressentiment avez-vous l'ame atteinte ? ILIONE. Mon sort a trop d'appas, Pour me laisser sans crainte. Le Roy m'aimoit. IDAMANTE. Non, non, pour vos divins attraits, Mon Rival de l'amour n'a point senti les traits: Je le sens par moy-meme, Qui peut s'en dégager ne vous aima jamais, Comme il faut qu'on vous aime. ILIONE. C'est vous seul que je veux charmer, Je ne veux point d'autre victoire: Ne ceſſez jamais de m'aimer, Ce bonheur suffit pour ma gloire. IDAMANTE. Je vais être élevé sur un Trône éclatant, Mais un espoir plus doux fait mon bonheur supreme: C'est assez, pour être content De posseder ce que l'on aime. ENSEMBLE. Aimons-nous , aimons-nous toujours, Portons jusqu'au tombeau de si tendres amours.	第2場 イリョーヌ、イダマント 一緒に ああ！また会えるなんて、なんという喜び！ 愛は私たちにあらゆる魅力を約束してくれる。 希望だけが、 私たちの心の慰めとなるのだと感じている。 イリョーヌ 希望は私たちを喜ばせますが、誘惑はしません。 イダマント どんな予感があなたの魂を苦しめたのですか？ イリョーヌ 私の運命には恐れずにはいられないほど 多くのそそのかしがあります。 王は私を愛していました。 イダマント いやいや、私の恋敵は あなたの神々しい魅力を感じたことがない。 私自身もそう知っている。 その魅力から逃れられる者は、 あなたを愛すべきほどに愛したことがないのだ。 イリョーヌ 私が魅了したいのはあなただけです。 他の勝利は望みません。 私を愛し続けてください。 この幸福が私の栄光に十分です。 イダマント 私は栄光の玉座に座るだろう。 しかし、もっと甘美な希望が 私にこの上ない幸福をもたらす。 愛するものを所有するだけで満足なのだ。 一緒に 互いに愛し合いましょう。いつまでも愛し合い、 この優しい愛を墓場まで持っていきましょう。
SCENE TROISIEME. IDOMENE'E, ILIONE, IDAMANTE, & le PEUPLE. IDOMENE'E. Peuples , pour la derniere fois? Venez obéir a ma voix. Je cède ma Couronne, & c'eſt un Fils que j'aime, Qui vous difpenſera des loix: Je me borne à regner par un autre moi-meme. à ILIONE. Je me fais un effort plus grand, plus glorieux, Princeſſe, ma flâme est extrême, Et je luy donne un bien plus charmant à mes yeux, Que la grandeur ſuprême. ILIONE, & IDAMANTE. Regnez, Seigneur, regnez, nous sommes trop heureux, Vous couronnez, nos feux. IDOMENEE, Vos feux !... je l'ay promis, cependant je soupire. Mon cœur voudroit en murmurer, à ILIONE. Il eſt permis de foupirer, Quand on s'arrache a votre Empire.	第3場 イドメネ、イリョーヌ、イダマント、そして民衆 イドメネ 民衆よ、これが最後か？ さあ、我が声に従え。 私は王冠を譲る。我が愛する息子が 汝らを法から解放するであろう。 私は別の我を通して統治することに専念する。 (イリョーヌに) 私はより偉大で、より輝かしい努力を尽くす。 王女よ、私の情熱は限りなく強く、 そして、至高の威厳よりも 魅力的な贈り物を捧げる。 イリョーヌとイダマント 王様、統治してください、私たちは幸せです。 あなたは私たちの情熱に冠を授けて下さいます。 イドメネ お前の炎よ！…約束したのに、ため息をつく。 心は眩きたくなる。 (イリョーヌに) お前の帝国から離れるのなら、ため息をつくのも 当然だ。

IDOMENEE, Aux PEUPLES.

Celebrez, un Heros qui va regner sur vous;
Que vos chants, que vos voix s'uniffent,
Que ces lieux retentissent,
Qu'ils redifent cent fois, que vvote fort eft doux!
CHOEUR.

Celebrons un Heros qui va regner sur nous.
Que nos chants , que nos voix s'unifent ,
Que ces lieux retentissent,
Qu'ils redifent cent fois, que notre sort eft doux!
UNE CRETOISE.

Trompettes , annoncez, la gloire
D'un Empire naissant ;
Qu'il foit durable , florissant,
Fauorisé de la Victoire.
Que sur les pas de nos Guerriers
Elle vole au bruit de nos armes ;
Que la Paix ait autant de charmes
Que la Guerre aura de lauriers.
Trompettes, annoncez, la gloire
D'un Empire naissant ;
Qu'il soit durable , florissant,
Favorise de la Victoire.

IDOMENE'E, à IDAMANTE.

Fe remets en vos mains ces marques éclatantes.
Puissent vos vertus triomphantes
Sôutenir la splendeur de ce Trone puissant,
Venez-vous y placer ... Mais, quelbruit menacant

SCENE QUATRIEME.

NEMESIS sortant des Enfers, & les Acteurs de la
Scene précédente.

NEMESIS.

Du Souverain des Mers ennemi temeraire,
Penfes-tu donc ainsi désarmer leur colere?
Voy Nemesis: les Dieux m'ont impose la loy
D'exercer leur vangeance :
Que l'Univers avec effroy,
Apprene à respecter leur supreme puissance.

NEMESIS rentre dans les Enfers.

Le Trône se brise, & les Furies emportent le Pavillon
qui le couvroit.

SCENE DERNIERE.

Tous les Acteurs de la Scene précédente.

IDOMENE'E.

Quel feu dans mon sein se rallume !
Quel trouble renaissant! quel poison me consume!
Où suis-je? quels objets a mes yeux sont offerts ?
Ce Trône est renversé ! quels eclairs ! le tonnerre
Eclate dans les airs !...
D'un coup de son trident Neptune ouvre la terre ! ..
Dieu Cruel, regne-tu jusques dans les enfers ?
Tu fais sortir les Eumenides !...
Je vois leurs troupes parricides !
Quels serpens ! quels flambeaux ! quels sifflemens!
aroquels feux !
Filles du Stix , soyez, mes guides,
Je vous suis , je ressens tous vos transports affreux.
IDAMANTE.

O Ciel! que sa peine finisse.

IDOMENE'E.

Quel pouvoir m'a conduit sur ce bord écarté ?
Pour calmer Neptune irrité,
Fe vois tous les apprêts d'un pompeux sacrifice !
J'aperçois la Victime, on l'a pare de fleurs
Ministres, arrêtez: c'est à moy de répandre
Ce sang qui va des Dieux appaiser les fureurs.
Quelle expire , c'est trop attendre ...

イドメネ (諸国民に)

汝らを統治する英雄を称えよ。
汝らの歌を、汝らの声を一つにし、
この地に響き渡らせよ。汝らの力が
甘美であることを百度繰り返し伝えよ！

合唱

我らを統治する英雄を称えよ。
我らの歌を、我らの声を一つにし、
この地に響き渡らせよ。我らの運命が
甘美であることを百度繰り返し伝えよ！

クレタの女

トランペットよ、新生帝国の
栄光を告げよ。
それが永続し、繁栄し、
勝利の恵みとなりますように。
我らの戦士たちの足跡を辿り、
武器の響きとともに、帝国が飛翔しますように。
戦争に栄冠があるように、
平和に多くの魅力がありますように。
トランペットよ、新生帝国の
栄光を告げよ。
それが永続し、繁栄し、
勝利の恵みとなりますように。

イドメネ (イダマントに)

この輝く象徴を汝らの手に授ける。
汝らの勝利の美德が、
この強大な玉座の輝きを支えるように。
さあ、そこに座れ… だが、なんとも不穏な音が！

第 4 場

冥界から現れるネメシスと、前の場の人々。

ネメシス

海の主の無謀な敵よ、それでは
彼らの怒りを鎮めようと考えているのか？
ネメシスを見よ。神々は私に掟を課した。
復讐を執行するためだ。
宇宙が畏怖の念を抱き、
彼らの至高の力を尊重することを学ぶであろう。

(ネメシスは冥界へ戻る。

玉座は碎け散り、復讐の女神たちはそれを覆っていた天
幕を運び去る)

最後の場面

前の場面の人々全員。

イドメネ

我が胸に燃え盛る炎！
何という新たな混乱！ 何という毒が我を蝕む！
我はどこにいる？ 目の前に広がる光景は何だ？
玉座は転覆させられた！ 何という稲妻の閃光！
雷鳴が空を裂く！…
ネプチューヌは三叉槍の一撃で大地を裂く！…
残酷なる神よ、冥界にまで君臨するのか？
お前はエウメニデス [復讐の女神] を召喚する！…
彼らの親殺しの軍勢が見える！
何という蛇！ 何という松明！ 何という鋭い音！
何という燃え盛る炎！
ステュクス [女神] の娘たちよ、我が導き手となれ、
汝らに従う。汝らの恐ろしい激情をすべて感じる。
イダマント
ああ、天よ！彼の苦しみが終わりますように。
イドメネ
何の力が我をこの辺境の岸辺へと導いたのか？
ネプチューヌの怒りを鎮めるために、
盛大な生贄の準備が整えられているのが見える！
花で飾られた生贄の姿が目につかぶ…
聖職者たちよ、待て。神々の怒りを鎮める血を
流すのは我が務めだ。
なんとも惜しい償い、待ちきれない…

ILIONE à IDAMANTE. Ah ! fuyez, cher Amant ... IDOMENE'E. De peur du coup mortel, La Victime tremblante échape de l' Autel! * Tu fuis envain ... (*Il suit son Fils qu'il prend pour la Victime & l'immole dâs sa fureur.) ILIONE. Arrête ... o fureur inhumaine, Ah ! soutien-moy, Dircé ... IDOMENE'E rentrant sur la Scence. Les Dienx calment leur haine. Mon trouble est dissipé : que l'on cherche mon Fils, Qu'il prenne part à la fin de ma peine. Quel fer ? quelle Furie en mes mains l'a remise .. Je sens une frayeur soudaine! À ILIONE. Fe vous revoy ... ILIONE. Cruel, quel crime as-tu commis? Voy ton Fils ... IDOMENE'E. Qu' ay-je fait ! que vois-je ! il faut le suivre, *Il faut. ... ah ! laissez-moy, pourquoy me secourir? (*Il veut s'immoler, on luy arracheson épéc.) ILIONE. Pour le punir laissez-le vivre: C'est à moy seule de mourir. FIN DU Vme. ET DERNIER ACTE.	イリョーヌ (イダマントに) ああ！逃げて、愛しい人よ… イドメネ 致命的な一撃を恐れ、 震える生贄は祭壇から逃げ出す！ * 逃げてでも無駄だ… (* 彼は息子を生贄と間違え、怒りに任せて犠牲に捧げる) イリョーヌ 止めて… ああ、非人間的な怒りよ、 ああ！私を支えて、ディルケー「ギ神話」よ… イドメネ (舞台に戻ってきて) 神々は憎しみを鎮めた。 我が動揺は消え去った。我が息子を探し出し、 苦しみの終わりを分かち合わせよ。 どんな剣を？どんな怒りが私の手に渡したのか… 突然恐怖が襲ってきた！ (イリョーヌに) また会った… イリョーヌ 残酷な者よ、どんな罪を犯したの？ 息子を見て… イドメネ 我は何をした！何を見た！ *彼を追わなければ… ああ！我を放っておいてくれ、なぜ我を助ける？ (*彼は自ら命を絶とうとするが、剣は奪われる。) イリョーヌ 彼を罰するために生かしておかねばならない。 死ぬべきなのは私だけだ。 最終幕 (第五幕) 終了
---	---

鳥代：ヴァレスコ／モーツァルトの《イドメネーオ》と比較すると、随分あっさりとした幕切れですね。やはりモーツァルトを聴きなれた耳に悲劇はなじまないようです。

教授：しかし、ヴァレスコがハッピーエンドにしたのには理由があったはずだ。また、フランス語の台本を参考にしたのにも理由があるものと考えられる。

2.2 ヴァレスコの『イドメネーオ』

犬輔：ヴァレスコはリブレットの「主題 Argomento」に次のように書いています⁴。

かの有名なトロヤを滅ぼした最も輝かしい英雄の一人、クレタ島の王イドメネーオは、海路で王国へと華々しく帰還する途中、シドン港からそう遠くないところで激しい嵐に遭遇しました。恐怖に打ちひしがれたイドメネーオは、差し迫った難破から自身と民を逃れることができた。上陸時に最初に出会った男をネットウルノ「ネプチューン」に生贄として捧げると誓いました。息子のイダマンテは、愛する父の難破という根拠のない知らせを聞くと、悲嘆に暮れながら海岸まで走り、そこで良い知らせがあるかもしれないと期待しました。そして不運にも、最初に父に出会ったのは彼でした。海の神にその知らせを聞きつけた父は、約束の犠牲者を探すために一人で出かけていたのです。イドメネーオは幼い息子を残して故郷を長い間離れていたため、長い話し合いの末にようやく二人は互いを認識することができました。イダマンテは、トロヤ王ブリアモスの娘イーリア姫に恋をしていた。クレタ島で恐ろしい嵐に巻き込まれ捕らえられていたところを、イダマンテは先見の明によって救い、イーリア姫もイダマンテを深く愛していた。一方、故郷の悲惨な動乱からクレタ島に逃れてきたアルゴス王アガメムノーネの娘エレクトラ姫もイダマンテに恋をしていたが、イダマンテは彼女の愛に応えなかった。父と子の発見によって掻き立てられた様々な感情、イドメネーオの父性愛、ネットウルノへの義務感、自らの運命を知らないイダマンテの不幸な境遇、秘密を明かし残酷な誓いを解消せざるを得なかったイドメネーオの極限まで深まる二人の愛、エレクトラの嫉妬と絶望、これら全てが本劇の「幕」を構成している。残りは「場」からの引用となる。イタリアの詩人が部分的に模倣し、悲劇をハッピーエンドへと簡略化したフランス悲劇を読んでみてください。場面はクレタの首都シドンです。

鳥代：これは粗筋を述べているだけで、ハッピーエンドにした理由、フランス悲劇を参考にした理由には触れていません。

犬輔：マンハイムの音楽事情に関してダニエル・ハーツ Daniel Heartz (1928–2019) は新全集序文でこう述べています⁵。「マンハイムの人々は数十年にわたり、音楽界の中心地としてヴィーンではなく、パリに目を向けていた。パリでは、彼らの作品の多くが出版・演奏され、彼ら自身も頻繁にコンサートを開いていた。モーツァルトがドローテア・ヴェントリングの家庭について「そこではすべてがまだ半分フランス風の甘美さを保っています」(1780.12.5 付の父への手紙)と述べたことは、マンハイム家全体にも当てはまるかもしれない。また、カール・テオドール治世下のミュンヘンの嗜好は、1780 年代のカーニヴァル・オペラのシリーズから判断すると、すべてではないにせよ、そのほとんどが古いフランスの戯曲をモデルにしているといえます。

鳥代：ではハーツが挙げている 1780 年代のミュンヘンのカーニヴァル・オペラの原典作者をチェックしましょう。表 2 にまとめました。

表 2 1780 年代のミュンヘンのカーニヴァル・オペラのシリーズ

上演年	《作品名》、作詞／作曲	原典作者（言語）
1780	《テレマッコ》 グラフ・セリマン／パウル・グルーア	フェヌロン（仏）
1781	《イドメネーオ》 ジャンバティスト・ヴァレスコ／モーツァルト	フェヌロン（仏）、クレピヨン（仏）、 ダンシェ（仏）
1782	《セミラーミデ》 メタスタージオ／アントーニョ・サリエリ	クレピヨン（仏）、ヴォルテール（仏）
1783	《タンクレディ》 台本作者不明／イグナーツ・ホルツパウアー	ヴォルテール（仏）
1785	《見棄てられたアルミーダ》 セルトー／アレッシオ・ブラティ	タッソ（伊）
1787	《カストールとボルックス》 フルゴーニ／アベ・フォークラー	ピエール＝ジョセフ・ベルナルル （仏）

犬輔：なるほど。ほとんどがフランス戯曲を参考にした作品ですね。しかも『イドメネーオ』の先駆作品である『テレマッコ』が前年に上演されていたとは驚きです。

教授：ハーツは「この主題 [イドメネーオ] が元々モーツァルトによって選ばれた可能性も否定できないが、1780 年代のミュンヘンにおけるオペラの概況を考えると、宮廷が『イドメネーオ』を選んだ可能性の方が高いと思われる」とし、一方「エーリヒ・シェンクによれば、『イドメネーオ』の題材は、ザルツブルクの台本作家、ヴァレスコによって選ばれたという。これはあらゆる推測の中で最も可能性が低い」と述べている。

鳥代：フランス悲劇を参考にした理由は分かりましたが、ハッピーエンドにした理由は…？

教授：焦らずにリブレットを調べてみてはどうかね。

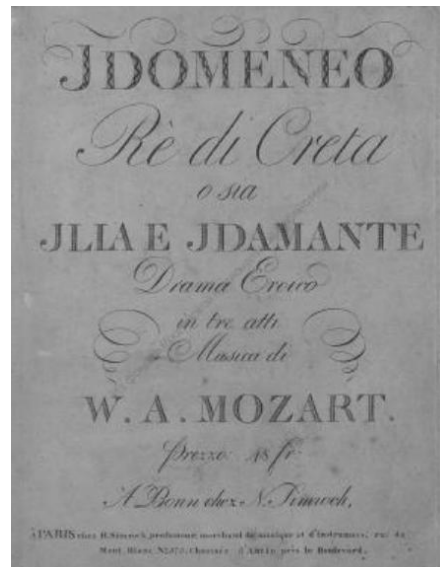
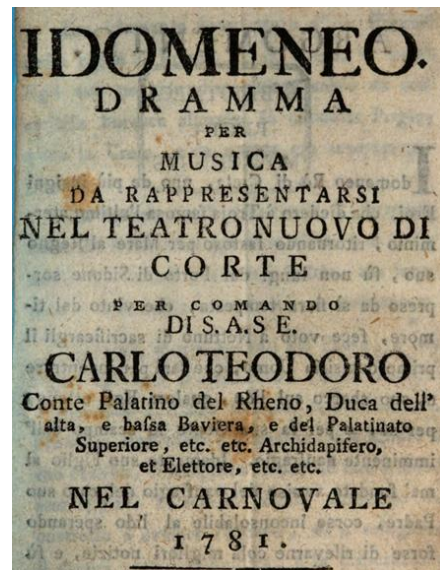
鳥代：ヴァレスコはリブレットの表題を IDOMENEO. DRAMMA PER MUSICA（イドメネーオ、ドラマ・ペル・ムジカ）（右図）^{注6}としているのでオペラ・セーリアであると宣言していることとなります（ドラマ・ペル・ムジカはオペラ・セーリアのことです）。また巻頭言の「主題」で「悲劇をハッピーエンドへと簡略化した」と述べているのでオペラ・セーリアの慣例に則って、陰鬱な悲劇的結末は逆転させたと考えていいのです。単純な理由でした。ただし、表 2 の作品すべてにそのような慣例が適用されているのかどうかは未調査ですので、宮廷からの指示があったのジャンル表記なのかは不明です。

犬輔：細かいことで恐縮ですが、正式な表題は《Idomeneo, re di Creta ossia Ilia e Idamante》（クレタの王イドメネーオ、またはイーリアとイダマンテ）ではないのですか。ウィキペディアにはそう書かれていますよ。

教授：ウィキペディアは知ったかぶりの筆者が「正式な表題」というように書きがちなので無条件に信じてはいけない（AI もそうだ）。事実を追調査しなさい。

犬輔：はい、調査します…。リブレットだけでなく、自筆譜、当時の筆写譜の表題は Idomeneo のみであること確認しました。一方、新全集校訂報告^{注7}で言及された筆写譜のうち re di Creta の記載があるのはアロイス・ウンターライター Aloys Unterreiter（1784–1855）による筆写総譜だけでした。印刷譜ではライプツィヒのシュミット&ラウのクラヴィーア・リダクション初版（1797 年）に re di Creta が付けられています。そしてボンのジムロックからの総譜初版（1805 年）で初めて JDOMENEO Rè di Creta o sia ILIA E JDAMANTE が華々しく使われるようになったのです（右図）^{注8}。

鳥代：印刷譜はオリジナルに忠実であることより購入者の便を考えてタイトルに手を加えたということですね。通称として使うのはかまいませんが、事実がどうであるかは知っておく必要があります。



3. モーツァルトの従来オペラと《イドメネーオ》の相違

教授：《イドメネーオ》がモーツァルトの従来オペラとどう異なるのかその特徴について述べなさい。

犬輔：楽曲構成を比較してみましょう。表 3 です。

表 3 モーツァルトのオペラの楽曲構成

オペラ作品	初演	合唱	舞曲	バント マイム	マーチ	備考
第一戒律の責務 K.35	1767	0				
アポロとヒアチントゥス K.38	1767	1				
ラ・フィンタ・センブリチェ K.51	1769	1				
バスティアンとバスティエンヌ K.50	1768	0				
ポントの王ミトリダーテ K.87	1770	1			1	
アルバのアスカーニョ K.111	1771	16	1+(8)			舞曲詳細不明
シピオーネの夢 K.126	1772	2				
ルーチョ・シッラ K.135	1772	3				
偽りの女庭師 K.196	1775	1				
牧人の王 K.208	1775	1				
イドメネーオ K.366	1781	9	(5)	1	3	舞曲詳細不明
後宮からの誘拐 K.384	1782	2			1	
フィガロの結婚 K.492	1786	2	1		1	
ドン・ジョヴァンニ K.527	1787	1	3			
コシ・ファン・トゥッテ K.588	1790	2				
魔笛 K.620	1791	2				
皇帝ティートの慈悲 K.621	1791	5			1	

鳥代：《イドメネーオ》は合唱が多いこと、舞曲が多いことが特徴です。

犬輔：それは《アルバのアスカーニョ》K.111 にも言えることです。両者とも何かからの影響を受けてそうになっているものと考えられます。

鳥代：まず《アルバのアスカーニョ》はマリア・テレジアの第三皇子フェルディナンド大公とモデナ公国のベアトリーチェ王女との婚礼のために作曲された二幕の祝典劇 *festa teatrale* です（リブレットにこのジャンル表記があります）。

教授：18 世紀前半、宮廷で執り行われた結婚の儀式の中で、祝典劇 *festa teatrale* として上演されたのは、ピエトロ・パリアーティ作詞、ヨハン・ヨーゼフ・フックス作曲の《オーロラの結婚 *Le nozze di Aurora*》のみであると言われている。これは、ヨーゼフ 1 世皇帝の次女マリア・アマーリア大公女とバイエルン選帝侯カール・アルベルトの結婚式を記念して、1722 年に上演された。パリアーティは、女神オーロラと人間のティトノスの愛の伝説を題材としたが、神話的テーマを自由に扱い、場面に合わせてアレンジしたり、他の神話的・寓話的な登場人物を登場させたりした。祝祭的な性格は、合唱と舞曲に大きな重点が置かれていることと、舞台美術に表れている。この舞台美術は、プロローグでは雲の機械と虹の出る透明なスクリーンで構成されている^{注9}。

犬輔：パリアーティとフックスは他の目的の祝祭劇の制作でも協力しています。1716 年には、皇位継承者の誕生を祝うため《アルチーナの勝利のアンジェリカ *Angelica vincitrice di Alcina*》（合唱が多い。第一幕の後にバレエあり）が作曲され、1723 年には《コスタンツァとフォルテツァ *Costanza e Fortezza*》（合唱が多い。第一幕の後に第三幕の後にバレエあり。第二幕の後はルッジェーロの戦士と野蛮人の戦いが、英雄的美徳の合唱を伴って導入される）が作曲されました。これは公式には皇后エリザベート・クリスティーナの誕生日を祝ったものでしたが、実際には皇帝夫妻のボヘミア国王と王妃戴冠式を祝いました。

鳥代：《アルバのアスカーニョ》はジュゼッペ・パリーニ *Giuseppe Parini* (1729–99) がリブレットを書いています。ミラノ駐在のオーストリア全権大使、カール・ヨーゼフ・フォン・フィルミアン伯爵が、この詩人の昇進に尽力し、まず彼を『ミラノ・ガゼット』紙の編集長に任命し、続いて 1769 年にはパラティーノ学校に特別に創設された文学賞の教授職に就かせました。この祝祭劇の詩人に彼を抜擢したのもフィルミアン伯爵であったと考えられます^{注10}。

犬輔：《アルバのアスカーニョ》は祝典劇 *festa teatrale* であるがゆえに合唱と舞曲に大きな重点が置かれていることが分かりました。でも、《イドメネーオ》に合唱と舞曲が多いのは別の理由であろうと思われます。

鳥代：《イドメネーオ》がモーツァルトのそれまでのオペラと異なっている点をまとめると、物語を停滞させるダカーボ・アリアを排し、レチタティーヴォの多くをセッコからアッコンパニャートとし、連続するドラマ構成にしています。また合唱が物語の傍観者ではなく、クレタ島民や王の臣下として、能動的な役割（嘆き、恐れ、歓喜）を演じます。特に、嵐のシーンや地の声（神託）の場面などは、合唱とソロが絡み合います。

4. グルックのオペラ改革との関連

教授：《イドメネーオ》の台本がフランス戯曲を基にしていることは分かったが、音楽もフランス風であると言われる。その特徴について述べなさい。

犬輔：特徴の大部分はグルックのオペラ改革の項目に合致していることにあるようです（以下に再掲します）^{注11}。

- (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ャートとする
- (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：グルックのオペラ改革はヴィーンでの作品から始まっていますが、それらはパリで改訂されており、またパリで新たに作曲した曲もあります。モーツァルトはそれらの作品に接していたと思われます。

教授：モーツァルトはパリに 1778 年 3 月下旬から 9 月末に滞在している。上演を見たかどうかは別として、楽譜を見る機会はあったものと思われる。

犬輔：グルックの改革オペラの楽曲構成を見ておきましょう。

表 4 グルックの改革オペラの楽曲構成

オペラ作品	初演	合唱	舞曲	バント マイム	マーチ	備考
オルフェーオとエウリディーチェ（伊）	1762	11	10			
アルチェステ（伊）	1767	17	2	4		
オーリードのイフィジェニー（仏）	1774	18	4		1	
オルフェとユーリディシ（仏）	1774	12	14	1		改作
アルセスト（仏）	1776	24	11	1	1	改作
トーリードのイフィジェニー（仏）	1779	16	5	1		
モーツァルト：イドメネーオ（伊）	1781	9	(5)	1	3	

鳥代：改作された作品を見るとフランス語版の方がより合唱や舞曲が充実していることが分かります。モーツァルトはイタリア語改革オペラの影響でなくて、フランス語改革オペラの方の影響を受けたと言えるのか、非常に興味があります。

犬輔：それに表 4 を見ると、《トーリードのイフィジェニー》は《イドメネーオ》の作曲直前にパリで初演されています。モーツァルトは時期的に参照できたのかが気になります。

5. 具体的な影響例

5.1 嵐の描写

鳥代：それにもかかわらず従来から、「第一幕終盤の難破場面は、グルックの《トーリードのイフィジェニー》の類似場面の構成と劇的展開とほぼ同一である」といわれています^{注12}。

犬輔：《イドメネーオ》の第一幕最終場の三重唱の終わりには「彼らは船に向かって進む」というト書きがあり、「彼らが乗船しようとしていたとき、突然の嵐が起った」と注記があります。そしてへ長調 C 拍子ピュ・アレグロの嵐の音楽が半音階進行を伴って始まり、続いて変ホ長調 C 拍子の合唱が嵐の中で歌われます。ト書きは「嵐が迫り、海は波立ち、空は雷鳴と閃光に包まれ、度重なる雷鳴が船を炎上させる。波間から恐るべき怪物が姿を現す」と書かれており、木管楽器の f と弦楽器のクレシェンドが繰り返され、ピッコロの叫びが闇をつんざきます。

鳥代：《トーリードのイフィジェニー》の第一幕 第 1 場は次のように始まります。「舞台は、背景にディアヌ神殿の入り口、前景にはその入り口を取り囲む聖なる森を象徴している。サンフォニーの冒頭から、雷鳴がいくつか聞こえ、曲が進むにつれて、それらはより速く次々と鳴り響く。そして激しい嵐とともに幕を閉じる。夜が明けるが、雲に覆われ、舞台は稲妻の閃光だけが照らしている」。音楽はニ長調 3/8 アンダンティーノで落ち着いて始まり、ニ長調アラ・ブレーヴェ、アレグロ（嵐）と進み、sf および ff と p が交錯し、徐々にクレシェンドして木管楽器にトランペットとティンパニが加わったオーケストラが咆哮する雨と雷の音楽になります。そしてイフィジェニーと尼僧たちの合唱を挟んで、さらにフルートの叫びが重なると嵐は弱まっていきます。

教授：これだけから影響を受けたのかどうか判定はできない。ただし、モーツァルトが《トーリードのイフィジェニー》をミュンヘンに来てから参照できた可能性はないとは言えない。

5.2 地の声

犬輔：教授はミュンヘンで作曲中のモーツァルトが当地で参照できたであろう楽譜からも手本を探しており、その一つが最新の《トリーアのイフィジェニー》であった可能性もあると仰りたいのです。モーツァルトがミュンヘン入りしたのは 1780.11.5 で《イドメネーオ》の初演は 1781.1.29 ですから十分にその時間はあったでしょう。

鳥代：その説を支持する具体例を挙げましょう。作曲中のモーツァルトにレーオポルトが 1780.12.29 付けで手ほどきしている手紙です。「たぶんお前は地底の声の伴奏に、低音の金管楽器を使うことになるでしょう。かすかな地底のざわめきのあとで、楽器が弱奏で音を保持する。厳密には音を保持しはじめる。ついでクレシェンドが恐怖を巻き起こすほどまで高まる、そしてデクレシェンドで声が歌いはじめる、とでもやったらどうでしょうか？それに声のそれぞれのフレーズのところで、ぞっとするようなクレシェンドは、短くなければならず、それに、それによってネプチューンの像が動く地震の振動のようなざわめきを通して、観客全員の注意が喚起され、その注意力は、弱奏で保持され、つづいてしだいに高まっていく恐るべく強烈な和音によって増大し、そしてそこではじめて絶頂に達しますが、そのとき、一つの声が発せられるのです。まるでこの私はそれをまのあたりにし、また聴いているかのようです」。

犬輔：第三幕 第 10 場の地の声をモーツァルトは譜例 1 のように作曲しました。レーオポルトの助言通り低音の金管楽器が使われ、短いクレシェンドやデクレシェンドが特徴的な音楽になっています。

Adagio

Ha vinto A - mo - re... I - do - me - ne - o ces - si es - ser

10

re... lo si - a I - da - man - te... ed I - li - a a lui sia spo - sa, e fia pa - go Net -

20

tu - no, con - ten - to il ciel, pre - mia - ta l'in - no - cen - za.

譜例 1 《イドメネーオ》第三幕第 10 場 地の声 (No.28d)

鳥代：これはグルックの《アルセスト》(1776) 第一幕 第 3 場のパントマイムのあと、大祭司が合唱に先立って「偉大なる神よ、恐ろしい死の剣を玉座から取り除いてください」と歌う曲（譜例 2）^{注 13}を参照しているのに間違いないと思われます。低音の金管楽器が用いられ、短いクレシェンドやデクレシェンドが特徴的なところが共通しています。



譜例 2 《アルセスト》(1776) 第一幕 第 3 場

大輔：イタリア語版の《アルチェステ》(1767) では歌唱部のメロディが異なりますが、伴奏は同じでした。ただし、クレシェンドやデクレシェンドがありません（譜例 3）^{注 14}。

譜例 3 《アルチェステ》(1767) 第一幕 第 3 場

鳥代：ということはミュンヒェンでフランス語版《アルセスト》(1776) を参照したということになりますね。それにしてもレーオポルトのアドバイスが的確であったことに感動します。モーツァルトは父親の指示に従順に応じるにあたって、急遽先例を探し、《アルセスト》に範を求めたということなのですね。

教授：そうなのだが、それだけではない。モーツァルトはレーオポルトからの手紙の 1 か月前の 1780.11.29 にこう言っていた。「ねえどうですか？ 地底の声の語りが、あまりにも長すぎると思いませんか？ よく考えてみてください。——その場を想像してください。その声はどぎもを抜くようなものでなくてははいけません。——心にしみ入るようなものであるべきです。——聴衆はそれが現実存在していると思うことが必要です。——でも、もしその語りが長すぎると、どんな効果を生み出せるでしょうか？ その長さのゆえに聴衆はしだいにそれが無意味なものに思えてくるでしょう。——『ハムレット』の亡霊の語りがあれほど長くなければ、もっと効果的だったでしょうに。——ここでこの語りは、まったく短くすることが容易で、それによって失うよりも得るところのほうが大きいでしょう。」

犬輔：モーツァルトからの提案もあったんですね。実際《アルセスト》の曲は譜例 2 の通り短い曲ですね。偶然とは言え、二人ともグルックの作品と同じ方向（低音の金管楽器、急峻なクレシェンド／デクレシェンド、および曲を短くすること）を向いていたのです。

鳥代：上記の手紙の後、モーツァルト父子はヴァレスコに歌詞を短くするように依頼していましたが、何回かのやりとりによっても思うように短くならなかったようです。現在 4 つの案が残っています (28a-d)。

犬輔：従来から「犠牲と神託の場面は、グルックの《トーリードのイフィジェニー》および《アルセスト》に類似している」^{注15}といわれていますが、《トーリードのイフィジェニー》の犠牲の場は第四幕にありますが、神託はありません。また《アルセスト》の神託場面は第一幕 第 4 場ですが、その音楽が類似しているのは《ドン・ジョヴァンニ》の方です（付録を参照）。

教授：従来の言説は音楽に関するものではなく、ストーリーに関するものであったと理解すればいいのではないかと。とにかく従来説に多くを期待しないことだ。

5.3 舞踏音楽

犬輔：モーツァルトは 1780.12.30 付けでレーオポルトに書いています。「このオペラには特別にバレエはなくて、たんに必要なディヴェルティスマンしかありませんので、ぼくは光栄にも舞踏音楽を書くことになっています。その音楽が全部ひとりの作曲家で書かれるのですから、ぼくはとてもよろこんでいます」。そして 1781.1.10 と 1.11 の手紙では「最後のバレエのためのいくつかの旋律をまだ書かなくてはならない」と伝えています。

鳥代：舞踏音楽は 5 曲が K.367 で纏められているのね。自筆譜が後世に綴じられているため、元々実際にどの箇所、どの順序で踊られたのかは不明だということです。

犬輔：でもシャコンヌ Chaconne ニ長調 K.367-1 とパ・スール Pas seul ニ長調 K.367-2 が最終幕の後に続けて踊られたというハーツの説による新全集の楽譜は説得力があります。

教授：一方パスピエ Passepied 変ロ長調 K.367-3、ガヴォット Gavotte ト長調 K.367-4、パッサカリア Passacaille 変ホ長調 K.367-5（部分的に空白声部あり）は使用されたかどうか不明である。ハーツはガヴォットを第一幕と第二幕の間に 8a として挿入する案を新全集で提示しているが、オリジナルの楽譜では未完成のパッサカリアと続けて演奏する指示になっており、実際にガヴォットだけが演奏されたという形跡はなく、真性に欠ける案である。

鳥代：一説には「シャコンヌがグルックのバレエ『アウリドのイフィジェニー』からの音楽引用で始まることも明らかである」と言われています^{注16}。

犬輔：ぼくが調べたところでは《アウリドのイフィジェニー》にシャコンヌはありませんでした。何かの間違いではないでしょうか。

鳥代：一方、ハーツはこう述べています。「シャコンヌの冒頭、すなわち短い 3 小節の導入部とヴァイオリンによる旋律的な旋律展開には、前例がないわけではないことを指摘しておこう。ラモアの《優雅なインドの国々 Les Indes galantes》(IV, 6) のシャコンヌは、驚くほど似た形で始まる。このことから両作品に直接的な関連性があると結論付けるのは誤りである。むしろ、モーツァルトは単にこのジャンルに古くから特徴づけられてきた比喻表現を用いているに過ぎない」。モーツァルトのシャコンヌを譜例 4 に示します。

Nº 1 Chaconne
Pour le Ballet
Allegro
Entstanden München, Januar 1781

譜例 4 モーツァルト《イドメネーオ》からシャコンヌ

犬輔：でも《優雅なインドの国々》のシャコンヌは最終幕の最後に踊られ、譜例 5^{注 17}のように始まりますが、《イドメネーオ》のシャコンヌとは似ていませんよ。新全集ともあろう文献の序文にガセネタとは！

4-18 Chaconne

譜例 5 ラモー《優雅なインドの国々》からシャコンヌ (1-5 小節)

鳥代：でも、見てください、譜例 6 の通り、27 小節からの 3 小節が似た形になっていますよ。ハーツは該当箇所再確認を怠って、「うっかり記述」してしまったのでしょう。

譜例 6 ラモー《優雅なインドの国々》からシャコンヌ (27-31 小節)

犬輔：冒頭が似ていることが大事です。ぼくには《オルフェとユーリディシ》(1774) の第三幕最後に踊られるシャコンヌ (譜例 7)^{注 18}のほうが似ていると思いますが、どうでしょう。

譜例 7 グルック《オルフェとユーリディシ》からシャコンヌ (1-9 小節)

鳥代：そうね。これもハーツの言うようにシャコンヌというジャンルに古くから特徴づけられてきた表現を共有しているということであって、直接影響を受けたというべきではないのかもしれないですね。モーツァルトがフランス起源の舞曲を書くにあたっては多くの先人たちによって蓄積されてきた曲を研究していたに違いないでしょうから。

教授：一般論であるがグラウトは「後世の作曲家に対するグルックの影響は比較的少ない。彼は楽派を築かず、また数えるほどの弟子もなかった。彼の英雄的な主題に基づく荘重な正歌劇のスタイルは彼の以前の敵ピッチニやその弟子サリエリ、さらにケルビーニ、メユーール、スポンティーニなどを通じ彼の最大の精神的継承者であるベルリオーズにまで及んでいる。だが、この系図は劇的な狙いと理想の類似によるもので、音楽的表現の手法が実際に似ているからではない」^{注 19}と述べている。

6. モーツァルトは《イドメネオ》がフランス趣味であると自覚していた

犬輔：モーツァルトは《イドメネオ》のフランス趣味をどう捉えていたか。1781.3 にヴィーンに向けてミュンヒェンを去ったのちの1781.9.12 付け手紙からそれをうかがい知ることができます。「先日の手紙で、グルックの『イフィゲーニエ』がドイツ語で、『アルチェステ』がイタリア語で上演されるとお伝えしたと思います。——このふたつのうち、ひとつだけ上演されるのならかまわないのですが、両方ともなので、ぼくはとても困っています。そのわけはこうです。『イフィゲーニエ』をドイツ語に訳したのはすばらしい詩人で、彼ならば、ぼくもミュンヒェンで書いたオペラを喜んで翻訳してもらったことでしょう。——イドメネオの役をまったく変更し——フィッシャーのためにバスの音域で書いたでしょう。——その他、いくつか変更を加えて、このオペラをもっとフランス風に脚色したでしょう。——ベルナスコーニ夫人、アーダムベルガー、それにフィッシャーも、ぼくのオペラを喜んで歌ってくれたと思いますが——もうこの人たちは練習しなくてはならないオペラが二つもあり——それも大変むずかしいオペラなので——彼らを大目に見てあげなくてはなりません。——オペラを三つなんて、いずれにせよ多すぎますよ。——」ここではイドメネオをバスのフィッシャーに、イダマンテをテノールのアーダムベルガーに、イーリアをベルナスコーニに書き換えたいという計画について述べています。

鳥代：《イドメネオ》はもともとフランス風であるけれど、カストラートをやめることで「よりフランス風に仕上げたい」ということなのですね。この点でさらに「改革オペラ」の方向に近づくということなのでしょう。

教授：モーツァルトはそこまでの主義主張はなかったと思われる。ミュンヒェン初演でカストラートが歌ったのは宮廷歌手人材の都合からであった。この手紙の主旨は歌手の制限がなければ、また書き直す時間があれば、イドメネオをバス、イダマンテをテノールで書くのが音楽的に望ましいということだ。

犬輔：でも、この計画は実現しなかったんですね。

7. ヴィーン再演における改訂

鳥代：1786 年になってヴィーンにてヨーハン・アーダム・アウエルスペルク伯爵の宮殿での再演が実現します。このときイダマンテをテノールにするチャンスが到来したのですが、十分な時間がなかったためか、四旬節中ゆえステージでの上演ができなかったためか、改訂はテノールにかかわる部分だけにとどまりました。

犬輔：テノールのための改訂の一つとして、モーツァルトは第二幕の冒頭に新しい場面を設定し、イダマンテとイーリアのレチタティーヴォと、ヴァイオリン・ソロ付きのコンチェルト風イダマンテのアリアを作曲、それまでのアルバーチェのアリアの場面と入れ換えました。

鳥代：ロンドを用いたシェーナと呼ばれている「もういいの、すべてを聞いてしまったわ／心配しなくてもよいのです、いとしい人よ」K.490 ですね。

犬輔：新しい歌詞の作者は分かっていません。ダ・ポンテという説もありますが、不明です。この歌詞は後に K.505（女声による女性の歌）にも流用されています。オペラのオリジナル歌詞とコンサートアリアとしての歌詞の使い方を表 6 で対比しておきましょう。

表 6 「もういいの、すべてを聞いてしまったわ／心配しなくてもよいのです、いとしい人よ」

K.490 オリジナル（緑をカット）／K.490 コンサートアリア（各種）／K.505（赤をカット）	
Ilia: Non più. Tutto ascoltai, tutto compresi. D'Elettra e d'Idamante noti sono gli amori, al caro impegno omai mancar non dei, va, scordati di me, donati a lei. Idamante: Ch'io mi scordi di te? Che a lei/lui mi doni Puoi consigliarmi? E puoi voler ch'io viva? Ilia: Non congiurar, mia vita, Contro la mia costanza! Il colpo atroce mi distrugge abbastanza! Idamante: Ah no, sarebbe il viver mio di morte Assai peggior! Fosti il mio primo amore, E l'ultimo sarai. Venga la morte! Intrepido l'attendo, ma ch'io possa Struggermi ad altra face, ad altr'oggetto Donar gl'affetti miei, Come tentarlo? Ah! di dolor morrei!	イーリア もういいわ。私はすべて聞き、すべて理解しました。 エレットラとイダマンテの恋は周知の事実。 今こそ、あなたの大切な約束を裏切らないで。 さあ、私を忘れて、彼女に身を捧げて。 イダマンテ あなたを忘れるですって？ 彼女/彼に身を捧げるよう、 私に助言するのですか？ そして、私に生きろと言うのですか？ イーリア 私の命よ、私の不屈の精神を 脅かすようなことはしないで！ 残酷な一撃で、私はもう十分に打ちのめされています！ イダマンテ ああ、いや、私の人生は死よりもずっと 悪いものでしょう！ あなたは私の最初の恋人であり、 最後の恋人でもあるでしょう。死が来ますように！ 私は恐れることなくそれを待ちますが、 別の灯火、別の対象を切望するなんて、 私の愛情を捧げて、どうしてそれができるでしょう？ ああ！私は悲しみに死んでしまうでしょう！

Non temer, amato bene, per te sempre il cor sarà. Più non reggo a tante pene, l'alma mia mancando va. Tu sospiri? O duol funesto! Pensa almen, che istante è questo! Non mi posso, oh Dio! spiegar. Stelle barbare, stelle spietate, perchè mai tanto rigor? Alme belle, che vedete le mie pene in tal momento, dite voi, s'egual tormento può soffrir un fido cor?	恐れなくてよいのです、いとしい人よ。 私の心はいつもあなたと共にあります。 もうこれ以上の痛みに耐えられず、 私の魂は消え失せようとしています。 ため息をついていますね？ ああ、深い悲しみよ！ せめて考えてください、これがどんな瞬間なのか！ ああ、神よ！私には説明できません。 残忍な星々よ、無慈悲な星々よ、 なぜこんなにも厳しいのですか？ うるわしい魂たちよ、 今この瞬間の私の苦しみをご覧になって、 仰ってください、忠実な心が このような苦しみに耐えられるのか？
--	--

鳥代：K.490 をコンサートアリアに適用させるためレチタティーヴォに各種案^{注 20}があります。

(1) Venga la morte! 直前のフェルマータ付き休符から開始、(2) Ah no 直前のアンダンテに変わるところから開始、(3) Ch'io mi scordi di te? 直前のアダージョに変わるところから開始し、2 番目のイーリアの歌詞を含む、(4) 冒頭から開始するがイーリアの歌詞をすべて歌わず伴奏部を編曲して短縮する、(5) 全体を一人で歌う（この場合歌詞が意味不明になる）などで、オクターヴ上げてソプラノが歌う録音が圧倒的に多いようです。一方、K.505 は新規作曲ですのでイーリアの歌詞をカットするだけでいいのですが、離別の歌に相応しくない「あなたは私の最初の恋人であり、最後の恋人でもあるでしょう」という陳腐な歌詞をカットするとともに、女性の歌にするにあたって歌詞を一部変更しています。

犬輔：まったく異なった状況にもかかわらず、同じ歌詞がびったり生きてくるように音楽がつけられているんですね。もしかしたら歌詞の作者はモーツァルト自身かも知れません^{注 21}。

8. まとめ

鳥代：イドメネオの先史および先人たちの作品を調べ、ヴァレスコの『イドメネオ』との異同、モーツァルトの従来オペラと《イドメネオ》との異同を調査して、フランス戯曲との関連、グルックの改革オペラとの関連が見えてきたような思いがしました。

犬輔：でも具体的な影響を挙げようとするとは直接的影響なのかどうかには疑問などがあります。モーツァルト自身《イドメネオ》がフランス風な作品であると述べていますが、グルックのみからの影響とは断定できません。

教授：今回のテーマ設定は作品から作品への影響についての議論であった。しかし、諸君たちも感じている通り、深掘りが不足しており、まとめに困るほどの舌足らずだ。そこで今後の研鑽のためにジョン・プラトフの論文の結論部を紹介しておこう。「いくつかの点において、影響に関する言明の価値は、一般的に認識されているよりも限定的である。第一に、そのような言明は、慣性の公理（不変性が規範であり、説明されるべきは変化であるということ。つまりある作曲家、あるいはあるジャンルによる新しい作品は、以前の作品とすべて同じであるべきということである。したがって、新しい、あるいは異なる特徴は例外的であり、説明が必要になる。ただし「作曲技術の向上」、「成熟度の向上」、「様式の可能性に対する認識の向上」などはそれほど劇的ではなく、より予測可能な様式の変化ゆえ影響に関する説明を求められない）が成立するような歴史的枠組みの中でのみ適用可能である。このような枠組みは必然的に限定的である。単一の作品または作品群の研究は含まれるものの、音楽様式の時代的変化を説明しようとする研究は含まれない。なぜなら、そのような研究は、様式変化の理由に関する一般的な仮説、つまり特定の影響が必然的に従属する仮説を伴うからである。第二に、影響に関する記述は仮説的なものである。実際には、仮説としての地位が認められるのはごく稀である。しかし多くの場合（おそらく、関係性が潜在的に議論的となる場合の全てにおいて）、学術的責任を果たすには、認識、類似性、変化という条件を明示的に提示することにより、仮説が証明される必要がある。したがって、提案された影響は、他の議論の一部として用いる前に、適切な証拠が必要となる場合がある。

提案された影響を徹底的に検討するには、選択の役割を包含する必要がある。選択は必ず伴うため、作品が特定の特徴を持つ理由を説明するために影響記述を用いると、影響そのものに関する新たな疑問、具体的には、影響を受けた作曲家の選択に関する疑問が生じる。したがって、影響記述は、それ自体が説明を必要とする記述でなければ、説明にはなり得ない。

要するに、これまでの考察は、影響記述を安易な説明、あるいはより複雑な解釈の問題を回避する手段と見るべきではないことを示唆している。提案された影響は、これまで十分に理解されてきたよりも、その影響力は弱く、その範囲も限定的である。影響記述が魅力的なのは、ほとんど説明がつかない分野で説明を提供しているように見えるからである。このため、影響は歴史的・分析的著述において引き続き重要な役割を果たし続けるだろう。しかし、その魅力にとらわれて、その限界や、それを提案する歴史家に課せられる実証と説明という付加的な責任を見失ってはならない^{注 22}。

付録：《ドン・ジョヴァンニ》の騎士長像の声

犬輔：《ドン・ジョヴァンニ》第二幕 第 19 場の騎士長像が「そなたはわしを夕食に招いた。そなたの義務は承知しておろう」と歌うところ（譜例 8）^{注 23}と、《アルセスト》の第一幕 第 4 場の神託「他の誰かが王に代わって死に服さない限り、王は今日死ななければならぬ」（譜例 9）^{注 24}とが類似しています。ピアノスコアで比較しましょう。



譜例 8 モーツァルト《ドン・ジョヴァンニ》第二幕 第 19 場（486-493 小節）



譜例 9 グルック《アルセスト》の第一幕 第 4 場 神託

鳥代：確かにリズムや同音進行の部分が似ています。ですが、意識的に引用したのかどうかは不明と言わざるを得ません。

注 1 : Kramer, Kurt (1981). Das libretto zu Mozarts «Idomeneo», In: Wolfgang Amadeus Mozart: Idomeneo 1781–1981. Ausstellungskatalog der Bayerischen Staatsbibliothek 24 (Red. Rudolph Angermüller und Robert Münster). München 1981, S.7–43. (邦訳：クラマー、クルト (1981). 『モーツァルトの《イドメネオ》の台本、原資料と神話の改作』名作オペラブックス 30、アッティラ・チャンバイ、ディートマル・ホラント編、モーツァルト イドメネオ、音楽之友社、1989 所収)

注 2 : Wikipedia: Idoménée ∞

注 3 : Idomenée. Tragedie représentée pour la premiere fois, par l'Academie royale de musique, le mardy douzième jour de janvier 1712. - Paris: Christophe Ballard, 1712. (BnF ark:/12148/bpt6k132219t) ∞

注 4 : Varesco, Giambattista (1781). Idomeneo. Dramma per musica da rappresentarsi nel Teatro Nuovo di Corte per comando di s.a.s.E. Carlo Teodoro conte palatino del Reno [...] nel carnevale 1781. La poesia è del signor abate Gianbattista Varesco capellano di corte di s.a.r. l'arcivescovo principe di Salisburgo. La musica è del signor maestro Wolfgang Amadeo Mozart Academico di Bologna e di Verona in attual servizio di s.a.r. l'arcivescovo principe di Salisburgo. La traduzione è del signor Andrea Schechtner pure in attual servizio di s.a.r. l'arcivescovo e principe di Salisburgo. - Monaco: Francesco Giuseppe Thuille, [1781]. Sartori 1990 12679. ∞

注 5 : Heartz, Daniel (1972). NMA II/5/11/1-2: Idomeneo · Band 1-2, Notenedition ∞

注 6 : 前掲 Varesco (1781)

注 7 : Brown, Bruce Alan (2005). NMA II/5/11: Idomeneo, Kritischer Bericht ∞

注 8 : Idomeneo, Bonn: Simrock, pl.444, 1805 ∞

注 9 : Sommer-Math, Andrea (2009). Il Parnaso confuso e altre feste teatrali della corte viennese nel Settecento, in: LA FESTA TEATRALE NEL SETTECENTO, DALLA CORTE DI VIENNA ALLE CORTI D'ITALIA ∞

注 10 : Wikipedia: Giuseppe Parini ∞

注 11 : 野口秀夫 (2026). レチタティーヴォとアリア「テッサリアの民よ／不滅の神々よ」K.316 ——グルック《アルチェステ》との関連——、神戸モーツァルト研究会 第 332 回例会 ∞

注 12 : Wikipedia: Idomeneo ∞

注 13 : First edition, Paris (1776). Christoph Willibald Gluck, Alceste Wq.44, Bureau d'Abonnement Musical, n.d.[1776] ∞

注 14 : Manuscript (1767). Christoph Willibald Gluck, Alceste Wq.37 [1767?] ∞

注 15 : Wikipedia: Idomeneo ∞

注 16 : Wikipedia: Idomeneo ∞

注 17 : Rameau, Jean-Philippe (1735). Nicolas Sceaux, La Simphonie du Marais – Hugo Reyne (ed.). Les Indes galantes, RCT 44, Éditions Nicolas Sceaux ∞

注 18 : First edition, Paris (1774). Christoph Willibald Gluck, Orphée et Eurydice, Wq.41, Marie-Antoinette Lobry, Paris: Lemarchand, n.d. ∞

注 19 : D・J・グラウト (1971). 服部幸三 (訳)『オペラ史 (上)』音楽之友社、p 363–364 (Wikipedia:『トーリードのイフィジェニー』に再録 ∞)

注 20 : 各種案の演奏例は以下の通りである。案(1) Peter Schreier ∞、Edith Wiens ∞。案(2) Léopold Simoneau ∞。案(3) Kathleen Battle ∞。案(4) Cecilia Bartoli ∞。案(5) Elly Ameling ∞、Kiri Te Kanawa ∞。なお、オペラ版の演奏例は Mark Ainsley ∞。

注 21 : ヴァレスコの妥協の産物であった二重唱 K.366 No.20a を差し替えた K.489 (=No.20b) の歌詞もモーツァルトによるものか議論になりうる。しかしモーツァルトがカノン以外自作の歌詞に作曲したという記録はない。これらがダ・ボンテの作詞だとすれば友情参加であり、K.490 の歌詞が K.505 にも使われることになるのは K.477a と同様アン・ストラチャーのための曲にモーツァルトがダ・ボンテの歌詞を再び選定したことになる。

注 22 : Platoff, John (1988). Writing About Influences: Idomeneo, A Case Study, in: Leonard B. Meyer, Eugene Narmour, Ruth A. Solie (ed.) Explorations in Music, the Arts, and Ideas, Essays in Honor of Leonard B. Meyer, Pendragon Press, 1988 ∞

注 23 : Vocal Score (1900). Wolfgang Amadeus Mozart, Don Giovanni, K.527, New York: Schirmer. Plate 15147 ∞

注 24 : Vocal score (1867). Christoph Willibald Gluck, Alceste Wq.44, Braunschweig: Litolf, n.d. Plate 2203 ∞

(作成：2026 年 2 月 23 日、改訂：2026 年 3 月 4 日)

後日の談話室——《イドメネーオ》K.366 が後に与えた影響

犬輔：《イドメネーオ》が受けた影響についての議論の中に K.505 が入っていましたが、これは「後に与えた影響」でした。

鳥代：しかもそれはモーツァルト自身の作品に関する引用関係でした。

犬輔：モーツァルト自身の作品についてならばもう少し追加しておきたいと思います。K.366 No.2 (譜例 2) の直前に作曲したソプラノ用アリア「咲いたばかりの魅惑のバラは」K.365a (譜例 1) との類似です。K.365a に関しては以前にも議論しました^{注1}。



譜例 1 アリア「咲いたばかりの魅惑のバラは」K.365a (22-26 小節)

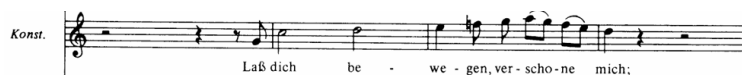


譜例 2 アリア「私には罪がないのに」K.366 No.2 (130-132 小節)

鳥代：わたしが気づいたのは K.366 No.2 (譜例 3) の直後のソプラノのためのアリア「どんな責苦が待っているよ」と K.384 No.11 (譜例 4) との類似です。



譜例 3 アリア「私には罪がないのに」K.366 No.2 (12-14 小節)



譜例 4 アリア「どんな責苦が待っているよ」と K.384 No.11 (149-152 小節)

犬輔：直前直後の作品には少なからず影響が及んでしまうものなんですね。

教授：では話題を変えて、後世の作曲家が《イドメネーオ》の上演に際し、編曲を試みた例があるから紹介しておきたまえ。

鳥代：はい。リヒャルト・シュトラウスの編曲（ドイツ語）がまず挙げられます^{注2}。「1931 年のヴィーン公演のために準備された版で、シュトラウスはアリアと合唱の楽譜をほぼそのまま残したが、挿入された 2 つのナンバー、すなわち第 2 幕の陰鬱な管弦楽の間奏曲と、終合唱前の四重唱曲で、モーツァルトのモチーフをシュトラウス風の豊かなプリズムを通して屈折させ、膨張させている。こうしたスタイルの混合を茶番劇と見なす者（アインシュタインなど）もいるが、その不一致と時折見られるグロテスクさは、ストラヴィンスキーが『プルチネッラ』でペルゴレージを解釈した箇所を想起させる」^{注3}とされています。

犬輔：同じ年の 1931 年、ミュンヘンでも《イドメネーオ》の上演が計画され、イタリア人エルマンノ・ヴォルフ＝フェラーリが起用されました^{注4}。「1781 年にモーツァルトがこのオペラ・セーリアを完成させ、上演した時、彼はこのミュンヘンのために尽力し、まさにこのレジデント劇場で彼の作品が世に出た。ヴォルフ＝フェラーリ版には、どんなに頑固な純粋主義者でさえ、趣味の点で問題だと指摘できるような欠点は一切ない。シュトラウスとは異なり、彼は救済の第一条件として台本を新たに書くことを想定せず、ヴァレスコ神父の堅苦しい原曲を大いに凝縮・濃縮したもので満足した」と言います^{注5}。

教授：もう一つドイツの作曲家でシェーンベルク楽派のヴィンフリート・ツィリヒが 1954 年にヘッセン・ラジオ放送のために改訂したものがある^{注6}。独自のドイツ語訳を用い、一部を語り手に委ねている。ツィリヒは「韻を踏み、[...] 単語のアクセントを音楽のフレーズに合わせ、コロラトゥーラがそれに相応しい母音に支えられるように最新の注意を払った。[...] オリジナル台本において延々と続いているセッコ・レチタティーヴォはできるだけ簡易にし、音符はたった一音も変更せずに、もとの長さの 5 分の 1 だけ短くした」^{注7}と述べている。

犬輔／鳥代：20 世紀の中ごろまでは上演するのに苦労が必要だったのですね。

注 1：野口秀夫『ソプラノ・アリア「咲いたばかりの魅惑のバラは」K.365a』神戸モーツァルト研究会第 299 回例会 ∞

注 2：Strauss Richard (1931). Idomeneo, TrV 262, Fabio Luisi, Saxon State Orchestra (2006 Live) ∞

注 3：Opera Review: Mozart/Strauss Idomeneo ∞

注 4：Wolf-Ferrari, Ermanno (1931). Domeneo ∞

注 5：Peyser, Herbert F. (1931). MOZART'S "IDOMENEO" IN MUNICH; Ermanno Wolf-Ferrari's Edition Presented at the Residenz Theater Which Produced the original Version in 1781 NOTES FROM GERMANY. ∞

注 6：Zillig, Winfried (1954). Idomeneo (Sung in German) ∞

注 7：Zillig, Winfried (1981). Einführung in Mozarts «Idomeneos». In: W. A. Mozart, Idomeneo 1781–1981. Ausstellungskatalog der Bayerischen Staatsbibliothek 24. München 1981, S.206–210. (邦訳：ツィリヒ、ヴィンフリート (1981). 『モーツァルトの《イドメネオス》案内、私の改訂について』名作オペラブックス 30、アッティラ・チャンパイ、ディートマル・ホラント編、モーツァルト イドメネオ、音楽之友社、1989 所収)

(作成：2026 年 3 月 2 日、改訂：2026 年 3 月 3 日)

後々日の談話室——「深ぼる」を深掘りする

犬輔：今回教授は「深掘りが不足している」と仰いました。「深掘り」とは「原因や事情をより詳しく穿って調べること」だそうです、ぼくはこの言葉を使ったことがないので新鮮に感じます。

教授：これは特に新しい言葉ではない。使用例^{注1}として『日本経済新聞』1982.4.12 夕刊に「日本の技術戦略としては新しい技術への挑戦と同時に、やはり生産技術もふくめた既存技術の改良、深掘りが大切なのでしょうね」。（「東芝社長佐波正一氏——電子・電機複合技術で勝負（ニュース対談）」）があり、もっとさかのぼると国会の議事録 1966.3.22 に「そうになると、日本のいまの少年犯罪の原因の深掘りということが一そう重要になってまいります」（「第 51 回国会衆議院決算委員会第 11 号」〔発言者〕吉田賢一）が挙げられる。

鳥代：「深掘り」ではなく「深掘り」なのですね。

教授：もともと「深く掘る」を名詞化した形であるため、名詞の「掘」よりも動詞の「掘り」が正しいとされている^{注2}。

鳥代：いま、「動詞」と仰いましたね。では動詞としてはどのように使えばいいのでしょうか。

教授：これも使用例^{注1}を挙げよう。室生犀星「描写上の速度」『薔薇の羹（ばらのかん）』（1936 年）だ。「又かういふ自分なども此描写を深掘りする以外に、何等の新しい速度ある表現に打身になれなかつた」。

犬輔：動詞として使うときは「深掘りする」なんですね。

鳥代：つい最近 TV で「深ぼる」と言っているのを聞きました。わたしには奇妙に感じられたのですが、「深掘る」は正しい使い方なののでしょうか。

教授：間違いとは言えないであろう。なぜなら同様の变化例があるからだ。例えば「天下り」の動詞は「天下りする」よりも「天下る」と言う方が多いではないか。

犬輔：そこに軽蔑の意味が含まれるからしっくりくるのでしょうか。

教授：最近の例では「高止まるコメの価格」というニュースもあった。

犬輔：「高止まりする」よりも「高止まる」の方が身につまされる感じがにじみ出ます。

教授：犬輔君は過敏症だね。「文科省から国立大へ「実質天下り」が高止まる実態」というニュースはどう感じるかね。

犬輔：減少に転じ、「下げ止まる」ことが議論されるようにと祈るばかりです。

教授：言葉は生きているからどんどん変化するのだが、違和感を覚えるのも大切なことだ。だからこそ言葉の生命力を感じ取ることができる。だが経済最優先の真ただ中で競争している人々にとっては、違和感を持つことがむしろ後ろ向き性向を持つとみなされるらしい。つまり違和感を与えそうな表現を発して、部下の反応を試しながら開拓精神の有無を査定するというバロメータとして利用できるというのだ^{注3}。

鳥代：恐ろしいですね。ステルス・パワハラ的一种でしょうか。

犬輔：そうでなくてもぼくは時代に遅れたくないから、進んで新しい表現を取り入れるようにしています。例えば「ら抜き」言葉を意識して使っています。

教授：TV で会話音声画面下部に文字でも表示するテロップというサービス（？）を今ではどの局も採用しているが、会話音声「ら抜き」である場合、ほとんどの局が「正しい日本語に訂正」して文字にしている。巷のインタビューの会話ですら「こうあるべき」を誇示し、本人の承諾なしに公にってしまうのはオールドメディア批判の一因にもなるであろう。

鳥代：前述の上司は個人の語感を認めたうえで、ビジネス方針から査定を低くしているのですが、TV 局は個人の語感を認めてすらいらないのですね。

教授：犬輔君が努力してでも時代についていきたいと思うくらい、今や「ら抜き」言葉が放送局のテロップ以外ではほとんどの場面で使われていると言ってよいだろう。

犬輔：でも、ぼくの「ら抜き言葉積極使用方針」が揺らぐ出来事があったのを告白します。先日開催されたミラノ・コルティナ 2026 冬季オリンピックのフィギュアスケートで史上最年少の銅メダルを獲得した 17 歳の中井亜美選手が、きれいな日本語でインタビューを受けていたのを聞いたときのことです。「ら有り」言葉があればほど新鮮に響いたことはありませんでした（「来れる」も混在していましたが）。

教授：感激の機会は多いほどいいね。

注 1：橋本行洋（2022）.〈気づかない新語〉「深掘り」 ∞

注 2：実用日本語表現辞典（2011）. 深掘り ∞

注 3：日々成長する教師（2021）.「深掘る」に対する感度をイノベーター理論で斬る ∞ を参考にさせていただきました。ただし本稿はフィクションであり、あくまでも個人の意見です。

（作成：2026 年 2 月 26 日、改訂：2026 年 3 月 3 日）