

モーツァルト《コシ・ファン・トゥッテ》のレチタティーヴォ・セッコにおける通奏低音の進行

— 一定型と特殊音形による表現 —

高橋 健介

1. 序論

1.1. 目的

モーツァルト Mozart, Wolfgang Amadeus (1756-1791) のオペラの研究は数多くあるものの、レチタティーヴォに着眼した研究は、アリアやアンサンブルなどの楽曲の研究に比べて圧倒的に少ない (Cooper 2009: 1-5)。その上、通奏低音による伴奏 (通常はチェンバロやフォルテピアノで演奏される) のレチタティーヴォ・セッコ¹ に関しては、オーケストラの伴奏によるレチタティーヴォ・アッコンパニャートに比べて、研究者からの関心がさらに低いのが現状である。しかし、モーツァルトのレチタティーヴォ、特にダ・ポンテ三部作におけるレチタティーヴォ・セッコは、本論文で示すように、音楽的に創意工夫に溢れ、統一を図ったものであるため、研究の対象となり得るものであると言えよう。そこで本論文では、モーツァルトの《コシ・ファン・トゥッテ *Così fan tutte*》(1790) を対象とし、レチタティーヴォ・セッコの通奏低音を分析した上で、その進行の仕組みと、台本の表現との関係性を明らかにすることを目的とする。

1.2. 先行研究

主要な先行研究としては、ショーン・デイヴィッド・クーパーの *The virtue of recitativo semplice in the operas of Wolfgang Amadeus Mozart*. (『モーツァルトのオペラにおけるレチタティーヴォ・センブリチェの本質』) (Cooper 2009) が挙げられる。研究の少ないモーツァルトのレチタティーヴォ・セッコについての重要な論文であり、パイジエツロ Paisiello, Giovanni (1740-1816) やサリエリ Salieri, Antonio (1750-1825) のレチタティーヴォ・セッコとモーツァルトのものを比較し、モーツァルトのレチタティーヴォ・セッコの特徴を明らかにしている。初期のオペラについても重点的に触れ、モーツァルトのレチタティーヴォ・セッコにおける作曲技法の変遷について分析している点は非常に画期的である。

演奏という視点での研究には、アルハデフの博士論文 *Keyboard secco-recitative improvisation in comic opera: A practical guide for improvising secco-recitative including a new notational short-hand and the complete realizations of the secco-recitatives in Wolfgang Amadeus Mozart's "Le nozze di Figaro K. 492", and Gioacchino Rossini's "Il barbiere di Siviglia."* (『コミック・オペラにおける鍵盤のセッコ・レチタティーヴォの即興: ヴォルフガング・アマデウス・モーツァルトの《フィガロの結婚》K. 492 とジョアキーノ・ロッシーニ

の《セヴィリアの理髪師》の新しい記譜の簡略表記法と完全なレアリゼーションを含んだセッコ・レチタティーヴォの即興のための実践的ガイド』(Alhadeff 2006)がある。鍵盤楽器奏者がレチタティーヴォ・セッコにおいて、どのようにアルペジオを弾くべきかを、彼はモーツァルトの《フィガロの結婚 *Le nozze di Figaro*》(1786)とロッシーニ Rossini, Gioachino Antonio (1792-1868)の《セヴィリアの理髪師 *Il barbiere di Siviglia*》(1861)を中心に考察している。ここで彼はアルペジオの簡略表記法を新しく提示しているが、鍵盤楽器の奏法に留まり、通奏低音や歌唱部についての詳細な検討をしていない。

また、鳴海史生は、《フィガロの結婚》のレチタティーヴォ・セッコにおける通奏低音チェンバロの調律に最も適した調律法を探る中で、全曲の通奏低音で弾かれる和音とその出現回数を調査している。ここでは転回形は区別されず、減七の和音等の不協和音に関しては考察対象とされていない(鳴海 2007: 29-30)。

モーツァルトに限らなければ、レチタティーヴォ・セッコに関する初期の包括的な研究として、ダウنزの ““Secco” recitative in early classical opera seria (1720-80). ” (「古典派初期のオペラ・セリアにおける『セッコ』レチタティーヴォ」) (Downes 1961)が挙げられる。前古典派のオペラ・セリアのレチタティーヴォ・セッコについて様々な角度から扱い、和声進行についても言及している。ダウنزは、18世紀のレチタティーヴォ・セッコにおいては、標準的に「副属七 secondary dominant」が自由に使用されると述べている。すなわち、「V→I」の進行が連続的に繰り返され、それが台詞の緊張と弛緩に合致していると指摘する。

この和声の絶え間ないカデンツ〔副属七〕は、〔レチタティーヴォ・〕セッコが模倣する話し言葉の緊張と弛緩の交替に見事に適していた。短い叙述の文章は通常、副属七に始まり、その解決で終わる。長い文章の中のフレーズは、同じ方法で組み立てられる傾向にあり、解決の和音は、通常 1 つの基本的な調性の中で互いに密接に関係している (Downs 1961: 59) ²

また、18世紀初期のナポリ派のオペラの研究ではあるが、レイモンド・モネルは “Recitative and dramaturgy in the drama per musica.” (「音楽劇におけるレチタティーヴォとドラマトゥルギー」)において、18世紀初期のナポリ派のオペラのレチタティーヴォ・セッコについてのいくつかの規則についても説明している (Monelle 1978)。モネルは、18世紀の音楽理論家、フリードリヒ・ヴィルヘルム・マルプルク Friedrich Wilhelm Marpurg (1718-1795)の分類 (Marpurg 1762-61: 263)に基づいて、レチタティーヴォの2つの基本的な様式を挙げている (Monelle 1978: 248-249)。マルプルクは、レチタティーヴォを句読点において調が変わる「歴史的レチタティーヴォ Historisches Recitativ」と、アフエクトの上下によって調が変わる「悲壮的レチタティーヴォ Pathetisches Recitativ」の2つに分類した。モネルの分類の1つ目は、マルプルクの「歴史的レチタティーヴォ」に当たるもので、

主に長調で、歌唱部の旋律は全音階的なものである。通常の会話や語りのために用いられ、気高く、喜ばしい感情の表現に適している。2つ目は、マルプルクの「悲壮的レチタティーヴォ」に当たるもので、旋律的にも和声的にも減七のものである。これは主に短調で、減5度や増4度を含む不協和音程を歌唱部の旋律と通奏低音に用いる³。そしてロマンチックな感情や、父性や子への愛情などに関連づけられるとしている。

ダウNZとモネルの論文は、モーツァルト以前のレチタティーヴォの和声進行について述べた貴重な先行研究となるが、これ以上詳細には扱っておらず、具体的な定型を提示しているわけでもない。

以上の研究は、あまり重点の置かれることのないレチタティーヴォ・セッコに焦点を当てたという意味で重要性が高いとは言えるが、オペラ全体を通しての詳細な分析は行われおらず、レチタティーヴォ・セッコの全体像が見えるとは言い難いのが現状である。

1.3. 方法

上記のように、先行研究では、オペラ全体を対象とした包括的なレチタティーヴォ・セッコの研究は無いに等しい。そこで本論文では、《コシ・ファン・トゥッテ》の全てのレチタティーヴォ・セッコを対象として、通奏低音の進行に着眼して楽曲分析を行い、その進行にどのような意図があるのかを台本との関連に着目して分析を行う。

2. 《コシ・ファン・トゥッテ》について

モーツァルトが作曲した《コシ・ファン・トゥッテ》は、1790年1月26日にウィーンのブルク劇場で初演された。台本は、《フィガロの結婚》、《ドン・ジョヴァンニ》に続き、ロレンツォ・ダ・ポンテ Lorenzo da Ponte (1749-1838) によるものである。本論文での分析では、オペラの内容についても触れることになるので、あらすじを簡潔に記す。

舞台は18世紀のナポリである。女性の貞節などないと主張する哲学者ドン・アルフォンソ(以後「アルフォンソ」とする)と、恋人の貞節を信じる若き士官のフェランドとグリエルモが議論しており、どちらが正しいか賭けをすることになる。フェランドの恋人であるドラベッラと、グリエルモの恋人であるフィオルディリージは、恋人たちが戦地へ行くことになったことを知らされ、嘆き悲しむ。そこにアルバニア人に変装したフェランドとグリエルモが現れ、お互いに相手の恋人を口説く。ドン・アルフォンソは、姉妹の小間使いであるデスピーナを味方につけて作戦を展開して行く。やがて2人の姉妹は、変装した相手の恋人に口説き落とされ、結婚式が始まったところで、種明かしされる。

3. 分析の手順と方法

レチタティーヴォ・セッコが現れる各曲をRSとし、出現順に番号で示す。その小節数はモーツァルト新全集(Mozart 1991)に従う。【I-RS1】1-5と記した場合、第1幕の1番目のレチタティーヴォ・セッコの(【I-RS1】)の1-5小節を指す。図1のRS番号対応表は、

各レチタティーヴォ・セッコのRS番号と、前後の楽曲との位置関係、冒頭の歌詞を記載している。

分析対象は、《コシ・ファン・トゥッテ》におけるすべてのレチタティーヴォ・セッコである。楽譜は、モーツァルト新全集を使用する。和音記号に関しては、和音はコードネーム表記を、転回形は通奏低音の数字を括弧内に記して用いる(例えば、G音から始まる短三和音の第1転回形は、「Gm(6)」と表記する)⁴。

同じバス上で長三和音から属七の和音に移る場合が多く、これらを分類するのは困難であるため、定型の抽出に際しては、すべて長三和音として抽出する⁵。例外的に、長三和音から減七の和音に移る箇所は非常に限られるため、減七の和音を用いた定型に分類する。なお、音名はドイツ語で記す。

図1 RS番号対応表

RS番号	前後関係	歌詞冒頭
I- RS1	No. 2前	Fuor la spada~
I- RS2	No. 3前	Scioccherie di poeti!
I- RS3	No. 5前	Mi par, che stamattina~
I- RS4	No. 6前	Stelle, per carita, Signor Alfonso~
I- RS5	No. 7前	Non piangere, idol mio~
I- RS6	No. 8前	La commedia e graziosa~
I- RS7	No. 8a前	Non v'è più tempo, amici~
I- RS8	No. 10前	Dove son? Son pariti~
I- RS9	No. 10後	Non sono cattivo comico~
I- RS10	No. 11前	Che vita maledetta~
I- RS11	No. 12前	Signora Dorabella~
I- RS12	No. 13前	Che silenzio!
I- RS13	No. 14前	Che sussurro!
I- RS14	No. 15前	Ah, non partite!
I- RS15	No. 17前	Si può sapere un poco~
I- RS16	No. 18前	Oh la saria da ridere~
II- RS1	No. 19前	Andate là~
II- RS2	No. 20前	Sorella, cosa dici?
II- RS3	No. 21前	Ah, correte al giardino~
II- RS4	No. 22前	Il tutto deponete~
II- RS5	No. 23前	Oh che bella giornata!
II- RS6	No. 26前	Amico, abbiamo vinto!
II- RS7	No. 27後	Bravo: Questa e costanza~
II- RS8	No. 28前	Ora vedo che siete~
II- RS9	No. 29前	Come tutto congiura~
II- RS10	No. 30前	Ah, poveretto me!
II- RS11	No. 31前	Vittoria, padroncini!

4. 分析結果

分析の結果、多くの使用が見られる2つの定型を抽出した。本論文ではそれらを、「定型1」と「定型2」と呼び、各節でそれらの下位と接続について述べる。次に、本論文で「特殊音形」と分類した、定型以外で用いられる特殊な5つの音形について説明する。その後、【I-RS3】を例に分析を行い、最後にオペラ全体の通奏低音を抜き出したバス還元譜を添える。

4. 1. 定型 1

《コシ・ファン・トゥッテ》のすべてのレチタティーヴォ・セッコを対象とし、通奏低音の進行を分析した結果、これから述べる4音で構成されたバスの進行が非常に多く、変形型(後述)も含めると71箇所に見られることがわかった。あるバス音が、半音上行、全音下行、さらに半音下行、もしくは全音下音する進行である(図2)。この進行を、本論文では「定型1」とする。定型1の下位には4つの型がある(図3)。すなわち、メジャー型(1a)、マイナー型(1b)、ディミニッシュ型(1c)、そして変形型(1d)である。さらに、マイナー型(1b)には、前半マイナー型(1b-1)と全マイナー型(1b-2)があり、ディミニッシュ型(1c)には、前半ディミニッシュ型(1c-1)と全ディミニッシュ型(1c-2)がある。それぞれの区別については各節で説明する。なお、開始音は7音に見られる(Cis音、D音、Dis音、E音、F音、Fis音、Gis音)。

図2 定型1のバス構造

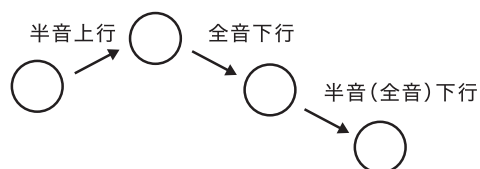
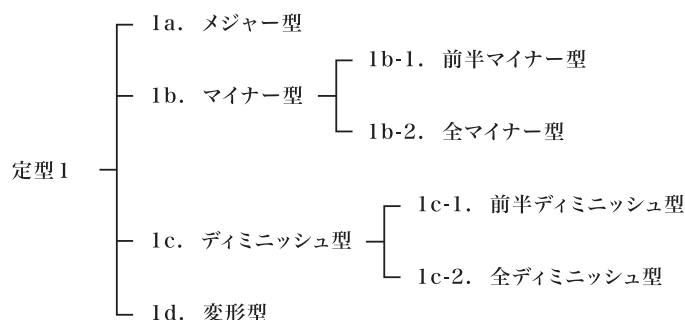


図3 定型1の4つの型



4. 1. 1. メジャー型(1a)

定型1の全71箇所のうち、38箇所に見られたのがメジャー型である。後述のバス還元譜(4.7.)では1aと記す。これは、定型1の中でも使用頻度が最も高い。2つ目の和音が長三和音となるのが特徴である。譜例1は、Fisを開始音としたメジャー型である。なお、定型1の譜例を示す際には、後述の型も含めて開始音をFisに統一する。定型1は、さらに前半と後半に分けることができる。すなわち、Fisを開始音とする定型1のメジャー型では、前半がG durの属和音と主和音、後半がC durの属和音と主和音と捉えることができる。定型1は、ダウンズの述べる副属七の自由な使用とも関連する(1. 2. 参照)。つまり、「D(6) - G - C(6)」という「V→I」の進行の間に、G(4/2) が加わった型である。また、モーツァルトの円熟したオペラにおいては、大部分で5度関係の動きを用いたとクーパーが指摘しているように(Cooper 2009: 81)、頻繁に用いられる定型1は5度圏の進行である⁶。

譜例1 定型1のメジャー型(1a)

バス音「Fis - G - F - E」

和音記号「D(6) - G - G(4/2) - C(6)」

機能音声「G: V₁ - I - C: V₇₃ - I₁」



使用箇所(38箇所): 【I-RS1】1-5、【I-RS2】34-39、【I-RS3】2-11、【I-RS4】12-19、【I-RS7】1-10、
【I-RS9】5-8、【I-RS11】14-20、【I-RS11】38-45、【I-RS12】1-5、【I-RS12】33-38、
【I-RS13】1-5、【I-RS16】1-7、【I-RS16】26-35、【I-RS16】33-39、【I-RS16】55-60、
【II-RS1】10-17、【II-RS1】27-32、【II-RS1】32-41、【II-RS1】55-65、【II-RS2】23-30、
【II-RS2】27-34、【II-RS5】23-30、【II-RS5】40-46、【II-RS5】43-52、【II-RS6】23-27、
【II-RS8】2-11、【II-RS8】48-56、【II-RS9】6-12、【II-RS9】10-17、【II-RS9】32-39、
【II-RS9】38-42、【II-RS9】54-58、【II-RS10】3-9、【II-RS10】7-13、【II-RS10】18-24、
【II-RS10】22-28、【II-RS10】46-51、【II-RS11】3-7

4. 1. 2. マイナー型(1b)

マイナー型(1b)は、前半マイナー型(1b-1)と全マイナー型(1b-2)に分けられる。前半マイナー型は、2つ目の和音は短三和音になるもの、全マイナー型は2つ目の和音と4つ目の和音が短三和音になるものである。

4. 1. 2. 1. 前半マイナー型(1b-1)

前述の通り、2つ目の和音、すなわち前半の解決和音が短三和音になるものである(譜例2)。17箇所に見られた。前半はg mollの属和音と主和音、後半はC durの属和音と主和音となる。

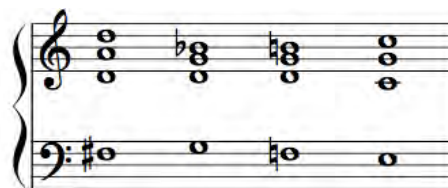
ダウنزの論文で扱われているピッチニニ Piccinni, Niccolò Vito (1728-1800) の《アルタセルセ *Artaserse*》(1768) のレチタティーヴォ・セッコにも、定型1の前半マイナー型が見られる (Downs 1961: 65-66)。さらに、2つ目の和音と3つ目の和音の進行 (Gm - G(4/2)) については、B音とH音の対斜が起きるにもかかわらず、前古典派のレチタティーヴォ・セッコにおいて典型的に用いられる進行であると指摘している⁷。

譜例2 定型1の前半マイナー型 (1b-1)

バス音 「Fis - G - F - E」

和音記号 「D(6) - Gm - G(4/2) - C(6)」

機能音声 「g: V₁ - I - C: V₇₃ - I₁」



使用箇所 (38箇所): 【I-RS4】7-13、【I-RS10】11-16、【I-RS11】10-16、【I-RS15】11-15、
【I-RS15】19-25、【II-RS1】42-48、【II-RS4】8-12、【II-RS4】13-19、【II-RS5】29-33、
【II-RS5】36-40、【II-RS6】10-15、【II-RS6】51-55、【II-RS9】5-8、【II-RS9】46-50、
【II-RS9】59-62、【II-RS10】29-35、【II-RS11】8-11

4. 1. 2. 2. 全マイナー型 (1b-2)

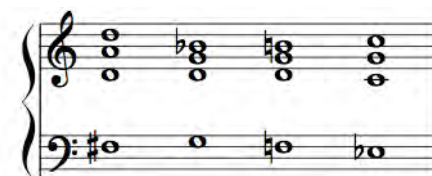
前述の通り、2つ目の和音と4つ目の和音が短三和音になるものである (譜例3)。前半は g moll の属和音と主和音、後半は c moll の属和音と主和音となる。使用は4箇所に見られた。アルフォンソが泣き顔で姉妹の前に登場する箇所 (【I-R3】21-25)、士官の2人が戦地へ行くため姉妹とお別れする場面でアルフォンソが姉妹にかけける台詞 (【I-R8】3-9)、恋人を失ったら死ぬと姉妹が言っていたことをデスピーナがアルフォンソに話す箇所 (【I-R16】18-24)、フェランドがフィオルディリージを前に、死ぬふりをするなどの演技をしたが、からかわれたとグリエルモに話す箇所 (【II-RS6】16-23) であるが、いずれも不幸の予感がある箇所である。

譜例3 定型1の全マイナー型 (1b-2)

バス音 「Fis - G - F - Es」

和音記号 「D(6) - Gm - G(4/2) - Cm6」

機能音声 「g: V₁ - I - c: V₇₃ - I₁」



使用箇所 (4箇所): 【I-RS3】21-25、【I-RS8】3-9、【I-RS16】18-24、【II-RS6】16-23

4. 1. 3. ディミニッシュ型(1c)

ディミニッシュ型(1c)は、前半ディミニッシュ型(1c-1)と全ディミニッシュ型(1c-2)に分けられる。前半ディミニッシュ型は、1つ目の和音、すなわち前半の属和音に当たる和音が減七の和音になるもの、全ディミニッシュ型が、1つ目の和音、すなわち前半の属和音に当たる和音と、3つ目の和音、すなわち後半の属和音に当たる和音が減七の和音になるものである。

4. 1. 3. 1. 前半ディミニッシュ型(1c-1)

1つ目の和音、すなわち前半の属和音に当たる和音が減七の和音になるものである(譜例4)。前半はg mollの属九の和音と主和音、後半はc mollの属和音と主和音となる。使用は5箇所に見られた。アルフォンソの涙に気がつくドラベッラの台詞(【I-R3】26-28)、フェランドを失ったら生きながら墓に入るようなものとドラベッラが言う箇所(【I-R11】23-27)、フェランドがグリエルモの話によって、恋人(ドラベッラ)の貞節を疑いだす箇所(【II-R6】54-60)、フェランドがアルフォンソに対して「ひどい人 barbaro」と言い、あなたのせいで自分は惨めになったと言う箇所(【II-R7】2-8)、アルフォンソが士官 2 人に姉妹の貞節は守られなかったことを言う箇所(【II-R10】42-48)であり、いずれも全マイナー型と同じく、不幸の予感がある箇所である。

譜例4 定型1の前半ディミニッシュ型(1c-1)

バス音「Fis - G - F - Es」

和音記号「F#dim7 (-7/-5) - Gm - G(4/2) - Cm(6)」

機能音声「g: ♯9₁ - I - c: V7₃ - I₁」



使用箇所(5箇所): 【I-RS3】26-28、【I-RS11】23-27、【II-RS6】54-60、【II-RS7】2-8、【II-RS10】42-48

4. 1. 3. 2. 全ディミニッシュ型(1c-2)

1つ目の和音、すなわち前半の属和音に当たる和音と、3つ目の和音、すなわち後半の属和音に当たる和音が減七の和音になる箇所である(譜例5)。使用は1箇所のみに見られ、グリエルモがドラベッラを落とすための演技を始めるきっかけとなる注釈的通奏低音の後(4.5.2.を参照)、恋の病で気分が悪いとグリエルモが言う箇所(【II-RS5】16-22)である。

バス音「Fis - G - F - Es」

和音記号

「F#dim7 (-7/-5) - Gm - Fdim7 (+4/-3) - Cm(6)」

機能音声「g: ♯9₁ - I - c: ♯9₃ - I₁」

使用箇所: 【II-RS5】16-22

譜例5 定型1の前半ディミニッシュ型(1c-2)



4. 1. 4. 変形型(1d)

変形型は、定型1と和声が同じでバス音が一部変化したもの、またはバス音が同じで和声に変化や拡大したもの、バス音と和声どちらも一部変化したもの、定型1が途中で中断されるものである。

4. 1. 4. 1. メジャー型の変形

定型1のメジャー型の2つ目の和音を、基本形ではなく第1転回形にしたもので、バスに減5度上行が生まれる。譜例6は、統一をはかるため、Fisを開始音としたものに移調したが、本来の開始音はGisである。【I-RS1】8-9に使用が見られ、その直前にも現れる定型1との接続がディスジャンクト(4.2.2. 参照)になってしまうと、女の貞節を巡る士官2人とアルフォンソの議論の進行が滑らかになってしまうので避けた可能性がある。また、バス音の減5度上行による跳躍によって、フェランドの「からかうのは止めてもらおう Cessate di scherzar」という台詞の勢いが増すという効果も考えられる。

バス音「Fis - H - F - E」

和音記号「D(6) - G(6) - G(4/2) - C(6)」

機能と声「G: V₁ - I₁ - C: V₇₃ - I₁」

使用箇所：【I-RS1】8-9

譜例6 定型1のメジャー型の変形



4. 1. 4. 2. 前半マイナー型の変形

前半マイナー型の後半の2つの和音に変化し、前半はg mollの属和音と解決和音、後半はEs durの属七の和音と解決和音となる(定型1の前半マイナー型ではC dur)。譜例7は、統一をはかるため、Fisを開始音としたものに移調したが、本来の開始音はDisである。【I-R2】6-15に使用が見られ、士官2人が、恋人の貞節をアルフォンソに証明する理由を連ねていく長三和音を導いている。

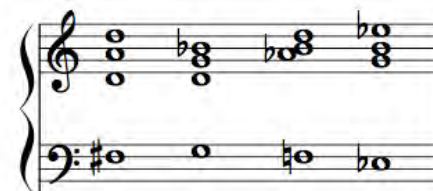
バス音「Fis - G - F - Es」

和音記号「D(6) - Gm - B \flat (4/3) - E \flat 」

機能と声「g: V₁ - I - Es: V₇₂ - I」

使用箇所：【I-RS2】6-15

譜例7 定型1の前半マイナー型の変形



4. 1. 4. 3. 前半マイナー型の拡大

前半マイナー型の真ん中の2つの和音(Gm - G(4/2))の間に、A(4/2) - Dm(6)の和音が加わった拡大形である(譜例8)。使用は【I-RS16】49-54に見られ、デスピーナが計画を上手く運べることを自信あり気にアルフォンソに言う長い台詞である。

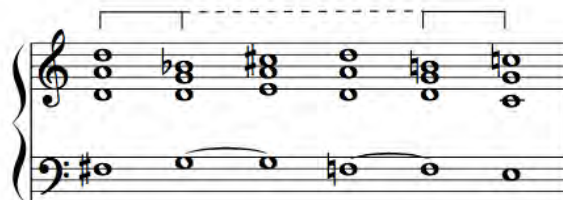
バス音「Fis - G - F - E」

和声記号「D(6) - Gm - A(4/2) - Dm(6) - G(4/2) - C(6)」

機能と声「g: V₁ - I d: V₇₃ - I₁ - C: V₇₃ - I₁」

使用箇所：【I-RS16】49-54

譜例 8 定型 1 の前半マイナー型の拡大



4. 1. 4. 4. 前半ディミニッシュ型の変形

2つの変形が見られた。1つ目は、前半ディミニッシュ型の3つ目の和音が解決せずに、再び減七の和音に移る型である。【I-RS5】4-9に見られ、戦地に行ってしまう恋人に対して、フィオルディリーが「私に死をくれますようこの剣を置いていってください Lasciatemi questo ferro: ei mi dia morte」と言う箇所である(譜例9)。譜例9も、統一をはかるため、Fisを開始音としたものに移調したが、本来の開始音はeである。

バス音「Fis - G - F - E」

和音記号

「F#dim7(-7/-5) - Gm - G(4/2) - C9(-7/-5)」

機能と声「g: ♯9₁ - I - V₇₃/V - ♯9₁」

使用箇所：【I-RS5】4-9

譜例 9 定型 1 の前半ディミニッシュ型の変形 1



2つ目は、前半ディミニッシュ型の3つ目の和音がB durの属七の和音へ移り(定型1の前半ディミニッシュ型ではc mollの属七の和音)、4つ目の和音で解決する型である(譜例10)。【I-RS5】10-15に見られるが、フェランドとグリエルモの二重唱であるNo.7の楽曲の調性(B dur)への自然な和声的進行を意識して変化されたのであろう。この箇所から、レチタティーヴォ・セッコではあるが、2人で歌われる上に、二重唱のような旋律になる。

バス音「Fis - G - F - B」

和音記号「F#dim7(-7/-5) - Gm - F7 - B♭」

機能と声「g: ♯9₁ - I - B: V₇ - I」

使用箇所：【I-RS5】10-15

譜例 10 定型 1 の前半ディミニッシュ型の変形 2



4. 1. 4. 5. 定型 1 の回避

定型1の3つ目の和音まで用いて、解決せずに、バスが増2度上行して新たな定型1に入る。譜例は、統一をはかるため、Fisを開始音としたものに移調した(譜例11)が、本来の開始音はEである。使用は【I-RS11】9-10に見られ、姉妹2人が、デスピーナに恋人たちは戻ってくるでしょうと言われた後、ドラベッラが「知らないわ Chi sa!」と返答し、それに対してデスピーナ「どうして知らないと言うのです? Come chi sa?」という箇所である。バスが増2度上行することで、デスピーナの台詞の勢いが増す。

バス音「Fis - G - F - Gis - A - G - Fis」

和音記号「F#dim7 (-7/-5) - Gm - G(4/2) - E(6) - Am - A(4/2) - D(6)」

機能と声「G: V9₁ - I - C: V7₃ - a: V₁ - I - D: V7₃ - I₁」

使用箇所：【I-RS11】9-10

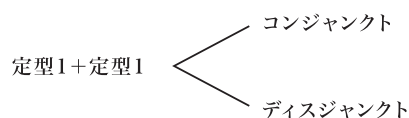
譜例 11 定型 1 の回避



4. 2. 定型 1 の接続

次に、定型1の接続について述べる。定型1には、定型1同士が1つの和音を共有して接続する場合と、共有せずに接続する場合があります、本論文では前者をコンジャンクト、後者をディスジャンクトと呼ぶ(図2)。

図2 定型1の2つの接続パターン



4. 2. 1. コンジャンクト

定型1同士が1つの和音を共有して接続するのが、コンジャンクトである(譜例12)。コンジャンクトは、13箇所に見られた。定型1を2回連続で使用(×2)しているのが11箇所、3回連続で使用(×3)しているのが2箇所である。Fisを開始音とする定型1のメジャー型では、前半がG durの属和音と主和音、後半がC durの属和音と主和音と捉えたが、コンジャンクトされた場合、さらにF durの属和音と主和音、B durの属和音と主和音が

加わる。3回連続となれば、Es durの属和音と主和音、As durの属和音と主和音も加わる
ことになり、5度圏を順にまわることになる。

バス音「Fis - G - F - E - F - Es - D」

和音記号「D(6) - G - G(4/2) - C(6) - F - F(4/2) - B♭(6)」

機能音声「G: V₁ - I - C: V₇₃ - I₁ - IV B: V₇₃ - I₁」

(F: V₁ - I)

譜例 12 定型1のコンジャンクト



コンジャンクトの接続パターンには、使用される環境として、2種類を想定することができる。すなわち、ほとんど1人が一定以上の台詞を話す場合と、複数人が短い台詞でテンポ良く対話する場合である。

A. ほとんど1人が一定以上の台詞を話す場合

使用箇所(7箇所)：【I-RS16】26-39(×2)、【II-RS1】27-42(×2)、【II-RS6】51-60(×2)、
【II-RS9】3-17(×3)、【II-RS9】32-42(×2)、【II-RS10】3-13(×2)、
【II-RS10】42-51(×2)

B. 複数人が短い台詞でテンポ良く対話する場合

使用箇所(6箇所)：【I-RS4】7-19(×2)、【I-RS11】10-20(×2)、【II-RS2】23-34(×2)、
【II-RS5】23-33(×2)、【II-RS5】36-52(×3)、【II-RS10】18-28(×2)

譜例13は、1回連続のコンジャンクトが見られた【II-RS9】3-17である。14小節間に渡って、定型1が3度用いられる(譜例13のA)。バス音は「Gis - A - G - Fis - G - F - E - F - Es - D」と順次進行を重ねる。フィオルディリージ1人の長い台詞で用いられているため(グリエルモは独白)、Aの使用パターンである。フィオルディリージが、なぜみんなが自分の心を誘惑しようとするのか、そしてフェランドが扮するアルバニア人に会ってはならないと、貞節を貫こうと自問自答する場面である。

譜例 13 コンジャンクト (×3) の例 (【II-RS9】1-17)

FIORDILIGI, GUGLIELMO
DESPINA, DON ALFONSO

Continuo
(Cembalo,
Violoncello)

FIORDILIGI
Co-me tut - to con-giu - ra a se - dur - re il mio cor! Ma

no... si mo - ra, e non si ce - da... er - rai quan-do al - la suo-ra io mi sco - per - si, ed

A → 定型1

al - la ser - va mi - a. Es - se a lui di-ran tut - to, ed ei più au - da - ce fia di tut - to ca -

定型1

pa - ce... a - gli oc-chi mie - i mai più non com - pa - ri - sca... a tut - ti

定型1

11 [GUGLIELMO sulla porta]
ser - vi mi - nac - cie - rò il con - ge - do se lo la - scian pas - sar... ve - der noi vo - glio, quel se - dut -

14 GUGLIELMO
tor! (Bra - vis - si - ma! La mia ca - sta Ar - te - mi - sia! La sen -

15 FIORDILIGI
ti - te?) Ma po - tria Do - ra - bel - la sen - za sa - pu - ta mi - a...

A

4. 2. 2. ディスジャンクト

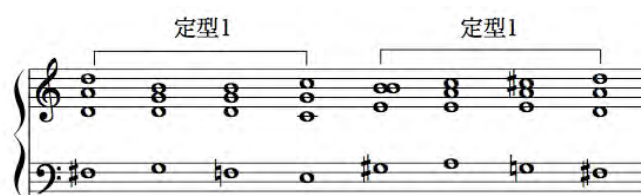
定型1同士が和音を共有せずに接続するのがディスジャンクトである(譜例14)。ここでは、定型1が、長2度上で繰り返されるパターンの譜例を示す。Fisを開始音とする定型1のメジャー型では、前半がG durの属和音と主和音、後半がC durの属和音と主和音と捉えたが、長2度上の定型1がディスジャンクトされた場合、さらにa mollの属和音と主和音、D durの属和音と主和音が加わることになる。1. 2. で述べたように、前古典派のレチタティーヴォ・セッコにおける長い文章の中のフレーズは、副属七とその解決で組み立てられる傾向にあるというダウンスの指摘(Downs 1961: 59)は、定型1のコンジャンクトやディスジャンクトという考え方を導入することで説明が可能である。

バス音「Fis - G - F - E - Gis - A - G - Fis」

和音記号「D(6) - G - G(4/2) - C(6) - E(6) - Am - A(4/2) - D(6)」

機能音声「G: V1 - I - C: V73 - I1 a: V1 - I - D: V73 - I1」

譜例 14 定型1のディスジャンクト



さらに、使用環境についてはコンジャンクトと同様の2種類を抽出することができる。なお、全10箇所(3回連続が1箇所)のディスジャンクトのうち、8箇所は長2度上で繰り返されるパターンであり、長2度下が1箇所、短3度下が1箇所である。最も使用頻度が高い、長2度上で繰り返されるパターンは、開始音と終止音が一致するため(譜例14)、遠隔調に行かずに済むという利点がある。一方、コンジャンクトの場合は5度圏を順にまわるため、次第に遠い調性へ向かうことになる。モーツァルトが、同じ使用環境のもとでコンジャンクトではなくディスジャンクトを使用するのは、次の楽曲の調性を考慮して、遠隔調へ向かわないためであった可能性が高い(後述の譜例15も同様)。

A. ほとんど1人が一定以上の台詞を話す場合

使用箇所(4箇所)：【I-RS3】21-28(×2)、【II-RS1】27-48(コンジャンクト×2+ディスジャンクト)、【II-RS9】54-62(×2)、【II-RS11】3-11(×2)

B. 複数人が短い台詞でテンポ良く対話するとき

使用箇所(5箇所)：【I-RS1】1-12(×2)、【I-RS5】4-15(×2)、【II-RS4】8-19(×2)、【II-RS6】10-27(×3)、【II-RS10】18-35(コンジャンクト×2+ディスジャンクト)

譜例15は、定型1が長2度上でディスジャンクトされる【II-RS4】8-19である。12小節間にわたって、定型1が2度用いられ(譜例15のA)、その後定型2も接続する。バス音と和声構造は、譜例14と同様である。6人の登場人物全員の台詞が、このディスジャンクトに含まれており、各人は短い台詞でテンポ良く対話するため、Bの使用環境である。デスピーナに、喋り方を忘れたのかと言われたフェランドとグリエルモは、愛するゆえに緊張していたという演技をおどおどとする。そのような2人を勇気付けてやりなさいとアルフォンソに言われたフィオルディリージとドラベッラは、少しずつ声をかける。再びフェランドとグリエルモは話そうとするが、お互い譲りあう。その様子をみたアルフォンソがこんなことではどうしようも無いと突っ込みを入れる。このようなコミカルな複数人の対話を、和声的、通奏低音的にはディスジャンクトを使用することで滑らかに進行させている。コンジャンクトではなく、ディスジャンクトを使用したのは、次の楽曲の調性(D dur)から離れるのを避けたためであろう。

このように、ほとんど1人が一定以上の台詞を話す場合と、複数人が短い台詞でテンポ良く対話する場合に、定型をコンジャンクトまたはディスジャンクトして複数用いることで、和声的進行を滑らかにし、音楽的な流れを生み出しているのである。

譜例 15 ディスジャンクト (×2) の例 (【II-RS4】 7-23)

7 FERRANDO
a - ve - te per - so l' u - so del - la fa - vel - la? Io tre - mo, e pal - pi - to dal - la te - sta al - le

10 GUGLIELMO DON ALFONSO (alle donne) FIORDILIGI (agli amanti)
pian - te. A - mor le - ga le mem - bra a ve - ro a - man - te. Da bra - ve in - co - rag - gia - te - li. Par -

13 DORABELLA FERRANDO GUGLIELMO FERRANDO
la - te. Li - be - ri di - te pur quel che bra - ma - te. Ma - da - ma... An - zi, ma - da - me... Par - la pur

16 GUGLIELMO DON ALFONSO
tu. No no, par - la pur tu. Oh co - spet - to del dia - vo - lo! La - scia - te ta - li smor - fie del se - co - lo pas -

20 定型2
sa - to. De - spi - net - ta, ter - mi - niam que - sta fe - sta, fa' tu con lei quel ch'io fa - rò con que - sta.

attacca

4. 4. 3. 定型 2 (独立型)

次に、4音ではなく3音のバスで構成される定型的な進行を「定型2」として抽出した。これは38箇所に見られる、あるバス音が、半音下行し、半音上行する進行である(図4)。定型2の下位には定型1のように種々の型はない。定型2が独立して用いられる場合を、独立型とする(譜例16)。なお、定型2の開始音は、後述の種々の接続をすべて合わせると6つ見られる(C、Es、E、F、G、A)。譜例では、Fis を中間に持つものを示す。

図4 定型2のバス構造



バス音「G - Fis - G」

和音記号「A(4/2) - D(6) - G」

機能音声「D: V7₃ - I₁ - IV」

譜例 16 定型 2 (独立型)

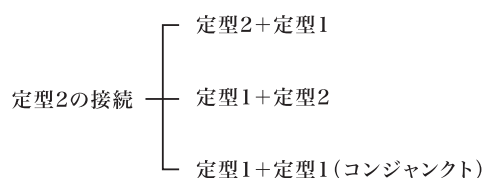


使用箇所(6箇所)：【I-RS1】18-23、【I-RS8】10-14、【I-RS9】9-12、【I-RS15】2-7、
【II-RS1】80-84、【II-RS8】28-35

4. 4. 定型 2 の接続

定型2の接続には3つのパターンがある。すなわち、定型2+定型1、定型1+定型2、定型1+定型1(定型1のコンジャンクトの接続部分に定型2が発生)である。それぞれの区別については各節で説明する。定型2には、定型1をやや拡大し、和声進行を滑らかにできる部分を広げるという役割が主にあると言える。

図4 定型2の3つの接続パターン



4. 4. 1. 定型 2 + 定型 1

定型1の前に定型1の最初の和音の属七の和音が加わる(譜例17)。定型1の最初の2つの和音が定型2に重なることになる。

譜例 17 定型2+定型1

バス音「G - Fis - G - F - E」

和音記号「A(4/2) - D(6) - G - G(4/2) - C(6)」

機能音声「D: V7₃ - I₁ - IV - C: V7₃ - I₁」



使用箇所(6箇所)：【I-RS2】33-39、【I-RS11】37-45、【I-RS12】32-38、【I-RS16】25-35、
【II-RS2】21-30、【II-RS5】22-30

4. 4. 2. 定型1+定型2

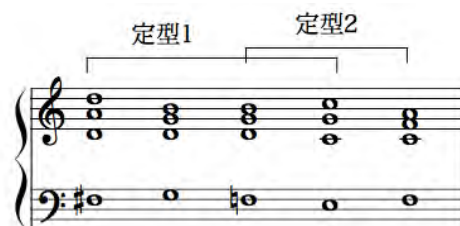
定型の後に定型1の最後の和音の解決にあたる和音が加わる(譜例18)。定型1の最後の2つの和音が定型2に重なることになる。

譜例 18 定型1+定型2

バス音「Fis - G - F - E - F」

和音記号「D(6) - G - G(4/2) - C(6) - F」

機能音声「G: V₁ - I - C: V7₃ - I₁ - IV」



使用箇所(11箇所)：【I-RS3】2-12、【I-RS4】12-22、【I-RS7】1-11、【I-RS11】38-46、
【I-RS16】1-10、【II-RS1】10-18、【II-RS4】13-20、【II-RS5】43-54、
【II-RS8】2-12、【II-RS10】46-53、【II-RS11】8-12

4. 4. 3. 定型1+定型1(コンジャンクト)

定型1と定型1のコンジャンクトの連結部分に定型2ができる(譜例19)。15箇所の使用が見られる(4.2.1.を参照)。

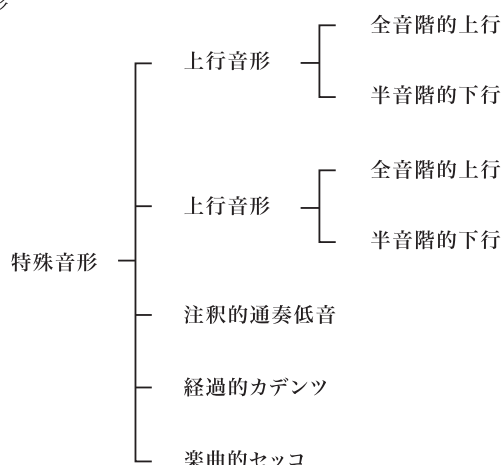
譜例 19 定型1+定型1(コンジャンクト)



4. 5. 特殊音形

定型以外で用いられる特殊な音形を、本論文では特殊音形とする。特殊音形は大きく分けると5つに分類できる。すなわち、上行音形、下行音形、注釈的通奏低音、経過のカデンツ、楽曲的セッコであり、上行音形は、全音階的上行と半音階的上行に分けられ、下行音形は、全音階的下行と半音階的下行に分けられる(図5)。

図5 特殊音形



4. 5. 1. 上行音形

前述のように、上行音形は全音階的上行と半音階的上行に分けられる。ここでは、3音以上の上行が見られる場合を指し、最大で6音の上行が見られた。なお、経過のカデンツや推進カデンツ内の音も含める。推進カデンツの場合は楽曲の第1音目のバスも含める。

4. 5. 1. 1. 全音階的上行

全音階的上行とは、バス音が全音階的に上行していく箇所である。ここでは、使用箇所を大きく2つに分けることができた。すなわち、楽曲、レチタティーヴォ・アッココンパニヤート、経過のカデンツ、楽曲的セッコへなどの特別な要素の前と、感情が高揚する場面である。しかし、感情の高揚が楽曲やレチタティーヴォ・アッココンパニヤート、経過のカデンツ、楽曲的セッコを生み出すのが基本であるため、基本的なアフェクトは「感情の高揚」と言える。感情の高揚の仕方は、登場人物によって異なる。姉妹であれば怒りや、苛立ち、デスピーナは自信や説得、アルフォンソは説得の場面や場を意図的に盛り上げようとする場面(意図的な感情の高揚)などである。

使用箇所(括弧内は上行の音数を示す)

- A. 楽曲、レチタティーヴォ・アッココンパニヤート、経過のカデンツ、楽曲的セッコへなどの特別な要素の前

- A1. 楽曲への橋渡しの直前：【I-RS4】17-22(3音)、【I-RS5】16-17(3音)、【I-RS7】6-12(3音)、
 【I-RS11】48-53(4音)、【I-RS11】54-55(1)(3音)、【I-RS12】60-64(4音)、
 【I-RS14】15-21(4音)、【I-RS16】63-65(3音)、【II-RS2】37-41(3音)
- A2. レチタティーヴォ・アッコンパニャートへ移る直前：【I-RS13】4-10(4音)、【II-RS6】
 58-62(1)(3音)
- A3. 経過的カデンツへ移る直前とカデンツ：【II-RS1】14-21(4音)、【II-RS6】34-37(3音)
- A4. 楽曲的セッコへ移る前：【II-RS7】23-27(3音)

- B. 感情が高揚する場面：【I-RS11】8-13(3音)、【I-RS14】1-8(4音)、【I-RS14】9-14(4音)、
 【I-RS15】17-22(3音)、【I-RS16】47-52(3音)、【I-RS16】54-57(3音)、
 【II-RS1】21-31(5音)、【II-RS1】74-80(5音)、【II-RS2】14-19(4音)、【II-RS3】4-7(3音)、
 【II-RS8】38-42(3音)、【II-RS9】17-26(4音)、【II-RS9】61-64(3音)

4. 5. 1. 2. 半音階的上行

半音階的進行については、先行研究でも述べられている。モネルは、ナポリ派オペラのレチタティーヴォ一般において、興奮の高まりとして半音的上行バスが用いられることを述べている(Monelle 1978: 248)。クーパーは、1770年代半ばまでの初期のモーツァルトのレチタティーヴォ・セッコにおいては、バスの半音進行に重きが置かれる傾向があったことを、譜例を用いて詳細に検証を行っている(Cooper 2009: 8)。そして、モーツァルトの円熟したオペラにおいては、半音階の使用は例外的であったと記述している(Cooper 2009: 81)。

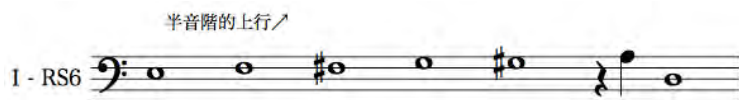
このオペラでは9箇所半音階的上行が見られたが、全音階的上行と同様、感情が高揚する場面で用いられた。さらに、劇中劇などにおける、劇的な場面、すなわち意図的な感情の高揚の場面にも用いられる。

感情が高揚する場面、劇的な場面：【I-RS2】16-21(3音)、【I-RS3】18-24(4音)、
 【I-RS6】1-8(6音)、【I-RS13】17-25(4音) 【I-RS14】3-8(3音)、【I-RS13】17-25(4音)、
 【II-RS6】42-53(6音)、【II-RS7】9-21(4音)、【II-RS8】29-39(4音)

譜例20(4.6バス還元譜を抜粋)と譜例21は、E音からA音までの半音上行、そして終止のDの和音のみという構成の、特殊なレチタティーヴォ・セッコ【I-RS6】である。終止のカデンツを除いて、半音のみで構成されたレチタティーヴォ・セッコは、このオペラの中で唯一である。定型も一切用いていない(定型を1度も用いていないのは、他には【I-RS14】と【II-RS3】のみである)。わずか8小節の短いレチタティーヴォではあるが、軍隊の到着を表す太鼓の音が聞こえ(譜例21のA)、それに反応して必死に演技をするフェランドと、軍隊へ行くという現実が近づいた2人の姉妹の悲劇性を通奏低音のバスの半音

上行を用いて表出している。その劇的頂点はフィオルディリージの減七の和音を用いた「私、気が遠くなるわ Io manco」(譜例 21 の B)で迎える。

譜例 20 【I-RS6】のバス還元譜 (4.6 を抜粋)



譜例 21 半音階的上行の例 (【I-RS6】1-8)

Recitativo

DON ALFONSO
FERRANDO
FIORDILIGI
DORABELLA

(La comme-dia è grazio-sa, e tut-ti e du-e fan ben la lo-ro

Continuo
(Cembalo,
Violoncello)

(Si sente un tamburo.)
FERRANDO

par-te.) O cie-lo! Que-sto è il tam-bu-ro fu-ne-sto, che a di-vi-der mi vien dal mio te-

A

DON ALFONSO **FIORDILIGI** **DORABELLA**

so-ro. Ec-co, a-mi-ci, la bar-ca. Io man-co. Io mo-ro.

B

segue Coro

4. 5. 2. 下行音形

前述のように、下行音形は、全音階的下行と半音階的下行に分けられる。ここでも、3音以上の下行が見られる場合を指し、最大で5音の下行が見られた。なお、経過的カデンツや推進カデンツ内の音も含める。推進カデンツの場合は楽曲の第1音目のバスも含める。

4. 5. 2. 1. 全音階的下行

定型1には3音の全音階的下行の音形が含まれている。その他で全音階的下行が現れる箇所は6箇所あるが、意図的な使用法は見られない。ただし、半音階的下行も含めると5音の下行が現れる【I-RS3】27-30(1)⁸と【I-R12】35-50は特筆すべきである。【I-RS3】27-30(1)については、4. 6で分析する。【I-R12】35-50は、アルフォンソがデスピーナを自分の作戦の

手助けをしてくれるよう、お金で誘う場面である。下行音形によって劇的緊張感が高まっている。

使用箇所(定型1以外では6箇所)：【I-RS3】27-30(1)(3音 ※半音階的下行を含めると5音の下行) 【I-RS12】35-41(5音)、【I-RS12】41-50(3音 ※半音階的下行を含めると5音の下行)、【II-RS1】52-58(3音)、【II-RS6】11-18(4音)、【II-RS7】20-24(3音)

4. 5. 2. 2. 半音階的下行

先行研究における半音階的進行の扱いについては4. 5. 1. 2. で述べた通りである。半音階的下行は、全部で7箇所に見られた。全音階的上行で述べたように、楽曲や注釈的通奏低音などの特別な要素の前での使用が3箇所見られた。さらに、特定のアフェクト(死)を表す場面でも3箇所用いられているのは特徴的である。ドラベツラがアルフォンソに、「もしかして私の恋人が亡くなった? Forse è morto il mio bene?」と尋ねる場面(【I-RS4】6-7(3音)、譜例22のA)、お互いの恋人を失ったも同然と姉妹が嘆く場面(【I-RS11】21-24(3音))、デスピーナが、姉妹2人が恋人を失ったら絶望して死ぬと言っていることを嘲笑する場面(【I-RS16】17-19(3音))である。どれも恋人が死ぬというキーワードが含まれている箇所である。もう1箇所は、アルフォンソがデスピーナに策略を説明し、お金で釣ろうとしている場面の中で、諺を使う場面である。

- A. 楽曲や注釈的通奏低音などの特別な要素の前(3箇所)：【I-RS3】27-30(1)(4音)、【I-RS12】6-9(3音)、【I-RS16】60-64(3音)
- B. 特定のアフェクト(死)を表す場面(3箇所)：【I-RS4】6-7(3音)、【I-R11】21-24(3音)、【I-RS16】17-19(3音)
- C. アルフォンソの説得(諺を言う箇所)(1箇所)：【I-RS12】36-41(3音)

譜例 22 半音階的下行の例 (【I-RS4】 5-8)

4. 5. 3. 注釈的通奏低音

クーパーは、旋律線を伴った通奏低音を「注釈的通奏低音 The commenting continuo」と名付けた。注釈的通奏低音は、新しい劇的な瞬間が起こったきっかけ、または登場人物の思考、意志、感情の強調であると説明している (Cooper 2009: 22)。このオペラでも、注釈的通奏低音がクーパーの説明と同様に用いられている。譜例 23 は、【II-RS5】で、グリエルモがドラベッラの気を引こうとして、大げさな演技を始めるきっかけとなる瞬間である「G - Fis - G - A - C」という注釈的通奏低音(譜例 23 の A)が、減7度の跳躍を伴って Dis 音に下行し、減7の和音を2つ含んだ全ディミニッシュ型(1c-2)へと移行していく。

使用箇所(5箇所) : 【I-RS10】16-17、【I-RS12】9-15、【I-RS12】22-24、【II-RS5】15-16、
【II-RS5】57-58

譜例 23 注釈的通奏低音の例 (【II-RS5】13-21)

13 da - i di di - ver - tir - la be - ne. Pas - seg - gia - mo an - che noi. Co - me vi pia - ce.

[dopo un momento di silenzio]

DORABELLA Ahi - mè. Che co - sa a - ve - te? GUGLIELMO Io mi sen - to sì ma - le, sì

19 [Gli altri due fanno scena muta in lontananza.]

DORABELLA ma - le, a - ni - ma mi - a, che mi par di mo - ri - re. (Non ot - ter - rà nien - tis - si - mo.) Sa -

4. 5. 4. 経過のカデンツ

通常、レチタティーヴォ・セッコの終わりにカデンツが置かれるが、レチタティーヴォ・セッコの間でカデンツが置かれる箇所を、本論文では経過のカデンツと呼ぶ。使用環境は2つに分けられる。すなわち、登場人物の登場や退場の場面と、話の区切りや切り替わりの場面である。

譜例 24 は、【II-RS6】の中で、フェランドがグリエルモの彼女(フィオルディリージ)が貞節を守っていることを述べた後、グリエルモは喜んでフェランドと抱き合い、フェランドの恋人(貞節を破ってしまったドラベツラ)のことを聞く、切り替わりの場面の経過的カデンツである(譜例 24 の A)。

- A. 登場人物の登場や退場の場面(4 箇所)：【I-RS16】5、【II-RS8】13、【II-RS9】32、
【II-RS9】46
B. 話の区切りや切り替わりの場面(6 箇所)：【I-RS12】38-39、【II-RS1】19-20、【II-RS4】4、
【II-RS6】32、【II-RS6】37-38、【II-RS8】26

譜例 24 経過的カデンツの例 (【II-RS6】 35-40)

4. 5. 5. 楽曲的セッコ

拍子を伴い、楽曲のように旋律線と伴奏が付されたレチタティーヴォ・セッコを、本論文では楽曲的セッコと呼ぶ。このオペラでは1箇所のみ現れる。グリエルモが賭けに勝ったと思ひ込み、お金をくれるようアルフォンソに言ったのに対し、明日までの約束だと言り返す場面である。「まだ枝上にいる鳥を売るなんて考えは馬鹿げている che folle è quel cervello che sulla frasca ancor vende l'uccello」と諺を用いて歌う箇所、通奏低音のパートにも楽曲的な音付けがされている(譜例 25 の A)。

使用箇所(1 箇所)：【II-RS7】30-35

譜例 25 楽曲的セッコの例 (【I-RS7】 28-35)

4. 6. 【I-RS3】の分析

ここでは、これまでの節を踏まえた上で、【I-RS3】のレチタティーヴォ・セッコ全体を対象に、モーツァルトがどのように定型と特殊音形を使い分けたかを分析する。【I-RS3】は、No. 4の二重唱で初めて姉妹が登場した後の、姉妹の最初のレチタティーヴォ・セッコである。前半はメジャー型の定型1+定型2を用いた内容的には穏やかに進行する部分である。後半になるにつれて、オペラ全体での使用箇所が少ない定型1の全マイナー型と前半ディミニッシュ型、さらに特殊音形の半音階的上行と半音階的下行が現れ、アルフォンソの短くも印象的なアリア(No. 5)へと繋がっていく(譜例26は4.7バス還元譜を抜粋)。

譜例26 【I-RS3】のバス還元譜(4.7を抜粋)

2小節目後半から12小節目にかけて定型1+定型2(譜例27のA)を用いて、フィオルディリージはいつもと違う心のざわめきを語り、ドラベッラもそれに同調し、結婚を予感する。変化が訪れるのは、18小節目(譜例27のB)のドラベッラの台詞「私たちの恋人の花婿のおいでが遅いなんて、一体どう言うこと? Ma che diavol vuol dir che i nostri sposi ritardano a venir?」からである。バス音は18小節目から24小節目にかけて半音上行し(E - F - Fis - G)、恋人ではなくアルフォンソの登場を迎える(譜例27のC)。21小節目から25小節目にかけての定型1の全マイナー型と、26小節目から28小節目の前半にかけての定型1の前半ディミニッシュ型がディスジャンクトする(譜例27のD)。ディスジャンクトの8つの和音のうち、

最初の2つの和音はフィオルディリージ、ドラベッラ、アルフォンソの短い台詞によるテンポ感の良い対話であるが、その後の6つの和音は、ドラベッラ1人の台詞である(4. 2. 2.の使用箇所では、ほとんど1人が一定以上の台詞を話す場合に分類)。姉妹たち、特にドラベッラの動揺は、変化の激しい和声進行と、このオペラで初めて現れる減七の和音を伴うディミニッシュ型で表現されている。27小節目のバス音が、F音から No.5の楽曲の第1音目C音に向かって下行する(譜例27のE)。これは、半音階的下行の使用箇所(4. 5. 2. 2)でAに分類した「楽曲や注釈的通奏低音などの特別な要素の前」での使用に当たる。

このように、【I-RS3】では、このオペラの物語の進行のきっかけとなるアルフォンソの登場を機に、定型1の全マイナー型と前半ディミニッシュ型のデイスジャンクト、さらに特殊音形の半音階的上行と全音(半音)階的下行を用いて、ダ・ポンテの台本の内容を通奏低音の進行でも表現していることがわかる。

譜例 27 【I-RS3】 - No. 5 冒頭

Recitativo

FIORDILIGI
DORABELLA

Mi par che sta-mat-ti - na vo-len - tie - ri fa-rei la paz-za-rel - la: houn cer-to

Continuo
(Cembalo,
Violoncello)

A →

3

fo - co, un cer - to piz - zi - cor en - tro le ve - ne... Quan - do Gu - gliel - mo vie - ne... se sa -

定型1+定型2

6

DORABELLA

pes - si che bur - la gli vo' far! Per-dir-ti il ve - ro, qual - che co - sa di nuo - vo an -

9

FIORDILIGI

ch'io nel - l'al - ma pro - vo: io giu - re - re - i che lon - ta - ne non siam da - gli I - me - ne - i. Dam - mi la

12

ma - no: io vo - glia a - stro - lo - gar - ti. Uh che bel - l'Em - me! E que - sto è un Pi: va

*) Zu den originalen Unterstreichungen im Text der Takte 14-16 vgl. Vorwort.

15 DORABELLA FIORDILIGI

be-ne: ma-tri-mo-nio pre-sto. Af-fè che cia-vrei gu-sto! Ed io non cia-vrei

18 DORABELLA

rab-bia. Ma che dia-vol vuol dir che i no-stri spo-si ri-tar-da-no a ve-nir? Songià le

B→ 半音階的上行

Scena III

Le suddette e DON ALFONSO.

21 FIORDILIGI DORABELLA *) FIORDILIGI

se-i... Ec-co-li. Non son es-si: è Don Al-fon-so l'a-mi-co lor. Ben ven-gai! si-gnor Don Al-

D→

定型1のディスジャンクト

24 DON ALFONSO DORABELLA

fon-so! Ri-ve-ri-sco! Co-s'è? Per-ché qui so-lo? Vo pian-ge-te? Par-la-te per pic-

C

27 FIORDILIGI DON ALFONSO

tà! Che co-sa è na-to? L'a-man-te... L'i-dol mi-o... Bar-ba-ro

E→

*) T. 22 (mit Auftakt) bis 28: Der Text ist den beiden Schwestern im gedruckten Libretto (Wien 1790) jeweils in der Folge Fiordiligi-Dorabella zugewiesen.

←D

attacca subito l'Aria di Don Alfonso

全音(半音) 階的下行

N. 5 Aria

Allegro agitato

Violino I

Violino II

Viola I, II

30 = 1 *)

DON ALFONSO

fa-to! Vor-rei dir, e cor non ho, e cor non ho:

30 = 1

Continuo (Cembalo, Violoncello)

Violoncello e Basso

pizzicato

4. 7. バス還元譜

バス還元譜は、《コシ・ファン・トゥッテ》におけるレチタティーヴォ・セッコの通奏低音のみを抜き出した譜例である。バス還元譜では、定型と特殊音形の上行音形と下行音形を記している。定型がレチタティーヴォ・セッコ全体の中で大きな部分を担っていることが概観できるであろう。

作成の方針および記譜の約束事は以下のとおりである。

- a. バス音はすべて全音符で記す。カデンツについては、譜面通りに四分音符で記す。
注釈バスについても、1つのユニットのリズムは譜面通りに記すが、前後関係の休符に関してはその限りではない。
- b. 同じバス上で和音が変わる場合はタイで記す。
- c. 定型は括弧で示す。
- d. 五線の下に数字は小節数を示す。
- e. レチタティーヴォ・アッコムパニャートへ続く場合には「Acc. へ」を記し⁹、推進するカデンツ¹⁰が使用されている場合（Cooper 2009: 117-118）には、次の楽曲の1音目のバス音と、楽曲の番号を「No.」で記す¹¹。
- f. レチタティーヴォ・セッコ終わりの小節線は新全集に従う。

I - RS1

No. 2

I - RS2

No. 3

I - RS3

No. 5

I - RS4

I - RS5

No. 7

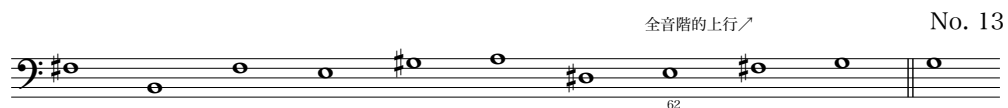
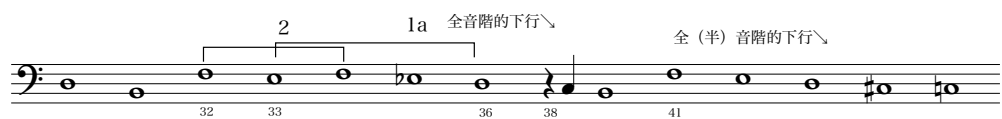
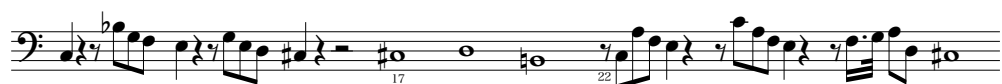
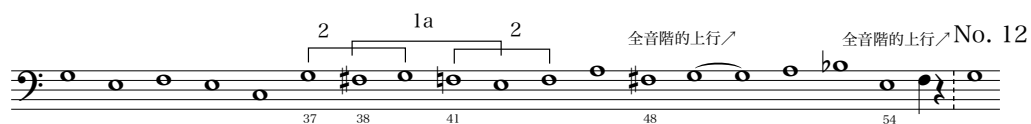
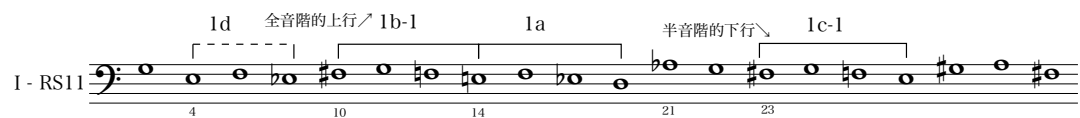
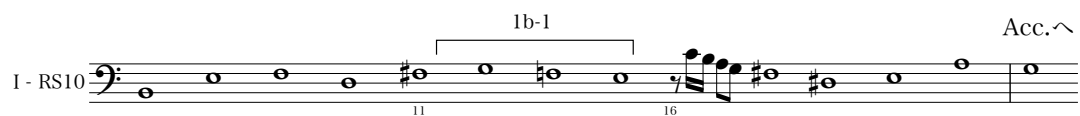
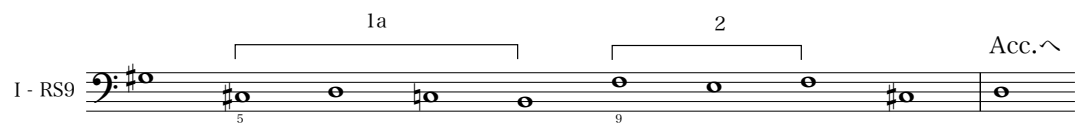
I - RS6

I - RS7

No. 8a

I - RS8

No. 10



I - RS13

1a 全音階的上行 全音階的上行 Acc. へ 半音階的上行 全音階的下行 Acc. へ

6 17 25

I - RS14

全(半)音階的上行 全音階的上行 全音階的上行

9 15

I - RS15

2 1b-1 全音階的上行 1b-1 No. 17

2 11 17 19

I - RS16

1a 2 半音階的下行 1b-2

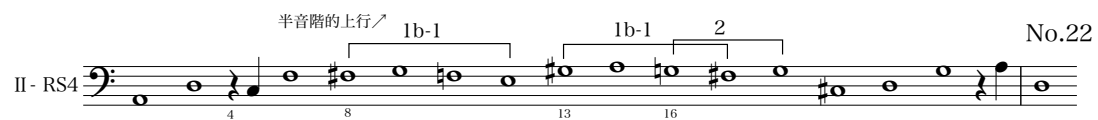
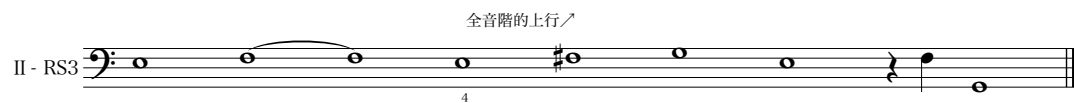
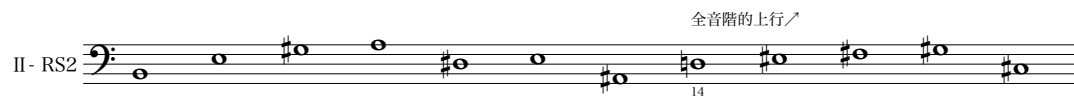
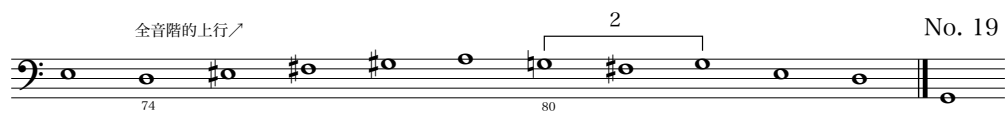
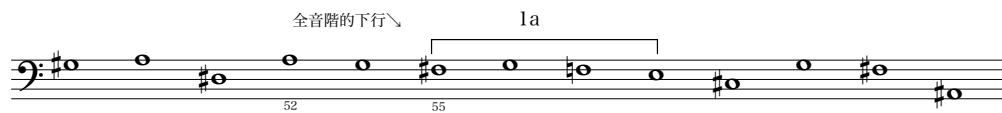
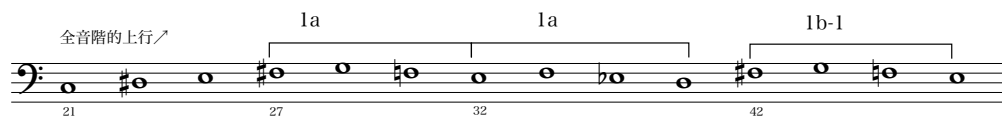
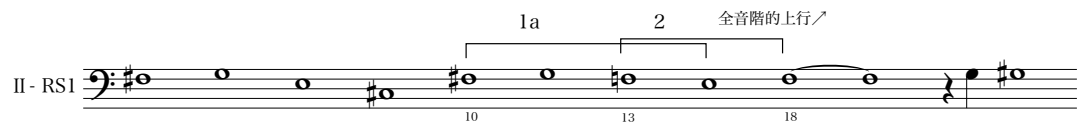
5 17 18

2 1a 1a

25 26 33

全音階的上行 1d 全音階的上行 1a 半音階的下行 全音階的上行

49 55 60 63



II - RS5

15 16 1c-2

II - RS6

22 23 29 36 40 43 48 57

II - RS6

10 16 23

全音階的上行↗

32 34 37

半音階的上行↗

42 51 54 58

1b-1 1c-1 半音階的上行↗ 全音階的上行↗ Acc. へ

II - RS7

9 20 23

1c-1 半音階的上行↗ 全音階的下行↘ 全音階的上行↗

II - RS8

2 6 13

1a 2

2 半音階的上行↗ 全音階的上行↗

la

II - RS9 lb-1 la la 全音階的上行↗

la la 半音階的上行↗ lb-1

la lb-1 全音階的上行↗

II - RS10 la la

la la lb-1

lc-1 la 2

II - RS11 la lb-1 2

5. 結論

オペラ全体のレチタティーヴォ・セッコを統一的視点で分析することで、モーツァルトが頻繁に使用した通奏低音の定型を見出すことができた。さらに、ほとんど1人が一定以上の台詞を話す場合と、複数人が短い台詞でテンポ良く対話する場合に、定型をコンジャンクトまたはデイスジャンクトして複数用いることで、和声的進行を滑らかにしたことが立証された。それとは反対に、劇的要素が強い箇所では特殊音形を用い、定型を用いる箇所と明確に対比させることで、定型と特殊音形を巧妙に使い分けたこともわかった。ダ・ポンテの台本の内容を、モーツァルトは通奏低音の進行でも表現していたのである。

クーパーが指摘した、モーツァルトの円熟したオペラにおいては、大部分で5度関係の動きを用いたという点、さらに半音階の使用は、多くの場合、非常に効果的で劇的なツールであるという点(Cooper 2009: 81)は、本論文で示した定型と特殊音形によって、網羅的に、かつ具体的に証明することができた。また、前古典派のレチタティーヴォ・セッコが「長い文章の中のフレーズは、同じ方法[副属七とその解決]で組み立てられる傾向」(Downs 1961: 59)にあるというダウンズの指摘も、定型1のコンジャンクトやデイスジャンクトという考え方を導入することで説明が可能になった。その意味でモーツァルトのレチタティーヴォ・セッコはナポリ派オペラのレチタティーヴォ・セッコを受け継いでいると言える可能性があるが、この点については研究が未だ不足している。レチタティーヴォ・セッコの研究は、まだ大いに余地が残されている。

【註】

¹ 「レチタティーヴォ・セッコ *recitativo secco*」という名称は、モーツァルトが生きた18世紀には使われておらず、「レチタティーヴォ・センプリチェ *recitativo semplice*」と呼ばれていたが、本研究では現代の慣習的な用法に従って、レチタティーヴォ・セッコの方を用いる。名称についての歴史的な記述は、ダウンズの論文を参照(Downs 1961: 50-52)。

² This continual cadencing of the harmony is admirably suited to the alternate tension and relaxation of speech, which the secco imitates. A short declaratory sentence will normally begin on secondary dominant and end on its resolution. Phrases within a longer sentence tend to be organized the same way, and the chords of resolution are normally closely related to each other in one basic tonality(Downs 1961: 59) .

³ モネルは、減5度を減4度と誤記している(Monelle 1978: 248)。

⁴ 先行研究では、鳴海はコードネームの利便性を推奨し、コードネームで表記し(鳴海2007)、クーパーは「d6」のように、マイナーの和音を小文字で記し、転回形は通奏低音の数字を用いている(Cooper 2009)。

⁵ モーツァルトは特殊な箇所以外では数字は用いず、バス音と歌唱声部のみを記している。そのため、歌唱声部に第7音が現れた場合に、経過音として捉えるか、和声音として捉えるかの区別は新全集でも明確には統一されていない。さらに通奏低音奏者によっても異なるといえる。

⁶ クーパーがここでいう 5 度関係の動きとは、音程の 5 度ではなく、5 度圏の動きという意味である (Cooper 2009: 81)。

⁷ この論文では Em - E (4/2) を例に挙げている (Downs 1961: 65-66)。

⁸ レチタティーヴォの最後から 2 番目の音節が次のアリアの第 1 音となっているため、ペーレンライター版では、レチタティーヴォの 30 小節目をアリアの 1 小節目としている (【I-RS7】から No. 8a も同様)。

⁹ 【I-RS13】の中間部分における「Acc. へ」の箇所は、レチタティーヴォ・アッコンパニャートのバス音を最初の 1 小節のみ記す。

¹⁰ 「推進するカデンツ The propelling cadence」はクーパーが提示した用語で、セッコがドミナントで終わり、続く楽曲やレチタティーヴォ・アッコンパニャートでトニックに解決する手法である。モーツァルトは同世代の作曲家の誰よりも頻繁に、効果的に用いた (Cooper 2009: 58)。

¹¹ No. 8a の扱いについては、新全集を参照 (Mozart 1991: XXIV)。

【参考文献】

Alhadeff, Brian Asher

2006 *Keyboard secco-recitative improvisation in comic opera: A practical guide for improvising secco-recitative including a new notational short-hand and the complete realizations of the secco-recitatives in Wolfgang Amadeus Mozart's "Le nozze di Figaro K. 492", and Gioacchino Rossini's "Il barbiere di Siviglia"*, D. M. A. diss., University of California, Los Angeles.

Brown, Bruce Alan

1995 *W. A. Mozart, Così fan tutte*, Cambridge; New York: Cambridge University Press.

Cooper, Sean David

2009 *The virtue of recitativo semplice in the operas of Wolfgang Amadeus Mozart*, D. M. A. diss., University of Memphis.

Downes, Edward O. D.

1961 ““Secco” recitative in early classical opera seria (1720-80).” *Journal of the American Musicological Society*. 14-1: 50-69.

Ferguson, Faye; Wolfgang Rehm

2003 *Così fan tutte / Wolfgang Amadeus Mozart*, Kassel: Bärenreiter (Neue Mozart-Ausgabe, kritischer Bericht).

Marpurg, Friedrich Wilhelm

1762-63 *Kritische Briefe über die Tonkunst*, ii (Berlin, 1760-64; Hildesheim, New York: G. Olms, reprint 1974)

URL: [https://imslp.org/wiki/Kritische_Briefe_%C3%BCber_die_Tonkunst_\(Marpurg,_Friedrich_Wilhelm\)](https://imslp.org/wiki/Kritische_Briefe_%C3%BCber_die_Tonkunst_(Marpurg,_Friedrich_Wilhelm))

Monelle, Raymond

1978 “Recitative and dramaturgy in the dramma per musica.” *Music & Letters*. 59(3) (July 1978): 245-267.

Rushton, Julian

2002 “Cosi fan tutte.” *New Grove Online*. (最終閲覧日：2019年10月24日)

URL: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-5000003389?rskey=aUR6fK&result=1>

Westrup, J. A.

1956 “The nature of recitative.” *Proceedings of the British Academy*. 42(London: Oxford University Press, [1956]): 27-43.

鳴海 史生

2007 「モーツァルト《フィガロの結婚》の通奏低音チェンバロの調律について」『尚美学園大学芸術情報研究』12: 23-36.

【楽譜】

Mozart, Wolfgang Amadeus

1991 *Così fan tutte, ossia, La scuola degli amanti*. vorgelegt von Faye Ferguson und Wolfgang Rehm, Kassel: Bärenreiter, (Neue Ausgabe sämtlicher Werke: Serie 2. Bühnenwerke; Werkgruppe 5. Opern und Singspiele; Bd. 18.).

2007 *Così fan tutte, ossia, La scuola degli amanti*, K.588. Facsimile of the Autograph Score, Staatsbibliothek zu Berlin-Preussischer Kulturbesitz, Biblioteka Jagiellonska Kraków (Mus. ms. autogr. W.A. Mozart 588), Stadt- und Universitätsbibliothek Frankfurt am Main (Mus. Hs 2350). Introductory Essay by Norbert Miller; Musicological Introduction by John A. Rice. Los Altos, Calif.: Packard Humanities Institute; Kassel; New York: Distributed in conjunction with Bärenreiter.

NMA オンライン 新モーツァルト全集：デジタル版（最終閲覧日：2019年10月18日）
URL: <http://dme.mozarteum.at/DME/nma/start.php?l=3>

（たかはし けんすけ ピアノ）