

聖徳大学大学院 音楽文化研究科

博士学位論文

モーツァルトのダ・ポンテ・オペラにおけるレチタティーヴォ・セッコの通奏低音
—分類と定型の使用を中心に—

Basso continuo of recitativo secco in Mozart's "Da Ponte operas": focussing on its classification and
patterns

高橋 健介

2021 年

凡例

1. 引用する外国語文献の日本語訳は、特に記載しない限り、筆者によるものである。
2. 本文、引用、脚注において角括弧〔 〕で示した箇所は、筆者の加えた部分である。引用文献の場合にはその筆者が加えた部分である。
3. 日本語文献の引用においてピリオド (.) またはコンマ (,) が使われた際には、句点 (。) または読点 (、) に変更する。
4. 音名と調性はドイツ語表記を用いる。
例：ニ長調...D-Dur
ニ音...D 音、または D
5. 作品名の表記は原綴、邦題ともに二重山括弧 (《 》) を用いる。作品名は初出のみ原題を斜体で併記し、以後は邦題のみを表記する。
例：初出の場合... 《フィガロの結婚 *Le nozze di Figaro*》
それ以降... 《フィガロの結婚》
6. 人名表記は、初出のみ原綴および生没年を入れ、以後はカタカナで表記する
例：初出の場合...W.A. モーツァルト Mozart, Wolfgang Amadeus (1756-1791)
それ以降...モーツァルト
7. 文中において出典を示す場合は、執筆者の姓、出版年、該当ページの順で記す。
例：Downes の 1961 年の出版物の 51 ページ... (Downes 1961: 51)
8. 同一執筆者の同一年の著作や論文がある際には、アルファベットの小文字を追加する。
例：高橋 2020a、高橋 2020b
9. 譜例番号および図の番号は章ごとに統一する。
例：第 3 章の 1 つ目の譜例... 譜例 3 - 1

目次

0. 序論.....	1
0.1. 目的.....	1
0.2. 先行研究.....	1
0.3. 方法.....	3
第1章 レチタティーヴォ概論.....	5
1.1. オペラの誕生とレチタティーヴォ.....	5
1.1.1. 新しい手法としてのレチタティーヴォ.....	5
1.1.2. ペーリ《エウリディーチェ》序文.....	6
1.1.3. カッチーニの「スプレッツァトゥーラ」.....	9
1.2. レチタティーヴォ・センプリチェからレチタティーヴォ・セッコへ.....	11
1.2.1. “recitativo secco”の最初の記録.....	11
1.2.2. イタリアでの“recitativo secco”の普及.....	12
1.3. レチタティーヴォ・セッコの扱い.....	13
1.3.1. 18世紀における扱い.....	13
1.3.2. 和声の役割.....	17
1.3.3. 調性的な自由.....	20
第2章 ダ・ポンテ・オペラのレチタティーヴォ・セッコの分類とバス還元譜.....	22
2.1. 分析の手順と方法.....	22
2.2. RS 番号対応表.....	23
2.3. 分類.....	26
2.4. 標準的通奏低音.....	26
2.4.1. 標準様式.....	26
2.4.2. 楽曲様式.....	39
2.5. 挿入的通奏低音.....	39
2.5.1. カデンツ.....	40
2.5.2. 経過的カデンツ.....	41
2.5.3. 注釈的通奏低音.....	42

2.6. バス還元譜.....	42
2.6.1. 《フィガロの結婚》バス還元譜.....	44
2.6.2. 《ドン・ジョヴァンニ》バス還元譜.....	50
2.6.3. 《コシ・ファン・トゥッテ》バス還元譜.....	56
第3章 《フィガロの結婚》K. 492.....	62
3.1. 概要.....	62
3.2. 標準的通奏低音.....	62
3.2.1. 標準様式.....	62
3.2.2. 楽曲様式.....	76
3.3. 挿入的通奏低音.....	77
3.4. 【II-RS5】の分析.....	81
第4章 《ドン・ジョヴァンニ》K. 527.....	86
4.1. 概要.....	86
4.2. 標準的通奏低音.....	87
4.2.1. 標準様式.....	87
4.2.2. 楽曲様式.....	100
4.3. 挿入的通奏低音.....	101
4.4. 【II-RS1】の分析.....	104
第5章 《コシ・ファン・トゥッテ》K. 588.....	110
5.1. 概要.....	110
5.2. 標準的通奏低音.....	110
5.2.1. 標準様式.....	110
5.2.2. 楽曲様式.....	122
5.3. 挿入的通奏低音.....	122
5.4. 【I-RS3】の分析.....	125
第6章 レチタティーヴォ・セッコを含むダ・ポンテ・オペラ以外の作品とダ・ポンテ・オペラの総括.....	131
6.1. レチタティーヴォ・セッコを含むダ・ポンテ・オペラ以外の作品.....	131

6.1.1.	《アポロとヒュアチントゥス <i>Apollo et Hyacinthus</i> 》 K. 38	131
6.1.2.	《ラ・フィンタ・センプリチェ <i>La finta semplice</i> 》 K. 51 (46a)	132
6.1.3.	《ポント王ミトリダーテ <i>Mitridate, rè di Ponto</i> 》 K. 87 (74a)	135
6.1.4.	【祝典劇】《アルバのアスカーニオ <i>Ascanio in Alba</i> 》 K. 111	136
6.1.5.	【祝典劇】《シピオーネの夢 <i>Il sogno di Scipione</i> 》 K. 126	136
6.1.6.	《ルーチョ・シッラ <i>Lucio Silla</i> 》 K. 135	137
6.1.7.	《偽りの女庭師 <i>La finta giardiniera</i> 》 K. 196	138
6.1.8.	《牧人の王 <i>Il re pastore</i> 》 K. 208	139
6.1.9.	《イドメネオ <i>Idomeneo</i> 》 K. 366	140
6.1.10.	【未完】《カイロの鷺鳥 <i>L'oca del Cairo</i> 》 K. 422	141
6.1.11.	《皇帝ティートの慈悲 <i>La clemenza di Tito</i> 》 K. 621	142
6.2.	ダ・ポンテ・オペラの総括	144
6.2.1.	「定型の原型」と「定型」に関する考察	144
6.2.2.	「定型」や「定型の原型」の接続に関する考察	145
6.2.3.	それ以外の要素に関する考察	146
6.2.4.	《コシ・ファン・トゥッテ》の定型の多さに関する考察	146
6.3.	モーツァルトのレチタティーヴォ・セッコ様式の変化	148
6.4.	バロック様式から古典派様式へ	150
	結論	153
	【謝辞】	156
	【参考文献】	157

0. 序論

0.1. 目的

W. A. モーツァルト Mozart, Wolfgang Amadeus (1756-1791) のレチタティーヴォ・セッコには、同時代の作曲家にはない表現力がある。その特徴を見出すために、ダ・ポンテ Da Ponte, Lorenzo (1749-1838) の台本でモーツァルトが作曲した3つのオペラ作品、すなわち《フィガロの結婚 *Le nozze di Figaro*》K. 492、《罰せられた自由人、またはドン・ジョヴァンニ *Il dissoluto punito, ossia, Il Don Giovanni*》(以下、《ドン・ジョヴァンニ》とする) K. 527¹、《コシ・ファン・トゥッテ、または恋人たちの学校 *Così fan tutte, ossia, La scuola degli amanti*》(以下、《コシ・ファン・トゥッテ》とする) K. 588 を中心に、それらのレチタティーヴォ・セッコに着眼して、その構造の発見と整理を試みる。そして、モーツァルトがダ・ポンテの台本をどのように処理したのかを探ることが目的である。なお、「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 *recitativo secco*」を用いる。

0.2. 先行研究

モーツァルトのオペラ研究において、レチタティーヴォ・セッコに特化した研究は少ない。オーケストラの伴奏によるレチタティーヴォ・アッコムパニャート *recitativo accompagnato* については、オペラ研究において補足的に扱われることがあるものの、歌唱声部と通奏低音によって演奏されるレチタティーヴォ・セッコに比重が置かれることは少なかった。

筆者は「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—定型と特殊音形による表現—」(高橋 2020a)と「モーツァルト《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の進行—「型」の使用を中心に—」(高橋 2021)において、《コシ・ファン・トゥッテ》と《フィガロの結婚》の通奏低音と台本の関係性について分析と考察を行った(《ドン・ジョヴァンニ》についての論文も刊行予定である)。これらの論文では、本論文でも扱う「定型」を中心に、モーツァルトの

¹ “*Il dissoluto punito*”は、一般的には「罰せられた放蕩者」と訳されることが多いが、本論文では、モーツァルトとダ・ポンテが描いたドン・ジョヴァンニ像によりふさわしい「自由人」と訳す。

レチタティーヴォ・セッコがどのように構成されているかを定量的に扱った。また、執筆者は修士論文「16世紀マドリガーレにおけるレチタティーヴォ様式の萌芽—デ・ローレとヴェルトにおける全声部の同音反復と情緒の表出—」(高橋 2014)で、ヤーコポ・ペーリ Peri, Jacopo (1561-1633) とジュリオ・カッチーニ Caccini, Giulio (1545-1618) の《エウリディーチェ *L'Euridice*》(Caccini 1600) のレチタティーヴォを分析し、最初期のオペラにおける韻律と和声の関係、また情緒の表出方法についての分析も行っている。初期のレチタティーヴォを分析したクロード・ビクター・パリスカ Palisca, Claude Victor (1921-2001) の方法は、モーツァルトを分析する上でも参照に値する (Palisca 1994)。

モーツァルトのレチタティーヴォ・セッコに関する主要な先行研究として、ジャスティン・ラヴァチェク Lavacek, Justin (生年不詳) の“Mozart’s harmonic design in the secco recitatives.” (「レチタティーヴォ・セッコにおけるモーツァルトの和声設計」) (Lavacek 2015) を挙げるができる。ネオ・リーマン理論を用いて分析している点や、5度下行の進行を計画的に組み合わせる作曲プロセスを推測し、それらに基づいてラヴァチェク自身でモーツァルト風のレチタティーヴォ・セッコを新たに作曲する試みなど、示唆に富んだ論文である。だが、定性的な分析となっている点や、本論文で扱うようなレチタティーヴォ・セッコの様々な要素については扱わないなど、オペラ全体のレチタティーヴォ・セッコを概観できるものではない。さらに、シヨン・デイヴィッド・クーパー Cooper, Sean David (生年不詳) 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・センプリチェの本質』) (Cooper 2009) も主要な先行研究として挙げるができる。モーツァルトのレチタティーヴォ・セッコと、パイジエツロ Paisiello, Giovanni (1740-1816) やサリエーリ Salieri, Antonio (1750-1825) のレチタティーヴォ・セッコを比較し、モーツァルトの特徴を明らかにしている。特にモーツァルトの初期オペラの分析では大いに役立ったが、包括的にオペラの全レチタティーヴォ・セッコが扱われているとは言い難く、ダ・ポンテ・オペラに関しても分析は少ない。エドワード・ダウンズ Downes, Edward O. D. (1911-2001) 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) では、本論文でも扱う「副属七 secondary dominant」が18世紀のレチタティーヴォ・セッコにおいて、台詞の緊張と弛緩に合致して使われていたことが指摘されている。しかしこれは使用の指摘のみであり、扱っている対象もモーツァルト以前の作曲家である。

その他に演奏の観点からは、ブライアン・アッシャー・アルハデフ Alhadeff, Brian Asher (1973-) 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《セビリアの理髪師》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) や、鳴海史生「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」(鳴海 2007) を挙げるができる。前者は、鍵盤楽器奏者がレチタティーヴォ・セッコを弾く際のアルペジオの簡略表記法を新しく提示している。後者は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、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研究している。しかし両者ともに、本論文で扱うようなレチタティーヴォ・セッコの構造を取り上げているわけではない。

これらの研究はどれも重要な示唆に富んではいるが、作品全体のレチタティーヴォ・セッコの構造を把握できるものではない。そこで本論文では、まずレチタティーヴォ・セッコの構造を分類し、そこから全体像と具体的事象を見出すことを目的とする。

0.3. 方法

以上の先行研究では不足していた作品全体のレチタティーヴォ・セッコの構造を総覧するために、本論文ではダ・ポンテ・オペラの全てのレチタティーヴォ・セッコを対象とし、通奏低音の進行の分類と分析を行う。

ここで本論文の構成を概観する。第1章では、「オペラの誕生」と共に生まれたレチタティーヴォの実態と理念を、オペラ最初期の作曲家の言説から検討する。また、モーツァルトと同時代の作曲家や理論家のレチタティーヴォ・セッコに関する見解についても扱う。第2章では、ダ・ポンテ・オペラの全てのレチタティーヴォ・セッコを総覧できるような分類を行い、ダ・ポンテ・オペラの通奏低音のみを抜き出したバス還元譜でレチタティーヴォ・セッコの全体像を提示する。第3章から第5章では、モーツァルトがダ・ポンテの台本に作曲した《フィガロの結婚》、《ドン・ジョヴァンニ》、《コシ・ファン・トゥッテ》の各作品を、第2章での分類をもとに分析する。第6章では、レチタティーヴォ・セ

ッコを含むダ・ポンテ・オペラ以外の作品を扱った後、ダ・ポンテ・オペラの総括を行う。モーツァルトがダ・ポンテの台本を巧みに処理し、表現力を持った音楽としてレチターティーヴォ・セッコを作曲したということ、またその音楽史的な位置付けを提示して結論とする。

第1章 レチタティーヴォ概論

ここでは、「オペラの誕生」と共に生まれたレチタティーヴォの実態と理念を、オペラ最初期の作曲家の言説から検討する。また、モーツァルトと同時代の作曲家や理論家のレチタティーヴォ・セッコに関する見解を見ていく。

1.1. オペラの誕生とレチタティーヴォ

1.1.1. 新しい手法としてのレチタティーヴォ

オペラの誕生は、言い換えればレチタティーヴォの発明だったとも言える。250年間にわたってオペラという「形式」は、レチタティーヴォを伴って展開された（津上 2015:i）。ダ・ポンテ・オペラの3つの作品は、レチタティーヴォによって劇を展開するという意味で、津上がここでいう狭義のオペラに当てはまる。

それ〔オペラの形式〕は、終始詞を歌う音楽劇で、具体的には、主としてレチタティーヴォすなわち薄い楽器伴奏に伴われた独唱歌で劇を展開するものである。典型的な作品を1つ挙げるなら、モーツァルトの『ドン・ジョヴァンニ』がそれに当たるだろう。それに対して、同じモーツァルトでも、『魔笛』は台詞の語りを含むゆえ、厳密な意味のオペラではない（Singspiel と呼ばれる）。また、ヴァーグナーの『トリスタンとイゾルデ』（1865年初演）は、アリアとレチタティーヴォの明確な区別を欠くゆえに、やはり狭義のオペラから除外される（津上 2015:i）。

そもそもオペラの誕生と共に生まれたレチタティーヴォとモノディー様式は、「音楽そのものに劇的性格を付与する初めての手立て」であった。

なぜなら、単線的に進行する劇言語にぴったり応じる単線的音楽書法として開発されたレチタティーヴォ形式および基礎となるモノディー様式とは、音楽そのものに劇的性格を付与する初めての手立てであり、その直接的な思想背景は、したがって音楽史上有数の大事件における中心問題の一つと考えられるからである（津上 2017:3）。

しかしながら、この分野の研究は、レチタティーヴォが生まれた思想背景に関する研究の大部分をパリスカのみに負っており、思想の面でも関心が薄いと指摘されている（津上

2017:3)。これは思想の面だけでなく、音楽的構造の面でも同様である。

レチタティーヴォの本質的な定義としては、パリスカの言及が参照に値する。パリスカに言わせれば、レチタティーヴォの歌唱法は古代人の歌唱法をそのまま模倣したものではない。レチタティーヴォの本質的な要素は、和声の支えのもとで朗唱されることにある。

レチタティーヴォは、三和音の和声と統制された不協和音を用いた最も新しい手法に基づいて作られており（中略）、その本質的な新しさは、語りのリズムと定量的リズムの間の、また自由な不協和音と三和音の間の海峡を航海していくところにある（Palisca 1991: 28-29）。²

レチタティーヴォは古代ギリシャの音楽や初期キリスト教の詩篇の歌唱法や、標準的な形式の詩の歌唱など、様々なものと比べられてきたが（Palisca 1991: 28）、実際には、古代ギリシャの単旋律とは異なり、和音の中で旋律が動くことが前提であり、その意味で完全に「新しい」手法である。では、その手法とはいかなるものだったか、初期のレチタティーヴォ作家の発言に迫る。

1.1.2. ペーリ 《エウリディーチェ》序文

以上のように、オペラの決定的な要素は、劇全体を音楽で結ぶためのレチタティーヴォである。17世紀初頭、現代で言うレチタティーヴォは「スティーレ・ラップレゼンタティーヴォ *stile rappresentativo*」と呼ばれていた。この言葉は、カッチーニの《エウリディーチェ》（1600）の見出し（“*L'Euridice composta in musica in stile rappresentativo da Giulio Caccini detto romano*”）と献辞で初めて用いられた（Caccini 1600）。しかし、ペーリが言うには、その創始者はエミーリオ・デ・カヴァリエーリ Cavalieri, Emilio de' (c. 1550-1602) であった。

エミーリオ・デ・カヴァリエーリ殿は、私の知る誰よりも前に、感嘆すべき創意によって、我々の舞台音楽を聴かせてくれたが、それにもかかわらず、1594年までにヤーコポ・コルシ殿とオッターヴィオ・リヌッチーニ殿を喜ばせたのは、私がそれ

² it [recitative] built on the most recent advances in the use of triadic harmony and controlled dissonance...its essential novelty was its navigating the straits between speech rhythm and measured rhythm, and between free dissonance and triadic harmony.

を他の方法で活用し、我々の時代の歌ができるものの単純な試みを行うために、オッターヴィオ殿によって書かれた『ダフネの物語』に音楽を付けたことであった(Peri 1600)。³

そしてカヴァリエーリの影響化において作曲されたオッターヴィオ・リヌッチーニ Rinuccini, Ottavio (1562-1621) の台本による《ダフネ *Dafne*》の上演について以下のように述べる。

そこで私は、劇的な詩が重要であること、それにも拘わらず、話す歌が模倣されなければならないことを知って(疑いなく、誰も歌いながら言葉を交わすことはなかった)、私は古代ギリシャ・ローマの人々があるハルモニア *armonia* を用いたであろうと判断した(彼らは、多くの意見では、舞台上で悲劇全体を歌っていた)。そのハルモニアは、日常の話し方よりは進みながら、中間の形をとる歌の旋律からは、大きく下がったものであったであろう。これが理由である。そこで、彼らの詩では長短格があったことに注目しよう。この格は、長短短六歩格よりも高尚ではないにしろ、通常の対話を越えたものである(Peri 1600)。⁴

「多くの意見」というのは、フィレンツェのカメラータ周辺の人物であることは明らかであるが(Palisca 1994: 453-454)、「舞台上で悲劇全体を歌った」という根拠は、ジローラモ・メイ Mei, Girolamo (1519-1594) を通じてヴィンチェンツォ・ガリレイ Galilei, Vincenzo (c. 1520-1591) やジョヴァンニ・デ・バルディ Bardi, Giovanni de' (1534-1612)、そしてペーリも認めたことである。ここで注目すべきことは、「語りを歌で模倣すること」、「日常の会話の域を越えた高等な形式」をギリシャ・ローマ人に倣い、そこから新しく見つけたということである。

³ Benché dal signor Emilio del Cavaliere, prima che da ogni altro ch'io sappia, con maravigliosa invenzione ci fusse fatta udire la nostra musica sulle scene; piacque nondimeno a' signori Iacopo Corsi ed Ottavio Rinuccini (fin l'anno 1594), che io, adoperandola in altra guisa, mettessi sotto le note la favola di Dafne, dal signor Ottavio composta, per fare una semplice pruova di quello che potesse il canto dell'età nostra.

⁴ Onde, veduto che si trattava di poesia drammatica e che però si doveva imitar col canto chi parla (e senza dubbio non si parlò mai cantando), stimai che gli antichi Greci e Romani (i quali, secondo l'opinion di molti, cantavano su le scene le tragedie intere) usassero un'armonia, che avanzando quella del parlare ordinario, scendesse tanto dalla melodia del cantare che pigliasse forma di cosa mezzana. E questa è la ragione, onde veggiamo in quelle poesie haver' havuto luogo il iambo, che non s'innalza come esametro, ma pure è detto avanzarsi oltr'a' confini de ragionamenti familiari (Peri 1600) .

ペーリは、《エウリディーチェ》序文において、情緒の変化と通奏低音の動きの関係についても言及した。この序文における最重要な事柄、すなわち、テキストの音節に対する低声部の動かし方と、それに伴う和音の関係についてである。

同じように私が知ったのは、我々が話をする時、いくつかの声が、そこにハルモニア *armonia* が構築できるように合わさっていて、話の途中では、合わさっていない他の多くの声のそばを通るけれど、やがて、話は、新しい協和への移行を可能にする別の声に戻るだろうということです。私は、悲しみや喜びやそれに類したことに用いるやり方やアクセントに注目した後、アフェット（感情）にしたがって、テンポを時には速めに、時には遅めにして、低声部を動かしました。そして声が多様な音を通過して、話す人の声が通常の話し方に合致するまでは、よい比率や悪い比率 [協和や不協和] を通っても、低声部をしっかり保ちました。新しい響き *concerto* に道が開きます。なぜなら、ひとつには話しの流れが（重厚な協和音による反復される和音との出会いにほとんどつまずきかけて）耳を不快にしないようにするためでしたが、それだけでなく、とりわけ悲しく厳粛な話題においては、自然に、他のより楽しい、あるいはより重厚な動きが求められるため、低声部の動きが、ほとんど踊っているようには見えなくするためでもありました。さらに、全ての音を鳴らす長所を、不協和音の使用が弱める、また隠すからでもありました。これを得るために、おそらく古代の音楽ではそんなことをする必要はあまりなかったでしょう。こうして私は、これがギリシャ人やローマ人たちの演劇で用いられた歌であると主張はしませんが、我々の語りに適合するためには、これが、我々の音楽に与えられ得る唯一の歌であると確信したのです (Peri 1600)。⁵

⁵ Conobbi, parimente, nel nostro parlare alcune voci intonarsi in guisa che vi si può fondare armonia, e nel corso della favella passarsi per altre molte che non si intuonano, finché si ritorni ad altra capace di movimento di nuova consonanza. Et havuto riguardo a que' modi et a quegli accenti che nel dolerci, nel rallegrarci et in somiglianti cose ci servono, feci muovere il basso al tempo di quegli hor più hor meno, secondo gli affetti, e lo tenni fermo tra le false e tra le buone proporzioni, finché, scorrendo per varie note, la voce di chi ragiona arrivasse a quello che nel parlare ordinario intonandosi, apre la via a nuovo concerto. E questo non solo perché il corso del ragionare non ferisse l'orecchio (quasi intoppando negli incontri delle ripercosse corde, dalle consonanze più spesse) o non paresse in un certo modo ballare al moto del basso, e principalmente nelle cose o meste o gravi, richiedendo per natura l'altre più liete più spessi movimenti: ma ancora perché l'uso delle false, o scemasse o ricoprisse quel vantaggio che s'aggiugne dalla necessità dell'intonare ogni nota: di che, per ciò fare, potevan forse haver manco bisogno l'antiche musiche. E però, sì come io non arderei affermare questo essere il canto nelle greche e nelle romane favole usato, così ho creduto esser quello che solo possa donarcisi dalla nostra musica, per accomodarsi alla nostra favella.

これらの事柄は、レチタティーヴォが作曲された 250 年間、基本的に変わることなく受け継がれた。すなわち、不協和音や協和音を含めた様々な音が、一定の低声部（通奏低音の基音）の上で歌われるというものである。それだけでなく、歌唱声部と低声部が協和する頻度は、歌詞の情緒によって変化するという原則も、少なくともモーツァルトには当てはまることを後の分析で示すことができる。同様の規則は、カッチーニも述べていたので、以下の節で考察する。

1.1.3. カッチーニの「スプレッツァトゥーラ」

カッチーニもペーリと同様の考えを、「スプレッツァトゥーラ *sprezzatura*」という言葉で示している。この言葉は「無視」や「さりげなさ」といった意味だが、カッチーニは、歌に対するある種の無頓着さ、歌の細部の正確さに固執しないといった意味で用いる。ただし、カッチーニは「スプレッツァトゥーラ」を 3 つの出版物で言及し、徐々に概念の変更をしているので、その点に留意しなければならない。まず、1 度目の使用から考察しよう。カッチーニの《エウリディーチェ》はペーリの《エウリディーチェ》よりも数ヶ月前の 1600 年 12 月 20 日に出版されている。カッチーニはバルディ宛の献辞に、ペーリと同様の考えを述べている。朗唱される声部の下に書き写した通奏低音について、以下のように述べる。

低声部の弦を何回か繋げて、そこにある多くの不協和音の通過があっても、弦がまた弾かれることがないように、また、耳が傷つけられることのないようにした。この歌唱法で私はある種のスプレッツァトゥーラ *sprezzatura* を用い、私はそれが上品なものだと考えている。というのは、それによって自然な語りによりいっそう近づいたように思えるたからである (Caccini 1600)。⁶

ここでは、ペーリが《エウリディーチェ》の序文で述べている、低声部を動かさずに歌唱声部は不協和音を通過するという作曲法を説明し、そこで「スプレッツァトゥーラ」を用いていると述べる。しかしここでは、この言葉の意味は不明瞭である。ところが、2 度目の使用では、

⁶ *havendo legato alcune volte le corde del basso, affine che nel trapassare delle molte dissonanze ch'entro vi sono, non si ripercuota la corda e l'udito ne venga offeso. Nella qual maniera di canto ho io usata una certa sprezzatura, che io ho stimato che abbia del nobile, parendomi con essa di essermi appressato quel più alla naturai favella (Caccini 1600).*

「スプレッツァトゥーラ」がよりはっきりと説明されている。《エウリディーチェ》の出版から2年後の1602年に出版される《新音楽 *Le Nuove Musiche*》の序文である。ここではこの言葉が2箇所に見れる。1箇所目は序文の始まり付近である。現代音楽の対位法のせいで、ここでは装飾的なフレーズを意味するパッサッジョ *passaggio* が多用され、言葉が聞き取れなくなっていることを嘆いた。そしてスプレッツァトゥーラを用いたと言うのである。

あらゆる種類の音楽の中で、長音節でも短音節でも同じようにパッサッジョ *passaggio* が多用されるので、それによって熱狂して声を挙げる大衆に高く評価され、すごい歌手と称えられることがあったにしても、言葉は分からなかった。そこで、私は、そのような音楽や音楽家たちが、アルモニアが聴覚に与える心地よい喜びしか与えなかったこと、そして、音楽が言葉の理解なしには心を動かさないことを知ったので、私はある種の音楽を導入する考えを得た。すなわち、以前述べたように、歌のある種の趣味の良い *nobile* スプレッツァトゥーラを用いて、いくつかの不協和音を通りながらも、低音部の音は動かさずに、あたかも和音の中で話しているかのような *in armonia favellare* 音楽である (Caccini 1970: 44-45)。⁷

ここで述べられている、一定のバス上の「いくつかの不協和音を通りながらも、低音部の音は動かさずに、あたかも和音の中で話しているかのような *in armonia favellare* 音楽」は、パリスカがレチタティーヴォの本質的な新しさとして述べたこと (1. 1. 1. を参照) とも共通している。2箇所目は、序文の終りの辺りである。

定められた拍子に従うことなく、歌詞の意味に応じてしばしば音価を半減させながら行われる方法、私は趣味の良い方法と呼んでいるものが生まれ、そこから、既に述べたスプレッツァトゥーラによる歌は生まれるのである (Caccini 1970: 44-45)。⁸

⁷ che non se ne intendeva parola per la moltitudine di passaggi, tanto nelle sillabe brevi quanto lunghe, et in ogni qualità di musiche, pur che per mezzo di essi fussero dalla plebe esaltati e gridati per solenni cantori. Veduto adunque, si com'io dico, che tali musiche e musici non davano altro diletto fuor di quello che poteva l'armonia dare all'udito solo, poi che non potevano esse muovere l'intelletto senza l'intelligenza delle parole, mi venne pensiero introdurre una sorte di musica, per cui altri potesse quasi che in armonia favellare, usando in essa (come altre volte ho detto) una certa nobile sprezzatura di canto, trapassando talora per alcune false, tenendo però la corda del basso ferma...

⁸ avvenga che nobile maniera sia così appellata da me quella che va usata senza sottoporsi a misura ordinata, facendo molte volte il valor delle note la metà meno secondo i concetti delle parole, onde ne nasce quel canto

ここに来て、カッチーニの「スプレッツァトゥーラ」はより具体的に示される。なぜなら、この引用の少し前で紹介しているマドリガーレ《ああ、どこへ行ってしまったのだ *Deh dove son fuggiti*》には、「自由な拍で、前述のスプレッツァトゥーラと折り合いをつけて語るように *senza misura, quasi favellando in armonia con la sudetta sprezzatura*」という指示があるからである。ここでは、歌に対するある種の無頓着さ、歌の細部の正確さに固執しないことが示されている（東川 2008: 166）。

3度目の使用で、カッチーニはスプレッツァトゥーラを、アリアやマドリガーレにおける装飾的な歌い方を指すものとして記述した。『新音楽』の出版から12年後の1614年に出版された『新しい音楽作品とそれらを書き表す新しい方法 *Nuove musiche e nuova maniera di scriverle*』の序文の最後、「注意事項」に現れるが、感情を込めて巧みに独唱することを職業とする者が知るべき3つのこととして、「情感豊かな表現」、「感情の変化」、そして「スプレッツァトゥーラ」を挙げている。⁹

スプレッツァトゥーラは、様々な [低] 音の上を、多くの8分音符 *crome* と16分音符 *semi-crome* が素早く通過することによって歌に与えられる優美さである。適切な時に行われれば、それによって歌からある種の定められた窮屈さと無味乾燥さが取り除かれ、歌は心地よく自由でのびやかになる（Caccini 1987）。¹⁰

ここまでで見てきた初期オペラの定義では、レチタティーヴォは一定のバス上で優美に歌われ、定められた拍子に従う必要もなく、伸びやかで「新しい手法」であったことがわかる。

1.2. レチタティーヴォ・センプリチェからレチタティーヴォ・セッコへ

1.2.1. “recitativo secco”の最初の記録

「ステーレ・ラップレゼンタティーヴォ *stile rappresentativo*」は、早くも1626年には「レ

poi in sprezzatura, che si è detto.

⁹ Tre cose principalmente si convengono sapere da chi professa di ben cantare con affetto, solo. Ciò sono lo affetto, la varietà di quello, e la sprezzatura (Caccini 1987).

¹⁰ La sprezzatura è quella leggiadria la quale si dà al canto co 'l trascorso di più crome e semi-crome sopra diverse corde, co 'l quale, fatto a tempo, togliendosi al canto una certa terminata angustia e secchezza, si rende piacevole, licenzioso e arioso...

「レチタティーヴォ recitativo」と略されて使われた (Monson 2001)。後述するように、そこから様々な形容詞が付くのであるが、今日「レチタティーヴォ・セッコ recitativo secco」と呼ばれるものは、モーツァルトが生きた時代には「レチタティーヴォ・センプリチェ recitativo semplice」と呼ばれていた。これらの名称に関する歴史は、いささか複雑であり、最初にどこで使われたかは明確ではないものの、1784年には使われていたことがわかっている。ニューグローヴ音楽大事典によると、「セッコ secco」という言葉がカール・フリードリヒ・クラマー Cramer, Carl Friedrich (1752-1807) ¹¹の『音楽雑誌 *Magazin der Musik*』(1784)で使われていると記述がある (Monson 2001)。

声楽と通奏低音のみの、より一般的なタイプのレチタティーヴォは *recitativo semplice* として最も広く知られていたが、*secco* という言葉は 18 世紀後半までには広まったようである (C.F.Cramer は 1784 年の『音楽雑誌 *Magazin der Musik*』の記事の中でこの言葉を使用した) (Monson 2001)。¹²

また、ダウNZは、ブロサール (1703) ¹³からコッホ (1865、第 2 版) ¹⁴までの代表的な辞典 35 冊を調べた (Downes 1961)。彼は、ゴットフリート・ヴェーバー Weber, Gottfried (1779-1839) の『一般音楽理論 *Allgemeine Musiklehre*』(1831) の“Recitativo”の項目に、「*recitativo semplice*、または *secco*」¹⁵と記載されていることに言及している (Downes 1961: 50)。

1.2.2. イタリアでの “recitativo secco” の普及

イタリアでは、“secco”という単語はしばらく使われなかった。イタリアで最初の音楽辞

¹¹ ドイツの言語学者、翻訳家、音楽著述家。83-86年にハンブルクで刊行した『音楽雑誌 *Magazin der Musik*』は当時の音楽事情をよく伝えている。

¹² The more common type, for voice and continuo alone, was most widely known as *recitativo semplice*, although the term *secco* apparently gained parlance by the late 18th century (C.F. Cramer used it in an article in his *Magazin der Musik* in 1784).

¹³ ブロサール Brossard, Sébastien de (1655-1730) 『辞典 *Dictionnaire*』(1703、Paris) “Rècitatif”の項目。

¹⁴ コッホ Koch, Heinrich Christoph (1749-1816) 『音楽辞典 *Musikalisches Lexikon*』(第 2 版 1865、初版 1802) “Rècitatif”の項目。

¹⁵ なお、ラヴァチェクはヴェーバーが最初に“secco”を使ったという見解を示している (Lavacek 2015: 64)。

典であるピエートロ・ジャンネッリ Gianelli, Pietro (1770?-c. 1830) の『宗教的、世俗的音楽辞典 *Dizionario della musica sacra e profana*』(1801) には、“Recitativo”の項目がある。ここではレチタティーヴォについての長い議論がされており、“recitativo obbligato”と“recitativo semplice”の2つを区別している。¹⁶ “recitativo obbligato”は、オーケストラの伴奏を伴うレチタティーヴォ・アッコムパニヤートのことである。

ペーター・リヒテンタール Lichtenthal, Peter (1778-1853) は『音楽辞典、文献 *Dizionario e bibliografia della musica*』(1836) の“Recitativo”の項目の中で、やはり“recitativo obbligato”と“recitativo semplice”を区別している。リヒテンタールは辞書編集者・書誌学者であるだけでなく、ミラノの劇場で制作された3つのオペラと4つのバレエの作曲者でもある。当時一般的に使われていた“secco”という言葉を知っていてもおかしくないが、彼の辞典でも“secco”は記載されていない。

マッシモ・ヴィシアン Vissian, Massimo (生没年不詳) の『音楽辞典 *Dizionario della musica*』(1846) の“Recitativo”の項目では、“recitativo obbligato”と“recitativo accompagnato dal basso e dal piano”が区別されており、同様に“secco”は使われていないとダウンズは調査した(Downes 1961: 51)。

ダウンズの見解としては、“secco”という言葉は19世紀の初めに流行していた可能性もあるが、一種の専門的な俗語、あるいは侮蔑の言葉として使われていたことから、初期のイタリアの学者たちがこの言葉を避けていた可能性があるというものである。さらに、ロマン主義が全盛だった1830年代には、時代遅れのレチタティーヴォは「塵のように乾いた(“dry” as dust)」(Downes 1961: 51) のものように見えていたかもしれないと述べている。

1.3. レチタティーヴォ・セッコの扱い

1.3.1. 18世紀における扱い

ヨハン・マッテゾン Mattheson, Johann (1681-1764) は、『完全なる楽長 *Der vollkommene Capellmeister*』(1739) の中で、レチタティーヴォは「特殊な歌のジャンル」であると言及している。

通常または文字通りの旋律を持たず、それ自体で独自のスタイルを必要とする特殊

¹⁶ 1831年の第3版でも2つが区別されている。

な歌のジャンルがある。

IV. レチタティーヴォは、楽器なしと楽器ありの2種類があるが、後者の事例は優先的に、アコンパニユマン、すなわち伴奏と呼ばれる (Mattheson 1739: 213) (Mattheson 1999: 319)。¹⁷

ここでは、器楽伴奏によるアコンパニヤートは優先的であり、レチタティーヴォ・セッコについては「楽器なし」(オーケストラを伴わないという意味)とぞんざいな扱いである。

レチタティーヴォは、一般的な旋律を持つわけではない。その意味で、拍子に縛られない自由さがあるとマッテゾン述べている。これは、カッチーニが述べたこととも共通する (1. 1.3. 参照)。

この種の歌は、よく知られているように、多かれ少なかれ一般的な言い回しに従う自由があり、あらゆる音調で奏され、その中を彷徨い、最も適した方法と場所で始まり、終わることができる。レチタティーヴォには拍子があるが、それを必要としない。つまり歌手はそれに縛られてはならない (Mattheson 1739: 213) (Mattheson 1999: 319)。¹⁸

C. W. グルック Gluck, Christoph Willibald (1714-1787) は、《アルチェステ *Alceste*》(1769) の序文で、「アリアとレチタティーヴォの間に、対話の中にくっきりとした相違を残すべきではない。レチタティーヴォは、文章の流れに反して切ってはならないし、演技の力強さと熱を、悪いタイミングで中断すべきではない」(Gluck 1769)¹⁹と述べている。グルックはそれ以前に、《オルフェオとエウリディーチェ》(1762)でオペラ改革の一環としてレチタティーヴォ・セッコ廃止を唱えている。だが、このような意見は当然、全ての人

¹⁷ Wir kommen nun zu einer besondern Gattung des Singens, welche eigentlich keine gewöhnliche oder förmliche Melodie hat; aber ihren eignen Styl gantz allein erfordert, nemlich zum IV. *Recitativo*, welcher zweierley ist: ohne und mit Instrumenten: im letzten Fall heißt er, Vorzugs=Weise, ein *Accompagnement*, eine Begleitung.

¹⁸ Diese Art zu singen hat, wie bekannt, die Freiheit, daß sie sich ziemlich nach der gemeinen Ausrede richtet, und mit allerhand Ton=Arten ungebunden spielet, darin herum wandert, anfängt oder schliesset, wie und wo sichs am besten schickt. Der Recitativ hat wol einen Tact; braucht ihn aber nicht: d.i. der Sänger darff sich nicht daran binden.

¹⁹ E non lasciare quel tagliante divario nel dialogo fra l'aria, e il recitativo, che non tronchi a contrasenso il periodo, ne interrompa mal'a proposito la forza, e il caldo dell' azione.

に受け入れられたわけではない。

ジャン＝ジャック・ルソー Rousseau, Jean-Jacques (1712-1778) は、グルックに反してレチタティーヴォに好意的であった。『音楽辞典 *Dictionnaire de musique*』(1768)の“récitatif”の項目では、レシタティフ(レチタティーヴォ)の難しさが述べられる。

イタリア人たちが自身が自分たちのレシタティフを出来が悪いと考えているのだ、という人があるが、その人たちは何の根拠もなくそれを言っているのである。なぜならば、それとは逆に、玄人たちが大いに問題とし、また、これ程までやかましくいう音楽の部分はこれしかないからである。他のすべての部分で凡庸であったとしても、優れた芸術家の仲間になるためには、この唯一の部分において優れていれば充分なのである。そして有名なボルポラが不滅とされたのは、この部分においてだけである (Rousseau 1768: 409)。²⁰

そして、それが表現力を持って演奏されれば、アリア以上の効果をもたらすと、レチタティーヴォの力を強調している。

付け加えて言おう。通常はレシタティフにアリアと同じ程度の表現力を求めないものであるが、時にレシタティフにその表現力がある場合は、アリアそのものよりも大きな効果を生んでいる。玄人の賞賛と劇作品全体の関心を引き起こすようないくつかの立派な長いレシタティフ曲をもつ良いオペラは少ない (Rousseau 1768: 409-410)。²¹

ジュゼッペ・タルティーニ Tartini, Giuseppe (1692-1770) も、『音楽概論：真の和声の科

²⁰ Ceux qui disent que les Italiens eux-mêmes trouvent leur Récitatif mauvais, le disent bien gratuitement; puisqu'au contraire il n'y a point de partie dans la Musique dont Connoisseurs fassent tant de cas & sur laquelle ils soient aussi difficiles. Il suffit même d'exceller dans cette seule partie, fût-on médiocre dans toutes les autres, pour s'élever chez eux au rang des plus illustres Artistes, & le célèbre *Porpora* ne s'est immortalisé que par-là.

²¹ J'ajoute que, quoiqu'on ne cherche pas communément dans le Récitatif la même énergie d'expression que dans les Airs, elle s'y trouve pourtant quelquefois; & quand elle s'y trouve elle y fait plus d'effet que dans les Airs mêmes. Il y a peu de bons Opéra, où quelque grand morceau de Récitatif n'excite l'admiration des Connoisseurs, & l'intérêt dans tout le Spectacle;

学に基づいて *Trattato di musica: Secondo la vera scienza dell' armonia* (1754) の中で、レチタティーヴォ・セッコが持つ感情的な力について記録している。タルティーニがオーケストラの一員としてヴァイオリンを弾いていた1714年のオペラの公演の様子である。

1714年（私が間違っていなければ）、アンコーナで上演されたオペラには、第3幕の冒頭に、バス以外の楽器を伴わないレチタティーヴォが含まれており、それが私たちオーケストラ奏者と聴衆に強烈な感情を呼び起こした。私たち一人一人の顔色が明らかに変わったため、誰もが顔を見合わせた。その感情は泣いているものではなく（憤慨の言葉だったことをよく覚えている）、ある種の厳しさ、血の冷たさを感じさせ、実際に魂を乱すものだった（Mancini 1777: 231）。²²

レチタティーヴォの演奏上の難しさは当時から議論されていた。ジャンバッティスタ・マンチーニ Mancini, Giambattista (1714-1800) は、『装飾的歌唱についての実践的考察 *Riflessioni pratiche sul canto figurato*』(1777) の中で、「完全な朗読に関する規則を学ぶ手間を惜しんで、レチタティーヴォを破壊し、台無しにする者もいる」(Mancini 1777: 231)²³と述べている。マンチーニが説いたのは、レチタティーヴォを優れた演説のように演奏すべきだということである。

優れた演説者の演説を聞くと、意味を表現するためにどれだけ多くの休符、どれだけの多様な音色、どれだけ多くの能力を使っているかを知ることができる。聴き手を動かすために多様な情熱に従って、声を高くしたり、低くしたり、少し急いだり、厳しくしたり、優しくしたりするのだ。(Mancini 1777: 218)。²⁴

²² L'anno quattordicesimo (se non fallo) del secolo presente nel dramma, che si recitava in Ancona, v'era sul principio del Atto terzo una riga di recitativo non accompagnato da altri strumenti, che dal Basso, per cui tanto in noi Professori, quanto negli Ascoltanti si destava un tal, et tanta commozione di animo, che tutti si guardavano in faccia l'unl'altro per la evidente mutazione di colore, che si faceva in ciascheduno di noi. L'affetto non era di pianto (mi ricordo benissimo, che le parole erano di sdegno) ma di un certo rigore, e freddo nel sangue, che di fatto turbava l'animo (Tartini 1754: 135).

²³ Sono essi, che rovinano, e malconciano i recitativi, perchè non vogliono darsi la pena di apprendere le regole della perfetta declamazione.

²⁴ Attenti pure al discorso d'un buon Oratore, e sentire quante pose, quante varietà di voci, quante diverse forze adopra per esprimere i suoi sensi; ora innalza la voce, or l'abbassa, or l'affretta, or l'incrudisce, ed or la fa dolce, secondo le diverse passioni, che intende muovere nell'uditore.

マンチーニと同様に、フランチェスコ・アルガロッチェイ Francesco Algarotti (1712-1764) も演奏上の難しさを唱えている。『オペラ論 *Saggio sopra l'opera in musica*』(1755/1762) は英語 (London 版 1767; Glasgow 版 1768)・独語 (Kassel 版 1769)・仏語 (Paris 版 1773)・西語 (Madrid 版 1787) と各国語に翻訳され、影響力のあった著作である。ここでは、レチタティーヴォの演奏は、歌手の能力に委ねられると言及されている。

声のある種の中断、ある種の短い休止、ある箇所を他の箇所よりも強く主張することがあるが、これらは(楽譜上では)伝達することができないので、歌手の賢さと裁量に委ねられる (Algarotti 1767: 53)。²⁵

1.3.2. 和声の役割

レチタティーヴォ・セッコを構成する要素は、通奏低音と歌唱声部のみであり、歌唱声部においても、一般的な旋律はなく、基本的には単純なリズムのみで構成されている。その点で、和声進行は重要となる。

C.P.E. バッハの『正しいクラヴィーア奏法 *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*』(第1部 1753年、第2部 1762)は、当時の実践的な通奏低音の手引きとして大いに参考になる。第2部 38章には、レチタティーヴォの項目があり、レチタティーヴォにおいても最も重要なのが和声の正しさであると説かれている。

歌手の音程が必ずしもしっかりしていないとき、音程 [音] を一つ一つ弾いてやるよりも、同時的和音を何度も続けざまに弾いてやるほうがよい。レチタティーヴォにおいてなにより重要なのは、和声が正しいかどうかだからである。したがって歌手に、それがどうしてもよいような箇所では尚更のこと、楽譜どおりに正確に歌って、それ以外の音を歌ってはならない、といったことを厳しく求めてはならない。歌手は然るべき和声の中で歌って(朗唱して)おれば、それで十分なのである (C.P.E. バッハ 2003:

²⁵ There are certain suspensions of the voice, certain short pauses, and a certain insisting on one place more than another, that cannot be communicated [in the score], which are therefore resigned to the singer's sagacity and discretion. これは Issac Nathan が英訳した London 版 (1767) である。

357)。²⁶

『正しいクラヴィーア奏法』の第2部は、モーツァルトが初めてレチタティーヴォ・セッコを書く《アポロとヒュアキントゥス *Apollo et Hyacinthus*》(1767)の5年前には出版されていた。以下の引用では、1762年以前には和声進行が混沌としていたこと、そして1762年頃には、すでに自然な和声進行になっていたことがわかる。

それほど以前のことでないが、レチタティーヴォはかつて和声音や解決音の転移なり、さらには異名同音的転換でいわばぎっしり詰まっていた。大概はなんの理由もなしに、このような和声的な珍奇さに特別な美しさが求められ、自然な和声進行はレチタティーヴォには単純すぎると考えられたのであった。しかし今日では、有難いことには合理的な趣味のお陰で、そうした奇妙な和声はごく稀にのみ、しかも十分な根拠を持ってレチタティーヴォに用いられるようになってきている (C. P. E. バッハ 2003: 354)。²⁷

和声の選択方法については、J. P. キルンベルガー Kirnberger, Johann Philipp (1721-1783) が『純正作曲の技法 *Die Kunst des reinen Satzes in der Musik*』(第1部1774、第2部1776)の中で述べている。第II部の第I部門において、若い作曲に対しての教則として4つの教則を掲げている。そのうちの2つ目は、曲の情感と和声の選択についての規則である。

²⁶ Wenn der Sänger nicht recht tonfeste ist, so thutman besser, daß man die Harmome zugleich einigemal hinter einander anschläget, als wenn man einzelne Intervallen aniebet. Bey den Recitativen kommt es hauptsächlich auf die Richtigkeit der Harmonie an, und man muß nicht allezeit fordern, daß der Sänger, zumal bey gleichgültigen Stellen, just die vorgeschriebenen Noten, und keine anderen singen soll. Es ist genug, wenn er in der gehörigen Harmonie declamirt (C. P. E. Bach 1762: 317).

²⁷ Die Recitative waren vor nicht gar langer Zeit von lauter Verwechslungen der Harmonie, der Auflösung und der Klanggeschlechter gleichsam vollgepfropfet. Man suchte, ohne mehrentheils die geringste Ursache zu haben, in diesen harmonischen Seltenheiten eine besondere Schönheit, und man hielt die natürlichen Abwechslungen der Harmonie für zu platt zum Recitativ. Dank sey es dem vernünftigen Geschmacke, vermöge dessen man heute zu Tage nur sehr selten, und mit zureichendem Grunde in den Recitativen harmonische Sonderheiten anbringet (C. P. E. Bach 1762: 313).

和声は曲全体の情感にしたがって選ばなければならない。静かな表現のときには協和で単純な和声、感情にかられた様式ときには、より手の込んだ和声、そしてもっとも激しい表現では、最高度に目立つ和声が選ばなければならない（キルンベルガー 2007: 291）。

これらの規則は、後に分析するように、モーツァルトのレチタティーヴォ・セッコの和声の選択にもそのまま一致する。

ラモーは『和声論』の第1巻第1章の冒頭で、音楽における和声の扱いについて述べる。

音楽とは音の学である。それゆえに音が音楽の主要な対象である。音楽は概して和声と旋律に分けられる。しかしわれわれは、旋律が和声の一部にすぎず、音楽のあらゆる特性の完全な理解のためには和声の知識で十分であるということを以下で示そう（ラモー 2018: 26）。²⁸

和声論であるがゆえに、和声の重要性を強調するのは当然ではあるが、「旋律は和声の一部」というラモーの発想は、歌唱声部が順次進行などのほとんど動きのない旋律で構成されるレチタティーヴォ・セッコにおいても当てはまる。それに加えて重要なのは、モーツァルトはラモーの理論を弟子のトーマス・アットウッド Attwood, Thomas (1765-1838)²⁹ に教えていたということである。

モーツァルトは、和声を理解するための手段として、ラモーの基礎低音を教えた。トーマス・アットウッドは、1785年のモーツァルトのレッスンで、抽象的なコード進行であるC-H-Cの下に、基礎低音の音程であるC-G-Cを加えた。その横に、「もし第7音がこ

²⁸ (Rameau 1722: 1) なお、(伊藤 2018: 26) の訳に関しては、文字上のルビや傍点は省略している。

²⁹ ロンドンで生まれ、ウィーンにてモーツァルトの弟子となった。

こ[通奏低音]になれば、基本音はB（ドイツ式にはH）になるだろうが、今や基本音はGであり、和音は異なる伴奏をつけた7度に過ぎない。」と彼は記した（Lavacek 2015: 76）。³⁰

ラモーは、和音を基本形に戻した際の最低音である根音を繋げた理論上のバス声部を「基礎低音 Basse fondamentale」と呼んだ。これはラモーの中心的な考えであった。

バスのあらゆる進行の中で、もっとも主要にして完全なものは5度下行である。なぜならわれわれが十分に満足感を得るのはこの5度下行で形成された最終カデンツが聞こえるときだけだからである（ラモー 2018: 125）

モーツァルトのダ・ポンテ・オペラのレチタティーヴォ・セッコは、大部分が基礎低音の5度下行で構成されている（2.4.1.1. 参照）。5度下行は、ラモーにとって最も重要なバス進行であったことも忘れてはならない。当然、レチタティーヴォ・セッコ終わりのカデンツは、全て5度下行のカデンツである（2.5.1. 参照）。

1.3.3. 調性的な自由

マッテゾン、レチタティーヴォは「あらゆる音調で奏され、その中を彷徨い、最も適した方法と場所で始まり、終わることができる」（1.3.1. の引用）と述べている。コッホも同様に『作曲試論第3巻 *Versuch einer Anleitung zur Composition.3*』（1793）の中で、調性組織から逃れたレチタティーヴォ・セッコの自由な構造について述べている。

レチタティーヴォには、副次的な調性に移調した後に再び戻って解決しなければならないような中心的な調性がない。それに加えて、楽曲では起こらない自由な転調もいくつか使われている（Baker 1983: 167）。³¹

³⁰ Mozart taught Rameau's fundamental bass as a means of understanding harmony. In his lessons with Mozart in 1785, Thomas Attwood added the fundamental bass pitches C-G-C beneath the abstract chord progression C-b^o-C. To the side, he noted that “was the 7 not here [in the figured bass], the fundamental would be B (or H in the German manner), but as it now stands the fundamental is G, as the Chord is nothing els[e] but a 7th with a differnet accompaniment [sic].”

³¹“recitative is limited to no main key to which it must return again and close after modulation into

レチタティーヴォ・セッコの研究史においては、ラヴァチェクが調性の統一感のなさについて以下のようにまとめている (Lavacek 2015: 63)。

セッコ様式においては、この時代の通常の調性や形式的な関心は曖昧、もしくは放棄されている。主題はなく、動機の反復や発展もなく、束の間のトニック化はあっても、主となる調性や調号はなく、レチタティーヴォ・セッコが同じ三和音で始まって終わる場合でも、調性の統一感はない (Lavacek 2015: 63)。³²

基本形への着地は会話の自然な流れによって促され、それがあある調性の中での調性的な印のア・プリオリな配列の結果ではないというのがセッコの様式の特徴であり、聴覚的な特徴でもある。繰り返しになるが、レチタティーヴォ・セッコはどの調にも本質的に属していない (Lavacek 2015: 75)。³³

後述するように、レチタティーヴォ・セッコは楽曲のように一貫した調性を持つわけではなく、一つの場面を統一した調性で捉えることは難しい。しかしながら、部分的にはあある調性のドミナントとトニックとして進行していくのである (2.4.1.1. を参照)。

subsidiary keys. In addition, several liberties of modulation are used which do not occur in proper song.” Bakerの英訳 (Koch 1983: 167) より。

³² The usual tonal and formal concerns of the era are in secco style vague or abandoned. There are no themes, no motivic repetition or development, and, while there may be fleeting tonicizations, there is no home key, no key signature, and no sense of tonal unity even when a secco recitative begins and ends on the same triad.

³³ It is a distinctive and audible feature of the secco style that root position arrivals are prompted by the natural flow of conversation and are not the result of an *a priori* constellation of tonal markers within some key. To repeat, secco recitatives are not in any key, per se.

第2章 ダ・ポンテ・オペラのレチタティーヴォ・セッコの分類とバス還元譜

この章ではまず、ダ・ポンテ・オペラのレチタティーヴォ・セッコを分類する。それらの分類に従い、3つのオペラのレチタティーヴォ・セッコの通奏低音のみを抜き出したバス還元譜を添付する。第3章から第5章での各オペラの分析は、この章の分類をもとに行なっている。

2.1. 分析の手順と方法

まず、レチタティーヴォ・セッコが含まれる場面をRS (recitativo secco の略) とし、順番に番号で示す。例えば、【I-RS1】1-5 と記した場合、第1幕の1つ目のレチタティーヴォ・セッコの1-5小節目を指すことになる。小節数はモーツァルト新全集(Mozart 1968)に従う。RS番号対応表(図2-1、図2-2、図2-3)は、各レチタティーヴォ・セッコのRS番号と、前後の楽曲との関係、冒頭の歌詞を記載している。

楽譜はモーツァルト新全集(Mozart 1968、1973、1991)を使用し、楽曲番号もそれに準ずる。³⁴

レチタティーヴォ・セッコでは、同じバス上で長三和音から属七の和音に移る場合が非常に多く、これらを分類するのが煩雑になるため、定型の抽出に際しては、すべて長三和音として扱うことにする。一方、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。和音を表記する際には、コード・ネームがもっとも簡便に「和音の響き」を表わし得るという考えのもと³⁵、コード・ネームを用いる。コード・ネームは和音の響きを明示するために用いているため、転回形は表記しない。和音の機能を表すためには島岡和声³⁶が未だ有効であるためこれを用いる。

³⁴ 《ドン・ジョヴァンニ》の新全集(Mozart 1968)では、ウィーン初演に際して改訂された部分(1788年のウィーン版)をAppendixとして巻末に収めているので、バス還元譜の作成にはこれも用いた。

³⁵ 「なお、通奏低音の和音は、通常、音程数字によって示されるが、ここではあえてコード・ネームで表記することとする。それがもっとも簡便に「和音の響き」を表わし得るからである。」(鳴海 2007: 29)

³⁶ 島岡 1964-1967における和声分析法の通称である。「芸大和声」とも呼ばれる。

2.2. RS 番号対応表

図 2-1 《フィガロの結婚》RS 番号対応表

RS 番号	前後関係	歌詞冒頭
I - RS1	No. 2前	Cosa stai misurando
I - RS2	No. 3前	Or bene; ascolta, e taci
I - RS3	No. 4前	Ed aspettaste il giorno
I - RS4	No. 5前	Tutto ancor no ho perso
I - RS5	No. 6前	Va' là, vecchia pedante
I - RS6	No. 7前	Ah son perduto!
I - RS7	No. 8前	Basilio, in traccia tosto
I - RS8	No. 9前	Cos'è questa commedia?
I - RS9	No. 10前	Evviva!
II - RS1	No. 11後	Vieni, cara Susanna
II - RS2	No. 12前	Quanto duolmi, Susanna
II - RS3	No. 13前	Bravo! che bella voce!
II - RS4	No. 13前	Quante buffonerie!
II - RS5	No. 14前	Che novità!
II - RS6	No. 15前	Dunque voi non aprite?
II - RS7	No. 15後	Oh guarda il demonietto!
II - RS8	No. 16前	Tutto è come il lasciai
III - RS1	No. 17前	Che imbarazzo è mai questo!
III - RS2	No. 18前	E perché fosti meco
III - RS3	No. 19前	È decisa la lite
III - RS4	No. 19後	Eccovi, o caro amico
III - RS5	No. 20前	Andiamo, andiam, bel paggio
III - RS5a	No. 20	E Susanna non vien!
III - RS6	No. 20後	Io vi dico signor
III - RS7	No. 21前	Cosa mi narri?
III - RS8	No. 21後	Piegato è il foglio
III - RS9	No. 23前	Queste sono, madama
IV - RS1	No. 24後	Barbarina cos'hai?
IV - RS2	No. 25前	Presto avvertiam Susanna
IV - RS3	No. 26前	Nel padiglione a manca
IV - RS4	No. 27	Totto è disposto
IV - RS5	No. 28前	Signora, ella mi disse
IV - RS6	No. 29前	Perfida

図2-2 《ドン・ジョヴァンニ》RS 番号対応表

RS番号	前後関係	歌詞冒頭
I - RS1	No. 1後	Leporello, ove sei ?
I - RS2	No. 2前	Ah del padre in periglio
I - RS3	No. 3前	Orsù, spicciati presto
I - RS4	No. 4前	Chi è là?
I - RS5	No. 5前	In questa forma
I - RS6	No. 6前	Manco male è partita
I - RS7	No. 7前	Alfin siam liberati
I - RS8	No. 8前	Fermati scellerato
I - RS9	No. 9前	Mi par ch'oggi il demonio si diverta
I - RS10	No. 10前	Povera sventurata !
I - RS11	No. 10	Che dite
I - RS12	No. 10後	Come mai creder deggio
I - RS13	No. 11前	Io deggio ad ogni patto
I - RS14	No. 12前	Masetto: senti un po'!
I - RS15	No. 13前	Guarda un po' come seppe
II - RS1	No. 15前	“Leporello.” “Signore.”
II - RS2	No. 15後	Amico, che ti par?
II - RS3	No. 16前	Eccomi a voi!
II - RS4	No. 17前	V'è gente alla finestra!
II - RS5	No. 17後	Zitto! lascia ch'io senta
II - RS6	No. 18前	Ahi ahi! la testa mia!
II - RS7	No. 19前	Di molte faci il lume
II - RS8	No. 20前	Dunque quello sei tu
II - RS9	No. 21前	Ferma, perfido, ferma
II - RS10	No. 22前	Ah ah ah ah, questa è buona
II - RS11	No. 23前	Calmatevi, idol mio
II - RS12	No. 24前	Ah, si segua il suo passo
Wien - RS1	Appendix - 2	Ah pietà... Compassion
Wien - RS2	Appendix - 3	Restati qua
Wien - RS3	Appendix - 4	Amico, per pietà
Wien - RS4	Appendix - 5	Andiam, andiam, signora
Wien - RS5	Appendix - 7	Ah ah ah ah, questa è buona

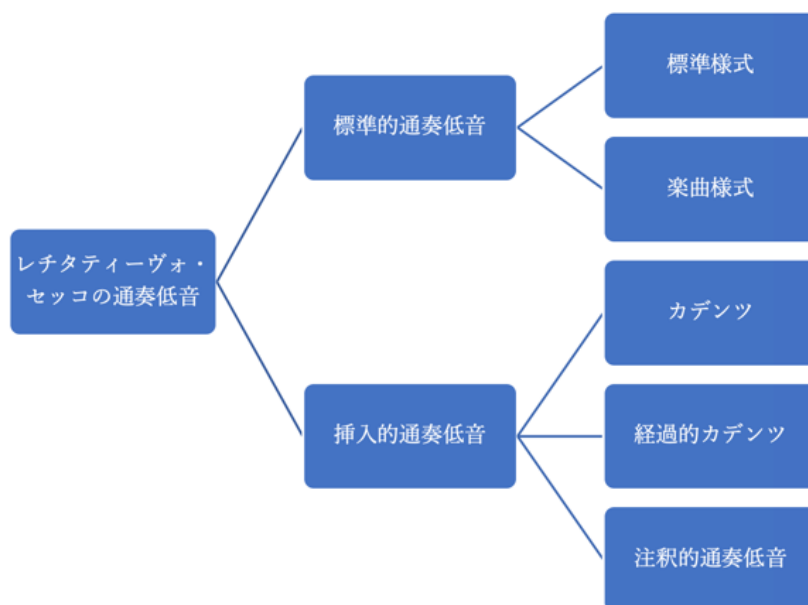
図2-3 《コシ・ファン・トゥッテ》RS 番号対応表

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 carità, signor Alfonso
I- RS5	No. 7前	Non piangere, idol mio
I- RS6	No. 8前	La commedia è 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 son 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 è 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!

2.3. 分類

分析の結果、レチタティーヴォ・セッコの通奏低音を大きく 2 種類に分類した (図 2-4)。歌唱声部を伴って通奏低音が動く「標準的通奏低音」と、歌唱声部を伴わずに通奏低音のみが動く「挿入的通奏低音」である。標準的通奏低音はさらに標準様式と楽曲様式に下位分類でき、挿入的通奏低音はカデンツ、経過的カデンツ、注積的通奏低音に下位分類できる。それぞれの下位については各節で述べていく。

図 2-4 レチタティーヴォ・セッコの通奏低音の分類



2.4. 標準的通奏低音

歌唱声部を伴って通奏低音が動くものを「標準的通奏低音」と呼ぶ。図 2-4 で示したように、標準的通奏低音はさらに、通奏低音が一定の間、同じ和音で進行する「標準様式」と、拍子構造が明確で歌唱声部の伴奏のように動く「楽曲様式」(2.4.2. を参照) の 2 種類に分類する。

2.4.1. 標準様式

レチタティーヴォ・セッコの大部分は標準的通奏低音の標準様式である。その特徴は、

ほとんどが2分音符や全音符で構成され、それらがタイで繋がれる点にある。そのため、通奏低音は一定の間、同じ和音で進行する（譜例2-1）。

譜例 2-1 標準様式の例 《ドン・ジョヴァンニ》【I-RS2】1-2)

Recitativo

DONNA ANNA (con risolutezza)

DON OTTAVIO [con ferro ignudo in mano]

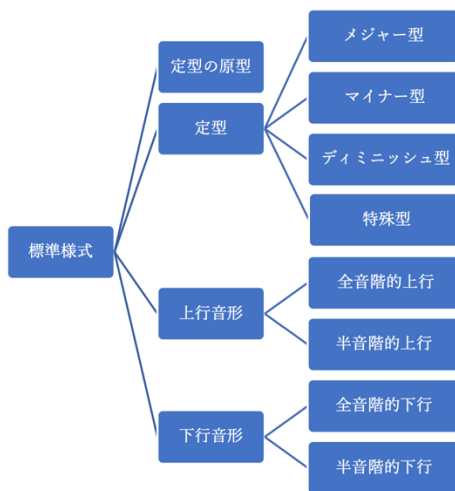
DONNA ANNA
DON OTTAVIO

Ah del pa-dre in pe-ri-glio in soc-cor-so vo-liam. Tut-to il mio san-gue

Continuo
(Cembalo,
Violoncello)

本論文では標準様式の特徴的な進行として、定型の原型、定型、上行音形、下行音形を挙げた（図2-5）。以下の節で詳細に説明していく。

図 2-5 標準様式の特徴的な進行



2.4.1.1. 5度下行する進行と副属七³⁷の使用

それぞれの説明に入る前に、モーツァルトのレチタティーヴォ・セッコの大部分を構成する進行について説明しなければならない。それは、通奏低音を構成する基音³⁸が5度下行する進行である。ここで5度下行と呼ぶのは、完全5度下行であるが、必ずしもバス進行の完全5度下行を意味せず、通奏低音の基音が完全5度下行することを指す。モーツァルトのレチタティーヴォ・セッコは、この5度下行する進行とそれらの組み合わせで大部分が構成されている。同一のバスの進行の形が2回以上連なれば反復進行となる。³⁹

5度下行する進行は、和音という観点では「副属七 secondary dominant」を多用した進行となる。ダウンスは、18世紀のレチタティーヴォ・セッコにおいては、基本的に副属七が自由に使用されると述べている (Downes 1961: 59)。すなわち、「V→I」の進行が連続的に繰り返されるということである。

この仕組みでは、副属七を自由に使うことができる。実際、18世紀の通常の会話形式のセッコでは、ほぼすべての2つ目の和音が、次の和音の属和音になっている。

このような副属七が、レチタティーヴォ・セッコの特徴である臨時記号の多さを担っている (Downs 1961: 59)。⁴⁰

さらに、副属七を用いた進行が、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

³⁷ 「調の主和音以外の和音に対してドミナント関係をもつ和音」のこと (服部 1982: 1722-1723)。この文献には「2次ドミナント」と記されているが、本論文では「副属七」を用いる。

³⁸ 本論文では、(ラモー 2018: xi-xii) のラモー理論の見解のもと、「根音」ではなく「基音」を用いる。

³⁹ 旋律的反復進行でありながら、和声的にも移調しながら反復する移調反復進行である。

⁴⁰ This system involves a liberal use of secondary dominants. In fact, in the normal, conversational style of 18th-century secco, almost every second chord turns out to be a dominant of the following chord. It is these secondary dominants that are responsible for much of the profusion of accidentals so characteristic of secco recitative.

いる。これは非常に単純なシステムで、多くの学者がそれに気づかなかったか、少なくともそれを記述しなかったのが信じられないほどである。しかし、単純化しすぎてはいけない。通常の会話調のセッコの書式の中でも、緊張感や解放感を高めるために、他の進行が使われていた。例えば、副属七は、そのドミナントによって、さらに、そのドミナントのドミナントによって、ほぼ無限に先行されることがある。以下のような進行は珍しくない。「E major - A major - D major - G major - C - F」。これは「V/V/V/V/V - V/V/V/V - V/V/V - V/V - V - I」と分析することができる (Downs 1961: 59)。⁴¹

上記でダウンズが述べる副属七の進行を、Fis 音から始まる進行に移調すると、譜例 2 - 2 のようになる。⁴²

譜例 2-2 副属七の進行 (Downes 1961: 59)

コード・ネーム [D G C F B♭ E♭]

機能音声 G: V I F: V I E♭: V I
(C: V I B♭: V I)

コード・ネームで捉えると、D→G→C→F→B♭→E♭と、バスの基音が5度下行する進行である。なお、このように5度下行する進行は、バス還元譜 (2.6. 参照) やその抜粋では、

⁴¹ 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. This is such a simple system that it is hardly credible that so many scholars could have failed to notice, or at least to describe it. But we must not over-simplify. Even within the normal conversational tone of secco writing, other progressions were used to increase the tension and release. For example, a secondary dominant may be preceded by its dominant, and by the dominant of its dominant almost ad infinitum. Progressions such as the following are not uncommon: E major - A major - D major - G major - C - F. This could be analyzed as: V/V/V/V/V - V/V/V/V - V/V/V - V/V - V - I.

⁴² 本論文では、定型の説明において開始音を Fis 音に固定しているため、ここでも同様の開始音にする。

角括弧 (□) で示す。機能和声で捉えると、G-Dur の「V-I」、F-Dur の「V-I」、Es-Dur の「V-I」の連続という進行である。さらにこれらの繋ぎ目を C-Dur の「V-I」、B-Dur の「V-I」として捉えることもできる。1.3.3. で考察したように、レチタティーヴォ・セッコは、楽曲のように一貫した調性を持たない。しかし、部分的には、それぞれの調の「V-I」を繰り返していると見ることができる。

2.4.1.2. 定型の原型 (第1 転回形→基本形→第1 転回形)

上記の進行を基本として、さまざまな転回形を組み合わせることでレチタティーヴォ・セッコが進んでいく。その中でも最も特徴的なのは、第1 転回形→基本形→第1 転回形と連なる進行である (譜例 2 - 3)。バス音は短2 度上行 (半音上行) と短3 度下行を繰り返す。最低3 つの和音を1 セットとすると、《フィガロの結婚》のレチタティーヴォ・セッコ全体の 28%、《ドン・ジョヴァンニ》の 18%、さらには《コシ・ファン・トゥッテ》の 11% に当たる。すなわち、ダ・ポンテ・オペラ全体の 19% を占める。これらの割合の算出方法や詳細については第3 章から第5 章で述べるが、小節数を元に算出を行った。また、本論文での「定型」は、この進行に属七の第3 転回形が加わったものであるため (2.4.1.3. 参照)、これを「定型の原型」と呼ぶこととする。

譜例 2-3 定型の原型 (第1 転回形→基本形→第1 転回形の連なり)

コード・ネーム	[D	G	C	F	B \flat	E \flat]
機能和声	G: V ¹	I	F: V ¹	I	E \flat : V ¹	I
	(C: V	I ¹	B \flat : V	I ¹)		

ここでは、第1 転回形の進行が重要となってくる。ラヴァチェックは、第1 転回形を多用することによって「持続的な和声の流れ」を生んでいること、そしてレチタティーヴォ・セッコは第1 転回形で始まることが多いことを指摘する。

レチタティーヴォ・セッコの持続的な和声の流れの感覚は、5度の下行に加えて、第1

転回形が多いことにより、調性的な着地点や中心が和らいている結果である。モーツァルトはたいてい第1転回形でレチタティーヴォ・セッコを始める (Lavacek 2015: 74)。⁴³

また、ニューグローヴ音楽大事典では、第1転回形でレチタティーヴォ・セッコが始まる習慣は、17世紀末に向かって形成されたと説明されている (Monson 2001)。それは、基本形で始まるよりも、劇の進行を途絶えさせないためであったと推測されている。

(前略) 17世紀末に向かって、レチタティーヴォを6/3 [第1転回形] の和音で始めるという習慣が生まれた。これは、先行するアリアとの連続性を保つため、あるいは最初のレチタティーヴォの場合には、物語や対話が続いているような印象を与えるためでもあるだろう (Monson 2001)。⁴⁴

2.4.1.3. 定型

標準様式の進行において、筆者が「定型」と呼ぶのは、4音で構成されたバスの進行である。定型の原型は、第1転回形→基本形→第1転回形と進行するものであるが (譜例2-3)、定型は第1転回形→基本形→「第3転回形」→第1転回形と進行する (譜例2-4)。すなわち、あるバス音が、短2度上行 (半音上行)、長2度下行 (全音下行)、さらに短2度下行 (半音下行)、もしくは長2度下行 (全音下行) する進行である (図2-6)。定型は、「定型の原型」に「Vの第3転回形」が加わった結果、通奏低音の進行は順次進行となり、属七の和音の第7音の解決に向かうエネルギーによって、潜在的な推進力が増すという効果があると言える。定型の割合は、《フィガロの結婚》のレチタティーヴォ・セッコの20%、《ドン・ジョヴァンニ》の19%、《コシ・ファン・トゥッテ》の43%に当たる。すなわち、ダ・ポンテ・オペラ全体の27%を占める (詳細は第3章から第5章を参照)。

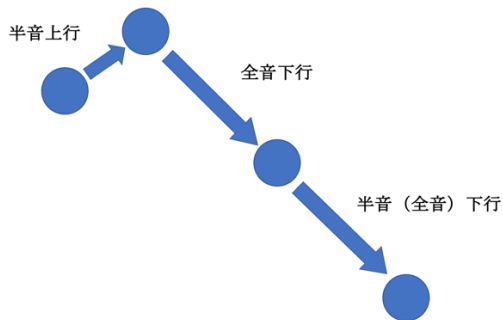
譜例2-4 定型の基本形の和声進行

⁴³ The sense of persistent harmonic flow so distinctive of secco recitative is, in addition to descent by fifths, a result of the preponderance of first inversion, which mitigates any sense of tonal arrival or centering. Mozart always begins his secco recitative in first inversion...

⁴⁴ ...towards the end of the 17th century the practice arose of beginning a recitative with a 6-3 chord, no doubt also to preserve continuity with the preceding aria or, in the case of an initial recitative, to convey the impression of a continuing narrative or dialogue (Monson 2001).

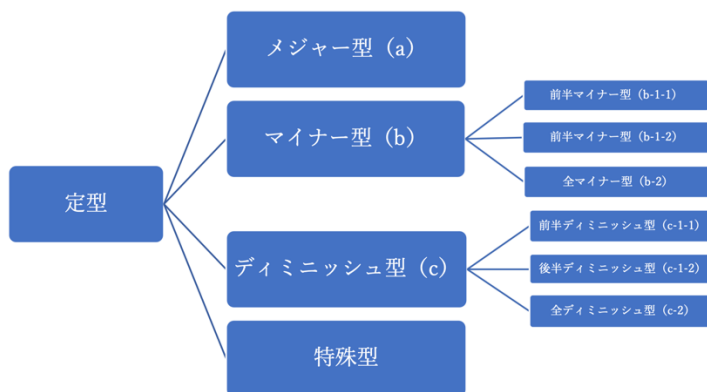
コード・ネーム [D G G7 C]
機能和声 G: V^I I C: V⁷ I^I

図2-6 定型のバス構造



定型は、基本形をメジャー型 (a) とし、バス音や和音の変化によってマイナー型 (b)、ディミニッシュ型 (c)、そして特殊型 (d) に分類することができる (図2-7)。マイナー型とディミニッシュ型は、さらに下位に分類できるが、詳細は各節で説明する。

図2-7 定型の分類



2.4.1.3.1. メジャー型 (a)

定型の基本形となるもので、2つ目の和音が長三和音となるのが特徴である。譜例 2-5 は、Fis 音を開始音としたメジャー型である。なお、定型の譜例を示す際には後述の型も含めて開始音を Fis 音に統一する。定型は、さらに前半と後半に分けることができる。すなわち、Fis 音を開始音とする定型のメジャー型では、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。メジャー型は、バス還元譜では a と記載する。

譜例 2-5 定型のメジャー型 (a)

[D G G7 C]
G: V¹ I C: V³ I¹

ここで使用例を見てみる。《コシ・ファン・トゥッテ》の最初のレチタティーヴォ・セッコは、この定型から始まる（譜例 2-6）。

譜例 2-6 定型のメジャー型 (a) の使用例（《コシ・ファン・トゥッテ》【I-RS1】1-6）

Recitativo
GUGLIELMO DON ALFONSO (placido)
FERRANDO

Fuor la spa-da: sce - glie - te qual di noi più vi pia-ce. Io son uo-mo di pa-ce,

Continuo*
(Cembalo,
Violoncello)

[D → 定型 (a) G

4 FERRANDO
e du-el - li non fo se non a men-sa. O bat-ter-vi, o dir su - bi-to per-ché d'in-fe-del -

G7 C ←

2.4.1.3.2. マイナー型 (b)

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

2.4.1.3.2.1. 前半マイナー型 (b-1-1)

前半マイナー型は2つ目の和音が短三和音になったものである (譜例 2-7)。前半マイナー型は、バス還元譜では b-1-1 と記載する。

譜例 2-7 定型の前半マイナー型 (b-1-1)

[D Gm G7 C]
g: V¹ I C: V³ I¹

2.4.1.3.2.2. 後半マイナー型 (b-1-2)

後半マイナー型は4つ目の和音が短三和音になったものである (譜例 2-8)。後半マイナー型は、バス還元譜では b-1-2 と記載する。

譜例 2-8 定型の後半マイナー型 (b-1-2)

[D G G7 Cm]
G: V¹ I c: V³ I¹

2.4.1.3.2.3. 全マイナー型 (b-2)

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ったものである（譜例2-9）。全マイナー型は、バス還元譜ではb-2と記載する。

譜例2-9 定型の全マイナー型 (b-2)

[D Gm G7 Cm]
g: V¹ I c: V⁷₂ I¹

2.4.1.3.3. デイミニッシュ型 (c)

デイミニッシュ型 (c) は、前半デイミニッシュ型 (c-1-1)、後半デイミニッシュ型 (c-1-2)、全デイミニッシュ型 (c-2) に分けられる。前半デイミニッシュ型は1つ目の和音が減七の和音になるもの、後半デイミニッシュ型は3つ目の和音が減七の和音になるもの、全デイミニッシュ型は1つ目と3つ目の和音が減七の和音になるものである。

2.4.1.3.3.1. 前半デイミニッシュ型 (c-1-1)

前半デイミニッシュ型は、1つ目の和音が減七の和音になるものである（譜例2-10）。前半デイミニッシュ型は、バス還元譜ではc-1-1と記載する。

譜例2-10 定型の前半デイミニッシュ型 (c-1-1)

[D-9 Gm G7 C]
g: V⁹ I C: V⁷₂ I¹

2.4.1.3.3.2. 後半ディミニッシュ型 (c-1-2)

後半ディミニッシュ型はいずれのオペラにも現れないが、マイナー型との統一性をもたらすために分類のみ行う。

2.4.1.3.3.3. 全ディミニッシュ型 (c-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 2 - 11）。全ディミニッシュ型は、バス還元譜では c-2 と記載する。

譜例 2-11 定型の全ディミニッシュ型 (c-2)

[D-9 Gm G-9 Cm]
g: V₉ | c: V₉ |

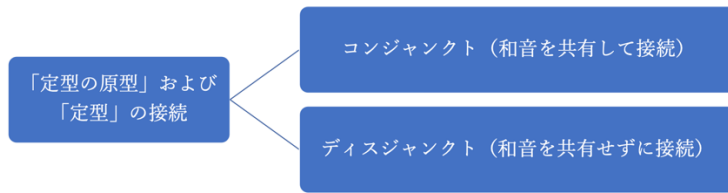
2.4.1.3.4. 特殊型 (d)

特殊型は、バス音の進行が定型と同じだが和音が変化や拡大した形、挿入的通奏低音を含む形などである。それぞれの作品の章で詳細は述べる。

2.4.1.4. 「定型の原型」および「定型」の接続

定型の原型や定型は、2つ以上が接続して連なることがある。接続には、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る（図 2-8）。本論文では前者をコンジャンクト（譜例 2-12）、後者をディスジャンクト（譜例 2-13）と呼ぶ。コンジャンクトによる接続は、連なる度にバス音が下行していくため、徐々に遠隔調に向かってしまう。一方でコンジャンクトによる接続は、譜例 2 - 13 のように長 2 度上で接続された場合、再び同じバス音に戻るため、遠く離れた和音へ行くことがない。

図 2-8 副属七と定型の 2 つの接続パターン



譜例 2-12 定型のメジャー型 (a) とメジャー型 (a) のコンジャンクトの例

定型 (a) コンジャンクト 定型 (a)

[D G G7 C F F7 B \flat]
 G: V^I I C: V²₇ I^I IV B: V²₇ I^I
 (F: V^I I)

譜例 2-13 定型のメジャー型 (a) とメジャー型 (a) のディスジャンクトの例

定型 (a) ディスジャンクト 定型 (a)

[D G G7 C] [E A A7 D]
 G: V^I I C: V²₇ I^I A: V^I I D: V²₇ I^I

2.4.1.5. 上行音形

標準様式の進行には、上行音形が見られる。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す。

2.4.1.5.1. 全音階的上行 (ad \nearrow)

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。基本的に登場人物の

「感情の高揚」が見られる箇所で使用される。レチタティーヴォ・セッコから楽曲に移る際には、基本的に登場人物の感情が高揚するか、場面の緊張感が高まる。そのため、レチタティーヴォ・セッコの終わりのカデンツに向かって上行音形が見られることが非常に多い。さらに、経過のカデンツも一つの区切りであるため、そこに向かって上行音形が見られることも多い。なお、3音以上の半音階的上行を含めながら全音階的上行する場合は、半音階的上行に含める。バス還元譜では、全音階的上行 the ascending diatonic scale を略して「ad↗」と記載する。

2.4.1.5.2. 半音階的上行 (ac↗)

半音階的上行とは、バス音が半音階的に上行していく箇所である。ここでは、3音以上の半音上行が連続する場合とする。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に上行する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。それに対して、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 (Cooper 2009: 8, 81)。バス還元譜では、半音階的上行 the ascending chromatic scale を略して「ac↗」と記載する。

2.4.1.6. 下行音形

下行音形は全音階的下行と半音階的下行に分けられる。ここでは、3音以上の下行が見られる場合を指す。ただし、定型には3音の全音階的下行音形が含まれている。そのため3音の下行のみの場合はここでは分類せず、定型を含めて4音以上の下行が見られる場合には下行音形として分類する。なお、3音以上の半音階的下行を含めながら半音階的下行をする場合は、半音階的下行に含める。

2.4.1.6.1. 全音階的下行 (dd↘)

全音階的下行とは、バス音が全音階的に下行していく箇所である。前述の通り、定型には3音の全音階的下行音形が含まれるが、定型を含めて4音以上の下行が見られる場合には下行音形とする (譜例 2-14)。バス還元譜では、全音階的下行 the descending diatonic scale を略して「dd↘」と記載する。

譜例 2-14 定型を含めた全音階的下行 (dd\) の例 (《ドン・ジョヴァンニ》【II-RS7】)

Di molte faci il lume

dd\

a

II - RS7

[C F F7 Bb] [F Bb]

2.4.1.6.2. 半音階的下行 (dc\)

半音階的下行とは、バス音が半音階的に下行していく箇所である。ここでは、3 音以上の半音下行が連続する場合とする。バス還元譜では、半音階的下行 the descending chromatic scale を略して「dc\」と記載する。

2.4.2. 楽曲様式

標準的通奏低音のうち、通奏低音が一定の間動かないものを「標準様式」としたが、拍子構造が明確で、通奏低音が歌唱声部の伴奏のように動くものを「楽曲様式」と分類する。

標準様式では、拍子やリズムはあくまで形式的なものであるが、楽曲様式では、拍子やリズムが楽曲のように明確に規定されている (譜例 2-15)。

譜例 2-15 楽曲様式 (《フィガロの結婚》【II-RS1】 15-22)

13

Presto
FIGARO (cantando entro la scena)

lo - si. Ma se Fi - ga - ro t'a - ma... ei sol po - tri - a... La la la la la la la la la

標準様式 楽曲様式

18

SUSANNA

FIGARO (con ilare disinvoltura)

la la la la la la la la la. Ec - co - lo: vie - ni a - mi - co. Ma - da - ma im - pa - zien - te... A voi non

標準様式

2.5. 挿入的通奏低音

ここまでで説明してきた、歌唱声部を伴って通奏低音が動く標準的通奏低音に対し、歌

唱声部を伴わずに通奏低音のみが動くものを挿入的通奏低音と呼ぶ。挿入的通奏低音は、カデンツ、経過的カデンツ、注積的通奏低音に分類する。

2.5.1. カデンツ

レチタティーヴォ・セッコが終わり、次の楽曲に移る際には、「V→I」のカデンツが通常置かれる（譜例 2-16）。

譜例 2-16 レチタティーヴォ・セッコ終わりのカデンツ（《ドン・ジョヴァンニ》【I-RS1】11-13）

レチタティーヴォ・セッコのすぐ後にアリアや重唱がある場合には、レチタティーヴォ・セッコの終わりの和音と、楽曲の最初の和音に関係性が生まれる。ラヴァチェクはモーツァルトが頻繁に使うカデンツと楽曲の関係性のパターン 3 種類を分類している（Lavacek 2015: 86）。すなわち、レチタティーヴォ・セッコの終わりの和音が次の楽曲の冒頭の和音のドミナントになるもの（A）、レチタティーヴォ・セッコの終わりの和音と次の楽曲が同じもの（B）、レチタティーヴォ・セッコの終わりがドミナントで終わり（半終止）、次の楽曲の冒頭の和音でトニックに解決するもの（C）である。

ラヴァチェクの分類のうち C に当たるものは、クーパーが「推進するカデンツ The propelling cadence」と呼んだものと一致する（Cooper 2009: 58）。そして、モーツァルトは同世代の作曲家の誰よりも頻繁に、なおかつ効果的にこれを用いたとクーパーは指摘している。推進するカデンツを用いることで、レチタティーヴォ・セッコから楽曲への流れが途切れることなく進行する（譜例 2-17）。

譜例 2-17 推進するカデンツ 《ドン・ジョヴァンニ》【I-RS4】から第4番)

58
vil-la, o-gni bor-go, o-gni pa-e-se è te-sti-mon di sue don-ne-sche im-pre-se.
attacca

N^o 4 Aria
Allegro

Flauto I, II
Oboe I, II
Fagotto I, II
Corno I, II
in Re/D

Violino I
Violino II
Viola I, II

LEPORELLO
Ma-da-mi-na, il ca-ta-lo-go è que-sto del-le

Continuo
(Cembalo,
Violoncello)

Violoncello
e Basso

2.5.2. 経過的カデンツ

通常はレチタティーヴォ・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・セッコの途中でカデンツが置かれる箇所を、本論文では経過的カデンツと呼ぶ(譜例2-18)。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である。

譜例 2-18 経過的カデンツの例 《コシ・ファン・トゥッテ》【I-RS16】4-6)

4
(Entra DESPINA.)
qui ve ne son due... Non sa-rà nul-la... Vie-ni vie-ni, fan-ciul-la, e dim-mi un po-co do-ve

2.5.3. 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（譜例 2-19）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）。

譜例 2-19 注釈的通奏低音（《フィガロの結婚》【III-RS7】 12）

10 ^{rit.} LA CONTESSA (SUSANNA siede e scrive.) (dettando)

gno-ra... Eh scri-vi di-co; e tut-to io pren-do su me stes-sa. Can-zo-net-ta sull' a-ria...

attacca

2.6. バス還元譜

バス還元譜は、レチタティーヴォ・セッコの通奏低音のみを抜き出したものである。バス還元譜では、コード・ネーム、定型の原型、定型、上行音形、下行音形を記している。

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. 音符に関して

- 標準様式のバス音は、すべて全音符で記す。
- 楽曲様式、カデンツ、経過のカデンツについては、譜面通りの音価で記す。注釈的通奏低音については、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。
- 楽曲様式に関しては拍子記号を用いるが、その他は用いない。
- 同じバス上で和音が変わる場合はタイで記す。
- 全音階的上行 (the ascending diatonic scale) は「ad↗」、半音階的上行 (the ascending chromatic scale) は「ac↗」、全音階的下行 (the descending diatonic scale) は「dd↘」、半音階的下行 (the descending chromatic scale) は「dc↘」と略す。なお、全音階的上行・下行を含めて半音階的上行・下行する場合は、「dc(d) ↘」のように記す。

- f. 定型の原型は音符上に点線括弧で、定型は括弧で示す。
- g. 音符の斜め上の数字は小節数を示し、新全集（Mozart 1968、1973、1991）に準じる。
- h. レチタティーヴォ・アッコムパニヤートへ続く場合には「Acc.」と記し、推進するカデンツが使用されている場合には、次の楽曲の1音目のバス音と、楽曲の番号を「No.」で記す。
- i. レチタティーヴォ・セッコ終わりの小節線は新全集（Mozart 1968、1973、1991）に従う。

B. コード・ネームに関して

- a. 2.1.で述べたように、同じバス上で長三和音から属七の和音に移る場合が非常に多く、これらを分類するのは煩雑になるため、すべて長三和音として扱う。一方、属七の和音の第3転回形がバスとなった場合は、長三和音には存在しないバス音であるため、属七の和音とする。また、長三和音から属九の和音に移る箇所は非常に限られるため、属九の和音として分類する。
- b. 5度下行の進行は角括弧（ [] ）で示す。

2.6.1. 《フィガロの結婚》バス還元譜

譜例 2-20 《フィガロの結婚》バス還元譜

Cosa stai misurando No. 2

I - RS1

[G C F B \flat] C [A A D G C F B \flat]

Or bene; ascolta, e taci

I - RS2

C [A D G C F B \flat E \flat] [C F B \flat E \flat] [C F B \flat] [C

F] [Dm G G7 C] [Am Dm G C]

C Gm C F [G C]

Ed aspettaste il giorno

I - RS3

B \flat [G C] E [C \sharp F \sharp m] [E A A D G] [A D]

Tutto ancor no ho perso No. 5

I - RS4

[D G C] [E A] [B E A] [B E]

Va' là, vecchia pedante₂

I - RS5

[A D G C F B \flat] C [A D] [E \flat 9 A7 D G C F B \flat] [F B \flat]

Ah son perduto!

I - RS6

F F7 [D G G7 Cm] [B \flat E \flat] [G C F B \flat] [D

ad[↗] 23 ad[↗] 32 37 41

[Gm] [A D] [C F] [G C] [D G G] Em [A D] [B E A]

ad[↗] 47 a 49 51 dc(d)\ 71

[C# F#m] [E A A7] D G7 C [A Dm] F [D G C F]

Basilio, in traccia tosto 6 14 ac(d)[↗]

I - RS7 B \flat [G C F B \flat] [D Gm] [A Dm] [B Em] [D G] [A7 A D]

Cos'è questa commedia? 10 ad[↗] 20 ad[↗] 26 ad[↗] 32

I - RS8 [G C F F7 B \flat E \flat A \flat] [C-9 Fm] [G Cm] [B \flat E \flat] F7 F C [D G G C] [DG]

Evviva! 15 22

I - RS9 [G C F] [A Dm] [C F B \flat] [D G C] [D G]

Vieni, cara Susanna b-I-I 4 15

II - RS1 [F B \flat] [D G G7 C F] F Gm F B \flat C F C

a 26 39 45

[F B \flat] [D G C] [A D G C F F7 B \flat]

64 68 77 ad[↗] 78 Acc.~

[G C C F B \flat B \flat] [D G G C C F G7 G C F]

Quanto duolmi, Susanna

b-1-1 b-1-2 ad

II - RS2

[G C C] [E Am A7 D G G7 Cm] E♭ [C F B♭ E♭] [F7 F B♭]

Bravo! che bella voce!

ac a ad

II - RS3

[B♭ E♭] C [A D G G7 C] [D G] [A7 A D]

Quante buffonerie!

ad a ac

II - RS4

[G C F B♭] D [B Em] [D G G7 C F]

c-1-1 ac (d) ad

[D-9 Gm G7 Cm] [C-9 Fm] [E♭ A♭] B♭ [G Cm] [D G] [A7 A D]

Che novità!

a a ad

II - RS5

B♭ [C F F7 B♭] [D G G7 C F] [G7 G C]

No. 14

Dunque voi non aprite?

b-2 ad

II - RS6

C [A A7 D G] [B Em E7 Am] [C F] [G7 G C]

Oh guarda il demonietto!

ad

II - RS7

[G C F] [G7 G C]

Tutto è come il lasciai

ac dc a ad

II - RS8

[C F] [D G C] [A D G7 C F F7 B♭ E♭] [F7 F B♭]

Che imbarazzo è mai questo! *ad*↗

III - RS1

[D G] [B Em] [D G] [A7 A Dm] [C F Bb Eb]

b-1-1

III - RS2

[C Fm F7 Bb] D [B E7 Am Dm] [E A]

No. 17

E perché fosti meco *ad*↗

III - RS2

[A A7 D G G] [E Am] [B7 B C]

È decisa la lite *ad*↗

III - RS3

[G C F Bb Eb Eb7 Ab] [C Fm F7] [D Gm] [A D7 D Gm] [F Bb] [C F]

No. 19

Eccovi, o caro amico *ad*↗

III - RS4

[F Bb] [D Gm G7 C F Bb] [D Gm] Eb [F Bb] F7 D9 Gm Eb F7 Bb Eb Bb F Bb

Andiamo, andiam, bel paggio *ad*↗

III - RS5

[C F Bb Eb Ab] [C Fm] [G C] C

III - RS5a
E Susanna non vien! No. 20

Io vi dico signor *ad*↗

III - RS6

[G C F Bb Eb] [F7 F Bb]

Cosa mi narri? *dd*↘

III - RS7

[C F Bb] [D Gm G7 Cm] [F7 Bb Bb]

Piegato è il foglio...

III - RS8

[C F G7 C] [D G C] [D G]

Queste sono, madama

III - RS9

[A D G C F B \flat E \flat E \flat 7 A \flat] [C-9 Fm F7 B \flat] [C F B \flat E \flat] F7 F

No. 23

[C F B \flat] [G C] [A D G] [B Em] [D G] [A D D G]

Barbarina cos'hai?

IV - RS1

[C Fm F7 B \flat m] B \flat [G C F F7 B \flat E \flat E \flat]

ac(d) ad a dd ad

[C F] [D G] [A D] [A D G G7 C F B \flat] [D G] [A7 A D]

Presto avvertiam Susanna

IV - RS2

B \flat C [A A7 D G C] [D G]

Nel padiglione a manca

IV - RS3

[D G G7 C] [E Am A7 D G G7 C F B \flat] [G C F]

[G C F] G7 G [D G G7 C] [A Dm] [F B \flat] [C7 C F]

Totto è disposto

IV - RS4

[C F]

Signora, ella mi disse

IV - RS5

[C F B \flat] [D Gm G7 C F] [G C F] [G C]

Perfida

IV - RS6

[F B \flat] [D Gm] [A7 Dm] [E Am Dm] [E A]

2.6.2. 《ドン・ジョヴァンニ》バス還元譜

譜例 2-21 《ドン・ジョヴァンニ》バス還元譜

Leporello, ove sei ?

I - RS1 

[G C F B \flat E \flat] [F7 F B \flat]

Ah del padre in periglio No. 2

I - RS2 

[D G]

Orsù, spicciati presto

I - RS3 

[E A D G] [A Dm] [C F B \flat E \flat A \flat] [B \flat E \flat] [F B \flat]

Chi è là?

I - RS4 

C Am [D G C] [E A7 Dm] [G7 C] [B-9 Em] C [D G] [E Am



Dm] [E A A7 D] [C \sharp F \sharp m F \sharp 7 B



B E E A D G] Em [A D G] [A7 A D]

In questa forma

I - RS5 

[E Am A7 Dm] [G7 C F] [G7 G C]

Manco male è partita

I - RS6 

[G C F F7 B \flat E \flat A \flat] [C Fm] [G C F]

28 ad. ↗ 43

[A D G C] [D G] [A7 A D]

ac. ↗

I - RS7 *Alfin siam liberati* 7 ad. ↗ 26 29 d 31 32 ad. ↗

[A D] [B9 E A D G C] [E A] [B E E7 A D] [E7 E A]

Fermati, scellerato

I - RS8 3 6 dd ↘ 11 dc ↘ 14 ad. ↗ No. 8

[A D G G7 C] [E A7 D G] [A7 A D]

Mi par ch'oggi il demonio si diverta

I - RS9 15 a 21 ad. ↗ No. 9

[D G C] [E Am] [C F F7 B♭ E♭] [F7 F B♭]

Povera sventurata!

I - RS10 ad. ↗ 3 No. 10

[B♭ E♭ A♭] [B♭ E♭] [F7 F B♭]

Che dite... Acc. 18 Acc.

I - RS11 D

Come mai creder deggio

I - RS12 c-1 ac(d) ↗ 5

[D-9 Gm G7 Cm] [C-9 Fm] [G7 G C]

※1

Io deggio ad ogni patto

I - RS13 ac. ↗ 5 a 17

[C F B♭ E♭] [C F] [D G G7 C F]

※1 新全集 (Mozart 1968) では、終止の和音が Cm となっているが、自筆譜 (Mozart 2009)、ペーターズ版 (Mozart 1979) やブライトコプフ・ウ
ント・ヘルテル版 (Mozart 1978) の和音 C に従う。

ac[↗] 24 dc(d)\ a 28 29 dd\ 40

[G C] [A D] [B E E7 A D7 G C F F7 B♭] [C F]

Masetto: senti un po' No. 12

I - RS14 b-2 12 18 dc(d)\

[G G7 C] [E Am] [B Em E7 Am A7 D G7 C] [G C C]

Guarda un po' come seppe

I - RS15 a 7 11 ad[↗]

[F B♭] [D G G7 C F] [G7 G C]

Leporello. Signore.

II - RS1 ac[↗] 4 11 a 22 ad[↗] 27

[D G C] [A D D7 G C F B♭ E♭] F7 F C

a 29 35 a 40 ad[↗]

C [A D D7 G] [B E E7 A D] [E7 E A]

Amico, che ti par?

II - RS2 13 ad[↗] 29 → II - RS3

[A D G C F F7 B♭ E♭] F

Eccomi a voi!

II - RS3 dd\ b-2 6 7

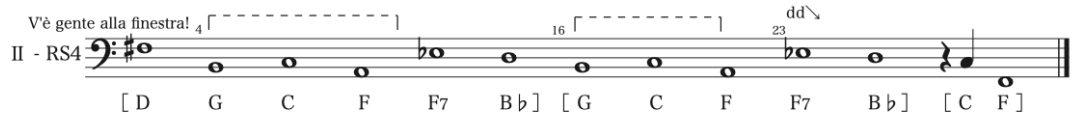
C [E Am] [B Em E7 Am D7 G G7 C] [A Dm] [E7

ad[↗] 19 26 tr 30 ad[↗]

Am] [B Em] [D G] [A A A7 D G] [A D]

Vè gente alla finestra! ⁴ [-----] ¹⁶ [-----] ²³ *dd*↘

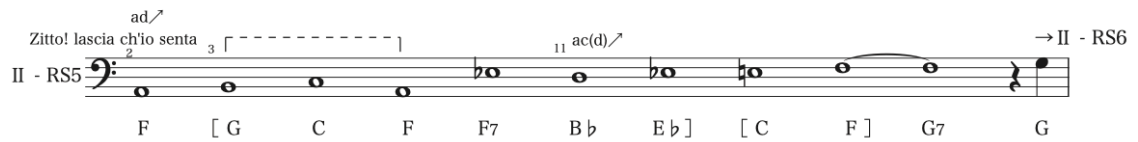
II - RS4



[D G C F F7 B♭] [G C F F7 B♭] [C F]

Zitto! lascia ch'io senta ² *ad*↗ ³ [-----] ¹¹ *ac(d)*↗ → II - RS6

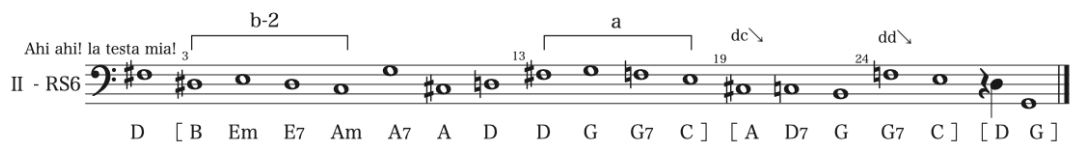
II - RS5



F [G C F F7 B♭ E♭] [C F] G7 G

Ahi ah! la testa mia! ³ *b-2* ¹³ *a* ¹⁹ *dc*↘ ²⁴ *dd*↘

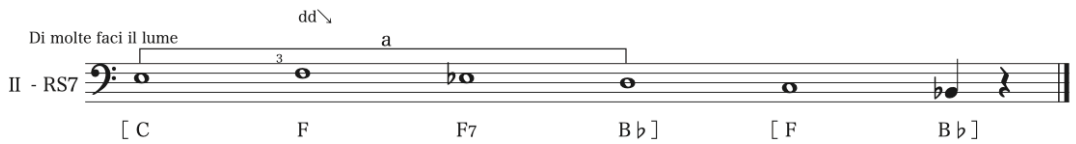
II - RS6



D [B Em E7 Am A7 A D D G G7 C] [A D7 G G7 C] [D G]

Di molte faci il lume ³ *dd*↘ ^a

II - RS7



[C F F7 B♭] [F B♭]

Dunque quello sei tu ⁹ *ac*↗ ^{ad↗ No. 20}

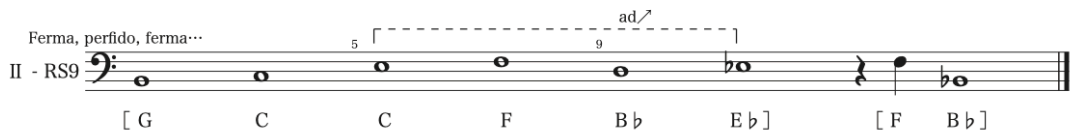
II - RS8



[B♭ E♭] [C F] [D G G7 C] [D G]

Ferma, perfido, ferma... ⁵ [-----] ⁹ *ad*↗

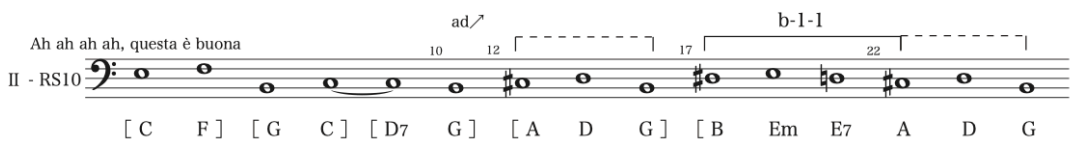
II - RS9



[G C C F B♭ E♭] [F B♭]

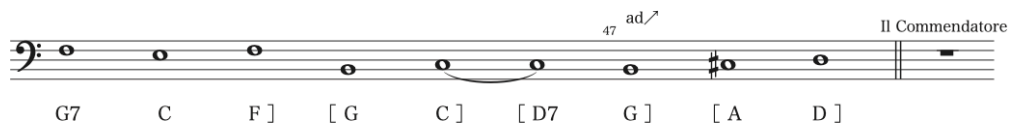
Ah ah ah ah, questa è buona ¹⁰ *ad*↗ ¹² [-----] ¹⁷ *b-1-1* ²² [-----]

II - RS10



[C F] [G C] [D7 G] [A D G] [B Em E7 A D G]

⁴⁷ *ad*↗ Il Commendatore



G7 C F] [G C] [D7 G] [A D]

Il Commendatore *ad* ⁶⁵ *a* ⁶⁶

[A D G] G [A D D7 G]

71 *dd* ⁷⁴ *ad* ⁷⁹ [- - - -]

G Cm] [G Cm] D7 D [A D] [B E A] [B E]

※2

Calmatevi, idol mio No. 23

II - RS11 *dc* ⁸ *dd* ¹²

[A D] [F# Bm] C [D G7] [E E-9 A7 Dm]

Ah, si segua il suo passo

II - RS12

F [D Gm Cm] [D G]

Ah pietà... Compassion 3

Wien - RS1

[A A7 A7 D7 D7] [B E7 A A]

D D D7 D7 D7 D7 G C] [A D]

D G Em Am D G D G D G D G

Restati qua

Wien - RS2

D G D G D G D G D G D G

24 *ad* ²⁹ *dc* ³³ *ad* ³⁷

[C F Bb] [D G A7 A D] [B E7 A Dm] [C F] [G7 G C]

※2 新全集 (Mozart 1968) では、71-72 小節目にかけての和音は Gm-Eb となっているが、これまでのモーツァルトの和声の使い方に準ずると明らかに不自然であるため、ペーターズ版 (Mozart 1979) やブライトコプフ・ウント・ヘルテル版 (Mozart 1978) の和声進行 G-Cm に従う。

Amico, per pietà

Wien - RS3

[G C C F] [G G7 C F F7 Bb Eb] [F7 F Bb]

Andiam, andiam, signora

Wien - RS4

[Bb Bb7 Eb] [C F] [A Dm D7] [B

Em E7 A D] [E7 E A A7 D G] [A D]

Ah ah ah ah, questa è buona

Wien - RS5
(II - RS10)

D G] [B E7 A] [C# F#m] [A D] [A D D7 G]

2.6.3. 《コシ・ファン・トゥッテ》バス還元譜

譜例 2-22 《コシ・ファン・トゥッテ》バス還元譜

Fuor la spada No. 2

I - RS1 
 [D G G7 C] [E A A7 D G] [B E] [F# F#7 B E] [F#7 B E]

Scioccherie di poeti! No. 3

I - RS2 
 [E A D] [B Em G C] [C F] D [B E A A7 D G G7 C] [D G]

Mi par che stamattina No.5

I - RS3 
 [A D G G7 C F B♭ B♭7 E♭] [C Fm] [D Gm G7 Cm] [C-9 Fm F7 B♭ G-5-9] Fm

Stelle! Per carità, signor Alfonso No. 7

I - RS4 
 [F7 B♭m B♭7 E♭] [D Gm G7 C F F7 B♭ E♭] [F7 F B♭]
 ※2

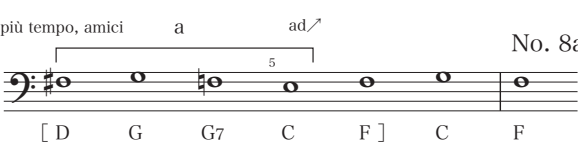
Non piangere, idol mio No. 7

I - RS5 
 [E♭ A♭] [C-9 F F7] [D D-9 Gm G7] [B♭ B♭ E♭] [F B♭]

La commedia è graziosa

I - RS6 
 [C F] [D Gm] A7 [E-9 A D]

Non v'è più tempo, amici No. 8a

I - RS7 
 [D G G7 C F] C F

“Dove son?” “Son pariti.” No. 10

I - RS8 
 E [C# F# F#7 Bm B7 E A] [B E A] [B E]

Non sono cattivo comico! a Acc. ^

I - RS9

[E A D D7 G G7 C F] [A-9 Dm]

Che vita maledetta b-1-1 Acc. ^

I - RS10

[G C F Bb] [D Gm G7 C] Am D [B E A A7]

Signora Dorabella ad ^ b-1-1 a dc \ c-1-1

I - RS11

[Eb C9 Fm F7] [D Gm G7 C F F7 Bb Bb7 Eb] [D9 Gm G7 C]

No. 12

[E Am] [D G C F] Dm [E Am A7 D G G7 C F F] [D Gm] Eb [F Bb] [C F] C7

Che silenzio! a dc \

I - RS12

[Bb Eb Eb7 Ab] [C F7] Bb Eb Cm Bb Bb Eb Bb C F Dm

C C7 Gm C A7 [A9 Dm G] C F C C F C F Dm [A]

D G G7 C F F7 Bb] C [G G7 C] Bb [A D7]

No. 13

D G G7 C] [E Am] [B E] [D G G]

Che sussurro! *a* *ad* *Acc. ^* *ac* *d* *Acc. ^*

I - RS13

[C F F7 B♭] [C F] D9 [B♭ E♭] [C Fm F7] [D Gm]

Ah non partite! *ac(d)* *ad* *ad*

I - RS14

B♭ [C F] D [B Em] [D G] [B Em] [D G C] [D G]

Si può sapere un poco *b-1-1* *ad* *b-1-1* No. 17

I - RS15

[G7 C F B♭] [D7 Gm G7 C] [E Am] [B Em E7 A D] [E A]

Oh la saria da ridere *a* *dc* *b-2*

I - RS16

[A D D7 G C C F B♭] [G G7 C] [B Em E7 Am]

a *a*

D7 D G G7 C F F7 B♭ B♭7 E♭ E♭7 A♭] [C Fm] [G7]

ad *d* *ad* *a* *dc* *ad*

Cm] [D Gm] [A7 Dm] [G7 C] [D G G7 C] [E A7 D G] [A D]

Andate là

II - RS1

[D G C] [A D G G7 C F] G7 G [E

Am] [B Em] [D G G7 C F F7 B♭] [D Gm G7 C]

[E Am] [B B7 Em] [D G G7 C] [A A7 D] [F#

F#7 Bm] [C# F#m] [E A A7 D G] [A D G]

No. 19

Sorella, cosa dici?

II - RS2

[G C] [E Am] [B Em] [F# Bm] [C# F#] [E A

A7 D G G7 C F F7 B♭] [D Gm] [B♭ E♭] [F B♭]

Ah correte al giardino

II - RS3

[C F G7 C] [D G C] [D G]

Il tutto deponete

II - RS4

[F B♭] [C F] [D9 Gm G7 C] [E Am A7 D G] [A D G] [A D]

No.22

Oh che bella giornata!

II - RS5

[D G C F B♭] [D G] D7 B-9 Em E-9 Am

A7 [D G G7 C Fm F7 B♭] [D Gm] [A Dm]

[E Am A7 D G G7 C F F7 B♭ E♭] [F B♭] [C F B♭] [C F]

Amico, abbiamo vinto!

II - RS6

[A D G C] [E Am A7 D] [C# F#m F#7 Bm] [D G G7 C]

[E-9 Am Dm] E [A D G] [A7 A Dm] [C F F B♭]

B♭ E♭ [C Fm F] [D Gm G7 C-9 Fm F7 B♭] [C F]

Bravo: questa è costanza c-1-1

II - RS7

[C-9 Fm F7 B♭] [G C] [A D D7 G] [A D] [E7 A] [B]

B E A] [E A D] A [E A]

Ora vedo che siete

II - RS8

[A D G G7 C F G7 G] D [B E A D]

25 *ac(d)↗* 33 38

[E Am] [G G7 C F] [D Gm] [F B♭] C [A A7

48 *a*

D] [B E E7 A Dm] [C F B♭] [C7 C F]

Come tutto congiura *b-1-1 a a ad↗*

II - RS9 3 6 10 17

C [E Am A7 D G G7 C F F7 B♭] [D Gm F B♭] [C

32 *a a ac↗ b-1-1* 38 43 46

F] G7 [D G G7 C F F7 B♭] [D Gm] A7 A E Am A7 D]

54 *a b-1-1 ad↗* 59 61

[B Em] [D G G7 C] [E Am A7 D] [E Am D] [E A]

Ah poveretto me! *a a*

II - RS10 3 7

[A A7 D G G7 C F F7 B♭] C [A

18 *a a b-1-1* 22 29

D G G7 C F F7 B♭] [D Gm G7 C] [A D G]

42 *c-1 a ad↗* 46 50

[B-9 Em E7 A D D7 G C] [D G]

Vittoria, padroncini! *a b-1-1*

II - RS11 3 8 9 10

C [D G G7 C] [E Am A7 D G C] [D G]

第3章 《フィガロの結婚》 K.492

この章では、第2章での分類を元に《フィガロの結婚》のレチタティーヴォ・セッコがどのような構造で作曲されているかを分析していく。

3.1. 概要

1786年5月1日にウィーンのブルク劇場で初演された《フィガロの結婚》は、フランスの劇作家ボーマルシェ Beaumarchais, Pierre-Augustin Caron de (1732-1799) の戯曲を原作として、ダ・ポンテの台本で作曲された。あらすじは以下の通りである。

舞台は18世紀半ばのセビリヤ近郊、アルマヴィーヴァ伯爵（以下「伯爵」とする）邸である。伯爵の召使いフィガロと、伯爵夫人の小間使いスザンナの結婚式一日の出来事として描かれている。伯爵は、「初夜権」を復活させることも視野に入れて、結婚前のスザンナを口説き落とそうとしている。伯爵夫人はフィガロとスザンナ、そして自分に思いを寄せる小姓ケルビーノの力を借りて、伯爵の心を取り戻そうとする。女中頭マルチェッリーナにかつて借金をしたフィガロは、返済できない場合は結婚するという契約をしている。マルチェッリーナは、借金を返済できないのにスザンナと結婚しようとするフィガロを訴えて裁判となるが、その裁判でフィガロがセビリヤの医師バルトロとマルチェッリーナの子供だったことが明らかになる。障害は消え去り、めでたく2組の結婚式が行われる。結婚したスザンナは、伯爵夫人の作戦に協力するために、伯爵夫人の服を着て伯爵を誘惑する。しかし、作戦を知らないフィガロはスザンナを疑い喧嘩になるもののすぐに真実を理解し、愛が深まる。伯爵はこの企みに引っかかり、夫人に許しを請い、最後は全員がハッピーエンドとなる。

3.2. 標準的通奏低音

2.3. で分類したように、レチタティーヴォ・セッコ全体を、歌唱声部を伴って通奏低音が動く「標準的通奏低音」と、歌唱声部を伴わずに通奏低音のみが動く「挿入的通奏低音」に分類した。ここでは標準的通奏低音の下位分類について検討していく。

3.2.1. 標準様式

標準的通奏低音の中で、通奏低音が一定の間、同じ和音で進行するものが標準様式である。

3.2.1.1. 定型の原型（第1転回形→基本形→第1転回形）

標準様式には、本論文で「定型の原型」と呼ぶ進行が見られた（2.4.1.2. を参照）。最低3つの和音を1セットとし、それが複数連なる場合でも1セットとしてカウントすると、オペラ全体の中で36箇所に見られる。これはレチタティーヴォ・セッコ全体の28%に当たる。《フィガロの結婚》の「定型の原型」の総小節数（281.5小節）をレチタティーヴォ・セッコの総小節数（997.5小節）で割ることで導き出した。⁴⁵

使用箇所（36箇所）：【I-RS1】2-9（3音）、【I-RS2】7-26（6音）、【I-RS2】26-36（4音）、【I-RS2】37-40（3音）、【I-RS4】1-6（3音）、【I-RS5】2-16（5音）、【I-RS5】27-41（5音）、【I-RS6】13-21（3音）、【I-RS6】41-46（3音）、【I-RS6】71-81（3音）、【I-RS7】6-11（3音）、【I-RS8】10-15（3音）、【I-RS9】15-21（3音）、【I-RS9】22-27（3音）、【II-RS1】26-38（3音）、【II-RS1】39-45（3音）、【II-RS1】64-67（3音）、【II-RS2】21-28（3音）、【II-RS4】2-10（3音）、【II-RS7】1-6（3音）、【II-RS8】6-16（3音）、【III-RS1】17-28（3音）、【III-RS3】3-11（3音）、【III-RS4】7-12（3音）、【III-RS5】1-12（5音）、【III-RS6】3-11（4音）、【III-RS7】1-7（3音）、【III-RS8】6-10（3音）、【III-RS9】2-11（4音）、【III-RS9】32-43（4音）、【III-RS9】44-50（3音）、【III-RS9】56-61（3音）、【IV-RS1】39-45（3音）、【IV-RS2】7-10（3音）、【IV-RS3】11-18（3音）、【IV-RS5】1-7（3音）

3.2.1.2. 定型

定型は、全レチタティーヴォ・セッコの中で28箇所に見られた。これは全体の20%にあたる。《フィガロの結婚》の「定型」の総小節数（189.5小節）をレチタティーヴォ・セッコの総小節数（997.5小節）で割ることで導き出した。⁴⁶ それぞれの型の詳細は各節で説明する。なお、開始音は6音に見られる（Cis音、Dis音、E音、Eis音、Fis音、Gis音）。⁴⁷ 定型の説明においては、台本と和音の選択に一定の意図が見られる全マイナー型(b-2)、前半ディミニッシュ型(c-1-1)、全ディミニッシュ型(c-2)は意味論的に解釈し、分類を行うが、その他に関しては構文論的に分類を行う。

⁴⁵ 計算式は以下の通りである。281.5÷997.5=0.282...=28%（小数点第3位を四捨五入）

⁴⁶ 計算式は以下の通りである。149.25÷787=0.189...=19%（小数点第3位を四捨五入）

⁴⁷ Dis音での開始が最も多く7箇所ある。それ以外はCis音が5箇所、E音が4箇所、Eis音が2箇所、Fis音が4箇所、Gis音が1箇所である。

3.2.1.2.1 メジャー型 (a)

定型の全 28 箇所のうち、13 箇所に見られたのがメジャー型である。

使用箇所 (13 箇所) : 【I-RS6】 49-56、【II-RS1】 45-57、【II-RS3】 13-21、【II-RS4】 19-28、
【II-RS5】 2-12、【II-RS5】 13-24、【II-RS8】 22-27、【III-RS3】 8-19、【III-RS9】 11-23、【IV-
RS1】 11-19、【IV-RS1】 35-41、【IV-RS3】 1-5、【IV-RS3】 32-38

3.2.1.2.2. マイナー型 (b)

マイナー型 (b) は、前半マイナー型 (b-1-1)、後半マイナー型 (b-1-2)、全マイナー型 (b-2) に分けられる。

3.2.1.2.2.1. 前半マイナー型 (b-1-1)

前半マイナー型は 2 つ目の和音が短三和音になったものである。5 箇所に見られる。

使用箇所 (5 箇所) : 【II-RS1】 4-12、【II-RS2】 5-10、【III-RS1】 33-39、【IV-RS3】 6-10、【IV-
RS5】 8-14

3.2.4.2.2.2. 後半マイナー型 (b-1-2)

1 箇所に見られる。

使用箇所 (1 箇所) : 【II-RS2】 9-13

3.2.4.2.2.3. 全マイナー型 (b-2)

4 箇所に見られる。それぞれ、【I-RS6】3-9 は伯爵の登場とそれによるスザンナの動揺、
【II-RS6】 13-17 はケルビーノを部屋に隠す伯爵夫人と疑念を抱く伯爵の緊迫した場面、
【III-RS7】 7-10 は伯爵夫人の頼みを断り切れずに伯爵へ逢引きの手紙を書くスザンナの戸惑い、
【IV-RS1】 1-5 は無くなったピンを探すバルバリーナの困惑した場面である。これらの箇所には、登場人物の困惑や動揺があると言えよう。

使用箇所 (4 箇所) : 【I-RS6】 3-9、【II-RS6】 13-17、【III-RS7】 7-10、【IV-RS1】 1-5

3.2.1.2.3. デイミニッシュ型 (c)

後半デイミニッシュ型、全デイミニッシュ型は《フィガロの結婚》では見られず、前半デイミニッシュ型のみ見られた。

4.2.1.2.3.1. 前半デイミニッシュ型 (c-1-1)

2 箇所のみに見られる。【II-RS4】33-39 は、ケルビーノが伯爵夫人に別れの辛さを訴える場面である。なお、通常、前半デイミニッシュ型では4つ目の和音はメジャーの和音となるが（譜例 2-10）、ダ・ポンテ・オペラの中でこの箇所と《ドン・ジョヴァンニ》の【I-RS12】1-5 のみ、4つ目の和音もマイナーの和音となる（譜例 3-1）。【III-RS9】25-31 は村娘たちの間に隠れたケルビーノを伯爵が見つかる場面である。⁴⁸ いずれもデイミニッシュ型で表現されることで、メジャーの和音にはない表現を持つことになる。

譜例 3-1 デイミニッシュ型の例外（4つ目の和音はマイナーの和音）

[D-9 Gm G7 Cm]
g: V₉¹ | c: V₇³ |¹

使用箇所（2 箇所）：【II-RS4】33-39、【III-RS9】25-31

3.2.1.2.4. 特殊型 (d)

《フィガロの結婚》で見られる特殊型は、バス音の進行が定型と同じだが和音が変化した形、挿入的通奏低音を含む形である。全部で3箇所に見られる。【III-RS3】20-28 は、バス音

⁴⁸譜例 3-1 は、Fis を開始音としたものに移調している。

は前半マイナー型と同じだが、4つ目の和音が変化した形である（譜例3-2）⁴⁹。【III-RS4】4-9は挿入的通奏低音である経過的カデンツが含まれたもの、【IV-RS3】9-11は、挿入的通奏低音である注釈的通奏低音が含まれたものである（2.6.1. バス還元譜を参照）。

譜例3-2 特殊型（【III-RS3】20-28）

[D Gm G7] E

使用箇所（3箇所）：【III-RS3】20-28、【III-RS4】4-9、【IV-RS3】9-11

3.2.1.3. 「定型の原型」や「定型」の接続

「定型の原型」や「定型」は、2つ以上が接続して連なることがある。1つの和音を共有して接続する場合をコンジャンクト、共有せずに接続する場合をディスジャンクトとする。

3.2.1.3.1 コンジャンクトとディスジャンクト

《フィガロの結婚》では、「定型の原型」や「定型」のコンジャンクトによる接続は7箇所、ディスジャンクトによる接続は13箇所に見られた。【II-RS2】は、定型b-1-1と定型b-1-2のコンジャンクト（譜例3-3）、【IV-RS5】は、定型の原型と定型b-1-1のディスジャンクト（譜例3-4）である。

⁴⁹ 開始音を Fis 音に移調している。

譜例 3-3 コンジャンクトの例 (【II-RS2】 5-13、定型 b-1-1 と定型 b-1-2 のコンジャンクト)

定型 (b-1-1) 定型 (b-1-2)

コンジャンクト

[E Am A7 D G G7 Cm]

譜例 3-4 デイスジャンクトの例 (【IV-RS5】 1-14、定型の原型と定型 b-1-1 のデイスジャンクト)

定型の原型 定型 (b-1-1)

デイスジャンクト

[C F B \flat] [D G G7 C]

使用箇所 (「・」はコンジャンクト、「+」はデイスジャンクトを示す) :

- 【I-RS2】 7-40 (定型の原型+定型の原型+定型の原型)
- 【I-RS9】 15-27 (定型の原型+定型の原型)
- 【II-RS1】 26-57 (定型の原型+定型の原型+定型 a)
- 【II-RS2】 5-13 (定型 b-1-1・定型 b-1-2)
- 【II-RS5】 2-24 (定型 a+定型 a)
- 【III-RS1】 17-39 (定型の原型+定型 b-1-1)
- 【III-RS3】 3-28 (定型の原型・定型の原型+定型 d)
- 【III-RS4】 4-12 (定型 d・定型の原型)
- 【III-RS7】 1-11 (定型の原型+定型 b-2)
- 【III-RS9】 2-43 (定型の定型・定型 a+定型 c+定型の原型)
- 【IV-RS1】 35-45 (定型 a・定型の原型)
- 【IV-RS3】 1-18 (定型 a+定型 b1-1・定型 d・定型の原型)
- 【IV-RS5】 1-14 (定型の原型+定型 b-1-1)

3.2.1.3.2. コンジャンクトとディスジャンクトの使用環境

コンジャンクトやディスジャンクトの接続パターンが使用される環境は、大きく2種類に分類できる。すなわち、会話を主導する明確な話し手がいる場面（A）と、多数の人物が登場する場面（B）である。

A. 会話を主導する明確な話し手がいる場面

【I-RS2】 7-40（定型の原型+定型の原型+定型の原型）、【II-RS1】 26-57（定型の原型+定型の原型+定型 a）、【II-RS2】 5-13（定型 b-1-1・定型 b-1-2）、【II-RS5】 2-24（定型 a+定型 a）、【III-RS1】 17-39（定型の原型+定型 b-1-1）、【III-RS7】 1-11（定型の原型+定型 b-2）、【IV-RS1】 35-45（定型 a・定型の原型）、【IV-RS3】 1-18（定型 a+定型 b1-1・定型 d・定型の原型）

B. 多数の人物が登場する場面

【I-RS9】 15-27（定型の原型+定型の原型）、【III-RS3】 3-28（定型の原型・定型の原型+定型 d）、【III-RS4】 4-12（定型 d・定型の原型）、【III-RS9】 2-43（定型の定型・定型 a+定型 c+定型の原型）、【IV-RS5】 1-14（定型の原型+定型 b-1-1）

3.2.1.3.3. 話し手と和音変化の関係

コンジャンクトやディスジャンクトの接続の箇所では、話し手と和音変化に関係性が見られる。

3.2.1.3.3.1. 会話を主導する明確な話し手がいる場面（A）の例

【I-RS2】は、劇中で最初に出てくる定型の原型の接続で、定型の原型が3度にわたってディスジャンクトされる。その結果、33小節間にわたって定型の原型で進行する（譜例3-5）。

譜例3-5 【I-RS2】（抜粋）のバス還元譜

The image shows a musical score for the bass line of I-RS2. The score is written on a single staff with a bass clef. The notes are: C, A, D, G, C, F, Bb, Eb, C, F, Bb, Eb, C, F, Bb, C. Above the staff, there are three dashed lines with brackets indicating phrasing. The first line starts at measure 7 and ends at measure 18, with an 'ac' (accents) symbol above it. The second line starts at measure 26 and ends at measure 37, also with an 'ac' symbol. The third line starts at measure 37 and ends at measure 40. The measure numbers 7, 18, 26, 37, and 40 are written below the staff.

【I-RS2】はスザンナとフィガロの2人の場面で、スザンナは伯爵に口説かれていることをフィガロに話している。会話の話し手は明確にスザンナであり、フィガロは聞き手に回っている。このような場面では、会話における話し手と聞き手によって、和音を変える回数にも違いが見られる。次の譜例3-6は、【I-RS2】の前半部分のバス還元譜に、和音を変える登場人物のイニシャル（Sus.はスザンナ、Fig.はフィガロ）を加えたものである。1つ目の定型の原型の連なりは、フィガロがスザンナの話に反応して言葉を発するにも関わらず、一貫してスザンナが和音を変化させており、会話の話し手であることと一致している。この場面で明確な話し手となっているスザンナは、定型の原型の進行で、自ら和音を変えながらレチタティーヴォを進めていく。その後、フィガロが和音を変える回数を増やしていくのは、この後に迎える第3番のカヴァティーナ《もし踊りをなさりたいければ *Se vuol ballare*》に向かって感情が高揚していくためである。

譜例3-6 【I-RS2】(抜粋)における和音を変える回数の変化(「Fig.」はフィガロ、「Sus.」はスザンナを示す)

Or bene; ascolta, e taci

I - RS2

C [A D G C F B \flat E \flat] [C F B \flat E \flat] [C F B \flat] [C

Fig. Sus. Sus. Sus. Sus. Sus. Sus. Fig. Sus. Fig. Fig. Sus. Fig.

この場面の1つ前の【I-RS1】と比較してみると違いは明白である(譜例3-7)。この場面はスザンナとフィガロが対等に話しており、和声変化はほとんど交互に行われている。通奏低音にも大きな特徴はない。一方、譜例3-6の【I-RS2】では、スザンナが7回連続で和音を変えているのである。

譜例3-7 【I-RS1】における和音を変える回数の変化 (Fig.=フィガロ、Sus.=スザンナ)

Cosa stai misurando

I - RS1

[G C F B \flat] C [A A D G C F B \flat]

Sus. Fig. Fig. Sus. Fig. Sus. Fig. Sus. Fig.

No. 2

同じように、【II-RS1】ではフィガロが8回連続で変えており、ここでも定型の原型と定型のディスジャンクトが含まれる（譜例3-8）。フィガロは定型の原型と定型のディスジャンクトによって、伯爵の野望を打ち砕く作戦をスザンナと伯爵夫人に得意げに説明する場面である。コンジャンクトではなくディスジャンクトによる接続によって、作戦は段階的に提示されていく。

譜例3-8 【II-RS1】（抜粋）における和音を変える回数の変化（Fig.=フィガロ、Sus.=スザンナ）

26 39 45 a

[F B♭] [D G C] [A D G C F F7 B♭]

Fig. Fig. Fig. Fig. Fig. Fig. Fig. Fig. Sus. Fig. Fig. Fig.

また、ケルビーノと会う約束の東屋を見つけたバルバリーナ1人の場面【IV-RS3】も、バルバリーナは9回連続で和音を変え、定型のディスジャンクトとコンジャンクトが見られる箇所である（譜例3-9）。

譜例3-9 【IV-RS3】（抜粋）のバス還元譜（Barb.=バルバリーナ、Bart.=バルトロ）

Nel padiglione a manca a b-1-1 d

IV - RS3 6 9 11

[D G G7 C] [E Am A7 D G G7 C F B♭]

Barb. Barb. Barb. Barb. Barb. Barb. Barb. Barb. Barb. Bart.

以上で見てきたように、《フィガロの結婚》の全レチタティーヴォ・セッコ内で、特定の人物が連続で和音を変える回数が最も多い9回、次に多い8回、その次に多い7回の時にコンジャンクトやディスジャンクトが使われているのは偶然ではないであろう。モーツァルトは、会話を主導する明確な話し手がいる場面に、定型の原型や定型の接続を使うことで、和声進行を滑らかにしたのである。

3.2.1.3.3.2. 多数の人物が登場する場面 (B) の例

《フィガロの結婚》の中でも、最も登場人物が多く7人が現れる【III-RS9】と、その次に多く5人が現れる場面(【I-RS9】、【III-RS3】)でコンジャンクトまたはディスジャンクトによる接続が見られる。4人が現れる場面でも2箇所で用いられる(【III-RS4】、【IV-RS5】)。

【III-RS9】では、フィガロが登場するまでの41小節間にわたって、定型の原型、定型 a、定型 c、定型の原型がコンジャンクトで接続されて、6人の会話が進行する。それによって、多数の人物が登場し会話が入り組む中でも、和音進行として大きい流れを作っている。それぞれが長い台詞の場合は、和音変化が連続する傾向にある(譜例3-10)。

譜例3-10 【III-RS9】(抜粋)における和音を変える回数の変化 (Barb.=バルバリーナ、Sus.=スザンナ、II C.=伯爵、La C.=伯爵夫人、Ant.=アントニオ)

Queste sono, madama

III - RS9

[A D G C F B \flat E \flat E \flat 7 A \flat] [C-9 Fm F7 B \flat] [C F B \flat E \flat] F7 F

Barb. Barb. Sus. Sus. Barb. Barb. II C. La C. La C. La C. II C. II C. Barb. Barb. Barb. Ant. II C.

【I-RS9】15-27は、フィガロ、スザンナ、バジリオ、ケルビーノ、伯爵の5人の場面で、定型の原型がディスジャンクトされる(譜例3-11)。

譜例3-11 【I-RS9】15-27のバス還元譜(定型の原型+定型の原型)

Evvival

I - RS9

[G C F] [A Dm] [C F B \flat] [D G C] [D G]

【III-RS3】3-28は、ドン・クルツィオ、マルチェッリーナ、フィガロ、伯爵、バルトロの5人の場面で、定型の原型と定型 a がコンジャンクト、さらに定型 a と定型 d がディスジャンクトされる(譜例3-12)。この場面では、マルチェッリーナがフィガロの生みの母だと発覚する。物語の中でも重要なレチタティーヴォ・セッコである。20小節目からの定型 d には、バルトロ、フィガロ、伯爵、マルチェッリーナ、ドン・クルツィオ、もう一度フィガロのセリフが1つの定型に含まれている(譜例3-13)。多数の人物が対話するが、

同じ和音内で進行する時は、基本的に感情は同じであると捉えられる。伯爵の「なんと？ Come?」とマルチェッリーナ「なんてこと？ Cosa?」は驚きを表現し、バルトロの「証拠は？ La prova?」とドン・クルツィオの「証人は？ Il testimonia?」は驚きと同時に、真相を問いただそうとしている。これらを一つの定型に組み込むことで、多数の人物が現れる場面においても、登場人物の感情を明確に処理している。

譜例 3-12 【III-RS3】 3-28 のバス還元譜 (定型の原型・定型 a+定型 d)

È decisa la lite. a d No. 19

III - RS3 ad ↗

[G C F B♭ E♭ E♭7 A♭] [C Fm F7] [D Gm] [A D7 D Gm] [F B♭] [C F]

譜例 3-13 1つの定型に5人の台詞 (【III-RS3】 18-26)

18 FIGARO BARTOLO

so - no? La - scia - te an - cor cer - car - li: do - po die - ci an - ni io spe - ro di tro - var - li. Qual - che bam -

Bart.

→ 定型 (d)

21 FIGARO IL CONTE MARC. BARTOLO DON CURZIO

bin tro - va - to? No per - du - to, dot - tor, an - zi ru - ba - to. Co - me? Co - sa? La pro - va? Il te - sti -

Fig. Il C. Marc. Bart. D. C.

24 FIGARO

mo - nio? L'o - ro, le gem - me, ei ri - ca - ma - ti pan - ni, che ne' più te - ne - ri an - ni mi ri - tro - va - road -

Fig.

←

3.2.1.4. 上行音形

上行音形は全音階的上行と半音階的上行に分類する。

3.2.1.4.1. 全音階的上行 (ad↗)

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。全て合わせると、30箇所の全音階的上行が見られた。基本的に登場人物の「感情の高揚」が見られる箇所で使用される。レチタティーヴォ・セッコから楽曲に移る際には、基本的に登場人物の感情が高揚するか、場面の緊張感が高まる。そのため、レチタティーヴォ・セッコの終わりのカデンツに向かって上行音形が見られることが非常に多い。

レチタティーヴォ・セッコの終わりのカデンツに向かう上行音形 (12箇所、括弧内は上行の音数を示す) : 【I-RS2】 52-54 (3音)、【I-RS8】 32-35 (3音) 【II-RS2】 25-29 (3音)、【II-RS3】 19-24 (4音)、【II-RS4】 54-59 (4音)、【II-RS5】 20-28 (3音)、【II-RS8】 25-29 (4音)、【III-RS3】 33-38 (5音)、【III-RS5】 12-16 (3音)、【III-RS6】 7-11 (3音)、【IV-RS1】 45-50 (3音)、【IV-RS3】 41-44 (3音)

【III-RS3】は、レチタティーヴォ・セッコの終わりのカデンツに向かって5音の上行音形が見られる (譜例3-14)。フィガロの母親がマルチェリーナで、父親がバルトロだとわかったことで、全員の感情が高揚していく。その結果、5音の上行を伴って6重唱に向かっていく。

譜例 3-14 5音の全音階的上行 (【III-RS3】 33-38)

32 MARC. FIGARO D. CURZ. IL C.
dis - se? Oh Di - o, e - gli... È ver son i - o. Chi? Chi?

34 BARTOLO MARC. BARTOLO FIGARO BARTOLO
Chi? Ra - fa - el - lo. Ei la - dri ti ra - pir... Pres - so un ca - stel - lo. Ec - co tua

36 FIGARO BARTOLO D. CURZ. IL C. FIGARO MARCELLINA
ma - dre. Ba - li - a... No, tua ma - dre. Sua ma - dre! Co - sa sen - to! Ec - co tuo pa - dre.

attacca subito

また、標準様式から楽曲様式へ移る際、標準様式から挿入的通奏低音の経過的カデンツ、注釈的通奏低音に移る際、またレチタティーヴォ・セッコからレチタティーヴォ・アッココンパニヤート⁵⁰へ移る際にも、上行音形が見られる。標準様式から別の形へと移行するということは、やはり登場人物や場面に何らかの変化が起きた場合である。

楽曲様式へ移る前：【III-RS4】 13-16 (4音)

経過的カデンツへ移る直前とカデンツ：【II-RS1】 77-78 (3音)、【III-RS1】 7-13 (5音)、
【III-RS9】 32-44 (3音)

注釈的通奏低音へ移る直前：【I-RS6】 32-36 (4音)

レチタティーヴォ・アッココンパニヤートへ移る直前：【III-RS2】 9-18 (5音)

⁵⁰ 新全集 (Mozart 1973) の表記は“Recitativo instrumentato”であるが、現代の慣習にしたがってレチタティーヴォ・アッココンパニヤートとする。

その他、標準様式の途中で上行音形が見られる場合もある。基本的には、登場人物の感情が高揚したり、場面の緊張感が高まったりする箇所である。

標準様式の途中における上行音形（12箇所）：【I-RS3】11-17（4音）、【I-RS6】23-31（5音）、【I-RS6】47-52（4音）、【I-RS8】20-26（5音）、【I-RS8】26-31（4音）、【II-RS4】14-22（4音）、【III-RS8】4-9（3音）、【III-RS9】62-72（4音）、【IV-RS1】33-38（4音）、【IV-RS5】11-18（3音）、【IV-RS5】19-20（3音）、【IV-RS6】6-10（3音）

3.2.1.4.2. 半音階的上行（ac[♯]）

このオペラでは9箇所に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。

登場人物の感情が高揚する場面、緊張感が高まる場面：【I-RS2】18-33（4音）、【I-RS2】33-39（4音）、【I-RS7】14-24（4音 ※全音階的上行を含めると7音の上行）、【II-RS3】1-11（3音）、【II-RS4】23-36（4音）、【II-RS4】38-46（3音 ※全音階的上行を含めると5音の上行）【II-RS8】1-13（4音）、【III-RS1】24-36（4音）、【IV-RS1】21-32（4音 ※全音階的上行を含めると5音の上行）

【I-RS7】のレチタティーヴォ・セッコ終わりには、通奏低音の4音の半音階的上行と、3音の全音階的上行を伴って、計7音の上行が見られる（譜例3-15）。自分がスザンナを口説くのを聞いていたのかと伯爵はケルビーノに問いたですが、うまくかわされ、次第に苛立ちの感情を高めていく。そこにフィガロが農民を引き連れて現れて合唱となる。この一連の緊張感の高まりが、通奏低音の上行に結び付いている。また、全音階的上行と同じように、カデンツに向かって上行している。

譜例3-15 7音の上行音形の例（【I-RS7】のバス還元譜）

Basilio, in traccia tosto

I - RS7

B \flat [G C F B \flat] [D G m] [A D m] [B E m] [D G] [A7 A D]

3.2.1.5. 下行音形

下行音形は全音階的下行と半音階的下行に分類する。

3.2.1.5.1. 全音階的下行 (dd\)

定型以外でバス音が全音階的に下行するのは以下の4箇所である。意図的な使用は見られない。

使用箇所 (4箇所) : 【I-RS5】 41-42 (3音)、【I-RS6】 5-10 (4音)、【IV-RS1】 38-41 (3音)
【III-RS7】 9-12 (3音)

3.2.1.5.2. 半音階的下行 (dc\)

バス音に半音階的下行が見られるのは4箇所である。【II-RS8】 20-24に見られる3音の半音下行は、化粧室に隠れたのがケルビーノであると伯爵夫人が伯爵に白状する箇所である。

伯爵夫人に、隠れているのは「男の子です... È un fanciullo...」と言われ、意外な展開に戸惑う伯爵の様子を、Fis音からG音に解決せずにF音に下行させることで表現している(譜例3-16)。

譜例3-16 3音の半音下行 (【II-RS8】 20-24)

半音階的下行 (dc\)

使用箇所 (4箇所) : 【I-RS5】 20-28 (3音)、【I-RS6】 51-63 (4音 ※全音階的下行を含めると5音の下行)、【II-RS8】 20-24 (3音)、【III-RS1】 41-47 (3音)

3.2.2. 楽曲様式

拍子構造が明確で、通奏低音が歌唱声部の伴奏のように動く「楽曲様式」は、《フィガロの結婚》には2箇所に見られる。

【II-RS1】15-22 は、2 幕で最初にフィガロが登場する場面である。フィガロは、伯爵の野望を打ち砕く作戦をこの先で説明するため、カヴァティーナの旋律を用いてその意気込みを強調していると言えよう。2.4.2 の譜例 2-15 を参照。

【III-RS4】17-19 はマルチェリーナがフィガロの生みの母だとわかり、2 組のカップルが誕生して 4 人で幸せを分かち合う場面である。4 重唱のようなレチタティーヴォ・セッコである（譜例 3-17）。

譜例 3-17 楽曲様式（4 重唱のようなレチタティーヴォ・セッコ 【III-RS4】17-19）

The musical score for Example 3-17 is a four-part recitative (Soprano, Mezzo, Bass, Bass) with piano accompaniment. The tempo is marked 'Andante, a tempo'. The score includes lyrics in Italian and dynamic markings such as 'pp', 'cresc.', 'f', and 'pp'. The lyrics are: 'ten - ta! E schiat-ti il si - gnor Con - te al gu - sto mi - o. I - o! I - o! I - o! I - o!'. The piano part includes a 'p cresc.' marking and a '楽曲様式' (Musical Style) label.

使用箇所（2 箇所）：【II-RS1】15-22、【III-RS4】17-19

3.3. 挿入的通奏低音

歌唱声部を伴わずに通奏低音のみが動くものを挿入的通奏低音とし、カデンツ、経過的カデンツ、注釈的通奏低音に分類した。

3.3.1. カデンツ

《フィガロの結婚》では全部で 25 箇所のレチタティーヴォ・セッコから楽曲への移行がある。これらをラヴァチェクの方法 (Lavacek 2015: 86) で分類すると、レチタティーヴォ・セッコの終わりの和音が次の楽曲の冒頭の和音のドミナントになるもの (A) は 7 箇所、

レチタティーヴォ・セッコの終わりの和音と次の楽曲が同じもの (B) は 11 箇所、レチタティーヴォ・セッコの終わりがドミナントで終わり (半終止)、次の楽曲の冒頭の和音でトニックに解決するもの (C、またはクーパーの「推進するカデンツ」) は 6 箇所、その他が 2 箇所である。その他は、IV 度上の和音への移行が 2 箇所である。

A: 【I-R2】、【I-RS5】、【I-RS7】、【I-RS9】、【II-RS3】、【II-RS8】、【IV-RS6】

B: 【I-R3】、【I-R6】、【I-R8】、【II-RS2】、【II-RS6】、【III-RS2】、【III-RS5】、【III-RS7】、【III-RS8】、【IV-RS2】、【IV-RS5】

C: 【I-RS1】、【I-RS4】、【II-RS5】、【III-RS1】、【III-RS3】、【III-RS9】

その他 : IV 度上の和音 (【II-RS7】、【IV-RS3】)

《フィガロの結婚》では、【I-RS1】から第 2 番、【I-RS4】から第 5 番、【II-RS5】から第 14 番、【III-RS1】から第 17 番 (譜例 3 - 18)、【III-RS3】から第 19 番、【III-RS9】から第 23 番が推進するカデンツになっており、レチタティーヴォ・セッコから楽曲への流れが途切れることなく進行する。

譜例 3-18 推進するカデンツ（【III-RS1】から第17番）

46 SUSANNA
ve-ste in-ten-der me voi stes-sa. È mio do-ve-re: e quel di sua Ec-cel-len-za è il mio vo-le-re.

attaca subito

Nº 17 Duettino
Andante

Flauto I, II
Fagotto I, II
Corno I, II in La/A
Violino I
Violino II
Viola I, II
SUSANNA
IL CONTE
Continuo (Cembalo, Violoncello)
Violoncello e Basso

Cru-del! per-chè fi-no-ra far-mi lan-guir co-sì, per-

3.3.2. 経過的カデンツ

レチタティーヴォ・セッコの途中でカデンツが置かれる箇所を経過的カデンツとする。9箇所に見られた。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。

使用箇所（9箇所）：

A. 登場人物の登場や退場の場面（2箇所）：【III-RS9】44（フィガロの登場）、【IV-RS3】

31 (フィガロ退場)

B. 話の区切りや切り替わりの場面 (7箇所) : 【I-RS1】 11-12、【I-RS6】 11、【II-RS1】 78、
【III-RS4】 7、【III-RS1】 13-14、【IV-RS1】 32、【I-RS8】 26

譜例 3-19 は、登場人物の登場や退場の場面 (A) の例である。ここでは、フィガロの登場に合わせて経過的カデンツが置かれ、彼の登場をより効果的にしている。

譜例 3-19 経過的カデンツ (フィガロの登場 【III-RS9】 44)

43

FIGARO

vol-ga tut-to quan-to a tor-to mi-o.) Si-gnor... se trat-te-ne-te tut-te que-ste ra-

3.3.3. 注釈的通奏低音

注釈的通奏低音は、旋律線を伴った通奏低音を指す。《フィガロの結婚》では8箇所に見られる。【III-RS7】 12 (2.5.3. の譜例 2-19) は、スザンナと伯爵夫人が手紙を書き始めるきっかけとなる注釈的通奏低音である。このオペラでは、新しい劇的な瞬間が人物の登場とも重なっている場合もある。【I-RS6】では、伯爵の登場 (【I-RS6】 3) と、バジリオの舞台上への登場 (【I-RS6】 37、譜例 3-20) の2箇所に見られる。

使用箇所 (8箇所) : 【I-RS2】 40-51、【I-RS6】 3、【I-RS6】 37、【II-RS1】 68、【III-RS2】 9、
【III-RS4】 17-19、【III-RS7】 12、【IV-RS1】 20

譜例 3-20 注釈的通奏低音 (【I-RS6】 37)

36

SUSANNA

BASILIO

par-ta. Oi-mè! che fa-te? Su-san-na, il ciel vi sal-vi: a-vre-ste a ca-so ve-du-to il

3.4. 【II-RS5】の分析

以上を踏まえた上で、【II-RS5】全体を分析する（譜例3-21、譜例3-22）。第2幕の第14番前のレチタティーヴォ・セッコである。これまでの分類に着目すると、以下の4点に着目することができる。

- ① 定型 a と定型 a のディスジャンクト
- ② 話し手である伯爵が和音を変える回数が多い
- ③ 次の楽曲に向かう全音階的上行
- ④ 推進するカデンツ

譜例3-21 【II-RS5】のバス還元譜と和音を変える回数の変化（「II C.」は伯爵、「La C.」は伯爵夫人を示す）

Che novità! No. 14

II - RS5

B♭ [C F F7 B♭] [D G G7 C F] [G7 G C]

II C. La C. II C. II C. La C. II C. II C. II C. II C. II C.

以下で順に分析していく。

① 定型 a と定型 a のディスジャンクト

2小節目から12小節目にかけて定型のメジャー型(a)と、13小節目から24小節目にかけて定型のメジャー型(a)が見られ、これらはディスジャンクトで接続されている。

② 話し手である伯爵が和音を変える回数が多い

この接続は、会話を主導する明確な話し手がいる場面に分類することができる。それは2人の登場人物の和音を変える回数の違いによっても明白である。この場面は、伯爵夫人（譜例では「La C.」）が浮気をしているという密告の手紙を受け取り、狩猟から息引き切った戻ってきた伯爵（譜例では「II C.」）と、慌てて化粧室に隠したケルビーノのことをごまかそうとする伯爵夫人の攻防の場面である。基本的に、伯爵が伯爵夫人を問いただす場面となっている。その結果、会話の話し手は伯爵となり、伯爵が和音を変える回数が8回なのに対し、伯爵夫人が和音を変える回数は2回にとどまっている。話し手に意思があったり、問いかけたりする際に和音は変わるため、伯爵の方が4倍も多くなっている。伯爵

夫人はおおかた、伯爵の問いに対して反応するのみである。

③ 次の楽曲に向かう全音階的上行

20 小節目のバス、E 音から、F 音、G 音と 3 音の全音階的上行が見られ、伯爵の苛立ちの感情の高揚と一致する。

④ 推進するカデンツ

そして最後の G 音のドミナントは第 14 曲の第 1 音へと解決する。すなわち、推進するカデンツ (4.2.1. を参照) が見られ、レチタティーヴォ・セッコから楽曲への進行が、劇として切断されないよう作られている。

譜例 3-22 【II-RS5】 のレチタティーヴォ・セッコから第 14 番

Recitativo

IL CONTE LA CONTESSA

Che no-vi-tà! non fu mai vo-stra u-san-za di rin-chiu-der-vi instan-za! È ver; ma i-o...

IL C.

②和音を変える回数

Continuo
(Cembalo,
Violoncello)

定型 (a)

4 IL CONTE LA C.

io sta-va qui met-ten-do... Via met-ten-do... Cer-te ro-be... e-ra me-co la Su-san-na... che in sua ca-me-ra è an-

7 IL CONTE LA C.

da-ta: Ad o-gni mo-do voi non sie-te tran-quil-la: guar-da-te que-sto fo-glio? Nu-mi! è il fo-glio che

La C. IL C.

10 una sedia in gabinetto,
con molto strepito.] IL C.

Fi-ga-ro gli scris-se... Cos' è co-de-sto stre-pi-to?- in ga-bi-net-to qual-che

IL C.

12 LA CONTESSA IL CONTE LA C. IL CONTE

co-sa è ca-du-ta: Io non in-te-si nien-te. Con-vien che ab-bia-te i gran pen-sie-ri in men-te. Di che? Là v'è qual-

La C.

①デイスジャンクト

定型 (a)

15 LA CONTESSA IL CONTE LA CONTESSA

cu - no. Chi vo - le - te che si - a? Lo chie - do a vo - i. Io ven - go in que - sto pun - to. Ah sì, Su -

II C.

18 IL CONTE LA CONTESSA

san - na... ap - pun - to... Che pas - sò mi di - ce - ste al - la sua stan - za!... Al - la sua stan - za, o

II C. II C.

③全音階的上行 (ad↗)

21 IL CONTE LA CONTESSA [con un risolino sforzato]

qui - non vi - di be - ne... Su - san - na! - e don - de vie - ne che sie - te sì tur - ba - ta? Per la mia ca - me - rie - ra?

24 IL CONTE LA CONTESSA

Io non so nul - la: ma tur - ba - ta senz' al - tro. Ah que - sta ser - va più che non

II C.



26 IL CONTE

tur - ba me tur - ba voi stes - so. È ve - ro, è ve - ro: e lo ve - dre - te a - des - so.

II C.

④推進するカデンツ

attacca subito

Allegro spiritoso

Oboe I, II
Fagotto I, II
Corno I, II in Do
Violino I
Violino II
Viola I, II
*SUSANNA*²⁾
*LA CONTESSA*²⁾
IL CONTE
Continuo (Cembalo, Violoncello)
Violoncello e Basso

29=1 a 2 tr
f p f
tr
f p f
f p f
f p f
f p f
f p f
Su - san - na or via sor - ti - te, sor-

第4章 《ドン・ジョヴァンニ》 K. 527

この章では、第2章での分類を元に《ドン・ジョヴァンニ》のレチタティーヴォ・セッコがどのような構造で作曲されているかを分析していく。

4.1. 概要

《ドン・ジョヴァンニ》も、《フィガロの結婚》に続き、ボーマルシェの戯曲を原作として、ダ・ポンテの台本で作曲された。序論でも述べたように、正式なオペラのタイトルは、《罰せられた自由人あるいはドン・ジョヴァンニ *Il dissoluto punito, ossia, Il Don Giovanni*》である。初演はプラハにて1787年10月29日に行われ、ウィーンでの初演は1788年5月7日に行われた。あらすじは以下の通りである。

舞台はスペインのとある街。宗教と社会規範からの自由を標榜して生きるドン・ジョヴァンニは、すべての女性を分け隔てなく愛すると豪語し、街を歩いていた美しいドンナ・アンナに目をとめて、その夜彼女の屋敷に入り込む。ドン・ジョヴァンニに憧れる従者レポレッロは、いつも見張り役だと不平不満を吐露する。ドン・ジョヴァンニは、騒ぎを聞いて駆けつけたドンナ・アンナの父親である騎士長を決闘の末、殺してしまう。ドンナ・アンナは許婚ドン・オッターヴィオとともに父の復讐を誓う。一方、ドン・ジョヴァンニはまた別の女性に声をかけるが、それはブルゴスからドン・ジョヴァンニを追いかけてきたドンナ・エルヴィーラだった。その後も、村人達と結婚を祝っている農民マゼットの新婚ズェルリーナを口説き、自分の館に連れて行こうとするがドンナ・エルヴィーラに阻まれる。1幕最後、ドンナ・エルヴィーラ、ドンナ・アンナ、ドン・オッターヴィオは、ドン・ジョヴァンニに招かれた舞踏会の最中、ドン・ジョヴァンニを告発する。第2幕始め、ドン・ジョヴァンニは、次にエルヴィーラの侍女を誘惑しようとレポレッロと衣服を交換する。ドン・ジョヴァンニと勘違いされたレポレッロはドンナ・エルヴィーラ達に追い詰められ、許しを乞う。彼らの手を逃れて墓地に逃げ込んだレポレッロは、ドン・ジョヴァンニと出会う。その時突如、騎士長の石像が喋り出す。石像の求めに応じて、ドン・ジョヴァンニはその騎士長を夕食に招待する。食事の場に現れた騎士長の石像は、人を殺めた罪でドン・ジョヴァンニを地獄へと墮とす。残された者たちは、ドン・ジョヴァンニを失った喪失感とともに、未来に向けてそれぞれの道を歩み出すことを決意する。

4.2. 標準的通奏低音

2.3. で分類したように、レチタティーヴォ・セッコ全体を、歌唱声部を伴って通奏低音が動く「標準的通奏低音」と、歌唱声部を伴わずに通奏低音のみが動く「挿入的通奏低音」に分類した。ここでは標準的通奏低音の下位分類について検討していく。

4.2.1. 標準様式

標準的通奏低音の中で、通奏低音が一定の間、同じ和音で進行するものが標準様式である。

4.2.1.1. 定型の原型（第1転回形→基本形→第1転回形）

標準様式には、本論文で「定型の原型」と呼ぶ進行が見られた（2.4.1.2. を参照）。最低3つの和音を1セットとし、それが複数連なる場合でも1セットとしてカウントすると、オペラ全体の中で17箇所に見られる。これはレチタティーヴォ・セッコ全体の18%に当たる。《ドン・ジョヴァンニ》の「定型の原型」の総小節数（143小節）をレチタティーヴォ・セッコの総小節数（787小節）で割ることで導き出した。⁵¹

使用箇所（17箇所）：【I-RS1】1-8、【I-RS3】18-35、【I-RS6】9-15、【I-RS6】28-43、【I-RS7】7-22、【I-RS9】1-9、【I-RS10】1-4、【I-RS13】1-13、【II-RS1】1-11、【II-RS2】1-11、【II-RS4】4-11、【II-RS4】16-23、【II-RS5】3-9、【II-RS9】5-13、【II-RS10】12-17、【II-RS10】22-27、【II-RS10】79-85

4.2.1.2. 定型

定型は、全レチタティーヴォ・セッコの中で23箇所に見られた。これは全体の19%にあたる。《ドン・ジョヴァンニ》の「定型」の総小節数（149.25小節）をレチタティーヴォ・セッコの総小節数（787小節）で割ることで導き出した。⁵² それぞれの型の詳細は各節で

⁵¹ 計算式は以下の通りである。143÷787=0.181...=18%（小数点第3位を四捨五入）

⁵² 計算式は以下の通りである。149.25÷787=0.189...=19%（小数点第3位を四捨五入）

説明する。なお、開始音は6音に見られる（Cis音、Dis音、E音、Eis音、Fis音、Gis音。

53

4.2.1.2.1 メジャー型 (a)

定型の全23箇所のうち、13箇所に見られたのがメジャー型である。

使用箇所 (13箇所) : 【I-RS6】 4-12、【I-RS9】 15-22、【I-RS13】 17-23、【I-RS13】 28-33、【I-RS15】 7-14、【II-RS1】 11-18、【II-RS1】 29-35、【II-RS1】 35-42、【II-RS6】 13-18、【II-RS7】 1-8、【II-RS10】 66-70、【Wien - RS3】 10-17、【Wien - RS5】 [11]-[17]

4.2.1.2.2. マイナー型 (b)

マイナー型 (b) は、前半マイナー型 (b-1-1)、後半マイナー型 (b-1-2)、全マイナー型 (b-2) に分けられる。後半マイナー型は《ドン・ジョヴァンニ》では見られず、前半マイナー型と全マイナー型が見られた。

4.2.1.2.2.1. 前半マイナー型 (b-1-1)

2箇所に見られた。

使用箇所 (2箇所) : 【I-RS4】 31-43、【II-RS10】 17-23

4.2.4.2.2.2. 全マイナー型 (b-2)

4箇所に見られた。

使用箇所 (4箇所) : 【I-RS5】 1-4、【I-RS14】 12-18、【II-RS3】 6-12、【II-RS6】 3-9

マイナーの和音はメジャーの和音に比べて頻度は非常に少ない。さらに定型の全マイナー型は属七の和音を挟んでマイナーの和音が続くことになる。《フィガロの結婚》では、

⁵³ Dis音での開始が最も多く7箇所ある。それ以外はCis音が5箇所、E音が4箇所、Eis音が2箇所、Fis音が4箇所、Gis音が1箇所である。

登場人物の困惑や動揺がある場面に (3.2.4.2.2.3. を参照)、《コシ・ファン・トゥッテ》では、「不幸の予感」がある箇所に全マイナー型が用いられているが (5.2.4.2.2.2. を参照)、《ドン・ジョヴァンニ》においても嘆きや痛みを持つ言葉や場面で使用されている。

【I-RS5】1-4 はドン・ジョヴァンニに裏切られたドンナ・エルヴィーラの想い、【I-RS14】12-18 はマゼットとツェルリーナの言い合いの場面、【II-RS3】6-12 はドンナ・エルヴィーラがドン・ジョヴァンニの愛を取り戻したと思い込む、哀れを誘う場面、【II-RS6】3-9 はレポレッロの服を着たドン・ジョヴァンニに痛めつけられたマゼットの場面である。

4.2.1.2.3. デイミニッシュ型 (c)

後半デイミニッシュ型と全デイミニッシュ型は《ドン・ジョヴァンニ》では見られず、前半デイミニッシュ型のみ見られた。

4.2.1.2.3.1. 前半デイミニッシュ型 (c-1-1)

1 箇所に見られた。この箇所は《フィガロの結婚》【II-RS4】33-39 でも見られた、4 つ目の和音もマイナーの和音になる例外である (譜例 3-1)。【I-RS12】は、ドン・オッターヴィオが、愛するドンナ・アンナのために復讐を誓うレチタティーヴォ・セッコである。台本の「邪悪な罪 *nero delitto*」という言葉に対応して、減七の和音が用いられている (譜例 4-1)。

使用箇所 (1 箇所) : 【I-RS12】1-5

譜例 4-1 デイミニッシュ型の例 (【I-RS12】 1-6)

4.2.1.2.4. 特殊型 (d)

《ドン・ジョヴァンニ》で見られる特殊型は、バス音の進行が定型と同じだが和音が変化した形、挿入的通奏低音を含む形である。全部で3箇所に見られる。【I-RS7】 29-33 は、メジャー型と同じ和音で3つ目の和音が経過的カデンツになっているものである。

【Wien - RS4】 11-14は、バス音は前半マイナー型と同じだが、4つ目の和音に変化した形である (譜例3-2)。⁵⁴ 結果的に、5度下行の進行からは外れる。なお、これは《フィガロの結婚》の特殊型 (【III-RS3】 20-28) と同じ和声進行である (3.2.1.2.4. を参照)。

【Wien - RS5】 [7]-[11]⁵⁵は、バス音は全マイナー型と同じだが、3つ目と4つ目の和音に変化した形で、なおかつ注釈的通奏低音を含んでいる (譜例4-2)。⁵⁶

⁵⁴ バスが Fis 音から始まる進行に移調している。

⁵⁵ 新全集 (Mozart 1968) に従って小節線を角括弧 ([]) とした。ウィーン版 (1788) では、【II-RS10】の 17-26 が【Wien - RS5】に変更される。

⁵⁶ バスが Fis 音から始まる進行に移調している。

譜例 4-2 特殊型 (【Wien - RS5】 [7]-[11])

[D Gm] [B♭ E♭]
 g: V¹ I Es: V² I

使用箇所 (3 箇所) : 【I-RS7】 29-33、【Wien - RS4】 11-14、【Wien - RS5】 [7]-[11]

4.2.1.3. 「定型の原型」や「定型」の接続

「定型の原型」や「定型」は、2つ以上が接続して連なることがある。1つの和音を共有して接続する場合をコンジャンクト、共有せずに接続する場合をディスジャンクトとする。

4.2.1.3.1 コンジャンクトとディスジャンクト

《ドン・ジョヴァンニ》では、「定型の原型」や「定型」のコンジャンクトによる接続が3箇所、ディスジャンクトによる接続が2箇所に見られた。⁵⁷ 【II-RS10】は、「定型の原型」と「定型 a」のディスジャンクト、さらに「定型 a」と「定型の原型」のディスジャンクトが連続している (譜例 4-3)。

⁵⁷ 【Wien-RS5】 [7]-[17] (定型 d+定型 a) に関しては、注釈的通奏低音を伴う特殊型の接続であるため、コンジャンクトには分類しない。

譜例 4-3 コンジャンクトとデイスジャンクトの例 (《ドン・ジョヴァンニ》【II-RS10】12-27、定型の原型+定型 a・定型の原型)

The musical score shows two staves (treble and bass clef) with chords. Above the treble staff, brackets indicate '定型の原型' (prototype) over the first three chords (A, D, G), '定型 (b-1-1)' (variant) over the next three chords (B, Em, E7), and another '定型の原型' (prototype) over the final three chords (A, D, G). Below the chords, 'デイスジャンクト' (disjunct) is written between the first and second groups, and 'コンジャンクト' (conjunct) is written between the second and third groups. Below the bass staff, the chord symbols are listed: [A D G] [B Em E7 A D G]

使用箇所 (「・」はコンジャンクト、「+」はデイスジャンクトを示す) :

【I-RS6】 4-15 (定型 a・定型の原型)

【II-RS1】 11-22 (定型 a・定型の原型)

【II-RS1】 29-42 (定型 a+定型 a)

【II-RS10】 12-27 (定型の原型+定型 a・定型の原型)

4.2.1.3.2. コンジャンクトとデイスジャンクトの使用環境

コンジャンクトやデイスジャンクトの接続パターンが使用される環境は、大きく 2 種類に分類できる。すなわち、会話を主導する明確な話し手がいる場面 (A) と、多数の人物が登場する場面 (B) である。

A. 会話を主導する明確な話し手がいる場面 :

【II-RS1】 11-22 (定型 a・定型の原型)、【II-RS1】 29-42 (定型 a+定型 a)、【II-RS10】 12-27 (定型の原型+定型 a・定型の原型)

B. 多数の人物が登場する場面 :

【I-RS6】 4-15 (定型 a・定型の原型)

4.2.1.3.3. 話し手と和音変化の関係

ここでは、会話を主導する明確な話し手がいる場面 (A) と和音変化の相関関係に着目する。会話を主導する話し手は、定型の原型や定型のコンジャンクトまたはデイスジャンクトによる進行で、自ら和音を変えながらレチタティーヴォ・セッコを進めていく傾向に

ある。譜例4-4は、「定型の原型」と「定型a」のディスジャンクト、さらに「定型a」と「定型の原型」のコンジャンクトが見られた【II-RS10】12小節目から27小節目のバス還元譜と和音変化の関係である。「D.G.」はドン・ジョヴァンニ、「L.」はレポレツロを示している。

譜例4-4 【II-RS10】12-27（定型の原型+定型a・定型の原型）のバス還元譜と和音変化の関係（D.G.=ドン・ジョヴァンニ、L.=レポレツロ）

b-1-1

12 |-----| 17 |-----| 22 |-----|

♭ [A D G] [B Em E7 A D G]

[D.G.] [D.G.] L. L. [D.G.] [D.G.] [D.G.] [D.G.] [D.G.]

この場面では、墓地に辿り着いたドン・ジョヴァンニとレポレツロが出会い、お互いの状況を話している。ドン・ジョヴァンニの服を着たレポレツロとドンナ・エルヴィーラの顛末が気になりつつも、ドン・ジョヴァンニはもっと面白い話があったと話す。会話の話し手はドン・ジョヴァンニであり、和音を変える回数は、レポレツロが2回であるのに対し、ドン・ジョヴァンニは7回である。モーツァルトは、会話を主導する明確な話し手がいる場面に、定型の原型や定型の接続を用いて、和声を滑らかに進行させたのである。

4.2.1.4. 上行音形

上行音形は全音階的上行と半音階的上行に分類する。

4.2.1.4.1. 全音階的上行 (ad↗)

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。基本的に登場人物の「感情の高揚」が見られる箇所で使用される。レチタティーヴォ・セッコから楽曲に移る際には、基本的に登場人物の感情が高揚するか、場面の緊張感が高まる。そのため、レチタティーヴォ・セッコの終わりのカデンツに向かって上行音形が見られることが非常に多い。さらに、経過のカデンツも一つの区切りであるため、そこに向かって上行音形が見られることも多い。カデンツ、経過のカデンツ、またはその他の様式に向かう上行音形の22

箇所と、標準様式の途中における上行音形の 5 箇所を合わせると 27 箇所の全音階的上行が見られる。

カデンツ、経過的カデンツ、またはその他の様式⁵⁸に向かう上行音形（22 箇所、括弧内は上行の音数を示す）：

【I-RS1】 8-13（3音）、【I-RS3】 32-38（4音）、【I-RS5】 6-9（3音）、【I-RS6】 43-52（4音）、【I-RS7】 26-31（3音）、【I-RS7】 32-35（3音）、【I-RS8】 14-16（3音）、【I-RS9】 21-24（3音）、【I-RS10】 3-7（4音）、【I-RS15】 11-16（3音）、【II-RS1】 22-27（3音）、【II-RS1】 40-46（3音）、【II-RS2】 13-14（3音）、【II-RS3】 30-32（3音）【II-RS8】 9-11（3音）、【II-RS9】 9-13（3音）、【II-RS10】 47-50（3音）、【Wien-RS2】 24-29（3音）、【Wien-RS2】 37-41（3音）、【Wien-RS3】 15-19（3音）、【Wien-RS4】 15-19（3音）、【Wien-RS4】 21-23（3音）

カデンツに向かう上行音形で多いパターンは、譜例 4-5 のような進行である。

譜例 4-5 カデンツに向かう上行音形

[C F] [G7 G C]
C: I⁺ IV V⁷ V I

この進行は、【I-RS1】、【I-RS5】、【I-RS6】、【I-RS7】、【I-RS8】、【I-RS9】、【I-RS10】、【I-RS12】、【I-RS15】、【II-RS1】（×2）、【II-RS5】、【Wien-RS2】、【Wien-RS3】の 14 箇所のカデンツに見られる。⁵⁹ このように属七の和音の第 3 転回形のバスが上行する進行は、レチタティーヴォ・セッコに特有の動きである（Lavacek 2015: 86）。一

⁵⁸ 【II-RS10】 47-50 は、レチタティーヴォ・セッコ内に挟まれた、オーケストラを伴う騎士長の歌唱に向かう 3 音の全音階的上行である。

⁵⁹ 譜例 4-5 では C-Dur で終わる進行に移調している。

つ例を取り上げる。【I-RS5】は、ドンナ・エルヴィーラ1人のレチタティーヴォ・セッコである（譜例4-6、譜例4-7）。直前No.4のレポレッコのアリアで、ドン・ジョヴァンニのこれまでの女性遍歴のカタログを見せられたドンナ・エルヴィーラは、ドン・ジョヴァンニを愛しているがゆえに怒りが込み上げ、復讐を誓う。わずか10小節のレチタティーヴォ・セッコで、構造も単純である。定型b（マイナー型）と、4音の全音階的下行、そしてカデンツに向かう全音階的上行で構成されている。ドンナ・エルヴィーラの想いが強まった結果、上行していると考えられる一方で、そもそも台本の構成としてレチタティーヴォ・セッコの終わりに向かって感情が高まり、楽曲を迎えたり、退場したりすることが多いという側面もある。

譜例4-6 【I-RS5】バス還元譜

譜例4-7 【I-RS5】の分析

その他、標準様式の途中で上行音形が見られる場合もある。基本的には、登場人物の感情が高揚したり、場面の緊張感が高まったりする箇所である。

標準様式の途中における上行音形（5箇所）：

【II-RS3】 19-28（5音）、【II-RS5】 2-7（3音）、【II-RS10】 10-15（3音）、【II-RS10】 65-69（3音）、【II-RS10】 74-83（4音）

4.2.1.4.2. 半音階的上行（ac⁷）

このオペラでは8箇所に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。そのうち、経過のカデンツ、カデンツ前にも当たるのは2箇所である。ここでは、3音以上の半音上行が連続する場合とする。

経過のカデンツ、カデンツに向かう上行音形（2箇所）：

【I-RS12】 5-9（3音 ※全音階的上行を含めると4音の上行）、【II-RS5】 11-20（4音 ※全音階的上行を含めると5音の上行）

登場人物の感情が高揚する場面、緊張感が高まる場面（6箇所）：

【I-RS4】 18-23（4音 ※全音階的上行を含めると6音の上行）、【I-RS7】 1-13（4音）、【I-RS13】 5-19（6音）、【I-RS13】 24-30（6音）、【II-RS1】 4-15（4音）、【II-RS8】 1-8（6音）

レポレッロはドン・ジョヴァンニの命令通りに村人達をもてなし、事がうまく運んでいることをドン・ジョヴァンニに話す。この場面では、問いかける側と答える側の立場を明確にして、途中で攻守交代しながら会話を盛り上げ、No. 11のドン・ジョヴァンニのアリアへと導いていく。2人のコミカルなやりとりが、バスの6音の半音階的上行と、「V¹ - I」のゼクエンツで表現されている（譜例4-8、譜例4-9）。レポレッロの「お見事！ Bravo!」の歌唱声部も長2度ずつ上行していき、盛り上がった3回目の「お見事、全くもってその通り Bravo, bravo in coscienza mia!」では“mia!”に同じ音形が与えられている。

譜例 4-8 バス還元譜 (【I-RS13】 24-30)

ac ↗

[G C] [A D] [B E]

C: V¹ - | D: V¹ - | E: V¹ - |

譜例 4-9 6音の半音階的上行【I-RS13】 24-30

23 DON GIOVANNI LEPORELLO
al-tri se-gui-ta a ber; in sul più bel-lo chi cre-de - te che ca - pi - ti? - Zer - li - na! Bra - vo!

[G C]

26 D. GIOV. LEPORELLO DON GIOVANNI
e con lei chi vie - ne? Don-na El - vi - ra! Bra - vo! e dis - se di voi - Tut - to quel mal che in boc-ca le ve -

[A D B]

29 LEPORELLO DON GIOVANNI LEPOR. D. GIOV. LEPORELLO D. GIOV.
ni - a. Bra - vo, bra - vo in co - scien - za mi - a! E tu co - sa fa - ce - sti? Tac - qui. Ed el - la? Segui a gri - dar. E

[E]

4.2.1.5. 下行音形

下行音形は全音階的下行と半音階的下行に分類する。

4.2.1.5.1. 全音階的下行 (dd\)

バス音が全音階的に下行するのは以下の 10 箇所である。主に、カデンツに向けて下行する箇所が多い。カデンツ、経過的カデンツ、レチタティーヴォ・アッコムパニヤートに向かう下行音形が 6 箇所、そのほかで 4 箇所見られた。

カデンツ、経過的カデンツ、アッココンパニヤートに向かう下行音形（6箇所）：

【I-RS13】 40-45（4音）、【II-RS4】 23-26（3音）、【II-RS6】 24-26（3音）、【II-RS7】 3-9（5音）、【II-RS10】 71-73（5音）【II-RS11】 12-16（3音）

その他（4箇所）：

【I-RS5】 2-6（4音）、【I-RS8】 6-11（3音）、【II-RS3】 7-14（4音）【Wien-RS4】 14-17（3音）

4.2.1.5.2. 半音階的下行（dc↘）

バス音に半音階的下行が見られたのは9箇所である。全音階的下行を含めると、最大で6音の下行が見られた。

使用箇所（9箇所）：

【I-RS4】 12-20（4音 ※全音階的下行を含めると5音の下行）、【I-RS4】 30-32（3音）、【I-RS8】 11-15（3音）、【I-RS13】 29-38（4音 ※全音階的下行を含めると5音の下行）、【I-RS14】 18-26（4音 ※全音階的下行を含めると6音の下行）、【II-RS6】 19-24（3音）、【II-RS11】 8-11（3音）、【Wien-RS2】 33-36（3音）、【Wien-RS5】 [3]-[7]（3音）

オペラ全体の中で最も際立っているのは、5音の下行（【I-RS4】 12-20）と6音の上行（【I-RS4】 18-23）が連続している【I-RS4】である（譜例4-10）。バスの旋律線は下行して上行する音形を綺麗に描いている。

譜例4-10 【I-RS4】 1-23 バス還元譜の抜粋

Chi è là?

I - RS4

3 12 18

dc(d)↘ ac(d)↗

C Am [D G C] [E A7 Dm] [G7 C] [B-9 Em] C [D G] [E Am]

【I-RS4】は、ブルゴスからドン・ジョヴァンニを探し求めてきたドンナ・エルヴィーラが、ついにドン・ジョヴァンニを発見する場面である。レポレッロが「印刷された本のよ

う pare un libro stampato」と独白するほど、ドン・ジョヴァンニへの愛から生まれるドンナ・エルヴィーラの強い想いが吐露される。12小節目の Gis 音を頂点に、「Gis-G-F-E-Dis」と5音下行していく（譜例4-11）。Gis 音に当たるのは、「手練手管、誓いや甘い言葉で私の心を魅惑して a forza d'arte, di giuramenti e di lusinghe arrivi a sedurre il cor mio」と、ドンナ・エルヴィーラが誘惑されたことを述べるところである。そこから事態は悪い方向へ向かったことを示すかのように、下行の最低音 Dis まで下行する。Dis 音上では、妻に言うと言っておきながら「天と地の聖なる掟を破った mancando della terra e del ciel al santo dritto」と語られる。ここでは9の和音（B9）となり、「とてつもない罪 enorme delitto」が強調されている。そこから4小節で8回の変化の激しい和音変化を伴う。標準様式では他に類に見ないほどの和音変化であり、ドンナ・エルヴィーラの感情の振れ幅の大きさを表しているといえよう。ドン・ジョヴァンニを愛してしまっただがゆえに苦しむ「涙 pianto」という箇所では上行の頂点 A 音を迎える。以上のように、この場面においてモーツァルトが通奏低音のバスの旋律線を意識して作曲したのは明確であろう。

譜例4-11 上行音形と下行音形とドンナ・エルヴィーラの感情の起伏（【I-RS4】）

10 DONNA ELVIRA
 scia-te-mi par-lar... Co-sa puoi di-re do-po a-zion sì ne-ra? In ca-sa mi-a en-tri fur-ti-va-men-te,
 半(全)音階的下行(dc(d)∨)

13
 a for-za d'ar-te, di giu-ra-men-ti e di lu-sin-ghe ar-ri-vi a se-dur-re il cor mi-o; m'in-na-
 下行の最低音 Dis 半(全)音階的上行(ac(d)∧)

16
 mo-ri,o cru-de-le, mi di-chia-ri tua spo-sa, e poi man-can-do del-la ter-ra e del cie-lo al san-to

19
drit-to, con e-nor-me de-lit-to do-po tre dì da Bur-gos t'al-lon-ta-ni, m'ab-ban-do-ni, mi

[B-9] Em] C

22
fug-gi, e la-sci in-pre-da al ri-mor-so ed al pian-to, per pe-na for-se che t'a-mai co-tan-to!- (Pa-re un LEPORELLO

[D] [G] [E Am Dm] E

25
DON GIOVANNI 上行の最高音 A (a LEP.) LEPORELLO [ironicamente]
li-bro stam-pa-to.) Oh in quan-to a que-sto eb-bi le mie ra-gio-ni: è ve-ro? È ve-ro.

4.2.2. 楽曲様式

拍子構造が明確で、通奏低音が歌唱声部の伴奏のように動く「楽曲様式」は、《ドン・ジョヴァンニ》には2箇所見られる。どちらもウィーン版（1788）のみにあり、現代では演奏されることは稀である。

【Wien-RS2】1-12（譜例4-12）では、ドン・ジョヴァンニと服を交換して皆を騙したレポレッロは、自分には罪がないと言い訳をして一度はその場を逃れたが、ナイフを手に持つツェルリーナに髪を引っ張られながら再登場する。通奏低音の旋律は、「ここにいなさい Restati qua!」と命令するツェルリーナに受け継がれ、止めてくれと懇願するレポレッロへと模倣されていく。ツェルリーナがレポレッロを懲らしめるコミカルなシーンを、モーツァルトは楽曲様式で強調したといえよう。

譜例 4-12 楽曲様式の例 (【Wien-RS2】 1-12)

in tempo

ZERLINA LEPORELLO ZERLINA

Re-sta-ti qua, re-sta-ti qua! Per ca-ri-tà! Re-sta-ti

Continuo (Cembalo, Violoncello)

10

Recitativo LEPORELLO ZERLINA

qua, re-sta-ti qua, qua, qua! Per ca-ri-tà, Zer-li-na! Eh, non c'è ca-ri-tà pei pa-ri

使用箇所 (2 箇所) : 【Wien-RS1】 16-28、【Wien-RS2】 1-12

4.3. 挿入的通奏低音

歌唱声部を伴わずに通奏低音のみが動くものを挿入的通奏低音とし、カデンツ、経過的カデンツ、注釈的通奏低音に分類した。

4.3.1. カデンツ

《ドン・ジョヴァンニ》では全部で 24 箇所のレチタティーヴォ・セッコから楽曲への移行がある。これらをラヴァチェクの方法 (Lavacek 2015: 86) で分類すると、レチタティーヴォ・セッコの終わりの和音が次の楽曲の冒頭の和音のドミナントになるもの (A) は 4 箇所、レチタティーヴォ・セッコの終わりの和音と次の楽曲が同じもの (B) は 10 箇所、レチタティーヴォ・セッコの終わりがドミナントで終わり (半終止)、次の楽曲の冒頭の和音でトニックに解決するもの (C、またはクーパーの「推進するカデンツ」) は 5 箇所、その他が 5 箇所である。その他は、V 度上の和音への移行が 3 箇所、コード・ネームで D→F が 1 箇所、D→Bbm が 1 箇所である。

A: 【I-RS3】、【I-RS13】、【II-RS6】、【II-RS7】

B: 【I-RS4】、【I-RS7】、【I-RS14】、【I-RS15】、【II-RS1】、【II-RS3】、【II-RS4】、【II-RS9】、

【II-RS10】、【Wien-RS2】

C: 【I-RS4】、【I-RS8】、【I-RS9】、【I-RS10】、【II-RS8】

その他：V度上の和音（【I-RS5】、【I-RS12】、【II-RS12】）、D→F（【I-RS6】）、D→Bbm（【Wien-RS4】）

《ドン・ジョヴァンニ》では、【I-RS4】から第4番、【I-RS8】から第8番、【I-RS9】から第9番、【I-RS10】から第10番、【II-RS8】から第20番が「推進するカデンツ」（Cooper 2009: 58）になっており、レチタティーヴォ・セッコから楽曲への流れが途切れることなく進行する。

4.3.2. 経過のカデンツ

レチタティーヴォ・セッコの途中でカデンツが置かれる箇所を経過のカデンツとする。5箇所に見られた。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である。

使用箇所（5箇所）：

- A. 登場人物の登場や退場の場面（1箇所）：【II-RS2】 29- 【II-RS3】 160
- B. 話の区切りや切り替わり（4箇所）：【I-RS3】 15-16、【I-RS7】 31-32、【II-RS1】 27-28、【Wien-RS2】 29

譜例 4-13 は、話の区切りや切り替わり（B）の使用例で、ドン・ジョヴァンニがツェルリーナを口説く場面である（【I-RS7】 31-32）。「私は君と結婚したい *io ti voglio sposar*」とツェルリーナを口説くドン・ジョヴァンニに対し、ツェルリーナは「あなた様が？ *Voi?*」と聞き返す。ドン・ジョヴァンニは「もちろん私だ *Certo, io*」と返し、ここに経過のカデンツが挟まれる。ここで話は1度区切られ、話は発展していく。ドン・ジョヴァンニは別荘を指して「あの別荘は私のもの *Quel casinetto è mio*」だからそこで結婚しようと誘惑し、楽曲へと進んでいく。

⁶⁰ 新全集（Mozart 1968）では、*Scena*（景）が区切られ、それに伴って小節数も区切られているが、完全終止のカデンツではないため経過のカデンツに分類する。ドン・ジョヴァンニは正確には退場ではなく、ト書きにあるように「脇へ退く（*Va in disparte*）」。

譜例 4-13 経過的カデンツの例 (【I-RS7】 31-32)

28 ZERLINA DON GIOVANNI
 stà. Or-sù, non per-diam tem-po: in que-sto i-stan-te io ti vo-glio spo-sar. Voi? Cer-to, i-o.

32
 Quel ca-si-net-to è mi-o: so-li sa-re-mo, e là, gio-iel-lo mi-o, ci spo-se-re-mo.

4.3.3. 注釈的通奏低音

注釈的通奏低音は、旋律線を伴った通奏低音を指す。《ドン・ジョヴァンニ》では8箇所に見られる。

使用箇所 (8 箇所) : 【I-RS4】 3、【I-RS4】 55、【II-RS1】 29、【II-RS3】 29、【II-RS10】 71、
 【Wien-RS1】 3-15、【Wien-RS3】 10、【Wien-RS5】 11

譜例4-14は、ドンナ・エルヴィーラがドン・ジョヴァンニをやっとのことで見つけ、新たに物語が動き出す劇的な瞬間である。ドンナ・エルヴィーラがドン・ジョヴァンニを発見した際の感情を強調しているともいえよう。

譜例 4-14 注釈的通奏低音の例 (【I-RS4】 1-3)

D. E. D. GIOV. LEPORELLO DONNA ELVIRA
 là? Stel-le! che ve-do! O bel-la! Don-na El-vi-ra! Don Gio-van-ni! Sei qui,

4.4. 【II-RS1】の分析

【II-RS1】全体を分析する（譜例 4-15、譜例 4-16）。これまでの分類に着目すると、以下の7点に着目することができる。

- ① 4小節目からの全音階的上行
- ② 11小節目からのコンジャンクト（定型 a・定型の原型）
- ③ 22小節目から経過のカデンツに向かう全音階的上行
- ④ 27小節目の経過のカデンツ
- ⑤ 29小節目の注釈的通奏低音
- ⑥ 29小節目からの定型 a と定型 a のディスジャンクト（定型 a+定型 a）
- ⑦ 40小節目からのカデンツに向かう全音階的上行

譜例 4-15 【II-RS1】のバス還元譜

以下で順に分析していく。【II-RS1】は第2幕の最初のレチタティーヴォ・セッコである。

- ① 4小節目からの全音階的上行

直前の2重唱（No. 14）で、レポレッロはドン・ジョヴァンニに仕えるのに報われない不条理を訴える。そこでドン・ジョヴァンニはレポレッロをお金でつり、レポレッロは女性に関する事以外なら手伝うと返す。するとドン・ジョヴァンニは、「すべての女性を分け隔てなく愛する」という自分の哲学について語り出す。

バス音は4小節目から「H-C-Cis-D」の4音による半音階的上行を見せる。⁶¹ 上行の最高音であるD音上では「私には食事のパンよりも女性が必要だと君は知っているだろう Sai ch'elle per me son necessarie più del pan che mangio」と、パンよりも呼吸よりも女性は必要不可欠であると語る。ドン・ジョヴァンニの哲学の根幹となる部分に上行の最高音が当たる。

② 11小節目からのコンジャンクト（定型a・定型の原型）

「皆を愛する vo'bene a tutte quante」というドン・ジョヴァンニの哲学は、定型と定型の原型のコンジャンクトの中で流暢に語られる。会話を主導する明確な話し手であるドン・ジョヴァンニは、自ら和音を変えながら進んでいく（譜例4-16ではドン・ジョヴァンニを「D.G.」と示す）。コンジャンクトの使用環境のAパターンである。

③ 22小節目から経過的カデンツに向かう全音階的上行

レポレッロは、「これほどまでに広く寛容な気質の持ち主は見たことない Non ho veduto mai naturale più vasto, e più benigno」とドン・ジョヴァンニを揶揄して本題に切り替える。その際に挟まれる経過的カデンツに向かって3音の全音階的上行が見られる。

④ 27小節目の経過的カデンツ

本題に切り替わる際に、経過的カデンツが挟まれる。話の区切りや切り替わりとしての用法(B)である(4.3.2.を参照)。お金を受け取ったレポレッロは、ドン・ジョヴァンニの真の目的を察知して「それで何を望んでいる? Orsù, cosa vorreste?」と繰り返す。

⑤ 29小節目の注釈的通奏低音

ドン・ジョヴァンニは、レポレッロに何を望んでいるかと問われて、「聞け Odi」と返す。その後注釈的通奏低音が挟まれ、ここからが本題であることを示す合図として機能する。結果的に、次からの本題が強調される。

⁶¹ その結果、11小節でCからAへと5度下行は1度リセットされる。このような5度下行のリセットを、ラヴァチェクはネオ・リーマン理論を用いてRPとした(Lavacek 2015: 77)。

⑥ 29 小節目からの定型 a と定型 a のディスジャンクト (定型 a+定型 a)

1 つ目の定型 a (メジャー型) から本題へと入る。それはドンナ・エルヴィーラの侍女を口説くためにレポレッロと服を交換してほしいということである。美しい侍女を見たかというレポレッロへの問いかけは 1 つ目の定型 a で語られ、2 つ目の定型 a ではレポレッロの格好で彼女を落としてみたい、と話は展開する。これら 2 つの定型はディスジャンクトで接続される。⁶² このディスジャンクトによって、定型 1 は長 2 度上の形で反復され、ゼクエンツとなる。8 箇所ある和音の変わり目のうち、6 箇所がドン・ジョヴァンニ、2 箇所がレポレッロであり、ここでも会話を主導する明確な話し手であるドン・ジョヴァンニは、自ら和音を変えながら進んでいく (譜例 4 - 16 では「D. G.」はドン・ジョヴァンニ、「L」はレポレッロで示す)。コンジャンクトの使用環境の A パターンである (4.2.1.3.2. 参照)。

⑦ 40 小節目からのカデンツに向かう全音階的上行

最後のカデンツに向かってバス音は 3 音上行する。頻繁にレチタティーヴォ・セッコで使用される譜例 4-5 の上行音形である。レチタティーヴォ・セッコの終わりの和音は、次の楽曲と同じ和音である (4.3.1 の B の分類)。その結果、物語はそのまま 3 重唱へと進んでいく。

⁶² 接続の際の和音進行 (G→B) は、ラヴァチェクのネオ・リーマン理論を用いた解釈では LP となる (Lavacek 2015: 77)。しかし、RP と LP のみでは説明できない進行が多くあり、この理論を全てに適用することはできない。

譜例 4-16 【II-RS1】の分析

Recitativo

DON GIOVANNI LEPORELLO DON GIOVANNI LEP. D.GIOV. [gli da del danaro.]

DON GIOVANNI LEPORELLO

Le-po-rel-lo. Si-gno-re. Vien qui, fac-cia-mo pa-ce: pren-di... Co-sa? Quat-tro

Continuo
(Cembalo, Violoncello)

4 LEPORELLO

dop-pie. Oh! sen-ti-te, per que-sta vol-ta la ce-ri-mo-nia ac-cet-to: ma non vi ci av-vez-za-te; non cre-

①全音階的上行 (ac[^])

7 DON GIOVANNI

de-ste di se-dur-re i miei pa-ri, co-me le don-ne, a for-za di da-na-ri. Non parliam più di

10 LEPORELLO DON GIOVANNI

ciò; ti ba-sta là-ni-mo di far quel ch'io ti di-co? Pur-chè la-sciam le don-ne. La-sciar le

D.G.

定型 (a)

13

don-ne! paz-zo! la-sciar le don-ne! Saich'el-le per me son ne-ces-sa-rie più del pan che man-gio, più del-

D.G. **D.G.**

上行の最高音 D

16 LEPORELLO D.GIOV.

Pa - ria che spi - ro! E a - ve - te co - re d'in - gan - nar - le poi tut - te? È tut - to a - mo - re. Chia u - na

D.G. **D.G.**

②コンジャンクト
定型の原型

19

so - la è fe - de - le ver - so l'al - tre è cru - de - le; io, che in me sen - to si e - ste - so sen - ti - men - to, vo'

D.G.

22

be - ne a tut - te quan - te: le don - ne poi che cal - co - lar non san - no, il mio buon na - tu - ral chia - ma - no in -

③全音階的上行 (ac⁷)

25 LEPORELLO

gan - no. Non ho ve - du - to ma - i na - tu - ra - le più va - sto, e più be - ni - gno.

④経過的カデンツ

28 DON GIOVANNI

Or - sù co - sa vor - re - ste? O - di, ve - de - sti tu la ca - me - ric - ra di Don - na El -

D.G.

⑤注釈的通奏低音 → 定型 (a)

31 LEPORELLO D. GIOV.
 vi - ra? Io no. Non hai ve - du - to qual - che co - sa di bel - lo, ca - ro il mio Le - po - rel - lo: o - ra io con

D.G. **D.G.** **D.G.**

34
 le - i vo' ten - tar la mia sor - te; ed ho pen - sa - to, già che siam ver - so se - ra, per a - guz -

D.G.

← 定型 (a) →
 ⑥ ディスジャンクト

37 LEPORELLO
 zar - le me - glio l'ap - pe - ti - to, di pre - sen - tar - mi a lei col tuo ve - sti - to. E per - chè non po - tre - ste

D.G. **L**

40 DON GIOVANNI
 pre - sen - tar - vi col vo - stro? Han po - co cre - di - to con gen - te di tal ran - go gli a - bi - ti si - gno - ri - li:

L

⑦ 全音階的上行 (ac⁷)

43 [Si cava il proprio abito e si mette quello di LEP.] LEPORELLO DON GIOVANNI [con collera] [LEPORELLO si mette l'abito di DON GIOVANNI.]
 Sbri - ga - ti... vi - a... Si - gnor... per più ra - gio - ni... Fi - ni - sci - la, non soffro op - po - si - zio - ni!

第5章 《コシ・ファン・トゥッテ》 K.588

この章では、第2章での分類を元に《コシ・ファン・トゥッテ》のレチタティーヴォ・セッコがどのような構造で作曲されているかを分析していく。

5.1. 概要

《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、ダ・ポンテによるものである。あらすじは以下の通りである。舞台は18世紀のナポリ。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いる。アルフォンソは、2人の若者を教育するために、どちらが正しいか賭けを仕掛ける。フェランドの恋人であるドラベツラと、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。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。

5.2. 標準的通奏低音

2.3. で分類したように、レチタティーヴォ・セッコ全体を、歌唱声部を伴って通奏低音が動く「標準的通奏低音」と、歌唱声部を伴わずに通奏低音のみが動く「挿入的通奏低音」に分類した。ここでは標準的通奏低音の下位分類について検討していく。

5.2.1. 標準様式

標準的通奏低音の中で、通奏低音が一定の間、同じ和音で進行するものが標準様式である。

5.2.1.1. 定型の原型（第1転回形→基本形→第1転回形）

標準様式には、本論文で「定型の原型」と呼ぶ進行が見られた（2.4.1.2. を参照）。最低3つの和音を1セットとし、それが複数連なる場合でも1セットとしてカウントすると、オペラ全体の中で17箇所に見られる。これはレチタティーヴォ・セッコ全体の11%に当

たる。《コシ・ファン・トゥッテ》の「定型の原型」の総小節数（106.75 小節）をレチタティーヴォ・セッコの総小節数（971 小節）で割ることで導き出した。⁶³

使用箇所（15 箇所）：【I-RS2】 21-32、【I-RS3】 9-14、【I-RS8】 15-17、【I-RS10】 2-11、【I-RS11】 29-34、【I-RS14】 18-22、【I-RS15】 3-10、【I-RS16】 11-15、【II-RS1】 1-7、【II-RS3】 4-8、【II-RS5】 1-10、【II-RS5】 57-60、【II-RS6】 3-10、【II-RS8】 17-24、【II-RS11】 10-14

5.2.1.2. 定型

定型は、全レチタティーヴォ・セッコの中で 71 箇所に見られた。これは全体の 43%にあたる。《コシ・ファン・トゥッテ》の「定型」の総小節数（421.25 小節）をレチタティーヴォ・セッコの総小節数（971 小節）で割ることで導き出した。⁶⁴ それぞれの型の詳細は各節で説明する。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）。

5.2.1.2.1 メジャー型 (a)

定型の全 71 箇所のうち、40 箇所に見られたのがメジャー型である。

使用箇所（40 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-RS1】 77-83、【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-RS7】 13-24、【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

5.2.1.2.2.1. 前半マイナー型 (b-1-1)

定型の全 71 箇所のうち、16 箇所に見られた。

⁶³ 計算式は以下の通りである。106.75÷971=0.109...=11%（小数点第 3 位を四捨五入）

⁶⁴ 計算式は以下の通りである。421.25÷971=0.433...=43%（小数点第 3 位を四捨五入）

使用箇所 (16 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】 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

5.2.4.2.2. 全マイナー型 (b-2)

使用は 4 箇所に見られた。

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

マイナーの和音はメジャーの和音に比べて頻度は非常に少ない。さらに定型の全マイナー型は属七の和音を挟んでマイナーの和音が続くことになる。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の前に、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。

5.2.1.2.3. デイミニッシュ型 (c)

デイミニッシュ型は、前半デイミニッシュ型 (c-1-1) 全デイミニッシュ型が見られた (c-2)。

5.2.1.2.3.1. 前半デイミニッシュ型 (c-1-1)

使用は 6 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。

使用箇所（6箇所）：【I-RS3】 26-28、【I-RS11】 23-27、【II-RS4】 8-12、【II-RS6】 54-60、【II-RS7】 2-8、【II-RS10】 42-48

5.2.1.2.3.2. 全ディミニッシュ型 (c-2)

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（5.3.3. 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（5.3.3. の譜例5-11を参照）。

使用箇所（1箇所）：【II-RS5】 16-22

5.2.1.2.4. 特殊型 (d)

特殊型は、バス音の進行が定型と同じだが和音が変化や拡大した形である。全部で4箇所に見られる。

使用箇所（4箇所）：【I-R2】 6-15、【I-RS5】 4-9、【I-RS13】 24-27、【I-RS16】 49-54

【I-R2】 6-15 は、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（定型の前半マイナー型では C-Dur）。譜例5-1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。

譜例5-1 定型の特殊型（【I-R2】 6-15）

[D Gm] [B \flat E \flat]

【I-RS5】4-9 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。戦地に行ってしまう恋人に対して、フィオルディリージが「私に死を与える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5-2）。⁶⁵

譜例5-2 定型の特殊型（【I-RS5】4-9）

[D Gm] [G7 C7-9]

【I-RS16】49-54 は、前半マイナー型の2つ目と3つ目の和音（Gm-G7）の間に、A7-Dmの和音が加わった拡大形である（譜例5-3）。デスピーナが計画を成功させると自信あり気にアルフォンソに言う長い台詞である。

譜例5-3 定型の特殊型（【I-RS16】49-54）

[D Gm] [A7 Dm] [G7 C]

5.2.1.3. 「定型の原型」や「定型」の接続

「定型の原型」や「定型」は、2つ以上が接続して連なることがある。1つの和音を共有して接続する場合をコンジャンクト、共有せずに接続する場合をディスジャンクトとす

⁶⁵ 譜例5-2では、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eである。

る。

5.2.1.3.1 コンジャンクトとディスジャンクト

《コシ・ファン・トゥッテ》では、「定型の原型」や「定型」のコンジャンクトによる接続が17箇所、ディスジャンクトによる接続が14箇所に見られた。

使用箇所（「・」はコンジャンクト、「+」はディスジャンクトを示す）：

- 【I-RS3】 2-14（定型 a・定型の原型）
- 【I-RS3】 21-28（定型 b-2+定型 c-1-1）
- 【I-RS4】 7-19（定型 b-1-1・定型 a）
- 【I-RS10】 2-16（定型の原型+定型 b-1-1）
- 【I-RS11】 10-20（定型 b-1-1・定型 a）
- 【I-RS15】 3-15（定型の原型+定型 b-1-1）
- 【I-RS16】 26-39（定型 a・定型 a）
- 【I-RS16】 49-60（定型の原型+定型 a）
- 【II-RS1】 27-48（定型 a・定型 a+定型 b-1-1）
- 【II-RS2】 23-34（定型 a・定型 a）、
- 【II-RS4】 8-19（定型 c-1-1+定型 b-1-1）
- 【II-RS5】 23-33（定型 a・定型 b-1-1）
- 【II-RS5】 36-52（定型 b-1-1・定型 a・定型 a）
- 【II-RS6】 3-27（定型の原型+定型 b-1-1+定型 c-2+定型 a）
- 【II-RS6】 51-60（定型 b-1-1・定型 c-1-1）
- 【II-RS9】 3-17（定型 b-1-1・定型 a・定型 a）
- 【II-RS9】 32-42（定型 a・定型 a）
- 【II-RS9】 54-62（定型 a+定型 b-1-1）
- 【II-RS10】 3-13（定型 a・定型 a）
- 【II-RS10】 18-51（定型 a・定型 a+定型 b-1-1+定型の原型+定型 c-1・定型 a）
- 【II-RS11】 2-11（定型 a+定型 b-1-1・定型の原型）

5.2.1.3.2. コンジャンクトとディスジャンクトの使用環境

コンジャンクトやディスジャンクトの接続パターンが使用される環境は、大きく2種類に分類できる。すなわち、会話を主導する明確な話し手がいる場面（A）と、多数の人物が登場する場面（B）である。

A. 会話を主導する明確な話し手がいる場面：

使用箇所（14箇所）：

【I-RS3】 2-14（定型 a・定型の原型）、【I-RS3】 21-28（定型 b-2+定型 c-1-1）、【I-RS10】 2-16（定型の原型+定型 b-1-1）、【I-RS16】 26-39（定型 a・定型 a）、【I-RS16】 49-60（定型の原型+定型 a）、【II-RS1】 27-48（定型 a・定型 a+定型 b-1-1）、【II-RS6】 3-27（定型の原型+定型 b-1-1+定型 c-2+定型 a）、【II-RS6】 51-60（定型 b-1-1・定型 c-1-1）、【II-RS9】 3-17（定型 b-1-1・定型 a・定型 a）、【II-RS9】 32-42（定型 a・定型 a）、【II-RS9】 54-62（定型 a+定型 b-1-1）、【II-RS10】 3-13（定型 a・定型 a）、【II-RS10】 18-51（定型 a・定型 a+定型 b-1-1+定型の原型+定型 c-1・定型 a）、【II-RS11】 2-11（定型 a+定型 b-1-1・定型の原型）

B. 多数の人物が登場する場面：

使用箇所（7箇所）：

【I-RS4】 7-19（定型 b-1-1・定型 a）、【I-RS11】 10-20（定型 b-1-1・定型 a）、【I-RS15】 3-15（定型の原型+定型 b-1-1）、【II-RS2】 23-34（定型 a・定型 a）、【II-RS4】 8-19（定型 c-1-1+定型 b-1-1）、【II-RS5】 23-33（定型 a・定型 b-1-1）、【II-RS5】 36-52（定型 b-1-1・定型 a・定型 a）

5.2.1.3.3. 話し手と和音変化の関係

コンジャンクトやディスジャンクトの接続の箇所では、話し手と和音変化に関係性が見られる。

5.2.1.3.3.1. 会話を主導する明確な話し手がいる場面（A）の例

会話を主導する明確な話し手がいる場面（A）と和音変化には相関関係がある。会話を主導する話し手は、定型の原型や定型のコンジャンクトまたはディスジャンクトによる進行で、自ら和音を変えながらレチタティーヴォ・セッコを進めていく傾向にある。

【II-RS9】には、3回連続のコンジャンクトが見られた。14小節間に渡って、定型が3度用いられ、定型 b-1-1・定型 a・定型 a のコンジャンクトとなる（譜例 5-4）。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、そしてアルバニア人に会ってはいないと、貞節を貫こうと自問自答する場面である。

譜例 5-4 【II-RS9】 3-17（定型 b-1-1・定型 a・定型 a）のバス還元譜と和音変化の関係（Fiord.=フィオルディリージ）

Come tutto congiura

II - RS9

C [E Am A7 D G G7 C F F7 B♭]

Fiord. Fiord. Fiord. Fiord. Fiord. Fiord. Fiord. Fiord. Fiord. Fiord.

5.2.1.3.3.2. 多数の人物が登場する場面（B）の例

譜例 5 - 5 は、12 小節間にわたって定型 c-1-1 と定型 b-1-1 がディスジャンクトで接続される【II-RS4】 8-19 のバス還元譜である。《コシ・ファン・トゥッテ》の 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。デスピーーナに、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。その様子を見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。

譜例 5-5 【II-RS4】 8-19 (定型 c-1-1+定型 b-1-1) のバス還元譜と和音変化の関係 (D.Alf.=ドン・アルフォンソ、Desp.=デスピーナ、Ferr.=フェランド、Gugl.=グリエルモ、Fiord.=フィオルディリージ、Dor. =ドラベッタ)

Il tutto deponete

II - RS4

[F B \flat] [C F] [D9 Gm G7 C] [E Am A7 D]

D.Alf. Desp. Ferr. Gugl. Gugl. Fiord. Dor. Ferr. Gugl.

5.2.1.4. 上行音形

上行音形は全音階的上行と半音階的上行に分類する。

4.2.1.4.1. 全音階的上行 (ad↗)

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。基本的に登場人物の「感情の高揚」が見られる箇所で使用される。レチタティーヴォ・セッコから楽曲に移る際には、基本的に登場人物の感情が高揚するか、場面の緊張感が高まる。そのため、レチタティーヴォ・セッコの終わりのカデンツに向かって上行音形が見られることが非常に多い。さらに、経過のカデンツも一つの区切りであるため、そこに向かって上行音形が見られることも多い。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。カデンツ、経過のカデンツ、またはその他の様式に向かう上行音形の 13 箇所と、標準様式の途中における上行音形の 13 箇所を合わせると 26 箇所の全音階的上行が見られる。

カデンツ、経過のカデンツ、またはその他の様式に向かう上行音形 (13 箇所、括弧内は上行の音数を示す) :

【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-RS13】 4-10 (4 音)、【I-RS16】 63-
 65 (3 音)、【II-RS1】 14-21 (4 音)、【II-RS2】 37-41 (3 音)、【II-RS6】 34-37 (3 音)、【II-
 RS6】 58-62 (1) (3 音)、【II-RS10】 50-53 (3 音)

標準様式の途中における上行音形（13箇所）：

【I-RS11】 8-13（3音）、【I-RS14】 9-14（4音）、【I-RS14】 15-21（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-RS7】 23-27（3音）、【II-RS9】 17-26（4音）、【II-RS9】 61-64（3音）

5.2.1.4.2. 半音階的上行（ac↗）

このオペラでは10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。

登場人物の感情が高揚する場面、緊張感が高まる場面（10箇所）：【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】 1-8（3音 ※全音階的上行を含めると4音の上行）、【I-RS13】 17-25（4音）、【II-RS4】 4-11（3音）、【II-RS6】 42-53（6音）、【II-RS7】 9-21（4音）、【II-RS8】 29-39（4音 ※全音階的上行を含めると6音の上行）

【I-RS6】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・セッコである（譜例5-6、譜例5-7）。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、ダ・ポンテ・オペラの中で唯一である。また、定型も一切用いていない。《コシ・ファン・トゥッテ》において定型を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、それに反応して必死に演技をするフェランドと、恋人が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」で迎える。

譜例 5-6 【I-RS6】のバス還元譜

ac⁷
La commedia è graziosa

I - RS6

[C F] [D Gm] A7 [E-9 A D]

譜例 5-7 半音階的上行の例 (【I-RS6】1-8)

Recitativo

DON ALFONSO
FERRANDO
FIORDILIGI
DORABELLA

(La com-me-dia è gra-zio - sa, e tut-ti e du - e fan ben la lo - ro

Continuo
(Cembalo,
Violoncello)

半音階的上行 (ac⁷)

(Si sente un tamburo.)

FERRANDO

par-te.)³ O cie-lo! Que-sto è il tam-bu-ro fu-ne-sto, che a di-vi-der mi vien dal mio te-

DON ALFONSO FIORDILIGI DORABELLA

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

segue Coro

5.2.1.5. 下行音形

下行音形は全音階的下行と半音階的下行に分類する。

5.2.1.5.1. 全音階的下行 (dd\)

バス音が全音階的に下行するのは以下の3箇所である。経過的カデンツが1箇所、その他で2箇所見られた。

使用箇所 (3箇所) : 【I-RS12】 35-41 (5音)、【II-RS1】 52-58 (3音)、【II-RS6】 11-18 (4音)、

5.2.1.5.2. 半音階的下行 (dc↘)

半音階的下行は、全部で7箇所に見られた。楽曲や注釈的通奏低音などの他の様式の前での使用が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5-8）、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】41-50（3音 ※全音階的下行を含めると5音の下行）

譜例5-8 半音階的下行（Bの使用）の例（【I-RS4】5-8）

The image shows a musical score for two systems. The first system is for the character 'de - i!' and includes the lyrics 'Qual ma-le è ad-di-ve-nu-to mai, qual ca-so ri-o? For-se è'. The second system is for 'FIORDILIGI' and 'DON ALFONSO' and includes the lyrics 'mor-to il mio be-ne?- E mor-to il mi-o? Mor-ti non son, ma'. The bass line in both systems shows a half-tone descending scale (dc↘) in the bass clef, with the notes circled in red. The text '半音階的下行 (dc↘)' is written below the first system's bass line.

5.2.2. 楽曲様式

拍子構造が明確で、通奏低音が歌唱声部の伴奏のように動く「楽曲様式」は、《コシ・ファン・トゥッテ》には1箇所見られる。グリエルモが賭けに勝ったと思い込み、お金をくれるようアルフォンソに言ったのに対し、約束は明日までで、まだ終わっていないと言いつ返す場面である。「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5-9）。

使用箇所（1箇所）：【II-RS7】 30-35

譜例5-9 楽曲様式（【II-RS7】 28-35）

28

rò. Ve - ni - te; io spe - ro mo - strar - vi ben che

標準様式

30

fol - le è quel cer - vel - lo che sul - la fra - sca an - cor ven - de l'uc - cel - lo.

[#] tr (Partono.)

楽曲様式 →

5.3. 挿入的通奏低音

歌唱声部を伴わずに通奏低音のみが動くものを挿入的通奏低音とし、カデンツ、経過的カデンツ、注積的通奏低音に分類した。

5.3.1. カデンツ

《コシ・ファン・トゥッテ》では全部で22箇所のレチタティーヴォ・セッコから楽曲への移行がある。これらをラヴァチェクの方法 (Lavacek 2015: 86) で分類すると、レチタティーヴォ・セッコの終わりの和音が次の楽曲の冒頭の和音のドミナントになるもの (A)

は 3 箇所、レチタティーヴォ・セッコの終わりの和音と次の楽曲が同じもの (B) は 8 箇所、レチタティーヴォ・セッコの終わりがドミナントで終わり (半終止)、次の楽曲の冒頭の和音でトニックに解決するもの (C、またはクーパーの「推進するカデンツ」)) は 8 箇所、その他が 3 箇所である。

A: 【I-RS4】、【II-RS8】、【II-RS10】

B: 【I-RS6】、【I-RS12】、【I-RS14】、【I-RS16】、【II-RS2】、【II-RS5】、【II-RS9】、【II-RS11】

C: 【I-RS1】、【I-RS2】、【I-RS5】、【I-RS7】、【I-RS8】、【I-RS15】、【II-RS1】、【II-RS4】

その他：V度上の和音 (【I-RS4】)、VI度上の和音 (【II-RS3】)、VII度上の和音 【I-RS3】

《コシ・ファン・トゥッテ》では、【I-RS1】から第2番、【I-RS2】から第3番、【I-RS5】から第7番、【I-RS7】から第8a番、【I-RS8】から第10番、【I-RS15】から第17番、【II-RS1】から第19番、【II-RS4】から第22番が「推進するカデンツ」(Cooper 2009: 58)になっており、レチタティーヴォ・セッコから楽曲への流れが途切れることなく進行する。

5.3.2. 経過的カデンツ

レチタティーヴォ・セッコの途中でカデンツが置かれる箇所を経過的カデンツとする。10箇所にもみられた。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。

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 5-10 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告げた後、グリエルモは喜んでフェランドと抱き合う。そしてフェランドが自分の恋人(貞節を破ってしまったドラベッラ)のことをグリエルモから聞く、切り替わりの場面の経過的カデンツである(譜例 5-10)。

譜例 5-10 経過的カデンツの例 (【II-RS6】 35-40)

35 [Si abbracciano.]
 po' ch'io ti ab-brac-ci per sì fe-li-ce au-gu-rio, o mio fi-do*) Mer-cu-rio.

38 FERRANDO (con trasporto)
 E la mia Do-ra-bel-la? Co-me s'è di-por-ta-ta? Ah non ci ho nep-purdub-bio! As-sai co-

The image shows two systems of musical notation. The first system (measures 35-40) features a vocal line in treble clef and a piano accompaniment in bass clef. The lyrics are: "po' ch'io ti ab-brac-ci per sì fe-li-ce au-gu-rio, o mio fi-do*) Mer-cu-rio." Above measure 39, the instruction "[Si abbracciano.]" is written. A circled chord in the piano part of measure 40 is highlighted. The second system (measures 38-40) features a vocal line in treble clef and a piano accompaniment in bass clef. The lyrics are: "E la mia Do-ra-bel-la? Co-me s'è di-por-ta-ta? Ah non ci ho nep-purdub-bio! As-sai co-". Above measure 38, the instruction "FERRANDO" is written, and above measure 40, "(con trasporto)" is written. A circled chord in the piano part of measure 38 is highlighted.

5.3.3. 注釈的通奏低音

注釈的通奏低音は、旋律線を伴った通奏低音を指す。《コシ・ファン・トゥッテ》では5箇所に見られる。

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 5-11 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 (c-2) へと移行していく。

譜例 5-11 注釈的通奏低音の例 (【II-RS5】13-21)

5.4. 【I-RS3】の分析

【I-RS3】全体を分析する（譜例 5-12、譜例 5-13）。これまでの分類に着目すると、以下の4点に着目することができる。

- ① 2小節目からのコンジャンクト（定型a+定型の原型）
- ② 18小節目からの半音階的上行
- ③ 21小節目からのディスジャンクト（定型b-2+定型c-1-1）
- ④ 27小節目からの楽曲に向かう半音階的下行

譜例 5-12 【I-RS3】のバス還元譜と和音を変える人物

以下で順に分析していく。【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。

① 2小節目からのコンジャンクト（定型a+定型の原型）

前半2小節目後半から12小節目にかけて、定型a+定型の原型のコンジャンクトの中でフィオルディリージのいつもと違う心のざわめきが語られる。ドラベッラもそれに同調し、結婚を予感する。コンジャンクトの穏やかな進行によって平和に進む。

② 18小節目からの半音階的上行

変化が訪れるのは、18小節目のドラベッラの台詞「私たちの恋人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）、最高音であるG音上で、恋人ではなくアルフォンソの登場を迎える。

③ 21小節目からのディスジャンクト（定型b-2+定型c-1-1）

21小節目から25小節目にかけての定型の全マイナー型（定型b-2）と、26小節目から28小節目の前半にかけての定型の前半ディミニッシュ型（定型c-1-1）がディスジャンクトする。この中の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。会話を主導する明確な話し手であるドラベッラは、自ら和音を変えながら進んでいく（「Dor.」はドラベッラ、「Fiord.」はフィオルディリージ、「D. Alf.」はドン・アルフォンソで示す）。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（c-1-1）で表現されている。

④ 27小節目からの楽曲に向かう半音階的下行

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。

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、定型の全マイナー型と前半ディミニッシュ型のディスジャンクト、さらに

特殊音形の半音階的上行と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 5 - 13 【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: ho un cer-to

Continuo
(Cembalo,
Violoncello)

定型 (a)

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

DORABELLA

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

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

定型の原型

① コンジャンクト

ma - no: io vo - gli o 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

② 半音階的上行 (ac ↗)

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 - gail - si - gnor Don Al -

Dor. **Dor.**

→ 定型 (b-2)

24 DON ALFONSO DORABELLA

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

Dor. **Dor.** **Dor.**

アルフォンソの登場

← 定型 (c-1-1)

③ デイスジャンクト

27 FIORDILIGI DON ALFONSO

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

Dor. **Dor.** **Dor.** **Fiord.**

④ 半音階的下行 (dc ↘)

attacca subito
l'Aria di Don Alfonso

N° 5 *Aria*

Allegro agitato

Violino I
Violino II
Viola I, II
DON ALFONSO
Continuo
(Cembalo, Violoncello)
Violoncello e Basso

p
p
p
so-l)*
D. Alf. *fa-to!* *Vor-rei dir, e cor non ho, e cor non ho:*
so-l
pizzicato
p

第6章 レチタティーヴォ・セッコを含むダ・ポンテ・オペラ以外の作品とダ・ポンテ・オペラの総括

この章では、レチタティーヴォ・セッコを含むダ・ポンテ・オペラ以外の作品を年代順に考察していき、その上でダ・ポンテ・オペラを総括する。最後にモーツァルトのレチタティーヴォ・セッコの変遷と音楽史上の意義について検討する。

6.1. レチタティーヴォ・セッコを含むダ・ポンテ・オペラ以外の作品

ここでは、モーツァルトが作曲したレチタティーヴォ・セッコを含むダ・ポンテ・オペラ以外の作品について検討する。以下の節では、作曲年代順に、主に定型を中心にそれぞれの作品を考察していく。

図6-1 モーツァルトのオペラにおける「定型の原型」と「定型」の一覧

	定型の原型 (割合)	定型 (割合)
《アポロとヒュアチントゥス》 (1767)	5 (4%)	18 (16%)
《ラ・フィンタ・センプリチェ》 (1768)	26 (11%)	49 (19%)
《ポント王ミトリダーテ》 (1769)	14 (8%)	11 (6%)
《アルバのアスカーニオ》 (1771)	37 (23%)	0 (0%)
《シピオーネの夢》 (1771)	19 (24%)	4 (5%)
《ルーチョ・シッラ》 (1772)	26 (12%)	2 (0.7%)
《偽りの女庭師》 (1774-75)	39 (20%)	16 (8%)
《牧人の王》 (1775)	21 (16%)	11 (8%)
《イドメネオ》 (1781)	2 (2%)	10 (11%)
《カイロの鷺鳥》 (1783)	2 (20%)	0 (0%)
《フィガロの結婚》 (1786)	36 (28%)	28 (20%)
《ドン・ジョヴァンニ》 (1787)	17 (18%)	23 (19%)
《コシ・ファン・トゥッテ》 (1790)	18 (11%)	71 (43%)
《皇帝ティートの慈悲》 (1791)	36 (20%)	21 (12%)

6.1.1. 《アポロとヒュアチントゥス *Apollo et Hyacinthus*》 K. 38

作曲は1767年春、初演は1767年5月13日にザルツブルク大学講堂で行われた。台本はルフィヌス・ヴィードゥル Widl, Rufinus (1731-1798) によるもので、歌詞はラテン語である。大学の学年末の授賞式に上演された『リュディアの王、クロエススの慈悲』の幕間劇として作曲された。クーバーは、このラテン語のレチタティーヴォ・セッコについて、

バロック的なレチタティーヴォ様式で、旋律ラインは1つの音に偏る傾向があり、休符が多いと分析している (Cooper 2009: 6-7)。

本論文での分析に従うと、バスの半音進行や、上行音形、経過的カデンツが多い。定型は、最初期の2作品でも比較的多く見られる (図 6-1)。定型は、全レチタティーヴォ・セッコの中で 18 箇所に見られた。これは全体の 16%にあたる。《アポロとヒュアチントゥス》の「定型」の総小節数 (76.25 小節) をレチタティーヴォ・セッコの総小節数 (485 小節) で割ることで導き出した。⁶⁶ 定型の原型は、全レチタティーヴォ・セッコの中で5箇所に見られた。これは全体の4%にあたる。《アポロとヒュアチントゥス》の「定型の原型」の総小節数 (18 小節) をレチタティーヴォ・セッコの総小節数 (485 小節) で割ることで導き出した。⁶⁷

6.1.2. 《ラ・フィンタ・センプリチェ *La finta semplice*》 K. 51 (46a)

1768年4月から6月にウィーンで作曲され、初演は1769年にザルツブルクで行われた。台本は、マルコ・コルテッリーニ Coltellini, Marco (c.1740-1775) によるものである。モーツァルトにとってのイタリア語オペラの処女作である。通奏低音の半音階的な進行 (譜例 6-1) が多く、推進するカデンツの最初の使用も見られる (Cooper 2009: 17, 58-59)。初期のモーツァルトが通奏低音の半音階的な進行を多用したことの弊害について、クーパーは以下のようにまとめている。

1770年代半ばまでの彼の傾向は、バス進行の半音階的な動きに大きく依存していた。半音階的な関係によって、和音から和音へと自由に移動し、必要な分のテキストを収めることができた。しかし、和音の中立性が可能性を生む一方で、段階的な和声進行や偽終止が頻発し、レチタティーヴォのセクション全体に方向性がなく、ペダンチックな性質を与えてしまうことがしばしばあった (Cooper 2009: 7)。⁶⁸

⁶⁶ 計算式は以下の通りである。76.25÷485=0.157...=16% (小数点第3位を四捨五入)

⁶⁷ 計算式は以下の通りである。18÷485=0.037...=4% (小数点第4位を四捨五入)

⁶⁸ Until the mid-1770's his tendency was to rely heavily on chromatic motion in the bass line. Chromatic relationships enabled him to move freely from chord to chord and fit in as much text as necessary. Although the harmonic neutrality of this technique created possibilities, the frequency of step-wise chordal motion and deceptive cadences often gave entire sections of recitative a directionless, pedantic quality.

半音階的な進行の多用は、1.3.3. で検討したようにレチタティーヴォ・セッコが本質的に持っている調性的な自由をさらに強化し、遠隔調の和音への移行を促してしまう。その結果、クーパーの言う「ペダンチックな性質」となってしまふことが多かった。一方でダ・ポンテ・オペラでは、第3章から第5章での分析で行ったように、半音階的上行・下行は限定的に使われ、使用の意図がより明確となっている。

本論文での考察において最も重要なのは、定型の数が、モーツァルトのオペラの中で《コシ・ファン・トゥッテ》に次いで多く、全レチタティーヴォ・セッコの中で49箇所に見られることである。これは、ダ・ポンテ・オペラ以外の作品の中でも飛び抜けて多い。しかし、全レチタティーヴォ・セッコの中で定型が占める割合はそれほど多くなく、全体の19%にあたる。⁶⁹ 「定型の原型」や「定型」の割合のみを比べると、非常にダ・ポンテ・オペラと近いのだが、《ドン・ジョヴァンニ》と同じ定型の割合にもかかわらず、定型の数は2倍以上あることがわかる(図6-2)。それはすなわち、一つの定型が占める時間(小節数)が、他の作品よりも短く、和音の変化が早いということを意味する(譜例6-1)。

図6-2 《ラ・フィンタ・センプリチェ》とダ・ポンテ・オペラの「定型」と「定型の原型」の比較

	定型の原型 (割合)	定型 (割合)
《ラ・フィンタ・センプリチェ》 (1768)	26 (11%)	49 (19%)
《フィガロの結婚》 (1786)	36 (28%)	28 (20%)
《ドン・ジョヴァンニ》 (1787)	17 (18%)	23 (19%)
《コシ・ファン・トゥッテ》 (1790)	18 (11%)	71 (43%)

⁶⁹ これは、《ラ・フィンタ・センプリチェ》の「定型」の総小節数(224.5小節)をレチタティーヴォ・セッコの総小節数(1211小節)で割ることで導き出した。計算式は以下の通りである。 $224.5 \div 1211 = 0.185... = 19\%$ (小数点第3位を四捨五入)

譜例 6 - 1 半音階的上行、早い和音変化、定型の例（《ラ・フィンタ・センプリチェ》第1幕第3場より）

rel - le, co - gli al - fier, coi ser - gen - ti, coi tam - bu - ri, e le trom - be, coi can - no - ni, e le
 bom - be, che or or vor - ran con vo - stra si - gno - ri - a il quar - tier ge - ne - ra - le in ca - sa mi - a.

半音階的上行 (ac/)

定型 (b-I-I)

さらに、経過的カデンツや注釈的通奏低音を多用する（譜例 6 - 2）。経過的カデンツは 65 箇所、注釈的通奏低音は 22 箇所にも見られる（図 6-3）。ダ・ポンテ・オペラの中では、最も経過的カデンツが多かったのは《コシ・ファン・トゥッテ》の 10 箇所、注釈的通奏低音が最も多かったのは《フィガロの結婚》と《ドン・ジョヴァンニ》でそれぞれ 8 箇所である。

譜例 6 - 2 経過的カデンツと注釈的通奏低音の例（《ラ・フィンタ・センプリチェ》第1幕第6場より）

51 CASSANDRO ROSINA
 pen - si. E co - si? - Gli an - nia - des - so son mil - le set - te - cen - to ses - san - t'ot - to in

注釈的通奏低音

54 CASSANDRO ROSINA CASSANDRO
 pun - to. Oh che por - ten - to! Chi è que - sto si - gno - re? Non sa - pe - te che sia il por - ten - to, il pro -

経過的カデンツ

図 6-3 《ラ・フィンタ・センプリチェ》とダ・ポンテ・オペラの経過的カデンツと注釈的通奏低音の比較

	経過的カデンツ	注釈的通奏低音
《ラ・フィンタ・センプリチェ》 (1768)	65	22
《フィガロの結婚》 (1786)	9	8
《ドン・ジョヴァンニ》 (1787)	5	8
《コシ・ファン・トゥッテ》 (1790)	10	5

なお、定型の原型は、全レチタティーヴォ・セッコの中で 26 箇所に見られた。これは全体の 11%にあたる。⁷⁰

ここまでの分析をまとめると、最初期の 2 作品でも定型はダ・ポンテ・オペラに近い水準で用いられたが、その使用法は異なる。すなわち、和声の変化が早く、一つの定型あたりの小節数が短い。さらに、経過的カデンツや注釈的通奏低音を多用し、ダ・ポンテ・オペラでの使用のような効果的な用いられ方はしていない。

6.1.3. 《ポント王ミトリダーテ *Mitridate, rè di Ponto*》 K. 87 (74a)

作曲は 1770 年 9 月から 12 月にボローニャとミラノで行われ、1770 年 12 月 26 日にミラノの大公家宮廷劇場で初演された。台本はヴィットーリオ・アメデーオ・チーニャ＝サンティ Cigna=Santi, Vittorio Amedeo (1725-1785) によるものである。モーツァルトの初めてのオペラ・セリアとなる。クーパーは、バスの半音階的進行が少なくなり、「レチタティーヴォ・センプリチェ [セッコ] におけるモーツァルトの和声関係に対するアプローチの成熟」⁷¹と評価している (Cooper 2009: 8)。

定型は、全レチタティーヴォ・セッコの中で 11 箇所に見られた。これは全体の 6%にあたる。⁷² 定型に関して言えば、前の 2 作品は、全体の 16%、19%を占めていたのに対し、この作品は 6%にしか満たない。さらに、これ以降、ダ・ポンテ・オペラまで非常に少ない割合の作品が続く (多くても《イドメネオ *Idomeneo*》の 11%である)。定型の原型は、全

⁷⁰ 《ラ・フィンタ・センプリチェ》の「定型の原型」の総小節数 (131.5 小節) をレチタティーヴォ・セッコの総小節数 (1211 小節) で割ることで導き出した。計算式は以下の通りである。131.5÷1211=0.108...=11% (小数点第 3 位を四捨五入)

⁷¹ *Mitridate, re di Ponto* represents the maturation of Mozart's approach to harmonic relationships in recitativo semplice.

⁷² 《ポント王ミトリダーテ》の「定型」の総小節数 (63.5 小節) をレチタティーヴォ・セッコの総小節数 (1024.75 小節) で割ることで導き出した。計算式は以下の通りである。63.5÷1024.75=0.061...=6% (小数点第 3 位を四捨五入)

レチタティーヴォ・セッコの中で 14 箇所に見られた。これは全体の 8%にあたる。⁷³

6.1.4. 【祝典劇】《アルバのアスカーニオ *Ascanio in Alba*》 K. 111

作曲は1771年8月後半から9月にミラノで行われ、初演はミラノの大公家宮廷劇場で1771年10月17日に行われた。台本はジュゼッペ・パリーニ Parini, Giuseppe (1729-1799) によるものである。オペラではなく、「祝典劇 *festa teatrale*」という形式であるが、イタリア語のレチタティーヴォ・セッコを伴う。マリア・テレジア Teresia, Maria (1717-1780) の注文で、息子であるオーストリア大公フェルディナント Ferdinand von Österreich (1756-1806) とモデナのエステ家の公女マリア・ベアトリーチェ Maria Beatrice (1750-1829) の結婚のために作曲された作品である。

868.5 小節の全レチタティーヴォ・セッコの中で、定型は 1 つも見られなかった。一方、定型の原型は、全レチタティーヴォ・セッコの中で 37 箇所に見られた。これは全体の 23%にあたる。⁷⁴ 定型よりも定型の原型の方が多いという傾向は、この後《牧人の王 *Il re pastore*》まで続く (図 6-1)。また、注釈的通奏低音は見られなかった。

6.1.5. 【祝典劇】《シピオーネの夢 *Il sogno di Scipione*》 K. 126

作曲は 1771 年 4 月から 8 月にザルツブルクで行われ、初演は 1772 年にザルツブルクの大司教宮殿で行われたと推測されている。台本はピエートロ・メタスタージオ Metastasio, Pietro (1698-1782) によるものである。シュラッテンバッハ大司教の就任 50 周年の記念式典 (1771 年 1 月 10 日) のために作曲したが、大司教が亡くなったため、後継者のコロレードの就任式で演奏されたと推測されている (ザスロー 2006: 68)。

定型は、全レチタティーヴォ・セッコの中で 4 箇所に見られた。これは全体の 5%にあたる。⁷⁵ 定型の原型は、全レチタティーヴォ・セッコの中で 19 箇所に見られ、全体の 24%

⁷³ 《Pontifex Mitridates》の「定型の原型」の総小節数 (78.75 小節) をレチタティーヴォ・セッコの総小節数 (1024.75 小節) で割ることで導き出した。計算式は以下の通りである。 $78.75 \div 1024.75 = 0.076... = 8\%$ (小数点第 3 位を四捨五入)

⁷⁴ 《アルバのアスカーニオ》の「定型の原型」の総小節数 (197.5 小節) をレチタティーヴォ・セッコの総小節数 (868.5 小節) で割ることで導き出した。計算式は以下の通りである。 $197.5 \div 868.5 = 0.227... = 23\%$ (小数点第 3 位を四捨五入)

⁷⁵ 《シピオーネの夢》の「定型」の総小節数 (20 小節) をレチタティーヴォ・セッコの総小節数 (401 小節) で割ることで導き出した。計算式は以下の通りである。 $20 \div 401 = 0.049... = 5\%$ (小数点第 3 位を四捨五入)

にあたる。⁷⁶ なお、注釈的通奏低音は1箇所のみに見られた。

6.1.6. 《ルーチョ・シッラ *Lucio Silla*》 K.135

1772年10月から12月に作曲され、1772年12月26日に《ポント王ミトリダーテ》と同じミラノの大公家宮廷劇場で初演された。台本はジョヴァンニ・デ・ガメツラ Giamerra, Giovanni de (1743-1803) によるものである。1771年3月4日付の《ルーチョ・シッラ》の契約書では、報酬として130ギリアートと家具つき宿舎、レチタティーヴォは1772年10月に提出すること、11月初めまでにはミラノに到着し、アリアの作曲とリハーサルを行うことが約束されている。しかし、ガメツラはメタスタジオに台本を送り、彼に多くの修正を加えられた。そこでモーツァルトは急いでレチタティーヴォを書き直さなければならなくなったのである (ランドン 1996: 147)。

この作品は、モーツァルトがレチタティーヴォ・アッコムパニヤートに特別な注意を払った最初のオペラである (ザスロー 2006: 70)。ダ・ポンテ・オペラでも時折見られるような、レチタティーヴォ・アッコムパニヤートの途中でレチタティーヴォ・セッコが現れる箇所もある。各単語のアクセントへの配慮はなされているが、センテンス全体の考慮は未熟であるとクーパーは述べている (Cooper 2009: 9)。⁷⁷

定型は、全レチタティーヴォ・セッコの中で2箇所に見られた。これは全体のわずか0.7%にすぎない。⁷⁸ 他の作品と比較しても極端に少ない。定型はドミナントとトニックの連鎖により、緊張と弛緩を生み出し、会話のセンテンスをまとめあげる (2.4.1.2. を参照)。つまり、和声進行の観点からも、初期の作品においてセンテンス全体の考慮が未熟というクーパーの指摘は当てはまるという見方も可能である。

定型の原型は、全レチタティーヴォ・セッコの中で26箇所に見られた。これは全体の

⁷⁶ 《シピオーネの夢》の「定型の原型」の総小節数 (96.25 小節) をレチタティーヴォ・セッコの総小節数 (401 小節) で割ることで導き出した。計算式は以下の通りである。

$96.25 \div 401 = 0.240\dots = 24\%$ (小数点第3位を四捨五入)

⁷⁷ それが《コシ・ファン・トゥッテ》に至ると、休符の使い方が役者の感情や動きに反映されていると指摘している (Cooper 2009: 10)

⁷⁸ 《ルーチョ・シッラ》の「定型」の総小節数 (10 小節) をレチタティーヴォ・セッコの総小節数 (1353 小節) で割ることで導き出した。計算式は以下の通りである。 $10 \div 1353 = 0.0073\dots = 0.7\%$ (小数点第4位を四捨五入)

12%にあたる。⁷⁹

6.1.7. 《偽りの女庭師 *La finta giardiniera*》 K. 196

作曲は1774年9月から1775年1月に行われ、1775年1月13日にミュンヘンのザルヴァートル劇場で初演された。台本は、ジュゼッペ・ペトロセッリーニ Petrosellini, Giuseppe (1729-1799) によるものであると推定されている。1774年12月6日にヴォルフガングと父レオポルドはミュンヘンに出発し、その時にレチタティーヴォは部分的に完成している（ザスロー 2006: 71）。この作品では、通奏低音は半音進行よりも3度、5度のバス跳躍が頻繁に使われるようになり、複雑ではない和声構造が言葉の自然な流れを可能にしているとクーパーは指摘する（Cooper 2009: 38）。

定型は、全レチタティーヴォ・セッコの中で16箇所に見られた。これは全体の8%にあたる。⁸⁰ 定型の原型は、全レチタティーヴォ・セッコの中で39箇所に見られた。これは全体の20%にあたる。⁸¹

この作品からモーツァルトは「レチタティーヴォ・センプリチェ [セッコ] の完全なる作曲家 a complete composer of recitativo semplice」になったとクーパーも述べているように（Cooper 2009: 38）、ダ・ポンテ・オペラのレチタティーヴォ・セッコの様式に近づいたと言える。その理由の1つとして、注釈的通奏低音の限定的な使用が挙げられる。このオペラでは、ベルフィオーレ伯爵が昔の恋人ヴィオランテを殺害したことを市長に述べる重要な場面1箇所でのみに注釈的通奏低音が使われ、劇的に緊迫する場面として音楽的に際立たせている（譜例6-3）。

譜例6-3 《ラ・フィンタ・センプリチェ》第2幕第10場の注釈的通奏低音（抜粋）

⁷⁹ 《ルーチョ・シッラ》の「定型の原型」の総小節数（167小節）をレチタティーヴォ・セッコの総小節数（1353小節）で割ることで導き出した。計算式は以下の通りである。 $167 \div 1353 = 0.123... = 12\%$ （小数点第3位を四捨五入）

⁸⁰ 《偽りの女庭師》の「定型」の総小節数（84小節）をレチタティーヴォ・セッコの総小節数（1112小節）で割ることで導き出した。計算式は以下の通りである。 $84 \div 1112 = 0.075... = 8\%$ （小数点第3位を四捨五入）

⁸¹ 《偽りの女庭師》の「定型の原型」の総小節数（222小節）をレチタティーヴォ・セッコの総小節数（1112小節）で割ることで導き出した。計算式は以下の通りである。 $22 \div 1112 = 0.019... = 20\%$ （小数点第3位を四捨五入）

注釈的通奏低音は、初期の作品《ラ・フィンタ・センプリチェ》では22箇所にも見られたので1箇所にしたのは大きい変化である。図6-4は、《偽りの女庭師》と《ラ・フィンタ・センプリチェ》、そしてダ・ポンテ・オペラの経過的カデンツと注釈的通奏低音を比較している。

図6-4 《偽りの女庭師》と《ラ・フィンタ・センプリチェ》、ダ・ポンテ・オペラの経過的カデンツと注釈的通奏低音の比較

	経過的カデンツ	注釈的通奏低音
《ラ・フィンタ・センプリチェ》 (1768)	65	22
《偽りの女庭師》 (1774-75)	32	1
《フィガロの結婚》 (1786)	9	8
《ドン・ジョヴァンニ》 (1787)	5	8
《コシ・ファン・トゥッテ》 (1790)	10	5

6.1.8. 《牧人の王 *Il re pastore*》 K. 208

作曲は1775年3月以降にザルツブルクで行われ、初演は1775年4月23日にザルツブルクの大司教宮殿宮で行われた。当時は「セレナータ」と呼ばれていたこともあり、初演はコンサート形式による上演だったと推測されている（ランドン 1996: 149）。台本はメタ

スタジオの台本 (1751) をもとに、ジャンバッティスタ・ヴァレスコ Varesco, Giambattista (1735-1805) が改作したと推測されている。

定型は、全レチタティーヴォ・セッコの中で 11 箇所に見られた。これは全体の 8% にあたる。⁸² 定型の原型は、全レチタティーヴォ・セッコの中で 21 箇所に見られた。これは全体の 16% にあたる。⁸³ ダ・ポンテ・オペラの楽曲様式に繋がるような (3. 2. 2. を参照)、重唱でのレチタティーヴォ・セッコが見られた (譜例 6-4)。

譜例 6-4 《牧人の王》第 2 幕第 12 景より

6.1.9. 《イドメネオ Idomeneo》 K. 366

正式なタイトルは《クレタの王イドメネオ、またはイリアとイダマンテ *Idomeneo, re di Creta ossia Ilia e Idamante*》である。作曲は 1780 年秋から 1781 年 1 月にかけてザルツブルクとミュンヘンで行われ、初演は 1781 年 1 月 29 日にミュンヘンのキュヴィリエ劇場で行われた。台本は、《牧人の王》の台本の改作者と推測されるヴァレスコによるものである。

定型は、全レチタティーヴォ・セッコの中で 10 箇所に見られた。これは全体の 11% に

⁸² 《牧人の王》の「定型」の総小節数 (60.5 小節) をレチタティーヴォ・セッコの総小節数 (754 小節) で割ることで導き出した。計算式は以下の通りである。60.5 ÷ 754 = 0.080... = 8% (小数点第 3 位を四捨五入)

⁸³ 《牧人の王》の「定型の原型」の総小節数 (119 小節) をレチタティーヴォ・セッコの総小節数 (754 小節) で割ることで導き出した。計算式は以下の通りである。119 ÷ 754 = 0.157... = 16% (小数点第 3 位を四捨五入)

あたる。⁸⁴ 定型の原型は、全レチタティーヴォ・セッコの中で2箇所に見られた。これは全体の2%にあたる。⁸⁵

このオペラは、グルックの「改革オペラ」に近い様式で作られていることもあり（松田 2021: 118）、レチタティーヴォ・アッコンパニャートの割合が高く、レチタティーヴォ・セッコの割合が少ない。⁸⁶

また、ダ・ポンテ・オペラと同様に、台本の内容と和音の選択に関係性を見出すことのできる定型のマイナー型やディミニッシュ型が見られる。イドメネオが陸に上がって最初に息子に会ってしまう場面（2箇所）と、アルバーチェがイドメネオの船が難破したことを知らせにくる場面である。また、通奏低音の半音階的上行の効果的な使用が、イリアがイダマンテを見つける場面に見られる（譜例6-5）。

譜例6-5 《イドメネオ》第1幕第1場

Ecco, l'edamante, ahimè! sen vien. Mi-se-ro co-re tu pal-pi-ti, e pa-ven-ti. Deh ces-sa-te per poco, oh mie-i tor-men-ti!

Continuo (Cembalo, Violoncello)

半音階的上行 (acc)

6.1.10. 【未完】《カイロの鷺鳥 *L'oca del Cairo*》K. 422

作曲は1783年にザルツブルクで、また1783年から1784年にウィーンで行われるが未完に終わっている。台本作家ヴァレスコはモーツァルトの要求にうまく応えられず、モーツァルトは作曲を中断することになる。⁸⁷ 現存しているのはスケッチも含めた第1幕の楽曲と、レチタティーヴォ・セッコ1場面のみである。

⁸⁴ 《イドメネオ》の「定型」の総小節数（41小節）をレチタティーヴォ・セッコの総小節数（364.5小節）で割ることで導き出した。計算式は以下の通りである。 $41 \div 364.5 = 0.112... = 11\%$ （小数点第3位を四捨五入）

⁸⁵ 《イドメネオ》の「定型の原型」の総小節数（8.5小節）をレチタティーヴォ・セッコの総小節数（364.5小節）で割ることで導き出した。計算式は以下の通りである。 $8.5 \div 364.5 = 0.023... = 2\%$ （小数点第3位を四捨五入）

⁸⁶ イドメネオのレチタティーヴォ・セッコの総小節数は364.5小節。《フィガロの結婚》は997.5小節、《ドン・ジョヴァンニ》は787小節、《コシ・ファン・トゥッテ》は971小節である。

⁸⁷ 松田 2021: 140 に詳しい。

現存している 50 小節のレチタティーヴォ・セッコの中には、3 箇所注的の通奏低音が見られる。定型の原型は、2 箇所に見られた。これは全体の 20%にあたる。⁸⁸ なお、定型は見られなかった。

モーツァルトはこの後に《騙された花婿 *Lo sposo deluso*》（正式には《騙された花婿、あるいは 1 人の恋人をめぐる 3 人の女性の張り合い *Lo sposo deluso ossia La rivalità di tre donne per un solo amante*》）K.430 の作曲に移っていくが、この作品も未完で終わる。作曲をやめた理由は不明であり、序曲と 4 つの楽曲のスケッチのみを書いたが、レチタティーヴォは書かれていない。

6.1.11. 《皇帝ティートの慈悲 *La clemenza di Tito*》 K. 621

作曲順ではモーツァルトの最後のオペラとなる。1791 年 8 月から 9 月にかけて作曲され、初演は 1791 年 9 月 6 日にプラハの国民劇場で行われた。台本はメタスタージオの台本 (1734) をもとに、カテリーノ・マッツォーラ *Mazzola, Caterino* (1745-1806) が改変したものである。

このオペラは唯一、モーツァルトがレチタティーヴォ・セッコを自分で作曲しておらず、弟子のジュースマイヤーが代わりに作曲したと推測されている。

短い期間しか与えられなかったことから生じた主な芸術上の障害は、彼が単純なレチタティーヴォを下請けに出したことである（おそらくジュースマイヤーに）。（中略）もしモーツァルトが次の公演を準備するだけ長生きできたとすれば、彼は間違いなく単純なレチタティーヴォ（それは適切な調性で終わっていないこともある）を書き換えていただろう。彼は伴奏つきレチタティーヴォを《コシ [コシ・ファン・トゥッテ]》のレベルまで増やしていたかもしれないし、《イドメネーオ》について計画したように、セストをテノールに歌わせて声楽陣を組みなおしていたかもしれない。

（セイディ 2006：429、433）

ここで言われているように、レチタティーヴォ・セッコがモーツァルトの手によって作

⁸⁸ 《カイロの鷺鳥》の「定型の原型」の総小節数（10 小節）をレチタティーヴォ・セッコの総小節数（50 小節）で割ることで導き出した。計算式は以下の通りである。 $10 \div 50 = 0.2 \dots = 20\%$ （小数点第 3 位を四捨五入）

曲されなかったことによる「芸術上の障害」がある。それは本論文の分析に従えば、経過のカデンツの多さと、注積的通奏低音の少なさから生まれている（図6-5）。経過のカデンツは49箇所に見られ、ダ・ポンテ・オペラよりも非常に多い。その結果、一つ一つの印象が薄れている。一方、ダ・ポンテ・オペラでは初期の作品に比べて数が制限され、経過のカデンツは意味をもって響いている。

図6-5 《皇帝ティートの慈悲》とダ・ポンテ・オペラの経過のカデンツ、注積的通奏低音の比較

	経過のカデンツ	注積的通奏低音
《フィガロの結婚》（1786）	9	8
《ドン・ジョヴァンニ》（1787）	5	8
《コシ・ファン・トゥッテ》（1790）	10	5
《皇帝ティートの慈悲》（1791）	49	1

また、このオペラでは注積的通奏低音は1箇所しかなく、それも凡庸なリズムと音形である（譜例6-6）。セストに裏切られたと思ひ込むティートの長いセリフの後、プブリオを呼んで彼が登場する箇所を用いられている。使用環境はダ・ポンテ・オペラと同様であるが、いささか単調な注積的通奏低音である。ダ・ポンテ・オペラの作曲を経たモーツァルトであれば、間違いなく注積的通奏低音で劇的な効果を高めていたであろうことが想像できる。

定型は、全レチタティーヴォ・セッコの中で21箇所に見られた。これは全体の12%にあたる。⁸⁹ 定型の数に関してはそれほどダ・ポンテ・オペラと変わらないが、ダ・ポンテ・オペラでは使用頻度の少ない定型の特殊型が8箇所と多くある。その内訳は、マイナー型の拡大が2箇所、和声の変化が8箇所（3.2.1.2.4.の譜例3-2）である。定型の原型は、全レチタティーヴォ・セッコの中で36箇所に見られた。これは全体の20%にあたる。⁹⁰

⁸⁹ 《皇帝ティートの慈悲》の「定型」の総小節数（123.25小節）をレチタティーヴォ・セッコの総小節数（994小節）で割ることで導き出した。計算式は以下の通りである。
 $123.25 \div 994 = 0.123... = 12\%$ （小数点第3位を四捨五入）

⁹⁰ 《皇帝ティートの慈悲》の「定型の原型」の総小節数（200.5小節）をレチタティーヴォ・セッコの総小節数（994小節）で割ることで導き出した計算式は以下の通りである。
 $200.5 \div 994 = 0.201... = 20\%$ （小数点第3位を四捨五入）

譜例 6-6 《皇帝ティートの慈悲》第2幕第8場の注釈的通奏低音

49 (chiamando verso il fondo)

Chi dall' in-fi-do a-mi-co (o-là) chi ma-i que-sto te-mer do-ve-a?-

attacca

6.2. ダ・ポンテ・オペラの総括

ここでは、第3章から第5章での各作品の分析と、本章でのダ・ポンテ・オペラ以外の作品の分析を踏まえて、ダ・ポンテ・オペラ3作品のレチタティーヴォ・セッコを総括する。

6.2.1. 「定型の原型」と「定型」に関する考察

まず、レチタティーヴォ・セッコ全体の量（小節数）は、《フィガロの結婚》と《コシ・ファン・トゥッテ》はさほど変わらないが、《ドン・ジョヴァンニ》はそれらに比べて200小節近く少ない。これはおそらく、台本の量の違いに比例している。

次に、「定型の原型」と「定型」を考察する。図6-6はダ・ポンテ・オペラにおける「定型の原型」と「定型」の比較である。最も際立つのは、《コシ・ファン・トゥッテ》の定型の多さである。数も割合も《フィガロの結婚》と《ドン・ジョヴァンニ》の2倍以上である。その結果、《コシ・ファン・トゥッテ》の「定型の原型」の数と割合は少なくなる。「定型」が増えたために「定型の原型」が減るとするのは自然な現象で、定型は「定型の原型」を拡張させたものだからである。

「定型の原型」と「定型」の割合の合計を見てみると、やはり《コシ・ファン・トゥッテ》がいちばん高く54%であり、レチタティーヴォ・セッコの半分以上はこれらの型で構成されているということになる。次に高いのは《フィガロの結婚》の48%で、こちらもほぼ半数であり、「定型の原型」の割合がダ・ポンテ・オペラの中で最も高く28%である。《ドン・ジョヴァンニ》はどちらの割合もやや低めで、合わせて37%となり、約3分の1はこれらの型ということになる。

図6-6 ダ・ポンテ・オペラにおけるレチタティーヴォ・セッコの小節数と「定型の原型」と「定型」の比較

	全小節数	定型の原型 (割合)	定型 (割合)	「定型の原型」と「定型」の割合の合計
《フィガロの結婚》 (1786)	997	36 (28%)	28 (20%)	48%
《ドン・ジョヴァンニ》 (1787)	787	17 (18%)	23 (19%)	37%
《コシ・ファン・トゥッテ》 (1790)	971	15 (11%)	71 (43%)	54%

続いて、定型の下位分類の内訳について考察する。定型が最も多いのは《コシ・ファン・トゥッテ》であるが、後半マイナー型 (b-1-2)、全マイナー型 (b-2)、特殊型 (d) ではさほど違いは見られない (図6-7)。

図6-7 ダ・ポンテ・オペラにおける定型の下位分類の内訳⁹¹

	a	b-1-1	b-1-2	b-2	c-1-1	c-2	d
《フィガロの結婚》 (1786)	13	5	1	4	2	0	3
《ドン・ジョヴァンニ》 (1787)	13	2	0	4	1	0	3
《コシ・ファン・トゥッテ》 (1790)	40	16	0	4	6	1	4

差があるのは、メジャー型 (a) と後半マイナー型 (b-1-1)、前半ディミニッシュ型 (c-1-1)、全ディミニッシュ型 (c-2) である。定型が多くなれば、その基本的であるメジャー型は (a) 必然的に増える。一方で、前半マイナー型 (b-1-1) と前半ディミニッシュ型 (c-1-1) が多いことや、《コシ・ファン・トゥッテ》のみに全ディミニッシュ型 (c-2) が見られることは特筆すべきであろう。メジャー和音が多い中で、マイナーの和音やディミニッシュの和音が使われる際には、意味論的に解釈できることを第3章から第5章では分析してきた。

6.2.2. 「定型」や「定型の原型」の接続に関する考察

「定型」や「定型の原型」の接続の割合は、定型の数の多さにそのまま当てはまった。すなわち、《コシ・ファン・トゥッテ》が最も多く、《ドン・ジョヴァンニ》が最も少ない (図6-8)。《コシ・ファン・トゥッテ》では一人語りの場面の多さが、接続の多さに繋がって

⁹¹ a はメジャー型、b-1-1 は前半マイナー型、b-1-2 は後半マイナー型、b-2 は全マイナー型、c-1-1 は前半ディミニッシュ型、c-2 は全ディミニッシュ型、d は特殊型を示す。

いる可能性がある。また、物語として起伏の激しい《フィガロの結婚》と《ドン・ジョヴァンニ》は定型の接続の必要性が薄かったと仮定することもできる。この点については後述する。

図6-8 ダ・ポンテ・オペラにおける、「定型の原型」や「定型」のコンジャンクト、ディスジャンクトの数

	コンジャンクト	ディスジャンクト
《フィガロの結婚》 (1786)	7	13
《ドン・ジョヴァンニ》 (1787)	3	2
《コシ・ファン・トゥッテ》 (1790)	17	14

6.2.3. それ以外の要素に関する考察

「定型の原型」や「定型」以外の要素については、《ドン・ジョヴァンニ》の全音階的下行 (dd) の多さがやや目立つ程度である。これは単純に、定型の少なさと結びついていると言えよう。定型の割合が増えれば、上行や下行の割合は減る。初期のオペラで見たような大きな違いはなく、ダ・ポンテ・オペラではある程度統一された書法で書かれたと言える。注釈的通奏低音は《フィガロの結婚》と《ドン・ジョヴァンニ》が《コシ・ファン・トゥッテ》より多く8箇所ある。

図6-9 ダ・ポンテ・オペラにおける定型以外の要素の比較⁹²

	ad	ac	dd	dc	楽曲様式	推進するカデンツ	経過のカデンツ	注釈的通奏低音
《フィガロの結婚》 (1786)	30	9	4	4	2	6	9	8
《ドン・ジョヴァンニ》 (1787)	27	8	10	9	2	5	5	8
《コシ・ファン・トゥッテ》 (1790)	26	10	3	7	1	8	10	5

6.2.4. 《コシ・ファン・トゥッテ》の定型の多さに関する考察

ここまでの比較から、3つの作品のうち、主に定型の多さゆえに《コシ・ファン・トゥッテ》がやや異質のレチタティーヴォ・セッコと見えるだろう。ここで「定型の原型」と「定型」の違いについて再び考えてみる。「定型の原型」は、Vの第1転回形→Iの基本形→V

⁹² ad は全音階的上行、ac は半音階的上行、dd は全音階的下行、dc は半音階的下行を示す。

の第1転回形と進行していくものであるが、「定型」は、それにVの第3転回形が加わり、Vの第1転回形→Iの基本形→「Vの第3転回形」→Vの第1転回形と進行する。その結果、通奏低音の進行は順次進行となり、属七の和音の第7音の解決に向かうエネルギーによって、推進力が増す。

では、《コシ・ファン・トゥッテ》が他の2作品に比べてより推進力とエネルギーを持ったレチタティーヴォ・セッコかという点、必ずしもそうとは言えない。それは、通奏低音で持続している時間が非常に長く（それは中世のミサ曲の定旋律を思わせる）、聴き手の注意はその他の事柄（例えば歌唱声部や演技）に向かうからである。レチタティーヴォ・セッコの通奏低音は、非常に潜在的なエネルギーを持ったものなのである。そのため、《コシ・ファン・トゥッテ》のレチタティーヴォ・セッコは、エネルギーというよりも、通奏低音の順次進行を多く含む自然な和声進行と言った方が相応しい。その結果、《コシ・ファン・トゥッテ》では、劇的な場面をほとんどレチタティーヴォ・アッコムパニヤートや楽曲に託した。さらに、モーツァルトは推進するカデンツをダ・ポンテ・オペラの中で最も多く使用することで、レチタティーヴォ・セッコで完結せずに、アッコムパニヤートや楽曲に向けた橋渡しをしている。

一方の《フィガロの結婚》と《ドン・ジョヴァンニ》は、《コシ・ファン・トゥッテ》に比べてむしろ劇的なレチタティーヴォ・セッコは多い。その要因の一つとしては、台本の違いがあげられる。《フィガロの結婚》の原作であるボーマルシェの戯曲は、何度も上演禁止になっているような貴族批判的な内容を含んでいる。《ドン・ジョヴァンニ》は「ドン・ファン伝説」に基づいた悲劇的な性格も強い台本である。一方で、《コシ・ファン・トゥッテ》はダ・ポンテのオリジナル台本であり、お互いの恋人を入れ替えて女性の貞操を試すという単純な内容である。それゆえに、台本が拙劣、非道徳的であるといった批判も多くあった（しかし、実はダ・ポンテの文学的素養が全面的に発揮された非常に知的で文学的な台本であることを主張したい⁹³）。

もう一つは、《ドン・ジョヴァンニ》は、《フィガロの結婚》のプラハでの成功によって委嘱された作品であるがゆえに、「《ドン・ジョヴァンニ》は音楽形式と劇的技法、とりわけアリアやアンサンブルのバランスと構想について、大部分《フィガロ》をモデルにして

⁹³ Brown 1995: 57-81 では、《コシ・ファン・トゥッテ》の台本にいかほど文学的教養が含まれているかについて検討されている。

いる」(セイディ 2006: 484) という面もあるだろう。定型の数やその他の要素の比較から、これはレチタティーヴォ・セッコにも当てはまると言えるであろう。

《コシ・ファン・トゥッテ》は、これらの理由もあり、幾分特異な性格を持っているために位置付けが難しいことも指摘されてきた。

ドラーはこのオペラ [《コシ・ファン・トゥッテ》] について、「モーツァルトのオペラのなかで最も異色で位置付けが難しく、たえず憤慨の種になる作品」と述べ、またヨアヒム・ヘルツは、「私たちは賢者の石を見つけたと考えないように用心すべきだろう。なぜならば、『コシ・ファン・トゥッテ』はあらゆる研究や熟考を経ても、以前として魅力的な謎のままだからだ」と言う (三宅 2011: 136)。

台本の稚拙さに補ってあまりあるほどの音楽の美しさは、初演当時から言われてきた。それは、「《コシ・ファン・トゥッテ》は、その音楽の美しさゆえに (美しさにかかわらず、ではなく)、聴く者の心を乱すオペラでありつづけるだろう。」(セイディ 2006: 282) という言葉に集約されている。これは、定型とその接続を多用して順次進行の多いレチタティーヴォ・セッコの通奏低音、見方を変えれば美しく整ったレチタティーヴォ・セッコの通奏低音にも共通することである。

6.3. モーツァルトのレチタティーヴォ・セッコ様式の変化

チャールズ・ローゼン Rosen, Charles (1927-2012) は、『古典派音楽の様式』(Rosen 1997、ローゼン 2021) の中で、《フィガロの結婚》以前の作品と以後の作品のレチタティーヴォ (以下の引用では「朗唱」) を明確に分けて述べている。

そのため [劇の連続性をつくり出すため] にモーツァルトはすでに《イドメネオ》で試みていた音楽を統合する細々 (こまごま) とした手段を再利用するのではなく、個々の曲の自立と分離を認めた—どころか強調しさえした—のである。《フィガロ [の結婚]》では通奏低音のみによる朗唱 [レチタティーヴォ] は彼の先立つどのオペラよりも表現が控えめで、所定の形式の対照的なつくりがいつそう入念に仕上げ

られ、複雑にされていた（ローゼン 2021: 235）。⁹⁴

6.1.9. で考察したように、《イドメネオ》はレチタティーヴォ・セッコの割合が少なく、「改革オペラ」のようにオペラ全体の統合を目指す方向性があった。その一方で、《フィガロの結婚》では、レチタティーヴォは「表現が控えめ less expressive」で、全体の統合というよりも、楽曲との対照的な構造が明確になった。「表現が控えめ less expressive」という言葉は議論の余地があるが、ここでは悪い意味で用いられているわけではない。ローゼンの主張は、楽曲といった組織化された形式と、それに対照的な「より組織化されていない形式 the less organized form」であるレチタティーヴォ・セッコによってオペラ全体が統合的に組み立てられている（それゆえに複雑）という趣旨である。

確かに初期オペラに比べると、ダ・ポンテ・オペラのレチタティーヴォの表現は本論文で見てきたように、定型を代表とする決まったパターンを多用している。ローゼンは別の箇所でも、初期オペラの半音階的な書法についても述べている。その際にも、《イドメネオ》以降の作品では「大胆さや表現力が抑えられた less daring and less expressive」と述べている。

フィナーレが統一的に構想されるようになると、当然ながらセッコの朗唱が持つ音楽上の重みは減った。モーツァルトの後期のオペラでそうした朗唱の数が減ったわけではない。大胆さや表現力が抑えられた less daring and less expressive ののである。初期オペラ《偽の女庭師》にはそれ以後のモーツァルトのセッコの朗唱にはほとんどない半音階的な書法が見られる。《イドメネオ》以降、セッコの朗唱の和声はもっと単調 workaday なものになった。ただし、いくつか（とりわけ《フィガロの結婚》に）興味深い劇的な例外がある。その場合、セッコ [原義は「乾いた」] の朗唱が、いっそう表情豊かに構想された大きな音楽の組み立てとまさにあからさまに対照をなしている（ローゼン 2021: 384）。⁹⁵

⁹⁴ In doing so, he did not revive the small-scale devices of musical integration that he had previously essayed in *Idomeneo*, but accepted—and even emphasized—the integrity and isolation of the individual number. The *secco* recitative is less expressive in *Figaro* than in any one of his previous operas, the symmetry of the set-forms more highly worked out and more complex (Rosen 1997: 182)..

⁹⁵ It is not surprising that the development of the finale as a unified conception had, as one effect, the reduction of the musical importance of the *secco* recitative. Not that there is any less of it quantitatively in the later operas, but they are both less daring and less expressive. There is little

《フィガロの結婚》における劇的な例外が具体的に何であるか明記されていないが、本論文の3.2.1.4.以降で分析した上行・下行音形、楽曲様式、注釈的通奏低音などのことであろう。それに対して、定型を多用して滑らかに進行するレチタティーヴォ・セッコは、「単調 workaday」でありながら、そのことによってレチタティーヴォ・アッコムパニヤートや楽曲との対照性を生み出す。

ラヴァチェックに言わせれば、このようなローゼンの主張は、ブッフア様式の作品の増加と関連している。

モーツァルトのセッコ様式を彼のオペラの中で時系列に追ってみると、簡素化に向かっていることがわかり、これは軽快なブッフア様式の作品が増えたことと関係している。モーツァルトのレチタティーヴォ・セッコの和声設計がますます型通りになっていったことは、ローゼンに「《フィガロ [の結婚]》では通奏低音のみによる朗唱 [レチタティーヴォ] は彼の先立つどのオペラよりも表現が控えめ」と主張させたのかもしれない。⁹⁶

ブッフア様式と簡素化の関係性については別の議論が必要であり、ここでは踏み込めないが、初期の作品から時系列にモーツァルトのレチタティーヴォ・セッコを概観した際の「簡素化」への移行とは、まさに定型の使用の多さと、半音階的書法、経過的カデンツ、注釈的通奏低音の減少と言い換えることができる。果たしてその簡素化は、モーツァルトがレチタティーヴォ・セッコの作曲に手を抜いたということを意味するのであろうか。

6.4. バロック様式から古典派様式へ

ここでもう一度、1.3.2. で考察した C.P.E. バッハの言及に戻ろう。『正しいクラヴィー

secco recitative in Mozart after *La Finta Giardiniera* that can parallel the chromaticism of this passage from that early work: Starting with *Idomeneo*, the secco recitatives are more workaday in their harmonic conception, although there are several interesting dramatic interruptions, particularly in *Figaro*. The secco recitatives now provide a truly dry contrast to the more expressively conceived large structures (Rosen 1997: 303-304).

⁹⁶ Tracing Mozart's secco style chronologically across his operas documents an advancement towards simplicity, likely coupled with his increased output in the lighter buffa genre. The increasingly routine harmonic plan of Mozart's secco recitatives may have inspired Rosen's claim that "the *secco* recitative is less expressive in *Figaro* than in any one of his previous operas." (Lavacek 2015: 66)

ア奏法』の第2部(1762)は、《アポロとヒュアキントゥス》(1767)の5年前には出版されていた。レチタティーヴォ・セッコの簡素化というのは、モーツァルトが手抜きをしたということでは決してなく、世の潮流に少し遅れて(あるいは未熟さゆえに)、「合理的な趣味」を獲得したということなのである。

それほど以前のことでないが、レチタティーヴォはかつて和声音や解決音の転移なり、さらには異名同音的転換でいわばぎっしり詰まっていた。大概はなんの理由もなしに、このような和声的な珍奇さに特別な美しさが求められ、自然な和声進行はレチタティーヴォには単純すぎると考えられたのであった。しかし今日では、有難いことには合理的な趣味のお陰で、そうした奇妙な和声はごく稀にのみ、しかも十分な根拠を持ってレチタティーヴォに用いられるようになっている(C. P. E. バッハ 2003: 354)。⁹⁷

初期の作品では半音階的進行、経過的カデンツ、注積的カデンツの多用により、「大概はなんの理由もなし」に「奇妙な和声」が用いられ、過度に誇張された進行が多かった。一方で、ダ・ポンテ・オペラでは「自然な和声進行」が多用され、全マイナー型やディミニッシュ型、また一定以上の上行・下行音形が「十分な根拠を持って」用いられていたことは、本論文で見えてきた通りである。

モーツァルトが半音階的進行、経過的カデンツ、注積的カデンツを多用する様式から、簡素な定型を多用する様式へと移行したのは、バロック様式から古典派様式へ、さらには通奏低音的な様式から機能和声的な様式へと移行した過程でもあったと捉えられる。そして、レチタティーヴォ・セッコは通奏低音で書かれ、演奏されるというバロック的な様式であるがゆえに、モーツァルトにおいては古典派様式への移行が楽曲以上に遅かったのではないかという仮説が浮かび上がる。つまり、ローゼンの言う「大胆さや表現力が抑えられた *less daring and less expressive*」レチタティーヴォ・セッコは、古典派様式への移行の結果でもあった。その結果、「大胆さ」を失ったと考えるのではなく、決定的な箇所でのみ大胆な様式や進行を用いることで、古典派様式の中でむしろその部分を大胆に強調したときえも言えるのである。

⁹⁷ 原文は 1.3.2. を参照。

最終的に《コシ・ファン・トゥッテ》において、モーツァルトは劇的な部分をレチタティーヴォ・アッコムパニヤートに託したことは、その後衰退していくレチタティーヴォ・セッコの未来を描いてしまったのかもしれない。しかし、レチタティーヴォ・セッコという制約されたジャンルの中で、モーツァルトが可能な限り豊かな音楽的表現を追求したこと、そしてそれがダ・ポンテ・オペラに向かって成熟していったことは、本論文での考察の通りであり、一つの創造物としてレチタティーヴォ・セッコは正当に評価されるべきである。

結論

本論文は、モーツァルトがダ・ポンテの台本をどのように処理したのかを探ることを目的に、ダ・ポンテ・オペラのレチタティーヴォ・セッコの通奏低音を分類、そして分析するものであった。最後に、全体の記述を振り返って結論とする。

まず、第1章では「オペラの誕生」と共に生まれたレチタティーヴォの実態と理念を、オペラ最初期の作曲家の言説から検討した。レチタティーヴォは約250年間にわたって、オペラの形式を担う要素だった。また、モーツァルトと同時代の作曲家や理論家のレチタティーヴォ・セッコに関する見解を集め、非常に「特殊な歌のジャンル」(マッテゾン)であることを確認した。

第2章ではまず、ダ・ポンテ・オペラの全てのレチタティーヴォ・セッコを総覧できるよう、分類を行った。レチタティーヴォ・セッコを、歌唱声部を伴って動く「標準的通奏低音」と歌唱声部を伴わずに動く「挿入的通奏低音」に大きく分類し、それぞれの下位分類を設けた。レチタティーヴォ・セッコの大部分を担う標準的通奏低音の中の「標準様式」(通奏低音が一定の間動かないもの)は、通奏低音を構成する基音が5度下行する進行で大部分が構成される。その中でも筆者が「定型の原型」とした、あるバス音が短2度上行(半音上行)と短3度下行を繰り返す進行と、その進行に「長2度下行(全音下行)」が加わった、短2度上行(半音上行)、長2度下行(全音下行)、さらに短2度下行(半音下行)、もしくは長2度下行(全音下行)する進行する「定型」は、ダ・ポンテ・オペラの主要な進行であった。この定型は、内部の和音構造やバスの第4音の変化によって、基本形であるメジャー型の他にマイナー型、ディミニッシュ型、特殊型と名付けた4種類に下位分類される。「定型の原型」と「定型」の接続には、一つの和音を共有する「コンジャンクト」と、共有する和音を持たない「ディスジャンクト」という2種類の方法がある。その他に、上行・下行音形が「標準様式」には含まれる。そして例外的に、拍子構造が明確で通奏低音が歌唱声部の伴奏のように動くものを「楽曲様式」とした。歌唱声部を伴わずに通奏低音のみが動く「挿入的通奏低音」は、カデンツ、経過的カデンツ、注釈的通奏低音(Cooperの用語)に分類した。第2章の最後には、ダ・ポンテ・オペラのレチタティーヴォ・セッコの通奏低音のみを抜き出し、これらの分類とコード・ネームを加えたバス還元譜を添付し、全体像が見えるようにした。

第3章から第5章は、モーツァルトがダ・ポンテの台本に作曲した《フィガロの結婚》、《ドン・ジョヴァンニ》、《コシ・ファン・トゥッテ》の各作品を、第2章での分類をもと

に分析した。定型の下位分類、全マイナー型とディミニッシュ型に関しては、これらの型と台本との関係を意味論的にも分析することも試みた。また、「定型の原型」や「定型」の接続の使用環境は、会話を主導する明確な話し手がいる場面と、多数の人物が登場する場面に分類することができた。その結果、会話を主導する明確な話し手がいる場面では、話し手自身が和音を変えながら進めていくことを明らかにした。さらに、上行・下行音形の調査を通して、モーツァルトはバスの旋律線を意識していたであろうことも、複数の場面の分析から明らかとなった。バス音を順次進行で滑らかに進行させるために定型やその接続を用いる箇所と、劇的な進行にするために上行・下行させる箇所を使い分けていたからである。さらにモーツァルトが、楽曲様式や挿入的通奏低音を巧みに配置し、台本に沿った通奏低音を構築していることを複数の分析から明らかにした。

第6章では、最初にレチタティーヴォ・セッコを含むダ・ポンテ・オペラ以外の作品を定型、経過的カデンツ、注積的通奏低音に絞って分析することで、初期からの変遷とダ・ポンテ・オペラの特徴を見出した。定型は初期の作品から見られるものの、一つの定型が占める時間（小節数）がダ・ポンテ・オペラよりも短く、和音の変化が早いということがわかった。加えて、半音階的進行、経過的カデンツ、注積的カデンツの多用により方向感のないレチタティーヴォ・セッコとなっていたことを、先行研究もふまえて確認した。次に、ダ・ポンテ・オペラの総括として3作品の比較を行った。ここから見えてきたのは、《コシ・ファン・トゥッテ》における定型の多さである（《フィガロの結婚》と《ドン・ジョヴァンニ》の2倍以上見られた）。作曲経緯や台本の違いなど、種々の角度からこの点に関して考察を行なった。最後に、先行研究でも指摘されてきたダ・ポンテ・オペラのレチタティーヴォ・セッコの特徴である「表現が控えめ」（ローゼン）、「簡素化」（ラヴァチェク）について検討した。定量的に分析を行なったことにより、半音階的進行、経過的カデンツ、注積的カデンツの減少と定型の使用の増加という傾向を見出し、確かにそのような方向に向かったことがわかった。同時にそれは、モーツァルトのレチタティーヴォ・セッコがバロック様式から古典派様式へ、さらには通奏低音的な様式から機能和声的な様式へと移行した結果として捉えた。その結果、「大胆さ」を失ったと考えるのではなく、決定的な箇所でのみ大胆な様式や進行を用いることで、古典派様式の中でむしろその部分を強調し、音楽的表現を膨らませたとと言えるのである。

これまで、モーツァルトのオペラの研究は豊富にあるものの、レチタティーヴォ・セッコの研究はほとんど蔑ろにされてきた。一般的な事典や解説書を読んでも、楽曲の解説は

豊富にある一方で、レチタティーヴォ・セッコの音楽的内容に触れられているものは皆無
とってよい。それは、レチタティーヴォ・セッコは実際に歌って弾いて演奏してみない
とその全体像がわからない非常に「特殊な歌のジャンル」だからである。研究の現場には
演奏家はおらず、演奏の現場には研究者はいないという状況の中で、レチタティーヴォ・
セッコはいつも書物の中で、輝かしく華々しい楽曲に埋もれて置き去りにされてきた。

しかし、本論文で考察してきたように、レチタティーヴォ・セッコは決して「乾いた *secco*」
ものでも、無味乾燥なものでもなく、少なくともモーツァルトの場合は、楽曲と同様に非
常に豊かな音楽的内容を持った1つのジャンルなのである。

レチタティーヴォ・セッコの分析が楽曲の分析と近いレベルでなされるまでには、研究
の余地が大いに残されている。本論文で分析したことは、これまで見過ごされてきたモー
ツァルトのレチタティーヴォ・セッコをより深く解明する際の一つの手段に過ぎないが、
この分野の研究に対する一つの礎石の役割を果たすものとなることを願い、更なる研究を
進めたい。

【謝辞】

まず、ゼミでいつもご指導くださった徳丸吉彦先生、高松晃子先生、森島英子先生に心からの感謝を申し上げます。徳丸吉彦先生は、英仏独伊の文献の対訳を細かくチェックしてくださり、また膨大な知識の中からの的確な文献や事柄をいつもご提示いただきました。高松晃子先生は、虫の目に偏ってしまう私の視点に、いつも鳥の目でアドバイスをくださり、そしていつも締め切り間際を送ってしまう自分にも即座に、そして的確なレスポンスをくださいました。森島英子先生には、これまでの数々のモーツァルトのオペラの演奏経験からの的確なアドバイスをいただきました。また、現場でモーツァルトのレチタティーヴォ・セッコの美しさと、その魅力を体感的に教えてくださり、本研究の出発点ともなったことに感謝致します。原佳之先生は、お会いした時にいつも励ましのお言葉をくださり、大変励みとなりました。

最後に、第6章で大いに参照したザスローの『モーツァルト全作品事典』の監訳者、故・森泰彦先生には、筆者の修士課程時代のゼミでモーツァルトのオペラ研究の奥深さと面白さを教えていただきました。当時、レチタティーヴォ・セッコについて先生と深く議論できなかったことが悔やまれますが、多くの刺激的な示唆をいただいたことに感謝を申し上げます。

【参考文献】

Algarotti, Francesco

1767 *An essay on the opera written in Italian by Count Algarotti*, London: printed for L. Davis and C. Reymers.

URL: <https://archive.org/details/essayonpaintingw00alga/page/24/mode/2up>

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.

Bach, Carl Philipp Emanuel. バッハ, カール・フィリップ・エマヌエル (C. P. E)

1753 *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen, Part I*. Berlin.

2000 日本語訳『正しいクラヴィーア奏法 第1部』東川 清一 (訳) 東京: 全音楽譜出版社.

1762 *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen, Part II*. Berlin.

2003 日本語訳『正しいクラヴィーア奏法 第2部』東川 清一 (訳) 東京: 全音楽譜出版社.

URL : <https://www.deutschestextarchiv.de/api/pnd/118505505>

Brown, Bruce Alan

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

Brophy, Brigid.

1969 "Pro "Tito." *The Musical Times* 110, No. 1516 (June 1969): 600-07.

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).
- Kimberger, Johann Phillip. キルンベルガー, ヨハン・フィリップ
- 1774 and 1776 *Die Kunst des reinen Satzes in der Musik (Vols. I and II)*. Berlin & Königsberg: G. J. Decker and G. L. Hartung.
- URL : https://ks.imslp.info/files/imglnks/usimg/7/7b/IMSLP273914-PMLP444958-diekunstdesreine02kim_2.pdf
- 2007 日本語訳『純正作曲の技法』東川 清一 (訳) 東京: 春秋社.
- Koch, Heinrich Christoph
- 1793 *Versuch einer Anleitung zur Composition. 3*
- URL: <https://www.digitale-sammlungen.de/en/view/bsb10598812?page=251>
- 1983 *Introductory Essay on Composition*. Nancy Kovaleff Baker, trans. New Haven, Conn.: Yale University Press.
- Landon, Howard Chandler Robbins ランドン, ロビンズ
- 1990 *The Mozart compendium: A Guide to Mozart's Life and Music*. New York : Schirmer Books.
- 1996 日本語訳『モーツァルト大事典』海老沢 敏 日本語版監修 東京: 平凡社.
- Lavacek, Justin
- 2015 “Mozart’s harmonic design in the secco recitatives.” *Theoria* 22: 63-97.
- Maddox, Alan
- 2012 “The performance of affect in recitativo semplice.” *Music Performance Research* 5, 49-58
- URL:https://www.academia.edu/1494771/The_performance_of_affect_in_recitativo_semplice
- Mattheson, Johann.
- 1739 *Der vollkommene Capellmeister*. Hamburg: Christian Herold, 1739.
- URL:http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/7/7b/IMSLP67752-PMLP136831-Mattheson,_Der_vollkommene_Capellmeister.pdf
- 1981 *Johann Mattheson's Der vollkommene Capellmeister: a revised translation with critical Commentary*. Ernest C. Harriss, trans. Ann Arbor: UMI Research Press, 1981.
- 1999 *Der vollkommene Capellmeister. Studienausgabe im Neusatz des Textes und der Noten /*

herausgegeben von Friederike Ramm. Kassel: Bärenreiter,

Mancini, Giambattista

1777 *Riflessioni pratiche sul canto figurato*. Milano: Giuseppe Galeazzi.

URL: <https://www.loc.gov/item/50044324/>

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 drama per musica.” *Music & Letters*. 59 (3) (July 1978): 245-267.

Monson, Dale E, Jack Westrup and Julian Budden

2001 “Recitative.” *New Grove Online*.

URL: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000023019>

Palisca, Claude Victor. パリスカ, クロード・ビクター

1991 *Baroque Music*, 3rd ed., Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall, 1991 (Originally published 1968).

1975 日本語訳『バロックの音楽 音楽史シリーズ 3』藤江 効子、村井 範子（訳）東京：東海大学出版会。

1994 *Studies in the History of Italian Music and Music Theory*. New York: Oxford: Clarendon Press.

Rameau, Jean-Philippe ラモー, ジャン＝フィリップ

1722 *Traité de l'harmonie*. Paris: Jean-Baptiste-Christophe Ballard.

URL: <https://ks4.imslp.info/files/imglnks/usimg/b/b8/IMSLP81588-PMLP166232-Trait%C3%A9.pdf>

2018 日本語訳『自然の諸原理に還元された和声論』伊藤 友計（訳）東京：音楽之友社。

Rosen, Charles ローゼン、チャールズ

1997 *The Classical Style (expanded edition)*. New York: W. W. Norton & Co.

2021 日本語訳『古典派音楽の様式 ハイドン、モーツァルト、ベートーヴェン』大久保 賢、中村 真（訳）東京：音楽之友社。

Rousseau, Jean-Jacques

1768 *Dictionnaire de musique*

URL:

<https://ks4.imslp.net/files/imglnks/usimg/e/e5/IMSLP72006-PMLP144356->

[Dictionnaire_de_musique_\(1768\).pdf](https://ks4.imslp.net/files/imglnks/usimg/e/e5/IMSLP72006-PMLP144356-Dictionnaire_de_musique_(1768).pdf)

URL: <https://www.rousseauonline.ch/pdf/rousseauonline-0068.pdf>

Rusthton, Julian

1992 “Così fan tutte.” *セイデイ* 2006: 278-282.

1992 “La clemenza di Tito.” *セイデイ* 2006: 428-433.

1992 “Don Giovanni.” *セイデイ* 2006: 479-484.

Sadie, Stanley *セイデイ*, スタンリー

1992 *The new Grove book of operas*. London: Macmillan Publishers Limited.

2006 日本語訳『新グローヴオペラ事典』中矢 一義、土田 英三郎日本語版監修 東京: 白水社.

Tartini, Giuseppe

1754 *Trattato di musica: Secondo la vera scienza dell' armonia*. Padova, Giovanni Manfredi.

URL: [https://imslp.org/wiki/Trattato_di_musica_\(Tartini%2C_Giuseppe\)](https://imslp.org/wiki/Trattato_di_musica_(Tartini%2C_Giuseppe))

Westrup, J. A.

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

Zaslaw, Neal *ザスロー*, ニール

1990 *The Compleat Mozart: a guide to the musical works of Wolfgang Amadeus Mozart*. Edited by Neal Zaslaw with William Cowdery, New York: Norton.

2006 日本語訳『モーツァルト全作品事典』森 泰彦監訳、安田 和信監訳補助 東京: 音楽之友社.

伊藤 友計

2020 『西洋音楽理論におけるラモアの軌跡』東京: 音楽之友社.

海老沢敏、吉田泰輔監修

1991 『モーツァルト事典：全作品解説事典』東京: 東京書籍.

小瀬村 幸子

2003 『ドン・ジョヴァンニ』(オペラ対訳ライブラリー) 東京: 音楽之友社.

2017 『フィガロの結婚 改訂新版』(オペラ対訳ライブラリー) 東京: 音楽之友社.

2018 『コシ・ファン・トゥッテ 改訂新版』(オペラ対訳ライブラリー) 東京: 音楽之友社.

島岡 譲

1964-1967 『和声 理論と実習』(全3巻および別巻) 東京: 音楽之友社.

高橋 健介

2014 「16世紀マドリガーレにおけるレチタティーヴォ様式の萌芽—デ・ローレとヴェルトにおける全声部の同音反復と情緒の表出—」東京藝術大学修士論文.

2020a 「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—定型と特殊音形による表現—」『音楽文化研究』19: 1-38.

URL: <http://www.seitoku.ac.jp/daigaku/music/bltn/bltn19/takahashi19.pdf>

2020b 「モーツァルトのレチタティーヴォ・セッコにおける通奏低音の定型—《コシ・ファン・トゥッテ》を中心に」(日本音楽学会第71回全国大会総覧・研究発表要旨)『音楽学』66(2): 130.

2021 「モーツァルト《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の進行—「型」の使用を中心に—」『音楽文化研究』20: 1-32.

URL: <http://www.seitoku.ac.jp/daigaku/music/bltn/bltn20/takahashi20.pdf>

津上 英輔

2015 『メイのアリストテレース『詩学』解釈とオペラの誕生』 東京: 勁草書房.

2017 『「話す人を歌で摸倣する」—メイの古代悲劇像とペーリのレチタティーヴォ理論—』美學美術史論集(成城大学大学院文学研究科) 21: 1-24.

URL:

https://seijo.repo.nii.ac.jp/?action=pages_view_main&active_action=repository_view_main_item_detail&item_id=3991&item_no=1&page_id=13&block_id=17

東川 清一編

2008 『対位法の変動・新音楽の胎動—ルネサンスからバロックへ 転換期の音楽理論』 東京: 春秋社.

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.

西田 紘子、安川 智子 編著

2019 『ハーモニー探究の歴史 思想としての和声理論』東京: 音楽之友社.s

服部 辛三

1982 「2次ドミナント」下中 邦彦 (編)『音楽大事典』東京: 平凡社: 4: 1722-1723.

松田 聡

2021 『モーツァルトのオペラ 全 21 作品の解説』東京: 音楽之友社.

三宅 新三

2011 『モーツァルトとオペラの政治学』東京: 青弓社.

山田 高誌

2018 「『パルナッソス山への階段』 :18 世紀後半のナポリにおける, 音楽家のキャリア構築の実態 : ナポリ銀行歴史文書館史料に基づく, 作曲家, 台本作家, 器楽奏者の労働条件と, その経年的変化の解明」『九州地区国立大学教育系・文系研究論文集』5(2): No. 5

URL:https://kumadai.repo.nii.ac.jp/?action=pages_view_main&active_action=repository_view_main_item_detail&item_id=30675&item_no=1&page_id=13&block_id=2

1

【楽譜】

Caccini, Giulio

1600 *L'Euridice composta in musica in stile rappresentativo da Giulio Caccini detto romano*. Firenze: Giorgio Marescotti.

1970 *Le nuove musiche*. Edited by H. Wiley Hitchcock. (Recent Researches in the Music of the Baroque Era, Vol. IX.) Madison: A-R Editions, 1970.

1987 *Le nuove musiche e nuova maniera di scriverle*. Edited by H. Wiley Hitchcock. (Recent Researches in the Music of the Baroque Era, Vol. XXVIII.) Madison: A-R Editions, Plate III.

Gluck, Christoph Willibald.

1769 *Alceste*. Vienna: Giovanni Tomaso de trattner.

URL: <https://ks4.imslp.net/files/imglnks/usimg/b/b6/IMSLP511234-PMLP6514->

Mozart, Wolfgang Amadeus

- 1968 *Il dissoluto punito, ossia, Il Don Giovanni*. vorgelegt von Wolfgang Plath und Wolfgang Rehm, Kassel: Bärenreiter, (Neue Ausgabe sämtlicher Werke: Serie 2. Bühnenwerke; Werkgruppe 5. Opern und Singspiele; Bd. 17.).
- 1973 *Le nozze di Figaro*. vorgelegt von Ludwig Finscher, Kassel: Bärenreiter, (Neue Ausgabe sämtlicher Werke: Serie 2. Bühnenwerke; Werkgruppe 5. Opern und Singspiele; Bd. 16.).
- 1978 *Il dissoluto punito, ossia, Il Don Giovanni : dramma giocoso in due atti*: KV 527 = (Don Juan). Klavierauszug von Franz Wüllner; Textbearbeitung von Hermann Levi. Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- 1979 *Don Giovanni*: Oper in zwei Akten: dramma giocoso in due atti: KV 527. Deutsche Bearbeitung nach der Überlieferung und dem Urtext von Georg Schünemann; nach dem Urtext herausgegeben von Georg Schünemann; unter Mitarbeit von Kurt Soldan. Leipzig: Edition Peters.
- 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.).
- 2007a *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.
- 2007b *Le nozze di Figaro* : K. 492. Facsimile of the Autograph Score, Staatsbibliothek zu Berlin-Preussischer Kulturbesitz, Biblioteka Jagiellońska Kraków (Mus. ms. autogr. W.A. Mozart 492). Introductory Essay by Norbert Miller; Musicological Introduction by Dexter Edge. Los Altos, Calif.: Packard Humanities Institute; Kassel; New York: Distributed in conjunction with Bärenreiter.
- 2009 *Il dissoluto punito ossia il Don Giovanni* : K. 527, 540a, 540c. Facsimile of the autograph score, Bibliothèque nationale de France, Paris, Département de la musique (Ms. 1548) /

Wolfgang Amadeus Mozart. Introductory essay by Hans Joachim Kreutzer; musicological introduction by Wolfgang Rehm. 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:2021年10月31日)

URL: <http://dme.mozarteum.at/DME/nma/start.php?l=3>

Peri, Jacopo

1600 *Le musiche di Jacopo Peri nobil fiorentino sopra L'Euridice del sig. Ottavio Rinuccini rappresentate nello sponsalizio della cristianissima Maria Medici regina di Francia e di Navarra.* Firenze: Giorgio Marescotti.