

モーツァルトの《後宮からの誘拐》における「トルコ風」音楽

—第 14 番の二重唱における劇的意味合い—

松 田 聡*

【要 旨】 モーツァルトの《後宮からの誘拐》の第 14 番の二重唱における「トルコ風」音楽の劇的意味合いについて、考察を行った。この二重唱は、ペドリッロが主人ベルモンテとともに、コンスタンツェとブロンデを太守の後宮から奪還する計略を進めるため、トルコ人の番人オスミンに睡眠薬入りの酒を飲ませようとする様子を描くものであり、「トルコ打楽器」が「ばんざい、バッカス！」と歌う劇中歌の部分に用いられている。その部分は、様式的には、同じオペラの 2 曲の「トルコ近衛兵の合唱」とほぼ同様の慣習的な「トルコ風」音楽とみることができるが、打楽器は、合唱曲における固定的な用法とは異なり、オスミンが酒を飲み、2 人で陽気に歌うに至るまでの劇の進展に合わせて、徐々に前面に出るように用いられている。それにより、この二重唱における「トルコ風」音楽は、ダイナミックな性格を獲得しており、また、オスミンという個人の表現と結びつくものともなっているのである。

【キーワード】 モーツァルト 《後宮からの誘拐》 二重唱 トルコ風

序

その台本は、全くよくできています。トルコを題材としており〔*das Sujet ist türkisch*〕、タイトルは「ベルモンテとコンスタンツェ、あるいは後宮からの誘拐」です。序曲、第 1 幕の合唱、そして最後の合唱を、僕はトルコ音楽を用いて〔*mit türkischer Musick*〕作るつもりです。(Briefe: 143. [] 内は原文の表記)

モーツァルト (Wolfgang Amadeus Mozart, 1756-91) は 1781 年 8 月 1 日、その 2 日前に受け取ったばかりのオペラ台本¹⁾について、故郷の父親に手紙でこのように報告した。《後宮からの誘拐 *Die Entführung aus dem Serail*》への取り組みを知らせる第一報である。彼は、オペラがいわゆる「トルコもの」であることから説明を始め、タイトルを引いた後、作曲に「トルコ音楽」を用いる予定であると伝えている。モーツァルトの用語法では、「トルコ音楽」とは基本的に、トライアングル、シンバル、大太鼓からなる打楽器群を指すものと理解でき、本稿では「トルコ打楽器」の名で呼ぶこととするが²⁾、具体的な作曲法についてはまず、それらの

平成 18 年 10 月 31 日受理

*まつだ・さとし 大分大学教育福祉科学部音楽学教室

打楽器を取り入れる構想が語られたのであった。

当時、20代半ばにあったモーツァルトだが、実のところ、彼が「トルコ打楽器」を用いたのは、この《後宮からの誘拐》が初めてである。そして、これ以後の彼の作品にも、その用例を多く見出すことはできない³⁾。もっとも、これは特に意外な事実でもない。ヨーロッパの「芸術音楽」において、ティンパニ以外の打楽器が、少なくともモーツァルトの生きた18世紀には特殊な演奏媒体にとどまっておき、とりわけ「トルコ」の表象と結びついていたことは、音楽史研究の常識といってよいからである。「トルコ打楽器」は、オスマン・トルコの軍楽隊を様式的に模倣した「トルコ風 *Alla turca*」の音楽において特に効果的に用いられたのであり、まさに、先の手紙で言及されている《後宮からの誘拐》の3つの楽曲こそが、そのような「トルコ風」音楽の代表例となっているのである⁴⁾。

そして、それを踏まえるならば、冒頭のモーツァルトの手紙文は、「トルコもの」オペラの作曲に当たって、そのような当時の「トルコ」をめぐる慣習的な音楽表現が、すぐに作曲者の念頭に浮かんだことを伝えるドキュメントとして捉えることもできる。しかしながら、最終的に《後宮からの誘拐》で「トルコ打楽器」が用いられているのは、手紙にある3曲、すなわち序曲と2つの「トルコ近衛兵の合唱 *Chor der Janitscharen*」(第5b番および第21b番)に限られない⁵⁾。第3番のアリア、第14番の二重唱、および第21a番のヴォードヴィルがそれに加わるのだが、逆にみれば、これらの楽曲については、モーツァルトは「トルコ打楽器」を用いるという発想を作曲が進展する中で得たということとなる。本稿は、そのような事実を手がかりとして、とくに第14番の二重唱〈ぼんざい、バッカス！ バッカス、ぼんざい！ *Vivat, Bachus! Bachus lebe!*〉を取りあげて考察を行う⁶⁾。この曲では、「トルコ近衛兵の合唱」などと同様に、「トルコ風」の音楽が「トルコ打楽器」の響きを伴って表現されているが、その表現は、トルコの習俗の慣習的な描写という以上の劇的な意味合いをもっている。このことを明らかにするのが、本稿の目的である。

ところで、この考察はまた、モーツァルトのオペラにおけるアンサンブル楽曲に関する、筆者の一連の研究⁷⁾の延長上にも位置づけられる。そして、二重唱を分析する上での具体的な観点は、むしろ、その文脈から決定される。そこでまず、それに関する説明から始めることしよう。

I 問題設定

本稿冒頭に引用した手紙で言及されているオペラ台本は、ブレッツナー (Christoph Friedrich Bretzner, 1748-1807) が執筆したものである (本稿では以下、「原本」と呼ぶ)。モーツァルトはこれを台本作家のシュテファニー (Johann Gottlieb Stephanie, 1741-1800) から受け取り、彼に変更を指示しつつ、作曲を進めていった。第14番の二重唱は《後宮からの誘拐》の第2幕第8場で歌われるが、この場面は原本の第2幕第5場がそのまま用いられている (モーツァルトのオペラでは、第3場から第5場までが新たに付加されたため⁸⁾、場の番号は異なっている)。つまり、二重唱部分の設定や歌詞の構成は当初から定められていたのであり、その点に関するモーツァルトの関与の可能性を問うことは無用である⁹⁾。以下、これを前提にしつつ、議論を進めよう。

第14番の歌われる第2幕第8場は、ペドリッロとオスミンの2人の場面である。ペドリッ

ロは、主人のベルモンテとともに計画した、太守ゼーリムの後宮に住まわされているコンスタンツェとブロンデを取り戻す策略を進めるため、ここで、番人のオスミンに睡眠薬入りの酒を飲ませようとする。オスミンは、飲酒がイスラム教の教えに反するため¹⁰最初は躊躇するが、ペドリッロの巧みな誘いに乗り、結局は酒を飲んで眠ってしまう。

さて、そのような第8場において、第14番の二重唱は場の中ほどに置かれており、その曲の中では、オスミンが酒を口にし、酔いが回ってペドリッロと2人で陽気な歌を歌うに至るまでが描かれている。つまり、この曲は、同じ2人による台詞が前後で引き続くさなかに組み込まれているのだが、モーツァルトのオペラにおける二重唱としては、そのこと自体が目すべき特徴である。彼のオペラでは、二重唱はレチタティーヴォないし語りの台詞による2人の対話が終わるところに位置しており、その後は新たな場が始まるのが通常だからである。筆者はかつて、それとは異なって、対話のさなかに組み込まれた二重唱が多くある点に《フィガロの結婚》の特質を認め、とくにこのオペラの第14番を具体的に取り上げつつ、その意味合いについて論じたが（松田 1994）、その際に、作曲家の他のオペラにおける同様の特徴を持つ例外的な二重唱として、《後宮からの誘拐》の第14番について次のように言及した。

唯一の例外は『後宮からの誘拐』の第14番である。『後宮からの誘拐』はジングシュピールであるため、レチタティーヴォではなく語りが番号曲をつないでいるが、この二重唱でも、その前後で同じ2人の人物（ペドリッロとオスミン）の対話がなされる。ただしこの二重唱は酒を飲みつつ歌う劇中歌としての性格が強く、本文の以下の段落で述べる問題とは直接関係しない。（松田 1994: 19 の註(5)）

この引用文の最後にある「本文 […] で述べる問題」とは、「対話の中に組み込まれている場合、対話のどのような部分が要因となって二重唱部分を設定したのかがまず問題となる」（同14）と言っているのを指す。要するに、《後宮からの誘拐》の第14番は、劇中歌という性格をもつことが二重唱部分設定の理由となるので、特にそのような問題が生じない、という判断である。

たしかに、この二重唱の最初と最後には劇中歌として歌われる歌詞が置かれており、そこに《フィガロの結婚》の二重唱にはない特徴を認めることができる。ただし、この曲でもすべてが劇中歌の歌詞から構成されているわけではない。台詞として歌われる部分もあり、やはり、この二重唱が劇の中でどのような役割を果たしているのかについて、考察することが必要である。ところで拙稿では、《フィガロの結婚》の二重唱の特質を、「交互から同時に」という歌唱パターンに劇的な意味を持たせ、対話を通じて状況や人物の感情が変化していく様子を、二重唱としての音楽的なまとまりのうちに描いている点に求めた。そして、そのような二重唱が対話の中に組み込まれることにより、オペラの番号曲が、従来の二重唱のように単に劇の展開の結果を受けて歌われるのではなく、これから物語が進む方向への展望を与えるという新たな劇的機能を担うに至った点に、《フィガロの結婚》の革新的な側面を認めたのであった。

したがって、《後宮からの誘拐》の第14番の二重唱に関しては、このような拙稿における結論がやはり当てはまるのかどうかを検証するという考察方法が、有効であろう。そして、それを通じて、本稿がそもそも問題としている「トルコ風」音楽のもつ劇的意味合いも明らかにできるはずである。

II 分析

1 歌詞

まず、歌詞を示そう。綴り等の表記は、基本的にはオリジナル・リブレットによる¹¹⁾。歌詞は、詩としての形は整っていないが、3行でひとまとまりをなしていると考えられるので、それらを1つの連として捉え①～⑦の番号を振り、各々に海老澤敏による日本語訳¹²⁾を添えた。

① PEDRILLO: Vivat, Bachus!

Bachus lebe!

Bachus war ein braver Mann!

(ばんざい、バッカス！／バッカス、ばんざい！／バッカスってよい男だった！)

② OSMIN: Ob ichs wage?

Ob ich trinke?

Ob's wohl Alla sehen kann?

(やっていいのか？／飲んでいいのか？／アラーの神様をご覧じゃないかな？)

③ PEDRILLO: Was hilft das Zaudern?

Hinunter, hinunter!

Nicht lange, nicht lange gefragt!

(ぐずぐずしていてなんになるんだね？／飲んじゃいな、飲んじゃいな！／長いこと、長いこと問答しているんじゃないよ！)

④ OSMIN: Nun wär's geschehen,

Nun wär's hinunter:

Das heiß ich, das heiß ich gewagt!

(よしやっちゃおう、／よし飲んじゃおう！／思い切ってやってしまったんだ、やってしまったんだ！)

⑤ BEYDE: Es leben die Mädchen,

Die Blonden, die Braunen,

Sie leben hoch!

(娘っ子、ばんざい、／ブロンドも、鶯色も！／女の子、ばんばんざい！)

⑥ PEDRILLO: Das schmeckt trefflich!

OSMIN: Das schmeckt herrlich!

BEYDE: Ah! das heiß ich Göttertrank!

(すばらしくうまいね！／まったくうまいな！／ああ！これこそ御神酒というんだよ！)

⑦ BEYDE: Vivat, Bachus!

Bachus lebe!

Bachus, der den Wein erfand!

(ばんざい、バッカス！／バッカス、ばんざい！／バッカスがお酒を発明したんだ！)

内容的には、前半の4連と後半の3連とに分かれる。前半ではペドリッロの誘いに対してオスミンが逡巡しつつも酒を飲むまでが、後半では酒を飲んだ2人の陽気な様子が描かれる。また、劇中歌としての歌詞か、台詞に相当する歌詞かという点から見るならば、第1、5、7連が劇中歌として、それ以外の4つの連が台詞として捉えられる。そして、これについてはとくに、第1連と第7連が実質的にほとんど同じであるという、形式的な特徴が注目される。これは先にも指摘したことだが、劇中歌としての歌詞がこのように全体の枠組を形成し、二重唱部分を前後の語りの台詞部分から浮かび上がらせているからである。

もっとも第1連は、ペドリッロがオスミンに歌いかけつつ酒を飲むよう促すものでもあり、そのように、オスミンへの働きかけがあるという点では、同じペドリッロの歌う第3連と共通している。一方、第6連は、酒への感想を2人がそれぞれ口にするのみであり、前後の劇中歌との連続性がある。つまり、2人相互の関係という点では、やはり第4連までと第5連以降とに分けられ、その区分が、この歌詞に関しては基本をなしているといえることができる。そして、この最後の点から、この二重唱の歌詞では、「交互から同時に」という歌唱パターンが、オスミンが酒を飲むに至るまでの劇的進展と重ねられていることが分かる。その点では、《フィガロの結婚》の二重唱と共通する側面を認めることができるのである。

2 楽曲構造

では、このような歌詞にモーツァルトがいかに音楽付けをしたのかを、見ることにしよう。第14番の二重唱はアレグロ、ハ長調、4分の2拍子の楽曲であり、テンポは3小節間を除いて終始一貫している。また、歌詞については、連のまとまりを崩さずに作曲されている。そのまとまりをもとに楽曲を諸部分に分節し、メロディや調性等を整理すると、次表ようになる(アウフタクトで始まる部分のはじめは、次の小節に組み込んで小節数を示した)。

表 第14番の楽曲の構成

区分 (小節数)	小節(数)	歌詞	メロディ	調	備考(21/1は第21小節の 第1拍を意味する)
I (22)	1-8(8)	前奏	a	C	
	9-16(8)	①(P)	a	C	
	17-22(6)	②(O)	b	C→G	21/1, 22/1にフェルマータ
II (36)	23-31(9)	③(P)	c	G	31/2にフェルマータ
	32-38(7)	④(O)	d	C	35/2, 38/2にフェルマータ 36-38はアダージョ
	39-52(14)	⑤(P, O)	e	G	
	53-58(6)	⑥(P, O)	f	G	57/1, 58/1にフェルマータ
III (43)	59-70(12)	⑦(P, O)	a, b	C	
	71-76(6)	⑤(P, O)	g	C	
	77-84(8)	⑦(P, O)	a, b	C	
	85-90(6)	⑤(P, O)	g	C	
	91-97(7)	⑦(P, O)	a	C	
	98-101(4)	後奏	a'	C	

二重唱全体は、メロディと調性の両面から、大きく三部構成を採るものと理解でき、各部分にⅠ～Ⅲの番号を付した。まず、この構成と「トルコ風」音楽との関わりについて確かめておこう。2曲の「トルコ近衛兵の合唱」などと同様に「トルコ打楽器」が使用されている点で、この第14番の二重唱は注目されるのだが、それらの合唱曲とは異なり、ここでは打楽器が終始用いられているわけではないからである。

「トルコ打楽器」、すなわちトライアングル、シンバル、大太鼓は、すべてⅢのはじめで登場し、あとは最後まで用いられていく。そして、少なくともこのⅢの部分については、「トルコ近衛兵の合唱」と同類の「トルコ風」音楽と捉えることができる。先に挙げた調性、拍子、テンポが、すべてそれらの合唱曲と共通するばかりでなく、各小節の第1拍にアクセントのある8分音符のきざみや、固定的な和声法など、「トルコ風」音楽の特徴とされる語法も、やはり同じように認められるからである。また、この部分における旋律素材(a, b, g)は、いずれも短いフレーズからなるものだが(譜例1~3)、「トルコ近衛兵の合唱」のメロディとの類似を見出すのも難しくはない¹³⁾。

譜例1 aの旋律



譜例2 bの旋律



譜例3 gの旋律



その旋律素材のうち a と b が最初に現れるⅠの部分は、打楽器が用いられないのを除いて、実質的にはⅢと同じ音楽である。要するに、この二重唱は、ⅠとⅢの部分の「トルコ風」音楽が枠を形成している。一方、それに挟まれたⅡの部分は、テンポや拍子は「トルコ風」音楽と同じであるものの、それ以外はほとんど共通性がない。ここは、フェルマータが多用されているのが特徴的であり(5箇所まで7つ)、そのフェルマータによって、第5、6連のあいだを除いて、第2~7連が全て分断されている。また、それぞれの連は異なったメロディで歌われる。要するに、このⅡの部分は、一貫した音楽的な流れと呼ぶべきものがない。その点でも、「トルコ風」音楽の部分とは対比的である。なお、第31小節の2拍目のフェルマータの箇所には「彼は酒を飲む er trinkt」というト書きが付され、どこでオスミンが最初に酒を口にするのかを明

示している。

この二重唱で「トルコ風」音楽が枠を形成しているのは、もちろん、第1連と第7連とがほとんど同じであるという、歌詞の形式的特徴に対応してのことであろう。それらの連は、劇中歌として歌われるものであり、それが最初と最後にあることによって、二重唱の歌詞は前後の台詞の部分から浮かび上がっていた。この二重唱が、全体として、酒を飲んで陽気に歌う2人を「トルコ風」音楽によって描いたものという性格をもっているのはたしかである。

しかしながら、一方で、歌詞そのものは、《フィガロの結婚》における二重唱と同様に、「交互から同時へ」という歌唱パターンが劇的進展（オスミンが酒を飲んで陽気に歌うまでの過程）に重ねあわされていた。この観点から、歌詞は第4連までと第5連以降とに大きく区分されたのだが、二重唱の楽曲構成には、それが反映していないようでもある。

ただし、二重唱後半の大きな部分を形成しているⅢでは、第7連とともに第5連も歌われており、その意味では、歌詞における基本的な区分が、音楽にもやはり活かされていると見ることができる。したがって注目すべきは、そのⅢの部分で歌われるメロディがⅠでもすでに用いられていることと、第5連がはじめ、Ⅲにおけるのとは別のメロディで歌われることである。これら2点により、二重唱は「トルコ風」音楽の枠組みを得た一方で、歌詞の構成と一見、齟齬を生じさせているのである。

もちろん、その齟齬は、以上の議論を通じてあぶり出されたものであり、それ自体として問題になるようなことではあるまい。第1連と第7連という、ほとんど同一の歌詞に同じ音楽を当てただけのこととして理解できる特徴ともいえよう。にもかかわらず、あえてそれに注目することにより、この二重唱における「トルコ風」音楽の独特な劇的意味合いが明らかとなる。それを次章で論じることとしたい。

Ⅲ 考察

1 「トルコ風」音楽の劇的意味合い(1)：ダイナミズム

第14番の二重唱において、「トルコ風」音楽は冒頭から現れている。ただし、その際には、「トルコ打楽器」はまだ用いられていない。前章で述べたように、この二重唱における「トルコ風」音楽は、様式的には同じオペラの2曲の「トルコ近衛兵の合唱」と明らかに共通しているが、それらの合唱曲では、冒頭から一貫して「トルコ打楽器」が用いられている。それが、《後宮からの誘拐》における「トルコ打楽器」の用法の基本をなしており¹⁴⁾、ここにおけるように、同じ旋律を、はじめ打楽器なしで提示し、曲の後半になって打楽器付きで再現するという楽器法は、この二重唱のみに見られる特徴的なものといえる。

本稿の序で述べたように、モーツァルトの時代、ティンパニ以外の打楽器の用例はきわめて少なく、その用法は限定的であった。はじめ静かに現れた旋律が、音楽が進んだ後、打楽器付きで盛大に戻ってくる、という成り行きをもつ楽曲は、われわれにとってはごく当たり前のものである。しかしながら、《後宮からの誘拐》に限らず、モーツァルトの全作品の中でも、ティンパニ以外の打楽器をそのように用いている例は、実はこの二重唱しかない¹⁵⁾。

このことは、とりもなおさず、モーツァルトにとって「トルコ打楽器」が、楽曲の構成にかかわる表現手段ではなく、基本的に、音楽に独特の色合いを与える特殊な音響媒体であったことを意味していよう¹⁶⁾。そして、その打楽器を用いる音楽も、基本的には、その媒体を効果的

に活かすような、やはり独特な性質をもつものであった。つまり、「フォービート」のリズムを強調する、活発な動きの、いわゆる「トルコ風」音楽である。

したがって、「トルコ風」音楽は、打楽器を伴って盛大に演奏されるのが本来の姿である。第14番の二重唱においては、そのような本来的な「トルコ風」音楽は、第7連をまずオスミン1人が歌った後、2人で繰り返すときに現われる。その際に歌われるaの旋律は、ここに至るまで、(1)歌なし、打楽器なしの弱奏(第1~8小節)、(2)歌つき、打楽器なしの弱奏(第9~16小節)、(3)歌つき、打楽器ありの弱奏(第59~62小節)という過程を経て、最終的に、(4)歌つき、打楽器ありの強奏(第63~66小節)に至るのである。このような段階的な盛り上がり、第14番における「トルコ風」音楽の、著しい特色をなしている。

その特徴は、もちろん、二重唱の劇的内容に即して理解することができる。前奏に続いて第1連でペドリッロはオスミンに酒を勧めるが、その際のaは、結果的に酒を飲んで陽気になった2人の様子を予示している。そして、実際に2人がそのような状態になったときに、aも、まさに本式の盛り上がりを示すのである。ここでは、「トルコ風」音楽は、単に盛大な音楽ではなく、劇の進展に合わせて次第にそのような姿を明確にしていくダイナミズムを持ち合わせている。「トルコ打楽器」の用法もそれに即しており、はじめは用いられず、音楽が進む中で徐々に前面に出てくるのである。これは、「トルコ近衛兵の合唱」における固定的な「トルコ打楽器」の使用とは根本的に異なり、決して慣習的なものではない。モーツァルトが台本をはじめに読んだ際、この二重唱についてそれらの打楽器を用いる発想を持たなかった理由を、ここにも求めても差し支えなからう。

しかしここで、そもそも、なぜこの二重唱で「トルコ打楽器」付きの「トルコ風」音楽が採用されているのか、という問題が浮かび上がってくる。よく知られているように、「トルコ風」音楽は、オスマン・トルコの軍楽隊をヨーロッパ風に摸した様式である¹⁷⁾。「トルコ近衛兵の合唱」でそれを用いているのは、まさにその出自の反映ともいえる。それに対して、この二重唱におけるオスミンの歌詞が言うように、飲酒がイスラム教では禁じられているのならば、酒を飲んで陽気に歌う様子を「トルコ風」音楽で描くのは、自己矛盾ということにすらなる。その意味では、この二重唱でその様式を採用するのは、少なくとも単に慣習に従ったものではなく、むしろ発想の転換を伴うべきことである。もちろん、ここで「トルコ風」音楽が用いられているのは、「トルコ人」オスミンとの結びつきからであろう。われわれの考察も、この個性的な異国人の表象へと目を転じる必要がある。

2 「トルコ風」音楽の劇的意味合い(2)：オスミンの表象

先ほどの、aの段階的な盛り上がりに戻ろう。これについて、単に劇の進展と重なっているという面だけから説明しようとするのでは、前奏の(1)はともかくとして、(2)~(4)という3段階があることの意味は、十分に明らかにならない。例えば、第1連をペドリッロが歌う時点で打楽器を弱奏で用いたとしても(この場合、(2)と(3)の区別がなくなる)、第7連をオスミン1人が歌うという段階を経ずに、はじめから2人で歌ったとしても(この場合、(3)の段階がなくなる)、同様の説明が成り立つからである。第7連についていえば、そもそもリブレットには「2人で Beyde」と書いてあるのみであった。

このように見れば、(2)~(4)の3段階の存在は、aのメロディを(2)でペドリッロが歌う場合と、(3)でオスミンが歌う場合とが、「トルコ打楽器」の有無で区別され、第7連を、まずオス

ミン1人に歌わせていることに由来しているのが分かる。そこにモーツァルトの積極的な工夫の跡を見出すことができる。その工夫は、二重唱を歌う2人の描き方の区別にかかわるものである。これを手がかりに、この二重唱における「トルコ風」音楽がオスミンの表象といかに結びついているのかを考察しよう。

「トルコ風」音楽そのものは、まずはペドリッロにより歌われていた。そして、それ自体が異例なことである。《後宮からの誘拐》では、ヨーロッパ人と「トルコ風」音楽とは峻別されており、ここのみが例外をなしているからである。そのような例外的な表現が行われている意味合いは、この二重唱では、ペドリッロは本心を歌うのではなく、策略を進めるためにオスミンに酒を勧めている、という事実から明らかになる。「トルコ風」音楽を歌うこと自体が、彼の策略の一部をなす偽装なのである¹⁸⁾。そして、先に述べたように、その音楽は、酒を飲んで陽気になった2人の姿を予示するものであった。しかし、ペドリッロにとっては、その陽気な姿も、あくまで偽装されたものであるから（多少は本心から楽しんでいるのかもしれないが）、ここでの焦点は、あくまで、だまされて酒を飲むオスミンの様子にある。

要するに、「トルコ風」音楽の使用は、それに誘われていずれ酒を飲むオスミンの描写と最初から結びついているのである。したがって、第2連における彼の逡巡も「トルコ風」音楽の中断によって描かれていた。一方、第5連が最初に歌われるときは、オスミンは酒を飲み、2人が陽気に歌っているものの、その様子は「トルコ風」音楽では表わされていない。これは、ペドリッロの策略の遂行という点では、ここはまだ中途の段階にあることを意味していよう¹⁹⁾。

それに対して、ペドリッロが歌った第1連と対応する第7連をオスミン1人が歌うときに、初めて「トルコ風」音楽は再現するが、こここそが、ペドリッロの誘いにオスミンが本当に乗り、ペドリッロの策略が遂行された瞬間と捉えられる。彼の偽りの「トルコ風」音楽を、オスミンがあらためて本心から歌う瞬間だからである。このことはまた、オスミンはまさに自分の音楽として「トルコ風」音楽を歌っているということでもある。ここで、弱奏とはいえ、はじめて「トルコ打楽器」の響きが現れる意味合いは、この劇的状況から明らかであろう²⁰⁾。

その「トルコ風」音楽は、ここでは、オスマン・トルコの軍楽隊を連想させるという目的で用いられているわけではない²¹⁾。むしろ、異様に調子のよい音楽としての側面が、この二重唱では際だっている。「トルコ打楽器」によるカラフルな響きと拍節リズムの強調は、当時の通常の「ヨーロッパ音楽」からは聴かれない種類のものである。これが描くのは、二重の意味で異例な表現対象、すなわちオスミンという「トルコ人」の、酔っ払って陽気になった姿である²²⁾。典型的な「トルコ風」音楽が、このように個人の描写と結びついているのは、モーツァルトの全作品の中でも、ここだけなのである。モーツァルトが、この二重唱で「トルコ風」音楽を用いるという発想をすぐにはもたなかった理由は、まさにここにある。

結び

《後宮からの誘拐》の第14番の二重唱は、単に対話のさなかに組み込まれているだけでなく、歌う2人のうちの1人がもう1人をだまして策略を遂行する過程を描くという点でも、かつて拙稿で論じた《フィガロの結婚》の第14番の二重唱と共通しており、比較する上で好都合である。まず、それを通じて、《後宮からの誘拐》の第14番の二重唱の特徴をまとめることとしよう。

2つの二重唱を比べるならば、まず、いずれも、一連の対話の中で特に策略が上首尾に実行される、筋立ての上で大事な部分が二重唱となっていることに気が付く。《フィガロの結婚》の第14番では、アルマヴィーヴァ伯爵がスザンナと逢引の約束をするに至る過程が描かれていたが、《後宮からの誘拐》の第14番でも同様に、オスミンが酒を飲んで酔っ払うまでの様子が盛り込まれているのである。そして、そういった過程が、「交互から同時へ」という二重唱の歌唱パターンと重なって表現されていることも共通している。

しかし、この2点目については、違いも明らかである。《フィガロの結婚》の二重唱では、伯爵とスザンナが同時に歌うのは、まさしくオペラ特有の約束事としての表現であり、その際には、それぞれの内心が表される。そして、それを通じて、だまされる伯爵とだますスザンナとの違いが浮き彫りにされていたのであった。一方、《後宮からの誘拐》では、ペドリッロとオスミンの2人は、あくまでも劇中歌として、酒の神バッカスを称える歌詞と一緒に歌うのであり、通常の芝居でもありうる表現である。ここでは、同じ歌詞を同時に歌いつつも、2人の内面は違っており、ペドリッロの本心には、ちょうどスザンナと同じように、策略がうまく進んだという自覚があるはずである。しかし、それは歌われる状況が示すことであり、音楽自体が表しているわけではない。その点が《フィガロ》の第14番とは根本的に異なっている。

つまり、《後宮からの誘拐》の第14番の二重唱には、《フィガロの結婚》の第14番等に認められた、それが歌われる状況をあらわにし、物語が進む方向への展望を与えるという劇的機能は具わっていない。そして、この相違が、先に指摘した1点目の共通性の見なおしをも促す。たしかに《後宮からの誘拐》の第14番も、筋の進む大事な箇所が二重唱とされていたが、それ自体はむしろ偶然的なことであり、基本的にはやはり、劇中の事実として2人が歌う場面であることが、ここに二重唱の置かれている根本的な要因であると考えられるからである。

以上をまとめるならば、《後宮からの誘拐》における第14番の二重唱は、《フィガロの結婚》における第14番等の二重唱と、表面的な部分で共通する部分もあるものの、それらのもっとも革新的な要素をなす点までは共有していない、ということとなる。その意味では、拙稿での結論には、大筋では変更の必要がない。

ただし、それを検証するのが、本稿の主目的ではなかった。本稿の主題は、それを視点としつつ、この二重唱における「トルコ風」音楽の劇的意味合いを探ることである。《フィガロの結婚》の二重唱との比較により明らかとなったのは、まずは、ここでの「トルコ風」音楽は、劇的状况を直接に表す役割は担っていないことである。その表現は、歌う人物たちという外的な対象に向けられており、歌手の内面を表すことはない。しかし、《フィガロの結婚》の二重唱と、表面的にはあれ、共通する部分があったという事実が示すように、ここにおける「トルコ風」音楽は、「トルコ近衛兵の合唱」とは異なって、固定的な用い方はされていない。劇の進展に合わせて徐々に盛り上がること、そして、オスミンという異国人を効果的に性格づけていることの2点において、劇的内容と強く結びついていたのである。

《後宮からの誘拐》の第14番の二重唱における「トルコ風」音楽は、その独特の浮き立つ調子と表現対象との適切な結びつきにより、このオペラにおける忘れがたい場面を形成している。実際、これは《後宮からの誘拐》の初演時における人気のナンバーの1つであった⁽²³⁾。その魅力の源泉は、この二重唱においてモーツァルトが、「トルコ風」音楽の慣習的な使用から一歩踏み出し、劇的意味合いを持ったものとして用いたことに由来する。そのようなモーツァルトの創意を明らかにしようとしたのが、本稿である。

註

- 1) このオペラ台本については、本文で後に言及する。
- 2) 以上、モーツァルトの用語法における「トルコ音楽」ならびに「トルコ打楽器」については、松田 2006: 112f の註(3)および 114 の註(18)を参照されたい。
- 3) 松田 2006: 113 の註(7)を参照のこと。
- 4) Badura-Skoda 2001 や Pirker 2001 を参照のこと。なお、「トルコ風」はあくまで音楽様式を示す用語であり、「トルコ風」音楽が必ず「トルコ打楽器」を実際に用いるというわけではない。これについては、モーツァルトの有名なピアノ・ソナタ K.331 の第 3 楽章を挙げれば充分であろう。ここでいう「トルコ風」音楽と、モーツァルトの用語における「トルコ音楽」との区別にも注意されたい。
- 5) 厳密に言えば、モーツァルトが手紙で「最後の合唱」と言及しているのは、第 21b 番ではない（この点で、海老沢敏／高橋英郎 1995: 107 の註(8)の説明は不正確である）。この終結曲は、モーツァルトが《後宮からの誘拐》を作曲する中で、元来の終結曲に置き換わって付加された。したがって、モーツァルトがここで念頭においているのは、あくまでも、もとの台本における最後の「合唱 Chor」である。ただし、興味深いことに、この「合唱」は、歌詞の内容や歌われる状況から、実質的には 4 人のヨーロッパ人の登場人物の歌う重唱曲と理解すべき曲である。モーツァルトが、それをあえて、彼のいう「トルコ音楽」を用いて作曲しようとしたのか、あまり深く読まずに、オペラの終結の合唱という理由だけからそうしようとしたのかまでは、決定することができない。
- 6) 残りの 2 曲だが、第 3 番のアリアでは終結部分に「トルコ打楽器」が用いられ、第 21a 番のヴォードヴィルの中にも、その部分が再現する。いずれも、オスミンというトルコ人の表象と結びついた注目すべき例であり、音楽的にも「トルコ風」音楽と区別すべき点が多い。第 3 番のアリアについては松田 2006 で論じた。また、第 21a 番のヴォードヴィルについては、2006 年 6 月に開かれた日本 18 世紀学会の第 28 回全国大会（於広島大学）で「「他者」としてのオスミン—モーツァルトの《後宮からの誘拐》における終結ヴォードヴィルをめぐって—」と題する研究発表を行った。なお、これらの楽曲は、いずれももとの台本になく、モーツァルトが 1781 年 8 月 1 日の手紙で言及していないのは、当然のことである。
- 7) 以下、本文で直接に言及する松田 1994, ならびに、ここ数年、本誌に掲載してきた松田 2003a, 2003b, 2005。
- 8) より詳しく説明すれば、原本の第 2 場の後半に置かれたコンスタンツェとブロンデによる「ロンドー Rondeau」とその前後の台詞が別の台詞に置き換えられて、新たな第 3 場を導いている。なお、原本の第 3 場から第 5 場までとモーツァルトのオペラの第 6 場から第 8 場までは、原本の第 3 場の最初のブロンデの台詞が削除されていることを除いて、台本はまったく同一である。
- 9) 松田 2003a と 2003b では、この問題を扱っている。
- 10) イスラム教の戒律で飲酒が禁じられているのは事実だが、当時の実態、およびヨーロッパにおけるその点にかんするイメージについては、識者からのご教示をいただければ幸いである。
- 11) ④の 1, 2 行は、オリジナル・リブレットはいずれも“Nun war's”と始まっているが、ここでは NMA での歌詞の表記を優先し、“Nun wär's”とした（過去形から接続法となることにより、酒を飲んだ事実より、飲むことへの意志が強調されることになる）。
- 12) チャンパイ／ホラント 1989: 79, 81。ただし、改行はオリジナル・リブレットの表記に合わせた。
- 13) 譜例 1 の最後の 2 小節の音の動きは、第 5b 番の合唱の最後の 2 小節と同一である。また譜例 2 の最初の旋回する 16 分音符の動きは、序曲や 2 曲の合唱にも頻繁に現れる。ただし、違いにも目を向ける必要があり、この二重唱における旋律素材は、より軽やかな動きをもつ点に特徴があるということはある。その特徴は、酒を飲んで陽気に歌う場面で用いられる旋律であることと、当然、本質的に結びついている。

- 14) 序曲の冒頭は、「トルコ近衛兵の合唱」とは異なって、8小節目までは弦楽器のみにより主題が弱奏で提示され、「トルコ打楽器」は用いられていないが、これは第9小節以降の、打楽器を伴うオーケストラのトゥッティによる演奏とコントラストをなす局所的な効果を目指したものである。したがって、序曲でも終始一貫して「トルコ打楽器」が用いられていると言うことができる。一方、第3番のアリアと第21a番のヴォードヴィルは、打楽器は部分的にしか用いられていないが、それは、それが用いられる部分自体をほかと比べて異質な音楽として際立たせるためだからであり、少なくとも、それが用いられる部分に限っていえば、やはり終始一貫して打楽器は鳴り響いている。
- 15) 18世紀の他の作曲家による作品に目を転じれば、ハイドンの交響曲第100番《軍隊》(1794年)は、18世紀において「トルコ打楽器」の用いられている例外的な交響曲として有名であるが、その第2楽章で冒頭主題は、はじめは静かに提示され、3部形式をなす楽章の再現部の途中で打楽器付きで盛大に奏される。また、その弟ミヒャエル・ハイドンの劇付随音楽《ザイール》(1777年)は、モーツァルトの故郷ザルツブルクで初演された曲であり、それについて父レオポルトが、ちょうど「マンハイム・パリ旅行」へと出たばかりの息子に手紙で報告していることから注目される作例だが、変奏曲形式によるその中の1曲は、最後のクライマックスをなす変奏で「トルコ打楽器」を用いるという、やはり独特な工夫が施されている。ただし、これらの例では、打楽器は、明らかに驚きの効果が目指されており(M.ハイドンの曲で、急に打楽器が用いられたため聴衆が驚いたことを、レオポルト・モーツァルトは1777年10月6日付の息子宛の手紙で伝えている)、本文で以下に述べる、特殊な演奏媒体としての「トルコ打楽器」という性格は、やはり認めることができる。
- 16) 特殊な演奏媒体としての「トルコ打楽器」という捉え方については、松田 2006: 105 を参照されたい。
- 17) これについては、Pirker 2001 を参照のこと。
- 18) この点では、この二重唱を歌う前にペドリッコが「トルコ式に地面に座り *Er setzt sich nach türkischer Art auf die Erde*」と指示されているのが示唆的である。この偽装についてのオリエンタリズム的意味合いについては、Head 2000: 91 が参考となる。
- 19) 続く第6連で、酒への感想がペドリッコ、オスミンの順で歌われるという点にも、そのことが現れている。
- 20) オスミンがここで、譜例1に挙げた旋律そのものを(譜例1より2オクターヴ下で)歌っていることにも注意しなくてはならない。ペドリッコは第1連を、この旋律を基本的にはなぞりながらも、変形して歌っていたからである。もちろん、その異なりは、まずはテノールのペドリッコとバスのオスミンという、声域の違いが反映したものと捉えるべきであろう。しかし、ここからまた、この「トルコ風」音楽の旋律がオスミンによって歌われることを前提にしたものであることをうかがうこともできよう。
- 21) もっともモーツァルトは、1781年9月26日付けの父宛の手紙で、この二重唱について「これは私のトルコ式帰営ラップに他なりません *Welches in nichts als in meinem türkischen Zapfenstreich besteht*」(Briefe: 163)と述べており、音楽的にはやはり軍隊への連想が働いていることが窺える。なお、この手紙の文面から、この二重唱でモーツァルトがわれわれには知られていない過去の自作を引用したと推測されることもあるが(cf. NMA: XIII f), 「私の」という語の強調は、むしろモーツァルトがここで、自分オリジナルの「トルコ式帰営ラップ」を作ったと説明していると理解すべきものと思われる。
- 22) 松田 2006 ではオスミンのあまりに激しい怒りと「トルコ打楽器」の使用との関係について論じたが、それとこれとは、ちょうど両極端なかたちで、「トルコ人」が正気を失った様子を「トルコ打楽器」を用いて表したものとして関係付けられよう。
- 23) モーツァルトは《後宮からの誘拐》の2回目の上演の様子を知らせる1782年7月20日付けの父宛の手紙で(初演の様子を知らせる手紙は、残念ながら消失した模様である)、「2幕では、初演のときと同様、2つの二重唱[...]がアンコールされました」(Briefe: 212)と伝えている(も

う1つは、第9番のブロンデとオスミンによる二重唱)。モーツァルト自身が、この第14番をいわば人気取りの曲として捉えていたことは、註21)で言及した手紙において、「ウィーンの方々のための per li Sig^{ri} vieneri」と、イタリア語で茶化して書き添えていることから推察することができる。

参考文献

* 基礎資料

- Wolfgang Amadeus Mozart, *Die Entführung aus dem Serail*, Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Serie II, Werkgruppe 5, Band 12, (vorgelegt von) G. Croll, Bärenreiter, Kassel etc., 1982 [NMA]
- Die Entführung aus dem Serail*, in *The Librettos of Mozart's Operas*, Vol.2, Garland, New York, 1992, pp.127-193 [Librettos 2]
- Belmont und Constanze*, in *The Librettos of Mozart's Operas*, Vol.7, Garland, New York, 1992, pp.109-182 [Librettos 7]
- Mozart: Briefe und Aufzeichnungen*, Gesamtausgabe, Bd.III, (hrsg. von) der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg, (gesammelt und erläutert von) Wilhelm A. Bauer und Otto Erich Deutsch, Bärenreiter, 1962 [Briefe]

* 研究書等

- Badura-Skoda, Eva. 2001 "Turca, alla", in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Second Edition, Vol.25, Macmillan: 897-898.
- Bauman, Thomas. (Introduction by) 1985 *Johann André: Belmont und Constanze*, (German Opera, 1770-1800, Vol.6), New York: Garland.
- Bauman, Thomas. 1987 *W.A.Mozart: Die Entführung aus dem Serail*, Cambridge: Cambridge University Press.
- チャンパイ, アッティラ/ホラント, ディートマル[編] 1989 『モーツァルト: 後宮からの誘拐』(海老沢敏他[訳], 名作オペラブックス 11) 東京: 音楽之友社
- 海老沢敏/高橋英郎[編訳] 1995 『モーツァルト書簡全集V』東京: 白水社
- Head, Matthew. 2000 *Orientalism, Masquerade and Mozart's Turkish Music*, London: Royal Musical Association.
- Hunter, Mary. 1998 "The 'Alla Turca' Style in the late Eighteenth Century: Race and Gender in the Symphony and the Seraglio", in *The Exotic in Western Music*, ed. Jonathan Bellman (Boston): 43-73.
- Mahling, Christoph-Hellmut. 1973. "Die Gestalt des Osmin in Mozarts "Entführung": Vom Typus zur Individualität", *Archiv für Musikwissenschaft*. 30: 96-108.
- 松田聡 1994 「モーツァルトのオペラ『フィガロの結婚』における二重唱—対話と楽曲構造—」『美学』178: 12-22.
- 松田聡 2003a 「アンサンブル楽曲におけるモーツァルトの作劇術—《劇場支配人》K.486 の第3番の三重唱を例に—」『大分大学教育福祉科学部研究紀要』25(1): 1-13.
- 松田聡 2003b 「リブレットから見たオペラ《フィガロの結婚》の二重唱—「手紙の二重唱」を中心に—」『大分大学教育福祉科学部研究紀要』25(2): 199-214.
- 松田聡 2005 「モーツァルトとサリエリの《コシ・ファン・トゥッテ》—第2番の三重唱〈女の貞

操は)の比較一』『大分大学教育福祉科学部研究紀要』27(2): 131-144。

松田聡 2006 「モーツァルトと「トルコ打楽器」—《後宮からの誘拐》における「オスマンの怒り」の表現をめぐって」、藤田一美(編)『グローバリゼーション状況下における芸術の論理と倫理』(科学研究費補助金研究成果報告書): 105-115。

Pirker, Michael. 2001 "Janissary music", in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Second Edition, Vol.12, Macmillan: 801-804.

The Dramatic Meaning of the 'Alla turca' Style Music in Mozart's *Die Entführung aus dem Serail*

MATSUDA Satoshi

Abstract

Mozart composed the duet 'Vivat Bacchus! Bacchus lebe!' (No.14) in *Die Entführung aus dem Serail*, sung by Pedrillo and Osmin in act 2, with the Turkish percussion instruments. From a musical point of view, it is a typical 'alla turca' style music just like the choruses of Janissaries in the same opera. But the duet differs from them in that it holds a special dramatic meaning: it depicts emphatically and vividly how Pedrillo makes Osmin drink wine blended with a sleeping drug.

【Key words】 Mozart, *Die Entführung aus dem Serail*, Duett, Alla turca