

モーツァルトの《劇場支配人》K.486における終結ヴォードヴィル ー「ブッフのソロ」のもつ喜劇的效果に関する考察ー

松 田 聡*

【要 旨】 本稿の考察は、モーツァルトの《劇場支配人》とサリエリの《まずは音楽、それから言葉》が併せて上演された、1786年2月7日のシェーンブルン宮殿における催しの意味合いを再解釈する研究の一環をなすものである。本稿では特に、《劇場支配人》が演劇とオペラの両面のある作品であること、最後に歌われるヴォードヴィル中の「ブッフのソロ」はそのような作品ならではの独特の喜劇的效果をもつ部分であることを論じた。劇中において一貫して語り役であった喜劇役者ブッフの歌うこの部分は、歌手たちによって歌われてきたヴォードヴィルの中にあって、その存在自体が意表を突くものであるばかりでなく、歌の不得意な喜劇役者が歌うという設定にいかにもふさわしい内容をもっている。その喜劇的效果は、演劇とオペラとが垣根を越えて出会うことによって初めて実現する種類のものなのである。

【キーワード】 モーツァルト 《劇場支配人》 ヴォードヴィル
ヨーゼフ2世 サリエリ

序

本稿で取り上げるのは、モーツァルト (Wolfgang Amadeus Mozart, 1756-91) がウィーン時代 (1781-91) に作曲した劇作品の1つ、《劇場支配人 Der Schauspieldirektor》K.486 (1786) である。この作品は、7人の役者と3人の歌手が出演する、せりふと歌による1幕もののドイツ語作品であるが、最後に歌われる第4番のヴォードヴィル⁽¹⁾の中には、劇中において一貫して語り役であった登場人物の1人、喜劇役者ブッフの歌うソロが挿入されている。本稿の主題は、この極めて特徴的な部分のもつ喜劇的效果の特質を、作品全体の性格と相関させて考察することであるが、この考察は、当時のウィーンの宮廷劇場におけるオペラの上演に関する研究の一環をなすものでもある⁽²⁾。そこで、まず第1章を、それについての説明に充てることとしたい。

平成14年5月7日受理

* まつだ・さとし, 大分大学教育福祉科学部音楽史教室

全九州大学音楽学会, 鹿児島, 2001年12月7日

I 《劇場支配人》理解をめぐる問題提起と新解釈の提示

《劇場支配人》は、1786年2月7日、時の神聖ローマ帝国皇帝ヨーゼフ2世 (Joseph II, 1741-90, 在位65-90) が、ウィーンを訪れた義理の弟のザクセン＝テッセン公アルベルトを歓迎するために、シェーンブルン宮殿内のオランジェリー (大温室の植物園) で開いた催しのメインの演目をなす2つのうちの1つとして、書き下ろされたものである。同じ機会に上演されたもう1つの演目は、サリエリ (Antonio Salieri, 1750-1825) の作曲した《まずは音楽、それから言葉 *Prima la musica poi le parole*》というイタリア語のオペラ・ブッファである⁽³⁾。この作品も、《劇場支配人》と同様の短い1幕のものである。それだけでなく、内容的にも2つの作品は似通っており、劇団の結成やオペラの創作を主題とする、劇場の公演の裏幕を描くパロディ的な内容を持っているのである。

要するに、1786年2月のシェーンブルン宮殿での催しにおいては、全体の規模の点からも内容の点からも好一對の2作品が上演されたのであった⁽⁴⁾。そして、そのような催しが開かれた背後に、イタリア語のオペラ・ブッファにドイツ語のジングシュピールを競わせようとするヨーゼフ2世の意図があったとする解釈が、従来よりなされている⁽⁵⁾。実際、これらの作品は、音楽を担当した作曲者のみならず、台本も《劇場支配人》はシュテファニー (弟) (Johann Gottlieb Stephanie der Jüngere, 1741-1800)、そして《まずは音楽、それから言葉》はカスティ (Giambattista Casti, 1724-1803) という、当時のウィーンにおけるドイツとイタリアを代表する詩人がそれぞれ担当しており、また出演者も基本的に、前者にはドイツ人が、後者にはイタリア人がキャストされているのである⁽⁶⁾。

しかしながら、作曲の仕事という点で、サリエリとモーツァルトは同じ役割を果たしたわけではない。サリエリが、序曲と13の番号曲、およびレチタティーヴォを作曲し、短いながらもオペラ・ブッファとしての体裁を具えた作品を仕上げたのに対し、《劇場支配人》の必要とする音楽はごくわずかであり、モーツァルトが作曲したのは、序曲と4つの番号曲に過ぎなかったのである⁽⁷⁾。要するに《劇場支配人》は、むしろ、作曲者自身が呼ぶように、「音楽付き喜劇 *Eine Komödie mit Musick*」⁽⁸⁾とするのがふさわしい演劇作品なのである。

さて、このような《劇場支配人》の性格は、実のところ、この作品が初演されたシェーンブルン宮殿での催しに関する従来の解釈に見直しをせまるものでもある。というのも、その催しの背後に、ジングシュピールをオペラ・ブッファに競わせようとするヨーゼフ2世の意図があったとするならば、《劇場支配人》がオペラというには音楽の少なすぎる作品となっていることは、その思惑に適うものではないからである。そして筆者は、当時のウィーンにおける宮廷劇場の公演全体を視野に収めることにより、その催しに新たな意味を見出すことができるものと考えている。それを簡単に説明しよう。

当時のウィーンには、宮廷の管轄する劇場が2つあり、それらにおいて3ジャンルの劇作品の公演が行われていた。ブルク劇場におけるドイツ演劇とオペラ・ブッファの公演、それにケルトナートーア劇場におけるジングシュピールの公演である (次ページ表1参照)。そして、このように3つのジャンルの公演が行われる体制となったのは1785年10月、すなわちシェーンブルン宮殿での催しの開かれる約半年前なのであった⁽⁹⁾。

したがって、シェーンブルン宮殿での催しも、そのような宮廷劇場での公演の体制と関連させて解釈すべきものと思われる。そして、そのような考えに基づいた筆者の解釈は、次の4点

表1：ヨーゼフ2世時代のウィーンの宮廷劇場における公演の体制の変遷

	1776/3～78/3	78/4～83/3	83/4～85/9	85/10～88/2
ブルク劇場	ドイツ語演劇	ドイツ語演劇 ジングシュピール	ドイツ語演劇 イタリア・オペラ	ドイツ語演劇 イタリア・オペラ
ケルントナーホーフ劇場*				ジングシュピール

*1783/3までは民間の劇団に随時貸し出された。

にまとめることができる。1)《劇場支配人》はドイツ演劇とジングシュピールの両側面のある作品である。2)これとサリエリの作品を併せて上演したシェーンブルン宮殿における催しは、宮廷劇場で上演されていた3ジャンルの一種の博覧会としての意味を持っていた。3)その催しの趣旨は、単にドイツとイタリアを競わせるというものではなく(そのような側面も確かにあっただろうが)、異なるジャンルどうしの競争と協調とにより、より質の高い劇芸術の実現を目指す、という理念を示すことにあった。4)この理念こそが、当時のヨーゼフ2世の抱いていたものである。

以上の4点のうち、特に3点目以降は大きなテーマであり、これを立証するためには多角的な方面からの研究が必要である。本稿では以下、特に1)に関連して、《劇場支配人》に演劇とオペラの両面があり、しかも、最後のヴォードヴィルにおいて、その2つのジャンルが垣根を越えて出会い、独特の喜劇的效果を生み出していることについて論じていくが、この考察は、以上のような問題意識の下で行われるものである。

II 演劇とオペラの結合したものとしての《劇場支配人》

まず、《劇場支配人》に演劇とオペラの両面のあることを明らかにしておきたい。そのために、演劇とオペラとの区別に関する若干の原理的な考察が必要である。

全く歌の歌われない演劇(当時のウィーンの宮廷劇場におけるレパートリーで言うならば、例えばレッシングの《エミリア・ガロッティ》)と、全編がレチタティーヴォと番号曲とによって構成されているオペラ(同様に、例えばモーツァルトの《フィガロの結婚》)というような、典型的な作例の場合には、両者の区別は問題にもなるまいが、それが曖昧な領域も確かに存在する。歌の歌われる場面のある演劇(例えばボーマルシェの《セビリアの理髪師》)も珍しくはなからうが⁽¹⁰⁾、特に問題となるのが、ジングシュピールのように、せりふも語られつつアリアや重唱曲などの番号曲も歌われるものである。その点で、ジングシュピールはまさに「歌の芝居」として、両者の中間領域にあるとも言えそうだが、実際にはオペラの1ジャンルとして理解される(本稿でもジングシュピールをそのように見なして、論を進めている)⁽¹¹⁾。そして、その判断の背後には、ジングシュピールの場合でも、通常のオペラ同様、音楽(歌)の占める割合が大きく、原則的にほとんどの重要な登場人物たちが歌手によって演じられる、という特徴があるものと思われる(例えば《後宮からの誘拐》の場合、主要な登場人物6人のうち5人までは歌手が演じる)。

さて、これに照らせば、《劇場支配人》は、10人の出演者の中で歌手を3人しか必要とせず、全体として見ればたしかに「音楽付きの演劇」とするのが適切であろう(次ページ資料

資料1：《劇場支配人》の登場人物と初演時の配役

- ①フランク：劇場支配人・・・ヨハン・ゴットリープ・シュテファニー
 ②アイラー：銀行家・・・フランツ・ヒエロニムス・ブロックマン
 ③ブッフ：男優・・・ヨーゼフ・ヴァイトマン
 ④ヘルツ：男優・・・ヨーゼフ・ランゲ
 ⑤プファイル夫人：女優・・・アンナ・マリア・シュテファニー
 ⑥クローネ夫人：女優・・・ヨハンナ・サッコ
 ⑦フォーゲルザング夫人：女優・・・マリア・アンナ・アダムベルガー
 ⑧フォーゲルザング：歌手（テノール）・・・ヨハン・ヴァレンティン・アダムベルガー
 ⑨ヘルツ夫人：歌手（ソプラノ）・・・アロイジア・ランゲ
 ⑩ジルパークラング嬢：歌手（ソプラノ）・・・カテリーナ・カヴァリエーリ

表2：《劇場支配人》の場面ごとの登場人物（人物は資料1の丸番号に対応）

○：場に登場。△：場のはじめに退場。◎：場で劇中劇を演じる。●：場で番号曲を歌う。

	①	②	③	④	⑤	⑥	⑦	⑧	⑨	⑩	備 考*
第1場	○		○								
2	○	○	○								
3	○	◎	○		◎						Aufgehetzter Ehemann
4	○	△	○		△						
5	○		○	◎		◎					Bianca Capello
6	○		◎	○		○	◎				Galante Bäuerin
7	○		○	○					●		Nr.1: Arietta
8	○		○	○					○	●	Nr.2: Rondo
9	○		○	○			○	●	●	●	Nr.3: Terzett
10	○	○	●	○	○	○	○	●	●	●	Nr.4: Schlugesang

*場で演じられる劇中劇の作品名、および歌われる番号曲。

1 参照。歌手は⑧～⑩の3人）。ただし、歌の歌われる場面が全体の中で偏っていることには注意しなくてはならない。すなわち、序曲を除くと、全10場からなるこの作品のうち、第6場までは音楽が全く用いられず、第7場から第10場にかけては4曲の番号曲が歌われていくのである（表2参照）。これら第7場以降は、歌の間をせりふがつなぐという性格が強く、その意味において、むしろジグシュピールの場面として理解する方が適切である。つまり、この作品は、前半が演劇、後半がオペラ、といった性格のものとなっていると見られるのである。そこで次に、このことについて、歌われる内容という面から検討を行いたい。

演劇とオペラの区別に関しては、オペラにおいては歌が約束事としての表現となっている、すなわち人が現実では歌わないような場面においてアリアや重唱曲が歌われるということを、指標の1つに数えることができる。演劇における歌は、その劇世界内においても歌として認識されるような歌、つまり劇中歌であるのが原則であろう。すなわち、「歌う」という行為に関して、演劇の場合はあくまでも現実の世界との連続性（要するにリアリティ）を保っているが、

オペラの場合はその連続性を断ち切れ、われわれの現実世界における「語る」という行為が、オペラにおいては「歌う」行為に置き換えられているのである。ただし、オペラにおいても劇中歌としてのアリアが歌われることもあるのはもちろんである（例えば、モーツァルトの《フィガロの結婚》第2幕のケルビーノのカンツォネッタ）。

この点に照らすと、《劇場支配人》の第1番と第2番のアリアはいずれも、演劇でもオペラでもありうる「劇中歌」である。つまり、劇の中での歌手が、オーディションにおいて自分の持ち歌を歌うという設定のもとで、アリアを歌うからである。しかしながら、続く第9場で歌われる第3番の三重唱曲ではオペラ固有の表現がなされているものと見なければならぬ。ここでは、2人の女性歌手が自らの優位を主張して口論し、1人の男性歌手がとりなす場面が三重唱となっているからである。いくら職業的な歌手どうしても、現実には口論を歌いながら行うということはなからう。そして、まさにその理由から、通常の演劇ではこのような三重唱が歌われることはありえないものと思われる⁽¹²⁾。この三重唱の歌われる場面（第9場）は、まさしくオペラの情景として把握されるべき部分なのである⁽¹³⁾。

このように、《劇場支配人》は、歌の占める量的割合の点からも、歌われる表現内容の点からも、前半（第1場～第6場）が演劇作品としての性格をもつものに対し、後半（第7場～第10場）はオペラ（ジグシュピール）としての性格をもつものと理解することができるのである。しかし、この作品では、単に2つのジャンルが接木されているだけでなく、その両者が混じり合うことによって独特の効果をあげている個所がある。それが、最後に歌われる第4番のヴォードヴィルにおける「ブッフのソロ」である。

III 《劇場支配人》の終結ヴォードヴィルにおける喜劇的效果

1 ヴォードヴィルとしての第4番「終結の歌」

第4番の内容を検討するために、まず《劇場支配人》の筋を簡単にまとめておこう。劇場支配人フランクが劇団を組織することとなり、役者たちや歌手たちは、自分を有利に雇ってもらおうと、劇の一場面を演じたり、アリアを歌ったりして互いに張り合うが、最後は皆でまとまってやっ払いこうというところで落ち着く、というものである。

さて、「終結の歌 *Schlusgesang*」という表題をもつ第4番は、第3番までの番号曲とは異なり、劇そのものの中には位置していない。以上のような劇全体の話が終わった後に歌われ、話の教訓をまとめつつ、劇の上演自体を最後に盛り上げる役割を担っているのである。また、楽曲の構成は、登場人物たちが順にソロを歌い、それぞれのソロの後に全員によるリフレインが続く、というものである（楽曲構成と歌詞については次ページ資料2参照のこと）。つまり、内容と形式両面から、この第4番は明らかにヴォードヴィルと呼ぶことができるのである。

ヴォードヴィルは当時、ジグシュピールを締めくくるものとしてよく用いられていたが（モーツァルトの《後宮からの誘拐》の最後の曲もヴォードヴィルである）、演劇に用いられることもあり（例えばボーマルシェの喜劇《フィガロの結婚》）、その限りでは、オペラ固有のものとは言えない。しかし、《劇場支配人》においてこのヴォードヴィルが歌われる際には、オペラ的な楽曲として意識されるはずである。この曲は出演者全員が歌うわけではなく、第3番の三重唱曲を歌った3人の歌手たちが歌い進めていくからである。それぞれの歌手が歌うソロも、専門の歌手手ならではの高度な技巧が要求されるものである。

資料2：ヴォードヴィルの楽曲構成と歌詞（歌の部分は太字で示し、歌詞*を付した）

前奏：第1-6小節【全6小節】：ハ長調

第1ソロ（ジルバークラング嬢）：7-26【20】：ハ長調

芸術家は誰でも名誉を求めて努力し、／第一人者たろうと願う。／この欲求がないならば、／どんな芸術もただ小さいままとどまろう。

ハ長調

第1リフレイン（ヘルツ夫人、ジルバークラング嬢、フォーゲルザング）：27-38【12】：

芸術家が、常に人より好まれようと／努めるのはもちろんだ。／それでも、自らをよしとし、／他人を見下すことは、／最も偉大な芸術家すら、小さくしてしまう。

間奏：39-40【2】：ハ長調→ト長調

第2ソロ（フォーゲルザング）：41-60【20】：ト長調

私は、私たちの徳の中で、／何よりも協調を賞賛する。／というのも、単にそれぞれの人間ではなく、／全体が気に入られなくてはならないから。

間奏：61【1】：ト長調→ハ長調

第2リフレイン（前と同じ3人）：62-73【12】：ハ長調

芸術家が、常に人より好まれようと／努めるのはもちろんだ。云々

間奏：74-75【2】：ハ長調→ヘ長調

第3ソロ（ヘルツ夫人）：76-102【28】：ヘ長調

誰もが自分に与えられたことを果たし、／技術も素質も同様に尊重すべきだ。／そして観衆にゆだねよう、／誰が最大の称賛を得るべきなのかを。

間奏：103【1】：ヘ長調→ハ長調

第3リフレイン（前と同じ3人）：104-115【12】：ハ長調

芸術家が、常に人より好まれようと／努めるのはもちろんだ。云々

第4ソロ（ブッフ）：116-143【28】：ハ短調

私は、これらの歌手の中で、／第1のブッフォ〔喜劇歌手〕で、これは確かだ。／私はブッフ〔Buff〕という名で、ただoの文字を、／私の名前に付けさえすれば、／私の名は、間違えなく、ブッフォ〔Buffo〕だ。／そして、ここの誰も私のように歌えないことは、／見かけからお分かりになるでしょうね。

間奏：144【1】：ハ短調→ハ長調

第4リフレイン（前と同じ3人とブッフ）：145-162【18】：ハ長調

芸術家が、常に人より好まれようと／努めるのはもちろんだ。云々

後奏：163-165【3】：ハ長調

*歌詞はオリジナルのリブレットに基づいて訳した。

しかしながら、ヴォードヴィルでソロを歌うのは、その3人だけではない。もう1人、本来歌わないはずの喜劇役者役ブッフが第3リフレインに続く第4ソロを歌うのである（資料2に示したように、その後、ブッフを加えた4人の歌う第4リフレインによってヴォードヴィルは閉じられる）。以下、このソロのもつ喜劇的效果の特質について、歌詞と音楽の両面から考察し、それが演劇とオペラの結合したものとしての《劇場支配人》全体の性格と密接に結び付いていることを明らかにしたい。

2 ブッフのソロの喜劇的效果（1）：意表をつくソロ

まずは、このようなソロが設定されていること自体の効果、およびモーツァルトがそれに対応していかなる音楽を付けたのかについて見ていこう。

先に指摘したように、ヴォードヴィルは、第3リフレインまでは3人の歌手が歌っており、それぞれの歌手は1度ずつソロを担当している。したがって、第3リフレインの後、さらにその3人以外の人物、それも、それまで1度も歌を歌っていない人物がソロを歌うということは観客にとって予想外のものであったはずである。そしてこの「予想外の」ソロとしてあるというのがブッフの歌う第4ソロの大きな特質をなしている。これを以下、歌詞の内容と楽曲の構成という2点から確かめることとしたい。

まず歌詞に関してだが、ヴォードヴィル全体の主題はリフレインの歌詞に集約的に表現されているように、劇に出演する各人は傑出した存在になろうと努力すべきである一方、互いに出し抜こうとするのはいけない、という教訓である。最初の3つのソロで歌われる歌詞もそれに対応しており、第1ソロではまず各々が努力すべきことが、第2ソロでは協調性の大切さが歌われ、続く第3ソロでその評価を観客に委ねるという内容が歌われている。このように、第3ソロまでで完結した内容が歌われており（特に、第3ソロで評価について歌われていることに注意せよ）、その後は、もはやソロで歌われるべき内容は残っていないのである。したがって、その先に続く第4ソロは、歌われる内容がないはずのところを歌われるという点で予想外のものとなっているのである（第4ソロの内容自体については、次節で見ることにする）。

また、楽曲の構成を見ても、このヴォードヴィルが第3リフレインで完結することを予想させる作りとなっていることは明瞭である。この楽曲の構成を歌われる旋律と調性を中心にまとめると、リフレインでは同じ旋律が常に主調で歌われている一方、第2ソロ、第3ソロでは新たな旋律が属調と下屬調にそれぞれ転調して歌われている、すなわち、第3リフレインまでで Rond 形式風のひとまとまりの楽曲が形成されているのである。しかも、第3ソロにおいて最も華やかなコロラトゥーラが聴かれるが、これも最後のソロという印象を強めるものであろう。しかし、このヴォードヴィルは第3リフレインで締めくくられず、第4ソロが後に続くのであり、音楽的な構成面からも、やはりこのソロは予想外という印象を与えるものとなっているのである。

さて、そのように設定されているこのソロを、モーツァルトはいかにもそれにふさわしい仕方では開始している（次ページ以降の譜例参照）。このブッフのソロはヴォードヴィルの第115小節、第3リフレインが第1拍で歌い終った後、1拍の休みを置いて第3拍から始まるが、この始まり方自体がまず、それまでのソロと比べると特徴的である。楽曲冒頭の第1ソロは別にして、それまでの第2、第3ソロの前には先行するリフレインとの間に、2小節、あるいは1小節半に及ぶ間奏が置かれていたからである。これは、音楽的には転調のための間奏だが、その

譜例：第3 リフレイン3の終わりから第4 リフレインの始まりまで（歌唱声部と弦バスのみ）

seibst den Vor-zug ge-ben, ü-ber an-dre sich er-he-ben, macht den größ-ten Künst-ler klein, macht den

seibst den Vor-zug ge-ben, ü-ber an-dre sich er-he-ben, macht den größ-ten Künst-ler klein, macht den

seibst den Vor-zug ge-ben, ü-ber an-dre sich er-he-ben, macht den größ-ten Künst-ler klein, macht den

größ-ten Künst-ler klein.

größ-ten Künst-ler klein.

größ-ten Künst-ler klein.

Ich bin hier un-ter die-sen Sän-ger-n der er-ste Buf-fo, das ist klar, der er-ste

Buf-fo, das ist klar. Ich hei-ße Buff, ich hei-ße Buff— nur um ein

O brauch' ich den Na-men zu ver-län-ger-n, so heiß' ich oh-ne Streit: Buf-fo. Er-go

p *cresc.* *f* *p*

譜例 (つづき)

bin ich der erste Buffo; und daß wie ich kein's singen kann, sieht man den Herren doch wohl

Künst-ler müs-sen frei-lich stre-ben, stets des Vor-zugs wert zu

Künst-ler müs-sen frei-lich stre-ben, stets des Vor-zugs wert zu

Künst-ler müs-sen frei-lich stre-ben, stets des Vor-zugs wert zu

an, sieht man den Herren doch wohl an? Künst-ler müs-sen frei-lich stre-ben, stets des Vor-zugs wert zu

cresc.

間にソロを歌う歌手が前に出てくるというような舞台演出上の意味合いもあろう。したがって、ブッフのソロが第3リフレインの後、間を置かずに始まるのはそれ自体、目立つ表現である。これにより、予想外の人物が思いがけないところからいきなり歌い出した、という効果が生じるからである。

また、ブッフのソロの出だしの旋律にも工夫が認められる。ブッフは、4小節前に歌われたリフレインの締めくくりの旋律を短調に変えてソロを歌い始めるのだが、このように、歌い出しの旋律がリフレインから取られているというのは、それまでのソロにはない特徴である。これにより、あたかもブッフがリフレインの旋律に「つられて」歌い出した、という印象が与えられることとなろう（なお、ここでヴォードヴィル中、はじめて短調が用いられているのだが、その効果に関しては次節で取り上げる）。

要するに、ブッフのソロの冒頭は、初めから予定されていたソロの始まりというより、唐突に割って入る感じを出すような工夫が音楽的に施されているのである。この音楽表現は、意表をつくソロの歌い出しとして極めて効果的である。そして、この驚きの効果こそ、ブッフのソロが笑いをかもし出す第1の要素として挙げなくてはならないものである。

3 ブッフのソロの喜劇的效果(2): 無内容なソロ

ブッフのソロは、歌われる内容の点でも喜劇的なものであり、モーツァルトはそれにふさわしい音楽を付けている。以下、この観点から見ていくこととしよう。

このヴォードヴィルにおいて、第3ソロまでで完結した事柄が歌われていることはすでに指摘した。ではブッフは自分のソロで何を歌っているのか。その内容は簡単に要約すれば、自分

が他の誰もまねできないような歌い方のできる「第1の喜劇歌手（ブッフォ）」である、というものである。この内容自体は、先行する第3ソロで「誰もが自分に与えられたことを果たし」と歌われていたのを受けて、ブッフが自らの特質について語ったものと捉えることができ、その点では、それまでのヴォードヴィルの流れから完全に外れているというわけではない。

しかしながら、それまでのソロにおいて教訓的な内容が歌われてきたのと比べると、このブッフのソロは明らかに異質である。ブッフは専ら自分のことを歌っており、しかも自らが「第1の喜劇歌手（ブッフォ）」であることを、自分の名前（ブッフ）とのしゃれで語る仕方は、ひたすら「受け」をねらったものとなっているからである。要するに、このソロは完全に教訓的な目的を失っており、ヴォードヴィル全体の趣旨からして、特に歌われなくてもよいもの、無内容なものなのである。

そして、これが初演の際に、専門の歌手ではなく、役者によって歌われたソロであることに注意しなくてはならない。しかも、初演の際に喜劇役者ブッフを演じたヴァイトマンは彼自身、喜劇専門の役者であり、さらに「惨めな声」の持ち主であると伝えられる人物である⁽¹⁴⁾。その彼の歌はその意味において、まさしく誰も真似できないものであったはずである。つまり、このソロは専門の歌手が歌うのではないからこそ意味をもつのである。

モーツァルトの音楽もまさにそれに適ったものとなっている。冒頭の旋律は既に指摘したように、リフレインの締めくくりの旋律を短調に変えたものだが、これ自体、それまでの晴れがましい曲想とはコントラストをしており、ブッフ／ヴァイトマンのうまく歌えない惨めな調子に対応していよう。その後の歌いぶりも滑稽感を醸し出すようなものである。特に、ブッフという名の最後にO（オー）の文字を加えれば喜劇歌手（ブッフォ）になる、と言うときの「ブッフォ」という言葉の全音符による過剰な強調と、その後の3拍におよぶゲネラルパウゼによる「間」は、観客の笑いを期待した表現と理解できよう。続いて、「駄目押し」のように、ささやき声でもったいぶって「かくして、私が第1の喜劇歌手なのである」と結論付けるところも効果的である⁽¹⁵⁾。

そして、続いて誰も自分のように歌えないということを歌う部分では、音の動きが極端に制限され、四分音符のみのリズムの上で、G、C、Hの3音のみを巡る旋律となり、最後の2小節間ではGの音の上に止まってしまう。つまり、最後は歌うことを放棄してしまうのであり、誰も自分のように歌えないことを、逆説的な調子で示しているのである。

結 び

ヴォードヴィル中のブッフのソロは、結局、歌うことを全く期待されていなかった人物が、歌う内容もなく、歌えもしないのに突然、歌った、という設定そのものが喜劇的であり、モーツァルトは、まさにそれにふさわしい音楽を付けている。そして、そのような喜劇的效果は通常のオペラや演劇ではありえないものであり、2つのジャンルが結合したものである⁽¹⁶⁾。《劇場支配人》ならではものと言うことができる。

したがって、ブッフのソロがもっているはずの喜劇的な効果を発揮させるためには、舞台上の演出にも工夫しなくてはなるまい。ブッフがソロを思いがけず歌いだし、舞台上の他の人物たちが驚くぐらいの演出が必要であろう。しかも、専門の歌手が上手に歌ったのでは不十分である。歌の苦手な喜劇役者が歌ってこそ意味のあるソロなのである。

結局、ブッフのソロのもつそのような特質は、《劇場支配人》全体を上演しないことには明らかにならない種類のものである。しかし、前半の演劇部分を含めてこの作品をオリジナルの形で上演することは現在、めったになされない。録音されたものでも、モーツァルトの音楽のみを収めるというのが一般的である（それも、決して種類は多くない）。もちろん、初演当時のウィーンにおける劇場事情と密接に結びついて作られた《劇場支配人》を現在、オリジナルの形で上演したところで、初演時に持っていたはずの意味合いがすぐに伝わるというものでもなかろう。しかし、この劇作品を価値付けているモーツァルトの音楽の意味合いを十分に理解するためにも、その置かれていた歴史的コンテクストを再構成する必要がある。そのコンテクストは、本稿の場合、ヴォードヴィルを含む《劇場支配人》という劇作品全体ということになろう。第1章で示したように、それを、この劇作品が上演されたシェーンブルン宮殿における催し、さらには、当時のウィーンの劇場における公演体制へと広げていくのが、今後の研究の道筋である。

参考文献

・台本および楽譜テキスト

- Wolfgang Amadeus Mozart, *Der Schauspieldirektor*, Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Serie II, Werkgruppe 5, Band 15, Vorgelegt von Gerhard Croll, Bärenreiter, Kassel-Basel-London-New York, 1958.
- Der Schauspieldirektor*, in *The Librettos of Mozart's Operas*, Vol.2, Garland, New York, 1992, pp.291-341.

・研究書、研究論文

- Link, Dorothea. 1998 *The National Court Theatre in Mozart's Vienna: Sources and Documents, 1783-1792*, Clarendon Press, Oxford.
- 松田聡 2002 「1785年10月～88年2月のウィーンの宮廷劇場におけるジグシュピールの公演―上演日数、およびレパートリーに関する統計的考察―」、『大分大学教育福祉科学部研究紀要』第24巻1号（2002年4月）25～40ページ
- Raeburn, Christopher. 1955 "An Evening at Schönbrunn" *The Music Review*, Vol.16, pp.96-110.
- Raeburn, Christopher. 1958 "Die textlichen Quellen des "Schauspieldirektors"", *Österreichische Musikzeitschrift*, Vol.13, No.1, S.4-10.
- Rice, John A. 1989 *Antonio Salieri and Viennese Opera*, The University of Chicago Press, Chicago and London.
- 武石みどり 1986 「18世紀ウィーンにおけるジグシュピールの発展過程―時期区分の試み―」、『研究紀要』第11集（東京音楽大学）, 26～44ページ

註

- (1) 《劇場支配人》の最後に歌われる第4番は「終結の歌」と名づけられているだけだが、実質的にヴォードヴィルである。これについての説明は、本稿第3章第1節において行うが、便宜上、その前

- の部分においても、第4番がヴォードヴィルであることを前提にして記述を進める。
- (2) 本稿は、科学研究費補助金平成13年度奨励研究(A)および平成14年度若手研究(B)「18世紀後半のウィーンにおけるオペラの上演システム」の一環として執筆したものである。
- (3) 温室の両端にそれぞれステージが設置され、まず一方で《劇場支配人》が、続いてもう一方で《まずは音楽、それから言葉》が上演された。
- (4) なお、両作品はシェーンブルン宮殿での初演の後、同じ月にケルトナートーア劇場で3回、上演されている。拙稿(松田 2002: 27および35f)を参照のこと。
- (5) 例えばライスの次の記述を参照のこと。「ドイツ・オペラ団は1785年10月16日に〔ケルトナートーア劇場で〕初舞台を飾った。〔サリエリのイタリア・オペラ〕《トロフォニオの洞窟》がブルク劇場で〔イタリア・オペラ団によって〕初演された、まさに4日後のことである。皇帝〔ヨーゼフ2世〕はおそらく、2つのオペラ団の間の競争を楽しもうと所望したのであろう。ドイツ・オペラ団が公演を開始した数ヶ月後、皇帝はそのような競合が確実に実現する方法を思いついた」(Rice 1998: 376)。ライスの解釈は、本文の続く部分で述べるような、当時のウィーンの宮廷劇場におけるオペラの公演体制を踏まえている点で注目されるが、この催しにドイツ・オペラとイタリア・オペラとを競わせようとするヨーゼフ2世の意図しか見ておらず、これ自体は従来の解釈と変わるところはない。
- (6) 《劇場支配人》の出演者は資料1に示したが、イタリア風の名のカヴァリエーリも含めて全てドイツ人である。なお、《まずは音楽》の方には1人だけ英国人ナンシー・ストレスが出ているが、彼女はイタリア・オペラで活躍したソプラノ歌手であり、モーツァルトの《フィガロの結婚》の初演の際にもスザンナの役を演じている。
- (7) 宮廷よりサリエリに支払われた作曲料が100ドゥカーテンだったのに対して、モーツァルトは50ドゥカーテンにすぎなかった。しかしながら、音符の量からするとサリエリはモーツァルトの倍以上の作曲を実際に行っている。
- (8) モーツァルトが『自作品目録』に記載したジャンル名。なお、この作品のオリジナル・リブレットでは「1幕の機会作品 Ein Gelegenheitsstück in einem Aufzuge」とされており、特にオペラと演劇との区別は明確にされていない。
- (9) 特にイタリア・オペラとジングシュピールの公演については松田 2002を参照のこと。
- (10) 喜劇へのアリアの挿入については武石 1986: 35を参照のこと。
- (11) これは、現代における「ジングシュピール」の意味合いに基づいて述べたことである。18世紀においては、「ジングシュピール」は端的にオペラに相当するドイツ語であった。なお、モーツァルトが1782年12月21日付の父宛の手紙の中で「ウムラウフの新しいオペラ、というかアリエッタつきのコメディが」と述べているのも参考になろう。
- (12) 原理的な考察ではなく、歴史的な事実として実際にどうだったのかは検証していない。しかしながら、そもそも、このタイプの重唱曲自体がオペラにおいても新たな表現であり、演劇で用いられていたとは考えがたいところである。
- (13) ただし、三重唱が歌われる際に、それに加わらない4人の人物(表2を参照のこと)も舞台上にいたことは、通常のオペラとは異なっている。突然、始まったオペラ的な情景に、他の人物たちが驚くリアクションをしたとすれば、これも演劇とオペラとの混合形態固有の表現として捉えられるかもしれない。しかし、これについては、台本にも楽譜にも、明示されていないため、推測の域を越えるものではない。
- (14) ヴァイトマンの役者としての特性はRaeburn 1955: 104を参照のこと。

- (15) この歌詞はオリジナルのリブレットには含まれておらず(資料2の歌詞も参照のこと), モーツァルト自身の判断により付加されたものと考えて差し支えあるまい。

On the Vaudeville of Mozart's *Der Schauspieldirektor* K.486

Satoshi MATSUDA