

マスカーニ《カヴァレリア・ルスティカーナ》のオリジナル稿に
描かれたドラマと音楽の関連についての考察
—カットされた場面を巡って—

メタデータ	言語: Japanese 出版者: 京都市立芸術大学音楽学部 公開日: 2022-03-22 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 中井, 章徳 メールアドレス: 所属:
URL	https://doi.org/10.15014/0002000281

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International License.



論文

マスカーニ 《カヴァレリア・ルスティカーナ》のオリジナル稿に
描かれたドラマと音楽の関連についての考察
—カットされた場面を巡って—

中井章徳

A Study on the Relationship between Drama and Music of
the Original Manuscript of *Cavalleria Rusticana*:
Focusing on Cut-out Scenes

NAKAI, Akitoku

Cavalleria Rusticana (1890) is a representative work of Pietro Mascagni (1863-1945) and is considered a monumental work of verismo opera. However, Mascagni's original manuscript, which is archived at the Memorial Library of Music at Stanford University and open to the public, has many markings that indicate that significant revisions were made for the premiere performance. In such cases, one can find, in addition to the first final manuscript (original manuscript), several versions of the final manuscripts (revised for performance) that show revisions and final form written by the composer. However, in the case of *Cavalleria*, only the final manuscript has been published so that the earlier version of the manuscript has not been performed. Therefore, I created the scores necessary for performance based on original manuscript and attempted to reproduce this work as it were originally composed through actual performance. Based on this practical experience, this paper focuses on elucidating how Mascagni originally considered this drama at the time of composition. This paper also indicates the differences between the original manuscript and the currently circulating version and conducts a detailed analysis on matters surrounding the scenes that were cut out for the premiere performance; to discuss the drama and music that Mascagni intended in the original manuscript.

はじめに

ピエトロ・マスカーニ (Pietro Mascagni, 1863-1945) の代表作《カヴァレリア・ルスティカーナ *Cavalleria Rusticana*》は、音楽史におけるヴェリズモオペラの金字塔的作品とされる。1890年5月17日にローマのコスタンツィ劇場で初演されて大成功を収め、以来こんにちに至

るまで世界中の劇場で上演され続けている。

スタンフォード大学メモリアルライブラリーのアーカイブ資料で公開されているマスカーニの自筆総譜¹⁾を見ると、多くの書き込みがあり、初演時に大幅な変更が加えられたことを窺い知ることが出来る。オペラの現場では、初演に際して修正や変更が加えられるのは日常なことであるが、その場合は最初の決定稿（変更前の自筆総譜）とは別に、その作品の変更内容や最終形態を示した複数の決定稿（変更後の上演譜）が存在することになる。しかしながら《カヴァレリア》は初演時に変更が加えられたにも関わらず、最終形態だけが決定稿として出版されている（以下「現行版」²⁾）。最初の決定稿である自筆総譜（以下、オリジナル稿）は、閲覧はできるものの、演奏に必要なピアノリダクション、オーケストラパート譜、総譜はいずれも出版されていないためこれまで上演されることがなかった。

そこで、筆者はこの自筆総譜を基に、同門の後輩である三原寛志氏との協働によって上演に必要なそれらの楽譜を作成し、実演を通じて作曲当初の姿を明らかにすることを試みた³⁾。本論では、その実践経験を踏まえた上で、マスカーニが作曲当初このドラマをどのように捉えていたのかという点に着目し、オリジナル稿と現行版の全容と差異を示した上で、初演時にカットされた場面を巡って具体的な検証を行いながらオリジナル稿に描かれたドラマと音楽について考察する。

1. 作品の成立過程

マスカーニは、《カヴァレリア》の他にも《友人フリッツ *L'amico Fritz*》(1891)、《グリエルモ・ラトクリフ *Guglielmo Ratcliff*》(1895)⁴⁾、日本を舞台にした《イリス *Ilis*》(1898)など計17作のオペラ作品があり、一般的には「イタリアのオペラ作曲家」として知られている。1895年からペーザロのロッシーニ音楽院の院長を8年間務め、その後はイギリス、アメリカ、南米の各都市で自作の上演を中心に指揮活動を展開していく。1929年にアルトゥーロ・トスカニーニ (Aruturo Toscanini, 1867-1957) の後を継いでミラノ・スカラ座の首席指揮者に就任してムッソリーニ体制の最中イタリア音楽界の中心に立ち指揮者としても名声を高め、1945年に生涯を閉じた。

ところが、これらの経歴は全て《カヴァレリア》以降のものである。作品の成立に大きな影響を与えたマスカーニのそれまでの活動についてはほとんど知られていないため、はじめに《カヴァレリア》創作までの生い立ちと音楽歴に触れておく。

1.1. マスカーニの生い立ちと音楽歴——故郷リヴォルノから大都市ミラノへ

ピエトロ・マスカーニは、1863年12月7日にトスカーナ地方の港町リヴォルノに生まれ、パン工房を営む家の5人兄弟の次男として育った。10歳の時に母を亡くし、独りで一家の面倒をみなくてはならなかった父は息子が音楽の道へ進むことを反対していた。1875年、ミラ

ノで作曲を学んだアルフレード・ソッフレディーニ (Alfredo Soffredini, 1854-1923) がリヴォルノ音楽学校 (後のケルビーニ音楽院) を設立する。家庭は貧しかったが、音楽の才能を認められていた伯父から経済的な支援を受けて翌年からマスカーニはソッフレディーニのもとでピアノと作曲を学ぶようになり、地元聖ベネデット教会の聖歌隊に入ってコントラルトパートを担当した。この時期の主な作品としては、男声三部合唱とオルガンのための《キリエ *Kyrie*》(1880)、テノールとバリトン、オルガンのための《クリステ *Christe*》(1880)、テノールとバリトン、バスとオーケストラのための《ミサ *Messa*》(1880)、男声三部合唱とオルガン、オーケストラのための《キリエ・ラルゲット へ長調 *Kyrie Larghetto in Fa maggiore*》(1880)、2作の《シンフォニア へ長調 *Sinfonia in Fa maggiore*》(1880/1881) が挙げられる。作曲の中心が教会音楽で、聖俗を問わず多くの曲が「へ長調 *Fa maggiore*」で書かれているのが大きな特徴と言える⁵⁾。

1881年2月9日にケルビーニ音楽院で初演された最初のカンタータ《イン・フィランダ *in Filanda*》がミラノで開催された音楽コンクールで第1位を受賞する。これがきっかけとなってアミルカレ・ポンキエッリ (Amilcare Ponchielli, 1834-1886) の面識を得て、翌年10月にミラノ王立音楽院への入学を認められる。マスカーニのよき理解者で支援をしてくれていた伯父が前年に亡くなり経済的な問題を抱えていたが、新たに伯爵の支援を受けることができミラノへの留学が叶うことになる。音楽院では劇場音楽と教会音楽の両分野に精通していたポンキエッリとオペラ作曲家ミケーレ・サラディーノ (Michele Saladino, 1835-1912) のもとで作曲を学ぶ。同門の学友にはジャコモ・プッチーニ (Giacomo Puccini, 1858-1924) と、後に台本作家で大成するアッリーゴ・ボーイト (Arrigo Boito, 1842-1918) が在籍していた。マスカーニは同じく苦学生だったプッチーニと一室を借りて共同生活を始め、よき好敵手として二年間を過ごした⁶⁾。

1883年に音楽院でコンクールが開催され、マスカーニは自作のカンタータ《イン・フィランダ》をオペラ《ピノッタ *Pinotta*》として改作して提出したが、期限が過ぎていたため受け付けられず審査に至らなかった。同年、ソソゾーニョ社主催「第1回 一幕物オペラ・コンクール」が開催される。音楽院を卒業したばかりでありながら既にその才能が高く評価されていたプッチーニは《ヴィッリ *Le Villis*》を作曲して応募する。受賞の期待がかかっていたが、浄書が間に合わずそのまま提出してしまい、審査に支障をきたしたことが理由で落選してしまう。しかし、作品を評価していた学友ボーイトの協力によって翌年5月にミラノのヴェルメ劇場で上演される運びとなり、《妖精ヴィッリ *Le Villi*》に名に変更して行われた初演は大成功を取めた。この初演には、生計を立てるためにヴェルメ劇場のコントラバス奏者として契約したばかりのマスカーニも演奏者の一員として参加しており、劇場奏者の視点から一幕物オペラの成功体験を得ている。

1.2. 定住の地を求めて——田舎町チェリニョーラ

1885年、マスカーニと音楽院首脳陣の間で起きた口論が原因で音楽院を退学し、これに伴って父親からの経済的援助が打ち切られてしまう⁷⁾。忽ち自分で稼ぎを得ていかななくてはならなくなったため、オペレッター座と契約して管弦楽編曲や指揮を行い、その後も旅の一座を転々としながらイタリア各地を巡業して稼ぎを得た。1887年、旅先の田舎町チェリニョーラに滞在していた際、マスカーニの才能に興味を示した地元市議会とクラシック音楽協会から「器楽と声楽」両分野の音楽監督就任の打診があり、定職を求めていたマスカーニは一緒に旅をしていたリーナと共に一座を離れて定住することを決意し、翌年2月7日に結婚する。この年、すなわち1888年はマスカーニの人生の転機となる。3月、チェリニョーラ大聖堂でのミサのためにテノールとバス独唱、ならびに合唱とオーケストラのための《グローリア・ミサ へ長調 *Messa di Gloria in Fa maggiore*》を作曲する⁸⁾。冒頭の〈キリエ *Kyrie*〉から終曲〈神の子羊 *Agnus Dei*〉に至るまで演奏に50分超を要する大作で、教会音楽を中心に作曲を続けてきたマスカーニの、この時点における集大成とも呼べる作品である⁹⁾。彼にとって特別な「へ長調 *Fa maggiore*」の響きを基軸として劇的に復活祭を描く手法は、数ヶ月後に着手する、同じく復活祭の日の物語を扱った《カヴァレリア・ルスティカーナ》に繋がっていくことになる。

1.3. ソンゾーニョ社主催「一幕物オペラ・コンクール」と《カヴァレリア》

《グローリア・ミサ》が作曲された1888年、ソンゾーニョ社が刊行していた大衆日刊紙『イル・セコロ *Il Secolo*』と月刊『劇場画報 *Il Teatro illustrato*』7月号で、「第2回 一幕物オペラ・コンクール」の開催概要が告知される。応募条件は「イタリア国籍をもつ若い作曲家のオペラ作品であること」「一幕物オペラであればジャンルと題材は自由」「現代音楽の効果的な輝かしい響きを手放すことなく、イタリアオペラの伝統に新たな息吹をもたらすものであること」という第1回と同様の主要項目に加えて、新たに「総譜は読みやすいように書かれるべきこと」という項目が追加された。総譜の提出期限は前回から2ヶ月延長されて、告知から約11ヶ月間後の1889年5月31日と定められた。その他第1回と比較した際の主な変更点として、開催地が北部ミラノから南部ローマに移されたこと、作曲部門に加えて新たに台本部門が設けられたこと、賞金額が増額されたことが挙げられる。経済力のない若い作曲家はプロの台本作家に頼むことが難しかったので、親しい仲間内から台本を書ける人物を探して依頼するのが常であった¹⁰⁾。コンクールへの応募を決めたマスカーニは、まず台本の作成をリヴォルノ在住で幼馴染みのタルジヨーニ=トッツェッティ (Giovanni Targioni-Tozzetti, 1863-1934) に依頼した。彼はトスカーナの名門貴族の出身で、地元の名士として市長にも2回当選していた。プロの台本作家ではなかったが、リヴォルノのナヴァル・アカデミー教授を務める教養豊かな人物だった。マスカーニは当初、ニコラ・ミサージ (Nicola Misagi, 1850-1923) が1883年に

書いた小説『夫と司祭 *Marito e sacerdote*』から一部を引用し、《セラフィーナ *Serafina*》というタイトルにして一幕でオペラ化することを考えていたが、トツエッティが、新しくジョヴァンニ・ヴェルガ (Giovanni Verga, 1840-1922) の『カヴァレリア・ルスティカーナ』戯曲版を台本とすることを薦めた¹¹⁾。学生時代に戯曲を実際に見ていたマスカーニはこの提案を熱烈に歓迎し、応募作品の題材にすることが10月に決まった。台本を急いで作成する必要があったため、多忙だったトツエッティはフランス語養成学校で教授を務めていた21歳の若手作家グイド・メナーシ (Guido Menasci, 1867-1925) に協力を求めて二人で取り組み、散文で書かれたヴェルガの戯曲台本の筋書きに大きな変更を加えることなくオペラ台本になるよう韻文化した。彼らが住んでいた北イタリア・トスカーナ州のリヴォルノとマスカーニが住んでいたチェリニョーラは距離にして約800kmも離れていたため、詩行が出来上がる毎に郵便でマスカーニの元に送るという方法がとられた。最初の詩行がマスカーニのもとへ郵便で届けられたのは翌年の1月4日で、コンクールの締切りまで5ヶ月を切っていたが、トツエッティとメナーシ両名の優れた見識と献身的な協力によって短期間のうちに優れた台本が上がり、作品の応募締切に間に合わすことができた。自筆ピアノ譜によると、《カヴァレリア》の〈間奏曲〉が作曲されたのは最初の詩行が届く70日前の1888年10月26日となっている¹²⁾ (譜例1)¹³⁾。

作曲部門の審査はソンゾーニョ社の音楽主幹を務めていた作曲家のアミントーレ・ガッリ (Amintore Galli, 1845-1919)、サンタ・チェチーリア音楽院院長で作曲家のフィリッポ・マルケッティ (Filippo Marchetti, 1831-1902)、同音楽院の創立者で作曲家・指揮者のジョヴァンニ・ズガンバーティ (Giovanni Sgambati, 1841-1914)、音楽評論家・作曲家のフランチェスコ・ダルカイス (Francesco D'Arcais, 1849-1927) の4名が行った。提出期限から9ヶ月後の1890年2月23日に一次審査が行われ、応募作品73作の中から18作品に絞られた。二次審査では作曲家自身がピアノで応募作を演奏するオーディションが一週間かけて実施され、最終試演審査にかける3作品が選ばれた。本選はローマ・コスタンツィ劇場で観客を入れた上演形式で開催され、同年5月7日にニコラ・スピネッリ (Nicola Spinelli, 1865-1909) の歌劇《ラビリャ *Labilia*》、10日後の5月17日にマスカーニの歌劇《カヴァレリア・ルスティカーナ》、そして5月28日にヴィンチェンツォ・フェッローニ (Vincenzo Ferroni, 1858-1934) の歌劇《ルデッロ *Rudello*》がそれぞれ上演された。《カヴァレリア》は60回ものカーテンコールが続く大成功を収めて優勝し、マスカーニには3000リラ、第2位のスピネッリには2000リラの賞金が贈られた。また、《カヴァレリア》は台本部門でも優勝し、トツエッティとメナーシに台本賞と賞金1000リラが贈られた¹⁴⁾。ソンゾーニョ社はこの時の初演稿を楽譜として出版し、瞬く間に各国語に翻訳されて出版された。なお、現行版ヴォーカルスコアは、初演で指揮を務めたレオポルド・ムニョーネ (Leopoldo Mugnone, 1858-1941) が作成したピアノリダクションである。

The image displays three systems of handwritten musical notation for piano. The first system features a treble clef with a melody and a grand staff piano accompaniment. Dynamics include *ff*, *piu f*, and *cabito p c rall...*. The second system continues the piece with dynamics *pp*, *ppp*, and *sempre rall...*. The third system concludes with a *rit.* marking and a final chord. The score is signed "P. Mascagni" and dated "Cerignola 26 ottobre 1883".

譜例 1 P. マスカーニ〈間奏曲〉（自筆ピアノ譜、B 40-48）

2. オリジナル稿と現行版の比較

コンクール応募の際に提出されたマスカーニの自筆総譜は非常に美しく浄書されている。そのため、楽譜に書き加えられた別の筆跡¹⁵⁾が、最終選考を兼ねた上演のためのリハーサル段階で生じた変更箇所であることは自明である。マスカーニは書簡の中で、これらの変更が歌手からの要望、または指揮者の判断から生じた「やむを得ない事情」によるものであったと述べている。初演12日前の1890年5月5日に妻リーナへ宛てた手紙でマスカーニはリハーサルの進行模様を次のように報告している。

僕の作品は、もちろん来週の火曜日に上演されるのだけど、とても忙しくてまだ仕事しているんだ。昨夜もずっと起きて総譜を書き上げていたよ。というのも、スターニョが音を2箇所移調してくれというので、僕は途方に暮れながらこの移調を行い、その部分を聴衆に気付かれないように元の調に戻す作業のために、あくせくと働かなければならなくてさ。きっと上手くいくと思うのだけど (Pompei 1912: 79)¹⁶⁾。

ここで名が挙がっているスターニョとは、初演でトゥリッドゥ役を務めたテノール歌手ロベルト・スターニョ (Roberto Stagno, 1836-1897) のことである。名の通ったベテラン歌手であったが、当時54歳であったため、高音域の箇所について変更を要求したと思われる。実際にオリジナル稿と現行版を見比べてみると〈トゥリッドゥとサントウツァの二重唱〉とフィナーレの〈トゥリッドゥのアリア〉の二場面について、オリジナル稿ではイ長調で書かれていたものが、現行版では変イ長調に変更されており、自筆総譜ではこの移調によって生じた前後の修正箇所をはっきりと確認することが出来る。

自筆総譜から読み取れる変更部分の内容は、①曲の長さ、②調、③歌詞、④オーケストレーションの4つに大別することができる。オリジナル稿と現行版を比較した際、曲の長さが作曲当初と同じであるのは〈前奏曲 *Preludio*〉、〈シチリアーナ *Siciliana*〉、〈間奏曲 *Intermezzo*〉の3曲と二つの劇唱部分だけである¹⁷⁾。オリジナル稿の小節数に対して、現行版でカットされた小節数を合計すると249小節に及ぶ。すなわち、オリジナル稿の全2122小節に対して実に1割超がカットされたことになる(表1)。本論では、作品の本質に大きな影響を及ぼしたと考えられる「①曲の長さ」に焦点を絞り、カットされた部分が最も多い合唱の場面を中心に考察を進める¹⁸⁾。

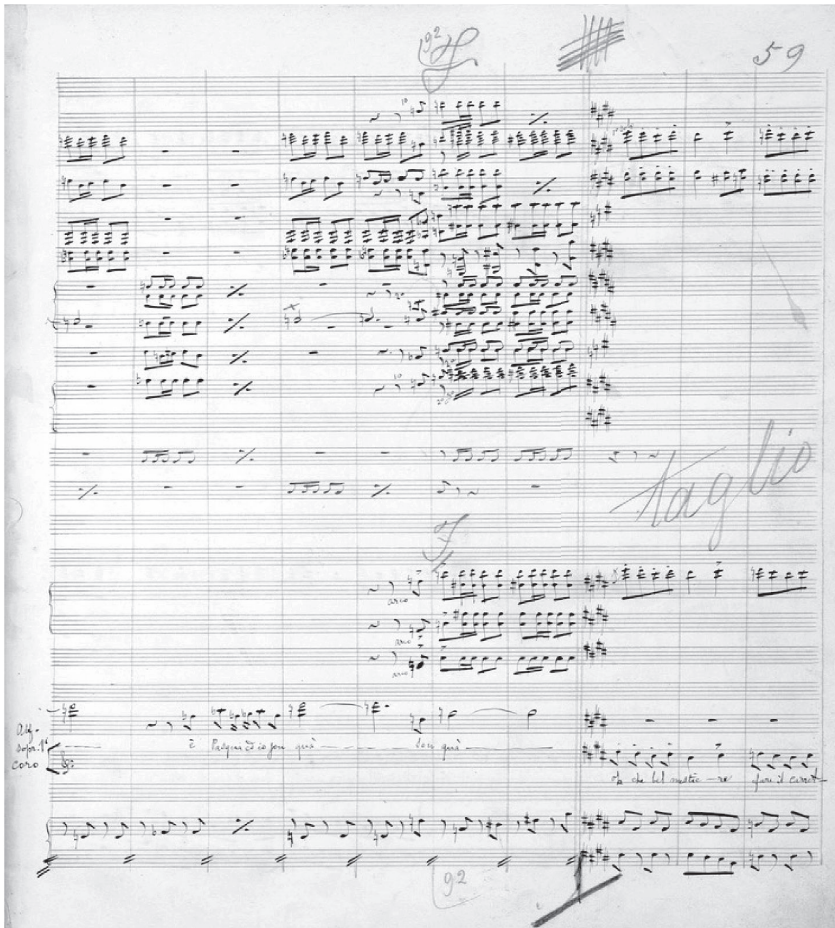
表1 P. マスカーニ《カヴァレリア》オリジナル稿と現行版における各場面の小節数比較一覧¹⁹⁾

場面		登場人物ほか	拍子	オリジナル稿		現行版		オリジナル稿に対する			
				調	小節数	調	小節数	削減 小節数	追加 小節数		
前奏曲		Preludio	オーケストラ	4/4	へ長調	46	へ長調	46	0	0	
シチリアーナ		O Lola, ch'ai di latti la cammisa ああ、ミルク色のブラウスを着たローラよ	トゥリッドゥ	6/8	へ短調	127	へ短調	127	0	0	
No.1	開幕の合唱	Gli aranci olezzano 緑に囲まれてオレンジの木々が香り		合唱	3/4 (4/4, 6/4)	イ長調	283	イ長調	264	-19	0
No.2	劇唱 (シエーナ)	Dite, Mamma Lucia 教えてくださいな、ルチア母さん	サントウツツァ, ルチア		3/4	へ短調	84	嬰へ短調	80	-4	0
	アルフィオの登場	Il cavallo scalpita 馬は蹄の音を立て	アルフィオ	合唱	2/4 (3/4)	ホ短調	220	ホ短調	162	-58	0
No.3	劇唱	Beato voi, compar Alfio お幸せなあなた、アルフィオさんよ	ルチア, アルフィオ		2/4	ホ長調	21	ホ長調	21	0	0
	祈り	Regina coeli, laetare 天の女王様、お喜びください	サントウツツァ, ルチア	合唱	2/2 -12/8	イ長調	161	ト長調	118	-43	0
No.4	ロマンツァ	Voi lo sapete, O mamma お母さんもお存知のように	サントウツツァ, ルチア		2/4	へ短調	118	ホ短調	107	-11	0
No.5	二重唱(a)	Tu qui, Santuzza? サントウツツァ、おまえがここに？	トゥリッドゥ, サントウツツァ		2/4	イ長調	94	イ長調	92	-2	0
	ストルネッロ(b)	Fior di giaggiolo グラジオラスの花	ローラ		6/8	へ長調	92	へ長調	91	-1	0
	二重唱の続き(c)	Ah! lo vedi, che hai tu detto? ああ！見たか、お前何を言ったんだ？	トゥリッドゥ, サントウツツァ		2/4 -6/8	イ長調	131	変イ長調	130	-1	0
	二重唱(d)	Oh! il Signor vi manda, compar ああ！アルフィオさん、 主が貴方をお遣わしになったのだわ	サントウツツァ, アルフィオ		2/4 -4/4	へ短調	143	へ短調	137	-6	0
No.6	間奏曲	Intermezzo	オーケストラ	3/4	へ長調	48	へ長調	48	0	0	
No.7	現行版追加挿入部分		オーケストラ	3/4	—	0	イ長調	42	0	+42	
	劇唱	A casa, a casa, amici 家へ、家へ、友人たちよ	(トゥリッドゥ, ローラ)	合唱	2/4	へ短調	69	へ短調	69	0	0
	乾杯の歌	Viva il vino spumeggiante 万歳、泡立つ葡萄酒	トゥリッドゥ, ローラ	合唱	2/4	ト長調	218	ト長調	129	-89	0
No.8	フィナーレ	A voi tutti, salute! やあ、皆の衆！	アルフィオ	合唱	4/4	へ長調	102	へ長調	91	-11	0
		Mamma, quel vino e generoso 母さん、あの葡萄酒はいい酒だね	ルチア, トゥリッドゥ		2/4	イ短調	124	変イ短調	120	-4	0
		Oh! madre mia! ああ！わたしのお母さん！	サントウツツァ, ルチア	合唱	2/2	へ長調- へ短調	41	へ長調- へ短調	41	0	0
合計小節数						2122	1915	-249	+42		

3. オリジナル稿からカットされた場面の考察——合唱場面を中心に

3.1. No. 2 〈アルフィオの登場〉——村人としての存在

サントウツツァとルチアによる短い〈劇唱〉に続いて馬車屋アルフィオが登場する²⁰⁾。この場面の音楽は、イタリアオペラの伝統的な書法である「登場のアリア」として書かれている。合唱を伴う行進曲風の勇ましい音楽は、オリジナル稿では220小節あったが、全体の1/4にあたる58小節がカットされて現行版では162小節になっている（譜例2）。



譜例2 P. マスカーニ《カヴァレリア》から No. 2〈アルフィオの登場〉場面（オリジナル稿 B115-124）
アルフィオに続いて歌われる女声合唱「oh che bel mestiere!（なんて素敵な商売なの!）」（b）の部分に「taglio（カット）」する指示が書き込まれている。

現行版の音楽は、31小節の前奏の後アルフィオが独唱し（a）、それを男声合唱が威勢良く馬車屋を称える（b）。続く独唱部分では先の旋律が半拍前倒しされて歌われ（a'）、最後は全声部による合唱で再び馬車屋を称え、独唱を交えて盛り上がり終る（B）。こうした楽曲の構成を小節数で示すと下記のようなになる。

前奏（31小節） — a（30小節） — b（26小節） — a'（32小節） — B（43小節）

これに対してオリジナル稿では「前奏 — a — b — a'」の後に、馬車屋を讃える女声合唱が続

き (b)、テンポを保ったまま突然4分の3拍子に変わる(譜例3)。ここでは28小節にわたって混声四部合唱と独唱が、先の二つの主題を対位法的に展開させた複雑なアンサンブルを繰り返す(X)。カットされた部分に着目してオリジナル稿の流れをまとめると次のとおりである。

前奏 — a — b — a' — b' (26小節) — X (28小節) — B

オリジナル稿の特徴として、女声合唱が男声合唱と対等に扱われている点と、曲全体に占める合唱の割合がアルフィオと同等になっている点が挙げられる。特に(X)の部分で2拍子の行進曲風の性格を維持したまま3拍子に突入する展開部は意外性があり、アルフィオよりも合唱の存在が前面に出る(譜例3)。筆者の上演経験では、この部分は前の音楽のテンションが持続された上に、声楽パートもオーケストラも全体的に高音域での動きが多く、声部が複雑に絡み合うため、アルフィオの独唱が完全に埋没してしまってバランスをとるのが非常に難しかった。現行版ではこの部分がカットされたことで、男声合唱とアルフィオの独唱に比重が置かれることになり、アルフィオの存在が引き立てられた形になっている。

譜例3 P. マスカーニ《カヴァレリア》から No. 2〈アルフィオの登場〉場面。(オリジナル稿 B145-158)

「Lo stesso tempo (同じ速度で)」の書き込みがある複雑な縦線から4分の3拍子に変わり、アルフィオの旋律に重なる女声合唱は半音階で反行し、男声合唱が追隨する。

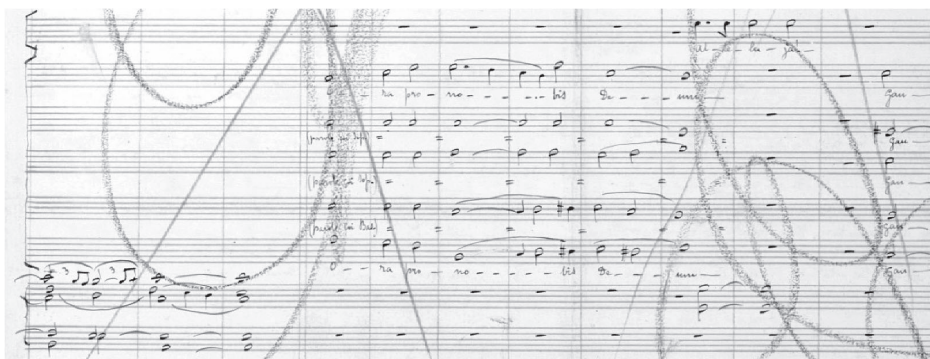
しかし、ここで疑問が生じる。マスカーニはもともと教会音楽を中心に独唱と合唱のための曲を書き続けてきた作曲家であり、声の扱い方をよく心得ていたと思われる。そのような作曲家が、独唱と合唱、オーケストラのバランスがとれない音楽を書くだろうか。というのも、《カヴァレリア》の作曲に取りかかる半年前に作曲された、テノールとバリトン独唱、ならびに三部合唱とオーケストラのための《グローリア・ミサ》には上述の問題点は見受けられないからである。約50分の演奏時間を要するこの大作は《カヴァレリア》と音楽的に多くの面で共通しているが、筆者が2018年6月に本作品をコンサート形式で上演し²¹⁾、全17の楽曲を指揮した際には、声の扱い方、独唱と合唱のバランス、オーケストレーションの三点について、その見事な書法と構成力に感心することはあっても違和感を抱いたり不都合を感じたりする箇所は一切なかった。これらを踏まえると、アルフィオの声が合唱と同化することで目立たなくなってしまうという、オリジナル稿の問題点と考えられがちな部分は、むしろ独唱の存在を合唱に同化させることを目的としてマスカーニが意図的に作曲したという可能性も、じゅうぶんに考えられるだろう。

No. 3 〈祈り〉の場面——復活祭の祈りのテキストを巡って

ルチアとアルフィオが対話する21小節の短い〈劇唱〉に続いて、ステージ上手裏に設定されている教会からパイプオルガンの音が聞こえて〈祈り〉の場面となる²²⁾。戯曲では「*Suona la messa una seconda volta.* (ミサを告げる音がもう一度鳴り響く)」とト書きがあるだけで、ミサや祈りの具体的な情景は描かれていない。つまり、この場面の音楽と台本は新たに創作されたオペラ特有の設定なのである。マスカーニは「復活祭のミサと祈り」をどのように作曲したのであろうか。音楽と台本の関係から見てみたい。

最も大きな特徴は、舞台袖 (*interno*) と舞台上 (*esterno*) の二群 (全12声部) に分かれて扱われる合唱の存在である。テキストには、カトリック教会の聖務日課の一つである〈*Regina coeli* (レジナ・チェリ)〉が用いられており、「聖母マリア」と「復活祭」に向き合う村人の心が歌われる。オルガンの前奏に続いて、まず舞台袖から「*Regina coeli, laetare* (天の女王様、お喜びください)」がアカペラで歌われる (a)。次に、オーケストラを伴って舞台上の一群が「*Inneggiamo, il Signor non è morto!* (賛美しよう、主は亡くなられていない!)」(b) を唱和し (譜例6)、サントウツァの独唱 (c) の後、ルチアも加わって村人たちと共に祈りを捧げる。

オペラ台本は、基本の四行詩である「*Regina coeli, Laetare. Alleluja! /Quia quem meruisti portare. Alleluja! /Resurrexit, sicut dixit. Alleluia! /Ora pro nobis Deum. Alleluja!*」に、復活祭のミサの際に続いて歌われる「*Gaude et Laetare, Virgo Maria. Alleluja! /Quia surrexit Dominus vere. Alleluja!*」の二行を加えた六行詩が、三行ずつ前半と後半に分けて作られている。そのため、マスカーニは三行詩連を尊重して音楽を二部に分け、伝統的なアンティフォナの隊形で作曲している (譜例4)。前半 (a)、後半 (a') に共通するアカペラ旋律には、このオペラで1番最初に作曲された〈間奏曲〉の旋律が用いられている (譜例5)。



譜例4 P. マスカーニ《カヴァレリア》から No. 3 〈祈り〉の場面①(オリジナル稿 B 57-67)

カットされたオルガンの間奏部分とアカペラ (a') で歌われる四行目の詩行「Ora pro nobis Deum. Alleluja!」の一部



譜例5 P. マスカーニ〈間奏曲〉(自筆ピアノ譜 B 1-3)

冒頭部分の旋律が〈祈り〉のアカペラ部分 (a) (a') に用いられている。

後半のアカペラ (a') に続いて舞台上の合唱が歌う「Dall'altare ora fu benedetto, / quest'olivo che amava il Signor/porti accresca nell'umile tetto/la domestica pace e l'amor! (今祭壇で祝福を受けた主の愛されたこのオリーブの木が、賤しき者の家に平和と愛の育みをもたらしますように)」の8小節 (b') は、現行版では完全にカットされている (譜例7)。冒頭部分からサントウツァ (Sa.) の独唱部分まで、オリジナル稿と現行版を比べると次のようになる。

オリジナル稿：アカペラ (a) - 舞台上合唱 (b) - アカペラ (a') - 舞台上合唱 (b') - Sa. 独唱 (c)

現行版：アカペラ (a) - 舞台上合唱 (b) - Sa. 独唱 (c)

これだけを見れば、現行版のカットは「音楽の繰り返しを省いた」と見ることができるが、テキストは繰り返しではないため、復活祭の祈りの後半部分が完全に切断されてしまったことになる。小節数で比較してみると、オリジナル稿ではアカペラ前のオルガンから数えて161小節あった音楽が、現行版では118小節になっている。合計43小節、すなわち全体の1/4超が取り除かれたことになる²³⁾。



譜例6 P. マスカーニ《カヴァレリア》から No. 3 〈折り〉の場面② (オリジナル稿 B 32-38)
舞台上合唱による (b)「Inneggiamo, il Signor non è morto!」の歌い出し部分。イ長調で作曲されている。



譜例7 P. マスカーニ《カヴァレリア》から No. 3 〈折り〉の場面③ (オリジナル稿 B 79-85)
アカペラ部分後半 (a') の最後の詩行「Quia surrexit Dominus vere. Alleluja!」の終わり4小節と、それに続いて舞台上合唱が歌う「Dall'altare ora fu benedetto, / quest'olivo che amava il Signor...」(b')の歌い出し部分。当初は複縦線に書かれている「taglio」からカットする案を試した形跡がうかがえるが、最終的にはさらに直前のアカペラ部分からカットすることになったと考えられる。

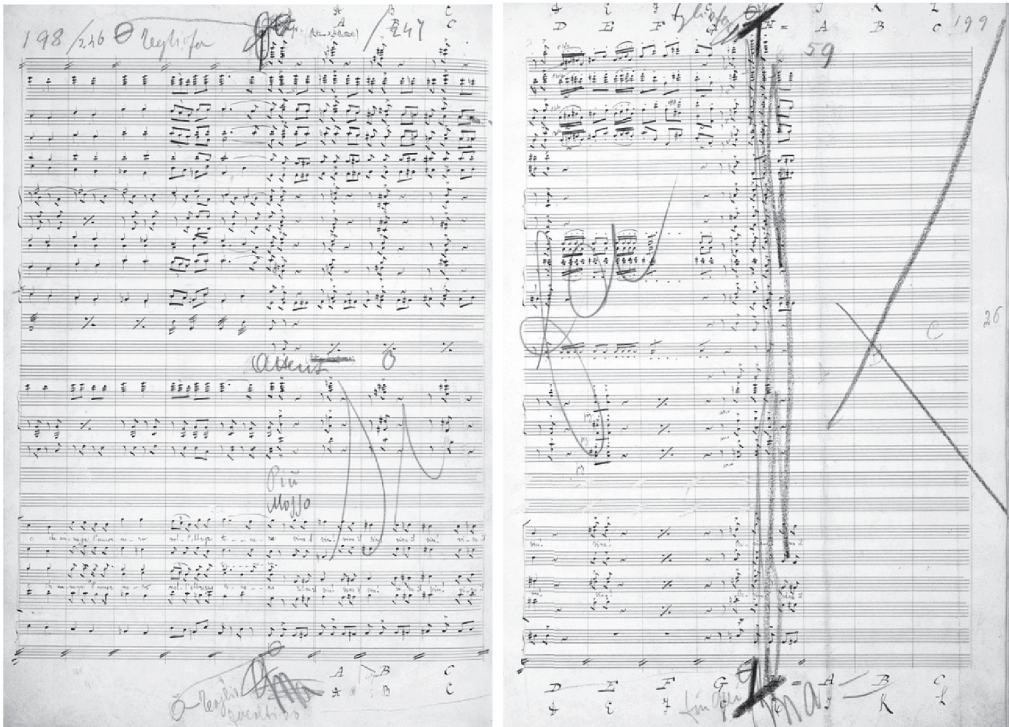
オリジナル稿の小節数（161）だけを見ると、合唱が関わる他の場面よりも少ないような印象を受けるが、ゆったりとした2分の2拍子または8分の12拍子の音楽であるため、演奏時間としては最も長い場面になる。その上、現行版では「ト長調」で歌われるのに対して、オリジナル稿では長二度高い「イ長調」である（譜例6、8）。筆者の経験では、この場面は二つの理由から本番よりもリハーサルに困難を伴う。第一に、合唱のソプラノとテノールには五線を越えた高音域が頻繁に登場し、サントウツァの独唱も高音を連発することになるため、何度も繰り返して歌うのは合唱にもサントウツァにも非常に負担がかかることになる。第二に、合唱は二群に分かれて各声部の人数が減ることになる上に、一群は舞台裏で歌うため必然的に声量が落ちてしまう。とはいえ、このオペラで合唱が歌う場面は他にも多数あるためここで声を使い切る訳にもいかない。このように、オリジナル稿の響きを再現するには、実際には乗り越えなければならない現実的な問題が多く存在している。

譜例8 P. マスカーニ《カヴァレリア》から No. 3〈劇唱〉の場面（オリジナル稿 B 9-18）

アルフィオが「(Mamma Lu) -cia, n'avete ancora di quel Vecchio | vino? (ルチア母さんよ、あのよく寝かせたワインはまだあるかい?)」と尋ね、ルチアが「No so,.. (知らないね、...)」と返答する叙唱部分。この後に続く〈祈り〉の音楽をイ長調（オリジナル稿）からト長調（現行版）に移調するために、11小節目から「Un tono sotto（全音下げる）」の書き込み指示がある。

No. 7 〈乾杯の歌〉の場面——ローラと合唱

〈間奏曲〉の後、ミサを終えて家路を急ぐ村人の劇唱〈a casa, a casa, amici (家へ、家へ、友人たちよ)〉に続いて、トゥリッドゥ (Tu.) が「ワインをご馳走するから一緒に飲もうじゃないか」と声を張り上げて陽気に歌い、村人たちも一緒になって乾杯するこの場面の音楽は、オリジナル稿では218小節である²⁴⁾。それに対して現行版では、オリジナル稿の約4割に相当する89小節がカットされ、129小節の音楽になっている(譜例9)



譜例9 P. マスカーニ《カヴァレリア》から No. 7 〈乾杯の歌〉の場面① (オリジナル稿 B 119-135)

まず、オリジナル稿について楽曲の構成を見てみる。冒頭トゥリッドゥの独唱部分は前半16小節(A)と後半24小節(B)で構成されており、後半部分は「Ritomo di 3 battute」の指示通り3小節でひとまとまりとなってフレーズを作る。その後、合唱の「viva! (乾杯!)」の発声と同時に「Più mosso」に切り替わり、27小節の歯切れ良い音楽の中でローラとトゥリッドゥが対話的に歌う(C)。この部分は「Ritomo di 4 battute」の書き込み指示があり、音楽は4小節単位へと変化する。その後、最初のテンポに戻ると、冒頭でトゥリッドゥが歌った旋律を合唱が受け継ぐように模倣し、対位的に展開する(A')(B')。続く「Più mosso」では「ワインに万歳!」と歓喜する8小節のフレーズが2回繰り返され(D)、再びトゥリッドゥとロー

ラが加わる (C')。ここでは、オーケストラは1回目と同じ音楽を繰り返すが、声楽パートのテキストと音は1回目とは若干異なっている。最後はトゥリッドゥ、ローラも合唱に加わり、冒頭の二つの旋律が同時に歌われる8小節の短い経過句 (A/B) を経て「Più mosso con fuoco」に突入し、駆け抜けるように終わる (D')。一連の流れをまとめると下記のようなになる(太字は「Più mosso」部分)。

Tu. 「A-B」-全員「C」-合唱「A'-B'-D-D-D'」-全員「C'-[A/B]-D-D-D'」

結果的に (A) (B) (C) は2回ずつ演奏することになるが、テンポやフレーズ単位が頻繁に切り替わる中で声楽パートは常に変化し続け、さらに途中で (D) や (A/B) に接続するため非常に複雑さを伴う。この場面の実演リハーサルを行った際は、(C) と (D) の「Più mosso」の部分で何度も同じ事故が起きた。速いテンポで同じ音楽が繰り返される規則性の中に、登場する度に微妙に歌の部分が変化するという不規則な要素が含まれるため、ソリストも合唱も歌い損ねたり、歌う部分を間違えたり、飛び出して歌ってしまったりするリスクが非常に高いのである。そのため、歌い手が身体で覚えるまでに多くの時間を要した。現行版では、独唱を繰り返す合唱のフレーズを半分の長さにカットし (A") (B")、複雑になる (C) と (D) の繰り返しをなくして次のようにまとめられている。

Tu. 「A-B」-全員「C」-合唱「A"-B"-D'」

のようにすっきりとした構成に仕立て直されているため、現行版では上記のような問題が起きる心配はなくなっている。

最後の (D') 部分について、最も大きく異なっているのはトゥリッドゥとローラが存在である。特に、アルフィオとトゥリッドゥを決闘させることになるローラがどのように描かれるかが焦点になるところである。オリジナル稿は各々の段に「合唱と同じ音を最後まで歌う」と指示があり、クライマックスの34小節を合唱と共に歌うよう書かれている(譜例10)。しかし、26小節に縮められた現行版のこの部分にはトゥリッドゥとローラに音を与えられておらず、合唱だけが歌うことになっている。この点について、初演3日前にトツツェッティとメナーシへ宛てた書簡で「アルフィオ役を2人、ローラ役を3人変えた」²⁵⁾とマスカーニが述べていることから、何らかの問題によって交替したローラ役の登場場面を出来るだけカットするという判断に至ったのではないだろうか。あるいはトゥリッドゥの体力や喉への負担を考えて出来るだけ歌う場面を削ったということも考えられなくはない。いずれにせよ、このカットによって現行版でローラが合唱と共に歌う部分はわずか7小節だけになってしまったのは事実である。結果的に、合唱と一緒に歌う部分がほとんどなくなったことでトゥリッドゥとローラの存

在はソリストとして際立つことになったが、別の見方をすれば、合唱と同化することで表現され得る「村人の一員として歌う音楽」が放棄されることになったとも言えるだろう。

譜例 10 P. マスカーニ《カヴァレリア》から No. 7〈乾杯の歌〉の場面② (オリジナル稿 B 184-192)

最後の (D) 部分の音楽パート。合唱パートは「...infonde il giubilo! Viva il vin! ... (…歓喜を呼び覚ます! ワインに万歳!)」と謳歌する。その上段に書かれているローラ (1 段目) とトゥリッドゥ (2 段目) にはそれぞれ、「coi Sop 2/Ten. 1 fino alla fine (ソプラノ 2 / テノール 1 を最後まで一緒に)」と指示がある。

4. ギリシア悲劇の視点から捉えた《カヴァレリア》

「第 2 回 一幕物オペラ・コンクール」開催概要と応募要件については先述した通りであるが、そこには「現代音楽の効果的な輝かしい響きを手放すことなく、イタリアオペラの伝統に新たな息吹をもたらすものでなければならぬ」²⁶⁾と記されている。この要件をマスカーニはどのように捉えたのであろうか。

4.1 ギリシア悲劇の構成と《カヴァレリア》の構成

《カヴァレリア》の構成を分析すると、ソリストと合唱の用い方に一定のパターンがあることが分かる。そしてこの構成はアリストテレスによって伝えられた古代ギリシアの悲劇のそれときわめて類似している (図 1)。

【ギリシア悲劇の基本的構成】

俳優	プロロゴス (プロローグ)		第1 エペイソディオン (挿入部)		第2 エペイソディオン (挿入部)		第3 エペイソディオン (挿入部)		エクソドス (退場の歌)
コロス (合唱)		パドロス (コロスの歌と 踊り)		第1 スタシモン (コロスの歌と 踊り)		第2 スタシモン (コロスの歌と 踊り)		第3 スタシモン (コロスの歌と 踊り)	

【歌劇《カヴァレリア》の構成】

俳優 (キャスト)	プロローグ シチリアーナ		No. 2 劇唱 (Sa, Lu)		No. 3 劇唱 (Lu, Alf)		No. 4, 5 ロマンツァと 二重唱 (Sa, Tu, Lo, Alf)		No. 8 フィナーレ (Alf, Tu, Lo, Lu, Sa, Coro)
コロス (合唱)		No. 1 開幕の合唱 (Coro)		No. 2 アルフィオの 登場 (Alf, Coro)		No. 3 祈り (Sa, Lu, Coro)		No. 7 劇唱と乾杯の歌 (Coro, Tu, Lo)	

Coro…合唱、Sa…サントウツツァ、Lu…ルチア、Alf…アルフィオ、Tu…トゥリッドゥ、Lo…ローラ

図1 ギリシア悲劇の構成と《カヴァレリア》の構成²⁷⁾

ギリシア悲劇は、独白、対話、コロス（合唱）から構成される演劇で、俳優が「プロロゴス（プロローグ）」、いくつかの「エペイソディオン（挿入部）」、「エクソドス（退場の歌）」の三つの領域で独白や対話を行い、一方のコロスは「パドロス（合唱入場の歌）」、いくつかの「スタシモン（歌と踊り）」、「エクソドス（退場の歌）」の三つの領域でそれぞれ歌を受け持つ。俳優が担当するエペイソディオンは現在で言うところの「幕」や「場」に相当し、スタシモンと交互に歌われる。また、コロスが担当するスタシモンの内容にも決まった形があり、「ストロペー」と「アンティストロペー」の二つの句が対になって「同じ韻律で書かれた詩」が「同じ旋律」で歌われる。さらに続いて、抒情的な詩句が連なった「エポーデー」が新たな旋律として独立して歌われることもある。

図1が示しているとおり、この構造に《カヴァレリア》がこうした構成を踏襲しているのは明らかである。おそらくマスカーニは、コンクールが要求する「イタリアオペラの伝統」を、16世紀にオペラというジャンルを生み出した先人たちが手本としたギリシア悲劇に求め、そこに新しいオペラの構成を見出したのだろう。その結果、コロスは19世紀後半のシチリアの村人となり、俳優の独白と対話は歌手のアリアと重唱に置き換えられ、新たな息吹がもたらされた。オペラの冒頭で歌われる〈シチリアーナ〉はプロローグに対応し、トゥリッドゥがローラへの愛を歌うハーブの伴奏は古代ギリシアの弦楽器キタラを想起させる²⁸⁾。合唱部分が登場するNo.2〈アルフィオの登場〉の場面、No.3〈祈り〉の場面、No.7〈乾杯の歌〉の場面は、ギリシア悲劇のコロスが担うスタシモン部分に該当しており、オリジナル稿に見られる同じテキスト、および同じ旋律の繰り返しはギリシア悲劇における詩と歌の配列に対応している。し

かし、これまで見てきた三つの場面は、いずれも初演時のカットによってストロペーとアンティストロペーというスタシモンの定型を失うことになってしまった。

4.2. 悲劇の設定——最後の詩行

戯曲ではトゥリッドゥとその母ヌンツィア、アルフィオとその妻ローラ、サントウツツアの5役に加えて、ブラジおじさんとその妻カミッラおばさん、フィロメナおばさん、村娘ピップツツアの村人4人が登場するが、オペラ台本では、トゥリッドゥの母の名をルチアと改め、戯曲に登場するブラジ、カミッラ、フィロメナ、ピップツツアの4人については、「村人」として合唱が演じることになっている。一見些細な小さな変更点のように見えるが、原作にも戯曲にも登場しない、この合唱の存在こそがオペラ特有の設定なのである。

《カヴァレリア》の最後の詩行は「Hanno ammazzato compare Turiddu. (トゥリッドゥさんが殺された)」という叫びで括られる。これは戯曲の台詞と全く同じである。戯曲では村娘ピップツツアが2回叫ぶ設定になっているのに対して、オペラでは「村の女たち」に変更されている。原作の短篇に見られるような激しい決闘と血なまぐさい死の描写は、戯曲、オペラともに省かれており、女声の叫び後によって闘いの結末が知らされる。この部分に対するマスカーニの考えは、コンクールの応募締切50日前になっても最初の詩行が届かない、切迫した状況の中で書かれた書簡から窺うことができる。

何より先ず、あの“Hanno ammazzato compare Turiddu.”という耳から離れない唸り声もたらず結末をずっと考えていた。激しい恐怖を呼び起こす最後のオーケストラの響きとフレーズを見つけないければ、(この行き詰まった状況から)抜け出せる可能性はなかった (Pompei 1912: 52)。

つまり、マスカーニはオペラを作曲するにあたり、最初の詩行からではなく、最後の詩行から音楽全体の構想を練っていった可能性が高い。換言するなら、村の女たちの叫びに帰結するために各場面を組み立てて作曲したと考えられるのである。

「聖なる復活祭の日に起きる世俗の悲劇」の結末としてトゥリッドゥを死にいたらしめたのは、直接的にはアルフィオであったが、それは神から離れ、村人たちが作り出した社会の規範に従ったことによってもたらされたものである。それこそが作品の主題が示す「*Cavalleria Rusticana* — 村人の騎士道精神」²⁹⁾ではなかったか。「神の掟」に従うのか、「人間の掟」に従うのか。《カヴァレリア》をギリシア悲劇の構成に重ね合わせた時、この作品の本質と、クロスである合唱の役割がはっきりと浮かび上がってくる。

結び

本論では、まず現行版の《カヴァレリア》が作曲当初の姿から大きく変更された楽譜であることを指摘した上で、マスカーニの生い立ちを辿ることで、青年期までの創作活動の基盤が教会音楽にあったことを確認した。また、オペラ・コンクールの概要が作曲と台本にどのような影響を与えたか検証し、《カヴァレリア》において合唱に関わる三つの場面を取り上げ、初演時に行われたカット部分を中心にオリジナル稿と現行版の違いを具体的に明らかにした。さらに、それらの特徴からオリジナル稿の構成がギリシア悲劇のそれと酷似している点に触れ、オペラの登場人物として新たに設定された「合唱」という村人の存在の意義と、「*Cavalleria Rusticana* — 村人の騎士道精神」という作品の主題が示す本質への考察を行った。これらのことから、オリジナル稿には現行版では失われてしまっている構成が見られ、その鍵を握っているのが合唱の存在であることが明確になった。

では何故、これほどまでに重要な存在である合唱の場面に多くのカットが施されたのであろうか。その要因は、故郷でコンクールの結果の知らせを待つトツェッティとメナーシ両名に宛てて書いた1890年5月14日付のマスカーニの書簡に示唆されている。この中で彼は、《カヴァレリア》の初演3日前の様子を次のように伝えている。

私は最高の演奏になるよう全力を尽くしました。それでも、まだ演奏に自信が持てないでいます。特に合唱の部分についてが。ここから土曜日にかけて全てが上手くいくことを期待しているのですが。一ちなみに、オーケストラは最高です。[中略] 舞台リハーサルでの合唱を聴くために急いで劇場に行ってきます (Morini 1996: 125-126)。

これを含め、当時マスカーニが記した一連の書簡から察するに、パート譜の作成が始まってから5月17日の初演までの期間は約2ヶ月で、4月15日から舞台稽古が始まると述べられているので、合唱団が音取りから暗譜するまでの譜読みにあてられた期間は1ヶ月足らずだったと考えられる。その後は舞台稽古になっているので、音楽稽古に費やせる時間はかなり限られたであろう。このオペラの登場人物の中で最も歌う場面が多いのは、ソリストではなく「合唱」である。合唱団の技量がどれほどのものであったか詳細は不明だが、マスカーニの書簡から、合唱が最も大変であったことははっきりしている。要するに初演までに合唱の準備が間に合わなかったのである。そうすると、少しでもいい形で初演を実現するためにあらゆる手段を講じていくことになる。アンサンブルが複雑な箇所や喉への負担が大きい場面、反復箇所をカットすることは、演奏水準を保つ上でも非常に有効な手段である。初演を務めた経験豊富な指揮者ムニョーネは、そうした点を考慮して変更の提案をしたと思われるが、マスカーニ自身もとりあえずオペラを成功させるためには変更や削除は不可欠と判断したのだろう。これらの応急処置が功を奏して《カヴァレリア》は結果的にコンクールで優勝を果たし、初演時にカットされ

たままのバージョンがお墨付きを得て世に広まることとなった。

上演可能な楽譜として未だ出版に至っていないオリジナル稿の中には、現行版とは違った「もう一つのカヴァレリア」がある。本論はオリジナル稿に加えられた変更点のごく一部を考察したに過ぎないが、オリジナル稿の存在に目を向け作品の全容に光を当てることで、マスカーニがこの作品を通じて実現しようとした当初の構想が明らかになるはずで、それがこのオペラの今後の上演や研究に新たな視座をもたらすことは間違いないだろう。

注

- 1) Mascagni, Pietro. *Cavalleria Rusticana*. Stanford University Libraries, Special Collections, Memorial Library of Music, MLM 651.
- 2) イタリアオペラの上演史に詳しい水谷は、「ドラマと楽曲構成に決定的ともいふべき変更が加えられた場合は、たとえ作曲者が改訂版を決定稿と位置づけようとも、後生から見れば歴史的意義を備えた複数のヴァージョンが存在することになる」とし、さらにヴェルディ以降のオペラでは作曲者自身による改訂や改作が重ねられるようになったために、一つの作品に「自筆総譜」「初演版」「改訂・改作版」の3種のエディションが存在するようになったことを指摘している（水谷 2003: 33-34）。
- 3) 2020年3月7日、出雲の春音楽祭 2020 公演、出雲市民会館にてコンチェルト・オペラ形式で開催。No. 2～No. 7はオリジナル稿、No. 1とNo. 8は現行版で上演を行った（表1）。出演者は、サントウツツア／板波利加、トゥリッドウ／藤田卓也、アルフィオ／蓮井求道、ローラ／福間章子、ルチア／森田麗子、合唱／出雲フィルハーモニーオペラ合唱団、管弦楽／出雲フィルハーモニーフェスティバルオーケストラ、指揮／中井章徳（主催：出雲市芸術文化振興財団）。
- 4) 上演されたのは1895年であるが、《カヴァレリア》よりも5年早い1885年に作曲されている。
- 5) 後に書かれる「復活祭」の音楽《グローリア・ミサ》と《カヴァレリア》は、どちらも「ヘ長調 Fa maggiore」を中心に作曲されている。
- 6) プッチーニは年齢ではマスカーニより5歳年上で、音楽院では2年先輩になる。同居人プッチーニの活動を通じて「第1回 一幕物オペラ作曲コンクール」を間接的にはあるが体験できたことは、5年後の《カヴァレリア》創作に少なからぬ影響があったものと考えられる。
- 7) この件について、小林（2009: 24）は次のように述べている。「マスカーニの初期の作品（寛大な伯父に捧げた作品もある）は地元で酷評され、マスカーニには『激しい気分の変化』が認められ、『トラブルメーカー』と言われていた。自らの才能との能力を確信していた

マスカーニは音楽学校で学ぶことを拒絶し、直接出版社とオペラ作曲の契約を結ぼうとした。」

- 8) この作品を挙式5日前の2月2日に着手し、3月28日に完成している。4月に演奏された記録があるものの日時については不明である。暦では、この年の復活祭が4月1日になることから、「復活祭のミサ」もしくは「復活節のミサ」として作曲されたと推測される。
- 9) 冒頭の〈キリエ Kyrie〉では、「4分の3拍子」、「99小節」、「三部合唱」、「三度音程で動く旋律」や「三連符音型の伴奏」など「三位一体」に纏わる手法で整えられており、作品全体を通じて教会音楽に精通したマスカーニの緻密な構成力を窺い知ることができる。
- 10) 19世紀のイタリアでは、時代が進むにつれて出版社の力が強くなり、それに相反するように歌劇場の力は弱まっていった。劇場が台本作家を雇用する必要がなくなったために、作曲家は自分で台本作家を探して依頼しなければならなかった。
- 11) シチリア・カターニャ出身のヴェルガが書いた原作は1880年に刊行された同名の短篇で、シチリアの農村に生きる大衆を題材に描いた短編集『田舎の生活 *Vita dei campi*』の一作である。1884年に作者自身によって戯曲化され、ミラノの劇作家ジュゼッペ・ジャコーザ (Giuseppe Giacosa, 1847-1906) の協力を得て台本が完成し、1884年1月14日にトリノのカリニャーノ劇場で初演され大成功を収めた。マスカーニは、トッツェッティに宛てた手紙の中で、翌月11日にミラノのマンゾーニ劇場での上演を観た時から、将来オペラ化する候補作品の一つとして考えていたことを明かしている (Morini 1996: 84)。
- 12) タイトルには〈Intermezzo〉と記されているが、作曲の動機が《カヴァレリア》のためであったかどうかは定かではない。しかし、現在この曲が《カヴァレリア》の「間奏曲」であることは疑う余地のないところであり、オペラでは復活祭における祈りの音楽として奏される。先述した《グローリア・ミサ》の〈キリエ〉同様、「へ調」と「4分の3拍子」という共通点は「復活祭」と結び付いており、オペラ全体がこの曲を軸にして組み立てられている。
- 13) ドーヴァー版フルスコアの巻頭に4ページにわたる自筆ピアノ譜が掲載されている。Pietro. 1993. *Cavalleria rusticana. in Full Score*. New York: Dover.
- 14) 台本部門の審査員は《アイダ *Aida*》の台本作家アントニオ・ギズランツォーニ Antonio Ghislanzoni, 1824-1893)、パオロ・フェッラーリ (Paolo Ferrari, 1822-1889)、フェリーチェ・カヴァロットティ (Felice Cavallotti, 1842-1898) の3名が務めた。
- 15) 手書きの書き込みは、黒鉛筆、青鉛筆、万年筆による3タイプがあり、マスカーニと指揮者ムニョーネ両名の筆跡が混在している。
- 16) 本稿におけるイタリア語、ラテン語の書簡、テキストの引用は全て拙訳による。
- 17) No. 3の劇唱〈Beato voi, compar Alfio (お幸せなあんた、アルフィオさんよ)〉とNo. 7の劇唱〈A casa, a casa, amici (家へ、家へ、友人たちよ)〉の二場面。

- 18) 《カヴァレリア》全 2122 小節の中で合唱が登場する場面は 1094 小節ある。つまり全体の半分を占めていることになる。
- 19) 場面番号「No. 1-No. 8」は、オリジナル稿へ加筆された分類に基づく。但し「No. 7」については、〈乾杯の歌〉の始まりに記されているが、ここでは〈間奏曲〉後からの一連の場面を「No. 7」に含めて扱う。
- 20) オペラの舞台設定は 19 世紀終わり頃、シチリア島のとある村、復活祭の日曜日。朝、鐘が鳴り響き、村人たちが続々と教会へ向かう中、サントウツァはトゥリッドウの母ルチアが営む居酒屋を訪ね、彼の居所を尋ねる。そこへ村の男たちを引き連れたアルフィオがやって来て妻ローラへの愛を語って村人達が賑わう場面。
- 21) 2019 年 6 月 30 日、第 1 回博士コンサート「ピエトロ・マスカーニ～復活祭をめぐるへ調の響き～」、京都市立大学講堂にて開催。第 1 部で《グローリア・ミサ》を上演。テノール独唱／野津良佑、バス独唱／大谷圭介、合唱／マスカーニ研究特別合唱団（京都市少年合唱団有志、男声合唱団 Eleisons）、管弦楽／マスカーニ研究特別管弦楽団、指揮／中井章徳。
- 22) ルチアは、ワインを仕入れに行ったはずの息子が、昨夜アルフィオの家の近くにいたことを知り、訝しげに思う。その時、教会からオルガンの音が響き渡り、アルフィオはミサへ参列するために広場を去る。アカペラで聖歌の一節が聞こえると、まだ広場にいた村人たちが教会の中にいる人々とともに主を讃美しはじめ、それを見たサントウツァとルチアも主への祈りを捧げる荘厳な合唱場面。
- 23) カットされた部分は二箇所、オリジナル稿の小節で示すと①「57 小節目から 90 小節目まで」と②「118 小節目 3 拍目から 127 小節目 2 拍目まで」となる。①現行版では合唱が「Inneggiamo, il Signor non è morto! /Ei fulgente ha dischiuso l'avel, /inneggiamo al Signore risorto/oggi ascenso alla gloria del Ciel! (賛美しよう、主は亡くなられてはいない！光輝く主は墓の蓋を開けられた。今日天の栄光のもとに昇天し復活された主に賛美しよう)」を 16 小節歌った後に奏されるオルガンの 3 小節と、舞台袖の一群がアカペラで歌う「Ora pro nobis Deum, alleluja! Gaude et laetare Virgo Maria, Alleluja! /Quia surrexit Dominus vere. Alleluja! (私たちのために天主にお祈りください、アレルヤ！喜び祝ってください処女マリアよ、アレルヤ！主はまことに復活されたのですから。アレルヤ！)」の 23 小節がカットされている。②後半のカット 9 小節間は、クライマックスの合唱部分に至る短い間奏としてオーケストラのみで奏される。低音から高音に接続される上行音型や三度の転調といった音楽表現は「光輝く主は墓の蓋を開けられた。今日天の栄光のもとに昇天し復活された」と歌われるテキストの内容に一致している。
- 24) 怒りと悲しみに悶えるサントウツァが、広場に戻って来たアルフィオにローラとトゥリッドウの関係を告げ口したため、アルフィオは不貞を働いていた妻ローラとその相手で

あるトゥリッドゥに激昂して復讐を誓って立ち去る。〈間奏曲〉が終わると、ミサを終えた村人たちが教会から出てくる。トゥリッドゥが家へ帰ろうとするローラを引き留め、村人たちに気前よく酒を振る舞う場面。この後、アルフィオがやって来て、自分とローラとの関係を知られてしまったことを悟ったトゥリッドゥは彼の耳を噛んでシチリア式の決闘を申し込む。

- 25) 初演3日前、すなわち1890年5月14日に綴られた手紙。この部分について、イタリア語の原文は「*Ho cambiato due Alfi e tre Lole,*」と書かれており、アルフィオ (Alfio) とローラ (Lola) は、ともに複数形の「Alfi/Lole」となっている。(Morini/Iovino/Paloscia 1996: 126)
- 26) 1888年、『劇場画報』7月号で告知された「第2回 一幕物オペラ・コンクール」の開催概要には12の応募要件が記されている。その12番目の項目に「賞の対象となる作品の音楽は、現代音楽の効果的な輝かしい響きを手放すことなく、イタリアオペラの伝統に新たな息吹をもたらすものでなければならない」という要件が書かれている。
- 27) 「ギリシア悲劇の構成」の図表は、カッロツォ (2009: 25) に基づいて作成。
- 28) オペラの冒頭で歌われる〈シチリアーナ〉は、歌手も伴奏のハープも共に「舞台裏で」の指示があり、オーケストラピットの中のハープとは別に演奏者と楽器が必要になる。
- 29) 「*Cavalleria rusticana*」は一般的に「田舎騎士道」または「田舎の騎士道」と訳されるが、「田舎の」を意味するイタリア語の形容詞は「*rusutico/-ca*」で、「*rusticana*」はこれに「職業」「階層」「品格」または地理的関連を持つ「住民」を意味する接尾語「*-ano/-ana*」が付いた形であるから、「村人の、農民の、地方人らしい」という意味が含まれる必要がある。オペラ台本では「*contadino/contadine* (農民)」と設定されているので直訳すると「農民の騎士道」となるが、本論ではヴェルガの原作の内容を踏まえ、広義に捉えて「村人の騎士道精神」と意識する。

参考文献

〈楽譜資料：オーケストラスコア〉

Mascagni, Pietro. 1890. *Cavalleria rusticana. Partitura*. Milano: Casa Musicale Sonzogno.

———. 1993. *Cavalleria rusticana. in Full Score*. New York: Dover.

———. N.d. *Cavalleria rusticana. Orchestra Score*. New York: Edwin F. Kalmus.

———. 1913. *Cavalleria Rusticana Trascrizione per Grande e Piccola Orchestra*. Giovanni Albisi. Milano: Casa Musicale Sonzogno.

〈楽譜資料：ヴォーカルスコア〉

- Mascagni, Pietro. 1963. *Cavalleria rusticana*. New York: G. Schirmer.
- . 1890. *Cavalleria rusticana. per canto e pianoforte*. Leopoldo Mugnone. Milano: Casa Musicale Sonzogno.
- . N. d. *Cavalleria rusticana. Klavier-Partitur mit deutschem und italienischem Text*. Berlin: Bote & G. Bock.
- . N. d. *Cavalleria rusticana*. Paris: Heugel & Cte.
- . N. d. *Messa di gloria in fa maggiore per tenore, basso, coro e orchestra*. Milano: Edizioni Curci.
- . N. d. *Cavalleria rusticana chorus score*. New York: Kalmus.

〈文献〉

- Carriero, Leonardo. 2020. *Verga, Giovanni e Pietro Mascagni Cavalleria rusticana*. Raleigh: Aonia Edizioni
- De Carlo, Salvatore. 1945. *Mascagni Parla Appunti per le memorie di un grande musicista*. Roma: De Carlo.
- Flury, Roger. 2001. *Pietro Mascagni A Bio-Bibliography*. Westport: Greenwood Press.
- Gossett, Philip. 2006. *Divas and Scholars Performing Italian Opera*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Incagliati, Matteo. 1907. *Il teatro costanzi 1880-1907. Note E Appunti Della Vita Teatrale a Roma*. Roma: Tipografia Editrice.
- Mallach, Alan. *The Autumn of Italian Opera from Verismo to Modernism, 1890-1915*. Lebanon: University Press of New England.
- Morini, Mario. Iovino, Roberto e Paloscia, Alberto. 1996. *Pietro Mascagni epistolario Volume I*. Lucca: Libreria Musicale Italiana Editrice.
- Orselli, Cesare. 2019. *Pietro Mascagni*. Roma: Neoclassica SRL.
- Pompei, Edoardo. 1912. *Pietro Mascagni nella vita e nell'arte*. Roma: Tipografia Editrice Nazionale.
- Sonzogno, Edoardo. “Il Teatro Illustrato e la musica popolare. Milano, Luglio 1888”. (Milano, 1888) Facsimile edition. Boston: Harvard College Library, Music Library. (*Il Teatro illustrato e la musica popolare, Ritratti di maestri ed artisti celebri, vedute e bozzetti di scene, disegni di teatri monumentali, costume teatrali, ornamentazioni, ecc., ecc. anno 1-12 (n.1-144); gen. 1881-dic.1892*. Volume 8), Google Play, loc. No.133-52/276.
- 池田廉 2001『伊和中辞典〈第2版〉』小学館

- 岩倉具忠, 清水純一, 西本晃二, 米川良夫 1993 『イタリア文学史』 東京大学出版会
- ヴァルター, ミヒャエル 2000 『オペラハウスは狂気の館——19世紀オペラの社会史』 小山田豊訳 春秋社
- ヴァン, ジル・ド 2005 『イタリア・オペラ』 森立子訳 白水社
- ウィーヴァー, ウィリアム 1998 『イタリア・オペラの黄金時代——ロッシーニからプッチーニまで』 大平光雄訳 音楽之友社
- ヴェルガ, ジョヴァンニ 1981 『カヴァレリア・ルスティカーナ 他11篇』 河島栄昭訳 岩波書店
- カッロツォ, マリオ, クリスティーナ・チマガッリ 2009 『西洋音楽の歴史 第1巻』 川内麻里訳 シーライト・パブリッシング
- カッロツォ, マリオ, クリスティーナ・チマガッリ 2011 『西洋音楽の歴史 第3巻』 川内麻里訳 シーライト・パブリッシング
- 川島重成 1984 『ギリシャ悲劇の人間理解』 新地書房
- 小林一男 2009 「ピエトロ・マスカーニとイタリアン・オペレッタ——ヴェリズモ終焉期のイタリアオペラ作家たち」 『国立音楽大学音楽研究所年報』 第22巻: 23-35.
- 相良憲明 1993 『音楽史の中のミサ曲』 音楽之友社
- セイディ, スタンリー 2006 『新グローヴオペラ事典』 中矢一義, 土田英三郎監修 春秋社
- 丹下和彦 2009 『ギリシア悲劇ノート』 白水社
- 辻昌宏 2014 『オペラは脚本から』 明治大学出版会
- デュル, ヴァルター 2009 『マドリガーレからリートまで 声楽曲の作曲原理——言語と音楽の関係をさぐる』 村田千尋訳 音楽之友社
- パーカー, ロジャー 1999 『オックスフォード オペラ史』 大崎茂生監訳 平凡社
- パトータ, ジュゼッペ 2007 『イタリア語の起源——歴史文法入門』 岩倉具忠監修, 橋本勝雄訳 京都大学学術出版会
- ヴァン・チーゲム, フィリップ 1966 『イタリア演劇史』 戸口幸策訳 白水社
- フォーリー, エドワード 2006 『時代から時代へ——礼拝, 音楽, 建築でたどるキリスト教の変遷』 聖公会出版
- 水谷彰良 2003 『消えたオペラ譜——楽譜出版にみるオペラ400年史』 音楽之友社: 173-178.
- 水谷彰良 2015 『新 イタリア・オペラ史』 音楽之友社

〈リブレット, 対訳〉

Targioni-Tozzetti, Giovanni e Guido Menasci. 1955. *Cavalleria rusticana*. Milano: Casa Musicale Sonzogno.

小瀬村幸子 (訳) 2011 『マスカーニ カヴァレリア・ルスティカーナ, レオンカヴァッロ

道化師』音楽之友社

宮崎滋訳（訳）1989『マスカーニ カヴァレリア・ルスティカーナ, レオンカヴァッロ 道
化師』音楽之友社

