

本論第3部 シェンクのジングシュピールの 様式研究

第1章 様式分析の方法

第1節 ラルー，大宮 1988

「総合的様式分析」の方法論の特徴と ジングシュピール研究への適用

本論第3部における様式分析の方法は，ラルー，大宮 1988 に従っている。ラルー，大宮 1988 では，従来多く行われてきた，ある曲が何形式にあてはまるかといった「形式」分析とは異なる，「総合的様式分析」を提唱し，その方法論を具体的に示した。

その方法論の特徴の第一は，音楽作品の観察において，ラージ・ディメンション，ミドル・ディメンション，およびスモール・ディメンションの三つのレベルを設定する，ということである。（ラルー，大宮 1988：43-54） 三つの観察レベルは，本論文においては，ラージ・ディメンション＝ジングシュピールの作品全体，ミドル・ディメンション＝ジングシュピールに含まれる個々の曲，スモール・ディメンション＝各曲の中の部分という単位に適用する。このようなディメンションの設定により，レベルの異なる観察によってひきおこされる問題の混乱を避け，作品同士の比較においても問題点の整理が容易になった。

ラルー，大宮 1988 の方法論の特徴の第二は，音楽作品の観察において，従来から注目されていた四つの視点，すなわちサウンド(Sound；Sと略記)，ハーモニー(Harmony；Hと略記)，メロディー(Melody；Mと略記)，リズム(Rhythm；Rと略記)のほかに，これらすべてを総合するグロウス・プロセス(Growth Process；Gと略記)という考え方を導入したことである。（ラルー，大宮 1988：54-58） グロウス・プロセスとは，音楽作品の観察において，S，H，M，Rの四つの音楽的視点による特徴をそれぞれ検討した上で，それらが相互に関わりあって生み出す全体像を把握するための総合過程である。

（ラルー，大宮 1988：54-58） S，H，M，Rに加えてグロウス・プロセスの視点をもつことにより，和声進行や旋律線の動向などといった特定の要素にのみ偏ることなく，さまざまな角度からの様式観察をおこなうことができる。また，さまざまな要素の相互作

用で生み出される音楽様式を、従来の「形式」分析のように固定的にではなく、より柔軟に捉えることが可能となった。これに加えて、ジングシュピールは声楽を伴う音楽作品であるから、様式分析に歌詞と音楽との関係という視点をもつことが必要となる。すなわち、どのようなストーリーの中のどのような歌詞にいかなる音楽が付けられているか、という視点である。本論文ではこの視点(Word; Wと略記)を各ディメンションの観察に加えた。

ラルー、大宮 1988 の方法論の第三の特徴は、音楽体験に内在する二元的体験、すなわち音楽から受ける運動感覚(モーション)と形態感覚(シェイプ)という二つの局面が考慮に入れられている、という点である。(ラルー、大宮 1988: 59-68) モーションとシェイプは相互補完的に共存しているものであり、モーションの記憶の集積がシェイプを作り出すという具合に、明瞭に分かちがたい二重性を有する。(ラルー、大宮 1988: 59-68) 劇音楽の場合、音楽の生み出すモーションとシェイプの感覚は、ドラマの進行と深く関係している。特に、ストーリーの進行が要求されている部分では、必ずしも常に明確な構造的機能部分が形成されるわけではなく、むしろドラマの新しい局面に到達するためのモーションのみが強く意識されている場合がある。これは、例えば、イタリア・オペラにおけるレチタティーヴォ・セッコの役割を思い起こせば理解しやすいであろう。これに対して、ストーリーが進行せず、感情の表現を主たる目的としたアリア等の部分は、多くの場合、フレーズの規則的な繰り返しにより機能をもつセクションが形成され、シェイプの感覚が明瞭である。このように、劇音楽の分析においては、シェイプとモーションの概念を用いることが理解の助けとなる。

シェンクのジングシュピールの様式について論じた唯一の研究として、ローゼンフェルト＝レーマーの学位論文(Rosenfeld-Roemer 1921: 104-188)が挙げられる。しかし、ローゼンフェルト＝レーマーの分析方法は、いわゆる「形式」分析であるがために、必ずしもシェンクの楽曲の特徴を捉えきれていないように思われる。例えば、ローゼンフェルト＝レーマーはシェンクのジングシュピールの序曲の多くを「ソナタ形式」としているが、(Rosenfeld-Roemer 1921: 1101-116) 本論文では、各序曲をシェイプをより柔軟に捉えることにより、序曲のあいだにさらに幾つかのタイプを見出し、作曲年代との関係をも論じている。また、ローゼンフェルト＝レーマーは、序曲やアリアの各曲の形式については論じているが、ジングシュピール全体の構成については特に論じていない。しかし、三つのディメンションを設定することにより、作品全体の問題と各曲の問題、および曲の細部

の問題を明確に区分し、また各レベルについてバランスよく論ずることが可能となる。このように、ラルー、大宮 1988 の「総合的様式分析」は、まさに、ローゼンフェルト＝レーマーの様式研究に不足している部分を解決しうる、すぐれた方法論として評価することができる。

以上のように、ラルー、大宮 1988 の方法論は、ジングシュピールの音楽様式の研究に有効な優れた方法論である。しかし、一方で、ジングシュピールを様式分析の対象とする場合、ラルー、大宮 1988 の方法論では対処しきれない要素がある。すなわち、ジングシュピールにおけるドラマの要素、およびパフォーマンスの要素である。

例えば、ラージ・ディメンション（作品の単位）においてジングシュピールの全体構成に着目する場合、どのような曲がどのように組み合わせられているか、という音楽的構成ばかりでなく、本来、全体のドラマの展開について分析する必要がある。また、全体のプロポーションについて検討するには、音楽の部分のみを分離して各曲のプロポーション⁽¹⁾を観察するだけでは充分でない。曲と曲のあいだの台詞の部分をも考慮に入れて、全体のプロポーションを考慮すべきである。さらに、台詞や個々の曲が実際の上演時には短縮されたり省略されたりしていた、というパフォーマンスの要素を考慮に入れると、ジングシュピールが実際にどのようなプロポーションで上演されていたかという問題は、きわめて解決が難しく、また分析のための周到な方法を整備すべき問題である。

ミドル・ディメンション（個々の曲の単位）においても、ドラマと音楽の関係が問題となる。先に、モーションとシェイプに関連して例を挙げたように、ジングシュピールの音楽には、ドラマの進行に重きが置かれモーションが強く感じられる部分と、ドラマが進行せず感情表現を主たる目的とし、明瞭なシェイプが感じられる部分とがある。この相違はドラマとの関係によって生じるものであり、ジョン・プラトフは1781～90年のモーツァルト、および同時代のオペラ・ブッフアのフィナーレの研究において、前者を“active passage”，後者を“expressive passage”と名づけて区別した。(Platoff 1984: 32) しかし、プラトフ、およびその方法論をディッターズドルフのイタリア語オペラとジングシュピールに応用したポール・ホースリーの研究 (Horsley 1988: 110-227)においては、主に“active passage”と“expressive passage”の交替という点だけが重視されており、両者のより詳細な特徴は明らかにされていない。特に、ドラマの要素が重視され、モーションが強く感じられる音楽に関しては、さらに分析のための方法論を精密化する必要がある。

以上述べたように、ジングシュピールの様式観察において、ドラマと音楽との関係、およびパフォーマンスの問題は非常に重要な要素であるが、未だ分析のための精密な方法論が確立されているとは言えない。したがって、本論文においてはこれらの観察を今後の課題として残し、基本的にラルー、大宮 1988 の方法論に基づいて、主にジングシュピールの音楽様式を観察するものとする。

注

(1) 大宮 1990: 234-239 では、器楽曲の楽章間のプロポーシヨンの考察のための新しい方法を呈示しているが、本論文では上記の理由のため、その採用を見合わせた。

第2節 様式分析の目的設定と手順

様式分析をおこない結論を集約するためには、様式分析の目的が明確でなければならない。

本論文における様式分析の主要な音楽的観察点は、以下の2点である。すなわち、

I. シェンクのジングシュピールがどのような形態で演奏され、どのような楽曲を組み合わせたものであるのか、その全体像を明らかにする。これは、シェンクのジングシュピールがこれまでほとんど忘れ去られていたという現状に鑑みて必要な観察点であり、特にラージ・ディメンションの観察に重点を置く。

II. シェンクのジングシュピールの様式に何らかの年代の変遷があるのか、あるいは、何らかの様式的グルーピングが可能であるのか、を明らかにする。何らかの年代的特徴、あるいは様式グループを確認することができれば、その様式的特徴をチェックポイントとして、本論第2部において帰属作品が問題となった曲について様式的見解を示すことが可能となる。この目的のための観察は、ラージ・ディメンションとミドル・ディメンションが中心となる。

上記の目的のための様式分析は、ラルー、大宮 1988 にしたがって、以下の①～③の手順で進められる。

① 対象作品・曲の観察

対象作品・曲を三つのディメンションごとにさまざまな視点から観察する。上記の目的設定に応じ、結論の集約においてはラージ・ディメンションとミドル・ディメンションが観察の中心となり、それぞれのディメンションにおいては以下の点を主要なチェック項目とする。

ラージ・ディメンション

S 作品、あるいは曲によって用いられている楽器に変化があるか

H 全体の調構成プランはどうなっているか

M 曲同士の間に関連はあるか

R 全体におけるテンポの配置に何らかの工夫がみられるか

G どのようなタイプの曲がどのように組み合わせられているか

曲と曲のあいだに挿まれている台詞の量と、音楽部分とのプロポーシオンはどう

なっているか

W 作品全体のストーリーとその中で扱われている主要なモチーフは何か

ミドル・ディメンション（曲の単位）

S 用いられている楽器・楽器法の特徴は何か

H 主調に対してどのような調にどのようなバランスで転調するか

M 主部分と他の部分の旋律に対照性があるか

R 1曲の中でテンポと拍子の変化があるか

G どのような構造的特徴をもつか、フレーズの積み重ねによりセクションに構造的機能が生じているか、それとも全体にモーションの要素の方が強く感じられるか

W どのような歌詞内容にどのような音楽(“active passage”; “expressive passage”)がつけられているか

② 各曲のタイムラインの作成

時間軸を横軸とし、縦のコラムをS、H、M、R、Gの項に分割したタイムラインに、それぞれの曲で観察された特徴を記号で記入していく。（ラルー／大宮：91-98） 記入にあたって、Gの項では以下の機能シンボルを用いる。（ラルー／大宮：79-91）

主要シンボル	P (Primary functions)	主要主題機能部分
	T (Transitional functions)	経過機能部分
	S (Secondary functions)	副次的な機能部分
	K (Closing functrions)	終結機能部分
二次的機能シンボル	O (Opening functions)	導入的な機能部分
	E (Exposition)	呈示部
	D (Development)	展開部
	N (New functions)	新材料による部分
	R (Recapitulation)	再現部
	NK (New closing functions)	新しい終結部
フレーズ・シンボル	a, b, c. . .	
	(P a = 主要主題機能部分のフレーズ)	

機能が明確でないセクションの全体を表す記号として、A、B、. . . を援用する。

変化形は、P¹, P a^{1・1} 等のスーパースクリプトによって、変化の順序と程度とを表示する。

③ 観察シート（ラルー／大宮：68-74）による分析結果の集約

タイムラインに記した事柄を基礎に様式分析の結論を抽出するために、特に重要と考えられる特徴を観察シートでチェックし、結論の集約に役立てる。

上記の手順による総合的様式分析に基づき、続く第2章と第3章では、上述の分析目的による二つの観察点 I.（ジングシュピール全体の構成と特徴）とII.（様式的グルーピング、あるいは様式と作曲年代との相関）に問題を絞って論述する。すなわち、分析データである各曲のタイムラインと観察シートは膨大な量に達するためここでは省略し、上記2点に関する結論のみを述べていくこととする。その際、曲のシェイプ・タイプについて理解を容易にするために、必要に応じてサマリー・タイムライン（曲の概要を示すために簡略化したタイムライン）を呈示する。

第2章 様式考察

前章で述べたように、本論文におけるシェンクのジングシュピールの音楽様式の主要な観察点は、I.各作品がどのような構成をもち、全体としてどのような特徴を有するか（ラージ・ディメンション）、および II.様式的グルーピングが可能であるか、また年代的特徴を認めることができるか（ラージ・ディメンションとミドル・ディメンション）、という二点である。本章ではこの二点を明らかにするために、ディメンションごとに論を進めていくこととする。すなわち、第1節（ラージ・ディメンション）では、まず作品ごとに概要と特徴を叙述し、それに基づいて観察点I.およびII.の結論を導く。第2節（ミドル・ディメンション）においては、個々の曲をシェイプ・タイプに分類してその特徴を論じ、それに基づいて観察点II.の結論を導く。

第1節 ラージ・ディメンション

この節では作品ごとの概要と特徴を、(1) あらすじ、(2) 全体構成の表、(3) 特徴、の順で示すこととする。

1 「宝掘り」（1780年）

(1) あらすじ（自筆譜に記された歌詞から、次のようなあらすじが推測される）

第1幕 ジーモンと召使のマルティンが、暗闇の中で泥棒を探している（No.1）が見つからない。マルティンは、自分こそ泥棒をつかまえて懲らしめてやる、と勇ましげに歌い（No.2）、一方ジーモンは、裕福であるがゆえの気遣わしさを歌う（No.3）。マルティンが、泥棒を捕まえる心意気をもう1曲（No.4）歌ったあと、場面が変わり、ハンヒェンが、勇気ある行動で傷心の騎士を救った美しい娘ズースヒェンの物語を歌う（No.5）。これは、おそらくユリアーネを勇気づけるための歌と考えられる。だが、ユリアーネは、自分の恋の先行きに不安を感じ、うち沈んでいる（No.6）。再び場面が変わり、No.7では、暗闇の中でユリアーネとハンヒェンがそれぞれの恋人、シェーンフェルスとヴァレンティンを探している。同じ場所で泥棒を待ちうけていたマルティンは、女二人の呼び掛けに適当な返事をしてごまかす。そこへシェーンフェルスとヴァレンティンが来て、恋人どうしでお互いを確認し、4人はマルティンの存在に気が付かないまま、再会を喜びあう。

第2幕 最初の場面では、暗闇嫌いのヴァレンティンが、夜には心が落ち着かないと歌う (No.8) 。場面が変わり、ユリアーネとシェーンフェルスが愛を誓い (No.9) 、続いてシェーンフェルスが、どんな障害をも越えてこの愛を貫く決意を歌う (No.10) 。次の場面では、ハンヒェンが結婚に憧れる気持ちを歌う (No.11) 。ユリアーネは、恋人との仲を父親が許してくれないための苦悩を歌う (No.12) 。さらに場面が変わり、宝泥棒フックスが現れ、以前に呪文を唱えて宝を掘り出した経験を歌う (No.13) 。続いてフックスは呪文を唱え始める (No.14) 。No.15 では、暗闇の中でジーモンがフックスを捕まえ、偶然その場に居合わせたユリアーネとシェーンフェルス氏、ハンヒェンとヴァレンティンは、何事が起こったのかと震え上がって明かりを求める。No.15 の後、明かりがついて、フックスは追い出され、ユリアーネとシェーンフェルス氏が愛し合っていることを知らされたジーモンは、二人の結婚を許す。ユリアーネとシェーンフェルスは喜びの二重唱 (No.16) を歌う。最後にフックスを除く全員で、偶然の出来事により思いがけない幸福が実現されたことを喜び (No.17) 、幕を閉じる。

(2) 全体構成 (表 3—1)

表 3-1-1 第 1 幕「宝棚り」 (1780年) の全体構成

序曲	S 声楽編成			楽器編成			Fg	Hr	H 調	M 主題の連関	R 拍子・テンポ	小節数
	独唱	合唱	Str*	Fl	Ob	2	2	2 in G				
第 1 幕												
No.1 マルティンと ジーモンの二重唱	2T		○	2	2	2	2	2 in C	G-Dur		4/4 Allegro	172
No.2 マルティン のアリア	T		○	2		2	2	2 in G	G-Dur D-Dur G-Dur		6/8 Presto 2/2 Allegro 6/8 Presto	54 } 44 } 計146 47 }
No.3 ジーモンの アリア	T		○		2	2	2	2 in F	F-Dur		♩ Andante maestoso	138
No.4 マルティン のアリア	T		○	2	2	2	2	2 in D	D-Dur A-Dur D-Dur		4/4 Allegro assai e con fuoco 3/8 Andante 4/4 Allegro assai	62 } 52 } 計168 54 }
No.5 ハンヒェンの アリオーン	S		○	2	2	2	2	2 in G	G-Dur		3/8 速度表示なし (Mittelmäßig)	128
No.6 ユリアーネの アリア	S		○ ○ ○		1 1	1	1	2 in Es 2 in Es	Es-Dur g-Moll Es-Dur		♩ Adagio 3/8 Allegretto ♩ Adagio	77 } 34 } 計165 54 }
No.7 ユリアーネ、ハン ヒェン、シェーンフェ ルス、ヴァレンティン マルティンの五重唱	2S 3T		○	2	2	2	2	2 in B	B-Dur B-Dur		♩ Andante moderato assai 6/8 Allegro con spirito	79 } 計177 98 }
第 2 幕												
No.8 ヴァレンティン のアリア	T		○	2	2	2	2	2 in F	F-Dur		4/4 Allegro con molto spirito	130
No.9 ユリアーネとシェ ーンフェルスの二重唱	S T		○	2	2 2	2	2	2 in B 2 in B	B-Dur Es-Dur		4/4 Larghetto 3/4 Andante	58 } 74 } 計132
No.10 シェーンフェルス のアリア	T		○	2	2	2	2	2 in C	C-Dur C-Dur C-Dur		4/4 Allegro 6/8 Larghetto grazioso 4/4 Allegro	92 } 30 } 計194 76 }
No.11 ハンヒェンの アリオーン	S		○	2					A-Dur		2/4 速度表示なし (Langsam)	56
No.12 ユリアーネの アリア	S		○	2	2			2 in D	A-Dur D-Dur A-Dur		4/4 Largo 4/4 Allegro 4/4 Largo	32 } 81 } 計126 14 }
No.13 フックスのアリア	B		○	2	2	2	2	1 in F + 1 in D	d-Moll		4/4 Allegro con brio	192

「No.14 フックスのアリア 連続	B	○	2	2	2	2	1 in A + 1 in C	a-Moll			4/4 Adagio	89
No.15 マルティン以外の 登場人物による 六重唱	2S 3T B	○	2	2	2	2	2 in D	D-Dur	序曲のP、T主題		4/4 Allegro di molto	152
No.16 ユリアーネとシェ ーンフェルスの二重唱	S T	○	2	2	2	2	2 in E	E-Dur A-Dur			4/4 Adagio 6/8 Allegretto	102 } 計163 61
No.17 フックス以外の 登場人物による 六重唱	2S 4T	○	2	2	2	2	2 in D	D-Dur			3/4 Andante	286

* Vn I, Vn II, Va, Vc, Baß を表す

(3) 全体構成の特徴

G 7人の登場人物のアリアと重唱で構成されており、合唱曲はない。

台本が現存しないため、各曲のあいだにどの程度の台詞が入っていたのかは不明である。

S 声楽の編成は〔2ソプラノ〕、〔4テノール〕、〔1バス〕であるが、〔バス〕のフックスは第2幕の後半 (Nos.13-15)にしか登場しないため、全体に高い声域の曲が多い。

楽器編成は、弦楽器に2フルート、2オーボエ、2ファゴット、2ホルンを加えた編成で、Nos.2, 3, 6, 11, 12の5曲では管楽器の一部が減らされている。但し、弦楽器のみの編成による曲はない。

2ホルンは、同調管2本を基本とするが、No.13ではF管1 + D管1, No.14ではA管1 + C管1という組み合わせがされている。この2曲はいずれも短調の曲であるため、これは短三度の音程を得るための措置と考えられる

H 序曲の調(G-Dur)と第1曲の調(C-Dur)は下属調の関係にある。

序曲の調(G-Dur)と終曲の調(D-Dur)は属調の関係にある。

M 序曲のP, T主題が、暗闇の中での緊張感あふれる場面のNo.15で再び用いられている。

R テンポの速い曲と遅い曲が、ほぼ交互に並べられている。

W 主要なモチーフは以下のとおり

結婚を反対されているカップルが暗闇の中で会おうとするが、そこに他の人間も居合わせたことにより騒動となる。二人はこの機会に自分達の願望を訴え、反対していた人物の理解を得て幸せを得る。暗闇の騒動を引き起こした道化的存在として、宝泥棒のフックスが登場する。

2 「ぶどう摘み」 (1785年)

本論第2部の結論によれば、#2「ぶどう摘み」の曲として伝承している曲のうち、確かにこの作品に帰属すると考えられるのは2曲しかない。すなわち、曲番不明の三重唱「消え失せろ、田舎者め」(弦楽器+オーボエ2+A管ホルン2; 4/4 Allegro spiritoso 174小節, A-Dur)、および曲番不明のロンド(オーボエ2+B管クラリネット2+ファゴット2+B管ホルン2; 3/4 Larghetto 78小節, B-Dur; 2/4 Allegro con moto 265小節, Es-Dur)である。よって、あらすじは不明であり、全体構成も不明である。

3 「田舎のクリスマス」 (1786年)

(1) あらすじ(自筆譜に記された歌詞から、次のようなあらすじが推測される)

第1幕 強欲な母親トラウデルは、金持ちの馬鹿息子マティースに対し、100グルデンの結納金をくれれば娘のハンヒェンを嫁にやる、と約束する(No.1)。続いてトラウデルは、若い娘の扱い方など簡単なものだと歌う(No.2)。トラウデルが去ったあと、マティースは、年増女の悪知恵は恐ろしいと感心する(No.3)。その後、町に行こうとしたマティースは、途中で兵士の一団に出会い、伍長に脱走兵と間違われて捕らえられ、兵隊の列に加えられる(No.4)。場面が変わって〔No.5〕では、ハンヒェンが、金持ちでなくとも愛する人と結婚したいという願望を歌う。さらに場面が変わり、No.6ではミヒェルがハンヒェンに対する愛情を歌い、二人の気持ちを伝えればハンヒェンの父親が力になってくれるのではないかと期待する。No.7のフィナーレでは、マティースに関する次のような経緯が音楽化されている。まず、兵士の一団が村に到着し、伍長が宿屋の主人に脱走兵を捕まえたことを話す。村人達はそれがマティースであることを確認し、驚く。マティースは町に行く途中で脱走兵と出会い、脅されて衣服を交換させられたと告白する。事情が判って、伍長はマティースを放免し、村人達はマティースをからかう。

第2幕 冒頭で、マティースが恋の苦しみを歌う(No.8)。一方、ハンヒェンは恋人が現れるのを待ち、期待に胸をふくらませている(No.9)が、なかなかミヒェルが現れないのでいらだちはじめる(No.10)。そこへマティースが現れ、ハンヒェンに結婚を申し込むが、まったく相手にされない(No.11)。さらにトラウデルが現れてとりなそうとするが、ハンヒェンはマティースを拒否し、マティースは自殺すると言い出す(No.12)。場面が変わり、No.13では、ミヒェルがハンヒェンを得た喜びを歌う。さらに場面が変わって、No.14で

は伍長が、女の子とダンスとワインほどいいものはない、と楽しげに歌う。一方、リースヒェンは、男の人の言葉など信じられないと言う(No.15)。次に、兵士ドナーが戦争の凄まじい状況を歌い、続いてマティースに軍隊式のお仕置きをしようとして、伍長とリースヒェンに止められる(No.16)。No.17 ではハンヒェンとミヒェルが出会い、恋の喜びを歌う。No.18 の合唱は、おそらく夕方の時間で、一日の仕事を終えて休息をとろう、と呼びかける。

第3幕 マティースは暗闇の中でトラウデルを探しているが、次第に恐怖にとらわれる〔No.19〕。同じ場所でフェリックスと待ち合わせたハンヒェンは、期待と不安をつのらせている〔No.20〕。ハンヒェンは暗闇の中でマティースを幽霊と間違え、父親とフェリックスを呼び、みんなでマティースを捕まえる〔No.21〕。場面変わって、郵便配達夫が仕事のつらさをうたう〔No.22〕。最後に、「クリスマスの礼拝に向かい、祝祭が終わったらゆっくり休みましょう」と歌う合唱(No.23)で幕を閉じる。

(2) 全体構成 (表 3—2)

表3-2 第3「田舎のクリスマス」(1780年)の全楽編成

表3-2 第3「田舎のクリスマス」S (1785年) の全体構成																		
楽器編成																		
声楽編成																		
独唱																		
合唱																		
Str.*																		
Fl																		
Ob																		
Kl																		
Fg																		
Hr																		
Tp																		
Pk																		
H 調																		
M 主題の速閑																		
R 拍子・テンポ																		
小節数																		
序曲 (第1稿)																		
序曲 (第2稿)																		
第1幕	No.1	トラウデルと マティースの二重唱	S B			2		2	2 in D	2 in D	D/A	D-Dur			♩ Allegro	222		
					2	2		2	2 in D	2 in D	D/A	D-Dur			♩ Presto	131		
					2	2		2	2 in D			D-Dur			3/4 Lento con espressione	52 } 計321		
					2	2		2	2 in D	2 in D	D/A	D-Dur			♩ Tempo I	139		
								2	2 in G			G-Dur			4/4 Allegro spiritoso	54 } 計128		
							2	2	2 in G			C-Dur			6/8 Grazioso Allegretto	32 } 計128		
							2	2	2 in G			G-Dur			4/4 Allegro	42		
No.2	トラウデル のアリア	S			2				2 in E			E-Dur			2/4 Allegretto 又は Andantino con moto	100		
No.3	マティースの アリア	B				2		2	2 in G			G-Dur			♩ Allegro moderato	128		
No.4	伍長, マティース と兵隊のアサンブル	T B	T B			2		2	2 in D	2 in D	D/A	D-Dur			4/4 Allegro maestoso	124		
[No.5]	ハンヒェンの アリア	S			楽器編成不明												3/4 Grazioso	100
No.6	ミヒェルの アリア	T				2	2 in B	2	2 in Es			Es-Dur			3/4 Largo con espressione	36 } 計165		
						2	2 in B	2				b-Moll			4/4 Allegro	18		
							2 in B	2				B-Dur			3/4 Largo	4		
						2	2 in B	2	2 in Es			Es-Dur			4/4 Allegro maestoso	9		
						2	2 in B	2	2 in Es			Es-Dur			4/4 Larghetto a tempo	2		
							2 in B	2	2 in Es			Es-Dur			4/4 Allegro con spiro	96		
No.7	フィナーレ	S 2T 2B	S A T B			2	2	2 in C	2 in C	C/G	C/G	C-Dur			4/4 Allegro maestoso	58 } 計262		
						2		2				Es-Dur			3/4 Andante con moto	44		
						2		2	2 in G			G-Dur			6/8 Allegro non tanto	24		
						2		2	2 in G			e-Moll			2/4 Andantino	38		
						2		2	2 in C	2 in C	C/G	G-Dur			4/4 Allegro Maestoso	32		
						2		2	2 in C	2 in C	C/G	C-Dur			♩ Allegretto grazioso	66		
第2幕	No.8	マティースの アリア	B			2		2	2 in C			C-Dur			2/4 Allegretto	118		
No.9	ハンヒェンの アリア	S			2	2		2	2 in D			D-Dur			3/8 Larghetto	70 } 計147		
												D-Dur			4/4 Allegro	77		
No.10	ハンヒェンの アリア	S			2			2	2 in A			A-Dur			4/4 Allegro con brio	68		
No.11	マティースの アリア	B				2						F-Dur			3/4 Andantino con moto	84		

No.12 トラウデル、ハンヒェン、マティースの三重唱	2S B	○	2	2 in B	2	2 in Es	Es-Dur	4/4 Allegro con spirito	154
No.13 ミヒェルのアリア (第2稿)	T	○	2	2	2	2 in G	G-Dur G-Dur G-Dur	4/4 Allegro 6/8 Allegretto 4/4 (Tempo I)	90 } 28 } 計168 50 }
No.14 伍長のアリア	T	○	2				G-Dur	♩ 速度表示なし (Mittelmäßig)	68
No.15 リースヒェンのアリア (第1稿)	S	○				2 in B	B-Dur	2/4 Andantino con moto	76
No.15 リースヒェンのアリア (第2稿)	S	○	1	2 in B			B-Dur	2/4 Andantino con moto	76
No.15 リースヒェンのアリア (第3稿)	S	○	2			2 in A	A-Dur A-Dur A-Dur	2/4 Allegretto 6/8 Larghetto 2/4 Allegretto	50 } 18 } 計118 50 }
No.16 兵士ドナーのアリア ドナー, リースヒェン, S T 2B 伍長とマティースの四重唱	B	○	2	2	2	2 in C 2 in C C/G	C-Dur C-Dur C-Dur	4/4 Maestoso 4/4 Allegro 6/8 Allegretto	12 } 140 } 計268 116 }
No.17 ハンヒェンとミヒェルの二重唱	S T	○	2	2	2	2 in A	A-Dur A-Dur	4/4 Larghetto 4/4 Allegro	44 } 104 } 計148
No.18 合唱		S A T B ○	2	2	2	2 in D 2 in D D/A	D-Dur	6/8 Vivace	83
第3幕 No.19) マティースのアリア	B	○	2	2	2	2 in G	G-Dur G-Dur	4/4 Larghetto 2/4 Allegretto	42 } 50 } 計 92
No.20 第1稿) ハンヒェンのレチタ ティークとアリア	S	○	2	2 in B	2	2 in Es	Es-Dur	4/4 Lento con espressione	42 } 42 } 計210 8 }
No.20 第2稿) ハンヒェンのレチタ ティークとアリア	S	○	2	2 in B	2	2 in Es	Es-Dur Es-Dur Es-Dur	2/4 Largo 4/4 Moderato 2/2 Allegro	42 } 8 }
No.20 第2稿) ハンヒェンのレチタ ティークとアリア	S	○	2	2 in B	2	2 in Es	Es-Dur	2/4 Lento con espressione	70 } 8 } 計186 108 }
No.21) 合唱付きの四重唱 (ハンヒェン, 父親, フェリックス, マティース)	S T 2B	S A T B ○	2	2	2	2 in B 2 in F 2 in B	B-Dur F-Dur B-Dur	4/4 Allegro assai 2/4 Allegretto 2/2 Andante con moto	44 } 112 } 計210 54 }

(No. 22) 謝世後には遺夫の アリア	T	○ ○ ○	2 2 2	2 2 2	2 2 2	Posthorn in B Posthorn in B	B-Dur Es-Dur B-Dur	6/8 Allegretto 6/8 Andante 6/8 Tempo 1	70 6 22 } 計 98
No. 23 合唱	S A T B ○	○	2	2	2	2 in D 2 in D D/A	D-Dur	4/4 Allegro	40
のちに付加された 二重唱「君が永遠に僕の ものになったなら」	S T	○	2	2 in C	2 in C	2 in C	C-Dur	3/4 un poco Allegretto	176

* Vn I, Vn II, Va, Vc, Baß を表す

(3) 全体構成の特徴

- G 第1幕の終曲は合唱を含むフィナーレとなっており、テンポと拍子、調の異なる幾つかのセクションが音楽的に連続している。これ以外にも、例えばNo.6, [No.20], [No.21] のような、3セクション以上から成る大規模な楽曲がみられる。第2幕、第3幕の終曲は合唱曲である。合唱は、この他、第1幕の中間(No.4)と第3幕の中間[No.21]にも用いられている。

台本が現存していないため、各曲のあいだにどの程度の台詞が入っていたかは不明である。

- S 独唱は、[3ソプラノ]、[3テノール]、[4バス]と、各声域がバランスよく組み合わされている。

楽器編成は、弦楽器に2フルート、2オーボエ、2クラリネット、2ファゴット、2ホルン、1ポストホルン、2トランペット、ティンパニを加えた編成で、クラリネットは常にフルートと交替で用いられているため、一人の奏者が持ち替えて演奏することが可能である。同様に、ポストホルンも、ホルンとの持ち替えで演奏可能である。

トランペットとティンパニを伴う編成の曲は、序曲[第2稿]、No.4, No.7(第1幕フィナーレ)、No.16, No.18(第2幕終曲)、およびNo.23(第3幕終曲)の6曲、すなわち冒頭と、各幕の中間と最後に配置されている。その他の曲は、トランペットとティンパニを伴わず、弦楽器と管楽器がさまざまに組み合わされている。

2ホルンはいずれも同調管2本の組み合わせである。

- H 序曲の調(D-Dur)と第1曲の調(G-Dur)は下属調の関係にある。

序曲の調(D-Dur)と終曲(No.23)の調(D-Dur)は同じ調が選ばれている。

- M 作品内部での主題の連関はみられない。

- R テンポの速い曲と遅い曲がかたよりなく混合されている。

- W 主要なモチーフは以下のとおりである。

結婚を反対されているカップルが暗闇の中で待ち合わせるが、そこに他の人物も居合わせたことにより騒動となる。強欲な母親に対して、理解ある父親は二人を理解し結婚を認める。金持ちの馬鹿息子マティースは脱走兵と間違われ、兵士達にからかわれる。

4 「暗中模索」 (1787年)

(1) あらすじ

第1幕 冒頭の合唱(No.1)では、庭師達が「ばらの花よ、咲き匂え」と歌う。続いてシュタイルベルクとシュヴィマーが登場し、シュタイルベルクは、老嬢クーニグンデがシュヴィマーに思いを寄せていることを教え、彼女を恋の苦しみから救い出せるのは君しかない、と茶化して歌う(No.2)。そして、恋人のロゼッテと結婚するためには、その後見人であるクーニグンデに気がある振りをして近づくしかない、と助言する。場面が変わり、ロゼッテがシュヴィマーに対する思いを歌っている(No.3)。一方シュヴィマーは、どんな障害を乗り越えてもロゼッテと一緒にになりたい、という気持ちを歌う(No.4)。二人は出会い、苦しい状況をどうにか打開しようと、慰めあう(No.5)。場面が変わり、クーニグンデは部屋の中で、シュヴィマーが尋ねてくるのを期待して、貞淑に本を読んでいる。だが、召使のハンヒェンが周りをうろうろしているので腹を立てる(No.6)。そこへシュタイルベルクが現れ、シュヴィマーがクーニグンデに思いを寄せていると嘘を話し、シュヴィマーの代わりに「若い女とは結婚しない」(No.7)と歌う。それを聞いたクーニグンデは、喜んで結婚への憧れを歌う(No.8)。そこへ、シュヴィマーと年配の市長が現れる。市長はロゼッテとの結婚を望んでおり、クーニグンデもそれに同意している。市長はみんなの前でロゼッテに愛の詩を捧げるが、途中で記憶がおぼつかなくなり、混乱してしまう(No.9)。No.10では、ロゼッテは市長との婚約証書に署名させられ、シュヴィマーは証人として署名を求められるが、気が進まない。署名のあと、No.11で、クーニグンデはロゼッテの結婚式を明日にすることを提案し、市長は喜ぶが、ロゼッテとシュヴィマーとシュタイルベルクは動揺する。ロゼッテとシュヴィマーは夜になったら駆け落ちし、シュタイルベルクはその手助けをすることを決意する(No.12)。

第2幕 召使のハンヒェンが、部屋を片づけながら自分の恋人を賞賛する歌(No.13)を歌っていると、シュタイルベルクが現れる。シュタイルベルクは、駆け落ちの計画を書いた手紙をロゼッテに渡してもらうために、自分がハンヒェンに恋していると嘘をつく(No.14)。ハンヒェンは手紙と金の袋を渡されるが、金をもらって手紙を渡すべきかどうか迷っている(No.15)。そこへ市長が現れ、手紙を取り上げて激怒し、ハンヒェンに当たりちらす(No.16)。手紙を見たクーニグンデは、それをシュヴィマーが自分に宛てたものだと思いきや、若い恋人の情熱を感じて喜ぶ(No.17)。いよいよ駆け落ちの約束の時間となり、ロゼッテが暗闇の中でシュヴィマーの到着を待ちながら、不安と希望を吐露する(No.18)

No.19 では、暗闇の中でクーニグンデが市長をシュヴィマーと間違え、一緒に逃亡しようとする。クーニグンデが自分を馬鹿にしているのを知った市長は、仕返ししてやろうと考え、シュヴィマーの振りをする。逃亡しようとしていたロゼッテとシュヴィマーは他の人間がその場に来ていることを知り、「静かに」とささやき合う。No.19 の後、事の次第が判明し、ロゼッテとシュヴィマーは許しを乞うが、クーニグンデと市長は怒って許そうとしない(No.20) 。シュヴィマーがクーニグンデに許しを乞い(No.21)、 シュタイルベルクに忠告されて、やっとうクーニグンデは二人の結婚を許す。結婚式の客が喜びの合唱(No.22) を歌ったあと、ロゼッテ、シュヴィマー、シュタイルベルク、クーニグンデ、市長が結婚を喜び、愛の神を讃えて(No.23) 幕となる。

(2) 全体構成 (表 3－3)

表中、No.1, No.2等のあいだの記号、－, ＋, ＋＋は、台本にみられる台詞の量を表す。

- －： 一人分の台詞をはさんで、すぐ次の曲が開始する場合
- ＋： 印刷台本において1～3 ページ程度の量の台詞のやりとりがある場合
- ＋＋： 印刷台本において4 ページ以上の、かなり長い台詞のやりとりがある場合

表 3-9 第 4 「晴中隠蓑」 (1787年) の全体構成

序曲	独唱			声楽編成				楽器編成				H 調	M 主題の通題	R 拍子・テンポ	小節数
	S	独唱	合唱	Str	Fl	Ob	Kl	Fg	Hr	Tr	Pk				
第 1 幕				O	2	2		2	2 in D	2 in D	D/A	D-Dur		4/4 Allegro con spirito	156
+ No.1 庭師の合唱			S A T B	O	2	2		2	2 in D			D-Dur		6/8 Andantino	82
+ No.2 シュタイルベルク のアリア		T		O	1	1			2 in C	2 in C		C-Dur		6/8 Allegretto	104
+ No.3 ロゼッテの アリア (第 1 稿)		S		O	2		2 in B	2	2 in Es			Es-Dur Es-Dur		3/4 Larghetto 4/4 Allegro	52) 計104 52
No.3 ロゼッテの アリア (第 2 稿)		S		O			2 in B	2	2 in Es			Es-Dur Es-Dur		3/4 Larghetto 4/4 Allegro	50) 計118 68
+ No.4 シェヴァイマー のアリア (第 1 稿)		T		O		2				2 in C	C/G	C-Dur		4/4 Allegro con fuoco	90
No.4 シェヴァイマー のアリア (第 2 稿)		T		O		2				2 in C	C/G	C-Dur		4/4 Allegro con fuoco	128
+ No.5 ロゼッテとシェ ヴァイマーの二重唱		S T		O	2		2 in B	2	2 in B			B-Dur B-Dur		3/4 Larghetto 4/4 Allegro	26) 計150 124
+ No.6 クーニグンデとハ ンヒェンの二重唱		2S		O	2			2				G-Dur C-Dur C-Dur G-Dur B-Dur G-Dur F-Dur G-Dur		3/4 Largo 2/4 Andantino con moto 4/4 Allegro moderato 3/4 Largo 4/4 Allegro moderato 3/4 Largo 4/4 Allegro moderato 3/4 Largo	28 28 10 6 10 6 44 12 計144
+ No.7 シュタイルベルク のアリア (第 1 稿)		T		O	2	2			2 in G			G-Dur		♩ Andantino con moto	70
No.7 シュタイルベルク のアリア (第 2 稿)		T		O	2			2	2 in G			G-Dur		6/8 Andantino con moto	76
+ No.8 クーニグンデの ロンド		S		O	2				2 in E			E-Dur		2/4 Andantino con moto	114
+ No.9 市長のアリア		B		O		2		2	2 in D			D-Dur		2/4 Andante maestoso	136
+ No.10 ロゼッテ, クーニ グンデ, シェヴァイマー, シュタイルベルク, 市 長の五重唱		2S 2T B		O	2	2		2	2 in D			D-Dur C-Dur		4/4 Allegro moderato 4/4 Allegro assai	96) 計198 102
+ No.11 ロゼッテ, クーニ グンデ, シェヴァイマー, シュタイルベルク, 市 長の五重唱		2S 2T B		O	2	2		2				h-Moll		4/4 Allegro	112

グンデ, シェヴィマー,
シュタイルベルク, 市
長の五重唱

第2幕	+ No.12	ロゼッテ, シェヴィマー, シュタイルベルクの三重唱	S 2T	○	2	2	2	2 in C	C-Dur C-Dur C-Dur	4/4 Allegro 6/8 Andantino con moto 4/4 Allegro	50 } 52 } 64 } 計166
第2幕	+ No.13	ハンヒェンの ロンド	S	○	1	1	1	2 in C	C-Dur	6/8 Andantino con moto	124
+ No.14	+ No.15	シュタイルベルク のアリア	T	○	1	2	2	2 in F	F-Dur	2/4 Andante con moto	126
+ No.15	+ No.16	ハンヒェンの アリア	S	○	2	2	2	2 in A	A-Dur A-Dur A-Dur	2/4 Largo 4/4 Allegretto 6/8 Allegro	12 } 36 } 78 } 計126
+ No.16	+ No.17	ハンヒェンと市長 の二重唱	S B	○	2	2	2	2 in G	G-Dur	4/4 Allegro assai	148
+ No.17	+ No.18	クーニグンデの アリア (第1稿)	S	○	1	2	2	2 in G	F-Dur	Andante con moto	96
+ No.17	+ No.19	クーニグンデの アリア (第2稿)	S	○	2	2	2	2 in G	G-Dur	速度表示なし (Mittelmaßig)	96
+ No.18	+ No.20	ロゼッテのアリア	S	○	2	2	2	2 in C	G-Dur G-Dur	4/4 Larghetto 4/4 Allegro	34 } 66 } 計100
++ No.19	++ No.21	クーニグンデ, ロ ゼッテ, シェヴィマー, 市長の四重唱	2S T B	○	2	2	2	2 in Es	Es-Dur	2/4 Andante con moto	156
++ No.20	+ No.22	クーニグンデ, ロ ゼッテ, シェヴィマー, 市長の四重唱	2S T B	○	2	2	2	2 in C	A-Dur E-Dur C-Dur A-Dur	2/4 Larghetto 4/4 Allegro 3/4 Andante 4/4 Allegro	30 } 18 } 48 } 60 } 計156
+ No.21	+ No.23	シェヴィマーの アリア	T	○	2	2	2	2 in Es	Es-Dur Es-Dur	4/4 Larghetto 4/4 Allegro	22 } 82 } 計104
+ No.22	+ No.23	結婚式の客の合唱 ヴォードヴィールと 合唱	2S 2T B	○	2	2	2	2 in C	C-Dur	Marcia Andante	86
+ No.23	+ No.24	ヴォードヴィールと 合唱	2S 2T B	○	2	2	2	2 in D	B-Dur D-Dur	6/8 Andantino con moto 3/4 Allegro maestoso	66 } 86 } 計152

* Vn I, Vn II, Va, Vc, Baß を表す

(3) 全体構成の特徴

G 第1幕の冒頭(No.1)と第2幕の最後(Nos.22, 23)に合唱曲が置かれている。

フィナーレはない。

各曲のあいだに、ほぼ均等に台詞がはさまれている。

S 独唱は、〔3ソプラノ〕、〔2テノール〕、〔1バス〕で、高い声域の役が多い。

楽器編成は、弦楽器に2フルート、2オーボエ、2クラリネット、2ファゴット、2ホルン、2トランペット、ティンパニを加えた編成である。2クラリネットは、2オーボエと交替で用いられているため、一人の奏者が持ち替えて演奏することが可能である。フル編成の曲は、序曲と最後の2曲(No.22, 23)の計3曲で、他の曲ではトランペット、ティンパニ、あるいは管楽器の一部が減じられている。

H 序曲と第1曲、および最後の曲(No.23の合唱)は同じ調(D-Dur)である。

M 作品内の主題の連関はみられない。

R テンポの速い曲と遅い曲がかたよりなく混合されている。

W 主要なモチーフは以下のとおりである。

それぞれ年配の男女に横恋慕されて本来の恋人との結婚を許されない若いカップルが、暗闇で駆け落ちの待ち合わせをするが、そこに年配の男女も鉢合わせして騒動となる。結局、年配の男女が若い者に譲り、若い二人は幸せを得る。

5 「思いがけない海の祝祭」 (1789年)

(1) あらすじ (原曲である前作#4「暗中模索」, および自筆譜に記された歌詞から, 次のようなあらすじが推測される)

第1幕 冒頭の合唱(No.1)では, 庭師達が「ばらの花よ, 咲き匂え」と歌う。続いてシュタイルベルクとシュヴィマーが登場し, シュタイルベルクは, 老嬢クーニグンデがシュヴィマーに思いを寄せていることを教え, 彼女を恋の苦しみから救い出せるのは君しかない, と茶化す。そして, 恋人のロゼッテと結婚するためには, その後見人であるクーニグンデに気がある振りをして近づくしかないと助言し, 年寄り一人をだますことなどわけではない, と豪語する(No.2)。場面が変わり, シュヴィマーは恋人のロゼッテと出会い, 苦しい状況をどうにか打開しようと, 慰めあう(No.3)。さらに場面が変わって, クーニグンデの召使ハンヒェンが, 恋に憧れる気持ちを歌っている(No.4)。クーニグンデは部屋の中で, シュヴィマーが尋ねてくるのを期待して, 貞淑に本を読んでいる。だが, ハンヒェンが周りをうろうろしているので腹を立てる(No.5)。そこへシュタイルベルクが現れ, シュヴィマーがクーニグンデに思いを寄せていると嘘を話し, シュヴィマーの代わりに「若い女とは結婚しない」(No.6)と歌う。そこへ, シュヴィマーと年配の市長が現れる。市長はロゼッテとの結婚を望んでおり, クーニグンデもそれに同意している。市長はみんなの前でロゼッテに愛の詩を捧げるが, 途中で記憶がおぼつかなくなり, 混乱してしまう(No.8)。No.9のフィナーレでは, 次のような経緯が音楽化されている。まず, シュヴィマーはロゼッテと市長との婚約証書に証人として署名を求められるが, 気が進まない。そこへ船長が現れ, 弟(市長)に年齢を考えろと忠告し, この場を去るようと言う。市長が言うことをきかないと, 船長は従僕達に命じて市長を担ぎ上げ, 連れて行かせる。

第2幕 シュヴィマーがロゼッテへの断ち切りがたい思いを歌う(No.10)。そこへロゼッテと船長が現れ, 夜になったら船長の船で駆け落ちすることを申し合わせる(No.11)。クーニグンデの家に場面が変わり, 召使のハンヒェンが, 部屋を片づけながら自分の恋人を賞賛する歌(No.12)を歌っている。一方, ルンペルも, 自分の恋人を賞賛する歌(No.13)を歌う。いよいよ駆け落ちの約束の時間となり, ロゼッテが暗闇の中でシュヴィマーの到着を待ちながら, 不安と希望を吐露する(No.15)。No.16のフィナーレでは, 次の経緯が音楽化されている。まず, 暗闇の中でクーニグンデが市長をシュヴィマーと間違え, 一緒に逃亡しようとする。クーニグンデが自分を馬鹿にしているのを知った市長は, 仕返ししてやろうと考え, シュヴィマーの振りをする。逃亡しようとしていたロゼッテとシュ

ヴィマーは他の人間がその場に来ていることを知り、「静かに」とささやき合う。そこへシュタイルベルクが来て明かりがつき、皆は、思いがけない人物がそこにいるので驚く。クーニグンデがロゼッテのことを咎めると、船長は自分がロゼッテを誘拐するところだったと言って、悔しがるクーニグンデと市長を岸においたまま、ロゼッテ、シュヴィマー、シュタイルベルクとともに船に乗り、出帆してしまう。

第3幕 地上では、クーニグンデが男の野蛮さを呪っている(No.17)。船上では、ロゼッテとシュヴィマーが船長に感謝する(No.18)。船長が年増女の恋を茶化し(No.19) たのち、最後は船上の結婚式を祝う合唱で幕となる。

(2) 全体構成 (表 3—4)

三幕四場 (第2幕)				50		4/4 Allegro	
No.12	ハンヒエンの ロンド	S	○	1	1	2	2 in C
No.13	ルンベルの アリア	B	○				2 in Es
No.15	ロゼッテの アリア	S	○	2	2	2	2 in C
No.16	フィナーレ	2S 2T 2B	○	2	2 in B	2	2 in Es
			○	2	2 in B	2	2 in G
			○	2	2	2	2 in G
			○	2	2 in B	2	2 in Es
第3幕 No.17	クーニグンデの アリア	S	○	1	2	2	
No.18	ロゼッテ, シュ ワイマー, 船長の 三重唱	S T B	○	2	2 in C	2 in C	
No.19	船長のアリア	B	○	2	2	2 in D	2 in D D/A
No.20	合唱	S A T B	○	2	2 in B	2	2 in B
			○	2	2 in D	2	2 in D D/A

* Vn I, Vn II, Va, Vc, Baß を表す

(3) 全体構成の特徴

G 第1幕の冒頭(No.1)と第3幕の終曲(No.20)が合唱曲である。第1幕と第2幕にはフィナーレがある。フィナーレには合唱は含まれていない。

台本が現存していないため、各曲のあいだにどの程度の台詞がはさまれていたかは不明である。いずれにしても、二つのフィナーレは、それぞれ音楽的に連続しており、各曲のあいだに均等に台詞が配されている前作(＃4「暗中模索」)とは、台詞と音楽とのバランスが異なっている。

S 前作＃4「暗中模索」(1787年)に比べると、〔バス〕の登場人物(船長、ルンペル)が二人増え、声域のバランスがよくなっている。

楽器編成は、弦楽器に2フルート、2オーボエ、2クラリネット、2ファゴット、2ホルン、2トランペット、ティンパニ、および小太鼓を加えた編成である。

フルート、オーボエ、クラリネットは3種類同時に用いられており、持ち替えによる演奏は不可能である。トランペット、あるいはティンパニを含む編成の曲は、序曲、No.9(第1幕フィナーレ)、および第3幕の最後の2曲(Nos.19, 20)である。

H 序曲、第1幕冒頭(No.1)とフィナーレ(No.9)、および第3幕終曲(No.20の後半)は、いずれも同じ調(D-Dur)である。また、第2幕の冒頭(No.10)とフィナーレ(No.16)は、いずれも同じEs-Durである。

M 作品内の主題の連関はみられない。

R テンポの速い曲と遅い曲がかたよりなく混合されている。

W ＃4「暗中模索」(1787年)で扱われているモチーフに、世界各国を船で廻る船長が異国的な要素を加えている。

6 「題名のないジングシュピール」

(1790年)

(1) あらすじ

第1幕 ドイツ船の船長と船員が杯を手に、乾杯の歌を歌っている(No.1)。一人になった船長は、恋の苦しみを吐露する(No.2)。出帆すれば、このスミルナの地で見初めた女性ともう会えなくなるからである。船長の友人シュスは、船長の恋の手助けをするため、その女性のいる後宮の召使カレプに、ドイツに連れていくから便宜をはかってほしいと頼んでいた。シュスは、カレプにヨーロッパの生活について説明し、女性の移り気について嘆く(No.3)。場面が変わり、後宮の庭では女達が春の庭の美しさを讃えている(No.4)。一人になったツァイーレは、新しく芽生えた恋心とそれに伴う不安な気持ちを歌う(No.5)。そこへ船長が現れ、二人はお互いの気持ちを確認するが、その脇でロクサーネが嫉妬心に満ちて、二人の様子を、後宮の主である裁判官に密告しようと決意する(No.6)。No.7のフィナーレでは、次のような経緯が音楽化されている。まず、床屋と剣術教師と舞踊教師が現れ、カレプにヨーロッパの生活様式を教えながらからかう。一方、ツァイーレと船長が親しげに会話していると、トルコ人の女達がそれに気づく。船長は庭を見ているだけだ、と言い逃れする。シュスはトルコ人の女達の注目をひくために、ドイツの洋服を着せたカレプを連れて現れ、見せ物にする。裁判官が現れると、女達はこぞってツァイーレと船長の行動を言いつける。船長は、庭を見にきただけだ、と言い訳を繰り返す。船長の窮地を救うために、シュスは今度はカレプの服装で現れ、皆の注目を集める。続いて、床屋と剣術教師と舞踊教師、および船員達が現れ、トルコ人の従僕たちを引きずり回して、混乱のうちに幕を閉じる。

第2幕 シュスは、自分が世の中を渡る才覚を具えていることを自慢する(No.8)。そこへ、かつてシュスが結婚を約束しながら見捨てた女性、ズースヒェンが現れる。シュスは喜ぶ振りをしながらも逃げ腰になり、一方ズースヒェンは今度こそ仕返ししてやろう、と考える(No.9)。場面が変わり、ツァイーレが愛に希望を託そうと考えている(No.10)。そこへカレプが現れ、一緒にドイツに行こうとツァイーレを誘うが断られ、自分は酒にも女にも縁がうすいと嘆く(No.11)。No.12のフィナーレでは、次のような経緯が音楽化されている。まず、裁判官の屋敷の庭で祝宴が始められ、トルコ人達が結婚讃歌を歌っている。そこへ、変装したシュスがフィンケンヴァルト伯爵と名乗って現れ、裁判官の召使と船員達に戦争の場を演じさせよう、と提案する。混乱した戦争の場面の途中、シュスの合図と

ともに、ツァイーレと船長はその場を逃げ出し、気づいたトルコ人達はその後を追う。うろろしていたカレプは、船員達に捕らえられマストにくくりつけられる。

第3幕 ロクサーネは、自分の心を引きつけるような男はいない、と嘆いている(No. 13)。一方、裁判官は、もし船長とツァイーレが本当に愛し合っているのならば、二人を許してやろうと考える(No.14)。さらに場面が変わり、ズースヒェンと再度結婚の約束をしたシュスは、結婚の重荷を嘆く(No.15)。船長は、後宮からツァイーレを誘拐しようと考え、窓の下に梯子をかけてツァイーレを連れ出す(No.16)。事が明らかになって二人は裁判官の前に連れていかれるが、裁判官は愛し合う二人を許し、二人は裁判官の寛大さを讃える(No.17)。裁判官の屋敷で、さまざまな国の人を集めて祝宴が開かれ、全員で愛を讃える合唱(No.18)を歌って幕となる。

(2) 全体構成 (表 3—5)

表中、No.1, No.2等のあいだの記号、－, ＋, ＋＋は、台本にみられる台詞の量を表す。

- －: 一人分の台詞をはさんで、すぐ次の曲が開始する場合
- ＋: 印刷台本において1～3ページ程度の量の台詞のやりとりがある場合
- ＋＋: 印刷台本において4ページ以上の、かなり長い台詞のやりとりがある場合

第3幕	No.13	ロクサーネのアリア	S	○	1	2	2	2	2 in C	2	2 in C	2 in C	C/G	G-Dur C-Dur	♩ Allegro moderato 6/8 Allegretto	62 } 43 }
++	No.14	裁判官のアリア	B	○	2	2	2	2	2 in C	2	2	2 in D	D/A	A-Dur F-Dur	6/8 un poco Allegretto 2/4 Andante	94 } 計128 34 }
+	No.15	シェスのアリア	B	○	2	2	2	2	2 in A	2	2 in F			D-Dur	4/4 Allegro con spirito	116
+	No.16	ツァイレーレと船長の二重唱	S T	○ ○ ○	2	2	1 in A	2	2 in A	2	2 in A			F-Dur	3/8 un poco Allegretto	128
+	No.17	ツァイレーレ, 船長, 裁判官の三重唱	S T B	○	2	2	2 in A	2	2 in D	2	2 in D			A-Dur C-Dur A-Dur	2/4 Largo 6/8 Andantino 2/4 Allegretto	50 } 計222 40 } 132 }
++	No.18	合唱	2S T	○	2	2	2 in A	2	2 in D	2	2 in D	D/A	D-Dur	D-Dur	3/4 Andante	86
															♩ Vivace	92

* Vn I, Vn II, Va, Vc, Baß を表す
Cymb=シンバル
Tri=トライアングル
G.C.= 大太鼓

(3) 全体構成の特徴

G 合唱が冒頭(No.1)と第3幕の終曲(No.18)に置かれている。第1幕と第2幕には大規模なフィナーレ(No.7, No.12)があり、いずれにも合唱が含まれている。

各曲のあいだの台詞の入り方は均等ではなく、非常に長い部分、あるいは非常に短い例もみられる。

S 独唱は、〔3ソプラノ〕、〔4テノール〕、〔3バス〕と、各声域がバランスよく組み合わせられている。

楽器編成は、弦楽器に1ピッコロ、2フルート、2オーボエ、2クラリネット、2ファゴット、2ホルン、2トランペット、ティンパニ、シンバル、トライアングル、大太鼓を加えた編成である。シンバル、トライアングル、大太鼓を含む最大編成の曲は、第2幕のフィナーレ(No.12)のみである。それに次ぐ大きさの編成、すなわちトランペット、ティンパニの他に管楽器4種類を含む編成の曲は、序曲、第1幕のフィナーレ(No.7)、および第3幕の終曲(No.18)である。

ピッコロは、フルートと交替で用いられているため、一人の奏者が持ち替えて奏することが可能である。

トルコ風の雰囲気強調のために、ピッコロ、シンバル、トライアングル、大太鼓が用いられているのは、トルコ人の召使カレプのアリア(No.11)と第2幕フィナーレ(No.12)である。

H 序曲(D-Dur)と第1幕の冒頭(No.1: B-Dur)は三度調の関係にある。

序曲と第1幕のフィナーレ、および第3幕の終曲(No.18)は同じ調(D-Dur)である。

第2幕の冒頭(No.8)とフィナーレ(No.12)も同じ調(Es-Dur)である。

M 作品内の主題の関連はみられない。

R テンポの速い曲と遅い曲がかたよりなく混合されている。

W 主要なモチーフは以下のとおりである。

ドイツ船の船長がトルコの後宮から女性を誘拐するが発見され、結局寛大な裁判官に許されて幸せを得る。船長の忠実な友人が、船長を助けるために、船員達とともにトルコ人の召使たちとさまざまな騒ぎを起こす。

7 「収穫祭の冠」 (1791年)

(1) あらすじ

第1幕 冒頭は、朝元気に仕事に向かおう、と誘う合唱〔No.1〕で幕が開く。場面が変わり、リースヒェンが自分の見た夢について語り〔No.2〕、草の上で眠っている自分にりりしい伯爵が近づき、自分の胸の上に花を置いて口づけしたところだったのに、母親の声で起こされてしまった、と不平を言う。続いて、以前リントフォルト氏と出会った時に囁かれた甘い言葉を思い出し〔No.3〕、リースヒェンはまんざらでもない。このような娘の態度に、父トーマスは、農民のペーターと結婚するのだからリントフォルト氏には用心した方がいいと忠告し、一方母親は身分の高い人に目をかけてもらうのも悪くない、と言い〔No.5〕、意見が一致しない。母親と娘が去り、トーマスが一人でいるところへ、アマーリアが訪ねてきて、夫の浮気について嘆く(No.7)。一方トーマスは、娘の結婚相手としてペーターに不足はない(No.8)と言い、それなのに浮ついた態度でいる娘を心配する気持ちを吐露する。そこで、アマーリアは娘らしい服装をして、遠くに住むトーマスの姪、ドールヒェンである振りをし(No.9)、リントフォルト氏とリースヒェンの動向について見守ることとする。場面が変わり、ペーターがリースヒェンとの結婚生活を夢見て歌う(No.10)。No.12のフィナーレでは、トーマスがアマーリアを連れて、リースヒェン、ペーターらと共に村人達の収穫祭の行進に加わる様子が音楽化されている。

第2幕 リースヒェンが、収穫祭の冠を花で編みながら歌っている(No.13)と、アマーリアが来て、身分の高い男に騙された不幸な少女の話をきかせる(No.14)。一方、ペーターはバグパイプを賞賛する歌(No.15)を歌うが、最近のリースヒェンの態度に不満を感じる。そこへアマーリアが来て二人は意気統合し、リースヒェンを怒らせるために、二人で仲良くしようと相談する(No.16)。場面が変わり、ズースヒェンが大人扱いしてもらえない悔しさを歌う(No.17)。一方、リースヒェンが男の人の心はまだ理解できない、と歌う(No.18)。リントフォルト氏は、自分の妻に似た娘（実はアマーリア）と親しげにしているペーターを見て苛立ち、ペーターを追い払おうとするが、アマーリアはわざとペーターを弁護する(No.19)。一人になったリントフォルト氏は、これまでアマーリアに対して不実であったことを後悔し、妻のもとに戻ろうと決意する(No.20)。その様子を見たアマーリアは、自分の正体を明かし、リントフォルト氏と愛の喜びを歌う(No.21)。No.22では、次のような経緯が音楽化されている。まず、村人が領主リントフォルト氏を讃える合唱を歌う。リントフォルト氏はリースヒェンから収穫祭の冠をもらい、それをアマーリアに愛

の証として手渡す。そして、変装していた彼女が、実は自分の妻アマーリアであることを公表する。驚いているリースヒェンに対し、アマーリアはペーターと仲良くするようにとりなす。ペーターもリースヒェンを許し、全員で収穫を祝って幕となる。

(2) 全体構成（表 3—6）

表 3-6 第 7 「收穫祭の夜」 (1791 年) の全体構成

序曲	楽器編成										調	主題の連関	ハ 拍子・テンポ	小節数
	独唱	声楽編成 合唱	Str	* Fl	Ob	Kl	Fg	Hr	Trp					
第1幕 (No.1) 合唱														
(No.2) リースヒェン のアリア	S		○	2	2	2 in A	2	2 in A	2 in G	D-Dur D-Dur		4/4 Andantino ♩ Allegro e vivace	14) 計266 152	
(No.3) リースヒェン のアリア	S		○	2	2	2 in A	2	2 in A	2 in G	A-Dur		6/8 un poco Allegretto	128	
(No.5) リースヒェン, マリー, トーマスの 三重唱	2S B		○	2	2	2 in D	2	2 in D	2 in G	G-Dur G-Dur G-Dur G-Dur G-Dur		2/4 un poco Allegretto 64) 3/4 Andantino 14) 2/4 Tempo I 8) 3/4 Andantino 14) 2/4 Tempo I 8)	計108	
No.7 アマーリアの アリア	S		○	2	2	2 in D	2	2 in D	2 in G	A-Dur		3/8 Andantino	80	
No.8 トーマスのアリア	B		○	2	2	2 in D	2	2 in D	2 in G	D-Dur		4/4 Allegro	130	
No.9 アマーリアの アリア	S		○	2	2	2 in D	2	2 in D	2 in G	G-Dur		6/8 Allegro moderato	104	
No.10 ベーターのアリア	B		○	2	2	2 in C	2	2 in C	2 in G	F-Dur		4/4 Allegro moderato	50	
No.12 ファナレー	4S 2B	S A T B	○	2	2	2 in C	2	2 in C	2 in G	D-Dur		3/8 Andantino	72	
			○	2	2	2 in C	2	2 in C	2 in G	C-Dur		3/4 in Tempo di Menuetto	144	
			○	2	2	2 in C	2	2 in C	2 in G	C-Dur		♩ Andante maestoso 96) 6/8 Andantino 20) 2/4 un poco Allegro 92) 3/4 in Tempo di M. 50) 4/4 Allegro moderato 48) 6/8 Allegretto 152)	計458	
第2幕														
No.13 リースヒェンの アリア	S		○	2	2	2 in A	2	2 in A	2 in A	A-Dur		3/8 速度表示なし (Mittelmäßig)	60	
No.14 アマーリアの ロマンツェ	S		○	2	2	2 in F	2	2 in F	2 in F	F-Dur		4/4 Allegro moderato	88	
No.15 ベーターのアリア	B		○	1	2	2 in G	2	2 in G	2 in G	G-Dur		3/4 un poco Allegretto	148	
No.16 アマーリアとベ ーターの二重唱	S B		○	2	2	2 in G	2	2 in G	2 in G	G-Dur G-Dur		4/4 Vivace 48) 6/8 Andantino con moto 78)	計126	
No.17 ズースヒェンの アリア	S		○	2	2					A-Dur		3/4 Andantino con moto	50	

No.18 リースヒェンの アリア	S	○	1	2	2 in C	C-Dur	2/4 un poco Allegretto	84
No.19 アマーリア, リン トフォルト氏, ベーテ ーの三重唱	S T B	○	2	2	2 in F	d-Moll	4/4 Allegro	118
No.20 リントフォルト氏 のアリア	T	○	2	2	2 in F	F-Dur F-Dur	4/4 Larghetto 4/4 Allegro	52) 計138 86
No.21 アマーリアとリン トフォルト氏の二重唱	S T	○	2	2 in B	2 in Es	Es-Dur Es-Dur	2/4 Andante cantabile 4/4 Allegro	68) 計170 102
No.22 ファナレー	4S T 2B S A T B	○	2	2 in A	2 in D	D-Dur	♩ Marcia Andante 6/8 (Mittelmaßig)	82 50
		○	2	2 in A	2 in G	G-Dur	2/4 Andantino con moto	56
		○	2	2	2 in G	B-Dur	3/4 Allegretto	112
		○	2	2	2 in G	G-Dur	4/4 Maestoso	8
		○	2	2 in A	2 in D	B-Dur	4/4 Allegro	100
		○	2	2 in A	2 in D	D-Dur		

曲番号不明 合唱 「さあ、楽しく仕事に 向かい」	S A T B	○	2	2	2 in A	2	2 in A	A-Dur	3/4 un poco Allegretto	108
--------------------------------	---------	---	---	---	--------	---	--------	-------	------------------------	-----

* Vn I, Vn II, Va, Vc, Baß を表す

(3) 全体構成の特徴

G 合唱曲が第1幕冒頭〔No.1〕に置かれている。第1幕、第2幕ともフィナーレ(No.12, No.22)があり、いずれにも合唱が含まれている。

台本が現存しないため、各曲のあいだにどの程度の台詞が入っていたかは不明である。

S 〔テノール〕のリントフォルト氏は第2幕後半(No.19以降)にしか登場しないため、第1幕と第2幕の前半は、独唱は〔5ソプラノ〕と〔2バス〕の組み合わせとなっており、中間の音域のパートがない。

楽器編成は、弦楽器に2フルート、2オーボエ、2クラリネット、2ファゴット、2ホルン、2トランペットを加えた編成で、トランペットが用いられているのは、序曲と第1幕フィナーレ(No.12)、および第2幕フィナーレ(No.22)のみである。

H 序曲(D-Dur)と第1曲(No.1: A-Dur)は属調の関係である。また、序曲と第2幕フィナーレは、同じ調(D-Dur)である。

M 作品内の主題の連関はみられない。

R テンポと速い曲と遅い曲がかたよりなく混合されている。

W 主要なモチーフは以下のとおりである。

浮気性の領主に、賢い妻が教訓を与える。村人の領主に対する忠誠心と、貞節を尊ぶ素朴な姿勢とが描かれている。

8 「アッハメットとアルマンツィーネ」

(1795年)

(1) あらすじ

第1幕 大臣アムラーキは、娘をサルタンの妃に所望され、娘アタリーデを手放したくないばかりに悩んでいる。この悩みに対して、アッハメットとオスミンは、サルタンがアタリーデの顔を知らないのならば身代わりに奴隷を差し出せばよい、と助言する(No.1)。アムラーキはサルタンを騙すことに罪悪感を感じ、父親としての気持ちを通すことに不安を感じる(No.2)。オスミンが連れてきた二人の奴隷のうちからアタリーデの身代わりを選ぶ時になって、アッハメットはそのうちの一人、アルマンツィーネに一目惚れしてしまい、アルマンツィーネを守りたい一心で、別の奴隷を選ぶ。しかしアムラーキは、アッハメットが別の奴隷の方を気に入ったものと誤解し、アルマンツィーネを後宮に送ることに決定する(No.3)。身代わり選ばれたアルマンツィーネも、実は同様にアッハメットに好感を抱いており、自分の身の不幸を嘆く(No.4)。一方、娘を守りたい一心のアムラーキを見て、オスミンはアタリーデが最近落ち着かない様子であることを思い出し、若い娘は色気づく扱いが難しい、と歌う(No.5)。場面が変わり、アタリーデが恋の苦しみを歌っている(No.6)。実は、アタリーデは以前に偶然出会ったサルタンを好ましく思っていたが、父親が自分の身代わりを選んだと聞いて、がっかりしているのである。さらに場面が変わり、アッハメットはアルマンツィーネを忘れられずに苦しんでいる(No.7)。一方、サルタンの後宮の広間では、召使のアリが結婚の虚しさを歌う(No.8)。No.9のフィナーレでは、次のような経緯が音楽化されている。まず、アルマンツィーネがアタリーデに変装して後宮へと奥入れする。結婚の直前、アッハメットはアルマンツィーネへの恋心を告白し、お互いの気持ちを確認する。アルマンツィーネはアリに別人であることを見破られてしまう。サルタンもまた、自分がひそかに期待していた女性とは違っていたので怒り、アムラーキを許そうとしない。

第2幕 屋敷で待っていたアタリーデに、アムラーキとアッハメットは事の次第を説明し、アタリーデをアルマンツィーネの奴隷とするよう命令されたことを話す(No.10)。アッハメットは、アルマンツィーネへの思いをオスミンに打ち明ける(No.11)、一方アタリーデは、サルタンへの思いを父親に吐露する(No.12)。アムラーキは、父親として配慮してきたつもりが、実は息子と娘の愛情を妨害してしまっていたことに気づき、どうにかサルタンに謝ってよりよい解決を見出そうと考える(No.13)。所変わって、サルタンの部屋

では、不機嫌なサルタンの気を晴らそうと、アリが男と女の駆け引きについておもしろおかしく歌っている(No.14)。だが、サルタンの機嫌はなおらない。一方、後宮にいるアルマンツィーネは、アッハメットが助けに来るのを待ちわびている(No.15)。すると、アッハメットがアタリーデに変装して現れ、二人は再会を喜び、励まし合う(No.16)。そこへ、乳母に変装したオスミンが現れ、三人でどうにか状況を打開しようとする(No.17)。オスミンは、逃亡の手はずを整えておく約束し、二人を勇気づける(No.18)。アッハメットが逃げ道をさがす間、オスミンはサルタンの前で乳母の振りをして、若かりし頃の自分について歌う(No.19)。No.20のフィナーレでは、次のような経緯が音楽化されている。アッハメットが後宮内でつかまり、サルタンは、許しを乞うアッハメット、アムラーキ、アルマンツィーネに耳を貸そうとしない。しかし、アタリーデが許しを乞うと、以前から心を寄れていた女性、アタリーデと再会できたことで、サルタンの心が和らぎ、サルタンは皆を許すこととする。アムラーキは、アタリーデもサルタンに好感をもっていることを伝え、二人の結婚に同意する。全員で幸運を祝福する合唱で、幕を閉じる。

(2) 全体構成 (表 3—7)

表中、No.1, No.2等のあいだの記号、－, ＋, ＋＋は、台本にみられる台詞の量を表す。

- －: 一人分の台詞をはさんで、すぐ次の曲が開始する場合
- ＋: 印刷台本において1～3ページ程度の量の台詞のやりとりがある場合
- ＋＋: 印刷台本において4ページ以上の、かなり長い台詞のやりとりがある場合

表3—7 第8「アッハメットとアルマンツィーネ」(1795年)の全体構成

序曲	独唱	合唱	楽器編成							Tp	Pk	その他	H 調	M 主題の速調	R 拍子・テンポ	小節数
			Str	Pik	Fl	Ob	Kl	Fg	Hr							
			○	1	2	2	2 in C	2	2 in C	2 in C	C/G	Cymb, Tri, G.C.				
第1幕	No.1	アムラーキ, アッハメット, オスミンの三重唱	○				2 in B	2	2 in Es				C-Dur		♩ Allegro con spirito	234
+	No.2	アムラーキのアリア	○		2			2	2 in D				D-Dur		3/4 Andante	80
	No.3	アムラーキ, アッハメット, オスミン, アルマンツィーネ, ツェリカの五重唱	○	2	2	2		2	2 in D				D-Dur		4/4 Allegro moderato	131
			○	2	2	2		2	2 in D				A-Dur		3/8 Larghetto	46
+	No.4	アルマンツィーネのアリア	○			2							C-Dur		3/4 un poco Adagio con espressione	50
	No.5	オスミンのアリア	○	2	2				2 in D			Cymb, Tri, G.C.	D-Dur		2/4 Allegretto	122
	No.6	アタリーデのカヴァティーナ	○						2 in A				A-Dur		6/8 Largo	58
++	No.7	アッハメットのアリア	○		2				2 in G				G-Dur		2/4 un poco Adagio con espressione	64
	No.8	アリのアリア	○	1	2				2 in G			Tri,	G-Dur		2/4 un poco Allegretto	160
	No.9	フィナーレ	○	2	2	2	2 in C	2	2 in C	2 in C		Cymb, Tri, G.C.	C-Dur		♩ Marche	21
第2幕	No.10	アタリーデのアリア アタリーデ, アッハメット, アムラーキの三重唱	○		2			2	2 in G				g-Moll		6/8 Allegretto	86
			○	1	2	2 in B	2	2	2 in D				B-Dur		3/8 (Langsam)	110
			○		2	2	2 in C	2	2 in C	2 in C	C/G	Cymb, Tri, G.C.	D-Dur		2/4 Allegro moderato	142
			○		2	2	2 in B	2	2 in Es				C-Dur		6/8 Allegretto	50
			○		2	2	2 in B	2	2 in Es				Es-Dur		4/4 Moderato	93
			○		2	2	2 in C	2	2 in C	2 in C	C/G	Cymb, Tri, G.C.	As-Dur		3/4 Larghetto	62
			○	2	2	2 in C	2	2	2 in C	2 in C	C/G	Cymb, Tri, G.C.	C-Dur		♩ Allegro vivace	94
			○			2 in B	2	2 in Es					Es-Dur		3/4 Adagio	44
			○	2*	2 in B*	2	2 in Es						g-Moll		2/4 Andante	90
													Es-Dur		4/4 Allegro moderato	70
++	No.11	アッハメットのアリア	○		2								F-Dur		3/8 Andantino con moto	116
	No.12	アタリーデのアリア	○		2				2 in D				D-Dur		4/4 Allegro	166

No.13	アルマレーキの アリア	B							g-Moll G-Dur	♩ Allegro con fuoco 106 } 計156 3/8 Andante 50
+	No.14 アリアのアリア	T			2	2	2 in F		F-Dur	2/4 un poco Allegretto 126
+	No.15 アルマンツィーネ のレチタティーヴォと アリア (第1稿)	S			2	2			C-Dur Es-Dur Es-Dur	No.9の旋律 4/4 Moderato 58 } 計158 ♩ Larghetto affetuoso 26 4/4 Allegro moderato 74
-	No.15 アルマンツィーネ のレチタティーヴォと アリア (第2稿)	S			2	2			C-Dur Es-Dur Es-Dur	No.9の旋律 4/4 Moderato 58 } 計158 ♩ Larghetto affetuoso 26 4/4 Allegro moderato 74
++	No.16 アルマンツィーネ とアッハメットの 二重唱	S T		2	2 in B	2 in B	2 in B		B-Dur B-Dur	2/4 Larghetto 11 } 計 87 6/8 Andantino con moto 76
++	No.17 アルマンツィーネ, S 2T アッハメット, オスミ ンの三重唱 (第1稿)	S 2T		2	2	2	2 in C		C-Dur G-Dur	3/4 Andante 43 } 計159 4/4 Allegro moderato 116
+	No.17 アルマンツィーネ, S 2T アッハメット, オスミ ンの三重唱 (第2稿)	S 2T		2	2	2	2 in C 2 in C		G-Dur C-Dur	3/4 Andante 43 } 計159 4/4 Allegro moderato 116
+	No.18 アルマンツィーネ, S 2T アッハメット, オスミ ンの三重唱	S 2T		2	2	2	2 in G		G-Dur	2/4 Andantino 130
++	No.19 オスミンのアリア (第1稿)	T		2		2 in A			A-Dur	2/4 速度表示なし (Langsam) 124
++	No.19 オスミンのアリア (第2稿)	T		2		2 in D			D-Dur	3/4 Andante 122
++	No.20 フィナーレ	2S T 2B	S A T B	2	2	2 in C	2 in C C/G		C-Dur F-Dur F-Dur Es-Dur G-Dur F-Dur Es-Dur Es-Dur G-Rur	4/4 Allegro moderato 66 } ♩ Larghetto 20 } 3/4 Andantino 20 } 4/4 Larghetto 36 } 計530 2/4 Andantino con moto 60 } 3/8 Andante 84 } 6/8 un poco Allegretto 36 } 3/8 con moto 14 } 2/4 Andantino con moto 68 } ♩ Allegro con spirito 126 }

* Vn I, Vn II, Va, Vc, Baß を表す
Cymb=シンバル
Tri=トライアングル
G.C.= 大太鼓

(3) 全体構成の特徴

G 各幕にフィナーレ(No.9, No.20)があり、いずれにも合唱が含まれている。

各曲のあいだにはさまれる台詞の量は均等ではなく、長い場合と短い場合もみられる。

S 独唱は、〔3ソプラノ〕、〔2テノール〕、〔2バス〕と、各声域がバランスよく組み合わせられている。

楽器編成は、弦楽器に2ピッコロ、2フルート、2オーボエ、2クラリネット、2ファゴット、2ホルン、2トランペット、ティンパニ、シンバル、トライアングル、大太鼓を加えた編成である。このうち、ピッコロとフルートは交替で用いられているため、同じ奏者が持ち替えて演奏することが可能である。大編成の曲は、序曲、第1幕フィナーレ(No.9)、および第2幕フィナーレ(No.20)である。この他に、トルコ風の雰囲気強調するために、オスミンのアリア(No.5)とアリのアリア(No.14)ではピッコロ、シンバル、トライアングル、大太鼓が、アリのアリア(No.8)ではピッコロとトライアングルが用いられている。

H 序曲(C-Dur)と第1曲(No.1: c-Moll)は同主調の関係である。序曲と第1幕フィナーレ(No.9)、および第2幕フィナーレ(No.20)は同じ調(C-Dur)である。

M 第1幕フィナーレのアッハメットとアルマンツィーネの二重唱の部分(3/8)の旋律が、No.15のレチタティーヴォの中間で回想的に再現される。

また、第2幕フィナーレ(No.20)の最後の合唱には、序曲のP、S主題が用いられており、全体の統一感がある。

R テンポの速い曲と遅い曲がかたよりなく混合されている。

W 主要なモチーフは以下のとおりである。

サルタンの後宮にいる女性を誘拐しようとするが発見され、結局寛大なサルタンに許されて幸せを得る。父親の子に対する愛情、オスミンの忠誠、および真の愛情を理解するサルタンの寛大さが強調されている。

9 「村の床屋」 (1796年)

(1) あらすじ

No.1では、次のような内容が音楽化されている。ルックスとアーダムのいるところにマルガレーテが来て、ルックスの処方によりハムを食べた病身の夫が死んでしまった、と報告する。時をおかずにペーターが来て、ルックスの言うとおりのハムを食べたら熱が下がったと喜ぶ。夫の死を嘆くマルガレーテに、アーダムとペーターは他の男と結婚すれば気が晴れる、と助言する。来訪者が去ったあと、ルックスはアーダムから、留守中にヨーゼフがズースヒェンを訪ねてきたと聞き、怒りに震える(No.2)。ルックスが退場すると、アーダムは床屋稼業で経験するさまざまな顛末について、コミカルに歌う(No.3)。一方、ズースヒェンは恋人ヨーゼフと自由に会うことを許されない苦しみを歌っている(No.4)。そこへルックスが来て、ズースヒェンに自分との結婚をほのめかす。ズースヒェンはルックスの機嫌を損ねないように、適当に調子を合わせて返事をする(No.5)。そこへヨーゼフがやってくる。ルックスはヨーゼフを追い払おうとするが、トーマスとフィリップが髭そりを頼みに来たのに加え、アーダムとルントが死人が出たと呼びに来たので、仕方なくヨーゼフとズースヒェンをそこに残して外出する(No.6)。ルントは、若い者どうしが一緒にいるべきだと言い、ヨーゼフとズースヒェンの前でルックスの考え方を批判する(No.7)。そして、ルントは若い二人に協力し、やがてきっと幸せになれる、と力づける(No.8)。場面が変わり、ルックスに怒鳴られたアーダムが床屋稼業の苦勞を歌う(No.9)。一人になったルックスは、鏡を見ながら自分自身を賞賛する(No.10〔第1稿〕)。 (No.10〔第2稿〕は、ズースヒェンを有能な主婦として讃える内容となっている) ルックスが結婚の話を勧めようとするのに対して、ズースヒェンは「女の子は騙されやすい」といってかわす(No.11)。そこへ、ヨーゼフが毒を飲んだと言ってやって来る(No.12)。ヨーゼフは、ズースヒェンとの仲を絶望して毒を飲んだのであり、財産をズースヒェンに贈与すべく遺書を書いた、と説明する。ヨーゼフと結託しているルントは、この遺産相続を法的に正当なものとするためには、死の直前にヨーゼフとズースヒェンの結婚を成立させるのが最良の方法だとルックスに助言する。ルックスは結婚には反対であるが、いずれヨーゼフが死んだあと、自分がズースヒェンと結婚すれば財産も自分のものになると欲を出し、しぶしぶ同意する。ヨーゼフが死に際の断末魔を演じているあいだ、ルックスはなす術もなく様子を見守っている(No.13)。静かになったヨーゼフの床の脇で、ルントがワインを片手に、人間のはかなさを歌う(No.14)。やがて、ハムを食べたヨーゼフは意識を回復し(た振りをし)、ズー

スヒェンとの結婚の正当性を主張する。ルックスは反論するが、ハムの偉大な力の御陰と
もてはやされて、ズースヒェンとの結婚をあきらめ、これからは人々を救うことを生き甲
斐にしようと決心する。最後に全員でルックスのハムの偉大な治癒力を賞賛して、幕を閉
じる。

(2) 全体構成 (表 3—8)

表中, No.1, No.2等のあいだの記号, —, +, ++は, 台本にみられる台詞の量を表す。

- : 一人分の台詞をはさんで, すぐ次の曲が開始する場合
- +: 印刷台本において1～3 ページ程度の量の台詞のやりとりがある場合
- ++: 印刷台本において4 ページ以上の, かなり長い台詞のやりとりがある場合

表3-8 第9 「村の床屋」 (1760年) の全体構成

序曲	独唱	楽器編成							H 調	M 主題の連関	R 拍子・テンポ	小節数
		Str	Fl	Ob	Kl	Fg	Hr	Tp				
No.1	イントロダクショ ン (ルックス, アーダ ム, マルガレーテ, ベ ーター)	○	2	2		2	2 in D	D-Dur		6/8 Allegro	193	
+	No.2	○	2	2		2	2 in G	G-Dur		2/4 Moderato	88 } 計286 84 } 26 } 98 }	
		○	2	2		2	2 in G	G-Dur		2/4 Allegretto		
		○	2	2		2	2 in C	C-Dur		♩ Largitto		
		○	2	2		2	2 in G	G-Dur	序曲P, K主題	6/8 Allegretto		
+	No.2	○		2			2 in Es	Es-Dur		4/4 Allegro con fuoco	42 } 計70 28 }	
		○		2				C-Dur		3/4 Andante		
-	No.3	○			2 in B	2		B-Dur		2/4 Con moto	114	
+	No.4	○			2 in B		2 in Es	Es-Dur		2/4 un poco Adagio cantabile	54	
+	No.5	○	2			2	2 in C	G-Dur		4/4 Allegro moderato	74 } 計182 108 }	
								C-Dur		6/8 non tanto Presto		
+	No.6	○		2		2	2 in D	D-Dur		4/4 Allegro moderato	96 } 計196 100 }	
								D-Dur		6/8 Presto		
-	No.7	○		2			2 in C	C-Dur		4/4 Allegro moderato	96	
+	No.8	○	2		2 in C	2	2 in C	C-Dur		3/8 Andante	110	
++	No.9	○	2			2	2 in F	F-Dur		2/4 Presto	118	
+	No.10	○		2			2 in D	D-Dur		4/4 Maestoso	48 } 計138 90 }	
							D-Dur		4/4 Allegro			
+	No.10	○		2			2 in D	D-Dur		2/4 Con moto	76	
+	No.11	○	1		1 in A		2 in A	A-Dur		3/4 Allegretto alla Polacca	97	
+	No.11	○	2				2 in F	F-Dur		2/4 Andantino con moto	89	
		(Vc-solo)										
+	No.11	○	1	1		1	2 in C	C-Dur		3/4 Allegretto alla Polacca	97	

No.12 ヨーゼフの アリア	T	○		2 in B	2	2 in Es	Es-Dur Es-Dur	4/4 Allegro molto 3/4 Larghetto	50 22	計 72
++ No.13 ヨーゼフとルック スの二重唱	T B	○	2		2	2 in Es	Es-Dur	4/4 Allegro		108
+ No.14 ルントのアリア	B			2 in B	2	2 in Es	2 in C c-Moll	3/4 Largo		34
++ No.15 全員による アンサンブル	2S 3T 4B	○	2	2 in C	2	2 in C	C-Dur	2/4 Allegro molto		152
<hr/>										
曲番号不明 のちに付加 されたアーダムとルン トの二重唱「もう俺は 出ていく」〔第1稿〕	T B	○	2	2	2	2 in D	D-Dur F-Dur D-Dur	4/4 Allegro con brio 3/4 Andante 2/4 (Schnell)	102 69 78	計249
曲番号不明 のちに付加 されたアーダムとルン トの二重唱「もう俺は 出ていく」〔第2稿〕	T B	○	2	2	2	2 in D	G-Dur A-Dur	4/4 Allegro con brio 3/4 Andante 2/4 (Schnell)	102 69 62	計233
200回上演に際する終曲 アンサンブル「幸せな 村の床屋よ」	2S 3T 4B	○	2	2 in C	2	2 in C	2 in C C-Dur	2/4 Allegro moderato		166

* Vn I, Vn II, Va, Vc, Baß を表す

(3) 全体構成の特徴

G 合唱曲、フィナーレはなく、アリアと重唱のみで構成されている。

各曲のあいだにはさまれる台詞の量は均等ではなく、長い場合と短い場合もみられる。

S 独唱は、〔2ソプラノ〕、〔3テノール〕、〔4バス〕がバランスよく組み合わせられている。

楽器編成は、弦楽器に2フルート、2オーボエ、2クラリネット、2ファゴット、2ホルン、2トランペットを加えた編成であるが、これらの楽器をすべて用いた曲はない。最大編成はNo.15の弦楽器+2フルート+2オーボエ+2クラリネット+2ファゴット+2ホルンである。No.14においては、弦楽器をもちいず、2クラリネット+2ファゴット+2ホルン+2トランペットという、管楽器のみの編成となっている。

H 序曲(D-Dur)とNo.1(G-Dur)は下属調の関係である。序曲と最後のNo.15(C-Dur)の調は一致しない。

M 序曲のP、K主題が、No.1の第4部分で再現する。

R テンポの速い曲と遅い曲がかたよりなく混合されている。

W 主要なモチーフは以下のとおりである。

年配の親方が、被後見人である若い娘に恋心を抱くが、策略により若い娘と恋人との結婚を認めざるをえなくなる。当時の床屋という稼業の面白さが強調されている。

10 「パントマイム」 (1798年)

表3-9に示したとおり、パントマイムの付随音楽は、序曲と18曲の器楽曲、および長大なコントラダンスで構成されている。ジングシュピール部分は、村人と裁判官の合唱、および軽騎兵の曹長のアリアの2曲しか現存しておらず、あらすじは不明である。

台本が現存していないので、ジングシュピール部分にどの程度台詞が入っていたかは不明であるが、現存楽譜資料に記された Stichwort (音楽の開始のきっかけとなる台詞) から、軽騎兵の曹長のアリアの前に台詞が入っていたことは確認できる。

表 3—9 #10 「バントマイム」 (1798年) の全体構成													
S 声楽編成 (1798年) の全体構成													
独唱 合唱 Str* 楽器編成													
Ob													
Fg Hr Tp Pk H 調 M 主題の連関 R 拍子・テンポ 小節数													
バントマイムの付随音楽													
序曲													
第1幕													
No.1			○	2	2	2 in C	2 in C	C/G	C-Dur	4/4 Allegro con spirito	90		
No.2			○	2	2	2 in C			G-Dur	4/4 Moderato	32		
No.3			○	2	2	2 in C			C-Dur	2/4 Andantino con moto	30		
No.4			○						A-Dur	3/4 con moto	18		
No.5			○	2					d-Moll	2/4 Allegretto	16		
No.6			○	2	2	2 in Es			B-Dur	3/4 Moderato	126		
No.7			○	2	2				G-Dur	2/4 Allegretto	44		
No.8			○	2	2	2 in C			C-Dur	6/8 Allegro	24		
No.9			○	2	2	2 in A			A-Dur	4/4 Moderato	70		
No.10			○	2	2	2 in B			B-Dur	4/4 Moderato	46		
No.11			○	2	2	2 in D			D-Dur	3/4 Andante	44		
No.12			○	2	2				F-Dur	2/4 Allegretto	32		
No.13			○	2	2	2 in C			C-Dur	6/8 Presto	56		
No.14			○	2	2				c-Moll	2/4 Andantino con moto	80		
No.15			○	2	2	2 in D			D-Dur	♩ Moderato	94		
No.16			○		2				Es-Dur	3/4 Larghetto	32		
No.17			○	2	2	2 in G			G-Dur	2/4 un poco Allegretto	20		
No.18			○	2	2				d-Moll	3/4 a Tempo di Menuetto	22		
コントラダンス			○	2	2	2 in C			A-Dur	2/4 Andantino con moto	24) 計 30		
									C-Dur	4/4 Maestoso		6	
速度表示なし (Mittelmäßig)											270		

ジーン・グレン 曲番不明 軽騎兵の曹長の アリア「何年も前から 望んでいた」〔第1稿〕	T	S A T B O	2	2	2 in C	2 in C	C/G	C-Dur	3/4 Andantino	198
曲番不明 軽騎兵の曹長の アリア「何年も前から 望んでいた」〔第1稿〕	T	O		1				a-Moll	♩ Moderato	78
曲番不明 軽騎兵の曹長の アリア「何年も前から 望んでいた」〔第2稿〕	T	O		2				g-Moll	♩ Moderato	78

* Vn I, Vn II, Va, Vc, Baß を表す

1 1 「狩」 (1799年)

(1) あらすじ

第1幕 ミヒェルは、王が狩に来ることを農民達に告げ、失礼のないようにと注意する(No.1)。ミヒェルの娘レースヒェンに恋しているペーターは、レースヒェンとの結婚を夢みている(No.2)。ミヒェルは王の到着を前にして緊張しているが、ペーターとレースヒェンがあまりになれなれしく、ふざけてばかりいるので、ついに怒り出し、ペーターとレースヒェンは許しを乞う(No.3)。場面が変わって、捕らわれの身から逃げ帰ってきたハンヒェンが、村を目前にして、久しぶりに目にする風景に歌いかける(No.4)。ハンヒェンはペーターと出会い、自分はリーベンシュタイン伯爵にさらわれていた、と説明する。そして恋人アントンを探すのを手伝ってほしいと頼む(No.5)。ハンヒェンは、ミヒェル、マルテ、レースヒェンにも同じことを説明する(No.6)。アントンは、ハンヒェンが姿を消したあと、絶望して村を立ち去っていた。場面が変わり、ペーターとレースヒェンが愛の喜びを歌う(No.7)。No.8のフィナーレでは、次のようにストーリーが進む。まず、王の狩を手助けするために、ミヒェルを先頭に村人が森へ出発する。レースヒェンも同行したが、拒否されて母親と家に残る。そこへハンヒェンが来て、アントンが兵士になったという噂を伝え、女達で王にアントンの解放を頼みに行こうと決心する。場面が変わり、森の中でアントンは狩人に見つけれ、脱走兵と疑われる。ペーターの一行が追いかけてきた女達と出会い、続いてアントン、ミヒェルとも出会う。ライブニッツ伯爵はいなくなった王を探しているが、そのうち雷がひどくなり、みな逃げまどう。

第2幕 道に迷った王は、静まりかえった森の中で自然の力を賞賛する(No.9)。王は、捜しに来たミヒェルと出会うが、わざと正体を明かさず、自分は王の従者である、と言う。ミヒェルは王への忠誠を歌い、王は内心感激する(No.10)。場面が変わり、ミヒェルの家では、長いあいだ別れ別れになっていたアントンとハンヒェンがこれまでの経緯を説明しあう。二人はお互いの愛情が変わらないことを確認し、愛の喜びを歌う(No.11)。ミヒェルが王を家に連れて帰り、リーベンシュタイン伯爵がハンヒェンを誘拐したことを説明し、そのために絶望して兵士になってしまった息子アントンが、自分にとっていかに大事であるかを強調する(No.12)。王はレースヒェンに話しかけるが、レースヒェンは、町の男は信用ならない、と言って相手をしない(No.13)。食事の支度ができ、みんなで乾杯をして王を讃える(No.14)。No.15のフィナーレでは、次の経緯が音楽化されている。食事の場に、リーベンシュタイン伯爵が傍若無人な態度で入ってくる。ハンヒェンが伯爵を指差し、

自分を誘拐したのはこの男だと言う。アントンは怒って伯爵に掴みかかろうとし、人々は、こんな時に王がいてくれたら、と考える。そこで王が名乗りを上げ、一同がひれ伏す。王はリーベンシュタイン伯爵を追放し、人々の願いを聞き入れて、アントンの兵役を免じる。そして、アントンとハンヒェン、ペーターとレースヒェンの結婚を祝福する。全員で公明正大な王を讃えて、幕となる。

(2) 〔1799年版〕の全体構成（表3—10—1）、および〔1834年版〕の全体構成（表3—10—2）

表3—10—1中、No.1、No.2等のあいだの記号、－、＋、＋＋は、台本にみられる台詞の量を表す。

- －： 一人分の台詞をはさんで、すぐ次の曲が開始する場合
- ＋： 印刷台本において1～3ページ程度の量の台詞のやりとりがある場合
- ＋＋： 印刷台本において4ページ以上の、かなり長い台詞のやりとりがある場合

表 3-10-1 #11 「舞」 (1799年版) の全体構成

序曲—消失	楽器編成										H 調	M 主題の連関	R 拍子・テンポ	小節数
	独唱	合唱	Str	Fl	Ob	KI	Fg	Hr	Tp	Pk				
第1幕														
++	No.1	イントロダクショ ン (ミヒエル, 農民)	B	2T B	○	2	2	2	2 in D	2 in D	F-Dur		♩ Moderato	72
+					○	2	2	2	2 in D	2 in D	D-Dur		2/4 Allegro	177 } 計316
					○	2	2	2	2 in D	2 in D	D-Dur		6/8 Allegretto	67
++	No.2	ベーターのアリア—消失												
+														
	No.3	レースヒエン, マ ルテ, ベーター, ミヒ エルの四重唱	2S T B	○	○	2	2 in B	2	2 in B		B-Dur		2/4 Allegro non molto	130
				○	○	2	2 in B	2	2 in B		F-Dur		3/4 Andantino	12
				○	○	2	2 in B	2	2 in B		d-Moll		4/4 Allegro	56
				○	○	2	2 in B	2	2 in Es		Es-Dur		3/4 Andantino	30
				○	○	2	2 in B	2	2 in Es		c-Moll		4/4 Allegro molto	60
				○	○	2	2 in B	2	2 in Es		g-Moll		2/4 Larghetto	54
				○	○	2	2 in B	2			F-Dur		6/8 un poco Allegretto	24
				○	○	2	2 in B	2	2 in B		B-Dur		6/8 Allegro	66
+	No.4	ハンヒエンのアリ ア (第1稿)	S	○		2			2 in Es		Es-Dur		2/4 un poco Adagio	36 } 計100
											Es-Dur		4/4 Allegro	64
	No.4	ハンヒエンのアリ ア (第1稿)	S	○		2			2 in Es		Es-Dur		2/4 un poco Adagio	44
+														
+	No.5	ハンヒエンとベ ーターの二重唱—消失												
	No.6	ハンヒエン, レ ースヒエン, マルテ, ベ ーター, ミヒエルの 五重唱	3S T B	○	○	2	2	2	2 in C		C-Dur		3/4 Andante	30
				○	○	2	2	2	2 in C		C-Dur		2/4 (Langsam)	90 } 計260
				○	○	2	2	2	2 in C		Es-Dur		2/4 più moto	80
+				○	○	2	2	2	2 in C		C-Dur		3/4 Larghetto	60
+	No.7	レースヒエンと ベーターの二重唱—消失												
+	No.8	フィナーレ	3S 4T 4B	S A T B	○	2	2 in A	2	2 in D	2 in D	D-Dur		4/4 Allegro	60
					○	2	2	2	2 in D	2 in D	G-Dur		3/4 Moderato	62
				○	○	2	2 in A	2	2 in D	2 in D	D-Dur		6/8 Allegro vivace	66
				○	○	2	2 in B	2			G-Dur		2/4 Andantino con moto	52
				○	○	2	1 in B	2			c-Moll		4/4 Allegro agitato	84
				○	○	2	1 in B	2	2 in D	2 in D	B-Dur		3/4 Larghetto	22
				○	○	2	1 in B	2			D-Dur		6/8 Allegro	74
				○	○	2					B-Dur		3/4 Larghetto	40
				○	○	2			2 in F		A-Dur		2/4 Allegro non molto	74
				○	○	2					F-Dur		6/8 Allegro	92
				○	○	2	2 in C	2	2 in D	2 in D	C-Dur		3/E Moderato	62
				○	○	2	2 in C	2	2 in D	2 in D	C-Dur		4/4 Allegro con fuoco	112
				○	○	2	2 in C	2	2 in D	2 in D	D-Dur		3/4 Presto	52

* Vn I, Vn II, Va, Vc, Baß を表す

表 3-10-2 #11 「狩」 (1834年版) の全体構成

序曲——消失														
S 1839年000の主体構成	声楽編成		楽器編成					H 調	M 主題の連関	R 拍子・テンポ	小節数			
	独唱	合唱	Str	* Fl	Ob	Kl	Fg					Hr	Tp	その他
第1幕	No.1	イントロダクシヨ ン (ヤコブ, 農民)	2T B	○	2	2	2	2	2 in D		A-Dur	6/8 Andantino	50	計390 262 78
			○	○	2	2	2	2	2 in D	Tb (A/T/B) in C	D-Dur	2/4 Allegro	262	
			○	○	2	2	2	2	2 in D	2 in D	D-Dur	6/8 Vivace	78	
	No.2	ベーターのアリア	T	○	2		2 in B	2 in B	2 in F		F-Dur	3/8 (Mittelmäßig)	169	
	No.3	レースヒェン, マ ルテ, ベーター, ヤコ ブの四重唱	2S T B	○	2	2	2 in B	2	2 in B	2 in B	B-Dur	2/4 Andantino	80	計432 80 30 32 6 8 2 8 18 18 44 48 74
			○	○	2	2	2 in B	2	2 in B	2 in B	F-Dur	2/4 Allegro moderato	30	
			○	○	2	2	2 in B	2	2 in B	2 in B	B-Dur	2/4 Tempo I	32	
			○	○	2		2 in B	2			F-Dur	3/4 Andante	6	
			○	○	2		2 in B	2			d-Moll	4/4 Allegro	8	
			○	○			2 in B	2			F-Dur	3/4 Andante	2	
			○	○	2	2	2 in B	2	2 in B	2 in B	d-Moll	4/4 Allegro	8	
			○	○	2	2	2 in B	2	2 in Es		F-Dur	3/4 Andante	18	
			○	○	2	2	2 in B	2	2 in Es	2 in Es	Es-Dur	2/4 Andante cantabile	18	
			○	○	2	2	2 in B	2	2 in B		c-Moll	4/4 Allegro	44	
			○	○	2	2	2 in B	2	2 in B		g-Moll	2/4 Larghetto	48	
			○	○	2	2	2 in B	2	2 in B	2 in B	B-Dur	6/8 un poco Allegretto e vivo	74	
	No.4	ハンヒェンのアリア	S	○			2 in B	2	2 in Es		Es-Dur	2/4 (Langsam)	58	計164 58 106
		ア		○							Es-Dur	4/4 Allegro	106	
	No.5	ハンヒェンとベ ーターの二重唱 (第1稿)	ST	○	1	2			2 in D		G-Dur	2/4 (Langsam)	86	計160 86 74
				○							G-Dur	4/4 Allegro	74	
	No.5	ハンヒェンとベ ーターの二重唱 (第2稿)	ST	○	1	2			2 in D		G-Dur	2/4 (Langsam)	78	計152 78 74
				○							G-Dur	4/4 Allegro	74	
	(No.6)	ハンヒェン, レー スヒェン, ベーター, ヤコブの四重唱 (第1稿)	2S T B	○	2	2	2	2	2 in C		C-Dur	3/4 速度表示なし (Mittelmäßig)	110	
	(No.6)	ハンヒェン, レー スヒェン, ベーター, ヤコブの四重唱 (第2稿)	2S T B	○	2	2	2	2	2 in C		C-Dur	3/4 速度表示なし (Mittelmäßig)	104	
	No.7	レースヒェンとベ ーターの二重唱 (第1稿)	ST	○	2		2	2	2 in D		D-Dur	3/4 Andantino con grazia	130	
	No.7	レースヒェンとベ ーターの二重唱 (第2稿)	ST	○	2		1	2	2 in D		D-Dur	3/4 Andantino con grazia	132	
	No.8	フィナーレ—— 第16, 17場のみ伝承	T	○	2		2	2	2 in Es		g-Moll	3/4 Larghetto	74	

* Vn I, Vn II, Va, Vc, Baß を表す

(3) 〔1799年版〕の全体構成の特徴

現存する部分について、以下の特徴をみいだすことができる。

- G 合唱曲が第1幕冒頭(No.1)に置かれている。各幕にはフィナーレ(No.8, No.15)があり、いずれにも合唱が含まれる。
 - S 独唱の声域は、〔3ソプラノ〕、〔4テノール〕、〔4バス〕と、バランスよく設定されている。
- 楽器編成は、弦楽器に2フルート、2オーボエ、2クラリネット、2ファゴット、2ホルン、2トランペット、ティンパニを加えた編成で、最大編成の曲は、各幕のフィナーレ(No.8, No.15)である。
- M 現存している部分の間で、主題の関連はみられない。
 - W 主要なモチーフは以下のとおりである。

伯爵の横暴により、村人達の素朴な愛情が妨害されるが、村人達の忠誠心を知った公明正大な王が問題を解決し、村人達に再び平穏をもたらす。

〔1834年版〕の全体構成の特徴

- S 楽器編成は、弦楽器に2フルート、2オーボエ、2クラリネット、2ファゴット、2ホルン、2トランペット、3トロンボーン（1アルト、1テノール、1バス）を加えた編成である。トロンボーンは、No.1でヤコプが農民達にお辞儀の仕方を教える場面(T.93-150)、および農民が王を迎える心得を合唱する場面(T.163-172, T.207-218)で用いられている。いずれも、ホルン、フルート、オーボエ、ファゴット等と同時に和音、あるいは旋律を担当して音色に深みを加えており、トロンボーンだけを強調する用い方はされていない。
- M 現存している部分の間で、主題の関連はみられない。

1 2 「桶屋」 (1802年)

(1) あらすじ

恋人同士のシュテフェンとハンヒェンが愛の讃歌(No.1)を歌っている。そこへ帰ってきた親方マルティンは、自分の留守中に二人が一緒にいたことが気に入らない。ハンヒェンは、マルティンの機嫌をとり、何か歌を聞かせてくれと頼む。マルティンの歌に合わせて、ハンヒェンとシュテフェンも唱和する(No.2)。今度はマルティンが、ハンヒェンにリート(No.3)を歌うようにと頼む。マルティンが再び外出し、ハンヒェンが家の中に入ってしまうと、一人になったシュテフェンはハンヒェンに対する思いを歌う(No.4)。帰宅したマルティンは、シュテフェンと言い争いを始め、出て行くようにと言い渡す(No.5)。一人になったマルティンは、ハンヒェンに対する恋心で、近頃眠れなくなったと嘆く(No.6)。ハンヒェンは、追い出されたシュテフェンを弁護するが、マルティンは聞き入れず、むしろ自分の愛情を伝えようとする(No.7)。ハンヒェンは、シュテフェンが来るのを待ちながら、愛の讃歌(No.8)を歌っている。シュテフェンが現れ、二人でこそこそ話していると、酔っぱらいのツェップが現れ、自分の若かりし頃について歌う(No.9)。続いてマルティンが現れるが、シュテフェンには気づかず、大きな桶の中で仕事を始める。マルティンは、外にいるハンヒェンの歌に呼応してリフレインを歌う(No.10)。そこへ、マルティンが借金をした相手にシュテフェンの叔父のフェルテンが来て、借金の返済を要求し、もし返済できないのならシュテフェンの結婚を認めるようにと迫る(No.11)。マルティンはやむなく二人の結婚を認め、全員で若い者の幸せを祝って(No.12) 幕となる。

(2) 全体構成 (表3—11)

表中、No.1, No.2等のあいだの記号、－, ＋, ＋＋は、台本にみられる台詞の量を表す。

－: 一人分の台詞をはさんで、すぐ次の曲が開始する場合

＋: 印刷台本において1～3ページ程度の量の台詞のやりとりがある場合

＋＋: 印刷台本において4ページ以上の、かなり長い台詞のやりとりがある場合

表 3-11 第12「船屋」(1802年)の全曲構成

序曲	声楽編成		楽器編成					H 調	M 主題の連関	R 拍子・テンポ	小節数
	独唱	合唱	Str*	Fl	Ob	Kl	Eg	Hr			
No.1 ハンヒェンとシュ テフエンの二重唱	S	ST	○	2	2	2 in A	2	2 in D	D-Dur	♩ Allegro vivace	247
++			○			2 in B	2	2 in B	B-Dur	2/4 Allegro	186
No.2 ハンヒェン, シュ テフエン, マルティン の三重唱	S	STB	○	2	2		2	2 in C	C-Dur	6/8 Allegro	198
+			○	1		2 in A	2		A-Dur	3/4 Andante grazioso	82
++			○	1	2		1	2 in G	G-Dur	2/4 Allegretto	116
++			○		2		2	2 in D	D-Dur	4/4 Allegro vivace	110
No.5 シュテフエンと マルティンの二重唱	T	B	○		1			2 in E	E-Dur	2/4 Andante moderato	64
+			○	2			2	2 in G	G-Dur	2/4 Andante grazioso	110
No.6 マルティンの カヴァチーナ	S		○	2		2 in C	2	2 in C	C-Dur	3/4 Andante	104
+			○		2					3/4 Tempo giusto	106
No.9 ツェップのアリア アリア	S	B	○	2			2	2 in D	D-Dur	2/4 con moto	106
++			○								
No.10 ハンヒェンとマル ティンのヴォード ヴィル	S	ST 2B	○	2	2		2	2 in D	A-Dur A-Dur	4/4 Allegro con brio 2/4 Moderato	101) 計209 108)
+			○	2	2	2 in B	2	2 in B	B-Dur B-Dur	2/4 Andante con moto 2/4 Allegro	83) 計196 53)
No.12 ハンヒェン, シュ テフエン, ツェップ, フェルテン, マルティ ンのヴォードヴィル	S	2T 2B	○	2	2						

* Vn I, Vn II, Va, Vc, Baß を表す

(3) 全体構成の特徴

G 合唱曲，フィナーレを含まず，アリアと重唱だけで構成されている。

各曲のあいだには台詞がはさまれている。挿入される台詞の量は均等ではなく，長い場合と短い場合がみられる。

S 独唱のバランスは，〔1 ソプラノ〕，〔2 テノール〕，〔2 バス〕で釣り合いがとれている。

楽器編成は，弦楽器に 2 フルート，2 オーボエ，2 クラリネット，2 ファゴット，2 ホルンを加えた編成である。

H 序曲(D-Dur) とNo.1(B-Dur) は，三度調の関係である。No.1と終曲No.12 は同じ調(B-Dur) である。

M 終曲No.12 のコーダで No.1(ハンヒェンとシュテフェンの二重唱) のコーダの旋律が再現する。

R テンポの速い曲と遅い曲がかたよりなく混合されている。

W 主要なモチーフは以下のとおりである。

年配の親方が被後見人である娘に横恋慕するが，策略により娘と若い恋人との結婚を認めざるをえなくなる。

ラージ・ディメンションの観察の結論

シェンクのジングシュピールの I. 音楽的な全体構成の特徴、および II. その年代との相関は、以下のようにまとめることができる。但し、#2「ぶどう摘み」（1785年）として伝わっている楽譜資料のうち、確かにこの作品に帰属すると考えられるのは2曲しかないため、#2「ぶどう摘み」（1785年）は以下の考察から除外する。

G——全体構成の特徴

ローゼンフェルト＝レーマーの様式考察（Rosenfeld-Roemer 1921: 104-189）には、全体構成の特徴に関する考察が含まれていない。本論文では、ラルー、大宮 1988 の方法論にしたがって三つの観察レベルを設定した結果、ラージ・ディメンションの観察結果として、シェンクのジングシュピールの音楽の全体構成の特徴を以下のように抽出することができた。

作品の全体構成には、以下の三種類が認められる。但しこの分類は、作品の作曲年代と相関していない。

① 登場人物のアリアと重唱だけで構成されており、合唱が用いられていないタイプ。フィナーレと名付けられた曲を含まない。音楽と台詞の交替で構成されており、挿入歌付の演劇とも見ることができる。幕の最後は、登場人物全員による重唱で終わる。#1「宝掘り」（1780年）は2幕構成、#9「村の床屋」（1796年）と#12「桶屋」（1802年）は1幕構成である。

② 登場人物のほかに合唱が用いられているタイプ。#3「田舎のクリスマス」（1786年）、#4「暗中模索」（1787年）、#5「思いがけない海の祝祭」（1789年）、#6「題名のないジングシュピール」（1790年）、#7「収穫祭の冠」（1791年）、#8「アッハメットとアルマンツィーネ」（1795年）、#11「狩」（1799年）がこれにあたる。#4「暗中模索」（1787年）では、フィナーレがなく、第1曲と最後の曲が合唱曲となっている。#3「田舎のクリスマス」（1786年）では3幕のうち第1幕のみに、また#5「思いがけない海の祝祭」（1789年）と#6「題名のないジングシュピール」（1790年）では3幕のうち第1幕と第2幕にフィナーレがある。#7「収穫祭の冠」（1791年）、#8「アッハメットとアルマンツィーネ」（1795年）、および#11「狩」（1799年）では、各幕にフィナーレがあり、フィナーレの中に合唱が用いられている。

フィナーレのある作品においては、幕の前半は上記①と同様に音楽と台詞が交替しているが、幕の最後のフィナーレでは台詞の挿入がなく音楽が連続しているため、上記①に比べて、よりオペラに近いタイプといえることができる。

③ 他とまったく異なる構成をもつのは #10「パントマイム」（1799年）であり、パントマイムとジングシュピールの2部分から成る。パントマイム部分は、台詞も歌詞もない動作の付随音楽で、序曲と短い器楽曲18曲、および長大なコントラダンス1曲が組み合わされている。ジングシュピール部分は2曲が現存しているが、他の曲があったのかどうかは不明であり、よって全体構成を他の作品と比較することができない。

2. S——楽器編成と楽器用法

ローゼンフェルト＝レーマーは、シェンクのジングシュピールの楽器編成に言及しているが、(Rosenfeld-Roemer 1921: 177-178) 全作品の楽器編成に関する考察はおこなっていない。

シェンクのジングシュピールに用いられている楽器編成は、①～③のように、クラリネットを独立パートとすることにより、拡大されていった。この変化は、作品の作曲年代と関連しており、1789年以降、クラリネットを独立パートとする編成で作曲されるようになった。その後、1798年以降の2曲では、それぞれ④と⑤のやや縮小された編成が見られるが、なぜこれらの曲で編成が縮小されているのか、その理由は不明である。

① 弦楽器＋フルート2，オーボエ2，ファゴット2，ホルン2

#1「宝掘り」（1780年）で用いられている編成で、クラリネットを含まない。

② 弦楽器＋フルート2，オーボエ2（フルート又はオーボエと持ち替えでクラリネット2），ファゴット2，ホルン2，トランペット2，ティンパニ

#3「田舎のクリスマス」（1786年）と#4「暗中模索」（1787年）で用いられている編成。

#3「田舎のクリスマス」（1786年）では、ホルンとの持ち替えでポストホルン1も使用している。

③ 弦楽器＋フルート2（フルートと持ち替えでピッコロ1又は2），オーボエ2，クラリネット2，ファゴット2，ホルン2，トランペット2，その他必要に応じてトロンボーン3，ティンパニ，シンバル，トライアングル，大太鼓，小太鼓を加える

#5「思いがけない海の祝祭」（1789年），#6「題名のないジングシュピール」（1790年），

#7「収穫祭の冠」（1791年），#8「アッハメットとアルマンツィーネ」（1795年），#9

「村の床屋」(1796年)、および#11「狩」(1799年)において用いられている。このうちフィナーレを有する作品では、序曲とフィナーレが大編成で作曲され、その他の曲では編成が縮小されている。トロンボーンとピッコロ、シンバル、トライアングル、大太鼓、小太鼓の用法については、後述する。

④ 弦楽器+オーボエ2、ファゴット2、ホルン2、トランペット2、ティンパニ
#10「パントマイム」(1798年)でのみ用いられている編成である。

⑤ 弦楽器+フルート2、オーボエ2、クラリネット2、ファゴット2、ホルン2
#12「桶屋」(1802年)でのみ用いられている編成である。

弦楽器、および管楽器の各楽器の用法の特徴については、すでにローゼンフェルト＝レーマーが詳述しており、筆者が観察した結果もその記述(Rosenfeld-Roemer 1921: 178-188)と異なる点はない。すなわち、シェンクのジングシュピールにおける楽器用法に、特に他の作曲家と異なる特殊な使い方は見られない。但し、ローゼンフェルト＝レーマーが指摘していない事柄として、以下の点を補足する必要がある。

① ホルンは、同じ調の楽器を2本用いる場合がほとんどであるが、#1「宝掘り」(1780年)においてのみ、D管1本とF管1本(No.13)、あるいはC管1本とA管1本(No.14)を組み合わせ用いている。このような使い方がされているのは、短調の曲であり、二つの管を同時に用いて和音を形成している。

② トロンボーンは、#11「狩」の〔1834年版〕のNo.1でのみ用いられている。アルト、テノール、バスの計3管が他の管楽器とともに和音、旋律に用いられており、特にトロンボーンだけを強調する使い方はされていない。

③ トルコ人の登場人物が歌う曲、トルコ人の合唱においては、トルコ風、あるいは異国的な雰囲気強調するために、通常のオーケストラの楽器にピッコロ、シンバル、トライアングル、大太鼓が加えられることが多い。その例として、#6「題名のないジングシュピール」(1790年)のNo.11(カレプのアリア)とNo.12(第2幕フィナーレ)、#8「アッハメットとアルマンツィーネ」(1795年)においては序曲、No.5(オスミンのアリア)、No.9(第1幕フィナーレ)、No.14(アリのアリア)、No.20(第2幕フィナーレ)が挙げられる。また、それに準じる例として、#8「アッハメットとアルマンツィーネ」(1795年)のNo.8(アリのアリア)ではピッコロとトライアングルが、#5「思いがけない海の祝祭」(1789年)のNo.19(船長のアリア)においてはピッコロと小太鼓が、通常のオーケストラの楽器

に加えて用いられている。いずれの場合においても、ピッコロは細かい動きの旋律を担当し、トライアングルは速い8分音符のきざみ、又はトレモロで賑やかさを加えている。シンバルと大太鼓は強拍を強調する役割を果たす⁽¹⁾。

H——調構成、転調

ローゼンフェルト＝レーマーが指摘しているとおおり、#3「田舎のクリスマス」（1786年）から#8「アッハメットとアルマンツィーネ」（1795年）までの6作品では、序曲と終曲の調が一致している。特に#5「思いがけない海の祝祭」（1789年）では、各幕の最初と最後も同じ調になっている。(Rosenfeld-Roemer 1921: 176-177) さらに注目すべきことに、この特徴は、前項2の②で述べた、合唱ないしフィナーレを伴う作品に現れている。すなわち、#1「宝掘り」（1780年）と#9「村の床屋」（1796年）、および #12「桶屋」（1802年）のように合唱を含まない構成（前項2の①）の作品は、このように作品、あるいは幕の最初と最後を同じ調にするという特徴を有していない。なお、#10「パントマイム」（1798年）と#11

「狩」（1799年）の場合には、失われている部分があるために、全体の調構成は不明である。

転調の方法は常套的で、特殊な例は見られない。属調、下屬調、平行調の関係への転調のほか、三度調への転調の例も多くみられる。これは、ローゼンフェルト＝レーマーの見解(Rosenfeld-Roemer 1921: 166-176)と一致している。

M——主題の連関

シェンクのジングシュピールにおいて、同一作品内で同じ主題が異なる曲に用いられている場合には、以下の二つの効果が生じている。しかし、主題の連関の例は少なく、また、主題連関の手法と作品の作曲年代に相関関係は見出せない。

① #1「宝掘り」（1780年）と#8「アッハメットとアルマンツィーネ」（1795年）においては、序曲に用いられている複数の主題旋律が作品の末尾（前者はNo.15の六重唱；後者はNo.20の第2幕フィナーレ）で再現される。#9「村の床屋」（1796年）においては、序曲の主題がNo.1の最後の部分に伴奏旋律として現れる。また、#12「桶屋」（1802年）においては、No.1の二重唱のコードの旋律がNo.12(終曲)のコードとして再現される。以

上の例では、主題の連関により作品全体の統一感が生じている。

② #8「アッハメットとアルマンツィーネ」（1795年）のNo.15（アルマンツィーネのレチタティーヴォとアリア）では、アルマンツィーネがアッハメットの声を思い出す部分でNo.9（第1幕フィナーレ）のアッハメットとアルマンツィーネの二重唱の部分(3/8)の旋律が再現される。この例においては、主題の連関により、回想が音楽的に示唆されている。

R——曲のテンポの組み合わせ

どの作品においても、テンポの速い曲と遅い曲の組み合わせ方にかたよりはなく、特に注目すべき特徴は認められない。

W——ストーリーにおいて重要な意味をもつモチーフ

#10「パントマイム」（1798年）以外の10作品はストーリーが判明しており、扱われている主要モチーフによって以下の4種に分類することが可能である。但し、この分類は作品の作曲年代とは相関していない。

① 結婚を反対されているカップルが暗闇の中で待ち合わせ、そこに反対している人物も鉢合わせすることにより混乱が生じる、というモチーフの作品。#1「宝捜し」（1780年）、#3「田舎のクリスマス」（1786年）、#4「暗中模索」（1787年）、#5「思いがけない海の祝祭」（1789年）の4作がこれにあたる。いずれも、最後は反対している人物が寛大さを示し、二人の結婚が許される。

② いわゆるトルコ・オペラ。#6「題名のないジングシュピール」（1790年）と#8「アッハメットとアルマンツィーネ」（1795年）の2作がこれにあたり、トルコの後宮から女性を誘拐する、というモチーフが共通している。いずれも、真に愛し合う二人が後宮からの逃走を企て、忠実な召使がその計画に協力するが、発見され、最後は寛大なサルタンまたは裁判官に許される。このようなトルコ・オペラは、当時好んで作曲された⁽²⁾

③ 領主や伯爵の浮気と、それに苦しむ素朴な村の恋人の葛藤が主題となっている作品。#7「収穫祭の冠」（1791年）では領主夫人の知恵により、#10「狩」（1799年）では村人の忠誠心に感動した王の力により、問題が解決され、村の恋人達は再び幸福を得る。

④ 年寄りの横恋慕をモチーフとする作品。#9「村の床屋」（1796年）と#12「桶屋」（1802年）では、自分の被後見人である若い娘との結婚を望む親方と、愛し合う若いカップルとの葛藤が描かれている。いずれも、策略により親方は若い二人の結婚を認めざ

るを得ない結果となる。

ローゼンフェルト＝レーマーは、各台本と類似する他の作家の台本の存在について言及しており、(Rosenfeld-Roemer 1921: 64-100) よって①～④のいずれも、当時のジングシュピールで好んで取り上げられた人気のあるモチーフであった、と推測される。

以上の結論に基づき、次の表3—12には、シェンクのジングシュピールを全体構成の三つのタイプに分類して示し、その他の特徴の要約、および作曲年代との関係を示した。

表3—12 全体構成によるシェンクのジングシュピールのタイプとその特徴、および作曲年代との関係

作品と 作曲年代	G 登場人物のアリアと重唱 のみで構成された作品	登場人物のアリアと重唱 のほか、合唱を含む作品	パントマイムと 組み合わされた作品
#1(1780)	G 2幕構成 S 弦+2Fl, 2Ob, 2Fg, 2Hr W 暗闇の騒動		
#3(1786) #4(1787) #5(1789) #6(1790) #7(1791) #8(1795) #11(1799)		G 2～3幕構成で、年 代とともに各幕の最後 がフィナーレとなる S 次第に2Kl.が独立パ ートとなり、編成拡大 (+2Tp, Pk, その他) H 作品、または幕の冒 頭と最後を同調にする W 暗闇の騒動, 「トル コ・オペラ」, 領主の 浮気	
#9(1796) #12(1802)	G 1幕構成 S 弦+2Fl, 2Ob, 2Kl, 2Fg 2Hr (2Tp) W 年寄り親方の横恋慕		
#10(1798)			G パントマイム3 幕, ジングシュピ ール部分は不明 S 弦+2Ob, 2Fg, 2Hr, 2Tp, Pk

注

(1) 「トルコ風」を表す楽器については、副論文「トルコ風音楽の歴史とシェンクのトルコ・オペラ」を参照せよ。

(2) 副論文「トルコ風音楽の歴史とシェンクのトルコ・オペラ」参照

第2節 ミドル・ディメンション

この節においては、各作品に含まれる曲のレベルでの考察をおこない、例えば序曲のように、異なる作品に属するが同じ種類の曲をまとめて比較考察する。以下、1.序曲、2.アリア、重唱曲、合唱曲、3.各幕のフィナーレ、4.レチタティーヴォの順に、その特徴をシェイプ・タイプごとにまとめて論じ、作曲年代との相関について考察する。

1. 序曲

ローゼンフェルト＝レーマーは、シェンクのジングシュピールの序曲の考察

(Rosenfeld-Roemer 1921: 109-117) において、#3「田舎のクリスマス」(1786年)の序曲(第1稿)と#7「収穫祭の冠」(1791年)の序曲の楽譜資料が現存することを知らなかったため、この2曲を考察の対象に含めていない。また、#8「アッハメットとアルマンツィーネ」(1795年)の序曲を除く考察対象曲をすべて「ソナタ形式」と称し、作曲年代との関連については論じていない。本論文の考察においては、ラルー、大宮 1988 の「総合的様式分析」の方法により、序曲のシェイプをより柔軟に捉え、作曲年代との相関を抽出することができた。

シェンクのジングシュピール12作品のうち、序曲が現存しているのは#2「ぶどう摘み」(1785年)と#11「狩」(1799年)を除く10作品である。このうち、#3「田舎のクリスマス」(1786年)の序曲には二つの稿が伝承しているので、本項において考察の対象となる序曲は合計11曲である。11曲の序曲はいずれも単一楽章で、そのシェイプ・タイプは、(1)二部分シェイプ、(2)三部分シェイプ、(3)ロンド・シェイプ、の3種類に大きく分類することができる。

(1) 二部分シェイプ

① 呈示部と再現部の二部分シェイプ(ラルー／大宮 1988: 344-345)

#1「宝掘り」(1780年)にみられるシェイプで、ソナタ・プロセスの展開部にあたる部分がない。呈示部の末尾に主調に戻るための経過部分があり、再現部へとつながる。

サマリー・タイムライン 3-1	(I : 主調) (- : 転調) (V : 属調)	G	E				
		P	T	S	K T		
		H	I	-V		-I	
		G	R				
		P	T	S	K		
		H	I				

② 呈示部と再現部を経過フレーズでつないだソナタ・プロセス

#3「田舎のクリスマス」（1786年）の序曲〔第1稿〕と#4「暗中模索」（1787年）、#5「思いがけない海の祝祭」（1789年）、#6「題名のないジングシュピール」（1790年）の4曲の序曲にみられるシェイプ・タイプ。呈示部と再現部のあいだに、新しい素材を用いた小規模な（18～24小節）経過的フレーズがある。このフレーズは、呈示部、再現部に比べて非常に小規模であるため、独立した部分としての機能は弱い。

サマリー・タイムライン 3-2	G	E							
	P		T		S		K T		N T
	H	I		-V				-I	
	G	R							
	P		T		S		K		
	H	I							

#6「題名のないジングシュピール」（1790年）の序曲の場合には、呈示部と再現部のあいだに呈示部の素材を用いた30小節のフレーズがある。しかし、呈示部にKが欠如しているため、このフレーズはKとしての機能も併せもち、よって完全に独立した展開部とはみなしがたい。

サマリー・タイムライン 3-3 (mod.: 転調が連続するフレーズ)	G	O							
	H	I		mod.					
	G	E							
	P		T		S		K T		
	H	I		-V				mod.	
	G	R							
	P		T			S		N K	
	H	I							

③ 属調上の副次主題がない二部分シェイプ

#10「パントマイム」（1798年）の序曲は、呈示部と再現部からなる二部分シェイプである点で①と似ている。しかし、①と大きく異なる点は、呈示部内で属調に転調したあとで、Sの代わりにもうひとつの主調の主題2 Pが呈示される、という点である。すなわち、呈示部内の二つの主題（P、2 P）には、通常のソナタ・プロセスにみられるPとSのような調的緊張関係はない。再現部ではTが省略され、二つの主題を続けて再現したのち新しいコードが付加されている。

サマリー・タイムライン 3—4

G	E	T	2 P
H	I	-V	I

G	R	2 P	K
H	I		

④ 楽想展開のある二部分シェイプ（ラルー／大宮 1988: 331-333）

#12「桶屋」（1802年）にみられるシェイプで，第1部分で主調から属調へ移り，第2部分の冒頭では第1部分の楽想を展開しながら転調して主調に戻る。

サマリー・タイムライン 3—5

G	E	T	S	2 S	K
H	I	-V			

G	R	T ¹	S	2 S	K
H	V-I				

(3) 三部分シェイプ

⑤ 呈示部と再現部のあいだに中間部を有する三部分シェイプ

#3「田舎のクリスマス」（1786年）の序曲〔第2稿〕にのみみられるシェイプで，呈示部の末尾で主調にもどり，中間部で主調により，テンポと拍子の異なる新素材が呈示される。中間部の規模は，呈示部の約40%である。

サマリー・タイムライン 3—6

G	E	T	S	2 S	K T
H	I	-V			-I

G	Na	b	a ¹
H	I		

G	R	T	S	2 S	K T ¹
H	I				

⑥ 成熟したソナタ・プロセス（ラルー／大宮 1988: 346-347）

#7「収穫祭の冠」（1791年）と#9「村の床屋」（1796年）にみられるシェイプ・タイプで，P，T，S，Kの四つの機能をそなえた呈示部と，独立した展開部，および再現部を有する。2曲のいずれにおいても展開部は規模が小さく，前者では呈示部の40%，後者では呈示部の38%である。

サマリー・タイムライン 3—7

G	E	T	S	K
H	I	-V		

G	D	
H	mod.	

G	R	T	S	K	NK
H	P				
	I				

(3) ロンド・シェイプ

#8「アッハメットとアルマンツィーネ」（1795年）の序曲は、
 P-2P-S-1R2P-2S-RP-2R2P-Kという構造の、変則的なロンド・シェイプである。Sと2Sは同じ素材であるが、主調のC-Dur に対してSではe-MollからG-Dur に、2Sではa-MollからF-Dur に転調する。

サマリー・タイムライン 3—8 (iii : 三度調, vi: 並行短調, IV: 下屬調)

G	1 P	2 P	S	R 2 P	2 S	R 1 P	R 2 P	K
H	I		iii-V	I		vi-IV	I	

作曲年代との関係（表3—13）

シェンクは、#1「宝掘り」（1780年）から#6「題名のないジグシュピール」（1790年）に至るまで、主に二部分シェイプ（①、②）の序曲を作曲した。これらの序曲では、呈示部と再現部の二部分の中に明瞭なP、T、S、Kの主題機能が認められる。呈示部と再現部は、転調を含む終結部KT、あるいは小規模な経過フレーズTで結ばれており、独立した展開部はない。

#3「田舎のクリスマス」（1786年）の序曲〔第2稿〕で初めて三部分シェイプ（⑤）の序曲を作曲したシェンクは、その後時間をおいて、#7「収穫祭の冠」（1791年）と#9「村の床屋」（1796年）で、⑥成熟したソナタ・プロセスの序曲を作曲した。これらの序曲では、呈示部と再現部とのあいだに、独立した中間部（N）、あるいは展開部（D）があるが、いずれにしてもその規模は小さく、呈示部の約40%である。

#8「アッハメットとアルマンツィーネ」（1795年）は、ロンド・シェイプで作曲された唯一の序曲である。この作品は、いわゆる「トルコ・オペラ」であり、序曲には「トルコ風」の雰囲気を表すために、ピッコロ、シンバル、トライアングル、大太鼓が用いられている。この序曲がロンド・シェイプで作曲されているのは、「トルコ風」を強調するためである可能性がある⁽¹⁾。

#10「パントマイム」（1798年）と #12「桶屋」（1802年）の序曲は、再び二部分シ

ェイプで作曲されている。しかし、その構造（③，④）は、上述の1780～90年の二部分シェイプの序曲（①，②）とは微妙に異なっている。

以上を概観すると、表3—13中に横線で区切って示したとおり、シェンクの序曲の作曲様式は、大きく三つの時期に分けて捉えることができる。すなわち、第1期（1780～1790年：主にシェイプ・タイプ①，②），第2期（1791年～96年：シェイプ・タイプ⑥，⑦），および第3期（1798～1802年：シェイプ・タイプ③，④）である。

表3—13 序曲のシェイプ・タイプ

作品と作曲年代			(1) 二部分 シェイプ				(2) 三部分 シェイプ		(3) ロンド ・シェイプ
			①	②	③	④	⑤	⑥	⑦
第1期	#1	(1780年)	○						
	#3〔第1稿〕	(1786年)		○					
	#3〔第2稿〕	(1786年)					○		
	#4	(1787年)		○					
	#5	(1789年)		○					
	#6	(1790年)		○					
第2期	#7	(1791年)						○	
	#8	(1795年)							○
	#9	(1796年)						○	
第3期	#10	(1798年)			○				
	#12	(1802年)				○			

注

(1) 「トルコ風」の音楽表現手段については、副論文「トルコ風音楽の歴史とシェンクのトルコ・オペラ」を参照せよ。

2. アリア，重唱曲，合唱曲

ローゼンフェルト＝レーマーは、シェンクのジングシュピールのアリア，重唱曲，合唱曲について、有節歌曲，ダ・カーポ形式，小ロンド形式，自由な形式，というように形式別に論じており，作曲年代との関連については言及していない。(Rosenfeld-Roemer 1921: 117-146) しかし，ドラマの途中で演奏されるこれらの楽曲を，単なる音楽「形式」のみにしたがって分類することは，やや一面的であり，これらの楽曲の特徴を充分抽出できる方法であるとは言えない。

本項では，まずドラマとの関係においてアリア，重唱曲，合唱曲を二種類に分類する。

すなわち、1. ストーリーの進行がなく歌手の感情表現が中心となっており、音楽的シェイプの感覚が明瞭である楽曲と、2. ストーリーの展開や言葉のやりとりに主眼が置かれており、シェイプよりもモーションの感覚が強い楽曲、の二種類である。前者については、ラルー、大宮 1988 の「総合的様式分析」の方法によって曲のシェイプをより柔軟に捉え、シェイプ・タイプと作曲年代との相関を抽出することができた。

1. ストーリーの進行がなく歌手の感情表現が中心となっており、音楽的シェイプの感覚が明瞭な楽曲

これらの曲における歌詞と音楽との関係（W）に注目すると、明瞭な音楽的シェイプを形成するために、同じ歌詞の繰り返しが多くみられる。すなわち、歌詞の一語一語に対応したきめ細かい音楽付けがされているというよりも、むしろ歌詞全体、あるいは歌詞の詩節全体が表している感情や決意をどのように音楽化するか、という点に主眼が置かれている、ということができる。これらの曲のシェイプ・タイプは、(1) 三部分シェイプ、(2) 二部分シェイプ、(3) 有節歌曲、(4) ロンド・シェイプ、(5) テンポと拍子の異なる二部分から成る曲 のように大きく5種類に分類することができる。

(1) 三部分シェイプ

① 呈示部と再現部のあいだに、テンポと拍子の異なる中間部を有する三部分シェイプ

呈示部と再現部のあいだに、テンポと拍子の異なる中間部がはさまれている。呈示部では主調から属調に転調し、再現部では主調が維持されている。中間部の調はさまざまで、主調の例、属調の例、および転調を重ねる例が見られる。

サマリー・タイムライン

3—9

G	E			
	P	T	S	K
H	I	-V		

G	N	
H	I / V / mod.	

G	R			
	P	T	S	K
H	I			

例: #1「宝掘り」(1780年)のNo.2(マルティンのアリア)

No.4(マルティンのアリア)

No.6(ユリアーネのアリア)

No.10(シェーンフェルスのアリア)

No.12(ユリアーネのアリア)

#3「田舎のクリスマス」(1786年)のNo.13(ミヒェルのアリア)

No.15 [第3稿] (リースヒェンのアリア)

#4「暗中模索」(1787年)のNo.12(ロゼッテ, シュヴィマー, シュタイルベルクの三重唱)

#5「思いがけない海の祝祭」(1789年)のNo.11(ロゼッテ, シュヴィマー, 船長の三重唱)

このうち, #3「田舎のクリスマス」(1786年)以降の4例は, 中間部に舞曲風の旋律が現れる点で共通している。なお, このシェイプに準じた例として, #3「田舎のクリスマス」(1786年)のNo.1(トラウデルとマティースの二重唱)が挙げられる。この曲では, 再現部にかなりの変化が加わっている。

② 小規模なソナタ・プロセス

呈示部, 展開部, 再現部の三部分が明瞭に区分され, 呈示部と再現部の内部ではPとSが明瞭に識別される。但し, 曲の規模が大きくないため, TとKの主題は必ずしも明瞭でない。また, 展開部の規模は, 他の二部分に比べて小さい。

サマリー・タイムライン 3—10	G	E	S	D	R	S	
		P			P		
	H	I - V		V -	I		

例: #1「宝掘り」(1780年)のNo.13(フックスのアリア)

No.17(フックス以外による六重唱)

#7「収穫祭の冠」(1791年)のNo.7(アマーリアのアリア)

#8「アッハメットとアルマンツィーネ」(1795年)のNo.12(アタリーデのアリア)

③ P, T, S, Kの構造機能が分化していない三部分シェイプー(1)

第1部分と第3部分は同一の素材により, いずれも主調で開始し主調で終わる。第2部分では前後と異なる素材が用いられ, 主調の場合, 属調の場合, および転調フレーズとなっている場合の三通りがある。

サマリー・タイムライン 3—11	G	A	B	A ⁽¹⁾	
	H	I	I / V / mod		

例: #1「宝掘り」(1780年)のNo.8(ヴァレンティンのアリア)

#3「田舎のクリスマス」(1786年)の[No.5] (ハンヒェンのアリア)

No.8(マティースのアリア)

No.11(マティースのアリア)

No.23(合唱)

#4「暗中模索」(1787年)のNo.7〔第2稿〕(シュタイルベルクの Aria)

No.17〔第1稿〕(クーニグンデの Aria)

#5「思いがけない海の祝祭」(1789年)のNo.4(ハンヒェンの Aria)

No.6(シュタイルベルクの Aria)

No.13(ルンペルの Aria)

#6「題名のないジングシュピール」(1790年)のNo.5(ツァイーレの Aria)

No.9(ズースヒェンとシュスの二重唱)

No.10(ツァイーレの Aria)

No.11(カレプの Aria)

No.17(ツァイーレ, 船長, 裁判官の三重唱)

#7「収穫祭の冠」(1791年)のNo.9(アマーリアの Aria)

#3「田舎のクリスマス」に後から付加された二重唱(1792年)「君が永遠に僕のものになったなら」

#8「アッハメットとアルマンツィーネ」(1795年)のNo.6(アタリーデのカヴァティーナ)

No.7(アッハメットの Aria)

No.8(アリの Aria)

No.14(アリの Aria)

#9「村の床屋」(1796年)のNo.4(ズースヒェンのカヴァティーナ)

No.9(アーダムの Aria)

No.11〔第1稿〕〔第2稿〕〔第3稿〕(ズースヒェンの Aria)

No.13(ヨーゼフとルックスの二重唱)

No.15(全員によるアンサンブル)

#12「桶屋」(1802年)のNo.2(ハンヒェン, シュテフェン, マルティンの三重唱)

No.8(ハンヒェンの Aria)

#11「狩」(1834年版)のNo.7〔第1稿〕〔第2稿〕(レースヒェンとペーターの二重唱)

このシェイプの変形として、

#3「田舎のクリスマス」(1786年)のNo.2(トラウデルのアリア)と

#7「収穫祭の冠」(1791年)のNo.14(アマーリアのロマンツェ)では、

第2部分がさらに二つの部分に分かれている。

④ P, T, S, Kの構造機能が分化していない三部分シェイプー(2)

第1部分の最後は属調に終止するが、第1部分はほとんどが主調である。第2部分は、属調から主調に向かって転調する場合と、主調のフレーズの場合とがある。

サマリー・タイムライン 3-12

G	A	B	A ⁽¹⁾
H	I - V	I - V / I	I

例: #3「田舎のクリスマス」(1786年)のNo.14(伍長のアリア)

#4「暗中模索」(1787年)のNo.4〔第1稿〕〔第2稿〕(シュヴィマーのアリア)

No.7〔第1稿〕(シュタイルベルクのアリア)

No.22(結婚式の客の合唱)前半

No.23(合唱)

#5「思いがけない海の祝祭」(1789年)のNo.17(クーニグンデのアリア)

No.20(合唱)後半

#6「題名のないジングシュピール」(1790年)のNo.18(合唱)

#7「収穫祭の冠」(1791年)の〔No.3〕(リースヒェンのアリア)

#8「アッハメットとアルマンツィーネ」(1795年)のNo.2(アムラーキのアリア)

#11「狩」〔1799年版〕のNo.4〔第2稿〕(ハンヒェンのアリア)

#12「桶屋」(1802年)のNo.4(シュテフェンのアリア)

No.7(ハンヒェンとマルティンの二重唱)

(2) 二部分シェイプ

⑤ 楽想展開がある二部分シェイプ

第1部分は主調から属調へ、第2部分は属調から主調に戻る、というハーモニーの緊張関係がある。各部分内の主題機能が強まり、PとSを明瞭に識別することができる。

サマリー・タイムライン 3-13

G	P	S	P ¹	S
H	I - V		V -	I

例: #1「宝掘り」(1780年)のNo.3(ジーモンのアリア)

⑥ 呈示部と再現部の二部分シェイプ

明瞭な主題機能をもつ呈示部の最後（K T）で主調に戻り、展開部を経ず、ただちに再現部に入る。

サマリー・タイムライン 3-14	G	E				R	
		P	T	S	K T	P	
	H	I - V - I				I	

例：#1「宝掘り」（1780年）のNo.15(マルティン以外による六重唱)

同じシェイプ・タイプによる序曲の素材が用いられている。

#7「収穫祭の冠」（1791年）の〔No.1〕（合唱）

#9「村の床屋」（1796年）のNo.7（ルントのARIA）

この2曲では、呈示部と再現部で同じ歌詞が繰り返されている。

⑦ P, T, S, Kの構造機能が分化していない二部分シェイプー(1)

二つの部分、AとA¹は類似した素材で構成されている。第1部分の最後は属調に終止するが、ほとんどが主調で占められている。第2部分は主調で開始し主調で終わる。二つの部分の内部の主題機能は弱く、属調上に明確な主題はない。

サマリー・タイムライン 3-15	G	A		A ¹	
	H	I - V		I	

例：#3「田舎のクリスマス」（1786年）のNo.10(ハンヒェンのARIA)

No.15〔第1稿〕および〔第2稿〕（リースヒェンのARIA）

No.18（合唱）

#4「暗中模索」（1787年）のNo.2（シュタイルベルクのARIA）

No.17〔第2稿〕（クーニグンデのARIA）

#5「思いがけない海の祝祭」（1789年）のNo.1（庭師の合唱）

No.2（シュタイルベルクのARIA）

#6「題名のないジングシュピール」（1790年）のNo.1（船長と船員の合唱）

#7「収穫祭の冠」（1791年）のNo.18(リースヒェンのARIA)

#8「アッハメットとアルマンツィーネ」（1795年）のNo.4（アルマンツィーネのARIA）

⑧ P, T, S, Kの構造機能が分化していない二部分シェイプー(2)

二つの部分、AとA¹は類似した素材で構成されている。第1部分の最後で関係調に転調し、第2部分の前半で主調に戻る。二つの部分の内部の主題機能は弱く、関係調上に明

確な主題はない。

サマリー・タイムライン 3-16
$$\begin{array}{c} G \\ H \end{array} \left| \begin{array}{c} A \\ I \end{array} \right. \xrightarrow{-vi} \left. \begin{array}{c} A^I \\ -I \end{array} \right| \parallel$$

例: #3「田舎のクリスマス」(1786年)のNo.3(マティースのARIA)

#6「題名のないジングシュピール」(1790年)のNo.14(裁判官のARIA)

(3) 有節歌曲——同型反復で生み出されるシェイプ

有節歌曲とは、規則的な詩節の繰返しに対して同じ音楽を繰返す楽曲を指す。基本的には、この構造は反復記号を用いて表すことができるが、実際には反復のたびに伴奏楽器等に変化が加えられている例が多い。

サマリー・タイムライン 3-17
$$\begin{array}{c} G \\ H \end{array} \parallel \begin{array}{c} : A \\ I \end{array} : \parallel$$

例: #6「題名のないジングシュピール」(1790年)のNo.15(シェスのARIA)

#7「収穫祭の冠」(1791年)のNo.15(ペーターのARIA)

No.17(ズースヒェンのARIA)

#8「アッハメットとアルマンツィーネ」(1795年)のNo.5(オスミンのARIA)

No.18(アルマンツィーネ, アッハメット, オスミン
の三重唱)

No.19(オスミンのARIA)

#9「村の床屋」(1796年)のNo.3(アーダムのARIA)

No.10〔第2稿〕(ルックスのARIA)

No.14(ルントのARIA)

#10「パントマイム」(1798年)の曲番不明の合唱「領主夫人テレージャの命名

祝日に際する村人の祝いの言葉」

曲番不明 軽騎兵の曹長のARIA〔第1稿〕〔第2

稿〕「何年も前から望んでいた」

#11「狩」(1799年版)のNo.12(ミヒェルのARIA)

#12「桶屋」(1802年)のNo.10(ハンヒェンとマルティンのヴォードヴィル) ⁽¹⁾

No.12(全員のヴォードヴィル)

#11「狩」(1834年版)のNo.2(ペーターのARIA)

また、以下の例においては、同型反復のシェイプに異なる要素が加わっている。特に#1「宝掘り」（1780年）No.5の例においては、同型反復の原則がかなり乱されている。

#1「宝掘り」（1780年）のNo.5（ハンヒェンのアリオート）

四節のうち、第二節の途中から第三節まで変化が加わっている

サマリー・タイムライン 3-18

G	A	A ¹	B	A ^{0.1}
H	I	→vi	I-i-I-i	I

#6「題名のないジングシュピール」（1790年）のNo.2（船長のアリア）

第一節と第二節のあいだに転調フレーズがある

No.8（シュスのアリア） 序奏付き

#7「収穫祭の冠」（1791年）の〔No.2〕（リースヒェンのアリア）

第一節と第二節のあいだに経過フレーズがある。第二節で旋律が小変化

No.10（ペーターのアリア）第二節のみ短縮

#8「アッハメットとアルマンツィーネ」（1795年）のNo.16（アッハメットとアル

マンツィーネの二重唱）序奏とコード付き

#12「桶屋」（1802年）のNo.3（ハンヒェンのアリア） コード付き

No.9（ツェップのアリア） 第二節で旋律が小変化

(4) ロンド・シェイプ

主題（P）が主調で回帰することを特徴とし、そのあいだに挿まれているエピソード

（1 S, 2 S）は、調の点でも素材の点でもPと対照づけられている。

サマリー・タイムライン 3-19

G	P	S	1 R P	2 S	2 R P
H	I	V	I	IV	I

例：#1「宝掘り」（1780年）のNo.11（ハンヒェンのアリオート）

#6「題名のないジングシュピール」（1790年）のNo.13（ロクサーネのアリア）

コード付き

以下の例においては、Pと1 S, 2 Sとの対比が不明確な例が多い。

例：#4「暗中模索」（1787年）のNo.8（クーニグンデのロンド）

エピソードも主調のままである

No.13（ハンヒェンのロンド） 同上、二つのエピソードの素材が同じ

No.14（シュタイルベルクのアリア） 二つのエピソードが同じ調

No.23（ヴォードヴィル） エピソードも主調のままである

#5「思いがけない海の祝祭」(1789年)のNo.12(ハンヒェンのロンド)

同上、二つのエピソードの素材が同じ

#6「題名のないジングシュピール」(1790年)のNo.4(ツァイーレ他の合唱)

エピソードが明確に区分されていない

#8「アッハメットとアルマンツィーネ」(1795年)のNo.11(アッハメットのアリ

ア) 二つのエピソードの素材が同じ

また、#2「ぶどう摘み」(1785年)の曲番不明のロンドは、三部分シェイプ(第2部分でテンポと拍子に変化)の曲と長大なロンド・シェイプの曲とを組み合わせただけの例である。

(5) テンポと拍子の異なる二セクションから成る曲

テンポと拍子の異なる二セクションから成り、二つのセクションの調は対比されている場合と同じである場合とがある。通常、二つのセクションのあいだに主題の連関はない(#4「暗中模索」のNo.21のみ例外)。テンポの変化は歌詞の内容に対応しており、前半で不安な気持ち表現したのち、後半で恋人に出会い互いに喜ぶ例、あるいは前半では心迷っているが後半で決意を表明する例等が多い。特に、この構造の曲の二重唱には、一種の常套的な語法が見られる。すなわち、テンポの遅い第1セクションで同じフレーズを交替に歌い、それぞれの気持ちを吐露したのち、テンポの早い第2セクションで愛の喜びを唱和するという方法で、いずれも恋人同士、あるいは夫婦による二重唱に用いられている。

サマリー・タイムライン 3-20

G	A
Sop.	a b c c ¹
Ten.	a b c c ¹
H	I

G	A
Sop.	d e f g f g ¹
Ten.	d e f g f g ¹
H	V

例: #1「宝掘り」(1780年)のNo.7(ユリアーネ、ハンヒェン、シェーンフェルス、ヴァレンティン、マルティンの五重唱)

No.9(ユリアーネとシェーンフェルスの二重唱)

No.16(ユリアーネとシェーンフェルスの二重唱)

#3「田舎のクリスマス」(1786年)のNo.6(ミヒェルのアリア)

No.9(ハンヒェンのアリア)

- No.17(ハンヒェンとミヒェルの二重唱)
No.19(マティースのアリア)
No.20(ハンヒェンのレチタティーヴォとアリア)
- #4「暗中模索」(1787年)のNo.3〔第1稿〕〔第2稿〕(ロゼッテのアリア)
No.5(ロゼッテとシュヴィマーの二重唱)
No.10(ロゼッテ, クーニグンデ, シュヴィマー, シュ
 タイルベルク, 市長の五重唱)
No.15(ハンヒェンのアリア)
No.18(ロゼッテのアリア)
No.21(シュヴィマーのアリア)
- #5「思いがけない海の祝祭」(1789年)のNo.3(ロゼッテとシュヴィマーの二重
 唱)
No.10(シュヴィマーのアリア)
No.15(ロゼッテのアリア)
- #6「題名のないジングシュピール」(1790年)のNo.3(シュスのアリア)
No.6(ツァイーレ, 船長, ロクサーネの三重唱)
- #7「収穫祭の冠」(1791年)のNo.16(アマーリアとペーターの二重唱)
No.20(リントフォルト氏のアリア)
No.21(アマーリアとリントフォルト氏の二重唱)
- #8「アッハメットとアルマンツィーネ」(1795年)のNo.13(アムラーキのアリア)
No.15〔第1稿〕〔第2稿〕(アルマンツィーネのレ
 チタティーヴォとアリア)
No.17〔第1稿〕〔第2稿〕(アルマンツィーネ, ア
 ッハメット, オスミンの三重唱)
- #9「村の床屋」(1796年)のNo.2(ルックスのアリア)
No.12(ヨーゼフとルックスの二重唱)
- #11「狩」(1799年版)のNo.4〔第1稿〕(ハンヒェンのアリア)
#11「狩」(1834年版)のNo.4(ハンヒェンのアリア)
No.5(ハンヒェンとペーターの二重唱)
- このうち, #3「田舎のクリスマス」(1786年)のNo.6(ミヒェルのアリア)とNo.20(ハ

ンヒェンのレチタティーヴォとアリア), および#8「アッハメットとアルマンツィーネ」(1795年)のNo.15〔第1稿〕〔第2稿〕(アルマンツィーネのレチタティーヴォとアリア)においては、二つの部分の前後にレチタティーヴォ・アコンパニャートが挿入されている。また、#4「暗中模索」(1787年)のNo.15(ハンヒェンのアリア)では、さらにLargoの導入部が付加されている。

2. ストーリーの展開や言葉のやりとりに主眼がおかれており、シェイプよりもモーションの感覚が強い楽曲

単一のテンポと拍子で作曲されている場合と、テンポ、拍子、調の異なる複数のセクションで構成されている場合とがある。いずれにしても、例えば呪文を唱えて宝のありかを見つけだす場面や言い争いの場面のよう、ドラマの展開と舞台上の動きを含んでいる歌詞の部分において観察される。このような楽曲では、ストーリーの進行が重視されているため、1.(音楽的シェイプの感覚が明瞭な楽曲)に比較して、同じ歌詞の繰り返しが少ない。

単一のテンポと拍子による曲例:

#1「宝掘り」(1780年)のNo.1(ジーモンとマルティンの二重唱)

No.14(マルティンのアリア)

#2「ぶどう摘み」(1785年)の曲番不明の三重唱「消え失せろ、田舎者め」

#3「田舎のクリスマス」(1786年)のNo.4(伍長、マティースと兵隊のアンサンブル)

No.12(ハンヒェン、トラウデル、マティースの三重唱)

#4「暗中模索」(1787年)のNo.9(市長のアリア)

No.16(ハンヒェンと市長の二重唱)

No.19(クーニグンデ、ロゼッテ、シュヴィマー、市長の四重唱)

#5「思いがけない海の祝祭」(1789年)のNo.8(市長のアリア)

#7「収穫祭の冠」(1791年)の〔No.5〕(リースヒェン、マリー、トーマスの三重唱)

No.8(トーマスのアリア)

No.13(リースヒェンのアリア)

No.19(アマーリア, リントフォルト氏, ペーターの
三重唱)

#12 「桶屋」 (1802年) のNo.1 (ハンヒェンとシュテフェンの二重唱)

No.5 (シュテフェンとマルティンの二重唱)

No.6 (マルティンのカヴァティーナ)

#11 「狩」 (1834年版) のNo.6〔第1稿〕〔第2稿〕

早口言葉による語り歌いに重きを置いた曲例:

#3「田舎のクリスマス」 (1786年) のNo.22(郵便配達夫のアリア)

#5「思いがけない海の祝祭」 (1789年) のNo.19(船長のアリア)

#9「村の床屋」 (1796年) のNo.10〔第1稿〕(ルントのアリア)

テンポ, 拍子, 調の異なる複数のセクションで構成されている曲例:

#3「田舎のクリスマス」 (1786年) のNo.16(兵士ドナーのアリア, ドナー, リー
スヒェン, 伍長とマティースの四重唱)

(No.21) (合唱付きの四重唱)

#4「暗中模索」 (1787年) のNo.6 (クーニグンデとハンヒェンの二重唱)

No.20(ロゼッテ, クーニグンデ, シュヴィマー, 市
長の四重唱)

#5「思いがけない海の祝祭」 (1789年) のNo.5 (クーニグンデとハンヒェンの二
重唱)

#6「題名のないジングシュピール」 (1790年) のNo.16(ツァイーレと船長の二重
唱)

#8「アッハメットとアルマンツィーネ」 (1795年) のNo.1 (アムラーキ, アッハ
メット, オスミンの三重唱)

No.3 (アムラーキ, アッハメット, オスミン, アル
マンツィーネ, ツェリカの五重唱)

No.10(アタリーデのアリア, アタリーデ, アッハメ
ット, アムラーキの三重唱)

#9「村の床屋」 (1796年) のNo.1 (イントロダクション)

No.5 (ズースヒェンとルックスの二重唱)

No.6 (ズースヒェン, ヨーゼフ, ルックス, トーマス, フィリップ, アーダム, ルントの七重唱)

#11 「狩」〔1799年版〕のNo.1 (イントロダクション)

No.3 (レースヒェン, マルテ, ペーター, ミヒェルの四重唱)

No.6 (ハンヒェン, レースヒェン, マルテ, ペーター, ミヒェルの五重唱)

#12 「桶屋」(1802年)のNo.11(ハンヒェン, シュテフエン, フェルテン, マルティンの四重唱)

#11 「狩」〔1834年版〕のNo.1 (イントロダクション)

No.3 (レースヒェン, マルテ, ペーター, ヤコプの四重唱)

No.6 (ハンヒェン, レースヒェン, マルテ, ペーター, ヤコプの五重唱)

これらの曲例については、音楽的シェイプの観点からのみならず、ドラマとの関係を含めて分析する必要がある。そのための方法論の確立は、ジングシュピール研究全般における今後の大きな課題である。

作曲年代との関係 (表 3—14)

シェンクのジングシュピールのアリア、重唱曲、合唱曲のうち、1. 音楽的シェイプの感覚が明瞭な楽曲 においては、一部のシェイプ・タイプに作曲年代との相関がみられる。

(1) 三部分シェイプの曲のうち、①呈示部と再現部のあいだにテンポと拍子の異なる中間部を有するシェイプ・タイプは、#1「宝掘り」(1780年)から#5「思いがけない海の祝祭」(1789年)までの作品にみられ、1790年以降の作品にはみられない。#3「田舎のクリスマス」(1786年)以降は、③と④のようにP, T, S, Kの構造機能が分化していない、より小規模なシェイプ・タイプの曲が多くなっている。

(2) 二部分シェイプの曲は、#1「宝掘り」(1780年)から#9「村の床屋」(1796年)に至るまでの作品にみられ、1798年以降の作品にはみられない。二部分シェイプの曲も、三

部分シェイプの場合と同様、⑦と⑧のようにP、T、S、Kの構造機能が分化していない、より小規模なシェイプ・タイプの曲が多い。

(3) 単純な有節歌曲は、#6「題名のないジングシュピール」(1790年)以降の作品にのみみられる。

(4) ロンド・シェイプの曲は、#1「宝掘り」(1780年)から#8「アッハメットとアルマソツィーネ」(1795年)までの作品に見られ、1796年以降の作品ではみられない。

(5) テンポと拍子の異なる二つのセクションから成る曲は、全般にわたって作曲されている。

表3-14 アリア、重唱曲、合唱曲のシェイプ・タイプ

(数字はそのシェイプ・タイプに属する曲数を示す；括弧内の数字は、そのシェイプ・タイプに準ずる曲数を示す)

		(1) 三部分シェイプ				(2) 二部分シェイプ				(3) 有節歌曲	(4) ロンド	(5) ニセクション
		①	②	③	④	⑤	⑥	⑦	⑧			
#1	(1780年)	5	2	1		1	1			(1)	1	3
#2	(1785年)										1	
#3	(1786年)	2 (1)		4 (1)	1			3	1			5
#4	(1787年)	1		2	4			2			5	6
#5	(1789年)	1		3	2			2			1	3
#6	(1790年)			5	1			1	1	1 (1)	2	2
#7	(1791年)		1	2	1		1	1		3 (1)		3
#8	(1795年)		1	3 (1)	1			1		3 (1)	1	3
#9	(1796年)			5			1			3		2
#10	(1798年)									2		
#11	(1799年)				1					1		1
#12	(1802年)			2	2					4		
#11 (1834年版)				1						1		2

注

(1) ヴォードヴィル (Vaudeville) とは、ここでは、1752年以降フランス語のオペラ・コミックでよく用いられたヴォードヴィル・フィナーレのことを意味する。ヴォードヴィル・フィナーレとは、登場人物が交替に同じ旋律を歌い、その旋律の後に常に一定のリフレインを全員で歌う、というタイプの楽曲である。(Schneider 1984: 302-303)

3. 各幕のフィナーレ

シェンクのジングシュピールの中でフィナーレと題された曲を含む作品は、1786～1799年に作曲された6作品、すなわち#3「田舎のクリスマス」（1786年）、#5「思いがけない海の祝祭」（1789年）、#6「題名のないジングシュピール」（1790年）、#7「収穫祭の冠」（1791年）、#8「アッハメットとアルマンツィーネ」（1795年）、および#11「狩」（1799年）である。このうち、#3「田舎のクリスマス」（1786年）は全3幕のうち第1幕に、#5「思いがけない海の祝祭」（1789年）と#6「題名のないジングシュピール」（1790年）では全3幕のうち第1幕と第2幕に、#7「収穫祭の冠」（1791年）、#8「アッハメットとアルマンツィーネ」（1795年）、および#11「狩」（1799年）では全2幕の両方の幕にフィナーレがある。すなわち、本項で考察対象となるフィナーレは計11曲である。

シェンクのジングシュピールのフィナーレについて、ローゼンフェルト＝レーマーは個々の曲の特徴を説明しているが、全体の特徴、作曲年代との相関について論じていない。(Rosenfeld-Roemer: 1921: 147-161) フィナーレの構成に関する先行研究として、ジョン・プラトフの研究を挙げることができる。プラトフは、18世紀後半のウィーンのオペラ・ブッフアのフィナーレをとりあげ、それらが“active passage”と“expressive passage”の交替によって構成されていることを指摘した。(Platoff 1984: 32-33) “active passage”とは「ストーリーの進行を主眼として通作されている」部分、“expressive passage”とは、「ストーリーの進行よりも感情表現に重きをおいた」部分を指す。(Platoff 1984: 32-33) ポール・ジョゼフ・ホースリーは、この考え方を応用してディッターズドルフのイタリア語オペラ、およびジングシュピールのフィナーレを分析し、フィナーレ全体の規模と“active passage”と“expressive passage”の組み合わせ方、および調の構成をチェックポイントとしてフィナーレの様式の年代的变化を論じている。(Horsley 1988: 110-232) しかし、この二人の研究においては、“active passage”と“expressive passage”の交替という点が観察の中心であり、それぞれの passage 自体の特徴、特に“active passage”の特徴は、未だ十分に明らかにされているとは言い難い。

フィナーレは、通常、ドラマの緊張の最高点から解決へと向かう部分にあたり、ドラマの要素と切り離しては考えられない。しかし、第1章の方法論で述べたとおり、ドラマと音楽とを関連づけた分析の方法は、未だ確立されているとはいえない。したがって、本項においては、プラトフとホースリーの論文を参考とするにとどめ、ラルー、大宮 1988 の「総合的様式分析」の方法により、主に音楽的観点からフィナーレの観察をおこなった。

観察の結果、シェンクのフィナーレは、①～③の三つのタイプに分類することができる。

シェンクが作曲したフィナーレのタイプは、年代とともに漸次に①から③へと変化している。

① 規模：テンポ，拍子，調の異なる6セクションから成り，合計 262小節。

構成：第1～第5セクションはいずれもモーションの感覚が強く，最後のセクションで初めてフレーズの規則的反復により明瞭なシェイプの感覚と安定感が得られる。

例：#3「田舎のクリスマス」（1786年）No.7（第1幕フィナーレ）

② 規模：テンポ，拍子，調の異なる5～9セクションから成り，合計 408～ 486小節の規模で，①より大きい。

構成：全体のうち1～3セクションはシェイプの感覚が明瞭で安定感がある。モーションの感覚の強い部分とシェイプの感覚の強い部分との交替により，全体が構成されている。

例：#5「思いがけない海の祝祭」（1789年）No.9（第1幕フィナーレ）

No.16(第2幕フィナーレ)

#7「収穫祭の冠」（1791年）No.12(第1幕フィナーレ)

No.22(第2幕フィナーレ)

③ 規模：テンポ，拍子，調の異なる8～13セクションから成り，合計 530～ 874小節の規模で，②よりさらに大規模である。

構成：モーションの感覚の強い部分とシェイプの感覚の強い部分とがバランスよく交替して，全体が構成されている。シェイプの感覚の強い部分は，独立した重唱やアリアのように明確に区分され，全体の構成に変化を与えている。

例：#6「題名のないジングシュピール」（1790年）No.7（第1幕フィナーレ）

No.12(第2幕フィナーレ)

#8「アッハメットとアルマンツィーネ」（1795年）No.9（第1幕フィナーレ）

No.20(第2幕フィナーレ)

#11「狩」（1799年）No.8（第1幕フィナーレ）

No.15(第2幕フィナーレ)

①～③のいずれのタイプにおいても，シェンクのフィナーレの冒頭と末尾の調は同じである⁽¹⁾。

ホースリーは，この時期の他の作曲家のジングシュピールのフィナーレの規模を表3～14のように例示している。(Horsley 1988: 156, 158, 187) この表と比べると，シ

ェンクの作曲したフィナーレは同時代の作曲家のフィナーレと同様の規模の範疇に属し、
 その中で、年代とともに規模が拡大された、と考えることができる。

表3-15 同時代の他の作曲家のジングシュピールのフィナーレの構成と規模

作曲家	作品	作曲年代	セクション数	小節数
ウムラウフ	美しい靴屋の娘 ("Die schöne Schusterin")	1779	5	208
アントニオ・サリエ リ (Antonio Salieri, 1750-1825)	煙突掃除夫 ("Der Rauchfangkehrer")	1781	9	260
モーツァルト	後宮からの逃走	1786	6	367
ディッターズドルフ	医者と薬剤師	1786	15	950
ディッターズドルフ	精神病院の中の恋 ("Die Liebe im Narrenhause")	1786	18	1149
ディッターズドルフ	ヒエロニムス・クニッカー ("Hieronymus Knicker")	1789	9	707
ヴァンター	マリー・フォン・モンタルバン ("Marie von Montalban")	1800	7	310

注

(1) プラトフは、18世紀後半のウィーンのアペラ・ブッファのフィナーレは最初と最後が
 同じ調であり、「調的に閉じた構造になっている」ことを指摘している。(Platoff 1984:
 402) ホースリーによれば、ディッターズドルフのイタリア語オペラ、およびジング
 シュピールの場合には、フィナーレの末尾が開始調の同主調、平行調、あるいは下屬調で
 終止する例として、以下の作品がある。(Horsley 1988: 112, 191, 197, 202, 206, 225)

同主調の例: 「流行」("La moda": 1776年) 第2幕フィナーレ

「赤ずきん」("Das rothe Käppchen": 1788年?) 第2幕フィナーレ

「ヒエロニムス・クニッカー」(1789年) 第1幕フィナーレ

「船主」("Der Schiffspatron": 1789/90年) 第1幕フィナーレ

平行調の例: 「古城の伯爵」("Il Barone die rocca antica": 1776年以前) 第2幕
 フィナーレ

下屬調の例: 「ヒエロニムス・クニッカー」(1789年) 第2幕フィナーレ

「娘の市」("Der Mädchenmarkt": 1797年) 第3幕フィナーレ

4. レチタティーヴォ

シェンクのジングシュピールには、イタリア・オペラのようなレチタティーヴォ・セツコは全くみられない。レチタティーヴォ・アコンパニャートは5例しかなく、次に挙げる二つのタイプがみられる⁽¹⁾。

① アリアの効果を増大するために、アリアの冒頭、または中間におかれたレチタティーヴォ・アコンパニャート

例：#3「田舎のクリスマス」（1786年）のNo.6（ミヒェルのアリア）

〔No.20 第1稿・第2稿〕（ハンヒェンのレチタティーヴォとアリア）

#8「アッハメットとアルマンツィーネ」（1795年）のNo.15〔第1稿・第2稿〕

（アルマンツィーネのレチタティーヴォとアリア）

② フィナーレにおいて、重要人物の言葉を印象づける効果のあるレチタティーヴォ・アコンパニャート

例：#7「収穫祭の冠」（1791年）のNo.22（第2幕フィナーレ）

リントフォルト氏が村人達に妻を紹介する場面と、すべてが解決してリントフォルト氏が村人達を収穫祭に招待する場面における、リントフォルト氏の言葉

#11「狩」（1799年版）のNo.15（第2幕フィナーレ）

問題解決の中心人物となる王が自ら名のりをあげる場面における、王の言葉

これら二つのタイプのレチタティーヴォ・アコンパニャートに、作曲年代との相関は見られない。

注

(1) ジングシュピールにおけるレチタティーヴォ・アコンパニャートの用法に関して、先行研究はない。

第2節の要約

シェンクのジングシュピールの序曲には、大きく分けて三つのシェイプ・タイプを認めることができる。すなわち、(1) 二部分シェイプ、(2) 三部分シェイプ、(3) ロンド・シェイプ、の三種類である。作曲年代との関係を見ると、#6「題名のないジングシュピール」(1790年)までは(1) 二部分シェイプのタイプの曲が主であるが、#7「収穫祭の冠」(1791年)から#9「村の床屋」(1796年)までは(2) 三部分シェイプと(3) ロンド・シェイプ、#10「パントマイム」(1798年)と#12「桶屋」(1802年)では再び(1) 二部分シェイプの序曲が作曲されている。

アリア、重唱曲、合唱曲は、ドラマとの関係において、二つのタイプに分類することができる。すなわち、1. ストーリーの進行がなく歌手の感情表現が中心となっており、音楽的シェイプの感覚が明瞭である楽曲と、2. ストーリーの展開や言葉のやりとりに主眼がおかれており、シェイプよりもモーションの感覚が強い楽曲、の二種類である。前者においては、さらに(1) 三部分シェイプ、(2) 二部分シェイプ、(3) 有節歌曲、(4) ロンド・シェイプ、(5) テンポと拍子の異なる二セクションから成る曲、の五つのタイプを区別することができる。作曲年代との関係を見ると、様式の変化は、#6「題名のないジングシュピール」(1790年)以降、および#9「村の床屋」(1796年)以降に起こっている。すなわち、#6「題名のないジングシュピール」(1790年)以降は(1) ①呈示部と再現部のあいだにテンポと拍子の異なる中間部を有する三部分シェイプの曲がみられなくなり、かわって(3) 有節歌曲のタイプの曲が作曲されるようになる。また、#9「村の床屋」(1796年)以降の作品では、(2) 二部分シェイプの曲と(4) ロンド・シェイプの曲がほとんどみられない。

フィナーレには、三つのタイプを見出すことができる。すなわち、①#3「田舎のクリスマス」(1786年)の第1幕フィナーレ 6セクションから成り、最後のセクションで明瞭なシェイプの感覚が得られる。規模：262 小節。②#5「思いがけない海の祝祭」(1789年)と#7「収穫祭の冠」(1791年)のフィナーレ 5～9セクションから成り、モーションの強い部分とシェイプの感覚が明瞭な部分とが交替している。規模：404 ～ 486小節。③#6「題名のないジングシュピール」(1790年)、#8「アッハメットとアルマンツィーネ」(1795年)、および#11「狩」(1799年)のフィナーレ 8～13セクションから成り、モーションの強い部分とシェイプの感覚が明瞭な部分とがバランスよく交替している。規

模：530 ～ 874小節。

アリア，重唱曲，合唱曲のうちの第二のタイプ，すなわちストーリーの展開や言葉のやりとりにより主眼がおかれており，シェイプよりもモーションの感覚が強い楽曲，およびフィナーレの分析においては，さらにドラマの要素を加えた分析方法の精密化が必要である。

シェンクのジングシュピールにレチタティーヴォ・セッコはまったくみられず，レチタティーヴォ・アコンパニャートは5例しかない。その用法には，①アリアの増大するために，アリアの冒頭，または中間におかれたもの，および②フィナーレにおいて重要人物の言葉を印象づける効果のあるもの，の二種類がみられる。この二つの用法に，作曲年代との相関はみられない。

序曲，アリア，重唱曲，合唱曲，およびフィナーレにおいてみられる様式の年代的变化は，以下の表3—16のようにまとめられる。

表3—16 ミドル・ディメンションにみられる様式の年代的变化

作品 (作曲年代)	序曲			アリア，重唱，合唱				フィナーレ		
	(1)	(2)	(3)	(1) ①	(2)	(3)	(4)	①	②	③
#1 (1780)	○			○			○			
#2 (1785)							○			
#3 (1786)	○	○		○	○			○		
#4 (1787)	○			○	○		○			
#5 (1789)	○			○	○		○		○	
#6 (1790)	○				○	○	○			○
#7 (1791)		○			○	○			○	
#8 (1795)			○		○	○	○			○
#9 (1796)		○				○				
#10 (1798)	○					○				
#11 (1799)						○				○
#12 (1802)	○					○				

表3—16を概観すると，ミドル・ディメンションにおける様式には，1790年頃，および1795/96年頃の二つの転換点（表中の横線）を見出すことができる。

第3節 編曲

シェンクのジングシュピールには、本来Aという作品のために作曲した曲に改変を加えて、Bという別の作品に用いている例が、計24曲ある。ローゼンフェルト＝レーマーの研究では、この編曲の問題について特に論じていないが、これはシェンクのジングシュピールの様式的特徴のひとつであり、以下に示すとおり、編曲の手法は作曲年代と関連している。

シェンクのジングシュピールにみられる、24曲の編曲とその原曲、及び編曲手法は、表3—17に示すとおりである。

表3-16 シェンクのジングシュピールにおける編曲関係と編曲手法

編曲	原曲	編曲手法	歌詞を継承
#5「思いがけない海の祝祭」(1789年)	#4「暗中模索」(1787年)		
序曲	序曲		
No.1	No.1		○
No.3	No.5		○
No.4	No.17 (第1稿)		
No.5	No.6		○
No.6	No.7 (第2稿)	①	○
No.8	No.9		○
No.9	No.10, No.2		○
No.10	No.21		○
No.11 (第1稿)	No.12		○
No.12	No.13		○
No.15	No.18		○
No.16	No.19		○
No.20	No.22, No.23		○
#8「アッハメットとアルマンツィーネ」(1795年)	#6「題名のないジングシュピール」(1790年)		
No.14	No.11		
No.20, 序曲	No.12	①	
#9「村の床屋」(1796年)	#6「題名のないジングシュピール」(1790年)		
序曲	序曲		
No.10 (第2稿)	No.8		
#12「桶屋」(1802年)	#6「題名のないジングシュピール」(1790年)		○
No.8	No.10		
#12「桶屋」(1802年)	#10「パントマイム」(1798年)		
No.7	No.18		
#11「狩」(1834年版)	#6「題名のないジングシュピール」(1790年)	②	
No.2	No.15		
#11「狩」(1834年版)	#6「題名のないジングシュピール」(1790年)		
No.8	No.7		
#11「狩」(1834年版)	#5「思いがけない海の祝祭」(1789年)		○
No.8	No.18		

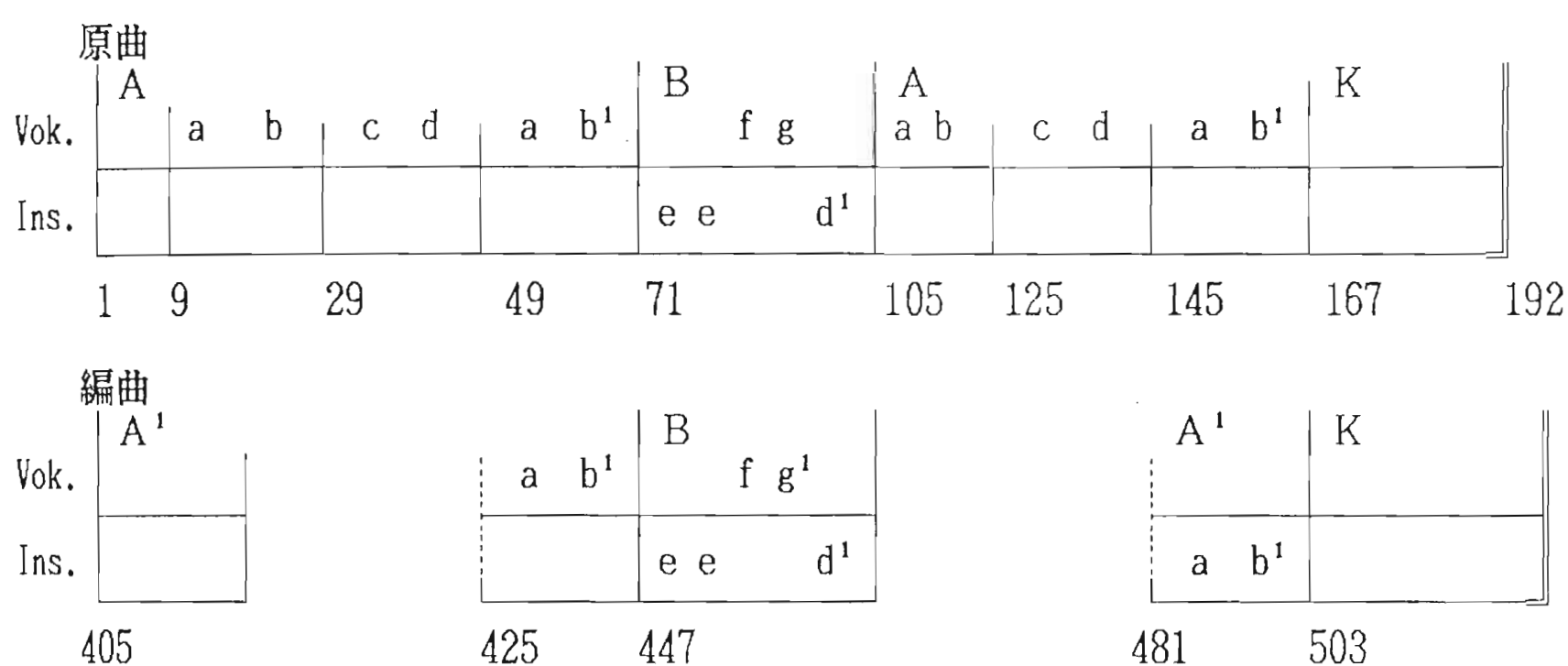
表3—17から、シェンクの編曲にみられる特徴を以下のようにまとめることができる。

(1) 編曲の手法には、以下の二つの方法がみられる。

① 原曲の音楽的構造を継承して作り変えるタイプの編曲。全体の構造に変化が加わるが、音楽的構造部分内のフレーズとフレーズの関係は、原曲の状態が維持されている。例えば、#8「アッハメットとアルマンツィーネ」(1795年)のNo.20(第2幕フィナーレ)の合唱と、その原曲との関係は、次のタイムラインに示すとおりである。

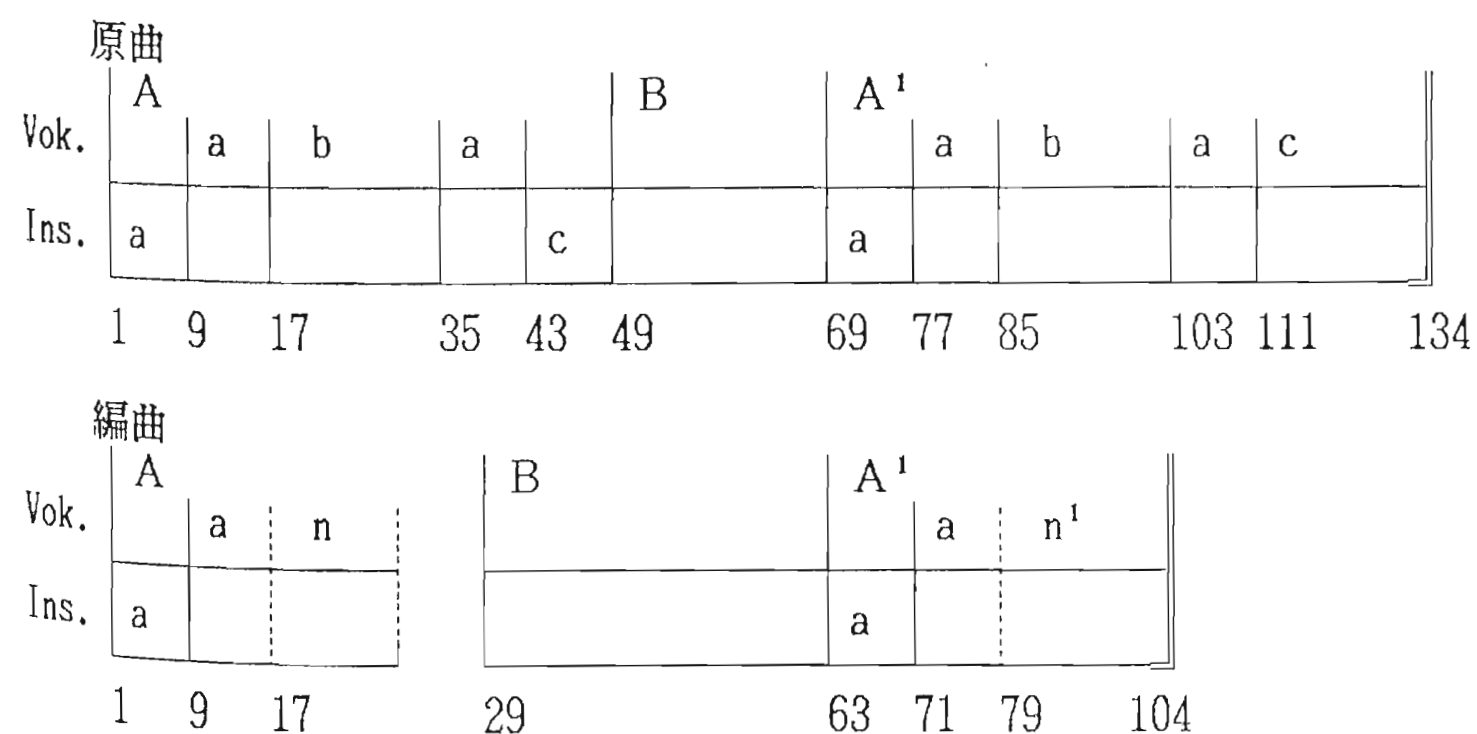
タイムライン3—21

原曲の構造 (A B A K) が (A' B A' K) に改変されている



② 原曲と開始部分のみが一致、或いは類似するタイプの編曲。原曲と同一、或いは類似した同じ旋律で開始するが、次のフレーズで異なる旋律へ結合するため、音楽的構造部分内のフレーズとフレーズの関係は原曲とは異なっている。下の #12「桶屋」(1802年) No.8 (ハンヒェンのアリア) の例にみられるとおり、原曲から受け継がれているのは、冒頭の前奏、及び歌唱フレーズ a のみである。

タイムライン3—22



作曲年代との関係

編曲手法①は、まず#5「思いがけない海の祝祭」（1789年）で用いられた。この作品は、全体が前作の#4「暗中模索」（1787年）をもとに編曲されており、登場人物とストーリーが原曲とほぼ同じであるため、多くの場合歌詞もそのまま継承されている。その後シェンクが作品の一部に編曲を用いたのは、1795年以降で、#8「アッハメットとアルマンツィーネ」（1795年）と#9「村の床屋」（1796年）に①の手法による編曲の例が見られる。

編曲手法②は、1802年以降、#12「桶屋」（1802年）と#11「狩」（1834年版）に見られる。表3—15に示したとおり、そのうちの2例では、ストーリーが原曲とは異なっているにもかかわらず、原曲の歌詞の一部が継承されている。

編曲手法①、②のいずれのタイプの編曲においても、#6「題名のないジングシュピール」（1790年）の曲が多く原曲として用いられている。この作品は、フライハウス（ヴィーデン）劇場であまり成功を得られなかった作品である。

第3章 帰属作品に問題のある曲の 様式考察

本論第2部第3章で述べたとおり、楽譜資料*1～*20は、現在伝承している状態の帰属作品と本来の帰属作品が異なっている可能性がある。これらの曲について、前章において述べたシェンクのジングシュピールの様式に関する考察を基に、以下に、様式の面から考察を加える。但し、別の現存資料と内容が一致するため本来の帰属作品が明らかであると考えられる曲（楽譜資料*7, *11, *12, *15）、スケッチまたは断片であるために様式考察が不可能である曲（楽譜資料*16, *17, *18）、および明らかに他の作曲家の作品と考えられる曲（楽譜資料*19, *20）は、本章の様式考察の対象から除外する。

*1 (No.2 ハンヒェンのアリア)

伝承の現状：#2「ぶどう摘み」（1785年）の自筆譜として伝承

推測される本来の帰属作品：1796年頃、#12「桶屋」のために作曲したが、1802年の最終稿には採用されなかった曲

様式的特徴と考察：

ラージ・ディメンション：弦楽器に2フルート、2ファゴットを加えた楽器編成は、#1「宝掘り」（1780年）から#12「桶屋」（1802年）までの、どの作品でも可能な編成である。但し、#2「ぶどう摘み」（1785年）がどのような楽器編成の作品であったかは、判明していない。

ミドル・ディメンション：3節の有節歌曲のシェイプであり、節ごとに伴奏の楽器編成が変化している。このように規則的な有節歌曲は、前章の考察によれば#6「題名のないジングシュピール」（1790年）以降の作品にみられる。したがって、現在伝えられている#2「ぶどう摘み」（1785年）よりも5年以上遅い作曲年代が示唆されている。

*2 (No.4 ハンヒェンのアリア)

伝承の現状：#2「ぶどう摘み」（1785年）の自筆譜として伝承

推測される本来の帰属作品：1796年頃、#12「桶屋」のために作曲したが、1802年の最終稿には採用されなかった曲

様式的特徴と考察：

ラージ・ディメンション：楽器編成は上記の曲と同一で、#1「宝掘り」（1780年）から #12「桶屋」（1802年）までの、どの作品でも可能な編成である。但し、#2「ぶどう摘み」（1785年）がどのような楽器編成の作品であったかは、判明していない。

ミドル・ディメンション：3節の有節歌曲のシェイプであり、節ごとに伴奏の楽器編成が変化している。これは、#6「題名のないジングシュピール」（1790年）以降の作品にみられるシェイプ・タイプである。この曲の主旋律は、#7「収穫祭の冠」（1791年）のNo.12(第1幕フィナーレ)にみられる旋律とほぼ同一であるが、次のフレーズで、それぞれ異なる楽曲構造に展開している。どちらが原曲かは不明であるが、このような編曲手法(②)は、#12「桶屋」（1802年）以降にみられる。したがって、現在伝えられている #2「ぶどう摘み」（1785年）よりも遅い、1790年、或いは1802年以降の作曲年代が示唆されている。

*3 (No.7 マルティンのアリア)

伝承の現状：#2「ぶどう摘み」（1785年）の自筆譜として伝承

推測される本来の帰属作品：1796年頃、#12「桶屋」のために作曲したが、1802年の最終稿には採用されなかった曲

様式的特徴と考察：

ラージ・ディメンション：弦楽器に2オーボエ、2ファゴット、2ホルンを加えた楽器編成は、#1「宝掘り」（1780年）から #12「桶屋」（1802年）までの、どの作品でも可能な編成である。但し、#2「ぶどう摘み」（1785年）がどのような楽器編成の作品であったかは、判明していない。

ミドル・ディメンション：呈示部と再現部の二部分シェイプ。但し、呈示部の最後は属調で終止し、続いて主調で再現部が始まる。呈示部と再現部で同じ歌詞が繰り返されている。このようなシェイプ・タイプの曲は、#7「収穫祭の冠」（1791年）と#9「村の床屋」（1796年）にみられ、現在伝えられている#2「ぶどう摘み」（1785年）よりも遅い、1791～96年頃の作曲年代が示唆されている。

*4 (No.8 ハンヒェンのアリア)

伝承の現状：#2「ぶどう摘み」（1785年）の自筆譜として伝承

推測される本来の帰属作品：1796年頃、#3「田舎のクリスマス」（1786年）の〔No.5〕ハ

ンヒェンのアリア を編曲して #12「桶屋」に転用を試みたが、1802年の最終稿には採用されなかった曲

様式的特徴と考察：

ラージ・ディメンション：弦楽器に2オーボエ、2ファゴットを加えた楽器編成は、
#1「宝掘り」（1780年）から #12「桶屋」（1802年）までの、どの作品でも可能な編成である。但し、#2「ぶどう摘み」（1785年）がどのような楽器編成の作品であったかは、判明していない。

ミドル・ディメンション：P、T、S、Kの構造機能が分化していない三部分シェイプー(1)。#3「田舎のクリスマス」（1786年）の〔No.5〕の前奏と後奏を4小節ずつ短縮しただけの編曲で、原曲のフレーズ間の関係はそのまま保たれている。このような編曲手法①によってストーリーの異なる作品に転用した編曲例は、1795年と1796年にみられる。また、この曲では、原曲の歌詞が一語を除いてすべて継承されている。このように、ストーリーが異なるにもかかわらず原曲の歌詞を継承している例は、#12「桶屋」（1802年）以降にみられる。したがって、現在伝えられている#2「ぶどう摘み」（1785年）よりも遅い、1795～96年頃、或いは1802年以降の作曲年代が示唆されている。

*5 (No.9 ハンヒェンとシュテフェンの二重唱)

伝承の現状：#2「ぶどう摘み」（1785年）の自筆譜として伝承

推測される本来の帰属作品：1796年頃、#12「桶屋」のために作曲したが、1802年の最終稿には採用されなかった曲

様式的特徴と考察：

ラージ・ディメンション：弦楽器に2フルート、2ファゴット、2ホルンを加えた楽器編成は、#1「宝掘り」（1780年）から #12「桶屋」（1802年）までの、どの作品でも可能な編成である。但し、#2「ぶどう摘み」（1785年）がどのような楽器編成の作品であったかは、判明していない。

ミドル・ディメンション：2節の有節歌曲のシェイプ。これは、#6「題名のないジングシュピール」（1790年）以降の作品にみられるシェイプ・タイプであり、したがって、現在伝えられている#2「ぶどう摘み」（1785年）よりも遅い、1790年以降の作曲年代が示唆されている。

* 6 (No.12 アンナ母さんのアリア)

伝承の現状: #2「ぶどう摘み」(1785年)の自筆譜として伝承

推測される本来の帰属作品: 不明。

様式的特徴と考察:

ラージ・ディメンション: 弦楽器に2オーボエ, 2ホルンを加えた楽器編成は, #1「宝掘り」(1780年)から#12「桶屋」(1802年)までの, どの作品でも可能な編成である。

ミドル・ディメンション: 3節の有節歌曲のうち, 第2節に変化を加えたシェイプ。第2節で同主調に転調している。このように, 有節歌曲の第2節に変化を加えた類似例は, #7「収穫祭の冠」(1791年)と#12「桶屋」(1802年)にみられる。したがって, 現在伝えられている#2「ぶどう摘み」(1785年)よりも遅い, 1791~1802年頃の作曲年代が示唆されている。

* 8 (No.13 カスパーのアリア)

伝承の現状: #3「田舎のクリスマス」(1786年)の自筆譜として伝承

推測される本来の帰属作品: #2「ぶどう摘み」(1785年)

様式的特徴と考察:

ラージ・ディメンション: 弦楽器に2フルート, 2ファゴット, 2ホルンを加えた楽器編成は, #1「宝掘り」(1780年)から#12「桶屋」(1802年)までの, どの作品でも可能な編成である。但し, #2「ぶどう摘み」(1785年)がどのような楽器編成の作品であったかは, 判明していない。

ミドル・ディメンション: 前半では主調(D-Dur)のⅠ度が保続された上で同じ旋律が2回繰り返されるが, その後は明確な段落と終止のないまま, 中断のかたちで曲を終わる。このような例はほかには見られず, したがって, 作曲年代の示唆を得ることができない。

* 9 (No.14 リーゼとカスパーの二重唱)

伝承の現状: #3「田舎のクリスマス」(1786年)の自筆譜として伝承

推測される本来の帰属作品: #2「ぶどう摘み」(1785年)

様式的特徴と考察:

ラージ・ディメンション: 弦楽器に2オーボエ, 2ファゴット, 2ホルンを加えた楽器編成は, #1「宝掘り」(1780年)から#12「桶屋」(1802年)までの, どの作品でも可能な編成である。但し, #2「ぶどう摘み」(1785年)がどのような楽器編成の作品であったかは, 判明していない。他方, この曲では, G管ホルンとE管ホルンが1本ずつ組み合わせて用いられている。これは#1「宝掘り」(1780年)にのみみられる用法である。したがって, この曲が, #1「宝掘り」(1780年)の次の作品である#2「ぶどう摘み」(1785年)に帰属する可能性が示唆されている。

ミドル・ディメンション: リーゼとカスパーが言い争いをする場面で, テンポと拍子の異なる二つのセクションから成る。このような例は, #1「宝掘り」(1780年)から#12「桶屋」(1802年)までの作品に散見される。

*10 (No.19 オスミンのアリア)

伝承の現状: #3「田舎のクリスマス」(1786年)の自筆譜として伝承

推測される本来の帰属作品: #8「アッハメットとアルマンツィーネ」(1795年)

様式的特徴と考察:

ラージ・ディメンション: 弦楽器に2オーボエ, 2ホルンを加えた楽器編成は, #1「宝掘り」(1780年)から#12「桶屋」(1802年)までの, どの作品でも可能な編成である。

ミドル・ディメンション: 3節の有節歌曲のシェイプであり, 節ごとに伴奏の楽器編成が変化している。このように規則的な有節歌曲は#6「題名のないジングシュピール」(1790年)以降の作品にみられる。したがって, 現在伝えられている#3「田舎のクリスマス」(1786年)とは合致せず, #8「アッハメットとアルマンツィーネ」(1795年)を本来の帰属作品とする推測が支持される。

*13 (ムッシュー・ジャンのアリア)

伝承の現状: #3「田舎のクリスマス」(1786年)の自筆譜として伝承

推測される本来の帰属作品: 不明

様式的特徴と考察:

ラージ・ディメンション: 弦楽器に2クラリネット, 2ホルンを加えた楽器編成は, #1

「宝掘り」（1780年）と #10「パントマイム」（1798年）以外の作品で可能な編成である。

ミドル・ディメンション：A B Cの三部分シェイプであるが、ほかに類似した曲例がないため、様式的な観点から作曲年代の示唆を得ることができない。

*14（セレーネのイタリア語アリア）

伝承の現状：#3「田舎のクリスマス」（1786年）の自筆譜として伝承

推測される本来の帰属作品：不明

様式的特徴と考察：

ラージ・ディメンション：弦楽器に2オーボエ、2ホルンを加えた楽器編成は、#1「宝掘り」（1780年）から #12「桶屋」（1802年）までの、どの作品でも可能な編成である。

ミドル・ディメンション：小規模なソナタ・プロセス。同じシェイプ・タイプの曲例は、#1「宝掘り」（1780年）、#7「収穫祭の冠」（1791年）、及び#8「アッハメットとアルマンツィーネ」（1795年）にみられ、様式的観点からは年代の示唆を得ることができない。

以上をまとめると、現在伝承している状態とは異なる作品に帰属することが様式的観点からも示唆されているのは、

楽譜資料*1 (No.2 ハンヒェンのアリア)

楽譜資料*2 (No.4 ハンヒェンのアリア)

楽譜資料*3 (No.7 マルティンのアリア)

楽譜資料*4 (No.8 ハンヒェンのアリア)

楽譜資料*5 (No.9 ハンヒェンとシュテフェンの二重唱)

楽譜資料*6 (No.12 アンナ母さんのアリア)

楽譜資料*9 (No.14 リーゼとカスパーの二重唱)

楽譜資料*10 (No.19 オスミンのアリア)

の8曲である。

このうち楽譜資料*6を除く7曲においては、本論第2部第3章において本来の帰属作

品と推測した作品の年代と、様式的に示唆される作曲年代とのあいだに矛盾がない。すなわち、この7曲においては、資料に基づく帰属作品の推測が様式的にも支持される結果となった。