

結論

1. 音楽史上のシェンクの位置づけと 研究の意義

ヨハン・バプティスト・シェンクのジングシュピールは、18世紀のウィーン・ジングシュピールの発展過程の第5期（1778～1810年頃）に位置する。すなわち、皇帝ヨーゼフII世によるドイツ国民劇場の開場をきっかけに、ドイツ語のジングシュピールが中心的演目としてとりあげられ、ひいては郊外の劇場でも上演されるようになった時期にあたる。しかし、モーツァルトの「後宮からの逃走」（1782年）と「魔笛」（1791年）を例外として、この時期に作曲された作品の様式は未だほとんど研究されていない状態にある。

シェンクは、生涯にわたってウィーンで活動したため、ウィーンの外ではあまり知られていなかった。しかし、1778年と1788年にはハイドンと接する機会を得、また1790年代にはモーツァルト、ベートーヴェンとそれぞれ知己を得た。さらに晩年には宮廷副楽長ヨーゼフ・ヴァイグルや音楽蒐集家アロイス・フックス等、ウィーン音楽界における重要人物と交流があった。シェンクは、生涯にわたって、特定の組織と恒常的な雇用契約を結ばなかったが、ジングシュピールの分野でウィーンの劇場から長期間にわたって連続して作曲依頼を受けた。1作品ごとの規模が大きく作曲量が多いという点でも、また1796年作曲の「村の床屋」の成功で不動の名声を得たという点でも、ジングシュピールはシェンクの作曲活動における中心的曲種であった。

シェンクに関する研究史を振り返ってみると、シェンクの死後長いあいだ、シェンクが書いた自伝の内容と第三者の逸話をまじえた伝記が伝えられるのみであった。1921年に出されたローゼンフェルト＝レーマーの学位論文において、初めてシェンクのジングシュピール作品の台本、及び楽譜の伝承資料に目が向けられた。但し、ローゼンフェルト＝レーマーの研究においては、伝承資料の記述や評価が不十分であるため、その様式的考察も不確かな基礎に基づいていると言わざるをえない。「新グローヴ音楽事典」（1980年）のシェンクの項目においても同様に、ブランスコームは資料を詳細に検討しないまま、伝承の現状に合わせてシェンクの作品表を作成している。すなわち、シェンクのジングシュピールの作品研究において必要とされたのは、基礎的な資料研究とそれに基づく様式研究であった。

2. シェンクのジングシュピールの 楽譜資料, 台本, ドキュメント

a. 自筆譜の伝承経緯と問題点

シェンクは、1780年から1802年までのあいだに、合計12曲のジングシュピールを作曲した。これら12曲のうち、自筆譜がまったく現存しない作品はひとつもない。他の「小さな巨匠達」のジングシュピールの楽譜資料の多くが散逸しているのに対して、このようにシェンクの自筆譜の多くが現存している理由は、以下のような伝承経緯に見出すことができる。

1833年1月、晩年のシェンクは、#6「題名のないジングシュピール」（1790年）の自筆譜を音楽蒐集家アロイス・フックスに贈呈した。この楽譜は、青い厚紙表紙つきで製本されて、フックスの死後オーストリア国立図書館の所蔵となっている。他方、1836年にシェンクの死に立ち会った宮廷副楽長ヨーゼフ・ヴァイグルは、シェンクの楽譜遺産を相続したが、おそらくは時をおかず1830年代のうちに、これをウィーン楽友協会に寄贈した。この楽譜遺産の中には、上述の#6「題名のないジングシュピール」（1790年）を除くジングシュピール11作品の自筆譜が含まれており、現在もウィーン楽友協会アルヒーフに所蔵されている。このうち、タイトル・ページと序曲が欠落した3作品、すなわち#2「ぶどう摘み」（1785年）、#7「収穫祭の冠」（1791年）、及び#11「狩」（1799年）を除く8作品の自筆譜は、1830年代に多く用いられた大理石模様の厚紙表紙つきで製本されている。他方、タイトル・ページと序曲が欠落した3作品は、1曲ごとに糸で綴じてあるだけで、作品の単位では製本しない状態のままで保存された。このように、シェンクのジングシュピールの自筆譜の大部分は、1830年代という早い時期にウィーン楽友協会の所蔵となり、今日に至っている。

しかし、これらの自筆譜の現存状態に問題がないわけではない。1921年のローゼンフェルト＝レーマーの叙述では、ウィーン楽友協会所蔵の未製本の自筆譜の一部は、現在とは異なる作品に帰属するものとして記述されている。すなわち、タイトル・ページの欠落している自筆譜は作品ごとに製本されなかったために、1921年から現在までのあいだに、本来あったのとは違う位置に置き換えられた可能性があると考えられる。同様に、このような未製本自筆譜の置き換えが1921年より前に起こっていた可能性も、十分に考えられる。このような例（楽譜資料*1～*18）については、のちに詳述する。

b. 楽譜資料全般にみられる特徴

シェンクのジングシュピールの楽譜資料には、作品全体の自筆スコア、単一の曲の自筆ヴォーカル・スコア、自筆スケッチ、自筆断片のほかに、作品全体の筆写スコア、作品全体の筆写ヴォーカル・スコア、単一の曲の筆写スコア、単一の曲の筆写ヴォーカル・スコア、作品全体のヴォーカル・スコアの出版譜、単一の曲、或いは複数の曲のヴォーカル・スコアの出版譜等、さまざまな種類がみられる。本論文では、これらの楽譜資料をA（シェンクの原典）、B（シェンクの書込・訂正がみられる筆写譜、スコヴァティ・コピストによる筆写譜）、C（シェンクが直接目をとおした形跡のみられない楽譜資料）の三つのカテゴリーに分類した。

カテゴリーAに属する楽譜資料で注目に値するのは、シェンクの自筆譜として伝承している楽譜資料のうち、全部が自筆譜であるのは#1「宝掘り」（1780年）、#4「暗中模索」（1787年）、#6「題名のないジングシュピール」（1790年）、#10「パントマイム」（1798年）の4作品のみであり、他の7作品の自筆譜は、部分的に筆写譜を含んだ“Teilautograph”である、という点である。これらの“Teilautograph”に含まれる筆写譜は、あとから挿入されたものとは考えがたい。なぜならば、筆写譜部分も含めて1830年代に特有の大理石模様の厚紙表紙で1冊に製本されており、また筆写譜部分のコピストの筆跡で同じ作品の自筆部分に書込が加えられている例があるからである。

他方、カテゴリーBの楽譜資料のほとんどは、作品全体の筆写スコアである。基本的に、カテゴリーBの楽譜資料はカテゴリーAの楽譜資料を原典として筆写したものであるが、内容を仔細に検討すると、必ずしもそのような関係にはない場合がみられる。例えば、Aの楽譜資料にはない改変がBの楽譜資料に自筆で加えられている場合、或いは、Bの楽譜資料に記された指示がAの楽譜資料では明瞭に異なる筆記具であとから書き足されている場合、などがある。また、Aの楽譜資料で加えられた自筆による省略指示が、Bの楽譜資料では、初めから省略して筆写せずに、一度全体を筆写してからAと同様に省略指示を書き加えている例も複数みられる。このような状況から、シェンクがおそらくは上演の前後に細かい付加・訂正や稿の改変をおこなったこと、Aの楽譜資料とBの楽譜資料はかなり短い時間差で、或いはある程度並行して作成されたことが推測される。

自筆最終稿の作成と筆写スコアの作成が時間的余裕のない状態で進められていたとすれば、シェンクが自筆譜を最終稿とせず、コピストに筆写させた楽譜を最終稿とした可能性は大いにあり、これがシェンクの自筆譜に“Teilautograph”が多い理由のひとつである可

能性がある。

カテゴリーCに属する楽譜資料は、主に単一の曲の筆写スコアと筆写ヴォーカル・スコア、及び出版譜である。これらの楽譜資料には、シェンクが直接目をとおした形跡はなく、上演との直接的な関わりも見出せない。

c. 台本

シェンクの作曲した台本が現存しているのは、#4「暗中模索」（1787年）、#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）、#9「村の床屋」（1796年）、#11「狩」（1799年）、及び#12「桶屋」（1802年）の6作品である。このうち、#6「題名のないジングシュピール」（1790年）以外の5作品は、ケルトナートア劇場で初演された作品である。

d. 上演記録、ドキュメント

#1「宝掘り」（1780年）を除く11作品の上演記録は、1930年代以降の演劇史研究の成果によって明らかにされている。しかし、フライハウス（ヴィーデン）劇場で初演された3作（#5「思いがけない海の祝祭」、#6「題名のないジングシュピール」、#7「収穫祭の冠」）については、初演記録しか判明していない。これは、同劇場がその後1801年に閉鎖されたという事情に起因するものと推測される。

11作品の上演記録をみると、シェンクのジングシュピールは、1785年（#2「ぶどう摘み」）からシェンクがジングシュピールの作曲をすでに止めていた1819年に至るまで、毎年いずれかの作品がウィーンで上演されていたことが分かる。再演された主な作品は、レオポルトシュタット劇場で18年間にわたって再演された、#2「ぶどう摘み」（1785年）と#3「田舎のクリスマス」（1786年）、および初演の翌年から大当たりとなった#9「村の床屋」（1796年）であった。

作曲事情を伝える主たるドキュメントは、シェンクの自伝である。上演に関するドキュメントは、ケルトナートア劇場で初演された作品について、初演のちらし、劇場収支記録等が現存している。

以上のように、シェンクのジングシュピールの自筆譜の多くが現存しており、その他にシェンクが目をとおしたと思われる筆写譜、台本等が部分的に現存している状況である。

したがって、自筆譜と筆写譜からはシェンクのジングシュピールの歌詞と音楽、台本がある場合には台詞と全体のストーリーを知ることができる。シェンクのジングシュピール12作品のうち、欠落部分が多く全体構成を知ることができないのは#2「ぶどう摘み」（1785年）、第2幕のほとんどが欠落しているのは#11「狩」（1799年）である。また、#10「パントマイム」（1798年）は、ジングシュピール部分の曲として2曲が現存するが、他にも曲があったのかどうかは現在の資料の状況では明らかでない。

本論文においては、以上の伝承の状況を各作品の主題目録という形でまとめるとともに、楽譜資料の評価と比較に基づく校訂楽譜の例を付録に示した。

3. シェンクのジングシュピールの特徴

——資料と様式の両面からみた年代的变化

帰属に問題がある未製本自筆譜を除外して、シェンクのジングシュピール作品の自筆資料を概観した結果、用いられている五線紙と記譜の特徴に年代との相関があることが判明した。他方、シェンクのジングシュピールの音楽様式の特徴を検討した結果、いくつかの観点で作曲年代との相関があることが判明した。用いられている五線紙、記譜の特徴、或いは様式的特徴のいずれにしても、その変化はゆるやかであり、ある年代を境にすべてが一斉に変化するというわけではない。しかし、変化が見られることは確かであり、幾つかの変化は同年代に起こっている。そこで、本項では、資料研究と様式研究の両者の結論の総合として、シェンクのジングシュピール12作品を以下の四つの時期に分けて捉え、それぞれの時期にみられる自筆譜と作曲様式の特徴を示すこととする。

第1期（最初の試み）1780年

#1「宝掘り」（1780年）

この作品は、シェンクの12作品の中で、上演記録がのこっていない唯一の作品である。シェンクの自伝には、1780年頃から劇音楽に興味をもち始め、1781～85年のあいだに5曲のオペラを作曲した、と記されている。しかし、伝承している#1「宝掘り」の自筆譜は484ページ（うち482ページに記入）に及び、習作とは考えがたいほど大規模な作品である。

台本で扱われているモチーフは、暗闇で逢引しようとしたカップルが宝泥棒フックス

と鉢合わせして大騒ぎになる、というもので、フックスは道化的役柄として性格づけされている。

現存する楽譜資料は自筆譜(A-Wgm Aut Schenk 10) だけである。この自筆譜は縦長判であり、ドッペルボーゲンの両側にわたって連続して五線が引かれている点で、他の作品の自筆譜(横長判)とは大きく異なっている。用いられている五線紙の種類も、弦楽器を管楽器の上段に記すスコアの書き方、“coi ～”〔～と同様に〕、或いは“pia”〔弱い音で〕、“for”〔強い音で〕という書き方も、第2期以降の自筆譜とは異なっている。拍子記号は、各段にひとつずつ、丁寧に書き込まれている。

この作品は2幕から成り、単一楽章の序曲と17曲のアリア、重唱で構成されている。合唱とフィナーレはなく、各幕の最後は重唱である。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、クラリネットは用いられていない。低弦楽器のチェロとバスを別の段に記譜している点、及び短調の曲において異なる調管のホルンを1本ずつ(計2本)組み合わせて用いている点は、この作品にのみみられる特徴である。

序曲は呈示部と再現部の二部分シェイプで、同様のシェイプの序曲は以後作曲されていない。アリアと重唱曲の多くは、ラルー、大宮 1988 「総合的様式分析」でいうところのP、T、S、Kの構造機能がある二部分シェイプ、及び同様の三部分シェイプのタイプである。

以上のように、この作品は資料面でも様式面でも第2期以降の作品にない独自の特徴を有しており、年代的にも次の作品と5年離れた孤立的存在である。

第2期(最初の成功と模索) 1785～1789年

- #2「ぶどう摘み」(1785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)

第2期以降の作品には、すべて上演記録がのこっている。#2「ぶどう摘み」(1785年)と#3「田舎のクリスマス」(1786年)は、レオポルトシュタット劇場のために作曲された作品で、両方とも好評を博し、初演以後18年間も再演が続けられた。#4「暗中模索」(1787年)はケルトナートア劇場のために作曲され、#5「思いがけない海の祝祭」

(1789年)はフライハウス(ヴィーデン)劇場での上演のために#4「暗中模索」を編曲してつくった作品である。しかし、#4「暗中模索」(1787年)と#5「思いがけない海の祝祭」(1789年)は、いずれも前二作ほどの好評を得ることができなかった。

#2「ぶどう摘み」(1785年)の全体のストーリーは明らかでない。他の3作は、いずれも恋人が暗闇で待ち合わせ、他人と鉢合わせして騒動になるという、#1「宝掘り」(1780年)と同じモチーフが扱われている。ただし、これらの作品では道化的な役柄は存在しない。

これら4作品のうち、#2「ぶどう摘み」(1785年)の自筆譜として伝承している未製本楽譜(A-Wgm Aut Schenk 18)は、帰属作品の点で問題がある。他の3作品は製本された自筆譜が現存し(A-Wgm Aut Schenk 11, 12, 13)、#4「暗中模索」(1787年)には、加えて宮廷劇場付コピスト、ヴェンツェル・スコヴァティのグループが作成した作品全体のスコアが2種類現存している。

これらの自筆譜では、第1期とは異なる複数の五線紙が用いられている。さまざまな五線紙が混合して用いられており、また同じ種類の五線紙が何年にもわたって使われているため、第2期内で使用した五線紙と年代とのあいだに明瞭な相関を見出すことができない。記譜の特徴に注目すると、拍子記号の書き方には、各段に一つずつ記している場合と数段に一個大きく記している場合の、二通りがみられる。第1期とは異なる特徴として、管楽器パートがスコアの上段に書かれている点、“pia”、“for”の書き方がみられない点、及び“col ~”〔~と同様に〕、“unis.”〔同音で〕、“in 8va”〔オクターヴの音程で〕という書き方がされている点が挙げられる。この三点は、これ以降の作品の自筆譜でも同様である。また、第2期と第3期の自筆譜のみに共通してみられる特徴として、“col 3za”〔三度の音程で〕という書き方がみられる。

この時期(2)の4作品のうち、前述のように#2「ぶどう摘み」(1785年)は断片作品であるので、全体構成の特徴が不明である。他の3作品に共通する全体構成の特徴は、2～3幕から成り、合唱が用いられていること、一部の幕の最後にフィナーレがあること、である。#3「田舎のクリスマス」(1786年)と#4「暗中模索」(1787年)で、他楽器との持ち替えで用いられていたクラリネットは、#5「思いがけない海の祝祭」(1789年)で独立パートとなる。その他に2トランペット、ティンパニが加えられて、第1期よりも楽器編成が拡大されている。また、これらの作品では、作品の最初と最後が同じ調になっている。

序曲は、呈示部と再現部を経過フレーズでつないだ二部分シェイプのタイプに属するも

のが多い。アリアと重唱曲では、#1「宝掘り」（1780年）に多くみられた、P, T, S, Kの構造機能が明瞭な二部分、或いは同様の三部分シェイプよりも、P, T, S, Kの構造機能が未分化の、より小規模な二部分、或いは同様の三部分シェイプのタイプに属する曲が多い。

この時期、シェンクはレオポルトシュタット劇場のための2作で好評を得たが、次の2作（#4「暗中模索」と#5「思いがけない海の祝祭」）の評判はそれほど高くなかった。しかし、あとの2作の作曲様式には、フィナーレを伴う大規模なジングシュピール作曲への試みのあとをはっきりとたどることができる。

第3期（確立への準備）1790～95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）

#6「題名のないジングシュピール」（1790年）と#7「収穫祭の冠」（1791年）はフライハウス（ヴィーデン）劇場のために作曲され、#8「アッハメットとアルマンツィーネ」（1795年）はケルトナートア劇場のために作曲された。しかし、いずれの作品も大成功を収めたとは言えない。

#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）は、トルコの後宮を舞台とする、いわゆるトルコ・オペラである。#7「収穫祭の冠」（1791年）は、変装した領主婦人が浮気がちな領主を改心させて、村人のカップルに幸福をもたらす、というストーリーである。

3作品とも自筆譜が現存し（A-Wn-M 16480; A-Wgm Aut Schenk 17; A-Wgm Aut Schenk 14）、#8「アッハメットとアルマンツィーネ」（1795年）には、宮廷劇場付コピスト、スコヴァティの周辺コピストによる作品全体のスコアが現存している。

これらの自筆譜では、第2期の自筆譜と同様、さまざまな五線紙が混合して用いられており、また同じ種類の五線紙が何年にもわたって使われているため、使用した五線紙と年代とのあいだに明確な相関を見出すことができない。但し、#8「アッハメットとアルマンツィーネ」（1795年）の自筆譜では、これまで用いられていない複数の種類の五線紙（Wz #6, Wz #42, Wz #8, Wz #36, Wz #22, Wz #16）が用いられている。

記譜の特徴における主要な変化は、c とc♯以外の拍子記号を数段以上の五線にわたって

大きくひとつ記す、省略的な書き方が定着した、という点である。また、#8「アッハメットとアルマンツィーネ」（1795年）以降、“per 3za”〔三度の音程で〕という指示がみられるようになる。

第3期の作品に共通する全体構成の特徴は、2～3幕から成り、年代とともに各幕の最後に合唱を伴うフィナーレがおかれるようになった、ということである。オーケストラではクラリネットが独立パートとなり、楽器編成はジングシュピールのストーリーに合わせて増減されている。例えば、「トルコ・オペラ」である#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）では、通常の編成にピッコロ、シンバル、トライアングル、大太鼓を加えて用い、田園を舞台とする#7「収穫祭の冠」（1791年）においてはティンパニを使用していない。いずれの作品においても、序曲と各幕のフィナーレで大編成を用い、その他の曲は縮小した編成を用いて、音量、音色上の変化がつけられている。

#6「題名のないジングシュピール」（1790年）の序曲は、これまでと同様の二部分シェイプであるが、#7「収穫祭の冠」（1791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、三部分シェイプ、ロンド・シェイプ等、これまでと異なるシェイプの序曲が作曲されている。アリア、重唱曲では、これまでみられなかった単純な有節歌曲タイプの曲が初めて作曲されるようになった。また、フィナーレの規模は増大し、フィナーレの内部で、シェイプの明確な部分とモーションの感覚の強い部分とがバランスよく配置されている。

さらに、#8「アッハメットとアルマンツィーネ」（1795年）では、既存の作品に属する曲を編曲・転用した例がみられる。

第3期は、作品の上演の成功という観点からみると、シェンクにとって実り多い時期ではなかった。しかし、この時期に作曲された3作品では、前の時期の作品で目標としていた、各幕にフィナーレを伴う大規模なジングシュピールが実現されている。この時期最後の作品、#8「アッハメットとアルマンツィーネ」（1795年）は、当時の上演で成功を得られなかったが、様式的な面でさまざまな新しい要素をそなえた力作である。

第4期（名声の確立と多様化）1796年以降

#9「村の床屋」（1796年）

#10「パントマイム」（1798年）

#11 「狩」 (1799年)

#12 「桶屋」 (1802年)

#9「村の床屋」 (1796年), #11「狩」 (1799年), #12「桶屋」 (1802年) は, ケルントナートア劇場のために作曲された。 #10「パントマイム」 (1798年) は, 皇后マリア・テレージアの命名祝日のためにラクセンブルクの離宮で演奏された作品であり, 公開劇場での上演のために作曲された他の作品とは, 作曲の目的と上演の状況が異なっていた。

#9「村の床屋」 (1796年) と #12「桶屋」 (1802年) は, 若い娘に恋する年寄り親方が, 周囲の策略により横恋慕をあきらめる, というモチーフが共通している。 #11「狩」 (1799年) では, 第3期の#7「収穫祭の冠」 (1791年) と同様, 浮気な伯爵の横暴が王によって正され, 村人のカップルが幸福を得る。 #10「パントマイム」 (1798年) のジングシュピール部分のストーリーは明らかでない。

4作品とも自筆譜が現存する(A-Wgm Aut Schenk 15; A-Wgm Aut Schenk 21; A-Wgm Aut Schenk 9; A-Wgm Aut Schenk 16) が, #11「狩」 (1799年) は, 第2幕の多くが失われている。また, #10「パントマイム」 (1798年) のジングシュピールは, 村人の合唱と軽騎兵の曹長のアリアの2曲しか現存しておらず, 他にも曲があったのかどうかは不明である。#9「村の床屋」 (1796年) と #12「桶屋」 (1802年) には, 宮廷劇場付コピスト, スコヴァティの周辺グループによる筆写スコアが現存している。

これらの自筆譜では, 第2期と第3期で用いられていた五線紙の多くは用いられていない。第3期最後の作, #8「アッハメットとアルマンツィーネ」 (1795年) で初めて用いられた五線紙(Wz#36, Wz#22, Wz#16)を別とすると, 多くは, 第4期で初めて用いられた五線紙である。今までにない記譜の特徴として, 音部記号を冒頭1ページ, または2ページのみ記す点, 楽器名を五線の上に記す点, の二点が挙げられる。

全体構成には, 三つのタイプがみられる。すなわち, (2), (3)のグループと同様に合唱とフィナーレを伴うタイプ(#11「狩」), 1幕物で合唱をとらぬタイプ(#9「村の床屋」と#12「桶屋」), 及びパントマイムとジングシュピールを組み合わせたタイプ(#10「パントマイム」), の三種類である。楽器編成は, この第1のタイプでのみ(3)のグループの特徴が継承されており, 第2, 第3のタイプではむしろ縮小される傾向がみられる。第2のタイプの作品(#9「村の床屋」と#12「桶屋」)では, 作品の最初と最後が同じ調になっていない。

#9「村の床屋」 (1796年) の序曲は(3)グループと共通する三部分シェイプのタイプで

あるが、#10「パントマイム」（1798年）と#12「桶屋」（1802年）の序曲は、これまでにないタイプの二部分シェイプである。

アリア、重唱曲では、二部分シェイプの曲がほとんどなくなり、ロンド・シェイプの曲はまったくない。P、T、S、Kの構造機能が分化していない、より小規模な三部分シェイプの曲と、有節歌曲タイプの曲が多い。

#12「桶屋」（1802年）以降では、原曲と冒頭だけ類似し、その後は異なるフレーズ構成へとつながる編曲手法が用いられ、また原曲とはストーリーが異なるにもかかわらず、原曲の歌詞をも継承する編曲の例がみられる。

この時期、シェンクは#9「村の床屋」（1796年）の大成功でジングシュピール作曲家としての名声を確立した。しかし、様式的な面からみると、この時期の様式は確立と同時に、多様化の方向に向かっている。すなわち、台本の構成や演奏目的等のさまざまな要素に対応して、さまざまなタイプのジングシュピールを作曲した時期とすることができる。

以上の時期区分と、それぞれの特徴は、次の表4—1のようにまとめることができる。

表4-1 シェンクのジングシュピールの時期区分

時期区分	作品(年代)	初演劇場	資料の状態 五線紙	記譜の特徴	ストーリーと様式的特徴 (全体構成, 序曲, アリア・重唱)
第1期	#1 (1780)	上演記録がない	縦長判 Wz#34 Wz#3 Wz#2	拍子記号: 各段 弦楽器が上段 楽器名: 五線の外 "pia", "for"あり "coi ~"と表記	暗闇の騒動 2幕, 合唱, フィナーレなし Str, 2Fl, 2Ob, 2Fg, 2Hr(異調管) 序曲: EとRの二部分シェイプ アリア: P, T, S, Kの構造機能がある 二部分, または三部分シェイプ
第2期	#2 (1785) #3 (1786) #4 (1787) #5 (1789)	L (成功) L (成功) K F	横長判 Wz#1 Wz#33 Wz#12 Wz#20 Wz#35 Wz#40 Wz#21 Wz#4 Wz#30	拍子記号: 各段の 場合と数段にひ とつの場合あり 管楽器が上段 楽器名: 五線の外 "pia", "for"なし "col ~"と表記 "unis." "in 8va" "col 3za"	暗闇の騒動 2~3幕, 合唱を伴う 一部の幕の最後はフィナーレ Str, 2Fl, 2Ob, 2Fg, 2Hr(同調管), 2Tp, Pk, 持ち替えで2Kl. 作品の最初と最後は同じ調 序曲: EとRを経過フレーズでつない だ二部分シェイプが多い アリア: P, T, S, Kの構造機能が未分化 の, より小規模な二部分, 三部分 シェイプが多い
第3期	#6 (1790) #7 (1791) #8 (1795)	F F K	横長判 Wz#21 Wz#4 Wz#30 Wz#5 Wz#19 Wz#18 Wz#6 Wz#42 Wz#8 Wz#36 Wz#22 Wz#16	拍子記号: 数段に 一個大きく書く 管楽器が上段 楽器名: 五線の外 #8では五線の上 "pia", "for"なし "col ~"と表記 "unis." "in 8va" #7まで"col 3za" #8では"per 3za"	トルコ・オペラ, 領主の浮気 2幕, 合唱を伴い, 各幕の最後にフィ ナーレを置く傾向 Str, 2Fl, 2Ob, 2Kl, 2Fg, 2Hr, 2Tp, Pk (#6と#8では, トルコ風打楽器 を使用, #7ではPkなし) 作品の最初と最後は同じ調 序曲: #7と#8で, これまでとは異なる 三部分シェイプ, ロンド・シェイ プの序曲を作曲 アリア: 単純な有節歌曲のアリアがみ られるようになる フィナーレ: 規模増大, シェイプとモ ーションのバランス
第4期	#9 (1796) #10 (1798) #11 (1799) #12 (1802)	K (成功) ラクセンブルク離宮 K K	横長判 Wz#18 Wz#36 Wz#22 Wz#16 Wz#26 Wz#32 Wz#23 Wz#37 Wz#27 Wz#38 Wz#24	音部記号: 冒頭ペ ージのみ 拍子記号: 数段に 一個大きく書く 管楽器が上段 楽器名: 五線の上 "pia", "for"なし "col ~"と表記 "unis." "in 8va" "per 3za"	年寄親方の横恋慕, 伯爵の浮気 全体構成三種類: #11 2幕, フィナーレつき #9, #12 1幕, 合唱フィナーレ無 #10 パントマイムとの組み合わせ #9, #12 では楽器編成が第3期よりも 縮小され, 作品の最初と最後の調 は異なっている #10, #12の序曲: 独自の二部分シェイ プ アリア: 二部分シェイプの曲殆どなし ロンド・シェイプの曲全くなし

L: レオポルトシュタット劇場

K: ケルントナートア劇場

F: フライハウス (ヴィーデン) 劇場

.....はその五線紙が前後の時期と共通して用いられていることを示す

4. 帰属作品に問題のある楽譜資料

——資料と様式による帰属作品の推定

帰属作品に問題のある楽譜資料のうち、先に述べたウィーン楽友協会の未製本自筆譜(楽譜資料*1~*18)について、資料面と様式面からの考察を総合すると、以下の表4-2, 4-3, 4-4のような結果となる。

表4-2 #2「ぶどう摘み」(1785年)の自筆譜として伝わる
楽譜資料*1~*7の帰属作品の考察

楽譜資料	資料の状態による根拠と結論		様式の示唆年代
*1 (No.2 ハンヒェンのアリア)	登場人物: #12「桶屋」(1802年)と一致 歌詞: フィリドールの「桶屋」No.2と類似 五線紙: 1786, 1795, 1796年を示唆 記譜の特徴: 1795年以降, 1796年を示唆	フィリドールの「桶屋」の台本を 基に, 1796年頃作曲。 1802年の最終稿には採用せず	単純な有節歌曲 1790年以降
*2 (No.4 ハンヒェンのアリア)	登場人物: #12「桶屋」(1802年)と一致 歌詞: フィリドールの「桶屋」No.4と類似 五線紙: 1786, 1795, 1796年を示唆 記譜の特徴: 1795年以降, 1796年を示唆		単純な有節歌曲 1790年以降 編曲手法②: 1802年以降
*3 (No.7 マルティンのアリア)	登場人物: #12「桶屋」(1802年)と一致 歌詞: フィリドールの「桶屋」No.7と類似 五線紙: 1786, 1795, 1796年を示唆 記譜の特徴: 1795年以降, 1796年を示唆		呈示部と再現部の二部分シェイク: 1791, 1796年
*4 (No.8 ハンヒェンのアリア)	登場人物: #12「桶屋」(1802年)と一致 歌詞: #3「田舎のクリスマス」(No.5)ハンヒェンのアリアと類似 五線紙: 1786, 1795, 1796年を示唆 記譜の特徴: 1795年以降, 1796年を示唆 音楽: #3「田舎のクリスマス」(No.5)ハンヒェンのアリアの前奏と後奏を1フレーズずつ省略	1796年頃, #3「田舎のクリスマス」(No.5)を編曲し「桶屋」No.8に転用。但し, 1802年の最終稿には採用せず	編曲手法①でストーリーの異なる作品に転用: 1795~96年 原曲の歌詞を継承した編曲: 1802年以降
*5 (No.9 ハンヒェンとシュテフェンの二重唱)	登場人物: #12「桶屋」(1802年)と一致 五線紙: 1786, 1795, 1796年を示唆 記譜の特徴: 1795年以降, 1796年を示唆	1796年頃, 「桶屋」のために作曲 最終稿に不採用	単純な有節歌曲 1790年以降
*6 (No.12 アンナ母さんのアリア)	五線紙: 1786, 1787, 1789, 1790年を示唆 記譜の特徴: 1786年以降, 1792年以前を示唆	帰属作品不明	第2節に変化を加えた有節歌曲 1791, 1802年
*7 (曲番不明 ハンヒェン, シュテフェン, マルティン, フェルテンの四重唱)	登場人物: #12「桶屋」(1802年)と一致 歌詞: #12「桶屋」(1802年)No.11と一致 五線紙: #12「桶屋」(1802年)と一致 記譜の特徴: #12「桶屋」(1802年)と一致 省略・訂正指示が多い 音楽: #12「桶屋」(1802年)No.11に比べて末尾で1フレーズ欠落	#12「桶屋」(1802年)のNo.11の〔第1稿〕	#12「桶屋」No.11と末尾の1フレーズを除いて一致

表4-3 #3「田舎のクリスマス」(1786年)の自筆譜として伝えられる
楽譜資料*8~*16の帰属作品の考察

楽譜資料	資料の状態による根拠と結論		様式の示唆年代
*8 (No.13 カスパ ーのARIA)	登場人物: #2「ぶどう摘み」(1785年)と 一致 記譜の特徴: 1784年以降, 1786年以降を示 唆	#2「ぶどう摘み」 (1785年)に帰属	様式的観点から の示唆は得られ ない
*9 (No.14 カスパ ーとリーゼの二重 唱)	登場人物: #2「ぶどう摘み」(1785年)と 一致 記譜の特徴: 1784年以降, 1786年以降を示 唆		異なる調管のホ ルンの組合せ: 1780年
*10 (No.19 オスミ ンのARIA)	登場人物: #8「アッハメットとアルマンツ ィーネ」(1795年)と一致 歌詞: #8「アッハメットとアルマンツィー ネ」No.19 オスミンのARIAと状況設 定(乳母に変装)が一致 五線紙: #8「アッハメットとアルマンツィ ーネ」(1795年)と一致 記譜の特徴: #8「アッハメットとアルマン ツィーネ」(1795年)と一致	#8「アッハメット とアルマンツィー ネ」(1795年)の No.19(オスミンの ARIA)の異稿。 1795年頃作曲。	単純な有節歌曲 1790年以降
*11 (曲番不明 軽 騎兵の曹長のARIA a-Moll稿)	登場人物: #10「パントマイム」(1798 年)と一致 歌詞: #10「パントマイム」(1798年)の 軽騎兵の曹長のARIA [g-Moll稿]と 一致 五線紙: #10「パントマイム」(1798年) と一致 記譜の特徴: #10「パントマイム」(1798 年)と一致, 繰り返しをすべて記譜	#10「パントマイ ム」(1798年)の 軽騎兵の曹長のア リア [第1稿]	#10「パントマ イム」の軽騎兵 の曹長のARIA と一致(伴奏フ ァゴットの用法 のみ異なる)
*12 (曲番不明 軽 騎兵の曹長のARIA g-Moll稿)	登場人物: #10「パントマイム」(1798 年)と一致 歌詞: #10「パントマイム」(1798年)の 軽騎兵の曹長のARIAと一致 五線紙: #10「パントマイム」(1798年) と一致 記譜の特徴: #10「パントマイム」(1798 年)と一致, 繰り返し記号で記譜	#10「パントマイ ム」(1798年)の 軽騎兵の曹長のア リア [第2稿=上 演稿]	#10「パントマ イム」の軽騎兵 の曹長のARIA と一致
*13 (ムッシュー・ ジャンのARIA)	五線紙: 1786~89年, 1791年, 1795年を示 唆 記譜の特徴: 1784年以降を示唆	帰属作品不明	様式的観点から の示唆は得られ ない
*14 (セレーネのイ タリア語ARIA)	五線紙: 1795年, 1796年を示唆 記譜の特徴: 1792年以前を示唆		様式的観点から 示唆得られない
*15 (バス独唱の断 片)	歌詞: #11「狩」(1799年) No.15 と一致 五線紙: #11「狩」(1799年)と一致 記譜の特徴: #11「狩」(1799年)と一致	#11「狩」(1799 年版)のNo.15の 断片	#11「狩」の No.15 と一致
*16 (二つの二重唱 と二つのARIAのス ケッチ)	五線紙: 1780年を示唆 記譜の特徴: 1789年以前を示唆	帰属作品不明	様式的観点から の示唆は得られ ない

表4-4 #7「収穫祭の冠」(1791年)の自筆譜として伝わる
楽譜資料*17, *18の帰属作品の考察

楽譜資料	資料の状態による根拠と結論		様式の示唆年代
*17(No.1 ヤコブとレースヒェンの二重唱のスケッチ)	登場人物: #11「狩」(1799年)と一致するが、人間関係は異なる 五線紙: 1786年, 1795年, 1796年を示唆 記譜の特徴: 1786年以降を示唆	帰属作品不明	スケッチであるため、様式的観点からの示唆は得られない
*18(No.6 レースヒェンとペーターの二重唱の断片)	登場人物: #11「狩」(1799年)と一致 歌詞: #11「狩」(1799年) No.7とリズム一致 記譜の特徴: 1795年以降, 1834年より前	#11「狩」(1799年) No.7の断片	断片であるため様式的観点からの示唆は得られない

以上を概観すると、帰属作品に問題のある楽譜資料*1~*18は、帰属作品の推測の強度にしたがって以下の四つのカテゴリーに分類することができる。

(1) 資料面から他作品に帰属することが明らかな曲

楽譜資料*7 (ハンヒェン, シュテフェン, マルティン, フェルテンの四重唱)

楽譜資料*11 (軽騎兵の曹長のアリア a-Moll 稿)

楽譜資料*12 (軽騎兵の曹長のアリア g-Moll 稿)

楽譜資料*15 (バス独唱の断片)

(2) 資料面と様式面の両面から、現状とは異なる作品への帰属、或いは異なる作曲年代

に成立した曲であることが強く示唆されている曲

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 カスパーとリーゼの二重唱)

楽譜資料*10 (No.19 オスミンのアリア)

(3) 資料面から帰属作品は推定されるが、様式的な示唆が得られない曲

楽譜資料*8 (No.13 カスパーのアリア)

楽譜資料*17 (No.1 ヤコブとレースヒェンの二重唱のスケッチ)

(4) 資料から作曲年代の示唆は得られるが、帰属作品についての示唆が資料面からも様

式面からも得られない曲

楽譜資料*13 (ムッシュー・ジャンのアリア)

楽譜資料*14 (セレーネのイタリア語アリア)

楽譜資料*16 (二つの二重唱と二つのアリアのスケッチ)

楽譜資料*17 (ヤコプとレースヒェンの二重唱のスケッチ)

また、シェンクのジングシュピールとして伝承している筆写譜のうち、楽譜資料*19と*20は、シェンクの作品と一致する曲がなく、シェンクの名前があとから書き加えられたものであること、また楽譜資料*20の場合には他の作曲家の楽譜資料と内容が一致することから、おそらく他の作曲家の作品であり、誤解によってシェンクの作とされたもの、と推測される。

ローゼンフェルト＝レーマーの研究、および『新グローヴ音楽事典』(1980年)のシェンクの項目に示された作品表は、自筆譜が現在伝承している状況にしたがって作成されている。しかし、資料の状態と様式的観点から、上記の楽譜資料については現状とは異なる帰属作品が推測されるため、これにしたがって、作品表の内容に補足・修正を加えるべきであると考え。但し、その根拠の強度は一律ではなく、上の表4-2, 4-3, 4-4に示したように、各楽譜資料によって異なっている。

5. 本論文によって明らかにされた

ウィーン第5期のジングシュピール像

18世紀初頭から19世紀初頭までの100年間に見られるウィーンのジングシュピールを時期的に分類すると、第1期(1710年頃～1726年:シュトラニツキーの活動期)、第2期(1726年～1750年代初頭:プレハウザーの活動期)、および第3期(1750年代初頭～1760年頃:クルツの活動期)は、それぞれ一人の喜劇役者と中心に、軽妙な即興をまじえた音楽付喜劇が演じられた時期であった。第4期(1760年頃～1778年)には、喜劇役者中心の即興劇に替わって、即興をまじえず台本に基づく喜劇が中心となり、音楽付の喜劇は影をひそめた。これに対して第5期(1778年～1810年頃)には、皇帝ヨーゼフⅡ世が国民的ジングシュピールを奨励したことにより、再びジングシュピールの上演がさかんとなり、それが郊外の劇場にまで広がっていった。

本論文においてシェンクのジングシュピールを検討した結果、第5期のジングシュピール

ルの一般的特徴として、次の五点を挙げることができる。

1. 即興中心ではなく、台本に基づいている。
2. ストーリーは似たものが多く、類似したモチーフが幾様にも改作、編作して用いられた。
3. 特定の喜劇役者を中心とするのではなく、それぞれ典型的なキャラクターの登場人物を組み合わせ、ストーリーが構成されている。
4. 音楽的構成には二つのタイプがみられる。その第一は、台詞と挿入歌の交替で構成されるタイプで、合唱やフィナーレを含まない。このタイプは、フランスのオペラ・コミックの系統に属すると考えられる。第二のタイプは、台詞と挿入歌の交替ののち、幕の最後にアンサンブル・フィナーレが置かれているもので、フィナーレの部分は台詞の挿入がなく音楽が連続しているため、第一のタイプより、より音楽的である。このタイプは、イタリアのオペラ・ブッファに似たタイプと考えることができる。
5. 上記のいずれのタイプにおいても、作品の冒頭には序曲が置かれている。

すなわち、ウィーンの第5期のジングシュピールは、第1期～第3期の音楽付喜劇の延長線上にありながら、喜劇役者の即興による音楽付喜劇とは性格を異にし、オペラ・コミックやオペラ・ブッファの要素を含む作品であった。そのことは、第1期～第3期の音楽付喜劇が、絶対専制君主下での風刺に富んだ民衆劇であったのに対して、第5期のジングシュピールが啓蒙専制君主下での市民文化となりつつあった、という社会的変化と如実に対応している。

ウィーンのジングシュピールの第5期の作品として知られているものを概観すると、ウムラウフの「鉞夫」（1778年）やモーツァルトの「後宮からの逃走」（1782年）のようにフィナーレが無いタイプは、ディッターズドルフの「医者と薬剤師」（1786年）やモーツァルトの「魔笛」（1791年）のように各幕の最後に長大なフィナーレがある作品よりも早い年代に作曲されている。第1期～第3期の作品が喜劇にアリアを挿入した形態であったことを考えると、第5期にみられるジングシュピールの二つのタイプは、一見、フィナーレの無いタイプからフィナーレの有るタイプへ展開したかに思われる。

しかし、シェンクが作曲したジングシュピールの内容を検討すると、1780年にフィナーレの無い作品を作曲したのち、1786年から1795年にかけて各幕の最後をフィナーレとする傾向がみられるが、1796年以降はフィナーレのある作品とフィナーレの無い作品の両方を

作曲している。モーツァルトの「魔笛」に次ぐ大成功を得た作品、「村の床屋」（1796年）は、フィナーレの無いタイプの作品であった。このようなシェンクのジングシュピールの作曲状況は、上に仮定した展開の方向、すなわち、フィナーレの無いタイプからフィナーレの有るタイプへという展開の方向を支持しているとは言えない。シェンクのジングシュピールの作曲状況からは、むしろ、フィナーレの無いタイプ（オペラ・コミック系統）とフィナーレの有るタイプ（オペラ・ブッフア系統）は一方向の関係にあったのではなく、同時に共存していたことが示唆されている。

フィナーレの有無は、作品の台本が古い作品の編作であるか書き下ろしであるか、あるいは台本作家と作曲家がどのような関係で共同制作をおこなっていたか、ということにも拠る可能性がある。ウィーン第5期のジングシュピールの二つのタイプがどのような関係にあったのかという問題を明らかにするためには、今後さらに多くの作品を考察するとともに、ジングシュピールの制作プロセスの側面にも光を当てていく必要がある。

本論文では、ウィーンのジングシュピールの歴史において重要な時期であるにもかかわらず、これまであまり研究されてこなかった第5期、すなわち1778年～1810年頃の作品として、ヨハン・バプティスト・シェンクのジングシュピールを研究の対象としてとりあげた。

シェンクのジングシュピールの歴史的背景を探り、シェンクがどのような活動をし、どのように評価された人物であったのかを明らかにした上で、シェンクのジングシュピールの資料と音楽様式について考察した。資料研究では、現存する各種資料を調査し、その記述と評価に基づいて校訂楽譜と主題目録を作成した。その際、帰属作品や作曲者の点で問題があると考えられる資料を抽出し、本来の帰属作品を推定して、『新グローヴ音楽事典』のシェンクの商品表に改訂を加えるべきであることを示した。また、様式研究においては、シェンクのジングシュピールに二つのタイプが共存していたことを明らかにし、より細かいレベルにおいて作曲様式が年代的に変化していることを確認した。

本論文の資料研究の成果たる主題目録と校訂楽譜は、シェンクのジングシュピールに関する今後の研究の基礎として貢献しうるものである。また音楽様式に関する結論は、同じ時期のウィーンのジングシュピールの研究に新たな視点と課題を提供する意義を有するものである。