

モーツァルトの《第一戒律の責務》(KV 35)

～ジャンルの問題を中心に～

木 村 佐千子

《第一戒律の責務 Die Schuldigkeit des ersten Gebots》(KV 35) は、11歳のモーツァルト Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) が作曲し、1767年3月12日木曜日、夕べの祈りのあと19時から、ザルツブルク大司教の宮殿 (Residenz) の「騎士の間 (Rittersaal)」で初演されたドイツ語の音楽劇である。聖書の言葉を引用し、キリスト教的な題材を扱うが、宮殿で演奏されたことから分かるように教会の礼拝用ではない。本稿では、あまり知られていないこの作品に焦点をあて、まず台本や作曲の背景、作品について概観したあと、文献によってジングシュピールとしても、オラトリオとしても、オペラとしても扱われることのあるこの作品のジャンルの問題について考えていく。この作品については多数のモーツァルト文献で触れられているものの、ジャンルの問題を詳細に扱った先行研究は見あたらない。本稿では、特に、この作品が18世紀半ばにドイツ語圏カトリック地域で書かれた作品であることに注目して論じる。

1. 台本について

《第一戒律の責務》の台本を書いたのは、ヴァイザー Ignaz Anton von Weiser (1701-1785) である。ヴァイザーはザルツブルクの有力な織物商人で、1747年には貴族の位を得て、市参事会員もつとめ、1772～1775年にはザルツ

ブルク市長でもあった¹⁾。W.A. モーツァルトの父レオポルト Leopold Mozart (1719-1787) は、1743年から音楽家としてザルツブルク大司教に仕え、1763年から副楽長をつとめた。ヴァイザーは遅くとも1741年にはレオポルト・モーツァルトと知り合っており、レオポルトにもオラトリオやカンタータの台本を提供した²⁾。1767年に印刷された《第一戒律の責務》の台本³⁾のタイトルは「第一の、そして最重要の掟、マルコ 12、30 節 Die Schuldigkeit / Des ersten und fürnehmsten Gebottes Marc. 12. V. 30.」となっている。表紙の次に舞台設定と登場人物一覧 (Singende) があり、そのあと2ページにわたって「序 Vorbericht」が書かれている。

ヴァイザーの台本本体は3部から成り、W.A. モーツァルトが作曲したのはその第1部 (Erster Theil) のみである。ファクシミリ版 (Warburton 1992) の7~21ページが第1部、22~38ページが第2部、39~57ページが第3部で、ページ下部に聖書参照箇所などの脚注がつけられている。また、簡単な場面説明や独白の指示等はあるが、この部分をアリアとして作曲せよといった音楽上の指示は言葉では書かれていない。

タイトルにある「第一戒律」とは、『マルコによる福音書』第12章30節にあるイエス・キリストの教えのことである。ある律法学者がイエスにあらゆる掟のうちでどれが第1かをたずねたところ、イエスは「心を尽くし、精神を尽くし、思いを尽くし、力を尽くして、あなたの神である主を愛しなさい」⁴⁾と答えたという。ちなみに、この台本とは直接関係がないが、第2の掟は「隣人を自分のように愛しなさい」であり、これら2つにまさる掟はないとイエスは述べた。もうひとつ、この台本の土台となっているのが、作者も序で言及して

-
- 1) 大司教から市参事会の多額な費用負担を伴う建築工事などを要求され、辞任した。
 - 2) 《埋葬されたキリスト Christus begraben》(1741年、1755年改訂、音楽消失) と《神の殺人犯 Der Mensch, ein Gottesmörder》(1747年、台本消失) の2曲が知られている。前者の台本のタイトル・ページにはカンタータとあるが、レオポルト・モーツァルト自身は書簡中でオラトリオと呼んでいる。https://dme.mozarteum.at/DME/briefe/letter.php?mid=573&cat=1 (2022年2月2日参照)
 - 3) ファクシミリ版は Warburton 1992, pp. 1-58.
 - 4) 『新共同訳聖書』より引用。

いる通り⁵⁾『ヨハネの黙示録』第3章15～16節である。「わたしはあなたの行いを知っている。あなたは、冷たくもなく熱くもない。むしろ、冷たいか熱いか、どちらかであってほしい。熱くも冷たくもなく、なまぬるいので、わたしはあなたを口から吐き出そうとしている」とある。この「なまぬるい」という言葉はドイツ語聖書で „lau“ となっており、この形容詞が台本に出てくる「キリスト信徒」に対して何度も使われる。

登場するのは、天上の存在として「正義 Gerechtigkeit」、「慈愛 Barmherzigkeit」、地上の存在として「キリスト信徒 Christ」、「キリスト信徒の霊 Christgeist」、「世俗の霊 Weltgeist」で、寓意的な人物が中心となっている。

「なまぬるい」、つまりあまり熱心ではなく怠惰な「キリスト信徒」が、迷いを捨てよい信徒となるのが、3部全体でのあらすじである。第1部では、「正義」と「慈愛」が人間に愛想をつかさそうとしているところ、「キリスト信徒の霊」がどうか警告を発してほしいと懇願する。「正義」は眠っている「キリスト信徒」に起きよう呼びかけ、脅しを含む警告を行う。「キリスト信徒」は夢うつつにそれを聞き、起きてからも不安にさいなまれるが、「世俗の霊」が悪夢は忘れて楽しむことを提案する。そこに医者に扮した「キリスト信徒の霊」が現れて「キリスト信徒」の生き方を非難し、熱心な信仰を勧め、「キリスト信徒」も健康に長生きすることを望む。しかし、「世俗の霊」が朝食に誘うと「キリスト信徒」はついていってしまう。第2部では「キリスト信徒」は手に葉をもっている。その葉には、第1戒律、つまり「心を尽くし、精神を尽くし、思いを尽くし、力を尽くして、あなたの神である主を愛しなさい」が書かれている。第2部で「キリスト信徒の霊」は庭師の姿で現れるが、それは「正義」や「慈愛」が「キリスト信徒」を葉は茂っていても実を結ばない樹にたとえたからだ。「正義」は樹を切り倒すよう言うが、「慈愛」が古い小枝を剪定して実を結ぶ最後のチャンスを与えようと言う。「キリスト信徒」のもとに現れた「キリスト信徒の霊」が第1戒律を説き、神のみに仕えるよう導く。

5) Warburton 1992, p. 5.

「キリスト信徒の霊」がそばを離れたときに「世俗の霊」がお金と恋人を奪った強盗を殺して奪い返すよう「キリスト信徒」をそそのかすが、うまくいかない。「キリスト信徒」は「キリスト信徒の霊」の導きに従うことを表明する。第3部では、「キリスト信徒」と「キリスト信徒の霊」の対話が長く続く。「キリスト信徒」が自分の弱さに目を向けると不安になると訴えると、「キリスト信徒の霊」は子どものように神を愛せと教える。「キリスト信徒」はそれまでの自分を反省し謙虚な姿勢を保つので、「キリスト信徒の霊」がそばを離れたときに教師に扮した「世俗の霊」が誘惑してももはや成功しない。そこに戻ってきた「キリスト信徒の霊」と「世俗の霊」が言い合いをし、「世俗の霊」は諦めて去る。丘の上の十字架にイエスが架かる両側に、雲に乗った「正義」と「慈愛」が現れる。十字架のイエスを見て「キリスト信徒」が悔い改め、罰してくださいと言うと、「正義」と「慈愛」は「キリスト信徒」の心の変化を認める。最後に、主が十字架上の痛ましい死をもって愛を教えてくださったと声を合わせ、第1戒律の愛の掟を確認する。

すでに述べたように台本の第1部は11歳のモーツァルトが作曲し、1767年3月12日に上演された。第2部は有名なヨーゼフ・ハイドン Joseph Haydn (1732-1809) の弟で1763年からザルツブルク宮廷楽士長などをつとめたミヒャエル・ハイドン Michael Haydn (1737-1806) が作曲し、第1部の翌週の木曜日、1767年3月19日に上演された。第3部は1750年以来ザルツブルクの大聖堂および宮廷オルガニストだったアドルガッサー Anton Cajetan Adlgasser (1729-1777) が作曲し、その次の週の木曜日、1767年3月26日に上演された。第2、3部の楽譜は残っていない。当時のザルツブルクでは、こういった作品を複数の作曲家で分担して作曲するのが慣例となっていたという⁶⁾。シュミット Manfred Hermann Schmid は、1767年に、父レオポルトが四旬節音楽の作

6) Angermüller 2005, S. 12. 松田は、1766年以前の四旬節における宗教的ジグシュピールの記録が少ないことに言及し(松田、2017年、39頁)、逆に、1767年の合作以降、合作することが引き継がれるようになったと述べている(松田、2017年、33頁)。また、1767~1771年は、毎年アドルガッサーとハイドンが作曲に加わった(松田、2017年、34頁)。

曲を分担するはずだったところに、息子のヴォルフガングを組み入れることに成功したと述べている⁷⁾。その翌年以降、モーツァルトが作曲の分担に加わらなかったのは、旅行が多かったためと考えられる⁸⁾。

2. モーツァルトとキリスト教カトリック

《第一戒律の責務》(KV 35) は、1 であらすじを見たように、非常にキリスト教色の濃い台本に作曲されている。ここでモーツァルトとキリスト教、特にカトリック教会とのかかわりについて見ておきたい。

W.A. モーツァルトのミドルネーム、「アマデウス Amadeus (Amadé)」(ラテン語でテオフィルス Theophilus、ドイツ語でゴットリープ Gottlieb) は、「神を愛せ」あるいは「神に愛された」という意味をもつ。父レオポルトは敬虔なカトリック信者で、1724～1736 年に生地アウクスブルクでイエズス会の学校に通い、聖歌隊に加わったり、学校劇の上演に参加したりしていた。カトリックのザルツブルク大学に通っていた時期もある。日曜や祝祭日のミサに出席し、定期的に懺悔に行くなど、模範的なキリスト信徒として生活を送っていたようだ⁹⁾。カトリック教会のない都市(プロテスタントの都市)には長く滞在しないようにという手紙を旅行中の息子に送る¹⁰⁾など、キリスト教のなかでも、プロテスタントではなくカトリックの教義を大切にしていた。そのような父に育てられたモーツァルトも、カトリックの信仰をもっていた¹¹⁾。

モーツァルトは、10 歳の頃(1766 年)から父の指導を受けてラテン語の教会音楽作品の作曲を始め、1769 年から 1781 年まで(旅行による中断期間もあったが)ザルツブルク大司教に仕える教会音楽家としての務めを果たした。

7) Schmid 2005, S. 119.

8) 松田、2017 年、34 頁。

9) Moser 2009, S. 133.

10) Moser 2009, S. 137.

11) 1781 年に「僕は日曜日と祝日にはミサに出かけます」と記した。ビーバ、1992 年、49 頁。

ザルツブルク時代の作としてミサ曲が十数曲、連祷や晩課・奉献曲等が約40曲、オルガンと管弦楽による教会ソナタが17曲伝わる。

しかし、モーツァルト、特に1781年にウィーンに定住してからのモーツァルトには、敬虔なキリスト信徒というイメージはあまりないのではないだろうか。その理由のひとつが、モーツァルトが秘密結社フリーメーソンに入ったことだろう。モーツァルトは、1784年12月14日にフリーメーソン支部「慈善 Zur Wohltätigkeit」^{ロッジ}に加入した。1738年には教皇クレメンス12世 Clemens XII. (1652-1740、在位1730-1740)がフリーメーソンに加入した者は破門すると定めたが、当時のウィーンでは聖職者にもフリーメーソン会員がおり、教会とそれほど対立する存在ではなかったようだ¹²⁾。もうひとつの理由として、ウィーン時代のモーツァルトが作曲した教会音楽作品が少なく、未完の《ミサ曲 ハ短調》(KV 427)、短い《アヴェ・ヴェルム・コルプス》(KV 618)、未完の《レクイエム ニ短調》(KV 626)だけであることがよく書かれる。だが当時、教会音楽を教会外で演奏する機会はほとんどなく、教会音楽家が職務として、あるいは一般の音楽家が教会からの依頼を受ける以外で作曲することはまず考えられなかったのだから、作品数は少なくても当然である。しかも、上記の有名な3曲以外にもウィーン時代の教会音楽作品の断片は伝わるうえ、モーツァルトは1791年4月に無給の聖シュテファン大聖堂副楽長の職を与えてほしいとの請願書を出し、1791年5月に認められている。モーツァルトが同年12月に亡くならなければ、より多くの教会音楽作品が生み出されていたかも知れない。1791年12月5日、モーツァルトの死の直前に妻コンスタンツェ Constanze Mozart (1762-1842)は司祭を呼ぼうとしたし、モーツァルトの葬儀は教会で行われた。亡くなる間際までカトリック典礼用の《レクイエム》を作曲していたことも知られる。モーツァルトは、ウィーン時代を含め、亡くなるまでカトリックの信仰をもち続け、カトリックの典礼音楽とも長くかかわりを保ったのだ。

12) ビーバ、1992年、50頁。

3. 少年期のモーツァルトの創作活動

《第一戒律の責務》はモーツァルト 11 歳の作である¹³⁾。神童・天才少年音楽家と呼ばれ、少年時代から作曲をした音楽家はほかにもいるが、少年時代にモーツァルトほど質の高い作品を多く書いた人はいないだろう。《第一戒律の責務》作曲の前、1763 年 7 月から 3 年 4 か月余、モーツァルト一家はロンドン、パリをはじめとする西方への大旅行を行った。父レオポルトが頻繁かつ長期にわたり息子を旅に連れて行った理由には、今ほど楽譜や情報の入手しやすくなかった時代、音楽活動の盛んな都市で実地に音楽を学ばせるためということもあったようだ。(もちろん少年モーツァルトの才能を披露して収入を得る目的もあり、のちには就職活動のために旅行させたこともあったが。) 特筆されるのは、少年モーツァルトが、他の作曲家の模倣をするだけでなく、学んだことを吸収し我がものとして作曲に活かしていることであろう。《第一戒律の責務》の作曲にあたっては、イタリアのオペラをはじめとする声楽作品の作曲法と、宗教音楽(《第一戒律の責務》は教会音楽ではないが)の作曲法、両方の経験を見ていく必要がある。また、序曲では器楽曲の作曲法も問われる。

父レオポルトは、幼いモーツァルトに鍵盤楽器とヴァイオリンを教えた。モーツァルトは、まずは自分で弾くことのできる楽器のための曲を作曲した。鍵盤楽曲は 5 歳の時からの作品が伝わる (KV 1a など)。初期のヴァイオリン・ソナタ(正確にはヴァイオリン助奏つきの鍵盤楽器用ソナタ)は 8 歳の 1764 年に出版された (KV 6~9)。そのほか、西方大旅行中には、ロンドンで J.S. バッハ Johann Sebastian Bach (1685-1750) の末息子のクリスティアン・バッハ Johann Christian Bach (1735-1782) と親しくなり、その作風に影響を受けた。クリスティアン・バッハの鍵盤楽器用のソナタをモーツァルトが協奏曲

13) ただし、父レオポルトは息子の神童ぶりを強調するためか、作曲年を 1 年前の 1766 年とし、10 歳の作であると書いていた。印刷台本の表紙にも「10 歳 alt 10. Jahr」とある。Warburton 1992, p. 3.

に編曲した作品も伝わる (KV 107、1765 年)。旅行中に数曲の交響曲も作曲した。

声楽についてはどうだろうか。西方大旅行中の 1764 年に、モーツァルトはイタリア人の歌手マンツォーリ Giovanni Manzuoli (1720-1782) に気に入られ、無償で歌のレッスンを受けるようになった。1766 年、パリでモーツァルトの歌唱を聴いたグリム男爵 Friedrich Melchior Baron von Grimm (1723-1807) は、声は小さいが趣味よく魂を込めて歌うと賞賛¹⁴⁾、姉ナンネル Maria Anna Walburga Ignatia Mozart (1751-1829) もモーツァルトはロンドンで感情を込めてアリアを歌ったと 1792 年に回想している¹⁵⁾。そうして歌のレッスンを受けるなかで、イタリア・オペラの作曲法にも通暁していった。バリントン Daines Barrington (1727/8-1800) は、1765 年に、少年モーツァルトが自ら鍵盤楽器を演奏しながら、「情愛 Affetto」、「裏切り Perfido」という言葉だけでレチタティーヴォとアリアを即興演奏したことを伝えている¹⁶⁾。実際の歌詞がなくともそれらしく作曲できたわけで、1781 年 10 月 13 日の手紙にモーツァルトが「オペラでは、詩は音楽の従順な娘でなければならない bey einer opera muß schlechterdings die Poesie der Musick gehorsame Tochter seyn」¹⁷⁾と書いたのを思い起こさせる。このようにイタリア・オペラをみずから歌い、即興演奏したことが、このあとの声楽作品の作曲にも活かされている。

ロンドンで 1764 年 11 月 24 日にメタスタージョ Pietro Metastasio (1698-1782) の台本によるパステイッチョ・オペラ《エツィオ Ezio》が上演された。この

14) グリムの 1766 年 7 月 15 日の記事 https://books.google.co.jp/books?id=e8AtwaddUW4C&q=15+July+1766&redir_esc=y#v=snippet&q=15%20July%201766&f=true (2022 年 2 月 2 日参照)

15) 1792 年 4 月頃の姉ナンネルからシュリヒテグロル Friedrich Schlichtegroll (1765-1822) 宛ての文書。Bauer und Deutsch 1962, 4, S. 188.

16) <https://royalsocietypublishing.org/doi/pdf/10.1098/rstl.1770.0008> (2022 年 2 月 2 日参照) もとの本の 60~61 頁。その前の部分では、初見の楽譜で二重唱を父親と歌い、下のパートを歌った父親は時々穴をあけたが、少年モーツァルトは見事に弾き歌いしたことも伝えられている。

17) Bauer und Deutsch 1962, 4, S. 188. <https://dme.mozarteum.at/DME/briefe/letter.php?mid=1199&cat=3> (2022 年 2 月 2 日参照)

作品の第2幕第4場の歌詞を用いておそらく演奏会用に1765年に書いたと推測されているのが、テノール・アリア〈行け、怒りにかられて Va, dal furor portata〉(KV 21)である。このKV 21が現存する最初のモーツァルトの声楽曲で、それ以外に14のアリア(とセットのレチタティーヴォ)が西方大旅行中に書かれたとされる(現存するのはKV 21、23のみ)。また、英語の歌詞による宗教的声楽曲《神は我らの避けどころ God is our refuge》(KV 20)が1765年に作曲され、自筆譜が大英博物館に寄贈された。1766年にはラテン語の宗教音楽も試作されており(《キリエ へ長調》KV 33など)、カトリックの大司教領であるザルツブルクに戻る前に、宗教音楽の作曲も教えておこうとした父の配慮がうかがえる。こういった経験が、《第一戒律の責務》の作曲に活かされている。

4. ザルツブルクにおける音楽劇の伝統

モーツァルトの生まれたザルツブルクという都市は、「^{ザルツ}塩の^{ブルク}砦」という名が示すとおり、近郊で採掘されていた岩塩を運搬するときの通行税等で栄えた。ザルツブルクには8世紀からキリスト教の教会堂のなかでも格の高い「大聖堂(Dom)」があり、モーツァルトの頃はカトリックの大司教を領主としていた。つまり、ザルツブルクは19世紀に至るまでオーストリア帝国に属さない独立した領邦だった。また、カトリック・ベネディクト会の運営する大学があり、カトリック色の強い都市だったと言える。

さて、1612年からザルツブルク大司教をつとめたジッティクス Markus Sittikus (1574-1619)は、1600年頃にイタリアで誕生したばかりのオペラを、アルプス以北で初めて、1614年にザルツブルク近郊のヘルブルン宮殿で上演させた¹⁸⁾。ザルツブルク市内の宮殿にも、オペラ劇場をしつらえさせた。劇場は宮殿の4階(3. Stock)にあり、平面が31×11メートル、高さが7.5メートル

18) <https://stadtsalzburg.pageflow.io/hellbrunn-cn/#257921> (2021年1月24日参照)

だった¹⁹⁾。その後も、オペラを好む大司教は少なくなかった。モーツァルトが少年だった頃にザルツブルク大司教をつとめていたシュラッテンバッハ伯爵 Sigismund Christoph Graf von Schrattenbach (1698-1771) の時代 (1753~1771 年) には、記録に残る限りで 16 回のイタリア・オペラ上演が行われた²⁰⁾。

ザルツブルクの大学には、劇を演じる伝統があった。『オーストリア音楽事典 Österreichisches Musiklexikon』の「ベネディクト会劇」の項目によれば、ザルツブルクには 1617 年にカトリック・ベネディクト会の運営する大学とギムナジウムができた²¹⁾。1618 年から劇が演じられるようになり、1776 年に禁止されるまで続いた。最初はセリフだけで進められていたが、しだいに音楽や踊りが加わった。聖書の物語やキリストの生涯、聖人伝説、神話や歴史上の出来事を題材として大学の教授が台本を書き、学生にプロの俳優や歌手が加わって上演されていた。特に、毎年夏の終わり頃には、学年末を記念して大規模な修了劇が演じられ、全学生の 4 分の 1 以上が演技に加わることもあった²²⁾。舞台装置も色彩豊かで変化に富むものが用意された。優秀な成績を取めた者に、大司教臨席のもと、劇のなかで賞を与えることもあったという²³⁾。修了劇のほかに、様々な祝祭、大学に関係する聖人の記念日、訪問客の歓迎、謝肉祭などの機会にも劇が演じられた。記録に残る 592 の作品のうち、約 4 分の 1 が修了劇で、166 の台本が伝わる。音楽が残るのは 30 弱で、1749 年からザルツブルク宮廷楽長だったエーバーリン Johann Ernst Eberlin (1702-1762) の 12 が最も

19) Schmid 2006, S. 118.

20) 松田、2017 年、30~31 頁。

21) https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_B/Benediktinertheater.xml しかし、ザルツブルク大学のウェブサイトによれば、創立年は 1622 年。 <https://www.plus.ac.at/400-jahre-plus/?svs=35> ザルツブルクのギムナジウムのウェブサイトによれば、ギムナジウムの創立年は 1617 年で、大学進学準備校として大司教ジッティクスにより創設された。 <https://www.akadgym.salzburg.at/schulprofil-3/> (2022 年 2 月 6 日参照)

22) Giegling 1959, S. 6. 松田によれば「学校劇は、学年度末に上演される修了劇 (Finalkomödie) と、大学の教員の視察の際に [ギムナジウム] 各クラスが上演するものと分類される」という (松田、2017 年、34 頁)。

23) Giegling 1959, S. 6.

多い²⁴⁾。劇というと、楽しみが主目的のようだが、練習を重ねて修辞法を習得し人前で演じさせることに、教育効果が見出されていたようだ。大学での公式な言語はラテン語だったから、劇も主にラテン語で演じられた（ドイツ語のものもあった）。1761年9月に大学講堂で演じられた学校劇『ハンガリー王ジギスムンドゥス Sigismundus Hungariae Rex』には、当時5歳の少年モーツァルトが踊り手として出演した記録が残っている。こういった学校劇の伝統があったことも、ザルツブルクで《第一戒律の責務》のような宗教的劇作品が上演された背景として重要であろう。また、ラテン語の学校劇の幕間に、ドイツ語のオラトリオが演奏されることもあった²⁵⁾。

5. 《第一戒律の責務》の作曲・初演

3年4か月ぶりに西方大旅行からザルツブルクに帰郷した少年モーツァルトは、父の雇い主であるシュラッテンバッハ大司教の1766年12月21日の叙階式記念日のためにリチェンツァ（Licenza、表敬用のレチタティーヴォとアリア）《務めが私を強いる今こそ—ジギスムントの事蹟はかくも偉大にして Or che il dover — Tali e contati sono》(KV 36)を作曲した。少年の才能を認めた大司教は、《第一戒律の責務》(KV 35)の作曲を少年モーツァルトに依頼したのだろう。モーツァルトは、1766年のザルツブルク帰郷後に、エーバーリンをはじめとする先輩作曲家の作品を筆写するなどしてザルツブルクの劇音楽の様式を学び、作曲にあたった。《第一戒律の責務》は、モーツァルトが11歳にして初めて書いた一晩の演奏会を満たす規模（演奏時間1時間以上）の作品で、スコアは200ページ以上ある。モーツァルトが筆写したとされるエーバー

24) https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_B/Benediktinertheater.xml (2022年2月6日参照)

25) Smither 1987, p. 342, モーツァルトの《アポロとヒアチントゥス Apollo et Hyacinthus》(KV 38, 1767年)も学校劇『リュディアの王、クロエススの慈悲』の幕間劇として作曲された。このラテン語の作品は、ギムナジウムの文章論クラスの生徒たちによってザルツブルク大学講堂で初演された（松田、2017年、34頁）。

リンのオラトリオ《信心深い魂 Die gläubige Seele》(作曲年不詳、1740～60年頃)の自筆譜は約120ページであるから²⁶⁾、《第一戒律の責務》はかなり規模の大きい作品であることが分かる。大司教は、少年モーツァルトが父の大幅な助けを得て作曲しているのではないかと疑い、伝えられるところによると、モーツァルトに歌詞を与え、修道院の一室に1週間閉じ込めてオラトリオを作曲させたことがあるという。それが事実なら、書かれたのは《聖墓の音楽 Grabsmusik》(KV 42、1767年4月初演?)だと推測されている(台本作者不詳。歌手2名の作品で、39ページのスコア)²⁷⁾。《第一戒律の責務》のスコアには、父レオポルトの筆跡も混ざっており、厳密な区別は難しいが、レチタティーヴォの歌詞の大部分を父が書いたと考えられている。ルーベンス Peter Paul Rubens (1577-1640)などが工房で請け負って絵画を制作していたように、この頃のモーツァルト父子も「工房」のようなかたちで共作していたとする見方もある²⁸⁾。

初演時の歌手と声域は下の通りで、テノール2人、ソプラノ3人の宮廷歌手によって歌われた。

キリスト信徒…マイスナー (テノール) Joseph Meisner (1725-1795)

キリスト信徒の霊…スピツェダー (テノール)

Anton Franz Spitzeder (1735-1796)

世俗の霊…フェーゼマイヤー (ソプラノ)

Maria Anna Fesemayr (1743-1782)

正義…ブラウンホーファー (ソプラノ)

Maria Anna Braunhofer (1748-1819)

26) 別名《十字架につけられたイエス Der gekreuzigte Jesus》。https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/2/26/IMSLP430954-PMLP700394-BnF_MS-2008_-_Die_gl%C3%A4ubige_Seele_-_Geistliche_-...-Eberlin_Johann.pdf (2022年2月1日参照)。この資料には、カンタータとオラトリオ、両方の記述がある。MGGではオラトリオに分類している。

27) Giegling 1959, S. 5.

28) Giegling 1959, S. 6.

慈愛…リップ (ソプラノ) Maria Magdalena Lipp (1745-1827)

「正義」と「慈愛」を歌った2人の女性歌手は、オペラ好きのシュラッテンバッハ大司教が3年間、オペラの本場ヴェネツィアに留学させたあと1765年に宮廷楽団に雇い入れ、シュラッテンバッハ大司教の没後も、宮廷楽団が解散される1803年まで宮廷歌手をつとめた。「世俗の霊」を歌ったフェーゼマイヤーとアドルガッサーも1764～1765年にイタリア留学に送られ、フェーゼマイヤーは1769年にアドルガッサーと結婚した。リップは1768年にミヒャエル・ハイドンと結婚した。演奏に参加した楽器奏者の名前は記録に残っていないが、ザルツブルク宮廷楽団の奏者が担当したと考えられる。

6. 楽曲について²⁹⁾

《第一戒律の責務》全体は序曲と8つのアリア（独唱・三重唱）、およびそれらのアリアを導くレチタティーヴォで構成される。すなわち、序曲のあとレチタティーヴォ（朗唱）とアリア（詠唱）が交互に置かれる形式だ。現代譜³⁰⁾ではアリアに番号がふられているが、印刷台本や自筆譜に番号は記されていない。

最初は「シンフォニア Sinfonia」と題された序曲である。アレグロ、ハ長調で朗らかに始まる。典型的なナポリ派オペラ序曲（イタリア序曲ともいい、イタリアのオラトリオにも用いられる）の3部分構成（急－緩－急）にはよっておらず、前半の繰り返しのあと、後半の一部で短調に転じて変化をつけており、一種のソナタ形式と見なされる。オーボエ2本とファゴット2本、ホルン

29) 楽曲解説の部分については、バッハ・コレギウム・ジャパン第146回定期演奏会プログラム冊子に寄稿した内容に加筆した。再利用を許諾くださり、また本稿執筆のきっかけを与えてくださったバッハ・コレギウム・ジャパンに御礼申し上げます。

30) 今回参照したのは、新モーツァルト全集 (Neue Mozart Ausgabe I/4/1) である。
<https://dme.mozarteum.at/nmaonline/>（最終閲覧2022年2月2日）

2本、弦楽器³¹⁾という3つの楽器群が、モチーフを鳴り交わしたり、共に進んだりする。用いられている要素は少ないながら、変化があり、西方大旅行中にロンドンで親しんだJ.C. バッハからの影響も感じられる明澄で親しみやすい曲調である³²⁾。

台本の登場人物一覧のページに庭園と小さな森に面した心地よい一帯が舞台であるということ³³⁾、第1部の台本の最初に「正義」、「慈愛」、「キリスト信徒の霊」が見ているところ、花の咲く茂みでなまぬるい、つまり怠惰な「キリスト信徒」がまどろんでいるという場面設定が書かれている(図版1)³⁴⁾。

最初のレチタティーヴォ(通奏低音のみが伴奏するセッコ・レチタティーヴォ)は、「正義」(ソプラノ)が信心深い人に報いを与え、懺悔や悔恨によって自らを罪から解放しない者を罰するのが自分の責務だと語るところから始まる。それに対し「キリスト信徒の霊」(テノール)が憐れみを願うと、「慈愛」(ソプラノ)が事情をきき、人の子らの「なまぬるい lau」残念な状態が伝えられる。

アリア(No. 1)〈嘆きつつ眺めねばならぬ Mit Jammer muß ich schauen³⁵⁾〉は、アレグロ、ハ長調、♩(2/2)拍子で始まる。2本のホルンと弦楽器を伴い、「キリスト信徒の霊」が、破滅の道を選び取る多くの者を悲しみながら眺めなければならないと嘆き、「慈愛」に救済と保護を求める。中間部分はアンダンテ、2/4拍子となり、ハ長調からイ短調に向かう。速い32分音符が、多くの人々を奪い去る「突然の濁流 gleich ausgebrochene Flüsse」をあらわす。そのあと最初の部分が繰り返されるダ・カーポ・アリアである(A-B-A形式)。各部分終わり近くの声楽パートの音符にフェルマータ記号が書かれ、あまり長い

31) ヴィオラ・パートは分割されて2パートにわかれるが、1パートとして演奏する楽章もある。

32) この作品の「洗練された管弦楽法は、その父親にもエバーリンにも見られない」「ヨハン・クリスティアン・バッハから受けた影響が最も顕著」と、ド・ニは記している。ド・ニ、1989年、13~14頁。

33) Warburton 1992, p. 4.


34) Warburton 1992, p. 7.

35) 歌詞の綴りや正書法は、1767年の印刷台本に従う。



Erster Theil.

Göttliche Gerechtigkeit, göttliche Barmherzigkeit,
Christengeist, der laue Christ in einem Blumen-
Gesträuche schlaffend.

Gerecht.  Ich löblich und gerechte Bitte,
Die du dem Heil der Sterblichen zu gut.
Mitleidend mir hast vorgebracht,
Ist mir zwar angenehm, doch bin ich nicht bedacht
Den faulen Knechten zu verschonen,
Du weißt, mein ist die Frommen zu belohnen
Und jene abzustraffen, (a)
Wenn sie durch blüssen und bereuen
Sich nicht der Schuld befreien:
Und dieß geschieht durch unverdiente Gnade,
Die nur des höchsten Güte
Allein getvehren kann, so wie es ihr gefällt: (b)
U 3 Chr.

(a) S. Paul. Ep. ad Rom. c. 2. v. 6. usque ad 8. *Reddit unicuique secundum opera Ejus, iis quidem, qui secundum patientiam &c.*
(b) *Ibid. c. 9. v. 25. & 16. miserebor cujus misereor & misericordiam præstabo cujus miserebor &c.*

図版1 台本第1部冒頭ページ

ものではなかっただろうが歌手が即興的に技巧等を披露したと考えられる。なお、台本には歌詞の後半、5行目からを反復する指示があるが³⁶⁾、モーツァルトは1~4行目を反復した。

続くセッコ・レチタティーヴォは「正義」と「慈愛」という天上の存在による対話である。ここで、作品のタイトルとなっている「第一戒律」、つまり神を愛することが伝えられる。この戒律は人々には重荷であるように思われると

36) Warburton 1992, p. 8.

「慈愛」が述べると、「正義」は人々が虚飾や快樂・私利を偶像のように大事にすると指摘する。そして両者は、警告をきかないなら人々を救うことはできないとする。

「慈愛」のアリア (No. 2) 〈激怒した獅子が咆哮し Ein ergrimmtter Löwe brüllet〉には各2本のオーボエとホルン、弦楽器が参加して、歌詞にある獅子の咆哮を思わせる勇ましい調子となる。台本作者はコロラトゥーラ (comische Verlängerungs-Zierraden) を控えるよう印刷台本の序に書いているが³⁷⁾、モーツァルトはその指示には従わず、3連符や16分音符といった細かい音符のコロラトゥーラ、1オクターヴを超える広い音程の跳躍などを効果的に用いている。第1部分は変ホ長調、アレグロ、C (4/4) 拍子だが、第2部分はハ短調、アンダンテ、2/4拍子に転じ、獅子が咆哮するなかで尚もまどろもうとする危機感のない狩人 (Jäger)、すなわち「キリスト信徒」の様子を描く。続いて最初の部分がやや変形されたもの、第2部分が変形・拡大されたもの (長調に導かれる) が続き (A-B- A'-B' 形式)、アレグロの後奏から次のレチタティーヴォへと流れ込む。台本には歌詞の冒頭に戻る指示があるので、モーツァルトの付曲とは異なり、通常のダ・カーポ形式 (A-B-A) が想定されているようである³⁸⁾。

レチタティーヴォでは、「慈愛」と「正義」がキリスト信徒のみすぼらしい死は自らの強情さゆえと述べるのに対し、「キリスト信徒の霊」が信徒を救う手立てはないのかと問いかける。途中から通奏低音以外の楽器も加わるアコンパニヤート (伴奏つきレチタティーヴォ) となり、地獄に堕ちた者が教えてくれれば信仰に目覚めないだろうか、警告をしてほしいと述べる。その願いを聞き入れ、「正義」はこのまどろんでいる「キリスト信徒」に警告して試してみることにする。

次の弦楽伴奏アリア (No. 3) では、「正義」が「目覚めよ、怠け者の奴隷よ erwache, fauler Knecht」と「キリスト信徒」に呼びかける。同じ音の動きで

37) Warburton 1992, p. 5.

38) Warburton 1992, p. 10.

「厳しい法の裁きを待て *erwarte strenges Recht*」という言葉も歌われ、アンダンテ、イ長調、2/4 拍子で一聴すると穏やかだが、内容は厳しい。アレグロの短い間奏を経て、アダージョ部分で短調に転じ、地獄と死が呼んでいる、裁き手である神に対して自分の命について責任をとれと信徒に言い聞かせる。長調に転じ、短いアレグロ部分で再び「目覚めよ」と呼びかけた後、アンダンテとなり、前奏の音楽が短縮され、最初の部分と同じ音楽と歌詞が繰り返される(自由ダ・カーポ形式)。

続くレチタティーヴォでは、「慈愛」と「正義」は天上に去り、「キリスト信徒の霊」が見守るなか、アコンパニャートで「キリスト信徒」(テノール)が目を覚まし、まどろみながら聞いた「死 *Tod*」、「地獄 *Hölle*」といった言葉をめまぐるしくテンポを変えながら反芻する。「キリスト信徒」の言葉には、通奏低音以外にファゴット2本、ホルン2本、弦楽器の伴奏、途中からはアルト・トロンボーンも加わり、「正義」によって伝えられた言葉の重みを強調する。そこにやって来た「世俗の霊」(ソプラノ)は、心配せず、そんな夢より自分を信じるように言う。

続くアリア (No. 4) 〈創造主がこの人生を *Hat der Schöpfer dieses Leben*〉で、ヘ長調、アレグロ・グラツィオーソ (優美に)、3/4 拍子のはずむような付点リズムを特徴とする軽やかな調子の音楽にのせて、「世俗の霊」は「キリスト信徒」に、夢は夢として置いておいて、大いに歓呼し、笑い、戯れよと勧める。楽器編成はオーボエ2本、ホルン2本、弦楽器である。声楽パートには長めのコロラトゥーラもあり、華やかだ。苦しむ胸を快樂にゆだねよと歌う中間部分は変口長調となり、細かい付点リズムを用いないことで、曲調に変化をもたらししている。前奏とは異なる間奏のあと、最初の声楽部分が繰り返される(自由ダ・カーポ形式)。

弱音器つき弦楽器を伴うレチタティーヴォ・アコンパニャートでは、「キリスト信徒」が、警告の言葉を聞いたのは単なる夢とは思えないと深刻な調子で語る。

「キリスト信徒」のアリア (No. 5) 〈あの雷のような言葉の力が *Jener*

Donnerworte Kraft) は変ホ長調、アンダンテ・ウン・ポコ・アダージョ、♩ (2/2) 拍子で、2つ前のレチタティーヴォで用いられたアルト・トロンボーンが存在感をあらわす。歌詞に「トロンボーンの響き Posaunenschall」とあり、„Posaune“ という歌詞に従ってトロンボーンが用いられたかたちだ。アルト・トロンボーンは、モーツァルトが筆写したエーバーリンのオラトリオ《信心深い魂》³⁹⁾でも用いられており、少年は学んだことを早速活かした。トロンボーン・パートにも前奏・間奏の終わりなどにフェルマータが書かれ、独奏楽器として即興的に小カデンツァを演奏することが求められている。1オクターヴやそれを超える10度の跳躍を多用し、「正義」から向けられた雷のような言葉が責任を追い求めると歌う。中間部分はハ短調に転じ、不安な耳にこだまを伴ってトロンボーンの響きが聞こえると言う。実際、「こだま Widerhall」と歌うところなどでは、トロンボーンは歌の旋律の一部をこだまのように模倣する。三連符を伴う間奏に続き、最初の部分が短縮されたかたちで繰り返される（自由ダ・カーポ形式）。

次のセッコ・レチタティーヴォでは、「世俗の霊」が、悩ませているのは敵の仕業だと言う。「キリスト信徒」が敵の名を訊くには答えず、どんな喜びも与えない変わり者の哲学者だと「世俗の霊」が言うと、それを聞いていた「キリスト信徒の霊」が思わず「恥知らずの嘘つき unverschämtes Lügen」だと割り入る。それ以外の「キリスト信徒の霊」のセリフは独白である。

「世俗の霊」のアリア (No. 6) 〈哲学者を思い描いて Schildre einen Philosophen〉は、フルート2本、ホルン2本、弦楽器を伴い、アレグロ、ト長調、C (4/4) 拍子で歌われる。器楽では軽やかなスタッカートが特徴的だが、歌は対照的にレガートで、高い三点二音 (d^{'''}) まで昇り、青白い哲学者を思い描いてみたまえと歌う。アンダンテ、3/4 拍子の短い中間部分では、それが敵だと明かす。短い間奏のあと、最初の部分の音楽がニ長調で回帰し、アンダンテ部分のあと、アレグロの後奏でしめくくられる。台本には反復の指示

39) 本稿5参照。

がないが⁴⁰⁾、モーツァルトは A-B- A²-B' 形式で作曲した。

続くセッコ・レチタティーヴォでは、「世俗の霊」が近くで声がすると言うと、「キリスト信徒の霊」が薬草を探す医者に扮して森のなかから現れる。「キリスト信徒」は医者に元気でいられる方法をたずねる。「キリスト信徒の霊」が話し始めると、「世俗の霊」は聞いていられず、朝食の時間だと言って準備をしに行く。「キリスト信徒の霊」は「キリスト信徒」への言葉と独白を繰り返しながら、健康とよろこびを与えるから私を信じなさいと述べる。

「キリスト信徒の霊」のアリア (No. 7) 〈具合の悪いところは Manches Übel will zuweilen〉は変口長調、アレグロ、♩ (2/2) 拍子で、各2本のオーボエ、ファゴット、ホルンと弦楽器を伴い、身体に悪いところがあれば思い切った処置が必要だと歌う。低弦がピツィカートと弓奏を交互にして変化をつける。ト短調の中間部分では、キリスト信徒を目覚めさせたあの声は必要なものだったと述べる。そのあと前奏の途中に戻り、第1部分を反復する(自由ダ・カーポ形式)。

最後のセッコ・レチタティーヴォには、5人全員が登場する。「キリスト信徒」が、自分の身に起こったことを知っている「キリスト信徒の霊」をいぶかしく思いながらも癒しを求めると、「キリスト教徒の霊」は「薬 Mittel」を与え、その効能を説明する。そこに「世俗の霊」がやって来て、朝食の準備ができて陽気な男女が待っていると伝えると、「キリスト信徒」は「世俗の霊」についていってしまう。「キリスト信徒の霊」が現世の快樂に邪魔されたことを嘆いていると、「慈愛」と「正義」が現れて、信徒に警告するのは意味のある行いだったかと問いたです。「キリスト信徒の霊」は、希望はまだあるとし、信徒に心を改めさせるよう努力を続けることを誓う。

終曲 (No. 8) 〈あなたがたの恩寵の光を私に Laßt mir eurer Gnade Schein〉は「キリスト信徒の霊」と「慈愛」、「正義」の三重唱で、少年モーツァルトが初めて書いた声楽のアンサンブル楽章である。各2本のオーボエとホルン、弦

40) Warburton 1992, p. 16.

楽器を伴い、ウン・ポコ・アンダンテ、ニ長調、♩ (2/2) 拍子である。最初に歌い出すのはテノールの「キリスト信徒の霊」で、勇気が湧くように恩寵の光を願うと、「慈愛」と「正義」は、人がおのれの分を果たすならと応じる。「慈愛」と「正義」はともにソプラノで、6度や3度音程の平行進行で柔らかい響きを出したり、動機を模倣しあったりする。3人が揃って歌う部分では、調和に満ちた響きが聞かれる。アンダンテ・グラツィオーソ、ト長調、3/4 拍子の中間部分では、「キリスト信徒の霊」のみが歌う。貴い魂を創造主のために得るよう努力するという内容で、三連符が多用され、口短調に転じることで色彩が変わる。そのあと第1部分の全体が繰り返されてしめくくられる（ダ・カーポ形式）。

あまり面白味のない台本からモーツァルトが音楽に変化をつけられる要素を探し、たとえばアリア No. 2 で獅子の咆哮とまどろむ狩人の対比を描くなど、効果的に作曲しているのには驚かされる。歌唱声部の跳躍や、歌詞の音節への音のあてかたなどに器楽的な扱いも見られ、西方大旅行中に単語1語でレチタティーヴォとアリアを即興演奏したというバリントンの記述や「詩は音楽の忠実な娘」と書いたことを思い出させる⁴¹⁾。歌唱声部の跳躍進行等の器楽的な扱いは、モーツァルトの後年の声楽作品にも見られる特徴だ。全体として、オペラ好きの大司教が喜ぶように、西方大旅行中にイタリア人歌手から習ったことなども活かし、コロラトゥーラ等も含めて、イタリアのオペラに近いスタイルをとった。自分の作曲した作品が、イタリアに留学した優秀な宮廷歌手たちに歌ってもらえたのは、少年モーツァルトにとって喜ばしいことだっただろう。

この作品の作曲に対し、ザルツブルク大司教がお手許金 (Schatullgelder) から12 ドゥカーテンの金のメダルを3月18日に少年モーツァルトに与えたというザルツブルク宮廷内財務局の記録が残っている⁴²⁾。1 ドゥカートは純金にして3.44 グラム相当であるから、12 ドゥカートは金41.28 グラム、現在の金の

41) 本稿3参照。

42) Angermüller 2005, S. 11.

取引価格では約 28 万円ほどだが、当時の価値は異なったのかも知れない。ちなみに、モーツァルトが 1779 年にザルツブルク宮廷オルガニストに就任したときの年俵が 450 グルデンだった。450 グルデンを純金の重さにすると約 326.81 グラムである。13 年後の年俵の約 1/8 にあたる褒美をこの作品の作曲でもらったことになる⁴³⁾。ミヒャエル・ハイドンの作曲した第 2 部、アドルガッサーの作曲した第 3 部の上演のあと、1767 年 4 月 2 日にモーツァルトの作曲した第 1 部が再演されたことから、高く評価されたことがうかがえよう。

7. ジングシュピールとオラトリオ

以上に見てきた《第一戒律の責務》は、どのようなジャンルに分類される作品なのだろうか。ここでまず、ジングシュピールとオラトリオの定義やモーツァルトの頃までの歴史を概観する。

7.1 ジングシュピール

1767 年にザルツブルクで印刷された《第一戒律の責務》の台本の序には、「宗教的ジングシュピール geistliches Singspiel」とある⁴⁴⁾。現在の一般的な定義では、ジングシュピールとは、音程をつけないドイツ語の「語り」の部分を含む「歌芝居」のことである⁴⁵⁾。つまり、オペラ的一种だが、アリア以外の部分

43) 金の換算については、次のウェブサイト を 2022 年 2 月 1 日に参照した。https://www.muenzoeoesterreich.at/

44) Warburton 1992, p. 5. „Dieser so wichtige und einer reifferen Erwekung allzuwürdige Ausspruch gabe Anlaß zu gegenwärtiger musicalischen Vorstellung, wodurch man zwar nicht bloß die Sinne zu ergötzen (als welches keineswegs das rechte Ziel eines geistlichen Singspieles ist) sondern das Gemüth zu unterhalten gedenket.“ この序を読むと、宗教的な内容ではあるが、楽しみも重視していたことが分かる。

45) たとえば、『音楽中辞典』では、「レチタティーヴォの代わりに語りと対話を用いる 18 世紀と 19 世紀前半期の民衆的ドイツ音楽劇」(海老澤、2002 年、331 頁)。『デジタル大辞泉』では、「18 世紀後半から 19 世紀中ごろにかけて、ドイツで上演された音楽劇。オペラとは異なって対話が多く用いられ、明るく喜劇的な内容をもつものが多い」とある。

では、レチタティーヴォで音程をつけて朗唱するのではなく普通のセリフが入る。だいたい後になるが、1778年、当時のウィーンではイタリア語のオペラが優勢であったなか、啓蒙君主ヨーゼフ2世 Joseph II. (1741-1790) がドイツ語のジングシュピールを奨励した。それにこたえてモーツァルトが作曲した《後宮からの誘拐 Die Entführung aus dem Serail》(KV 384, 1782年) や《魔笛 Die Zauberflöte》(KV 620, 1791年) はドイツ語の語りを含むジングシュピールとして有名である。

しかし、ジングシュピールの定義は一通りではない。たとえばシュレッテラー Hans Michel Schletterer は、「ジングシュピールという語では、程度は違えど、音楽、主に歌 (Gesänge) が織り込まれているあらゆる劇作品を指す」⁴⁶⁾ とする。少しでも音楽が入っている劇であれば、ジングシュピールとする見方だ。一方、コッホ Hans-Albrecht Koch は、「オペラの筋が台詞の語りで行進し、重要な場面で音楽が短い間隔で挿入される作品」⁴⁷⁾ とし、音楽の果たす役割を重視している。さらに語義を狭く捉えると「ドイツ語のジングシュピールは、18世紀の後半に宮廷のオペラに対し市民が担って発展した娯楽の形式である。いわゆる17世紀のジングシュピールはその前身とは見なされない」⁴⁸⁾ となり、18世紀後半の喜劇的作品に限定される。ジングシュピールには様々な定義があり、「概念規定の難しさ」⁴⁹⁾ があって「同じ時期に上演された同じ作品でも…表記の間でしばしば不統一がみられ」⁵⁰⁾ たことを念頭に置く必要がある。

歴史を遡ると、16世紀のアイラー Jakob Ayrer (1543/4-1605) は、音楽の入った民俗的・喜劇的要素をもつ劇を「歌われる劇 *singtes Spiel*」と呼んだ⁵¹⁾。一方、17世紀には、ジングシュピールをドイツ語オペラと同義に用いた例もある。台本がドイツ語で書かれていれば、イタリアのオペラと同じ様式で書かれ

46) Schletterer 1863, S. 1.

47) Koch 1974, S. 28.

48) Shusky 1980, S.1.

49) 丸本、2005年、260頁。

50) 丸本、2005年、263頁。

51) Reiber 1998, Sp. 1470.

た、すなわちレチタティーヴォで物語の筋が進められる作品でもドイツ語でジグシュピールと呼ばれた。やがて18世紀に入ると、イタリア・オペラの様式にもとづく作品には、イタリア語の „opera“ に相当する „Oper“ というドイツ語が用いられるようになったが、依然としてジグシュピールがオペラと同義で（歌詞がドイツ語以外でも）用いられることもあった⁵²⁾。このように、当時、語の用法が混乱した状況にあったため、ボーマン Thomas Bauman は、実質的に今日の用語でジグシュピールと呼ばれる北ドイツの作品群を扱った研究書で、ジグシュピールの語をジャンル名として用いることを断念しているほどである⁵³⁾。ジグシュピールの歴史において、台本作者ヴァイセ Christian Felix Weiße (1726-1804) と作曲家ヒラー Johann Adam Hiller (1728-1804) による作品《さあ大変 Der Teufel ist los》⁵⁴⁾が演奏された1766年を近代的なジグシュピールの始まりと捉える見方がある⁵⁵⁾。この場合のジグシュピールは語りを含む「小規模な喜劇的オペラ kleine komische Oper」と同義であり⁵⁶⁾、超絶技巧を売り物とするイタリア・オペラとは異なり、観客でも口ずさめるような親しみやすい歌を含んでいた。のちの《魔笛》などにつながる類の狭義のジグシュピールなのであって（《魔笛》には超絶技巧アリアも含まれるが）、《第一戒律の責務》とは異なる。丸本隆は、こういった歴史的な経緯も含め、ジグシュピールはまず例外なくドイツ語で話され歌われるが、レチタティーヴォの代わりに台詞を用いるのは必要条件ではなく、素朴なリートだけではなくイタリア・オペラ的なアリアも含んでいたが、娯楽的要素を豊かに保持すると結論づけている⁵⁷⁾。

52) Reiber 1998, Sp. 1470-1471.

53) Bauman 1985.

54) イギリスのパラッド・オペラ *The Devil to Pay* の翻案。台本は1752年。

55) Schletterer 1863, S. 2.

56) <https://www.br-klassik.de/themen/klassik-entdecken/alte-musik/stichwort-singspiel100.html> (2022年2月1日参照)

57) 丸本、2005年、268～280頁。

7.2 オラトリオ

現在イギリス女王エリザベス2世 Elisabeth II. (1926-) が所有しウィンザーの王室図書館に収められている《第一戒律の責務》(KV 35) の自筆スコアの表紙には、父レオポルト・モーツァルトの手でラテン語(ドイツ語に転用)で「オラトリオ Oratorium」と書かれている⁵⁸⁾。レオポルトは、自身と息子の作品を列挙した1768年の目録にも「5人の歌手等によるオラトリオ。オリジナル総譜は208ページ Ein Oratorium von 5 singenden Personen etc: die originalSpart ist 208 seiten stark」と記入し⁵⁹⁾、「オラトリオ」というジャンル名を用いている。また、ザルツブルク大学新聞(3月12日)⁶⁰⁾や、ザルツブルクの聖ペーター修道院ヒューブナー神父 Beda Hübner (1740-1811) の3月12日の記録⁶¹⁾、上記12ドゥカーテンの褒美の支払記録でも「オラトリオ Oratorium」となっている。

オラトリオという曲種の作品は、17世紀のイタリアで書かれ始めたと考えられている。名称の由来は「祈祷室」であり、ネーリ Filippo Neri (1515-1595) の主宰した信徒の集まり「オラトリオ会」でも歌唱が行われたことが知られる。現代の一般的な定義では、オラトリオとは、宗教的な題材(典礼文を除く)を大規模に扱った声楽作品で、オペラに近い様式で作曲され、物語の筋があり複数の登場人物が歌うが、オペラとは異なり舞台セットや役柄に合わせた衣装等は用いないものを指すことが多い⁶²⁾。カヴァリエーリ Emilio de' Cavalieri (ca. 1550-1602) の《魂と肉体の劇 Reppresentatione di Anima, et di

58) <https://www.rct.uk/collection/1140995/die-schuldigkeit-des-ersten-gebots-the-duty-of-the-first-commandment> (2022年2月1日参照)

59) Bauer und Deutsch 1962, 1, S. 288.

60) ド・ニ、1989年、11~12頁。

61) Deutsch 1961, S. 68.

62) 『音楽中辞典』では、「宗教的、道徳的題材を劇的に扱った大規模声楽曲。演奏会形式で上演されることと、合唱に比較的高い比重がおかれていることを除けば、内容的にはほとんどオペラと変わらない。(中略) まれに世俗的な題材によるオラトリオもある」(海老澤、2002年、113頁)。『デジタル大辞泉』には、「宗教的な題材をもとに、独唱・合唱・管弦楽から構成される大規模な楽曲。オペラとは異なり、演技を伴わない」とある。

Corpo》(1600年)が実質的に最初のオラトリオだとされることも少なくないが、現在では宗教的オペラ、神聖劇(Rappresentazione sacra)と見なされることもある。知られる限り最初にオラトリオという名称で呼ばれた作品は1639年のヴァッレ Pietro della Valle (1586-1652)の《エステル Esthèr》であるが、楽譜は部分的に伝承されるにとどまる⁽⁶³⁾。楽譜全体の残る作品としては、1640年前後のカリッシミ Giacomo Carissimi (1605-1674)の作品がある。

オラトリオの歴史の初期にその演奏会を主催したのは、カトリックの信心会や修道会だった。オーケストラや合唱を使うか、催しが定期的に継続されるかは、演奏を主催する団体の経済力や、パトロンによる寄付の有無によるところもあった。大規模な声楽作品ゆえ、コストもかかったからだ。祝祭の機会に単発でオラトリオが演奏されることもあった。17世紀後半になると、オラトリオは祈祷室や教会のみではなく、宮廷や個人の邸宅でも演奏されるようになった。18世紀になると、演奏場所として、劇場やオペラハウスも加わった。ただ、18世紀終わりに至るまで、一般に営利を目的としたものではなく、鑑賞料金をとることはなかった。したがって、目新しいものを常に供給することは求められず、再演も多かった。1700年頃のイタリアの都市では、オペラよりオラトリオの上演回数の方が多かった⁽⁶⁴⁾。18世紀のローマでは、毎年45~60回のオラトリオの上演があったという⁽⁶⁵⁾。

1720~1820年頃のオラトリオを扱ったスミサー Howard E. Smither の研究書では、当時の記述をもとにしながら、この時期のイタリアのオラトリオについて以下のようにまとめている。まず、当時のどの文献でも、オラトリオはオペラと同様の劇的作品だが、宗教的な台本によると述べられている。加えて、スパーニャ Alchangelo Spagna (1632-1726)ほか2名の著者は、オラトリオはオペラのようなやり方では舞台上演されない、つまり舞台装置、衣装、演技を

63) <https://www.jstor.org/stable/41701475> (2022年1月24日参照) 歌詞はラテン語である。同じヴァッレの《清めのオラトリオ Oratorio della Purificazione》(1640年)はイタリア語の歌詞をもつ。

64) Massenkeil et al. 1997, Sp. 745-752.

65) Smither 1987, p. 6.

伴わないとはっきり記している。オラトリオ上演時、歌手は楽器奏者と同じ平面で、楽譜を手に歌った⁶⁶⁾。

台本に目を向けると、1680年から1800年までのイタリアのオラトリオの台本構成はあまり変化しておらず、平均的な長さは400～500行で、2部分構成が多く、間に説教や瞑想、器楽の演奏等が入ることもあった。1部分構成や3部分構成の台本もあった。オラトリオの台本作者として人気が高かったのは、メタスタージオ Pietro Metastasio (1698-1782) である。登場人物は、17世紀後半には多数登場することもあったが、18世紀になると3～5人程度が多くなる⁶⁷⁾。イタリアのオラトリオには、ラテン語のものとイタリア語のものがある。オラトリオは教会の礼拝で演奏されるわけではなかったため、ラテン語である必要はなく、俗語のイタリア語でも書かれた。初期はラテン語の台本には1部分構成が多いなどの傾向があったが、17世紀終わりから18世紀になると台本にも音楽にもそれほど言語による差異はない。ただ、ラテン語のオラトリオに大編成の作品が多い傾向があるのは、裕福なローマの信心会や、演奏者を充分に擁するヴェネツィアのオスペダーレ（音楽教育を行う孤児院のような福祉施設）のために書かれたものが多かったためであろう⁶⁸⁾。

イタリア語のオラトリオは、ドイツ語圏では、イタリア・オペラの盛んだったウィーン、ドレスデン、マンハイムなどでいち早く演奏されるようになった。ドイツ語圏カトリック地域において、オラトリオは四旬節に演奏されることが多かった。復活祭前の40日間で、イエスの受難や十字架上の死を想う斎戒期間である四旬節においては、華やかな催しが控えられ、オペラを演奏することはゆるされていなかった。そのため、宗教的な内容のオラトリオが人々の心を慰めたのであった。ウィーンでは、1660年以降、まずイタリア語のオラトリオが王室礼拝堂などで四旬節に演奏され、皇帝レオポルト1世 Leopold I. (1640-1705) 自身もオラトリオを作曲した。ウィーンでは特にセポルクロ

66) Smither 1987, pp. 4-6.

67) Massenkeil et al. 1997, Sp. 749-750.

68) Massenkeil et al. 1997, Sp. 752-753.

(Sepolcro) と呼ばれる 1 部分構成の聖墳墓劇⁶⁹⁾のようなオラトリオが、教会内に用意された聖墳墓の前で上演された。ウィーンのおラトリオには背景画も残っており、衣装や演技も伴っていたと考えられる。オラトリオがドイツ語でも書かれるようになるのは、18 世紀に入る頃からである。ドイツ語圏のカトリック地域では、イタリア語のおラトリオもドイツ語のおラトリオも言語以外に大きな違いはないが、ドイツ語では「オラトリオ Oratorium」以外の名称が使われることも多く (Abendmusik, Cantate, geistliches Singgedicht, geistliches Drama 等)、2 部分構成以外のもの (1, 3 部分構成) が比較的多い⁷⁰⁾。エーバーリンの現存するオラトリオのうち、2 部分構成は 5 曲、1 部分構成は 4 曲、3 部分構成は 1 曲である⁷¹⁾。

ザルツブルクでは、18 世紀半ば以降、ドイツ語のおラトリオが盛んになる。記録の残るオラトリオの多数はシュラッテンバッハ大司教が統治していた時期 (1753~1771 年) のもので⁷²⁾、オペラやコメディが好きだったと伝えられるこの大司教が依頼して書かせたようだ。18 世紀初めにはイタリア語のおラトリオが演奏されることもあったが、ザルツブルクで上演されたオラトリオの多くは歌詞がドイツ語で⁷³⁾、聖書や聖人伝説から題材をとり、語りの部分を含まず全体が作曲され、主に寓意的な登場人物が歌った。歌手の人数は数名程度だったようだ。演奏場所としては、ザルツブルクの大聖堂、聖ペーター修道院、ノンベルク女子修道院、大司教宮殿の記録がある。オラトリオの作曲家としては、

69) 10 世紀以来の伝統をもつ聖墳墓劇では、十字架刑の後にイエスが葬られた墓を訪れた女性たちと、イエスの復活を知らせる天使の対話が聖職者たちによって演じられ、復活祭劇につながった。

70) ドイツ語圏のプロテスタント地域では、オラトリオは別の展開をみせる。スミサーはドイツ語圏のおラトリオを「劇的 dramatic」なものと「叙情的 lyric」なものに分けており、プロテスタント地域に「叙情的」なものが多いと指摘する (たとえばグラウン Carl Heinrich Graun (1704-1759) 作曲《イエスの死 Der Tod Jesu》)。Smither 1987, p. 331. プロテスタント地域のドイツ語オラトリオについては、本稿では検討対象としない。

71) Smither 1987, p. 356.

72) Massenkeil et al. 1997, Sp. 771.

73) Smither 1987, p. 340.

エーバーリン、アドルガッサー、レオポルト・モーツァルト、ミヒャエル・ハイドンが知られる。エーバーリンは84もの劇音楽を作曲したとされるが多くは消失した⁷⁴⁾。台本も音楽もウィーンや他のカトリック都市で演奏されていたイタリア語のオラトリオの影響を強く受けており、エーバーリンのオラトリオ《アウグステイヌス Augustinus》はハッセ Johann Adolf Hasse (1699-1783) が作曲したザクセン選帝侯妃 Maria Antonia Walpurgis (1724-1780) 作のイタリア語の台本 (La conversion di Sant'Augustino、1750年初演) をドイツ語訳したもの、エーバーリンのオラトリオ《我らの救い主イエス・キリストの受難 Das Leiden unseres Heilandes Jesu Christi》はメタスタジオのイタリア語台本 (La Passione) をドイツ語訳したものだったことが分かっている⁷⁵⁾。1755年12月29日にレオポルト・モーツァルトがロッター Johann Jakob Lotter (1726-1804) に宛てた手紙によれば、毎年の四旬節にはザルツブルクで毎週2曲のオラトリオが演奏されていた⁷⁶⁾。それが本当だとするならば、消失した作品が非常に多い。

なお、W.A. モーツァルトは1771年にアラゴーナ大公から依頼を受け、パドヴァでの演奏用にイタリア語のオラトリオ《救われたベトゥーリア La Betulia liberata》(KV 118、台本はメタスタジオ) を作曲した⁷⁷⁾。

8. 《第一戒律の責務》の音楽ジャンル

モーツァルトの初期オペラについてのズーリンク Peter Sührling の研究書 (Sührling 2006) では、その最初に《第一戒律の責務》がとり上げられている。ただし、ヤコブスタール Gustav Jacobsthal (1845-1912) の記述にもとづいてオペラに分類しオペラの前段階とみるが、著者自身は「オペラ的なオラトリオ

74) Giegling 1959, S. 7.

75) Smither 2008, p. 518; Smither 1987, p. 356.

76) <https://dme.mozarteum.at/DME/briefe/letter.php?mid=573&cat=1> (2022年2月2日参照)

77) パドヴァで演奏されたかは不明。

opernhaftes Oratorium」としている⁷⁸⁾。「オペラ・セリアと関連するジャンル、イタリアの様式によるドイツ語のオラトリオ wie ein der Seria-Oper verwandtes Genre, wie ein deutschsprachiges Oratorium italienischen Stils」⁷⁹⁾とも記している。一方、松田聡は「作品の実質からすれば」《第一戒律の責務》がモーツァルトの最初のオペラ作品である⁸⁰⁾、「モーツァルトのオペラ創作をたどる上では、この作品を出発点とみなすのが妥当であろう⁸¹⁾と述べている。その根拠としては、「レチタティーヴォと番号曲から構成され、歌手が登場人物たちを演じていく表現形態には、とくにオペラと異なるところがあるわけではない⁸²⁾」こと、《第一戒律の責務》のアリア No. 7がモーツァルトのオペラ《ラ・フィンタ・センプリーチェ La finta semplice》(KV 51、1768年)の第7番に転用されており音楽的な内容についてもイタリア・オペラと区別がなかったこと⁸³⁾、初演時の出演者もザルツブルク宮廷でイタリア・オペラが演奏される際に出演した宮廷歌手たちだったこと⁸⁴⁾を挙げている。モーツァルト生前の資料に記されたジャンル名でいうなら、《第一戒律の責務》の台本には「宗教的ジングシュピール」と書かれている一方で、自筆スコア等には「オラトリオ」と書かれており、「オペラ」と記された一次資料はない。作曲当時の認識では、松田が根拠として挙げているような様式面等ではなく、宗教的な題材を用いているという内容面からみて、《第一戒律の責務》は「オペラ」ではなかったのだと考えられる⁸⁵⁾。

78) Sühning 2006, S. 9.

79) Sühning 2006, S. 38.

80) 松田、2017年、27頁。

81) 松田、2017年、33頁。

82) 松田、2017年、33頁。

83) 松田、2017年、39頁。

84) 松田、2017年、39頁。

85) とはいえ、7.1で見たように、ジングシュピールという語を（ドイツ語の）オペラと同義に用いた例もあることを考えれば、宗教的な題材によるオペラに分類することがそれほど見当違いとも思われぬ。Konrad 2005, S. 26では、「声楽 Vokalmusik」のなかの「宗教的・劇的な形式、カンタータ Geistlich-dramatische Formen, Kantaten」に分類されている。なぜ「舞台作品 Bühnenwerke」の「オペラ、ジングシュピール、ほかの劇的形式 Opern, Singspiele und andere dramatische

《第一戒律の責務》の台本では「ジングシュピール」となっている一方で、自筆スコア等が「オラトリオ」となっている要因を検討しよう。まず、台本に目を向けてみると、台本は3部分構成で、登場人物は5人である。これは、当時のカトリック圏のドイツ語オラトリオとして標準的と言える。台本の長さは第1部のみで370行ほどあり、当時のイタリア語オラトリオの台本が400～500行だったことを考えると、全体としてみた場合には長い。これは《第一戒律の責務》が3日に分けて上演されるものとして構想されたからだろう。台本には役柄と台詞／歌詞が主に書かれており、時に情景や独白であること等が注記されている。ページの下には聖書の参照箇所（図版1参照）の注がある。こういった聖書の注があるのは18世紀イタリアのオラトリオ台本とも共通する⁸⁶⁾。一方、どの部分をアリア、どの部分をレチタティーヴォとして作曲するかなどの言葉による指示は一切ない。同時代のイタリア語のオラトリオ台本作者として名高いメタスタジオの印刷台本を見ても、やはりレチタティーヴォやアリアの指示はない。ただ、メタスタジオは「独唱 solo」や「合唱 coro」の指示をとるところどころに行っている⁸⁷⁾。モーツァルトの《第一戒律の責務》では、合唱は用いられなかったから、「独唱」と「合唱」の区別が記されていないのは当然である。モーツァルトが独唱アリアや三重唱として作曲している部分の詩は中央寄せになっており（図版2参照）、ダ・カーポ形式で繰り返すべき歌詞の冒頭が書かれている。ただし、本稿6で記したように、No. 1とNo. 2は指示と異なる反復、No. 6は指示にない反復を行っている。コロラトゥーラを控えるようにという台本作者の序での指示に反して多用していることとも考え

Formen」に入れられなかったのかは説明がないが、内容が宗教的であることと舞台セットや演技を伴わないコンサート形式の上演を前提にしてのことではないかと推測される。

86) Cf. Smither 2001, p. 517.

87) <http://digitalisate.bsb-muenchen.de/bsb10712505> なお、18世紀前半プロテスタント地域にはなるが、J.S. バッハラが用いたノイマイスター Erdmann Neumeister (1671-1756) の台本（たとえば <http://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?PPN730395677>）には、レチタティーヴォやアリア、コラルの区別やダ・カーポの指示などが言葉でなされている。

Chr. Geist. Wohlan, so sey mein widerholtes Flehn
 Auf gleiche Weis an dich gestellt
 O göttliches Erbarmen!
Barmh. Was je erwartest du,
Chr. Geist. Ach! alles
 Von deiner Huld und deinen Helfer: Armen.
Barmh. Und was bekümmert dich so sehr?
Chr. Geist. Ach! der bedauernswerthe Stand,
 Die Blindheit, die Gefahr der lauen Menschen:
 Söhne,
 Die kleine Zahl, die sich bemüht zu gehn
 Den schmahlen Weeg zum wahren Vaterland: (a)
 Die Menge, die zum offnen Höllenschlund
 Mit dem bethörten Hauffen
 Auf breiter Blumenstrasse lauffen. (b)
 Der schlaue Geist der Welt, der unter Blinder:
 werf
 Verhüllt die Sünden und Gefahren,
 Entführet ganze Schaaren.
 Mit Jammer muß ich schauen
 Unzählig: theure Seelen
 In meines Feindes Klauen
 Den Untergang erwählen,
 Wenn deine Wunderkraft
 Nicht Heil nicht Rettung schafft:
 Ihr Zügelfreyer Sinn,
 Gleich ausgebrochenen Flüssen,
 Die schäumend sich ergießen,
 Reißt nach dem tausend hin:
 Wenn deine zc.
 Barmh.

(a) Math. 7. 14. arcta via est, quae ducit ad ad vitam, & pauci sunt, qui inveniunt eam.
 (b) Ibid. 13. spatiosa via est, quae duoit ad perditionem, & multi sunt, qui intrant per eam.

図版 2 台本第 1 部 2 ページ目

中央寄せになっているところをモーツァルトはアリア (No. 2) として作曲している。

あわせ、モーツァルトが台本作者の意図通りには作曲しなかったと指摘することができる。

この台本には「レチタティーヴォで」という指示は書かれていないうえ、台本作者は「ジングシュピール」としているの、レチタティーヴォではなく語りによって運ばれていく音楽劇を想定したということも理論上は考えられる。

独白部分 („beiseite“ の指示) もあるので、尚更である⁸⁸⁾。いずれにせよ、台本作者としては、ドイツ語ということを重視して「ジングシュピール」の名称を用いたのであろう。上述のように、丸本もジングシュピールにおける娯楽的要素を指摘しており、《第一戒律の責務》台本の序にあるように(注44参照)、宗教的な内容ではあっても楽しみを重視したということも、台本作者が「ジングシュピール」という語を選ぶ要因になったかも知れない。

一方で、自筆譜や当時の記録で「オラトリオ」となっているのは、実際にモーツァルトの作曲した《第一戒律の責務》(KV 35)の音楽が、イタリアのオペラのスタイルによるレチタティーヴォとアリアを交互に綴った、当時のオラトリオとして一般的だった様式に則っているからだろう。ザルツブルクの先輩作曲家エーバーリンのオラトリオ《血潮したたるイエス Der blutschwitzende Jesus》には、語り手(福音史家)とイエス、ペトロ、弟子たち、シオンの娘、信心深い魂が登場する。序曲(Sinfonia)のあとにレチタティーヴォと5つのアリアが続き、短い4声合唱で結ばれる。上述のエーバーリン作曲《信心深い魂》⁸⁹⁾には単独の序曲楽章はないものの、35小節の前奏のあるアリアに始まり、合計7つのアリアと短い4声の終曲合唱をレチタティーヴォがつなぐ。登場人物はイエスの母マリア、シオンの娘、信心深い魂、福音(Evangelium)の4人である。父レオポルト・モーツァルトのオラトリオ《神の殺人者》(注2参照、1747年)は、理性、良心、人という3人の歌手とオルガンのための作品で、シンフォニアのあと9対のレチタティーヴォとアリア(最後のみ合唱)が置かれる⁹⁰⁾。レオポルトの《四旬節のためのオラトリオ

88) ミヒャエル・ハイドンの1773~1775年頃の《学校教師 Der Schulmeister》と《ヴェルグル [地名] のコントラバス弾き Der Baßgeiger zu Wörgl》は、レチタティーヴォとアリア/重唱が交互になったドイツ語のジングシュピールである(Sherman and Thomas 1993, p. 82)。ただ、モーツァルトの《第一戒律の責務》より後に書かれた作品で、題材も宗教的ではなく方言まじりの愉快なものなので、傾向が異なる。

89) エーバーリン作の2曲の楽譜は、IMSLP (https://imslp.org/wiki/Main_Page) 参照。

90) Eisen 2010, S. 42-44.

Oratorium pro Quadragesima》は、2人の独唱者と2本のホルン、弦楽合奏、オルガンのための作品で、シンフォニアのあと5対のレチタティーヴォとアリア（最後のみ二重唱）が置かれる⁹¹⁾。ミヒヤエル・ハイドンの《我らの主イエス・キリストの受難のオラトリオ Oratorio de Passione Dominum nostrum Jesu Christe》(1773~1775年)は、4人の独唱者と合唱、弦楽合奏のための作品で、導入の器楽楽章のあと7対のレチタティーヴォとアリアが置かれ、そのあと2対のレチタティーヴォと合唱楽章となる⁹²⁾。いずれもイエスの受難をテーマとした作品で、序曲（または長めの前奏）に始まり、5~9対のレチタティーヴォとアリア／重唱／合唱が交互に綴られている。モーツァルトの頃のザルツブルクの人々がイメージするオラトリオがこのような作品だったのであれば、宗教的な歌詞をもち序曲と8対のレチタティーヴォとアリア／重唱で構成されるモーツァルトの《第一戒律の責務》がオラトリオとして認識されたのは自然である。

なお、《第一戒律の責務》の台本には、情景説明が書かれているが、舞台画や役柄に合わせた衣装が用いられたという証拠は伝わっていない。西原稔は「舞台情景を付け、衣装をまといオペラ仕立てで行なわれた⁹³⁾と断定しているが、根拠は挙げていない。スミサーは衣装、演技、控えめな舞台セットを伴って演奏されたかも知れないと述べ⁹⁴⁾、ギークリング Franz Giegling はオラトリオが教会ではなく大司教の邸宅で演奏される場合には衣装や舞台セットを伴ったと記している⁹⁵⁾。台本を見ると、アリア No. 3のあとで「慈愛と正義は雲の上に消える」とのト書きがあるのに2人の歌手がその場に残っていたということは考えにくい。何らかの動きはあっただろう。また、アリア No. 6の少しあとに「キリスト信徒の霊は、近くの森に医者の姿で現れる」とのト書きがあるので医者らしい衣装を身につけたことも考えられるし、歌詞にある薬草を

91) Eisen 2010, S. 46-47.

92) Sherman and Thomas 1993, pp. 80-81

93) 西原、1991年、97頁。

94) Smither 1987, p. 342.

95) Giegling 1959, S. 7.

探す仕草もしただろう。世俗の霊が朝食の準備をするために退場したり、朝食の準備ができたといってキリスト信徒を連れて行ったりするのも、動きを伴ったと考えるほうが自然だ。さらに、モーツァルトの作曲した部分には含まれないが、台本第3部では、十字架にかけられたイエスを見てキリスト信徒はその愛に想いを寄せるのであるから、当然、宮殿にキリストの十字架像が用意されただろう。以上の考察から、《第一戒律の責務》の上演のしかたは、現代のオラトリオの定義で舞台画などを伴わず役柄に合わせた衣装を身につけたり演技をしたりしないというところには当てはまらないと思われるが、当時のウィーンのアラトリオ用の舞台画等が残されていることから、当時のドイツ語圏カトリック地域のオラトリオとしては異例のことではなかったと言える⁹⁶⁾。

このように《第一戒律の責務》(KV 35)は、台本には「宗教的ジグシュピール」とあるものの、当時のザルツブルクの用語法では、音楽面ではイタリアのオペラの要素を取り入れたドイツ語のアラトリオと呼ばれるにふさわしいものだったと言える。

モーツァルトは、《第一戒律の責務》作曲前の西方大旅行中にイタリア人歌手からイタリア・オペラの歌唱法を学んだりして作曲に活かした。《第一戒律の責務》作曲のあとには、父と3度のイタリア旅行⁹⁷⁾に出かけ、イタリアで実地に作曲法を学び、また自作のオペラを上演する機会にも恵まれる。イタリア旅行の成果が、円熟期のモーツァルトのオペラやジグシュピールにあらわれるわけだが、イタリア旅行前にイタリア・オペラの様式で《第一戒律の責務》を作曲していたからこそ、その土台の上にイタリア旅行で効率よく吸収・発揮できるものもあったのではないだろうか。《第一戒律の責務》は、劇音楽の作曲家としてのモーツァルトの第1歩となった記憶すべき作品と言える。

96) ザルツブルクとウィーンは270 kmほど離れており、ザルツブルクがハプスブルク家支配下ではない独立した領邦であったことは考慮する必要があるかも知れない。

97) 1769年12月～1771年3月、1771年8～12月、1772年10月～1773年3月。

引用文献

- Angermüller, Rudolph Hrsg. *Wolfgang Amadeus Mozart: Sämtliche Opernlibretti*. 2. durchgesehene und ergänzte Auflage. Stuttgart: Reclam, 2005.
- Bauer, Wilhelm A. und Otto-Erich Deutsch Hrsg. *Mozart: Briefe und Aufzeichnungen*, Band 1, Band 4. Kassel: Bärenreiter, 1962.
- Bauman, Thomas. *North German Opera in the Age of Goethe*. Cambridge: Cambridge University Press, 1985.
- Deutsch, Otto-Erich. *Mozart: Dokumente seines Lebens*. Kassel: Bärenreiter, 1961.
- Eisen, Cliff. *Leopold-Mozart-Werkverzeichnis (LMV)*. Augsburg: Wißner-Verlag, 2010. (Beiträge zur Leopold-Mozart-Forschung, Band 4)
- Giegling, Franz. *Die Schuldigkeit des ersten Gebots, Kritischer Bericht*. Kassel: Bärenreiter, 1959. (Neue Mozart-Ausgabe, Serie 1, Werkgruppe 4, Band 1)
- Koch, Hans-Albrecht. *Das deutsche Singspiel*. Stuttgart: Metzler, 1974.
- Konrad, Ulrich. *Mozart-Werkverzeichnis*. Kassel et al.: Bärenreiter, 2005.
- Massenkeil, Günther et al. „Oratorium.“ In *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (MGG), Sachteil 7 (1997), Sp. 741–811.
- Moser, Dietz-Rüdiger „Mozart und die Religion.“ In *Mozarts Welt und Nachwelt* (Mozart Handbuch Band 5), S. 127–139. Hrsg. von Claudia Maria Knispel. Laaber: Laaber Verlag, 2009.
- Reiber, Joachim. „Singspiel.“ In *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Sachteil 8 (1998), Sp. 1470–1489.
- Sherman, Charles H. and T. Donley Thomas. *Johann Michael Haydn (1737–1806): A Chronological Thematic Catalogue of His Works*. Stuyvesant NY: Pendragon Press, 1993. (Thematic Catalogues No. 17)
- Schletterer, Hans Michel. *Das deutsche Singspiel von seinen ersten Anfängen bis auf die neueste Zeit*. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1863.
- Schmid, Manfred Hermann. *Mozart in Salzburg: Ein Ort für sein Talent*. Salzburg: Anton Pustet, 2006.
- Shusky, Renate. *Das deutsche Singspiel im 18. Jahrhundert*. Trier: WVT Wissenschaftlicher Verlag, 1980.
- Smither, Howard E. *A History of Oratorio, Volume 3: The Oratorio in the Classical Era*. Oxford: Clarendon Press, 1987.
- Smither, Howard E. „Oratorio.“ In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, second edition, Volume 18 (2001), pp. 503–528.
- Sühring, Peter. *Die frühesten Opern Mozarts*. Kassel et al.; Bärenreiter, 2006.
- Warburton, Ernest. *The Librettos of Mozart's Operas, Volume One: The Works for Salzburg and Milan*. New York and London: Garland Publishing, 1992.

海老澤敏ほか監修 『音楽中辞典』 東京：音楽之友社、2002年。

ド・ニ、カルル 『モーツァルトの宗教音楽』(Carl de Nys, *La musique religieuse de Mozart*, 1981) 相良憲昭訳。 東京：白水社、1989年。(文庫クセジュ700)

西原稔「宗教都市ザルツブルクとモーツァルト」 海老澤敏・吉田泰輔監修『モーツァルト事典』、97～102頁。東京：東京書籍、1991年。

- ビーバ、オットー「モーツァルトの教会音楽」藤本一子訳。『モーツァルト全集』第9巻、45～54頁。東京：講談社、1992年。
- 松田聡「モーツァルトのオペラ創作とザルツブルク——《シピオーネの夢》に着手するまで——」『大分大学教育学部研究紀要』39巻1号（2017年）、27～41頁。
- 丸本隆「一八世紀オペラのダイナミズムとジングシュピール。特にヒラーとモーツァルトにみる」丸本隆編『初期オペラの研究。総合舞台芸術への学際的アプローチ』、258～282頁。東京：彩流社、2005年。

W.A. Mozarts Werk *Die Schuldigkeit des ersten Gebots* (KV 35)

— über seine musikalische Gattung

Sachiko Kimura

Der Forschungsgegenstand dieses Beitrags ist das Werk *Die Schuldigkeit des ersten Gebots*, das W.A. Mozart (1756–1791) mit elf Jahren komponierte und am zwölften März 1767 in der Residenz des Salzburger Erzbischofs uraufführte. Nach der „Sinfonia“ werden je acht Rezitative und Arien (einschließlich eines Terzetts) von fünf Personen gesungen. Dieses Werk wird manchmal als religiöse Oper bezeichnet. Im Libretto, das von Ignaz Anton von Weiser (1701–1785) verfasst wurde, steht jedoch „geistliches Singspiel“. Und auf der Titelseite der autographen Partitur trug der Vater Leopold Mozart (1719–1787) „Oratorium“ ein. Darum stellt sich die Frage, in welche Gattung dieses Werk einzuordnen ist. Auf dieses noch nicht näher untersuchte Problem wird in diesem Beitrag der Schwerpunkt gelegt. Der Beitrag besteht aus acht Abschnitten:

1. Über das Libretto
2. Mozart und der katholische Glaube
3. Die schöpferischen Aktivitäten Mozarts in seinen Kinderjahren
4. Die Tradition des Musiktheaters in Salzburg
5. Die Komposition und die Uraufführung von *Die Schuldigkeit des ersten Gebots*
6. Werkerläuterung
7. Das Singspiel und das Oratorium
8. Die musikalische Gattung von *Die Schuldigkeit des ersten Gebots*

Nach heutiger Definition ist das Singspiel eine dramatische Gattung, bei der die Handlung auf Deutsch durch eine gesprochene Erzählung (ohne Musik), also nicht durch gesungene Rezitative getragen wird; dies ist bei *Die Schuldigkeit des ersten Gebots* nicht der Fall, da hier die Rezitative die Arien miteinander verbinden. Im Libretto gibt es jedoch keinen Hinweis darauf, welche Teile als Arien und welche als Rezitative zu vertonen sind. Der Dichter hat sein Libretto als „geistliches Singspiel“ bezeichnet, möglicherweise weil der Text – ungeachtet dessen, ob die

Handlung narrativ oder rezitativisch vermittelt wird – in deutscher Sprache verfasst ist.

Andererseits ist das Oratorium nach heutiger Definition ein umfangreiches geistliches Vokalwerk, das – anders als die Oper – nicht von Bühnenbildern oder Kostümen begleitet und nicht theatralisch, ohne Gestik und Mimik, dargestellt wird, während *Die Schuldigkeit des ersten Gebots* wahrscheinlich mit Bühnenbildern und körperlichen Bewegungen (und vielleicht auch mit Kostümen) gespielt wurde. Es ist jedoch bekannt, dass im damaligen deutschsprachigen katholischen Raum, vor allem in Wien, Oratorien namens Sepolcro mit Bühnenmalerei und körperlichen Bewegungen aufgeführt wurden. Auch die Oratorien des Salzburger Hofkapellmeisters Johann Ernst Eberlin (1702–1762) wurden in einem ähnlichen Stil wie Mozarts Werk komponiert. Mozarts *Die Schuldigkeit des ersten Gebots* ist also in einem musikalischen Stil geschrieben, den man in der Terminologie der damaligen deutschsprachigen katholischen Gebiete, insbesondere Salzburgs, als Oratorium bezeichnen könnte.