

総 説

モーツァルトの《声楽のためのソルフェージュ Solfeggien für eine Singstimme K.393 (385b)》と《後宮からの逃走 Die Entführung aus dem Serail K.384》における コンスタンツェのアリアの旋律の関係性と声楽上の意義

金谷 めぐみ* 植田 浩司**

<要 旨>

モーツァルト (W.A.Mozart, 1756-1791) の《声楽のためのソルフェージュ Solfeggien für eine Singstimme K.393 (385b)》(以下、《ソルフェージュ》) は、1782年に作曲された。ユニヴァーサル社の楽譜《ソルフェージュと声楽練習 Solfeggien und Gesangsübungen K.-V.393》には「ソルフェージュ 1、-2、-3、-断片、および声楽のための練習曲」の5曲が収められている。スワロフスキー (Hans Swarowsky, 1899-1975) は、この楽譜の序文に「これらの《ソルフェージュ》にはモーツァルトのオペラの登場人物「コンスタンツェ (《後宮からの逃走 Die Entführung aus dem Serail K.384》)、コンテッサ (《フィガロの結婚 Le nozze di Figaro K.492》)、ドンナ・アンナおよびドンナ・エルヴィラ (《ドン・ジョヴァンニ Don Giovanni K.527》)、フィオルディリージおよびドラベツァ (《コシ・ファン・トゥッテ Così fan tutte K.588》)、夜の女王 (《魔笛 Die Zauberflöte K.620》) を歌うのに必要なテクニックをすべて含んでいる」と記している (以下、原題を略)。冒頭のコンスタンツェが登場するジングシュピール《後宮からの逃走 K.384》は、《ソルフェージュ》と同じ年に作曲・初演された。

本論文では、モーツァルトのジングシュピール《後宮からの逃走 K.384》作曲の経緯およびコロラトゥーラの発展の歴史とコンスタンツェのアリアにおけるコロラトゥーラの劇的表現について記し、「ソルフェージュ 1」の冒頭 6 小節の声楽上の意義について文献学的考察を行った。

キーワード：ソルフェージュ、コンスタンツェのアリア、コロラトゥーラ、ジングシュピール、モーツァルト

1. 序論

モーツァルト (W.A.Mozart, 1756-1791) の《声楽のためのソルフェージュ Solfeggien für eine Singstimme K.393 (385b)》(以下、《ソルフェージュ》) は、ケツヒェル作品目録『Chronologisch-thematisches Verzeichnis sämtlicher Tonwerke Wolfgang Amadé Mozarts』¹⁾によると1782年8月に作曲された。

ユニヴァーサル社から出版された楽譜『ソルフェージュと声楽練習 Solfeggien und Gesangsübungen

K.-V.393』²⁾には「ソルフェージュ 1」、「ソルフェージュ 2」、「ソルフェージュ 3」、「ソルフェージュ -断片」、「声楽のための練習曲」の5曲が収められている。この楽譜には、オルガニストとピアニストおよび楽曲分析と演奏技法の名教師アイブナー (Franz Eibner, 1914-1980) により伴奏が補筆されている。そして名指揮者・名教師 (ウィーン国立音楽大学) のスワロフスキー (Hans Swarowsky, 1899-1975)³⁾により序文が記されている。その序文には《ソルフェージュ》が作曲された経緯およびモーツァルトの声楽曲の演奏における《ソルフェージュ》の意義が記されている。

* 西南女学院大学保健福祉学部福祉学科

** 元西南女学院大学教授

スワロフスキーにより書かれた《ソルフェージュ》の意義の冒頭には、コンスタンツェ（《後宮からの逃走 Die Entführung aus dem Serail K.384》）、コンテッサ（《フィガロの結婚 Le nozze di Figaro K.492》）、ドンナ・アンナおよびドンナ・エルヴィラ（《ドン・ジョヴァンニ Don Giovanni K.527》）、フィオルディリージおよびドラベッラ（《コシ・ファン・トゥッテ Così fan tutte K.588》）、夜の女王（《魔笛 Die Zauberflöte K.620》）の5本のオペラのアリアを歌うのに必要なテクニックをすべて含んでいると記している（以下、原題を略）。そして、この《ソルフェージュ》は、モーツァルトがとりわけ歌唱に要求したことを集約したもので、とくに、「ソルフェージュ1」の最初の6小節には、「歌唱におけるテクニックのモットーが示されている、と記している³⁾。

著者らは、これまで《ソルフェージュ》の作曲と出版の経緯、他の声楽曲との関係についての総説⁴⁾、次いで《ソルフェージュ》作曲以前に作曲されたオペラ《ルーチョ・シッラ K.135》のジュニアのアリアと「ソルフェージュ-断片」の旋律の関係を報告した⁵⁾。

本稿は、モーツァルトの《ソルフェージュ》とオペラアリアの関係について、スワロフスキーが掲げた上記5本のオペラアリアのうち、《ソルフェージュ》作曲以後の最初のオペラである《後宮からの逃走 K.384》のコンスタンツェについて、このオペラの作曲と成立過程、コロラトゥーラの発展の歴史とコンスタンツェのアリアにおけるコロラトゥーラの劇的表現について記し、「ソルフェージュ1」の冒頭6小節の音楽上の意義について文献学的考察を行う。

2. ジングシュピール《後宮からの逃走 K.384》

2-1) 作曲の経緯

18世紀後半のウィーンは、オーストリアならびに神聖ローマ皇帝に即位したヨーゼフ2世（Joseph II, 在位1765-1790）の統制下にあった。ヨーゼフ2世は、18世紀の絶対主義末期における啓蒙専制君主の象徴的な存在であり、あらゆる分野で様々な改革を推し進めた。その一つに劇場改革があった。当時のウィーンにおける劇音楽の活動は多彩であり、ジングシュピール（Singspiel: ドイツ語による歌芝居、大衆演劇の一形式、一種のオペラやオペレッタ）およびフランスのオペラコミックの人気は高かった。とくにイタリアとの関係は密接であり、イタリアオペラが盛んに上演さ

れていた。1776年、ヨーゼフ2世は、劇場経営の建てなおしとドイツ文化の育成を目指して劇場の改革を行い、国民劇場の構想を実現すべく、ウィーンのブルク劇場とケルトナー・トア劇場を宮廷の管理下に置いた。そして1778年、ブルク劇場にドイツ語オペラの上演のための劇団を結成し、ドイツ語の演劇およびジングシュピールの定期的な公演活動を開始した。この劇場改革を機に宮廷劇場のジングシュピールの作曲家および歌手が求められた^{6), 7)}。

劇場改革の開始から2シーズン後、1778年2月17日に最初のジングシュピールが上演された。それはウムラウフ（Ignaz Umlauf, 1746-1796）作曲の《炭鉱夫》（Die Bergknappen）であり⁶⁾、この時、主役ゾフィーを歌ったのはカヴァリエーリ（Caterina Cavalieri, 1755-1801）、彼女は宮廷の劇団に所属しており、4年後にモーツァルトの《後宮からの逃走 K.384》のコンスタンツェを初演することになった^{7), 8)}。

モーツァルトはザルツブルグ宮廷音楽家のオルガニストとして、大司教ヒエルニムス・コロレド（Hieronymus Colloredo, 在位1777-1803）に仕えていたが、大司教に宮廷音楽以外の芸術家としての自由な活動を制限されており、この職責と窮屈な環境に不満を持っていた。1781年3月、モーツァルトは、コロレド大司教からウィーンへの随行を命じられたが、演奏および作曲料の未払いなど大司教からの不当な待遇および言動に反発し、この地で決別することになった。劇場改革期にあったウィーンで作曲家としての地位を築こうとしたモーツァルトは、1781年4月にはウィーン宮廷のドイツ・オペラの監督シュテファニー（Johann Gottlieb Stephanie, 1741-1800）からドイツ語オペラの台本執筆の約束を取り付けた。5月には退職願を提出し、ザルツブルグ宮廷音楽家の雇用関係から脱し、そのままウィーン定住を決め、後に妻となるコンスタンツェ（Constanze Weber, 1762-1842）が住むウェーバー家に移り住んだ。そして、7月に《後宮からの逃走 K.384》の台本を受け取った。このオペラ作曲は、宮廷から依頼された仕事であり、オペラの台本はブレッツナー（Christoph Friedrich Bretzner, 1748-1807）の台本をシュテファニーが編集した『コンスタンツェとベルモンテール後宮からの逃走』で、当時ウィーンで好まれていたトルコの物語を題材とした劇や人物が登場する内容であった。モーツァルトが台本を受け取った時、9月にロシア大公パトル・ペトロヴィチ（1732-1812）のウィーン訪問の歓迎で上演するため、短期間でオペラを仕上げるようシュテファ

ニーから申し伝えられていた^{9),10)}。

オペラの仕事はとりわけ大きな名声と収入を音楽家にもたらすものであり、母国語であるドイツ語のオペラの創作は、当時のモーツァルトが意欲を燃やしていたものであった。また《後宮からの逃走 K.384》の主人公コンスタンツェという配役名が、モーツァルトの恋人で後の妻となるコンスタンツェと名前を同じくしていたことも、作曲への意欲を駆り立てる要因であった^{10),11)}。モーツァルトが熱心にこのオペラ創作に取り組んだことは書簡に記されている。7月30日に台本を受け取り、8月1日付の手紙には、「この台本を作曲するのがとても楽しいので、カヴァリエーリ（コンスタンツェ役）の最初のアリアはもう仕上げてしまい」、続いて8日の手紙では歌手たちがそれぞれ自分のアリアをすごく気に入っていることも報告している。22日付の手紙では「オペラの第一幕はもう仕上がりました」と報告している¹²⁾。

9月に予定されていたロシア大公のウィーン訪問は11月に延期になり、その上、大公の歓迎のオペラはモーツァルトの作品ではなく宮廷作曲家グルック（Christoph Willibald Gluck, 1714-1787）のオペラ《アルチェステ》（Alceste）が上演された。モーツァルトは、上演が見送られたこのオペラを、シュテファニーと何度も台本および構想を練り直し、作曲の着手からほぼ1年後、ようやく皇帝の命令で1782年7月16日にブルク劇場で初演された¹⁰⁾。この《後宮からの逃走 K.384》作曲においてモーツァルトは、イタリア的またはフランス的な要素に加えて、ドイツ的な特色を具現化させ、後のドイツ・オペラの先駆をなしたとされる。すなわち歌声の表現力および管弦楽の充実とその迫力において音楽の表現力が拡大し、音楽を通じて登場人物の劇的性格および人間的性格を具現化したことで、ジングシュピールの概念を超越したと云われている^{13),14)}。

《後宮からの逃走 K.384》の初演は大成功し、これまで上演された他のジングシュピールの水準をはるかに凌いだ作品となった¹⁵⁾。しかし、《後宮からの逃走 K.384》は劇場改革期における最後の演目となった。これは上質なドイツ語オペラの定期的な創作と、演奏家の維持が不可能になったことによる¹⁰⁾。1783年からブルク劇場はイタリア・オペラ劇団によって独占され、ウィーンにおけるイタリア語オペラ・ブッフア（喜歌劇）の全盛期が始まった。ウィーンの劇場の変遷はモーツァルトのオペラ創作にも影響を及ぼしており、モーツァルトもイタリア語オペラの作曲に転じ、《フィガロ

の結婚 K.492》や《ドン・ジョヴァンニ K.527》のようなオペラ・ブッフアの新作が誕生した¹³⁾。

2-2) コンスタンツェのアリア

《後宮からの逃走 K.384》は16世紀のトルコを舞台とした3幕の喜歌劇である。スペインの身分の高い貴族の娘コンスタンツェは、航海中海賊に襲われて捕虜になってしまう。そして、二人の召使い、従僕のペドリロと小間使のプロントヒェンと共に、トルコの太守セリムに売られ、その海辺の後宮に囲われている。セリムはコンスタンツェに愛を求め、彼女は故郷に恋人ベルモンテがいるのでこれを拒み、ベルモンテを想い1曲目のアリア「ああ、私は恋をして幸せでした」（Ach, ich liebte, war so glücklich）を歌う。ペドリロから知らせを受けてセリムの後宮に到着したベルモンテは、建築家に扮して後宮に雇われる。監視の厳しい番人オスミンを酒に酔わせてコンスタンツェの救出と逃走を企てる。コンスタンツェは2曲目のアリア「喜びは失われ、悲しみが私の運命となってしまった」（Traurigkeit ward mir zum Lose）を歌い、自分の運命を嘆く。太守は明日までに返事をもらわなければ、拷問を与えるという。コンスタンツェはセリムの強引な求愛を拒み、3曲目のアリア「たとえどんな苦難が」（Martern aller Arten）を歌い、固い気持ちを貫く。

《後宮からの逃走 K.384》は、モーツァルトがオペラにおける演劇性を重視し、場面に応じてブッフア（喜劇的）とセリア（真面目な）をも織り交ぜて、物語の内容と登場人物の音楽が自然に融合するように作曲したオペラである^{13),14)}。愛の憧憬に満ちた若い女性コンスタンツェの歌う3曲のアリアの旋律はセリアで書かれ、音楽的であり技巧的でもある。1曲目のアリア「ああ、私は恋をして幸せでした」の旋律はコロラトゥーラ（詳細は後述する）が頻出し、コンスタンツェの高貴さが表現される。モーツァルトは「コンスタンツェのアリアは、カヴァリエーリ嬢の滑らかな喉にぼくがささやかながら捧げたものです・・・（感情を）イタリア風の華麗なアリアに可能な限り表現してみました」と書簡に記している¹⁶⁾。

2曲目のアリア「喜びは失われ、悲しみが私の運命となってしまった」は、コンスタンツェの悲しみと苦悩の繊細なニュアンスが音楽の中に凝縮されている。この曲の真実味のある哀愁感は、モーツァルトの晩年の作風を示していると云われている¹¹⁾。

3曲目のアリア「たとえどんな苦難が」は長大なアリアで、前奏は60小節にも及ぶ。アリアの声域はロ

音から3点二音にわたり、コロラトゥーラ、跳躍および3点ハ音をおよそ6小節にわたって歌い続ける高音の保持は特徴的である。

《後宮からの逃走 K.384》は、登場人物にコロラトゥーラの要素が極めて効果的に構成されることで、モーツァルトのオペラに劇音楽における生き生きとした表現力を与えている¹⁶⁾。コンスタンツェの3曲目の aria 「たとえどんな苦難が」は、オペラを推敲する過程で後から加えられ、《後宮からの逃走 K.384》の aria の中で唯一、モーツァルトが人の声を器楽的に扱った例と認められている¹⁴⁾。この aria は、カヴァリエーリのために書いた故に技巧的および器楽的となり、コンスタンツェの性格の劇的真實性を犠牲にし、オペラ全体の筋の流れから逸脱したと云われる¹³⁾。しかし、この一見非情にも聴こえる器楽的なコロラトゥーラは、愛する人への貞節を誓い、死を覚悟してセリムに対峙するコンスタンツェの威厳と知性が表現され、コンスタンツェの深い心情を見事に表している¹⁶⁾。

コンスタンツェ役を創唱したカヴァリエーリはウィーン出身であるが、イタリア名を名乗っていた。皇帝ヨーゼフ二世に仕えるイタリア人の宮廷楽長サリエリ (Antonio Salieri, 1750-1825) の愛弟子で、イタリア語オペラおよびドイツ語オペラの両方の歌手として活躍していた。ウムラウフの《炭坑夫》でゾフィー役を演じる前まで、ケルトナートーア劇場でイタリア・オペラを歌っていたが、ヨーゼフ二世の劇場改革で1778年にブルク劇場のジングシュピール団に入団した。ブルク劇場における上演がジングシュピールからオペラ・ブッフアへの上演に政策転換された時も、オペラ・ブッフア団の一員として新作オペラに出演し、ブルク劇場で活躍し続けた一流歌手であった⁸⁾。モーツァルトは、彼女のためにコロラトゥーラの技巧を示す必要があった^{13), 16)}。

3. コロラトゥーラとモーツァルト

コロラトゥーラ (Coloratura [伊]) は、歌唱において技巧的な名技に訴える敏捷な声のことで、イタリア語で「彩る」の概念をもつ。ドイツでは16世紀に装飾符のついた旋律を「コロラトゥム」(colloratum) とし、近年ではすべての時代の装飾符をコロラトゥーラ (Koloratur [独]) と呼んでいる¹⁷⁾。

コロラトゥーラは、初期キリスト教のグレゴリオ聖歌の「ユビルス」にあった。すなわちアレレヤ

におけるひとつの母音を、歓喜を込めて装飾的に形づけたメリスマ (歌詞の1音節に複数の音符があてられる旋律法) のことである。音綴的 (シラビック) な歌唱および即興による装飾的な歌唱は古代から行われていたが、キリスト教会において声楽芸術の最も華やかな表現として発展し、17世紀のはじめに誕生したオペラと共に新しい歌唱様式となった。この歌唱様式は「ベルカント」(belcanto 美しい歌) と称され、17-18世紀ヨーロッパのオペラ界で活躍したカストラート (去勢された歌手) および女性ソプラノ歌手の歌唱技術により発展した。カストラートの歌唱訓練は、養成学校において器楽的な方法 (例えばフルートの訓練と同じ) で行われ、コロラトゥーラの速さと息の長さを特徴とする輝かしい名人芸となった^{18), 19)}。

ベルカント・オペラにおいてコロラトゥーラは、音楽的な歌唱と装飾的な歌唱の完璧な融合を表現したが、次第に作曲家および歌手の名人芸の要素が強くなり、歌手の技巧性だけが押し出され、表現力が失われていった¹⁹⁾。18世紀前半の歌唱法について、アグリコラ²¹⁾ (Johann Friedrich Agricola, 1720-74) が翻訳および解説を行ったトーズィ (Pier Francesco Tosi, 1653-1732) の『装飾的歌唱に関する古今の歌手の見解』(Opinioni dei catori antichi e moderni, 1723) で、トーズィは、アレグロばかり歌い、しつとりと感動的に歌うことが少なくなった若い歌手たちの歌唱法を厳しく非難している。表現力において空虚となってしまった音楽は、バッハ (Johann Sebastian Bach, 1685-1750) とヘンデル (Georg Friedrich Händel, 1685-1759) によって見直され、モーツァルトを経てロッシニ (Gioachino Antonio Rossini, 1792-1868) がベルカントに新しい方向性を示した¹⁹⁾。コロラトゥーラは、名人芸的な声楽技術として跳躍、トリル、スタッカートなどの技法に発展し、一方で、心理的な深み、印象深い高揚、激しく劇的な感情性を表す深層表現として劇的環境の内部における登場人物の内面的表現へと発展した¹⁸⁾。

カストラートの衰退期に生きたモーツァルトは、歌手の優れた声楽技術を生かし、オペラの物語における登場人物の内的心情や感情の変化を効果的に表現するコロラトゥーラを用いた¹⁹⁾。

4. 「ソルフェージュ1」

《ソルフェージュ》5曲のなかの「ソルフェージュ

1」の主な旋律は、16分音符の敏捷な音階走句にあり、数小節にわたる長いフレーズは一息で歌われる。モーツァルトの自筆譜にブレス記号はなく、スワロフスキー³⁾はユニヴァーサル社の楽譜の、ブレスを取ることができる適切な箇所にブレス記号を付記している。そして「このソルフェージュは、全ての母音で歌われ、しかも母音のみと好みの子音をともなう母音で歌うべきである。スタッカートがある音以外は、一貫してレガートで演奏されなければならない。もし、これらの長いフレーズが意図されたものとして一息で歌われなければ、この練習曲は価値の多くを失ってしまう」と記している。そして「ソルフェージュ1」の「最初の6小節は、歌唱におけるテクニックのモットーを示している。すなわち、このモットーとは、声を出す際に、全声域を常に同じ集中力をもって歌うこと、しっかりとした支え、長く、そしてむらのない息の流れ、揺れのない、豊かなメッサ・ディ・ヴォーチェ（ピアノッシモで始まり、すべての中間段階の音強を経て、フォルテにまで増大し、再び同じテンポでピアノッシモにまで減少する）、音域の完全な均一化、そして表現豊かな柔軟性を要求している」と記している。冒頭の6小節を【楽譜1】²⁾に示す。

冒頭の6小節は、発声上、基本的なテクニックを習得するのに有益である。アグリコラ²⁰⁾は、例えばドーレーなどのように「各2音符ずつスラーで結びつけることを学ぶことで、もっと多くの音符をつなげることができる」とし、このような訓練は1オクターブ以上にわたる音階走句を歌うためにも必要であると提唱している。

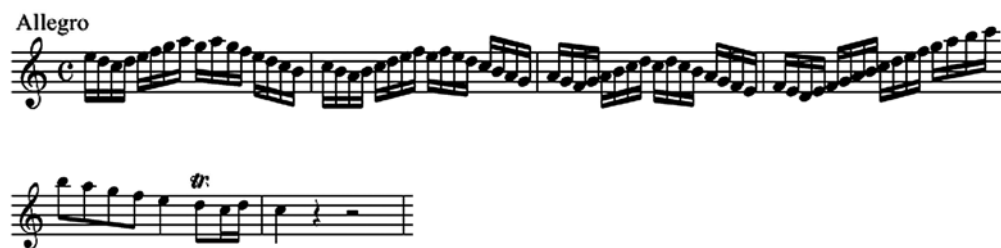
次の7小節目以降に連続するコロラトゥーラの歌唱は、2オクターブにおよぶ全音階及び半音階的走句、分散和音、幅広い音程の跳躍が交差しており、モーツァルトの要求する高度なテクニックの涵養を可能とする。

《ソルフェージュ》(1782)と《後宮からの逃走K.384》(1781-1782)は同じ時期に書かれており、「ソルフェージュ1」とコンスタンツェのアリア「たとえどんな苦難が」は同じハ長調で書かれ、コロラトゥーラ旋律に類似性を見出すことができる。「ソルフェージュ1」とコンスタンツェのアリア「たとえどんな苦難が」に共通するコロラトゥーラの旋律の一部を【楽譜2】²⁾【楽譜3】²¹⁾に示す。

【楽譜2】および【楽譜3】は、どちらも3点ハ音を頂点としたコロラトゥーラを一息で歌う旋律である。それぞれ音価とテンポは異なり、【楽譜2】はアレグロ



【楽譜1】²⁾ 「ソルフェージュ1」1-6小節



【楽譜2】²⁾ 「ソルフェージュ1」59-64小節



【楽譜3】²¹⁾ 《後宮からの逃走 K.384》コンスタンツェのアリア「たとえどんな苦難が」290-298小節

(Allegro, 快速に) で書かれている。【楽譜 3】はアレグロ・アッサイ (Allegro assai, 十分な快速に) で書かれており、このアリアのコラトゥーラの箇所のみアレグロ・アッサイに加えてストリンジェンド・イル・テンポ (stringendo il tempo, 次第に速度を速めて) で演奏される。

スワロフスキー³⁾は、「ソルフェージュ 1」の注書きに「モーツァルトはアレグロを、あまりにも速すぎることを望んではいない (♩=およそ 112 と指示している)。音価の小さな音符は、常によく支えられた声でメロディックな演奏で歌われるべきである。これらは、ゆっくり練習することによって完璧にするべきである」と記している。

モーツァルトのテンポ表記に関して研究者スコダ (Badura-Skoda P, Badura-Skoda E)²²⁾によると、モーツァルトのアレグロは「生き生きと」「新鮮に」「元気に」「すばやく」といったニュアンスをすべて含み、モーツァルトは自身の書簡にアレグロ楽章を「中庸なスピート」で演奏することが望ましいと記したことを指摘している。スワロフスキーおよびスコダのテンポに関する記述は、アレグロで書かれた「ソルフェージュ 1」を表現力をもって練習することの意義を示唆しており、「ソルフェージュ 1」の多彩なコロラトゥーラの旋律にコンスタンツェの心情を想起することができる。このことは、「ソルフェージュ 1」には、スワロフスキーの序文の最初に掲げられたコンスタンツェのアリアを歌うための技巧および表現力を伴う声楽のテクニックが含まれていると云える。

5. 結語

モーツァルトの《後宮からの逃走 K.384》のコンスタンツェのアリア、とくに 3 曲目の「たとえどんな苦難が」では、器乐的とも云える難易度の高いコロラトゥーラが用いられ、その中で、内的心情や感情の変化を効果的に表現することが求められた。このアリアのコラトゥーラに類似する旋律が「ソルフェージュ 1」に認められた。

スワロフスキーが提示した「ソルフェージュ 1」の冒頭の 6 小節には、発声上の基本となるテクニックが内包されており、その後の 7 小節目以降に連続するコロラトゥーラは、モーツァルトの要求する高度なテクニックを涵養する。その意味において、この「ソルフェージュ 1」の声楽テクニックの習得は、コンスタンツェ

のアリアの歌唱に際し、非常に有益である。

本稿において、ジングシュピール《後宮からの逃走 K.384》の作曲の経緯およびコンスタンツェのアリア、コロラトゥーラの発展の歴史と「ソルフェージュ 1」に類似するアリアの旋律について記し、「ソルフェージュ 1」の冒頭 6 小節の声楽上の意義について文献学的考察を行った。

謝 辞

本総説を執筆するにあたり、モーツァルトの《ソルフェージュ》の研究課題をいただき、以来、永年にわたりご指導を賜りました莊智世恵先生 (国立音楽大学名誉教授) に心より感謝申し上げます。また、小野和人先生 (元西南女学院大学人文学部教授) には、英文の翻訳および英文抄録の作成のご指導をいただき、深く御礼申し上げます。文献資料収集にご協力を賜りました西南女学院大学図書館の皆様にも心より感謝申し上げます。

参考文献

- 1) Köchel L R: *Chronologisch-thematisches Verzeichnis sämtlicher Tonwerke Wolfgang Amadé Mozarts*. 6. Aufl. bearb. von Giegling F, Weinmann A, Sievers G. pp.417-418, Breitkopf & Härtel. sole agents in U.S.A.: C. F. Peters Corp., New York, 1964
- 2) Mozart W A: *Solfeggien und Gesangsubüngen K.-V.393. 1956*. Continuosatz von Eibner F, Herausgeben von Swarowsky H. Universal Edition. Wien, 1956
- 3) Swarowsky H: *Mozart W A, Solfeggien und Gesangsubüngen K.-V.393. 1956*. Continuosatz von Eibner F, Herausgeben von Swarowsky H. Universal Edition. Wien, 1956
- 4) 金谷めぐみ, 植田浩司: モーツァルトの《声楽のためのソルフェージュ Solfeggien für eine Singstimme K.393 (385b)》～作曲、出版の経緯およびモーツァルトの他の声楽曲との関係～. pp.87-94, 西南女学院大学紀要 Vol.21, 2017
- 5) 金谷めぐみ: モーツァルトの《声楽のためのソルフェージュ Solfeggien für eine Singstimme K.393 (385b)》の「断片 Fragment」とオペラ『ルーチョ・

- シッラ Lucio Silla K.135』のジェーニアのアリア.
pp.67-74, 西南女学院大学紀要 Vol.21, 2017
- 6) 渡辺護: ウィーン音楽文化史(上). pp.151-162, 音楽之友社. 東京, 1989
- 7) John A Rice, ed. Neal Zaslaw: *The Classical Era-From the 1740s to the end of the 18th century.* London, 1989, 樋口隆一監訳: 啓蒙時代の都市と音楽—ヨーゼフ2世とレーオポルト2世時代のウィーン. pp.147-189, 音楽之友社. 東京, 1996
- 8) 秋津緑: 1783年-1791年にブルク劇場で初演されたオペラにおける創唱歌手の貢献. 武蔵野音楽大学大学院音楽研究科平成27年度学位(博士)論文. 2015
- 9) Bauer W A, Deutch O E: *Mozart. Briefe und Aufzeichnungen.* Gesamtausgabe. hersg. von der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg. 4 Bände. Barenreiter-Verlag, Kassel · Basel · London · New York, 1962-1963, 海老沢敏, 高橋英雄編訳: モーツァルト書簡全集V. pp.104-112, 白水社. 東京, 1995
- 10) 海老沢敏: モーツァルトの生涯. pp.363-371, 白水社. 東京, 1984
- 11) 属啓成: モーツァルト《声楽編》, pp.242-251. 音楽之友社. 東京, 1975
- 12) Bauer W A, Deutch O E: *Mozart. Briefe und Aufzeichnungen.* Gesamtausgabe. hersg. von der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg. 4 Bände. Barenreiter-Verlag, Kassel · Basel · London · New York, 1962-1963, 海老沢敏, 高橋英雄編訳: モーツァルト書簡全集V. pp.105, 113, 125, 白水社. 東京, 1995
- 13) Einstein A: Mozart. 浅井真男訳: モーツァルト. pp.615-644, 白水社. 東京, 1961
- 14) 渡辺護: モーツァルトの歌劇 解説と研究. pp.92-116, 音楽之友社. 東京, 1956
- 15) Bauer W A, Deutch O E: *Mozart. Briefe und Aufzeichnungen.* Gesamtausgabe. hersg. von der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg. 4 Bände. Barenreiter-Verlag, Kassel · Basel · London · New York, 1962-1963, 海老沢敏, 高橋英雄編訳: モーツァルト書簡全集V. pp. 140-247, 白水社. 東京, 1995
- 16) 渡辺護: モーツァルトの歌劇 解説と研究. pp.333-340, 音楽之友社. 東京, 1956
- 17) Jander O: “Coloratura” in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Volume4.* p.584, London. Macmillan, 1980. 金澤正剛訳: 「コロラトゥーラ」, ニューグローヴ世界音楽大事典. 第7巻. pp.128, 講談社. 東京, 1993
- 18) Martienssen-Lohmann F: *Der Wissende Sänger.* Zürich. 1981, 莊智世恵, 中澤英雄共訳: 歌唱芸術のすべて. pp.174, 音楽之友社. 東京, 1994
- 19) Mancini R: *L'art du Chant.* Universitaires de France. 海老沢敏訳: 歌唱芸術. pp.77-92, 白水社. 東京, 1972
- 20) Agricola J F: *Anleitung zur Singkunst.* Berlin, 1757, ロルフ・クライン, 小椋和子訳: バロックの声楽技法 トーゾイの歌唱法より. pp.99-113, シンフォニア. 東京, 1994
- 21) Mozart W A: *Die Entführung aus dem Serail K. 384.* pp.136-137, Urtext edition, Vocal Score, Arr. Epplée E /Ed. Gerhard Croll. Bärenreiter. Kassel, 2017
- 22) Badura-Skoda P, Badura-Skoda E: *The Performance of His Piano Piece and Other Compositions.* Wien, 1957, 堀朋平, 西田絃子訳, 今井顕監修: 新版 モーツァルト 演奏法と解釈 pp.114-307, 音楽之友社. 東京, 2016

The Relationship and its Vocal Significance between Mozart's "Solfeggien für eine Singstimme K. 393 (385b)" and the Melodies of Konstanze's Arias in his Opera, "Die Entführung aus dem Serail K. 384"

Megumi Kanaya*, Kohji Ueda**

<Abstract>

The vocal piece, "Solfeggien für eine Singstimme K. 393 (385b)" by W. A. Mozart (1756-91), (hereafter referred to as "Solfeggien"), was composed in 1782. The score book, *Solfeggien und Gesangsübungen K.-V. 393*, published by the Universal Company includes the five pieces: "Solfeggi 1, 2, 3", "Fragment", and "Esercizio per il canto". In the preface of this book, Hans Swarowsky (1899-1975) maintains that these Solfeggien provide all the necessary techniques for singing to play the characters in Mozart's such opera works, as Konstanze ("Die Entführung aus dem Serail" K. 384), Contessa ("Le nozze di Figaro" K. 492), Donna Anna and Donna Elvira ("Don Giovanni" K. 527), Fiordilige and Dorabella ("Cosi fan tutte" K. 588), and Queen of the Night ("Die Zauberflöte" K. 620). The Singspiel, "Die Entführung aus dem Serail", where Konstanze, the character set at the outset by Swarowsky, appears on stage, was composed and held its first performance in 1782, the same year as in the case of "Solfeggien".

In this paper, the authors observed the process and circumstances of the composition of Mozart's Singspiel, "Die Entführung aus dem Serail", the history of the development of coloratura, and the dramatic expression of coloratura in Konstanze's arias. Also, the authors bibliographically examined the significance of vocal music on the six bars put at the outset of "Solfeggi 1".

Keywords: Solfeggien, Konstanze's arias, coloratura, Singspiel, Mozart

* Department of Welfare, Faculty of Health and Welfare, Seinan Jo Gakuin University

** Former Professor of Seinan Jo Gakuin University