

ジャコモ・プッチーニの作品における自己引用についての考察

— 歌曲《太陽と愛》と歌劇《ラ・ボエーム》との関連性から —

水野 亜 歴 奈良教育大学音楽教育講座 (声楽)
劉 麟 玉 奈良教育大学音楽教育講座 (音楽教育学)

Giacomo Puccini's self-quotation:

The relationship between his song *Sole e amore* and opera *La Bohème*

MIZUNO, Areki

(Department of Music Education, Nara University of Education)

LIU, Lin-Yu

(Department of Music Education, Nara University of Education)

Abstract

Italian composer Giacomo Puccini (1852-1924) is well-known as a prolific composer of opera from the late nineteenth to the early twentieth centuries. It is less well-known that in addition he composed a large number of songs and also chamber music. It has already been pointed out that Puccini transferred the melody of his song *Sole e amore* (Sun and love) to the aria *Addio dolce svegliare alla mattina* (Goodbye, sweet awakening I knew each morning!) in the quartet in Act III of *La Bohème*. However, there has been no detailed research on the manner of the transference, and in what ways melody and text were adapted. This article therefore proposes to analyse the melody and text of both song and quartet, to establish the relationship between the two works from the perspective of intertextuality. The analysis reveals that while the song *Sole e amore* is quoted in the quartet of Act III, its melody is given only to Rodolfo and Mimi. Furthermore, the aria *Addio dolce svegliare alla mattina* liberally applies the keywords of the quoted song, "the sun" and "love". Clearly, Puccini intentionally drew on the melodic and textual elements of the earlier song to express the love of Rodolfo and Mimi in this quartet.

キーワード：プッチーニ，歌曲，オペラ，引用，
間テクスト性

Key Words : Giacomo Puccini, Song, Opera,
Quotation, Intertextuality

1. はじめに

1.1. 研究の背景

ジャコモ・プッチーニ (Giacomo Puccini, 1852-1924) は、イタリアの作曲家である。19世紀末から20世紀初頭のイタリアオペラにおいて活躍した作曲家として知られている。彼の作品は西洋の国々で親しまれただけでなく、日本でも多く上演されている。とりわけ《ラ・ボエーム *La Bohème*》、《トスカ *Tosca*》と《蝶々夫人 *Madama Butterfly*》は彼の歌劇 (= オペラ) の中で三大傑作と言われている (澤木 1994: 40)。オペラのほか、プッチーニは歌曲や室内楽などの作曲を手掛けた。本論文は特

に歌曲《太陽と愛 *Sole e amore*》⁽¹⁾に注目したい。その旋律は歌劇《ラ・ボエーム》の第3幕の4重唱〈朝の甘い目覚めよ、さようなら! *Addio dolce svegliare alla mattina*〉の旋律として使われたことが知られている (ケイ 2004: 287, リッチ 2007: 75など)。しかしながら、ケイ (Kaye 1987, 1989) や、リッチ (2007) などの研究では、なぜプッチーニが《太陽と愛 *Sole e amore*》を《ラ・ボエーム》の歌の1つとして取り入れたのか、原曲がオペラの中でどのように使われたのか、旋律と歌詞がどう変化したのかについての説明や分析が見当たらない。そこで本論文はこの2つの歌の旋律と歌詞を分析することによって、2つの作品の関連性について考察す

ることを目的とする。

1.2. 研究の観点

作曲家たちが自ら作曲した旋律を自分の別の作品に引用することはしばしば見られる。複数の音楽作品の相互関係について、徳丸吉彦の研究(2008)⁽²⁾では「間テキスト性」(intertextuality)と呼んでいる。徳丸は1つの作品を「音楽テキスト」という用語を用い、次のように述べている。「音楽テキストを制作する作曲家や音楽家が、意図的に自分の音楽テキストを他の音楽テキストと関連づける場合がある。そうすると、異なる音楽テキストが相互関係の中に入れられることになる」のである(2008:85-86)。また、徳丸は制作側が意図的に行う間テキスト性の5つの技法をW. A. モーツァルトの作品を取り上げて説明している。

その5つの技法は以下の通りである。「第一の技法は、ある先行テキストに基づいて変奏曲を作ること。第二の技法は、あるジャンルやある楽器から他のジャンルや楽器へ書き換えること。第三の技法は、二つ以上の音楽テキストを同時に並列すること」で、第四の技法は「引用」、第五の技法は「パロディー」である(徳丸 2008:87-89, 94-95)。上記の5つの間テキスト性の技法のうち、徳丸は第四の技法、「引用」について、モーツァルトが他人の作品を引用する例と、モーツァルト自身が自分の作品を引用する例に分けて説明している。後者の例として、モーツァルトが1787年に作曲したオペラ《ドン・ジョヴァンニ》に自分の別の作品《フィガロの結婚》の旋律を引用したことを取り上げている。

また、「引用」の定義について徳丸は次のように説明している。すなわち、「従来のポーランドの研究者ゾフィア・リッサが定義した「既存の音楽的フレーズを元とは異なる文脈で使用する」とに、徳丸は「引用される先行物は、時間的な流れにおいて、隣接する要素から分離されなければならない」という条件を付け加えたのである。徳丸は1985年に「引用」の技法についてすでに別の論文で論考し、その論文には上記の条件について「先行物が音楽的過程において、分離可能な単位として認知されることを意味する」と説明している。言い換えれば、先行作品の旋律は後の作品全体の流れの中から抽出可能なものであれば、それは「引用」の技法であることになる。それらの定義を踏まえて、徳丸はさらに「引用」ではない事例を取り上げながら説明している。

まず、1985年の論文では「(1) 先行物に基づく変奏曲」(例えば、宮城道雄作曲《さくら変奏曲》)、「(2) 一つのジャンルから別のジャンルへの書き換え」(例えば、交響曲を弦楽四重奏やピアノ連弾に直したもの)、「(3) 音楽的諸要素の同時的並列」(例えば、日本音楽の「段合わせ」「段返し」などと呼ばれる演奏慣習)は「引用

の技法ではないと述べている(徳丸 1985:41)⁽³⁾。

また、前述した徳丸の2008年の論考でも、上記の「引用」ではない3つの「間テキスト性」の事例をモーツァルトなど西洋の作曲家の作品から取りあげている。徳丸は第一の技法の事例としてモーツァルトの変奏曲《きらきら星》(K. 265)を取り上げ、第二の技法の事例として《二台のピアノのためのフーガ》(K426)を1788年に《弦楽のためのアダージョとフーガ》(K546)のフーガ部分に書き直したことを取り上げた。また、第三の技法の事例として、ベリオの新作のテキストをマーラーの交響曲と同時に演奏するよう指定したルチアーノ・ベリオの《シンフォニア》を取り上げている(徳丸 2008:87-88)。

上記の事例に基づいて徳丸は次のように説明している。「第一の変奏曲の場合は、先行物(この場合の主題)の要素が一つの曲のどの部分にも存在しているため、それを含まない部分がないので、結果的に隣接の部分から分離することができない。第二の技法の場合も、先行テキストを最初から最後まで書き換えるのが普通なので、ここからここまでが引用というようには限定できない。第三の同時的な並列も同じである」(徳丸 2008:90)。

なお、ロバート・S・ハッテンが前述したモーツァルトは自らオペラ《ドン・ジョヴァンニ》に自分の別のオペラ《フィガロの結婚》の旋律を引用したという「間テキスト性」の事例を「自己引用」(self-quotation)と称している(Hatten 1985:73)。

以上の研究事例から、本研究の研究対象であるプッチーニの歌曲《太陽と愛》の旋律は歌劇《ラ・ボエーム》に使用されているが、オペラの音楽的過程の中で1つの単位に過ぎず、音楽的過程から分離でき、ここからここまでが引用というように限定できるので、徳丸が提示した「間テキスト性」の第四の技法である「引用」に相当し、ハッテンが説明した「自己引用」であると判断する。従って、本論文では「間テキスト性」の第四の技法「引用」の観点を踏まえて、《太陽と愛》はどのような形で歌劇《ラ・ボエーム》に引用されたのか、音楽の構造と歌詞の内容から考察する。

2. プッチーニの略歴と声楽作品について

2.1. 略歴

ジャコモ・プッチーニは1858年にイタリアのルッカ市で音楽の名門プッチーニ家の5代目として生まれた。加納泰が編集した年譜によると、プッチーニは15歳でルッカ神学校を卒業した後、パッチーニ音楽院⁽⁴⁾に入学し、カルロ・アンジェローニの指導を受けるようになった。その頃から、プッチーニは作曲活動に意欲を示し始めたようである。さらに18歳の時に作曲家ジュゼッペ・ヴェルディの歌劇《アイダ》を鑑賞し、感激のあまりオペラ

作曲家の道へ進むことを決意したと言われている。1880年、プッチーニはパチーニ音楽院を卒業後、ミラノ音楽院に首席で入学し、歌劇《ラ・ボエーム》に生き生きと描かれた若い芸術家の卵のような貧しい学生生活を送った。プッチーニが当時作曲した作品には合唱曲や声楽曲、管弦楽などがあった。カーナーによると、プッチーニが1883年7月に卒業した当時の作品に《交響的奇想曲 Capriccio sinfonico》が含まれている(プッチーニ 2004: 7; 加納編 1967: 年譜2-5; カーナー 1968: 10, 1994: 84-85)。

一方、オペラの作曲家として、プッチーニは生涯、10作ものオペラを作曲した。初めて手掛けたオペラは《ヴィッリ Le Villi》という作品で、24歳の時であった。また、最後のオペラは《トゥーランドット Turandot》であったが、作曲途中の1924年に喉頭癌で入院し、彼は切開手術後、結果は良好に見えたが容体が急変し、心臓麻痺に襲われ、1924年11月29日午前4時に死去した(享年66歳)。結局《トゥーランドット》は未完のまま彼はこの世を去ってしまったのである(バヨーニ 2004: 355; カーナー 1967: 年譜36-38; マウリッリ 2011c: 71)。

2. 2. 声楽作品の概観

本節では本論文に関係しているプッチーニの歌曲とオペラについて概観する。

2. 2. 1. 歌曲(表1)

プッチーニが初めて作曲したものと言われている歌曲は、パチーニ音楽院の生徒の時に作られた《君にA te》と題された声楽とピアノのための作品である(ケイ 2004: 277-278)。ミラノ音楽院入学後、在学中の1883年にアントニオ・ギスランツォーニの詩を用いて、《憂鬱 Melancoli》《わたしが死んだら Allor ch'io sarò morto》《死せる乙女へ! Ad una morta!》《愛の小話 Storiella d'amore》などの歌曲作品を作曲した。プッチーニ研究で知られているケイが「輝くばかりの天賦の才を発揮している」と語った卒業試験課題曲として作曲した《偽りの忠告 Mentia l'avviso》で、プッチーニは最優秀の成績で卒業した(ケイ 2004: 283-284)。

「表1 歌曲作品」から読み取れるように、ミラノ音楽院卒業後、プッチーニはしばらくの間、歌曲の創作を中断したようである。その理由は不明だが、その空白の間に《ヴィッリ》と《エドガール Edgar》の2つのオペラを作曲しているため、それらの作品に専念した可能性が高い。

プッチーニが歌曲の作曲を再開した最初の作品は、本稿の対象曲でもある《太陽と愛》(1888)である。しかしその後、プッチーニはまたもかなり長い間歌曲を作らず、その後8年ぶりに作曲したのは《進め、ウラーニア

Avanti Urania !》(1896)という作品である。それ以降、プッチーニは断続的に歌曲を作曲した。《ディアナ賛歌 Inno a Diana》(1897)、《そして小鳥は E l'uccellino》(1899)、《陸と海 Terra e mare》(1902)、《心の歌 Canto d' mareo》(1904)、《我が家、我が家よ Casa mia, casa mia》(1908)、《すてきな夢 Sogno d'igno》(1913)などがある。晩年のプッチーニは《死ぬのか? Morire?》(1917)と《ローマ賛歌 Inno a Roma》(1923)を残した(バヨーニ 2004: 334-351; マウリッリ 2011: 4-5)。

以上のように、先行研究で記録されたプッチーニの歌曲は計16曲であり、決して多いとは言えない。むしろ彼のエネルギーはオペラに注がれたように思われる。

2. 2. 2. オペラ

前述したように、プッチーニがオペラを作曲したのは《ヴィッリ Le Villi》が初めてであった。プッチーニはこの作品を24歳の時に《Les Willis》という題名で1幕オペラのコンクールに応募したが、受賞を逃した。2年後の1884年にプッチーニはこのオペラを2幕に拡大し、《Le Villi》として初演を果たした(リッチ 2007: 8-9; マウリッリ 2011c: 71)。その後、フェルディナンド・フォンターナの台本による《エドガール Edgar》の作曲に取り掛かる。しかし、フォンターナの台本の題材や劇的な展開がプッチーニにとって好みではなかったことや、フォンターナの執筆が遅れたことなどが原因で作曲に4年以上も費やしたが、不評に終わったようである(加納 1967: 年譜8; リッチ 2007: 11)。

挫折していたプッチーニは作曲家ジュール・マスネが国際的成功を収めた《マノン》の例を見て、《マノン》の原作小説に関心を持つようになった。また、彼はその内容が自分の性格にぴったりであると判断し、同一題材によるオペラ制作を決意したようである。しかし、表2に示したように、台本作家が次々と変わり、最終的に完成するまで5人の台本作家が関わった(リッチ 2007: 153; 加納 1967: 年譜10-12)。約3年かかり、プッチーニは1892年10月に《マノン・レスコー Manon Lescaut》を完成させ、1893年にトリノで初演した。このオペラはイタリア王国十字章を授与されたほど、大好評を博した。なお、この作品はプッチーニが初めて自ら題材を決定した作品であった(加納 1967: 年譜12)。

プッチーニは《マノン・レスコー》の初演後、間もなく歌劇《ラ・ボエーム》の作曲を開始する。この頃、作曲家としてのプッチーニにとって最良の協力者であると言われている2人の詩人ルイーダ・イッリカ(Luigi Illica, 1857-1919)、ジュゼッペ・ジャコーザ(Giuseppe Giacosa, 1847-1906)と出会い、さらに3つの歌劇《ラ・ボエーム》、《トスカ》、《蝶々夫人》の作曲時代に突入した(カーナー 1994: 85)。

《ラ・ボエーム》は、1896年にトリノで初演されたが、それほど高く評価されなかった。なぜなら、当時の批評家はプッチーニの前作《マノン・レスコー》と同じ「ロマン主義悲劇」⁽⁵⁾の流れを期待したが、《ラ・ボエーム》はむしろ「軽妙な場と感傷的な場を交互に置き、全体に会話調の様式を採ってオペレッタを連想させた」からであるとカーナーが指摘している(前掲書)。しかしながら、一般聴衆は熱狂的に喝采し、プッチーニの名声は全ヨーロッパに知り渡った(加納 1967: 年譜14-16)。

《ラ・ボエーム》に続いて1900年にはローマでプッチーニの《トスカ Tosca》が初演され、観衆から熱狂的な好評を得た。一方、批評家たちは物語の残酷さや粗暴さを指摘し、プッチーニの音楽性を損なったと非難した。ただし、プッチーニのオペラの腕前は認められた(カーナー 1994: 85)。

《トスカ》のイギリス初演に立ち会うためにロンドンに行った際、プッチーニは演劇作品の《蝶々夫人》を観劇し、深く感動した。その後、彼は日本を研究し、1904年にミラノで《蝶々夫人》を初演する運びとなったが、失敗に終わった。しかし、大改訂を施した改訂版を初演すると大成功を収めた(カーナー 1994: 85-86; 加納 1967: 年譜18-20)。

《蝶々夫人》以降、長い間プッチーニは私生活のもめごとに影響されたこともあり、オペラ作品を書かなかったが、1910年に完成した《西部の娘 La Fanciulla del West》もまた高い評価を受けた。また、カルル劇場の支配人からオペレッタの作曲依頼を引き受けたが、完成したのはオペラ作品《つばめ La Rondine》であった。この作品はモナコで初演し、成功を収めた。1919年には三部作、歌劇《外套 Il Tabarro》《修道女アンジェリカ Suor Angelica》《ジャンニ・スキッキ Gianni Schichi》が上演されたが、しかし《ジャンニ・スキッキ》以外は不評に終わった(マウリッリ 2011c: 71; カーナー 1994: 86; 加納 1967: 年譜28)。

1920年からプッチーニは歌劇《トゥーランドット Turandot》の制作を開始したが、前述のように、作曲途中の1924年に喉頭癌が原因となり、急死した。作曲は第3幕第1場の2重唱の直前までであった。未完成となったこの作品はプッチーニの友人であったフランコ・アルファーノ(Franco Alfano)が遺稿を基に補筆し完成させた(加納 1967: 34-38; バヨーニ 2004: 355-356; マウリッリ 2011c: 71; カーナー 1994: 87)。

表1 歌曲作品⁽⁶⁾

作曲年	作品名	作詞者
不明	君に (A te)	不明
1881-1883 ⁽⁷⁾	憂鬱 (Melanconia)	アントニオ・ギスランツォーニ
1881	わたしが死んだら (Allor ch'io sarò morto)	アントニオ・ギスランツォーニ
1882か1883 ⁽⁸⁾	死せる乙女へ! (Ad una morta!)	アントニオ・ギスランツォーニ
1883	愛の小話 (Storiella d'amore)	アントニオ・ギスランツォーニ
1883	偽りの知らせ (Mentia l'avviso)	フェリーチェ・ロマーニ
1888	太陽と愛 (Sole e amore)	おそらくプッチーニ
1896	進め、ウラーニア! (Avanti Urania!)	レナート・フチーニ
1897	ディアナ賛歌 (Inno a Diana)	カルロ・アビニアカール
1899	そして小鳥は (E l'uccellino)	レナート・フチーニ
1902	陸と海 (Terra e mare)	エンリコ・パンツァッキ
1904 ⁽⁹⁾	心の歌 (Canto d'anime)	ルイージ・イツリカ
1908	我が家、我が家よ (Casa mia, casa mia)	ジャコモ・プッチーニ
1913	素敵な夢 (Sogno d'or)	カルロ・マルシーリ
1917	死ぬのか? (Morire?)	ジュゼッペ・アダミ
1923	ローマ賛歌 (Inno a Roma)	ファウスト・サルヴァトーリ

表2 オペラ作品⁽¹⁰⁾

初演(年)	作品名	台本作家
1884	ヴィリ (Le Villi)	フェルディナンド・フォンターナ
1889	エドガール (Edgar)	フェルディナンド・フォンターナ
1893	マノン・レスコー (Manon Lescaut)	ルッジェーロ・レオンカヴァッロ, ドメニコ・オリヴァ, ジュージョ・リコルディ, ルイーゲ・イツリカ, ジュゼッペ・ジャコーザ, マルコ・プラガ
1896	ラ・ボエーム (La Bohème)	ジュゼッペ・ジャコーザ, ルイーゲ・イツリカ
1900	トスカ (Tosca)	ジュゼッペ・ジャコーザ, ルイーゲ・イツリカ
1904	蝶々夫人 (Madama Butterfly)	ジュゼッペ・ジャコーザ, ルイーゲ・イツリカ
1910	西部の娘 (La Fanciulla del West)	グエルフォ・チヴィニーニ, カルロ・ザンガリーニ
1917	つばめ (La Rondine)	ジュゼッペ・アダーミ
1918	三部作 (Il Trittico) ・外套 (Il Tabarro) ・修道女アンジェリカ (Suor Angelica) ・ジャンニ・スキッキ (Gianni Schichi)	ジュゼッペ・アダーミ(外套), ジョヴァッキノ・フォルツァーノ(修道女アンジェリカ, ジャンニ・スキッキ)
1926	トゥーランドット (Turandot)	ジュゼッペ・アダーミ, レナート・シモーニ

3. 研究対象の概要

3.1. 歌曲《太陽と愛 Sole e amore》について

本論文の研究対象である歌曲《太陽と愛》は、1888年3月1日にイタリアのジェノヴァで出版された『パガニーニ』(Paganini)という雑誌の付録として掲載された。『パガニーニ』は1887年から1892年までジェノヴァ市で発行された定期刊行物で、発行者はパガニーニの弟子の Camillo Sivori (1815-1894) というジェノバ出身の著名なヴァイオリニストである。プッチーニの《太陽と愛》は『パガニーニ』が発刊されて2年目に当たる1888年の第23号に掲載されている (Kaye 1987: 55)。

この歌曲の詩は、いつも友人に韻文や滑稽詩を書いて楽しんでいたプッチーニが、おそらく自分で書いたので

はないかと言われている (ケイ 2004: 286-287など)⁽¹¹⁾。最後の行の歌詞は、もともと「1888年3月1日」となっていたが、印刷版の際に「『パガニーニ』誌へ G. プッチーニ Al Paganin, G. Puccini」という献辞に変更された。これはプッチーニのユーモアのセンスの表れであるとケイは指摘している (Kaye 1987: 55)。

《ラ・ボエーム》が《太陽と愛》を引用したことについては、《ラ・ボエーム》が上演されてから10年後、プッチーニが作曲家の友人フランチェスコ・パオロ・トステイ (Francesco Paolo Tosti) の誕生日に渡した《太陽と愛》の楽譜に、自筆で「《ラ・ボエーム》の萌芽 (“questo germe primo di Bohème”)」と書きこんでいたことから明らかである (Kaye 1987: 56)。前述したように、この曲は第3幕で歌われる有名な4重唱〈朝の甘い目覚めよ、さようなら!〉において自己引用され、その旋律が展開されたのである (ケイ 1989: 7)。

3.2. 歌劇《ラ・ボエーム La Bohème》について

《ラ・ボエーム》はアンリ・ミュルジュの自伝的小説《ボヘミアンの生活情景 Scènes de la Vie de Bohème》に基づいて作られたオペラであり、1896年2月1日にイタリアの指揮者アルトゥーロ・トスカニーニ (Arturo Toscanini 1867-1957) の指揮のもとトリノのレージョ劇場で初演された。

このオペラはプッチーニと2人の台本作家ジュゼッペ・ジャコーサ、ルイーゲ・イツリカとの緊密な共同作業から生まれた3編のオペラ⁽¹²⁾の第1作であった。

イタリアの劇作家、詩人、文学者であったジュゼッペ・ジャコーサは文学的観点から、台本の検証を担当した。一方、イタリアの劇作家で台本作家でもあるルイーゲ・イツリカは筋書きの計画や場面状況の設定を得意としたため、筋立てに検討を加え、視覚効果に富んだエピソードを考案した。また、台本を作成した際にプッチーニ自身も自ら意見を主張した。3人の意見が対立した場合は、プッチーニのほうが上演効果に関して鋭い勘を持っていたようで、最終的にプッチーニの意見を通すことになったようである (S. プッチーニ; ウィーヴァーら 2004: (30), (36), (40); (無署名) (2004a) (56); カーナー 1994: 85)。

3.2.1. 登場人物

《ラ・ボエーム》の主な登場人物は、ミミ、ムゼッタ、詩人のロドルフォ、画家マルチェロ、音楽家のシヨナル、哲学者コッリーネであり、ミミとロドルフォが主役である。

3.2.2. あらすじ

《ラ・ボエーム》は4幕構成のオペラである。以下のあらすじを作成するにあたり、ウィーヴァーとS. プッチーニの編著書(2004)に収められている「補遺C オペラ作品の梗概」(無署名(63)-(64))と小瀬村幸子訳(2006:5-8)を参照した。

第1幕は、クリスマス・イヴの日に詩人ロドルフォと画家マルチェルロがパリの冷え切った屋根裏部屋で仕事をしているシーンから始まる。彼らが仕事をしていると仲間のコッリーネも加わり、最後には4人目の仲間のショナールがお金と食料を調達してもどってくる。4人は外へ夕食を食べに行こうとするが、家主であるベノアが滞納している家賃を取り立てにやってくる。うまいことベノアを追い返し、4人はカフェ・モミュスに向かう。しかし、ロドルフォだけはやり終えていない仕事の原稿を書くため部屋に1人残る。そこへ近所に住むお針子のミミがロウソクの火を借りに来る。これがきっかけでロドルフォとミミは愛し合う仲となり、2人で仲間のもとへ出かけるところで1幕は幕を閉じる。

第2幕は町中がクリスマス・イヴで賑わっているなか、ロドルフォが婦人帽子店でミミにピンクのボンネットをプレゼントするシーンから始まる。ミミとロドルフォはカフェ・モミュスで仲間たちと合流し、夕食を楽しんでいる。そこへマルチェッロの恋人ムゼッタがパトロンの老人と現れ、マルチェッロを挑発するも、本心ではマルチェッロの事を愛していたムゼッタはパトロンを追い払い彼のもとへと走り寄る。勘定書きがまわってくると、彼らは軍隊帰營のパレードにまぎれ退散する。もどってきたムゼッタのパトロンは彼らの勘定をすべて支払うこととなる。

第3幕は、2月の冷える夜明けにマルチェッロとムゼッタが働いているパリのとある税関近くの居酒屋にミミが訪れるところから始まる。ミミはマルチェッロを外に呼び出し、ロドルフォの嫉妬深さから別れるしかない相談する。そこへ、その居酒屋で寝ていたロドルフォが目覚まし外へと出てくる。ミミは話を中断し木の陰に隠れ様子を伺う。ロドルフォはマルチェッロにミミとの関係は堪え難いと語るが、それを信じないマルチェッロは問いただし、本当はミミの病状が重く、自分よりも裕福な人と一緒にならないと命が危ないことを告げる。それを聞き泣き出すミミにロドルフォは気がつく。ミミは別れを告げるが、明るく孤独とは無縁な春になったら別れようと2人でその場を立ち去っていく。一方、些細な喧嘩でマルチェッロとムゼッタは破局することとなる。この2つのシーンは同時進行である。

第4幕は、第3幕から数ヶ月後の屋根裏部屋からはじまる。ロドルフォとマルチェッロはそれぞれ仕事に取り掛かっているが、別れた恋人たちのことで頭がいっぱい

で仕事が進まない。そこにショナールとコッリーネが合流し、ふざけ合いながら騒いでいると、容体が悪化しロドルフォのもとで最期を迎えたいと願っていたミミをムゼッタが連れてやってくる。ミミはベッドに寝かされ仲間たちはそれぞれミミのために医者呼びに、薬を買いにと走り、2人きりになったロドルフォとミミは昔の思い出を語り合い、愛を誓い合う。間もなく仲間たちが帰ってくるが、ムゼッタが神に祈る中、ミミは息を引き取り、ロドルフォはミミの名前を呼びながら幕が閉じる。

3.2.3. 音楽全体の流れ

《ラ・ボエーム》の音楽の特徴として、アリアや2重唱だけでなく、セリフも旋律をつけて歌われている。表3に示したように、セリフを含めて複数のアリアや2重唱、合唱などの歌が存在している。本論文の考察対象である4重唱〈朝の甘い目覚めよ、さようなら!〉は第3幕でロドルフォ、ミミ、マルチェッロ、ムゼッタによって演奏される。

表3 《ラ・ボエーム》の歌一覧**

幕	歌い出し	歌手***
第1幕	この「紅梅」のやつは (Questo Mar Rosso)	Ma
	灰色の空にパリのたくさんの屋根から (Nei cieli bigi)	R, Ma
	すでに、最後の審判のしるしが現れているぞ (Già dell'Apocalisse appariscono i segni)	C, Ma, R
	深遠な思考だ! (Pensier profondo!)	C, Ma, R
	薪だ! -ワインだ! (Legna!)	C, Ma, R, S
	よろしいでしょうか? (Si può?)	B, C, Ma, R, S
	誰ですか? (Chi è là?)	R, Mi
	なんて冷たい小さな手 (Che gelida manina)	R
	みんな私をミミと呼びます (Mi chiamano Mimi)	Mi, R
	おーい! ロドルフォ! (Ehi! Rodolfo!)	S, C, Mi, Ma, R
	おお、うるわしい乙女よ、 (O soave fanciulla)	R, Mi
	第2幕	オレンジ、なつめやしの実 (Aranci, ninnoli!)
こちらがミミ、愉快な花作りの娘さんだ (Questa è Mimi, gaia fioraia)		R, Ma, S, C, P, Mi, ほか

	全部ばら色で (Una cuffietta a pizzi tutta rosa)	Mi, S, C, Ma, R, ほか
	おや! あいつだ! ムゼッタだ! (Oh! - Essa! - Musetta!)	S, R, C, Ma, A, Mu, Mi, ほか
	私が一人で (Quando me'n vo')	Mu, Ma, A, Mi, C, R, S
	何て高い! (Caro!)	S, R, C, Ma, A, Mu, Mi, ほか
第3幕	おい、ちょっと、その門番さん! 開けてくれよ! (Ohè, là, le garde! Aprite!)	掃除人夫 たち, 税官吏
	酒を飲んで、コップに楽しみを (Che nel ber trovò il piacer)	Mu, ミルク 売り, ほか
	すみませんが、この辺りの居酒屋で絵かきが (Sa dirmi, scusi, qual' è l' osteria)	Mi, Ma, 軍曹, ほか
	お願いマルチェロ、助けてちょうだい (O buon Marcello, aiuto!)	Mi, Ma
	マルチェロ、ついにだ (Marcello, finalmente!)	R, Ma, Mi
	さようなら、恨みっこなしにね (Addio, senza rancor!)	Mi, R
	さようなら、朝の甘い目覚めよ! (Addio, dolce svegliare alla mattinal)	R, Mi, Ma, Mu
	箱馬車にだって? (In un coupé?)	Ma, R
第4幕	おおミミ、君はもうもどって来ない。 (O Mimi, tu più non torni)	R, Ma
	ただいま (Eccoci)	S, R, Ma, C
	ミミがいるの…ミミが私について来てるの (C'è Mimi che mi segue e che sta male)	Mu, Ma, R, S, C
	年老いた外套よ、きいてくれ (Vecchia zimarra, senti)	C
	みんな出かけてしまったの? 私は眠ったふりをしていたのよ (Sono andati? Fingevo di dormire)	Mi, R, Ma, Mu, S, C

** 本表は(無署名)『トスカニーニ・ベスト・コレクション30 プッチーニ：歌劇「ボエム」(全曲)』(BVCC-9941-42)、武石英夫(2008)「対訳」『小学館DVD BOOK 魅惑のオペラ 第15巻 プッチーニ ラ・ボエム』と楽譜と照り合わせて参照して作成した。

*** Rはロドルフォ、Miはミミ、Muはムゼッタ、Maはマルチェロ、Cはコッリーネ、Bはベノア、Sはシヨナル、Pはパルピニョール、Aはアルチンドロの略である。

4. 研究対象曲の分析と比較

4.1. 旋律の分析と考察

本節では、歌曲《太陽と愛》の旋律が歌劇《ラ・ボエム》にどのように引用されているかを分析考察する。分析は主として旋律の展開と歌詞の関連性に重点を置く。

4.1.1. 《太陽と愛》のフレーズ構造分析

《太陽と愛》の旋律を分析すると、以下のように7つのフレーズに大きく分けることができる。すなわち、(i) 1小節目から2小節目までのピアノの前奏部分(譜例1)(フレーズ「x」)、(ii) 歌の旋律の3小節目から6小節目までのフレーズ「a」(譜例2)、(iii) 6小節目から11小節目までのフレーズ「b」(譜例3)、(iv) 13小節目から17小節目までのフレーズ「c」(譜例4)、(v) 18小節目から21小節目までのフレーズ「d」(譜例5)、(vi) 22小節目から27小節目までのフレーズ「e」(譜例6)、(vii) 28小節目から30小節目までの間奏(譜例7)(フレーズ「y」)である。

32小節目から35小節目の旋律(譜例8)は、フレーズ「a」(譜例2)がcodaとして扱われ、33小節目から36小節目の後奏部分(譜例9)は、前奏「x」を変化させたものなので本論文では「x'」として分類する。

譜例1 《太陽と愛》前奏 フレーズ「x」

(マウリッリ, フランコ編著(2011)『プッチーニ歌曲集』(2011)より, 譜例2から譜例9まで同)

譜例2 《太陽と愛》フレーズ「a」

譜例3 《太陽と愛》フレーズ「b」

4
men - te bat - te al tuoi ve - ri: A -
7
mor pian pian bat - te al tuo cuo - re e l'u - no e l'al - tro
10
chia - ma. Il so - le

譜例4 《太陽と愛》フレーズ「c」

10
chia - ma. Il so - le
14
di - ce: "O dor - men - te, mo - stra - ti che sei bel - la!"

譜例5 《太陽と愛》「d」

18
Di - ce l'A - mor: "So - rel - la, col tuo pri - mo pen - sier

譜例6 《太陽と愛》フレーズ「e」

22
pen - sa a chi t'a - ma! Pen - sa a chi
25
t'a - ma! Pen - sa a chi

譜例7 《太陽と愛》間奏「y」

26
28

譜例8 《太陽と愛》コーダ フレーズ「a」の使用

32
Al Pa - ga - ni - ni, G. Puc - ci - ni.
35
morendo
pp

譜例9 《太陽と愛》後奏 フレーズ「x」

32
Al Pa - ga - ni - ni, G. Puc - ci - ni.
35
morendo
pp

4.1.2. 《ラ・ボエーム》第3幕における《太陽と愛》からの引用

本節では、先に分類した《太陽と愛》の旋律が《ラ・ボエーム》にどのように引用されているかを考察していく。なお、本論文ではスコア譜ではなく、1961年に Ricordi社から出版されたピアノ伴奏譜を使用する。

まず、前奏フレーズ「x」は、《ラ・ボエーム》の1小節目⁽¹³⁾から2小節目(譜例10)、28小節目から29小節目(譜例11)で現れる。また、「x」として58小節目から59小節目(譜例12)で使われている。さらに、76小節目から78小節目(譜例13)まではフレーズ「x」をさらに発展させたものである。

譜例10 前奏フレーズ「x」の使用(その1)

譜例11 前奏フレーズ「x」の使用(その2)

譜例12 前奏フレーズ「x」の使用

譜例13 前奏フレーズ「x」の発展

《太陽と愛》のフレーズ「a」は3小節目から5小節目(譜例14)でミミ役(Mimi)の旋律に使用され、また30小節目からのピアノパートに続き31小節目から33小節目までミミの旋律として現れる(譜例15)。さらに60小節目のピアノパートからフレーズ「a」が始まり、61小節目からはミミの旋律としても使用される(譜例16)。

譜例14 フレーズ「a」の使用(その1)

譜例15 フレーズ「a」の使用(その2)

譜例16 フレーズ「a」の使用(その3)

フレーズ「b」は6小節目から10小節目までロドルフォ役 (Rodolfo) の旋律として使用され、9小節目から10小節目ではピアノパートにもこの旋律が加わる(譜例17)。さらに、34小節目から36小節目でもロドルフォの旋律として現れ、36小節目からはこのフレーズがミミの旋律として38小節目まで引き継がれ、この間ピアノパートは34小節目から38小節目まで「b」のフレーズが加わる(譜例18)。

譜例17 フレーズ「b」の使用(その1)

譜例18 フレーズ「b」の使用(その2)

フレーズ「c」は12小節目から15小節目にミミの旋律として用いられ、13小節目ではロドルフォが、14小節目から15小節目ではピアノパートが、このフレーズの演奏に加わっている(譜例19)。また、41小節目から44小節目ではロドルフォとピアノパートにこのフレーズが使用されている(譜例20)。

譜例19 フレーズ「c」の使用(その1)

譜例20 フレーズ「c」の使用(その2)

フレーズ「d」は、16小節目から19小節目でロドルフォとピアノのパートに現れ(譜例21)、46小節目から49小節目ではロドルフォとピアノのパートに用いられている(譜例22)。さらに64小節目から67小節目ではピアノパートからフレーズ「d」が始まり、66小節目から67小節目までロドルフォによって歌われる(譜例23)。

譜例21 フレーズ「d」の使用(その1)

16
MIMI
R
ch'io da ve-ro po-e-ta... ri.ma.vo con ca-
PP dolce
19
MIMI
R
So-li d'in-ver-no... rez-ze!
con anima
p
(54) So-li...

譜例22 フレーズ「d」の使用(その2)

46
MIMI
R
KOD.
MUS.
MAR.
Chiacchieran le fon-ta-ne.
Chiacchieran le fon-ta-ne...
ri-ti...
lo non faccio da zimbel. lo ai no.vizi intrapren-den-ti.
a tempo
dolcissimo
pp soffocato
p u tempo
dolce
48
MIMI
R
MUS.
MAR.
La brezza del-la se-ra
.....La brezza del-la se-ra
Fo'all'amor con chi mi pia-ce! non ti gar-
Vana, fri.vo.la.ci.vetta!

譜例23 フレーズ「d」の使用(その3)

62
MIMI
R
KOD.
vi-ta... Ci lascie.. Ci lascie-re-mo
pp
65
MIMI
R
-remo la stagion dei fior...
al.la stagion dei fior.....

フレーズ「e」は20小節目でミミとピアノパートに現れ、続いて21小節目からはロドルフォも加わり、23小節目まで3つのパートで同時に進行するが、最後に、24小節目でミミとピアノパートの旋律となり、フレーズ「e」が終わる(譜例24)。また、50小節目から53小節目にかけて、フレーズ「e」がミミ、ロドルフォ、ピアノパートに現れ、54小節目ではフレーズ「e」の最後をピアノパートとムゼッタとマルチェッロが繰り返している(譜例25)。さらに、68小節目から71小節目までにミミとピアノパートに現れ、72小節目で「e」の最後をピアノパートが繰り返している(譜例26)。

譜例24 フレーズ「e」の使用(その1)

19
MIMI
R
So-li d'in-ver-no... rez-ze!
So-li...
p
(54)
22
MIMI
R
è co-sa da... mo-ri-rel!
poco allarg.
f
p affrett. un poco

譜例25 フレーズ「e」の使用(その2)

50

espressivo

MIMI: bal - sa - mi sten - de.....

R: bal - sa - mi sten - de.....

MUS: ba?fo'all'amor con chi mi pia - ce!

MAR: Ve'n'anda te?Vi rin

(35)

52

allargando

MIMI: sul - le do - glie u - ma - ne.

R: sul - le do - glie u - ma - ne.

MUS: Mu - set - ta se..... ne va..... si se ne val! Vi sa -

MAR: - gra - zio: or..... son ric.co di ve.nu - to. Vi sa -

(ironico)

54

molto allarg.: ... poco affrett.: ... rall.: ...

MIMI: Vuoi che a - spet - tiam la pri - ma vera an -

R: Vuoi che a - spet - tiam la pri - ma vera an -

MUS: lu - to Si - gnor ad - dio vi di - co con pia -

MAR: lu - to Son ser - vo e me ne

pp poco affrett.: ... ff ... molto allarg.: ... poco affrett.: ... rall.: ...

譜例26 フレーズ「e」の使用(その3)

68

lento

MIMI: Vor - rei che e - ter - no du - ras - se il

(cala lentamente il sipario)

pp

322 71

(interno) *un poco allarg.*

MIMI: ver - - noi

R: (interno) Ci la - - sce -

(35) Ci la - - sce -

pp *col canto* *pp*

最後に《太陽と愛》の間奏部分のフレーズ「y」だが、このフレーズは25小節目から27小節目のロドルフォの旋律と、28小節目までのミミとピアノパートに現れている(譜例27)。また、55小節目からマルチェッロ以外の3人とピアノパートにこのフレーズが現れ、56小節目からはマルチェッロも加わり、57小節目まで、ピアノパートのみ58小節目まで続く(譜例28)。さらに、73小節目から75小節目のミミとロドルフォの旋律に現れている(譜例29)。《太陽と愛》ではフレーズ「y」は歌詞がなかったが、《ラ・ボエーム》では歌詞が付いている。

譜例27 フレーズ「y」の使用(その1)

25

a tempo *poco allarg.* *poco affrett. rall.* *espressivo*

MIMI: Men - tre a prima - ve - ra c'è compagno il sol, c'è compagno il

R: Men - tre a prima - ve - ra c'è compagno il sol!

f a tempo *poco affrett. rall.*

28

(nel Chiarò Tracasso di piatti e bicchieri rotti)

MIMI: sol!

MUS: (di dentro) Che vuoi dir! che vuoi

MAR: (di dentro) Che face.vi. Che di.ce.vi presso al fuoco a quel signore?

f *pp*

譜例28 フレーズ「y」の使用(その2)

譜例29 フレーズ「y」の使用(その3)

これまで示してきたフレーズの使われ方を、小節ごとにとまとめたものが図1と図2である。これらを見てわかるように、《太陽と愛》の旋律は、《ラ・ボエーム》第3幕の〈朝の甘い目覚めよ、さようなら!〉では、4重唱を繰り返す4人によって、ほぼ3回繰り返される。歌だけでなく伴奏の旋律にも《太陽と愛》のフレーズが何度も現れる。

図1 歌曲《太陽と愛》の旋律構造

小節数	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35	36	37	38			
歌唱パート	a	a	b	b	b	b	b	b	b	b	b	b	b	b	b	b	b	b	b	b	b	b	b	b	b	b	b	b	b	b	b	b	b	b	b	b	b	b	b	b	b
ピアノパート	x																																								

※「a」～「e」はそれぞれ歌のフレーズを示す記号であり、「x」～「y」はピアノ伴奏のフレーズを示す記号である。また、13小節から17小節の「c<b」は、「c」フレーズが「b」フレーズの変形であることを指す。

図2 歌劇《ラ・ボエーム》

(朝の甘い目覚めよ、さようなら!)の旋律構造

小節数	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20
Mimi役			a	a	a	a	a	a	a	a	a	a	a	a	a	a	a	a	a	e
Rodolfo役						b	b	b	b	b	b	b	b	b	b	b	b	b	b	d
Musetta役													c	c	c	c	c	c	c	d
Marcello役																				
piano	x									b			c	d					e	

小節数	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35	36	37	38	39	40
Mimi役	e	e	e	e	e	e	e	e	e	e	e	a	a	a	a	a	a	a	a	b
Rodolfo役	e	e	e	e	e	e	e	e	e	e	e	e	e	e	e	e	e	e	e	b
Musetta役																				
Marcello役																				
piano	e	e	e	e	e	e	e	e	e	e	e	x	a	b						

小節数	41	42	43	44	45	46	47	48	49	50	51	52	53	54	55	56	57	58	59	60
Mimi役										e	e	e	e	e	e	e	e	e	e	e
Rodolfo役	c	c	c	c	c	c	c	c	c	c	c	c	c	c	c	c	c	c	c	c
Musetta役														e	y					
Marcello役														e	y					
piano	c	d	d	d	d	d	d	d	d	e	e	e	e	e	e	e	e	e	e	x'

小節数	61	62	63	64	65	66	67	68	69	70	71	72	73	74	75	76	77	78	79	80
Mimi役	a	a	a	a	a	a	a	a	a	a	a	a	a	a	a	a	a	a	a	a
Rodolfo役						d	d	d	d	d	d	d	d	d	d	d	d	d	d	d
Musetta役																				
Marcello役																				
piano	a	a	a	a	a	a	a	a	a	a	a	a	a	a	a	a	a	a	a	x'

※「a」～「e」は《太陽と愛》の歌のフレーズと同じ旋律を示す記号であり、「x」～「y」は《太陽と愛》のピアノ伴奏のフレーズと同じ旋律を示す記号である。

4.2. 歌詞の分析と考察

本節では《太陽と愛》と《ラ・ボエーム》第3幕の〈朝の甘い目覚めよ、さようなら!〉の歌詞を分析し、2つの曲における歌詞と旋律との関連性について考察する。

《太陽と愛》のキーワードはその曲名が示すように、「太陽」(sole)と「愛」(amore)である。歌詞は6つの部分に分けられる(歌詞1)。《ラ・ボエーム》第3幕の〈朝

の甘い目覚めよ、さようなら！)の歌詞の中でも、「愛」と「太陽」という語が使われている。その箇所を歌詞2に下線を引いて示した。

2つの歌詞を比較すると、次のような関連性を見出すことができる。

(1)《ラ・ボエーム》の〈朝の甘い目覚めよ、さようなら！〉という歌の題名は、《太陽と愛》の第4部分「太陽は言う『眠れる人よ お前の美しさを見せてごらん』」と共通の情景を含んでいる。ただし、《ラ・ボエーム》では自ら甘い夢からの「目覚め」に対し、《太陽と愛》では「目覚め」という言葉は使われずに、太陽が「目覚めさせる」という違いがある。

(2)《ラ・ボエーム》の〈朝の甘い目覚めよ、さようなら！〉では、「太陽」という語が2回出てくる。どちらもミミとロドルフォの二重唱で、1度目は25小節から28小節までの「でも春なら太陽がわたしたちの友になってくれる！」である。2度目は41小節から44小節までの歌詞「春のさかりには太陽が私たちの友になってくれる！」である。特に2度目にロドルフォによって歌われる旋律は、《太陽と愛》の歌詞の第4部分「太陽は言う『眠れる人よ お前の美しさを見せてごらん』」が歌われる13小節から17小節の旋律が使われている。つまり、同じ旋律に「太陽」という共通のキーワードが用いられ、歌詞においても旋律においても2つの作品には関連性が見られるのである。

(3)《太陽と愛》の最終部分「妹よ 最初の思いでお前を愛している人を考えてごらん」に注目したい。《ラ・ボエーム》の物語において、ミミとロドルフォが恋に落ちてから同棲するようになる過程を考えると、それは2人にとってまさに甘い夢の時間であった。その後、嫉妬深いロドルフォに疲れきってしまったミミは、第3幕でようやくロドルフォの本心を知る。ロドルフォは、病弱のミミが貧乏な自分と生活するとミミの命が持たないと考えていたのであった。ミミはロドルフォの気持ちを受け止めて別れることを決める。ロドルフォが別れる辛さに耐えてもミミを思いやり別れようとする気持ちは、ミミにとってロドルフォと最初に出会った時の純粋に相互に愛する気持ちを思い出させた。この場面は、《太陽と愛》の最終部分の歌詞内容と合致する。

さらに、《太陽と愛》の「妹よ 最初の思いでお前を愛している人を考えてごらん」の中の「最初の思いで」が歌われる旋律(20-21小節)は、《ラ・ボエーム》の第3幕におけるロドルフォとミミが2重唱で歌う63小節からの「別れることにしましょう、花の季節に」の中の「花の季節に」(66-67小節)と同じ旋律である。ロドルフォとミミがお互いに出会った時に最初に抱いた相手への純粋な愛情を確認し、お互いの幸せのために別れることを選んだという「無償の愛」の気持ちと、2人が別れる時

期として四月の花の咲く春の季節を選んだ気持ちという2つの作品の歌詞の思いが、この旋律を用いることで1つとなっているように思われる。2人の歌の中で、春のさかりには「太陽がわたしたちの友になってくれる」とあるので、春＝「太陽」と2人の「愛」が同時に歌詞に存在しているからである。

なお、「太陽」と「愛」という2つのキーワードは第3幕だけでなく、第1幕にミミが歌うアリア「みんな私をミミと呼びます」(表3)にも現れている。歌詞に「でも雪どけのときがくると最初の太陽はわたしのものです、四月の最初の口づけはわたしのものですわ!最初の太陽はわたしのもの!…」(小瀬村 2006:59)と書かれているように、「太陽」というキーワードは第1幕ですでに取りあげられている。

4.3. 分析と比較の結果

以上、《太陽と愛》と《ラ・ボエーム》第3幕の〈朝の甘い目覚めよ、さようなら！〉の旋律と歌詞を分析した。旋律の面では、プッチーニが《太陽と愛》の旋律を〈朝の甘い目覚めよ、さようなら！〉のロドルフォとミミの旋律パートに織り込んで、完全に再現されている。さらに、《太陽と愛》のピアノ伴奏の旋律も〈朝の甘い目覚めよ、さようなら！〉の旋律の一部として使用されている。そして、図1と図2に示したように、《太陽と愛》のフレーズはロドルフォとミミの別れの場面に使われているが、同じ場面に登場したマルチェッロとムゼッタは《太陽と愛》のフレーズに相当するものをほとんど歌っていない。これらのことから、プッチーニが《太陽と愛》の旋律を引用したのは、ロドルフォとミミの2人の恋のためであったと言えよう。

他方、歌詞の面において、「太陽」と「愛」という2つのキーワードが〈朝の甘い目覚めよ、さようなら！〉のキーワードにもなっている。ロドルフォとミミが別れることを決めた場面設定も、2人が相手のことを思って決断した状況を示したものである。これは《太陽と愛》の「最初の思いでお前を愛している人を考えてごらん」に呼応したものであり、別れても「太陽がわたしたちの友になってくれる」という歌詞が示すように、太陽の存在が2人を勇気づけているように思われる。ここに2つの作品の関連性が見て取れる。

5. 終わりに

以上のように、ジャコモ・プッチーニの歌曲《太陽と愛》と歌劇《ラ・ボエーム》の作曲背景を調べ、2つの作品の関連性を、旋律の構造と歌詞の内容という2つの側面から考察した。その分析・考察の結果から、プッチーニが《太陽と愛》の旋律を《ラ・ボエーム》第3幕の旋律

の1部である4重唱〈朝の甘い目覚めよ、さようなら!〉として全曲引用していることが分かった。ただし、その旋律は1人の役によって歌われるのではなく、4重唱の中で主役のロドルフォとミミによって歌われるものである。すでに言及したように〈朝の甘い目覚めよ、さようなら!〉は、歌劇《ラ・ボエーム》という長大の作品の中では1つの場面における4重唱に過ぎず、4重唱という「分離可能な単位」の中に、自作品の歌曲を使用しているという点で、音楽面における間テキスト性の技法の1つである「引用」のうちの「自己引用」である。

歌詞においても、《太陽と愛》のキーワードである「太陽」と「愛」は《ラ・ボエーム》のキーワードにもなっている。それは第3幕だけでなく、第1幕ですでにこの2つの言葉が使われていることから確認できる。《ラ・ボエーム》で描かれる主役のロドルフォとミミの出会いから別れまでの過程において、「太陽」と「愛」の要素が取り入れられ、4重唱〈朝の甘い目覚めよ、さようなら!〉だけでなく、物語全体にも関連づけられている。

間テキスト性という観点から考察するならば、聞き手が先行物とそれを引用した作品の間の関係を重視するように、作曲者であるプッチーニ自身が自分の意図をもって2つの作品を結びつけたと考えることができる。聞き手が《ラ・ボエーム》の〈朝の甘い目覚めよ、さようなら!〉を鑑賞するとき、この曲の旋律が《太陽と愛》に由来することを認知すれば、聞き手はこの作品についてより深い理解を得ることができる。

この間テキスト性が生まれた背景には、次のような経緯があったと考えられる。プッチーニは、本論文の「3.1」で述べたように、《太陽と愛》が《ラ・ボエーム》の「萌芽」であることを自ら明らかにしている。プッチーニは《ラ・ボエーム》の台本を構想する段階で、主役のロドルフォとミミの恋の行方を想定したのであろう。ジュゼッペとルイージという2名の台本作者がいたが、先行研究で示されているように、プッチーニ自身が台本について自分の意見を主張することがあったならば、《ラ・ボエーム》の物語もプッチーニによって主導された可能性が十分に考えられる。実際、《ラ・ボエーム》の主要なテーマであるロドルフォとミミの無償の「愛」とは相手を思いやることであり、《太陽と愛》の歌詞に示されている世界観と一致している。他方、「3.1」で言及したように(表1も参照)、《太陽と愛》の作詞者はプッチーニ自身である可能性が高いと指摘されている。もしそうであれば、《太陽と愛》はプッチーニが初めて作曲と作詞の両方を行った歌曲ということになり、この歌曲への愛着も強いことが推察される。従って、プッチーニが意図的に《太陽と愛》の旋律を《ラ・ボエーム》に引用し、《ラ・ボエーム》の物語に「太陽」と「愛」のキーワードを含ませたことは、プッチーニの《太陽と愛》への愛着の現れであ

ると考えられるのではないだろうか。

なお、プッチーニは自ら、《太陽と愛》は《ラ・ボエーム》の「萌芽」であると述べたが、具体的に《ラ・ボエーム》というオペラに含まれている諸要素(旋律、形式、歌詞、物語など)のどの部分を指すのかは明言していない。今回の考察を通して、《ラ・ボエーム》の物語に「太陽」と「愛」の要素が含まれていることから、歌詞の側面において《太陽と愛》は《ラ・ボエーム》の「萌芽」であると言えよう。しかしながら、《太陽と愛》の旋律は《ラ・ボエーム》の主要旋律とはなっておらず、オペラ全体の流れの中で1曲の4重唱の旋律として登場するだけであり、音楽の側面では、《太陽と愛》は《ラ・ボエーム》の旋律の「萌芽」であるとは言い難い。

本論文では、プッチーニの歌曲《太陽と愛》から歌劇《ラ・ボエーム》への引用について研究を行った。今後の課題として、プッチーニのほかの歌曲とオペラ作品において、本稿の研究対象のように作品間の引用があったかどうか、間テキスト性の観点をを用いて研究したい。

歌詞1 《太陽と愛 Sole e amore》****

イタリア語	日本語訳 (訳者: マウリッリ, フランコ)
(i) Il sole allegramente batte ai tuoi vetri;	(i) 太陽は快活にお前の窓ガラスに照りつけ
(ii) Amor pian pian batte al tuo cuore	(ii) 愛は静かに優しくお前の心を打つ
(iii) E l' uno e l' altro chiama.	(iii) そして お互いに呼び合う
(iv) Il sole dice : "O dormente, mostrati che sei bella!"	(iv) 太陽は言う 「眠れる人よ お前の美しさを見せてごらん」
(v) Dice l' amor : "Sorella, col tuo primo pensier Pensa a chi t' ama!"	(v) 愛は言う 「妹よ 最初の思いでお前を愛している人を考えてごらん」
(vi) Al Paganini, G. Puccini.	(vi) 『パガニーニ』へ プッチーニより

****Maurilli, Franco (マウリッリ, フランコ) 編著 (2011) 『プッチーニ歌曲集』(東京: ドレミ楽譜出版) 70頁より

歌詞2 《ラ・ボエーム》第3幕 〈朝の甘い目覚めよ、

さようなら! Addio dolce svegliare alla mattina)*****

イタリア語	日本語訳
Mimi Addio, dolce svegliare alla mattina!	ミミ さようなら、朝の甘い目覚めよ!
Rodolfo Addio, sognante vita	ロドルフォ さらば、夢見る人生よ、

Mimi (sorridente) Addio, rabbuffi e gelosie!...	ミミ (微笑みながら) さようなら、咎めだてと 焼きもち!...
Rodolfo ... che un tuo sorriso acqueta!	ロドルフォ ...きみの笑みがしずめてく れる夢みる人生なのに!
Mimi Addio, sospetti,	ミミ さようなら、疑いの心,
Rodolfo ...baci	ロドルフォ ...口づけ,
Mimi ...pungenti amarezze!	ミミ ...刺すようなつらい思い!
Rodolfo Ch'io da vero poeta, rimavo con : carezze!	ロドルフォ それをばくは、詩人だから それらしく 詩にしてあげた、愛撫で!
Mimi Soli d'inverno è cosa da morire!	ミミ 冬にひとりぼっちは死ぬ ほどつらいわ!
Rodolfo Soli è cosa da morire!	ロドルフォ ひとりぼっちは死ぬほど つらい!
Mimi Soli!	ミミ ひとりぼっちは!
Mimi e Rodolfo <u>Mentre a primavera</u> <u>c'è compagno il sol!</u>	ミミとロドルフォ <u>でも春なら</u> <u>太陽がわたしたちの友に</u> <u>なってくれる!</u>
(di dentro) (concitato)	(舞台裏で) (激して)
Marcello Che facevi? Che dicevi presso al fuoco a quel signore?	マルチェット 何をしてた? 何をしゃべってた、 暖炉のそばであの紳士野 郎に?
(nel Cabarè fracasso di piatti e bicchieri rotti)	(酒場の中で皿とグラスの 割れる騒音)
Musetta (di dentro) Che vuoi dir? (esce correndo)	ムゼッタ (舞台裏で) 何、いいたいの? (走り出てくる)
Mimi <u>Niuno è solo l'aprill!</u>	ミミ <u>四月には誰もひとりぼっ</u> <u>ちでないわ!</u>

Marcello (fermandosi sulla porta del Cabarè, rivolto a Musetta)	マルチェット (酒場の入り口で立ち止 まり、ムゼッタの方に向 かって) おれが入ってたら 顔色が変わったぞ。
Al mio venire hai mutato di colore.	
Musetta (con attitudine di provocazione) Quel signore mi diceva : Ama il ballo, signorina?	ムゼッタ (挑発するような態度で) あの殿方、あたしにいつ てたのよ、 ダンスはお好きですか、 お嬢さん?
Rodolfo Si parla coi gigli e le rose.	ロドルフォ ユリやバラと話せるからね。
Marcello Vana, frivola civetta!	マルチェット 見栄っ張りの、尻軽の浮 気女!
Musetta Arrossendo rispondeva : ballerei sera e mattina...	ムゼッタ 顔を赤らめ、あたしこた えたわよ、: 朝でも晩でもよろしけれ ば踊りますわ...
Marcello Quel discorso asconde mire disoneste;	マルチェット その言い草にいかかわし い狙いがひそんでいる、
Mimi Esce dai nidi un cinguettio gentile.	ミミ どの巣からも優しいさえ ずりが生まれて。
Musetta Voglio piena libertà!	ムゼッタ あたしはどこまでも自由 がほしいの!
Marcello (quasi avventandosi contro Musetta) ...io t'acconcio per le feste, se ti colgo a incivettare!	マルチェット (ムゼッタに飛びかから んばかりに) ...おれはおまえをひどい 目にあわせてやる、 浮気しているとこをつか まえたら!
Musetta Che mi canti? Che mi gridi? All'altar non siamo uniti.	ムゼッタ なんであたしに文句いう の? なんであたしに怒 鳴るの? あたしたち、祭壇で結ば れてるんじゃないのよ。
Mimi e Rodolfo <u>Al fiorir di primavera</u> <u>c'è compagno il sol!</u>	ミミとロドルフォ <u>春のさかりには</u> <u>太陽がわたしたちの友に</u> <u>なってくれる!</u>

Chiacchieran le fontane. La brezza della sera balsami stende sulle doglie umane. Vuoi che aspettiam la primavera ancor!	どの噴水もおしゃべりするし。 夕べのそよ風は 香油を人びとの傷の痛みにぬってくれるし。 いいね、ふたりで待つのが、やっぱり春を!	Marcello (dal mezzo della scena) Vipera!	マルチェットロ (舞台中央から) マムシ!
Marcello Bada, sotto il mio cappello non ci stan certi ornamenti!	マルチェットロ いいか、おれの帽子の下にはその種の飾りはないんだ!	Musetta Rospo! (esce)	ムゼッタ ヒキガエル! (退場)
Musetta Io detesto quegli amanti che la fanno da ah! ah! ah! mariti!	ムゼッタ あたしはそんな愛人どもは、大きらい、 するようなのはね、ハ! ハ!ハ! 亭主づらを!	Marcello Strega! (entra nel Cabarè)	マルチェットロ 鬼ばば! (酒場に入る)
Marcello Io non faccio da zimbello ai novizi intraprendenti.	マルチェットロ おれは引き立て役になるつもりはない、 身のほど知らずの新参者などの。	Mimi (avviandosi con Rodolfo) Sempre tua per la vita.	ミミ (ロドルフォと立ち去りながら) ずっと、命のかぎりあなたのものよ。
Musetta Fo all'amor con chi mi piace!	ムゼッタ あたしは自分の好きな男と恋をします!	Rodolfo Ci lasceremo	ロドルフォ 別れることにしよう、
Marcello Vana, frivola, civetta!	マルチェットロ 見栄っ張りの、尻軽の、 浮気女!	Mimi <u>Ci lasceremo alla stagion dei fior...</u>	ミミ <u>別れることにしましょう、 花の季節に...</u>
Musetta Non ti garba? Fo all'amor con chi mi piace!	ムゼッタ あなたのお気に召さない? でもあたしは自分の好きな男と恋をします!	Rodolfo <u>...alla stagion dei fior.</u>	ロドルフォ <u>...花の季節に。</u>
Marcello Ve n'andate? Vi ringrazio : or son ricco divenuto. (ironico) Vi saluto. Son servo e me ne vo!	マルチェットロ 立ち去られますか? 感謝 申し上げます、これで 金持ちになりましたよ。 (皮肉に) では失礼いたします。 謹んで、行かせていただきます。	Mimi (carezzevole) Vorrei che eterno durasse il verno!	ミミ (甘く誘うように) いいのに、永遠に 冬がつづいたなら!
Musetta Musetta se ne va, sì, se ne va! (ironico) Vi saluto. Signor, addio vi dico con piacer! (s'allontana, correndo furibonda; poi a un tratto si sofferma e grida) Pittore da bottega!	ムゼッタ ムゼッタはおいとまします、 ええ、おいとまします! (皮肉に) 失礼いたします。 旦那様、喜んであなた様 におさらばを申します! (怒りにまかせて走って 遠ざかる、それから急に 立ち止って叫ぶ) 看板絵描き!	Mimi e Rodolfo (interno) (allontanandosi) Ci lascerem alla stagion dei fior!	ミミとロドルフォ (舞台裏で) (次第に遠のきながら) 別れることに、花の季節に!

*****小瀬村幸子訳(2006)『オペラ対訳ライブラリー プッチーニ
ラ・ボエーム』(2006, 東京:音楽之友社) pp.143-149より

注

- (1) この歌曲の邦題はマウリッリが編集した『プッチーニ歌曲集』(2011)の日本語訳を採用している。この作品は、先行研究では「サロン向け歌曲」、あるいは「サロン・ソング」と呼ばれることもある。ウィーヴァー&プッチーニの共著書『評伝 プッチーニ—その作品・人・時代』286頁と、ケイの解説書「このアルバムについて」『知られざるプッチーニ』7頁を参照。
- (2) 徳丸吉彦の2008年の論考「モーツァルトと間テクスト性」は1991年に出版された『モーツァルト3 モーツァルトの音と言葉』(海老澤敏・佐々木健一・柴田南雄・鷲見洋一編, 東京:岩波書店, 331-356)より転載されたものである。
- (3) この論文は、三味線における引用について論じたものである。「(3) 音楽的諸要素の同時的並列」は日本の伝統音楽で用いられる手法であり、西洋の芸術音楽には該当しないものであると考えられる。
- (4) 現L. ボッケリーニ音楽院(ウィーヴァー 2004:277)。
- (5) 18世紀の後半から19世紀の前半に出現した悲劇の一種

である。戸張智雄が執筆した事典項目「悲劇」(1995: 522)を参照。

- (6) 表1はバヨニー(2004), ケイ(2004)とマウリッリ(2011)の著書を参考にしてまとめたものである。
- (7) この作品は1881年に作曲されたとされてきたが, マウリッリの新しい研究により, 1881年から1883年の間に作曲された可能性が示唆されている(マウリッリ 2011a: 5)。
- (8) この作品の作曲年に関する説は複数あるが, 《憂鬱》と同じく, マウリッリの研究で示唆された年代を採用した(マウリッリ 2011a: 5)。
- (9) この作品の作曲年に関する説は複数あるが, ウィーヴァーの説を採用した(ウィーヴァー 2004: 343)。
- (10) 表2はウィーヴァー&プッチーニの著書に掲載されている「補遺B プッチーニ・オペラの初演一覧表」(無署名)(2004: (55)-(59))を基に作成した。
- (11) マウリッリによると, 《太陽と愛》の歌詞には, 4種のヴァージョンがある(マウリッリ 2011a: 4)。これはプッチーニの作であることを示すと考えられる。もしプッチーニ自身の作詞でなければ, このように頻繁な修正は不可能であり, また, この歌曲が『バガニーニ』に掲載された際に『バガニーニ』誌へ」と最後の行の文言を変更した理由も説明がつかないこととなる。
- (12) イリカとジャコーザが共同でプッチーニのために台本を書いた《ラ・ボエム》, 《トスカ》, 《蝶々夫人》は, 「三大傑作」「3編のオペラ」「三つの代表作」などと呼ばれている。(澤木 1994: 40; カーナー 1994: 85, マウリッリ 2011: 71)。
- (13) 本論文では, 歌曲《太陽と愛》の始まりと同じ旋律がはじまる小節を1小節目とする。

参考・引用文献(アルファベット順)

バヨニー, マリア・グラツィア(Bajoni, Maria Grazia) (2004) 「第十七章 プッチーニの生涯と作品に関する略年譜」『評伝 プッチーニ—その作品・人・時代』ウィーヴァー, ウィリアム; プッチーニ, シモネッタ編著, 大平光雄訳(東京: 音楽之友社) 333-356

Budden, Julian (バッデン, ジュリアン) (1998) "Puccini, Giacomo (Antonio Domenico Michele Secondo Maria)" *The New Grove Dictionary of Opera. Vol.3*, Stanley Sadie ed., London: Macmillan Reference Limited, 1166-1172 (2007)『ジャコモ・プッチーニ 生涯と作品』大平光雄訳(東京: 春秋社)

Burkholder, J. Peter (1994) "The uses of existing music: musical borrowing as a field," *Notes*. 50 (3): 851-870

カーナー, モスコ (Carner, Mosco) (1967)『プッチーニ(上巻) 生涯・芸術』加納泰訳(東京: 音楽之友社)

(1968)『プッチーニ(下巻) 作品研究』加納泰訳(東京: 音楽之友社)

(1994)「(5) ジャコモ(・アントニオ・ドメニコ・ミケーレ・セコンド・マリーア)・プッチーニ(ii)」『ニューグローブ世界音楽大事典 第15巻』柴田南雄・遠山一行監修(東京: 講談社) 84-91

海老沢敏訳(1988)「罰を受けた放蕩者あるいはドン・ジョヴァンニ リブレット対訳」『名作オペラ・ボックス 21 モーツァルトとドン・ジョヴァンニ』アッティラ・チャンパイ, ティートマル・ホラント編, (東京: 音楽之友社) 53-187

Hatten, Robert S. (1985) "The place of intertextuality in music studies," *The American Journal of Semiotics*. 3 (4): 69-82

星出豊(2003)『ジャコモ・プッチーニ』(東京: 知玄舎)

市原多朗(2008)「特集2 生誕150年 ジャコモ・プッチーニ ~理屈抜きに五感を通して理解させ, 楽しませ, 感じさせてくれる作曲家」『音楽現代』38(8): 82-83

加納泰編(1967)「補録 プッチーニ年譜」『プッチーニ(上巻) 生涯・芸術』カーナー, モスコ著(東京: 音楽之友社) 年譜1-39

Kaye, Michal (1987) *The Unknown Puccini*. New York: Oxford University Press

ケイ, マイケル(Kaye, Michal) (1989)「このアルバムについて」『知られざるプッチーニ』岸本完司訳(CBS/SONY RECORDS CSCR 8062)

(2004)「第十三章 ジャコモ・プッチーニのオペラ以外の作品について」『評伝 プッチーニ—その作品・人・時代』ウィーヴァー, ウィリアム; プッチーニ, シモネッタ編著, 大平光雄訳(東京: 音楽之友社) 275-298

岸純信(2008a)「特集2 生誕150年 ジャコモ・プッチーニ プッチーニの全オペラ 12作あらすじ集」『音楽現代』38(8): 74-81

(2008b)「特集2 生誕150年 ジャコモ・プッチーニ プッチーニ歌手の過去・現在・未来」『音楽現代』38(8): 86-87

小畑恒夫(1994)「特集 ジャコモ・プッチーニ没後70年 ジャコモ・プッチーニとその時代」『音楽芸術』52(2): 18-23

小瀬村幸子訳(2006)『オペラ対訳ライブラリー プッチーニラ・ボエム』(2006, 東京: 音楽之友社)

(2017)『オペラ対訳ライブラリー モーツァルト フィガロの結婚 改訂新版』(東京: 音楽之友社)

Letellier, Robert Ignatius (2017) "Booklet notes," *Giacomo Puccini Complete Songs for Soprano and Piano*. (Naxos)

増田恵子(2008)「特集2 生誕150年 ジャコモ・プッチーニ プッチーニの生涯, そしてオペラ史上の位置」『音楽現代』(東京: 芸術現代社) 38(8): 84-85

マウリッリ, フランコ(Maurilli, Franco) 編著(2011a)「はじめに プッチーニの歌曲について」『プッチーニ歌曲集』(東京: ドレミ楽譜出版) 4-5

(2011b)「歌詞対訳」『プッチーニ歌曲集』(東京: ドレミ楽譜出版) 64-70

(2011c)「プッチーニとその作品」『プッチーニ歌曲集』(東京: ドレミ楽譜出版) 71

Metzer, David (2003) *Quotation and Cultural Meaning in Twentieth-Century Music*. Cambridge: Cambridge University Press

永竹由幸(1994)「特集 ジャコモ・プッチーニ没後70年 プッチーニのマイナーズの魅力」『音楽芸術』52(2): 24-28

南條年章(2004)『作曲家・人と作品シリーズ プッチーニ』(東京: 音楽之友社)

野崎正俊(2008)「特集2 生誕150年 ジャコモ・プッチーニ プッチーニのオペラのDVD, CD」『音楽現代』38(8): 88-90

小塩さとみ(2006)「長唄における音楽表現: 「鶴亀」にみる間テクト性と象徴技法」『お茶の水音楽論集 徳丸吉彦先生古稀記念論文集』特別号, 327-340

プッチーニ, シモネッタ(Puccini, Simonetta) (2004)「第一章 プッチーニ家の系図」『評伝 プッチーニ—その作品・人・時代』ウィーヴァー, ウィリアム; プッチーニ, シモネッタ編著, 大平光雄訳(東京: 音楽之友社) 7-42

プッチーニ, シモネッタ; ウィーヴァー, ウィリアム; エルフィンストーン, マイケル; マックナイト, ウィリアム(Puccini, Simonetta; Weaver, William; Elphinstone, Michael; McKnight, William) (2004)「補遺 A 関係人物一

- 覧』『評伝 プッチーニ—その作品・人・時代』ウィーヴァー, ウィリアム; プッチーニ, シモネッタ編著, 大平光雄訳 (東京: 音楽之友社) (29)-(54)
- リッチ, ルイジ (Ricci, Luigi) (2007)『プッチーニが語る 自作オペラの解釈と演奏法』三池三郎訳 (東京: 音楽之友社)
- 澤木和彦 (1994)「特集 ジャーコモ・プッチーニ没後70年 プッチーニと東洋」『音楽芸術』52(2): 40-43
- 末延芳晴 (1994)「特集 ジャーコモ・プッチーニ没後70年 現地取材 NYシティ・オペラ/F・コルサロ演出初演版《蝶々夫人》を聴いて」『音楽芸術』52(2): 29-34
- (1994)「特集 ジャーコモ・プッチーニ没後70年 特集インタビュー NYシティ・オペラ初演版で《蝶々夫人》を演出したフランク・コルサロ氏に聞く」『音楽芸術』52(2): 34-39
- 武石英夫 (2008)「対訳」『小学館DVD BOOK 魅惑のオペラ 第15巻 プッチーニ ラ・ボエーム』(東京: 小学館) 28-60
- 戸張智雄 (1995)「悲劇」『ブリタニカ国際大百科事典15』ギブニー, フランク・B編 (東京: ティビーエス・ブリタニカ) 522-525
- 徳丸吉彦 (1985)「三味線音楽における引用」『日本の美学』4: 39-51 (2008の著書に転載, 65-81)
- (1988)「日本音楽における引用——あるいは間テキスト性」『日本の美学』12: 41-50
- (2008)「第I部 音楽とはなにか——音の分析から音楽記号学へ 3 モーツァルトと間テキスト性」『音楽とは何か 理論と現場の間から』(東京: 岩波書店) 83-104
- ウィーヴァー, ウィリアム; プッチーニ, シモネッタ (Weaver, William & Puccini, Simonetta) 編著 (2004)『評伝プッチーニ—その作品・人・時代』大平光雄訳 (東京: 音楽之友社) (その他)
- (無署名) (2004a)「補遺 B プッチーニ・オペラの初演一覧表」『評伝 プッチーニ—その作品・人・時代』ウィーヴァー, ウィリアム; プッチーニ, シモネッタ編著, 大平光雄訳 (東京: 音楽之友社) (55)-(59)
- (2004b)「補遺 C オペラ作品の梗概」『評伝プッチーニ—その作品・人・時代』ウィーヴァー, ウィリアム; プッチーニ, シモネッタ編著, 大平光雄訳 (東京: 音楽之友社) (60)-(74)

引用楽譜

- (1)『プッチーニ歌曲集』マウリッリ, フランコ編著 (2011, 東京: ドレミ楽譜出版)
- (2)『La Bohème Opera completa per canto e pianoforte』(1961, Ricordi)

AV資料

- (1)『プッチーニ●ソプラノとピアノのための歌曲全集』(2017, ナクソス)
- (2)『小学館DVD BOOK 魅惑のオペラ第15巻 プッチーニラ・ボエーム』(2008, 小学館)
- (3)『知られざるプッチーニ』(1989, CBS/SONY RECORDS CSCR 8062)
- (4)『トスカニーニ・ベスト・コレクション30 プッチーニ: 歌劇「ボエーム」(全曲)』(BVCC-9941~42)

* 本稿に掲載されている楽譜に関して、《太陽と愛》はドレミ楽譜出版社の了承を得た。また、『La Bohème Opera complete per canto e pianoforte』の使用についてはJASRACに問い合わせ、著作権の侵害に当たらないことを確認した。

謝辞

本論文の作成に当たり、お茶の水女子大学名誉教授の徳丸吉彦氏、元京都市立芸術大学日本伝統音楽センター長の時田アリソン氏、宮城教育大学教授の小塩さとみ氏からご助言をいただきました。感謝申し上げます。