

## B. Marcello の『当世風劇場 (Il Teatro alla Moda)』について

### A Study of B. Marcello's "Il Teatro alla Moda"

今 井 民 子\*

Tamiko IMAI

#### 要 旨

本稿は、B. Marcello の『当世風劇場 (Il Teatro alla Moda)』を検討し、18世紀のオペラ上演の実態を明らかにしたものである。バロックの初期に成立以来、発展を続けてきたオペラ芸術も、18世紀に入ると矛盾が現われはじめ、凋落の兆しが見えてきた。当時数多く書かれたオペラ批判の中で、B. Marcello の『当世風劇場』は最も名高い。これは、あらゆるオペラ関係者に対する有益な助言と題し、彼らにオペラ成功の秘訣として無知と強欲をといた諷刺的オペラ論である。B.マルチェッロが厳しく批判するように、バロックオペラを荒廃させた主な原因は、歌手の声の曲芸と舞台の精巧な機械仕掛けへの過度の要求であった。この傾向は、一般の聴衆に公開され、商業的性格の強いヴェネツィア・オペラでは特に顕著だった。B.マルチェッロの記述には、多分に誇張があるにせよ、このオペラ論からは、当時のスターシステムの弊害が生んだ危機的なオペラ状況が理解できる。

#### はじめに

Benedetto Marcello (1686～1739) は、ヴェネツィアの名門貴族の出身で、ヴェネツィア共和国政府の要職を歴任したが、政務のかたわら作曲や著述にもたずさわリ、オペラやオラトリオ、宗教、世俗の声楽曲、各種の器楽曲とオペラのリブレットを残した。二短調のオーボエ・コンチェルトで有名な兄の Alessandro (1684～1750) も、ディレッタントの作曲家として活躍した。

B.マルチェロの死後30年ほどたってヴェネツィアを訪ねた音楽史家の C. Burney は、B.マルチェッロの作品だけを演目とした私的コンサートに招かれ、彼の曲が、人々に今でも敬愛されているのを実感する。しかし、当夜のつつましい宗教曲に対する彼の評価は、趣味のよさを認めつつ、その楽風は、「冷静、沈着で、創造力あふれる楽才の熱狂とはおよそ無縁であり」「旋律が優雅さとファンタジーで結ばれていて、様々なテーマに基づく楽想がまちまちで、人々の受けがちともよくない」として、そこには、いささかの不満も表明されている (P. A. Scoles, 1959, P.122)。

音楽史上、彼の名を不朽にしたのは、著書の調刺的オペラ論『当世風劇場 (Il Teatro alla Moda)』であろう。当時のオペラ批判は、L. Muratori はじめ知識人や音楽家により数多く書かれたが、これほどユーモアと皮肉に満ちたオペラ論も珍しい。「現代の習慣に倣って、イタリア・オペラを正しく作曲、上演する確実でたやすい方法、すなわち、詩人、作曲家、男女の

\* 弘前大学教育学部音楽科教室

Department of Music, Faculty of Education, Hirosaki University

歌手、劇場、支配人、オーケストラ、舞台製作者、道化役、衣裳係、小姓役、エキストラ、プロンプター、写譜屋、パトロン、プリマ・ドンナの母親、その他の劇場関係者への有益で必要な助言」という長々しいサブ・タイトルが示すように、これは、すべてのオペラ関係者に対し、成功の秘訣として無知と強欲を奨励したものである。その痛烈な諷刺は、B.マルチェッロの自由なディレクタント精神のなせるわざであったといえよう。

初版には、著者名と出版年代、出版場所の記入がなく、これらを推定する唯一の手がかりは、著名な台本作者 A. Zeno の1721年、4月2日付の書簡にある、「アレッシンドロの弟、ベネデット・マルチェッロ氏の『当世風劇場』は楽しい諷刺作品である」という一文である。表紙の挿絵は寓意画で、酒樽や穀物袋を積んで、りっぱな身なりの紳士が漕ぐ小舟が描かれているが、舳先の熊は当時の悪名高い劇場支配人、鱸のヴァイオリンを弾く天使は、オペラの失敗者とされるヴィヴァルディをあらわしているといわれる。その下には、当時の代表的な歌手や、劇場支配人、台本作者、作曲家の名が書かれ、著名な G. Porta の名もある (R. G. Pauly, 1948, PP. 228~231)。

本稿は、この『当世風劇場』を検討し、18世紀のオペラ上演の実態を明らかにしたものである。テキストには、原著の他、A. Einstein の独訳版、英訳版では W. J. Strunk の抄訳と P. G. Pauly の全訳を参照した。

## 1. 詩人に対する助言 (B. Marcello, 1956, PP. 5~14)

詩人に対する B.マルチェッロの助言は次のようなものである。まず、当代の詩人は、ギリシアやローマの古典文学の素養はいらず、またイタリア語の音韻規則を理解しなくてもよい。彼らの模範は、ダンテ、ペトラルカ、アリオストなどではなく、同時代の作品であり、その情緒や思想、時には詩行までも盗用するのである。詩学の無知に加えて、彼らは数学、絵画、化学、医学などの諸学に通じているように見せて、学術語をやたらに盛り込む。

詩人は、古典の悲劇や詩を論じながらも、最後には、あらゆる詩の規則を放棄し、墮落した歌手や劇場の不道德、楽士たちの無分別に妥協せざるを得ないのである。その結果、彼らは作家の自覚を失い、役者の名人芸や作曲家の才能が詩作の欠点を補うよう期待し、また、たとえ興業が不成功に終わっても、他の者たちを非難して責任逃れができるのである。

詩作にあたり、詩人はギリシャ以来の時、場所、行為の三一致の法則と、千二百行を越えない長さを守れば、ギリシャ、ローマの古典劇を下敷に、神託の解答や大がかりな難波、悪魔の占いなどの趣向をこらし、役柄名も、二、三の歴史上の人物を含めれば他は自由に創造できる。古いオペラの流用や、フランスやイタリアのオペラの翻案は日常茶飯事で、散文を韻文に、悲劇を喜劇に、あるいは劇場支配人の要求で登場人物の数を増減させるだけでよい。さらに、複数の詩人が合作して、報酬を分け合うこともある。

詩人の役割は、劇場支配人の要請により、歌手の力量とスペクタクルの効果を発揮させることだけであった。彼らは劇場支配人から場の数やその性格を指示され、場面を設定するのだが、たとえオペラ全体の価値を減ずることになっても、スペクタクルの趣向に最大の努力を払った。彼らの関心は、劇場支配人が所有する猛獣や小鳥、落雷や地震の仕掛け、豪華な照明であり、聴衆にスリルを与えるための見せ物は、牢獄や剣術、服毒の死、狩猟、地震、狂気などの場面であった。

一方、歌手に対して、詩人はまず、その退場時に必ずアリアを歌わせるのが慣例であり、そ

の典型は、主人公が自殺するような、ドラマのクライマックスにおいてである。彼らは、役の増加やアリアの追加、変更に備えて、常に二、三百のアリアを揃えておかなければならない。歌手に対する注文は一切許されず、登場、退場の方向やジェスチャー、衣裳は全く歌手に任されている。歌手の中でも、プリマ・ドンナの横暴ぶりは甚しく、台本変更の要求は珍らしくない、オペラの成功はプリマ・ドンナにかかっているのです、詩人は彼女に何度も会って、その才能に応じた役作りを行うが、彼女がオペラの細かい筋など知る必要はないので、彼女の家族やパトロンにテーマについて少しだけ話しておけばよい。

詩人は、また、古代ギリシャと異なり、音楽の理解も必要としない。彼らは、作曲家から韻律の変更を求められても、気まぐれに余分な言葉を盛り込んで長々しいアリアを書いたり、アリアが長く演奏されるように、できるだけ短いリトルネッロを書くように作曲家に要求さえる。以上のように、詩人は、詩や音楽には無知でよく、歌手とスペクタクルにひたすら奉仕するのを旨とした。

## 2. 作曲家に対する助言 (B. Marcello, 1956, PP.15~25)

当世の作曲家に対しても、音楽実践上の普遍的な原理が少しだけわかっているだけで、作曲の知識は不要とされる。すなわち、音程比や反行のすばらしい効果、三全音の誤り、旋法の名称と特徴、あるいは当世混同されがちなディアトニック、クロマティック、エンハーモニックの三つのゲネラの区別などを知らなくてもよい。また作曲家は、自分の演奏する鍵盤楽器、あるいは弦楽器以外の楽器には無関心でよい。

古代ギリシャ時代と異なり、作曲家は詩の知識が欠如しており、ラテン語が理解できないので、対位法を用いるべき宗教曲にサラバンド、ジーク、クラントなどの舞曲を導入したり、またオペラの詩についても、韻律法や言葉の意味の無理解が甚しい。従って、詩人から台本を受け取った作曲家は、曲付けの段階で、ピリオドやコンマ、疑問符などは一切考慮しない。

歌手の技倆に応じて、アリアのタイプを決めると、作曲家は、予め書いておいたモチーフを用いるためにアリアの歌詞を改め、それでもうまく音符がはまらないときは、詩人に改めさせる。アリアの楽器伴奏は、音量を大きくするために、すべてのパートが同じ音価で書かれ、様々な音価から構成された、かつての美しい掛留和音は軽視されている。アリアの二つのタイプ、すなわち活気のあるアリアと悲愴的なアリアは、歌詞のもつ気分や雰囲気は考慮することなく、単純に交代するだけである。意味のない名詞や副詞に長い母音のパッセージを書くのは、アフェクトに関する言葉のみを強調したかつての様式から逸脱するものである。すべてのアリアには、極端に長いパッセージやシンコペーション、半音進行、シラブルの交代、言葉の無意味な反復がみられる。奇抜さをねらって、フラット系のレチタティーヴォを前後にはさんで、シャープ系のアリアを書くこともある。また、アリアに先だつリトルネッロは大変長く、八分音符か十六分音符のヴァイオリンのユニゾンで演奏されるが、続くアリアとは無関係で、聴衆を退屈させないように聴こえればよい。

作曲家のアリアに対する自負は大変なもので、最良のアリアはプリマ・ドンナに与えられ、オペラの短編が必要になると、作曲家はレチタティーヴォやその他を削除しても、アリアとリトルネッロを除くことは許さない。アリアの変更が生じたときでも、自分のは傑作であるとしてこれを改めず、人々に受けなかったのは演奏のせいだと主張する。上手な女性歌手に対しては、故意に発音を悪くするようにすすめる、また多くの装飾を施して言葉が少しも聴きとれない

ようにさせて、音楽そのものを際立たせ、その真価を発揮させるのである。

作曲家にとって絶対的存在は、歌手の中でもカストラート（去勢歌手）である。彼らは、名歌手たちの莫大な収入とは比較にならない薄給に甘んじ、カストラートと歩くときは、その左側に一步下って、手に帽子をもって控えるのである。歌手たちの妙技を披露させるのはカデンツァであり、ここで作曲家はすべての楽器を沈黙させ、名歌手に好きなだけ長く歌わせるのである。従って重唱や合唱は顧みられず、省略される傾向にある。

その他、当時の習慣で、特にコントラルトのアリアは、弦楽器によりオクターブがユニゾンで重複され、さらに変化をもたせるために、伴奏声部は異なる音価で演奏される。また、シンフォニアはフランス様式で、これは、はじめ長調で八分音符のプレスティッシモで始まり、次に同主短調の弱い部分が続き、最後に再び長調による舞曲でしめくくるもので、ここには古い様式の対位法はみられない。

### 3. 男性歌手への指示 (B. Marcello, 1956, PP.27～32)

男性歌手は、まず、ソルフエージュの訓練に欠けているので、音譜を正しく読み、正しい音程とリズムを歌うことがおぼつかない。また、彼らは、読み書きの能力や母音の正しい発音、詩の理解ができないため、言葉の意味を無視して、適当に文字やシラブルを混ぜあわせ、これを目にもとまらぬ速さの装飾音や果てしなく続くカデンツァでくり広げるのである。

歌手の教養不足に加えて、その傍若無尽ぶりがオペラを台無しにする。例えば、声の調子や体の具合が悪いといって歌わない、自分の役は性格に合っていないとけちをつけ、また実力を誇示できそうにないアリアは、別の作曲家のものと代えてしまう。声は言葉が聴きとれないような弱音の「メッサ・ディ・ヴオーチェ」で、アリアのテンポは気ままに、レチタティーヴォはピリオッドとコンマを無視して歌い、アンサンブルでは、相手の演技や歌の間、ボックス席の親しい婦人に手を振ったり、オーケストラやエキストラに笑いかけるといふ具合である。そして、オペラの内容を理解しないために、演技や衣裳も見当違いなものとなり、例えば囚人や奴隷役が豪華けんらんたる衣裳で登場する。

歌手の専らの関心事はカデンツァであり、指揮者は、歌手が最後のトリルを声を限りに最高音で歌い終わるまでの間、鍵盤から手をおろし、辛抱強く待つのである。また、ダ・カーポアリアの反復部分でも、彼らはオーケストラの伴奏やテンポに全く頓着せずに歌う。

テノールとバスについては、お互いに代わりがつかまるように、バスはテノールの最高音域を、テノールはバスの最低音域をカバーするように、さらにテノールはファルセットを用いてアルトの音域を歌うように指示があるが、このことは声種の区別が未確立だった18世紀の声楽事情を示している。以上のように、男性歌手たちは、富と世俗的栄達の虜となり、劇場支配人には高い報酬を要求し、上流の社交術を巧みに身につけて、貴族の称号をねらうものもいた。

### 4. 女性歌手への指示 (B. Marcello, 1956, PP.33～45)

女性歌手については、次のように助言される。プリマ・ドンナは、13歳以下でデビューするので、字が読めなくてもよく、またソルフエージュの勉強も要らず、アリアを暗譜するだけでよい。

女性歌手にとって大切な装飾法は、歌の教師のクリカ先生にすべて頼っており、役をもらうと、すぐにアリアの楽譜を送って、彼に変奏や装飾を書いてもらうのだが、先生は作曲家の意

図したアリアのテンポや伴奏には全くお構いなしに、伴奏のパートに歌の装飾をびっしり書き込むので、女性歌手の歌は全体と合わないものとなる。彼女らは、クリカ先生に、あらゆる装飾例を示した一冊の本を書いてもらい、これを常に持ち歩き、歌っている途中でつかえると、この虎の巻を開くのである。女性歌手がオペラ興業の前に、劇場支配人からもらう報酬の前金の中には、これらの装飾に払う費用も含まれている。

女性歌手は、装飾に応じてアリアのテンポを自由に变化させ、オーケストラもこれに合わせてよう何度もやり直しを命じる。彼女らの腕の見せ所は、一時間も続くカデンツァとできるだけ高い声域である。アリアは、毎晩異なる変奏をまじえて歌うので、オーケストラや低音楽器と不協和を生じ易いが、当世の指揮者は耳が悪く、何も注意しないので問題は起こらない。女性歌手の装飾は、男性歌手でもやらないトリルにまで及んでいる。デュエットでも、カデンツァを好きなだけ歌い、力強く長いトリルを披露して、お客の喝采の中を退場するのが彼女らの願いである。

女性歌手の傲慢不遜さは、男性歌手と全く同様である。すなわち、様々な口実をもうけては、歌うべきときに歌わず、上手に歌えないときは、いろいろな言訳をする、リハーサルは平気で遅刻し休む、さらにアンサンブルでは、客席や舞台関係者に挨拶を送ったり、舞台の袖に退いてかき煙草を吸ったり、姿見を見たりという始末である。

台本作者に対しても、役柄に注文をつけ、レチタティーヴォは勝手に削除、追加し、また、嘆きや狂気、絶望といった劇的場面を作らせる。彼女の無上の喜びは、自分を礼讃したソネットを送られるところであり、絹地に印刷したものを壁飾りやテーブルクロス、スカーフに仕立て大切にしておく。

##### 5. 劇場支配人への指示 (B. Marcell, 1956, PP.47~51)

当代の劇場支配人は、劇場や音楽、詩、絵画などに無知でよいとされる。彼が最も投資するのは、歌手の中でもプリマ・ドンナであり、また、スペクタクル用の猛獣や豪華な照明、稲妻や地震などの仕掛けである。彼はまず、他の町から女性歌手をスカウトし、彼女と大ぜいの家族やペット類の世話をパトロンに任せる。次に彼は、台本作者に、お客をあっと驚かすような場面を書くように命じるが、それは、各幕の終わりの熊の登場や、終幕の大団円の結婚式や「認知場面」、すなわち、長い間行方知れずであった主人公が見つかり、何か特別な目印で本人であることが証明される劇的な場面である。

台本が仕上がると、彼はプリマ・ドンナを訪ねて、これを読み聴かせるのだが、そこには、彼女のパトロンや弁護士、プロンプターなどの劇場関係者も居合わせて、意見を述べ誤りを指摘する。最後に彼は、台本を作曲家にあづけるが、8日で仕上げるよう申しわたし、そのためには、作曲上の禁則を犯してもよいという。

女性歌手への配慮は前に述べた如く、主役の取り合いが生じれば、全く同等の役柄を二つ書くよう台本作者に交渉し、また、ダ・カーポアリアの反復部分は、器楽伴奏を一切書き入れないよう作曲家にいう。また彼は劇場経営に巧みで、劇場を満席にするため、自分や劇場関係者の友人を無料招待し、切符の売れ行きが悪ければ、歌手やオーケストラに手抜きをさせるのにやぶさかではない。

## 6. オーケストラ、舞台製作者、踊り子、衣裳係、ブッフオ歌手 (B. Marcello, 1956, PP.53～60)

オーケストラの演奏も、例にもれずひどい有様である。ヴァイオリニストは、上半号だけを使って常にフォルテで演奏し、コンサートマスターも、アリアのオブリガード演奏はテンポが合わず、長々しいカデンツァの即興も、実は予め念入りに用意したものである。また、リハーサルの鍵盤楽器奏者は、バス記号とソプラノ記号以外の音部記号は読めず、親指を全く使わずに弾き、低音の数字は無視してすべて六の和音を用い、さらに短調で始まる中間部のアリアの直前を長調で終止する。

一方、舞台製作者は、遠近法を考慮しないので、舞台は複数の視点から設計されたかのように、水平線の高さがあちこちくい違い、また、遠近に応じた色彩の変化も、以前とは逆に、舞台の奥の方ほど濃く色づけされて興ざめである。踊り子は、同じ踊りを何度も流用し、また、奴隷や農夫の踊りもメヌエットですませるいい加減さであり、衣裳係の製作する衣裳も、看板歌手以外は、すり切れた布を接ぎ合わせた代物である。インテルメッツォのブッフオ歌手は、オペラ・セーリア風の装飾がうまく歌えれば、主役並みの報酬を要求できるが、その能力たるや、声域が狭くてチェンバロがそれに合わなければならないほどである。

## 7. 写譜屋、切符販売員、プリマ・ドンナのパトロンとその母親、歌の教師 (B. Marcello, 1956, PP.63～71, 74～75)

その他のオペラ関係者に対しても、痛烈な諷刺が向けられる。まず写譜屋は、その仕事ぶりは、歌詞や記号の誤まりが多く、白紙の頁さえあるという状態だが、新らしいオペラのアリアを求めるお客に、古びた五線紙に何か音楽を書いては、有名作曲家の名を入れて売りつける拔けめのなさである。切符の販売もずい分ずさんで、係員は、心づけをもらった客を無料で入場させ、また劇場を満席にするために切符を安く売りさばき、果てはオペラを見終わった友人に入場料を払い戻したりする。

次に女性歌手の肩のパトロンも重要である。彼女の崇拜者であるパトロンは、洋服の裏地に女性歌手の装飾やトリル、カデンツァをぬいつけ、彼女の利益のために劇場支配人と対決し、恥ずかしくない役がもらえるよう台本作者や作曲家に付け回しをし、さらにリハーサルや本番では楽譜や身のまわりの品をもって近くに控える。

女性歌手の母親も、オペラには欠かせない存在である。彼女は娘の指南役でもあり、リハーサルでは、アリアに先だつトリルネッコが始まると、オーケストラに手を振ってテンポを指示し、本番で演技やアリアの装飾がうまくいかないと、さんざんに叱りとばす。また娘の宣伝には細心の注意を払い、彼女を称えた絹地のソネットをサッシュに飾って歩き、舞台関係者には娘の輝かしいキャリアや教養の豊かさ、性格の善良さを喧伝する。

最後に女性歌手の歌の教師についての記述がある。彼の教えは、装飾さえうまく歌えれば、伴奏との協和や、リズム、発音、抑揚は一切無視してよいというものであり、彼の最大の関心事は、極端に広い声域をマスターすることである。ソルフエージュの訓練は全く助手任せであり、その内容は、様々な調や音部記号、柏子、転調に必要な半音などの修得であるが、口を十分にあけて母音を正しく発音することは、その中に全く含まれないのである。

『当世風劇場』の背景には、いうまでもなく当時のヴェネツィア・オペラの凋落がある。その原因の一つは、数多くのオペラ劇場が乱立するヴェネツィアの異常なオペラの繁栄であり、そ

れがオペラの粗製乱造を生んだといえる。聴衆の質も、それらの粗悪なオペラに満足する程度のものであった。彼らの騒々しさをむき出しの反応は、上質のオペラに馴染んだ外国の旅行者には奇異に映るほどであった。音楽の善し悪しのわかる客層は、一般客の勢いに押され気味で、ことに無料で入場を許されたゴンドリエたちの卑猥な野次が、劇場を一層大衆化させた (R. G. Pauly, 1948, PP. 224~225)。

当時のオペラで最も重要なものは、聴衆の目と耳を楽しませる、歌手の声の曲芸と舞台の精巧な機械仕掛けであった。一般の聴衆に公開され、商業主義的性格の強いヴェネツィア・オペラでは、この傾向は特に顕著だった。この二つのものへの過度の要求がオペラを荒廃させたと、B. マルチェッロは厳しく批判する。

『当世風劇場』の影響の大きさは、その後18世紀を通じて、オペラの楽屋裏を扱った戯曲やオペラ・ブッフが数多く生まれたことから窺えよう (R. G. Pauly, 1948, PP. 231~232)。それらの作品の中心人物は、当然ながら、横柄なプリマ・ドンナと彼女に困惑する劇場支配人であった。B. マルチェッロの記述には、多分に誇張があるにせよ、このオペラ論からは、当時の肥大化したスターシステムの弊害が生んだ危機的なオペラ状況が理解できよう。

#### 参考文献

- A. D'Angeli ed., B. Marcello, *Il Teatro alla Moda*, Milano, G. Rocordi & C., 1956
  - A. Einstein trans., B. Marcello, *Das Theater nach der Mode*, München, Berlin, Georg Müller
  - P. A. Scholes ed., *Dr. Burney's Musical Tours in Europe*, vol. I. *An Eighteenth-Century Musical Tour in France and Italy*, London, Oxford University Press, 1959
  - D. Strunk trans., B. Marcello, *The Theater a la Mode*, *Source Readings in Music History*, The Baroque Era, PP. 518~531, New York, W. W. Norton & Company, Inc., 1950
  - R. G. Pauly, *Benedetto Marcello's Satire on Early 18th-Century Opera*, *The Musical Quarterly*, vol. 34, NO. 2, PP. 222~233, 1948
  - R. G. Pauly trans., B. Marcello, *Il Teatro alla Moda*, Part I *The Musical Quarterly*, vol. 34, NO. 4, PP. 371~403, 1948
  - R. G. Pauly trans., 同 Part II, *The Musical Quarterly*, vol. 35, No. 1, PP. 85~105, 1949
- (1994. 7. 21受理)