

C. バーニーのイタリア音楽紀行

C. Burney's Musical Tour in Italy

今 井 民 子*

Tamiko IMAI

論文要旨

イギリスの音楽史家、C.バーニーの『ヨーロッパ音楽紀行』は、主著である『音楽通史』執筆の資料収集を目的に企てた大陸旅行の見聞録である。本稿では、この旅行記に基づき、彼が見聞した教会、劇場、私的コンサートにおける音楽活動の実態と、その他、大道の音楽、楽器、楽譜について、主にイタリアを中心に検討する。まず、イタリアの教会音楽では、世俗化の著しい祝日の音楽と、平日の素朴で古風な聖歌との対照が指摘される。オペラ劇場では、貴族と一般市民からなる聴衆、音楽家の生活支援のための劇場コンサートが、また、私的コンサートでは、教養豊かなディレクタントによる良質のコンサート（アカデーミア）の様子が言及される。バロックの教会、劇場、室内という音楽様式の3つの区分はあいまい化し、相互の融合、類似化が窺える。その他、野趣に富む大道の民謡、後年、『音楽通史』に結実する楽器や楽譜の資料収集に関する記述がある。

キーワード：C.バーニー、18世紀、オペラ、教会音楽、コンサート

はじめに

イギリスの音楽史家、C. Burney (1726-1814) は、近代音楽史学の重要な先駆けとなった『音楽通史』(1776-89)の著者として知られる。彼はこの音楽史の大著執筆の資料収集のため、1770年にフランス、イタリアへ、72年にはドイツ、オーストリア、オランダへ2度の大陸旅行を行う。帰国後まもなく、彼はその成果をまとめ、『フランス、イタリアの音楽の現状』(1771)、『ドイツ、ネーデルランド地方の音楽の現状』(1773)と題する音楽見聞録を出版した。これは、18世紀の大陸の音楽文化の実情を物語る生きた証言として貴重なものである。P. Scholes 編の『バーニー博士のヨーロッパ音楽紀行』は、『音楽の現状』と、その執筆の際、バーニーが敢えて削除した音楽に関連のない部分を統合し、彼の旅行紀全体の再現を試みたものである。本稿では、この旅行記に基づき、バーニーが見聞した教会、劇場、私的コンサートにおける音楽活動の実態と、その他大道の音楽、楽器、楽譜について、主にイタリアを中心に検討する。

I. 音楽活動

この旅行記の中心をなすものは、著名な音楽家との会見とともに、当時の音楽活動に関する報告であろう。ここでは、教会、劇場、私的コンサートの順にその実態を探ってみたい。

* 弘前大学教育学部音楽教室
Department of Music, Faculty of Education, Hirosaki University

(1) 教会の音楽

教会が礼拝の場から人々の集会の場に変化するに従い、教会の音楽は領主の威光を称え、また人々に純粋に音楽を聴く喜びを与えるコンサートの性格を帯びるようになったとされ、この傾向は16世紀末のオルガン・コンサートに始まり、18世紀に本格化したという（ザルメン、1994, PP.214-221）。バーニーが記述する当時の教会音楽の多くは、まさにこのような特徴を示している。例えば、トリノーの王家礼拝堂では、日曜日のミサには王家一族と全市民が出席し、平日には、シンフォニーの演奏中、人々は「朝ミサ」（唱えるだけのミサ）に黙禱を捧げ、また祭日にはプニャーニ氏の独奏やベゾツィ兄弟の二重奏、時にはモテットの合唱が演奏される（Burney, 1959, PP.55-56）。ここでは、領主と全市民を前に聖俗入り混じった種々の楽曲が演奏される。

パリの「コンセール・スピリチュエル」も同様の性格をもっている。これは、オペラが閉鎖される、クルスマスから復活祭までの断食週間に、特別に許可されて催されるテュルリー宮のコンサート（1725年開始）で、当初は宗教曲に限られていたが、やがて世俗曲も含むようになった。バーニーが聴いたコンサートのプログラムも、ド・ラ・ランドのモテットその他の宗教曲と、オーボエやヴァイオリンの協奏曲からなるもので、フランス音楽に手厳しいバーニーは、ここでも酷評している（Burney, 1959, PP.16-17）。

しかし、バーニーは、イタリアの教会音楽に、華やかな当世風のタイプと、素朴で敬度なタイプの共存を認めている。すなわち、祝日のヴェネツィアのサン・マルコ聖堂では、ガルツピ作曲の、6つの聖歌隊と6つのオーケストラ、6台のオルガンによる大がかりなミサ曲がある（Burney, 1959, P.131）。一方、ヴェネツィアの平日の聖歌は、200年来続いた母国イギリスの礼拝音楽のように、荘重かつ古風なスタイルのもので、教区の聖堂では、司祭たちによるグレゴリオ聖歌の斉唱がオルガンの伴奏だけか、あるいは全く伴奏なしで歌われるという（Burney, 1959, PP.127-128）。そして彼は、イタリアでは今日、伴奏楽器を用い、歌手の人数を増すと、劇場音楽と教会音楽両者の様式は似かよってきているが、古い荘重な様式は完全に廃れていないことを強調する（Burney, 1959, P.65）。

バーニーが高く評価するイタリアの教会音楽は、例えばミラーノのドゥオーモで聴いた、150年程前に書かれた、見開き2頁に4つの声部が別々に印刷された伴奏なしの古風な聖歌や（Burney, 1959, P.65）、ミラーノのある尼僧院のオルガンかハープシコード伴奏の厳かで神々しい独唱聖歌であった（Burney, 1959, P.77）。そして、バーニーがイタリア教会音楽の粋と称えるのは、ローマのシステーナ礼拝堂やサン・ピエトロ聖堂で歌われるパレストリーナやベネーヴォリ、アレグリなどのローマの正統的な多声楽曲であった（Burney, 1959, PP.295-96.P.300）。

また、フィレンツェで見聞した、中世以来の伝統をもつイタリアの民衆的宗教歌、ラウダも興味深い。彼ら朗唱の団は、早朝、白い制服をまとい、小さな蠟燭を持って、町のすべての聖堂を回り、3声の陽気な詩篇歌を歌う（Burney, 1959, P.171, 183, PP.184-85）。その他、ポローニャでは、由緒ある音楽家の組織、フィラルモニカ協会（1666年創設）の会員による年1回の競作、競演のコンサートの記述がある（Burney, 1959, PP.162-163）。ここで演奏される様々な宗教曲は、多くの才能を生み出してきたポローニャ楽派の伝統を十分実感させるものであった。

(2) オペラ劇場

オペラ劇場の状況はどのようなものだったか。ミラーノの劇場の記述から、当時のオペラの運営方法がわかる (Burney, 1959, P.67)。ここでは、主に30人の貴族がオペラの財政を支え、彼らは60ゼッキニを出資してボックス (棧敷席) を1年間確保する。残りのボックスも上階にいくほど少しずつ安い値段で貸し出しされる。一方、一般市民は、毎回入場料を払って、平土間か最上階の天井棧敷から観る。

平土間には、背もたれのついた長い椅子が何列もおかれ (Burney, 1959, P.56)、折りたたみ式の座席が錠で固定されることもある (Burney, 1959, P.105)。ナポリの豪華なサン・カルロ劇場の平土間席は、革張りのクッション入りで、各座席はひじ掛けにより仕切られ主要部分は貸し出される (Burney, 1959, P.271)。ミラーノの劇場のボックスは、各階に100席、5階まであり、各ボックスは6人から10人程収容でき、領主のものは特別広く一般家庭の食堂ほどある。 (Burney, 1959, P.66)。各ボックスには通路をへだてて専用の部屋が付属し、そこには暖炉や軽食、カード遊びの設備がある。オペラはあくまで社交と娯楽の場で、上演中はひどく騒がしく、人々が注目するのは気に入ったアリアやデュエットの時だけである。因みに、イタリアの聴衆の騒々しさは、バーニーにより幾度となく言及されている。

さらに、当時盛んになってきた音楽家の生活支援のための劇場でのコンサートにもふれられる。 (Burney, 1959, P.78)。この劇場コンサートを可能にした背景には、オペラ、演劇、朗読、コンサートの異なる上演形式が相互に関連したこと、歌手と音楽家がオペラとコンサートの両方にたずさわったことが挙げられる (ザルメン, 1994, PP.223-225)。この劇場コンサートは、ヘンデルの劇場でのオルガン演奏に始まり、18世紀の後半には、主に断食週間に失業した歌手や音楽家の救済のためにヨーロッパの各地の劇場で、オペラの一部をコンサート形式で上演するものである。ミラーノのコンサートの演し物は、6人の歌手によるデュエットの他、幾つかの序曲と幕間の舞踏であった。

(3) 私的コンサート

ザルメンは、音楽史にあらわれた私的コンサートとして、宮廷コンサート、サロン・コンサート、ホーム・コンサート、愛好家コンサートの4つを挙げている。まず、16世紀から18世紀の宮廷コンサートは、王侯君主の娯楽と美的趣味の追求のために組織されたもので、聴衆は限られた宮廷人、楽士も曲目も君主の好みに任せられ、君主自ら演奏することもあった (ザルメン, 1994, PP.145-148)。

サロンとは、17世紀のパリに生まれ、その後ヨーロッパの各都市に発展した、上流階級の人々の社交と趣味の洗練の場であり、一般に才気に富む貴婦人が主宰し、若い学者や芸術家を育てた (ザルメン, 1994, PP.148-163)。19世紀に本格化するサロン・コンサートは「ソワレ・ミュージカル」(夕べの音楽) と呼ばれ、サロンの不可欠な要素であったが、安易な俗物主義に批判的な音楽家もいた。

ホーム・コンサートは、17世紀に始まる、ブルジョアの邸宅で開かれる親しい人々の音楽の集まりで、ドイツプロテスタント地域では、信仰の育成も兼ねていた (ザルメン, 1994, PP.163-175)。18世紀には、音楽家やブルジョアが自宅を開放して開く定期演奏会がヨーロッパの各地で盛んになった。19世紀に入ると、ゲーテの主宰するコンサートのように、学識と感性を具えた人々のサークルは、とりわけ内的なリートや弦楽四重奏を生み出した。

最後の愛好家コンサートは、18世紀後半から19世紀初めの時期に、最も盛んな公開（または半公開）のコンサートの形態で、すぐれた鑑識眼と技量をもつアマチュア音楽家によるものである。（ザルメン、1994、PP.176-187）。これにはドイツの大学都市の「学生コンサート」や、ルネサンスの人文主義サークルの精神を継承し、音楽文化の啓蒙と向上を目指す学術組織、「音楽アカデミー」が含まれる。

バーニーはイタリアの私的コンサートを数多くとりあげているが、これらは、彼自身「アカデミア」と呼ぶように、非公開だが理念的には愛好家コンサートに近く、また、志や理想を同じくする人々の集まりという点でホーム・コンサートにも該当する。

ミラーノのコンサートの一つでは、10人以上の器楽奏者は全員ディレクタントで、コンサートのホストが首席奏者をつとめ、女主人の美しい歌が加わった（Burney, 1959, PP.71-72）。ミラーノのもう一つのコンサートは、この町最大のもので、演奏者は30人以上、その中には、難しいソロ曲を演奏する職業音楽家の歌手、ハーブシコード奏者、2人のヴァイオリン奏者が含まれ、残りはディレクタントだった。（Burney, 1959, PP.73-74）。

当時のディレクタントの音楽の素養と実力は、職業音楽家にまさるとも劣らないものである。ヴェネツィア共和国の要職をつとめるトーレ・タクシス伯爵（1735-1816）は、タルティーニの高弟で、バーニーは、伯爵の見事なハーブ・シコードの即興演奏を聴き、数多くの自作の宗教曲と、様々な音色を出し、移調のできる珍しい鍵盤楽器を見せてもらう（Burney, 1959, P.136）。ヴェネツィアの「マルチェツロの夕べ」も、友人好みのコンサートとして印象的である。これは、ヴェネツィアの生んだ作曲家、B.マルチェッロ（1686-1739）の偉業を偲び、彼の作品ばかりをハーブシコードの伴奏で歌うものであった（Burney, 1959, PP.122-123）。

以上、バーニーの報告からバロックを特徴づけた、教会、劇場、宮廷（室内）という、3つの演奏場所に基づく音楽様式の区分は、18世紀の後半当時にはかなりあいまいとなり、教会と劇場、あるいは劇場と室内相互の間に様式の類似性が生じていることが窺われる。

II. 大道の音楽

教会、劇場、室内の音楽に加え、バーニーの関心は、大道の楽士や一般の人々の歌う民謡にも向けられる。これは、J. J. ルソーノ『音楽辞典』（1768）にも代表される、民族音楽学の貴重な萌芽、つまり、見知らぬ土地の人々の音楽への急速な関心の高まりと呼応するものとして注目される。

まず、トリノーでは、ヴェネツィア人の旅回りの小さな楽団が、ヴァイオリンやギター、チェロ、ダルシマーなどを伴奏にヴェネツィア民謡を歌う（Burney, 1959, PP.58-59）。

次にヴェネツィアでは、やはり大道楽士が難しい技巧を駆使した見事な演奏をし、また、夜中には、運河のゴンドラと町の通りから人々の美しいデュエットが聴こえ、屋形船の楽団は素晴らしいセレナーデを奏でるといふ具合である。バーニーは、ヴェネツィア人に天性具わったすぐれた音楽の趣味と鑑識眼を高く評価している（Burney, 1959, PP.110, 114, 118）。

ナポリの民謡には、その風変わりな特徴に大いに驚嘆する。ヴァイオリンとマンドリンにカラショーネ（ナポリで一般的なギターの種類）を加えた異国的な伴奏もさることながら、とりわけ彼を驚かせたのは、転調の激しさであった。それは例えば、イ短調の曲がへ長調から変ホ長調に移った後、一旦、イ短調に終止、さらに変ロ長調、変ニ長調へと転調し、最後には決して耳障りでなく原調のイ短調に回帰するものである。伴奏は絶え間なく早い音階で演奏され、

歌は賛美歌のようにゆっくりした、ナポリ方言の有節歌曲である (Burney, 1959, PP.244-45, 254-55)。また、プーリアの人々が狂乱状態で踊るタランテッラの躍りにふれ、タラントウラという毒グモに咬まれて躍り狂うという言い伝えは全く根拠のないを明らかにしている (Burney, 1959, P.255)。

さらにパーニーは、シチリア人の小間使いの少女が、タンバリンの伴奏で歌う素朴な民謡 (Burney, 1959, P.167)、グイード・ダレッツォの音階システムに基づく起源の古い、プロヴァンスやラングドック地方のフランス民謡 (Burney, 1959, PP.309-10) についての記述がある。

III. 楽器

楽器についてもパーニーの関心は高く、とりわけ、ナポリのポルティチ博物館の古代楽器の記述は詳しく (Burney, 1959, PP.272-73)、これらは『音楽通史』の第1巻の古代楽器の図版リストの掲載されている (Burney, 1789, PP.394-98)。この博物館は、筆記用具を一切持ち込めないので、膨大なコレクションを記憶に留める他はない彼の苦労が偲ばれる。まず、古代楽器の遺物には、何本かの真鍮の棒のついたシストルム (がらがら) (図1)、クロタロ (古代シンバル) (図2)、タンブール・ド・バスク (タンバリン) (図3)、シュリンクス (パンの笛) (図4)、風変わりなトランペットの一種 (図5) が残されている。とりわけ、パーニーを引きつけたのは、当時出土して間もない最後のもので、これは、同じ大きさの7本の真鍮管のそれぞれの先に、象牙の小さなリード笛がさし込まれ、これらの真鍮管は太い管をとり囲み、1つのマウスピースで終わる構造になっている。鎖をつけて肩に掛けるこの楽器は、衛兵所で発見されたことから、軍隊用のラッパと推定される。

一方、古代絵画の中にも、様々な形態のリラ (図6)、クロタロ、シストルム、シュリンクス、2本の金属の笛を同時に吹くように作った、騒々しい音が予想される大型の横笛 (図7) などが見出される (Burney, 1959, P.275)。優雅で官能的なギリシャ神話の主人公たちの手にするこれらの楽器は、彼らの象徴物でもある。

図1

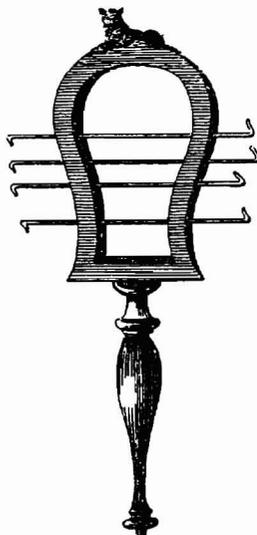


図2



図3



図5

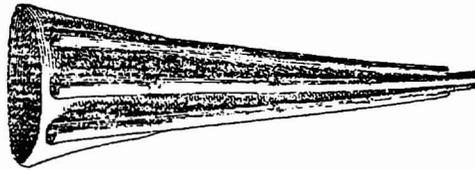


図4



図7



図6

注 なお図版はすべてボルティチ博物館のものではなく、同種のもので他の所蔵品も含まれる。

次に、ローマでは、著名な音楽理論家、A.キルヒャー神父(1601-80)が創設したキルヒャー博物館を訪れる(Burney, 1959, PP.302-303)。ここには神父の主著である『音楽汎論』(1650)で扱われた楽器や機械装置が陳列され、そのほとんどは故障していたにもかかわらず、バーニーは神父の独創性と熱意に感銘をうけたのだった。さらに、パリでは、音楽理論家、F.アルノー神父(1721-84)所蔵の中国の楽器を目にしている(Burney, 1959, P.317)。これは打弦楽器の一種で、17の音からなる音階は半音が全くなく、オクターブがペントニックとなるものだった。

IV. 楽譜

各地の図書館や博物館での楽譜の調査は、『音楽通史』執筆の主要な目的であり、その多くが手稿で残された貴重な資料を、バーニーは寸暇を惜しんで書き写した。

まず、ミラーノのアンプロジアーナ図書館で、グレゴリオ聖歌の重要な源泉の一つとされるアンプロジウス聖歌の調査をするが(Burney, 1959, P.68)、その結果は『音楽通史』の第2巻、第1章に記述される(Barney, 1789, PP.416-17)。彼はまず、アンプロジウス聖歌とグレゴリオ聖歌の相違の解明を試みたが、ドゥオーモの聖歌を聴いても、ミサ典礼書やグレゴリオ聖歌の書物を調べてもわからなかったことを認めている。しかし、ガフリウス(1451-1522)のいう、アンプロジウス聖歌が8旋法であることに異を唱え、4種の正確旋法のみであると主張、

旋律はギリシャ起源のテトラコルドに基づくと推定する。

また、バーニーは、同図書館で9世紀頃の古いミサ典礼書のネウマ譜を発見するが (Burney, 1959, P.79), 『音楽通史』では、その難解な記号の解読は不可能だとして、図示するだけに留めている (Burney, 1789, P.436) (図8)。

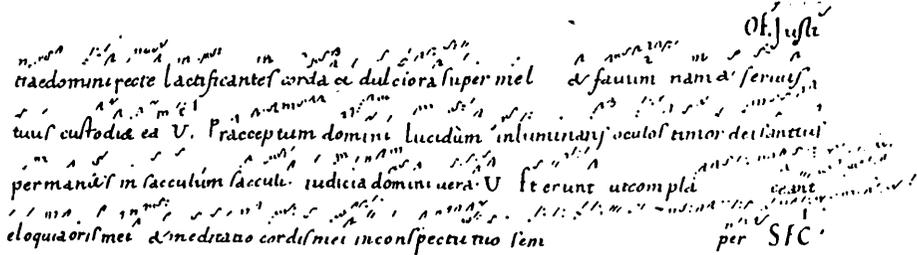


図 8

フィレンツェ・カメラータの一人、O. リヌッチーニ (1562-1621) の記念館では、現存する最古のオペラ、『エウリディーチェ』(1600)の印刷譜を閲覧する (Burney, 1959, P.185)。マリア・ディ・メディチとフランス王アンリ4世の祝婚オペラは、リヌッチーニの作詞、J. ペーリ (1561-1633) と G. カッチーニ (C.1558-C.1615) の作曲によるもので、「レチタティーヴォ」という新しい音楽表現を試みた最初のオペラである。

『音楽通史』の第4巻、第1章では次のように書かれている (Burney, 1789, PP.515-16)。総譜でしかも小節線を記入する記譜法は、当時の出版事情では極めて異例とされる。レチタティーヴォは、初期イタリアオペラの作曲家ばかりでなく、リュリイのフランスオペラの模範ともなったとする。なぜなら、拍子が頻繁に変化し、「アリア」の表示があってもレチタティーヴォとの区別が困難なのは、フランス伝統の真面目なオペラと同様である。バーニーの指摘する、フランス古典オペラとの類似性は興味深い。いずれにしても、彼が自ら集めた資料や情報は、『音楽通史』の確かな知識として結実したといえよう。

参考文献

- W. ザルメン (上尾, 網野訳) コンサートの文化史, 柏書房, 1994
 P. A. Scholes, ed., Dr. Burney's Musical Tours in Europe, i, An Eighteenth-century Musical Tour in France and Italy, Oxford, 1959
 C. Burney, A General History of Music from the Earliest Ages to the Present Period, i (London, 1776, 2/1789), ii (1782, 2/1789), iii, iv (1789), 使用したのは, 1789年出版の2巻の合本版, rep., F. Mercer ed., Dover Publications, Inc., New York, 1957

(1997.7.31受理)