

L'Amfiparnaso について

山 形 忠 顯

要 旨

Orazio Vecchi の L'Amfiparnaso は登場人物が通常の音楽劇や演劇において認められるような演技を用いることがなく、劇場・舞台・装置・照明効果・衣装・小道具等も格別に用いられることはないが、comedia harmonica 或いは comedia musicale の呼称にふさわしい madrigal comedy である。このことは L'Amfiparnaso の作品内容を演奏実践の視点から分析することによってはじめて肯定できるのである。

KEY WORDS

Orazio Vecchi オラツィオ ヴェッキ madrigal comedy マドリガル コメディ
comedia harmonica 音楽喜劇 commedia dell'arte コメディア デラルテ

I. 原作品と演奏

文学や造型芸術では創作された作品自体の有する美的価値は永久不変であり、作者が創ったもの自体は第三者に関係なく存在しており、何ら特別な仲介者なしに作品として存在し得るのである。しかしながら、音楽においては、詩人と作曲者と演奏者を一身に兼ねていた古代や中世、或いはテープに作成された電子音楽や musique concrète などの現代音楽の場合を除いて、一般に楽譜として見れば単なる符号表現に過ぎないもので、それだけでは作品そのものとして存在することはできない。原作者の作品の再現行為は専ら演奏に任せられており、演奏家による実際の演奏によってはじめて作品として存在することができるものである。すなわち、再現された演奏こそ作品であり、演奏が作品そのものの実体なのである。

演奏はこれを時間的に把えてみれば、ある音が他の音に変わっていくその過程において一瞬一瞬死滅しつつ生起していく特殊な存在形態の芸術である⁽¹⁾。それは常に新しい価値を生み出しつつ存在する行為で、絶えず生成と死滅を繰り返していく宇宙——生命の働きそのものである。Martin Heidegger が「歌うことは見出すことだ」と言っているように、演奏は作品が創り出された原作者の創造へ溯り、原作者と同次元に立つて行われなければならない。すなわち、今まさに作品が創り出された創造的時間の再取得⁽²⁾であらねばならない。また、いかに優れた演奏と言えども一回限りの演奏に価値があり、絶対に永久不変の同じ演奏というものは存在し得ないし、原作品自体の持つ無限の内容（創造性）を表現し得ない。それ故、原作品は無限に自

由な創造の可能性を持ち、また演奏者は原作者と共に無限に自由な創造の可能性を持つと言うことができる。

このように考えると、原作品の創造には何ら関与しなかった演奏者に委ねられる行為は極めて重要である。演奏者は作品自体の持つ世界と現実の世界との接点に立って、作品を再び新たな歴史の時の流れに投じていくのである⁽³⁾が、音楽の素材の純粹さ故に、演奏者は全く自らの発意において自らの形象を創り出していかねばならない⁽⁴⁾。作品という客体と演奏者個人の主体性との対立も当然あるわけで、ここに解釈を取る余地が存在する。解釈は演奏者にとって自己の理解力、表現力、技術のすべてを含めて自己の存在を決定する重要な契機となる⁽⁵⁾ものである。技術の本質は、Heideggerの言うように「隠されたものを非隠蔽性にもたらしこと」にある⁽⁶⁾。記法の約束ごとに過ぎない楽譜を通してその背後にある作品自体の持つ reality を把握することである。この reality は文学や造型芸術におけるような既に存在するものに属する reality ではなく、創り出しつつ形成される⁽⁷⁾独自のものである。演奏においては原作品の創造の次元に立ち還ることなくしてはその reality を把握することはできない。それには自己の一切を否定する姿勢が必要である。すなわち、原作者の創作意図を求めて没我と言えるほどに作品の解釈に取り組むことは、取りも直さず演奏者が原作品に自己のすべてを投影していることであり、自己否定こそ自己の発見に至ると言えるのである。

II. madrigal comedy と Orazio Vecchi

16世紀のヨーロッパにおける音楽に注目すべき2つの分野がある。すなわち、Giovanni Pierluigi da Palestrinaによって頂点に達した教会音楽——合唱と、Cipriano de Rore, Costanzo Porta, Palestrina, Orlando di Lasso, Orazio Vecchi⁽¹⁾, Luca Marenzio, Carlo Gesualdo da Venosa 等の世俗音楽——madrigale である。Palestrina の教会音楽は神と人間の魂との悲劇⁽⁸⁾を合唱で表現し得て完全なものである。一方、madrigale は人間の生活や外的情景を描写しようとする⁽⁹⁾。この宗教音楽と世俗音楽は共にその表現手段として人声を用いている。独唱を用いることはほとんどなく、楽器による伴奏も少なく、合唱そのもの或いは重唱そのものである。当時の音楽家は合唱音楽或いは重唱音楽においてどんな感情も情景も表現することができ、可能な限りの満足を与えられており、その他の様式を借りることには気を惹かれなかった。合唱を伴う *sinfonia* は彼らに可能な限りの満足を与えていた。この道具を使えばどんな色合いもどんな情熱も表現することができた。自然の中にある音楽的なものはすべて自然そのものの法則にしか従わない和声の動く魂の中に反映することができた⁽¹⁰⁾。

こうした状況の中で、1人の天才 Orazio Vecchi によって劇と音楽の結合された madrigal comedy が創り出された。madrigal comedy は opera との接点に立つもので、音楽劇の歴史の上に注目すべき足跡を残したのである。Orazio Vecchi はやがて生まれ来る opera を予感してか、《L'Amfiparnaso》等の madrigal comedy において数多くの独創的な試みを大胆に行っており、そこには人声による様々な表現様式が含まれている。madrigal comedy では1人の人物を登場させる場合でも、数人の対話でも、賑やかな場面を描く場合でも重唱によって表現している。今日の我々には奇妙に思えるが、当時の音楽家にとっては最も自然で、彼らが馴染んでいた重唱や合唱によって劇を表現するようになったに過ぎないことであり、それが望み得る最

も完全な手段であったのである。Palestrinaが宗教音楽で内的心情の劇的表現を、Vecchiが *madrigal comedy* で日常的な生活や情熱的な行動の劇的表現を共に合唱或いは重唱によって行っているということには2人の基盤に共通するものがあったからである。Vecchiが永い間司教座聖堂の楽長であり、数多くの *missa* や *motetus* を手がけ高く評価されていたことを考えあわせれば、彼の独創的な *comedia harmonica* が *madrigale* の様式によつて表現されていることは当然のことであろう。

comedia harmonica は Vecchi 自身が〈L' Amfiparnaso〉²⁾に付したものであるが、その意図するところは〈L' Amfiparnaso〉の序文³⁾に明らかである。彼は音楽の受け持ちは思想ではなく感情にあり、情熱は音楽の領分でありそれを表現することは音楽に向いている⁽¹¹⁾とするから、*comedia harmonica* の性質は感情的であり情熱的なものであって、これが一般の喜劇と区別するものである。Vecchiは「歌は理性よりも情熱に向いたものであるため、思想や判断の類を控えめにすることが適当である。それに言葉は歌より遙かに速いので、終りまで来ないうちに聴覚が疲れてしまわないよう、細部をきりつめたり捨てたりして、主題にとって重要な状況と特徴的な点だけを取りあげるようにしなければならない。想像力がそれを補足しなければならない⁽¹²⁾。」という考えに基づいて、眼に対する効果のための喜劇ではなく、聴覚に訴える作品として *comedia harmonica* を創り出したのである。

III. L' Amfiparnaso の戯曲

Prologo

Atto Primo

Scena I È preso Pantalon da la bellezza d'Hortensia cortigiana; ma l'ingrata punto non cura esser da un vecchio amata.

Scena II Lelio non è sigur che la sua Nisa l'ami, e dal don ch'ella gli diè d'un fiore geloso, egli argomenta poco amore.

Scena III Promette Pantalon di dar sua figlia al dottore, e di lui (qual rozzo) prende piacer, che mal risponde, e peggio intende.

Atto Secondo

Scena I Lucio per gelosia ch'ha d'Isabella che non ami Cardone il Capitano, si va a precipitar, d'amor insano.

Scena II Grida Cardon con Zanni, che vorrebbe essere inteso a cenni, e lo confonde che mai per dritto senso gli risponde.

Scena III Finge Isabella arder di vero amore con lo Spagnuol, per dar più grave crollo morendo, al suo desir non mai satollo.

Scena IV Partito il Capitan, tosto Isabella sfoga il dolor di Lucio, e con ardire il ferro stringe e vuol di vita uscire.

Scena V Frulla impedisce che non abbia effetto il colpo d'Isabella, e le dà nova che Lucio amante suo vivo si trova.

Atto Terzo

Scena I Hor che fra Pantalone e Gratiano stretto è'l partito dell'accasamento, non lasciano di darsi ogni contento.

Scena II Canta il Dottor un madrigal gentile sotto 'l balcon de la sua cara sposa con voce soavissima e amorosa.

Scena III Va a gli Hebrei Francatrippa a porr' un pegno, la porta forte scuote, e una Babelle s'ode di voci, e horribili favelle.

Scena IV Trovansi a sorte i duo fedeli Amanti, e fatto ch'hanno l'allegrezze insieme, dansi la fede insino a l'hore estreme.

Scena V ed Ultima Ognun s'allegra e gode, e si pon fine ai bramati Himenei con varii doni, e dentro fansi feste, nozze e suoni !

この作品は *comedia harmonica* または *comedia musicale* から明らかなように、*madrigale* 風の喜劇であって、演劇的な意味での喜劇ではなく、専ら聴覚に訴える音楽作品である。これらの *argomento* に明らかなように *Dramaturgie* は伝統的な *commedia dell'arte* に則ったもので、登場人物も、イタリアの人々にはその言葉もお馴染みのものである。後世の評論家の中には筋書きが不明瞭であり、単純な音楽上の遊びだけだとして *Vecchi* の構成意図を疑う者もある。しかし、この作品は *commedia dell'arte* のお馴染みの人物を扱っているのである。ヴェネト方言で話す老人 *Pantalone* とその下男 *Pedrolino*、ボローニャ方言で話す *Dottor Gratiano*、フィレンツェの2組の恋人 *Lucio* と *Isabella*、*Lelio* と *Nisa*、*Cortigiana Hortensia* 等の性格も芝居も知悉されている。何を改めてその筋書きをくどくどと述べる必要があるであろうか。人々は表現される題材よりもその芸術的表現の方に関心を持っているのである。そして *L'Amfiparnaso* は聴覚のための作品であって、舞台装置も俳優もない自由な劇場の作品である⁽¹³⁾のだから各景ごとに朗読される梗概で十分なのである。*Vecchi* は「この *comedia armonica* のある部分、すなわち絶対に必要な部分は全面的に表現するが、その他の部分はそれより控えめに扱い、またその他の部分は簡単に示すだけにとどめる。なお残っている部分は黙視しないとしても集めて1つに混ぜ合わせる⁽¹⁴⁾。」と述べているように、真に音楽で展開したいことを選択しその表現に尽力していった。更に「しかしこの筋書きの中でそれ以上のことを望む人は、中に匂わされていて外に表わされていないことを想像することによって欠けた部分を補っていただきたい。そうすることによって、頭の中に完全な *favola* が作りあげられるだろう⁽¹⁵⁾。」と述べているように、その表現は聴覚だけに訴える方がずっと真実らしいし、ずっと大きな幻想を与えることができる。これは大部分の評論家たちが全然感じ取らなかった点であり、彼らは *Vecchi* の諸作品にただ子供っぽくてふざけた意図しか認めず、そこに単純な音楽上の遊びだけを見て、*Vecchi* の演劇上の試みなど問題にせず無理解のままに見過ごしたのである⁽¹⁶⁾。日本人にとって馴染みの能楽や歌舞伎を鑑賞する時に、我々は何を求めようとし、何に感動するのであろうか。〈隅田川〉や〈勸進帳〉において我々が感動を覚えるのは、細かな筋書きの段取りや人物の行動や背景・道具立てではなく、狂女と渡し守との問答や弁慶と富樫との問答に繰りひろげられる彼らの心情の織りなす劇的表現にあることを否む者はないであろう。

IV. L' Amfiparnaso の演奏表現

Prologo

Benchè siat'usi, o spettatori il lustrì,
 Solo di contemplar tragicì aspetti O comici apparati in varie guis'ornati,
 Voi però non sdegnate Questa commedia nostra,
 Se non di ricca e vaga scena adorna,
 Almen di doppia novità composta.
 E la città dove si rappresenta Quest'opra, è'l gran teatro Del mondo,
 perchè ognun desia d'udirli:
 Ma voi sappiat' intanto,
 Che questo di cui parlo Spettacolo,
 si mira con la mente, Dov'entra per l'orecchie, e non per gl'occhi.
 Però silentio fate,
 E'nvece di vedere hor'ascoltate.

このように台詞のリズムを考察してみると Vecchi は明らかにイタリア語の持つ減り張りをそのまま音楽に反映させている。この粉飾を押さえた自然な語り口の音楽は Prologo にふさわしいものである。

Atto Primo, Scena Prima

Pant. Ô Pierulin dov'estu? Dov'estu Pierulin?
 Ped. Messir, non poss vegni, chà sù in cusina.
 Pant. Ah larò, ah can, che fastu là in cusina?
 Ped. A m'imp'u'l gargatù de cert cotai, che cantà tucch'u'l di: Pi-pi-ri-pi, Cu-cu
 -ru-cù.
 Pant. Ah bestia, ti vuol dir È Galett'e Pizzon': Hor sù vien fora!
 Ped. Chem' comandef., messir Piantalimù?
 Pant. Sì. piantà rave, è no piantalimon. Sù chiam' Hortensia, pezzo de poltron.
 Ped. Hortensia, Hortensia!
 Pant. Chè disela?
 Ped. La dis' ch'andè in bon'hora.
 Pant. Ah porco, aspetta che la chiama mi! Hortensia, Hortensia, Horte -ne-ne
 -ne-ne-ne-ne-ne-ne-ne-nensia!

- Hort. È ch'è quell'impòrtun ch'è chiamà Hortensia ?
- Pant. Un vostro Servitor.
- Hort. Che servitore ? vattene in mal'ora. Vecchiaccio ribambito !
Credi ch'io sia una Donna da partito ?
- Pant. Pian pian, cara Madonna ! Voleu che ve diga Una parola sol da vù e mi ?
- Hort. Nò ch'io non voglio nò, S'io'l so, s'io'l so ? Flo, flo, flo, flo, flo, flo, flo, flo.
Mira che garbo. Mira che fusto. Havrei ben gusto. Flo, flo, flo, flo, flo,
flo, flo, flo.

Bonaventura Sommo は上記のように articulation を指示しているが、これはこの景の音楽における喜劇的人物の心情と語り口を実地的に把握したものとして評価し得るものである。この景ばかりでなく、Atto Terzo, Scena Prima 等においても素早く繰り返される連打音を随所に用いて登場人物の生き生きとした気分を表現しているが、これはイタリア語の特性から来るもので、後に Domenico Cimarosa, Gaetano Donizetti, Gioacchino Antonio Rossini, Giovanni Paisiello, Wolfgang Amadeus Mozart 等の opera buffa で盛んに用いられるようになる。

Atto Primo, Scena Seconda

- Lelio. Che volete voi dir, anima mia, Col don di quel Narciso, Che morì, tropp' amando il suo bel viso ?
- Nisa. Che sol io son amante Del mio (qual dite voi) divin sembiante.
- Lelio. Ma non vi punge il core L'esempio di quel fiore ? Di Narciso la dura, e cruda sorte ? Amate altrui, chè l'amor proprio è morte.

Prologo 及び Atto Primo, Scena Prima においては音楽として格別印象的な旋律はなく、むしろ旋律的な起伏は殆んど押さえられて台詞の自然な生き生きとした語り口に重点が置かれているが、この景の音楽も所謂唱歌形式を取った strophened 如き cantabile な旋律ではない。仄かに上下動する旋律線を polyphonic な手法で取り扱って恋人達の切ない心情の表現に努めているが、特に注目すべきは洗練された下降順次進行使用への配慮である。Nisa への心情を表現した a² から下降する“anima mia”の部分は、《Die Zauberflöte》(W. A. Mozart) の Tamino の aria (no. 3) の冒頭部分“Dies Bildnis ist bezaubernd schön, wie noch kein Auge je gesehn !”における下降順次進行が示している賛美・感嘆を想起させる用法である。6 小節にわたつて g² から a¹ へゆるやかに下降していく“Che sol io son amante”の部分はやさしく答える Nisa の乙女心の表出に相応しい。a² から marcato に下降し再び a² へと上昇する“Amate altrui, chè l'amor proprio è morte”の部分は激しい恋心の動揺に迸り出る若者の口振りそのものである。

Atto Secondo, Scena Prima

Lucio. Misero, che farò, Lucio infelice, , S'ogni mio ben m'è tolto ?
 Ah finto amor e stolto !
 Ah crudele Isabella, Che per novello amor mi sei rubella !
Ma nel più alpestre monte i' vad'hor hora, Perchè ne l'ultim' hora.
 Fia satio il tuo desio, Donna crudel, col precipitio mio.

Isabella への愛に懊悩煩悶し、絶望して身の破滅を決断する Lucio の心情を表出しようとした Vecchi の意図を2つの音形の用法に見ることができる。重苦しい phrase を引き摺りそれらを途絶えることなく重複継続した前半部に意図されるものは Lucio の苦渋に満ちた心情である。“Ma nel più alpestre monte”の激しく上下に跳躍進行する部分には自殺の決意を、“col precipitio mio”の a²から d¹にわたつて分散和音的に下降する部分には絶望の叫び声を作者が託しているのである。これまでの景で考察してきたように、音楽の構成要素としての諸音形に作者がいかなる意図を託しているものであるかを把握することなくしては、原作品の reality を把握することはできず演奏の契機は熟したとは言えない。同音連打、跳躍進行、順次進行、分散和音と順次進行の対比、装飾的音形等の諸音形が台詞との結びつきにおいて具体的にいかなる情緒表現に用いられているか、この点への考察努力なくしては《L' Amfiparnaso》の演奏は実現しない。ここでは台詞に用いられたイタリア語自体の表出が音楽となつているからであり、印象的な cantabile な旋律や唱歌形式など楽式的に統一構成された部分がないからである。

Atto Secondo, Scena Seconda

Cap. Vien'a qua Zanico lindo !
 Zan. A diff'u'l vir no poss.
 Cap. Porque ? Porque tu no puedes ?
 Zan. A vagh'i lō in Doana, oh, uh, oh, uh, oh, uh.
 Cap. Por a cà, por a là, vellaco mozzo.
 Zan. Ah, sagnur Capitan, a no so mozz Maidè cha sù inter.
 Cap. Che diabl'abras de mozz ? Y digh'el que accompan'e'l so signor.
 Zan. Mai sî, mai sî, cha suna la campana ?
 Cap. Burlas con migo ? burlas con migo ? burlas con migo ? Y digo esclavo y siervo.
 Zan. V'intend' per discretiù ù'l servidur.
 Cap. Tambien, tambien, tambien, agora entiendes, Picca presto a la puerta d' Isabella.
 Zan. Ch'am'apicca à la porta ? qualch merlotto.
 Cap. A loco, herir o batter à la puerta.
 Zan. A batt' a batt' a batt', à sù pur intrigatt, Con sto lenguaz, ch'al par un Papagal.
 Cap. Ch'abras de Papagaio ?
 Zan. A digh ch'i parla inchi la in Portugal.

Cap. Yo le chero dezir quatro palabras.
Zan. Sagnur, a i'ho pagura de la schina.

Cap. No te mas nada Porque con esta espada Yo chero solo de mattar mill' hombres.

Zan. O sagnur Spadagnol, la nos ventura.

Cap. Porque, porce Zanicos?

Zan. La porta s'avre à fè, che l'è Isabella.

Cap. O buen' o buen' o bueno por mi vyda.

Zan. Volif olter da mi? sagnur su voster.

Cap. Nada, nada, mi Zanicos. Va con, va con dios!

演奏者は演奏しようとする原作品について明確な概念を持たねばならないが、これはその音楽の形態、構造の理解に他ならない。表現のムードや情緒、感情などの先入観から出発したり些細な技術に拘泥したりして、作品構造の把握を怠ってはならない。音楽の形態構造の要素は melody, harmony, texture, rhythm, dynamics, tone-color であり、これらは互いに密接に結びついているが、演奏においてはこれら1つ1つの要素とその相互関係を考察していくことが必要である。

器楽においては楽器の様々な奏法によつて tone-color の変化を追求していくが、声楽においては歌詞の構音、即ち母音と子音の発音が tone-color の変化の材料である。言葉は音楽的に作品構造の有機的成分であり、tone-color は声楽演奏においては音域・音量以上に重要な表現の手がかりなのである。この景で水夫 Zanni の使っている言葉はベルガモ方言、Capitan Cardon の使っている言葉はスペイン語である。従つて、ベルガモ方言とスペイン語の言葉の音韻的特徴を的確に演奏することによって、2人の人物の性格、互いに意の通じ合わない間の抜けた会話の面白さが十分に表現されるのである。

Atto Secondo, Scena Quarta

Isab. Ecco che più non resta speranza, che raffren' il mio morire.

Ah, ah, Lucio, Lucio, ecco che l'alm'hor hora Sta per volarsen fuora, E te seguir; perchè dov' hora sei, Sciolto da tutte qualitati humane, Chiaro vedrai ch'io vissi a te fedele, E tu fosti crudele, Al creder troppo, al morir poc' accorto.

M'ancid'hor questo ferro, C'homai la morte i' sento.

Mi sii dunque pieto'o Madr'antica, La mente mia da lunghi'affanni hor sciogli E'l caldo sangue, e la trist'alm'accogli!

Isabella の悲嘆、動揺、絶望、決意等を Polyphonic な madrigale で表現している。Vecchi は人物の感情を劇的に表現したいと思う。その感情は複雑で互いに入り混じっている。1つの旋律楽句だけでは1つの情熱の乱れや動揺を表現するには十分ではない。それは声と行動と身振りの高揚だけしか語らず、内的な動揺を表現し得ない。更に、内的な生命を表現しようとする音楽的対話には、2つの相い反する感情を追っていくことも要求されるし、口が情熱に急かされて無言でいる時、心が乱れ悶えていることもある。このような場合、polyphonic な音楽は

様々な感情を1つに溶かしこんで表現し得る能力を持っている。こうして Vecchi は人声を多声的に用いて人物の感情を表現したのである。1人の人物の言葉を数人の重唱で表現したり、basso が女性のパートを歌ったり、soprano が求愛する若者の声を出したりするのはおかしいという考え方はここでは該当しない。Wilhelm Richard Wagner が Isolde の魂を弦楽器や木管楽器や金管楽器から成る orchestra で表現しているように、Vecchi は人物の魂を人声による重唱で表現しているのである⁽¹⁷⁾。

ドイツ的才能は夢想を好む。ドイツの才能にとっては、現実の存在は抽象的な思想や、感情の拡がりや吐露や、形而上学的な思索への口実なのである。……行動を脱ぎ捨て、外面的写実を洗い落とした内的な世界はドイツの芸術家たちにとって唯一の生きた世界であるため、彼らは音楽の中に劇の源そのものを見るのである。……従ってドイツの抒情劇も、厳密に言えばオペラ、即わち、詩と音楽の世界の調和のとれた結合ではない。夢想を重んじるために均衡が破られている。フランスの芸術では劇の運びを重んじるために均衡が破られている。フランスの演劇は断然感情よりも筋の運びに、それも筋の運びそのものよりその目的に関心を持っている。……主人公が過去を物語る時にも自分自身で行動する時にも、音楽が追求しなければならないのはその時々主人公の感動である。音楽は劇場に心情を表わす。——不幸にしてフランスの音楽家たちはしばしばこのことを忘れ、行動や外的な事実を描写することばかり努めた。詩と音楽との神聖な婚姻が調和をもって成し遂げられているのはイタリアだけに見られることである。イタリアでは感受性が非常に生気に溢れしかも柔軟なので、言葉が死んだ抽象性として感受性にふりかかることなくいつも敏速な情感の響きを呼び醒ます。若々しい感情と情熱や快楽に無条件に身を任せる愛好心のために、いつも生命に触れて迸り出ようとしている内面的な音楽の開花が容易になる。……従ってオペラとはどういうものであるかということ判断し得るのは、——イタリアの土地——イタリア人の心の中——以外にはない。……音楽のふしぎな暗示。その嘆き、その希望、その愛が抑揚を与えられて彼らのものとなり、彼らは自分たちのうちにその源を感じる。それが幻にすぎず、現実の生ではないといくら説いても無駄である。彼らはそこで自らの心に従って生きているのである。日常の気苦勞によって抑圧され眠りこまされていた彼らの存在の詩的な若々しきの一切が再び生まれ出て花開き、彼らは本当の自分たちの言葉、理性の拘束から脱け出た自由な感情の言葉にうっとり耳を傾けるのである。……10小節の音楽と、愛、憎しみ或ひは栄光の言葉が私たちが知る必要のあるすべてのことを語ってくれる⁽¹⁸⁾。

Atto Secondo, Scena Quinta

Frul. Ah! Isabella che fai?
Ah no, perchè t'uccidi?

Isab. Deh lasciami morire.

Frul. No farai.

Isab. Farò sì.

Frul. Depon giù l'armi.

Isab. L'arme ministre fien de la mia morte.

Frul. E Lucio fia ministro di tua vita.

Isab. E come stann'insieme mort'e vita?

- Frul. Non stann'insieme, no; ma vita e vita.
Godendo vivo il tuo bramato Lucio.
- Isab. Che ? Lucio vive ?
- Frul. Vive, hor sta su lieta !
- Isab. E come non è morto ?
Dimmelo, caro Frulla !
- Frul. È vero che volea precipitarsi; Ma certi Pastorelli, Ch'erano quiv'intorno, Uditi i suoi gravosi alti lamenti, Fur sì presti al soccorso, Che non seguì l'effetto Del folle suo desio.
- Isab. O me felice Isabella !
Poichè vive il mio bene, Anch'io vivrommi, e fia Lietissima per lui la vita mia.

自殺寸前の絶望から歓喜の爆発までのあらゆる愛の感情を味わう⁽¹⁹⁾Isabella と精根こめて励まし慰める Frulla の言葉の表現には、ルネサンス期の重要な歌唱法である *esclamazione* 唱法が要求される。このことについて Frederick Dorian は「イタリアのマドリガルを演奏する者は、まず第一に歌詞の持つ情緒的内容に全力を傾注しなければならない。感動を呼び起こそうと望むならば、音楽のみならず歌詞をも十分に自分のものとしなければならない。イタリアのマドリガルの演奏は、激しい強烈な感情をこめて歌われる時にのみ、音楽史的に正しい⁽²⁰⁾。」と述べている。この *esclamazione* 唱法を効果あらしめているものは5声部の要となっている *quinto* の発声である

中世の聖歌合唱においては、一般に、*tenore* が *cantus firmus* を歌い、これを下から支えるのが *basso* であり、*tenore* より上のパートが *alto* であった。*tenore* の *cantus firmus* に対してオクターヴ高く *discantus* を歌うように位置したのが *soprano* であり、*soprano* は後に *homophonic* な傾向が強くなるに従って *tenore* に代わって *canto* を歌うようになった。*quinto* はその文字の示すように *tenore*・*basso*・*alto*・*soprano* に次いでできた第5番目の声部である。《L' Amfiparnaso》では2人の人物の対話を3声部ずつ2群に分けることが多い。2群双方に用いられる *alto* 又は *quinto* は和音の緯を間断なく括りだす役を担っている⁽²¹⁾。*alto* は女声によって歌われるが、*quinto* は男声によって歌われる。音域的には *alto* であるが、女声の響きであってはならない。*quinto* の役割から言っても *tenore* そのものの声（これは今まであった *tenore* の上の *tenore*, 第2 *tenore* の上の第1 *tenore* というものではない。）ではなく、〈*quinto*〉なる語意の如く新しい「第5番目の声」が要求される。*tenore* の声のままで押しあげては、*alto* の音域であるから、到底、歌唱することは不可能である。従って *falsetto*⁽⁴⁾ を使用しなくてはならないが、その場合、他声部と全く遊離した細く、弱々しく、薄っぺらな *falsetto* であってはならない。ただ柔らかい声ならば *alto* で十分なのである。*quinto* は女声群と男声群の和音の緯を括りだすことにあるので、男声女声双方の群に共通の音質の声が要求される。男声の要素も女声の要素も兼ね備えた声が必要なのである。

Atto Terzo, Scena Seconda

- Grat. Ancor ch'al parturire Al se stent'a murire, Partir vorrei agn'hor senza tormento.
Tant'è'l piacer Vincenze, L'acqua vita m'ha pist'e pur ai torne E cosi mille

mele al far del zorne Padir ogn'hor vurrei, Tanto son dolci i Storni ai denti miei.

Pant. O che vosetta cara, Zentil, pulia, e sonora, Ch'al so dolce saor Se smisia Amor dentr'al mio cor.

E po nel dir vu se'un niov'Anguillara.

Franc. Sagnur, sagnur Duttur.

Grat. Che vuot mo dir, Trippa de Franza ?

Franc. Al dis la spusa, Che tucchentroma deter.

Grat. O là ben, o su ben, O via ben, o su ben.

Dottor Gratiano が許嫁の窓辺で歌う madrigale は Cipriano de Rore の madrigale 《Ancor che col partire》⁽²²⁾の上声の旋律をそのまま用い、出だしの詩句もそのまま用いた parody である。

Vecchi はこの madrigale の感傷的な詞を Gratiano の博識ぶった口調に合わせて変形し、必要以上に甘ったるく、くどく、単調な cantilena とした。「Wagner はその状況を借りただけでなく、Sixtus Beckmesser によつて歌われる滑稽な詩句の回想や、いくらかのギター用の下絵までくみ取ったと言えるだろう⁽²³⁾。」と述べられているように Dottor Gratiano は Sixtus Beckmesser の原型である。

Atto Terzo, Scena Terza

Franc. Tich, tach, toch, tich, tach, tich, toch. O Hebreorum gentibus, tich, tach, toch, toch, toch, toch, Sù prest avrì, sù prest avrì, avrì sù prest, tich, tach, tich, toch, tich, tach, tich, toch. Da hom da ben cha traghzo l'us, cha traghzo l'us, cha traghzo l'us, cha traghzo l'us, cha traghzo l'us, cha traghzo l'us.

Hebr. Ahi Baruchai, Badanai, Merdochai, Ahi Baruchai, Badanai, Merdochai, An Biluchan, Ghet milotran, La Baruchabà, la Baruchabà, la Baruchabà.

Franc. A no farò vergot maidè negot, Ch'i fa la Sinagoga, O che'l diavol v'affoga. Tich, tach, tich, tach, tiche, tiche, tach, tiche, tach tiche, toch.

Hebr. Oth zorochoth Aslach muflach, Jochut zorochoth. Calamala barachot, calamala balachot, calamala balachot, calamala balachot.

Franc. Uuhi, oohi, O messir Aron.

Hebr. C'ha pulset'à sto porton ?

Franc. So mi, so mi, messir Aron.

Hebr. Badanai, Badanai, Che cheusa volit ? Che cheusa dicit ?

Franc. A voraf'impegnà sto Bradamant.

Hebr. O Samuel, Samuel, Venit'à bess, venit'à bess, venit'à bess ! Adanai, che l'è lo Goi, ch'è ve nut con lo moscogn Che vuol lo parachem. L'è Sabbà, chano podem.

戸を叩き苛々と喚きちらす Francatrippa の言葉と家の中で金切り声をあげて祈っている Hebrei の言葉を onomatopèa として随所に配して生気に満ちた騒々しい場面を効果的に描いている。この手法は Atto Primo, Scena Prima 及び Atto Terzo, Scena Prima でも盛んに用

いられており、台詞の意味内容よりも onomatopèa としてその音韻的特色を表現することが Vecchi の意向に適う。この場は《Die Meistersinger von Nürnberg》(Wagner) 第2幕第7場の乱闘騒ぎを思い出させるが、これは Vecchi の生き生きとした直覚が Wagner に先んじていたものである⁽²⁴⁾。

Finale

18世紀に確立した opera buffa の一般的特徴は、1) 2幕立てであること、2) 時・所・筋の三一致の法則が用いられること、3) 庶民の日常生活から題材が取られ日常語が用いられること、4) 歌手の声よりも筋立て・登場人物の characterize に重点が置かれること、5) basso buffo と soprano soubrette を基本的 character とし、二枚目役の tenore と狂言回し役の baritono が加わること、6) 音楽は overture・number music (aria・vocal ensemble)・ensemble finale の構成を取ること、7) 地の台詞は用いられず recitativo secco を用いることである。

L'Amfiparnaso の Atto Terzo, Scena Quinta ed Ultima も ensemble finale である。劇的展開からすれば Atto Terzo, Scena Quarta で終了すべきものであるが、ensemble finale を加えたことで comedia harmonica の特徴を遺憾なく発揮し、後世の opera buffa のそれを彷彿とさせている。

madrigal comedy は madrigal そのものが劇的要素を欠いているために長続きせず1630年代で衰微したとされているが、ensemble finale をはじめ opera buffa に見られる特徴は madrigal comedy に胎動していた Vecchi 等の創作意図である。「オペラに対する貢献という点から言えば、マドリガーレのスタイルが劇的な目的には向かないことを証明するに終わった⁽²⁵⁾。」という Donald Jay Grout の見解は当を得ていない。1950年のモデナにおける Vecchi の400年祭以降、《L'Amfiparnaso》をはじめその他の madrigal comedy が演奏されているが、これは madrigal comedy に托された創作意図を識者が正当に評価してきたからである。「彼は、音楽ならびに詩の世界で新しいものを見出すことにおいては、すべての時代の創意を簡単に凌駕するほど優れていた……音楽を喜劇の精神と結びつけた最初の人であったので、全世界の賛嘆を一身に集めた。」(モデナ、1605年2月19日)と墓碑銘にあるように、Orazio Vecchi は madrigal comedy の創作において庶民の心を初めて音楽劇に実現したが、commedia dell'arte の伝統を踏まえ、opera buffa への先駆を成した者として永く記憶されて然るべきである。

注

1) Orazio Vecchi

1550年12月にイタリアのモデナに生まれたと推定される。1581年、サーロの司教座聖堂楽長、1583年、モデナの司教座聖堂楽長、1586年、コレッジョの司教座聖堂の僧たちの長、1591年、コレッジョの司教座聖堂参事会の第一助祭、1592年、モデナの司教座聖堂楽長、1596年、モデナの司教座聖堂司祭、1598年、フェラーラ公チェザーレ デステの宮廷楽長となり、1605年2月、モデナで没した。

作品には missa や motetus をはじめとする宗教曲も見られるが、彼の本領を最もよく発揮しているのは世俗曲においてである。canzonetta や madrigale をはじめとして、Luca Marenzio

たちに劣らない程の作品を多数残している。彼の作品が当時どれほど愛好されていたかについては作品出版状況から想像できる。ミラノ、ヴェネツィア、ローマはもとより、ニュルンベルク、アントワープ、ケルン、ミュンヘン、シュトラスブルク、パッサウ、バーゼル、ロンドン、ライプツィヒ、インゴルシュタット、アムステルダムと、広い地域でその作品が出版されているのである。手写楽譜もモデナをはじめとしてイタリア各地、ドイツ、スイス、イギリスに散在している。ヴェッキの数多い世俗作品の中で見落とすことのできない *madrigal comedy* は〈L'Amfiparnaso〉(1594)の他に、〈音楽の饗宴 *Il convito musicale*〉(1597)、〈シェーナの夜伽 *Le veglie di Siena*〉(1604)、〈楽しみの森 *Selva di varia recreatione*〉(1590)がある。

- 2) Orazio Vecchi 〈L'Amfiparnaso〉 *Il testo musicale* (realizzato a cura di Bonaventura Somma) Edizioni de Santis Roma 1953
- 3) Orazio Vecchi 〈L'Amfiparnaso〉 1597 *Ai Lettori*
- 4) *falsetto*

falsetto は表声に対する裏声で、偽りの声 (*voce finta*) とか仮りの声 (*Fistel*) の意味を含んだもので、Jodel・Hawaiian 等の民族音楽で使用されている事実は認めても、「*falsetto* はどこまでいっても *falsetto* であって、どんなに洗練された歌い方をしても常に不自然である」(ヴィクター フックス〈歌唱の技法〉) と言うように西欧の芸術歌唱においては殆んどその使用は否定されている。

falsetto は声門間隙が観察されるので声帯が機能せず仮声帯で発声されるものであると言われていたが、最近の音声生理学研究では、*falsetto* も基本的には表声と同様な機能状態であり、声帯筋の機能より前筋(輪状甲状筋)の機能に比重があるので声帯縁辺部が薄く伸展されて発声されるとしている。「*falsetto* の声は時が経つにつれて一種の混合された声 (*voix mixte*) ができあがってくるのが判る。それは純粋な *falsetto* でもなければ純粋な胸声でもない。どんなに熟練した耳であっても、最早、全然識別することはできない。」(エミー ジットナー〈芸術歌唱への道〉) と *falsetto* 使用を肯定する声楽関係者も多くなっている。

古来、能楽では発声について「横の声」と「堅の声」という認識がある。「宮は吐く息、つまり心の緊張を伴わない、商は引く息、つまり心の緊張を伴う息づかいである。吐く息の声は地にあたり、引く息の声は天にあたる。律呂でいうば、天は律、地は呂にあたる。呂の声は喜びの声、律の声は悲しみの声である。」と〈申楽談義・別本聞書〉にあるが、この呂の声が横の声、律の声が堅の声である。そして能楽ではこの2つの声を兼ね備え、自由に組み合わせることのできる発声を「相音」と呼んで理想としている。

madrigale の *quinto* においては女声群と男声群を融合させる音質を持った発声、所謂、頼りない虚弱な裏声でなく、のびがあり、艶があり、豊かな倍音を持った *falsettone* (*supported falsetto*) を用いて *esclamazione* 唱法を実現する。この *falsettone* の発声の技術は具体的には次のようにして達成される。

- i. 縁辺部を薄く伸展した声帯で発声する。
- ii. 発声の操作は喉頭外筋によるべきであり、特に、甲状胸骨筋と口蓋喉頭筋と輪状咽頭筋の機能が必要である。
- iii. *impostazione di voce* は前額部と頭頂部で、そこへ当てるといふより、前頭部と後頭部、頭頂部と項部とのバランスをとってその方向へ引き延ばす感覚で発声する。
- iv. 程よい *acuto* を持って発声する。(同じピッチを歌っても *alto* と *quinto* の音質が異なるのはこの *acuto* の度合いの相違から生ずる。*alto* の発声は *tenore* に比べて *acuto* の緩い

basso の発声に相当し、quinto のような鋭い acuto から生まれる緊張感と張りのある声は生まれない。)

- v. 常に girare して発声する。girare は acuto と切り離れた技術ではなく、良い girare は程よい acuto を成している。
- vi. quinto が e¹以下の音域を歌う場合にもその発声機構は高音と同様である。高音域の falsettone の音質をそのまま中～低音域へ降ろしていくと、弦楽器に弱音器を付けたような柔らかい声 (falsetto in petto, mezzo-falso) となる。

引用文献

- (1) 土田貞夫〈非在の響き——詩と音楽美の原質——〉カワイ楽譜 1969 p. 122
- (2) 同書 p. 201
- (3) 土田貞夫〈演奏の論理〉理想社 1967 p. 28
- (4) (1)の書 p. 123
- (5) (3)の書 p. 30
- (6) (3)の書 p. 47
- (7) (1)の書 p. 123
- (8) ロマン ロラン〈近代抒情劇の起源〉みすず書房 1965 p. 32
- (9) 同書 p. 36
- (10) 同書 p. 40
- (11) 同書 p. 46
- (12) 同書 pp. 47~48
- (13) 同書 p. 57
- (14) Orazio Vecchi 《L'Amfiparnaso》1597 Ai Lettori
- (15) 同
- (16) (8)の書 p. 48
- (17) (8)の書 p. 50
- (18) (8)の書 pp. 24~27
- (19) (8)の書 p. 59
- (20) フレデリック ドリアン〈演奏の歴史〉音楽之友社 1964 p. 40
- (21) (8)の書 p. 51
- (22) Alfred Einstein 《The Italian Madrigal volume iii》Princeton University Press 1949 pp. 112~114
- (23) (8)の書 p. 59
- (24) recital dei madrigalisti dell'arte classica 《Amfiparnaso comedia harmonica di Horatio Vecchi》Istituto Italiano di Cultura Tokyo 1971
- (25) ドナルド ジェイ グラウト〈オペラ史〉音楽之友社 1957 p. 63

On L'Amfiparnaso

Tadaaki YAMAGATA

SUMMARY

In L'Amfiparnaso of Orazio Vecchi, the characters do not use the action recognized in the general musical drama or the theatrical performance, and so the theatre, the stage, the equipment, the lighting effects, the costume and the stage properties are not used in particular. But it is a madrigal comedy suitable to the name of *comedia harmonica* or *comedia musicale*. This fact is concluded only when by analyzing the contents of L'Amfiparnaso from the point of view performing practically.