

G.Ch. ヴァーゲンザイルの

＜赦免されたプロメテオ *Prometeo assoluto*＞に関する一考察

鍵山 由美

Wagenseil's *Prometeo assoluto* is a serenata which was composed to inform that Princess Isabella of Hapsburg was safely delivered of a baby girl, and it is also his last stage work. It was performed in March of 1762, 7 months before the Gluck's reform opera *Orfeo*. This work was composed according to the tradition of serenata, a kind of theatricals, and the music is largely the alternation of recitatives and da capo arias. In many respects, however, it shows progressive designs, e.g. the whole work in coherence, the simple form of aria based on the tonal structure, and the instrumentation. Therefore Wagenseil was also ambitious as a theatrical composer among the conservative court composers in Vienna.

1762年3月、G.Ch. ヴァーゲンザイル(1715-77)の最後の劇場作品、セレナータ＜赦免されたプロメテオ *Prometeo assoluto*＞がウィーンで初演された¹⁾。これは女帝マリア・テレージアの長男妃イザベッラが、長子を出産したことを世に知らしめる作品である。生粋のウィーン人であるヴァーゲンザイルは、イタリア人音楽家が幅を利かす宮廷にあつてチェンバロのヴィルトゥオーソとして名をなし、教師としてもマリア・テレージアらを指導した。そして宮廷作曲家としては、鍵盤作品だけでなく、多数の交響曲をも作曲し、古典派様式の確立に重要な役割を果たした。1745年のオペラ＜アリオダンテ *Ariodante*＞以来、少なくとも13曲²⁾の舞台作品を作曲したが、彼の劇場音楽について論じられることは少な

い³⁾。そこで本論では＜プロメテオ＞に焦点をあて、劇音楽作曲家としての一端を探る。同時に、この作品がパルマ出身の大公妃イザベッラに献呈された点にも注目していく。＜プロメテオ＞に関する一次史料が乏しい現状では、周辺の事実を明白にすることが、成立事情を考察するための最も有効な手段であるからだ。イザベッラに関連する作品を表1に示す。

表1：イザベッラ関連作品の上演記録ならびに手稿譜の所在

作品:邦題、原題 (ジャンル)	台本作者/ 作曲者	幕	初演および再演 (※四旬節の演奏会)	初演場所	手稿譜の所在
岐路に立つアルチデ Alcide al bivio (フェスタ・ テアトラール)	メタスタジオ/ ハッセ	1	1760年10月7日 10月11日 61年2月15日* 2月17日* 3月1日* 3月8日* 62年2月12日* 2月19日* 3月4日* 3月28日*	ブルク劇場 同上 同上 同上 同上 同上 同上 同上 同上 同上	(スコア) A-Wgm, Wn, B-Bc, Br, D-B, DS, HAmI, GB-Lbl, I-Mc, MOe, Ncm, PAc, Tn, P-La, US-CA, Wn (パート譜) D-B, Dlb
テーティデ Tetide (セレナータ)	ミリアヴァッカ/ グルック	1	1760年10月10日 10月15日 61年2月8日*	大レドゥーテンザール 同上 ブルク劇場	(スコア) A-Wn, I-Tn (パート譜) A-Wn, CS-Pn, D-Rtt, H-Bn
アルミーダ Armida (アツィオーネ・テアトラール)	ミリアヴァッカ/ トラエッタ	3	1761年1月3日	ブルク劇場	(スコア/パート譜) A-Wn, D-Dlb, Bds, F-Pc, I-Nc
赦免されたプロメテオ Prometeo assoluto (セレナータ)	ミリアヴァッカ/ ヴァーゲンザイル	1	1762年3月23/24日? 3月25日* 3月29日*	ブルク劇場/王宮? ブルク劇場 同上	(スコア) A-Wn
クレリアの勝利 Il trionfo di Clelia (オペラ・セリア)	メタスタジオ/ ハッセ	3	1762年4月27日 他62年に18回	ブルク劇場 (シェーンブルン 宮殿劇場を含む)	(スコア/パート譜) A-Wgm, Wn, B-Bc, D-B, Dlb, Hs, LEml, Sl, F-Pc, I-Fc, Mc, MOe, PAc, La, US-Bp (作成: 麓山)

イザベッラは1763年11月に早逝したため、ウィーンで上演された彼女の関連作品は5作しか存在しない。そのうち、61年の彼女の誕生日に初演された＜アルミーダ Armida＞は、パルマの宮廷作曲家トラエッタ（1727-79）がパルマで書き上げた作品で、厳密な意味でのウィーン作品ではない。従って、これを考察の対象から除外とすると、ウィーン在住の作曲家が彼女のために制作した作品は、60年の結婚式のために作曲された2作（ハッセの＜岐路に立つアルチデ Alcide al bivio＞とグルックの＜テーティデ Tetide＞）、および62年の女兒誕生の際の2作

(＜プロメテオ＞とハッセの＜クレリアの勝利 Il trionfo di Clelia＞)となる。＜クレリア＞から約5ヶ月を経た62年10月5日、グルック(1714-87)は「改革オペラ」＜オルフェオとエウリディーチェ Orfeo ed Euridice＞を初演する。つまりイザベッラ関連の4作品には、改革直前のウィーン音楽界が反映されているのである。従って、考察はこれら4作品の成立事情を概観することから始め、次に＜プロメテオ＞の作品分析へと進む。

1. 1760年頃までのウィーン音楽事情

1772年にウィーンを訪れたバーニーは、「メタスタジオとハッセが最高の派閥を作り、カルツァビージとグルックが他方の派閥の先頭にいる」と記した⁴⁾。この言によると、2つの派閥が対等の立場であるように認識される。確かに老齢の皇室詩人メタスタジオ(1698-1782)は、50年代にすでに確固たる地位を築いていたが、グルックらの改革派はまだ地歩を固めていなかった。当時の改革派を支えていたのは、宮廷劇場監督のドゥラッツォ(1717-94)である。その頃「王宮わきの劇場」(ブルク劇場)では経費のかさむイタリア・オペラに代わってフランス劇の上演が盛んであった。彼はこのフランス劇の振興に尽力し、グルックを登用する。48年にイタリア・オペラ＜再会せるセミラミデ La Semiramide riconosciuta＞を作曲したものの、ウィーンでのグルックは官職を得るには至らなかった。そこをドゥラッツォに見い出され、宮廷劇場を活動の場としてフランス劇の作曲や編曲、バレエ音楽の作曲、演奏会での指揮などで手腕を発揮した。伝統的なイタリア・オペラの規範を尊重するメタスタジオの率いる保守派とは、潜在的に対峙していたが、それが50年代には顕在化することはなかった。

2. 1760年の結婚式

1760年10月7日、ヨーゼフ大公とパルマの王女イザベッラの結婚式が執り行われた。56年にフランスと意表を衝く「逆転の同盟」を締結して以来、戦争によらず結婚によって領地を拡大してきたハプスブルク家にとっては、結婚による同盟の補強が急務であった。折しもオーストリアはプロイセンとの七年戦争の最中にあったが、ブルボン家の血をひくイザベッラとの結婚まで、準備には約2年の歳月が費やされた。

1756年からウィーンでは経費のかさむイタリア・オペラの上演が中止され、60年の謝肉祭に＜玉座の女神 Numa al trono＞⁵⁾で再開されたばかりであった。しかし音楽界の事情に関係なく、結婚などの特別の機会にはイタリア語のオペラを上演するのがウィーンの慣習であった。

1760年3月25日に宮廷での音楽行事全般をつかさどる「cavaglieri di musica（音楽長官）」の称号を得たドゥラッツォは、積極的に祝典行事に関わるべく奮闘する。しかし結果は、女帝の意向によって主たる祝祭オペラにはメタスタジオの詩が選択され、作曲をザクセン選帝侯の宮廷楽長ハッセ（1699-1783）に委託する決定が下される⁶⁾。戦争の影響でザクセンでの活動を制限されたハッセは、旧友メタスタジオの仕えるウィーン宮廷に急接近していたのである。ドゥラッツォの支援する宮廷劇場付の作曲家グルックには、ミリアヴァッカ（1718-87以降）のセレナータ＜テーティデ＞への作曲が割り当てられ、楽長のロイター（1708-72）を筆頭とする宮廷作曲家には、祝祭劇の作曲という大仕事は与えられなかった。

ハッセのフェスタ・テアトラレ＜アルチデ＞は挙式当夜にブルク劇場で初演され、グルックのセレナータは王宮内の大レドゥーテンザールの仮設舞台で3日後の10日に初演された⁷⁾。フェスタ・テアトラレと

セレナータはともに神話的・愚意的な祝祭オペラと定義されるが、通常セレナータでは舞台上での演技や動作は付けられなかった。厳然とした劇の格差にもかかわらず、グルックにとっても〈テーティデ〉は4年ぶりのイタリア・オペラであった。

2作品はどちらも、レチタティーヴォとダ・カーポ・アリアが交互に歌われる伝統的な様式の作品である。両作品に対して、フランスから招かれた舞台美術家たちが豪華な舞台背景、装置、衣装を準備した⁸⁾。スペクタクルを重視する傾向は本来フランス劇の伝統だが、「結婚式」という格段に壮麗な場のために、メタスタジオのオペラにさえも華々しいスペクタクルが取り入れられたことはきわめて画期的な事柄である。

また祝賀行事の期間に、音楽を伴う宴会が幾度か開催された。その詳細は不明だが、ターフェルムジーク（宴会の音楽）の作曲にはヴァーゲンザイルも関与したと推測される。その根拠としては、次章で述べるアカデミーでの彼の器楽曲の演奏頻度が挙げられる。さらに付け加えるならば、婚礼後にターフェルムジークの主権をめぐるドゥラッツォと宮廷楽長ロイターの対立が顕在化する。この一件は、女帝が老楽長の職務を教会音楽に限定する断を下して一応の決着をみるが、ターフェルムジークにはグルックも以前から深く関与していた点を指摘しておく。

3. 1761年の四旬節の演奏会

〈アルチデ〉と〈テーティデ〉は、1761年の四旬節の演奏会（いわゆる「アカデミー」）で再演の運びとなる。ウィーンでは復活祭前の四旬節にオペラ上演が禁止されたため、その代替としてブルク劇場で演奏会が開催されていた。この演奏会の監督・指揮もグルックの職務であった。演奏会では交響曲、協奏曲、アリアなど、種々雑多な演目が一夜のうちに演奏され、オペラやオラトリオも演技抜きで歌われた。グルックは、

61年2月8日の最初の演奏会を、自作のセレナータで飾ったのである。

12日の演奏会でも<テーティデ>を上演する予定であったが、表向きには主役歌手ガブリエッリ嬢の病気という理由で、変更を余儀なくされる。その一方でハッセの<アルチデ>は第2週に2回（15日と17日）上演され、さらには女帝の要望で、期間中に2回の追加上演が行われた。諸々の変更の裏には、ロイターの陰謀があったと囁かれる⁹⁾。保守派ロイターと改革派ドゥラッツォの対立は、深刻な状態に陥っていた。

アカデミーで演奏された器楽曲については作曲者を知る手がかりが乏しい。それでも劇場副監督グムペンフーバーが編纂した手書きの『劇場年鑑 Repertoire de Tous les Spectacles 』¹⁰⁾の61年の記録に、器楽曲の作曲者としてヴァーゲンザイル（4曲）とホルツバウアー（1曲）の名を確認できる（他に作曲者名の記述はない）。この点から、四旬節の演奏会ではヴァーゲンザイルの器楽曲が頻繁に演奏されたと推測される。

4. 1762年のイザベッラの出産

1760年の状況と違って、62年に祝祭作品が作曲された経緯は判然としない。3月20日の出産直後にヴァーゲンザイルの1幕物のセレナータ<プロメテオ>が初演され、復活祭をまたいだ約1ヶ月後の4月27日にブルク劇場でハッセのオペラ<クレリア>が初演される。<プロメテオ>の台本はミリアヴァッカ、<クレリア>はメタスタジオによる。同一の機会に2つの作品が作られた点で、60年と状況は類似している。2作を担当した台本作家もまったく同じである。唯一の相違は作曲者であり、今回のセレナータはヴァーゲンザイルに作曲が任された。

ヴァーゲンザイルが舞台作品を手がけるのは6年ぶりである。しかも1750年に複数のオペラを創作して以降は、ドゥラッツォのテキストを用いた55年の小品<恋人漁り Le cacciatori amanti>と、55-56年に

3作のオラトリオを書いただけである。劇作曲と疎遠になった原因は明らかではないが、ここに至って再び劇場作品を作曲することになった意味は大きいと考えられる。作曲の依頼は元来「音楽長官」の職務である。従って、ドゥラッツォが彼を抜擢したと考えるのが自然であろう。しかも同作品がアカデミーで上演された¹¹⁾ 事実からすれば、指揮はアカデミーの音楽監督であるグルックが担当したと想定される（表1参照）。

こうした状況を生んだ背景としてまず考えられることは、60年と61年に続けざまにハッセの後塵を拝する結果となった改革派が直接的な競合を回避した可能性である。もともと61年の四旬節以後、グルックは本来の宮廷劇場の仕事に戻り、10月17日には記念すべき「改革バレエ」＜ドン・ジュアン Don Juan＞を創作する。ドゥラッツォも1761年のアカデミーの一件後、6月に一時仕事を投げ出してウィーンを離れた¹²⁾ものの、女帝のとりなしで復職し、＜ドン・ジュアン＞の制作に参加した。この成功によって、「改革」の動きは大きなはずみを得たのである。

この2年間にウィーン音楽界を取り巻く状況は大きく変化した。グルックが以前と同じ形で保守派と直接対決する必要はなくなっていたとも考えられる。そこで宮廷作曲家の中から選抜されたのが、ドゥラッツォの台本にも曲を付けた経験のあるヴァーゲンザイルという訳である。その背景として、今回のセレナータが＜テーティデ＞とは性格を異にする点も考慮しなければならない。それに関しては第6・7章で詳述する。

5. 手稿譜の分布

イザベッラ関連の4作品すべての手稿譜がウィーンに現存する（表1参照）。ハッセの2作はこの他にもイタリアを中心に多数の手稿譜が点在し、グルックの＜テーティデ＞についてもドイツ、チェコ、ハンガリーに手稿譜が残る。これはウィーン以外の地でも作品が上演された有力な

証拠である。他方ヴァーゲンザイルの〈プロメテオ〉は、ウィーン国立図書館所蔵のスコア（緋色の紋織で綴じられた贈呈用スコア）1点が確認されるのみである。この事実は、〈プロメテオ〉がウィーンでしか上演されなかったことを示唆する。それにはさまざまな要因が考えられるが、リブレットの内容やセレナータの性質によるところも大きい。

6. 〈プロメテオ〉のリブレット

〈プロメテオ〉のリブレットを執筆したミリアヴァッカはメタスタジオの弟子であり、本業はザクセン公使館のウィーン駐在顧問であった。1760年頃からウィーンで詩作に関わり、61年以降は宮廷から定期的に報酬を得ている。61年のイザベッラの誕生日に初演された〈アルミーダ〉では、従来のイタリア・オペラの規範から離れて新しい種類のスペクタクルを創出したといわれる¹³⁾が、〈プロメテオ〉では〈テーティデ〉と同様にセレナータの伝統に従っている。神話に基づく登場人物は、天の神ジオーヴェ（テノール）、正義の神テーミデ、戦いの神ベッローナ、神々の使者メルクリオ、海の神ネットゥーノ（以上ソプラノ）の5人であり、さらに合唱（特別な機会のセレナータに導入される）が加わる。

舞台はプロメテオが天から火を盗んだ所から始まる。彼の処遇を決めるため、ジオーヴェが神々を集めて意見を聴くが、テーミデは赦免を、ベッローナは処罰を主張し、それぞれの意見にメルクリオとネットゥーノが加勢する。劇の真中でジオーヴェは、プロメテオが盗み出した火によってすでに人間界が豊かになり、人々が新たな生活を営み始めているという理由から赦免の決定を下す。後半は人類の繁栄を讃美する歌が続き、オーストリアの家系の永続を誓めたたえ、ブナの木と白ユリの接ぎ木によって新しい実（曙光）が生まれ、それがさらなる繁栄を予感させ

ると告げて劇を締めくくる。ここで言う接ぎ木はヨーゼフとイザベッラの結婚であり、曙光が子供の誕生を意味する。

結局、この話は原罪を許された人類がオーストリアに揺るぎない国を築き、そこに希望の光が誕生した事実を告げる寓意である。リブレットはきわめて直接的であり、赤子誕生を伝えることだけに集中している。

7. ジャーナリスティックな作品としての〈プロメテオ〉

本来ならば、同じ機会に2つの作品が制作された場合、主たる作品が先に上演され、副次的な作品は後になるはずである。しかしこの場合は、明らかに〈クレリア〉が主たる祝祭オペラであるにもかかわらず、〈プロメテオ〉が先に公開された。ここで注目すべきは、イザベッラの出産がオペラ上演の禁止されていた四旬節にあたる点である。結婚のようにあらかじめ日程の定められる行事とは異なり、赤子の誕生は日にちを確定できない。〈クレリア〉は周到に準備されていたが、出産が四旬節の期間であれば誕生直後にオペラが上演できないことになる。諸々の不確実な要素を埋め合わせ、いかなる状況にあっても真っ先に長子誕生を世に知らせる作品として、〈プロメテオ〉は制作されたと考えられる。

タルボットの定義によれば、セレナータとは特別な機会のために作られる作品で、予定の立つ機会と、そうでない機会の作品があった¹⁴⁾。予定の立たない機会とは、戦勝記念や皇室の子供の誕生であり、この場合は事実をできるだけ早く伝えることを旨とし、短時間で作品が制作された。その意味からすれば、まぎれもなくグルックの〈テーティデ〉は前者、ヴァーゲンザイルの〈プロメテオ〉は後者である。この定義に従えば、両作品の制作過程の違いや、〈プロメテオ〉のリブレットがより直接的であることへの説明がつく。

緊縮財政の最中に宮廷があえて〈プロメテオ〉を制作したのは、次期

皇帝ヨーゼフの第一子誕生がハプスブルク家にとって重大な出来事であったからである。3月25日と29日の再演も、作品の出来を評価してというより、皇女誕生という事実を繰り返し国民に向かってアピールし、権威を誇示するためと推測される。事実の伝達を主たる目的とする作品であれば、後年に再演の事例が見当たらないことも、他国での上演記録が発見できないことも理解できる。これに対して<クレリア>は、完全な祝祭作品といえる。復活祭のために初演を引き延ばされた結果、十全な準備の上に舞台にかけられ、62年だけで18回も再演された¹⁵⁾。

8. 演奏形態

第2章に書いた通り、一般的なセレナータの上演には舞台背景や装置、衣装が用いられたものの、舞台上の動作や演技は付けられなかった。とはいえ、フランスからきたセルヴァンドニらによって特別に凝った舞台背景が作られた<テーティデ>は、破格の扱いを受けており、ここにも性質の違いが見てとれる。四旬節に上演された<プロメテオ>は、アカデミーの通常の舞台背景を使って上演されたと想定される。アカデミーの舞台背景は何回かの演奏会で使いまわすのが常であった。慣例に照らして出演者の配置を考えるならば、舞台上に登場人物が横一列に並び、その後方にオーケストラと合唱が階段状に配置される¹⁶⁾。オーケストラの編成については表2に示した。正確な奏者数は特定できないが、61年末に解散したザクセン・ヒルトブルクハウゼン公の楽団から多くの優秀な団員を宮廷に引き取ったため、この時期のオーケストラはきわめて充実していた。演奏技術の向上が、書法にも影響を与えたと考えられる。

9. 音楽の構成

<プロメテオ>は終始一貫してレチタティーヴォとアリアの交替で構成され、アリアは大半がダ・カーポ・アリアである（表2参照）。レチタ

表2：ヴァーゲンザイル、＜赦免されたプロメテオ＞（1762）の構成

（作成：鍵山）

		独唱	合唱	fl	ob	fg	cor	tp	tim	stgs	調性	拍子	テンポ	小節数
Sinfonia 1/		—	—	—	2	—	—	2	2(C-G)	*	C	2/2	Vivace	110
2/		—	—	2	—	2	—	—	—	*+	cm /V	3/4	Andante	90
3/		—	—	—	2	—	—	2	2(C-G)	*	C	2/4	Vivace	39
Recitativo	Qual del destino o Numi	T, S	—	—	—	—	—	—	—	—	C			18
No.1 Aria (Bellona)	Ah dell'etere a face	S	—	—	2	—	2 (F)	—	—	*	F	4/4	Andante	15
Recitativo	Voglio Signor dall'Etra	S	—	—	—	—	—	—	—	—				9
No.2 Aria (Temide)	Ah del ce leste raggio	S	—	2	—	—	2 (Es)	—	—	s*	Es	4/4	Andante	15
Recitativo	O che di rado unite	TSSSS	—	—	—	—	—	—	—	—				18
No.3 Coro	Ah dell'etere a face	S, S	SATB	2	2	—	2 (F)	—	—	*	F	4/4 (4/4)	Andante	35
Recitativo	Tregua tregua agli regni	T	—	—	—	—	—	—	—	—				12
Recitativo accompagnato	D'ogni virtù sorgente	S	—	—	—	—	—	—	—	*		3/8 - 4/4	Andante	39
No.4 Aria (Temide)	Se la felice pianta	S	—	—	—	—	—	—	—	*	A	2/4	Andante	174(137+37+113)
Recitativo	E sol di vizi albergo	S	—	—	—	—	—	—	—	—				28
No.5 Aria (Bellona)	Del ciel guerriera sono	S	—	—	2	—	—	2	—	*	D	4/4	Allegro molto con Spirito	125(114+14+98)
Recitativo	Son degli oltraggia	S	—	—	—	—	—	—	—	—				26
No.6 Aria (Nettuno)	Fra gli scherzi, e fra gli amori	S	—	2	—	2	2 (F)	—	—	s*+	F	3/4	Andante	153(121+32+121)
Recitativo	Colpa e dunque il valor!	S	—	—	—	—	—	—	—	—				27
No.7 Aria (Mercurio)	Del semplice nocchiero	S	—	—	—	—	—	—	—	*	Es	2/4 (3/4-2/4)	Andante (Larghetto)	132(112+20+98)
Recitativo	Piu che v'ascolto o Numi	T	—	—	—	—	—	—	—	—				26
No.8 Aria (Giove)	Tronca, del faggio i rami	T	—	—	2	—	2 (G)	—	—	*	G	4/4	Tempo giusto	88(72+16+67)
Recitativo	A regger l'uom non basta	S	—	—	—	—	—	—	—	—				25
No.9 Aria (Temide)	Ad ubbidir savvezza anche	S	—	—	2	—	—	—	—	*	B	4/4 (3/8-4/4)	Vivace (Andante-Vivace)	105(77+28+64)
Recitativo	Ah di ragione il lume	S	—	—	—	—	—	—	—	—				31
No.10 Aria (Bellona)	Chi al bosco chi al monte	S	—	2	—	—	2 (F)	—	—	s*	F	3/8	Andante moderato	136(112+19+105)
Recitativo	Alle foreste antichese	S	—	—	—	—	—	—	—	—				28
No.11 Aria (Mercurio)	Frutto sol di nobil gara	S	—	—	—	—	—	—	—	*	A	4/4	Maestoso	76(67+9+67)
Recitativo	Saggio vuoi l'uom!	S	—	—	—	—	—	—	—	—				29
No.12 Aria (Nettuno)	Finche tra sponda e sponde	S	—	2	—	—	2 (Es)	—	—	*	Es	3/4 (4/4-3/4)	Allegro (Allegro assai-Tempo primo)	124(110+14+110)
Recitativo	No, no, miglior consiglio	TSSSS	—	—	—	—	—	—	—	—				44

1) fg は独立した声部を担当する場合のみ記載 2) stgs=2v-1va-b、*+=2v-2va-bの編成、s*=con sordini 3) 拍子、テンポの括弧内の記載は中間部で変化のあるもの。

4) 小節数の括弧のあるものはD.C.またはD.S.するもの。総計は括弧内の合計。括弧内の最初の数字と最後の数字が異なる場合はD.S.。

ティーヴォ・アッコンパニャートは第4曲の直前にあるだけで、残りはすべてがレチタティーヴォ・セッコである。レチタティーヴォは平均24小節であり、〈テーティデ〉の約20小節とほぼ同じである。ハッセの2作は〈アルチデ〉が平均35小節、〈クレリア〉が74小節である。〈クレリア〉が1732年の詩であることを考えると、メタスタジオでさえ60年代にはレチタティーヴォを簡略化する傾向に向かったことがわかる。

特殊な構造を取る冒頭の3曲（後述）を除くと、登場人物に対するアリアの配分は、作品の真中で裁決のアリアを歌いあげるジオーヴェだけが1曲、あとは2曲ずつである。タルボットによれば、登場人物を平等に扱い、それぞれに順番にアリアを歌わせるのがセレナータの特徴である¹⁷⁾。ジオーヴェの第8曲までに各人が1曲ずつアリアを歌い、後半でもう1曲ずつ歌う構成は、まさにセレナータの特徴に合致する。一見すると保守的な構成に見えるが、ハッセの〈アルチデ〉のように一人の登場のたびに「入場のシンフォニア」を奏するような手順はなく、簡潔に話が進む。ちなみにアリアは平均123小節で、アリアの規模の点では他の3作もほぼ一致する。

全体の構成の中でとりわけ目をひくのは最初の3曲の扱いである。これらはすべて同じ音楽であり、ダ・カーポも反復もない。第1曲ではベッローナがヘ長調で処罰を、第2曲ではテーミデが変ホ長調で赦免を要求し、第3曲ではベッローナとテーミデが合唱を従えつつ同じ旋律を拡張してヘ長調で歌い上げる。しかも第2曲はソット・ヴォーチェと弱音器付きの弦楽器で演奏されるため、全体がA-a-A'の構成となり、2つの勢力の対立が音楽からも容易に理解できるように作曲されている。

またレチタティーヴォとアリアの有機的な接合の例として、テーミデの変ロ長調のアリア（第9曲）をあげることができる。直前のレチタ

ティーヴォは二短調のドミナントで終止し、続くアリアの冒頭のDの音で解決すると同時に、アリアの主調である変ロ長調へと接続する。

こうした楽曲の統合は、1750年のパスティッチョ<エウリディーチェ Euridice>¹⁸⁾にもみられる工夫であり、終幕に向けて独唱・重唱・合唱が結合され、クライマックスを演出する。また、55年のオラトリオ<贖罪 La Redenzione>には、2楽章構成の序曲に合唱を接合させる構成がみられ¹⁹⁾、ある面ではハッセは勿論のこと、グルックの<テーティデ>や<オルフェオ>を超すような革新的な手法を駆使している。

この他、前半で「赦免」を唱えるテーミデ派の歌を一貫してソット・ヴォーチェやピアノ、好戦派のベッローナ派の勢力を強い音量で示し、ジオーヴェの裁定後はダイナミクスを逆転させて、テーミデ派の勝利を音楽面でも表現している。全体的な見地に基づくダイナミクス書法も、筋の理解を助ける別の工夫として指摘することができる。

10. ダ・カーポ・アリアの形式

前章で述べた通り、3作曲家のアリアの規模に大差はない。しかし、アリアの形式は三者三様である。ハッセの<アルチデ>は、概してリトルネロの構造に従っており、主要部分の基本的な構成を示すならば、器楽のリトルネロー歌（詩の第1節、主調・属調）－器楽のリトルネロ（属調）－歌（第1節の繰り返し、主調、もしくは他調で始まりすぐに主調に回帰）－器楽のリトルネロ（主調）に中間部が続く形となる。楽曲中の拍子の変更ははなはだしく、拍節も不均等かつ不規則である。

<テーティデ>は有節歌曲の性向が強く、歌と器楽部分が明確に区別されている。しかし器楽部分は完全なリトルネロではなく、同じ素材を用いつつ短縮や変形がなされる。拍節構造は均衡が保たれ、歌はハッセに比べて単純・素朴であり、コロラトゥーラも短い。<アルチデ>と<

テーティデ>の中間部は、ともに調性・拍子・テンポを変更して詩の第2節を歌う。この部分の旋律は、両者とも大変メロディックである。

それに対してヴァーゲンザイルのアリアは、器楽のリトルネロを徹底的にそぎ落とした形を成している。主要部分は概して大きな2つの部分から構成され、前半が主調－属調の部分、後半が転調を経て主調に戻る部分となる。第2部分の冒頭は、主調や属調の場合もあるが、数小節ですぐに転調を開始する。2つの部分はほぼ同じ規模で構成されている。

さらに詳しく説明すると、前半部分には器楽の前奏－詩の第1節の1回目の歌唱（2回目が含まれる場合もある）－器楽の後奏が含まれる。歌の歌い出しが器楽による前奏と同一である点と、歌のあいだに属調へ転調する点は、ハッセやグルックのアリアに共通するが、器楽の後奏はきわめて短く、歌手にとっては2-3小節の休息しか与えられないことがある。後半部分は、詩の第1節の2回目（または3回目）の歌唱と、器楽の終結部から構成される。全体にコロラトゥーラは音の上下が激しく、跳躍進行も多い。

図1：ヴァーゲンザイルのダ・カーポ・アリアの構造モデル（第6曲）

基本構造	A (74)			B(59)			Fine	N(20)	D.C.
上位区分	1P (26)	2P'T (14)	ST (34)	1RP D (4) (17)	2RPT (28)				
下位区分	a	a=	1T b a' 2T	a=	a	1T' c d a	T	a a'	
詩節 歌唱範囲	第1節(1回目) →			第1節(2回目) →				第2節 →	
和声構造	F: CV -I FV7 -I			B -cm -F -fm -F			BV7 -I (転調)	-amv -i	

(作成：鍵山)

<プロメテオ>のアリアの著しい特徴は、中間部がきわめて短い点である。主要部分に対する中間部の規模が<アルチデ>では平均50%以上、<テーティデ>で約35%であるのに対し、<プロメテオ>では約

20%の規模になっている。しかも詩の第2節を歌唱する中間部分で新たな旋律を歌いあげることはほとんどなく、拍子やテンポを変更する場合でも次々に転調を繰り返す展開的な扱いを貫いている。第6曲を例に、ヴァーゲンザイルのアリアの構造モデルを示すと図1²⁰⁾のようになる。

ヴァーゲンザイルのアリアは、ダ・カーポ形式を取りながらも、主調一属調の調構造を基盤にして構成され、声楽部分と器楽部分の垣根が取り払われて、両者が同化する傾向にある。その形式では当時絶大な力を有した歌手に数多くの犠牲が求められ、アリアが器楽の形式に近づいている。また、動機労作が全般にわたってみられる。

11. <プロメテオ>にみられる様式的特徴

<プロメテオ>にみられる他の様式的特徴をあげる。とくに顕著なのは楽器法である。管楽器を弦楽器に重複させるだけでなく、フルート、オーボエ、ファゴットに独奏部分を与えたり、さまざまな楽器の組み合わせによって色彩豊かなテクスチュアを生み出している。例えば第6曲のアリアでは、ファゴットを通奏低音の役割から解放して、独自の声部を担当させている（譜例1参照、第9-12小節）。この類のテクスチュアの妙は、とくにシンフォニアに凝縮されており、第2楽章にはファゴットとヴィオラの掛け合いだけが響く箇所もある。

別の特徴として、音楽による情景描写があげられる。第6曲のアリアでは、海の神ネットゥーノが「気紛れと愛情の狭間で、海の娘たちが震えている…」と歌うが、第1-4小節のヴァイオリンの音型、第5-8小節のヴァイオリンとフルートのフレーズ、そして先に示したファゴットとの掛け合いの音型は、すべて「波のうねり」を表現している。ブラウンによれば、この種の楽器法はグルックがオペラ・コミックやバレエで多用した手法である²¹⁾。その点からすれば、ヴァーゲンザイルはグルッ

譜例1：ヴァーゲンザイル、＜プロメテオ＞、「気紛れの狭間で

Fra gli scherzi」(第6曲)、第1-12小節 (A-Wn 17992)

First system of the musical score, measures 1-12. The score is for a woodwind ensemble and includes the following parts: Corni (Horns), Flauti (Flutes), Fagotti (Bassoons), and Clarineti (Clarinets). The key signature is one flat (B-flat major or D minor) and the time signature is 3/4. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Dynamics markings such as *molto*, *piu*, and *meno* are present. The woodwinds play a complex, interlocking pattern, while the strings (not shown in this system) provide a steady accompaniment.

Second system of the musical score, measures 13-24. This system continues the woodwind ensemble parts from the first system. The parts for Corni, Flauti, Fagotti, and Clarineti are shown. The music continues with similar rhythmic complexity and dynamic markings. The woodwinds maintain their interlocking patterns, and the overall texture remains dense and rhythmic. The system concludes with a final measure of the 24-measure phrase.

クに近接した手法を用いたことになる。

さらに旋律素材の点で、＜プロメテオ＞第4曲（譜例2a）と＜テーティデ＞第5曲（アポッロのアリア、譜例2b）に類似がみられる²²⁾。

譜例2a：＜プロメテオ＞第4曲

譜例2b：＜テーティデ＞第5曲

第1-3小節

第12-14小節



当時は自作の再使用や他作の借用が普通に行われていた時代である。ヴァーゲンザイルが他の作曲家のアリアと自作の楽曲を混ぜあわせて、パステイッチョ＜エウリディーチェ＞を制作した経緯を考えれば、積極的に借用を行った可能性が考えられる。この点に関してはさらなる研究が必要だが、ヴァーゲンザイルのグルックに対する敬意を見て取れる。

結：ハッセとグルック、そしてヴァーゲンザイル

ヴァーゲンザイルの＜プロメテオ＞は、伝統的なセレナータの手法に従う一方、劇作法、アリアの形式、楽器法などの多くの点に、野心的な試みがみられる。今日では保守派ハッセと改革派グルックの対抗だけが目立つ傾向にあるが、保守的な宮廷作曲家の中であって、ヴァーゲンザイルは明らかに新しい方向へと目を向けていた。

しかし、彼の劇作品が広く各地で上演されたという記録は見当たらない。この事実は、彼の劇作品が普及しなかったことを示唆するものである。主な原因に、歌としての叙情性に欠ける点が指摘できる。＜プロメテオ＞では、アリアにおいても器楽的な特徴が色濃く、コロラトゥーラは器楽の演奏さながらに、非声楽的に音が進行する。当時の聴衆は、毎

夜劇場に足を運び、カード・ゲームやお喋りに興じながら、アリアにだけ耳を傾けた。彼らの関心は劇全体ではなく、スポット的にアリアにだけ向けられたのだ。その意味からすれば、彼らが音楽劇に求めたのは歌自体の美しさや叙情性である。この点でヴァーゲンザイルは、確かにハッセやグルックに劣っていたようだ。古い劇作法を頑なに守り、長大で統一感に欠ける作品を書いたハッセも、要所要所では珠玉のようなアリアを響かせた。まったく別の方向を目指したグルックも同様であった。

1751年にメタスタジオは、「2人のドイツ人の音楽の巨匠を知っている。一人はグルックで、もう一人はヴァーゲンザイルである。前者は並外れた情熱家だが常軌を逸しており、後者は驚嘆すべきチェンバロの作曲家だがヴェネツィアでのオペラ上演では大変な不興を買い、ここ[ウィーン]でのいくつかの上演でも評判はさまざまだった」と評した²³⁾。ヴァーゲンザイルという作曲家は、聴衆の心を完全には捕えられなかったのかもしれない。しかしながら、彼が改革派のみならず、モーツァルトをはじめとする多くの後輩作曲家、さらにはウィーンの音楽史に諸々の影響を与えたことは明白である。

【略号】

Brown 1991 Brown, Bruce Alan. 1991, *Gluck and the French Theatre in Vienna*, (Oxford: Clarendon).

Garland *Italian Opera 1640-1770*, (New York and London: Garland).

Grove Opera *The New Grove Dictionary of Opera*, Stanley Sadie ed., 4 vols (London: Macmillan, 1992).

本書に使用した図書館略号は、*Répertoire International des Sources Musicales* (Kassel) の表記法に従った。楽器等の略記法は Grove Opera に準じる。

【分析使用楽譜】

Wagenseil. Georg Christoph, *Parometeo assoluto*: A-Wn 17992.

Hasse. Johann Adolf, *Alcide al bivio*: I-Mc Part. Tr. ms.154; rep. in Garland
81(1983).

Gluck. Christoph Willibald, *Tetide*: László Somfai ed., *C. W. Gluck: sämtliche
Werke*, III/22 (Kassel, Basle et al.: Bärenreiter, 1978).

Hasse. Johann Adolf, *Il trionfo di Clelia*: I-Mc Part. Tr. ms. 158; rep. in Garland
83(1981).

【注】

- 1 Gustav Zechmeister, *Die Wiener Theater nächst der Burg und nächst dem
Kärntnertortheater vom 1747 bis 1776*, in *Theatergesichte Österreichs* 3:2
(Wien, et al.: Herman Böhlau, 1971), p.482 には3月23日にブルク劇場で、
John Kucaba, “Wagenseil, Georg Christoph”, *Grove Opera*, vol.4, p.1053
の作品表には3月24日に王宮で初演とある。
- 2 オペラとオラトリオの真作を含む。John Kucaba, 「ヴァーゲンザイル」 鍵山
由美訳『ニューグローブ世界音楽大事典』, 柴田南雄, 遠山一行総監修 (東京:
講談社, 1993; 第2巻, pp.233-34) [“Wagenseil, Georg Christoph”, *The New
Grove Dictionary of Music and Musicians*, Stanley Sadie ed. (London:
Macmillan, 1980), vol.20, pp.100-03] の作品表を参照。
- 3 劇場音楽に関する文献として、W.Vetter のいくつかの論文がある。詳細は
Kucaba による “Wagensil” in *Grove Opera* の文献表を参照。
- 4 Charles Burney, *The Present State of Music in Germany, the Netherlands
and United Provinces* (New York: Broude Brothers, 1969); rep. of the 1775
edition), vol.1, p.237.
- 5 台本作家、作曲者不詳のアツィオーネ・テアトラレ。この作品に関する記録

は1760年5月の *Journal étranger* 紙の記事のみで、酷評された。

- 6 この事情に関しては、Daniel Heartz, 'Haydn's *Acide e Galatea* and the Imperial Wedding Operas of 1760' , *Joseph Haydn: Bericht über den Internationalen Joseph Haydn Kongreß*, Eva Badura-Skoda ed. (München: Henle, 1986), p.333 を参照。
- 7 行事の詳細は Tetide の楽譜に掲載された Gerhard Croll の序文を参照。
- 8 この舞台背景、装置、衣装については Brown 1991の第7章を参照。
- 9 上述の Croll による Tetide 序文を参照。
- 10 Philipp Gumpenhuber, A-Wn 34580a-c.
- 11 典拠は、Gumpenhuber, *ibid.*
- 12 この経緯については、Brown 1991, pp.122-24を参照。
- 13 Brown 1991の第7章(pp.263-81)を参照。
- 14 Michael Talbot, 'Serenata' , *Grove Opera*, vol.4, pp.317-20.
- 15 Zechmeister 1971, p.485.
- 16 Bruno Brunelli ed., *Tuttle le opere di Pietro Metastasio* (Verona, 1943), vol.3, p.989-90 を参照。
- 17 Talbot, 'Serenata' , *Grove Opera*, vol.4, p.319.
- 18 Wagenseil, Bernasconi, Hasse, Holzbauer, Galuppi & Jommelli: 'Euridice' (1750), A-Wn 18032; rep. in Garland 75(1983).
- 19 鍵山由美,『G.Ch. ヴァーゲンザイルの序曲と交響曲にみられる様式の研究』(お茶の水女子大学修士論文, 1986) p.219, 付録 pp.255-338を参照。
- 20 モデルの表記法は、ヤン・ラルー, 大宮真琴, 『スタイル・アナリシス1, 総合的様式分析—方法と範例』(東京: 音楽之友社, 1988) に従った。略号等に関しては、同書を参照。
- 21 Brown 1991の第6章(pp.194-262)ならびに第8章(pp.282-357)を参照。

22 譜例2a, 2b は分析使用楽譜をもとに筆者が作成した譜面である。

23 カストラートのファリネッリ宛の書簡。Brunelli 1943, vol.3, p.681-82.

かぎやま ゆみ (S61年修了)

論文『G.Ch. ヴァーゲンザイルの序曲と交響曲にみられる様式の研究』、『ヴァーゲンザイルの序曲と交響曲 様式研究』のほか、『ベートーヴェン大全集1』(音楽之友社、共著)、『西洋の音楽と社会6 (古典派) : 啓蒙の時代の都市と音楽』(音楽之友社、共訳)。また、『ニューグローヴ世界音楽大事典』(講談社) やマルチメディア百科事典『エンカルタ』(マイクロソフト社) などの翻訳・編集作業に参加。