

サン・モイゼ劇場のレパートリー変遷と上演システム

水谷 彰良

初出は『ロッシニアーナ』（日本ロッシニー協会紀要）第26号（2004年7月発行）の拙稿『サン・モイゼ劇場のレパートリー変遷と上演システムに関する試論』。書式を変更し、一部表記を改めてHPに掲載します。

（2013年2月）

はじめに

サン・モイゼ劇場（Teatro di San Moisè）¹の名称がオペラ・ファンに認知されているとすれば、それは18歳のロッシニーがオペラ作曲家デビューを飾った記念すべき劇場としてであろう。ロッシニーがヴェネツィアで発表した5作のファルサもしくはそれに準ずる1幕オペラ——《結婚手形》《幸せな間違い》《絹のはしご》《なりゆき泥棒》《ブルスキーノ氏》——は、すべてこの劇場のために作曲されたのである。

だが、ロッシニーのファルサについて語られることはあっても、それを初演したサン・モイゼ劇場について語られることはない。その原因は、1818年に閉鎖された同劇場に関する研究の遅れにある。公的な劇場とは異なり、個人所有の商業劇場であればこそ、研究対象となりにくかったのである（サン・モイゼ劇場は、ヴェネツィア貴族ジュスティニアーナ家が代々受け継ぐ私設劇場だった）。それゆえ同劇場の上演歴も1990年にマリア・ジョヴァンナ・ミッジャーニの史料研究²によって初めて明らかされたのであるが、対象期間は1793～1818年の25年間に限定され、それに先立つ約150年間の上演については現在もお出版台本のみが情報源となっている。それゆえサン・モイゼ劇場の歴史的変遷や上演システムに踏み込んだ包括的研究が成されるのはまだ先の話と思われるが、それでも他の同規模の劇場やファルサの個別研究³を通じて、おおよそを把握することができる。以下、1793～1818年のサン・モイゼ劇場の演目の変遷と上演動向、同劇場の運営システムの特殊性や問題点について独自の視点で考察したい。

1. サン・モイゼ劇場の上演レパートリー変遷

今日まで継続的に存在し、上演を続けている大劇場であれば文書資料も系統的に整理保管され、上演記録や研究文献も入手可能である。ロッシニーの関与した劇場でこれに該当するのは、ミラーノのスカラ座、ヴェネツィアのフェニーチェ劇場、ナポリのサン・カルロ劇場、パリのオペラ座（王立音楽アカデミー劇場）である。これに対し、ロッシニーの存命中に閉鎖された劇場も少なくない。その筆頭が、ロッシニーの初期活動に重要な役割を果たしたヴェネツィアのサン・モイゼ劇場である。

1640年⁴、クラウディオ・モンテヴェルディの《アリアンナ（*Arianna*）》で開場したサン・モイゼ劇場は、4層107の座敷と164席の平土間から成る小規模のオペラハウスである。17世紀ヴェネツィアに開場した商業劇場では珍しく長期にわたって存続し、1818年の閉場まで約180年の歴史を有する。閉場に至った経緯は詳らかでないが、劇場の老朽化や経済難といった複合的要因があったものと推測される。

ヴェネツィアには常時複数の商業劇場が存在したことから、上演動向を正確に把握しようとすれば、単独劇場のレパートリーだけでなく、競合する周辺劇場との比較が不可欠となる。18世紀半ば以降のサン・モイゼ劇場の上演傾向とその変遷も、近在の劇場との競合が背景にあると思われる。とりわけ二つの新設劇場——1755年開場のサン・ベネデット劇場と1792年開場のフェニーチェ劇場——の影響を被らなかつたであろう。

1755年12月26日にジョアッキーノ・コッキ《ゾエ（*Zoe*）》で開場したサン・ベネデット劇場（Teatro San Benedetto）が、レパートリーの大半をオペラ・セーリア（多くは3幕物）とする特色を備えていたことは、現存する出版台本を調べれば一目瞭然である。そしてサン・ベネデット劇場の開場後、オペラ・セーリアとオペラ・ブッフアの双方を演目とするサン・モイゼ劇場が演目の軸を徐々にオペラ・ブッフア（3幕または2幕物）にシフトしたことも、出版台本によって確かめられる⁵。

続いてサン・モイゼ劇場の脅威となったのが、1792年5月16日にパイジェットの《アグリジェントの競技（*I*

《*giuochi d'Agrigento*》で開場したフェニーチェ劇場 (Teatro La Fenice) である。ヴェネツィアを代表するこの劇場は、大規模化するオペラに応じた機能を備え、オペラ・セーリアを主演目に据えていた⁶。

フェニーチェ劇場開場後のサン・モイゼ劇場上演レパートリーの変化を特徴づけるのが、3幕もしくは2幕のオペラ・セーリアやブッフアの単独上演から1幕の喜歌劇——台本上の区分は「ファルサ (farsa)」「ファルサ・ジョコーザ (farsa giocosa)」「ドランマ・ジョコーゾ (dramma giocoso)」「コンメーディア・コン・ムジカ (commedia con musica)」など——の二本立て興行への移行である (その上演システムについては本論 III で分析する)。サン・モイゼ劇場では1793年秋期から1818年の閉場までの25年間に合計251作品が上演され (異なるシーズンの重複上演含む)、幕数ごとの割合は、1幕作品191、2幕作品59、3幕作品1となっている⁷。

このように、1793年以降のサン・モイゼ劇場では1幕作品が数の上で2幕作品を圧倒するのであるが、これをヴェネツィアにおける1幕喜歌劇の人気増大の反映と解釈するのは早計である。なぜなら3幕または2幕のオペラ・セーリアを主演目とするサン・ベネデット劇場やフェニーチェ劇場に対抗してサン・モイゼ劇場が1幕作品の二本立てという興行戦術を採用、その結果として同劇場における1幕作品の上演が著しく増加した、とも解釈できるからである。それゆえ、当該25年間におけるサン・モイゼ劇場の変化を、上演作品幕数の総数比較だけで即断するのは問題を残す。相対的には1幕作品が圧倒的優位でも、この25年間にはある時点から1幕作品が突出し、これと反対に1幕作品と2幕作品の上演比率が逆転した期間も存在するからである。1幕作品の急増は1797年秋期に始まり、逆転現象は当該期間の最初と最後の4年間にみられる。こうした上演作品の顕著な幕数変動を、表で示してみよう (表1)。

表1：サン・モイゼ劇場における上演作品の幕数推移 (1793-1818)

註：同劇場の年次は秋期 (Autunno) とこれに続く謝肉祭 (Carnevale) で構成される。

上演期間	1幕作品	2幕作品	3幕作品
1793 秋期～1797 謝肉祭 (4年間)	6	18	0
1797 秋期～1810 春期 (13年間)	117	8	0
1810 秋期～1814 謝肉祭 (4年間)	56	12	1
1815 謝肉祭～1818 謝肉祭 (4年間) 註：1814年は秋期上演なし	12	21	0
合計	191	59	1

御覧のように、サン・モイゼ劇場では1797年秋期から1814年謝肉祭までの17年間に1幕作品の上演が突出したが、前後4年間は2幕物が優勢であった。さらに詳しく上演記録を見ていくと、1794年秋期から97年謝肉祭まで6シーズンを通じて上演作品 (総数19) がすべて2幕物だったことが判る。したがって、ヴェネツィアで1幕喜歌劇に対する人気急上昇があったと仮定するには、同じヴェネツィアに存在した他の7劇場 (サン・ベネデット/サン・サムエーレ/サン・ルーカ/サン・カッシャーノ/サン・ジョヴァンニ・グリゾストモノ/サン・タンジェロ/フェニーチェ) の上演動向との比較が必要になる。これを1幕作品の初演数によって確かめてみよう。

次に掲げるのは、フェニーチェ劇場の開場した翌年1793年秋期から1802年謝肉祭まで10年間のヴェネツィアにおける1幕作品の初演数を、2年ごとに区切って一覧表にしたものである (表2。ここでは便宜上サン・モイゼ劇場に即して「秋期～謝肉祭」で年次を設定したが、他劇場におけるシーズン構成は基本的にこれと異なる)⁸。

表2：サン・モイゼ劇場、サン・ベネデット劇場、他6劇場における1幕オペラ初演数 (1793年秋期～1803年謝肉祭)

上演期間(2年ごと)	サン・モイゼ劇場	サン・ベネデット劇場	他6劇場の合計*
1793 秋期～1795 謝肉祭	4	2	1
1795 秋期～1797 謝肉祭	0	0	0
1797 秋期～1799 謝肉祭	13	5	1 (99年春期含む)
1799 秋期～1801 謝肉祭	12	7	23 (99年春期含む)
1801 秋期～1803 謝肉祭	9	9 (01年昇天祭含む)	2

* この期間、フェニーチェ劇場での1幕オペラ初演はない。

この表から、サン・モイゼ劇場とサン・ベネデット劇場におけるファルサ初演が1797年秋期から急増し、その人気を反映してか、1799年秋期以降はフェニーチェ劇場を除く他劇場でもファルサ初演の増加したことが確かめられる。作曲家別では当時ヴェネツィアに滞在したシモーネ・マイル [ジモン・マイヤー] の8作が最多であるが、彼はそれ以前に2幕以上の作品しか作曲していないので、これもまたヴェネツィアにおけるファルサ需要の証明となろう。

これ以後、最後のシーズンとなる1818年謝肉祭までの変遷も一覧表にしてみよう(表3)。ここで興味深いのは、1797年秋期に始まるサン・モイゼ劇場の1幕オペラの初演急増が1813年夏期を最後に終息する点である。ヴェネツィアの他劇場ではこれに先立ち05年夏期を最後に初演が激減しているのも、同地における1幕オペラの流行は実質的に1797～1805年の9年間、最も数多くファルサを初演したサン・モイゼ劇場のそれも1797～1813年の16年間にすぎぬことになる。

表3：サン・モイゼ劇場、サン・ベネデット劇場、他6劇場における1幕オペラの初演数（1802年謝肉祭～1818年謝肉祭）

上演期間(2年ごと)	サン・モイゼ劇場	サン・ベネデット劇場	他6劇場の合計
1803 秋期～1805 春期	16	14 (1803年春期～05年夏期)	7 (期間は左に同じ)
1805 秋期～1807 謝肉祭	10	1	0
1807 秋期～1809 謝肉祭	4 (オペラ上演は09年謝肉祭のみ)	0	2 (07年春期含む。全てフェニーチェ劇場)
1809 秋期～1811 謝肉祭	16	1	0
1811 秋期～1813 夏期	15	1	0
1813 秋期～1815 春期	2	0	0
1815 秋期～1817 謝肉祭	3	2 (1817年四旬節含む)	0
1818 謝肉祭	0	0	0

それゆえロッシェニのデビュー作《結婚手形 (*La cambiale di matrimonio*)》が初演された1810年11月3日は、ヴェネツィアのファルサ・ブームがすでに去り、かろうじてサン・モイゼ劇場だけが1幕物の新作委嘱を続けた時期に該当する。そしてロッシェニ最後のヴェネツィア・ファルサ《ブルスキノー氏 (*Il signor Bruschino*)》(1813年1月27日初演)は、同劇場におけるこのジャンルの終焉期に初演されたことになる。これにより、ロッシェニ・ファルサの成功不成功とは関係なくヴェネツィアで1幕物の人気はすたれ、演目が2幕物に移行していたことも確かめられる。

ここで、表1に示したサン・モイゼ劇場レパートリーの1幕物から2幕物への転換を思い出していただきたい。1810年秋期～14年謝肉祭の4年間の上演数「1幕物56、2幕物12」が、続く1815年謝肉祭～1818年謝肉祭の4年間に「1幕物12、2幕物21」に激変しているのである。では、最後の4年間の転換の原因をどこに求めればよいのだろうか。

その一つは、他劇場で初・再演されて成功を収めたロッシェニ作品にあると考えられる。その最初はフェニーチェ劇場における《タンクレーディ (*Tancredi*)》初演(1813年2月6日)であり、これにサン・ベネデット劇場の《アルジェのイタリア女 (*L'italiana in Algeri*)》初演(同年5月22日)が続く。どちらも成功を収めたが、これに先立つ《試金石 (*La pietra del paragone*)》(1812年)のミラーノ・スカラ座初演の大成功も忘れるわけにはいかない。つまり、こうしたロッシェニの2幕作品の成功の影響として、サン・モイゼ劇場においてもレパートリーが1幕ファルサから2幕物のオペラ・ブッフアに移行したという推測が成り立つのである。そのことは、サン・モイゼ劇場最後の4年間に上演された作品の幕数と、同じ期間に同劇場で上演されたロッシェニ作品をシーズンごとに示せば一目瞭然となる(表4)。

ご覧のように、1814年春期の《アルジェのイタリア女》を皮切りにサン・モイゼ劇場ではロッシェニの2幕作品の上演頻度が上がり続け、最後の2シーズンは6演目のうち5演目がロッシェニの人気作で占められている。各々の作品の上演回数も非常に多く、同じシーズンの他作曲家の回数を上回っている⁹。

しかし、ここで重大な疑問が浮上する。新たな演目にロッシェニの2幕物を採用したサン・モイゼ劇場が、それによって一定の成功を収めたなら、なぜこれをもって閉場しなければならなかったのか、という疑問である。この謎を解くにはより綿密な上演記録の検討だけでなく、分析対象をレパートリーから上演システムに移す必要

がある。以下、「サン・モイゼ劇場興行師の変遷と演目設定」「ファルサ二本立て興行のシステムとその特殊性」「オーケストラ編成と合唱団」の三項に分けて分析を試みよう。

表 4：サン・モイゼ劇場最後の 4 年間における上演作品幕数

上演シーズン	1 幕作品	2 幕作品	同劇場上演のロッシェーニ作品
1815 謝肉祭	4	1	—
1815 春期	1	6 (うち新作 3)	《アルジェのイタリア女》2 幕
1815 秋期	1	1	—
1816 謝肉祭	3 (うち新作 1)	1	—
1816 秋期	0	5	《タンクレーディ》2 幕
1817 謝肉祭	2 (全て新作)	2 (うち新作 1)	《アルジェのイタリア女》2 幕
1817 秋期	1	2 (ロッシェーニ作品のみ)	《セビーリヤの理髪師》2 幕 《ラ・チェネレントラ》2 幕
1818 謝肉祭	0	3 (ロッシェーニ作品のみ)	《泥棒かささぎ》2 幕 《ラ・チェネレントラ》2 幕 《トルヴァルドとドルリスカ》2 幕

II. サン・モイゼ劇場興行師の変遷と演目設定

宮廷劇場や王立劇場とは異なり、商業劇場であるサン・モイゼ劇場が単に「貸し小屋」にすぎなかったことは、シーズンごと、または一定期間ごとに興行師の顔ぶれが変わった事実からも明らかである。史料で確認できる同劇場の興行師を、年代順に挙げてみよう¹⁰ (表 5)。

この表から明らかになるサン・モイゼ劇場の興行形態の特色は、次の 3 点である。

- (1) 同劇場貸与の基本が秋期と謝肉祭期間の 2 シーズンであった (同一興行師が複数年にわたって更新したり、特別な事情でシーズン内の興行師が変更されたケースを除く)。
- (2) 複数興行師による共同もしくは分割運営も行なわれた (但し、役割分担などは詳らかでない)。
- (3) 劇場と契約した興行師による他興行師への使用権また貸しも行なわれた。

この表にみられる興行師のうち、現時点で人物の概要が判明しているのは 1808 年秋期～13 年春期の興行責任者チェーラと最後の 1 年間の興行権を得たファッキーニであるが、特別な事情で 1813 年秋期に一定期間これを務めたチェリについても若干の情報があるので先に記しておこう。

表 5：サン・モイゼ劇場の興行師 (1793 年秋期～1818 年謝肉祭)

契約期間	興行師 (フルネームと原綴は初出のみ記載)
1793 秋期と 94 謝肉祭	ウルバーノ・ガルツィア Urbano Garzia (協力者はドメニコ・ビンディッリ Domenico Bindelli)
1794 秋期と 95 謝肉祭	アントーニオ・カプッツィ Antonio Capuzzi / ヴァレンティン・ベルトツジャ Valentin Bertoggia / バスティアン・トレヴィザン Bastian Trevisan / ジャコモ・モーラ Giacomo Mora / マルコ・カヴァディン Marco Cavadin (以上 5 名)
1795 秋期～97 謝肉祭	カプッツィ / モーラ / トレヴィザン / フランチェスコ・カンパーニャ Francesco Campagna / アンジェロ・フェッラーリ・ブラーヴォ Angelo Ferrari Bravo (以上 5 名)
1797 秋期～99 謝肉祭	カプッツィ / ブラーヴォ (以上 2 名)
1799 秋期～1800 春期	フェリーチェ・カラモンダーニ Felice Caramondani
1800 秋期と 01 謝肉祭	ルイーダ・シエリマン Luigi Sceriman / カプッツィ (以上 2 名)
1801 秋期～02 春期	ブラーヴォと仲間たち (人数不明)
1802 秋期～03 秋期	カルロ・コルノルディ Carlo Cornoldi / カプッツィ (以上 2 名)

1804 春期～06 謝肉祭	カブツィ／インノチェンツォ・マッシモ Innocenzo Massimo／コルノルディ／ジュゼッペ・フォッサーティ Giuseppe Fossati／ジョヴァンニ・セヴェリーニ Giovanni Severini／G.バッタ・ボナレリ Gio. Batta Bonarelli／セバスティアン・トレヴィザン Sebastian Trevisan [前出トレヴィザンと同一人物?] (以上7名)
1806 秋期と 07 謝肉祭	アゴスティーノ・ボレッラ Agostino Borella
1807 秋期～08 春期	— フランス語劇の上演 (オペラなし) —
1808 秋期～13 春期	アントーニオ・チェーラ Antonio Cera 註：08 年秋期から 10 年春期までは興行権を持つロクール夫人 Mme. Raucourt によるまた貸し。 なおチェーラは 09 春期に関与せず (フランス語劇のみ上演)。
1813 夏期のみ	パオロ・ザンクラ Paolo Zancla 註：興行権を持つチェーラ (9 月 14 日まで) 及びアントーニオ・カミネル Antonio Caminer (9 月 15 日～10 月 6 日) によるまた貸し。
1813 秋期のみ	パオロ・グロッシ Paolo Grossi／ピエートロ・グアリーリア Pietro Guariglia (以上2名) 註：興行権を持つカミネルによるまた貸し。
小秋期のみ →	フィリッポ・チェッリ Filippo Celli 註：興行権を持つカミネルによるまた貸し。
1814 謝肉祭のみ	不詳 (註：興行権を持つカミネルによるまた貸し)
1815 謝肉祭のみ	ガエターノ・ブラッツィーニ Gaetano Brazzini
1815 春期のみ	フェデーレ・マルコリーニ・カニツジャ Fedele Marcolini Caniggia
1815 秋期のみ	ジョヴァンニ・ペルッティン Giovanni Peruttin とその仲間 (人数不明)
1816 謝肉祭のみ	アレックスンドロ・デ・グレゴリー Alessandro de' Gregori とその仲間 (人数不明)
1816 秋期のみ	ザンクラ
1817 謝肉祭のみ	ブラーヴォ
1817 秋期のみ	ザンクラ (註：興行権を持つファッキーニ [下記] によるまた貸し)
1818 謝肉祭のみ →	ルイージ・ファッキーニ Luigi Facchini

フィリッポ・チェッリ (Filippo Celli, 生没年不詳) はオペラ作曲家で、サン・モイゼ劇場では 1813 年秋期の最後に上演されたファルサ《愛は才能を研ぎ澄ませます (*Amore aguzza l'ingegno*)》(11 月 24 日初演) により初登場した。この時点での興行師は正式な興行権を持つカミネルからまた貸しされたグロッシとグアリーリアであったが、チェッリはなんらかの事情により、11 月 28 日に突然これを引き受けさせられたようだ¹¹。そのため続く 1 ヶ月は特別に小秋期 (Autunnino) の名称で分離され、その期間のみチェッリが興行師を務め、彼はその期間に新作ファルサ《空想の力 (*La forza dell'immaginazione*)》を初演している。こうしたシーズン中の興行師変更は異例であり、チェッリは不測の事態で代役を務めたことから職業興行師とは見なせない。他の興行師については、チェーラとファッキーニを除いて劇場を所有するジュスティニアアーニの分家 (ジュスティニアアーニ・デッレ・ザッテレ。1793 年に経営権が移動した) から興行権を得て、契約期間の興行責任者を務めた人物としか判らない。

アントーニオ・チェーラ (Antonio Cera, 生没年不詳) は 1808 年秋期からサン・モイゼ劇場の興行師を務めたが、前表で注記したように 10 年春期までは正式な興行権を持つロクール夫人からの使用権また貸しによる。ロクール夫人は 1807 年秋期から 10 年春期まで同劇場を借りてフランス人劇団によるフランス語劇を上演し、その間に 08 年秋期、09 年謝肉祭と秋期、10 年謝肉祭と春期の 5 シーズンをチェーラにまた貸ししたのである。チェーラは 08 年秋期には 2 幕のオペラ・ブッファと 1 幕のセミセーリアを各 1 作上演しただけで、1 幕ファルサの二本立て公演は続く 09 年謝肉祭に開始している。

チェーラがサン・モイゼ劇場の単独興行権を得たのは 1810 年秋期からで、その契約は同年春期公演中の同年 3 月 15 日に結ばれた。契約期間は 10 年秋期と続く謝肉祭の 2 シーズンがセットで、文書により「八つの新作ファルサと、これとは別に良い結果の得られた複数のファルサとオペラを劇場の求めに応じて上演すること (si rappresenteranno otto farse nuove, oltre ad altre farse ed opere le più sperimentate a norma dell'occorrenza del teatro)」が約束されている¹²。それゆえチェーラは、あらかじめ新作ファルサの初演 (同契約では 8 作とされている)、ならびに好評だった作品の再演で契約期間内の演目を組むよう事前に劇場所有者と約束したことになる。そのことは、サン・モイゼ劇場でのファルサや新作の上演が、興行師の裁量よりも劇場所有者の希望に沿ったものであることを示唆する。そうであれば、同劇場のレパトリー変遷の背後に劇場所有者の意向も認めねばならず、ファルサ上演が突出した理由の一端もそこにあると考えられる。

チェーラがサン・モイゼ劇場と八つの新作ファルサ上演の契約を結んだことが、結果的にロッシーニをオペラ作曲家としてデビューさせるきっかけを作った。チェーラは複数の作曲家に新作を委嘱し、順次初演していくのであるが、シーズン開幕後に一人の作曲家（不詳）がこれに応じられなくなったため、急遽代わりの作曲家が必要になった。そしてこのシーズン歌手団のプリマ・ドンナ、ローザ・モランディ（Rosa Morandi, 1782-1824）がロッシーニ一家の友人であったことから、無名の若者に白羽の矢が立ったのである¹³。

これ以後ロッシーニの新作ファルサはチェーラが興行師を務めるサン・モイゼ劇場において、1812年謝肉祭／春期／秋期、翌13年謝肉祭と4シーズン続けて初演されるのであるが、他の劇場のためには1幕オペラを作曲していない。前項で明らかにしたように、他劇場とは異なり突出してファルサを上演するサン・モイゼ劇場の存在があってロッシーニはこれ作曲したのである。ところがチェーラとロッシーニは《ブルスキーノ氏》をめぐって仲たがいに、これをもってチェーラが単独でサン・モイゼ劇場の興行師を務めた時期も終わる。記録によれば、チェーラは続くシーズンの興行権も得ていたのにそれを使わず、パオロ・ザンクラへ使用権のまた貸しをしたのである。

延べ5年間活動したチェーラが去った後、サン・モイゼ劇場の興行師はシーズンごとに入れ替わる（前掲の表5参照）。そして、これに呼応するかのように同劇場ではファルサの初演が激減し、演目が1幕物から2幕物に移行する逆転現象を引き起こすのである。

最後の1年間の興行権を得たルイーダ・ファッキニ（Luigi Facchini, 生没年不詳）は、1817年秋期の使用権をザンクラにまた貸しし、みずからは1818年謝肉祭期間のみ関与した。すでに明らかにしたように、この最後の2シーズンに上演された6演目のうち5作がロッシーニの2幕物で占められ、新作は一つもない¹⁴。興味深いのは、ファッキニがこれに先立つ2年間、フェニーチェ劇場の興行師を務めたことである（1814/15年謝肉祭～1815/16年謝肉祭期間。ピネリ Pinelli と共に）。彼は《シジスモンド（*Sigismondo*）》初演の興行師であり、ロッシーニと面識があった¹⁵。それゆえサン・モイゼ劇場が最後の2年間にロッシーニ作品を取り上げたのも、ファッキニの発案によると想像しうる。

だが、ここで別な問題が浮上する。ロッシーニの2幕作品に必要な合唱やオーケストラの編成をどうしたか、という問題である。サン・モイゼ劇場は専属の合唱団を持たず、オーケストラの規模も非常に小さかった。それを解明する前に、同劇場で行なわれたファルサ二本立て興行のシステムを明らかにしておこう。

III-1. ヴェネツィアにおけるファルサ二本立て興行の始まり

第1項で記したように、オペラ・セーリアを主演目とするサン・ベネデット劇場が開場した結果、サン・モイゼ劇場は演目に3幕または2幕のオペラ・ブッファを増やしてこれに対抗した。続いて開場したフェニーチェ劇場は大規模なオペラ・セーリアを主演目とし、1792年の開場から1800年謝肉祭までの上演作品も、3幕もしくは2幕のオペラ・セーリアで占められている（例外的に4幕物が1作あり、1幕のオペラ・セーリアも1作上演されている【但しカンタータと共に】）。そしてフェニーチェ劇場の誕生に伴い、サン・ベネデット劇場の演目に2幕物のオペラ・ブッファが増加、サン・モイゼ劇場では1幕物が増えていく。サン・モイゼ劇場のファルサ二本立て興行も、そうした流れの中で派生することになる。

ファルサの二本立て興行が最初にいつ、どこで始まったのか、断定的に述べることはできない。ファルサ（*farsa*）もしくはファルセッタ（*farsetta*）の用語は元々フランス演劇のファルス（*farce* [中世喜劇の—ジャンル]）に起因する呼称で、1740年代にローマでインテルメッツの呼称に使われ始めたものの、ヴェネツィアの出版台本でファルサの名称を持つ作品が最初に使われたのは1763年謝肉祭にサン・サムエーレ劇場で上演されたサルヴァトーレ・ペリッロの2幕のファルサ・ジョコーザ・ベル・ムジカ《気まぐれな女（*La donna girandola*）》が最初である。根拠不明ながら、タッデーオ・ヴィエルはこの作品が「喜劇団によるファルサが演じられた後に上演された」と記している¹⁶。ここにいわれるファルサは演劇と思われるので、「1作の芝居」と「2幕のファルサ・ジョコーザ」が二本立てで上演されたのであろう。同劇場では同じ謝肉祭期間に2部からなるインテルメッツが1作、やはり芝居のファルサと一緒に上演されたので、この段階で芝居とオペラの二本立て興行が行なわれていたことになる。

その後1770年代になってサン・カッシャーノ劇場の演目にファルサ・ジョコーザの名称をもつ作品が現れるが、ヴィエルの注記が正しければアリアを伴う芝居であった¹⁷。そのことは該当作品に3幕物と明記されたものが少なくないことでも明らかで、この場合は歌を伴う3幕の芝居がファルサの名称で上演されたのであろう。同じ70年代には複数のオペラ・ブッファから人気の高い幕を取り出して併演することも行われ、オペラの二本立て興行が

一般化するのとはそうしたプロセスを経た 80 年代のことである¹⁸。ヴェネツィアでは 1787 年謝肉祭にサン・モイゼ劇場が複数作曲家による二本立て公演を行なっているが、こうした興行形態は 1792 年謝肉祭のサン・カッシアーノ劇場まで例がない。この 1792 年サン・カッシアーノ劇場上演は、一緒に上演される二つの作品それぞれの出版台本に「1 幕のファルサ」と明記されたヴェネツィア最初の例と思われる。

このように、喜劇的オペラの二本立て興行そのものが 18 世紀後半に現れた特殊な形態であり、ヴェネツィアに限って言えば 1 幕ファルサの二本立て興行は 1790 年代初頭に現れた新しい上演形態となる。それゆえ本論 I で明らかにした 1797 年秋期に始まるサン・モイゼ劇場の 1 幕オペラ上演の急増はヴェネツィア・ファルサ隆盛を反映し、同劇場における終息が同時にヴェネツィア・ファルサの終焉でもあることが再確認されたのである。

では、1780 年代に始まるイタリア各地の喜劇的オペラ二本立て興行や 90 年代に始まるヴェネツィアの 1 幕オペラ二本立て興行と、その後サン・モイゼ劇場で行われた 1 幕ファルサ二本立て興行との間に、上演システムの違いが存在するのだろうか。実は、そこに大きな違いがみられる。次にこれを明らかにしてみよう。

III-2. サン・モイゼ劇場におけるファルサ二本立て興行の特殊性

サン・モイゼ劇場以外の劇場で行われた 1 幕オペラの二本立て興行が 3 幕や 2 幕物の単独公演の代替、もしくはこれに準じる演目設定であったことは、一つのシーズンにおける並列的上演であったことでも確かめられる。すでに言及した 1792 年謝肉祭のサン・カッシアーノ劇場演目は 2 幕物のオペラ・ブッフア 1 作と 1 幕ファルサ 2 作であり、こうした場合、2 幕物を上演する日とは別な日にファルサが二本立てで上演されたのは明白であろう。これに対し、サン・モイゼ劇場では 94 年謝肉祭にこれと異なる上演形態がみられる。二本立てで上演された 1 幕作品に、組み合わせの違いが認められるのである（2 幕物は単独で上演）。4 作あった 1 幕物の新作のうち二つのフェルディナンド・パエールの作品が同時に初日を迎えながら（つまり二本立てで初演されながら）、その一つは 9 回の上演で舞台を外れ、残る 1 作は続く 3 回、これに先立って初演された別な作曲家の 1 幕作品と一緒に上演されているのである。

本論 I で述べたように、サン・モイゼ劇場では続く 1794 年秋期から 97 年謝肉祭まで 6 シーズンの演目すべてが 2 幕物であり、1 幕物の二本立て興行が再開するのは 97 年秋期からである。以後二本立て演目の一方の差し替えは折にふれて行われるものの、この入れ替えが明確な運営方法として採用されたのはチェーラが単独興行権を得た 1810 年秋期からと見なしうる。既述のように、2 シーズンにわたり「八つの新作ファルサと、これとは別に良い結果の得られた複数のファルサとオペラ」の上演を約束したチェーラは、それぞれのシーズンを 1 幕ファルサ二本立て初演で開始しながら、途中でうち 1 作を新たなファルサと順次入れ替えていくのである。次にこれを、一目で判るよう図示してみよう。

1810 年秋期はシーズン最後に単独上演された 2 幕物のオペラ・ブッフアを除き、五つの新作ファルサが上演されている。この 5 作の上演日と作品の組み合わせは次のようになる（表 6）。

表 6：サン・モイゼ劇場 1810 年秋期における 1 幕オペラ上演（全て新作）

- 上演作品 A：オルジターノ《愛と好奇心 (*Amore ed interesse*)》
 B：ジェネラーリ《アデリーナ (*Adelina*)》
 C：カレガーリ《囚われ人 (*Il prigioniere*)》
 D：ファリネッリ《結論を急ぐなかれ (*Non precipitare i giudizi*)》
 E：ロッシーニ《結婚手形 (*La cambiale di matrimonio*)》

上演月 日 作品と回数	9 月	10 月						11 月	12 月	
	15,17,19,22,25,28	2	3	5	9,13	18	19,20,26	3,6	14,15,17,19,22,23, 24,28,29	1
A 12 回	○	○			○		○			
B 20 回	○		○	○	○				○	○
C 3 回		○	○	○						
D 6 回						○*	○	○		
E 12 回								○	○	○

* 歌手の 1 人の体調不良で上演されなかった可能性もある。

この表から、多数の新作 1 幕オペラでシーズンを構成した際の特殊性が明らかになる。以下、各演目の成功不成功の推測も含め、上演の流れを追ってみよう。

二本立て興行のため、当該シーズンは 2 作品 (A・B) の初演で幕を開けた。そのうち人気が高かったのが B であることは、シーズンを通じて最多上演されたことでも判る。3 作目 (C) はシーズン開始から 2 週間遅れて A と二本立てで初日を迎えたが、初日不評のためか翌日には B との組み合わせに変わっている。C の失敗は合計 3 回で演目を外されたことでも明らかで、4 作目 (D) の準備が整うまでのつなぎとして A・B の二本立てが復活させられている。史料によればここで歌手の 1 人の体調がすぐれず数日休演され、こうした事情で D の初演は 10 月 18 日に単独もしくは 19 日に A との二本立てで行われたという。この D も不成功だったと思われるが、演目を A・B に戻さず、5 作目 (E) の完成まで上演が続けられている。

この 5 作目がロッシーニの《結婚手形》である。その成功は上演回数からも明白で、最後の 10 回はシーズン最初の人気作 A との二本立て、すなわち A・E (順不同) で上演された。新作と新作の間隔はほぼ 2 週間で、新作初演の前には常に 5 日間ほどの休演期間も設けられている。

以上の点から推測できるのは、3 作目以降の新作を委嘱された作曲家は出演者の顔ぶれや観客の趣味を判断しながらこれを 7~10 日間で作曲し (ファルサの楽曲は序曲を含め 9 曲程度なので、1 日 1 曲のペースが基本となろう)、作曲された楽曲はただちに写譜と稽古に使われ (歌手の個人稽古は公演の合間に開始する必要がある)、初演前の休演期間が仕上げと総稽古に当てられる、という小劇場ならではのオペラ作りである。新作の評判が悪ければ作曲者が監督を務める最初の 3 回で演目から外し、それ以前の演目を復活させるしかない。そして次の新作にバトンタッチしながら、シーズン中の興行を進めるのである。

いうまでもなく、こうした興行形態を可能にするためには、一つのシーズンが連続する複数の 1 幕物の二本立て上演で構成される必要がある。18 世紀末のヴェネツィアにみられた、3 幕もしくは 2 幕物のオペラ 1 作と 1 幕物 2 作がシーズン演目では不可能なのである。それゆえこれは、新作初演の急増した時期のサン・モイゼ劇場に成立した独自の興行形態と見なしうる。続く 1811 年謝肉祭期間の上演も表にしておこう (表 7)。

表 7: サン・モイゼ劇場 1811 年謝肉祭期間における 1 幕オペラ上演 (新作 5、再演 1)

- 上演作品 A: グアルナッチャ 《当惑した家庭教師 (*L'ajo nell'imbarazza*)》
 B: ジェネラーリ 《ギロンダ奏者チェッキーナ (*Cecchina auonatrice ghironda*)》
 C: アイブリンガー 《幸運な悪ふざけ (*La burla fortunata*)》
 D: コッチャ 《致命的な推測 (*Una fatale supposizione*)》
 E: マイール 《親への愛情 (*L'amore filiale*)》
 F: ジェネラーリ 《アデリーナ (*Adelina*)》 (前シーズンの初演作)

上演月 日 作品と回数	12月	(1811年)1月				2月			
	26,27,28,31	4,8	10	11,15,17	19,21,22,23, 28,30,31	2,5,6,7,8,9	12,13,14,16	19	21,23
A 7回	○	○	○						
B 9回	○	○		○					
C 17回			○	○	○	○			
D 19回					○	○	○		○
E 4回							○		
F 3回								○	○

このシーズン五つ目の新作 (E) に何らかの問題があったことは、4 回の上演後に前シーズンの人気作《アデリーナ》と差し替えられたことでも明らかである。これは興行師チェーラの希望による演目変更と記録されている。読者の中には、なぜチェーラがあらかじめ複数の作曲家に五つのファルサを委嘱しておかないのか、と不審に思う人がいるかもしれない。シーズン中に新作を委嘱し、上演の合間に稽古して順次初演していくのは非合理的のように思われるからだ。しかし、サン・モイゼ劇場が貸し小屋であり、興行師が一定期間これを借り受けて出演歌手団を随時編成し、上演期間内に興行成績を上げていかねばならない小劇場ならではの制約を考えれば、むしろきわめて合理的な方法といえる。なぜなら二つのファルサをあらかじめ作曲家に依頼し、一定の稽古を経てシーズンの幕を開けさえすれば、その後は観客の入りや評判を考慮しつつ 3 作目以降の新作を調整できるからであ

る。評判が良くシーズン内の上演作品が少なければ余分な新作の経費を削減でき、演奏者の負担も少なくなる。また公演中に新作を求められた作曲家は、上演中の作品とその評判、個々の歌手の資質や観客の好みを考慮しつつ筆を進められ、ヴェネツィアに滞在する期間も短くて済む。

歌手団はシーズン単位で新たに編成するのが通例であるが、歌手全員を一新するのではなく、主役歌手だけを入れ替える方法も取られる。チェーラがサン・モイゼ劇場で最初に単独興行師を務めた1810年秋期から12年秋期までの出演歌手を表にしてみよう（表8）。

表8：サン・モイゼ劇場1810年秋期～12年秋期の歌手陣（端役は割愛）

序列	プリマ・ブッフアまたはプリマ・ドンナ	プリモ・メツ・カラッテレ	プリモ・ブッフオ	アルトロ・プリモ・ブッフオ	セコンダ・ドンナ
1810年秋期	R.Morandi M.Borroni（二番手） T.Benaghi（代役）	T.Ricci	L.Raffaelli N.de Grecis	D.Remolini	C.Lanari
1811年謝肉祭	M.Borroni				
秋期	T.Giorgi Belloc	R.Monelli	L.Raffaelli F.Galli	A.Venturi	D.Caranti
1812年謝肉祭					
春期	M.Cantarelli		N.de Grecis / N.Tacci		C.Nagher
秋期	G.Guidi	T.Berti	L.Pacini / F.Spada		

1810年秋期のプリマ・ブッフア、ローザ・モランディは12月1日までの出演で、その間に1作だけマリアーナ・ボッローニが2番手のプリマ・ドンナを務めている。このシーズンには12月4日から20日まで2幕作品の単独上演が行われており（ヴァレンティーノ・フィオラヴァンティの《罰せられた気まぐれ女（*La capricciosa pentita*）》再演）、テレーザ・ベナーギがモランディの代役を務めた。続く11年謝肉祭期間はボッローニがプリマ・ブッフアで、共演者に関して変更はない。同年秋期と翌12年謝肉祭期間はスカラ座のプリマ・ドンナ、テレーザ・ジョルジ・ベッコク（Teresa Giorgi Belloc, 1784-1855）が迎えられ、共演者もルイーダ・ラッファエッリを残して入れ替わっている。このように、シーズンごとに主役歌手を変え、共演者も適宜入れ替えを行うことで新鮮さをアピールすることができたのである。スカラ座の筆頭歌手ベッコクは1805年の春と秋、06年謝肉祭、11年秋、12年謝肉祭、15年謝肉祭の5シーズンをサン・モイゼ劇場で歌っており、その期間の上演水準も高かったものと思われる。

なお、サン・モイゼ劇場におけるオペラ上演は常にバレエとセットになっており、ファルサの二本立て興行も間にバレエ1作を挟んで行われた。バレエ音楽の作曲と指揮はオペラとは異なる専門作曲家が務め、通例一つのシーズンに二つか三つの作品が上演された。バレエ作品の切り替えは成功・不成功と関係なく、二つの場合はシーズン半ばに、三つの場合はおおむねシーズンの三分の一ごとに演目替えを行っている。

次に、サン・モイゼ劇場のオーケストラの分析に移ろう。

IV-1. サン・モイゼ劇場のオーケストラ編成と員数

サン・モイゼ劇場のオーケストラ編成に関する記録は乏しく、各楽器の員数を特定できる文書は1799年の告知状が最初である。その楽器編成と員数は次のとおり（表9。注：この告知は興行師の変更で無効となり、実際は編成と員数不詳のオーケストラで上演が行われた）¹⁹。

表9：サン・モイゼ劇場の管弦楽編成（1799年の予定員数）

ヴァイオリン	12	オーボエ	2	ティンパニ	1
ヴィオラ	2	クラリネット	2	チェンバロ*	1
チェロ	1	ファゴット	1		
ヴィオローニ	3	ホルン	2	合計	27

* 名称上チェンバロであっても実際はフォルテピアノの可能性もある（以下同）。

ミッジャーニによれば 1793 年の同劇場オーケストラの総員は 25 名なので、2 名増えたことになる。その後これに関する確実な文書史料は同劇場最後のシーズンなる 1818 年謝肉祭まで現存しないものの、ロッシーニの登場した 1810 年の管弦楽編成について、ラディチョッティは典拠を示さず次の数字を挙げている (表 10)。²⁰

表 10：サン・モイゼ劇場の管弦楽編成 (1810 年。ラディチョッティによる)

ヴァイオリン	12	フルート	2	クラリーノ**	2
ヴィオラ	2	オーボエ	2	チェンバロ	1
チェロ	1	バス*	2		
コントラバス	2	ホルン	2	合計	28

* ファゴットと思われる ** トランペットと思われる

この編成は、同年秋期に初演されたロッシーニの《結婚手形》と一致しない。ロッシーニのファルサではクラリネットを 2 本用い、トランペットは使われないからだ。ロッシーニの 5 作のヴェネツィア・ファルサの楽器編成がおおむね共通することは、弦楽器以外の楽器を表にすれば一目瞭然となる (表 11)。²¹

表 11：ロッシーニの初期ファルサ 5 作の楽器編成 (弦楽器と鍵盤楽器を除く)

楽器 作品	フルート (ピッコロ)	オーボエ	クラリネット	ファゴット	ホルン	コロノ・イングラーゼ
結婚手形	1 (0)	2	2	1	2	
幸せな間違い	1 (1)	2	2	1	2	
絹のはしご	2 (2)	2	2	1	2	1*
なりゆき泥棒	2 (1)	2	2	1	2	
ブルスキーノ氏	1 (0)	2	2	1	2	1**

* 第 6 曲のみ使用 ** 第 5 曲のみ使用

ここにみられる異同は、《絹のはしご》と《なりゆき泥棒》がフルート奏者 2 名を必要とし (ピッコロは基本的にフルート奏者の持ち替え)、《絹のはしご》と《ブルスキーノ氏》にコロノ・イングラーゼ (イングリッシュ・ホルン) を含む点である。コロノ・イングラーゼはどちらもヒロインのアリアでのみ使用されるが、《絹のはしご》のそれがオーボエ奏者やクラリネット奏者の兼務が可能であるのに対し、《ブルスキーノ氏》では他の木管楽器奏者の持ち替えができない。それゆえ木管・金管楽器奏者の合計は、最初の 2 作が 8 人、後の 3 作が 9 人となる。これはそれぞれのシーズンにおけるサン・モイゼ劇場オーケストラの基本構成と考えられなくもないが、同じ期間に上演された他作曲家の楽器編成との比較抜きには断定しえない。次に、1810 年秋期に初演されて成功を収めたピエートロ・ジェネラーリ《アデリーナ》の編成を見てみよう。

このファルサ《アデリーナ》は《結婚手形》と二本立てて上演された期間がある点でも興味深い (前表 6 参照)、2003 年 8 月にペーザロのロッシーニ・オペラ・フェスティヴァルで上演された際の本管・金管楽器編成は、フルート 2、オーボエ 2、クラリネット 2、ファゴット 1、ホルン 2、トランペット 2 となっている。これはリコルディ社の史料館に現存する自筆楽譜に基づく上演なので、楽器編成もオリジナルであろう。それゆえ《アデリーナ》では、同じシーズンの《結婚手形》より 3 人多い、トランペット 2 名を含む 11 人の木管・金管楽器奏者を起用したことになる。では、ロッシーニはサン・モイゼ劇場で使える楽器と人員をあえて使わずに、五つのファルサを作曲したのだろうか。この疑問を解くには、そもそもサン・モイゼ劇場に固定的メンバーの専属オーケストラが存在したか否かが問われなければならない。次にこれを検討してみよう。

IV-2. サン・モイゼ劇場における固定したオーケストラと合唱団の有無

前記のように、サン・モイゼ劇場オーケストラの編成と員数を完全に知りうるのは、典拠不明のラディチョッティの記述を除けば 1799 年の告知状と 1818 年謝肉祭 (後述) のみである。各楽器の首席奏者の名前は、99 年秋期、1800 年秋期、01 年秋期、06 年秋期に関する記録が残されている。これを表にしてみよう (表 12)。²²

表 12: サン・モイゼ劇場オーケストラの首席奏者（弦楽器と鍵盤楽器を除く）

シーズン 役職	1799 年秋期	1800 年秋期	1801 年秋期	1806 年秋期
コンサートマスター	F. Foschi	A. Capuzzi		G. Rizzi
第 1 オーボエ奏者	A. Ferlendis			A. Facchinelli
第 1 ホルン奏者	A. Pajola			
第 1 ファゴット奏者	G. Pranzer	G. Schumaz		
第 1 クラリネット奏者	G. Battaglier	A. Salieri	G. Chavalier	

それぞれの秋期は続くシーズンとセットになっており、同じ興行師が担当することから、楽器奏者の死亡など特段の変更事由のないかぎり、翌年秋期までのオーケストラ人員はこれに先立つ秋期と同じ可能性がある（前記四つの秋期に続くシーズンの楽器奏者の名前は記録されていない）。それゆえ前表の 1799 年秋期（～1800 年春期）、1800 年秋期（～01 年謝肉祭）、01 年秋期（～02 年春期）では、1 年ごとに興行師が変更になった連続する 3 年間のコンサートマスターと木管楽器首席奏者の名前を知ることができる。そしてそこに認められる人員変更の多さ——コンサートマスターと第 1 クラリネット奏者は四つのシーズンで各 3 名、第 1 オーボエ奏者と第 1 ファゴット奏者は各 2 名で、変動なしは第 1 ホルン奏者のみ——から、サン・モイゼ劇場が固定メンバーによる専属オーケストラを持っていなかったのは明白である。

劇場オーケストラは現地在住の演奏家が基本であることから、予算や演目に沿って楽員を選抜編成する人物がいたのは間違いないだろう（サン・モイゼ劇場には、コンサートマスターやマエストロ・アル・チェンバロを複数シーズン務めた者がいる）。にもかかわらず各楽器の首席奏者が頻繁に替わっている事実は、シーズンによって劇場を移動したり、掛け持ちするフリーの演奏家が多かったことの証明といえる。すでに明らかにした同一シーズン演目の編成上の違いも、ベーシックな楽器構成とは別に、オプションとして 1～2 名の楽器追加が可能であったことを示している。ジェネラーリ作品の 2 本のトランペット、ロッシーニ作品のホルン・イングレーゼがこれに当たると思われる。

しかしながら、器楽奏者の増員は経費の増加をも意味する。歌手はあらかじめシーズン単位で契約しているので、作品単位で奏者を増やせばその分予算超過となるのだ。その辺をどう処理したかを教えてくれるのが、1818 年謝肉祭のオーケストラに関する記録である。これはサン・モイゼ劇場における管弦楽編成と員数に関する唯一の完全情報となっている（表 13）²³。

ここで顕著なのはヴァイオリン奏者の極端な減員で、1799 年と 1810 年の 12 人から 10 人に減っているが、ヴァイオラ奏者がゼロとは考えにくいので、その数がヴァイオリンに計上されているなら実数はさらに少なくなる。管弦楽指揮者に相当するコンサートマスターは通常ヴァイオリン奏者の員数から除外されるので、それを差し引くとヴァイオリン奏者は 9 人となり、これを第 1 ヴァイオリン、第 2 ヴァイオリン、ヴィオラに分割すると 4:3:2 となる。これに対し、トランペット奏者が 2 名いることから、木管・金管楽器奏者の総数は 10 人となっている。こうしたアンバランスをもたらした原因は、経済上の理由でオーケストラの総員を増やさず、木管・金管楽器増員の代わりに弦楽器奏者を減員したことにあるのではなかろうか。

表 13: サン・モイゼ劇場の管弦楽編成（1818 年謝肉祭期間）

ヴァイオリン	10*	フルート	1	ホルン****	2
ヴィオラ（記録なし**）		オーボエ***	2	トランペット	2
チェロ	1	クラリネット	2	チェンバロ	1
コントラバス	3	ファゴット	1	合計	25

* 管弦楽指揮者のコンサートマスター含む ** ヴァイオリン奏者数に含むと推測

*** 第 1 奏者はホルン・イングレーゼを兼務 **** コルノ・ダ・カッチャ

オーケストラの人員数は、これにかかる費用の総額と関係するので、総員が 1810 年の 28 人から 25 人に減少した事実が示唆するのは興行収入から判断した演奏要員の縮小か、歌手報酬の増加を反映したオーケストラ費用

の削減であろう。この点はそれぞれの報酬を比較検討しなければならず、現時点で詳細不明のため答えを出すことはできない。それでも使用可能な管弦楽編成と要員数を通じて、現実にどのような上演が行われたのかを推測することは可能である。次に当該シーズンのオーケストラ編成と演目の関係を軸に、問題点を明らかにしてみよう。

この1818年謝肉祭期間の演目はロッシェニ作品で占められ、初日は《泥棒かささぎ (*La gazza ladra*)》が1817年12月26日、《ラ・チェネレントラ (*La cenerentola*)》が18年1月17日、《トルヴァルドとドルリスカ (*Torvaldo e Dorliska*)》が同年2月7日である。けれども、記録されているオーケストラ編成・人数と演目のオリジナル編成・必要数はまったく異なっている。周知のように《泥棒かささぎ》の序曲は二つの小太鼓連打で開始され、トゥッティやアレグロのロッシェニ・クレシェンドにはティンパニ、大太鼓、トライアングルも加わり、力強く壮麗な音楽が展開されるのに、前記の編成には打楽器セクションが一切存在しないのである。オリジナルの編成で必要な木管・金管・打楽器と、これを演奏したサン・モイゼ劇場の楽員数を比較してみよう(表14)。欠けているのは打楽器だけではない。3本必要なトロンボーンはゼロ、フルートとファゴットは1本ずつ、ホルンも半数の2本しか使えない。これでは音楽の効果が半減どころか、無に等しいではなからうか。

ここで、もう一つの疑問が浮上する。1815年に始まるサン・モイゼ劇場のロッシェニの2幕作品が合唱を必要とした点である。それ以前の1幕オペラには合唱が含まれず、1793年以降の上演記録を見るかぎり同劇場に合唱団が存在した痕跡はない。

興味深いことに、サン・モイゼ劇場が1幕ファルサ二本立てをやめて2幕物に転換した1815年の春期に、合唱団が初登場している。その演目の一つがロッシェニの《アルジェのイタリア女 (*L'italiana in Algeri*)》である。このシーズンの契約書(1815年1月15日付)では「合唱を伴う四つのオペラ・ブッファとセミセーリアならびに三つの新作バレエの上演」が約束されており、実際にG.ベルタッキを合唱指揮者とする合唱団の関与があったことが確かめられる²⁴。これに続く、ロッシェニ作品を上演しない2シーズン(1815年秋期と16年謝肉祭)を除いて合唱団が参加したことも記録で確かめられる。つまり、サン・モイゼ劇場ではロッシェニの2幕作品を上演したすべてのシーズンに合唱を使用したのである。そのうち合唱メンバーの名前が記録されているのは1817年秋期(合唱指揮者+合唱要員6名)と1818年謝肉祭(合唱指揮者+合唱要員7名)で、名前から全員が男性歌手と判断しうる。

表14: 《泥棒かささぎ》のオリジナル編成とサン・モイゼ劇場編成の比較(木管・金管・打楽器)

オリジナル編成の楽器と必要数		サン・モイゼ劇場の管弦楽編成
フルート*	2 (ピッコロ持ち替え)	1
オーボエ	2	2
クラリネット	2	2
ファゴット	2	1
ホルン	4	2
トランペット	2	2
トロンボーン[最大]	3	0
ティンパニ	1	0
大太鼓	1	0
トライアングル	1	0
小太鼓	2	0
鐘	1	0

このように、ロッシェニの2幕物の人気作をレパートリーに加えればおのずと合唱指揮者と合唱メンバーが必要になり、出演者に7~8名の増員とその分の報酬支払いも生じざるをえない。オーケストラの人員削減と合唱起用の間に、そうした経済的な相関関係を認めてもあながち間違いではなからう。しかし、管弦楽の縮小は必然的に演奏効果を損ね、大規模劇場との落差を助長することに繋がる。これに劇場の大小で異なる舞台効果(美術と装置)を加えれば、サン・モイゼ劇場がフェニーチェ劇場と同じ演目を上演することの限界が手に取るように理解できよう。

V. 小劇場における上演実態研究の必要性＝結論にかえて

サン・モイゼ劇場における上演レパートリーの変遷は、ヴェネツィアにおける他の劇場との競争や当該劇場の上演システムの特殊性を反映したものであり、一個の劇場の演目推移だけを基準にして都市や時代、さらには一地域の観客の趣味などの判断材料とすることはできない……これが本論を通じて私が提示したかった結論の一つである。サン・モイゼ劇場の突出したファルサ上演も、年次ごとに他劇場のレパートリーと比較しながら詳しく分析すれば、それがさまざまな条件の下に生じた一劇場の一次的な「特殊現象」にすぎぬことが判る。そしてサン・モイゼ劇場の浮沈には、もう一つの特殊要因が絡んでいた。それがロッシーニという作曲家の存在である。

ロッシーニ作品が北イタリアで収めた成功は、サン・モイゼ劇場のような小劇場の上演レパートリーをも激変させずにおこななかったが、皮肉なことに、サン・モイゼ劇場はみずからデビューさせ、成長を助けたロッシーニの人気によって命運が尽きてしまったのではないか……これが本論における、私のもう一つの結論である。

だが、もしかすると私はこれまでの分析を通じて、読者に別な問題に対する関心を喚起させてしまったかもしれない。それは、「小劇場における上演実態」の問題である。これは従来のオペラ上演史研究で見落とされた視点でもある。なぜなら過去の研究は総じて大劇場を中心に進められ、上演という点では大劇場と中・小劇場の区別なく同列に論じる傾向があったからである。一つのオペラの上演実態が都市や劇場の規模によってまったく違うのであれば、同列には語りえない。それは単に一つのオペラが、あそこでもここでも「上演された」という事実を言い表しているにすぎないのだ。

けれどもミラーノのスカラ座で上演された《泥棒かささぎ》とヴェネツィアのサン・モイゼ劇場で上演された《泥棒かささぎ》とが質・量共にまったく次元を異にするなら、そしてさらに突っ込んで研究を進め、それぞれの上演で演奏された楽曲にもさまざまな違いがあるのなら、明らかにすべき事柄も根本的に異なるに違いない。そこでは作品レヴェルの問題（上演ごとに異なる楽曲のカットや差し替え、台本と歌詞、声種や役柄などの変更）だけでなく、劇場そのものの諸問題（規模、舞台機構、運営システム、興行師によって異なる演目設定とシーズンの進行、管弦楽や合唱団の編成と人員数その他）も分析対象となり、その対象がより広範囲に及べば、過去の上演に対する認識にも決定的な変更を迫らざるにはないだろう。

オペラ上演史研究は過去四半世紀の間にそこまで視野を拡げており、本論で使用したサン・モイゼ劇場上演記録もその一つといえる。そこで、本論の締め括りに、サン・モイゼ劇場と同規模の地方劇場におけるロッシーニ上演の事例を紹介しておきたい。採り上げるのはロッシーニ生誕の地ペーザロの近隣都市アンコーナのフェニーチェ劇場 (Teatro La Fenice) である。なお、ここでは分析の対象を、同劇場のロッシーニ上演における管弦楽団編成と楽員数に絞らせていただく。

アンコーナのフェニーチェ劇場（以下、ヴェネツィアの同名の劇場との混同を避けるためアンコーナ＝フェニーチェ劇場と記す）は、前身のアルセナーレ劇場 (Teatro dell'Arsenale) が 1709 年 11 月 20 日に火災で焼失したため、建築家ドメニコ・エジーディオ・ロッシの設計により再建された劇場で、1711/12 年の謝肉祭期間に開場した。こけら落としの作品は台本作者と作曲者不詳のオペラ・セーリア《エジプト女王ベレニーチェ (Berenice, regina d'EGITTO)》である（出版台本の献辞日付が 1712 年 1 月 10 日であることから、開場は同日と思われる）。以下、マルコ・サルヴァラーニによる同劇場研究書²⁵に基づき、劇場の概略を記しておこう。

アンコーナ＝フェニーチェ劇場は木造建築で場内は U 字型をしており、平土間（約 16m×10m）と 4 層バルコから成る。収容人員は約 600 で、劇場規模としてはサン・モイゼ劇場と同程度と想像される。ちなみにこの収容人員数（約 600）は、当時のアンコーナの住民の約 12 分の 1 に相当するという。

1712 年の開場から最初の半世紀間のオペラ上演数は少なく、確認されているのは 28 作品にすぎない。内訳はオペラ・セーリア 19、喜劇的オペラ 9 であるが、その後ジャンルが逆転し、1763/64 年謝肉祭から 85 年までの 20 余年は喜劇的オペラだけが上演されている。1712 年の開場から 1818 年の閉場まで 107 年間の上演作品数は 168 で、ジャンル内訳は次のようになる——「喜劇的オペラ 128（約 75%）」「オペラ・セーリア 32（約 20%）」「宗教的オペラ 8（約 5%）」。

アンコーナはロッシーニ一家が暮らすペーザロから約 50 km 南に位置し、ロッシーニの母アンナは 1798 年謝肉祭のアンコーナ＝フェニーチェ劇場にセコンダ・ドンナとして出演している。ロッシーニ作品は 1815 年謝肉祭に初めて上演され、18 年謝肉祭までの 3 年間に 4 作が舞台にかけられている。ここで注意したいのは、同劇場におけるロッシーニ作品上演がヴェネツィアのサン・モイゼ劇場のロッシーニ 2 幕物上演と同じ年に始まり、二つの劇場がいずれも 1818 年に閉場した事実である。演目にも共通点がある。これを表にしてみよう（表 15）。

これはロッシーニの 2 幕物の作品が地方都市や小劇場において、いつごろから、どんな作品で流布を始めたの

か、の目安になる。オペラ・ブッフアでは《アルジェのイタリア女》、オペラ・セーリアは《タンクレーディ》、そして今日も人気の高い《セビーリヤの理髪師》や《ラ・チェネレントラ》がローマ初演からほどなく各地の小劇場の演目となったことが確認できる。では、アンコーナ=フェニーチェ劇場においてロッシーニの2幕作品はどのような管弦楽編成で上演されたのだろうか。

表 15：アンコーナ=フェニーチェ劇場とヴェネツィアのサン・モイゼ劇場におけるロッシーニ作品上演（1815～18年）

	アンコーナ=フェニーチェ劇場	サン・モイゼ劇場(ヴェネツィア)
1815年謝肉祭	《アルジェのイタリア女》	
同年春期		《アルジェのイタリア女》
1816年謝肉祭	《幸せな間違い》	
同年秋期		《タンクレーディ》
1817年謝肉祭		《アルジェのイタリア女》
同年秋期	《タンクレーディ》	《セビーリヤの理髪師》《ラ・チェネレントラ》
1818年謝肉祭	《ラ・チェネレントラ》	《泥棒かささぎ》《ラ・チェネレントラ》 《トルヴァルドとドルリスカ》

アンコーナ=フェニーチェ劇場の管弦楽団の編成と楽員数については19世紀初頭の史料からおおよそを知ることができるが、興味深いのはメンバーの変動から、ここでもサン・モイゼ劇場と同様に固定した劇場管弦楽団が置かれずシーズンごと、もしくはそれを統括する興行師ごとに随時編成されていた事実である。そして1812～18年の複数のドキュメントから、標準的な楽器編成と楽員数を抽出することが可能になる。この期間内の標準的編成と最大編成、《ラ・チェネレントラ》の上演編成とオリジナルの楽器編成（木管・金管楽器数）を表にまとめてみよう（表 16）。²⁶

表 16：アンコーナ=フェニーチェ劇場における管弦楽編成と楽員数（標準編成と最大編成）、1818年謝肉祭期間の《ラ・チェネレントラ》上演とオリジナル編成の比較

	標準編成	最大編成	《ラ・チェネレントラ》 1818年	オリジナル編成(木管・ 金管楽器)
マエストロ・アル・チェンバロ	1	1	1	
コンサートマスター	1	1	1	
第2コンサートマスター	1	1	1 [推測]	
ヴァイオリン (I・II)	8	8	8	
ヴィオラ	1	2	2	
チェロ	1	2	1	
コントラバス	2	3	2	オリジナル編成
フルート	0 (1*)	1	0 (**)	2
オーボエ ***	1	2	1	2
クラリネット	1	2	2	2
ファゴット	1	1	1	2
ホルン/コロノ・ダ・カッチャ	2	2	2	2
トランペット	1	1	1	2
トロンボーン	0	0	0	1
合計	21	27****	23	

* 他の楽員による兼務 ** 他の楽員が兼務したものと思われる *** イングリッシュ・ホルンも兼務

**** 同劇場の最大楽員数は1818年の29人であるが、バレエのためのコンサートマスターや兼務者も含まれる。

《ラ・チェネレントラ》上演時の管弦楽編成とオリジナルの編成（木管・金管楽器）を併記したのは、編成の大きな作品を上演する際も楽員を増員せず、標準編成で賅ったことを確認するためである。原曲では木管楽器と金管

楽器が合計 13 必要であるにもかかわらず、7人でやりくりするしかなかったのだ。そして 2 本必要な楽器を 1 本で済ませ、トロンボーンは使われない。弦楽合奏の編成と人員は、ヴァイオリン I・II 10 人（コンサートマスター含む）、ヴィオラ 2 人、チェロ 1 人、コントラバス 2 人の合計 15 人で、18 世紀末のサン・モイゼ劇場よりも少ない。それゆえアンコーナ＝フェニーチェ劇場におけるロッシーニ上演は、縮小を余儀なくされた 1818 年のサン・モイゼ劇場とほぼ同規模で行われたことになる。

当然のことながら、ロッシーニは自作を初演する劇場の管弦楽団の規模や編成を前提に、オペラを作曲した。そして当時のイタリアの四大劇場（ミラーノのスカラ座、ヴェネツィアのフェニーチェ劇場、トリノのレージョ劇場、ナポリのサン・カルロ劇場）には専属オーケストラがあり、楽員数もサン・モイゼ劇場やアンコーナ＝フェニーチェ劇場の 3 倍もしくはそれ以上にのぼっていた。参考までに、ミラーノのスカラ座の編成と員数とその変遷に関するデータを挙げておこう。

1778 年スカラ座開場時の管弦楽編成については、ピエートロ・ヴェッリがアレッサンドロ・ヴェッリに宛てた書簡（1778 年 8 月 5 日付）から概要を知ることができるが、そこには 70 人以上の楽員がこけら落としのサリエーリ《見出されたエウローパ（*Europa riconosciuta*）》の初演に参加した、と書かれている。編成は、ヴァイオリン（I・II）30、ヴィオラ 8、チェロ／コントラバス 13、チェンバロ 1、フルート 2、オーボエ（クラリネット含む）6、ファゴット 2、ホルン（コロノ・ダ・カッチャ）4、トランペット 4、ティンパニ 1 である²⁷。

その後スカラ座では、1802 年にヴァイオリンが 3 分の 2 の 20 人に減少したことが給与記録から確認されるが²⁸、これはフランス軍支配下の社会的混乱が背景にあったと思われるので考慮する必要はないかもしれない。しかし、開場時のヴァイオリンが特別に多かったことは前身に当たる大公劇場（テアトロ・レージョ・ドゥカーレ）の末期から 1825 年までのスカラ座における変遷からも明らかである。一覧表にしてみよう（表 17）²⁹。

表 17：ミラーノの大公劇場の末期（1770/71 年）、スカラ座の開場から 1825 年までの管弦楽編成と要員数の変遷（1778 年、1814 年、16 年、25 年）

	大公劇場 1770/71 年	スカラ座 1778 年	スカラ座 1814 年	スカラ座 1816 年	スカラ座 1825 年
ヴァイオリン I・II	28	30	25	24	26
ヴィオラ	6	8	6	[6 推測]	6
チェロ	2	13	4	8	6
コントラバス	6		8	8	8
（弦楽器合計）	（42）	（51）	（43）	（46）	（46）
チェンバロ	2	[2]	1	[1]	[1]
フルート	2	2	2	[2]	2
オーボエ	2	6	2	[2]	2
クラリネット	0		2	[2]	2
ファゴット	2	2	[2]	[2]	2
ホルン	4	4	4	[4]	4
トランペット	2	4	2	[2]	2
トロンボーン	0	0	1	[3]	3
チンバツ	0	0	0	1	1
ハーブ	0	0	0	0	0
ティンパニ	[1]	1	1	[1]	1
バンダ・トゥルカ	0	0	[4]	[4]	[4]

クラリネットはスカラ座の開場時から加わっており、トロンボーンとバンダ・トゥルカはおそらく 19 世紀になって採用されたものと思われる。ちなみにロッシーニは第 2 作《ひどい誤解（*L'equivoco stravagante*）》（1811 年ボローニャのコルソ劇場初演）ですでにトロンボーンを用い、スカラ座デビュー作《試金石》（1812 年）でもトロンボーンと、バンダ・トゥルカに相当する大太鼓やシンバルを使用している。《試金石》の楽器編成はホルン 2 であるのを除いて 1814 年の管弦楽編成と一致しており、スカラ座における 1814～25 年の変動もトロンボーンが 1 から

3に増え、チンバツ（Cimbasso、低音金管楽器でセルペントーネの一種）が加わったにすぎない。それゆえ1810年代から20年代のスカラ座新作オペラは、ほぼ一定の編成と規模のオーケストラを前提に作曲・演奏されたことになる。

サン・モイゼ劇場とアンコーナ＝フェニーチェ劇場の例が示すように、イタリア各地の中・小劇場はこうした1810年代（もしくはその直前）に始まる管弦楽編成の増大に対応できず、従来の小編成のままで木管・金管楽器の縮小や幾つかのパートの省略、他の楽器への置き換えで対処したものと思われるが、トロンボーンやチンバツ、打楽器群（ティンパニ、大太鼓、小太鼓、シンバル、トライアングル、鐘など）のパートが縮小もしくは削除されれば、音楽の効果は非常に損なわれたはずである。サン・モイゼ劇場とアンコーナ＝フェニーチェ劇場がどちらも1818年に閉場したのは偶然であるとしても、17世紀から18世紀初頭にかけて建築された小劇場がもはや19世紀の新作の規模や観客の趣味の変化に適応できず、建物の手狭や老朽化といった要因も手伝い「閉場」や「建て替え」を余儀なくされたのは疑いえない。19世紀初頭からイタリア各地でオペラハウスの新築や建て替えが一種のブームようになったのも、それが理由ではなかったか。

ロッシェニ生誕の地ペーザロも同様で、1637年に開場したテアトロ・デル・ソーレ（Teatro del sole [太陽劇場]）では1815年に初めてロッシェニ作品（《タンクレーディ》）を上演し、翌16年には《幸せな間違い》と《アルジェのイタリア女》を演目にしたが、その後すぐに閉場して取り壊され、1818年に新劇場（テアトロ・ヌオーヴォ Teatro Nuovo [現ロッシェニ劇場]）が誕生するのである。そして新劇場は同年6月10日《泥棒かささぎ》で開場すると、3週間後には《セビーリヤの理髪師》を上演したのだ。時代がここでいっきに動いたことが判る。そして私は一歩進んで、これまで誰も想像しなかった次の大胆な仮説を立ててみたいと思うのである——ロッシェニ作品の驚異的人気とその流布こそが、1810～20年代にイタリア各地で起こった歌劇場の「閉場」「建て替え」「新設」を促したのではなかったか——と。

- 1 劇場告知や台本では、サン・モイゼのジュスティニアニ劇場 Teatro Giustiniani in San Moisèとも称される。
- 2 Miggiani, Maria Giovanna. *Il teatro di San Moisè (1793-1818)* [Bollettino del Centro rossiniano di studi, ANNO XXX., Fondazione G. Rossini, Pesaro, 1990.]
- 3 18世紀半ば～19世紀初頭のヴェネツィア・ファルサに関する重要な文献に、次の国際シンポジウム報告論文集がある——AA.VV.: *I vicini di Mozart II: La farsa musicale veneziana (1750-1810)*, Leo S. Olschki, Firenze, 1989. ロッシェニ以外の作曲家によるサン・モイゼ劇場初演ファルサも徐々に復活上演され、同時代の小劇場に関する研究も別途進められている。
- 4 サン・モイゼ劇場の開場年は1639年と1640年の二説あり、マンジーニは1639年の年号を持つ印刷台本を根拠に1639年としたが (Mangini, Nicola, *I teatri di Venezia*, Milano, 1974., p.44.)、現在は1640年開場と認定されている。サン・モイゼ劇場の初期上演については Schwager, Myron, *Public Opera and the trials of the Teatro San Moisè*, Early Music, vol.14, No.3. (Aug., 1986), pp.387-394. を参照されたい。
- 5 本論では1792年までのサン・モイゼ劇場とサン・ベネデット劇場の演目分析を割愛する。出版台本はサルトーリ編の1800年までの台本総覧 (Sartori, Claudio, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800* [7-vols.], Cuneo, 1990-94.) を参照されたい。なお、サン・ベネデット劇場は1774年2月5日の深夜出火して焼失したが、同年12月26日アンフォッシの《オリンピアデ》で再開場した。同劇場小史は Mangini., pp.151-164. にみられる。
- 6 フェニーチェ劇場の上演記録は Michele Giraldi, Franco Rossi., *Il Teatro La Fenice, Cronologia degli spettacoli 1792-1936*, Albrizzi Editore, Venezia, 1989. を参照されたい。
- 7 データは Miggiani, op.cit., p.13. による。
- 8 サン・モイゼ劇場のデータは Miggiani, op.cit. から抽出 (以下同)、他劇場に関しては Sartori, op.cit. の出版台本及び Bryant, David. *La farsa musicale: Coordinate per la storia di un genere non-genere [I vicini di Mozart II]*, op.cit., pp.431-455. から抽出。なお、複数作曲家のパステイッチョは初演にカウントした。
- 9 1817年謝肉祭は《セビーリヤの理髪師》36回、《ラ・チェネレントラ》18回（1幕だけの上演含む）に対し、ジェネラーリ《寡婦の涙》は3回のみ。1815～18年の上演詳細は Miggiani., pp.162-177. を参照されたい。
- 10 Miggiani, op.cit. 所収の詳細上演記録 (pp.53-177.) より抽出。
- 11 Miggiani., p.159. の典拠 (FONTI) 12 参照。
- 12 *ibid.*, p.137. の典拠 1 参照。
- 13 詳しくは『ロッシェニアナ』創刊号の拙稿『ロッシェニのプリマ・ドンナたち(1) ローザ・モランディ』と同誌第7号の拙稿『ロッシェニ全作品事典①《結婚手形》』を参照されたい。
- 14 1817年秋期に上演された1幕作品は、ピエートロ・ジェネラーリのファルサ《寡婦の涙 (*Le lagrime d'una vedova*)》再演。
- 15 フェッキエーニのロッシェニ宛書簡が1通現存する(1814年10月1日付。Gioachino Rossini, *Lettere e Documenti*, vol.1., Fondazione Rossini, Pesaro, 1992., p.64.)。
- 16 Wiel, Taddeo. *I teatri musicali veneziani del settecento, Catalogo delle opere in musica rappresentate nel secolo XVIII in Venezia (1701-1800)*, Fratelli Visentini, Venezia, 1897., p.243.
- 17 *ibid.*, p.298 と 299. の注記を参照されたい。
- 18 Vetri, Roberto. *Indizi su repertorio, geografia e milieu delle farse per musica [I vicini di Mozart II]*, op.cit., pp.597-624. を参照されたい。
- 19 Miggiani., p.40.
- 20 Radiciotti, Giuseppe. *Gioachino Rossini, vita documentata, opere ed influenza su l'arte.*, vol.1., Arti Grafiche Maiella,

Tivoli,1927.,pp.57-58.

²¹ 《絹のはしご》《なりゆき泥棒》《ブルスキーノ氏》の編成は全集版に準拠。《結婚手形》《幸せな間違い》については Rescigno, Eduardo. *Dizionario rossiniano*.,Biblioteca universale Rizzoli,Milano,2002.に基く。

²² Miggiani.,p.74, 78, 83, 103.より抽出。

²³ *ibid.*,p.176.

²⁴ Miggiani.,p.165.

²⁵ Salvarani, Marco. *Il teatro La Fenice di Ancona*.,Fratelli Palombi Editori,Roma,2000.

²⁶ *Ibid.*,pp.60-61.より抽出。

²⁷ Pintorno, Giuseppe. *le prime [due cento anni di Teatro alla Scala]*.,Grafica Gutenberg,1982.,p.5.

²⁸ Tintori, Giampiero. *Nostra signora La Scala*.,Garzanti,Milano,1990.,p.133.

²⁹ Meucci, Renato. *La trasformazione dell'orchestra in Italia al tempo di Rossini. [Saggi e fonti 1: Gioachino Rossini 1792-1992 Il testo e la scene, Convegno internazionale di studi Pesaro, 25-28 giugno 1992., Fondazione Rossini, Pesaro, 1992.]*., p.439. 註：1770/71年のドゥカーレ劇場の編成に関する典拠となっているのは、モーツァルト《ボントの王ミトリダーテ》の稽古の様を伝える父レーオポルトの書簡（ザルツブルクの妻宛、1770年12月15日付）である。そこには次のように書かれている——「[17日のオーケストラ稽古は] 第一ヴァイオリン14に第二ヴァイオリン14、つまりヴァイオリンが28人、クラヴィーアが2台、コントラバスが6、チェロが2、ファゴットが2、ヴィオラが6、オーボエが2、それにフルートが2ですが、これはフルートがなければいつもオーボエ4本で演奏します。ホルノ・ディ・カッチャ4、それにクラリーノ2本など、要するに60人から成っています。」（『モーツァルト書簡全集Ⅱ』海老沢敏／高橋英郎 編訳、白水社、232頁）