

モンテヴェルディにおける声楽的時間から器楽的時間への移行

メタデータ	言語: ja 出版者: 静岡大学人文社会科学部 公開日: 2016-09-29 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 上利, 博規 メールアドレス: 所属:
URL	https://doi.org/10.14945/00009826

モンテヴェルディにおける 声楽的時間から器楽的時間への移行

上 利 博 規

はじめに

本論文は、広く「近代化による文化の変質」と考えられる事象の一例として、自然魔術の流行を見たルネサンスから自然科学が誕生するバロックへの移行期において、声楽的時間から器楽的時間への移行による音楽の質的变化があったと考え、その移行過程をモンテヴェルディ(Claudio Giovanni Antonio Monteverdi, 1567~1643)の作品の中に見ようとするものである。音楽は時間の芸術だといわれることが多いが、その場合呼吸と言葉に従う声楽的時間と、メトロノームのように計測可能で均質な器楽的時間とは質的に違うものと考えられる。そして、声楽的時間から器楽的時間への移行は、既に中世後期の定量記譜法の発達にも見てとれるが、これが決定的な移行を見せることによってルネサンス音楽とは異なる弦楽器や鍵盤楽器によるバロック音楽への発展があった。

このルネサンス音楽からバロック音楽への移行において決定的に重要な働きをした人物としてモンテヴェルディの名を挙げることに異論をさしはさむ人はいないであろう。象徴的にいえば、モンテヴェルディはルネサンス後期に流行したマドリガーレの最後の作曲家であり、バロック時代に始まるオペラの最初の作曲家の一人でもある。したがって、モンテヴェルディの作品の数々は、まさにルネサンス音楽からバロック音楽へ、あるいは声楽的音楽から器楽的音楽への移行の様子をわれわれに提供するものである。

そこで、モンテヴェルディのマドリガーレ第5巻から第8巻の作品において音楽的時間の変化を彼の代表作でもあるオペラ『オルフェオ』と共に具体的に検討したいと考えるが(第3章)、その準備として音楽的時間の定量化という質的变化がどのようにして起こっていたのかについて中世後期の定量記譜法の発達と、自然科学が発達し始めるバロック時代前半における音の物理的計測などの新しい定量化と当時の音楽理論などがどのようなものであったかを確認し(第

1章)、続いて1500年代後半のルネサンス後期において次第にポリフォニー音楽から器楽を中心とするリズムの明確な音楽への移行が始まっており、それがモンテヴェルディにおいて総合されてゆくことになる様子を、①1500年代後半のマドリガーレの流行、②ヴァイオリンなどの弦楽器の流行、③インテルメデーオからオペラへの道におけるシンフォニアの位置づけ、などの観点から確認しておきたい(第2章)。

第1章 音楽的時間とその定量化の2つの試み

第1節 音楽的時間の定量化の動き

ミサの言葉を中心とした中世音楽が定量化の動きを示すのは、アルス・アンティクアと呼ばれることになる1200年前後のノートルダム楽派におけるモード記譜法を経て、フランコ・デ・コロニア (Franco de Colonia, c.1215~c.1270)、フィリップ・ド・ヴィトリ (Philippe de Vitry, 1291~1361)、あるいはヨハネス・デ・ムリス (Johannes de Muris, c.1300~c.1350) たちの頃である。アルス・ノヴァという呼び方の文の親でもあるヴィトリの『新しい技法』(Ars nova, c.1320) やヨハネス・デ・ムリスの『定量音楽の書』(Libellus cantus mensurabilis, c.1340) は、アルス・ノヴァの定量記譜法についてまとめたものである。その経緯の概略を示せば次のようになる。

まず、ノートルダム楽派であるが、彼らの使用したモード記譜法では、リガトゥラと呼ばれる連結譜を用いた角型ネウマによって6つのリズム・パターンを記していた。しかし、この方法はおおよそのリズムについて示すにとどまり、様々なパターンのリズムを明確に示すわけではなかったので、フランコ・デ・コロニアは『定量音楽技法』(Ars cantus mensurabilis, c.1260) によって、長音ロンガと短音ブレヴィスなどを用いて、それぞれの音の長さを定量的比率関係 (mensura) として示そうとした。

この記譜法では、短音ブレヴィスをさらに短い音に分割するときには、2分割は不完全な分割と考えられていたために基本的には3分割を行っていたが、アルス・ノヴァでは2分割も多様されるようになり、したがって3分割法と2分割法の組み合わせにより、3分割×3分割 (今日では9/8拍子になるが、一般的には3連符による3/4として演奏される)、3分割×2分割 (今日の8分音符による3/4)、2分割×3分割 (今日の8分音符による6/8)、2分割×2分割 (今日の8分音符による2/4拍子) という4つのリズム・パターンが生じることに

なった。

こうした音の長さの細分化は基準となる音の長さの変化ももたらした。すなわち、アルス・アンティクアにおいては長音であるロンガが基準であったが、次第に短音のプレヴィス、そしてプレヴィスを分割したセミプレヴィスになり、ルネサンス後期にはミニマに、バロック時代に入るとセミミニマになり今日のように4分音符が基本単位となった。

4分音符は4つに分割した音符という意味であり、もともとはその4倍の長さの、今日でいう全音符であるセミプレヴィスが基本であったことを示している。小節という単位は、全音符1つ分を示しており、小節の内に書かれた音符と休符は基本単位である全音符の分割方法を示している。そして全音符は一回分の腕の上げおろしによって示され、この腕の上げおろしは、tangere（打つこと）を語源としてtactus（拍）と呼ばれ、それは打つこと、すなわち「ビート」(beat)であった。tactus（拍）の基本は、複数の人に拍を示すために腕をup-downすることである。そして、音楽がより細分化されるに連れて、この腕の動き（tactus）は、upとdownが同じ速度で行われる場合には2拍子を形成し、downがupの2倍の場合には合計3拍子を形成することになった。音の長さの基本単位、かつてはセミプレヴィスと呼ばれ今日では全音符と呼ばれる音の長さを示す「腕の上げおろし」という1単位（mensura）は、2分割（したがって2/4拍子）と3分割（3/4拍子）を示すことになる。これが今日の指揮者の「タクト」であり、2/4を示す「タクト」とは全音符を基本単位として示しながら、同時にそれを2分割する動きとして示すものである¹。

このように、中世からルネサンスにかけて今日の音楽に近い定量化への道を歩み、音の長短から音の長さの基準としての拍節（tactus）へと発展したが、しかし他方では近代音楽のような小節ごとに繰り返される強弱アクセントの考え、4拍子の場合には「強・弱・中・弱」などのリズムの形成には至っていない。

¹ なお、この「打つこと」を‘the heart is beating’という場合の心臓の脈拍のbeatと考えるのは、フランキヌス・ガッフリウス（Franchinus Gaffurius、1451～1522）の『音楽の実践』（Practica musicae、1496）の中の、1分間の脈拍数60くらいがセミプレヴィスであるという記述に由来するものである。しかし、脈拍によっては腕の上げおろしのような2分割や3分割を示すことができないから、脈拍としてのbeatの説明はあくまで副次的なものである。また、脈拍60は1分間における全音符の数であり、メトロノームによる1分間の4分音符の数60とは異なるということについても混乱がないようにしなければならない。

第2節 ルネサンスにおける比例への関心と音楽理論

ルネサンス時代の遠近法は、消失点からの相似的關係によって空間を等質的に分割しようとする。個々の物体は、その絶対的空間形式に配分され、比例關係によって大きさが規定される。そもそも比例への関心は、古代エジプトの幾何学と測量術がギリシアに輸入されlogosとして規定されてギリシアの学問的志向を導き、ギリシア彫刻ではポリュクレイトスの『カノン』において諸部分の理想的な比率（proportion）での結合という考えを生んだが、それは古代ローマにおいてはウィトルウィウスが『建築について』で建築における比例問題として問題とした。それが、ルネサンス時代にブルネレスキ（Brunelleschi、1377～1446）の建築やレオナルド・ダ・ヴィンチの『ウィトルウィウスの人体図』（Uomo vitruviano、c.1487）²として甦り、ルネサンス時代には比例への関心が高まっていた。

音楽においても、既にピタゴラスが音の高さを比例として捉えて以来、比例の問題は古代、中世の音楽論の中心に置かれ、そのため自由七科において音楽は数学の仲間として扱われたりもした。そして、ルネサンス時代においては、建築における可視的比例關係は時に音楽における不可視的音程の比例關係と対応させられることもあり、たとえば音程における完全性（完全4度、完全5度、完全8度）を空間の完全性のたとえとされたりもしたのであった。

ルネサンス時代において書かれた音の比例關係については、ヨハネス・ティンクトリス（Johannes Tinctoris、c.1435～1511）の『音楽の比率』（Proportionale musices、c.1475）、ピエトロ・アーロン（Pietro Aron、1480～1545）の『ハルモニア教程』（Libri tres de institutione harmonica、1516）、ニコラ・ヴィチエンティーノ（Nicola Vicentino、1511～c.1576）、ザルリーノ（Giuseffo Zarlino、1517～1590）の『ハルモニア教程』（Le Istitutioni Harmoniche、1558）などが、ピュタゴラスやボエティウスなどの音の比例と和音論について述べているが、それは複雑化したポリフォニーから脱却し、ルネサンス的人文主義における言葉と語りの重視へ、そしてその際に声を支える和音のあり方を追求しようとするルネサンス時代の急速な音楽の変化がもたらしたものであった。

² 『ウィトルウィウスの人体図』は、ウィトルウィウスの『建築について』の中の第3巻第1章「神殿と人体における対称について」の第2節から第3節の記述を絵画にしたものである。ここでは、人体の諸部分がどのような比例關係にあるかが記述しており、神殿建築も人体と同様に対称的で均整が取れた比例關係にあることが望ましい、そして人体を宇宙全体と対応させ、へそを中心に円を描くことができ、同時に延ばした両手と足先によって正方形を描くことができる、と述べている。

ルネサンス時代に続くバロック時代には、もう一つの新しい問題が生じた。それは、音を物理的現象として扱う自然科学的アプローチである。その先頭を切った人物として、フランシス・ベーコン (Francis Bacon, 1561~1626) をあげることができる。彼は1627年に『森の森』(SYLVA SYLVARUM) の中で、音速を測定する方法について書いた。その方法は、寺院の尖塔にヴェールをかぶせたらうそくを置いて、ヴェールを取ると同時に鐘を打ち、1マイル離れた観測者がろうそくの光が見えた時間と鐘の音が聴こえた時間の差を測ることによって音速が計算できるというものである。その際、時間を測るのに使われたものは脈拍であった。このように、「実験と観察」を重んじたベーコンにあっても、なお時間の測定には人体の脈拍を利用していたのである。

時間の測定が時計にかわるのは、ルネサンスからバロックへの移行期において、ガリレオ・ガリレイ (Galileo Galilei, 1564~1642)、そしてメルセンヌ神父 (1588~1648) が振り子の等時性を発見し、1657年前後にオランダのホイヘンス (1629~1695) が振り子時計を発明して以降のことである。すなわち、確かにベーコンは「実験と観察」の重要さを指摘し、自らも場合によっては肺炎によって死亡するに至るほど実験を行ったが、様々な科学的実験を具体的に展開したのは、1657年にガリレオ・ガリレイの弟子たちがメディチ家の援助を受けながらフィレンツェに作った「アカデミア・デル・チメント」(Accademia del Cimento, 実験アカデミー)、そして1660年に設立されたイギリスの王立協会、1666年に創立されたフランス科学アカデミー王立などによってであった。

メルセンヌ神父は『普遍的和声』(1636) において、大砲の音を使って音速を測る方法について述べている。そのやり方はベーコンのものと同じであるが、メルセンヌは実際に測定して音速を448m/secとした。また、振り子の周期に関する実験を応用して、弦楽器の音程が弦の長さ、材質、張力などによって決定されることを明らかにし、さらに12音の平均律を計算してチェンバロ製作などにも言及している。

そのメルセンヌ神父と関わりが深かったデカルト (1596~1650) は、オランダでの入隊時の22歳で『音楽提要』(Compendium Musicae, 1618、公刊は死後の1650) を書いた。この書は全部で13の章からなり、和音論が主であるが、それらに先だって第3章で音の長さについて述べている。その前半では音の3分割と2分割の問題に触れ、後半では拍の問題に触れられている。デカルトは、拍感は、「声楽では息の強さ」(spiritus intensione in vocali musica)、「器楽では

ビート」(tactus in instrumentis)によってそれを示すことになるという³。すなわち先述のように、定量記譜法においては各音の長さが比例関係に置かれるようになったが、強弱アクセントの繰り返しによる小節という概念はまだ生じていなかったが、デカルトはここで「息の強さ」または楽器の「ビート」による均質化された時間の進行の単位として小節の成立について言及しているのである。

ルネサンス時代に入り教会から解放された新しい音楽が増えたために、定量記譜法 (mensural notation) における音の高さのみならず、音の長さについての記譜法が必要とされていたが、バロック時代に入って、デカルトは『音楽提要』において音の高さと長さに関する数学的で原理的な理解の仕方を求めたのである。デカルトのこうした態度は、やがて『精神指導の法則』(遺構、1701出版)における原理的な探求方法としての「普遍数学」(Mathesis universalis)の提唱へと結びつくことになる。すなわち、「規則4 事物の真理を探求するには方法が必要である」において、「何ら特殊な質料に関わりなく、順序 (ordo) と計量的関係 (mensura) とについて求められうるすべてのことを、説明するところの或る一般的な学問がなければならぬこと」(野田又夫訳、岩波文庫、p.30)と述べる。こうして、音楽において具体化された個々の時間の経過ではなく、カントが超越論的感性論において述べるような時間への道が、デカルトによって個々の時間の比例関係としての mensura ではなく、そのような個別的な比例関係をも可能にするような絶対的で計量可能性を与える原理的基準 (mensura) としての「普遍数学」として開かれるのである。そして、デカルトのこのような考え方は、ニュートンの『プリンキピア』(1687)、ヴォルフ『普遍数学原論』(1713)、ヘルマン『物体の力の尺度について』(De Mensura virium Corporum、1728)、ビュルフィンガー『運動物体の固有力とその尺度について』(1728) など、バロック時代の科学的思考の誕生へとつながるのである。

第2章 マントヴァ時代のモンテヴェルディと器乐的時間への移行の背景

第1節 マドリガーレとモンテヴェルディ

1500年代前半にはフランドルの作曲家によって世俗多声音楽曲であるマドリガーレが作られるようになった。初期のマドリガーレ作曲者としては、教皇庁

³ René Descartes: *Musicae compendium*, Trajectum ad Rhenum, 1650, p.9.

礼拝堂のイタリア人コスタンツォ・フェスタ (Costanzo Festa、c.1490~1545) や、彼と並んで「マドリガーレの父」と呼ばれているフランス出身のフィリップ・ヴェルドロ (Philippe Verdelot、c.1480~c.1540) がいる。ヴェルドロは1520年代にフィレンツェの大聖堂の楽長をつとめた後、1530年代に多数のマドリガーレを残している。同じ頃、ヴェネツィアではフランドル出身のアドリアン・ヴィラールト (Adrian Willaert、c.1490~1562) がマドリガーレなどを作曲していた。彼は1527年から1562年の死亡まで長い期間にわたってサン・マルコ大聖堂の楽長をつとめヴェネツィア楽派を形成し、特に1550年の『分割合唱のための詩篇集』(Salmi spezzati) はヴェネツィアの交唱形式⁴の始まりを象徴するものである。彼らに少し遅れて、「アヴェ・マリア」(偽作) で有名なフランドル楽派のジャック・アルカデルト (Jacques Arcadelt、1504~1568) も多数のマドリガーレを作曲した。

このように、1500年代半ばまでの初期マドリガーレはフランドル地方などの北方の音楽家たちが主導していたが、イタリア内における彼らの活動により、1500年代半ば以降には北イタリアを中心としてイタリアの諸都市でもイタリア人によるマドリガーレが作曲されるようになり、宗教多声声楽曲であるモテットと並んで、世俗多声声楽曲としてのマドリガーレが社会的浸透を見せるようになった。こうして、16世紀後半にはイタリア人のマドリガーレ作曲家、ルカ・マレンツィオ (Luca Marenzio、1553~1599)、ルッツァスコ・ルッツァスキ (Luzzasco Luzzaschi、c.1545~1607)、アンドレア・ガブリエリ (Andrea Gabrieli、c.1510~1586)、そしてモンテヴェルデと彼の同時代人であるカルロ・ジェズアルド (Carlo Gesualdo、c.1566~1613)、ジョヴァンニ・ガブリエーリ (Giovanni Gabrieli、c.1553~1612)、ジローラモ・フレスコバルディ (Girolamo Frescobaldi、c.1583~1643) たちが次々とマドリガーレ曲集を出版する。

この頃、フェラーラのエステ家では女性だけの合唱隊「コンチェルト・デッレ・ドンネ」(concerto delle donne) が設立され人々を驚かせたようであるが、エステ家に限らずマントヴァのゴンザーガ家やフィレンツェのメディチ家などでも、競争するようにマドリガーレを中心とした合唱隊が組織され、作曲家たちはそれらの合唱隊を念頭に置きながらマドリガーレを作曲していったのであ

⁴ ヴェネツィアの聖マルコ大寺院は聖歌隊席が左右2つに分割されているために、響きが遅れて届いて音楽の進行がずれるという音楽的問題を抱えていたが、互い違いに歌う交唱様式によってこれを解決し、その対比的競合的スタイルがステレオ効果のみならず、協奏形式へと発展し、モーツァルトなど多くの作曲家の関心をひいたことは広く知られているところである。

る。

1567年に北イタリアのクレモナに生まれたモンテヴェルディも、1587年に初のマドリガーレ集を、1590年にマドリガーレ第2巻を出版したが、その年彼はマントヴァのゴンザーガ家のヴィンチェンツォ1世の宮廷に歌手とヴィオラ・ダ・ガンバ奏者として仕えることになる。マントヴァでは彼は1602年には宮廷楽長となり、マドリガーレ第3巻(1592)、第4巻(1603)、第5巻(1605)を出版し、1607年にはオペラ『オルフェオ』を作曲するなどの活躍を見せた。

その後、1613年にモンテヴェルディはヴェネツィアのサン・マルコ寺院の楽長に任命され、死に至るまでヴェネツィアにとどまったが、マントヴァ時代に続きヴェネツィア時代にもマドリガーレ第6巻(1614)、第7巻(1619)、第8巻(1638)を出版した。第9巻(1651)は遺構である。

以上のように、16世紀前半に誕生した世俗多声音楽曲マドリガーレは、16世紀後半に大きな流行を見せ、1600年をまたいでモンテヴェルディらが発展させた。モンテヴェルディによるマドリガーレの発展は、一般に、マドリガーレ集第5巻の序文に相当する‘STVDIOSI LETTORI’で宣言された「第2作法」(SECONDA PRATICA、またはPERFETTIONE DELLA MODERNA MUSICA)の問題として取りあげられることが多い。「第2の作法」という以上「第1の作法」が予測されるが、それはモンテヴェルディ自身が名前を挙げている通り、先述のヴェネツィア楽派のザルリーノの音楽論を指している。ヴェネツィア近くで生まれたザルリーノは、1541年にヴェネツィアに行きヴィラルルトに師事し、1565年から聖マルコ大寺院の楽長をつとめたが、彼は『ハルモニア教程』によって音楽理論家としても有名であり、その著書はフランスやドイツでも出版され、16世紀後半の西ヨーロッパで広く読まれていた。彼のもとには、「カメラータ」の一員としても有名なヴィンチェンツォ・ガリレイがいたが、1600年の著書の中でモンテヴェルディを批判したジョヴァンニ・アルトゥージもいた。つまり、アルトゥージは師のザルリーノの音楽理論から逸脱していると思われるモンテヴェルディのマドリガーレを批判したわけである⁵。そして、モンテ

⁵ ザルリーノの音楽理論は、その著書名が示唆しているように和声論に特徴があり、中世までの完全・不完全音程という基準に対し、ジャンヌ・ダルクも関わった百年戦争の際にイギリスからダンスタブルたちが持ち込んだ3度音程を導入することによって作られる近代的和声について考察した人物の一人であったが、同時にマドリガーレの作曲についてはモテットと同様なポリフォニックな手法を用いており、16世紀後半のマドリガーレのパロック音楽への展開、一般的にはモノディー様式への発展といわれているが、そのような新しい流れに対応していなかった。生まれたばかりで、なお発展途上にあったマドリガーレについて、1600年の段階でアルトゥージはなおザルリーノの古い基準をもってモンテヴェルディらのマドリガーレを批判したのであり、そのた

ヴェルディはマドリガーレ第5巻の序文で、アルトゥージの批判にザルリーニやアルトゥージの方法とは異なる新しい方法として「第2の作法」という言葉で答えたわけである。

したがって、モンテヴェルディに即していえば、「第2の作法」と呼ばれる新しい、おそらくはバロック音楽とつながる道はマドリガーレ第5巻以降のマドリガーレの作品の中に見られるのである。すなわち、マドリガーレ第5巻から第8巻までの発展の中にこそ、ルネサンス音楽からバロック音楽へと歩を進める新しい歩みがあったと考えられる。その歩みは、アカペラの世俗的多声声楽曲であったマドリガーレが通奏低音や弦楽器などによる楽器を伴う声楽曲への移行ともいえるし、それによってオペラ『オルフェオ』に代表されるような劇的音楽への移行であったともいえよう。

そこで次に、まず1550年頃登場するといわれる弦楽器が16世紀後半にどのように使用されていたかについて、続いて同じく16世紀後半におけるオペラ前史について検討し、モンテヴェルディの後期マドリガーレの発展についての考察の準備としたい。

第2節 弦楽器とモンテヴェルディ

ボエティウスの『音楽綱要』(De institutione musica)の‘musica instrumentalis’を持ちだすまでもなく、教会内においてはオルガン以外の楽器の使用が禁じられていたが、ルネサンス時代に入ると宮廷における行事やダンスに楽器が使用され、さらには声部を楽器によって置き換える例もあらわれ、‘canzone da sonar’と呼ばれる声楽を模倣した独奏楽器の曲も書かれるようになった。それらは声楽あるいは歌 (canzone) を模倣する曲であったが、次第にそれぞれの楽器の特徴を生かした作曲がされるようになる。

ルネサンス後期における器楽の発達には、アンドレア・ガブリエリ (c.1510～1586) とジョヴァンニ・ガブリエリ親子をはじめとするヴェネツィア楽派の人たちによる「ソナタ」(sonata、器楽曲) に見られるが、特にジョバンニの1597年の『聖なるシンフォニア集』(Sacrae symphoniae) が有名である。これらの曲は、オルガンなどの鍵盤楽器⁶、リュート、管楽器などのために書かれたもの

め逆にアルトゥージの批判はザルリーニの古い基準では測れない「逸脱」と思われた方法が何であったかを我々に教えてくれるものになっている。

⁶ 鍵盤楽器については、クラウディオ・メルロ (Claudio Merulo, 1533～1604) やその影響を受けたヤン・ピーテルスゾーン・スウェーリンク (1562～1621)、ジローラモ・フレスコバルディ (1583～1643) らの名を挙げておくべきであろう。

である。

当時使用されていた楽器がどのようなものであるかは、たとえばマルティン・アグリコーラ(Martin Agricola, 1486~1556)の楽器論である“*Musica instrumentalis Deudsch*” (1529) の楽器分類が参考になる⁷。アグリコーラはその著書において、楽器を以下のように14に分類している(表題は論者による)。

- 第1章 リコーダや金管楽器など息による管楽器
- 第2章 オルガンのようにふいごなどを使用する管楽器 (wind instrument)
- 第3章 声の音符を鍵盤楽器譜に移すやり方
- 第4章 ヴァージナルなど鍵盤を用いる弦楽器
- 第5章 リュートのようなフレットのある弦楽器
- 第6章 声の音符をリュート譜に移すやり方
- 第7章 リュートの弦の調整
- 第8章 フィドルの第1のタイプ
- 第9章 フィドルの第2のタイプ
- 第10章 フィドルの第3のタイプ
- 第11章 声の音符をフィドルなどに移すやり方
- 第12章 ハープのような鍵盤もフレットもない弦楽器
- 第13章 ヴァイオリンのような鍵盤もフレットもない弦楽器
- 第14章 金属などによる打楽器のような類

今日ではフィドルをヴァイオリンと同じ楽器とみなすことがあるが、中世以来用いられてきたフィドルは画一的な形態をもっていたわけではなく、弦の数も3~5本と一定ではなかった。アグリコーラの著作では多数のイメージ図が紹介されているが、第8章のフィドルの図にはフレットが書きこまれており、フレットをもたないヴァイオリンと異なる楽器として考えられていることがわかる⁸。そして、フレットのあるヴィオール族は駒が平であるために早いパッセージを演奏することに困難があり、また音も弱く繊細だったので、演奏会場が広がり力強く華やかな演奏が求められるようになるとヴァイオリンの方が適

⁷ 当時の楽器論については、そのほかハンス・ゲルレ (Hans Gerle, c.1500~1570) 『ドイツ音楽』 (Musica teusch, 1532)、ジョバンニ・マリア・ランフランコ (Givanni Maria Lanfranco, c.1490~1545) の『音楽論』 (Scintille di musica, 1533) などがある。

⁸ カスティリオーネは『宮廷人』(1528)の中でヴィオール、ヴィオラ・ダ・ガンバの音色を賞讃している。ヴィオールはヴィオラ・ダ・ブラッチョ(腕のヴィオラ)とヴィオラ・ダ・ガンバ(脚のヴィオラ)の総称であり、ヴィオールの特徴としては、フレットが着いている、C字孔、現代のコントラバス式の弓の持ち方などがある。

していると考えられるようになる。モンテヴェルディが作曲を始めたのは、まさにルネサンス前期のヴィオール族からルネサンス後期のヴァイオリンへの移行を始める時期であり、ヴァイオリン奏法の様々な試みが端緒についた時代だったのである。

モンテヴェルディとヴァイオリンとの関係といえば、まず彼がクレモナの出身であることに注目する必要がある。クレモナはいうまでもなくアマティ、ガルネリ、ストラディヴァリたちによる弦楽器製作の中心地として今日でも有名であるが、モンテヴェルディの生きた時代は、アマティらによるヴァイオリン製作の開始時期と重なっている⁹。

宮廷においてヴァイオリンが使用され始めた頃の器楽曲は、ダンス音楽以外ではシンフォニアとソナタがある。器楽合奏としてのシンフォニアの始まりは、1589年のメディチ家のフェルディナンド1世とアンリ2世の孫娘であるクリスティーヌとの結婚式における宴に催された『女巡礼』における間奏であると見られている。弦楽器が関わるソナタについては、ジョヴァンニ・パオロ・チーマ（Giovanni Paolo Cima, c.1570～1622）が1610年に出版した教会音楽集“Concerti Ecclesiastici”に含まれる「ヴァイオリンとヴィオローネのためのソナタ」「ヴァイオリンとコルネットとヴィオローネのためのソナタ」などがある。

1589年のインテルメディオ『女巡礼』は、バロック・オペラの始まりとも密接に関係しているため、モンテヴェルディのオペラ『オルフェオ』との比較の意味も含め、そのシンフォニアなどについては節を改めて検討したい。

⁹ これらの著名な弦楽器製作者をその系譜から考えるならば、アンドレア・アマティ（c.1514～c.1577）がその始まりであり、アントニオ（c.1538～1595）とジローラモ（c.1561～1630）の息子兄弟を経て、ジローラモの息子でありアンドレアの孫であるニコロ（1596～1683）のもとに、アンドレア・ガルネリ（Andrea Guarneri, c.1626～1698）が弟子入りし、その孫であるバルトロメオ・ジュゼッペ・アントーニオ・ガルネリ（Bartolomeo Giuseppe Antonio Guarneri, 1698～1744）で頂点を迎える。また、アントニオ・ストラディヴァリ（Antonio Stradivari, 1644～1737）もニコロ・アマティのもとに弟子入りし（1667～1679）、その後工房を構え、晩年に傑作を製作する。

したがって、モンテヴェルディのクレモナの時代（1567～1590）、彼が目にしてきたヴァイオリン製作は、主としてアントニオ、ジローラモのアマティ兄弟であったと考えられる。

ところで、この時期に作られたヴァイオリンの中にフランスのシャルル9世（1550～1574）の紋章が入っているものがある。彼の母は1533年にアンリ2世のもとに嫁いだカトリーヌ・ド・メディシスである。彼女は1555年にフィレンツェからダンス教師であるボジョワイユ（？～c.1587）をフランスに呼び寄せた。ボジョワイユはフランス宮廷で『王妃のパレエ・コミック』を振り付けたことで知られているが、ダンスの振り付けを担当するばかりでなく、作曲もヴァイオリン演奏も行い、宮廷の音楽教師としても活躍している。

第3節 オペラにおけるシンフォニアとモンテヴェルディ

ルネサンス時代には、その始まりからローマ演劇がしばしば上演されていた。たとえば、フェラーラのエステ家での、プラウトゥス「モナエクム兄弟」(1486)、「アンフィトルオ」(1487)、テレンティウス「アンドロス島の女」(1491)などである。このような演劇は5幕が基本であったが、幕と幕の間は、今日のように幕が降ろされ観客は自由にくつろぐのではなく、幕間にも音楽や踊りが催されていた。これがインテルメディオであり、1502年にはプラウトゥスの「ロバ物語」(Asinaria)がインテルメディオとして上演されたことがわかっている¹⁰。

水谷彰良『イタリア・オペラ史』(音楽之友社、2006)によれば、1500年代にはエステ家やメディチ家などで何度も結婚祝賀の際に劇と音楽が上演されていたが(p.22f.)、特に1539年にメディチ家で催された喜劇『気楽な男』におけるフランチェスコ・コルテッチャ(Francesco Cortecchia, 1502~1571)によるインテルメディオでは、「歌の伴奏に、チェンバロ、オルガン、ハーブ、三つのリュート、三つのフルート、四つのサクソバット、ヴィオローネ、ヴィオラ・ダ・ガンバが曲ごとに編成を変えて使われている」(p.23)という。

中でも1589年のメディチ家での結婚の祝祭劇『女巡礼』(La pellegrina)における6つのインテルメディオはオペラとの直接的関係を有する重要なものである。それぞれのインテルメディオはいくつかの曲から成り立っているが、その中に次のような5声部または6声部による器楽合奏のシンフォニアと題された曲が5曲入っている。第1インテルメディオ第3曲のクリストファーノ・マルヴェッツィ(Cristofano Malvezzi, 1547~1599)のシンフォニア、第2インテルメディオ第1曲はルカ・マレンツィオ(Luca Marenzio, 1553~1599)のシンフォニア、第3インテルメディオ第1曲はマルヴェッツィのシンフォニア、第4インテルメディオ第2曲のマルヴェッツィのシンフォニア、第5インテルメディオ第3曲のマルヴェッツィのシンフォニアである。

オペラの始まりは1598年の『ダフネ』であるとされることが多いが¹¹、その台本は『女巡礼』でも台本を手掛けたリヌッチーニであり、作曲はマルヴェッツィに学んだペーリであったが、楽譜は失われている。1600年にはペーリとカッチーニがそれぞれ『エウリディーチェ』を作曲した。2つの曲は、台本も同じ

¹⁰ インテルメディオの作曲者は不詳であるが、『西洋音楽の歴史 1』(M.カッロツォ田著、川西麻理訳、シーライトパブリッシング、2009)では、バルトロメオ・トロンボンチーノ(Bartolomeo Tromboncino, 1470~1535)の名があげられている(p.259)。

¹¹ 1600年の2つの『エウリディーチェ』とする人もある。

であり、音楽も似ている。そして、共にシンフォニアのような器楽合奏部分をもたず、通奏低音と独唱、そして時々合唱という形態をとっている。

ところが、モンテヴェルディの場合、1607年の『オルフェオ』では声のない器楽合奏が重要な役割を果たしている。すなわち、①冒頭の序奏部分のトッカータ¹²、②随所に繰り返しあらわれるリトルネロ、③5幕の間をつなぐシンフォニアである。これら3つの器楽合奏の特徴は以下のようなものである。

まずトッカータについてであるが、この曲は5声部による4/2拍子の9小節しかない合奏である。実際の演奏にあたっては、この9小節を何度か繰り返すことがしばしば見られる。大変印象的な曲であるが、主として付点などを伴う金管楽器によるファンファーレのような部分と、弦楽器による同一音を4つの16分音符に分割して演奏する弦楽器らしい奏法による部分、そしてドローンのような低音による持続音によって構成されている。

次にリトルネロであるが、わずかに数小節の（時にはもう少し長い）器楽合奏によるリトルネロ部分は歌と歌をつなぐ役割を果たし、リトルネロによって劇が進行する。音楽の内容からすれば、声楽合唱のマドリガーレに似ているが、和声進行が劇の進行を促す役割を担っている。

幕間に置かれる4つのシンフォニアは、1589年の『女巡礼』におけるマルヴェッツィやマレンツィオによるシンフォニアを継承するものである。第1幕と第2幕の間に置かれる第1シンフォニアは5声部による9小節、次の幕間の第2シンフォニアは8声部の12小節、同様に第3シンフォニアは8声部による13小節、第4シンフォニアは8声部による15小節となっている。これらシンフォニアは著しく器楽化が進んでいるというわけではない。第5幕の、したがって『オルフェオ』全体の終わりには、5声部による17小節の声なしの器楽合奏の軽やかなmoresca（ムーア人の踊り）が置かれている。この15小節のmorescaも繰り返し演奏されることがある。

以上のように、マントヴァ時代（1590～1613）のモンテヴェルディが作曲した『オルフェオ』（1607）は、ルネサンス時代の幕間劇を継承すると共に次の時代に向かおうとするものであったが、ヴェネツィアに移って作られた音楽劇「タンクレディとクロリンダの闘い」（1624）は、明らかにバロック的なものになっている。そこで章を改め、「タンクレディとクロリンダの闘い」、そしてマドリ

¹² このトッカータは、『聖母マリアの夕べの祈り』（1610）の冒頭にも使用されており、当時宗教曲と世俗曲が互いに借用関係にあったことの一つの象徴であるが、この問題に関する詳論は本論文では避ける。

ガーレ第5巻から第8巻までの流れを追うことによって、モンテヴェルディにおいてどのようにしてバロック的な器楽的奏法が確立されていったかを検討したい。

第3章 ヴェネツィア時代のモンテヴェルディと器楽的時間への移行の実際

16世紀後半のヴェネツィアの音楽の中心はサン・マルコ大聖堂にあった。既に述べたように、ルネサンス時代のサン・マルコ聖堂は1527年から1562年の間楽長をつとめたヴィラールトと彼のもとで形成されたヴェネツィア楽派の活動の場であった。このヴェネツィア楽派には、ヴィラールトの後に楽長をつとめたザルリーノをはじめ、アンドレア・ガブリエリ、ジョバンニ・ガブリエリたちがいたことも先に述べた通りである。しかし、16世紀も末になるとサン・マルコ大聖堂の音楽も生彩を欠くようになり、その後は次第に衰退し、その立て直しのためにモンテヴェルディがヴェネツィアに招聘された。

第1節 マドリガーレ第5巻から第8巻へ

マドリガーレ第5巻はSV 94～SV 106の13曲を含むマドリガーレ集である。これらマドリガーレは「クラヴィチェンバロ、キタローネ、あるいはその他の同様の楽器のための通奏低音付き」の合唱を中心とする声楽曲であり、通奏低音と旋律的声部による和声を重んじたいわゆるモノディ様式への志向を示している。また、複合唱になっている終曲の‘*Questi vaghi concetti che gli augelletti intorno*’ SV 106の前にはシンフォニアと題された器楽合奏部分が付けられているが、楽器の使用方法はルネサンス的な簡単なものであり、弦楽器特有な奏法によるものではない。したがって、マドリガーレ第5巻は、序文‘*Studiosi Lettori*’において新しい作曲法について言及してはいるものの、ルネサンス時代のマドリガーレの延長として見る事が可能である。

『オルフェオ』が作られた1607年と同じ年に公刊された“*Scherzi musicali a tre voci*”（3声の諧謔音楽）をはさんで1614年に公刊されたマドリガーレ第6巻になると、第1曲目の‘*Lasciatemi morire*’の冒頭から和音の使い方の新しさを感じられ、さらには‘*Una Donna fra l’altre honesta e bella vidi*’、‘*A Dio, Florida Bella*’、‘*Qui rise, O Tirs*’などConcertatoという副題が付されているマドリガーレは、その声部の動きや単声による動き、あるいは同じくConcertatoという副題がつく終曲の‘*Presso un fiume tranquillo*’の16分音符の声の動きは、その名

の通りバロック時代の協奏的音楽の始まりとみなすことができる。また、終曲の‘a le guerre’という言葉の反復部分は、オペラの劇的效果を与えている。

モンテヴェルディはマドリガーレ第7巻において明らかに新しい方向に歩みだしていることがわかる。まず、冒頭はシンフォニアから始まるという初の試みを見せている。続く‘Tempo la cetra’では単声とリトルネロが3度反復され、シンフォニアでしめくくられる。これら2曲はあたかもオペラのような構成になっている。次の曲からは、しばらく合唱部分が2声部の曲が続き、3声部、4声部と増えてゆく。‘Con che soavità’になると再び単声になるが、この曲は‘Concerto a una voce e 9 Istrumenti’という副題をもち、通奏低音の第一合奏のほかに、ヴィオラ・ダ・ブラッチョなどの中高音を担当する弦楽器による第二合奏、ヴィオラ・ダ・ガンバなどの低音を担当する弦楽器による第三合奏を伴い、充実した「オーケストレーション」と言える。

‘Chiome d’oro’は、歌の前に2台のヴァイオリンによる短いリトルネロが3種類示され、続いて2声の歌と2声のヴァイオリンとの掛け合いになっている。そして、曲の中で3種類のリトルネロがヴァイオリンによって奏される。続く‘Amor che deggio far se non mi giova amar’もほぼ同じような構成になっており、はじめにヴァイオリンによって3つのリトルネロが示され、続いて声と楽器によるリトルネロが交替しながら奏される。最後の‘Tirsi e Clori’は、TirsiとCloriの対話が続いた後に2人が‘balliamo’と歌うのに続いて5声部の合唱のTuttiによるBallo、すなわち舞踏歌となる。これはオペラ『オルフェオ』の最後にmoresca（ムーア人の踊り）が置かれていることに対応しており、シンフォニア（『オルフェオ』ではトッカータと呼ばれていた）に始まり、舞踏で終わるというオペラのスタイルを踏襲しているといえる。

1638年に公刊されたマドリガーレ第8巻は主としてヴェネツィア時代に書きためたものをまとめたものである。前半は「戦いの歌」集、後半は「愛の歌」集であり、「タンクレディとクロリンダの闘い」は前半に含まれる。「戦いの歌」は、まずシンフォニアから始まるが、シンフォニアは際立って新しい特徴をもっているわけではなく、マドリガーレ第7巻の延長上にあるといえる。続いて‘Altri canti d’Amor, tenero arciero’ SV 146が歌われる。「戦いの歌」の後半は「タンクレディとクロリンダの闘い」、続いて終曲はBalloとなっており、『オルフェオ』やマドリガーレ第7巻と同じ構成である。これら「戦いの歌」同様に、「愛の歌」も器楽によるシンフォニアから始まり、Balloで終わっている。

上記の‘Altri canti d’Amor, tenero arciero’ SV 146は、次のような点で注目に

値する。すなわち、第一には豊かな弦楽合奏を伴うこと、第二には4部から構成されるこの曲の第1部は美しい旋律を軸に展開されること、第三には‘Di Marte io canto’から始まる声楽部分が16分音符を多用し極めて器乐的なものになっており、弦楽合奏と協奏的であること（協奏様式、*stile concertato*）など、劇的で表情豊かな音楽内容になっている。すなわち、声楽と器楽の関係が、かつては声楽の補助としての器楽であったものが、次には声楽を模倣する器楽へと発展し、続いて演奏が声楽でも器楽でもよいものという同等な関係へと発展してきたが、ここでは劇的な音楽全体を構成する一部として声楽が位置づけられるようになっていくことがわかる。すなわち、「新しい音楽」の中で声楽や言葉のもつ優位性が失われていったのである。これがモンテヴェルディによる「音楽による劇」（*dramma per musica*）ということであろうが、それは単にオペラ『オルフェオ』にあてはまるだけでなく、むしろ一層このマドリガーレ第8巻で具体化されている。そして、われわれはこのような音楽に、ダンテやペトラルカから始まる聖書とは異なる言葉や文学の力の発見としてのユマニズムの伝統が終わり、*instrument*と数量化による新しい時代の始まりを見ることができるのである。

第2節 「タンクレディとクロリンダの闘い」の弦楽合奏、そして合奏協奏曲へ

「タンクレディとクロリンダの闘い」はタッソ（Torquato Tasso, 1544～1595）の叙事詩『解放されたエルサレム』（*La Gerusalemme Liberata*, 1575）に題材をとったものである。フェラーラのエステ家に仕えていたタッソは、既にカヴァリエリが音楽を付けた牧歌劇『アミンタ』（1573）などで知られていた。十字軍におけるキリスト教徒のタンクレディとムスリムのクロリンダたちの恋愛を軸に描かれた8行連詩の『解放されたエルサレム』は、既に多数のマドリガーレ曲を作り、エステ家にも仕えたことがあるジャクス・デ・ヴェルト（*Giaches de Wert*, c.1535～1596）が1595年頃にマドリガーレとしていた¹³。

こうした流れを受け、モンテヴェルディもマドリガーレ第8巻でこの題材を取りあげ、20編（*canto*）あるうちの中頃に出てくる1編（*canto*）を20分余りのマドリガーレとした。この場面は、恋仲であったタンクレディとクロリンダが夜の暗闇の中で相手が誰かわらないままに死闘を演じ、ついにタンクレディ

¹³ フランドル出身の彼は1565年からずっとマントヴァのゴンザーガ家で宮廷楽長をつとめており、1590年にモンテヴェルディがマントヴァに移って来た時には、既にマントヴァの中心人物となっていた。モンテヴェルディは彼から影響を受けたと述べている。

がクロリндаを殺してしまうという悲劇である。編成は、タンクレディとクロリндаのほかになレーションの3人の声と弦楽合奏であり、歌の多くはナレーションによる。

曲は、前半が夜の二人の戦いの場面、後半が互いが誰かがわかる愛の悲劇の場面で構成されている。順を追って曲の特徴的な場面を見てゆけば、まずナレーションに続く「馬のテーマ」で、6拍子のややゆっくりした馬の歩行を表わす箇所が続いて2倍の速度の速い馬の走りの拍子が続き、さらに8分音符が16音符に分割され、分散和音になる（以上譜例1、楽譜はIMSLPのIMSLP38083-PML82381-Monteverdi_Madrigali_8FS_PML.pdfによる）。これはタンクレディがクロリндаを男剣士と勘違いして馬で追いかける場面である（詩の第1連）。二人の短い会話が終わり、二人は戦いを始め、全弦楽器が16分音符を刻む（第2連）。G durからg mollにかわって楽器のみによるシンフォニアが15小節が続き、その後のナレーションによって二人の争いのとりかえしのつかない悲劇的結末を暗示する（第3連）。次に合奏が戦いの音楽を始める。この合奏は、3拍子の3拍目に16分音符が入るもの（譜例2）、次に4拍子により合奏による強拍と歌による弱拍の交替（譜例3）、合奏による裏打ち（譜例4）、そして付点の連続（譜例5）、分散和音、交差する16分音符によるスケール（譜例6）、16分音符による連続した刻み（トレモロ）など、弦楽合奏の様々な演奏法の変化によって戦いが刻々と変化する様子を伝える（第4連）。第5連が始まると、16分音符の連続による弦楽器のトレモロは歌でも模倣される（譜例7）。弦楽器と歌のトレモロの交替がしばらく続き第5連は終わるが、その最後には弦楽器のピチカートによる和音が現れる（譜例8）。こうして、タンクレディが勝利したと思われた瞬間、G durの16分音符はその4拍目で突然g mollに変わり、刻みをやめてしずかなナレーションの歌によってゆっくりと音楽が進行し（譜例9）、タンクレディが戦っていた相手がクロリндаであったという悲劇が告げられる。

以上の様式は、モンテヴェルディ自身により *stile concitato*（興奮様式）と呼ばれ、後のオペラ『ウリッセの帰還』、『ポッペアの戴冠』などでも用いられている。

157
T. sono de tu glia, tu, mia, co sono a la vo
VI
Vln
Vcl
Cb
B.c.

譜例 6

160
T. so
VI
Vln
Vcl
Cb
B.c.

譜例 7

170
T. sono ta al la po qua e spo di po qua non po va, dato al con po tal e jo fe lo cu ti e on di
VI
Vln
Vcl
Cb
B.c.

譜例 8

186
T. non meno al fer, se e fer e l'al tra, il tin go di non so non qua
VI
Vln
Vcl
Cb
B.c.

譜例 9

以上のように、モンテヴェルディはマドリガーレ第8巻の「タンクレディとクロリンダの闘い」で弦楽合奏の可能性についていろいろ試みている。こうしたモンテヴェルディが開いた器楽合奏への道は、やがて17世紀後半にカッツァーティ (Maurizio Cazzati, c.1620~1677)、ジョバンニ・レグレンツィ (Giovanni Legrenzi, 1626~1690)、ジョバンニ・バティスタ・ヴィターリ (Giovanni Battista Vitali, 1632~1692) たちボローニャ楽派へと引き継がれた。特に、サン・ペトロニオ教会の楽長であったカッツァーティが1657年から器楽の演奏会を開き、1666年にアカデミア・フィラルモニカ・ディ・ボローニャが創設されるなど、ルネサンスの声楽からバロック的器楽への移行を決定づけた。こうして、1680年頃にストラデッラが始めたともいわれる合奏協奏曲 (concerto grosso) を、17世紀後半のジュゼッペ・トレッリ (Giuseppe Torelli, 1658~1709) やストラデッラの友人のコレリたちも作り、ソロ・コンチェルト、トリオ・ソナタなどと共に器楽演奏が社会に定着するようになる。そして、その器楽曲を継承し

て、18世紀前半にはバロック後期のヴィヴァルディ、バッハ、ヘンデルたちが現れ、われわれがよく知るところの合奏協奏曲が作曲されることとなる。

おわりに

定量的リズムを伴う器楽的時間がどのようにして生まれたのかについて、第1章で中世からの流れ、及びバロック時代前期における自然科学的方法論との関係から、第2章においてモンテヴェルディが生きた時代の背景であるマドリガーレの流行、弦楽器の誕生、オペラの誕生とシンフォニア（声のない器楽合奏）などの観点から、そして第3章においてマドリガーレ第8巻の「タンクレディとクロリンダの闘い」における弦楽合奏の使い方という3点から考えてきた。「タンクレディとクロリンダの闘い」における弦楽合奏は、ルネサンス時代のものと比べればもはや声の伴奏ではなく、その独自の表現方法によって演劇的效果をもつものになっている。しかし、その50年後頃から始まるトレッリ、コレッリたちの合奏協奏曲と比較すれば、そこにも大きな隔たりを感じないわけにはいかない。この意味において、モンテヴェルディはルネサンス音楽からバロック音楽への架け橋となっており、モンテヴェルディのおかげでその後に続く作曲家が弦楽合奏をさらに大きく展開することができたと考えられることができる。そして、それは言葉が支配的な力をもつルネサンス的人文知から、数学が支配的な力をもつバロック的科学知への移行の姿でもあったのである。

しかしながら、本論文は音楽的時間の変容についての一つの視点を投げかけているに過ぎず、バロック時代以降の重要な楽器としての鍵盤楽器についてはほとんど触れないままに終わってしまった。たとえば、モンテヴェルディの少し年下のフレスコバルディの鍵盤曲において器楽的時間がどのように表現されているかについての楽曲分析も不可避であるが、そこまで範囲を広げることができなかった。またの機会に委ねたい¹⁴。

¹⁴ 本論文執筆の動機の一つは、カツァーティの「シャコンヌ」や、シェイクスピア劇の音楽でも有名なイギリスのルネサンス末期のマドリガーレ作曲家であるトマス・モーリー（Thomas Morley, 1557～1602）の音楽と、我々が親しんでいるクラシック音楽との質的な差異について考えたいという点にあったが、これについても別の機会に譲りたい。