

著作としての『第二の作法』はなぜ書かれなかったか  
——モンテヴェルディとその同時代における作曲上の  
規則と独創性——

大 愛 崇 晴

はじめに ——問題の所在——

クラウディオ・モンテヴェルディ (Claudio Monteverdi, 1567-1643) は、西洋音楽史上、バロック音楽の先導者とされているが、それは彼がフィレンツェの「カメラータ」の創出したモノディを取り入れて、初めての本格的なオペラと称される記念碑的な作品《オルフェオ *L'Orfeo*》(1607) を作曲したからというだけでなく、彼が掲げた「第二の作法 *seconda pratica*」という言葉が、今日では、不協和音を緻密に制御することによって響きの快さを追求する厳格対位法の規則よりも、歌詞が示す情感の音楽的表現を優先させるバロック音楽の基本理念を象徴するものとして受け止められているからである<sup>1)</sup>。この言葉自体は、ボローニャの理論家アルトゥージ (Giovanni Maria Artusi, ca. 1540-1613) が、自著『アルトゥージ、あるいは当代の音楽の不完全さについて *L'Artusi Overo Delle Imperfettioni Della Moderna Musica*』(1600) の第二論議 (Ragionamento Secondo) において、モンテヴェルディのマドリガーレに現れる従来の対位法の規則から逸脱する不協和音の用法 (予備なしの不協和音) を批判したことに対する反論として、モンテヴェルディが1605年に自らの《マドリガーレ集第五巻》の冒頭に掲載した「勤勉な読者へ *Studiosi Lettori*」という小文のなかに現れる。以下にその全文を掲げる。

「私がこれらのマドリガーレを、アルトゥージがそれらのなかのいくつかの細かい部分に対してなした異議に前もって答えることなく印刷することを驚かないで下さい。私はマントヴァの君主に仕えていますので、時折必要な時間が取れないのです。それでもなお、私がいい加減に作曲

しているのではないことを知っていただくための答えを書きました。それは書き改められ次第、『第二の作法あるいは当代の音楽の完全性 (SECONDA PRATICA overo PERFETTIONE DELLA MODERNA MUSICA)』という表題を付して出版されることになるでしょう。おそらくそれはゼルリーノ〔ザルリーノ〕によって教えられた以外の作法 (pratica) があるなどとは信じていない人々をさぞ驚かすことでしょう。しかし、協和音と不協和音について、定められた考えとは異なるもうひとつの考えもまた存在することを彼らに確信させることでしょう。この考えは、理性と感覚を満足させることにより、当代の作曲法 (moderno comporre) を擁護するものです。私はこの「第二の作法」という言葉が他人に占有されることがないように、そしてまた、才覚のある人々が、同時に、音楽に関する別の第二の事どもについてよく考え、当代の作曲家が真実の諸基盤に基づいて創作していると信じることができるよう、このことを言いたかったのです。ごきげんよう。』<sup>2)</sup>

ここに名前が挙げられているザルリーノは、その主著『ハルモニア教程 *Istitutioni Harmoniche*』(初版1558, 改訂版1573)において大成された対位法の技法によって、当時の音楽理論の権威と見なされていた人物である。モンテヴェルディは自らの作曲法がそのザルリーノの規則に則っていないことを認め、それを「第二の作法」と名付けた上で、それについての著作を著すことを予告している。

2年後の1607年には、クラウディオの弟ジューリオ・チェーザレ・モンテヴェルディ (Giulio Cesare Monteverdi, 1573-1630/31) が兄の曲集《三声の音楽の諧謔 *Scherzi musicali a tre voci*》を編纂・出版した際に、その付録として書かれた上掲の小文に対する注釈『彼〔=クラウディオ〕のマドリガーレ集第五巻において出版された手紙についての注釈 *Dichiaratione della lettera stampata nel quinto libro de' suoi madrigali*』のなかで、旧来の厳格対位法の規則を遵守する「第一の作法 *prima pratica*」の対概念として、その規則に違反してまでも歌詞の音楽的表現を優先させるという「第二の作法」の理念の中身が提示されることになる<sup>3)</sup>。さらに、モンテヴェルディ兄弟による一連の宣言に先立ち、『アルトゥージ第二部 *Seconda Parte dell'Artusi* [...]』(1603)では、アルトゥージに宛てられた「オットゥーゾ氏 *L'Ottuso*」(ottusoは「愚鈍

な者」の意で、明らかに偽名もしくは筆名である）なる人物の書簡が引用されており、そこですでに、新しい「第二の作法」が持つ作曲技法上の正当性が主張されているのである<sup>4)</sup>。

とはいえ、《マドリガーレ集第五巻》における予告から28年を経た1633年においてなお、モンテヴェルディは、古代音楽の研究で知られる古典文献学者で音楽理論家のジョヴァンニ・バッティスタ・ドーニ（Giovanni Battista Doni, 1595-1647）に宛てた書簡のなかで、著作としての『第二の作法』の構想について語っている。

「本のタイトルは『メロディー、あるいは第二の音楽作法 (*Melodia overo seconda pratica musicale*)』となるでしょう。「第二の」とは（私が意図しますに）、当代の作法について考察され、〔それに対して〕第一のものは古い作法について考察されています。私はその本をメロディーの三つの要素に対応する三つの部分に分けます。第一部では言葉について、第二部ではアルモニア〔=協和音と不協和音の用法〕について、第三部ではリズム的な部分について論じます。それは世間に受け入れられるだろうと思っています。模倣への自然な道を私に拓いてくれるような本を見出すことができず、まして、プラトン（彼の閉ざされた光のために、私の乏しい視力では私に示されたわずかなものを、遠くからはほとんど識別することができなかつたのですが）以外に模倣者になるべきことを私に啓発してくれるような本も見出せなかつたのですが、私はそれを《アリアナの嘆き》を書いているときに実践において見出したからです。私が言いますのは、自分が模倣に関して行ったわずかなことをなす際に必要とした大きな苦勞の証を立てたということです。そのため、〔この本が〕気に入られるように、それどころか、望み通りに成功するように願っています。つまるところ、私は普通のものを書いて大いに賞賛されるよりもむしろ、今までにないものを書いてあまり賞賛されないことに満足しようとしているのです。』<sup>5)</sup>

ここでは、著作のタイトルが『メロディー、あるいは第二の音楽作法』と変えられ、言葉、アルモニア、リズムというメロディーの三つの要素に対応した三部からなることが明らかにされている。これは、プラトンが『国家』第三巻において、歌（メロス）は言葉、調べ（ハルモニ

ア)、リズムからなり、調べとリズムは言葉に従わなければならない(398 D)、としていることに対応している<sup>6)</sup>。しかしモンテヴェルディは、プラトンが記述する古代音楽への憧憬を示しつつも、(ドーニのように)古代音楽そのものの復興を図ろうとしているのではない。そのことは、彼がプラトンの著作からは多くの示唆を得ることができなかつたと告白していること、そして、構想中の著作を《アリアンナの嘆き》の作曲中に自ら見出した作曲技法に基づいて執筆する意図を示していることから明らかである<sup>7)</sup>。

これだけ具体的な構想を示しておきながら、結局モンテヴェルディがこの著作を世に出すことはなかつた。今なおその理由は定かではない。ヴェネツィア、サン・マルコ聖堂の楽長としての多忙な日常業務のために、たまたま執筆のための十分な時間が取れなかつた、あるいは、彼自身に自らの創作のプロセスを客観的かつ論理的に記述する能力がたまたま欠如していたなどという偶然的な理由も当然考えうるであろう<sup>8)</sup>。しかし、当時の作曲論の全体的状況に照らしてみると、彼の著作の構想が実現しなかつたのはむしろ必然だったのではないか、とも考えられるのである。その鍵となるのは、上で引用した書簡の最後の一節において、モンテヴェルディが「普通のものを書いて [=作曲して] 大いに賞賛されるよりもむしろ、今までにないものを書いてあまり賞賛されないことに満足しようとしている」と述べていることである。つまり、従来存在しなかつた作曲技法を理論として記述することの可能性／不可能性がここで問題になってくるのである。

本稿では、音楽による言葉の表現という理念を創作の理論として具体化しようとするモンテヴェルディの意図の背景にあった同時代的な状況、そしてまた、それが実現しなかつた理由について、モンテヴェルディの生前、あるいはその没後における16・17世紀イタリアのいくつかの音楽理論書における言説を分析することによって考えてみたい。そこから、作曲上の規則が持つ規範性と、新たに生じつつあった「独創性」という近代的な価値概念との相克を垣間見ることができるだろう。

## 1. 歌詞の音楽的表現とその具体的方法

モンテヴェルディのマドリガーレがアルトゥージに批判されたのは、

それがザルリーノの定める作曲の基本である対位法の規則に違反しているからであり、その違反を正当化するための根拠としてジューリオ・チェーザレが『注釈』において挙げているのは、「言葉はアルモニアの主人であって召使いではない l'oratione sia padrona del armonia e non serva」<sup>9)</sup>、つまり、協和音や不協和音などの音楽的要素は言葉の情感の表現という目的のための手段として用いられるべきであって、その目的と手段の関係は逆転すべきではないというテーゼであった。しかし、ザルリーノもまた、言葉と音楽の関係において、歌詞の題材に音楽を適合させるという点についてはモンテヴェルディと同じ理念を共有していたと言える。事実、『ハルモニア教程』第四部第三十二章では、その方法がかなり具体的に示されている。つまり、歌詞が荒々しさ (*asprezza*)、冷酷さ (*durezza*)、残酷さ (*crudeltà*)、悲痛さ (*amaritudine*) などを示す場合は、音楽 (*Harmonia*) もそれに対応して、いくぶん硬く (*duro*)、とげとげしく (*aspra*) すべきであり、具体的には、いくぶんとげとげしい (*aspre*) 性質を持つ長6度や長13度 (=長6度+オクターヴ) を和音の最低音の上に聞かせ、また、ゆっくりとした動きで、それらに4度や11度 (=4度+オクターヴ) の繫留を伴わせつつ、全音や二全音 (=長3度) など半音を含まない声部進行を用いるとよいとされる。また、歌詞が涙 (*pianto, lagrime*)、嘆き (*dolore, cordoglio*)、ため息 (*sospiri*) などを示す場合は、音楽も悲しみに満ちていなければならない。具体的には、楽曲の最も下の声部の上に、甘美な (*dolci & soavi*) 性質を持つ短6度や短13度 (=短6度+オクターヴ) をしばしば用いつつ、半音や短3度による声部進行を用いるとよいという<sup>10)</sup>。

これらの指示には、「耳を害さないやり方で *di maniera [...]* che non offendi」とか「与えられた諸規則を遵守しつつ *secondo l'osservanza delle Regole date*」などの留保が付けられており、それに応じて、破格の不協和音が許容されることはなく、示されている表現手段としての和音は長短6度などの協和音に限定されている。それでもなお、それらの和音が持つ感覚的質によって、歌詞が示す情感の音楽的表現 (ザルリーノはこれを「歌詞を模倣する *imitare le parole*」と呼ぶ<sup>11)</sup>) を遂行しようとする意図は明確に読み取ることができるだろう。

同様に、パルマの音楽理論家ピエトロ・ポンティオ (*Pietro Pontio*, 1532-95) は、その著書『音楽論議 *Ragionamento di musica*』(1588)

のなかで、きわめて実践的なかたちで、モテットやマニフィカトなどさまざまな種類の宗教音楽を作曲する際の歌詞と音楽の関係に言及しているが、ここではザルリーノよりも一步踏み込んで、悲痛な歌詞の表現のために単独で不協和音を使用することも容認されている。

「聖週間の読誦を作曲する際に守られている流儀 (stile) は、マニフィカトの「グローリア」や「インカルナートゥス・エスト」で行われているのと、こぞって同じである。そのような場合には、作品を悲痛なものにするために、作曲家は不協和音を用いなければならない。それは歌詞がそのように求めているからである。[・・・] 作曲家は、第2〔旋法〕、第4〔旋法〕、第6〔旋法〕のように、本来的に悲しげであるような旋法 (Tuono) を見出す思慮を持たなければならない。事実、実践的な作曲家は、自分が気に入るあらゆる旋法によって、自らの作品を悲しげにしたり陽気にしたりするだろう。また、諸声部がなす動きの遅速によってもこのことを実現するだろう。だから、この配慮を持つことによって (歌詞の情念を表現できるようにするために) この種の作品を悲しげにする作曲家は、健全な判断力を持っていると見なされるだろう。もし別なやり方をしたら、[その作曲家は] ほとんど判断力がなく、歌詞の意味を誤って理解したと見なされるだろう。」<sup>12)</sup>

このようにポンティオは、歌詞が示す情感に適合した和音、旋法、テンポを選択することが作曲家としての健全な判断力の証であると考え。また、ここでポンティオが用いている「流儀 stile」という語は、明らかにある特定のジャンル一般に通用する規範的な創作のあり方という意味で用いられており、彼が歌詞の示す情感に即した音楽の付け方がある種の体系化の意図のもとに提示しようとしていることが分かる。実際、『音楽論議』の他の箇所 (とくに上の引用を含む第四論議) では、モテット、ミサ曲、詩篇曲、マドリガーレなど、さまざまな曲種別に作曲の具体的な方法について記述されている。ザルリーノもまた、歌詞に適合する模範的な音楽のあり方を具体的に記述していた。そこには、音楽をあくまで歌詞の表現手段と捉えるモンテヴェルディ兄弟と同様の理念が通底していることを見ることができる。しかし、そのために彼らが提示する個々の具体的な作曲法は、同時代において普遍妥当性を持つもの

と見なされていたのだろうか。次節でその点を検証してみたい。

## 2. 説明不可能なものとしての作曲家の流儀

「近代科学の父」と呼ばれるイタリアの天文学者・物理学者ガリレオ・ガリレイの父親であり、リュート奏者、音楽理論家、また、オペラの誕生に貢献したフィレンツェの「カメラータ」の一員として活動したヴィンチェンツォ・ガリレイ (Vincenzo Galilei, ?~1591) は、その主著『古代の音楽と当代の音楽についての対話 *Dialogo della musica antica et della moderna*』(1581)において、音楽の最も重要な役割を「歌詞から引き出される諸観念の模倣 *l'imitatione de concetti che si trae dalle parole*」とした<sup>13)</sup>。そして、詩と音楽が密接に結び付き、絶大な情念喚起能力を持っていたと伝えられる古代音楽のあり方を理想として、当代の多声音楽を歌詞の感情表現には適さないとして批判する際に、音の高低やリズムの遅速がそれぞれ異なる性質を持つことを根拠に、ある単一の情念は単一の旋律で表現しなければならないと主張する<sup>14)</sup>。これは、通奏低音のみを伴ってひとりの歌手が語るように歌うレチタティーヴォ (モノディ) 様式の理論的根拠と見なされているものだが、これに対して、多声音楽擁護の立場を取るザルリーノは、『音楽に関する補遺 *Sopplimenti musicali*』(1588)のなかで、ガリレイの主張を一応は認めたと上で、次のように反論している。

「次のように言うことができる、すなわち、このすべて [=音の高低や動きの遅速はそれぞれ異なる性質を持つというガリレイの主張] は自然的な諸事物について勉強熱心な者には誰にでも明らかだが、しかし、これらすべての事物は複数の声部からなる楽曲のうちにあると。そしてさらに、本来的なハルモニアにおいては、時には甘美さ、そして時にはとげとげしさや硬さ、そしてこれらふたつの対極の間に、どちらの性質をも持つ中間的なものが聞かれる (それら [の感覚的質] は感嘆すべき諸効果をなすが、それは作曲家が作曲する際に持っている、立派ですばらしい流儀 (stile) に応じてであり、その流儀は天性 (Natura) に由来するので実際には教えることができない) と。それゆえ、[本来的な] ハルモニアのほうが、単一の旋律よりも心により良い効果をなすのであ

る。』<sup>15)</sup>

「本来的なハーモニア l'Harmonia propria」とは、ザルリーノ独自の用語であり、複数の声部によって協和音を主体に構成される多声楽曲を指す。この記述では、歌詞の音楽的表現という主題には直接言及されていないが、ここで挙げられている「甘美さ」や「とげとげしさ」、「硬さ」といった感覚的質が、前節で検討したように、『ハーモニア教程』のなかで歌詞の表現のために用いられる不完全協和音の音響特性として挙げられていたものと一致している点に注意したい。そして、上の記述が、歌詞の表現というザルリーノと共通の理念に基づきつつも、その理念の実現のために多声音楽を否定するガリレイへの反論であることを考えあわせると、歌詞の表現はあくまでも従来の多声音楽における同時的和音の音響特性によって行われるべきであるというザルリーノの立場は一貫している。しかしここで注目すべきなのは、実際の作曲行為においてそのような表現を行う「流儀」自体は作曲家個人の「天性」に由来するものであって、説明不可能とされていることである。ここに現れる「流儀／スタイル」という語は、ポンティオの場合とは異なり、普遍妥当的に規定され得ない作曲家の「個性」に属するものとして扱われていることは明らかである。それゆえ、『ハーモニア教程』において体系化された作曲技法がザルリーノの作曲上の師であったウィラールト (Adrian Willaert, ca. 1490-1562) の作品をモデルにしていることを考慮すると<sup>16)</sup>、ザルリーノ自身、そこで掲げた歌詞の表現方法を決して唯一無二の「規則」としてではなく、ひとつの模範例として提示したであろうことがわかれる。

楽曲を耳に快く響かせるための対位法の技法を規則化して説明することは可能であっても、個々の歌詞に対する音楽的表現の方法自体は説明不可能であり、作曲家個人の流儀に依拠するものであることについては、ザルリーノだけではなく、彼の論敵であったガリレイも同じ見解を示している。対位法に関する彼の未出版のふたつの論文 (1590年頃) のうち、不協和音の用法を扱った第二論文の冒頭で、次のように書かれていることは注目に値する。

「当代の対位法の技法に関して書かれた今日出版されている様々な本を、



私は何度も非常に勤勉さをもって読んだが、非常に重要なふたつのことについて知ることはまったくできなかった。ひとつはハルモニアの魂に属するもので、それは歌詞の観念 (il concetto delle parole) である。もうひとつは肉体に属するもので、それは旋律において次から次へと秩序立って継起的に進行する楽音と声の多様性である。魂に関しては、私が言ったように、私が知る限り今なお、歌詞、いやむしろその観念を、真の音楽家が持っていなければならない目的に適合するような音符と組み合わせる方法をわれわれに教えた者は誰もいない。』<sup>17)</sup>

ここでは、歌詞の観念、すなわち歌詞が示す情感に適合するような音楽の作曲方法を教える対位法の教本は存在しないと明言されている。そしてガリレイは、この論考の主題である不協和音の用法においてこそ対位法作曲家 (Contrapuntista) の優秀さが知られるのであり、それらはすべてその作曲家の判断力 (giudizio) に存すると述べている<sup>18)</sup>。つまり、歌詞の音楽的表現は規則を習得することによってなされるものではなく、むしろ作曲家自身の判断力によって遂行されるものと彼は考えるのであり、そのことはとりもおさず、歌詞の音楽的表現のよしあしは、対位法の規則を勤勉に学んだか否かではなく、むしろ作曲家個人の天性の素質に左右されるということを強く示唆していると言える。

さらにガリレイは、規則をあまりに遵守しすぎる対位法は味気ないとして、「規則を遵守する者 Osservatore」が (逆説的に) あまり規則を遵守しなかった楽曲こそが、才気に満ちたものとして気に入られており、判断力のあるすべての者の好み (gusto) に合うだろうと述べている<sup>19)</sup>。そして、チプリアーノ・デ・ローレ (Cipriano de Rore, 1516-65) の作品 (マドリガーレ) が具体的に四つ挙げられ、その気高さや優美さが称賛されている。デ・ローレは、ジューリオ・チェーザレ・モンテヴェルディも『注釈』において「第二の作法」の創始者としての地位を与えており<sup>20)</sup>、当時から歌詞の音楽的表現の巧みさにおいて高い評価を得ていた作曲家であった。ガリレイによれば、デ・ローレの作品に用いられている技法は、対位法の規則について書かれた本によって習得されるようなものではなく、すべて作曲家自身の判断力に負っている。彼は次のように結論付けている。

「人間の行いすべてにおいて、規則 (Regole) よりも判断力 (giudizio) のほうが価値がある。それでも規則は無視されるべきだと私は言っているのではなく、実際そうであるように、むしろそれらは必要であると思う。しかし、繰り返して言うが、物事の正確さはそれ自体に含まれるのではなく、行為者の判断力に含まれるのである。」<sup>21)</sup>

このガリレイの結論は、ある意味で中庸の徳を奨励するものである。つまり、作曲行為においては、規則をかたくなに遵守することも、それを無視することもよい結果を生まない。そうではなく、すぐれた作品は、対位法の規則を尊重しつつも、作曲家が自らの判断力を発揮することによってなしうるものであり、その意味で、歌詞の観念に適合した音楽を付けるという「物事の正確さ」は、作曲家個人の判断力に委ねられる。このように正しい中庸の道を選択することのできる判断力それ自体は、ザルリーノも言うように、やはり作曲家の天性に属するものであって、既存の規則から学びとられるものではないのである。

このように、歌詞の音楽的表現の方法を規則化することの困難さは、アルトゥージ-モンテヴェルディ論争の直後にも、ポローニャのオリヴェート会修士でオルガニストのアドリアーノ・バンキエーリ (Adriano Banchieri, 1568-1634) によって示されている。

まず、バンキエーリは、『オルガンの響きに関する結論 *Conclusioni nel suono dell'organo*』(1609)において、歌詞が示す情感を音楽によって模倣、すなわち表現する当代の作曲家を、よく響く甘美な声で喜ばせ感動させる熟練した弁論家にとえつつ、次のように書いている。

「〔弁論家と〕同様に、実践的音楽家に要求されるのは、マドリガーレ、モテット、ソネット、あるいは他のいかなる詩や韻律を表現する際にも、歌う際に、当の作曲家のみならず、歌手や聴き手たちも同様に満足 (gusto) を得るように、アルモニアで情感を模倣することによって行われなければならないということである。アルモニアに関する限り、歌詞が観念を表現するものであることを考慮して、音楽は歌詞に従わなければならない。それゆえ、もし歌詞が、悲しみ、苦悩、ため息、疑問、過ち、あるいは他のそうした偶発的状況 (accidente) を求めるならば、そのような歌詞はそれに見合ったアルモニアで飾られなければならない

い。」<sup>22)</sup>

このように、バンキエーリもまた、アルモニア、つまり多声楽曲における協和音と不協和音の扱いという音楽的手段によって歌詞の感情表現を行うべきことを主張する。そして、トッカータやリチェルカーレのような歌詞を伴わない器楽曲では、音楽は対位法のすぐれた諸規則 (*buoni precetti*) を遵守しなければならないが、声楽曲において「歌詞を模倣する *imitare la parola*」ためには、それらの規則の不履行 (*innosservanza*) が行使されなければならない、とさえ明言し<sup>23)</sup>、そのような当代の作曲法を代表する者としてモンテヴェルディの名を挙げてその巧みな感情表現を称賛している。

ところで、上のバンキエーリの記述において問題になってくるのは、「満足 *gusto*」という語の内実である。*gusto* は本来「味覚」を意味し、美学的には美の判定能力を指す「趣味」という概念で理解される。しかし、ここでこの語は、カントにおけるような美的判断に関わる普遍妥当的な根拠としてではなく、素朴に個々の主観における満足を指して用いられているものと考えられる。

後年公刊された同じくバンキエーリの著作『音楽草稿 *Cartella musicale*』(1614) では、やはり作曲家がすぐれた弁論家を模倣する必要性が説かれ、上の文章の前半部分とほぼ同じ文章が現れる。

「[弁論家と] 同様に、当代の作曲家に要求されるのは、マドリガーレ、モテット、あるいは他のいかなる言葉を表現する際にも、歌う際に、当の作曲家のみならず、歌い手や聴き手たちも同様に快さ (*diletto*) を得るように、アルモニアで言葉の情感を模倣することによって行われなければならないということである。」<sup>24)</sup>

ふたつの文章を比較してみると、*gusto* が *diletto* (快さ) という語に置き換えられていることが分かる。ここから、バンキエーリが *gusto* を *diletto* とほぼ同義に用いており、この語によって感性的な快を指示していることは明らかであろう。

とはいえ、これらの記述において、自分自身だけでなく演奏家や聴衆をも満足させることが作曲家に求められている背景には、純粹に主観的

な快のみならず、やはりある種の普遍妥当な美的判断能力、すなわち共通感覚に支えられたカント的な意味での「趣味」の存在が含意されているとも考えられる。そして、バンキエーリが歌詞の音楽的表現の必要性を説く際、もしそこに、ガリレイが説いていたような作曲家個人の判断力が要請されているとするならば（実際、ガリレイは判断力に導かれるものとしての「好み」という意味で *gusto* の語を用いていた）、その判断力は主観における普遍妥当性を持つ一方で、客観的な概念的規定を受けるものではないことになる。このように規定的な概念によって判断されることのない歌詞の音楽的表現は、成文化された対位法の規則では説明し得ないものということになるだろう。

このことは、同じく『音楽草稿』において、ジローラモ・ディルータ（Girolamo Diruta, ca. 1554-1610以後）による「厳格対位法 *Contrapunto osservato*」と「通俗（混合）対位法 *Contrapunto commune (misto)*」の区分が紹介される場面で明確にされる。この場合の「通俗（混合）対位法」とは、自由な、あるいは即興的な対位法の書法を意味していると考えられる。バンキエーリは、前者についてはザルリーノやアルトゥージなどの理論家たちによって巧みに説明されている一方で、後者に関しては、聴覚を満足させることのみが原則であるという見解を示し、それが厳格対位法とは異なり、説明不可能であることを示唆している。そしてその直後に、歌詞の音楽的表現に関して次のように述べている。

「今日に至るまで、音楽の著述家たち（そしてとりわけ過去の著述家たち）によって、ラテン語であれ俗語であれ、いかなる種類〔の言語〕であっても、歌詞を〔音楽によって〕模倣される情感と適合させること、とりわけ、悲しみ、苦悩、ため息、涙、笑い、疑問、過ち、その他いかなる偶発的状况をも表す言葉に〔音楽を〕適合させることを実践において示すような規則（*regola ò precetto*）は、彼らによって、何ひとつとして生み出されなかったのだ。」<sup>25)</sup>

歌詞の音楽的表現方法を明文化した規則がこれまでに存在しなかったという認識はガリレイと共通している。バンキエーリは、過去の作曲家たち（*gl'antichi*）は、まず非常に厳格な対位法によって音楽を作り、その後でそれに言葉を従属させるという方法を取っていたので、その響き

はとても甘美ではあるが、悲しげな歌詞に対して音楽が陽気に聞こえるなど、言葉と音楽のあいだに矛盾が頻繁に生じているとして、対位法の規則に拘泥していた先人たちを批判する<sup>26)</sup>。声楽曲において、歌詞の示す情感を音楽によって効果的に表現することを重視し、作曲家の理想像を卓抜した弁論家に求めるバンキエーリにとって、言葉をなおざりにする過去の作曲家たちのこうした作曲法は到底許容し得ないものであった。そのため、歌詞と音楽が適合的に結び付くためには、厳格対位法とは異なる新たな規則が要請されることになる。しかし、歌詞の音楽的表現は作曲家個人の自由な書法によって遂行され、それは聴覚の満足という主観的な基準によってのみ判断されるうるものであって、厳格対位法のように客観的な原則に還元できるものではない。そのため、バンキエーリ自身、そのような規則は存在し得ないと考えていたと思われる。

厳格対位法の権威と見なされ、モンテヴェルディが自身の立場との相違を強調していたザルリーノにしても、モンテヴェルディの規則違反を積極的に評価するバンキエーリにしても、歌詞の音楽的表現を規則化して説明することは不可能であるという点で彼らの見解は一致していた。モンテヴェルディの著作の計画が達成されなかった理由の一端もこのあたりにありそうである。このように規則に還元されない書法への志向は、作曲家の個性としての独創性の概念につながっていく。

### 3. 独創性の機縁としての歌詞の表現

バンキエーリは『音楽草稿』のなかで、新人作曲家は、まず厳格対位法の規則を習得し、その後で、熱心な創案 (*studiosa inventio*) によって優美で洗練された旋律を提示し、それを土台にして新しい対位法を作り上げるべきだと述べている<sup>27)</sup>。ガリレイも論じていたように、対位法の規則は作曲の基礎として学ばなければならないが、最終的には自らの創意を発揮することによって、新しい独自の楽曲を生み出すことを目指さなければならないのである。

モンテヴェルディもまた同様の見解を共有していたことが、すでに紹介したドーニ宛書簡における記述からうかがえる。彼は、以前自分が「第二の作法」に関する著作を著す約束をした理由は、アルトゥージが「第一の作法」の諸原理に基づき、まさに出版物にしてまで、自分のマドリ

ガーレのいくつかの和声進行 (passi armonici) に対して満足げに異議を唱えたためであるとし、ここでその「第一の作法」の諸原理を「あたかも一音対一音 [=対位法] を学び始めた子供によってなされるソルフェージュであったかのような、ありきたりの諸規則 regole ordinarie come che se fossero state solfe fatte da un fanciullo che incominciasse ad imparar notta contra notta」と言い換えている<sup>28)</sup>。モンテヴェルディによるこの「第一の作法」に対する表現からは、自立した一人前の作曲家たる者は、いつまでもそのような作曲の初歩に踏みとどまるべきではないという含意が明らかに読み取れる。すでに見たように、同書簡の後のほうで「普通のものを書いて大いに賞賛されるよりもむしろ、今までにないものを書いてあまり賞賛されないことに満足しようとしている」と書いていることから、成熟した作曲家はつねに自らの個人的な素質である創案の才を発揮して、新しい楽曲を作り出さなければならないという信念を彼が抱いていたことがうかがわれるのである。

モンテヴェルディの没後、17世紀後半のイタリアを代表する音楽理論家アンジェロ・ベラルディ (Angelo Berardi, ca. 1636-94) は、その著作において「第一の作法」と「第二の作法」の違いについて触れている。彼は『音楽論集 *Miscellanea musicale*』(1689)において、当代の音楽で用いられる「第二の作法」を、歌詞の表現のために、減5度や三全音、「むき出しの7度 *settima ignuda*」(解決されない7度の意か)などの不協和音が先人たちの「第一の作法」とは異なるように使われ、聴覚に新しい効果を生む実践法であるとし、モンテヴェルディ、デ・ローレ、マレンツィオらの具体的な楽曲を例として挙げる。その上で次のような見方を示している。

「当代の音楽家たちは、他でもなく、比類のない (*singolare*) 歌詞の表現を見つけるためだけに、それ以上に、魂の諸々の情感や情念を動かすために、ある仕方では古い流儀 (*stile antico*) から遠ざかろうと努めている。そのことは、われわれの先人たちがしなかったことであり、彼ら先人たちにおいては、協和音と不協和音の使用に際して、ひとつの同じ流儀やひとつの共通した流派しか認められない。そのことは、[彼らの] 出版された諸作品から明らかである。」<sup>29)</sup>

ここで「第二の作法」が音楽による情念喚起と関係づけられていることは見逃せない重要な論点であるが、むしろ注目したいのは、協和音や不協和音の使用に関して、先人たちが没個性的な共通の流儀に従っていたのに対し、当代の作曲家たちはそれぞれ独自の歌詞の表現方法を見出そうと努力しているという指摘である。このことは、当代の作曲家たちが歌詞の表現においてある種の独創性を志向していると指摘しているに等しい。

同様の見解は、ベラルディが何人かの文通相手から寄せられた音楽に関する質問に答えた書簡を集めた書物『音楽に関する疑問 II *perche [sic] musicale*』(1693)にも認められる。ローマのベネデット・ステッラ神父 (P. Abb. D. Benedetto Stella) なる人物に宛てた書簡のなかで、ベラルディは、先人たちは協和音や不協和音をほとんどつねに同じ流儀で使っていたのに対し、当代の人々によって見出された「第二の作法」は、それによって非常に大きな多様性 (*variationi*)、新奇さ (*novità*)、創案 (*inventioni*) をもたらし、協和音と不協和音を「第一の作法」とは異なる仕方で用いる、と述べている<sup>30)</sup>。

ここから明らかなのは、ベラルディが「第二の作法」による歌詞の表現を、没個性的な「第一の作法」との対比において、作曲家の個性の発露と見なしているということである。歌詞の表現方法に多様性や新奇さが求められるのであれば、当然の帰結として、それはある一定の規則に還元しうるものではなくなる。それゆえ、ベラルディもまた「第二の作法」を規則化可能なものとしては捉えていなかったと考えなければならぬだろう。

その後18世紀に入り、ドイツの作曲家・音楽理論家のヨハン・ゴットフリート・ヴァルター (Johann Gottfried Walther, 1684-1748) は、『音楽辞典 *Musikalisches Lexicon*』(1732)において、モンテヴェルディを次のように紹介している。

「モンテヴェルデ (クラウディオ)、ヴェネツィアのサン・マルコ〔聖堂〕の楽長は、とりわけレチタティーヴォ様式において有名であった。〔・・・〕マドリガーレにおいて大胆にもなされた、不協和音を普通とは違うふうに取り扱うといういくらかの放肆〔*Freyheit*〕のために、彼はアルトゥージと前世紀のはじめに大きな論争に陥った。」<sup>31)</sup>

ここでは、モンテヴェルディの音楽は、まずレチタティーヴォ（モノディ）様式によって特徴づけられている。そして、もはや彼がマドリガーレにおいて用いた不協和音の破格の用法が歌詞の表現を目的としていたことには触れられておらず、それが単に「放埒」、すなわち規範としての対位法の正書法から逸脱した自由な書法としてのみ理解されていることに注目すべきであろう。実は、アルトゥージが自著においてモンテヴェルディのマドリガーレの不協和音の用法を批判した際にも、歌詞は提示されず、もっぱら響きの快不快といった観点からの作曲技法上の問題のみが扱われていた（ジュリオ・チェザレ・モンテヴェルディは『注釈』においてこのことを取り上げ、歌詞を度外視したアルトゥージの批判の不当性を訴えている）。ヴァルターの記述は、当時、レチタティーヴォが規範性を獲得したひとつの様式として認められていた一方で、歌詞の表現のために破格の不協和音を用いることは、それがまさに規則からの逸脱であるという点において、なお、客観的に理論化する作曲技法としては認められていなかったという事態を物語っている。

無論、「第一の作法」／「第二の作法」という区分自体が、自分たちの音楽を正当化するためにモンテヴェルディ兄弟が意図的に作り上げたものであり、「第二の作法」が規則として記述不可能であったからと言って、そのことが、芸術家が規則の束縛を打ち破り、規範から自由に自己の「表現」を目指す「近代的な」芸術観への移行を示しているとするような勝利者史観的な見方を必ずしも支持することになるわけではない。作曲家の個性が重視されるようになったという意味では、確かにそのような見方が成り立つとも言えるが、ガリレイやバンキエーリは規則の重要性を否定していないし、モンテヴェルディもまた《マドリガーレ集第五卷》冒頭の文章で、「ザルリーノによって教えられた以外の作法がある」と言っているだけで、決してザルリーノが理論化した従来の厳格対位法の規範性を否定しているわけではない。これまでの議論に即すならば、作曲家の個性があくまで対位法を構成する際の流儀において認められているという点において、そこでは規則の規範性は意識されざるを得ず、当時の作曲家がそれから完全に自由であったとは言えないであろう。換言するならば、そこにはつねに立ち返ることのできる拠り所と



しての厳格対位法の規則への還元可能性が担保されているのである。また、当時の作曲家たちの関心は、「言葉の模倣」（あるいはより具体的に、ガリレイの「言葉から引き出される観念の模倣」という言い方に端的に現れている通り、古典的な模倣理論に基づき、詩によってあらかじめ示されている情感を音楽的手段によって表現することであって、それは作曲家自身の内面の発露としての作品を無から創造するというような、近代的な芸術概念とは相容れないものであったことに注意しなければならない。そのような創作のあり方は、ワトキンスとラ・メイの共同研究が示すように、16世紀後半のイタリアでは同じ詩に何人ものマドリガーレ作曲家が競い合うように曲を付けており、そのような競争意識が、先人の模倣から独自の創意による革新へ、という作曲家自身の技法上の成熟を促す契機にもなっていたということからも裏付けられるだろう<sup>32</sup>。

このように、「第二の作法」とは、その提唱者であるモンテヴェルディ自身が、歌詞が示す情感を適切に表現するという理念そのものよりは、むしろ自らの書法の新しさを強調していたことからもうかがえるように、すでに当時の作曲家たちによって広く共有されていたそのような理念のもとに発揮される作曲家個人の創意に主眼が置かれる、作曲実践上の態度表明として理解すべきものであることが分かる。逆に言えば、歌詞の音楽的表現という共通の課題が、個々の作品に独創性を付与する機縁になっているのである。しかし、その「独創性」はいまだ他者との差異の上のみ成り立つ皮相的なものであり、「作品」や「天才」の概念とともに近代美学を特徴づけるこの概念がさらなる成熟を見せるのは18世紀半ば以降のことである<sup>33</sup>。

## おわりに

モンテヴェルディによる「第二の作法」に関する著作の構想は（少なくとも現存する資料から判断する限り）達成されなかった。生前最後のマドリガーレ集となった第八巻《戦いと愛のマドリガーレ集 *Madrigali guerrieri et amorosi*》(1638)の序文で、彼が自身の音楽観について記述していることはつとに知られていることではある<sup>34</sup>。しかしその主眼は、この曲集に収められた《タンクレーディとクロリンダの戦い

*Combattimento di Tancredi e Clorinda*》で自分が用いた作曲技法（「興奮した *concitato*」類の音楽）の新しさをうったえることにあり、歌詞の音楽的表現に関する規則が体系的に提示されているわけではない。彼の構想は、直接的にはアルトゥージの批判に対する私憤によって駆り立てられていたと思われる節もあり、これまでの検討から明らかのように、「第二の作法」成文化の試みが当初から実現不可能であった蓋然性は高かったと考えるべきであろう。

他方で、ドイツ・バロック期の音楽を特徴づける音型論 (*Figurenlehre*) が、修辞学の用語を用いて、まさに説明可能なものとして破格の用法を体系化しようとしたことはどのように解釈すべきなのであろうか。確かに、モンテヴェルディが破格の不協和音を音楽的効果のためにあえて用いたことは、効果的文章表現のために標準的な用語法とは異なる言葉づかいをあえて用いる修辞的文彩と同じ発想に基づいていると言える（実際バンキエーリは作曲家を弁論家にぞらえていた）。この問題について、バルテルは、イタリアで実践的・直観的に獲得された新しい技法が、ドイツでは分析的に解明され、修辞学の用語によって対象化され、体系的に教えられたと述べている<sup>35)</sup>。このような見方は17世紀初頭におけるドイツとイタリアの音楽上の交流や位置関係、両者の文化的相違に鑑みれば<sup>36)</sup>、ある程度の説得力を持っている。音型論を展開した一連のドイツ・バロックの著述家たちのなかで、とりわけシュッツの弟子であったベルンハルト (*Christoph Bernhard*, 1628-92) が、歌詞の音楽的表現のための破格の対位法の書法を修辞学の枠組みにおいて説明していることを考慮するならば<sup>37)</sup>、イタリアにおいて、本来斬新さや独創性がその本質であるがゆえに規則化し得ないものとして理解されていた「第二の作法」は、ドイツにおいて説明可能にされ、定型表現として学ばれるべき規則化のプロセスをたどったとも言えなくはない。しかし、このようなやや図式的な理解が本当に正当かどうかは、今後より慎重に検討されていくべきだろう<sup>38)</sup>。いずれにしても、「第二の作法」を音型論の源泉とする見方には、当のイタリアにおいて「第二の作法」がどのように捉えられていたかという視点が欠落していることは否めない。

歌詞やそれが示す情感と音楽との関係がバロック音楽において相即不離の関係にあり、モンテヴェルディの「第二の作法」をその基本理念の

象徴と見なすことは、正確な理解であるに違いない。しかしその眼目は、バロック音楽を貫く理念そのものよりも、むしろ既存の規範にとらわれることなく自己の創意を発揮しようとする態度表明のほうにあった。それは規範からの逸脱もしくは差異化自体を目的としていたために、創作の現場からそれを新たに定式化することはきわめて困難だったのである。

※本文および註における原語表記に際し、u と v の混用については現在の正書法に従って改めた。なお、本稿における訳文はすべて筆者のものである。

## 註

- 1) 現在の音楽史記述において、「第二の作法」が作曲技法上の問題というよりは、むしろ理念的な用語として捉えられていることは、レーオポルトが、「第二の作法」の定義は声楽ポリフォニーやモノディといった楽曲の原理とは関係なく、まさしく歌詞の（音楽的）提示に対するある種の立場（Einstellung）を意味していると述べていることからもうかがわれる。Silke Leopold, *Claudio Monteverdi und seine Zeit* (3. Aufl.), Laaber, 2002, S. 62.
- 2) Non vi meravigliate ch'io dia alle stampe questi Madrigali senza prima rispondere alle oppositioni, che fece l'Artusi contro alcune minime particelle d'essi, perché send'io al servizio di questa Serenissima Altezza di Mantova non son patrone di quel tempo che tal'hora mi bisognarebbe: hò nondimeno scritta la risposta per far conoscer ch'io non faccio le mie cose a caso, e tosto che sia rescritta uscirà in luce portando in fronte il nome di SECONDA PRATICA ovvero PERFETTIONE DELLA MODERNA MUSICA del che forse alcuni s'ammireranno non credendo che vi sia altra pratica, che l'insegnata dal Zerlino; ma siano sicuri, che intorno alle consonanze, e dissonanze vi è anco un'altra consideratione differente da determinata, la qual con quietanza della ragione, e del senso diffende il moderno comporre, e questo ho voluto dirvi si perche questa voce SECONDA PRATICA tal'hora non fosse occupata da altri, si perché anco gli ingegnosi possino fra tanto considerare altre seconde cose intorno al armonia, e credere che il moderno Compositore fabrica sopra li fondamenti della verita. Vivete felici. (Claudio Monteverdi, *Lettere, Dediche e Prefazioni*, a cura di Domenico de' Paoli, Edizione De Santis, 1973, pp. 391-392.)
- 3) *Id.*, pp. 393-407. (英訳: Oliver Strunk (ed.), *Source Readings of Music History*, Revised edition (General editor: Leo Treitler), Norton, 1998, pp. 536-544.)

- 4) アルトゥージ-モンテヴェルディ論争の一連の経緯については以下を参照のこと。Claude V. Palisca, “The Artusi-Monteverdi Controversy”, *Studies in the History of Italian Music and Music Theory*, Oxford, 1994, 54-87. (邦訳:「新音楽の要点—アルトゥージ=モンテヴェルディ論争」(津上智美訳)、東川清一(編)、『対位法の変動・新音楽の胎動:ルネサンスからバロックへ 転換期の音楽理論』、春秋社、2008年、173-232。)
- 5) Il titolo del libro sarà questo: *Melodia ovvero seconda pratica musicale*. Seconda (intendendo io) considerata in ordine alla moderna, prima in ordine all'antica. Divido il libro in tre parti rispondenti alle tre parti de la melodia: nella prima discorro intorno all'orazione, nella seconda intorno all'armonia, nella terza intorno alla parte ritmica. Vado credendo che non sarà discaro al mondo, posciachè ho provato in pratica che quando fui per scrivere il *Pianto del'Arianna*, non trovando libro che mi aprisse la via naturale alla immitazione, né meno che mi illuminasse che dovessi essere immitatore, altri che Platone (per via di un suo lume rinchiuso così che appena potevo scorgere di lontano, con la mia debil vista, quel poco che mi mostrava), ho provato, dicco, la gran fatica che mi bisognò fare in far quel poco ch'io feci d'immitazione, e perciò spero sii per non dispiacere. Ma rieschi come si voglia: alla fine son per contentarmi d'essere piuttosto poco lodato nel novo che molto nell'ordinario scrivere: (Claudio Monteverdi, *Lettere*, a cura di Éva Lax, Leo S. Olschki Editore, 1994, p. 202.)
- 6) 本のタイトルにある「メロディー Melodia」は、プラトンにおける用法と同じく、単に音楽の一要素としての「旋律」という意味ではなく、歌詞、和声、リズム等、音楽の構成要素の総体としての楽曲そのものを指していると思われる。
- 7) モンテヴェルディは、翌1634年2月にふたたびローマに宛てた書簡において、20年前にヴィンチェンツォ・ガリレイの『古代の音楽と当代の音楽についての対話 *Dialogo della musica antica et della moderna*』(1581, 書名は明記されていない)を読んだが、そこに見られる古代ギリシャの記譜法は自分には理解できなかったと告白しており、当代の実践法によって、よい技法に資する哲学者たち(おそらくプラトンを念頭に置いている)の精神から引き出せた限りのものを示すことが自分の意図であるから、構想中の本では古代ギリシャの方法は遠ざけておく、と述べている。Monteverdi, *Lettere* (Lax), p. 204.
- 8) オッシは、モンテヴェルディが《マドリガーレ集第五巻》に収録された手紙で「理性と感覚を満足させる」と述べていることに注目し、ザルリーノの理論モデルに育てられたモンテヴェルディは、旧来のモデルとは根本的に異なる論考を書く必要性を感じていたが、そのための新たな理論モデ

ルが存在しなかったため、彼はその後、自らの目的に即した音楽は追求できても、それについての理論を書くことはできなかったという見方を示している。Massimo Ossi, *Divining the Oracle: Monteverdi's Seconda Pratica*, The University of Chicago Press, 2003, p. 46. 結局モンテヴェルディは、感覚は満足させられても、理性を満足させることはできなかったということになるだろう。

- 9) Monteverdi, *Lettere, Dediche e Prefazioni* (De' Paoli), p. 396.
- 10) Gioseffo Zarlino, *Istitutioni Harmoniche* (3<sup>rd</sup> ed.), Venezia, 1573 (fac., The Gregg Press, 1966), pp. 319 [419]-420. 言葉と音楽の関係に関するザルリーノの見解については以下を参照のこと。大愛崇晴「ジョゼッフォ・ザルリーノにおける数学的音楽観と情念の言語としての音楽——バロック音楽草創期における音楽思想の一側面——」、『美学』第53巻第1号（通号209号）、2002年、57-70。
- 11) Zarlino, *op.cit.*, p. 420.
- 12) Lo stile, che si tiene nel comporre le lettioni della settimana Sa[n]ta, è tale, che co[m]munemente va[n]no insieme, come v[er]à il Gloria del Magnificat; & come v[er]à l'Incarnatus est; & in simili occasioni il co[m]positore deve servirsi delle dissona[n]tie; accio facciano lacrimosa la co[m]positione, che cosi ricercano le parole; [...] il co[m]positore de[v]e avere consideratione di trovare un Tuono, che naturalmente sia mesto, come il Seco[n]do, il Quarto, & il Sesto. Vero è, ch'il pratico co[m]positore farà mesta, & allegra la sua co[m]positione p[er] ogni Tuono, che gli piacerà; & q[ue]sto averrà p[er] gli moti veloci, & tardi, che fara[n]no le parti; p[er]lo have[n]do q[ue]sto riguardo il co[m]positore di far tal sorte di co[m]positione mesta (accio possa esprimere q[ue]lle passioni d[e]lle parole) sarà tenuto di sano giuditio; che s'altrame[n]te facesse sarebbe riputato huomo di poco giuditio, & haver mal capito il se[n]so d[e]lle parole. (Pietro Pontio, *Ragionamento di musica*, Parma, 1588: Faksimile-Neudruck, Suzanne Clercx (hrsg.), Barenreiter, 1959, pp. 158-159.) なお、ザルリーノによれば、ここで挙げられている旋法はいずれも悲しげな歌詞を表現するのに適したものとされている。Zarlino, *op.cit.*, Pt. 4, Chap. 19, 22[21], 23.
- 13) Vincenzo Galilei, *Dialogo della musica antica et della moderna*, Firenze, 1581 (fac., Broude Brothers, 1967), p. 88.
- 14) *Id.*, p. 81. この見解は、ガリレイと書簡を通じて交流のあった古典文献学者ジローラモ・メイ (Girolamo Mei, 1519-94) から得られたものである。
- 15) si può dire, che tutto questo è manifesto ad ogn'uno, ch'è studioso delle cose naturali: ma tutte queste cose si trovano nelle Compositioni di più Voci; & di più, che vi è l'Harmonia propria, nella quale si ode alle fiate

- dolcezza & soavita, & alle volte asprezza & durezza; & tra questi due oppositi una cosa mezzana, che ritiene la natura dell'una & dell'altra; che fanno effetti mirabili, secondo il buono & bello stile, c'ha il Compositore nel Comporre, che non si può in fatto insegnare; perche viene dalla Natura. Onde miglior'effetto fanno ne gli animi l'Harmonie, che no[n] fanno le semplici Modulationi. (Zarlino, *Sopplimenti musicali*, Venezia, 1588: fac., Broude Brothers, 1979, p. 309.)
- 16) パリスカは、ウィラールトのマドリガーレ《むごく残忍な心よ *Aspro core e selvaggio*》の楽曲分析を通して、『ハルモニア教程』の記述との対応を立証している。Palisca, *Humanism in Italian Renaissance Musical Thought*, Yale University Press, 1985, p. 357ff.
- 17) Nella diversità de libri c'hoggi sono in luce, scritti in materia dell'arte del moderno Contrapunto, i quali ho piu volte con assai diligenza letti; due cose principalissime non vi ho mai saputo conoscere. una attenente all'Anima dell'harmonia, che è il concetto delle parole; et attenente l'altra al corpo, che è la diversità de suoni, et voci che nella Modulatione l'une dopo le altre successivamente con ordine procedano. Circa all'Anima non è come io ho detto, stato alcuno per ancora che io sappi, che ci habbia insegnato il modo di accompagnare le Parole anz'i concetti di esse con le Note, conformi al fine che deve havere il Musico non finto. (Vincenzo Galilei "Discorso intorno all'uso delle Dissonanze", Frieder Rempp, *Die Kontrapunkttraktate Vincenzo Galileis*, Arno Volk Verlag, 1980, 77-161, S. 77.)
- 18) *ibid.*
- 19) *Id.*, S. 151.
- 20) Monteverdi, *Lettere, Dediche e Prefazioni* (De' Paoli), p. 399.
- 21) in tutte le attioni humane piu vale il giuditio che le Regole. ne perciò dico io, che le Regole siano da disprezzarsi, anzi le reputo necessarie come veramente sono: ma torno a dire che l'esattezza della cosa, non è da esse contenuta; ma dal giuditio dell'Agente: (Rempp, *op.cit.*, S. 152.)
- 22) così ricercasi al Musico pratico nell'esprimere un Madrigale, Motetto, Sonetto, ò quali sieno altre poesie, & ritmi, deve operare imitando con l'armonia gl'affetti acciò, che nel cantare habbino gusto non solo il proprio compositore, ma parimente gli cantori, & audienti; Non è dubbio, che la Musica in quanto all'armonia deve essere soggetta alle parole, atteso, che le parole sono esse, che esprimono il concetto, la onde se la parola ricerca dolore, passione, sospiri, interrogativo errore, ò altro tale accidente, tali parole debbono essere vestite con equivalente armonia; (Adriano Banchieri, *Conclusioni nel suono dell'organo*, Bologna, 1609: fac., Forni, 1980, pp. 58-

- 59.)
- 23) *Id.*, p. 60.
- 24) Così ricercasi al moderno co[m]positore di Musiche nell'esprimere un Madrigale Motetto ò quali sieno altre parole, deve operare imitando con l'armonia gl'aff[etti] dell'Oratione, accio che nel cantare habbino diletto non solo il proprio compositore[*sic*], ma parimente gli Cantori & audienti ; (Banchieri, *Cartella Musicale*, Venezia, 1614 : fac., Forni, 1968, p. 166.)
- 25) Da gli Musici Scrittori sin al giorno odierno (& in particolare gl'antichi) non è, da loro stata prodotta regola ò precetto alcuno, che mostri in pratica accommodare con imitati affetti le parole in qual si voglia genere ò sia latino, over volgare, & in particolare alle parole ch'esprimono, dolore passione, sospiro, pianto, riso, interrogativo? errore ò qual sia si altro accidente ; (*Id.*, p. 165.)
- 26) *ibid.* 同様の論点はアガッツァーリ (Agostino Agazzari, 1578-1640) の『通奏低音奏法 *Del sonare sopra'l basso con tutti li stromenti*』(Siena, 1607 : fac., Forni, 1979) にも認められる。アガッツァーリは、あまりに複雑なフーガが用いられて歌詞が聴き取れなくなっていたために、音楽が法王庁からあやうく追放されようとしていたところを、パレストリーナが《法王マルケルスのミサ曲 *Missa Papae Marcelli*》を作曲することによって救ったという有名な逸話を紹介した上で、このような危機は、音楽の目的や責務に対する無理解のために生じたとして、当時の作曲家たちが、歌詞の情感に意を用いることなく、対位法の規則の遵守だけにとどまることを欲して、まず最初に音楽を作り、その後で、そこに歌詞をあてはめるという創作プロセスを取っていたことを批判的に取り上げている。*Id.*, p. 11.
- 27) Banchieri, *Cartella*, p. 166.
- 28) Monteverdi, *Lettere* (Lax), p. 201.
- 29) I Musici moderni vanno cercando, d'alontanarsi in certo modo dallo stile antico, non per altro, solo per ritrovare una singolare espressione della parola, per maggiormente muovere gl'affetti, e passioni dell'animo, il che non hanno fatto li nostri antecessori, ne quali non si scorge solo, che un mede[si]mo stile, & una scola commune nell'adoprarle le consonanze, e dissonanze, e ciò si prova dall'opere che sono alla luce. (Berardi, *Miscellanea musicale*, Bologna, 1689 : fac., Forni, 1970, p. 40.)
- 30) Berardi, *Il perche musicale*, Bologna, 1693, p. 51.
- 31) *Monteverde (Claudio)*, Capellmeister bey S. Marco zu Venedig, ist [...] sonderlich im *Stylo Recitativo* berühmt, [...] gewesen. [...] er wegen einiger in den *Madrigalien* ihme herausgenommenen Freyheit, die *Dissonanzen* ungewöhnlich zu *tractiren*, mit dem *Artusi* zu Anfange des vorigen *Seculi* in

- grossen *Disput* gerathen, [...] (Walther, *Musicalisches Lexicon oder Musicalische Bibliothec: Neusatz des Textes und der Noten*, Friederike Ramm (hrsg.), Bärenreiter, 2001, S. 382-383.)
- 32) Glenn E. Watkins & Thomasin La May, “‘Imitatio’ and ‘Emulatio’: Changing Concepts of Originality in the Madrigals of Gesualdo and Monteverdi in the 1590s”, L. Finscher (hrsg.), *Claudio Monteverdi: Festschrift Reinhold Hammerstein zum 70. Geburtstag*, Laaber, 1986, 453-487.
- 33) 18世紀後半における「独創性」概念の理論的展開については、小田部胤久『芸術の逆説：近代美学の成立』、東京大学出版会、2001年、第二章を参照のこと。
- 34) Monteverdi, *Lettere, Dediche e Prefazioni* (De’ Paoli), pp. 416-418. (英訳：Strunk, *Source Readings (op.cit.)*, pp. 665-667.) なお、この序文を分析した研究には以下のものがある。Barbara Russano Hanning, “Monteverdi’s Three Genera: A Study in Terminology”, N. K. Baker, B. R. Hanning (eds.), *Musical Humanism and Its Legacy: Essays in honor of Claude V. Palisca*, Pendragon Press, 1992, 145-170; Ossi, *Divining the Oracle (op.cit.)*, pp. 189-210 (Chap. 5).
- 35) Dietrich Bartel, *Musica Poetica: Musical-Rhetorical Figures in German Baroque Music*, University of Nebraska Press, 1997, p. 64.
- 36) 言うまでもなく、当時のイタリアは音楽の先進地域であって、シュッツが修業時代にヴェネツィアでジョヴァンニ・ガブリエーリに師事していたことに象徴されるように、後進地域であるドイツの音楽家がイタリアで「本場の」音楽を学ぶというパターンが当時は一般的であった。またバルテルは、ドイツにおける音楽と修辞学との密接な関係の背景として、ルター派のラテン語学校 (*Lateinschule*) の教育を受けたカントール (ルター派教会の音楽監督) が修辞学の知識にも通じていたことを挙げている。 *Id.*, pp. 73-76.
- 37) *Id.*, pp. 112-119.
- 38) ダールハウスは「第二の作法」と音型論について、両者の間に直接的な関係は認められないとの立場から、両者の間のいくつかの相違点を指摘している。Carl Dahlhaus, “Seconda pratica und musikalische Figurenlehre”, Carl Dahlhaus, *Gesammelte Schriften* Bd. 3, H. Danuser (hrsg.), Laaber, 2001, 502-511. またビューロー (George J. Buelow) は、『ニューグローヴ世界音楽大事典』(講談社、1994年)の「修辞学と音楽」の項目において、バロックやそれ以後の時代の音楽にあてはまるひとつの体系的な音型論は明らかに存在しないと指摘し、「最近の研究は、特定の情念的含意を持つ定式化された音楽フィギュールという考え方は、バロック時代の作曲家の頭のなかにも、また理論的説明としても存在しなかったことを明確にしている」(同項



目、187頁)と述べ、歌詞の示す情感の音楽的表現と音型論との関係性自体に疑問を投げかけている。

本稿は平成21年度科学研究費補助金(特別研究員奨励費 課題番号19・172)の成果の一部である。