

# バロック初期の歌唱法に関する研究

—G.カッチーニと M.プレトーリウスの著作をとおして—

栗栖 由美子

A Study on Vocal Methods of the Early Baroque Period

—G.Caccini and M.Praetorius—

KURISU, Yumiko

大分大学教育福祉科学部研究紀要 第34巻第1号

2012年4月 別刷

Reprinted From

THE RESEARCH BULLETIN OF THE FACULTY OF

EDUCATION AND WELFARE SCIENCE,

OITA UNIVERSITY

Vol. 34, No. 1, April 2012

OITA, JAPAN

# バロック初期の歌唱法に関する研究

## —G.カッチーニと M.プレトリーウスの著作をとおして—

栗栖 由美子\*

【要旨】 本稿は、G.カッチーニの『新音楽』(1602)と、M.プレトリーウス、『音楽大全』(1618・1619)の中の「音楽家に対する指導」をとおして、バロック初期の歌唱法について考察したものである。上記の著作を検討した結果、現代の声楽家が、バロック初期の作品を歌唱する際に留意しなければならない点として、言葉に美意識をおき、言葉のアクセントに応じて装飾する必要性があることを見出すことができた。

【キーワード】 G.カッチーニ M.プレトリーウス イタリア古典歌曲

### I はじめに

イタリア・バロック初期の声楽作品は、声楽を学ぶ初期の段階で、多くの人によって教材として用いられている。その理由としては、初心者にも歌いやすい音域で、コンパクトに作曲されており、ローマ字を読む延長で、イタリア語を発音することができるので、学びやすく親しみやすいということが挙げられよう。また、教える立場からは、声の出し方を学ばせる第1段階として、イタリア語の母音をとおして、良い共鳴を得させるために適していると言える。

ほとんどの初心者が用いるイタリア古典歌曲集は、19世紀後半から20世紀初頭にかけて活躍した、イタリア・バロック音楽の研究家、パリゾッティ Alessandro Parisotti (1853~1913)の編曲版<sup>1)</sup>を用いている。17, 18世紀の埋もれた数多くの声楽作品を、20世紀によりみがえらせたパリゾッティの功績は大きいですが、原典にはない速度記号や強弱記号、演奏記号を用いて、ロマン派の音楽観を強く打ち出しているため、バロック時代の様式感を逸脱してしまっていることは否めない。ロマン派的な様式感が漂う伴奏の上で、歌い手は、声のボリュームばかりを追い求め、おおげさな表現を伴って歌う傾向に走り、装飾音符の扱い方やアーティキュレーションなど、バロック時代の演奏法や様式感に無頓着な演奏をよしとしている。

本稿は、1602年(タイトルページには、旧暦で1601年と記されている)に書かれたG.カッチーニ Giulio Caccini『新音楽 Le nuove musiche』<sup>2)</sup>の序文と、M.プレトリーウス Michael Praetoriusの『音楽大全 Syntagma Musicum』<sup>3)</sup>第3巻(1618・1619)、第3部、第9章の「音楽家に対する指導 Instructio pro Symphoniacis」を取り上げ、バロック初期の声楽作品

---

平成23年10月31日受理

\*くりす・ゆみこ 大分大学教育福祉科学部芸術・保健体育教育講座(声楽)

を演奏する際に心得ておかなければならない点を導き出し、その歌唱法を明らかにしようとするものである。バロック時代の作曲家たちが、楽譜の中に、テンポやディナーミク等をほとんど指示していないこと、また、バロック時代にあった歌唱技術の伝統が途絶えてしまったことは、この時代の歌唱法を探ることを非常に困難にしている。カッチーニとプレトーリウスが著した歌唱教本は、実践的であるとは言い難いが、この時代の演奏法や様式を知る上で、唯一残された重要な歴史的資料なのである。

本稿では、まず、カッチーニとプレトーリウスの教本における共通項と、それぞれが独自に取り上げている点を詳細に検討することによって、当時の歌唱法を明らかにする。その上で、声楽初心者に対して必ず課題として提出される、カッチーニ作曲《アマリッリ Amarilli》を例に、その歌唱法について考察する。

2人の歌唱教本から導き出された注意点や歌唱法は、古楽器を伴奏に演奏する際はもちろん、パリゾッティ版の楽譜を用いる際にも有益であり、これまでとは違った生命感の溢れる演奏に出会えることを可能にすると確信する。

## Ⅱ 『新音楽』と「音楽家に対する指導」について

本節では、カッチーニ『新音楽』と、プレトーリウス「音楽家に対する指導」の特色について触れておく。まずは、『新音楽』についてである。

テノール歌手、声楽教師、作曲家であったカッチーニ（1545頃～1618）は、フィレンツェのカメラータに属し、言葉と音楽との密接な関係を追求した。それは、通奏低音をもとにした和声的な伴奏の上で、独唱声部が朗誦的に歌う、モノディー様式を確立することへとつながる。

カッチーニは、1602年に『新音楽 Le nuove musiche』を、1614年に『新しい音楽作品とそれを書き表す新しい方法 Nuove musiche e nuova maniera di scriverle』<sup>4)</sup>を著している。どちらも序文を伴った音楽作品集という体裁をとっており、全体の構成は非常によく似ている。以下、『新音楽』を第1巻、『新しい音楽作品とそれを書き表す新しい方法』を第2巻と表記していく。第1巻には、作曲法の理念やモノディー様式による歌唱法について詳細に書かれた序文と、マドリガーレ12曲、アリア10曲、《チェファエロの誘拐》における終盤の合唱、全23曲が収められている。また、第2巻は、第1巻よりはかなり短いが、歌唱法に関する序文と、マドリガーレ16曲、アリア13曲、全29曲で構成されている。カッチーニの功績は、オペラの基礎となる、通奏低音付きの朗誦的独唱歌曲を作曲したことにあると言えるが、一方で、当時の歌唱法に関して、これまでに例を見ない、明確で、詳細な記述を残した点にもあると言える。後述の、こうしたカッチーニの取り組みは、後に、トージ Pietro Francesco Tosi（1653頃～1732）の『昔時及び当節の歌い手に対する見解 Opinioni de'cantori antichi e moderni』（1723）や、マンチーニ Giovanni Battista Mancini（1716～1800）による『歌唱における装飾技術の実践的考察 Riflessioni pratiche sul canto figurato』（1776）といった著作に脈々と受け継がれていくこととなり、その基礎づくりをしたという点でも評価に値する。

画期的なカッチーニの試みは、モノディー様式による歌唱法を具体的に論じている点に見て取れる。まず、第1巻の序文において、トリッロ、グルッポ、カスカータ等、多くの装飾音符を印刷譜に書き残すとともに、どちらがより優美な奏法であるかを即座に理解できるよう、2種類の譜例で示している。また、カッチーニは、「声のクレッシェンド＝デクレッシェンド、エ

スクラマツィオーネ、トリッロ、グルッポ、要するにこの技法のすべての宝をどこで用いるべきかを示すために、同様にまた、後に続くすべての作品の中でもう1度それを示さずにすまずために、(中略)私はこれらの曲を書き記すことを望んだのである。」と述べているように、様々な装飾音符をどのような場所に付けるのが一番ふさわしいのか、歌詞との関係から、どのような配慮をするべきか、といったことに関して、自分の作品で実際に例を示し、詳細な解説を加えている。それと比較して、第2巻は、その序文の中で、独唱を職業とする者が必要とするすべての事柄は、第1巻に書いており、「パッサッジョの真の訓練には、これ(第1巻)で充分だと判断している」と本人が述べていることから、第1巻の序文を補うという意味で重要な役割を果たしていると理解することができよう。

以上より、本稿では、第1巻の序文を中心に、必要に応じて第2巻の序文も用いて、バロック初期の歌唱法を探ることとする。なお、第1巻、第2巻ともに、佐竹淳氏の翻訳<sup>5)</sup>を参考にする。

次に、プレトリーウスの「音楽家に対する指導」についてである。

作曲家、音楽理論家、オルガニストとして活躍したプレトリーウス(1571 od. 1572~73, od.1569~1621)は、史上最古の音楽百科事典と称される全3巻に及ぶ『音楽大全』を著した。『音楽大全』の詳細については、「音楽家に対する指導」-翻訳- (2009 栗栖<sup>6)</sup>)のⅡ節を参照されたい。また、本稿で取り上げたプレトリーウスの記述は、筆者が上記の小論の中で翻訳したものを使用した。

本稿で取り上げる「音楽家に対する指導」は、第3巻、第3部、第9章に収められており、音楽家を志すドイツの少年たちに対して、その当時、最先端をいくイタリアの歌唱法を伝えることを目的に書かれたと言えよう。その記述にあたっては、プレトリーウス自身が本文で述べているように、カッチーニとボヴィチェッリ Giovanni Battista Bovicelli (1592~94 活躍)を手本としている。ボヴィチェッリの著作については、次回、論じる予定であるが、プレトリーウスが述べていることは、ほとんどがカッチーニの第1巻の序文を踏襲したものと捉えることができる。しかしながら、そこに重複して書かれていることは、その当時の歌唱法における重要なポイントと理解することができよう。また、プレトリーウスが、カッチーニの歌唱法を、ドイツ語により祖国に伝えようとしたことは、それが、当時のヨーロッパで信頼のおける歌唱教本であったことの裏付けとなり、当時のドイツの声楽作品を歌う上でも、有効であったことを証明するものでもある。

### Ⅲ カッチーニとプレトリーウスの歌唱法における見解と そこから導き出される指針

カッチーニは、その序文からも明らかであるが、第1巻と第2巻を、「独唱を職業とする人」、「歌手という職業の人たち」にむけて著述した。しかも、「巧みに独唱を職業とするもの」、「完全な歌手という職業」と形容しているように、そこからは、声楽を専門的に勉強している人、プロの歌手として活躍している人を対象としていることが読み取れる。一方、プレトリーウスは、タイトルの下に、「とりわけ歌を喜んで歌おうとする少年たちに、今日のイタリアの手法をいかにおしえるべきか」と列記しているとおり、当時、歌を熱心に勉強している学生、これからプロの歌手になろうとする人を対象に、この小論を著した。対象者の違いから、また、とり

わけカッチーニは、当時のイタリアにおける歌手たちの演奏をひどく嘆いていることから、カッチーニの序文は、プレトリーウスよりも詳細で、かなり厳しい口調となっている。

本節では、まず、両者の著書で中心となっている①アッフェットという概念について明らかにする。次に、②単・複の声の長い回転、③スプレッツァトゥーラ、④イントナツィオーネ、⑤エスクラマツィオーネ、⑥トリッロとグルッポ、における演奏法について、個別に言及していく。その際、カッチーニとプレトリーウスの共通の見解を明らかにするとともに、両者の独自の見解についても考察し、バロック初期の歌唱法を導き出していく。

### ① アッフェットの概念

現代の我々が声楽を学ぶ上で、大きな課題とされる発声や呼吸法に関して、彼らは、しっかりと長く保てる息の必要性や、半分の無理に出す声（ファルセット）ではない、豊かで自然な、明るい声の必要性について述べてはいるものの、具体的な練習方法を示していない。彼らが問題としていたのは、いかにアッフェット（情緒）を表現するか、という点であった。

両者は、それぞれの著作の中で、一貫して、アッフェットのある歌唱をすることの重要性を強調している。カッチーニは第2巻において、「歌手にとってアッフェットとは、ピアノとフォルテをバランスよく混在させた、様々な音とアクセントの力による言葉と意味（中略）の表出に他ならない。」と、アッフェットがいかなるものかを説明している。また、聴いている人のアッフェットを動かすために、まず、歌い手には、歌詞（発音も含む）や文章を正確に理解できる能力、音楽についての理解と知識が必要であることを指摘している。言葉の意味と情感が理解できてはじめて、音楽の中で「アッフェットがどこでより多く、どこでより少なく要求されるか」が判断できると述べている。そして、演説者の仕事を引用して、音楽における音と言葉の関係の重要性について指摘している。

カッチーニは、イタリアの最も有名な歌手や貴族の愛好家たちによって、アッフェットを与えるはずの装飾が節度なく用いられているため、自分の曲が台無しにされていることを嘆いている。そのため、第1巻の序文では、アッフェットを動かす音楽を作曲する方法について詳細に言及している。まず、カッチーニは、「対位法に合わせるために音節を引き伸ばしたり縮めたりすることによって、言葉がよく分からなくなり、〔言葉の〕意味と詩形を台無しにしているような音楽を重んじるのではなく・・・（後略）」と、対位法に合わせすぎて、言葉を崩してしまうことを戒めている。これを踏まえて、カッチーニ自身の作曲における留意点を、次のように述べている。「言葉の情感に従って、特に優美でアッフェットの豊かな、あるいは乏しい調べを探究し、また、可能な限りその中で対位法を隠し、和音を長音節に置き、短音節では避けた。そしてこの同じルールを、パッサッジョを用いる時にも（中略）守った」。つまり、カッチーニは、言葉を際立たせる作曲を心掛けていることを強調している。以上より、カッチーニが、カメラータの理論に立脚して作曲していることは明らかである。

以下に言及していく②単・複の声の長い回転、③スプレッツァトゥーラ、④イントナツィオーネ、⑤エスクラマツィオーネ、⑥トリッロとグルッポは、カッチーニにとって、すべてアッフェットをもたらすためのものであった。

### ② 単・複の声の長い回転

カッチーニは、単・複の声の長い回転について、「〔音価を〕倍にして互いに組み合わせたも

の」、また、「声の長い回転は、アッフェットの乏しい音楽の終止カデンツにおいて、短音節ではなく長音節上で用いるために導入したもの」と述べているが、これらの説明だけでは、単・複の声の長い回転を理解することは難しい。しかしながら、後者の説明から、声の長い回転とは、パッサッジョの一種と考えられ、たとえば、IV節に掲載の《アマリッリ》の原典を現代譜化した譜例3における、第18小節、4分音符で表記された2つのD音から第19小節の全音符前までのようなものと理解することができよう。短、複については、具体的に何を指しているのか推察することができない。

この声の長い回転に関しては、作曲家への諸注意を中心に述べており、この技法をどこで、どのような音節と母音で用いるべきかを言及している。つまり、声の長い回転を、アッフェットの乏しい音楽の終止カデンツにおいて、長音節上で、開母音で用いるならば、対位法を駆使した曲よりも、はるかにアッフェットのある曲になると指摘している。なお、閉母音に関しては、「母音<u>は、テノールよりもソプラノの声の方が良い効果があり、テノールでは母音<u>より母音<i>の方が良いということだけである。」と助言している。

以上から、歌い手は、声の長い回転にアッフェットを動かす力が集約されていることをこころえ、声の長い回転の演奏に際しては、言葉が何を要求しているのかを識別して歌う必要がある。

プレトーリウスにおいては、この声の長い回転の記述も譜例も見つからない。

### ③ スプレッツァトゥーラ

スプレッツァトゥーラとは、直訳すると「軽視」という意味である。カッチーニは、第2巻において、スプレッツァトゥーラとは「様々な音におけるいくつかの8分音符、16分音符の誤りと、テンポの誤り<sup>7)</sup>によって、歌に与えられる優美さ」であり、この導入によって、「制限されたある種の狭苦しさ、そっけなさが取り除かれ」、「歌は心地よく自由でのびやかになる」と言及している。これは、決められたテンポの中で、書かれた音価どおりに歌うのではなく、カッチーニが第1巻でも述べているように、「あたかもハーモニーの中で話しているかのような音楽」を部分的に取り入れることで、歌そのものに生命感が与えられると解釈することができる。例えば、譜例3の第8小節(8分音符で表記された2つのFis音)から第12小節(全音符まで)に見られる、アマリッリの名前を連呼する部分に、スプレッツァトゥーラを導入することは、これまでになかった自由な語りの空間を作ることになり、切実さをもって「アマリッリこそ私の愛する人」という歌詞を表現することができる。と考える。

プレトーリウスは、スプレッツァトゥーラについても触れていない。

### ④ イントナツィオーネ

イントナツィオーネとは、曲の始め方、歌い出しを意味する。イントナツィオーネについては、両者とも述べており、すぐれた歌手になるために必要な、最も基礎的な部分として捉えている。

カッチーニは、3度下から歌い始める場合と、クレッシェンドしながら歌い始める場合の2種類の歌い出しを例に挙げ、どのような歌い出しがアッフェットを動かす方法なのかを示している。ちなみにカッチーニは、歌い出しの音符は、2分音符以上の長い音価を想定していると考えられる。

3度下から始める歌い出しについては、和音の中で調和しないということ、また、本来であれば、軽く演奏すべき音が、3度下に長くとどまりすぎるため耳に不快であるという理由から、推奨できるものではないと指摘している。そして、特に初心者に対しては、その使用を戒めている。カッチーニ自身は、3度下から歌い始める歌い出しよりも、クレッシェンドしながら歌い始める方を選ぶだろうと言っているものの、最初の音を、デクレッシェンドしながら歌い始める歌い出しこそが、いっそうアッフエットのある方法であると述べている。なぜクレッシェンドよりもデクレッシェンドの方が良い効果をもたらすかということについて、カッチーニは、「クレッシェンドは、ソプラノ声部において、偽りの声（ファルセット）の場合には、しばしばかん高く、耳に耐えがたい」からであると理由づけている。ここで言うソプラノ声部とは、女性のソプラノを指しているのではなく、男性のソプラノ、つまり、ファルセットでソプラノ声部を歌う場合のことを指していると考えられる。

一方、プレトーリウスは、イントナツィオーネに関しては様々な意見があるとして、5つの歌い出しを提示しているが、どの歌い出しを選択すべきかについては、何も述べていない。そして、「この手法は、大抵の場合はアッチェントゥスに含まれる」と結び、アッチェントゥスの譜例は挙げているものの、その詳細には触れずに、早々に説明を閉じている。

以上の点から、イントナツィオーネは、当時の声楽作品を歌う上で、アッフエットの表出において重要な役割を担っており、特に、デクレッシェンドを用いたイントナツィオーネは、有効であることがわかった。しかしながら、現代の我々は、デクレッシェンドを用いたイントナツィオーネの演奏には慣れていないため、その練習が求められよう。

### ⑤ エスクラマツィオーネ

エスクラマツィオーネについては、両者とも、アッフエットを動かすために必要な技法であると指摘している。カッチーニは、「エスクラマツィオーネは、一般的に、付点を持った下行するすべての2分音符と4分音符で常に用いることができ、全音符の中にある場合よりも、音価の短い音符が次に続く時、いっそうアッフエットを持つだろう」と述べているが、プレトーリウスも同じような言い回しをしている。互いに、少々紛らわしい言い方をしているのであるが、要するに、エスクラマツィオーネは、付点を持った2分音符と下行する4分音符、8分音符とで用いることができる、ということである。

特に、カッチーニは、下記の譜例（原典において、歌唱声部はハ音記号で書かれている）を挙げ、「付点を持つ最初の2分音符でデクレッシェンドしながら歌い始め、下行する4分音符で、ほんの少し余計に息を使って声をクレッシェンドすると、アッフエットのあるエスクラマ

#### 譜例 1 物憂げなエスクラマツィオーネと、もっと生氣のあるエスクラマツィオーネ

Esclamazione languida. Esclamazione più viva.

1 cor mio 2 deh non langui 3 re #

ツィオーネが作られる」と説明している。また、エスクラマツィオーネには 2 種類あり、1 つは、次の音が順次下行する場合に用いる、エスクラマツィオーネ・ラングイダ（物憂げなエスクラマツィオーネ）、もう 1 つは、順次下行しない音が次に来る場合に用いる、エスクラマツィオーネ・ピウ・ヴィーヴァ（もっと生氣のあるエスクラマツィオーネ）を挙げている。特に、譜例 1 における 2 小節目の、「deh non」に用いられるエスクラマツィオーネ・ピウ・ヴィーヴァは、「生氣に満ちていると同時に、後に続く長 6 度の跳躍下行のために非常に甘美でもある」とその効果を記している。

また、両者は、付点を持つ 2 分音符と、下行する 4 分音符（8 分音符の場合もありうる）では、エスクラマツィオーネを用いるが、全音符では、「エスクラマツィオーネを用いないで、クレッシェンド＝デクレッシェンドを用いることが多い」と、その使い方を区別しているとともに、その用い方が優美であると述べている。

プレトーリウスは、エスクラマツィオーネについては、次に出版する著書の中で、実例を伴って示すことを約束しているため、この技法についても、一般的な説明で終わっている。その後、プレトーリウスが歌唱法に関する著書を出版することはなかったが、この小論におけるエスクラマツィオーネの取り上げ方を見ると、以下のことが読み取れる。プレトーリウスは、優雅で正しく美しい歌唱法に必要な 3 つの要素として、「素質」、「教則」、「実習」を挙げ、「素質」の項目の中で、発声や呼吸についての記述と並行して、イントナツィオーネと、このエスクラマツィオーネの説明を行っている。本来、「教則」の中で扱うべきものを、「素質」の中で説明しているということは、当時、エスクラマツィオーネが、アッフエットを動かす手段として、大いに用いられており、歌手を志す者は、当然、この技法にたけていなければならなかった、ということを示唆していると考えられよう。よって、バロック初期の作品を歌う時、カッチーニが示した譜例からも明らかであるが、曲の開始部分だけではなく、曲の途中であっても、音型が適合し、言葉の要求するものが何かを把握したならば、エスクラマツィオーネを積極的に使用することが好ましいと考える。

## ⑥ トリッコとグルッポ

装飾音符であるトリッコとグルッポについては、両者とも詳細な譜例を挙げ、詳しい説明を残している。

まず、カッチーニは、基本的なトリッコとグルッポについて、譜例 2（原典は、ハ音記号で書かれており、桁ではなくはたを使用している）を示し、「最初の 4 分音符から始まり、母音 <a> で、それぞれの音を最後の 2 全音符まで喉で繰り返し打つのである。グルッポも同様である。」と説明している。そして、妻や娘たちは、この譜例の規則にしか従わなかったからこそ、このほか優雅に歌ったと述べ、「この方法以上にそれを教える良い方法も、それを書き記すより良い形式も用いることはできない」と明言している。トリッコもグルッポも、4 分音符を 1

### 譜例 2 トリッコとグルッポ



The image shows two musical examples on a five-line staff. The first example, labeled "Trillo.", is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). It consists of four measures. The first measure has a quarter note G4. The second measure has two eighth notes: G4 and A4. The third measure has four eighth notes: G4, A4, B4, and A4. The fourth measure has a trill on G4. The second example, labeled "Gruppo.", is also in treble clef with a key signature of one flat. It consists of four measures. The first measure has a quarter note G4. The second measure has two eighth notes: G4 and A4. The third measure has four eighth notes: G4, A4, B4, and A4. The fourth measure has a group of notes: G4, A4, B4, A4, G4.



つのタクトとして、徐々に音価を細分化していくため、カッチーニは、最後まで、喉で繰り返し打つことが必要であると指摘している。これは、現代の我々が理解している「喉を使う」こととはニュアンスが違い、最後の音まで、1つ1つの音が、明確に聴き取れるように演奏するべきだと言っているのである。つまり、アジリタの技術（敏捷な動きができる技術）を使って演奏することが重要だと述べている。

カッチーニは、トリッロとグルッポにおいては、同じ音価を持つ2種類の譜例を並べ、どちらがより効果的かを示した。また、その他の装飾音符、リバトゥータ・ディ・ゴーラ（喉による繰り返し打ち）、カスカータ・シェンピア（単純なカスカータ）、カスカータ・ドッピア（複合カスカータ）、プレスをし直してから入るカスカータ等の譜例を示している。

一方、プレトリーウスは、1つの音が順次進行で動く装飾音符と、順次進行によらない装飾音符を分類し、順次進行で動くものとして、アツェントゥス、トレモロ、グルッポ、ティラータを、また、順次進行によらないものとしては、トリッロ、パッサッジを挙げ、譜例を提示している。特に、グルッポに関しては、「カデンツや終止で用いられ、トレモロよりも鋭く演奏しなければならない。」と、ティラータの演奏については、「早く鋭く演奏されればされるほど、いっそう優美になるが、個々の音符がちゃんと聴こえ、ほとんど聴き分けられるように演奏するべきである。」と注意を促している。後者は、トリッロについての直接の注意ではないが、トリッロも、大きめの音符がたくさん速い小さな音符に分割される、ディミニューツィオの1つであることを考慮するならば、トリッロにも適用される注意事項であると考えられる。

また、プレトリーウスは、2種類に大別したトリッロについて、「トリッロを正しく演奏することは、書かれたものから学ぶことは不可能で、先生の実際の声と教えによって、歌って手本を示してもらい、ちょうど鳥どうしが教えあうように、ろうつしで覚えるほかない。」と述べてはいるものの、その後の記述からは、このトリッロを、カッチーニの著書から学ぶことが可能であると確信を持っている様子が窺える。

両者が、トリッロとグルッポの記述において、多くの譜例を用いて規則性を示したことは、歌い手が、その適用の可否を自分で判断できることを可能にした。カッチーニは、第2巻において、トリッロやグルッポを、歌われるとおりに書き記したと述べているところから、楽譜に忠実に歌うということが、バロック初期の作品を歌う上で重要なポイントとなろう。また、トリッロ、グルッポを含む装飾音符の演奏法については、1つ1つの音符が正確かつ明瞭に、速く、鋭く演奏できる技術が要求されているので、その技術の獲得に努める必要がある。

#### IV 《アマリッリ》における歌唱法

Ⅲ節において導き出されたバロック初期の歌唱法を踏まえ、本節では、実際にカッチーニ作曲《アマリッリ》の歌唱法について考察していく。その際、パリヅッティ版<sup>8)</sup>、イエペセン版<sup>9)</sup>、ヒッチコック版<sup>9)</sup>、ペートン版<sup>10)</sup>を合わせて検討し、最終的には、歌唱声部に関わってはカッチーニの原典に忠実に、筆者が現代譜をおこし、《アマリッリ》を歌うのに適した歌唱法を示していく。

カッチーニは、第1巻、第2巻の音楽作品において、マドリガーレとアリアのジャンルで作曲を試みている。本来、マドリガーレとは、詩形を意味するものであり、音楽においては、言葉を語ることを重視して作られた曲を指す。そして、軽快なリズムが目立つ有節歌曲はアリア

と呼ばれ、マドリガーレとは曲の性格を異にする。この《アマリッリ》は、マドリガーレに属しながらも、有節アリアに非常に近い位置にあるという言い方ができる。それは、切々とアマリッリへの思いが語られる一方で、「Credilo pur 信じておくれ」の部分からは、舞踊のリズムを思わせるような軽快なリズムが目立っているからである。

詩は、グアリーニ Battista Guarini (1538~1612) によるもので、恋人への愛を切々と、力強く歌っている。以下は、原文と対訳である。

Amarilli, mia bella,	アマリッリよ、私の美しい人、
Non credi, o del mio cor dolce desio,	おお私の心の優しい望みである人よ、
D'esser tu l'amor mio?	あなたが私の愛する人であるということを 信じないのか、
Credilo pur, e se timor t'assale,	それでもやはり、信じておくれ、 もしあなたが不安にさいなまれるのなら、
Prendi questo mio strale,	この矢をとって
Aprimi il petto e vedrai scritto il core:	私の胸を切り開いてみなさい。そうすればあなたは 私の胸の内に書かれているのを見るだろう。
Amarilli è il mio amore.	「アマリッリこそ私の愛する人」。 <sup>11)</sup>

《アマリッリ》を歌うのに相応しい歌唱法を述べる前に、拍子について触れておく。

カッチーニの原典を見ると、通奏低音は、フラット 2 つのト短調、ソプラノ声部は、フラット 1 つのト短調で書かれており、アラ・ブレーヴェの拍子記号があるものの、基本的には、2 分の 4 拍子（一部は 2 分の 8 拍子）で書かれている。

イエペセン版、ヒッチコック版、ペートン版は、小節線を書き入れて、アラ・ブレーヴェを採用しているが、パリゾッティ版は、4 分の 4 拍子で書かれている。この拍子の選択は、曲の速度を決める上で大切な役割をはたす。ペートンは、彼の版の中で、パリゾッティが用いた「4 分の 4 という不適切な拍子記号が、歌手たちにこの曲を非常にゆっくりとしたものと解釈させ、規則的な 4 分音符の動きは、拍節感を大変厳密なものにしてしまっている」<sup>12)</sup>と述べ、カッチーニの音楽を多くの面で変えていると指摘している。その上、パリゾッティは、モデラート・アッフエットゥオーゾ（中くらいの速さで、表情豊かに）、しかも 4 分音符の速度を 66 と設定しており、加えて、3 か所にリタルダンドを置いている。このことから、歌い手に、かなり遅いテンポを想定させることとなり、たっぷりの声で、朗々と歌うことを強要することになる。

以上のことを踏まえて、筆者は、カッチーニの原典のとおり小節線を入れ、2 分の 4 拍子（一部は 2 分の 8 拍子）で現代譜を作成することにする。それは、当時、歌っていたであろうテンポ感を甦らせること、そして、カッチーニが提唱している、「言葉を語るように歌う」ということを可能にするからである。

次に、Ⅲ節で考察したアッフエットをもたらず作曲技法を、《アマリッリ》の曲中、どこで、どのように用いれば、バロック初期の作品を歌うのに適した歌唱法を導き出すことができるか、実際に楽譜で示すことにする。次頁の譜例 3 に示したのは、筆者が、《アマリッリ》の原典を、忠実に、現代譜に直したものであるが、歌詞に関しては、発音する音符に合わせ、通奏低音に関しては、第 3 線に置かれたへ音記号を、第 4 線に移行して記している。原典は、本稿の注お

## 譜例3 《アマリッリ Amarilli》

1 A - ma - ril - li mia bel - la, Non cre - diò del mio  
6 6 11 #10

3 cor dol - ce de - si - o, D'es - ser tu l'a - mor mi - o  
6 11 #10 6 5 11 #10 14

5 Cre - - di - lo pur è se ti - mor t'as - sa - le,  
7 6 11 #10 7 #6

7 Pren - di que - sto mio stra - le A - pri - m' il pet - to, è ve - drai scrit - to il co - re: A - ma -  
6 5 11 #10 14

9 - ril li, A - ma - ril - - - li, A - ma -  
10

11 | 12 |

-ril - lie'l mioa-mo - - - - re. Cre - - - di-lo

11 #10 14 # 7 #6

13 | 14 |

pur, è se ti-mor t'as-sa - le, Pren-di que-sto mio stra - le, A - pri-m'il

7 6 6 5

15 | 16 |

pet - to, è ve-drai scrit-toil co - re: A-ma-ril - - -

b 11 #10 14

17 | 18 |

-li A-ma-ril - - li, A-ma-ril - lie'l mioa - mo - re, A-ma -

11 #10 14

19 | 20 |

-ril lie'l mioa mo - - - - re.

11 #10 14

よび参考文献あとの資料 1 を参照のこと。

以下、イントナツィオーネにおけるエスクラマツィオーネ、スプレツァトゥーラ、トリッロとグルッポ、(声の長い回転については、トリッロの中に含める)の順に述べていく。

まずは、イントナツィオーネにおけるエスクラマツィオーネである。カッチーニは、イントナツィオーネにおいて、デクレッシェンドをしながら歌う技法を推薦しているが、この第 1 小節の始まりには、付点 2 分音符と順次下行する 4 分音符が置かれているため、ここでは、エスクラマツィオーネの導入が好ましいと思われる。そして、カッチーニの第 1 巻、第 2 巻を、英語に翻訳した上で編曲版を編集したヒッチコックも、第 1 小節のイントナツィオーネにエスクラマツィオーネを選択し、[*escl*] の指示を挿入している。ヒッチコックは、その他に、第 5 小節(「*Credilo*」の「*Cre*」にあてられた B 音)、第 7 小節(「*Aprim'il*」の「*A*」にあてられた D 音)、第 12 小節(第 5 小節に同じ)、第 14 小節(第 7 小節に同じ)と、計 4 箇所においてエスクラマツィオーネを指示している。筆者は、これらに加えて、第 3 小節(「*dolce*」の「*do*」にあてられた D 音)、第 4 小節(「*D'esser*」の「*D'es*」にあてられた D 音)においても、エスクラマツィオーネの使用が可能であると考え。これは、カッチーニの原典どおり、2 分の 4 拍子と、2 分の 8 拍子で記すことによって、アラ・ブレーヴェで記した時とは小節線の位置が変わり、付点 2 分音符と順次下行する 4 分音符、8 分音符の音型が浮かび上がったことから言えることである。しかし、カッチーニは、エスクラマツィオーネに限らず、様々な装飾音を、節度なく用いてはならないと戒めていることから、第 3 小節と、第 4 小節を比較した場合、第 3 小節におかれた「*dolce* 優しい」という意味をもつ言葉にこそ、このエスクラマツィオーネを用いることが相応しいと判断する。イントナツィオーネで用いるエスクラマツィオーネは別として、ヒッチコックが指示した計 4 個のエスクラマツィオーネにおいても、すべてを用いるのではなく、言葉を理解した上で、また、全体のバランスを考えて、各自が選択して用いることが望ましい。

以上より、筆者は、まず、第 1 小節のイントナツィオーネでエスクラマツィオーネを用い、言葉の意味を表出する目的を持って、第 3 小節、第 7 小節、第 12 小節「*Credilo* 信じなさい」にもこの技法を用いたいと考える。特に、第 12 小節からは、第 5 小節の繰り返しとなるため、第 5 小節と第 12 小節、第 7 小節と第 14 小節は、演奏方法に変化をもたらすことが望ましい。第 12 小節を選択したのは、第 12 小節前半において曲が大きく落ち着き、第 12 小節の後半からを、イントナツィオーネと捉えることができるため、エスクラマツィオーネを用いることが有効であると判断したからであり、第 7 小節においては、「*Aprim'il petto* 胸を切り開きなさい」という強烈的な歌詞を、まず、強調したいと考えたからに他ならない。第 4 小節の後半にあたる、「*tu l'amor* あなたが〔私の〕愛する人である」の「*tu*」にあてられた B 音においても、エスクラマツィオーネを施せる可能性はあるが、第 3 小節の「*dolce*」を際立たせるために、その使用は控える。

次は、スプレツァトゥーラである。この技法については、III 節でも述べたとおり、8 分音符や、16 分音符に自由さを与えることで、ハーモニーの中で語るような効果をもたらすことが期待できる。そして、譜例 3 における第 8 小節(8 分音符で表記された 2 つの Fis 音)から第 12 小節(全音符まで)に導入することを提案したが、それは、その部分の歌詞の要求からだけでなく、第 5 小節から第 8 小節 3 拍目までのアリア(軽快なリズムを刻んでいる)の性格が強い部分との対比、また、第 7 小節の 5 拍目におけるフォルテの緊迫した表現との対比におい

でも要求度が高いと考えられるからである。特に、通奏低音において、1 オクターブの跳躍はあるものの、同音で全音符分の長さが確保できている第 8 小節 3・4 拍目、第 9 小節、第 10 小節の前半、第 11 小節の後半では、休符も含めて、拍節を感じさせない歌い方が望まれる。加えて、付点 16 分音符と 32 分音符、8 分音符の音価の配分が、書かれたとおりにではなく、自由な感じを伴って演奏されると、よりアッフェットを動かすものとなるであろう。第 16 小節、第 17 小節においても、同じメロディーが繰り返されるが、この部分においても、やはりスプレツァトゥーラを導入したい。ここは、繰り返しとなる部分ではあるが、このスプレツァトゥーラは、ある意味、即興的な一面を備えているので、同じ表現にはなりにくいという利点があるからである。

次は、トリッコについてである。カッチーニが示した、同音上で音価が小さくなるトリッコは、長母音が置かれている第 11 小節の全音符、第 18 小節の全音符、第 19 小節の全音符において導入が可能である。その際、アジリタの技術を使って、最後まで、1 つ 1 つの音を明確に演奏しなければならない。パリゾッティ版においては、上述のそれぞれの小節に、単純な後打音と *poco rit*, *rit*, を指示しているが、このだんだん遅くという指示は、カッチーニのトリッコを全く想定せずに入力されたものと思われる。徐々に音価が小さくなるトリッコを導入する場合は、最後まで決してテンポをゆるめず、カッチーニが示した楽譜どおりに歌うことが望ましい。第 11 小節と第 18 小節の全音符は、スプレツァトゥーラに含まれる箇所ではあるが、筆者は、この部分以前でスプレツァトゥーラを終え、それに続く同音上で音価が小さくなるトリッコについては正確なテンポでの演奏を試みたい。

グルッポにおいては、同音上で音価が小さくなるトリッコと同様に、第 11 小節、第 18 小節、第 19 小節の全音符において導入が可能と思われる。しかし、今回は、溜息を思わせるような、同音上でのトリッコを用いた方がより効果的であると考え、グルッポの導入は控える。その他の可能性として、カッチーニも、またプレトーリウスも述べているように、特に、第 11 小節と第 18 小節の全音符には、装飾としてのクレッシェンド＝デクレッシェンドを用いることもできる。よって、一方の小節に同音上で音価が小さくなるトリッコを用い、他方の小節にクレッシェンド＝デクレッシェンドを用いることも選択肢の 1 つに入れることができよう。

#### 譜例 4 トリッコ



第 4 小節の後半「mio 私の」における A 音、また、第 6 小節後半の「t'assale あなたを襲う」における G 音においても、トリッコが使用できる可能性がある。同音上で音価が小さくなるトリッコとは別のトリッコである。例えば、第 4 小節「mio」においては、譜例 4 のように、極力 A 音を保ち、最後 8 分音符の音価で、B 音と A 音との単純なトリッコを採用することができる。このトリッコは、プレトーリウスが数多く示した譜例の中から、B 音と A 音の間で用いられているトリッコを取り上げ、筆者がより単純化したものである。この時、B 音と A 音は、可能な限り鋭く、明確に演奏されることが望ましい。

カッチーニ、プレトーリウスの両者が取り上げているトリッコに、*Ribattuta di gola*（喉による打ち返し）がある。これは、譜例 3 の第 19 小節、5 拍目に記譜されているが、付点 8 分音符と 16 分音符とで作られる。このリバットゥータ・ディ・ゴーラは、同音上で音価が小さくなるトリッコと組み合わせることもでき、プレトーリウスは、この手法は、C.モンテヴェルディの作品の中に見出されると述べている。筆者は、「アマリッリこそ私の愛する人」という歌詞の余韻を残すためにも、第 19 小節の全音符に、リバットゥータ・ディ・ゴーラと、同音上で音価が小さくなるトリッコを組み合わせることを提案する。それは、アッフエットを動かす力が集約された声の長い回転を終結させるうえでも重要な役割を担っているからである。

原典における第 18 小節の 4 拍目から第 19 小節にかけての声の長い回転には、息継ぎが書き込まれていないが、パリゾッティ版とペートン版では、歌手のことを考えてか、第 19 小節の 3 拍目と 4 拍目の間に息継ぎを入れている。ペートンは、「Amarilli」と「e」の間にカンマを入れることで息継ぎを確保し、パリゾッティは、原典にはない 8 分休符を書き込んで息継ぎの間を確保している。原典では、息継ぎについて、声の長い回転の部分だけではなく、第 18 小節の 4 拍目から、第 20 小節にかけても示されていない。そのため、どこで息継ぎをするのが問題となる。しかしながら、原典に忠実に考察していく中で見えてきたことは、《アマリッリ》のテンポは、決して遅くないということである。もちろん、いくら速いテンポにしたからといって、第 18 小節の 4 拍目から第 20 小節にかけての長いフレーズを息継ぎなしに歌うことは不可能であるが、一般的に歌われてきたテンポとは、かなり違うということを意識するべきである。では、どこで息を取るのかという問題であるが、筆者は、声の長い回転におけるリバットゥータ・ディ・ゴーラの開始の音、つまり付点 8 分音符の H 音と 16 分音符の C 音の間、また、第 19 小節の全音符で行う、リバットゥータ・ディ・ゴーラにおける付点 8 分音符の A 音と 16 分音符の H 音の間で、また、その後続く同音上で音価が小さくなるトリッコの 1 番目と 2 番目の 2 つの A 音の間で、素早い息継ぎをすることが可能であると考えた。以上で述べた息継ぎを試行した結果、息継ぎの後の音符はより鋭く明確な音となり、また、アッフエットを動かす自由な空間を生み出すことができた。

本稿は、原典に基づくことによって、新たな角度からバロック初期の歌唱法を導き出すことを試みたため、歌唱声部に関しては原典に忠実に書き直している。しかしながら、実際に歌う場合には、適宜、音符の表記に桁を用いる等、実用的な記譜にしてもよいであろう。

## V おわりに

本稿では、カッチーニとプレトーリウスの著作をとおして、バロック初期の歌唱法について考察し、実際に《アマリッリ》の曲中で、その歌唱法を提示した。カッチーニが、「音楽は言葉の理解なくして、人の心を動かせるものではない」と述べているように、当時、すべての技法は、言葉のアッフエットを表現するために考案されたものであった。バロック初期の声楽作品を演奏する際、我々はそのことをしっかりと踏まえておく必要がある。

最後に、本稿は、科学研究費(基盤研究(C)22520139)の助成を受けた研究の一環として執筆したものであることを付記しておきたい。

## 注および参考文献

- 1) 『古典アリア集 Aria antiche』全3巻が、1885～1900年にかけて、リコルディ社から出版された。日本においても、多くの人たちによって、このパリゾッティ版が用いられている。
- 2) Giulio Caccini, *Le nuove musiche*. Firenze, 1602. RRMBE, iv 1970.
- 3) Michael Praetorius, *Syntagma Musicum*. Syntagmatis musici tomus tertius. Wolfenbüttel, 1618, 2/1619, R/1958.
- 4) Giulio Caccini, *Nuove musiche e nuova maniera di scriverle*. Firenze. 1614. RRMBE, x x viii 1978.
- 5) 佐竹淳「G. カッチーニの『レ・ヌオーヴェ・ムージケ』(1602年)序文 翻訳と注」国立音楽大学音楽研究所年報第6集, 1985年。  
佐竹淳「G. カッチーニの『ヌオーヴェ・ムージケ・エ・ヌオーヴァ・マニエーラ・ディ・スクリヴェルレ(1614年)』序文」国立音楽大学音楽研究所年報第8集, 1989年。
- 6) 栗栖由美子「M. プレトリーウス『音楽家に対する指導』—翻訳—」大分大学教育福祉科学部研究紀要第31巻第2号, 2009年。
- 7) 訳者も注において、一種のテンポ・ルバートを意味していると説明している。
- 8) Kund Jeppesen, *La Flora*. Copenhagen, 1949.
- 9) Wiley Hitchcock, *Le nuove musiche*. Madison : A-R Editions, Inc., 1970.
- 10) ジョン・グレン・ペートン編著, 芝泰志, 橋本安紀子, 秋山徹也訳, 「原曲に基づく新イタリア歌曲集」音楽之友社, 2001。
- 11) 前掲書 P. 8～10
- 12) 前掲書 P. 8

## 資料1 《アマリッリ Amarilli》原典

Ma rilli mia bella N6 credj 6 del mio cor dolce desi 6 D'esser tu

l'amor mi 6 Credi lo pur 6 è se ti mor rassa le Prendi questo mio strale

ap'rim'il petto, è vedrai scritto il co re amaril li ama ri



li ama rilli e'l mio amo re Credilo pur, è se timor t'affale Prendi questo mio

stale apri'm il petto, è vedrai scritto il co re amaril li amaril

li Ama rilli e'l mio amo re ama ril lie'l mio

ra.

## A Study on Vocal Methods of the Early Baroque Period

— G.Caccini and M.Praetorius —

KURISU, Yumiko

### Abstract

In this paper, I report on vocal methods of the early baroque period through “Le nuove musiche” published by G.Caccini in 1602 and ‘Instructio pro Symphoniacis’ (from “Syntagma Musicum” by M.Praetorius, Chap.9, Part III, Vol.III). As a result, vocal methods of the early baroque period are found to be very useful, even today, when singing vocal music works of those days.

【Key words】 G.Caccini, M.Praetorius, Classical Italian song