

ボヴィチェッリ『マドリガーレとモテットの即興装飾法』

—注釈—

栗栖由美子・松田聡

Giovanni Battista Bovicelli's *Regole, Passaggi di Musica,*  
*Madrigali e Motetti Passeggiati*  
— A Commentary —

KURISU, Yumiko and MATSUDA, Satoshi

大分大学教育福祉科学部研究紀要 第35巻第1号

2013年4月 別刷

Reprinted From

THE RESEARCH BULLETIN OF THE FACULTY OF  
EDUCATION AND WELFARE SCIENCE,

OITA UNIVERSITY

Vol. 35, No. 1, April 2013

OITA, JAPAN

# ボヴィチェッリ 『マドリガーレとモテットの即興装飾法』

## 注釈

栗 栖 由 美 子\*・松 田 聡\*\*

【要 旨】 本稿では、バロック初期の声楽における装飾法について、ボヴィチェッリ (Giovanni Battista Bovicelli) の『マドリガーレとモテットの即興装飾法』(1594) を取り上げて考察した。この著作は、プレトーリウスが『音楽大全』第3巻(1618)所収の「音楽家に対する指導」を執筆する際に、カッチーニの『新音楽』(1602)とともに参照したものであり、当時の声楽の実態を今に伝える重要な文献の一つとなっている。本稿は、この著作において、装飾法に関する5つの主要な概念、パッサッジョ、アツチェント、グロppetto、トレモロ、ティラータがどのように扱われているのかを、カッチーニやプレトーリウスと比較しつつ検討し、ボヴィチェッリの独自性がどこにあるのかを明らかにしようとするものである。

【キーワード】 ボヴィチェッリ カッチーニ プレトーリウス 初期バロック音楽 即興的装飾法

## はじめに

本稿は、本誌第34巻第1号に掲載された拙稿(栗栖 2012)の続きをなすものである。拙稿ではカッチーニ (Giulio Caccini, c.1545-1618) の『新音楽 Le nuove musiche』(1602) とプレトーリウス (Michael Praetorius, 1571 od. 1572/73 od. 1569-1621) の『音楽大全 Syntagma Musicum』第3巻(1618)所収の「音楽家に対する指導 Instructio pro Symphoniacis」を取り上げ、バロック初期の歌唱法に関する考察を行った。これら2つの理論的著述のうち、後から執筆された「音楽家に対する指導」は、著者自身が記しているとおり、カッチーニの著作を手本としているが、プレトーリウスは参考にした人物としてもう一人、ボヴィチェッリ (Giovanni Battista Bovicelli) の名も挙げている。そのボヴィチェッリの著作『マドリガーレとモテットの即興装飾法 Regole, passaggi di musica, madrigali e motetti passeggiati』(1594)について、カッチーニやプレトーリウスの記述と比較をしつつ考察するのが、本稿の課題である。はじめに、同著とその著者について簡単な説明を行っておこう。

初期バロックのモノディ歌曲の代表作《アマリッリ》の作曲者カッチーニや、史上最古の音

---

平成24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)

\*\* まつだ・さとし 大分大学教育福祉科学部芸術・保健体育教育講座(音楽学)

楽百科事典と称される『音楽大全』の著者プレトリーウスと比べると、ボヴィチェッリの知名度ははるかに低い。生没年も不詳であり、わずかにアッシジで生まれたことのみが分かっている。『ニュー・グローヴ音楽事典』では、彼の名は上記の著作でのみ知られる、としたうえで、「ミラノ大聖堂の副楽長、ダミアーノ・スカラベッリの『モテット集第1巻』(ヴェネツィア、1592)の献辞からは、ボヴィチェッリが作曲家として、また、装飾されたパッサッジョを即興的に歌う技量において、高い評価を得ていたことがうかがえる」という説明を続けている。

『マドリガーレとモテットの即興装飾法』は、スカラベッリの献辞が書かれた2年後の1594年に、同じヴェネツィアから出版された。表紙の記載からは、ボヴィチェッリが前述のアッシジの出身であることや、出版時にミラノ大聖堂の歌手という身分にあったことがうかがえる。著作全体は88ページからなる。表紙が1ページ目に相当するページ番号が振られており、3～4ページにはソーラ公ジャコモ・コンパーニョへの献辞が、また、5～6ページには「読者たちへ Ai lettori」と題された前書きが置かれ、本文は7ページから始まる。本文は16ページまでの全10ページという短いもので、7～9ページの「言葉に関する諸注意 Avertimenti quanto alle parole」と10～16ページの「音についての諸注意 Avertimenti intorno alle note」の2部分からなる。

この著作で特徴的なのは、続いて17ページから88ページまで、装飾の実例を示す楽譜が載せられていることである。ここでは、まず、17～36ページでディミニューションの様々な形が示され、さらに38～87ページにおいて、パレストリーナ、ローレ、ビクトリア、クラウディオ・コレッジョによる当時、よく知られていた多声のモテット、マドリガーレのソプラノの旋律に、ボヴィチェッリ自身が施した装飾例が挙げられている。

その装飾例の中には、原曲の旋律線を見出すことが困難なほど過剰なものもあるが、いずれも当時の歌唱の実態を今に伝える貴重な資料となっている。この著作の本文にしても、それらの装飾を施す際の規則を論じたものという性格を持っているだろうし、逆に本文の記述を十全に理解するためには、装飾の実例に当たることも必要となってくるはずである。

しかし、本稿では、そのような17ページ以下の装飾の実例集を参照しての考察には踏み込まない。その前段階として、まず、当時の装飾に関する主要概念が7～16ページの本文においてどのように扱われているのかを、カッチーニやプレトリーウスとの比較を通じて検討する。節を改めて、その考察に進むこととしよう。

## Ⅱ 『マドリガーレとモテットの即興装飾法』

『マドリガーレとモテットの即興的装飾法』の本文は、前述のように「言葉に関する諸注意」と「音についての諸注意」の2部分からなっているが、それ以上の細かい分節はない。部分部分の論旨は必ずしも明確ではなく、全体を通じて、論理的に整った記述がなされていない。むしろ、当時の歌唱における装飾法についての実践的な見解が披露されているという性格が強いが、カッチーニやプレトリーウスの著作における主要な概念がここでも用いられているため、以下、それらの概念を取り上げ、どのように扱われているかという観点から比較検討を行う。取り上げるのは、①パッサッジョ、②アッチェント、③グロppetto、④トレモロ、⑤ティラータの5つである。以下、順にみていくが、著作により名称に異同を見せる概念については、基本的にボヴィチェッリの著作における名称を用い、ほかの2人の用語法は、それぞ

れの著作を参照する際に言及することとする。

なお、以下の記述においては、説明のため、それぞれの著作に載せられている譜例を現代譜に直したものを挿入し、本稿における記載順に従って番号を付けた。したがって、例えば「譜例 1」とあっても、ボヴィチェッリの著作で「譜例 1」とされているわけではない（ボヴィチェッリの著作においては、譜例は番号なしで掲載されている）。

また、それぞれの文献からの引用についてであるが、ボヴィチェッリは本名洋子氏による翻訳（この翻訳は、本稿末尾に記す科研費の研究の最終的な報告書の中で公表する予定である）を、カッチーニは佐竹淳氏による翻訳（佐竹 1985）を使用した。プレトーリウスは筆者自身の訳（栗栖 2009）による。

## 1 パッサッジョ

まず、著作の原題にも使われているパッサッジョ (Passaggio) を取り上げることにしよう。ただし、ボヴィチェッリはパッサッジョの明確な概念規定をしていない。これについてはプレトーリウスの記述が参考になろう。彼は「パッサッジョはすばやい走句で、ある長さをもつ音符の上で、順次進行と跳躍進行の両方で、あらゆる音程を通して、上行および下行形で用いられる」（240。引用箇所はページ数のみを示す。以下同様）と説明し、ミニマ（2分音符）あるいはセミミニマ（4分音符）、または、ミニマ・セミミニマの両方を使って、また、短い音価に細分されるもので、フーサ（8分音符）、あるいはセミフーサ（16分音符）で、または、フーサ・セミフーサの両方を使って作られる2つの種類があることを解説している。ボヴィチェッリにおけるパッサッジョも、譜例から同様のものとして理解することができる。

ボヴィチェッリにおいて特徴的なのは、パッサッジョを作る際、音だけでなく言葉、特にその配分の仕方について教えている点である。すなわち、「言葉に関する諸注意」において、「パッサッジョが連続する音でできている、すなわち、珍しいけれど、同じ音価の音でできている時はいつも、新しい音節を口に出さず、前に始められた音節のもとで終わりまで続けるべきである」（7）として、譜例 1 を示しているのである。したがって、引用した文章は、譜例の2段目のように、5拍目の E 音で「le」を、7拍目の F 音で「lu」という音節を付けるのではなく、3段目のように、「le」の音節を終止音の前まで続けることを薦めているものと解釈できる。つまり、3段目の歌い方が、音節がより心地よくなるとしているのだが、確かに、2段目の歌い方は、拍をきざむこととなり、せわしない感じに聴こえるのに対し、3段目は、パッサッジョをより際立たせ、「e」という母音が、なめらかな持続した流れを生むことに成功している。

### 譜例 1

The image shows three staves of musical notation in G-clef and C-clef, with a key signature of one flat (F major/D minor). The lyrics are written below the notes. The first staff shows a simple melody with lyrics 'Al - le - lu - ia'. The second staff shows a more complex, rhythmic melody with lyrics 'Al - le - lu - ia'. The third staff shows a very fast, rhythmic melody with lyrics 'Alle - lu - ia'.

さらにボヴィチェッリは、パッサッジョを作るために何度も同じ音節がくりかえされる場合の注意点を列挙している(8)。整理すると次の5点にまとめられよう。1)母音が「I」「U」の音節ではなく、「A」「E」「O」の音節で結合すること、2)単独の音上の音節を遅らせ、それから音節の数に合わせて、多くの小さな音価に音を分けること、3)各々の向きを変えるのはよくない、4)音は全て同じ高さにしない、5)大急ぎで言葉を発しない。それぞれ個別に検討が必要な注意であるが、ここでは、特に説明が必要な1点目と2点目について注釈をしておこう。

1点目は、発音の違いのため、「I」「U」の2つの母音は、「A」「E」「O」の母音より声心地よく聴こえないので、例えば「Alleluia」を音節に分ける場合、譜例1の3段目のように、「Al」の「A」と「le」の「e」を結合するべきだという注意である。これに対し、「le」と「lu」を結合したのでは、心地良く聴こえないことになるであろう。

2点目は、例えば譜例1の3段目において、4拍目のD音で「le」という音節が歌われるが、その場合、4拍目をほんの少し遅らせ、5拍目のE音までの16分音符3つを、普通よりも速く歌うことを求めたものである。何度も同じ音節がくりかえされる場合、そのようないびつきを作ることで、よりパッサッジョが趣味の良いものになると判断したのである。それは、続く説明からも推測できる。

ボヴィチェッリは、譜例2を示し、「音を全て同じ音価にしないように」(8)と言及している。つまり、「Al」が付けられたリズムと、「le」、「lu」が付けられたリズムとは異なっているが、同じ音価の音符(ここでは2分音符)を細分する場合、そのような配慮が必要とされていた。よって、譜例1の2段目について行うべきではないとされていた、2分音符ごとに新しい音節を歌うやり方は、リズムを変化させることで可能になったわけである。

## 譜例 2



以上のような、パッサッジョを施す時の言葉の配分について述べているのは、3人の中でボヴィチェッリだけである。

一方、「音についての諸注意」の部分では、ボヴィチェッリは演説における話し方を引き合いに出しつつ、非常に卓越した装飾音とは、「同じ音を、パッサッジョを用いて何度も変化させながら、しかし様々に配分されるもの」(10)であり、「歌う時のパッサッジョも、もしも喜びの場所で元気を取り戻した調子を帯びるように、様々なやり方を伴わなければ、不快感をもたらさだろう」(10)と述べている。そして、譜例3(次ページ)を示し、「パッサッジョは、ある同じ音価の音の連続でなければならないこともあるし、同様に別のやり方、つまりそれらを差し出す様々な方法によって、同じ音であっても異なっているように見えるやり方で変えられていることもある」(10)と、この譜例について言及しているが、これらの記述は、当時、パッサッジョに限らず、装飾音を様々に変化させていく技術が歌い手に求められていたことをうか

がわせるものであり、カッチーニやプレトーリウスも、同様に、譜例を対比させて、変化をもたらすことの重要性を示している。

### 譜例 3



また、ボヴィチェッリは、パッサッジョを施す際の注意として、以下の 2 点を挙げている。まず 1 点目は、「パッサッジョを自分のやり方で整えるために、たとえある音が 1 拍の長さでも、どのような理由によるものか私は分からないが、2 拍、3 拍と延ばすのが常である人々もいるが、パッサッジョをほどこす際に、終わりすなわち最後から 2 番目の音を除いて歌の中で縮められてしまうよりも、正しいテンポで定められているほうが、より賞賛に値する」(15) と述べていることであるが、これは、1 拍を過度に延ばしすぎてしまうと、音価の関係上、残りのパッサッジョを縮めなければならず、結果的にバランスが悪くなるため、正しいテンポで定められている方が良いと述べているのであろう。「終わりすなわち最後から 2 番目の音を除いて」とは、ボヴィチェッリが薦める抑制された終わり方を実践するために、この最後から 2 番目の音は、はじめから縮めることを除外されていると推察できる。抑制された終わり方については、グロッセットについての記述の流れの中で出てくるので、のちほど、この概念を取り上げる際に検討することとしよう。

2 点目は、「従って、たとえ私が最初の〔パッサッジョを作る〕機会に言わなくても、歌を始める際には、3 つまたは 4 つの機会の場所のために慎まなければならないだろう。しかし、2 番目、または 3 番目の機会においては、そのようにすると、いくつかのパッサッジョは、認められるに値するほど適切にできないであろう」(16) と注意していることであるが、これは、曲の中においてパッサッジョを施すのに良い場所が複数ある場合、後に出てくるパッサッジョを視野に入れて、最初に歌うパッサッジョはひかえめに始めるべきであるが、次に続くパッサッジョにおいても、同じようにひかえめに演奏してしまうと良い演奏には至らない、と言っているものと解釈できる。

なお、ボヴィチェッリは「パッサッジョも少し大きな音価の音で終わるように」(12) という注意もしているが、これについても、抑制された終わり方と同様、グロッセットの記述の中で検討することとする。

以上、ボヴィチェッリにおけるパッサッジョを作る時の注意を見てきたが、ここから、彼が実際に旋律に装飾を施す際に、このパッサッジョを頻繁に導入していたであろうことが読み取れる。ただし、言葉と装飾の関係において「もし言葉が悲しげで、快活な音と一緒に同行する、または快活な言葉の下に悲しげな音が同行するなら、〔中略〕歌う時には、可能な限り言葉を模倣すべきである」(15) と述べていることから、彼が、言葉と音が一致していない場合は、言葉を優先すべきであり、悲しげな言葉を表現する時にパッサッジョは不適切である、と考えていたこともうかがえる。

最後に、以上のパッサジヨに関する考え方がカッチーニとは大きく異なっていることを指摘しておこう。カッチーニは、パッサジヨが頻繁に用いられることで、大切な言葉を台無しにしていると、全面的にパッサジヨを否定している。彼は、「パッサジヨが、良い歌唱法に必要なから案出されたのではなく、むしろアッフェットを持って歌うことがどんなものなのかよくわからない人たちの耳をくすぐるために案出された〔後略〕」(3)のものであるとして、「アッフェットを持って歌うということがどんなものなのかを理解したなら、アッフェットにとってパッサジヨほど有害なものはないのだから、疑いなくパッサジヨは毛嫌いされるだろう」(3)と述べているのである。実際、カッチーニはパッサジヨとして、アッフェットの乏しい音楽の終止のカデンツにおける、長音節上で用いる「声の長い回転」のみを導入している(「声の長い回転」については栗栖 2012: 5 を参照のこと)。

## 2 アツチェント

パッサジヨの場合と同様、ボヴィチェッリは、アツチェント (Accento) についても明確な定義を示していない。一方、プレトーリウスは、「アツチェントゥスとは、音符が次のように喉で引き延ばされることである」(232)と述べ、全音符を使用した1度～5度間の上行・下行音程をうめるアツチェントゥスの譜例を挙げている。ここでは、譜例4として2度下行のアツチェントゥスを示す(最初の小節が元の音型であり、2小節目以下が、それに対する9つのアツチェントゥスとなる)。

譜例 4



なお、カッチーニは、「アツチェント」「アツチェントゥス」という言葉は使用していないが、実質的にプレトーリウスのアツチェントゥスと同様の、全音符に対する装飾5つについて、2つの方法（普通の方法と効果的な方法）で記している(7~8)。

これらに対して、ボヴィチェッリの著作にはアツチェントの明確な規定がないが、トレモロを説明する部分において、アツチェントを示す譜例を見ることができる。ボヴィチェッリは、「〔次の譜例では〕順次進行をしているこの数の音で、2分音符によって作られるアツチェントが構成されている」(13)と述べ、譜例5を示しているのである。

譜例 5



これを見る限り、プレトーリウスやカッチーニが譜例で示したアッチェントゥスと同じようなものと理解してよかろう。ただ、プレトーリウスやカッチーニが全音符に対して形成されるアッチェントゥスを示しているのに対し、ボヴィチェッリのみ、2分音符に対して形成されるアッチェントを示しているため、プレトーリウスやカッチーニよりは、速い動きを想定している可能性も考えられる。

ところで、ボヴィチェッリはアッチェントについて、しばしばパッサッジョと並べて述べているが、両者の関係はどのように捉えられるだろうか。パッサッジョとは、前述のように、ある長さをもつ音符の上で、順次進行と跳躍進行の両方で、あらゆる音程を通して、上行および下行で用いられる装飾であるが、プレトーリウスやカッチーニの譜例を見る限り、アッチェントもその定義に当てはまる。ただ、ボヴィチェッリが、「悲しげな言葉をパッサッジョで装飾せず、アッチェントと悲しげな声で、言わばそれに同行すべきである」(15)、また、「もし言葉が快活なら、パッサッジョを用い、音を変化させながら、活気をさらに与えるべきである」(15)との説明の後に譜例 6 (パッサッジョの説明のために用いた譜例である) を示していることから、ボヴィチェッリが念頭においていたアッチェントとは、パッサッジョほど広い音程間をうめる装飾ではなく、もっと小さな音程間をうめる装飾であり、パッサッジョほどすばやい動きは必要なく、また、それほど華やかな装飾ではないことが推測される。

### 譜例 6



では、以上のようにボヴィチェッリのアッチェントを理解したうえで、どのような歌唱上の注意をしているかを見ることとしよう。ボヴィチェッリは、「言葉に関する諸注意」の冒頭において、アッチェントにするために、またはパッサッジョにするために、音を分ける際、以下のような注意が必要であると述べている。まず1点は、音に支配されて「短い音節を長く、長い音節を短くしてはいけない」(7)ということ、もう1点は、「音階を長くして、あぶみ状の部分を短くしたり、またはその反対のことをしたりしてはいけない」(7)ということである。前者の注意が守られないと、趣味の悪いものになり、後者は、不適當で、偏って不釣り合いになると言及している。後者について補足すると、「あぶみ状の部分」とは、方向転換するところ、つまり、ボヴィチェッリが示したパッサッジョの譜例 1, 3 段目の 2 番目の音 (D 音), 5 番目の音 (D 音), 8 番目の音 (C 音), 13 番目の音 (E 音) などを指しており、それらと同じ方向に動く音階とのバランスが悪くならないように注意するべきだと述べているのである。前者は、アッチェント、パッサッジョを演奏する時の注意であるが、後者は、明らかにパッサッジョを演奏する時の注意かと思われる。しかし、アッチェントのような小さめの装飾を施す時にも、それらのバランスを崩さないよう、配慮を求めているのであろう。



### 3 グロppetto

グロppetto (Groppetto) については、ボヴィチェッリがどのようなものを考えていたのか、譜例から具体的に知ることができる。「言葉に関する諸注意」においてグロppettoに関連する注意点を述べる際に譜例 7 を挙げているのだが、その下段、2 小節目の後半がグロppettoにあたる。このような終止形をグロppettoと呼ぶこと自体は、後の譜例 13 が示すように、カッチーニ、プレトーリウスとも共通している。

#### 譜例 7



では、この譜例に関連してボヴィチェッリが述べていることを検討しよう。彼によれば、「多くの音で成るパッサッジョがあるところ、特に、16 分音符または 32 分音符で終わるグロppettoを終える際には常に、グロppettoのすぐあとの音で新しい音節を発音するのを避けることができる」(8)。つまり、譜例 7 のように、最終小節の 1 拍目の G 音で「Alleluia」の最後の「ia」を発音するべきではないと述べているのである（最終小節の 2 拍目の Fis 音で「ia」を発音するべきか、最後の 2 分音符の G 音で発音するべきかまでは触れていない）。

しかしながら、上記の注意は、次の譜例 8 の最終小節のように、小節の頭から音符の動きがある場合は例外で、グロppettoのすぐ後の音（G 音）で新しい音節を発音しても良いとし、その時には、「控え目で柔らかな声で、音の速さによって生じる荒々しさを声の柔らかさが和らげるような方法で、言葉を終えるべきである」(8) と補足している。

#### 譜例 8



一方、「音についての諸注意」においてボヴィチェッリは、2 つのやり方で終わるグロppettoについて言及している。1 つ目は「ある同じ音価の音で終わるやり方」、2 つ目は「グロppettoの終わりがいわば抑制されているやり方」である。譜例 9 (次ページ) の下段が抑制されたグロppettoである。ボヴィチェッリによれば、「後者(2 つ目のやり方)は最も優れており、より一層良い結果になる」(11) と述べ、なぜなら、「より優れた優雅さが声に与えられるし、また、言葉を適切に終えるのに、より都合が良いからだ。だから、できるなら避けるべきだと言われるあの急速な動きで終わりに至らないのである」(11) と結んでいる。抑制されている

部分とは、譜例 9 下段の 3 小節目において、上段の A 音の全音符を、4 分音符 2 つと 2 分音符にすることで、弛みを持った状態になることを指している。また、「急速な動き」とは、譜例 9 下段の 2 小節目のグロッペットから上段の全音符 A 音へ進むことを指していると考えられる。このような進み方は避けるべきだと述べているのである。

### 譜例 9



さらにボヴィチェッリは、グロッペットは、1つの音の上でも複数の方法があると述べ、等しい音価が連続しているグロッペット、抑制されたグロッペット、両方を取り入れたグロッペットの 3 種類を挙げている (11~12)。以下、抑制されたグロッペットとして譜例 10 を、等しい音価のグロッペットとして譜例 11 を示す。

### 譜例 10 抑制されたグロッペット



### 譜例 11 等しい音価のグロッペット



ただし、前ページの2つの譜例については、特に注釈が必要である。まず、譜例10の3段目、2小節の後半においては、タイトルどおり、抑制されたグロッペットが確認できるが(2小節最後のB音が8分音符となっている)、2段目、2小節の後半は、明らかに等しい音価のグロッペットとなっている。この場合、上述の譜例9で示されている「グロッペットの終わりがいわば抑制されているやり方」を参照するならば、続く3小節目において、4分音符を2つ使用することで抑制されたグロッペットと考えることはできるかもしれない。しかし、その前に触れたように、「言葉に関する諸注意」において「グロッペットのすぐ後の音で、新しい音節を発音することは避けなければならない」と述べていることを考慮するならば、グロッペットの最後の音というのは、2小節の最後の音、2段目で言えばC音、3段目で言えばB音となる。しかもこの2小節目は、終止部分ではなく、曲の途中であるため、ボヴィチェリがどこからどこまでをグロッペットと規定して譜例を提示しているのか定かではなくなる。

また、等しい音価のグロッペットとして示されている譜例11についても、2段目、3段目ともに、1小節目の後半でそれが確認できるものの、終止する2小節目も含めて見ると、上記で推奨している抑制されたグロッペットと捉えることができそうである。この部分を、両方を取り入れたグロッペットとして示している可能性もあるが、そうするとタイトルと矛盾してしまう。ここは、ボヴィチェリの著作において、解釈が困難な箇所の一つである。

さらに、ボヴィチェリはグロッペットの終止音についても述べているが、これについてはカッチーニやプレトーリウスとの見解の違いが顕著である。ボヴィチェリは、グロッペットが「大きな音価(白符)で終わると、不快な結果になる」(12)として、譜例12の2段目の2例目(2小節目)のように、終止音を全音符で終わるのではなく、4分音符2つと2分音符に分割することを薦めている。そして、音に関しても言葉と同じように、少しずつ抑制をきかせながら、速度をゆるめつつ進むことを推奨している。

#### 譜例 12



一方、カッチーニは、グロッペットをグルッポと呼び、この技法を教えるために譜例13-1(次ページ)を示しており(7)、プレトーリウスもカッチーニを参考に、同じような譜例13-2(次ページ。譜例13-1とは開始の音に違いはあるが、リズムは全く同じである)を挙げている(236)。2人が示した譜例からは、最後に行くにしたがって、速度が加速していくことが読み取れる。しかも、カッチーニは「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」(7)と、また、プレトーリウスも「グルッポすなわちグルッピは、カデンツァや終止で用いられる。トレモロよりも鋭く演奏されなければならない」(236)述べており、グルッペットによる終止の際に動きの抑制を薦めるボヴィチェリとは速度も、音の質感も、全く異なったものを考えていたことがうかがえるのである。

## 譜例 13-1 カッチーニのグルッポ



## 譜例 13-2 プレトリーウスのグルッポ



## 4 トレモロ

ボヴィチェッリは、トレモロ (Tremolo) については、「トレモロは、ある同じ音の上で声を震わせることに他ならず、音が順次進行することを常に求めるけれど、他のやり方で生き生きとした声のトレモロを形作ることもできる」(12) と明確に定義しているが、具体的な音の動きを示すような譜例は挙げていない。

一方、プレトリーウスは、上行と下行のトレムローをそれぞれ 1 例、上行のトレモレッティを 2 例、下行のトレモレッティを 4 例ほど示している。譜例 14 は、上行と下行のトレムローである。そして、「トレモロあるいはトレムローは、ある音符上で声をふるわせることにほかならない。オルガニストは、それをモルダントまたはモルデラント呼ぶ」(235) と説明し、トレムローに関しては、「下行のトレムローよりも上行の方が良い」(235) と、また、トレモレッティに関しては、「これは人の声よりオルガンやチェンバロ類に向いている」(235) と補足している。プレトリーウスが示すトレモロは、グルッポから最後のターンを取り除いた形と取ることもできる。なお、カッチーニにおいては、トレモロについての記述、譜例はない。

## 譜例 14



では、ボヴィチェッリがトレモロについてどのような注意を与えているのかを見ていこう。まず、「言葉における諸注意」では、グロッペットと同様、トレモロにおいても、すぐ後の音で新しい音節を始めてはいけな、と述べている。しかしながら、例外もあり、「トレモロの最後の 2 音、またはパッサッジョを構成したいと思う最後の 2 音が、同じ高さである時には、新しい音節を置くことができる」(9) として、譜例 15 (次ページ) を挙げています。

この譜例、2 段目の最初の 2 小節が、上述の説明に対応する。トレモロは、第 1 小節の 4 拍目の 16 分音符の B 音と 8 分音符の B 音につけられることになるが、この場合、トレモロの最後の音、16 分音符の A 音と 2 小節目の終止音 A 音が同じ音程なので、2 小節目の A 音に新しい音節、「ni」を置くことができると説明している (3 小節目は、パッサッジョについて説明す

るための譜例である)。

### 譜例 15



次に、ボヴィチェリが、「音に関する諸注意」において述べていることだが、ここでは、譜例 16 のような 4 分音符によるアッチェントにおいては、 $\wedge$  の印が付いた場所でトレモロを行うことはできないことが指摘されている。その理由は、アッチェントの部分でも触れたが、16 分音符や 32 分音符で成るアッチェントは速すぎるため、トレモロを与えることはできても、音型が形作れないからである。また、ボヴィチェリは、速すぎるために、「複数のやり方」で行うことができないとも述べている。

### 譜例 16



そして、 $\wedge$  の「印が付けられた 2 つの音上の、音型が形作られたトレモロ」として、譜例 17 を示し、推奨している。譜例 17 は、譜例 16 と比較して、 $\wedge$  の印が描かれている場所と同じであるが、トレモロが付けられた 1 拍前のリズムが異なっている。C-D-Es, B-C-D, A-B-C を比較した時、譜例 17 は、様々なリズムを駆使してトレモロにつないでいる。これを、ボヴィチェリは、上述の「複数のやり方」と呼び、生き生きとした声のトレモロを作る方法として推奨しているのである。

### 譜例 17



## 5 ティラータ

ティラータ (Tirata) については、まずプレトーリウスの記述を参照しよう。彼は、「ティラータは、長く速い順次進行の走句で、鍵盤上を上へ下へと走る」(236) と説明し、以下の譜例 18 を示している。

譜例 18



このような音の動きは、譜例 20 (次ページ) で示されるボヴィチェッリにおけるティラータと基本的に共通している。一方、カッチーニはティラータという名称を用いていないが、彼がカスタータと呼ぶものがこれに相当すると捉えることができよう。カッチーニは、単純なカスカータ、複合カスカータ、プレスしなおしてから入るカスカータ、もう 1 つの同様なカスカータの 4 種類を、譜例を挙げて示している (8)。そのうち、単純なカスカータとプレスしなおしてから入るカスカータを譜例 19-1, 19-2 として挙げておこう。三者それぞれが示す譜例は、開始の音符が長めで、続く小さな音価の音符が順次進行の音型を形作っているという点では一致を見せているのである。

譜例 19-1 単純なカスカータ



譜例 19-2 プレスしなおしてから入るカスカータ



さて、ティラータについてのボヴィチェッリの挙げる注意点だが、彼は、ティラータにおいて、「8 分音符については、順次進行しないなら、ひとつのティラータにおいて多数になってはいけない」(13) と述べ、さらに、これは 32 分音符についても同じことで、順次進行しないならば、32 分音符もあまり使うべきではない、と補足している。

ここでボヴィチェッリが述べている 8 分音符とは、譜例 20 下段における最初の 8 分音符のことを指しており、32 分音符の走句の始まりにおいて、順次進行しない 8 分音符を多く使いすぎると良くない、と述べているのだと推察される。つまり、譜例 20 では、順次進行しない 8 分音符 2 つの使用なので、上記の注意をクリアしていることになる。そもそもボヴィチェッリが、ティラータをどのように定義しているのか、捉えにくいのだが、「32 分音符においてもまた、順次進行をする多くの音でできているティラータの中で、譜例のように、最初の音を続く

音よりも長く保つ時、非常に美しい効果が生じる」(14)と述べていることから、前述のとおり、開始の長めの音と、そこから続く小さな音価の音符が順次進行する音型をティラータと定義しているのではないかと考えられるのである。

### 譜例 20



ボヴィチェッリはまた、「最初の音を続く音よりも長く保つ時、非常に美しい効果が生じる」(14)というように、このティラータの演奏の仕方についても述べている。これは、譜例 20 において、タイで結ばれた 16 分音符の Es 音を、続く D 音より長く保つならば、Es 音の最後の部分で声の密集度が一番高まるため、それを過ぎると、以下に続く 32 分音符は解放され、またたく間に B 音に向かって音型を下って行くことになるが、その際に、長く保たれた緊張感のある Es 音と、かるやかに加速する 32 分音符のコントラストがよい効果をもたらすと述べているのであろう。また、ボヴィチェッリの、「注意すべきなのは、全ての音がある 1 つの同じ方法で発音されるのでないということである。なぜなら、1 つずつ〔音を〕切り離すべき時には、従って声においてもまた、ある音と他の音との違いが聴こえるからである」(14)との記述は、全ての音符を同じようにアーティキュレーションするのではなく、音符 1 つ 1 つを切り離して演奏することで、となりあう同じ音価の音符も、違った音として聴こえ、耳を楽しませてくれるということを示唆しているものと思われる。

プレトーリウスは、「この走句は速く鋭く演奏されればされるほど、いっそう素晴らしく優美になるが、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」(236)と述べており、ボヴィチェッリの記述と照らし合わせると、装飾音の中でも特にこのティラータにおいて、32 分音符の速い走句を歌う際に、アジリタの技術が要求されていたことがうかがえる。

## Ⅲ おわりに

本稿では、ボヴィチェッリの著作『マドリガーレとモテットの即興装飾法』の中で核となる①パッサッジョ、②アッチェント、③グロppetto、④トレモロ、⑤ティラータについて、カッチーニやプレトーリウスの記述と比較しつつ考察を行った。

考察の結果、共通項としては、それぞれの著作において取り上げられている以上の 5 つの装飾音は、バロック初期の声楽曲を歌う上で、特に重要な装飾であることが確認できた。また、本誌第 34 巻第 1 号の拙稿において、カッチーニやプレトーリウスが論じている装飾音や技法は、言葉のアッフェットを表現するために考案されたものであったと結んだが、ボヴィチェッリも、アッフェットという言葉は使用していないものの、アッフェットを動かすための装飾法

について論じていることは確かである。ただ、プレトリーウスや、特にカッチーニが、モノディ様式における歌唱装飾法について論じているのに対して、ボヴィチェッリは、多声部の曲におけるソプラノパートの装飾法について論じているため、歌唱法よりも装飾音の規則性に比重を置いた内容となっている。

また、ボヴィチェッリの、言葉においても音においても、急な終わり方をせず、抑制された終わり方、つまり速度をゆるめつつ終止させるという演奏法は、カッチーニやプレトリーウスとはまったく異なる奏法であり、相違点として指摘できる。そして、パッサッジョを施す時の言葉の配分の仕方についての注意は、カッチーニにもプレトリーウスにも見ることができなかった、ボヴィチェッリ独自の見解であった。

はじめに述べたように、ボヴィチェッリの著作の巻末に載せられている、彼自身が装飾を施した楽譜の中には、原曲の旋律線を見出すことが困難なほど、過剰な装飾を施している曲もある。ボヴィチェッリの示した装飾も含め、こうした誇張された装飾に対して、カッチーニは、『新音楽』の中で、その乱用と誤用を嘆いている。しかしながら、17世紀初頭のモノディにおいては、旋律線に装飾音を即興的に付ける演奏習慣があったことは言うまでもない。ボヴィチェッリの著作は、カッチーニの『新音楽』と比較して、内容的にも充実しているとは言い難いが、バロック初期のイタリアで行われていた即興的な歌唱装飾と歌唱技術を知る上で、大変貴重な歴史的史料なのである。

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。なお、本稿の執筆にあたっては、Iを松田が、それ以外を栗栖が担当した。

## 参考文献

### ・参照テキスト

Giovanni Battista Bovicelli, *Regole, passaggi di musica, madrigali e motetti passeggiati*, Venezia, 1594

Giulio Caccini, *Le nuove musiche*, Firenze, 1602

Michael Praetorius, *Syntagma Musicum, Syntagmatis musici tomus tertius*, Wolfenbüttel, 1618

### ・研究論文

栗栖由美子 2009 「M.プレトリーウス「音楽家に対する指導」」『大分大学教育福祉科学部研究紀要』31, 2: 99-114。

栗栖由美子 2012 「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おして—」『大分大学教育福祉科学部研究紀要』34, 1: 1-16。

佐竹淳 1985 「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』6

佐竹淳 1989 「G.カッチーニの『レ・ヌオーヴェ・ムージケ・エ・ヌオーヴァ・マニエーラ・ディ・スクリヴェールレ』（1614年）序文」『国立音楽大学音楽研究所年報』8



Giovanni Battista Bovicelli's *Regole, Passaggi di Musica,  
Madrigali e Motetti Passeggiati*

— A Commentary —

KURISU, Yumiko and MATSUDA, Satoshi

Abstract

In this paper, we examined how the five main concepts of singing method in the early baroque period, i.e. *passaggio*, *accento*, *groppetto*, *tremolo* and *tirata*, are treated in G. B. Bovicelli's "Regole, passaggi di musica, madrigali e motetti passeggiati". We tried to make clear the particular features of this work by comparison with the contemporary theoretical literature on singing by G. Caccini and M. Praetorius.

**【Key words】** G. B. Bovicelli, G. Caccini, M. Praetorius, Early Baroque Music, Improvisational Ornamentation