

## G. Caccini の *Le Nuove Musiche* をめぐって<sup>1)</sup>

相原 宗和

藤女子大学 音楽研究室

### I

音楽を広く研究する者にとって、一度は目を向けなければならないものに、*フィレンツェのカメラータ* Camerata<sup>1)</sup> fiorentina と呼ばれる芸術家達の存在がある。

即ち、16世紀末から17世紀初頭にかけて、古代ギリシア劇の再興を夢みることからオペラを生み、更に、抒情詩と音楽の融合から新しい歌曲創造への道を切り開き、後の音楽芸術隆盛への先導を務めたそれら芸術家の業績は、たとえ残されている作品内容が幼いものであるにせよ、高く評価されるべきである。

しかし、残念なことには、そうした事実の紹介を音楽書は数行で片づけ、また演奏面においても、僅か二・三の曲が、初歩の課程で取り上げられているに過ぎない。

こうしたことは、ヨーロッパの音楽芸術、就中、芸術歌曲の史的理解を妨げ、かつその再現を曖昧なものにしていると考えられる。

筆者は以上の観点から、それら芸術家のなかにおいて、最も親しまれている Giulio Caccini に焦点を合わせ、歌曲集 *Le Nuove Musiche* を中心に考察し、そこから Caccini という音楽家、更には、イタリア古典歌曲<sup>2)</sup> と呼ばれるものへの認識を新たにしたいと思う。

注 1). Camerata は室内、サロンの意を持つ Camera (伊) に由来する語であり、ここでは 1570 年代にフィレンツェの Bardi 伯邸に集まって古代ギリシアの音楽や悲劇を研究し、そこから音楽の新しい形式や様式を作りだした文学者、音楽家等からなる一群の呼称。

注 2). 普通、16世紀末から18世紀中頃にかけて作曲された独唱曲の総称。

### II

最初に、Caccini が *Le Nuove Musiche* を発表す

るに至った動機と経過について考えてみたい。

それに先立ち、Caccini に関する文献の少ないところから、Grove's Dictionary of Music and Musicians (1980), Enciclopedia della Musica (1964), Dizionario della Musica e dei Musicisti (1959), 音楽事典 (平凡社 1960), 新音楽辞典・人名 (音楽之友社 1982), および筆者が 1973 年に発表した「Camerata fiorentina について」(本学紀要 No.11, pp. 19 ~ 38) 等を参考にして、Caccini に関係ある人物と事項について表 1 のようにまとめた。

以下、表 1 を参照しながら論を進めたいと思う。

ローマ (Tivoli) に生まれ、その地で音楽を学んだ Caccini が、フィレンツェに居を移したのは、Cosimo I の勧めでトスカナ宮廷音楽家となった 1564 年のことである。

当初、音楽家として活躍したようであるが、1573 年<sup>1)</sup> 頃から G. Bardi 伯邸に集まりをもった、いわゆる Camerata の一員となり、Bardi, V. Galilei 等、古典古代の芸術に興味を持つ人達の影響を受け、徐々に音楽創作への道をたどることになる。

しかし、1579 年に、Francesco I と Bianca Cappello の結婚を祝して上演された音楽劇 *Maschera d'amazzoni* は、P. Strozzi, A. Striggio, Caccini の合作とされているが、カッチーニは作曲家としてよりは、むしろ Strozzi の曲を見事に演奏した人、つまり音楽家として名を広めている。

また、1609 年に最初の歌曲集 *Musiche* を発表した Sigimondo d'India (c. 1580 ~ c. 1629) は、その序文において、優れた音楽家として Caccini の名をあげて懐かしんでいる…。

以上のことから、トスカナ宮廷音楽家として活躍する Caccini は、演奏面において際立つ存在であったことが窺えるのである。

1) MUNEKAZU AIHARA: A Study of G. Caccini with special reference to *Le Nuove Musiche*.

表 1

年 代	Caccini に関係ある人物・事項
1517	Zarlino, Gioseffo (4. 22) ヴェネツィア近郊で生まれる (~ 1590. 2. 14 同地).
1519	Mei, Girolamo 生まれる (~ 1594).
c. 1520	Galilei, Vincenzo フィレンツェの近郊で生まれる (~ 1591. 7. 2 同地).
1534	Bardi, Giovanni de' (2. 5) フィレンツェで生まれる (~ 1612).
c. 1535	Striggio, Alessandro マントヴァに生まれ、1560年から1574年にかけて Cosimo de Medice に任える (~ 1589/95 同地).
c. 1545	Caccini, Giulio ローマの近郊ティヴォリで生まれる (~ 1618.12. 10 埋葬フィレンツェ).
c. 1550	Cavalieri, Emilio de' ローマで生まれる (~ 1602. 3. 11 同地).
1561	Corsi, Jacopo (7. 17) フィレンツェで生まれる (~ 1602. 12. 29 同地).
1561	Peri, Jacopo (8. 20) ローマで生まれる (~ 1633. 8. 13 フィレンツェ).
1562	Rinuccini, Ottavio (1. 20) フィレンツェで生まれる (~ 1621. 3. 28 同地).
1562	Bardi 伯 … V. Galilei に留学資金を与えヴェネツィアの G. Zarlino のもとに送る.
1564	Caccini … トスカナ宮廷音楽家としてフィレンツェに移る.
1567	Monteverdi, Claudio (5. 15 受洗) クレモナに生まれる (~ 1643. 11. 29 ヴェネツィア).
1569	Cosimo I 初代トスカナ大公となる.
1572	Galilei … 古代ギリシアの音楽理論の教えを乞うために Mei と交遊する.
c. 1573	Bardi 伯邸に文学者、音楽家、芸術愛好家が集まりをもつようになる (Camerata). Grove's Dictionary of Music and Musicians によると、そのなかに Caccini のいたことが記されている.
1574	Cosimo I に代り Francesco I (1541 ~ 87) がトスカナ大公となる.
1578	Cavalieri … ローマの Oratorio del Santissimo Crocifisso のオルガニストを務める (~ 1584).
1579	Caccini … Francesco I と Bianca Cappello の結婚を記念して上演された Maschere d'amazzoni に歌手として出演するが、これが公式記録に名前がでた最初とされている。なお、上記の作品は P. Strozzi, A. Striggio, Caccini の合作である.
c. 1580	Le Nuove Musiche の序文によると、Caccini はこの頃から Bardi 伯邸に集まる Camerata の一員になったようである。… c. 1573 年を参照 ….
1581	Galilei … Dialogo della Musica Antica et della Moderna を発表し、これを Bardi 伯に献呈する。このなかに Mesomedes の作と考えられている Musai, Helios, Nemesis への賛歌が紹介されているが、その解説は 19 世紀中頃になって H. Bellermann, K. Fortlage の努力によっている.
1581	バリの Henri II の宮廷で、王妃 Catherine de M'edici の妹マルグリット姫とジュアユール公 Duc de Joyeux の結婚を祝して Le Ballet Comique de la Reine が上演されたが、これには recitativo をはじめ後のオペラの要素となるものが多く含まれていて、近代バレーの元ともみなされている.
1582	Galilei … Dante の地獄篇で、ウゴリーノ伯のモノローグを recitativo の様式で作曲する.
1587	Galilei … Polyphony 様式による Madrigale を発表する.
1587	Bardi 伯 … Mei の影響を受けて古代音楽に関する論文を著わし Caccini に贈る.
1587	Francesco I に代り Ferdinando I がトスカナ大公となる。そのために Bardi 伯失脚する.
1588	Cavalieri … トスカナ宮廷音楽家 Principale direttore della Musica e dei Musici に任じられてフィレンツェに移る (~ 1596)。また、宮廷会計監督官をも兼務する.
1588	Peri … トスカナ宮廷音楽家となる.
1589	Ferdinando I と Cristina di Lorena の結婚を祝して上演された La Pellegrina は Cavalieri, Peri, Caccini の合作であって、Caccini は間奏曲 Io che dal ciel cader farei la luna を作曲しているが、Ferdinando I と仲のよくない Bardi 伯に近いためか、1591年に出版された Intermedi et Concerti には含まれていない.
1589	Caccini … Monody 様式による Madrigale を発表して、宮廷音楽家名簿に作曲家として記録される。… Perfidissimo volto …, vedro il mio sol, Dovrò dunque il cielo ….
1590	Corsi 伯邸に Peri, Cavalieri, 更には C. Monteverdi や T. Tasso が集まりをもつようになる。… Camerata ….
1591	Galilei 死去 (7. 2 ヴェネツィア).
1591	Cavalieri … フランスの宮廷バレーを模した L'Aminta, Il Satiro, La disperazione di Filena を Corsi 伯邸で上演する.
1591	Peri … トスカナ宮廷音楽家首席指導者 Principale direttore della Musica e Musici となる.
1592	Bardi 伯 … 法王 Clemens VIII の侍従 Maestro di Camera としてローマに移る.
1592	Caccini … Bardi 伯の秘魯として同行するが、翌 1593 年には、Bardi 伯の下を離れてフィレンツェに戻る.
1594	Peri … 史上最初のオペラである Dafne を作曲するが、楽譜は一部を除いて現存しない。なお、初演は 1597 年に Corsi 伯邸で行われた.
1594	Palestrina, Lasso 死去.
1595	Cavalieri … 牧歌劇 Giuoco della cieca を発表する.
1600	Peri … Henri IV と Maria Medice の結婚を記念してオペラ Euridice を作曲し (2. 6), 10月6日に Pitti 宮で上演する.

1600	Caccini… オペラ <i>Il rapimento di Cefalo</i> を最初の作品として作曲(合作)し、10月9日に Uffizi 宮で上演する。
1600	Caccini… オペラ <i>Euridice</i> を作曲する(12. 20), 初演は1602年12月15日に Pitti 宮で行われた。
1600	Cavalieri… オラトリオ <i>La rappresentazione di anima e di Corpo</i> を作曲する。
1601	Caccini… <i>Le Nuove Musiche</i> を発表する。
1602	Cavalieri 死去。
1604	Corsi 伯 死去。
1604	Caccini… この頃から宮廷での勢力を失う。
1608	Peri… オペラ <i>Tetide</i> を作曲する。
1608	Caccini… <i>Nuove Arie</i> を発表する。
1609	Peri… <i>Le Varie Musiche</i> を発表する。
1609	Ferdinando I に代り Cosimo II がトスカナ大公となる。
1612	Bardi 伯死去。
1613	Caccini… <i>Fuggilottio Musicale</i> を発表する。
1614	Caccini… <i>Nuove Musiche e Nuove Maniera di Scrivere</i> を発表する。
1616	Peri… オペラ <i>La Guerra d' Amore</i> を発表する。
1618	Caccini 死去(12. 10 フィレンツェ)。
1620	Peri… オペラ <i>Adone</i> を発表する。
1621	Rinuccini 死去。
1628	Peri… オペラ <i>Flora</i> を発表する。
1633	Peri 死去(8. 12 フィレンツェ)。

さて、そうしたなかで、Caccini が初めて宮廷音楽家名簿に作曲家として記録されたのは、Monody 様式による Madrigale を作曲した1589年のことであった。

従って、1579年に *Maschere d'amazzoni* の一部を作曲したとはいえ、当時は未だ、作曲家としては認められていなかったことになる。

また、Monody 様式による Madrigale とは、後に *Le Nuove Musiche* に含まれる *Perfidissimo volta*, *Vedro il mio sol*, *Dovro dunque il cielo* の3曲で、劇音楽ではなく歌曲であったことは注目される。

後に、Caccini は *Le Nuove Musiche* の序文において、「…私は、歌いながらも語っているような新しい音楽の創造を考えた。音楽的に物語るためには旋律の美しさだけに目を向けず、時には若干の *Passaggio* を用い、必要な箇所では簡単な和音を用いればよいのである。そうした方法によって私は、*Perfidissimo volta*, *Vedro il mio sol*, *Dovro dunque il cielo* を作曲した……。」(傍点筆者)と述べ、更に「…ローマにおいて私は、N. Neri 邸に集まる L. Strozzi を中心とする人達に Madrigale と Aria を披露した。彼等は、私の Madrigale のように簡素で、しかも弦楽器による伴奏上の単旋律が、かくも感動的に調和するのを聴いたことがないと云って、私の創始した様式を推し進めて行くように激励してくれた……。」と述べている。

即ち、Caccini は上記の Madrigale を作曲することによって、気鋭の作曲家として、また新しい音楽

理論家として、いよいよ自信を深めたことは想像に難くない。

しかし、不思議なことは、得意とする Madrigale の集大成を前にして、何故、オペラの作曲<sup>2)</sup>に熱中しなければならなかったのか……。

この辺を理解するために、同僚であり、しかも *Camerata* の一人として知られる J. Peri とのかわりについて調べてみたい。

1561年にローマで生まれた Peri は、間もなくフィレンツェに移り、その地で音楽の勉強を続けた後、1588年からトスカナ宮廷音楽家として登録されている。

しかし、宮廷音楽家としての地位は低かったらしく、当時の給与は Caccini の3分の1程度であったと伝えられている。

また留意したいことは、かつて Galilei, Caccini 等のパトロンとして名を馳せた Bardi 伯が、Francesco I から Ferdinando I に政権が移った1587年に失脚したことである。

それゆえ、Bardi 派の *Camerata* は没落の一途をたどることになるが、代って J. Corsi 伯邸に E. Cavalieri, Peri 等が集まり、Ferdinando I の支援を背景に新しい *Camerata* の形成をみることになる。

しかしそれは、Bardi 伯邸に集まった古代ギリシア悲劇の再興を夢みた一派とは異なり、劇、音楽、そしてバレエからなる新しい音楽の創造に心血を注ぐものであった。

従って、*Camerata* は、一般音楽書に記されてい

るように単一のものではなく、Bardi 伯、Corsi 伯を中心とする2つのグループが存在したことになる。

この辺の事情は、表1を一覧することによって容易に理解できようし、宮廷音楽家となって日の浅い Peri が、Ferdinando I と Cristina di Lorena の結婚(1589年)を祝して上演された音楽劇 La Pallegriin の作曲に、先輩である Cavalieri、Caccini に伍して参加したことも納得できるのである。

ところで、Le Nuove Musiche の序文のなかに「……そうした Madrigale と Aria は Camerata の人達から好評を得ることが出来たし、彼等は、私に自分の主張を貫くためにローマに行くことを勧めた……。」、また「……私はローマからフィレンツェに帰り……。」(傍点筆者)とあるが、実は失脚した Bardi 伯は、1592年に教皇 Clemens VIII に仕えるためにローマに向うが、この時に Caccini が同行したものと考えられる。

また Caccini は、翌1593年に、教皇庁高官となった Bardi 伯と袂を分かちフィレンツェに戻るが、このことは、Bardi 派 Camerata の消滅を意味することになる。……因に Galilei は1591年に死去している……。

さて、いずれにしても Caccini が、Madrigale で示した新しい方法<sup>3)</sup>に自信を深め、更に Bardi 伯から離れて自由に活躍しようとしたやさき、Peri は Rinuccini の Dafne に作曲し、いわゆる史上最初のオペラを発表することになる(1594年)。

しかもそれは、Caccini の創始した新しい方法によるものであった。

更に1600年になって、Peri は Henri IV と Maria Medice の結婚を祝うためにオペラ Euridice の作曲を依頼され、同年2月6日に完成、10月6日に Pitti 宮の Sala da Bianca において、内外高官の参列するなかで華やかに上演されるに至っては、先輩格である Caccini、更にはその作曲方法<sup>4)</sup>の創始者でもある Caccini、決して安閑としてはいられなかったに違いない。

そこで、鬱憤を晴らすため同年12月20日に、Peri が用いた同じ台本に作曲して、オペラ作曲家としての力量を披露し、更に Madrigale 作曲家としての自信のほどを公表すべく、序文を付した歌曲集 Le Nuove Musiche の作曲と出版<sup>5)</sup>に踏み切ったものと考えられる。

注 1). Le Nuove Musiche の序文には1580年頃、Enciclopedia della Musica には1579年頃、Grove's Dictionary

of Music and Musicians の Caccini の項には1570年代の中頃、同じく Grove's Dictionary of Music and Musicians の Bardi の項には1573年頃と記されている。ここでは、一応1573年頃としておく。

注 2). Peri が Euridice を初演した3日後の1600年10月9日に、Caccini はオペラ Il rapimento di Cefalo (合作)を Uffizi 宮で上演している。

注 3). 数字付低音を基にした劇的様式 stile rappresentativo による声楽曲。

注 4). 注3を参照。

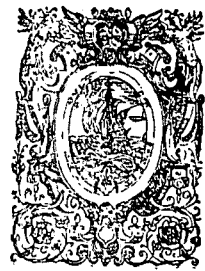
注 5). 1601年2月1日に作曲、出版は翌1602年7月1日と初版本に記されている。

### III

次に、Le Nuove Musiche の序文と音楽内容について調べてみたい。

先ず筆者の手許にある楽譜は、1969年から1970年にかけてローマの聖チェチーリア音楽院に留学した折に、附属図書館で入手したもので、1602年に出版された初版本のコピーである(図1～図11参照)。

# LE NUOVE MUSICHE DI GIULIO CACCINI DETTO ROMANO.



IN FIRENZE  
APPRESSO I MARESCOTTI  
MDCI.

図1

# ALL'ILLVSTRISSIMO SIGNOR LORENZO SALVIATI SVO SIGNORE OSSERVANDISS.



**N**A cosa animasse più ad offrire alivisicquidiamio ipicchi-  
li doni, che la gratitudine in chi talora si è agnato ricuorbi.  
V. S. Illustrissima si compiace sempre di sanorre, e gradire,  
non dirò doni, ma i saggi de gli esercizi miei musicali: mentre  
che il suo nobile intelligenza tutte le belle esecutione affinato si è  
me le musiche mis. E' il canito, ma souente ancora a donare le ci  
tando il perché dicenduo per vna certa mia esperienza dell' arte-publicare alcuni  
pochi miei Madrigali. E' canzonette composte a aria, le raccontando alla protezione  
sua, che con tanta certezza si è compiaciuto pregare: sperando che quelle Musico-  
le quali ella nel suo nobilissimo giardino si suole stare a virtuoso aletto, che per vic-  
nanza di luogo a queste vniuersime della mia casa non son disgiunte, dobbiamo tener  
ricordata a V. S. Illustrissima quella serenità mia, che antica oramai essendo, de' sde-  
ra, e spera ognora più interrar si nella sua virtù, e nella benignità della grazia sua,  
la quale desiderando io sempre che se illustrata dalla grazia diuina, à lei po resterà  
24 di bitamente. Di Casa in Firenze il primo di Febbraio 1601.

Di V. S. Illustrissima

Obbligatissimo Seruitoro

Giulio Caccini.

1601

## A I LETTORI:

**E** gli studi della musica fatti da me intorno alla nobile maniera di cantare del fa-  
mo. Sopra del Pale, mio maestro appreso, e' altre mie composizioni di più me  
dirigeli. E' arte, compoisti da me in dieci tempi, io non ho suo ad libitum manifeste  
ti, e' addimento dal non finire in io: parendo a me che essi di oner ricercasse  
ro dante mie musiche, e molto più del merito loro veggendole continuamente s'er-  
citate, dai più famosi cantori, e cantatori di Italia. E' altri nobili, amatori di quella professione:  
Ma ora veggendo andare attorno molto di esse lettere, e queste, e' in oltre medesime adoperare si  
quasi lunghi giri di una semplice, e doppi, cioè raddoppiate, intercutate l'una nell'altra ritrouare da  
me per insegnare quella maniera di passeggiare che si collumano, più propria per gli stru-  
menti di fiato, e di corde, che per le voci. E' alcuni usarsi indifferantemente, il crescere, e scema-  
re della voce, e scemazioni, trilli, e gruppi. E' altri costumi appartenenti alla buona maniera di can-  
tare: sono stato necessario. E' una mio da amici di far ripropere dante mie musiche; e' in que-  
sta prima impressione con questo discorso a i Lettori mostrare le ragioni, che mi indussero a simili mo-  
di di canto per una voce sola, affine che, non essendoci moderni tempi passati collumate (ch'io so-  
po) i musiche di quella intesa grazia che io sento nel mio animo risorgere, io ne possa, in questi ser-  
ti le scire alcuni usigli, e che altri possa giungere alla perfezione, che Teo. Giulio gran fante  
si secondano. Io vramente ne i tempi che fioriuano in Firenze la virtuosissima Generazione dell' il-  
lustrissimo Signor Giacomini Dardi de' Conti di Verino, che concorreua non solo gran parte del-  
la nobiltà, ma ancora i primi musicisti, e ingegnosi ho uomini, e Poeti, e Filosofi della Città, haue-  
uola frequentata anch'io, posso dire di hauer appreso più da i loro dotti ragionarsi, che in più di  
trenti anni non ho fatto nel contrapunto, imperò che questi intendentiissimi gentilhuomini mi ha-  
no sempre confortato, e con diuissime ragioni conuinto, a non pregare quella sorte di musiche,  
che non lasciando bene intendere le parole, guasta il concetto, e' il verso, era allungando, e' on a  
sciorire vna le sillabe per accomodarle al contrapunto, laceramento della Poesia, ma ad aiutarci a  
questi maniere costano, voluta da Platone, e' altri Filosofi, che affermarono la musica altro non  
essere, che la bellezza, e l'armonia. E' il suono per vltimo, e non per lo contrario, a volere, che ella  
possa penetrare nell'animo intellietto, e fare quei mirabili effetti, che ammirano gli Seruitori, e che no  
potranno esser per il contrapunto nelle moderne musiche, e particolarmente cantando un solo sopra  
qualunque strumento di corde, che non se ne intendano parole per la moltitudine di i passeggi, tanto  
nelle sillabe, che in quanto lunghe, e' in ogni qualità di musiche per che per mezzo di esse si sciorre dal-  
le parole, e' e' vna per solui cantori; Veduto adunque, si con io altro che i tali musiche, e  
musiche: non danuo altro diletto fuori di quello, che potera l'armonia dare all'udito solo, poi che non  
potranno esse muouer l'intellietto senza l'intelligenza delle parole, mi viene pensiero introuare vna  
sorte di musica, per cui altri potesse quasi che in armonia si uolere, e' vna in esse (come altre volte  
ho detto) vna certa nobile sperezzatura di canto, trapassando talora per alcune sillabe, e' vna  
corda del li bro ferma, accetto che quando io me ne uolte sciorre all'uso comune, e' lo parti di me  
zo tocche dall'istesso uento per esprimere qualche effetto, non essendo buone per altro: La onde da-  
ro principio in quei tempi, a questi canti per una voce sola, parendo a me che hauesse più forza  
per diletare, e muouer, che la più voci insieme, compoisti in quei tempi, i Madrigali. Per felice  
sua uolontà, e' vna l'io solo, Donò dunque morire, e' simili; e particolarmente l'aria sopra  
la Poesia del Sannazaro, e' l'aria in ombra de gli amori freggi in quello stile proprio, che poi mi ferai  
per le parole, che in Firenze si sono rappresentate cantando. I quali Madrigali, e' l'aria uoliti  
in essa maniera con amorevole applauso. E' e' seruationi ad essere il mio principio fine per tal  
canto me ne mostrò a trasferirmi a Roma per darne freggi a i quini, che quasi i abbasano, e  
dirigeli. E' l'aria in casa del Signor Nero Neri a molti gentilhuomini, che quasi i abbasano, e  
particolarmente il Signor Leone Strozzi, tutti possono rendere buona testimonianza quanto me s'io  
tessero a commuouer l'incomunicata impresa, dicendomi per fino a quei tempi, non haueo vna mia  
armonia d'una voce sola, sopra un semplice strumento di corde, che hauesse hauesse tanta forza di  
muouer

图2(上)と图3(下)



Elclamazione: liguada: elclamazione: più vna.

1<sup>o</sup> e 2<sup>o</sup> tempo.

cor mio dth non langui

Di quello adunque, che possa essere, con maggiore, o minor grazia interpretato nella maniera detta, se ne può fare esperienza nelle soprascritte note con le parole futo, Cor mio deb non languire, e però che nella prima minima col punto si può intonare, Cor mio, s'istimanda a poco a poco e nel catar della ultimissima cesserle la voce con un poco più spinto, e uerra fatta l'elclamazione assai affrettosa per la nota aucto, che cala per grado: ma molto più, scritto fa apparir nella parola, deb, per la tenuta della nota, che non cala per grado, come aucto sommassimo per la ripetita della stessa maggiore, che cala per salto, il che ho voluto offermare, per mostrarle altrui, non solo che cola e elclamazione, e non uada uoce, ma che possono essere ancora di due qualità: una più affrettosa dell'altra, si per la maniera col la quale sono scritte, e intonate nell'un modo, o nell'altro, come per imitazione della parola quando però ella ha a significar il concetto: oltre che l'elclamazione in tutte le maniere affrettose, e in una regola generale si possono stare affare in tutte le minime, e semiminime col punto per due terzi, e faranno un più affrettoso per la nota, e frequente, che corre che non faranno nelle semibreui, nelle quali ha a più luogo, il cesserle, e tenore della voce senza usar le elclamazioni: intendendo per conseguenza, che nelle minime, e in un cantonate è bello in uer di essi effetti, si debba usar solo la uoce del canto, il quale suole essere trasportato dall'aria stessa, nella quale benché talora vi habbia luogo qualche elclamazione, si deve lasciare i stessi uociferi, e non porvi affetto alcuno, che habbia del languido. Il perché non uenghiamo in cognatione quanto sia necessario per il musico un certo genere, il quale suole prevalere nel uocabolo all'arte, come altri si possono ancora com'essere dalle soprascritte note: quanto maggior grazia habbiano le prime quattro come sopra la seconda sillaba della parola, languire, e così restenente dalla seconda cromia col punto, che le ultime quattro uocuali, così dette, scritte per sponso. Ma perché molte sono quelle cose, che si usano nella buona maniera di catur, e che per trovarsi in esse maggior grazia, descritte in una maniera, fanno contrario effetto l'una dall'altra, onde si dice altrui cantare con più grazia, o men grazia: in mi faranno ora a dimostrarla prima, in che guisa, e fatio descritto da me il trillo, e il gruppo, e la maniera usata da me per insegnarlo a gli intercessi di catur mia, e in oltre poi tutti gli altri effetti più necessari, accio non resti squisitezza da me offermata, che non si dimostri.

Trillo. Gruppo.

Il trillo descritto da me sopra una corda sola, non è fatio per altra ragione dimostrarlo in questi uocaboli, non perché nello insegnarlo alla mia prima moglie, e ora all'altra ueniente con le mie figliuole, non ho offermato altra regola, che l'istesso, nella quale è scritto, e l'uno, e l'altro, cioè si cominciassi dalla prima semiminima, erib essere ciascuna nota con la sola sopra la uocale, e, sono all'ultima breue, e somigliantemente il gruppo, il qual trillo, e gruppo quanto con le suddette regole fosse appreso in grande eccellenza: il che mia moglie può usarlo lo infierio giudicare a chiunque ne iuri tempi l'odi cantare, come altri si lo fatio nel quiduo altrui potendoli udire, in quanta squisitezza sia fatio dall'altra mia ueniente, che se uere e che l'esperienza sia migliore di tutte le cose posso con qualche sicurezza offermare, e dire non si poter e usare miglior mezzo per insegnarlo, ne miglior forma per dimostrarlo.

descritto, che come si è scritto, e l'oro, e l'altra. Il qual trillo e gruppo si offre scolar uocaboli, e molte cose, che si descrivono, e sono effetti di quelle gracie, che più si ricerca per ben cantare, e come sopra è detto, scritte in una maniera, e in altre fanno il contrario effetto di quello, che si fa di metterle, e metterlo non solo, come si è scritto sopra, ma rimando tutti gli effetti descritti in un altro modo con l'istesso uocabolo delle note, accio intesa sia veramente in ogni parte, come sopra è replicato fin a oltre, che da questi scritti usi, e non la pratica si possono imparare tutte le squisitezze di quella arte.

Trillo. Gruppo.

Cor mio dth non languire

Altra estatura simile

Poiché per le note soprascritte in due maniere uociferio habuer più grazia il numero secondo, che il numero primo, accio adunque si possano far migliore esperienze, faranno qui appie descritte alcune di esse con le parole futo e infame il futo per lo (fuitone, e tutti pass' affrettosissimi con la pratica di quali altri potrà offermare si in loro: e acquistarne ogni maggior proficuaione.

Cor mio dth non languire

図6(上)と図7(下)

me ch'io mo  
 11. 12. 13. 14. 15. 16. 17. 18. 19. 20.

**A**ria di Roma  
 manefca.  
 Hi  
 diffidat Amor  
 come con

fen.  
 11. 12. 13. 14. 15. 16. 17. 18. 19. 20.

ta  
 11. 12. 13. 14. 15. 16. 17. 18. 19. 20.

fermar di voce e fca. spiritosa  
 Eh dch done son fuggi dch doue son gran

ti g'oc chi acqualer rai lo son ce mer omz i Au re

dch  
 11. 12. 13. 14. 15. 16. 17. 18. 19. 20.

non  
 11. 12. 13. 14. 15. 16. 17. 18. 19. 20.

gui re dch non  
 11. 12. 13. 14. 15. 16. 17. 18. 19. 20.

mo  
 11. 12. 13. 14. 15. 16. 17. 18. 19. 20.

trillo.  
 11. 12. 13. 14. 15. 16. 17. 18. 19. 20.

trillo.  
 11. 12. 13. 14. 15. 16. 17. 18. 19. 20.



mente di tutta la musica eccetto in me per inclinazione di natura, e per gli st. di tutti anni, mi fa  
 fare io mi fossi il signor d'aportar più altre, che forse non conueniva a chi non meno stima lo impa-  
 rare, che il cominciare lo imparare, e all'armonia, che io porto a tutti i professori di questi arti:  
 La quale bellissima scienza, e dilettao naturalmente, allora si fa ammirabile, e si guarda con intera  
 mente l'altra amore, quando coloro, che la possiedono, e con lo insegnare, e col dilettoe altrui sferi-  
 re molto spesso, la scuoprono, e appalesano per un esempio, e una sembianza vera a quelle marzella-  
 bili armonie celesti, delle quali derivano tanti beni sopra la terra, e si giustano gli intelletti videnti  
 alla contemplazione de' diletti infiniti in Cielo somministrati.

**C**onoscia che io habbia coltumo in tutte le mie musiche, che son fuori in prima di denotare per  
 i numeri sopra la parte del Basso le terze, e le sette. megliori one è segnato il diletto e muori il  
 z molle, e finalmente, che le settime, o altre dissonanij siano per accompagnamento delle parti d'una  
 parte, o tra ora il dare, che le legature nelle parte del Basso in questa maniera sono state volute da me,  
 perché dopo la consonanza si riproduce solo la corda seguente, essendo ella la più necessaria (io non  
 que) nella propria parte del Chitarone, e la più facile da uolersi, e da farsi pratica in essa, essendo  
 que lo strumento più atto ad accompagnare la voce, e particolarmente quella del Tenore, che qualun-  
 que altro, usandolo nel rimanente in arbitrio di chi più intende, il ripeter con il Basso quello  
 corda, che possono offrire di migliore intendimento loro, o che più accompagnano la parte, che can-  
 ta sola, non si potendo fuori della "ritualatura" per quanto io conosco di fermarla con più facilità.

Ma torna a dette parti di mezzo se vedebasi osservanza singolare in Antonio Naldo detto il  
 Burdella, grandissimo fermiore a queste Altezze Sereniss. il quale si come veramente ne è stato l'inie-  
 tore, così è reputato da tutti per lo più eccellente che sino a nostri tempi habbia mai fatto di tale stru-  
 mento, come con loro tutti si fanno sode i professori, e quelli, che si diletano nell' esercizio del Chitar-  
 one, si già egli non aumenasse a lui quello, che ad altri più volte, accaduto è, cioè che altri si seruo-  
 uano di farne imparato dalle discipline altrui, come se ciascuno potesse, o donesse offrire inuoiore  
 di tutte le cose, e come se fosse tolto all'ingegno de' gli huomini di poter sempre andar ritrouando no-  
 ue discipline ad auanzamento di propria gloria, e al giouamento comune.

### Lo Stampatore a Lettori.

**L**a diletazione del tempo dal di della deditazione di quest' opera, che fu al primo di Febbraio fino  
 a quello ultimo di Giugno, nel quale è sottoferita la licenza de Superiori, appartrebbe. Co-  
 lonza, e di forme se il diletto Lettore non fusse auuertito, che dopo il cominciamento della stampa  
 la lingua inferma di dell' autore, e la infermità, e morte di Giorgio Maruffanti suo Padre sono state  
 uere ragioni, e spaccagioni di dilettoficare i giorni, e le date.

E perché negli ultimi due versi sopra le parole, *Alii dilettao amar, in aria di romanzosa, e nel madrigale appresso, Doh dove son fuggiti, sono dentro tutti i migliori affetti, che si possono uolere in un'aria di questa maniera di canci, ho voluti per ciò d'aggiungere: si per mostrarci dove si deve crescere, e fermare la voce: si fare l'oscillazioni, trilli, e gruppi, et in somma tutti i costumi di quest'arte, comeanco per non essere necessario altra volta a dimostrarci ciò in tutte le opere. cioè appresso seguiranno: (1) accoglie, seruano per esempio, in riconoscere in esse musiche i modi suoi liberi, che faranno più necessari secondo gli affetti delle parole, auuano che nobile in uaria, in così abilitate da me quella, che via uita, senza sottoporsi a misura ordinata, facendolo molte volte il uolere delle note limitate meno sono lo conetti delle parole, onde ne nasce quel cancio poi in sprezzatura, che si è detto, la dove potete sono tanti gli affetti da uolersi per l'eccezione di ogni arte, ne è tanto necessario il precisare tale auanzamento, che il professor di quest'arte poi che egli deve canciare solo sopra il Chitarone, o altro strumento di corde senza essere forzato accomodarsi ad altri, che a se stesso si debba per fingere, o auuano nelle forzate, accorrendo uolersi della respirazione per non scoprire molto (pochi per lo più sogliono offendere l'udito, e di essa è par necessario ualere) per dar maggiore spaccio al crescere, e fermare della voce, alle oscillazioni, e tutti gli altri affetti, che habbiamo mostrati, acciò si, che non gli venga meno poi come è bisogno. Ma dalle voci finite non può nascere nobilita di buon canto: che nascerà da un voce naturale e comoda per tutte le corde, la quale altri non potrà minuire, e a suo talento, senza uolersi della respirazione per altro, che per mostrarsi padrone di tutti gli ajuti migliori, che occorrono uolersi in questa nobilissima maniera di canciare, l'amor della quale è general-  
 mente*

图10 (上) 和 图11 (下)

含まれる曲は、Madrigale 12 曲と Aria 12 曲からなり、更に 4 ページにわたる序文が付されている。序文には、作曲家、あるいは声楽指導者としての自負心が散見され、また古典歌曲を理解するうえに不可欠な要素も多々含まれているので、その原文と和文による大意を記すことにする。

なお、翻訳に当っては大阪音楽大学紀要 No. 13 p.p.1 ~ 13 (安則雄馬・阪上和夫), および序文の現代イタリア語版である I Meistri del Bel Canto (pp. 11 ~ 25 R. M. Mori) を参考にした。

(大意) …… 私は、かの有名な Scipione 先生に師事して声楽の技法を学んだ。

そして、その方法を基にして Madrigale や Aria を作曲したが、作品とその成果については公表したことはなかった。

その理由は、私の作品が知名な声楽家や多くの音楽愛好家によって、私の予想した以上に良く歌われていたからである。

しかし、私があえて筆をとったのは、最近、私の作品が私の意に反した方法で演奏され、しかも、私の創始した声<sup>1)</sup>を単一に、また二重<sup>2)</sup>に回転させる方法も、目的を誤って使われているように感じるからである。

元来、声の回転は、かつて盛んに用いられた Passaggio<sup>3)</sup>の技法を避けるために考え出したもので、ある声とある声を継ぎ合わせる、あるいは重ね合わせる、という方法である。

また、声楽技法である *crescere*, *scemare*, *esclamazione*, *trillo*, *gruppo*, その他の装飾法も無神経に使われている。

そこで私は、友人達の勧めもあって、作品集を出版するにあたり、その序文において、読者に単声の歌い方を説明することにした。

私がこれまで聴いた音楽で、私の心を捕え、感動させられたものはなかった。

私は、高尚な声楽技法が消滅しないように、また、多くの人達がそれを基にして、声楽技法をより完全なものにするために、この出版がダンテの神曲にある〈…小さい火の粉は、やがて大きな火をもたらす……〉という句のようになれば、との思いを込めて書きしるす次第である。

さて、1580 年<sup>4)</sup>頃フィレンツェでは、G. Bardi 伯郎に多くの貴族や優れた音楽家、詩人達が集まり、いわゆる Camerata の誕生をみることになる。

私も同志として、彼等と議論することによって、それまでの30年もの間、対位法を勉強しても得られなかった多くのことを学んだのである。

私は Camerata の人達から、いつも刺激を受け、また、彼等と意見を交えた結果、対立法音楽は音楽の内容を曖昧にし、詩の概念を台無しにしていることに気づいた。

また、対位法によって作られた歌は、音節のあるときは長く、また、あるときは短くして詩情を損ねていることを知り、そのような音楽は評価できない、という議論に私は納得したのである。

私は、プラトンや他の哲学者が主張する「……音楽とは、先ず言葉、そしてリズム、楽音自体は最後にくるもの……」という説を肯定する。

私は、詩人が見事にうたいあげた詩情を曲のなかに活かし、聴衆に真の感動を覚えさせる音楽を対位法によって作曲することは出来なかった。

その理由は、前述のように、音節が時に長く、時に短く、そのうえ多くの Passaggio があるために、言葉が不鮮明になったからである。

また、一般に声楽家は、Passaggio を上手に歌うことによって、聴衆から優れた歌い手であると認められれば、それでよかったのである。

従って私は、そのような音楽は聴覚だけに楽しみを与えるもので、真に心を感動させることは不可能であると思う。

そこで私は、歌いながらも語っているような……音楽的に物語る……音楽の創造を考えた。

音楽的に物語るためには、旋律の美しさだけに目を向けず、時には若干の Passaggio を用い、必要な箇所には簡単な和音をベースにすればよいのである (傍点筆者)。

そうした方法によって、私は Madrigale 「Perfidissimo volt」…… Le Nuove Musiche の 6 曲目 (筆者挿入)……、「Vedro il mio sol」……同 7 曲目 (筆者挿入)……、「Dovrò dunque morire」同 11 曲目 (筆者挿入)……を、また Sanazzaro の牧歌を題材にした Aria 「Irene a l'ombra degli ameni faggi」を作曲したが、それは後に、フィレンツェで上演した Euridice のような神話劇や牧歌劇を作るうえで大変参考になった。

さて、そうした Madrigale と Aria は、Camerata の人達から好評を得ることが出来たし、彼等は、私に自分の主張を貫くためにローマに行くことを勧めた<sup>5)</sup>。ローマにおいて私は、N. Neri 邸に集まる L. Strozzi

を中心とする人達に Madrigale と Aria を披露した。彼等は、私の Madrigale のように簡素で、しかも弦楽器による伴奏上の単旋律が、かくも感動的に調和するのを聴いたことがないと云って、私の創始した様式を推し進めて行くように激励してくれた。

つまり、従来の Madrigale は多声であって単声の習慣はなく、たとえ独唱であっても、多声のなかで Soprano のパートを一人で歌う程度のものしかなかったのである。

私はローマからフィレンツェに帰り、<sup>6)</sup> 当時、教養ある人達に余り評価されなかった Canzonetta <sup>7)</sup> に曲をつけてみようと考えた。

即ち、新しい方法によるならば、Canzonetta に作曲しても効果が現われ、人々を感動させ得ると考えたからである。

新しい方法とは、Canzonetta に様々な弦楽器を組み合わせて Aria のように作曲するやり方である。

この考えを公表したところ、町の詩人、特に G. Chiabrera の協力によって私は、いろいろな韻律による多くの Canzonetta を入手し、独唱用の多くの曲を作曲することができた。

それらの曲は各地で歓迎され、殊にフィレンツェでは、独唱曲を作曲する場合に誰れもがその方法をとるようになった。

私は、37 年もの間 <sup>8)</sup> 公爵から俸給を頂き、おかげで衆知のように多くの研究を続けることが出来た。

それらの研究から、Madrigale でも、また Aria でも、作曲に当っては言葉の内容に合う音を探り、できるだけ対位法を避けて言葉の陰影を音に表出させようと努力した。

長いシラブルには協和音をおき、短いシラブルには協和音を用いなくて、拍の 4 分の 1 から 2 分の 1 を超えない程度の Passaggio を用いた。

しかし、前述のように声の回転の用法が乱れてきたようだし、以前に用いられた長い Passaggio の使用もよくないと思う。

なぜならば、Passaggio は真の感情を表出することが出来ないからである。

元来 Passaggio は、深い感動に溢れた歌を理解できない人達の聴覚をくすぐるに過ぎないものである。

従って、真の音楽を解する人は Passaggio を嫌悪するであろうし、言葉の情感を表出するためには最も不適当なものであることを知っているはずである。

長い声の回転は、感動の少ない音楽のなかの長いシラブルの上か、あるいは終りの Cadenza の部分に

用いるべきで、無分別に使ってはいけない。

母音  $\dot{U}$  は Tenore よりも Soprano に、Tenore には  $\dot{U}$  よりも  $\dot{I}$  が適し、また、他の母音についても閉口音より開口音の方が良く響くことを忘れてはいけない。

以上の方法で作曲されたものを、声楽家が言葉の真意をかみしめながら歌うならば、そこからは格式の高い音楽が生まれてこようし、また、そうしたことは、対位法による音楽では不可能なことである。

ただし、つぎの場合には、私は対位法の技法を用いた。

即ち、二つの部分を調和させたい時、非常に目立つ間違いを避ける時、幾つかの無表情の部分の組み合わせるために飾りとして用いる時、などである。

以上、独唱曲におけるシラブル、母音、声の回転について述べてきたが、つぎに *crescere*, *scemare*, *esclamazione*, *trillo*, *gruppo* について述べてみよう。

上記の装飾法は情趣的な音楽でも、また、軽快なバッコ <sup>9)</sup> の音楽においても無分別に用いられているが、若し歌う前に、歌の内容や表出方法を明確にしておくならば、決してそのような過ちは起り得ないと思う。

また、声楽技法である *crescere* と *scemare*、更には *esclamazione* に総ての感情表現があるという固定観念にとらわれるならば、感情の細やかな陰影は無視され、音楽の表現はいずれも同じになってしまう。

言葉の意味や感覚について深い理解を持つ人は、装飾を無分別に使うことの愚かさをよく知っているので、常に内容に即した用い方をしている。

従って声楽家は、音楽的素養を有する人達に喜ばれ、認められ、かつ評価されるべきであると考える。

また、この方法を用いるときは中途半端であってはいけない。

音楽にとって、どの方法が最も適切であるかを追求し、努力してそれを見つけださなければならない。

私は、そのような音楽に愛着を感じ、*chitarrone* <sup>10)</sup> や他の弦楽器の伴奏をもつ曲を書いておきたい気持になった。

その理由は、長い間練習を続けるならば、立派に演奏することも可能であろうし、事実、そうした人の多いことも皆さんは御存知のことと思う。

しかし、それはある程度までのことで、優れた声楽家になるためには、部分的なことを身につけるだけでなく、全体を把握することが大切なのである。

それゆえ私は、この教本においてその事を示すべきであると考え。

まず、音声の抑揚について述べてみたい。音を正確にとるとか、声を *crescere* するとかだけでなく、それらをどのように使うかが大切なのである。

ある人は最初の音を3度下から歌いだし、また、ある人は最初の音を本来の高さに合わせて、徐々に音量を増していく方法をとるが、後者の方が優美な声を出すのに適し、前者は一般的でないといわれている。

なぜなら、前者の方法をとると不協和音を生じ、また軽く触れなければいけない3度下の音を必要以上に延ばすならば、優美さを失い下品になってしまう。

それゆえ私は、初心者には後者の方法が適切であると考え。

何時も新しい方法を模索している私は、更に新しいことを試みた。

それは、大きい声で歌いだし徐々に小さくして行く方法であり、この方法から *crescere* するより *scemare* する方が、より感動的效果をもたらすことが分った。

そもそも *esclamazione* とは、声を緩めながらも、やや緊張を加えることである。

また、Soprano の声域で *crescere* すると、特に *voce finte*<sup>11)</sup> では声が固く、きつく、聞くに堪えなくなることを、私は屢々経験して来た。

従って歌いだしは、*crescere* するよりは *scemare* する方が、より効果的であると考え。

前者は、*esclamazione* するために声を *crescere* し、そこでいったん止めて、さらに声を大きくするので声に無理がかかり、生の感じがして不自然である。

ところが、声を *scemare* すると自然に、かつ洗練されたものとして聞くことが出来る。

しかし、どちらの方法をとるかについての定説はなく、歌詞の内容によって選択しなければいけない。

従って、声楽理論をよく研究し、そのうえで演奏に移る声楽家だけが、言葉で説明できない唱法のニュアンスを身につけ、より立派な演奏を可能にするのである(図12)。

歌い方について、これまで述べてきたことを下例の *cor mio deh non languire* において確めることができる。

即ち、初めの♪で *cor* を歌いだしてから徐々に声を弱めて♪に下行し、更に、♭に至って声を強くするならば、*esclamazione* は1音程の下行であっても情緒的な雰囲気醸成することができる。

次の *deh* (♪) は、音を下りさせずに活き活きと持続させ、一気に6度下行して、再び歌いだすならば非常に甘美な感じがする。

以上のことは、*esclamazione* とはどのようなものか、また、どこに使うべきかを説明するだけでなく、*esclamazione* は記譜法と言葉のもつニュアンスの両者からなっていることを述べたかったのである。

こうしたことは、*esclamazione* の場合だけでなく、あらゆる感動的な音楽において、下行の♪、♪に使ってもよく、また、♭の所で、それに続く音が動いて



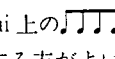
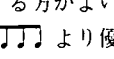
図12(上)、図13(中; trillo)と図14(gruppo)、図6参照

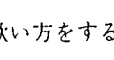
いる時には *esclamazione* を使わないで、より情緒的な *crescere*, *scemare* を使う方が一層、効果的である。

*Canzonetta a ballo* では当然のことながら、この方法ではなく快活に歌うべきである。

しかし、時には *esclamazione* を使う所もあるが、それでも出来るだけ快活に歌い、弱々しい感情を出してはならない。

以上のことから明白なように、音楽家は、場合によっては技術よりも音楽についての見識と判断力が必要なのである(傍点筆者)。

上例からも分るように、*languire* の *gui* 上の  は、2つ目に符点をつけて  とする方がよい。

そうすると、同じ長さの8分音符  より優美であり、かつ魅力的である。

しかし、今、私が述べている高尚な歌い方をするためには多くの方法がある。

即ち、優美にした方がよい場合、あるいは余りしない方がより効果的な場合など、いろいろある。

そこで *trillo* と *gruppo* について、私がどのように教えてきたか、また、その他の素晴らしい効果を得るために必要な事をつぎに示そう(図13と図14

を参照)。

上例のように、*trillo* は同一音上に示した。私はこの方法で最初の妻と現在の妻、および娘たちに教えた。<sup>12)</sup>

*trillo* も *gruppo* も、最初の♪から最後の。まで「ア」の母音で歌うのである。

音楽的に優れていた最初の妻に、その方法で歌わせたが、彼女の演奏を聴いた人達からは高い評価を受けた。

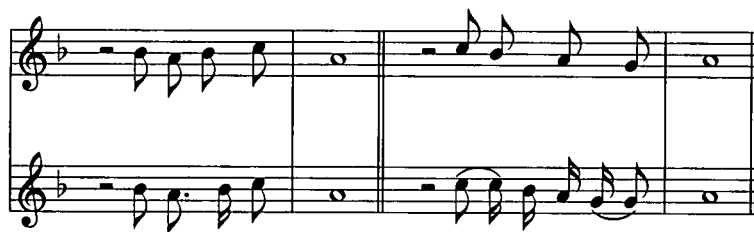
たとえ、私と意見を異にする人がいても、現在の妻の素晴らしい歌を聴くならば、その方法の良さが判ると思う。

このように、いろいろな方法を教えているうちに、上記の方法が最良のものであるとの確信を持つに至った。

*trillo* と *gruppo* は、立派な歌唱法を身につけるための一つの方法である。

さて、前にも述べたように、一つの方法があれば必ず、他にも良い方法があるもので、用いる方法は決して唯一ではない。

次に効果的な2つの方法を示すが、私が述べることを理解し、その方法で練習するならば、その素晴らしいさの総べてを学びとることが出来るはずである。



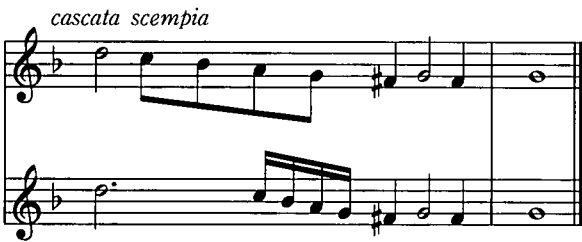


図15, 図7を参照

上に示した2つの方法では、上段より下段の方がより美しい。

それを理解しやすいように、音符の下に言葉をつけ、chitarrone のためにバスを加えた例題を示そう(図16, 図17, 図18を参照)。

この例題を練習して経験を積むならば、より完成された唱法を身につけることが出来ると思う。

Aria di Romanesca に含まれる Ah! dispietato amor と Madrigale に含まれる Deh dove son fuggiti の最後の節のなかに、この素晴らしい技法を用

いるところがある。

私は、crescere, scemare, esclamazione, trillo, gruppo 等の素晴らしい宝物をどこが必要としているのか、それを見つけ得るように説明したかったのである。

言葉の内容によって、どこにどの装飾が必要なのか、例題を通して見分けることが出来ると思うので、以後の作品については説明を省くことにする。

私は、それらの装飾法を高尚な演奏のための技法とよんだ。

cor mio deh non

lan - - - gui - - re deh

11 #10 14 #10

non lan - gui - re deh non

11 #10 14 #

*trillo*

lan gui - - re

11 #10 14 #

*esclamazione affettuosa*

deh non lan - - gui - - re

11 #10 14 #

*trillo* *gruppi*

ahi mech' io mo - - ro par - - -

6, 5 11 #10 9 #10

*trillo*

*trillo*

to ahi - me ch'io

mo - - - - - ro

7 6 11 #10 9 10

图16

*Aria di romanesca escl. trillo*

ahi dispietato a - mor come con

*trillo*

sen ti ch'io



*trillo*

meni vi - - ta si pe - -

nos' e ri - - a

13 12 11 #10 14

☒17

*scemar di voce escl. spiritosa*      *esclamazione più viva*      *escl.*

deh deh do-ve son fig-gi - ti deh dove son spari - ti gl'oc

*escl.*      *escl.*      *trillo*

- chi de quali er - ra i io son ce - - ne - re or - ma - -

*escl.*      *senza misura, quasi favellando in armonia*      *con la*

- i au - re aure divine ch'er-rate peregrine in questa

*sudd. sprezzatura*      *escl.*

part' in quel - - la deh re - - cate novel - la dell' alma luce

*escl.*  
*con misura più larga*      *trillo*      *escl.*

loro au - re ch'io mene mo - - - ro deh re - ca - te

6 11 13 11 #10

*escl.*      *escl. rinforzata*

novel - - la dell'al - ma luce loro au - re aure ch'io

11 #10

*tr. per una mazza bat.*

me ne mo - - - - ro

13 12 11 #10 14

図18

その歌い方は、普通、拍子にこだわらないで、言葉それぞれの発音のままに音符を縮めたり、あるいは長くしたりする。

そうした方法から、前述の優雅で自由な歌い方の素晴らしい効果が生まれるのである。

それゆえ、効果のある優れた技法は使わなければならないし、それを生かすためには理に適った発声法と呼吸法も必要になる。

しかし、より必要なことは、どこにそれを使うか、ということである。

従って、その技法を練習する人は、次のことに注意しなければいけない。

chitarrone や他の楽器の伴奏で歌うときは、独唱者は *voce finte* を避けて完全な声で歌えるように、自分に適した声域を選ばなければいけない。

呼吸については、*crescere*, *scemare*, *esclamazione* 等、私が考えだした総べての効果を生かすために必要であり、大切なところで息が不足しないように注意しなければいけない。

*voce finte* からは、時には感情を欺いたり無理強いしたりするので、高尚な技法は生まれない。

従って、高尚な歌唱法は、自分に適した声域と自然な声から生まれるのである。

それらの技法と音楽への愛情が、私の研究から得た多くのことを紹介し、さらに多くの人によって研究を続けて欲しいとの願いから、尊敬すべき諸先生を差し置くような言動があったとすれば、お許し頂きたい。

私は、他の演奏法にも敬意を表しているし、それぞれの価値を充分に認めるものである。

以上、私の努力から得た結果を紹介し、愛情ある、勤勉な人達の参考に供したいと考えるのである。…

次に、その音楽内容について触れてみたい。しかし、何分にも、多くの紙面を必要とすることから、ここでは *Madrigale* の 5 曲目 *Non più guerra, pietate* について調べることにする (図 19, 図 20 参照)。上記の譜で、図 19 が原譜、図 20 が現代譜に書き改



Ow più guerra pieta te Pietate occhi miei belli occhi miei trion

fanti à che v'armatecòr'vn corch'ègià prefo,e vi si rende Ancidetei ru bel li Ancidete chi

a'arma, e si disèdenò chi vin to v'a do ra volete voi ch'io mo

ra vo lete voi ch'io mo ra morrò pur vo stro, e del morir l'affan

no sentirò si senti rò si ma uostro ma vostro fa ra'l dan no vo lete voi ch'io

mo ra volete voi ch'io mo ra morrò pur vo stro edel morir l'affan

no sentirò sì senti rò sì ma vostro ma vostro farà'l danne .

X 6 X10 11 11 X10

图19

First system of guitar accompaniment in C major, 4/4 time. The bass line features a descending eighth-note pattern in the first two measures, followed by a half-note chord in the third measure. Fingering: 11 #10.

Second system of guitar accompaniment in C major, 4/4 time. The bass line continues with a descending eighth-note pattern in the first two measures, followed by a half-note chord in the third measure. Fingering: 11 #10.

Third system of guitar accompaniment in C major, 4/4 time. The bass line features a descending eighth-note pattern in the first two measures, followed by a half-note chord in the third measure. Fingering: 7 #6, 6.

Fourth system of guitar accompaniment in C major, 4/4 time. The bass line features a descending eighth-note pattern in the first two measures, followed by a half-note chord in the third measure. Fingering: 11 #10, 6.

Fifth system of guitar accompaniment in C major, 4/4 time. The bass line features a descending eighth-note pattern in the first two measures, followed by a half-note chord in the third measure. Fingering: #.

First system of musical notation, consisting of a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a triplet of eighth notes. The bass staff contains a bass line with eighth and sixteenth notes. Fingering numbers 11 and #10 are indicated above the bass staff.

Second system of musical notation, consisting of a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The bass staff contains a bass line with eighth and sixteenth notes. Fingering numbers 6, 11, and #10 are indicated above the bass staff.

Third system of musical notation, consisting of a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a triplet of eighth notes. The bass staff contains a bass line with eighth and sixteenth notes. Fingering number 6 is indicated above the bass staff.

Fourth system of musical notation, consisting of a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The bass staff contains a bass line with eighth and sixteenth notes. Fingering numbers 11 and #10 are indicated above the bass staff.

Fifth system of musical notation, consisting of a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The bass staff contains a bass line with eighth and sixteenth notes. Fingering numbers 6, #10, and 11 are indicated above the bass staff.

Sixth system of musical notation, consisting of a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The bass staff contains a bass line with eighth and sixteenth notes. Fingering numbers 11 and #10 are indicated above the bass staff.

图20

めたものである。

原譜の曲頭に  $\text{C}$  記号 (= *alla breve*) が記されているが、この記号は現在、 $\frac{2}{2}$  の  $\frac{2}{2}$  として扱われているものの古くは  $\frac{2}{2}$  の  $\frac{4}{4}$  を意味していたので、ここでは  $\frac{4}{4}$  の  $\frac{4}{4}$  として改めてみた。


次に調であるが、調子記号として  $\flat$  が1つ付されているので、調性音楽であるのなら、当然、F-dur か d-moll になる。


しかし、出発音がB音で終止音がG音、しかもその旋律の動きからみて、教会旋法でかかれていることが判る。

教会旋法によるもので  $\flat$  が1つ付されているときは、Doria 旋法の4度上、あるいは Lydia 旋法の5度下に移行したものが多いが、旋律の流れからみて Doria 旋法によるものと考えられる。

以上のようにして、全22曲を調べたところ表2のようになった。

なかには調性を感じさせる曲もあるが、まずは全曲、教会旋法でかかれているとみてよいと思う。

注1). 同高音を続けて奏する…  …

注2). 異高音を交互に奏する…  …

注3). 経過句ともいう。独立した楽想をなさず、たんに旋律音のあいだを急速に上・下行する経過的な音符群で、これには奏者によって即興的に奏される場合と、作曲者によって記譜されている場合とがある。

注4). 前章の注1)を参照。

注5). 表1の1592年を参照。

注6). 同上。

注7). Canzone の縮小詞。16世紀後半から17世紀を通じて流行した軽い歌。普通、8行ずつの4節、あるいは5節からなっている。

注8). Cosimo I の招きで、1564年にトスカナ宮廷音楽家としてローマから移る。

注9). いろいろな意味を持つ舞踊(踏)、舞踊(踏)曲で民衆的性格を持つ。

注10). 大ギターの意。

注11). 偽りの声の意で、ここではファルセットと同意に考えられる。

注12). 最初の妻 Lucia、2番目の妻 Margherita、および Pompeo, Francesca, Settimia の3人の子供を優れた音楽家として育てている。

表 2

曲 名	作 詩 者	調
<i>Madrigali</i>		
1. Movetevi a pietà	G. Guarini	Phrygia'
2. Queste lagrime amare	?	Aeolia
3. Dolcissimo sospiro	O. Rinuccini	Mixolydia(G-dur) <sup>1)</sup>
4. Amor, io parto	?	Aeolia
5. Non più guerra, pietate	G. Guarini	Doria
6. Perfidissimo volto	"	Doria
7. Vedrò il mio sol	G. or A.Guarini	Mixolydia
8. Amarilli, mia bella	G. Guarini	Doria → Mixolydia <sup>2)</sup>
9. Sfogava con le stelle	O. Rinuccini	Doria → Mixolydia <sup>3)</sup>
10. Fortunato augellino	"	Ionian
11. Dov'è dunque morire	?	Doria
12. Filli, mirando il cielo	O. Rinuccini	Aeolia
<i>Arie</i>		
1. Io parto, amati lumi	O. Rinuccini	Mixolydia
2. Ardi, cor mio	"	Doria
3. Ard'ìl mio petto misero	G. Chiabrera	Doria
4. Fere selvaggie	F. Cini	Mixolydia
5. Fillide mia, se di beltà	O. Rinuccini	Mixolydia
6. Udite, udite, amanti	"	Mixolydia
7. Occhi immortali	"	Mixolydia
8. Odi Euterpe	?	Mixolydia
9. Belle rose porporine	G. Chiabrera	Mixolydia
10. Chi mi confort'ahime	?	Ionian

注1). G-durともみることが出来る。

注2). Doria調からMixolydia調への移行を示す。

注3). 同上。

#### IV

さて、Le Nuove Musiche とその周辺を調べることによって多くのことが判明してきた。

まず、Caccini が16世紀以来の習慣である通奏低音に数字を付したことは、明らかに和声的調性への先駆を示すものであり、また序文の随所に見られる声楽指導者としての蘊蓄は、今日、イタリア古典歌曲を理解するうえに重要な意味を持ち、更に、Caccini の力説する言葉の重視は、単にイタリアの古典歌曲に限らず、広く世界の声楽芸術の基をなすものである。

また、譜に記されている伴奏型、用いられた楽器からみて、当時の演奏、さらにはその場をも彷彿さ

せるが、この点については、筆者がローマ留学中に足を運んだ Galleria Doria Pamphili, Accademia Filarmonica Romana, Castel Sant' Angelo の音楽室、また、Corsi 伯邸の跡ときく Museo Bardini や Pitti 宮のそれを見ることによって確めることが出来た。<sup>1)</sup>

以上のように、今日、余り目を向けられない歌曲集 Le Nuove Musiche を咀嚼するとき、一人 Caccini を理解するに留まらず、広くイタリア古典歌曲の様相について、我われは多くの教示を得るのである。

注 1)、Pitti 宮の Sala da Bianca は別として、いずれも150人前後の収容力を持つものであった。

#### 参 考 文 献

1. 安則雄馬・阪上和夫：G. カッチーニ〈新音楽 Le nuove musiche〉について、大阪音楽大学紀要、No. 13, 1～13頁(1974)。
2. 戸田邦雄：ジュリオ・カッチーニ、音楽芸術1968, No. 7, 50～54頁。
3. 音楽之友社：新音楽辞典(人名)、(1982)。
4. 音楽之友社：新音楽辞典(楽語)、(1977)。
5. F. Dorian：The History of Music in Performance (1942)。福田昌作、藤本黎時共訳「演奏の歴史」(1964)。
6. F. Blume：Die Musik der Renaissance. Die Musik des Barock (1963)。和田 且、佐藤 巖共訳「ルネサンスとバロックの音楽」(1971)。
7. T. Dart：The Interpretation of Music (1954)。奥田恵二訳「音楽の解釈」(1967)。
8. R. M. Mori：I Maestri del bel Canto (1953)。
9. Macmillan：Grove's Dictionary of Music and Musicians (1980)。
10. Ricordi：Enciclopedia della Musica (1964)。
11. 相原宗和：Camerata fiorentina について、藤女子大学・藤女子短期大学紀要、No. 11 (II), 19～38頁(1973)。
12. Ricordi：Dizionario della Musica e dei Musicisti (1959)。