

バルトロメ・デ・セルマ・イ・サラベルデ作 〈高音楽器のためのカンツォン第3番〉のファクシミリ(1638)校訂

竹 内 茂 夫

目 次

- 1 はじめに
 - 2 バルトロメ・デ・セルマ・イ・サラベルデ
 - 3 唯一の曲集《カンツォン、ファンタジア、コッレンテ集》
 - 3.1 曲集の構成
 - 3.2 曲種
 - 4 〈高音楽器のためのカンツォン第3番〉
 - 4.1 曲の構成
 - 4.2 Affetti
 - 5 〈高音楽器のためのカンツォン第3番〉の校訂
 - 5.1 記譜法
 - 5.2 ムジカ・フィクタ
 - 5.3 校訂報告
 - 6 おわりに
- 付録：独奏楽器および通奏低音のファクシミリ

キーワード：バルトロメ・デ・セルマ・イ・サラベルデ、《カンツォン、ファンタジア、コッレンテ集》、高音楽器のためのカンツォン第3番、「アッフエッティ」、ムジカ・フィクタ

1 はじめに

2013年5月19日に本学神山ホール大ホールにて「京都産業大学 音楽文化論特別講義／文学部聴覚文化セミナー2013春『歌・技・舞・華～イタリア初期バロック三昧～ Ensemble Passamezzo Antico 京都公演』」が行われた¹⁾。

ここでは、おおよそ17世紀前半すなわち1600～50年頃に、今のイタリア地域において出版や演奏がされていた初期バロック音楽を、当時の様式を踏まえてリコーダー、ヴァイオリン、チェロ、チェンバロなどを用いて、その音楽に特化したアンサンブルが演奏を行った。

そうした初期バロック音楽を演奏する際、現代譜が出版されていないことも多く、当時出版された楽譜のファクシミリ版をそのまま直接見て演奏することも極めて多い。一方で、アンサンブルをする上では、ファクシミリを読み解いて現代譜に置き換えることが必要とされる場合がある。そのためには当時の記譜法²⁾や演奏習慣³⁾を知っておかなければならない。

本稿では、その一つとして、17世紀前半に活躍したと思われるバルトロメ・デ・セルマ・イ・サラベルデ作のカンツォン第3番という曲を取り上げる。この曲は筆者が今後演奏する予定があるものの、公開されている現代譜が存在せず⁴⁾、自らの解釈を確認し確立するために、校訂する必要があるからである。

本稿以前に現代譜を作成して、リコーダー奏者の太田光子氏、鍵盤奏者のくわ形亜樹子氏による公開レッスンの際に使用し、大変貴重なアドバイスを頂いた⁵⁾。ただし、最終的な解釈と楽譜への反映、および万が一誤り等あった場合には、すべて筆者の責任であることは言うまでもない。

上記の公開レッスンの時にも奏者の方々に確認したところ公開された現代譜は存在しないとのことであるので、ファクシミリの校訂を行う意義は高いと思われる。下記では、作成にあたって作曲者、曲および曲集、校訂報告について述べ、演奏のために必要と思われる最小限のことも論じたい。

2 バルトロメ・デ・セルマ・イ・サラベルデ

他の初期バロック音楽の音楽家によく見られるように⁶⁾、バルトロメ・デ・セルマ・イ・サラベルデ Bartholomé de Selma y Salaverde (後述の曲集の表記ではバルトロメオ・デ・セルマ・エ・サラヴェルデ Bartolomeo de Selma e Salauerde) については、ほとんど何も知られていない。生没年についても、例えば1580/90頃-1638以降⁷⁾、あるいは1613-1638活躍⁸⁾とだけしているものもある。

やはりバルトロメ・デ・セルマ Bartholomé de Selma という名前を持つ1616年逝去の管楽器製作者がスペイン宮廷に1612-16年に入出入りしており⁹⁾、これまで父親だと言われていた¹⁰⁾。しかし、もしそうであれば非常に年老いてからの子であるということと、父親の遺言書には同名の息子に関する言及がないことなどから、近年では長男のアントニオ Antonio の息子ではないかという指摘もある¹¹⁾。いずれにしても、彼の生年については不明であることには変わりはない。没年に関しても、1638年に下記に述べる曲集が出版されていることからそれ以降としているものが多いが¹²⁾、こちらも不明である。

なお、その頃のスペイン王としては、スペイン黄金世紀最盛期の「書類王」フェリペ2世(1527-98、在1556-98)の息子で、「怠惰王」フェリペ3世(1578-1621、在1598-1621)の治世であり、その息子には文化を保護した後のフェリペ4世(1605-65、在1621-40)および短命ではあったが芸術家・画家としての専門的な訓練を受けた王子カルロス・デ・アウストリア(1607-32)がいた。

セルマ・イ・サラベルデという姓については、現在のスペイン中部カスティーリャ＝ラ・マンチャ州のクエンカの大聖堂に残っている1595年3月31日の記録によると、カタルーニャ人

の父または祖父とされる楽器製作者のバルトロメ・デ・セルマの妻アンヘラ Angela がバルセロナ市民のハイメ・デ・サラベルデ Jaime de Salaverde とマリアナ・オレーリャ Mariana Orella の娘ということから来ているとのことである。ただし、バルトロメ自身の遺言の中では前者はハイメ・デ・サアベドラ Jaime de Saavedra として言及されており¹³⁾、書記官の誤記だろうと言われている¹⁴⁾。

その他の経歴については、表紙から、彼がアウグスチノ会の修道士であったこと¹⁵⁾、(前方)オーストリア(およびチロル宮廷の)大公レオポルト LEOPOLDO (5世。1586-1632, 在1619-32)のファゴット奏者だった¹⁶⁾ことがわかる。なお、レオポルト5世は内オーストリア大公カール2世(1540-90, 在1564-90)とその妻マリア・アンナ・フォン・バイエルン(1551-1608)の息子で、その兄に熱烈なカトリック教徒で新教徒に対する弾圧を行い30年戦争を引き起こした神聖ローマ皇帝フェルディナント2世(1578-1637, 在1619-37)がいた。また、レオポルト5世およびフェルディナント2世は、ハプスブルク家として上述のスペイン王たちの遠縁にあたることは言うまでもないだろう。

2ページ目の献辞からは次のことがわかる。スペインで生れて教育を受けたこと¹⁷⁾、神聖ローマ帝国皇帝の宮廷楽長のジョヴァンニ・ヴァレンティーノ Giovanni Valentino と、バイエルン公の宮廷楽長ジャコモ・ポッコ Giacomo Porro なる人物たちと接触があったようである¹⁸⁾。当時のバイエルン公はマクシミリアン1世(1573-1651, 在1597-1651)だったが、その父ヴィルヘルム5世(1548-1626, 在1579-97)を退位させ、1623年には「白山の戦い」に勝利した。そのことによって、フェルディナント2世からバイエルン選帝侯位を帝国法の金印勅書に反して与えられた。こうしたフェルディナント2世の専制的な施策は帝国諸侯の反発を招き、1624年に対ハプスブルク同盟が締結されて30年戦争を激化させた。なお、ヴィルヘルム5世とその父アルブレヒト5世(1528-79, 在1550-79)の時代に、宮廷にオルランドゥス・ラッスス(後述)が宮廷楽長を務めていた。

献呈先として“Gio.[vanni] Carlo Principe di Polonia e Suetia, Vescouo Di Vratislauiia”と記されている。これを、ポーランド・リトアニア共和国の国王(在1587-1632)およびスウェーデン王(在1592-99年)だったジグムント3世ヴァザ Zygmunt III Waza (1566-1632。スウェーデン王としてはシギスムンド Sigismund)と述べているものもある¹⁹⁾。確かにポーランドとスウェーデンの両方を統治したという点ではふさわしく思われるし、最初の妃はレオポルト5世(そしてフェルディナント2世)の妹アンナ・フォン・エスターライヒ(1573-98)であるというつながりもある。しかしながら、年代や名前が合致しないことと、さらに principe(現代イタリア語であれば principe)という称号は「君主、領主」であり王 re ではない。むしろ、ジグムントの2番目の妻であり上述のアンナの妹コンスタンツェ・レナーテ・フォン・エスターライヒ(1588-1631)から生れた、第4子カール(イタリア語ではカルロ)・フェルディナント・ヴァザ Karol Ferdynand Waza (1613-55)のようである。母が画家と建築家のパトロ

ンだったのと同様、彼は芸術の偉大なパトロンでイエズス会の支援者でもあり、ポーランド・リトアニア共和国のヴロツワフ（原文ではラテン語 Vratislavia）領主司教 prencipe ... vescouo（在 1625-55 年）などを歴任した²⁰⁾。

ポーランドの領主に献呈されたのは一見不可思議に思えるかもしれないが、上述のように、元々仕えていたレオポルト 5 世の兄フェルディナント 2 世が起こした 30 年戦争を避けるために、戦争に介入しなかった上にレオポルトの妹が嫁いでいるポーランドに身を避けたのではないかと想定できるだろう。さらに、ポーランドではルネサンス期に音楽が繁栄して、隣接するドイツ地域だけでなくフランドル、フランス、イタリア、スペインの音楽もよく知られ、カトリックが強いながらも新教徒の宗教曲も知られていたことや、特に世俗音楽や器楽音楽（オルガン奏法譜）が注目すべきであると言われている²¹⁾。

この曲集の 3 ページ目には、修道士クラウディオ・パンタ師 Maestro Fra Claudio Panta という人物による Tu SELMA SALAVERDE「汝、セルマ・サラベルデよ」で始まるソネットがイタリア語で記されており、Muse Aonie Diue（ムーサ、アオイデー [という文芸の] 女神たち）および Celeste Orfeo（天界の [吟遊詩人] オルペウスよ）を引き合いに出して、その音楽的な才能が讃えられている²²⁾。

3 唯一の曲集《カンツォン、ファンタジア、コッレンテ集》

原題は *Canzoni fantasie et correnti da suonar ad una 2. 3. 4. con basso continuo*（通奏低音を伴う 1, 2, 3, 4 声の楽器によるカンツォン、ファンタジア、コッレンテ集）であり、1638 年ヴェネツィアのバルトロメオ・マーニ Bartolomeo Magni によって出版されたことが、表紙からわかる。

ちなみに、1638 年のヴェネツィアの聖マルコ大聖堂では、クラウディオ・モンテヴェルディ（1613-43 に活躍）が楽長をしており、「管楽器音楽隊長」あるいは「器楽隊長」のグリオ・カステッロ（1621/58, 1644 に曲集出版）がいたらしく、さらに歌手・指揮者のジョヴァンニ・ロヴェッタ（1615 頃-68 に活躍）、歌手・オルガニスト・オペラ作曲家のフランチェスコ・カヴァッリ（1616-76 に活躍）がおり、何らかの接点があったかもしれない。

この曲集のファクシミリは、PDF の形で IMSLP Petrucci Music Library に掲載されている。「PDF 読み込み者」にはヴロツワフ大学（ポーランド）と記され、Boccaccio という人物によって 2009 年 5 月 21 日に載せられたようである²³⁾。PDF ファイルは 44.07MB と比較的大きく、全 117 ページである。なお、この PDF ファイルは Public Domain であり、GNU フリー文書利用許諾契約書（1.3 以降）に従って利用することができるので、本稿での引用に際して問題はない²⁴⁾。

楽譜は、独奏パート譜 4 つ Primo Libro, Secondo Libro, Terzo Libro, Quarto Libro と通奏

低音譜 Basso Continuo から成り、スコア（総譜）はない。残念なことに、第2パート Secondo Libro の右下または左下の損傷が全体にわたって激しく、そのままでの演奏は困難である。

3.1 曲集の構成

この曲集には、通し番号がついていることからわかるように全57曲含まれており、すべて通奏低音を伴う。この時期の曲集によくあるように、独奏パートの数が少ない順から曲が並べられている。

また、バルトロメ自身が達者なファゴット奏者であったにもかかわらず²⁵⁾、やはりこの時期の曲集によくあるように使用楽器が指定されていないことは興味深い。ただし、「ソプラノ」とはコルネット、ヴァイオリン、リコーダーなどの高音楽器が（ト音譜表以外にしばしばソプラノ譜表で書いてある）、「バス」または「バツ」などはバルトロメが得意としたファゴット（もしくはバスーン²⁶⁾。あるいはその前身のドゥルツィアン）、サクバット（すなわちトロンボーン）などの低音楽器が想定されている。「アルト」はアルト譜表で書いてあり²⁷⁾、それに見合う音域の楽器で、同様に「テノール」もテノール譜表で書いてあるので²⁸⁾、それに見合う楽器音域の楽器で奏されることが想定されている。なお、ここでは歌の声部との誤解を避けるために「ソプラノ」を「高音楽器」に、「バス」を「低音楽器」としたが、「アルト」と「テノール」はそのままにした。

目次での曲目表記をまとめて日本語に訳すと、次の通りになる。なお、「～声」という場合、表題からもわかるように、通奏低音パートは後期バロックのように数に入れず、それ以外の独奏パートの数で示されている。ゆえに、例えば「3声」という場合には、独奏パートが3つあり、それ以外に通奏低音パートがあるので、計4声ということを表し、後期バロックのような「トリオ・ソナタ」ではない。

（声部数の記載なし） 高音楽器独奏でのカンツォン4曲、低音楽器独奏でファンタジア4曲、低音楽器独奏でのパッセジャート2曲

2声で 低音楽器と高音楽器でのカンツォン8曲、低音楽器と高音楽器でのパッセジャート1曲、2つの高音楽器でのカンツォン2曲、2つのテノールでのカンツォン1曲、2つの低音楽器でのカンツォン1曲

2声でのコッレンテ 低音楽器と高音楽器でのコッレンテ5曲、低音楽器と高音楽器でのバレット2曲、低音楽器と高音楽器でのガリアルダ1曲

3声でのカンツォン 2つの高音楽器と低音楽器でのカンツォン6曲、高音楽器とテノールと低音楽器でのカンツォン1曲

3声でのコッレンテ 2つの高音楽器と低音楽器でのコッレンテ6曲、2つの高音楽器と

低音楽器でのバレット 1 曲

4 声でのカンツォン 2つの高音楽器とアルトと低音楽器でのカンツォン 4 曲, カンツォン第 2 番: 4 声でのパート譜 1 曲, 2つの高音楽器と 2つの低音楽器の楽隊 (複数) で 2 曲

4 声でのコッレンテ 2つの高音楽器とアルトと低音楽器でのコッレンテ 5 曲

興味深いのは、高音楽器だけの曲がカンツォンのみで、独奏カンツォン 4 曲と 2つの高音楽器でのカンツォン 2 曲しか含まれていないということである。低音楽器は全曲種に登場し、中でも低音楽器独奏のファンタジアが 4 曲, パッセッジャータが 4 曲, 2つの低音楽器でのカンツォンが 1 曲 (さらに 2つのテノールでのカンツォン 1 曲) 収められて低音楽器が際立たされていることに (曲種については後述), ファゴット奏者であった作曲家らしさが現れていると言えるだろう。

3.2 曲種

表題および目次に挙げられている曲種について、一通り説明しておきたい。

カンツォン *canzon* (もしくはカンツォーナ *canzona*) とは、フランスのクローダン・ド・セルミジ (1490 頃 -1562) やクレマン・ジャスカン (1485 頃 -1560 頃) といった作曲家で知られる多声のパリ・シャンソンを器楽に移した楽曲の形式である。フレーズの最初には、詩の長短短格を反映した特徴的なリズムが現れる²⁹⁾。これは、「カンツォーナ・アツラ・フランチャーゼ」(フランス風カンツォーナ) とも言われるが、後に「カンツォーナ・ダ・ソナール」(演奏するためのカンツォーナ) となり、独自の器楽形式へと発展していった。カンツォンを多数作曲した有名な作曲家としては、ジョヴァンニ・ガブリエリ (1557-1612) を挙げることができる³⁰⁾。

ファンタジア *fantasia* に関しては、トマス・モーリー (1557-1602) が『俗謡の旋律を使わないで作られた最も重要かつ主要な音楽…すなわち、音楽家がある節まわしを彼の好みに応じて取り上げ、それを好きなように曲げたり、変化させたりして、多かれ少なかれ彼自身の考えのなかで一番良いと思われる方法で作りに上げていく音楽である』³¹⁾ と定義しているが、同じような種類の楽曲のリチェルカーレ *ricercare* とともに 1つ以上の主題による模倣が 1つの特徴である³²⁾。

コッレンテ *corrente* はこの曲集のように *corente* と綴られている場合もあるが、「走り回る *correre*」という動詞から派生 (現在分詞) しているように、かなり速い流れを持つ 3 拍子の急速な舞曲である³³⁾。

バレット *balletto* はその名の通り元々踊り歌の性格を持ち、「ファ・ラ・ラ」のような囃子言葉による繰り返し (ルフラン) が付くことが多い。代表的な作曲家として、「歌い、奏し、

踊るため」と記された5声のバレット曲集(1591)を出版したジョヴァンニ・ジャコモ・ガストルデイ Giovanni Giacomo Gastoldi (1550頃-1622)を挙げることができる³⁴⁾。

パッセツジャート *passeggiato*³⁵⁾とは、「ディミニューション […] 終止形やその他の音型、つまりもとの旋律を全体の長さを変えずにより細かい音に分割して演奏すること」³⁶⁾を施された曲と考えられる。ディミニューション「縮小(することによる分割)」は、イタリア語ではパッサッジ *passaggi* (*passaggio*の複数形)と呼ばれ、1600年前後にたくさんの理論書、曲集、教則本が書かれている³⁷⁾。こうした音符を分割して装飾する手法自体は、14世紀《ファエンツァ写本 Codex Faenza》に既に記譜されて残されているが、ディミニューションに関する著作はシルヴェストロ・ガナッシ *Silvestro Ganassi*の『フォンテガーラと題された著作 Opera intitulata Fontegara』(1535, ヴェネツィア)以降である。この曲集では、ディミニューションを施された曲が3曲収められている。

このうち、「Susanna」(第7曲)とは国際的に活躍したオルランドゥス・ラッスス *Orlandus Lassus* (オルランド・デイ・ラッソ *Orlando di Lasso* など様々な名称を持つ。1532頃-94)作の当時広く知られた5声のシャンソン³⁸⁾〈シュザンヌはある日 *Susanne un jour*〉のことである³⁹⁾。この人気曲に対しては、他にもジョヴァンニ・バッサーノ (1558頃-1617) など多くの作曲家がディミニューションを作成して残している。

2曲のディミニューションが施されている「*Vestiva i colli*」(第6, 15曲)とは、ジョヴァンニ・ピエルルイーゲ・ダ・パレストリーナ *Giovanni Pierluigi da Palestrina* (1525?-94)作の5声のマドリガーレ⁴⁰⁾〈野山も春の装い *Vestiva i colli e le campagne*〉のことである⁴¹⁾。これも当時の人気曲だったようで、他にも大変技巧的なフランチェスコ・ロニョーニ=タエツジョ *Francesco Rognoni Taeggio* (1570頃-1626以降)⁴²⁾などによるディミニューションが残されている。

ガリアルダ *gagliadra* は、ガリアルド *galliard*, ガイヤールとも言われる3拍子系の快活な舞曲である⁴³⁾。

4 〈高音楽器のためのカンツォン第3番〉

4.1 曲の構成

上述のように、この曲は高音楽器独奏のための4つのカンツォンのうちの1つである。この曲は、最初に現れる「*Affetti*」(図1)(後述)と特記されたセクションから始まり、それに続く「*canzon*」(図2)と記されたカンツォンの音型(長短短)およびその縮小版あるいはその変形と思われる音型(短短短)が特徴的な部分が続くという点で、ユニークな曲である。また、中間部に出てくる3連符も特徴的だが、基本的には2拍子系-3拍子系-2拍子系というシンプルな構成の曲であり、カデンツ(終止)によっていくつかのセクションに分けることができる。



図1 「Affetti」部分の独奏楽器

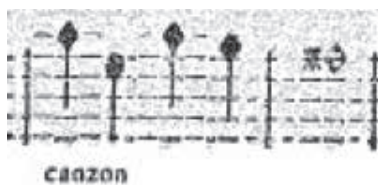


図2 「canzon」部分の独奏楽器

以下では、ファクシミリでの箇所を示し方として、通奏低音は1頁のみなので段数と小節数のみを例えば「通底 2-1」として記したが、独奏楽器は3頁にわたるので、頁数、段数、小節数を例えば「独奏 7-2-2」として記した。なお、小節が次の段にまたがっている時にはその次の小節を「第1小節」とした。また、拍子の変更が2箇所あり、2拍子系に戻るところではその前に小節線が引かれていないので、そのまま1つの小節の中としてカウントした。

- 1) 【独奏 7-2-2, 通底 2-1】 canzon の開始部分ではカンツォンの音型は変形された短短短以外は現れず、8分音符を主体としたセクションである。
- 2) 【独奏 7-5-2, 通底 2-12】 通奏低音のカンツォンの音型 A-A-A で始まり、それが縮小され、さらに16分音符が連続する技巧的な部分になる。
- 3) 【独奏 7-9-1, 通底 4-3】 通奏低音の d-e-f-f-g-a という大きな音価での導入に対して、独奏楽器はいきなり縮小された音価のカンツォン音型で始まり、32分音符を含むカデンツとなる。
- 4) 【独奏 8-1-1, 通底 5-3】 通奏低音は d-e-f-g-a-b-c' という4分音符を、独奏楽器は8分音符を主体にした一見ゆったりと始まるが、途中から3連符が続く躍動的な部分が現れて(現代的に言うとも4分の6拍子になる)3連符がさらに8分音符に縮小されてカデンツとなる。
- 5) 【独奏 8-4-4, 通底 6-9】 引き続き、通奏低音が2分音符のどっしりした歩みで毎回和声を変えるのに乗って、独奏楽器が4分音符と8分音符でいくつかの小さなカデンツを作りながら大きなカデンツを作り、2拍子系のセクションを終える(73小節以降)。
- 6) 【独奏 8-6-1, 通底 7-1】 次に、1分の3拍子を両パート同時に始め、カンツォンの音型である長短短およびその変形が最初は大きな音符で、次に縮小されて現れ、やがて上昇してクライマックスを作る。通奏低音に現れるロンバルディアのリズム(短長)と、その結果現れるヘミオラ(大きな3拍子)もリズム的な特徴と言えるだろう。
- 7) 【独奏 8-11-2, 通底 9-4】 再び2拍子系に戻り、d-e-f-fのゆったりした通奏低音で導入された後、独奏楽器が細かな音符で上がり下がりしてカデンツとなる。
- 8) 【独奏 9-1-1, 通底 10-3】 その後、独奏楽器が16分音符を主体とし、時にカンツォンの縮小された音型も見られる技巧的な部分が続き、一旦カデンツとなる。

- 9) 【独奏 9-5-3, 通底 11-4】次に、両パート同時にゆったり始まり、次第に16分音符を主体とした技巧的な部分になるが、8分音符を主体として落ち着きながらも最後は駆け上がり、大きなカデンツとなり、事実上曲を終える。
- 11) 【独奏 9-9-1, 通底 12-8】最後の4小節は、「後味」を楽しむエピローグと言える。

4.2 Affetti

このカンツォンの冒頭に記されている「Affetti」(図1)についていくらか述べる必要があろう。これは *affetto* の複数形で、一般に「感情、情緒」と訳される。16世紀においては、「怒り、興奮、壮さ、英雄的性格、高尚な観照、驚異、精神の神秘的高まり」といった情感 *affection*—「当時は魂の状態と考えられていた—を表現ないし喚起するための音楽技法を見出すことに腐心した。ただし、作曲家は自分の個人的感情を表現しようとしたのではなく、むしろ種々の情感の類型を再現することを望んだ。」⁴⁴⁾ といったことが基本的な理解となろう。

17世紀に入って、1602年に初版が出版されたジュリオ・カッチーニ *Giulio Caccini* (1545頃-1618) の《新しい音楽作品集 *Le nuove musiche*》(1602, フィレンツェ)では、1) ドイツ語のアフェクト *Affekt* に類似した「情緒」「感情」といった心の状態、2) 「装飾音」「効果」(*Effetto* 「効果」が同義で用いられるとのこと)に近い意味、3) そうした手段による表現⁴⁵⁾を意味しているとされる。

一方、ヴァイオリン奏者のビアジョ・マリーニ *Biagio Marini* (1594-1665) の〈2本の弦で奏するヴァイオリンのためのソナタ〉作品8(1629)に関して、「とりわけ注意を引くのは、ヴァイオリン特有の様式で、長く引き伸ばされた音や、走句、トリル、重音、アッフエッティ *affetti* [伊] と呼ばれる即興的な装飾」⁴⁶⁾、「アッフエット (弱められた音やあるいは声楽のアッチェント⁴⁷⁾ のようなもの)⁴⁸⁾ という説明が、1小節の中に2つある2分音符の上に付いている *Affetti* に対してなされている。これは上述のカッチーニの2) または3) に近いだろう⁴⁹⁾。

もう1つの見解として、時代が少しさかのぼるが、古典学者ジローラモ・メイ *Girolamo Mei* (1519-94) の『古代旋法論』(1566-73執筆)における「[音の] 高さや低さに全く異なる力を与えたのは、自然 (*natura*) そのものなのであって、また凡そさまざまな情緒の (*affectionum*)⁵⁰⁾ 一つひとつが高・低に専属するようにと定めたのも、これ[自然]なのである。それ故、異なる情緒をいわば同時に感じると、心がやはりさまざまな方向へと引き裂かれ、ひとつのこれといった情緒へ心全体が一緒に向けられないのは必然である」(太字は原著のまま) およびその説明である「すなわち、彼の理解においては、プトレマイオスの提起した旋法 (*tonos*) とはオクターヴ種と音高の合体したものであって、とくに音の高、中、低の音高が緊張、落ち着き、弛緩という情緒と本質的に(「自然」によって)関連している。それゆえ、もし対位法によって、音高を異にする諸声部が同時に歌われると、聞き手はたとえば緊張と弛緩を同時に感じさせられることになる」⁵¹⁾ という見解は興味深い。この文章は対位法批判で

あり「古典古代の音楽が聞き手の情緒を大きく動かし得ていた原因を単旋律性に求める」⁵²⁾ ものであるとのことである。今回の曲の Affetti の部分において、独奏楽器および通奏低音それぞれの音高および旋律の動き、さらには両者が異なった音高や旋律の動きをする場合の情緒の表現の違いを考える際に、有益であると思われる。

5 〈高音楽器のためのカンツォン第3番〉の校訂

5.1 記譜法

以下において出てくる音名の表記は英語式の c, c#, b (ドイツ式の h), bb (ドイツ式の b) などを用いた。

なお、初期バロックの時期までの記譜法の特徴として、臨時記号はその音のみ有効ということが多い。これは、上記のように小節線を決まった単位で引くとは限らなかったということと関連しているのだろう。作曲者もこの音は臨時記号を伴っていると判断している時には#およびbを1つ1つ付しているようである。

また、この曲集での小節線の引き方は、同時代の他の曲集と同じく一貫性があるとは言えない。この曲では、高音独奏のパート譜と通奏低音のパート譜では、小節線の引かれ方が異なっている。高音独奏のパート譜では、最初の Affetti のセクションには小節線がなく、主部にあたる canzon のセクションになって小節線が引かれているが、現代のように例えば4分音符4つごとに一貫して引かれているわけではない。特に長い休符がある場合には小節線が引かれていない。すなわち、2全音符（通奏低音の最後から2つ目の小節に現れるブレヴィス）単位で引かれている部分と（4.1の3および7の部分）、その倍の4全音符（両パートの最終小節に現れるロンガ）単位で引かれている箇所（4.1の4の部分）がある。一方、通奏低音のパート譜では、2拍子系の部分ではほぼ現代の全音符（すなわちセミブレヴィス）単位に小節線が引かれている。

また、拍子記号は、途中の3拍子セクションはファクシミリでは「3」としか記されていないが、1小節に現代の全音符が3つ使われていることから1分の3拍子と言える。

5.2 ムジカ・フィクタ

ムジカ・フィクタ *musica ficta* とは「楽譜に正確に書かれていなくても臨時記号を付けて演奏する音のこと」⁵³⁾ である。これは書かれていないことも非常に多く、「ムジカ・フィクタの規則」を知っていた当時の人々には必要なかったものである。この「フィクタする」かどうかを考える上で、理解しておかなければいけない点について、ルートリー⁵⁴⁾ および平尾⁵⁵⁾ をままとめておきたい。

中世・ルネサンス音楽においては、音階は連続した6音すなわちヘキサコルドで構成され、

配列は決まって全音・全音・半音・全音・全音であり、ut re mi fa sol la という「階名で」表される。一方、ある音符がヘクサコルドの中で占める位置に応じて階名をあてがっていく手順を、ソルミゼーションと呼んだ。すなわち、音高と階名を合体させた「複合式音位名」が存在した。ヘクサコルドには3つあり、3種の音高の配列を同じ階名で示す。

- 1) Γ ⁵⁶⁾ /G/gに基づく硬いヘクサコルド (第3音に硬い b \sharp , すなわち四角い b を含む),
- 2) C/cに基づく自然ヘクサコルド (第4音に F/f を含む),
- 3) F/fに基づく柔らかいヘクサコルド (第4音に柔らかい bb, すなわち丸い b を含む)

である。これらを連結させることによって構成される Γ (現代の G) から ee (現代の e[♭]) までの音組織 (音階) が、ムジカ・レクタ musica recta または ムジカ・ヴェーラ musica vera と呼ばれた。

1) と 3) のヘクサコルドを比較するとすぐわかるように、音高 b には2種類あり、柔らかいヘクサコルドには階名の fa として音高の bb が、硬いヘクサコルドには mi として b \sharp がある。言い換えると、中世・ルネサンス音楽での b と # (後に \natural) の意味は、b は柔らかいもしくは自然なヘクサコルドとして「ファとして階名唱せよ」、# は硬いヘクサコルドとして「ミとして階名唱せよ」のことであって、現代のように半音上げ下げするということとは意味が異なる。

楽句が1つのヘクサコルドの範囲を超える場合には、別のヘクサコルドにムタツィオ (読み替え) しなければならない。すなわち、図3⁵⁷⁾ に示すように、音階の G A B c d e f g a bb / b \sharp ... を、階名の ut re mi \natural fa/ut sol/re la/mi fa/ut sol/re/ut la/mi/re fab/mi \natural ... のように、現代で言う「移動ド」のように読み替えていく。

この際、硬いヘクサコルドと自然ヘクサコルド同士、あるいは自然ヘクサコルドと柔らかいヘクサコルド同士のムタツィオはできるが、硬いヘクサコルドと柔らかいヘクサコルドの間のムタツィオできるだけ回避される。それは、階名 fab/mi \natural の部分で音高 bb/b \sharp という異なった音高が発生するからである。それらを回避するために、音を上げるまたは下げるという手段が必要となってくる。ムジカ・レクタのヘクサコルドに含まれない音のことをムジカ・フィクタと言い、ムジカ・レクタからムジカ・フィクタの領域へ逃れなければならないいくつかの原則があった。

- 規則 1 ミ対ファ mi contra fa** これは「完全協和音程 (5度とオクターヴ) のときにファに対して [ファに反して] ミを歌うことは避けよ」という規則である⁵⁸⁾ 結果として、同時に b \sharp すなわち mi と f すなわち fa の三全音が鳴ることは避けられる。また、上記の繰り返しになるが、b \sharp すなわち mi と bb すなわち fa が同時に鳴ることも

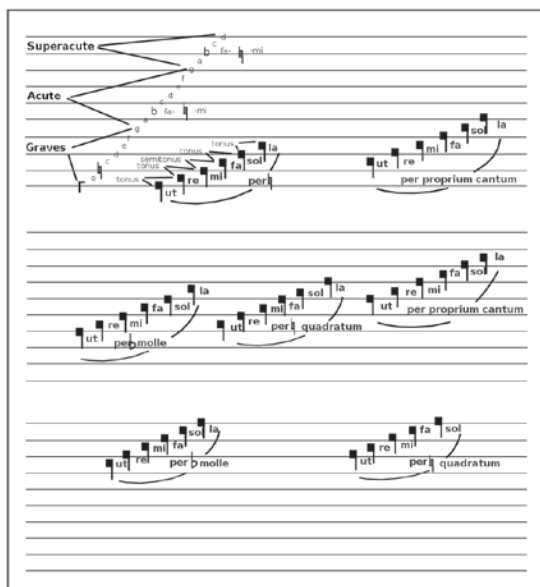


図3 ヘクサコルド

(<http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/2/24/Hexachorde-1271.svg/1000px-Hexachorde-1271.svg.png>)

避けられる。その際、2つのうちのどちらかの音がフィクタされる。

ただし、この規則は完全協和音程にのみ適用されるもので、経過音、繫留音、補助音などには適用されないので、結果としてそれらの場合には3全音が生じることがあり、それは黙認されるとのことである。

規則2 ラの上はファ *fa supra la* 「旋律線が一つのヘクサコードを1音符分だけ超えて上昇し、それからもとに戻るといときには、その1音符はきまってファ [が] 歌われる」という規則である。従って、*b*が付くことがある。

規則3 完全協和音程は、それと最も近い不完全協和音程によって接近されなければならない。これは、3度（例えば *g'* と *b'*）がユニゾン（例えば *a'*）に進行する場合、6度（例えば *e'* と *c''*）がオクターヴ（例えば *d'* と *d''*）に進行する場合、3度（例えば *e'* と *g'*）が5度（例えば *d'* と *a'*）に進行する場合に、できるだけ進行する先の完全協和音程（ユニゾンすなわち1度、5度、オクターヴすなわち8度）に近い音程にするべく、2つの音のどちらかをフィクタせよという規則である。

規則4 導音 「カデンツであるなしを問わず、復帰音の音型 [たとえばニーハーニのように、一音さがってからもとの音に復帰する音型のこと] ではたいがい、低い方の音符がシャープされなければならない」という規則で、非常によく見られる。この規則は「上のほうの音がニ、ト、あるいはイであるか、調号にフラットが一つついたときのハである場合」に起こる。

規則5 ピカルディの3度 tierce de Picardie この規則は、終止において5度またはオクターヴに対して3度音を付加するときに、シャープされた3度音を用いるというものである。これは、最終カデンツでは原則として必須で、中間カデンツでは随意であったとのことである。

以下の校訂報告では関連する規則に随時触れるが、「最終的には演奏者自身が規則をふまえたうえで、様式感や趣味で決定することになる」⁵⁹⁾ という種類のものである。

5.3 校訂報告

ここでは、ファクシミリに言及することを基本にするが、筆者が作成した現代譜から必要に応じて引用している。まず独奏楽器、次に通奏低音について扱う。

■独奏楽器

第7頁第3段第2小節 4つ目の8分音符は通奏低音がdのニ長調なので当時の流儀に反して♯"と思われるが、最後の8分音符f"は、当時の書き方であればその前の♯"を引き継がずにf"であろう。

通奏低音のGを主音と考えると、例えばミクソリディア旋法としてf"の他に、イオニア(もしくはリディア)旋法として♯"も想定できるかもしれない。

しかしながら、その前の第2段第4小節では、同じ音型で音価のより大きなf"であり、当該の小節はそのデミニューションと考えられる。また、旋律は次の小節のe"に向っており、順次進行としてc"に基づくヘクサコルドの一部のre sol fa miと見なすのが妥当であろう。結果的に、当時の楽譜の書き方に従ってf"と解釈すれば良いことになる。



図4 第7頁第3段第1-2小節



図5 第7頁第2段第4-5小節

第7頁第7段第2小節 3拍目と4拍目の16分音符c"の上の部分に、うっすらと♯らしきものが見える。これが誰の手によるかはわからないが、c"からその小節の前半と同じmi fa(sol la fa sol mi)というヘクサコルドの一部と捉えることができるので、そうするためにc"

をフィクタしてc \sharp ”とした反映かと思われる。



図6 第7頁第7段第2小節

第7頁第12段（最下段）第1小節 カデンツ部分になる4拍目の32分音符は、5.2で記した導音としてc \sharp ”と既にフィクタされている。3拍目の4つ目のc”に関して、2つ目からa”を主音とした ut re mi fa mi fa mi ... というヘキサコルドの mi にあたると考えられる。また、大きなカデンツであり、通奏低音もカデンツの和声に入っていることからc \sharp ”にフィクタする可能性が高い。これは、その前の似たような音型の箇所からも支持されると思われる（4.1の2の前と3の前）。



図7 第7頁第12段第1小節

第8頁第5段最終小節 通奏低音譜にはフェルマータが付されているが、独奏楽器譜にはない。ここは2拍子セクションの終わりで、独奏楽器は基本的に延ばすだけだが、通奏低音は右手が動く可能性があり最終的に「止まれ」という意味かもしれない。なお、フェルマータは「止まること、停留所」という意味であり、音を延ばす指示ではない。

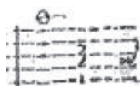


図8 第8頁第5段最終小節



図9 該当箇所の通奏低音（第6段最終小節）

第8頁第9段第4小節 3拍目の2分音符f’音とg’音の上の部分に、うっすらと \sharp らしきものが見える。これが誰の手によるかはわからないが、カデンツ部分であり、2拍目の全音符g’に既に5.2に述べた導音として \sharp ”が付されていることもあり、続く2分音符のf’およびg’をフィクタすることになる。

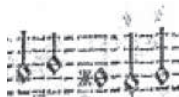


図10 第8頁第9段第4小節

第8頁第11段第1小節 2拍目の付点全音符g”音および3拍目の4分音符f”音とg”音の上の部分に、うっすらと \sharp らしきものが見える。ここは大きなカデンツであり、5.2に述べた導音として、2拍目の付点全音符g”および3拍目の4分音符のf”およびg”にフィクタするこ

とになる。



図11 第8頁第11段第1小節

第8頁第12段(最下段)第1小節 2拍目の4番目の16分音符2つと8分音符a"b"a"は、5.2に示した規則2「ラの上はファ」が当てはまり la fa la となって、bb"とフィクタすることになる。



図12 第8頁第12段(最下段)第1小節

第9頁第4段第4小節 1拍目と2拍目および4拍目の最後の16分音符c"の上の部分に、うっすらと#らしきものが見える。奇妙なことに、2拍目と同じ音型の3拍目と4拍目のc"の上には何もないようである。ここはカデンツであり、5.2に述べた導音として、2拍目以降の16分音符のすべてのc"をフィクタすることになる。



図13 第9頁第4段第4小節前半



図14 第9頁第4段第4小節(第5段)後半

第9頁第6段第2小節, 第7段第2小節 どちらの小節も一番最後の16分音符b"は、5.2に示した規則2「ラの上はファ」が当てはまり la fa la となって、bb"とフィクタすることになる。



図15 第9頁第6段第2小節



図16 第9頁第7段第2小節

第9頁第8段第4小節 ここは大きなカデンツであり、5.2に述べた導音として、既に3拍目以降のg"がフィクタされてg#"となっている。4拍目のf"はそのままではg#"に対してムジカ・レクタにない増2度音程になってしまうのでフィクタする。

2拍目の16分音符のf"およびg"をフィクタするかどうかの判断は、難しいと思われる。繰り返すが、この曲ではこうした音型ではムジカ・フィクタが書かれている場合もあるし(第7頁第12段(最下段)第1小節など)、ファクシミリに何らかの痕跡がある場合(第7頁第7段第2小節など)も既に見てきた。それらに当てはまらない状況ではフィクタする可能性もあ

る一方で、同じくムジカ・フィクタが書かれていないことと、ここでもまだ通奏低音がカデンツの和声に入っていないので、フィクタしないという方法もある。



図 17 第 9 頁第 8 段第 4 小節前半



図 18 第 9 頁第 8 段第 4 小節 (第 9 段)

第 9 頁第 9 段第 1 小節 通奏低音譜にはフェルマータが付されているが、独奏楽器譜にはない。ここは上述のように実質的な曲の終わりで、独奏楽器は基本的に延ばすだけだが、通奏低音は右手が動く可能性があり最終的に「止まれ」という意味かもしれない。



図 19 第 9 頁第 9 段第 2 小節



図 20 該当箇所の通奏低音 (第 12 段第 7 小節)

第 9 頁第 10 段第 1 小節 4 拍目の 8 分音符 c" を導音として c#" にフィクタする可能性もある (さらにはその前の小節からもその可能性はある)。しかしながら、ムジカ・フィクタが書かれておらずその痕跡もないので、そのままドリア旋法として演奏してその後に c#" を取っておくのも 1 つの方法である。



図 21 第 9 頁第 10 段第 1 小節

■通奏低音

第 1 段第 7 小節 通奏低音譜 (図 22) では、この小節は前の小節と同じく d が記されている一方で、独奏楽器は c" が記されており、このままではその前と同じく 7 度という不協和音が続く。しかしながら、ここは進行上カデンツと考えられることと、その前の 3 小節からの下降音型 g f e d という動きからも同じ音価での同音の連続は不自然であると判断し、独奏楽器と同じく c に修正して g f e d c という進行にした⁶⁰⁾ (図 23)。



図 22 第 1 段第 7 小節



図 23 第 1 段第 7 小節改訂案

第6段第4小節 通奏低音譜(図24)では、この小節の後半には4分音符d-Gが2つ記されているのみである。この部分の解釈は少なくとも3通り考えられるだろう。

- 1) そのままの音価で均等に弾く(14世紀アルス・ノヴァ「新技法」の「不完全分割」),
- 2) 独奏楽器が3連符なので(図25)3分割(すなわち「完全分割」)して不均等に弾くが,
- 2a) 独奏楽器が3連符の2つ目から音型が変わるので、それに合わせて1:2の分割と考えて3連符の4分音符+2分音符で弾く,
- 2b) 3連符の2:1と考えて3連符の2分音符+4分音符で弾く、が想定できる。

実際の演奏ではどれも聞くことができるが、独奏楽器と別の動きをするのは考えにくく、独奏楽器のリズムから2aが最も自然であると思われる(図26)。



図24 第6段第4小節



図25 同個所独奏楽器



図26 同個所改訂案

第8段第11小節, 第9段第1, 4小節 これらの箇所は、2全音符1つしかないが、小節線に囲まれている部分は問題なく付点2全音符の音価であり、フェルマータ付きの大きなカデンツは小節線がなくても付点2全音符が推定できる。



図27 第8段第11小節

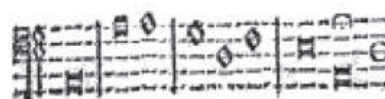


図28 第9段第1, 4小節

6 おわりに

バルトロメ・デ・セルマ・イ・サラベルデの生涯は、その唯一の曲集に記されている情報から、スペインで生れてアウグスチノ会の修道士となり、オーストリア大公レオポルト5世にファゴット奏者として仕え、ヴェネツィアで唯一の曲集を1638年に出版し、それをポーランドのヴロツワフ領主司教カール・フェルディナント・ヴァザに献呈している、ということしかわからない。しかしながら、彼の曲はファゴット奏者らしく低音楽器を主役にしたものが多く、イタリア初期バロックらしい歌と技巧に満ちていると言えよう。

高音楽器だけのための曲は少ないながらも、4つのカンツォンはどれもそれぞれに特徴がある。中でもここで取り上げた第3番は「Affetti」「canzon」と記されたセクションを持つ唯一の曲であり、「Affetti」のセクションをどう表現するかは1つの鍵であろう。

この曲の公開された現代譜は見当たらないために、ヴロツワフ大学（ポーランド）に残されていてIMSLPにアップロードされたファクシミリから考察し、その過程で生じた問題点に関する校訂報告を本稿で論じた。大きく修正を要する箇所は2箇所と思われる。この曲では、独奏楽器のパート譜ではムジカ・フィクタは書いてあることも予想外に多い。その他の場合に、ファクシミリにもムジカ・フィクタを付けた痕跡が見られる場合や、ソルミゼーションなどからムジカ・フィクタが必要になると思われるので、それについても論じた。

今回このようにして校訂報告を作成したことによって、様々な箇所の解釈に関して一定の方向を得ることができた。このあまり知られているとは言えないバルトロメおよびその曲について、ささやかなながらも1つの光を当てられたのではないかと自負している。この校訂報告が、曲を演奏される方々の何らかの参考になれば幸いである。

追記：本稿脱稿後、p.186注4に記したAnthonelloによる現代譜を、本学図書館経由で見ることができた。独奏楽器の8頁第11段第1小節（本稿p.199）はフィクタされている。通奏低音の第6段第4小節（本稿p.201）は修正されていない。一方、スコアおよびパート譜2つの間に、次のような食い違いがある。1) 通奏低音の第1段第7小節（本稿p.200）については、スコアではcに修正されているが通奏低音パート譜では修正されていない。2) 独奏楽器の第8頁第9段第4小節（本稿p.198）については、スコアではf'がf#にフィクタされg'はその前のg'#を引き継いでいるという点で本稿と同じだが、独奏パート譜ではf'はそのままg'がg'h'となっている。しかしながら、校訂報告などが全く付いていないので、フィクタおよび修正の根拠が不明なのが残念である。

注

- 1) http://www.kyoto-su.ac.jp/department/fcsi/news/20130519_concert.html
- 2) 例えば、ト音譜表ではなくハ音譜表で書かれていることも多い。独奏楽器であればソプラノ、メゾソプラノ、アルト、テナー譜表で、通奏低音はヘ音譜表の他にバリトン譜表で記されている。
- 3) 後述のように、書かれている音をそのまま演奏するのではないムジカ・フィクタという手法など。
- 4) Anthonelloによる私家版？の楽譜（1997）が存在するようだが、今回入手できなかった（桐朋学園大学音楽学部附属図書館蔵）。※ただし本頁の追記参照。
- 5) 2013年8月3日、アンリュウ リコーダーギャラリー（大阪市住之江区）にて行われた。
- 6) 例えば、ダリオ・カステッロ Dario Castello（1590頃-1658頃）はヴェネツィアの聖マルコ大聖堂で管楽器隊長および器楽隊長として活躍し2冊の印刷譜《現代様式での協奏ソナタ Sonate Concertate in Stil Moderno》（ヴェネツィア、1621/1658、1644）を残している以外知られていないし、アウレリオ・ヴィルジリアーノ Aurelio Virgiliano（1600頃活躍）に至っては《甘い林檎の木 II Dolcimelo》（ボ

- ローニャ博物館蔵、1600頃)という3巻から成る手稿譜を残しているのみで本名なのか仮名なのかすらわからない。
- 7) Syntagma Amici, *Canzoni Fantasie & Correnti*. Ricercar, 2009 および Anthonello, *Selma*. Enchiriadis, 2009 も参照。
 - 8) Medio Registro, *Medio Registro*. コジマ録音, 2002。Theatrum Affectuum, *La meraviglia parlante*. Morox Music, 2008 では、それに加えて生年を1595頃とする。
 - 9) ただし、王室の文書には言及されていないようである。B. Kenyon de Pascual, “The Wind-Instrument Maker, Bartolomé de Selma († 1616), His Family and Workshop,” *The Galpin Society Journal* 39, 1986, p.24。
 - 10) 例えば Jérôme Lejeune, “Fray Bartolomé de Selma y Salaverde,” in Syntagma Amici, *Canzoni Fantasie & Correnti*. Ricercar, 2009, p.18。
 - 11) de Pascual, “The Wind-Instrument Maker, Bartolomé de Selma († 1616),” p.23。さらに Javier Sarria Pueyo, “Unknown life of a Spanish composer in Europe,” Anthonello, *Selma*, p.8 も見よ。
 - 12) 例外は、1622年没とする La Suave Melodia, *música para flauta, viola da gamba y clave de los siglos XVI y XVII*, ARSIS, 2008 だろう。
 - 13) サアベドラはガリシアの高貴な姓のようである(例えば [http://en.wikipedia.org/wiki/Saavedra_\(surname\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Saavedra_(surname)) 参照)。
 - 14) de Pascual, “The Wind-Instrument Maker, Bartolomé de Selma († 1616),” p.32n3。
 - 15) 原文は “Agostiniano Spagnolo”。
 - 16) 原文は “Musico & Suonator di Fagotto DELL’ ALTEZZA SER. DI LEOPOLDO Arciducha d’Austria”。その期間が1628-1630年という説もある (Josep Borràs, “Bartolomé de Selma y Salaverde Canzoni, Fantasie et Correnti. Venezia, 1638,” in More Hispano, *Bartolomé de Selma y Salaverde Canzoni, Fantasie et Correnti*. La Tirana, 1999, p.14)。
 - 17) 原文では “Spagna, ou’io hebbi la nascita é [sic] l’educatione”。
 - 18) 原文は “il Signor Gio: Valentino Maestro di Cappella di S. M. Cesarea, & il Sig. Giacomo Porro Maestro di Cappella del Serenissimo Duca di Bauiera”。
 - 19) Theatrum Affectuum, “[no title],” in Theatrum Affectuum, *La meraviglia parlante*. Morox Music, 2008, p.20。
 - 20) 荒川恒子「曲目解説」, Medio Registro, *Medio Registro*. コジマ録音, 2002 所収, p.4。
 - 21) 皆川達夫『西洋音楽史 中世・ルネサンス』音楽之友社, 1986, p.500-1。
 - 22) ソネットの仏訳、英訳、独訳が Syntagma Amici, *Canzoni Fantasie & Correnti* に収められている。
 - 23) [http://imslp.org/wiki/Canzonie,_Fantasie_et_Correnti_\(Selma_y_Salaverde,_Bartolomé_de\)](http://imslp.org/wiki/Canzonie,_Fantasie_et_Correnti_(Selma_y_Salaverde,_Bartolomé_de))
 - 24) 現代に印刷されたファクシミリとしては、Bartolomeo de Selma e [i.e. y] Salaverde, *Canzoni, fantasie et correnti: Venezia 1638* (Archivum musicum. Collana di testi rari; 38). Studio per Edizioni Scelte, 1980 がある(東京芸術大学附属図書館蔵)。
 - 25) 注2に記したカステッロの曲集には、ファゴットを指定した曲が収録されている。例えば、第1巻の第7番と第8番のソナタでは独奏楽器に「ファゴットとヴァイオリン」が、第9番から第11番では「2つのヴァイオリンとファゴット」が指定されており、バルトロメを念頭に置いていたかもしれない。
 - 26) この「バスソ basso」は、もしかしたらバスーン bassoon を指していたのかもしれないとも言われている。Lejeune, “Fray Bartolomé de Selma y Salaverde,” p.22 参照
 - 27) 現代では、オーケストラのヴィオラあるいはアルト・トロンボーン の譜表で使われる。
 - 28) 現代では、オーケストラのチェロあるいはファゴットなどの譜表で使われる。
 - 29) H・M・ブラウン著、藤江効子、村井範子訳『ルネサンスの音楽』(プレントイスホール 音楽史シリーズ2) 東海大学出版会, 1994, p.279-281 参照。
 - 30) 服部幸三『バロック』(西洋音楽史2) 音楽之友社, 2001, p.213 参照。
 - 31) ブラウン『ルネサンスの音楽』p.355 に引用されている、モーリーの〈単純で平易な実践的音楽入門〉(1597)からの邦訳。

- 32) グラウト, パリスカ『グラウト／パリスカ 新 西洋音楽史(中)』, p.67。
- 33) マリオ・カロッツォ, クリスティーナ・チマガッリ著, 川西麻理訳『バロックからウィーン古典派まで』(西洋音楽の歴史2) シーライトパブリッシング, 2010, p.101 注8。
後にフランスで発展したクーラント courante としばしば混同されがちだが, クーラントはよりゆったりした中庸の速さの舞曲で, 2拍子または3拍子(すなわち4分の6拍子または2分の3拍子)あるいはその2つが交替する曲種である(グラウト, パリスカ『グラウト／パリスカ 新 西洋音楽史(中)』, p.136)。
- 34) 皆川『西洋音楽史 中世・ルネサンス』音楽之友社, p.388-90。
- 35) 「歩く, 行き来する *passaggiare*」の過去分詞。平尾雅子「解説」ディエゴ・オルティス著, 平尾雅子訳『オルティス 変奏論 16世紀ディミニューション技法の手引き書』アルテスパブリッシング, 2010 所収, p.41
- 36) 平尾「解説」, p.25
- 37) そのリストは, やはり平尾「解説」, p.32-34を参照。
- 38) この当時の「シャンソン」とはフランス語で書かれている歌曲のこと。
- 39) 《シャンソン集第3巻 *Tres livre chansons*》(1560, ルーヴェン) 所収。詩はギヨーム・ゲルー Guillaume Guérault (1507-69) だが, 元々の出典は旧約聖書外典(すなわちヘブライ語聖書には含まれていない)のダニエル書補遺に含まれる「スザンナ」である。水浴びをしていた人妻のスザンナは, のぞき見た2人の長老からいわれのない告発をされ逮捕されるが, ダニエルの質問によって長老たちの虚偽が明らかになって2人が処刑されるという筋書きで, 古来より芸術作品にしばしば取り上げられた。
- 40) 16世紀のマドリガーレは, イタリア語世俗音楽の中でも重要なレパートリーで多くの作曲家によって書かれているが, ペトルルカやタッソなどの高尚で重厚な詩に対して通作的に(反復句を持たず), その言葉のリズムと意味に合った音楽を付けた歌曲である(D・J・グラウト, C・V・パリスカ著, 戸口幸策, 津上英輔, 寺西基之共訳『グラウト／パリスカ 新 西洋音楽史(上)』音楽之友社, 1998, p.247)。
- 41) 《マドリガーレ第2巻「望み」*Il Desiderio secondo libro de madrigali*》(1566, ヴェネツィア) 所収。
- 42) なお, このフランチェスコ・ロニョーニは, 2で触れたスペインのカルロス・デ・オーストリアの宮廷およびポーランドのジグムント3世の宮廷にも赴いたことがわかっており, もしかしたらバルトロメとの接点があったのかもしれない。そうだとしたら, この曲集の高音楽器の独奏パートが大変技巧的であることも説明できるかもしれない。
- 43) 2拍子系のゆったりとしたパヴァーヌ(イタリア語ではパドゥアーナ paduana)と同じ旋律を用いて, その後にガリアルダが変奏するという形を取り, 16世紀フランスで好まれた(グラウト, パリスカ『グラウト／パリスカ 新 西洋音楽史(上)』, p.283-4)。
- 44) グラウト, パリスカ『グラウト／パリスカ 新 西洋音楽史(中)』, p.22
- 45) 佐竹淳「新音楽宣言 ジュリオ・カッチーニの歌曲集序文」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 所収, p.166 注14。
- 46) グラウト, パリスカ『グラウト／パリスカ 新 西洋音楽史(中)』, p.71。
- 47) 「[アクセント]を意味する [...] ある音から次の音に移るあいだに, 1音または複数の経過音を持つ」(平尾「解説」, p.37-38) 装飾音のこと。
- 48) C・V・パリスカ著, 藤江効子, 村井範子訳『バロックの音楽』(プレントリスホール 音楽史シリーズ3) 東海大学出版会, 1975, p.189
- 49) 3.2にも現れたF・ロニョーニが言う「*affetti*」は, また違う一見技巧的な意味で用いられているように見えるが(平尾「解説」, p.40 注84 参照), 技巧そのものではなくアッフエットを表現した結果が書かれているとも言えるだろう。

また, 筆者が受講した福岡古楽音楽祭(2013年9月13-16日)の古楽セミナー(公開レッスン)において, 来日されたリコーダー奏者のワルター・ヴァン・ハウエ Walter van Hauwe 氏にもお尋ねしたところ, 「反声楽」として声楽とは違う器楽的な表現のことであり, 「混合, 結合」としてルネ

サンス期に主流だった宗教的なものとそうではない世俗的なものとの両方を表現しているという説明を受け、大変興味深かった。

- 50) このラテン語 *affectio* からイタリア語の *affetto* が派生。
- 51) 津上英輔「新音楽前史 対位法史の中のジローラモ・メイ」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 所収, p.99
- 52) 津上「新音楽前史 対位法史の中のジローラモ・メイ」, p.95
- 53) 平尾「解説」, p.52
- 54) ニコラス・ルートリー著, 東川清一訳「[ムジカ・フィクタ]への実践的な手引き」『古楽の音律』春秋社, 2001 所収, p.234-68。
- 55) 平尾「解説」, p.50-51。
- 56) すなわち最低音の G。
- 57) この Wikimedia に掲載されている図は、本来 *Manuskript: Ameri Practica artis musice* (1271) に描かれたものが, Cesarino Ruini (ed.), *Corpus scriptorum de musica*, vol. 25 (n.p.: American Institute of Musicology, 1977), 19-112 (http://www.chmtl.indiana.edu/tml/13th/AMEPRA_TEXT.html) に収録されており、それを改変したものであるが、Copyleft と記されており著作権に関して問題はない。
- 58) 興味深いことに、ルートリーによれば「[ミ対ファは音楽の悪魔 *mi contra fa diabolus in musica*] という有名な形をとるのは 18 世紀になってから」とのことであり、この規則は旋律的な三全音を特に禁止するものでもないとのことである。
- 59) 平尾『オルティス 変奏論』, p.53
- 60) 通奏低音の c への修正は多くの音源でもなされており、公開レッスンでも太田、くわ形両氏も同意された。

A critical edition of *Canzon [Terza per] Soprano Solo* (1638)
composed by Bartholomé de Selma y Salaverde

Shigeo TAKEUCHI

Contents

- 1 Introduction
- 2 Bartholomé de Selma y Salaverde
- 3 *Canzoni fantasie et correnti da suonar ad una 2. 3: 4. con basso continuo*
 - 3.1 Construction of the volume
 - 3.2 Type of piece
- 4 *Canzon [Terza per] Soprano Solo*
 - 4.1 Construction of the Canzon
 - 4.2 *Affetti*
- 5 Edition of *Canzon [Terza per] Soprano Solo*
 - 5.1 Notation
 - 5.2 *Musica ficta*
 - 5.3 Critical Notes
- 6 Summary

Keywords: Bartholomé de Selma y Salaverde, *Canzoni fantasie et correnti da suonar ad una 2. 3: 4. con basso continuo*, *Canzon [Terza per] Soprano Solo*, *Affetti*, *musica ficta*

付録：独奏楽器および通奏低音のファクシミリ

The image displays a page of a musical score for 'Canzon 3' by Bartolomeo Spagnolo. The score is written for Soprano Solo and various instruments. The title 'Soprano, Solo.' is prominently displayed at the top. The music is in 3/4 time, as indicated by the '3' over the first staff. The score consists of 12 staves. The first staff is the Soprano line, followed by a lute or guitar part, and then several staves for other instruments, likely a keyboard and a basso continuo. The word 'Affetti' is written above the second staff, and 'canzon' is written below the third staff. The number '7' is written above the second staff. The score concludes with the text 'Canzoni & Correnti del P. Bartolomeo Spagnolo à 1. 2. 3. 4. A 4.' at the bottom.

図 29 独奏楽器ファクシミリ

([http://imslp.org/wiki/Canzonie_Fantasia_et_Correnti_\(Selma_y_Salaverde_Bartolomé_de\)](http://imslp.org/wiki/Canzonie_Fantasia_et_Correnti_(Selma_y_Salaverde_Bartolomé_de)),
PRIMO LIBRO, p.7-9)

This page contains ten staves of musical notation, likely for guitar. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and technical markings. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. The music consists of a series of chords and melodic lines. The second staff features a prominent triplet of eighth notes. The third staff continues with similar rhythmic patterns, including a triplet of eighth notes. The fourth staff shows a sequence of chords and a triplet of eighth notes. The fifth staff has a treble clef and a key signature of one flat, with a series of chords. The sixth staff continues with a series of chords and a treble clef. The seventh staff has a treble clef and a key signature of one flat, with a series of chords. The eighth staff continues with a series of chords and a treble clef. The ninth staff has a treble clef and a key signature of one flat, with a series of chords. The tenth staff continues with a series of chords and a treble clef. The notation is dense and includes many accidentals and slurs.

9

9

Canciones para instrumentos de alta voz

3 Soprano Solo.

The image displays a musical score for a Soprano Solo. It consists of ten staves of music. The notation includes various note values, rests, and ornaments. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. There are also some markings that look like '6' or '6*' above notes. The music is written in a single system across the ten staves.

図 30 通奏低音ファクシミリ

([http://imslp.org/wiki/Canzonie_Fantasia_et_Correnti_\(Selma_y_Salaverde,_Bartolomé_de\)](http://imslp.org/wiki/Canzonie_Fantasia_et_Correnti_(Selma_y_Salaverde,_Bartolomé_de)),
BASSO Continuo, p.6)