

# チプリアーノ・デ・ローレとジャケス・デ・ヴェルト (2)

## ——ジョヴァンニ・デッラ・カーサ作のソネット「おお、眠りよ O sonno」 を歌詞とする2曲のマドリガーレについて

園 田 みどり

### 4. 楽曲分析

#### 4.1 ソネット「おお、眠りよ O sonno」について

ローレ Cipriano de Rore (1515/16~1565) とヴェルト Giaches de Wert (1535~1596) 両者の作品を比較する前に、歌詞となっているデッラ・カーサ Giovanni Della Casa (1503~1556) のソネット「おお、眠りよ O sonno」を解釈し、主要な文芸技法を概観しておこう。

資料2 (84頁) は、フェーディが校訂したデッラ・カーサ俗語抒情詩集に掲載されているテキスト<sup>1</sup>と、その翻訳である。擬人化された「眠り Sonno」に対する祈願は、ホメロス Homerosにまで遡る伝統的な主題で<sup>2</sup>、オウィディウス Publius Ovidius Naso (ca. 43 BC~AD ca. 17) やセネカ Lucius Annaeus Seneca (~65)などの古典作家を経て、ボッカッチョ Giovanni Boccaccio (1313~1375)、ロレンツォ・デ・メディチ Lorenzo de' Medici (1449~1492)、サンナザーロ Iacopo Sannazaro (1457~1530) 等、さらにはデッラ・カーサの友人たちも用いていたことが知られている<sup>3</sup>。

詩人は不眠に悩んでいるが、それが何に起因するのかは、文面からは判然としない。カッラーイによれば、生きているのが嫌になるほどの「痛み mali」(3~4行目)、および疲労した四肢への言及(6~7行目)から、詩人の不眠は、大方の予想する「愛の苦しみ」ではなく、何か具体的な肉体的理由によるものである。この解釈は、詩人自らが語ったソネット成立のエピソードとも一致する<sup>4</sup>。また、デッラ・カーサの抒情詩集が、第1部は愛を、第2部は悔恨と神への回帰を歌う2部分構成であるとの説に従えば、第2部に属するこのソネットにおいて、不眠の原因は恋愛ではあり得ないのかもしれない<sup>5</sup>。しかし、5~6行目の「憔悴し、休息を得られない心 core ... che langue e posa | non have」という表現が、16世紀の恋愛詩にしばしば認められるものであることを思えば、ここでもまた、愛の苦しみが問題となっているように受け取ることもできよう<sup>6</sup>。

冒頭8行の「眠り」に対する祈願に続いて、残りの6行では、まず最初の三行句において、「眠り」に随伴する沈黙と夢とが一向に現れないことに対する失意が歌われる。最後の三行

句では、1行目の「影濃い ombrosa」と4行目の「過酷な aspra」という否定的な意味を持つ形容詞が、それぞれ「影 ombre」(13行目)と「過酷さ asprezza」(14行目)という名詞になって再び出現し、詩人の幻滅が効果的に語られる<sup>7</sup>。

詩作法上の最大の特徴は、文意のまとまりが行末を越えて次の行まで続くアンジャンプマン enjambementであろう<sup>8</sup>。全14行のうち、文意のまとまりが行末と一致するのは、ソネットという詩形の下位区分(4行+4行+3行+3行)に一致する4、8、11、14行目の4箇所と、9行目のみである<sup>9</sup>。その他の行では、行末という韻律上の句切りを意図的に避けた結果、詩全体のリズムは重々しくゆったりとしたものになっている。頻出するアンジャンプマンをどのように作曲しているかは、楽曲分析の際に注目する必要があるだろう。

## 資料 2

|  |                                       |   |
|--|---------------------------------------|---|
| <p>O sonno, o de la queta, umida, ombrosa<br/>         notte placido figlio; o de' mortali<br/>         egri conforto, oblio dolce de' mali<br/>         sí gravi ond'è la vita aspra e noiosa;</p> <p>          soccorsi al core omai che langue e posa<br/>         non have, e queste membra stanche e frali<br/>         solleva: a me ten vola o sonno, e l'ali<br/>         tue brune sopra me distendi e posa.</p> <p>          Ov'è 'l silenzio che 'l dí fugge e 'l lume?<br/>         e i lievi sogni, che con non secure<br/>         vestigia di seguirti han per costume?</p> <p>          Lasso, che 'nvan te chiamo, e queste oscure<br/>         e gelide ombre invan lusingo. O piume<br/>         d'asprezza colme! o notti acerbe e dure!</p> | <p>4</p> <p>8</p> <p>11</p> <p>14</p> | <p>おお、眠りよ。おお、静かな、湿った、影濃き<br/>         夜の穏やかな息子よ。おお、病んでいる人間たちの<br/>         慰めよ、それによって人生が過酷で忌むしいもの<br/>         になってしまうほどに重苦しい痛みの、甘美な忘却よ。<br/>         憔悴し、休息を得られない心に、今や救いの手を<br/>         差し伸べておくれ。この疲れたもろい四肢を<br/>         支えておくれ。私のもとに飛来し、おお眠りよ、<br/>         お前の褐色の翼を私の上に広げ、休んでおくれ。<br/>         どこに沈黙はあるのか、日や光を避ける沈黙は。<br/>         不確かな痕跡をたどって、いつもであれば<br/>         お前を追いかけるはかない夢は、どこに行ったのか。<br/>         哀れなことに、私は無駄にもお前を呼んだりして<br/>         甲斐なくこの暗く冷たい影におもねっている。おお、<br/>         過酷さに満ちた寢床よ！ おお、厳しくつらい夜よ！</p> |
|--|---------------------------------------|---|

その他の特徴としては、間投詞「おお o」とそれに続く呼びかけが、「おお、眠りよ O sonno」(1行目)、「おお、…息子よ o … | … figlio」(1～2行目)、「おお、…慰めよ o … | … conforto」(2～3行目)、「おお眠りよ o sonno」(7行目)、「O piume | d'asprezza colme! おお、過酷さに満ちた寢床よ！」(13～14行目)、「o notti acerbe e dure! おお、厳しくつらい夜よ！」(14行目)と、全部で6回も繰り返されていることが挙げられる<sup>10</sup>。12行目冒頭の「哀れなことに Lasso」も加えれば、7箇所で頓呼法ないし感嘆法が採用されていることになる<sup>11</sup>。筆者がすでに別稿で指摘したとおり<sup>12</sup>、これらの表現技法は劇的な効果を高めるのに役立つという理由で、16世紀の「作曲用の詩(=ポエジア・ペル・ムジカ poesia per musica)」に意識的に採用されることがあった。加えて、このソネットには作曲家にとって単語の意味に即した音楽的工夫、いわゆるマドリガリズムを行うための口実となり得る語句が数多く含まれている。1～2行目の「影濃き夜 ombrosa | notte」、3行目の「甘美な dolce」、4行目の「重

苦しい *gravi*] と「過酷な *aspra*」、5行目の「憔悴する *languē*」、7行目の「支えて (=持ち上げて) くれ *solleva*] と「飛来せよ *ten vola*」、9行目の「避ける (=逃げる) *fugge*」、14行目の「過酷さ *asprezza*] 「厳しい *acerbe*] 「つらい *dure*]」などが候補となる。後の世代の詩人たちによって模倣され続け、フォスコロ Ugo Foscolo (1778~1827) 編の『イタリア・ソネット史の軌跡 *Vestigi della storia del sonetto italiano*』(1816) にも収められた「おお、眠りよ」は<sup>13</sup>、16世紀イタリアを代表するソネットであると同時に、当時の作曲家にしてみれば、11音節行が14行と長いながらも、音楽化に適した詩であったと推測できる<sup>14</sup>。

#### 4.2 ローレの〈おお、眠りよ O sonno〉

ローレの〈おお、眠りよ〉は4声で作曲されている<sup>15</sup>。メンスーラは♩で、個々の声部のクレと音域は以下のとおりである。



歌詞の8行目末尾までが第1部、残り6行が第2部として作曲されており、第1部はd上の長三和音(以下Dと略記)、第2部はa上の長三和音(以下Aと略記)に終止する<sup>16</sup>。ソネットを作曲する際に歌詞の8行と6行で2部分構成とするのは、16世紀には普通のことである。11音節行14行は、通して作曲するには長いと思われていたからである。

第2部冒頭の10小節を除き、わずかに声部の出入りがあるホモフォニー書法が支配的である。各々の声部は音価および音高によって、歌詞の強弱リズムを忠実に再現している。ホモフォニー書法の部分では、全声部でタクトゥスに対してシンコペーションが用いられることもある<sup>17</sup>。また第2部では、冒頭4小節に黒符が用いられている。このように、タクトゥスの規則性を意図的に回避することで、ローレは歌詞の「語り」に柔軟性を与え、同時に単調さを避けてもいる。

ローレによる歌詞の句切りは、韻律上の切れ目ではなく文意のまとまりに一致し<sup>18</sup>、多くの場合、カデンツ、さらには休符がそれらを際立てている。ホモフォニーを主体とするくつきりとした声部書法は、ローレの後期様式に典型的なものである。

単語の意味に即した音楽的工夫、いわゆるマドリガリズムは、「支えて (=持ち上げて) くれ *solleva*] (歌詞7行目、38~39小節) に対するバスの8度に跨る跳躍上向進行、「避ける (=逃げる) *fugge*] (9行目、57~59小節) での声部間の模倣とフーサ(♪)の使用、「厳しい *acerbe*] (14行目、88~89小節) におけるカントの短7度跳躍上向をはじめ、「甘美な *dolce*] (3行目、17~18小節) に充てられた半音階進行、「過酷で忌わしい *aspra e noiosa*] (4行目、22~25小節)、「過酷さに満ちた *d'asprezza colme*] (14行目、83~86小節) における掛留不協和音の

使用にも認められる。とりわけ歌詞 4 行目の「過酷で忌わしい」では、曲頭から全く使用されていなかった掛留不協和音が初めてアルトとバスの間で用いられるだけでなく、アルトの 2 点ハがその時点でカントよりも高く、しかもアルト声部にとっては最高音であり、バスの不協和音 1 点ニもこの声部の最高音となっている（86頁、譜例 1）。

譜例 1

20

C  
vi on - d'è la vi - l'a-spra e no - io - - - sa;

A  
vi on - d'è la vi - l'a-spra e no - io - - - sa;

T  
vi on - d'è la vi - - - t'a - sprae no - io - - - sa;

B  
vi on - d'è la vi - - - t'a - sprae no - io - - - sa;

声部の最高音を使用することで音楽的な緊張感を高める手法は、第 1 部では歌詞 7 行目でも用いられている。「私のところに飛来しておくれ、おお眠りよ a me t'envola o sonno」において、カントとバスはそれぞれ 2 点へと 1 点ニに達する。この箇所そのまま反復されて、第 1 部後半の頂点を形作る (39~46 小節)。第 2 部では、同様の手法は歌詞の最後の 3 行に集中している (87~88 頁、譜例 2)。実際、69 小節以下は大変劇的である。「哀れなことに Lasso」(12 行目) という詩人の嘆息は、最初は上 3 声で歌われるが、直後に 4 声で繰り返され、「というのも私は無駄にもお前を呼び ch'invan te chiamo」(12 行目) においてバス以外の 3 声が各々の声部の最高音に達すると、「私は甲斐なくこの暗く冷たい影におもねっている e queste oscure | e gelide ombre invan lusingo」(12~13 行目) がカントとアルト、テノールとバスの 2 組によってミニマ (♩) 分の間隔で模倣しながら 8 度に及ぶ緩やかな下向進行で一息に歌われる。全体の音域が低下することで緊張は一時弛緩するが、再び上 3 声が各々の声部の最高音に戻って、詩を締めくくる 2 つの頓呼法のうちの 1 つ、「おお、過酷さに満ちた寝床よ O piume | d'asprezza colme!」(13~14 行目) を長音で歌い出す (80 小節)。すでに指摘した掛留不協和音を経てカントとバスが 2 声のみで a に 8 度で終止すると (86 小節)、2 つ目の頓呼法「おお、厳しくつらい夜よ o notti acerbe e dure!」(14 行目) が直前の頓呼法を模倣しつつ歌われ、上述のカントにおける異常な声部進行を経由し、曲尾のフリギア終止 A へと至る。

チプリアーノ・デ・ローレとジャケス・デ・ヴェルト (2)

譜例 2

69

C Las - - - so, las - - - so, ch'in - van te chia - mo, e

A Las - - - so, las - - - so, ch'in - van te chia - mo,

T Las - - - so, las - - - so, ch'in - van te chia - mo, e que -

B las - - - so, ch'in - van te chia - mo, e

75

C que - ste o - scu - r'E ge - li - de om - bre in - van lu - sin - - - - go.

A c que - ste o - scu - r'E ge - li - de om - bre in - van lu - sin - - - - go.

T ste o - scu - r'E ge - li - de om - bre in - van lu - sin - - - - go.

B que - ste o - scu - r'E ge - li - de om - bre in - van lu - sin - - - - go.

80

C O - - - - piu - - - me D'a - sprez - za col - - - -

A O - - - - piu - - - me D'a - sprez - - - za col - - - - me!

T O - - - - piu - - - me D'a - sprez - - - za col - me!

B O - - - - piu - - - me D'a - sprez - za col - - - -

26

C  
me! o not - ti a - cer - - - b'e du - - - re!

A  
o not - - - ti a - cer - b'e du - - - re!

T  
o not - ti a - cer - - - b'e du - - - re!

B  
me! o not - ti a - cer - b'e du - - - re!

ここで、全体の旋法的なレイアウトを確認しておきたい<sup>19</sup>。この作品は、終止音 a に移高されたフリギア旋法 (以下 a フリギアと表記) で書かれている<sup>20</sup>。IV度音上の短三和音 d で開始したのち、終止音上の長三和音 A に終止する (88頁、譜例 3、3 小節参照)。この開始部のカ

譜例 3

C  
1  
O son - - - no,

A  
O son - - - no,

T  
O son - - - no,

B  
O son - - - no,

デンツは、曲尾において上 3 声間の声部交換と 1 オクターヴ上への移高を伴って反復されることになる (88頁、譜例 2、90~91小節参照)<sup>21</sup>。その後、上述のとおり 17~18小節に「甘美な dolce」に対する半音階進行が見られるものの、旋法的には安定した進行が続き、25小節目で d に終止する (86頁、譜例 1 を参照)。歌詞 4 行目を締めくくるこのカデンツは、フリギア旋法にとって終止音に次いで重要なカデンツ音度である IV度音上に終止しているのみならず、最上声部が掛留と補助音を伴っており、しかも直後にセミブレヴィス (◇) 分のゲネラルパウゼがあるため、第 1 部の内部で最も重要な音楽的句切りとなっている。26~30小節では一時的に d フリギアに傾くが (歌詞 5 行目「今や心を助けてくれ soccorsi al core omai」に相当)、上 3 声の歌う「憔悴し、休息を得られない che langue e posa | non have」(5~6 行目) で a フリギアに復帰してからは、第 1 部末尾の IV度音への終止に向けて (52小節)、再び旋法的に安定した進行となる。

様子が一変するのは、第 2 部の冒頭である (89頁、譜例 4)。ここでは、すでに指摘したとおり、突然の黒符への移行と、声部間の模倣とフーサの使用が認められる。それまでの 2 分割リズムから黒符によって 3 分割リズムに転じるだけでなく、ホモフォニー書法によるセミブレヴィスとミニマを主体とした動きに対しても、「避ける (=逃げる) fugge」という単語

（9行目）を口実として、ポリフォニー書法と、セミミニマ（↓）とフーサの動きが導入されるのである。変化は旋法にも及ぶ。第2部では、歌詞9～11行目を歌う前半部分（53～68小節）がeエオリアに転じ、全声部においてbではなくhが一貫して用いられているからである<sup>22</sup>。「哀れなことに Lasso」（12行目）でbが戻ってからは（87頁、譜例2、69小節参照）、aフリギアに復帰し、上述の劇的な2つの頓呼法が両方ともaフリギアのI度音上に終止して（それぞれ86小節と91小節）曲が閉じられる。

## 譜例4

53

C O - vè 'l sì - len - zio, o - - - è 'l sì - len - zio

A O - vè 'l sì - len - - - zio che 'l dì

T O - vè 'l sì - len - zio che 'l dì

B O - vè 'l sì - len - - - zio che 'l dì fug -

58

C che 'l dì fug - - - g'c 'l lu - me? E i lie - vi so - gni, che

A fug - - - ge c 'l lu - me? E i lie - vi so - gni, che

T fug - - - ge e 'l lu - me? E i lie - vi so - gni, che

B ge c 'l lu - me? E i lie - vi so - gni, che

要約しよう。ローレは全声部がほぼ同時に同じシラブルを発音するホモフォニー書法を主に用い、歌詞の強弱リズムを音楽にも柔軟に反映させる。歌唱音域の変化によって得られる緊張と弛緩を巧みに操り、楽譜どおりに歌えば自然と歌い手の情感が高まって良い効果を生むように作曲する。また、このソネットに備わっている、第1部では4行、第2部では3行という枠組みを強調するかのよう、最初の4行でaフリギアを確保し、5行目前半で一時dフリギアに傾斜してaフリギアに戻り、9～11行目でeエオリアに転じ、12行目でaフリギアに再び回帰する。その過程で、鍵となるさまざまな語句にはその意味に合った作曲技法

を充てる。ローレの〈おお、眠りよ〉は、一言でいうならば、細部の単語のニュアンスに注意を払いつつ、同時に全体の構成にも配慮する、すぐれた俳優による詩の朗読を思わせる作品である。ローレは、6つある頓呼法のうちの5つで、間投詞「おお」に長音を置き、続く呼びかけは長音よりも低い音度で開始する<sup>23</sup>。あるいは、先に指摘した歌詞12~13行目「私は甲斐なくこの暗く冷たい影におもねっている」(87頁、譜例2、74~79小節)のように、14音節もの長さを一息に歌わせる。この独特の力強さこそが、ローレの〈おお、眠りよ〉の最大の特徴と言えるだろう。

#### 4.3 ヴェルトの〈おお、眠りよ O sonno〉

ヴェルトの〈おお、眠りよ〉は5声で作曲されている(93~101頁、譜例5<sup>24</sup>)。メンスーラはローレの作品と同様♩で、個々の声部のクレと音域は以下のようにになっている。



歌詞の8行目末尾までを第1部、残りを第2部とする2部分構成で、旋法もローレの作品と同じようにフリギア旋法である<sup>25</sup>。ただしヴェルトは、移高形ではなく基本形のeフリギアを用いている<sup>26</sup>。

旋法レイアウトについての詳細は後述することにして、まずテクスチュアを観察する。「かくも重苦しい痛みの甘美な忘却よ oblio dolce de' mali | sì gravi」(歌詞3~4行目、94~95頁、17~21小節)、および「この暗く冷たい影に e queste oscure | e gelide ombre」(12~13行目、100頁、101~105小節)において、声部がある程度揃ったホモフォニー書法が認められるものの、模倣対位法が曲全体を支配していることがわかる。また、ローレの作品は全部で91小節(52+39小節)なのに対して、ヴェルトの作品は124小節(66+58小節)と33小節長くなっている。

ヴェルトによる歌詞の句切り方を見てみると、彼の句切りも韻律上の切れ目ではなく文意のまとまりに沿っている。しかし例外もある。ヴェルトは歌詞2~3行目「おお、病んでいる人間たちの慰めよ o de' mortali | egri conforto」において、不適切にも「人間たちの de' mortali」と「病んでいる egri」の間に句切りを置いている(94頁、10~17小節)。これは冒頭の「おお、眠りよ O sonno」の音型(以下①)を全音下げて「おお、人間たちの o de' mortali」でも用い、隣接して並ぶ3つの頓呼法の1つ目と3つ目を音楽的に関連付けようとしたためである。さらにヴェルトは①を「おお、寝床よ O piume」にも繰り返す(13行目、100~101頁、106~111小節)。実際、ヴェルトのここでの関心事は、同一音型の反復による複数の詩行、

ひいては楽曲全体の音楽的統一であったように思われる。

このような工夫は、作品全体に及んでいる。5行目「憔悴している心に、今や救いの手を差し伸べておくれ *soccorri al core omai che langue*」を見てみよう（95～96頁、27～38小節）。アルトの歌う下向5度 e-a の枠組みから派生する音型②は（95頁、27～30小節）、バス、クイントで順次取り上げられ、32小節以降はカント、クイント、バスで繰り返される。一方、②の随伴声部テノールには、30～32小節（95頁）に8度跳躍上向して順次下向する音型③が出現する。③は31～32小節のアルト、35～36小節のテノール、36～38小節のクイントにも現れる。この②と③を、ヴェルトは41小節（96頁）から始まる歌詞6～7行目「そしてこの疲れたもろい四肢を支えて（＝持ち上げて）おくれ *e queste membra stanche e frali | solleva*」に対しても用いる。その際に、③を最後の単語「支えて（＝持ち上げて）くれ *solleva*」に結び付け、36～38小節でクイントが担当していた③を今度はカントに移し（50～52小節）、さらに51～54小節で③に類する音型③'を下4声でエコーのように歌わせたのは、実に見事であった。言うまでもなく③は「持ち上げる」という単語の意味にふさわしい音型であり、また続くエコーは「眠り」への祈願の言葉にある種の余韻を与えるからである<sup>27</sup>。なお、歌詞第1部後半（5～8行目）には、「眠り」に対する具体的な願望が、5行目の「救ってくれ *soccorri*」、7行目の「支えて（＝持ち上げて）くれ *solleva*」と「飛来してくれ *t'invola*」、8行目の「広げてくれ *distendi*」と「休んでくれ *posa*」と、全部で5つも並列して現れる。ヴェルトによる②と③の反復は、5つのうちの最初の2つに重心を置き、両者の並列関係を音楽的に強調するものである。さらに指摘するならば、カントの32、38、46、54小節（歌詞は5行目の「…心を救ってくれ *soccorri al core …*」、5～6行目の「そして休息を持たない *e posa | non have*」、6行目の「そしてこの四肢を… *e queste membra …*」、7行目の「私に飛来して… *a met'invola …*」）には、3度跳躍上向して順次下向する音型④が見られ、ヴェルトが5～7行目の3行を④によっても音楽的に関連付けようとしていたことが窺える。

第2部では、ヴェルトは歌詞9行目を2つに分け、前半部分「どこに沈黙はあるのか *Ov'è 'l silenzio*」（98頁、67～74小節）を音価の変更と声部交換を伴って77～81小節「はかない夢は[どこに行ったのか] *e i lievi sogni*」（10行目、98頁）に、後半部分「日や光を避ける *ch'il di fuggè e il lume?*」をほぼそのままの形で86～91小節「いつもであればお前を追いかける *di seguirti han per costume?*」（11行目、99頁）に繰り返す。

同様の作曲法は、ローレも2箇所で使用する。歌詞9行目「どこに沈黙はあるのか *Ov'è 'l silenzio*」と10行目「はかない夢は *e i lievi sogni*」は音楽的に同一であるし（89頁、譜例4、53～56小節と60～63小節を参照）、すでに指摘したとおり（86頁）、詩を締めくくる2つの頓呼法「おお、残酷さに満ちた寝床よ」と「おお、厳しくつらい夜よ」は、相互に類似している。このように、歌詞9～10行目でヴェルトとローレが同じ方法を用いていることは、注目すべきだろう。

続いて、作品全体の旋法レイアウトを確認しよう。eフリギアの主要音度による上述の音型①は、4小節でⅢ度音上に終止する(93頁)。直後に2声となるのは、「静かな *queta*」を意識したマドリガリズムであろう。「穏やかな息子よ *placido figlio*」でDに終止したのち(9小節)、①を全音下で繰り返し、Ⅵ度音上のカデンツCに達する(94頁、17小節)。Ⅵ度音は、フリギア旋法においてⅠ度音、Ⅳ度音に次いで頻出するカデンツ音度である。このカデンツには全声部が揃って参加するだけでなく、カントが補助音と経過音、アルトが掛留と補助音を伴っている。しかも、カントが1点ホ音をブレヴィス(♭)分保持して休息する一方で、下4声にはミニマ分の休符が直後に置かれているため、第1部における最初の主要な音楽的段落となっている。続く「かくも重苦しい痛みの甘美な忘却よ *oblio dolce de' mali | sì gravi*」(歌詞3～4行目)では、「甘美な *dolce*」を音楽的に表現するためaフリギアに傾くが(94～95頁、17～21小節)、カントから始まる下向4度a-eの「過酷で忌むしい *aspra e noiosa*」(4行目)とその模倣によって、すぐにeフリギアに復帰する(22～28小節)。その後の展開は、すでに述べたとおりである。旋法の観点からすれば、第1部末尾までeフリギアの安定した進行が続き、66小節でⅣ度音上に終止する。

第2部はdドリャで開始する。途中、「避ける *fuggi*」に充てられたセミミニマの走句は(98頁、73～75小節)、「お前を追いかける *seguiti*」という単語の意味にも適したものであることが目を引く(99頁、87～89小節)。91小節のdへの終止で、25小節間に及ぶdドリャの領域が閉じられると、今度はaフリギアに転じ、歌詞12行目前半「哀れなことに、私は無駄にもお前を呼び *Lasso, ch'invan ti chiamo*」を繰り返す(99～100頁、91～101小節)。カントがアルトよりも低音域を歌う「この暗く冷たい影に *e queste oscure | e gelide ombre*」を経て、「私は甲斐なくおもねる *invan lusingo*」で完全にeフリギアに戻ると(100頁、104～107小節)、曲頭の音型①が「おお、寝床よ *O piume*」に対して回帰する(106～111小節)。掛留不協和音の集中的な使用と予備のない不協和な導入が特徴的な「過酷さに満ちた *d'asprezza colme!*」に続き(110～115小節)、114小節から最後の歌詞「おお、厳しくつらい夜よ! *o notti acerbe e dure!*」が歌われる。ここでヴェルトは一計を案じる。曲頭で音型①を全音下げて反復したのとは逆に、114～118小節のカントの旋律⑤を、119～124小節で全音上げて反復するのである。こうして第2部はeフリギアのⅠ度音に終止する。ローレが曲頭のカデンツを曲尾で反復していたことが思い出される(88頁参照)。なお、117小節の強拍に置かれたクイントの4度は「厳しい *acerbe*」を、123小節アルトの掛留不協和音は「つらい *dure*」をそれぞれ音楽的に表現したものだろう。

最後に、ここまで指摘してこなかったマドリガリズムを列記しておこう。まず、歌詞7行目「私のもとに飛来してくれ *a me t'invola*」でのセミミニマの走句は、「眠り」が飛ぶ様子を音楽的に描写したものである(97頁、55～57小節)。歌詞3行目「病んでいる[人間たちの] 慰め *egri conforto*」と、4行目「過酷で忌むしい *aspra e noiosa*」には、掛留不協和音の集

中的な使用と予備のない不協和な導入が見られる（94～95頁、12～17小節と22～28小節を参照）。特に後者の場合は、アルトが声部の最高音で不協和な導入を行っており（25小節）、しかもその1点イ音はその時点で最も高い音でもあるため、非常に目立つ<sup>28</sup>。一方で、101小節のバスに見られる不協和な導入（100頁）が歌詞に起因するのかどうかは、今のところはっきりしない。ヴェルトの不協和音の使用法は、今日まで十分な研究がなされていないからである<sup>29</sup>。

以上の考察を踏まえ、ヴェルトの〈おお、眠りよ〉をローレの作品と比較してみると、両者の共通点として(1)フリギア旋法を原旋法とすること、(2)第1部で一時フラット(b)の方向に傾いて原旋法に戻り、(3)第1部を原旋法のIV度音上の長三和音で閉じること、(4)直後の第2部前半（歌詞9～11行目）において全く別の旋法に転じ、(5)のちに原旋法に復帰すること、(6)「哀れなことに Lasso」を新鮮な感覚で導入する工夫が見られること、(7)曲頭と曲尾に音楽的な関連を持たせること、さらに(8)歌詞9～10行目に対する作曲法が指摘できる。ただし、ヴェルトの作品では(7)が音型①の再利用と旋律⑤の全音上での反復によって二重に確保されている。(7)の充実ぶりと「支えて（＝持ち上げて）くれ solleva」で見せた巧みな転回対位法には、対位法の技量をアピールしようとする意思が感じられる。(8)の作曲法は作品全体に及び、またローレが音楽的に意味を汲み取らずにおいた語句にまで、ヴェルトは細かなマドリガリズムを施している。ヴェルトの〈おお、眠りよ〉は、初の自選作品集の出版を目指して日々修練を積んでいた若者の姿を髣髴とさせる意欲作である。

## 譜例 5

①

Canto  
O son - - - no, o del - la que - - - tu -

Alto  
O son - - - no,

Tenore  
O son - - - no, o del - la que - tu -

Quinto  
O son - - - no, o son - - - no,

Basso  
①  
O son - - - no,

②

6

C mi-d'om - bro - sa Nol - te pla - ci - do fi - glio; o

A pla - ci - do fi - - - - - glio; —

T mi-d'om - bro - sa Nol - te pla - - - ci - do fi - - - -

Q pla - ci - do fi - - - - - glio; o de' mor -

B pla - ci - do fi - - - - - glio;

11

C de' mer - ta - - - - li E - gri con - for - - - -

A o de' mor - ta - li E - gri con - for -

T glio; o de' mor - ta - li E - gri con -

Q ta - - - - - li E - gri con - for - to, e - gri con -

B o de' mor - ta - - - - li E - gri con -

16

C to, on - d'è la vi -

A to, o - blio dol - ce de' ma - li Si gra - - -

T for - - - - - to, o - blio dol - ce de' ma - li Si gra -

Q for - - - - - to, o - blio dol - ce de' ma - li Si gra -

B for - - - - - to, o - blio dol - ce de' ma - li Si gra -

チプリアーノ・デ・ローレとジャケス・デ・ヴェルト (2)

21

C  
la a - spr'e no - io - - sa, a -

A  
vi on - d'è la vi - - - - ta a - spr'e no - io - sa, a -

T  
vi on - d'è la vi - ta

Q  
vi on - d'è la vi - ta a - - - spr'e no - io - sa;

B  
vi on - d'è la vi - - - - ta a - spr'e no -

26

C  
spr'e no - io - - sa;

A  
spr'e no - io - sa; Soc - co - r'al co - r'o - mai che lan - - - -

T  
a - spr'e no - io - sa; Soc - co - r'al co - r'o - mai che

Q  
Soc - co - r'al co - - - r'o - mai

B  
io - - - - sa; Soc - co - r'al co - r'o - mai che lan -

31

C  
Soc - co - r'al co - r'o - mai che lan - - - -

A  
gue, soc - co - r'al co - r'o - mai che lan - gue, che lan -

T  
lan - - - - gue, soc - co - r'al co -

Q  
che lan - gue, soc - co - r'al co - r'o - mai che lan - - - -

B  
gue, soc - co - r'al co - r'o - mai

36

C  
gue e po - - - sa Non ha - - - -

A  
gue e po - sa Non ha - - - - ve,

T  
r'o - mai che lan - gue e po - sa Non ha - ve,

Q  
gue, che lan - - - gue c po - sa Non ha - - - -

B  
che lan - - - - gue e po - sa Non ha - - - -

41

C  
ve,

A  
e que - ste mem - bra stan - ch'e fra - - - - li Sol -

T  
e que - ste mem - bra stan - - - ch'e fra - - - - li Sol - le - - -

Q  
ve, e que - ste mem - - - bra stan - - - ch'e fra -

B  
ve, e que - ste mem - bra stan - - - ch'e fra - - - - li,

46

C  
e que - ste mem - bra stan - ch'e fra - - - - li Sol -

A  
le - va, que - ste mem - bra stan - ch'e fra - - - -

T  
va, e que - ste mem - bra stan -

Q  
li, e que - ste mem - bra stan - ch'e fra - - - - li

B  
e que - ste mem - bra stan - - - - ch'e fra -

チプリアーノ・デ・ローレとジャケス・デ・ヴェルト (2)

51

C le - - - - va: a me t'in - vo - - -

A li Sol - le - va: a me t'in - vo - - -

T ch'e fra li Sol - le - va: a me t'in - vo - - -

Q Sol - le va, sol - le - va: a me t'in - vo - - -

B ti Sol - le - va, sol - le - va:

56

C l'o son - no, e l'a - li Tue bru - ne so - pra me di - sten -

A l'o son - - - - no, e l'a - li Tue bru -

T l'o son - - - - no, e l'a - li Tue bru - - - - ne

Q a me t'in - vo - - - l'o son - no, e l'a - li Tue bru - ne so -

B a me t'in - vo - - - l'o son - no, e l'a - li Tue bru -

61

C di e po - - - - sa.

A ne so - pra me di - sten - di e po - sa, e po - - - - sa.

T so - pra me di - sten - - di e po - - - - sa.

Q pra me di - sten - - - di e po - - - - sa.

B ne so - pra me di - sten - - di e po - - - - sa.

67

C O - - - v'è'l si - len - - - zio

A O - v'è'l si - len - zio, o - v'è'l si - len -

T O - - - v'è'l si - len - - - zio, o - v'è'l si - len -

Q O - - - v'è'l si - len - - - zio, o - v'è'l si - len -

B O - - - v'è'l si - len -

73

C ch'il di fug - - - - g'il lu - - - -

A zio ch'il di fug - - - - g'il lu - - - - me?

T zio ch'il di fug - - - - g'il lu -

Q zio ch'il di fug - - - - g'il lu - - - - me? E i

B zio ch'il di fug - - - - - - - - - - g'il lu -

77

C me? E i le - - - vi so - gni, che con non

A E i le - vi so - gni, e i le - vi so - gni, che

T me? E i le - vi so - gni, e i le - vi so - - - - gni,

Q le - - - vi so - gni, e i le - vi so - gni, che con

B me? E i le - vi so - gni.



97

C mo, las - - - so, ch'in - van ti chia -

A las - so, ch'in - van ti chia - mo,

T so, ch'in - van ti chia - - - mo, ch'in - van ti

Q so, ch'in - van ti chia - - - mo, ch'in - van ti chia - - -

B so, ch'in - van ti chia - - - mo,

101

C mo, e que - st'o - scu - r'E ge - li - d'om - - -

A e que - - - st'o - scu - r'E ge - li - d'om - - - bre in -

T chia - mo, e que - st'o - scu - r'E ge - li - d'om - - - bre in - van lu - sin -

Q mo, e que - st'o - scu - r'E ge - - - li - d'om - - -

B e que - - - st'o - scu - r'E ge - - - li - d'om - - -

105

C bre in - van lu - sin - go, in - van lu - sin - go. O piu -

A van lu - sin - go, in - van lu - sin - go.

T go. O piu - - - me

Q bre in - van lu - sin - go, in - van lu - sin - go. O piu - - -

B bre in - van lu - sin - go, in - van lu - sin - go. O

チプリアーノ・デ・ローレとジャケス・デ・ヴェルト (2)

110

C me D'a - - spre - za col - me! o

A O piu - me D'a - spre - - - - - za col - - - - -

T - D'a - spre - za col - me, d'a - spre - za col - - - -

Q me D'a - spre - za col - me, d'a - spre - za col - - - -

B piu - - - - me D'a - spre - za col - me!

115

C not - - - - t'a - cer - b'e du - - - - re, o

A mel o not - - - - t'a - cer - b'e du - re, o

T mel o not - - - - t'a - cer - b'e

Q mel o not - - - - t'a - cer - b'e du - re,

B o not - - - - t'a - cer - b'e du - - - - re, o not - - - - t'a -

120

C not - - - - t'a - cer - b'e du - - - - re!

A not - t'a - cer - - - - - b'e du - - - - re!

T du - re, a - cer - - - - b'e du - - - - re!

Q o not - t'a - cer - b'e du - - - - re!

B cer - - - - - b'e du - - - - re!

## 5. まとめと展望

楽曲分析によって明らかになったように、ローレとヴェルトの〈おお、眠りよ〉には複数の共通点がある。ヴェルトがローレの作品を参考にして作曲した可能性を否定するような要素は、特に見当たらない。ただし両者の間には、例えばマントヴァで活躍したパッラヴィチーノ Benedetto Pallavicino (ca. 1551~1601) と彼の後任モンテヴェルディ Claudio Monteverdi (1567~1643) による、同一の歌詞に基づくマドリガーレに認められるような、すぐにそれと認識できる音楽的引用はなかった<sup>30</sup>。この分析結果を我々はどのように評価すべきなのだろうか。

ローレとヴェルトによる〈おお、眠りよ〉の出版に先立って、2人の作曲家を結びつける確かな証拠は、すでに言及した1556年1月17日付のローレの手紙のみである<sup>31</sup>。ヴェルトの作曲家としての自己形成がどのような環境で行われたのかについて、詳細が判明しておらず、また今後も判明することがあまり期待できない現状では<sup>32</sup>、残された作品を頼りに考察を深めてゆくより道はない。

まずは、両者が同じ歌詞に作曲した他の7組のマドリガーレを比較してみることだろう<sup>33</sup>。もっとも、7組の歌詞作家はどれもペトラルカとアリオスト Ludovico Ariosto (1474~1533) なので、作曲家による歌詞の入手経路を推定することは事実上不可能であるし<sup>34</sup>、またこれら7組においてはローレに先立って他の作曲例があったり、ローレとヴェルトの間に他の作曲家の作品が出版されている<sup>35</sup>。誰よりも先んじてまずローレが作曲し、ヴェルトがその次に取り組んだと仮定できる「おお、眠りよ」のように、第三者からの影響を考慮しないで単純に両者を比較するわけにはいかないだろう<sup>36</sup>。

あるいは、ヴェルトの〈おお、眠りよ〉には、ローレの他の作品からの音楽的引用はないのか。数年前にローレとヴェルトの〈おお、眠りよ〉を比較分析したリン・トレローは、ヴェルトのこの作品では、歌詞12行目前半「哀れなことに、私は無駄にもお前を呼び Lasso, ch'invan ti chiamo」において、ローレの今日最もよく知られたマドリガーレ〈別れるときに Ancor che col partire〉の冒頭旋律が引用されていると述べる<sup>37</sup> (99~100頁、譜例5、94~97小節、および103頁、譜例6<sup>38</sup>を参照)。たしかにこれは引用なのかもしれないが、だとすれば譜例7のように(103~104頁)、ヴェルトが後年別の作品においてこの旋律をしばしば使用していることを<sup>39</sup>、我々は一体どのように説明したらよいのか。また、これを引用と呼ぶならば、4行目「過酷で忌むしい *aspra e noiosa*」の下向4度枠の旋律(95頁、譜例5、22~26小節)も、今日ではあまり有名ではないかもしれないが、ヴェルトが〈おお、眠りよ〉を作曲した当時にはすでに5回も版を重ね、人口に膾炙していた〈異様な岩壁 *Strane rupi*〉の冒頭旋律からの引用として指摘しなければなるまい<sup>40</sup> (104頁、譜例8<sup>41</sup>)。筆者の考えでは、これらの旋律の類似は旋法選択に由来する。実際、ローレの〈別れるときに〉も〈異様な岩壁〉も、

ヴェルトの〈おお、眠りよ〉と同じようにeを終止音とするフリギア技法で作曲されている<sup>42</sup>。

我々の最終目的が、著名なマドリガーレ作曲家として認められていたローレから、20歳ほど年少のヴェルトが何らかの創作上の影響を受けたのかどうかを明らかにすることであるならば、共通の歌詞を持つ作品に限って比較を行ったり、ヴェルトの特定の作品にローレの諸作品からの引用があるかどうかを調査するだけでは不十分であろう。手始めに、同一の技法に基づく作品全てを比較するのが有益かもしれない。ただしその際には、類似点ばかりではなく、相違点も明らかにしてゆくことが必要だろう。我々の考察は、まだ始まったばかりである。

譜例 6

1

Canto An - cor che col par - ti - re Io

Alto An - cor che col par - ti - re Io mi

Tenore An - cor che col par - ti - re Io

Basso An - cor che col par - ti - re

譜例 7

24

C gior - ni? Ve - drò la bel - la

A gior - ni? Ve - drò la bel - la lu - ce, an - zi ch'io mo -

Q gior - ni? Ve - drò la bel - la lu - ce, an - zi ch'io mo -

T ni?

B Ve - drò la bel - la lu - ce, an - zi ch'io mo -

28

C lu - - - ce, an - zi ch'io mo - - - ra,

A ra, Ve - drò la bel - la lu - ce, an - zi ch'io mo - ra, Che tan - ta ter - ra e tan - to

Q ra, Che tan - ta ter - ra e tan - to mar -

T Ve - drò la bel - la lu - ce, an - zi ch'io mo - ra, Che lan - ta ter - ra e lan - to

B ra, Che lan - ta ter - ra e lan - to

譜例 8

Canto Stra - ne ru - - pi, a - spri mon - ti,

Alto Stra - ne ru - pi, a - spri mon - ti, a - spri mon -

Tenore Stra - ne ru - - - pi, a - spri mon -

Quinto Stra - ne ru - pi, a - spri mon - ti, al - te tre - man -

Basso Stra - ne ru - pi, a - spri mon - ti, al - te -

註

- 1 G. Della Casa, *Le rime*, a c. di R. Fedi (Roma: Salerno editrice, 1978), tomo I, p. 69. 園田みどり「チプリアーノ・デ・ローレとジャケス・デ・ヴェルト（1）——ジョヴァンニ・デッラ・カーサ作のソネット『おお、眠りよ O sonno』を歌詞とする2曲のマドリガーレについて」東京藝術大学音楽学部『紀要』第32集、2007年、37-60：註6（49頁）も参照。
- 2 ホメロス『イリアス』第14歌233～241行。
- 3 詳細は S. Carrai, *Ad somnum. L'invocazione al sonno nella lirica italiana* (Padova: Antenore, 1990) を参照。
- 4 すでに指摘したとおり（園田前掲論文「チプリアーノ・デ・ローレと…（1）」、註3 [48頁] および註57 [55頁] を参照）、デッラ・カーサは1554年3月31日付でヴェネツィアからヴェットーリ Piero Vettori (1499～1585) に手紙を送り、その中で痛風のため不眠に苦しみながらソネッ

- トを一つ創作したことを告白している。その後1570年代半ばに、フランチェスコ・デ・ヴィエーリ (ヴェリーノ) Francesco de' Vieri (Verino) がソネット「おお、眠りよ」と痛風とのかかわりを証言している。S. Carrai, *op. cit.*, pp. 56-57; G. Della Casa, *Rime*, a c. di S. Carrai (Torino: Einaudi, 2003), p. 181.
- 5 S. Carrai, *op. cit.*, p. 62.
- 6 例えば、ヴェルトの作曲した作者不明の詩「Crudelissima doglia」を参照。全文は園田みどり「ジャケス・デ・ヴェルトのマドリガーレにおける形式の問題」(東京藝術大学博士学位論文、2001年) 327頁にある。その他、インジェニエーリ Marc'Antonio Ingegneri (1535/36~1592) などが作曲したタッソ Torquato Tasso (1544~1595) の抒情詩159番「D'aria un tempo nudrimmi」(T. Tasso, *Le rime*, a c. di B. Basile [Roma: Salerno editrice, 1994], tomo I, p. 169; A. Vassalli, “Il Tasso in musica e la trasmissione dei testi: alcuni esempi,” in *Tasso, la musica, i musicisti*, a c. di M. A. Balsano e Th. Walker [Firenze: Olschki, 1988], pp. 45-90: 69)、マレンツィオ Luca Marenzio (1553/54~1599) などが作曲したグアリーニ Battista Guarini (1538~1612) の「Sì presso a voi, mio foco」(B. Guarini, *Opere*, a c. di M. Guglielminetti, 2a ed. accresciuta [Torino: UTET, 1971], p. 261; A. Vassalli-A. Pompilio, “Indice delle rime di Battista Guarini poste in musica,” in *Guarini, la musica, i musicisti*, a c. di A. Pompilio [Lucca: LIM, 1997], pp. 185-225: 219)、あるいはペトラルカ Francesco Petrarca (1304~1374) 『俗事詩片 *Rerum vulgarium fragmenta*』124番と256番を参照。なお256番はローレもヴェルトも作曲している。他に2人が共通して作曲している歌詞にどのようなものがあるかについては、本論102頁に後述する。
- 7 G. Della Casa, *Rime, cit.*, a c. di S. Carrai, p. 181. なお、5行目の脚韻語「休息 *posa*」と8行目の脚韻語「休んでくれ *posa*」は、前者が名詞、後者が動詞を用いた同音韻である。G. Della Casa, *Rime*, a c. di G. Tanturli (s.l.: Fondazione Pietro Bembo / Ugo Guanda Editore in Parma, 2001), p. 164.
- 8 Cfr. P. G. Beltrami, *La metrica italiana, nuova ed.* (Bologna: Il Mulino, 1994), pp. 57-61.
- 9 もっとも、4行+4行+3行+3行というソネットの下位区分から逸脱するのがデッラ・カーサの抒情詩の特徴とも言われるので、この詩は彼の作品の中では詩作法の規則に従っている部類に属する。Cfr. G. Della Casa, *Rime, cit.*, a c. di S. Carrai, pp. 180-181.
- 10 さらにタントゥルリは、間投詞「おお」がないところでも、母音「o」から始まる単語が文意のまとまりの冒頭に置かれている(3行目の「oblio」と9行目の「Ov'è」)ことに注目し、デッラ・カーサが詩全体の音声的な構成に細心の注意を払っていたことを指摘する。G. Della Casa, *Rime, cit.*, a c. di G. Tanturli, p. 164.
- 11 H. ラウスベルク『文学修辞学——文学作品のレトリック分析』萬澤正美訳、東京：東京都立大学出版会、2001年、298-301頁 (§442-443, 446) を参照。

- 12 園田みどり「〈ポエジア・ペル・ムジカ〉についての一考察」、『転換期の音楽』編集委員会編『転換期の音楽——新世紀の音楽学フォーラム』東京：音楽之友社、2002年、96-107頁。
- 13 G. Della Casa, *Rime, cit.*, a c. di S. Carrai, p. 182; L. Trenti, “Foscolo, Ugo,” in *Letteratura italiana: gli autori, Dizionario bio-bibliografico e indici*, vol. 1 (Torino: Einaudi, 1990), pp. 814-820: 817. カッラーイによれば、ソネット「おお、眠りよ」は教育現場で教材としても採り上げられている。
- 14 すでに指摘したとおり、この詩は1623年までにローレとヴェルトを含め、少なくとも8人の作曲家によって作曲された（園田前掲論文「チプリアーノ・デ・ローレと…（1）」、註4 [48-49頁]参照）。8人という数は、群を抜いて多いわけではないが、決して少なくはない。なお、典型的な「ポエジア・ペル・ムジカ」は、1580年代から流行し、続く10年間に短詩の分野でソネットを凌ぐ地位を確立した詩形「マドリガーレ」で書かれていることが多い（音楽ジャンルとしてのマドリガーレと区別するため、以下カギ括弧付きで表記）。「マドリガーレ」は、イタリア詩において最も文学的で正統とされる11音節行のみを用い、行数と脚韻配列に厳格な規則を適用するソネットとは異なって、11音節行と、それに似たりズム特性を持つ7音節行を自由に駆使し、しかも行数と脚韻配列にも特定の決まりを持たない。「マドリガーレ」はソネットよりもはるかに自由度の高い詩形で、また7音節行が多用されるため、全体に短く感じられる（園田前掲博士論文、36-40頁も参照）。
- 15 園田前掲論文「チプリアーノ・デ・ローレと…（1）」註4（48-49頁）と註59（55頁）で言及した初版オリジナル譜に基づいて筆者が作成した現代譜を用いる。音価は縮小せずに転記し、プレヴィス（ $\equiv$ ）の長さごとに小節線を引く。歌詞は筆者が校訂したものを用いるが（校訂方法については同前註59 [55頁]を、校訂した歌詞テキストは同前60頁の資料1をそれぞれ参照のこと）、行頭に位置する単語は、文頭に位置しなくても語頭を大文字とする。また、直前の歌詞の反復を意味する記号 ij があるときは、その記号のかわりに反復すべき歌詞を斜体で記入する。ローレの〈おお、眠りよ〉は、紙幅の都合上、必要な箇所のみを譜例として引用する。全体は C. Rore, *Opera omnia, 4: Madrigalia 3-8 vocum*, ed. by B. Meier (s.l.: American Institute of Musicology, 1969) (Corpus mensurabilis musicae, 14/4), pp. 66-69 に見ることができる。マイヤー編の現代譜は、57小節のテノール1拍目にミニマ分の休符を置き、続くロ音をセミアプレヴィスの長さにすること、そしてそのロ音をムシカ・フィクタではなくレクタとする、つまり臨時記号  $\flat$  を音符の上ではなく左横に記す以外は、筆者の作成した楽譜と基本的に同一である。筆者の楽譜との全般的な相違点は、以下の4点である。①音価を半分に縮小して表記、②小節線のかわりに計量線 *Mensurstrich* を使用、③歌詞の校訂方法、④歌詞記号 ij がある箇所も、歌詞が直接書き込まれている部分と区別せずに同じ字体で記入する。ヴェルトの〈おお、眠りよ〉は、譜例5（93～101頁）として全曲を提示する。
- 16 長三和音の場合は大文字、短三和音の場合は小文字で記すことにする。

- 17 「おお、静かな o della queta」(3小節)、「穏やかな placido」(8小節)、「それによって人生が ond'è la vita」(20小節)、「心に al core」(27と29~30小節)、「もろい frali」(37小節)、「(不)確かな sicure」(64小節)、「お前を追いかける seguirti」(66~67小節)を参照。
- 18 例外は2箇所ある。1つ目は、歌詞1行目から2行目にかけての「おお、静かな、湿った、影濃き夜の穏やかな息子よ o della queta, umida, ombrosa | notte placido figlio」の部分である(3~11小節)。「影濃き ombrosa」は、「静かな queta」および「湿った umida」と共に「夜 notte」を修飾する形容詞であるから、本来「夜」の前で句切るのは適切でない。この部分は音節数にして16音節と非常に長いので、一息に歌うのが不可能であり、また直前の3音節しかない「おお、眠りよ O sonno」と比べても、句切らないのはバランスが悪すぎるとローレは判断したのだろう。例外の2つ目は、歌詞9行目「日や光を避ける沈黙はどこにあるのか Ov'è 'l silenzio che 'l dì fuggè e 'l lume?」にある。ローレは「日」を避ける che 'l dì fuggè で句切る(57~60小節)。並列している「日」と「光 'l lume」の間に句切りを置き、「光」のみを後に残すことは不適切であるが、これは「避ける fuggè」に対して模倣を充てたためである。
- 19 終止音、曲中のカデンツ音度、各声部の旋律に認められる旋律的枠組みから総合的に判断する。なお本論においては、言及する全ての作品の旋法をグラレアヌス Heinrich Glarean (1488~1563) 以来の12旋法組織に基づいて記述するが、旋法はドリア、フリギア、リディア、ミクソリディア、エオリア、イオニアの6つとし、正格と変格の区別は行わない。
- 20 オーエンスのように、ローレは伝統的な8旋法組織を遵守したと仮定し、その組織から外れる「非旋法タイプ non-modal types」の1つとしてこの作品を捉える意見もある。J. A. Owens, “Mode in the Madrigals of Cipriano de Rore,” in *Altro Polo: Essays on Italian Music in the Cinquecento*, ed. by R. Charteris (Sydney: Frederick May Foundation for Italian Studies, 1990), pp. 1-15: 5. また、ラ・ヴィーアは、この作品を「dを終止音とする正格第9旋法と変格第10旋法の混成旋法(曲尾でAに終止しているのはコンフィナリスあるいは中間音への終止)」とみなす。S. La Via, “«Natura delle cadenze» e «natura contraria delli modi». Punti di convergenza fra teoria e prassi nel madrigale cinquecentesco,” in *Il Saggiatore Musicale*, 4 (1997): 5-51: 42-50. ラ・ヴィーアによれば、16世紀の多声音楽のカデンツは、半音上向進行を含むカデンツと半音下向進行を含むカデンツに大別され、前者は肯定的な語句に、後者は否定的な語句に対して用いられる(pp. 22-32)。彼はこのカデンツ二分法をザルリーノ Gioseffo Zarlino (1517~1590)の旋法理論(1558)と結び付け、前者は正格旋法、後者は変格旋法の指標であるとする(pp. 14-17; 42-51)。ローレの〈おお、眠りよ〉では、4度種の位置に加えて、半音上向進行を含むカデンツが第1部末尾と第2部前半(歌詞の9~11行目に相当)末尾、半音下向進行を含むカデンツが曲尾にあるために、正格第9旋法と変格第10旋法の混成旋法になるのである(p. 46)。彼によれば、このように理解することは、詩人が比較的自信を持っている前半と絶望に転じる後半という歌詞内容の移り変わりとも一致する(*Ibid.*)。ラ・ヴィーアがこの作品をフ

- フリギア旋法としないのは、ザルリーノの旋法理論の枠組みの中で説明したいためだろう。この点に関しては、本論註22も参照。なお、ローレのマドリガーレの中には、〈おお、眠りよ〉と同じクレの組み合わせと調号を持ち、終止音も同一のものが他に1つだけある。1544年に初めて出版された、5声の〈Fu forse un tempo〉である (C. Rore, *Opera omnia, 2: Madrigalia 5 vocum*, ed. by B. Meier [s.l.: American Institute of Musicology, 1963] [Corpus mensurabilis musicae, 14/2], pp. 137-143)。ラ・ヴィーアはこの作品については一切言及しない。〈Fu forse un tempo〉はペトラルカのソネット(『俗事詩片』344番)に作曲したもので、2部分構成をとり、第1部(〈おお、眠りよ〉と同様にd上の長三和音に終止)、第2部共に、半音下向進行を含むカデンツで終わる。
- 21 曲尾では、アルトにおいて1点変ロから1点イへの半音下向進行が加わり、フリギア終止となる。なお、ラ・ヴィーアもこの曲頭と曲尾でのカデンツ反復を指摘する (S. La Via, *op. cit.*, pp. 39-41)。彼にとっては、曲頭のカデンツ進行 d→Aは「正格第9旋法から変格第10旋法への転覆」を予示するものである (*Ibid.*, p. 48)。
- 22 唯一の例外は67小節のバス4拍目における変ロ音である。なお、ラ・ヴィーアは53~68小節を「『フリギア』とも呼ぶべき広大なカントゥス・ドゥルス領域 estese sezioni in *cantus durus*, come quella per così dire “frigia”」と呼ぶ (*Ibid.*, p. 47)。
- 23 歌詞1~2行目にある2つ目の頓呼法「おお、…息子よ o ... | ... figlio」では、冒頭の間投詞は長音となっているが、間投詞とそれに続く語句が同音反復になっている(3~11小節)。なお、バス声部においては、間投詞の長音に続いて跳躍上向することもある(81~82、87~88小節)。
- 24 本論註15参照。
- 25 本論註19参照。
- 26 なおヴェルトの現存する全マドリガーレの中で、ローレの〈おお、眠りよ〉と同じ調号と終止音を持つ作品は1曲もない。
- 27 49~50小節のテノールに見られる③に歌詞「支えて(=持ち上げて)くれ solleva」を充てなかったのは、50~52小節のカントに注目が集まるようにするための配慮だろう。
- 28 前者のバスにおける不協和な導入(14小節のハ音)は、アルトとテノールがオクターヴ違いの1点ハ音を先取りして正しく用いているため、目立たない。すでに指摘した「過酷さに満ちた d'asprezza colme!」(110~115小節)におけるバス音の不協和な導入(112小節のニ音)も同様である。これらはイエッペセンが「寄生不協和音 parasitic dissonance」と呼んだものに類似する。K. Jeppesen, *The Style of Palestrina and the Dissonance*, with an Introduction by E. J. Dent (New York: Dover, 1970), pp. 173-178.
- 29 ヴェルトの全作品を視野に入れた唯一のモノグラフにおいて、著者マックリントックは「ヴェルトの不協和音の扱いは完全に規則的である Wert's treatment of dissonance is perfectly regular」とするが (C. MacClintock, *Giaches de Wert (1535-1596): Life and Works* [s.l.: American

Institute of Musicology, 1966], p. 218)、その場に掲載する Ex. 46 b) において (p. 221)、強拍における1音対1音の不協和音のみならず、掛留不協和音の予備として短7度が出現するなど、一体これらのどこが「規則的」なのか、甚だ訝しい。なお、ヴェルトの初期の5声マドリガーレ (おおむね第1巻から第4巻を対象とする) について、その様式的特徴を再考したニューケムは、ヴェルトの初期様式的特徴を任意に列記しながら、『5声マドリガーレ集第3巻』(1563)の第5曲〈Lasso ch'io già risento〉において、曲頭から掛留不協和音とゆっくりした経過不協和音が集中して用いられ、7小節目のカントで予備のない不協和な導入が行われることを指摘する。A. Newcomb, “Wert: A Re-Evaluation of the Early Years in Particular,” in *Giaches de Wert (1535-1596) and His Time – Migration of Musicians to and from the Low Countries (c. 1400-1600), Colloquium Proceedings Antwerpen 26-27 August 1996*, ed. by E. Schreurs and B. Bouckaert (Leuven-Peer: Alamire, 1999) (Yearbook of the Alamire Foundation, 3), pp. 13-26: 19.

- 30 グアリーニの「マドリガーレ」, 「Ahi come a un vago sol cortese giro」を歌詞とする、パッラヴィチーノ『5声マドリガーレ集第6巻 *Il sesto libro de madrigali a cinque voci*』(1600)の第7曲と、モンテヴェルディ『5声マドリガーレ集第5巻』(1605)の第8曲。最後の行「ああ、愛神のつける傷は、決して癒えることがない Ah che piaga d'Amor non sana mai!」に、2人は類似した音型を充てている (とりわけ双方の曲尾を参照)。パッラヴィチーノはモンテヴェルディと同じクレモナ出身で、彼よりも年長である。1583年までにマントヴァ宮廷に雇われ、モンテヴェルディに先んじて宮廷楽長の地位を得た (K. Bosi Monteath, “Pallavicino, Benedetto,” in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* [= *New Grove*], 2nd ed., vol. 19, pp. 6-10: 6-7)。ワトキンスとラ・メイは、モンテヴェルディがパッラヴィチーノと張り合うつもりで引用を行い、パッラヴィチーノの没後にあたかも「勝利宣言」のようにこの作品を出版したと述べる。G. E. Watkins-Th. La May, “*Imitatio* and *Emulatio*: Changing Concepts of Originality in the Madrigals of Gesualdo and Monteverdi in the 1590s,” in *Claudio Monteverdi: Festschrift Reinhold Hammerstein zum 70. Geburtstag*, hrsg. von L. Finscher (Laaber: Laaber-Verlag, 1986), pp. 453-487: 483-484。現代譜はそれぞれ以下を参照。B. Pallavicino, *Opera omnia, 3: Il quinto libro de madrigali a cinque voci, 1593; Il sesto libro de madrigali a cinque voci, 1600*, ed. by P. Flanders (s.l.: American Institute of Musicology, 1983) (*Corpus mensurabilis musicae*, 89/3), pp. 118-122; C. Monteverdi, *Tutte le opere di Claudio Monteverdi, V: Il quinto libro de madrigali a 5 voci*, a c. di G. F. Malipiero (Wien: Universal, s.d.), pp. 62-70.
- 31 園田前掲論文「チブリアーノ・デ・ローレと… (1)」, 46-47頁の書簡【E】を参照。〈おお、眠りよ〉出版後の両者の接点は、バルマ公爵オッタヴィオ・ファルネーゼである。ローレは1560年の暮れから1563年前半までと、1564年から翌年に没するまでバルマでファルネーゼ家に仕えて

- いた。J. A. Owens, “Rore, Cipriano de,” in *New Grove*, 2nd ed., vol. 21, pp. 667-677: 669. 一方のヴェルトは、1561年に『5声マドリガーレ集第2巻』をオッタヴィオ・ファルネーゼに献呈している。献辞(日付なし)の中で、ヴェルトは自分の息子の洗礼親になってもらった礼を述べている。その息子とは第二子オッタヴィオのことで、1560年11月12日にノヴェッラーラで受洗した(I. Fenlon, *Giaches de Wert: Letters and Documents* [s.l.: Klincksieck, 1999], pp. 38-39)。
- 32 すでに指摘したとおり(園田前掲論文「チプリアーノ・デ・ローレと…(1)」、43頁)、ヴェルトは17歳頃までにはノヴェッラーラ伯爵家と関わりを持つようになっていた。それ以前について分かっていることは少なく、今のところ確実視されているのは、ヴェルトの父がベルギー北西部のヘント出身であったことと、ヴェルトがナポリ近郊のアヴェッリーノに居住するパドゥッラ侯マリア・カルドーナ Maria Cardona (1509~1563) に少年歌手として雇われていたことのみである。I. Fenlon, *Giaches de Wert... cit.*, pp. 23-32; *idem*, “Wert [Vuert], Giaches [Jaches] de,” in *New Grove*, 2nd ed, vol. 27, pp. 296-302: 296.
- 33 7組の歌詞のインチピットに続いて(ローレの出版年;ヴェルトの出版年)を併記する。①ペトラルカ『俗事詩片』62番(ソネット)「Padre del ciel, dopo i perduti giorni」(1544; 1588)、②同65番(ソネット、ただしローレは最初の8行のみ作曲)「Lasso, che mal accorto fui」(1548; 1561)、③同176番(ソネット)「Per mezz’i boschi inospiti e selvaggi」(1542; 1571)、④同256番(ソネット)「Far potess’io vendetta di colei」(1542; 1561)、⑤同274番(ソネット)「Datemi pace, o duri miei pensieri」(1557; 1591)、⑥同332番(セステーナ、両者とも最初の2連を作曲)「Mia benigna fortuna e ’l viver lieto」(1557; 1588)、⑦アリオスト『狂乱のオルランド *Orlando furioso*』第11歌第65連(ただしローレは第66連も第2部として続けて作曲)「Era il bel viso suo, quale esser suole」(1561; 1561)。このように、⑦を除く①~⑥全てにおいて、ローレが先で、ヴェルトが後になっている。なお、リン・トレローはローレとヴェルトに共通する歌詞としてペトラルカ『俗事詩片』291番「Quand’io veggio dal ciel scender l’aurora」も挙げるが(S. Lynn Treloar, “The Madrigals of Giaches de Wert: Patrons, Poets and Compositional Procedures” [Ph. D. diss., Harvard University, 2003], p. 132)、これは間違いである。ヴェルトはたしかにこのソネットに作曲しているが、ローレが作曲したのは作者不明の別のソネット「Quand’io veggio talor al dolce loco」である。
- 34 ペトラルカの『俗事詩片』やアリオストの『狂乱のオルランド』は、ヴェルトはおろかローレがイタリアで創作活動を始める前に、すでに印刷物として販売されていた文学作品である。16世紀の世俗声楽曲において作曲家の歌詞入手経路を推定できるのは、決め手となる証拠や証言がないならば、当該の詩が文学資料上で出版される前に、楽譜の中で歌詞として印刷された場合に限られる。歌詞入手経路の推定に関する議論の詳細は、園田みどり「16世紀イタリア多声世俗声楽曲における作曲家の歌詞の入手経路——ヴェルトの18曲のマドリガーレを中心に」『音楽学』第45巻1号、1999年、28-41: 29-30頁を参照。

- 35 ボローニャ大学で作成中の歌詞データベース「1500~1700年に作曲されたイタリア語による詩の目録 Repertorio della Poesia Italiana in Musica, 1500-1700 (=RePIM)」と新フォーゲル・カタログ (E. Vogel et al., *Bibliografia della musica italiana vocale profana pubblicata dal 1500 al 1700* [Pomezia-Genève: Staderini-Minkoff, 1977]) を用いた筆者の調査によれば、①は1541~1599年に少なくとも20人 (そのうちローレは3人目、ヴェルトは19人目)、②は1540~1574年に少なくとも6人 (ローレは2人目、ヴェルトは4人目)、③は1542~1571年に少なくとも5人 (ローレが最初、ヴェルトは最後)、④は1542~1615年に少なくとも9人 (ローレが最初、ヴェルトは3人目)、⑤は1514~1646年に少なくとも15人 (ローレは5人目、ヴェルトは13人目)、⑥は1508~1588年に少なくとも20人 (ローレは11人目、ヴェルトは最後) が作曲して楽譜を出版した。一方、⑦は1558~1592年に少なくとも15人 (ローレとヴェルトが同年で3人目と4人目) が作曲して楽譜を出版した (M. A. Balsano - J. Haar, "L'Ariosto in musica," in *L'Ariosto, la musica, i musicisti: quattro studi e sette madrigali ariosteschi*, a c. di M. A. Balsano [Firenze: Olschki, 1981], pp. 47-88: 59)。なおRePIMについては、園田前掲論文「チプリアーノ・デ・ローレと… (1)」註4 (48-49頁) を参照。
- 36 ローレ全集の編者であるマイヤーは、ローレのさまざまな作品から、旋律の引用がいつ誰によってどのように行われていたかを広範に調査し、ヴェルトについても、彼が②と④ (本論註33参照) の作曲に際して、ローレのマドリガーレから旋律を借用したと指摘する。すなわち、②では最初の行、④では最後の行を作曲するときに、それぞれローレの同一の歌詞による5声マドリガーレから前者はテノール (筆者の確認したところではおそらくクイントの誤り)、後者はカント (ただしテノールに初出) の旋律を用いた。なおマイヤーによれば、ペトラルカ『俗事詩片』237番 (セステーナ) の第6連「Deh or foss'io」を作曲したポルテノー Marc'Antonio da Por-denon (ca. 1535~1586後) のマドリガーレ (1571) のように、カマテロ Ippolito Chamaterò (ca. 1535/40~1592後) の作品 (1561) を引用することで、カマテロが引用したナスコ Jan Nasco (ca. 1510~1561) の作品 (1554) からも、結果として旋律を借りることになった、つまり引用旋律の集積が認められる事例もある。B. Meier, "Melodiezitate in der Musik des 16. Jahrhunderts," in *Tijdschrift van de Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis*, 20 (1964-1965): 1-19: 6-7.
- 37 S. Lynn Treloar, *op. cit.*, pp. 128-129. ラックウッド L. Lockwood の指摘による (p. 129, n. 40)。彼女はローレとヴェルトの〈おお、眠りよ〉は、音楽的には少しも似ておらず、ヴェルトもローレを模倣する気が全然なかったとする。とはいえ、出版年が近接しているのは偶然ではなく、ヴェルトが同郷のローレと公に張り合ってみたかったからである。〈別れるときに〉の冒頭旋律の引用はローレに対する敬意の表れであり、同じ詩を選んで作曲していること自体に意味があると結論づける (pp. 130, 135)。なお、ローレの〈別れるときに〉が後世の作曲家たちに与えた影響 (音楽のみならず歌詞のパロディー、あるいはこの作品に基づくミサ曲やマニフィカ

- ト、さらには器楽曲への転用)について包括的に報告したフェランドは、歌詞が全く異なるマドリガーレへの旋律の引用は論じない。E. T. Ferand, “Anchor che col partire: Die Schicksale eines berühmten Madrigals,” in *Festschrift Karl Gustav Fellerer zum sechzigsten Geburtstag am 7. Juli 1962*, hrsg. von H. Hüschen (Regensburg: Bosse, 1962), pp. 137-154.
- 38 筆者の現代譜作成方法に則った変更を加え(本論註15参照)、以下の現代譜から転載する。C. Rore, *Opera omnia*, 4... *cit.*, p. 31.
- 39 譜例7は『5声マドリガーレ集第6巻』(1577)第6曲〈Era dunque ne’ fati〉の第1部24~31小節である。初版オリジナル譜(I-MOe所蔵)を用いて筆者が作成した楽譜を引用する。類似する旋律は、同第6巻の第3部冒頭の他、『5声マドリガーレ集第4巻』(1567)第12曲〈Qual nemica fortuna〉の第2部冒頭、『5声マドリガーレ集第11巻』(1595)第6曲〈Udite, lagrimosi spirti d’Averno〉の第2部11~12(第1部から通して数えれば26~27)小節と、第11曲〈Anima del cor mio〉の冒頭にも出現する。譜例7を含め、これらは全てeを終止音とするフリギア旋法の作品である。
- 40 一方〈別れるときに〉は、ヴェルトが〈おお、眠りよ〉を出版した1558年までに8つの版を重ねている。これらのデータはRePIMと新フォーゲル・カタログ(本論註35を参照)を用いた筆者の調査による。
- 41 以下の初版オリジナル譜(D-W所蔵)を用いて筆者が作成。*Di Cipriano Rore i Madrigali a cinque voci, nuovamente posti in luce* (Venezia: Girolamo Scotto, 1542) (=R2479).
- 42 マイヤー(本論註36参照)は、旋律引用の契機となり、またそれが単なる偶然の一致ではなくまさしく引用であると我々に認識させるのは、歌詞が同一であるか、あるいはその箇所似たような単語がある場合である、と繰り返し強調している(B. Meier, *op. cit.*, pp. 1, 4, 6, 8)。一方で、引用元と引用先の旋法が異なっても、歌詞と旋律進行の同一性から引用であることが明らかな事例もある(*Ibid.*, pp. 5-7)。

## Cipriano de Rore e Giaches de Wert (2). Su due intonazioni musicali del sonetto «O sonno» di mons. Giovanni Della Casa

SONODA Midori

L'ipotesi che ci sia stata una gara reale fra Cipriano de Rore (1515/16-1565) e Giaches de Wert (1535-1596), intorno al 1556, sul sonetto «O sonno» di mons. Giovanni Della Casa, formulata l'anno scorso in questa sede (*Cipriano de Rore e Giaches de Wert (1). Su due intonazioni musicali del sonetto «O sonno» di mons. Giovanni Della Casa*, «Bulletin, Faculty of Music, Tokyo Geijutsu Daigaku [Tokyo National University of Fine Arts and Music]», no. 32, 2006, pp. 37-60), ha dato spunto alla presente analisi con lo scopo di valutare se la versione musicale del Wert abbia subito l'influenza del compositore più anziano.

Mentre il madrigale «O sonno» del Rore, composto a 4 voci, viene caratterizzato dall'ampio impiego di omofonia che mira ad una declamazione drammatica del testo poetico, il Wert sceglie la scrittura polifonica a 5 voci per poter dimostrare la propria abilità contrappuntistica. In aggiunta alla diversa fisionomia e al diverso principale scopo del componimento, non si nota alcuna citazione melodica fra le due intonazioni. Ciononostante, entrambi i musicisti cominciano nel modo frigio, rispettivamente su *la* con un bemolle e su *mi* senza accidenti in chiave, cosa che fungerà quale materiale sonoro di base. Passano poi – rimanendovi non a lungo e tornando all'ambito sonoro iniziale – nella direzione *bemolle* e alla fine dell'ottavo verso terminano la parte prima del madrigale sul 4° grado del modo d'impianto con una triade maggiore. Aprono la seconda parte con una deviazione ad una categoria modale diversa (eolio su *mi* e dorico su *re* rispettivamente), corrispondente alla prima terzina del sonetto (vv. 9-11), e chiudono l'intero madrigale sul 1° grado del modo d'impianto con la terza piccarda. Se nell'intonazione del Rore l'introduzione di "Lasso" (v. 12) viene evidenziata dal ritorno del *si bemolle*, a cui si rinuncia durante la modulazione, il Wert invece le dà risalto tramite un passaggio momentaneo al frigio su *la* immediatamente dopo una cadenza al 1° grado del dorico su *re*. Oltre all'architettura modale, entrambi mettono in relazione musicalmente il principio e la chiusa dell'intero componimento mediante la ripetizione del motivo iniziale. Una ripresa della stessa musica per i versi 9-10 si riscontra in ambedue le composizioni. In conclusione, il Wert potrebbe aver preso come modello l'intonazione del Rore nella preparazione della sua versione musicale.