

ハインリッヒ・シュッツ 処女作品《イタリア・マドリガーレ集》について

浅尾己巳子

ハインリッヒ・シュッツ（一五八五—一六七二）は一六一一年（二六

歳）、留学中のヴェネツィアで処女作品《イタリア・マドリガーレ集

Italianische Madrigale》^{#1}を出版し、彼をサン・マルコ大聖堂のジョヴァ

ンニ・ガブリエーリのもとに修業に出してくれた君主、ヘッセンのモー

リッツ学問伯に送付作品として捧げた。バッティスタ・グアリー

ニ、ジャンバッティスタ・マリノー、アレッサンドロ・アリジェーリな

どの詩に基く、大部分が五声の一曲である。^{#2}

宗教音楽を学ぶことを主たる目的として赴いたサン・マルコ大聖堂で

の仕上げの作品として、世俗音楽たるマドリガーレを取り上げた理由に

ついては、種々の臆側がなされよう。たとえば『シュッツ』の著者

Roger Tellart は、「おそらく控え目な彼は、師匠の威圧する感のあるお

手本にいくらか恐れをなして、モテットでは自由に振舞いにくいと考え

たのかも知れない」と言っており、これも一面興味ある見方ではあるが、

Heinrich W. Schwab などは、師のガブリエーリ自身が対位法の勉強に

はマドリガーレがもっとも適しているという考えを持っていて、弟子に

もそれを勧めていたというのが真相であったと考えるほうがよいようだ

ハインリッヒ・シュッツ 処女作品《イタリア・マドリガーレ集》について

ある。

シュヴァーブは次のように言っている。

「ガブリエーリの生徒たちの作曲家としての職人試験の課題はア・

カッペッラのマドリガーレであった。……生徒たちがガブリエーリに師

事して、彼らの音楽の道における修業の締めくくりとした、あの必修の

五声部のマドリガーレ集が何部か残っている。」^{#3}

Paolo Emilio Carapezza も次のように言う。

「個々の声部のための楽器なしのポリフォニックなマドリガーレは、音

楽的言語の源泉なのである。効果的に話し、書こうとするものはこの源

泉から汲み取らねばならない。」^{#4}そして彼はその『シュッツのイタリア・

マドリガーレ、テキストの選択と様式的諸関係 *Schützens Italienische*

Madrigale: Textwahl und stilistische Beziehungen』のなかで、

Domenico Mazzocchi が枢機卿バルベリーノに宛てた献呈の辞を引用し

ている。「音楽に関わるための最も要求するところの多い仕方は、マド

リガーレに携わることです。」^{#5}


ところで、マドリガーレは短いエピグラムふうの恋愛叙情詩で、その

文体は韻を踏んだものもあり踏まないものもあつて、各行の長さも自由で、詩というよりむしろ独白や話し言葉に近いものであつた。こうした詩語の構成はそのまゝ自然に音楽化され易いところがあり、さまざまな作曲技法の可能性を実験するのにまたとない理想的なジャンルであつた。これに対し、ストロフィックな歌詞は、詩節ごとに音楽の流れが中断されざるをえない(たとえばルター派の典型的なコラールなどの場合、詩節により音楽は段落ごとにフェルマータがつけられるなど、メロデーは中断される。)シュッツ自身一六五三年に、「ドイツの言語には詩的なマドリガレが欠如している」と嘆いているように、ドイツ語の詩型には、マドリガレの詩句のように音楽に適したものはない。これは、当時言語を音楽に置き変える際には、それが独唱のためのものであれ多声曲であれ、言わば殆んどの技法が、マドリガレ的作曲技術から発したものである。たとえばシュッツの▲カンツィオ・サクラ集▽や▲教会合唱曲集▽をとり上げてみても、その根本形態はマドリガレであつた、とすることができるのである。

以上のような点から、師ガブリエーリ自身が弟子のシュッツにマドリガレの制作を勧めたのに違いない、と考へ得るのである。シュッツはルーカ・マレンツィオ、ルツツアスコ・ルツツアスキ、カルロ・ヂエズアルドやクラウディオ・モンテヴェルディたちの芸術を学んだのみならず、イタリアで触れ得た他の精神文化を広く吸収しつゝ、ガブリエーリの対位法の研鑽を積むと同時に、文学的素養をも深めていたのである。

マドリガリズムはその後のシュッツの作品▲ダビデ詩篇曲集▽から晩年の大作▲受難曲▽にいたるまで、顕著に看取することができる。三曲

の▲受難曲▽は、ヴェネツィアで学びとつたマドリガリズムなしには考へられないとさえ言えるのである。そして、たとえばこの▲受難曲▽がバッハの劇的作法を予示し、それに方向性を与える一つの要素となつてゐる史的事実に思いをいたすとき、処女作品▲イタリア・マドリガレ▽の意義は重要視されてよいものと考えられる。以下各曲にわたつて、このような観点から注目すべき箇所を確認しようとするのが、本稿の目的である。

最初の二つの曲、Prima parte ▲ O primavera, gioventù de l'anno おお、春よ、一年の青春よ▽と Seconda parte ▲ O dolcezze amarisime d'amore おお、恋のいと苦き甘さよ▽ (歌詞はパッチェリスタ・グアリーニの採つて) は二枚つづきの絵のように対をなしている。冒頭の引きのばされた「O primavera おお、春よ」といふ呼びかけは、「gioventù de l'anno 一年の青春」たる春の雰囲気を悩ましく繰り抜ける。ついで「fiori 花々」に付された暗示に富む特徴的なモチーフ  が目につく。

モーザーがこのようなモチーフについて「シュッツの音言語の辞書 „Wörterbuch der Schutz'schen Tonsprache“ を構成するもの」と言つたように、シュッツは詩句のなかで「fiori」という単語をとくに強調するため、このように律動的で視覚的、象徴的なモチーフを用いる。このモチーフは、まずテノール、ついで第一ソプラノ、第二ソプラノおよび

びバスの順で模倣にはいるが、この器楽的な動きが、「花々のうつくしき母と若草と愛の楽園」なる愛すべき田園風景画を喚起させるのである。メリスマの音画法は、いわゆるマドリガリズムそのものであるが、これがシュッツの音のパレットの上で、将来ともに貴重な音調を生み出す源泉となつてゆく。マドリガール修業の最大の収穫の一つと言つてよいであろう。とりわけ、はっきりした同一のリズム型で、器楽的な動きをもたせた手法は注目に値する。すなわち、「Hori」につけられた次のような動きである。(譜1)

ポリフォニックな模倣様式で歌われる詩句に鋭く対照をなしているのが、ホモフォニックな朗唱法による歌、二四小節からの恋を失い悲痛な思い出のみを追う詩人の△痛ましくも悲しげな思い出▽という詩句の扱である。(譜2)

上声部の省略(二四小節)は重要である。情緒の直接的表現には、多声であることよりも単声に近づけるほうが効果的だからである。アルト、テノール、バスが長音価で嘆き悲しんだあと、第一ソプラノが先行バスの旋律を——音を保持する動きと、おなじく停止するような和音の連なりの上で——浮彫りにしている。アルト、テノール、バスからなる和音の上で、対照をなすソプラノI、IIが交錯するのは、たとえばチェンバロの伴奏つき歌曲、つまり和声的書法の独唱曲^{カンタータ}という新しい表現様式を垣間見ると言つても差支えあるまい。そして歌詞そのものへの対処の仕方についてみると、それは歌唱的扱いというよりむしろ、話し言葉の自然な抑揚に即した音楽的朗唱つまり朗唱様式をとっている。情緒的でパセティックな雰囲気をもつ語には増五度、短二度、減四度を響かせて、恋

(譜1)

4

bel - la ma - dre di hol - de Mut - ter der	fio - ri, Blü - ten,
no, res,	bel - la ma - dre di fio - ri, hol - de Mut - ter der Blü - ten,
ma - dre di fio - ri, Mut - ter der Blü -	d'her - be no - vel - auf fri - schen
no, res,	bel - la ma - dre di fio - ri, hol - de Mut - ter der Blü -

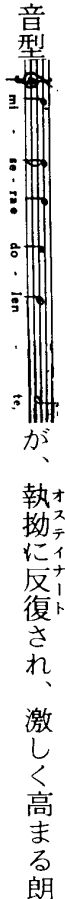
(譜 2)

6

23

26

28

を失い悲嘆にくれる詩人の心の動きを、その心理的葛藤そのままに表出する。すなわち、情緒的特徴をもつ歌詞を、そのまま音的に翻訳して、音的表現と歌詞の情緒に合致せしめることに成功しているのである。こうした朗唱法は、語そのものが持つ意味的価値に一体化して、それを個人的で主観的な劇的緊張の状態にまで押し進める情緒表現にはかならないと言つてよいだろう。しかし、これに続く「いたましくも悲しげな」音型  が、執拗に反復され、激しく高まる朗唱のパセティックな気分は段落めざしてその絶頂に達するのである。

第二番 \blacktriangle O dolcezze amarissime d'amore おお、恋のいとも苦き甘きよ \blacktriangledown (歌詞はパツティスタ・クァリーニの「出美な羊飼」) においても、シユッツのマドリガル作法の重要な一面をなす対照法が見られる。ソプラノ二声とバスが「amarissime d'amore 恋の苦き」を長音価で引き伸ばしているあいだ、アルトとテノールがやはりその「d'amore」を繰り返すが、それが短音価で活気あるリズムでなされるため「恋の苦き」を表わすよりは「dolcezza 甘や」を対照させることになる。モーザーはこのような対立する二つの主題を同時に結合させた技法を対照音型マドリガル「Kontrastfiguren=Madrigal」と呼んで、これをシユッツのマドリガールにおけるもっとも強力な表現様式の原理と規定している。

しかしこうした対照法への強い好みは、たとえば、「dolce-amaro, viver-morir, amore-dolore」など両立しえない二つの単語を組み合わせて、修辭的效果を挙げようとした当時の詩人たちの欲求が、音楽家たちに、対立する二つのモチーフを継起的ではなく同時的結合によって併置しようとする傾向に一致したのであった。マドリガールの作者たちは、

ハインリッヒ・シユッツ処女作品 \blacktriangle イタリア・マドリガール集 \blacktriangledown について

純粹に文学的配慮に従つて作詩するのだが、このため却つてその歌詞の文体は音楽のための詩、poesia per musica となるのである。その非有節的で劇的な歌詞はその構成のまゝに作曲されうるために、当時マドリガールの文体ほど音楽に適合したジャンルはほかになかった。ここに詩と音楽は、その傾向とスタイルにおいて一致へと向かつたのである。^{註8}

一四小節と一五小節において、高音域と低音域はソプラノI、II、アルトとアルト、テノール、バスというふうには、声部の厚みは同一であるが、高音域と低音域の間の音色対比を見せており、ここにガブリエーリの複合唱様式が垣間見られる。すなわちここでは、五声部のなかでの分割により、二重合唱を実施しているのである。

第三番 \blacktriangle Selve beate 至福なる森よ \blacktriangledown (歌詞はパツティスタ・クァリーニの「出美な羊飼」) では、全五声部にわたつてほとんど同一のモチーフがつきつきにはいり、音楽はそれらの型の反復によりポリフォニー的に展開される。ここで注目すべき点は、これらの型の反復のやり方である。というのは、個々の声部のスタイルが他声部からとくに際立った特徴を見せることもなく、ひじょうに類似した動きをとるにもかかわらず、全体が単調で素朴な印象からまぬかれていて、というどころか、むしろ全体として自由で美しいポリフォニー的作法の模範を示しているということなのである。

静かでゆったりした響きではじまるこの曲の冒頭「Selve beate 至福なる森よ」は、旋律的音程の広い隔り(六度)によって、至福な森のロマンティックで甘美な感情の横溢をわれわれに伝えようとする。ついで「se sospirando in flebili susurri 汝の悲しきざわめきは」においても、

おなじく広い音程（八度）ではじまるが、「susuriざわめき」の半音階と相俟って、こだまの効果をもつ細い音符の同音反復は不安定で哀感を帯びた魂の悲しきざわめきを見せる。こうした同音反復は注目値する。「al nostro lamentar われらの嘆き」の箇所にくると、三和音を意識したホモフォニックな動きをとる。最初はアルト、テノール、バス、二度目はソプラノ二声とアルトというおなじ三声部の組合わせではあるが、最初は下三声、二度目は上三声という低音域と高音域の色彩的な変化を見せる。一五小節から二一小節にかけては、全五声部で全音符、付点二分音符、二分音符、四分音符でゆったりと音の厚みをみせるかと思えば、すぐさま「gioite 喜べ」では、八分音符や一六分音符で楽しくはしゃぎまわる面目躍如とした情景をみせ、つぎの楽節ではまたおなじよるこびを長音価で展開してゆき、三和音で終止するという楽曲区分への意図が打ちだされている。「ridenti 微笑む」における順次進行の二声部と、他の二声部の躍動的なりズムで揺れ動くゼクヴェンツ進行の組合せは、大気の響きに木々の葉がはしゃぐさまとその物音とを描写する。そして三五小節のアルトとバスの持続音および三七小節バスの持続音は、敏捷に揺れ動くメリスマの音画を手堅く支える担い手となっている。なお、このように長々と続くゼクヴェンツ進行は、バロック音楽の重要な手法となるものである。

第四番 ▲ Alma afflitta che fai 悩める心は何をなすか

（歌詞はナポリ出身のジャンバッティ

スタ・マリノの「恋愛詩」から採っている） マリーノの「恋愛詩」はその気取り気味の文体がマ

リニズムと呼ばれるほど技巧的であった。冒頭の第一主題「Alma

afflitta che fai 悩める心は何をなすか」という長音価による沈痛な問いかけに対して、第二主題の不安げにやっきとなってしゃべりちらす八分音符の反問「chi ti dara più vita だれが汝にもっと生を与えるか」が——ゼクヴェンツのうちに絶えず繰り返されて——鋭く対比される。三二小節における暗示に富む四分休符の直後の「con l'alma a ragionar che non è meco 私といっしよにいない魂に問いかけるには」という長大な楽節は、音綴的語調から離れることなく結尾目ざして頂点に達していくのであるが、第一主題の不協和音を孕んだ特徴ある動機によって引き起されたものと考えられる。一五小節からの「se colui, per cui vivi」としきひとは」につけられた同音反復で展開する部分について、カラペツァは「リズムの動揺を破棄することにより、いわば内的平静のオアシスを形成している。」と述べている。^{註10}

第五番 ▲ Così morir debb'io かく私は死なねばならぬのか

（歌詞はスタ・グアリーニの Pastor fido） では、全体として対位法的に書かれているなかで二七小節

からの「che non m'aita 私を救うことのできない」という歌詞を強調するのに効果的な、長音価の単純な和音の動きがとくに印象的である。これが「e funesta pietà いたましい慈愛」と互いに作用し合いつつ、

歌詞の個々のシラブルを際立たせ、それに高雅な魅力を与えることで、終結部「che non m'aita 私を救うことのできない」の表情力ゆたかな結末を招き寄せていると考えられる。そして、他の声部がすべて長い音価で伸ばしているあいだ、テノールだけが「che non m'aita 私を救うことのできない」と音綴的に歌う手法は、のちの作品においても興味あ

(譜3)

69

Herrn,
sin - get dem Herrn ein neu - es Lied.
Sin - get dem Herrn ein neu - es

71

sin - get dem Herrn ein neu - es Lied.
Lied.
sin - get dem Herrn ein neu - es

る表現法として再現するものである。△シンフォニア・サクラ集 第二集▽、第二七番△Freuet euch des Herren, ihr Gerechten 正しき者よ、主によって喜べ▽のなかに、テノール独唱ついでバス独唱を器楽部に對話させる次のような例がある。すなわち「singet dem Herrn ein neues Lied」主にむかつて新しい歌を歌い」の部分である。(譜3)

第七番△Ride la primavera 春は微笑^{註11}み(歌詞はジャン・バツ)では、まず第一に生き生きと跳躍するメリスマの「Ride la primavera 春は微笑み」と、順次進行の「forna la bella Clori 美しいクロリーが戻ってきた」の二つの音型が互いに繰り返されて、われわれに春のよろこびを印象づける。八小節から九小節までの「fiori 花々」を視覚的に象徴する上二声の織りなす優美なメリスマの絡みあい、一一小節からの「più bella より美しい」につけられたメリスマも、前述の「ride」や「fiori」と類似する旋律によって、それと近似した気分を表わしている。しかしここでは「より美しい」を強調するため、その音画法は全五声部で、しかも四小節にわたるといふ長さで展開するのである。すなわちきらびやかで愛らしい律動的な花飾りとなったこのメリスマは、全声部にわたって速いテンポで軽やかに動きまわり、「ma tu Clori しかしくローリよ」の部分で対照的に長音価でたっぷりと歌いあげてこの上なく美しい「クローリよ」となるのである。そこで「odi la rondinella, mira l'herbete おおきき 子つばめのさえずりを ぐらん若草を」などの律動性と相俟って、陽気で軽快に歌われるヴィラネッラの感がある。

しかし「deh, s'hai pur cinto il cor di ghiaccio eterno perchè ninf

crudel quanto gentile おお 心を永遠の氷に閉ざすなら やさしいだけにまたそれだけにおそろしいニンフよ」の箇所になると、恋人に捨て去られた詩人の悲痛な叫び「deh おお」となって、前半とは対照的にその趣きを変えてゆく。ここでは休符の扱い方に特徴がある。すなわち、「deh」の先行小節の段落が、メリスマ的な動き(テノール)と長音価(他の声部)で鳴り響いたあと、終止するのである。このように区分された終止のすぐあとの全声部の休止は、後続の切々と響く母音の叫び声、「deh」のなかに、どんなにか効果的に詩人の苦悩にみちた感情をほとばしりださせていることだろうか。ついで二六小節ソプラノの「deh」の前の休符、これもまた聴き手をして興味をそえられる微妙な心理的緊迫感をあたえるに効果的である。(譜例4) 視覚的絵画的描写よりも、心理的あるいは聴覚に由来する情緒表現を重んじる傾向はマレンツィオの作品のなかに見られる。一例を示そう。(譜例5)

マレンツィオは主情的表現とその造型性を、全声部が長音価で動くなかに彫琢しているが、こうした手法のおおらかさ、明快さに驚嘆させられる。一般に、イタリア語の朗々と響きわたる母音の延声のなかでは、情緒的表現を担った歌唱旋律を、長々とあるいはうねうねと引っぱって、多彩な即興的裝飾をほどこす傾向となり、コロラトゥラによって肥満させられたメリスマが、この時代のイタリアにしばしばみられた。この点子音の多いドイツ語においては、その表現法もイタリア人のそれとは異った表現法をとる。シュッツの書簡にみられる力強い言葉が示すように、ルターの言語の圧倒的な力を思い起させるのだが、ドイツ人としてのシュッツが歌詞内容の音楽的造型に心をくばるとき、それがここにみ

(譜4)

23

no, ser - bi l'an - ti - co ver - no, deh,
 ter, kehr dich zum al - ten Win - ter, ach,

ver - no, deh, s'hai pur cin - to il
 Win - ter, ach, güer - test du dein

ser - bi l'an - ti - co ver - no, deh, s'hai pur cin - to il
 kehr dich zum al - ten Win - ter, ach, güer - test du dein

- - co ver - no, deh
 - - ten Win - ter, ach

ver - no, deh,
 Win - ter, ach,

47

26

deh, s'hai pur cin - to il cor, deh
 ach, güer - test du dein Herz, ach

cor Herz

cor, deh, s'hai pur cin - to il
 Herz, ach, güer - test du dein

, s'hai pur cin - to il cor, s'hai pur cin - to il cor,
 , güer - test du dein Herz, güer - test du dein Herz,

deh, s'hai pur cin - to il cor, s'hai pur cin - to il
 ach, güer - test du dein Herz güer - test du dein

28

, s'hai pur cin - to il cor di
 , güer - test du dein Herz mit

di ghiac - cioe -
 mit Eis auf

cor di ghiac -
 Herz mit Eis

s'hai pur cin - to il cor
 güer - test du dein Herz

cor di ghiac -
 Herz mit Eis

(譜5)

3. CHI VUOL' UDIR'

S. Chi vuol' u - dir' i miei

A. Chi vuol' u - dir'

T. Chi vuol' u - dir'

B. Chi vuol' u - dir'

られるようなイタリア語であろうとも、イタリア的なあけびろげで肉感的な表現に抵抗を感じたのであろう。

譜例4にみられるように *deu* や *Cor* の長音価の下を細い音符が動きまわるのである。なおこの二七小節において、*Cor* の二分音符が響いているあいだの一六分音符の動き、といった工合に、その音価は長い音価から徐々に細いそれに移るといふのではなく、突然に鋭い対照がつきつけられて、ここにすでに、典型的なバロック的要素とも言うべきものがうち出されている。こうした比較的小音価で動きまわるバスの動きは、やがて和声の変化を促し、*Bass* において頂点をなす、あの「和声的リズム」を早く交替せしむる、「和声的対位法」という後期バロックの様式を生み出す根本的な一要素となる。

シュッツがドイツの新進音楽家たちに対して、「当時流行のアルプスの彼方の楽派の新様式に近づくまえに、対位法という固い胡桃を噛んで、みずからの実力を証拠だてること。そうした苦勞を積んだものでなければ、イタリアの新しい諸規則を有効に用いることはできるものではない」と、と警鐘を鳴らして、彼自身ア・カッペラ様式の《教会合唱曲集》と、その長い序文のなかで作曲理論の問題を特別に入念に検討している。ネーデルランド楽派の対位法の厳格な様式訓練に熟達していたシュッツは、ヴェネツィアで学びとったイタリア的要素「コンティヌオ」を、自国の過去の遺産たるポリフォニーに慎重に導入し、同化したのであるがその際シュッツ内部での個性的なやり方においてこそ、*Bass* にいたる和声的対位法への道が開かれたと見てよいのである。

第八番 *Fuggi fuggi o mio core* お逃げ お逃げ 私の心 (歌詞は *Battista Martini*) では、冒頭「*fuggi* お逃げ」につけられた模倣動機が、四声部にわたって、まず順次進行、ついで反進行で、逃げまわるさまを描写する。この出だしの、たたみ込むように重ねてゆく手法が効果的である。そして、このように騒々しく動きまわる部分とは対照的に、まったく別の歌詞で歌われる最上声の悲愴な呼びかけ「*O mio core* 私の心」が印象的である。とくに「*core*」に付された簡素で流麗なその響きは、抒情的叙唱とでも言うべきものであろう。最上声の「*o mio core*」は、四小節から五小節にかけて木霊の効果をねらって進行するが、六小節にくると姿を消して、「*fuggi*」が上二声に移行して動きまわる。その下を、「*non vedi la man bella che congiurata co' begli occhi anch'ella* 美しい手を見てはいけない 美しい目と共謀して」という長い詩句が長音価で進行する、そして間もなく「*fuggi*」もまた姿を消す。ここでまた息の長い詩句に引継かれて、短いモチーフの連続的な入りや、木霊の効果を醸しだしていた書法は、長大かつ劇的な感興へと流れてゆく。こうした音楽の全体が、終結部の「*egli è già preso e gli convien morire* もうつかまってしまった さあ 死ぬがいいのだ」という言葉にいたるまで、とくに段落に対する明確な区分を強調することもなく、音綴的句調で協奏的な表現のうちに展開される。全体的に見ると右のごとくであるが、細部を振り返ると、中間の部分において、ホケトゥスのリズムを帯びる細かい音符「*ecco un sospir* ほら溜め息」が、思いきり長く伸ばされた言葉「*ma lasso*」だが、あゝの協和音のなかに投げこまれて、そのホケトゥスの技法と「*ma lasso*」の前に置かれた休符によって、

心理的聴覚的な効果を著しくする。いっぽう「fuggire」には、拍節的強調



(For. 論例1と 同じリズム型)

が繰り返し用いられて、逃げまど

う様子が与えられ、「ferire」では、全五声部のリズムが錯綜衝突し、メリスマによって傷つける様子が視覚的絵画的に描出される。この曲の終わり方も対位法的手段でなされるが、全体として、各楽節はシラビック・スタイルで和声的表現に傾いている。ここにモンテヴェルディの「第二の作法」からの影響が認められる。たとえば、「egli è già pre-so もうつかまってしまう／egli convien さあ ふさわしい／morire死ぬ」という三つの異った言葉には、それぞれ三つの異った音楽を従属させて、それらに対立させるやり方で言葉の意味を強調させている。(譜例6)

ところでモーザーが「fuggi」の部分をオーケストラにまかせて、その上に独唱声部「o mio core」を浮き出させてみたい^{註13}、と述べているのは興味深いことである。シュッツののちの作品に現われる声と楽器の混合音響によるスタイル、つまりモノディックな人声の歌謡性と楽器声部との緊密な結合法や、合唱と器楽合奏との結合法から、精緻でドラマティックな表現力に富むカンタータも出現することになる。そしてリトルネッコやシンフォニアが、音楽の構成要素として機能するようになってゆくのである。

第九番▲ Ferievi ferite 傷つきつかれて(歌詞はジャンバッティスタ・マリーノ)では、冒頭のバスの動きが上四声部を支える機能を担って、三和音への意図を表わしている。したがって、一小節から三小節における同一和音の反復と

ハインリッヒ・シュッツ処女作品▲イタリア・マドリガーレ集▼について

いう力強い動きは、のちのシュッツの作品において重要な要素となるホモフォニックな朗唱法を予示する趣きがある。「viperette mordaci」みつく小さな蛇よ」という部分における、「viperette」と「mordaci」という二語は、休符によって分断され孤立化させられて、この二語の意味が心理的聴覚的に印象づけられる。(譜例7) これに加えて三声部にわたる模倣が、とりわけ「mordaci」につけられた甘美なメリスマ(六、七)の絡みあいにより、その言葉の意味を視覚的、絵画的にも描写しようとする。すなわちここに用いられた休止符と模倣による視覚的手法で、この二語を明確にそして感動的に浮彫りにするのである。こうした手法も、のちの作品のなかで重要な要素となる。

その例として▲鎮魂曲レクイエム▼のなかの「so ist es Müh und Arbeit gewesen ただ辛苦と労働のみ」が想起される。(譜例8)

またこのマドリガーレの二二小節からの「ma le morti sien vite しかし死は生」においても、視聴覚的手法が用いられている。

第一一番▲ Quella damma son io crudelissimo Silvio 私はある雌鹿だ いても苛酷なシルヴィオよ(歌詞はバッティスタ・グアリーニ)は五声部を二つに分割し、高音部の一群は低音部の一群との対話形式によってはじまる。こうした高音部と低音部の分離から、ドラマティックな声楽書法が生み出されることとなり、これはのちのシュッツの諸作品のなかで感動的な効果をあげる。たとえば▲教会合唱曲集▼の▲Trüster, tröstet mein Volk なくさめよ汝ら、わが民をなくさめよ▼のなかの「Bereitet dem Herren den Weg 主の道を直くせよ」の箇所^{注14}に、やはり高音域と低音域の緊

36

e - gliè già pre - soe - gli con - vien mo -
gleich wird der Tod dich Wan - ken - den er -

ri - re, e - gliè già pre -
rei - chen, gleich wird der Tod

re,
chen, e -
dich

gli con - vien mo - ri - re,
Wan - ken - ten er - rei - chen,

e - gliè già pre - soe - gli con - vien mo -
gleich wird der Tod dich Wan - ken - den er -

62

4

vi - pe - ret - te mor - da - ci, mor - da - ci, vi - pe - ret - te mor - da - ci,
o ihr Schlan - gen voll Mord - lust, voll Mord - lust, o ihr Schlan - gen voll Mord - lust,

vi - pe - ret - te mor - da - ci, mor - da - ci, vi - pe - ret - te mor - da -
o ihr Schlan - gen voll Mord - lust, voll Mord - lust, o ihr Schlan - gen voll Mord -

te, vi - pe - ret - te mor - da - ci, mor - da - ci, vi - pe - ret - te mor -
euch, o ihr Schlan - gen voll Mord - lust, voll Mord - lust, o ihr Schlan - gen voll

ri - te,
bohrt euch,

te,
euch,

190

B. II

B. I

we - sen ist, so ist es Müh und Ar - beit,

we - sen ist, so ist es Müh und

19

tu di no - voa - mo - re, di no - voa - mo -
an ein neu - es Lie - ben, ein neu - es Lie -

ò pur mes - so se' tu di no - voa - mo -
o - der kün - dest du an ein neu - es Lie -

voa - mo - re, di no - voa - mo -
es Lie - ben, ein neu - es Lie -

re, di no - voa - mo - re,
ben, ein neu - es Lie - ben,

mes - so se' tu di no - voa - mo -
kün - dest du an ein neu - es Lie -

迫した対話がみられる。

九小節から一〇小節にかけて挿入されるいくつかの二分休符は、全五声部にわたって、木霊のような効果を醸し出す「*crudelissimo* 苛酷な」という語を強調するに効果的である。そして一二小節からの詩句「*che senza esser attesa son da te vinta e presa* 私はまったく不意にお前に征服され捕えられた」という長大な楽節は、ここかしこにまきちらされた休符によって、音色の微妙な変化を受けつつ、音綴的語調から離れることなく、その連続性をも中断することなく、流れてゆく。たとえば、一三小節のソプラノⅠの二分休符、一四小節のソプラノⅡの八分休符、テノールの二分休符、八分休符、バスの八分休符、一五小節のアルトの四分休符、八分休符などのように、挿入されたさまざまな休符の効果的な扱い方は、こうした音綴ごとに節音される水平的な旋律線の動きに、色彩的な輝やきを与えるものとして重要である。「*crudelissimo*」につけられた不協和音は、苛酷なシルヴィオを強調するに効果的である。

第一四番「*Sospir* 溜め息」(歌詞はジャン・バッティスタ・マリーノ)この曲の出だしに置か



がまず第一に印象深い。

れている「*sospir*」のモチーフ
その際低音部を省略し、上声部に六小節のあいだ歌いつづけさせるとい
う仕組は、七小節になってやっと現れるバスの最初のモチーフ——上
声のそれとおなじ音型



の *sospir* だが——を印象づける

のに効果的である。すなわち、「*sospir che del bel petto di madonna*
マドンナのうつくしき胸からもれる溜め息」をマドリガルの象徴する
視覚的なこのモチーフが、優雅で表情ゆたかな音の身振りとなって模

ハイブリット・シュッツ処女作品「イタリア・マドリガール集」について

れる。なおこのモチーフは、第一六番「*Tornate o cari baci* おお、
甘きくちづけよ」の結尾においても繰り返して効果的に用いられてい
る。第一五番「*Dunque addio care selve* いざさらば愛しき森よ」でも
この *sospir* を一三小節のメリスマで再択することからして、この音型
がシュッツの音楽的語彙のなかでもとくに重要なものであったことがわ
かる。

「*deh nò più tosto sia sospirata da lei la morte mia* ああ ちがう
すぐに私の死が彼女によって嘆かれんことを！」という部分が、効果的
な休符と木魂の応答的身振りによる、いわば視聴覚的表現のなかで、詩
人の内面を吐露するのだが、それは、その直前の「*di novo amore* 新
しい愛」のメリスマと興味ある対照をなす。すなわち、譜例九に見られ
るような、同一リズムの反復による描写的なメリスマの造型性は、いわ
ば器乐的な手法ともいふべきものであり、やがて声楽に器乐的な手法を
結びつけるバロック様式の重要な手法となるものである。(譜9)

イタリアでの当時の流行を明瞭にあらわす手法としては、三九小節の
「*morte*」の下行する九度や一度の大きな隔りのなかで、「*morte*」
という言葉の情緒的表現を極端に強く打ち出した象徴的技法もある。し
かし、シュッツはいつもこうした音画法や象徴法を採り入れるとは限ら
ない。三二小節では「*morte*」が逆に上昇的に表現されている。こう
した強調的表現も、突然に現われるのではなくて、これに先立つ部分で
二度、五度、六度あるいはオクターブの隔りで繰り返して響かせて、除々
に響かせたあと、九度、一度の落下となって絶望的なイメージを刻印
するのである。この点が、イタリアの音楽家たち、とりわけモンテヴェ

ルデイが、その劇的表現様式のなかで興奮的音型を突然に響かせるという手法とは、異っているのである。終結部における「*morte mia wataši no shi*」のメリスマの感情吐露も、半音階法によるが、この半音階法も、ジェズアルドのあの揺れ動きからは縁遠いものとなって、消えるように終止する。

第一五番 \blacktriangle *Dunque addio care selve* いざさらば愛しき森よ \blacktriangledown (歌ハバツ
ティスタ・グアリニニ) 長音価の叙唱で始まるこの曲においては、一種異様なまでの魅惑的雰囲気醸し出すその半音階法に、ジェズアルドの影響が認められる。バスの冒頭「*care mie selve* わが愛する森よ」は三小節目に現われる。つづいて「*addio* ささらば」につけられた半音階が際立つ。八小節の「*rievete questi ultimi sospiri*」の最後の溜息を受けとれ」においては、その直前の全五声の厚い響きとは対照的に、三声部という薄い響き、そして暗示に富む休符により、「*questi ultimi*」の最／＼*timi* 後の「*sospiri* 溜め息」というふうなひとつの言葉が「*ultimi*」と休符で分割されて、二つに切り離れる趣きを呈する。こうした休符は、痛切な噺り泣きで、つまりながら吐く言葉を、どのように効果的に描出していることだろうか。こうした韻律の気まぐれとでも言うべき異様さは、ジェズアルドにおいてしばしば見られるような錯乱とは異なり、シュッツにあっては、歌詞内容を重視するという目的に根ざしたものである。したがってこのような異様さは、意識的に仕組れた韻律法と言えるであろう。

(譜一〇)

一三小節から一五小節にかけて現われる第三声の「*sospiri*」のメリ

スマは、第一四番の冒頭に用いられたあの「*sospiri*」の動機とおなじ音型で、他の諸声部の動きから離れて、描写的なメリスマの造型性を印象づける。(譜例11)ただし、三〇小節から結尾にいたるまでのあいだ、ソプラノが嘆きながら訴える \blacktriangle *nè più star tra beati* 至福の人びとのあいだにとどまることも出来ない」の動機と、「*disperata e dolente* 絶望し悲しみにくれながら」の動機を対比させて、ソプラノから他の諸声部へと循環し織り成す半音階進行は、その病的なまでの幻想的な色彩配合により、ジェズアルドの世界を彷彿させる。

第一九曲 \blacktriangle *Vasto mar* 広大な海原よ \blacktriangledown 。この最後の曲だけが八声の複合唱様式になっている。この詩句はおそらく、シュッツ自身がイタリア語で書いたものと考えられる。

冒頭の「*Vasto mar nel cui seno fan soave armonia d'alezza e di virtù concordi venti* 広大な海原よ、その入江に集まった風が高貴と徳を讃えた甘い調べを起さしむ」に含まれる *Mar* の *M* は、シュッツの君主モーリッツ伯 *Mauritio* の *M* への掛け言葉であり、学問伯の英智と徳を讚美すると同時に、「*広き海*」とは師のガブリエーリがシュッツにとつてまさしく「英智の広い海」であって、その入江に種々の流れが注ぎこみ、海は甘き調べのマドリガーレを吹かせる、というものである。それだけにこの曲には、ガブリエーリの様式が明白に刻印されている。

まず冒頭の「*vasto*」の最初の楽句には、符点音符で起伏がつけられ、思いきり長くのばされて、第一コーラスから第二コーラスへと受け継がれる。第二コーラスにおいてもたつぷりと反復されて、きわめて深みの

(譜10)

te que - stiul - ti - mi so - spi - ri,
denn mein al - ler - letz - tes Seuf - zen,

stiul - ti - mi so - spi - ri,
al - ler - letz - tes Seuf - zen,

stiul - ti - mi so - spi - ri, ri - ce - ve - te
al - ler - letz - tes Seuf - zen, so emp - fangt denn

ri - ce - ve - te que -
So emp - fangt denn mein

ri - ce - ve - te que -
So emp - fangt denn mein

(譜11)

14

te que - stiul - ti - mi so - spi - ri, que - stiul - ti -
denn mein al - ler - letz - tes Seuf - zen, mein al - ler -

stiul - ti - mi so - spi - ri, que - stiul - ti -
al - ler - letz - tes Seuf - zen, mein al - ler -

que - stiul - ti - mi so - spi -
mein al - ler - letz - tes Seuf -

que - stiul - ti - mi so - spi - ri, ri - ce - ve - te que - stiul -
mein al - ler - letz - tes Seuf - zen, so emp - fangt denn mein al -

stiul - ti - mi so spi -
al - ler - letz - tes Seuf -

15

ri so - spi - ri,
letz - tes Seuf - zen.

mi so - spi - ri, fin - ché s
letz - tes Seuf - zen, bis, er - l

- - - ri,
- - - zen,

- ti - mi so - spi - ri, fin - ché sciol -
- ler - letz - tes Seuf - zen, bis, er - löst

- - - ri, fin - ché sc
- - - zen, bis, er - lö

ハインリッヒ・シュッツ処女作品へイタリア・マドリガーレ集について

ある表現となつて、「mar」につながる。おなじく「venti」の語においても最初の楽句でかなりのあいだ旋律線が細かく揺れて、風のそよぎをあらわす。

シュッツはこの二語の延声の響きのなかに、音響のもつ魂を入れたのであろう。器楽と声楽の対位法をガブリエーリから学びとつたシュッツとしては、当を得た扱いと考えられる。シュッツはこの曲を、詩句のもつ情緒的表情を劇的に表現しようとして、彼の師ガブリエーリ特有の偉大なあの複合唱様式という「構造」でまとめたのであつた。

以上観てきたようにシュッツはイタリアで、言語のもつ意味とその情緒的特性の音楽的象徴化を、劇的緊張状態において現出し、これを師ジョヴァンニ・ガブリエーリの複合唱様式という構造に結びつける手法を学んだのであつた。すなわち、音画法、母音唱法、対照法、半音階法、^{セコンダ・フラッタイカ}第二の作法にもとづくモノディーの朗唱法、休符の意味的扱い方、悲劇的音程といった諸技術がこれであり、これらはのちのシュッツの諸作品のなかで重要な要素となつて進展していくもの素地となるものであつた。のちの諸作品、たとえば[▲]教会合唱曲集[▼]の第一〇番[▲]Die mit Tränen säen 涙とともに蒔くもの[▼]において、六小節から一一小節にかけて、「säen 蒔く」という動詞に長い母音唱法がつけられ、一一小節からは音綴的語調で進行したのち、「weinen 涙を流す」という動詞の上でもまた母音唱法が施されて、「säen」と興味ある対照をなすのであるが、「weinen」において、ルター派の説教者はシュッツの心情が、「涙を流す」の旋律を下行させて、「出でゆく人びと」のあふれ落

ちる「涙」に思いをこめるといふ、宗教的マドリガルの視線に向かうものとなつてゐる。これは音画法の一例に過ぎないが、対照法についても、長音価と短音価、強弱の戯れ、半音階法による明暗の交錯、これを更に進めて強烈な不協和音をつくり出す手法は、彼の自家薬籠中のものとなる。しかもその表現力は、たとえばジェズアルドの乱用されてマニエリスムにいたる半音階法とは異なる、整然たるドイツ的構成法への道を開くものとなる。また五声部のマドリガールをソプラノI、IIとアルトという高音域と、アルト、テノール、バスの低音域の二つのグループに分割しているのも、男声部と女声部の音色的な対比を求めるものであり、それがついで全五声のトゥッティとなるあたりに、ガブリエーリの二重合唱からの暗示が読みとれる。ここに、こうした五声部のア・カッペツラというジャンルにもかかわらず、シュッツが師匠得意のあの偉大な構造、すなわちサン・マルコ大聖堂の音響条件を利用した競奏様式と音色旋律の追求というものへの意図が現れている。それが[▲]鎮魂曲[▼]の八声の二重合唱様式にいたると、死に直面するというドラマティックな状況なかで、もはや競い合う二つの音響グループという技術性を乗り越えて、それは魂が神と一体となつて協奏する二つのグループとなり、終結部では「神はわが心の磐、わがとこしえの嗣なり」といふ響となつて終止するのである。

^{セコンダ・フラッタイカ}「第二の作法」に基づく朗唱法においても、シュッツの場合には、それが高い精神性に結びつき、たとえば[▲]十字架キリストの七つの言葉[▼]にみるように、宗教的な劇的デク라마ツイオンとなつて開花する。この歌唱劇的叙唱とも言うべき手法をシュッツは、「音楽は歌詞のしも

べであるべきだ」という第二の作法から採り入れたのであり、このようにして、テラールの言葉を借りるならば、「彼はみずからの教会合唱曲集 ∇ を神学者としての業にゆだねる」という、護教のための器としたのである。休止符についてもシュッツの場合、事情はおなじ方向へと進む。すなわち詩句の区切りや長い休止にいたるまで、それらはポリフォニーの緯系の明瞭化に役立つということにもまして、宗教的な意味合いを強くするのである。それぞれの曲に応じて、それは福音書の言葉の内容や印象にしたがって、そこに神学的解釈がどこされて崇高化されるのである。

シュッツはカトリック派の音楽も創造しており、宗派にこだわらぬという姿を呈する。しかしながら、彼自身はルター派であり、その精神的根本態度はやはりルター主義の「神の栄光を賛美する」ために作曲するという希求に浴みしていた。であるから、イタリアの作曲技法を採り入れながらも、単に技法至上主義にとどまらぬ精神性、すなわちシュッツ内部の形而上学的な要請に浸されて、生まれ出でんとするドイツ民族特有の音楽的志向、つまりバッハへといたるドイツ・プロテスタント音楽の方向性へとそれらの技法を結集していく結果となったのであった。

彼はア・カッペッラ様式の価値を示し、彼の弟子たちにもイタリアの新しい音楽に近づく前にこの様式の修業をさせている。シュッツの弟子たちは、彼らの時代の音楽に本質的に参与したのである。「ドイツ・リート ∇ の歴史にとって、シュッツの弟子であったハインリッヒ・アルベルトの ∇ はとりわけ重要であった。ドイツ・バロックのリート ∇ の最も重要な代表者のアダム・クリーガーはシュッツを囲むサークルに属し

ハインリッヒ・シュッツ処女作品 ∇ イタリア・マドリガーレ集 ∇ について

ていた。教会音楽とドイツの対位法的伝統に関しては、シュッツの弟子クリストフ・ベルンハルトとヨハン・タイレの功積が重要である。後者は ∇ ドイツ・対位法の作曲家の父 ∇ であるという名声までを得ている^{註14}。イタリアに学んでドイツ音楽進展に寄与したハインリッヒ・シュッツは、修業時代の処女作品からはやくもその方向性を着実に打ち出していたのであった。

註

(1) この処女作品の表紙には次のような表題がつけられていた。

「ドイツ人、ヘンリコ・サジッタリオのマドリガーレ集の第一巻。ヴェネツィア、一六一一年。アンジェロ・ガルダーノ兄弟社出版」

そしてそこにはヘッセンのモーリッツ家の紋章が添えられていた。

CANTO

IL PRIMOLIBRO

DE MADRIGALI

DI HENRICO SAGITTARIO

ALLEMANNO

IN VENETIA MDCCXI.

Appresso Angelo Gardano, & Fratelli

(2) 一八曲の五声マドリガーレと、一曲の八声部の複合唱（対話）を一巻にまとめたもの。

(3) Heinrich W. Schwab, Vergleichende Untersuchungen zu Johann Grabbes „Il primo libro de Madrigali“ (1609) (Sagittarius Vol.2 Bärenreiter, Kassel, 1969)

P. 68 および P. 67

- (4) Paolo Emilio Carapezza, *Schutzens Italienische Madrigale: Textwahl und stilistische Beziehungen* (Schütz-Jahrbuch Bärenreiter, Kassel, 1979) P.47
- (5) 同 P.44
- (6) Hans Joachim Moser, *Heinrich Schütz. Sein Leben und Werk* (Bärenreiter Kassel, 1954) P.228
- (7) カラベッツァは前掲の論文「四六頁で」作曲は、多声部の楽曲の「旋律的な積み重ねを和声的深度と密度に変換する」として「直接的に言語的文章論的構造をとり」と述べている。
- (8) Alfred Einstein, *The Italian Madrigal* (Princeton Univ. press 1949) P.210
- (9) カラベッツァは「前掲の論文五一頁八二―二行目で」シュッツのテクスト選択について次のように述べている。「シュッツがテクストを選択するにあたっては「二つの方向にむかっていた——部分的にはマブリーニ(あるいは「忠実な羊飼ふ」と言ったほうがよいかもしれない)部分的にはマリノに——このことと、彼の作曲のための様式的模範が二つの方向に由来するところとは一致する。……「忠実な羊飼ふ」からのテクストに作曲する伝統は一六世紀の九〇年代初頭に溯る……シュッツは自分の曲集のために選んだ「忠実な羊飼ふ」からの六つの作品のうち三つを冒頭に置き、他の三つを五番目、一一番目、一五番目の場所に挿入している。この配置は様式上の影響の多様性と関連がある。
- (10) カラベッツァの前掲の論文「五三頁
- (11) カラベッツァはシュッツが明るく陽気な母音唱法をつくるために「Riede」をRideに変更したと言っている。前掲の論文「五六頁。
- (12) 一六世紀末のイタリアでは「さまざまな休符を効果的に用いて楽想に新しい効果を得させようとする傾向が見られた。
- (13) 前掲の Moser, *Heinrich Schütz* P.232,
- (14) Dietrich Manicke, „Heinrich Schütz als Lehrer“ (Sagittarius Vol.2. Bärenreiter, Kassel, 1969) P. 21

参 考 文 献

- (1) Heinrich Schütz *Neue Ausgabe sämtlicher Werke* Herausgegeben im Auftrag der Internationalen Heinrich Schütz-Gesellschaft Bärenreiter Kassel, 1956, 1962, 1965, 1968
- (2) Heinrich Schütz sämtliche Werke Herausgegeben von Philipp Spitta *Neunter und Vierzehnter Band* (Breitkopf & Härtel Wiesbaden 1971)
- (3) *Il quinto libro de Madrigali di Claudio Monteverdi* (G. Francesco Malipiero Universal Edition)
- (4) *Marenzio Ten Madrigals for Mixed Voices* Edited by Denis Arnold (Oxford Univ. 1966)
- (5) Archibald T. Davison and Willi Apel, *Historical Anthology of Music* (Harvard Univ. Press 1976)
- (6) Heinrich W. Schwab, *Vergleichende Untersuchungen zu Johann Grabes „Il primo libro de Madrigali“* (1609) (Sagittarius Vol. 2, Bärenreiter, Kassel, 1969)
- (7) Paolo Emilio Carapezza, *Schutzens Italienische Madrigale: Text Wahl und stilistische Beziehungen* (Schütz-Jahrbuch Bärenreiter, Kassel, 1979)
- (8) Alfred Einstein, *The Italian Madrigal* Translated by Alexander H. Krapp, Roger H. Sessions, and Oliver Strunk (Princeton Univ. Press 1949)
- (9) Hans Joachim Moser, *Heinrich Schütz. Sein Leben und Werk* (Bärenreiter Kassel 1954 2^e Aufe.) 44頁 Heinrich Schütz. *His Life and Work* by H. J. Moser Translated from the Second Revised Edition by Carl F. Pfattheicher Bärenreiter, Kassel, 1954, 2nd ed.)
- (10) ロンネ・テラール著・店村・浅尾共訳『シュツムン』(不滅の大作作曲家シリーズ) 音楽之友社 一九八一年
- (11) カール・パリシユ・ジョン・オール共著『グレゴリオ聖歌からバッハマ

- で」服部幸三訳 音楽之友社 一九五八年
- (12) フリードリッヒ・ブルーメ著、「ルネサンスとバロックの音楽」 和田
巨・佐藤共訳 白水社、一九七一年
- (13) レコード「Heinrich Schütz : Die Italienischen Madrigale」 Archiv
MAF 8082/3 のための正木光江歌詞対訳および解説。イタリア語歌詞の
訳は大部分正木氏のそれにしたがった。

一九八三年七月二十日受理