

理想の音楽とは？

- カスティリオ - ネの『宮廷人』における
音楽についての記述に関する一考察 -

石田 陽子

四天王寺国際仏教大学紀要

第40号

2005年9月

(抜刷)

理想の音楽とは？

—カスティリオ・ネの『宮廷人』における音楽についての記述に関する—考察—

石 田 陽 子

(平成17年3月31日 提出)

カスティリオ・ネの『Il Cortegiano (宮廷人)』には、宮廷人にとっての音楽の重要性や持つべき音楽的素養についても具体的に語られており、その記述は音楽史的視点から見て興味深いものがある。拙論では、音楽に関する記述から幾つかのキ・ワ・ドとなる表現を取り上げ、この著作と同時代の他の資料と比較しつつ、宮廷人の理想とした響きや演奏実践が現実の音楽事情に基づいているかを検証した。その結果、宮廷人が理想とした演奏形態や音感覚などは、カスティリオ・ネとの関係が深いマントヴァ宮廷を中心とする現実の宮廷社会で見られた音楽現象が反映していること、しかも、その現象は当時の新しい流れであることが読み取れる。そして、そうした現象を肯定する姿勢は、「新しさ」を価値あるものと捉える宮廷人の現実そのものであり、その意味では、理想は現実の音体験に基づいて構築されたと言える。

キーワード：『Il Cortegiano (宮廷人)』、即興伴奏付き独唱、ユマニスト、ヴィオラ、新しさ (novità)

はじめに

宮廷社会、少なくともルネサンス期の宮廷社会は、君主による活発な音楽のパトロネージが展開された場であると同時に、君主も含めてそこに帰属する人々（いわゆる宮廷人）が自ら音楽を嗜んだ場でもある。音楽の保護に加えて自らの音楽実践も宮廷人にとって威信表示の重要な手段であったのは言うまでもない。君主たちは競って当時の名だたる作曲家や演奏家を雇い入れ、また日常生活の様々な場面で音楽が実践されていたことは、当時の記述ばかりでなく絵画など図像的資料からも十分に窺い知ることができる。

例えば、カスティリオ・ネ (Baldassarre Castiglione 1478 - 1529) の『宮廷人 (Il cortegiano)』には、宮廷人にとっての音楽の重要性や持つべき音楽的素養についてかなり具体的に語られてい

る。言うまでもなく、この著作は、理想の宮廷人を描いたものであり、現実の宮廷社会との乖離は否定できないとされる。しかし、音楽に関する記述には、実在した音楽家が登場し、また、当時の演奏習慣などもかなりの具体性をもって描かれている。

『宮廷人』からはカスティリオ・ネの古典古代に対する深い造詣を窺い知ることができるが^(註1)、音楽の実際の響きについては古代のモデルを持っていたわけではなく、宮廷人が持つべき音楽的素養については、カスティリオ・ネ自身の音楽体験がある程度反映されているのではないかと思われる。拙稿では、『宮廷人』の記述から、いくつかのキ・ワ・ドとなる表現をとりあげ、同時代の他の資料の記述と比較しながら、カスティリオ・ネと宮廷人が理想 (ideal) とした響きや演奏実践が、

どれほど現実 (real) の音楽事情に基づいているかを検証し、それがなぜ理想 (ideal) であるのか、その根拠について考えてみたい。

I 宮廷人にふさわしい音楽とは

— 『宮廷人 (Il cortegiano)』より—

宮廷人にとって最もふさわしいとされる音楽について次のような言及がある。

「声楽や器楽など音楽の種類は多いが、どのような音楽が宮廷人にふさわしいか、またどのように演奏すべきか」というガスパル・パツラヴィチ - ノ (Gaspar Pallavicino 1486 - 1511 ピアチェンツァ近郊コルテマッジョ - レ侯爵家出身) の問いに対して、フェデリ - コ・フレゴ - ソ (Federico Fregoso 1480? - 1541ジェノヴァのフレゴ - ソ家出身) が答える箇所である (「第二の書」第13章)。フェデリ - コの答えには、当時の音楽実践を考える鍵となる重要なことばや言いまわしがいくつが含まれるので、原文もあわせて引用する。

Bella musica rispose M.Feder. parmi il cantar bene a libro sicuramente, & con bella maniera: ma anchor molto piu il cantare alla viola: perche tutta la dolcezza consiste qua si in un solo: & con molto maggior attention si nota, & intende il bel modo, & l'aria non essendo occupate le orecchie in piu che in una sol voce: & meglio anchor vi si discerne ogni piccolo errore: il che non accade cantando in compagnia: perche l'uno aiuta l'altro: ma sopra tutto parmi gratissimo il cantare alla viola per recitare: il che tanto di venustà, & efficacia aggiunge alle parole, che è gran maraviglia. Sono anchor armoniosi tutti gli instrumenti da tasti, perche hanno le consonantie molto perfette: & con facilità vi si possono far molte cose, che empiono l'animo della musical dolcezza. Et non meno diletta la musica delle quattro viole da arco, laqual'è soavissima,&

artificiosa. Da ornamento, & gratia assai la voce humana à tutti questi instrumenti, de quali voglio che al nostro Cortegian basti haver notitia: & quanto piu però in essi fara eccellente, tanto farà meglio.. (以下略)

(要訳)

フェデリ - コ殿が答えられるには、「美しい音楽とは、楽譜を確実に読み、美しいやり方で上手に歌うことだと思われませんが、ヴィオラの伴奏で歌うことがさらに良いでしょう。なぜなら、独唱は優雅このうえなく、また一人の声だからこそ、その美しい歌いぶりや旋律に耳を傾けることができ、あらゆる小さな誤りも見つけられるのです。仲間同士一緒に歌うこともありますが、一人が別の人を助けることとなります。ところで、ヴィオラの伴奏で朗唱するのが何よりも心地よいものでしょう。驚くほどに美しさや表情がことばにつけ加えられるからです。また、鍵盤楽器もすべて響きが耳に心地よいものです。なぜなら、多くの完全協和音を弾くことができ、人の心を音楽の快さで満たすようなことが容易にできるからです。四本のヴィオラが奏でる音楽も少なからず喜ばしく、柔和で技巧的なものです。人間の声がいずれもすべての楽器に装飾とこのうえない優雅さを与えるのです。宮廷人は、こうした楽器についての知識を持てば充分ですが、それらの楽器を巧みに演奏するのはどれほどにか良いことでしょう。」

以上の記述で重要と思われるのは、「Il cantare alla viola (ヴィオラの伴奏による独唱)」あるいは「il cantar alla viola per recitar (ヴィオラの伴奏による朗唱)」という歌い方についての言い回しや、「la musica delle quattro viole da arco (四本のヴィオラによる音楽)」という楽器についての言及であるが、まず、理想とされる歌唱法から見てゆこう。

II カスティリオーネが聴いた音楽家と音楽

まず歌い方については、上述のとおり、「独唱こそが優雅このうえなく」、さらに、最も美しいとされる歌唱法は「Il cantare alla viola per recitar (ヴィオラの伴奏による朗唱)」とされる。その理由は、「ことば(詩)に美しさや効果がつけ加わる」からなのだが、カスティリオ・ネが、この歌い方のモデルとしてイメ・ジしていたのではないかと思われる記述が別の箇所に見られる。ここでは、ふたりの音楽家の名前を挙げ、彼らの音楽について、「ビドンの歌い方において理解されるでしょう。その歌い方は、とても技巧を凝らしていて、機敏で、力強く、情緒を盛り上げ、旋律にこの上もない変化があります。(中略)我らがマルケット・カ・ラの歌い方もそれに劣るとは思われません。より一層柔らかな調和があり、穏やかに優雅なやさしさに満ちており、心に滲みいつてくるのです。」と語られる(「第一の書」第37章)。ビドンもマルケット・カ・ラも実在の歌手兼作曲家であるが、カスティリオ・ネは両者の歌い方を対比させ、カ・ラの方を支持する口振りであり、また「nostro(我々の)」と呼んでいることから、カスティリオ・ネにとって馴染み深い人物だったと考えられる。二人の音楽家の経歴や音楽について言及する前に、まずカスティリオ・ネとの接点を確認するために彼自身の経歴について簡単に触れておこう。

1. バルダッサッレ・カスティリオーネ

カスティリオ・ネは1478年マントヴァ近郊のカザティコに生まれた。10代からミラノの親戚のもとでラテン語やギリシア語を学び、15歳の頃に、当時のミラノ公ルドヴィー・コ・イル・モ・ロ(Ludovico Il Moro 1452 - 1508)の宮廷に入る。1499年にマントヴァ侯ルドヴィー・コ・ゴンザ・ガ(Ludovico Gonzaga 1412 - 1481)に仕える武人で

あった父が亡くなり、また、イル・モ・ロの失脚もあってマントヴァ侯ルドヴィー・コの嫡子フランチェスコ・ゴンザ・ガ(Francesco Gonzaga 1467 - 1519)の宮廷に移った。その後、1504年からはウルビ・ノ公グイドバルド・ディ・モンテフェルトロ(Guidobaldo de Montefeltro 1472 - 1508)の宮廷に入り、1508年モンテフェルトロ公逝去後も、公位を継いだフランチェスコ・デッレ・ロ・ヴェレとグイドバルド公の妃だったエリザベッタ・ゴンザ・ガ(Elizabetta Gonzaga)に仕えていた。1513年には、ウルビ・ノ公から駐口・マ大使に任命され口・マに赴く。1516年にはフランチェスコ・マリ・ア公が口・マ教皇レオ10世に破門されマントヴァに亡命したのに従いカスティリオ・ネもマントヴァに移るが、1519年3月にマントヴァ侯が、また5月にはウルビ・ノ公ロレンツォ・ディ・ピエロ・デ・メディチが亡くなったため、以前にウルビ・ノを追放されたフランチェスコ・デッラ・ロ・ヴェレの復帰を果たすべく教皇との折衝のため再び口・マに赴いた。その後1524年まで口・マにおいて、デッラ・ロ・ヴェレ公のウルビ・ノ復帰およびマントヴァ侯国と口・マ教皇との良好な関係を保つために尽力し、またマントヴァ侯妃イザベッラ・デステの私的旅行に随行しパドヴァやヴェネツィアを訪問している。1525年には教皇庁大使としてマドリッドに赴任し、スペイン皇帝カルロス5世と教皇との平和的關係維持に努めるが1529年2月熱病のためトレドで客死した。カルロス5世は、「まこと、この世で最良の騎士の一人を失くした。」(清水・岩倉訳：1987・928)と彼の死を悼んだと言われている。

『宮廷人』は、1514年口・マで第1草稿が執筆されて以来、幾度かの推敲を経て、1528年によく出版された。『宮廷人』の舞台は、1507年のウルビ・ノ宮廷であるが、それは現実にカスティリオ・ネが同宮廷に仕えていた時期と一致すると

ともに、生涯を通じて、マントヴァおよびウルピ・ノと緊密な繋がりを持ち、両国のための外交努力を惜しまなかった彼の献身ぶりをその経歴から窺い知ることができよう。

次に、カスティリオ・ネが挙げた二人の音楽のうち、彼にとってより馴染み深く、また、その歌い方がより理想的だと捉えていたと思われるマルケット・カ・ラの音楽とカスティリオ・ネとの接点について、当時の資料から検証する。

2. マルケット・カーラ

マルケット・カ・ラ (Marchetto Cara) の名が今日まで知られているのは、主として、印刷業者ペトルッチ (Ottaviano dei Petrucci) によって16世紀初頭出版された《フロットラ集》という世俗歌曲集によるところが大きい。楽譜以外の資料から、彼がマントヴァ宮廷に仕えた作曲家兼歌手であり、その具体的な活動および彼の音楽や演奏に対する当時の評価などを知ることができる^(註2)。

カ・ラの生いたちを知る資料はほとんど現存していないが、ヴェロ・ナ出身であることを示唆する記録が残っている。ヴェロ・ナの行政長官ベルナルド・ベンボからマントヴァ侯フランチェスコ宛の書簡に、「貴下の召使であり、我がヴェロ・ナ人であるマルコ」(1502年9月2日付)と記され、また、ペトルッチの《フロットラ集》第1巻(1504)および第4巻(1505)には、「Marcus Cara Veronensis (ヴェロ・ナ出身のマルケット・カ・ラ)」と作曲者名が印刷されているからである。カ・ラの音楽活動を示す最初の資料はドン・ベルナルディ・ノ・デ・ウルピ・ノからマントヴァ侯妃イザベッラ・デステ宛の書簡で、「数日前マントヴァでカ・ラが作曲した短いストランボットを求められました。私にはその曲はそれほど荘重だとは思われませんが、喜んで侯妃にお送りいたします。」(1494年5月24日付)と記されてい

る。この書簡はカ・ラの作曲家としての義務を示唆しているが、その他の資料からは、作曲家、歌手、あるいはリュート奏者としての多面的な役割が浮かびあがる。

例えば、自ら作曲したストランボットを送るのが遅れたことを詫げるカ・ラからマントヴァ侯フランチェスコ宛の書簡(1495年1月15日付)や、マントヴァ侯妃のために彼が作曲した数曲を送るといふ書簡(トロメ・オ・スパニョ・ロからイザベッラ・デステ宛1503年4月30日付)、また、詩人ガレオット・デル・カレットはイザベッラに宛て「新たに作ったバルツェレッタをマルケットに渡して(作曲させて)頂きたい」(1505年1月23日付)と記している。作曲家としての活動を示す書簡は他にもあるが、チェ・ザレ・ゴンザ・ガからイザベッラ・デステ宛の書簡は非常に興味深い。この書簡には「ここに同封いたしましたマドリガレットに音楽をつけるようマルケットに命じて下さるよう侯妃にお願いいたします。ことば(詩)の不十分なところを歌が補ってくれることでしょう。(中略) また、Cantai というソネットの音楽も送って下さるようお願いいたします。」(1510年12月2日付)とある。このソネットとは、おそらくカスティリオ・ネの *Cantai mentre nel core* であろうとされる (Prizer 19-74:68)^(註3)。さらに、作曲を依頼されている詩がマドリガレットであるのも興味深い^(註4)。

上記以外にも、マントヴァ侯妃の異母弟であるフェッラ・ラのジュ・リオ・デステや上述のベルナルド・ベンボなどから曲を依頼されていることから作曲家としての名声は、マントヴァ宮廷を越えて広まっていたと考えられる。また、ピトント侯からイザベッラ・デステ宛の書簡では、マルケット作曲による新しい歌を送られた謝辞とともにその曲は「音楽に名誉を与えるにふさわしい完全なもの」(1516年11月1日付)と讃えられている。

誇張的表現には社交辞令も含まれているだろうが、好まれていたことは事実であろう。

資料は、カ・ラの作曲家としての活動だけでなく、すぐれた歌手であり演奏者としての側面も今日に伝えている。宮廷に仕える音楽家にとって、日常的に主人に音楽を提供するだけでなく、宮廷を訪問する客のために演奏を披露することも重要な義務のひとつである。例えば、1502年にジュリア・ノ・ディ・メディチの一行がマントヴァに滞在した時には、「マルケットと妻が歌うのを聴かせ」（1502年12月21日付）あるいは1515年ヴェネツィアの大使訪問の際には、「マルケットともう一人がそれぞれリュートを演奏しカンツォーネを歌ったがとても上手だった」（1515年11月6日付）と報告されている。

こうした活動はマントヴァ領内にとどまらず、ルネサンス時代の音楽家の常として、カ・ラもまたパトロンに従って各地の宮廷を訪問したり、歌手として遣わされることもしばしばであった。例えば、1503年ウルピノ公妃エリザベッタ・ゴンザガのためにヴェネツィアで歌った際の評価について、楽器製作者ロレンツォ・ダ・パヴィアからマントヴァ侯および侯妃への書簡によれば、「・・・公妃は大変お喜びになりましたが、ヴェネツィアの人々もかつてこれ以上の歌を聴いたことはないと言うほどに見事に歌いました。」（1503年9月4日付）とある。

マントヴァ宮廷に入って間もない1495年には、フランスのシャルル8世の軍に対抗するイタリア軍の指揮をとるフランチェスコ侯に伴い前線に赴いたり、1509年には、ヴェネツィアで囚われの身であったフランチェスコ侯を音楽で慰めるべく他の演奏者とともに侯に従っている^{（註5）}。パルマやミラノの宮廷にも歌手として遣わされており、1516年にはフランス宮廷にも滞在していたことが確認される。

このように、作曲家、歌手、演奏家としてのカ・ラの活動は1490年代半ばから1525年頃まで続いたと見られるが、その間にカ・ラとピドンの繋がりを示す記録も残されている^{（註6）}。資料に基づく限りカ・ラはマントヴァ宮廷で、いわゆる世俗音楽の作曲や演奏の義務を負っていたが、1511年以降の記録からは、宮廷礼拝堂の楽長（「maestro de la nostro cappella」と記されている）を兼務していたことが知られる。しかも、礼拝堂の聖歌隊を充実させるべく、フェッラ・ラ宮廷から歌手を移籍させるについて、歌手の選考を任されたカ・ラが数名の歌手を挙げているなかにピドンが含まれている^{（註7）}。ピドン（Antonio Collebaudi）はフランス生まれで1506年にフェッラ・ラ宮廷に入った後、レオ10世（1513 - 1521在）の即位とともにロ・マに移っている^{（註8）}。もし、カスティリオ・ネがピドンの歌唱を実際に聴いたとすれば最初のロ・マ滞在時の可能性が高い。しかしマントヴァ宮廷を介したカ・ラとの繋がりのほうがはるかに密接であり、カスティリオ・ネが「宮廷人にふさわしい」と想定した音楽とは、マントヴァ宮廷で聴いた音楽、すなわち、カ・ラが作曲し演奏したであろうフロットラのような音楽をイメ・ジしていたと考えられる。

実際に、カ・ラが自ら楽器で伴奏しながら歌ったのは上述の書簡から明らかだが、カ・ラの演奏家としての資質を伝える資料も残っている。それは、フィレンツェ生まれの音楽理論家兼作曲家であるピエトロ・アロン（Pietro Aaron ca.1480 - 1545）の『Lucidario in Musica』（1545）である。このなかでアロンは、歌手を「cantori a libro（楽譜を読んで歌う歌手）」と「cantori al liuto（リュート伴奏で歌う歌手）」とに分類し、前者のグループに15名、後者のグループに12名の歌手を挙げているが、カ・ラは後者に含まれている^{（註9）}。「楽譜を読む」とは、聖歌隊などで定量記譜法に

よる楽譜を読む訓練を受けた歌手つまりポリフォニ - 音楽が歌える歌手を指し、「リュ - ト伴奏で歌う」とは、自ら楽器で伴奏しながら歌う、いわゆる即興演奏家を指している。

カ - ラは礼拝堂歌手としての記録もあるが、同時代人は彼を即興演奏家と認識していたことは重要である。

カ - ラが演奏したと思われるフロットラを現存する楽譜で見ると、無伴奏の声楽アンサンブルで歌われても不思議ではない音楽の特徴を備えている。しかし、カ - ラと同時期にマントヴァ宮廷に仕え、フロットラ作曲家としてカ - ラと並ぶ存在であったバルトロメ - オ・トロンボンチ - ノ (Bartolomeo Toromboncinio) が同時代の作曲家であり音楽理論家であるジョヴァンニ・デル・ラゴ (Giovanni del Lago) に宛てた書簡には、「貴方に依頼された *Se la mia morte brami* の写しを喜んで同封いたします。私は、この詩をリュ - ト伴奏で歌われるよう作曲しましたのでアルト声部はありません。もしお急ぎでないなら4声で歌えるように編曲できるでしょう。」(1535年4月2日付)と記されており、まず伴奏付きの独唱曲として想定されていたことを示唆している^(註10)。

このようなカ - ラに対する同時代人の認識やフロットラに二通りの演奏法を許容する作曲家の姿勢などを理解するためには、当時のイタリアの音楽事情を捉えておく必要があるだろう。

Ⅲ 新しい流行としての即興伴奏付き独唱

15世紀初期以降、イタリアにポリフォニ - 音楽の作曲家が生まれなかった理由として、「同時代の完成された対位法的技法にほとんど関心を示さず、むしろ古典古代の書物に描かれた実践を思い出させるような音楽演奏、つまり職業的な吟遊詩人の演奏に注意を向けたユマニスト(人文主義者)がいた」からだと言われる(Pirotta 1966:149)。

その最大の理由は「フランスや北方の世俗音楽や宗教音楽の優位性に起因するイタリア音楽の空白状態である」(Paliska 1985:375)とされるが15世紀後半から古代の豎琴弾きの技法を復活させようとしたユマニストの影響に加えて、印刷楽譜の出版という音楽史上画期的な出来事が、即興伴奏で歌うという演奏スタイルの流行に拍車をかけたのである。例えば、詩人のアント - ニオ・コルナツァ - ノ (Antonio Cornazano) は自著『*La Sforziade*』でホメロス時代の趣きを再現しようとし、キタラと呼ばれる楽器で自ら伴奏するピエトロ・ボ - ノという歌手をアポロやオルフェウスと比較しつつ紹介している^(註11)。

カスティリオ - ネが『*宮廷人*』の執筆を考えていたのは、まさに、こうした即興演奏家が流行した時期と一致しており、その意味では、カスティリオ - ネが理想とした演奏スタイルは当時の新しい現象であったと言える。

16世紀に入ると、ポリフォニックな書法が伝統的な即興演奏的な作曲法を凌駕していくのだが、16世紀も半ばになっても、このような演奏が実践されていたことを示唆する資料も残っている。それは、アントンフランチェスコ・ド - ニ (Antonfrancesco Doni) の『*Dialogo della musica*』(1544)の記述で、詩のなかには音楽をつけずに朗唱されたり、詩に何らかの即興的伴奏を伴うべく楽器を使用している様子が示唆されている。一例は「詩を朗唱する人物は別の人物にヴィオラ (viuola) で伴奏するよう」依頼し、第二例では、セルヴァッジアという女性がソネットを歌うときにもリラ (lira) を演奏するよう依頼されているというものである (Haar 1966:219)。ポリフォニックなマドリガ - レの全盛期を迎える頃でさえ弦楽器の伴奏にあわせて詩を即興で朗唱していたというのは興味深い^(註12)。

この演奏法が残っているというのは、音楽より

ことばが大切であり、マドリガ - レの演奏においても、歌詞に多くの注意が払われていたことを示唆していると考えたくなるが、ド - ニが生きた時代（マドリガ - レの黄金期）でさえ、歌詞に全く無関心な歌手がいたのもまた事実であり、次のような具体的な会話が記されている。

「バルゴ：「なぜ、この詩はカツソ - ラのものでそちらの歌詞はすぐれたアレティ - ノの作だとは言わないのだろう。この曲のはだれそののだし、そちらの曲は誰々のだというのに、...。」

グルッロ - ネ：「歌詞（ことば）についてほとんど知らない歌手は、（彼らにとって、ソ、ミ、ファ、レが充分ことばなんだ）歌うことに満足しているんだ。Ragione e ben ch'alcuna volta io canti はピ - チャムの曲で Lascaire il velo はレイヨルの作曲だと言えばそれでこと足りる人たちと随分多く一緒に歌ってきたよ。」（Haar 1967:219）という対話から、16世紀半ばのマドリガ - レ愛好家たちのなかには、作曲家への関心のみで歌詞に全く無関心な人たちも多かったとの示唆があるが、少なくとも宮廷人にとっては詩の重要性は決して等閑に伏すべきではなくむしろ詩に多くの注意が払われていたと考えるべきではないだろうか。独唱を最もすぐれた歌唱スタイルとする理由として「ことばの味わいが深くなる」とカスティリオ - ネ自身が述べているが、詩を聴くことの重要性は、宮廷人の素養のひとつに詩作の能力が求められたことの裏返しでもあるかに思われるからである。『宮廷人』の別の箇所、語学や古典の様々な著作に対する知識を要求するとともに「俗語で詩や散文を書く訓練が必要である」（「第一の書」44章）と語っている。「書く習慣」が身につけていれば、他の人の書いたものを正しく判断したり深く鑑賞することができるという認識は、詩に限らずことばに対するカスティリオ - ネの思い入れの深さを示すものである。宮廷人の

素養としての詩作の重要性も、即興詩人の再現をめざしたユマニスト達の影響による宮廷社会での即興の伴奏付きの独唱という演奏スタイルの流行を一層促すことになったように思われるが、カスティリオ - ネを含めて古代のモデルを持たないユマニスト達が描くイメ - ジに対して具体的なモデルとなったのが、マルケット・カ - ラに代表される職業的な即興演奏家の演奏スタイルだったのだろう。カスティリオ - ネが「con bella maniera（美しいやり方）」で歌うようにと指示するのも、音楽自体よりも演奏スタイルを意識していたからではないかと思われる。

このような職業音楽家の演奏スタイルが、いわばアマチュアの音楽愛好家である宮廷人の素養として要求されるようになったという事実は、宮廷社会にある種の職業性が侵入してきたことになるのだろうか。フィレンツェのロドヴィ - コ・デ・メディチ（Lodovico de' medici）もこうした技法に秀でていたと言われており、「カスティリオ - ネは、いわゆる教養ある人々の演奏について言及しているが、彼のなかでは、職業演奏家の演奏スタイルとの距離は開いていなかったとも考えられる」（Haar 1983:176）と指摘されるところである。さらに、15世紀後半の宮廷社会において、「職業性の侵入」、換言すれば、職業音楽家と音楽愛好家との距離の接近を思わせるのは、『宮廷人』で要求される「il cantare bene a libro（楽譜を読んで上手に歌う）能力への言及である。確かに上述した資料にも、「音楽を送った」あるいは「曲の写しを同封します」といった表現が見られるため、楽譜、おそらくは手稿譜がやり取りされていたと思われる、カ - ラの曲を同封したイザベッラ宛の書簡には、丁寧に「歌のことば（詩）は小さなノ - トのあるペ - ジに書かれております。」（1503年4月30日付）と楽譜と歌詞が別々に書かれていることが示唆されており、「曲」、「音楽」あるい

は「歌」と書かれている場合は、間違いなく楽譜を指しており、当時の声楽曲の楽譜であれば、それが仮に4声のプロットラなら、カントゥス(ソプラノ)、アルト、テノール、バスの各声部が別々に書かれたパート譜であった可能性が高く、そうであれば宮廷社会の人々の「楽譜を読む」能力を獲得していた、あるいは、読譜能力の獲得を要求されるのも現実的であることを示している。音楽理論家ティンクトリス(Johannes Tinctoris ca.1435 - 1511)が著わした『Liber de arte contrapuncti』(1477)などは、スペインのフェルディナンド1世の娘ベアトリチェ・ダラゴナに献呈されており、王家の子女にとってのポリフォニー音楽の教科書としての役割を指摘されるように、15世紀後半になると、礼拝堂歌手の専有物であったポリフォニーの楽譜を読む技術も宮廷社会で学ばれるようになっていたのではないだろうか。確かに、イザベッラ・デステもフランドル出身のポリフォニー作曲家マルティニ(Johannes Martini)に音楽を学び、「ロレンツォ・デ・メデイチの子どもはハインリヒ・イザクの教えを受けた」と言われている(Haar 1983:172)。このようにみると、職業音楽家と音楽愛好家の境界が消えつつあるように思われるが、カスティリオ・ネは「sprezzatura(さりげなさ)」という概念を導入することによって、両者の世界を峻別している。つまり、宮廷人が音楽演奏を行なう場合にも「さりげなさ」を忘れてはいけないのである。例えば、「音楽の演奏は気晴らしのためだけにやるように」すること、自発的でなく「人に強いられて仕方なくする」というように周囲に思わせなければならぬ。また、自分より下の階層の人々前で演奏してはいけないし、「優れた演奏技術をひけらかすことも控えなければならぬ」といった多くの制約が課せられているが、この制約を破ることは、すなわち「さりげなさ」を持ち合わせていないと

周囲から見做されるのであり、宮廷人としてのアイデンティティの喪失にも繋がるのである(註13)。

これまでの検証から、カスティリオ・ネが『宮廷人』で挙げた理想の宮廷人が持つべき素養は、当時の現実の宮廷社会に見られた現象、すなわち彼自身の現実の音楽体験に基づいて提唱されたものと考えらえる。しかも、それらの現象は、15世紀後半以降に顕著になってきた新しい流行あるいは現象と関連性を持っている点に留意しておきたい。このような視点から、次に、カスティリオ・ネが宮廷人にふさわしいとする楽器「ヴィオラ」についてもふれておこう。

IV ヴィオラという楽器が意味するもの(註14)

『宮廷人』には、「ヴィオラの伴奏による」あるいは「4本のヴィオラによる音楽」など「ヴィオラ」という楽器への言及が何度か見られる。ところが、拙論で検証したカ・ラの演奏に関する資料を見る限り、彼がリュートを弾いたという記述はあるが、ヴィオラという楽器とカ・ラを繋ぐ具体的な言及は見あたらない。

カスティリオ・ネがなぜリュートではなくヴィオラに拘ったのか。『宮廷人』と同時代の資料のヴィオラという楽器についての記述をもとに、この点について検証しておきたい。

宮廷人にとってふさわしい楽器として、弦楽器と鍵盤楽器が挙げられており、「viola da arco(弓の)」という語がついているのでヴィオラが弦楽器であることは間違いない。しかし、ルネサンス時代は、弦楽器の名称は非常に錯綜しており「ヴィオラ」という名称はフィドル、ヴィオラ・ダ・ガンバ、ギタ、ピウエラ・ダ・マ・ノなど中央部のくびれた弦楽器の総称として使われていたように思われる(Prizer 1986:101)。さらに、15世紀後半は、中世およびルネサンス初期のフィドルから16世紀のヴィオラ・ダ・ガンバへの移行

期であり、問題は一層複雑である。

北イタリアで最も早い時期にヴィオラに言及されている資料は、フェッラ - ラの秘書ベルナルディ - ノ・デ・プロスペ - リからイザベッラ・デステ宛の書簡ではないだろうか。この書簡には、ルドヴィ - コ・イル・モ - ロの継承者マッシミア - ノ・スフォルツァの誕生を祝う祝典での演奏について、次のように記されている。「昨日、先に述べましたバ - リ公が妃と皆様を連れてこられました。そして、アスカ - ニオ・スフォルツァ枢機卿によりロ - マから遣わされたスペイン人奏者に演奏を命じられました。彼らは私（の背丈）ほどもある大きなヴィオラを演奏いたしました。実際のところ、響きは非常に洗練されているというよりは柔和なものでした。」（1493年3月6日付）。この文面によれば、演奏者がロ - マから派遣されたスペイン人であることが明らかだが、当時の教皇はアレクサンデル6世つまりロドリ - ゴ・ボルジアであることから、ヴィオラがスペイン起源であるという指摘もある。また、プロスペ - リがこの楽器の大きさを「自分の背丈ほどもある」と幾分か驚きをもって表現している点が興味深く、彼にとっては、この楽器が見慣れたものではなかったように思われる。この書簡が書かれてから2年後の1495年に、イザベッラ・デステは3本のヴィオラを注文している。ところが、注文を受けたイザベッラの代理人は、「viole over lire（ヴィオラつまりリラ）」と記しているためこの楽器がフィドルやリラ・ダ・ブラッチョの可能性も否定できないが、同年6月には、この代理人が「侯妃の音楽家であるジョヴァンニ・アンジェロが3本の楽器を受け取るべく、今プレシアにおります。」とイザベッラ宛に書簡を送っている。ジョヴァンニ・アンジェロとは、おそらくマントヴァ宮廷に仕えていた歌手であり演奏家のジョヴァンニ・アンジェロ・テスタグロッサであると思われるの

で、ともかく、これらの楽器はイザベッラの所有になったとみて良いだろう。

この楽器が当時まだ北イタリアでは目新しい楽器、すなわちプロスペ - リが見たヴィオラではないかと推察できる記述がある。それは、ピッコ・ゴンザ - ガからイザベッラ宛の書簡で「楽器を習いたいのだが、まず最も好きなヴィオラを学ぼうと思うが、この楽器を持っていないので以前にジョヴァンニ・アンジェロが作った（持ち帰った）楽器を譲って欲しい」旨が記されている（1507年1月19日付）ことから、この楽器の人気を知ることができよう。

ところで、1499年には、イザベッラは、再び以前の代理人に「以前に注文した楽器よりも大きなサイズのヴィオラ（「viola grande」）を作らせるよう」に依頼している（1499年8月22日付）。イザベッラがこの注文サイズの異なる同種の楽器を注文する契機になったと思われる記述も残っている。それは、楽器製作者ロレンツォ・ダ・パヴィアからイザベッラ宛に「アルフォンソ・デステ様が今ヴェネツィアにおられて、私に5本のヴィオラ（viole da arco）を作るようとても強く望まれておりますので、できないと言うわけにはありません。アルフォンソ様は可能な限りすべてのサイズで作るよう希望され、またその奏法を習っておつもりです。」（1499年3月19日付）。

また、アルフォンソ・デステが、1502年自らの結婚式の祝宴で6本のヴィオラによる合奏をしたという記録があり、このヴィオラで演奏されたと思われる。弟であるアルフォンソの注文が契機となりイザベッラがこの楽器に関心を示したであろうことは想像に難くない。異母弟にあたるジュ - リオ・デステ宛てに「ヴィオラを習い始めましたが上達したいと思っています。なぜなら、習い初めて2日ですが、フェッラ - ラに行った時には、弟アルフォンソに対してテノ - ルを演奏できるよ

うにと計画し始めました。」(1499年5月14日付)と記している。

アルフォンソがヴィオラによる合奏を意図しているのを知ったのが、おそらく3月のことであり、5月にはその楽器を習い始め、上述のように「viola grande」を注文したのが同年8月という経過からみて、この楽器に対するイザベッラの関心の強さが窺い知れよう。さらに、同年8月23日にはカザレ・モンフェッラトにいた詩人で親交があったガレオット・デル・カッレット宛に、「立派なヴィオラ3本」を借り受けたい旨の書簡を送るとともにアルフォンソにも「ヴィオラ(数は不明)」の借り受けを申し出ていたらしく、同日付でアルフォンソが「希望していた(viole)を持たせてフェッララ宮廷に仕える音楽家ミケレ・ピッファロを遣わした」との返書も残っている(Prizer1987:105)。イザベッラが、自ら所有する3本のヴィオラの他に少なくとも3本以上のヴィオラを必要としていたという事実から、合奏いわゆるコンソートをマントヴァ宮廷でも実現しようとしたのは明らかであり、楽器に対する関心の強さも考慮すればヴィオラ自体が当時目新しい楽器ヴィオラ・ダ・ガンバであり、サイズの異なる同属楽器による合奏いわゆるコンソートという演奏形態もまた新しいものであったと考えられるだろう。おそらくプロスペロが「自分の背丈ほどの」と表現したのは、ガンバ属の最低音楽器であるヴィオロ・ネ(バス)であろう。しかし、彼は「viole」と複数形で表記しているが、すべての楽器がヴィオロ・ネだったか否かの判断は難しい。しかし、その後のイザベッラの書簡からみて、サイズの異なる楽器が必要とされているため、ヴィオロ・ネの他に、いわゆるヴィオラ・ダ・ガンバ(テノール)と高音楽器(トレブル)をコンソート用に揃えたいと考えたのだろう。少し時代が下って、特にこの楽器が好まれた16~17世紀のイギ

リスでは、トレブル、テノール、バスのヴィオラを各2本ずつ6本をひと組みとして専用のチェストに収めていたと言われる。

従って、「ヴィオラ4本による合奏も良い」とする『宮廷人』の記述は、楽器あるいはその演奏形態に関しても、現実の宮廷社会が享受していたもの、すなわちカスティリオ・ネの現実の音楽体験に裏づけられた記述であるということができよう。このような同属楽器によるコンソートが享受される背景には、同質の音色すなわちユ・フォニへの志向があったからだと言える。それは声楽曲で言えば、ア・カペッラ様式の歌唱法に見られるが、合奏音楽についてこのような言及が見られるというのは、少なくとも、北イタリアの宮廷では、この時期にユ・フォニが共有されていたことになる。

そして「ヴィオラの伴奏による」という記述だが、宮廷人にふさわしい素養からすれば、自分でヴィオラを伴奏しながら歌うと解釈できるが、拙論で検証した資料からは、その演奏を示唆する記述は確認できなかった。しかし、ヴィオラが新しい楽器であるということ、また合奏のスタイルの新しさを良いものとする記述は、「novità(新しいこと)」を価値あるものと捉える宮廷社会の意識の反映であると言える。

むすび

『宮廷人』において最もふさわしいとされる音楽について、提示される幾つかのキーワードをもとに検証したが、「器楽の伴奏による独唱」、「ヴィオラ」という楽器とその演奏形態などは、当時の実際の音楽事情、特に、カスティリオ・ネと関係の深いマントヴァ宮廷を中心とする宮廷社会の音楽実践が強く反映していることが読み取れよう。しかも、音楽現象は当時の新しい流れでありそうした現象を肯定する姿勢は、「新しさ」を志

向する宮廷人の現実そのものの反映ではなかった
 だろうか。その意味では、『宮廷人』で語られる
 理想 (ideal) は現実 (real) の音体験に基づいて
 構築されていたと言えるだろう。

今後、宮廷社会における音楽実践の問題を追
 求したいと考えているが、差しあたり当時の音楽
 教育という視点からアプロ - チしていきたい。

(註)

- (註1) 『宮廷人』には、プラトン、アリストテレス、キ
 ケロ、クインティリアヌス、ブルタルコスなど
 の著作からの引用が随所に見られる。
- (註2) マルケット・カ - ラに関する資料はすべてマン
 トヴァの Archivio di Stato 所蔵。拙論では、
 Prizer が編集したものを参照した。日本語訳は筆
 者自身による。
- (註3) この曲は、ヴェネツィアおよびロ - マで活動し
 た印刷業者アンドレア・アンティ - コが1517年
 に出版した《Canzoni sonetti strambotti et frot
 tole, libro terzo》に収められている。
- (註4) マドリガレットとはマドリガ - レの縮小形で
 であろう。1525年3月12日付のカ - ラからロ - マ
 に滞在していたイザベッラ・デステ宛の書簡に
 は「・私のマドリガ - レのうち5曲を送りま
 す。そのうち何曲かはロ - マでもすでに知られ
 ています。」と記されている。マドリガ - レと呼
 ばれる詩がすでに1510年頃には存在しており、
 声楽曲の名称に援用されていた可能性を示唆し
 ている。
- (註5) フランチェスコ侯は解放された直後、カ - ラに
 120デユカ - トを贈っている。
 (1510年8月30日)
- (註6) 「楽譜を読んで歌う歌手」のグル - プには、『宮
 廷人』でカ - ラとともにすぐれた歌手として賞
 賛されていたビド - ネ (ビドン) が挙げられて
 いる。
- (註7) ビドンの歌唱については、Lockwood, Levis.:
 Jean Mouton and Jean Michel: French music and
 Musicians in Italy, 1505-1520

Journal of American Musicological Society
 32 1979 p.218-19参照

- (註8) Ian Woodfield: 'The Early History of the Viol'
 Proceedings of the Royal Musical Association, 103
 (1976-7)
- (註9) 「リュ - ト伴奏で歌う歌手」のグル - プには
 カ - ラと同じくマントヴァ宮廷に仕えていた
 フロットラ作曲家バルトロメ - オ・トロンボ
 ンチ - ノも含まれている。
- (註10) Blackburn, Bonnie ed.: A Correspondence of
 Renaissance Musicians p.869
- (註11) Pilotta, 1966: 144
- (註12) ここで引用したド - ニの『Dialogo della musica』
 の原文は Haar が編集したものを使用し日本語訳
 は筆者による。ド - ニはピアチェンツァやヴェ
 ネツィアでアカデミアに参加していた音楽愛好
 家と位置づけられる。
 また、この伝統が書かれたポリフォニ - に
 組み込まれ、1570年代の Il concerto delle
 donne などの歌唱に見られるマドリガ - レ・
 アリオ - ソのようなジャンルが生まれてゆくと
 考えられる。
- (註13) 『宮廷人』における「sprezzatura」の意味が時が
 経つにつれて変化してゆく。16世紀後半にな
 ると、難しい技巧的な曲をいとも容易に演奏で
 きるという意味で用いられるようになる。つま
 り、宮廷人のように技巧を隠すのではなく技巧
 を持っていることを聴く人に知られても構わな
 いということなる。
- (註14) 一般的な表記はヴィオ - ルだが、拙論ではカス
 ティリオ - ネが用いたイタリア語表記を使用す
 る。
- 引用文献
 BURKE, Peter.: *The Fortune of the Courtier*
 Polity Press Cambridge 1995
 BLACKBURN, Bonnie. LOWINSKY, Edward. MILLER,
 Clement ed.: *A Correspondence of Renaissance Musician*
 Clarendon press Oxford 1991
 HAAR, James.: Notes on the 'Dialogo della Musica' of

Antonfrancesco Doni

Music & Letters 47 1966 p.198-224

HANNIG, Robert. & ROSAND, David. ed.

Castiglione The Ideal and the Real in Renaissance Culture

Yale University Press 1983

KOLSKY, Stephen.:*Courts and Courtiers in Renaissance*

Northern Italy

Variorum Collected Studies Series 2003

PALISCA, Claude.:*Humanism in Italian Renaissance*

Musical Thought

Yale University Press 1985

PIROTTA, Nino.:*Music and Cultural Tendencies in 15th-Century Italy*

Journal of the American Musicological Society 19

1966 pp.127-61

PRIZER, William.:*Marchetto Cara and the North Italian*

Frottola

The University of North Carolina at Chapell Hill,

Ph.D. 1974

Isabella d'Este and Lorenzo Da Pavia, 'Master Instrument-Maker'

Early Music History 2 1982 p.87-127

SCRIVANO, Riccardo.ed.:*Il Cortegiano* p.137-194

Cinquecento Minore. Bologna 1966

(清水純一・岩倉具忠・天野恵訳註 『宮廷人』

東海大学出版会 1987)