

原著論文

# 17世紀におけるイタリア音楽と ポーランド音楽の相互影響に関する一側面

An Aspect of the Mutual Effect between Italian Music and Polish Music in the 17<sup>th</sup> Century

黒坂俊昭

キーワード 17世紀イタリア音楽、17世紀ポーランド音楽、声楽－器楽様式

## 1. はじめに

水が高所から低所に流れ落ちるように、また木の葉が水の流れに乗って高い所から低い所へと運ばれていくように、ヨーロッパの芸術音楽でも新しく優れた音楽がその誕生の地から周辺へと波及していく様子をしばしば窺うことができる。その伝播と受容には個々に異なった様相を示すが、拙稿ではその一つである「17世紀のイタリア音楽がポーランドへ流入する様子」について概略的な考察を行ないたい。16世紀中頃からヨーロッパではイタリア音楽が様式的に抜きん出てきており、その最も顕著な事例が音組織を教会旋法から調性に移行させた大転換であった。その他にも調性と関係が深い通奏低音の技法、オペラやオラトリオの誕生、純粹器楽曲の登場など17世紀初頭のイタリアには数多くの新しく優れた音楽が輩出していた。そしてそれらは先述したように次第に周辺領域へと波及されていき、ポーランドにも到達したのである。ここでは、17世紀における最先端の音楽であったイタリア音楽がポーランドでどのよ

うに受け入れられ、どのように展開していったかという状況を検証したいと思っている。

ところで、川の水やその流れに乗った木の葉は目視しただけでは確かに高所から低所に流れ去っていくが、果たしてその流れにあって低所から高所へ上っていくものは皆無なのであろうか？ その問いに対してはまずサケやアユのような魚の川上りが思い出されるが、これらは産卵を目的とし、体力といったエネルギーを用いたものである。そのような強引な逆流ではなく、水が流れている以上、その水そのものが常に変化しているとはいえ、高所と低所は常に結ばれており、そこに低所から高所に運ばれている何かがあると思われる。それが何であるかを著者は知り得ていないが、その状況と同様の事柄、つまり周辺から中心への影響がヨーロッパの芸術音楽にも存在するに違いない。本論では、17世紀の最先端の音楽であったイタリア音楽がポーランドに流入してくる中で、「ポーランド音楽の方からイタリア音楽に影響を及ぼした何か」を見出すことも二つ目の目的とした。ところで拙稿に係る17世紀のヨーロッパの音楽に関する研究については、イタリアにお

ける状況、ポーランドにおける状況、さらにポーランド側に限定すればポーランド人作曲家のイタリア訪問<sup>1)</sup>、イタリア人音楽家のポーランドでの活躍<sup>2)</sup>などに関する論文を見出すことができる。しかしながらこれらの論文の主旨はそれぞれの音楽活動の状況の考察であって、イタリア音楽とポーランド音楽との関連には触れていない。またポーランドで出版されたポーランド音楽史<sup>3)</sup>に於いてもイタリア音楽がポーランドで展開される様子が語られているだけである。そのためポーランド音楽とイタリア音楽の影響関係が書かれた論考は未だ手にしておらず、ましてやポーランド音楽がイタリア音楽に及ぼした影響についての考察は起稿すらされていないのではないかとと思われる。

それでは17世紀のイタリア音楽とポーランド音楽の相互関係を見極めていくにあたって、前提となる17世紀のポーランドの政治的・社会的情勢についてその概略を理解することから始めよう。1572年、ポーランド王国はジグムント2世アウグスト(Zygmunt II August, 1520-1572)の死によっておよそ200年続いたヤギェウウォ王朝<sup>4)</sup>が途絶えることとなった。

一般的に王朝の断絶にはほぼ同時に新しい王朝の誕生を見るのであるが、このヤギェウウォ王朝の断絶にはそれを継ぐ王朝が生まれなかった。というのはヤギェウウォ王朝期に次第に勢力を強めたシュラフタ szlachta (ポーランドの貴族)が彼らに与えられた国王選挙権を行使し<sup>5)</sup>、選挙による国王選出が行なわれることとなったからである。その結果、1573年に選挙が行なわれ、ポーランド各地からおよそ4万人の貴族が集まり、フランスのヴァロワ家のアンリ(Henry Valois, 1551-1589、ポーランド語ではヘンリク・ヴァレジ Henryk Walezy)が国王に選ばれた。しかし新国王は1574年にフランス国王を継承することとなり、相即にフランスへ帰国してしまった。その後もポーランド国王は選挙で選ばれ続けていくこととなるが<sup>6)</sup>、一見民主的に見えるこの制度にもいろいろな弊害を孕んでいたのは想像に容易い。その最も重要な一つは新国王選出にあたり空位期間が生じることにあった。その期間は政治的・軍事的能力を有するマグナート magnato (シュラフタの中で膨大な資産を有する大貴族)から執政官が選ばれ、国内的反乱だけでなく外国からの攻撃

- 
- 1) 一例として、Anna Szwejkowska 1997 “Włosi w Kapeli Królewskiej Poliskich Wazów [ヴァーサ・ポーランド王宮礼拝堂楽団におけるイタリア人]” : Acta Musicologica Universitatis Cracoviensis ; 3 などの論文が挙げられる。
  - 2) 一例として、Alina Żórawska-Witkowska 1992 “Muzyczne Podróżę Królewiczów Polskich [ポーランドの王子たちの音楽旅行] ; Cztery studia z dziejów kultury muzycznej, XVII i XVIII wieku” : Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa の第1章 : “Włoska Wizyta Władysław Wazy [ヴワディスワフ・ヴァーサ王子のイタリア訪問] が挙げられる。
  - 3) 参考文献に挙げた Chomiński 1995 の他に、Danuta Szlagowska 1998 “Muzyka Baroku” : Akademia Muzyczna im. Stanisława Moniuszki w Gdańsku (Skrypty I Podręczniki 29) Gdańsk などがある。
  - 4) ヤギェウウォ朝は、1386年、ヴワディスワフ2世(Władysław II Jagiełło, ca.1350-1434)の即位に始まり、その間、ヨーロッパ最大の版図を誇り、穀物や塩の輸出量も莫大で、知的・文化的的生活も高い水準を保っていた。
  - 5) シュラフタはヤギェウウォ朝時代に、国王選挙権の他、納税免除や個人と財産の不可侵権などの特権を得、さらに国王の決定権を縛っていた。
  - 6) アンリ・ヴァロワの後、トランシルヴァニア公ステファン・バトリ(Stefan Batory, 1533-1586)が1575年に、ジグムント3世・ヴァーサ(Zygmunt III, Wasa, 1566-1632)が1587年に、ヴワディスワフ4世・ヴァーサ(Władysław IV, Wasa, 1595-1648)が1632年に国王に選出されている。

にも対処していたが、マグナートたちはそういった政情的な不安定を利用し、権力をますます掌握していったのである。さらに国王が在位する期間は、国王に戦費の貸し付けを行なったり、自前の外国人軍隊などを保有したりすることによって国王の権威を軽んじ、ポーランドを寡頭制或いは割拠状態に陥れていた<sup>7)</sup>。このような17世紀前半の状況は悪化の一途を辿り、17世紀後半は1655年から1660年にかけてのスウェーデンによる侵略・支配へと続く。その後、ポーランド軍総司令官であったヤン・ソビエスキ (Jan Sobieski, 1629-1696) が1674年に国王に選ばれ (Jan III, Sobieski とする)、1683年ウィーンを包囲したトルコ軍を撃破するような戦果もあったが、絶対君主制を敷くことができなかったポーランドは国家としては次第にヨーロッパの大国の地位から遠ざかる一方であった。

然るにブラフの指摘するように、ポーランドの転落の責任の大部分が自身の特権や独占権に強く執着していたマグナートに帰せられるにもかかわらず、そういった彼らの態度・姿勢から生じる文化的優越を無視することはできない<sup>8)</sup>。17世紀前半、経済的に安定していたマグナートは王宮を模倣したような宮廷を建て、競争相手のマグナートの豪華さに勝ろうとする野望と文化的に純粋な興味とから文化活動の中心となっていた。宮廷には必ずと言ってよいほど

礼拝堂が設けられ<sup>9)</sup>、そこには礼拝堂楽団があり、イタリア人音楽家が作曲と演奏を執り仕切っていた。その後17世紀後半になるとスウェーデンの侵略を引金に社会的・経済的情勢が極度に悪化し、その世紀前半の安定性や平和が二度ともたらされることはなかったが、その荒廃は精神的に宗教による救済へと向かった。また文化活動に充てられる資金の減少は、活動そのものの衰退を導くのではなく、ポーランド人芸術家の活動を呼び起こした。つまり財源が枯渇し金銭的に不十分となった今、高額収入を得ていたイタリア人芸術家に代わってそれまで彼らから芸術的な刺激を受け、教育されてきたポーランド人芸術家が文化的最前線で活躍し始めたのである<sup>10)</sup>。特にマグナートは宮殿だけでなく、自らを保護する大聖堂や教会、また家族の多くが埋葬されたり司教として従事したりしている所にまで教会音楽の繁栄を持ち込んだ。このように、17世紀前半は割拠状態にありながらも経済的に豊かであった各地域の宮廷及びその礼拝堂で、また17世紀後半は政治的・社会的困難に対する精神的な支柱として礼拝堂音楽が求められていたのであった。

## 2. 17世紀イタリア音楽の覇権

ヨーロッパの芸術音楽の歴史は、周知のとおり、様式史のあるいは精神史的に把握され、そ

7) 最も顕著な例は、絶対主義王制を目指したジグムント3世・ヴァーサに対して1606年にシュラフタが反乱を起こし (ゼブジドフスキ Zebzydowski の乱)、2年後の和解によって国王の権威が弱体化し、マグナートの寡頭制が始まる契機となった。

8) Brough 1989, p.8

9) ヤギェウウォ朝のジグムント1世 (Zygmunt I, 1467-1548) の意向により、システイーナ礼拝堂 Cappella Sistina を真似たジグムント礼拝堂 Kaplica Zygmuntwska が1533年にクラクフのヴァヴェル大聖堂に建立された。それを機にその後およそ1世紀の間、ポーランドで礼拝堂の流行が生まれた。

10) ブラフによれば、王宮の礼拝堂楽団の歴史を紐解けば、17世紀前半はそのすべての礼拝堂楽長がイタリア人であったのに対し、スウェーデン侵略後はすべてがポーランド人となった。(Brough 1989, p.9)

こには時代様式に沿った音楽の継続を見ることができるところでその時代様式概念は、各時代のヨーロッパすべてに渡る音楽を包括しているとはかぎらない。例えば、アルス・ノヴァの音楽は14世紀のフランスの音楽であって、ヨーロッパのその他の地域では導入されていない。またそれほど明瞭ではないが、18世紀後半の古典派音楽もヴィーンを中心に創造されていたにすぎない。しかしそうであるからと言って、アルス・ノヴァ時代にフランス以外、古典派時代にオーストリア以外の地に音楽が見られなかったということは決してなく、ヨーロッパの各国（場合によっては地域）あるいは民族ごとに、それぞれの音楽史が展開されていた。すなわちヨーロッパの芸術音楽の歴史は、本来ならばヨーロッパ各国等の音楽史の並列によって構成されなければならないのであるが、様式の発展史的観点からそれぞれの時代で最先端に行く音楽がその時代の様式概念となり、その連続によって紡がれることが多い。

そのような状況を踏まえれば、16世紀（ルネサンス後期）および17世紀（バロック前期・中期）は、イタリア音楽によってヨーロッパ音楽史が先導されていた。もちろん同じ時期に、フランスでもスペインでもイギリスでも各国それぞれに特有のルネサンス音楽およびバロック音楽が創造されていたが、それらの音楽は様式的あるいは技法的にイタリア音楽の後塵を

拝していたのである。そのイタリアでは、とりわけ16世紀から17世紀への変わり目に、ヨーロッパ音楽の本質を揺るがす大きな転換となる新しい音楽がいくつも生み出されてきた。というよりはむしろそれらの新しいイタリア音楽こそがヨーロッパ音楽を牽引していたのであった。

その中で最も華々しい楽種がオペラ opera であるのは言うまでもない。16世紀末に作られた試作的な作品<sup>11)</sup>を経て、1600年に現存する最古のオペラ、《エウリディーチェ L'Euridice》（ペーリ作曲）が登場したのを皮切りに、1607年にはモンテヴェルディ（Claudio Monteverdi, 1567-1643）がマントヴァで《オルフェオ L'Orfeo》<sup>12)</sup>を完成させたことによって、オペラが舞台芸術の一つとして確立するとともに、その他の都市へと広がっていった。とりわけ17世紀前半はヴェネツィア楽派<sup>13)</sup>、同世紀後半から18世紀前半にかけてはナポリ楽派での隆盛が目覚ましい。そのようにイタリアで展開するオペラであるが、その属性の一つとして台本が世俗的であることが挙げられる。オペラが誕生した当初は、ローマで作られたオペラには聖人の生涯を題材にしたもの<sup>14)</sup>もあったが、それ以外は神話であったり英雄伝であったり、筋骨きにキリスト教との関連があるオペラはほとんど見られない。

他方ローマでは、宗教の場においてもオペラ

11) 1591年にデ・カヴァリエーリ（Emilio de' Cavarieli, ca.1550-1602）が《サテュロス Il Satiro》と《フィレノの絶望 La Disperazione di Fileno》を、1598年にはペーリ（Jacopo Peri, 1561-1633）が《ダフネ Dafne》を上演した記録が残されているが、《ダフネ》の断片を除いていずれも現存していない。

12) 原題は「L'ORFEO FAVOLA IN MUSICA（音楽による寓意劇）」で、そこに「オペラ」という語はない。

13) ヴェネツィアでは、サン・カッシアーノ San Cassiano 劇場と名付けられた史上初の公開オペラ劇場（料金を払えば誰でも入場できる興業形態の劇場）が1637年に開設され、貴族だけでなく富裕な市民もオペラが鑑賞できるようになった。

14) ランディ（Stefano Landi, ca.1590-ca.1655）が1632年に作曲した《聖アレッシオ Sant' Alessio》は5世紀の聖人アレクシスの生涯を題材としている。

のような演劇的要素と融合した芸術が熱望され、宗教的対話による楽曲への衝動が高まっていた。そうして1600年、フィレンツェで《エウリディーチェ》が公演されるのに先立ち、デ・カヴァリエーリによって宗教音楽劇《靈魂と肉体の劇 *Rappresentatione di Anima et di Corpo*》がローマで上演され、それを土台として、宗教的省察や説教を目的とするオラトリオ oratorio が誕生することとなった。このオラトリオは筋書きをさまざまな音楽で綴っていくという点ではオペラと類似するが、オペラのように舞台での演技は伴わず<sup>15)</sup>、語り手 *Historicus* によって宗教的物語の筋が辿られている。ところでこのようにオペラと相違するオラトリオであるが、その音楽は登場人物による対話劇であるという属性から、オペラと同様、和音の有機的連続から構成される通奏低音に支えられたレチタール・カンタンド *recitar cantando* (歌うように語る) の唱法によるモノディ様式 *monodia* が基盤であった。この声楽様式について、モンテヴェルディは《マドリガーレ集第5巻 *Il quinto libro de' Madrigali a 5 voci*》の序文で、それまでの厳格な対位法的楽曲を作曲する第一作法 *prima prattica* と区別する形でモノディを作曲する第二作法 *seconda prattica* に触れている。その第一作法では、パレストリーナ (Giovanni Pierluigi da Palestrina, 1525/26-1594) に代表されるルネサンス期の音楽のように「音楽が歌詞

(言葉) を支配していた」とするのに対し、新しい作法では「歌詞(言葉)が音楽の主人」であるとしている<sup>16)</sup>。すなわち第二の作法では、意味や感覚を具体的に表わす歌詞と音楽表現との深い一致、詩人の描いたイメージの音楽による正確な反映が目指されているのである。そしてこのような第二の作法による音楽は、進歩的でありながら歌詞を忠実に伝えるものであり、宗教改革に対抗してカトリックの教理の確認および教会内部の刷新を図ったトレントの公会議<sup>17)</sup>での決議<sup>18)</sup>に近づくものでもあった。というのは、教会音楽における感動は音楽のもつ芸術性によるのではなく歌詞を通しての宗教性に基づくものであり、そのためには楽曲における歌詞(言葉)の理解が求められるといった公会議の決議にこの第二作法が適していたからである。モノディを基盤とするオラトリオはこのような反動宗教改革の理念と符合し、とりわけローマで流行することとなった。ただこの「言葉の理解」は祈りの感動に近づくに違いないが、言葉の理解がどれほど容易になったからといっても、その歌詞が理解し難いラテン語であれば自ずと限界があった。そこでオラトリオはカトリックの一般的な教義を越え、教会音楽であるにもかかわらず俗語を歌詞とすることが許されるようになった。ラテン語によるオラトリオはオラトリオ・ラティーノ *oratorio latino*、イタリア語によるオラトリオはオラトリオ・ヴォル

15) デ・カヴァリエーリの《靈魂と肉体の劇》では、簡素ではあるが、舞台背景もあり、衣装もまもって上演されていた。

16) 正確に言えば、この第一作法と第二作法に関する解説は、モンテヴェルディの《音楽の諧謔 (3声) 第1巻 *Scherzi musicali a 3 voci*》(1607年)の序文で、弟のジュリオ・チェザーレ・モンテヴェルディ *Giulio Cesare Monteverdi* によって為されている。

17) 教皇パウルス3世 *Paulus III* (在位: 1534-1549) によって招集され、北イタリアのトレントで1545年から1563年にかけて開催された。

18) …音楽の諸旋法によるこの歌の構成は、決して耳に空虚な快さを与えるのではなく、言葉がすべての人に理解され、それによって聞き手の心が天上の調和を希求し、至福の人々の喜びを思うことへと導かれるように組み立てなくてはならない… (グラウト/パリスカ 1998: p.313)

ガーレ oratorio volgare と区別され、17世紀前半は前者が主流であったが、ヴェネツィアのサン・カッシアーノ劇場の開設も遠因となり、世紀後半には後者のオラトリオが中心となってきた。このようにしてオラトリオという宗教音楽において、俗語が宗教的感動を与えるようになった。とはいえ、その音楽は、大規模であり、大勢の会衆を前に歌い上げられる公共的な祈りであり続けた。

声楽曲から器楽曲に目を転じれば、17世紀初頭に起こった大転換は純粋器楽の誕生であることに疑いを挟む余地はない。歴史的に観れば、楽器だけによる音楽あるいは楽器のためだけに作られた音楽は、16世紀に到るまで非常に稀であった<sup>19)</sup>。先述した第一作法であれ第二作法であれ、いずれにしてもそれらの作曲法は音楽と歌詞の関係であり、それはすなわち声楽の領域における事柄であった。然るに1500年頃フランスの宮廷で流行していた世俗合唱曲のシャンソン *chanson* が16世紀中頃イタリアに伝えられてきたとき、イタリアではその楽曲を歌唱ではなくリュートや鍵盤楽器の独奏用に編曲して愛好するようになり、それらをカンツォーナ・フランチェーゼ *canzona francese* (フランスの歌) と呼ぶようになった。その後、そういった楽器特有の語法に合わせた「編曲」自体に興を求めたイタリア人たちはフランス由来のシャンソンに限らず、あらゆる声楽曲を楽器用に編曲するようになり、それらはカンツォーナ・ダ・ソナール *canzona da sonar* (楽器で演奏される歌) などと呼ばれるようになる。ここで

留意しなければならない点は、それまでにも声楽曲を楽器で演奏する音楽はあったが、それらは作曲の出発点が声楽である以上、未だ声楽として捉えられていたことにある。それはカンツォーナ・フランチェーゼやカンツォーナ・ダ・ソナールにも受け継がれており、いずれもの名称でもあるカンツォーナ (歌) がそのことを物語っている。16世紀後半、こういった楽器用に編曲した声楽曲が流行していくにつれて、各楽器に特有の語法がますます開発されていき、世紀が変わる頃、いよいよ声楽曲の編曲ではなく、作曲の当初から楽器演奏を目指した楽曲が作曲されるようになり、純粋器楽曲への道が開かれることとなった。

17世紀に入ると、こうしてさまざまな楽器によるさまざまな形態の器楽曲が生まれ、さまざまな呼称で呼ばれるようになり、それらは明確な定義を持つことなく徐々にソナータ *sonata*<sup>20)</sup> と総称されていく。しかしその多様な在り方は17世紀前半を通じて形を整えていき、世紀の中葉に差しかかる頃には一定の形式や形態を有する2つの楽種、教会ソナータ *sonata da chiesa* と室内ソナータ *sonata da camera* に収斂されていく。ここで、その後者が世俗音楽であることは明白であるが、前者さえも祈りを抽象的に表現するとはいえ音楽自身が持つ芸術性の先に世俗的要素を含んでいることを指摘しておかなければならない。というのは、教会ソナータは政務日課やミサの際に献奏される器楽曲であるが、そこには歌詞が全くないために具体的な宗教的感動を創出することが困難であり、

19) 16世紀以前に見られた楽器だけによる音楽は、本来各声部に歌詞が付けられた声楽曲を歌う代わりに楽器で演奏していたものであったり、舞踊の伴奏であった音楽が舞曲として演奏されたりしたものが多かった。

20) 16世紀以前は音楽と声楽はほぼ同義語であったが、17世紀に入り純粋器楽曲が声楽から自立したため、音楽を声楽と器楽とに分類する必要が生じた。そこで用いられた語が、声楽：*musica cantata* (歌われる音楽)、器楽：*musica sonata* (楽器で演奏される音楽) であり、その *musica* が省略されてソナータ *sonata* という用語が生まれた。

宗教性よりも芸術性が優る傾向があるからである。その意味において、教会ソナータは完成された時点で既に世俗性が内包されているのである。このようにイタリア音楽がヨーロッパの音楽を先導していたこの時期、器楽の領域ではさらにもう一つの重要な楽種が確立していた。それはヴェネツィアの複合唱形式の音楽に由来する協奏曲 *concerto* に他ならない。サン・マルコ大聖堂にある、それぞれ聖歌隊席を伴った2台のオルガンによる二重合唱の音楽は、ウィラールト (Adrian Willaert, ca.1450-1562) が楽長の時代より頻繁に用いられるようになり、G. ガブリエリ (Giovanni Gabrieli, ca.1553/56-1612) に到って3つ、4つ、5つと分割された合唱 *coli spezzali* が多彩な音色の楽器と組み合わせられて用いられるまでになる。こういった複合唱形式の音楽の最も基本的な属性は、当初の形態を例に取れば、詩篇唱の交唱的演奏に適した左右の合唱の対比であったが、徐々に左右いずれの合唱であれ1つの合唱と左右が声を合わせて歌う全合唱との対比へと変貌した。1つの合唱と2つの合唱の対比、後には少ない数の合唱と全合唱の対比など、とにかく弱の音楽と強の音楽の対比こそが複合唱形式の音楽の本質になったと言える。こういったガブリエリの音楽はその属性を維持しつつ、次第に声楽から離れ、純粋器楽曲となって形式化へと向かっていった。その結果、教会ソナータなどと時を同じく17世紀中葉になって合奏協奏曲 *concerto grosso* と呼ばれる形式や形態の整った世俗的な楽種が生まれてきたのであった。

### 3. 17世紀ポーランド音楽における イタリア音楽の受容

16世紀から引き続いて西欧音楽を先導していたイタリア音楽は、17世紀になって、その後の芸術音楽の中心的ジャンルとなる形態を次々と生み出していった。それは先述したように、声楽ではオペラやオラトリオ、器楽では教会ソナータや室内ソナータや合奏協奏曲であるが、これらはその後3世紀に亘って芸術音楽を彩り続けた。ところでそのような芸術音楽を代表する楽種は、間もなく周辺の諸国や地域へと広がり、それぞれの地に於いてさまざまに受け入れられていくこととなる。その波及と受容はポーランドに於いても例外でなく展開されていた。そこでその状況を17世紀にポーランドで活躍したポーランド人作曲家の活動を交えながら考察していきたい<sup>21)</sup>。

1554年ボズナニに生まれ、イエズス会士として二度ローマに赴いていたブラント (Jan Brant, 1554-1602) は、3声から6声の合唱にオルガン声部を付した賛歌《*Christus natus est nobis*》や5声の合唱にオルガン声部を付した賛歌《*Invitorium in Festo Nativitas*》でオルガン声部を独立させ、通奏低音の機能を持たせている。ここにポーランド音楽にもバロック音楽の基本的構造が到来している証を見ることができ。次に1590年頃ワルシャワ近郊のヴァルカに生まれ、ベルリンにあるブランデンブルク選帝侯の礼拝堂楽団のヴァイオリニストとしてイタリアで研修した後にワルシャワの王室礼拝堂楽団に所属したヤジェンプスキ (Adam

21) 17世紀を代表するポーランド人作曲家の一人に M. ミエルチェフスキがいるが、彼にについては後章で詳述するため、本章での記載を割愛する。

Jarzębski, ca.1590-1648/49) は、1627年に《カンツォーナとコンチェルト集 *Canzoni e concerti*》を作曲している。この作品は全27曲から成る器楽集<sup>22)</sup>でそのすべての楽曲に通奏低音が付されており、当時の中央ヨーロッパにおける器楽の発展にとって重要な作品となった。ただ彼の作品には、このような通奏低音声部に本質的な特徴があるコンチェルト様式の作品がある一方、ア・カペッラ *a cappella* の作品も依然として多く作曲されていた。先のブランドの場合はむしろア・カペッラの作品の方が多く、その中には定旋律 *cantus firmus* を用いた作品さえも含まれていた。こうしてみればポーランドにおけるルネサンス音楽からバロック音楽への移行は若干イタリアより遅れているが、その時間的差は小さく、イタリアからの影響が非常に短期間でもたらされていたと言えるであろう。

西欧では、17世紀に入ると、オペラやオラトリオといった大形式の音楽がもてはやされ、その劇性こそがバロック音楽の特徴の一つとなっていた。ところがポーランドではオペラやオラトリオが時代の花形になることはなく、それほど流行することもなかった。それは17世紀のポーランドの社会的状況に因るところが少なくない。つまり当時ポーランド国内には200以上もの礼拝堂 *cappella*<sup>23)</sup> が作られており、そこではモテトのような小さな形式の音楽が好まれていたのである。ただこのモテトもコンチェル

タート様式で作曲されるようになるが、依然として合唱の形態が採られていたため、ルネサンスのポリフォニーからの連続性は強く残っていた。またポーランドでは聖職者の数も多く、音楽においても保守的な傾向が強かったため、パレストリーナ風の音楽が依然として好まれ続けていたという事情もあった。そういったことから、現在でも、ポーランドの音楽史に関して、16世紀から17世紀への劇的転換、即ち調性音楽への移行についてはあまり語られない。

17世紀の最初の15年間に最も活躍したもう一人の作曲家としてジェレニスキ (Mikołaj Zieleński, ca.1550-1615) を挙げることができるが、ただ彼の作品で現存するものは1611年にヴェネツィアで出版された《奉納唱 *Offertoria totius anni*》と《聖体拝領唱 *Communiones totius anni*》の2つの曲集にすぎない。前者は56曲から成り (内44曲が奉納唱)、すべての楽曲が複合唱形式で作曲されている<sup>24)</sup>。一方後者は57曲から成り、3曲の器楽ファンタジアを除けば、独唱による歌唱はモノディ様式であり、且つ合唱は器楽との協奏風に作曲されている。このようなルネサンス様式の音楽とバロック様式の音楽を同時に出版する方法は、モンテヴェルディが1610年にローマ (ヴァチカン) で職を求めてルネサンス様式の《6声のミサ曲》とバロック様式の《聖母マリアの夕べの祈り》を教皇に献上したこと<sup>25)</sup> に類似し、ここにルネサンス様式からバロック様式への連続的転換を見

22) 曲集には、2つの楽器のための作品が12曲、3つの楽器のための作品が10曲、4つの楽器のための作品が5曲含まれている。

23) 礼拝堂には、教会の礼拝堂、王家の礼拝堂、マグナートの礼拝堂がある。

24) 2つの合唱体のための楽曲と3つの合唱体のための楽曲がある。前者は7声による楽曲が12曲、8声による楽曲が43曲、後者は12声による楽曲が1曲である。

25) モンテヴェルディはこの2曲をセットにし、《教会の合唱による6声の聖母マリアのミサ曲と多声の夕べの祈り *Sanctissimae virginis missa senis vocibus ad ecclesiarum choros ac Vespere pluribus decantandae*》として、教皇パウルス5世 (Paulus V, 在位: 1605-1621) に献上した。



ることができる。時代が進み、17世紀後半、盛期バロック期にはペンキェル (Bartłomiej Pękiel, ?-ca.1670) が登場する。彼は1630年代からワルシャワの王宮の礼拝堂の音楽監督と聖ヤン大聖堂のオルガニストとして活躍し、1655年王宮の礼拝堂楽団が解散された<sup>26)</sup>のを機にクラクフに移り、ヴァヴェル大聖堂の礼拝堂の音楽監督となった。このような経歴から彼の作品にはワルシャワ時代とクラクフ時代を通じて教会音楽作品が多い。その中でも1649年に作曲された《Audite mortales》は対話風に構成され、オラトリオ風の作品となっている。またクラクフ時代に作曲され、ロマン派の文豪ミツキェヴィチ (Adam Mickiewicz, 1798-1855) によって《最も美しいミサ曲 Missa pulcherrima》と名付けられた作品は、伝統的なア・カッペッラ様式であったり、教会旋法の要素が残っていたりするものの、楽曲は調性によって規定されている。さらにペンキェルは《ミサ曲「ロンバルデスカ」 Missa La Lombardesca》にみられるように合唱に楽器の伴奏を付したり、楽器だけによる部分を挿入したりすることによって、声楽と器楽の協奏曲風の作品も作曲している。このように17世紀も後半に入ると、ポーランドではイタリア音楽の影響を受けながら、独自のスタイルが確立していく様子が垣間見られるようになる。

ところで17世紀のポーランドにおけるオペラであるが、フェイヒトによれば、その新しい音楽形式は1620年頃既にルボミルスキ Stanis-

ław Lubomirski の宮殿に現われていたことから、その頃にはポーランドに到来していた。そして国王ヴワディスワフ4世ヴァーサ (Władysław IV Waza, 1595-1648) はまだ王子であったときフィレンツェで1625年にF. カッチーニ (Francesca Caccini, 1587-ca.1640) の《アルチーナ島からのルッジエーロの救出 La liberazione di Ruggiero dall'isola d'Alcina》<sup>27)</sup>を聴き、1632年王位に就くとすぐさま王城の一階に劇場を建設し、1633年そのオープニングをポーランド人作曲家エレルト (Piotr Elert, ?-1653) のオペラ《王の栄光 La fama reale》で祝したのである<sup>28)</sup>。しかしその後17世紀を通じて、ポーランド人の作曲家はエレルトを除きオペラを作曲することはなかった。因みにオペラがポーランドで本格的に展開されるようになるのは、カミエニスキ (Maciej Kamiński, 1734-1821) が作曲した、ポーランド語を台詞とする初のオペラ《不幸中の喜び Nędza uszczęśliwiona》(1778年)まで待たなければならない。すなわち西欧ではバロック音楽<sup>29)</sup>の幕開けと共にオペラが誕生したが、ポーランドではそういった象徴的な出現はオペラに見られなかったのである。

一方器楽の領域は、17世紀前半は先述したジェレニススキの《聖体拝領唱》に含まれる3曲のファンタジアとヤジェンプスキの《カンツォーナとコンチェルト集》とに代表され、ポーランドの器楽の歴史に新しい時代を開いている。前者は2曲が模倣様式の断片を繋げて作曲されたりチェルカーレ *ricercare*、1曲がホモフォニ

26) 1655年、スウェーデン国王カール10世グスタフ (Carl X Gustaf) によりワルシャワが占領されたことに起因する。

27) ポッジョ・インペリアーレにあるトスカーナ大公夫人別邸の前庭に於いて上演された出し物であるが、バレットと音楽が付された情景の組み合わせであり、オペラというよりはインテルメディオに近い音楽劇であった。

28) Feicht 1965 p.43

29) 本論でバロック音楽という用語は音楽の様式名としてではなく、時代名称として用いている。

ックなカンツォーナ canzona であり、ここにもルネサンス様式からバロック様式への連続的転換を見て取ることができる。また後者に含まれるヤジェンブスキの27の器楽作品は、2声または3声または4声と通奏低音によって構成されており、17世紀中葉に形式が確立されてくる教会ソナータや合奏協奏曲へ向かう一歩を踏み出している様子が窺える。この段階ではポーランドにおける器楽は未だ宗教的な影響を受けていなかったのであるが、17世紀後半になると、シトー会修道士でもあったシャジニスキ (Stanisław Sylwestere Szarzyński, fl. 17 c. 後半) が聖務日課のために2台のヴァイオリンと通奏低音による教会ソナータを作曲しているように、楽種として確立された器楽曲が教会と関連する方向へと向かっていった。

17世紀のポーランドでは声楽や器楽がこのように展開されていくが、その中であってポーランドに特有と思われる音楽が声楽-器楽様式に他ならない。この様式は声楽と器楽の協奏的作品を構成する様式を指し、イタリアの音楽にも存在しないことはないが、ポーランドではとりわけ取り立てて語られることが多い。例えばフェイヒトは、「声楽-器楽様式の新しいアンサンブルも生まれようとしていた。王家の礼拝堂、首座大司教の礼拝堂、そして司教教会の礼拝堂は、複数の合唱体のための荘厳で悲劇的な楽曲であろうと、独唱者を対比させる作品であ

ろうと、それらに付された名人芸的技術の特徴とするものであろうと、いずれも新しい声楽-器楽様式による楽曲を作り出すのに貢献していた。」と記述している<sup>30)</sup>。またポーランドで出版されている音楽事典「Encyklopedia Muzyczna PWM」<sup>31)</sup>に記載されているバロック期の各作曲家の項目における作品目録一覧でも、楽曲の分類は「声楽 wokalne」、「声楽-器楽 wokalnoinstrumentalne」、「器楽 instrumentalne」とされている。この声楽-器楽様式の代表的な作品としては、1628年から1649年までワルシャワの宮廷音楽監督であったスカッキ (Marco Scacchi, ca.1600-1681/87) の《Missa Omnium Tonorum》のような3つの合唱体と器楽のための楽曲やペンキェルの《Missa La Lombardesca》のような2つの合唱体と器楽のためのミサ曲<sup>32)</sup>が挙げられる。この様式による音楽は、当初はこういった合唱体と器楽の協奏的な作品であったが、17世紀後半になるとシャジニスキによって独唱協奏曲へと変わっていった。彼のそのような作品は7曲が現存し、とりわけ《Pariendo non gravaris》<sup>33)</sup>と《Jesu spes mea》<sup>34)</sup>では教会ソナータの形式が利用されている点に注目しなければならない。というのは、17世紀の中葉にイタリアで完成した教会ソナータがポーランドに伝わり、それをそのまま受容した音楽もある<sup>35)</sup>、ここではその純粹器楽曲へ向かおうとする楽種<sup>36)</sup>がキリスト教的内容の歌詞を持つ宗教

30) Feicht 1965 p.49

31) 1998年より Polskie Wydawnictwo Muzyczne (ポーランド音楽出版) より刊行され始め、2015年全12巻が完結された。

32) 《Missa La Lombardesca》の他にも《Missa senza cerimonia》《Missa super 'Veni sponsa'》等がある。

33) テノール、2台のヴァイオリン、通奏低音から構成されている。

34) ソプラノ、2台のヴァイオリン、通奏低音から構成されている。

35) 例えば、シャジニスキが作曲した教会ソナータ (2台のヴァイオリンとオルガンによる演奏形態) が現存している。

36) イタリアでは17世紀末になると、教会ソナータの形式や演奏形態をそのまま移行した器楽曲が宗教性を持つことなく教会の外で演奏され、トリオ・ソナータ trio sonata と呼ばれるようになる。

的声楽曲へと変質させられているからである。この教会ソナータの形式で声楽（独唱）協奏曲を作曲する手法は、ゴルチツキ（Grzegorz Gerwazy Gorczycki, ca.1667-1734）の時代になっても続いていた。ウィーン大学とプラハ大学で神学を学び、博士号を取得したゴルチツキはクラクフに戻り、ヴァヴェル大聖堂礼拝堂の音楽監督になった。そのような経歴からも彼の音楽は古いルネサンス様式の作品が多いとされるが、《Laetatus sum》のような新しい様式による協奏的作品も作曲されている。

以上のように、17世紀イタリア音楽を代表する楽種としては、声楽にオペラとオラトリオ、器楽に教会ソナータと室内ソナータと合奏協奏曲を挙げることができる。またそれら各々の楽種と宗教との距離に関して、先ずオペラと室内ソナータと合奏協奏曲が教会との関係を殆ど有しておらず、教会ソナータは教会で演奏されていたにもかかわらず、純粹器楽曲であったためにその音楽が表わす宗教性よりも音楽そのものの芸術性が重視される傾向にあったことを述べた。それに対し教会ソナータと同様に教会で演奏されていたオラトリオは宗教性が高く、17世紀後半には歌詞にイタリア語を用いたオラトリオ・ヴォルガーレが主流となるが、音楽文化全体としては、バロック・オペラと器楽曲の華やかな隆盛により世俗性へ向かっていたとすることができるであろう。一方、同時期のポーランドではそういったイタリアからの音楽を受入れながらも、礼拝堂を中心に声楽－器楽様式による宗教的声楽曲や器楽曲である教会ソナータの形式を利用した声楽による協奏的宗教曲など、宗教性への固執が顕著に見られたのである。

#### 4. M. ミエルチェフスキをめぐって

17世紀に入り、イタリアでは音楽を規定する音組織が教会旋法から調性に替わり、さまざまな楽種も生まれてきた。そういった音楽が全体としてポーランドに押し寄せてきたのであるが、ポーランドではその先進的な要素や形態を取り入れながらも芸術音楽における宗教性を重要視する姿勢を崩すことはなかった。これまでそういった状況やそれが引き起こされる原因等について考察してきたが、本章では17世紀に活躍していたポーランドの作曲家ミエルチェフスキ（Marcin Mielczewski, ?-1651）をめぐって、より具体的に検討してみたい。

ミエルチェフスキは生年が知られておらず、1632年に初めてワルシャワの王室礼拝堂の音楽家としてその名が聞かれる。その後は1645年から没するまで国王の兄弟でプウォツクの司教であったカロル・ヴァーサ Karol Ferdynando Wasa の宮廷音楽監督に就いていた。そのような経歴であったにもかかわらず、彼は〈M. ミエルチェフスキ全集第1巻〉<sup>37)</sup>（以下、〈全集第1巻〉と記す。）に掲載されているような7曲のカンツォーナを残している。とは言うものの、現存する世俗的作品はこれだけで、他には宗教的な声楽の大作ばかりが作曲されていたようである。これはもちろん彼の経歴に大きな要因があるに違いないが、当時ポーランドでは宗教的寛容の精神を背景にカトリックを中心とした国民的宗教観が整いつつあった時期であったことも見逃すことはできない。さてそのカンツォーナは2曲が2声、5曲が3声で、すべての楽曲に通奏低音が記載されている<sup>38)</sup>。またすべ

37) 〈Marcin Mielczewski Opera omnia I〉、1986年に Polskie Wydawnictwo Muzyczne から出版されている。

38) 〈全集第1巻〉には、2声の2曲は2つのヴァイオリン、3声の1曲は2つのヴァイオリンと1つのファゴ

てに共通して2拍子系の部分と3拍子系の部分の交替やそれを用いた速度の変化が見られ、それらはミエルチェフスキの器楽小品における特徴と言えるかもしれない。しかしこの手法は16世紀末から17世紀初頭にかけてのイタリア音楽で一般的に見られるものであり、彼の個人的特徴というよりは彼がイタリア音楽から学んだ形跡の一つと捉えるのが妥当であると思われる。それに対して〈全集第1巻〉の第1曲目に掲載されている2声のカンツォーナ<sup>39)</sup>では、速いパッセージの合間にホモフォニックで作曲された部分、例えば第11小節（以下、T.11と記す。）～T.26やT.136～T.143などは極めて感情表現に富んでいる。この部分は各フレーズが5度音程以内で作曲され、ポーランドの民俗音楽の旋律からの影響が窺える。またそのカンツォーナのT.106～T.109はマズルカのリズムが用いられており、T.85～T.86にはポロネーズのリズムの断片が見られる。さらにこういった舞曲のリズムの使用は世俗的器楽曲に限られることなく、教会で歌われる声楽曲にさえ認められる。例えば〈M. ミエルチェフスキ全集第2巻〉

（以下、〈全集第2巻〉と記す。）に収められている《夕べの祈り *Vesperae Dominicales*》の第5曲「マニフィカト *Magnificat*」ではT.133～T.147にかけて随所にポロネーズのリズムが用いられているのである<sup>40)</sup>。こういった特徴はまさにミエルチェフスキの特徴であると同時に17世紀中期のポーランド音楽に固有の特徴であると言えるであろう<sup>41)</sup>。

17世紀前半、ポーランドでは器楽合奏がイタリアから伝わり、王家の礼拝堂や首座大司教の礼拝堂などではその器楽を取り入れようと試みられた。ただその頃そういった場所で演奏されていた音楽はヴェネツィア楽派の複合唱形式の音楽であったため、最初期に作られた声楽－器楽様式の音楽は意外にも複合唱に器楽アンサンブルが加わった大形式の作品であった。ミエルチェフスキもその展開に大いに貢献し、12声のミサ曲《*Cerviensiensis*》、8声のモテト《*Audite et Admiramini*》、8声のモテト《*Triumphalis dies*》、8声の《*Vesperae Dominicales*》<sup>42)</sup>などを作曲している<sup>43)</sup>。然るにこれらの作品の創作にあたっては、リリウス（*Franciszek*

、ゴット或いはヴィオラ、もう1曲は2つのヴァイオリンと1つのトロンボーン、残りの5つは2つのヴァイオリンと1つのファゴットと指定されている。

39) この楽曲の楽譜は、ポーランドの古楽集（*Wydawnictwo Dawnej Muzyki Polskiej*）の第29巻（XXIX *Marcin Mielczewski, Canzoni a 2*）としても出版されている。

40) マニフィカトは新約聖書の「ルカによる福音書」第1章46～55を歌詞とする音楽であるが、その前の44節に「子供が胎内で喜びおどり」と書かれた語句があるため、元来舞曲のリズムが導入され易い傾向にある。

41) フェイヒトも、ポーランド舞曲のリズムは（17世紀）初頭こそそれほど現われなかったが、バロック時代が進むにつれていよいよ用いられるようになり、そして17世紀（中葉）にはポロネーズが他のポーランド舞曲と共に、ポロネーズの断片が含まれている（ミエルチェフスキの）マニフィカトのように、教会音楽にさえも侵入するようになったと記述している。（*Feicht 1965 pp.62～63*）

また、この特徴の最も顕著な例は、ゴルチツキの《*Completorium 終課の歌*》の第1曲「*Cum invocarem*」のT.17で四部合唱が同時リズムで歌う完全なポロネーズのリズムに見られる。また同曲集第5曲「*In manus tuas*」のT.26～T.30で四部合唱が歌うリズムはマズルカ風である。

42) これらの作品は、〈全集第2巻〉（以下、〈全集第2巻〉と記す。）に含まれている。

43) 複合唱でなく、単一の合唱に器楽アンサンブルを組み合わせた声楽－器楽様式の作品ももちろん作曲されており、その一例として3声のモテト《*Veni Domine*》や6声のモテト《*Benedictio et Claritas*》などが挙げられる。これらの作品も〈全集第2巻〉に含まれている。

Lilius, ca.1600-1657) の影響を見逃すことができない。というのはリリウス自身、《小ミサ曲 Missae Brevissimae》など優れた声楽-器楽様式の作品を作曲していたが、それだけでなくそのリリウスにミェルチェフスキが若い頃師事していたのであった。さらにリリウスの家系は元来イタリア人であり、リリウス自身 20 歳代の頃イタリアでフレスコバルディ (Girolamo Frescobaldi, 1583-1643) に、またその後ワルシャワでスカッキに学んでいた。すなわちミェルチェフスキはリリウスを通じて、17世紀初頭のイタリア音楽を間接的にはあるが深く研究していたのである。

ところが、このヴェネツィア様式に器楽アンサンブルを組み合わせた楽曲が 1655 年、スウェーデンの侵略に遭って突然流行を終えた。それは経済的困窮や精神的焦燥などに因るが、その議論はさておき、結果としては一人の歌手と器楽アンサンブルによる声楽-器楽様式の音楽が根付くようになった。すなわち大人数の演奏家を必要とするコンチェルトの原理によるミサ曲やモテトは影を潜め、独唱による宗教的コンチェルトが主流となったのである。ところでその先駆けとなったのもミェルチェフスキであった。彼はバス独唱、2つのヴァイオリン、ファゴットと通奏低音のためのモテト《Deus in nomine tuo salvum me fac》を 1640 年代に作曲していた。もちろんここではまだ後の独唱モテトやカンタータを構成するレチタティーヴォとアリアの区分などは見られないが、器楽合奏との対比における名人芸的な独奏楽句の芽生えを垣間見ることができる。

このように、ミェルチェフスキは 17 世紀のポーランド音楽に見られる成熟にさまざまな側

面で係わっているが、《Virgo Prudentissima 最も聡明な乙女》にはそれらが見事に融合されて現われてくる。まずこの楽曲は各々 4 声部から成る 4 つのコーラスと通奏低音で構成されている。ただこのように記すと 4 つの合唱体を持つ複合唱形式の音楽と想像されるにすぎないが、その 4 つのコーラスは、第 1 コーラスが 3 つのヴァイオリンとテノール、第 2 コーラスが 4 声部の合唱、第 3 コーラスがアルトと 2 つのトロンボーンとファゴット、第 4 コーラスが 4 声部 (ソプラノ、テノール 2、バス) の合唱となっており、分割合唱の中で既に声楽-器楽様式が形成されているのである。楽器による序奏に続いて、T.28 から第 2 コーラスの合唱になるが、ここではパレストリーナ風の対位法が通奏低音に支えられて展開される。続く T.35 からは第 1 コーラスのテノールが器楽と独唱協奏風になり、全合唱 (合奏) へと続いていく。そして T.56 から第 3 コーラスのソプラノ声部が有名なグレゴリウス聖歌の一節 “Sancta Maria, ora pro nobis (聖母マリアよ、我らのために祈り給え)” を歌い始め、終わりまでに 5 回この旋律を繰り返す。これはこの楽曲に於いて他声部がホモフォニックであれポリフォニックであれ、定旋律の役割を果たしている。この手法は、モンテヴェルディの《Vespro della Beata Vergine da concerto compost sopra canti termi sex vocibus et sex instrumentis 定旋律に基づいて 6 声と 6 種の楽器のために作曲されたコンチェルト様式の「聖母マリアの夕べの祈り」》の第 11 曲「Sonata sopra “Sancta Maria, ora pro nobis” (“聖母マリアよ、我らのために祈り給え” に基づくソナータ)<sup>44)</sup>を利用したものであり、ここにミェルチェフスキが 17 世紀初頭のイタリア音楽に

44) モンテヴェルディの「Sonata sopra “Sancta Maria, ora pro nobis”」では、ソプラノによってグレゴリウス聖歌が 11 回繰り返される間に 8 つの楽器がアンサンブルを繰り返す。

精通していたことが窺われる。

## 5. おわりに

17世紀前半、ポーランド王室を始めとするポーランド社会は、音楽の分野において様式的に最先端を走っていたイタリア音楽を受け入れようとした。その最も顕著な例が、ワルシャワの宮廷で聖歌隊指揮者を務めていたイタリア人音楽家スカッキによる音楽学校の設立（1630年代）に見られる。そこではスカッキがポーランド人作曲家たちにモンテヴェルディの第一作法と第二作法などを教育し、多くのポーランド人作曲家がイタリア音楽の基礎を学び、イタリア音楽を作曲するようになっていた。こうして、その世紀の前半は、ポーランドでイタリア様式と呼ばれた音楽の受容がなされていたのである。しかし次第にポーランド人の作曲家の中には、それだけでは不十分であると感じる天才たちが登場してきた。彼らは自分たちに最高の音楽をもたらすような要素を求め始め、イタリアから受け入れた音楽にポーランドの舞曲のリズムやポーランドで親しまれていた歌の旋律を教会音楽に導入するようになったのである。前者の例としては、ミェルチェフスキの作曲した《マニフィカト》に見られるような、ポロネーズの断片の教会音楽への侵入が挙げられる。また後者については、ペンキェルの《Missa paschalis》にポーランドの歌《Chrystus Pan zmartwychwstał 主イエスは死から蘇り》が用いられている例を挙げることができる。ただ後者に関して非常に興味深いことには、17世紀のポーランド人作曲家は世紀後半に入っても、ポ

ーランド語による親しみやすい歌を作曲の要素に利用することはあってもポーランド語を歌詞とする多声の宗教曲を作曲することはなく、むしろポーランド語を歌詞とするクリスマス聖歌（コレンダ kolęda）のような歌の旋律を用いてラテン語の教会音楽を作曲したのである。ところがそれに対して、フェイヒトが「とりわけイタリア出身の作曲家は音楽を作るために熱心にポーランド語の歌詞を取り入れた」<sup>45)</sup>と記しているように、イタリア人作曲家であるカトー（Diomedes Cato, ca.1560-1607/19）やパチェッリ（Asprilio Pacelli, ca.1567-1623）らに始まるイタリア人作曲家は、ポーランド語を歌詞とする聖スタニスワフ Św. Stanisław に捧げる歌を何曲も作曲していた。この一見すればねじれている状態について私たちはどのように解釈すれば良いのであろうか。

前章までに考察したように、当時最先端の音楽であったイタリア音楽がポーランドに押し寄せてきたことは否定できない。そしてポーランドの作曲家たちはその先進的な音楽を受け止め、それをスカッキの音楽学校などで懸命に修得しようとしていた。このようにポーランドの芸術音楽にとって17世紀前半はイタリア音楽の受容期であったのであるが、その一方でポーランドでは伝統的にキリスト教音楽への執着が強く、既に16世紀以前から歌われていた、他のカトリック世界ではほとんど見られない俗語による聖歌が17世紀に入っても歌い続けられていたのである。そのポーランド語を歌詞とする宗教歌は、14世紀に作られた《Bogurodzica 神の母》（作曲者不詳）に始まり<sup>46)</sup>、16世紀の宗教改革や反動宗教改革の時期にあってもクラ

45) Feicht 1965 p.63

46) キュエニューヴィチ 1986 p.157 には、「13世紀末から、信仰、十戒、祈禱のシンボルとして独唱音楽が加わったことで教会の活動に重要な役割を果たしたことが証明された。14世紀になるとすぐに復活祭の歌がア

クフのミコワイ (Mikołaj z Krakowa, ca.1540) の《Nasz Zbawiciel 私たちの救い主》や《O przenasławniejsza 最も名高き乙女》などのような歌が数多く歌われていた。すなわち17世紀のポーランド音楽は、イタリア音楽を受容しながらその根底に宗教との深い関係を保持しているのを認めることができるのである。このような状況を考慮すれば、17世紀前半、ポーランド人作曲家が最新の音楽を修得しようと努力していた時、ポーランドに在住する新しい音楽を既習していたイタリア人作曲家はさらに新しい要素を求め、自らが置かれている状況にあるポーランド音楽の特徴を見極め、芸術音楽に身近で日常的な祈りを導入しようとしたのである<sup>47)</sup>。それがカトーラの作曲したポーランド語を歌詞とする聖スタニスワフに捧げる歌に他ならない。何故それに先立ってポーランド人作曲家がその種の音楽を作曲しなかったかという疑問については、当時のポーランド人作曲家にとって芸術音楽は17世紀初頭までのイタリア音楽そのものであり、彼らの足元にその新しい要素がありながらそれを見過ごしていた、或いはそれを自らの作曲から遠ざけていたと考えざるを得ない。またイタリア人作曲家たちに芸術音楽への日常的祈りの導入の発想をもたらせた要因は、ポーランド音楽の歴史が保持する宗教性、とりわけ日常的な宗教性である。というのは、カトーやパチェリがイタリアで活動して

いたと仮定するならば、彼らが俗語を用いた宗教歌を作曲した可能性はかなり低かったと思われるからである。さらに本論で触れたように、ポーランド音楽には民俗舞曲のリズムや民俗音楽の旋律を宗教音楽に取り入れるという手法がルネサンス期から見られる。これは民俗舞曲や民俗音楽のもつ世俗性を宗教音楽に組み入れるという点で、日常的な祈りから生まれる宗教性を芸術音楽に導入する手法と一見相違するかのように見えるが、この手法も日常的な要素が音楽に組み込まれるという点に於いて日常的な祈りを包含するポーランド音楽の精神に通底するものであると言えよう。

そしてこの精神が、イタリア音楽からポーランド音楽へと向かった方向とは反対方向に、つまりポーランド音楽からイタリア音楽に及ぼされていったのである。イタリア音楽からポーランド音楽へは、バロック音楽の基本様式である調性、それを作り出す通奏低音、バロック・オペラ、教会ソナータや合奏協奏曲のような器楽曲など当時の新しい音楽が大きくなるとなると押し寄せたのに対し、ポーランド音楽からイタリア音楽へは音楽における宗教性といった不可視の精神的な事柄であった。確かに様式や形式のような音楽を構成する様式史的な事柄に比して音楽を支える精神といったものは取り扱いが困難である。しかしポーランド音楽の有する日常的宗教性が、イタリアから到来する流れの

ㄨ ポーランド語でつくられた。『聖母 (ボグロジーツァ)』は、騎士の歌で、1410年にグレンヴァルト領で歌われた。」と記述されている。

47) 芸術音楽に日常的な祈りを導入すると言えば、オラトリオ・ヴォルガーレが想起される。確かにオラトリオ・ヴォルガーレは俗語を用いたオラトリオであり日常的な祈りに近いが、そのオラトリオの内容は聖書や聖書外典に記載された事項であり、身近な聖人への賛歌などではなかった。またこの楽種が登場するのも17世紀中頃以降のことであり、そこにオラトリオ・ヴォルガーレが17世紀前半のポーランド音楽における日常的祈りの導入に影響を及ぼしたという歴史性は認められない。そのためこのポーランド音楽における身近な聖人への賛歌をポーランド語で歌うこととは、日常的祈りという語句にすれば共通するが、内容が類似するとは言えない。

中をその勢いに逆らって確実にイタリア音楽に向かって進んでいったと思われるのである。

最後に、先にも述べたように、ポーランド音楽の資料は度重なる戦禍や略奪のために多くが失われてしまっている。さらに現存する数少ない資料も必ずしも価値が高いものとは限らず、明瞭に当時の音楽的状況を思い浮かべることができなかった。加えて音楽史学に関して、ポーランドでは本格的な開始が1990年代の民主化以降であり、参考となる文献も非常に少なかった。また本研究が文化の流れの奔流に関わる研究ではなく、その流れの内側を逆流するものを検討するといった特異なものでもあったため、十分に満足のいく結果を得ることができなかった。しかしポーランド音楽はその歴史を通じて常に西洋音楽と係わり合いながら独自の音楽を展開してきている。今後は範囲を17世紀に限ることなくポーランド音楽と西洋音楽の影響関係を考察し、ポーランド音楽から発した要素が西洋音楽を規定する場面を指摘していきたい。

#### 参考文献

- Brough, Delma. 1989 "Polish Seventeenth-Century Church Music": Garland Publish, INC. New York & London
- Feicht, Hieronim. 1965 "The Baroque or the Epoch of the Figured Bass": ed. by Jarociński Stefan "Polish Music" pp.42-64): PWN - Polish Scientific Publishers Warszawa
- Chomiński, Józef M./Wilkowska-Chomińska, Krystyna. 1995 "Historia Muzyki Polskiej I": Polskie Wydawnictwo Muzyczne Kraków
- Grout, Donald Jay/Palisca, Claude V.1996 "A History of Western Music" W・W・Norton & Company・New York・London [グラウト/パリスカ著 戸口幸作/津上英輔/寺西基之 共訳 1998 『新西洋音楽史』東京:音楽之友社]
- pod redakcją Dziębrowskiej, Elżbiety 1998-2015 "Encyklopedia Muzyczna PWM" (vol.1-vol.12): Polskie Wydawnictwo Muzyczne Kraków

- ed. by Kieniewicz, Stefan. 1968 "History of Poland" PWN - Polish Scientific Publishers Warszawa [キェニエーヴィチ編 加藤一夫/水島孝生 共訳 1986 『ポーランド史』東京:恒文社]
- pod redakcją Zygmunta M. Szweykowskiego 1999 "Marcin Mielczewski Studia": Musica Iagellonica Kraków

#### 参照楽譜

- Grzegorz Gerwazy Gorczycki 《Opera omnia II (Utwory wokalnoinstrumentalne)》(Instytut Sztuk Polskiej Akademii Nauk) 1995 Musica Iagellonica Kraków
- Adam Jarzębski 《Opera omnia I (Canzoni e concerti)》(Polska Akademia Nauk Instytut Sztuki) 1989 Polskie Wydawnictwo Muzyczne Kraków
- Marcin Mielczewski 《Opera omnia I (Canzoni instrumentalne)》(Polska Akademia Nauk Instytut Sztuki) 1986 Polskie Wydawnictwo Muzyczne Kraków
- Marcin Mielczewski 《Opera omnia II (Koncerty wokalnoinstrumentalne)》(Polska Akademia Nauk Instytut Sztuki) 1986 Polskie Wydawnictwo Muzyczne Kraków
- Marcin Mielczewski 《Vesperae Dominicales》(Wydawnictwo Dawnej Muzyki Polskiej XLII) 1962 PWN - Polish Scientific Publishers Kraków
- Marcin Mielczewski 《Deus in nomine tuo》(Wydawnictwo Dawnej Muzyki Polskiej II) 1962 PWN - Polish Scientific Publishers Kraków
- Marcin Mielczewski 《Virgo Prudentissima》(Biblioteka Inst. Muzykologii) 1998 Pro Musica Camerata Edition Warszawa
- Bartłomiej Pękiel 《Opera omnia I (Utwory wokalnoinstrumentalne)》(Polska Akademia Nauk Instytut Sztuki) 1994 Musica Iagellonica Kraków
- Bartłomiej Pękiel 《Opera omnia II (Utwory wokalne)》(Polska Akademia Nauk Instytut Sztuki) 1994 Musica Iagellonica Kraków
- Stanisław Sylwester Szarzyński 《Sonata a due violini con basso pro organo》1984 Polskie Wydawnictwo Muzyczne Kraków
- Stanisław Sylwester Szarzyński 《Jesu, spes mea》(Wydawnictwo Dawnej Muzyki Polskiej X) 1959 Polskie Wydawnictwo Muzyczne Kraków
- Mikołaj Zieleński 《Opera omnia I (Offertoria tutius



- anni 1)》(Instytut Sztuk Polskiej Akademii Nauk) 1966 Polskie Wydawnictwo Muzyczne Kraków
- Mikołaj Zieleński 《Opera omnia II (Offertoria tutius anni 2)》(Instytut Sztuk Polskiej Akademii Nauk) 1974 Polskie Wydawnictwo Muzyczne Kraków
- Mikołaj Zieleński 《Opera omnia III (Offertoria tutius anni 3)》(Polska Akademia Nauk Instytut Sztuki) 1978 Polskie Wydawnictwo Muzyczne Kraków
- Mikołaj Zieleński 《Opera omnia IV (Communiones tutius anni 1)》(Polska Akademia Nauk Instytut Sztuki) 1989 Polskie Wydawnictwo Muzyczne Kraków
- Mikołaj Zieleński 《Opera omnia V (Communiones tutius anni 2)》(Polska Akademia Nauk Instytut Sztuki) 1991 Polskie Wydawnictwo Muzyczne Kraków