

C. モンテヴェルディの音楽的思考 に関する一考察

A Study of the Musical Thought
in C. MONTEVERDI

黒坂俊昭

はじめに

西洋音楽の歴史において、最も大きな転換期のひとつが17世紀の前半に見られる。その転換期では、一般に、4世紀から続いた中世・ルネサンスの音楽が西洋近代の音楽に取って替わられると言われている。そこで、本論では、16世紀と17世紀とでは音楽の本質が如何に異なるかを探るべく、16世紀から17世紀にかけて活躍した作曲家の一人であるモンテヴェルディ（Claudio MONTEVERDI, 1567-1643）の作品（主として劇用作品¹⁾）を取り上げ、それらの音楽に潜む原理的なものを明らかにしようと思うのである。

従来、この音楽史上の大きな転換に関しては、ルネサンス音楽とバロック音楽とを比較した、かの有名なブコフツァーの〈バロック時代の音楽²⁾〉の第1章をはじめとし、様々な角度から数多くの研究がなされている。それらを踏まえた上で、ここでは、特に和音の有意味的配列である「カデンツ³⁾」に着目し、その中に作曲家の音楽的思考を見ることによって、新しい音楽の原理的特質を捉えることとしたい。それは、とりもなおさず、近代の音楽がポリフォニーの音楽とは異なったホモフォニーの音楽であり、音楽史的近代⁴⁾がまさに「和声」とも言われる和音の配列とともに登場するからに外ならない。この分析に際しては、そういった論文の目的上、実証的な資料の考証よりもむしろ美学的な立場に立って考察を進めることとなる。

なお、以下の本論では、しばしば「構成」という用語を用いるが、その場合、オペラにおける演劇的側面や楽器編成などに係わる構成はさておき、和音の配列を中心とした楽曲の設計に伴う論理的構成に限定して、その用語を用いていることに留意されたい。

I

モンテヴェルディ作曲のオペラ〈ポッペアの戴冠〉⁵⁾第二幕第11場は、オッターヴィアにポッペアを暗殺するように命ぜられたオットーネが、苦悩に満ち、眩きさまよい歩くところから始まる。ポッペアの心が既に自分にはなく、さらに彼女からどれほどまでに冷たい仕打ちをされようとも、オットーネにとってポッペアは最愛の妻であり、その妻を殺せと命ぜられたオットーネは動転のあまりに、嘆息したり、矢継ぎばやに語ったりする。ここでは、彼は恰もセリフを語るかのようであるが、その語りはまさしく音楽（アリオーゾ）以外の何物でもない。そこへ何も事情を知らないドルジラが現われ、音楽はオットーネとドルジラの二重唱となる。オットーネは、その時ドルジラが自分を信頼していることに力を得、彼女にポッペアを殺害する覚悟を歌う。この決意の歌では、暗殺計画の成功を訝る不安感が、台詞のみならず、音楽によっても見事に表わされている。それを受けてドルジラは、「策謀に加担するが、その前に事情の詳細を知りたい」と言いながらも、オットーネに尽くすことのできる喜びを、音楽的構築性をもった歌で歌い上げる。最後に、オットーネはドルジラにすべてのことを話すと約束し、彼女を伴って退場するが、その時に歌う彼の朗唱は、d-mollの終止カデンツを形成し、この場面全体を完結したものとしてみとめ上げている。

このような概観を呈する第二幕第15場について、次に音楽的分析を加えてみよう。まずオットーネの苦悩のアリオーゾの前半部分（T. 928-T. 941）⁷⁾であるが、その旋律だけに目を向けると、それが教会旋法の第二旋法（ヒポドリア旋法）に基づいていることに気がつく。モンテヴェルディは、無意識のうちに教会旋法を採用したのではなく、おそらく意識して用いたのであろう。その旋律は、歌詞の内容を的確に捉え、誠に美しいものとなっている。ところが、より注目すべきことが、この美しい旋律に付けられた和声に存している。すなわち、ヒポドリア旋法は、周知の如く、D音を終止音に、F音を支配音に持つ旋法であるために、この旋法による旋律に和声を付けるとするならば、⁸⁾d-mollかF-durに落ち着くのが普通である。しかし、モンテヴェルディは、敢えてそれにa-mollの和声を付け、新しい書法を開拓しているのである。さらに、調性をa-mollにすることによって、ドミナント和音はE音上の長三和音（E-Gis-H）となり、伴奏部分に旋法には含まれないGis音が登場することにもなっている。

さて、モンテヴェルディがこのようにヒポドリア旋法による旋律にa-mollの和声を付けたり、就中、旋法固有音以外の音を使用したりすることが可能となったのは、何に基づくのであろうか？ その問いを解く鍵は、続くアリオーゾの後半部分（T. 942-T. 948）にある。この部分には、譜例1が示すように、e-mollの典型的なカデンツが二つあり、それらに挟まれるように、d-mollの経過部が置かれている。それ故に、この部分を全体的に見

942

譜例 1 <ボッペアの戴冠> 第二幕 第11場 オットーネのアリオード 後半 (T.942-T.948)

e: I — IV — VII — V — VI — I — I — d: I — V — V
 e: IV — V — I

928

譜例 2 <ボッペアの戴冠> 第二幕 第11場 オットーネのアリオード 前半 (T.928-T.941)

a: I — IV — V — VI — VI — V — VI — V — IV — V — V —
 T S D T T D T D S D

937

VI — VI — V — V — V — IV — V
 T T D

C. モンテヴェルディの音楽的思考に関する一考察

た場合、そこにもカデンツの有無によって生じる「弛緩—緊張—弛緩」といったカデンツ的なものが形成されていると見做すことができる。要するに、この T. 942-T. 948 では、旋律や音の流れが、部分的にも全体的にも、カデンツ乃至はカデンツ的なものによって「限りあるもの」として捉えられているのである。ところが、こういった音楽の捉え方は、何もこの部分だけに限定されたものではない。それに先立つ T. 928-T. 941 においても同様である。この部分は、先にも述べたように、調的には a-moll に支配されているが、一見ただけでは、そこに明確なカデンツを認めることはできない(譜例 2)。しかし、VI の和音がトニカの役割を果たすと考えれば、ここにもカデンツが形成されているのを見ることができる。このように、オットーネのアリオゾ (T. 928-T. 948) は、音楽の流れを支配しようとするカデンツが基礎になり作曲されている。従って、そこではどの和音も偶然的に使用されることはなく、また和声も偶然的な連続から生み出されはしない。音楽は、全体を見渡した作曲家の意図によって操られていると言えよう。作曲家の意図によって構築されたこういったカデンツのような「枠組み」こそは、モンテヴェルディをして旋法による旋律に彼独特の和声を添付することや、旋法の固有音でない変化音を使用することを可能ならしめた。言い換えるならば、モンテヴェルディは、カデンツによって音楽を捉えようとし、その限りある枠組みにおいて一つの秩序を形成しようとしたのである。さらに付け加えると、トニカ和音に I の和音でなく、完全終止のできない VI の和音を用いたのが、台詞の意味内容(嘆息や吹き)を考慮に入れたためであるならば、モンテヴェルディは、既に典型的なカデンツだけでなく、臨機応変に色彩豊かなカデンツを操っていたということもできよう。

次に、オットーネの決意のアリオゾ (T. 998-T. 1016) に目を転じてみよう。この部分では、譜例 3 が物語る如く、次から次へと転調が激しく繰り広げられ、オットーネの動揺する心が如実に描き出されている。最初の a-moll → d-moll の滑らかな移行では、台詞における条件節(うまく隠しおせたら)が a-moll の半終止カデンツを、主節(二人は手をとって愛の喜びのうちに暮らせるだろう)が a-moll のカデンツを形成し、オットーネの期待する喜びが感じられる。ただここで調性が長調になっていないのは、彼の心境が全き愛の喜びにあるのではなく、今もおポッペアに後ろ髪を引かれていることと音楽が対応しているからであろう。ところが、この後、突如として c-moll のトニカ和音が登場する。オットーネの心に急きょ暗雲が立ち込めたのである。「もし死ぬことになれば、憐れみの涙のうちに葬りをして下さい。ああドルジラ！」この連続性のない急激な転調(d-moll → c-moll)からは、オットーネを襲うどうすることもできない不安感が察せられる。それは、今や前後左右との関係など考えていられない孤立した感情である。そして最後に、「もし逃亡者となった時は、主催者の激怒から逃れられるよう、私の運を支援して下さい」と語るうちに徐々に冷静さを取り戻してくるオットーネの心の推移は、自然な流れに乗って

譜例 3 <ポッペアの戴冠> 第二幕 第11場 オットーネのアリオード (T. 998-T. 1016)

998

Se oc.cul.tar.mi po.trò vi.ve.re.mo più u.ni.ti sem.pre sem.pre in di.let.to.siu.mo.ri se mo.rir con.ver.

a:I ————— VI d:I V I V I V I V I c:I —————

1005

ram.mi nel.l'i.di.o.mo d'un pie.to.so pian.to di mie.ssa.que di mie.sse.que o, o Dru.sil.

————— M ————— V ————— VI M V M V

1011

— la se dov.rò fuggi.tivo, se do.vrò fuggi.tivo scam.par'l'i. re mortal,l'i re mortal di chi comanda suc.corri, a suc.corri a mie for.tu.ne.

C:I M II V I V I M II V a:I ————— d:V I

C. モンテヴェルディの音楽的思考に関する一考察

最初の調性に戻ってくる転調（c-moll → C-dur → a-moll）によって具現されている。

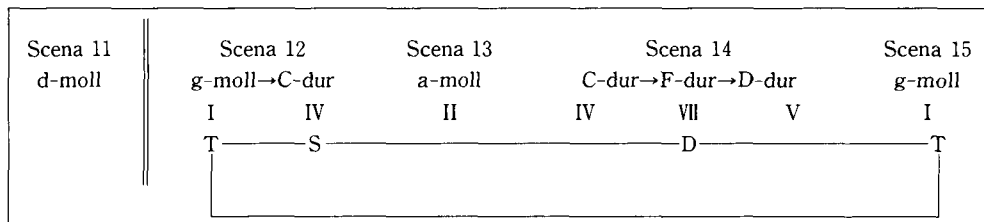
こうしてみれば、「冷静—不安—冷静」の三部分から成り立つこのアリオーゾでは、台詞のみならず、音楽自体においてもそれと同様の対応を窺うことができる。この部分を作曲する際、モンテヴェルディは、台詞の意味内容から少なからずの影響を受けたと思われるが、一方では、このアリオーゾを一つの統一体とするために、音楽的構成に関する自らの意図もかなり働かせたに違ひなからう。ともあれ、この19小節の音楽では、複数のカデンツが集まり、より大きなカデンツ的構成が形成されている。

音楽を構成しようとする意志は、続くドルジラの歌（T. 1017-T. 1051）にも見られる。まず T. 1017-T. 1019 では軽快な旋律が歌われるが、その旋律はミクソリディア旋法に由来すると思われる。ところが、それに付けられた和声は、当初はその旋法の支配音であるD音を基音とする d-moll であったのに、T. 1018 の第2拍目で d-moll の I の和音を C-dur の II の和音に読み替えることによって、ここから C-dur のカデンツを形成する。そのため第七旋法による旋律は、T. 1018 の第4拍目（C-dur の I の和音が登場する箇所）あたりから、旋法的終止を放棄し、和声による終止へと向かう。それに対し、T. 1023-T. 1028 では、和声の流れに逆らわず C-dur のカデンツを形成しようとするのをヒポドリア旋法による旋律が妨害し、そこに旋法的終止が形成される。このような旋法と和声との葛藤するといった事柄は、一瞥しただけでは、確かにカデンツ的把握が未だ完成されていないことを物語っているかもしれない。ところが、より深く観察するならば、そのヒポドリア旋法による旋律にも d-moll の和声が付付けられており、モンテヴェルディの作曲意識の中に、カデンツ的把握が存在していたことは疑う余地のない事実である。

次に、このドルジラの歌全体に目を向けてみよう。全体は大きく四部分：T. 1017-T. 1022, T. 1023-T. 1034, T. 1035-T. 1041, T. 1041-T. 1051 から成り、その各々の部分は、第1部分と第3部分とがアリア的、第2部分と第4部分とがレチタティーヴォ的となっている。しかるに、台本に注目すると、そこには第3部分は全く見当たらない。これは、それに先立つオットーネとドルジラの対話部分に含まれるドルジラの台詞（*Felice cor mio festeggiami in seno* : T. 981-T. 983 乃至 T. 985-T. 987）が旋律と共に繰り返し導入されたものである。ところで、この導入に際して、台詞からの要求は如何許であったろうか？とすれば、これは作曲家の音楽的必然性、換言するならば、全体をアリアとレチタティーヴォの交替という形式にしようとする音楽構成上の必要性から為されたに外ならない。このように考えれば、先に考察したカデンツ形成の未熟性も、モンテヴェルディがより大きな範囲において音楽的な構成をしようとしたが故に生じたと理解できるのである。彼は、旋法と和声との葛藤を通じて、T. 1017-T. 1019（第1部分）では和声を重視し歌わせたのに対し、T. 1023-T. 1028（第2部分）では旋法的旋律を優先し語らせたのである。

さて、今まで考察してきた第11場を含め、さらに第15場に至るまでの第二幕幕切れ全

図表1 <ポッペアの戴冠> 第二幕 幕切れの調性プラン



9) 体を調性プランの観点から一望してみよう。その調性プランは、図表1に示す通りである。ここでまず目につくのは、第12場から第15場にかけての調性の推移である。単にその各々の調性だけを見ていると何の変哲もないように思われるが、g-mollを主調とし、C-durを下屬調、a-moll（II度上の調）を下屬調の代用、D-durを属調、F-dur（VII度上の調）を属調の代用とするならば、この間はg-mollによってカデンツ的な統一がなされていると解釈できる。これは、第11場の音楽で部分的に見られたのと同様のカデンツ形成が拡大的に使用され、調性プランにまで応用されたものとして受け取れるであろう。とりわけ第14場のアルナルタの歌において執拗なまでにD-durが確保されるのは、まさにこの幕切れをg-mollの世界にしようとする以外の何物でもない。

それでは第11場はどのように理解されるのであろうか？ 何故にこの場は次のg-mollを主調とするカデンツ的枠組みの外に置かれるのであろうか？ その時思い起こされるのが、舞台における場面の相違である。第二幕の幕切れを演劇的に眺めると、第11場が道端であるのに対して、第12場から第15場まではポッペアの寝室であり、両者の間で舞台背景に大きな転換の生ずることに気が付く。モンテヴェルディは、この転換を音楽的側面にも適用しようとしたのであろう。そのために、第11場のd-mollは、第12場以降のg-mollのカデンツ的枠組みと切り離されて存在することとなったのである。ここに、一つの同一場面には一つの調性によって支配されたカデンツの世界を符合させようとしたモンテヴェルディの作曲意図を推察することができる。ただし、そういった第11場と第12場以降との間に調的な関係が全くないというわけではない。なぜならば、演劇的に第11場が第12場以降に起こる事件の発端となる緊迫した場面であるように、第11場のd-mollは、この部分全体（第11場～第15場）をより高い次元から捉えた場合、短調ではあるがg-mollのV度上の調であり、続くg-mollのカデンツ的世界にとって緊張を孕んだ属調の意味を担っているからである。このように、第二幕の幕切れは、個々の場のみならず全体としても、作曲家の意図的構想によって統一された世界となっている。

ここでこれまでの分析を振り返り、オペラ<ポッペアの戴冠>の音楽に見られる特徴を要約すると次のようになる。まず、その音楽は、各部分がカデンツを基礎に作曲され、その意味ある連続によって構成されていた。しかも、登場人物による各々の朗唱では、全体的にも音楽を構成しようとする作曲家の意志が大いに働いていた。そして、そういった部

C. モンテヴェルディの音楽的思考に関する一考察

分の複数の集合から成る各場は、それ自体でまた一つのまとまりとなり、さらに、第二幕の幕切れのように、より大きな統一的世界をも構築していた。しかるに、ここで細部のカデンツと全体的な音楽的構想とが同一の原理によっていることを決して見逃してはならない。というのは、作曲家は成り行きまかせで台詞に音楽を付けたのではなく、まず出来上がるであろう音楽を全体的に俯瞰することから始め、内部を次第に細部にまで渡って論理的に作曲していったと考えられるからである。つまり、細部におけるカデンツも全体としての音楽的構想も、どちらも音楽を構成しようとする原理がそこに働いたものであり、適応範囲の差こそあれ、両者はこの意味において同一のものであると言えるのである。〈ポッペアの戴冠〉の音楽では、このように全体から細部に至るすべての次元で、作曲の基礎となる「構成の原理」を見てとることができる。

II

前節では、オペラ〈ポッペアの戴冠〉の音楽が作曲家の先見的構成意図である構成の原理によって支配されていることを考察した。ところで、この構成の原理なるものは、果たしてオペラ〈ポッペアの戴冠〉だけに限って見られる特徴なのであろうか？ 言い換えるならば、その原理はモンテヴェルディの晩年の作品のみならず、初期や中期の作品をも支配するものとなり得てはいないであろうか？ そこで、本節で初期の作品の中からオペラ〈オルフェオ〉を、次節で中期の作品の中から〈タンクレディとクロリンダの戦い〉を取り上げ、それらの作品において構成の原理が如何に発揮されているかを検討しようと思う。その際、構成の原理は前節で見たように多彩な様相を持つため、特にその最も細部であり、且つ最も明晰な表出である「カデンツ形成」に焦点をあて考察を進めていくこととする。

まず、オペラ〈オルフェオ〉¹⁰⁾についてであるが、その第二幕は、オルフェオとエウリディーチェの婚礼を祝福すべく、牧人たちが野辺で戯れているところから始まる。その時、不意にシルヴィアが登場し、その場に何だか不吉な予感を漂わせる。まさしくシルヴィアは、エウリディーチェの死を告げに来たのである。そこで歌われる死に対する嘆きと反抗の歌は、死の恐怖に動転している彼女の様子を表わすかのように、a-moll (A-dur) → G-dur → a-moll といった大胆な転調で始まる(譜例4)。ここにおいて第一に注目されるのは、それらの転調が行われる瞬間に用いられる和音の働きである。まず、a-moll から G-dur へ移る T.5 第1拍目の和音は、a-moll におけるIVの和音であるにもかかわらず長三和音(D-Fis-A)となり、そのためにサブドミナントとしてはたいそう不自然な印象を与えている。ところが、その長三和音は、同時に機能をドミナントに転ずることによって続く G-dur のVの和音となり、音楽を切れ目なく継続させていく。一方、G-dur から a-moll に戻る T.6 第2拍目では、G-dur のドミナント和音でなければならないはずのVの和音

1 MESSAGGERA

譜例 4 <オルフェオ> 第二幕 使者の報告の場 シルヴィアの朗唱 (T. 1-T. 7)

Ahi ca. so a. eer. bo Ahi fa. t'em. pio e cru de. le Ahi stel. le ingiurio. se ahi ciel a. va. . ro.

(a) : I V I V I V IV V I G: V I a: IV V I

譜例 5 <オルフェオ> 第二幕 使者の報告の場 牧人の朗唱 (T. 15-T. 23)

15

Que. sta è Sil. via gen. ti. le dolci. si ma compa. gna del. la bell' Euri. di. ce O quanto in vi. sta do. lo. ro.

C: I ——— IV VI V ——— I ——— II VI V ——— I G: V ———

20

. sa hor che sin deh sommi De. i non torce. te da noi be. nigno il guar. do.

V C: V ——— I ——— VI ——— V I ———

C. モンテヴェルディの音楽的思考に関する一考察

(D-Fis-A) が短三和音にされることによって、そのドミナントとしての機能を低下させ、今度は a-moll の旋律にサブドミナントとして包み込まれる。このようにこの7小節間では、一つの和音を軸として、上記のような大胆な転調が連繫されていくのである。次にこの部分をカデンツ形成の観点から見ると、ここには、譜例4の[]が示すように、四つのカデンツを認めることができる。しかし、それらはすべてが転調部分以外で形成され、転調の行われる箇所にはカデンツは存在しない。T.5では旋律の赴くままに作曲されたためであろうか、和音に混乱が生じ、そこにカデンツの形成を見ることはできない。音楽の流れは第2拍目より和声の支えを失い、a-mollを求めるとの如くさまよって歩き、そして行き着くところ G-dur のカデンツの中に吸収される。同様に T.6でも、G-dur の支えを失って宙に浮いた和声は a-moll に救われるのである。

悲報を知らせねばならないという使命を背負われ、苦悩に顔を歪めているシルヴィアを訝りながら、牧人の一人が至高の歓びを神々に嘆願する(譜例5)。この音楽は、一応 C-dur が主流となっているというものの、それは決して確定したものではない。なぜならば、T.15やT.17やT.22における(A-C-E)の和音の存在により明白であるように、その中には a-moll の要素が十分に含まれているからである。とりわけ T.17に見られるような(D-F-A)の和音と組み合わせられて形成された小カデンツ(S→T)は、その音楽が恰も a-moll であるかのように聞こえさせる。また、これらの部分では、旋律がA音に落ち着いたとしても、何ら違和感を感じさせない。要するに、この牧人の朗唱は、C-dur でありながらも、a-moll の色彩が濃く浮かび上がっている音楽であると言える。

いよいよ使用者がすべてを話す時がきた。「牧人たちよ、歌うのをやめて下さい……」¹¹⁾と語るこの朗唱(T.23~T.27)は、最初の僅か2小節で A-dur → D-dur → G-dur と転調し、最後に a-moll に落ち着く。しかし、初めの三つの調性の内部には各々唯一の和音しかなく、これらがそれぞれ一つの調的世界を形成しているとは言い難い。従って、この2回の転調では、嬰記号の数を順次に減少させるという意図が見られるものの、和音が単に羅列されているにすぎず、ここにカデンツが形成されているとは考えられない。それを受けてオルフェオは、シルヴィアに当惑の問いを投げかける(T.27~T.29)。この朗唱では、オルフェオの緊張の高まりを示すべく、先程とは逆に F-dur → G-dur → A-dur と嬰記号の数を増加しつつ転調が繰り返される。これらの転調は、調の推移だけに注目すれば、たいそう強引に行われているかのように見えるが、その方法は、先に T.1~T.7 の箇所を考察したのと同じ種類、つまり旋律の行方に従って行われるものであり、決して音楽の流れを非連続的にはしていない。

使用者は遂にオルフェオにエウリディーチェの死を告げる。このおずおずと語る断片的な朗唱(T.30~T.34)の和声は、譜例6に示すとおりである。まず T.30 第1拍目では、その前にあるオルフェオの朗唱を和声を受け継ぎ、それによって音楽の流れの切断が避けら

譜例 6 <オルフェオ> 第二幕 使者の報告の場 シルヴィアの朗唱 (T. 30-T. 34)

30

A te ne vengo Orfeo messaggera infe-li.ce di ca.so più infeli . ce e più fu.ne . sto la tua bella Euri.di . ce

A:V — IV — V —
 e:V — I —
 a:I — V — I — V — III — V

3 4 4 3

譜例 7 <オルフェオ> 第二幕 使者の報告の場 シルヴィアの朗唱 (T. 45-T. 46)

45

. ra fra l'erbe asco.so, le pun.se un piè con ve.le.no . so den . te.

a:II V II V
 (e:V I I I)

C. モンテヴェルディの音楽的思考に関する一考察

れている。しかし、この A-dur の部分は、トニカの和音が全くないためにたいへん不安定であり、最後には曖昧な和音をとって e-moll へと移っていく。ところが、この e-moll も簡単なカデンツを形成するとすぐにそれを崩壊し、e-moll としての支配力を失ってしまう。ただここで E 音だけが長く保持され、今度はそこに a-moll の I の和音が生み出されてくる。このように、使者のこの朗唱では、和音を曖昧にすることによって、また共通音を保持することによって転調が為され、各々の調性が部分的に完結するのではなく、どのようにしてでも前後と関連を持とうとしている姿が窺われるのである。

オルフェオの困惑をよそに、シルヴィアは詳細に事件を語り始める (T. 38~T. 65)。最初は、カデンツが形成された調性の移り変わりにあわせて、事件の発端が淡々と語られる。ただこの中で T. 46 の a-moll だけはカデンツを持っていない (譜例 7)。しかし、それは旋律からの要求によるものであり、和声に着目すると、ここにも e-moll のカデンツが存在すると考えられなくもない。カデンツの連続したそのような音楽の流れは、いよいよシルヴィアがエウリディーチェの死を告げる時になると大きく乱れる。T. 55 第 4 拍目で、和音の支えを得ずして飛び込んだ G 音から始まる旋律は、行く先を決定しないまま 1 小節余りをさまよい歩き、漸く F-dur によって救われる。しかし、その F-dur もトニカからサブドミナントに移ると同時に、その先は行方不明となり、T. 58 で d-moll に転調していく。その後、シルヴィアの報告では、T. 58~T. 59 の d-moll や T. 59~T. 60 の a-moll など、いくらかカデンツが形成されかけている部分もあるが、これらのカデンツが果たして作曲家の意図によるものであるかどうかは疑わしい。

すべてを知り、牧人は「死」を嘆く。そして、オルフェオに心からの同情を捧げる歌を B-dur → g-moll → B-dur → a-moll → d-moll の転調のうちに歌い上げる (T. 70~T. 79)。この部分は、最初の B-dur でトニカ和音が現われないために生じる不安定感と a-moll の後半で和音の流れが失われることを除けば、概して各調性が一応の完全終止をする。ただし、それらの多くは、D→T といった最も単純なもので、カデンツが形成されているというにはあまりにも小さすぎるようである。かくして、オペラ〈オルフェオ〉第二幕の一場面は終わり、物語はオルフェオの有名な朗唱「お前は死んだ (Tu se' morta)」へと移っていく。

これまで、オペラ〈オルフェオ〉における物語の転機となる一場面 (約 80 小節) について、その音楽に見られる現象を詳細に検討してきたが、ここでその特徴となる事柄をまとめてみよう。まずその第一は転調の方法に関してであるが、それには次のようなものが認められた。V の和音を短三和音化したり、また短調における IV の和音を長三和音化したりすることによって、和音の機能を逆転させ他の調に移る方法や、和音を一旦曖昧にし、そこから新しい調を生み出す方法などである。これらはどの方法にしても、激しい転調によって音楽が散逸するのを見事に避けていた。しかしその反面、そこでは旋律が一瞬行方を

見失い、和音の支えを持たずにさまよい歩いたり、また音楽の流れが滑らかであるが故に、却ってカデンツの終止感が薄れたりもしていた。次に第二の特徴としては、一つの調の中に他の調が入り込むと言う現象が挙げられる。これは、旋律がその場その場で落ち着く場所を求め、旋律の流れだけで音楽的解釈をめざしたからに外ならないが、結果としては、調性の決定を回避することとなり、その部分はかなり調的に不安定なものとなっていた。そして最後に、主和音だけによる転調がこの部分の特徴として挙げられる。その部分は、音楽の流れとしては非常に劇的であったが、音楽の個々のまとまりといった観点から眺めると、内容が希薄であった。その反対に、旋律が歌詞の意味内容によって一つのまとまりになろうとしているにもかかわらず、それを和声の連続が繕い、音楽が部分的にまとまろうとするのを妨害している箇所もあった。

以上のように、オペラ〈オルフェオ〉の朗唱では、概して調性がある程度の音楽単位となっはいるものの、その中でカデンツが意識的に形成されているとは言い難い。それどころか、音楽の連続的な流れを重視するために、部分的にまとまることは回避され、形成されかけているカデンツが崩壊させられる場合さえある。尤も一方で、使者の長い朗唱の後半に見られたように、カデンツの形成された調性が交替していく部分も存在する。しかし、これもその場面全体の音楽的特性から判断するならば、淡々とした旋律の要求から生じた偶然的なものであって、決して作曲家が意図的に作り上げたものではないであろう。要するに、オペラ〈オルフェオ〉の音楽では、作曲家の意志によって形成されるカデンツが殆ど見られず、カデンツ的把握が存在していると言うことはできない。つまり、そこに構成の原理は働いていないのである。

III

続いて、〈タンクレディとクロリンダの戦い¹²⁾〉の音楽に考察の場を移すとしよう。この劇的カンタータの音楽を様式的に分析すると、まず最初に、ここにもオペラ〈オルフェオ〉にある朗唱と同じような部分、即ちカデンツが形成されなかつたり、或いはカデンツの形成が回避されたりする部分のあることに気付く。例えば、T. 98~T. 105の音楽はB-durで始まり、その調のカデンツを形成する予定であったかのように思われるのだが、実際には台詞との関連によって旋律が延び、B-durのカデンツを形成することなくg-mollに移り、そこで終止する。そのため、途中のT. 100~T. 101では調的に不安定となり、和声機能が明瞭でないその場しのぎの和音が用いられている。またT. 129~T. 130では、T. 129でこの部分を支配するg-mollのドミナント和音(Vの和音)が短三和音化されるのに続き、T. 130で速い旋律のパスセージにg-mollとしてあまり適切でない和音(B-D-F)が付けられ、一瞬g-mollが放棄されるかのような印象を与える。さらにT. 189~T. 199では、

譜例 8 <タンクレディ……> 語り手の歌 (T. 189-T. 199)

189

da quei no - dida quei no - di te - nu - ci ellasi scinge, no - di di fier ne-mi - coe non d'a-man - te

C:V I IV C:II V I M V I I II V I VI C:V I V I VI
 F:I IV II I VI G:II V I VI G:II I V I

譜例 9 <タンクレディ……> 語り手の歌 (T. 395-T. 399)

395

TESTO

po - co quin - di lon - tan nel sen d'un mon - te sen - tu - riu - mor - mo - ran - dou - pi - ciol ri - vo e - gli v'ac - cor - se e l'ei - mo - em - piè nel fonte,

a:I ————— I ————— F:VI I I C:I V

一応カデンツらしきものも現われるが、それらは切れ目なく流れる旋律や和音の読み替えによる転調によって繕われ、各々が一つの調的まとまりとなることはない(譜例8)。しかも、ここで行われるような転調は、換言すれば、一つの和音を二つの調が共有することであり、そこに自ずと音楽の切れ目はなくなってしまう。旋律の流れに伴って行われるこのような転調では、音楽は意図的に連続され、決して部分的にまとめられることはないのである。以上の3箇所に加え、〈オルフェオ〉の音楽に類似する例として、T. 395~T. 399に注目しなければならない(譜例9)。ここでは、a-moll → F-dur → C-dur と推移する各々の調性がカデンツを持つようとするのをヒポドリア旋法による一続きの旋律が妨げる。つまり、旋律を重視し、和音を変化させないため、各調性はカデンツを形成することができないのである。とりわけ T. 396~T. 397で長く保持される a-moll の I の和音は、次の F-dur のカデンツ形成にとって何と大きな妨害となっているであろうか。このように、〈タンクレディとクロリンダの戦い〉の音楽には、〈オルフェオ〉と同じ様式で作曲された例を至る所に見出すことができるのである。

確かに、旋法による旋律が存在するというのは、〈タンクレディとクロリンダの戦い〉に〈オルフェオ〉との共通性を感じさせる要因であろう。しかし、語り手が歌う T. 88~T. 94の旋法的旋律の歌は、何かしら〈オルフェオ〉の朗唱と似て非なるものを感じさせる。この部分の音楽は、ドリア旋法の旋律に g-moll から d-moll へ移る和声が付けられ、また転調も T. 91の第1拍目でドミナントに短三和音である(D-F-A)を用いることによって為され、表面的には〈オルフェオ〉の朗唱と多くの類似点を有している(譜例10)。ところが、ただ一つ異なる事として、この歌には T. 93に Cis音が登場する。もちろん〈オルフェオ〉でも、d-mollのVの和音の構成音としてCis音が用いられたことはあったが、旋律に現われるのは稀でしかなかった。この相違は、単に変化音が新しく導入されたというだけに留まらない。というのは、Cis音の導入こそはドリア旋法の旋律がそれ自体でカデンツを形成しようとしていることを意味しているに外ならず、その点においてたいそう意義深いと思われるからである。

このように一見〈オルフェオ〉風であるがどことなく異なっているという音楽は、他にも多く見られる。まずこの作品の最初 T. 10~T. 18がそれに当たる。その旋律は明らかにドリア旋法に依っており、d-mollからA-durを経てD-durへと推移する転調では、d-mollのサブドミント和音が長三和音化される結果A-durへ移ると言う方法を採用している。つまり、この転調は、〈オルフェオ〉の場合と同じく、旋律における旋法支配の影響によるものである。しかし、このような類似点がある一方、ここにはカデンツを形成しようとする意図もありありと窺われる。それは、d-mollこそA-durへ流れ込むが、A-durとD-durとはそれぞれ確固としたカデンツ(共にT→S→D→T)を持っているということや、始まりのd-mollにしても、それに先立つT. 1~T. 9を見れば、同じドリア旋法であ

譜例 10 <タンクレディ> 語り手の歌 (T. 88-T. 94)

88 TESTO

Not.te che nel pro . fondo oscuro se . no chiu . de ste e nell'o .

(Piuttosto lento, in 4)

p

G:I I I d:I N III IV V I

譜例 11 <タンクレディ……> シンフォニアとパッサジヨ (T. 73-T. 87)

73 SINFONIA PASSEGGIO

f

B:VI III IV I II V I V N III IV V I F:MI V V I C:V V V I G:N III II V I I IV V I

(g:I)

りながらカデンツを形成しているということから容易に見て取れるであろう。

次に T. 73~T. 87 のシンフォニアとパッサッジョを分析してみよう。この部分も、旋律が旋法的な要素を多分に持っているにもかかわらず、和声は譜例 11 に示す通り、完璧なカデンツによって作り上げられている。もちろん T. 84 などでは、g-moll のカデンツとしてはあまり相応しくない和音が用いられたりもしてはいるが、音楽の流れから判断すれば、そこにはあくまでもカデンツを形成しようとする作曲家の意向が見られる。おそらくモンテヴェルディはこの部分作曲する際、旋律を中心としそれに和声を付加したのではなく、念頭から和声を考慮に入れて作曲したのであろう。その時彼の心を支配していたものは、まさしく音楽をカデンツの単位で捉えようとする意識であったと思われる。そのように考えると、始まりの B-dur の前に g-moll の I の和音が置かれた理由も理解することができる。つまり、カデンツが形成されれば自ずと各部分はそれぞれが孤立化し、全体としては散漫化する恐れがある。しかし、その事に対し全体を統一する調性が背後にあるならば、その現象は避けられ、楽曲は全体的に統一されることとなる。このシンフォニアとパッサッジョでは、その役割を果たすのがまさしく g-moll であり、その効果を補強すべく冒頭にトニカ和音が置かれたのである。

この種の音楽は、その外に T. 268 の d-moll → F-dur や T. 292 の G-dur → D-dur などにも見られる。これらの箇所では和音を読み替えることによって転調が為されるが、ここにおける読み替えの和音は〈オルフェオ〉の場合と異なり、二つの調性の連結器の役割を担うものであって、前後の調性から共有されるものの、ある意味では両者の枠の外におかれているとも言える。その結果、T. 268 や T. 292 では、音楽が一つのまとまりから他のまとまりへ移行するという認識がなされる。さらに T. 328~T. 364 も同じ種類の様式で書かれた音楽である。そこでは多数の転調が繰り広げられるが(図表 2)、いずれの転調でも読み替えの和音や曖昧な和音は用いられておらず、非連続的に調性が替わっていく。

図表 2 〈タンクレディ……〉 T. 328-T. 364 (語り手) における調性の推移

T. 328	T. 333	T. 335	T. 338	T. 341	T. 346	T. 350	T. 355	T. 359	T. 362	T. 364
D-dur	→ E-dur	→ e-moll	→ E-dur	→ C-dur	→ F-dur	→ a-moll	→ A-dur	→ C-dur	→ d-moll	——

これは、たとえ音楽が旋律主体であろうとも、和声が独自にその流れをまとめようとしている表われであると解釈できる。ついでながら、この考察を敷衍すれば、T. 231~T. 236 に見られるようなドミナント和音を順次捨てていく転調も、半終止の連続とはいえ、意識的カデンツの連なったものとして受け取ることができないであろうか。

以上に挙げた数例は、一見ただけでは〈オルフェオ〉にある朗唱と似通っているが、其の実、内容を異にする箇所である。しかるに、〈タンクレディとクロリンダの戦い〉にはオペラ〈オルフェオ〉では決して見ることのない音楽も存在する。その音楽とは、16 分音符によって同音連打を行う激情様式 (stile concitato) と呼ばれる音楽であり、主として

C. モンテヴェルディの音楽的思考に関する一考察

戦いの場面 (T. 134~T. 181 や T. 299~T. 316 など) で用いられ、興奮を醸し出すのに優れた効果を上げている(譜例 12)。そのため、激情様式と言えば、一般的には細かい同音反復の連打という音型の新奇性が高く評価されることとなっている。ところが、その新様式の真の意義はそういった表面的な事柄よりも、むしろその音楽を支える和声にあると思われる。というのは、上記の前後 2 回の戦いの音楽では、いずれもトニカ和音とドミナント和音だけから成る G-dur のカデンツが執拗に繰り返されるのであるが、その単純にして堅固なカデンツ (D→T) の反復こそは、作曲家の「音楽をカデンツ的に把握する」という意識の芽生えを確定的にしたからに外ならない。

譜例 12 <タンクレディ……> 激情様式の音楽の一例 (T. 299-T. 304)

299 GUERRA

302 G: I (T)

TESTO
Tor-na l'i-ra noico - ri'e li tra-spor-ta

TESTO
bunchèduboli in guerraa fie-ra pugna U' l'ar - tein

V D I T)

この激情様式で作曲された部分は、他に T. 70~T. 72 や T. 199~T. 202 などにも見られる。前者はまさに戦いに挑もうとする場面であり、上述した 2 箇所と同じように G-dur の堅固なカデンツ (ここでは T→D→T) が形成されている。他方、戦いの模様を語る場面である後者には G-dur のトニカ和音しか存せず、そこにカデンツがあると言うことはできない。しかし、この部分では、血 (sanguē) を語る台詞のイメージを強調すべく、他の激

C. モンテヴェルディの音楽的思考に関する一考察

ンツが一つの統一されたまとまりを構成し、楽曲前半の単位となっているということである。我々はそこに、作曲家が2小節ずつを一つの統一的世界として構成し、それを積み重ねてより大きな統一体を構築しようとするのを垣間見ることができる。しかるに、2小節ずつに限るならば各々カデンツが堅固に形成されているというものの、シャコンヌを全体的見地からみた場合、結果的にはそれを統一する原理は何も存在していない。そこではカデンツが意味を持つことなく並列されているにすぎない。要するに、シャコンヌ〈西風は帰り〉では、カデンツ的把握が部分的には確立しているが、それをもって楽曲全体を支配する原理とは未だ成り得ていないのである。こういった特徴から、このシャコンヌは〈タンクレディとクロリンダの戦い〉と〈ポッペアの戴冠〉のまさしく中間的存在であると言えよう。

以上の事柄からも明らかであるように、〈ポッペアの戴冠〉の音楽で見られたカデンツ的把握は、このようにしてモンテヴェルディの作曲活動において生まれ、次第に育まれ成長し、その晩年の大作に至って漸くある程度の完成を見るに及んだのである。

む す び

第II節と第III節とでは、カデンツ的把握が発展的完成を遂げたことを考察した。しかるに、このカデンツ的把握は、第I節で述べたように、構成の原理の根幹となる代表的な一側面である。そのことから、構成の原理そのものもカデンツ的把握の成し遂げた発展的完成に準拠すると考えても差し支えないであろう。つまり、構成の原理という新しい音楽的思考は、モンテヴェルディの作曲活動を通して誕生し、成長したのである。それ故に、〈ポッペアの戴冠〉の音楽に見られる殆ど完成された構成の原理は、その作品に固有の特徴であると言えるであろう。

それでは、西洋音楽史の観点から見れば、1642年に作曲されたオペラにおいて構成の原理が固有の特徴となっているということは、一体何を意味するのであろうか？ それを導き出すために、構成の原理に支配された音楽（以下、構成音楽と呼ぶ）とそうでない音楽（以下、非構成音楽と呼ぶ）との本質的な点における相違を比較検討してみよう。まず、歴史的に構成音楽よりも先に存在していた非構成音楽についてであるが、その音楽は旋律の流れに身を委ねてひたすらに前進する音楽であった。そこでは、どの音も主としてその前後の音とだけ関連し、楽曲全体の中での位置づけが考慮されることはあまりなかった。すなわち、この種の音楽は、音の流れに中心的な意味があり、その結果として全体が作り出されるという原理を持っていたのである。それに対して、構成音楽では、第I節で見たように、カデンツ的把握や音楽的構想などによって楽曲全体が先に構築され、順次細かい部分へと配列が為されていくという原理が働いていた。ここに、作曲方法ないしは音

楽意識が、部分→全体から全体→部分へと逆転するのを認めることができる。

その逆転に伴って、両者を流れる音楽的時間にも次のような根本的な相違が生じてくる。一方の非構成音楽は、部分を重ねた結果として全体が作り出される音楽であるために、そこでは時間は無限定に流れていく。その時間は何時止められることもどれだけ延ばされることも可能であり、何時始められるとも何処へ向かうとも決まっていなかった人々の日常会話を流れる無限定な時間とたいそう類似するようと思われる。そして、日常会話で時間的統一が見られないように、非構成音楽でも音楽的時間によって統一的世界が意図的に形成されることはない。つまり、非構成音楽は、日常会話の如く、意識された始まりもなければ終わりもなく、時間が次から次へと進んでいくような世界なのである。他方、全体が最初に決定される構成音楽は、作曲家の特定の意図のもとに構築された有限な一つの統一的世界である。従って、そこを流れる音楽的時間も、当然のことながら、その有限の世界の中で取り扱われることとなる。そういった時間には、終わりを見透した始まりもあれば始まりと呼応する終わりもあり、さらにその内部では、偶然的な羅列でなく音楽的論理によって組み立てられた音楽的出来事が繰り広げられる。このように、構成音楽には、非構成音楽や日常会話とは全く種類を異にする有限な時間が流れている。要するに、音楽は、構成の原理によって捉えられるようになった結果、日常会話のような無限定な世界とは異なる有限の世界を意図的構築的に作り出し、独自の論理によって調和された一つの統一世界に至ったのである。

17世紀の中頃に作曲されたオペラ〈ボッペアの戴冠〉で音楽が構成の原理によって支配されていることは、その傑作をもってすでに西洋音楽が非構成音楽から構成音楽に替わっていることを示している。以上のことから、モンテヴェルディが彼の長年に渡る作曲活動を通じて築き上げてきた構成の原理という新しい音楽的思考こそは、まさしく西洋音楽史において一つの最も大きな転換を引き起こしたと言えるであろう。もはや音楽を流れる時間は、無限定な日常的な時間ではなく、作曲家個人が意識的に操作し得る時間となった。同時に、音楽は、それまで人間と同じ側において人間の行為そのものであり、それ故に人間にとっては取り扱うことのできないものであったのであるが、今や人間の前に置かれ、対象として人間に自由に取られ得る自立した存在となったのである。

注

- 1) 劇用作品という用語は慣例化された用語ではないが、ここでは字義通りの意味、すなわち舞台上で演じられる演劇と組み合わせられた音楽作品をさして用いている。
- 2) Manfred F. BUKOFZER: Music in the Baroque Era — From Monteverdi to Bach 1947,

New York

- 3) カデンツという用語は、一般的には楽句や楽曲を締め括るために用いる一定の和声終止形をさすが、小論でいうカデンツは、そういった部分的ないしは技法的な意味だけでなく、作曲家によって構成された楽句や楽曲全体を通して流れる音楽の時間の意図的なまとまりと定義する。要するに、音楽用語として一般に用いられている和声終止形概念を楽曲構成の原理にまで高めて考えようというのが、著者の意図するところである。従って、ここで取り扱う作品では、楽句や楽曲の和声近代和声学における典型的なカデンツ（例、 $I \rightarrow IV \rightarrow V \rightarrow I$ など）になっていなくとも、そこに作曲家の明らかな楽曲構成意図が見られれば、原理的な意味でのカデンツが形成されていると見做す。
- 4) ここでいう音楽史的近代とは、19世紀のいわゆる近代市民音楽ではなく、17世紀から20世紀前半にかけての西洋音楽全体をさす。
- 5) 原題：《L'incoronazione di Popea》 台本：Giovanni Francesco BUSANELLO 1642, Venezia 楽譜に関しては、モンテヴェルディ全集（F. マリビエロ版）の第13巻を参照されたい。また本論で用いている小節番号は、その楽譜に記されたものをそのまま借用している。
- 6) 台詞の邦訳は、レコード「ポッペアの戴冠」全曲（SLA 6045～6049）の解説書（訳、石井宏）に依っている。
- 7) 第928小節から第941小節のこと。以下同様に、小節番号についてはT.一の略記を用いる。
- 8) 教会旋法による旋律に和声を付けること自体、16世紀の音楽様式からの訣別を意味して画期的な事柄である。
- 9) ここまでの分析からも推察できるように、第11場から第15場までの各場は、各々複数の調性を含んでいるが、以下の分析ではより高い視野から眺め、各場を支配する一つ乃至二つの調性の推移について考察する。
- 10) 原題：《L'Orfeo, Favola in Musica》 台本：Alessandro STRIGGIO 1607, Mantova 楽譜に関しては、モンテヴェルディ全集（F. マリビエロ版）の第11巻を参照されたい。ただこの楽譜には小節番号が付けられていないため、本論に該当する箇所（第二幕のシルヴィアの報告の場、p. 56の最下段～p. 62の4段目）に限って、下記の要領で便宜的に小節番号を添えて頂くことを願う。まずp. 56の最下段第1小節目をT. 1とすること。次にその楽譜に記された点線による小節縦線は無視し、実線及び複縦線による小節縦線によって小節を数えていくこと。そうすれば、p. 57, p. 58, p. 59, p. 60, p. 61, p. 62の各最上段第1小節目が、順次T. 4, T. 17, T. 30, T. 43, T. 54, T. 68となるはずである。
- 11) 台詞の邦訳は、レコード「オルフェオ」全曲（ERX 7056～7058）の解説書（訳、戸口幸策）に依っている。
- 12) 原題：《Combattimento di Tancredi et Clorinda》 台本：Torquato TASSO 1624, Venezia 楽譜に関しては、モンテヴェルディ全集（F. マリビエロ版）の第8巻に含まれているものを参照されたい。また本論で用いている小節番号は、その楽譜に記されたものをそのまま借用している。
- 13) 原題：《Scherzi musicali Cioè Arie, & Madrigali in stil recitativo, con una Ciaccona a 1. & 2. voci》… Raccolti da Bartholomeo MAGNI, 1632
- 14) 原題：《Zefiro torna》 台本：Ottavio RINUCCIMI 楽譜に関しては、モンテヴェルディ全集（F. マリビエロ版）の第9巻に含まれているものを参照されたい。

黒坂俊昭

- 15) ここに見られるカデンツは、シャコンヌの定型通り半終止（Vの和音）で終わっている。しかし、これは反復に連続性を持たせるためであり、たとえ完全終止していなくとも、そこに作曲家のカデンツ的思考を十分に認めることができる。