

[翻訳]

“AN INTRODUCTION TO FRENCH LUTE  
MUSIC OF THE XVIIth CENTURY”

アントニー・ベイルス

Anthony BAILES

小川伊作 翻訳

translated by

Isaku Ogawa

\* 訳注 [ ] は原文での補注

過去数年間、17世紀のリュート音楽に対する関心の高まりがみられたが、多くのものにとっては未だ理解しがたいままである。その時代にこれほど愛され評価された音楽が、今日の聴衆及び演奏者にとってわかりにくいものであるとは奇妙に思われる、がしかし理解への道は人が望むほどにはいつもまっすぐとは限らないものなのである。フランス・リュート音楽は演奏者にも聴衆にも、等しく積極的な参加を要求するのである。すなわちどの様に音楽が発達してきたか、リュート奏者達が音楽について何を考えていたのかということについての知識が求められているのである。このようなわけで私はこのテーマについていくつかの考えと、背景となる情報について書き留めようと決心した次第である。

フランス・リュート音楽は、これまでおりにふれリュートを学ぶ学生の多くから注意を引いてきた。17世紀のより積極的な批判と並ぶものとして、エルンスト・ゴットリーブ・パロンの辛らつな言説があげられる。これは当時の考えを反映しているばかりでなく、6年前までの自分自身の感情を反映しているが故に引用する価値があるのである。

「リュートに関しては、ことにフランス人はそれほど優れているとはいえない。彼らのもっとも高名な巨匠は [ドニ?] ゴティエ氏である。彼は最初期の一人とみなされているが、彼は我々の時代のリュートのために曲を書いている。[シャルル] ムトンとデュフォは自身の才能に従いカンタービレの要素を無視している。[ジャック] ガロは、ことに彼がリュート上で雷と稲妻を表現しようとした時、なぜそれらが音楽と結びついているのか考え込んでしまわざるを得ないような不思議な名前を自分の曲につけている。いつ光り音がするのかを彼が指示しなかったのはまことにもって遺憾である」<sup>(1)</sup>。

「フランス人の特徴について言えば、彼らは余りにも頻繁に声部を変更する。そのため旋律を認識することさえできないほどである。そして既にふれたことであるが、カンタービレがほとんど見いだせない。一つにはフランス人は、ちょうどギターのようにリュートで和音を右手でかきあげることをたいへん今風であると考えていることによる。つまり作品に生氣と命を吹

き込むために、絶えずあたりを飛び跳ねることが要求されるのである。私はまた彼らが深々とした低音をほとんど用いず、中音域を好むことを優美であるとみなしていることをも観察した。これは私がしばしば耳にする単純な旋律についても言うまでもないことである。しかし比較的良く作曲された作品もいくつか見いだされることも事実である」<sup>(2)</sup>。

しかしほとんどの音楽史の本が、フランスにおけるリュート音楽の「黄金時代」であることに賛成しているこの時代を、なぜこのように誤解するのであろうか。

思うにその主な理由は、この音楽がリュートときわめて密接に結びついている、実際のところ結びついているのではなくこの楽器のうえで、そしてこの楽器のために練られ、着想されていることにあるのであろう。作曲者のすべてが（リュートに秀でた）演奏家であった。そして若干の例外はあるものの、リュートのためだけにしか作曲をしなかった。彼らは楽器の可能性、いかに楽器を鳴らすか、何を避けるべきかということを知っていた。その音楽は高度に語法的であり、本質的な改変なしには他のいかなる楽器上でも機能しない。いま唯一私が思いつく比喩として、ヴィラ＝ロボスのギターのための前奏曲を鍵盤楽器で弾いた場合を想像してほしい。その結果は不満足なものになるだろうが、フランス・リュート音楽についても同じことが言えるのである。

かくしてこの音楽を理解するためには、最初に楽器とその技法を理解しなければならないことはごく当然のことであろうし、私は以下そのように話を進めていく。第1に楽器<sup>(3)</sup>。フランス人がポローニャ製の古いリュートを好んだことは良く知られている。ピッチニーニは1623年に次のように記している；「長年にわたりポローニャでは優れた品質のリュートが作られてきた。その形は長い水滴の外形を示し、幅の広いリブを用いている。前者は甘い音を生み後者はよく調和した音を生む。ポローニャの楽器が、とりわけフランス人によって高い評価を受けているのもっともなことである。フランス人は購入に必要ななにがしかの金を払いリュートを持って帰るために、特にポローニャにやってくるのである。そのため現在ではほとんど見かけなくなってしまった」<sup>(4)</sup>。ピッチニーニの記述はポローニャのリュートがなぜ好まれていたのかを明らかにしてくれる。その音の甘さと調和のよさゆえであった。しかしエージングもまた助けとなったにちがいない。ハンス・フライやラウクス・マーラーのリュートが好まれていることを知っても何等珍しいことではない。それらの楽器は60～80年は経っていたであろう。コンスタンティン・ホイヘンスとジャック・ゴティエの書簡の中で、ゴティエがマーラーとフライのリュートに言及している<sup>(5)</sup>。マーラーの楽器を賞賛している人々の中にトマス・メイスとメアリー・パウエルのリュート教師がいる。

「さらにポローニャのリュートは水滴型の外形を持ち、最上のリュートである。しかしその良質さは形のせいではなく、古さと製作者の熟練、木材の質とそのシーズニング、ニスによってもたらされたのである。ポローニャのリュートはその外形とニスによって知られている。色は暗い赤である。ラウクス・マーラーとハンス・フライはポローニャ在住のリュート製作家のなかで最も主要な二人であった。彼らはかの有名な楽器の名を、その歌心にあふれた響きによって不朽のものとしたのである。そして神を喜ばし宇宙の調和を維持させる限り、地上のあらゆる場所でそれらを響かしていくことであろう。

パドヴァのリュートはいくらか丸く、デムラン氏のものに似ている。それゆえその音は大変甘い音質のポローニャのものより大きく、フィレンツェとヴェネツィアのリュートはこれらの中間の形をしているが、ポローニャのものには全く似ていない。今日のリュート、すなわち

我々の時代に作られているリュートに関して言えば、フランスでしか製作されておらず良いものはきわめて少ない」<sup>(6)</sup>。

17世紀の最初の40年間はリュートと調弦について多くの試みがなされた。明らかに改良のため、しかし何を改良するのか。メルセンヌの記述は我々に少なくともことの次第の半分を教えてくれる。彼は*Harmonie Universelle*中のリュートに関する記述の中で（バセに助けられ）、この試みのいくつかを記している。一つはコース数を20まで増加するというアイデアであった。しかしこれには一つ欠点があった。張力のために表板が壊れてしまうのである<sup>(7)</sup>。（これに続いて10から12コースで十分であると考えられたのである）。いま一つの興味深い試みはオルガンのパイプを用いるものである<sup>(8)</sup>。倍音を増すためにオルガン・パイプをリュートの胴の中、あるいはネックの後ろ側に取り付けるのである。このアイデアはパイプが弾かれた音に共鳴して振動するというものであった（ついでながら12ないし13を使用するのが推賞値であった）。可能ならばそれらを一列に並べ、左手の指で押弦と同時にパイプを開閉できるようにすることになっていた。ところでパイプが鳴るにはそれらを通じて空気が送られてくることが必要なので、パイプはふいごと結合しなければならない。ふいごは方策上、腕の下に保持されミュゼットのよう動く。もし空気を送ると演奏を同時に行なうのがあまりに不都合であれば、ふいごを足の下に置き拍を打ちながら動かすことができる。ところでもう一つのアイデアは低音弦をハーブの様に全音階的に調弦し、残りの3弦を開放もしくは押弦して奏するというもの<sup>(9)</sup>。メルセンヌはこうすることで和音がより豊かに、音がより大きくなるのだから、リュートによりおおきな優雅さを与えると記している。

明らかに彼らの関心は音色ばかりでなく、音の保持にも向けられていた。この目的のために多くの調弦法の試みが実行され、実際その数が余りにも多かったためメルセンヌが「私は存在する多くのリュートの調弦法についてはふれないつもりである。もしそれらをすべて記すと100ページ以上の本になってしまうであろうから」<sup>(10)</sup>と記したほどである。様々な調弦の背後にある考えは、作品の調性に対する好みである。かくして高音側の弦は主要和音の音に調弦され、低音弦はその調に対し全音階的に調弦された。

その結果華麗な倍音が生まれ、あらゆるリュートをよく鳴らした。その倍音は遠隔調に転じたときのみ消滅するのであるが、そういうことは滅多に起こらない。どの曲にどの調弦が適合するかという主たる問題は、手稿譜においてみられることがある。その場合ある調弦で曲が記され、また別の調弦で同じ曲が記譜されているのである。その1例がバーゼル手稿譜F IX53である。この手稿では最初に1曲のクラントが古い調弦で記され、その数ページ後ではハーブ調弦Ton de la harpe で記されている。最も一般的な調弦は以下の通りであった (*Tableture de differents auteurs sur les accords nouveaux*, Pierre Ballard, 1638) :

Accord nouveau ou extraordinaire par B moll / French flat (Mace)



Accord nouveau ou extraordinaire par B quarre / Tuning Gautier (E.G.2046)



Accord ordinaire qui est toujours en B qui s'apelle enrhumé



\* Ballard, 1631で使用

すべてPierre Gaultier, *Les Oeuvres*, Roma, 1638で使用。さらにTon de la harpe par B.Dur



ニ短調調弦がきわめて早い時期に用いられたのに、一般的に受け入れられたのは1650年代になってからというのは興味深い。これらの調弦に関して最も目を引くことは、低音弦に比して最高音弦の音高が低くなっていることである。こうすることでより長い弦長で、より細い弦を張ることが容易になり、それによりとりわけ低音域の透明度が改善される。すべてがリュートの完成に向かうステップであった。メアリー・パウエルの本によれば<sup>10)</sup>最初にリュートに完全さを与えたのはルネ・メザンジョーであった<sup>11)</sup>。何という完全さであろう。彼はリュートで完

全なやすらぎを開示した。旋律を高音側の弦に置くのみならず、さえない音色であることは自明の5及び6コース上の低い音域にも旋律を置いたのである。例としてこのアルマンド（図版1）の冒頭を見てみよう。旋律は大変低く（4、5コース上）、最初の数小節を過ぎてやっと上行する。これは実際リュートの能力を熟知した者の手による書法を示している。

メザンジョーが作曲の対象としたリュートは10コースであった（メアリー・パウエルは「19弦を持つリュート」と記している<sup>64</sup>が、ここから第2コースに複弦を使用していたことが分かる）。この楽器は11コースになる前に12コースの楽器に道を譲り、最終的に11コースの楽器が定着したのである<sup>65</sup>。12コース・リュートは低音の拡張に寄与し、低音弦の響きを改善した。しかしこれはわずかの後に反発に会うのである。メアリー・パウエルに説明してもらおう：

「ネックは弦と同じ幅がなければならず、弦と同じ長さでいさかもそれを越えてはいけな  
い。イギリスのゴティエは別の考えを持っており、リュートに2つの糸倉をつけた。イギリス人はみんなこの変更を受け入れた。フランスは最初は受け入れたものの、直後にフランスの巨匠すべてから非難され、彼らは短い11コースのみを持つ古いスタイルへ戻った。イギリスのゴティエの根拠は余りにも弱い  
ため自己崩壊してしまったのである。第1に彼は、弦長は長ければ長いほど大きな音を生むといっている。しかしすべての弦は同一の振動時間であるべきだし、ある弦の音は他の弦に席を譲るべきである。というのは音の持続が生む濁りは別として、それはやはり不協和音の原因ともなるからだ（なぜならすべての低音が必ずしも短い弦すべてと協和するわけではないから）。したがってこれが第1の理由である。この変更を非難する第2の弊害は、これら長い弦の響きが良くないことにある。その音色はまるで鼻声の歌のようである。第3の不都合は長い低音弦上では押弦できないことである。第4の理由は二つの糸倉の間に対称的な比例関係がみられないことである。そのように型どられたリュートはリュートではなく、リュートとテオルボの中間に位置する低音楽器a *bastard instrument*である。第5の理由は余りに多い弦がネックの幅を越えてしまい、右手の届く範囲を越えてしまうことだ。リュートは十分に難しい楽器であり、新たな困難を必要とはしていない。結論としては人が（イギリスのゴティエのように）優美な手を持っていないなら、長い低音弦上で不快で濁った雑音を出すことになる<sup>66</sup>」。

興味深いのはこの批判がガットの低音弦を前提になされていることである<sup>67</sup>。

11コースのリュートが受け入れられるとともに、二短調調弦がより好まれる調弦となった。エヌモン・ゴティエの作品の多くが書かれたのはこの調弦のためであり、彼の弟子および後継者によって用いられた唯一の調弦法なのである。この観点から楽器をより詳細に観察しよう。より良い「手本」として取りあげるべきものが、フランソワ・ド・トロワによるシャルル・ムトンの肖像画の中にある（図版2）。

ここには11コースすべてが同一のナットの上に置かれているのが観察される。ただし最後のコースは指板の外にある<sup>68</sup>。ネック上には10フレットまで結ぶ余裕があるが、実際には9つのみ置かれている。実際フランスの資料の多くは9フレットまでしか要求していない（10フレットは少数である）。このことはすべての音がネック上で押弦可能であり、それにより表面盤上で押弦される場合に較べはるかに透明な響きが得られることを意味する。これは音色と倍音を重要視する考えを裏書するものである。現存する11コース・リュートにおけるように弦はブリッジに注意深く配置され、コース間ばかりでなく、各コースの弦どうしも一定の間隔がと

られている。低音に向かってこの間隔は広くなり、低音弦とそのオクターブ弦を分けて弾くことが可能である。この技法はムトンの作品にみられるように、反復に変化をつけたり<sup>(19)</sup>アルペジオを飾るためにしばしば用いられた<sup>(20)</sup>。

この技法は強力なオクターブを要求することを付記しておく。楽器の形に関して言えば（正確にはないが）パドヴァよりもボローニャのものにより近いようである。

話を奏法に移そう。最初は弾弦法である。

これについてはメルセンヌに十分に記されているし、多くの図版特にムトンの肖像画において観察できる。右手はブリッジのそばに保持され親指は伸ばされている。各指は弦に親指側で接している<sup>(21)</sup>。これは演奏に、より透明度を与えるものと考えられる<sup>(22)</sup>。これはもちろん使用されていた唯一の構えではない<sup>(23)</sup>が、好まれていたものであった。

奏法そのものについては、すでにメルセンヌにおいていくつか変化が見られる<sup>(24)</sup>。例えば和音を右手の親指と第1指のみで奏する<sup>(25)</sup>、そして弾き上げtirerと弾き下ろしrabattreの使用である。その最初の例はゲドロンの*Cessés mortels*の伴奏に見られる<sup>(26)</sup>。

しかし奏法を理解するもっとも明快な方法はドニ・ゴティエの*Livre de Tablature*の緒言*Avertissement*を参照することである<sup>(27)</sup>。通常の事柄はここに記されている。点は右手の人差指を表わし、点が無い場合は中指、文字の下の縦線は親指を表わす。

2つの文字の間の縦線は2つの音を同時に奏することを意味するが、後に続く記号との関連で考えると興味深い部分である。2ないしそれ以上の文字の間の斜線はゴティエが記しているように順繰りにセパレ*séparé*、つまり分けて奏することを示す。

セパレは依然問題が残るが、この問題に関していくつか自分の考えを述べたい。第1に私はセパレを二つないしそれ以上の音を、ゆっくりとしたリズムで低音から順に分けていくことと理解している。セパレの最も直接的な説明はペリンヌの*Pièces de Luth*に見いだせる。彼はそこで次のような例を示している：

The image displays six musical staves arranged in two columns and three rows. Each staff consists of a treble clef and a bass clef. The notation includes notes, rests, and specific symbols: a horizontal line followed by an equals sign (=) above the staff. The right column shows more complex rhythmic patterns with notes and rests, while the left column shows simpler patterns. The symbols are used to illustrate the 'séparé' technique of playing notes sequentially or simultaneously.


これより前の出版物、*Livre de Musique*ではペリンヌはゴティエの*Le Canon*を、セパレを具体的に書き出し記している。これは上記のものと少し異なっており、特に符点四分音符上の3音の和音はペリンヌは次のように記している(*Livre de Musique*, 1679, p.52) :





私はセパレの記号が常に和音をわずかにアルペジオすることを意味しているとは考えていない(もっとも私はペリンヌの実施が唯一可能なものであるというつもりはない。もっと変化があったはずと考える)。最初に、分散和音の奏法には何通りか存在した(ゴティエ、ムトン、ガロによって説明されている、後で扱う)。第2にそうでなければゴティエが音の間にそれらを同時に奏することを意味するために、縦線を用いた理由が私には見いだせない。したがって縦線が存在しないときはわずかなアルペジオが行なわれたことを示すことになる。そしてパウエルには次のような注釈がみられる:「低音と一緒に1つ、2つ、3つの弦をつまびくときは、高音弦の少し前に低音弦を弾くのがよい」<sup>(28)</sup>。2つのドイツの資料にセパレについての言及がみられる。ル・サージュ・ド・リシェはzertheiletと記し(文字どおりには「分割された」)、ロイスナーは記号は示してはいないもののセパレSeparationesについて記している<sup>(29)</sup>。またロイスナーは常に低音からはじまることを指摘しており<sup>(30)</sup>、このことはペリンヌの説明を実証するものと思われる。またこれは多くのセパレが書き表されている手稿でも同様である。比較的興味深いものとして私の目を引いたことは、手稿資料と較べた場合ゴティエの2冊の曲集はセパレを控えめに用いていることであった。その緒言でゴティエは作品を出版するに至った理由について、他人が曲を変えてしまい、原形を損ない判別つき難くなってしまったからと述べている。過剰なセパレこそは彼が嫌った変形の一つではなかったか。確かにこの後の曲集(ガロとムトン)をみると、セパレは一層浸透しており、疑いなくより流行となっている。以上からゴティエのペリンヌによる版がより多くのセパレをもつ理由が説明されよう。


セパレそのものは今日の聴衆にはむしろじゃまなものであることが多い。いずれにしろなじみのない曲では「声部」が混乱しているように思われる可能性があるし、場合によってはバラバラに聴こえるかも知れない。実際セパレがすることは旋律の入り遅らせることであり、それは今日の音楽にも見いだせるものである。たとえば*The Lady is a Tramp*など、ジャズシンガーの演奏を聴けば、たとえその曲がそのような作曲されていないとしても、歌手が旋律の音を遅らしたからといって特に困惑したりはしない。我々はその旋律をよく知っているからである。同様に17世紀の聴衆は同時代の様々な旋律に精通していたのであろう。*La belle Homicide, Tombeau de Lenclos*はデュビュによるあるクラントと同様とてもよく知られていた。後者は今回の他の論文のテーマである。従ってセパレの使用は確立されたレパートリーに新たな興味を創造したと考えるべきであろう。恐らく我々はこれらのレパートリーにもう一度精通

して初めて、この技術を実際に受け入れることができるのではないだろうか。


緒言の次の部分に進もう。保指*tendue*は自明である。下からの倚音（文字の下の半円）とトリル（文字の後のコンマ）も同様である。トリルは8分音符では1回、四分音符では2回、符点四分音符では3回かそれ以上奏すべきである。カダンスが後続した場合（このように記譜 ）トリルをカダンスに結合しなければならない。

次の記号は*Pièces de luth*ではこのように 、*Livre de Tablature*では （ついでながら*Board lute Book*でも同様の記号が見える）と記され、いささか混乱している。この小さなコンマはトリルを表わすのではなくゴティエは左手の離弦、すなわちレガートを説明しようとしたに過ぎない。換言すれば彼はこれを説明するために2つの記号を使っているのである。この二重記号は特に多くの他のコンマが周囲にある曲の中にある場合、きわめて紛らわしい場合がある。

ついでながら私は初期の楽譜、特に1630年代に印刷された楽譜において、コンマがレガートを示すために使われたと考えている。つまりきわめて急速な音形上にしばしばコンマがみられるが、そこでは実際のところトリルは場違いでありレガートとすることがよりふさわしいのである。1631と1638年に出版されたバラールの曲集には、私の意見を実証する例が多く含まれている。

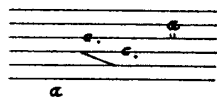
次の記号  は私にはよく分からない。モルデントに違いないと思うが、ゴティエの言い回しはこの点に関しかなり曖昧で確信が持てない<sup>(31)</sup>。

次の記号はカダンスにおける右手の運指を説明するもので、きわめて単純に右手第1指を2本の弦を反対に横切るように弾く（簡単に言ったがうまくやるのは難しい）。實際上これはすべての終止音形において起こり一般的にトリルと結合される。メアリー・バウエルMary Bowellの言によれば：「カダンスはいくら機敏でも過ぎることはない。もしカダンスが手際よく、機敏に、平かになされるなら、それはリュートの最上の優雅さ*graces*の一つとなろうし、完全なるリュートという者もいる」<sup>(32)</sup>。

最後に記されている装飾はエトフマン*etouffement*である。*Pièces de luth*にのみその記号が記されている 。

隣あう弦上の4～5音の和音の奏法についての説明はメルセンヌの説明を支持する。しかし和音をこのように奏する理由についてはバウエルにのみ見られる：「我々が3本の指で弾かない理由は、そうした場合我々は弦の半分をミスしてしまうからだ。すなわち対になっているすべての弦のうち1本しか弾くことができない」<sup>(33)</sup>。

これと続く2つの記号は、和音がいくぶんアルペジオで奏されることを示している。第1指を、高音側3弦上を後向きにすべらす4音和音の演奏法はバウエルにも言及されている。ここでは*sliding stroke*と呼ばれている<sup>(34)</sup>。メイスでは「*raking or dividing play*」と説明されている<sup>(35)</sup>。このアルペジオ形式は後にムトンとガロによって一層様式化された形式に道を譲る。最初に親指が低音を弾き、ついで第1指が最高音を除く他の弦をかき集めるように弾き、最後に最高音を中指で奏する。次のように：

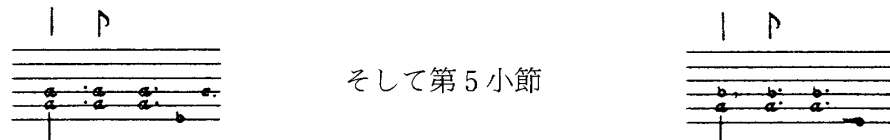


この標準的なアルペジオ形式はこの二人のほとんどすべての作品に見いだせるし、当時の他の



様々な曲集にも見られる。

弾き上げと弾き下ろし奏法についてはペリンヌの*Pièces de luth*を見るのが良い。そうすればゴティエがどの様に弾いてほしいかが分かる。弾き下ろしに独立した記号を与えているので、弾き上げを表わす記号と一緒に使うこともないし混同することもない。この実例は*Livre de Tablature*に見られる (p. 29, 3& 5 小節)



私としては一般的規則として、可能ならば強拍上に弾き上げを置き、それ以外は耳に判断させると述べるしかない。

ゴティエが指摘している最後の点は、学習中はすべての曲をごくゆっくりと弾くことである<sup>(36)</sup>。そして親指を次の弦上に置いておくこと (ガロの言によれば間違った音を避けるため)。これはメイス、パウエルその他の記述によっても裏書される<sup>(37)</sup>。

リュートとその奏法の諸側面について扱ったところで、音楽そのものに移ることをうれしく思う。以上のごとく、技法はぎりぎりまで洗練され注意深く考え抜かれ、それゆえに演奏において大きな効果をもたらした。私はこれから音楽に影響を与える他の点について言及したい。強調すべき最も重要な点は、この時代のリュート音楽は内密なものであり、実際小さな部屋においてしか十全な効果を持ち得ないのであり、クラヴィコード音楽と同じもの、すなわち静寂が要求されるということである。その音楽は静寂、音と無音の境界線上で大きな役を演じる。リュートは人々が休息するときに演奏すべきである。暗闇に包まれる頃に静寂が聴こえて来るようになり、夢と現実が互いに判別し難くなるのである。メアリー・パウエルの言葉の中に：

「この楽器は静寂と高い集中力を必要とする。通常フランスの王様がおやすみになられる時に使われるもので、その時は休息と静寂の時間である」<sup>(38)</sup>。

また準備も夜行なうべきである。

「できることなら家具のない板張りの部屋で演奏するとうまくいくだろう。仲間は3人もしくは4人を越えないように、というのは口から出る雑音が音楽のじゃまになるからである」<sup>(39)</sup>。

これは逆にこうした音楽を暖かな午後に、大きな暑い満員のホールで聴くことが困難であることを説明している。

次に考えるべき事はその声楽的特質である。エール・ド・クールの影響はあるが、それではどのような影響なのだろうか。歌ったり声楽の伴奏をすれば誰でも次の事に気づく：

1. ある言葉はより多くの時間を要し、ある言葉はより少ない時間でよい。たとえば4つの異なる単語が四分音符4つについている場合、各々は微妙に長さが異なるだろう。
2. 歌手は息をするリード楽器であり、実際そうなのだ
3. 歌手自身は、人の話しや演説をまねている。

これらがリュート奏者が模倣しようとしたことである。一言でいえば雄弁術である。メアリー・パウエルとメイスはともにこの点について触れている：

「しかしこのように私が主張し、またすぐに (誰にでも分かりやすい) 実例によって証明されることだが、音楽は言語に似て、言葉が持っているように (それほど強いものではないかもしれないが) それ自身の意味を持っている。たいていの人々がかの言語を (完全には) 理解で

きないだけである。

また雄弁家は、(話や説教、演説をしに出かける時には) 自分に対し何か話題を取りあげ、一つの主題、文脈といったものにしたがって自分自身で練習をする。その練習の中で自分の話や形式を自分の好きなように、様々に異なる方法で、しかし自分の意図した事柄から脱線したり、それを見失う事なく秩序だてることができるのである。この芸術においては教養ある巨匠なら全く同じ事なのである。しかも同じように容易に、余裕を持って、(重要なことだが) 自由にできるのである。

そして言語において様々な気質、思い付き、(あらゆる種類の) 情緒が表現できるのだから、音楽においても同様になんであれ気質、思い付き、あるいは(決してそれほど多様ではないが) 情緒を表現することができよう。それもどのような修辞学的な言葉や表現に匹敵するほどに意味深くできるのである。(私の表現が大げさすぎるとお思いでないなら) 何か差異がありさえすればよいのだ。かの音楽の会話はきわめて超越的であり、その思うところを、魂の内的で、知的で不可解な部分にきわめて分かりやすく伝えるのである。実のところきわめて厳粛に断言するが、私は言葉の言語すべてをはるかに越え、音楽の神がかり的な言語の、名状し難い修辞学的な、抑制し難い説得力と手引によって、この上なく鋭敏で激しく熱狂的に、神がかり的な狂喜と熟考の中に魂を奪われ、引き込まれてきた。これは私の経験した、人の口から、もしくは説教から生まれる最上の口頭の修辞によるものも越えることがない」<sup>(40)</sup>。

「何か曲をじょうずに演奏しようとする場合には、(話すときのように) 奏法を変えてリュートを喜ばしてやらなければいけない—つまり時には優しくリュートを弾いてやる必要があるのである。リュートは一種の言語なのだから、あなたは雄弁家をまねなければいけない。彼らは今声の調子を上げたかと思えば、弱める。今聴き手を眠りに誘ったかと思えば、今度は起こす。いま魅了したかと思えば次には驚かし、つまりは同一の器官で2種類の音を表現する。同様にリュートを演奏する際も、ある場所では強く弾き、別の場所ではほとんど聴き取れないくらいに優しく弾きなさい。こうした変化は聴衆を喜ばし注意を集めるのである。聴き手があなたを見なければ、2台のリュートをあなたが弾いていると思えるように、一つの楽器を弾くことがリュートにふさわしいのである」<sup>(41)</sup>。

ロイスナーはまた必ずしも常に大きな音で弾かず、弁論術にならって nach oratorischer Art, 時には静かに弾くことと言っている<sup>(42)</sup>。またメイスが指摘しているように、息継ぎはもちろんきわめて重要である。

「最後は演奏における休みPauseである。これは装飾Gracesではないし、他の人々によっても装飾の中に数えられていないが、(適切な場所に) 休みのある演奏は、多くの優雅さGracesを付加する。すなわちその音楽の性質や気質の要求するところにしたがって、ある時は長くある時は短く、一種の停止、言い換えれば立ち止まりさえすればよい。然るべき個所でこれがなされたなら、それは極上の装飾である」<sup>(43)</sup>。

メアリー・パウエルはこれについて別の表現をしている：

「独奏する場合は他の人の演奏に合わせないのだから、いくばくかの自由があるといえる。遅いテンポも速いテンポも選べるし、さらに神の恩寵gracesに委ねることもできる。ひとりで歩くときは好きなように歩けばよいが、何人か一緒に歩くときは仲間に歩調を合わせなければならぬ。そうでないと礼儀作法に背くことになり、会話の調和を壊してしまう」<sup>(44)</sup>。

また彼女にとってリュートは言葉ではなく思想を表現するものであった：

「リュートはその言語を解する人々への、我々の思想と感情の控えめな通訳者である。人はその助けを借りて、第三者に心に思っていることを伝えることができる。我々はリュートでかんしゃく、哀れみ、憎悪、軽蔑、愛、嘆き、喜びを表現することができる。我々は希望と絶望を与えることができる。そして自らの魂を天上の瞑想にまで高めることのできる恩寵を有する人々にとっては、この天国的な調和は魂を高め神の愛に同化するのにきわめて有効である」<sup>(45)</sup>。

物語を表現するという考えもやはり一般的であり、神話上の主題がしばしば用いられた。その中には「ナルシス」、「エコー」、「オルフェ」がある（彼のエウリディーチェへの嘆きはトンボーとして描かれている）。一つの面白い物語がメアリー・バウエルの曲集の中で記されているが、それは老ゴティエによる曲、*The loss of the Golden Rose lute*に関するものである。

「この課題の第一部はリュートを求め、それについてなんらかの知らせをくれる人々へのやさしい約束を表わしている。第二部は最初リュートを捜し求める際のトラブル、ごたごたを表わしている。そして結びは見つけることのできないリュートを失った悲しみである」<sup>(46)</sup>

以上の考えは過去数年間にわたって、私が徐々に好きになってきた音楽への、どちらかといえば手引を意図したものである。依然として様式と演奏に関して解決すべき問題は多い。けれども私の考えが、理解の海へ小さな滴としてでも寄与できるなら、それで十分に満足である。

[原注]

- (1)(2) Ernst Gottlieb Baron, *Untersuchung des Instruments der Lauten*, Nürnberg, 1727, trans. by D.A. Smith, *Study of the Lute*, Instrumenta Antiqua Publications, California, 1976: pp. 75–77.
- (3) 楽器の研究ではMichael Loweの次の論文を参照することが最上である；  
“The Historical Development of the Lute” in *Galpin Society Journal* xxix(1976): p. 11–25.
- (4) A. Piccinini, *Libro Primo*, 1623, Cap. XXVIII, p5.
- (5) *Correspondance et Œuvres musicales de Constantin Huygens*, Leyde, 1882: pp. 207–8.
- (6) *The Burwell Lute Tutor*, (Boethius Press, Leeds, 1974) f.3; Thurston Dart, “Miss Mary Burwell’s Instruction Book for the Lute”, in *Galpin Society Journal*, xi(1958): p.10.
- (7) Mersenne, *Harmonie universelle* III, p.45.
- (8) Mersenne, *op. cit.*, p90.
- (9) Mersenne, *op. cit.*, p88.
- (10) Mersenne, *op. cit.*, p85.
- (11) Basel Ms, F IX 53, fol.14’, 15 & 21’, 22, 22’.
- (12) Burwell, *op. cit.*, f.5, 5’; p.13. ここと以下の注でフォリオ番号はボエティウスのファクシミリを、ページ番号はT. Dartの翻訳を示す。
- (13) 彼の作品は17世紀初期の多くの手稿に見られ、彼の作品の重要性と人気のほどがうかがえる。またに興味深いことはオクスフォードのボドリー図書館所蔵のウィリアム・ロウズによる2台のリュートのためのアルマンドが、メザンジョーによって（多分ロウズが寄贈したのであろう）コントロールパーティ付きのアルマンドになっているのである。既存の作品に第2リュート・パートを付加する習慣はこの時代には一般的なものであり、しばしばそ

の作品の人気度を示すものであった。

- (14) M. Burwell, *op. cit.* , f.5;p.13.
- (15) より詳細な情報はM.Lowe, *op. cit.* , p.14-19. 参照。
- (16) M. Burwell, *op. cit.* , f.68;pp.58,59.
- (17) 本論ではガット弦を張る問題については取り扱わない。それ自体独立した研究であると考えるからである。興味深い論文には次のものがある：Frank Eyler, “Thoughts on stringing lutes”, & D.Abbott&E.Segerman, “Gut strings”, *Early Music*, oct. , 1976.
- (18) 理由についてはM. Lowe, *op. cit.* , pp17,18. 参照。
- (19) M. Burwell, *op. cit.* , f.32';p.33.
- (20) Charles Mouton, *Pièces de Luth, Premier et Deuxième Livres.*
- (21) Mersenne, *op. cit.* , p.78.
- (22) これはヨハン・ストベウス手稿 (British Library, Ms Sloane 1021 f.24.)、 “Von der Rechten Hand” から得た示唆である。そこで著者は新しい「外-親指」技法を古い「内-親指」技法と比較している。
- (23) たとえばAntonius van Wyck(Earl of Northbrooks Collection)によるリュート奏者は異なる手の位置を示している。
- (24) Mersenne, *op. cit.* , p.85, 例5.
- (25) Mersenne, *op. cit.* , p.85, 例9.
- (26) G. Bataille, IV, 1613, f.20'.
- (27) これから述べることはいくぶん変更はあるが、事実上ゴティエの *Pièces de luth* の緒言の焼き直しである。
- (28) Burwell, *op. cit.* , f.29;p.29.
- (29) Le Sage de Richée, *Cabinet der Lauten*, 1695; Reusner, *Erfreuliche Lauten 1/2 Lust*, Leipzig 1697, & *Neue Lauten 1/2 Früchte*, 1676.
- (30) Reusner, *op. cit.* , 序文.
- (31) “L’accent est formé de cette sorte ^ lors qu’il se trouve au—dessous ou après quelque lettre. Cela signifie qu’il faut tirer la lettre de quelque doigt de la main gauche sur la touche précédente au regard de la lettre qui est marquée, et porter aussi tost le doigt de la main gauche sur cette mesme lettre qui est marquée et ce a mesme temps que l’on touche la corde de quelque doigt de la main droite .Example ↘— ”
- (32) Burwell, *op. cit.* , f.33;p.34.
- (33) Burwell, *op. cit.* , f.29;p.29.
- (34) Burwell, *op. cit.* , f.29;p.29
- (35) Thomas Mace, *Musick’s Monument*, p.101.
- (36) この考えはガロおよび他の多くの曲集にも反映している。
- (37) Merseene, *op. cit.* , p.84; Gallot, 序文; *Cabinet der Lauten*, 手引; Burwell, *op. cit.* , f.16'; Mace, *op. cit.* , p.72.
- (38) Burwell, *op. cit.* , f.70;p.62.
- (39) Burwell, *op. cit.* , f.40'; p.45.
- (40) Thomas Mace , *op. cit.* , p.118.

- (41) Burwell, *op. cit.* , f.16' , p.24
- (42) Reusner, *Neue Lauten 1/2 Früchte*, 序文.
- (43) Thomas Mace, *op. cit.* , pp.109–110.
- (44) Burwell, *op. cit.* , f.41,41';p.46.
- (45) Burwell, *op. cit.* , f.43' , pp.48,49.
- (46) Burwell, *op. cit.* , f.64' , p.58.

#### 訳者後書

本稿は1980年9月15～18日にフランスのツールで行なわれたリュート国際会議の報告書に、リュート奏者アントニー・ベイルズによって発表された論文“AN INTRODUCTION TO FRENCH LUTE MUSIC OF THE XVIIth CENTURY”by Anthony BAILES,in *Luth et sa musique II*,1984,Paris:pp.213–228.の全訳である。著者のベイルズは1947年ブリストルに生まれ、長じてバーゼル・スコラ・カントルムでリュートを学んだ。彼は歴史的なリュート奏法に基づいた演奏で知られ、16世紀から18世紀前古典派のリュート音楽にいたるまで幅広く優れた録音を残している。本稿はこうした演奏活動に支えられたベイルズの、(必ずしもオリジナルではなく、また包括的ではないが)当時の文献に基づいたきわめて興味深い内容を含んでいる。彼自身も冒頭で述べているように、従来文献的には強い関心を持たれながら、実践的には今一つ近寄り難く思われていた17世紀フランス・リュート派の音楽について、実践的・思弁的側面から考察を加えていながら、著者の演奏家としての実感が生き生きと感じられる点が、なにより重要な点と思われる。

図版1 メサンジョーのアルマンド

20

M E Z A N G E A V.

The image shows a page of a musical score. At the top left, the number '20' is printed. The title 'MEZANGE AV.' is centered at the top. Below the title, there is a large, ornate initial letter 'A' in a decorative font. To the right of the 'A', the word 'LEMANDS.' is written. The score consists of five systems of two staves each. Above the first staff, there is a line of rhythmic notation consisting of letters: 'I B', 'P', 'I', 'P', 'B', 'P', 'B', 'P', 'P'. Above the second staff, there is another line of rhythmic notation: 'B', 'P', 'B', 'P', 'P', 'P', 'P', 'P', 'I', 'P', 'P', 'P', 'B', 'P', 'P'. The musical notation on the staves includes notes, rests, and various markings such as 'a' and 'α'. The paper has a slightly aged, textured appearance.

図版2 フランソワ・ド・トロワによるシャルル・ムトンの肖像

