

バシイの『歌唱法』における「作曲」概念と 「イタリア趣味」の意識

—— 17世紀後半のフランスの音楽観についての一考察 ——

三 島 郁

Consciousness of concept of composing and “Italian” goût in Bacilly’s “l’art de bien chanter.”

—— A study of music perspective in the second half of the seventeenth century of France. ——

MISHIMA Kaoru

Abstract : It is well known that French people began to conduct opera-controversies at the beginning of the eighteenth century, but actually the French musicians and theoreticians had already been conscious of Italian taste imported into France in the seventeenth century. They had compared both musics and criticized them from the both camps at that time. French composer and singing teacher, Bénigne de Bacilly (1625-1690), wrote about Italian taste compared to the French one in his singing manual “*Remarques curieuses sur l’art de bien chanter*” (1668) and it is interesting it was written in a neutral manner. He also uttered how the singing teacher should be and what to do in this book.

In this article I will analyze and examine how Bacilly regarded the French and Italian music and its goût and concept of composing in the “*l’art de bien chanter*”. These two items do not seem to have any relationship each other. But the act of composing and playing cannot be separated from taste-problem because taste would give form to some orthodox standard of music.

はじめに：オペラ論争以前の 「イタリア」意識

18世紀フランスにおけるオペラ論争はよく知られる音楽史上のできごとである。1730年代の「リュリ Jean-Baptiste Lully (1632–1687) 派」と「ラモ Jean-Philippe Rameau (1683–1764) 派」の対立、1750年代のパリ・オペラ座においてリュリのオペラ・セーリアとペルゴレージ Giovanni Battista Pergolesi (1710–36) のオペラ・ブッフアにおける「ラモ対ペルゴレージ」の図式でのブフォン論争 (1752–54)¹、そして1770年代の、「グルック Christoph Willibald Gluck (1714–87) ・ピッチニ Niccolò Piccinni (1728–

1800) 論争」がその主なものである²。そこではとりわけオペラというジャンルにおいてフランス擁護派とイタリア擁護派の両陣営が激しく議論を戦わせてきた。

しかし実際には、すでに17世紀にフランスにはイタリア音楽が入ってきており、1640年代には、オランダで起こったエール・ド・クール論争におけるフランス人の普遍人 homo universalis たち、すなわち哲学者デカルト René Descartes (1596–1650) と音楽理論家メルセンヌ Marin Mersenne (1588–1641) らによる、2編のエール・ド・クールの作曲法をめぐる意見と批判の交換も行われている³。また世紀が変わる頃には、文学者・神学者のラグネ François Raguenet (1660?–1722) と、音楽理論家で詩人のル・セル・ドゥ・ラ・ヴィエヴィエ Jean Laurent Le Cerf de la Vièville,

seigneur de Freneuse (1674-1707) の両者が、伊仏趣味についての著作を出版し合い、論争を巻き起こす⁴。ラグネは小論『イタリア様式とフランス様式の比較 *Parallèle des Italiens et des Français*』(1702) を書き、ローマ滞在中のオペラ観劇経験からイタリア音楽を擁護し、それに対し熱烈なリュリの信奉者であるル・セールは、自著『イタリア音楽とフランス音楽の比較 *Comparaison de la musique italienne et de la musique française*』(1705-1706) において、彼のフランス批判を受けて反論している。

その約60年の間に、フランスの作曲家、声楽教師であったバシイ Bénigne de Bacilly (1625-1690) が、自著の『歌唱法についての興味深い注記 *Remarques curieuses sur l'art de bien chanter*』(1668) を出版し(以下『歌唱法』と略す)、その記述の中でイタリアの作品や歌唱法に触れ、フランスの歌曲や歌い方とのちがいについて述べている。興味深いのは、彼が、上記の例とは異なり、趣味論争を巻き起こしたわけではなく、その記述から伊仏の両者の音楽を熟知した実践する者として、独自の意見を述べている点である。バシイはこの『歌唱法』において、具体的な装飾法について詳しく述べているだけでなく、さまざまな興味深い記述をしている。その一つが上述の「イタリア趣味」への言及であり、また当時の「声楽教師」のありかたについての彼なりの意見である。

17世紀は18世紀に比較すると、著作物の出版も数の上で少なく、格段に情報量が少ない。本稿では、その貴重な史料の一つとしてバシイの『歌唱法』を取り上げ、その記述から、17世紀当時フランスにおいて、当時の音楽家がどのように音楽を捉えていたか、とりわけイタリア趣味への意識と、声楽教師についての記述から実践家の音楽行為についての考え方の一面を明らかにする。

1. バシイの『歌唱法についての興味深い注記』

バシイはバス・ノルマンディ出身で、17世紀後半に主にパリで活躍した声楽教師、理論家、作曲家である。彼についてのそれ以上の詳細は明らかでない。しかしいくつか残された声楽教本のみが、当時の演奏慣習を示す文献として知られており、上述したように17世紀の史料は数が少ない中、『歌唱法』はとりわけフランスの音楽の実践についての文献ではもっとも重要なものの一つとってよいであろう。17世紀のフランスに

おける歌曲法について著作では、メルセンヌの『音楽汎論 *Harmonie universelle*』(1636-37) の中の歌曲についての項目における、作曲家の装飾法の比較(353-422) やミレ Jean Millet (1618-84) の『歌唱法 *La belle methode, ou l'art de bien chanter*』(1666) が主なものである。そこでも主にさまざまな装飾法について詳述されている。また同時代のイタリアでの歌唱法については、半世紀以上前にすでにカッチーニ Giulio Caccini (c1545-1618) が『新音楽 *Nuove musiche*』(1601) を出版していた。これは、当時彼がフィレンツェの知識人サークルの中で、新しい作曲法や演奏法をもつべきだと考えられた歌曲について、そのかたちと表現方法を説明し、さらにその方法を使用する実際の歌曲を数曲含んだものであった。通奏低音の時代が始まる17世紀初頭の理論の本質と歌手の演奏表現についての重要な史料として、今日でも必読文献となっている。

とりわけカッチーニに比較すると、一方のバシイの『歌唱法』は、今日知名度は低く、実践的に使用されることはほとんどない。たしかに声楽の教則本としては、体系的な著作というよりは、類似した記述を何度も繰り返す部分も多く、当時の音楽界や現役声楽家についての見解や批判を述べている部分も多い。したがって実際は教則本という体をなしていない部分もあるが、その多岐にわたる内容や量から、そして当時のエールについての考え方や、文字通りエールの演奏法や装飾法などの歌唱実践法を具体的に明らかにしており、『歌唱法』は重要な位置に置くことができる。

彼は、このもっとも重要な『歌唱法』以外に、声楽曲集として“*Recueil des plus beaux tiers qui ont été mis en chant, avec le nom des auteurs, tant des airs que des paroles*” (1661), “*Premier et deuxième recueils d'airs bachiques*” (1677), そして“*Premier et deuxième recueils d'airs spirituels à deux parties*” (1692) を出版しており、ルイ14世の絶対王政のもと、宮廷の音楽活動がますます盛んになっていった17世紀後半に、活発に声楽教師・作曲家として活動していたことが窺われる。

2. 「声楽教師」のありかた

この『歌唱法』は全3部の構成となっており、それぞれ「声楽一般」、「声楽を歌詞につけること」、そして「声楽をフランス語の歌詞につけること」というタイトルをつけている。バシイは、第1部に「声楽教師

の選択、そして教師がもつべき質」と題する第10章を設けた。自らが声楽教師であったことで、また同時代の同僚たちへの提言を含めるべく語るべきことが多くあったことが考えられる。18世紀のフルート奏者のクヴァンツ Johann Joachim Quantz (1697–1773) も同様に「よい教師」についての項目を設け、「あるまじき教師」の姿を、具体例を挙げて延々と数ページに渡り述べていることが、よく知られている。

パシイにおいてもこのような「あるまじき」教師について批判をする箇所は多いが、彼の約25ページにわたる教師についての記述において一貫しているのは、教師が言語の発音、シラブルの長短の理解、それに合わせる適切な音楽の理解、教師の演奏能力、教師自身の作曲能力、教師の即興や装飾づけ (diminution) の能力をもっているかどうかである。

彼は最初に声楽教師たる者のあるべき姿について4項目を設けている。それらを中心に冒頭に述べている鍵となる表現を以下の表1にまとめた。

これらの項目は、このあと20数ページにわたって何回も繰り返し述べられ、ほとんどの重要な内容はここにあると言ってもよい。

2.1. 声楽家の作曲行為

まず(1)においては、声楽教育が歌唱教育のみだと考える者にとっては驚く項目であろう。これについてはこの後にも度重ねて述べている。すなわち、当時演奏家は——声楽家のみならず器楽奏者もそうであるが——、紙の上に記譜されたもののみを演奏するというのではなく、あるときはメモのように、あるときは台本のように、シンプルに記譜された楽譜を利用しながら演奏していくのが常であった。したがって演奏の過程上でみずから即興してなんらかの音を付け加え

たり、場合によっては省いたりという行為は至極当然のものであった。

しかしそれだけでなく、みずから作曲もしなければならぬのである。むろんこの作曲の意味も当然19世紀以降の時代とは異なる。ロマン主義の時代には、独創性やオリジナリティが求められ、作曲行為もその体現とならなくてはならないのは当然で、個性、特殊性がそこに求められる。しかし17～18世紀の作曲においては事情は異なる。上述した「シンプルな記譜」というものにその性質が表れているともいえるが、作曲とは細かい演奏の指示にいたるまで曲を作ることではなく、ある作品の概念や枠組みを呈示することであった。したがってこの当時なにか常に新しいものを打ち出すことではなく、むしろある規範の中で「趣味よく」音楽の枠組みを作ることなのである。これについて記述したのは、おそらく声楽家が、実践の際に曲の大枠や概念を無視して細部に入ってしまうことがあったからではないだろうか。

またその理由として「作曲家として活躍している者との比較を恐れる」という記述があるが、その意味では、(2)におけるように、彼らの作った「美しい旋律」にかなわないとの意識があるからだとする。しかし当時「当然であり」したがって「敢えて記述もしない」演奏慣習や作曲慣習には当然触れないことを考えると、その「美しい旋律」が決して独創的である必要はなく、みずからが歌う媒体がみずから発することの重要性、必要性を彼が感じているからであろう。

2.2. 歌詞の内容、発音

また作曲と演奏両方に関わるのが、(3)にあるような音楽以前に重要ともいえる歌詞についてである。歌詞の内容の理解、そのシラブルの長短、アクセントを

表1：「声楽教師」に関するパシイの主なコメント

	ページ数	主なコメント
(1)	60	声楽教師の中にエールの作曲を全然しない者がいる。
(2)	60	(作曲をしないのは) 旋律への才能が欠如しているからであり、どのように歌詞に旋律を与えていいかわからない。
(3)	61	言葉の意味についての認識が欠如している。しかしシラブルの長さについての認識の欠如はさらにひどい。
(4)	61	自分では全然作曲をしないのに、声楽の方法論の知識で、他の作曲家の作品を変更したり装飾したりする多くの者がいる。彼らは第2連の装飾のスペシャリストだが、(中略) オリジナルの曲を作ることはまったく時間を使わなかった。
(5)	62	作曲も、装飾の発明も、その適用もわからない。彼らは演奏だけに注意を払い、それゆえ果てしなく模倣者である。
(6)	63	第2連を作曲する能力、シラブルの長さの規則の中に収める能力、言葉の適切な発音と表現に従うこと、詩人の考えを洞察し、歌詞を適切に解釈する能力、上手に歌い、同時にうまく朗唱できる能力、自らテオルボで伴奏できる能力が声楽教師には必要である。

含めた発音は古今東西において歌唱に必要な項目である。しかしバシイがとりわけ強調して何回も繰り返しているのが、シラブルの長短の認識である。彼は具体例を挙げてはいないが、彼自身がおそらくフランス語のシラブルにおける長短への認識が甘いまま、言語の性質を無視して音楽がつけられた歌曲に数多くあたってきたことが容易に想像できる。それだけにそれを戒める態度を示していると考えられる。

シラブルの長短に関する具体例を挙げることにする。バシイは「allons, marchons, couronsのような活発さをもつ単語にはその速度を表現するような動きにし、また long-temps や lentment はゆっくりのリズムに」とした上で、以下のような例文を与え、音の長さについて説明している (1668: 124)。

Je n'ay pas long-temps a souffrir.

J'ay long-temps a souffrir.

どちらも「長い間 long-temps」という単語を含み、その単語には長い音価が与えられると考えられがちだが、「最初の文は否定形をもっているので、二番目の文のときより長くある必要はない、あるいは速いリズムは必要ではない」とバシイは述べるのである。すなわち歌詞の内容を単に逐語的に表すのではなく、文全体や詩のもつ意味を考えて音をつけよ、と言っているのである。

2.3. 「第2連の装飾のスペシャリスト」

(4)の項目も第一の項目の「作曲」と関わる。ここでは他人の曲を変更したり装飾をつけたりはできても、歌い手みずから作曲しないことに対する批判である。ここで述べられる「第2連の装飾のスペシャリスト」とは面白い表現である。第1連では、どちらかといえばシンプルに装飾音も少なめに歌うことが多いのに対して、次の連では演奏効果もねらって、同じ旋律の上に装飾をつけて演奏することが定石である。したがってこれはそのように既存の曲に対しては装飾をつけることができるにもかかわらず、いざ自分で一から曲を作ることができない者への批判である。

2.4. 「模倣者」

そして最後の(5)において批判しているのが、上述したような装飾音さえつけることができない者がいることであり、そのような者を「果てしない模倣者」と呼ぶ。現在の声楽家を当時のありかたと比較はでき

ないが、ほとんどの声楽家はこのような立場で演奏しており、さらにそのありかたは、17世紀当時とは異なって当然であるので批判されることはない。しかし当時は真の音楽家には作曲行為が重要かつ必要であったことがわかる。

さらに「しかしこの種の人は信用を受けるし、耳をくすぐるものによって判断する聴衆が多いから、作曲家が演奏できないときよりは批判は少ない」とバシイは述べる。当時よい声さえもち、歌うことができ、さらにその結果「聴衆の耳をくすぐる」ことができれば、世間の目には十分であったが——そのような聴衆をバシイは批判しているのだが——、バシイの求める音楽能力はそれではまったく不足していた。この「耳をくすぐる」という表現は17世紀から18世紀にかけて、「内容の浅薄な、しかし表面的には人を引きつける」音楽に対して頻繁に用いられていた表現である。

2.5. バシイの声楽教師観

バシイがはじめに述べた4項目は、この第10章に述べているすべてであるといってもよい。上の項目の直後には、(6)におけるように、さらにみずからテオルボで伴奏ができる能力も付け加えており、その後は少しずつ表現を変えながら（あるいはときにはほとんど変えずに）、歌唱にまつわるあらゆる能力について説いている。

もっとも回数が多く強調されているのが、実は基本中の基本である「シラブルの長短」と発音への認識である。これはいつの時代においても歌詞がある限り、ついてまわる問題である。

そしてもっとも特徴的な彼の主張は「作曲」ができる教師であることである。「作曲」という能力は特別なものであると思われがちであるが——むろんだれにでもできる行為ではないが——、上述したように、当時の作曲概念と19世紀のそれ、そして今日のそれとは異なる。したがってこの「作曲」については17世紀の作曲慣習についての認識が必要である。作曲については当時は、オリジナリティよりはオーソドックスが求められる時代であった。むろん作曲家ごとに異なった特徴があったことは事実だが、それが第一に求められていたわけではない。当時の演奏慣習の基本としてあった通奏低音のバスとそのハーモニーの上に——それ自体がかなりの程度定型であるのだが——、旋律的なラインを作っていくのである。その旋律のラインは、その細部の作りにおいて彫琢される必要はなく、むしろその基本的な曲のコンセプトを超えないように中庸に

することのほうがとりわけフランスでは求められていた。したがって作品自体の質にはオリジナリティを求めないのである。しかしその一方「出版された作品に完全に頼るより、自分自身の作品を使いなさい」(1668:69)と述べ、音楽家自身から発することに意味をもたせようと、音楽そのものの出所にはその人のオリジナルを求めているのが興味深い。

3. バシイの「イタリア趣味」への言及

『歌唱法』においてもっとも興味深い記述の一つが、第一部、第12節の「声楽の装飾音について」の部分における、「イタリア風」の作品や歌唱法への言及である。彼が『歌唱法』を出版した1668年は、上述のボエセが宮廷に務めていた際のルイ13世の時代から少し下り、フランスでは絶対王政のルイ14世が権力を伸ばしていった時期である。彼はその数年前にヴェルサイユ宮殿を建立し、太陽王として君臨し、その宮廷ではリュリやカンブラなどが多くの曲を王のために演奏し、その音楽こそがフランス趣味の曲として享受されていた。すなわち、そこでイタリア音楽はフランス音楽とは少なくとも同等には扱われておらず、もっぱらルイ14世の意向にしたがって、ルイらが踊るための舞曲、貴族たちが個人的に楽しむクラヴサン曲、そして宮廷での日曜のミサのための宗教曲など、そのすべてがフランス様式で書かれ、演奏されていたはずである。バシイは其中でイタリア風の歌曲や音楽について意見を述べているのである。したがって実践的に歌唱について述べる中で、フランスにおいてイタリアに触れるということは、それだけ趣味の違いへの意識が高かったといえる。

この第12節の項目では、その後半に装飾法について具体的に述べているのだが、その前にかかなりのページ数を割いて、フランスのエールとイタリアのエールを

比較している。この項目では、イタリアに言及した部分を取り上げ、バシイがイタリア趣味の作曲や歌唱法にどのような意見をもっているかについて分析することにする。彼のイタリアに関する記述の中で主なものを以下の表2にまとめた。

3.1. 伊仏どちらが「優越」?

これらの記述には、既述したエール論争にみられるイタリアに対する優越感はない。(1)などをみると、むしろイタリアのエールが本来「力強さ」をもち、それに対しフランスの音楽が相対的にそうではないとしていることがわかる。

(2)に関しては、バシイはこう述べた後に、「このイタリア優位が、イタリア語がフランス語よりも自由があるからかどうかは、わからない」と述べてはいる。しかし、フランス語のレシタティーフにおいて、音楽が言語の規則、すなわちシラブルの長短やアクセントに縛られて拍子や音価が記譜上規定されるのに対し、イタリア語のレシタティーヴォにおいてはむしろ自由であり、奏者が演奏の詳細を決定することはたしかである。さらに、イタリア語ではそのような自由が許されるだけでなく、フランス語ではない、シラブルの母音字省略(élision)によって望めば単語を短くすることができるとする。

(3)については、フランス語の「e」が閉じた母音であり、イタリア語の「o」のほうが開いていていてことで、表現しやすいことには変わりはないが、それは両国の作曲家の能力の優劣ではなく、それぞれの特質によるちがいであることを述べていると考えられる。したがってエールを作曲することができるには、元来のイタリア人の才能によってイタリア人が優れているとか、あるいはもともと備わるイタリア語の美的特徴というものによってそちらが優れているという結論を下すことはない⁵。すなわちそれぞれの言語の性質と

表2：バシイの『歌唱法』(1668)におけるイタリア趣味に関する主なコメント

	ページ数	イタリア趣味に関するコメント
(1)	91	イタリアのエールはフランス人歌手が歌うと、力と表現力が失われるので、あまりよく響かない。
(2)	92	イタリアのエールは、特に長いレシタティーヴォの部分では、ほとんどがフランスのそれに優越している。
(3)	96	イタリア語は語末に「o」をもっているが、それは我々の「e」に相当する。しかしそれが理由で力強さと表現力があるからといって、美しく、すばらしいエールを作曲する能力において、フランス人を凌駕しているわけではない。
(4)	98	レシタティーヴォと、長く曲がりくねった曲においては、フランスのエールがイタリア起源のものに比べて不利である。
(5)	99	あらゆる優美さというもののイタリアの声楽に見いだせるので、イタリアの音楽を演奏するときに下手になるのに、逆にフランスの音楽を演奏するときうまくいくことなどあり得ない。
(6)	103	我々のフランスのエールでは、受け入れられるいくつかの言葉と表現のみしかない。それは限られている。

いうものを熟知した上でなくてはならないとし、決して両者のどちらかに決定的優位は与えていないのである。

また(4)と(6)におけるように、一見フランスを批判したり、(5)のようにイタリアを持ち上げたりしているように受け取られる箇所もある。しかしその原因は、作曲家に才能がないからではなく、フランス語の特質の欠点であるとし、さらに同時に「ガヴォット、サラバンド、メヌエット」などのフランス特有の舞曲のジャンルを取り上げることで(1668:98)、両者のバランスを保とうという態度がみえる。さらに「イタリアの歌だけ、あるいはフランスの歌だけを歌うことに成功している」演奏家を非難している(ibid.)。彼は他の箇所では、一方が他方の様式を身につけるのは難しいとしながら、しかしどちらか一方しか演奏できないのであればそれが不足だとしているのである。

3.2. 対立する趣味にあらざる伊と仏

バシイはこのように、どちらか一方をより優れたとは言わず、フランスとイタリアの音楽それぞれがもつ性質を誠実に分析し、また仮にそれぞれに優位な点があるとしても、すべての点において優れていると決めつけることは決してしていない。彼の主張は、フランスかイタリアかという後の伊仏の趣味論争におけるように、イデオロギー上で語るものではなく、むしろ中立的に歌詞、その言語、そしてそれに付す音楽の性質の違いについて述べる。さらに両者の趣味について述べるたびに必ず、それが演奏によっていかようにも変化することを付け加えることを忘れない。すなわち、「ある種の歌は楽譜上ではありふれているが、その書かれた音のみを演奏するとありふれて響く」(1668:103)と言い、作曲と演奏実践の両方について常に目を配っていることがわかる。それは上述した「声楽教師の選択、そして教師がもつべき質」において述べられているように、実践者の声楽教師が、教える能力、歌う能力だけでなく、作曲する能力や装飾音をつける能力をもつべきだとする事とも関わる(1668:60f)。それはこの後によくみられるフランスの絶対的な優位を述べるものでもなく、またやみくもにイタリア擁護派でもないのである。

4. おわりに：理論家と実践家の交差点「作曲」

本稿では、17世紀後半フランスの声楽家バシイの

『歌唱法』における記述の一部から、当時の演奏実践家の趣味に関連した美学的な考え方と実践上の意識をみてきた。バシイは、その多岐にわたる記述の中でも項目を設けて声楽教師のありかたについて詳述し、また装飾法の項目では約25ページを使ってイタリア趣味についても述べている。

よい声楽教師とは、生徒にうまく歌を教えることができる教師だが、実際はそのためには、声楽全般、あるいは音楽全般をカヴァーする知識と能力が必要であり、また彼が述べるそのような能力をもつのはほぼ理想に近くさえ思える。しかし実際に彼のまわりに多く存在しそうな、「耳をくすぐる」歌ばかりを歌い、また自分では作曲はおろか装飾音さえつけない、ただの「模倣者」のような声楽家にはなるなど、声楽を学ぼうとする者への戒めとして書いているようにも思える。とりわけ実践家の「作曲」の必要性についての執拗な主張は、演奏家と作曲家が分業されてしまっている今日からみると興味深い。しかし上述したように、「作曲」という行為が今日考えられるものとは異なり、むしろ基本の音楽行為であり、「型」ともいえるものを作る作業なのである。それは演奏行為にも似ており、当時ではまさに大きな旋律を小さな音価に分割したり、新たな装飾音を付したりなど、奏者の創造的な行為として捉えられるが、しかしまたそこにロマン主義におけるような創造性が必要なわけではない。

また『歌唱法』の中に見出しがあるわけではないが、しかし十分な量をもつ「イタリア趣味」への言及も重要な記述である。ここでは伊仏の趣味論争の勃発前の時期に、フランスでいかにイタリアに触れられているかの一端をみることができる。面白いのは、彼がどちらかに肩入れするのではなく、あくまで中立的な立場ににいることである。どちらかを批判するために批判をするのではなく、むしろフランス風やフランス語、フランス趣味というものをより明らかにする装置として、「イタリア」を使用するのである。すなわち、イタリア語やイタリア趣味を知ることにより、歌詞の解釈やその表現、言語上の特質、その音型やハーモニー、そして演奏法における美的価値の多様な物差しをもつことが可能となり、それによって自分の国であるフランスの音楽の性質がより明らかになるのである。しかし18世紀になると、伊仏の趣味論争にはよりイデオロギー的な意味合いが増し、両者の立場が、批判のための批判のように、音楽的特徴をすべて批判の対象にしてしまうことになる。

これらの二つの項目、すなわち声楽教師のありかた

の中で記述されていた「作曲」と「イタリア趣味」の問題は一見無関係のようにも見えるが、実際はそうではない。さまざまな趣味を身につけることが音楽教師にとって必要であることは言うまでもないが、「作曲」行為も、また演奏法においても、こうした趣味の問題と切り離すことはできない。すなわち作曲や装飾音の付加する際には、勝手気ままに作るわけではなく、その基盤となるオーソドックスな定型を作る必要がある。そのヴァリエーションや変形を作る際にも、伊仏それぞれの趣味への意識を強くもち、そこに目を配ることができることが、本質的な要素なのである。

参考文献

- Adam, Charles & Tannery, Paul, edited by. 1971-1975. *Correspondance vol. 1-5. (Oeuvres de Descartes 1-5)* Paris: Librairie Philosophique J. Vrin.
- Bacilly, Bénigne de. 1679. *L'art de bien chanter: augmenté d'un discours qui sert de réponse a la critique de ce traité*. Genève: Minkoff. Reprint, 1972. Réimpression de l'édition de Paris.
- Bacilly, Benigne de. 1668. *Remarques curieuses sur l'art de bien chanter*. translated and edited by Caswell, Austin Baldwin. 1965. *The development of 17th-century French vocal ornamentation and its influence upon late baroque ornamentation-practice: a commentary upon the art of proper singing, and particularly with regard to French vocal music*. Ann Arbor, Mich.: University Microfilms International.
- Ban, Joan Albert. 1643. edited by Noske, Frits Reprint, 1969. *Zangh-Bloemzel & Kort Sangh-Bericht*. Amsterdam: Frits Knuf.
- Blainville, Charles Henri de. 1754. *L'Esprit de l'art musical ou Reflexions sur la musique et ses defférentes parties*. Genève. Reprint, 1974. Genève: Minkoff.
- Buzon, Frédéric de. 1992. "Harmonies et passions.: Remarques sur les musicologies de Descartes et de Mersenne. edited by Dufourt, Hugues, Joël-Marie Fauquet et François Hurard, *L'esprit de la musique: essais d'esthétique et de philosophie*. Paris: Klincksieck.: 121-126.
- Caccini, Giulio. 1601. *Le Nuove Musiche*, Firenze. 1983, reprint, ed. Piero Mioli, studio per editioni Scelte, Firenze; ed. H. Wiley Hitchcock, A-R Editions, Inc, Madison, 1982. [Recent researches in the music of the Baroque Era, Volume IX]
- Descartes, René. *Abrégé de musique. Compendium Musicae*. 1987. Edition nouvelle, traduction, présentation et notes par Buzon, Frédéric de. Paris: Presses universitaires de France.
- Hehr, Elizabeth. 1985. "How the French Viewed the Differences between French and Italian Singing Styles of the 18th Century". *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*. 16, no. 1: 73-85.
- Jager, Atrid de. 2005. *Che fuore sento fuore? Eenheid en verscheidenheid in Huygens' Pathodia sacra et profana*. (doctoraalscriptie, Universiteit van Amsterdam) <http://www.musicology.nl/MAttheses.html> (2008年10月25日最終アクセス)
- Jonckbloet, W. J. A. & Land, J. P. N., edited. 1882. *Correspondance et œuvre musicales de Constantijn Huygens*. Leiden: Brill.
- Le Cerf de la Viéville, Jean Laurent, seigneur de Freneuse. 1705-06. *Comparaison de la musique italienne et de la musique françoise, où, en examinant en détail les xavantages des Spectacles et le mérite des Compositeurs deux nations*. Bruxelles: F. Foppens Reprint, 1993. Genève: Minkoff.
- Massip, Catherine. 1999. *L'art de bien chanter/ Michel Lambert (1610-1696)*. Paris: Société française de musicologie. (Publications de la Société française de musicologie; 3e ser., t. 6)
- Mersenne, Marin. 1636-37. *Harmonie Universelle*, Paris; Introduction par François Lesure, Éditions du Centre national de la Recherche Scientifique, I (1985), II (1986), III (1986).
- Millet, Jean. 1666. *La belle methode, ou l'art de bien chanter*. Lyon. Reprint. 1973. New introd. by Cohen, Albert. New York: Da Capo Press.
- 三島郁 2008 「18世紀初頭のフランスにおける様式趣味論争——ラグネとル・セール・ドゥ・ラ・ヴィエヴィーユの「伊仏の音楽趣味比較」検討——」『京都市立芸術大学音楽学部紀要ハルモニア』第38号: 67-82.
- 三島郁 2006 「エール・ド・クール趣味論争——17世紀ヨーロッパの音楽ネットワーク内の議論からみえるもの——」日本音楽学会第57回全国大会(2006年10月29日, 九州大学)発表原稿。
- Quantz, Johann Joachim. 1752. "Versuch einer anweisung die flöte traversiere zu spielen." Berlin: J. F. Voss. Reprint, 1953. Kassel: Bärenreiter. (クヴァンツ, ヨハン・ヨアヒム・ノ石原利矩, 井本暁二訳 1976 『フルート奏法試論: バロック音楽演奏の原理』東京: シンフォニア。
- Raguenet, François. 1702. *Parallèle des Italiens et des Français en ce qui regarde la musique et les operas*. Paris: Jean Moreau. Reprints, 1976. Genève: Minkoff. (Strunk, Oliver, translated in English. 1946. "A Comparison between the French and Italian music". *The Musical Quarterly*. 32, no. 3: 411-436.)
- Rasch, Rudolf. 2005. "Descartes en de Ban-Boësset-controverse". *Née Cartésienne/ Cartesiaansch Gebooren: Descartes en de Utrechtse Academie 1636-2005*. onder redactie van Willem Koops, Leen Dorsman, Theo Verbeek. Assen: Van Gorcum.: 178-195.
- Rasch, A. Rudolf. 1999. *Geschiedenis van de muziek in de republiek der verenigde Nederlanden 1572-1795*.

<http://www.let.uu.nl/~Rudolf.A.Rasch/personal/dmh12.htm>
(2008年10月24日最終アクセス)

Rousseau, Jean. c.1710. *Méthode claire, certaine et facile pour apprendre à chanter la musique*. 5éd. Genève: Minkoff. Reprint, 1976. Réimpression de l'édition d'Amsterdam.

Rodis-Lewis, Geneviève. 1992. "Musique et passions au XVII^e siècle (Monteverdi et Descartes)." edited by Dufourt, Hugues, Joël-Marie Fauquet et François Hurard, *L'esprit de la musique: essais d'esthétique et de philosophie*. Paris: Klincksieck.: 127-140.

Roth, Leon, edited by. 1926. *Correspondence of Descartes and Constantyn Huygens 1635-1647*. From manuscripts now in the Bibliotheque Nationale formerly in the possession of the late Harry Wilmot Buxton, F.R.A.S. Oxford: Clarendon Press.

Waard, Cornélis de, publiée et annotée par. 1967-69. *Correspondance du P. Marin Mersenne: religieux minime*. Vol. III (1631-1633), X (Août 1640-Fin 1641). Paris: Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique.

Walker, D. P. 1976. "Joan Albert Ban and Mersenne's Musical Competition of 1640," *Music and Letters*. 57, no. 3: 233-255.

Walls, Peter. 2004. "Sonade, que me veux tu?": Reconstructing French Identity in the Wake of Corelli's op.5." *Early Music*. 32, no. 1: 27-47.

Worp, J. A., uitgegeven door. 1911-1917. *De briefwisseling van Constantijn Huygens 1608-1687*. 's-Gravenhage: Martinus Nijhoff. (d. 1.: 1608-1634); (d. 2.: 1634-1639); (d. 3.: 1640-1644); (d. 4.: 1644-1649); (d. 5.: 1649-1663); (d. 6.: 1663-1687)
(<http://www.inghist.nl/Onderzoek/Projecten/Huygens>: 2008年10月25日最終アクセス) "Brieven Constantijn Huygens 1608-1687" in: "Instituut voor Nederlandse Geschiedenis"

注

- 1 リュリのオペラ・セーリア《アシスとガラテ Acis et Galatée》と、ペルゴレージのオペラ・ブッフア《女中奥様 La serva padrona》(1733年初演)において「ラモ対ペルゴレージ」の図式がつくられる。
- 2 グルックはラシーヌの悲劇に基づいて書いた台本によって《アウリスのイフィゲニア Iphigenie en Aulide》(1774)をパリでの上演を考えてフランス語の台本に作曲し、その後《オルフェウスとエウリディーチェ Orfeo ed Euridice》(1762; 1774)と《アルチェステ Alceste》

(1767, 1776)もフランス版に書き直し、これも成功した。すると「イタリア派」が、《良い娘 La buona figliuola》(1760)というオペラで大成功をした、イタリアで最も人気のあったピッチニをナポリから呼びよせ、グルックに対抗させた。また《タウリスのイフィゲニア Iphigenie en Tauride》(1779)が初演され、一年と少しおいて1781年に、ピッチニの作品が初演された。

- 3 メルセンヌらは1640年に、バンとボエセの二人に、建築家・美術家であるヴァン・カンペン Jacob van Campen (1596-1657)の詩に曲を付けさせた。バンがそのエールの中で実践した「普遍的な音楽の作曲法」を彼らは強く批判し、メルセンヌは「音楽は心と耳を楽しませるもの、人生を少し甘くしてくれるもの」(ホイヘンスへの書簡: 1640年11月29日)(Jonckbloet 1882: 135)とし、ボエセを擁護した(三島 2006)。ちなみにホイヘンス Constantijn Huygens (1596-1687)はオランダのウィレム3世の秘書官、オランダ総督で知識人、音楽愛好家であり、当時音楽家のネットワークの中心にいた。
- 4 ル・セールは、コレッリのトリア・ソナタについて、6の和音の連続も含め6度の多用、同様の箇所の上声部の同一音型の執拗な反復(「死のカリヨン carillon de mort」(le Cerf 1705, 4: 21)), 旋律線における横の音程幅(第2声部において、減4度進行、そして4小節目の6度や11小節目の9度などの跳躍進行)など、音程幅の動きの激しさについて批判し、そして繋留音のない和音進行(「想像できる限りのあらゆる悪い進行」),そして「どぎつい不協和音をさらに引き立たせる」速度・表情記号(第1声部が「Grave」、第2声部と通奏低音部が「Largo」)(1705, 4: 21)について、そのようなハーモニーが「自然な耳には死んでいるような」(1705, 4: 22)ものであるとする。三島 2008)を参照。一方のラグネは次のように反論する「フランスでは常に同じ和音、同じ色合いで多様さがなく、驚きもない。すべてが予測できる」(1702: 60-61)。「フランスのエールでは、常に甘く、気楽で、なめらかで、筋道の通ったものが求められる。しかし曲全体が常に同じ調子でしかない」(1702: 30-31)。
- 5 「もし Signor Luiggi のようなすばらしい歌手のイタリアの作曲家がフランス語で曲を書いても、フランス人ほどうまくできないだろう」(Bacilly 1668: 97)。「イタリアの内なる音楽の才能が理由であるか、イタリア語は美しいエールに曲をつけるのに我々のものよりも合っているかどうか」(ibid.)