

17世紀のローマにおける音楽教育

——G.A.ボンテンピの受けた教授法を中心として——

L'educazione educazione musicale del Seicento a Roma
A proposito del metodo studiato da G.A.Bontempi

川 端 眞由美

序

イタリア中部ペルージャ出身のジョヴァンニ・アンドレーア・ボンテンピ Giovanni Andrea Bontempi (1624頃-1705) はローマで声楽を学び、ヴェネツィアでソプラノ歌手¹⁾として活躍した後、1650年にドレスデンに渡る。そしてザクセン選帝侯の宮廷に入り、すぐに宮廷楽団を率いる立場となり²⁾、1680年に帰国するまで宮廷楽長を務めた人物である。ザクセン選帝侯の宮廷では、イタリアの音楽に対する興味が強く、ヨハン・ゲオルク II 世 (在位1656-1680) が皇太子時代に初めて雇ったイタリア人がボンテンピであった (Furstenau 1861 : 10)。彼は、1662年のブランデンブルク辺境伯クリスティアン・エルンストとザクセン選帝侯の娘エルトムーテ・ゾフィーの婚礼の祝典のために《パリデIl Paride》を作曲し、選帝侯宮廷で上演した。これは、北ドイツで上演された最初のイタリア・オペラとされている。ボンテンピがザクセン選帝侯の宮廷に仕えていた時期に関する情報は、ドレスデンの宮廷生活に関する多量の資料——宮廷日誌、宮廷楽団のメンバー表、音楽家の契約書、宮廷の会計簿、楽譜や楽器の目録、聖歌隊規定等——により、宮廷音楽家の果たしていた役割の細かなところまで知ることができる³⁾。しかし、それ以前の彼に関する情報、とりわけローマでどのような勉強をしたのか、またどのような経緯でドレスデンの宮廷に迎え入れられることになったのかに関しては、ほとんど知られていない。彼のローマでの勉学状況を考察することは、当時のヨーロッパの宮廷がなぜ率先してイタリア文化、特にイタリアの音楽を導入しようと夢中になったかを知る上での一つの手掛かりとなるかもしれない。

そこでイタリア時代のボンテンピに関する数少ない資料を基にしながら、当時の社会状況、文化状況、音楽生活に関する研究書を拠り所として彼の勉学過程を究明することにする。

1. ボンテンピのペルージャ時代

ペルージャは、15世紀より多くの優れたオルガン制作者がいくつもの記念碑的なオルガンを町の教会のために作り、また優れたオルガニストたちがそこで活躍し、図書館には多くの手稿譜が保存されている等、音楽芸術の点で抜きん出た町であった。17世紀には、音楽と歌唱を愛好する人々が「ウニゾーニ」とか「インセンサーティ」と呼ばれる協会を作り団結していた (Briganti 1956 : 15)。

そして、同地のオラトリオ会は、ペルージャの音楽の伝統の一つであり、若者たちに音楽と文学を敬うように導いていた。ボンテンピもフィリッポ・ネーリFilippo Neri (1515-1595)⁴⁾に捧げられた聖堂であるヌオーヴァ教会のオルガンから流れる旋律に耳を傾けた一人であった (Briganti1956 : 16)。

1635年、ボンテンピの父は息子をペルージャのオラトリオ会の創設者である修道院長ソツィオ・ソーツィに預けた。ペルージャの古文書館に1635年12月12日の契約書の写しが保存されている。これはペルージャの公証人による公正証書で、ソーツィは食事と宿泊を用意してボンテンピに文学の教育を施すことで年間40スクードの給付があることが取り決められたものである。従ってソーツィがボンテンピの最初の教師ということになる。ボンテンピは音楽の稀にみる才能をしめしたため、ソーツィは彼をローマのオラトリオ会の修道院長のもとへ送ることにした。音楽の才能のある声の良い少年が、ローマ教皇庁で優遇されることをすでに見越してのことであろうか。

2. 17世紀のローマの音楽生活

ボンテンピがローマで勉強を試みた頃のローマの音楽文化の状況はどのようなものであったろうか。

16世紀末から17世紀にかけてローマの音楽生活は、ヨーロッパの他の都市とは異なる政治的、社会的状況に置かれていた。ローマを支配する教皇は、聖職者であると同時に政治の長としての権力をも持っていた。しかしそれに留まらず、カトリック世界すべての宗教的、道徳的伝統の守護者でもあり、ヨーロッパの皇帝や王たちに精神的な影響力を及ぼしていた。こうした教皇の意向はローマの音楽生活に反映されていた。例えば、女性はオペラに出演することをしばしば禁止され、またある時にはそれが教皇の布告のもとに承認された。同様にオペラ劇場は度々閉鎖され、また再開された。公的なオペラ劇場での上演が禁止された時期にも、私的な邸宅での上演は許されたのである。教皇は世襲制ではないので、ひとたび亡くなると、新しい教皇が良いポストに信頼できる人間をつけることになる。こうして17世紀のローマの音楽生活に最も大きな影響力を与えたのがシピオーネ、マルカントーニオ・ボルゲーゼ、フランチェスコ・バルベリーニ、アントーニオ・バルベリーニ、ベネデット・パンフィーリ、ピエトロ・オットボーニといった教皇の甥たちであった。彼らはすべて枢機卿として、莫大な自由になる財力を有し、それを芸術のために費やしたのである。彼らの宮殿ではお抱えの作曲家がオペラを作曲し、宮廷歌手や楽師たちがそれらを演奏し、宗教的儀式のためにはオラトリオ⁵⁾やカンタータ⁶⁾が作曲され演奏された。

17世紀のローマの教会音楽は、トレント公会議⁷⁾で教会音楽の世俗的傾向が抑制されたことにより、教皇はア・カペッラ様式⁸⁾こそがあらゆる時代にとって相応しいものであると宣言し、世俗的な要素が教会音楽に侵入することを禁じた。しかしア・カペッラ様式が守られたのは、教皇礼拝堂であるシスティーナ礼拝堂においてのみであった。この礼拝堂の作曲家として活躍したのがジョ

ヴァンニ・ピエルルイージ・ダ・パレストリーナ Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525-1594) である。彼は死後「教会音楽の守護者」と呼ばれ、彼の個人様式がすべての教会音楽の規範として称賛され、ヨーロッパの音楽史におけるローマの教会とりわけシスティーナ礼拝堂の聖歌隊の重要性を明確にした人物である。

17世紀初頭より、宗教音楽では質の高い音楽家や歌手を必要としていた。教皇クレメンスⅧ世(在位1592-1605)の時代からシスティーナ礼拝堂の聖歌隊にカストラート歌手⁹⁾が浸透してきた。パレストリーナが楽長を任めていた頃、彼が技巧をこらして作曲した8声や12声のミサ曲やモテット¹⁰⁾の最高声部を歌ったのは、スペイン出身のファルセット¹¹⁾歌手たちであった。しかしこのスペイン人歌手たちの独占を破ることになったのが、ここの聖歌隊のひとつの空席の募集に応募してきたペルージャ生まれの20歳のカストラート歌手ジローラモ・ロジーニGirolamo Rosini (1581-1644)であった¹²⁾。この数年後には、新しく採用される教皇礼拝堂の聖歌隊のソプラノ歌手はすべてカストラートになってしまった(Celletti 1983: 113)。イタリアのその他の教会の聖歌隊の高声部もローマに倣って、その後カストラート歌手だけが採用されることになる。さらに、16世紀末から17世紀始めにかけて生まれた音楽劇におけるカストラート歌手の必要性もこれに拍車をかけることとなった。

バルベリーニ家出身のウルバヌスⅧ世(在位1623-1644)が教皇の座につくと、その一族がローマの精神的、政治的、文化的なリーダーシップを握るようになる。ウルバヌスⅧ世はジャン・ロレンツォ・ベルニーニに都市計画を依頼し、教皇自ら作った詩にドメーニコ・マッツォッキDomenico Mazzocchi (1592-1665)やヨハン・ヒエローニムス・カプスベルガー Johann Hieronymus Kapsberger (1580-1651)が曲を付け(Briganti 1956: 18)、1666年に教皇の座に上ることになる劇音楽の台本作者ジューリオ・ロスピリオージGiulio Rospigliosi (1600-1669)に何本もの台本を作らせ、ローマのバロック・オペラの土台を築いたのである。こうしてバルベリーニ宮殿内のオペラ劇場が1632年の謝肉祭にロスピリオージの台本、ステファノ・ランディStefano Landi (1586/87-1639)の音楽による《聖アレッシオIl Sant'Alessio》でこけら落としされた。このオペラに出演した歌手たちは、大部分が教皇礼拝堂の聖歌隊の歌手で、そのうちの何人かはバルベリーニ家の宮廷歌手としても個人的に雇われていた人たちであった(Leopold 1976: 288)。ウルバヌスⅧ世の治世の終わり頃、作曲家たちは、北イタリアとりわけヴェネツィアで展開されていた宗教音楽の新しい様式に興味をひかれていた。それは、ヴェネツィアのサン・マルコ大聖堂の大空間の音響効果を利用した複合唱様式¹³⁾である。ローマの教会でもその可能性が試し始められ、ドメーニコ・マッツォッキの弟のヴィルジーリオVirgilio Mazzocchi (1597-1646)はローマの教会の広大な空間を作品の中で生かした最初のひとりである(Bianconi 1982: 76)。祈祷所でも、複合唱の華やかな音楽が取り入れられた。ここでもバルベリーニ枢機卿の庇護の下、華麗で祝祭的な音楽が勝利を収めていた。

y スウェーデンのクリスティーナ女王が1654年に退位を余儀なくされ、カトリックに改宗したことは17世紀後半、政治的な影響力を失いかけていたローマ教皇庁にとっては重要な出来事であった。彼女は1656年から世を去る1689年までローマに留まり、4人の教皇の治世の間ずっと芸術の庇護者としてローマの知と芸術の中核をなしていた。彼女はオペラを支援する一方、祈祷所にも財政的な援助を与え、大規模な音楽作品を依頼している。クリスティーナはスウェーデン女王時代からイタリア人音楽家を多く雇用し、またジャーコモ・カリッシミ Giacomo Carissimi (1605-1674) の音楽に興味を持ち、彼に関する情報収集を行っていた (Culley 1970 : 178-179)。彼女はローマの宮廷楽長としてカリッシミを雇い、ロレート・ヴィットーリ Loreto Vittori (1600-1670) に歌のレッスンを受け、若きアレッサンドロ・スカラルラッティ Alessandro Scarlatti (1660-1725) も楽長に任命している。クリスティーナは自分の周囲にいつも芸術家や学者たちを集めていた (Price 1993)。この王妃のサロンは1674年に「アッカデーミア・レアーレ」と呼ばれるようになり、多くの作曲家たちがこのアッカデーミアのために作曲している。クリスティーナの死後、1690年にアッカデーミア・レアーレは「アッカデーミア・デッラルカディア」となり、再びオペラの改革が試みられ、彼女がローマの文化および知的生活に残した影響は存続された。

17世紀のローマにおいては、音楽家たちは教会と社会のどちらの枠組みにおいても活躍できる様々な機会にめぐまれていた。多くの教会では、専属オルガニストだけでなく聖歌隊も雇っていた。そして枢機卿や貴族たちは、自らの手元に音楽家たちを抱えていた。枢機卿や貴族に仕える宮廷音楽家たちが教会で歌い、教皇の聖歌隊の歌手たちがオペラに姿を現す等、聖と俗との間に厳格な区別はなく、様々な異なる機関のために音楽家たちが一緒になって演奏をしていたのである。

3. イタリアの音楽学校

17世紀のイタリアにはすでに入念に練り上げられた歌唱法¹⁴⁾と、その伝統を誇りとするいくつかの音楽学校が存在していた (Celletti 1983 : 114-119)。

イタリア語で「音楽学校」を意味する「コンセルヴァトリーオ」という言葉は、本来は「孤児院」を意味するものであった。ヴェネツィアでは「オスペダレ」と呼ばれ、同様に「救貧院」とか「孤児院」を意味していた。多くの教会は、当然のこととして捨て子を受け入れる施設を持っていた。すでに16世紀にはイタリアの多くの都市で、社会問題に関心のある市民たちが孤児院を設立したり、修道院に家を寄進して、捨てられたみなし子たちに住む家を提供していた。しかし子供たちの養育費を賄うためには、更なる寄付を必要としていた。何百年も昔から、歌を歌う子供たちは人々を感動させ、慈善の気持ちへと駆り立てる確実な手段であった。そこで、孤児院のための慈善音楽会が開かれたのである。孤児院は教会の付属施設であるため、子供たちは祝日には歌を歌って礼拝を飾ったのである。これもまた「コンセルヴァトリーオ」として重要な収入源であった (Ortkemper 1993)。子供たちは孤児院の中で学校教育を受けた。そのカリキュラムに音楽教育が含まれていた。

このように大きな町の孤児院で行われる音楽教育が、17世紀のイタリアの典型的な形態であった。やがて音楽教育が大きなウェイトを占めるようになり、子供たちは歌の練習だけでなく、楽器の演奏も習うようになる。そして専門の教師が雇われるようになる。いくつかのコンセルヴァトーリオではこうした音楽教育が実り、職業音楽家を養成する音楽学校となるほど高い水準に達した。「コンセルヴァトーリオ」という言葉は、ここで新しい意味を獲得したのである。最も古いコンセルヴァトーリオは、1537年にナポリに設立されたコンセルヴァトーリオ・ディ・サンタ・マリーア・ディ・ロレートである。その後ナポリには3つの音楽学校が加わり、ナポリの4つ、ヴェネツィアの4つの音楽学校が特に名を知られることになる。そしてイタリア全土ばかりでなく、外国からも音楽家を目指す生徒たちが集まり、多くの著名な作曲家や歌手を輩出することになる。やがて彼らはヨーロッパの宮廷に活躍の場を見いだしていった。イタリアの音楽学校は、イタリア音楽がヨーロッパのほとんどすべての宮廷で、即ちウィーン、ドレスデン、ペテルスブルク、ロンドン、マドリード、リスボン等で優位を保つための最も重要な基礎であったと言えよう。

さらに、イタリアの各地には名だたる教師が指導する水準の高い音楽教室¹⁵⁾が存在していた。ここではカストラート歌手だけではなく、女性やテノールの生徒たちも学んでいた。バスもいたが、当時は男性の低い声はあまり好まれていなかったもので、数は少なかった (Celletti 1983 : 15-16)。カストラート歌手の育成に大いに貢献したのはローマとボローニャである。特にローマが他の都市を圧倒しているのは、この町は教会音楽の中心地であり、16世紀以来カストラートの歌の発祥地となっている教皇礼拝堂が存在するという理由によっている。ここでは優秀な多くの歌手が必要とされ、さらにはオペラの舞台に女性の出演が禁じられていたため、カストラートの声は劇場でも必要とされたのである。17世紀のローマにおいて、声楽教育に携わった人としてはジュゼッペ・フェーデ Giuseppe Fede (? -1671以降)、ジュゼッペ・アマドーリ Giuseppe Amadori (1670頃-1730)、ヴィルジーリオ・マッツォッキ等の名が挙げられる。彼らの音楽教室では、教皇領に属する諸都市の音楽的、社会的な活動に合致した質の高い教育が行われていたのである。ボローニャでは、ピエール・フランチェスコ・トージ Pier Francesco Tosi (1653頃-1732) とフランチェスコ・アントーニオ・ピストッキ Francesco Antonio Pistocchi (1659-1726) の音楽教室が有名であった。二人ともカストラート歌手であり、音楽人生の一部を若いカストラート歌手と声楽を目指す生徒たちの教育に捧げている。特にトージは優れた教育者、理論家として有名であった。彼の声楽教育論『裝飾的歌唱に関する古今の歌手の見解 Opinioni de'cantori antichi e moderni』(1723) は、30年後には詳しい注釈が付けられドイツ語に翻訳された程である。16世紀から18世紀の理論家たちは、演奏法を詳しく研究しながら、その技法の伝統を維持しようと努力して、さまざまな理論書を著している。トージの著書はその中でも重要な一冊である。著作の中で彼は、テノール歌手や若いカストラート歌手に一層の努力、自己規律、集中力を持つよう説き、第6章で「一に勉強、二に勉強。僅かばかりのもので決して満足してはならない」という格言を残している。

4. ローマの音楽教育機関

システリーナ礼拝堂聖歌隊は、シクストゥスVI世（在位1471-1484）の時代に、各国から選出された特別の権威と地位を持った音楽家で構成されるようになる。そして16世紀後半にはパレストリーナの作品もレパートリーとなり、その優れた演奏はしばしば伝説として語り継がれる程ヨーロッパ最高の聖歌隊となった。ここの聖歌隊のメンバーは、どのような作品がこの礼拝堂で演奏される価値があり、レパートリーとして加えられるべきかを決定する発言権を持ち、また特別の機会にローマの他の教会、礼拝堂、貴族の宮殿で演奏することもできた。彼らはローマで最も尊敬された音楽家であった。教皇庁には、教皇礼拝堂聖歌隊とは別の聖歌隊が1513年に設立され、ジューリア礼拝堂聖歌隊と命名された。設立当初は、12人の歌手と2人の音楽と文法の教授を含む12人の教師を雇用していた。ここには少年聖歌隊の音楽教育機関があり、少年たちを育成することにより、それまで教皇礼拝堂聖歌隊が国外から歌手を雇い入れていたのに対して、この学校出身の歌手を供給するようになる。パレストリーナが初代のジューリア礼拝堂楽長となり（任期1551-1555, 1571-1594）、それに続く有名な楽長としてはV. マッツォッキ（任期1629-1646）、オラツィオ・ベネヴォリ Orazio Benevoli（1605-1672）（任期1646-1672）等の名前が挙げられる。ジューリア礼拝堂に倣って、ローマのその他の教会、例えばサンタ・マリーア・マッジョーレ教会（ピア礼拝堂）、サン・ジョヴァンニ・イン・ラテラーノ教会（リベリアーナ礼拝堂）にも礼拝堂聖歌隊が組織され、これもローマの音楽の担い手として重要な役割を持つようになる。これらの教会の聖歌隊は、高い声部を少年合唱団員に歌わせた。ローマやその周辺から集まってきた音楽の才能を持った多くの少年たちに音楽教育を施したのである。

さらに、ローマにおいてはイエズス会とオラトリオ会の教育機関も重要な役割を担っていた。イエズス会とオラトリオ会はほぼ同時期に設立されたが、創設者の全く異なる個性がそこには反映された組織となっている。イエズス会は音楽を教育的にも布教の立場からも価値あるものと考えていた。布教には音楽劇が有効であるとして、それを彼らのローマにおける教育機関であるコッレージョ・ジェルマニコ、コッレージョ・ロマーノ、セミナーリオ・ロマーノに取り入れた。一方フィリッポ・ネーリが設立したオラトリオ会では、全く異なる目的のために音楽は使われた。音楽は、彼らが日々集まり、共に祈る時に欠かせない要素であり、祈りの家への忠誠心をかきたてるものであった。教育するのではなく、共同体の感覚と喜びを与えるために音楽は利用されたのである(Leopold 1990)。エミーリオ・デ・カヴァリエーリ Emilio de' Cavalieri（1550頃-1602）は、オラトリオ会のために1599-1600年の謝肉祭のシーズンに《魂と肉体の劇 Rappresentazione di anima e di corpo》をサンタ・マリーア・イン・ヴァリチェッラ教会 [キエザ・ヌオーヴァ] の祈祷所で上演した。これは、出版された最も古い音楽劇作品で、音楽による神話的寓話劇である。イエズス会の教育機関も音楽劇への刺激に対して、違う方法で反応している。オラトリオ会がはじめ、壮麗な劇場の効果が彼らの祈りの家の音楽に侵入してくることに反発したのに対し、イエズス会は同じ効果が彼らの思

想を宣伝するのに適していると思なした (Culley 1970 : 16)。《魂と肉体の劇》の6年後、シエーナ生まれで、コッレージョ・ジェルマニコの音楽監督であったアゴスティーノ・アガッツァーリ Agostino Agazzari (1578-1640) は、オペラ《エウメリオ L'Eumelio》を作曲した。これは1606年の謝肉祭でコッレージョの学生たちによって上演され、のちに出版された。イエズス会もオラトリオ会と同様に、ローマにおける新しい様式による劇音楽の発達をうながしている。

イエズス会の中では、1552年に創設されたコッレージョ・ジェルマニコが音楽教育を特に重視していた。そこでの音楽の伝統は1573年に確立され、少年たちに音楽教育が施され、少年聖歌隊が組織され、演奏活動も行っていた。1629年にカリッシミが楽長となってから、彼らの演奏はローマやそれ以外の多くの町の話題となり、音楽の中心地としての名声を誇っていた (Culley 1970 : 175)。そこではヴィンチェンツォ・アルブリーチ Vincenzo Albrici (1631-1696)、カスパー・フェルスター Kaspar Forster (1616受洗-1673)、ランディのように後に名を得る作曲家や演奏家たちが学んでいた。これらカリッシミの生徒たちの多くはドイツやハンガリー出身であり、イタリアの国境を越えて師の作品を伝えていった。それによりカリッシミのヨーロッパにおける名声は絶大なものとなった¹⁶⁾。学生たちは、ローマに滞在して勉強を仕上げた後、彼らがやって来たドイツ語圏の国々で働くために戻っていった。これはプロテスタント諸国へのカトリックの伝播の意味でも有益な宣伝効果を果たしていた。彼らと共にそれらの国々は17世紀にヨーロッパの音楽の中心となったイタリアの音楽に触れ、興味を持つようになっていった。学生の中には、出身地に戻って司教となり、礼拝式の音楽作品にコッレージョで学んだ様式を反映させたものもある (Culley 1970 : 14)。またイタリア人の学生の中には、コッレージョで学んでいた間に交わされたコンタクトを通してドイツ語圏に就職口を見い出して入り込んでいった者も多い¹⁷⁾。コッレージョ・ジェルマニコの影響は、北と南の合流点という意味においても、バロック音楽に一層貢献したと言える。

5. ボンテンピがローマで受けた音楽教育

ボンテンピが勉学のためにローマに到着した時期、及びその滞在期間に関する明確な記述は今の所見い出せない。従って、その前後の経歴に関する資料からその時期を推測することにする。ペルージャのソーツィとの契約書に示されている1635年12月12日の日付¹⁸⁾ から、どんなに早くとも1636年あるいは1637年頃にローマに着いたのではなかろうか。そしてその頃、彼は12、3歳であり、すでに声楽の才能に恵まれていたためにカストラートになっていたのであろうか¹⁹⁾。あるいはローマ到着後、枢機卿フランチェスコ・バルベリーニがボンテンピの美しい声に驚嘆し、ヴァティカンの礼拝堂楽長であり、音楽教室を設立していたヴィルジーリオ・マッツォッキのもとへ預けた (Briganti 1956 : 18) 後にカストラート歌手になったのであろうか。いずれにせよ、彼はローマでカストラート歌手としての教育を受けたのである。1641年にはオスナブルクの司教フランチェスコ・グリエルモは、ボンテンピの声を聞かせるために彼をフィレンツェに連れて行き、ザクセン選帝侯 (後

のヨハン・ゲオルクⅡ世)と推測できる人物に合わせている (Briganti 1956: 18)。1643年にはヴェネツィアに移り住み、サン・マルコ大聖堂の歌手としてクラウディオ・モンテヴェルディ Claudio Monteverdi (1567-1643)、フランチェスコ・カヴァッリ Francesco Cavalli (1602-1676) 等の作品を歌っている (Sadie 1980: III-37)。以上のことから、ローマでの勉学期間は6、7年であったと推定できる。この期間にローマでどのような音楽教育を受け、またローマの音楽文化から何を吸収していったのであろうか。

すでにバルベリーニ家は、その地方の優れた多くの音楽家たちを庇護していた。当時最高のカストラート歌手であったヴィットーリ²⁰⁾もその一人で、文芸の保護者である枢機卿アントーニオ・バルベリーニの寵愛を受けていた。教皇ウルバヌスⅧ世自身もバルベリーニ家の一人であり、彼も枢機卿時代から教会音楽に興味を持っていた。従ってボンテンピは、彼の才能の発展にとって非常に好都合な環境下に置かれていたことになる。晩年、彼は故郷ペルージャに戻ってから『音楽史 Historia Musica』(1695)を著している。これは、古代の音楽に大半がさかれているが、バロック音楽の理論と実践にも触れた大著である。その中にボンテンピがローマ時代に学んだ教育についての記述がある。「ローマの教育は、午前中に1時間辛く困難な曲を経験を積むために歌い、1時間のトリルの練習、1時間のパッサッジョ²¹⁾の練習、1時間の文学の勉強、さらに1時間教師の聞いている所で、鏡の前で胴も額もまゆも口もいかなる不適切な動きもしないように歌う訓練をしなければならなかった。午後は30分の定旋律に基づく対位法、1時間の対位法の教材の作曲、1時間の文学の勉強、そして1日の残りはクラヴィチェンバロの練習をすること、それぞれの適性に従って詩編、モテット、カンツォネッタ、カンティレーナの作曲にあてられた。これが1日の通常の課題であり、その間弟子たちは建物を出ることはなかった。屋外での訓練としては、しばしばアンジェリカ門の外で、モンテ・マリオに向かって歌い、自らのアクセントを判断するためにエコーの応答を聞きに出掛けること、ローマの教会で催されるほぼすべての音楽を歌いに行くこと、ウルバヌスⅧ世の教皇座で活躍した多くの著名な歌手の声楽様式を注意深く聞くこと、建物に戻ってからそれに基づいて練習をし、教師にその判断をゆだね、さらに多くの弟子の心にそれを焼き付けるために教師は必要な説明と忠告を与えた。これが訓練であった。これが音楽芸術 Musica armonicaに関して卓越した教師であり、ヴァチカンのサン・ピエトロ大聖堂の楽長であるヴィルジーリオ・マツォッキからローマで学んだ教育である……」。これは授業計画の点で問題を含んでいるとはいえ、その時代の教育メソッドがいかなるものであったかを知る貴重な資料である。職業歌手に成ろうとする生徒に対する教育は大変厳しいものであったことがわかる。しかも、当時の音楽学校の入学年齢は8歳から10歳であったことを考えると、精神的にも肉体的にも苛酷な授業で毎日が埋め尽くされていたことを物語っている。さらに同著作の中には、当時ローマに滞在していて共に学んだ仲間たちや、尊敬する先輩歌手の名前が挙げられており、その中に先のヴィットーリの名前も見られる。彼は、8歳の頃声楽の勉強のためローマに来て、教皇礼拝堂聖歌隊の最後のスペイン人ソプラノ・

ファルセット歌手のひとりであったフランシスコ・ソート Francisco Soto (1534-1619) に師事した。ヴィットーリは技術的に完璧な歌手であるばかりでなく、声の響きに感情を込めて歌う術を知っていたと、同時代のローマの歴史家エリトレオは『誇り高き絵画館 Pynacoteca altera』(1645)の中で「ヴィットーリが哀れみ深い響きを作り出そうとして声に抑揚をつけて泣いている罪人の嘆きを聞かせた時、涙が出る程感動した」と書いている (Celletti 1983 : 30-31)。ボンテンピも彼の演奏を聞き、その技法、演奏様式を学び取っていったことは確かであろう。彼の『音楽史』の記述から、ローマにおける師はV. マッツォッキであることがわかる。そして学んでいた場所はマッツォッキの音楽教室ではなく、教皇庁の少年のための音楽教育機関、即ちジューリア礼拝堂少年聖歌隊であったと考えられる。恐らく多くの新入生に比べて多少年長で入学した彼は、遅れをとるまいと凄まじい努力をしたはずである。その6、7年の在籍期間に声楽の勉強ばかりでなく、作曲にも力を入れている。師マッツォッキは宗教曲を多く作曲しているが、オペラも僅かに作っており、その中で現存するオペラ《苦しむ者に幸あれ Chi soffre speri》(1639)は、ボンテンピがやがてドレスデンの宮廷で上演して北ドイツで初めてのイタリア・オペラとなる《パリデ》に大いに影響を与えていることが確認できる²²⁾。

ローマで音楽教育を受けたボンテンピは、更なる勉学と能力を発揮できる場所として、当時最もオペラが盛んであり、新しい様式の華美で壮麗な作品が次々と上演されていたヴェネツィアを目指すことになる。その町のサン・マルコ大聖堂礼拝堂の歌手としてモンテヴェルディやカヴァッリの作品を演奏し、また彼らのオペラ作品にも接してその作曲様式を吸収していった。ヴェネツィアでは音楽家ばかりでなく文学者とも接触し、さらに建築学や遠近法の勉強にも熱心に取り組んでいる (Briganti 1956 : 25-26)。

結び

17世紀初頭のヨーロッパ、とりわけドイツの君主たちの宮廷では音楽芸術を革新する意識が活発であった。当時は宮廷での大規模な音楽による余興としてはイタリアで上演されていたようなオペラはまだ知られていなかった。しかしドイツよりも前にヴィーンの宮廷にはイタリアの音楽は導入されていた。またワルシャワの宮廷ではローマの音楽家マルコ・スカッキ Marco Scacchi (1600頃-1681から87の間) がポーランドとスウェーデン王の楽長として活躍していた。そしてローマのコッレージョ・ジェルマニコではヨーロッパの国々の学生や聖職者たちがイタリアの最新音楽を自らの国へ持ち帰るべく勉強を積んでいたのである。こうした中、ドレスデンの宮廷では催し物好きの選帝侯ヨハン・ゲオルク I 世 (在位1611-1656) が、あらゆる機会を魅力あるものにするために音楽生活を充実することを目的として、姻戚関係に当たる宮廷から知識豊かな音楽家を借り受けていた。その中にハインリヒ・シュッツ Heinrich Schutz (1585-1672) がいる。シュッツはすでにこの時点で3年間のヴェネツィア留学を経験しており、これはイタリア趣味の強い選帝侯が特に注

目した点かもしれない。彼はその後正式に宮廷楽長となり、終生ドレスデンの宮廷楽団に務めることになる。さらに、ヨハン・ゲオルク I 世はイタリアの音楽水準の高さに着目して、楽団員を適切な教師の元へ留学させている。しかし皇太子時代のヨハン・ゲオルク II 世はもっと有効な手段としてイタリア人の引き抜きを行った。そのために彼はヴェネツィア、ヴィーン、ミュンヘン等に代理人を置いて (Furstenau 1861: 10)、優れた音楽家の勧誘に努めたのである。彼が初めて雇ったイタリア人がボンテンピであった。彼はシュッツの推薦もあって1656年にシュッツ、コッレージョ・ジェルマニコ出身のアルブリーチと共に宮廷楽長に任命される。そしてヨハン・ゲオルク II 世の死後侯位を継いだヨハン・ゲオルク III 世 (在位1680-1691) による楽団改革に伴うイタリア人解雇により1680年に故郷に戻るまでその職を務めた。その間、1662年の選帝侯の息女の結婚祝賀の際に上演された《パリデ》は、宮廷に集まった高貴なる聴衆に、初めて見るイタリアの最先端様式のオペラの壮大で華麗な魅力を十分に与えたことであろう。このオペラは全5幕39場に分かれ、天から降りてくる神々、空中を飛ぶ女神たち、ギリシャとトロイの戦争場面等並外れた舞台装置を使用し、バレエが幕間に挟まれ、上演時間は夜9時から翌日午前2時までの5時間に及んだ。ボンテンピはこのオペラにおいて単に作曲家であるばかりでなく台本作者でもあり、また舞台設計と舞台装置も担当した。莫大な費用をかけて上演された北ドイツで初めてのイタリア・オペラは、ドレスデン宮廷が芸術文化の点で以北の都市に勝っていることを示すと同時に、政治的にも経済的にも安定した町であることを誇示する格好の材料であったといえる。ローマはイタリアの音楽芸術に関する最新情報の発信地であり、優れた音楽教育を行い、優秀な演奏家を輩出する町として、コッレージョ・ジェルマニコの連絡網を通してヨーロッパの国々の宮廷に強い印象を与えていたに相違ない。そのローマで音楽教育を受け、ヴェネツィアでそれに磨きをかけ、さらに舞台設計等の建築学をも学び、語学にも堪能な多芸多才なボンテンピは、ヨハン・ゲオルク II 世の音楽政策にまさに適任であり、ドレスデンにイタリア音楽が根付く基礎を作った人物であったと言える。

注)

- 1) ここでは男性ソプラノ歌手である。イタリア語の「ソプラノ」は女性ソプラノ歌手を指し、男性ソプラノ歌手は「ソプラニスタ」と呼ばれていた。
- 2) 今回入手できた1651年の選帝侯ヨハン・ゲオルク II 世の皇太子時代の楽団に在籍していた音楽家のメンバー表 (Staatsarchiv Dresden 8687, Dresdener Landesbibl. よりマイクロフィルムで入手) では、ボンテンピの名前は作曲家、ソプラノ歌手として筆頭に挙げられている。
- 3) これらの資料に基づく研究としては参考文献の1)、10)、15)、22) が挙げられる。
- 4) ローマで学び1551年司祭となり、一般信徒のための祈祷集会 (オラトリオ会) を開く。この集会に人々を集めるため音楽を利用した。
- 5) 宗教的または道徳的内容の歌詞による独唱、合唱、管弦楽のための劇的作品。基本的には舞台

装置、衣装、所作等を伴わない点でオペラと異なる。

- 6) イタリア語で歌うを意味する「カンターレcantare」に由来。単声の歌曲から発達し、バロック時代後半にはレチタティーヴォとアリアの交代を核とする構成に至る。世俗カンタータと教会カンタータがある。バロック時代に最盛期を迎える。
- 7) イタリア北部の都市。1545-63年に行われた宗教会議。
- 8) カペッラはイタリア語で教会の意味。従って教会様式でということになるが、一般的には、無伴奏の合唱曲をさす。
- 9) ソプラノまたはアルトの声部を歌う男性去勢歌手。
- 10) 中世およびルネッサンス時代の多声楽曲。15-16世紀にはラテン語の歌詞をもち、模倣様式による多部分の多声宗教曲として発展を遂げた。
- 11) 裏声、仮声とも言われる。頭声による通常の高音区よりも声帯を狭く振動させ、より高い声を出す技術あるいはその声域を指す。
- 12) アンドレーア・アーダミ・ダ・ボルセーナ Andrea Adami da Bolsena (1663-1742) は『教皇礼拝堂聖歌隊を統制する規則 Osservazioni per ben regolare il coro dei cantori della Cappella pontificia』(1711)の中でロジーニをイタリアの最初の男性ソプラノ歌手としている。
- 13) 二つあるいはそれ以上の異なる場所に置かれた大小の合唱隊が、同時に又は別々に奏する対比的な効果を意図的に用いる書法。16世紀後半よりヴェネツィアのサン・マルコ大聖堂を中心に盛んであった。
- 14) 歌唱法と発声に関する理論書もすでに17世紀初頭には出版されている。例えばジューリオ・カッチーニ Giulio Caccini (1545頃-1618) の《新音楽 Le nuove musiche》(1601)の序文、同じく《新音楽とその新書法 Nuove musiche e nuova maniera di scriverle》(1614)の序文等。
- 15) イタリア語ではscuola(英語のschool)と呼ばれる。コンセルヴァトーリオやオスペダレーの「音楽学校」と区別する意味で「音楽教室」としておく。
- 16) 本文P90参照。
- 17) スウェーデンのクリスティーナ女王は17人のイタリア人音楽家を雇用していた。1654年の退位に伴い宮廷楽団が解散され、7名のイタリア人音楽家がドレスデンの宮廷に移籍する。その中にコッレージョ・ジェルマニコ出身のアルブリーチが含まれている。マルコ・ジョゼッペ・ペランダ Marco Giuseppe Peranda (1625頃-1675)は1651年から56年の間にドレスデンの宮廷に渡る。またドメーニコ・ダル・パーネ Domenico Dal Pane (1630頃-1694)はウィーンの宮廷礼拝堂のソプラノ歌手となる。
- 18) 本文P88参照。

- 19) 去勢の手術は7歳以前には行われなかったし、12歳過ぎて行われるのは稀であった。
子供の大半は8歳から10歳の間に去勢された。
- 20) 本文P90参照。
- 21) 細かい音符に分割して演奏する装飾音の総称。
- 22) この二つのオペラの作曲様式上の比較研究に関しては、別の機会に譲ることとする。

参考文献

- 1) 荒川恒子 「ドレスデン宮廷における17世紀の音楽政策と他都市へのその影響について」『山梨大学教育学部研究報告』49, 172-182. 1998.
- 2) バロック音楽研究会編 「教会カンタータの成立と展開——バロック音楽の諸相」
東京；アカデミア・ミュージック. 1995.
- 3) Barbier, Patrick : Histoire des Castrats. Paris ; Grasset & Fasquelle.1989.
- 4) Bianconi, Lorenzo : Il Seicento, Storia della Musica 4 . Torino ; Edizioni di Torino.
1982.
- 5) Blume, Friedrich ed. : Die Musik in Geschichte und Gegenwart. 17 Vols. Kassel, Basel
etc. ; Barenreiter. 1949-1986.
- 6) Bontempi, Giovanni Andrea / Peranda, Marco Giuseppe : Drama oder Musicalishes
Schauspiel von der Dafne. Leipzig ; Friedrich Hofmeister Musikverlag. 1998.
- 7) Bontempi, Giovanni Andrea : Historia Musica. Perugia. 1695. (Facs.Bibliotheca Musica
Bononiensis. Sezione II, N.48. Bologna ; Forni. 1971.)
- 8) Bontempi, Giovanni Andrea : Il Paride, Opera Musicale. Dresden ; Melchior Bergen.
1662. (Reprint. 1970.)
- 9) Briganti, Francesco : Giovanni Andrea Angelini Bontempi (1624-1705), Musica•Letterato•
Architetto, Perugia-Dresda. Firenze ; Olschki. 1956.
- 10) Brockpahler, Renate : Handbuch zur Geschichte der Barockoper in Deutschland.
Emsdetten ; Lechte. 1964.
- 11) Celletti, Rodolfo : Storia del Belcanto. Firenze ; Discanto. 1983.
- 12) Culley, Thomas D. : Jesuits and Music I —— A Study of the Musicians connected
with the German College in Rome during the 17th Century and of their Activities in
Northern Europe. Rome ; Jesuit Historical Institute. 1970.
- 13) Englander, Riccardo : Il Paride in Musica (1662) di G.A.Bontempi. Note d'Archivio
per la storia musicale, XVII. Roma ; Edizioni Psalterium 1940.

- 14) Florimo, Francesco : La scuola musicale di Napoli e i suoi conservatorii, con uno sguardo sulla storia della musica in Italia. 4 Vols. Napoli ; Vinc. Morano 1880.
- 15) Furstenuau, Moritz : Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe zu Dresden. 2 Vols. Dresden ; Verlagsbuchhandlung von Rudolf Kuntze. 1861-1862.
(Facs.Leipzig ; Peters.)
- 16) Kirkendale, Warren : The Court Musicians in Florence during the Principate of the Medici-with a Reconstruction of the Artistic Establishment. (Historiae musicae cultores, Biblica 61.) Firenze ; Olschki. 1993.
- 17) Leopold, Silke : Stefano Landi. Beitrage zur Biographie-Untersuchungen zur weltlichen und geistlichen Vokalmusik. Hamburg ; Karl Dieter Wagner 1976.
- 18) Morelli, Arnaldo : Il tempio armonico musica nell'oratorio del Filippini in Roma (1575 -1705). (Analecta Musicologica, Bd. 27.) Laaber ; Laaber-Verlag. 1991.
- 19) Ortkemper, Hubert : Engel Wider Willen. Berlin ; Henschel Verlag GmbH. 1993.
- 20) Price, Curtis ed. : The Early Baroque Era — from the late 16th century to the 1660s. London ; Granada Group & Macmillan. 1993.
- 21) Sadie, Stanley ed. : The New Grove Dictionary of Music and Musicians. 20 Vols. London ; Macmillan. 1980.
- 22) Spagnoli, Gina : Letters and Documents of Heinrich Schutz 1656-1672, an Annotated Translation. London ; UMI Research Press. 1990.
- 23) Tosi, Pier Francesco . Opinioni de'cantori antichi e moderni.Bologna ; 1723.
(Facs. New York ; 1968.)