東京音楽大学リポジトリ
Tokyo College of Music Repository

手稿譜『Ramillete de Flores』に見る16世紀スペインのビウエラ音楽

メタデータ	言語: ja 出版者: 公開日: 2007-01-01 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 坂崎, 則子 メールアドレス: 所属:
URL	https://tokyo-ondai.repo.nii.ac.jp/records/852

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 3.0 International License.

手稿譜『Ramillete de Flores』に見る 16 世紀スペインのビウエラ音楽

坂 崎 則 子

序

リュート音楽についての研究に比べると、ビウエラ音楽研究はまだ端緒についたところである。例えばリュート音楽については、1957 年のラムズデン David Lumsden によるイギリス・リュート音楽の包括的資料研究[1]やブラウン Howard Mayer Brown の 1600 年以前の印刷楽譜目録[2]を始めとして、半世紀に渡ってかなり広く進められてきた。それに比べ、ビウエラに関する充実した研究が始まったのは 20 世紀末になってからである。その原因として考えられるのは、今日まで残されたビウエラ楽器本体が少ないこと、ビウエラとルネサンス・ギターが判別しにくい点があること、そしてリュート音楽に比べると出版された楽譜も少ないことなどが挙げられよう。

筆者自身のリュート研究を進めていく中でスペインでの状況に目を向けると、必ずビウエラに立ち至る。7～8 世紀頃、いわゆる「ウード」が中近東から他のヨーロッパ諸国に入ってきて以来、楽器の形状は時代に応じて変化していったものの、基本的には丸い胴体とネックという形は保たれたままで、その地域の音楽と共に歩んでいった。ところがスペインではリュートではなく、ギターのような形をしたビウエラが主導権を握っていた。

リュート音楽はルネサンスからバロックにかけて、ヨーロッパ各地の音楽と相互影響し合いながら、すべての音楽ジャンルを包括する展開をみせた。その頃のスペインの音楽はこのような流れから決して孤立しているわけではなく、例えば鍵盤音楽のジャンルにおける変奏技法などに他の国々との関連がみられる。しかし、ビウエラ音楽についてみると、そのジャンルもリュート音楽と全く同じとは言えない。このように、ビウエラについては未だに解明されていないことが多い。

なぜスペインだけがこのような状況であったのか。確かにスペインはヨーロッパで特異な国とみなされることがある。すなわちイスラム文化と深く関わりをもって築かれた文化にキリス

---

1 *The Sources of English Lute Music*, Ph.D.Thesis, Cambridge, 1957.

2 Howard Mayer Brown, *Instrumental Music Printed Before 1600*, A Bibliography, Cambridge, 1967.

ト教を移植した、という独特な歴史的背景を持っているからである。ヨーロッパ各国でリュートが盛んになったのと同時代に、スペインではリュートではなくビウエラが盛んだったことは、こうした歴史的背景と関連するのだろうか。

本論はこうした疑問を出発点として、まずビウエラの楽譜についての状況を把握し、手稿譜『ラミジェッテ・デ・フローレス Ramillete de Flores』の楽曲を調べることによって、当時のビウエラ音楽の一端を解明することを試みた。

Ⅰ．ビウエラについて

I-1. 残存している楽器とその音楽

現時点でビウエラと見なされて残存しているものには次のようなものがある[3]。

①パリ、ジャクマール＝アンドレ博物館所蔵（本稿結語部分最後の図版参照）。エミリオ・プジョール（1886-1980）により、ビウエラと鑑定されたもの。弦長 770 ～ 790 ㎜、全長 1090 ㎜、楽器全体が大型でかなり装飾的。1500 年頃楽器職人のギルドの見習い修了作品として作成されたものらしい。

②エクアドル、キト、イエズス会教会保存の楽器。弦長 727 ㎜。1630 年から 1645 年の間の製作、従って後期の頃のビウエラと考えられる。1976 年、スティーヴン・バーバーが「6 コース・ギター」の可能性を指摘。

③パリ音楽院附属博物館所蔵。2000 年開催の第 3 回ヒホン古楽講習会にて図面が公開された楽器。背板縦割りマルチリブ、弦長 645 ㎜。

④イギリス・ロイヤル・カレッジ・オヴ・ミュージック附属博物館所蔵。リスボン、1581 年、ベルヒオール・ディアシュ Belchior Dias の楽器。従来 5 コース・ギターと分類されていたが、パリ音楽院附属博物館のものと構造上共通点があり、縦リブ、膨らんだ背板ゆえに 5 コース・ビウエラである可能性を、2002 年シュライナーが指摘。

上記のように、ビウエラとして残存している楽器は少なく、しかもスペイン以外の国にしか残っていない。また、現在でもビウエラかルネサンス・ギターか判別が難しいケースがあることも、ビウエラとギターの形状が似ていることに起因すると考えられる。当時の楽器製作家はビウエラもギターも手がけていたため、要望に応じてビウエラを手直ししてギターに作りかえ、

3 *Lute News* No.71, 2004 : 10. この資料で、フォレスター Peter Forrester は特に④について、なお 5 コース・ギターである可能性を指摘している。また、上記の他にもいくつかの残存楽器にふれている。例えば、ポルトガルの楽器で、ビエイラ Antonio dos Santos Vieyra 作の 6 コースギター（オックスフォードの Ashmolean Museum 所蔵）も 17 世紀のビウエラの可能性があると述べている。

その逆も行っていたであろう。そのようなことから、元がビウエラだったのかギターだったのか判然とせず、現在「純正な」ビウエラ本体がスペイン国内に残っていない。

ビウエラ音楽は16世紀に大きな発展を遂げ、短期間のうちに表舞台から姿を消した。しかし、これは衰退し消滅してしまった訳ではなく、ルネサンス・ギター音楽に吸収されたり、融合したりして別の展開をしていった。また、そのジャンルも当時のヨーロッパ音楽の多くを網羅している。特にディフェレンシアス diferencias[4] のようなジャンルで様式の練磨が見られることなどは、ルネサンスからバロックにかけての器楽の発展において大変注目すべきことである。

I-2. ビウエラとギター

前述したように、ビウエラという楽器はギターのような形状をしていて判別が難しい[5]。細身のものや幾分幅の広いタイプのもの、また大小さまざまなサイズがある[6]。また、奏法によって名称の異なるビウエラがあった。これには3種類あって、弓で弾かれる「ビウエラ・デ・アルコ vihuela de arco」、プレクトラムを用いる「ビウエラ・デ・ペニョラ vihuela de peñola」、指で弾奏する「ビウエラ・デ・マーノ vihuela de mano」である（シャルナセ 1972 : 148, 濱田 1982 : 89)。

ビウエラはリュートと同様複弦で張られ、「プンテアード punteado（1音をひとつの指の動きでつまびく奏法)」で弾き、知識階級の楽器であったのに対し、ギターは「ラスゲアード rasgeado (複数の弦をまとめてかき鳴らす奏法)」で弾く庶民の楽器と考えられていた。しかし、ギターが宮廷でも弾かれていたことが絵画やその他の記録から分かっている[7]。この両者の用いられ方はちょうどヴィオールと初期のヴァイオリンの違いを想起させ大変興味深い。ビウエラは「一種の高尚なギター」、「ルネサンス・スペインにおいて愛用された宮廷的なギター」（濱田 1982 : 79）などと表現されてきた[8]。さらに例を挙げると、ホアン・ベルムード Juan Bermudo (c.1558-1605?) が『楽器詳解 *Declaración de Instrumentos Musicales* (1555)』で「ギターラはビウエラから第6、第1両コースを取り去ったもの（第2部32章)」と表現している。このように当時のスペインにおいて、また現在においてもビウエラとギターの名称は区別が曖昧なところがある。

4　文字通りには「相異なるもの」という意味で、16世紀早くからビウエラやオルガンの変奏曲を指すようになる。diferencia が単数形だが、変奏曲の場合通常複数形で表記するので、本論もそれにならった。

5　guitarra は13世紀に現れたことが分かっている(プラ 1991 : 5)。また、14世紀のサラマンカ大聖堂にギターのような形の楽器を抱えた絵がある（グッドウィン 2004 : 7)。また、複弦についても、ルネサンス・リュートのように最高弦のみ単弦なのかどうかについても目下のところ諸説あって不明である。

6　ビウエラという語はもともとはイタリアの「ヴィオラ viola」から来たものであり、イタリア語で「ヴィ」がスペイン語では「ビ」、そしてスペイン語で i と o を分けて発音することを示すために h を挿入、さらに o にアクセントをつけるときに ue と表記が変わって、vi-o-la が vi-h-ue-la となった。

7　ド・ヴィゼはルイ 14 世の部屋付き音楽家。ギター、テオルボ、リュート用の曲を作曲してフランス・バロック・ギター音楽の頂点を形成した。

8　濱田は同著書において、イスラム教徒がスペイン侵攻するずっと前からギリシャ・ローマ経由で、ギターの祖先がスペインに入ってきていた可能性についても述べている。

ビウエラの基本的調弦は、ルネサンス・リュートと同様である[9]。7～8世紀頃に中近東からウードがヨーロッパに渡来したのと同時期にイベリア半島にも入ってきた。聖母マリアのカンティガ集の挿絵にも大きなウードを抱える楽士が描かれている[10]。この背中が大きくふくらんだ、いかにも「異国の」面差しをもつ楽器はイベリア半島に侵入してきた「敵」の楽器というイメージと重なって、スペインにもっと古くからあったギター属の形状をとったのではないかという説もある[11]。確かにイベリア半島はその後1492年グラナダの陥落に至るまで、実に800年近くにも渡ってイスラム文化の支配下にあった。他のヨーロッパの国々と多くの面で事情が異なることはビウエラの研究を進める上で考慮しなければならないであろう。「敵」が持ち込んだ楽器ゆえに敵視され、排除されるという考えは一見妥当かと思われる。しかし、ビウエラの調弦はリュートと共通であるし、また、アラブ風の装飾はリュートの共鳴孔のアラブ風透かし彫り同様、ビウエラの随所に刻みこまれている。今後も楽器の発見や研究が続けられていくことでさらに解明が進んでいくことであろうが、15世紀頃「ギターラ guitarra」と「ビウエラ vihuela」は物理的に相互に影響し合い併存していたとみるべきであろう[12]。

16世紀終わり頃から、ギターラとビウエラとの融合、もしくは混合のような現象がさらに深まり、次第にビウエラという名称は使われなくなって、「ギターラ・エスパニョーラ guitarre española」という表記が一般的になっていった[13]。17世紀になると、ヨーロッパ各地にこの5コースギターの音楽が現れるようになっていった。特にフランスでロベール・ド・ヴィゼ Robert de Visée（c.1650-c.1725）の時期に宮廷におけるギター音楽は最盛期を迎え、18世紀終わりにかけて楽器は6コースが定着し、さらに複弦が単弦となって、現代に通ずるギターへの道がひらけていくことになる。

I-3. 調弦と音楽書法

リュートの基本6コースのうち、低音の3コースがオクターヴ調弦となっている。1600年頃になって対位法書法の発展に呼応するかのように、低音弦もユニゾンで張られるようになっていった[14]。ベルムードの『楽器詳解』よると、「ビウエラは6コースガットの複弦で低音弦もユ

9　基本的調弦は最低弦のコースから上方に向けて4度－4度－3度－4度－4度となっている。

10　*Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol.15: 335.

11　ギルバート・チェイスによれば「回教徒たちによってもたらされたこの楽器に、潜在的な憤りを感じていて、リュートは…憎むべき屈服の象徴だったのだろう。」（チェイス 1974 : 34）

12　様々な状況、例えば今日も破壊されることなく残るアラベスク模様に満ちたスペインの街の風情、コルドバの有名なメスキータ、またグラナダのアルハンブラ宮殿が明け渡されてイサベラ女王がこの宮殿に入っても、破壊するどころか、ごく目立たないところにマリア像を彫らせた位であったことなどが、この国のイスラム、キリスト教両文化のあり方を象徴していると言えないであろうか。この他にも当時のスペインの政治上、宗教政策上の事情も考慮しなければならない。

13　イタリアでは chitarra espagnola、スペインでは guitare espagnole と表記されていた。また、16世紀終わりごろには常に5コースの楽器を指していたという指摘もある。（ヤクレイ 2004 : 8）

14　英国最初のリュート教則本1603年の Thomas Robinson の *Schoole of Musick* 序文、1610年 *Robert Dowland Varietie of Lute Lessons* にユニゾン調弦についての記述がある。

ニゾンになっていた」とある。ビウエラの低音弦はユニゾン調弦だけであったのか、それは楽器の形状や弦の材質と関連しているのか、正確に解明するのは難しい。仮にビウエラにおけるユニゾン調弦が早くから一般的であったとするならば、ビウエラ音楽にみられる多声書法の早期からの発展と関連づけることができるかもしれない。しかし、この点に関してはすぐに結論を出すことはできない。1530年代のイタリアで、ダ・ミラノ Francesco da Milano（1497-1543）は、きわめて高度な模倣対位法によるリチェルカーレのような多声音楽を書いているからである。彼の曲は低音3コースがオクターヴ調弦のルネサンス・リュートによって弾かれたのだ。彼の作品が当時としてとりわけ傑出したものであったとしても、多声書法の発展と調弦との関連は簡単に結論づけることはできない[15]。

I-4. 当時のビウエラ音楽の出版譜

1501年にヴェネツィアのペトルッチ Ottaviano Petrucci（1466-1539）が楽譜印刷を始めた。例えばリュート関連ではペトルッチが1507年から1511年にかけて出版した6巻からなる『リュートタブラチュア譜 *Intabulatura de Lauto*』という曲集がある。楽譜印刷はヨーロッパ各地に広がり、フランスやドイツでもリュート曲集が次々に出版されていった。

一方スペインでは、1536年から1576年の40年間に合計7冊の曲集が出版されている。出版譜の数としてこれは多いとは言えないであろう。しかも、出版はひとりの作曲家につき1冊ずつなのである。同時代のドイツのノイジードラー Newsidler（1508/09-1563）が1536年から1562年にかけて9冊も出版していることと比較すれば、同時代のスペインで複数の曲集を出版した作曲家がひとりもいないことも特筆すべきである。ヤクレイの研究論文につぎのような記述がある[16]。

> 当時のヨーロッパの政治的、宗教的指導者たちは、印刷物のもつ潜在的な力について良く分かっていて、出版許可にあたっては強く統制したことを頭に入れておかねばならない。楽譜もこうした統制を免れることができなかったはずである。従って、スペインにおいてビウエラのための印刷譜が、限られた数しかないのもそれが一因となっているのであろう。

ビウエラ曲集や手稿譜に関する研究は文献表に重要なものをまとめて挙げておいた。これらを踏まえて改めてビウエラ関連の資料について触れておきたい。ビウエラ関連の楽譜は次のようなものに分類される。

---

15 「リュート音楽家たちの追い求めたみやびやかな装飾をまねることなく、ビウエラ音楽家たちはより質朴な対位法を守っている。」（シャルナセ 1972：149）当時のビウエラ音楽が「質朴な対位法」で書かれていたという点に関して、この時点ではリュート、ビウエラ音楽研究が質、量ともに少なかったため、このような記述がなされたものであろう。

16 原文英語：筆者抄訳 Yakeley 1998：4-5

（1）ビウエラのための印刷譜
（2）ビウエラを含む楽器のための印刷譜
（3）手稿譜

（1）ビウエラのための印刷譜

ルイス・ミラン Luys Milán (c.1550-1561)『エル・マエストロと題された指で弾くビウエラの譜本』*Libro de música de Vihuela de mano, intitulado《El Maestro》*.
バレンシア、1535～6.（表紙には 1535 年、後書きに 1536 年の表記がある。）

ルイス・デ・ナルバエス Luys de Narváez（c.1505-1549 以降）『ビウエラ演奏のための数字譜による音楽のデルフィンの 6 冊の譜本』*Los seys libros del Delphin de música de cifra para tañer vihuela* バリャドリード、1538.

アロンソ・ムダーラ Alonso Mudarra（c.1510-1580）『ビウエラのための数字譜、3 冊の譜本』*Tres libros de música en cifras para vihuela* セビーリャ、1546.

エンリケ・デ・バルデラバノ Enrique de Valderrábano（fl.1550）『シルバ・デ・シレーナスと題されたビウエラ音楽の譜本』*Libro de música de vihuela, intitulado "Silva de Sirenas"* バリャドリード、1547.

ディエゴ・ピサドール Diego Pisador（c.1509-1557 以降）『ビウエラのための譜本』*Libro de música de vihuela* サラマンカ、1552.

ミゲル・デ・フェンリャーナ Miguel de Fuenllana（c.1525-1585 / 1605）『オルフェウスの竪琴』*Orphenica Lyra* セビーリャ、1554.[17]

エステバン・ダサ Esteban Daza（1537-c.1591）『エル・パルナーソと題されたビウエラのための数字譜本』*Libro de música de cifra para vihuela, intitulado-El Parnaso* バリャドリード、1576.

（2）ビウエラを含む楽器のための印刷譜

フランチェスコ・ダ・ミラノ Francesco da Milano（1497-1543）『ヴィオラ（ビウエラ）あるいは真のリュートのタブラチュア譜』*Intavolatura de viola o vero lauto*, Naples, 1536.

17　初めて 5 コースのビウエラに言及したもの。ヤクレイは 5 コースのルネサンス・ギターにとっても指標となるものであったと指摘している。（ヤクレイ 1998 : 7）

Francesco da Milano, *Intavolatura de viola o vero lauto : Libro primo [-secondo] de la Fortuna*, facsimile edition with preface by Arthur Ness and index by Claude Chauvel. Geneva: Minkoff Reprint, 1988.

ルイス・ベネガス・デ・エネストローサ Luys Venegas de Henestrosa（1510-1557?）『鍵盤、ハープ、そしてビウエラのための新しい記譜法による譜』*Libro de cifra nueva para tecla, harpa, y vihuela, Alcalá*, 1557.

Monumentos de la música española, vol.2 (1944), ed. by Higinio Anglés.

トマス・デ・サンタ・マリア Thomas de Santa María（?-1570）『鍵盤もしくはビウエラのためのファンタシア演奏の技法についての本』*Lbro llamado Arte de tañer fantasia, assi para tecla como para vihuela*, Valladolid, 1575.[18]

アントニオ・デ・カベソン Antonio de Cabezón（1510-1566）『鍵盤、ハープ、そしてビウエラのための作品集』*Obras de música para tecla, arpa y vihuela*, Madrid, 1578.

Monumentos de la música española, vol.27-29 (1966), ed. by Higinio Anglés.

（3）手稿譜

『シクルスの断片』*"Siculus fragments"*, Valladolid, 1514.[19]

『シマンカの断片』*"Simancas fragments"*, 年代不詳、シマンカ古文書館。[20]

『ラミジェッテ・デ・フローレス、あるいは種々の面白きものの集成』*"Ramillete de flores, o coleccíon de varias cosas curiosas"* , Madrid : Biblioteca nacional, 6001. Dated 1593.[21]

---

18 主に鍵盤楽器用の楽譜であるが、対位法的なものも和声的なものも弾ける楽器として、ビウエラにも同じように用いられ得るとされており、ビウエラの調弦も示されている。

19 シクルスの Lucio Marineo の "Epistolarum familiarum" の見返し頁の余白にあったもので、ビウエラ楽譜としては最古のものではないかとされている。全曲の写しではない（請求番号 C.48.h.1, Antonio Corona-Alcalde, "The earliest vihuela tabuilature : a recent discovery", Early Music 20 / 4 (1992) : 595-600. Facsimile and transcription in modern notation.）。

20 The Simancas Archives参照、Antonio Corona-Alcalde, "A vihuela manuscript in the Archivio de Simancas" The Lute 26 (1986), part 1 : 3-17.

21 Ramillete de flores: Coleccíon inédita de piezas para vihuela（1593）、ホアン・ホセ・レイ編集、タブラチュア譜とギター用楽譜、および注釈付き Juan José Rey. Madrid: Alpuert, 1975, 2 vols.
Ramillete de flores nuevas（1593）、ハビエル・ヒノホサ、フレデリック・クック編集、ファクシミリおよびタブラチュア譜、注釈付き。Javier Hinojosa and Frederick Cook. Zürich: Editio Violae, c.1981.

『バルベリーノ写本』*"The Barberino Manuscript"*, Kraków : Biblioteka Jagiellonska: Mus. Ms. 40032, from around 1685 with additions up to 1626.[22]

II. 手稿譜 Ramillete de Flores について

II-1. 収録曲目

フォリオの冒頭には次のような記述がある（レイ 1974 : 43)。

「この書は 93 年に書かれし也。ここにはいくつかの甘美なりしことどもの含まれて有り、偉大なる作者らの書より摘み取られし花なれば、ラミリェテ・デ・フローレスと名付けられん。」

この手稿譜の大部分は詩歌などの文学作品で、巻末に今日残されている 10 曲の手書きのタブラチュア頁がついている。これまでに２度、装丁のし直しが施されている（レイ 1974 : 45)。しかし、その際頁が入れ替わったり、紛失したものがあったり、頁の縁の傷みを削り取る際にタブラチュアの小節まで削り取られたりして保存状態が極めて悪い。収録曲目は次の 10 曲である。

1. ファブリツィオの４声のファンタシア
   Fantazía de Fabrizio, excelente a 4. Fol.263v
2. 作者不詳、何かのためのフィナーレ、またはビウエラのティエント
   Final de cualquier cosa o tiento de vihuela. Fol.267
3. 作者不詳、パバニーリャに基づく５つのディフェレンシアス
   Cinco diferencias sobre la pavanilla. Fol.270
4. フォーリアの４つのディフェレンシアス
   Cuatro diferencias de folías. Fol.272
5. フランシスコ・パエスのバカスの６つのディフェレンシアス
   Seis diferencias de bacas de Francisco Páes (I) . Fol.273v
6. メンドーサのフォリアの 10 のディフェレンシアス
   Diez diferencias de folias de Mendoza. Fol.275
7. ナルバエスのバカスの４つのディフェレンシアス

22 ナポリで写譜されたもの。イタリアのリュート曲とビウエラ曲所収。作曲家は Fabrizio Dentice, Giulio Severino, Giovanni Antonio Severino, Francesco Cardone。この中から 32 曲がグリフィスとファブリスによって編纂されている。341 曲中 20 曲がスペイン音楽関連。（請求番号 Mus.ms.40032）

Cuatro diferencias de bacas de Narváez. Fol.278

8. フランシスコ・パエスのバカスの6つのディフェレンシアス
   Seis diferencias sobre bacas de Francisco Páez (II). Fol.278v
9. ロペスのファンタシア
   Fantasía de López. Fol.280v
10. 作者不詳、低声部に基づくパンジェ・リンガ
    Pange Lingua sobre el contrabaxo. Fol.281

Ramillete de Flores に収録されている曲種は、ファンタシア2曲、ティエント1曲、ディフェレンシアス6曲、声楽曲に基づくもの1曲となっている。曲数が少なく紛失したタブラチュアもあるため、当時のビウエラ音楽の傾向を正確に読み取ることはできない。しかし、残されたものから少なくとも、ディフェレンシアスがかなり多いこと、器楽曲が主体であって全体としては声楽曲に基づくものが少ないことを指摘することはできよう。また、この手稿譜はビウエラ黄金期の最後の時期の資料として意味がある。これについて、ホアン・ホセ・レイは次のように指摘している（レイ 1974 : 43)。

> 手稿譜の年代（1593）により、(ビウエラにとって）最後の印刷による出版物、エステバン・ダーサ（1576）の譜本より20年（正確には17年）後に位置し、この事実により、16世紀を通じてビウエラの音楽があったこと、そして17世紀のギターがもつことになるレパートリーとすでにつながりをもっていたというヴィジョンを完全なものにすることができる。

ビウエラ音楽全体を眺望するためにはまだこれから研究が重ねられていかねばならない。前述のビウエラ出版譜における音楽様式の種類について、ヤクレイは次のように分類している(ヤクレイ 2004 : 4)。

1. ミランの即興的なティエント
2. ナルバエスのフランドルの対位法的なファンタシア
3. ナルバエスの一連のディフェレンシアス、これがムダーラ、バルデラバノ、ピサドール、フェンリャーナに継承される
4. スペイン以外の国の曲の編曲。ナルバエス、ムダーラ、ピサドール、フェンリャーナ
5. スペインやそれ以外の国の声楽曲の編曲
6. ダーサの作品に見られるような器楽様式を色々に組み合わせた様式

II-2. Ramillete de Flores 手稿譜から五線大譜表への転写

ビウエラやリュートのタブラチュアは指の位置を直接示してあるため、演奏に密着した記譜

法である。しかし、演奏されるまではその楽譜がどのような音楽なのか分からない。タブラチュアを五線大譜表に転写する際、表記通りに音を移し変えるだけだと、いわゆる串刺しの和音が連なる楽譜になってしまう。現在、ギター用に転写した楽譜で改良が加えられて、動きを伴う声部はある程度表記されている。しかし、五線大譜表に移し変えられて初めて楽曲の全体像が立ち上がって見えてくるという利点を考えるなら、多少の不備は伴いながらも転写の必要性がある。撥弦楽器は鍵盤楽器ほど多声書法が厳格に演奏できないので、声部の数が一定しないどころか、ある箇所では急に音符が増えたり、逆に単独の声部だけが駆け巡ってしまったりする。そのため、五線大譜表にするのに困難を伴う場合が多い。同じ音高の音を異なる複数の弦で弾いたり、また、開放弦で弾く場合とそうでない場合の音の持続も異なる。従ってなるべく原曲の佇まいを損なわないように配慮しながら転写を行った。楽曲の書法が多声的である場合には、声部の流れが見えるように配慮した。その際、本来持続しているであろうと判断された音は、演奏の際はすぐに減衰してしまうため、括弧付きで補った。

II-3. 各曲について（付録資料の五線大譜表転写譜参照）

今回の転写は Hinojosa と Cook 編のタブラチュアに基づいて行った。作者不詳が４曲、作曲家名が分かっている曲が６曲（パエスのみ２曲あり、あとはひとり１曲ずつ）ある。作曲者はナルバエス以外は殆ど詳細は不明であり、分かる限りの情報を記した。小節数はタブラチュアと同数に合わせてある。基本の音価は各楽曲の流れなどから判断し、音価の対応関係については転写譜冒頭に示した。拍子については（　）付きで示しておいた。

1. ファブリツィオ作の４声のファンタシア Fantazía de Fabrizio, excelente a 4. Fol.263v（４分の２拍子）第１旋法、241 小節

Fabricio は恐らく Fabrizio Caroso de Sermoneta のことと考えられる。(Brown 1967 : 301, Pohlmann : 41) 全体から４声書法が読みとれる。構造を図式化すると［A (66 小節)－A'(71 小節）－（adelante「先に進んで」の表示）－B（18 小節－連結的な部分）－C（60 小節）－C'(26 小節)］となる。全体として対位法書法によるが、Bのところに一部和声的な部分がある。

2. 作者不詳、何かのためのフィナーレ、またはビウエラのティエント Final de cualquier cosa o tiento de vihuela. Fol.267（４分の４拍子）第１旋法、12 小節

まず「フィナーレ」と書いてあることについて考えると、この曲は何か別の曲の締めくくりに弾くコーダ的な曲である。ところが、「ティエント」とも書いてあるのが特異な感じである。つまり、ティエントというとリチェルカーレ（あるいはファンタシア）と同じ

部類とされているので、普通は楽器の調子を確かめたり、指慣らしのために弾いてみる曲であったり、もう少し後のものになると前奏曲のような楽曲にまで発展する。この表題だと、ある曲を弾く際に「終わりに弾いても良いし、先に弾いても良い」ということになる。

3. 作者不詳、パバニーリャに基づく５つのディフェレンシアス Cinco diferencias sobre la pavanilla. Fol.270（４分の２拍子）第１旋法と考えられるが、今日の耳には f-moll と混在しているようにきこえる。83 小節（各変奏の小節内訳 17-17-16-sincopada15-18）

第１変奏が失われ、第２変奏（segundo）から開始する。各変奏ごとにそれぞれの音型が提示されて、広い音域を駆け巡る。パバニーリャとはパバーナの縮小形であるが、この曲のバスはフォーリアやバカスのバス定型に通ずるものがあるように思える。ただ、フォーリアなどに比べると幾分単純ではあるが、当時の和声進行の枠のひとつと位置付けられる。第４変奏で「sincopada」の表記があり、ここで２拍子系から３拍子系への変更が行われる。

4. 作者不詳、フォーリアの４つのディフェレンシアス Cuatro diferencias de folías. Fol.272（４分の３拍子）第１旋法（和声の枠組みとして見ると、第１変奏のみ f-moll の V で開始、V で半終止、この変奏最後は V-I の完全終止。他の３つの変奏はいずれも f-moll の I で開始している。64 小節の内訳は、16-14-18-16。

かなり単純化されたフォーリアの低音定型による。和声的な第１変奏から、次第に音価が縮小されたディヴィジョンによる変奏となっていく。第１から第３変奏までは冒頭の付点リズムが保たれるが、第３変奏は中音域、第４変奏は低音域の装飾的な変奏「グローサ」となっている。

5. フランシスコ・パエス作のバカスの６つのディフェレンシアス Seis diferencias de bacas de Francisco Páes (I) . Fol.273v（４分の３拍子）73 小節の内訳は、第１～第５変奏が各 12 小節、第６変奏 13 小節。

低音旋律は B-F-G-D : B-F-G-D-G。「バカス」によるディフェレンシアスはビウエラのみならず 16、17 世紀オルガン音楽にもかなり定着していた。パエスの他にこの手稿譜にはナルバエスによる曲が含まれる。極めて息の長いグローサが見られ、可能な限りの音域を駆け巡る。このような低音旋律定型による変奏は、声部の扱いが一定していない。リズムを強調するところではいきなり厚い和音が現れる。

6. メンドーサ作のフォリアの 10 のディフェレンシアス Diez diferencias de folías de

Mendoza. Fol.275（4分の3拍子）第1旋法、163小節で10の変奏のうち、第4変奏は17小節構成、第10変奏は18小節構成であるが、それ以外はすべて16小節構成である。最後のディフェレンシアは失われている（レイ 1974：21）。

第1変奏を基本形とするならば、第2変奏がグローサとなる。第3変奏で再び基本形の歩調に戻り、第4変奏はグローサ。第5変奏でまた基本形の動きに戻るが、この部分後半では装飾的な音型が現れる。第6変奏は比較的高い音域で小さな音型の模倣が見られる。第7変奏は、動き回る旋律が低声部に移って装飾的に動くが、最後で曲の歩調が基本形に近くなる。第8変奏は厚い和音で始まり、次第に幻想が極まっていくのを予感させる。第9変奏では、装飾的な動き回る旋律が、可能な限りの音域を巡っていく。第10変奏では、前の第9変奏の流れをさらに受け継ぎ、その勢いに乗って終了する。ただし、模倣も含んで、あまりに勢い付きすぎた曲を引き締めようとする意図が感じられる。

7. ナルバエス作のバカスの4つのディフェレンシアス Tres diferencias de bacas de Narváez. Fol.278（4分の2拍子）100小節の内訳は、各変奏22小節、最後の第4変奏の後に12小節の和音の部分。

短いディフェレンシアスであるが、全体として構築感がある。第1変奏は低音定型に支えられて、上から降ってくるような音型が特徴的である。第2変奏は上声でグローサが駆け巡るが、中間のカデンツの部分で第1変奏の下行する音型を用いて関連付けを感じさせる。第3変奏は短長長リズムの上行する3音が各声部で模倣されていく。後半には息の長いグローサが長く下行して締めくくる。第4変奏は上行する音階の断片が様々な音域で呼び交わすように現れる。その後低音から2オクターヴ以上にわたって音階的に上行し、大きな緊張感を作り上げていったんカデンツでおさめた後、最後に主に2音や3音から成る和音部分となる。これが下行するラインを辿っていき、全曲のコーダ的な役割を果たしている。

8. フランシスコ・パエス作のバカスの6つのディフェレンシアス Seis diferencias sobre bacas de Francisco Páez (II). Fol.278v（4分の4拍子）73小節の内訳は、各変奏12小節、最後の第6変奏のみ13小節。

この曲もバカスの低音定型によるディフェレンシアスであるが、低音旋律定型があまり登場せず、動き回る旋律の中に和声の枠組みが暗示されている部分が多い。第1変奏は下行する長めの旋律が何度か現れて、後半は上行する旋律を少し提示しておさめる。第2変奏は上行する音型を中心とする。第3変奏になると、かなり高い音域でグローサが駆け巡

る。第４変奏はそれまで基本だった８分音符の流れが４分音符の刻みとなり、いったん落ち着いた感じになる。だが、後半で低音から２オクターヴと４度に渡る長い旋律が現れて、次の変奏へのエネルギーを生み出している。第５変奏はグローサが前半は中音域、後半は低音域に現れる。低音の支えは殆ど出現せず、１声の旋律のみの部分からなっている。第６変奏では多声書法に切り替わって３声で流れていき、最後の締めくくりにする意図が読み取れる。

9. ロペス作のファンタシア Fantasía de López. Fol.280v（４分の４拍子）45 小節

作曲者のロペスについてはベルムード『楽器詳解』第 35 章に記述があり、それによればロペスはグラナダのアルコス公爵の音楽家となっている。冒頭では上声に単旋律でカンツォーナ的な主題が奏され、中声から低声へと比較的きちんと模倣される。13 小節から付点を含む旋律が現れ、冒頭ほど充分な模倣ではないがそのリズム特性を利用して模倣を暗示する。曲の後半の 37 小節以降に８分音符で上行する音階が約３回模倣され、最後に１オクターヴ余り上行してクライマックスとなり、終止部分につながっていく。全体に F-Dur の響きであり、30 小節あたりで C-Dur 的になるのだが、明確なカデンツでの転調はない。最後で再び F-Dur のような響きに戻る。短くて引き締まった感じのファンタシアである。

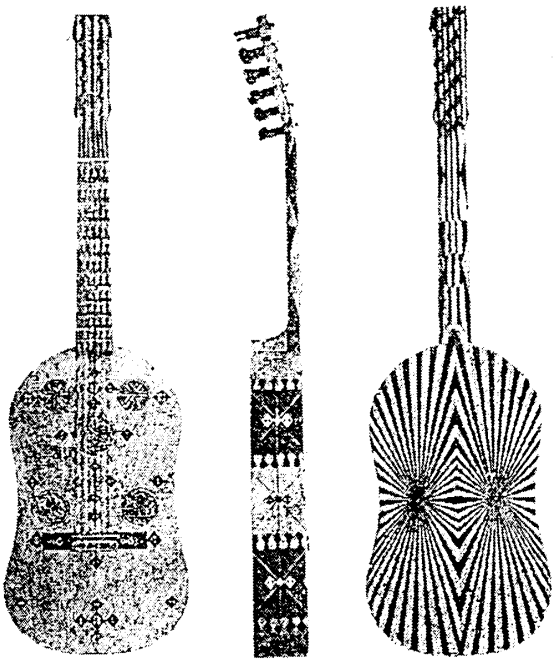
10. 声部に基づくパンジェ・リングゥ Pange Lingua sobre el contrabaxo. Fol.281（４分の４拍子）第１旋法、108 小節

聖歌パンジェ・リングゥの旋律が含まれたバス声部と上２声の対位法書法。特に目立った模倣書法は見られない。「FINAL」と書かれた最後の部分までは、各旋律が平行したり反行しながら織り上げられていく。強いリズム的な特徴をあえて避けているのは、声楽ポリフォニーを意識しているからかもしれない。「FINAL」の 10 小節は細かいグローサとなって駆け上がり、そして下行して最後のカデンツに収まっていく。

結　語

『ラミジェッテ・デ・フローレス』は偶然に綴じ込まれた手稿譜である。曲数も少ないので当時のビウエラ音楽の片鱗を示しているに過ぎないであろう。しかし、書かれた時代が 16 世紀末、ビウエラ音楽隆盛期最後の頃の手稿譜である。今回はこの手稿譜の楽曲転写を行い、各楽曲の様式について概観した。ビウエラの音楽は短期間に黄金期を築き、ルネサンスからバロッ

クにかけてのヨーロッパ音楽に大きな影響を及ぼしたが、本論で述べたようにその実態は未知の部分が多く、これから多岐にわたってビウエラ音楽の研究が重ねられていく中で解明されていくだろう。筆者自身も、リュート音楽のみならず、ビウエラ音楽の出版譜、手稿譜についてもさらに多くの楽曲について研究し分析を行うことにより、ヨーロッパにおけるビウエラ音楽の位置づけを明らかにしていきたい。そして、これまで研究してきている各国のリュート音楽との関わりなどについてさらに探求していきたいと考えている[23]。



パリ、ジャクマール＝アンドレ博物館所蔵のビウエラ
(Lute News No.71, October 2004 p.9 より転載)

信方筆「婦女弾琴図」
濱田滋郎『スペイン音楽の楽しみ』
p.91 より転載

(図版補足)

1549 年にフランシスコ・ザビエルによって日本へのキリスト教布教活動が始まった。それ以来、当時の日本において「コレジョ」や「セミナリヨ」のような一種の教育機関で洋楽が導入されたことは確かである（皆川 2006：7)。上に記載した南蛮画にもギターに似た楽器を演奏する人物の姿が描かれている。これらの絵画に描かれているのはビウエラなのだろうか。また、当時日本に長期滞在した宣教師フロイスの記録に書かれている「われらのヴィオラ」はビウエラのことではないか、という説がある（小川 20064：3)。もしその説が真実であれば、16 世紀の日本人が初めて邂逅した西洋の楽器のひとつはビウエラだったことになる。

（本学教授＝音楽学担当）

23　数年前、本学にビウエラのレプリカが 2 台寄贈されている。デイヴィッド・ルビオ David Rubio, 1972 年作は幅が広いタイプで、表面版に複数のサウンドホールがある。ヘンドリック・ハーゼンフス Hendrik Hasenfuss, 1993 年作の方は細身のタイプ、サウンドホールは一つで精巧な装飾が施されている。

文献表

(和書)

シャルナセ，エレーヌ；ヴェルニヤ，フランス（濱田滋郎訳）

1972『ハープ、リュート、ギター』（東京：白水社　クセジュ文庫）

スビラ，ホセ（濱田滋郎訳）

1961『スペイン音楽』（東京：白水社　クセジュ文庫）

チェイス，ギルバート（館野清恵訳）

1974『スペイン音楽史』（東京：全音楽譜出版社）

濱田　滋郎

1982『スペイン音楽の楽しみ』（東京：音楽之友社）

レイ・マルコス，ホアン・ホセ（渡辺臣訳）

1974「手稿譜 "RAMILLETE DE FLORES"（1593）」『現代ギター 86 号』（上）42-49、（下）68-74

(洋書)

Bermudo, Juan

1995/6 "On Playing the Vihuela from *Declaración de Instrumentos Musicales (Osuna 1555)* translated by Dawn Astrid Espinosa. *The Journal of the Lute Society of America* xxviii/xxix

Brown, Howard Mayer

1967 *Instrumental Music Printed Before 1600. A Bibliography.* (Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press)

Coelho, Victor Anand (ed.)

1997 *Performance on Lute, Guitar and Vihuela, Historical Practice and Modern Interpretation* (Cambridge: Cambridge University Press)

Corona-Alcalde, Antonio

1986 "A Vihuela Manuscript in the Archivo de Simancas"' *The Lute. The Journal of the Lute Society*, xxvi/1

Corona-Alcalde, Antonio

1984 "The Viola da Mano and the Vihuela. Evidence and Suggestions About Their Construction", *The Lute. The Journal of the Lute Society*, xxiv/1

Gasser, Luis

1996 *Luis Milán on Sixteenth-Century Performance Practice.* (Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press)

Pohlmann, Ernst

1975 *Laute, Theorbe, Chitarrone: die Lauten-Instrumente, ihre Musik und Literatur von 1500*

bis zur Gegenwart, 3. Aufl. (Lilienthal/Bremen: Veröffentlichung des Archivs Deutsche Musikpflege)

Smith, Douglas Alton Smith

2002 "History of the Lute from Antiquity to the Renaissance" *Lute Society of America*, xxxv

Vega, Romanillos & Winspear, Martin Harris

2002 *The Vihuela de Mano and The Spanish Guitar*, A Dictionary of the Makers of Plucked and Bowed Musical Instruments of Spain (1200-2002)

（楽譜）

Ramillete de flores : Coleccíon inédita de piezas para vihuela (1593)

1975 Rey, Juan José ed. (Madrid: Alpuert, 2 vols.)

Ramillete de flores nuevas (1593)

1981 Hinojosa, Javier and Cook, Frederick ed. (Zürich: Editio Violae)

（AV 資料解説）

小川　伊作

2004『O gloriosa domina　おお、栄光の聖母　ビウエラ音楽　Vol.1／水戸茂雄』(NSCD-54501)

サヤス，ロドリーゴ・デ

1991『スペイン古楽集成 XIII　ビウエラの音楽家たち――その２』濱田滋郎訳（東芝 EMI TOCE-6264）

プラ，ロベルト

1991『スペイン古楽集成X　ビウエラの音楽家たち』濱田滋郎訳（東芝EMI TOCE-6260-61）

皆川　達夫

2006『洋楽渡来考』（日本キリスト教団出版局 VZZG-1）

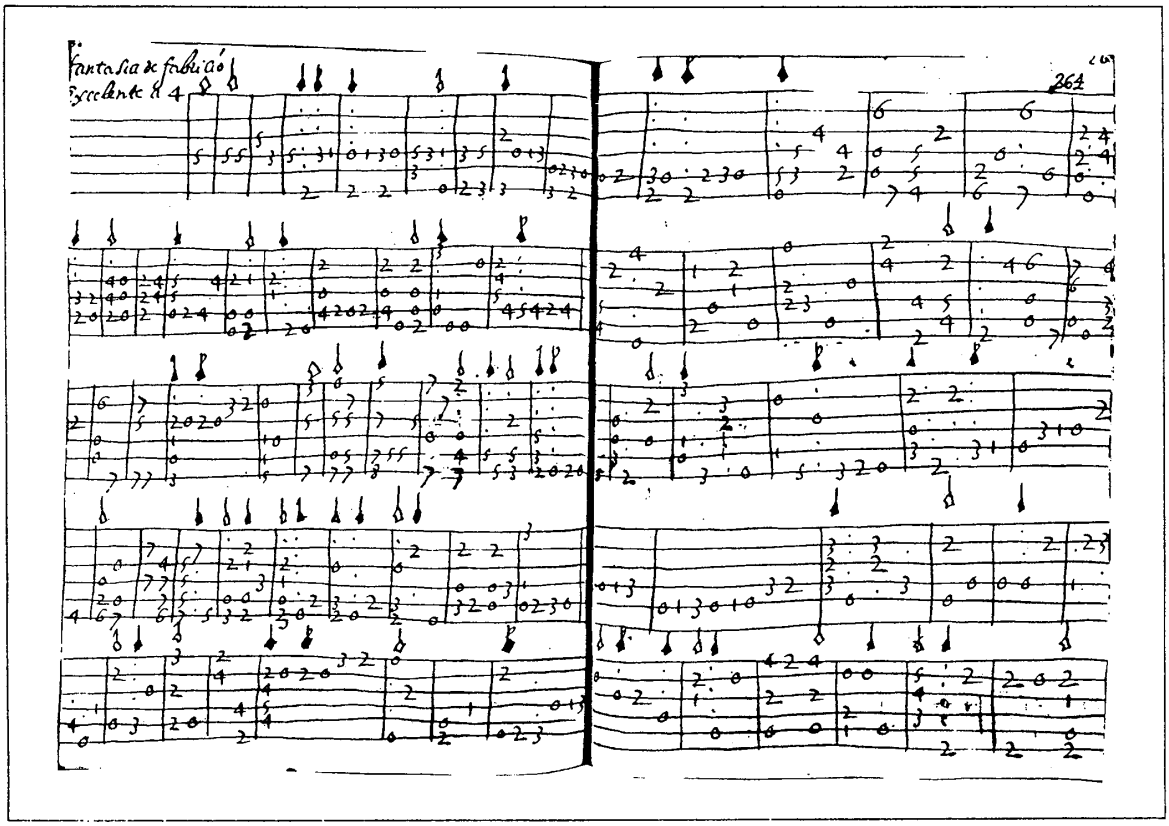
（インターネット）

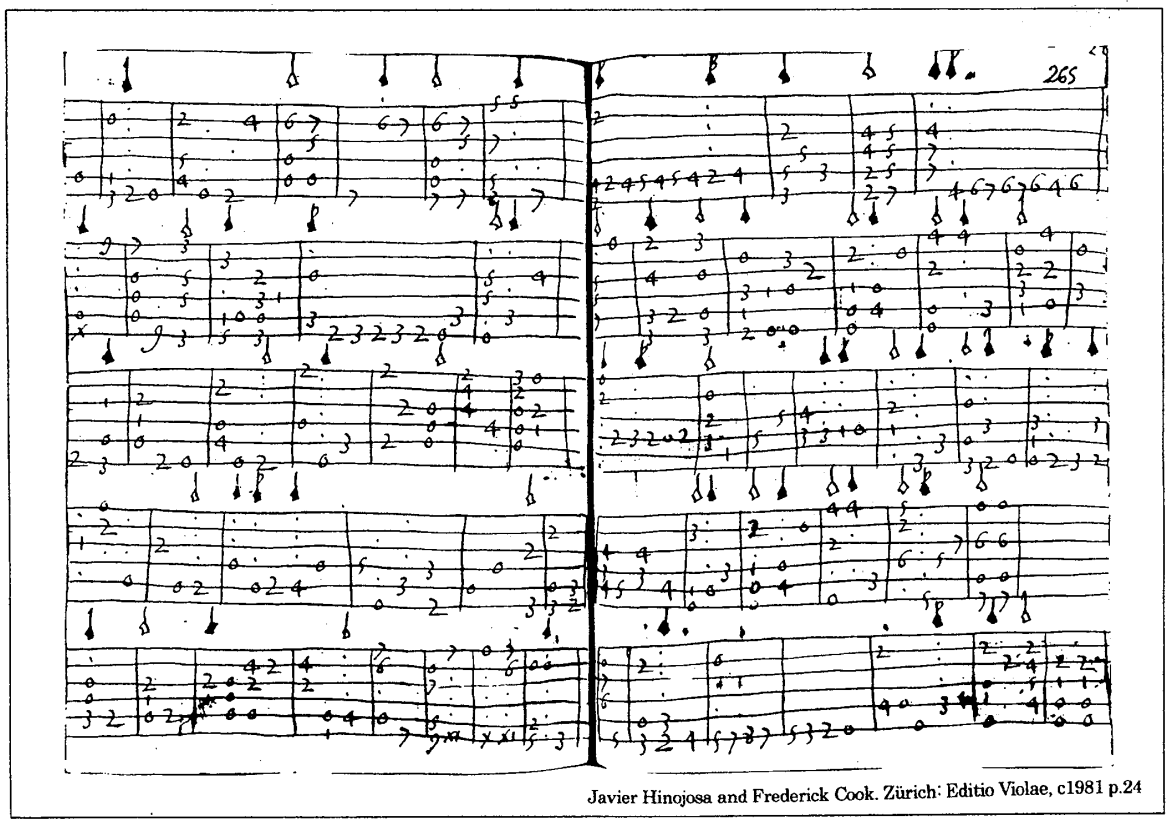
「The Vihuela de Mano:Original Sources of the Music & Modern Scholary Editions」

http://www.guitarvihuela.com/vihuela_sources.htm

付録資料：五線大譜表転写譜

第１曲ファブリツィオ作の４声のファンタシア冒頭部分

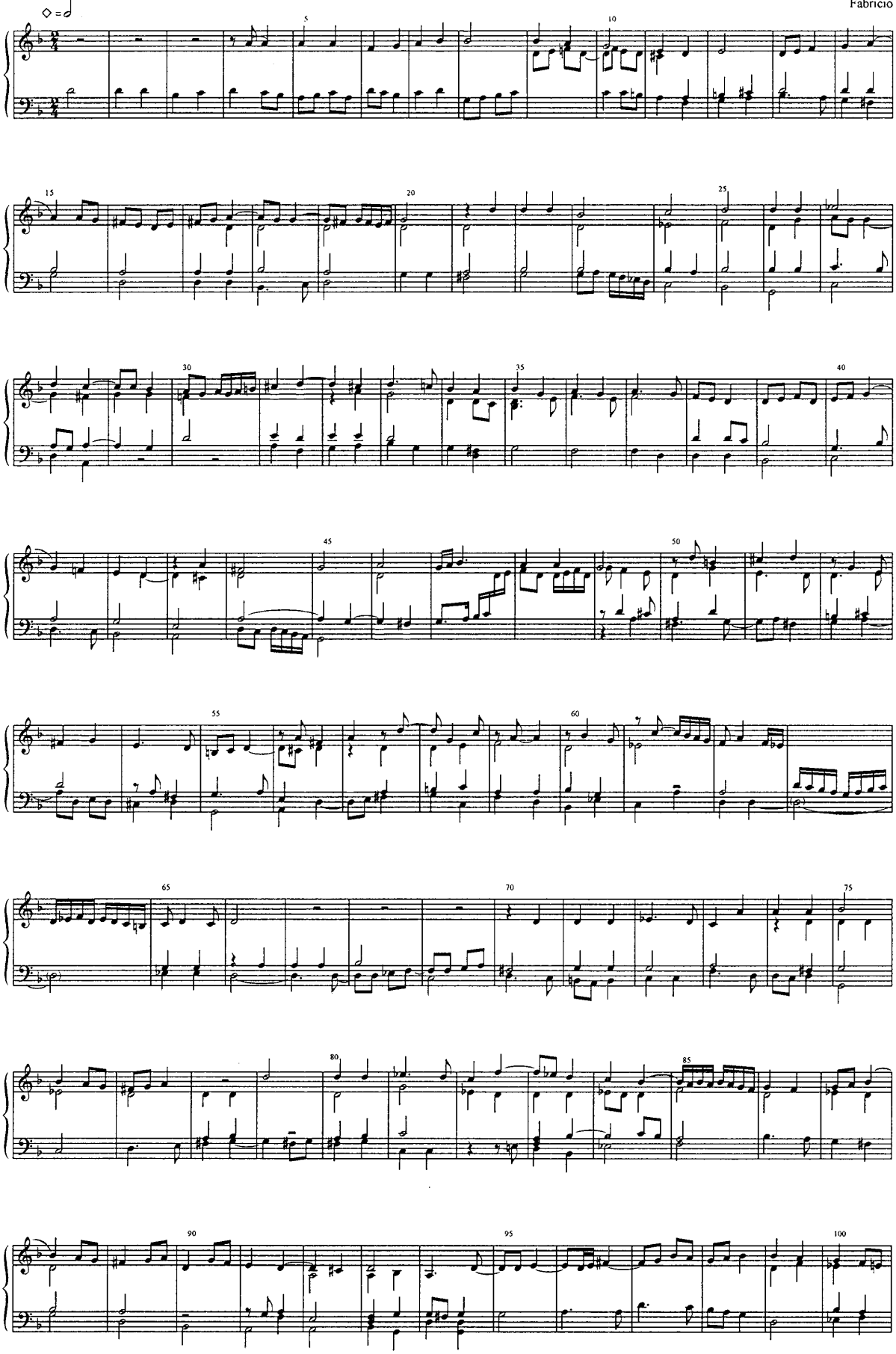


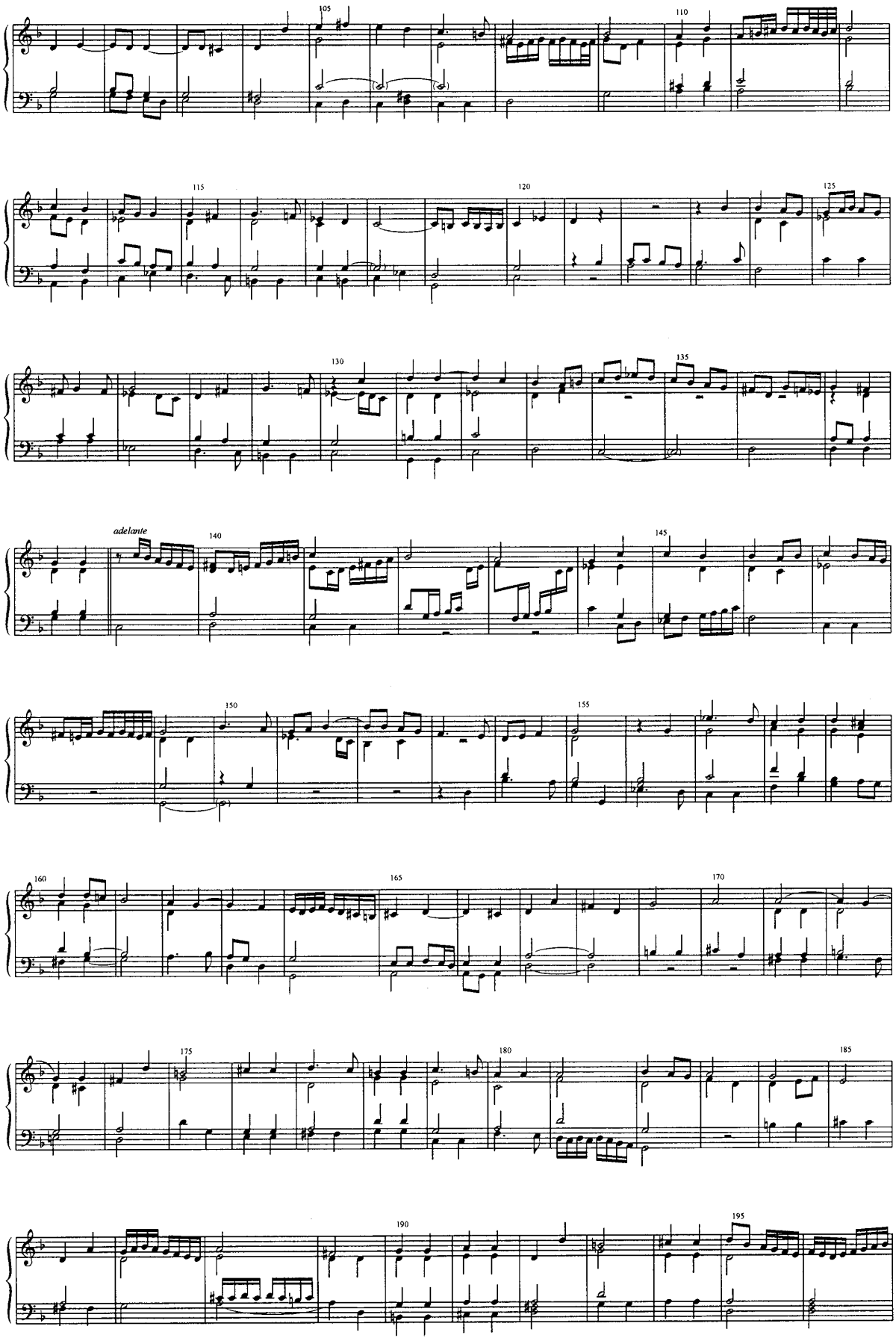


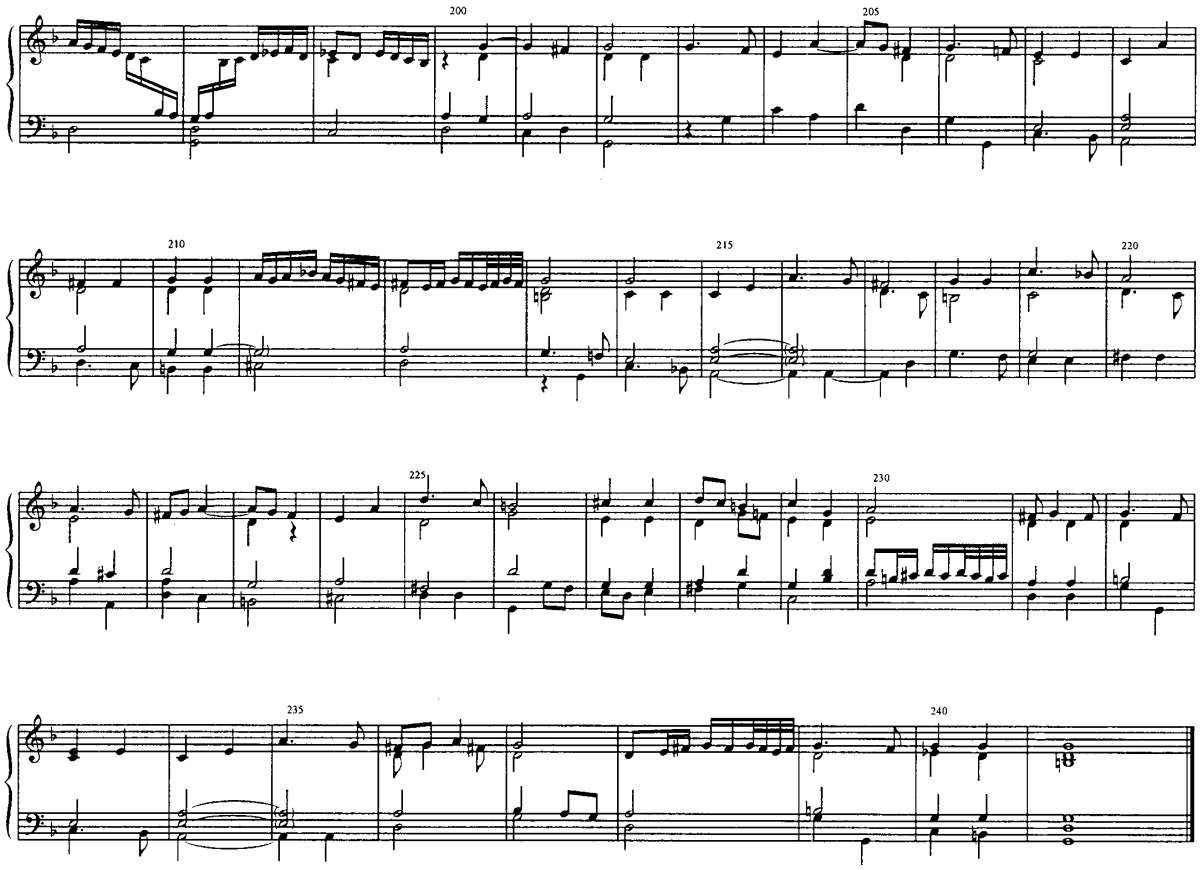
Javier Hinojosa and Frederick Cook. Zürich: Editio Violae, c1981 p.24

1. Fantasia

Fabricio

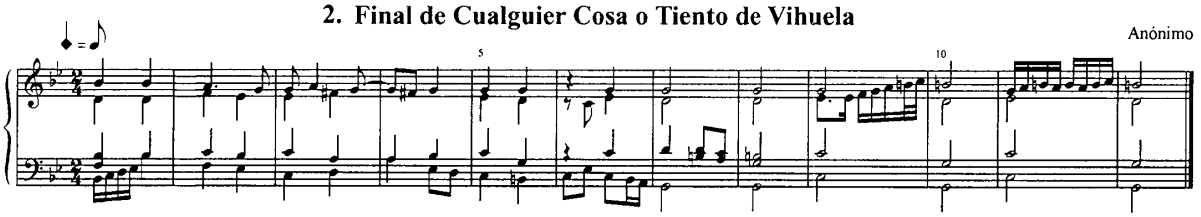



105
110
115
120
125
130
135
adelante
140
145
150
155
160
165
170
175
180
185
190
195



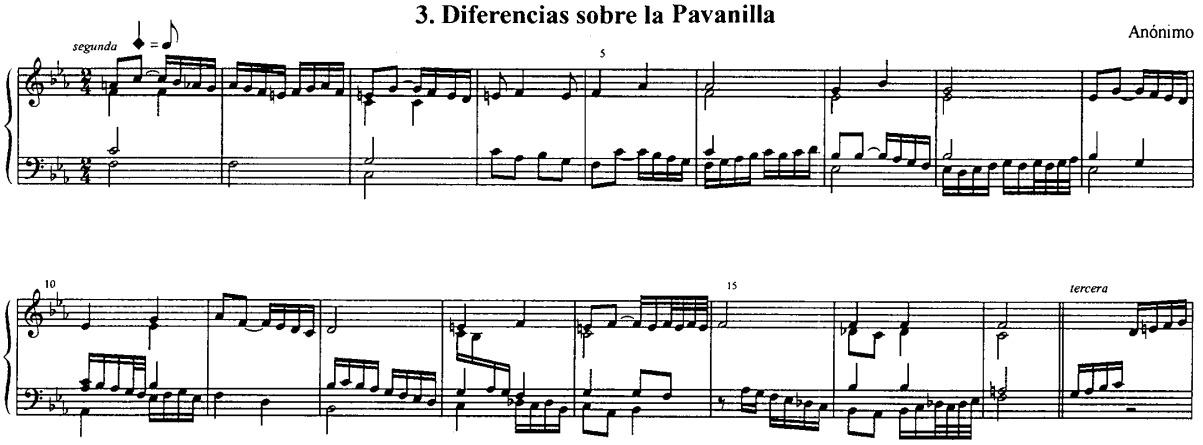
2. Final de Cualguier Cosa o Tiento de Vihuela

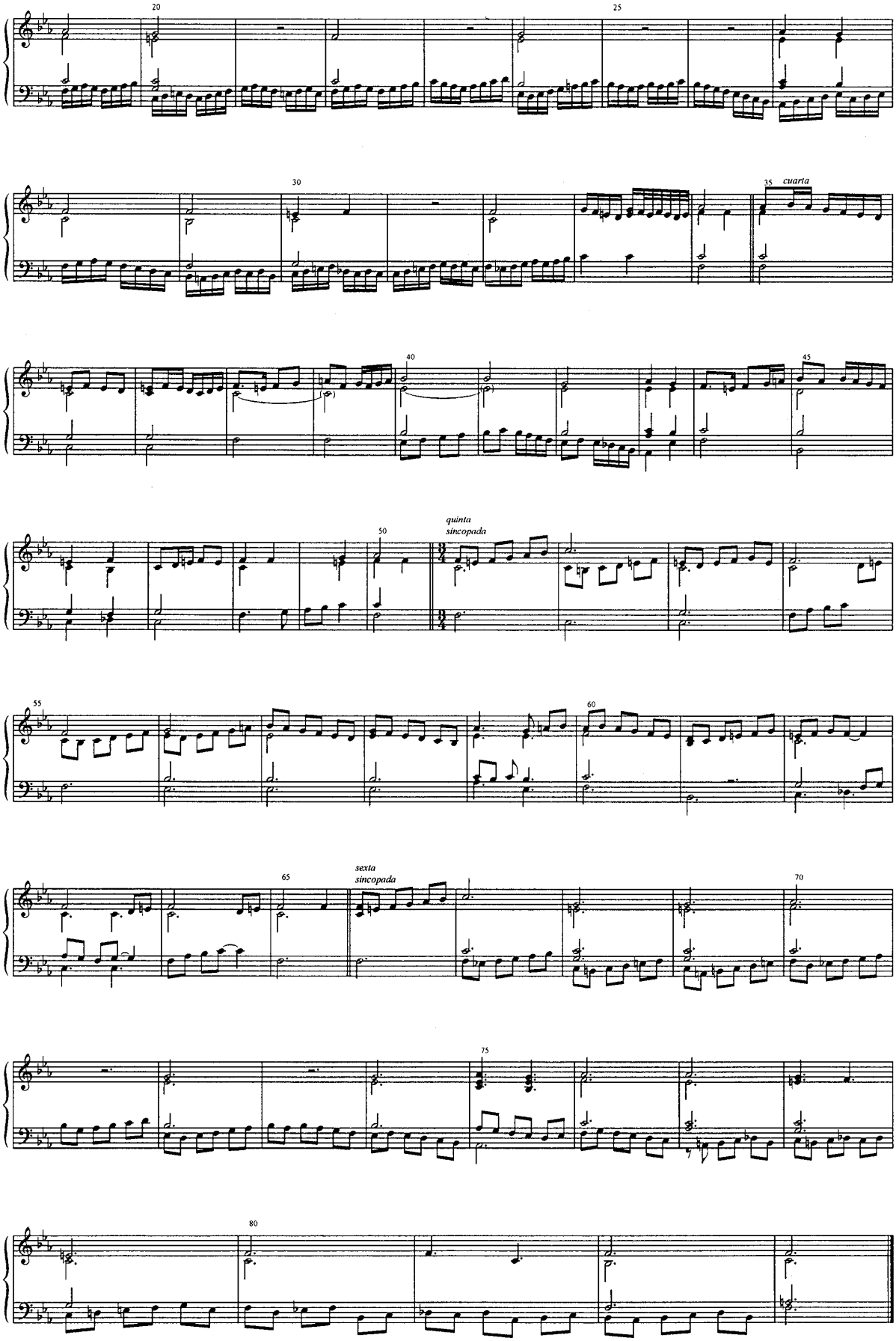
Anónimo



3. Diferencias sobre la Pavanilla

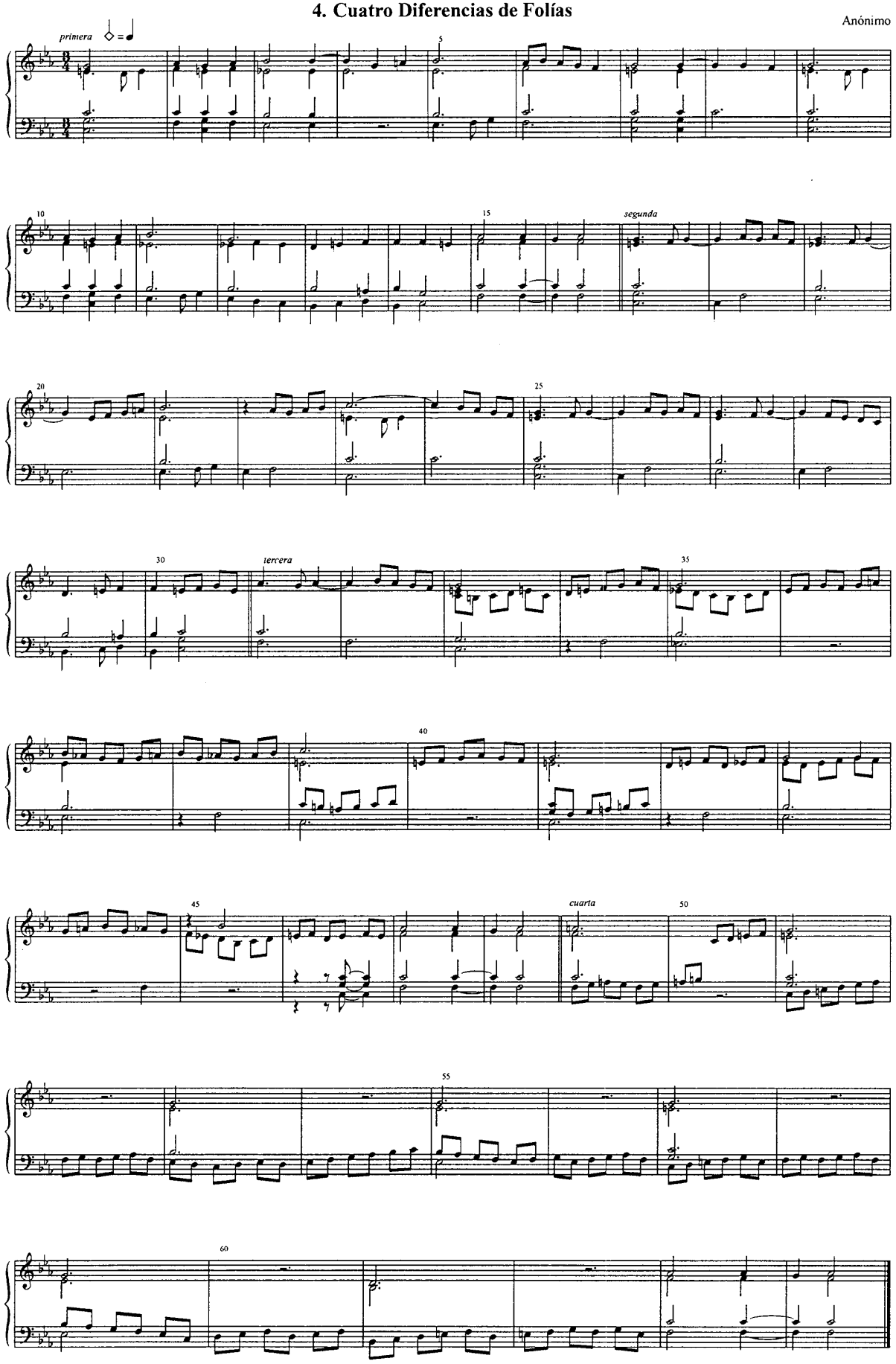
Anónimo




20
25
30
35
cuarta
40
45
50
quinta
sincopada
55
60
65
sexta
sincopada
70
75
80

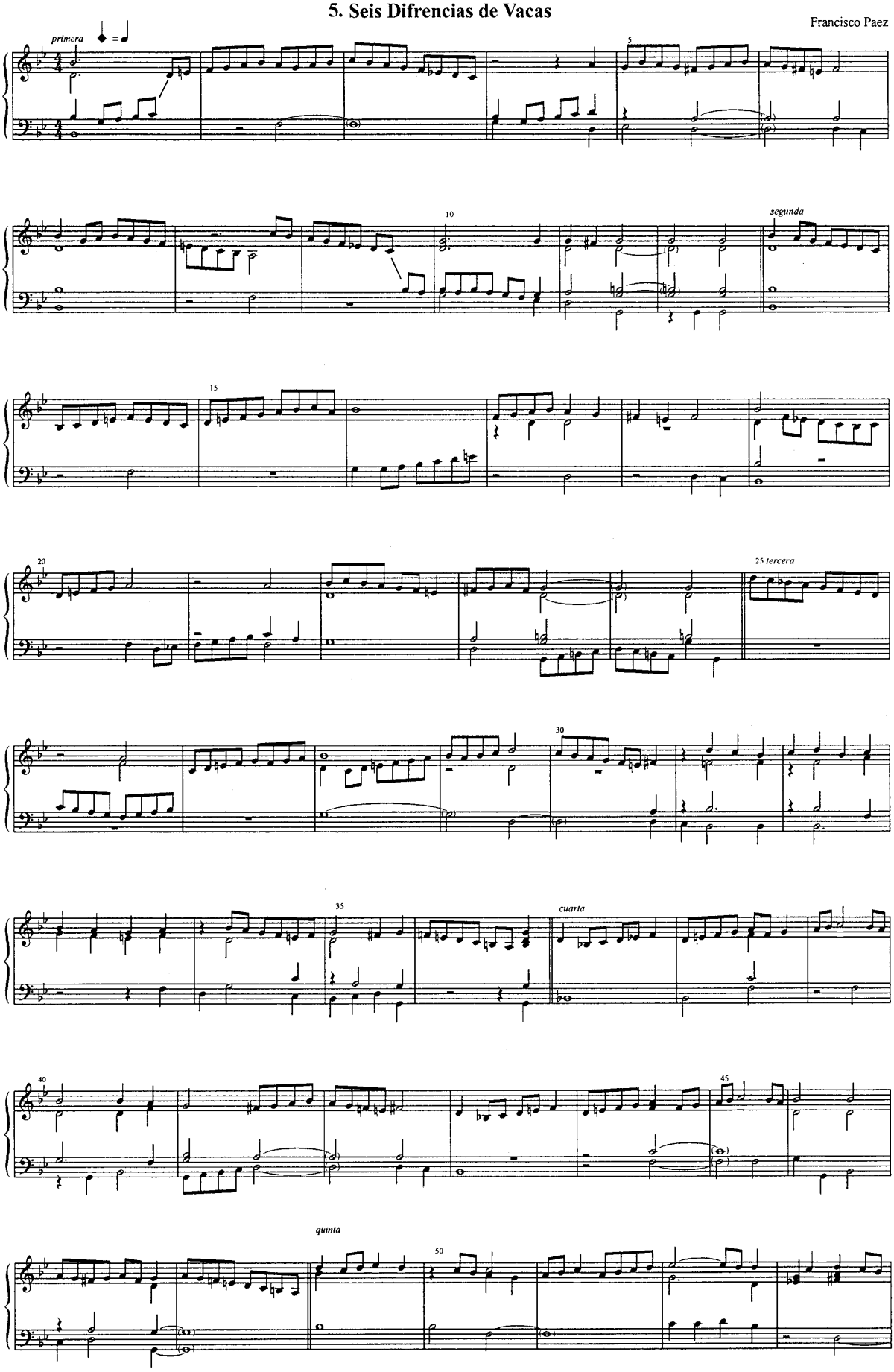
4. Cuatro Diferencias de Folías

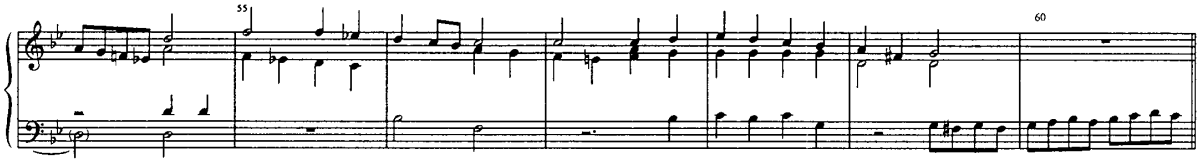
Anónimo

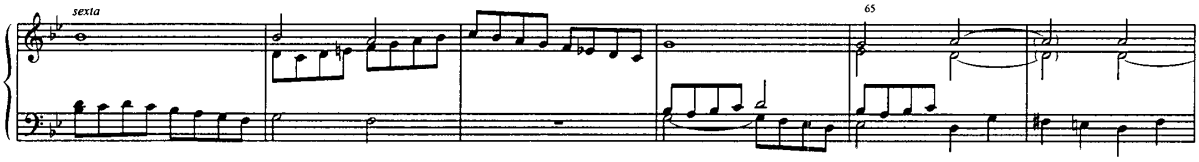


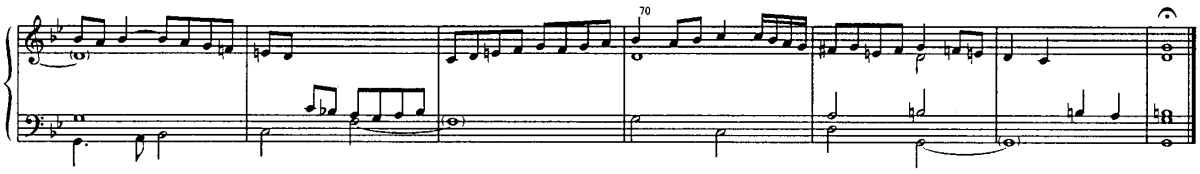
5. Seis Difrencias de Vacas

Francisco Paez



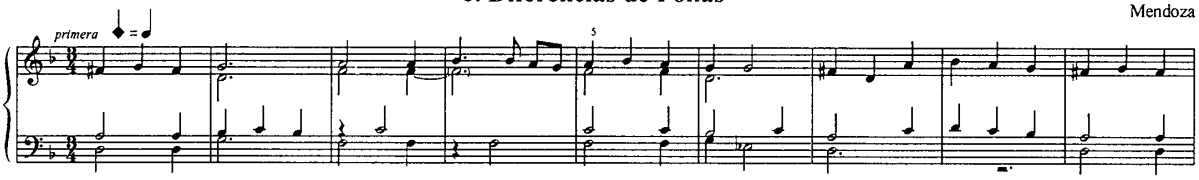


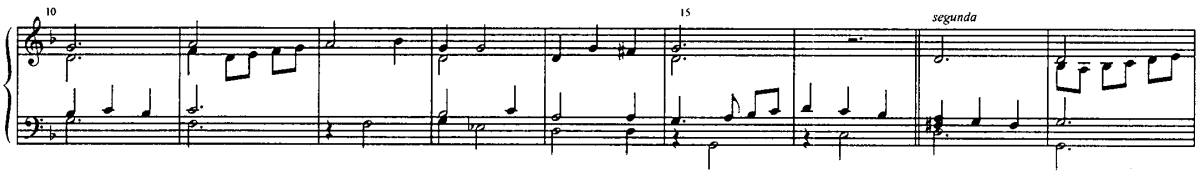


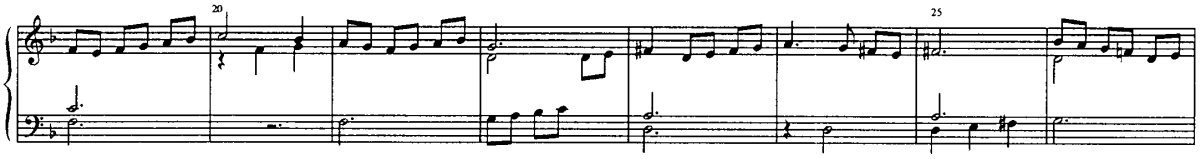


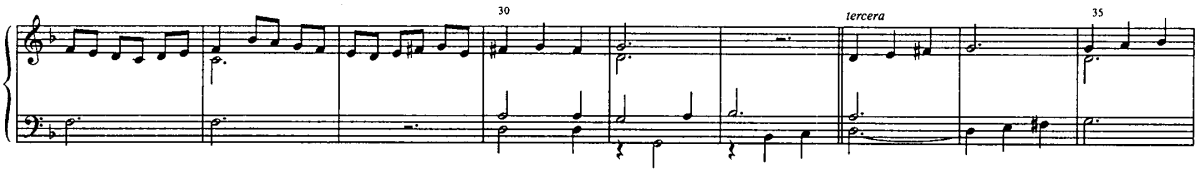
6. Diferencias de Folias

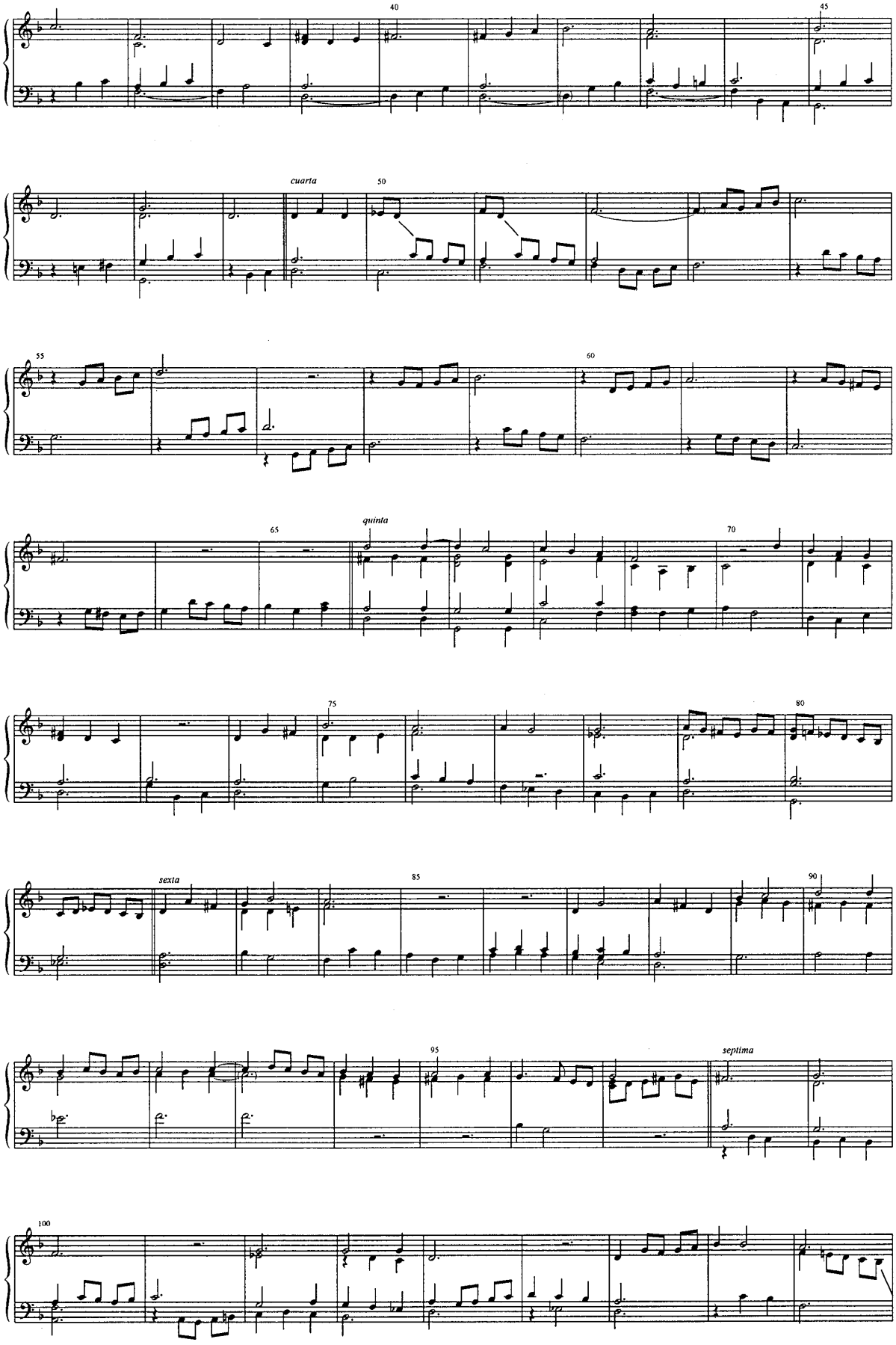
Mendoza

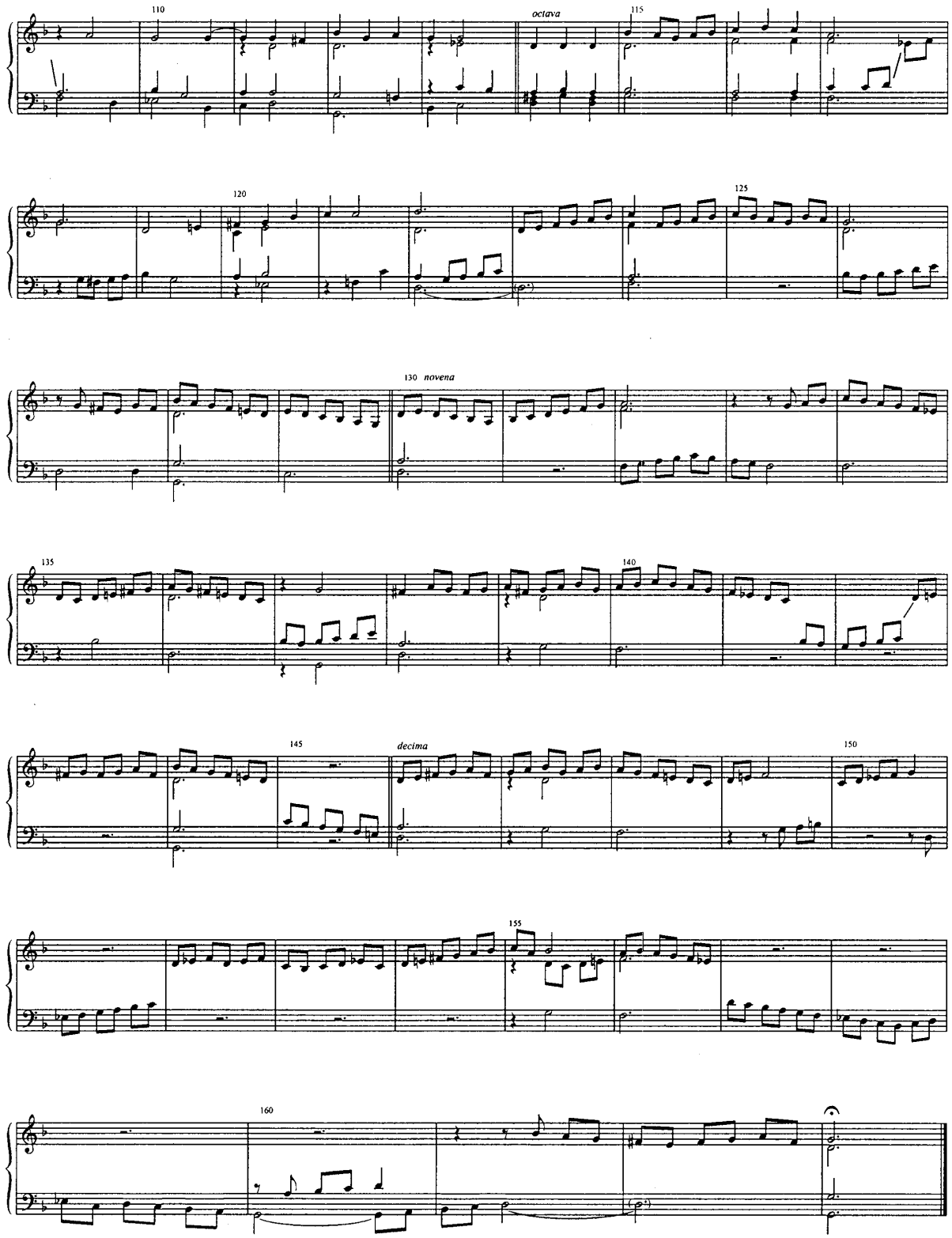






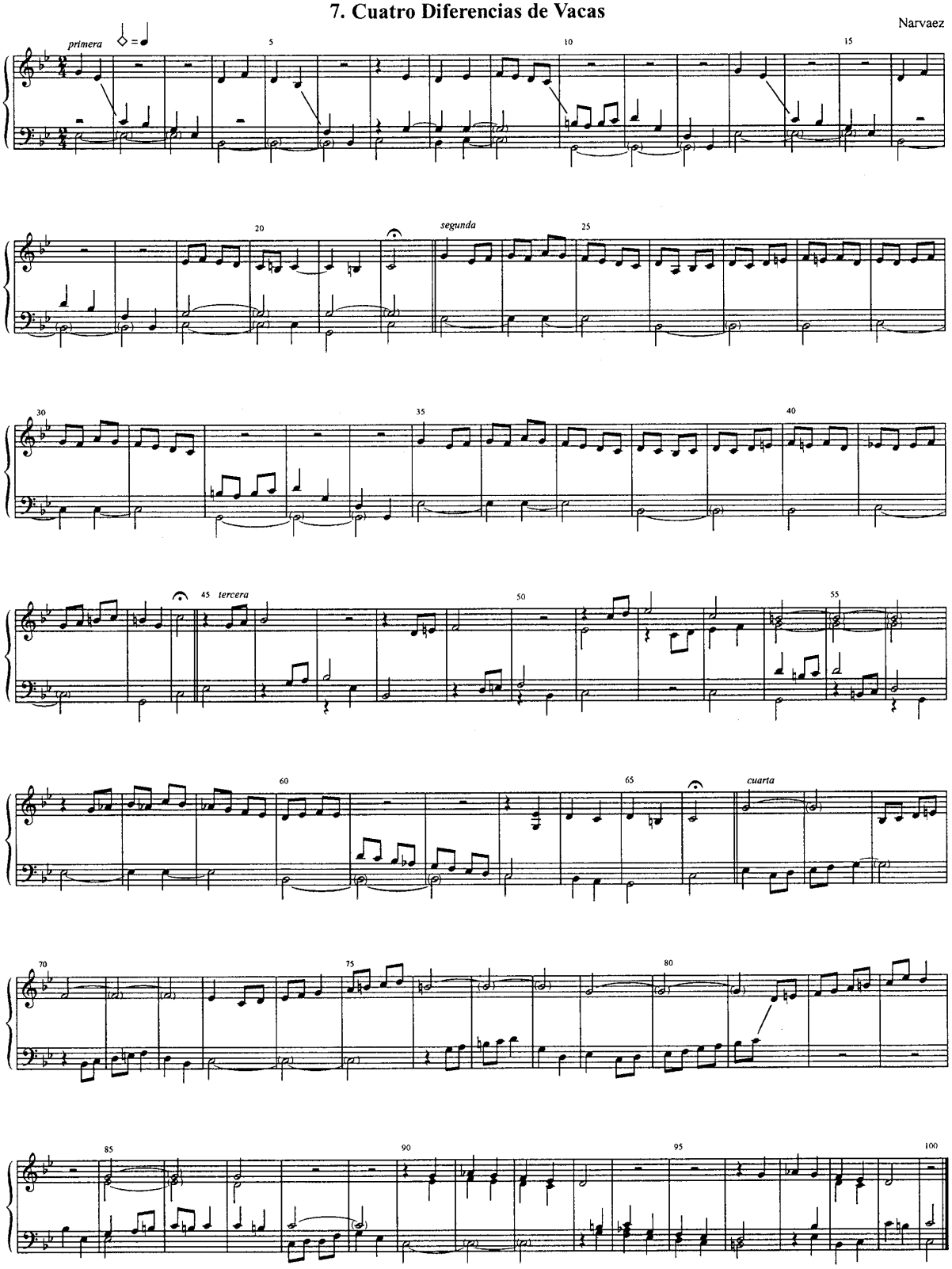



40
45
cuarta
50
55
60
65
quinta
70
75
80
sexta
85
90
95
septima
100


110
octava
115
120
125
130 novena
135
140
145
decima
150
155
160

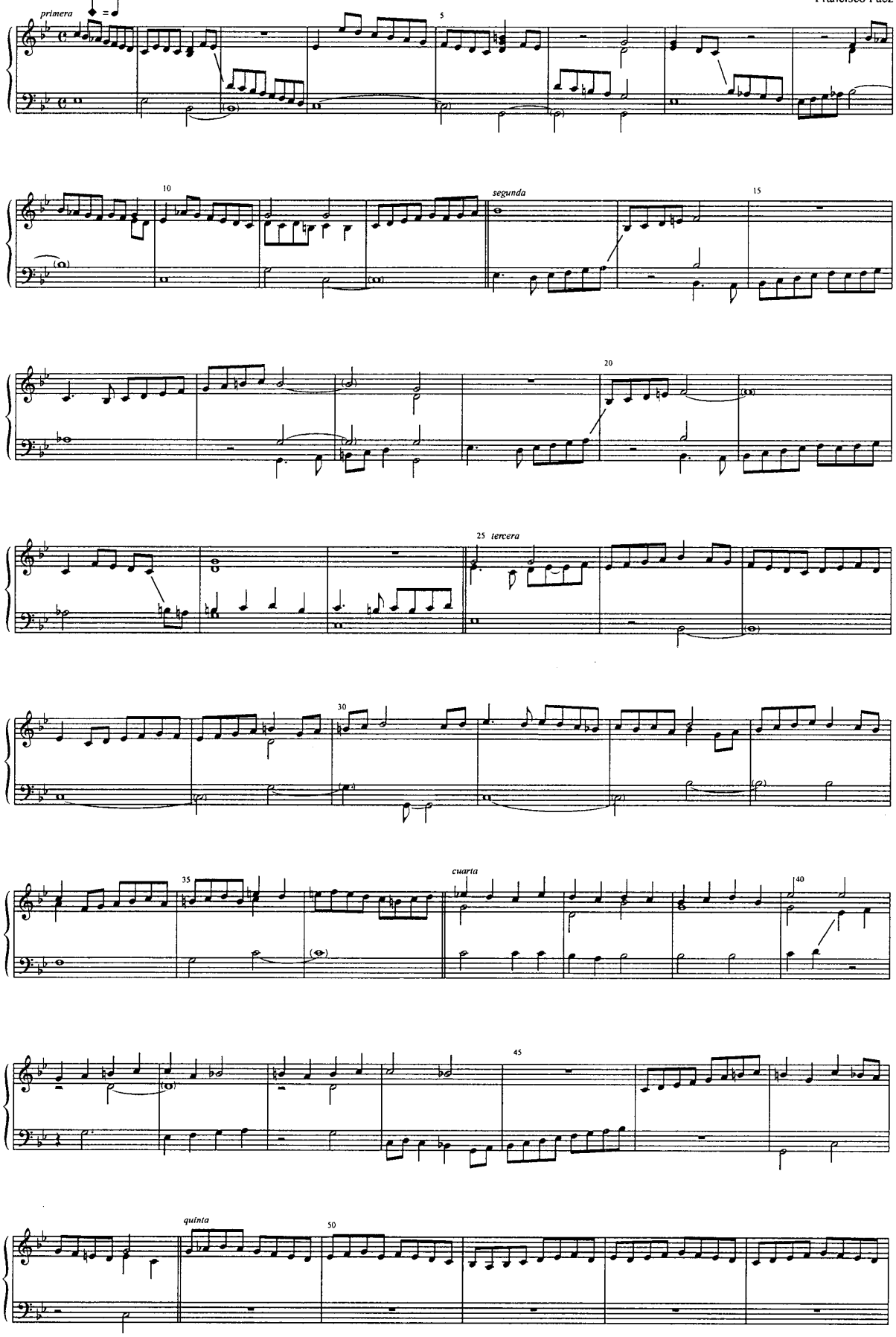
7. Cuatro Diferencias de Vacas

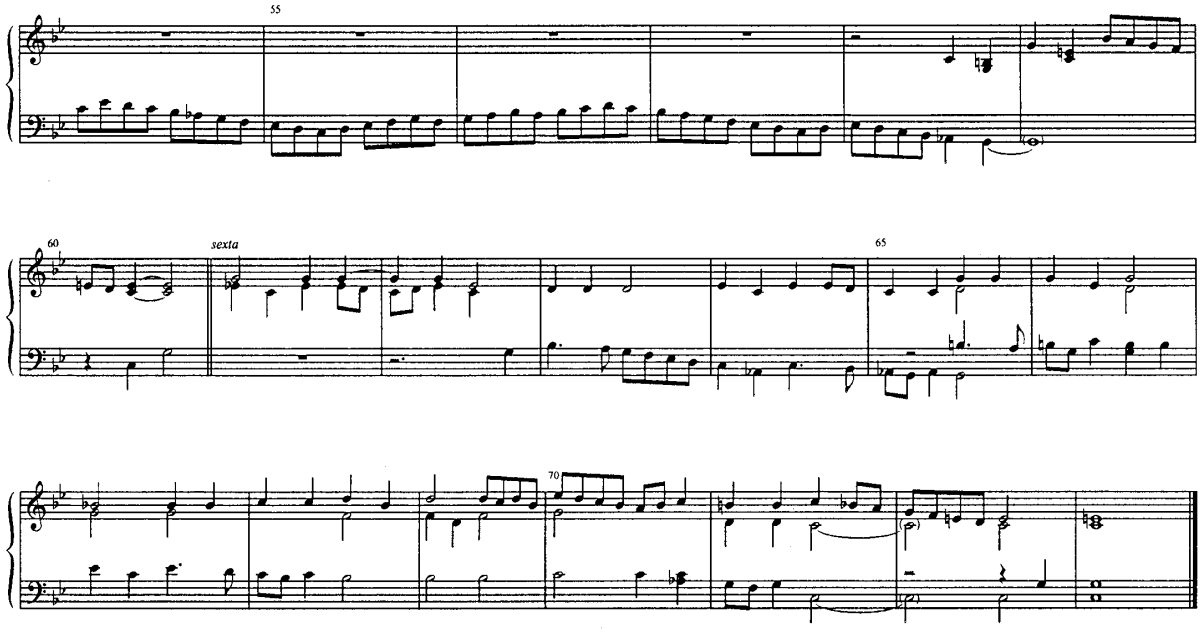
Narvaez



8. Seis Diferencias de Vacas

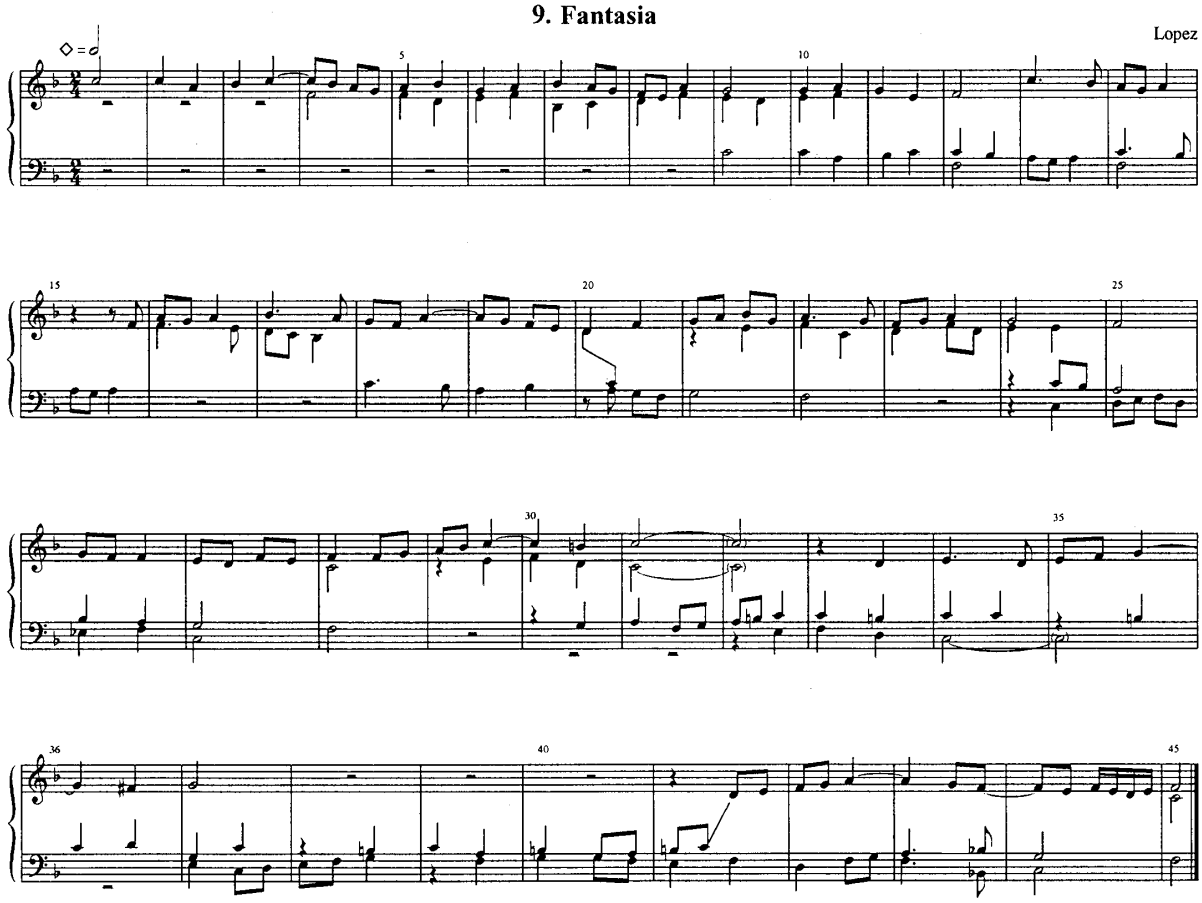
Francisco Paez





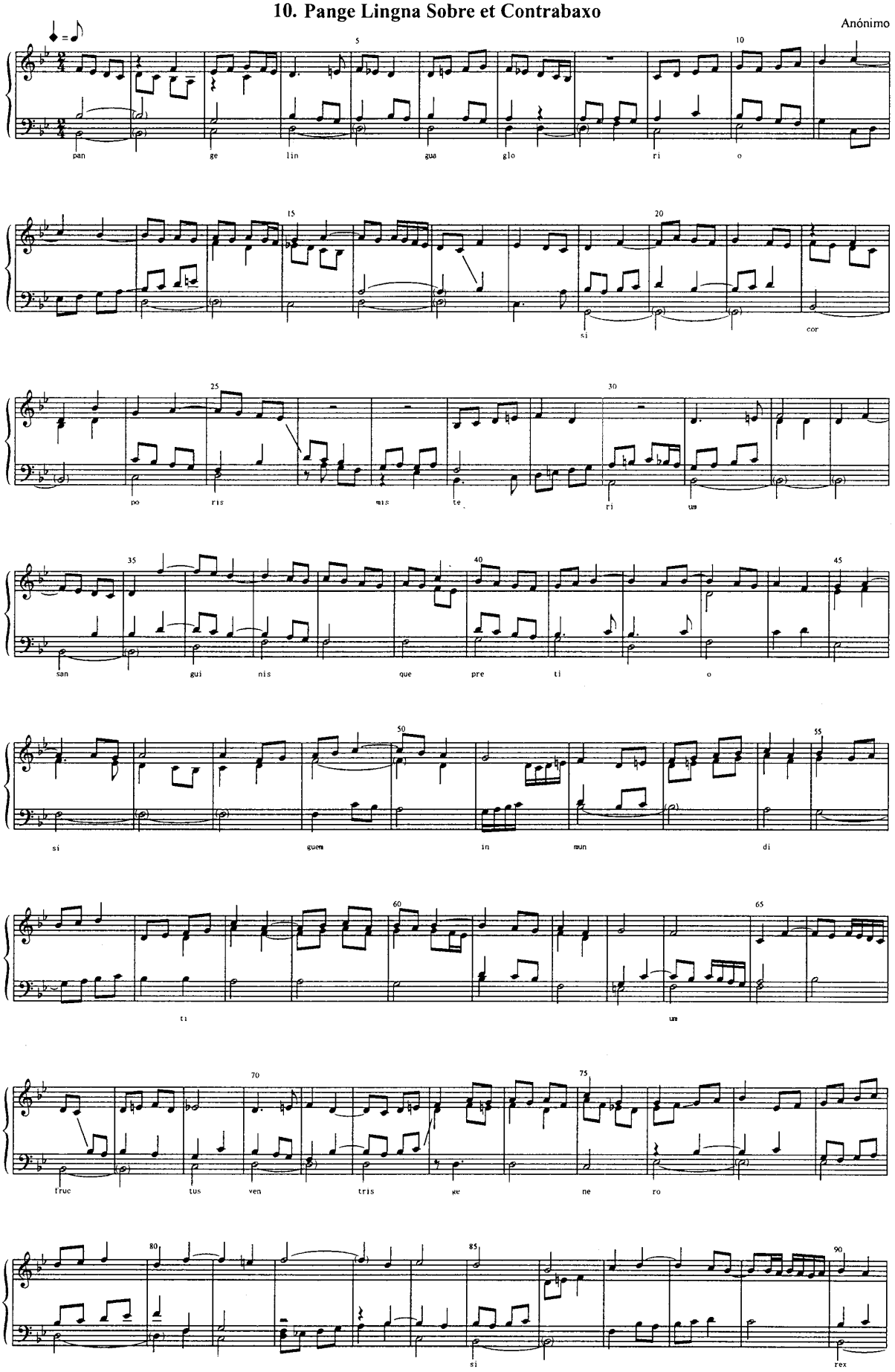
9. Fantasia

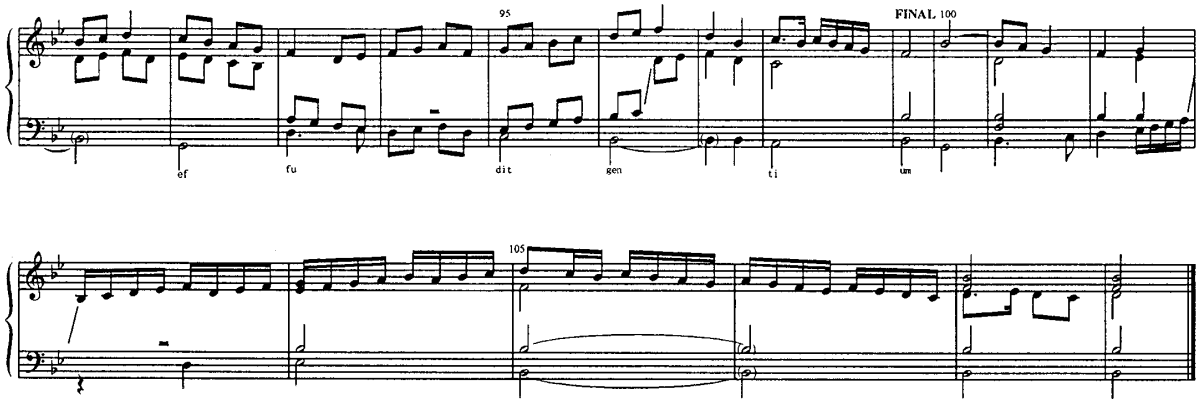
Lopez



10. Pange Lingna Sobre et Contrabaxo

Anónimo




95
FINAL 100
ef
fu
dit
gen
ti
um
105