

武蔵野音楽大学大学院
令和4年度学位（博士）論文

論文題目

ハープ音楽史における19世紀イタリアの位置づけ
——見過ごされていた音楽的・社会的価値とその世界的な影響力

The Place of the 19th Century Italian Harp in the History of the Harp
——The Overlooked Musical and Social Values and Their Global Influence

研究領域 器楽

研究指導教員 深山尚久

博士論文指導教員 米田かおり

学籍番号 198-901

ふりがな さとう あんじゅ

氏名 佐藤 杏樹

武蔵野音楽大学大学院
学位（博士）論文要旨

学籍番号 198-901 研究領域 器楽

氏名 佐藤杏樹

研究指導教員 深山尚久 博士論文指導教員 米田かおり

論文題目

ハープ音楽史における 19 世紀イタリアの位置づけ

——見過ごされていた音楽的・社会的価値とその世界的な影響力

The Place of the 19th Century Italian Harp in the History of the Harp

——The Overlooked Musical and Social Values and Their Global Influence

要旨 [2000 字以内]

イタリアのハープ音楽は、コンクールや演奏会のレパートリーの観点で、フランスなどに比べると注目されることが少なかった。しかしイタリア本国では、2010 年にハープ奏者らによって「イタリア・ハープ協会」が設立されて以来、自国の作品や奏者に対する再評価の動きが、演奏を中心に高まりつつある。筆者も 2013 年からイタリアのハープ作品の再演に取り組む中で、学術的かつ総括的な視点での研究と、作品の再演などへの具体的な指針の必要性を強く感じ取った。そこで本論では、ハープ音楽史をイタリアという新しい切り口で再構築することで、19 世紀イタリアの位置づけを探ることを目的とする。研究対象は、19-20 世紀初頭イタリアのハープ音楽と、それに関わるハープ奏者や作曲家、使用された楽器である。研究手法は、資料検証、演奏者の視点での作品分析、演奏の身体科学をふまえた楽器調査を 3 つの柱とする。

本論は、全 8 章の 4 部構成である。

第 1 部では、19 世紀までのハープ音楽史を従来の通時的な記述ではなく、新たな視点で捉えなおした。そして、歌と結びつきが強い携帯型ハープ（第 1 章）と、鍵盤楽器との類似性の高いハープ（第 2 章）と

いう2つの流れが19世紀イタリアを特徴づけることを明らかにした。

第2部では、1810年代以降1880年頃を対象に、ヴィルトゥオーゾ奏者に着目し、これまで顧みられていなかった奏者や作品を取り上げた。まず、シングルアクション・ペダルハーブからダブルアクション・ペダルハーブへの移行期の特徴を示す例として、フェルディナンド・マルクッチ *Ferdinando Marcucci* (1800-1871) とヴィンチェンツォ・マリア・グラツィアーニ *Vincenzo Maria Graziani* (1800-1874) を取り上げた(第3章)。次に、クレメンテ・ザネッティ *Clemente Zanetti* (1797-1837) から始まるナポリ流派の奏者と作曲家、そして、フェリーチェ・レーパノ *Felice Lebano* (1857-1916) を取り上げた(第4章)。

第3部では、音楽院などの高等教育機関での教育を受けた奏者とそうでない奏者との相互関係性という着眼点を通して、主にイタリア統一以降のハーブ文化を捉えた。第5章第1節では、ナポリ、フィレンツェ、ミラノの音楽院のハーブ奏者の活動経歴を検討し、特にジョヴァンニ・カラミエッロ *Giovanni Caramiello* (1838-1938) とルイージ・マウリツィオ・テデスキ *Luigi Maurizio Tedeschi* (1867-1944) の活動経歴が多岐にわたることに着目した。第2節では、ローマやパレルモなど他地域での音楽院や音楽院以外の教育システムにも光を当てた。さらに第6章では、携帯型ハーブの伝統が継承されるイタリア南部バジリカータ州の小さな村ヴィッジャーノに注目し、ハーブをアイデンティティーとする文化が浮かび上がった。

第4部では、鍵盤楽器に近いクロマティック・ハーブと現代につながるダブルアクション・ペダルハーブが比較される19世紀末から20世紀初頭を取り上げた。第7章では、プレイエル社のクロマティック・ハーブの開発と導入検討をめぐる動きに注目した。テデスキが1900年に『ミラノ音楽新聞 *Gazzetta musicale di Milano*』に発表した記事と、ジョルジョ・ロレンツィ *Giorgio Lorenzi* (1846-1922) の著作『全音階ハーブと半音階ハーブ *L'arpa diatonica e l'arpa cromatica*』(1911) について、演奏者の視点からの議論の実態を探った。第8章では、1896年設立のハーブ会社「テデスキ&ラッファエル」社と(第1節)、南北アメリカ大陸でのイタリア移民のハーブ奏者たちの活動から(第2節)、ダブルアクション・ペダルハーブの普及にイタリアのハーブ奏者がどう貢献したかをみた。

以上の考察からは、歌とともに用いられた携帯型のハーブと、鍵盤楽器との類似がみられたハーブの2つの文化が、演奏法と楽器の使用における「模索」を経て、時代に合わせ、演奏活動の実態を「変容」させながら、「19世紀」という時代に新たな形で「融合」を果たしたことがみてとれた。

ハーブ音楽史に対しては、新たな4つの視点がみいだせた。第1は、楽器に求められた役割に着目することで、歌と結びつきが強い携帯型ハーブと、鍵盤楽器との類似性が高いハーブという2つの文化がみいだせることである。第2は、ダブルアクション・ペダルハーブ移行期に、前時代の奏法と当時の新技法の両方が交じる特徴と、前時代の名残りをもち楽器と現在と通じる奏法が共存する特徴の2つの実態があったことである。第3は、携帯型ハーブの演奏慣習には民俗音楽とクラシック音楽の区別がなく、ハーブ奏者の系譜を音楽院だけでは語れないことである。第4は、ハーブ奏者が演奏のみならず、楽器や教育などの普及活動を行ったことで、楽器製作や学術研究での今日のハーブ界の礎が形作られたことである。

この4つの視点をもとに新しく再構築したハーブ音楽史に19世紀イタリアを位置づけると、ハーブ奏者が楽器や教育、レパートリーの普及で、中心的な役割を果たし、音楽と社会の両面において大きな貢献をしたことがみえてきた。これらをふまえると、フランスなどの周縁国とみなされてきた19世紀イタリアは、現在にまでつながる大きな影響を与える側でもあったと結論づけられた。

目次

凡例	x
序章	1
第1節 研究の概要	1
第1項 研究の背景と問題の所在	1
第2項 研究目的、対象および研究手法	4
第2節 先行研究	6
第1項 ハープ音楽史に関する先行研究	6
1-1. 日本および世界での研究状況	6
1-2. イタリアのハープを対象とした研究	8
第2項 ヴィッジャーノに関する先行研究	10
2-1. 近年のヴィッジャーノ村における再評価と復興の動き	10
2-2. ヴィッジャーノに関する歴史研究および民俗学研究	11
第3節 本論の構成	16
第1部 19世紀までにイタリアで培われた2つのハープ文化	19
第1部の目的	20
第1章 歌と結びつけられた携帯型ハープの文化	22
第1節 全音階ハープの文化	22
第1項 幅広い層の演奏者と歌との結びつき——14-15世紀の文学の例から	22
1-1. 高貴な人々の嗜みとしてのハープ演奏	23
(1) ナポリの例から (2) フィレンツェの例から	
1-2. 専門の演奏家によるハープ演奏	25
(1) 上流階級の宮廷歌人の楽器として	
(2) ジョングルールの楽器として	
第2項 楽器と演奏法の特徴	28
2-1. 14世紀の絵画でのハープの描かれ方	28
2-2. 絵画描写からわかる演奏スタイル	28
2-3. 楽器サイズと音域、調弦方法	33
2-4. 音域と音楽の要請における見事な一致	34
2-5. 半音演奏のための技法	37
第3項 17世紀まで続く全音階ハープ	38
3-1. 17世紀における全音階ハープの言及例——プレトリウス『楽器誌』（1619）	39
3-2. 17世紀におけるハープ製作例——ストラディヴァリ（1681）	40
第2節 18-19世紀初頭のフック・ハープ文化	42
第1項 18世紀以降のヨーロッパでのフック・ハープの流行	42
1-1. 演奏者の社会階級の広がり	42

(1) 伝統音楽とフック・ハーブ	
(2) イギリス上流社会と「小型ハーブ」	
1-2. 「小型ハーブ」の形態と演奏法	44
第2項 イタリアでのフック・ハーブ文化	47
2-1. 南イタリアのフック・ハーブ文化——ジュゼッペ・ミッリコを例に	47
(1) ミッリコと携帯型ハーブ	
(2) ミッリコによる歌とハーブの作品	
(3) ミッリコによるハーブ教育	
2-2. イタリアでのフック・ハーブ製作例	51
(1) カルカッシ製作のハーブ (1749)	
(2) ベルトリーニ製作のハーブ (1790)	
(3) チェルーティ製作のハーブ (c.1799)	
第3節 19世紀半ば以降のヴィッジャーノ・ハーブ	56
第1項 フック・ハーブとペダル・ハーブの形態を合わせたハーブの登場	56
1-1. パリッツィのリトグラフに描かれた典型的なモデル (1853)	56
1-2. ハーブ製作の変遷と実態	57
第2項 ヴィッジャーノ・ハーブの特徴	59
2-1. サルヴィ博物館所蔵の楽器	59
2-2. ヴィッジャーノ博物館所蔵の楽器	61
第3項 歌の伴奏に用いられるヴィッジャーノ・ハーブ	67
3-1. 楽曲におけるハーブ奏者の役割	67
3-2. ヴィッジャーノ・ハーブの特徴と実際の音楽の関係性	68
第1章のまとめ	72
第2章 鍵盤楽器と強い関連性を持つハーブの文化	74
第1節 16-17世紀イタリアで流行した半音階ハーブ——アルパ・ドッピア	74
第1項 アルパ・ドッピアの定義と特徴	76
1-1. アルパ・ドッピアの定義	76
1-2. 楽器の弦の並びと調弦法の例	78
1-3. 3列弦ハーブの特徴	79
(1) 3列弦の長所	
(2) 3列弦の短所	
第2項 通奏低音楽器だけでないアルパ・ドッピアの用いられ方	83
2-1. モンテヴェルディの《オルフェオ》(1607)を例に	83
2-2. マイヨーネによるハーブのためのリチェルカーレ (1609)を例に	87
第3項 演奏者とレパートリーにおける鍵盤楽器との関連性	90
3-1. アルパ・ドッピアが演奏された場と演奏者	90
3-2. 鍵盤曲との相互関連性	92
(1) レパートリーの特徴から	
(2) スカルラッティ父子	
第2節 18-19世紀イタリアでのペダル・ハーブ	95
第1項 ペダル・ハーブ機構の開発経緯	95
第2項 イタリアにおけるペダル・ハーブ奏者の専門化	99
2-1. ペダル・ハーブ奏者の系譜の始まり	99

2-2. 弦楽器奏者と兼任するハーブ奏者.....	101
(1) アンドレオーリとクルツィオ・マルクッチ	
(2) ルイジ・モリーノ	
(3) クレメンテ・ザネッティ	
2-3. 鍵盤楽器奏者から転向するハーブ奏者.....	103
(1) トリノのコンコーネー族	
(2) コメンチーニとその弟子	
第3項 19世紀初期の劇場ハーブ奏者の役割.....	109
3-1. マエストロを兼任するハーブ奏者.....	109
3-2. プロフェッソーレと呼ばれるハーブ奏者.....	112
3-3. サン・カルロ劇場のカテリーナ・タリオリーニを例に.....	114
(1) サン・カルロ劇場とフランスの影響	
(2) 初代ハーブ奏者としての評価と待遇	
(3) オーケストラの主要メンバーとしての役割	
第4項 19世紀初期に特徴的な楽器と奏法.....	120
4-1. 音の余韻と消音に対する検討.....	120
4-2. ハーブとピアノの名手カロリーナ・ロンギを例に.....	122
第2章のまとめ.....	127
第1部から第2部に向けて.....	129
第2部 19世紀イタリアの忘れられた名手と作品.....	130
第2部の目的.....	131
第3章 ダブルアクション・ペダルハーブ移行期の奏者の活動と作品.....	133
第1節 フェルディナンド・マルクッチ.....	135
第1項 マルクッチの音楽活動.....	136
1-1. 傑出した演奏家として.....	136
(1) ペルゴラ劇場ハーブ奏者としての活動（1810年以降）	
(2) フランスでの活動（1825-1835年）	
(3) フィレンツェでの活動と交友（1835年以降）	
2-2. ハーブ作品の作曲家として.....	143
(1) 流行のオペラ主題作品の作曲家	
(2) ハーブ奏者を主人公とする連載小説とマルクッチ作品	
(3) ダブルアクション・ペダルハーブの演奏法への寄与	
第2項 マルクッチのハーブ作品.....	147
2-1. ロッシーニ主題作品の変遷にみる移行期の特徴.....	147
2-2. 《ウィリアム・テル幻想曲》（1840年）.....	154
(1) ダブルアクション・ペダルハーブの特性を活かした作曲	
(2) シングルアクション・ペダルハーブの名残りを示す運指	
(3) 現代では用いられない記号の使用	
(4) マルクッチを特徴づける奏法	
2-3. 当時のハーブ奏者に与えた影響.....	161
第2節 ヴィンチェンツォ・マリア・グラツィアーニ.....	163
第1項 グラツィアーニによるハーブとピアノの二重奏曲の演奏.....	164
第2項 ハーブとピアノのための《舞踏への勧誘》編曲を例に.....	166

2-1. ハープとピアノという編成を活かした書法.....	168
2-2. ハープ・パートの運指にみるテンポと難易度.....	171
第3項 グラツィアーニ作品の人気とレパートリーとしての定着.....	173
3-1. ヴィルジニア・リガモンティの独奏（1843年、パルマ）.....	173
3-2. イザベッラ・ロザッティ＝カゼリーニの独奏（1902年、ピサ）.....	174
第4項 《60の新しいテクニック練習》作品41（c. 1861）.....	175
4-1. 新しい演奏効果の模索.....	176
(1) ヘビ記号と半アップフォガート音	
(2) 二重スラー記号とフラジョレット	
4-2. 運指に対するフレージングの優先.....	181
第3章のまとめ.....	184
第4章 ナポリ流派のハープ奏者の活動とハープ作品.....	186
第1節 クレメンテ・ザネッティからはじまるナポリ流派.....	186
第1項 ザネッティとドニゼッティ——ベルガモという共通点.....	186
第2項 ザネッティの音楽活動.....	188
2-1. ナーデルマンの協奏曲の演奏（スカラ座、1816年）.....	188
2-2. ナポリ王室ハープ教師としての教育活動（1819年以降）.....	190
2-3. ボクサのメソッドとダブルアクション・ペダルハープの普及活動.....	192
第3項 ザネッティのハープ作品.....	194
第4項 ボクサのメソッドで演奏されたハープ作品.....	202
4-1. 現在普及する作品の共通点.....	202
4-2. ドニゼッティ《ヴァイオリンとハープのためのラルゲットとアレグロ》.....	203
(1) 版の状況	
(2) アーティキュレーションにおける自筆譜と校訂譜の比較	
(3) ボクサのメソッドと楽器の観点からみた移行期の特徴	
第2節 ナポリ音楽院から生み出された名手たちと作品.....	215
第1項 ナポリ音楽院ハープ科（設立1839年）とメルカダンテ.....	215
1-1. ハープ科の開講状況と使用楽器.....	215
1-2. ナポリ音楽院で演奏されたハープ作品——メルカダンテの《メロディア》を例に.....	216
(1) 明確なダブルアクション・ペダルハープの想定	
(2) オーケストラ伴奏の想定を示す特徴	
(3) ハープとピアノの二重奏のあり方	
第2項 フェリーチェ・レーバノ.....	224
2-1. レーバノの音楽活動.....	224
(1) ナポリでのデビュー（c. 1875）とヨーロッパ演奏旅行（1886年以降）	
(2) ブラジルでの演奏と評価（1887年）	
(3) アルゼンチンでの定住とハープ教育への貢献（1890年以降）	
2-2. レーバノの作曲作品.....	229
(1) 自作曲の披露と出版	
(2) ポルカ第1番にみる技巧披露とゴドフロアへのオマージュ	
(3) アルゼンチンの作曲家としての成功	
第4章のまとめ.....	235
第2部から第3部に向けて.....	237

第3部 19世紀イタリアのハープ奏者の系譜における多様なあり方	238
第3部の目的	239
第5章 イタリア各地におけるハープ教育	242
第1節 3つの音楽院の系譜におけるハープ奏者の活動と経歴	242
第1項 スコッティ以降のナポリ音楽院のハープ奏者	242
1-1. スコッティ門下のハープ奏者たち	242
(1) セバスティアノー・カラミエッロ	
(2) フランチェスコ・ベッロッタ	
(3) ミケーレ・アルバーノ	
1-2. ジョヴァンニ・カラミエッロ	246
(1) ハープ教師として (2) 作曲家として (3) 研究者として	
第2項 マルクッチ以降のフィレンツェ音楽院のハープ奏者	251
2-1. マルクッチ門下のハープ奏者たち	251
2-2. ロザリンダ・サッコーニ	252
第3項 ミラノ音楽院ハープ科（1850年設立）の奏者たち	257
3-1. アンジェロ・ボヴィオとその弟子	257
3-2. ルイージ・マウリツィオ・テデスキ	258
(1) ハープ奏者として (2) ハープ教育者として (3) 作曲家として	
第2節 3大流派以外の地域でのハープ教育——音楽院の外にも目を向けて	263
第1項 ローマにおけるハープ教育と需要	263
1-1. 商業ガイド『グイダ・モナチ』からみるハープ教育と需要の実態	263
(1) 王立学校 (2) 私立学校 (3) 個人レッスン	
1-2. ローマ女子音楽学校とハープ奏者ロザッティ＝カゼリーニ	269
(1) ヴェネツィアでのハープ・アンサンブル演奏会（1902年）	
(2) スペインへの演奏旅行（1903年）	
(3) イタリア赤十字の慈善演奏会への出演（1915-1916年）	
第2項 パレルモのハープ教育	274
2-1. ナポリ流派の影響による教育（音楽院ハープ科設立以前）	274
(1) ベッロッタらによるハープ・アンサンブル（1876年、パレルモ）	
(2) レーバノによる盲学校の設立（1881年）	
2-2. パレルモ音楽院ハープ科設立（1887年）とハープの普及	278
2-3. 写真から探る私立女子学校でのハープ教育	280
第3項 ボローニャ音楽院ハープ科の創設（1884年）と奏者の活動	284
3-1. 教師の変遷と1887年の教授選考会	284
3-2. 生徒数と専攻科目にみるハープ教育の需要と専門性	285
3-3. ボローニャ音楽院のハープ奏者	287
第5章のまとめ	289
第6章 ハープをアイデンティティーとするヴィッジャナーノの文化	292
第1節 アイデンティティーの一貫性	292
第1項 ストリート・ミュージシャン活動の起源	292
1-1. 信仰と音楽の強い結びつき	293

1-2. ストリート・ミュージシャンの原型.....	294
1-3. 「村人の大半がハーブ奏者」は本当か.....	295
第2項 19世紀に確立される象徴的「ヴィッジャーノ人」の概念	298
2-1. チェーザレ・マルピカの記事(1836)から.....	298
2-2. ピエトロ・パオロ・パルザネーゼの詩集(1838)から.....	301
2-3. ニコラ・ソーレの詩集(1848, 1857)から.....	305
2-4. ジュゼッペ・レガルディの取材記録(1861, 1866)から.....	307
第3項 イタリア統一以降の社会的逆境とアイデンティティーの維持	309
3-1. 徒弟制度の実際.....	310
3-2. ストリート・ミュージシャンの子どもを巡る法律と議論.....	313
3-3. イタリア国外における子どもたちの過酷な生活——バリを例に.....	315
3-4. 悪評からの復興とアイデンティティー維持の取り組み.....	316
第2節 変化する「ヴィッジャーノ人」の実像.....	319
第1項 楽器と活動における19世紀以降の変化——あらゆる「境」を越えて	319
1-1. 音楽ジャンルと国境を越える「ヴィッジャーノ人」	319
1-2. 携帯性が重視される楽器の使用法.....	320
1-3. オーストラリアに移住した奏者を例に.....	323
1-4. 最後の2人のストリート・ミュージシャン.....	325
(1) ロッコ・ロッセッティ	
(2) ルイジ・ミラーノ	
第2項 19-20世紀のストリート・ミュージシャンのレパートリー	329
2-1. 踊りに基づくレパートリー.....	329
(1) タランテッラ (2) ポルカ、ワルツ	
2-2. 民謡に基づくレパートリー.....	334
(1) 〈ヒワ〉 (2) 〈カロリーナ〉 (3) 〈貴方を愛している〉 (4) 〈光さす窓辺〉	
(5) 〈カルチョーフォラ〉	
第3項 クラシックのレパートリーとの融合——カラミエッロ《ナポリの追憶》を例に	338
3-1. 作品の構成にみるオペラ音楽とストリート・ミュージシャン文化の要素.....	339
3-2. ハープの演奏技術にみるナポリ流派とストリート・ミュージシャン文化の要素.....	342
第6章のまとめ	346
第4部に向けて	348
第4部 19-20世紀初頭におけるハーブ普及への模索と貢献.....	349
第4部の目的.....	350
第7章 クロマティック・ハーブ導入への検討と議論	352
第1節 プレイエル社とテデスキのかかわり	352
第1項 楽器開発とハーブ奏者——クロマティック・ハーブができるまで	353
1-1. 楽器開発者としてのディジの貢献.....	353
1-2. リヨンによるハーブ事業再開とゴドフロアの協力.....	355
第2項 クロマティック・ハーブへの期待——テデスキ《奇想幻想曲》作品40を例に	357

2-1. 《奇想幻想曲》作品 40 に対する当時の評価.....	357
(1) サル・プレイエルにおける初演	
(2) 1909 年のサル・プレイエルでの再演	
2-2. クロマティック・ハーブの特性を活かした作曲.....	360
(1) 交差弦の特性を活かした書法	
(2) クロマティック・ハーブ演奏における転調の優位性	
第2節 クロマティック対ダブルアクション論争とイタリアのハーブ奏者たち	365
第1項 テデスキの記事「クロマティック・ハーブ」(1900)	365
1-1. 権威ある演奏家による後ろ盾の示唆.....	367
(1) フランソワ・ジョゼフ・ナーデルマン	
(2) ウジェーヌ・イザイ	
(3) マリー・タッス＝スペンサー	
1-2. 他国の作曲家によるクロマティック・ハーブ支持の示唆.....	370
(1) フランソワ＝オーギュスト・ジュヴァール	
(2) リヒャルト・ヴァーグナー	
1-3. 考えうる懸念の事前提示.....	373
(1) 楽器構造に起因する音色低下の懸念	
(2) 奏者育成への懸念	
(3) 既存のハーブ・レパートリーが演奏できなくなる懸念	
1-4. 演奏者視点での楽器の説明.....	377
(1) 手の構えと運指における決定的なシステムの違い	
(2) ペダルがないことでの利点	
1-5. 価格と耐久性の比較.....	379
(1) 楽器本体にかかるコストの比較	
(2) 弦の耐久性の比較	
1-6. レパートリー拡大への期待.....	381
第2項 ロレンツィの著作『全音階ハーブと半音階ハーブ』(1911)	383
2-1. 広い弦間隔による演奏への支障.....	386
2-2. ダブルアクション・ペダルハーブでの半音階演奏の可能性.....	388
2-3. クロマティック・ハーブ導入における問題点.....	389
(1) 音楽院での現状 (2) オーケストラでの現状	
2-4. ペダル・ハーブへの不当な評価に対する反論.....	391
2-5. 単弦列クロマティック・ハーブの紹介.....	393
2-6. ダブルアクション・ペダルハーブ擁護派の総意.....	395
第7章のまとめ	397
第8章 ダブルアクション・ペダルハーブの普及	
――楽器、レパートリー、教育.....	399
第1節 テデスキ&ラッファエル社.....	399
第1項 会社の概要.....	399
1-1. 新聞広告からわかる事業内容.....	399
1-2. ピアノ会社としての記録から.....	401
1-3. 1898 年のトリノ・イタリア勸業博覧会.....	403
第2項 販売された楽器の特徴と流通の実態.....	407
2-1. 楽器の特徴.....	408
(1) ニューオリンズのオークション出品楽器 (アメリカ)	
(2) ブエノスアイレスのオークション出品楽器 (アルゼンチン)	
(3) ブエノスアイレスのオークション出品楽器 (アルゼンチン2)	

(4) リッチモンドのオークション出品楽器（オーストラリア）	
(5) ブエノスアイレスのオークション出品楽器（アルゼンチン 3）	
(6) アントワープ市博物館所蔵の楽器（ベルギー）	
2-2. テデスキ&ラッファエル社の方針と海外展開	420
(1) 中古楽器の活用による利点 (2) 現存楽器の分布地域からの考察	
第2節 20世紀初頭イタリアのハープ奏者がもたらした現代につながる影響	423
第1項 レパートリー普及と教育におけるアルゼンチンでの貢献	423
1-1. 船で渡った音楽家たち	423
1-2. セバスティアーニのアルゼンチンでの活動	425
(1) アルゼンチンへの移住経緯	
(2) セバスティアーニが演奏活動で紹介したレパートリー	
(3) 現在のレパートリーとの懸け橋として——ヒナステラのハープ協奏曲を例に	
(4) 音楽院でのプロ奏者の育成	
第2項 アメリカから発信する20世紀の「ヴィジジャーノ人」	435
2-1. クラシック音楽界での活動とストリート・ミュージシャンの名残り	435
(1) 専攻楽器から	
(2) ハープ奏者デ・ステファノの演奏会プログラムから	
2-2. デ・ステファノが演奏したレパートリー	440
(1) イタリアのハープ作品	
(2) 新たなレパートリーのあり方——ガレオッティの幻想曲 作品138を例に	
2-3. サルヴィ兄弟が残したもの	449
(1) ハープ教育における伝統の継承——アルベルト・サルヴィの経歴から	
(2) 楽器製作の伝統の継承——「サルヴィ」社の設立	
第8章のまとめ	456
結論と今後の展望	458
1. 結論	458
1-1. 各部のまとめと全体からの考察	458
1-2. ハープ音楽史における19世紀イタリアの位置づけ	462
2. 今後の演奏や研究に対する指針	464
謝辞	467
参考文献	471
巻末付録	508
1. 楽器学におけるハープの位置づけ	509
2. 本論における主なハープの分類と名称	510
3. ハープ各部の名称（ダブルアクション・ペダルハープ）	511
4. 半音階ハープの仕組み（交差型）	512
5. ダブルアクション・ペダルハープの仕組み	513
5-1. ダブルアクション機構（ディスク）	513
5-2. ダブルアクション機構（ペダル）	513

6. シングルアクション・ペダルハープの仕組み.....	514
6-1. シングルアクション機構（ペダル）.....	514
6-2. シングルアクション機構で演奏できる調.....	515
7. フック・ハープ.....	517
8. レバー・ハープ.....	518
9. 師弟関係図.....	519
9-1. イタリアにおけるハープ奏者たちの系譜（マルクッチまで）.....	519
9-2. 北イタリアにおける主なハープ奏者たちの系譜.....	520
9-3. 南イタリアにおける主なハープ奏者たちの系譜.....	521
10. 序章図表（人口推移）.....	522
10-1. 1875-1924 年における移民数と移民先.....	522
10-2. 1861-1931 年のヴィッジャーノにおける人口の推移.....	523
11. ベッリパンニ（1986）掲載曲一覧.....	524
図一覧.....	528
表一覧.....	533
譜例一覧.....	534

凡例

1. 括弧の用法は、以下のとおりである。

『 』・・・書籍名

《 》・・・音楽作品名、曲集

〈 〉・・・音楽作品内の小品名、民謡名

「 」・・・強調、あるいは引用

()・・・本文中の補足、あるいは出典、引用文の著者による補足

[]・・・訳文中の筆者による補足

2. 人名は、本文初出時に原綴と生没年を記し、それ以降は基本的に日本語表記のみとする。

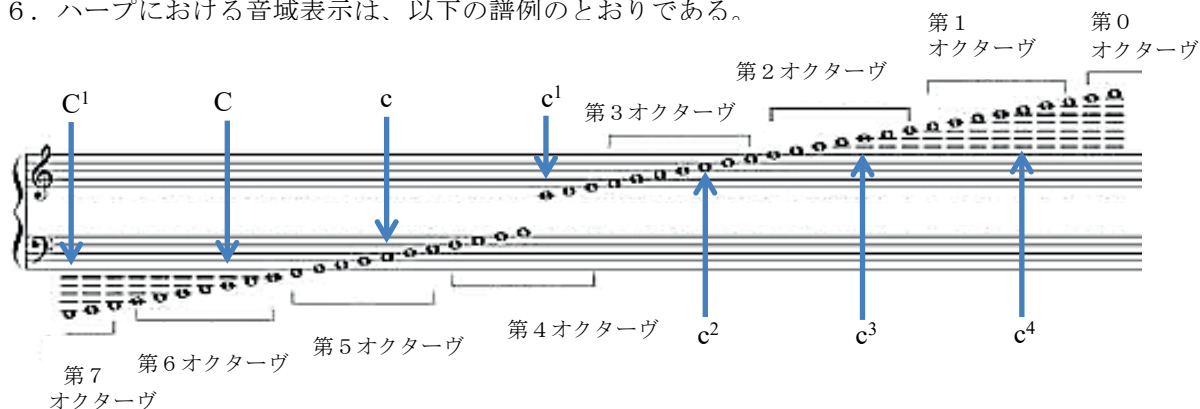
3. 調および固定された音高を指す場合は、基本的にドイツ語音名で表記する。ただし、音高の変化を伴うハープ弦に関しては、日本語階名で表記する。音高変化を伴わないアルパ・ドッピアの弦は、英語表記とする。譜例中のペダルは、慣例に従い、A～H までの各音に「#」「b」「b」の記号を付して表記する。

4. 和音記号は島岡譲『和声理論と実習Ⅰ－Ⅲ』における表記にしたがい、ローマ数字で示す。

5. 強弱の指示については、アルファベットの斜字体で表記する。

(例：*ff*、*p subito* など。)

6. ハープにおける音域表示は、以下の譜例のとおりである。



7. ハープにおける運指を示す際には、親指を1、人差し指を2、中指を3、薬指を4、と表記する（小指が使われる場合は5とする）。

8. フラジョレットで演奏される音については、記譜音で表記する。

9. ハープの各部位の名称については、巻末付録に記載した表記で統一する。

10. 本文の図表および譜例は、節ごとの通し番号を付す。

（例）第1章第1節 図1-1-○、第3章第2節 譜例3-2-○

なお、巻末付録の図表番号は、本文とは別の通し番号である。

（例）図1

11. 本論で引用する欧文の日本語訳は、特に断りを入れない場合、筆者によるものである。

12. 楽譜の所蔵番号表記については、

イタリア国外の図書館所蔵では、OCLC (Online Computer Library Center) 番号

イタリア国内の図書館所蔵では、ICCU (Istituto Centrale per il Catalogo Unico) 番号

を用いた。

13. 現在、イタリアの基礎自治体単位は「コムーネ」が用いられるが、本論では、人口の規模感を示すため、日本での呼称基準に照らし合わせ、「市」、「町」、「村」などと適宜呼び分けることとする。

序章

第1節 研究の概要

第1項 研究の背景と問題の所在

イタリア・ハープ音楽は、演奏会やコンクールのレパートリーという観点からみると、フランスなどに比べ、これまで注目されることが少なかった。しかし、2010年のイタリア・ハープ協会の設立以来、主に演奏面において、イタリア本国での作品の発掘と再評価が進みつつある。筆者も、2013年より当協会の協力を得て、イタリアのハープ作品の再演に取り組んできた。一連の演奏活動から、いまだに埋もれている可能性のある数々のハープ奏者と作品の再評価とともに、イタリアでもハープが広く親しまれ、多くの優れた奏者が輩出された背景を探ることの重要性が感じとられた。

イタリア・ハープ協会では、「バロックから現代に至るまでのイタリア人作曲家あるいはイタリア人ハープ奏者によるハープ作品」という非常に幅広い括りを念頭に、発掘と再演の動きを進めてきた¹。筆者は、これらの機運を、ハープ音楽史上で長らくフランスの周縁国という位置づけに置かれてきたイタリアを見直すナショナリズムのような動きとして捉えるだけでなく、イタリア国外の第3者の視点から、より総括的かつ学術的な位置づけを解明することはできないだろうか考えるに至った。そして、その位置づけを探る過程によって、新たな切り口からのハープ音楽史の再構築を目指した。

この再構築を試みるため、筆者が研究対象期間として選んだのが「19世紀」²である。この期間を選んだ理由は大きく3つに分けられる。第1は、この期間内に、ハープ音楽史上の大きな転換点となる2種類のハープが誕生したことである。それらは、ダブルアクション・ペダルハープ³の発明（エラル社、1811年）とクロマティック・ハープ⁴の発明（ブレイエル社、1894年）である。前者の発明を契機に、独奏楽器としての様々な演奏技法が

¹ これまでの楽譜再版や校訂、CD製作などの傾向から明らかである。

² 本論では、20世紀初頭までのハープ奏者およびハープ作品を対象としている。研究対象期間の詳細については、序章第3節で本論の構成を述べる際に後述する。

³ 3段階のペダルを持ち、21の調を演奏できる楽器で、現在、オーケストラや独奏で広く用いられている。ペダルの仕組みについては、巻末付録（513頁）を参照のこと。

⁴ クロマティック・ハープとは、交差型2列弦による半音階ハープのこと。2列の弦はそれぞれ、ピアノという白鍵と黒鍵のような役割を果たし、ダブルアクション・ペダルハープで難しい半音階の演奏を可能にした。楽器の詳細は、第7章で取り上げる。

さらに開発されるとともに、半音進行の演奏や転調への対応の幅が広がることで、オーケストラなどにも積極的に取り入れられるようになった。一方、ダブルアクション・ペダルハープが持つ限界に対して一石を投じたのがプレイエル社であった。同社のクロマティック・ハープは、理想のハープ像を巡る議論を巻き起こし、新たなレパートリーの作曲も後押ししたが、楽器が特殊で普及に至らなかった。この2つの出来事を通して、ハープという楽器、ひいてはハープ奏者のアイデンティティーが確立されていったといえる。

第2の理由は、この期間内にイタリアで起きた2つの史実が、イタリア、さらには世界のハープ音楽史にも影響を与えたとみられることである。それは、1861年にイタリアが統一されたことと、1880年代から20世紀初頭にかけてイタリア移民が世界に広く拡散したことである。イタリアの政治的統一は、一体的な国家意識の形成を促すとともに、その妨げの原因を「北」と「南」の格差にみいだす傾向を生み出した。社会史では、社会の発展度という基準によって、南北の差が「進みと遅れの関係」として意味づけられた(北原 2008, 13-14)。ハープ音楽史もこれと類似した状況にあり、これまで共通の楽器を演奏していた上流階級と一般庶民が分断され、ハープ音楽史の記述で、北の「クラシック音楽」と南の「民俗音楽」に分けて考えられる傾向が生まれたのは、この時期であったと考えられる。しかし、社会史での近年の見解と同様に、両者はそれぞれ固有の世界を持っているに過ぎず、さらに両者は相互に影響しあっていることが指摘できる。

また、統一後のイタリアでは経済成長の一方で、国外への移民が急増するようになる。まず1880年代以降、農業の不況と保護関税による南イタリアの経済状態のひっ迫を背景として(北原 2008, 467-469)、アルゼンチンやブラジルに渡る移民が急増し、次いで20世紀初頭にはアメリカへの動きが主流となった(巻末付録【図10】、522頁)。毎年50~80万人にもおよぶ大量の移民は、異文化交流や物資流通などの広い範囲で社会的影響を与えたことは指摘されてきた(北原 2008, 467-469)。ハープ音楽史でも、アメリカやアルゼンチンにおける楽器の販売拡大と、ハープ奏者の同地への移住という点が挙げられる。また、北南米のみならず、オーストラリアのメルボルンでも、1889年から1904年にかけて、南イタリアのバジリカータ地方、とりわけヴィッジャーノ⁵から多くのハープ奏者が移り住ん

⁵ ヴィッジャーノは、バジリカータ州ポテンツァ県に位置する自然豊かな小さな村。紀元前からの長い歴史を持つ村の文化は、音楽と密接な関係を持ち続けてきた。とりわけ18世紀以来、ハープの演奏と楽器制作が盛んに行われてきたことが特徴である。この村からは、多くの優れたストリート・ミュージシャンや著名なハープ奏者が輩出された。ヴィッジャーノについては、本章第2節第2項での先行研究の紹介で改めて述べる。

だことが記録されている (Thiele 2012, 159)。実際、ヴィッジャーノの人口は、1881 年から 1901 年にかけて大きく落ち込み、1881 年から 1921 年までの 40 年間では、6,188 人から 3,777 人へとおよそ半減する (巻末付録【図 11】、523 頁)。これらの事実は、南イタリアから海外へのハープ奏者人口の流動を示唆している。彼らの移住先での貢献を検証すれば、世界的な影響力がみえるはずである。

第 3 の理由は、この期間内に普及したダブルアクション・ペダルハープのための作品であれば、現代のハープ奏者が作品の再演を実践できるにもかかわらず、「19 世紀」イタリアの作品は再評価が進んでいないことである。現在、ハープの世界では、20 世紀以降のハープ作品⁶は比較的知られており、また、16-17 世紀のアルパ・ドッピア⁷の作品や 18-19 世紀初頭のシングルアクション・ペダルハープ⁸の室内楽作品は、「ヒストリカル・ハープ」の専門家が再演や研究を進めつつある。一方、その狭間にある 19-20 世紀初頭のロマン派的な作品⁹、とりわけ独奏曲に関しては、再演や研究が遅れている現状がある。しかし、音楽的にも社会的にも、19 世紀がイタリアのハープ音楽にとって、大きな節目であることは間違いないだろう。イタリアで独奏楽器としてのペダル・ハープ¹⁰の作品が書かれるようになり¹¹、各地の音楽院でハープ科が創設されるのは、この時期なのである。

筆者は上記の 3 つの理由から、以下に示す 2 点の研究動機で、再演と研究をはじめた。

1. なぜ「19 世紀」イタリアのハープ奏者とハープ作品はこれまで見過ごされてきたのか。
2. 現在のハープ奏者はどのような視点を持って「19 世紀」イタリアのハープ作品の再演をすればよいのか。

これらの問いは研究理念として、本論の中でも繰り返し問い直すことで、研究目的を達成するための道しるべとする。次に以下では、本論の研究目的と対象、研究手法を述べる。

⁶ アルフレード・カゼッラ Alfredo Casella (1883-1947) のソナタ 作品 68 (1943) や、ニーノ・ロータ Nino Rota (1911-1979)、ヴィルジリオ・モルターリ Virgilio Mortari (1902-1993) によるハープ作品など。

⁷ アルパ・ドッピアとは、16-17 世紀頃にイタリアやスペインを中心にして流行した複数弦列ハープのこと。現代のハープとはメカニズムが全く異なる。厳密な定義および楽器の特徴は、第 2 章で述べる。

⁸ シングルアクション・ペダルハープとは、2 段階のペダル・システムを持ち、13 の調を演奏できる楽器である。現代のハープとは演奏法が大きく異なる。ペダルの仕組みは巻末付録 (514 頁) を参照。

⁹ 調性音楽による性格的小品や幻想曲、変奏曲などの類。そもそもソナタや協奏曲の少ないハープ音楽では、大変一般的なジャンルである。なお、ハープは基本的に独奏楽器である。

¹⁰ シングルアクション・ペダルハープとダブルアクション・ペダルハープは、合わせてペダル・ハープと呼ばれる。

¹¹ ボニファーチョ・アズィオーリ Bonifacio Asioli (1769-1832) が「イタリアで最初に《ハープのためのソナタ》を書いた」(Pasetti 2008, 192) とされるのが 1800 年 4 月 2 日である。

第2項 研究目的、対象および研究手法

本論の目的は、これまでフランスを中心に語られることの多かったハーブ音楽史をイタリアという新しい切り口で再構築することである。

研究対象は、19 世紀から 20 世紀初頭にかけてのイタリアのハーブ音楽と、それに関わるハーブ奏者や作曲家、そして使用された楽器とする。また、音楽院などで教育を受けた、いわゆる「クラシック」のハーブ奏者や彼らの楽器のみならず、ヴィッジャーノをはじめとする南イタリア地域、あるいはルカニア地方¹²における「ストリート・ミュージシャン」としてのハーブ奏者、そして地域固有の楽器も対象に含める。

ルカニア地域の伝統的なハーブ奏者の歴史は長く、その実態は多岐にわたる。彼らは、たとえば中世には、宮廷歌人や大道芸人などのジョングルール¹³の立場に近く、20 世紀には、貧困から放浪音楽家の扱いを受けた者から、演奏活動のために各国を巡ったヴィルトゥオーゾ奏者¹⁴まで幅広い顔を持った。そのため、本論では、彼らの共通点である「定住せずに主に屋外で演奏活動をする特徴」に着目し、あえてストリート・ミュージシャンと呼ぶこととする。

また、改めていうまでもなく、「イタリア」という国家の概念は、19 世紀半ばまで存在していなかった。現在の各都市にあたる地域は、それぞれ国家として、君主国や共和国などと政治体制を変化させつつ、独自の社会、文化を育んできた経緯がある。また、それぞれの地域は、ローマ教皇や他国の皇帝や王朝など様々な統治者のもとで、ヨーロッパの歴史に大きく翻弄され、常に変化してきた。そして、今なお「イタリア」は固定した存在ではなく、ヨーロッパの統合や地域主義による各方面の志向が共存する中で¹⁵、変容過程の

¹² 南イタリア内陸部ポテンツァを州都とするバジリカータ州、さらにはナポリなど沿岸部の都市を含むカンパニア州や半島先端部のカラブリア州などをすべて含めた地域全体は、現在でも、古代名でルカニア地方と呼ばれることがある。なお、これらの地域のハーブ奏者たちは、とりわけハーブ奏者の多いヴィッジャーノ村を代表させて、しばしば、「ヴィッジャネージ Viggianesi」と呼ばれた。本論では、以後、「ヴィッジャーノ人」と表記する。

¹³ ジョングルールとは各地を遍歴して演奏した大道芸人のことで、宮廷歌人のミンストレルも内包されることが多い。これらの人々は、吟遊詩人とも訳されることがあるが、本論ではジョングルールを用いる。

¹⁴ ヴィルトゥオーゾ奏者とは、イタリア語の「熟練者」を意味する語からきた用語で、日本では主にクラシック音楽の分野で、卓越した名手に対して用いられる。音楽史上ではとりわけ 19 世紀以降、交通の発達とともに、リストやパガニーニなど、聴衆を熱狂させた超絶技巧の演奏家が各地を演奏旅行するようになった現象が特筆される。本論では、19 世紀以降に現れたハーブの名手のうち、当時の世間から、上記に挙げたような著名な楽器演奏家に伍する評価をされた奏者に対して、ヴィルトゥオーゾ奏者という呼称を用いる。

¹⁵ たとえば今でも、いわゆる「未回収のイタリア」と呼ばれる国境問題、つまり、オーストリアとの「南チロル問題」や、スロヴェニアやクロアチアとの「トリエステ問題」などがある。しかし、これらの問題も、各国の EU 加盟や中東からの難民の流入などにより、常に状況が変化している。

中にある（北原 2008, 7）。したがって、「イタリアのハープ奏者」あるいは「イタリアのハープ音楽」と呼べるものがそもそもあるのか、という疑問は当然生じる。しかし、第1項でも述べたとおり、ハープ奏者の視点では、現在の「イタリア」という枠組みでの再評価が行われている。

本論における研究方法は、資料検証と作品分析、そして楽器調査を3つの大きな柱としている。研究アプローチとしては、コミュニティにおける文化という広い枠組みでハープ音楽を捉える。資料収集においては、先行研究を踏まえたうえで、今日飛躍的に構築が進むインターネット・アーカイブを利用し、19世紀に発行された音楽雑誌や新聞、劇場の台本などから、事例を示していく。また、それらの資料を検証するうえでは、文化や歴史、社会環境や政治体制など多角的な視点で考察をすすめる。

作品分析においては、自立した音楽作品としての価値判断や音楽構造の分析だけではなく、演奏者の視点や楽器構造との関連、背景にある人物関係や演奏への需要などを考える上での手がかりとして行う。分析に際しては、筆者がハープ奏者であることを活かし、アーティキュレーションや運指などに着眼することで、この時代のハープ音楽が見過ごされてきた原因を究明するとともに、現在の演奏に活用しうる点を検討する。また、演奏者の視点による実践的なアプローチにより、身体科学的観点からも、当時の演奏法がどのようなであったかを考察していく。

楽器調査では、主に武蔵野音楽大学楽器ミュージアム所蔵楽器の現物調査と、絵画や写真などの図像調査を組み合わせ、楽器の形態的特徴と演奏にかかわる特性をみていく。楽器の現物調査では、実際に楽器を構えるなどの実践的アプローチから、演奏上の利点や不利点を考察する。

第2節 先行研究

第1項 ハープ音楽史に関する先行研究

1-1. 日本および世界での研究状況

日本ではハープ音楽史に関する研究がまだ進んでいないのが現状である。ハープ音楽史に言及した日本語文献は、浜田滋郎（1935-2021）¹⁶による翻訳書『ハープ・リュート・ギター』の一部に限られる¹⁷。また、国内におけるハープに関する博士論文は、次の3本のみである。クラシックのハープを対象とした研究では、第1に、フランス人ハープ奏者アンリエット・ルニエ Henriette Renié (1875-1956) の教本を対象とした音楽教育学的観点からの研究（茂木 2008、武蔵野音楽大学）があり、第2に、クロード・ドビュッシー Claude Debussy (1862-1918) の管弦楽作品などを調査した研究（三浦 2017、国立音楽大学）がある。民俗楽器としてのハープに関しては、18世紀のアイリッシュ・ハープ¹⁸に関する資料検証研究（寺本 2010、明治学院大学大学院文学研究科芸術学専攻）がある。これらの個別研究は、いずれもハープ音楽史全体を射程に入れたものではない。

世界の研究に目を向けると、フランスを中心とした従来のハープ音楽史観において、数少ないながらも既に優れた研究書がある（Zingel 1976, Rensch 1989, Govea 1995, etc.）。以下では、19世紀のハープ音楽への言及を中心に紹介する。

19世紀のハープ音楽の再評価に向けて、初めて問題提起をしたのが、ドイツのハープ奏者で音楽学者のハンス・ヨアヒム・ツィンゲル Hans Joachim Zingel (1904-1978) の著書『19世紀のハープ音楽 *Harfenmusik im 19. Jahrhundert*』（1976）である。彼は、ケルン音楽院（現ケルン音楽大学）で教鞭を執っていた。英訳版は、シンシナティ大学音楽院（CCM）の図書館長を務めるマーク・パルコヴィク Mark Palkovic (1954-) によって1992年に出版された（Zingel 1992）。19世紀のハープ音楽について、当時のハープ奏者たちによるハープ音楽史への貢献という観点でまとめられている。ツィンゲルは、「ピアノやヴァイオリンのレパートリーに比べれば、注目すべき楽曲の例は少ないかもしれないが」（Zingel 1992, 81）と前置きした上で、ハープが音楽的

¹⁶ 日本の音楽評論家、翻訳家。スペインなどのギター音楽を専門とする。

¹⁷ 日本語文献として有用ではあるが、原書およびその翻訳が研究書よりも読み物を意識した文体で綴られていることには注意が必要である。また、原書が1970年に出版されたものであるため、50年以上前の情報であることには留意すべきである。

¹⁸ アイルランドで古来より用いられた金属弦による小型ハープ。アイルランド王室の象徴として、紋章にも、かたどられている。現在、小型のレバー・ハープに対する通称として用いられる「アイリッシュ・ハープ」とは異なる。

な“ニッチ”を確立したという点において、「19 世紀という時代のハープ音楽史における重要性は過小評価できない」(Zingel 1992, 81) と述べている。全部で大きく 4 章に分かれており、第 1 章では 18-19 世紀への転換期でのハープ音楽史を振り返り、第 2 章では 19 世紀の主なハープの名手たちの果たした役割を紹介しながら、ハープ奏者による作品について考察し、第 3 章にはハープ奏者以外の作曲家による作品の紹介を行っている。第 4 章にハープ協奏曲だけをまとめて取り上げている点が珍しい。イタリアのハープ奏者に関しては、何人か名前のみが挙がっているものの、彼らに対する関心と評価は低い。

カリフォルニア州立大学教授でハープ奏者、作曲家のウェノナ・ミルトン・ゴヴェア Wenonah Milton Govea (?-?) による著書『19 世紀および 20 世紀のハープ奏者 *Nineteenth and twentieth century harpists*』(1995 年) もこの時代のハープ奏者について記した優れた研究書である。事典項目のようにアルファベット順にハープ奏者を並べる形をとっている。ただし、19 世紀後半から 20 世紀のハープ奏者を対象としており、20 世紀のハープ奏者の掲載が多い傾向があるため、19 世紀を代表するハープ奏者でも書かれていない場合がある。

ニュー・グローヴ音楽大事典におけるハープ関連の項目で度々現れる著者のひとりに、アメリカのハープ奏者で音楽学者のアリス・ローソン・アバー＝カウント Alice Lawson Aber-Count (1916-2013) がいる。イタリアのハープ奏者に関する項目も数多く執筆した。アバー＝カウントは、ヴィッジャーノ出身のサルヴィ兄弟の弟でアメリカの有名なハープ奏者であるアルベルト・サルヴィ Alberto Salvi (1893-1983) から個人レッスンを受けていたことがあった。サルヴィを「技量と才能においてセゴヴィア Segovia¹⁹に匹敵する」(Deuell and Piana 2014, 10) と評した²⁰。

インディアナ大学教授でハープ奏者、音楽学者のロズリン・レンチ Roslyn Rensch (1923-2021) の『ハープ：その歴史、テクニク、そしてレパートリー *The harp: Its history, technique and repertoire*』(1969) (以下、『ハープ』と記す) や、『ハープとハープ奏者たち *Harps and harpists*』(1989) などは重要な先行研究である。これらの著書は、古代から現代までの幅広い期間をカバーしており、ヨーロッパやアメリカを中心とした広い範囲を研究対象としているため、ハープ事典のような役割を兼ね備えている。非常に網羅性の高いことと英語文献であることから、音楽事典類を除けば、恐らく最も参考にされる研究書であろう。

¹⁹ スペインの著名なギター奏者アンドレス・セゴヴィア Andrés Segovia(1893-1987)を指している。

²⁰ アメリカン・ハープ・ジャーナル 2014 年夏号の記事「アリス・ローソン・アバー＝カウント：並外れたハープ史研究者 Alice Lawson Aber-Count: Harp historian extraordinaire」による。

『ハープとハープ奏者たち』は、1989年の初版から2017年までに4回の改訂が重ねられている。時系列とともに楽器が大きく3つに分類され、第1部では古代世界のハープ、第2部ではペダル以外のハープ、第3部ではペダル・ハープに関する事柄が述べられている。最後の第4部で、現代のハープ界²¹で起きた出来事をまとめ、将来を展望する点が本書の特徴といえる。また、対象地域にヨーロッパだけでなく、著者の出身地であるアメリカを含めたことも大きな特色である。19世紀イタリアのハープ奏者については、第3部でわずかながら取り上げられ、ナポリ、ミラノ、フィレンツェの音楽院のハープ奏者の系譜が的確に概説された。ただし、この部分に関して、4回の改訂を経て加筆された点はほぼなく、初版と最新の改訂版との間でも情報に変わりはない。

1-2. イタリアのハープを対象とした研究

イタリアのハープ音楽研究の草分けとなる人物が、ユダヤ系イタリア人のハープ奏者で音楽学者のミレッラ・ヴィータ Mirella Vita (1919-2012) ²²である。ヴィータがハープ史研究に目覚めたきっかけは、学生時代に、ハープのソロ・レパートリーが少ないという理由で、ピアノ曲の編曲版ばかりを演奏させられることに対して覚えた強い違和感であった²³。そのため、彼女が最も時間をかけて取り組んだのが、ハープのためのオリジナル作品の発掘と普及を推し進めるための目録の作成であった。目録はイタリア音楽のみならず、スイスやオランダのハープ音楽についても作られたが、いずれも、ハープ奏者がより気軽に参照できるようにとの願いからであった。

ヴィータによる1989年の著書『ハープのためのイタリア音楽 *La musica italiana per arpa*』は、ハープ研究史上、初めてイタリアに特化した著作として記念碑的な存在である。これは、ハープに関係する用語やイタリア人作曲家、イタリア人ハープ奏者などについての項目をアルファベット順に並べた目録である。ヴィータは、この本の序文²⁴に、以下のような言葉を残した。

²¹ 「ハープ界」とは、ハープ奏者の活動、会議やコンクールの開催、ハープ作品の作曲、楽器の開発や製作・販売など、ハープに関する事柄全体を指す際に、ハープの世界で用いられる業界用語である（芸能界、落語界などと同様）。本論では、上記の意味を指す用語として用いる。

²² ヴィータは1928年にトリノ音楽院に入学し、ハープを学ぶが、人種法による迫害の危機から逃れるため、20歳の時にブラジルに渡り、サンパウロとリオデジャネイロのオーケストラで首席ハープ奏者を歴任した。当時のブラジルでは、ヴィータはほとんど唯一のプロのハープ奏者であったため、あらゆる巨匠と共演し、交流する機会に恵まれた。1950年にイタリアに戻った後、トリノ、ボルツァーノ、ヴェローナの音楽院において35年間ハープの指導に携わった。なお、ヴィータが所有する貴重な楽譜や写本、古い版画を含む音楽コレクションは、ミラノ音楽院図書館とブレシア音楽院に寄贈された。

<http://www.enciclopediadelledonne.it/biografie/mirella-vita/>（最終アクセス2022年1月1日）

²³ 同上。

²⁴ ちなみにこの序文には、「序文ではない *Non è una prefazione*」(Vita 1989, 5) というタイトルがついている。

私は、30 年間の先駆的な研究活動の中で見つけられるものは見つけたが、確かに、すべてを見つけることはできなかった。それは、本書がハープのためのイタリア音楽に関する最初の研究であり、探求を愛する人なら、まだやるべきことがたくさんあるということの意味する。(Vita 1989, 5)

ヴィータに続く研究者として、近年のイタリア・ハープ音楽再評価の動きの中で重要な役割を果たしているのが、アントニオ・ブッゾーラ音楽院教授でイタリアのハープ奏者、音楽学者のアンナ・パゼッティ Anna Pasetti (1967-) である。パゼッティは、イタリアのみならず、様々な国のハープ作品の校訂や解説を手がけているほか、レンチの『ハープ』と同様に、中世から現代までのハープに関する事柄を時系列にまとめた専門書『ハープ *L'arpa*』(2008) を出版した。パゼッティの『ハープ』は、著者の専門である中世および 18 世紀のシングルアクション・ペダルハープなどへの記述が豊富であることが特徴で、18 世紀までの古楽分野に関する記述で全体の半分以上が費やされている。19 世紀イタリアのハープ奏者の系譜に関する記述は、概ねレンチの『ハープ』を踏襲しているものの、ヴィッジャーノをはじめとするイタリア出身のストリート・ミュージシャンがヨーロッパ各都市に現れていた事象を、ハープ奏者の系譜とは別の観点から取り上げるなど、近年の研究状況を踏まえたいくつかの差異がみられる。

イタリアのハープに関する博士論文として、筆者が確認できている研究は、オーストラリア出身のハープ奏者イー・ユン・ローエイ Yi-Yun Loei (?-) による博士学位論文「17 世紀初頭のイタリアにおけるハープの使用 *The use of harp in early seventeenth-century Italy*」(Loei 2017、インディアナ大学ハープ専攻) である。著者は、通常のダブルアクション・ペダルハープを専門とする奏者だが、論文内容は、17 世紀初頭イタリアのアルパ・ドッピアに研究対象を絞った古楽研究である。

2019 年には、筆者の修士論文「19 世紀イタリア・ハープ音楽の独自性——北イタリアと南イタリアの比較から」(佐藤杏樹 2019、武蔵野音楽大学大学院) において、19 世紀イタリアのハープ奏者たちと、彼らによって作曲されたハープ音楽を対象とした研究を発表した。資料検証と楽曲分析により、南北イタリアのハープ音楽文化の比較を行う中で、その独自性を明らかにすることを目指した 3 章からなる論文である。第 1 章では、先行研究をもとに音楽院での系譜を中心にハープ奏者を概観するとともに、19 世紀の音楽雑誌などをもとに新たな情報を追加した。第 2 章では、先行研究をもとにヴィッジャーノのハープ文化を紹介し、徒弟制度によるハ

ープ教育や楽器製作が村の中で自立して行われてきたことや、ヴィッジャーノ出身の多くの音楽家が世界で活躍したことなどを取り上げた。第3章では、北イタリアの再評価されるべきハーブ奏者としてルイーダ・マウリツィオ・テデスキ Luigi Maurizio Tedeschi (1867-1944) を、南イタリアではジョヴァンニ・カラミエッロ Giovanni Caramiello (1838-1938) を取り上げ、彼らの活動を多角的に考察した。また、この2人がイタリアで重要な役割を持つハーブ奏者であることを示唆するのみならず、テデスキの室内楽作品や、カラミエッロの編曲などについても取り上げ、これまで光が当てられなかった分野での彼らの貢献も指摘した。

本論は、上記までに紹介したハーブ音楽史に関する先行研究と、筆者のこの修士論文の内容をふまえたうえで、さらに19世紀イタリア・ハーブ音楽の独自性を解き明かし、ハーブ音楽史の中にイタリアを位置づけることを試みるものである。また、第1節第2項の研究目的で述べたとおり、本論は、ヴィッジャーノに代表される南イタリアの地域伝統としてのハーブ演奏文化にも注目する。したがって、以下では、音楽のみならず歴史学や社会学も含め、ヴィッジャーノに関する先行研究をまとめて述べる。

第2項 ヴィッジャーノに関する先行研究

2-1. 近年のヴィッジャーノ村における再評価と復興の動き

ヴィッジャーノは、バジリカータ州ポテンツァ県に位置する人口3347人²⁵の小さな村である。土地の3割を森林が占め、紀元前からの長い歴史を持つが、近年では主要産業の油田開発が知られるにとどまっていた²⁶。しかし1980年代以降、ヴィッジャーノでのアイデンティティーとして、ストリート・ミュージシャンによるハーブ演奏および楽器製作が重要な位置を占めていた事実が再認識されるようになった。この認識が強まるにつれ、村はこの類まれな特色を広める活動に力を注ぐようになった。2006年7月には、当時のヴィッジャーノ村長であったジュゼッペ・アルベルティ Giuseppe Alberti (在職：2004-2014) のもと、ヴィッジャーノ村議会の満場一致によって、「ハーブと音楽のまち Città dell'Arpa e della Musica」というキャッチ・コピーの付与が発表された²⁷。

²⁵ 国立統計研究所 ISTAT による 2017 年 12 月 31 日の統計データによる。 <https://www.tuttitalia.it/basilicata/43-viggiano/statistiche/popolazione-andamento-demografico/> (最終アクセス：2019 年 1 月 8 日)

²⁶ ヨーロッパの産油国では、1 位のイギリス (UK) および 2 位のノルウェーに続く 3 番目の産油国がイタリアであるが、イタリアの産油シェアに大きく貢献しているのが、このバジリカータ地域の油田開発である (ライスタッド・エナジー社の統計より)。 <https://www.rystadenergy.com/newsevents/news/press-releases/norway-to-lead-european-supply-growth-in-2017/> (最終アクセス：2019 年 1 月 8 日)

²⁷ ヴィッジャーノ村公式 Web サイト資料より。 http://www.comuneviggiano.it/pubbl_m1/musica01.pdf (最終アクセス：2019 年 1 月 8 日)

2009 年には、ヴィッジャーノ村よりバジリカータ文学賞を受賞したナポリ大学社会学部²⁸の教授で文化人類学者のエンツォ・ヴィニーチョ・アッリエグロ Enzo Vinicio Alliegro (1967-) が、ヴィッジャーノ村のハーブ文化について「イタリア全土にとって真正かつ価値ある文化的遺産とみなせることは疑いない。この価値はクレモナにおける伝統的なヴァイオリン製作のそれに値する」²⁹と表現し、唯一無比の存在であることを強調した。

「ヴィッジャーノ・ハーブと音楽の学校 La Scuola dell'Arpa Viggianese e della Musica」(以下、ヴィッジャーノ・ハーブ学校)は、2008 年に村民のプロジェクトから生まれ、翌 2009 年から自治体行政と手を組んで文化研究所として発足した組織である³⁰。地域のアイデンティティの象徴ともいえるハーブの伝統を復活させることを狙いとしており、新しい世代における活力を取り戻すことで独特の音楽文化を復興することを目指している。地域的な取り組みであるにもかかわらず、この学校への入学には出身地や年齢による制限が設けられていない。また、入学の際にも特別な知識が求められていない³¹。これらは、単に村興しの一環に終わらず、誰にでも開かれた学校として、ハーブに興味を持つすべての人々に門戸を開くという方針の現れである。

ヴィッジャーノ・ハーブ学校の活動は、研究活動と教育活動の 2 つに大別され、教育活動では、個別レッスンのコースとハーブ・アンサンブルのコースに分かれる (Simari 2018, 86)。後者では、ヴィッジャーノの伝統的なレパートリーを学ぶほか、地元の音楽祭やイタリア国内外で演奏を披露するなど活発に復興活動を行っている。

2-2. ヴィッジャーノに関する歴史研究および民俗学研究

ヴィッジャーノが最初に言及されたのは、1979 年の 2 つの文献である。音楽学専門誌『アナレクタ・ムジコロジカ *Analecta Musicologica*』に掲載されたフリードリヒ・リップマン Friedrich Lippman (1932-2019) の論文「イタリアのフォーク・ハーブ *Volksharfen in Italien*」(1979) と、ジョヴァンニ・ブラッコ Giovanni Bracco (?-?) の『南部の伝統に関する歴史的研究 *Ricerche*

²⁸ 日本語における通称を記載。正式には、「フェデリコ 2 世・ナポリ大学 Università degli Studi di Napoli Federico II」。

²⁹ ヴィッジャーノ村公式サイト http://www.comuneviggiano.it/pubbl_m1/musica02.pdf (最終アクセス：2018 年 9 月 1 日)

³⁰ イタリア・ハーブ協会公式 Web サイト <http://www.associazioneitalianarpa.it/la-scuola-dellarpa-viggianese/> (最終アクセス：2019 年 1 月 22 日)

³¹ ポテンツァで発行されている芸術と文化に関する雑誌『芸術の多元宇宙で *In Arte Multiversi*』に掲載されたフリー・ジャーナリスト、フランチェスコ・マストロリッツィ Francesco Mastrorizzi (?-?) による 2015 年 5 月 3 日付の記事。

storiche intorno a una tradizione meridionale』(1979) は、いずれも歴史学の観点からの研究であった。なお、後者は、ナポリのサン・マルティーノ国立博物館所蔵の「クチニエッロのプレゼーピオ」³²から、ヴィッジャーノの音楽家たちの様子が確認できることを示した最初の文献である (Gala 2007, 321)。

1980年代の半ば以降、ヴィッジャーノ研究はより前進する。まず1984年に、チプリアーノ・ルチオ・コルヴィーノ Cipriano Lucio Corvino (?-?) による『ヴィッジャーノでのハーブの伝統 *La tradizione dell'arpa a Viggiano*』が発表された。この著作は、ボローニャ大学民族音楽学専攻教授のロベルト・レイディ Roberto Leydi (1928-2003) の指導の下、コルヴィーノが学士号を得た同名の学位論文に基づく。ヴィッジャーノの楽器と奏者に関する情報を丁寧に論じているが、レパートリーについては触れられていない。

レイディは1985年の『イタリアにおける楽器と民俗的伝統 *Strumenti musicali e tradizioni popolari in Italia*』において、ヴィッジャーノで用いられたハーブに関する楽器学研究をさらに進展させた。この著作は、ローマで第1回が行われた「イタリア民俗楽器展 *la mostra degli strumenti della musica popolare in Italia*」に伴い、彼の助手であった民族音楽学者のグイッツィ・フェーボ Guizzi Febo (1947-2015) との共著により³³、刊行された。ヴィッジャーノにおける小型ハーブの歴史と特徴を膨大なデータから説明し、スケッチを用いてヨーロッパにおける様々な民俗的ハーブを比較した点において、優れた資料である。

翌1986年には、ナポリ出身の歌手、音楽教師のアルド・ベッリパンニ Aldo Bellipanni (1941-) ³⁴が『ヴィッジャーノ人：歌と語り部の歴史 *Iviggianesi; Storia di canti e cantastorie*』(ソレント、ベッリパンニ出版) を発表した。これは、出版経緯を記した序文および全28曲の未発表のヴィッジャーノに伝わる歌の校訂譜から成る。この校訂出版は、イタリア南部の著名な詩人であるピエトロ・パオロ・パルザネーゼ Pietro Paolo Parzanese (1809-1852) ³⁵の詩の普及に貢献すると

³² プレゼーピオとは、『ルカ福音書』『マタイ福音書』での記述をもとに、馬小屋でのイエスの生誕場面を再現した模型である。聖書が読めない文盲の人々にもイエスの生誕場面を伝えようと考案された。現在でもイタリアのクリスマスでは、教会や家庭において一般的に飾られる。1223年にイタリア中部のグレッッチョにおいて、アッシジの聖フランチェスコ Francesco d'Assisi (1181-1226) によって広められた (Stanbury 2018)。「クチニエッロのプレゼーピオ」は、劇作家のミケーレ・クチニエッロ Michele Cuciniello (1825-1889) によって寄贈された。

³³ レイディがハーブに関する項を執筆し、フェーボはフルートの項を担当している。

³⁴ ベッリパンニは、ナポリのサン・ピエトロ・マイエッラ音楽院を1963年に卒業し、イタリアの様々な都市でコンサートを開催する他、ナポリRAIテレビの「A.スカルラッティ」ポリフォニック合唱団メンバーでもあった。

³⁵ 1809年11月11日にプーリア州のアリアーノに生まれる。思春期以降、神経を痛め、常に健康状態がよくなかった。1820年に彼は神学校に入学するが、1824年には健康上の理由で学校を去る。その後、詩に専念し、ベネヴェント、フォッジャ、バルレッタ、ナポリの聴衆を魅了した。彼は聖書、ラテン語の古典、そして

ともに、19 世紀のヴィッジジャーノ人による演奏作品の実態把握にも大きくつながるものである。

ベッリパンニの校訂譜がヴィッジジャーノ人のレパートリーを伝えているとみなせる理由は、ベッリパンニが楽譜を収集した経緯にある。彼は 12 歳の時、ボーイスカウトとしてイタリア南部の田舎の山へキャンプに訪れた際に、芝生のある中心にある廃墟のそばに楽譜が落ちているのを見つけた。そのため、この楽譜は、屋外で活動するストリート・ミュージシャンによるものである可能性が高かった。ベッリパンニは、ナポリ音楽院の声乐専攻を卒業した後に、子どもの頃に拾った楽譜を整え、実際にハープ伴奏でそのうちの 1 曲を歌ったところ、演奏が大変評判になったため、他の曲の校訂も始めた。また、それらの楽譜の歌詞は、パルザネーゼの詩集『ヴィッジジャーノ人の歌 *I canti del Viggianese*』(1838) の一部であったことが判明したため、パルザネーゼの詩と音楽の照合を丹念に行ったうえ、出版するに至ったとのことである (Bellipanni 1986, 4-5)。ストリート・ミュージシャンの演奏は通常、記譜して保存される慣習がなかったため、その具体像が見えにくい、ベッリパンニが偶然拾い上げた楽譜から校訂したこれらの楽曲は、当時のレパートリーを伝えてくれるものであり、大変貴重な 1 冊だといえる³⁶。

収録された全 28 曲のうち、そのほとんどが作者不詳の 19 世紀のレパートリーだが、音楽が欠損していた 4 つの詩に関しては、ベッリパンニ自らが当時の様式に合わせて作曲した。これらの音楽は、当時のレパートリーの保全とは性格が異なるが、パルザネーゼが書簡に残した「詩が音楽とともに歌い継がれていくことが望み」(Bellipanni 1986, 5) という遺志を尊重したうえで、文化の継承として、ヴィッジジャーノ・ハープ学校の生徒たちによって演奏されている。

1989 年には、プーリア州ブリンディジ出身のハープ奏者ジュリア・ローザ・チェレステ Giulia Rosa Celeste (1966-) が、自身の学士学位論文に基づいた著作『原史料におけるヴィッジジャーノの民俗的ハープ *L'arpa popolare viggianese nelle fonti documentarie*』を発表した。ヴィッジジャーノに関する新たな図像や、自治体の登録簿から得られたハープ奏者リストなどのデータをこれまでの先行研究に追加した点で資料価値が高い。一方、チェレステがハープ奏者であることを活かした音楽の考察はほとんどみられず、レパートリーの傾向などに関する 2 頁ほどの概説的な言及にとどまった。しかし、現地のハープ奏者の間での復興運動のきっかけとなった意味では、

あらゆる時代のイタリアの作家を研究した。パルザネーゼは模範的な司祭と教師であるとともに、ナポリの文芸サロンを頻繁に訪れるなど、文化活動にも力を注いだ。晩年は神経疾患を悪化させたため、主に故郷アリーノで過ごした。1852 年にナポリで腸チフスに罹り、42 歳で亡くなった (Bellipanni 1986, 6-7)。

パルザネーゼの主な著作には、1838 年の『ヴィッジジャーノ人の歌 *Canti del Viggianese*』、1841 年の『大衆歌謡 *Canzoni Popolari*』、1851 年の『貧しい者の歌 *Canti del Povero*』などがある (Santoro 1900, 575)。

³⁶ アルド・ベッリパンニの孫であるフランチェスコ氏と直接連絡を取り、博士課程での研究を伝えたところ、絶版であったこの著書を寄贈していただける運びとなった。

大きな足跡を残した。

民俗音楽学的研究については、イタリア伝統舞踊の研究者ジュゼッペ・ミケーレ・ガーラ Giuseppe Michele Gala (1952-) による功績が非常に大きい。ガーラは 1991 年、フィレンツェのタランタ・エディションによる「エスニカ Ethnica」シリーズ、「ルカニアの伝統音楽第 3 巻 Le tradizioni musicali in Lucania vol.3」として、小冊子付き CD 「ヴィッジャーノのハープ L'arpa di Viggiano」を発表した。1985 年から 1986 年の間に収集された伝統的な器楽奏者の末裔らによる記録録音である。これによって、実際に演奏されたことが確証される具体的なレパートリー像が浮かび上がってきた。また、ガーラによる 2007 年の著作『ルカニアにおける音楽の伝統：楽器 Le tradizioni musicali in Lucania: Strumenti』では、ヴィッジャーノを含めた南イタリアのルカニア地域における音楽全般について、古代の図像から現代の記録録音プロジェクトまで幅広い範囲で学術的に説明されている。ここに録音プロジェクトに携わったハープ奏者や楽器の説明も詳しく書かれている。

歴史人類学の観点では、エンツォ・ヴィニーチョ・アッリエグロ³⁷が優れた数々の研究を残している。彼はローマ・ラ・サピエンツァ大学において、大衆民族人類学 (Demoetnoantropologiche) の学士号、パリの社会科学高等研究院で修士号 (D. E. A.)、欧州大学院で博士号 (Ph. D) を取得した後、ストラスブールの欧州科学財団 (ESF) に所属し、現在はナポリ大学社会学部教授を務める。2006 年に編纂したヴィッジャーノ村のカタログでは、いくつかの未発表の文書や数多くの写真やスケッチを公開した。豊富な一次資料を注釈なしで掲載しており、資料的価値が非常に高い。

2008 年にアッリエグロが発表した著書『失われたハープ：放浪音楽家の伝統におけるそのアイデンティティと帰属意識への原動力 *L'arpa perduta; Dinamiche dell'identità e dell'appartenenza in una tradizione di musicanti girovaghi*』（「新ムネモシユネ *Nuova Mnemosyne*」シリーズの第 5 巻）は、彼のこれまでの研究の集大成として、とりわけ重要である。これは、18 世紀後半から 20 世紀前半を対象として、ブルボン体制崩壊前までの旧体制の社会における音楽とストリート・ミュージシャンが果たした役割、機能、そして意味を理解することを目的とした研究である。主な研究手法は、歴史的人口統計学で使用される様々な指標の分析、そして歴史的記録や公的資料、書簡、文学、図像などの引用と解釈であり、18 世紀後半から 20 世紀初頭にかけてのストリート・ミュージシャン現象の発展と衰退のメカニズムを特定することを

³⁷ 11 頁で既出。

試みた。ストリート・ミュージシャンの社会的および行動的背景を初めて具体的にに取り上げた成果は高く評価され、2009 年のバジリカータ文学賞受賞は、この論文によるものであった。

ハープ奏者による音楽研究という観点では、ヴィーボ・ヴァレンティア³⁸の F. トッレフランカ音楽院教授で、ハープ奏者のサラ・シマリ Sara Simari (?-) が顕著に成果を挙げている。シマリは、現在のヴィッジャーノにおけるハープ文化復興活動に最も深く関わる研究者のひとりである³⁹。シマリは南イタリアのハープ音楽に関心が高く、2012 年に小冊子付き CD「ナポリの思い出：1800 年代から 1900 年代にかけてのサン・ピエトロ・ア・マイエッラ音楽院のハープ *Rimembranze di Napoli: L'arpa al conservatorio S. Pietro a Majella tra '800 e '900*」(非売品)⁴⁰を作成したほか、2016 年にヴィッジャーノ・ハープ学校によって発表された小冊子付き CD「ヴィッジャーノの伝統による歌と踊り *Canti e danze dalla tradizione Viggianese*」での解説も執筆している。2017 年には、ヴィッジャーノの伝統的なレパートリー 5 曲を収めた現代譜を出版し、2018 年にはポテンツァのジェズアルド・ダ・ヴェノーサ音楽院に紀要論文を発表するなど、精力的な研究活動を行っている。

本論では、ヴィッジャーノに関する上記の先行研究をふまえたうえで、いわゆる「クラシック」のハープの世界との接点を、村人のアイデンティティ、楽器、活動、レパートリーなどの観点から探ることで、ハープ音楽史の中に位置づけることを試みる。本論のヴィッジャーノに関する執筆にあたっては、NPO 法人「ヴィッジャーノ・ハープ」文化協会 *Associazione Culturale "Arpa Viggianese"* (以下、ヴィッジャーノ・ハープ協会) の協力を得て、歴史的資料などの提供をいただいた。

³⁸ イタリア南部カラブリア州南西部に位置するヴィーボ・ヴァレンティア県の県都。

³⁹ シマリ氏には、本論第 6 章の研究内容における現地協力者として、様々な資料提供や情報共有をしていただいた。彼女自身もまた、現在博士論文執筆中であるとのことである。

⁴⁰ 筆者は、2014 年 3 月にミラノで、イタリア・ハープ協会のクララ・ロッコ氏より提供いただいた。

第3節 本論の構成

本論は、全8章からなる4部構成である。各部に配置された2つの章において、それぞれの対象期間に同時に起きた2つの流れをみていく。そうすることで得られる新しい視点からハープ音楽史を捉えなおし、その中にイタリアを位置づける。

既に序章第1節でも述べたとおり、本論の主要な研究対象期間は、19世紀から20世紀初頭である。ただし、各部での対象期間は目的に応じて、若干の幅を持たせている。第1部では、楽器と奏者の役割を視点に、19世紀以前の前史から19世紀前半頃までを対象範囲として、ハープ文化の特徴を考察する。第2部では、1810年代から1880年代を対象範囲として、奏法を視点に、ヴィルトゥオーゾ奏者やハープ作品を取り上げる。第3部では、イタリア統一前後から20世紀初頭を対象に、ハープ奏者の系譜や教育の実態を把握する。そして第4部では、ハープの普及と現在につながる影響という観点から、1880年代から20世紀半ばまでを対象期間とする。そこで、各部の関連と目的を明確化するため、各部の前後では、ハープ音楽史全体を可能な限りで把握するとともに問題の所在を再確認する項目（例：第1部の目的、第1部から第2部に向けて、など）を設けた。

4部構成の概要は、以下のとおりである。

第1部では、ハープ音楽史においてヨーロッパ共通の事象であった中世からルネッサンスのジョングルールによる全音階ハープの伝統、そしてバロック時代の流行後に衰退したことで一時的な事象とみなされてきた半音階ハープのアルパ・ドッピア、という2つの歴史的事項を「イタリアにおける2つのハープ文化」として捉えなおす。すなわち、論文の本題である19世紀への前史としての通時的な記述ではなく、2つのハープ文化が並列に進行し、19世紀へとつながることを示す。楽器に求められた役割に着目することで、歌との結びつきを特徴とする携帯性の高い小型ハープ（第1章）と、全音階だけでなく半音の演奏も求められることで、鍵盤楽器との高い類似性がみられた比較的大型のハープ（第2章）という2つの流れが19世紀イタリアの独自性を特徴づけることを明らかにする。

第2部では、第1部第2章でみた鍵盤楽器との類似性が高い文化におけるシングルアクション・ペダルハープから、19世紀前半に普及がはじまるダブルアクション・ペダルハープへの移行期でのヴィルトゥオーゾ奏者を取り上げる。主に1810年代以降1880年代頃までを対象期間とし、まず、ダブルアクション・ペダルハープの普及初期に特有の奏法を用いたハープ奏者として、ともに1800年生まれのフェルディナンド・マルクッチ Ferdinando Marcucci (1800-1871) とヴィンチェンツォ・マリア・グラツィアーニ Vincenzo Maria Graziani

(1800-1874) を取り上げる (第3章)。次に、同時期のナポリに焦点を当て、イタリアで最初にダブルアクション・ペダルハープを弾いたといわれるクレメンテ・ザネッティ *Clemente Zanetti* (1797-1837) と、彼から始まるナポリ流派⁴¹のハープ奏者と作曲家、そしてその系譜上に現れる世界的ヴィルトゥオーゾ奏者フェリーチェ・レーバノ *Felice Lebano* (1857-1916) を取り上げる (第4章)。作品の分析に際しては、アーティキュレーションや運指などの演奏法に着目して分析することで、この時代のハープ音楽が見過ごされてきた原因を究明する。

第3部では、主にイタリア統一前後から 20 世紀初頭にかけて活動したイタリアのハープ奏者たちの活動実態を、音楽院などの高等教育機関での教育を受けた奏者とそうでない奏者との相互関係性という着眼点を通して捉えていく。まず、ハープ音楽史の先行研究 (*Rensch 1989, Pasetti 2008*) で概説されてきたナポリ、フィレンツェ、ミラノの音楽院の流派を取り上げ、各音楽院で学んだハープ奏者の活動経歴をさらに詳細に検討する (第5章第1節)。とりわけ、ナポリ音楽院のジョヴァンニ・カラミエッロと、ミラノ音楽院のルイージ・マウリツィオ・テデスキの例では、演奏のみならず、教育、論述、楽器製作・販売などと経歴が多岐に渡ることに着目する。次に、先行研究が上記3つの音楽院の系譜の概説にとどまることへの問題提起として、ローマやパレルモなど他地域における音楽院や音楽院以外の教育システムにも光を当てる (第5章第2節)。さらに第6章では、第1部第1章でみた携帯型ハープの文化が継承されるバジリカータ州の小さな村ヴィッジャーノに注目し、村人のアイデンティティーとしてのハープのあり方とハープ奏者の活動が、いかにクラシックの世界と相互に影響を及ぼし合ったかを検討する。

第4部では、ダブルアクション・ペダルハープの地位が確立し、イタリア移民のハープ奏者が世界に拡散する 1880 年代から 20 世紀初頭を念頭に、イタリアのハープ奏者が後世に残した足跡を見つめなおす。まず、ダブルアクション・ペダルハープでの演奏の限界に対する議論のきっかけとなったプレイエル社のクロマティック・ハープを取り上げ、テデスキとのかかわりを軸に、楽器開発やこの楽器のための作曲の特徴を検討する (第7章第1節)。次いで、クロマティック・ハープ導入検討の是非が問われ、理想のハープを模索する議論が起きた事象に焦点を絞り、テデスキが 1900 年に『ミラノ音楽新聞 *Gazzetta*

⁴¹ 本論では、ハープ音楽史上での師弟間のつながりを示す場合に「系譜」という言葉を用い、門下としての結束が従来から認識され、かつ、それらの特徴が演奏法やレパートリーなどのスタイルで区別される場合には「流派」という言葉を用いる。

musicale di Milano』に発表した記事と、ジョルジョ・ロレンツイ Giorgio Lorenzi (1846-1922) の著作『全音階ハープと半音階ハープ⁴² *L'arpa diatonica e l'arpa cromatica*』(1911) を取り上げることで、演奏者の視点からの楽器のあり方を探る(第7章第2節)。最後に第8章では、議論の末にダブルアクション・ペダルハープが選択された後、イタリアのハープ奏者が楽器、レパートリー、教育の普及にどのように貢献したかという視点からハープ音楽史を捉えなおす。まず、テデスキが携わったハープ会社「テデスキ&ラッファエル」社を取り上げ(第1節)、そして、南北アメリカ大陸でのイタリア移民のハープ奏者たちの活動が、現在のハープ奏者の系譜の形成やレパートリーの普及におよぼした影響を明らかにする(第2節)。

⁴² 本論では、音高変化のためのペダルやフックなどの装置を持たないハープの総称として「全音階ハープ」、複数弦列による半音階システムを採用したハープの総称として「半音階ハープ」という用語を定義する(楽器の名称および解説は、巻末付録参照)。

ロレンツイの著書における2種類のハープは、実質的にダブルアクション・ペダルハープとプレイエル社クロマティック・ハープを指す。ただし、弦の並びが全音階なのか半音階なのかという違いが奏者にとって大きな要素であることを加味した内容のため、あえて『全音階ハープと半音階ハープ』という訳語をあてた。

なお、「全音階」とはダイアトニック、つまり長短調の音階の総称を意味する。「全音音階」(音階内の各音程が全音の音階のこと、ホールトーン・スケール)とは異なるので、ご注意いただきたい。

第 1 部

19 世紀までにイタリアで培われた 2 つのハーブ文化

第1部の目的

ハープに関わる文化史の起源は古く、狩人の弓に弦を張ったものが初めであるとされる。そのため、世界中の様々な地域に「ハープ」に近い形状の撥弦楽器が存在しており、中東の堅琴⁴³、アフリカのコラ⁴⁴、南米のアルパ⁴⁵、そして日本の箏^こ・箏^こなどもその例にあたる。ヨーロッパでは、古くから、旧約聖書に登場するダヴィデ王が演奏する楽器が「ハープ」として広く認識されてきた。ダヴィデの楽器は、楽器学上ではキタラ⁴⁶に近いのだが、中世イタリアにおいては、それも含めて「ハープ arpa」であると捉えられていた (Brown 2008, 42-46)。ただし、「弦の振動を直接、響板へ伝わせる」という観点でハープを定義すれば⁴⁷、ヨーロッパで用いられた堅琴類のライアーやツィター、プサルテリウムなどは、厳密にハープとはいえない。

西洋におけるハープ音楽史の記述では、通常、ヨーロッパ全体を対象として、中世からルネッサンスの小型一列弦⁴⁸ハープを概観し、その後、視点を 16-17 世紀のスペインやイタリアへ移し、宮廷や教会を中心に流行した複数列弦ハープのアルパ・ドッピアをみる。18 世紀に入ると、視点をチロルやドイツに移行し、ペダル・ハープの原型という扱いでフック・ハープを取り上げた後⁴⁹、18 世紀後半以降からフランスへ遷移し、19 世紀と 20 世紀初頭にかけてはパリがハープの中心地として注目される。18 世紀以降、パリでハープ文化が花開いたことは、ダブルアクション・ペダルハープの地位が 20 世紀までに確立するハープ音楽史上で、確かに大変重要である。しかし、このような歴史の記述は、地域それぞれにおける固有のハープ文化を見逃しがちである。たとえば、イタリアの例では、17 世紀頃までのアルパ・ドッピアの時代と打って変

⁴³ エジプトやメソポタミアなどの地域は、堅琴全般、特に古代ギリシアで用いられたライアー（リラとも）の発祥とされる。

⁴⁴ 西アフリカで伝統的に演奏されてきたリュートに近い撥弦楽器。アフリカのハープともみなされる。

⁴⁵ アルパは、本論で定義するハープ（巻末付録 509 頁）とは異なり、爪で弦をはじいて演奏される。ラテン語圏でのハープは「アルパ arpa」であるため、混同しやすいが、第 2 章で取り上げるアルパ・ドッピアとは別のものである。

⁴⁶ キタラはライアーに近く、楽器の両肩部分が等しく発達しており、箱型の深い響胴を持つという特徴がある。ハープとは異なる種類の撥弦楽器である。

⁴⁷ この定義については、実際にハープを製作する青山ハープ株式会社 代表取締役社長の青山真氏の助言に感謝する。

⁴⁸ ニュー・グローヴ音楽大事典（2001）では、ヨーロッパのハープの歴史を語る際に、一列弦ハープと複数列弦ハープに分けている。

⁴⁹ 一列弦ハープでは、指で弦の上部を押さえ、張られた長さをわずかに短縮して音高を上げる奏法がみられたため、これを弦の上部に取り付けたフックで代用することが考えられるようになった。しかし、フックの操作のために手を使用する時に弦をはじけない問題があり、これを解消するため、足で操作するペダルからフックを連動させて手を開放することが試みられた、という流れである。

なお、楽器学におけるハープの位置づけや、本論での分類と名称、各種ハープの仕組みについては、巻末付録で詳説しているので、参照されたい。

わり、18 世紀以降のハープ奏者およびハープ作品は、ハープに関する文献で挙がることがほとんどない。

また、ペダル・ハープでは、初期のシングルアクション・ペダルハープ、そして改良されたダブルアクション・ペダルハープという分け方がされてきたが、近年の研究で、シングルアクション・ペダルハープには独自の奏法や演奏表現があり、両者が優劣の関係でくくられるものではないことが指摘されてきている (Parker 2005, Cleary 2016, Kanemitsu-Nagasawa 2018)。これと同様に、フック・ハープが「進化」したことでペダル・ハープに到達した、との見方だけが必ずしもハープ音楽史を説明できているとは限らないことが示唆される。

そこで本論第 1 部では、ハープ音楽史を新たな視点から捉えなおすため、現在のイタリアにあたる諸地域に視点を定めたうえで、楽器の特徴に着目し、楽器および奏者に対して求められた役割に着目する。第 1 章では、歌と結びつきの強い携帯型のハープの文化が、全音階ハープからフック・ハープへと楽器の形態を変化させながら、19 世紀のヴィッジャーノのハープ文化につながる流れをみていく。そして、第 2 章では、鍵盤楽器との類似性が高いハープの文化が、16 世紀のアルパ・ドッピアにはじまり、その後のイタリアにおけるシングルアクション・ペダルハープの使用実態と多くの共通を持ちながら、19 世紀のダブルアクション・ペダルハープへと遷移していく流れを明らかにしていく。

第1章 歌と結びつけられた携帯型ハープの文化

イタリアにおけるハープの使用に関する恐らく最も古い物的証拠のひとつが、アプリア⁵⁰に伝わる紀元前 330 年頃の花瓶に描かれたハープである (Pasetti 2010, 18) ⁵¹。マグナ・グラエキア Magna Graecia⁵² 時代のものとされるため、イタリアにおけるハープ文化の起源が、古代ギリシアおよび中東地域に遡ることが推測される。弦楽器は古来より、演奏時に言葉を語ることのできない管楽器とは異なるという美学的な観点から、知性を表す楽器とみなされてきた。この花瓶の材質からも、ハープが神秘というイメージと結び付けられていたことが示唆される⁵³。言葉のある音楽、つまり歌とハープの関係性は、古代のみならず、イタリアにおけるハープ文化の全貌を検討するにあたっても、大きな鍵となってくる。

第1節 全音階ハープの文化

古代における物証では、演奏の様子や使用楽器の確固たる情報が得づらいため、推測の域を出ないが、中世になると、文学や絵画から全音階ハープの使用された文脈や演奏法などに対する考察がより具体的に可能となる。そこで第1節では、文学および図像学的観点のもとに、中世からルネッサンスのイタリアにおける全音階ハープの文化を明らかにしたうえで（第1項、第2項）、この楽器の演奏と製作が 17 世紀まで続いていたことを確認する。

第1項 幅広い層の演奏者と歌との結びつき——14-15 世紀の文学の例から

ヨーロッパにおいて、ハープが文学作品に現れるのは 13 世紀頃からであると言われている (Pasetti 2010, 25)。フランス起源のトリスタン伝説が、恐らく最も有名なハープの登場例だろう。イタリアにおいても、14 世紀頃より、文学にしばしばハープが登場するようになる。以下では、14-15 世紀のイタリア文学の例から、上流階級の人々によって演奏される高貴な楽器と、ジョングルールが歌とともに演奏する楽器の 2 つの実態に分けて、描写内容を考察する。

⁵⁰ イタリア南部プーリア州の町。

⁵¹ この花瓶は、現在、クリーヴランド博物館に所蔵されている (Pasetti 2010, 18)。

⁵² ラテン語で「大ギリシア」の意。南イタリアの古代ギリシア植民市全体を指す名称として用いられた。

⁵³ アプリアの花瓶には、血管絵が用いられている。血などを解膠剤とする血管絵は、マグネタイト (Fe_3O_4) 由来の光沢ある黒色を示し、神秘と結び付けられてきた。

1-1. 高貴な人々の嗜みとしてのハーブ演奏

(1) ナポリの例から

イタリア文学でハーブを言及した最も古い例と考えられているのは、ジョヴァンニ・ボッカッチョ Giovanni Boccaccio (1313-1375) ⁵⁴の 1334 年頃以降の作とされる⁵⁵『ディアーナの狩猟 *La Caccia di Diana*』⁵⁶である (Gala 2007, 336, Brown 2008, 37, Pasetti 2010, 25)。この長編詩では、宮廷の貴婦人たちが女神ディアーナに誘われて狩りに出かける場面 (第 15 篇) にハーブが登場する。3 人の女性 (コヴェッラ・ダルコ、ベリータ、ガレオッタ) がそれぞれ優雅にハーブを奏でる様子は、以下のように描かれた。

『ディアーナの狩猟』第 15 篇、ハーブが登場する部分 ⁵⁷

Covella d'Arco a piè del monte s'era	コヴェッラ・ダルコは山の麓で
Tra giunchi e canne con Berita ascosa,	い草と葦の間にベリータと隠れていた、
Galeotta, al lito di quella riviera;	ガレオッタは、川岸の端で。
E ciascheuna con nota amorosa	それぞれが愛情を込めて
Sonava un'arpa graziosamente,	優雅にハーブを演奏した、
In voce come il suono è diletta.	まるで声のような音色で楽しげだった。

この描写がボッカッチョの空想によるのか、現実にも狩猟でハーブを奏でる慣習があったのかは不明だが、むしろここで着目されるのは、ハーブを演奏していた 3 人がみな高い身分の女性だという点である。彼女たちは、ロベルト 1 世 Roberto d'Angiò (1277-1343、ナポリ王在位 1309-1343) の時代のナポリ・アンジュー朝のロイヤル・ファミリーの一員である (Branka 1967, 33-34)。このことから、少なくとも 13-14 世紀のナポリでは、ハーブに対して高貴な女性が演奏する楽器という認識があったことが示唆される。

⁵⁴ ボッカッチョは、ダンテ・アリギエーリ Dante Alighieri (1265-1321)、フランチェスコ・ペトラルカ Francesco Petrarca (1304-1374) とともに、14 世紀イタリアの三大詩人のひとりと言われる詩人で、代表作に『デカメロン *Decameron*』などがある。なお、ダンテの『神曲 *La Divina Commedia*』の天国篇第 14 歌でもハーブが登場する (Gala 2007, 162, Brown 2008, 38, Verdicchio 2010, 79, Pasetti 2010, 25,)。ダンテがベアトリーチェとともに火星天に行く場面の第 118 行である。ただし、ハーブが実際に演奏される場面ではなく、比喻として用いられるため、ここでは詳しく取り上げない。

⁵⁵ ボッカッチョが 20 歳を過ぎた頃に書かれたとされている (Marti 1969, vol. 1, 11)。

⁵⁶ 題名にもある「ディアーナ」とは、狩猟、貞節と月を司るローマ神話の女神である。この長編詩は計 1000 節におよぶ 18 篇からなる。

⁵⁷ イタリア語テキストは、ボッカッチョ研究の大家として知られるパドヴァ大学名誉教授のヴィットーレ・ブランカ Vittore Branca (1913-2004) による 1967 年の再版を参照した (Branca 1967, 33-34)。

ナポリでは他にも、15 世紀半ばのマズッチョ・サレルニターノ Masuccio Salernitano (c. 1410-1475) によるボッカッチョ様式の短編物語集『ノヴェリーノ *Novellino*』にもハープへの記述がみられる (Gala 2007, 339, Pasetti 2010, 25)。この作品は、聖職者の愛の問題にまで発展したため、歴史的には触れられてこなかったが⁵⁸、ハープ音楽史の観点では、ハープが宮廷だけでなく教会でも用いられた事実が注目される。

(2) フィレンツェの例から

アントニオ・プッチ Antonio Pucci (c. 1310-1388) ⁵⁹によって 1375 年以前に書かれたカンターレ⁶⁰『東方の女王 *La reina d'oriente*』でもハープが登場する (Brown 2008, 39)⁶¹。このカンターレからは、王が自らハープを演奏することが示唆されるため、やはりハープが高貴な人々の手によって演奏されたことがうかがえるとともに、ハープが常に女性と結び付けられているわけではないことがわかる。

一方、フランチェスコ・ダ・バルベリーノ Francesco da Barberino (1264-1348) ⁶²による『女性の行動規則と慣習 *Del reggimento e costumi di donna*』では、ハープと貴婦人が結びつけられたイメージで語られる (Gala 2007, 336, Brown 2008, 39, Pasetti 2010, 25)。この著作では、中世の伝統における医学的、教育的慣習をもとに、当時における理想の女性像にふさわしい品行について述べられている (Di Vesme 1875, 53)。バルベリーノは、この第 2 部において、若い女性が社会的教養として音楽を身につけることを推奨した。以下に示す部分では、ハープに対するイメージが明確に表れている。

⁵⁸ ルイジ・セッテンブリーニ Luigi Settembrini (1813-1877) による 1874 年の再版の前書きによれば、作品の一部（モラルについて記述されている部分）では、当時の司祭や修道士の生活があまりに赤裸々に描かれていたため、当時この作品は弾圧を受け、多くの複写は捨てられてしまったという (Settembrini 1874, 1)。

⁵⁹ フィレンツェの詩人。「ロマンスの詩 *Poema Romazesco*」あるいは「騎士道の詩 *Poema cavalleresco*」と呼ばれるジャンルを確立した人物。

中世文学アーカイヴ Les Archives de littérature du Moyen Âge

https://www.arlima.net/ad/antonio_pucci.html（最終アクセス：2020 年 3 月 23 日）

⁶⁰ カンターレとは、民衆的な歌謡詩である。

⁶¹ 2つのカンターレのうちの第 2 番では、王が持つ優れた能力と学識が説明され、王は剣術と馬上槍を熟知するのみならず、歌とあらゆる楽器の演奏ができ、その楽器の中にリュート、そしてハープが含まれる (Brown 2008, 39)。該当箇所は第 2 カンターレ第 41 篇である (Bonucci 1867, 21)。

⁶² フィレンツェの公証人、詩人である。

『女性の行動規則と慣習』ハーブの登場する部分⁶³

Essè 'l suo intelletto	彼女たちの知性を
S' aconciasse a diletto,	喜びで表すには、
Porrà inprender d' un mezzo cannone,	メッツォ・カノーネを選ぶとよい
O di viola, o d' altro	あるいはフィドル、または別の
Stormento onesto e bello,	素直で美しい楽器、
E non pur da giullare,	そしてジョングルールにはならないように、
O vuol d'una arpa, ch' è ben da gran donna.	素晴らしい女性にふさわしいハーブが最も良い

この作品からは、14 世紀初頭のフィレンツェでも同様に、上流階級の若い女性の間でハーブが嗜まれたことが読み取れる。また、このバルベリーノの表現からは、ハーブが他の弦楽器、例えばフィドル *viola* やメッツォ・カノーネ *mezzo cannone*⁶⁴ に比べて、高貴な地位にあったことがみてとれる。つまり、彼の認識でのハーブは、ジョングルール *giullare* が演奏する楽器とは一線を画すものであった。

1－2. 専門の演奏家によるハーブ演奏

(1) 上流階級の宮廷歌人の楽器として

13 世紀後半から 14 世紀初期にトスカーナ地方で書かれた『知性 *L'Intelligenza*』⁶⁵ という教訓詩⁶⁶にもハーブが描かれる (Brown 2008, 38-39, Pasetti 2010, 25)。主人公ファウリエル (Il Fauriel) は豪華な城内を巡り、多くの部屋を見て回ることによって様々な時代の文学世界を旅した後、音楽家や器楽奏者で埋め尽くされた大きな部屋にたどり着く場面で、彼はトリスタンの死を物語るレー⁶⁷を聴く (Brown 2008, 38-39)。このレーは、宮廷歌人とみられる演奏者のハーブ伴奏によっ

⁶³ イタリア語テキストは 1875 年の再版による (Di Vesme 1875, 53)。

⁶⁴ 左右対称な形をした撥弦楽器であるカノーネをちょうど半分にした形からこの名がついている。プサルテリウムと混同される場合 (Brown 2008, 39) があるが、厳密には別の楽器であると指摘されている (Gifford 2001, 12-13)。

⁶⁵ この詩の作者については、フィレンツェの商人、政治家、年代記作者であるディーノ・コンパーニ *Dino Compagni* (1255-1324) によって書かれた説と、作者不明トスカーナの詩という説が存在する (Brown 2008, 39)。

⁶⁶ コンパーニの『知性』は、「諷諭的かつ教育的な詩 *poema allegorico-didattico*」(Arnaldi 1982, vol.27) と定義されるため、ここでは「教訓詩」と表現した。なお諷諭とは、同じテーマに関する隠喩を変容させながら何度も繰り返すというレトリックである。

⁶⁷ レー (*lai*) とは、12 世紀後半に成立した古フランス語による詩の形式。従来の 1 行 10 音節の詩に代わって、1 行 8 音節によって構成された。

て歌われる⁶⁸。

シモーネ・プルデンツァーニ Simone Prudenzi (1351?-1433/8) の『ソッラッツォ *Il Sollazzo*』と題されたバッラータ調⁶⁹の 18 曲の短編物語に含まれるソネット⁷⁰の中には、ハーブ演奏に関する具体的な情報が残されている (Brown 2008, 56)。物語の舞台は、領主ピエルバルド Pierbaldo の支配下にある架空の国ブオンゴヴェルノ Buongoverno の城であり、クリスマス休暇の間に夜な夜な開かれる内輪のパーティーの二夜目で、主人公ソッラッツォがハーブによってあらゆる作品を演奏する (Brown 2008, 56)。ソッラッツォは、領主ピエルバルドの友人の息子という設定なので、恐らく上流階級の一員であり、下層階級の大道芸人などではない。当時の現実社会でも、かなりの腕前のアマチュア・ハーブ奏者が存在したことを意味する。

このソネットの描写では、ハーブの具体的なレパートリーの名前が挙げられている。これらはすべて実在の楽曲であり、たとえば、バルトリーノ・ダ・パドヴァ Bartolino da Padova (1365-1405) による作曲のマドリガーレ《甘美な夜 *La douce çere*》やバッラータ《緑の木立のために *Per un verde boschetto*》、そしてヤコポ・ダ・ボローニャ Jacopo da Bologna (c.1340?-c.1360?) のマドリガーレ《誇り高き鷲 *Aquila altera*》や《神の鳥 *Uccel di Dio*》などである。これらの作品は、ハーブ 1 台によるポリフォニーの器楽曲 (intavolatura) として演奏されたか、あるいは自らが歌いながらハーブで伴奏をして演奏されたものとみられる (Brown 2008, 56)。

(2) ジョングルールの楽器として

フランチェスコ・ディ・ヴァンノッツォ Francesco di Vannozzo (1330-40 頃 - 1389 以降)⁷¹のソネットでもハーブが登場することは、これまでの先行研究で言及されてきたが (Gala 2007, 336-338, Brown 2008, 35-36, Pasetti 2010, 25)、ここでは、このソネットが中流階級のハーブ奏者によって書かれた点に着目する。このソネットは 1370 年代にヴァンノッツォがアヴィニョンへの旅から帰った後の作品である (Brown 2008, 37)。ハーブ奏者自らによる記述としては、イタリア相当地域に残る文献で最も古いもののひとつとみられる。

ヴァンノッツォはボローニャ大学で学んだ後、パドヴァ、フェッラーラ、ミラノの宮廷に奉仕したことは確かだが、宮廷でのヴァンノッツォの役割には 2 つの説がある (Brown 2008, 35-36)。第 1 の説は、ヴァンノッツォが音楽や詩の能力を高く買われていた廷臣で、彼のパドヴ

⁶⁸ イタリア語テキストは 1863 年の再版を参照した (Tèoli 1863, 96)。

⁶⁹ バッラータとは、13-15 世紀のイタリアで用いられた詩の形式のひとつである。

⁷⁰ ソネットはヨーロッパで広く用いられた 14 行詩である。

⁷¹ ヴァンノッツォは 14 世紀の詩人、リュート奏者、ハーブ奏者である。

ァ時代には、リュートとハーブを教える学校を運営したというものである。その根拠は、ヴァンノッツォと雇用主の間の契約書の文面にある文言「cetera」による (Brown 2008, 35-36)。第2の説は、手紙などの配達を行う使者の身分として宮廷に仕えていたというものである。これにも根拠があり、ヴァンノッツォが自らの詩作の中で、ジョングルールが生活がどれほど苦しいかをかなり詳しく残しているためである (Brown 2008, 35-36)。詩の内容にどれほど自伝的要素が含まれるかは不明であるものの、少なくとも、14世紀のジョングルールの実態をハーブ奏者の視線から捉えた貴重な証言だといえる。これは、実態把握が難しいヴィッジャーノでの初期のストリート・ミュージシャン像を考える上でも参考になりうる。

ヴァンノッツォの7つのソネットには、ヴァンノッツォ本人を反映したとみられる主人公のフランチェスコと、リュート、ハーブによる3者の対話が描かれる (Brown 2008, 56)⁷²。フランチェスコはハーブに出会ったことで目移りしてしまい、これまで懇意だったリュートは嘆く。フランチェスコはハーブと友情を育み始めるという内容である。ソネットが示唆するところによると、楽譜上では2声の歌であるものを、フランチェスコは自ら1声部を歌いながら、もう1声部をハーブで演奏していた可能性が指摘されている (Brown 2008, 56)。

このソネットに表現された「ハーブとの出会い」は、エツィオ・レヴィ Ezio Levi (1884-1941) の先行研究によると、1376あるいは1377年にヴェローナの統治者であるアントニオ・デッラ・スカラ Antonio della Scala (1362-1388、ヴェローナ領主在位：1375-1387) からハーブを贈られた事実に基づく (Levi 1908, 344, Brown 2008, 37)。ヴァンノッツォは、北イタリアでハーブを広く普及させることに重要な役割を果たした人物だとみられている。既にアプリアの花瓶の例からも述べたように (22 頁)、南イタリアでは、古代ギリシアの影響によって既に早い時期からハーブが親しまれていたが、北イタリアでは、13世紀頃にフランスやプロヴァンスからのジョングルールの影響で、ハーブが広く知られるようになったとみられる。

以上にみた14-15世紀のイタリアの文学作品からは、ハーブが王族や良家の若い女性、聖職者などの上流階級の人々によって嗜まれるほか、専門家さながらの腕前を持つアマチュアの演奏家や、演奏を専門とするジョングルールによっても用いられた例がみられた。これらに共通する点は、詩による音楽、つまり歌との結びつきが強い点であった。次の第2項では、14世紀の絵画から、当時用いられた楽器の形態的特徴や演奏法について考察していく。

⁷² 楽器と対話するという設定は、19世紀ヴィッジャーノのハーブ文化を題材にしたニコラ・ソーレ Nicola Sole (1821-1859) の詩にもみられる。

第2項 楽器と演奏法の特徴

2-1. 14世紀の絵画でのハープの描かれ方

音楽学者ハワード・メイヤー・ブラウン Howard Mayer Brown (1930-1993) は、自身が所有する膨大な絵画コレクションから、1000点以上にものぼる音楽要素を含む14世紀絵画を確認し、ハープの描かれ方の傾向を述べた。ブラウンによれば、ハープは他の楽器（例えば、フィドルやポータブル・オルガン、リュートなど）に比べて、絵画への登場頻度は少ない。そして、ハープは専ら14世紀後半の板絵⁷³のみに見られ、天使がハープを携えている場合が多い (Brown 2008, 40) ⁷⁴。

このことから、当時のハープ受容における2つの特徴がみてとれる。1つめは、14世紀初期ではハープがまだそれほど被写体として一般的ではなく、14世紀後半になってから、教会の祭壇画といった大衆の目に触れるような板絵に描かれるようになったという点である。2つめは、ハープが天使とともに描かれることで、多くの人々に対してハープという楽器が高貴であり、神聖であるという認識が与えられた点である。第1項での14世紀中頃以降のイタリア文学の検討によって得られた「高貴な人々が演奏する楽器」「神聖な場での楽器」という認識は、絵画での傾向と一致するといえる。あるいは、絵画から先にイメージが持ち込まれた可能性も非常に高いと考えられる。

中世からルネッサンスのイタリアで用いられたハープには、明確な特徴がみられず、典型的な「中世イタリアのハープ」と呼べるモデルは存在していない。イタリアの古い楽器は現存しておらず、楽器に関する理論書なども残っていないため、演奏に対する厳密な分析はできないが、絵画から演奏スタイルのおおよその傾向を推察することは可能である。以下では、絵画描写で共通してみられる特徴から演奏姿勢について検討する。

2-2. 絵画描写からわかる演奏スタイル

様々な絵画描写における共通点は、楽器を肩にもたせかけて、胸のあたりで演奏しているという点に集約される (Brown 2008, 53)。大きい楽器は床に置かれ、小さな楽器は着座の場合、膝の上に載せられるが、いずれの場合も両手で演奏する様子が描かれる。立位の場合は片手での演奏、つまり片手でハープの柱部分をつかみ、もう一方の手のみで弦を弾いて演奏する様子

⁷³ 板絵とは、板を支持体として、テンペラや油彩などによって描かれた絵画。壁画や天井画のような建築空間と一体となった絵画と異なり、独立したものを指す。中世の祭壇画に多く用いられた。17世紀にキャンバス画に取って代わられる。

⁷⁴ ブラウンによる1983年の論文を彼の没後に掲載した2008年の文献である。

が描かれる (Brown 2008, 53)。この片手での演奏には制限があることは想像に難くないが、つまるところ、立位での演奏の場合にはそうせざるを得なかったのだろう。

また、ブラウンは、中世イタリア絵画に描写される特徴のひとつとして、首にストラップをかけて楽器を保持する様子があったことを述べていたが (Brown 2008, 53)、このことはハープの演奏スタイルの観点からも改めて注目できる。なぜなら、これはまさに、19 世紀にヴィッジャーノ出身のストリート・ミュージシャンが識別される際の、最も重要な特徴のひとつとなっていたからである⁷⁵。携帯可能な小型のハープをいかに両手で巧みに演奏し、演奏と同時に歩行移動するかという 2 つの要求から辿り着いたのが、ストラップを使用した演奏スタイルであると思われるが、このような慣習が 14 世紀には既にあったことが図像学的に明らかとなったといえる。

ブラウンは、絵画でのハープの描写が必ずしも実際の使用状況を反映していない可能性について、画家がシンメトリーなどの構図上のバランスを重視する点を指摘した (Brown 2008, 53)。確かに、絵画でのハープ演奏が実際とは異なる事例は多く、たとえば、ハープ奏者が左肩に楽器をもたせかけている描写などは、今日に至るまでしばしば見受けられる⁷⁶。しかし、中世やルネッサンス、あるいはバロックの頃までは、実際に左肩にもたせかけて演奏していた可能性がある。それは、現在のハープにも受け継がれてきた腕木と響胴の接続部分における溝から推察される⁷⁷。この溝は、右肩にもたせかけて演奏する場合には機能性を持たないが、左肩にもたせかけて演奏する場合には、音域の最高音付近を演奏することを容易にする⁷⁸。

さらにブラウンは、ルカのグレゴリオ・ディ・チェッコ Gregorio di Cecco di Luca (1389-1428?) による聖母マリアと子どもの絵から当時の演奏法が示唆されることを以下のように述べた。

奏者は人差し指と親指の間で弦をはさんでいるように見える。それはまるで、水平にかき鳴らすというよりもむしろ、音を出すために弦を引っ張っているかのようである。
現代のハープ奏者たちは、つまんでいるように見えるその指のポジションが、まさに通

⁷⁵ ストラップの使用は、第 6 章で改めて取り上げる。

⁷⁶ 少なくとも 19 世紀以降、ハープ奏者は、必ず右肩にハープをもたせかけて演奏している。例外は、パリ音楽院のアンジュ＝コンラッド・プリュミエ Ange-Conrad Prumier (1820-1884) だが、彼が提唱した左肩にもたせかけて演奏するスタイルは全く浸透しなかった。

⁷⁷ 現在のハープでは、腕木の曲率や響胴の容積など、楽器の原理や機能に関わる形状には無駄がないが、この溝は、楽器製作上では必要性がなく、長年にわたるハープ製作の歴史の中で、いつしか定番のデザインとなったにすぎない。楽器製作者の観点から、この発想を提供くださった青山真氏の助言に感謝する。

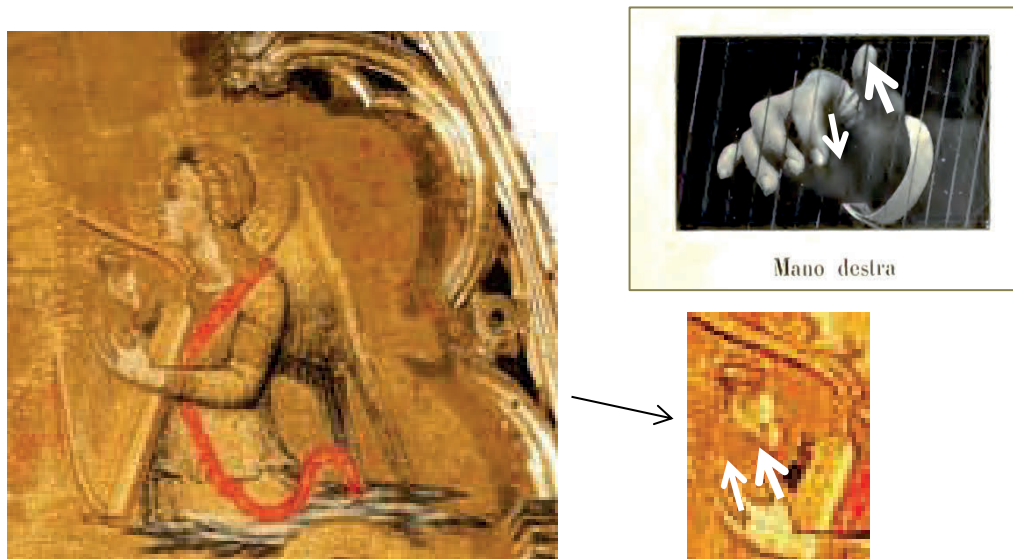
⁷⁸ 最高音付近は弦長が短いため、指を弦に届かせるための間口が狭く、現在のハープ演奏でもしばしば右手を楽器にぶつける問題が生じる。訓練により、演奏に支障をきたすことはないが、手の大きさや演奏曲によっては、手の表面を痛めることはある。

常の方法で弦をはじいた直後の手の形と同じであることを教えてくれた。(Brown 2008, 53)

ハープ奏者が弦をかき鳴らしておらず、はじいているという特徴は、現代のハープ奏者からすると当たり前に感じてしまう点ゆえに、その指摘は確かに重要である。しかし、チェッコの絵画における、つまんでいるような指のポジションが、ただ単に弾いた直後の形であるだけなのかは疑問が残る。むしろ筆者は、演奏時の親指の用いられ方に対して、より大きな関心を抱いている。なぜなら中世の絵画では、近現代における通常のポジションと比べて、明らかに異なる位置に親指が構えられているからである。通常のポジションにおいては、親指と他の指の方向性は互いの反対方向に伸びているが【図 1-1-1】右、中世のポジションにおいては、親指とその他の指の方向性がほとんど同じく、親指の位置が現在と比べて相対的に低い【図 1-1-1】左。このような構え方は、スペイン、イギリス、フランスの絵画にも共通しており、単なる画家の描き方の癖でないことは明らかである【図 1-1-2】。親指の奏法や楽器の構え方が現在とは全く異なる⁷⁹理由は、当時の楽器が弦の張力が弱いことと、小型のハープを携帯しながら演奏するスタイルによると思われる。このことは、ヴィッジャーノをはじめとする地域で用いられた 19 世紀の携帯型ハープの奏法研究に今後活かすことができるかもしれない。

⁷⁹ 恐らく親指は、どちらかといえば、下から上へはじかれたと思われる。また、そのためには、肘の位置は低く、腕は響胴に接していただろう。なお、現在のハープの演奏法は、地域や流派による個別の差異はあるものの、概して 45 度ほどの手首の角度をつけたうえで、親指を上から下に降ろして弾く。

【図 1-1-1】 チェッコの絵画における親指の低いポジションと通常のポジションの比較 ⁸⁰

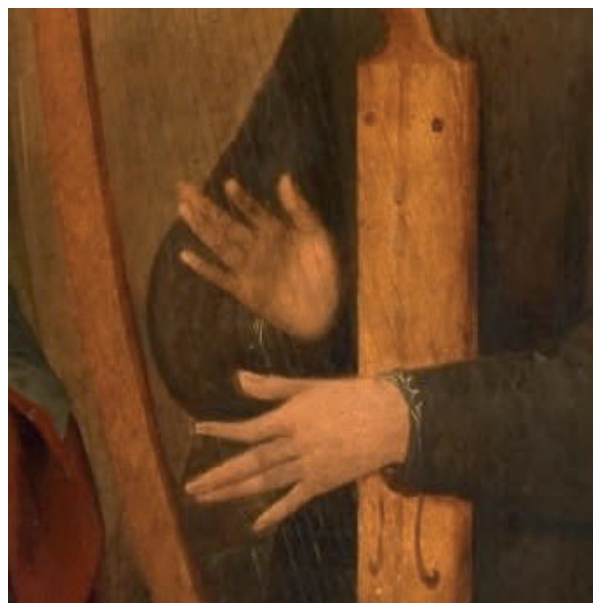


【図 1-1-2】 中世ヨーロッパの絵画に共通に見られる指のポジションの特徴 ⁸¹

1.

プラド美術館所蔵

「音楽の天使たちと聖母子」



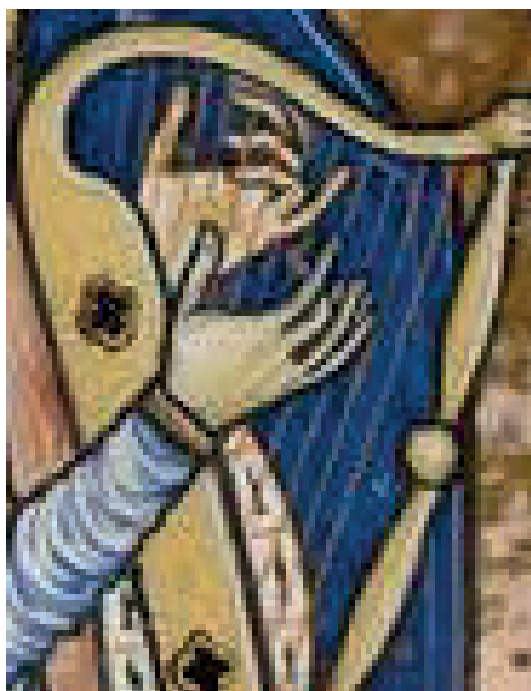
⁸⁰ 左図は、シエナ大聖堂ドゥオーモ美術館所蔵「授乳の聖母」（グレゴリオ・ディ・チェッコ、1423）Cecco, *Madonna che allatta il Bambino*. 右上部におけるハープを演奏する音楽天使を示している。右図の通常のポジション例は、ジョルジョ・ロレンツィ Giorgio Lorenzi（1846-1922）によるハープ教本《ハープのための理論的・実践的メソッド *Metodo teorico-pratico per Arpa*》作品 42（フィレンツェ、1890 年代）によるもの。

⁸¹ 上から順に、プラド美術館所蔵「音楽の天使たちと聖母子」（作者不詳、c.1520）Museo Nacional del Prado. *La Virgen y el Niño con ángeles músicos*. より一部、大英図書館所蔵「ハープを演奏するダヴィデ王」ウェストミンスター寺院聖務日課書挿絵（作者不詳、c.1250）British Library. *King David playing the harp*. Westminster Psalter より一部、シャトールー市立図書館所蔵「ハープを演奏するダヴィデ王」パリで使用されていた聖務日課書挿絵（作者不詳、c.1414）Bibliothèque municipale, Châteauroux. *Davide che suona l'arpa* より一部。

2.

大英図書館所蔵

「ハープを演奏するダヴィデ王」



3.

シャトールー市立図書館所蔵

「ハープを演奏するダヴィデ王」



2-3. 楽器サイズと音域、調弦方法

多くの弦楽器では、擦弦楽器、撥弦楽器を問わず、弦数と楽器サイズにはあまり関連性がない。たとえば、ヴァイオリンとコントラバスは、楽器サイズにこそ大きな隔たりがあるが、弦数はサイズによって変化しない⁸²。一方、この時代の全音階のハープは、基本的に1弦につき1音しか鳴らされないため、楽器サイズは弦数と比例関係にある。つまり、楽器サイズをもとにして弦数を把握し、そこから音域へと辿っていくと、おおよそ⁸³の楽器の音域を特定することができる。

ブラウンは先に述べた14世紀絵画コレクションを検証することで、ハープの弦数の傾向を抽出した結果、当時の楽器の弦数を9-16弦、17-24弦、24弦以上の3つに大別した (Brown 2008, 49)。実際には24弦以上のハープの登場は稀であったとのことなので、実質的には2種類に分けられるといえる。そこで本論では、それらを以下、「9-16弦ハープ」、「17-24弦ハープ」と呼ぶ。この「9-16弦ハープ」と「17-24弦ハープ」は、非常に小型で音域が狭く、現代のハープに比べると、格段に弦数が少ない⁸⁴。現代のラップ・ハープと呼ばれる膝に載せて演奏する小型ハープでも25弦ほどであるから、中世の「9-16弦ハープ」や「17-24弦ハープ」がいかに小さい部類であるかが理解されよう。

全音階ハープの調弦については、クリストファー・ページ Christopher Page (1952-) ⁸⁵とステファン・ミンタ Stephen Minta (?-?) ⁸⁶が、共著論文「13世紀におけるハープの調弦方法 Thirteenth-century instructions for tuning the harp」で、ピエール・ド・ペッカム Pierre de Peckham (fl. 1267-1276) によるフランスの長編詩『信徒の光 *La lumière as lais*』の解釈を示し、ハープが演奏曲ごとに異なる調弦がされていた可能性を指摘した (Brown 2008, 46) ⁸⁷。さらに、

⁸² 一般的なヴァイオリン族の弦数はサイズによらず4弦である。なお、古楽器の5弦チェロやエレクトリック楽器の5弦ヴァイオリンなど例外もある。

⁸³ 「おおよそ」と述べたのは、楽器の大きさを規定する弦の長さだけでなく、調弦、つまり弦の張られる強さによっても、音高が変化するためである。調弦による音高の変化は音域にも当然影響を及ぼす。しかし、弦の張力に対する楽器の強度を考慮すれば、全体の音域はそう大きく変化させられるわけではない。

⁸⁴ 参考のために、現代のハープの弦数を以下に述べる。まず、オーケストラやソロなどの場面で広く用いられているダブルアクション・ペダルハープは、通常47弦である (ダブルアクション・ペダルハープについては、巻末付録を参照のこと)。やや小型のレパー・ハープでも、34~41弦ほどが一般的である。なお、一般的という表現は、日本の青山ハープ株式会社およびイタリアのサルヴィ社における楽器の弦数を根拠にしている (サルヴィは、モデル JUNO[25/27弦]を除く)。

⁸⁵ ページは、シドニーサセックス大学 (ケンブリッジ) の名誉教授。専門は、16-19世紀までのイギリスにおけるギターの社会的および音楽的歴史。中世の音楽、楽器、パフォーマンス実践に関する研究。

⁸⁶ ミンタは、遅くとも1973年より、ヨーク大学教授である。

⁸⁷ ブラウンは、ページとミンタによる非公開の論文を著者本人より入手し、フランスでハープのスコルダトゥーラ・チューニングが行われていた根拠として紹介した。バロック頃までの弦楽器では一般的だが、ここでのハープのスコルダトゥーラ・チューニングとは、曲ごとに調弦を変えることの意。

ページによる一連の研究によれば、13 世紀のフランスでは、オクターヴのうちの少なくとも B 音と Fis 音が含まれる 7 つの音を使用し、曲間に調律し直したことまでが示唆されている (Brown 2008, 50)。イタリアのハープについては、前述した『信徒の光』の例のように確固たる証拠はないものの、同様に全音階的に調弦された楽器を使用し、適宜スコルダトゥーラ・チューニングをして演奏された可能性が非常に高い⁸⁸。

ただし、現在のハープ奏者の視点からみると、これほどまでに音域が狭く、完全な全音階しか演奏されないハープでいったいどのような音楽を奏でていたのか、中世やルネッサンスに用いられた小型の全音階ハープは、当時の作品の要求に応えることはできていたのか、疑問が生まれる⁸⁹。そこで以下では、調弦方法と音域について、さらに掘り下げてみていく。

2-4. 音域と音楽の要請における見事な一致

中世イタリアのハープが全音階で調弦されていたと仮定すると、「9-16 弦ハープ」と「17-24 弦ハープ」の音域はどのように推察できるだろうか。

まず、中世の音楽理論とハープの音域の関係を確認する。「グイドの手 *Mano guidoniana*」⁹⁰と全音域 (gamut) の一覧【図 1-1-3】によると、中世の音楽では、最低音の G から最高音の e² までの 20 音が使用される⁹¹。「グイドの手」における *Molle* (F dur に相当) あるいは *Naturale* (C dur に相当) という 2 つの調子では 13 音の範囲内なので、「9-16 弦ハープ」でも十分に事足りる可能性がある。全音域を用いる *Durum* (G dur に相当) でも 20 音の範囲内なので、17-24 弦ハープであれば対応できる可能性が高い。

ブラウンは、絵画から弦数を割り出したハープが、実際にフランチェスコ・ランディーニ Francesco Landini (c. 1325-1397) ⁹²の音楽で機能するかどうかを、音域一覧【譜例 1-1-1】をもとに確認することを試みた (Brown 2008, 50-52)。ブラウンが、14 世紀イタリア音楽における代表的なサンプルとして用いたのは、ランディーニ作品の 3 種 (パッラータ、マドリガーレ、カッチャ) の計 153 曲である。

⁸⁸ ブラウンも指摘するとおり、もしも、16 世紀以降のアルパ・ドッピアのような複数弦列メカニズムの楽器が現れるよりもっと以前に、様々な調への画期的な対応策が見出されていたのであれば、何らかの形で記録に残った可能性が高い。つまり、裏を返せば、それまでの時代にはスコルダトゥーラ・チューニング以外の方策は確立されていなかったことになる。

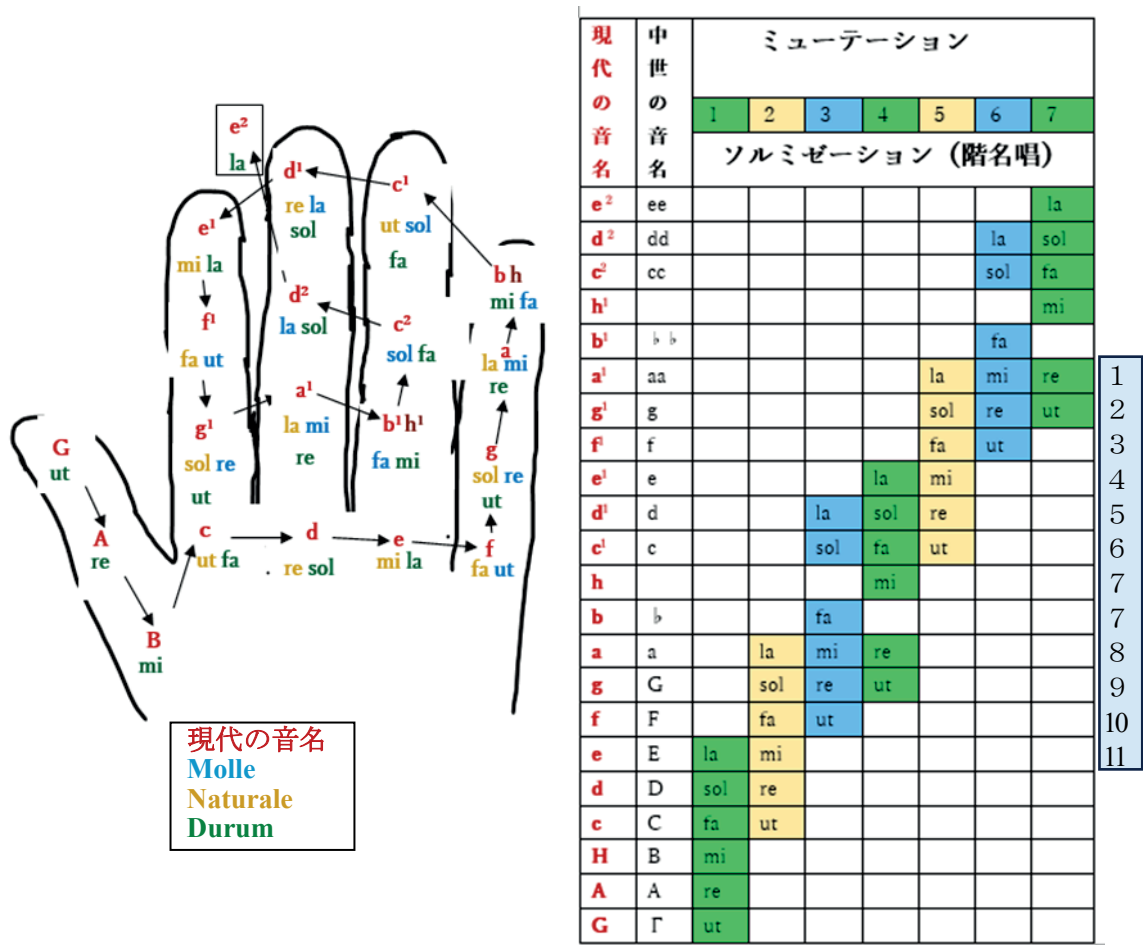
⁸⁹ ハープは歴史的に、作品が要求する音域に応える形で、これほど多くの弦を持ち合わせるようになった経緯がある。

⁹⁰ 手の部位から音を視覚的に示すために用いられた教育法。

⁹¹ 22 音のうち、h と b、h¹ と b¹ はそれぞれ同時に用いられない。

⁹² ランディーニは、フィレンツェで活動した著名な作曲家、オルガニスト、歌手。彼は、天然痘の後遺症により盲目であったと伝わっている (Fiori 2004 vol. 63)。

【図 1-1-3】「グイドの手」と「 Γ から ee までの全音域表⁹³



【譜例 1-1-1】に示されるとおり、ランディーニの 153 作品において最も広い音域幅は 19 度である。つまり、最低音を *gamma-ut* (=G) とした場合、最高音が dd (=d²) にあたる。これにより、ハープの最低音を *gamma-ut* に置いた場合、全音階で調弦された 19 弦のハープを用いれば、以上に示したランディーニのすべての音楽が演奏できると結論づけられる。また、ランディーニの作品で使用されている音域は、ほぼ例外なく 13 度の間におさまるように書かれている。つまり、楽曲によって移調するならば、13 弦のハープでもほとんどの作品が演奏可能である。また、ハープが複数声部のうち 1 声部のみを演奏すると仮定すれば、さらに弦数の少ない楽器でも演奏可能であったといえる。

実際、テナー声部の最低音を c とする 2 声のバッラータ 32 曲 (【譜例 1-1-1】の枠で囲った部分) に着目すると、高音声部は e から a¹ までの 11 音に収まることがわかる。同様に、

⁹³ 「グイドの手」および音域表は、筆者が作成した。

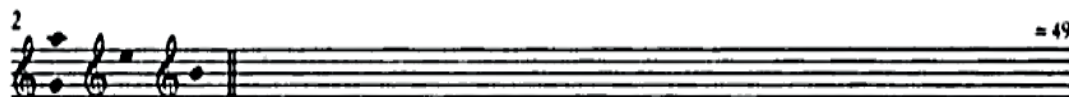
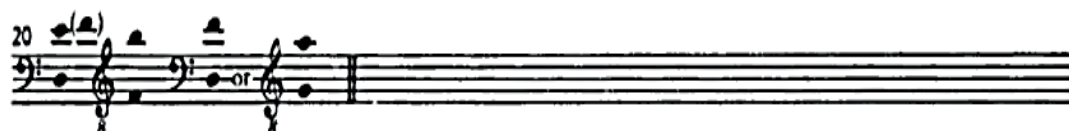
他のバッラータでも、1声部はおよそ9-10度の間に収まる傾向がある。

【譜例 1-1-1】 ランディーニの153作品における音域一覧⁹⁴

2声のバッラータ：91曲



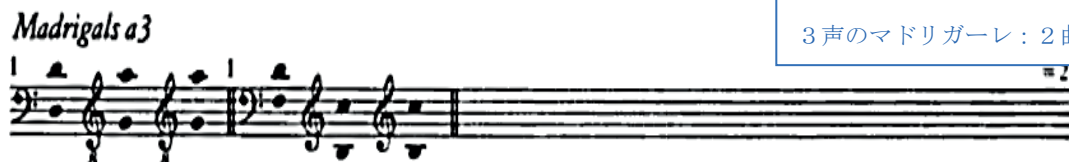
3声のバッラータ：49曲



2声のマドリガーレ：9曲



3声のマドリガーレ：2曲



カッチャ：2曲



⁹⁴ Brown 2008, 51.をもとに筆者が日本語を補足した。

ハーブが1声部のみ担当し、器楽アンサンブルや歌とともに演奏するのか、独奏の器楽曲としてすべての声部を演奏するのか⁹⁵は不明である。しかし、ブラウンが膨大な絵画コレクションから傾向を割り出した2種類の小型ハーブ「9-16 弦ハーブ」と「17-24 弦ハーブ」は、当時の音楽における音域の要請に十分に応えるものであり、最も弦数の少ない9弦ハーブでも、ランディーニ作品のテナー声部と高音声部の大半を演奏することが可能であったことがいえる。

2-5. 半音演奏のための技法

この全音階ハーブにおける問題点は、やはり臨時記号による変化音であった。必要な臨時記号に対しては、なんらかの適合措置がとられていたと考えられるが、現在となっては知術がない。ブラウンは「ムジカ・フィクタ⁹⁶が楽器の限界を考慮して修正されたか、あるいは14世紀のハーブ奏者による失われた半音階奏法のテクニックが用いられたかのどちらか」(Brown 2008, 50)と述べている。14世紀に用いられた技法とは、どのようなものが想定されるのだろうか。それらは、本当に失われたのだろうか。

半音演奏のテクニックに関する証言は、16世紀のスペインでようやく現れる⁹⁷。フアン・ベルムード Juan Bermudo (1510-1565) による『楽器詳解 *Declaración de instrumentos musicales*』(1555)では、フェルナンド2世 Fernando II (1452-1516)⁹⁸のお抱えハーブ奏者ルドヴィーコ Ludovico (?-?)⁹⁹によって実践された奏法(指で弦を腕木におさえつけることで音高を半音上げる奏法)が説明された(Bordas 2001, Loei 2017, 22)。ルドヴィーコ以前までの半音階奏法のテクニックは、理論書の記述としては証拠が残されていないため、ブラウンは14世紀の半音演奏の技法は「失われた lost」と表現したが、実際の演奏現場で既に使用されていた技法がルドヴィーコら15世紀後半のハーブ奏者にも受け継がれた可能性は考えられる。

⁹⁵ このような器楽曲を「インタヴォラトゥーラ intavolatura」という。

⁹⁶ ムジカ・フィクタとは、12-16世紀にかけて、いわゆる「グイドの手」に含まれるヘクサコード・システムからの拡張を表すために用いられた用語。具体的には、主に記譜されていない臨時記号による変化音を指す(Bent/Silbiger 2001)。

⁹⁷ 当時のスペインはハーブが非常に盛んで、多くのハーブ奏者が教会や宮廷で演奏した。このことは、スペイン支配下のナポリをはじめとする16世紀以降のイタリア各地で、アルパ・ドッピア奏者が宮廷を中心に活動したことにも大きく影響している。詳細は改めて第2章で述べる。

⁹⁸ 彼はしばしば、「カトリック王 el Católico」とも呼ばれた。アラゴン王としての在位は1479-1516年、カスティーリャ王フェルナンド5世としての在位は1474-1504年である。

⁹⁹ ルドヴィーコは、当時の最も高名なハーブ奏者であり、フェルナンド2世の妻でカスティーリャ女王のイサベル1世 Isabel I de Castilla (1451-1504) にハーブを教えた(Loei 2017, 22)。

一列弦の全音階ハーブで半音演奏をするための技法は、アロンソ・ムダーラ Alonso Mudarra (c.1510-1580) の《ヴィウエラのための3部の譜本 *Tres libros de musica en cifras para vihuela*》(1546) と、ディエゴ・フェルナンデス・デ・フエテ Diego Fernández de Huete (1633/43-1713?) の《一列弦ハーブと2列弦ハーブ、オルガンのための譜本大要 *Compendio numeroso de zifras para arpa de una orden y arpa de dos órdenes, y de órgano*》(1702-1704) でも取り上げられた (Bordas 2001)。これらの譜本も、ベルムードと同様の奏法を説明したことが共通する。このうち、ムダーラとフエテの譜本では、臨時記号のために特定の弦をあらかじめ調弦し直すことも提案されていた (Bordas 2001)。

クリスティーナ・ボルダス・イバーニェス Cristina Bordas Ibáñez (?-?)¹⁰⁰は、これらの理論書では言及されていない奏法として、右手の薬指と小指¹⁰¹でチューニング・キーを挟み、そのチューニング・キーで弦をおさえる手法も用いられた可能性を指摘した (Bordas 2001)。さらに、その技法を用いて演奏する様子をドミンゴ・ニエト Domingo Nieto (?-?) による17世紀後半の絵画『ヘロデの晩餐 *Banquete de Herodes*』¹⁰²にみいだした (Bordas 2001)。スペインでの演奏慣習の証拠はニエトの絵画のみだが、同様の技法は、現在でも一部のラテン・アメリカ地域でのアルパ演奏の慣習に残っている (Bordas 2001)。これまで全音階ハーブの文化は過去のものだと解釈されてきたが、現在のアルパ演奏に根強く影響が残る点で、アルパ・ドップピアやシングルアクション・ペダルハーブなどの古楽器よりもむしろ、現在とのつながりが強いと捉えることもできる。

第3項 17世紀まで続く全音階ハーブ

16世紀に入ると、スペインやイタリアで複数弦列という新たな発想から半音演奏を可能にした楽器、いわゆるアルパ・ドップピアが演奏されるようになる¹⁰³。この楽器については、本論では鍵盤楽器との類似性に着目し、別の潮流として取り上げるが(第2章第1節)、ヨーロッパのハーブ音楽史における従来の説明では、先にみたルドヴィーコなどをはじめとするスペインのハーブ奏者とハーブ演奏の文化がスペイン支配下のナポリ、そしてローマ、

¹⁰⁰ 楽器学および音楽図像学を専門とする音楽学者。マドリッド・コンプルテンセ大学教授を務める。スペインのハーブに関する研究も多数発表している。

¹⁰¹ 当時は親指から中指までの3本指のみを使用したため、薬指と小指が空いていた。

¹⁰² スペインのサモラ県トロ市タガラブエナ Tagarabuena のサン・フアン・バウティスタ教会 S Juan Bautista にある絵画 (Bordas 2001)。

¹⁰³ スペインでは交差型の2列弦ハーブ、イタリアでは並列型の2列弦または3列弦ハーブが用いられたが、ここでは全音階ハーブと異なる複数弦列のメカニズムとして、まとめて述べた。

さらにイタリアの各都市（当時では各国）に影響を与える流れへと視点が移る。

しかし、アルパ・ドッピアが発明されたからといって、従来の全音階ハーブが廃れたわけではなかった。このことは、全音階ハーブの文化の延長にあるヴィッジャーノでの演奏慣習が19世紀まで継承された事実からみて明らかである。それでは、アルパ・ドッピア全盛期の16-17世紀イタリアで全音階ハーブも使用されたことは確実なのであろうか。

3-1. 17世紀における全音階ハーブの言及例——プレトリウス『楽器誌』（1619）

ドイツの作曲家で音楽理論家のミヒャエル・プレトリウス Michael Praetorius (1571-1621) は著書の『音楽大全第Ⅱ巻、楽器誌 *Syntagma Musicum II, De Organographia*』（1619年）で、当時のハーブを紹介した。以下に示す序文では、イタリアもその調査対象範囲に入ることが明示されている。

私は現在ドイツ、イタリア、フランスおよびイギリスで使用されております芸術的で好ましい楽器の見取り図や解説のみならず、どのような音の高さで使われているかということをこの第Ⅱ巻で明らかにしたいと思います。（プレトリウス 2000, 7）¹⁰⁴

プレトリウスは、ハーブの章において、「現在 [=1619 年当時] のハーブは3種類ある」（プレトリウス 2000, 90）と述べ、2列弦のアルパ・ドッピアやアイリッシュ・ハーブのほかに、全音階ハーブを挙げた。全音階ハーブに関しては、「一般的で単純なハーブは24本あるいはそれ以上の弦が張られており、Fからc¹およびa²までの全音階である」（プレトリウス 2000, 90）と紹介した。

この記述からは、第2項で取り上げた14-15世紀のイタリアではまだ稀であった24弦以

¹⁰⁴ 『音楽大全第Ⅱ巻、楽器誌』（2000年）の訳者、郡司すみによる日本語訳を掲載した。

なお、プレトリウス『音楽大全』の原著では、アルパ・ドッピアへの解釈に誤りがある。それが訳本にも反映されていることには留意すべきである。プレトリウスの図版では、アルパ・ドッピアとされる楽器が裏表の別に描かれているが、弦の張られる向きが支柱に平行でない点や、弦の張られ方が裏表で違うことから、明らかにアルパ・ドッピアとは異なる。これは大型の直立したダブル・プサルテリウムを描いたものに近い。プサルテリウムとは、ツィター族の撥弦楽器で、三角形、長方形、台形など様々な形状が存在するが（McKinnon 2001）、弦が響胴に平行に張られることがハーブと異なる大きな特徴である。また、演奏の際には、指またはプレクトラ plectra（爪のようなもの）によって弦が弾かれる（McKinnon 2001）。ダブル・プサルテリウムは、響胴の両側から弦が張られており、しかも金属弦である。

さらに、プレトリウスの説明と図版が一致しないことへの指摘は、既にニュー・グローヴ音楽大事典の初版でも述べられていたが（Rimmer 1980, 199-200）、第2版では複数弦列ハーブ項目の執筆担当者が異なり、述べられていないことにも注意が必要である。

上の全音階ハープが 17 世紀初頭では既に一般的であったことが読み取れる。また、「一般的」という表現からは、ハープが音楽での要請に合わせて音域を拡大する一方、従来の全音階システムが 17 世紀に入ってもなお用いられたことが示される。

なお、全音階ハープの弦の素材については明記されていないが、プレトリウスがアイリッシュ・ハープに関して真鍮弦であると述べ、古代のハープ弦の素材について「死んだ動物の腸を乾かして細くし、揉みほぐして弦を作り音を出す」(プレトリウス 2000, 90、訳文ママ)と表現したことから、当時の全音階ハープも現在のハープと同様にガット弦であることが示唆される。

3-2. 17 世紀におけるハープ製作例——ストラディヴァリ (1681)

小型の全音階ハープが 17 世紀まで使用されていた証拠は、楽器製作の観点からも示される。アントニオ・ストラディヴァリ Antonio Stradivari (1644-1737) によって製作された全音階ハープは、現在サンピエトロ・ア・マイエッラ音楽院博物館に所蔵されている。これは、1681 年製の楽器で、同音楽院で 1826 年より司書を務めた音楽学者、作曲家のフランチェスコ・フローリモ Francesco Florimo (1800-1888) によって寄贈された¹⁰⁵。製作者が判明している小型の全音階ハープの現存楽器としては、最も古いと考えられる。

高さ 84cm、27 弦のこの小型ハープは、【図 1-1-4】では、展示のための円形の台座に取り付けられて自立しているが、本来は抱えて演奏する種類である。ルネッサンスの絵画から統計的に得られた一般的なモデル (17-24 弦ハープ) よりやや弦数が多いが、ほぼ同様の形態であり、24 弦以上の全音階ハープが一般的というプレトリウスの記述にも当てはまる。

ヴァイオリンの名職人による作品ならではの特徴もみることができる。たとえば、ヴァイオリンなどの表板の縁にみられる黒い二重線 (パーフリング) と同様、このハープの響板の縁には象嵌が精密に施されている。この象嵌は、響板の割れを進行させないための実用目的と響板の意匠性を高める審美目的が考えられる。また、響板には、ハート型のサウンド・ホールがある【図 1-1-4】。ハープでは、サウンド・ホールの型自体に機能性や意匠性を求める例はあまりないため、ヴァイオリンの f 字孔などに近い発想かもしれない。響胴の深さは音域によってほぼ変わらないため、低音域の音量はあまりなかったと推定されるが、作品としての完成度は高いといえる。

¹⁰⁵ 寄贈者や楽器製作年などの情報は、同音楽院博物館カタログに記載されている (Conservatorio San Pietro a Majella 2008)。

【図 1-1-4】 ストラディヴァリのハープ（写真左：正面、写真右：裏面）¹⁰⁶



以上のような全音階ハープがヴァイオリン職人によって製作された事実は、全音階ハープからフック・ハープ¹⁰⁷が派生したハープ音楽史上の流れと無関係ではないように思われる。なぜなら、フックが弦をおさえる原理は、ヴァイオリンなどの弦楽器で、左手の指で弦をおさえて音高を調整する発想と非常に近いからである。さらに、18-19 世紀初頭にイタリアで製作されたフック・ハープの現存楽器¹⁰⁸がみなヴァイオリン職人の手によってつくられたことも、この推測を裏付けている。

第2節では、フック・ハープが演奏されるようになる 18 世紀以降に話を進めて、全音階ハープの文化がどのように受け継がれて、そして 19 世紀へとつながるかをみる。

¹⁰⁶ サンピエトロ・ア・マイエッラ音楽院ハープ科教授のルチア・ディ・サピオ Lucia di Sapio 氏が筆者の研究へ協力する目的で撮影くださったものである。

¹⁰⁷ フック・ハープとは、弦の上部に取り付けられたフック型の部品によって、弦の長さを調整することで、音高変化を可能にしたハープの総称。手でフックを操作する仕組みで、小型の楽器が多い。

¹⁰⁸ 第2節第2項2-2で具体例を取り上げる。

第2節 18-19世紀初頭のフック・ハーブ文化

従来の全音階ハーブから発展したフック・ハーブは、18世紀より一般的に普及したが、民族楽器や大衆の楽器というイメージが強かったためか、「クラシック」のハーブ音楽史で注目されることが少なかった。この時期のハーブ音楽史の記述は、専らシングルアクション・ペダルハーブにばかり目が向けられる。しかし、近年の研究 (Parker 2009, Pasetti 2010) では、イギリスを中心としたヨーロッパ各地で、上流階級でもフック・ハーブの流行があったことが指摘されている。

そこで、第1項ではまず、演奏者の社会階級と楽器の形態、演奏法の3点から、18世紀にフック・ハーブが人気となった背景をおさえ、続く第2項で、イギリスなどで演奏活動した後、ナポリで教育活動を行ったジュゼッペ・ミッリコ Vito Giuseppe Millico (1737-1802)¹⁰⁹を中心に南イタリアでのフック・ハーブ文化を検討した後、イタリアでの楽器製作例をみていく。

第1項 18世紀以降のヨーロッパでのフック・ハーブの流行

1-1. 演奏者の社会階級の広がり

(1) 伝統音楽とフック・ハーブ

18世紀後半には、ヨーロッパ各地でフック付きの全音階ハーブが製作され、これと同時に、伝統的な全音階ハーブによる音楽の再演も試みられる。アイルランドでは、1780年代に第1回が開催されて以降、今日まで伝統が続く「グラナード・ハーブ音楽祭 Harp Festival of Granard」や「ベルファスト・ハーブ音楽祭 Belfast Harp Festival」などのハーブ音楽祭¹¹⁰がある (Pasetti 2010, 35)。ドイツでも、ハインリヒ・バックオーフェン Heinrich Backofen (1768-1839?) などの作曲家やハーブ奏者が主導することで、伝統音楽の再演が促された (Pasetti 2010, 35)。

18世紀末には、伝統音楽の採譜も多く試みられた。1792年のベルファスト・ハーブ音楽祭に訪れていた民俗音楽の収集家エドワード・バンティング Edward Bunting (1773-1843) は、最終的に250曲ものハーブ音楽の採譜を行ったことが知られる (Pasetti 2010, 35)。ウェー

¹⁰⁹ ミッリコはイタリアの著名なソプラノ・カストラート歌手として知られる。南イタリアのテルリッツィ出身で、ナポリで没した。ハーブとのかかわりは第2項で述べる。

¹¹⁰ 音楽祭では、毎回10人前後のハーブ奏者が口承的に受け継がれた伝統音楽を奏でて、競い合い、優勝者を定めていた (Pasetti 2010, 35)。

ルズでは、エドワード・ジョーンズ Edward Jones (1752-1824) も、1794 年の著作『ウェールズの吟遊詩人による音楽的叙情詩 *Musical Relicks of the Welsh Bards*』など、伝統的なハープ音楽の収集を積極的に行った (Pasetti 2010, 35)。

(2) イギリス上流社会と「小型ハープ」

イギリスにおける伝統的な小型のハープに関する関心は、単に伝統音楽の見直しと民俗音楽の採譜にとどまらなかった。むしろ、伝統音楽を忠実に再現するというよりは、自分たちの音楽に取り込もうという意識のほうが強かった¹¹¹。18 世紀末のイギリスでは、「小型ハープ Small harp」と称されるフック・ハープの一種が上流貴族の家庭で嗜まれる楽器として定着した。そして 19 世紀初頭には、この「小型ハープ」が貴族やブルジョワのサロンにも仲間入りを果たす。同時代のフランスの上流社会では、専らシングルアクション・ペダルハープがもてはやされていた一方、イギリス上流社会では「小型ハープ」が人気を誇っていたのである。

イギリスのピーター・オージェ Peter Augé (?-?) は、『小型ハープのための新しい完全な教則 *New and compleat instructions for the small harp*』(c. 1775) ¹¹²の中で、「小型ハープ」の価値を以下のように評した。

この楽器 [= 小型ハープ (における有用性)] の是非を問うことは無意味だ。ハープは古くから知られており、常に最高の弦楽器の 1 つであり、特に伴奏において、最も調和のとれた楽器とみなされてきた。十分に熟達した奏者によって奏でられるとき、最大の喜びを与えると同時に、他の楽器を足し合わせた効果以上の演奏効果を生み出す¹¹³。

¹¹¹ 実際の採譜では、調性の枠組みに当てはまらない音をエラーと捉え、伝統音楽の持つ旋法的な響きを機能と声へと読み替えていた。Pasetti, “Il metodo per ‘Small Harp’ di Peter Augé (Londra, 1775–80),” 2013a.

¹¹² オージェが 1775 年頃にロンドンのラザフォード Rutherford 社より出版した教則本。以下に示す非常に長いタイトルを持つ。『学習者が習熟するために最も簡便かつ最良のメソッドを含む小型ハープのための新しい完全な教則 この楽器のために適切に選曲された最も好まれるメヌエット、マーチ、アリアそして伴奏付きの歌曲 小型ハープの教授ピーター・オージェによる *New and compleat instructions for the small harp containing the easiest and best method for learners to obtain a proficiency To which is added A collection of the most favourite minuets Marches Airs and songs with accompaniments Properly disposed for that instrument By Mr Peter Augé’ Professor on the small harp*』(Pasetti 2010, 36)

本論では『小型ハープのための新しい完全な教則』と呼ぶ。

¹¹³ 同上。

この文章からは、著者が「小型ハープ」を古来の全音階ハープの延長と位置づけるとともに、(歌の) 伴奏に適した楽器であると捉えていることが読み取れる。以下では、ヨーロッパで流行したフック・ハープ文化の一例として、このオージェの教則本に示される「小型ハープ」の形態的特徴と演奏法を検討する。

【図 1-2-1】 高貴な女性が小型ハープを演奏している様子を描いた版画¹¹⁴



1-2. 「小型ハープ」の形態と演奏法

オージェは、この教則本の序文で、ハープには「ペダル付きハープ、または大型ハープ」と「ペダルなしのハープ、または小型ハープ」の2つのタイプがあると分類したうえで、一般的には、「小型ハープ」のほうが、そのわかりやすさと演奏の快適さから人気がある旨を明確に述べた (Pasetti 2010, 36)。また、オージェは大型ハープとの違いを以下のように説明した。

¹¹⁴ オージェの教則本の挿絵 Pasetti, 2010, 37

この挿絵は、2009年に出版されたオージェの作品集の表紙絵にも採用されている。
Parker, *A collection of the most favourite minuets, marches, airs and songs with accompaniments*, 2009.

大型ハープと小型ハープの唯一の違いとして、小型ハープではペダルの代わりに、チューニング・ピンの隣に小さな回転するネジがあり、シャープやナチュラル、フラットを演奏する際に、和声に応じて、左手で回すことができる (Pasetti 2010, 36)

オージェのこれらの記述から、大型ハープはシングルアクション・ペダルハープを指しており、「小型ハープ」はフック・ハープを指すことが理解される。なお、マイク・パーカー Mike Parker (?-) ¹¹⁵は、「小型ハープ」はドイツのものとは明らかに異なるハープの系統のフック・ハープであると述べている (Parker 2009) ¹¹⁶。また、楽器サイズは1メートルにも満たない大きさであり、のちにジョン・イーガン John Egan (fl. 1804-1838) が製作したレバー・ハープに共通点が見られると指摘している (Parker 2009) ¹¹⁷。

この教則本では、30 弦の「小型ハープ」についての説明がなされている。それによれば、このハープの音域は、第1オクターヴの G 音から、第5オクターヴの F 音までであり¹¹⁸、基本の調弦は F dur である (Es dur の調弦もみられた)。また、赤い弦は C 音を、青い弦は F 音を示すという記述があることから、ペダル・ハープ同様に、弦の色分けもなされていたことも把握できる (Pasetti 2010, 36)。

武蔵野音楽大学楽器ミュージアムが所蔵するイギリスのモーリー Morley 社による 1900 年頃製作のハープは、弦数が 30 弦で、弦の材質は金属弦ではなく¹¹⁹、C 音と F 音にそれぞれ赤と青の色分けがされており、なおかつ、オージェの「回転するネジ」という表現に相当すると思われるネジを見出すことができる。したがって、このハープは、オージェの教本に書かれた特徴をよく反映した貴重な楽器だといえる¹²⁰。このネジを実際に回転させることで、ネジを弦に引っ掛ける仕組みが理解される【図 1-2-2】。

¹¹⁵ パーカーは、イギリスのハープ奏者、音楽学者。ケルト諸国でのハープの歴史的用法に関する研究が専門。演奏では、シングルアクション・ペダルハープに関する修士号を取得。2010 年にはヒストリカル・ハープ協会会長に就任。

¹¹⁶ Creighton's Collection

<http://www.creightonscollection.co.uk/index.html?Pages/scores/SM/SM313.htm~mainFrame> (最終アクセス：2020 年 3 月 23 日)

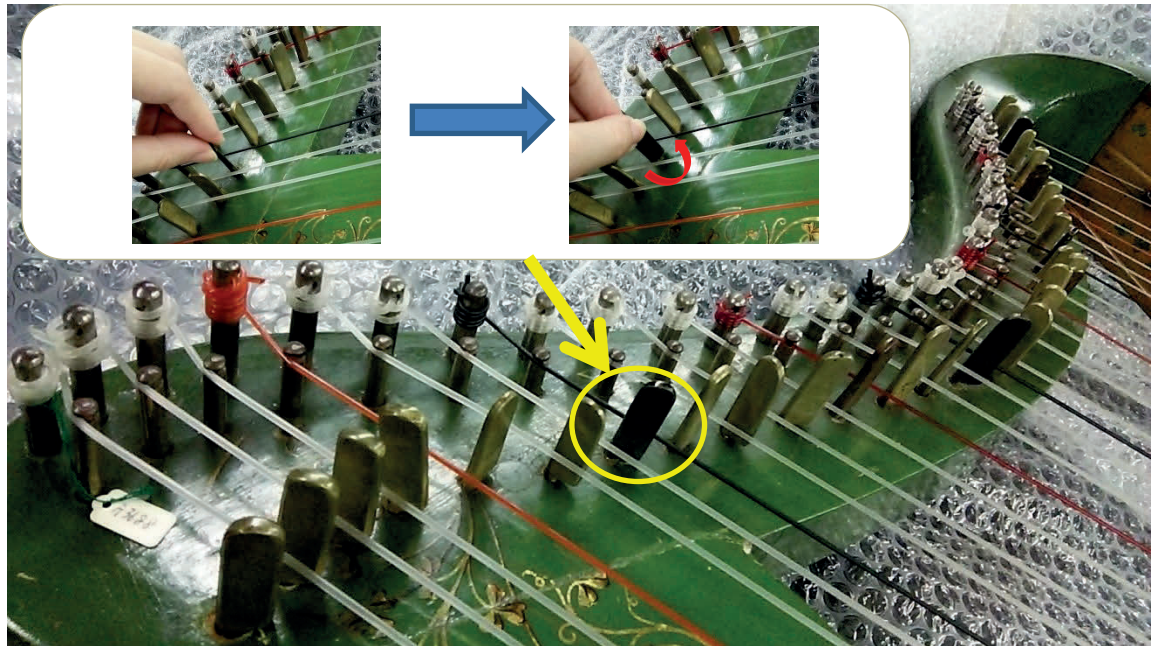
¹¹⁷ 同上。

¹¹⁸ ハープにおけるオクターヴの表記については、凡例を参照のこと。

¹¹⁹ 18 世紀ではガット弦だったはずだが、この楽器では、現代のアイリッシュ・ハープと同様にナイロン弦が張られている。

¹²⁰ 伝統的なアイリッシュ・ハープは、形態的には類似しているものの、革あるいは金属弦を特徴としている。一方、現代に広く普及する一般的なアイリッシュ・ハープは上下動レバーを採用しており、回転ネジの特徴はみられない。上下動レバーについては、巻末付録を参照のこと。

【図 1-2-2】 イギリスのモーリー Morley 社による 1900 年頃製作の小型ハープ¹²¹



パゼッティは、オージェの教則本における音楽的な指示が、フィリップ・ジャック・メイ
エ Philippe-Jacques Meyer (1737-1819) のシングルアクション・ペダルハープのための教本
《正しいハープ奏法試論 *Essai sur la vraie maniere de jouer de la harpe*》(1763 年パリ初版、
1772 年再版) に大変忠実に従っていると指摘し、「小型ハープ」の演奏技術が「ペダル・ハ
ープの技術的要素を単純に置き換えたものなのではないか」(Pasetti 2010, 36) と唱えた。こ
の見解によれば、伝統楽器の再現というよりは、ペダルの代わりに手動システムを持ち合わ
せる以外においては、限りなくペダル・ハープに近いということになる。すなわち、シング
ルアクション・ペダルハープにおける演奏法(例えば、演奏姿勢や運指、フレージングなど)
が小型のフック・ハープでも用いられていた可能性が示唆される。

シングルアクション・ペダルハープの演奏法に関しては当時の教則本などの研究が進ん
でおり、ある程度の情報が得られるため、イギリスでのフック・ハープ研究の参考になりう
る。一方、イタリアでのフック・ハープの演奏法にもこれが当てはまるかどうかを判断する
には、演奏者や楽器に対して、さらなる検討が必要である。そこで、第 2 項ではイタリアに
視点を移して考察を進める。

¹²¹ 武蔵野音楽大学楽器ミュージアム所蔵。2019 年 11 月筆者撮影。

第2項 イタリアでのフック・ハーブ文化

イタリアでのフック・ハーブ演奏の実態をつかめる証拠は少ないが、ジュゼッペ・ミッリコの経歴と作品を取り上げることで、中世以来の全音階ハーブの文化と19世紀とのつながりの一端がみえる。楽器製作例に関しても、少ない例から傾向を見出すことは難しいものの、やはり17世紀まで続いた全音階ハーブ製作の延長にあり、19世紀のやや大型のフック・ハーブへと向かう道筋が浮かび上がる。

2-1. 南イタリアのフック・ハーブ文化——ジュゼッペ・ミッリコを例に

(1) ミッリコと携帯型ハーブ

南イタリア出身のジュゼッペ・ミッリコは、カストラート歌手として名を馳せ、1758年から1765年にかけてロシアの宮廷に奉仕するが、その後イタリアに戻ったのち、クリストフ・ヴィリバルト・グルック Christoph Wilibald Gluck (1714-1787) と関わりを持ち、グルックの姪のマリアンナに対する音楽教育も担当していた (Howard 1981, 71)。ミッリコは、グルックの代表作《オルフェオとエウリディーチェ *Orfeo ed Euridice*》のオルフェオ役をたびたび演じた¹²²。

役柄のオルフェオは堅琴の名手として知られるが¹²³、ミッリコ自身も実際にハーブ奏者でもあった。ミッリコは、ヴィッジャーノのハーブ奏者から、携帯型のハーブを演奏する技術を学んだとみられている (Simari 2018, 89)。また、ミッリコのハーブ演奏については、「マッテイ編曲の抒情詩第3番¹²⁴をハーブ演奏しながら歌ったイタリアで最初の歌手のひとり」 (Antonelli 1841, 35) という記録もある。ハーブを弾きながら歌うスタイルは、既に中世のジョングルールなどの例で確認したが (第1章第1節第1項)、ミッリコが同様の演奏スタイルを18世紀の芸術音楽の分野でも実践した背景には、携帯型のハーブの演奏慣習がみられたヴィッジャーノとのかかわりが指摘できる。

¹²² ミッリコは、ウィーン版のアルト・カストラートではなく、パルマ版ソプラノ・カストラートを歌った。少なくとも1769年にパルマ、1770年にウィーン、1772年と1774年にはロンドンでこの役を演じている (Caprioli 2001)。

¹²³ ギリシア神話における堅琴の名手オルフェオの物語は、歴史上でもしばしばオペラの題材とされてきた。そしてその多くには、編成にハーブが含まれている。なお、実際のグルックのオペラでは、オルフェオの堅琴の効果は、オーケストラ奏者のシングルアクション・ペダルハーブによって演奏された (Rensch 2017, 192-193)。

¹²⁴ 該当部分の文章には、*mentovata ode III*と書かれているが、次の段落で歌詞が紹介されていることから、サヴェリオ・マッテイ Saverio Mattei (1742-1795) による《アナクレオンの歌 第3番 *Ode III di Anacreonte*》を指すと思われる。

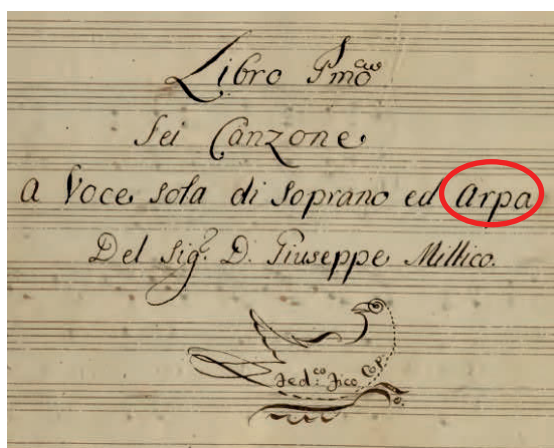
(2) ミッリコによる歌とハープの作品

ミッリコは作曲家として 300 を超える作品を残したが、そのうち、伴奏付きの声楽作品のほとんどにハープが含まれる¹²⁵。具体的には、ハープ伴奏またはハープのオブリガート付き、あるいはハープとピアノによる伴奏、ハープと低音楽器による伴奏などがみられる。さらに、ハープを伴奏楽器として扱うだけでなく、ハープ独奏作品も残した。

《ソプラノ独唱とハープのための 6 つのカンツォーネ *Sei Canzone a voce sola di soprano ed Arpa*》第 1 巻では、手稿譜とロンドンのバーチャル Birchall 社の出版譜¹²⁶のタイトルを比較すると、出版譜のみに「大型あるいは小型ハープ **Great or Small Harp**」と表記され、さらにはフォルテ・ピアノやチェンバロなどの他楽器の選択肢が明記されている【図 1-2-3】。このような傾向は他の曲集でもみられる。少なくともロンドンで出版された 5 巻の歌曲集（1773、1774、1786、1788、1823 年）の出版譜では、伴奏楽器として、「大型あるいは小型ハープ、またはフォルテ・ピアノあるいはチェンバロ」と明記されている。

【図 1-2-3】 《ソプラノ独唱とハープのための 6 つのカンツォーネ》第 1 巻の表紙¹²⁷

手稿譜（左）とバーチャル社の出版譜（右）。



¹²⁵ イタリアの図書館検索 Catalogo del Servizio Bibliotecario Nazionale において、蔵書が登録されているすべてのミッリコの作品の編成を確認した。一部、ピアノ伴奏やチェンバロ伴奏もみられるが、ハープが関わるものが圧倒的に多い。

¹²⁶ バーチャル社は、ロバート・バーチャル Robert Birchall (c. 1750-1819) によるロンドンの楽譜出版社。なお、この楽譜の出版年は不明。

¹²⁷ いずれも、ブリガムヤング大学国際ハープアーカイブス所蔵。[IGM5]

[https://imslp.org/wiki/6_Italian_Songs%2C_Book_1_\(Millico%2C_Giuseppe\)](https://imslp.org/wiki/6_Italian_Songs%2C_Book_1_(Millico%2C_Giuseppe))（最終アクセス：2020 年 3 月 23 日）

ミッリコの他にも、イギリスで出版された何人かのイタリア人音楽家の作品で2種類のハーブの選択肢が示されている。たとえば、1790年にロングマン&ブローデリップ Longman & Broderip 社より出版されたナポリのカストラート歌手ジュゼッペ・アプリーレ Giuseppe Aprile (1731-1813) のイタリア歌曲集¹²⁸にも「大型あるいは小型ハーブ、またはピアノ・フォルテあるいはチェンバロ」との表記がある。また、1781年にフェリーチェ・フィオリーニ Felice Fiorini (?-?) が《お気に入りのレッスン *A Favourite Lesson*》¹²⁹を出版した際にも同様にこの表記が用いられた。

出版社の意向によって、奏者人口の多い鍵盤楽器との代替可能性が示される傾向は、今日でもハーブ作品に度々みられる。また、ミッリコの《ソプラノ独唱とハーブのための6つのカンツォーネ》第1巻では、どの手稿譜でも¹³⁰、単に「ハーブ arpa」と書かれており、他の選択肢は示されない。したがって、この作品は当初、ハーブ伴奏が想定されたといえる。また、ミッリコがヴィジジャーノでハーブを学んだ経緯から、彼の歌とハーブのための作曲では、シングルアクション・ペダルハーブよりもむしろフック付きの携帯型ハーブでの発想で、歌の伴奏が書かれたとみられる。

ミッリコの《ソプラノ独唱とハーブのための6つのカンツォーネ》第1巻第1曲の冒頭の手稿譜¹³¹では、ト音記号とヘ音記号によるハーブ譜の間に歌のパートが配置されている【図1-2-4】。ハーブの左手で演奏される数字つき低音は、16-17世紀のアルパ・ドッピアや18世紀以降のシングルアクション・ペダルハーブの記譜にもみられる。また、ある程度の音域の楽器であれば、他に低音楽器を必要とせず、ハーブ1台で伴奏を遂行できたとみられる¹³²。さらに、先に述べたミッリコの演奏スタイルに関する証言をもとにすれば、歌とハーブ伴奏は1人でこなすことが想定された可能性がある。これらのことから、ミッリコは自らの経歴だけでなく、実際の音楽でも、古くから弾き語りでの歌の伴奏の伝統を持つ携帯型ハーブの文化と、シングルアクション・ペダルハーブなどでの記譜法を合わせた様式を打ち出したことがみてとれる。

¹²⁸ Aprile, Giuseppe. *Six canzonets with an accompaniment for the great or small harp, piano forte or harpsichord*. London: Longman and Broderip, 1790. [RISM] A 1303

¹²⁹ Fiorini, Felice. *A Favourite Lesson for the Great, or Small Harp, Piano Forte, or Harpsichord*, c. 1780.

¹³⁰ なお、第1巻の手稿譜はいくつかあるため、どれが自筆であるか詳細な議論はできない。

¹³¹ 1776年頃とみられる。自筆かどうかは不明。

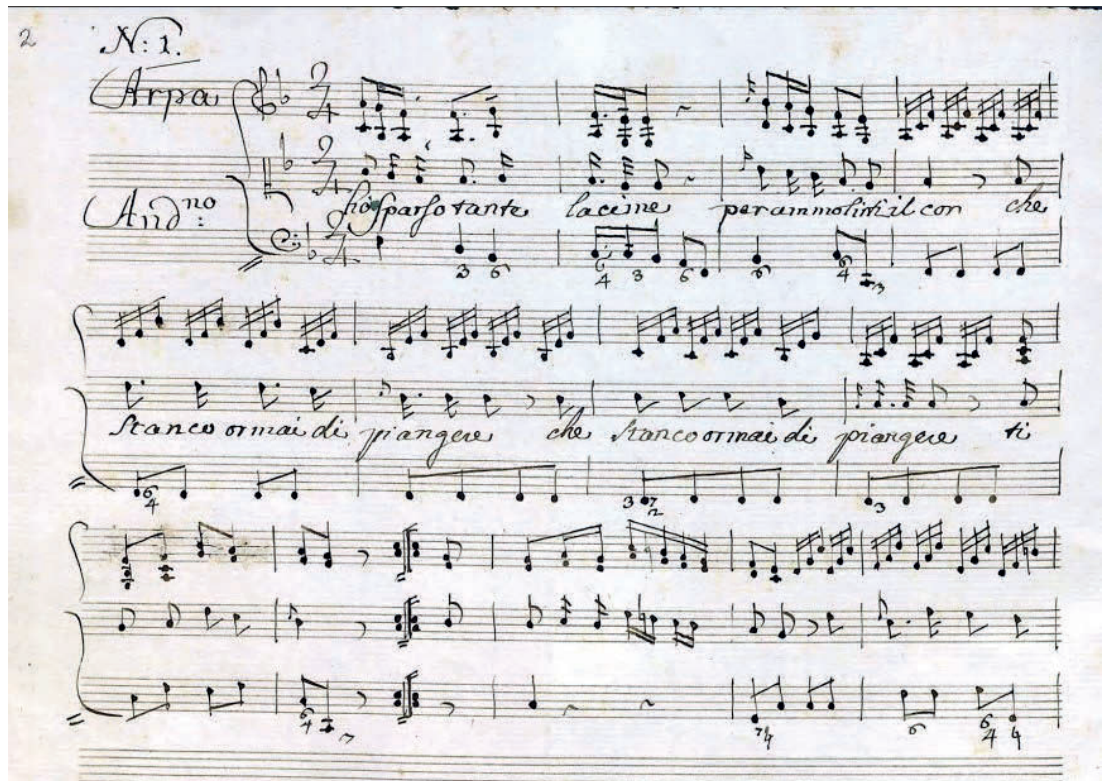
ルイヴィル大学音楽図書館リカソリ・コレクション Ricasoli Collection 所蔵。[IGM5]

[https://imslp.org/wiki/6_Italian_Songs%2C_Book_1_\(Millico%2C_Giuseppe\)](https://imslp.org/wiki/6_Italian_Songs%2C_Book_1_(Millico%2C_Giuseppe))

(最終アクセス：2020年3月23日)

¹³² このことは、第2章で取り上げるアルパ・ドッピアとも共通している。しかし、あくまで小型のハーブなので、大型のアルパ・ドッピアと比べて、低音域の音が足りない場合もありうる。

【図 1-2-4】 ミッリコ 《ソプラノ独唱とハープのための6つのカンツォーネ》 第1巻第1曲



(3) ミッリコによるハープ教育

ミッリコは、1775 年以降、イタリアに戻って演奏活動を行うことが増え、少なくともヴェネツィア、フィレンツェ、ミラノ、ローマの舞台に現れた後 (Croll 2001)、1780 年にはナポリに腰を据える。ナポリでは、宮廷の専属ソプラノ・カストラート歌手として、ナポリ・ブルボン家の息女であるマリア・テレーザ Maria Teresa (?-?)、ルイザ・マリア Luisa Maria (?-?)、エマ・ハミルトン Emma Hamilton (1765-1815) らに歌を指導した (Croll 2001)。ミッリコの晩年には、歌だけでなく、サルデーニャ王妃となるマリア・クリスティーナ・アメリア・テレーザ Maria Cristina Amelia Teresa (1779-1849) ¹³³へのハープ指導にも専心した (Caprioli 2010 vol. 74)。ナポリ王室でのハープ教育の伝統は、時代を経て、19 世紀にも受け継がれる。そして、19 世紀イタリア最大のハープ流派のひとつであるナポリ流派が形成されていく。

ミッリコが作曲した歌とハープの作品に関しては、ロンドンでの出版譜は鍵盤楽器との

¹³³ マリア・クリスティーナ・アメリア・テレーザ Maria Cristina Amelia Teresa (1779-1849) は、ナポリ＝シチリア国王の四女である。1807 年にサルデーニャ国王のカルロ・フェリーチェ Carlo Felice (1765-1831、在位 1821-1831) と結婚するまでは、ナポリに居住していた。

代替可能性も宣伝されていたものの、ミッリコ自身はハープを想定していたことが明らかであった。シングルアクション・ペダルハープと「小型ハープ」、あるいは別の種類のフック・ハープのうち、ミッリコがどの楽器を好んで演奏し、教育にも活用したかは依然として明確にはわからない。ただ、彼のハープ教育が王族をはじめとする上流階級に向けられた点は、イギリスなどの「小型ハープ」流行とも近いとみなせる。

少なくともいえることは、ミッリコによる歌とハープのための数々の作品が、ヴィッジャーノなど南イタリア地域で古くから続いてきた全音階ハープの文化から、「クラシック」とみなされてハープ音楽史に記述されるようになる 18-19 世紀のハープ音楽への橋渡しをしたことである。また、彼のハープ教育は、その後のナポリでのペダル・ハープ奏者の流派形成の土台をつくったといえる。

2-2. イタリアでのフック・ハープ製作例

18 世紀後半には、イタリアでも、イギリスの「小型ハープ」のように、フック・ハープが演奏されたとみられるが、演奏に関する証拠は得づらく、実態の詳細はわからない。一方、フック・ハープの製作が行われていたことは、現存する楽器から確認することができる。以下では、現存するイタリアのフック・ハープの実例を 3 つ挙げて、それぞれの製作者や楽器の特徴について検討する。

(1) カルカッシ製作のハープ (1749)

フィレンツェのヴァイオリン職人ロレンツォ・カルカッシ Lorenzo Carcassi (fl. c.1737-c.1775) による 1749 年製作のハープは、ライプツィヒ大学楽器博物館に所蔵されている¹³⁴。カルカッシは、フィレンツェの有名な楽器製作者、ジョヴァンニ・バティスタ・ガブリエッリ Giovanni Battista Gabrielli (c.1740-1770) の弟子であり、ヤコブ・シュタイナー Jacob Stainer (c.1617-1683) の洗練された f 字孔と、イタリアの黄金色のニスを見事に融合させたヴァイオリンを製作した¹³⁵。弟のトマーゾ Tomaso (?-?) と共同で製作することが多く、ほとんどの作品に連名のラベルが張られているが¹³⁶、このハープはカルカッシの製作によるものである。

¹³⁴ https://www.arteliutaria.it/article_gioiello_page_1.shtml (最終アクセス：2020 年 3 月 23 日)

¹³⁵ <https://www.bunkyo-gakki.com/library/dictionary/detail/16> (最終アクセス：2020 年 3 月 23 日)

¹³⁶ 同上。

この楽器の響胴は、地元トスカーナ産のカエデからできており、響板もカエデである¹³⁷。カエデは強度が強く、現代のハープにも用いられる木材である。響胴は、1本の木を彫ってくり抜く作り方ではなく、4枚の板を重ね合わせているが、響胴の厚みは薄い。サウンド・ホールは、響胴の裏側ではなく、響板側に6つ備えられている。支柱の上部には王冠がなく、彫刻の施された腕木部分と直接接合している。青みがかった漆塗りと金メッキによる渦巻き型の装飾が印象的で、さらに渦巻き型の彫刻付近には、女性の頭が形どられている【1-2-5】。

【図 1-2-5】 ロレンツォ・カルカッシ による 1749 年製作のハープ¹³⁸



¹³⁷ 通常、ハープの響板はモミでできていることが多い。トスカーナ地方では、ワイン生産のためのブドウの添え木としてカエデが用いられたことから、地元で容易に調達できる木材であったと思われる。また、年輪の幅が広い（つまり成長が早い）ことから、木材としては供給しやすかったという利点も考えられる。

¹³⁸ https://www.arteliutaria.it/article_gioiello_page_1.shtml（最終アクセス：2020 年 3 月 23 日）

(2) ベルトリーニ製作のハーブ (1790)

ヴァイオリン奏者、職人のアントニオ・ベルトリーニ Antonio Bertolini (?-?) による 1790 年¹³⁹製作のハーブは、ドブロヴニクのレクター宮殿内にある文化史博物館に所蔵されている (Dobronic-Mazzoni 2002, 95)。この楽器は、ドブロヴニクのマルテキーニ・ラチェタ家 Martechini-Raceta によって寄贈された (Dobronic-Mazzoni 2002, 95)。製作者のベルトリーニはイタリア出身だが、ドブロヴニクに帰化して市民権を得たとみられ、今日のクロアチアにあたる地域で最初かつ唯一のハーブ製作者である (Vrbanić 2021, 169)。

先ほどのカルカッシの楽器と同様に、響胴の厚みは薄く、支柱上部に王冠がないが、ベルトリーニの楽器では支柱部分に腕木が横から接合する形をとっている。また、サウンド・ホールは響板側にいくつかの穴を空ける方式がとられている。全体としては、塗装や彫刻などの装飾性を廃した非常にシンプルな外見が特徴だといえる。

(3) チェルーティ製作のハーブ (c.1799)

クレモナのヴァイオリン職人ジョヴァンニ・バッティスタ・チェルーティ Giovanni Battista Ceruti (1756-1817) ¹⁴⁰による 1799 年以降の作とされるハーブは、ミラノのスフォルツァ城楽器博物館内の芸術品コレクションに所蔵されている¹⁴¹。チェルーティはヴァイオリン職人として有名だが、初めに製作した楽器はハーブであり、彼はハーブ製作によって得られた取引関係を利用して、ヴァイオリン製作の世界へ活路を見出した (Rosengard 1992, 38)。チェルーティの署名は、腕木部分上部 (modiglione) にあしらわれている。

これまでに挙げた楽器との大きな相違点は、楽器の背丈が 167cm とかなり高く、響胴も深いことである。響胴が深いフック・ハーブという特徴は、次の第 3 節で取り上げる 19 世紀のヴィッジャーノのハーブの典型的なモデルとも一致する。一般に、チェルーティのハーブが製作された後の 1800 年代以降、全音階ハーブ製作の時代は、ペダル・ハーブの台頭とともに、終わりを迎えると捉えられがちだが、ヴィッジャーノ周辺地域ではフック・ハーブ

¹³⁹ Dobronic-Mazzoni 2002, 95 では 1780 年、Vrbanić 2021, 169 では 1790 年と書かれている。

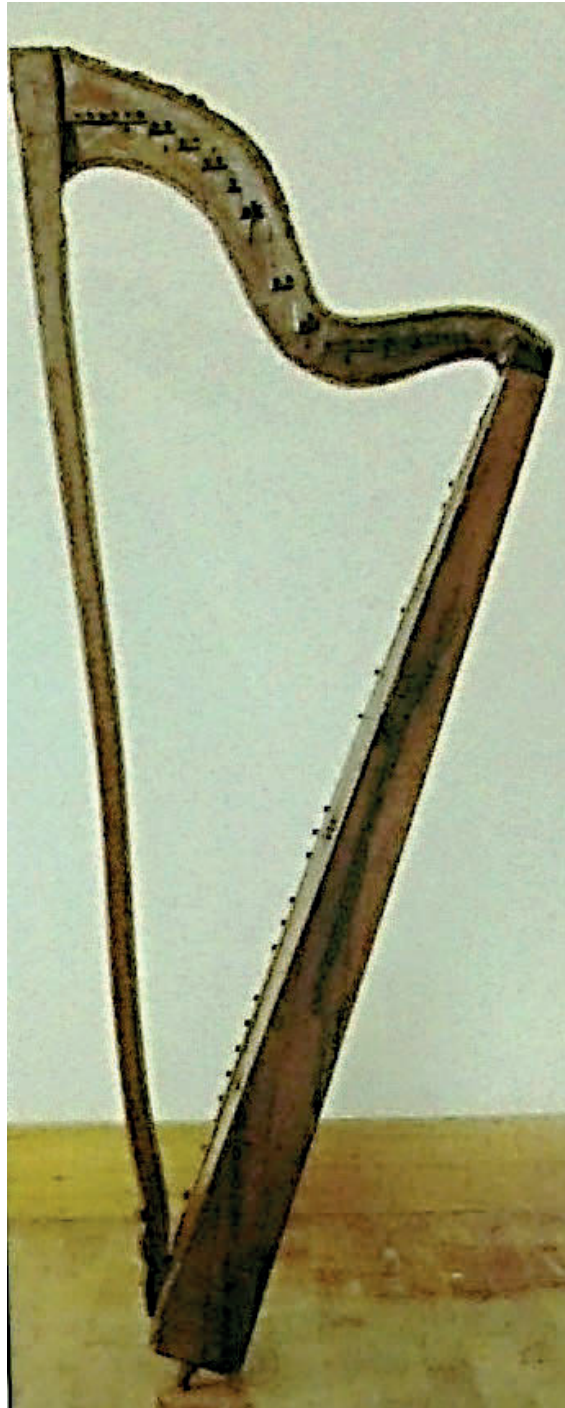
¹⁴⁰ 布商人として 1786 年に家族を連れてクレモナに移住したことをきっかけにヴァイオリンを作りはじめる。クレモナ派の製作者ロレンツォ・ストリオーニ Lorenzo Storioni (1751-1802) の下で技術を学んだとされてきたが、近年の研究では、ストラディヴァリの後継者的な存在であったベルゴンツィ Bergonzi 兄弟の影響が色濃いと言われている。息子のジュゼッペ・チェルーティ Giuseppe Ceruti (1785 - 1860) や、孫のエンリコ・チェルーティ Enrico Ceruti (1806-1883) も優れたヴァイオリン職人となり、代々伝統を受け継いだことが大きな功績であるとされる。https://www.bunkyogakki.com/stories/yomimono/worldmakers/gbceruti (最終アクセス：2020 年 3 月 23 日)

¹⁴¹ ロンバルディア文化遺産 Web サイト

http://www.lombardiabeniculturali.it/opere-arte/schede/2L010-00598/ (最終アクセス：2020 年 3 月 23 日)

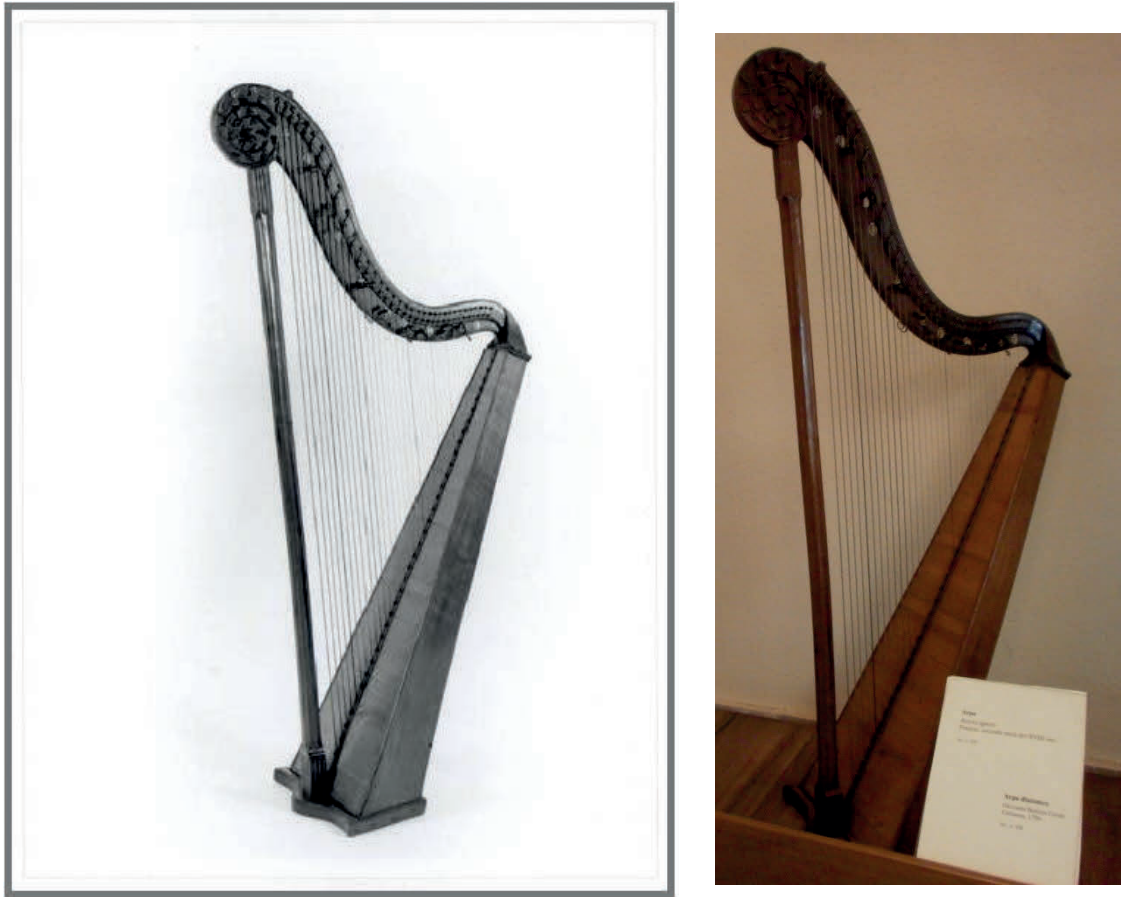
がさらに洗練された形態となり、盛んに製作されるようになる。

【図 1-2-6】 アントニオ・ベルトリニによる 1790 年製作のハープ¹⁴²



¹⁴² 高さ 145cm、幅 60cm、響胴の幅が高音域から低音域にかけて 11.5～24cm ある (Dobronic-Mazzoni 2002, 95)。

【図 1-2-7】 チェルーティによって 1799 年以降に製作されたハープ¹⁴³



サイズ: 443mm × 710mm × 1670mm (右の写真は、スフォルツァ城楽器博物館にて
2014 年 3 月 21 日に筆者が撮影したもの)

以上の第 2 節では、18-19 世紀初頭のフック・ハープの文化をクラシックのハープ音楽史の側面で見えてきた。フック・ハープが民族楽器としてだけでなく、クラシック音楽の作品にも演奏が想定され、教則本も書かれるなどのヨーロッパ全体の事象を取り上げた後、特に南イタリアでのハープ教育につながるミッリコの活動と作品、そして、イタリアのヴァイオリン職人による楽器製作例をみた。第 3 節では、19 世紀半ばに図像証拠や証言が現れ始めるヴィッジャーノ特有のフック・ハープに焦点を絞り、楽器に求める携帯性と歌との関連性に着目しつつ、この楽器がいかに 19 世紀イタリアを特徴づけているかを検討する。

¹⁴³ ロンバルディア文化遺産 Web サイト

<http://www.lombardiabeniculturali.it/opere-arte/schede/2L010-00598/> (最終アクセス：2020 年 3 月 23 日)

第3節 19世紀半ば以降のヴィッジャーノ・ハーブ

第1項 フック・ハーブとペダル・ハーブの形態を合わせたハーブの登場

1-1. パリッツィのリトグラフに描かれた典型的なモデル (1853)

ナポリを愛するスイス出身のフランシスコ・デ・ブルカール Francesco De Bourcard (?-?) は、100ものリトグラフを収集し、2巻からなる『ナポリと周辺地域における慣習と伝統：説明と絵画 *Usi e costumi di Napoli e contorni; descritti e dipinti*』（第1巻1853年、第2巻1858年）を出版した。そのうちの第1巻に「ヴィッジャーノ人 I Viggianesi」と題されたフィリップ・パリッツィ Filippo Palizzi (1818-1899) のリトグラフが掲載されている【図1-3-1】。リトグラフの中央にはハーブ奏者が描かれ、その右にはヴァイオリン奏者、左にはショーム奏者とトライアングルを持った子どもが配置されている。ストリート・ミュージシャンのハーブ奏者の演奏スタイルは、楽器に付いたストラップを用いてハーブを肩にかける方式であった。ここに描かれているハーブは、典型的なヴィッジャーノ・ハーブのモデルである¹⁴⁴。

【図1-3-1】パリッツィのリトグラフ¹⁴⁵



¹⁴⁴ このモデルの楽器は、現地では「アルピチェッダ Arpiccedda」（小型ハーブの意）とも呼ばれるが、第2節で述べた「小型ハーブ Small harp」との混同を防ぐため、また、この楽器の製作と演奏が象徴される地域を強調するため、本論では「ヴィッジャーノ・ハーブ」と呼んでいる。

¹⁴⁵ De Bourcard 1853, vol.1, 192.

1-2. ハープ製作の変遷と実態

19 世紀にわたって、ヴィッジャーノは常にストリート・ミュージシャン輩出における主要な地域であり続けた。この小さな村からは、毎年数十人のストリート・ミュージシャンが出発した (Gala 2007, 391)。彼らによる出稼ぎの収入によって、家族の生活水準が向上し、安定が保証されるようになった例には枚挙にいとまがない。そのため、ヴィッジャーノ周辺の少なくとも 12 の自治体で、この経験が模倣されるようになった (Gala 2007, 391)。音楽家の数は 1820 年から 1880 年の間にピークに達し、これらの地域の経済を活性化させた。たとえば、弦楽器製作に特化した木工店が増加し、楽器に適した木材の調達を請け負う薪割りの専門化が進んだ (Gala 2007, 391)。

クラシック音楽界の影響を受けたルカニア地域の弦楽器製作者は、新しいペダル・ハープと従来の小型ハープの中間となる楽器を目指した。こうして 1830~40 年代にヴィッジャーノとその周辺地域に新しく登場したのがヴィッジャーノ・ハープである (Gala 2007, 390)。「アルピチェッダ」という名でも親しまれたこのハープは、ペダル・ハープよりも軽量で扱いやすく、従来の小型ハープよりも広範囲の音を出すため、ストリート・ミュージシャンの要求を満たしていた (Simari 2016, 12)。

この頃からは、有名なハープ職人の名前も登場するようになる。中でもヴィンチェンツォ・ベッリツィア Vincenzo Bellizia (1801-?) は最も有名である。ベッリツィアは、貧しい大工の息子として生まれ、ピッコロ奏者、家具職人を経て、ハープ職人となった (Racioppi 1845)。彼のように、もともと楽器職人の家の生まれではない者たちがハープ製作に携わるようになったことも、ヴィッジャーノ・ハープ製作の特徴だといえる。

ヴィッジャーノ・ハープの響胴の多くは、ヴィッジャーノ近くのアペニン山脈の一帯に群生する野生の梨の木でできていた。地域特有の木材を用いたこのハープは、独特の音色を持っており、典型的なヴィッジャーノ・ハープの音色として、区別されるものであったという (Bonitatibus 2010, 131, Thiele 2012, 165)。ストリート・ミュージシャンは時に、地元の特産品であるハープを宣伝するプロモーターとしての役割も果たしていた (Gala 2007, 391)。

しかし、19-20 世紀の世紀転換期にかけてストリート・ミュージシャンの活動が急激に息をひそめ、ヴィッジャーノ・ハープの需要が激減すると、ハープ製作の文化もその運命をともにした。ヴィッジャーノおよびその周辺地域では、驚くほどの速さで多くの工房が消え去ったため、今日には製作の痕跡（特別な道具、塗料や塗装のための乾燥場所など）

すら、残らなかった (Gala 2007, 391-392)。

現存するヴィッジャーノ・ハーブには、ハーブ・メーカーや職人を追跡できる署名やイニシャル、マークなどが何も付いていない。しかしこのことは裏を返せば、ハーブが常に必要だったことから、ハーブの量産体制の存在と、地域全体における公認があったことを意味する (Gala 2007, 390)。ルカニア地域では、いわばサプライチェーン・マネジメントのような統合的な物流制度と、地域全体でのブランディングによってハーブ製作と流通が行われていたといえる。

ヴィッジャーノ・ハーブ製作のもうひとつの特徴は、装飾性の低い簡素な楽器であるにもかかわらず、流通先が一般庶民に限らなかったことである。【図 1-3-2】は、モリターノの貴族カンディア家の少女がヴィッジャーノ・ハーブを演奏する貴重な写真である。「やんごとなき貴族女性は、有名な楽器職人一家の手による優雅な装飾の施されたハーブを手にする」というような従来のイメージに一石を投じる一枚ではないだろうか。

【図 1-3-2】

カンディア家の少女と

ヴィッジャーノ・ハーブ¹⁴⁶



¹⁴⁶ Gala 2007, 390.

第2項 ヴィッジャーノ・ハーブの特徴

2-1. サルヴィ博物館所蔵の楽器

ヴィクトル・サルヴィ・ハーブ博物館¹⁴⁷（以下、サルヴィ博物館）には、19世紀後半のヴィッジャーノ・ハーブが所蔵されている【図 1-3-3】。この楽器には、製作者や所有者の署名はないが、ヴィッジャーノ・ハーブに典型的な特徴を非常によく示しているため、以下に楽器の状態と特徴¹⁴⁸に関する記述を引用する (Passeti 2008, 206-207)。

楽器は高さ 123.4cm で、音域は第1オクターヴのシから第5オクターヴのソまでの31弦である。腕木部分には、チューニング・ピンの下に少なくとも21個の穴が確認できる。この穴には手動で操作して（半音の）音高変化を作り出すためのフックが差し込まれていたのであろう。フックは残っていないものの、穴の中に壊れた根元をはっきり確認することができる。腕木下部における穴の位置は、シとド、ミとファ、ファとソ、およびラとシの弦の間にあり、音域と調弦の再調整を可能にしている。このことから楽器がほぼ確実に Es dur で調弦されていたことがわかる。また楽器構造の観点では、響胴は5枚の薄い板を貼り合わされてできており、響胴の裏側にサウンド・ホールを備えている。台座は存在せず、平らな底面（の角）には蹄状の短い脚が4つ付いているのみである。底面には鉄製の平頭釘があり、その釘にサポートのためのベルトを引っ掛けることで、立位での演奏や移動しながらの演奏も可能にしていたことが明確にうかがえる。

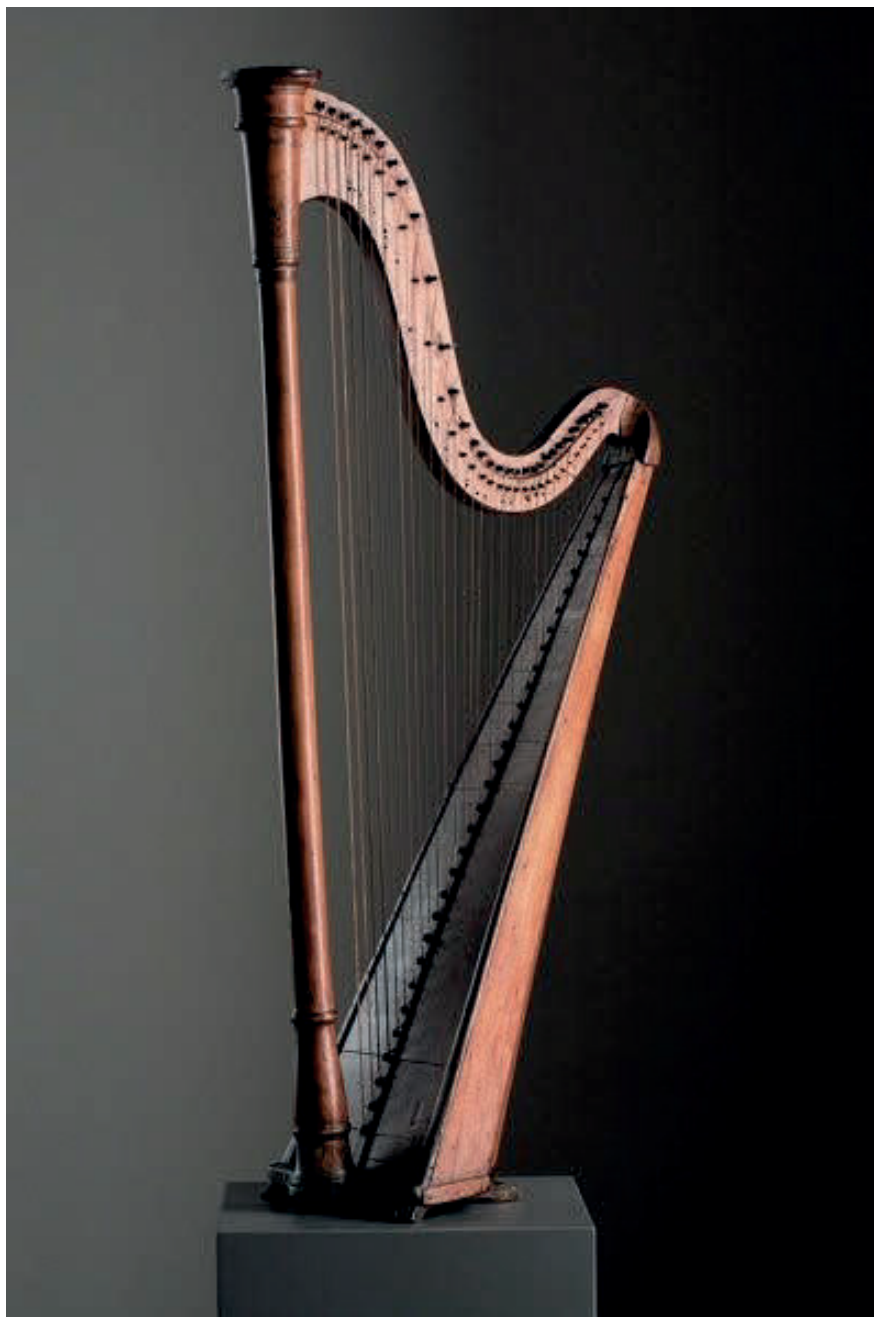
現在、世界中で販売され、使用されている一般的なモデルのフック・ハーブ（あるいはレバー・ハーブ）においては、腕木部分のフックが各弦すべての上部に付いている。しかし先述したヴィッジャーノ・ハーブでは、弦数が31弦であるのに対し、フックが付いていたと思われる穴の数は21であった。ヴィッジャーノのハーブ奏者たちは自分のレパートリーに照らし合わせて、よく用いる音域の音にのみフックを取り付けていたのではないかと推察される。

¹⁴⁷ ヴィクトル・サルヴィ・ハーブ博物館は、イタリア北部のピエモンテ州クーネオ県ピアスコにあるハーブ専門の博物館。ハーブに特化した博物館としては世界初でかつ唯一の存在として、かつてサルッツォ侯爵の土地だった場所に2006年にオープンした。110余りのアンティーク・ハーブのコレクションを誇る。www.museodellarpavictorsalvi.it（最終アクセス：2018年7月12日）

¹⁴⁸ ハーブにおける各部位の名称については、巻末付録3（511頁）を参照。

サルヴィ博物館が所蔵する楽器にはフック本体が残っておらず、穴だけが現存していた
め、この楽器だけでは、フックの形状がわからない。

【図 1-3-3】 サルヴィ博物館所蔵の 31 弦ハープ ¹⁴⁹



¹⁴⁹ ヴィクトル・サルヴィ・ハープ博物館サイトより。
www.museodellarpavictorsalvi.it （最終アクセス：2018 年 7 月 12 日）

2-2. ヴィッジャーノ博物館所蔵の楽器

19 世紀のヴィッジャーノ・ハーブの一般的なモデルは、他にも現存しており、現在はヴィッジャーノのサン・フェリーチェ侯爵邸 Villa del Marchese San Felice 内にある博物館（以下、ヴィッジャーノ博物館）で展示されている。以下では、ヴィッジャーノ博物館が購入する前の所有者であったデトモルト音楽大学教授のハーブ奏者、長澤真澄 Masumi Kanemitsu-Nagasawa 氏¹⁵⁰より提供いただいた写真、ならびにヴィッジャーノ博物館でサラ・シマリ氏が撮影して下さった写真をもとに、この楽器の形態的特徴のいくつかを考察する。

まず、【図 1-3-4】に楽器の全体像を示す。この楽器の台座は、ペダル機構がないため、極めて薄いが、支柱の形と腕木部分のカーヴは、現在のハーブの形状に大変類似しているため、一見すると大型の楽器に見える。しかし、大きさの比較のためにシングルアクション・ペダルハーブと並べると【図 1-3-5】、小型であることが一目瞭然である。

全体に、色彩的な塗装や支柱の彫刻などの装飾要素は抑えられているが、サラ・シマリ氏より提供いただいた支柱の写真からは、彫刻が施された金属製の装飾が王冠や支柱に取り付けられていることが確認できる【図 1-3-6】。また、響板を注意深く観察すると、割れ止めの縦目の板が用いられず、横目の板には複数の割れが生じていることがわかる。一方、金メッキが施された響板両端の縁は、頑丈に作られている【図 1-3-7】。

シングルアクション・ペダルハーブとの共通点の 1 つ目は、響板に小さな点状のサウンド・ホール¹⁵¹がつけられていることである【図 1-3-7】。装飾の多いシングルアクション・ペダルハーブなどでは、このサウンド・ホール付近に花の模様などがしばしば施される【図 1-3-8】。2 つ目の共通点は、縦方向の板を張り合わせた桶型の響胴である。このタイプの響胴は、初期のシングルアクション・ペダルハーブにみられた¹⁵²。ヴィッジャーノ・ハーブの場合は、桶型の響胴にもかかわらず、紡錘形のサウンド・ホールが空けられているこ

¹⁵⁰ 幼少期をオランダで過ごし、現在もオランダを拠点に、主にヨーロッパで活動する日本人ハーブ奏者である。マーストリヒト音楽院で、オランダの著名なハーブ奏者フィア・ベルクハウト Phia Berghout (1909-1993) にハーブを学んだ。クラシックから現代音楽までの幅広いレパートリーの演奏家であることに加え、18-19 世紀初頭の「ヒストリカル・ハーブ」演奏の専門家でもある。1760 年から 1830 年までのシングルアクション・ペダルハーブとそのレパートリーの演奏実践に関する論文により、2018 年にイギリスのリーズ大学より博士号 (Ph. D) を取得した (Kanemitsu-Nagasawa 2018)。現在、ドイツのデトモルト音楽大学でダブルアクション・ペダルハーブとシングルアクション・ペダルハーブを教える。数多くの国際コンクール審査員を務めるほか、オランダのみならず、ドイツ、オーストリア、ノルウェー、オーストラリア、イギリスなど各国でのマスター・クラスを行っている。

¹⁵¹ 響板のサウンド・ホールは、現在の一般的なハーブにはない。

¹⁵² エラル社（Eral）のシングルアクション・ペダルハーブ以降では、内部に肋材を渡して部品をつなぎ合わせる製造方法がとられるようになった。また、響胴にもサウンド・ホールが備えられた。

とが特徴である【図 1-3-9】。このサウンド・ホールは響胴の強度は下げるものの、遠くに音を飛ばすことができ、野外演奏に適していたと考えられる。

【図 1-3-4】 ヴィッジャーノ・ハープ全体像¹⁵³ 【図 1-3-5】 シングルアクションとの比較¹⁵⁴



¹⁵³ 長澤真澄氏撮影。

¹⁵⁴ 写真右は、長澤真澄氏所有のシングルアクション・ペダルハープの復刻楽器。なお、ルイ 16 世様式のシングルアクション・ペダルハープの平均的な高さは、160 cm 程度。

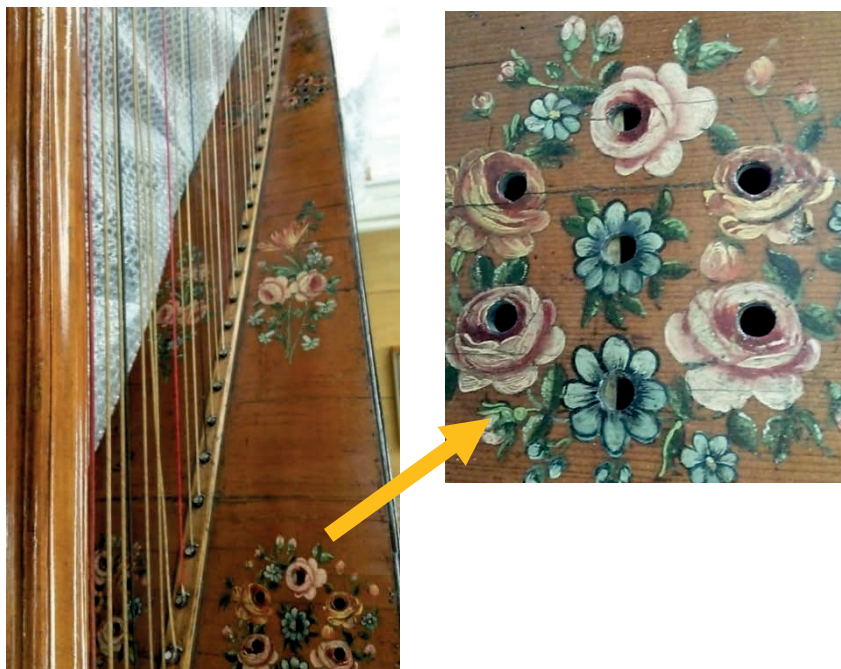
【図 1-3-6】支柱部分¹⁵⁵



【図 1-3-7】響板および台座部分¹⁵⁶



【図 1-3-8】当時のシングルアクション・ペダルハープにおける響板装飾の例¹⁵⁷



¹⁵⁵ サラ・シマリ氏撮影。

¹⁵⁶ 長澤真澄氏撮影。

¹⁵⁷ 2019 年 11 月筆者撮影。武蔵野音楽大学楽器ミュージアム所蔵、1780 年頃のフランスで製作されたシングルアクション・ペダルハープ。

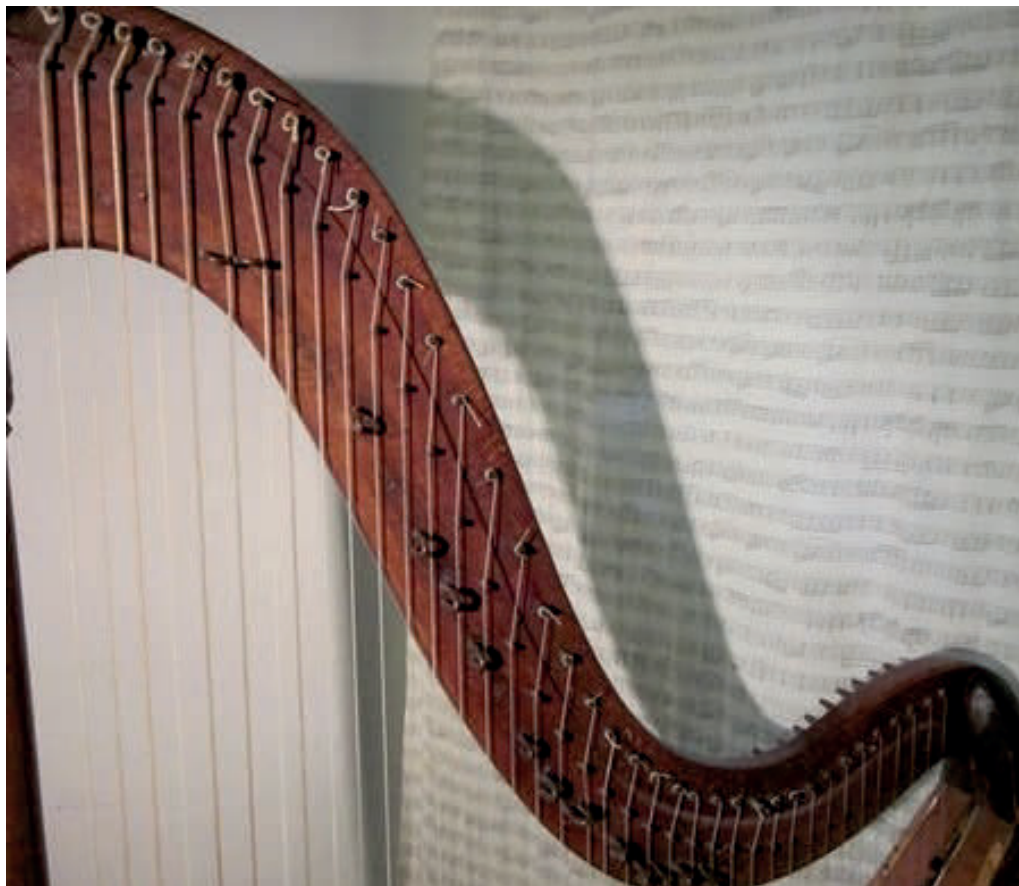
【図 1-3-9】 響胴のサウンド・ホール

(左：シングルアクション・ペダルハープ、右：ヴィッジャーノ・ハープ)

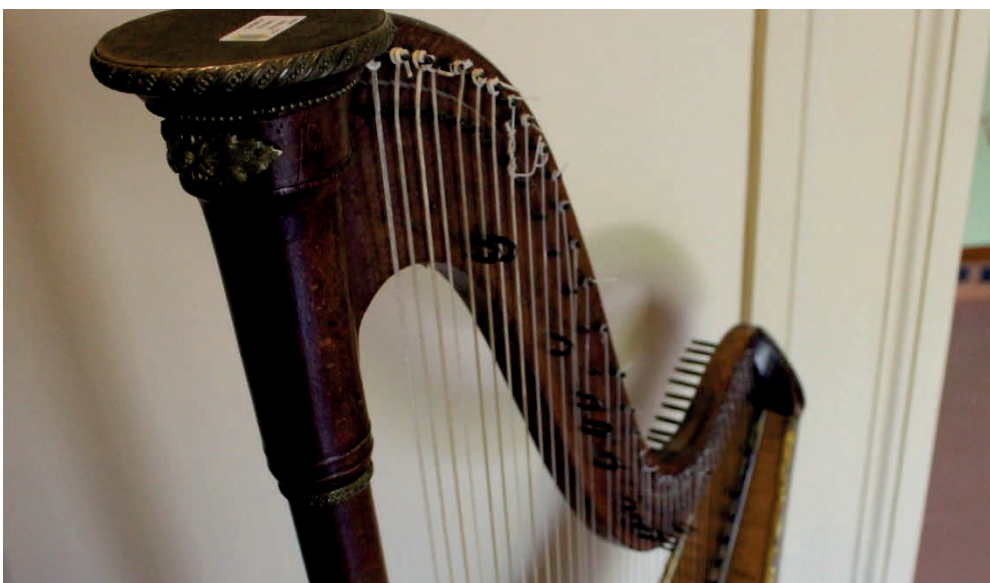


【図 1-3-10】からは、すべて無色のガットとみられる弦が 38 本張られていることが確認できる。フックの形状は U 字である。また、合計 13 個のフックは、サルヴィ博物館所蔵楽器と同様に、すべての弦に取り付けられているわけではなく、中音域に集中している。楽器に対する適切な音域がわかれば、フックが意図的に備えられている弦の選択から、恐らく調弦が推測できることだろう。楽器の斜め上から撮影した【図 1-3-11】では、よりフックの形が鮮明にとらえられる。U 字型のフックは、弦と弦の間に取り付けられ、U 字の面を縦にした状態では、弦と触れ合わないようになっている。

【図 1-3-10】 ヴィッジャーノ・ハープの腕木部分（正面から）¹⁵⁸



【図 1-3-11】 ヴィッジャーノ・ハープの腕木部分（斜め上から）¹⁵⁹



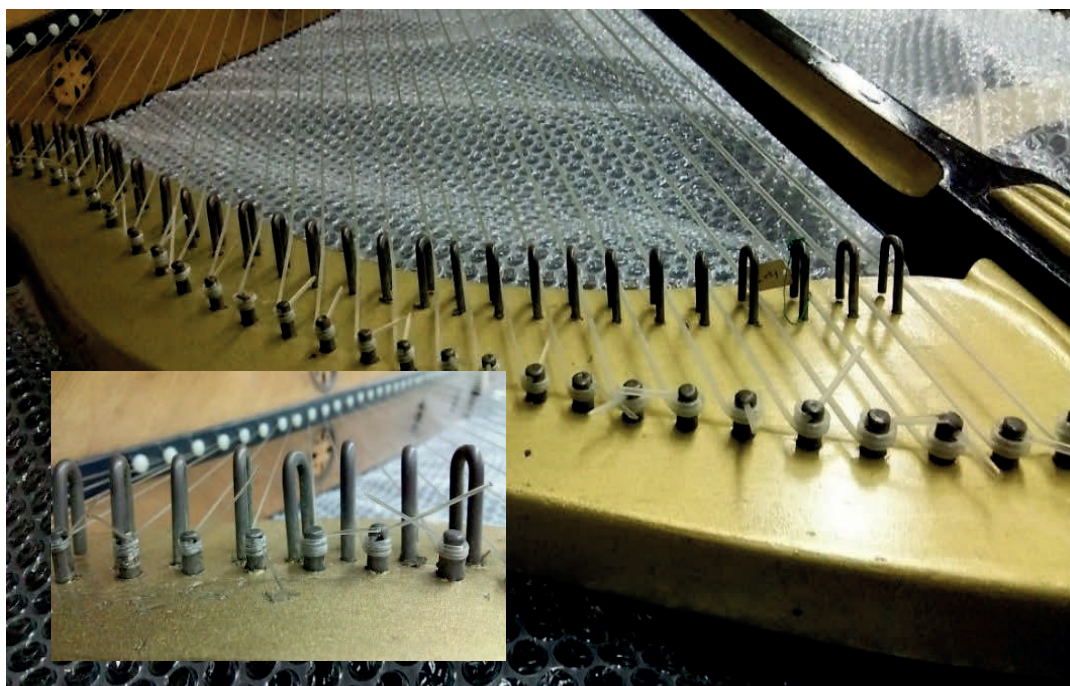
¹⁵⁸ 長澤真澄氏撮影。

¹⁵⁹ サラ・シマリ氏撮影。

U 字型フック付きのハープという発想は 1600 年代後半には既に見られており、実際に 18-19 世紀後半にオーストリアのチロル地方で製作されたハープで確認される¹⁶⁰。第 2 節でみたように、18 世紀イタリアのフック・ハープ製作者は、チロル地方の職人文化の影響を色濃く受けたヴァイオリン職人であったことから、ヴィッジャーノ・ハープも、チロリアン・ハープの影響を受けた可能性は大いに考えられる¹⁶¹。

なお、武蔵野音楽大学楽器ミュージアムには、チロリアン・ハープの U 字フックと近い特徴を持つフック・ハープが所蔵されている。この楽器は恐らく復元楽器で、当時実用されていた楽器そのものではないが、【図 1-3-12】からは、U 字型の下端が腕木からわずかに浮いていることで、上端を軸に回転する仕組みが理解される。また、弦と弦の間に配置されるフックは、中央ではなく、片方の弦に寄った位置で取り付けられていることが明確に確認できるため、両側の弦に作用するわけではないことがわかる。

【図 1-3-12】 チロリアン・ハープに近い特徴を持つフック・ハープ¹⁶²



¹⁶⁰ メトロポリタン博物館公式サイトより。www.metmuseum.org/art/collection/search/502275 （最終アクセス：2018 年 7 月 10 日）

¹⁶¹ 「チロリアン・ハープ」という名称は、現在では、響胴の形状が反り返った特徴を持つペダル・ハープに対してしばしば用いられるが、本論では、チロル地方の伝統的なフック・ハープのことを指す。

¹⁶² 武蔵野音楽大学楽器ミュージアム所蔵。2019 年 11 月筆者撮影。

第3項 歌の伴奏に用いられるヴィッジャーノ・ハーブ

序章でも述べたとおり、1986 年、ナポリの歌手アルド・ベッリパンニは、『ヴィッジャーノ人：歌と語り部の話』において、作曲者不詳の 19 世紀の様式によるヴィッジャーノのレパートリーの楽譜を校訂し、発表した。音楽が欠損していた〈ヴィッジャーノ人の帰郷 *Il ritorno del viggianese*〉、〈糸紡ぎ娘 *La filatrice*〉、〈サンザシの冠 *La corona di biancospino*〉、〈ヴィッジャーノの地震 *Il terremoto di viggiano*〉の 4 曲はベッリパンニによる作曲だが、それ以外の楽曲は、実際にストリート・ミュージシャンが演奏したものとみられる。本論の巻末付録【表 1】(524-527 頁)は、ベッリパンニの『ヴィッジャーノ人：歌と語り部の話』に収められた全 28 曲について基本情報を調べ、筆者が作成したものである。以下では、この表をもとに楽曲の特徴を分析し、ヴィッジャーノ・ハーブが歌とともにどのように用いられたか考察する。

3-1. 楽曲におけるハーブ奏者の役割

ベッリパンニが収集した全 28 曲(巻末付録【表 1】参照)は、詩により、3 連から 12 連ほどまでと分量に差があるが、1 連あるいは 2 連ずつの単位による有節形式をとる。また、どの楽曲も 4～8 小節程度の前奏や間奏、後奏を含む¹⁶³。これらはハーブによって演奏された。

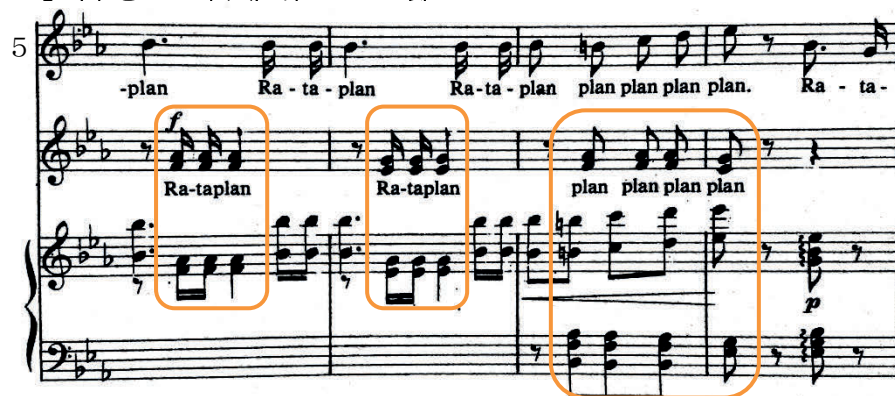
歌の伴奏としてのハーブは基本的に和声進行を担い、分散和音や和音のアルペッジョによって彩りを添える。ストリート・ミュージシャンのグループの中で、ハーブはたいていの場合、唯一の和音楽器であったため、このような役割となったと思われる。また、男声の声域より高い音域でのオクターヴ重複でのユニゾンが多く、多くの楽曲にみられる。これは、ハーブの広い音域も活かした特徴だといえる。

〈年老いた軍人 *Il vecchio sergente*〉(【表 1】⇒2)や〈徴兵 *Il coscritto*〉(【表 1】⇒13)のように、兵士を想起させる詩では、重唱によって賑やかに歌われたことが示唆される。たとえば【譜例 1-3-1】に示す〈年老いた軍人〉第 5 - 8 小節では、平行 3 度による 2 声の合いの手「ラタプラン *Rataplan*」が加わり、3 重唱となっている。ベッリパンニは歌手であったため、歌手と楽器奏者の組み合わせで再演が行われたが、実際のヴィッジャーノの

¹⁶³ ただし、〈祖国 2 *La patria (bis)*〉(【表 1】⇒10)では、前奏 16 小節、間奏 17 小節、後奏 17 小節と、ハーブ独奏が多い。

音楽家グループでは、先にみたパリッツィのリトグラフ（【図 1-3-1】56 頁）のように、全員が楽器奏者であることが普通だった。そのため、この 3 重唱は、管楽器以外の奏者（パリッツィのリトグラフであれば、ハープ、ヴァイオリン、トライアングルの奏者）が皆で歌ったとみられる。弾き語りの伝統が長いハープ奏者が、恐らく主旋律を歌った可能性が高いだろう。

【譜例 1-3-1】〈年老いた軍人〉第 5 - 8 小節¹⁶⁴



3 - 2. ヴィッジャーノ・ハープの特徴と実際の音楽の関係性

ベリッパニの校訂譜のうち、19 世紀のレパートリー 24 曲におけるハープ・パートからは、当時用いられたヴィッジャーノ・ハープの特徴もみてとれる。

たとえば、ほぼすべて楽曲における音域は、第 2 オクターヴのミの弦（e³ 音）から第 6 オクターヴのシの弦（B¹ 音）までであるため、32 弦ハープであれば演奏できたという計算になる¹⁶⁵。一方、先に取り上げたサルヴィ博物館のヴィッジャーノ・ハープは、第 1 オクターヴのシの弦（h¹ 音）から第 5 オクターヴのソの弦（G 音）までの 31 弦であり、ヴィッジャーノ博物館の楽器は音域不明であるものの 38 弦を備えていた。これらのことから、楽器の音域をほぼすべて使用する範囲でハープ・パートが書かれており、少なくとも上記 2 つの楽器では、高音域の要求は満たされることがわかる。また、楽曲の最低音のほとんどがオクターヴ重複によるベース音のため、楽器の音域が満たない場合には下声部を省けばよい。したがって、サルヴィ博物館所蔵楽器のように、低音域の 5 弦が不足する 31 弦ハープに関しても、十分にこれらの楽曲が演奏可能であったとみなすことができる。

〈盲目の女 *La cieca*〉（【表 1】⇒21）が es moll であることから、楽曲に合わせて異な

¹⁶⁴ Bellipanni 1986, 11.

¹⁶⁵ ハープの音域表示については、巻頭の凡例を参照のこと。

る調で調弦していた可能性も読み取れる。なぜなら、楽器の構造上、各弦のフック操作で半音以上高くなることはないので、仮に *es moll* の楽曲に合わせて *Ges dur* で調弦してしまえば、シャープ系の調が *G dur* しか演奏できなくなってしまう。これでは、*D dur* などの楽曲が演奏できないため、中世やルネッサンスの全音階ハープと同様、スコルダトゥーラ・チューニングをしていたとみられるのである。

また、ハープ・パートの楽譜からは、音域や調弦のみならず、弦の張られ方も推察できる。たとえば、〈祖国2〉の間奏でみられるような3小節間の右手のみによるトリルを効果的に演奏するには、高音域の弦が弱めに張られた楽器が適していたことがうかがえる。また、〈徴兵〉の後半にみられる左手での和音反復や、〈漁師 *Il pescatore*〉における左手による低音域の前打音からは、低音域でも弦の張力が低かったことが示唆される。

さらに、当時のヴィッジャーノ・ハープでは、演奏法も現在とは少し異なっていたことが予想される。たとえば、〈ジプシーの女 *La zingara*〉（【表1】⇒14）のハープ・パートは、ジプシーのタンバリンやカスタネットを想起させる順次上行による短前打音や、和音の軽いアルペッジョを特徴とする。しかし、【譜例1-3-2】に示すオクターヴ重複による順次上行の前打音は、現在のハープでの演奏が難しい。順次下行のオクターヴ重複前打音であれば、上声部を親指のスライドによって発音できるが、上行ではスライドができないため、オクターヴ音程をそれぞれ2と4、1と3の順にはじくと想定される。この場合、2と3の指の間隔が7度も離れることになる。ひとつの仮説としては、ヴィッジャーノ・ハープの弦間隔がかなり狭かったことが考えられる。また、このような奏法を行う場合、本章第1節第2項（31頁）で中世の絵画から指摘したのと同様、親指の位置が低く構えられたと推察される。

【譜例 1-3-2】〈ジプシーの女〉 オクターヴ重複による順次上行の前打音¹⁶⁶

The image shows a musical score for a harp part. The first staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#). The second staff is a bass clef. The music consists of a sequence of chords. A red box highlights the first four chords, labeled 1, 2, 3, and 4. A red arrow points to the first chord, which is marked with a red question mark. The lyrics 'Da? l'E - git - - to io son ve - nu - - ta' are written above the notes.

¹⁶⁶ Bellipanni 1986, 45.

曲中の半音階に関しては、中世やルネッサンスの全音階ハープとは異なり、ヴィッジャーノ・ハープにはフックが備えられているので、ある程度対応することができた。ベリッパニの校訂譜では、右手のみで演奏される場合が多く、左手でレバー操作が可能であることがわかる。なお、一般に、手でフックを操作しなければならないフック・ハープよりも、足で操作できるペダル・ハープのほうが臨時記号や転調に対応しやすいと考えられがちだが、実際のヴィッジャーノのレパートリーを検討すると、フック式のヴィッジャーノ・ハープのほうが演奏しやすい箇所も確認することができる。たとえば、Es dur、8分の3拍子による〈ヴィッジャーノ人2 *Il viggianese (bis)*〉の第17小節では、前打音の h^1 音と B^1 音がほぼ同時に鳴らされる。ピアノであれば、それぞれの音域で白鍵と黒鍵を弾き分ければよいのだが、ペダル・ハープでは、ペダル操作につき、すべてのオクターヴの該当音が音高変化するため、この楽譜は演奏できない¹⁶⁷。ところが、フック・ハープの場合は、第16小節3拍目の休符の際に、左手で b^1 音の上のフックのみを上げて、 h^1 音に変化させることが可能なのである。さらに、この例からは、フックがすべての音域に付く必要はなく、中音域のみでも十分であることが非常に明確に理解できる¹⁶⁸。

【譜例 1-3-3】〈ヴィッジャーノ人2〉 第17小節での h^1 音と B^1 音の同時使用¹⁶⁹

16

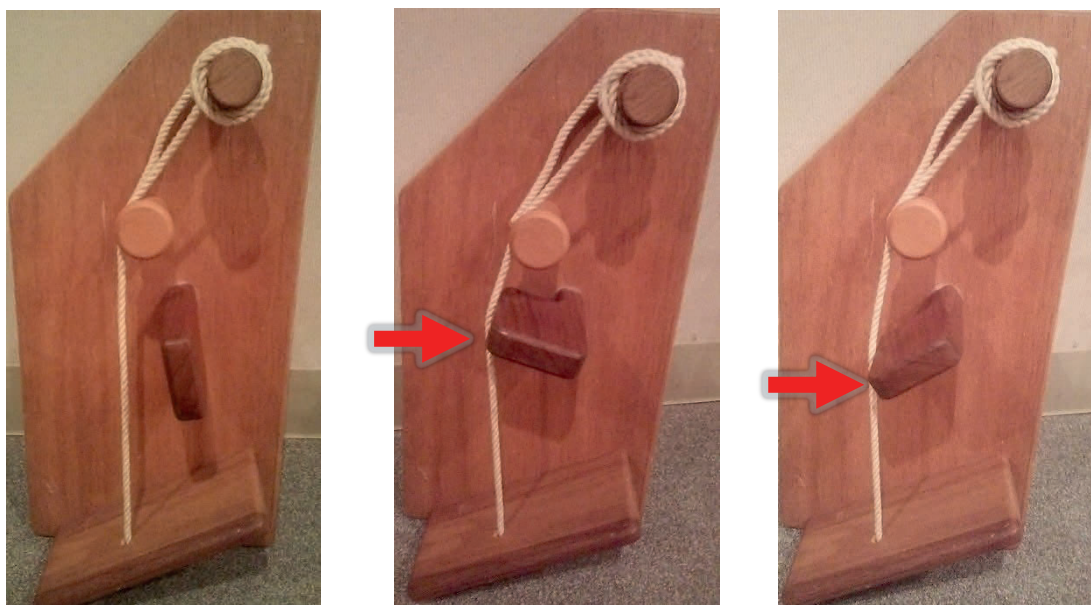
¹⁶⁷ ダブルアクション・ペダルハープならば、楽器の原理上、H 音=Ces 音、B 音=Ais 音などの異名同音を用いることも検討可能だが、この譜例の場合には、直後に C 音や As 音が現れ、響きの余韻から雑音が生じるため、実際には適用できない。なお、ペダルの仕組みについては、巻末付録（513 頁）を参照のこと。

¹⁶⁸ 実際のヴィッジャーノ・ハープの現存楽器で、中音域のみにフックが備えられていたことは、既に第3節第2項（64 頁）で確認した。

¹⁶⁹ Bellipanni 1986, 20.

ただし、回転式フックの場合、手で回したフックの傾きによって、接する弦の場所が異なるため、音高にも差が生じるという演奏上の問題がある。たとえば、【図 1-3-13】では、フックが作動していない状態（写真左）からフックを回転させる際に、音程の低い場合（写真中央）と音程が高い場合（写真右）を示している。

【図 1-3-13】 青山真氏製作の模型（2021 年 8 月筆者撮影）



ハープでは、演奏中にフックの角度の微調整をすることは困難なため、ヴァイオリンなどの弦楽器のように微妙に音高をずらすことができない。そのため、常に一定の角度で、より簡単に音高を変えるメカニズムが求められた。この問題への直接的な解答のひとつが 20 世紀後半になってからの上下動式レバー¹⁷⁰だが、20 世紀初頭までにおいては、ペダル機構の利用がその代わりであったといえるだろう。ヴィッジャーノのハープ奏者も、20 世紀にかけてはペダル・ハープも演奏するようになる。彼らが時代とともにどのような活動をし、どのようなレパートリーを演奏したかについては、第 3 部第 6 章で改めて詳述する。

¹⁷⁰ 巻末付録（517 頁）を参照のこと。

第1章のまとめ

第1章第1節では、まず、中世からルネッサンスにかけての文学（第1項）および図像学（第2項）の観点から、演奏者の社会階級と使用楽器、そして演奏法について検討した。そこからは、王侯貴族からジョングルールなどの専門の演奏家まで、幅広い層によって演奏されていたことが明らかとなった。絵画の傾向から、使用楽器は9～24弦ほどのかなり小さなハープであり、スコルダトゥーラ・チューニングなどによって当時の音楽に対応していたことがわかった。また、19世紀以降にヴィッジャーノのストリート・ミュージシャンの象徴とされたストラップ付きハープの演奏例も見受けられた。演奏法では、手の構えに関して現在とは大きく異なる可能性も指摘できた一方、半音演奏の技法は15世紀以降にも受け継がれ、現在のアルパにも通じることが示唆された。これらの全音階ハープは17世紀まで一般的に使用され、楽器製作も行われていた（第3項）。

第2節では、従来の全音階システムのハープから発展したフック・ハープに焦点を絞り、18世紀以降には芸術音楽分野でもフック・ハープの文化が存在したことを指摘した。まず、従来のハープ音楽史の説明ではシングルアクション・ペダルハープが登場することでパリへと視線が移る18世紀に、イギリスの上流社会を中心に「小型ハープ」と呼ばれるフック・ハープも流行したことを確認した（第1項）。その後、ヴィッジャーノでハープを学んだジュゼッペ・ミッリコが、イギリスでの「小型ハープ」文化の影響を受けたうえで、歌とハープの作品を多数出版し、ナポリの宮廷などでハープ指導を行ったことをみた（第2項）¹⁷¹。ここからは、ミッリコが音楽と教育の両面で、古来より伝わる全音階ハープの伝統とその後のペダル・ハープの文化の橋渡しをしたことがみてとれる。また、第3項では、18-19世紀初頭イタリアでの実際の楽器製作例から、全音階ハープと同様のヴァイオリン職人による製作という共通点もみいだした。

第3節では、ヴィッジャーノで19世紀にもちいられたフック・ハープの典型的なモデル「ヴィッジャーノ・ハープ」を取り上げ、楽器製作と流通実態における特徴（第1項）と楽器の形態的特徴（第2項）を検討した。ヴィッジャーノ・ハープは、形態的にはフック・ハープの機構と、ペダル・ハープ相当の音域と響胴の深さを持ち合わせつつ、軽量で携帯に適することを最も重視した楽器であった。その製作は南イタリア地域での部品流通

¹⁷¹ ミッリコのナポリでのハープ教育は、ナポリをはじめとするイタリア各地で19-20世紀初頭に共通してみられる幅広い層へのハープ教育という特徴（第5章）の先駆であるともいえる。

システムで量産されるとともに、地域全体でのブランディングによって、地域に象徴的な存在としてのハーブのあり方をつくりだしていた。製作された楽器は、貴族の女性から農民のストリート・ミュージシャンまで幅広い演奏者層に使用された。

最後に、第3節第3項では、全音階ハーブやフック・ハーブから受け継がれる歌との結びつきという観点から、19世紀に演奏されたパルザネーゼの詩による歌とハーブのためのレパートリーをもとに¹⁷²、ヴィッジャーノ・ハーブ演奏の特徴を探った。楽曲でのハーブ使用を検討した結果、30弦以上に拡大された音域とアンサンブルでの唯一の和音楽器であることから、低音域でのベース進行や高音域での旋律担当、そして和声進行を担っていたことがみてとれた。また、弱い弦の張力やフック機構を活かしたこの楽器ならではの演奏法の利点もみいだされた。

以上のことから、全音階ハーブ、フック・ハーブ、ヴィッジャーノ・ハーブには、楽器の携帯性の重視、歌との結びつき、幅広い社会階級の演奏者という3点が共通点として挙げられるとともに、19世紀イタリアの特徴のひとつとなっていることが明らかとなった。とりわけ、18世紀以降のフック・ハーブ（ヴィッジャーノ・ハーブ含め）は、全音階ハーブの伝統を汲みつつも、フック付きとなることで半音変化を含む演奏の要求にもある程度は対応できたため、民俗音楽の域を超えて、貴族をはじめとする上流社会にも溶け込んだ。そして、それらは、クラシックのハーブ音楽史で一般に認知される同時代のシングルアクション・ペダルハーブと比べても、ひけをとらない人気を誇っていたことが示された。

ただし、これらの携帯型ハーブでは、その携帯性を重視するあまり、音域はそれ以上拡大されず、またフック機構はそもそも半音階進行を可能とするものではなかった。さらに、そのフック操作でも正確な音程を調整することは難しかった。そこで第2章では、これらの点において異なる特徴をみせたハーブ文化のもうひとつの潮流として、鍵盤楽器との類似性が高いやや大型のハーブに着目する。そして、16-17世紀のアルパ・ドッピア（第1節）と18-19世紀前半のシングルアクション・ペダルハーブと19世紀初頭以降のダブルアクション・ペダルハーブ（第2節）に大きく分けて、楽器や演奏者の特徴、可能となった奏法などについて考察を進める。

¹⁷² 序章第2節の先行研究紹介（12頁）で既に取り上げた『ヴィッジャーノ人：歌と語り部の話』（1986）の一部による。

第2章 鍵盤楽器と強い関連性を持つハーブの文化

19 世紀イタリアでのアルパ・ドッピアへの言及例として、ミラノで刊行された『ミラノ音楽新聞 *Gazzetta musicale di Milano*』第40巻の1842年10月2日（日）号の記事がある¹⁷³。本題は、クラウディオ・モンテヴェルディ Claudio Monteverdi (1567-1643) の《オルフェオ *Orfeo*》の初演（1607）に関する内容であったが¹⁷⁴、脚注において、「アルパ・ドッピアには、音量を増大させることを目的とした2列の弦がある。これは中世のアイルランドで発明された」¹⁷⁵と説明されたことが着目される。この文章からは、記事の著者がアルパ・ドッピアをアイルランドで発明されたものと認識していたこと、そして複数弦列の目的が、半音への対応よりもむしろ音量の増大だと認識していたことが読み取れる。しかし、この2点はいずれも、現在の説とは少し異なる¹⁷⁶。

このような認識が流布した一因には、アルパ・ドッピアが遠い過去に廃れた楽器、つまり、19 世紀イタリアで演奏されていたペダル・ハーブとは関係性のない楽器とみなされたことが挙げられる。しかし両者を、楽器の仕組み、レパートリーの特徴、演奏者の兼任などの点にもとづいて再検討すると、鍵盤楽器（奏者）との類似性がみいだされることが示唆される。それは、19 世紀イタリアで培われたもうひとつのハーブ文化であった。

第1節 16-17 世紀イタリアで流行した半音階ハーブ——アルパ・ドッピア

第1章でとりあげたように、ハーブは長らく全音階の楽器として機能していた。しかし、ルネッサンスからバロックにかけて、音楽における半音階的な演奏がより求められるようになると、これを容易にするため、ハーブのメカニズム自体が再検討されるようになった。その産物がイタリアで発明された複数弦列のハーブ「アルパ・ドッピア *arpa doppia*」である。これは、全音階の弦列とは別に、鍵盤楽器の黒鍵のように、半音の弦列をあらかじめ備えておこうという発想に基づく¹⁷⁷。

¹⁷³ *Gazzetta musicale di Milano*. n.40. 2 ottobre 1842. “Storia Moderna della Musica” p. 2.

¹⁷⁴ 《オルフェオ》については第1節第2項（83頁）で詳説する。

¹⁷⁵ *Gazzetta musicale di Milano*. n.40. 2 ottobre 1842. “Storia Moderna della Musica” p. 2.

¹⁷⁶ 複数弦列のハーブは、37-38頁に先述したスペインでの半音演奏の技法から発展し、半音演奏を可能にする楽器として、スペインおよびイタリアで生まれたとする見方が、現在では一般的である。

¹⁷⁷ アルパ・ドッピアの構造や定義については、第1項（76頁）にて後述する。

アルパ・ドッピアが発明された地については、現在でも明確な結論は出ていないが、これまでの先行研究でローマとナポリの2つの候補地が挙げられている。ローマ説では、ヴァイオリン奏者兼職人のジョヴァン・バッティスタ・ジャコメッリ Giovan Battista Giacomelli (c. 1550-1603 以降) が 1581 年にローマで発明し、フェッラーラの宮廷に献上した、とバルトロメオ・ジョヴェルナルディ Bartolomeo Giovernardi (1600-1668) ¹⁷⁸によって伝えられている (Fulton 2001, Loei 2017, 9-10)。一方のナポリ説は、銀行家、美術収集家のヴィンチェンツォ・ジュスティニアニ Vincenzo Giustiniani (1564-1637) が 1620 年の著書『音楽に関する講話 *Discorso sopra la musica*』の中で述べているもので、もともとナポリで楽器が発明されたが、先述したジャコメッリによってローマで紹介されたという主張である (Fulton 2001, Loei 2017, 9-10)。この2説の真偽のほどは不明だが、どちらにおいても、ヴァイオリン奏者ジャコメッリとローマという地が関わっている点はほぼ間違いないだろう。なお、ローマでは、17 世紀以降に「バルベリーニ・ハープ」と呼ばれる大型の3列弦ハープが生まれることも特筆に値する。それゆえやはり、ローマは非常に重要な地なのである。

ナポリにおいても、アルパ・ドッピアの製作と演奏が盛んであった。16 世紀のナポリは、スペインの支配下に置かれていたため、その政治的な影響は文化的側面にまで及んでいた。当時のスペインでは、ハープがとりわけ人気の高い楽器であったため、ナポリもそのハープ流行の影響を少なからず受けた。16 世紀のナポリは、ヨーロッパで3番目に大きな都市であり、作家、哲学者、音楽家などの偉大な芸術家が多く輩出された (Loei 2017, 20-21)。そして、ハープの流行に関しても重要な発信地であった。

ナポリの理論家シピオーネ・チェッレート Scipione Cerreto (1551-1633) は、1601 年の著書『声楽と器楽の実践について *Della pratica musica; vocale e strumentale*』の中で、ナポリ在住の演奏家の一覧を掲載した (リマー 1994, 316) ¹⁷⁹。ジョアン・リマー Joan Rimmer (1918-2014) ¹⁸⁰は演奏家名には言及していないが、チェッレートの著書には、「2つの秩序のハープ *arpa a due ordini*」という欄に、ジョアン・ロナルド・デッラルパ Gioan Lonardo dell'Arpa (c.1530-1602)、アスカニオ・マイヨーネ Ascanio Mayone (1565-1627)、ドミニコ・ガッロ

¹⁷⁸ ローマ出身で、スペインで活動したハープ奏者、理論家。

¹⁷⁹ ニュー・グローヴ音楽大事典初版では、アルパ・ドッピアのほかにウェルシュ・ハープなどの民族楽器も含む複数弦列ハープ群への詳しい記述があり (Rimmer 1980)、日本語訳もこれによる (リマー 1994)。ニュー・グローヴ音楽大事典第2版では、複数弦列ハープがスペイン (Bordas 2001) とスペイン以外 (Fulton 2001) に分けられ、初版とは着眼点が大きく異なっているため、初版のみにみられる情報も多い。よって、第2版にはチェッレートに関する言及もされていない。

¹⁸⁰ イギリスの音楽学者。アイリッシュ・ハープをはじめとする民俗音楽の楽器史を専門とする。

Dominico Gallo (?-?) の 3 人の名前が挙げられている (Cerreto 1601, vol.3, 158) 。マイヨーネについては、第 2 項で作品を取り上げる。

第 1 項 アルパ・ドッピアの定義と特徴

アルパ・ドッピアと呼ばれる楽器には、サイズや形、調弦方法において実に様々なものがあり、一概に特徴をまとめることはできない。たとえば、1690 年頃にスペイン在住のモロッコ大使によって記された記録によれば、スペインでは当時多くの貴族のアマチュアが 46 弦の大型の 2 列弦ハーブを演奏したという (リマー 1994, 316)。また、バルトロメオ・ジョヴェルナルディ¹⁸¹の論文『音楽試論 *tratado della musica* 』(マドリード、1634 年)によれば、16 世紀後半から 17 世紀のスペインやポルトガルでは、交差型¹⁸²の半音階ハーブが用いられたという (Rensch 2017, 89)。

一方、イタリアで主に用いられた複数弦列ハーブは並列型の 2 列弦、あるいは 3 列弦であった。この弦の並び方は、19 世紀頃までウェールズで盛んに用いられていたウェルシュ・トリプル・ハーブに近い。実際、1629 年にチャールズ 1 世 Charles I (1600-1649、イングランド王在位：1625-1649) のロンドンの宮廷において、フランスのハーブの名手ジャン・ル・フレール Jean le Flelle (?-?、宮廷ハーブ奏者：1629-1641) が初めてイタリアのアルパ・ドッピアの演奏を披露したとされる (リマー 1994, 318、Loei 2017, 16)。また、フランスの音楽理論家マラン・メルセンヌ Marin Mersenne (1588-1648)¹⁸³は、自著の『宇宙の調和 *Harmonie Universelle*』(1636 年、パリ)において、3 列弦ハーブが当時のフランスにおける一般的なハーブである旨を述べている (Rensch 2017, 87)。

1-1. アルパ・ドッピアの定義

「アルパ・ドッピア *arpa doppia*」という語は、しばしば混乱をきたしやすい。なぜなら、イタリア語の「ドッピア *doppia*」とは英語の「ダブル *double*」と同義の言葉であるからである。したがって、我々はこの語を聞くと、つい、2 列弦の意味での「ダブル」を想像してしまう。しかし、「アルパ・ドッピア」という語の示す範疇は実に広く、3 列弦ハーブをも含めている。17 世紀には 3 列弦ハーブのほうがより一般的であったことから、むしろ文脈

¹⁸¹ アルパ・ドッピアのローマ起源説で既出。

¹⁸² 巻末付録の楽器分類を参照 (510 頁)。

¹⁸³ フランスの神学者。数学、物理学、哲学の研究に長けており、それを音楽理論の研究にも活かした。「音響学の父」と呼ばれる。この『宇宙の調和』において初めて、数学的に完全な 12 平均律を示した。

によっては、もっぱら3列弦ハーブのほうを指す場合も多いことには注意が必要である。

この「ドッピア」の意味に関して、リマー（1980）は音楽用語における2つの意味の「ダブル」を指摘し、その両方の意味での「アルパ・ドッピア」であると主張している（リマー 1994, 316）。1つ目の「ダブル」は、「ダブル・フラジョレット」¹⁸⁴で用いられるように「二重」という意味である。しかしこの意味は2列弦ハーブを想起させてしまい、3列弦ハーブに対する混乱が避けられないとのことは先にも述べた。

2つ目の「ダブル」とは、「ダブル・ベース double bass」（=コントラバス）や「ダブル・バスーン double bassoon」（=コントラファゴット）で用いられる意味と同義で、標準サイズの楽器と比べて低音域が拡張された大型の楽器を指す意味での「ダブル」である。この意味での「ダブル」もまた、混乱をきたすケースがある¹⁸⁵。例えば、高さ 195cm にも及ぶ大型の3列弦ハーブ¹⁸⁶などでは容易に当てはまるものの、小型の2列弦ハーブでは、その意味は満たされない。

なお、16世紀頃のアルパ・ドッピアがイタリアから海を渡って定着したとされるウェールズの3列弦ハーブ「ウェルシュ・ハーブ」では、しばしば弦列の数を重視し、「ウェルシュ・トリプル・ハーブ welsh triple harp」と呼ばれる。このイギリスでの呼び名の慣習が、アルパ・ドッピア、ダブル・ハーブ、2列弦の3つの用語あるいは概念を同値であると思わせ、さらに混乱を助長させているのかもしれない。

そもそもハーブは古来より全音階の楽器であったことは、第1章より見てきたとおりである。従来の半音変化への対応がせいぜい親指や爪で弦を押さえる程度の工夫だったことに鑑みれば、複数弦列のメカニズムの登場は、当時非常に革新的なものであったことだろう。したがって、この楽器のメカニズムが全音と半音の「2つ」を演奏可能にしているという意味で、「アルパ・ドッピア」と呼ばれたと考えるほうがむしろ自然である¹⁸⁷。先述のチェレートによる「2つの秩序のハーブ」（Cerreto 1601, vol.3, 158）という表現のニュアンスは、

¹⁸⁴ ダブル・フラジョレットとは、ヴァイオリンなどにおいて、開放弦の状態で作るフラジョレットと指で弦を押さえた状態で作るフラジョレットの2種類を同時に用いて、フラジョレットでの重音を出す奏法のこと。

¹⁸⁵ ニュー・グローヴ音楽大事典の2001年版（およびインターネット版）で、楽器の大きさを示す「ダブル」ではない旨が明記されている。しかし、リマー（1994）は、現時点で、アルパ・ドッピアを説明するほぼ唯一の日本語文献のため、この認識がまだ更新されていないことに留意する必要があるだろう。

¹⁸⁶ 現在、一般的に用いられる演奏会用のダブルアクション・ペダルハーブ（185cm程度）よりも、さらに大きい。

¹⁸⁷ 同様の考えは、チェンバロやアルパ・ドッピアに詳しい古楽器奏者の西山まりえ氏（本学講師）も自身のWebサイトで示している。Marienishiyama.com「楽器紹介、バロックハーブ」（最終アクセス2022年1月1日）

この仮説を裏付けているといえる。

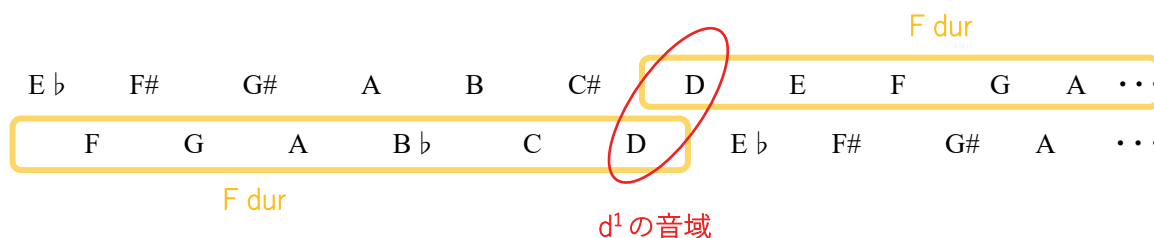
さらに、この仮説に沿って考えると、17 世紀以降の時代に半音演奏の可能性を模索して開発されるハープはすべて——18 世紀以降に開発が進んだシングルアクションやダブルアクションのペダル・ハープにしる、1894 年にフランスのプレイエル社によって再開発されるクロマティック・ハープにしる——「アルパ・ドッピア」の後継にあたる楽器だとみなせるのではないだろうか。ハープ開発の歴史は常に全音階と半音階の 2 つの秩序による対立であり、共存への模索であったといえる。

そこで、本論においては以後、「アルパ・ドッピア」という語を「16 世紀後半から 17 世紀末頃までにイタリアで用いられた並列型の 2 列弦あるいは 3 列弦のハープ」という意味で用いることとする。

1－2. 楽器の弦の並びと調弦法の例

2 列弦ハープでは、1581 年にヴィンチェンツォ・ガリレーイ Vincenzo Galilei (c.1520-1591) が詳述した調弦法が知られる (リマー 1994, 316、Fulton 2001)。彼の『古代と今日の音楽に関する対話 *Dialogo della musica antica e della moderna*』(フィレンツェ、1581 年) で説明された 58 弦の 2 列弦ハープの調弦法によると、演奏者から向かって左の弦列における C から d^1 までの音域と、右の弦列における d^1 から d^3 までの音域がそれぞれ F dur に調弦されるので、 d^1 の弦は左右の弦列に重複して存在する (リマー 1994, 316)。演奏中に半音が必要な時には、指をわずかに伸ばすことで、手前¹⁸⁸の弦列の間から奥の弦列を弾くという仕組みである。以下の図のように、D 音と A 音は 2 弦ずつとなる。

【図 2-1-1】 ガリレーの調弦 (1581) における弦の並び方 図の音名は英語



3 列弦ハープでは、弦は高音域と低音域以外の音域において、右・中央・左の 3 列に並ん

¹⁸⁸ ここでの手前／奥とは、弦をはじく手に近いほうを手前、遠いほうを奥とする。そのため、右手の場合は、演奏者から見た手前／奥が逆になる。

でいる。右と左、つまり外側の2列は何らかの全音階、中央の弦列はこれら外側の全音階に対する半音に調弦される。弦と弦は一定の間隔で並んでいるが、2列弦ハーブと同様に、半音の弦を弾くためには弦の隙間から奥の弦列に指を通さなければいけないので、外側の列と中央の列とでは半間隔分ずらされている。

ローマのバルベリーニ・ハーブの調弦法では、外側に全音、中央に半音の弦列を備える（リマー 1994, 316）。

【図 2-1-2】 3列弦ハーブにおける弦の並び方（例：B dur の場合） 図の音名は英語

B♭	C	D	E♭	F	G	A	B♭
B	C#	D#	E	F#	G#	A#	
B♭	C	D	E♭	F	G	A	B♭

上記の調弦法では、C dur の場合が最もわかりやすいだろう。なぜなら、「白鍵の弦」と「黒鍵の弦」と考えると、ピアノに馴染んだ現代の我々にとって、非常にイメージがしやすいからである¹⁸⁹。ただし、アルパ・ドッピアの調弦は平均律ではないため、たとえば、【図 2-1-2】における Es/Dis、および B/Ais は異名同音ではなく、異なる音高が与えられる。

1-3. 3列弦ハーブの特徴

従来の説では、まず2列弦ハーブが登場し、その後に3列弦ハーブが登場したとされてきた。例えば、リマーは「この新しい楽器は、明らかに理論的に、その前身である大型の2列弦のハーブから発達したものであった」（リマー 1994, 317）と述べている。しかし、ローエイも指摘するとおり、2列弦から3列弦への移行が明確に行われたわけではないと考えるほうが妥当である（Loei 2017, 17）。そもそも、現存の3列弦ハーブは、【図 2-1-3】に示されるように、高・低音域において2列弦あるいは1列弦になっているため、完全な3列弦ではない。したがって、2列弦と3列弦に二分化し、どちらが後発であったかと議論することには、それほど実りがあるように思えない。ここではむしろ、なぜ3列弦という発想になったかという視点から、外側に全音の弦列を持つバルベリーニ・ハーブのタイプの楽器を中心に

¹⁸⁹ 実際、1894年にプレイエル社が復活させた交差型2列弦ハーブ（クロマティック・ハーブ）の調弦はC durであり、まさにこの「白鍵の弦」と「黒鍵の弦」のイメージで作られている。クロマティック・ハーブについては、第4部第7章で取り上げる。

に、3列弦における長所と短所を整理する。

(1) 3列弦の長所

3列弦ハーブは、そのタイプにかかわらず、2列弦ハーブに比べると広い音域に半音の弦列を含んでいる場合が多かった。そのため、装飾音などでの臨時的な半音変化によく対応できることが、まず大きな長所であったと思われる。

また、バルベリーニ・ハーブの調弦法による3列弦ハーブでは、外側2列は同じ全音階で調弦されるため、同じ音高の弦をすべて重複させて備えていることが特徴であった。つまり、片方の弦列を演奏する時に、他方の弦列が共鳴弦として働き、響きを増大させることが可能だったのである。もちろん、外側2つの弦列を同時に演奏し、同じ音高の音を全面的に重複させることも可能である（リマー 1980, 317）。これらはいずれも3列弦ハーブに特有の演奏効果¹⁹⁰である。また、これらの演奏効果は、「複弦」の楽器¹⁹¹によく似たものであると考えられる。

先に取り上げた1842年の『ミラノ音楽新聞』でも述べられていたように、複弦の採用は音量の増大が主目的であると長らく考えられてきた。しかし、近年の音響工学の研究により、複弦が音量増大のみならず、音色にも深く関与していることがわかってきた¹⁹²。弦と響板が結合しており、かつ同じ音高の複弦同士にわずかな調弦のずれがある場合、単弦よりも複弦のほうが振動の減衰が緩やかになるため、より余韻音が残るのである¹⁹³。確かに、チューナーがない時代の調弦において、強度の弱い材木の歪みから生ずる音程の狂いなども考慮すれば、複数の弦を全く同一条件に張ることはほぼ不可能であっただろう。よって、ハーブにおいても他の複弦楽器と同様に、わずかな調弦のずれは必然的に生じていたはずであり、独特の余韻をもたらしていたに違いない。

さらに、3列弦では、外側の弦列を交互にすばやく演奏することで、名人芸的な急速に反復されるパッセージを演奏することも可能であった。このような奏法は、ウェルシュ・ハーブに引き継がれたという（リマー 1994, 317）。

¹⁹⁰ このような効果は、現代のハーブではペダルによる異名同音によって部分的に得ることしかできない。

¹⁹¹ 複弦とは、ひとつの音に複数の弦を与える仕組み。ハーブと似た撥弦楽器では、ギターやマンドリンにみられる。打弦楽器のピアノも、複弦楽器の仲間である。

¹⁹² 日鉄 SG ワイヤ株式会社 Web サイト <https://www.sgw.nipponsteel.com/story/music/02.html>（最終アクセス 2020 年 3 月 23 日）

¹⁹³ 同上。

【図 2-1-3】 バルベリーニ・ハープにおける不完全な 3 列弦 ¹⁹⁴



¹⁹⁴ ローマ楽器博物館所蔵バルベリーニ・ハープ
museostrumentimusicali.beniculturali.it/index.php?en/129/arpa-barberini
(最終アクセス 2020 年 3 月 23 日)

(2) 3列弦の短所

3列弦ハープは良い点ばかりかという、必ずしもそうではなかった。まず、弦列が増えることで、2列弦に比べてなおさら弦を見分けることに苦勞を要するようになった。もっとも、当時でも既に現代のような弦の色分け¹⁹⁵の試みはされ始めていた (Rensch 2017, 89)。たとえば、スペインのフアン・ベルムード¹⁹⁶は、『楽器詳解』第4巻(1555)で、彩色した弦を5本ほど組み込むことを提案していた (Rensch 2017, 89)。また、現存のバルベリーニ・ハープ【図2-1-3】でも、赤い弦と青い弦が張られていることが確認できる¹⁹⁷。しかしまだ当時のイタリアでは、色分けがなされた楽器は一部にとどまったと推察される。

また、楽曲によっては、もとの調弦における基調(バルベリーニのタイプにおける外側の弦列の調)から大きく離れる場合、中央の弦列を演奏しなければならないことが増えてしまう。とりわけ、外側と中央の列をどちらも含むパッセージを高速で演奏するのは非常に困難であることは想像に難くない¹⁹⁸。これらの条件が重なると、3列弦ハープの短所は大きく感じられるだろう。

以上で挙げた短所は、テクニックや演奏作品によっても異なる要素だが、調弦の手間は、すべての演奏者に等しくかかる負担である。現代の47本の調弦¹⁹⁹でさえ、一定の時間を必要とするにもかかわらず、最大で95本²⁰⁰もの弦を調律することは大変な時間を要することが容易に推察できる。奏者の負担だけでなく、調弦を保つこと自体も難しかったとみられる。

3列弦ハープでは、3列弦ならではの弦の増大が、共鳴弦や複弦の効果を示す一方で、演奏や調弦において奏者に過度な負担を招く。このような問題点を総合すると、18世紀以降に複数弦列のシステムが廃れて、ペダル・ハープへの道を歩み始めた流れにも頷ける。そして、むしろ既にこのような問題点が把握されていたにもかかわらず、クロマティック・ハー

¹⁹⁵ 現代のハープでは、ペダル・ハープ、レバー・ハープ問わず、C音を赤、F音を黒あるいは青で色分けされている。これらの色分けは、ピアノの黒鍵同様に、音程の跳躍などにおける弦の判別に役立ち、現代のハープ奏者にとってはなくてはならないものである。

¹⁹⁶ 第1章第1節第2項(37頁)で既出。

¹⁹⁷ 当時の弦かどうか定かではないが、現在の弦だとしても当時色分けされたという解釈によるといえる。

¹⁹⁸ そもそも、外側の弦列の間から中央の弦列を弾くという作業自体が難しいはずである。なぜなら、外側の弦と弦の間に指を差し込んだ上で中央の弦列の1弦のみをはじくだけでもややこしいからである。

¹⁹⁹ 現代、一般的に用いられるダブルアクション・ペダルハープは、47弦である。

²⁰⁰ ボローニャ国際音楽博物館・図書館 Museo Internazionale e Biblioteca della Musica が所蔵する3列弦ハープ(所蔵番号N135)は、高さ195cmも大型の楽器である。中央に28、左右に29ずつ、そして3列弦の音域の上方に6、下方に3の穴が残っていることから、最大で合計95弦が張られたと推測される。なお、中央と左右の3列弦の配置および弦数(86弦)は、メルセンヌの記述とも一致し、一般的であった。

<http://www.bibliotecamusica.it/cmbm/scripts/strumenti/scheda.asp?id=101&path=/cmbm/images/ripro/strumenti/vdm135/> (アクセス:2020年3月23日)

プという複数弦列ハーブが再び 19 世紀末に登場することへの疑問も生ずる。ここでも鍵となるのが、鍵盤楽器への類似性という着眼点である。そこで、次の第 2 項および第 3 項では、この着眼点を念頭に置きながら、アルパ・ドッピアの長所を活かした作品や、この楽器を巧みに扱った演奏者に目を向ける。

第 2 項 通奏低音楽器だけでないアルパ・ドッピアの用いられ方

アルパ・ドッピアは、その革新的な複数弦列システムにより、半音階的な音楽への対応が柔軟な楽器として重宝された。大型のものでは 5 オクターヴ近い音域を誇り、幅広い音楽表現が可能であった。アルパ・ドッピアは、リュートやチェンバロと同様に、宮廷での歌の伴奏楽器やオペラにおける通奏低音楽器群などで用いられる他、鍵盤楽器と代替可能なレパートリーを演奏し、独奏楽器としても活躍した。

アルパ・ドッピアの弦は、張力が低く、間隔が狭いことが特徴である²⁰¹。そのため、演奏にあたっては小さな力と最小限の指の可動しか必要とせず、装飾音や細かいパッセージを華麗につま弾くことができた。その強みは、アルパ・ドッピアを意図して書かれた実際の音楽にまさに現れている。そこで以下では、オペラにおけるオブリガートおよび通奏低音パートと、独奏のためのリチェルカーレという異なる 2 つの実例を挙げる。

2-1. モンテヴェルディの《オルフェオ》(1607) を例に

クラウディオ・モンテヴェルディの《オルフェオ》²⁰²は、ハーブがオーケストラで用いられた最初の作品として知られている (Rensch 1989/2017, 86)。そのため、イタリアのハーブ音楽史のみならず、ハーブ音楽史全体の中でも非常に重要な位置づけにある²⁰³。第 1 章でも述べたとおり、もとよりハーブには古代から神聖な楽器として扱われてきた歴史がある。またハーブは、オルフェオの竖琴やダヴィデ王の竖琴のように、ギリシア神話や宗教における偉大な人物とともに語られることの多い楽器である。それゆえ、オルフェオ伝説のオペラ化に伴って、ハーブが自ずと編成に組み込まれることになったのであろう。

²⁰¹ 『音楽大全』で「弦は駒の上に等しく並んでいるが、間隔は幾分狭い」(プレトリウス 2000, 91) と書かれたことから、当時の他の楽器に比べてもさらに弦の間隔が狭かったことが読み取れる。

²⁰² 《オルフェオ》の初演は 1607 年 2 月 24 日で、マントヴァで発表された。

²⁰³ 最古のオペラとして知られるヤコポ・ペーリ Jacopo Peri (1561-1633) の《エウリディーチェ *L'Euridice*》をはじめとする多くの他のオペラ作品では、細かい楽器指定がないため、アルパ・ドッピアを指定するモンテヴェルディの本作品は、確認される限りでは初のハーブ入りのオペラとみなされている。

スコアにおけるハーブの最初の登場は、第1幕のニンフの合唱場面である。1607年のオルフェオの初演については、本章の冒頭で取り上げた1842年の『ミラノ音楽新聞』でも、まず、「アルパ・ドッピアがニンフの合唱の伴奏に用いられた」²⁰⁴と説明されていた。アルパ・ドッピアのオブリガートが有名な第3幕よりもまず、第1幕のことを取り上げたのは、オペラでのハーブの音色を最初に聴衆が耳にした場面であったからだろう。

アルパ・ドッピアの有名なオブリガートは、第3幕で、船頭カロンテを前にオルフェオが独唱する場面で登場する。まず、独唱の合間に、ヴァイオリンによるエコー効果を持ったオブリガートが現れ（Monteverdi 1609, 52）、その後、2本のコルネットによる同様のオブリガートが現れる（Monteverdi 1609, 56）。そして短いリトルネッロを挟んだのちに、スコアに「アルパ・ドッピア Arpa Doppia」の文字が現れる【譜例 2-1-1】。

スコアの注釈文からは、この場面の主な伴奏楽器がキタローネ²⁰⁵（Chitarrone）とパイプオルガン（Organo di legno）であることが確認されるが（Monteverdi 1609, 52）、アルパ・ドッピアも通奏低音を含めて演奏する。つまり、アルパ・ドッピアは通常、通奏低音楽器群の一員だが、「アルパ・ドッピア」の指示が書かれた部分からは、記譜された2段譜によるオブリガート・パートも演奏することを意味する。

【譜例 2-1-2】では、アルパ・ドッピアの独奏部分が3段譜でかかれていることから、両手による細かいパッセージと通奏低音による豊かな響きの実現が1台で巧みに行われたことがみてとれる。

²⁰⁴ *Gazzetta musicale di Milano*. n.40. 2 ottobre 1842: 2.

²⁰⁵ キタローネとは、リュート族に属する大型の撥弦楽器。17世紀前半のイタリアで盛んに用いられた。この時代のアルパ・ドッピアと同様、通奏低音楽器あるいは独奏楽器として演奏された。

【譜例 2-1-1】 アルパ・ドッピアによる通奏低音とオブリガートの例（第3幕）²⁰⁶

58 ATTO TERZO.

Arpa doppia, ←アルパ・ドッピアで、と明記されている2段

Arpa doppia,

オルフェオの独唱↓

A lci vol-

A lci

↑アルパ・ドッピアが通常演奏している通奏低音パート

アルパ・ドッピアのオブリガート・パート↓

t'hò il ca min

vol t'hò il ca min

²⁰⁶ Monteverdi 1609, 58.

【譜例】に示される独唱パートは2段で記譜されているが、上段が基本的な旋律の動きで、下段は装飾を付けた歌い方の例示である。

【譜例 2-1-2】 アルパ・ドッピアの独奏によるリトルネッロ部分²⁰⁷

ATTO TERZO.

RITORNELLO.

²⁰⁷ Monteverdi 1609, 61.

2-2. マイヨーネによるハープのためのリチェルカーレ（1609）を例に

アスカニオ・マイヨーネ²⁰⁸による《様々なカプリッチョ曲集 *Diversi capricci per sonare*》第2巻（ナポリ、1609年）に収められた〈コスタンティオ・フェスタの定旋律によるハープのためのリチェルカーレ *Recercare sopra il Canto fermo di Costantio Festa per sonar all'Arpa*〉は、その題から明らかにハープのための作品である【譜例 2-1-3】。また、その出版年から、アルパ・ドッピアのために特別に書かれた貴重な初期作品のひとつであることがみてとれる。また、楽譜が現存するイタリアのハープ作品の中で恐らく最古のものである。マイヨーネは素晴らしいハープ奏者であったが、彼による作品のうち、ハープのためと明記されたものは、この1曲のみである（Loei 2017, 80）。

このリチェルカーレでは、コスタンツォ・フェスタ Costanzo Festa (c.1490-1545)²⁰⁹によるラ・スパーニャのメロディ²¹⁰を基にした定旋律が用いられる。この作品集には、単に《コスタンティオ・フェスタの定旋律によるリチェルカーレ》と題されたリチェルカーレも収められている（以下、通常のリチェルカーレと記す）【譜例 2-1-4】。

では、「通常のリチェルカーレ」と「ハープのためのリチェルカーレ」の違いは、どのような点にみられるだろうか。音域は、「通常のリチェルカーレ」の最高音が a^2 音、最低音が A 音に対し、「ハープのためのリチェルカーレ」は最高音が c^3 、最低音が C と幅が広く、その差は実に1オクターヴもあることが確認できた【譜例 2-1-5】。また、「ハープのためのリチェルカーレ」では、明らかに16分音符による細かいパッセージが多く、アルパ・ドッピアの特徴を活かした書法だといえる。その中で「通常のリチェルカーレ」と同様に、旋律の拡大および縮小、転回や反行での声部の動き、平行3度・6度・10度での声部の連動、ストレッタ（迫奏）などの音楽的特徴がみてとれる【譜例 2-1-5】。すなわち、アルパ・ドッピアの奏法を活かしつつ、当時の作曲手法が巧みに組み込まれているといえる。また、【譜例 2-1-5】からわかるとおり、16分音符による上・下行音型の多くは8つの音によるものであり、小指を除く4本指での演奏が示唆される。

²⁰⁸ チェッレート『声楽と器楽の実践について』（1601）で取り上げられたナポリのアルパ・ドッピア奏者のひとり。作曲家、オルガン奏者でもあった。ナポリでジョヴァンニ・デ・マック Giovanni de Macque (1548/1550-1614) に師事した。1602年より王室礼拝堂のオルガニスト、1621年よりサンティッシマ・アンヌンツィアータ・マッジョーレ聖堂の楽長を務めた（Jackson 2001、Fabris 2006 vol. 67）。

²⁰⁹ ルネッサンスのローマなどで活躍した作曲家（Iesùè 1997 vol. 47）。マイヨーネの曲名には、原譜の表記どおりにコスタンティオ（Costantio）という読みをあてたが、曲名以外の人名表記においてはコスタンツォで統一する。これらは同人物を指している。

²¹⁰ 15世紀イタリアで人気のあったバス・ダンス（宮廷舞踊のひとつ）の旋律。

【譜例 2-1-3】 ハープのためのリチェルカーレ²¹¹ 冒頭部分

ハープのディビジョン
(経過音による装飾など)

Recercar sopra il Canto fermo di Costantio Festa & per sonar all' Arpa

定旋律 a e d f e d
(テナー記号)

【譜例 2-1-4】 通常のリチェルカーレ²¹² 冒頭部分

声部のイミテーション

Recercar sopra il Canto Fermo di Costantio Festa.

定旋律 d a g b a g b
(アルト記号)

以上にみたモンテヴェルディとマイヨーネの2つの実例からは、広い音域と細かいパッセージを活かした音楽表現ができたことが確認された。このような特徴は、通奏低音楽器としての役割よりも鍵盤楽器の独奏曲などに近いのではないだろうか。そこで、第3項では、アルパ・ドッピアが演奏された場と演奏者に着目し、さらに鍵盤楽器との相互関連性を検討する。

²¹¹ ボローニャ大学図書館所蔵スコアを参照した（詳細は参考文献表を参照のこと）。Maione 1609, 27.

²¹² *Ibid.* 1609, 24.

【譜例 2-1-5】 ハープのためのリチェルカーレの現代譜²¹³ (24 - 34 小節)

The image displays a musical score for harp, measures 24 through 34. The score is written on a grand staff (treble and bass clefs). Various annotations are present:

- Measure 24:** A blue circle highlights a note in the bass clef, labeled "定旋律" (Fixed Melody).
- Measure 25:** A green box highlights a wide interval in the bass clef, labeled "対旋律の拡大" (Expansion of Counter-melody).
- Measure 26:** A pink box highlights a narrow interval in the bass clef, labeled "対旋律の縮小" (Contraction of Counter-melody).
- Measure 27:** A blue circle highlights a note in the bass clef, labeled "4本指での演奏が示唆される上・下行音型の例" (Example of up/down scale patterns suggesting 4-finger playing).
- Measure 28:** A blue circle highlights a note in the bass clef, labeled "最低音" (Lowest Note).
- Measure 29:** A purple circle highlights a note in the treble clef, labeled "最高音" (Highest Note).
- Measure 30:** A red bracket highlights a 6th interval in the treble clef, labeled "平行 6 度" (Parallel 6th).
- Measure 31:** A red bracket highlights a 10th interval in the bass clef, labeled "平行 10 度" (Parallel 10th).

²¹³ ハープのためのリチェルカーレの音楽的特徴についての考察にあたっては、Christopher Stenbridge の監修および校訂による G. Zanibon 社の現代譜を参照した (Stenbridge 1984, 21-23)。

第3項 演奏者とレパートリーにおける鍵盤楽器との関連性

アルパ・ドッピアの奏者は、スペインでは教会で雇われ、オルガン奏者と兼任した場合が多いのに対し、イタリアでは宮廷でチェンバロ奏者と兼ねることが多かった (Loei 2017, 24)。したがって、イタリアでのアルパ・ドッピアが盛んな地域と貴族の支配分布は明確な相関性を持つ。アルパ・ドッピアは、貴族のパトロンのおかげで華々しい発展をみせる。

3-1. アルパ・ドッピアが演奏された場と演奏者

多くのアルパ・ドッピア奏者が活躍した地域としては、たとえば、「エステ・ハーブ」²¹⁴でも馴染みのエステ家支配下にあったフェッラーラやモデナ²¹⁵、先にも取り上げた「バルベリーニ・ハーブ」に代表されるローマ、メディチ家で栄えたフィレンツェ、そして、ゴンザーガ家のマントヴァなどが挙げられる。一方、共和国であったヴェネツィアに関しては、オペラでの商業的な繁栄がみられたが、宮廷がないためか、アルパ・ドッピアの奏者が活発に活動した記録は見当たらない。

ナポリの場合は、16世紀半ばよりスペイン・ハプスブルク家の統治の下、他地域とは少し違う状況にあった。スペインの強い影響を受けたナポリ楽派が出現し、新しい様式の鍵盤楽器の音楽が早々と確立されてきたのである。ナポリでの新しい鍵盤音楽の様式は、それまでの対位法中心のいわゆる古様式 *stile antico* に対し、現代様式 *stile moderno* と呼ばれるもので、主に大胆な和声と技巧披露的な側面が注目される。当時出版されたアルパ・ドッピアの音楽の概略は、鍵盤楽器のレパートリーに含まれていたため、これらの影響が色濃くみられる。また王室のみならず、サンティッシマ・アンヌンツィアータ教会 *Chiesa della Santissima Annunziata* でもたびたび演奏された。ナポリでは、教会もハーブ音楽における演奏の場となっていたのである。この教会では、先にとりあげたマイヨーネの他、ジョヴァンニ・デ・マック *Giovanni de Macque* (1548/1550-1614)²¹⁶、ジョヴァンニ・マリア・トラバーチ *Giovanni Maria Trabaci* (1575-1647) らが活躍した。彼らは、いずれも鍵盤楽器奏者であった。

ナポリからは、傑出した女性のプロ奏者も輩出された。たとえば、モンテヴェルディの《オ

²¹⁴ 現在モデナのエステンセ美術館に所蔵されている楽器（通称「エステ・ハーブ」）。1587年にジュリオ・マレスコッティ *Giulio Marescotti* (?-?) によって製作された現存最古の2列弦ハーブである。フェッラーラ様式の細密画が特徴的で、主要な28弦（全音の弦列）は響板の中央に並び、その左右に半音の弦列が加えられる構造を持つ。

²¹⁵ エステ家は、1598年よりモデナに移った。

²¹⁶ デ・マックはフランドル楽派のひとりで、実験的な半音階主義において、ジェズアルドとの共通点がある作曲家。なお、マイヨーネはナポリにおけるマックの弟子のひとりでもある。

ルフェオ》初演（1607）のハープ奏者は、ナポリ出身のルクレツィア・ウルバーニ Lucrezia Urbani (?-?) という女性のアルパ・ドッピア演奏家であった (Fabris 1991, 43-59, Dobronić-Mazzoni 2002, 61, Loei 2017, 52)。ウルバーニは、ヴィンチェンツォ・ゴンザーガ Vincenzo Gonzaga (1562-1612、マントヴァ公爵在位：1587-1612) によってアルパ・ドッピアの演奏能力を見出され、1603 年から 1608 年にかけて、当時モンテヴェルディが楽長を務めたマントヴァのゴンザーガ家に仕えた (Fabris 1991, 43-59)。古楽器奏者の西山まりえ氏²¹⁷によると、先にみたモンテヴェルディの《オルフェオ》でのハープのオブリガート・パートは、マイヨーネやトラバーチの好んだパッセージに酷似しているという²¹⁸。もちろん、モンテヴェルディがアルパ・ドッピアを演奏できた可能性もあるが、ウルバーニが初演時にモンテヴェルディに助言したことで、このようなパッセージが生まれたのではないだろうか。

アドリアーナ・バジレー Adriana Basile (c1580-c1640) もナポリ出身で、歌手およびアルパ・ドッピア奏者として、1610 年よりマントヴァのゴンザーガ家に仕えた (Nicolini 1930)。バジレーは、ゴンザーガ家の奉仕期間中にモデナ、フィレンツェ、ローマ、ナポリに演奏旅行を行い、マントヴァ公爵よりモンフェッラートの男爵領も与えられるほど高い評価を受けていた (Nicolini 1930)。彼女は詩の即興に優れており、自身のアルパ・ドッピア伴奏で歌った²¹⁹。モンテヴェルディはバジレーを高く評価し、フランチェスカ・カッチーニ Francesca Caccini (1587-1640) ²²⁰よりも才能があると称えた (Parisi 2001) ²²¹。

ローマの画家アンティヴェドウト・グラマティカ Antiveduto Gramatica (1571-1626) の絵画には、バジレーのハープが描かれている【図 2-1-4】。この絵画では、3 人のうち両脇に描かれる 2 人の音楽の天使が楽器を演奏しており、左側の天使が手にしているハープにゴンザーガ家の紋章とバジレー自身の紋章の両方が施されている (Parisi 2001) ²²²。

²¹⁷ 西山まりえ氏はダブルアクション・ペダルハープの奏者ではなく、もともと鍵盤楽器奏者である。

²¹⁸ 西山まりえ氏のバロック・ハープリサイタル（2021 年 6 月 9 日）の折に伺った話による。

²¹⁹ 弾き語りという点で、第 1 章で述べた全音階ハープの伝統が受け継がれているといえる。

²²⁰ フランチェスカ・カッチーニは、ジュリオ・カッチーニ Giulio Caccini (1551-1618) の娘で、メディチ家に仕えた歌手である。ジュリオ・カッチーニはハープ奏者でもあった (Pasetti 2008, 52)。

²²¹ <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.02206>（最終アクセス 2022 年 1 月 1 日）

²²² ハープを手にした天使の顔は、どこことなく、バジレー本人の肖像画【図 2-1-5】と似ている。

【図 2-1-4】 アンティヴェドゥート・グラマティカの絵画 ²²³



【図 2-1-5】

アドリアーナ・バジーレの肖像画 ²²⁴



3-2. 鍵盤曲との相互関連性

(1) レパートリーの特徴から

当時の宮廷では、君主への献呈という作品発表の形態が主体であったため、出版譜として現存するものが少ない。また、先のバジーレのように、即興で演奏された音楽の多くも記譜されなかった。それゆえ、アルパ・ドッピアの音楽の多くは楽譜として残っていないが、実際には現存の楽譜よりはるかに多くの豊かなハーブ音楽が奏でられていた。

当時のアルパ・ドッピア奏者の多くは、オルガンやチェンバロなどの鍵盤楽器奏者とも兼

²²³ トレヴィーゾ市立美術館所蔵。Gramatica, *La Santa Cecilia e Angeli musicanti*.

²²⁴ 《栄光の劇場 *Il teatro delle glorie*》増訂版（ナポリ、1628 年）に掲載された挿絵（Bombarda, 1628, 15）。

ねていたため、レパートリーの重複は至極自然なことであった。楽譜が残っている音楽からも、アルパ・ドッピアと鍵盤楽器の互換性がみられる²²⁵。これらの楽器のいずれかが作品上で指定される場合は少なく、演奏される場や演奏者などの諸条件により、適宜選択されたものと思われる。

とはいえ、鍵盤作品の中には、実質的にアルパ・ドッピアでの演奏を想定していたとしか思えない特徴、つまり、鍵盤楽器よりもアルパ・ドッピアの構造と演奏法に適している特徴を持つ作品もある。そのような特徴としては、たとえば、広い音域での手の開き²²⁶、声部間での手の素早い交差²²⁷などが挙げられる。実例としては、ナポリの作曲家ロッコ・ロディオ Rocco Rodio（1535-1615 以降）による 5 つのリチェルカーレと 4 つのファンタジアからなる鍵盤楽器作品集《リチェルカーレ第 1 集 *Libro primo di ricercate*》（1575 年出版）が挙げられる（Loei 2017, 84-85）²²⁸。ロディオは、アルパ・ドッピアの名手であったデッラルバ²²⁹と親交があった。ロディオの「ラーミーレーファーミーレ」の定旋律を持つファンタジアでは、広い音域での演奏という観点で、鍵盤楽器よりもハープで演奏しやすい要素を持つ（Tasini 2014, 105, Loei 2017, 84-85）。

以上までは、16-17 世紀を念頭に、レパートリーにおける鍵盤楽器との相互関係性を概説したが、ここからは、17-18 世紀へとつながる鍵盤楽器とハープの関連性を示す例として、アレッサンドロ・スカラッティ Alessandro Scarlatti (1660-1725) とドメニコ・スカラッティ Domenico Scarlatti (1685-1757) の親子について簡潔に述べる。

(2) スカルラッティ父子

アレッサンドロ・スカラッティは、当時のナポリ楽派を代表する著名なオペラ作曲家として知られるが、彼の作曲作品のうちには、楽器指定にアルパ・ドッピアも含む室内楽作品が確認されている（Vita 1989, 300）。そのため、ハープ研究者の間では、彼がアルパ・ドッ

²²⁵ 互換性という点では、リュートとの間にも同じ関係がみられる。リュートは、指で弦をはじいて和音を奏する撥弦楽器であり、通奏低音楽器と独奏楽器の両方において宮廷で用いられたため、アルパ・ドッピアと共通項が多い楽器である。そのため、アルパ・ドッピアの時代では、鍵盤楽器以上に類似性が高いといえる。ただし、これらの互換性は 18 世紀以降には当てはまらないため、本論では取り上げない。

²²⁶ 一般的にハープは（アルパ・ドッピアに限らず）、鍵盤楽器に比べて弦（鍵盤）の間隔が狭く、一度に広い音域の和音を演奏することができる。

²²⁷ 手を交差させて演奏する場合、鍵盤楽器に比べて、ハープの演奏姿勢のほうが身体的に自然である。

²²⁸ イギリスの音楽学者、ピアニスト、チェンバロ奏者サンティアゴ・ケストナー Santiago Kastner (1908-1992) が、ハープからのインスピレーションが強く示唆されることを初めに指摘した（Tasini 2014, 105, Loei 2017, 84-85）。

²²⁹ チェッレト『声楽と器楽の実践について』（1601）で取り上げられた 3 人のうちのひとり。

ピア奏者でもあった可能性がごくたまに言及されてきた²³⁰。これまでも述べたとおり、アルパ・ドッピアは通奏低音楽器のひとつとして使用されるほか、鍵盤楽器ともレパートリーを重複させてきた。また実際、18～19 世紀のイタリアやフランスにおける辞書や人名事典、新聞記事などでは、アレッサンドロ・スカラッティおよび息子のドメニコ・スカラッティがハーブ奏者であったと伝える記述が多数確認されている²³¹。このことは現在のスカラッティ研究では言及されていないため、当時の記述の真偽には精査が必要だが、少なくとも音楽の特徴からはハーブと鍵盤楽器の関係性がにおわされる。

ドメニコ・スカラッティの鍵盤作品は、1700 年代の作曲にもかかわらず、新鮮で現代性を持ち合わせた独特の様式が今日でも親しまれる大きな理由だが、彼の作品の中には、ハーブの影響を受けたのではないかと強く感じられる特徴、つまり、大きな跳躍や手の交差を伴う運動性も確認できる。たとえば、有名なソナタ ロ短調 K27 では、スペインのアンダルシア地方の音楽的特徴を持つ和声進行 (I— V^1 —IV 1 —V) とともに、3 オクターヴに渡る左手の跳躍がみられる。このような手の交差を用いる特徴は、16-17 世紀のアルパ・ドッピア作品と一致し、さらには現在のハーブ演奏法の特徴にも通じるといえる²³²。スカラッティ父子がハーブを演奏した可能性が、ドメニコ・スカラッティ自身の鍵盤楽曲の作曲へどれほど影響したかはわからないが、少なくとも、当時一般的であったアルパ・ドッピアの演奏法からインスピレーションを受けた可能性は考えられるのではないだろうか²³³。

以上の第 1 節では、16-17 世紀のイタリア各地で宮廷あるいは教会を中心として流行した複数弦列ハーブ、アルパ・ドッピアを取り上げ、楽器、レパートリー、演奏者を鍵盤楽器との類似性という着眼点から考察した。また、スカラッティなどの例から 18 世紀にもこの特徴が続いていたことをみた。第 2 節では、この着眼点を引き継ぎながら、18-19 世紀のペダル・ハーブ機構の開発、ペダル・ハーブ奏者の系譜形成と実態を考察する。

²³⁰ ニュー・グローヴ音楽大事典のハーブに関する項目や、ハーブに関する主要な先行研究 (Rensch 1989, Pasetti 2008 など) では、そもそも「スカラッティ」と名の付く人物に関する記述がない。また、アレッサンドロ・スカラッティのハーブ作品を 1 曲紹介した先行研究 (Vita 1989, 300) でも、ハーブ奏者であるとみられる根拠が述べられることはなかった。以降、アレッサンドロ・スカラッティはハーブ奏者でもあった可能性のみが言及されてきた (Simari 2012, 2)。

²³¹ Società di letterati italiani 1796, Grossi 1819, De Angelis 1829, Bazzarini 1835, De Boni 1840, Cagliari 1843, Rovani 1858, Chilesotti 1882, Sbarbi 1896, etc.

²³² もっとも、スカラッティのソナタは、鍵盤楽器のための作品なので、特に運指や転調などに関しては、現在のダブルアクション・ペダルハーブで演奏しやすいとは必ずしもいえない。

²³³ スカラッティ父子のハーブ演奏の可能性と、それに関する記述のヒストリオグラフィの観点については、筆者の今後の研究課題のひとつとしたい。

第2節 18-19世紀イタリアでのペダル・ハーブ

18世紀に入ると、貴族社会によって支えられていたアルパ・ドッピアの演奏の文化は、ハプスブルク家やナポレオンの支配による政治体制の転換や混乱とともに、衰退を迎える。もともとアルパ・ドッピアは演奏の場が宮廷に限られたため、演奏者数という観点では、社会階級によらず演奏されたフック・ハーブがむしろ盛んであったことは既に第1章で述べたとおりである。一方で同時期には、ペダルによって転調や半音変化を可能にする試みが、現在のドイツやフランスにあたる地域で模索され始めた。その開発の末に生まれたペダル・ハーブという新たなジャンルの楽器は、18世紀後半以降イタリアでも導入され、アルパ・ドッピアと同様に、鍵盤楽器と並ぶ地位を得るようになっていく。

第1項 ペダル・ハーブ機構の開発経緯

ペダル・ハーブ機構の原型は、既に17世紀からバイエルン地方²³⁴で開発されていたが、最初のペダル・ハーブの登場は、しばしば1699年を目安に語られる。有名な南ドイツの楽器製作者、ハーブ奏者のヤコブ・ホッホブリュッカー Jacob Hochbrücker (1673-1763) が、5つのペダルを備えたハーブを発明したのがこの時期である (Zingel and Wolf 2001, vol.11, 566)。ただし当時の文献では、ホッホブリュッカーのほかにも、この楽器の第1人者が挙げられている。たとえば、フランソワ＝ジョゼフ・フェティス François-Joseph Fétis (1784-1871) の『音楽家総列伝 *Biographie universelle des musiciens*』はドイツの「シュテヒト Stecht」を挙げ、ジャンリス夫人 Madame de Genlis (1746-1830) はシングルアクション・ペダルハーブの発明者が「ゲッフル Gaiffres 兄弟」であるとみなしていた (Zingel 1977, 169, Kanemitsu-Nagasawa 2018, 7)。

ペダルによって弦の音程を高くする試みは、様々な方式が模索された。【図 2-2-1】は、ジョルジュ・クジノー Georges Cousineau (1733- 1800) による初期のシングルアクション・ペダルハーブの腕木部分を拡大して写した写真である。それぞれの弦は、チューニング・ピンに巻かれているのみだが、ペダルを踏みこむことで、このピンが半時計回りに回転し、弦を巻き上げるよう作用した（以下、弦巻き上げ型と呼ぶ）。ところが、この弦巻き

²³⁴ リヒテンシュタイン、オーストリア、チェコ共和国と国境を接する地域。現在はドイツのバイエルン州（州都ミュンヘン）に属する。

上げ型のペダル・ハープでは、ペダル操作を繰り返すうちに、ペダルを戻しても十分に弦が巻き戻らなくなる現象が起き、音程の不安定さにつながった。

【図 2-2-1】 クジノーのシングルアクション・ペダルハープ（弦巻き上げ型）²³⁵



そこで、より正確な半音操作により普及されたのがクロシェ *crochet* 方式のシングルアクション・ペダルハープである【図 2-2-2】。このタイプの楽器は「アルプ・オルガニゼ *harpe organisée*」と呼ばれ、ドゥニ・ディドロ Denis Diderot (1713-1784) とジャン・ル・ロン・ダランベール Jean Le Rond d'Alembert (1717-1783) による『百科全書 *Encyclopédie*』（1751-1772）にも紹介されたことがよく知られている (Devale and Thym-Hochrein 2001, Kanemitsu-Nagasawa 2018, 9-10, etc.)。

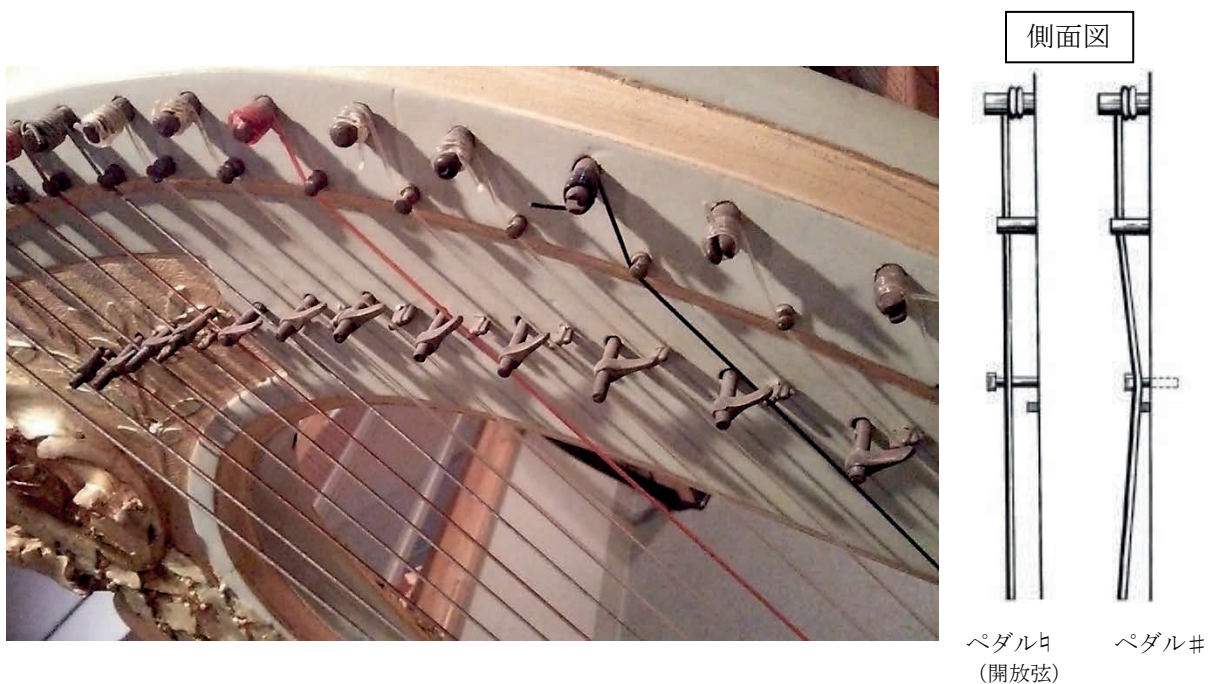
クロシェは弦の上層に取り付けられた鉤型の部品で、ペダルを踏みこむことで、腕木に向かって水平に押し込まれる。すると、鉤部分が弦に押し当てられ、張られる弦の長さが短縮される（【図 2-2-2】右⇒側面図）。この鉤部分の向きは、それぞれの弦の音程を決めるため、大変重要であった。ハープ製作者のビート・ウォルフ Beat Wolf 氏によれば、現存するクロシェ方式のシングルアクション・ペダルハープの 8 割で鉤の向きが揃っていたため、12 平均律での調弦が想定された (Kanemitsu-Nagasawa 2018, 15-16)。一方、2 割の楽器では鉤の方向が揃っておらず、可動式であったため、別の音律での調弦——たとえ

²³⁵ 青山ハープ株式会社福井工場コレクションにて、2021 年 8 月筆者撮影。

ば、ヴァロットティ音律などのウェル・テンペラメントなど——が示唆された (Kanemitsu-Nagasawa 2018, 15-16)。

ただし、クロシェ方式の短所は、ペダル操作によって腕木に向かって押し込まれる弦と開放弦との間で弦の向きに差が生じ、弦列が平面の一行に並ばなくなることである²³⁶。このことを演奏者の視点から捉えると、弦をはじく際に演奏がしづらい。また、音質にもばらつきが出ることが考えられる。

【図 2-2-2】初期のシングルアクション・ペダルハープにみられたクロシェ²³⁷



その点で、1794 年にエラール社がロンドンで取得した特許は、フルシェット *fourchette* 方式【図 2-2-3】を用いたシングルアクション・ペダルハープは画期的であった。フルシェット方式とは、ペダルを踏みこむことで、2つのピンを立てた円盤を回転させる機構である。2つのピンは、円盤の回転軸に対して点对称に配置されるため、円盤の回転に伴って、弦は2つのピンに挟まれることになる。弦を押すのではなく、弦を挟むことによって弦長に変更を加える試みは、既にクジノーがア・ベキーユ *à béquilles* 方式【図 2-2-4】で

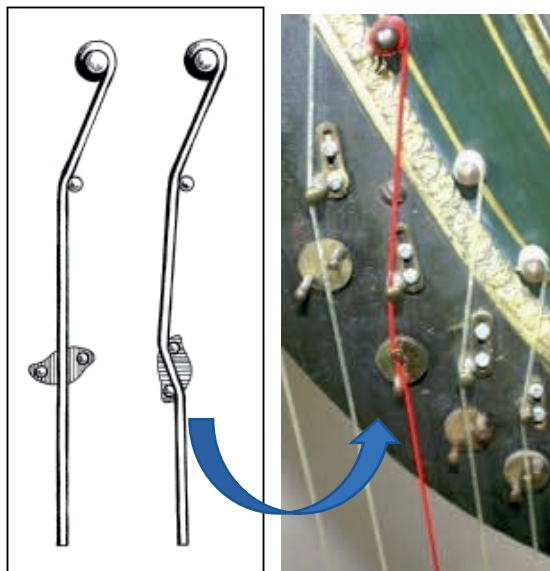
²³⁶ このことを楽器製作者の視点から助言くださった青山真氏に感謝する。

²³⁷ 左の写真は、青山ハープ株式会社福井工場コレクションにて筆者が 2021 年 8 月に撮影したもの。右の図は、Rensch 2017, 148. をもとに筆者作成。

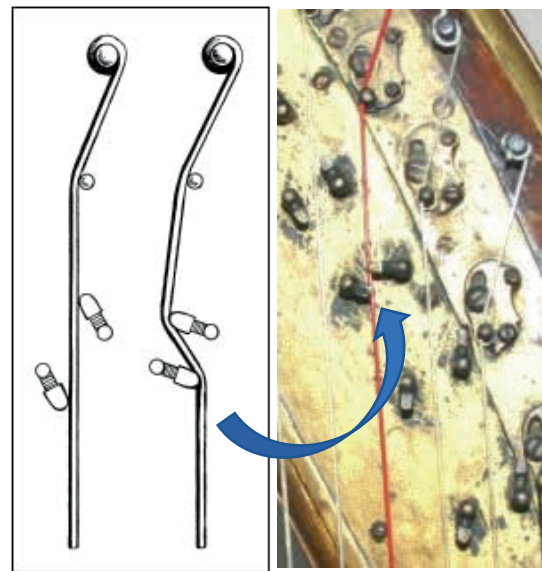
行っていたが、この方式を演奏者の視点で捉えたと、演奏時に雑音が生じることが問題であった。円盤の回転によるフルセット方式での弦の固定は、安定性がより高まったため、弦と部品の間での雑音が回避されるようになった。

この2つのピンを立てた円盤を縦に2つ配置し、それぞれの回転角度を調整することで2段階の弦長変更を試みるのが、ダブルアクション・ペダルハーブの原理である²³⁸。確かに、弦の張りをわずかに変化させて音高を半音上げる原理は、フック・ハーブや様々な種類のシングルアクション・ペダルハーブの延長にある。しかし、演奏者の視点で考えると、調弦の原理やペダル操作の認識が全く異なるため²³⁹、新たな技術や感覚の習得が求められることとなった。この点に関しては、本章第2節第4項（124頁）で後述する。

【図 2-2-3】フルセット方式²⁴⁰



【図 2-2-4】ア・ベキーク方式²⁴¹



²³⁸ ダブルアクション・ペダルハーブの原理に関する基本知識は、巻末付録（513頁）を参照されたい。

²³⁹ たとえば、現代のダブルアクション・ペダルハーブの奏者が、特別の訓練を経ないうちに、シングルアクション・ペダルハーブを弾きこなすことはできないといってよいだろう。なお、シングルアクション・ペダルハーブとダブルアクション・ペダルハーブの違い、および調弦やペダル操作の仕組みについては、巻末付録（514頁）を参照のこと。

²⁴⁰ 左図は Rensch 2017, 167 による。右写真は Parker 2005, 8 による。

²⁴¹ 左図は Rensch 2017, 151 による。右写真は Parker 2005, 7 による。

第2項 イタリアにおけるペダル・ハーブ奏者の専門化

ペダル・ハーブの開発がフック・ハーブの延長線上にあったことは第1部の目的(20頁)でも述べたとおりだが、イタリアでのペダル・ハーブ奏者の系譜に関しては、フック・ハーブの演奏家からの派生というよりも、別の楽器奏者との兼任や転向から専門化が進んだ場合が多かったものとみられる。第1の経路は、ヴァイオリンなどの弦楽器奏者、そして第2にオルガンやチェンバロなどの鍵盤楽器奏者である。この2つの経路をみていく前に、まず、イタリアで最初にペダル・ハーブを演奏したといわれる人物がどのような経緯でペダル・ハーブと出会ったとみられるかを考察する。

2-1. ペダル・ハーブ奏者の系譜の始まり

イタリアにおけるペダル・ハーブ奏者の系譜は、イタリア人のレオナルド・プリマヴェーラ Leonardo Primavera (1740-1802)²⁴²から始まったとされる(Ruta 1908, Pasetti 2008, 194)。プリマヴェーラは、「ホッホブリュッカー」²⁴³のもとでハーブを学び、イタリアでペダル・ハーブの演奏を教え、広めたという重要な人物だが、彼について詳細に記述する文献は残っていない。アンナ・パゼッティ²⁴⁴は、プリマヴェーラが最初に言及された文献として、ブランダ・バガッティ Blanda Bagatti (1900-?)による著書『ハーブとハーブ奏者たち *Arpa e arpisti*』(ピアチェンツァ、1932年)、そして、その後出版されたロザリオ・プロフェタ Rosario Profeta (1880-1973)の著書『器楽に関する歴史と文献 *Storia e letteratura degli strumenti musicali*』(フィレンツェ、1942年)を挙げた(Pasetti 2013b, 8)。しかし、1908年にパレルモで発行された音楽雑誌『ラ・シチリア・ムジカーレ *La Sicilia musicale*』におけるハーブ奏者リッカルド・ルータ Riccardo Ruta (1870-1919)による寄稿文では、既にプリマヴェーラが「イタリアのペダル・ハーブ奏者の系譜の祖」(Ruta 1908)として取り上げられていた。また同文献では、ナポリ、フィレンツェ、ミラノにおける3つの系譜が示されていた。

プリマヴェーラが「ホッホブリュッカー」の弟子であるという事実関係は、先行研究でも指摘されている(Pasetti 2008, 194, Pasetti 2013b, 8, Simari 2014)。有名なヤコブ・ホッホブリ

²⁴² マドリガーレの作詞・作曲家として知られるジョヴァン・レオナルド・プリマヴェーラ Giovan Leonardo Primavera (1540-1585) や、ハーブ(2列弦のアルパ・ドッピア)演奏に卓越した腕前を示した人物であった同時代のジョヴァンニ・レオナルド・デッラルパ Giovanni Leonardo dell'Arpa (c1530-1602) と混同されやすいが、年代の違いからみても明らかであるように、全くの別人物である。

²⁴³ ホッホブリュッカー Hochbrücker 家の出身者であることのみが確定されている。このことについては後述する。

²⁴⁴ 序章で既出(9頁)。

ュッカーの門下とされる人物には、たとえば、フランス王妃のマリー・アントワネット Marie Antoinette (1755-1793、フランス王妃在位 1774-1793) のハーブ教師であったフィリップ・ジョセフ・ヒンナー Philippe Joseph Hinner (1754-1805)、パリ音楽院ハーブ科の創始者であるフランソワ・ジョセフ・ナーデルマン François-Joseph Naderman (1781-1835)²⁴⁵、マリー・ルイース・フィリピン Marie- Louise-Philippine (1759-1796)²⁴⁶にハーブを教えたといわれるジャン・バティスト・クロムホルツ Jean-Baptiste Krumpholtz (1747-1790)、そして初のハーブ教則本を書いたフィリップ・ジャック・メイエ Philippe-Jacques Mayer (1732-1819) など、錚々たる面々が揃う。しかしいずれの人物についても、果たして本当にヤコブ・ホッホブリュッカーと師弟関係にあったのか、確たる証拠が得られない。

ただし、ヤコブ・ホッホブリュッカーには2人の夫人との間に24人もの子どもがおり、その子どもの多くがハーブ奏者だったため (Rensch 1989, 163)、プリマヴェーラの師である「ホッホブリュッカー」の候補も何人か数えられる。特に有力候補とされる「ホッホブリュッカー」は、長男のジモン・ホッホブリュッカー Simon Hochbrüker (1699-1750)、ヤコブの甥のクリスティアン・ホッホブリュッカー Cristian Hochbrüker (1733-1800)²⁴⁷、そして、ヤコブの18番目の息子のヨハン・ホッホブリュッカー Johan Hochbrüker (1732-1812) の3人である (Pasetti 2013b)。

長男のジモンは、父ヤコブの開発したペダル・ハーブをウィーンの宮廷に紹介した人物として名高い。彼は、ウィーン (1729)、ライプツィヒ、ブリュッセル (1739)、ブラウンシュヴァイク (1750)、パリなどで演奏旅行を行い、当時活躍した名演奏家であった (Zingel and Wolf 2001, vol. 11, 566)。しかし彼は1750年には死去しているため、1740年生まれのプリマヴェーラが師事した可能性は低いと言わざるを得ない。そこで以下では、クリスティアンとヨハンの活動の地をもとに、プリマヴェーラがハーブを学んだ場所を検討する。

クリスティアンは、パリでヴィルトゥオーゾとしての地位を確立し、作曲家、教師として

²⁴⁵ シングル・アクション・ペダル・ハーブの製作者ジャン・アンリ・ナーデルマン Jean-Henri Naderman (1734-1799) の息子。のちに、パリ音楽院ハーブ科の創設者となる人物である (Griffiths and Macnutt 2001, vol. 17, 588-590)。フランソワ・ジョセフ・ナーデルマンによる練習曲やソナチネの習得は、現代のハーブ教育においても若きハーブ奏者の卵たちの為の必須の課題である。これらの曲は、しばしば入学試験などの課題曲にも選定される。

²⁴⁶ ド・ギーヌ公爵 Adrien Louis de Bonnières, duc de Guines (1735 -1806) の末娘。「ド・ギーヌ嬢」と呼ばれることも多い。アマチュアのハーブ奏者であったが、モーツァルトによる《フルートとハーブのための協奏曲》K. 299 (1778 年) が献呈された人物として有名であり、現在に至るまでよく知られている。

²⁴⁷ フランツ・クリスティアン・ホッホブリュッカー (1727-1805) とは混同されやすいが、別の人物である。フランツ・クリスティアンもまた、ホッホブリュッカー家のハーブ奏者であるが、オルガン奏者も務め、ミュンヘンに居住した (Zingel and Wolf 2001, vol. 11, 566)。

も名声を高め、1780 年頃には、マリー・アントワネットお抱えのハープ教師の座を先述のヒンナーより譲り受けた。しかし、フランス革命の勃発により国外退避を余儀なくされ、その後はロンドンに拠点を移した (Pasetti 2013b, 8)。一方、ヨハンは、パリのコンセール・スピリチュエルで作品を発表した 1760 年までは少なくともパリに滞在し (Zingel and Wolf 2001, vol.11, 566)、フランス国王のルイ 15 世 Louis XV (1710-1774, 在位 1715-1774) の宮廷ハープ奏者として活動したが (Pasetti 2013b, 8)、彼もまた 1792 年にはロンドンに移住した (Zingel and Wolf 2001, vol.11, 566)。したがって、師がこの 2 人のいずれかだとするならば、プリマヴェーラがハープを学んだ地は、パリあるいはロンドンであると結論付けられる。いずれにしても、プリマヴェーラがイタリアから異国の地にはるばる赴き、そこで南ドイツのホッホブリュッカー家出身のハープ奏者から手ほどきを受けたということは確かである。

2-2. 弦楽器奏者と兼任するハープ奏者

(1) アンドレオーリとクルツィオ・マルクッチ

プリマヴェーラの重要な弟子にあたるとされるハープ奏者のジュゼッペ・アンドレオーリ Giuseppe Andreoli (1757-1830) とクルツィオ・マルクッチ Curzio Marcucci (1775-1842) の 2 人は、弦楽器奏者であった。特にアンドレオーリは、ハープよりもむしろコントラバスにおいて有名な人物であった。1808-1830 年にかけてミラノ音楽院でコントラバス科の教師を勤めていたほか、スカラ座管弦楽団のコピストでもあった (Vita 1989, 47)。また、1820 年代のスカラ座の台本でコントラバスの首席奏者にアンドレオーリの名を確認することができ²⁴⁸、コントラバス奏者としてスカラ座と関わっていたことも明らかである。ハープのための作品も書いたが、現存していない (Vita 1989, 47)。

クルツィオ・マルクッチも当初は、ヴァイオリンやチェンバロ、オルガンなどの演奏を行っていた (Vita 1989, 191)。彼が音楽の才能をハープに捧げようと決意したきっかけは、イタリア系フランス人のハープ奏者マリー=マルタン・マルセル・ド・マラン子爵 Viscount Marie-Martin Marcel de Marin (1769-1849) との出会いである。マラン子爵は、パリのサロンにおいて名を馳せた名ハープ奏者である。ヴァイオリン奏者の父に音楽の手ほどきを受け、幼いうちより音楽的才能を開花させたいいわゆる神童であった (Zingel 2001, vol. 15, 860-861)。そのことは、クルツィオ²⁴⁹が感銘を受けた 1783 年のイタリア公演が、わずか 14 歳のマラ

²⁴⁸ 国立中央図書館（ローマ）所蔵 [MUS 0322359] Weigl, *L'Uniforme*, 1821.

²⁴⁹ 本論では、息子のフェルディナンド・マルクッチとの区別のため、父親のクルツィオ・マルクッチを

ンにとって既に2回目のツアー (Pasetti 2008, 132) であったことからもうかがえる。

こうしてハープの道を選んだクルツィオは、21歳で既にハープ奏者、ハープ教師としての地位を確立しはじめ、フィレンツェ芸術アカデミー（以下、フィレンツェ音楽院）における最初のハープ科教授となる(Vita 1989, 191)。クルツィオは優れた教師として、ハープ奏者の裾野を大きく広げた。ロズリン・レンチの先行研究において「19世紀のイタリアにおける多くの有名なハープ奏者たちはクルツィオ・マルクッチに帰する。」(Rensch 1989, 201)と述べられているほどである。彼の最も重要な弟子には、フィレンツェ音楽院におけるハープ科の後継者である息子のフェルディナンド・マルクッチ²⁵⁰、1850年にミラノで音楽院のハープ科を創始したアンジェロ・ボヴィオ Angelo Bovio (1824-1909)、1839年にナポリで音楽院のハープ科を創始したフィリッポ・スコッティ Filippo Scotti (1790-1868) などがいる。

(2) ルイジ・モリーノ

ルイジ・モリーノ Luigi Molino (1762-1846) もまた、ヴァイオリン奏者としてキャリアを始めた音楽家であった。彼の父であるジュゼッペ・フランチェスコ Giuseppe Francesco (1721-1785) は、オーボエ、ヴァイオリン、トロンバ・ダ・カッチャの奏者であった(Pasetti 2006, 1)。ガエターノ・プニャーニ Gaetano Pugnani (1731-1798) にヴァイオリンを学び、最も優れた弟子のひとりとしてトリノ王立劇場においてヴァイオリン奏者を務めたほか、1785年より王室礼拝堂のヴァイオリン奏者としても活動した (Vita 1989, 209, Pasetti 2006, 1)。プニャーニの死後から劇場の管弦楽団および王室礼拝堂のヴァイオリン奏者兼指揮者として尽力し、楽団のレベルを押し上げ、絶頂期へと導いた (Pasetti 2006, 1)。

モリーノはハープ奏者としても優れており、1809年にはパリにおいて、ハープ奏者としての大きな成功を収めた (Fétis 1840, vol. 6, 431) ²⁵¹。ハープと管弦楽のための協奏曲の3部作²⁵²や《ヴァイオリンとハープのための大ソナタ *Grande Sonata per violino e arpa*》 作品 14 (c.1816) ²⁵³などは、いずれもパリで発表された。フランソワ＝ジョゼフ・フェティスの

クルツィオと表記する。

²⁵⁰ 序章第3節で既出。

²⁵¹ しかしその後、1823年に難聴のために音楽活動を断念せざるを得なくなる。1846年にトリノで死去した(Pasetti 2006, 1)。

²⁵² 3つの協奏曲のうち、ハープ協奏曲変ホ長調第1番作品1のみ楽譜が残っており、筆者が2015年に現代初演を行った(2015年5月29日、アルド・サルヴァーニョ指揮、日本イタリア・オペラ座管弦楽団、五反田文化センター音楽ホール)。

²⁵³ 《ヴァイオリンとハープのための大ソナタ》 作品14は、実質的にヴァイオリンのオブリガート付きのハープ・ソナタだと思われる。4楽章構成で50ページ以上の大曲である。

『音楽家総列伝』には、《ハープ独奏のための大ソナタ *Grande Sonate pour harpe seule*》、《ハープのための幻想曲 *Fantaisie our la harpe*》 作品 10 など書かれたことが示唆されるが (Fétis 1840, vol. 6, 431)、現在では楽譜が散逸してしまったとみられる。ヴィータによるハープ作品目録でも図書館の所蔵情報はなく、当時パリのクジノー社から出版されたことが知られるのみである (Vita 1989, 209)。

(3) クレメンテ・ザネッティ

モリーノらと世代は異なるが、ベルガモ出身の卓越したハープ奏者、クレメンテ・ザネッティ *Clemente Zanetti* (1797-1837) もまたヴァイオリン奏者であった。19 世紀後半に編纂されたスカラ座の奏者名簿には、1819 年にハープ奏者として彼の名前が記録されているが (Cambiasi 1881, 112)、それ以前の 1815-1816 年の期間にも、ハープ奏者とヴァイオリン奏者の兼任を示す表記がみられた (Stefani 2014, 53)。

しかし、ザネッティの場合には、モリーノとは異なり、ヴァイオリン奏者との両立ではなく、最終的にハープの道を邁進することを選択する。ザネッティは、イタリアで最初にエラル社のダブルアクション・ペダルハープを演奏したとみられ、さらに、彼の弟子と教育方針は、ナポリ音楽院ハープ科創設へと受け継がれた。今日では、ハープ奏者をまとめた文献で名が挙がることすら非常に稀だが、再評価されるべきハープ奏者のひとりである。このザネッティについては、第 4 章第 1 節で詳しく取り上げる。

以上にみた人物たちは皆、既にヴァイオリンやコントラバスなどの弦楽器奏者として一定の成功を収めたうえ、シングルアクション・ペダルハープの奏者としても成功した。教育者としては、クルツィオ・マルクッチはフィレンツェで、クレメンテ・ザネッティはナポリで、次のダブルアクション・ペダルハープの奏者の系譜へとつなげたことが特筆される。また、音楽院の系譜に属さないルイジ・モリーノも、作品の再評価という視点で注目される。近年発掘が進むイタリアのハープ・レパートリーの中で、今後、重要な位置を占めるシングルアクション・ペダルハープの作品とみなされるようになるだろう。

2-3. 鍵盤楽器奏者から転向するハープ奏者

19 世紀前半には、鍵盤楽器奏者からハープ奏者へと活動の主軸を切り替える動きもみられる。以下では、トリノとマントヴァで起きた 2 つの例を挙げる。

(1) トリノのコンコーネ一族

『ピエモンテ新聞 *Gazzetta Piemontese*』²⁵⁴の1815年1月5日(木)号では、トリノの王室礼拝堂と室内楽団における構成員と役職が記載されている(Pane 1815, 8)【図2-2-5】。教会のマエストロの次に名前が挙げられているのが、オルガン奏者と兼務する教会の管理者(Controllore ed Organista)である、レイジ・コンコーネ Luigi Concone(?-1845/47)とジュゼッペ・タリアボ Giuseppe Tagliabò(?-?)の2人である。タリアボは、オルガンの調整における補佐(organaro soprannumerario)も兼任している。このメンバー表では、その後に歌手、弦楽器奏者、管楽器奏者が続くが、その後に名が挙がるのがオルガンやチェンバロの調整(Organaro e Cembalaro)を担当するジョアキーノ・コンコーネ Gioachino Concone (1754-1825)である。

同じ姓を持つレイジとジョアキーノの関係性は、カゼッレ・トリネーゼ²⁵⁵のバットゥーティ教会(Chiesa dei Battuti di Caselle Torinese)に現存するオルガンから紐解くことができる。このオルガンは、フランチェスコ・マリア・コンコーネ Francesco Maria Concone (1713-1795)とジョヴァンニ・バッティスタ・コンコーネ Giovanni Battista Concone (1716-1791)の兄弟によって1756年までに製作されたものである²⁵⁶。ジョアキーノの父が前者、叔父が後者であり、さらにジョアキーノの息子がレイジである²⁵⁷。コンコーネ一族は、セラッシ Serassi 兄弟²⁵⁸が早くも1835年に平均律を採用する一方で不均等な中全音律を試みるなど、他のオルガン製作者と異なる独自のスタンスを持つオルガン製作者であったが、オルガン製作者としてのコンコーネ一族は、レイジの後に「衰退していった」²⁵⁹。

²⁵⁴ ピエモンテにおいて火・木・土曜の週3日発行された一般新聞。Pane, “Interno, Torino 5 gennaio,” gennaio 5 giovedì n.2. (1815):8.

²⁵⁵ カゼッレ・トリネーゼは、イタリア北部ピエモンテ州トリノ県の町。

²⁵⁶ バットゥーティ教会(Chiesa dei Battuti di Caselle Torinese)公式サイト。
<http://battutidicaselle.blogspot.com/p/appuntamenti.html> (最終アクセス2021年3月28日)

²⁵⁷ 同上。

²⁵⁸ セラッシ一族は、1720年頃から続くベルガモの有名なオルガン製作者。19世紀イタリアにおいて最も重要なオルガン製作者とみなされている。音律の詳細は本論では取り上げない。

²⁵⁹ バットゥーティ教会公式サイトによる(同上)。

【図 2-2-5】 1815 年トリノ王室礼拝堂における音楽部門メンバー表（筆者による抜粋）²⁶⁰

*Stato de' Membri componenti la Regia Cappella, e
Camera di musica di S. M.
Maestro di Cappella.*
Agri Ignazio.
Controllare ed Organista.
Concone Luigi; Tagliabò Giuseppe, organaro so-
vrannumerario.
Soprano soprannumerario.
Pozzi Vincenzo.

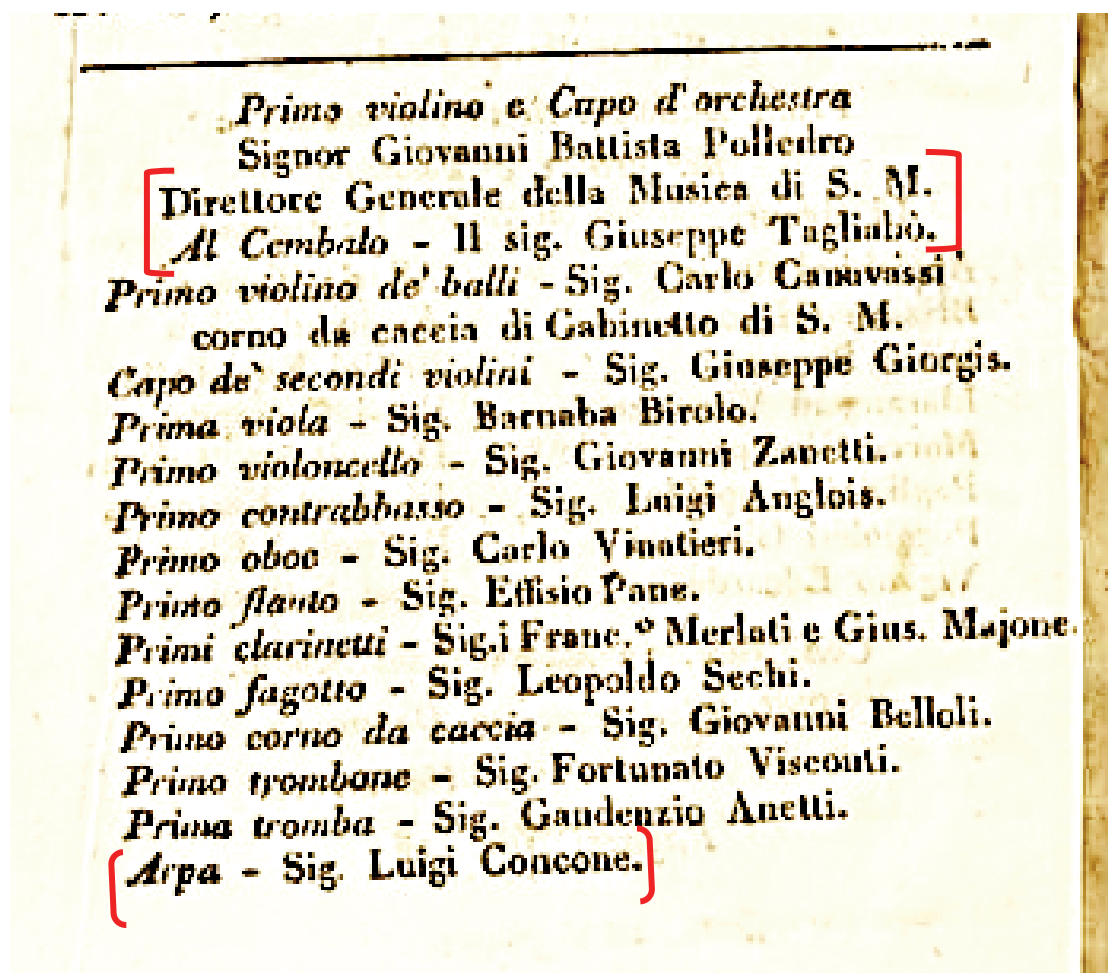
Clarinette.
Adami Giuseppe; Merlati Francesco.
Flauto.
Deponte Giovanni Francesco.
Fagotti.
Lavarina Leone; Secco Vittorio Leopoldo.
Corni da caccia.
Beccaria Giovanni; Leone Gennaro.
Organaro, e Cembalaro.
Concone Gioachino.
Copista della musica.
Pessagno Francesco.
Foriere.
Compostino Luigi.
Trombettiere di Corte.
Carlo Costanzo
Suonatore del corno da caccia presso la R. Corte.
Carlo Maria Cauavasso.

ところが、1830 年謝肉祭シーズンのトリノ王立劇場におけるジョヴァンニ・パチーニ Giovanni Pacini (1796-1867) のオペラ《プトレマイスの十字軍 *I Crociati a Tolemaide*》公演の台本では、先の王室礼拝堂のメンバー表でオルガン奏者を務めていた 2 人、つまりルイジ・コンコーネとジュゼッペ・タリアボがそれぞれハープ奏者とマエストロ・アル・チェンバロとして確認される【図 2-2-6】。このことは、オルガン奏者とマエストロ・アル・チェン

²⁶⁰ メンバー表の上部に書かれた「S.M.」の表記は、恐らく Sua Maestà の略だと考えられる。

バロ、ハーブ奏者という一見関係性が見いだされない職種がつながりを持つことを示している。

【図 2-2-6】 1830 年トリノ王立劇場《プトレマイオスの十字軍》台本の首席奏者一覧²⁶¹



さらに、トリノのカリニャーノ劇場の台本では、少なくとも 1833、1835、1840-43 年において、ハーブ奏者の欄に「コンコーネ父子 Concone Padre e figlio」という表記がみられる。1846-47、1849-50 年の台本になると、ハーブ奏者としてジャンバッティスタ・コンコーネ Giambattista Concone (?-?) の名前が現れるようになる。これらの変遷から、ハーブ奏者ルイジ・コンコーネの息子が恐らくジャンバッティスタであり、彼もまたハーブ奏者となった

²⁶¹ ボローニャ国際音楽博物館・図書館 (Museo internazionale e biblioteca della musica) 所蔵
<http://www.bibliotecamusica.it/cmBM/viewschedatwbca.asp?path=/cmBM/images/ripro/libretti/03/Lo03673/> (最終アクセス 2021 年 3 月 28 日)

ことが憶測される。「衰退した」²⁶²とみなされてきたオルガン製作者一家は、ハーブ奏者一家へと変貌を遂げていたのである。

ところで、トリノ出身のコンコーネといえば、ソルフェージュのために現在でも用いられる練習曲《コンコーネ 50 番》作品 9 などで知られる教育者で作曲家のジュゼッペ・コンコーネ Giuseppe Concone (1801-1861) が最も馴染み深いであろう。オルガン製作者一族のコンコーネとの関係性は、現時点で明確に判断することはできないが、1848 年革命によりパリから帰国した後にサヴォイアの宮廷オルガン奏者を務めていた経歴を踏まえると (Borgato 1982, vol.27)²⁶³、両者が関係している可能性がある。また、ルイジ・コンコーネの兄弟だったのではないかとする説もある (Vita 1989, 108)。

リコルディ社のデジタル・コレクション作品目録²⁶⁴には、ジュゼッペ・コンコーネによるものとして、2 巻から成る《ハーブのための可愛らしいアリア集 *Collection de jolis Airs pour Harpe*》作品 9 (1824 年) と、《ロッシーニのマティルデ²⁶⁵の二重唱によるハーブのための大ディヴェルティメント *Gran Divert. per Arpa sul Duetto della MATILDE di Rossini*》作品 12 (1824 年) が記録されている。しかし、奇しくも前者のアリア集は、同じリコルディ社による有名な《コンコーネ 50 番》と作品番号が重複してしまう。一方、ハーブ奏者のルイジ・コンコーネは、ハーブのための作品を数多く出版している (Vita 1989, 108)。したがって、コンコーネ姓のみによって記載されていた従来の目録 (Zecca-Laterza 1984, 74-75) からデジタル版に転載される過程でジュゼッペ・コンコーネの作品だと解釈されてしまったハーブ作品も、ルイジ・コンコーネによるものであったと考えられる²⁶⁶。

(2) コメンチーニとその弟子

マントヴァの科学、文学、芸術に関する王立研究機関 Reale Accademia virgiliana di scienze, lettere ed arti が発行する機関誌『活動報告と論文: マントヴァのヴィルジリアーナ研究所 *Atti e memorie - Accademia Virgiliana di Mantova*』の 1901 年号には、以下の記述がみられる。

²⁶² バットゥーティ教会 (Chiesa dei Battuti di Caselle Torinese) 公式サイト。

<http://battutidicaselle.blogspot.com/p/appuntamenti.html> (最終アクセス 2021 年 3 月 28 日)

²⁶³ Borgato, “Concone, Paolo Giuseppe Gioacchino.” vol. 27, 1982.

²⁶⁴ リコルディ社のデジタル・コレクション作品目録 (最終アクセス 2021 年 3 月 28 日)

<https://www.digitalarchivioricordi.com/it/catalogo?relatedPeople=Giuseppe+Concone>

²⁶⁵ ロッシーニのオペラ《マティルデ・ディ・シャブラン *Matilde di Shabran*》(1821 年) を指すと思われる。

²⁶⁶ ルイジ・コンコーネのハーブ作品に関する研究は、今後の課題としていきたい。

マントヴァでは、1822 年に劇場で最初のペダル・ハーブ [の音] が聴こえたと考えられる。つまり、ソチャーレ劇場が完成した時の、モルラッキの《テバルドとイゾリーナ》²⁶⁷の公演で演奏された。著名なマントヴァのマエストロ、フランチェスコ・コメンチーニは、後から独学で教本からハーブを学び、長年マントヴァのソチャーレ劇場でハーブ奏者を務めた。(Norsa 1901, 36)

この記述から、作曲家のフランチェスコ・コメンチーニ Francesco Comencini (1792-1864) もまた、鍵盤楽器奏者からハーブ奏者へと転向した音楽家のひとりであったことが読み取れる。既にマエストロとして名を馳せていたが、劇場ハーブ奏者も兼任したのである。彼は、ウーディネに新しく設立された音楽院の初代院長に任命されたため、劇場のハーブ奏者を1839年に辞任し、マントヴァを離れた (Norsa 1901, 36)。その後、劇場のハーブ奏者を引き継いだのは、コメンチーニの弟子であるアレッサンドロ・アントルディ Alessandro Antoldi (1815-1897) であった (Norsa 1901, 36)。アントルディは約30年間、劇場ハーブ奏者を務め、ヴィルジリアーナ研究所の音楽部門でハーブの教授を務めた (Norsa 1901, 36)。

しかし、アントルディはオルガン奏者からハーブ奏者の一家へと変貌を遂げたコンコーネらとは異なり、むしろ鍵盤楽器へ回帰する。彼はハーブには満足できず、ピアノでは非常に容易な半音階をハーブでもより簡単に演奏する方法を探すことを考えたのである (Norsa 1901, 36)。そこでアントルディが行き着いたのが、ピアノの鍵盤を使ってハーブを弾く「鍵盤ハーブ Arpa tastiera」²⁶⁸であった (Norsa 1901, 36)。

以上では、19 世紀初頭イタリアにおいてペダル・ハーブ奏者の専門化が進む初期の実態の中で、弦楽器奏者からハーブ奏者への流れと、鍵盤楽器奏者からハーブ奏者への流れの2種類があったことを把握した。従来のハーブ音楽史では、楽器開発の経緯（手で操作するフックを足で操作する代わりにペダルが取り付けられたこと）を念頭に説明の順序が置かれるため、フック・ハーブ奏者からの流れであるかのようにみえがちだが、それとは異なる奏者の背景がうかがえる。第3項では、劇場でのハーブ奏者の活動に焦点を絞り、彼らの役割をさらに考察していく。

²⁶⁷ フランチェスコ・モルラッキ Francesco Morlacchi (1784-1841) によるオペラ《テバルドとイゾリーナ *Tebaldo e Isolina*》(1822年初演、フェニーチェ劇場)を指す。この作品は、ハーブ奏者ジョルジョ・ロレンツィによる20世紀初頭の著作『全音階ハーブと半音階ハーブ』で、「1740年代以降にハーブをより効果的に使用した」(Lorenzi 1911, 2)として、グルックの《オルフェオとエウリディーチェ》などとともに挙げられている。ロレンツィの著作については、第4部第7章で取り上げる。

²⁶⁸ 鍵盤ハーブとは、名のとおり、ピアノの鍵盤とハーブを合体させた形態の楽器。

第3項 19世紀初期の劇場ハープ奏者の役割

3-1. マエストロを兼任するハープ奏者

パドヴァのヌオーヴォ劇場における 1838 年のヴィンチェンツォ・ベッリーニ Vincenzo Bellini (1801-1835) のオペラ《テンダのベアトリーチェ *Beatrice di Tenda*》の公演のための台本では、まず主要登場人物と役者、舞台設定、作曲家が記された後、オペラ・バレエ、合唱、舞台衣装、設備、機械・照明の各部門における責任者が一人ずつ挙げられる²⁶⁹。それに続いて、【図 2-2-7】に示すオーケストラにおける首席奏者が列挙される。この中で最も上に指揮者や第1ヴァイオリンの首席奏者よりも早くに名が挙がるのが、ハープ奏者であった。

この 1838 年の台本でハープ奏者と兼任される役職名（稽古マエストロ *Maestro alle Ripetizioni*²⁷⁰）は今日ではあまり一般的ではないため、現時点で仕事内容の確実な定義はできない。ただ、MGG 音楽事典（以下、MGG）によれば、メルキオーレ・バルビ Melchior Balbi (1796-1879)²⁷¹は、1819-1854 年にパドヴァのヌオーヴォ劇場でコンサート・マスターを務めたとある。そのため、「稽古マエストロ」は、稽古での監督責任のみならず、コンサート・マスターのような役目を果たしていたと推測される。第1ヴァイオリンの首席や指揮者としては別の人物がバルビの下に挙げられているため、彼らとの共同作業で奏者たちを統率していたと考えられる。

オーケストラでのハープ演奏と稽古の監督は、両立可能だと考えられる。仮にハープ奏者にオーケストラを指導できる能力があれば、稽古中はオーケストラ全体の監督を行ったうえで、本番直前と本番のみにハープ・パートの演奏を加えることは可能だろう。ハープの出番は限られているため、現在もハープ奏者は本番直前から稽古に参加することが一般的である。

²⁶⁹ ブライデンセ国立図書館 Biblioteca Nazionale Braidense（通称、ブレーラ図書館）所蔵 [MUS0002577] Romani, *Beatrice di Tenda*, 1838.

²⁷⁰ コレペティトールの語源と同様に考えると、繰り返し、つまり稽古での監督責任を果たす役割であると推察される。

²⁷¹ 音楽理論家、作曲家。ヴェネツィアの貴族の生まれで、幼い頃にパドヴァに移り、そこで音楽を学んだ。1819 年から 1854 年まで、パドヴァのヌオーヴォ劇場でコンサート・マスターを、1854 年より、サンタントーニオ聖堂でカペル・マイスタを務めた。また 1868 年からは、フィレンツェの王立音楽院にて学術特派員も務めた。

Martinotti, “Balbi, Melchior.” 2016.

【図 2-2-7】 ヌオーヴォ劇場の 1838 年の台本における首席奏者一覧²⁷²

Maestro alle Ripetizioni ed Arpa
Sig. MELCHIORRE BALBI.

Primo Violino e Direttore d'Orchestra Sig. NICOL
MACCARI SPADA.
Primi Violoncelli Sig. BERNARDO ZACCAGNA, e GI
COMO BARIN.
Primo Violino de Secondi Sig. ANTONIO BROZOLO.
Primo Contrabasso pei Balli Sig. ERNESTO SCHIV
Prima Viola Sig. ANTONIO LUCCONI.
Primo Contrabasso al Cembalo Sig. ANGELO MACCARI.
Primo Oboè e Corno Inglese Sig. LUIGI PIGHI.
Primo Flauto ed Ottavino Sig. GIUSEPPE DE - PAUL
Primo Clarino Sig. GIUSEPPE VALIER.
Primo Fagotto Sig. ANTONIO VALIER.
Primo Violino de' Balli Sig. ALESSANDRO GHISLANZOS
Primo Corno Sig. SANCASSAN.
Prima Tromba Sig. PIETRO VIGANI.
Primo Trombone Sig. EUGENIO PIZZOLOTI.
Timpanista Sig. CARLO ROSSI.

バルビに関しては、同劇場における 1827 年におけるロッシーニのオペラ《オテッロ *Otello*》公演の台本²⁷³ や、同年におけるロッシーニのオペラ《エジプトのモーゼ *Mosè in Egitto*》公演の台本²⁷⁴では、首席ハープ奏者とともに、「マエストロ・アル・チェンバロ *Maestro al Cembalo*」という役職名も与えられている【図 2-2-8】。これらは、先に紹介した《テンダのベアトリーチェ》の台本よりも 10 年近く古い時期のものである。これらの台本でもまた、バルビの次に名前が挙がる第 1 ヴァイオリンの首席奏者が指揮者を兼任していることが示されている。

「マエストロ・アル・チェンバロ」という名称からは、オペラ専門指揮者が確立される以前において、指揮者と同様の役割をした鍵盤楽器奏者がまず想起させられる。鍵盤楽器を用

²⁷² ブライデンセ国立図書館 Biblioteca Nazionale Braidense（通称、ブレラ図書館）所蔵 [MUS0002577] Romani, *Beatrice di Tenda*, 1838.

²⁷³ クレモナ州立図書館所蔵 [MUS0027929]

Berio di Salsa, *Otello ossia L'Africano di Venezia*, 1827

²⁷⁴ ブライデンセ国立図書館 Biblioteca Nazionale Braidense 所蔵 [MUS0002577]

Tottola, *Mosè in Egitto*. 1827.

いた弾き振りだけではなく、ハープ演奏をしながらの弾き振りも行われていたかもしれない。ハープが通奏低音を担当していたバロック頃からの慣習から辿れば、その可能性は完全には否定できない。

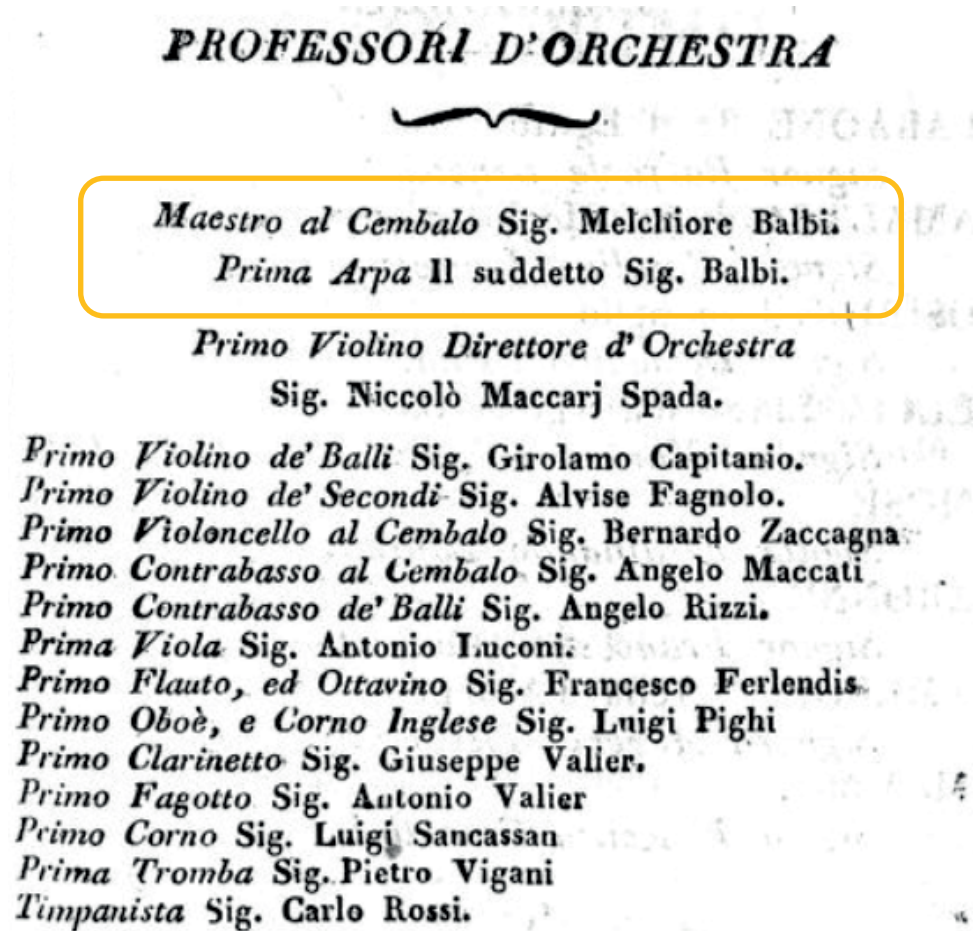
また、この名称の役職ならば、歌手に合わせた移調やレチタティーヴォの短縮などの編曲を作品に加える役割も想定される。公演が初演作品ではなかった場合、作曲家が稽古や上演に立ち会っていないとみられるため²⁷⁵、実質的に「マエストロ・アル・チェンバロ」が音楽面において舞台の統括責任を担うこととなる。それならば、実際の現場で他楽器奏者との協力もあるにせよ、「マエストロ・アル・チェンバロ」の名前が首席ヴァイオリン奏者および指揮者よりも上段に挙げられているのは納得できる。

もちろん「マエストロ・アル・チェンバロ」においても、オペラ歌手に稽古をつける役割が考えられる。場合によっては、オーケストラに関しては稽古の時から第1ヴァイオリンの首席奏者に完全に任せ、バルビはオペラ歌手に稽古をつける役割、つまりコレペティートルと同様の役割に専念していたかもしれない。バルビによる歌手の稽古は、鍵盤楽器によると考えるのが普通だと思われるが、鍵盤楽器と同じように旋律と伴奏を同時に奏することのできるハープであった可能性も完全には否定できない。

バルビがハープを演奏したという事実は、これらの台本を検証する過程で明らかになった。MGGでも、バルビが楽器はピアノとオルガンを学び、作曲に関しては和声、対位法、フーガを学んだことが記述されているが、ハープについての記述はない。バルビは、音楽に関する多くの素養を身につけたうえで、当時から難しいとされていたハープの演奏も習得するに至ったのであろう。鍵盤楽器奏者や作曲家の「マエストロ」がハープ奏者となる例は既にコメンチーニなどでみてきたが、バルビの例は、ハープ奏者がオペラ公演にあたって重要な立場にあったことも示している。

²⁷⁵ 初演に作曲家が立ち会い、指揮したのち、現場のマエストロに引き継がれるのは通常の慣習である。

【図 2-2-8】ヌオーヴォ劇場の 1827 年の台本における首席奏者一覧²⁷⁶



3-2. プロフェッソーレと呼ばれるハープ奏者

「マエストロ・アル・チェンバロ」や「稽古マエストロ」と兼任していない場合のハープ奏者の地位はどのようなものであったのだろうか。たとえば、スカラ座 1823 年四旬節シーズンにおけるジョヴァンニ・シモーネ・マイル Giovanni Simone Mayr (1763-1845) のオペラ《コリントのメデーア *Medea in Corinto*》の台本【図 2-2-9】と、同劇場の 1824 年春シーズンにおけるジョヴァンニ・パチーニのオペラ《イザベッラとエンリーコ *Isabella ed Enrico*》の台本【図 2-2-10】では、ハープ奏者のみに「ハープのプロフェッソーレ Professore d'Arpa」と表記されている²⁷⁷。

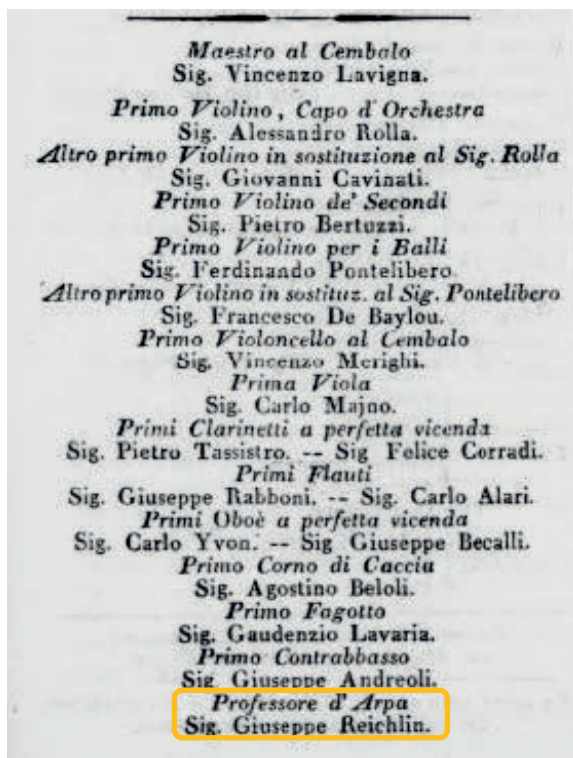
²⁷⁶ ブライデンセ国立図書館 Biblioteca Nazionale Braidense 所蔵 [MUS0002577]

Tottola, *Mosè in Egitto*. 1827.

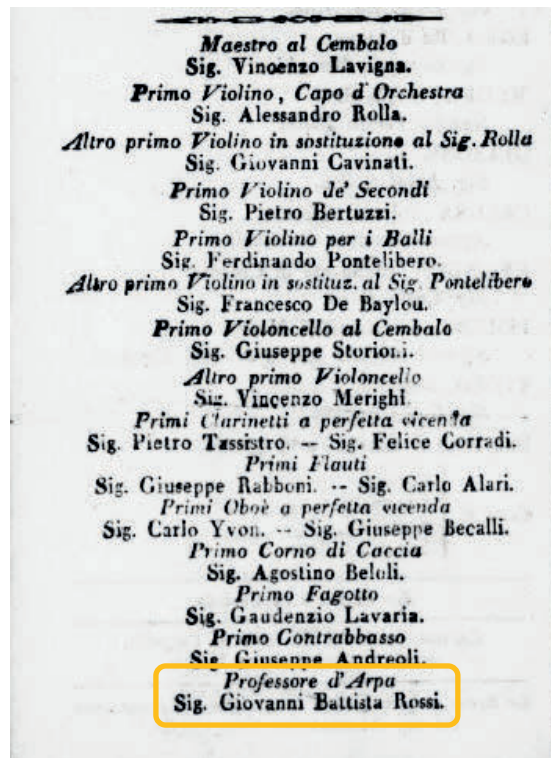
²⁷⁷ 米国議会図書館所蔵 [2010659976]

Romani, *Medea in Corinto*, 1823.

【図 2-2-9】 1823 年四旬節シーズンの台本²⁷⁸



【図 2-2-10】 1824 年春シーズンの台本²⁷⁹



なお、いずれの公演においても、マエストロ・アル・チェンバロは、ジュゼッペ・ヴェルディ Giuseppe Verdi (1813-1901) の師として知られているヴィンチェンツォ・ラヴィーニャ Vincenzo Lavigna (1776-1836) が務めており、第1 ヴァイオリンの首席およびオーケストラのトップとしては、ニコロ・パガニーニ Nicolò Paganini (1782-1840) の師として有名なアレッシェンドロ・ロッラ Alessandro Rolla (1757-1841) が担っている。このため、バルビの例のように、ハープ奏者が特別な役割を持っているわけではない。

プロフェッソレの意味としては、「教授」あるいは「オーケストラの団員」という可能性はあるが、少なくとも、この時期にミラノ音楽院で教えていたハープ奏者という意味ではないことは確実である。なぜなら、ミラノ音楽院のハープ科を創始するのは、この台本と同じ頃の 1824 年に生まれたアンジェロ・ボヴィオ Angelo Bovio (1824-1909) だからである。また、たとえスカラ座に併設された機関でハープを教えることがあったとしても、連続する

²⁷⁸ 米国議会図書館所蔵 [2010659976]

Romani, *Medea in Corinto*, 1823.

²⁷⁹ 米国議会図書館所蔵 [2010659914]

Romanelli, *Isabella ed Enrico*, 1824.

2つのシーズン、つまり同時期に、「教授」が2人もいることは考えにくい。

したがって、プロフェッソーレは「オーケストラ団員」という意味合いが強く、何らかの音楽的あるいは社会的地位を表すための特別な敬称とまではいえないようである。ただし、のちにも例で示すように、ヴィルトゥオーゾ奏者がオーケストラ団員を担った事実はある。また、当時のスカラ座だけでなく、ジェノヴァやパレルモなど各地の劇場でもハーブ奏者がプロフェッソーレと表記される²⁸⁰。オーケストラ団員という観点では、現在のオーケストラでも事例が多く見られるように、ハーブ奏者のみがエキストラ団員という立場だった可能性があり、そのことと呼称に関係があるかどうかは、さらなる検証が必要だろう。

以上では、パドヴァのヌオーヴォ劇場とスカラ座での台本を例に挙げ、役職名や呼称に着目し、ハーブ奏者の役割を検討したが、次では、サン・カルロ劇場に視点を移し、初代ハーブ奏者のカテリーナ・タリオリーニ Caterina Tagliolini (?-?) を軸に、劇場とハーブ奏者の関係性をさらに考察する。

3-3. サン・カルロ劇場のカテリーナ・タリオリーニを例に

(1) サン・カルロ劇場とフランスの影響

19世紀初頭のナポリは、ヨーロッパにおける音楽の主要な中心地のひとつであった。ナポリ王国内の音楽家のみならず、外国からの音楽家も迎え入れられ、音楽学校や劇場などにおける催しは経済的に王家の支援を受けていた。とりわけ、サン・カルロ劇場の国際的な評価は、ブルボン朝ナポリ王家の誇りを象徴するものだった。フランスの統治下となる1806-1815年においては、音楽と演劇にさらに関心が寄せられるようになり、管轄部門の大規模な改革が行われた (Grande 2016, 24)。両シチリア王国で初の王立音楽学校として、サン・セバスティアノー音楽院 Conservatorio di San Sebastiano が設立されたのは1807年のことである²⁸¹。これと同じ時期には、「高貴で生まれのよい乙女 *di nobili e ben nate donzelle*」の教育を目的とした女性のための寄宿音楽学校も設立されている (Grande 2016, 24)。サン・カルロ劇場に対する政府の注力の度合いは、政府による年間予算 (*la dote*) が1806年の4,000

²⁸⁰ ジェノヴァ <https://www.loc.gov/item/2010659659/> パレルモ <https://www.loc.gov/item/2010658306/>

²⁸¹ ナポリには古くから、孤児の保護施設に端を発した音楽教育施設 (Conservatorio) が存在していた。そのうち、サンタ・マリア・ディ・ロレート音楽院 Santa Maria di Loreto (1537年創立)、サントノフリオ・ア・ポルタ・カプアーナ音楽院 Sant'Onofrio a Porta Capuana (1578年創立)、ピエタ・デイ・トゥルキーニ音楽院 Pietà dei Turchini (1583年創立) の3校が合併し、再編成が行われた。1826年より現在の場所に移り、サン・ピエトロ・ア・マイエッラ音楽院 Conservatorio di musica San Pietro a Majella となる。

ドゥカート²⁸²から 1809 年には 45,000 ドゥカートに増額されたことから明らかである (Grande 2016, 24)。

フランス統治による政府の音楽部門には、ナポレオン・ボナパルト Napoleon Bonaparte (1769-1821、フランス皇帝ナポレオン 1 世在位 1804-1814,1815) がフランス本国で行ったことをモデルとした新しい枠組みがつくられた。これらの改革は、ナポリの音楽文化にとって非常に決定的な転換点となったため、ナポレオン失脚後にブルボン朝が復権した後まで、影響が残った。とりわけ、ナポリで人々の音楽の嗜好に変化をもたらした結果、フランスで流行しているレパートリーが演奏されたほか、劇場や王室礼拝堂における器楽合奏のレパートリーの抜本的な改革などが迫られることとなった。例えば、トラジェディ・リリックのような複雑で壮観なオペラは、ナポリの人々を大変魅了した。これを機に、このようなオペラを上演する際に編成に含まれるトロンボーン、セルパン²⁸³などのオーケストラ楽器としての使用は広く知られるところとなった (Corsi 2002, 40, Grande 2016, 24)。そして、そのひとつにハープも含まれていた。

(2) 初代ハープ奏者としての評価と待遇

こうして、サン・カルロ王立劇場およびフォンド王立劇場、そしてパラティーナ礼拝堂における最初のヴィルトゥオーゾ・ハープ奏者となったのが、カテリーナ・タリオリーニであった【図 2-2-11】。タリオリーニは、劇場ハープ奏者となる前には、王室ハープ奏者として音楽会や著名人の集まりなどで演奏活動をしていた (Grande 2016, 24)。1788 年に彫刻家フィリッポ・レガ Filippo Rega (1761-1833)²⁸⁴と結婚し、それ以来はレガ夫人と呼ばれることも多いが、1809 年には離婚しているため²⁸⁵、本論ではタリオリーニと表記する。

²⁸² ドゥカートは、1816-1861 の両シチリア王国の通貨。1859 年の換算では、1 ドゥカート=4.25 リラ。ISTAT 国立統計研究所の計算によると、1860 年と比較した 2001 年の物価指数 7,346.7 をかけることで、1 ドゥカートが 16.13 ユーロであったと見込まれる。1 ユーロ=130.15 円とすると、1806 年の予算 4,000 ドゥカートは 8,397,290 円、1809 年の予算 45,000 ドゥカートは 94,469,522 円、つまり 1 億円近い額となる (2023 年現在、レートの変動が大きいので、円換算には過去 2、3 年の平均的な数値を採用した)。

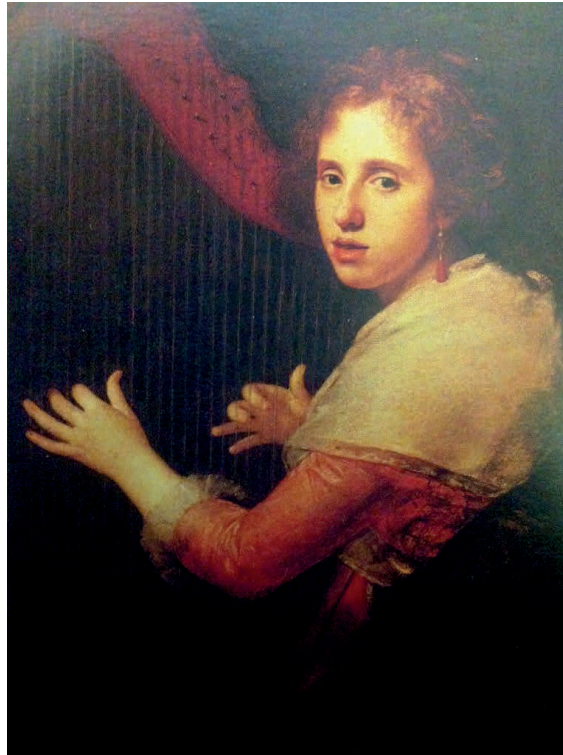
参考情報 Centro Culturale e di Studi Storici "Brigantino- il Portale del Sud" - Napoli e Palermo
ブリガンティーノ文化歴史研究センターWeb サイト <http://www.ilportaledelsud.org/monete.htm> (最終アクセス 2021 年 3 月 28 日)

²⁸³ 低音金管楽器の一種。19 世紀半ば以降は用いられなくなる。

²⁸⁴ 当時のイタリアで最も優れた彫刻家のひとりであった (Stefanelli 2016, vol.86)。

²⁸⁵ タリオリーニは、離婚原因でもあるレガの借金癖により、一時は自分のハープを売り払うことを余儀なくされるほどに困窮させられたにもかかわらず (Stefanelli 2016, vol. 86)、ハープの実力によって自力で返り咲いたのである。女性の自立した社会進出が難しい時代にあって、彼女のハープ奏者としての実力と努力は再評価に資するものである。

【図 2-2-11】 タリオリーニの肖像²⁸⁶



劇場ハープ奏者としてのタリオリーニは、ジョアシャン・ミュラ Joachim Murat (1767-1815)²⁸⁷ 政権下での王立劇場発足とともに、1811 年よりオーケストラでの存在が確認される。1811 年 7 月 29 日、タリオリーニがバレエ《エリザベス *Elisabeth*》公演で劇場ハープ奏者デビューを果たした際の『両シチリア王国新聞 *Monitore delle due Sicilie*』の評は以下の通りである。

レガ夫人は、ヨーロッパ随一の彫刻家として非常に著名な配偶者と同じくらい、楽器の演奏において優れている。魔法こそ作り出せないものの、ハープにおける美しい旋律の演奏を初めてフォンド劇場のホールに響かせた。レガ夫人のハープは、ケルベロスの吠え声を沈黙させたオルフェウスの豎琴であった。(Corsi 2002, 36-37)

²⁸⁶ コスタンツォ・アンジェリーニ Costanzo Angelini (1760 -1853) による油彩画。1820 年頃(Grande 2016, 24)。第 1 章 (31-32 頁) で、中世の絵画で描かれるハープ奏者の指の向きが現在と異なることを指摘したが、このタリオリーニの弾き方は、親指を立てており、現在に近い。

²⁸⁷ ナポレオンの義理弟。スペイン遠征のため、ナポレオンの兄ジョセフ・ボナパルト Joseph Bonaparte (1768-1844、ナポリ王ジュゼッペ 1 世在位 1806-1808) がナポリを離れたことにより、1808 年よりミュラがジョアッキノ 1 世 Gioacchino I (在位 1808-1815) として実権を握った。ミュラ政権下では、1809 年からの 2 年間の改修の後、新古典様式の新しいファサードとともに、サン・カルロ劇場は新たなスタートを切った。同劇場支配人にはバルバイヤが就任した。

この文章からは、タリオリーニが、かの有名なギリシア神話を引き合いに出すほどの絶賛とともに劇場に受け入れられたことが読み取れる。また、この記事は、タリオリーニの紹介のみならず、シングルアクション・ペダルハープがオーケストラ楽器として初めて、ナポリの聴衆に周知された瞬間を捉えた貴重な言及でもある。

タリオリーニは、劇場ハープ奏者として、ミュラ政権時代の王立劇場において並外れた特権を享受していた。まず彼女はオーケストラ奏者として、第1 ヴァイオリンの首席奏者よりもわずかに低い程度の高報酬を得ていた (Grande 2016, 24)。また、宮廷での奉仕につき、実質的な追加の助成金をナポリ王から直接受け取っていた (Grande 2016, 24)。さらには、王立劇場で行われる毎晩の公演の鑑賞に際しては、4列目の席を提供されていたのである (Grande 2016, 24) ²⁸⁸。

ハープ奏者への好待遇は、単に報酬や特典だけではなく、実際の音楽にも反映された。たとえば、1812年に初演されたニコラ・マンフロッチェ Nicola Manfredi (1791-1813) によるオペラ《エクーバ *Ecuba*》のアリア〈私の息子！貴方は復讐するでしょう *Figlio mio! Vendetta avrai*〉は、ハープのオブリガートが活躍し、タリオリーニが演奏することをふまえて作曲されたとみられている (Grande 2016, 24)。また、タリオリーニが作曲したオペラ作品（詳細は不明）は、1812年と1815年の上演曲目に含まれていた (Corsi 2002, 36)。

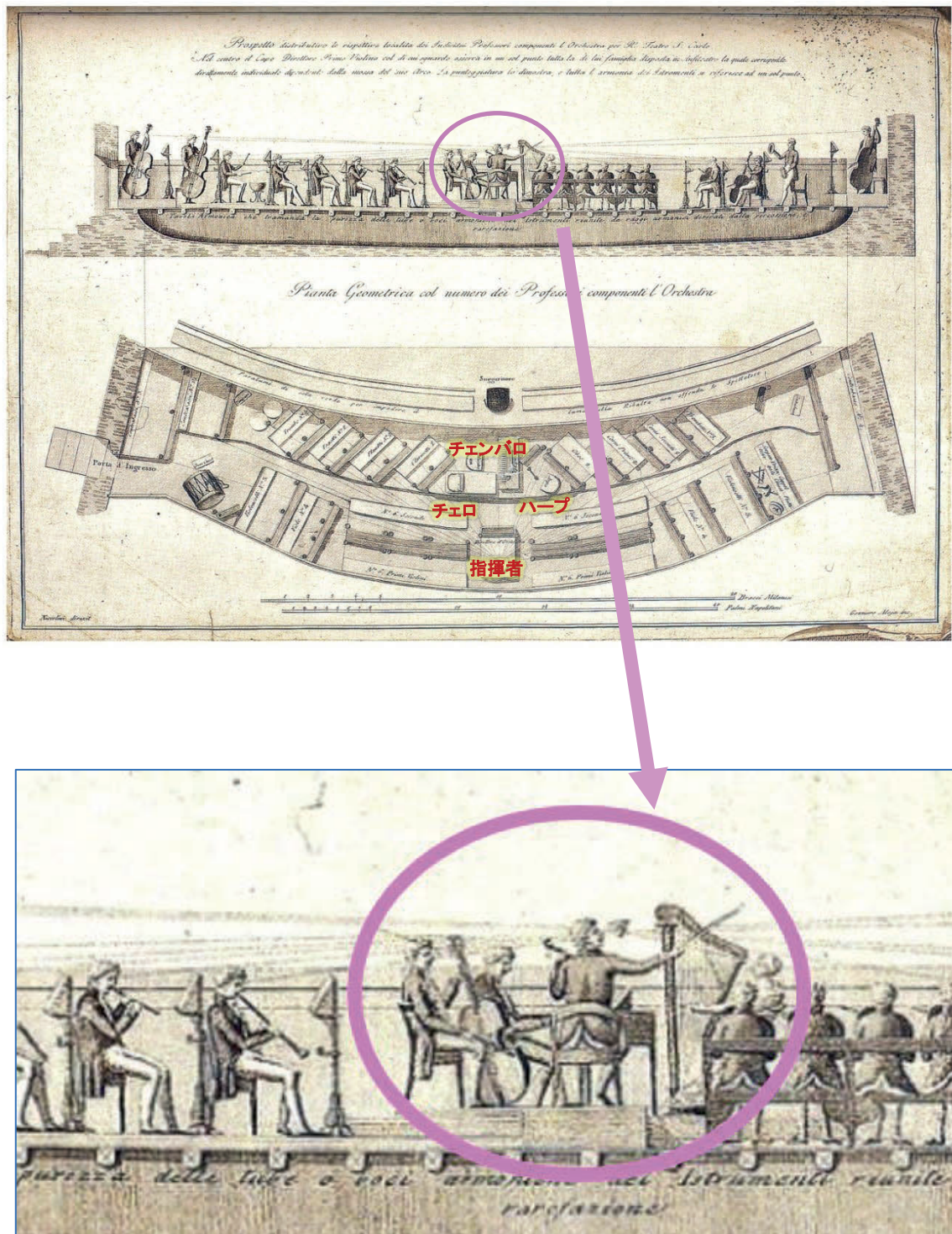
(3) オーケストラの主要メンバーとしての役割

【図 2-2-12】は、1816年頃のサン・カルロ劇場におけるオーケストラ・ピットの配置図である (Corsi 1996, 216)。今日のオーケストラ配置では、ハープは打楽器やコントラバスなどとともに隅に配置されることが通例であるが²⁸⁹、この図ではオーケストラの配置の中心付近にタリオリーニを想定したとみられる女性ハープ奏者の姿が描かれている。サン・カルロ劇場では、ハープ奏者が特にバレエ音楽において統率的な役割を果たした (Corsi 1996, 215)

²⁸⁸ 以上のような特別待遇を知れば、女性奏者への一般的な偏見によって、ミュラとの個人的な関係が疑われるかもしれないが、ミュラは遠征にほとんどの時間を費やしていたため、実際の政治運営は、ミュラの妻であるナポレオンの妹カロリーヌ・ボナパルト Maria Annunziata Bonaparte Murat (1782-1839) が担っていた。カロリーヌは音楽に高い関心を持っていたため (Goodrich 1858, 269)、タリオリーニの好待遇は、むしろカロリーヌの影響ではないかと筆者は推測する。

²⁸⁹ ステージ上での配置は、後方の下手あるいは上手側となる。オーケストラ・ピットにおいては、壁沿いの後方中央に配置される場合もある。

【図 2-2-12】オーケストラ・ピットの配置図²⁹⁰



²⁹⁰ Antonio Niccolini, *Prospetto distributivo le rispettive località dei individui professori componenti l'Orchestra per R.e Teatro S. Carlo*. 版画、1816 年頃) (Corsi 1996, 216)

この配置図に描かれた奏者たちを注意深くみてみると、ハープとともに中心にいるのは、ヴァイオリンを片手に指揮を振る指揮者、器楽メンバーを統率する役割のチェロ奏者²⁹¹、そして、配置図にマエストロと書かれたチェンバロ奏者であることが確認できる。この4人がオーケストラにおける主要メンバーである。先にヌオーヴォ劇場でメルキオーレ・バルビが稽古マエストロなどを務めたことを紹介した際にも（109 頁）、ハープ奏者が他の首席奏者や指揮者とともにオーケストラを統率していた可能性を述べたが、この配置図からも、その実際の様子が想像できるのではないだろうか。

なお、サン・カルロ劇場の組織表では、1809 年に第2チェンバロ奏者が廃止され、1816 年時点にはチェンバロ奏者が1名となる一方、ハープ奏者が加わっている（Corsi 1996, 212）。このことと、タリオリーニの劇場デビューの時期を考え合わせると、恐らく1809年に廃止された第2チェンバロ奏者に代わって、1811年からハープ奏者がオーケストラに入ってきたのではないかと考えられる。タリオリーニは1818年までサン・カルロ劇場でハープを演奏するが²⁹²、1819年には、次の奏者クレメンテ・ザネッティに引き継がれる。ザネッティにより、サン・カルロ劇場でのダブルアクション・ペダルハープの使用が始まり、ダブルアクション・ペダルハープ奏者の系譜も形成されていく。ザネッティのナポリでの活動については、第2部の第3章でみていく。

以上の第3項では、19世紀初期イタリアの劇場ハープ奏者に視点を定め、ハープ奏者が劇場公演に大きな役割を果たした例をみてきた。このような特徴は、マエストロ・アル・チェンバロのような統率的な役割の鍵盤楽器奏者とハープ奏者が非常に近いものであったことを示している。次の第4項では、ハープの独奏を念頭に、より細かい音の余韻の処理や奏法が意識されたことについて考察を進める²⁹³。まず4-1. では、19世紀初頭の楽器開発の視点から、その特徴を押さえる。そして4-2. で、ハープとピアノをどちらもこなした名手として、ナポリ出身のカロリーナ・ロンギ Carolina Longhi (?-c. 1845、Fl. 1802-1828) ²⁹⁴を取り上げる。

²⁹¹ 首席チェロ奏者は、オーケストラの中心で楽器とともに平台に乗り、一段高い位置からオーケストラを見渡すことで、指揮者と同等の役割を持った（Corsi 1996, 215）。

²⁹² 1816年にサン・カルロ劇場が火事に見舞われた後、バルバイヤは劇場再開時の契約で、タリオリーニの契約を更新せず、代わりにヴァレリオ姉妹 *sorelle Valerio* に置き換えようとした。しかし、何らかの事情でタリオリーニは1818年にもサン・カルロ劇場で演奏している（Corsi 2002, 36）。

²⁹³ 現在のハープ独奏でも、オーケストラの響きの中では聴きとりづらいような余韻のコントロールが、より厳密に意識される。この時代では、現在よりもさらに高い関心が寄せられていた。

²⁹⁴ ナポリのオペラ作曲家、レオポルド・ロンギ *Leopoldo Longhi* (?-?) の娘であること以外に、ロンギの幼少期やハープをはじめた経緯は、現在のところわかっていない。

第4項 19世紀初期に特徴的な楽器と奏法

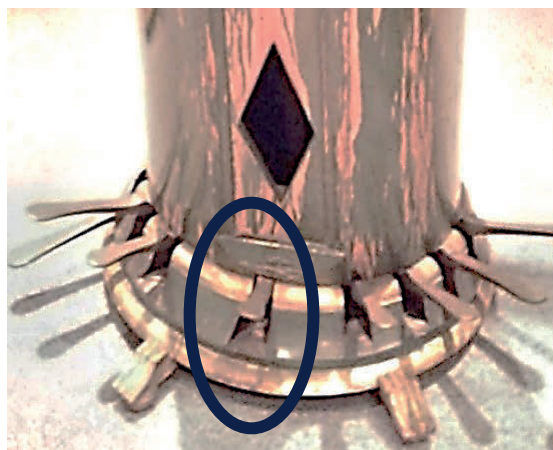
4-1. 音の余韻と消音に対する検討

シングルアクション・ペダルハープの全盛期には、音の響きをどう扱うかがより深く検討された。とりわけ、8つ目のペダルへの試みは、各社によって様々な形で行われた。通常、ハープのペダルは左側に3本、右側に4本が備えられるが、8つ目のペダルはしばしば、中央、あるいは左側の最も中央寄りの場所に配置された。

【図 2-2-13】に示すクジノー社による初期のシングルアクション・ペダルハープでは、ペダルを操作するごとに、楽器内部でフェルト製の消音装置が動き、弦の振動を止める役割を持った。また、【図 2-2-14】に示すエラール社のシングルアクション・ペダルハープでは、響胴のサウンド・ホールに蓋が取り付けられた²⁹⁵。筆者がペダル操作を行うと、蓋は楽器内部に向かって開閉した。演奏時には、この蓋の開閉を繰り返すことで、音の余韻を増減させることが期待された。しかし、ハープの響胴は、弦が張られる片側からの強い張力を常に偏って受けることから、経年変化により歪みが生じやすい。このため、蓋の建てつけは悪くなる傾向があり、満足に閉まることのない蓋は雑音の原因ともなる。結果的に、この蓋は定着しなかった。武蔵野音楽大学楽器ミュージアムに所蔵されているエラール社の1882年製のダブルアクション・ペダルハープでは、四角形のサウンド・ホールに蓋はない。しかし、蓋があった頃に製造された台座を使用しているため、8つ目のペダルのためにくりぬかれた溝だけが残るという奇妙な現象をみることができる【図 2-2-15】。

【図 2-2-13】

クジノーのシングルアクション・ペダルハープ
における8つ目のペダル²⁹⁶



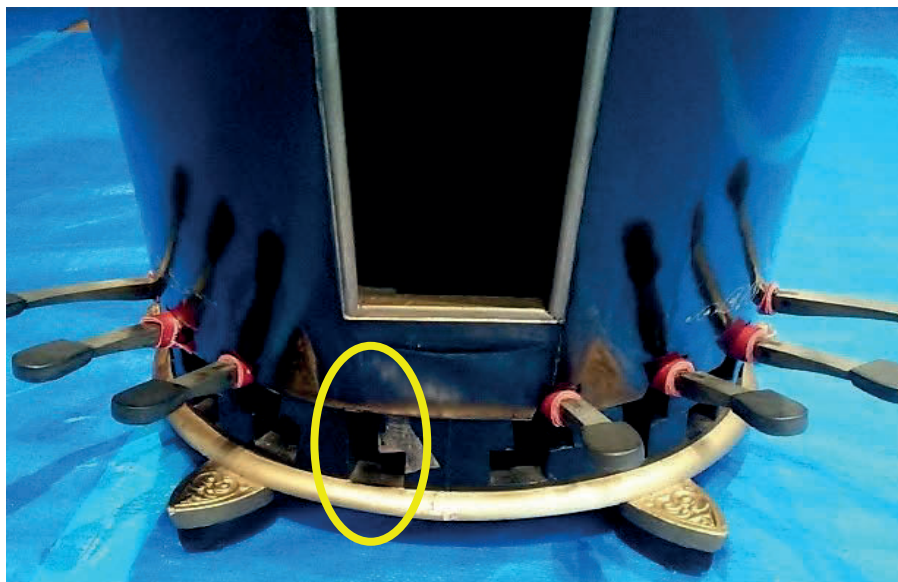
²⁹⁵ 開閉8つ目のペダルは、クロムフォルツが発案し、ナーデルマンが1785年頃に製作したモデルのハープに最初に備えられた。しばしば“*renforcement*”（補強）と呼ばれる。このペダルを踏むことで、共鳴胴の裏側に配置されているサウンド・ホールの蓋が開閉される。蓋の開閉によって得られる演奏効果は、現代の奏法でのエトフェ（音の余韻を抑える奏法）に近いものから、ヴィブラートのような効果を狙ったものまで様々である。

²⁹⁶ 青山ハープ株式会社福井工場のコレクションより、2021年8月筆者撮影。

【図 2-2-14】 開閉式のサウンド・ホールの蓋と 8 つ目のペダル²⁹⁷



【図 2-2-15】 1882 年製のエラール社ハープに残る 8 つ目のペダルの痕跡²⁹⁸



²⁹⁷ 青山ハープ株式会社福井工場のコレクションより、2017 年 8 月筆者撮影。

²⁹⁸ 武蔵野音楽大学楽器ミュージアム所蔵のダブルアクション・ペダルハープを、2021 年 3 月筆者撮影。

4-2. ハープとピアノの名手カロリーナ・ロンギを例に

カロリーナ・ロンギは、今日ではほとんど知られていないが、当時は高い評価を得たシングルアクション・ペダルハープの奏者であった。以下は、一般新聞『モニター・ナポリターノ *Monitore Napolitano*』第166号、1807年9月29日（火）に掲載された文章である。同年にボローニャで行われたロンギの演奏会についてこう述べた。

ヴィルトゥオーゾでナポリ出身の美しい娘、カロリーナ・ロンギ嬢は、数ヶ月の[演奏]旅行の中で、ハープとピアノの音色によって、ボローニャのすべての人の心を魅了した。彼女は、アカデミア・フィラルモニカに入会し、名誉勲章を受けるに値する。²⁹⁹

実際にボローニャのアカデミア・フィラルモニカから名誉勲章を受けたかどうかは定かでないが、この表現からは、ボローニャでの演奏会が大きな成功を収め、故郷のナポリで大きく取り上げられたことが読み取れる。ロンギは、少なくとも1802年にハンブルクで、1807年にはボローニャ、そして1809年にウィーンで演奏活動を行った（García 2012, 128）。1810年以降には、ドイツ語圏で定期的にコンサートを行うようになった（García 2012, 128）。1810年4月18日（29号）における『一般音楽新聞 *Allgemeine Musikalische Zeitung*』（以下、AMZ）の記事では、同年3月9日に行われたカロリーナ・ロンギの演奏会を以下のように評した。

また、3月9日には、イタリア人の見知らぬ芸術家による演奏会も楽しまれた。ナポリのカロリーナ・ロンギは、ハープとピアノで妙技を披露することで、私たちに貴重な喜びを与えてくれた。よく知られているように、イタリアでは楽器の名手がめったに育たないので、言及した楽器 [=ハープとピアノ] における優れた芸術家がイタリアからやってくることは予期されていなかった。（García 2012, 128）

先に引用したナポリの新聞でも「ハープとピアノの音色によって」と書かれており、ロンギがピアニスト兼ハープ奏者であることが示唆されていたが、このAMZの文章では、ハープとピアノの両方でソリストとしての優れた能力を示したことも読み取れる。1811年

²⁹⁹ *Monitore napolitano*. “Napoli 29-sattembre,” n.166. martedì 29 settembre. (1807): 1

5月29日のAMZ第22号からは、ロンギが演奏会で演奏した曲目もうかがい知ることができる (García 2012, 132)。それらは、オブリガート付きのハープ・ソナタ、フレンチ・ホルンとの二重奏のほか、ダニエル・シュタイベルト Daniel Steibelt (1765-1823) のピアノ協奏曲などであった³⁰⁰。とりわけ評価が高かったのは、ハープ演奏であった。

彼女 [=ロンギ] は最も大きな拍手を受けた。そして、まさしく彼女はその楽器 [=ハープ] の優れた名手である。力強さと優しさのどちらもが鋭すぎるほどの対照性を持つ演奏の仕方、素晴らしい演奏技術と精彩、そしてこれらすべてが彼女の興味深い外見と相まって、どこでも彼女は認められるだろう。特にナポリ女性に特有のめまぐるしい精彩と活力、そして多芸性に気付くことに慣れていない場合はなおさらである。(中略) あなた [=ロンギ] のエラールハープは、私たちがこれまでで聴いたことのあるすべての人の音色を上回っている。(García 2012, 132)

この文章からは、ロンギがエラール社の楽器を演奏していたことがわかる。恐らく、その楽器には開閉式の蓋がついていたとみられる。実際、ロンギの演奏については、和音のスタッカートで用いた奏法が称賛されていたが (García 2012, 129)、これらの演奏効果は、和音を弾いたあとに振動した弦を両手ですばやく抑える奏法（現在の奏法「エトフェ」と同様）だけでなく、サウンド・ホールの蓋を閉めることによって得ていた可能性も考えられる。AMZでこのスタッカートの奏法が評されたことから、当時の聴衆が音の余韻や消音に関心が高いことが読み取れる。

ロンギは、1811年4月中旬にヴァイマルで演奏会を行う際、外交官のカール・フリードリッヒ・フォン・ラインハルト Carl Friedrich von Reinhard (1761-1837) から、ライプツィヒの作家兼音楽評論家であるヨハン・フリードリッヒ・ロホルツ Johann Friedrich Rochlitz (1769-1842) に宛てた推薦状を4月22日付けで受け取っていた (García 2012, 130-131)。ヴァイマルの滞在後に、次の目的地であるライプツィヒに行くことを円滑にするためである。

³⁰⁰ この記事からは、ハープの演奏曲の詳細はわからない。ロンギのレパートリーの傾向としては、フランソワ・ジョセフ・ナーデルマン François Joseph Naderman (1781-1835) や、ヨハン・ジモン・マイール Johann Simon Mayr (1763-1845)、そしてナポリ出身のミケーレ・カラファ Michele Carafa (1787-1872) のハープ作品をしばしば演奏したことがわかっている (García 2012, 133)。さらに、自らもハープのための作曲に取り組んだため (García 2012, 133)、自作自演の場合もあったとみられる。

この推薦状で注目される点は、ロンギの音楽的才能だけのみならず、プロの演奏者にとって致命的な健康問題である両手小指の腱鞘炎についても言及されたことである (García 2012, 130-131) 。今日のダブルアクション・ペダルハープは弦の張力が強いいため、小指の負担を考慮し、小指以外の4指を用いて演奏されることが通例だが、18世紀から19世紀前半のシングルアクション・ペダルハープでは、小指の使用を推奨、あるいは実践するハープ奏者も少なくなかったことが知られる (Parker 2005, etc.)³⁰¹ 。しかし、楽器の開発とともに弦の張力が強まるにつれ、小指の使用はとりわけ小柄な女性に極度の負担を強いものとなっていた。

ロンギは、既にシングルアクション・ペダルハープでも指のトラブルを抱えていたにもかかわらず、キャリアの途中からダブルアクション・ペダルハープへの移行を図ったとみられている (García 2012, 134) ³⁰²。しかし、1826年8月16日のAMZ第33号による、同年4月に行われたフランクフルトでのロンギの演奏会についての批評は厳しい。「あの頃はまだ、溢れんばかりの情感をこめてハープを奏でていた我らがシュポーアに、彼女ははるかに及ばない」(ホフマン 2004, 543) ³⁰³との表現にみられるように、ロンギは、かつてのドレッテ・シャイトラー・シュポーア Dorette Scheidler Spohr (1787-1834) (以下、シャイトラー) と比較され³⁰⁴、品がない演奏だと捉えられた。しかし、弦の張力が弱く音量が小さいシングルアクション・ペダルハープを演奏するシャイトラーよりも、ダブルアクション・ペダルハープを演奏するロンギが「繊細さ」に欠けることは、楽器の差として当然である。

ロンギは、1813年に結婚したベルリンの宮廷楽団コンサート・マスターであったカール・メーザーKarl Möser (1774-1851) ³⁰⁵とともに演奏活動を行い、しばしば称賛を浴びていたが、

³⁰¹ たとえば、第2章第2節のはじめにも取り上げたシングルアクション・ペダルハープ奏者のジャンリス夫人は、神が与えた5本の指をすべて使用すべきという主張を持っていたが (Tournier 1959, 23) 、彼女の想定した楽器は、弦の張力が弱い初期のシングルアクション・ペダルハープであった。

³⁰² ロンギがダブルアクション・ペダルハープを演奏していた可能性は、スペインの音楽学者、ハープ奏者のアンナ・テレサ・マシアス・ガルシア Anna Teresa Macias García (?-) の博士学位論文で指摘されている (García 2012, 134) 。ただし、転向を試みた時期や詳細は不明である。

³⁰³ ドイツの音楽学者フライア・ホフマン Freia Hoffmann (1744-1797) は、このような批評がドイツのナショナリズムからきてしていると解釈した。なお、ホフマンは、当時の女性演奏家の演奏旅行には父親あるいは夫などの男性の庇護が必要であった社会背景、柔らかな音色の繊細な演奏を女性演奏家への理想像としたことへの興味深い指摘もしている (ホフマン 2004)。

³⁰⁴ ドレッテ・シャイトラーは、シングルアクション・ペダルハープの名手。1823年に引退した。著名なヴァイオリン奏者で作曲家のルイ・シュポーアと結婚し、夫妻で演奏活動を行ったことが知られる。シュポーアによるヴァイオリンとハープのための数々の作品は、彼らが演奏するために書かれたものである。シャイトラーは1807年より、ナーデルマンのハープを使用していた (Schaer 2008) 。

³⁰⁵ ヴァイオリニスト、指揮者、作曲家。1784年にデビューし、1792年から1796年までプロイセンの王

1825 年頃に離婚したため、ベルリンを離れざるを得なかった。その後のロンギの消息は断片的にしか知られていなかったが、1829 年に『ハンブルクの無党派特派員の政治家と学者の新聞 *Staats und gelehrte zeitung des hamburgischen unpartheyischen correspondenten*』には、在ストックホルム・シチリア王国大使から寄せられたロンギの死亡告知が掲載されていた (Cortoni 1829a, 6, Cortoni 1829b, 2) ³⁰⁶。以下に、告知文の一部を示す。

告知。ナポリ生まれのカロリーナ・デ・ロンギ・モーザー夫人 36 歳³⁰⁷は、かつてはハープの名手としてベルリンで名を揚げ、広く知られたが、昨年 [=1828 年] 2 月にストックホルムに到着した後の 5 月 19 日に病気となり、1826 年 8 月 20 日にシュトゥットガルトで生まれたジュール・エドゥアール・チャールズという名前の息子を残して [亡くなった]。母親の死によってすべてを奪われた子ども (中略) をドイツに送り返す。詳細については、総領事館のコルトーに氏にお問い合わせを。ストックホルムのシチリア人より。ストックホルム、1829 年 5 月 26 日。(Cortoni 1829a, 6, Cortoni 1829b, 2)

この告知文からは、彼女が息子を連れて、遠くスウェーデンまでたどり着いた末に病気で 1828 年に亡くなったことが読み取れる。ロンギが体調を崩した経緯はわからないが、もしもロンギがダブルアクション・ペダルハープへの転向に苦慮せず、これまでどおりの評価をこの楽器でも受けていたならば、母と息子の運命は違う方向に向かっていたかもしれない。

ダブルアクション・ペダルハープという新たな選択肢が現れたことでの苦悩は、ロンギと比較されたシャイトラーもまた同じであった。シャイトラーの場合は、変ハ長調に調弦するダブルアクション・ペダルハープの機構³⁰⁸に対して適応できなかったため、転向を完全に諦めた (Devale 2001)。夫から「神経を壊す楽器」をやめるように促され、1823 年に

フリードリヒヴィルヘルム 2 世 (1744-1797) に仕えた。ヨーロッパ各地での演奏活動を経て、1807 年から 1811 年までサンクトペテルブルクで演奏活動を行った。1812 年にベルリンの宮廷楽団のコンサート・マスターとしてベルリンに戻り、同年より、ロンギとともに演奏活動を始めた。1825 年には、宮廷楽団の音楽監督の称号を取得し、1842 年に辞任した。

³⁰⁶ この告知文は、同新聞に 2 度も掲載されていた (1829 年の 6 月 6 日と 6 月 13 日)。

³⁰⁷ この情報から、これまで知られていなかったロンギの生没年が明らかとなった。

³⁰⁸ シングルアクション・ペダルハープでは、変ホ長調、変ロ長調、ヘ長調などの調弦が用いられた。シングルアクション・ペダルハープとダブルアクション・ペダルハープでの調弦の違いは巻末付録を参照 (515 頁)。

演奏家キャリアに終止符を打ったこと (Schaer 2008) の背景には、家庭事情だけでなく³⁰⁹、演奏家としての苦悩もあった。

ダブルアクション・ペダルハープの台頭は、皮肉なことに、ハープ奏者たちに新たな可能性をもたらしたと同時に、シングルアクション・ペダルハープの名手たちを追いつめる結果ももたらした。こうして、シングルアクション・ペダルハープからダブルアクション・ペダルハープへの移行は、想像されるよりも時間をかけて進行した。そして、その間には2種の楽器が併用され、奏法の名残りもしばらく残ることとなった。一方で、ダブルアクション・ペダルハープを見込んだ新たな奏法の開発も進んでいく。とりわけ小指を使用しない方針は、後続するハープ奏者に多大な影響を与えた。これらの奏法については、第2部でみていく。

³⁰⁹ シャイトラーは、夫との演奏旅行に加え、度重なる妊娠・出産などの家庭の負担との両立から、体調不良をきたし始めた末、1823年に演奏家のキャリアを終えたことが指摘されている (Schaer 2008)。

第2章のまとめ

第2章第1節では、16-17世紀イタリアで流行した複数弦列ハーブのアルパ・ドッピアを取り上げた。まず、従来の全音階のハーブと異なる複数弦列のメカニズムが考え出された経緯と楽器の構造上の特徴を楽器学の観点から検討し（第1項）、そのうえで、レパートリー（第2項）と、演奏された場や演奏者（第3項）で、鍵盤楽器との共通点があることをみた。

2列弦と3列弦に分けられるアルパ・ドッピアにはいくつかの調弦方法があるが、とりわけイタリアを特徴づける3列弦システムでは、音量の増大のほか、複弦による響きの効果も指摘できた。アルパ・ドッピアは、その広い音域から、アンサンブルでは低音旋律楽器とともに通奏低音を演奏するほか、半音演奏の容易さと狭い弦間隔などにより、細かい動きの演奏技法が発達することで、独奏楽器としても用いられた。レパートリーは鍵盤楽曲との重複が多いものの、ハーブ特有の特徴を持つ作品もみられた。演奏される場は宮廷が中心であったため、貴族との強い結びつきがあり、演奏者はエリートのプロ奏者に偏る傾向があった。鍵盤楽器との相互関連性はスカララッティなどによって18世紀にも引き継がれた。

第2節では、18-19世紀初頭に用いられたシングルアクション・ペダルハーブを中心に、ペダル機構を持つハーブを取り上げた。まず第1項で楽器の開発経緯を把握した後、第2項では、イタリアでペダル・ハーブ奏者の系譜ができる経緯を把握した。ハーブ奏者への転身や専門化の傾向を、弦楽器奏者からの流れと鍵盤楽器奏者からの流れの2つに分けて捉え、とりわけ鍵盤楽器奏者からの流れに注目することで、19世紀前半におけるトリノの礼拝堂や王立劇場の例からコンコーネー族、マントヴァの劇場からはコメンチーニとその弟子など具体例も取り上げた。

第3項では、劇場という場に焦点を絞り、マエストロ・アル・チェンバロとしても活動したバルビ、サン・カルロ劇場で第1ヴァイオリン奏者よりもわずかに低い程度の高い報酬を得ていたタリオリーニの例などを取り上げ、劇場ハーブ奏者が中心メンバーのひとりとして、劇場公演で主要な役割を果たしたことを確認した。これらのことから、従来のヨーロッパ全体でのイメージよりも、19世紀初頭イタリアでのハーブ奏者の役割が大きかつ

た可能性³¹⁰を述べた。

最後に、第4項では、独奏楽器としてのハープに目を向けて、音の余韻への処理が現在よりも重視されたことをみた。そして、エラール社のシングルアクション・ペダルハープから、ダブルアクション・ペダルハープへの転向を試みたカロリーナ・ロンギと、ロンギとの比較対象にされたドレッテ・シャイトラーの例をみた。シングルアクション・ペダルハープの名手であるほど、ダブルアクション機構への適応に苦労したことに着目することで、名手にとっての移行期とはどのようなものであったかという視点が得られた。

³¹⁰ 20世紀ドイツにおけるハープ史研究の第一人者ハンス・ヨアヒム・ツィンゲル（序章で既出、6頁）の表現「ロマン派時代におけるドイツでは、ロココ時代のフランスのように、ハープはますます主に女性の楽器となっていく。何よりもプロ奏者の報酬が少なかったからである」（Zingel 1992, 14）からも容易に読み取れるとおり、19世紀ヨーロッパの全体傾向としては、プロの女性ハープ奏者の地位は低く、報酬も低かった。一方、本章第2節第2項で取り上げたカテリーナ・タリオリーニは、指揮者らとともにオーケストラの統括指揮などをするほか、オペラでの重要なソロやオブリガートを披露していた。このような具体例を増やして、さらに検証を進める必要がある。

第1部から第2部に向けて

第1部では、19世紀イタリアのハープの文化には、同時並列的に大きく2つの流れがあることを確認した。第1には、楽器の携帯性を重視し、弾き語りなどの歌の伴奏などの役割を担うハープ、第2には、楽器の半音演奏の可能性を重視し、奏者、レパートリー、劇場での役割などの点で鍵盤楽器と類似するハープである。両者の文化は古くからの全音階ハープから、16-17世紀頃に分岐する。前者の文化では、従来の全音階ハープが広く用いられ、24弦以上に音域が拡大される一方、後者の文化では、音楽作品での半音階や臨時記号の演奏を可能にするために様々な模索が行われた末、複数弦列のアルパ・ドッピア演奏が盛んになった。18-19世紀には、前者の文化では、半音演奏を手で操作するフック付きのハープが用いられるようになる一方、後者の文化では、半音演奏を複数弦列でなく、足で操作するペダルによって可能にするペダル・ハープが演奏された。

両者の文化の間では共通点もある。とりわけ、イタリアではハープ製作者に関して、最初アルパ・ドッピア製作とその後のフック・ハープ製作のいずれもヴァイオリン職人が関わっていたことが明らかになった。これはヴァイオリン製作が名高いイタリアにおける特徴として意義深い。

鍵盤楽器と類似するハープの文化では、楽器製作者たちがより実用的な半音演奏を求めて、シングルアクション・ペダルハープからダブルアクション・ペダルハープへの開発に乗り出した。しかし、楽器の変化は、演奏という身体行動に対しても大きな変化を促すものであった。第2章第2節第4項で、シングルアクション・ペダルハープでは、スタッカートやヴィブラートなど、響きの余韻に対する厳密な区別や、現在では用いられない小指を含めた運指が示唆されることを述べたが、そこからは、「奏法」という視点での考察が必要であることがわかった。そこで第2部では、「奏法」をひとつのキーワードとして、ダブルアクション・ペダルハープ移行期とみられる1800-1880年代頃を対象に、ヴィルトゥオーゾ奏者の活動とハープ作品を論じていく。

第 2 部

19 世紀イタリアの忘れられた名手と作品

第2部の目的

19世紀のダブルアクション・ペダルハープのための主要なメソッドの著者、あるいは同楽器特有の技法の創始者として、現在広く知られる主要なヴィルトゥオーゾ奏者を挙げるならば、以下の4人だといえる。フランソワ＝ジョゼフ・ディジ François-Joseph Dizi (1780-1840)³¹¹、ニコラ＝シャルル・ボクサ Nicolas-Charles Bochsa (1789-1856)³¹²、エライアス・パリッシュ＝アルヴァース Elias Parish-Alvars (1808-1849)³¹³、フェリクス・ゴドフロア Félix Godefroid (1818-1897)³¹⁴である。ディジの《48の練習曲 48 études pour la harpe》(1827)と、ボクサによる数々の練習曲³¹⁵は、当時のハープ奏者のダブルアクション・ペダルハープ採用を決定づけた重要な歴史的意義を持つとともに、現在のハープ奏者にも必須教材のひとつである。パリッシュ＝アルヴァースとゴドフロアは、それぞれ、「ハープのリスト」、「ハープのパガニーニ」と呼ばれ、その演奏は、当時の熱狂的称賛を浴びた³¹⁶。彼らによるヴィルトゥオーゾ・ピースは、後世のハープ奏者によって、現在に至るまで演奏され続けている。

一方、現在の多くのハープ奏者にとって、「19世紀イタリアのヴィルトゥオーゾ奏者」として頭に浮かぶ人物は恐らくいないだろう。さらに、19世紀のイタリア音楽で、ハープのレパートリーとして一般に定着されているものは、専らオペラのハープ・カデンツァや、ドニゼッティやロッシーニなどの有名な作曲家によるごくわずかな室内楽曲であり、「19世紀イタリアの

³¹¹ ベルギー出身で、ロンドンで活動したハープ奏者。ヴァイオリン教師の父を持ち、独学でハープを学んだ。16歳で渡ったロンドンでセバスティアン・エラルの目にとまったことで、ヴィルトゥオーゾ・ハープ奏者としてデビューし、活躍した (Govea 1995, 61)。

³¹² ボヘミア系フランス人のハープ奏者。まだシングルアクション・ペダルハープが一般的であった19世紀初頭のフランスで、ダブルアクション・ペダルハープの使用をいち早く始め、ヴィルトゥオーゾとして世界各国を渡り歩いたハープ奏者である。現在では多くのエチュードがよく知られるほか、技巧的なヴィルトゥオーゾ・ピースも数多く残した。また、ハープ奏者としてのみならず、指揮者、作曲家としての活動も本格的に行った (Carr and Temperley 2001, Rensch 2017, 174-177)。

³¹³ ユダヤ系イングランド人のハープ奏者。エクトル・ベルリオーズ Hector Berlioz (1803-1869) に高く評価された当代随一のヴィルトゥオーゾ演奏家。超絶技巧と華麗な音楽による数々のハープ作品を残した。ベルリオーズのほか、フェリックス・メンデルスゾーン Felix Mendelssohn (1809-1847)、カール・チェルニー Carl Czerny (1791-1857)、ジギスモント・タールベルク Sigismond Thalberg (1812-1871) などとも親交があった (Flood 1905, 167, Govea 1995, 220, Rensch 2017, 177-181)。

³¹⁴ ベルギー生まれ、フランス育ちのハープ奏者。1832年よりパリ音楽院でシングルアクション・ペダルハープを学ぶものの、ダブルアクション・ペダルハープの指導を求めてパリ音楽院を離れ、テオドール・ラバール Théodore Labarre (1805-1870) やパリッシュ＝アルヴァースに師事した。1839年に演奏活動を開始し、1847年にパリでのデビューを果たした後、ヴィルトゥオーゾ・ハープ奏者として近東、スペイン、イングランド、オランダなどで演奏活動を行った (Tims 2007, 17-18, Chan 2008, 4)。

³¹⁵ 《50の練習曲 Cinquante études》作品34、《25の練習曲 Vingt-cinq exercices-études》作品62、《40のやさしい練習曲 Quarante études faciles》作品318などのことである。

³¹⁶ 1842年にドレスデンでパリッシュ＝アルヴァースと出会ったベルリオーズは、彼を「ハープのリスト」と称賛した (Rensch 2017, 177)。また、ゴドフロアを「ハープのパガニーニ」と述べたのは、イギリスの週刊新聞『ミュージカル・ワールド The Musical World』の1847年5月1日付の記事である (Fiorentino 1847, 277)。

ハープ作品」という表現から思いあたるもの³¹⁷が挙げられる人は、ハープ奏者であっても、かなり少ないと思われる。

ここで、19 世紀イタリアのハープ音楽がなぜ見過ごされたのかという問いに立ち返ると、現在では忘れられてしまったハープ作品と、現在でも演奏されるハープ作品³¹⁸の差は、前者が当時のイタリア人ヴィルトゥオーゾ奏者による作品で、後者が有名なオペラ作曲家による作品であると言い換えることができる。このことは、前者の作曲家が知られた存在ではなく、後者が音楽史上で重要な位置づけにあり、音楽的価値が高いとみなされてきたのだと解釈することもできるが、ハープ奏者の視点に立って考えると、それだけでなく、現在の楽器あるいは奏法で演奏しやすいかどうか、という問題をも孕んでいるように思われる。

そこで第 2 部では、19 世紀イタリアのヴィルトゥオーゾ奏者とハープ作品が現在知られなくなった背景を探ることにより、第 1 部で鍵盤楽器と類似性が高いと結論づけたシングルアクション・ペダルハープから、ダブルアクション・ペダルハープへの移行期の理解に対し、新たな切り口を与えることを目指す。以下では、19 世紀のイタリアで主要なヴィルトゥオーゾ奏者であったとみられる 4 人、フェルディナンド・マルクッチ（第 3 章第 1 節）、ヴィンチェンツォ・マリア・グラツィアーニ（第 3 章第 2 節）、クレメンテ・ザネッティ（第 4 章第 1 節）、フェリーチェ・レーバノ（第 4 章第 2 節）の 4 人を取り上げ、彼らの音楽活動をつまびらかにしていく。そして、ハープ作品の奏法に着目することで、彼らによるハープ作品の特徴を明らかにする。

³¹⁷ 序章でも述べたとおり、ハープは基本的に独奏楽器である。

³¹⁸ ただし、あくまでも数曲である。

第3章 ダブルアクション・ペダルハーブ移行期の奏者の活動と作品

そもそもイタリアでダブルアクション・ペダルハーブのヴィルトゥオーゾ奏者が登場してきたのはいつ頃であったのだろうか。これを探る過程において、今日では全く無名のガエターノ・モランディ Gaetano Morandi (Fl. 1807-1835?) というハーブ奏者が当時ではかなり有名な演奏家であったことがみえてきた。

まず、1539-1871 年におけるモデナ劇場年代記 *Cronistoria dei teatri di Modena dal 1539 al 1871* の記録において、「1834 年 10 月 24 日に行われた声楽と器楽の演奏会で、リヴォルノ³¹⁹のハーブ奏者ガエターノ・モランディがオペラ歌手との共演において大成功を収めた」という報告がみられる (Gandini 1873, 109)。このことから、彼がモデナ＝レッジョ公国の劇場歌手と接点があったことがみてとれる。また、この演奏会と同年の 12 月 17 日付の『パルマ新聞 *Gazzetta di Parma*』³²⁰にもモランディに関する記述がみられる。「我々は、12 日の晩に開かれた宮廷の演奏会に出演するという名誉を与えられたハーブのプロフェッソーレのガエターノ・モランディ氏が、優れた芸術家としての真の能力を証明し、その場の多くの人々の満足を得たと聞いている」という文章である (Oppici 1834, 426)。このことから、モランディがパルマ公国の宮廷においても成功したことが裏付けられた。さらに、『ジェノヴァ新聞 *Gazzetta di Genova*』の 1835 年 5 月 2 日の号では、以下のように述べられた。

さあ、ハーブの著名な演奏家でプロフェッソーレであるガエターノ・モランディ氏が、既にくいつかの新聞で称賛されている彼の名声に先立ち、ここに立ち寄ります。モランディは来週の金曜日、フランスの首都に赴く前に、我々の素晴らしい劇場のホールにおいて、公演機会をつくることを提案してくれました。彼は、難しくて非常に興味深いこの楽器を演奏するにふさわしい人物です。³²¹

ボローニャの文芸誌『劇場、芸術、文学 *Teatri, arti e letteratura*』の 1835 年 7 月 2 日号に掲載されたヴェンティミーリア³²²のラスカリス伯爵 (Conte Lascaris di Ventimiglia) による編集長宛

³¹⁹ リヴォルノは、トスカーナ州の北に位置し、リグーリア海に面する港町。

³²⁰ イタリア国内最古の日刊紙。パルマで 1735 年に週刊新聞として発刊されたのが始まり。

³²¹ *Gazzetta di Genova*. No.33 sabato, 2 maggio 1835. “Teatri”, p.1.

³²² ヴェンティミーリアは、フランスとの国境に位置するリグーリア州インペリア県の西端の町。

の6月10日の投書では以下の記述がみられた。

トスカーナの有名な音楽のプロフェッソーレでハーブ奏者のガエターノ・モランディは、この街を通過する際、先日7日の晩に声楽と器楽の演奏会を催すと申し出た。今夏シーズンの沈黙した〔音楽〕シーンを活気づけ、彼は、ハーブという困難で神聖な楽器に対する並外れた演奏技術と絶妙な趣味とを見せつけた。〔演奏を聴く機会に〕恵まれた多くの聴衆は、いかにハーブのパガニーニという呼称を得るにふさわしいかを証明した大評判のアーティストに対し、満場一致の拍手を贈った。(Lascaris 1835, 149)³²³

上記に引用した『ジェノヴァ新聞』と『劇場、芸術、文学』の文章からは、モランディ自身の申し出によって演奏会が行われた経緯が示唆される。ハーブが難しい楽器だという認識も、両方で共通している。ダブルアクション・ペダルハーブ普及から間もない時期に、この楽器がいかに難しく素晴らしいかを伝えられるイタリアのハーブ奏者がいたことは重要である。モランディについては、あまりにも資料が少ないため、生没年や活動時期が判然としないが、少なくとも1807年にフィレンツェのパツラコルダ劇場 *Teatro della Pallacorda* におけるオペラ公演の台本に、モランディがハーブで歌手の伴奏をする旨が特別に記載されていることが確認できる³²⁴。このため、モランディは、1797年生まれのリネッティや1800年生まれのマルクッチやグラツィアーニに先駆けて活躍した19世紀ヴィルトゥオーゾ・ハーブ奏者の草分けであったのではないかと推測される。しかもモランディは当時、「ハーブのパガニーニ」と称されるほどの名手だったのである。

以上4つの新聞記事からは、1834年10月から1835年6月にかけてのモランディの行動——パリに向かって北西に移動し、モデナ、パルマ、ジェノヴァ、ヴェンティミーリアの順に通過し演奏会を催す様子——を辿ることとなった。ここからは、イタリアで名を馳せたハーブ奏者も当時の多くの音楽家と同様にパリを目指すことが望まれたという時代背景が浮かび上がってくる³²⁵。次の第1節では、パリで名声を得たヴィルトゥオーゾ奏者フェルディナンド・マルクッチを取り上げ、演奏活動と当時の評価、作曲作品をみていく。

³²³ 『劇場、芸術、文学 *Teatri, arti e letteratura*』の1835年7月2日号（ニューヨーク公共図書館所蔵）

³²⁴ 米国議会図書館所蔵（最終アクセス2021年3月28日）

<https://www.loc.gov/resource/musschatz.14448.0/?sp=5&r=-0.184,0.066,1.47,0.632,0>

³²⁵ 以上のように例証を重ねることで、今後、モランディのような知られざるイタリア人ヴィルトゥオーゾ奏者がさらに発見される可能性があるだろう。

第1節 フェルディナンド・マルクッチ

フェルディナンド・マルクッチは、1800 年、優れたハーブ奏者の父クルツィオと、フラミーニ伯爵家系の母カテリーナ・ゴレッティ-フラミーニ Cateria Goretti-Flamini (?-?) との間に生まれた。マルクッチには3人の兄弟姉妹がおり、姉(妹)のリディアもハーブを学んでいたが、夭折した (Cosentino 2008, 55)。このため、彼は父親の期待を一心に背負うこととなったとみられる。並外れた才能を示したマルクッチは、10 歳で既に地元フィレンツェのペルゴラ劇場のオーケストラでデビューし、その後の数年にわたって、ペルゴラ劇場のソロ・ハーブ奏者として活動した (Aber-count 2001, vol.15, 832, Cosentino 2008, 55)。フェルディナンド・マルクッチは、父クルツィオ・マルクッチが打ち立てたイタリアでのペダル・ハーブ演奏の継承者として、「フィレンツェ流派を形作った」(Aber-count 2001, vol.15, 832) 功績が大きかったために、彼の演奏家としての功績は、あくまでも概説にとどまり、これまで詳細に顧みられることは少なかった。

フェルディナンド・マルクッチに関する資料は少ないが、現存する2つの一次資料がある。ひとつは、マルクッチの義理の兄弟である弁護士オッタヴィオ・アンドレウッチ Ottavio Andreucci (?-?) による1872年の故人略伝³²⁶であり、もうひとつは、フィレンツェ王立音楽研究所アカデミー秘書エミリオ・チャンキ Emilio Cianchi (?-?) による1872年のアカデミー内の会議の議事録である。これらの原文は、『ロッシーニ研究所紀要 *Bollettino del centro Rossiniano di studi*』第48号(2008年)のエレナ・コセンティーノ Elena Cosentino (?-) による論文「フェルディナンド・マルクッチ：ロッシーニに庇護されたハーブ奏者 Ferdinando Marcucci, L'arpista protégé da Rossini」で、全文が掲載された。

コセンティーノは、マルクッチがパリでロッシーニにその実力を認められ、名声を得て活躍したヴィルトゥオーゾ演奏家であったことに特に注目した。本論では、コセンティーノの研究を踏まえたうえで、さらに、彼女の論文で言及されなかった原文中の箇所にも着目し、マルクッチの演奏や作曲作品がイタリアでどう評価されたかを検討する。加えて、マルクッチがパリから戻った後の1842年や1846年における『ミラノ音楽新聞』の記事も検討し、フィレンツェでの演奏活動にも光を当てる。

³²⁶ この故人略伝は、1872年の『イタリア新聞 *Gazzetta d'Italia*』に掲載されたフェルディナンド・マルクッチの死亡記事で掲載された (Cosentino 2008, 55)。

第1項 マルクッチの音楽活動

1-1. 傑出した演奏家として

『商業と芸術の新聞 *Giornale di Commercio e d'Arti*』1836年1月27日号では、同年1月17日のフィレンツェでの演奏会報告の中に、以下のような文章が掲載された。

そもそもパリにライバルがいなかった有名な芸術家マルクッチ氏を我々は何と説明しようか？彼の功績を目の当たりにすれば、この紙面にもっとスペースが必要になるだろう。マルクッチが演奏したというのは、パガニーニが演奏した、あるいはマリブランが歌った、タリオーニが踊ったと表現すれば十分である。³²⁷

この演奏会報告において、マルクッチは、ニコロ・パガニーニ、マリア・マリブラン Maria Malibran (1808-1836)、マリー・タリオーニ Marie Taglioni (1804-1884)ら、同時代のそれぞれの分野において傑出した能力と名声を得ていた芸術家と並列されている。大成功に終わった同演奏会が誇張して表現された可能性を加味したとしても、当時のマルクッチの人気ぶりは明白である。

以下では、演奏家としてのマルクッチの活動を、故郷フィレンツェでの初期、1825年以降のパリでの中期、1835年の帰国後のフィレンツェでの後期に分けて、みていく。

(1) ペルゴラ劇場ハーブ奏者としての活動（1810年以降）

フェルディナンド・マルクッチの名前は、ロッシーニのオペラ《アルジェのイタリア女 *L'italiana in Algeri*》をはじめ、カルロ・コッチャ Carlo Coccia (1782-1873) のオペラ《マティルデ *La Matilde*》や、ジョヴァンニ・パチーニのオペラ《挫折した野心 *L'ambizione delusa*》の公演などにみられる³²⁸。いずれの公演台本にも、ロレンツォ・パンツィエリ Lorenzo Panzieri (175?-182?) によるバレエ演目《アキレスの死またはトロイアの陥落 *La morte di Achille o sia La caduta di Troja*》が併せて記載されている。《アルジェのイタリア女》の編成にはハーブが入らないため、バレエ演目にハーブが入っていたとみられる。演目の詳細はともあれ、フェルディナンド・マルクッチが劇場のメンバーであったことは確かである³²⁹。フ

³²⁷ アンドレウッチの原文で引用された文章である (Cosentino 2008, 59)。

³²⁸ 米国議会図書館のデジタル・アーカイヴで筆者が確認したペルゴラ劇場（フィレンツェ）の1814年春シーズンの台本。 <https://www.loc.gov/resource/musschatz.13904.0?st=gallery>（アクセス：2021年3月30日）

³²⁹ 他の演目にハーブが入るかどうかは、現時点では不明である。なお、コセンティーノは、各演目の編

エルディナンド・マルクッチのようなヴィルトゥオーゾ奏者が、劇場ハープ奏者としても、オペラやバレエの公演に関わっていたのであれば、これは特筆すべきである³³⁰。

アンドレウッチによる 1872 年の故人略伝には、次のような文章がみられる。

「マルクッチが」衝撃「的なデビュー」とともに 10 歳より芸術活動を始めた場所であるペルゴラ劇場は、今でも、《オテッロ》でのデズデモーナの最後のアリアにおける前奏と伴奏と、《ランメルモールのルチア》の序奏に幸せな思い出を残している。(Cosentino 2008, 59)

ジョアキーノ・ロッシーニ Gioachino Rossini (1792-1868) のオペラ《オテッロ *Otello*》(1816 年初演、フォンド劇場) と、ガエターノ・ドニゼッティ Gaetano Donizetti (1797-1848) のオペラ《ランメルモールのルチア *Lucia di Lammermoor*》(1835 年初演、サン・カルロ劇場) は、いずれも有名なハープのカデンツァがある【譜例 3-1-1】。この文章からは、マルクッチがペルゴラ劇場にて、ハープの独奏が際立つオペラ演目で成功したことがほのめかされる。

【譜例 3-1-1】 ロッシーニ 《オテッロ》
第 3 幕のハープ・カデンツァ³³¹



成にかかわらず、台本には同じレイアウトが流用されていた可能性を指摘している。

³³⁰ 劇場ハープ奏者が公演で重要な役割を果たしたことは、既に第 1 部第 2 章でも述べたとおりである。

³³¹ Rossini, *Otello*. n.d. Plate 18.

(2) フランスでの活動 (1825-1835 年)

フェルディナンド・マルクッチがフランスへ旅立ったのは 1825 年頃である³³²。1837 年の『フィレンツェ新聞 *Gazzetta di Firenze*』における「その首都で、そこに行ったことのない父の名声を見つけて驚いた」(Cosentino 2008, 47, 54-55) という文章からは、父クルツィオが行ったことのないパリにまで名声を響かせていたことがうかがえる。それと同時に、フェルディナンド・マルクッチがパリで父親絡みの人脈をそれほど持ち合わせていなかったことも示唆している。その中でも、彼の一連の演奏活動は高く評価され、彼はその後 10 年ほどパリに定住することとなる。その大きなきっかけがロッシーニとの出会いである。

マルクッチはパリに到着したとき、まずロッシーニに自己紹介をした。ロッシーニの庇護について初めて言及したのは、アーサー・プージャン Arther Pougin (1834-1921) である。彼は、フェティスの『音楽家総列伝』補遺第 2 巻において、「マルクッチはフランスにやって来て (中略)、パリに到着すると、ロッシーニの庇護を通じて、イタリア座のオーケストラに入った」(Cosentino 2008, 45) と述べられている。

既に名を轟かせていたロッシーニは、ちょうど 1824 年 12 月 1 日からイタリア座の監督に任命されたところであった。当時、ロッシーニに取り入る音楽家は数知れなかったに違いない。マルクッチもまた、ロッシーニに「当初、それほど歓迎されなかった」(Cianchi 1872, 29, Cosentino 2008, 55)。ロッシーニのこの態度を急変させたのは、他でもなくマルクッチのハーブの腕前そのものであった。アンドレウッチ (1872) は、以下のように述べた。

フランス、とりわけパリ、この素晴らしい優雅と完璧さの中心地において、最も選ばれし社会による賞賛と喜びを呼び起こし、多くの栄光を手にした。そこで彼はロッシーニに自己紹介した。後者 [=ロッシーニ] は、彼 [=マルクッチ] にどのような才能を備えているかを尋ね、彼はいつもながらの素朴さで「それらは私の手にあります」と答えた。その後、彼 [=マルクッチ] は、驚くべきことに、彼 [=ロッシーニ] が興行主を務めるイタリア座のハーブ奏者になる運命になると聞いたばかりでなく、フルニエを席から外したことも聞かされた。(Cosentino 2008, 56)

³³² チャンキの議事録では、マルクッチがパリに渡ったのは 1827 年であるとされているが、コセンティーノは、1825 年 11 月のパリ版《湖上の美人》公演で新たに加えられるアリアを主題とするマルクッチのハーブ作品の出版が 1826 年であることに着目し、1827 年以降ではなく、1825 年には既にマルクッチはパリにいたのではないかと指摘している。なお、このアリア主題のハーブ作品については、第 2 項 (149 頁) で取り上げる。

ロッシーニは、普段から演奏者に対する要求が非常に厳しく、オーケストラに優秀な音楽家を迎える機会を逃そうとしない (Cosentino 2008, 48)。ロッシーニの断固たる態度により、結果的にマルクッチは、当時イタリア座のハーブ奏者であったフルニエ Fournier (?-?) を事実上追放し、彼のポストを奪う立場となってしまったのである。

妬みを買いかねない突然の抜擢は、パリの音楽生活で後々に裏目に出ていく。その一例が1828年6月の『ルヴュ・ミュージカル *Revue musicale*』の批評に表れている。この批評は、マルクッチがイタリア座において、著名なクラリネット奏者フェルディナンド・セバスティアーニ Ferdinando Sébastiani (1803-1860) による演奏会に出演した時のものである (Cosentino 2008, 49)。この皮肉じみた批評は、多くの聴衆が途中退席したことで、マルクッチが演奏を中断して退場せざるを得なくなったことを伝えている。その言い回しからは、作品や演奏の出来栄を論ずる以前に、マルクッチの名誉ある地位を揶揄する風潮が感じられる。

我々は、ボクサの長大な協奏曲を演奏したマルクッチ氏を忘れかけていた[ので、特に言うことはない]が、彼 [=マルクッチ] が聴衆を楽しませていないことに気づき、彼の作品 [=ボクサの長大な協奏曲] を弾き終える前にしとやかに退場したことは報告させてもらおうか？ 早い話、劇場のあちらこちらに散らばる聴衆は、イタリア座所属のエリート音楽家によるこの演奏会に満足しているようであった。(Cosentino 2008, 49)

コセンティーノは、「マルクッチの性格は、控えめで恥ずかしがり屋な態度によって特徴づけられるようであり、恐らく、活気と駆け引きに満ちたパリでは馴染みづらかった」(Cosentino 2008, 49) と解釈し、ロッシーニに抜擢された後のマルクッチの苦しみ視線を向けた。以下は、アンドレウッチ (1872) による文章の引用である。

マルクッチが芸術にもたらした大きな成功と、彼自身あるいはフィレンツェの、ひいてはイタリアの尊厳に対して、彼が得られた個人的な利益は全く釣り合わなかった。マルクッチは、友人であると公言しながらそうではなかった人々による妨害や羨望の結果、孤立し、恨みと失望に苦しんだ。彼は常に悲しい記憶を持っており、それは常に彼の人生を妨げた。(Cosentino 2008, 49, 59)

コセンティーノの関心はパリに向けられたため、言及されなかったが、アンドレウッチは、1829年³³³8月15日の一般新聞『メモリアル・ボルドー*Le Mémorial Bordelais*』で、マルクッチが好意的に紹介されたことも取り上げている。『メモリアル・ボルドー』では、ボルドー大劇場での公演を「清潔で力強く豊かな演奏」³³⁴という形容とともに、詳しく批評した。その中で注目されるのは、「この演奏家は、ほとんど動いていないように見える。彼のすべての魂を自身の演奏に向けており、この演奏はすべての魂そのものであった」³³⁵という表現である。ここからは、マルクッチが聴衆を引き込むための派手なパフォーマンスを余計に行わなかった事実が読み取れるため、確かに、マルクッチの実直な気質はさらに裏付けられる。しかし、それだけでなく、しがらみの少ないボルドーでは、彼の心を込めた演奏が敬意を持って称賛されたことがみてとれる。

(3) フィレンツェでの活動と交友（1835年以降）

マルクッチは、1835年に故郷フィレンツェに戻る。確かに、この時のマルクッチの心境は、凱旋帰国とはいえなかったのかもしれないが、それでも「同情とともに温かく迎え入れられた」(Cosentino 2008, 49) というコセンティーノの表現よりは、むしろ熱烈に歓迎されたといつてよいだろう。帰国翌年のフィレンツェの演奏会で大成功を収め、『商業と芸術の新聞』で、パガニーニやマリブラン、タリオーニと並べて評された事実は、既にみたとおりである（136頁）。

マルクッチは早速、フィレンツェで活動する音楽家との交流を再開し、活発な演奏活動を行った。アンドレウッチによる故人略伝では、マルクッチがフィレンツェのゴルドーニ保養地 *Stabilimento Goldoni*³³⁶隣接のホール（ゴルドーニ・ホール）で、ボクサの2つ目の協奏曲《ハープのための大協奏曲「軍隊」 *Grand concerto dit le militaire pour la harpe*》（1835年）を演奏し、「熱狂の記憶」³³⁷を残したことが述べられている。アンドレウッチの記述は、この公演がいつ行われたかを示していないが、「軍隊」と名の付く協奏曲として残っている作品が1835年の1曲しかないとみられるため、マルクッチのゴルドーニ・ホール公演は、少

³³³ マルクッチが、先の『ルヴュ・ミュージカル』の批評の翌年に、ボルドーに行ったことがわかる。

³³⁴ *Le Mémorial Bordelais*, 15 agosto 1829, n. 7007. (Cosentino 2008, 58)

³³⁵ 同上。

³³⁶ ゴルドーニ保養地とは、修道院跡地に建てられたフィレンツェの複合娯楽施設。創業者ルイジ・ガルガーニ Luigi Gargani (?-?) によるプロジェクトで、1807年に劇場が創設された。別館の舞踏場やパーティー施設、夏季限定のアリーナなどを併設する (Paoloni, “Edificio dell'Arena Goldoni,”)。

³³⁷ Andreucci 1872.

日本語訳に際しては、Cosentino (2008) の付録資料を使用。

なくともパリからの帰国後であることが推察できる。

『ミラノ音楽新聞』の1846年10月18日（日）号には、10月4日付のフィレンツェからの記事として、日曜日の朝に行われたフィレンツェ音楽家協会主催の演奏会の批評が掲載されている。この演奏会の最初の曲目であるベートーヴェンの交響曲³³⁸の各楽章に対し、たとえば、スケルツォ楽章のテンポが速いなどとの批評などがなされたのちに、次に演奏された曲目であるハープ独奏について、以下のように述べられている。

交響曲のあと、我らが優れたハープ奏者マルクッチが、ボクサによる2つの非常に難しい曲を最高の技術によって演奏するのを耳にした。それは、活気に満ち溢れ、称賛を込めた満場一致の拍手によって迎え入れられた。³³⁹

この記事からは、このハープ演奏が聴衆にも批評家にも広く受け入れられたことが読み取れる。ここでマルクッチが演奏したボクサの作品が何であるかはわからないが、ダブルアクション・ペダルハープのために書かれた技巧的な幻想曲や変奏曲の類であったと推察される。

ここで着目すべきことは、マルクッチがボクサのレパートリーを好んで演奏していたことである。先にパリでの活動を取り上げた際にみた『ルヴュ・ミュージカル』の批評で「ボクサの長大な協奏曲」と書かれていたのは、1828年以前に発表されたボクサの協奏曲ということになるため、ボクサの最初の協奏曲《協奏曲ニ短調 *Concerto en Ré mineur*》(1820)ではないかと思われる。この公演の手応えはともあれ、マルクッチは、フィレンツェへの帰国後も、新たにボクサの新作協奏曲(1835)に取り組んでいた。そして、さらに1840年代にはボクサの独奏作品も取り上げたのである。また、その演奏がフィレンツェの聴衆には大変受けが良かったという事実も、当時のフィレンツェにおける聴衆の嗜好を考えるうえで、きわめて重要だといえる。

フィレンツェでは、著名なヴァイオリン奏者、作曲家のフェルディナンド・ジョルジェッティ *Cavaliere Ferdinando Giorgetti* (1796-1867) ³⁴⁰とも交友を深めていた。帰国の翌年である

³³⁸ 「in Re」の交響曲であったとのことから、第2番ニ長調を指すと思われる。

³³⁹ *Gazzetta musicale di Milano* 1846, 333.

³⁴⁰ フェルディナンド・ジョルジェッティは、フィレンツェ出身の作曲家、ヴァイオリン奏者。ヴァイオリン奏者として活躍するが、病気による麻痺で演奏家としてのキャリアを諦める。1814年よりフィレンツェにおいて作曲家に転向し、その作品は高い評価を受けた。とりわけウィーン古典派の器楽をモデル化し、評価したことから、「ドイツ人 *tedescone*」というニック・ネームが付けられた (*Speranza*, vol. 55).

1836年には、フィレンツェで行われた「声楽と器楽の演奏会 *Accademia vocale e strumentale*」では、ジョルジュエッティと歌手のテレサ・チェッコニ Teresa Cecconi (?-?) と共演している³⁴¹。また、ジョルジュエッティとマルクッチは、1853年に連名での作品も発表している。リコルディ社より出版された《ヴァイオリンとハープのためのベッリーニ〈夢遊病の女〉のお気に入りの主題による変奏曲とボレロ *Variazioni per violino e arpa su temi favorite de La sonnambula di Bellini e Bolero*》である。

マルクッチは、ジョルジュエッティの弟子とともに演奏会に出演することもあった。『ミラノ音楽新聞』の1842年9月18日(日)号には、フィレンツェのゴルドーニ・ホールで行われた演奏会の報告が掲載されている³⁴²。記事の日付と「先週の日曜日に…」との書き出しから、演奏会は1842年8月28日(日)に開催されたことがわかる。主催者は、有名なテノール歌手、ニコラ・タッキナルディ Nicola Tacchinardi (1772-1859)³⁴³である。タッキナルディは、アルト歌手のイレネ・セッチ夫人 Signora Irene Secci (?-?) とともに、ヴィンチェンツォ・ベッリーニ Vincenzo Bellini (1801-1835) の《テンダのベアトリーチェ *Beatrice di Tenda*》とドニゼッティの《愛の妙薬 *L'Elisir d'Amore*》から、二重唱を披露した。そして、「著名なヴァイオリン奏者のジョルジュエッティの弟子」だと紹介されているコラッツィ Corazzi³⁴⁴という人物も出演しており、ヴァイオリンを演奏したとある。「同演奏会では、マルクッチによる才能溢れるハープ演奏も堪能した」との一言は、マルクッチに向けられている。他の出演者と共演したと書かれていないため、恐らくハープ独奏が披露されたと推測される。

マルクッチは、ナポレオンの弟であるジェローム・ボナパルト Jérôme Bonaparte (1784-1860、ヴエストファーレン国王在位:1807-1813)の集まりにも参加していた (Cosentino 2008, 50)³⁴⁵。ジェロームの2度目の妻であるカタリーナ・フォン・ヴュルテンベルグ王妃 Katharina von Württemberg (1783-1835) は大変な音楽好きであったので、オルランディーニ

2001)。

³⁴¹ 『フィレンツェ新聞』における1836年2月28日の開催告知による (Cosentino 2008, 50)。

³⁴² *Gazzetta musicale di Milano*. n.38. 18 settembre 1842. “Notizie Varie.” p. 168.

³⁴³ ニコラ・タッキナルディ Nicola Tacchinardi (1772-1859) は、リヴォルノ出身のテノール歌手。フィレンツェのペルゴラ劇場でチェロ奏者としてのキャリアをスタートさせ、その後、歌手に転向した。1805年には、ミラノのスカラ座でデビューする。彼は1811年から1814年までパリのイタリア座で歌い、多くのオペラで高い評価を得た。彼の娘であるファニー・タッキナルディ・ペルシアーニ Fanny Tacchinardi Persiani (1812-1867) は、ドニゼッティの《ランメルモールのルチア》の初演において、タイトル・ロールを歌ったソプラノ歌手である (Bussi 2001)。

³⁴⁴ 作曲家でヴァイオリン奏者のチェーザレ・コラッツィ Cesare Corazzi (?-?) のことを指していると思われる。

³⁴⁵ ジェローム・ボナパルトは、フィレンツェ大聖堂の広場近くのオルランディーニ宮殿に家族とともに数年間住んでいたことがあった。

宮殿のギャラリーでは、フィレンツェの音楽の名手たちとともに華やかな演奏会を頻繁に行った。王妃の娘マティルダはピアノ、ハーブ、歌を学んでいたため³⁴⁶、マルクッチがマティルダのハーブ教師であった可能性は高い。実際、彼のハーブ作品《お気に入りの主題による変奏曲 *Variazioni su un tema favorito per arpa*》は、マティルダに献呈された (Laterza 1984, 320, Cosentino 2008, 50-51)。

2-2. ハーブ作品の作曲家として

(1) 流行のオペラ主題作品の作曲家

マルクッチは、演奏者だけでは飽き足らず、ディスマ・ウゴリーニ Disma Ugolini (1755-1828) のもとで和声と対位法も学び、1822年6月には、フィレンツェ芸術アカデミーより作曲の銀メダルを獲得していた (Cosentino 2008, 47, 59)。コセンティーノは、作曲家としてのマルクッチへの批評は取り上げなかったが、彼女が掲載した1872年の故人略伝と議事録からは、様々な評価が垣間見える。たとえば、先ほども取り上げた一般新聞『メモリアル・ボルドー』における1829年の記事では、「想像と鍛錬に満ちた華麗な幻想曲において、作曲家としての才能の見込みを持っていた」³⁴⁷と評された。また、アンドレウッチは、「作曲家として、彼は時代に合っていることを証明した」 (Cosentino 2008, 59) と断言した。チャンキは以下のように述べている。

マルクッチはハーブのためにさまざまな作品を書いたが、それらは主題の論理的発展に関して何かが望まれる場合があるとしても、さまざまな器楽的な効果に関しては、非常に豊かな鉱山である。(Cosentino 2008, 56)

マルクッチの全作品は、ほぼすべてがオペラ主題のハーブ編曲あるいは幻想曲の形式をとっているため³⁴⁸、主題の発展よりも、人気のオペラ作品の旋律を聴かせる目的が強かったと考えられる。そのため、オペラでのイメージの再現性(=「想像 imagination」³⁴⁹)や、変

³⁴⁶ 音楽好きのカタリーナ王妃は、マティルダの音楽の上達を望んでいたが、「毎年休暇から戻ると音楽教師を変えたものの、マティルダは上達しなかった。彼女は音楽を軽蔑しなかったものの、絵を描くことをより好んでいた」 (Corsini 1961, 293) という。

³⁴⁷ *Le Mémorial Bordelais*, 15 agosto 1829, n. 7007. (Cosentino 2008, 58)

³⁴⁸ ロッシーニをはじめ、ベッリーニ、ウェーバー、ドニゼッティ、ヴェルディなど、同時代の主要なオペラ作曲家の主題が用いられている。

³⁴⁹ 『メモリアル・ボルドー』での記述の引用を再掲。

奏における技巧披露（＝「鍛錬 *entrainement*」³⁵⁰）を重視したとみられる。このような作曲は、後世における作曲家としての評価はともかく、当時、「時代に合っていた」³⁵¹のは事実だろう。したがって、これらの批評から読み取れるマルクッチの作品への評価は、同時代における人気と、ダブルアクション・ペダルハープでの効果的な奏法の駆使という2点に集約される。

以下では、マルクッチ作品への評価の第1の要素である「同時代における人気」をみるため、当時の連載小説に目を向ける。

(2) ハープ奏者を主人公とする連載小説とマルクッチ作品

1846年に定期刊行誌『科学、文学、芸術の博物館 *Museo scientifico, letterario ed artistico*』に連載されたカンディード・アウグスト・ヴェッキ *Candido Augusto Vecchi* (1814-1869) による小説では、マルクッチが登場する (Cosentino 2008, 51)。連載が続いていたという事実は、この小説が好評であったことを示唆している。

主人公のチェチャーリア・サルヴェンティ伯爵夫人は、トリノのリポリ音楽院で教育を受け、フィレンツェではまず父クルツィオにハープを学び、彼が亡くなった後は息子フェルディナンドにレッスンを受けるという設定である (Cosentino 2008, 51)。以下は、その第7話からの引用である。

「フィレンツェでは、クルツィオの」息子がパリから帰国し、作曲家、そしてハープの教師として、なんとも素晴らしい評判を得ていた。彼は、優雅さ、色彩、響き、芸術の奥義を心得ており、[チェチャーリアの] レッスンを続けた。彼がハープのパガニーニだと宣言されたのは当然であった。だからこそ、チェチャーリア・サルヴェンティは才能のある歌手であり、非常に才能のあるハープ奏者だった。(Cosentino 2008, 51)

物語では、夫ティベリオの浮気を知ったチェチャーリアが友人のリッピ司令官の助言のもと、夫の気持ちを取り戻すための策を実行するのだが、それがなんと、フェルディナンド・マルクッチのハープ作品を演奏することなのである。

³⁵⁰ 同上。

³⁵¹ アン Dreウッチによる記述の引用を再掲。

しかし、結婚、妊娠、[家庭に入ったことによる]義務、そして母親としての[家族の]世話へと[生活が]転換し、彼女は歌と音楽を棄てた。リッピの助言は、彼女にそれらを再開するように説得するものだった。そして、彼女の声と指は、長い間休んでいたが、すぐに昔の活力を取り戻した。(中略) フェルディナンド・マルクッチによって見事に編曲されたウェーバーの最後のワルツの主題における弦楽器による最初の響きで、ティベリオは妻に腹をたてた。彼女が最も厳粛な方法で彼を軽蔑し、自らの怒りをどれだけ抑えているかを理解させようと試みているのだと憶測したためである。[彼は]激怒し、床に足を踏みつけた。チェチーリアは彼の苛立ちには気づかないふりをして、美しい旋律の和音を続けた。これら[音楽]は、少しずつ彼の怒りを静め、彼の心に取り入り、平和と愛の感情を刺激する方法を知っていた。

(Cosentino 2008, 51-52)

こうしてチェチーリアは、フェルディナンドによる素晴らしいハープ作品と自身のハープの腕前のおかげで、作戦を成功させる。この時、チェチーリアが演奏した《ウェーバーの最後のワルツの主題による華々しい演奏効果の変奏曲 *Variations à effets brillants sur le motif de la dernière valse de Weber*》は実在しており、アンドレウッチが「彼はパリにおける第3版の名誉に値する」(Cosentino 2008, 52, 59)と述べている作品であるため、これは恐らくマルクッチの最も成功した作品であったとみられる³⁵²。

次に、マルクッチ作品への評価の第2の要素、「ダブルアクション・ペダルハープでの効果的な奏法の駆使」について考察を進める。

(3) ダブルアクション・ペダルハープの演奏法への寄与

マルクッチの作品が、何よりもヴィルトゥオーゾ奏者の技巧と結びついていることは、ハープ音楽史における奏法の発展を考察するうえで重要である。アンドレウッチは1872年、マルクッチのハープ演奏について、同時代のフランスの著名なハープ奏者を引き合いに出しつつ、次のように述べている。

³⁵² この作品がパリで第3版まで出るほどよく売れたという意味である。

そして、ラバールすら行う以前に、マルクッチは左手に右手と同等の重要性を与えていた。これは現在、ラバールのハヤブサなるものとして、ジェフリーによって模倣され、[ジェフリーに対する] 誇張した評価がなされている。[しかし] パリではマルクッチが右手を2本持っていると理解されたほどである。そのうえ、マルクッチの真の特異点であったダブルトリルの習得において、前述の演奏家のうちの誰もが彼よりも際立っていなかったことを指摘したい。(Cosentino 2008, 58)

ラバールとは、フランスの著名なハープ奏者テオドール・ラバール Théodore Labarre (1805-1870)³⁵³のことである。ラバールもまた、ダブルアクション・ペダルハープへの転換期という難しい時代に活躍したハープ奏者であった。彼は、シングルアクション・ペダルハープを F.J. ナーデルマンやジャック＝ジョルジュ・クジノー Jacques-Georges Cousineau (1760-1836)³⁵⁴に師事した後、ボクサにダブルアクション・ペダルハープも師事した (Robert/Clampin 2001)。パリ音楽院では、ハープ科教授のアントワヌ・プリュミエ Antoine Prumier (1794-1868) の後継者として、1867年から没年まで教鞭をとった。彼の最も有名な弟子のひとりがゴドフロアである。

「ジェフリーGeoffrey」とは、恐らくフェリクス・ゴドフロアのことを指すとみられる³⁵⁵。「ラバールのハヤブサ」という演奏法の形容は、この文献以外に現在のところ確認できていないが、もし「ジェフリー」が著名なゴドフロアであるならば、彼の代名詞のひとつである超高速の跳躍を意味する可能性がある。いずれにせよ、マルクッチは、のちにラバールの功績としてもはやされた演奏スタイルの元祖であり、ラバールに影響を与える存在であったことが読み取れる。マルクッチは、ラバールの5歳年上にあたるヴィルトゥオーゾ奏者の先輩であり、パリでは多くのハープ奏者に様々なインスピレーションをもたらしたとみられる。

³⁵³ フランスのハープ奏者、作曲家。ナポレオン3世 Charles Louis-Napoléon Bonaparte (フランス第二共和政大統領在任：1848-1852、フランス第二帝政皇帝在位：1852-1870) の義兄弟でもある。フランソワ＝アドリアン・ボワエルデュー François-Adrien Boieldieu (1775-1834) のもとで作曲を学んだ。1823年、彼のカンタータ《ピュラモスとティスベ Pyramus et Thisbé》により、ローマ大賞で二等賞を受賞している。その後、イングランド、イタリア、スイスでの演奏旅行を行う。1831年にフランスに帰国すると、オペラ、バレエ、付随音楽などを書いた。1847年から1849年までオペラ・コミック座の指揮者であり、後に皇室の音楽監督に任命された。1862年にレジオンドヌール勲章を授与される。(Robert/Clampin 2001)。

³⁵⁴ 著名なシングルアクション・ペダルハープ製作者のジョルジュ・クジノー (第2章第2節の序で既出、95頁) の息子。1780年から1811年までパリ・オペラ座ハープ奏者。

³⁵⁵ ゴドフロア Godefroid はベルギー由来の姓で、フランスではジェフリーGeoffrey と呼ばれることが多い。

以下は、1872 年にチャンキがマルクッチの演奏を述べた箇所である。

タッチの明快さと活力は見事である。トリル、特にダブルトリルは称賛に値する。フラジョレットも素晴らしかった。それらの丸み³⁵⁶、インパスト³⁵⁷、音色の柔らかさは、彼の手にかかると、時折、ハープを新しい楽器に生まれ変わらせた。(Cosentino 2008, 56)

以上にみたアンドレウッチやチャンキの記述からは、トリル、フラジョレット³⁵⁸などの一般的なハープ奏法のほかに、「右手を2本持っている」かのような演奏スタイルや、ダブルトリルなどの特異的な奏法などが用いられたことが示唆される。このような奏法の特徴がマルクッチの作品にどう反映されているかを検討することにより、演奏家のみならず作曲家としての彼の再評価を行うことができる。そこで、次の第2項では、マルクッチのハープ作品を具体的に取り上げていく。

第2項 マルクッチのハープ作品

フェルディナンド・マルクッチの作品は、ほぼすべてがハープ作品であり、ハープ独奏曲、ヴァイオリンとハープの二重奏曲、アコーディオンとハープの二重奏曲など、現在（2022 年時点）で判明しているだけでも 37 曲が数えられる³⁵⁹。以下では、まず、マルクッチによるハープ作品の変遷の特徴を明らかにすることを目的として、ロッシーニによるオペラの主題を用いた作品の作曲経緯と作品の奏法的特徴を述べることにする。

2-1. ロッシーニ主題作品の変遷にみる移行期の特徴

コセンティーノは、マルクッチとの関わりが深かったロッシーニによるオペラの主題を用いた独奏作品の5曲を紹介した。新たに判明した3曲を加えると、現時点で【表 3-1-1】に示される8曲が数えられる。以下ではまず、それぞれの作品の特徴を述べる。

³⁵⁶ 完全な円形から転じて、奏法の完成度を表すと思われる。

³⁵⁷ 油絵における厚塗り画法。キャンバス上に絵の具を厚く塗って、立体感や質感を与える。転じて、音楽における立体感を表すと思われる。

³⁵⁸ 記譜音の倍音を出す弦楽器の演奏法のこと。ハーモニクスとも。

³⁵⁹ コセンティーノは、2008 年時点で 25 作品と述べたが、イタリアの図書館検索 Catalogo del Servizio Bibliotecario Nazionale での蔵書登録およびペトルッチ音楽図書館 IMSLP, Petrucci Music Library の所蔵を確認したところ、現在では、さらに多くの作品が発掘されてきていることがわかった。

【表 3-1-1】 マルクッチによるロッシーニ主題作品の基本情報

	出版年	曲名（オペラ初演年）	ジャンル	出版社、版、識別番号	※ ¹	※ ²
①	未出版	《セヴィーリヤの理髪師》 (1816)より、〈今の歌声は〉	編曲	手稿譜 c. 1820		○
				OCLC:1102114358		
②	1826	〈あなたは私の不満に耳を貸さない〉に基づく幻想曲	幻想曲	アントニオ・パチーニ (パリ)	○	
		パリ版《湖上の美人》(1825)		ICCU: MUS0303989		
③	1832	《アルジェのイタリア女》 (1813) 第1幕フィナーレ	編曲	手稿譜 c.1825		○
				OCLC:1049895538		
				リコルディ (ミラノ)	○	
				ICCU: MUS0107058		
④	1832	《湖上の美人》(1819) カヴァティーナ〈ああ、夜明けの光よ〉による変奏曲	変奏曲	リコルディ (ミラノ)	○	
				ICCU: MUS0107056		
				現代譜 (Ut Orpheus)		○
⑤	1840	《ウィリアム・テル》(1829) の主題によるハープのための 幻想曲	幻想曲	フェルディナンド・ロレンツ ィ (フィレンツェ)		○
				Plate G. 3959. V.		
⑥	1856	《オテッロ》(1816) の 〈柳の根元に腰を下ろして〉に 基づく幻想曲	幻想曲	フェルディナンド・ロレンツ ィ (フィレンツェ)	○	
				ICCU: CFI0595932		
⑦	1860	《セミラーミデ》(1832) の 第1幕合唱とカヴァティーナ	編曲	ジョヴァンニ・カンティ (ミラノ)	○	
				ICCU: MUS0107015		

※1：Cosentino (2008) で言及された作品/ 版。※2：筆者が新たに言及する作品/ 版。

マルクッチのハープ作品全体で、現在のところ、楽譜が確認できる最も早い作品のひとつが《セヴィーリヤの理髪師 *Il Barbiere di Siviglia*》第1幕カヴァティーナ〈今の歌声は *Una voce poco fa*〉のハープ編曲【表】⇒①である。20歳の頃の習作とみられる1820年頃の手

稿譜がルイヴィル大学音楽図書館のリカソーリ・コレクションに所蔵されている³⁶⁰。この作品は出版されておらず、被献呈者も指定されていない。特殊技法を示す記号や指示は用いられず、ペダル・チェンジも、臨時記号による音高変化に伴うものであり、シングルアクション・ペダルハーブでの演奏が示唆される【譜例 3-1-2】。



ロッシーニのオペラ《アルジェのイタリア女》第1幕フィナーレのハーブ編曲（1832 年出版、リコルディ社）【表】⇒③は、1825 年頃の手稿譜がブリガム・ヤング大学のハーブ・

³⁶¹ 原曲は、オペラ《エルミオーネ *Ermiione*》(1819) 第1幕においてオレステが歌うカヴァティーナ〈悲しみの涙で何も聞こえない *Che sorda al mesto pianto*〉であり、これを《湖上の美人》第2幕で転用した (Cosentino 2008, 61)。

362 ルビーニは、1814年にヴェネツィアでプロ歌手としてデビューした。1815年からサン・カルロ劇場との長期契約を結び、以後10年にわたってナポリを拠点に過ごした。パリでのデビューは1825年であり、この年に『チェネレントラ *Cenerentola*』、『オテッロ』、『湖上の美人』を歌った (Budden 2009)。

アーカイヴスに所蔵されているほか、2001年にウト・オルフェウス社 Ut Orpheus Edizioni の「ハープのためのマガディス音楽 *Magadis musiche per arpa*」シリーズによって、現代譜も刊行されている³⁶³。

この作品で特に注目されるのは、ロッシーニ本人に献呈されたことである。その出版時期は、マルクッチとロッシーニがともにパリに滞在していた時期と重なる³⁶⁴。さらに、手稿譜の推定年である1825年は、マルクッチとロッシーニが出会った時期と一致する。《アルジェのイタリア女》（初演1813年、ヴェネツィア）は、ロッシーニのオペラがパリで初めて上演された時の演目であり、パリ初演（1817年）以降、同地で頻繁に上演されたロッシーニの人気演目であった。マルクッチは、この《アルジェのイタリア女》から第1幕フィナーレをハープ編曲し、オペラの作曲家本人に献呈した。ロッシーニのオペラを主題にした作品は数あれど、ロッシーニ本人が目を通すことを前提として、マルクッチがどのようなハープ編曲を行ったのだろうか。以下では、1825年頃の手稿譜をもとに考察する。

《アルジェのイタリア女》ハープ編曲では、フィナーレの3曲が用いられる。できるだけオペラを忠実に再現しようとする意図がみられ、おおかたオペラの原曲どおりに進行する。つまり、アレグロのC durによる合唱部分〈万歳、万歳、女たちの調教師 *Viva, viva, il flagel delle donne*〉に始まり、〈私の理解を超えている *Va sossopra il mio cervello*〉へと接続し、その後、〈頭の中に鐘がある *Nella testa ho un campanello*〉が現れ、クライマックスを迎える。また、〈頭の中に鐘がある〉の重唱部分では、ひとりずつ加わる様子が、右手による3度の和音で表されている【譜例 3-1-3】。さらに、【譜例 3-1-3】の4段目に現れる左手によるトレモロなど、この楽器においては演奏が容易ではない特徴が多くみられる³⁶⁵。マルクッチが左手の重要性を高めていたことをアンドレウッチ（1872）も述べていたが（第1項 145頁）、ボクサ、パリッシュ＝アルヴァース、ゴドフロアなど、この時代のヴィルトゥオーゾ奏者のハープ作品に共通する右手への偏重³⁶⁶から、マルクッチがさらに一步踏み込もうとしていたことが確かにみてとれる。左手のトレモロは、高音域での旋律と相まって、原曲の高揚感

³⁶³ 監修は、マッシミリアーノ・サラ Massimiliano Sala による。なお、シリーズ名のマガディスとは、プサルテリウムやハープに似た撥弦楽器のこと。

³⁶⁴ マルクッチは1825年頃にパリに入り、1835年に帰国した。一方、ロッシーニは、1824年からパリにおり、1829年の《ウィリアム・テル》（ギョーム・テル）を最後にオペラ執筆の筆を置くものの、1836年にボローニャに隠居するまで、パリの音楽界に鎮座している。

³⁶⁵ ハープでは、親指とそれ以外の指において、はじく向きが異なるため、トリルやトレモロの演奏が難しい。低音域による左手での演奏では、なお困難である。

³⁶⁶ 細かい高速なパッセージは右手によって演奏され、左手はベースや和声を補強するケースが非常に多い。

を表現しているといえる。

【譜例 3-1-3】 〈頭の中に鐘がある〉の重唱部分³⁶⁷

The image shows a handwritten musical score for a duet. It consists of ten staves arranged in two systems of five staves each. The first system is highlighted with a yellow box. The second system is also highlighted with a yellow box. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'mf'. The notation is in a historical style, with some staves having multiple clefs and complex rhythmic patterns.

³⁶⁷ ブリガム・ヤング大学 国際ハーブ・アーカイヴス所蔵

Marcucci, *Nell italiana in Algeri finale musica del sigre. M. Gioacchino Rossini ridotta per arpa*. 1825.

《湖上の美人》の第1幕カヴァティーナ〈ああ、夜明けの光よ *Oh mattutini albori*〉による変奏曲（1832年出版、リコルディ社）【表】⇒④で着目すべき点は、共鳴胴の蓋を開閉して響きの波を形成するため³⁶⁸と定義された ^ という記号³⁶⁹が用いられていることである（Cosentino 2008, 62）。これは、シングルアクション・ペダルハープおよび初期のダブルアクション・ペダルハープにみられた8つ目のペダルの使用を意味する。また、半音階パッセージのある箇所では、シングルアクション・ペダルハープのための選択肢が提示された（Cosentino 2008, 62）。マルクッチは、1832年の時点では、シングルアクション・ペダルハープからの移行期にあった当時の需要³⁷⁰に合わせ、まだダブルアクション・ペダルハープを所有していない購買層も考慮に入れていたのである（Cosentino 2008, 62）。

さらに、この《湖上の美人》変奏曲（1832）では、第107小節において、非常に珍しい6度のダブルトリルが用いられる【譜例 3-1-4】。3度でのダブルトリルはパリッシュ＝アルヴァースの作品などで用いられるが、6度のダブルトリルは一般には見ることがない。当時の楽器で、弱い弦の張力と狭い弦間隔を最大限活かした上でもなお、非常に難易度が高く、技術を要したと推察される。アンドレウッチ（1872）がダブルトリルを「マルクッチの真の特異点」と述べた意味がようやく理解されるのではないだろうか。

【譜例 3-1-4】《湖上の美人》変奏曲（1832）における6度のダブルトリル

³⁶⁸ “Signe pour onduler la soupape” (Cosentino 2008, 62).

³⁶⁹ クロムホルツの教則本における8つ目のペダルのための記号 (Krumpholtz 1809, 16) は、ナーデルマンも採用しており、一般的であると思われるが、^ という記号ではない。筆者は現時点ではまだこの記号の使用例を確認できていないが、ここではコセンティーノ（2008）の指摘に従って、この記号が8つ目のペダル記号だという前提で話を進めていくこととする。

³⁷⁰ 1832年の楽譜で、シングルアクション・ペダルハープが「通常のハープ *harpe ordinaire*」と表記されたことは注目される。

1840年にフィレンツェのフェルディナンド・ロレンツィ *Ferdinando Lorenzi* 社から出版された《ロッシーニのオペラ〈ウィリアム・テル〉の主題によるハープのための幻想曲》【表】⇒⑤（以下、《ウィリアム・テル幻想曲》と記す）の楽譜は、ブリガム・ヤング大学の国際ハープ・アーカイヴスに所蔵されている³⁷¹。被献呈者はマルクッチの弟子である「グリゼッリ出身のアルビーナ・ブランダリア *Albina Brandaglia nata Griselli*」である。このハープ奏者の名は全く知られていないが、この作品の難易度から、相当の腕前だと思われる。《ウィリアム・テル幻想曲》の詳細は、次の2-2. で具体的な例を挙げながら掘り下げるが、ここで注目すべき点は、ペダリングの指定から明らかに、ダブルアクション・ペダルハープを想定していることである。

《オテッロ》のアリア〈柳の根元に腰を下ろして *Assisa al pie d'un salice*〉による幻想曲（1856年出版）【表】⇒⑥も、フェルディナンド・ロレンツィ社より出版された。この幻想曲の被献呈者は、マルクッチの弟子であるジョルジョ・ロレンツィである。楽譜の表紙には、「10歳³⁷²のジョルジョくんへ」と書かれている（Cosentino 2008, 64）。この幻想曲の主題は、《オテッロ》第3幕で、デズデモナがハープ伴奏によって歌うアリアである。オペラでは、ハープのカデンツァが挿入されるが、この幻想曲ではあえてカデンツァが省かれている。ジョルジョ少年が将来の劇場で、マルクッチのようにカデンツァを演奏することへの期待を込めたとみられる³⁷³。なお、《セミラーミデ》ハープ編曲（1860年出版、ミラノ）【表】⇒⑦では、献呈相手を特定せず、「弟子たちへ」としている。

以上の変遷からは、マルクッチの作曲に関する2つの変化がみてとれる。第1は、作曲経緯の変化である。ルビーニへ献呈された〈あなたは私の不満に耳を貸さない〉による幻想曲（1827年出版）と、ロッシーニへ献呈された《アルジェのイタリア女》フィナーレのハープ編曲（1832年出版）は、いずれもマルクッチがパリに到着した1825年に、ルビーニやロッシーニと出会ったことをきっかけとして、起草、あるいは作曲が手がけられたことが示唆された。また、彼らにとって特別なオペラ作品あるいはアリアを選んで主題とした。一方、1840年以降の作品では、献呈相手が特定の弟子あるいは「弟子たち」へと変化した。後にマルクッチの後継者となるジョルジョ・ロレンツィに献呈した《オテッロ》幻想曲では、ハープのカデンツァで有名なアリアを主題に選び、将来への期待を暗示するかのよう、あえ

³⁷¹ Marcucci, *Fantasia per arpa sopra alcuni motivi dell' opera Guglielmo Tell di Rossini*, 1840.

³⁷² 10歳という年は、マルクッチ自身がペルゴラ劇場でデビューした年齢である。

³⁷³ 第1項1-1. で、マルクッチが《オテッロ》のカデンツァを演奏したことを既に取り上げた。

てカデンツァそのものは作品に含めなかった。

第2は、想定楽器の変化である。マルクッチは、1825-1835年のパリ滞在時期には、シングルアクション・ペダルハーブの支持がまだ根強かったパリのハーブ奏者らに考慮して楽譜を出版していたことが読み取れた。一方、フィレンツェに戻った後には、《ウィリアム・テル幻想曲》(1840)を転換期として、ダブルアクション・ペダルハーブでの演奏を想定した作品へと移行した。このことから、マルクッチが将来を見据えて、フィレンツェでダブルアクション・ペダルハーブの教育と普及に力を入れたことがはっきりとみてとれる。

以下では、転換期となった《ウィリアム・テル幻想曲》(1840)より、シングルアクション・ペダルハーブからダブルアクション・ペダルハーブへの過渡期における作曲の特徴を詳しく考察する。また、第1項で当時の批評を取り上げたマルクッチの演奏技法がどのように用いられているかを具体的に検証する。

2-2. 《ウィリアム・テル幻想曲》(1840年)

(1) ダブルアクション・ペダルハーブの特性を活かした作曲

この幻想曲は明らかにダブルアクション・ペダルハーブを想定していると述べた根拠は以下の【譜例 3-1-5】に示される。この譜例で、筆者が緑色の四角で囲った (fiss. mi) や (fiss. la) などの括弧書きは、事前のペダル準備についてのガイドである³⁷⁴。また、桃色の矢印で示した (la#) などの表記は、どの音を異名同音で読み替えるかを示す指示である³⁷⁵。【譜例 3-1-5】の2小節目の1拍目では、右手で H₄、左手では H₁ が同時に求められるが、それぞれの音域に黒鍵を備えるピアノと異なり、ペダル・ハーブのペダル操作はすべてのオクターヴの音高変化を伴うため、同時に別の音高を出すためには、異名同音の弦を用意する必要がある。このことから、この作品が(調号の As dur から明らかなように) Ab のペダルを用いるほかにも、桃色の矢印に示される A# の読み替えも必要とされ、3段階のペダル機構が必要不可欠であることがわかる。このようにガイドを読み解くことで、想定した楽器がダブルアクション・ペダルハーブであると断定することができる。

³⁷⁴ ただし、ガイドはペダリング検討の目安に用いられるものであり、記載されているのは全体のペダル操作におけるほんの一部に過ぎないことが多い。

³⁷⁵ ハーブ奏者は譜読みの際にこれを手がかりにする。

【譜例 3-1-5】 使用ペダルについてのガイド

Tempo All^o.

f (fiss. m) (fiss. re) (fiss. la) *tr* *ff*

sol# *un poco riten.* *più riten.* *lento* *ff*

All^o vivace quasi presto
(vicino alla tavola d'armi)
pp *leggero*

(2) シングルアクション・ペダルハーブの名残りを示す運指

しかし、マルクッチの《ウィリアム・テル幻想曲》では、すべてがダブルアクション・ペダルハーブの奏法へと移行しているわけではなかった。たとえば、その運指から、シングルアクション・ペダルハーブの名残を感じさせるものがいくつかある。以下では、複数の指を用いた同音連打と小指の使用を例に挙げて考察する。

前者の例として、【譜例 3-1-6】で橙色に囲った F 音の反復がある。この部分は、曲想がアレグロであることを加味すると、同じ弦を再びはじくために振動を止めるので、音の響きを聴かせるには速すぎるのではないかとと思われる。現代の奏法ならば、E#のペダル操作によって、異名同音の弦をつくるのが想定される。しかし、【譜例 3-1-7】に示すように、この作品の他の部分では、異名同音の弦を使用できない音高に対しても同様の音型が現れる。そのため、このような同音反復では常に同じ弦をはじくことが想定されたといえる。

【譜例 3-1-6】 今日では用いられない奏法（様々な指での同音連打・フラジョレット）

leggero *p* *f*

4 5 2 5 4 2 3 2

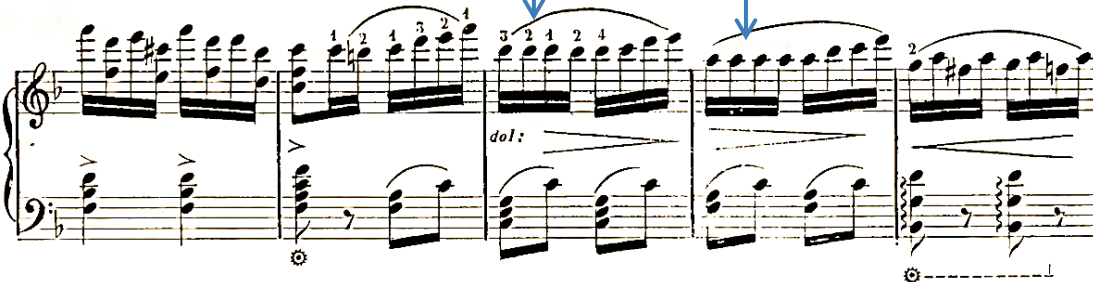
4 2 3 2 2 3

(dy)

【譜例 3-1-7】 異名同音を用いることができない同音反復の例

H \flat ならば A \sharp と交互に演奏可能だが、

A \sharp は異名同音の弦が使えない



このような複数の指を使った同音（弦）反復の仕方がシングルアクション・ペダルハープの名残であると述べた根拠はボクサの作品にある。マルクッチの《ウィリアム・テル》幻想曲の20年後の1860年頃に出版されたボクサによる《ウィリアム・テル》序曲のハープ編曲³⁷⁶では、【譜例 3-1-8】で丸に囲って示したとおり、「H. ord.」という表記がみられる。これは“*harpe ordinaire*”の略記であり、つまりシングルアクション・ペダルハープを指す。すなわち、シングルアクション・ペダルハープならば上段のように3 2 1でC音を同音反復し、ダブルアクション・ペダルハープならば下段のようにH \sharp の異名同音を用いて演奏するように勧めているのである。

マルクッチの《ウィリアム・テル幻想曲》における同じ旋律の引用箇所ではどうだろうか。【譜例 3-1-9】の丸印に示すように、運指は2－1－2である。この運指は、先ほど検討した【譜例 3-1-6】や【譜例 3-1-7】における同音弦反復の流れで行けば、同じ弦をはじく想定かもしれない。あるいは、ダブルアクション・ペダルハープであることから、異名同音のH \sharp を用いる可能性もちろん考えられる。したがって、そのどちらであるかは運指だけの情報では非常に判断が難しい。ただし、ここでマルクッチがボクサとは異なり、スラーとスタッカートの区別も明示したことに着目すると（同じ弦を弾く場合は構造上どうしてもスタッカート風の短い響きにならざるを得ないため）、ここではH \sharp の異名同音を用いると想定された可能性が高いと結論づけることができる。

³⁷⁶ この作品は、《ウィリアム・テル》の序曲を丸ごとハープ編曲する、いわゆるトランスクリプションの試みである。ボクサの死後に出版されたとみられる。

【譜例 3-1-8】

ボクサ《ウィリアム・テル》序曲ハープ編曲（1860）における「スイス軍の行進」の部分³⁷⁷

【譜例 3-1-9】

マルクッチ《ウィリアム・テル》幻想曲（1840）
における「スイス軍の行進」部分

³⁷⁷ Boissac, *Guillaume Tell Overture pour la harpe*, c.1860a.

³⁷⁸ Marcucci, *Fantasia per arpa sopra alcuni motivi dell'opera Guglielmo Tell di Rossini*, 1840.

シングルアクション・ペダルハープの名残りといえるもうひとつの特徴、小指の使用は、【譜例 3-1-10】に明確に「5」と表記されていることから明白である。弦の張力の強いダブルアクション・ペダルハープにもかかわらず、小指を使うという方針は、ナーデルマンの後任として、パリ音楽院ハープ科で最初にダブルアクション・ペダルハープを教え始めたアントワーヌ・プリュミエ³⁷⁹と一致している。このような現象は、マルクッチに限らず、ダブルアクション・ペダルハープの普及初期の特徴のひとつとして、広くみられるものである。

マルクッチの【譜例 3-1-10】の部分で着目されるのは、小指を使用する直前の 16 連符の順次上行から、小指を含む順次上行へ移る際に、2 度音程を 1－5 でおさえる点である。親指とその他の指は弦をはじく向きが異なるため、親指ではじいた反動が次にはじく指にかかるが、通常はそれが人差し指から薬指までの比較的太い指であるのに対し、この場合は細かい小指にかかる。さらに【譜例 3-1-10】のような音の進行では、1－5 の間の音程が狭いため、小指に対する弦の抵抗がかかりやすい。このような運指は、シングルアクション・ペダルハープでは有効であったが、弦の張力を増したダブルアクション・ペダルハープでは、身体的に負担がかかったことが予想される。

【譜例 3-1-10】 1－5 の運指による小指の使用

The image shows a musical score for harp, specifically Example 3-1-10. It consists of two systems of music, each with a right-hand (treble clef) and left-hand (bass clef) part. The right-hand part features a series of chords and arpeggios. A blue box labeled '1-5' points to a specific fingering in the right hand, indicating the use of the pinky (finger 5) to reach a note. The score includes dynamic markings like 'ff' and 'f'. The left-hand part provides a harmonic accompaniment with sustained chords and moving lines.

³⁷⁹ ラバールの師。第 1 項で既出 (146 頁)。

(3) 現代では用いられない記号の使用

マルクッチの《ウィリアム・テル幻想曲》では、現代のハープの楽譜では用いられない記号が使われることも特徴である。たとえば、【譜例 3-1-11】の青矢印で示した記号は曲中にしばしば用いられる。この記号は、【譜例 3-1-9】2小節目1拍目の下部に示されるように、瞬間的に用いられるときもあれば、たとえば【譜例 3-1-7】の5小節目や【譜例 3-1-9】、【譜例 3-1-12】のように、破線で範囲を示される場合も多く見受けられた。使用例を分析すると、音量を急に小さくする場合、音符にスタッカートが付されている場合、エトフェでは対応が難しい休符がある場合などに記号が現れることがわかる。大譜表下部の音符の下に記号が置かれる点で、ピアノのペダル記号と似ているが、マルクッチの想定したハープにも、音高変化以外の何らかの弱音ペダル装置があったのではないかと考えられる。

そのほか、【譜例 3-1-11】では、星印と破線のセットによる別の記号もみられる。この記号は、山型アクセント記号のついた四分音符の下に置かれており、この1箇所のみに見える（橙色で囲った部分）。指示内容は不明だが、破線で範囲が示されていることから、なんらかの措置をその範囲内で持続させた可能性が高い。

【譜例 3-1-11】 《ウィリアム・テル幻想曲》 冒頭 （見慣れない記号の例）

しばしば現れる記号
(なんらかの弱音のための措置を指示か?)

この1箇所のみに見える記号
(何らかの措置を持続か?)

以上に挙げた記号は、筆者には不可解であるものの、当時は暗黙の了解であったはずである。この楽譜が手稿譜であるならともかく、出版譜である以上は、当時のハープ奏者であれば、これらの記号を説明なしに読解できたことを意味するからである³⁸⁰。これらの記号の意

³⁸⁰ 20世紀のハープ奏者マルセル・グランジャンーMarcel Grandjany (1891-1975) やカルロス・サルツェード Carlos Salzedo (1885-1961) による作品のように、特定のハープ奏者の作品に固有の記号が用いられる場合には、楽譜のはじめに記号の定義が示されることが一般的だが、マルクッチのこの楽譜にはそのような凡例が示されない。

味は、恐らく同時代の作曲家の作品をつぶさに見ていくことで将来的に判明するだろう。現時点で判別できない記号や現代の楽器では高度だと思われる奏法は、ボクサのように同時代に様々な作品を書き、奏法も開発したハーブ奏者を研究することで解決していく可能性が考えられる³⁸¹。

(4) マルクッチを特徴づける奏法

● 注目すべき奏法① 1－2－3－2のフラジョレット

ハーブのフラジョレットの原理は、弦をはじくために弦に指をかけるのとは別に、弦の適切な位置に軽く触れることで、有効な弦長を短縮することで得られる。通常は、親指の腹で弦をはじき、同じ手の人差し指の背あるいは手のひらの根元で弦を軽く触れることで演奏される。しかし、先に挙げた【譜例 3-1-6】の緑色の丸で囲った箇所では、通常とは異なるフラジョレットの運指が示されている。

この【譜例 3-1-6】の場合には、1－2－3－2という運指が書かれている上、装飾音にふさわしい速度が求められる。これを実現するためには、恐らく、空いている左手によって、瞬時に3本の弦を適切な場所で軽く触れるとみられる。その上で、右手で1－2－3－2の運指で弾けば、高速なフラジョレットが得られる。この箇所の直前と直後には、左手による三重フラジョレットの和音があるため、左手のすばやい移動は、決して容易ではない。第1項（147 頁）で既にみたチャンキ（1872）による批評で、「フラジョレットも素晴らしかった」と表現されたのは、恐らく通常のフラジョレットではなく、以上で説明したような高速かつ難度の高いフラジョレットのことを述べたものと思われる。

● 注目すべき奏法② 片手でのトリルと和音の同時進行

【譜例 3-1-12】において緑の枠で示した部分では、1 2 1 2...とトリルを続けながら、4と3、さらには合間を縫って2の指までを使って、3度音程を加えていく。これは、ボクサの練習曲にも登場するトリルと和音の同時演奏をさらに高度化させたものとみられる³⁸²。さらにその傍ら、左手では二重フラジョレットを同時に奏する。アンドレウッチ（1872）に

³⁸¹ これは筆者の今後の研究課題のひとつでもある。武蔵野音楽大学の図書館には、貴重なボクサの作品が所蔵されているため、それらも活用していきたい。このような研究は、イタリアのハーブ奏者への影響関係のみならず、当時のハーブ奏者全体での流行や演奏法を探る観点でも意義深いだろう。

³⁸² そもそも、親指と人差し指は弦をはじく向きが異なるため、ピアノなどでのイメージに比べて、はるかにハーブのトリルの粒を揃えるのは難しいと言われている。

よって「右手を2本持っている」と言われたマルクッチの真骨頂であり、ダブルトリルを習得するほどの指の技術を持っていなくては演奏が困難だと考えられる。また、この【譜例 3-1-12】の2段目においては、すべてフラジョレットで「スイス軍の行進」の主題を回想する。フラジョレットでの同音反復、左手による三重のフラジョレットとの組み合わせもまた技巧的である。

【譜例 3-1-12】片手のトリルと和音、フラジョレットの組み合わせ



2-3. 当時のハープ奏者に与えた影響

以上までの第2項では、演奏と作曲の2つの方向から、マルクッチがハープ作品に残した特徴を探った。まず、2-1. では、先行研究で言及された楽曲と、まだ取り上げられていなかった楽曲の特徴を整理することで、マルクッチの作品の変遷を、作曲経緯の変化と想定楽器の変化という2つの視点で眺めた。時系列に並べることで、パリでの演奏活動からフィレンツェでの後進の指導へと活動軸が移動していくさまも読み取れた。また、1832年から1840年までの間に、マルクッチの出版作品がダブルアクション・ペダルハープ用へと変化したことは明らかになった。このことは、フィレンツェでダブルアクション・ペダルハープが普及してきたことを示唆している。

一方、2-2. における《ウィリアム・テル幻想曲》の分析からは、ダブルアクション・ペダルハープならではの異名同音の読み替えなどの技巧を用いつつも、シングルアクショ

ン・ペダルハーブにおける同音連打の奏法を用いるなど、過渡的な傾向を持ち合わせる事が明らかとなった。また、何らかの弱音装置付きのハーブが想定される場合、音高変化に伴うペダル操作のみならず、足を動かして演奏したことも示唆された。さらに、マルクッチの十八番であるダブルトリル、2本の右手、フラジョレットなどに関する特徴的な技法も提示されていた。これらの特徴は、アンドレウッチやチャンキなどによる19世紀当時の批評の内容を裏付けるとともに、ダブルアクション・ペダルハーブの普及初期において、マルクッチが自らの作品で、指や足を用いた様々な技法を試み、新たな音楽表現を模索したことを示している。

マルクッチの生き方は、ボクサが罪を犯して国を追われてまでも自由に生き、世界中を巡ったのとは対照的で³⁸³、父親の後継者としてパリから帰国し、後半生をフィレンツェのハーブ指導者として生きた。このことにより、イタリアのハーブ教育において大きな功績を残したが、ヴィルトゥオーゾ演奏家としては、彼自身が望んだほどに十分な名声を得られなかったのかもしれない。結果的に、当時名を馳せたボクサ、パリッシュ＝アルヴァース、ゴドフロアなどの演奏家は、現代のハーブ奏者の誰もが知る存在であり続ける一方、ロッシーニにも目をかけられた当代随一であったはずのイタリア人ハーブ奏者マルクッチの名は、全く知られていない存在となってしまった。しかし、ダブルアクション・ペダルハーブの普及初期における奏法の発展に寄与したヴィルトゥオーゾ奏者のひとりとして、同時代のハーブ奏者らには大きな影響を与えた存在であった³⁸⁴。さらに、マルクッチの影響を受けたハーブ奏者によって書かれた作品を演奏することで、現在のハーブ奏者も間接的に影響を受けているといえる。

³⁸³ ボクサは、さまざまな種類の偽造文書によって儲かるビジネスを展開し、1818年に立法府のパリ裁判所に4,000フランの罰金および12年の懲役と強制労働を命じられた。しかし、彼は既に1817年にフランスから亡命していた。亡命先のイギリスにおいても、重婚をするなどの問題を起こしたうえ、1824年には破産を宣言し、再び債権者から逃れるために亡命した。1839年にはソプラノ歌手のアンナ・ビショップ Anna Bishop (1810-1884) と駆け落ちし、その後に彼女とともにナポリにも2年滞在している。さらに彼らは1847年にはニューヨークにたどりつき、ブロードウェイで成功を収めたのち、南はニュー・オーリンズ、北はケベックまで、あらゆる主要都市を巡った。その後もメキシコやカリフォルニアを訪れ、1855年にはオーストラリアまで達したが、シドニーで病により死去した(Carr and Temperley 2001, Bomberger 2013)。

³⁸⁴ 第1項(146頁)で既にラバールやゴドフロアの用いた技法の第一人者であった可能性を指摘した。

第2節 ヴィンチェンツォ・マリア・グラツィアーニ

ヴィンチェンツォ・マリア・グラツィアーニは、第1節でみたマルクッチと同一年のハープ奏者だが、ヴィータによる作品目録でイタリアの図書館におけるいくつかの作品の所蔵が紹介されたことを除けば、ほとんど取り上げられず、主要なハープの文献や事典でも名前が挙がらない。ナポリの出身で、ローマでハープを学んだとみられるほか (Caramiello 2018, 9)、ボクサの弟子であったともいわれるが (Pasetti 2008, 178)、その詳細はいまだに謎が多い。グラツィアーニは、少なくとも、ローマで演奏家、ハープ教師として活動したが (Vita 1989, 156)、音楽院の系譜に直接つながらず、記録を辿る手がかりが少ない³⁸⁵。

しかし、グラツィアーニもまた、これまでに紹介した同時代のヴィルトゥオーゾ奏者と同様、「ハープのパガニーニ *il Paganini dell'arpa*」と評された (Ghilione 2009, 38-39)。しかも彼の場合は、パガニーニとは単なる比喩だけではなく、実際の友人関係にあった (Caramiello 2018, 9)。グラツィアーニのハープ作品には、大変技巧的な変奏曲《ヴェネツィアの謝肉祭 *Il Carnevale di Venezia*》作品 38 があるが、その表題には、友人のパガニーニへのオマージュであるとの旨が表記されている³⁸⁶。

なお、グラツィアーニは、ヴァイオリン奏者でリコルディ社創設者のジョヴァンニ・リコルディ Giovanni Ricordi (1785-1853) ととも友人であった (Caramiello 2018, 9)。現在残るグラツィアーニ作品のすべてがリコルディ社で出版されている。作品の多くはハープ独奏曲だが、次いで多い編成がハープとピアノのための作品である。その中には、ピアノおよびハープ製作者のピエール・エラルド Pierre Érad (1794-1855) に献呈された《2台ハープまたはハープとピアノのための大二重奏曲》作品 20 (1847 年、リコルディ社) も含まれる。そこで第1項と第2項では、グラツィアーニが好んだハープとピアノという編成に焦点をあてて、グラツィアーニの演奏活動と作品を考察する。

³⁸⁵ グラツィアーニがしばしば「ヴィート・モデスト Vito Modesto」という通称で呼ばれたことも、彼の記録の所在を一層わかりづらくしている (Vita 1989, 156)。

³⁸⁶ 1860 年の出版譜にも「ニコロ・パガニーニの思い出に捧げる——友人の V. M. グラツィアーニより *Omaggio alla memoria di Nicolò Paganini – del suo amico V. M. Graziani*」と書かれている (Caramiello 2018, 9)。

第1項 グラツィアーニによるハーブとピアノの二重奏曲の演奏

グラツィアーニの演奏活動を知る手がかりは少ないが、雑誌『舞台芸術と文学 *Teatri arti e letteratura*』の1834年12月11日号には、ローマのヴァッレ劇場で行われたアデラーイデ・オルソラ・アッピニャーニ *Adelaide Orsola Appignani* (1807-1884)³⁸⁷の主催による演奏会にグラツィアーニが出演したことが記録されていた³⁸⁸。11月29日ローマより、ボローニャ劇場新聞の編集長 (sig. Direttore del Giornale teatrale di Bologna) に宛てた、友人と名乗る物 C.O. からの書簡である。

書簡の記述をもとに、出演者とプログラムを整理すると以下のとおりである³⁸⁹。

●出演者³⁹⁰

アッピニャーニ *Signora maestra Aspri* (作曲、ピアノ)
ジョヴァンニ・ダーヴィド *Giovanni David*³⁹¹ (テノール)
パガニーニ *Paganini* (テノール)
ビオンディーニ *Biondini* (バス)
ショーパー *Schober* (バス)
バッザーニ *Bazzani* (バス)
グラツィアーニ *M. Graziani* (ハーブ)
クルチアーニ *Cruciani* (クラリネット)
ビリョーニ *Biglioni* (フルート)

³⁸⁷ ローマの作曲家、指揮者、歌手である。1833年にローマのアカデミア・フィラルモニカ主催のドニゼッティのオペラ《アンナ・ボレーナ *Anna Bolena*》の公演でスメトン役を歌ったほか、1839年にはローマとフィレンツェで指揮活動も活発に行った。作曲家としては、オペラやメロドラマ、カンタータなどを残した。1842年にサンタ・チェチーリア・アカデミーより名誉会員の称号を受ける (*Sansone* 2001)。

なお、未亡人だったアッピニャーニの母がヴァイオリン奏者のアンドレア・アスプリ *Andrea Aspri* (?-?) と再婚したため、アッピニャーニはオルソラ・アスプリという名前も使用していたが、本論では、義父のアスプリや、母のアスプリ夫人との混同を避けるため、アッピニャーニと記す。

³⁸⁸ *Teatri arti e letteratura*, 1834, 124-125.

ボローニャで1834年に刊行された史料集『1834年から1835年にかけての書簡、発明、芸術、商業、演劇に関する史料 *Cenni storici intorno alle lettere, invenzioni, arti, commercio ed agli spettacoli teatrali per l'anno 1834 al 1835*』に収められている。

³⁸⁹ オペラの名称や作曲家については、記述された作品名の通称や作曲家名(姓)から、筆者が適宜推測したうえで補足した。

³⁹⁰ 主催者のアッピニャーニ以外、ゲストはすべて男性である。原語は、書簡の表記のまま記載した。

³⁹¹ ナポリ出身の著名なテノール歌手ジョヴァンニ・ダーヴィド *Giovanni David* (1790-1864) のことであると思われる。ブレーシャ、パドヴァ、トリノやミラノのスカラ座など多くの舞台において、オペラ歌手として活動。《オテッロ *Otello*》をはじめ、ロッシーニのオペラ初演に多く関わる。引退後はサンクトペテルブルグに渡り、イタリア・オペラ座の監督を務めるが、当地にて客死する (*Forbes* 2001)。

●プログラム

第1部

1. デル・ネロ³⁹² 新作のシンフォニア
2. アッピニャーニ ピアノのためのロッシーニ風の主題による変奏曲³⁹³
3. ロッシーニ 《コリントの包囲》より二重唱〈女よ、泣いておるのか〉
カヴァティーナ〈あなたの激しい鼓動〉
4. ベッリーニ 《夢遊病の女》より、〈この指輪を受け取っておくれ〉³⁹⁴器楽版
5. リッチ 《キアラ》³⁹⁵より、バスの三重唱

第2部

1. アッピニャーニ シンフォニア³⁹⁶
2. アッピニャーニ メロドラマ《インドの儀式》より序曲
テノールとバスの二重唱
3. ロッシーニの《ウィリアム・テル》によるハープとピアノのための大二重奏曲³⁹⁷
4. ジェネラーリ 《イエフタの誓い》³⁹⁸より、カヴァティーナ
5. ベッリーニ 《テンダのベアトリーチェ》より、バスのアリア
6. アッピニャーニ ピアノのためのポプリ³⁹⁹

³⁹² アキッレ・デル・ネロ Achille Del Nero (?-?) は、ローマで活動したアマチュアのヴァイオリン奏者、作曲家 (Castelbarco 1847, 67)。

³⁹³ 書簡では、この変奏曲が美しく技巧的な作品であったと評されている。

³⁹⁴ 原曲は、ソプラノとテノールの二重唱。

³⁹⁵ 1831年にスカラ座で初演されたルイジ・リッチ Luigi Ricci (1805-1859) のオペラ《ローゼンベルグのキアラ *Chiara di Rosenberg*》だと推察される。《ローゼンベルグのキアラ》は、1831年10月11日にミラノのスカラ座でガエターノ・ロッシの台本によって初演された全2幕のオペラである。フランス語版の題名《モンタルバーノのキアラ *Chiara di Montalbano*》としても知られている。この演奏会は1834年に開催されているため、歌われた三重唱は、イタリア語の原作オペラによるといえる。

³⁹⁶ この書簡では、大規模な管弦楽による演奏であったことが示唆されている。アッピニャーニのシンフォニアは、アンジェリーニ E. Angelini という指揮者による初演であった (Simonetti 1961 vol.3)。なお、この作品は、アッピニャーニ自身によってピアノ編曲版がつくられ、のちにローマで出版された。

³⁹⁷ 書簡では、「ウィリアム・テルよりいくつかの曲の」と書かれている様子から、恐らくパラフレーズのようなものではないかと推察される。

³⁹⁸ ピエトロ・ジェネラーリ Pietro Generali (1773-1832) のオペラ《イエフテ *Jefte*》(1823) を指すとみられる。

³⁹⁹ ポプリ potpourri とは、よく知られた旋律をつなぎ合わせた曲のこと。メドレーに同じ。

このボローニャ劇場新聞宛ての書簡からは、主催者であるアッピニャーニの作品を交えながら、オペラのアリアを中心に演奏会が進められた様子がみてとれる。管弦楽器が加わる曲目が多い中で、アッピニャーニのピアノ独奏曲とグラツィアーニとアッピニャーニによって演奏されたハープとピアノの二重奏曲は管弦楽器を伴わない編成であった。以下に書簡の末尾から文章を引用する。

すべての曲目が聴衆に称賛されました。ただし、《インドの儀式》序曲と《コリントの包囲》の二重唱を除いて。これらは、リハーサル不足により、明快な演奏ができませんでした。一方、その夜の2つの曲目、つまりジョヴァンニ・ダーヴィド氏のカヴァティーナと、ハープとピアノによるデュエット〔は賞賛されました〕。前者のダーヴィド氏は、2度のカーテン・コールとともに拍手で満たされました。後者のグラツィアーニとマエストラ・アスプリ夫人〔＝アッピニャーニ〕は、ステージ上での3度のカーテン・コールとともに数限りない拍手を得ました⁴⁰⁰。

この文章だけでも、ハープとピアノの二重奏が大変好評であった様子が手に取るように伝わる。ハープ奏者がソリストとして登場した曲目は、この二重奏曲1曲であったにもかかわらず、グラツィアーニは聴衆に対し、強い印象を与えることに成功したといえる。二重奏曲の作者は明記されていないが、ハープ奏者であるグラツィアーニに関わった作品である可能性は非常に高い。しかし現在残っている出版譜では、グラツィアーニの《ウィリアム・テル大二重奏》は見つかっていない。このように、本人が演奏して好評を博したものの、当時出版されなかった、あるいは出版されたが散逸してしまった作品は、まだ数多くあるとみられる。

第2項 ハープとピアノのための《舞踏への勧誘》編曲を例に

これまでに詳細が確認されていなかったグラツィアーニ作品のひとつに、ハープとピアノの二重奏によるカール・マリア・フォン・ウェーバー Carl Maria von Weber (1786-1826) 《舞踏への勧誘 *Aufforderung zum Tanz*》の編曲がある。ヴィータの作品目録 (Vita 1989, 156-158) でも作品番号や出版年が不明のままであり、リコルディ社の作品目録でも 1846 年に出版された情報以外は得られない。さらに、イタリア全土の図書館検索 (OPAC SBN) や

⁴⁰⁰ *Teatri Arti e Letteratura*, 1834, 124-125.

世界の主要な図書館検索（Worldcat）にも挙がらない。そのため、個人の収集家が所有する可能性を除き、現在は詳細が確認できないと思われたが、この度、武蔵野音楽大学図書館に所蔵があったことが判明した⁴⁰¹。これは、昭和 30 年代に武蔵野音楽大学がウィーンの古書店より購入した古い楽譜資料のひとつである。その表紙からは、ヴィータの作品目録で抜けていた作品番号の 15 が確認できる【図 3-2-1】。グラツィアーニによるハーブとピアノのための 7 作品中 5 曲が、作品 15 から作品 20 にかけての時期に集中的に作曲されたことも明らかとなった。

【図 3-2-1】武蔵野音楽大学図書館所蔵の出版譜の表紙



⁴⁰¹ Graziani, *L'invitation à la valse pour le piano par CH. M. de Weber, transcrite eu duo pour harpe et piano*, op. 15. [識別番号: 111022224, AM1.2/W388inv]

グラツィアーニ作品では「弟子のために」と書かれたものが多いため (Vita 1989, 156)、主な楽譜の出版目的は、弟子のハープ奏者やハープ学習者に向けたレパートリーの提供であったことが想定できる。ただし、第1項で取り上げた演奏会プログラムにもみたように、グラツィアーニ自身が主催のピアニストとともに二重奏を演奏し、喝采を浴びていたことから、ハープとピアノの編成による作品は、自身が劇場などの演奏会でピアニストと共演するために書かれた場合もあると考えられる。

この二重奏曲が演奏会を想定していた可能性は、編曲の仕方にもみてとれる。ウェーバーによるピアノ原曲とエクトル・ベルリオズ Hector Berlioz (1803-1869) による管弦楽版では、曲の初めと終わりに *Moderato* の部分が置かれるが、グラツィアーニの二重奏曲では、曲の終結部の *Moderato* が割愛されるのである。すなわち、*Allegro Vivace* のロンド主題が最後に繰り返された後に、華やかなコーダによって楽曲が終えられる。有名なウェーバーの作品を家庭などで楽しむ目的であれば、わざわざ原曲から改変し、*Moderato* の部分を省く必要性はなかったように思われるため、このグラツィアーニの編曲は演奏会向けであったと推測できる⁴⁰²。

また、舞踏会という設定が、ハープが持つ楽器のイメージや音色によく合致し、作品の華やかさと描写性がより高まることも注目される。実際、ベルリオズによる《舞踏への勧誘》の管弦楽編曲でも編成にハープ2台が組み入れられている。ベルリオズといえば、《幻想交響曲 *Symphonie fantastique*》作品14の第2楽章「舞踏会 *Un bal*」でも、2台あるいは4台のハープによるアルペッジョを交互に演奏させることで、その音響効果を印象的に用いたことで有名である。グラツィアーニも、ハープとピアノの二重奏という編成で、原曲の持つ華やかな世界観を表現したとみられる。

2-1. ハープとピアノという編成を活かした書法

しばしば「ハープとピアノのため」の作品は、2台ハープないし2台ピアノでも演奏できると書かれて出版される。そのほうが楽譜の売上を見込める事実はさることながら、作品における書法も、実際どちらの楽器でも対応可能な程度に収めてあることが多い。しかし、このグラツィアーニの編曲は、「ハープとピアノのため」とのみ書かれており、その言

⁴⁰² 《舞踏への勧誘》の終わり方は慣れない聴衆に誤解を与える場合があり、今日でもしばしば最後の *Moderato* の前に拍手が入ってしまうことがあるが、その実際問題が考慮された可能性がある。また、勢いのある終結のほうがアンコールなどに適していたとも考えられる。

葉どおり、この楽器指定へこだわった書き方がされている。

ハープとピアノの掛け合いには、音楽的な描写を強める側面と楽器の特徴を活かす側面の2つがみられる。第1の側面は、冒頭でまずピアノが歌い始め、それに呼応するフレーズをハープが優美に應える場面によく表れている【譜例 3-2-1】。この部分は、ベルリオーズの管弦楽版では独奏チェロでまず朗々と歌いはじめ、木管楽器がそれに應える。しばしば男女の会話にたとえられるこの冒頭の音楽的描写は、ハープとピアノによる分担で明確に表現されている。

【譜例 3-2-1】 ハープのパート譜 冒頭⁴⁰³

(冒頭から第5小節2拍目まではピアノ・パートを記したガイド)

The image shows a musical score for Harpe and Piano, Op. 15 by V. M. Graziani. The score is in 3/4 time, marked Moderato. The Harpe part is in the upper staff, and the Piano part is in the lower staff. The score shows the first five measures. The Harpe part starts with a whole note chord, followed by a half note chord, and then a quarter note chord. The Piano part starts with a half note chord, followed by a half note chord, and then a quarter note chord. The score is annotated with 'grazioso', 'Piano f', 'Arpa', and 'diminu.'.

第2の側面では、単にハープとピアノの音色的な特徴を活かすだけでなく、それぞれの楽器でなければ演奏できない書法に視点を向ける。ハープでなければ演奏できない例として最もわかりやすい特徴は、ハープ・パートに豊富なフラジオレットが指示されることである。【譜例 3-2-2】に示される部分では、オクターヴ重複で付点二分音符のフラジオレットを響かせた後、第167小節からは実音と1オクターヴ上のフラジオレットの響きを同じ音高で重複させ、実音とフラジオレットの音色を混ぜる音楽的な効果を得る。これは同時に、フラジオレット奏法により不足しがちな音量を補強し、ピアノの音量に対抗するための実際的な工夫でもある。

⁴⁰³ Graziani, *L'invitation à la valse pour le piano par CH. M. de Weber, transcrite eu duo pour harpe et piano*, op. 15. [識別番号: 111022224, AM1.2/W388inv]

【譜例 3-2-2】 第 160-171 小節 ハープ・パートにおけるフラジョレット奏法の活用⁴⁰⁴

ピアノでなければ演奏できない部分というのは、つまりハープの弱点への補強である。たとえば、第 100 小節以降のハープとピアノの掛け合いでは、ハープ・パートがこの楽器が得意とする分散和音の上行と順次下行の音階を担当し、第 112-113 小節ではフラジョレットの音色も添える【譜例 3-2-3】。一方のピアノは、ハープではおよそ不可能な半音階進行（第 101 小節、第 105-107 小節）や 3 小節にわたる V_7 和音の保持（第 105-107 小節）を担う【譜例 3-2-4】⁴⁰⁵。第 114 小節でも、ピアノ・パートは、右手の g^1 音と左手の ges^1 音（赤い丸）を同時に演奏し、ハープでは演奏できないことを担当している⁴⁰⁶。

【譜例 3-2-3】 ハープ・パート 第 100-116 小節⁴⁰⁷

⁴⁰⁴ Graziani, *L'invitation à la valse pour le piano par CH. M. de Weber, transcrit en duo pour harpe et piano*, op. 15. [識別番号: 111022224, AM1.2/W388inv]

⁴⁰⁵ ハープは音の減衰がピアノに比べて早いため、このほうが効果的である。

⁴⁰⁶ 一見すると、これはハープでも異名同音の fis^1 音を用いて演奏できそうだが、二分音符の f^1 音上で 3 拍目の f^1 音を同時に響かせることは厳密には不可能である。

⁴⁰⁷ Graziani, *L'invitation à la valse pour le piano par CH. M. de Weber, transcrit en duo pour harpe et piano*, op. 15. [識別番号: 111022224, AM1.2/W388inv]

【譜例 3-2-4】 ピアノ・パート 第 100-115 小節⁴⁰⁸

100

Hp.

106

111

lento

ritard.

2-2. ハープ・パートの運指にみるテンポと難易度

ハープ・パートのいくつかの運指には、ひとつ振り相当の速い3拍子で演奏するための工夫とみられる、当時の楽器ならではの特徴もある。【譜例 3-2-5】に示される運指では、3—4—3を用いて手の動きを最小限におさえている⁴⁰⁹。【譜例 3-2-6】でも、手のひらを動かさずに、3音にわたって親指を滑らせる運指を選択している。これらの運指は、現在一般に用いられる、弦の抵抗を利用した手の返しはむしろ適切でなかったことを物語っている。当時の弦の張力が弱く、さらに弦と弦の距離が狭かったことから、手の動きをおさえることが速いテンポに対応するための最もよい方策であったことがうかがえる。

408 Graziani, *L'invitation à la valse pour le piano par CH. M. de Weber; transcrite eu duo pour harpe et piano*, op.
15. [識別番号: 111022224, AM1.2/W388inv]

⁴⁰⁹ 右手のフレーズを演奏する際に左手の助けを利用することも一切想定されていない。

【譜例 3-2-5】 第 406-411 小節 ハープ・パートにおける運指の指示①⁴¹⁰



【譜例 3-2-6】 第 431-435 小節 ハープ・パートにおける運指の指示②⁴¹¹



以上で取り上げた実例からは、グラツィアーニ自身がハープ奏者だからこそ、当時のハープの性質によく対応した編曲をしていることがみてとれた。一般に室内楽や管弦楽作品ではハープへの適切な配慮がなされないことも多い中、グラツィアーニはハープとピアノの書き分けを適切に行い、しかもそれを計算されたようには見せず、音楽の中に自然に提示している。

次の第3項では、グラツィアーニのハープ作品が同時代のハープ奏者によって選ばれ、演奏されてきた実例を確認する。

⁴¹⁰ Graziani, *L'invitation à la valse pour le piano par CH. M. de Weber, transcrite eu duo pour harpe et piano*, op. 15. [識別番号: 111022224, AM1.2/W388inv]

⁴¹¹ 同上。

第3項 グラツィアーニ作品の人気とレパートリーとしての定着

3-1. ヴィルジニア・リガモンティの独奏（1843年、パルマ）

1829-2001年までの記録を収めた『パルマ王立劇場年代記 *Cronologia del Teatro Regio di Parma*』⁴¹²によれば、1844-1863年頃にスカラ座ハープ奏者を務めたヴィルジニア・リガモンティ Virginia Rigamonti (?-?) は1843年2月13日、パルマの新ドゥカーレ劇場 Teatro Nuovo Ducale でハープの独奏を披露した。この日の劇場での上演演目は、ドイツ人作曲家のオットー・ニコライ Otto Nicolai (1810-1849) によるイタリア語のオペラ《聖堂の騎士 *Il templario*》(1840年初演、トリノ王立劇場)⁴¹³であった。リガモンティの演奏曲として記述されていたのは、以下の2つの独奏曲であった。

1. グラツィアーニ：

ドニゼッティのオペラ《マリーノ・ファッリエロ *Marino Falliero*》⁴¹⁴による大幻想曲

2. パリッシュ＝アルヴァース：

ベッリーニのオペラ《ノルマ》による序奏、主題と変奏

1曲目のグラツィアーニ作品は現在知られてはいないが、大幻想曲という名前から、技巧的かつ華やかなオペラ主題作品であることが想像される。2曲目のパリッシュ＝アルヴァースによる《ノルマの幻想曲》は、現在でもしばしば演奏される有名なレパートリーである。これらを演奏したリガモンティの確かな腕前がわかるとともに、グラツィアーニとパリッシュ＝アルヴァースの作品が並んでいることが注目される。当時の人気のオペラを題材とした華麗なハープ独奏曲という選曲は、好まれていたことがほのめかされる。しかし、パリッシュ＝アルヴァースの作品は現在にまで演奏され続け、グラツィアーニの作品は現在では知られていない。この差はどこからきたのだろうか。

⁴¹² パルマ市歴史的アーカイブは、当時の写真やポスター、衣装、台本、手稿譜やオペラリブレットや劇場プログラムなどの多くの情報がデジタル化されている。

(最終アクセス 2021年3月28日) <https://www.lacasadellamusica.it/cronologia/index>.

⁴¹³ 1840年のトリノ王立劇場での初演が成功し、その後イタリア中で上演された作品である。ジローラモ・マリア・マリーニ Girolamo Maria Marini (1801-1867) によって台本が書かれた。初代准男爵ウォルター・スコット Walter Scott, (1771-1832) による10世紀頃を舞台とした小説『アイヴァンホー *Ivanhoe*』(1819)に基づく。なお、スコットは、スコットランド出身の詩人、ロマン主義作家。歴史小説で名声を博し、イギリスの作家としては初めて、存命中に国外でも成功を収めた。

⁴¹⁴ 《マリーノ・ファッリエロ》は、1835年3月12日にパリのイタリア座で初演された。ドニゼッティがパリで披露した最初のオペラとして重要な作品である。

3-2. イザベッラ・ロザッティ＝カゼリーニの独奏（1902年、ピサ）

少し時代が下るが、ピサの一般新聞『ピサの橋 *Il ponte di Pisa*』における 1902 年 4 月 27 日（日）の号にも、グラツィアーニ作品が演奏される例が確認できた。「素晴らしいハーブの演奏会」と題された記事⁴¹⁵では、ローマ女子音楽学校の創設者でもあるハーブ奏者、イザベッラ・ロザッティ＝カゼリーニ主催の演奏会を告知している。

月曜日の夜、エルネスト・ロッシ劇場において、才能あるアーティスト、ロザッティ＝カゼリーニ夫人——首都にある数々の優雅で貴族的なサロンで知られ、高く評価されているローマの女性——の監督によるハーブの演奏会が開催される。彼女の最も優れた弟子たち 20 人による演奏も行われる。この演奏会は、昨冬にローマの国立劇場で最初に開催され、聴衆の熱狂を呼び起こした。その堂々たる成功により、ロザッティ夫人は、イタリアおよび国外の主要都市において演奏旅行を始めるよう促されることになった。いくつかの演奏会用小品に加え、ロザッティ＝カゼリーニ夫人は、グラツィアーニの「アダージョ」とトーマスの「ラメント」とアッセルマンの「クリスマス物語」をソロで演奏する予定だ。この演奏会を味わった人は誰でも、これを褒めたたえる。熟達された演奏、タッチの力強さと美しさ、そして非の打ちどころのない音楽的色彩を携えた偉大なハーブ奏者は、聴衆〔の心〕を揺さぶり、彼らを賞賛、そして熱狂へと引きずり込んでいく！

この活力に満ちあふれた宣伝文句のひとつひとつからは、カゼリーニがいかに芸術家として評価され、演奏会が期待されたかを十分に読み取ることができる。この宣伝目的を達成するためにも、カゼリーニの演奏予定曲には、目を引く作曲家の作品が並べられたと予想される。現在のハーブ奏者の間でも大変よく知られる 2 人のハーブ奏者ジョン・トーマス John Thomas (1826-1913)⁴¹⁶と パリ音楽院教授の著名なアルフォンス・アッセルマン Alphonse Hasselmans (1845-1912)⁴¹⁷ の作品が置かれたことは想像に難くないが、彼らと並

⁴¹⁵ ピサ大学アーカイヴス Nistri, “Grande Concerto Arpistico,” (n.17. 27 aprile 1902): 3. 最終アクセス 2021 年 3 月 28 日

⁴¹⁶ ウェールズのハーブ奏者。ハーブのための多くの優れた作品を残している。1871 年より、ヴィクトリア女王（イギリス女王在位 1837-1901）の王室ハーブ奏者も務めた。また、優れた演奏家として活躍し、10 年間にわたり毎冬、ロシアからイタリアまでのヨーロッパ各国を演奏旅行するほどであった（Edwards 2001, vol.16, 564-565）。

⁴¹⁷ アッセルマンはベルギー出身のフランスのハーブ奏者、作曲家。その門人には 19-20 世紀のフランス流派を代表する数々の名ハーブ奏者たちが名を連ねる。ニコラ＝シャルル・ボクサの大変有名なエチュ

んでグラツィアーニの作品も挙げられていることは注目に値する。また、同時代のみならず、グラツィアーニの死から 30 年以上が経過した後も、レパートリーとして定着していたことがみてとれる。

これらの事実からは、なぜ現在ではグラツィアーニのレパートリーだけが演奏されなくなったのかという疑問が浮かぶ。この問いに対する手がかりは演奏法にあるのではないかと仮定し、以下ではグラツィアーニの教則本を取り上げて、独自の奏法を調べることにする。

第 4 項 《60 の新しいテクニック練習》作品 41 (c. 1861)

グラツィアーニの《60 の新しいテクニック練習 60 nuovi esercizi tecnici》作品 41 は、8 章からなる教則本である。リコルディ社より、1861 年から 1862 年の間に出版されたものとみられる。それぞれ 8 つのテーマに沿って基本技術を身につけるための練習課題が課せられ、運指の決定と指の強化に対して効果を得られる内容となっている⁴¹⁸。この教則本のいくつかの運指や奏法において、特殊な事例がみられる。たとえば、【譜例 3-2-7】に示す第 56 番課題では、同一の弦を 4 1 2 1 2 1 2 1 3 の運指で連続的にはじくことが求められる⁴¹⁹。同様の奏法がマルクッチの作品でも確認されたことは既にみたが、シングルアクション・ペダルハープからの移行期に広く共有されたものとみられる。

さらに、第 8 章では、ダブルアクション・ペダルハープ普及初期のみにみられた演奏効果が紹介される。以下では、第 8 章唯一の練習課題である第 60 番を取り上げる。

【譜例 3-2-7】 同一弦の連弾を示す例⁴²⁰



ードのシリーズもアッセルマンによる校訂譜が流通している。

⁴¹⁸ そのほとんどが現代にも通用するものだといえるにもかかわらず、この教則本の存在はほぼ認知されておらず、現在には受け継がれていない。

⁴¹⁹ 現在では異名同音で隣り合った 2 つの弦を弾く方法が優先される。

⁴²⁰ Graziani, 60 nuovi esercizi tecnici, c. 1861

4-1. 新しい演奏効果の模索

ダブルアクション・ペダルハープという新しい楽器が登場することで、新しい演奏法を模索しようとする動きは、既に、ロンドンで1832年に発表された《ボクサによるハープの新しい演奏効果の解説 *Bochsa's Explanations of his new Harp Effects*》（以下、《新しい演奏効果》）にもみられる⁴²¹。この教則本は、1842年に《ボクサによって発明、説明、図解されたハープのための段階的学習と新しい演奏効果 *Passi ed effetti nuovi per l'arpa inventati, spiegati ed illustrati con tavole da Bochsa*》とのタイトルで、イタリアで再版され、「我々は今世紀の進歩を続けなければならない *Bisogna seguitare coi progressi del secolo*」との副題が付けられた (Pasetti 2008, 176)。

グラツィアーニの《60の新しいテクニック練習》作品41での新しい演奏効果の追求は、このボクサの試みの延長線にあるといえるが、音色やアーティキュレーションの区別においては、より厳密な区別を求められている。また、グラツィアーニに特有とみられる記譜法や奏法の提案もみられる。以下では、ボクサとの差異にも留意しつつ、グラツィアーニの教則本が示した奏法の詳細をみていく。

(1) ヘビ記号と半アッフォガート音

まず、グラツィアーニは、音色やアーティキュレーションの質を細かく区別している点が重要である。たとえば、【譜例 3-2-8】では、記号 \circ が付された音符をフラジョレット、点が付された音符をスタッカートで演奏するよう指示されるが、課題の前の説明文では、スタッカートをアッフォガート音 (*il suono affogato*) と呼び、次に出てくる半アッフォガート音 (*semiaffogato*) と表記を明確に区別している。

【譜例 3-2-8】 第60番課題 第1-5小節⁴²²

CAPITOLO VIII.
DELLE DIVERSE QUALITÀ DE' SUONI ARMONICI, E AFFOGATI.

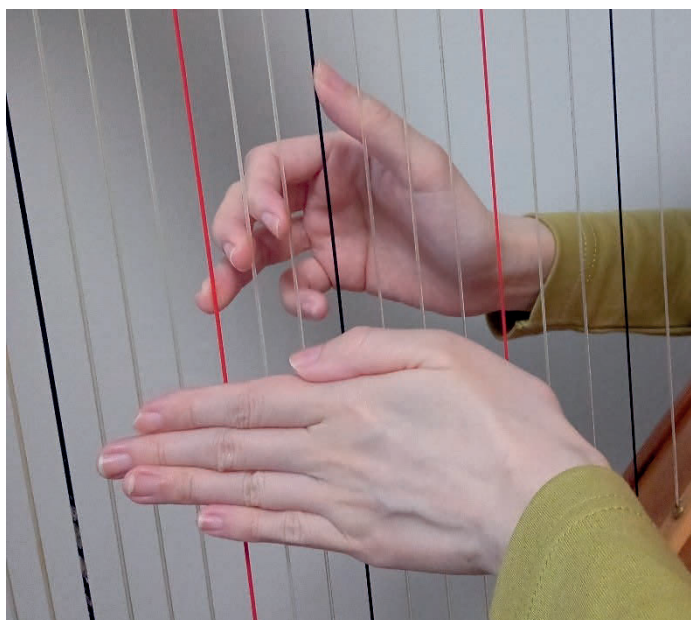


⁴²¹ なお、ボクサの《新しい演奏効果》での演奏法の多くも、現在には受け継がれていない。

⁴²² Graziani, *60 nuovi esercizi tecnici*, c. 1861.

グラツィアーニが「ヘビ la serpetta」(Graziani c.1861, 28)と表現した独特な記号 ~~~~~~~~~ は、フラジョレットと半アッフオガートの演奏効果を高速かつ同時に得るために、左手で弦の倍音点 (I punti armonici) を支えつつ、右手のみによって弦を弾くという方法を示す⁴²³。より具体的に説明すると、右手は、音階や分散和音に求められる通常の運指で弦をはじく一方で、左手は、右手の弾いた弦の倍音点に常に当たるよう、人差し指を伸ばした状態で少しずつ移動させる。「手根骨とともに con il carpo」(Graziani c.1861, 28) との説明は、人差し指を移動する際の支点として手根骨付近を利用するという意味ではないかと推測される。これらの解釈によって浮かび上がる手の構えを【図 3-2-2】に示す。

【図 3-2-2】フラジョレットによる半アッフオガート音の演奏時の手の構え⁴²⁴



アッフオガートに対する半アッフオガートの関係は、言語的にはスタッカートに対するメッツォ・スタッカートに近い印象を受ける。だが、グラツィアーニによる半アッフオガートの概念は、左手によって弦の振動そのものを制限するため、撥弦による残響の持続が短い。したがって、実際の演奏効果はむしろ逆である⁴²⁵。さらに厳密に言えば、音価が短

⁴²³ グラツィアーニのヘビ記号と同様の波線記号をはじめに提案したのは、ボクサの《新しい演奏効果》(1832)だとみられる。この波線記号は、「半エトフェ・フラジョレット Semi Étouffé Harmonics」と呼ばれる (Bochsa 1832)。実行される奏法は、グラツィアーニと恐らくほぼ同じだが、両者が厳密に一致するかどうかは、作品例などでのさらなる綿密な調査が必要のため、現時点ではまだ断言はできない。


⁴²⁴ 筆者の実践による。

⁴²⁵ 音の長さは：スタッカート<メッツォ・スタッカート、アッフオガート>半アッフオガートである。

いという観点でスタッカーティシモに近いものの、これとも原理が根本的に異なる。現在のハープ演奏法におけるスタカートあるいはスタッカーティシモの表現は、弦の張られ方に変更を加えず、撥弦時のアタックを強めるか、撥弦後に瞬時に弦の振動を止めるか、の加減を調整することで得る。一方、弦の振動を制限するアッフォガートの場合は、左手によって弦の振動に制限を加え、音色自体に変化を与えるため、音の持続のみでは定義できない。その音色は、雑音を含む響かないフラジョレットであり、ハープ奏者がフラジョレットを失敗した時に聴くものに近い。

近現代の特殊奏法では、シロフォン様の音色を出す奏法（Xylophonic sounds）や、さらにフラジョレットも組み合わせた奏法（Xylharmonic sounds）がある（Salzedo 1917, 18-19）。シロフォン様の特殊奏法では、弦それ自体ではなく、響板近くの弦の根元をおさえるため、奏法も得られる音色も異なるが、左手で振動を抑えるという発想は類似している。従来は噪音として処理されてしまっていた様々な音色を楽音として意味づける試みは、近現代の特殊奏法で発達したと捉えられてきたが、このヘビ記号の特殊奏法は、既にこれらの先駆けであった可能性がある。

(2) 二重スラー記号とフラジョレット

二重スラー記号  は、記譜された指を滑らせることで上行あるいは下行の音階を演奏させる指示で、グラツィアーニは、ズドゥルッチョランド（sdruciolando）と表現している。「滑り落ちる sdruciolare」という言語的な意味合いと奏法そのものは、現在のグリッサンドに近い。ただし、ペダリングによって設定された音階または和音の構成音を広い音域で響かせる、通常のグリッサンドの演奏効果とは、奏法を適用する趣旨が大きく異なる。むしろ、一音一音を十分に聴かせる点で、運指の延長に位置するものとみなせる。通常の運指による音階との違いは、同一の指を用いることで音の質が統一されることと、音と音とのつながりが滑らかになることで十分なレガートが得られることの2点に集約される。

なお、同様の二重スラー記号は、ボクサの《新しい演奏効果》（1832）でもみられる。しかし、ボクサの場合の二重スラーは、人差し指と中指による3度などの二重グリッサンドを示している【譜例 3-2-9】。すなわち、スラー記号の重なりは声部の数を示しており、グラツィアーニとは記号の定義が異なる。このことは、ボクサが人差し指、中指、薬指による三重のグリッサンドに対して、三重スラー記号を付していることから理解される【譜例 3-2-10】。

【譜例 3-2-9】 ボクサによる二重スラー（二重グリッサンド）⁴²⁶



【譜例 3-2-10】 ボクサによる三重スラー（三重グリッサンド）⁴²⁷



グラツィアーニの提案する奏法で最も注目されるのは、第 60 番課題の第 12-14 小節で、この二重スラー記号に、さらに「s.h.」の指示⁴²⁸、つまり 2 倍音のフラジョレットが加わる例である【譜例 3-2-11】。ズドウルच्छョランドにフラジョレットが加えられると、演奏法はより一層、煩雑化する。

⁴²⁶ Bochsa 1832, 43.

なお、ボクサの《新しい演奏効果》では、現在の運指表記やグラツィアーニの運指表記とは異なり、親指を X、人差し指を 1、中指を 2、薬指を 3 と表記するとみられる。この表記は、シングルアクション・ペダルハーブの時代のイギリスで、比較的一般的にみられるものであった。

Parker 2005, "Approach to playing – fingering".

⁴²⁷ Bochsa 1832, 59.

⁴²⁸ Sons Harmonics の略。今日でもしばしば、ハーブの楽譜に表記される。

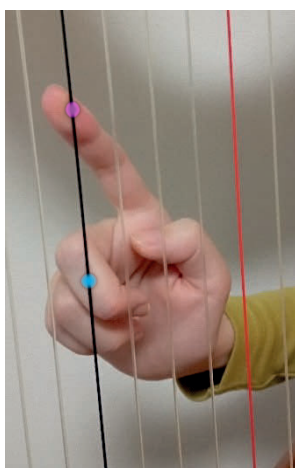
【譜例 3-2-11】 二重スラー記号による指を滑らせるフラジョレットの奏法



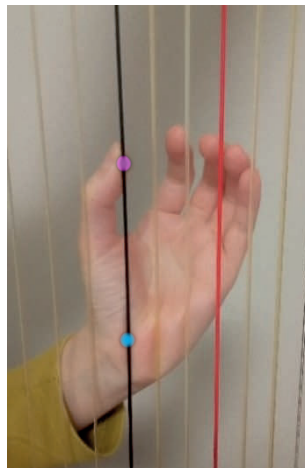
グラツィアーニの説明によれば、右手の場合は、「人差し指で〔記譜された音を〕はじきながら、同じ手の中指の第2指骨⁴²⁹で倍音点を見つける」(Graziani c.1861, 28)と書かれている(【譜例 3-2-11】第12小節、【図 3-2-3】)。左手の場合は、「通常の〔フラジョレット〕のように倍音点を見つける」(Graziani c.1861, 28)と書かれているため、親指で記譜された音をはじきながら、親指の根元で倍音点をおさえるものとみられる(【譜例 3-2-11】第13小節、【図 3-2-4】)。さらに第14小節に関しては、楽譜の上に「右手の小指でズドゥルッチョランドし、[同じ手の]中指の第2指骨でカポ・タスト⁴³⁰をつくる」(Graziani c.1861, 28)との説明書きがある。ここでのカポ・タストとは、フラジョレットをつくるための倍音点を押さえる意味だと考えられる。これを再現すると【図 3-2-5】のようになる。

【図 3-2-3】 人差し指二重スラー 【図 3-2-4】 親指二重スラー 【図 3-2-5】 小指二重スラー

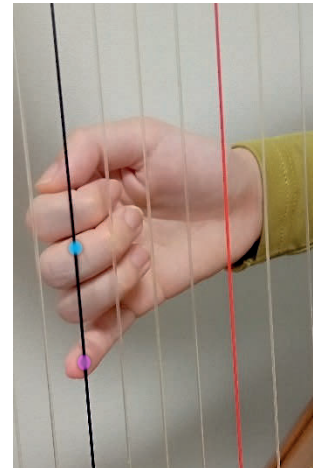
(中指第2指骨カポ・タスト)



(手根骨カポ・タスト)



(中指第2指骨カポ・タスト)



⁴²⁹ イタリア語での「第2指骨 2ª. falange」という語は、日本語での中節骨(第1関節と第2関節の間)を意味する。なお、イタリア語での第1～3指骨は指先に向かって数えるため、日本語の第1～3関節とは順が逆である。

⁴³⁰ カポ・タストという用語は、現在ギターなどのフレットに取り付ける演奏補助器具に用いられるが、ここでは、張られた弦を押さえる程度の意味で用いられている。

以上では、第 60 番課題の注記をもとに、グラツィアーニに特有の新しい記号の解釈と手の構えの想定を行ったが、ただし、この構えを保持したまま滑らせることは、現代のハープでは弦の張りが固いため、現実的とはいえない。また、第 12 小節での二重スラー記号の部分は右手で演奏するには音域が低く、やはり現代のハープでは、演奏姿勢をとることが難しい。グラツィアーニが想定した楽器は、教則本の年代からダブルアクション・ペダルハープであった可能性が高いものの、現在に比べると、弦の張力が非常に低く、響胴が細かったとみられる。

4-2. 運指に対するフレージングの優先

現代の奏者感覚とは異なる点は、第 60 番課題の運指にもみられる。たとえば、【譜例 3-2-12】に示す第 8 小節の運指は「1 2 3 [空白] 4」である。恐らく指示された弦に 4 指あらかじめ置くことを意味しており、[空白] に入る指番号は、2 または 3、あるいは 1 だろうと推測される⁴³¹。

【譜例 3-2-12】 第 60 番課題 第 6-11 小節

第 56 番課題でもみた同一弦の連弾

12324 or 12334 or 12314

11234

ただし、空白に入る運指がいずれであるにせよ、その後の流れにはいくつかの疑義が生じる。まず、第 8 小節の最後の音が 4 で終わるよう指示されたことへの疑問である。ハー

⁴³¹ このうち、格段に流れが良いと筆者個人が感じられたのは「1 2 3 2 4」であった。

プの運指の基本は、弦をはじく指以外での支えが必要とされるため、第9小節に向けて7度下行跳躍して再度4で弦を弾くよりも、第8小節の終わりは4以外の指をあてるはずである。さらに、第9小節での同じ音型では1 1 2 3 4という新たな運指を指示することも不自然に感じられる。しかし、次の11小節までのフレージングに重点を置くと、その流れが理解できるようになる。

つまり、グラツィアーニは第9小節で音をつなげずにフレーズを一度おさめつつ、手のポジションを移動させることで次を準備する。そして第10小節では、親指のスライドを使用することで、手のポジションを変えずに、新たなフレーズを第10小節から第11小節につなげることを意図したのである。もしも、第9小節と同じ運指を第10小節で適用すれば、第11小節の頭にアクセントがついてしまう可能性がある。

現在よりもフレージングを意識した運指を用いる傾向があったことは、近年のシングルアクション・ペダルハーブの研究で指摘されているが (Parker 2005, Kanemitsu-Nagasawa 2018)、ダブルアクション・ペダルハーブ普及初期にも同様のことがいえる。今後のハーブ奏者の心得として、これに該当する年代のハーブ作品を再演する際には、シングルアクション・ペダルハーブだけでなく、ダブルアクション・ペダルハーブでも、通常とは異なる運指をとる可能性に留意する必要があるだろう。

以上にみてきたとおり、グラツィアーニは、音色やアーティキュレーションに関する新たな記号や奏法を提案し、さらに、演奏の実行しやすさよりもフレージングを優先した運指の使用を推奨していた。これらをすべて組み合わせた演奏法は、現在のハーブ奏者からみると、驚くほどに大変複雑である。以下の【譜例 3-2-13】では、第60番課題の中間部を例に、筆者が理解できた範囲での実行例を示した。ただし、赤い四角枠で囲った第22小節ともなると、3和音のフラジョレット、通常の運指(1 2 3 4など)のままでの素早いフラジョレットやズドゥルツォランド、半アッフオガートが組み合わせられ、もはや同時に演奏が可能なのか理解することすら難しい。

これまでに述べた筆者による様々な解釈が、当時の演奏に対してどれほど正確かは定かでないが、少なくとも明らかなことは、現在には伝承されていない演奏法をグラツィアーニが考案していたことである。それらの特徴は、シングルアクション・ペダルハーブの名残、つまり、小指を使うなど鍵盤楽器の影響が強く感じられる奏法とはまた異なる独自性を持っていた。たとえば、張られた弦を押さえながら演奏する発想は、同じ弦から様々な音色を引き出す点で、極めて弦楽器的な発想である。

【譜例 3-2-13】 第 60 番課題 第 16-23 小節

右親指による
ズドゥラッチョランド

両手親指交互の
フラジョレット

左手のカポ・タストと
右手の半アッフォガート

右親指によるフラジョレット

3 和音の
フラジョレット

右の人差し指の背で
前に弾いた弦を止める
アッフォガート

右の親指で前に弾いた弦を止めながら
人差し指で次の弦を弾くアッフォガート

左手のひらで前に弾いた弦を止めるアッフォガート

これらのグラツィアーニの奏法を実現するには、現在の楽器とテクニックでは大変困難であったことから、この奏法に適した何らかの楽器や訓練が必要であったとみられる。これがグラツィアーニだけの傾向なのか、当時のローマ周辺地域、あるいはさらに広い範囲での地域の傾向であるかは現時点でわからない。ただし、19 世紀のイタリア・ハープ音楽が他国のハープ作品や近現代の作品に比べてペダル操作が単純である傾向は確かであるため、その分、手を用いた奏法に関しては、当時の楽器に合わせ、最も複雑性を極めた時期であったという可能性は十分に考えられるだろう。

グラツィアーニのハープ作品は、同時代には人気を博したものの、今日に定着しなかった。その最も大きな理由のひとつは、当時の楽器でなければ演奏できない奏法の数々にあるのではないだろうか。一方、音色やアーティキュレーションに関する細かい分類や識別、運指にフレージングを反映させるなどの姿勢は、現代のハープ奏者でも参考にできる重要な点である。

第3章のまとめ

第3章ではダブルアクション・ペダルハープへの移行期におけるヴィルトゥオーゾ奏者に視点を定めた。まず、当時の劇場年代記および新聞記事をもとに、現在では全く無名のハープ奏者であるガエターノ・モランディが「ハープのパガニーニ」と評されるヴィルトゥオーゾの先駆であったことを紹介したうえで、第1節では、フェルディナンド・マルクッチを取り上げた。マルクッチは、今日ではもっぱら教育者として評価されるが、パリでロッシーニも認めたヴィルトゥオーゾであり、ハープ作品を書いた作曲家でもあった。そこで第1項では、先行研究をもとに、彼の活動を概観するとともに⁴³²、先行研究で言及されなかった当時の新聞記事や批評の文章から、イタリアでの演奏家としての評価と、作曲家としての功績を捉えなおした。そして、マルクッチの演奏活動では、ボクサのレパートリーを演奏したことが特徴のひとつであり、ハープ作品では、同時代での人気とダブルアクション・ペダルハープで効果的奏法の駆使の2点が特徴として挙げられることを明らかにした。

第2項では、1820-1860年にかけてマルクッチが作曲したハープ作品、中でもロッシーニのオペラを主題に用いたハープ作品の特徴と変遷を考察した。マルクッチのハープ作品は、シングルアクション・ペダルハープの使用の想定から、1840年頃を境に、ダブルアクション・ペダルハープの使用へと想定が切り替わっていた。次いで、それらの曲の中から、《ロッシーニのオペラ〈ウィリアム・テル〉の主題によるハープのための幻想曲》(1840)を取り上げ、ダブルアクション・ペダルハープへの転換期における特徴と技巧的奏法を具体的に検討した。その結果、ダブルアクション・ペダルハープの普及を目指しながらも、運指ではシングルアクション・ペダルハープの名残を持ち、さらに、普及初期段階における表現技法の模索がされていたことが明らかとなった。

第2節では、これまでの先行研究では取り上げられてこなかったヴィンチェンツォ・マリア・グラツィアーニのローマでの活動とハープ作品を取り上げた。グラツィアーニの活動と作品には、ハープとピアノという現在では大変珍しい編成を嗜好する傾向がみられた。実際に、武蔵野音楽大学図書館が所蔵する《ハープとピアノのための〈舞踏への勧誘〉の二重奏曲》を演奏者の視点から分析したところ、この編成を活かし、パートの書法を書き

⁴³² その中では、ヴィルトゥオーゾ奏者が劇場ハープ奏者も務めることが明らかとなった。

分けていたことが明らかとなった。また、グラツィアーニ作品が同時代に、パリッシュ＝アルヴァースやトーマスやアッセルマンの作品と並んで曲目に取り入れられたことから、なぜグラツィアーニ作品だけが今日に演奏されなくなったのかという問いを立てた。そして、それを明らかにする手がかりとして、グラツィアーニの教則本《60の新しいテクニック練習》作品41(1861)を取り上げた。ここに挙げられた課題と注釈文を読み解くことで、現在とは異なる多くの奏法が使用されていたことを明らかにした。

マルクッチとグラツィアーニの共通点には、彼らの作品の演奏が現在の楽器や奏法では適応しにくいことが挙げられる。それは、シングルアクション・ペダルハープの時代特有の奏法の名残りだけでなく、ダブルアクション・ペダルハープという新しい楽器の普及への期待から、奏法面でも新しい模索を試みていたことと関係していた。彼らのもうひとつの共通点は、ボクサからの影響であった。現在、ボクサという名から想起される練習曲やメソッドとは異なり、ボクサの作品の中でも埋もれている19世紀特有の演奏技法とのかかわりが示唆される。

次の第4章では、ナポリでダブルアクション・ペダルハープの流派がいち早く形成されたことに着目し、この地でダブルアクション・ペダルハープ奏者が育成され、音楽院ハープ科が設立される経緯とともに、流派の創始者であるクレメンテ・ザネッティと、世界各地で活動したフェリーチェ・レーバノという2人のヴィルトゥオーゾ奏者に光をあてる。

第4章 ナポリ流派のハープ奏者の活動とハープ作品

第4章では、ボクサのメソッドに基づくダブルアクション・ペダルハープ演奏の流派が早い時期にナポリで形成されたことに着目し、今日顧みられていない2人のヴィルトゥオーゾ奏者、クレメンテ・ザネッティとフェリーチェ・レーバノを軸に、ナポリ流派の実態をみていく。また、ドニゼッティとサヴェリオ・メルカダンテ Saverio Mercadante (1795-1870)⁴³³の作品について、ナポリ流派のハープ奏者たちとの関わりという視点で再検討する。

第1節 クレメンテ・ザネッティからはじまるナポリ流派

第1項 ザネッティとドニゼッティ——ベルガモという共通点

ハープ奏者の父に手ほどきを受けたザネッティは、13歳で既に高名なロンバルディアのサロンで演奏するなど、若い頃より神童として名を馳せた (Grande 2016, 24)。

一方、ドニゼッティは、貧しい家庭に生まれるが、ヨハン・ジモン・マイル Johann Simon Mayr (1763-1845) のもとで非凡な音楽の才能を発揮し、イタリアのオペラ界で徐々に頭角を現し始めた。彼らの共通点は、ともに第1期生として入学した故郷ベルガモの慈善音楽学校⁴³⁴であった。このことは、ベルガモのドニゼッティ博物館に所蔵されたマイルによる1806年9月13日の第一報告書⁴³⁵から確認することができる (バルブラン、ザノリーニ 2005, 9)。ドニゼッティは、生涯の友人アントーニオ・ドルチ Antonio Dolci (1798-1869) や、ドニゼッティのオペラをベルガモで数多く指揮したマルコ・ボネーシ Marco Bonesi (1796-1874) など、ベルガモ慈善音楽学校時代の友人との関係を大事にしていたことが知られる

⁴³³メルカダンテは19世紀半ばのイタリアで活躍したオペラ作曲家。器楽曲では、フルート協奏曲やクラリネット協奏曲で特に知られる (Wittman 2001, 16, 438-448)。

⁴³⁴ベルガモ慈善音楽学校 Lezioni Caritatevoli di Musica は、1802年にナポレオン法によって解散したマリアーノ学校 Collegio Mariano から置き換えられる形で、バイエルンのメンドルフ出身の作曲家ジモン・マイルによって1805年に設立された。マイルは音楽理論と作曲の教師として、この学校のために数多くの演習や論文を書いた (Balthazar 2001)。

ドニゼッティは1806年に第1期生として入学し、8年間に在籍した。ボローニャ音楽学校での勉強期間を経て、1819年から1821年まで再びマイルに師事した (Balthazar 2001)。

⁴³⁵この報告書では、同年4月に入学した12人の学生の名前が挙げられている。ドニゼッティは声楽およびクラヴィチェンバロ科に、ザネッティはヴァイオリン科に所属していた (バルブラン、ザノリーニ 2005, 5, 9)。

が（バルブラン、ザノリーニ 2005, 9）。同い年のザネッティとの関係も、既にこの頃から構築された可能性が憶測される。

この2人を結果的に再び引き合わせたのがドメニコ・バルバイヤ Domenico Barbaja (1778-1841) であった。ナポリのサン・カルロ劇場の支配人であったバルバイヤは、1818年にスカラ座ハープ奏者であったザネッティとともに仕事をしたことで、彼の才能に目をつけ、翌1819年に、指揮者のジュゼッペ・マリア・フェスタ Giuseppe Maria Festa (1771-1839)⁴³⁶率いるサン・カルロ劇場のオーケストラへ招聘した（Grande 2016, 24）。当時のサン・カルロ劇場管弦楽団は、ヨーロッパ随一の規模と演奏レベルを誇るオーケストラであり、人選に長けていたことで知られるバルバイヤによって、各地から優秀な奏者が集められてきていた（Budden 2001, vol.2, 684-685）。

一方、ドニゼッティは、1827年にローマのヴァッレ劇場での公演後にバルバイヤと出会い、1つのオペラごとに200ドゥカート報酬を得る代わりに、年間で4つのオペラを作曲するという、厳しい3年契約を結ばされる（バルブラン、ザノリーニ 2005, 33）。ドニゼッティは、既に1822年からナポリに本拠地を移していたが、この契約を機に1828年からは同劇場の芸術監督に就任し、1838年まで務めた（Smart and Budden 2001）。結果的に、ドニゼッティは、1838年までの16年間で、サン・カルロ劇場のために16作品のオペラを書いた（Lynn 2001, 49）。

ドニゼッティの代表的なオペラのひとつとなる《ランメルモールのルチア》の初演が行われたのは1835年のサン・カルロ劇場であった。同作は、第3幕の「狂乱の場」、すなわち、主人公のルチアが歌うアリア〈彼のやさしい声が *Il dolce suono*〉での超絶技巧コロラトゥーラが最も有名だが、ハープ奏者の見せ場は、第1幕第2場にルチアが登場する前に現れる。長いハープ独奏によるこのカデンツァは、今日のハープ奏者の間では、オーケストラ・スタディの必須のレパートリーとして知られるほか、ハープ独奏曲としても編曲され⁴³⁷、広く演奏されるなど、大変有名である。《ランメルモールのルチア》の初演

⁴³⁶ 1771年にイタリア南部のバーリで生まれ、1839年にナポリで没した。父は、ナポリのフォンド劇場 Teatro del Fondo（現在のメルカダント劇場）の音楽監督、ヴァイオリン奏者である。ジュゼッペ・マリア・フェスタは、リズミカルな指揮にこだわりを持っており、特に楽器の演奏技術について多く関与した。これにより、サン・カルロ劇場管弦楽団は、ヨーロッパ随一のオーケストラの地位までにのし上がった。彼によって、イタリアで初めて指揮者が権威を持つようになり、また、指揮者は奏者に多くの試験を課す権利を獲得した。フェスタの貢献は、オーケストラ指揮の歴史においても、非常に重要なものとみなされている（Tamassia 1997, vol.47, 289-290）。

⁴³⁷ ドイツのハープ奏者アルバート・ツァーベル Albert Zabel (1834-1910) による版は、原曲のD durからハープに適したEs durに移調していることが特徴で、原曲と調が異なることから、オーケストラの中では使用できないが、単体の独奏曲として最も演奏される版である。そのほか、アメリカで活動したフ

台本には奏者の記載がないため、明確にザネッティが初演者であるとは言い切れないものの、ドニゼッティがザネッティを意識してカデンツァを書いたと思われる。さらに、カデンツァ自体がザネッティの裁量に大きく委ねられていた可能性も考えられる⁴³⁸。

ザネッティが《ランメルモールのルチア》のカデンツァを初演（あるいは作曲にも関与）したならば、その功績は、まさに現在のレパートリーにつながるといえるが、この功績とは裏腹に、ザネッティ本人に関しては、ハーブに関するどの主要文献にも挙げられず、彼の活動実態はほぼ何も明らかになっていない。そこで、第2項では、ザネッティの音楽活動をみていく。

第2項 ザネッティの音楽活動

第2項では、まず1816年の『ミラノ音楽新聞』の記事をもとに、ザネッティがシングルアクション・ペダルハーブ奏者としてキャリアを始めたことを確認し、そのうえで、1865年の『ナポリ音楽新聞』の記事をもとに、彼がどのようにダブルアクション・ペダルハーブの流派をつくるに至ったかを検討していく。

2-1. ナーデルマンの協奏曲の演奏（スカラ座、1816年）

1816年12月3日（火）の『ミラノ新聞』に掲載された演奏会告知欄では、スカラ座で開催される歌手のカタラーニ夫人の復帰公演⁴³⁹となる演奏会プログラムが発表された⁴⁴⁰。その中には、ザネッティによるナーデルマンのハーブ協奏曲が含まれていた。ザネッティが1815年からスカラ座のハーブおよびヴァイオリンの奏者であったことは、第2章第2節（103頁）で前述したが、この時点で、既に協奏曲ソリストとして、彼のハーブ演奏の腕前が注目されていたことがみてとれる。当時ザネッティは19歳であった。

カタラーニ夫人の演奏会プログラムの内容をまとめると、以下のとおりである。

ランス出身のハーブ奏者マルセル・グランジャンー Marcel Grandjany (1891-1975) による版をはじめ、様々な版が残されてきた。なお、今日知られていない版のひとつには、アルゼンチンで活動したナポリのハーブ奏者アウグスト・セバスティアーニによる版もある。セバスティアーニについては、第8章第2節第1項で詳述する。

⁴³⁸ 実際、「狂乱の場」カデンツァは、初演ソプラノ歌手ファニー・タッキナルディ・ペルシアーニ Fanny Tacchinardi Persiani (1812-1867) に大部分が委ねられていたことが知られている (Borio and Carone 2018)。

⁴³⁹ 19世紀イタリアの著名なオペラ歌手、アンジェリカ・カタラーニ Angelica Catalani (1780-1849) のことである。「声が回復したことを喜ばしくお伝えする」と書かれているため、カタラーニが何らかの声のトラブルを抱えていたことがうかがえる。

⁴⁴⁰ *Gazzetta di Milano*. 1816 dicembre 3 martedì, n.338. (*Giornale italiano*. Vol.2. p.1340)

第1部

1. クンゼン 作曲の交響曲	大オーケストラによる演奏
2. クラリネット協奏曲	フェリーチェ・コッラーディによる独奏
3. ハイドン作曲のアンダンテ	大オーケストラによる演奏
4. プッチータ 作曲のシェーナとアリア 〈おお神よ、涙をとめて <i>Deh frenate oh Dio le lagrime</i> 〉 など	カタラーニによる独唱

第2部

1. ベートーヴェン作曲の交響曲	大オーケストラによる演奏
2. ジンガレリ作曲のアリア 〈私を待ってください <i>Ombra adorata aspettami</i> 〉 など	カタラーニによる独唱
3. ナーデルマン作曲のハーブ協奏曲	クレメンテ・ザネッティによる独奏
4. クロンマー 作曲のアンダンテ	大オーケストラによる演奏
5. パイジェッロ作曲の〈うつろな心 <i>Nel cor più non mi sento</i> 〉 変奏曲	カタラーニによる独唱

ハーブ協奏曲の作者であるナーデルマンとは、パリ音楽院ハーブ科の創始者フランソワ・ジョセフ・ナーデルマン⁴⁴¹を指すとみられる。彼は、兄のハーブ製作者アンリ Henri (1783-1841) とともに、シングルアクション・ペダルハーブに生涯こだわりを持っていた。その結果、パリ音楽院では、ナーデルマンの死去に伴う教授の交代までシングルアクション・ペダルハーブが用いられ続けた。つまり、同音楽院でのダブルアクション・ペダルハーブの導入は、この楽器がパリに紹介された時から 20 年もの月日が経った 1835 年以降であった。

⁴⁴¹ 第2章第2節で既出 (100 頁)。

これらの事情からもわかるとおり、ザネッティが 1816 年に演奏していたナーデルマンの協奏曲とは、明らかにシングルアクション・ペダルハープのための作品である。ザネッティ自身がいつ頃からダブルアクション・ペダルハープに転向したかは不明だが、それ以前にナーデルマンのメソッドも習得していた土台があったことは明白である。ダブルアクション・ペダルハープへの転向の前に、ナーデルマンのメソッドを心得ている点は、ボクサの経歴とも共通している。

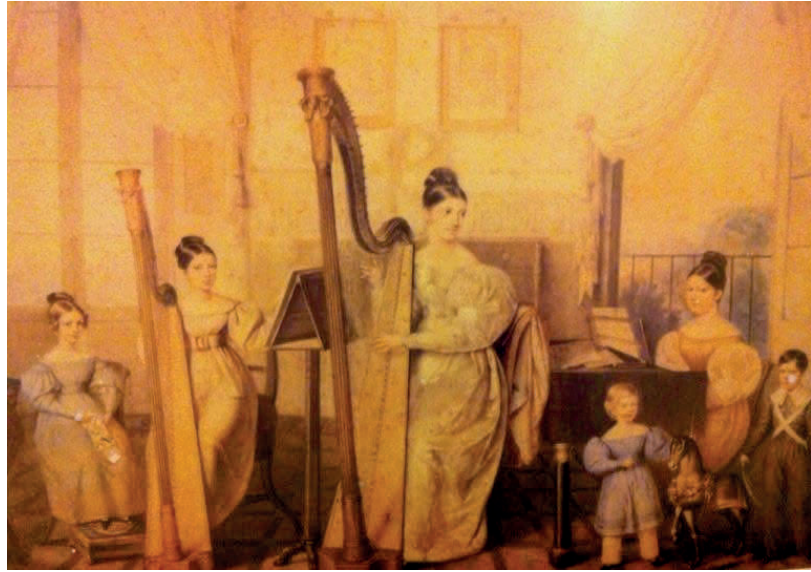
2-2. ナポリ王室ハープ教師としての教育活動（1819 年以降）

ザネッティは、第 2 章第 2 節第 3 項で取り上げたハープ奏者カテリーナ・タリオリーニの正式な後継者として、サン・カルロ劇場ハープ奏者に就任するとともに、ナポリ王室のハープ教授として迎え入れられた (Colombani 1969, 432)。ザネッティの多数の生徒たちの中には、ナポリの貴族や王室の王女たちもいた。たとえば、両シチリア王のフランチェスコ 1 世 Francesco I (1777-1830、在位 1825-1830) とイザベラ王妃 Maria Isabella (1789-1848、在位 1825-1830) との間の娘たちもザネッティの弟子であった。この娘たちがハープを学んでいる様子は、画家ラファエレ・ダウリア Raffaele D'Auria (c. 1799-1859) による水彩画で描かれている【図 4-1-1】。

水彩画に描かれているうちのひとり、マリア・クリスティーナ Maria Cristina (1806-1878) は、のちにスペイン女王（在位 1829-1833）となり、ナポリ音楽院をモデルにして 1830 年にマドリッドで音楽院を設立した。この王立マドリッド音楽院では、創設当初よりハープ科が設けられている (Calvo-Manzano 2013, 49-50, Grande 2016, 24)。

【図 4-1-1】

ダウリアの水彩画 ⁴⁴²



なお、この水彩画に描かれた2つの楽器は、大型ハープと小型ハープという認識しかされてこなかったが、楽器の特徴を注意深く検討すると、支柱上部の彫刻デザインが特徴的であることから、大型のハープはピエール・エラルー Pierre Erard (1794-1855) の頃(c. 1820)のシングルアクション・ペダルハープである可能性が高いことが指摘できる。このことを前提に楽器の大きさから逆算すると、水彩画の左側に描かれたやや小型のハープは、その特徴的な形状、すなわち、現在のハープに近い曲率の腕木、装飾の少ない直線の支柱、羽根のないストレート・ボディの響板⁴⁴³などから、ヴィッジャーノ・ハープであると類推できる。以上の考察からは、ナポリ流派のペダル・ハープ奏者の系譜にある王家の人々がエラルー社のシングルアクション・ペダルハープのような楽器のみならず、ヴィッジャーノ・ハープも同様に使用していたことがうかがえる。さらに奏法の観点では、ザネッティが、現在のダブルアクション・ペダルハープの奏法へとつながるボクサのメソッドの普及を目指す一方で、使用楽器の上では、まだシングルアクション・ペダルハープからの移行期にあったことが読み取れる。

ザネッティによるハープ作品にも、王室との関係の深さがうかがえる。たとえば、「マリア・アントニエッタ」⁴⁴⁴に献呈された作品として、ハープ協奏曲と、ベッリーニの《異国

⁴⁴² ナポリのカゼルタ宮殿に所蔵されている水彩画 (Grande 2016, 24)。1830 年頃。

描かれた当時 20 代半ばであったマリア・クリスティーナは、恐らく絵画中央に描かれハープを爪弾いている女性ではないかと思われる。

⁴⁴³ 羽根とは、響胴の左右に取り付けられた響板拡張のための板で、現在のハープにはたいてい装備される。これがない楽器をストレート・ボディと呼ぶ。

⁴⁴⁴ マリア・アントニア Maria Antonia (1814-1898、在位 1833-1859) トスカーナ大公レオポルド 2 世の

の女 *La Straniera*》の主題による変奏曲がある。前者の自筆譜は、ボローニャのアカデミア・フィラルモニカにおけるマッセアンジェロ・マッセアンジェリ Maseangelo Maseangeli (1809-1878) のコレクションに所蔵されており、後者はミラノ音楽院に所蔵がある (Vita 1989, 343)。

ザネッティは、活躍の最中の 1837 年、当時大流行したコレラに罹り、40 歳の若さで突然この世を去ってしまう (Grande 2016, 24)。彼の突然の死後、その弟子たちを受け入れ、ナポリ音楽院ハーブ科を創設したのがフィリッポ・スコッティ⁴⁴⁵であった。ナポリ音楽院ハーブ科については、本章第 2 節で取り上げる。

2-3. ボクサのメソッドとダブルアクション・ペダルハーブの普及活動

ザネッティの死後 30 年ほど経過した 1865 年、『ナポリ音楽新聞』では「クレメンテ・ザンネッティ Clemente Zannetti⁴⁴⁶」と題した特集記事が 2 回に分けて組まれた⁴⁴⁷。そこからは、ザネッティが当時どのように評価されていたかをうかがい知ることができる。

最も困難で前代未聞のパッセージの明瞭さと正確さ、カデンツァでのフレージング、敏捷性、スタッカート、ヴァイオリンのようなレガート、トリル、素晴らしい色彩、そして音色と音量によって、そのデビューは大いに祝福され、称賛された。それは [ザネッティの] その短い人生を通して続いた。その間に [我々は]、彼の手にかけるとハーブがピアノに変身するのを目の当たりにしたので、演奏会や豪華な教会音楽で、彼を招待しないような場はなかった。したがって、彼は楽器の選択への追求に注意を払っていた。その後、著名な芸術家 [=ザネッティ] は、有名なボクサの巧みなメソッドによってハーブが進歩したことが、ナポリではまだ認識されていない状況に気づいた。そのため、パリから [ダブルアクション・ペダルハーブを] 持ち込み、同じ [ボクサの] メソッドと新しい楽器による彼の流派を作った。
(Maseia 1865a, 3)

2 度目の妃。署名では、「マリア・アントニエッタ Maria Antonietta」をしばしば名乗った。

⁴⁴⁵ 第 2 章第 2 節第 2 項でクルツィオ・マルクッチの弟子として既出。

⁴⁴⁶ ザネッティについては、Zanetti と Zannetti で当時から表記のゆれがみられる。本論では、ザネッティに統一する。

⁴⁴⁷ Giuseppe Maseia, “Clemente Zannetti” *Gazzetta musicale di Napoli*, (26 agosto 1865), 2-3.

Giuseppe Maseia, “Clemente Zannetti” *Gazzetta musicale di Napoli*, (17 settembre 1865), 5-6.

この記述からは、ナポリではまだダブルアクション・ペダルハープは知られていなかったことに気づいたザネッティが、第一人者としてこの楽器の普及にも努めたことが読み取れる。そして、ザネッティがこの楽器の普及にあたって、ボクサのメソッドをもとにハープ教育を試みようとしたことが明確に書かれている。ザネッティが念頭に置いたのは、《ハープの新しいメソッド *Nouvelle méthode de harpe*》作品 60（以下、《ハープ・メソッド》と略記）であったと思われる⁴⁴⁸。

さらに、「ハープがピアノに変身する」という著者の受け止め方からは、ザネッティが演奏するダブルアクション・ペダルハープでは半音階や転調がより制限されなくなったことへの驚きを感じられる。また、このことが知られてくるにつれ、新しい楽器での演奏の需要が拡大していったことが推測される。

ザネッティは、ナポリで比類のない非常に優れた演奏家であるだけでなく、優秀で良心的な家庭教師でもあった。彼はまた、彼の楽器の著名な作曲家だった。（中略）その上、彼にはもうひとつの長所があった。彼は生来の機械好きであり、ハープの製作方法を常に研究してきた。しかしながら、ナポリにはそのような楽器 [=ダブルアクション・ペダルハープ] の製作者がいなかった。ピアノに関してもほとんどいなかったし、ハープを流通させる者も誰もいなかった。したがって、ザネッティは細心の注意深さと正確さをもって、それらを自ら手配した。（Mascia 1865b, 5）

この文章からは、演奏家、ハープ教師というザネッティのキャリア像がさらに押し広げられ、作曲や楽器製作・流通に携わる姿もみえてくる。また、ザネッティが活動した 1820-1830 年代のナポリでは、ペダル・ハープを専門とする職人がまだ育っていなかったことがうかがえる⁴⁴⁹。さらに、ザネッティが「著名な作曲家」（Mascia 1865b, 5）であると当時はみなされていたことが伝わる。現在では全く知られていないことである。そのため、次の

⁴⁴⁸ 1814-15 年のパリ初版以来、再版や改訂版が多数ある。本論では、これらに共通するとみられる基本事項、すなわち 4 本指での演奏の奨励、弦列に顔を向ける角度で座ること、上腕を床に平行な角度で保つことの 3 点をボクサのメソッドとする。なお、ボクサの同様の教則本は、ほかにも《ハープのための小メソッド *Petite méthode pour la harpe*》作品 61 や《ハープのための標準指南書 *Standard tutor for the harp*》（1823 年、ロンドン）などの種類があるが、内容はほぼ《ハープ・メソッド》作品 60 に内包されるといえる。

⁴⁴⁹ シングルアクション・ペダルハープの製作ができる職人や工房があるならば、ダブルアクション・ペダルハープへの転換はさほど難しくないと思われるため、そもそもペダル・ハープ自体がナポリではそれほど一般に浸透していなかったとみられる。それは、もともと小型のフック・ハープが優勢であったためだと思われる。第 1 章第 3 節でみたヴィジジャーノ・ハープの人気の一例である。

第3項では、ザネッティの作品の全体像を取り上げる。

なお、この『ナポリ音楽新聞』の記事では、ザネッティに2人の息子、「ルイージ Luigi」と「エマヌエーレ Emmanuele」がいることも述べられていた (Maseia 1865b, 5)。ルイージは父親にハープを学び、わずか8歳で王立フォンド劇場でのデビューを果たし、13歳では既にサン・カルロ劇場のハープ奏者を務めた。また、1834年ナポリに設立されたアカデミア・フィラルモニカや、宮廷、多くの私的な演奏会、そして教会の行事などで演奏した (Maseia 1865b, 5)。エマヌエーレもハープ奏者であり、彼はとりわけ宗教音楽で高く評価された (Maseia 1865b, 5)。

第3項 ザネッティのハープ作品

ザネッティは、主要なハープの文献や事典で取り上げられることがないが、ヴィータが1989年にイタリアの図書館所蔵の楽譜を中心に整理したハープ作品目録では、ザネッティの項目に数曲が掲載されていたのみであった (Vita 1989, 343)。ところが、この『ナポリ音楽新聞』の記事 (Maseia 1865b, 6) に掲載された作品目録では、ザネッティの息子ルイージによって、50曲近い数の作品が挙げられていた。次がその一覧である【表4-1-1】。

【表 4-1-1】『ナポリ音楽新聞』（1865 年）に掲載されたザネッティの作品目録 ⁴⁵⁰

作品番号	作品名
1	Introduzione, con allegro, originali. 序奏とアレグロ（オリジナル）
2	Preludio con tema variazioni, originali, dedicate alla baronessa Tufarelli. 前奏曲、主題と変奏（オリジナル） トゥファレリ男爵夫人に献呈
3	Su questa man concedi, nell' ultimo giorno di Pompei di Pacini, riduz. dedicata a lord Augusto Kill. パチーニのオペラ《ポンペイ最後の日》より〈この手に認める〉のハープ編曲 アウグスト・キル卿に献呈
4	Tema con variazioni per arpa a doppio movimento sopra il rondò della Cenerentola di Rossini. ロッシーニのオペラ《チェネレントラ》のロンドによるダブルアクション・ペダルハープのための主題と変奏
5 *	Fantasia, e variazioni sulla cavatina «Nel furor delle tempeste» nel Pirata di Bellini dedicata alla signorina Carolina Just, edita da Girard. ベッリーニのオペラ《海賊》より〈嵐の恐怖の中で〉に基づく幻想曲と変奏 カロリーナ・ジュスト嬢に献呈、ジラル社 ⁴⁵¹ で出版
6	God save the-king. Tema con variazioni 〈神よ、国王を護り給え〉による主題と変奏

⁴⁵⁰ 『ナポリ音楽新聞』（Maseia 1865b, 6）をもとに筆者が作成。掲載された数字順のままに並べた。この数字は、1 から 46 まで続き、47 が抜けて 48 となっていることから、作品番号だとみられる。イタリア語は『ナポリ音楽新聞』の原文ママ。日本語は筆者訳。出版されたものに「*」の印を付記した。なお、ヴィータの作品目録（Vita 1989, 343）に既に掲載されていた作品と同一とみられるものについては、**太字**で表記した。

⁴⁵¹ ジラル社は、ジュネーヴ出身のジュゼッペ・ジラル Giuseppe Girard (?-1835) がナポリで 1815 年に創業した出版社。1835 年まで続いた（Di Cesare 2001, vol.56）。

7*	<p>Capriccio brillante con variazioni sopra un tema del Bravo di Marliani, dedicato alla signora Enrichetta Genova, edita da Girard-</p> <p>マルリアーニ⁴⁵²のオペラ《ブラーヴォ》の主題による華麗なカプリッチョと変奏</p> <p>エンリケッタ・ジェノバ夫人に献呈、ジラル社で出版⁴⁵³</p>
8	<p>Variazioni sopra un tema del ballo delle streghe di Gallenberg nel Macbeth.</p> <p>ガレンベルク伯⁴⁵⁴のオペラ《マクベス》より「魔女の宴会」の主題による変奏</p>
9	<p>Variazioni sopra un tema di Haydn-</p> <p>ハイドンの主題による変奏</p>
10	<p>Duetto nella Cenerentola. «Un soave non so che», riduzione</p> <p>ロッシーニのオペラ《チェネレントラ》より二重唱〈何か判らぬ甘美なものが〉のハーブ編曲</p>
11	<p>Sestetto della stessa opera, questo e un nodo avviluppato, riduzione.</p> <p>ロッシーニのオペラ《チェネレントラ》より六重唱〈これはもつれた結び目〉のハーブ編曲</p>
12	<p>Passo a tre, e tirolese nel Guglielmo Tell di Rossini, riduzione.</p> <p>ロッシーニのオペラ《ウィリアム・テル》より、3人の踊りとチロル人の合唱のハーブ編曲</p>
13	<p>Grande adagio con allegro, originali</p> <p>グラン・アダージョとアレグロ（オリジナル）</p>

⁴⁵² マルコ・アウリエロ・マルリアーニ Marco Aurelio Marliani (1805-1849) を指すと思われる。

⁴⁵³ ヴィータの作品目録からは、ザネッティの死後である 1838 年に、リコルディ社で出版された楽譜がミラノ音楽院図書館に所蔵されていることがわかっていたが、この『ナポリ音楽新聞』の記事により、ザネッティの生前（少なくとも出版社が終わる 1835 年までの間）に、ナポリのジラル社でも出版されていたことが明らかとなった。

⁴⁵⁴ ヴェンゼル・ロベルト・フォン・ガレンベルク Wenzel Robert von Gallenberg (1783-1839) は、ロッシーニの弟子で作曲家。ちなみに妻は、ベートーヴェンの《月光》ソナタが献呈されたことでも知られるジュリエッタ・グイッチャルディ Giulietta Guicciardi (1782-1856) である。1805 年ナポリに移り住み、翌年からサン・カルロ劇場バレエ監督に就任する。1821 年にバルバイヤとともに、ウィーンのケルントナー・トア劇場へ赴くが、1830 年以降またイタリアへ戻る。

- | | |
|------|--|
| 14 | Pot-pouri sopra taluni motivi del ultimo giorno di Pompei. dedicato a lord Kill
パチーニのオペラ《ポンペイ最後の日》のメドレー、アウグスト・キル卿に献呈 |
| 15 | Cavatina, « Bel raggio lusinghier» nella Semiramide di Rossni. Riduzione.
ロッシーニのオペラ《セミラーミデ》よりカヴァティーナ〈麗しい光が〉のハープ編曲 |
| 16 | Cavatina « alle mie gioie in seno», nella Olimpia di Carlo Conti. Riduione
カルロ・コンティのオペラ《オリンピア》よりカヴァティーナ〈私の胸の中の喜びに〉のハープ編曲 |
| 17 | Pot pouri Rossiniano.
ロッシーニ・メドレー |
| 18 * | Variazioni brillanti sopra la Lucia di Lammermoor di Donizetti, dedicate alla signorina Carolina Just, edite da Tramater.
ドニゼッティの《ランメルモールのルチア》による華麗な変奏曲
カロリーナ・ジュスト嬢に献呈、
トラマーテル社 ⁴⁵⁵ で出版、 |
| 19 * | Variazioni sopra un tema della Straniera di Bellini dedicate alla R. principessa Maria Antonietta Borbone, edite da Tramater.
ベッリーニのオペラ《異国の女》の主題による変奏曲
マリア・アントニエッタ・ディ・ブルボーネ王女に献呈、トラマーテル社で出版 |
| 20 | Cavatina «Il soave, e bel contento, »nella Niobe di Pacini, riduzione.
パチーニのオペラ《ニオベ》よりカヴァティーナ〈心地よく、とても満足〉のハープ編曲 |

⁴⁵⁵ トラマーテル社 Tramater Società tipografica napoletana (Soc. Tip. Tramater e C.) は、1829 年から 1840 年に操業したナポリの出版社。有名な事典『ボキャブラリオ・ユニヴェルサーレ・イタリアーノ *Vocabolario universale italiano*』を発刊したことで知られる (Proietti and Fazzini 2005, vol.65)。

- 21 **Variazioni su di un tema del Crociato in Egitto di Meyerbeer.**
 マイアベーアのオペラ《エジプトの十字軍》の主題による変奏曲
- 22 **Romanza nella Dama Bianca di Boileau, riduzione.**
 ボワエルデュのオペラ《白衣の婦人》のロマンスのハーブ編曲
- 23 **Preludio in tutti i tuoni, originale.** 鳴り響く雷の前奏曲（オリジナル）
- 24 **Introduzione , e tema con variazioni sulla romanza «Assisa a piè di un salice,»nell Otello di Rossini**
 con accompagnamento di flauto a piacere.
 ロッシーニのオペラ《オテッロ》よりロマンツァ〈柳の根元に腰を下ろして〉に基づく序奏、主題と変奏（フルート伴奏可）
- 25 **Preludio con variazioni sull' aria «Tu vedrai la sventurata» nel Pirata di Bellini.**
 ベッリーニのオペラ《海賊》よりアリア〈汝は不幸な女を見ることになるだろう〉に基づく前奏曲と変奏
- 26 * **Pot pouri nelle opere Parisina di Donizetti, e Norma di Bellini, dedicato alla signora Rosseler, edite da Tramater.**
 ドニゼッティのオペラ《パリジーナ》とベッリーニのオペラ《ノルマ》のメドレー
 ロスレル夫人に献呈、トラマーテル社で出版
- 27 **Pot-pouri sull' Anna Belena di Donizetti. e su i Capuleti, e Montecchi di Bellini.**
 ドニゼッティのオペラ《アンナ・ボレーナ》とベッリーニのオペラ《カプレーティとモンテッキ》に基づくメドレー
- 28 * **Variazioni sulla Norma dedicate alla signora Carolina Just, edite da Tramater.**
 ベッリーニの《ノルマ》に基づく変奏 カロリーナ・ジュスト嬢に献呈、トラマーテル社で出版
- 29 **Pot-pouri sulla Beatrice di Tenda de Bellini.**
 ベッリーニの《テンダのベアトリーチェ》に基づくメドレー

- 30 * Pot-pouri sulle opere Semiramide, e Puritani e Cavalieli di Bellini dedicate alla R. principessa Maria Carolina Borbone, edite da Tramater.
 ロッシーニの《セミラーミデ》とベッリーニの《清教徒》に基づくメドレー
 マリア・カロリーナ・ブルボーネ女王に献呈、トラマーテル社で出版
- 31 Vatiazioni sulla canzonetta napolitana La Ricciotella.
 ナポリ民謡〈リッチョテッラ〉の変奏曲
32. Metodo facile per gli allievi. 学生のための簡単なメソッド
33. Cavatina« Casta Diva» nella Norma, riduzione per arpa, e pianoforte.
 ハープとピアノのためのベッリーニの《ノルマ》のカヴァティーナ〈清らかな女神よ〉の編曲
34. Variazioni per arpa e flauto sulla Sonnambula, e sulla Norma.
 ベッリーニの《夢遊病の女》と《ノルマ》によるハープとフルートのための変奏曲
35. Duetto per arpa e pianoforte sull' Ulimo giorno di Pompei.
 パチーニのオペラ《ポンペイ最後の日》によるハープとピアノのための二重奏曲
36. Duetto per arpa, e flauto sulla Semiramide.
 ロッシーニの《セミラーミデ》によるハープとフルートのための二重奏曲
37. Duetto per arpa, e flauto su i Capuleti e Montecchi dedicato alla signora Just.
 ベッリーニのオペラ《カプレーティとモンテッキ》によるハープとフルートのための二重奏曲
 カロリーナ・ジュスト嬢に献呈
38. Variazioni sulla stessa opera, e sulla Straniera per arpa, e flauto.
 ベッリーニの《カプレーティとモンテッキ》と《異国の女》に基づくハープとフルートのための変奏曲

39. Cavatina del tenore nell' anzi- detta opera per arpa.
ベッリーニのオペラ《異国の女》によるハープのためのテノールのカヴァティーナ
40. * Variazioni su di un tema dell'opera medesima per arpa, edite da Tramater.
ベッリーニのオペラ《異国の女》に基づくハープのための変奏曲、トラマーテル社で出版
41. Cavatina sulla stessa per arpa.
ベッリーニのオペラ《異国の女》によるハープのためのカヴァティーナ
42. Variazioni sopra un tema del Pirata.
ベッリーニのオペラ《海賊》の主題による変奏曲
43. Duetto per arpa, e pianoforte su i Capuleti, e Montecchi.
ベッリーニのオペラ《カプレーティとモンテッキ》によるハープとピアノのための二重奏曲
44. Preghiera nell' Assedio di Corinto« Giusto ciel» per arpa.
ロッシーニのオペラ《コリントの包囲》によるハープのための祈り〈正しき天よ！〉
45. Otto preludii. 8つの前奏曲
46. Preludio con variazioni dedicato alla R. principessa Maria Antonietta Borbone.
前奏曲と変奏、マリア・アントニエッタ・ディ・ブルボーネ王女に献呈
48. Variazioni facili dedicate alla R. principessa Maria Carolina Borbone.
やさしい変奏曲、マリア・カロリーナ・ブルボーネ女王に献呈

以上の一覧からわかるとおり、ザネッティの作品の多くは、同時代のベッリーニやロッシーニなどのオペラの主題に基づく変奏曲、有名なオペラ・アリアなどのハーブ編曲やメドレーであった。第3章にみたマルクッチやグラツィアーニにも同様の傾向がみられたが、ザネッティの場合にとりわけ重要な点は、これらの作編曲で、エラル社（Zaner）のダブルアクション・ペダルハーブでの演奏が想定されたことである。既に初期作品である《ダブルアクション・ペダルハーブのためのロッシーニ〈チェネレントラ〉のロンドに基づく主題と変奏 *Tema con variazioni per arpa a doppio movimento sopra il rondò della Cenerentola di Rossini*》作品4で、使用楽器が指定されている。

また、オペラ主題の作品や編曲だけでなく、ザネッティ自身の着想による主題に基づく作品もみられる。『ナポリ音楽新聞』の記事では、これらは「オリジナル *originale*」と別記され、そのことが強調されていた。19世紀前半イタリアのハーブ奏者が残した作品の多くでは、オペラからの主題をいかに奏者の技巧披露に合わせて変奏するか、あるいは楽器に合わせて編曲するかが着目される。一方、ザネッティの「オリジナル」作品では、作曲家としての主題の着想から、ダブルアクション・ペダルハーブ普及に向けた新たなレパートリーの創作を試みていた点が特徴だといえる。

ザネッティの作品のほとんどは、ハーブ独奏のための作品である。作品33以降、ハーブとフルート、あるいはハーブとピアノのための二重奏という編成に対する興味をみせるが、作品題目での楽器の表記順がハーブを先としていることから、ハーブを伴奏よりもむしろ中心に据えた作曲が試みられたと推測される。演奏者の想定に関しては、ダブルアクション・ペダルハーブの普及状況に鑑みて、ハーブ独奏、二重奏ともに、まずは自分自身が演奏するレパートリーとして作曲されたとみられる。ただし、作曲の後期には、《学生のための簡単なメソッド *Metodo facile per gli allievi*》作品32や、《やさしい変奏曲 *Variazioni facili*》など、教育目的とみられる作品もわずかながら残している。

48 作品中、出版が確認できた例はわずか8作品のため、全体の傾向は述べられないものの、現在わかった中では、初期作品はナポリのジラル社（Zaner）で出版され、作品18以降では、トラマーテル社（Tramater）で出版される傾向がみられた。『ナポリ音楽新聞』に出版年の記載はないが、ジラル社とトラマーテル社の操業時期に照らし合わせると、1815年から1840年の間に出版されたといえる。ザネッティは、まさにダブルアクション・ペダルハーブの登場からの25年間、時代を先取りして駆け抜けた作曲家であった。

以上では、1865年の『ナポリ音楽新聞』に掲載された作品目録をもとに、ザネッティの

おおよその作曲傾向を考察した。これらのザネッティの作品の現存はまだ確認されておらず、具体的に検証することはできないが、第4項では、彼とかかわりが深かったとみられるドニゼッティの作品を足がかりに、ザネッティが活動した当時のナポリ流派での演奏法を考察する。そこで鍵となるのが、ザネッティが普及に努めたボクサのメソッドである。

第4項 ボクサのメソッドで演奏されたハープ作品

4-1. 現在普及する作品の共通点

ドニゼッティの《ヴァイオリンとハープのためのラルゲットとアレグロ *Larghetto e Allegro per violino e arpa*》は、オペラでのカデンツァを除けば、ドニゼッティがハープのために残した唯一の作品である。タイトルのとおり、ラルゲットによる第1楽章（g moll）とアレグロの第2楽章（G dur）からなる。作曲時期は厳密に明らかでないが、この作品の第2楽章がガレンベルグ作曲のバレエ《イスマーンの墓 *Ismaana Grab*》（ウィーン初演、1823年）の旋律が用いられていることが指摘されていることから（Meylan 1970, 1）、おおよその時期が1823年以降であったことが推定できる⁴⁵⁶。

この作品は当時出版されず、作曲経緯や初演者、献呈相手などもわかっていないが、この作品のすべての部分が4指ですべて問題なく演奏できることから、ザネッティが広めたボクサのメソッドに基づくナポリ流派の奏者の演奏が想定されたと考えられる。また、第3章でみたようなシングルアクション・ペダルハープからダブルアクション・ペダルハープへの移行期特有の奏法がなく、今日のテクニックからかけ離れた指示もない。

なお、ボクサのメソッドで演奏できる特徴は、この作品とほぼ同時期にナポリで書かれたロッシーニの《ハープとヴァイオリンのためのアンダンテと変奏 *Andante con variazioni per arpa e violino*》（1820）⁴⁵⁷にもいえる。ロッシーニもまた、1815年から1822年にかけて、サン・カルロ劇場のためにオペラ作品を書くなど、公私ともにサン・カルロ劇場とのかかわりが深い⁴⁵⁸。この作品は、劇場支配人バルバイヤの娘で、アマチュアのハープ奏者

⁴⁵⁶ 実際、「アレグロ・ガレンベルグ *Allegro Gallemberg*」という表記が、自筆譜にも書かれていることが確認できる。

Donizetti, *Larghetto e Allegro* (識別番号：IT/ICCU/LO1/1064173. BG0385)

なお、自筆譜のインクの状態から、ガレンベルグのバレエよりも古い1819-1820年頃に作曲されたという推測もあるが（Vita 1960, 1）、少なくとも第2楽章は1823年以降の作曲である可能性が高いといえる。

⁴⁵⁷ 16小節のアダージョによる前奏、ロッシーニのオペラ《タンクレディ *Tancredi*》のアリア〈こんなに胸騒ぎが *Di tanti palpiti*〉の主題、そして3つの変奏とコーダからなる。

⁴⁵⁸ ロッシーニの最初の夫人は、サン・カルロ劇場のソプラノ歌手イサベッラ・コルブラン Isabella Colbran (1785-1845) である。

でもあったカロリーナ・バルバイヤ Calorina Barbaja (1801-?)⁴⁵⁹に献呈された (Eisenbeiss 2013, 77)。

これら2作品は、大作曲家による数少ないイタリア・ハープ音楽として広く知られており、音楽大学などで室内楽を勉強するため、あるいは演奏会のための重要なレパートリーのひとつとなっている。これは、現在のハープ奏者でも演奏可能であることを意味する。ザネッティがナポリにボクサ・メソッドとダブルアクション・ペダルハープを普及させた成果は、現在のレパートリー状況にも波及していたのである。

ところで、この2作品にはもうひとつの共通点がある。それはハープとヴァイオリンという本来記譜された編成ではなく、ハープとフルートという編成でも演奏されることで、今日広く普及している点である。ラルゲットとアレグロの2楽章からなるこのドニゼッティの作品は、しばしば《フルートとハープのためのソナタ》としてフルートとの二重奏で演奏される。ロッシーニの二重奏曲も同様に、フルートとハープのための変奏曲として専ら認知されており、それどころか、フルートの音域に合わせて F dur から G dur に移調されて普及している⁴⁶⁰。レパートリーの普及という観点では、原曲の編成だけでない選択肢の広がり、より多くの人々に演奏され、親しまれるようになったことへ貢献したといえる。一方、現在広く知られる版と作曲家による原典の両者を把握することも、演奏上の観点では重要だと思われる。

そこで、以下では、ドニゼッティの《ヴァイオリンとハープのためのラルゲットとアレグロ》を取り上げ、版の状況をまず整理した後、各版と自筆譜の比較を通して、ドニゼッティの想定した演奏法や表現、当時用いられた楽器について考察する。

4-2. ドニゼッティ《ヴァイオリンとハープのためのラルゲットとアレグロ》

(1) 版の状況

《ヴァイオリンとハープのためのラルゲットとアレグロ》と《フルートとハープのためのソナタ》を含めたドニゼッティの二重奏曲の版には、【表 4-1-2】に示す5つが確認される。

⁴⁵⁹ カロリーナ・バルバイヤが18歳でナポリの銀行家チェーザレ・ポリーティ Cesare Politi (?-?) と結婚する際に献呈された。ロッシーニはカロリーナを大変気に入っていた (Eisenbeiss 2013, 77)。

⁴⁶⁰ ロッシーニの原曲は F dur だが、フルートとの二重奏では G dur で演奏される。F dur のほうがハープの調弦に対して自然である。

【表 4-1-2】ドニゼッティの二重奏曲における版の状況

1	<p>自筆譜（Larghetto と Allegro の表記、violino と arpa の指定）</p> <p>識別番号：IT/CCU/LO1/1064173 （ベルガモのドニゼッティ博物館所蔵）</p>
2	<p>作品名：ヴァイオリンとハープのためのラルゲットとアレグロ</p> <p>原語：Larghetto e Allegro per violino e arpa</p> <p>校訂者：ミレッラ・ヴィータ Mirella Vita</p> <p>出版社：サンガッロ音楽出版 Edizioni musicali Sangallo （ミラノ）</p> <p>出版年：1960 年</p> <p>OCLC No.：367813838</p>
3	<p>作品名：ヴァイオリン（フルート）とハープのためのソナタ</p> <p>原語：Sonate für Violine (Flöte) und Harfe</p> <p>校訂者：レイモン・メラン Raymond Meylan</p> <p>出版社：ペーターズ社 Litolf/Peters （フランクフルト）</p> <p>出版年：1970 年</p> <p>OCLC No.：487922163</p>
4	<p>作品名：ヴァイオリンあるいはフルートとハープのためのラルゲットとアレグロ</p> <p>原語：Larghetto e Allegro per violino o flauto e arpa</p> <p>校訂者：不明</p> <p>出版社：ヒンリクセン社 Hinrichsen （ロンドン）</p> <p>出版年：1975 年</p> <p>所蔵情報なし⁴⁶¹。</p>
5	<p>作品名：ヴァイオリン（フルート）とハープのためのラルゲットとアレグロ</p> <p>原語：Larghetto and Allegro for Violin (Flute) and Harp</p> <p>校訂者：デューイ・オーウェンス Dewey Owens</p> <p>出版社：リラ音楽出版 Lyra Music Company （ニューヨーク）</p> <p>出版年：1980 年</p> <p>OCLC No.：28542978</p>

⁴⁶¹ ヒンリクセン社の出版譜の存在は、ヴィータの作品目録で言及されたが、所蔵情報はない (Vita 1989, 123)。

この作品でよく演奏に用いられる楽譜は、ペータース社から 1970 年に出版された、フルート奏者で作曲家のレイモン・メラン Raymond Meylan (1924-2022) による校訂版 (【表 4-1-2】⇒ 3) である。この版では作品名が「ソナタ」となっているが、自筆譜には「ソナタ」という文言は一切書かれていない。校訂者によって、小節数の表記、デュナーミク (*p* や *f*, *cresc.* など)、ハーブのペダルが加筆されている他、フルートで演奏する場合に除外する音符を括弧付きで示すなど、フルートとハーブという編成にも考慮がなされていることが特徴的である。なお、ロンドンのヒンリクセン Hinrichsen 社によって 1975 年に出版された《ヴァイオリンあるいはフルートとハーブのためのラルゲットとアレグロ *Larghetto e Allegro per violino o flauto e arpa*》(【表 4-1-2】⇒ 4) は、実質的にメランの校訂による版の再版とみられる⁴⁶²。現在、フルートと演奏される機会のほうが多いのは、これらの楽譜が出版された影響であろう。

既に廃版となっており、今日では流通していないが、ハーブ奏者で音楽学者のミレッラ・ヴィータ (序章 8 頁で紹介) による 1960 年の校訂譜も存在する (【表 4-1-2】⇒ 2)。本論では、唯一所蔵が確認されたブレシャ音楽院 Conservatorio di Musica di Brescia⁴⁶³に電子データで提供していただいたものを使用する。

メランとヴィータによる校訂版は自筆譜 (【表 4-1-2】⇒ 1) にもあたって上で制作され、学術的な検討がされているが、リラ音楽出版から出されている楽譜は、ペータース社の校訂譜をもとにしたとみられる学習者向けの版である (【表 4-1-2】⇒ 5)。この楽譜では、ペダル配置の図や、弦の響きを止めるタイミングを示す記号などが細かく記され⁴⁶⁴、非常に丁寧である一方、アーティキュレーションなどの指示は厳密とはいえない。

以下では、自筆譜とメランによるペータース社の校訂譜 (以下、メラン版) とヴィータによる校訂譜 (以下、ヴィータ版) を取り上げ、自筆譜ではどのような演奏が意図されており、実際にはどのような演奏が流布しているかを考察するとともに、現在普及している理由のひとつであるボクサのメソッドとの関連性を明らかにしていく。

⁴⁶² ユダヤ系のヒンリクセン家は、1860 年から第 2 次世界大戦以前まではペータース社を所有していた。同社は、ナチスドイツによる会社の没収、大戦後のヒンリクセン家への返還、東西冷戦など紆余曲折を経て、現在のペータース社となっている。なお、ヒンリクセン家の一部の人々は、1937 年にロンドンでも出版社を立ち上げ、これがヒンリクセン社と呼ばれる。

Edition Peters <https://www.editionpeters.com/company> (最終アクセス: 2020 年 8 月 28 日)

スガナミ楽器株式会社 <https://www.pianoseed.com/information/20200414musicalscore/> (同上)

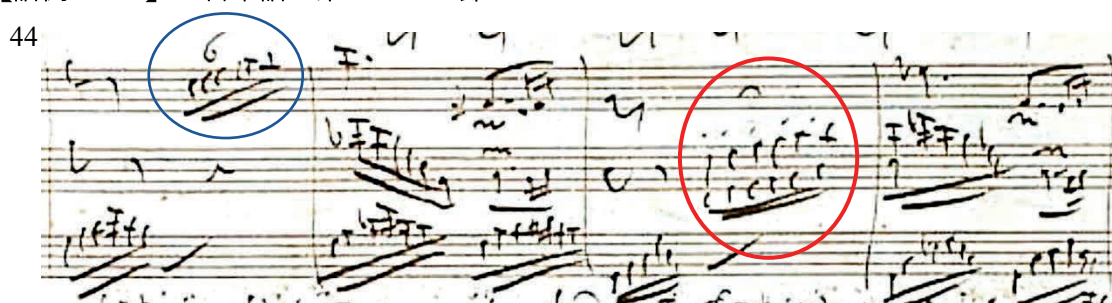
⁴⁶³ ルカ・マレンツィオ音楽院 Conservatorio Luca Marenzio と呼ばれる。

⁴⁶⁴ 通常は楽譜に記されないため、ハーブ奏者が自分で判断して書き込む。なお、20 世紀以降のハーブ奏者による作品であれば、あらかじめ表記されることがある。

(2) アーティキュレーションにおける自筆譜と校訂譜の比較

第1楽章ラルゲットの終盤では、G dur に転調し、旋律楽器パートが6連符の順次上行形からの付点四分音符、そしてトリルを経て終止するフレーズを示す。これを受けて、ハーブが少し変化させた形で呼応する。ハーブ・パートでは、6連符の順次上行を右手のオクターヴで演奏するが、ドニゼッティが残した自筆譜ではスタッカートが指示される一方【譜例 4-1-1】、最も演奏されるメラン版では、ハーブ・パートにスタッカートが反映されていない【譜例 4-1-2】。

【譜例 4-1-1】 自筆譜 第 44-47 小節



旋律楽器パートの6連符は、少なくともフルートでは、レガートで演奏されることが通例だが、ハーブでの片手のオクターヴ上行は、親指と薬指をそれぞれ反対方向（内側）にはじく都合上、厳密には音をつなげることはできないため⁴⁶⁵、ハーブでもレガートで歌うことは難しい。

【譜例 4-1-2】 メラン版 第 45-47 小節



⁴⁶⁵ 下行形であれば、親指を順次下行に合わせてスライドし、2、3、4を交互に弾くことでレガートを実現することが可能である。

一方、ヴィータ版では、旋律楽器を自筆譜と同様にヴァイオリンのみに限定しており、ハープ・パートの第 46 小節についても自筆譜のとおりスタッカートの指示が反映されている。また、ヴァイオリンの 6 連符では、アップ・ボウによるスラー・スタッカートが指示されている。これは、弓をかえさずに、一弓でスタッカートを演奏すると解釈される【譜例 4-1-3】。

【譜例 4-1-3】 ヴィータ版の第 44-46 小節

このようにヴァイオリンでのスラー・スタッカートで演奏し、2 度目に現れる 6 連符の上行形をハープがスタッカートで演奏することは、音のつながりの点で音楽的な統一が生まれる⁴⁶⁶。一方で、ハープの持つピッツィカートのような音色が強調され、変化も生み出されるといえる。

ヴィータの校訂譜は、他にもヴァイオリンのボウイングやハープの演奏法などについて、原典での意図を配慮した実践的な解釈を提示する傾向がみられる。たとえば、第 2 楽章の第 94 小節および第 98 小節では、ハープ・パートにおいて、響板の近くではじく指示 (*alla tavola*) と 通常的位置ではじく指示 (*pos. norm.*) が 4 小節ごとに示されている【譜例 4-1-4】。響板の近く、つまり、弦の根元を弾くと、はじいた時の弦からの抵抗が高まり、響きの余韻が少ない乾いた音色が生み出される。ヴィータは、左手による G 音-D 音の交替が自筆譜でスタッカートであることを考慮したうえでこの奏法を選択し、さらに 4 小節ごとの変化を出すために、4 小節ごとに切り替える指示を表記したものと思われる。

⁴⁶⁶ ハープは音の余韻が長いので、エトフェをせずにスタッカートのはじき方で演奏すると、ちょうどスラー・スタッカートのような聴こえ方になる。

【譜例 4-1-4】 ヴィータ版 第 91-98 小節

91

95

(*alla tavola*)

(*pp*)

(*pp*)

(*pos.norm.*)

既に、グラツィアーニのハープ作品や教則本の例でもみたとおり（第3章第2節）、19世紀のダブルアクション・ペダルハープ移行期には、シングルアクション・ペダルハープからの過渡期的な特徴として、アーティキュレーションに対する厳密な区別と音色の変化による表現が現在よりも重視されていた⁴⁶⁷。このことをふまえると、以上にみたスタッカートの有無のような些細な相違点の把握も、移行期の特徴を理解し、時代に忠実な解釈を目指すうえでは不可欠だといえる。

(3) ボクサのメソッドと楽器の観点からみた移行期の特徴

ドニゼッティの《ラルゲットとアレグロ》が、ボクサのメソッドの基本事項のひとつである4本指の使用を想定している点は既に述べたが、さらに、ボクサのメソッドを想定することで効果的に演奏できる箇所を挙げることができる。

第2楽章では、8小節間のアレグロの主題⁴⁶⁸（G dur）をヴァイオリンがまず *p* で提示し、次にハープがこの主題を *mf* で繰り返す【譜例 4-1-5】。アフタクトの後の2小節間のゼクエントは、1拍目に短前打音の装飾をつけて演奏される。この装飾音は、9度音程

⁴⁶⁷ 現在よりも、という表現は、通常の奏法や記譜法の範囲内でさえも、より厳密なこだわりを持っていたことを指している。当然ながら、当時よりも特殊奏法などの使用が多い近現代のハープ音楽では、あらゆる音色やアーティキュレーションを駆使するが、これらは特殊奏法という認識がされている。

⁴⁶⁸ これがガレンベルグのバレエからの主題だとみられる。

を親指と薬指でつかんだ後に、親指をスライドさせて2度下行させることで得られる。この親指スライドの使用は、ボクサが《ハーブ・メソッド》作品 60 で4本指の使用を明確に奨励したことに基づき、ザネッティにはじまる当時のナポリ流派のハーブ奏者が採用した奏法と一致するといえる。

【譜例 4-1-5】 第2楽章冒頭の主題提示 第50-70小節

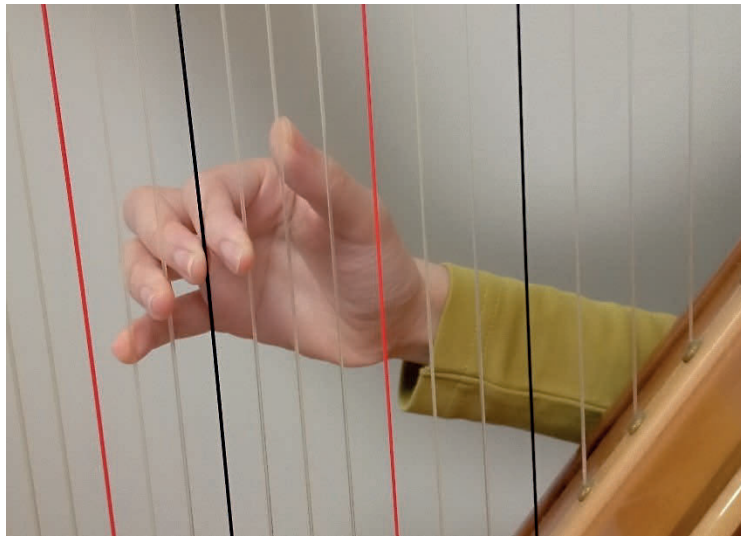
ボクサは、《ハーブ・メソッド》作品 60 の第2章「運指に関する一般的な考慮事項 *Considérations générales sur le doigter*」で7つの方針を提示したが、その6番目で、同じ音型に対してジャンリス夫人⁴⁶⁹の流派が用いる運指【譜例 4-1-6】と自らの推奨する運指【譜例 4-1-7】の2種類を例示し、小指を使う代わりに親指をスライドさせる方法を提案した (Bochsa 1860, 35-36)。

⁴⁶⁹ 第2章第2節で既出 (95 頁、124 頁)。

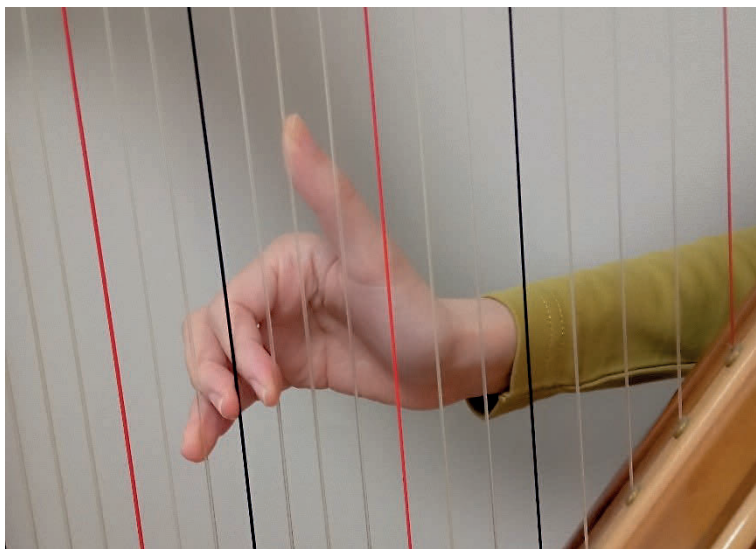
小指を含む使用から4本指の使用への変更は、運指だけでなく、腕全体の構え方の変更も意味するといえる。【図4-1-2】に示すとおり、小指まで使用する場合には、小指側に手の重心が置かれるため⁴⁷²、前腕と床とに角度ができる。一方、薬指までの4本指を用いる場合【図4-1-3】には、手の重心を親指側に寄せることができるため、前腕と床との角度がより水平になる。ドニゼッティの【譜例4-1-5】第59-60小節のようなオクターヴ音程では、この前腕の角度が親指のコントロールをよくするため、親指をスライドさせて発音する装飾音の演奏に大変有効に働くとみられる。

472 小指まで使用する点は鍵盤楽器と類似しているが、ハーブの場合は弦をはじく行為のために、より小指の関節を曲げて、小指側に重心を置く必要がある。

【図 4-1-2】小指まで使用する場合の手の重心と前腕の向き⁴⁷³



【図 4-1-3】薬指まで使用する場合の手の重心と前腕の向き⁴⁷⁴



この第 59-60 小節（第 63-64 小節も同様）における 1 拍目の装飾音の使用頻度には、ヴィータ版とメラン版で差異がある。ヴィータ版では、この短前打音が小節の頭ごとに現れる一方【譜例 4-1-5】（前掲、209 頁）、メラン版では、H 音が斜線付きの短前打音がフレーズのはじめに一度のみ現れる【譜例 4-1-8】。両版ともに旋律楽器パートのほうでは、同様のゼクエンツでの装飾が一貫して小節ごとにつけられているが、メラン版での表記をみただけでは、ハーブ・パートとの不統一を説明できない。

⁴⁷³ 筆者の実践による。

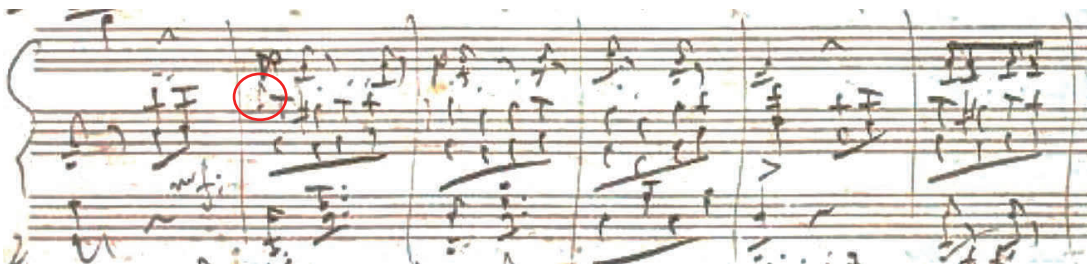
⁴⁷⁴ 筆者の実践による。

【譜例 4-1-8】 メラン版 第 59-60 小節 右手の装飾音とオクターヴのスタッカート



第 1 楽章では、ヴィータ版がハープ・パートのスタッカート表記を自筆譜に忠実に反映したうえでヴァイオリンとの演奏を想定した実践的な指示を記したことを述べたが、第 2 楽章第 59-60 小節のハープ・パートでは、むしろメラン版がドニゼッティの自筆譜の表記をそのまま反映したともいえる。自筆譜でも、ヴァイオリン・パートに小節ごとの装飾音書かれるが、ハープ・パートでは、第 59 小節では明確に装飾音の表記がみられるものの、第 60 小節は（不鮮明だが、恐らく）装飾音は記されていない。そして、少なくとも第 63 小節以降には、明らかに装飾音の記譜がない【譜例 4-1-9】。

【譜例 4-1-9】 自筆譜 第 58-63 小節



ただし、20 世紀の校訂譜でヴァイオリンとハープの間での表記が不統一であることは、不自然であっても、ドニゼッティの手稿段階では、単に第 60 小節以降の装飾音が省略されることは十分ありうる。装飾音は一般的に、奏者の音楽的解釈による部分も大きく、厳密に決められるものではないものの、ドニゼッティがボウイングの影響もあるヴァイオリンのみに装飾音を入念に書き込み、ハープ・パートでは最初のみを提示した可能性は高い。したがって、ハープ・パートの第 59 小節のみに装飾音を置く判断がドニゼッティの意図した音楽であったかどうかには疑問も残る。

なお、自筆譜第 59 小節の前打音には斜線がないことにも同様のことがいえる。つまり、これを仮に長前打音とみなすと、音楽的に前後とのバランスがよくないため、ドニゼッティが短前打音を想定しつつも、斜線を省略した可能性が高い（現に 2 つの校訂譜ではそのように解釈された）。

しかし、ハープ演奏の観点では、装飾音の H 音は親指を滑らせることによって演奏されるため、弦でのスタンバイ時間が長いほうが、より装飾音を明瞭に発音することができることは明らかである。つまり、短前打音でありながらも、わずかに短いアッポジャトゥーラ（倚音）にも近い実態であれば、演奏には効果的である。さらに、メラン版のように、この装飾音をフレーズのはじめのみに置く場合、ハープの演奏上では十分なスタンバイ時間が確保され、最も明瞭に演奏できるともいえる⁴⁷⁵。

現代のハープ演奏、とりわけ息を保つことを考慮に入れるフルートとの組み合わせでは、一般的に同じレパートリーでも速いテンポが好まれる傾向がある。しかし、現代のハープは、当時よりも弦の張力が強まり、弦の間隔が広いため、速いテンポの場合には、親指と薬指で 9 度音程をつかんで親指をスライドさせる演奏法は適用しづらくなる。このハープ・パート（第 59-66 小節）が *p* でなく、*mf* であることも考慮すると、4 本指による現在の奏法と一致するにもかかわらず、従来想定された演奏効果が発揮されづらくなる。実際、既に多くのハープ奏者が装飾音の省略によって、よりよい対応を試みている。

既に本章第 1 節第 2 項（191 頁）でダウリアの水彩画に描かれたマリア・クリスティーナの楽器がまだシングルアクション・ペダルハープであったことを指摘し、19 世紀初頭のナポリでは、奏法の観点で現在と共通するボクサのメソッドが用いられる一方で、使用楽器の上ではまだダブルアクション・ペダルハープ普及が追いついていなかった可能性を考察した。したがって、親指スライドの装飾音を伴うハープ・パートでの現在の演奏実践に対する違和感は、当時想定された楽器が現在のダブルアクション・ペダルハープと大きく異なることによると推論できる。ボクサのメソッドの浸透とエラール社ダブルアクション・ペダルハープの未普及が交じり合う当時のナポリの実態は、実際の音楽にも反映されていたのである。このことから、シングルアクション・ペダルハープの奏法の名残りと新しい技法開発が並列して 1870 年代頃まで続く実態（第 3 章）とは、また異なる移行期の存在が示唆される。

⁴⁷⁵ もちろん別の解釈もありうる。

校訂譜の比較からは、メラン版ではフルートでの実践も念頭に校訂し、ヴィータ版ではヴァイオリンとの演奏を想定した自筆譜に近い解釈をするという両者の姿勢の違いがみとれた。メラン版がフルートとの演奏を念頭に置きつつ、第2楽章の装飾音に関して自筆譜に書かれたままに記譜したことから、装飾音を省く演奏慣習が現在多くみられるが、これは現在の楽器に適しているとも捉えられる。今後の再演という観点では、移行期の特徴をふまえつつ、当時の楽器が現在と異なることを考慮し、当時に近い復元楽器あるいは古楽器で演奏するか、現在の楽器で演奏するかによって、柔軟に演奏法を分けることが望まれるだろう。また、第1楽章のスタッカートのように、ドニゼッティ自身が書き記したものがハープに適する選択肢だと考えられる場合、それを認識し、適切に演奏に反映させることは、演奏のみならず、学問的観点でも重要である。

以上の第1節では、これまで知られていなかったヴィルトゥオーゾ奏者クレメンテ・ザネッティが、ナポリでどのようにボクサのメソッドとダブルアクション・ペダルハープの普及に貢献したかを明らかにするとともに、この時期にナポリで書かれたハープ作品を、奏法と使用楽器の観点から考察した。第2節では、ザネッティが創始したナポリ流派からつながるナポリ音楽院ハープ科を軸に、どのようなハープ奏者や作品が生まれたかをみていく。

第2節 ナポリ音楽院から生み出された名手たちと作品

ナポリでは、1837-1840年の間に、ハープ音楽史のナポリ流派にとって、大きな出来事が立て続けに起きる。まず、1837年にザネッティがコレラで亡くなり、1838年にドニゼッティがパリへと旅立った⁴⁷⁶。そして、1839年にはフィリッポ・スコッティがナポリ音楽院ハープ科を創始し、翌1840年にメルカダンテが同音楽院の院長に就任した。スコッティは、サン・カルロ劇場ハープ奏者を務めたほか、ナポリ音楽院ハープ科の創始以来、ナポリ流派の数多くのハープ奏者を育てた。

第2節では、ナポリ音楽院ハープ科を軸に、スコッティが教師を務めた時代(1839-1865)に院長のメルカダンテが書いたハープ作品と、スコッティとメルカダンテが世に送り出した世界的ヴィルトゥオーゾ奏者、フェリーチェ・レーバノの活動と作品をみていく。

第1項 ナポリ音楽院ハープ科（設立1839年）とメルカダンテ

1-1. ハープ科の開講状況と使用楽器

ナポリ音楽院ハープ科は、当初、男女別クラスに分けられ、ダブルアクション・ペダルハープが教えられたが、1861年のイタリア統一後の政府による予算削減の一貫で、女子クラスのみが一時閉鎖され、1874年まで開講されなかった(Grande 2016, 24-25)。このことはナポリ流派が女性ハープ奏者の育成で遅れをとることにつながるが、見方を変えれば、一連の予算削減の中でも（男子クラスだけとはいえ）ハープ科が存続されたともいえる。19世紀の社会背景を考慮すると⁴⁷⁷、男子クラスの存続が女子クラスよりも優先された事態は、ナポリ音楽院ハープ科の教育が教養よりも専門家育成を目指していたことを意味する⁴⁷⁸。スコッティは、女子クラス閉鎖の期間も男子クラスでは教鞭をとり続け、そこからは優秀な男性のハープ奏者がイタリア国内外に輩出された。

1869年に編纂された『ナポリ音楽院の歴史的記録』⁴⁷⁹では、1860年以降、学生の増加に

⁴⁷⁶ ドニゼッティは、パリに移住する1838年の数年前から、ナポリでのオペラ作品に対する検閲の問題に悩み、サン・カルロ劇場芸術監督に代わる安定した地位を求めていた。1833年にはノヴァーラ大聖堂の礼拝堂楽長 *Maestro di capella*、1837年にはナポリ音楽院院長への就任を試みたが、いずれも失敗に終わった。ドニゼッティの代わりに、これらの地位に就いたのがメルカダンテだった (Smart and Budden 2001)。

⁴⁷⁷ 当時は、女子に対する音楽教育があくまで贅沢なものと捉えられる風潮が依然として強かった。

⁴⁷⁸ ナポリ音楽院では男女ともにハープ科の需要が高かったことが特筆される。比較対象として、たとえば、1845年のマドリッド音楽院ハープ科の場合を挙げると、男子クラス0人、女子クラス4人であった (Lalanda 2013, 480)。

⁴⁷⁹ 第2章第1節第3項でアレッサンドロ・スカラッティを取り上げた際にも、この資料を用いた。

伴い、新たな楽器がいくつか導入され、これまでのナポリ音楽院にはなかった楽器も揃ったことが述べられた (Florimo 1869, 186-187)。1869 年時点での装備として、ピアノなどの鍵盤楽器のほか、ヴァイオリンからコントラバスまでの弦楽器、フルート、クラリネット、オーボエ、ファゴットなどの木管楽器、ホルン、トランペット、トロンボーン、オフィクレイドなどの金管楽器、そしてティンパニが列挙された (Florimo 1869, 186-187)。ハーブに関しては、エラル社製のダブルアクション・ペダルハーブだと特記された 1 台と「優れた製作者によるハーブ 3 台」 (Florimo 1869, 187) が記されていた。このことから、少なくとも 4 台のハーブが 1869 年時点で導入されており、そのうちの 1 台が、恐らく新しいモデルのダブルアクション・ペダルハーブであったと推測される。

スコッティ時代におけるハーブ科学生や楽器の状況は、ナポリ音楽院の記録から把握できるのだが、スコッティのハーブ作品は現在のところ見つかっていないため、彼の教育における奏法的特徴の実態はつかみにくい⁴⁸⁰。そこで、スコッティ時代のナポリ音楽院での演奏傾向をみるため、同音楽院院長であり、ハーブ奏者とのかかわりも深かった⁴⁸¹メルカダンテの作品を例に取り上げる。

1-2. ナポリ音楽院で演奏されたハーブ作品——メルカダンテの《メロディア》を例に

《ハーブとピアノのためのメロディア *Melodia per arpa e pianoforte*》(以下、《メロディア》と略記)は、メルカダンテが作曲した唯一のハーブ作品として知られる。この作品の作曲年代の詳細は不明だが、1840 年にナポリ音楽院院長に就任してから以降、1860 年までの間に書かれたとされる手稿譜 (【表 4-2-1】⇒1) と、メルカダンテが既に盲目となっていた 1863 年に、弟子のカルロ・パナラ Carlo Panara (?-?) の口述筆記によって仕上げられた手稿譜 (【表 4-2-1】⇒2) がある。どちらの手稿譜もナポリ音楽院に所蔵されていることから、この作品と音楽院のかかわりが強く示唆される。

このメルカダンテの《メロディア》もまた、第 1 節第 4 項で取り上げたロッシーニやドニゼッティの作品と同様、現在のハーブ奏者が習得するボクサのメソッドで演奏できる書

⁴⁸⁰ スコッティの弟子でもある息子のアルフォンソ Alfonso (1805-1889) の作品もほぼ知られておらず、やはり傾向をみるのは難しい。アルフォンソの作曲で唯一確認される作品が、《メルカダンテの〈ヴィルジニア〉による大幻想曲 *Gran fantasia su Virginia di Mercadante*》作品 64 (1867 年、リコルディ社) である。なお、《ヴィルジニア *Virginia*》は、1849-1850 年に作曲され、1866 年にサン・カルロ劇場で初演されたメルカダンテの全 3 幕のオペラである。

⁴⁸¹ たとえば、レーバノはメルカダンテにハーブ奏者への道を勧められ、カラミエッロはメルカダンテに作曲を師事した。

法で作曲されており、4本指では足りないと感じられる和音やフレーズがない。また、マルクッチやグラツィアーニなどの作品とは異なり、特別な記号による楽器や奏法の指定がないため、現代のハープ奏者でも演奏を試みることができる。ただし、現在のハープ奏者がピアノとの二重奏曲として演奏する際には、この作品が作曲された時期の楽器とそれに伴う表現の変化を考慮に入れる必要がある。

(1) 明確なダブルアクション・ペダルハープの想定

《メロディア》は、ヴィータのハープ作品目録 (Vita 1989) にも作品名は挙げられているものの、現在では、先に取り上げたドニゼッティやロッシーニの作品ほどに広く演奏されているとはいえない。しかし、19世紀当時には、リコルディ社による出版譜がショット Schott 社からも再版されていることから (【表 4-2-1】⇒ 3, 4)、この作品の認知度が現在よりも高く、人気があったとみられる。

【表 4-2-1】メルカダンテ《メロディア》の版の状況

1	<p>作品名： コンチェルティーノ、ハープのためのメロディア オーケストラ伴奏</p> <p>原語： Concertino Melodia per Arpa Con accom.to d'Orchestra</p> <p>手稿譜</p> <p>作曲年： 1841-1860 年</p> <p>所蔵： ナポリ音楽院 [IT/ICCU/MSM/0155299] (データ非公開)</p>
2	<p>作品名： ハープのためのメロディア オーケストラ伴奏</p> <p>原語： Melodia per arpa con accompagnamento d'orchestra</p> <p>手稿譜： 弟子のカルロ・パナーラ Carlo Panara による口述筆記</p> <p>作曲年： 1863 年</p> <p>所蔵： ナポリ音楽院 [IT/ICCU/MSM/0152157] (データ公開)</p>
3	<p>作品名： ハープのためのメロディア ピアノ伴奏</p> <p>原語： Melodia per arpa con accomp. di pianoforte</p> <p>出版社： リコルディ社. Tito di G. Ricordi (ミラノ)</p> <p>出版年： 1866 年</p> <p>所蔵： ブレーシャ音楽院、ミラノ音楽院 [IT/ICCU/MUS/0245538]</p>

4	<p>作品名： ハープのためのメロディア ピアノ伴奏</p> <p>原語： Melodia per arpa con accomp. di pianoforte</p> <p>出版社： リコルディ社. Tito di G. Ricordi（ミラノ、ナポリ）</p> <p>キトリツェ・ショット社 Kittlitz-Schott（マインツ）</p> <p>出版年： 1879 年</p> <p>所蔵： レーゲンスブルク大学（ドイツ） [OCLC： 1050930577]</p>
5	<p>作品名： ハープとピアノのためのメロディア</p> <p>原語： Melodia per arpa e pianoforte</p> <p>校訂者： アンナ・パゼッティ Anna Pasetti</p> <p>出版社： ウト・オルフェウス社. Ut Orpheus（ボローニャ）</p> <p>出版年： 1996 年 [IT/ICCU/LO1/0404458]</p>

現在普及する版は、1996 年にパゼッティがハープとピアノとの二重奏による校訂譜（【表 4-2-1】⇒ 5）である。この校訂譜では、1866 年の出版譜（【表 4-2-1】⇒ 3）が参照されたため、あくまでも二重奏曲の小品として扱われており、この作品が当初オーケストラ伴奏を想定していたことには言及されていない。むしろ、ハープとピアノの編成が 19 世紀のサロンで一般的であり、現在では非常に珍しいこの編成での演奏が再評価されるべきである旨が強調されている（Pasetti 1996）。

しかし、1841-1860 年の手稿譜（【表 4-2-1】⇒ 1）では、タイトルが《小協奏曲 Concertino》であったことから、メルカダンテがまだ比較的健康だった 1860 年頃までは、協奏曲の構想が練られていた可能性がある。実際、ナポリ音楽院がデジタル公開する 1863 年時点の手稿譜（【表 4-2-1】⇒ 2）⁴⁸²を検証したところ、作曲当初は、2 管編成のフル・オーケストラによる伴奏が想定されていたことがわかる⁴⁸³。

1863 年の手稿譜から判明した編成は、以下のとおりである。

独奏ハープ、フルート 2、オーボエ 2、クラリネット（B 管）2、ファゴット 2、ホルン（Es 管）4、トランペット（B 管）2、トロンボーン 3、オフィクレイド、ティンパニ（Es 管）、弦 5 部

⁴⁸² ナポリ音楽院によって公開されているデジタル・アーカイヴス（アクセス 2022 年 3 月 30 日）
www.internetculturale.sbn.it/Teca:20:NT0000:IT%Y%ICCU%Y%MSM%Y%0152157

⁴⁸³ ピアノとの二重奏の編成は、作曲当時に想定されたものではなく、より多くの人々に演奏されるように出版時に変更されたものとみられる。

オーケストラ編成に示される楽器の種類は、先にみたナポリ音楽院での 1860 年以降の追加購入項目と一致する。とりわけ着目すべきなのは、ハーブが独奏楽器として、この規模のフル・オーケストラと共演するには、今日の楽器と比較的近いダブルアクション・ペダルハーブでの演奏でなければ、音量バランスの点で難しいとみられることである⁴⁸⁴。すなわち、1860 年以降にナポリ音楽院がエラール社の新しいダブルアクション・ペダルハーブを購入したこととの関係が示唆される。

イタリアのハーブ奏者あるいは作曲家によって書かれたハーブとオーケストラのための作品は、そのほとんど⁴⁸⁵が 20 世紀に書かれたものであるため (Vita 1989, 359-360)、メルカダnteの《メロディア》がオーケストラ伴奏を意図していた事実は、イタリアのハーブ音楽史上でも大変重要である。ナポリ音楽院でのスコッティによるハーブ奏者育成と楽器の新規購入という背景が、このようなオーケストラ伴奏の作品における最初期の作曲につながったといえる⁴⁸⁶。

(2) オーケストラ伴奏の想定を示す特徴

この作品がオーケストラ伴奏を意図していた事実により、ハーブとピアノでは不向きであるように感じられていた箇所がオーケストラの楽器では違和感がないことを確認できる。たとえば、【譜例 4-2-1】に示す第 54 小節のような箇所では、ハーブとピアノはアタックの際の音色が似通っているため、装飾音がぶつかり、各々の声部の動きが不明瞭に聴こえる。しかし、1863 年の手稿譜を検証したところ、二重奏による校訂譜のピアノ・パートで示されていた声部は、以下に示す楽器によって演奏されたと判断でき、それらの音色は、ハーブとぶつかることが少ないことが推測される。

⁴⁸⁴ トロンボーンやオフィクレイドまで含む編成は、ダブルアクション・ペダルハーブの協奏曲として考えても大きいため、シングルアクション・ペダルハーブだと想定するには無理がある。オーケストラの演奏の仕方次第で調整できる範囲ではない。

⁴⁸⁵ 例外として、既に第 2 章第 2 節第 2 項 (102 頁) で取り上げたモリーノのハーブ協奏曲をはじめ、シングルアクション・ペダルハーブを想定したと思われる作品が 2、3 曲ある。

⁴⁸⁶ メルカダnteの有名なフルート協奏曲やクラリネット協奏曲のように、ハーブのための協奏曲が完成される日が来なかったことは惜しまれるが、この作曲経緯を含めた作品価値は十分に再評価の対象となるだろう。

【譜例 4-2-1】 ピアノ伴奏の声部とオーケストラ楽器の対応（第 54 小節を例に）⁴⁸⁷

第1ヴァイオリン、第2フルート

オーボエ

ファゴット、ホルン

pp

クラリネット

ドラム

第2ヴァイオリン、ヴィオラ

チェロ、コントラバス

オーケストラでの演奏を意図していることは、手稿譜でのハープ・パートの書法からも読み取れる。たとえば、楽曲終結部の第 83 小節は、現在流布している 1996 年の校訂譜と 1863 年の管弦楽のための手稿譜で、ハープ・パートの左手での演奏部分に差異がみられる。つまり、校訂譜（【譜例 4-2-2】上）では、32 分音符による速い下行分散和音が右手のみで演奏され、手稿譜（【譜例 4-2-2】下）では、両手のユニゾンで演奏される。ハープは楽器の構造上、両手によるユニゾンを演奏すると、弦を挟んで両手の動きが全く同じになるため、より音量と明瞭な発音が得られる。このため、他の楽器にかき消されやすい低音域で左手のベース音を弾くよりも、オーケストラでは効果的である。実際、今日のオーケストラの現場でもしばしば、ハープ奏者が両手でのユニゾンに書き換えて演奏することがある。メルカダンテの書法は、オーケストラの大音量の中でのハープの効果的な使用を引き出している。

⁴⁸⁷ Mercadante 1996.

【譜例 4-2-2】両手でのユニゾン⁴⁸⁸

Modern printed musical score for Harp (Hp.) and Piano (Pf.). The Harp part is marked *con tutta forza* and the Piano part is marked *cresc.* and *f*. Both parts feature rapid sixteenth-note patterns.

Handwritten musical score for Harp (Hp.). The score is marked *Tempo* and *tutta forza*. The notation is in a cursive, handwritten style.

上記のようなハープに適切な書法の選択は、メルカダンテ自身によるものか、当時のハープ奏者の助言によるものかわからないが、少なくとも、2つの手稿譜が残されるナポリ音楽院で、ハープ奏者を独奏者としたオーケストラでの初演が行われた可能性が高い。

(3) ハープとピアノの二重奏のあり方

ハープは基本的に独奏楽器であるため、今日では、協奏曲のオーケストラ伴奏の代替としてピアノ伴奏が用いられる以外で、この2つの楽器が共演する機会はほぼない。しかし、ハープとピアノの二重奏が「19世紀初頭では最も人気のある編成のひとつであった」(Pasetti 2008, 192) ことから、近年、奏者の間でこの編成が再注目されはじめている。今後、この編成の作品を再演するにあたり、19世紀のハープとピアノの共演スタイルにも様々な想定があることを理解していく必要がある。以下では、二重奏を大きく3つに分けて考察する。

⁴⁸⁸ 譜例上がバゼッティによる校訂譜 (Mercadante 1996)。
譜例下がナポリ音楽院所蔵の手稿譜 (Mercadante 1863)。

まず第1に、ハーブとピアノの代替可能性を前提とした二重奏の存在が挙げられる。これは、本論で着目している鍵盤楽器との類似性が高いハーブの文化と関係がある。既に第1章第2節(49頁)でも、出版社側が幅広い層での購買を促す意味でピアノなどとの代替可能性を表記する例をみたが、販売の実際問題だけでなく、第2章第2節でも述べたとおり、19世紀初期のシングルアクション・ペダルハーブの奏者では鍵盤楽器奏者と兼任することが実際に多かったことが注目される。実際の演奏法(小指の使用など)も鍵盤楽器と近い傾向がみられるため、この頃のハーブとピアノの二重奏は、ピアノ二重奏あるいはハーブ二重奏でも置き換えられる書法であることが多い。

第2には、第3章第2節第2項でグラツィアーニの作品を例に述べたとおり、明確にハーブとピアノを想定する二重奏曲が挙げられる。それぞれの楽器での強みを分担することで演奏効果を得るには、作曲者がハーブの楽器上の特性を理解している必要があるが、それだけでなく、ダブルアクション・ペダルハーブの開発に伴い、ハーブの演奏法自体が鍵盤楽器から独立してきた点が重要である。

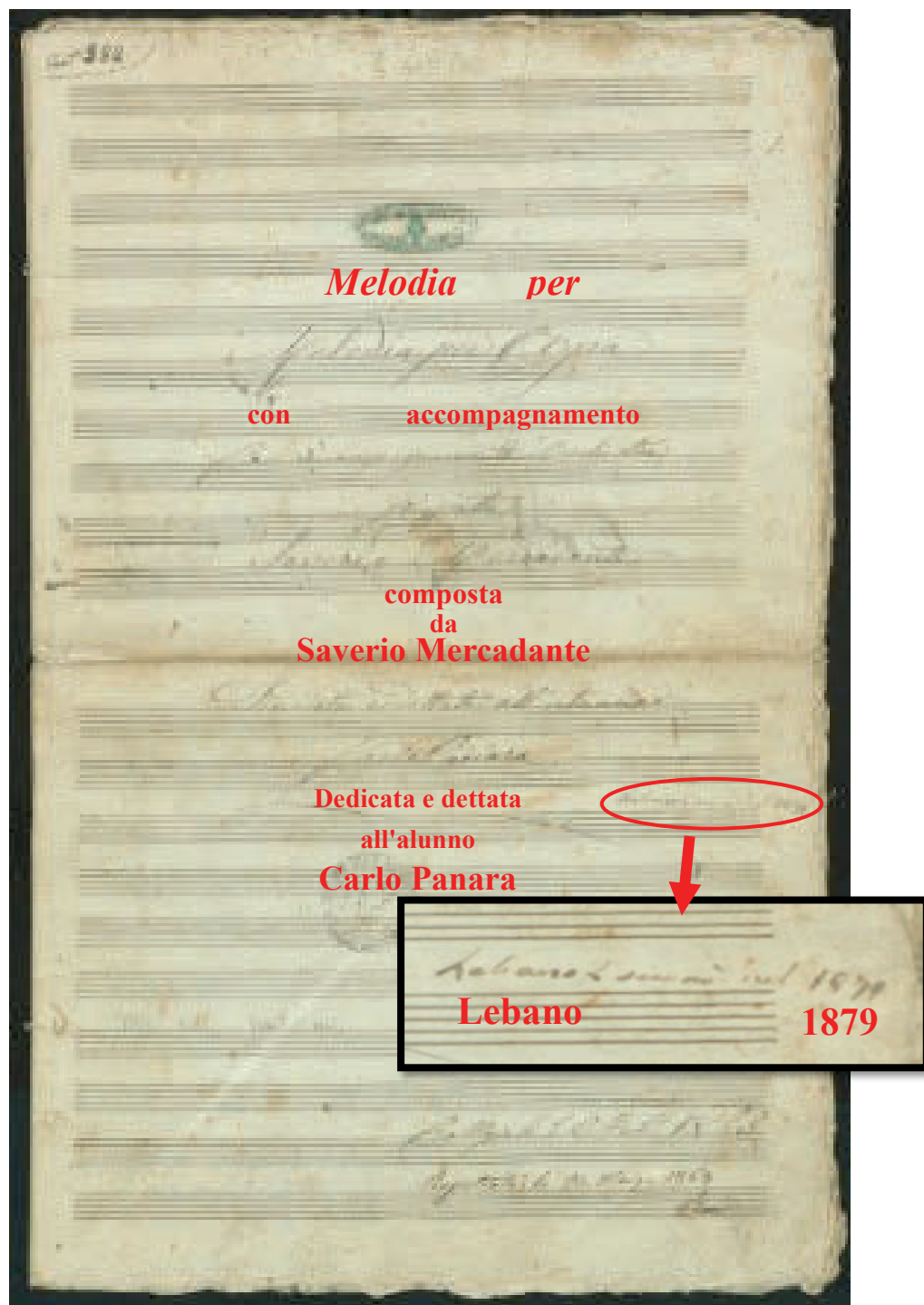
そして、第3の分類が、メルカダントの《メロディア》にも当てはまる、オーケストラ伴奏のピアノ版である。この場合、ハーブが独奏楽器としてカデンツァを披露するなど⁴⁸⁹、楽曲構成の面でも変化があるが、本論で着目するのは、想定された楽器がオーケストラ伴奏の音量にも耐えうるダブルアクション・ペダルハーブであったという点である。ただし、現在のグランド・ピアノと共演する場合には、記譜されたデュナーミクに注意する必要がある。確かに現在のハーブが初期に比べて響胴が深くなり、弦長も伸びることで、音量を増大させたことは間違いないが、鋼鉄弦と金属フレームを持つピアノの発達には到底追いつかないからである。演奏の際には、デュナーミクの解釈を調整するほか、鍵盤蓋を閉めるなど実際的な対策も必要とされる可能性がある。

なお、この《メロディア》の初演がどのハーブ奏者によって演奏されたかはわかっていないが、この作品を後年に演奏したとみられるハーブ奏者のひとりに、フェリーチェ・レーバノがいるとみられる。1863年の手稿譜の表紙には「レーバノ Lebano」と「1879年 nel 1879」という書き込みが確認できる【図4-2-1】。これはレーバノが22歳の頃である。メルカダントに貴重な手稿譜を託され、ナポリ音楽院でオーケストラとともに演奏した可能性が高いレーバノとは、いったいどんなハーブ奏者だったのか。次では、ナポリ音楽院出

⁴⁸⁹ メルカダントの《メロディア》でも、2回カデンツァが差し挟まれる。これらのカデンツァも、現在普及するピアノとの二重奏曲の楽譜と1863年のオーケストラ伴奏の手稿譜では大きく異なる。

身の世界的ヴィルトゥオーゾ奏者レーバノの音楽活動と作品をみていくこととする。

【図 4-2-1】 1863 年手稿譜表紙に書かれたレーバノの署名とみられる書き込み⁴⁹⁰



⁴⁹⁰ Mercadante 1863.

第2項 フェリーチェ・レーバノ

フェリーチェ・レーバノは、今日でこそ主要な文献や事典でもあまり言及されないほどの知名度だが⁴⁹¹、当時はかなり名の知れた奏者だった。たとえば、イギリスの「J. ジョージ・モーリー J. George Morley」社は、1817年より販売を請け負うエラル社⁴⁹²のハーブを宣伝するため、楽器カタログの価格表に著名人の愛用者を列挙していたが、当時のイギリス王室ハーブ奏者ジョン・トーマス⁴⁹²、ロンドンのチャールズ・オーバーチュア Charles Oberthür (1819-1895)⁴⁹³、ベルリンのヴィルヘルム・ポッセ Wilhelm Posse (1852-1925)⁴⁹⁴など、今日でもハーブ奏者の間で広く知られる錚々たる顔ぶれの1人に、レーバノの名前も挙げていた (Peña 2016, 161)。

レーバノは、当時「ヨーロッパの音楽界の中心に革命をもたらした」⁴⁹⁵と評されるほどの卓越したハーブ奏者であり、作曲家でもあった。それではなぜ、レーバノの活動経歴と作品は長く忘れ去られてきてしまったのだろうか。その疑問を解く鍵は、レーバノが各国を巡って活動し、最後にはアルゼンチンに腰を据えたことと関係があるように思われる。第2項では、レーバノの演奏活動と教育活動、そして彼の作曲作品を考察する。

2-1. レーバノの音楽活動

アルゼンチンのハーブ奏者、音楽学者のマルセラ・メンデス Marcela Méndez (?-) は、アルゼンチンのハーブ音楽史を記した著書 (Méndez 2004) の中で、レーバノを取り上げた2つの雑誌記事の原文を掲載した。アルゼンチンの音楽、劇場、文学に関するイラスト付き週刊誌『芸術世界 *El Mundo Artístico*』の1885年5月17日の記事と、1920年10月31日にナポリで出版された『人生と音楽文化におけるピアノ芸術 *L'arte pianistica nella*

⁴⁹¹ 主要文献 (Zingel 1992, 44, Pasetti 2008, 194, Rensch 2017, 165) では、生年が1867年との誤った情報が掲載されているので注意が必要である (佐藤杏樹 2019, 15)。

⁴⁹² 第3章第2節第3項 (174頁) で既出。

⁴⁹³ ドイツのハーブ奏者。チューリッヒやバイエルン、マンハイムなどで宮廷ハーブ奏者や劇場ハーブ奏者を歴任した後、ロンドンに移り住み、ロンドン音楽アカデミーハーブ科 (1861年設立) の教授となった。450曲にものぼる作品 (作品番号のないものも含め) を残した作曲家でもある (Aber-Count 2006)。

⁴⁹⁴ ドイツのハーブ奏者。パリッシュ＝アルヴァースの弟子であるルートヴィッヒ・グリム Ludwig Grimm (1821-1882) に師事した。1872-1903年には、ベルリン・フィルハーモニー管弦楽団およびベルリン宮廷歌劇場のソロ・ハーブ奏者を務めた。1890-1923年には、ベルリンの音楽院 (Hochschule für Musik) で教鞭を執った。ポッセは、現在にも広く用いられるアメリカの有名ハーブ・メーカー「ライオン&ヒーリー」社のハーブを最初に採用したハーブ奏者のひとりでもある (Aber-Count 2001)。

⁴⁹⁵ *El Mundo Artístico* 1885 (Méndez 2004, 62)。

vita e nella coltura musicale』⁴⁹⁶【図 4-2-2】（以下、『ピアノ芸術』と略記）である。

メンデスはアルゼンチンでのレーバノの貢献に言及することを主眼に置いていたが、掲載された2つの原文からは、レーバノがナポリで頭角を現し、世界的なヴィルトゥオーゾ奏者となった経緯も知ることができる。そこで、以下の(1)では、『芸術世界』と『ピアノ芸術』の記述に基づき、レーバノがアルゼンチンに到着するまでの足取りをみていく。

【図 4-2-2】レーバノの肖像写真が掲載された『ピアノ芸術』1920年10月号の一面⁴⁹⁷

The image shows the front cover of the magazine 'L'ARTE PIANISTICA'. The title is prominently displayed in a large, serif font. Below the title, it says 'NELLA VITA E NELLA COLTURA MUSICALE'. To the left of the title is a small illustration of a piano. Below the title, there is a line of text: 'Periodico mensile fondato e diretto da ALESSANDRO LONGO. Redattore capo: Gennaro Napoli'. Below this, it says 'DIREZIONE ED AMMINISTRAZIONE: VECOLIETTO COSTANTINOPOLI, 2 - NAPOLI'. The issue information is at the bottom: 'Anno VII. (Costo corr. postale) Napoli, 31 Ottobre 1920 Num. 10'. The main feature is a large portrait of Felice Lebono, a man with a mustache, wearing a suit and tie, playing a piano. The name 'FELICE LEBANO' is printed below the portrait. To the left of the portrait is a column of text, and to the right is another column of text.

Felice Lebono

Or sono poco più di due mesi, in un mattino fulgido, dall'azzurro orizzonte sereno, come talvolta si annida nel non rigido gennaio della bella Napoli, nel mattino del 22 giugno, ricorrendo il primo anniversario della morte di Felice Lebono, uno studioso di signorile eleganza, di signorile del gran mondo benemerito, con le mani piene di fiori, lasciato gli anfi silenziosi nel viale dei giardini della Rocca, entrava nella bianca città dei morti ricca di cappelle, di massole, di statue, di ricordi, e si recava a tributare un postumo omaggio alla memoria dell'illustre maestro da un anno tanto tanto rimpianto.

Sulla tomba di Felice Lebono quella lunga schiera aristocratica di sue allievi, in rappresentanza di moltissime altre che, al par di loro, sino a qualche anno prima avevano preso parte ai "concerti angeli" e come li chiamava la stampa di questa capitale, che nelle grandi stagionali organizzava il Maestro, radiosi in presenza della vedova Lebono, signora Giovanna Elcheverry, la granaglia, una targa di bronzo col ritratto in bassorilievo e con sui fianchi i nomi di circa sessanta compositori e doghe perpetuatrici dell'affettuoso ricordo, coprendo di fiori il sacro tempio che custodiva le spoglie di Colui che fu uno dei più celebri artisti del nostro tempo.

E Napoli deve ben ricordarlo Felice Lebono, biondo, bello, gentile, e tanto amato quando dal Conservatorio di San Pietro a Majella aprì il volo alla conquista di una fama casuale nel mondo artistico europeo, per poi volare a fermarsi ai cieli dell'Atlantico.

E Napoli deve ricordarlo come lo ricorda io, napoletano, che l'ho visto a compagno nel Conservatorio, e qui, poi, unico per lungissimi anni. Per circa quaranta anni io non perdeti di vista Felice Lebono, ammirandone la fulgida carriera.

Questo sommo arpista nacque in Palermo nell'anno 1857 ed all'età di 12 anni fu ammesso nel Conservatorio di San Pietro a Majella di Napoli, guadagnandosi per successo un posto gratuito, ed entrò a far parte della scuola del maestro Scotti.

A 18 anni fece una breve riapparizione nella sua città natale per prendere parte alla grande Messa che in mensola del "Re Galatiano", scrisse il Pistone, direttore allora di quel Conservatorio.

Quando io entrò come alunno interno a S. Pietro a Majella, Felice Lebono, benché giovanissimo, era prossimo arpista, e non ho mai dimenticato i successi sempre più clamorosi da lui ottenuti in quei saggi che, sotto la direzione degli illustri maestri Laura Rossi e Paolo Sorra, erano dei veri e propri concerti, spesso offerti da Sua Altezza Reale la Principessa Margherita di Savoia, poi divenuta Regina d'Italia.

Di lì spiccò il volo, di lì s'iniziò la carriera acclamata di Felice Lebono. E fu solenne la sua presentazione al gran pubblico, con un concerto nell'aristocratico teatro Sanabato di Napoli, concerto che gli valse la consacrazione di grande artista, con i giudici che ne emise l'Uda, il De Zorzi, Calzavara, Caputo, Verdini, Arcoletto, Bollinger ecc. Lebono fu salutato una futura gloria per l'Arte italiana.

Nell'anno seguente ottenne dal buon maestro Scotti, e su trentasei note scritte fu lui il presento.

Ma l'eletto artista aspirava a farsi conoscere fuori dei confini partenopei, e desiderò di raccogliere nuovi allori, lasciò Napoli e si recò prima a Roma, dove si presentò in unione a Sarasate ed a Biondini, e quindi con essi visitò le principali città d'Europa, ottenendo successi che ne accendevano la rinomanza.

La Regina Isabella II, ed Edoardo VII, allora principe di Galles, lo nominarono loro arpista di camera, Umberto I gli concesse la decorazione di Cavaliere dell'ordine di San

⁴⁹⁶ アlessandro ロンゴ Alessandro Longo (1864-1945) によって 1914 年に創刊され、1926 年まで発行された月刊誌。各号の冒頭 1～3 ページに、今日では情報の少ない当時の作曲家や演奏家の略伝や肖像画を掲載しており、貴重な資料だといえる。1920 年 10 月号では、ここにレーバノが掲載された。なお、息子のアキッレ・ロンゴに受け継がれた後に『イタリアの音楽生活 *Vita musicale italiana*』（1926-28）と改称されている。

⁴⁹⁷ Méndez 2004, 66.

(1) ナポリでのデビュー (c. 1875) とヨーロッパ演奏旅行 (1886 年以降)

レーバノは、1857 年にパレルモで、芸術家ではない両親のもとに生まれたが、ピアノストの兄弟とハープ奏者の姉妹がおり、どちらも非常に優れた奏者であった (Méndez 2004, 62)。晩年のメルカダnteは当時 12-13 歳だったレーバノに特別に目をかけており、「芸術家としての彼の希望と夢が実現される未来を予言した」⁴⁹⁸。『ピアノ芸術』によれば、既に盲目だったメルカダnteは、レーバノの手を触り、彼の可能性を確信したという (Méndez 2004, 65)⁴⁹⁹。レーバノは、ナポリ音楽院に 12 歳で入学すると、18 歳の時には衝撃的なデビューを果たし、注目されるハープ奏者となった (Méndez 2004, 66)。メルカダnteの予言は、ほどなくして現実のものとなり、レーバノはイタリア各地で演奏するようになる。レーバノは、1880 年のナポリ音楽院ハープ科教授を決める選考で 34 人の候補者の中から選ばれたが、1881 年からイタリア国外での演奏活動も活発に行い、1886 年以降は本格的にイタリアを離れた (Méndez 2004, 66)。

レーバノがイタリアを離れて最初に赴いた先がニースであった。彼はここで、パブロ・デ・サラサーテ Pablo de Sarasate (1844-1908)⁵⁰⁰ や、ジョヴァンニ・ボッテジーニ Giovanni Bottesini (1821-1889)⁵⁰¹ と出会い、以後しばしば、彼らとともに公演を行うようになる (Méndez 2004, 66)。レーバノはヨーロッパの主要都市を巡る中で、徐々に評判を確立していく。レーバノがまず向かったのは、音楽の中心地であるパリだった。彼は、アンブローズ・トマ Ambroise Thomas (1811-1896)⁵⁰² によってパリ音楽院に招かれ、著名な教授陣の前で演奏を披露し、称賛と祝福を受けた (Méndez 2004, 62)。

レーバノはその後、スペインとポルトガルも訪れた。マドリッドでは、著名なハープ奏者であるゴドフロア⁵⁰³と「ユダヤ人 judin」⁵⁰⁴に出会った (Méndez 2004, 62)。マドリッド

⁴⁹⁸ *El Mundo Artístico* 1885 (Méndez 2004, 62)。

⁴⁹⁹ ハープは指で直接弦をはじく楽器であるため、指先の肉付きや形状が音質に関わり、将来を左右する重要な要素となる。現在でも、指先をみて将来性を確かめる場合がある。

⁵⁰⁰ スペインの著名なヴァイオリン奏者。サン＝サーンス Camille Saint-Saëns (1835- 1921) やエドゥアール・ラルー Édouard Lalo (1823-1892)、マックス・ブルッフ Max Bruch (1838- 1920) などの有名なヴァイオリン協奏曲の数々を初演したほか、弦楽四重奏の演奏も好んだ。作曲家としての代表作には、《ツィゴイネルワイゼン *Zigeunerweisen*》作品 20 や《カルメン幻想曲 *Fantaisie sur Carmen*》作品 25 などがある。

⁵⁰¹ 「コントラバスのパガニーニ」と評されるコントラバスにおけるヴィルトゥオーゾ奏者の先駆者。300 フランの賞金を獲得してミラノ音楽院を卒業した後、ソリストとして世界各国で演奏活動をした。オペラ指揮者の活動のほか、数多くのコントラバス作品やいくつかのオペラ作品を残した。チェロと同じフランス式の運弓法を取り入れるなど、従来のコントラバス演奏技術を拡大させた (Slatford 2001)。

⁵⁰² フランスのオペラ作曲家。1871 年にフランソワ・オーベールの後任に選ばれたため、この時、彼はパリ音楽院の院長であった。

⁵⁰³ 既出 (131 頁)。

⁵⁰⁴ 「ユダヤ人」が誰を指すのかは現時点で不明だが、その文脈から、著名なハープ奏者だとみられる。

の人々は、この3人のハープ奏者を「音楽トーナメント *un torneo musical*」で競わせたが、勝利は若いレーバノの手に渡ったという (Méndez 2004, 62)。リスボンでは、有名なテノール歌手のアンジェロ・マシーニ *Angelo Masini* (1844-1926)⁵⁰⁵ に出会い、彼からの貴重な協力を得たことで、大きな成功を収めた (Méndez 2004, 62)。『芸術世界』がレーバノの最も重要な作曲のひとつだと評した描写的な幻想曲《真夜中 *Minuit*》は、マシーニに献呈されたものであった。「それ [= 《真夜中》] を聴く幸運に恵まれた人々によると、それは並外れた作品であった」⁵⁰⁶。

ロンドンでボッテジーニとともに行った演奏会は、まさにセンセーションを巻き起こした。レーバノの作曲による《ムーア人のセレナーデ *Serenade Mauresque*》は、熱狂した聴衆のスタンディング・オベーションによって、3回も演奏された (Méndez 2004, 62)。その翌日には、イングランドのマルバラにて演奏会を行い、パリシュ＝アルヴァースの作品やレーバノの自作曲を演奏し、成功を収めた (Méndez 2004, 62)。その後、彼は再びパリ、スペイン、ポルトガルを経て、イタリアへと戻った。

(2) ブラジルでの演奏と評価 (1887 年)

レーバノは、ヨーロッパ各地への演奏旅行の次には、アメリカ大陸諸国で演奏旅行を行った。そして 1887 年には、リオ・デ・ジャネイロに足を踏み入れた。ヴィンチェンツォ・チェルニッキアーロ *Vincenzo Cernicchiaro* (1858-1928)⁵⁰⁷による 1926 年の文献『植民地時代から現代までのブラジル音楽史 *Storia della musica nel Brasile dai tempi coloniali sino ai nostril giorni (1549-1925)*』では、以下のように述べられている。

偉大なヴィルトゥオーゾによる芸術は、従来のそれとは異なっていた。なぜなら、最も権威のある意見によれば、フェリクス・レーバノ⁵⁰⁸はゴドフロア以降の同時代における最強のハープ奏者であったのだ。(中略) [リオ・デ・ジャネイロでの] 彼の演奏会は [聴衆に] 深い印象を呼び起こした。偉大な名手が [この楽器

⁵⁰⁵ 著名なテノール歌手。1874 年にフィレンツェで歌った《アイダ *Aida*》のラメダス役は、ヴェルディ本人より注目された。Biblioteca nacional/ Teatro Nacional de São Carlos, *Verdi em Portugal, 1843-2001*, 2001, 148.

⁵⁰⁶ *El Mundo Artístico* 1885 (Méndez 2004, 62)

⁵⁰⁷ ブラジルで活動したイタリア人ヴァイオリン奏者。

⁵⁰⁸ しばしば、フェリーチェ・レーバノは、「フェリクス・レーバノ *Félix Lebano*」と呼ばれた。この呼称については、次の 2-2. で考察する。

を] 手にすると、最大限の表現が引き出され、[この楽器による演奏は] 興味深く表現力豊かなものになった。この注目に値する演奏家の技術は比類ないものだった。彼の指はハープの弦の上に敏捷に走り回り、ハーモニーの宝石がそこから湧きあがった。(Cernicchiaro 1926, 526)

レーバノは、1887年8月26日には、ベートーヴェン・クラブ⁵⁰⁹主催の演奏会に招待され、自身の作曲による2つの作品《詩的な思索 *pensée poétique*》とメヌエットを披露した(Cernicchiaro 1926, 526)。この演奏会は特に称賛され、すべてのマスコミがレーバノの価値を熱心に報道したという(Cernicchiaro 1926, 526)。

また、チェルニッキアーロは、レーバノがブラジルで使用していた楽器に関して、興味深い証言も残している。ドメニコ・モレリ Domenico Morelli (1826-1901)⁵¹⁰、フランチェスコ・パオロ・ミケッティ Francesco Paolo Michetti (1851-1929)⁵¹¹、ヴィクトリアン・サルドウ Victorien Sardou (1831-1908)⁵¹²などの有名な芸術家たちが、レーバノの才能に敬意を表して、レーバノのハープの響胴に貴重な書き込みを残していたのだという(Cernicchiaro 1926, 526)。サルドウは以下の言葉を楽器に残した。「それ [= 楽器] は乾いた冷たい体であり、熱も炎もない。[しかし] レーバノが演奏すると……、それは魂となる」⁵¹³。

(3) アルゼンチンでの定住とハープ教育への貢献 (1890年以降)

レーバノは1890年からブエノスアイレスに定住すると、アルゼンチンで最初のハープ教師として腕を振るい、1919年にブエノスアイレスで亡くなるまで、ハープ教育へ身を捧げた(Méndez 2004, 65)。レーバノによるハープ教育は、ブエノスアイレスの高等社会の少女や若者たちにハープを普及させる重要な役割を果たした。『ピアノ芸術』の著者である

⁵⁰⁹ ベートーヴェン・クラブは、1882年にアメリカの保険会社幹部でアマチュア音楽家によって設立された音楽団体である。紳士のための演奏会を主催したほか、年に一度、女性も招いたガラ・コンサートが行われた。なお、リオ・デ・ジャネイロでは、モーツァルト・クラブ(1867年設立)やハイドン・クラブ、その後継団体であるメンデスゾーン・クラブなど、作曲家の名を冠した様々な音楽団体がつくられていた(Sayers 1968, 308)。

⁵¹⁰ イタリアの著名な画家。ナポリでミケッティをはじめとする多くの優れた画家を育てた。ヴェルディの友人であり、ヴェルディから芸術活動の支援を受けていた(Vagnoli 2012, vol.76)。

⁵¹¹ イタリアの著名な画家。1867年にナポリでモレリに師事した(Di Monte 2010, vol.74)。

⁵¹² フランスの著名な劇作家。ジャコモ・プッチーニ Giacomo Puccini (1858-1924) のオペラ《トスカ *La Tosca*》(1900年初演、コスタンツィ劇場)は、サルドウによる同名の戯曲に基づく。

⁵¹³ “*c'est un corps sec et froid, sans chaleur et sans flamme. Lebano joue ...etc'est une âme*” (Cernicchiaro 1926, 526)。

フェデリコ・タルタローネ Federico Tartarone (?-?) は、レーバノが「彼の美德と優しさにより、大都市ブエノスアイレス[の人々]を魅了することができていた。(中略) 彼は、約 1,000 人⁵¹⁴の女子学生のお気に入りの教師であった」(Méndez 2004, 65) と述べた。また、レーバノは、1890 年以来、毎年、複数の女子学生らと一緒にハーブ・アンサンブルの演奏会「天使のコンサート *Conciertos Angelicales*」を開催した (Méndez 2004, 65)。タルタローネは、コロン劇場やコロッセオ劇場⁵¹⁵の大ホールに金色のハーブが立ち並ぶ様子は壮観であったと述べた (Méndez 2004, 65)。

レーバノは、アルゼンチンの著名な政治家であるフスト・ホセ・デ・ウルキーサ將軍 Justo José de Urquiza (1801-1870) ⁵¹⁶の一家とも親交を深めていた。レーバノの数多くの生徒の中には、將軍の娘のひとりであるフローラ・デ・ウルキーサ・コスタ Flora de Urquiza Costa (1859-1945) もいた⁵¹⁷。また、レーバノは、1896 年 11 月にブエノスアイレスで行われたウルキーサ將軍夫人ドローレス・コスタ Dolores Costa (1831-1896) の葬式でも演奏した⁵¹⁸。

2-2. レーバノの作曲作品

(1) 自作曲の披露と出版

当時の演奏会告知や楽譜の表紙からは、レーバノが自作曲の多くを自ら演奏することで、一般に披露し、出版に漕ぎつけていた様子がみてとれる。たとえば、1881 年 3 月には、『音楽通信 *La Correspondencia Musical*』で、マドリッド音楽院 (*la Escuela de Música y Declamación*) での演奏会は、次のように予告された。

私たちの間でも有名なコンサート・ハーブ奏者フェリクス・レーバノが、この楽器の新作を《衛兵が通る》という題名で書きあげたところです。高い評価を受けているソリスト [=レーバノ] が他の音楽家と一緒に音楽院のホールで行う演奏会ブ

⁵¹⁴ これは比喻ではなく、本当に 900 人程度の弟子がいたようである (Méndez 2004, 131)。

⁵¹⁵ 1804 年に開館したスペイン植民地時代からの劇場。1834 年にアルゼンチン劇場と改名される。

⁵¹⁶ ウルキーサ將軍は、アルゼンチン史の中で最も有名な歴史人物のひとりである。1847 年、ヴァンスのユニテリアン主義者の敗北により、彼は 20 年間の激しい戦いの後に平和を達成した。多くの政治的・軍事的業績のみならず、文化面にも力を入れた。彼は無料の小学校を設立したほか、教育問題における有名な著作を残した。また、科学者や芸術家、作家などを援助した (Trinidad, “Justo José de Urquiza.”)。

⁵¹⁷ このことは、サンホセ宮殿のアーカイヴに保存されたレーバノへのレッスン料の支払い記録から確認できる (Méndez 2004, 74-76)。

⁵¹⁸ レーバノ (ハーブ) とガエターノ・ガイト (ヴァイオリン)、ピアッツィーニ (オルガン)、ガヴィーノ (チェロ) で構成されるグループが演奏した (Méndez 2004, 72)。

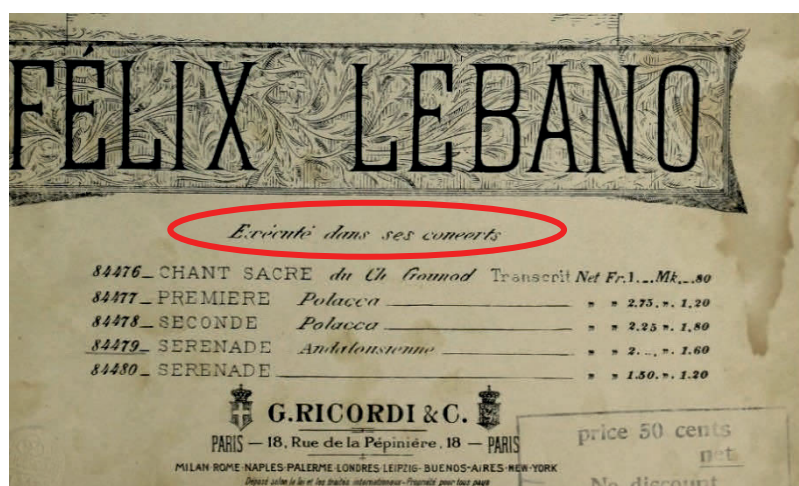
ログラムの一部となる予定なので、すぐにこの作品を聞く機会があります。今回の演奏会は、陛下 [=スペイン女王マリア・クリスティーナ] の主催なので、真の音楽祭となること間違いなしです。おそらく有名なテノール歌手のマッシーニ、ヴィタリ夫人、そして他の著名な芸術家がそれに参加するでしょう。(Peña 2016, 304-305)

このレーバノの新作《衛兵が通る *La Garde passe*》は、マドリッドのソサヤ出版社 La editorial Zozaya から出版され、1883 年 6 月 7 日の新聞『音楽通信』の付録として配布された。この作品は、「人気の歌による性格的幻想曲 *fantasia caratteristica da un aria popolare*」という副題が付けられ、スペイン女王マリア・クリスティーナ⁵¹⁹に献呈された。

ソサヤ出版社は、既に出版前年の 4 月、同社の音楽ホールのかげら落としの演奏会を開催した際にレーバノを招聘しており、その腕前に感嘆していた。その際の批評は、以下のとおりである。「演奏会の器楽分野は、まさしく素晴らしかった。そこには、有名なハーブ奏者であるレーバノもいた。彼は、力強さと繊細さ、優雅さと気品を素晴らしく結集させた」(Peña 2016, 305)。

レーバノのハーブ作品は、パリのリコルディ社からも出版されている。【図 4-2-3】は、《アンダルシア風セレナーデ *Serenade Andalouse*》(c. 1891) の楽譜表紙である。

【図 4-2-3】パリのリコルディ社より出版された楽譜表紙⁵²⁰



⁵¹⁹ 彼女がザネッティの弟子でハーブ奏者でもあったことは、既に本章第 1 節第 2 項 (190 頁) で述べたとおりである。

⁵²⁰ Lebano, n.d.(c.1891). Plate 81179. (ブリガム・ヤング大学 国際ハーブ・アーカイヴス所蔵)
作曲家名は、フランス風に「フェリクス・レーバノ Félix Lebano」と書かれている。

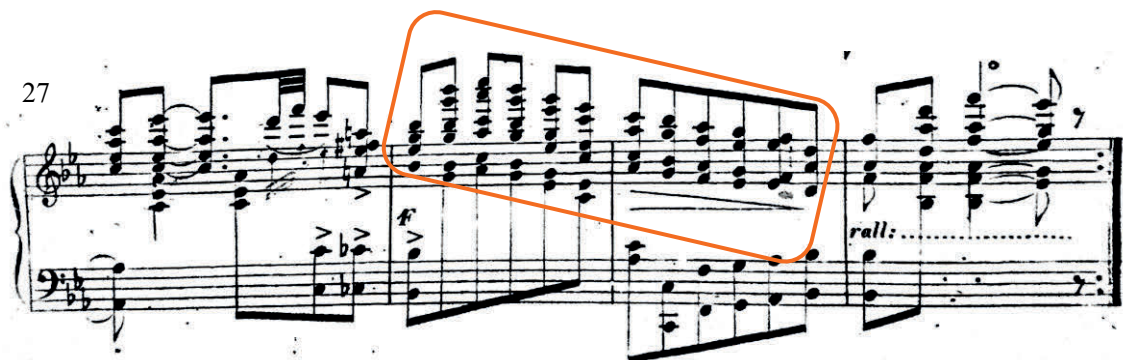
【図 4-2-3】に記された5つのレーバノ作品の一覧の上には、「彼のコンサートで演奏された *exécutée dans ses concerts*」と書かれており、実際にレーバノ自らが演奏会で弾いた曲であることを宣伝文句としている。先に挙げたブラジルでの批評（227 頁）では、ゴドフロアに続くヴィルトゥオーゾ奏者として紹介されていたが、楽譜表紙でレーバノが演奏した事実を強調していることから、レーバノがいかに著名な奏者であったかがうかがえる。

レーバノのハーブ作品の内容からも、ゴドフロアとの関連性を見出すことができる。次では、レーバノがゴドフロアに献呈した作品の奏法的特徴をみていく。

(2) ポルカ第1番にみる技巧披露とゴドフロアへのオマージュ

フェリクス・ゴドフロアに献呈されたポルカ第1番 *Premier Polacca* (c. 1891) は、ダブルアクション・ペダルハーブの特色やレーバノの技術を活かした多くの華麗な奏法が散りばめられている。たとえば、第28-29小節では、右手で3度の和音をオクターヴで重複させながら、ポルカの軽快なテンポによる *f* で下行する【譜例 4-2-3】。人差し指と中指で6度音程をつかむこの音型は、指関節可動域の柔軟性が求められ、非常に技巧的である。

【譜例 4-2-3】 右手による3度和音のオクターヴ重複⁵²¹



また、レーバノのポルカ第1番では、被献呈者であるゴドフロアの代表作のひとつ《シルフの踊り *La danse des sylphes*》へのオマージュが感じられる部分がある。《シルフの踊り》は、親指のスライドを駆使することが特徴で⁵²²、今日でも技巧披露のために演奏される大変有名なレパートリーである。

⁵²¹ Lebono, n.d.(c.1891). Plate 84477. (同上)

⁵²² ナポリ流派のハーブ奏者も採用したボクサのメソッドで、親指のスライドが推奨されたことは、既に本章第1節第4項でみた。

ゴドフロアの《シルフの踊り》では、親指を1音分のみスライドさせることで（運指：1[^]1 2 3 4 3 2）、短前打音によるアップジャトゥーラ（倚音）と分散和音の下行・上行による6連符のセット（【譜例 4-2-4】丸印）を1拍ごとに繰り返す特徴的な技巧（以下、親指スライド分散和音）がある⁵²³。この技巧によるパッセージは楽曲中に2回現れるが、二度目の登場は曲の最終盤で As dur の I-V を小節ごとに交代させながら、徐々に音域を上げ、クレッシェンドとともに最高潮を迎える際に効果的に用いられる【譜例 4-2-4】。

【譜例 4-2-4】ゴドフロア《シルフの踊り》終盤での親指スライド分散和音⁵²⁴

ゴドフロアのこの部分と非常によく似た技巧が、レーバノのポルカ第1番の中盤にも登場する。右手による親指スライド分散和音は最初、*p* にはじまるが、第88小節から音域を上げながら徐々にクレッシェンドし、第90小節では、*f* によるブリッランテで、左手の8分音符の刻みによる伴奏音型との響宴となる【譜例 4-2-5】。ゴドフロアの親指スライド分散和音の登場時には、左手がオクターヴで旋律を歌うが、レーバノの場合は、左

⁵²³ この音型の反復は、明らかに前時代での小指を使用する奏法では演奏しえないものである。なお、この作品は、他にも別の親指スライドの技法や、親指での跳躍、親指のフラジョレットなどが酷使されるため、ハーブ奏者の間で俗に「親指殺し」とも呼ばれている。

⁵²⁴ Godefrid, n.d. (c.1880). Plate 10654. (ブリガム・ヤング大学 国際ハーブ・アーカイヴス所蔵)

手の裏拍が和音となるため、拍頭を明確に示すために右手親指によるスライドの発音がより重要となる。また、第 89 小節までは Des dur の主和音だが、このブリッランテからは 1 拍ごとに和声が変化するので、両手とも 1 拍ごとに指の構えが変化し、スライドの難易度が高い。

【譜例 4-2-5】レーバノのポルカ第 1 番 中盤での親指スライド分散和音⁵²⁵



以上にみたように、レーバノのポルカ第 1 番は、ナポリ音楽院でのボクサのメソッドによるダブルアクション・ペダルハープの演奏法を引き継ぎながらも、ゴドフロアの技巧を模倣し、新たな形でとり入っていた。楽曲の中盤で《シルフの踊り》における印象的なフィナーレの技巧を彷彿とさせることで、レーバノは 40 歳ほど年上のヴィルトゥオーゾ奏者である被献呈者へ敬意を表したものとみられる。レーバノのハープ作品はこれまで顧みられてこなかったが、その音楽性と技巧のバランスよさは、今後再評価の対象となってくるであろう。

ここまでは、レーバノがハープ奏者であることを活かした作曲を行っていたことを取り上げた。以下では、アルゼンチン作曲家としての功績をみる。

⁵²⁵ Lebono, n.d.(c.1891). Plate 84477. (ブリガム・ヤング大学 国際ハープ・アーカイヴス所蔵)

(3) アルゼンチンの作曲家としての成功

アルゼンチンでのレーバノは、自らが演奏するハープ作品のみならず、大規模編成の作品もいくつか作曲し、より大きな功績を残すとともに、作曲家としての名声を得た。そのひとつが、1887 年にアルゼンチン第 10 代大統領のミゲル・フアレス・セルマン Miguel Juárez Celman (1844-1909、大統領在職：1886-1890) がコルドバを訪れた際に捧げられた勝利の行進曲である (Méndez 2004, 65)。この行進曲は、12 月 18 日にリカルド・フルロッティ Ricardo Furlotti (1856-1920) の指揮するオーケストラの演奏により⁵²⁶、科学アカデミーのホールで初演された (Méndez 2004, 65)。

さらに 1892 年には、マヌエル・アルゲリッチ Manuel Argerich (1835-1871)⁵²⁷の台本によるクレオール・サイネーテ (sainete criollo)⁵²⁸《ドン・ハヴィエルの忠告 *Los Consejos de Don Javier*》も作曲した (Méndez 2004, 65)。この作品は、1892 年 9 月 1 日にブエノスアイレスのアポロ劇場で初演された。1892 年 7 月 14 日付けの日刊紙『ラ・ナシオン *La Nación*』は、レーバノの音楽がクレオール・サイネーテに革新をもたらす作品となったと称え、初演に先駆けて賛辞を贈った (Méndez 2004, 65)。

レーバノの作曲活動は、イタリアを離れて多くの国で行われたため、その楽譜や情報は各地に散らばったままであった。しかし、今後のイタリアのハープ奏者と作品の再評価への動きの中で、必ずやその重要性が見直されてくるであろう。

⁵²⁶ 一流のプロ奏者 60 人からなるオーケストラであった (Méndez 2004, 65)。

⁵²⁷ マヌエル・アルゲリッチは、コレラや黄熱病の治療によって名高いアルゼンチンの著名な医者。ウルキーサ將軍の天然痘を治療したことでも知られる。レーバノの《ドン・ハヴィエルの忠告》の台本を手がけて、この作品が人気となったことで、劇作家としての地位も得ることとなった。アルゲリッチの墓は、1970 年には国定記念物に指定された (Trinidad, “Manuel Gregorio Argerich”)。

⁵²⁸ 南米のリオ・デ・ラ・プラタ地域 (いわゆるラプラタ水系の地域) において、1890～1930 年頃に人気のあった一幕物の音楽劇。19 世紀スペインの軽喜劇「サイネーテ *sainetes*」と叙情的オペラ音楽「サルスエラ *zarzuelas*」から派生した (Graham-Jones 2005)。

第4章のまとめ

第4章では、ナポリ流派に視点を定めて、ヴィルトゥオーゾ奏者の活動と演奏された作品を取り上げた。第1節では、ナポリ流派の形成期に大きな役割を果たしたクレメンテ・ザネッティを軸に、彼が亡くなる1837年以前までのハーブ演奏と楽器の普及を考察した。まず第1項では、ベルガモという共通点でドニゼッティともかかわることを紹介したうえで、ザネッティの音楽活動（第2項）と作品（第3項）を検討した。ザネッティは、ナーデルマンによるシングルアクション・ペダルハーブの演奏法を習得した後、ダブルアクション・ペダルハーブの使用に切り替え、楽器の普及とボクサのメソッドの普及に努めた。このことは、彼が作曲したレパートリーで楽器を指定していたことにも表れていた。また、彼はナポリの王室でもハーブを教えており、その中では、楽器の一般的な普及、定着よりも先に、現在と同じ演奏法が定着した実態がかいまみえた。

第4項では、当時のナポリで演奏され、現在にも広く知られる作品の例として、ドニゼッティの《ヴァイオリンとハーブのためのラルゲットとアレグロ》を取り挙げた。そこには、現在と共通する4本指の運指、ひじを上げる構え方などのボクサ・メソッドが反映されていた。一方、頻繁な装飾音の使用は、現在の楽器よりも、当時使用された初期のダブルアクション・ペダルハーブあるいはシングルアクション・ペダルハーブに適していた。これらの特徴が合わさった実態は、奏法の点では現在から見ると普通であり、楽器の差異は見落とされやすいため、意識されてこなかったが、これもダブルアクション・ペダルハーブ移行期の特徴のひとつと捉えられる。

第2節では、ナポリ音楽院ハーブ科が設立される1839年以降に視線を向けた。第1項では、まず、フィリッポ・スコッティが教授を務めた1865年までを念頭に、ナポリ音楽院が専門の職業教育としてハーブ教育を重視し、1860年以降には新しいダブルアクション・ペダルハーブも導入したことを確認した（2-1）。そして、当時の音楽院院長であったメルカダンテが新しいダブルアクション・ペダルハーブの使用を見込んだとみられるハーブと管弦楽のための作品を書いたことを取り上げた（2-2）。

第2項では、メルカダンテのすすめでハーブの道を志したナポリ音楽院のフェリーチェ・レーバノに注目し、彼が著名な弦楽器のヴィルトゥオーゾ奏者サラサーテやボッテジーニなどとも共演しながら、各国で演奏活動を行った実態を検討した。また、その後、レーバノがアルゼンチンでのハーブ教育にも貢献したことをみた。さらに、レーバノがゴド

フロアの後継者とみなされるほどのヴィルトゥオーゾ奏者であったことに着眼した。実際、レーバノ自らが演奏したハープ作品のひとつであるポルカ第1番では、ゴドフロアの影響を強く受けていることが明らかとなった。

以上の考察からは、第4章で取り上げたヴィルトゥオーゾ奏者、つまり若くして亡くなったザネッティ、若くしてイタリアを離れたレーバノは、ともに音楽院の系譜から検討した際にあまり取り上げられないものの、ナポリ流派を代表するハープ奏者であったことがみてとれた。各々は、大変卓越した名手であったとともに、現在のハープ奏法につながるボクサのメソッドを普及させ、ダブルアクション・ペダルハープに適応する演奏法を広めた点で大きな功績を残した。また、彼らのハープ作品は、技巧披露のみならず、楽器に対する深い理解のうえで書かれた。今後、楽譜の発掘や整理が進めば、十分に再評価される対象となるだろう。

第2部から第3部に向けて

第2部では、19世紀前半イタリアで、ダブルアクション・ペダルハープ普及初期のあらゆる模索と、現在につながるダブルアクション・ペダルハープの流派の形成が同時的に起きていたことを明らかにした。第3章で取り上げたマルクッチとグラツィアーニのハープ作品の例からは、奏法におけるシングルアクション・ペダルハープの名残りとダブルアクション・ペダルハープの新しい演奏技法の開発が入り混じる特徴がみられた。第4章で取り上げたナポリ流派のハープ奏者が演奏した作品では、ドニゼッティの作品などを例に、楽器におけるシングルアクション・ペダルハープの名残りとダブルアクション・ペダルハープの現在につながるボクサ・メソッドの使用が共存する特徴がみられた。

第2部で取り上げた4人のヴィルトゥオーゾ奏者が忘れられていた共通の理由には、音楽活動の記録が残りにくかったこと、作品が後世のハープ奏者に演奏されづらかったことの2点が挙げられる。マルクッチとグラツィアーニの演奏家としての実績や作品の評価が進んでいなかった大きな理由のひとつは、現在では失われたダブルアクション・ペダルハープ移行期特有の奏法にあったとみられる。マルクッチはフィレンツェ音楽院の系譜をつなげた点では記憶されていたが、グラツィアーニとザネッティは音楽院に関わらなかったことが、後世につながる記録が乏しく現在の評価が遅れた原因だといえる。また、レーバノは最終的にアルゼンチンに渡ったため、アルゼンチンでの再評価は進んできていたが、イタリアでのハープ奏者の再評価の枠組みから漏れてしまっていた。これらのヴィルトゥオーゾ奏者の共通点は、教育に尽力したことであった。

そこで第3部では、第2部でみいだされた「教育」というキーワードを足がかりとして、音楽学校などの教育機関でのハープ教育とそれにかかわるハープ奏者の活動(第5章)と、学校での教育システムとは別の方法でハープを学んできたヴィッジャー村のハープ奏者の活動(第6章)を詳細にみていく。そして、両者の接点や共通点をみいだしていくことを目指す。

第 3 部

19 世紀イタリアのハープ奏者の系譜における多様なあり方

第3部の目的

19 世紀のヨーロッパ各地では、ダブルアクション・ペダルハープの浸透とともに、音楽院を中心に流派の形成が始まる。レンチがハープ音楽史研究の重要文献である『ハープとハープ奏者』(Rensch 1989) で取り上げた流派は、イタリア以外では、パリ、ウィーン、ベルリン、ロンドン、サンクトペテルブルクである⁵²⁹。

パリ音楽院のハープ科は、1825 年の設立後、まずは初代教授ナーデルマンによるシングルアクション・ペダルハープの指導が行われ、その後、ダブルアクション・ペダルハープ奏者の系譜としてプリュミエ⁵³⁰、ラバール⁵³¹、そしてプリュミエの息子アンジュ＝コンラッド Ange-Conrad (1820-1884) ⁵³²ら教授陣が続いたあと、アルフォンス・アッセルマン⁵³³ が登場する。アッセルマンは、パリ音楽院ハープ科の教授を 1884 年から亡くなる 1912 年まで務め、大きな影響力を持った。主な弟子であるアンリエット・ルニエ Henriette Renié (1875-1956) ⁵³⁴、マルセル・トゥルニエ Marcel Tournier (1879-1951) ⁵³⁵の作品は、今日のハープ奏者にも大変よく知られている。

ウィーンでは、ミラノ出身のアントニオ・ザマラ Antonio Zamara (1829-1901) が 1842 年にウィーン宮廷オペラのソロ・ハープ奏者に就任するとともに、音楽院での指導を始めることで、流派が形成されていく⁵³⁶。ベルリンでは、パリッシュ＝アルヴァースの弟子から流派

⁵²⁹ レンチの『ハープ』改訂最新版 (Rensch 2017) も同様の内容である。また、パゼッティも『ハープ』(Pasetti 2008) でこれらの流派を紹介した。なお、イタリアについては、ナポリ、ミラノ、フィレンツェの 3 地域における音楽院のハープ奏者が紹介された。

⁵³⁰ 第 3 章第 1 節第 1 項 (146 頁) で既出。

⁵³¹ 同上。

⁵³² アンジュ＝コンラッドについては、第 1 章第 1 節第 2 項脚注 76 (29 頁) で、左肩にかける演奏法の提案をした点を紹介した。

⁵³³ 第 3 章第 2 節第 3 項 (174 頁) で既出。

⁵³⁴ ルニエは、ハープ奏者としても、女性作曲家としても重要な人物である。数多くのハープ作品や教則本『ハープ奏法全教程 *Méthode complete de harpe*』を残し、後世のハープ奏者に大きな影響を与えた。また、マルセル・グランジャンー Marcel Grandjany (1891-1975) やスーザン・マクドナルド Susann McDonald (1935-) など、20 世紀以降のアメリカを代表するハープ奏者を育てた (Govea 1995, 229-241)。

⁵³⁵ トゥルニエは、パリ音楽院でハープと作曲を学び、演奏家と作曲家を両立した。演奏家としては、1899 年に同音楽院にてハープ演奏の一等賞を受賞し、1900 年代初頭よりラムルー管弦楽団のハープ奏者も務めた。作曲家としては、1909 年にカンタータ《ルサルカ *La Roussalka*》でローマ大賞の銀メダルを獲得し、別のカンタータ《ラウラとペトラルカ *Laure et Pétrarque*》で、フランス学士院よりロッシェニ賞を授与された。生涯にわたって数十曲ものハープ独奏曲をはじめとする重要なレパートリーを数多く作曲した。

⁵³⁶ 時を経て、ウィーン音楽アカデミーで学んだウィーン・フィルハーモニー管弦楽団ハープ奏者のヨセフ・モルナール Josef Molnar (1929-2018) は 1952 年に来日し、以来、多くの日本のハープ奏者を育てた。「日本ハープ界の父」とも呼ばれる。筆者を含めた日本のほとんどのハープ奏者は、この系譜の延長にあるという見方もできる。

が形成されはじめ、著名なハープ奏者ヴィルヘルム・ポッセ⁵³⁷へとつながる。ロンドンでは、ディジやボクサに代わる大家としてジョン・トーマスが登場する。また、サンクトペテルブルクでは、ドイツ出身の著名なハープ奏者アルバート・ツァーベル Albert Zabel (1834-1910)⁵³⁸ が 1855 年より移住し、ロシアのハープ流派に大きな貢献をした。彼は、ロシア帝室バレエ団ソロ・ハープ奏者を務めたほか、サンクトペテルブルク音楽院の設立とともに、ハープ科教師に就任した。

通常のハープ音楽史で語られるハープ奏者はこれらの音楽院の出身者だが、ニュー・グローヴ音楽大事典第 2 版 (2001) では、「ハープ」の項目の中で、通常のハープ音楽史とは別に「地域固有の伝統」の項目が設けられた⁵³⁹。そこでは、ノルウェー、オーストリア＝ハンガリー帝国およびドイツのいくつかの地域、そしてイタリアの 3 つが挙げられた (Thym-Hochrein 2001)。

ウィーンをはじめとするドイツ語圏の多くの都市では、18 世紀以降、主に身体障害を持つ人々が生計を立てる手段として多くの放浪ハープ奏者が生まれた⁵⁴⁰。彼らの特徴は、悲劇的な俗歌をレパートリーとしたこと⁵⁴¹、そして女性が多いことであったといえる⁵⁴²。19 世紀に入ると、このようなハープ奏者はかなり増えており、ウィーン当局が数を管理するために免許を発行し、禁止事項を制定するほどであった (Thym-Hochrein 2001)。また、彼らが演奏したハープは、響板が上向きに大きく沿った形が特徴のチロルの伝統楽器であり、ガット弦のほか、高音域には金属弦が張られた (Thym-Hochrein 2001)。これらの特徴からも、クラシックで演奏する楽器とは異なるジャンルであることが理解される。

一方、ヴィッジャーノのハープ奏者たちは、もともとイタリア・オペラのアリアやナポリ

⁵³⁷ 第 4 章第 2 節第 2 項 (224 頁) で既出。

⁵³⁸ ツァーベルは、マリインスキー劇場のハープ奏者として、チャイコフスキーの 3 大バレエにおけるハープ・カデンツァの作曲にも深く関与した。弟子にエカテリーナ・ワルターキューネ Ekaterina Walter-Kühne (1870-1931) がおり、その系譜の延長にミハイル・ムチェデロフ Mikhail Mchedelov (1903-1974) やヴェラ・ドゥロヴァ Vera Dulova (1909-2000) が続く。

⁵³⁹ 初版 (1980) からの変更点のひとつである。

⁵⁴⁰ ウィーンだけでなくハンプルク、ミュンヘン、ベルリンなどドイツの都市でも、同様の女性ハープ奏者が多くみられた。彼女らは「ハーフェンユレン Harfenjulen」と呼ばれた。これは、ポツダム出身のベルリンの放浪音楽家ルイース・ノートマン Luise Nordmann (1829- 1911) の愛称が、後に放浪音楽家の総称になったものである (Thym-Hochrein 2001)。ノートマンもまた、視覚障害のある女性奏者であった。

⁵⁴¹ 彼らは、悲劇的な歌にちなみ、「嘆きの壁 Lamentiergattern」と呼ばれた。彼女らは、聴衆の需要に応じて、しばしば卑猥な内容も歌い、音楽の質は高いとはいえなかった (Thym-Hochrein 2001)。

⁵⁴² 山間部においても、女子ハープ奏者 Harfenmädchen が活動した。上流階級の若い女性とは異なり、1 人または 2 人で行動することが一般的だった。その後、何人かの集団による「ハープ・バンド Harfenkapellen」と呼ばれる形態をとるようになった (Thym-Hochrein 2001)。都市部の放浪ハープ奏者と異なり、山間部の場合には、家族による行動など、ヴィッジャーノとの類似点が多少みられる。

民謡など、クラシックのハープ奏者とも通じるレパートリーを演奏しており、さらに時代とともに使用楽器、活動などを変化させてきた。つまり、彼らの活動実態は、日々の食物や金銭を得るためにさすらいながら音楽を奏で、生計を立てるという印象とはかけ離れている。したがって、地域固有の民俗的伝統とみなすよりも、イタリアにおけるハープ奏者の系譜のひとつとして捉えるほうが妥当であることが示唆される。

ところで、上記に挙げたレンチの先行研究でのハープ流派の項目でも、ニュー・グローヴ音楽大事典の地域伝統の項目でも、イタリアに関してはいくつかの地域が「イタリア」として大括みに括られているうえ、詳細は論じられない。ここで再び、19 世紀イタリアのハープ奏者が見過ごされてきたのはなぜかという問いに立ち返ると、イタリアではハープが盛んだったからこそ、多くの中心的流派が乱立し、幅広い裾野で演奏され、結果的に全体像が捉えにくかったからではないか、という考えが生まれる。

そこで第3部では、この仮説を確かめるため、音楽院などで教育を受けたハープ奏者（第5章）とヴィッジャーノのハープ奏者（第6章）という異質にみられがちな存在を、あえて同等の系譜に含まれる多様なあり方として捉える。そのうえで、イタリア統一前後から 20 世紀初頭にかけての期間に、同時並列的に行われた彼らの活動実態を詳述していく。

第5章 イタリア各地におけるハープ教育

第5章では、イタリア各地での音楽院や私立学校などでのハープ教育に視点を定める。まず、第1節では、先行研究でも言及された3流派（ナポリ、フィレンツェ、ミラノ）において、ハープ奏者の活動や経歴の特徴がどのような影響をもたらしたかを検討する。そして、第2節では、イタリア統一以降のローマ、パレルモ、ボローニャにおいて、教育機関でのハープ教育が活発化してきたことに着目し、教育や楽器普及の実態を明らかにする。

第1節 3つの音楽院の系譜におけるハープ奏者の活動と経歴

第1項 スコッティ以降のナポリ音楽院のハープ奏者

1839年に、院長メルカダンテのもと、ハープ科が創設されたナポリ音楽院では、初代教授フィリッポ・スコッティの後、1865年より、息子のアルフォンソ・スコッティが後継を務めた。1880年からは、レーバノも教授陣に加わり⁵⁴³、女子クラスをアルフォンソ、男子クラスをレーバノが担当した (Grande 2016, 25)。1886年にアルフォンソが教授職を退官すると、レーバノも同時に、ハープ科の職を辞任した。その後、レーバノがヨーロッパ、北米、南米を演奏旅行した末に、そのままブエノスアイレスにとどまり、アルゼンチンのハープ教育に貢献したことは、既に第4章で述べたとおりである。こうして、スコッティの退官とレーバノの南米への移住に伴い、ナポリでは1886年よりジョヴァンニ・カラミエッロがハープ科の教授職を男女クラスとも引き継ぎ、後進の指導にあたることとなった。第1項では、カラミエッロと同門の3人のハープ奏者を取り上げ、その後、カラミエッロについて詳しくみていく。

1-1. スコッティ門下のハープ奏者たち

フィリッポ・スコッティの門下生としてジョヴァンニ・カラミエッロとともにハープを学んだ同世代のハープ奏者の中には、他にも優れたハープ奏者が多数存在した。中でも、ジョヴァンニの兄であるセバスティアーノ・カラミエッロ Sebastiano Caramiello (1831-1905)⁵⁴⁴、

⁵⁴³ 1874年の女子クラスの復活に伴い、ハープ科の生徒数が増えてきたためである。

⁵⁴⁴ セバスティアーノ・カラミエッロの生没年に対しては、1847-1903年という記述が多く文献にみら

フランチェスコ・ベッロッタ Francesco Bellotta (1834-1907)、ミケーレ・アルバーノ Michele Albano (1841-?) の3人は、後続のハープ奏者に対して大きな影響力を持った。

(1) セバスティアーノ・カラミエッロ

セバスティアーノ・カラミエッロは、ジョヴァンニ・カラミエッロの実兄である。セバスティアーノは、弟ジョヴァンニの音楽家人生の初期に大きな影響を与えたとみられるが、彼自身については、ほとんど知られていない。しかし、シチリアのパレルモで1894年から1910年にかけて定期発行されていた音楽雑誌『ラ・シチリア・ムジカーレ *La Sicilia Musicale*』⁵⁴⁵には、カラミエッロ兄弟をまとめた記事があり、当時の人々がカラミエッロ兄弟に対して抱いていたイメージを垣間見ることができる。そこで以下では、この『ラ・シチリア・ムジカーレ』の記事をもとに、セバスティアーノの経歴をまとめる。

セバスティアーノは1831年10月28日にナポリで生まれ、弟ジョヴァンニと同じナポリ音楽院にてフィリッポ・スコッティのもとでハープを学んだ。さらに、セバスティアーノがハープ科を卒業したばかりの頃、ナポリを訪れていたエライアス・パリッシュ=アルヴァースと出会う機会があり、彼に認められて弟子となった。こうして、パリッシュ=アルヴァースによる高いレベルの指導のもとで見事に腕を上げていったセバスティアーノは、当時のイタリアで「権威あるハープ奏者と目される地位についた最初の人物」⁵⁴⁶となった。さらに、セバスティアーノは演奏のみならず作曲も行い、「芸術的価値の高い音楽作品を複数作曲した」⁵⁴⁷。同誌によれば、『ハープ音楽史概要 *Riassunto della storia dell'arpa*』も出版するなど、学術分野にも関心を寄せていた。

セバスティアーノは、着実に音楽家としてのキャリアを積んだが、1900年⁵⁴⁸4月24日の勅令ではモンテネグロ公国のイタリア総領事に任命された。どれほど演奏家と両立していたかは不明だが、この段階で外交の仕事に専念し始めたことは確かなようである⁵⁴⁹。あらゆ

れるが (Profeta 1942, 438, Vita 1989, 354, Pasetti 2008, 194, Simari 2012, 3, Rensch 2017, 165)、『ラ・シチリア・ムジカーレ』による生年月日 (1831-1905) の情報が正確だとみられる (佐藤杏樹 2019)。

⁵⁴⁵ その内容から、1905年10月以降1910年までの間に書かれた記事だとみられる。ジョヴァンニ・カラミエッロの存命当時に書かれた記事のため、事実関係の信憑性という点で信頼できる資料ではないかと思われる。0035926.netsolhost.com/Documents/SiciliaMusicaleCaramiello.pdf (最終アクセス: 2018年9月5日)

⁵⁴⁶ 同上。

⁵⁴⁷ 同上。

⁵⁴⁸ 『ラ・シチリア・ムジカーレ』には1800年と記載されているが、それではセバスティアーノがまだ生まれていないので、1900年の間違いだとみられる。

⁵⁴⁹ セバスティアーノ・カラミエッロは、これまで多くの文献においてロシアの宮廷のハープ奏者 (ツァーリ Tsar のハープ奏者) であったとみなされてきた (Vita 1989, 93, Rensch 1989, 202, Pasetti 2008, 194,

る分野で力を発揮したセバスティアーノだが、1905 年 10 月に惜しまれて他界した。『ラ・シチリア・ムジカーレ』の以下の文からは、彼の人柄が慕われていたことがうかがわれる。

1905 年 10 月、芸術家として文学者として紳士として選ばれしこの人物が、この世を去ってしまった。セバスティアーノ氏と知り合って、お近づきになりたいと思うすべての人々の心に、深い悲しみを残して。⁵⁵⁰

セバスティアーノ・カラミエッロは、音楽にも外交の才にも長けており、さらに人望の厚い人物でもあった。ジョヴァンニ・カラミエッロにとって、同じフィリッポ・スコッティ門下でハーブの腕を磨いてきた実兄セバスティアーノが、パリッシュ=アルヴァースから大いに薫陶を受け、ヴィルトゥオーゾ奏者として名を馳せたことは、大きな影響力があった。このことは、ジョヴァンニ・カラミエッロが長年教えたナポリ音楽院へも影響したとみられる。

(2) フランチェスコ・ベッロッタ

フランチェスコ・ベッロッタは、パレルモのヴィンチェンツォ・ベッリーニ音楽院（以下、パレルモ音楽院）のハーブ科創設に向けて、ハーブ教育の土壌を整えたことに大きな功績がある⁵⁵¹。ベッロッタの《6つの旋律的練習曲 *Sei studi in forma di melodie*》（1898 年出版、リコルディ社）はレンチの先行研究（Rensch 1989）でも言及されたが、彼が同時代のハーブ奏者から「よい作曲家」⁵⁵²と評されるほどでもあったことは、現在ではほぼ知られていない。

ベッロッタのハーブ作品には、故郷シチリアの特色がほのめかされる標題のものが多くみられる。たとえば、トリノで出版された《地中海のささやき *Il Mormorio del Mediterraneo*》や、ナポリで出版された《羊飼いの帰郷 *Il ritorno del pastore, capriccio*》作品 21 などである。ナポリのコットラウ社で 1870 年代に出版された《エトナ火山の山びこ *L'eco dell'Etna*》では、「親愛なる友人で、著名なナポリのハーブ教授のエマヌエーレ・ザネッティへ *al mio caro amico Emmanuele Zannetti egregio professore di arpa in Napoli*」との宛書が添えられていた。第

Simari 2012, Rensch 2017, 166 など)。一方で、『ラ・シチリア・ムジカーレ』に領事としての活動が書かれていることから、セバスティアーノがモンテネグロ公国に居住していた時期があったことは確かである。モンテネグロ公国も「ツァーリ」の君主号が用いられる国家の 1 つである。したがって、セバスティアーノが宮廷でハーブを演奏したとするならば、モンテネグロ君主に仕えた可能性も考えられる。

⁵⁵⁰ 0035926.netsolhost.com/Documents/SiciliaMusicaleCaramiello.pdf（最終アクセス：2018 年 9 月 5 日）

⁵⁵¹ パレルモ音楽院ではその後、カラミエッロの弟子のリッカルド・ルータもハーブを教えており、ナポリとシチリアで南イタリアの流派が形成されていた（佐藤杏樹 2019）。

⁵⁵² Naclerio, Gelsomina. 1894. *Memorie e studi sull'arpa*. (Vita 1989, 67)

4 章第 1 節第 2 項 (194 頁) で言及したザネッティの息子エマヌエーレとの親交があったことがみてとれる。

(3) ミケーレ・アルバーノ

ミケーレ・アルバーノについて述べる際には、多数の音楽家を輩出したアルバーノ一族について触れねばならない。この一族からは、ヴァイオリン奏者の「ジュゼッペ」、オーボエ奏者の「パスクアーレ」と「ミケーレ」、フルート奏者の「ジュゼッペ」と「ドメニコ」など、紛らわしいほどに多くの演奏家の名前が挙がる⁵⁵³。ハーブ奏者では、ミケーレのほか、ミケーレの叔父のヴィンチェンツォ・アルバーノ Vincenzo Albano (1821-1878) が当時著名であった。ヴィンチェンツォ・アルバーノは、サン・カルロ劇場ハーブ奏者を務めた後、パリ、ロンドン、ニューヨーク、そしてブエノスアイレスで演奏旅行を行うなど、国際的に活動した (Caramiello 2018, 9)。カラミエッロの末裔のピアニストのフランチェスコ・カラミエッロ Francesco Caramiello (1964-) によれば、ジョヴァンニ・カラミエッロが所有していた筆写譜からはヴィンチェンツォ・アルバーノの作品が見つかっており (Caramiello 2018, 9)、今後の発掘、再評価が待たれるハーブ奏者のひとりである。

ミケーレ・アルバーノは、このヴィンチェンツォ・アルバーノにハーブの手ほどきを受け、叔父と同じように、ナポリのサン・カルロ劇場のハーブ奏者を務めた。そして叔父と同じく、1866 年以降からは世界各地を演奏して回った (Caramiello 2018, 9)。ミケーレ・アルバーノに関するイタリアでの記録は大変少なく、わからないことが多いとされてきたが、アルゼンチン側では、彼が 1870 年頃からブエノスアイレスに定住し、そこから 1885 年までの長い間、コロソ劇場とオペラ劇場のハーブ奏者として活動したことが知られている⁵⁵⁴。彼のハーブ教育に関する記録は見当たらないが、レーバノが 1890 年に定住する以前に、演奏面でアルゼンチンに貢献したといえる。なお、ミケーレ・アルバーノはその後、ボローニャ音楽院ハーブ科教授に任命された⁵⁵⁵。

⁵⁵³ ハーブ奏者のほうのミケーレ・アルバーノは、フルート奏者のほうのジュゼッペ・アルバーノ Giuseppe Albano (1813-1889) の息子だとみられる。

⁵⁵⁴ Rouco, “Inmigración en la argentina 1810-1960: cantantes, músicos y bailarines.”

⁵⁵⁵ 同上。

1-2. ジョヴァンニ・カラミエッロ

ジョヴァンニ・カラミエッロは100歳まで長生きしたため、1838年生まれでありながら20世紀にもまたがってハープ指導を続け、ナポリ流派のハープ奏者らに大きな影響を及ぼした。しかしながら、これまで主要な文献や事典項目では取り上げられることがなかった。そこで、以下では、なぜ、カラミエッロの存在が見過ごされていたのか、彼の経歴のどの点に功績があるかを掘り下げる。

(1) ハープ教師として

ジョヴァンニ・カラミエッロの経歴において最も主要な部分は、多くの優秀な弟子を輩出したことである。ここではまず、カラミエッロが教師としてどのような評価を得ていたか、またどのような弟子がいたかをみていく。以下では、セバスティアーノ・カラミエッロの時と同様に、『ラ・シチリア・ムジカーレ』⁵⁵⁶の内容をもとに記述する。

ジョヴァンニ・カラミエッロはナポリ音楽院でフィリッポ・スコッティに師事した。卒業後は、演奏家のみならず、ハープ教師として少しずつ頭角を現しはじめていく。1884年にはパルマ音楽院で行われたコンクールにて優勝し、ハープ科の教授職を勝ち取った。その後パルマ音楽院に務めるが、フィリッポ・スコッティの跡を継いだアルフォンソ・スコッティが退官したのを機に、故郷ナポリに戻り、1886年より母校ナポリ音楽院でハープ科教授を務めた。カラミエッロ門下は、イタリアの主要な門下のひとつとして数えられ、「門下生らの高い芸術性とその功績は音楽の世界で広く知られる」⁵⁵⁷ところとなった。

『音楽家年報：アマチュア音楽家や音楽愛好家のためのマニュアル *Annuario dei musicisti manuale dei cultori e degli amatori*』（ローマ、1914年、以下、『音楽家年報』とする）⁵⁵⁸にも、わずかではあるがカラミエッロに関する記述がある。これによれば、「カラミエッロの門下は高貴な伝統を持ち、非常に人気があった」⁵⁵⁹。また、彼のクラスは「毎年卒業生を輩出し、イタリア国内ひいては海外でも名誉を獲得した。彼の編曲は高い評価を受け、常に演奏された」⁵⁶⁰。

こうして優れた教師としての名声を勝ち得たカラミエッロは、イタリア王冠勲章⁵⁶¹にお

⁵⁵⁶ 0035926.netsolhost.com/Documents/SiciliaMusicaleCaramiello.pdf（最終アクセス2018年9月5日）

⁵⁵⁷ 同上。

⁵⁵⁸ ローマ国立中央図書館(ローマ)所蔵 [RML0028396] Centenari, “Giovanni Caramiello,” 1914, 79.

⁵⁵⁹ 同上。

⁵⁶⁰ 同上。

⁵⁶¹ イタリア王冠勲章 Ordine della Corona d'Italia は、イタリア統一を記念して1868年にイタリア国王ヴ

ける騎士団長（Commendatore）の称号も受章した⁵⁶²。また、ジョヴァンニ・カラミエッロはモンテネグロの「名誉領事」にも任命された。ジョヴァンニ・カラミエッロとモンテネグロ公国の関係性には2つのルートが見いだせる。1つは、先述した実兄のセバスティアーノがモンテネグロ公国の領事を務めていたことである。もう1つのルートは、ジョヴァンニ・カラミエッロの門弟に、モンテネグロのエレナ王女 Elena del Montenegro（1873-1952）⁵⁶³がいたことである。先に引用した1914年の『音楽家年報』で「高貴な伝統」と書かれていたのも、このあたりの師弟関係を示唆したとみられる。

ただし、カラミエッロの弟子にはエレナ王女のような上流階級の人々だけでなく、ヴィッジャーノ村の出身者も数多くいた。たとえば、主にデトロイトで活動し、またニューヨーク・シンフォニー・オーケストラのソロ・ハープ奏者などを歴任したジュゼッペ・ピッツォ Giuseppe Pizzo (?-?) は、ヴィッジャーノ出身のハープ奏者の父親から手ほどきを受けた後、カラミエッロに師事し、17歳でナポリ音楽院のディプロマを取得した（Spaeth 1952, 246）。アメリカで活動した著名なハープ奏者のサルヴァトーレ・マリオ・デ・ステファノ Salvatore Mario De Stefano (1887-1981) ⁵⁶⁴ や、アルベルト・サルヴィ Alberto Salvi (1893-1983) ⁵⁶⁵ もカラミエッロの門弟である。ほかにも、セバスティアーニ一家のハープ奏者たち、カルロ・セバスティアーニ Carlo Sebastiani (1858-1924)、チェーザレ Cesare (?-?)、アウグスト Augusto (1889-1971) ⁵⁶⁶ や、トンマーソ・チェールバシ Tommaso Cerbasi (1873-1944) ⁵⁶⁷ などが南米やオーストラリアなどにまで活動の幅を広げた⁵⁶⁸。

カラミエッロは、ナポリ音楽院での女子クラスのハープ教育も行った。【図 5-1-1】の写真は、カラミエッロが女子クラスで教えている様子である。この写真に写っているだけでも、

イットーリオ・エマヌエーレ2世 Vittorio Emanuele II di Savoia, 1820-1878（在位 1861-1878）によって創設された騎士団勲章である。

⁵⁶² 『ラ・シチリア・ムジカーレ』（遅くとも1910年までの情報）の時点では、兄セバスティアーノに騎士団長（Comm.）の敬称、弟のジョヴァンニ・カラミエッロに騎士（Cav.）の敬称がつけられている。しかし、その後の1914年の音楽家年報の情報により、ジョヴァンニ・カラミエッロにも後に騎士団長の称号を与えられていたことがわかる。

⁵⁶³ イタリア国王ヴィットーリオ・エマヌエーレ3世 Vittorio Emanuele III, 1869-1947（在位 1900-1946）の妃でもあるため、イタリア王妃としての在位は、国王と同じ1900-1946年である。

⁵⁶⁴ 第8章第2節第2項で詳しく取り上げる。

⁵⁶⁵ サルヴィについても、同上。

⁵⁶⁶ 第8章第2節第1項で、アウグスト・セバスティアーニがアルゼンチンでのハープ教育に貢献したことを取り上げる。

⁵⁶⁷ 第6章第2節第1項で、オーストラリアに移住したヴィッジャーノ人のひとりとして、改めて取り上げる。

⁵⁶⁸ *Italian Historical Society Journal*, (Special issue 2013): 2.

In chordis, “Musica preziosa di Giovanni Caramiello,” 22 febbraio, 2015.

9 人の生徒が数えられる⁵⁶⁹。彼女たちが演奏する 2 台のハープを注意深く確認すると、画面左側のハープは台座部分の高さがあり、右側のやや小柄な少女が演奏する楽器は台座部分が薄い。この外見から、恐らくエラル社（Erard）のダブルアクション・ペダルハープ（ギリシア・モデル）とシングルアクション・ペダルハープだと推測される⁵⁷⁰。

【図 5-1-1】 ジョヴァンニ・カラミエッロの女子クラスの様子（1905 年頃）⁵⁷¹



⁵⁶⁹ 既に第 4 章第 2 節第 1 項で、ナポリ音楽院でハープ科の男子クラスが優先され、女子クラスが一時的に閉鎖されたことを述べたが、この写真からは、女子クラスの需要は高かったことがうかがわれる。

⁵⁷⁰ シングルアクション・ペダルハープの台座部分のまま、ペダル・スロットを拡張して、ダブルアクション・ペダルハープに改造するケースもあったため、どちらの状態で使用していたかは、写真だけでは断定できない。このようなケースの詳細については、第 8 章第 1 節で「テデスキ&ラッファエル」社の楽器を取り上げる際に説明する。

⁵⁷¹ Grande 2016, 25.

(2) 作曲家として

ジョヴァンニ・カラミエッロは、ナポリ音楽院の学生時代、兄のセバスティアーノとともにメルカダントの作曲クラスで学んでいた。カラミエッロは、大衆によく知られた人気の旋律を用いた幻想曲や変奏曲などのハープ独奏作品を数多く作曲した⁵⁷²。その多くがいわゆるオペラ・ファンタジーである⁵⁷³。たとえば、ベッリーニのオペラ《ノルマ *Norma*》の有名なアリア〈清らかな女神よ *Casta Diva*〉を主題にした幻想曲や、ヴェルディのオペラ《椿姫 *La traviata*》の主題によるディヴェルティメントなどが挙げられる。また、楽器編成はハープ独奏に限らず、ヴェルディの《運命の力 *La forza del destino*》の主題による二重奏曲など、ハープとピアノによる楽曲も多い。

カラミエッロのハープ作品は、先述した末裔のフランチェスコ氏のもとで発掘の途上であるため、作曲傾向の全貌は述べられないが、当時から多くが出版されてきたハープ独奏曲では、右手のテクニックを重視する変奏手法にパリッシュ＝アルヴァースとの共通項を見出すことができる。パリッシュ＝アルヴァースのハープ作品は、いかにもヴィルトゥオーゾらしく、軽やかで華やかな音楽性を備え、技術面では指の関節可動域の大きさと右手の細かい動きが特徴である。カラミエッロもまた、軽やかなタッチによる右手の技術を求める変奏を多く用いている⁵⁷⁴。兄のセバスティアーノがパリッシュ＝アルヴァースの弟子であったことが大きく影響したとみられる。なお、パリッシュ＝アルヴァースの作品には、《オウム：ナポリの贈り物 *Il papagallo; Souvenir of Naples*》作品 85 など、ナポリを主題としたものもある。

カラミエッロは、ピアノやチェンバロなどの鍵盤楽器のためのレパートリーをハープのために編曲する試みも行っていた。音楽雑誌『ラ・シチリア・ムジカーレ』では、カラミエッロによるハープ教本《ハープ奏者の完成のためのクラシック・スタディー *Studii Classici per il perfezionamento dell'arpista*》に言及しており、「カラミエッロのハープ編曲版は、選曲の賢明さ、運指の指示、ハープ演奏に適した編曲法、そのいずれの点においても真の意味で成功しており、今日においてもなお、最も優れている」⁵⁷⁵と高く評価した。

⁵⁷² カラミエッロのハープ作品については、まだ手稿譜の発掘が行われている段階だが、ハープとマンドリンの二重奏やハープとオーケストラのための協奏曲などの存在も示唆されている (Simari 2015)。

⁵⁷³ カラミエッロは、ナポリ民謡を主題とした作品もいくつか作曲した。ナポリ民謡主題の作品については、第6章第2節第3項でヴィッジャーノの関わりの中で述べることにする。

⁵⁷⁴ このような特徴については、第6章第2節第3項で取り上げるカラミエッロのハープ独奏曲《ナポリの追憶》にもあてはまる。

⁵⁷⁵ 0035926.netsolhost.com/Documents/SiciliaMusicaleCaramiello.pdf (最終アクセス：2018年9月5日)

ハープ音楽史上では、19 世紀末から 20 世紀にかけて、多くのハープ奏者が鍵盤楽器作品の編曲によってハープ・レパートリーの拡充を図った。現在の多くのハープ奏者は、鍵盤楽器作品のハープ編曲というと、アンリエット・ルニエ⁵⁷⁶の名をすぐに頭に浮かべるかもしれない。しかし、時系列で考えて、カラミエッロによるハープ編曲が、このハープ界における大きな流れの先駆であったとみられる⁵⁷⁷。

(3) 研究者として

カラミエッロは演奏や作曲のみならず、ハープ音楽史に対しても造詣が深かった。1888 年には『ハープに関する歴史的検証と教育的考察 *Sull'arpa: Cenno storico e Considerazioni didattiche*』と題する著作をナポリで出版した。以下にその一部分を紹介する。

1720 年にはハープは当時の音楽における真の存在感を確立しはじめた。(中略) 今世紀 [=19 世紀] 前半には、オランダのディジ氏がダブルアクション・ペダルハープを開発した。このハープは、各弦に対して 2 つの半音を増やすことで利点をもたらした。その発明はこの楽器の発展に大きな貢献を果たした。しかし実際に、現代 [=19 世紀] のハープを完成させるという頂点に到達したのはセバスティアン・エラールであった。この賞賛に値する楽器製作者が現代のハープを完成させたことは疑いようがない。エラールは前人たちの開発の流れからヒントを得て、それをエラール自身の天才的な情熱と合わせることで、独自の楽器を製作するに至った。多くの点は以前までの楽器開発者によってもたらされたアイディアの完成による。そして、賞賛すべきペダル・アクションの繊細かつ厳密な機構に関しては、[セバスティアン・エラールの] 新しいアイディアが導入された⁵⁷⁸。

この引用部分からは、カラミエッロがハープの楽器開発に関する知識を豊富に持ち合わ

⁵⁷⁶ パリ音楽院アッセルマンの弟子。第 3 部の目的 (239 頁) で既出。

⁵⁷⁷ ルニエの編曲で最も評価できる点は、奏者の体格を選ばないことである。ルニエ自身が小柄な女性ハープ奏者であったため、彼女のハープ編曲では必然的に手の小さい奏者でも弾ける運指の工夫が提示され、それを踏まえた翻案がなされる。ただし、その分、異名同音などの読み替えも増えるため、ペダリングに関しては、しばしば非常に難易度の高いものを要求する。一方、カラミエッロの場合は、彼自身が恐らくある程度の大きさの手を持つ男性であったことから、手の大きさを考慮することはない。テンポの速さを要求する傾向があるが、複雑なペダリングはみられない (佐藤杏樹 2019)。

⁵⁷⁸ カラミエッロの『ハープに関する歴史的検証と教育的考察』(ナポリ、1888 年) は、フィレンツェ音楽院図書館に所蔵されている。訳出に際しては、第 16 回エステンセ音楽祭 2013 (モデナ) の資料を参照した (Galassi et al. 2013, 43)。

せていたことがみてとれる。また、先述したナポリ音楽院所蔵の楽器もそうであったように、彼がエラル社製のハープを大変気に入っていた様子がうかがえる。そのうえでカラミエッロは、ディジがダブルアクション・ペダルハープ開発の先駆であったことを述べ、先人たちの開発の流れの先にセバスティアン・エラル Sébastien Érard (1752-1831) の功績があったと説明した⁵⁷⁹。カラミエッロは既に 1888 年時点で、ハープ開発史の要点を言い当てていたといえる。確かに近年の研究では、完全なるエラルの発明かのように語られていたペダルのダブルアクション機構に関する特許が、実はチャールズ・グロール Charles Gröhl (1770-1857) から譲渡されたものであったことが判明するなど (Adelson 2019, 5-13)、今まで、いわば「エラル神話」のように語られてきたハープ開発史の実状が明らかにされつつある。

カラミエッロが演奏のみならず、学問的に見識を有する人物でもあったことは、弟子にも影響を与えたとみられる。ジョヴァンニ・カラミエッロの最も重要な弟子のひとりであるリッカルド・ルータ Riccardo Ruta (1870-1919) は、ハープ奏者と学者の顔を両方持ち合わせる稀有な存在であった。彼は、トリノとパレルモの音楽院で教授を務めた、ハープのために多くの作曲や編曲の作品を残しただけでなく、ハープ史の研究も行った。著書の『ハープ：起源、編年史、メカニズム：概要 *L'arpa: origine, storia cronologica, meccanismo: risassunto*』（ナポリ、1901 年）、『ハープの歴史 *Storia dell'Arpa*』（アヴェルサ⁵⁸⁰、1911 年）は、現在でも多くの先行研究の参考文献に挙げられており、ハープ音楽史研究の最初期段階に最も多く参照された文献のひとつだといえる。

第 2 項 マルクッチ以降のフィレンツェ音楽院のハープ奏者

2-1. マルクッチ門下のハープ奏者たち

フィレンツェ音楽院では、ヴィルトゥオーゾ奏者のフェルディナンド・マルクッチがハープ教育に専心したことで、多くのハープ奏者が巣立っていった。主な弟子には、マリアンナ・クレティ・デ・ロッキス Marianna Creti de Rocchis (1822-1890)、ロザリンダ・サッコーニ Rosalinda Sacconi (1845-1915)、ジョルジョ・ロレンツィ Giorgio Lorenzi (1846-1922) が挙げられる。以下では、まず、フィレンツェ音楽院出身者を概説した後、サッコーニを詳しくみていく。

⁵⁷⁹ ディジによるダブルアクション・ペダルハープの開発協力については、第 7 章第 1 節第 1 項で詳説する。

⁵⁸⁰ イタリア南部カンパニア州カゼルタ県の町。

クレティ・デ・ロッキスは、ローマの音楽院最初のハープ科教授となり、ジョルジョ・ロレンツィがフィレンツェでの教授職を継いだ。彼らについてはほとんど知られていない。たとえばロレンツィは、主要文献や音楽事典で名前だけは挙がるものの、彼の活動や作品に関する研究はまだ全くなされていない。しかし、ロレンツィは、ハープのために多くの作曲をしたほか、イタリア、フランスの2カ国語による教則本《ハープのための理論的かつ実用的なメソッド *Metodo teorico-pratico per Arpa*》作品42も残した⁵⁸¹。ロレンツィのハープ作品は、初期のダブルアクション・ペダルハープの演奏法を用いたマルクッチとはまた異なる作風のヴィルトゥオーゾ・ピースであり、今後の再演と再評価が待たれる⁵⁸²。本論においては、ロレンツィの学術的見識に着目し、第4部第7章第2節第2項で彼の著作『全音階ハープと半音階ハープ』（1911）を紹介する。

ジョルジョ・ロレンツィの息子であるマリオ・ロレンツィ Mario Lorenzi (1894-1967) は、20世紀を代表するハープ奏者のひとりである。父親の影響を受けて幼い頃より才能を示し、14歳の1908年にフィレンツェ音楽院を卒業した。その後、ロレンツィ一家はロンドンに移住する。マリオは、ロンドンでのキャリア初期には、ビーチャム・オペラ・カンパニー⁵⁸³のハープ奏者として活動した⁵⁸⁴。そしてキャリア後半には、類まれな即興能力を武器に、ジャズ・ハーピストとしての活動に注力した。彼の演奏を記録した蓄音機レコードは、今でもコレクター・アイテムとしてジャズ愛好者の間で大いに珍重されている (Rensch 1989, 203)。

2-2. ロザリンダ・サッコーニ

7歳よりマルクッチの下でハープを学んだサッコーニは、幼少のうちから天才的な能力を示し、「驚異的なサッコーニちゃん *Sacconcina prodigiosa*」と呼ばれた (Schleuning 2011)⁵⁸⁵。1870年頃にジェノヴァのカルロ・フェリーチェ劇場でデビューした後、ヨーロッパ、北米、中米など各国で華々しい演奏活動を繰り広げた。その絶頂期には、パルマとミラノで

⁵⁸¹ ブリガム・ヤング大学の国際ハープ・アーカイヴに教則本の一部が所蔵されている。正確な出版年は不明で、1890年代と推定されている。

⁵⁸² 今後、ロレンツィの作品も演奏会レパートリーのひとつとして紹介したいと筆者は考えている。

⁵⁸³ 第一次世界大戦中に指揮者のトーマス・ビーチャム Thomas Beecham (1879-1961) によってロンドンに創設された組織。1920年にはブリティッシュ・ナショナル・オペラ・カンパニー (British National Opera Company) に改名される (Crichton and Lucas 2001, vol.3, 66-67)。

⁵⁸⁴ マリオは当初、独奏楽器としてのハープ演奏と、オーケストラの一員としての演奏の違いに驚いたが、彼の才能と技術に加え、理解ある指揮者のいたおかげで、マリオはオーケストラ経験の欠如を乗り越えることができた。その後3年間に渡って、マリオはハープの美しい音でビーチャム・オーケストラを彩った (Rensch 1989, 203)。

⁵⁸⁵ ソフィー・ドリンカー研究所 (Sophie Drinker Institut) Schleuning, "Sacconi, Rosalinda," 2011.

演奏会を行った（Schleuning 2011）⁵⁸⁶。

『ミラノ音楽新聞』には、ミラノ音楽院のホールにて行われる 1876 年 1 月 23 日（日）午後 2 時半からの演奏会告知が掲載された⁵⁸⁷。以下に示す 9 つの曲目のうち、太字で示した 3 番目、6 番目、9 番目がハープ独奏である⁵⁸⁸。

1. モーツァルト： クラリネットと 2 本のヴァイオリン、ヴィオラ、チェロのための五重奏 作品 108
2. ベッリーニ： 《清教徒》より、ソプラノのアリア
3. **ゴドフロア： 《シルフの踊り》**
4. ヴェルディ： 《運命の力》より、テノールのロマンス
5. モーツァルト： 《ドン・ジョヴァンニ》より、バスのレポレッロのアリア
6. **トーマス： 性格的小品**
7. ワグナー： 《タンホイザー》より、バリトンのロマンス
8. ベネディクト： ソプラノのための奇想的変奏曲《ヴェニスの謝肉祭》
9. **パリッシュ＝アルヴァース： 《運命》**

1～9 まで並べられた曲目が当日の演奏順であったとするならば、ハープ独奏によって演奏会が締めくくられたことになる。ハープ独奏は、音量、迫力などから地味であると言わざるを得ないが、それだけにこのミラノ音楽院の演奏会でいかにハープ独奏というジャンルが注目され、数ある出演者の中でもサッコーニが注目されていたかが示唆される。

このプログラムに挙げられたハープ独奏曲の 3 人の作曲家、ゴドフロア、トーマス⁵⁸⁹、パリッシュ＝アルヴァースは、いずれも 19 世紀を代表するハープ奏者として現在のハープ奏者の間でも知らぬ人はいないほどである。彼らは確かに優れた演奏家、作曲家であったが、それだけでなく、ダブルアクション・ペダルハープの本格的使用を自ら示したことが共通点である。

⁵⁸⁶ 同上。

⁵⁸⁷ Farina, “Notizie Italiane.” n.4. 23 gennaio (1876): 36-37.

⁵⁸⁸ 作曲家名と曲名を掲載された順に示した。

⁵⁸⁹ ジョン・トーマスのことを指す。第 3 部目的で既出。

たとえば、3つのハープ独奏曲のうちで初めに演奏されたゴドフロアの《シルフの踊り *La danse des sylphes*》は、親指をスライドさせる技法が大変特徴的な音楽で、今日でも多くのハープ奏者が演奏する非常に有名な超絶技巧レパートリーである。この作品で用いられる4本指でのトリルや贅沢なグリッサンドなどの音楽的特徴は、2段階のペダルによる異名同音を利用するため、明らかにダブルアクション・ペダルハープでなければ表現できない【譜例 5-1-1、譜例 5-1-2】。さらに、 es^4 音への3オクターヴの跳躍は技巧的であるだけでなく、この作品が6オクターヴ半相当の音域を持つ楽器を必要とすることを示している【譜例 5-1-1】。パルマ音楽院のコレクションに所蔵される写真からは、サッコーニの使用楽器が、エラル社が19世紀後半に売り出した新しい型のダブルアクション・ペダルハープ（ゴシック様式の支柱装飾から、通称エラル・ゴシック）であったことが裏付けられる【図 5-1-2】。サッコーニは、イタリア国内外で広く活動したプロの女性ダブルアクション・ペダルハープ奏者として、恐らく最も早い時期に名前の挙がる人物のひとりだろう。

【譜例 5-1-1】 4-3-2-1 の運指による dis^1-es^1 のトリルと3オクターヴの跳躍⁵⁹⁰

The image shows a musical score for 'La danse des sylphes' by Godefrid. It consists of two staves, measures 22 and 27. Measure 22 is marked 'sostenuto. dolce.' and contains a triplet of eighth notes, followed by several eighth-note triplets marked 'rf' and '8va'. A green box highlights the 'es4 音への跳躍' (leap to es4 note). Measure 27 is marked 'ff' and 'Veloce.', and contains a 'cresc.' (crescendo) section. A pink box highlights a 3-octave leap. A pink arrow points to a 'Re#' note in measure 27.

⁵⁹⁰ Godefrid, *La danse des Sylphes*. n.d. (c.1880). Plate 10654.

【譜例 5-1-2】 E=Fes, G, Ais=B, Cis=Des による減七和音のグリッサンド⁵⁹¹

102

104

【図 5-1-2】 エラルール・ゴシックのハープとともに写るロザリнда・サッコーニ ⁵⁹²



⁵⁹¹ 同上。

⁵⁹² パルマ音楽院所蔵のコレクションによる。Catalogo generale dei beni culturali. (最終アクセス 2018 年 11 月 18 日) <https://catalogo.beniculturali.it/detail/PhotographicHeritage/0800430361#lg=1&slide=0>

さて、サッコーニの演奏会告知に話を戻すと、プログラム6曲目のトーマスの「性格的作品」という情報のみでは、トーマスの数多くの作品からサッコーニがどの作品を選んだのかを言い当てることはできない。また、パリッシュ＝アルヴァースの《運命 *Le Fate*》は今日知られておらず、演奏会の最後を締めくくるに相応しい聴き応えであっただろうと推察されるのみである。ただし、サッコーニがこの演奏会（1876年）の後、遅くとも1879-1880年にはイギリスに渡り、当時ロンドンで定期的に行われていたトーマスの演奏会シリーズにも度々出演していたことから（Schleuning 2011）⁵⁹³、サッコーニがロンドン行きに先駆けて、イタリアで既にトーマスの作品を演奏し、何らかの形でトーマスと親交を深めたことが示唆される。

サッコーニは、メキシコの著名なソプラノ歌手アンヘラ・ペラルタ *Angela Peralta* (1845-1883) ⁵⁹⁴とも交友があり、1872年にアンヘラ・ペラルタの会社による公演でメキシコを訪問した（Bitrán Goren 2012, 253-254）。当時のメキシコでは、ピアノ以外の楽器を公に演奏する女性が知られていなかったため、サッコーニのハープ演奏は聴衆を大いに喜ばせたとともに、大変驚かせたという（Bitrán Goren 2012, 253-254）。サッコーニは自らの作品を残す形でなくとも、演奏によってダブルアクション・ペダルハープの魅力を広め、この時代のハープ音楽史に大きな貢献をしたといえる。なお、歌手のペラルタ自身もハープを嗜んだといわれており、サッコーニの影響がほのめかされる。

夫に先立たれた1902年をもって国際的な演奏活動に終止符を打ったサッコーニは、パルマのアッリーゴ・ボーイト音楽院 *Conservatorio di Musica “Arrigo Boito” di Parma*（以下、パルマ音楽院）のハープ科教授を務め、亡くなる1915年までハープの指導にあたった。1912年からはペダル・ハープだけでなくクロマティック・ハープのクラスも指導するなど、柔軟な対応をみせた。また、パルマに腰を据える以前に一時的な教師職として、ボローニャ音楽院（1886-1887年）やパレルモ音楽院（1899-1902年）でもハープの指導を行った点も重要である。これらの音楽院は先行研究で言及されてこなかったが、様々な地域からのハープ奏者

⁵⁹³ ソフィー・ドリンカー研究所（Sophie Drinker Institut）Schleuning, “Sacconi, Rosalinda,” 2011.

⁵⁹⁴ 19世紀メキシコのオペラ界における第一人者。「メキシコのナイチンゲール」と呼ばれた著名な歌手であるとともに、作曲家、ピアニスト、ハープ奏者でもあった。1862年のドニゼッティ《ランメルモールのルチア》でのスカラ座デビューは絶賛を浴びた。トリノのレージョ劇場では、ヴィットーリオ・エマヌエーレ2世の前でベッリーニの《夢遊病の女》を歌い、32回のカーテンコールを受けた。ローマ、フィレンツェ、ボローニャ、ジェノヴァ、ナポリ、リスボン、マドリッド、バルセロナ、サンクトペテルブルク、アレクサンドリア、カイロなど、各国のオペラ劇場で歌った後、1865年にメキシコに戻り、翌年には帝国の室内歌手に任命された。1871年には、主にイタリア人で構成された独自のオペラ会社を設立した（Stevenson 2001）。

の影響が入り混じり、独特の様相を見せていた。本章第2節第3項で改めて紹介する。

第3項 ミラノ音楽院ハープ科（1850年設立）の奏者たち

ミラノのジュゼッペ・ヴェルディ音楽院（以下、ミラノ音楽院）のハープ科は1850年に創設され、その初代教授は、アンジェロ・ボヴィオ⁵⁹⁵が務めた。第3項では、ミラノ音楽院出身のハープ奏者を概説した後、ボヴィオの重要な弟子のひとりであるルイージ・マウリツィオ・テデスキの活動経歴を詳しく取り上げる。

3-1. アンジェロ・ボヴィオとその弟子

アンジェロ・ボヴィオは、『19世紀のイタリア音楽の巨匠；人物紹介 *I maestri di musica italiani del secolo XIX: notizie biografiche*』（ヴェネツィア、1882年）にミラノ音楽院の教授として紹介された（Masutto 1882, 28）。彼は、1850年から1878年までミラノ音楽院で教授を務める傍ら、作曲活動にも熱心であった。ハープ独奏曲の作曲や編曲、二重奏やアンサンブル、特にハープとフルートのための曲を数多く書いた。これらの作品は、シングルアクション・ペダルハープを想定されたとみられるため、ここでは取り上げないが、今後再評価されるレパートリー群のひとつとなるだろう。ハープのための練習曲も複数残しており、弟子のひとりであるルイージ・マリーア・マジストレッティ Luigi Maria Magistretti (1887-1956) の編集によって、1914年にミラノのリコルディ社から《30の練習曲 30studies》作品22が出版された（Rensch 1989, 203）。

そのマジストレッティは、1907年からヨーロッパ大陸のみならず、イングランド及びウェールズでも演奏活動を行い、精力的に演奏家としての実績を重ねた。マジストレッティもまた多くのハープ作品を残し、古典作品のハープ編曲の他、テクニックを磨くための練習曲なども多く出版した。また彼は、ペダル・ハープだけでなく、クロマティック・ハープ⁵⁹⁶の演奏にも長けていた（Rensch 1989, 203）。ダブルアクション・ペダルハープとクロマティック・ハープの演奏を両立する傾向は、19-20世紀前半にかけての北イタリアのハープ奏者に共通した特徴である。第2項でみたフィレンツェのサッコーニや今述べたマジストレッティのほか、テデスキや、テデスキの弟子のマルグリータ・アッソン Margherita Hazon (1892-

⁵⁹⁵ 第2章第2節第2項（102頁）で、クルツィオ・マルクッチの弟子として既出。

⁵⁹⁶ クロマティック・ハープについては、第7章で取り上げる。

1967)⁵⁹⁷ もクロマティック・ハーブを演奏した。

なお、ボヴィオの演奏家としての側面はこれまで取り上げられることがなかったが、彼はスカラ座のハーブ奏者でもあった⁵⁹⁸。たとえば、1869 年にスカラ座で行われたヴェルディの《運命の力》のイタリア初演⁵⁹⁹の台本には、ボヴィオの名前がある⁶⁰⁰。《運命の力》の序曲や一部のアリアでのハーブ・パートは、現在のオーケストラ・スタディでも重要な位置づけにある。また、ボヴィオの弟子もスカラ座奏者を務めた。たとえば、ヴェルディの《オテッロ》初演（1887 年）の台本⁶⁰¹では、オペラ首席ハーブにカルロッタ・モレッティ Carlotta Moretti (?-?)、バレエ第 1 ハーブおよびオペラ第 2 ハーブにエステル・パヴェーズィ Ester Pavesi (?-?) がいる。

3-2. ルイージ・マウリツィオ・テデスキ

多くのイタリアのハーブ奏者は、いまだに主要文献で名前すら挙げられないことがしばしばだが、テデスキに関しては、いくつかの主要文献や作品目録（Zingel 1992, 49、ヴェルニヤ 1972, 56、Rensch 1989/2017, 185、Palkovic 2002、Aber-Count 2001, vol.25, 190 など）でも少し言及されている。テデスキがイタリアのみならずフランスでも学び、奏者としてヨーロッパ諸国で演奏活動したことで得た人脈や知名度が、主要文献で名前が挙がるに至った大きな理由だと考えられる。しかし、テデスキを対象とした学術的な研究は、今のところまだなされていない。

テデスキの活動経歴を語る際には、演奏のみならず、教育、作曲、楽器製作・販売など、多方面の分野において力を発揮したことに目を向けることが重要である。そこで、以下では、テデスキの経歴を活動分野ごとに紹介する。

(1) ハーブ奏者として

テデスキは、1867 年に自然科学の学士号を取得した後、ミラノ音楽院でボヴィオにハー

⁵⁹⁷ アッソンは、ソリストとしてイタリアで多くの榮譽を受けるのみならず、パルマ音楽院でペダル・ハーブとクロマティック・ハーブの 2 つのクラスを担当し、後進を育てた。

⁵⁹⁸ 少なくとも 1869-1881 年の期間におけるスカラ座で上演されたオペラの台本では名前が登場している。

⁵⁹⁹ 世界初演（1862）はマリインスキー劇場であるため、サンクトペテルブルクに渡ったドイツのハーブ奏者ツァーベル（240 頁で既出）が関わったものとみられる。

⁶⁰⁰ Piave, *La forza del destino*, 1869.

⁶⁰¹ 1886-1887 年のカーニバル - 四旬節シーズンにおけるヴェルディの《オテッロ》の台本。米国議会図書館所蔵。[2010656966] Boito, *Otello*, 1886.

プを師事し、音楽院から銀メダルを授与されて卒業した (Aber-Count 2001, vol. 25, 190)。その後、テデスキはパリに移住し、一時期はフェリクス・ゴドフロアに師事した (Aber-Count 2001, vol. 25, 190)。移住の経緯は明らかではないが、ゴドフロアが音楽院などの特定の教授職に就いたとされる情報はみられないため、テデスキは個人レッスンを申し入れたのではないかと憶測される。ゴドフロアに師事した後、ソリストとして名を馳せたテデスキは、1890 年よりヨーロッパの主要都市を巡る演奏旅行を行った。後にイタリア人・外国人芸術家委員会の会員となり、イタリアとフランスの両政府より叙勲された (Aber-Count 2001, vol.25, 190)。

1899 年には、ヴェネツィア音楽院の教授のポストに任命され、1902 年からはミラノ音楽院のハーブ科の教授に就任した (Aber-Count 2001, vol. 25, 190)。こうして、後進の指導にも力を注いだテデスキは、それまでの演奏家としてのキャリアだけでなく、教育者としてのキャリアも磨くこととなる。

(2) ハーブ教育者として

テデスキは、教育者としての功績も高く評価され、出版社リコルディにディジのハーブ教則本の校訂を依頼された。このハーブ教則本⁶⁰²の校訂版は既に、イングランドの王室専属ハーブ奏者ジョン・トーマスによる版 (チャペル&Co. 社 1850 年、再版 1895 年) と、パリ音楽院教授アルフォンス・アッセルマンによる版 (オーケリー社 1886 年、A. ノエル社⁶⁰³1900 年) があった。そしてイタリアでは、1922 年にテデスキによる校訂譜がリコルディ社から出されたという次第である。

1922 年に出版されて以来、現代までハーブ教育の現場でしばしば使用されてきたこの有名な教則本は、専ら「ディジのエチュード」として知られる⁶⁰⁴。そのため、校訂者の名はその陰に隠れているが、このような校訂を担う人物は、当時の各国におけるハーブ界で重要な教育者の地位にあるハーブ奏者であったといえる。つまり、イタリアでのテデスキの地位が、イギリスでのトーマス、フランスでのアッセルマンにあたるものであったことを意味している。

⁶⁰² イグナツ・ヨーゼフ・プレイエル Ignaz Josef Pleyel (1757-1831) が立ち上げた出版社を通して、4 巻に分けて出版された。

⁶⁰³ マカール&ノエル (Mackar et Noël) の後継にあたる出版社。

⁶⁰⁴ なお現在では、アッセルマンの校訂譜の復刻版 (アンリ・ルモワンヌ社、初版 1938 年) の再版 (1959 年) が最も流通している。

テデスキの重要な弟子のひとりであるマリア・グロッシ Maria Vittoria Grossi (1886-?) も重要なエチュードの出版に関与した。1943 年に出版された教則本『ポッツォーリ⁶⁰⁵による 65 の初歩的かつ進歩的な小練習曲を加えた、ハープのためのメソッド *Metodo per arpa con l'aggiunta di 65 piccoli studi facili e progressivi di Pozzoli*』である。この教則本の序文は、グロッシの師であるテデスキによって書かれた。この本に収められた練習曲もまた、現在まで広くハープ教育の現場で活用され、通称「ポッツォーリのエチュード」として親しまれている。現在のイタリアの多くの音楽院でも、必須の教科書や試験の課題曲にしばしば挙げられている⁶⁰⁶。このことは、テデスキの教育法がその弟子を通して、現代のイタリアのハープ奏者にも受け継がれていることの何よりの証だといえる。

テデスキの数多くの弟子のうち、マリア・ジュリア・シメカ Maria Giulia Scimeca (1901-?)⁶⁰⁷ は、著書『歴史の中のハープ *L'arpa nella storia*』（バーリ⁶⁰⁸、1938 年）を残した点が特筆される。この文献も、本章第 1 節第 1 項で取り上げたカラミエッロの弟子リッカルド・ルータの著書と同様に、ハープ音楽史に関する初期の先行研究のひとつとして、重要な文献に数えられる。

(3) 作曲家として

テデスキの作品のほとんどはハープ作品であり、その数は 50 曲近くに及ぶ。ハープ作品の多くは、教育目的とみられる性格的小品であり、これまでの先行研究や作品目録 (Rensch 1989/2017, Palkovic 2002) でもそのような作品がわずかに取り上げられるにすぎなかった。しかし、彼の作曲後期における室内楽作品では、チェロあるいはヴァイオリンなどの弦楽器

⁶⁰⁵ エットーレ・ポッツォーリ Ettore Pozzoli (1873-1957) はテデスキと同世代のピアニスト、作曲家であり、同じくミラノ音楽院の教授を務めていた。教育に関わるエチュードなどの作曲に専心した人物で、ピアノの練習曲や和声、ソルフェージュに関する教則本などの教育に関わる出版物を、リコルディ社を通じて多く世に出している (Martinotti 2001)。

⁶⁰⁶ トリノ音楽院ハープ科における入学試験のためのプログラム。 https://www.conservatoriotorino.gov.it/wp-content/uploads/2015/11/05_07_2017_Corsi_Pre_Accademici_Programmi_per_gli_esami_di_ammissione.pdf (最終アクセス 2019 年 1 月 20 日)

パルマ音楽院ハープ科における進級試験課題曲リスト。 <https://www.conservatorio.pr.it/doc/corsi-tradizionali/ideita-e-promozioni.pdf> (最終アクセス 2019 年 1 月 20 日)

レッツェ音楽院ハープ科における入学準備コースのカリキュラムおよび入試課題曲。
www.conservatoriolecce.it/attachments/article/1256/FPA_tab.B.pdf (最終アクセス 2019 年 1 月 20 日)

ポテンツァ音楽院ハープ科におけるカリキュラムおよび試験課題曲リスト。
http://www.conservatoriopotenza.it/sites/default/files/allegati_articoli/programmi%20di%20studio%20dei%20corsi%20preaccademici.pdf (最終アクセス 2019 年 1 月 20 日)

⁶⁰⁷ ちなみにシメカは、ハープだけでなくオルガンにも長けていた (Rensch 2017, 166)。

⁶⁰⁸ イタリア南部プーリア州の州都。

とハープの組み合わせのよさを活かした再評価に値する作品がある。たとえば、20 分ほどの全3曲からなる《ハープとヴァイオリンとチェロのための組曲 *Suite per Arpa, Violino e Violoncello*》作品46（1920年、ツィマーマン音楽出版社 Musikverlag Zimmermann）⁶⁰⁹ では、ヴァイオリンとチェロとの関わりの中でハープ・パートに、単なる旋律楽器の伴奏以上の音楽的役割を与えている⁶¹⁰。また、エトフェやフラジョレット、グリッサンドなど、当時のフランスのハープ音楽でも多く用いられたハープ特有の奏法から、ハープならではの音響効果を巧みに引き出している⁶¹¹。

テデスキの作品の中には、《ジョスラン *Jocelyn*》（1908年初演）というオペラもある。このオペラの存在は、多くの文献（Bagatti 1932, 75, Schirinzi 1961, 14, Pasetti 2014, etc.）で触れられてきたものの、初演年月日や劇場などの詳細は記述されてこなかった。しかし、雑誌『ル・メネストレル *Le Ménestrel*』の記録（1909）によれば、《ジョスラン》の初演は1908年3月20日にサン・レーモ⁶¹²市営のカジノ・オペラ劇場（Teatro del Casino Municipale）で行われたとみられる⁶¹³。なお、初演の評価については、大成功であったとシメカの著書に記されている（Scimeca 1938, 172）。

《ジョスラン》というタイトルのオペラとしては、既にフランスの作曲家バンジャマン・ゴダール Benjamin Godard (1849-1895) が同名の作品を残している。ゴダールによる全4幕のオペラ《ジョスラン》作品100（1888年初演）は現在あまり知られていないが、同作品中の〈子守唄 *Berceuse*〉だけは突出して人気が高く、歌曲として、あるいは器楽アレンジによる小品として、広く演奏されている。一方、テデスキのオペラに関しては、アルフォンス・ド・ラマルティエヌ Alphonse de Lamartine (1790-1869) による同名の詩に基づくこと（Scimeca 1938, 172）以外の詳細（オペラの音楽内容や作品規模、オーケストラの編成など）は、残念ながら全く不明である⁶¹⁴。ただし、ハープ奏者がオペラを作曲する例は非常に珍しいため、テデスキの多才さと好奇心の広さがうかがえるとともに、彼がオペラ作曲と上演に

⁶⁰⁹ 2014年9月に筆者が日本初演を行った際には、この1920年の出版譜を用いた。

⁶¹⁰ 佐藤杏樹 2019, 70-77。

⁶¹¹ 同上。

⁶¹² イタリア北部リグーリア州インペリア県の町。

⁶¹³ 1909年5月15日のレビュー雑誌の記録（*Le Mercure musical (La Revue Musicale S.I.M.)* Volume 5, 15 May 1909: 498.）には、イタリアの新聞の情報として1909年2月6日の『ル・メネストレル』と同じ内容が掲載されており、そこに1908年のイタリアの劇場で発表された新しいオペラ作品のリストが確認された。日付順に45作品が挙げられているうちの18番目にテデスキの《ジョスラン》の初演年月日が記録されている。

⁶¹⁴ オペラの台本のみはミラノの市立図書館より複写を入手できたが、ヴォーカル・スコアやオーケストラ・スコアは既に散逸したとみられる。

必要な人脈を築いた点にも注目される。

また、テデスキの幅広い好奇心と人脈は、テデスキがハープ・メーカー「テデスキ&ラッファエル」社を立ち上げていたことにも表れている⁶¹⁵。この会社は、ハープ会社として現在ではほとんど知られていないが、『ピアノ百科事典 *The Piano: An encyclopedia*』⁶¹⁶では、「ハープ製作においてイタリアで最も優れた会社」(Palmieri 2003, 182) でもあったことが記されていた。このテデスキ&ラッファエル社については、第8章第1節で改めて詳述する。

以上までの第1節では、ナポリ、フィレンツェ、ミラノの音楽院の系譜から、ハープ奏者の活動と経歴の特徴をみてきた。第2節では、この3大流派以外のローマ、パレルモ、ボローニャの地域にも光をあてるとともに、音楽院以外でのハープ教育も取り上げていく。

⁶¹⁵ この会社による楽器の情報は、2018年、筆者が中古ハープを調べていた中で思いがけず判明した。

⁶¹⁶ Palmieri 2003.

第2節 3大流派以外の地域でのハープ教育——音楽院の外にも目を向けて

第1項 ローマにおけるハープ教育と需要

1-1. 商業ガイド『グイダ・モナチ』からみるハープ教育と需要の実態

ラツィオ併合により、イタリア統一が完成する1870年頃からは、ローマでも王立音楽院のハープ教育が始まる。この地では、既にみたように、グラツィアーニがハープ教師として活動していた。このため、彼の弟子たちの多くがハープ教育に携わったものとみられる。以下では、ローマで1870年から発行されている商業ガイド『グイダ・モナチ *Guida Monaci*』⁶¹⁷に掲載された情報から、ローマにおけるハープ教育と需要が実際にどのようなものであったかを、王立学校、私立学校、個人によるプライベート・レッスンに分けて、検討を進める。

(1) 王立学校

『グイダ・モナチ』1870年号には、ローマの王立音楽院 *Regi conservatori di musica*⁶¹⁸のハープ科に関する受験料の案内がされている⁶¹⁹。このことから、少なくとも1870年には、ハープ科の生徒を受け入れる体制ができていたことがうかがえる。この音楽院は、1870年5月23日付の法令により、実質的に音楽学校として発足したため、設立当初よりハープ科が開設されていたことが明らかである。

王立音楽院

歌およびハープの学校のための下級コース入学試験受験料：

本校出身者⁶²⁰ 90 リラ

他校出身者⁶²¹ 150 リラ

⁶¹⁷ 1870年にティート・モナチ *Tito Monaci* (?-1910) がローマ市の商業、科学、芸術に関するガイドとして、初版を発行。第二次世界大戦以降は、全国年鑑となった。現在は、マルチメディア・プラットフォームによって、情報が提供されている。www.guidamonaci.it (最終アクセス：2020年3月23日)

⁶¹⁸ 現在のサンタ・チェチーリア音楽院のこと。ジョヴァンニ・ズガンバーティ *Giovanni Sgambati* (1841-1914) の寄与により、1869年に無料のピアノコースとヴァイオリンコースを開設。1870年5月23日付の法令により、実質的に音楽学校として発足した。1886年に王室令で正式に承認される。conservatoriosantacecilia.it (最終アクセス：2020年3月23日)

⁶¹⁹ *Monaci* 1870, 67.

⁶²⁰ 原文は、*Alunni* (生徒) という語。筆者が意図を憶測し、日本語訳をあてた。

⁶²¹ 原文は、*Privatisti* (私立校の) という語。筆者が意図を憶測し、日本語訳をあてた。

『グイダ・モナチ』1879 年号には、声楽とピアノ、弦楽器（ヴァイオリン、ヴィオラ、チェロ、コントラバス）、木管楽器（フルート、オーボエ、クラリネット、ファゴット）とともに、ハーブ科が開設されていることが確認できる記述もみられた⁶²²。これらのことから、ローマでは、フィレンツェ、ミラノ、ナポリなどに比べて始動が遅かったものの、王立音楽院において、設立当初より継続してハーブ科が置かれていたことが確認できた。

(2) 私立学校

(2-1) 女子音楽学校

1893 年号に掲載されたローマの私立女子音楽学校 Istituto Musicale Femminile の広告【図 5-2-1】にも、ハーブ科の存在が確認できる⁶²³。この学校のコースは、「声楽、ピアノ、ハーブ、ヴァイオリン、チェロ、チェトラ、ギター、リード・オルガン、マンドリン」とあるが⁶²⁴、やはりここでもハーブが、歌とピアノの次に示されており、楽器選択における主要な選択肢のひとつとなっている。また、ハーブの他にもチェトラやギター、マンドリンなど、撥弦楽器が多いことも大変特徴的である。マンドリンは、ロンバルディア型とローマ型 (lombardo e romano) ⁶²⁵の 2 種を教えており、地域文化を反映している。

さらに、教師 (Maestre) の一覧に掲載された名前が皆、女性であることも注目される。このことは、ローマで既に教師の世代の女性に対しても、専門の音楽教育が試みられていたことを示している。この広告文からも、優秀な教師を育成するための専門的な音楽教育と、音楽を専門としない女子生徒のための基礎教育が別々の校舎で行われたことが示唆される。19-20 世紀当時のピアノなどの女子音楽教育には、専門家の養成よりも教養のイメージが強いが、少なくともローマでのハーブ教育では、実態が異なっていた可能性がある。

ローマにおけるハーブやマンドリンなどの撥弦楽器の需要は、『グイダ・モナチ』1893 年号のエンリコ・ルッフィニ&C. 社の広告【図 5-2-2】からもみてとれる。この広告には、「ハーブのための弦 corde per arpa」としか書かれていないため、具体的にどの種類のハーブの

⁶²² Monaci 1879, 223.

⁶²³ Monaci 1893, 474.

⁶²⁴ 筆者の日本語訳では、適宜、一般的と思われる名称をあてた。例えば、リード・オルガンと訳した楽器は、原語では Armonium と書かれており、ハーモニウムと同じである。原語で Chitarra と書かれている楽器はギタラではなく、ギターのことである。古楽器のチェトラ (Cetra) もギタラとは異なる。

⁶²⁵ マンドリンは、1600 年代にマンドラという楽器から発展し、その過渡期には、ロンバルディア型、トスカーナ型、ローマ型、フィレンツェ型、ナポリ型などの地域固有の様々な型が生まれた。その後、それぞれの利点が集約されて現代のモダン・マンドリンへと至った。

ための弦を想定したかは書かれていないものの、専門の工房でマンドリンの弦（金属弦）を製作していることから、撥弦楽器のための金属弦には精通していたとみられる。ハープの弦の太さはすべて異なるため、他の楽器のための弦で代用することはできず、専門の知識が求められる。さらに、19 世紀後半のダブルアクション・ペダルハープやクロマティック・ハープのような大型の楽器では、中～高音域がガット弦で、低音域がスチール弦であることが一般的である。この会社で低音域のスチール弦も製作できていたとすると、かなり広い範囲でハープ弦の需要に応えられていたことが推測される。

【図 5-2-1】 女子音楽学校の広告（1893）⁶²⁶

ISTITUTO MUSICALE FEMMINILE
 ROMA - VIA CONDOTTI, N. 21, P. P. - ROMA
Direttrice: IDA NAZARI
MAESTRE: Carozzi Callay, Di Stazio Angelina, Di Stazio Felicetta, Di Stazio Sofia, Garravay Elisabetta, Giomet Wogelsag Ida, Leoni Virginia, Lucchetti Emma, Nazari Ida, Pelli Adele, Ugolini Francesca, Wipperm Lucia, Zanetti Livia.
 In questo Istituto (posto in via Condotti, N. 21, p. p.) si danno, a prezzi modici, corsi completi di **Canto, Pianoforte, Arpa, Violino, Violoncello, Cetra, Chitarra, Armonium e Mandolino** lombardo e romano, con tutte le materie complementari occorrenti per fare, delle alunne, ottime maestre. Si danno pure delle lezioni di **lingue estere**. Vi è annessa una **Scuola elementare** completa con dei corsi superiori, la quale è aperta anche a giovanette che non si dedicassero alla musica.
 L'Istituzione è posta sotto il **patronato di un Comitato di Signore ispettrici.**

【図 5-2-2】 弦販売店の広告⁶²⁷

FABBRICA DI CORDE ARMONICHE
 ed Istrumenti Musicali a Corda
ENRICO RUFFINI & C.
 ROMA — Corso Vittorio Emanuele, N. 103-105 — ROMA
 (presso S. Andrea della Valle)
SPECIALITÀ { Corde fasciate, Rame, Argento, ecc.
Corde per Arpa
 GRANDE ASSORTIMENTO
 in accessori per Istrumenti a corda
Laboratorio speciale di Mandolini
 CORDE PER CONCERTISTI
 Vendita all'ingrosso e dettaglio



⁶²⁶ Monaci 1893, 474.

⁶²⁷ Monaci 1893, 775.

(2-2) クランドン国際学校

1915 年号に掲載されたクランドン国際学校 Istituto internazionale “Crandon”⁶²⁸のローマ校⁶²⁹の広告【図 5-2-3】でも、コース紹介には、「外国語（英語・フランス語・ドイツ語）、音楽（ピアノ、ヴァイオリン、ハープ、チェロ、声楽、ほか）、デザイン、絵画」と書かれており、ハープ科が開設されていることがわかる。表記順がピアノやヴァイオリンの次であることも、ハープの人気の同程度であったことを匂わせている。ハープは、教育上有用な楽器だと認識されていたのである。

クランドン国際学校は、小学校が共学であるものの、実質的に女子学校であった。また、音楽部門における専攻楽器に管楽器が含まれないことも、教養としての女子教育の方針を示唆している。ただし、王立音楽院の設立に寄与したジョヴァンニ・ズガンバーティ Giovanni Sgambati (1841-1914) がローマ校の音楽部門でピアノを指導していた事実もまた無視できない。例えば、ノルウェーの著名なピアニスト、マリー・バラット・デュエ Mary Barratt Due (1888-1969)⁶³⁰も、この学校の出身者である。彼女は、サンタ・チェチーリア音楽院で最終試験を受けたため、同音楽院の出身者という印象を持たれるが、実際はクランドン国際学校ローマ校に 1902-1908 年までの 6 年間在籍し、ズガンバーティの教えを受けていた (Macquiban 2019, 5-7)⁶³¹。これらを考え合わせると、同校の指導陣や生徒の演奏レベルは、過小評価すべきではないだろう。

【図 5-2-3】 クランドン国際学校の広告 (1915)⁶³²

ISTITUTO INTERNAZIONALE “CRANDON” (v. Savoia 33 presso villa Villa Albani). — Convitto, semiconvitto e giardino d'infanzia — Corso elementare, complementare e di perfezionamento; corso di lingue straniere (inglese, francese, tedesca); musica (piano-forte, violino, arpa, violoncello, canto, ecc.); disegno e pittura. (Servizio di automobile).
Direttrice: Miss M. E. Vickery.

⁶²⁸ クランドン国際学校は、キリスト教のメソジスト女性宣教師協会によって設立された教育機関。ヨーロッパや南米に多くの分校を持つ (Macquiban 2019, 5-7)。

⁶²⁹ ローマ校は、貧しい少女らへの初等教育の場として、ローマのガリバルディ通りに建てられた。1896 年には本格的な寄宿制の小学校および中等教育学校となった。ローマ校では、ジュゼッペ・ガリバルディ Giuseppe Garibaldi (1807-1882) の娘であるイタリア・ガリバルディ Italia Garibaldi が小学校長を務めた。1911 年にサヴォイア通りに移転。当時、300～400 人ほどの少女が通っていた (Macquiban 2019, 5-7)。

⁶³⁰ ノルウェーには、彼女の名前を冠した音楽院「バラット・デュエ音楽研究所 Baratt Due Musikk institutt」がある。

⁶³¹ ローマのサンタンジェロ橋メソジスト教会の会報に掲載された、ノルウェーの音楽学者イングリッド・ロー・ランドマーク Ingrid Loe Landmark (? -) の証言による。

⁶³² Monaci 1915, 757.

(3) 個人レッスン

個人的な教育活動の全体把握は、教育機関の把握に比べて、難しいと言わざるを得ない。そこで以下では、生徒募集を公表しているハープ教師の名前から、多少なりの傾向を検討してみることとする。

『グイダ・モナチ』では、ローマの様々な音楽教師の名前と住所が挙げられた、いわば電話帳のような欄 (Professori di Musica) がある。1870~1915 年にかけてのローマにおけるハープ教師数を数え上げたところ、1870 年から 1883 年には 4~5 人であったのが、1890 年には 9 人、1893 年には 12 人、1915 年には 14 人、と着実な増加がみてとれた。以下の【表 5-2-1】は、ハープ教師のみを抜き出した一覧である。

上記の表に灰色で示したソフィア・サルツァーナ Sofia Sarzana (?-?)⁶³³は、1889-1909 年の間にローマの王立音楽院で教授を務めており、緑色で示したマリア・ドゥロ Maria Durot (?-?) もまた 1911 年より王立音楽院の教授であったことから (Ruta 1911, 121)、彼らが音楽院教授と並行して、個人レッスンを行っていたことが読み取れる。また、水色で示したピア・イネス・ルア Pia Ines Rua (?-?) は、サッコーニがパルマ音楽院に赴任する 1902 年以前のハープ科教授であった (Ruta 1911, 121)。ルアは、『グイダ・モナチ』1893 年号の教師一覧に名前が載るばかりでなく、1894 年号にも個人レッスンの広告を出していたことから (Monaci 1894, 691)⁶³⁴、1890 年代前半にはまだパルマではなく、ローマにいたことがわかる。ルアは恐らくパルマ音楽院の初代ハープ科教授であるため、同音楽院のハープ科創設が 1895 年以降であったことを意味する。

以上にみたハープ教師一覧からは、音楽院で教えるハープ奏者が商業雑誌に広告を載せて、個人レッスンをしていた実態が明らかとなった。ここからも、19 世紀後半から 20 世紀初頭のローマのハープ教育に専門教育の傾向があることがみてとれる。

なお、【表 5-2-1】で、黄色で示したイザベッラ・ロザッティ=カゼリーニは、グラツィアーニ作品を演奏した例として、既に第 3 章第 2 節第 1 項で紹介したハープ奏者である。彼女もこの教師一覧でいくつかの年代にまたがって掲載されているが、とりわけ、ローマ女子音楽学校の創設者として注目されるため、次の第 2 項で詳しく取り上げる。

⁶³³ サルツァーナは、1889 年までローマ王立音楽院の教授を務めたマリアンナ・クレティ・デ・ロッキス Marianna Creti de Rocchis (c. 1822-1890) の後任であり、クレティ・デ・ロッキスの弟子でもある。なお、クレティ・デ・ロッキスはフィレンツェでフェルディナンド・マルクッチに学んだ。

⁶³⁴ “Rua Pia Ines (arpista) lezioni e saggi in casa e a domicilio” (Monaci 1894, 691).

【表 5-2-1】 1870-1915 年のローマにおけるハーブ教師名一覧

635

1870 年	Bonfigli Gina, Oddi Durot Maria, Palazzo Silvio, Rosati Caserini Isabella, Scelba Claudi Elisa,
1879 年	Ciccaglia Camillo, Corbari Giovanna, Sarzana Sofia, Tamborini Elena,
1883 年	Ciccaglia Camillo, Corbari Giovanna, Giannuzzi Contessina Eleonora, Sarzana Sofia,
1890 年	Bevilacqua Ersilia, Bonacina Emilia, Bonacina Luisa, Ciccaglia Camillo, Ciuffetti Cecilia, Sarzana Sofia, Maechetti Emilia, Tamborini Elena, Rosati Isabella,
1893 年	Bedini Guendalina, Bevilacqua Ersilia, Bonacina Luisa, Cioni Maria, Ciuffetti Cecilia, Dolci Maria, Marchetti Emilia, Molini Beatrice, Sarzana Sofia, Pelli Adele, Rosati Isabella, Rua Pia Ines,
1915 年	Baldovino Giulia, Bevilacqua Ersilia, Bonfigli Gina, Caldarera Adele, Ciuffetti Cecilia, De Vivo Beatrice, Durot Maria, Goibbe Giulia, Fonseca Pimentel Angelica, Marchetti Emilia, Molini Beatrice, Pelli Adele, Rosati Caserini Isabella, Scelba Claudi Elisa,

⁶³⁵ Monaci 1870: 881-1238, Monaci 1879: 316-317, Monaci 1883: 501-502, Monaci 1890: 619-621, Monaci 1893: 713-1238, Monaci 1915: 883-1841. をもとに筆者が作成。

1-2. ローマ女子音楽学校とハープ奏者ロザッティ＝カゼリーニ

第1項では、『グイダ・モナチ』1893年号に掲載された広告から、ローマの私立女子音楽学校 Istituto Musicale Femminile di Roma にハープ科があることを確認したが、全く別のローマ女子音楽学校 Scuola Musicale Femminile di Roma も存在しており、さらにハープとの関わりが深いことが明らかとなった。

セルモネタ公爵のレオーネ・カエターニ Leone Caetani (1869-1935)⁶³⁶の書簡集には、ラ・サピエンツァ大学の法学講師でイタリア女性全国評議会員のテレザ・カロリーナ・ラブリオーラ Teresa Carolina Labriola (1873-1941)⁶³⁷との46通ものやり取りが残されている⁶³⁸。そのひとつである1909年10月25日付の書簡に、「ハープ奏者ロザッティ＝カゼリーニが校長を務めるローマ女子音楽学校の支援者の一人となるよう要請する」(Ghione and Sagaria 2004, 249)との文章があった。また、『グイダ・モナチ』1945年号の音楽系学校の一覧には、住所や電話番号とともに『マファルダ王女』女子音楽学校 Scuola Musicale Femminile “Principessa Mafarda” が1909年創立であると明記されている。これらにより、ハープ奏者であるロザッティ＝カゼリーニが、学者や政治家の支援を受けて、女子教育のための音楽学校を1909年に設立した経緯がみえてきた。また、この学校は少なくとも1945年まで存続し、王女の名を冠した通称で親しまれていた。

ロザッティ＝カゼリーニについては、既に第3章でグラツィアーニの作品を演奏した例で取り上げた。そこで引用した1902年4月のピサの新聞記事(174-175頁)を再度みると、ロザッティ＝カゼリーニが少なくとも20人の弟子を抱えており、彼らを何らかの形で演奏会に出演させたことが読み取れる。また、ロザッティ＝カゼリーニは海外でも演奏活動を行ったようであった。以下ではその活動実態について、さらにみていく。

⁶³⁶ レオーネ・カエターニは、イタリアの政治家、イスラム教研究者。著名な貴族カエターニ家の息子で、イタリア中部セルモネタの公爵。1896年に第2次ディルディーニ内閣でイタリア外務大臣を務め、1909年から1913年には、イタリア議会の副議員も務めた。また1924年には、イスラム教研究のためのカエターニ財団 Fondazione Leone Caetani per gli studi musulmani を設立した。リンチェイ国立アカデミーの正会員であったが、ファシズムの台頭の後、カナダに亡命。1935年にファシスト政権によりイタリア市民権を剥奪され、アカデミーからも追放された。しかし、彼の豊富な図書資料は、アカデミーに残った(Gabrieli 1973, vol. 16)。

カミッロ・カエターニ財団 Fondazione Camillo Caetani 公式サイト (最終アクセス 2021年3月28日)。
<https://www.fondazionecamillocaetani.it/leone-caetani/>

⁶³⁷ テレザ・カロリーナ・ラブリオーラは、哲学者アントニオ・ラブリオーラの娘で、解放運動の第一人者。行政分野における女性参政権に賛同していたカエターニと連絡を取ることで、協力関係を結んでいたとみられる。

⁶³⁸ Ghione and Sagaria 2004.

(1) ヴェネツィアでのハーブ・アンサンブル演奏会 (1902 年)

『ミラノ音楽新聞』1902 年 5 月 29 日号掲載の、ヴェネツィアの特派員による記事には、ロッシーニ劇場⁶³⁹にて同月 25 日に行われた演奏会評が含まれている (Faustini 1902, 313)。ピサの新聞記事で既にみた演奏会のわずか 1 か月後のことである。演奏プログラムは以下の通りである。

- トーマス：グノーの《莊嚴行進曲 *Marcia Solenne*》(16 台ハーブ)、《ディノラ *Dinorah*》(12 台ハーブ)、《ファウスト *Faust*》(14 台ハーブ)
- グラツィアーニ：《マリーノ・ファリエロ》よりグランド・アダージョ *Grande Adagio*、バルカローラ *Barcalora* (ロザッティ＝カゼリーニ夫人によるハーブ独奏)
- ベッロッタ：ロッシーニの《スターバト・マーテル》による大幻想曲 (14 台ハーブ)
- トーマス：ロッシーニの《エジプトのモーゼ》より〈祈り〉(20 台ハーブ)

演奏曲はすべて、ハーブ奏者の編曲によるオペラ主題の作品であった。ここでも、カゼリーニの独奏曲として、グラツィアーニの作品が選ばれている。とりわけ注目されるのは、12～20 台におよぶハーブ・アンサンブルの規模の大きさである。ピサの新聞記事の時点では出演形態のわからなかった 20 人の弟子たちは、順番に独奏あるいは少人数のアンサンブルで演奏するのではなく、皆で同時に合奏していたのであった。

記事の著者は、演奏会をこのように評した。

今夜、演奏会は同じプログラムで繰り返されます。確かに、20 台ハーブの演奏会を聴くことは滅多にありません！これらのハーブ奏者が、楽器の繊細さよりも、楽器の強さを誇張する演奏効果を求めていることは、とても残念です。[しかし] 結局のところ、親切な指導者 [=カゼリーニ] と弟子たちは皆、心からの称賛に値します。ハーブ [演奏] をサポートするのは 2 台のピアノでした。

上記の文面からは、この演奏会が 2 夜連続で行われ、概ね温かく称賛されたが、記事の著者は、ハーブ奏者に対して、迫力よりも繊細さを求めていることがみてとれる。また、

⁶³⁹ 1773 年の火災で焼失したサン・ベネデット劇場は、1787 年にヴェニエル劇場として再建されるが、1868 年よりロッシーニ劇場と改称された。

ハープだけでなくピアノ 2 台も含まれる合奏であったことが明らかであり、このような編成は、現在では非常に稀である。

(2) スペインへの演奏旅行 (1903 年)

大規模なハープ・アンサンブルの演奏会は、確かに国外でも行われていた。ヴェネツィアの演奏会の翌年には、マドリッドに発行された『劇場 *El Teatro*』⁶⁴⁰第 37 巻 1903 年 10 月号にて、ロザッティ＝カゼリーニ率いるハープ・アンサンブルの公演がパリッシュ劇場 Teatro de Parish で行われたことが写真とともに報じられている (Calvet 1903, 24)。18 台のダブルアクション・ペダルハープと 18 人のハープ奏者が整列する光景は、確かに繊細さよりも迫力を感じさせる【図 5-2-4】。この写真から、今までに確認した他の演奏会でも、恐らくダブルアクション・ペダルハープのアンサンブルであったことが示唆される。これほどの規模の楽器は、すべて公演開催地で調達していたのか、あるいは奏者ととともに移動していたのだろうか。

【図 5-2-4】ロザッティ＝カゼリーニと 17 人のハープ奏者たち⁶⁴¹



⁶⁴⁰ 1900 年 11 月を創刊号とし、1905 年 12 月まで発刊された月刊誌 (Rodríguez 1992, 87)。

⁶⁴¹ 舞台芸術と音楽のための資料館 Centro de Documentación de las Artes Escénicas y de la Música (CDAEM) でも公開されている。 https://www.teatro.es/catalogo-integrado/lamina-las-arpistas-romanas-que-dirige-mme-isabella-rosati-caserini-y-que-han-dado-notables-conciertos-en-el-teatro-de-parish-34538-2?set_language=en (アクセス 2022 年 4 月 2 日)

(3) イタリア赤十字の慈善演奏会への出演 (1915-1916 年)

以上にみたように、ロザッティ=カゼリーニとその弟子たちは、既に 1900 年代初頭に国内外を巡るツアーを行い、注目を集めていた。そして、これらの演奏活動の後の 1909 年、ローマ女子音楽学校が正式に設立された。学校の設立後には、イタリア赤十字のための慈善演奏会に出演したことが当時の広告から確認できる【図 5-2-5、図 5-2-6】。

【図 5-2-5】国立演劇劇場⁶⁴²1915 年 12 月 20 日公演チラシ (左)⁶⁴³

【図 5-2-6】ヴァッレ劇場 1916 年 6 月 1 日の公演チラシ (右)⁶⁴⁴



⁶⁴² 1886 年にイタリアの演劇芸術遺産を強化することを目的として、ローマのナツィオナーレ通り沿いに開館した。1929 年に閉鎖され、現在は国立労働災害保険研究所 (INAIL) が建っている。

⁶⁴³ https://www.omnia.ie/index.php?navigation_function=2&navigation_item=%2F9200199%2FBiblio%2FgraphicResource_3000005843137_source&repid=1 最終アクセス 2022 年 4 月 2 日

⁶⁴⁴ OMNIA (ヨーロッパナ Europeana や米国デジタル公共図書館 Digital Public Library of America などの資料アーカイブ) 最終アクセス 2022 年 4 月 2 日

https://www.omnia.ie/index.php?navigation_function=3&europeana_query=Croce+Rossa&europeana_cursor=AoQhVhmIsbKN7QJKLi8xOC9STUwwMjI1OTM1&europeana_prev_cursor=%2A&dpla_nav_start=2&obcnt=137

1916 年のヴァッレ劇場における公演のプログラムは、以下のように読める。

1. ゴドフロア：ハープ独奏のためのセレナータ
2. ゴドフロア：ハープ独奏のためのエオリアン・ハープ
3. トーマス：ハープ独奏曲⁶⁴⁵
スコッティ：ハープ独奏のための《リゴレット》幻想曲
4. ベッロッタ：複数ハープとピアノのためのパストラレー
5. ロッシーニ⁶⁴⁶：複数ハープとピアノのための《エジプトのモーゼ》より〈祈り〉
6. トーマス：複数ハープの独奏（arpe sole）による《カンブリア》大幻想曲

1～3の曲目は、それぞれ異なるハープ奏者による独奏であった。これはカゼリーニの弟子によるものと思われる。学校設立以前の公演では、カゼリーニが独奏を披露することで場を盛り上げる傾向がみられたが、この頃には弟子たちの技術も向上し、彼らのみによって演奏会が成り立つようになったことがみてとれる。

4～6の曲目はハープ・アンサンブルであり、以前と同様、ピアノも組み入れた編成であった。なお、トーマスによる幻想曲《カンブリア *Cambria*》は、現在では2台ハープあるいはハープとピアノのための二重奏曲が知られる。トーマスによる複数ハープのための楽曲も存在したと考えるよりは、二重奏の1パートを複数ハープで演奏する、あるいは順番に独奏者を交代する方法がとられたと考えられる⁶⁴⁷。

ハープ・アンサンブルや慈善演奏会での演奏事例は、このローマ女子音楽学校だけでなく、パレルモでもみられた。次の第2項では、パレルモの音楽教育でハープがどのように用いられたか、どのようにハープ奏者の系譜が形成されていったかをみていく。

⁶⁴⁵ データの解像度により、楽曲名は判読できなかった。

⁶⁴⁶ 作曲家名にロッシーニと記載されていたが、ロッシーニによる複数ハープを指定した楽曲はない。恐らく、カゼリーニらによる1902年のヴェネツィア公演での演奏曲同様、トーマスによる複数ハープのための編曲を指すと考えられる。

⁶⁴⁷ 今日のハープ・アンサンブルでもみられる方法である。

第2項 パレルモのハーブ教育

シチリアではスペイン支配の時期が長かったにもかかわらず、ハーブに関してはスペインの影響をあまり受けなかった。ナポリとは異なり、17世紀頃にもアルパ・ドッピアは使用されなかったため (Di Stefano 2013, 38)、ハーブが通奏低音楽器として使われることはなく、鍵盤と類似した大型楽器として認識されることもなかった。特に記録のない18世紀を経て、19世紀に入ってもしばらくは、シングルアクション・ペダルハーブすらほとんど普及しなかった (Di Stefano 2013, 38)。

19世紀半ばに入ると、カロリーノ劇場のハーブ奏者で、ローマのサンタ・チェチーリア・アカデミー名誉会員のルイージ・キンザーランド Luigi Kintherland (?-?) の名前が、1840-50年代に上演されたオペラ台本などに頻繁に現れるようになる (Di Stefano 2013, 38)。しかし依然として、ペダル・ハーブを演奏していたのは、ごく一部で、シチリア人の間では全音階ハーブの文化が連綿と続いていた。

2-1. ナポリ流派の影響による教育（音楽院ハーブ科設立以前）

シチリアでようやくダブルアクション・ペダルハーブ奏者の系譜が形成されるようになるのは、ナポリ音楽院出身のフランチェスコ・ベッロッタ⁶⁴⁸が故郷のパレルモでハーブを教えるようになってからである。以下ではまず、ベッロッタと弟子が出演した演奏会の事例をみていく。

(1) ベッロッタらによるハーブ・アンサンブル（1876年、パレルモ）

『ミラノ音楽新聞』の1876年5月7日（日）号に掲載された4月29日（金）付のパレルモからの通信欄（Corrispondenze）⁶⁴⁹では、パレルモにて行われたハーブを含む演奏会のレビューが書かれている。この記事での「海軍病院（Ospizio Marino）のための演奏会」という記述から、パレルモで行われた病院施設増築を目的とする資金集めの一環であったとみられる⁶⁵⁰。この演奏会では、「2,300 リラの収益が得られた」⁶⁵¹。

⁶⁴⁸ 本章第1節第1項のスコッティ門下のハーブ奏者紹介で既出（244頁）。

⁶⁴⁹ 現在の新聞でいうところの特派員通信のようなものであると思われる。

⁶⁵⁰ 当時、パレルモの海軍病院（Ospizio Marino）のために、宝くじのような番号札の配布や演奏会など、多種多様なチャリティー・イベントが行われていた。本論で紹介した演奏会の3年後にあたる1879年には、それらのイベントによる収益を基に、新しい別病棟が建設された。

The History of Medicine Topographical Database

<http://himetop.wikidot.com/ospizio-marino>（最終アクセス：2020年3月23日）

⁶⁵¹ *Gazzetta musicale di Milano*. “Corrispondenze,” n.19. 7 maggio. (1876): 165.

この演奏会では、既にナポリやフィレンツェでも称賛を受けた盲目のヴァイオリン奏者、ディ・ブラシ Di Blasi (?-?) が、フルートとピアノの伴奏とともに、ベッリーニのオペラ《清教徒 *I Puritani*》の主題によるヴァイオリンのための幻想曲を演奏し、注目を浴びた。また、リコルディ嬢⁶⁵²がハープ独奏のための幻想曲を演奏した他、歌手とともにティート・マッテイ Tito Mattei (1839-1914) のロマンスも演奏した。その他、オペラ・アリアなどが歌われた模様だが、特に注目されたプログラムのひとつは、ダブルアクション・ペダルハープ8台によるアンサンブルであった。演奏者は、ベッロッタ本人のほか、弟子とみられる夫人や若い女性の名が紹介された。

聴衆の評判は、ヴァイオリンの演奏を好む者と、ハープ・アンサンブルのほうを好む者との二手に分かれた⁶⁵³。ヴァイオリン演奏はハープ・アンサンブルの前に行われた。ヘンリク・ヴィエニャフスキ Henryk Wieniawski (1835-1880) 作曲の《ファウスト *Faust*》の主題による華麗なる幻想曲が聴衆から支持を得た。もっとも記事の著者は、ヴィエニャフスキの幻想曲は、「なるほど正確な演奏であったが、いまひとつ満足させられなかった」⁶⁵⁴と述べた。一方、ハープ・アンサンブルでは、《運命の力》の主題による演奏会用小品が評価された。《運命の力》第2幕におけるアリア〈天使たちの聖母が *La Vergine degli angeli*〉のフレーズが支配的に用いられた幻想曲であったと書かれているが、現在には残っていないレパートリーである。記事の著者は、編成が非常に珍しいだけでなく、ヴェルディの原曲を巧みに活かしたベッロッタの作編曲センスにも唸らされたと称賛した。

称賛の一方で、記事の著者はこのようにも述べている。「しかし、作品の斬新さにもかかわらず、演奏のテクニックに関しては望む余地が残されていた」⁶⁵⁵。具体的には「いくつかの As 音と B 音、F 音に関して、和音の響きがユニゾンでなかった」⁶⁵⁶と指摘した。また、「スケール、速い半音あるいは異名同音、経過句などにおいて」、若干の不協和があったことを示唆している。記事の著者はこれらの事象をすべて「奏者の間での実力の差」とまとめている。ただし、これらの不協和の多くは恐らく楽器の構造上の問題であったと推測される。なぜなら、当時の楽器はペダルのスロットでの衝撃吸収が十分ではなかったため、半音を素早く演奏するためにペダルを素早く操作すると雑音が生じてしまうからであ

⁶⁵² 『ミラノ音楽新聞』の編集長は、リコルディ社の3代目社長ジューリオ・リコルディ Giulio Ricordi (1840-1912) であるため (Conati 2008, 20)、ハープ奏者のリコルディ嬢もその関係者だと推測される。

⁶⁵³ *Gazzetta musicale di Milano*. “Corrispondenze,” n.19. 7 maggio. (1876): 165.

⁶⁵⁴ 同上。

⁶⁵⁵ 同上。

⁶⁵⁶ 同上。

る。また、異名同音同士のピッチの違いも楽器の構造上の問題である。ハーブは厳密には平均律の楽器ではないため、異なる弦で異名同音を演奏するとピッチのずれが生じる。しかしハーブは、ヴァイオリンのように演奏中にピッチを調整できないため、奏者のテクニック云々の問題ではなく、むしろ楽器のメンテナンスの問題である。さらに、転調が多く含まれやすい経過句における不協和音の原因も、個々の奏者の実力ではなく、奏者同士のペダル操作のタイミングのずれであると考えられる。強いて言うならば、アンサンブルの連携不足あるいは事故であろう⁶⁵⁷。以上で指摘された事象の原因を推測したとおり、複数のハーブをユニゾンで使用するのには、一見単純にみえて、非常に難しいのである。これらの批評は、当時の演奏の様子を細やかに描写するとともに、一般聴衆の間でハーブ・アンサンブルの内実が理解されることがいかに難しいかを雄弁に物語っている。

さて、8 台のハーブが並ぶことによる演奏効果の是非はともかく、このような大規模なアンサンブルが実現されたこと自体が大変意義深い。なぜなら、8 台のアンサンブルにおいては、演奏可能なハーブが調達可能であること、そして必要なハーブ奏者を集めて演奏できることの 2 点が不可欠であるからである⁶⁵⁸。それらの条件を整えて、実現していることから、既に 1876 年のシチリアでダブルアクション・ペダルハーブが普及してきたことがみてとれる。

(2) レーバノによる盲学校の設立 (1881 年)

第 4 章でも取り上げたフェリーチェ・レーバノも、パレルモでのハーブ普及に貢献したことは知られていないが、彼は、各地を演奏旅行するためにパレルモを離れる前の 1881 年、「故郷への感謝と記憶を残すため」⁶⁵⁹、若い盲目の音楽家のための研究所を設立した⁶⁶⁰。この学校におけるハーブ教育の詳細は現時点で不明だが、ミラノの盲学校でもハーブ教育が導入されており⁶⁶¹、職業教育として、ダブルアクション・ペダルハーブが

⁶⁵⁷ 一部の奏者によるペダル事故であった可能性も考えられる。具体的には、ペダルが予期せぬタイミングで跳ね上がるなどのハプニングによって、同じ弦から予期せぬ半音高い／低い音が発音され、他のハーブが発する音と短 2 度などでぶつかる場合などである。奏者たちにとって当然避けたい事態ではあるものの、これを単に実力差とみるかどうかには、一考の余地があるだろう。

⁶⁵⁸ 通常、ハーブ・アンサンブルは 2～4 台ほどが一般的である。

⁶⁵⁹ *El Mundo Artístico*, 1885.

⁶⁶⁰ 同上。

⁶⁶¹ 1905 年の音楽専門雑誌『音楽と音楽家 *Musica e Musicisti*』に掲載された記事 (Ricordi, 1905, 2-10) では、ミラノの歴史ある「盲者のための専門学校 *L'istituto dei ciechi in Milano*」でもハーブ教育が行われていた様子を取り上げている。なお、同校は、1864 年にイタリアで最初に点字アルファベットを採用するなど、重要な歴史的役割を果たした機関である。*L'istituto dei ciechi in Milano* 公式 Web サイトより (最終アクセス 2021 年 3 月 28 日) <http://www.istciechimilano.it/index.php>

演奏されていた【図 5-2-7】。

【図 5-2-7】ミラノ盲学校で演奏するハープの女子学生アンナ・ルコッティ Anna Lucotti⁶⁶²



盲学校でダブルアクション・ペダルハープが採用されていたことには、演奏者の視点で一定の説得力が感じられる。ペダル機構を持つハープは、演奏するために楽器を傾けると、足元のペダルが奏者からほぼ目に入らない角度にあるため、視力がある場合でも足の変化を頼りに演奏し、足元を見ながら操作することはないからである。足元の変化による区別が求められるのは、片足につき3～4のペダルのみである。一方、フック・ハープの場合、手でフックを操作する演奏は、弦をはじくためのポジションから手をいったん離すことを意味する。そして、何十本もの弦にそれぞれ装着されたフックから、適切なものを選び取って動かし、また適切なポジションの弦と弦の間に指を入れることが求められる。したがって、これまでのパレルモでの小型ハープの演奏慣習よりも、ペダル・ハープを採用するほうが盲者の演奏には有利に働いたと考えられる。さらに、先に取り上げたハー

⁶⁶² Ricordi, “L’istituto dei ciechi in Milano”, *Musica e musicisti*. n.1, 15 gennaio. (1905a): 2-10.

プ・アンサンブルの例にもあるように、パレルモではダブルアクション・ペダルハーブの普及が進んでいたとみられるため、この盲学校でも、ダブルアクション・ペダルハーブが採用されたことが推測される。

2-2. パレルモ音楽院ハーブ科設立 (1887 年) とハーブの普及

1887 年には、ベッロッタの甥であるジュゼッペ・ヴィトラノ Giuseppe Vitrano (?-1899) がパレルモ音楽院ハーブ科の初代教授となった (Di Stefano 2013, 38-39)。ヴィトラノが 1899 年に亡くなった後、パレルモ音楽院の教授は、1902 年から一時的にフィレンツェのサッコーニが着任したが、1905 年には、カラミエッロの弟子であるリッカルド・ルータに引き継がれた (Ruta 1911, 121)。

ハーブ教育もナポリ流派の奏者らによって行われたが、楽器もナポリと深く関わった。ハーブ科の設立に伴い、1887-1888 年にはパレルモ音楽院と教育省 *Ministro dell'Istruzione* の間でハーブの購入に関する交渉が行われた。まず導入されたのが、ナポリのミケーレ・チェレンターノの修理によるパリのエラル社製のギリシア・モデルの 43 弦ハーブであった (Di Stefano 2013, 38-39)⁶⁶³。また、ナポリのパスクアーレ・クルチ Pasquale Curci (?-?) も、ロンドンのエラル社とモーリー社の工場で訓練を受けたダブルアクション・ペダルハーブの優れた修理・販売業者であり、ナポリだけでなく、パレルモの王立音楽院に楽器を納入していた (Di Stefano 2013, 38-39)。

1890 年には、さらに新しいハーブを購入することが検討されはじめ、1892 年 6 月に 2400 リラの価格でエラルの工場より直接購入された。同年には、パレルモ音楽院内に女子音楽学校 *L'istituzione del Liceo femminile* が設立され、ハーブのクラスは 2 つに増えた (Di Stefano 2013, 39)。この頃には、既にダブルアクション・ペダルハーブはピアノと並ぶ人気へと駆け上がり、「シチリアのサロンで最も知られた存在」(Di Stefano 2013, 39) の楽器となっていた。

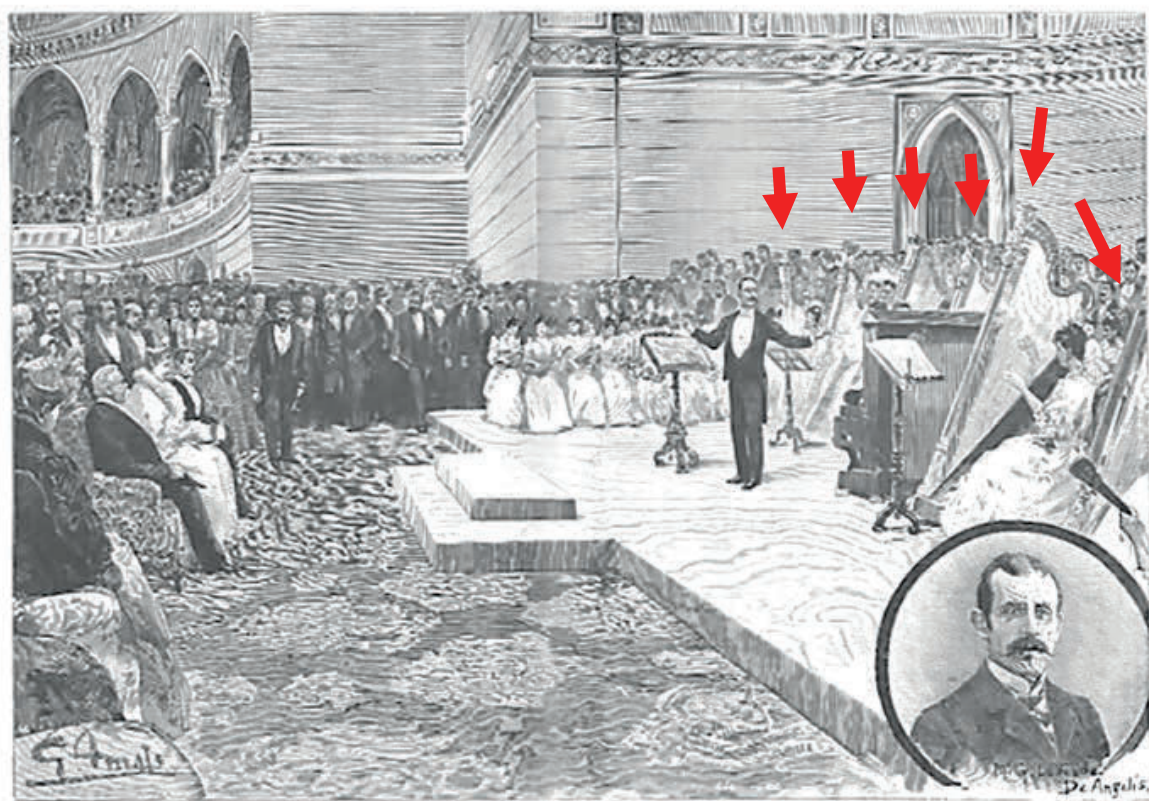
1891 年には、フランチェスコ・クリスピ° Francesco Crispi (1818-1901)⁶⁶⁴ の支援によつ

⁶⁶³ ディ・ステーフアノがシチリアの様々な楽器を調査した論文 (Di Stefano 2013) では、ハーブの項も設けられている。論文の主眼は楽器研究にあるが、当時のハーブ教育を考察するための貴重な情報を得られる。

⁶⁶⁴ フランチェスコ・クリスピはイタリアの政治家。リソルジメントを率いた 1848 年のシチリア革命の主導者のひとり。1887 年には南イタリア出身者初の首相となり、1891 年まで 2 期を務めるとともに、評議会議長、外務大臣、内務大臣などを歴任した。

て、全国博覧会 L'Esposizione nazionale⁶⁶⁵の第4回がパレルモで開催された。定期刊行物『図解パレルモ全国博覧会 1891』第9巻に掲載されたリトグラフには、ウンベルト1世 Umberto I（1844-1900、イタリア王国第2代国王在位：1878-1900）とマルゲリータ王妃 Margherita di Savoia-Genova 1851-1926、イタリア王妃在位：1878-1900）の臨席による演奏会の様子が描かれている【図 5-2-8】。このリトグラフは、「マンドリン奏者による演奏会 Il Concerto dei Mandolinisti」と題されているが、ダブルアクション・ペダルハーブとみられる大型の楽器も、少なくとも6台は確認できる。

【図 5-2-8】 パレルモ全国博覧会で複数のハーブが演奏される様子⁶⁶⁶



Esposizione Nazionale a Palermo - IL CONCERTO DEI MANDOLINISTI (disegno del vero di Gerardo Amato)

1890年代に入ると、パレルモ市内には2つの私立女子音楽学校——サンタンナ研究所

⁶⁶⁵ イタリアの全国博覧会は、第1回がフィレンツェ（1861年）、第2回および第3回がミラノ（1871、1881年）で行われた。1891年の第4回はパレルモで行われ、南イタリア初の開催となった。同博覧会は1911年、イタリア統一50周年を記念し、トリノ、ローマ、フィレンツェの3都市で同時開催された。

⁶⁶⁶ Amato, *Esposizione Nazionale a Palermo; Il Concerto dei Mandolinisti*.

l'Istituto Sant'Anna (1894 年設立) とマリア・アデラーイデ寄宿学校 l'Educandato "Maria Adelaide" (1891 年) ——も創設された。2-3. では、それらの私立女子学校でのハーブの使用をみていく。

2-3. 写真から探る私立女子学校でのハーブ教育

ジョヴァンニ・パオロ・ディ・ステーファノ Giovanni Paolo Di Stefano (1979-)⁶⁶⁷ によるシチリアの様々な楽器を調査した論文 (Di Stefano 2013) には、19-20 世紀初頭シチリアの音楽活動を記録した写真が複数掲載されている。この論文は、ハーブに限らず、広範な楽器を対象に含めているが、多くの写真にハーブも写っているため、当時のハーブ教育や需要を考察するための貴重な情報でもある。以下では、この論文に掲載された写真に基づき、考察を進める。

20 世紀初頭のサンタンナ研究所における演奏の写真を【図 5-2-9】に示す。ここからは、複数のハーブを含む弦楽アンサンブルと、合唱団とみられる少女たちが確認できる。ハーブはその外見的特徴により、エラール社のゴシック・モデルのダブルアクション・ペダルハーブと、ギリシア・モデルのダブルアクション・ペダルハーブであることがわかる。楽器が大きいためか、演奏者は周りの生徒たちに比べて年長であることもみてとれる。【図 5-2-10】では、同研究所において複数のマンドリンとハーブも共演していたことが確認できる。両者は同じ撥弦楽器だが、ハーブは圧倒的に音域が広いため、低音のパートはハーブが担当していたとみられる。今日では共演の機会が少ない組み合わせでもある。

⁶⁶⁷ 楽器学を専門とする音楽学者。現在、アムステルダム区立美術館の学芸員を務めるほか、パレルモ音楽院で楽器史を教えている。2007 年に博士号を取得。

【図 5-2-9】 3 台のハープが写る弦楽アンサンブルの写真⁶⁶⁸



【図 5-2-10】 6 人のマンドリン奏者たちとハープ⁶⁶⁹



⁶⁶⁸ パレルモのサンタンナ研究所アーカイヴ所蔵 (Di Stefano 2013, 39)。

⁶⁶⁹ 1900 年頃のサンタンナ研究所におけるマンドリンとハープのアンサンブルの様子。クリスティーナ・ファッタ・デル・ボスコによるコレクション所蔵(Di Stefano 2013, 34)。

【図 5-2-11】に示す写真は、ヴァイオリンやチェロ、細長い管楽器など多くの楽器を持った子どもたちが写っている。手前に写る大人のピアノ奏者は、教師とみられる。ハーブは、奥にエラール社のゴシック・モデルの楽器が 1 台、手前にギリシア・モデルの楽器が 1 台あり、やはり比較的年長の生徒が担当している。写真左側に移るのは、作曲家、指揮者のグリエルモ・ズエッリ *Guglielmo Zuelli* (1859-1941) ⁶⁷⁰ である。彼はパレルモ音楽院の院長であったが、サントナ研究所のオーケストラの監督も務めた。

ズエッリはハーブを含む作品として、《弦楽、ハーブ、ハルモニウムのためのラルゴ》と《弦楽、ハーブ、オルガンのためのナルディーニの主題によるアダージョ》を残した (Vita 1989, 347)。前者は、ミラノのファントゥツィ社 *Fantuzzi* より出版され、後者は 1900 年ボローニャのボンジョヴァンニ社 *Bongiovanni* から出版されている。この出版時期は、ズエッリがパレルモ音楽院の院長を務め、パレルモに滞在していた時期と重なる。見慣れない編成のこれらの作品は、このような音楽教育の場で演奏された可能性がある。

【図 5-2-11】ズエッリと様々な楽器の生徒たち⁶⁷¹



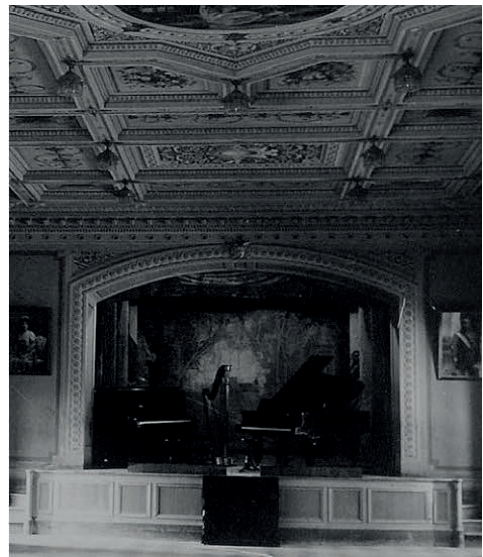
⁶⁷⁰ レッジョ・エミーリア出身の作曲家、指揮者。ボローニャ音楽院を 1882 年に卒業し、翌年にはオペラ作曲で賞を受けた。1894 年にパレルモ音楽院院長となる。1911 年にはパルマ音楽院院長となるとともに、ボローニャのアカデミア・フィラルモニカの会長に選出される。1929-1933 年にはアレクサンドリア音楽院の院長を務める (Vita 1989, 347)。

⁶⁷¹ サントナ研究所アーカイブに所蔵されている 20 世紀初頭の写真 (Di Stefano 2013, 21)。

マリア・アデラーイデ寄宿学校の写真でもハーブが確認できる【図 5-2-12】。舞台には、スタインウェイのグランド・ピアノとアップライト・ピアノ、そして、エラール社のダブルアクション・ペダルハーブ（モデルは不明）が所狭しと置かれている。マリア・アデラーイデ寄宿学校のハーブ科は、パレルモ音楽院教授のヴィトラノ自身によって創設された（Di Stefano 2013, 39）。エラール社のダブルアクション・ペダルハーブを用いた専門教育は、音楽院と同様に行われていたのではないかと推察される。

【図 5-2-12】⁶⁷²

マリア・アデラーイデ寄宿学校の劇場



以上の第2項では、パレルモに光をあて、これまでハーブ音楽史研究で取り上げられてこなかったハーブ教育の実態を探った。様々な教育機関がハーブ教育を採用する中で、共通点としてみられたのは、ナポリ音楽院で学んだハーブ奏者やナポリの楽器職人による影響である。ナポリでは、既に19世紀初頭からダブルアクション・ペダルハーブの普及がはじまり、（第4章でみたように楽器の普及には時間がかかったものの）19世紀後半にはダブルアクション・ペダルハーブへの移行が完了されていた。つまり、パレルモの教育機関は、1880年代以降にハーブ教育を取り入れたため、シングルアクション・ペダルハーブの時代を経ずに、直接、ダブルアクション・ペダルハーブの採用に踏み切っていたことが特徴なのである。

そこで、次の第3項では、どの地域の流派からの影響を受けたかを楽器から探るという視点を持ちつつ、ボローニャ音楽院をみていく。

⁶⁷² 20世紀初頭に撮影されたマリア・アデラーイデ寄宿学校の劇場の写真（マリア・アデラーイデ寄宿学校アーカイヴ所蔵）（Di Stefano 2013, 20）。

第3項 ボローニャ音楽院ハープ科の創設（1884年）と奏者の活動

第1項および第2項では、ローマとパレルモを対象として、王立音楽院だけでなく、私立学校でのハープ教育を検討したが、第3項ではボローニャ音楽院を対象とする。そして、教師や専攻科目などからハープ奏者の系譜の傾向をみるとともに、ボローニャ音楽院に関わったハープ奏者の活動を取り上げる。

ボローニャ音楽院の前身（Liceo musicale Bolognese）は、現在のイタリアにあたる地域における最初の公立音楽学校として既に1804年には設立されていたが、ハープ科の創設は比較的遅い1884年であった⁶⁷³。ボローニャ国際音楽博物館は現在、同校の教師および生徒のデータをインターネット上で公開しており⁶⁷⁴、この情報に基づいて、歴代の教師と専攻科目の変遷を辿ることができる。また、2018年にボローニャ音楽院で行われた講演会で同音楽院司書のアンナローザ・ヴァンノーニ博士 Annarosa Vannoni (?-) が紹介した内容から、より詳しいハープ科教師の状況をうかがい知ることができる⁶⁷⁵。以下では、この2つの情報源をもとに考察を進める。

3-1. 教師の変遷と1887年の教授選考会

ボローニャ音楽院の初代教授は、ナポリ出身で、ジェノヴァのカルロ・フェリーチェ劇場ハープ奏者のフェルディナンド・ピント Ferdinando Pinto (1849-1885) が務めた⁶⁷⁶。ピントはカルロ・フェリーチェ劇場のほかにも、トリノのレージョ劇場でも首席ハープ奏者として活動しており、たとえば、同劇場で1880-81年の謝肉祭シーズンから四旬節シーズンにかけて上演が行われたジョヴァンニ・ボッテジニ⁶⁷⁷のオペラ《ネパールの女王 *La regina del Nepal*》（1880年初演、レージョ劇場）の台本にも、首席ハープ奏者としてピントの名前が確認される⁶⁷⁸。

しかし、ピントはハープ科の創設からわずか1年で、あまりにも若くして亡くなった。

⁶⁷³ ボローニャ音楽院は当時、ロッシェニ音楽高校と呼ばれた。現在の G.B.マルティニ音楽院にあたる (Cattarulla 2016)。

⁶⁷⁴ Museo internazionale e biblioteca della musica di Bologna. (アクセス：2021年8月28日)
<http://www.bibliotecamusica.it/cmbm/scripts/vellani/scheda.asp?id=81>

⁶⁷⁵ イタリア・ハープ協会現会長のエマヌエラ・デッリ・エスポスティ Emanuela Degli Esposti (1958-) によるボクサ協会講演会の報告 (Esposti 2018)。

⁶⁷⁶ ボローニャ国際音楽博物館がインターネット公開する教師一覧データでは、フランチェスコ・ピント (Pinto, Francesco) との記載があるが、これは明らかな間違いだとみられるため、注意が必要である。

⁶⁷⁷ 第4章第2節第2項で、フェリーチェ・レーパノと共演したことを取り上げた。

⁶⁷⁸ 米国議会図書館所蔵 [2010657168] Tommasi, *La regina del Nepal*. 1880. (アクセス：2021年8月28日)

次に任命されたのが、ナポリ音楽院のハープ奏者として既に取り上げた（本章第1節第1項、245頁）ミケーレ・アルバーノであった。しかし、ボローニャ音楽院司書のヴァンノーニ博士によれば、アルバーノはこの職務を拒否したため、実質的に教育に関わることはなかった（Esposti 2018）。そこで急遽任命されたのが、フィレンツェ音楽院のジョルジョ・ロレンツィの弟子で、ボローニャ劇場ハープ奏者のアデル・バティ Adele Bati (?-?) であった。ところがバティも、（彼女の場合は家庭事情や仕事上の理由によって）継続的な勤務が難しかった（Esposti 2018）。このため、次年度には、フィレンツェ音楽院出身のロザリンダ・サッコーニが一時的な後任を務めた。サッコーニは当時パルマの音楽院でも教えていたことは既に本章第1節第2項（256頁）で述べたとおりである。こうした経緯から、ハープ科の専任教授が求められ、1887年に教授選考会が行われた（Esposti 2018）。

ボローニャ音楽院の次期教授の座をかけた選考会で候補に挙げられたのは、ミラノ音楽院出身のエステル・パヴェーズィ Ester Pavesi (?-?) とエウジニオ・チェチ Eugenio Ceci (?-?)、そして、パルマ音楽院出身のエンマ・デ・ステーフアニ＝コンソリーニ Emma de Stefani Consolini (1864-1936) の3人であった（Esposti 2018）。オーディション課題曲には、現代のハープ奏者にも馴染み深いレパートリーであるディジの練習曲やジョン・トーマスの《四季 *The Seasons*》、ゴドフロアの性格的小品などが課せられた（Esposti 2018）⁶⁷⁹。選考の結果、前任のサッコーニの弟子であるコンソリーニが選ばれた（Esposti 2018）。コンソリーニの着任によって、ようやくボローニャ音楽院は、ハープ科教師の紆余曲折に終止符を打ち、安定の時期を迎えた。コンソリーニは以後1929年まで、42年間もの長きにわたってボローニャ音楽院でのハープ教育に力を尽くした。

3-2. 生徒数と専攻科目にみるハープ教育の需要と専門性

【表 5-2-2】は、ハープ科でコンソリーニが教えていた時期のうち、1895-1903年における教師数と生徒名を数え上げたものである。比較のため、一般的に奏者数が圧倒的に多い傾向があるピアノ専攻と、管楽器の中でも人気の高いフルート専攻の数も掲載した。この表では、1895-1898年にかけて、ハープ科とピアノ科の生徒数はおおよそ同数であったことがわかる。1852年時点でのパリ音楽院でさえ⁶⁸⁰、ピアノ教師数（＝クラス数）が5に対して、

⁶⁷⁹ 同上。

⁶⁸⁰ パリ音楽院ではハープ科が1825年から設立されており、ハープが盛んだった。パリ音楽院でのダブルアクション・ペダルハープの採用開始は1835年以降なので、十数年ほどが経過したところである。1898年のボローニャ音楽院もハープ科（ダブルアクション・ペダルハープ）開始から十数年が経っている。

ハープ教師数(＝クラス数)は1であり、同数程度に並ぶことはなかった(上田 2016, 63)。
ボローニャ音楽院でいかにハープ教育の需要があったかが明らかである。

また、1898 年以降では、ハープ科が例年 15 人程度を保つ一方、ピアノ科では人数が倍加する⁶⁸¹【表 5-2-2】。ハープ科の人数が増えず、一定であるのは、単に人気がそれほどまでに上がらなかったのか、それとも、19 世紀の一般的な音楽院ピアノ科の傾向にみられる稽古事という文脈とは異なる教育がなされていたことによるのかが焦点となる。

【表 5-2-2】 1895-1903 年におけるハープ、フルート、ピアノの生徒数⁶⁸²

年次	ハープ	フルート	ピアノ
1895-1896	16	6	16 (2)
1896-1897	17	5	16 (2)
1897-1898	13	6	17 (2)
1898-1899	14	4	26 (2)
1899-1900	10	5	23 (2)
1900-1901	15	6	24 (2)
1901-1902	15	5	37 (3)
1902-1903	11	7	32 (3)

そこで、次にハープ科の専攻科目を確認する。すると、ハープ科の専攻科目には専門教育を示唆する楽器専攻の特徴がみられた。1905 年以降、ボローニャ国際音楽博物館で公開されているハープ科生徒リストでは、全音階 (diatonica) と半音階 (cromatica) という注記がそれぞれの生徒名に付されている。これらの表記は、ダブルアクション・ペダルハープとプレイエル社のクロマティック・ハープの学習を意味しており、同じ生徒がどちらの楽器も学んだ例がいくつか確認できる。つまり生徒たちは、全く楽器の機構が異なるダブルアクション・ペダルハープとクロマティック・ハープを同時あるいは順番に学んでいた。このような学習法は大変難しかったと推察されるため、ボローニャ音楽院ハープ科が教養

⁶⁸¹ 丸括弧内に記したピアノ科の教師数も増加している。このことを考慮すると、ハープ教師 1 人あたりの生徒数はむしろハープ科で多かったことが読み取れる。

⁶⁸² ボローニャ国際音楽博物館が公開している教師名、生徒名の一覧をもとに筆者が作成。ピアノ専攻における丸括弧内は、教師数。

Museo internazionale e biblioteca della musica di Bologna. (アクセス：2021 年 8 月 28 日)
<http://www.bibliotecamusica.it/cmbm/scripts/vellani/scheda.asp?id=81>

のためでなく、明らかに専門家養成のためのクラスであったことを示唆している。

ボローニャ音楽院で用いられた楽器のうち最も古い楽器は、ハープ科設立当初にナポリのハープ製作者ミケーレ・チェレンターノ⁶⁸³と契約し、価格 1,100 リラで購入したとの記録が残るエラル社（Eraldi）のダブルアクション・ペダルハープである（Esposti 2018）⁶⁸⁴。これは、ピエール・エラルによる 1837 年製の 43 弦ダブルアクション・ペダルハープをチェレンターノが修復したものである（Esposti 2018）⁶⁸⁵。チェレンターノとの取引は、ナポリ音楽院やパレルモ音楽院でもみられたが、地理的に遠いボローニャでもチェレンターノと契約した背景には、初代教授のフェルディナンド・ピントがナポリ流派であったことが考えられる。一方、コンソリーニの時代の後半から、クロマティック・ハープの教育も始められたことは、パルマ音楽院でのハープ教育方針の影響があるとみられる。

3-3. ボローニャ音楽院のハープ奏者

ハープ・アンサンブルによる活動例は、既にロザティ・カゼリーニ率いるローマ女子音楽学校でもみたが（本章第 2 節第 1 項 1-2.）、コンソリーニもまたハープ・アンサンブルを立ち上げていた。1899 年には、ボローニャ市立劇場で 24 台のハープによる演奏会を行ったほか、最大で 32 台合わせて演奏したこともあった（Esposti 2018）。

コンソリーニの重要な弟子のひとりに、オルガ・アグニーニ Olga Agnini (1869-1899) がいる。アグニーニは、まず 1896-1899 年にボローニャ音楽院でハープを学んだ後⁶⁸⁶、サンクトペテルブルクではツァーベルのもとで研鑽を積んだ（Cattarulla 2016）。1902 年にリスボンのサン・カルロス劇場ハープ奏者を務め、そこで多くの著名な音楽家と関わった（Cattarulla 2016）。1904 年には、ベルリンのヴィンター・ガルテン劇場で演奏会を行い、同年にボローニャ市立劇場の首席ハープ奏者に起用された（Cattarulla 2016）。そして 1905 年、レオポルド・ムニョーネ Leopoldo Mugnone (1858-1941) ⁶⁸⁷が指揮するボローニャ市立劇場のブエノスアイレス公演で、ソリストおよび首席ハープ奏者を務め、ブエノスアイ

⁶⁸³ 本章第 2 節第 2 項でみたパレルモ音楽院でも、チェレンターノの楽器を採用していた。

⁶⁸⁴ 次に購入された楽器は、コンソリーニが音楽院にやってきた頃に購入されたもので、1860 年製のエラル社の 47 弦ダブルアクション・ペダルハープであった（Esposti 2018）。

⁶⁸⁵ この楽器は、ボローニャ国際音楽博物館・図書館に所蔵されている。（アクセス 2021 年 8 月 28 日） Museo internazionale e biblioteca della musica di Bologna.

<http://www.bibliotecamusica.it/cmbm/scripts/strumenti/scheda.asp?id=232&path=/cmbm/images/ripro/>

⁶⁸⁶ アグニーニがコンソリーニの弟子であったことは、ボローニャ音楽院の教師と生徒のリストを照合することで確認できる。

⁶⁸⁷ ブラジルのクラシック音楽界を代表する作曲家、指揮者。イタリア移民 2 世である。

レスでも名を知らしめた (Cattarulla 2016) 。その後改めて、アルトゥーロ・トスカニーニ Arturo Toscanini (1867-1957) とともに再びブエノスアイレスへと渡ると、そのまま当地に移住し、トスカニーニ・オーケストラ首席ハーブ奏者となった(Cattarulla 2016)。アグニーニはブエノスアイレス音楽院教授となったほか⁶⁸⁸、私立校のハーブ教育にも携わった。

アーダ・ルアタ・サッソーリ Ada Ruata Sassoli (1881-1946) も、コンソリーニの弟子のひとりである。サッソーリはボローニャ音楽院で学んだ後、パリ音楽院でアッセルマンに師事した。そのため、現在ではコンソリーニの弟子と認識されることが少なく、一方、アッセルマンの弟子としても知名度が低い状況に置かれている。しかし、サッソーリは、アッセルマンのハーブ作品をレコーディングした最初期のハーブ奏者として、アッセルマン作品の普及にも大きく貢献した。

サラ・クロッカー Sarah Crocker (?-) ⁶⁸⁹は、アッセルマンの性格的小品の教育的、芸術的価値を研究した博士学位論文 (Crocker 2013) で、アッセルマン作品における初期のレコード情報を掲載した。これらのレコードで演奏したハーブ奏者には、ミルドレット・ディリング Mildred Dilling (1894-1982) ⁶⁹⁰やリリー・ラスキーン Lily Laskine (1893-1988) ⁶⁹¹など、現在でも広く知られる 20 世紀のハーブ奏者らが名を連ねる (Crocker 2013, 75) 。サッソーリが 1908-1912 年に有名レコード会社のビクター社 (当時の社名: Victor Talking Machine Company) から発表した《ギターナ *Gitana*》作品 21 (1890 年作曲) や《泉 *La source*》作品 44 (1898 年作曲) などの性格的小品は、現在、アッセルマンの最も有名な作品として広く親しまれるとともに、今日のハーブ学習者に不可欠な教育的レパートリーでもある。

⁶⁸⁸ 第4章第2節第2項で取り上げたレーバノのハーブ教育と、第8章第2節第1項で取り上げるアウグスト・セバ스티アーニによる 20 世紀の音楽院教育の間を結ぶ重要な役割を果たしたことが示唆される。しかし、まだアルゼンチンに関する先行研究でさえも言及されていない。今後の研究課題とした。

⁶⁸⁹ ミドル・テネシー州立大学助教授の音楽学者、ハーブ奏者。アッセルマンおよびアッセルマン門下のフランスのハーブ奏者とハーブ作品を専門とする。

⁶⁹⁰ アメリカのハーブ奏者でアンリエット・ルニエの弟子。そのキャリアの中で、5 人のアメリカ大統領の前で演奏する栄誉を受けた。ディリングは、各国のあらゆるハーブの収集家でもあった。個人のハーブ・コレクションとしては世界最大ともされるこの楽器群は、インディアナ大学に遺贈された。なお、ディリングは、アメリカ・ハーブ協会 (1962 年設立) の創設メンバーのひとりでもある (Eckert 2013) 。

⁶⁹¹ 20 世紀フランスを代表するハーブ奏者のひとり。モーリス・ラヴェル Maurice Ravel (1875-1937) の《序奏とアレグロ *Introduction et Allegro*》を 1938 年に初録音したほか、40 年間もの間、著名なフルート奏者ジャン＝ピエール・ランパル Jean-Pierre Rampal (1922-2000) とデュオを組んだ。アルベール・ルーセル Albert Roussel (1869-1937) による唯一のハーブ作品である即興曲 作品 86 (1919) の被献呈者でもある。1948-1958 年には、パリ音楽院ハーブ科で教鞭をとった (Griffiths 2001) 。彼女の名前を冠した国際ハーブコンクール *Concours International de Harpe Lily Laskine* (1993-2014 年) は、かつて世界で最も権威ある大会のひとつであった。

第5章のまとめ

第5章では、まず、先行研究でも言及されたナポリ、フィレンツェ、ミラノの音楽院における師弟関係や奏者の活動の特徴をさらに詳しく検証した後（第1節）、3大流派以外の地域にも目を向けて、ローマ、パレルモ、ボローニャでのハープ教育の実態を紹介した（第2節）。

第1節第1項および第2項でみたナポリ音楽院、フィレンツェ音楽院のハープ奏者の多くは、各地に散らばったため⁶⁹²、ひとつの流派として捉えられにくかったことが再評価の遅れた原因であることが示唆された。これは裏を返せば、各地でのハープ文化に影響を与え、次世代の奏者につながる影響力を持っていたとも再評価できる。

第1項で特に着目したカラミエッロは、ナポリ音楽院で教えた時期が長かったが、それでも、その活動実績はこれまで十分に評価されていなかった。その理由は、ヴィルトゥオーゾ演奏家のように一面的な評価基準で捉えやすい場合と異なり、活動経歴に多面性があったからだとみられる。これは同時に評価すべき点でもあった。たとえば、彼の弟子は、モンテネグロのエレナ王女をはじめとする貴族から、ヴィッジャーノ出身でイタリア国外へ移住した多くのハープ奏者まで幅広い層にわたった。北米や南米をはじめ、各地に広がったヴィッジャーノのハープ奏者たちの国際的な活躍は、取りも直さず、カラミエッロのハープ指導が世界的に通用したことを意味する⁶⁹³。また、演奏のみならず、学術研究にも力を入れていた。その影響は、彼の弟子であるルータやシメカにも受け継がれた。彼らによる研究は、後の20世紀後半からはじまるハープ音楽史研究の初期において、重要な参考文献のひとつとなった。

第2項でとりわけ注目したのは、これまで顧みられていなかったロザリнда・サッコーニの活動である。サッコーニは、19世紀後半に普及してくる新しい型（ゴシック・モデル）のダブルアクション・ペダルハープを駆使した演奏活動を行っていた。メキシコのアンヘラ・ペラルタとのかかわりからは、サッコーニの影響がメキシコの音楽界にもおよんでいたことが示唆された。

⁶⁹² セバスティアノー・カラミエッロは、パリッシュ＝アルヴァースに師事し、ヴィルトゥオーゾ奏者として名を馳せたが、モンテネグロの領事となったため、演奏活動記録が残りにくかった。フランチェスコ・ベッロッタはパレルモで、アルバーノ一族は南米で活動した（第1項1－1）。

マリアンナ・クレティ・デ・ロッキスはローマでのハープ教育に貢献し、ジョルジョ・ロレンツィは、後年にロンドンに渡った。息子マリオは、ジャズ・ハープの奏者だった（第2項2－1）。

⁶⁹³ 世界に広がるカラミエッロの弟子については、第8章第2節でみていく。

第3項で取り上げたミラノ音楽院では、アンジェロ・ボヴィオとその弟子がスカラ座を中心に演奏活動を広げていたことを確認した後、ルイージ・マウリツィオ・テデスキを詳しく取り上げた。彼の経歴は多岐にわたり、演奏者のみならず、教育者、作曲家、さらに、楽器製作販売者としても活動していた。作曲家としては、従来捉えられていた教育的な小品のみならず、室内楽作品やオペラ作品なども手がけていたことが把握された。テデスキの楽器にかかわる活動に関しては、第7章、第8章でも改めて触れるが、ここでもやはり、ハープ奏者の再評価にあたっては、前述したカラムイエロと同様、活動の多面性が着目されるべきであることが明らかとなった。

第2節第1項では、これまで音楽院に関する研究では注目されなかったローマを対象に、音楽院以外でのハープ教育も含めて考察した。ローマで発行された商業雑誌『グイダ・モナチ』に掲載された広告などをもとに、実態を検討すると、王立学校、私立の女子学校、そして個人レッスンなど様々な形態でハープ教育が行われ、弦の販売店がスチール弦を含めたハープ弦の取り扱いを掲げるなど、ダブルアクション・ペダルハープの普及がうかがえた。とりわけ、学校広告の専攻科目でピアノや声楽などと並んで列挙され、その人気を示唆されたのみならず、これらの女子教育もプロ奏者育成のためのものであった可能性が指摘できた。このことは、ハープ奏者ロザッティ＝カゼリーニが設立したハープ・アンサンブルと女子音楽学校の例からも確認される。

第2項では、パレルモに目を向け、ベッロッタによる私立のハープ教育にはじまり、様々な教育機関で1880年代以降にハープ教育が取り入れられたことを確認した。レーバノの設立した盲学校（1881年設立）、ベッロッタの甥のヴィトラノによるパレルモ音楽院ハープ科（1887年設立）、そして、パレルモに1890年代に設立された2つの女子音楽校、すなわち、サントナ研究所（1894年設立）と MARIA・アデラーイデ寄宿学校（1891年設立）などである。また、購入楽器や演奏曲目が確認できた例からは、ナポリ流派の影響を受けた多くのダブルアクション・ペダルハープの使用実態がみてとれた。

第3項に取り上げたボローニャ音楽院では、初代教授がナポリ音楽院出身であった影響から、まず、ナポリの楽器職人によるエラル社の中古のダブルアクション・ペダルハープが導入された。しかし様々な教師の変遷により、その後、パルマ音楽院の影響を強く受け、クロマティック・ハープも採用した。ダブルアクション・ペダルハープとクロマティック・ハープを両立させる傾向はミラノ音楽院をはじめ北イタリアに多く見られる傾向であり北イタリアと南イタリアの特徴を併せ持っていたといえる。また、ハープ科では専門教育が行

われていたことが、専攻楽器や卒業生のハープ奏者の活動から示唆された。

これほど多くの奏者や教育機関の事例を取り上げたのは、教育を視点にみた 19 世紀イタリアのハープ文化が多極的な性格を帯びているからである。以上に挙げた個別の事例からは、個々の奏者の活動や諸分野での貢献がわかるが、それだけでなく、一拠点に集中しないハープ教育のありかたがみえてくる。そしてこの特徴が、結果的に、20 世紀初頭までにイタリア各地でハープが普及したことに繋がった。

ここまでの第 5 章では、イタリア各地の高等教育機関あるいはその出身者によるハープ教育を取り上げてきた。しかし、第 3 部の目的（239 頁）で既に紹介したとおり、このような機関での教育を受けずに活動したハープ奏者たちもいた。彼らは、イタリアの一部地域の伝統にとどまらず、さらに広い範囲での音楽文化の担い手となっていたが、衰退し、現在まで継続しなかったとみられてきた。彼らは本当に「衰退」したのか、そうであればなぜなのか。あるいは、彼らは実態を変化させて継続しているのか。

第 6 章では、教育機関で音楽教育を受けていないハープ奏者を検証する。その最たる例であるストリート・ミュージシャンのハープ奏者を数多く輩出したバジリカータ州ヴィッジャーノのハープ文化を取り上げる。そして、師弟関係、使用楽器、レパートリー、経歴などの点で、「クラシック」の教育を受けたハープ奏者と伝統的なストリート・ミュージシャンの間の相互関係を明らかにしていく。

第6章 ハープをアイデンティティーとするヴィッジャーノの文化

第1節 アイデンティティーの一貫性

ハープを用いた詩と音楽の語り部 (I cantastorie) は古代より存在し、イタリアの民俗音楽の歴史の中で特別な位置を占めてきた。今日でも語り部の伝統が長く息づくイタリア南部では、とりわけ重要視されてきた (Bellipanni 1986, 6)。主にシチリアとナポリの2流派に分けられるイタリア南部の語り部の文化は、17世紀に楽器伴奏を伴って詩作や作曲、即興などを披露した旅回り歌手らの亜流であると考えられている (Bellipanni 1986, 6)。とりわけ、ヴィッジャーノの音楽家たちは、19世紀半ば頃から特に顕著な存在感を示し、ハープを肩にかけて世界を飛び回った。このため、ボローニャの「オルビーニ Orbini」⁶⁹⁴のような地域固有の音楽家集団とは全く異なる存在であった (Bellipanni 1986, 6)。

第1節では、これらのストリート・ミュージシャンが一貫してヴィッジャーノ人としてのアイデンティティーを保ち続けていたことに着目し、演奏活動の起源 (第1項) と19世紀の活動実態 (第2項、第3項) を述べる。

第1項 ストリート・ミュージシャン活動の起源

ヴィッジャーノのストリート・ミュージシャンの姿が文献に登場するようになるのは18世紀後半以降だが、その起源は既に中世後期にみられる。修道院が支配力を強め、15世紀のイタリア南部における文化活動および音楽活動の発展にもストリート・ミュージシャンは不可欠な存在となっていた中、神聖な典礼に用いられたハープは常に重要な役割を果たしていた (Simari 2016, 9)。ヴィッジャーノにおいても、最初にハープが用いられたとされる証拠が宗教行事と関連している (Simari 2016, 9)。ヴィッジャーノの音楽家によるハープ演奏は、このような古くからのハープ文化の伝統を汲んだものであることは間違いない。18世紀のストリート・ミュージシャンは、中世のハープ奏者たちの直接の子孫である可能性も考えられている (Simari 2016, 9)。

⁶⁹⁴ ボローニャ地域で知られる盲人のための音楽家集団。ヴァイオリン奏者などが多かった。彼らが地域を離れず、堅実に演奏を重ねて生涯を終えることが多いため、ベッリパンニは比較対象としたとみられる。

1-1. 信仰と音楽の強い結びつき

ヴィッジャーノ村は、伝統的に信仰心の強い地域である⁶⁹⁵。その象徴となるのが、およそ6世紀に建立された「黒い聖母マリア像 *La Madonna nera*」だ⁶⁹⁶。ヴィッジャーノの黒い聖母マリア像は、ロレート⁶⁹⁷やキアンチャーノ・テルメ⁶⁹⁸の黒い聖母マリア像に並んで知られる存在であり、そのもとへは各地から巡礼者が集う⁶⁹⁹。ヴィッジャーノがイタリア南部の黒い聖母マリア信仰の最も重要な中心地のひとつであることは、この地で伝統的に音楽が盛んな事実と大きく関係している。

現在にまで伝わる黒い聖母マリアの祭りは、年に2回行われ、5月には黒い聖母マリア像を村の教会（聖母マリア像保管教会 *Chiesa Madre di Santa Maria del Deposito*）から1725mもの標高の山の上に移し、9月になると再びこのマリア像を村の教会に戻す⁷⁰⁰。マリア像は日本のお神輿のように人々によって担がれていくのだが、その長い道中では、伝統的にバグパイプ、チャルメラをはじめとする管楽器や小型のオルガンなど、携帯可能な楽器を用いた音楽が奏でられてきた。

聖母マリアのための賛美歌はハープでも演奏されてきた。その旋律とテキストは、はるか遠い過去を起源に持つが、〈聖母マリアへの賛美 *Lode a Maria SS.*〉、〈ヴィッジャーノの聖母 *Madonna di Viggiano*〉、〈昇天する聖母マリア *A Maria SS. Assunta*〉などの楽曲は、今日でもヴィッジャーノ・ハープ学校の生徒たちによって演奏され、継承されている⁷⁰¹。

黒い聖母マリア像の他にも重要な宗教行事がノヴェナ⁷⁰²である。ノヴェナは、クリスマスの典礼祭前の9日間に教会あるいは個人によって行われる音楽を伴う祈祷の慣習である。この時期もまた、バグパイプやハープなどの楽器が用いられ、盛んに音楽が奏でられてきた。

⁶⁹⁵ UNPLI 認定観光文化協会「プロ・ロコ・ヴィッジャーノ」の公式 Web サイト

<http://www.prolocoviggiano.it/viggiano/le-tradizioni.html>（最終アクセス：2019年1月8日）

⁶⁹⁶ 黒い聖母マリア信仰は、ヨーロッパではイタリア、フランス、スペインなどラテン系の国々に広くみられる信仰で、世界各地に数百の黒い聖母マリア像がある。ヴィッジャーノの黒い聖母マリア像は、顔以外の全身すべてが金色で覆われており、ギリシア風の衣装を身にまとっている。マリア像は森林豊かなヴィッジャーノが産するオリーブの木でできている。

⁶⁹⁷ ロレートは、イタリア中部のマルケ州アンコーナ県の町。

⁶⁹⁸ キアンチャーノ・テルメは、イタリア中部のトスカーナ州シエーナ県の町。

⁶⁹⁹ 主要な黒い聖母マリア像については、キアンチャーノ・テルメの町公式 Web サイトの情報による。

<http://www.comune.chianciano-terme.siena.it/comunicazione/comunicati-stampa/cultura-visitabile-al-pubblico-la-madonna-nera-di-chianciano-terme/>（最終アクセス：2019年1月8日）

⁷⁰⁰ 5～9月の期間には、人々は山の上まで巡礼に赴けば、自由にマリア像を拝むことができる。

⁷⁰¹ Simari 2016.

⁷⁰² ノヴェナとは9日祈祷と訳され、神の恵みを願って9日連続して行われる信心業。イタリアでは、1618年にローマのサンタ・マリア・ソプラ・ミネルヴァ教会（*Santa Maria Sopra Minerva*）において、神父ジャコモ・コッタ *Giacomo Cotta*（?-?）の命により、クリスマスのノヴェナの風習が広められた。この頃から、楽器の演奏によりノヴェナを祝う人々が現れている（*Dal Maso* 2003, 13）。

そのような文脈におけるレパートリーとしては、〈クリスマスのパストラーレ *Pastorale di Natale*〉が現在に伝わっている。ヴィッジャーノに残る最後のストリート・ミュージシャンのひとりであったロッコ・ロッセッティ Rocco Rossetti (1926-2004) による 1986 年の録音では、ハーブ、マンドリン、ヴァイオリンという編成で演奏された。シマリらによる 2016 年の録音では、また別のヴァージョンの復元演奏が記録されている⁷⁰³。

1-2. ストリート・ミュージシャンの原型

ノヴェナの時期に音楽を奏でていた人々は初めのうちは村の中で活動していたが、やがて村を出てナポリなど近くの大きな町に赴くようになった。彼らの多くは、普段は農夫や羊飼いとて生計を立てている者であり、農閑期である冬季のクリスマスの頃に都市部へ出向いてハーブ演奏などの音楽活動を行い、その稼ぎを生活の足しにした (Pasetti 2008, 201)。

クリスマスの賑わいの中、ハーブを演奏する農夫や羊飼いの様子は、数多くのプレゼーピオの中で克明に描写されている⁷⁰⁴。たとえば、ナポリのサン・マルティーノ国立博物館所蔵の「クチニエッロのプレゼーピオ」では、天使たちが舞い降りる下でキリスト生誕劇が行われ、周りに多くの群衆や行列が細かく作りこまれているが、その中に小型のハーブを手にした青い服の男性を見つけることができる (Bonitatibus 2010, vol.21, 128)。この男性がつま弾く楽器は、恐らく 14 弦ほどと思われる携帯可能なハーブである【図 6-1-1】。

ハーブに関しては、11 世紀頃には既に「ニワトコと動物の内蔵でできたハーブが演奏されていた」⁷⁰⁵ことがわかっている。この表現は、恐らくニワトコの木でできた響胴と支柱、腕木を持つ楽器⁷⁰⁶に羊の腸であるガットの弦を張ったハーブという意味であろう。ヴィッジャーノ人たちは、常にハーブが携帯可能であることを重視した。そのため、16 世紀以降に教会や宮廷でアルパ・ドッピアのような複数弦列のハーブが流行した折にも、農民や下層階級の人々の間では、常に一列弦の小型ハーブが親しまれ、最も普及したモデルのハーブであり続けた (Simari 2016, 9)。

⁷⁰³ ロッコ・ロッセッティの演奏パートナーであったコレート・ペルティカラ出身の弁護士兼ヴィオラ奏者ピエトロ・パオロ・モンターノ Pietro Paolo Montano (?-?) と、ハーブ奏者ルイジ・ミラーノ Luigi Milano (1931-2020) の両者による大まかな記憶に基づいたヴァージョンである (Simari 2016, 13)。

⁷⁰⁴ プレゼーピオの説明は、既に序章の脚注 (12 頁) で述べた。

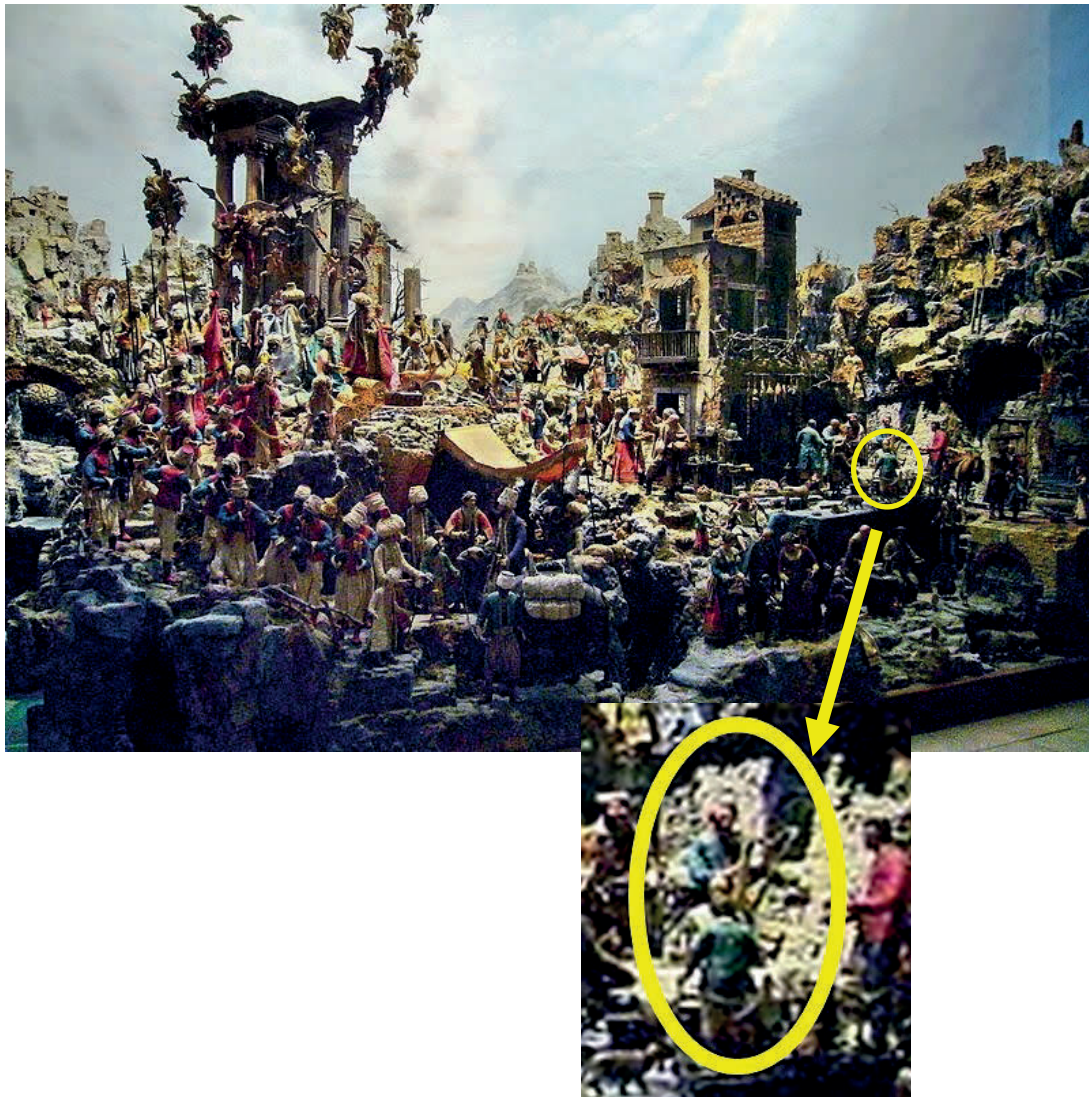
<http://www.catholicsandcultures.org/italy/presepe-italian-nativity> (最終アクセス：2019 年 1 月 8 日)

⁷⁰⁵ UNPLI 認定観光文化協会「プロ・ロコ・ヴィッジャーノ」の公式サイト。

<http://www.prolocoviggiano.it/viggiano/le-tradizioni.html> (最終アクセス：2019 年 1 月 8 日)

⁷⁰⁶ ハーブにおける各部位の名称については、巻末付録を参照。

【図 6-1-1】 クチニエッロのプレゼーピオにおけるハーブ奏者⁷⁰⁷



1－3. 「村人の大半がハーブ奏者」は本当か

ヴィッジャーノのハーブ奏者に関する最初の記述は、1797年から1805年にかけて出版された『ナポリ王国の地理辞典 *Dizionario geografico-ragionato del Regno di Napoli*』まで遡ることができる (Bonitatibus 2010, vol. 21, 128)。ナポリ・ブルボン朝のフェルディナンド4世 (1751-1825、ナポリ王在位 1759-1806、1815-1816) に仕える王室図書館司書、ロレンツォ・ジュスティニアニ Lorenzo Giustiniani (1761-1824) は、ヴィッジャーノ村の人々について、以下のように紹介した。

⁷⁰⁷ Wikimedia Commons (最終アクセス：2019年1月8日)
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Napoli_s_Martino_Presepe_Cuciniello_1050047.JPG?uselang=ja

ヴィッジャーノの村人は、ほとんどがハーブ奏者である。もしも専門的な音楽教育を受けていたならば、よりよく演奏する多くの技術を身につけ、ハーブを完璧に弾きこなす者もあったであろう。(Giustiniani 1805, vol. 10, 61)

ヴィッジャーノの村人のほとんどがハーブ奏者だという、このジュスティニアニの表現は、あながち大げさでもない。1809年から1910年のヴィッジャーノの就業人口における職種に関する統計⁷⁰⁸【表 6-1-1】では、婚姻時に職業を調査された男性の延べ数 4076 人に對し、60%にあたる 2433 人が「農夫」で、それに次いで多いのが「音楽家」(537 名、13%)である。その後に「地主」、「職人」、「商人」、「専門職 (医師、弁護士、公証人など)」、「羊飼 い」といった職種が続くが、農閑期に都市部に出稼ぎに行ったストリート・ミュージシャンは、このうちの「農夫」や「羊飼 い」に分類されるため、実際の音楽家の比率は、「音楽家」の数字よりもはるかに高かったことが想定される。

4 番目 (11%) に比率が高い「職人」という職業にも、ハーブなどの楽器職人や楽器に施される装飾に携わる職人が含まれたことは明らかである。また、5 番目 (10%) の「商人」に関しても同様である。このことを踏まえると、この人口規模の小さな村において、ハーブをはじめとする音楽に携わる人々の割合が非常に高かったことがうかがえる。

既に第 1 章第 3 節第 1 項 (57 頁) で、19 世紀におけるヴィッジャーノ・ハーブの製作が地域全体で行われてきたことを取り上げたが、以上に示した職業データからも、ハーブ演奏や楽器製作・販売が一部の村人による活動ではなく、真に村全体を統一する象徴として働いていたことがみてとれる。そして、本節第 1 項にみたように、ヴィッジャーノ村での音楽活動とハーブ演奏は、信仰との結びつきから、長い歴史をかけて醸成されてきたものであり、単なる一時代の流行ではないことは明らかである。

このことをふまえたうえで、第 2 項および第 3 項では、19 世紀のストリート・ミュージシャンの活動をみていく。

⁷⁰⁸ この表の最下段には、1809 年から 1910 年までの 100 年間の職種別人口の総計及び 100 年間の職種別割合の平均が示されている。

【表 6-1-1】 1809 年から 1910 年のヴィッジャーノにおける婚姻時の職業調査 ⁷⁰⁹

年 職業	1809 - 1835	1836 - 1860	1861 - 1885	1886 - 1910	合計
音楽家 (人)	58	127	248	104	537
(%)	5	10.5	21	20	13
農夫 (人)	835	801	534	263	2433
(%)	73	66.5	45	48	60
地主 (人)	134	135	146	51	466
(%)	12	11	12	9	11
職人 (人)	91	109	144	63	407
(%)	8	9	12	11	10
専門職 (人)	11	14	24	19	68
(%)	1	1.1	2	3	2
商人 (人)	5	15	53	42	115
(%)	0.5	1.4	5	8	3
羊飼い (人)	7	2	33	8	50
(%)	0.5	0.5	3	1	1
合計 (人)	1141	1203	1182	550	4076
(%)	100	100	100	100	100

⁷⁰⁹ Allegro 2008, 54 の表をもとに筆者が作成。

第2項 19世紀に確立される象徴的「ヴィッジャーノ人」の概念

ヴィッジャーノのストリート・ミュージシャンたちは、次第にイタリア半島全体を渡り歩くようになり、さらにはイタリア国外まで足を伸ばすようになる。彼らは、南イタリアの伝統の担い手として認識されるだけでなく、音楽家としての高い評価を受けた。また、彼らが肩に担いだヴィッジャーノ・ハーブは、ヴィッジャーノのみならず、バジリカータ州のヴァッレ・デッラグリ地域全体の音楽家を識別するための象徴的な楽器となっていた (Simari 2016, 9-10)。

世界各地に現れるヴィッジャーノの音楽家たちの姿は人々の目にとまり、鮮烈な印象とともに記憶されていた。ストリート・ミュージシャンの記録は少ないものの、彼らの演奏活動の様子は、当時書かれた週刊誌や書物から垣間見ることができる。以下では、ジャーナリストのチェーザレ・マルピカ Cesare Malpica (1804-1848)、詩人のパルザネーゼ⁷¹⁰とニコラ・ソーレ Nicola Sole (1821-1859)⁷¹¹、そして、ジュゼッペ・レガルディ Giuseppe Regaldi (1809-1883)⁷¹²の4人による記録をもとに、当時の演奏活動を検証しつつ、彼らの詩や活動を通して、「ヴィッジャーノ人」が自由と誇りを象徴するアイコンへと昇華していく様をたどる。

2-1. チェーザレ・マルピカの記事 (1836) から

図版付き週刊誌『ポリオラマ・ピットレスコ *poliorama pittoresco*』⁷¹³に掲載されたマルピカによる1836年の記事は、生き生きとした文章に、演奏の様子を描写したスケッチを織り交ぜており、これまでも多くの主要な先行研究で取り上げられてきた (Celeste 1989, 104, Gala 2007, 370-371, Alliegro 2008, 28-31, Pasetti 2008, 202)。以下では、彼らの音楽能力がどのように評価されたかに着目し、記事の一部を引用する。

⁷¹⁰ パルザネーゼの説明は序章で既出 (12 頁)。

⁷¹¹ ソーレは1821年3月30日にセニーゼのブルジョアの家に生まれた。父親を亡くした後は、孤児として司祭の叔父に引きとられた。神学、医学を勉強したのち、1840年にナポリに移り、医学研究を放棄して法学を学んだ。卒業後はポテンツァに移り、弁護士として仕事を始め、自由愛国心運動に参加した。そこでサロンや新聞での寄稿を通して、文学や知的な世界と多く触れ合った。(Caserta “Sole- Nicola.”)

⁷¹² ピエモンテ出身の詩人。詩の即興を得意とし、広場などで即興を披露したことで人々の注目を集めた。各国の遍歴を経て、ボローニャ大学歴史学部の教授となった。詩の内容は、人々の生活に根差したものであったが、これが愛国的なニュアンスを含むとみなされたため、追放、投獄なども経験した。

⁷¹³ 『ポリオラマ・ピットレスコ』は、1836年から1860年にかけて両シチリア王国時代のナポリで出版されていた図版付き週刊誌。その表紙には、「すべての社会階級における様々な分野に関する役立つ知識を広め、家庭の読書をより快適で充実したものとするを旨とした定期刊行物」(Malpica 1836)と書かれている。

ハーブを背中に背負い、あるいはヴァイオリンを手にした青い服を着た丈夫な若者たちが見える。彼らはせいぜい3、4人からなる小さなバンドをつくり、鋼鉄製のトライアングルを持った子どもがあとをついてくる。街の聴衆たちのもとに辿り着くと、道端や宿屋で愉快的なコンサートを繰り広げる。彼らはバジリカータのヴィッジャーノという小さな村からやってきた。ハーブとヴァイオリンだけがすべての財産で、音楽は彼らの知る唯一の職業だが、彼らはどの音楽院にも学んではない。彼らが音符を読めることは、学者がエジプトの象形文字を読めることと同等に貴重だ。彼らは勉強することもなく、教授されたことがないにもかかわらず、その手は歌い上げる弦の上を流麗に動き、しばしばオーケストラの響きをも凌いでいる。(Pasetti 2008, 202)

上記の文章では、ヴィッジャーノ人が音楽院でのハーブ教育を受けておらず、読譜能力も持ち合わせていないにもかかわらず、非常に巧みな技術で、「オーケストラの響き」と比較されるほどの豊かな演奏表現を披露したことが証言されている。また、聴衆が自然と集まるほどに、彼らのパフォーマンスには人気があったことが示唆され、明らかに物乞いとは異なる印象を与えられている。週刊誌のページ中央には「ヴィッジャーノ人」と題されたマルピカ自身による⁷¹⁴スケッチが掲載されている。以下にその図版を示す【図 6-1-2】。

このマルピカのスケッチで描写された内容は、第1章第3節（【図 1-3-1】、56 頁）で示したパリッツィのリトグラフ（1853 年）と多くの点で類似している。つまり、ハーブとヴァイオリンを含む3、4人の集団⁷¹⁵であること、その中心に、ヴィッジャーノ・ハーブとみられるペダル機構のない楽器を肩にかけて立奏するハーブ奏者が描かれていること、そして、手前で子どもがトライアングルを持って立っていることである⁷¹⁶。

トライアングルは、彼らが使用した唯一の打楽器であり、常に子どもたちの担当パートであった。トライアングルの演奏は、学習段階の子どもに対するリズムの訓練として、ハーブ学習への予備段階に行われたことが指摘されているが (Simari 2016, 11)、このことは、つまり、ハーブ奏者が合奏において和声だけでなく⁷¹⁷リズムも主導し、合奏を指揮する役割を求

⁷¹⁴ スケッチの左端にサインが書かれていることからわかる。

⁷¹⁵ ハーブとヴァイオリンの組み合わせは常に人気があった (Simari 2016, 11)。

⁷¹⁶ この2つの描写は、ハーブに帽子が掛けられていることや、ヴァイオリン奏者がヴィオール風の持ち方で演奏していることなどの細部においても共通点が多い。なお、子どもが右手で持っているのは、聴衆からお金を集めるための皿であると推測される。

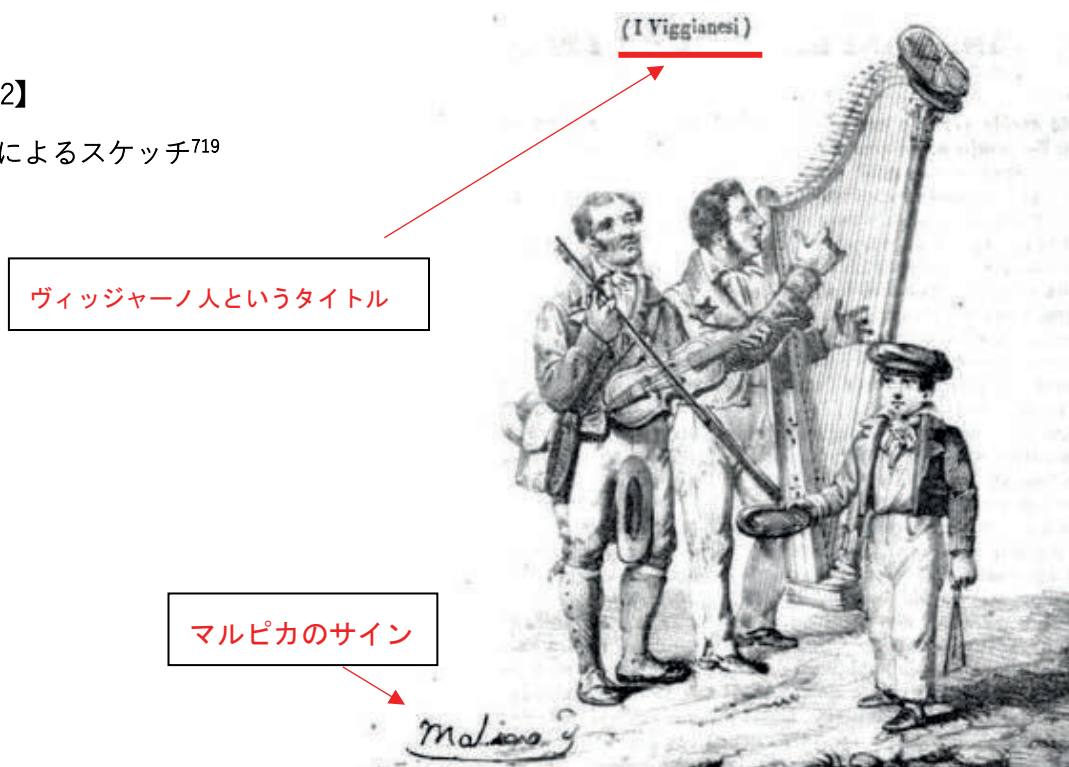
⁷¹⁷ ハーブが唯一の和音楽器として和声進行を担ったことは、第1章第3節第3項で述べた。

められていたことを意味している。

マルピカとパリッツィに共通する描写の特徴が、「ヴィッジャーノ人」と識別される（ハープ奏者を含む）集団の典型的な演奏活動の様子であることも、また重要な点である。初期のヴィッジャーノのストリート・ミュージシャンは、1～2人のハープ奏者とヴァイオリン、ショーム、バグパイプという編成が典型であったが、19世紀初め頃からハープとバグパイプは別々に演奏されるようになった（Simari 2016, 11）。また、ハープを含むレパートリー群と、バグパイプあるいはアコーディオン⁷¹⁸を含むレパートリー群は、同じジャンルの楽曲であっても（たとえばタランテッラなど）、演奏される旋律のタイプが大きく異なることが指摘されている（Gala 2007, 396）。「それはまるでハープ奏者が彼ら自身の旋律言語を構築したかのようであり、それは彼らを他の仲間の奏者と区別する一種の音楽用語である」（Gala 2007, 396）。つまり、ハープを伴う音楽家集団が「ヴィッジャーノ人」と識別されるようになり、象徴化されていく経緯には、ハープ奏者たちの活動範囲の広がりだけでなく、音楽的な独自性の獲得も関わっている。「ヴィッジャーノ人」という概念の成立は、合奏で唯一の和音楽器としてハープの役割が独立すること、そして、ハープを含む特徴的なレパートリー群が形成されることと、時期をともにしているのである。

【図 6-1-2】

マルピカによるスケッチ⁷¹⁹



⁷¹⁸ バグパイプは、時代の変遷とともにアコーディオンに取って代わられた。

⁷¹⁹ Malpica 1836, vol.1, 406.

2-2. ピエトロ・パオロ・パルザネーゼの詩集（1838）から

パルザネーゼによる詩が音楽とともにヴィッジャーノ人に親しまれてきたことは、既に見てきたが（第1章第3節第3項）、彼は、1838年の詩集『ヴィッジャーノ人の歌 *I Canti del Viggianese*』の序文にて、「ヴィッジャーノ人」の生き様を端的に表した文章も残した。

ヴィッジャーノ人たちは、ごく普通のこととして音楽の道に進む。子どものうちよりハーブやヴァイオリンを学び、ある程度の年齢に達すると勇んで村を離れる。楽器を演奏し歌を歌いながら、世界中を旅し続ける。そして少しばかりのお金を手に故郷に戻り、家族の平和を謳歌する。(Alliegro 2008, 32)

この引用部分からも、ヴィッジャーノ人がハーブとヴァイオリンの組み合わせを大事にしており、村人の多くが音楽家となったことが読み取れる。また、演奏で得たお金とともに故郷に戻り、家族とともに生活することを目的に、世界へと旅立っていたことが示唆される。以下では、現在でもヴィッジャーノで地元の学校の子供達に暗唱されて親しまれているパルザネーゼの詩「ヴィッジャーノ人 *Il Viggianese*」の第1連を日本語に訳出して挙げる。

パルザネーゼの詩「ヴィッジャーノ人」より第1連⁷²⁰

Il Viggianese

ヴィッジャーノ人

Ho l'arpa al collo, son viggianese;

ハーブを首にかけている、私はヴィッジャーノ人

Tutta la terra è il mio paese.

世界中が私の国。

Come la rondine che lascia il nido,

ツバメのように巣立って行って、

Passa cantando di lido in lido:

浜から浜へ歌いながら通り過ぎる

E finché in seno mi batte il cor

この鼓動が続く限り

Dirò canzoni d'armi e d'amor.

戦争と愛の歌を歌うだろう。

ベッリパンニが少年の頃に収集した楽譜（1986年校訂譜出版）では、この「ヴィッジャーノ人」という詩の同じ歌詞に対して、異なる曲調の楽曲（bis）が存在していた。たとえば、

⁷²⁰ Parzanese 1873, 7-9.

【譜例 6-1-1】に示す F dur の〈ヴィッジャーノ人〉では、第 1 行の歌詞に対して、2 拍目の付点リズムを基調とし、6 度音程の中でなだらかに上下行するフレーズがあげられているが、【譜例 6-1-2】に示す Es dur の〈ヴィッジャーノ人 2〉では、V—I を 1 小節ごとに交代させながら、9 度音程の間を順次下行と跳躍によって、8 分音符のリズムを弾ませるフレーズがあげられている。一方、〈ヴィッジャーノ人 2〉の第 2 行では、III 度調 g moll を経て、属調の B dur で終止する際に、〈ヴィッジャーノ人〉を彷彿とさせる 2 拍目の付点リズムが現れており、両者の音楽的関係性も匂わされる。両者は、単に作曲者が違うのか、演奏する文脈によって使い分けられたのか不明だが、いずれにせよ、様々な音楽がつけられている事実は、それだけ詩が親しまれていたことを示唆するといえる。

【譜例 6-1-1】〈ヴィッジャーノ人〉の冒頭⁷²¹

The image shows a musical score for the song 'Vignarone'. It consists of two systems. The first system is the piano introduction, marked 'Allegretto' and starting with a forte 'f' dynamic. A pink box highlights the first two measures of the piano introduction. The second system is the vocal entry, labeled 'CANTO'. It begins at measure 7 with a piano 'p' dynamic. A blue box highlights the first measure of the vocal entry, which contains the lyrics 'Ho l'ar-pa al col - lo son Vig-gia - ne - se'. The piano accompaniment continues with a piano 'p' dynamic throughout the vocal entry.

⁷²¹ Bellipanni 1986, 18.

【譜例 6-1-2】〈ヴィッジャーノ人2〉の冒頭⁷²²

The musical score is written for piano and voice. The piano part is in 3/8 time, starting with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The vocal part, labeled 'CANTO', begins at measure 6. The lyrics are in Italian. Three specific phrases are highlighted with colored boxes: a blue box around 'Ho l'ar - pa al col - lo, son' in measure 6, a blue box around 'Vig - - gia - ne - se;' in measure 11, and a pink box around 'mi - o pa-' in measure 12. The piano accompaniment includes triplets and various rhythmic patterns.

1 *mf*

CANTO

6 *p* Ho l'ar - pa al col - lo, son

11 Vig - - gia - ne - se; Tut - ta la ter - ra è il mi - o pa-

パルザネーゼの「ヴィッジャーノ人の帰郷」という詩からも、彼らの故郷への思いが伝わってくる。この詩に対する音楽は、ベッリパンニの収集した楽譜からは欠落していたが、現在では、ベッリパンニが19世紀の様式で作曲した音楽とともに、歌い継いでいくことが試みられている。

なお、この詩の第8行における「塔」は、かつてヴィッジャーノにあった3つの塔を指す。この塔は、ヴィッジャーノ村の紋章にも描かれている⁷²³。しかし、1857年のバジリカータ

⁷²² Bellipanni 1986, 20.

⁷²³ ヴィッジャーノ村の紋章 <http://www.comuni-italiani.it/076/098/stemma.html> (最終アクセス: 2019年1月)

地震⁷²⁴により倒壊したため、現在では礎の部分を残すのみである⁷²⁵。この詩は、当時のヴィッジャーノ人にとって象徴的な存在であったハーブと村の塔が描かれるとともに、長い旅から帰ってきたストリート・ミュージシャンの喜びを丁寧な描写している。

以下に、第1連を日本語訳とともに示す。

パルザネーゼの詩「ヴィッジャーノ人の帰郷」より第1連

Il ritorno del Viggianese

ヴィッジャーノ人の帰郷

Ti risveggo, fumoso mio tetto;	煙がたなびいているのが見える
Ti saluto, tranquillo Viggiano;	ただいま、静かなヴィッジャーノ
Anni ed anni ho vagato lontano;	長いあいだ私は遠くをさまよっていたけれど
Ma a te sempre tornai col desir.	いつだってここに戻ることを夢見ていた。
Ti risveggo, terren benedetto;	神から与えられたこの恵まれた土地が見える
Dove appresi la bell'armonia!	ここで私は美しいハーモニーを知った！
Fremer l'arpa ho sentito per via,	道すがら爪弾かれるハーブの音色が聞こえてくる、
Le tue torri veggo apparir.	ヴィッジャーノの2つの塔が見えてくる。

社会階級の低い貧しい人々は、よりよい生活条件を求めるために村を離れ、旅に出なければならぬ事情があった (Mandarini 1839, 27-28)。つまり彼らは、名誉のために貧しい村を捨てて外に逃げて行ったわけでは決してなかったのである。子どものうちからストリート・ミュージシャンとして旅に出たヴィッジャーノ人たちは、いつの日か、それがたとえ何十年後になろうとも、お金をためて故郷に戻ってきたいという思いを強く持ちつつ、広く世界へ散らばっていった。自然に恵まれたのどかな故郷への憧れは、いつの時代にも「ヴィッジャーノ人」たちの心に刻まれていた。

月8日)

⁷²⁴ バジリカータ地震とは、1857年12月16日にバジリカータ地方を震源に起きたマグニチュード7.1の巨大地震で、過去2500年間のイタリアの地震の歴史の中で最も破壊的な地震であった。そのため、バジリカータ地方だけでも19,000人近い犠牲者を出したと言われており、ヴィッジャーノも被害の大きな地域の1つであった。国立地理学火山学研究所サイト <https://ingvterremoti.wordpress.com/2014/12/16/i-terremoti-nella-storia-il-terremoto-del-16-dicembre-1857-in-basilicata-uno-dei-piu-distruittivi-della-storia-sismica-italiana/> (最終アクセス：2019年1月11日)

⁷²⁵ イタリア旅行協会の資料による。Touring Club Italiano, *Basilicata Carabria*, 1980, 276.

2-3. ニコラ・ソーレの詩集 (1848, 1857) から

「ヴィッジャーノ人」のアイデンティティーとしてのハーブに目を向けた詩人のひとりにニコラ・ソーレがいる。彼の最初の詩集は『ルカニアのハーブ *L'arpa lucana*』(1848) と題された。ソーレは、ハーブが郷土愛の象徴として働いていることに着目し、これをさらに愛国心の象徴に位置づけようとした⁷²⁶。しかし、1848年にフランスで起きた2月革命の影響による政治情勢の変化から、両シチリア王国ブルボン朝の当局は、愛国心によって蜂起が起こりうることに敏感になっていた。そのため、この出版は当局から目をつけられることとなり、ソーレは逃亡生活を余儀なくされた⁷²⁷。

ソーレの詩集だけでなく、ヴィッジャーノのストリート・ミュージシャンの存在自体も、革命のプロパガンダになりうる危険性があるとみなされた (Alliegro 2013, 27)。彼らの音楽活動は聴衆を楽しませる一方、広場などに民衆を集めるきっかけにもなりえたからである。1851年にブルボン朝の密告者がトリノよりナポリ警察宛てに送った書簡からは、その切迫した様相が伝わってくる。

拝啓、イタリアの中でもはぐれ者の温床となりつつある非常に不幸で不運なこの土地、無神論の宣誓がなされ、プロテスタント主義において英国人布教者が既に活動し、要するに階級の秩序を混乱させる目的に他ならぬことが起きている国より、我が外交領事および海外係官はナポリ外務省に対して、ピエモンテ州君主の統治下へのビザ、特に「カルデライ」と呼ばれる人々とヴィッジャーノの放浪音楽家の旅券に対してはビザを発行しないよう命令するだろうと想像しています。(Alliegro 2013, 27)

これに対してナポリ警察の対応は素早かった。同年の4月10日には、下部組織であるバジリカータ警察に対し、以下の通告を行っている。

諸君、ピエモンテ州、特にトリノでは、音楽家という職業に従事するヴィッジャーノ人がより多く見られるようになっており、革命主義の活動に参加する者や無神論

⁷²⁶ この詩集では、詩とハーブの間に交わされる想像上の理想的な対話という非常に独特な設定がなされている。ハーブは常に自由への切望の象徴として描かれており、詩の最後では、ハーブがヴィッジャーノの人々に渡る。そして、どこへ行っても自由と自治の大切さを賛美する、という内容である (Santoro, “Sole-Nicola”).

⁷²⁷ Caserta, “Sole-Nicola.”

を唱える者がいることが知られている。前述の地方へ破壊活動主義の宣伝者になりうる者たちが再訪することを阻止するため、我々は諸君にピエモンテ州で見つかった名前を事前に点検し、そのうちの誰が祖国に到着しているかを監視することを求める。彼らは地方当局による厳しい監督を受けなければならないだろう。(Alliegro 2013, 27)

この通告を受けたバジリカータ警察は、ヴィッジャーノ人の音楽家に対して、要求された内容よりもさらに断固たる手段をとることを決意した。つまり、音楽家たちの新しい出発はすべて拒否する方針を固めたのである (Alliegro 2013, 27)。そして、同年4月22日には早くも既にバジリカータ担当の管理官は、両シチリア王国内務省及び警察部門の最高責任者宛てに、この対策がしっかり遂行されていることを保証する旨を報告した (Alliegro 2013, 27)。こうしたすべての動きは1ヶ月も経たないうちに迅速に起こり、旅を本分とするヴィッジャーノ人の音楽家たちは皆、たちまちに身動きがとれない状態にさせられてしまったのである。

本論第1章および本章のこれまでの記述でもみてきたとおり、携帯型のハーブの文化は常に歌と強く結びついてきたが、言葉の持つメッセージ性は、諸刃の剣として彼ら自身にも降りかかることになった。しかし、音楽家としての誇りを持ち、純粋に演奏活動を行ってきた多くのヴィッジャーノ人が政治的に巻き込まれてしまったことは明らかである。彼らは、次第に音楽活動の自由を希求するようになった。

一方、ソーレは1853年に赦免を得てから、ジュゼッペ・ヴェルディと友情を育む機会を得た⁷²⁸。また、先にも取り上げた1857年のバジリカータ地震が起きた際には、新しい詩集『ルカニアの地震のために *Pel tremuoto in Lucania*』⁷²⁹の販売収益を地震の被災者に寄付するなど、ヴィッジャーノ人と直接かかわる活動も行った⁷³⁰。

ヴェルディは1858年春、ブルボン朝の検閲によってサン・カルロ劇場での《仮面舞踏会 *Un ballo in maschera*》の上演が禁止されたことに憤慨したことを機にナポリを離れるが、別れを惜しんだソーレがヴェルディに手向けたのが「ヴェルディよ、さらば *Addio a Giuseppe Verdi*」という詩である (De Grazia 1941, 230.)。また、ヴェルディも、この詩への返礼とし

⁷²⁸ Caserta, “Sole-Nicola.”

⁷²⁹ この詩集の原題は、カタローニア語だと思われる。

⁷³⁰ Santoro, “Sole-Nicola.”

て、ソーレの別の詩「詩人の祈り *La preghiera del poeta*」に作曲をした。つまり、今日でも広く知られているヴェルディの歌曲〈詩人の祈り *La preghiera del poeta*〉の背景には、自由を手にすることを願うヴィッジャーノ人たちの希望と信仰を表現しようとしたソーレの活動があった⁷³¹。

なお、ソーレは、この地震の犠牲者を悼む詩「ヴィッジャーノの地震 *Il terremoto di Viggiano*」にもヴェルディが音楽をつけることを望んでいたが、ヴェルディがナポリを離れたことで、その機会を逸してしまった⁷³²。この詩は、現在、ベッリパンニが 1986 年の校訂譜出版の際に作曲した 19 世紀のヴィッジャーノの様式による音楽⁷³³とともに、今日のヴィッジャーノでも親しまれている。この曲は、当時の様式を意識したとはいえ、あくまでもベッリパンニによる作曲のため、厳密にレパートリーの保全とはいえないが、今までにみたとおり「ヴィッジャーノ人」としての誇りと自由の象徴としてのハーブのアイデンティティーに着目すると、伝統を継承した事象とみなせる。

2-4. ジュゼッペ・レガルディの取材記録 (1861, 1866) から

詩人のジュゼッペ・レガルディがヴィッジャーノのストリート・ミュージシャンに初めて言及したのは、1861 年の著作『歌と散文 *Canti e prose*』第 2 巻であった。この著作の注目すべき点は、レガルディがマルタ島⁷³⁴でハーブの名手ジェンナリーノ・ペツネッラ Gennarino Pennella (?-?) から実際に聞いた話が記されたことである。下記にその一部を引用する。

ヴィッジャーノ人は各地を旅しながらイタリアの心を伝えていた。しかも彼らの楽器の多くは、故郷の産するモミの木でできていた。我らの友ジェンナリーノ・ペツネッラが使っていたハーブは、ヴィッジャーノのヴィンチェンツォ・ベッリツィアが製作したものであった。彼 [ベッリツィア] は、ルカニア地方の熟練したハーブ職人である。ルカニアのハーブは行く先々にイタリア音楽という宝を提供した。パリやロンドンにある数々の広場、ドイツの多くの城内、ボスポラスやナイルのモスクの間、中

⁷³¹ この歌詞の中にも、詩人のハーブが登場する。また、ハーブを握る手と天を見上げる瞳が描写される (Sole, *Canti*. 238.)。

⁷³² De Grazia, “Vita musicale,” 232.

⁷³³ 巻末付録【表 1】(524 頁) にてわかるとおり、〈ヴィッジャーノの地震〉は、バルザネーゼの詩によってほぼ構成されているベッリパンニの校訂譜で唯一、ソーレの作詞による。

⁷³⁴ マルタ島はシチリア島の南約 90km に位置する地中海の小さな島。現在、イギリス連邦および EU 加盟国であるマルタ共和国に属する。

国のパゴダのふもと、そしてアメリカの市場の中、あなたの望むような場所ならどこでも、である。(Regaldi 1861, vol.2, 462)

以上に引用した文は、幾分比喩的ではあるものの、当時のストリート・ミュージシャンが演奏していた場所を具体的に想像させてくれる。また、同文献では、ペッネッラからの伝聞として、具体的なハープ奏者の事例も紹介された。たとえば、35 年後にようやく故郷に戻ってきたハープ奏者アントニオ・ヴァラッロ Antonio Varallo (?-?)、そして、1806 年にハープ 1 つを手に村を出て長旅をした後、金持ちになって 1832 年に帰ってきたというハープ奏者ヴィンチェンツォ・ミリョーニコ Vincenzo Miglionico (?-?) などである⁷³⁵。彼らは、ヨーロッパ各地のみならず、近東やアジア、アメリカにまで広がって演奏活動を行い、長い間故郷に戻らなかったが、パルザネーゼの詩「ヴィッジャーノ人の帰郷」でも紹介したとおり (304 頁)、はるか遠くの異国の地でもなお帰郷への思いを強く持っていた。さらに、ハープ演奏を通して「ルカニアのハープ」あるいは「イタリアの心」を代表するなど、村人より広い概念での「ヴィッジャーノ人」としてのアイデンティティを確立していった。

レガルディは、1866 年に発表した回想録『ドーラ La Dora』⁷³⁶にも、ペッネッラからの取材記録を記した。この回想録からインスピレーションを受けたのが、小説家ジョヴァンニ・バッティスタ・セザンヌ Giovanni Battista Sezanne (Fl. 1858-1882?) である。1868 年にフィレンツェで出版された小説『メニコ：ヴィッジャーノのハープ奏者 Menico; L'arpeggiatore di Viggiano』(以下、『メニコ』)は、「現代小説 storia contemporanea」との副題のとおり、同時代に活動したヴィッジャーノのストリート・ミュージシャンに基づく創作である。さらに、『メニコ』のはしがきには、「レガルディの『ドーラ』第 5 章を参照」(Sezanne 1868, 3)と典拠が明記されている。

以下では、ヴィッジャーノ・ハープ協会からご提供いただいた『メニコ』の複写のうち、主人公であるハープ奏者メニコの紹介部分を引用する。

メニコと呼ばれるハープ奏者は、美しいルカニア山脈に位置し、7 千人もの人口を

⁷³⁵ 先に取り上げたパルザネーゼの詩集の序文 (304 頁) では、「少しばかりのお金」を持ち帰ったとあったが、ハープ奏者によっては、演奏によって多額の収入を得ていたことも示唆される。この点でも、物乞いとは異なるといえる。

⁷³⁶ ドーラとは、ピエモンテにある同名の村や川の呼称に由来する題目だと思われる。なお、この回想録の初版は 1866 年、第 2 版が 1867 年である。本論では、第 2 版を参照した。

抱える音楽豊かなヴィッジャーノ村で生まれた。ヴィッジャーノ村は、かつてトレヴィーコのロッフレド侯爵の領地であった岩だらけの高い丘の上にそびえ立つ。村の住民は音楽に大いに傾倒しており、ハーブから凝縮された音楽を引き出すため、朝早くから訓練を積む。そして、さまようトルバドゥール[＝ヴィッジャーノの村人]は、あらゆる土地に、ベッリーニやヴェルディの音楽と、得も言われぬ開拓者や漁師の歌を響かせる。それ[＝開拓者や漁師の歌]は、ナポリとキアイアの海、カラブリアの密林、熱い陽を浴びたプーリアの平原における神の恵みを称えるために生まれた。歌って[ハーブを]演奏するためにトリノの広場にやってきたメニコは、孤独でつらい気持ちを抱え、仲間を待ち望んでいた。(Sezanne 1868, 5)

この文章からは、ヴィッジャーノ出身のハーブ奏者のメニコが故郷を離れて、トリノの広場でハーブを演奏しようとする情景が描かれるとともに、ヴィッジャーノ人たちが、「ベッリーニやヴェルディ」といったオペラ音楽や、「開拓者や漁師の歌」と表現されるナポリ民謡などとみられる地域固有の歌をレパートリーとし、人々の心を動かしていたことがほのめかされている。ヴィッジャーノのストリート・ミュージシャンという題材は、このように小説でも取り上げられるほど話題性があった。

第3項 イタリア統一以降の社会的逆境とアイデンティティーの維持

1861年の両シチリア王国の崩壊後には規制が緩み、ヴィッジャーノのストリート・ミュージシャンは再びヨーロッパの主要都市に散らばった。さらに世界各国を渡り歩くようになったストリート・ミュージシャンの行き先は、アメリカをはじめ、オーストラリア、キューバ、トルコ、インド、中国と多岐にわたった⁷³⁷。その様子はまさに、現在でもヴィッジャーノで親しまれる音楽〈ヴィッジャーノ人〉における「世界中が私の国」⁷³⁸というフレーズを彷彿とさせる。しかし、ストリート・ミュージシャンの旅は、必ずしも彼らの奏でる音楽のように愉快なものではなかった。むしろ彼らを取り巻く生活環境は、常に過酷なものであったうえ、彼らに対する世間からの評価は、時代や政局により大きく翻弄された。とりわけ、多くのストリート・ミュージシャンが活動したイギリスやフランスの都市で物乞いや放浪

⁷³⁷ ヴィッジャーノ村公式サイト www.comuneviggiano.it/pubbl_m1/musica02.pdf より。
(最終アクセス：2018年9月1日)

⁷³⁸ パルザネーゼ「ヴィッジャーノ人」第1連第2行(304頁)。

者に対する排除や取り締まりの動きが活発化されたことは、ヴィッジャーノ人にも大きな影響を及ぼした (Alliegro 2013, 27) 。既にみてきたとおり、ヴィッジャーノのストリート・ミュージシャンは、物乞いや浮浪者とは一線を画する音楽家として評価されてきたが、各国への分散とともに知名度が上がるにつれ、それらの人々と混同されるのには訳があった。

3-1. 徒弟制度の実際

ストリート・ミュージシャンたちの演奏技術が音楽院などで教えられたものではなく、ほぼ独学であったことは、既にマルピカの記事を引用した際にも紹介したが (299 頁)、実際のところ、完全な独学というよりはむしろ、村全体が音楽家集団として機能し、子どもたちが自然と周りからの影響を受けて音楽的才能を養っていたという実態に近かった。音楽家たちの単位は家族であることも多かったが、少なくとも 19 世紀半ば頃のヴィッジャーノでは、徒弟制度により演奏活動をはじめていくための環境もできあがっていた。

パゼッティは、子どもの父親と親方との間で交わされた弟子入りの契約の内容を紹介した (Pasetti 2008, 203-204) 。その契約内容とは以下のようなものである。父親は子どもが少なくとも 3 年間親方のもとで音楽家の修行を積むことを約束し、一方で親方は子どもに楽器を買い与え、ハーブの演奏技術を授けるという責務を負う。親方には子どもの世話をして食事を与えること、その上で子どもが病気にかかった場合にはその治療費を負担することなどが義務付けられる。万が一、契約期間内に子どもが命を落としてしまった場合には、子どもが 1 年間に稼いだらう金額を家族に対して支払わねばならない。この弟子入り期間が終わる頃には自立した音楽家として仕事ができるように、子どもにはビジネスチャンスが与えられる。そして無事に期間を終えた暁には、貸し出されていたハーブは子どもの所有物とすることができる。また、契約を満了した子どもには新しい洋服が買い与えられる。

このような徒弟制度は、貧しい家に生まれた子どもたちが音楽家の夢を現実にするための画期的なシステムだったが、この契約内容につけこんで都合よく利用する親方も存在したことは否めない。この契約のいくつかの但し書きがあったからである。たとえば、子どもの態度が著しく悪かった場合にはハーブは親方の所有物となること、子どもがハーブを壊してしまった場合にはその賠償金を父親から受け取る権利があること、子どもが修行から逃げ出した場合にはその搜索費用を父親から受け取る権利があること、などが挙げられる (Pasetti 2008, 203-204) 。結果的に、良心的ではない親方の中には、弟子入り期間の終わりに近づくと、子どもに対してひどく扱うようになり、耐え切れなくなった子どもが逃げ出すや

否や、金銭をせびるような者もあった (Pasetti 2008, 203-204)。

19 世紀後半以降、このような不正な取引の横行が問題視され、子どものストリート・ミュージシャンを取り巻く生活環境については、のちには社会問題にまで発展していく。多くの先行研究では、イタリアのストリート・ミュージシャン全体を対象とし、そのような深刻な事例に注目されることが多い (Zucchi 1992, Pasetti 2008, etc.)。しかしながら、19 世紀後半にかけて「ヴィッジャーノ人」の定義が広がったことで、本来の「ヴィッジャーノ村」における多くの音楽家には当てはまらなかったケースまでもが「ヴィッジャーノ人」の問題として捉えられてしまった歴史的事実にも目を向ける必要がある。以下では、ヴィッジャーノの具体的な事例を挙げる。

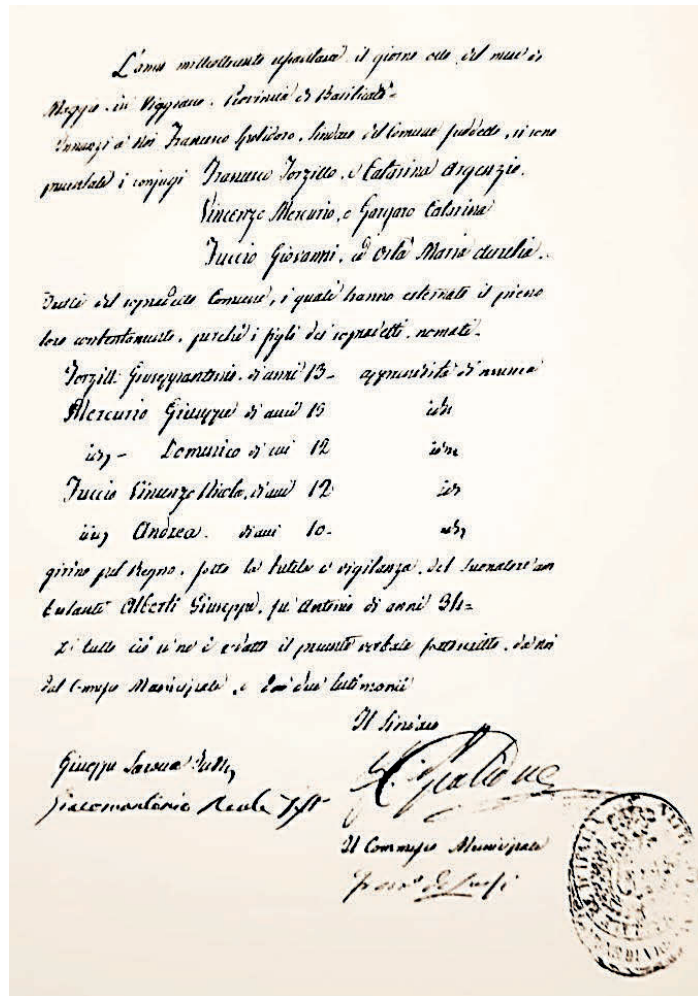
たとえば、ヴィッジャーノ村では、弟子入りの際に自治体が仲介し、正式な手順を踏んで、契約が行われていたことが現存する資料からみてとれる⁷³⁹。【図 6-1-3】は、ヴィッジャーノ村で 1866 年 5 月 8 日に交わされた弟子入り契約の報告書である。3 組の夫婦がそれぞれ自分の子ども 1～2 名をストリート・ミュージシャンのジュゼッペ・アルベルティ Giuseppe Alberti (?-?) に預けることを契約する内容である。弟子入りする子どもは 10～15 歳であり、皆がジュゼッペ・アルベルティの指導と監督のもとで「音楽見習い *apprendista di musica*」として学ぶこととなっている。この誓約は、ヴィッジャーノ村長のフランチェスコ・スポリドーロ Francesco Spolidoro (?-?) の前で、上記の参加者全員と村の書記官および 2 人の証人を交えて、公式に行われている。また、この報告書には、署名と押印もされている。

さらに、ヴィッジャーノでの事例が他の深刻な事例とは切り離して考えられるべきであるという着眼点は、既に 19 世紀当時にも、法律に関する議論上で指摘されていた。次では、歴史学者ジョン・ズッキ John Zucchi (1955-) ⁷⁴⁰による路上生活者に関する先行研究をもとに、まず、ストリート・ミュージシャンの子どもに関わる法律を把握した後、ヴィッジャーノをめぐる事例に光をあてる。

⁷³⁹ ヴィッジャーノ・ハーブ協会提供。

⁷⁴⁰ 主に 20 世紀の北米における移民の歴史を専門とする歴史学者。トロント大学にて博士号を取得。現在、カナダのマギル大学 McGill University 歴史学部教授を務める。

【図 6-1-3】 1866 年 5 月 8 日の契約報告書⁷⁴¹



L'anno milleottocento sessantasei il giorno otto del mese di maggio in Viggianno provincia di Basilicata.

Innanzi a noi Francesco Spolidoro sindaco del comune predetto si sono presentati i coniugi

Francesco **Torzillo** e Catarina Argenzio

Vincenzo **Mercurio** e Gargaro Catarina

Fuccio Giovanni e Orta Maria Aurelia

3 組の両親

Tutti del sopradetto comune, i quali hanno esternato il pieno loro contentamento, perché i figli dei soggetti nomati:

Torzillo Giuseppantonio di anni 13

apprendista di musica

Mercurio Giuseppe di anni 15

" "

" Domenico di anni 12

子ども " "

Fuccio Vincenzo Nicola di anni 12

" "

" Andrea di anni 10

" "

Girino per Regno sotto la tutela e vigilanza del sonatore ambulante Alberti Giuseppe, fu Antonio di anni 34.

Di tutto ciò se ne è redatto il presente verbale sottoscritto da noi, dal commesso municipale e da due testimoni

FIRME

TIMBRO E FIRME

⁷⁴¹ ヴィッジャーノ・ハーブ協会提供。マリア・ルチア・マルシコヴェーテレ氏に解読いただいたことに感謝する。

3-2. ストリート・ミュージシャンの子どもを巡る法律と議論

初期のストリート・ミュージシャンの子どもに関する法律は、1840 年代前半にさかのぼる。未成年者たちは近親者の同伴なしでは両シチリア王国を離れることができないと定められ、同伴者に対しては、未成年者を養う責務とともに、適切に扱うこと、そして最終的に両シチリア王国に帰還させることが求められた (Zucchi 1992, 145)。この内容は、まさにヴィッジャーノにおける両親と親方の間に交わされた見習いの契約の理想的な形を示しているといえよう。この法律が 1841 年にナポリで可決されたのち、1844 年にはパルマ公国でも、同様のものが可決された (Zucchi 1992, 145)。

さらに明確に定義された法律が求められる中、1852 年に両シチリア王国で発出された法令では、山間の村の子どもを対象とした営利目的での取引が禁止され、営利目的が発覚した場合は、100-1,000 リラの罰金と 1 か月から 1 年の懲役が科せられるとされた (Zucchi 1992, 145)。また子どもを預かる人物は、ヨーロッパでは 6 か月以内、ヨーロッパ以外でも 1 年以内には、子どもとともに帰国することも義務づけられた (Zucchi 1992, 145)。

イタリア統一後の政府当局は、この問題に敏感になっていった。当時のイタリアの公安法第 63 条は、両親の明示的な許可なしに 16 歳未満の子どもを放浪者として預かることを禁じていたが、裏を返せば、親が子どもを第三者に委託する権利を認めていることになっていた (Zucchi 1992, 152)。また、同第 441 条および第 445 条は、物乞いの目的で子どもを第三者に渡した者、子どもを放浪させた者、または子どもへの教育を拒否した者に対して厳しい罰則を科したが、一方の親方たちは、子どもたちをあくまでも「小さな芸術家」として海外に連れて行っていると主張した (Zucchi 1992, 152)。

放浪者における子どもたちの取引を禁止する大きな困難のひとつが、禁止の対象となる職業の選定であった。なぜなら、一口に放浪者といっても、実態やイメージが大きく異なるからである。例えば、ルッカの置物職人をはじめ、スズや銅の細工職人のような露天商は、「誠実な」取引をしていると称賛された一方、手品師、路上の歌手、芸をする猿や犬の出展者などは、「物乞いの仮面」だと表現された (Zucchi 1992, 153)。そのためイタリア当局は、1868 年、審議されていた法律最終草案の複写を王国内の各州の知事および地方検事に送り、改善のための意見を求めた (Zucchi 1992, 153-161)。

ヴィッジャーノのストリート・ミュージシャンに関しては、活動の擁護派と反対派に意見が明確に分かれた。擁護派としては、たとえば、法務省のある関係者は、彼の知る立派なストリート・ミュージシャンを念頭に置き、すべてのストリート・ミュージシャンが禁止され

るべきではないと伝えた。その根拠としてヴィッジャーノの子どもたちの例を挙げ、彼らはストリート・ミュージシャンの長い伝統を持ち、たいてい両親に連れられていると述べた (Zucchi 1992, 153)。ジェノヴァ県の地方検事も擁護派のひとりであった。彼は、家族にかかわることに州が法律として介入すべきか疑問を呈した (Zucchi 1992, 153-154)。もっとも彼の場合は、「ヴィッジャーノと呼ばれる村から来た人々をヴィッジャーノ人と呼ぶことすら知らず、単に移民の階級を指す名前と認識していたようであった」 (Zucchi 1992, 154)。

この2人の意見のうち、前者からは、ヴィッジャーノの音楽家たちの多くが家族単位で行動し、問題となる事案に当てはまるケースが少なかったことが読み取れる。また、後者に関しては、ヴィッジャーノ人と呼ぶことすら知らないほど知識がなかったという点よりも、むしろ「ヴィッジャーノ人」という概念が、ついには移民階級全体を想起させるほどに広がったことが着目される。

一方、バジリカータ州の知事は、ヴィッジャーノ人の子どもが放浪活動の禁止令の「例外」とされることに強く反対を示した。彼は、ヴィッジャーノの子どもたちが芸術的なキャリアのために音楽を学びたいと本当に思うならば、自分の故郷や公共の音楽院でそれを行うことができるかと主張した (Zucchi 1992, 154)。ズッキは、この知事について「プロの演奏家と、移住と路上での楽器演奏を強いられた労働者との区別ができないようだった」 (Zucchi 1992, 154) と述べている。確かに、ヴィッジャーノを有する州の知事がストリート・ミュージシャンの誇りある仕事ぶりを認識していないならば、多少は意外である。あるいは、州外への移住によるヴィッジャーノの人口流出が顕著であることを踏まえると⁷⁴²、為政者の本意としてはその阻止を試みる思惑があったことも考えられる。プロの演奏家との区別ができていなかったのではなく、むしろ地元の若者たちの音楽的才能は認めたうえでの意見だったのではないだろうか。

音楽家によって支えられているヴィッジャーノ村の人口は、バジリカータ州知事の反対意見の甲斐むなしく、1880 年頃以降の大規模な移住によって顕著に減少した。このような人口流出の根本原因は、イタリア統一によって広がった南北での貧困格差の問題 (序章 2 頁) が十分に解決されないままであったことにある⁷⁴³。少なくとも、ヴィッジャーノのストリート・ミュージシャンの事例に関しては、議論すべきは彼らの徒弟制度や音楽能力が不適切で

⁷⁴² 序章 (2 頁) でも述べたとおり、人口の減少と音楽家の移住の時期には一定の関係性がある。

⁷⁴³ 元イタリア外務省事務局長でワシントンのイタリア議会議長のマルチェッロ・チェッルーティ Marcello Cerruti (1808-1896) も同様の理由により、音楽活動の禁止と本国送還に反対した (Zucchi 1992, 155)。

あったかどうかではない。むしろ、イタリア人移民を指すと誤解されるまでに広い意味での概念と化した「ヴィッジャーノ人」という言葉が独り歩きした結果、もともとの村人であるヴィッジャーノ人に向けられてしまった偏見の問題であったはずだ。

3-3. イタリア国外における子どもたちの過酷な生活——パリを例に

「ヴィッジャーノ人」に対する偏見が生まれた理由は、ヨーロッパ主要都市でのストリート・ミュージシャンの子どもがあまりにも多く活動しており⁷⁴⁴、その生活ぶりが注目されたからである。パリの月刊誌『両世界評論 *Revue des Deux Mondes*』に掲載された 1870 年の記事では、当時の社会派ジャーナリストのマキシム・デュ・カン *Maxime Du Camp* (1822-1894) によって「子ども 100 人のうち 20 人が祖国に帰り、30 人が異国にとどまり、50 人が貧困で命を落とす」(Du Camp 1870, 197) と表現された⁷⁴⁵。彼らのうちのどこまでが「ヴィッジャーノ人」とみなされたかはわからないが、彼らの生活の過酷さが人々に大きな衝撃を与えたことは事実であった。デュ・カンは、1860 年には千人隊⁷⁴⁶に参加した他、ギュスターヴ・フローベール *Gustave Flaubert* (1821-1880)⁷⁴⁷とともに南イタリアを訪れた経験もあり、イタリアには精通していた。1867 年以降、パリで物乞いたちの日常生活を体系的に調査しており、この記事には説得力があった。そして、折しもまたパリで、ストリート・ミュージシャンの現状を伝える著作が発表される。それが、フランスの作家エクトール・マロ *Hector Malot* (1830-1907) による『家なき子 *Sans famille*』であった。

1869 年に執筆依頼を受けたマロは、1870 年 4 月には『家なき子』(1878) の第 1 稿を既に仕上げていた (Malot 1896, 129)。しかし出版にあたっては、著名な出版人であるピエール＝ジュール・エッツェル *Pierre-Jules Hetzel* (1814-1886)⁷⁴⁸の賛同が得られず、8 年間もの

⁷⁴⁴ 1860 年から 1870 年にかけて、およそ 3,000 人から 6,000 人のイタリアの子どもたちがストリート・ミュージシャンとして世界中で活動しており、ロンドン、パリ、ニューヨークにはそれぞれ 1,000 人単位の子どもたちが生活していた (Pasetti 2008, 204)。

⁷⁴⁵ この記事は、パリの物乞いに関する社会問題を扱ったもので、「パリのサン＝ドニとヴィレ＝コトレにおける物乞いたち *La mendicité à Paris-Saint-Denis et Villers-Cotterets*」と題された。記事の一部には、イタリア出身のストリート・ミュージシャンやストリート・エンターテイナーの子どもたちについて詳しく書かれていた (Du Camp 1870)。

⁷⁴⁶ 千人隊 (*La Spedizione dei Mille*) は、イタリア統一運動においてジュゼッペ・ガリバルディ *Giuseppe Garibaldi* (1807-1882) が率いた義勇軍。彼らは、1860 年に両シチリア王国を征服し、サルデーニャ国王のヴィットーリオ・エマヌエーレ 2 世 (サルデーニャ国王在位 1849-1861、初代イタリア国王在位 1861-1878) に征服した国土を献上した (Duro 1994, vol.4, 486)。

⁷⁴⁷ ギュスターヴ・フローベールは、『ボヴァリー夫人』で知られるフランスの小説家。

⁷⁴⁸ ピエール＝ジュール・エッツェルはフランスの『海底二万マイル』などで知られるジュール・ヴェルヌ *Jules Verne* (1828 - 1905) を世に送り出したことで有名。他にもオノレ・ド・バルザック *Honoré de Balzac* (1799 - 1850) の『人間喜劇』や『ペロー童話集』など多くの名作の出版に関わった。

長きにわたって世に出すことができなかったという事情があった (Malot 1896, 129)。賛同が得られなかったのは、マロの作品がエッツェルの『教育娯楽雑誌 *Magasin d'éducation et de recreation*』(1864-1914) に掲載するにはおぞましい内容が多く含まれすぎているとの判断がなされたためであった (Vegliante 1990, 20)。エッツェルの反対理由のひとつは、フランスにおける社会問題の存在をあぶり出してしまうという懸念、ふたつめは、小説に描かれるルールシーヌ通りの子どもたちの生活状態があまりに陰鬱で悲惨であったことだ。しかし、実際のマロの小説は恐怖的な世界観を脚色していたわけではなく、当時のパリ市民にとって身近に存在するこの深刻な社会問題の真実を報告したにすぎなかった。それにもかかわらず (だからこそ、というべきだろうか)、読者に衝撃を与えすぎることが懸念されたのである。このエピソードは、当時のストリート・ミュージシャンの生活環境がいかに厳しかったかを間接的に物語っている。

『家なき子』は、ヴィッジャーノからインスピレーションを受けたのではないかと近年、指摘されている (Bonitatibus 2010, 130)。また、マロが実際に参考にした題材のひとつが、レガルディによるヴィッジャーノ人の取材記録をもとにしたセーザンヌの小説『メニコ』⁷⁴⁹なのではないかともみられている⁷⁵⁰。これまでに数多く映画化され、日本でもテレビ・アニメ化されるなど⁷⁵¹、現在でも不朽の人気を誇る『家なき子』の物語で、主人公のレミ少年がハーブを背負って、愛犬のカピとともに旅する姿は、まさに子どものストリート・ミュージシャンの姿だったのである。しかし、我々の多くはこれまで、彼がどこからやってきて、背負ったハーブで何を弾いていたのかを考えたことはなかっただろう。

3-4. 悪評からの復興とアイデンティティ維持の取り組み

以上の例にもみるとおり、パリをはじめとするヨーロッパ各都市での子どもの惨状は、大きな話題性を持った。結果的に、イタリア統一以降、ヴィッジャーノの優れたハーブ奏者も含めた「ヴィッジャーノ人」は、イタリアの国内外から二重の偏見を受けることとなった。つまり、ストリート・ミュージシャンの実際の貧困生活が目撃されるヨーロッパ各国では、

⁷⁴⁹ レガルディと『メニコ』の関係は、既に第2項 (308-309 頁) で述べた。

⁷⁵⁰ この貴重な助言をくださったヴィッジャーノ・ハーブ協会の副会長マリア・ルチア・マルシコヴェーテレ氏に感謝する。

⁷⁵¹ 日本テレビ系列で放映された『家なき子』(1977-1978 年) と、フジテレビ系列で放映された『家なき子レミ』(1996-1997 年) などがある。イタリアをはじめとするヨーロッパ各国のほか、フィリピン、クエートなどアジアや中東諸国でも放映された。マルシコヴェーテレ氏によれば、ヴィッジャーノの現地人も、このアニメに親しんでいるという。

窃盗などの好ましくないレッテルが貼られ、一方のイタリア国内では、ヨーロッパの主要都市におけるストリート・ミュージシャンの存在自体が、母国イタリアの尊厳を損なわせるとみなされた。

このような状況を受け、ヴィッジャーノ村では1876年、村営学校の教師であったジュゼッペ・カタラーノ Giuseppe Catalano (?-?) が発行人となり、新聞『ヴィッジャーノ・ハーブ *L'arpa viggianese*』の発刊がはじまる【図6-1-4】。その発刊の狙いは、音楽家の政治的中立性を訴え、モラルを再興することであった。しかしこの試みも長くは続かず、わずか5号までの発刊で幕を閉じる⁷⁵²。こうして、ヴィッジャーノの尊厳と伝統を復活させる試みは課題を残したまま、道半ばで終わってしまった。

【図6-1-4】『ヴィッジャーノ・ハーブ』の1面⁷⁵³



民衆の教育目的であることがみてとれる。

⁷⁵² ヴィッジャーノ村公式サイト www.comuneviggiano.it/larpa_viggianese.htm。
(最終アクセス：2018年9月4日)

⁷⁵³ 同上。

『ヴィッジャーノ・ハーブ』新聞の試みは続かなかったものの、ヴィッジャーノの村では音楽家としての誇りをハーブで表した紋章が数多く残された。村では、ストリート・ミュージシャン活動によって得た資金で家を再建し、その年を刻印する習慣が見られた。【図 6-1-5】に示す写真は、そのような紋章のひとつである⁷⁵⁴。19 世紀のモデルのヴィッジャーノ・ハーブによく似た形の楽器がかたどられ、その下には「1859」という刻印がされている。このような紋章は、現在少なくとも 10 個以上残っており、1858-1882 年までの期間の刻印がされている⁷⁵⁵。

【図 6-1-5】 ハーブをかたどった紋章⁷⁵⁶



⁷⁵⁴ 正面玄関アーチ部分の中心に掲げられるものである。

⁷⁵⁵ それ以前の建物および紋章は、1857 年の地震で損壊したものとみられる。

⁷⁵⁶ ヴィッジャーノ村、エレナ王女通り。この写真は、ヴィッジャーノ・ハーブ協会より資料提供を受けたものである。

第2節 変化する「ヴィッジャーノ人」の実像

ここまでの第1節では、地域の宗教行事と出稼ぎから始まったヴィッジャーノのストリート・ミュージシャンが行動範囲を拡大し、ハープ演奏を特色とする魅力ある演奏活動を繰り広げることで、その呼称から「ヴィッジャーノ人」という広義の概念が生まれ、ルカニア地方、ひいては南イタリア、そしてイタリアを象徴する存在となっていくことをみた。その評価は時代とともに転変し、自由の象徴として憧れられるとともに弾圧を受けたり、児童労働の社会問題の象徴として非難されるなど、紆余曲折を経てきた。一方で、ヴィッジャーノ出身の音楽家たちのアイデンティティーは一貫していたことをみた。

第2節では、音楽家としての「ヴィッジャーノ人」の実像が、楽器や活動、レパートリーの3つの要素において、19世紀、とりわけ世紀の後半以降に柔軟に変化していった実態をみていく。

第1項 楽器と活動における19世紀以降の変化——あらゆる「境」を越えて

1-1. 音楽ジャンルと国境を越える「ヴィッジャーノ人」

19世紀になると、ヴィッジャーノの家族の中には、子どもをナポリやローマの音楽院に通わせるものも出てくるようになり、音楽院出身の「クラシック」のハープ奏者とヴィッジャーノのストリート・ミュージシャンとの境界線は、いよいよ曖昧となっていく (Alliegro 2008, 145) ⁷⁵⁷。ヴィッジャーノ人にとって、楽譜が読めるかどうか、正規の音楽教育を受けたかどうかの問題は、その後の音楽活動や演奏レパートリーを制限するものではなかった。

たとえば、1899年に新聞記者がメルボルンのホテルでディナー演奏をするハープとヴァイオリンの奏者にインタビューした記事では、ナポリから来た⁷⁵⁸ヴァイオリン奏者が、楽譜を読まず、イタリア音楽の様々なレパートリーをすべて耳で覚えていたことが紹介されていた (Thiele 2013, 170)。彼らのレパートリーには、《リゴレット *Rigoletto*》、《セヴィーリヤの理髪師》、《道化師 *Pagliacci*》などのクラシックのオペラ音楽が含まれるが、彼らの認識では、それらは大衆音楽と何ら変わりがなかったという (Thiele 2013, 170)。ヴァイオリン奏者は、オーストラリア領の様々な地域やニュージーランドで既に演奏活動をし、聴衆の要

⁷⁵⁷ アッリエグロの「民俗的伝統がプロになる *la tradizione popolare si professionalizza*」 (Alliegro 2011) という表現は、他の研究でも引用されている (Thiele 2013, 171)。

⁷⁵⁸ オーストラリア側の記述では、ヴィッジャーノのストリート・ミュージシャンをナポリの奏者と捉えている。

望に応える度にレパートリーを拡大していった (Thiele 2013, 170) 。インタビュー時にともにいたハープ奏者はトゥーロン出身だったが、このことから、ヴィッジャーノ人が同郷同士で集団をつくって行動するだけでなく、他の地域の奏者と交流したことが示唆される。国境だけでなくクラシック音楽との境を越え、共演者や聴衆との隔たりを狭めながら、実像を変化させる 19 世紀の「ヴィッジャーノ人」のあり方なのである。以下では、楽器と活動の変化を視点に、19 世紀のストリート・ミュージシャンの特徴をみていく。

1-2. 携帯性が重視される楽器の使用法

ストリート・ミュージシャンたちが演奏するハープのサイズは 1830 年頃までに大きくなっていった (Thiele 2012, 165) 。しかし、第 1 章で取り上げたパリッツィのリトグラフ【図 1-3-1】からもわかるとおり、比較的大きいヴィッジャーノ・ハープであっても、ストラップで首からかけて演奏された。19 世紀の楽器の復元にあたったヴィッジャーノ・ハープ協会関係者によれば、ヴィッジャーノ・ハープは、持ち運びに適した軽い楽器であっただけでなく、長距離の移動時には分解されて運ばれる仕様であったとみられている⁷⁵⁹。

【図 6-2-1】ヴィッジャーノ・ハープの部品⁷⁶⁰



【図 6-2-2】組み立てられた復元楽器⁷⁶¹



⁷⁵⁹ 本研究協力者で、ヴィッジャーノのハープ職人であるジュゼッペ・ステッラ氏に伺った。なお、ヴィッジャーノでは 2014 年、ローマのサンタ・チェチーリア音楽院の博物館責任者であり、優れた弦楽器製作者のマッシモ・モンティ氏の監修のもと、現存する 19 世紀のヴィッジャーノ・ハープを分解し、設計図をとった上、すべての部品を複製することに成功した。

⁷⁶⁰ 同上。

⁷⁶¹ ヴィッジャーノ・ハープ協会提供。

また、長い間を旅人として過ごすヴィッジャーノのハーブ奏者たちは、故郷から持参したヴィッジャーノ・ハーブだけではなく、手に入る楽器なら、どのような種類であっても使用した。そして、現地調達した楽器の修理や総合的な楽器のメンテナンスをも自らこなした (Pasetti 2008, 204)。ハーブは、複数の弦が張られることで常に強い張力がかかるため、楽器の音程を一定に保つためのメンテナンスは、決して容易ではない。まして、慣れている自分の楽器でなければなおさらである。したがって、どのような楽器にも柔軟に対応できていたヴィッジャーノのハーブ奏者たちの楽器への適応能力は、非常に長けていたといえる。

19 世紀後半以降にヴィッジャーノ人が出向いたフランスなどで、彼らが使用した楽器の大半は、フランス製の中古楽器であった。それらのペダル・ハーブを使う場合には、重量のあるペダル機構のメカニック部分を取り除くなど改良し、思い思いに持ち運びやすくなるような工夫を施していた (Pasetti 2008, 204)。以下の【図 6-2-3】は、パゼッティ (2008) がストリート・ミュージシャンの様子を示すために掲載した、1910 年頃のフランスの出版物に掲載された絵画である。確かにこの絵画からは、野外でペダル・ハーブとみられる大型の楽器を演奏していることがわかる。さらに、ハーブ奏者の周りに所狭しと群がる聴衆の様子や子どもたちの生き生きとした表情からは、彼らの人気ぶりが想像される。

ただし、それだけでなく、筆者が絵画に丸印をつけた部分 (ハーブの下部) には、ストラップがあることが確認できる。ヴィッジャーノ・ハーブのような軽さを持つ楽器でない以上、もはや首からはかけず、身体の前に楽器を立てた状態での演奏となったにもかかわらず、昔の名残からか、それらの楽器にも依然としてストラップがともにあったのである。

演奏に使用しないストラップをトレード・マークのように付けている様子は、20 世紀初頭のオーストラリアにおけるヴィッジャーノの音楽家たちを写した【図 6-2-4】でも確認される⁷⁶²。【図 6-2-4】のハーブは、支柱の彫刻および台座部分のペダル・スロット⁷⁶³の形から、エラール社のシングルアクション・ペダルハーブであるように見受けられる。したがって、ハーブ奏者は、楽器を地面に置いた状態で傾け、座って演奏したと推察される。ストラップ付きのハーブを持ち運ぶストリート・ミュージシャンの精神は、移住先のオーストラリアでも脈々と受け継がれていることがみてとれる。

そこで、以下では、フランセス・ティーレ Frances Thiele (?-) ⁷⁶⁴の先行研究 (Thiele 2013)

⁷⁶² ヴィッジャーノ村公式サイト (最終アクセス : 2019 年 1 月 15 日)

<http://www.comune.viggiano.pz.it/publicazioni/musica/musica07.pdf>

⁷⁶³ ハーブにおける各部位の名称については、巻末付録を参照。

⁷⁶⁴ オーストラリアの歴史学者。1995 年にケンブリッジ大学客員研究員を務める。1997 年にアデレード大

をもとに、19 世紀末頃からオーストリアに移住したヴィッジャーノのハープ奏者の個別の例を挙げる。

【図 6-2-3】 『プロムナード *La promenade* 』に描かれるハープ奏者⁷⁶⁵



【図 6-2-4】 20 世紀初頭のオーストラリアにおけるヴィッジャーノの音楽家たち ⁷⁶⁶



学にて、近代イギリス史の分野で博士号を取得し、E. W. ベンハム賞を受章した。これまでに、オーストラリアにおけるイタリア移民やレバー・ハープに光をあてた研究も発表してきた。現在は、アボリジニの文化遺産管理の分野で活動している。

⁷⁶⁵ Passeti 2008, 205.

⁷⁶⁶ ヴィッジャーノ村公式サイト（最終アクセス：2019 年 1 月 15 日）

<http://www.comune.viggiano.pz.it/pubblicazioni/musica/musica07.pdf>

1-3. オーストラリアに移住した奏者を例に

以下では、トンマーソ・チェールバシ Tommaso Cerbasi、マッテオ・ヴィータ Matteo Vita (c.1886-?)、プロスペロ・アルカーロ Prospero Arcaro (?-?) の3人の演奏活動と使用楽器を取り上げる。

トンマーソ・チェールバシは、バジリカータ出身移民の子どもとしてボストンに生まれたが、いったん家族とともに故郷に戻り、この時に、ナポリ音楽院教授のジョヴァンニ・カラムイエッロのもとでハープを学んだ (Celeste 1989, 160)。その後チェールバシは1888年、再びオーストラリアへ家族とともに渡り、ハープの演奏活動をオーストラリアで行った (Thiele 2013, 172)。なお、チェールバシは1900年に結婚し、新しい自分の家族とともにメルボルンに定住し、1927年には帰化した (Thiele 2013, 172)。

チェールバシの活動の特徴は、もうひとりのハープ奏者クレア・ヴィアース Clare Vears (?-?)⁷⁶⁷とともに結成したハープ・デュオである。メルボルンの劇場などで活動したこのデュオでは、しばしばチェールバシがアイリッシュ・ハープ⁷⁶⁸を演奏し、相方のヴィアースがエラル社製のペダル・ハープを演奏した (Thiele 2013, 172)。1920年代にはソプラノ歌手も加えて、「チェールバシ・トリオ Cerbasi Trio」を結成し、アデレードやシドニーなど、オーストラリアの主要都市を巡るツアーを開催した (Thiele 2013, 172)。また、現在に残る写真からは、チェールバシ自身もエラル社のダブルアクション・ペダルハープ（ゴシック・モデル）を演奏することがあったことが確認されている (Thiele 2013, 173)。

マッテオ・ヴィータは、ヴィッジャーノ生まれで、既にヴィッジャーノでハープを学んだのちに、12歳で家族とともにメルボルンにやってきた (Thiele 2013, 174)。1920年代には、南オーストラリア管弦楽団とともに演奏したほか、メルボルンやシドニーのラジオに登場し、ソロ演奏やヴァイオリンとの二重奏を披露した (Thiele 2013, 174)。ヴィータの初期の演奏活動では、主にエラル社のシングルアクション・ペダルハープにストラップをつけたものが愛用されていた (Thiele 2013, 176)。確かに、シングルアクション・ペダルハープは、半音階進行の演奏が（若干の制限はありつつも）可能でありながら、ダブルアクション・ペダルハープよりも楽器自体が軽いため、演奏と携帯の利便性をどちらも兼ね備えていたと

⁷⁶⁷ 恐らくメルボルンで出会ったバジリカータ出身ではないハープ奏者。

⁷⁶⁸ Thiele の記述では、アイリッシュ・ハープとあったが、民族楽器としての金属弦アイリッシュ・ハープであったかどうかは定かではない。恐らく、現在の通称の慣習どおり、何らかのフック・ハープあるいはレバー・ハープだと思われる。

いえる。

ヴィータの 1930 年代の演奏活動では、劇場オーケストラや軍楽隊からソリストとして招かれることも多かった (Thiele 2013, 176)。このような演奏で使用していた楽器は、写真の記録から、エラール社のダブルアクション・ペダルハープ（ギリシア・モデル）であった (Thiele 2013, 176)。同じペダル・ハープでも、シングルとダブルとでは調弦やペダル操作の仕組みが異なるため、2 種類の演奏法に精通することは容易ではないが、ヴィータは、より大きな音量を求められる場ではダブルアクション・ペダルハープを使うなど、適切に楽器を使い分けていたことがみてとれる。

ヴィッジャーノ出身のプロスペロ・アルカーロは、兄弟とともに 1904 年にオーストラリアに渡り、ストリート・ミュージシャンとしての音楽活動を行った (Thiele 2013, 176)。その活動は、多くのストリート・ミュージシャンと同様、同郷の少人数の音楽家による合奏であったとみられる。1911 年にオーストラリアの永住権を得た後には、メルボルンの州立劇場などのいくつかのオーケストラでハープ奏者として⁷⁶⁹活動した (Thiele 2013, 176)。

アルカーロが使用していたエラール社のシングルアクション・ペダルハープは、およそ 1825 年に製作された大変古い楽器⁷⁷⁰であり、彼の子孫らによって現在まで保存されている (Thiele 2013, 176)。また、この楽器にも、かつてストラップが付けられていた痕跡がみられる (Thiele 2013, 176)。アルカーロの例からも、ストラップをつけたエラール社のシングルアクション・ペダルハープがストリート・ミュージシャン活動とクラシック音楽業界での活動の橋渡し役をしていたことが読み取れる。

現在のハープ界では、ジャズやロックなどの大衆音楽とクラシック音楽とのクロス・オーバーを試みるハープ奏者も現れつつあり、また、古楽研究や民俗音楽研究の見地からは、ダブルアクション・ペダルハープのクラシック音楽教育を受けた奏者がシングルアクション・ペダルハープやアイリッシュ・ハープなどの他種類のハープにも挑戦するケースも増えてきた。しかし既に、19 世紀から 20 世紀にかけてのヴィッジャーノのハープ奏者たちは、携帯型ハープの生きた伝統の延長として、これらのクロス・オーバーをこなしていたのであった。

⁷⁶⁹ 彼の場合はアンサンブルでチェロを演奏することもあった (Thiele 2013, 176)。ハープ奏者が他の弦楽器を兼任する例は 19 世紀初頭頃までみられたものの、20 世紀では既に稀になっていたため、珍しい事例である。

⁷⁷⁰ そもそもペダル・ハープは、ペダル機構の消耗が激しいうえに、楽器本体に過大な張力が常にかかることによって、修理を施したとしても、ヴァイオリンのように何百年と長く使えることは大変稀である。

1-4. 最後の2人のストリート・ミュージシャン

既に序章の先行研究の項（14 頁）でも述べたとおり、伝統舞踊の研究者であるジュゼッペ・ミケーレ・ガーラは1986年、ストリート・ミュージシャンの末裔たちを取材し、その演奏録音を1991年に発表した⁷⁷¹。この時のガーラの研究目的は、ルカニア地方の様々な楽器のストリート・ミュージシャン全体を対象としたレパートリーの保全であったが、彼の取材からは、ストリート・ミュージシャンの伝統の最後の継承者であったアルパーイア⁷⁷²出身の2人のハーブ奏者——ロッコ・ロッセッティ（294 頁既出）と、ルイジ・ミラーノ Luigi Milano (1931-2020) ——の演奏方法や使用楽器についても詳しくうかがい知ることができる。

(1) ロッコ・ロッセッティ

「トスカ」のニック・ネームでよく知られたロッコ・ロッセッティは、時代と雇用のニーズに応じて、画家、職人、農民などあらゆる職種に就いた (Gala 2007, 399)。彼は6歳のときに母方の祖父パスクアーレ・カポビアンコ Pasquale Capobianco (1861-1948) ⁷⁷³からハーブを学んだ。ロッセッティのレパートリーは非常に広大で、伝統的なハーブ奏者のレパートリーに典型的なタランテッラ、クリスマスのパストラーレ、カドリユ、ワルツ、ポルカ、マズルカなどの他、ロマンスや交響曲、オペラ音楽、そしてナポリ民謡まで様々であった (Gala 2007, 400)。ロッセッティは職業的なストリート・ミュージシャンではなかったが、結婚式やパーティー、ノヴェナ、葬儀などで演奏するため、他の音楽家とともに近隣諸国を巡るほど、活発に音楽活動を行った (Gala 2007, 401)。しかしそんなロッセッティですら、楽譜の読み方は知らなかった。彼は演奏のためにハーブ響板の各弦の根元に音名が書かれた石膏を貼り付けていた【図 6-2-5】。たいていは耳で音楽を覚えてが、楽譜から勉強する場合は、誰かに楽譜を読んでもらい、紙に音名を書き留めてから、それをハーブの弦に移して覚えてという (Gala 2007, 402)。【図 6-2-5】からわかるとおり、ロッセッティの使用していた楽器は、ペダル・ハーブからペダルと台座を取り払ったものであった⁷⁷⁴。

⁷⁷¹ ロッセッティの演奏はコレレート・ペルティカラ、ミラーノの演奏はモリテルノで、それぞれ録音された。

⁷⁷² アルパーイア Arpaia カンパニア州ベネヴェント県の村。ハーブと関係した地名だと思われる。

⁷⁷³ カポビアンコは、主に移住先のアメリカで、伝統音楽の演奏家として活動を続けた (Simari 2016, 11)。

⁷⁷⁴ ちなみに、ロッセッティがこの楽器より以前に使用していた楽器は、特に寒かった冬に暖まるための薪に使用され、ガーラが取材した1986年には既になかったという (Gala 2007, 399)。

【図 6-2-5】 ハープを演奏するロッコ・ロッセッティ(1986 年)⁷⁷⁵



(2) ルイジ・ミラーノ

ルイジ・ミラーノは、6歳のときに祖父のヴィンチェンツォ・ラペンタ Vincenzo Lapenta (1857-1943) からハープを学んだ (Gala 2007, 406)。祖父のラペンタは、「ラ・キアッツァ la chiazza」というニック・ネームで知られるヴィッジヤーノ村を代表するハープ奏者であった (Gala 2007, 406)。さらに、1928 年生まれの兄ニコラはフルート、他の兄弟であるフランチェスコもクラリネットを演奏するなど、音楽的に恵まれた環境で育った (Gala 2007, 408)。しかし、ミラーノは音楽を職業にしようとはせず、16 歳で金細工と彫刻を学ぶ学校に入学し、人生の大半を職人として生きた⁷⁷⁶。

⁷⁷⁵ ガーラによる 1986 年の記録調査で撮影された写真 (Gala 2007, 401)。

⁷⁷⁶ 1950 年代にはカラブリアでセミプロのサッカー選手として活動したこともあった。1962 年に結婚し、

ミラーノは、アマチュアのストリート・ミュージシャンの活動を行った経験があり、19世紀の典型的なモデルのヴィッジャーノ・ハープを所持していた【図 6-2-6】。ミラーノと比較すると、ヴィッジャーノ・ハープが現在のハープのような腕木の曲率を持ちつつも、大変小型であることがわかるだろう。

【図 6-2-6】 ヴィッジャーノ・ハープの脇に立つルイジ・ミラーノ（1986 年）⁷⁷⁷



ミラーノが少年時代に、祖父とともに道端に出て、ハープを演奏する姿を写した写真が【図 6-2-7】である。楽器は、その形状とデザインから注意深く判断すると、セバスティアン・エラルの時代（1820 年頃）に製作されたシングルアクション・ペダルハープだと推

2 人の娘をもうけた後、1964 年に家族全員でアメリカに移り、金細工師として働いた。1974 年にイタリアに戻り、ジュエリーを専門とする職人として生きた（Gala 2007, 408）。

⁷⁷⁷ ガーラによる 1986 年の記録調査で撮影された写真（Gala 2007, 409）。

察できる。また、この写真からは、足元のペダルを折り込んだ状態で地面に立て、傾けずにそのままペダルを使用せずに立奏していることが確認できる。

【図 6-2-7】 ハープを演奏するルイジ・ミラーノ少年と祖父のラペンタ⁷⁷⁸



ロッセッティとミラーノの事例からは、ストリート・ミュージシャンが使用する楽器や読譜能力を問わず、様々なジャンルの音楽を演奏したことが示唆される。そこで次の第2項では、ロッセッティが実際に旅先で演奏したレパートリーや、ミラーノが少年時代に学んだ先祖代々からのレパートリーを記録したガーラの民俗学研究、シマリによる現代譜に基づき、19世紀および20世紀のストリート・ミュージシャンが地域固有の音楽をどのように活用していったかを考察していく。

⁷⁷⁸ ミラーノの個人所有による1939年の記録写真 (Gala 2007, 407)。

第2項 19-20世紀のストリート・ミュージシャンのレパートリー

ストリート・ミュージシャンのレパートリーは、イタリア南部の民俗音楽からオペラなどの芸術音楽、賛美歌、そして都市の流行音楽まで、非常に広範かつ多様なことが特徴である。それは、ストリート・ミュージシャンが時代に合わせて、レパートリーを柔軟に「アップ・デート」(Simari 2016, 11) させていったからだといえる。これらのレパートリーは記譜されず、ほとんどが記憶と口承によって保たれていたため (Simari 2016, 12)、実態の把握は難しいが、ストリート・ミュージシャンの末裔による記録と発見された楽譜に基づき、わずかにその特徴をうかがい知ることができる。第2項では、現在までにわかっているレパートリーを、踊りの文脈でも用いられる音楽と、歌とともに演奏される音楽に分けて考察する。

2-1. 踊りに基づくレパートリー

録音に参加したロッセッティとミラーノの両氏は、いずれも子どもの時分にストリート・ミュージシャンとしての薫陶を受けたが、その後には別の職種に就いたアマチュア演奏家である。よって、彼らの記憶にある音楽は、学習段階で身につけるレパートリーだといえる。録音レパートリーの大半がタランテッラなどの地域固有の踊りにまつわる音楽であった理由は、ヴィッジャーノにおけるレパートリー習得システムにある。

ストリート・ミュージシャンの子どもは、トライアングルでの予備段階を経た後、ハーブ学習の段階に入ると、まずタランテッラなど地域固有の舞曲を通して、演奏技術の基礎を学んだ (Simari 2016, 12)。これらの伝統舞踊のレパートリーには、感情豊かな旋律、激しいデュナーミクの切り替え、そして明瞭なリズムなどの典型的な特徴がみられる (Simari 2016, 12)。ハーブのテクニクに関しては、I度とV度を中心とする基本的な和声と基本的なハーブの演奏技術のパターンが盛り込まれている。敏捷的なスタッカート、変奏でよく用いられる3連符あるいは4連符の下行音型、アルペッジョなどである。シマリも指摘するとおり、とりわけ興味深いのは、左手をよく動かすことである。分散和音、アルベルティ・バス、親指によってエトフェで演奏されるすばやい音階に至るまで、低音域に動きがある (Simari 2016, 12)。これは、第1章第3節第3項でも述べたヴィッジャーノ・ハーブの弦の張りが軽いことによる特徴だと思われる。

子どもたちはその後、公の場でストリート・ミュージシャンとしてのデビューを果たすと、演奏の場や聴衆に応じて「商業的に有益な」(Simari 2016, 12) 音楽を学んでいった。たとえば、ほかの舞曲やセレナーデ、賛美歌や葬送歌、オペラ・アリアなどである。

ガーラが録音を残した楽曲のうち、ハーブが含まれるレパートリーは次のとおりである。

【表 6-2-1】 ガーラの録音のうちでハーブの含まれるレパートリー

タイトル	日本語訳	編成	ハーブ奏者
Tarantella stiglianese	スティリアーノ ⁷⁷⁹ 風タランテッラ	ハーブ	R.Rossetti
Pastorale di natale	クリスマスのパストラーレ	ハーブ、 マンドリン、 ヴァイオリン	R.Rossetti
Tarantella di armento	アルメント ⁷⁸⁰ のタランテッラ	ハーブ、 マンドリン、 ヴァイオリン	R.Rossetti
Quadriglia antica	古いカドリーユ ⁷⁸¹	ハーブ	R.Rossetti
Tarantella capuanese	カプア ⁷⁸² 風タランテッラ	ハーブ	R.Rossetti
Polka di Vittorio	ヴィットーリオのポルカ	ハーブ	R.Rossetti
Valzer	ワルツ	ハーブ、 ギター ⁷⁸³	R.Rossetti
Tarascone	タラスコン ⁷⁸⁴	ハーブ	L.Milano
Tarantella	タランテッラ	ハーブ	L.Milano
Quadriglia	カドリーユ	ハーブ、 横笛 ⁷⁸⁵	L.Milano
Quadriglia	カドリーユ	ハーブ	R.Rossetti
Canzone a morto	死の歌	ハーブ	R.Rossetti

⁷⁷⁹ スティリアーノとは、バジリカータ州マテーラ県の町である。

⁷⁸⁰ アルメントとは、バジリカータ州ポテンツァ県の町である。

⁷⁸¹ カドリーユは、18 世紀から 19 世紀にかけて流行した 4 組の男女のカップルが四角になって踊るダンスのこと。

⁷⁸² カプアは、ナポリの北約 30 キロに位置するカンパニア州の町。住民の呼称がカプアーニ（capuani）である。

⁷⁸³ キタッラ・バッテンテと呼ばれる 5 本の二重弦が張られたバロック・ギターに近い楽器が使われることも多い。イタリア南部の民俗音楽を特徴づける楽器のひとつである。

⁷⁸⁴ タラスコンは、古代ローマ陣営を起源とする歴史の長いフランス南部の町。

⁷⁸⁵ 正確には、フラウト・ドルチェ・トラヴェルソのこと。横型のリコーダーで、バロック・フルートに近い楽器。

(1) タランテッラ

タランテッラは非常に起源が古く、南イタリアを特徴づける舞踊として最も有名である。プーブリウス・ウェルギリウス・マロー Publius Vergilius Maro (BC.7?- BC.19) による叙事詩『アエネーイス *Nell'Eneide*』⁷⁸⁶では、単純な旋律を演奏する楽器としての7弦ハープでタランテッラを演奏する様子が間接的に描かれていることが確認される (Gala 2007, 353-354)。これは、ハープでタランテッラを演奏することへの言及で、恐らく最も古い例であろう。

また、1820年から1834年の間にナポリで働いていた匿名の英国人によるモノクロの水彩画絵画では、タランテッラを踊る2人の女性の横で演奏するハープ奏者の男性が描かれていることが確認できる。画面左側で横向きに立つその男性は、20弦ほどの全音階ハープのような楽器をストラップによって肩にかけている。彼のそばでは、楽器を抱えて演奏するヴィオール奏者や、背を向けて地面に腰を下ろして演奏する女性のタンバリン奏者とともに演奏している【図6-2-8】。

【図6-2-8】 タランテッラを踊る女性とハープ奏者⁷⁸⁷



⁷⁸⁶ 17世紀のスティリョーラ・ニコラ Stigliola Nicola (?-?) によるナポリ語版を参照。

⁷⁸⁷ Gala 2007, 368.

有名なナポリ風タランテッラは、17 世紀のフォーク・ダンスの様式に由来しているが (Simari 2016, 12)、ガーラの録音記録に残された〈スティリアーノ風〉〈カプア風〉などと名の付くタランテッラは、生きた伝統を示す古くからの本物のタランテッラである。さらに、この録音によって、バグパイプあるいはアコーディオンによるレパートリー群⁷⁸⁸とは異なる旋律のハープ奏者の伝統から発する独自のタランテッラの旋律が記録されることとなった。生きた伝統のタランテッラは踊りと深く関わるため、伝統的な地中海音楽の特徴のひとつである曖昧なリズム構造を持つことが特徴である (Simari 2016, 12)。実際、〈カプア風タランテッラ〉では、8 分の 6 拍子と 4 分の 2 拍子が入り混じっている【譜例 6-2-1】。

【譜例 6-2-1】 〈カプア風タランテッラ〉 第 35-56 小節⁷⁸⁹



⁷⁸⁸ 初期のヴィッジャーノの音楽の編成から、和音楽器をバグパイプあるいはアコーディオンに担わせるレパートリー群と、ハープによるレパートリー群が派生していったことは、既に本章第 1 節で述べた (300 頁)。

⁷⁸⁹ リーンコルン・アルマーダ Lincoln Almada による校訂譜 (Simari 2017, 5)。

(2) ポルカ、ワルツ

ポルカやワルツなどは 19 世紀に登場したレパートリー群であるが、これらもタランテッラなどとともに、学習の初期段階に学ぶことが多かった (Simari 2016, 13)。中でも〈ヴィットーリオのポルカ *Polka di Vittorio*〉や〈ルカニアのワルツ *Valzer lucan*〉は、ハープ奏者によって最も演奏された舞曲であった (Simari 2016, 13)。とりわけポルカを持つ変奏曲の形式は、ハープの初歩的な学習者にとっては、エチュードのような役割を果たした【譜例 6-2-2】。一方、熟練のハープ奏者では、名人芸を披露するうってつけの機会として、この形式を利用した (Simari 2016, 13)。

【譜例 6-2-2】〈ヴィットーリオのポルカ〉第 41-68 小節⁷⁹⁰

The musical score for 'Polka di Vittorio' measures 41-68 is presented in four systems. The first system (measures 41-48) features a first ending (1.) and a second ending (2.), followed by a section labeled 'A1 Variazione'. The second system (measures 49-55) includes a first ending (1.) and a second ending (2.), followed by a section labeled 'B1'. The third system (measures 56-62) includes a first ending (1.) and a second ending (2.). The fourth system (measures 63-68) is labeled 'C1' and continues the piece. The notation is in standard musical notation with treble and bass staves.

⁷⁹⁰ ロッコ・ロッセッティによる演奏に基づく記述譜からシマリが校訂したもの (Simari 2017, 9)。

2-2. 民謡に基づくレパートリー

ヴィッジャーノのストリート・ミュージシャンのレパートリーを特徴づける重要な要素は、ナポリ民謡である。特に 19 世紀には、ナポリ民謡は、一般庶民と文化界の双方で広く親しまれ、ストリート・ミュージシャンらのレパートリーを拡大させた。彼らによる演奏活動は、19 世紀に続々と編纂されるナポリ民謡を普及させる役割も果たした。グリエルモ・コットラウ Guglielmo Cottrau (1797-1847) による曲集《音楽の愉しみ *Passatempi musicali*》によれば、ヴィッジャーノの音楽家たちは非常に多くのナポリ民謡に精通し、1824 年から 1847 年にかけてコットラウが編纂した 113 曲のすべてを記憶していたという (Simari 2016, 13)。中でも、ストリート・ミュージシャンのハープ奏者が最も頻繁に演奏した曲は、〈ヒワ *Lo cardillo*〉、〈カロリーナ *La Carolina*〉、〈貴方を愛している *Te voglio bene assaje*〉、〈光さす窓辺 *Fenesta ca lucive*〉の 4 曲であった (Gala 2007, 392)。以下では、これらの 4 曲に加えて、ヴィッジャーノのハープ奏者の愛称「カルチョフォーリ *Carciofolari*」の由来となった民謡〈カルチョフォーラ *Carciofolà*〉を含めた 5 曲を取り上げ、その特徴を把握しつつ、ヴィッジャーノの地域伝統と、オペラ音楽やハープ作品との接点に目を向ける。

(1) 〈ヒワ〉

〈ヒワ〉が印刷された形で残る最も古い文献は、作曲家のヴィンチェンツォ・デ・メッリョ Vincenzo De Meglio (1825-1883) による編纂の曲集《ナポリの響き *L'eco di Napoli*》である (Simari 2016, 14)。この曲集は、150 曲にのぼる民謡を収め、1882 年から 1883 年にリコルディ社から出版された。〈ヒワ〉は、恋人への愛を伝えるセレナーデに属する音楽で、17 世紀後半の民謡に由来する。一部の学説によれば、この民謡はヴィッジャーノで生まれたとも言われている (Simari 2016, 14)。

ヒワ、あるいはカナリアは、愛の伝達者として、古くから南イタリアの人々に大切にされてきた小鳥である⁷⁹¹。カナリアを主題としたハープ作品としては、ナポリ音楽院の出身者で、パレルモのハープ教育を創始したベッロッタ⁷⁹²による《カナリア *I canarini*》作品 29、また、同じくナポリ音楽院の出身者で、サン・カルロ劇場のハープ奏者を務めたヴィンチェンツォ・アルバーノ⁷⁹³による《ナポリ民謡〈ヒワ〉による主題と変奏 *Tema con variazioni sopra*

⁷⁹¹ スズメ目アトリ科のヒワ亜科あるいはカナリア属の鳥たちは、一般にフィンチの一種とみなされる。これらは、歴史的に交雑なども行われてきた。

⁷⁹² ベッロッタについては、第 5 章第 1 節第 1 項で述べた (244 頁)。

⁷⁹³ アルバーノについては、第 5 章第 1 節第 1 項で述べた (245 頁)。

un'aria napoletana "Lu cardillo"》などがある。

(2) 〈カロリーナ〉

〈カロリーナ〉もまた、ヴィッジャーノとの関係が深く、非常に古い伝統に属する民謡である。本章第1節第2項でも取り上げたジャーナリストのチェーザレ・マルピカは、ストリート・ミュージシャンの活動に関する記述の中で、〈カロリーナ〉を「ヴィッジャーノのアリア」と呼んだ (Simari 2016, 14)。現在に伝わる〈カロリーナ〉は、「カステッランマーレ⁷⁹⁴のナポリ民謡 *Canzone napoletana di Castellammare*」という副題とともに、コットラウの曲集から普及したものであり、その音楽形式は19世紀初頭のオペラ・アリアに近い。コットラウによる〈カロリーナ〉は、ベッリーニ、ドニゼッティ、ロッシーニらの影響を受けていることが指摘されている (Simari 2016, 14)。

(3) 〈貴方を愛している〉

〈貴方を愛している〉はラッファエーレ・サッコ Raffaele Sacco (1787-1872) の詩に基づくナポリ方言による民謡である。音楽の成立に関しては諸説あり、ドニゼッティによる作品だともいわれている一方、フィリッポ・カンパネッラ Filippo Campanella (?-?) を作曲家として指摘する研究もある (Tartaglione 1999)⁷⁹⁵。また、そもそも即興演奏の文脈で成立した音楽であると考えられる向きもある (Simari 2016, 14)。

この曲は、1839年9月7日にナポリのピエディグロッタで行われた聖母マリア生誕祭の饗宴にて発表されると、瞬く間に大ヒットを記録し、18万部以上のリーフレットが販売された (Tartaglione 1999)⁷⁹⁶。無数の版⁷⁹⁷が存在することもまた、大衆に広く普及したことを反映しているといえる。結果的にこの歌は、「どこに行ってもその歌が聴こえる」 (Zezza 1841, 6, Simari 2016, 15) と表現されるほどに親しまれる地位を確立した。この普及にヴィッジャーノのストリート・ミュージシャンが寄与したことはいうまでもない。本章第1節第2項 (298頁) でも取り上げた図版つき週刊誌『ポリオラマ・ピットレスコ』に、詩人ジュゼッ

⁷⁹⁴ カステッランマーレは、カンパニア州ナポリ県に属し、ポンペイとソレントの間に位置する町。フニクリ・フニクラ誕生の地ともいわれる。

⁷⁹⁵ ロベルト・タルタッリオーネによる1999年の記事。<http://www.scudit.net/mdcannapolitev.htm> (アクセス年月日 2022年1月1日)

⁷⁹⁶ 同上。

⁷⁹⁷ たとえば、デ・メッリョやグリエルモ・コットラウ、息子のテオドーロ Teodoro Cottrau (1827-1879) などが挙げられる。

ペ・レガルディが寄せた 1847 年の記事では、以下のような文章がみられる。

1839 年、シンプルで心地よいメロディーの小さな曲が登場した。それは、〈貴方を愛している〉である（中略）そして私たちは毎日、ヴィッジャーノのハーブで演奏される（中略）それらを聴くことができる。(Simari 2016, 14)

(4) 〈光さす窓辺〉

〈光さす窓辺〉は、ナポリ民謡に基づくヴィッジャーノのレパートリーとして記録された中で最も古い曲のひとつである。その起源は、古い時代の逸話に基づく 17 世紀のバラード〈最愛の故人 *L'amata morta*〉にさかのぼる (Simari 2016, 13)。南イタリアのルカニア地方では、19 世紀中頃までは 2 声の男声とオルガンのための楽曲として親しまれてきた (Leocata 2013, 78-79)。その普及実態は、民族音楽学者のレイディ⁷⁹⁸が「イタリアでは、歌は最終的に特定の地域的特徴を持つグループやタイプに分割されるようになる」(Leydi 1995, 112-131)と説明した事象によく当てはまる。たとえば、バジリカータ州のピスティッチやグロットーレなどの地域に伝わる〈光さす窓辺〉は、広く普及する有名なナポリ民謡とテキストは一致するものの、音楽形式が完全に異なる (Di Mauro 2013, 154)。

〈光さす窓辺〉は、グリエルモ・コットラウの曲集《音楽の愉しみ》の第 77 曲 (1840) として収集されたことを契機に、クラシック音楽史上での知名度も確立した。この美しい旋律は、ヴィンチェンツォ・ベッリーニの《夢遊病の女》⁷⁹⁹や、ジョアキーノ・ロッシーニの《エジプトのモーゼ》や《オテッロ》など、多くの作品に影響を与えた (Simari 2016, 13)。この旋律を用いたハーブ作品のひとつに、ジョヴァンニ・カラミエッロの《ナポリの追憶 *Rimembranza di Napoli*》作品 6 がある。この作品については、第 3 項で改めて取り上げる。

(5) 〈カルチョーフォラ〉

「カルチョーフォラーリ」という愛称について、1844 年に言及したのは、ジュゼッペ・ジョアキーノ・ベッリ Giuseppe Gioachino Belli (1791-1863) である⁸⁰⁰。

⁷⁹⁸ 序章第 2 節の先行研究の項で既出 (12 頁)。

⁷⁹⁹ チェレステは、ベッリーニ《夢遊病の女》第 2 幕〈ああ、信じられない *Ah, non creda mirarti*〉でも、〈光さす窓辺〉の特徴が含まれていることを指摘した (Celeste 1989, 163-164)。

⁸⁰⁰ シマリが引用したのは、ベッリ自身の記述ではなく、『ローマ方言 *Vocabolario romanesco*』(1967 年)の記述とみられる (Simari 2016, 7)。なお、ベッリは、ソネットで名高いローマの詩人である。

カルチョフォラーリは歌手やハープ奏者であり、アブルッツォやバジリカータからやって来てさまよう吟遊詩人のようなものだ。かつて彼らが愛の歌の締めくくりに、あるいはその歌の中で繰り返していた言葉から、この愛称は付けられた。(Simari 2016, 15)

この記述からは、ヴィッジャーノのストリート・ミュージシャンとナポリ民謡〈カルチョーフォラ〉における2つの関係性が読み取れる。まず、この民謡がストリート・ミュージシャンの主要なレパートリーであり、彼らの演奏によって普及したこと、そして、この民謡に由来する愛称「カルチョフォラーリ」がバジリカータ出身のストリート・ミュージシャン、とりわけ、弾き語りをしたハープ奏者を指して用いられたことである。

また、〈カルチョーフォラ〉はヴィッジャーノのストリート・ミュージシャンを象徴する存在であるのみならず、「音楽史における民謡とナポリ楽派のオペラの間の銚(かすがい)」(Simari 2016, 15)でもあった。たとえば、人気のある民謡をオペラ・ブッフアに取り込むという当時の一般的な慣習により、ジョヴァンニ・パイジェッロ Giovanni Paisiello (1740-1816) は、自身のオペラ《愛の陰謀 *Le trame per amore*》(1770年初演、ナポリ、ヌオーヴォ劇場)⁸⁰¹第1幕の最初の場面で〈カルチョーフォラ〉を用いた。現在ではナポリ民謡というより、もっぱらパイジェッロのアリアとして認知されている。

このパイジェッロの例のように、ナポリ民謡とイタリア・オペラの音楽を厳密に区別することは大変難しい。また、オペラ・アリアは、イタリア国内外において非常に需要があったため、ストリート・ミュージシャンの主要なレパートリー群のひとつを形成したことが確実視されているものの、具体的な曲名までは記録される例が少なく、その演奏実態はつかみにくい⁸⁰²。しかし、地域に古くから伝わる民謡を普及させることに、ヴィッジャーノのストリート・ミュージシャンが演奏活動の立場から後押ししたことは意義深い。また、ハープ音楽史上では、民俗音楽と芸術音楽の区別を明確に意識せず、分け隔てなく演奏する活動姿勢が、

⁸⁰¹ フランチェスコ・チェルローネ Francesco Cerlone (1722-1812) による台本。

⁸⁰² これまでの文献などで、ストリート・ミュージシャンの演奏したオペラの作曲家として名前が挙げたのは、「チマローザ Cimarosa」、「ヨンメッリ Jommelli」、「メルカダンテ Mercadante」、「パイジェッロ Paisiello」、「ペルゴレージ Pergolesi」、「ロッシーニ Rossini」、「ヴェルディ Verdi」、そして、「ベッリーニ Bellini」などである。具体的な曲名が挙げられた珍しい例としては、たとえば、ジョヴァンニ・エマヌエーレ・ビデラ Giovanni Emanuele Bidera (1784-1858) のエッセイ『ナポリとその近郊を歩く *Passeggiata per Napoli e controrni*』がある。「もう私のためにヴィッジャーノ人がハープで演奏するのを耳にすることはないのである」と嘆いた際に述べた曲名は、ベッリーニの《夢遊病の女》第2幕のアリア〈ああ！けっして人間では想像がつかないでしょう *Ah ! non giunge uman pensiero*〉であった (Simari 2016, 15)。

同時代のナポリなどで音楽院の教育を受けたハープ奏者たちにも影響を及ぼした点がとりわけ着目される。そこで、次の第3項では、ナポリ民謡のハープ編曲とナポリ民謡主題によるハープ作品の作曲を手がけたジョヴァンニ・カラミエッロを軸に、「クラシック」のハープ・レパートリーがヴィッジャーノのストリート・ミュージシャンのレパートリーと融合することをみていく。

第3項 クラシックのレパートリーとの融合——カラミエッロ《ナポリの追憶》を例に

カラミエッロの弟子にヴィッジャーノ出身者が多くいたことは既に第5章第1節第1項で述べたが、彼のハープ作品においてもヴィッジャーノとの接点がみられる。まず、ヴィッジャーノのストリート・ミュージシャンが普及の一翼を担っていたナポリ民謡をハープ独奏のための器楽曲として出版したことが挙げられる。《ヴェスヴィオのセレナータ *Le Serenate del Vesuvio*》作品12では、以下の6つの民謡が取り上げられた。

1. チェーザレ・ロッシ Cesare Rossi (1842-1909) による〈夜の星 *Le Stelle della sera*〉
2. テオドーロ・コットラウ Teodoro Cottrau (1827-1879) による〈春の花 *Fiore de Primavera*〉
3. 同作曲家による〈あなたが私に言ったこと *Chello che tu me dice*〉
4. ミケーレ・ルータ Michele Ruta (1826-1896) による〈蚤のうた *La Canzone della Pulce*〉
5. 同作曲家による〈美しいカーテ *Bella Cate*〉
6. ジュリオ・マルテッリ Giulio Martelli (1831-?) の〈優しいジュリア *Giulia Gentil*〉

これらの民謡はいずれも当時のナポリで人気があったため、カラミエッロがハープ編曲を試みたとみられる。このように改めてハープ作品とすることで、ストリート・ミュージシャン以外のハープ奏者にも演奏される契機をつくったといえる。また、カラミエッロはナポリ民謡をハープ作品の主題にも用いた。ハープのための幻想曲《ナポリの追憶》作品6⁸⁰³は、ナポリ貴族イサスティア侯爵の娘であるジョヴァンニーナ Giovannina (?-?) に献呈され、

⁸⁰³ この作品は、まず2012年にサラ・シマリによって非売品CDの小冊子で紹介された (Simari 2012)。2014年9月には、イタリア・ハープ協会クララ・ロッコ氏協力のもと、ミラノ音楽院図書館所蔵 (ICCU: MUS/0106559) の1877年の出版譜の複写を用いて、筆者が日本初演を行った。2015年2月には、サラ・シマリとハープ奏者のレティツィア・ベルモンド Letizia Belmondo (1981-) の校訂により、ボローニャのウト・オルフェウス社から現代譜が出版された。以下、本論では、1877年出版譜の複写を用いる。

1877年にリコルディ社から出版された。1877年は、カラミエッロがまだナポリ音楽院での教授職に就く以前であり、自身の演奏活動で用いるために作曲されたとみられる。この作品では、〈光さす窓辺〉と日本でも有名な〈サンタ・ルチア *Santa Lucia*〉の2つの旋律が織り込まれている。以下では、この《ナポリの追憶》を例に、ヴィッジャーノのストリート・ミュージシャンの文化とオペラ音楽の様式、そしてナポリ音楽院の流派による演奏技術がどのように融合したかをみていく。

3-1. 作品の構成にみるオペラ音楽とストリート・ミュージシャン文化の要素

《ナポリの追憶》の構成は序奏、主題部1、間奏、主題部2、コーダの5つの部分に分けられる【表6-2-2】。

【表6-2-2】《ナポリの追憶》の構成⁸⁰⁴

部分	小節	調	曲想
序奏	1 - 13	g moll→Es dur →g moll	Andante
主題部1			
主題1（光さす窓辺）前半部	14 - 21	g moll	(Andante)
前半部の変奏	22 - 29		con molto espressione
主題1（光さす窓辺）後半部	30 - 36		
後半部の変奏	37 - 52		
間奏	53 - 71	Es dur	Allegro con brio
主題部2			(Poco meno)
主題2（サンタ・ルチア）	72 - 105	Es dur	Con eleganza
変奏およびカデンツァ	106 - 136		
コーダ	137 - 178	Es dur	Allegro con brio

音楽学者でサンタ・チェチーリア音楽院教授のマッシモ・レオカータ Massimo Leocata (?-)

⁸⁰⁴ 佐藤杏樹 2019, 87。

は、この作品の構成において「イタリア・オペラにおける伝統的な器楽の典型」(Leocata 2013, 78) との類似を指摘したが、イタリア・オペラの器楽ではなく、むしろオペラ・アリアのイメージ(序奏→カヴァティーナ→シエーナ→カヴァレッタ→コーダ)に近いと思われる⁸⁰⁵。このような形式は音楽に起伏を与え、より聴衆に劇的展開を印象づける効果的な枠組みとして、同時代のイタリア・オペラでしばしば用いられた。

まず序奏では、g moll と Es dur の2つの調における対照性⁸⁰⁶が示され、その後続く2つの主題部の調的対照性を暗示する【譜例 6-2-3】。曲想とデュナーミクにも明快な対照性がある。4小節フレーズの前半は、力強いスタッカートの上行形が3オクターヴのユニゾンによる *ff* で演奏される一方、後半では曲想が軽やかに転じて、16分音符によるフレーズが *pp* へと収まる。なお、スタッカートによる上行形($d^2 - g^2 - a^2 - b^2 - c^3 - d^3$)とアクセントによる音の進行($d^3 - es^3 - f^3 - d^3$)が、〈光さす窓辺〉の旋律の暗示であることは明白である。

2つの主題部では、それぞれの冒頭部分に歌詞が書かれている(【譜例 6-2-4】／【譜例 6-2-5】)。この作品を単に器楽の幻想曲だとみなすならば、歌詞の表記は、どの民謡の引用かを明確にするためだと捉えられるが、これまでにみてきた「ヴィジジャーノ人」らの文脈では、実際に歌って弾いた可能性も高い。このこともふまえると、民謡普及の役割を担ったストリート・ミュージシャンと、普及した民謡を用いて作曲されたレパートリーを演奏する音楽院出身のハーブ奏者の間に共通点が見いだせる。

⁸⁰⁵ 序奏で主題を予告させた後に1つ目の歌が現れ、中間部分でストーリーが進んでから2つ目の歌が現れる。カデンツァを経てコーダ部分でさらに高揚感を高め、その盛り上がりのうちに終結を迎える。

⁸⁰⁶ 6度調(3度調)の調関係は、ロマン派音楽によくみられる。

【譜例 6-2-3】《ナポリの追憶》序奏冒頭⁸⁰⁷

〈光さす窓辺〉の旋律の一部が現れる。

1
risoluto
FF
a tempo legg:
ritar: pp

4
g :
FF
risoluto
a tempo legg:
pp ritar:

8
Es :
FF

【譜例 6-2-4】主題部 1 の冒頭と、〈光さす窓辺〉の歌詞

14 *con molta espressione*

14
con molta espressione
p
f
p
f

15
p
f
p
f

⁸⁰⁷ 佐藤杏樹 2019, 89。

【譜例 6-2-5】 主題部 2 の冒頭（第 72 小節～）と、〈サンタ・ルチア〉の歌詞

69

a piacere

Con eleganza

Poco meno (Sul ma-re)

luc-cia l'a-stro d'ar-gen-to)

3-2. ハープの演奏技術にみるナポリ流派とストリート・ミュージシャン文化の要素

主題部に続く変奏部分と間奏、そしてコーダ部分では、徐々に変奏の難度が上がっていく。ストリート・ミュージシャンの主要なレパートリーのひとつであるポルカなどの変奏で、演奏者が自らの習熟段階に合わせて、基礎的なエチュードから技巧披露へと役割を変化させていったことの縮図にも感じられる⁸⁰⁸。

はじめのうちの变奏では、本章第2節第2項で既に述べたストリート・ミュージシャンの変奏パターンと非常に類似した傾向がみられる。つまり、基本的な和声進行の中で、敏捷的なスタッカートや、3連符や4連符の下行音型による分散和音、アルペッジョなどが用いられる。一方、ヴィッジャーノ・ハープで演奏されたとみられる弾き語りや踊りの典型的なレパートリーでは、低音域に動きがあることを特徴として指摘したが、カラミエッロの《ナポリの追憶》では、曲全体を通して、左手はほぼ常にワルツの伴奏音型に徹する【譜例 6-2-6】。これは、既に第5章第1節第1項で述べたように、カラミエッロがエラル社製のダブルアクション・ペダルハープを愛用していたことと関係があるだろう。19世紀後半のダブルアクション・ペダルハープでは、低音域が拡張されて、弦長が伸び、低音域でのベース音がより効果的に響くようになった。その反面、左手の細かい動きによる音の粒は、響きの余韻によって明瞭さを失ったとみられる。

⁸⁰⁸ ポルカの変奏における特徴は、既に本章第2節第2項で述べた。

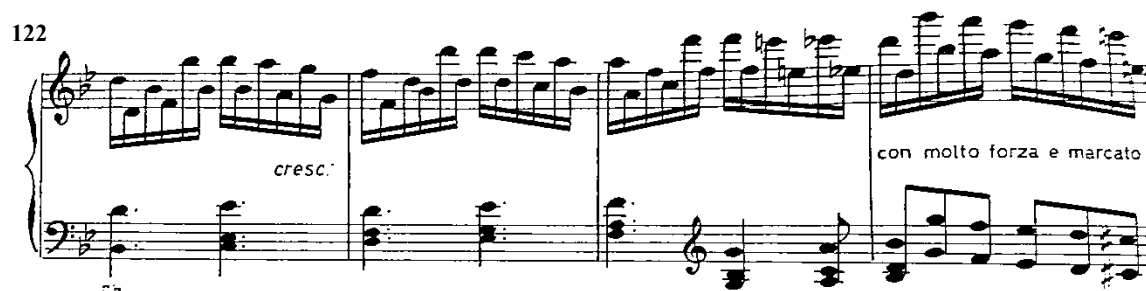
【譜例 6-2-6】 カラミエッロ 《ナポリの追憶》における分散オクターヴの使用



変奏を担う右手では、主題に対する華麗な装飾によって技巧を披露する。その手法の特徴には、カラミエッロが影響を受けたことが示唆されるパリッシュ＝アルヴァースとの共通点がいくつかみられる。たとえば、分散オクターヴの上声にアクセントをつけて旋律を歌うスタイルは、パリッシュ＝アルヴァースの楽曲でもよくみられるものである【譜例 6-2-7】。

【譜例 6-2-7】 パリッシュ＝アルヴァース 《序奏、カデンツァとロンド》より

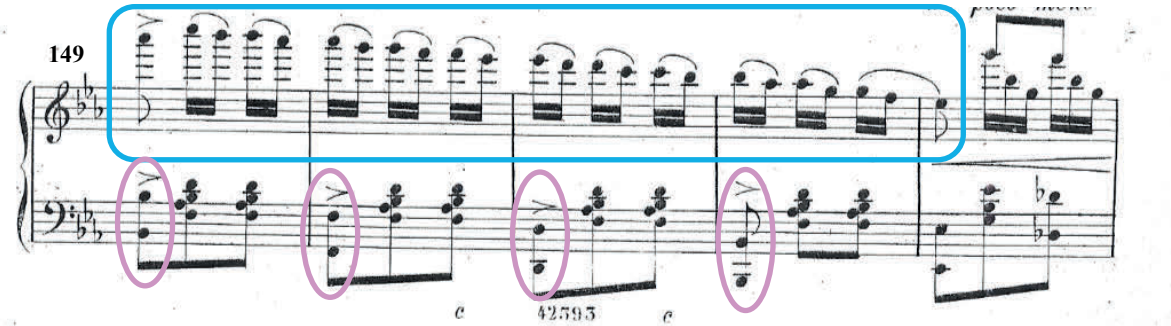
ロンドの第 122 小節



《ナポリの追憶》のコーダでは、右手の親指と人差し指で 1^{はじ}2, 1^{はじ}2.....と繰り返し、同音反復しながら下行するパッセージ⁸⁰⁹がある【譜例 6-2-8】。これもまたパリッシュ＝アルヴァースの楽曲で多くみられる【譜例 6-2-9／譜例 6-2-10】。《ナポリの追憶》では、右手の音型が第 1 オクターヴの音域を下行するのに対し、同時に行われる左手のワルツ音型のベース音が第 6 オクターヴの音域まで達し、左手の跳躍が次第に大きくなる。音楽的には広がり^{はじ}と盛り上がり^{はじ}が、技巧的には華麗さと難度が増していく。

⁸⁰⁹ この奏法では、直前に振動させた弦を次にすぐ違う向きに弾いて振動させるため、振動した弦に指が触れると雑音が生じやすいが、明瞭に発音されると大変に美しく、また技巧的でもある。

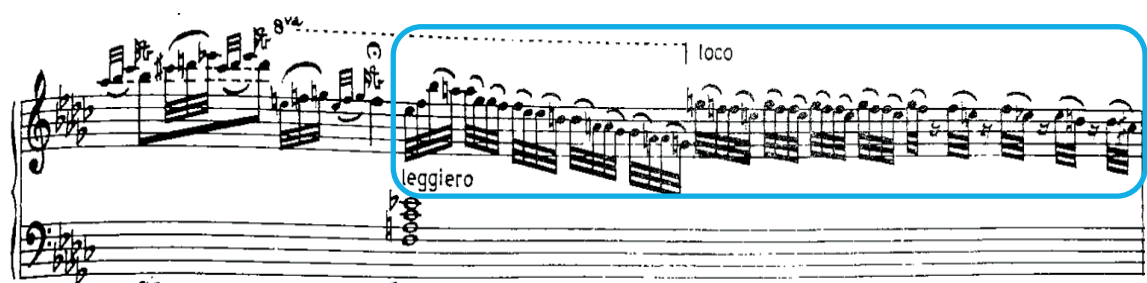
【譜例 6-2-8】 カラミエッロ 《ナポリの追憶》 コーダ第 149 小節



【譜例 6-2-9】 パリッシュ＝アルヴァース ハープ協奏曲 変ホ長調 作品 98 より、
第 1 楽章 コーダ 第 314 小節



【譜例 6-2-10】 パリッシュ＝アルヴァース 《序奏、カデンツァとロンド》 よりカデンツァ



パリッシュ＝アルヴァースと類似するこれらの特徴は、ボクサ・メソッドによるナポリ流派のダブルアクション・ペダルハープの演奏法に加えて、カラミエッロが盛り込んでいったヴィルトゥオーズ的な要素だといえる。《ナポリの追憶》の作曲と出版の後、1880 年より、カラミエッロはナポリ音楽院で後進の指導をはじめた。この作品を含むカラミエッロのハープ作品が弟子たちによって演奏されたことはいうまでもない。このように、師弟関係や使用楽器だけでなく、レパートリーにおけるテクニックでも、「クラシック」のハープ奏者とヴィッジャーノ人は、密接に結びついていたのである。

「クラシック」のハーブ奏者との結びつきは、カラミエッロの作品だけにはとどまらない。教則本の使用においても明確な共通点がある。ジュリア・ローザ・チェレステ⁸¹⁰は、ペルティカーラで行われたロッコ・ロッセッティへのインタビュー（1983 年）を通じて、彼の祖父が所有していた楽譜の中にボクサの練習曲も含まれていたことを明らかにした (Celeste 1989, 50, Simari 2018, 89)。さらに 2010 年代には、ヴィッジャーノを含むヴァッレ・デッラグリ地域全体で発掘された個人所有の楽譜資料などからも、同様のことが明らかになった (Simari 2018, 89)。これらのことから、19 世紀の最後の 20 年間におけるヴィッジャーノでは、フック付きのヴィッジャーノ・ハーブだけでなくペダル・ハーブ（ヴィッジャーノの場合は主にシングルアクション・ペダルハーブ）の演奏も並行して行われた場合が多かったといえる。そして、その技術習得には、音楽院のハーブ奏者と同様に、ボクサのメソッドが用いられたのである。

20 世紀に入ると、ストリート・ミュージシャンの使用楽器はほぼペダル・ハーブに置き換わる。1980 年代にルチオ・コルヴィーノ⁸¹¹が、ヴィッジャーノ出身の有名なショームとバグパイプの奏者であり、楽器職人でもあるジュゼッペ・ベルヴィーゾ Giuseppe Belviso (?-?) に対して行ったインタビューでは、ベルヴィーゾが 1930 年代にハーブ奏者と演奏活動した際にはペダル・ハーブしか見なかったとの証言が得られた (Corvino 1985, 64, Simari 2018, 90)。これはひとつの例にすぎないものの、1930 年代以前にはストリート・ミュージシャンの間でのペダル・ハーブへの移行がほぼ完了していたことを示唆している。

以上に取り上げたカラミエッロの作品やボクサ・メソッドの使用例からは、村で学んだストリート・ミュージシャンと音楽院出身のハーブ奏者の境界が極めて曖昧であることを示している。このように両者の区別のつかない実態が「ストリート・ミュージシャンの衰退」とみなされた要因であったのだ。

⁸¹⁰ チェレステの紹介は序章第 2 節の先行研究紹介（13 頁）で既に述べた。

⁸¹¹ コルヴィーノの紹介は序章第 2 節の先行研究紹介（12 頁）で既に述べた。

第6章のまとめ

第6章では、南イタリアバジリカータ州ヴィッジャーノ村での独特のハーブ文化に光を当てた。第1節では、ヴィッジャーノにおけるハーブの重要性と象徴的な役割を確認するため、まずストリート・ミュージシャンの起源として、信仰とハーブ音楽の関係などを考察した(第1項)。そして、19世紀のジャーナリストや詩人による著作や絵画などから、その演奏活動の実態を探った(第2項)。19世紀前半に定着してきた「ヴィッジャーノ人」という呼称の概念は、当初の村人を指す意味からバジリカータ州の地域全体、そして南イタリア、イタリアの人と徐々に拡大していった。そして、ついにはリソルジメント期における自由や誇りの象徴ともみなされた。第3項では、その拡大された概念ゆえに、19世紀後半に制定された法律や各国当局による取り締まりによって、「ヴィッジャーノ人」のストリート・ミュージシャンが翻弄される姿を捉えた。

イタリア統一後の国内およびヨーロッパなどの各都市では、ストリート・ミュージシャンに対して厳しい視線が向けられることが多かったが、その大きな要因が子どもたちの生活の惨状であった(第3項3-3.)。しかし、このような事例の多くは、移民階級にまで意味が拡大された「ヴィッジャーノ人」には当てはまるものの、本来のヴィッジャーノ村出身の多くのストリート・ミュージシャンに目を向けると、必ずしも当てはまるわけではなかった。このことは、村の徒弟制度で公式の契約の場が設けられたこと(第3項3-1.)、法整備に向けた政治家の議論でヴィッジャーノ村のみを例外とする提言がされたこと(第3項3-2.)などの具体例から示される。また、ヴィッジャーノの村人たちは、新聞『ヴィッジャーノ・ハーブ』を発刊し、家の紋章へのハーブの柄を刻印するなど、アイデンティティーの維持に努めていた(第3項3-4.)。

第2節第1項では、19-20世紀初頭の「ヴィッジャーノ人」がアイデンティティーを維持しつつも、実際の使用楽器や活動、レパートリーに関して、大きな変化を遂げたことをみた。楽器に関しては、携帯性を重視し、ヴィッジャーノ・ハーブを分解して移動する場合や、ペダル・ハーブのペダル機構を取り外す場合があった。また、20世紀初頭に移民奏者が多く活動したオーストラリアの例からは、フック・ハーブのほか、シングルアクション・ペダルハーブやダブルアクション・ペダルハーブも、場に応じて使い分けていたことが確認された。レパートリーに関しては、地域固有の音楽だけでなく、オペラ音楽なども演奏した。また、その演奏活動も、ストリート・ミュージシャンとしてだけでなく、移住先ではクラシックの

プロ奏者としてオーケストラなどとも共演する場合もあったことをみた。上記に挙げたような楽器使用に対する柔軟性や広範なレパートリーという特徴は、最後の2人とされたストリート・ミュージシャンのロッコ・ロッセッティとルイジ・ミラーノにもあてはまった。

第2項では、先行研究 (Gala 1991, 2007; Simari 2016) による情報をもとに、ヴィッジャーノにおけるレパートリーを地域固有の舞曲と、ナポリ民謡およびオペラ・アリアに大きく分けて、その特徴とヴィッジャーノのストリート・ミュージシャンとの関係性を考察した。地域固有のタランテッラなどの舞曲は、ハープ奏者の初期学習レパートリーとして活用され、ワルツやポルカの変奏曲形式は、演奏技術の習得や技巧披露に用いられていた。ストリート・ミュージシャンによるナポリ民謡の演奏は、コットラウなどが19世紀に編纂した楽曲を多くの市民に普及させることに貢献した。

第3項では、ナポリ音楽院でハープを教えたカラミエッロがヴィッジャーノ出身の弟子も数多く持ったことから、カラミエッロのハープ作品を取り上げた。《ナポリの追憶》作品6の分析からは、ボクサのメソッドのうえに、パリッシュ＝アルヴァースの技巧の特徴もみられることを確認し、クラシックの世界とのクロス・オーバーがレパートリーのみならず、演奏技術でもみられることを明らかにした。

以上の考察からは、19世紀から20世紀初頭のヴィッジャーノのハープ文化には、ハープを村人のアイデンティティーとする文化の一貫性がみられた。たとえば、ハープ奏者としての誇りを紋章などに表すこと、楽器が携帯できないほどに大型化してもなお、トレードマークとしてストラップを装備することなどである。つまり、「固定」という要素である。一方、時代や場に合わせた使用楽器や活動の変化、レパートリーの拡大などにみられる「変化」もあった。これらの2つの要素によって、ヴィッジャーノのハープ文化が特徴づけられるため、19世紀末までに衰退したわけではなかったことが明らかとなった。

第4部に向けて

第4部では、これまでの第1～3部で考察した内容をふまえて、19世紀末から20世紀初頭にかけてのイタリアのハープ奏者や音楽、あるいは楽器が、現在のハープ界へどのようなつながるのかをみていく。第1～3部で考察した内容とは、第1章でみた携帯型ハープの文化がヴィッジャーノで19世紀まで脈々と受け継がれた後、19世紀末からペダル・ハープの使用へと変化したこと（第6章）、そして、第2章でみた鍵盤楽器に近いハープの文化が、第3章および第4章でみた移行期を経て、ダブルアクション・ペダルハープ独自の書法と奏法を獲得し始めたことである。そこで第4部では、鍵盤楽器との類似性へと回帰する現象とも捉えられるクロマティック・ハープの発明と導入検討（第7章）、そして、最終的なダブルアクション・ペダルハープの選択から普及への流れ（第8章）を、イタリアのハープ奏者や楽器を視点に捉えていく。

また、ハープ奏者に関しては、既に第5章で取り上げた音楽院出身者や、第6章でみたヴィッジャーノのストリート・ミュージシャンなどのあらゆる系譜のハープ奏者がイタリア移民としてヨーロッパのみならず、アルゼンチンやオーストラリアなど各地に根付いたことにも着眼する。これらをふまえ、「移民」をキーワードのひとつとして、世界各地での貢献を論じていく。

第 4 部

19-20 世紀初頭におけるハーブ普及への模索と貢献

第4部の目的

1894年、パリでは、プレイエル社のギュスターヴ・リヨン Gustave Lyon (1857-1936) が開発した交差型2列弦の「クロマティック・ハープ」が登場した。この楽器の普及努力に大きな役割を果たしたのが、ブリュッセル音楽院である。リヨンは、この楽器を売り込むには、一流の作曲家に質の高い作品を書いてもらうことが必要であると考えていた。そこで、自社製品の宣伝活動の一環として、ブリュッセル音楽院クロマティック・ハープ科(1900年設立)試験曲の作曲に対し、直接に資金提供を行っていたのである (Blassel 2007/2020)。一般に、このような例は稀であるため⁸¹²、いかにプレイエル社が新規レパートリーの獲得に重点を置いていたかがわかる。中でも、最も有名な作品が、1904年にクロード・ドビュッシー Claude Debussy (1862-1918) が書いたクロマティック・ハープと弦楽オーケストラのための《神聖な舞曲と世俗的な舞曲 *Danse sacrée et Danse profane*》である⁸¹³。

同じ頃に、ダブルアクション・ペダルハープの本家であるエラル社が、ドビュッシーのクロマティック・ハープ作品に対抗して、モーリス・ラヴェル Maurice Ravel (1875-1937) に《序奏とアレグロ *Introduction et Allegro*》(1905年作曲)を書かせたことは有名である。この作品を1907年に初演したミシュリーヌ・カーン Micheline Kahn (1889-1987) は、パリ音楽院教授アッセルマンの最も優れた弟子のひとりである。この例にもみられるように、パリ音楽院のハープ教育は、特にダブルアクション・ペダルハープのレパートリーに関して、大きな役割を果たした。パリ音楽院で試験課題曲となった作品には、現在でも広く演奏されるものが多く、たとえば、ガブリエル・ピエルネ Gabriel Pierné (1863-1937) による《奇想即興曲 *Impromptu-caprice*》作品9(1900年課題曲)や、ガブリエル・フォーレ Gabriel Fauré (1845-1924)による《ハープのための即興曲 *Impromptu pour la harpe*》作品86(1904年課題曲)などが挙げられる。

クロマティック・ハープは、開発以来、演奏や教育は各地で試みられたものの、結局のところ、安定的な普及には至れなかった。こうして、リヨンが死去する1936年を境に、クロマティック・ハープの人気は衰退していく。ただひとつの例外はブリュッセル王立音楽

⁸¹² 通常、音楽院の試験のために新しい作品を委嘱する場合、資金提供をするのは音楽院側である。

⁸¹³ この曲は、ブリュッセル音楽院のジャン・リスラー Jean Risler (1865-1932) のクラスにおける卒業試験曲であった。リヨンやドビュッシーの書簡からは、明らかに1903年から作曲計画が水面下で進んでおり、プレイエル社と作曲家が直接やり取りをしたことが示されている (Blassel 2007/2020)。

院クロマティック・ハープ科だったが、それも 1953 年で中断される⁸¹⁴。このような結果となった原因として、ジョアン・リマーは、楽器重量が大きいこと⁸¹⁵、大型のわりには音量が小さいこと、そして演奏法が複雑であることの 3 点を挙げた(リマー 1994, vol.13, 317)。これらのうち、演奏法の複雑さは、演奏者でなければ認識できないことである。しかし、当時のハープ奏者が何を考えていたかという視点での研究はあまりみられない。

ダブルアクション・ペダルハープのための作曲に関しては、20 世紀初め頃から、パリ音楽院の系譜を引き継ぐ 2 人のフランス人ハープ奏者によって、アメリカで飛躍的な進展をみせる。その 2 人とは、カルロス・サルツェード Carlos Salzedo (1885-1961)⁸¹⁶とマルセル・グランジャンー Marcel Grandjany (1891-1975)⁸¹⁷である。サルツェードの数々のハープ作品は、以前までのダブルアクション・ペダルハープの作曲書法の可能性を大きく押し広げ、20 世紀ハープ音楽の幕開けを告げた⁸¹⁸。また、グランジャンーの数多くの独奏曲とアンサンブル作品は、初期学習者からプロの上級者までの様々なレベルのものがあり、現在も多くのハープ奏者に親しまれている。

以上に述べた、両楽器の開発事情と作曲に関する一般的な理解をふまえたうえで、再び本論の対象である「19 世紀」イタリアに視点を戻す。これらの歴史的事象と現在のハープ作品の普及が語られる際にイタリアのハープ奏者が登場することは稀なため、彼らは一見関わっていないかのようにみえるが、本当にそうなのだろうか。そこで第 4 部では、イタリアのハープ奏者の果たした役割を明らかにすることを目的として、このクロマティック・ハープの台頭と衰退、ダブルアクション・ペダルハープの普及という 2 つの同時並行的な流れをイタリアという視点から捉えなおす。

⁸¹⁴ なお、ブリュッセル音楽院では、1978 年にクロマティック・ハープ科が再開され、現在に至る。Tasche, “The Contemporary Cross-strung Harp.”

⁸¹⁵ ダブルアクション・ペダルハープは 40kg 程度に対し、クロマティック・ハープは 60kg ほどある。

⁸¹⁶ トゥルニエに師事し、16 歳でパリ音楽院を卒業した後、1909 年にニューヨークに移住した。彼は、現代音楽を専門とする演奏家、作曲家でもあり、多くの作曲団体とかがわった。ハープ教育の点では、カーティス音楽院ハープ科設立(1924 年)、メイン州のハープ団体「ハープ・コロニー Harp Colony」の設立(1931 年)などで貢献した。1931 年には、シカゴのライオン&ヒーリー社が「サルツェード・モデル」のハープを製作した。このモデルは、現在でも広く用いられている(Wiest 2001)。

⁸¹⁷ ルニエに師事し、1905 年にパリ音楽院を卒業した後、コンセール・ラムルー管弦楽団でデビューした。薄く平たい形状の指先から放たれる独特の音色がグランジャンーの演奏の持ち味であった。ニューヨーク・デビューは 1924 年で、その後、彼はニューヨークに定住した。ハープ教育に関しては、1938 年から最晩年までジュリアード音楽院で教えたほか、1943 年から 1963 年までモントリオール音楽院でも教えた(Griffiths 2001)。

⁸¹⁸ サルツェードの作曲は、印象派に近い前期の作品(1910-18)と進歩的な後期の作品(c. 1919-60)に分けられる(Wiest 2001)。

第7章 クロマティック・ハーブ導入への検討と議論

本章では、クロマティック・ハーブの開発経緯に対するイタリアのハーブ奏者の関わり
の一端を明らかにするため、まずは、第5章第1節第3項（258頁）でも詳しく取り上
げたミラノのハーブ奏者、ルイージ・マウリツィオ・テデスキを軸に、新たな角度から、
19世紀末から20世紀にかけての楽器開発史を捉えていく。

第1節 プレイエル社とテデスキのかかわり

ミラノの音楽情報雑誌『音楽と音楽家 *Musica e musicisti*』⁸¹⁹の1905年1月15日付の記
事では、テデスキが写真入りで紹介された【図7-1-1】。その記述から、1900年に彼がクロ
マティック・ハーブに関する記事を書いており、クロマティック・ハーブに精通した人物
と認識されていたことが判明した。また、テデスキの作品を調査する中で、楽譜の中でペ
ダルの指示が書かれているテデスキの他の作品とは異なり、クロマティック・ハーブでの
演奏を意図する独奏曲《クロマティック・ハーブのための奇想幻想曲 *Fantaisie caprice pour
harpe chromatique*》作品40(1907)もあることに着目した。そこで、第1節および第2節第
1項では、テデスキによる音楽作品と言説の双方からアプローチし、テデスキとプレイエ
ル社のかかわりを通して、彼が目指したことを明らかにする。

【図7-1-1】 テデスキの肖像⁸²⁰



Phot. Vareschi, Artico & C., Milano.

LUIGI MAURIZIO TEDESCHI.

⁸¹⁹ 1902-1905年の間にミラノにて隔月発行された音楽情報に関する主要な雑誌のひとつ。2年目に『ミ
ラノ音楽新聞』と合併した影響で、ナンバリングが複雑である。

⁸²⁰ Ricordi, Giulio. 1905. “Proiezioni; Luigi Maurizio Tedeschi”, *Musica e musicisti*. anno.60, n.1, 15 gennaio:
302-303.

第1項 楽器開発とハープ奏者——クロマティック・ハープができるまで

プレイエル社というとピアノ製作会社が想起され、その付随事業としてクロマティック・ハープも製作しはじめたとの認識を持たれがちだが、もともとはペダル・ハープも製作していた経緯があった。第1項では、テデスキとプレイエル社のかかわりを考える前に、まずプレイエル社のハープ開発の経緯を整理し、どのようなハープ奏者が関わってきたかをみることで、テデスキがいかなる系譜の延長に立っていたかを明らかにする。

1-1. 楽器開発者としてのディジの貢献

プレイエル社の創業者イグナツ・プレイエル Ignaz Pleyel (1757-1831) と息子のカミーユ・プレイエル Camille Pleyel (1788-1855) は、ハープとの関わりが深い音楽家であった。イグナツは、フランツ・ヨーゼフ・ハイドン Franz Joseph Haydn (1732-1809) に師事し、カミーユはヤン・ラディスラフ・デュセック Jan Ladislav Dussek (1760-1812) に師事したためである。ハイドンの父のマティアス Mathias (1699-1763) は独学によるハープ奏者でもあったので (Rensch 1989, 172)、ハイドン自身もハープに親しんでおり、シングルアクション・ペダルハープの開発でも知られる著名なハープ奏者ジャン＝バティスト・クルムホルツ Jean-Baptiste Krumpholtz (1742-1790) に作曲を教えるなど、ハープ奏者との関わりも深かった。また、デュセックはピアニストとしての名声もさることながら、優れたハープ奏者のソフィア・コッリ Sophia Corri-Dussek (1775-1831) を妻に持ち、数多くのハープ作品を残すなど⁸²¹、ハープとの縁が深い。さらに、カミーユはパリで、フリードリヒ・カルクブレナー Friedrich Kalkbrenner (1785-1849) によって、フランソワ＝ジョゼフ・ディジと引き合わされた (Blassel 2007/2020)。これが、後にハープ製作を二人三脚で行うこととなるカミーユとディジの決定的な出会いとなる。

ディジが19世紀当時、ハープの著名なヴィルトゥオーゾ奏者として知られたことは既に述べたが⁸²²、今日では主にエチュードで知られる⁸²³。ディジは優れた演奏家であるだけでなく、楽器開発者の側面を持っていた。1807年頃よりロンドンでハープ・メーカーのエドワード・ドッド Edward Dodd (1791-1843) にも協力し、腕木部分の中心線に沿って弦列

⁸²¹ デュセックのソナタハ短調 (1797年) やハープのためのソナチネ (1799年) は、今日のハープ学習者に欠かせないレパートリーである。もっとも、これらの作品は、妻のソフィア・コッリによるものであり、ソナタハ短調がソフィア・コッリの作曲であるという認識は浸透しつつある。

⁸²² 第2部の目的 (131頁)。

⁸²³ テデスキがディジの教則本の校訂を行ったことは、第5章第1節第3項で述べた。

が配置される型のハーブで特許をとるなど、意欲的に楽器開発に関わっていたことが知られる（ヴェルニヤ 1972, 31-32）。さらに、ディジが遺した大きな功績のひとつが響板の強化である。ディジが試したトウヒ合板で作られた響板は、音量を実質 2 倍に増加させることに成功した（Blassel 2007/2020）。この技術のアイデアは、ピアノにも適用されることとなる。1830 年には、ディジの名とともに特許が取得された（Blassel 2007/2020）。これらのディジの功績は、ダブルアクション・ペダルハーブの実用化に大きく影響したにもかかわらず、ダブルアクション・ペダルハーブの開発史では、セバスティアン・エラルが取得したフルシェット方式⁸²⁴によるダブルアクション機構があまりにも有名なため、ディジはその名声の陰に隠れてしまった。しかし、楽器の強度と音量の増大は、ハーブ音楽にとってペダルのメカニズムと同等に意義深いことである。

2 代目経営者となったカミーユ・プレイエルは、1829 年よりハーブを独占的に製作・販売する事業を開始し、ディジと手を組むことで、さらにハーブ開発に力を入れた⁸²⁵。1831 年にイグナツ・プレイエルはフランス国王ルイ・フィリップ 1 世 Louis Philippe (1773-1850、在位: 1830-1848) からピアノ製造で王による称号 (facteur de pianos du Roi) を受けて、カミーユはハーブ製造で王による称号 (facteur de harpes du Roi) を得ている。さらに、1834 年のフランス工業製品の全国博覧会では、カミーユがピアノ製作での金メダル、ディジがハーブ製作での銀メダルを受賞した（Blassel 2007/2020）。【図 7-1-2】に示す 1830-1840 年代と推定されるプレイエル社ダブルアクション・ペダルハーブの写真⁸²⁶からは、カミーユ・プレイエルの社名 (C^{lle}. Pleyel & C^{ie}.) とともに「F. ディジの発明の特許によるダブル・ムーヴメントのハーブ Harpes a double mouvement par brevet d'invention de F. Dizi」と記した刻印が読み取れる。その下部には、王による称号 (facteur du Roi) も記されている。

しかし、1840 年にディジが死去し、1855 年にカミーユが死去すると、3 代目として会社の経営を任されたオーギュスト・ウォルフ Auguste Wolff (1821-1887) がこれまでの方針を大きく覆した。彼はピアニストや作曲家としてピアノ製造を重視する一方、ハーブ製作を重視しなかった。先代の経営者とは異なり、彼自身がハーブやハーブ奏者との関わりが少なかったことが関係したかもしれない。ただし何よりも、ウォルフは優れた事業家として

⁸²⁴ 第 2 章第 2 節のペダル・ハーブ開発経緯 (95-98 頁) において既に説明した。

⁸²⁵ 練習曲の出版で既に親交があったプレイエル社で、ディジが楽器開発で提携するようになったのは、自然な流れであった。

⁸²⁶ 1800 年代から 1900 年代初頭にかけての物品を取り扱う古物商 “Wooden Nickel Antiques” が掲載している写真による。(最終アクセス 2021 年 3 月 28 日)

<https://www.woodennickelantiques.net/product/french-pedal-harp/>

非常に合理主義的な経営方針を持っていた⁸²⁷。彼にとって、ハーブの狭い市場規模がどのように見えていたかはもはや言うまでもないだろう。こうして、「ディジ=プレイエル」のペダル・ハーブの生産は、1855年に不可逆的に廃止されてしまった⁸²⁸。

【図 7-1-2】 プレイエル社のダブル・アクション・ペダル・ハーブ



1-2. リヨンによるハーブ事業再開とゴドフロアの協力

4代目経営者としてプレイエル社を継いだのが、クロマティック・ハーブの生みの親であるギュスターヴ・リヨン Gustave Lyon (1857-1936) である。リヨンがこれまでの経営者と決定的に異なっていたのは、技術者という側面を持ち合わせていたことであった。リヨンは、理工科学校 *Ecole Polytechnique* で学び、鉱業学校 *Ecole des Mines* において工学の学位を得ていた⁸²⁹。リヨンの科学的な根拠に基づく思考は、自然科学の学士号を得ていたテデスキとも共通する特徴である。これについては、本章第2節において考察する。

リヨンの主眼は、事業展開よりも楽器開発に置かれていたため、ハーブ事業が再び持ち

⁸²⁷ ウォルフはピアノ製造の産業化を推し進め、1865年にはピアノ製作所を 55,000 平方メートルもの敷地を持つサンドニに移転した。当時、この製造工場は世界最大であり、1866年には年間 3,000 台のピアノが製造された。さらにウォルフは、製造プロセスを機械化し、プレイエル社を 800 人の従業員を抱える企業へと発展させた。また、ピアノは木製のフレームから鋳鉄製のフレームへと変化した。プレイエル社公式サイト（最終アクセス 2021 年 3 月 28 日）<https://www.pleyel.com/en/the-beautiful-story/a-story-of-entrepreneurs>

⁸²⁸ ロシュシュアール通りにあるプレイエル社の建物の中庭で、製作途上のハーブ（完成品も含む）を 200,000 フラン相当、およびその製造に使用されたすべての材料が燃やされた(Blassel 2007/2020)。

⁸²⁹ リヨンの学歴は、プレイエル社公式サイトによる（最終アクセス 2021 年 3 月 28 日）。

<https://www.pleyel.com/en/the-beautiful-story/a-story-of-entrepreneurs>

なお、理工科学校および鉱業学校は、バカロレア（高卒に相当）と準備校（大学に相当）の修了後に進む大学院相当の課程。国政を担う人材養成のための教育システム（グランゼコール）のひとつである。

出されることとなった。しかし、ペダル・ハーブの製作を再開することはなかった。それはリヨンが経営者として、ウォルフによるペダル・ハーブ開発の廃止を擁護すべき立場にあったからだけではない。音楽的な見地から、ダブルアクション・ペダルハーブを批判していたナーデルマンの思想を尊重したからである。ナーデルマンによる「ハーブにたくさんさんのペダルは必要ない」(Blassel 2007/2020) という主張に立ち返ったプレイエルは、その究極形であるクロマティック・ハーブを発明した⁸³⁰。

リヨンは、クロマティック・ハーブで 1894 年 9 月に正式な特許を取得し（特許番号 241441）、1897 年ブリュッセル万国博覧会で発表した (Di Stefano 2012, 85-86)。リヨンがクロマティック・ハーブの開発にあたって、最も大きな協力を得たハーブ奏者がフェリクス・ゴドフロアであった。実際、1895 年 8 月に行われたクロマティック・ハーブの弦の耐久性の試験は、ヴィレ＝シュル＝メール⁸³¹にあるゴドフロアの家で行われた (Blassel 2007/2020)。しかし実のところ、ゴドフロアはダブルアクション・ペダルハーブを批判する意図は全くなかった。むしろ、同じくベルギー出身のアッセルマンとともに、プレイエル社のダブルアクション・ペダルハーブの復興を進言したほどであった (Blassel 2007/2020)。「ハーブのパガニーニ」との異名を持つゴドフロアにとって、ダブルアクション・ペダルハーブの演奏には不便がなく、楽器の機能自体にそれほどの不満を持っていたようには思えない。それにもかかわらず、クロマティック・ハーブ開発に協力する背景には何があったのだろうか。この疑問は、テデスキとクロマティック・ハーブ開発のかかわり⁸³²にも共通する。以下では、この問いをふまえながら、テデスキによるクロマティック・ハーブのための作曲（第 1 節第 2 項）や論説（第 2 節第 1 項）を考察していく。

まず、次の第 2 項では、テデスキが作曲したクロマティック・ハーブのための作品を通して、プレイエル社のリヨンをはじめとするクロマティック・ハーブ推進派の人々とののかかわりをみる。そして、実際の作品の特徴から、テデスキがどのような点にクロマティック・ハーブの利点を感じていたかを考察する。

⁸³⁰ ペダルではなく、複数弦列によって半音階の演奏を可能にするという発想自体は、イタリアやスペインのバロック・ハーブや、ウェールズのハーブなどに多く見られるメカニズムである。したがって、リヨンの行ったことは、発明というよりも、それらのメカニズムの復興にあたる。

⁸³¹ フランス北西部ノルマンディーのカルバドス県に位置する町。湿度の高い気候を持つ。

⁸³² テデスキがパリでゴドフロアに師事したことは既に第 5 章第 1 節第 3 項で述べたが、作曲傾向に関して、ゴドフロアの影響はさほど感じられない。一方、プレイエル社の楽器開発への関与という点では、ゴドフロアの正統な後継者として、テデスキが重要な役割を果たしていた事実が浮かび上がってきた。

第2項 クロマティック・ハーブへの期待——テデスキ《奇想幻想曲》作品40を例に

19世紀末から20世紀初頭のイタリアの音楽院、とりわけ北イタリアで、ダブルアクション・ペダルハーブのほかにクロマティック・ハーブの演奏も学ばれていたことは既に第5章で述べたが、現在に残るレパートリーは、フランス人作曲家の作品がほとんどである。ただし、テデスキ作曲の《クロマティック・ハーブのための奇想幻想曲 *Fantaisie caprice pour harpe chromatique*》作品40は、1907年にパリのアルフォンス・ルデュック社によって出版されたため、フランスに楽譜が残されている⁸³³。イタリア人ハーブ奏者によるクロマティック・ハーブのためのレパートリーとして非常に稀有な存在だといえる。

2-1. 《奇想幻想曲》作品40に対する当時の評価

(1) サル・プレイエルにおける初演

《奇想幻想曲》作品40の楽譜の表紙からは、プレイエル社のギュスターヴ・リヨンに献呈されたことがみてとれる。この作品の初演とみられるのが、1908年1月23日にサル・プレイエル⁸³⁴にて行われたリヨンの主催による演奏会である。パリの音楽雑誌『ルヴュ・ミュージカル』の記事には、この演奏会の報告が掲載された (Dacier 1908, 84-85)。その記述から、この演奏会が「ハーブのための過去と現在の音楽」と冠した音楽会シリーズの第2回目 (la deuxième séance de musique ancienne et moderne pour harpe) であることがわかる。現代音楽の部として⁸³⁵、プレイエル社のクロマティック・ハーブを用いた以下の3つの演奏曲目に取り上げられた。

⁸³³ 現在、《奇想幻想曲》の楽譜はイタリア全国の図書館に所蔵がなく、校訂版の出版等もなされていないため、作品としてはほとんど知られていない。本論では、フランス国立図書館 *Bibliothèque nationale de France* に所蔵された出版譜 (所蔵番号: [ark:/12148/cb43295626n](https://nla.bnf.fr/ark:/12148/cb43295626n), FRBNF43295626) の複写を用いる。

⁸³⁴ サル・プレイエルは、世界初のコンサートホールとみなされる。1830年にカデ通り9番地に開設された小規模なサロンから出発し、パリの音楽生活の中心地として、フレデリック・ショパン *Frédéric Chopin* (1810-1849) をはじめとする多くの音楽家の演奏会が行われる場となった。1839年、音楽出版事業の売却による資金で、ロシュシュアール通り22番地に550人収容のホールが開設された。カミュー・サン＝サーンス *Camille Saint-Saëns* (1835-1921) の11歳のときの最初のリサイタルもここで行われた。なお、サル・プレイエルは1927年に移転され、パリのフォーブール・サントノレ通りに2,600人収容のホールとして再出発した。このホールは、アムステルダムの子供管弦楽団やニューヨークのカーネギーホールと並ぶ世界で最も権威のあるホールとされた。

本論での「サル・プレイエル」は、ロシュシュアール通りの550人収容のホールでのほうである。プレイエル社公式サイト <https://www.leyel.com/fr/la-belle-histoire#la-belle-histoire> (最終アクセス2021年3月28日)

⁸³⁵ この音楽会では、プレイエル社による金属弦の特殊クロマティック・ハーブ「ハーブ・リュート *Harpe-luth*」の演奏も披露された。クラヴサンの音を奏でる新古典的な楽器だと説明されており、こちらが「過去の音楽」の部であったと予想される。演奏曲は、ロシアの作曲家による作品 (詳細不明)、そしてジャン＝フィリップ・ラモー *Jean-Philippe Rameau* (1683-1764)、フランソワ・クーペラン *François Couperin* (1668-1733) の作品であった (Dacier 1908, 85)。

1. エドゥアール・ミニャン Édouard Mignan (1884-1969) ⁸³⁶による作品

(プレリュード、エレジー、スケルツェット、カンツォーナからなる組曲)

フルートとオーボエとハープによる三重奏

2. レイナルド・アーン Reynaldo Hahn (1875-1947) ⁸³⁷による作品

ハープと弦楽八重奏の伴奏による演奏

3. テデスキの奇想幻想曲

レナール嬢によるハープ独奏

テデスキの作品は、「華麗で、高い難易度の作品」(Dacier 1908, 84)であると紹介された。また、その初演も「優れた演奏」(Dacier 1908, 85) との好意的な評価がなされた。この作品がレナール嬢、つまりルネ・レナール Renée Lénars (1889-1971) によって演奏された事実は、きわめて重要である。レナールは、当代随一の若手クロマティック・ハープ奏者であっただけでなく、さらに、この初演の後の 1922 年に著名なハープ奏者マルセル・トゥルニエ⁸³⁸と結婚し、夫妻でパリ音楽院に多大な影響力をおよぼした。トゥルニエは、優れた演奏家、作曲家であるのみならず、教育者としても名高く、1912 年にアッセルマンが急逝したことにより、パリ音楽院のダブルアクション・ペダルハープ科教授の後継者となって以来、36 年間の長きに渡って、数多くの著名な弟子を育て上げた⁸³⁹。一方、レナールは、夫トゥルニエの就任と同じ 1912 年に、前任のマリー・タッス＝スペンサー Marie Tassu-Spencer (1868-1924) からパリ音楽院クロマティック・ハープ科の教授職を引き継いだ。レナールもまた、1933 年のクロマティック・ハープ科の廃止までの長い間、後進の指導において重要な役割を果たした。この時期は、『ル・メネストレル』紙に「以前は敵同士の姉妹

⁸³⁶ 記事に書かれた“E. Mignau”との表記より類推した。ミニャンは、1912 年にローマ賞を獲った作曲家である (Gilbert 2001)。

⁸³⁷ ベネズエラ出身。フランスで活動した作曲家、指揮者、作家。パリ音楽院でマスネ Jules Massenet (1842-1912) に師事した(O’Conner 2001)。

⁸³⁸ 第 3 部の目的 (239 頁) で既出。

⁸³⁹ 彼の弟子たちは、今日の主要なハープ奏者の系譜に大きく寄与している。

だった2種類のハーブは、今では共存して暮らしている」⁸⁴⁰と表現されたとおり、レナールとトゥルニエの夫妻によって、ダブルアクション・ペダルハーブとクロマティック・ハーブが独自の領域をつくりながらも歩み寄った貴重な瞬間であった。

(2) 1909年のサル・プレイエルでの再演

テデスキの《奇想幻想曲》作品40は、1909年4月27日にサル・プレイエルで行われた「ハーブのための過去と現在の音楽」シリーズの第9回でも演奏された⁸⁴¹。再びこのシリーズに呼ばれていることから、1908年の初演が成功していたことが示唆される。

テデスキの作品とともにこの演奏会で取り上げられた曲目には、今日でも非常に有名なレパートリーであるクロード・ドビュッシーの《神聖な舞曲と世俗的な舞曲 *Danse sacrée et Danse profane*》(1904)や、同じく弦楽とのアンサンブルである有名なアンドレ・カブレ André Caplet (1878-1925) の《赤死病の仮面 *Masque de la Mort Rouge*》(1908)などが含まれた。その他にも、「現代の流派で最も進んだ作曲家のひとり！」(Combarieu 1909, 248)と紹介されたフローラン・シュミット Florent Schmitt (1870-1958)をはじめ、エドゥアール・ラロ Édouard Lalo (1823-1892)、ジョルジュ・エネスク George Enescu (1881-1955)ら著名な作曲家が名を連ねた。

このことから、テデスキの作品が名だたる作曲家の作品とともに楽しまれたことがうかがわれる。また、それだけでなく、リヨン主催によるこのようなクロマティック・ハーブ作品に特化した演奏会が、この楽器の普及とレパートリーの拡大における大きな推進力となったことが着目される。そして、テデスキがクロマティック・ハーブ開発と作曲への協力に目をとめたのも、このレパートリーの拡大という観点なのではないかと推察される。つまり、新たなメカニズムの楽器によって広がった作曲の可能性がレパートリーの拡大につながる期待である。それでは、実際のクロマティック・ハーブの作品は、ダブルアクション・ペダルハーブと具体的にどのような点で異なり、どのような表現ができたのだろうか。以下では、《奇想幻想曲》作品40を演奏者の視点から分析することで、その特徴を考察する。

⁸⁴⁰ *Le Ménestrel*, 12 juillet 1929, 320.

⁸⁴¹ Combarieu, “Séances de musique ancienne et moderne pour harpe chromatique”, *La revue musicale*. n.9, 1 mai, 1909: 248.

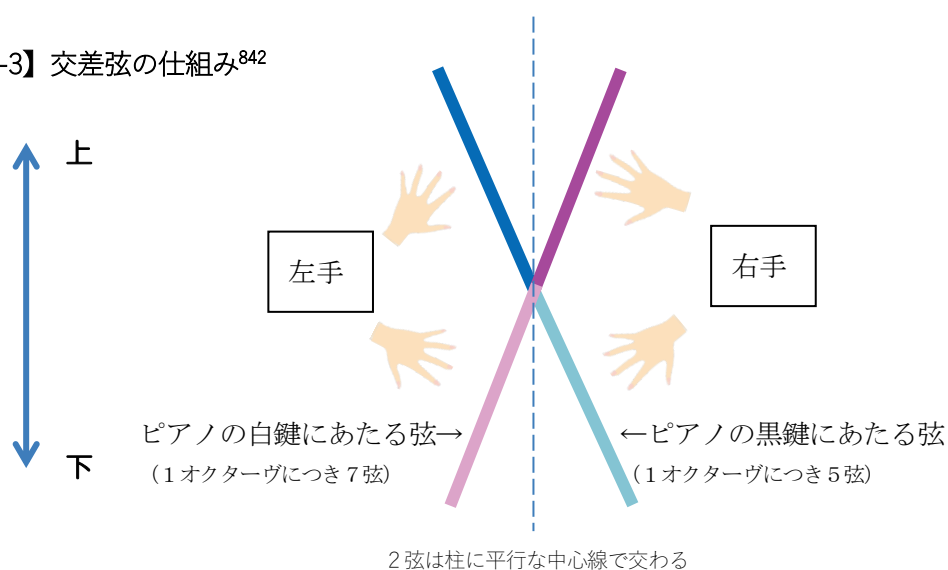
2-2. クロマティック・ハープの特性を活かした作曲

テデスキの《奇想幻想曲》作品 40 の楽譜を実際に確認すると、通常のハープ作品とは異なる特徴があることが確認された。このことにより、テデスキが想定する演奏楽器がクロマティック・ハープに限定されており、ペダル・ハープで演奏することを想定していないことが読み取れる。以下では、その具体的な例を示して考察していく。

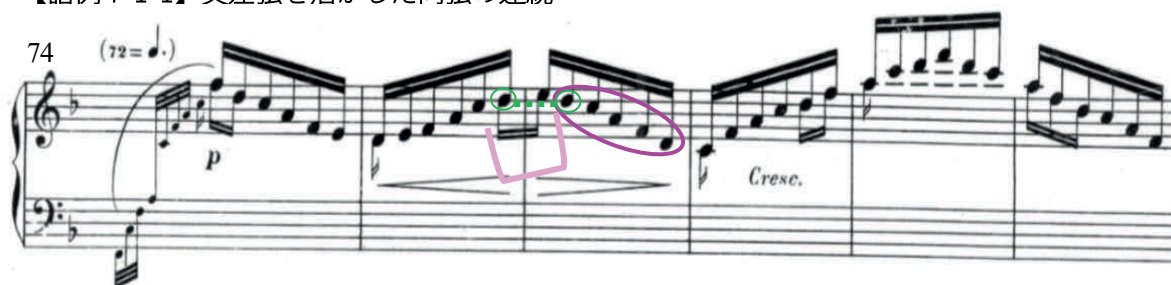
(1) 交差弦の特性を活かした書法

この作品で指定される運指には、交差弦【図 7-1-3】による特徴がみられる。たとえば、【譜例 7-1-1】に緑色の丸で示した D 音は、左手で演奏した後にすばやく右手によって弾かれる。通常のハープでは、同じ弦をもう一方の手で弾き直す際に指がぶつかりやすいが、クロマティック・ハープは弦をはじく高さ左右の手で異なるため、このことが有利に働き、雑音等の問題が生じにくいと考えられる。

【図 7-1-3】交差弦の仕組み⁸⁴²



【譜例 7-1-1】交差弦を活かした同弦の連続



⁸⁴² 簡略化のために左右だけでなく、上下においても線対称な図としたが、厳密には、各々の弦は、下から 3 分の 1 にあたる点で交差している。なお、演奏する弦列を示すため、この図での色分けを譜例でも使用する。

交差弦による特徴は運指にもみられる。たとえば、【譜例 7-1-2】の第3小節では、3度上行跳躍に「1－2」の運指があてられている（以下、同様に演奏）。通常のハープであれば、親指と人差し指を交差させる運指は用いられない。恐らくその代わりに、装飾的な32分音符の分散和音から3度跳躍上行の8分音符に向けて、左手と右手で下から4音ずつとり、この8分音符は「2－1」ではじくことが考えられるだろう。しかし交差弦では、弦列が垂直ではなく傾いているため、親指と人差し指はそれほど交差しなくても「1－2」の運指をとることができる。また、左手で4音とることができないという事情も考慮しなければならない。クロマティック・ハープは弦間隔が広いので、通常のハープでは容易な10度音程を片手でとることは、きわめて難しいと考えられる。

【譜例 7-1-2】3度跳躍上行における「1－2」の運指がみられる例

【譜例 7-1-3】において、青色の四角で囲って示した音型も「1－2－3－4－3」となっており、珍しい運指である。本来、ハープは小指を除く4本指で演奏されるため、親指のスライドを適用できない跳躍音程による5音の下行形は、迅速に反復して演奏することが困難である。ところが、交差弦による弦列の傾きにより、すばやく3－4－3と指をねじると、この譜例のように「徐々に速く stringendo」演奏されることが求められても対応ができるのだとみられる。

【譜例 7-1-3】1－2－3－4－3のすばやい音型

(2) クロマティック・ハープ演奏における転調の優位性

クロマティック・ハープの最大の売りは、黒鍵と白鍵に相当する2つの弦列を備えることによる転調や半音階の演奏可能性である。ところで、この《奇想幻想曲》作品40での転調は、現在広く用いられるダブルアクション・ペダルハープでも演奏することが可能なのだろうか。それとも、クロマティック・ハープでしか演奏できないのだろうか。以下では第194-199小節の部分を例に、ダブルアクション・ペダルハープでの演奏が可能か検討を試みる。

【譜例 7-1-4】に示す第195小節を例に挙げると、クロマティック・ハープで演奏する場合は、色分けのように、臨時記号によって派生音が求められる部分に移る際には、異なる弦列で演奏すればよい。ところが、ダブルアクション・ペダルハープで演奏する場合を仮定すると、音名通りに演奏しようとする場合、わずかな間に一度に3つのペダルを操作する必要がある。テンポも考慮すると、2本の足で操作することは不可能である【譜例 7-1-5】。

【譜例 7-1-4】 クロマティック・ハープでの演奏例



【譜例 7-1-5】 ダブルアクション・ペダル・ハープでの演奏不可能例1（音名通り）



ペダルを同時に F#A#C# (不可能)

Dを弾いてすぐ、ペダル D# (ノイズしやすい)

そこで、ダブルアクション・ペダルハーブでピアノ作品やクロマティック・ハーブ作品を演奏する場合に用いる異名同音の読み替えを想定してみる。その一例として、フラット系への読み替えにより、第 194 小節で使用していない Ges 音と B 音のペダルを先に操作すると、第 195 小節における転調を問題なく通過することができるが、第 198 小節で G 音と H 音を使用する際に、先ほどと同様、3つ同時にペダル操作をすることが必要になってしまう【譜例 7-1-6】。

【譜例 7-1-6】ダブルアクション・ペダルハーブでの演奏不可能例 2

(異名同音の読み替え $F\# \Rightarrow G\flat$ 、 $A\# \Rightarrow H\flat$ 、 $C\# \Rightarrow D\flat$ 、 $G\# \Rightarrow A\flat$ 、 $D\# \Rightarrow E\flat$)

その前の 2 小節間に G・B の弦を使っていないので、
 $G\flat H\flat$ をあらかじめセットすることは可能

194

197

ペダル $D\flat$ 可能

ペダル $A\flat$

遠い

Es で読み替え

Es を弾いてすぐペダル $E\flat$ (ノイズしやすい)

ペダルを同時に $G\flat H\flat D\flat$ (不可能)

異名同音の読み替えパターンは数多く存在するが、たとえば、【譜例 7-1-7】のような読み替えであれば、順番に足を動かすことは可能である。【表 7-1-1】は、ペダリングの実行例を説明のために図式化したものである。ただし、理論上においてペダリングが可能であっても、身体的に難しい場合も考えられる。たとえば、E、F、G、A のペダルは通常すべて右足で踏むため⁸⁴³、最も遠い A と E のすばやい移動は適しておらず、速さによっては不可能となりうる。この場合、E のペダルを臨時的に左足で踏むことが可能だが、あまり一般的ではなく、難度が高い。

⁸⁴³ ダブルアクション・ペダルハーブのペダルの配置については、巻末付録 (513 頁) を参照のこと。

【譜例 7-1-7】 ダブルアクション・ペダルハープでの演奏可能例

(F#⇒G♭、A#⇒H♭、E♯⇒F♭、G#⇒A♭、D#⇒E♭) ただし第 197 小節では読み替えず Ais で読む場合

その前の 2 小節間に G と B の弦を使っていないので、
G♭H♭をあらかじめセットすることは可能

194

Cresc. ed affrett.

Marquez la basse.

Cis のまま読む

As で読む

Fes で読む

Es で読み替え

197

Rall.

B に読み替えせず、
Ais を弾く

H♭のペダルをBに
反しておくことが可能

【表 7-1-1】 ペダリング実行例

小節数	194	195	196	197	198	199
ペダル	H♭、 G♭	C#、F♭	A♭→A♯→A#、H♯	A#、H♯	G♯、F♯、E♯、A♯	C♯、H♭ (次への準備)
	あらかじめセット		2段階踏み込み	ノイズ	遠い	

以上で議論した部分は、音楽的には右手で奏する長三和音のアルペッジョの構成音が短 2 度上行していくだけのシンプルな流れであるにもかかわらず、このような複雑なペダリングの考案と実行をせねばならない。このように、ダブルアクション・ペダルハープで演奏することは、計画的なペダリングを駆使すれば、決して不可能ではないとはいえ、圧倒的にクロマティック・ハープで演奏するに適した作品であることは、これまでの考察から明らかなといえよう。このような作品が生まれることは、その楽器を宣伝するうえで欠かせないため、テデスキは音楽的な観点から、クロマティック・ハープの普及推進に貢献していたといえる。

次の第 2 節では、クロマティック・ハープの導入についての議論とイタリアのハープ奏者の関係をみるため、再びテデスキと、それからジョルジョ・ロレンツィの言説を取り上げる。

第2節 クロマティック対ダブルアクション論争とイタリアのハープ奏者たち

19世紀末から20世紀初頭、ハープ界では、エラール社によるダブルアクション・ペダルハープを使用し続けるか、半音階を含む演奏を容易にするためクロマティック・ハープという新たな楽器でさらなる挑戦を試みるか、2つの意見に分かれることとなった。当時、この論争は、作曲家やライバルの楽器会社、批評家などの間で白熱したが、当のハープ奏者はどのように考えていたのだろうか。結果的にダブルアクション・ペダルハープが選択されていくことになるが、その過程にあって、イタリアのハープ奏者はどのような動きをみせたのだろうか。

第2節では、ルイージ・マウリツィオ・テデスキと、第5章第1節第2項(251頁)でも紹介したフィレンツェのハープ奏者、ジョルジョ・ロレンツィの2人による著述から、その動きの一端を明らかにしていく。

第1項 テデスキの記事「クロマティック・ハープ」(1900)

テデスキは、『ミラノ音楽新聞』において、1900年1月4日(1899年12月執筆)に「クロマティック・ハープ *L'arpa Cromatica*」と題された記事を寄稿していた(Tedeschi 1900)。3ページ足らずの記事だが、豊富な情報量を盛り込み、テデスキのクロマティック・ハープに対する考えがはっきりみてとれるため、貴重な資料である⁸⁴⁴。

まず、記事の流れを簡潔にまとめると、次のとおりである。

記事の概要

冒頭

○F.J. ナーデルマンの言葉の引用

○ジュヴァールの著書を引用

- ・ハープが本来は全音階の楽器であること
- ・移調や転調、複雑な和声進行による演奏は、常々、無理があること
- ・ペダルによる雑音の弊害も無視できない要素であること

⁸⁴⁴ この記事からは、1894年から1900年の期間におけるテデスキの行動も把握できる。ヨーロッパの演奏旅行(1890～)を終えた後の活動は、これまで、音楽院での教育(1899～)以外では跡付けることができなかったが、この記事によって新たに得た情報から、彼の足取りや人脈がわずかに明らかになったといえる。

○エッセイ風の報告

- ・友人のイザイによって紹介されたクロマティック・ハーブの存在
- ・パリでの1回目のクロマティック・ハーブとの出会い、その衝撃
- ・タッス＝スペンサーの指導と楽器への適応までの日々
- ・リヨンに招待され、再びパリを訪れた際に目にした楽器の改良点

○従来のパダル・ハーブとの演奏法の違い等の指摘

○楽器の価格および弦の耐久性の点におけるプレイエル社とエラル社との比較

○クロマティック・ハーブの新たな可能性

- ・ヴァーグナーの作品に用いられるベックメッサー・ハーブの紹介

○再度ジュヴァールの言葉を引用

この記事はエッセイ風の書き出しではじまるが、これが単なるクロマティック・ハーブの個人的な感想文ではないことが、ギュスターヴ・リヨンからパリに呼ばれたという件で明らかとなる。プレイエル社は1897年7月にクロマティック・ハーブを正式に公表するが、テデスキのパリ訪問は、それと同時期あるいは少し先駆けての出来事であった。テデスキがプレイエル社と確固たる関係を築いていた事実は、何よりもテデスキ自身の記述の信頼を高める。しかし、ある意味ではプレイエル社の宣伝と捉えられてしまうこととも表裏一体である。そこで、その後の文章がいかに客観的に論じられているかが注目される。

ここで着目されるのは、クロマティック・ハーブ推進の根拠の示し方である。テデスキは、科学的な根拠によって論理的に説明し、あらゆる角度からの受け止め方を想定して論じること、結果的にクロマティック・ハーブの利点ばかりを挙げ連ねるよりも、説得力を持たせることに成功している。テデスキの述べ方には、以下の特徴がみられた。

1. テデスキの執筆背景に、歴史的・世間的に権威ある人物の後ろ盾があることを示唆する
2. 他国ではクロマティック・ハーブが評価され、作曲家にも支持されていることを示唆する

3. 演奏者が感じそうな困惑や懸念をあらかじめ述べ、自らの共感を示す
4. 演奏者としての説得力ある説明によって、演奏法の差異と楽器の利点を説明する
5. 価格と耐久性について、科学的かつ明快な比較を行う
6. レパートリーの幅が広がることを想像しやすいよう、作曲家の具体例を提示する

そこで以下では、この6つの特徴に沿って、テデスキの記事内容を吟味していくこととする。

1-1. 権威ある演奏家による後ろ盾の示唆

(1) フランソワ・ジョゼフ・ナーデルマン

「もしもハープ奏者がハープからペダルをとり外す方法を見つけていたら、この発見は、どれほど暖かく称賛されたであろう…。このようにして完璧に作られたハープは、すべての楽器の中で一番となるのではないだろうか？」 (Tedeschi 1900, 10)

クロマティック・ハープの話をするにあたって、シングルアクション・ペダルハープの権威であるナーデルマン⁸⁴⁵の言葉を引用するというのは、一見すると妙である。しかし、よく考察すると、非常に効果的な引用であることが読みとれる。まずは、プレイエル社の経営者であり、新しい楽器の発明者であるギュスターヴ・リヨンの主張の背景と結びつく点である。本章第1節でも述べたとおり、リオンはクロマティック・ハープの開発を始めるにあたって、ナーデルマンの遺志を持ち出した。テデスキは、記事の冒頭にナーデルマンの存在をちらつかせ、ナーデルマンの言葉を引用することで、リオンへの敬意を暗に示すとともに、この執筆に至る経緯をほのめかしたのではないかと思われる。もしも読者がハープの歴史に精通しておらず、文字通りに理解した場合であっても、この引用は「初代パリ音楽院教授はペダルのないハープが望ましいと考えていた」という強固な前提の提示となる。この記事がハープ専門誌などではなく、一般の音楽新聞に掲載されていることから、幅広い享受層にクロマティック・ハープの有効性を訴えかける点で、このことは大きな意味を持つといえよう。

⁸⁴⁵ ナーデルマン一家は、楽器製作およびハープ奏者として名を馳せた者が幾人かいるが、テデスキがこの引用部分のあとに「パリ音楽院の高名な教授であるナーデルマン」 (Tedeschi 1900, 10) と述べていることから、F.J. ナーデルマンであることが裏付けられる。ただし、引用部分の出所は、テデスキの記事からは不明である

(2) ウジェーヌ・イザイ

テデスキは、まずトリノで、著名なヴァイオリン奏者であるウジェーヌ・イザイ Eugène-Auguste Ysaÿe (1858-1931) から、画期的なクロマティック・ハープの話聞いた⁸⁴⁶。この記述では、テデスキがイザイと交友があること、そして、イザイもクロマティック・ハープに興味を示していることをほのめかしている。イザイは 1886 年よりブリュッセル音楽院で教鞭をとっていたため、いち早くテデスキにクロマティック・ハープの発明を知らせることができたのだとみられる。ブリュッセル音楽院でのクロマティック・ハープの採用については、他国での導入例として後述する。

(3) マリー・タッス＝スペンサー

テデスキは、パリで初めてクロマティック・ハープを目にしたのち、すぐさま新しい楽器の演奏法習得に励むこととなる。彼にクロマティック・ハープの奏法を教えたのがマリー・タッス＝スペンサー⁸⁴⁷である。テデスキとは 1 歳違いである。タッス＝スペンサーは、プレイエル社のクロマティック・ハープを 1897 年に最初に演奏したひとりである⁸⁴⁸。当時の彼女は、まだパリ音楽院クロマティック・ハープ科の初代教授に就任する前であったが、クロマティック・ハープのための重要な教則本を 1899 年に出版するなど、着実に第一人者としての立場を固めてきていた⁸⁴⁹。

パリでは、1903 年 10 月 1 日のクロマティック・ハープ科開設に先立ち、同年 9 月 15 日発行の音楽雑誌『ルヴュ・ミュージカル』の表紙全面にタッス＝スペンサーの写真【図 7-2-1】を掲げ、次の頁には彼女の詳細なプロフィールを載せ、好意的に紹介した⁸⁵⁰。その記述によれば、ベルギー出身のタッス＝スペンサーは、まずパリ音楽院のアッセルマンのもとでダブルアクション・ペダルハープを学んだという。1886 年にペダル・ハープの最優秀賞を受賞した際の演奏作品は、パリッシュ＝アルヴァースの協奏曲 作品 86 であった。パリッシュ＝アルヴァースの協奏曲は、どれもかなり高度なペダリングを要求するが、このことから、彼女がペダル・ハ

⁸⁴⁶ もっともテデスキは当初、この楽器の革新性に対し、あまり本気にしなかったという (Tedeschi 1900, 10)。

⁸⁴⁷ 本章第 1 節でテデスキの作品を初演したルネ・レナールについて述べた際に、パリ音楽院クロマティック・ハープ科教授の前任者として既に紹介した。

⁸⁴⁸ 1897 年のブリュッセル万国博覧会において、ブリュッセル音楽院のジャン・リスラーとともに、初めてクロマティック・ハープの演奏を公に披露した。

⁸⁴⁹ パリ音楽院の高等教育審議会の承諾を得て、試験的に 5 年間クロマティック・ハープ科が開設されることになるのは、この記事の 3 年後 (1903 年) である。

⁸⁵⁰ *La Revue Musicale*, Vol. 3, No. 12, 15 Septembre 1903.

ープに関しても相当の技量があったことがうかがえる⁸⁵¹。

タッス＝スペンサーがペダル・ハーブからクロマティック・ハーブに移行した理由は、特に記事では書かれていないが、彼女がダブルアクション・ペダルハーブによって、クロマティック・ハーブ作品すべてとピアノ作品ほとんどすべてを演奏可能であったとの記述から、ゴドフロアと同様に、ダブルアクション・ペダルハーブに不満を持っていた経緯は感じられない。やはり、当時のハーブ・レパートリーの少なさに課題意識を持ち、新しい楽器の宣伝に協力したことが推察される。タッス＝スペンサーの演奏は「確かに繊細ではあったが」⁸⁵²、フランス国内外の演奏会やサロンで大きな成功を収め、「女性の差別を芸術家の権威に結びつけた」⁸⁵³と表現される時代の女性でありながら、確固たる地位を築きあげた。

テデスキがタッス＝スペンサーに学んだことを主張するのは然るべきであった。なぜなら、新しい交差型の2列弦ハーブがいかに演奏しづらいかを語る上でも、また、複雑な奏法が訓練によって可能になることを証明する上でも、テデスキが正統な手ほどきを受けたことが前提になる必要性があったからである。

【図 7-2-1】 タッス＝スペンサーの肖像⁸⁵⁴

プレイエル社による白鳥モデルの楽器
(クロマティック・ハーブ) とともに



⁸⁵¹ 言い方を変えれば、複雑なペダリングを厭わなかった、ということである。

⁸⁵² *La Revue Musicale*, Vol. 3, No. 12, 15 Septembre 1903: 497.

⁸⁵³ 同上。

タッス＝スペンサーの演奏が繊細であったことは、あまりよい意味で書かれていないようだが、彼女の演奏表現が繊細であったというよりも、楽器の音量が小さいことに起因しているのではないだろうか。

⁸⁵⁴ 同上 p.498.

1-2. 他国の作曲家によるクロマティック・ハープ支持の示唆

(1) フランソワ＝オーギュスト・ジュヴァール

テデスキは記事の序盤で、ベルギーの作曲家でブリュッセル音楽院院長のフランソワ＝オーギュスト・ジュヴァール François-Auguste Gevaert (1828-1908) の『新管弦楽法 *Nouveau traité d'Instrumentation*』(1885) の引用をもって⁸⁵⁵、ペダル・ハープの限界を説いた。

我々には、ハープが本質的には全音階の楽器であり、変化のある転調や和音進行が詰め込まれたすべての音楽は、[この楽器にとって] 人工的かつ強いものとになってしまっている。速いテンポにおいて半音階は実行不可能で、遅いテンポでは効果は悪くなる。ペダルは、踏んでからすぐに戻すと、誤った共振を発生させ、いまいしい効果となるのだ…。(Gevaert 1885, § IV, 79)

この著作は、ジュヴァールがそれより 22 年前に記した『管弦楽法 *Traité général d'Instrumentation*』(1863) の改訂新版である。全 200 頁余りの初版ではハープの項がわずか 3 頁半だったが、100 頁ほど頁数を増やした改訂新版でのハープの項目は 26 頁にもわたる。すなわち、改訂に際して、ジュヴァール自身がダブルアクション・ペダルハープについて相当の研究を行い、当時の作曲家の中でもかなりハープを熟知していたことがみてとれる。

とりわけ、ジュヴァールの改訂新版では、実際のオーケストラでのハープの使用例がふんだんに盛り込まれたことが特徴である。比較対象として、たとえば、エクトル・ベルリオズの『現代楽器法および管弦楽法大概論 *Grand traité d'instrumentation et d'orchestration modernes*』(初版 1844 年)⁸⁵⁶をみると、作曲家に対する注意書きという向きが強く、ハープで演奏不可能な書法⁸⁵⁷の例示などが中心である。これに対し、ジュヴァールの改訂新版ではさらに一步踏み込み、作曲家たちがオーケストラの中でハープをどのように扱っているかを示している⁸⁵⁸。ジュヴァールは、管弦楽法の著者として、いかにダブルアクション・ペダルハープがオーケストラで使えるかを示すため、多くのスコアとハープ・パートに向き合う中で、内心ではその限界にも気づきはじめていたのではないだろうか。特に作曲家の求める音楽的内容と実際の楽器が得

⁸⁵⁵ テデスキの記事には、*Trattato d'Instrumentazione* (管弦楽法) とのみ書かれていたが、該当部分が改訂新版と頁数、内容ともに一致したことから、この著作の引用だといえる。

⁸⁵⁶ リヒャルト・シュトラウス Richard Strauss (1864-1949) による補筆増補版 (1905 年) が有名である。

⁸⁵⁷ 異名同音の読み替えを伴わない急激な転調や半音階進行、5 音ずつによる両手の和音など。

⁸⁵⁸ したがって、ジュヴァールの『新管弦楽法』は、ハープ奏者にはオーケストラ・スタディのような使用が可能である。『新管弦楽法』の邦訳はまだ出されていないが、演奏者の視点においては興味深い一冊である。

意とする演奏効果との乖離を感じたのではないかと推測される。このことを踏まえると、先に示したテデスキの引用部分の言葉はより重く、読者に対して問題提起を呼びかけているといえる。

さらにテデスキは、記事の締めくくりにも再び、ジュヴァールの言葉を引用した⁸⁵⁹。

「このハーブにおける新しい試みに関する私の意見についてだが、私 [=ジュヴァール] が再びあなたに対して、公式に伝える必要もないだろう。私がどれだけクロマティック・ハーブにますます熱狂しているか、そして現在、ブリュッセル音楽院でその研究を教えることができるようになったことを私がどれほど嬉しく思っているか。」
(Tedeschi 1900, 12)

既に第4部の目的(350頁)で述べたとおり、ブリュッセル音楽院とクロマティック・ハーブとの関わりは深い。ジュヴァールは、1904年にドビュッシーの《神聖な舞曲と世俗的な舞曲》がブリュッセル音楽院で初演された時の院長であった。テデスキは、ブリュッセル音楽院でクロマティック・ハーブが積極的に導入されたことをイタリア国内に周知するとともに、ダブルアクション・ペダルハーブに熟知した作曲家が、最終的にクロマティック・ハーブを支持したことの重要性を訴えている。

(2) リヒャルト・ヴァーグナー

テデスキは記事の終盤で、クロマティック・ハーブが支持された格好の例として、リヒャルト・ヴァーグナー Richard Wagner (1813-1883) の楽劇における専用のクロマティック・ハーブ【図7-2-2】を取り上げた。

特筆すべきは、絹で覆われた金属弦をあしらい、[音域は] 3オクターヴをやっと超えたほどの小さなクロマティック・ハーブのモデルである。その音色は、クラヴサンの音とほとんど変わらない。この楽器は、マイスタージンガーにおけるベックメッサーのセレナーデに合わせて、パリ・オペラ座のために意図的に作られたものである。オーケストラでの通常のハーブでは、弦の間に紙切れや糸を挟み込むことでしばしば対処するが、

⁸⁵⁹ テデスキによる引用部分の出典は特に示されていないが、恐らくテデスキに対する書簡の一部などではないかと思われる。

そのような対処をせずに、ヴァーグナーが望んだ喜劇的な効果が完璧に達成された。

(Tedeschi 1900, 11-12)

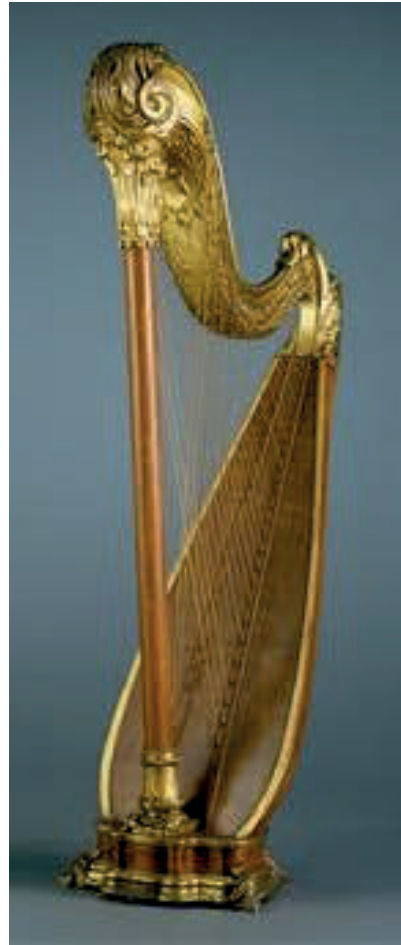
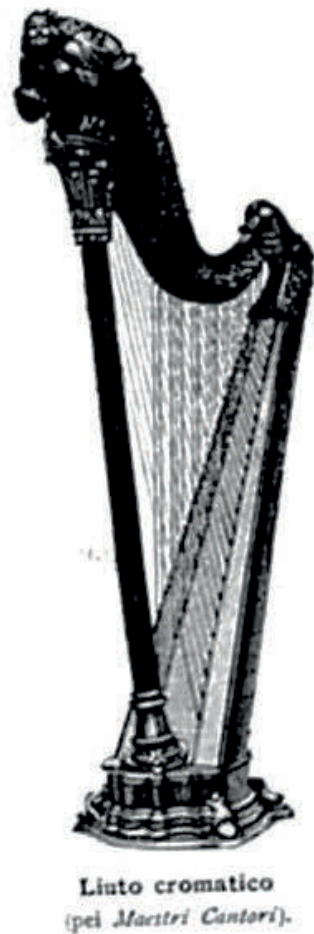
この楽器は、パリ・オペラ座で指揮者をしていたポール・タファネル Paul Taffanel (1844-1908) の要請によって、リヒャルト・ヴァーグナーの死後に設計された (Di Stefano 2012, 86-87)。したがって、この楽器の例示が、ヴァーグナー本人の支持を得た根拠であると厳密にはいえないが、少なくとも、コジマ・ヴァーグナー Cosima Wagner (1837-1930) のもとで 1899 年のバイロイトでの公演に用いられ、また、他のヨーロッパの劇場でも散発的に使用されたため (Di Stefano 2012, 86-87)、指揮者や奏者、聴衆からは一定の評価を得ていたことがうかがえる。

もともとクロマティック・ハープは、半音の演奏を容易にする点は評価されていたが、音質の面では劣るとされてきた。しかし、テデスキが例示したクロマティック・ハープは、ハープ・リュートとも呼ばれる金属弦の楽器であり、バックメッサーのセレナーデのように、ハープが使用される文脈によっては、むしろ音楽の要求に適合した音色を持つとみなされた⁸⁶⁰。テデスキは、半音階の演奏に対する克服はもとより⁸⁶¹、音色面においてさえ、通常のハープを凌駕する可能性に着目したといえる。

⁸⁶⁰ ちなみに、現在のオーケストラ現場では、テデスキのいうようにダブルアクション・ペダルハープに紙切れを挟むことで音色を変えて演奏されるか、あるいは音色がやや近いアイリッシュ・ハープで代用されることが多い。また、「バックメッサー・ハープ」の復刻版として、ドイツのホルンガッハ社によってわずかながら製作されている楽器は、交差弦のクロマティック・ハープではなく、ペダルが備えられている。なお、ヴァーグナーの作品においてハープに求められていた役割については、本論ではこれ以上は立ち入らないが、筆者の今後の研究課題のひとつとしたい。

⁸⁶¹ ヴァーグナーの作品におけるハープの使用法は、ペダルを全く考慮しない半音変化が多用されるため、そのままでの演奏は困難で、奏者側の工夫に委ねられることが多い。しかし、それでもなおペダリングがあまりに難しいことは有名である。

【図 7-2-2】 ベックメッサーのハープ・リュート⁸⁶²



1-3. 考えうる懸念の事前提示

テデスキは、自身がクロマティック・ハープとはじめて出会った時のことを以下のように回顧した。

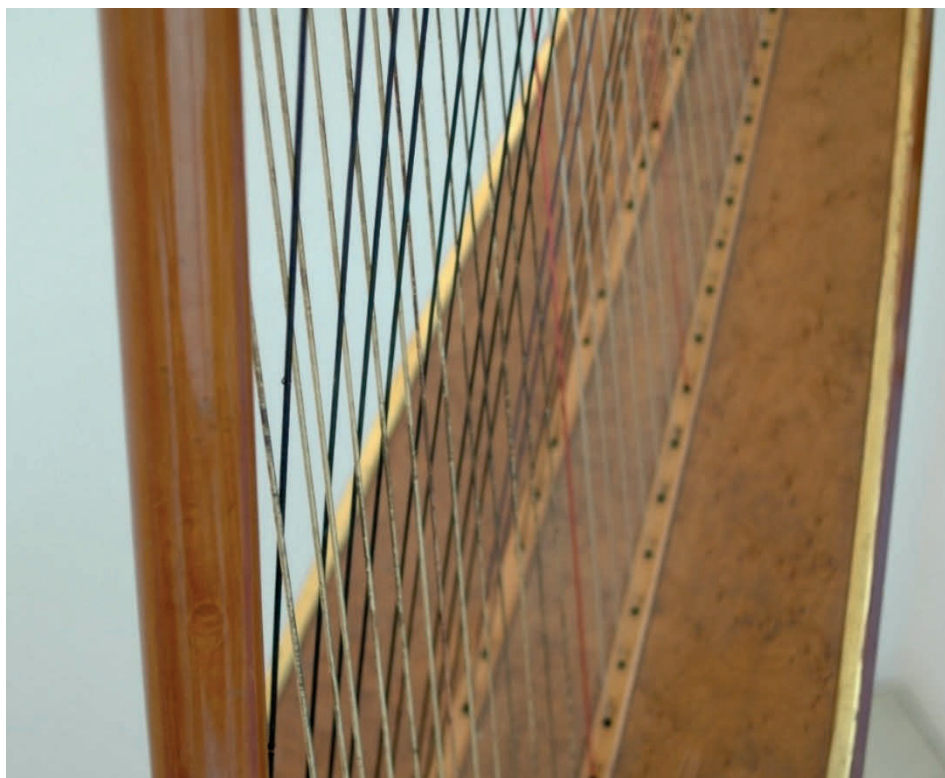
私が抱いた好奇心と不安については言うまでもないが、とにかく急いでそこ [=パリ] へ向かった。初めにみたとき、私は驚くと同時に…幻滅した！（中略）恐ろしい

⁸⁶² 左は、テデスキの記事における図版（Tedeschi 1900, 12）。右は、フィラルモニ・ド・パリ Philharmonie de Paris の音楽博物館に所蔵されたギュスターヴ・リヨンによる 45 弦のハープ・リュート（金属弦）の写真。
<https://collectionsdumusee.philharmoniedeparis.fr/doc/MUSEE/0158445>（最終アクセス 2021 年 3 月 28 日）。
台座や柱、腕木部分のデザイン等に多くの類似点が見られる。一方、響胴の膨らみ方に両者の大きな差がある。当時使用された楽器の詳細は未検討だが、響きを抑制する目的で、意図的に響胴をストレート・ボディーにした可能性が考えうる。あるいは、図版に響胴の曲線が反映されていないだけという可能性もある。

未知のものとして私を困惑させた。そして同時に、交差した弦のカオスの真只中が、交差の中間点で「弦同士が」互いにあまりに近接しているのを、いったいどのように演奏できるのだろうかと考えていた。

テデスキは、多くのハープ奏者が交差型の2弦列ハープを目にしてまず思い浮かべる困惑、つまり、交差点で弦同士があまりに近接していること【図 7-2-3】への懸念を先回りして述べた。弦同士の接触で雑音が生じることもさることながら、張られた弦の中央をはじくことに慣れているペダル・ハープの奏者からすれば、そもそもどのようにして弦の間に指を入れるのだろうかという疑問が生まれるはずである。このような記述は、クロマティック・ハープに既に適応できた奏者と、そうでない奏者（あるいは一般人）との垣根を低くする効果があるといえる。この他にも、テデスキは考えうる懸念を事前に共有したうえで、ある種の回答を試みた。以下では、音色、演奏者、レパートリーの3点に大きく分け、記述内容をみていくこととする。

【図 7-2-3】クロマティック・ハープの弦列の交差点⁸⁶³



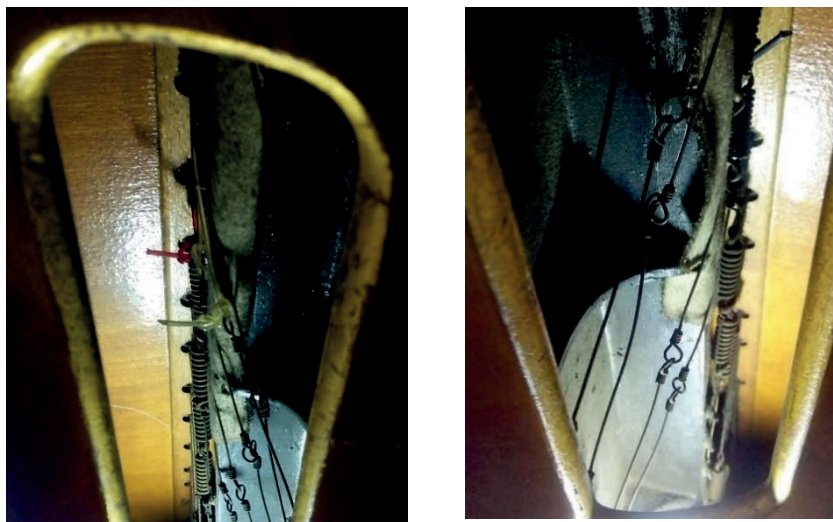
⁸⁶³ 武蔵野音楽大学楽器ミュージアム所蔵のプレイエル社クロマティック・ハープ（1900年頃と推定）。2021年3月21日筆者撮影。
この写真からは、テデスキが「交差した弦のカオス」と表現したことが理解されるのではないだろうか。

(1) 楽器構造に起因する音色低下の懸念

クロマティック・ハープは弦数が78弦と多い上、スチール弦の割合も高いため、腕木と響板との間に強い圧縮力がかかる。そのため、通常のハープのように直接に響板の裏に弦をとりつけるのでは、響板側が持たない。そこで、クロマティック・ハープではアルミニウムのフレームが用いられた。つまり、木製の弦楽器に見えるのは外側だけで、中身は金属性の箱のようなものだった⁸⁶⁴。とはいえ、金属があてがわれるというイメージは芳しくなく、当然、音色の劣化も問題視された。

テデスキは記事の中で、自身も当初は音色に苦言を呈していたが、その後の改良によって、ある一定の満足感を得たことを報告している。2年半後にパリに戻った時には、スプリングのシステムが用いられていたのである。弦を響板に直接取り付けると、響板が固くなり、振動が十分にできず、音の響きが悪化する。弦を1本ずつはじく仕組みのハープにとって、音量がこれ以上低下し、繊細になりすぎることは避けたい事象であった。これを防ぐため、各々の弦を響胴の中に内蔵したスプリング（コイル状のばね）に取り付けるというアイディアである【図7-2-4】。はじめに懸念された点が楽器の改良によって改善されたという説明は、既によくない噂を耳にしていた人々にも受け入れやすく、説得力を高めたといえる。

【図7-2-4】響胴内部における弦とスプリングの構造⁸⁶⁵



⁸⁶⁴ この点は、ピアノに近いといえる。

⁸⁶⁵ 武蔵野音楽大学楽器ミュージアム所蔵のプレイエル社クロマティック・ハープ（1900年頃と推定）のサウンド・ホールより、筆者が撮影した。このモデルでは、すべての弦がスプリングによって固定されている。左の写真は、響胴の奏者から向かって左側のサウンド・ホール（白鍵の弦が装着されている）。右の写真は、響胴の奏者から向かって右側のサウンド・ホール（黒鍵の弦が装着されている）。

なお、武蔵野音楽大学楽器ミュージアム所蔵の楽器の詳細に関しては、今後改めて研究の対象にしたい。

(2) 奏者育成への懸念

新しい楽器を普及させるために必要な条件のひとつに、新しい楽器に対応できる演奏者を育てなければいけないという問題がある。第4部の目的(350頁)で前述したように、プレイエル社がブリュッセル音楽院に資金提供を惜しまなかったことも、ギュスターヴ・リヨンが直々にテデスキをパリに呼び寄せたのも、この重大さをよく承知していたからであろう。テデスキもこのことをよく理解しており、自らも2年半の研鑽で新しい演奏法に適応したことを経験的に述べつつ、演奏者が短期間に育っている実状について以下のように述べた。

しかし、強い意志と能力は今世紀の一部において、既に多くの奇跡を起こしていた[ので、同様のことが起きるのを信じた]。技術的な難しさという切実な問題がこのような素晴らしい発明[＝クロマティック・ハープ]を妨げる恐れがあったからである。そして、1か月前に、つまり初めてプレイエル社を訪れてから2年半後に、パリに戻った私は、明快かつ説得力のあるやり方でそれ[＝奇跡]を証明できた。(中略)そして何より、この短期の間に精力的に研究した勇敢な奏者が、最も懐疑的な聴衆に対してさえ、そのパフォーマンスの良さを納得させることができるほどの、真のヴィルトゥオーゾになったことを知った。

(3) 既存のハープ・レパートリーが演奏できなくなる懸念

クロマティック・ハープによって、なんでも演奏できるようになるという触れ込みは、少々大げさである。確かにクロマティック・ハープは、半音階的な奏法を格段に弾きやすくさせた一方、恐らく最も「ハープらしい」とされる技法、すなわち様々な調や和音によるグリッサンドの魅惑を手放すこととなった⁸⁶⁶。それはつまり、既存のハープのためのレパートリーが演奏できないことに他ならない。ただし19世紀末には、ハープ・レパートリーでのグリッサンドの多用は、むしろ品がないとされる傾向がみえていた。テデスキは恐らく、このことを加味し、グリッサンドの損失による実害を大きく見積もらず、「ポリフォニーや転調において、新しい楽器に与えられる広大な領域のレパートリーが、[その欠落の分を]大幅に補ってくれる」(Tedeschi, 1900, 11)との期待を述べるにとどめた。ただし、レパートリーの拡大という観点で若干の矛盾が生じていたことには薄々気づいていたように思われる。

⁸⁶⁶ クロマティック・ハープでは、ピアノと同様に、白鍵と黒鍵のグリッサンドしか演奏できない。

1-4. 演奏者視点での楽器の説明

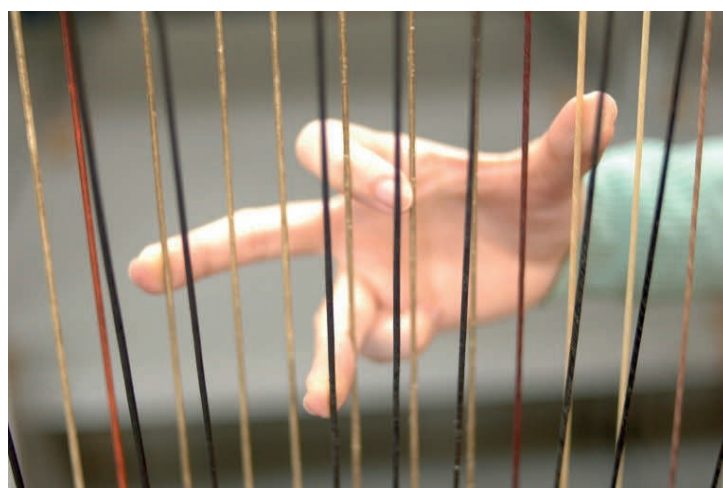
(1) 手の構えと運指における決定的なシステムの違い

ペダル・ハープでは、ペダルによって調および臨時的な音高さえ固定されれば、弦の並び方は、常に音高順に一直列となる。したがって、異なる音階、異なる和音やアルペジオであっても、手の構えや運指は基本的に変化しない。一方、クロマティック・ハープでは、調性や和音によって、手前と奥の弦列を交えて演奏するため、あらゆるパターン手の構え方が存在する。テデスキは、従来のペダル・ハープとクロマティック・ハープの双方をよく知るため、非常に明快な説明を展開した。以下では、テデスキが例に挙げた D dur と Es dur の主和音の場合を取り上げ、テデスキの説明内容を筆者の解釈と図を交えて補足しつつ、紹介する。

D dur の場合

D dur の主和音におけるオクターヴ内の 4 音 (D-Fis-A-D) を右手の 4 指で演奏する場合を考える。従来の運指では、「4-3-2-1」となるが、クロマティック・ハープでは、Fis 音が交差点の下側の黒い弦にあるため、中指 (3) のみを下部に置くことは難しい。そこで、3 および 4 を交差させ、「3-4-2-1」の運指を採用することが優れているのだとテデスキはいう【図 7-2-5】。

【図 7-2-5】右手で D dur I 度の 4 音 (D-Fis-A-D) を演奏する場合⁸⁶⁷

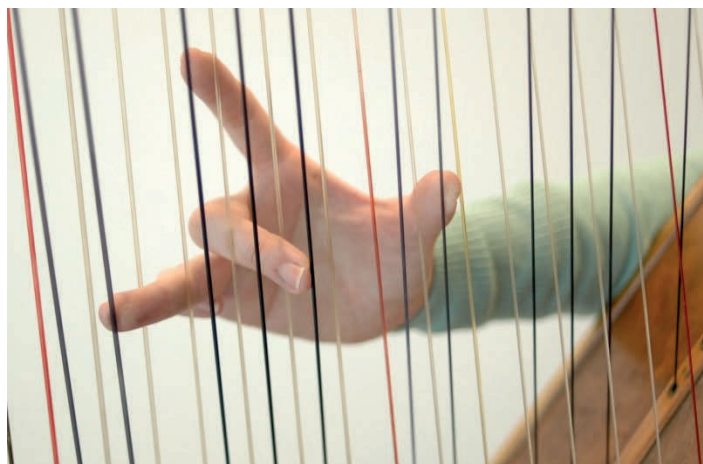


⁸⁶⁷ 武蔵野音楽大学楽器ミュージアム所蔵のクロマティック・ハープを用いて、筆者が再現。

Es dur の場合

Es dur の主和音 (Es-G-B-Es) であれば、どうだろうか。こちらでも従来のハープの運指では、「4-3-2-1」である。しかし、クロマティック・ハープでは、G 音を除くすべての音、つまり Es 音、B 音、Es 音（1 オクターヴ上）は、交差点の下の黒い弦をはじくことになるため、中指（3）のみを上部に突き出すというのも、やはり難しい。そこで今度は、2 と 3 を交差させ、「4-2-3-1」を採用することが最もよいのだとテデスキはいう【図 7-2-6】。

【図 7-2-6】右手で Es dur I 度の 4 音 (Es-G-B-Es) を演奏する場合⁸⁶⁸



同様にして、指の交差や手のねじりは、あらゆる他の和音および音階にも当てはまる。ペダル・ハープやピアノに慣れている演奏者には非常に複雑であるといえよう。最も問題とすべきことは、その運指パターンの数ではなく、構造上の不自然さを孕む手のねじりにありそうである。そもそも、人間の手の構造上、「握り」の動作は最も合理的かつ原始的であるため、ギターやヴァイオリンにしる、棹の部分握るという意味では、これを大きく逸脱した構えや運指はなされない。一方で、先ほど【図 7-2-5】や【図 7-2-6】で示したような指の交差を伴う運指は、弾く際に手首のねじりを求める。特に同時に 4 音をはじく和音の場合、顕著であるように思われる⁸⁶⁹。テデスキが「手のメカニズムは、合理的とされる原始的な新たな運指の方法とは大きく異なる」(Tedeschi 1900, 11) と表現したのも、恐らくこのような意味ではないかと思われる。

⁸⁶⁸ 同上。

⁸⁶⁹ 手をねじったまま、「握り」を行う和音は、手に負担がかかることが想像されるが、テデスキは、訓練によって演奏が可能になると繰り返し強調した。

テデスキは、クロマティック・ハープの奏法を自ら積極的に学び、紹介する姿勢でいながらも、運指における身体構造上の不自然さに関しては、一貫して首を縦に振らなかった。このようにところに、ハープ奏者としてのテデスキが持っていたある種の客観性がみてとれる。クロマティック・ハープが20世紀半ばにほぼ姿を消し、浸透しなかったことへの従来の説明では、楽器の重量が大きいことや大型のわりに音量が小さく、音質が劣ることなどがまず挙げられる。しかし、これらの理由だけでは形容しがたい歯がゆさが、演奏者側の心理的・身体的違和感と関係していたかもしれない。この要素は、クロマティック・ハープ普及の妨げのひとつになりえたのではないだろうか。

(2) ペダルがないことでの利点

ペダルのない新しいメカニズムは、とりわけ作曲家に大きな恩恵を与えた。テデスキも指摘するとおり、作曲家がペダリングによる作曲の制限を想定する必要性から解き放たれることは、結果的にレパートリーの拡大にも大きな影響を及ぼす期待があった。ハープのレパートリーが一般の作曲家によってなかなか書けない大きな要因のひとつとして、作曲家がハープのペダリングに関して精通しないと演奏可能な作品が書けないことから、作曲家自身が書くことを敬遠する傾向が挙げられるからである。

もちろん奏者側にも十分な恩恵はあった。たとえば、クロマティック・ハープは、ペダル操作によって弦に頻繁な刺激を繰り返すペダル・ハープと異なり、一度張った弦に手を加えることがないため、調弦が狂いにくい。また、演奏会本番では、ペダリングのミスあるいはペダルの不具合で生じる不協和音に対する大きなストレスが軽減される。テデスキは、これらのメリットを「聴衆や演奏者を悪いムードにするような不幸な事故もなく、良いチューニングの状態を保ったまま、作品の終わりまで演奏を完遂することができることに関しては、一段と確信を持っている」(Tedeschi 1900, 11) と表現した⁸⁷⁰。

1-5. 価格と耐久性の比較

ハープ奏者の視点による響きや運指の考察で終わらないのが、自然科学で学士を取得し、幅広い教養を持つテデスキならではの着眼点である。彼は、経済的なコストを考察範囲に入れて、エラール社製ハープとの比較を行った。

⁸⁷⁰ この指摘は、ともすればペダル・ハープを演奏する者たちにとっての究極の嫌味に聞こえるところだが、どちらの楽器も演奏するハープ奏者のテデスキが語るからこそ、説得力を持つのであろう。

(1) 楽器本体にかかるコストの比較

テデスキの記述によれば、エラール社製ダブルアクション・ペダルハーブでは、新品の楽器本体価格が 2,800 フランで、さらに関税と輸送費がかかる上、ペダルのシステムの経年劣化による修理費を考慮する必要がある。一方で、プレイエル社のクロマティック・ハーブは、1,700 ～2,000 フランであり、ペダルがない分、修理費がかからないという。

(とりわけイタリアで) ハーブがあまり演奏されていない大きな要因のひとつは、確実に楽器の価格が高いことである。[価格の高騰は] エラール社のダブル・メカニズムによる非常に多くのレバーが動機となっている。(Tedeschi 1900, 11)

ここでの「多くのレバー」とは、ディスクやフルシェット方式を支える多くの部品を指していると思われる⁸⁷¹。確かに、ダブルアクション・ペダルハーブは初期投資が大きく、経年劣化も容易に見込まれるうえ、修理が複雑である⁸⁷²。テデスキはこのことがダブルアクション・ペダルハーブ普及の妨げとなっていることを指摘したかったのであろう。テデスキの目の付け所は、大変現実的であった。

(2) 弦の耐久性の比較

テデスキは、弦の耐久性についても、具体的な数値を提示することも試みた⁸⁷³。その結果、クロマティック・ハーブでは 83 日間で 13 本、ペダル・ハーブでは 36 日間で 28 本の弦が切れたと報告した⁸⁷⁴。また、クロマティック・ハーブがダブルアクション・ペダルハーブよりも 32 弦多いことを考慮してもなお、通常のハーブの弦と同じ数の弦が切れるには、単純計算でも 170 日以上かかったはずだと付け加えた (Tedeschi 1900, 11)。

クロマティック・ハーブでの弦の耐久性が高いことの主要因が、ペダル操作による損傷を受けないことにあるのは確かに間違いない。ただし、テデスキはペダル・システムの有無のみに

⁸⁷¹ 第2章第2節(98頁)で述べたとおり、ダブルアクション・ペダルハーブでは、ペダルの動きに伴い、フルシェット方式による多くの部品が作動し、弦上部でディスクと呼ばれる円盤が回転することで、弦を挟む。ダブルアクション・ペダルハーブは、実に多くの部品を使っており、その数は3,000以上である。

⁸⁷² 現代でも、ペダル機構を根本的に修理する際には専門業者に預けて、全てを分解し、部品を油に漬ける作業が行われる。

⁸⁷³ プレイエル社とエラール社のハーブを比較する際、設定条件を整えたことが強調された。たとえば、同じメーカーによる新品の弦を同じ日に装備したこと、同じ環境に配置し観察したこと、調弦を同一の音叉によって等しく行ったことなどである。このようなこだわりは、いかにもテデスキらしい。

⁸⁷⁴ なぜこのような日数でデータを得たのかは不明である。

耐久差の原因を求めているが、実際には弦の素材の割合も考慮する必要があるだろう。たとえば、エラール社 46 弦ハープはガット：スチール=36（弦）：10（弦）に対し、1900 年頃のプレイエル社のクロマティック・ハープは 56：22 である⁸⁷⁵。また、プレイエル社の楽器では銀色のスチール弦に黒い絹が巻かれている【図 7-2-7】。

【図 7-2-7】 プレイエル社の楽器におけるスチール弦



1-6. レパートリー拡大への期待

クロマティック・ハープ、とりわけプレイエル社のような 5-7 システム⁸⁷⁶の楽器は、ピアノでの白鍵と黒鍵のメカニズムを模倣している側面が強いため、鍵盤楽器が意図された作品を演奏するには優れていた。このことが想像しやすいよう配慮してか、テデスキも「バッハのフーガ、セザール・フランク、ショパン、シューマン、グリーグ、デュボワ、その他 100 名の過去と現代の作曲家による作品を演奏するつもり」(Tedeschi 1900,11) と、作曲家名を具体例を列挙した。本章第 1 節でテデスキの《奇想幻想曲》の初演を取り上げた際にみたサル・プレイエルの演奏会では、通常のクロマティック・ハープでこの楽器のための新作を演奏し、ハープ・リュートでラモーやクーブランといった古楽の作品を演奏していたが、テデスキが想定したレパートリーはそのどちらでもなく、オルガンやピアノのイメージを想起させる。それらの名曲がハープのレパートリーとなることを期待させる意図が感じられる。

⁸⁷⁵ 筆者が武蔵野音楽大学楽器ミュージアム所蔵のプレイエル社とエラール社の楽器を調査した。

⁸⁷⁶ クロマティック・ハープの 5-7 システムについては、巻末付録（512 頁）参照。

記事の最終盤において、テデスキは、イタリア国内でのクロマティック・ハープの普及に向けて以下のように述べた。

結論として、今がその時である：[ペダル・ハープに対する] 不満が私にこれらの文章を書くよう促したのではなく、ペダル・ハープとそれを演奏する人々、彼らの数が多いので…を中傷する意図でもなく、しかし、芸術に関する平静な見地から、国外からやって来た美しく良いものに対する強い欲求が、熱狂的な誓いを形作ることを我々は知っている。そして我々の音楽院 [=ヴェネツィア音楽院] で、我々はこの興味深く独創的な楽器 [=クロマティック・ハープ] の研究をはじめ。これによって、現代の作曲家は、容易に自分自身を満足させることができる。(中略) そして、神聖な芸術の伝統を持つイタリアで、上記の例 [=ヴェネツィアとブリュッセルの音楽院での採用] にできるだけ早く続くことと、新しい単語「アルピスティコ」⁸⁷⁷が禁止され、制裁を受けることが望まれる。

この文章からは、テデスキがダブルアクション・ペダルハープ奏者（本人もそのひとりである）を批判する意図が全くなく、むしろダブルアクション・ペダルハープの奏者に対して既に向けられていた揶揄や批判を打ち消すために、新しいクロマティック・ハープの普及を試みていた背景がうかがえる。このことから、ダブルアクション・ペダルハープとクロマティック・ハープの対決構造のようなものは、あくまでもハープ奏者の周りの人々によって形作られていたことが示唆される。このことを念頭に置きつつ、続く第2項では、ダブル・アクション・ペダル・ハープ擁護派の意見として、ジョルジョ・ロレンツィの著述を取り上げる。

⁸⁷⁷ 原文には、*arpistico* と表記されている。ハープ奏者 (*arpista*) に由来する造語の形容詞とみられる。当時のイタリアで、なんらかの差別的意味が含んで用いられたことが推察される。

第2項 ロレンツィの著作『全音階ハープと半音階ハープ』（1911）

ジョルジョ・ロレンツィが1911年にフィレンツェ（Tipografia Domenica 社）で出版した『全音階ハープと半音階ハープ *L'arpa diatonica e l'arpa cromatica*』は、エラル社⁸⁷⁸のダブルアクション・ペダルハープ⁸⁷⁸の発明（1811）から100周年を記念して発表された8頁の研究報告書である⁸⁷⁹。100周年の節目に、全音階ハープ⁸⁸⁰と半音階ハープ⁸⁸¹という2種類の楽器における長所と短所を明らかにすることを試みたものである。また、「一般にエラル社のハープとハープ音楽に対してなされる不当な非難をいかに防ぐこととなるか」（Lorenzi 1911, 1）というロレンツィの表現からは、クロマティック・ハープ推進派からの批判を牽制する狙いもあったとみられる。

ロレンツィはまず、1720年のホッホブリュッカー以来のペダル・ハープの改良発達の歴史を簡潔にまとめた後、エラル社の47弦ハープ（ゴシック・モデル）を念頭に、ダブルアクション・ペダルハープの仕組みを解説する。そして、現在のハープ音楽の状況について、「残念ながら、ハープのためのレパートリーは非常に限られており、そのすべてにおいて趣味がよいとはいえない」（Lorenzi 1911, 2）としながらも、作曲と演奏の双方において、ハープ独特の演奏効果が適切に使用されれば、「この楽器に芸術面における重要性をもたらす」（Lorenzi 1911, 2）と強調した⁸⁸²。

次に、ロレンツィは、オーケストラでの効果的なハープ使用例を2つの作品群に分け、具体的な作曲家や作品名を挙げた。第1の作品群では、「1740年代以降にハープをより効果的に使用したことで注目に値する作曲家」（Lorenzi 1911, 2）として、グルックにはじまり、ヴェルディやヴァーグナーまでの作曲家と該当する作品を挙げた。第2の作品群は、「中でも特に、ハープをオーケストラの中で非常に特別な効果をもって扱い、この楽器に対して真に愛好家であることを示した作曲家」（Lorenzi 1911, 3）としてジャコモ・マイヤ

⁸⁷⁸ ロレンツィの記述では、現在一般的に用いられる「ダブルアクション」というペダル機構を抛り所にした名称ではなく、「歯車付きのハープ *l'Arpa a rotelle*」という興味深い言い回しで表現されている。ペダル操作によって回転する円盤（フルシェット方式のディスク）を念頭に置いたものとみられる。

⁸⁷⁹ 出版経緯の詳細はわかっていないが、100周年記念であることが序文に書かれている。

⁸⁸⁰ 本論では、音高変化のための装置を持たないハープを「全音階ハープ」と呼んでいるが、ロレンツィのこの著作での「全音階ハープ *L'arpa diatonica*」は、その後の記述から、ペダル・ハープを指すことがわかる。したがって以下では、引用文でのこの語に対し、「ペダル・ハープ」という日本語訳をあてる。

⁸⁸¹ ここでは、クロマティック・ハープを指す。

⁸⁸² ロレンツィは、ハープ独特の演奏効果として、ハーモニクス、ミュートした音色（エトフェを指すと思われる）、トリル、トレモロ、異名同音、ポルタメントを挙げている。最後に挙げたポルタメントについては、大半の奏者には知られていないと書かれているため、単なるグリッサンドではなく、チューニング・キーを用いたポルタメントあるいはペダル・スライドによるポルタメントのことを指していると思われる。

ベーア Giacomo Meyerbeer (1791-1864) や、シャルル＝フランソワ・グノー Charles François Gounod (1818-1893) などの作曲家と該当作品を挙げた。

ロレンツィは、第2の作品群で従来のハーブに適した書法がなされていることを以下のように表現した。

もし現代 [=1911 年当時] の作曲家が、これら (中略)⁸⁸³ のスコアを規範として作曲をしていたなら、恐らく、クロマティック・ハーブの発明に頼ることで演奏可能にしようという発想、つまり、(中略) ペダル・ハーブでは演奏できないとみなされる現代のいくつかのオーケストラ部分が生まれることはなかっただろう。

(Lorenzi 1911, 3)

以下の【表 7-2-1】は、ロレンツィが列挙した2つの作品群を、参考のために作品の初演年や初演地などの情報を加筆したうえで、筆者がまとめて示したものである。

【表 7-2-1】ロレンツィが列挙したオーケストラ作品

1. 「1740 年代以降にハーブをより効果的に使用したことで注目に値する作曲家」(Lorenzi 1911, 2)

作品名	初演年	初演場所
クリスフ・ヴィリバルト・グルック Christoph Willibald Gluck (1714-1787)		
《オルフェオとエウリディーチェ <i>Orfeo ed Euridice</i> 》	1762	ウィーン、ブルク劇場
フランチェスコ・モルラッキ Francesco Morlacchi (1784-1841)		
《テバルドとイゾリーナ <i>Tebaldo e Isorina</i> 》	1822	ヴェネツィア、 フェニーチェ劇場
ニコラ・ヴァッカイ Nicola Vaccai (1790-1848)		
《ジュリエッタとロメオ <i>Giulietta e Romeo</i> 》	1825	ミラノ、 カノッピアーナ劇場
ジョアキーノ・ロッシーニ Gioachino Rossini (1792-1868)		
《エジプトのモーゼ <i>Mosè in Egitto</i> 》	1818	ナポリ、サンカルロ劇場

⁸⁸³ 原文ではここに作品群が列挙されている。

《セヴィーリヤの理髪師 <i>Il barbiere di Siviglia</i> 》	1816	ローマ、 アルジェンティーナ劇場
《オテッロ <i>Otello</i> 》	1816	ナポリ、フォンド劇場
《ギョーム・テル <i>Giulauime Tell</i> 》	1829	パリ、オペラ座
《小荘厳ミサ曲 <i>Petite messe solennelle</i> 》	1869	パリ、イタリア座 Salle Ventadour
ガエターノ・ドニゼッティ Gaetano Donizetti (1797-1848)		
《ランメルモールのルチーア <i>Lucia di Lammermoor</i> 》	1835	ナポリ、サンカルロ劇場
《ファヴォリート <i>La Favorite</i> 》	1840	パリ、オペラ座
ジュゼッペ・ヴェルディ Giuseppe Verdi (1813-1901)		
《第一回十字軍のロンバルディア人 <i>I lombardi alla prima crociata</i> 》	1843	ミラノ、スカラ座
《シチリア島の夕べの祈り <i>Les vêpres siciliennes</i> 》	1855	パリ、オペラ座
《トロヴァトーレ <i>Il trovatore</i> 》	1853	ローマ、アポッロ劇場
《ドン・カルロ <i>Don Carlos</i> 》	1867	パリ、オペラ座
《アイーダ <i>Aida</i> 》	1871	カイロ、歌劇場
《マンゾーニの命日を記念するためのレクイエム <i>Messa da Requiem per l'anniversario della morte di Manzoni</i> 》	1874	ミラノ、 サン・マルコ教会
リヒャルト・ヴァーグナー Richard Wagner (1813-1883)		
《ローエングリン <i>Lohengrin</i> 》	1850	ヴァイマル、宮廷劇場
《タンホイザー <i>Tannhäuser</i> 》	1845	ドレスデン、宮廷歌劇場
《ヴァルキューレ <i>Die Walküre</i> 》	1870	ミュンヘン、宮廷国民劇場

2. 「中でも特に、ハープをオーケストラの中で非常に特別な効果をもって扱い、この楽器に対して真に愛好家であることを示した作曲家」(Lorenzi 1911, 3)

作品名	初演年	初演場所
ジャコモ・マイヤベーア Giacomo Meyerbeer (1791-1864)		
《預言者 <i>Le prophète</i> 》	1849	パリ、オペラ座

《北極星 <i>L'étoile du nord</i> 》	1854	パリ、オペラ・コミック座
《ディノラ <i>Dinorah</i> 》	1859	パリ、オペラ・コミック座
《アフリカの女 <i>L'africaine</i> 》	1865	パリ、オペラ座
シャルル＝フランソワ・グノー Charles François Gounod (1818-1893)		
《ファウスト <i>Faust</i> 》	1859	パリ、リリック劇場
アンブロワーズ・トマ Ambroise Thomas (1811-1896)		
《ミニョン <i>Mignon</i> 》	1866	パリ、オペラ・コミック座
《ミサ・ソレニムス <i>Missa solennis</i> 》	1852	(出版 1858)
フィリッポ・マルケッティ Filippo Marchetti (1831-1902)		
《リュイ・ブラース <i>Ruy Blas</i> 》	1869	ミラノ、スカラ座
アミルカーレ・ポンキエッリ Amilcare Ponchielli (1834-1886)		
《ジョコンダ <i>La gioconda</i> 》	1876	ミラノ、スカラ座

ここから本題に入り、ロレンツィはクロマティック・ハーブとダブルアクション・ペダルハーブを比較する論考を重ねていく。そこからはロレンツィ本人の主張のみならず、当時のダブアクション・ペダルハーブ推進派の人々の考え方のひとつを垣間見ることができる。以下では、ロレンツィの主張を6つの要点に分け、ロレンツィの記述の流れに沿ってみていく。

2-1. 広い弦間隔による演奏への支障

ロレンツィは、以下のように、クロマティック・ハーブの開発経緯と楽器の利点を簡潔にまとめた後、クロマティック・ハーブの構造上の問題点を指摘した。

パリのプレイエル社のギュスターヴ・リオンは、1897年にクロス型のクロマティック・ハーブを発明し、楽器の進歩と現代の作曲家による支持を固く信じた。この種の発明は、1845年にピアノ製作者であるアンリ・パペも試みたが、失敗に終わった。この「リオンの78弦の」ハーブは、弦の不動性⁸⁸⁴により、ペダル・ハーブに比べて、調弦を維持するという本質的な利点がある。エラール「社のハーブ」に匹敵

⁸⁸⁴ ペダル・ハーブの場合、ペダル操作によるディスクの回転に伴い、弦の張り具合が頻繁に変更されるため、調弦が狂いやすいことは既にテデスキの論考でもみたとおりである。

するとは言わないまでも、よい音色を持っているが、交差した弦の振動に起因して、楽器の響きがうまく利用できないことがしばしば起きる。また欠点として、(中略)低音域と高音域の間における弦間隔の大きな違いがある。(Lorenzi 1911, 3)

この部分でロレンツィが指摘した楽器構造上の問題点は2点あり、ひとつは交差した弦が接触することによる雑音や響きの余韻の低下、もうひとつは演奏者にとって重要な問題のひとつ、つまり弦同士の間隔である。ロレンツィは、クロマティック・ハーブの低音域は弦間隔が広い⁸⁸⁵、たとえ手が大きくても、低声部でオクターヴを同時につかむことができないと指摘した⁸⁸⁶。また、彼によれば、オクターヴだけでなく、オクターヴの音域内の和音を演奏するにも支障があり、この場合は一部の音符を省くか、両手で和音をとる必要があるという。ロレンツィは、2つの弦列を含む特定の和音として、B—Des—F—Bの和音を同時に片手で演奏する場合を例に挙げ、ましてやその和音を反復することはできないと主張した。

以上のことから、ロレンツィは、「この様式⁸⁸⁷は、現代 [=1911 年当時] の多くの音楽にみられるため」(Lorenzi 1911, 4)、演奏に支障があると主張した。確かに、オクターヴまたはオクターヴ音域の和音を左手で演奏する様式は、19-20 世紀のハーブ音楽によく見られる。たとえば、19 世紀におけるイタリア・オペラや民謡の主題による幻想曲や、ハーブ編曲の手法にしばしば現れる。また、20 世紀初頭にハーブのために書かれた独奏曲、たとえば、テデスキの作品などで、冒頭に両手のオクターヴ重複が印象的に用いられることがある。

しかし、ロレンツィは上記の理由のみによって、クロマティック・ハーブでの演奏の可能性を退けることもしなかった。その代わりに、「ポジションや運指において、常に何らかの変更が必要とされることは事実であるものの、それらは決して演奏不可能ではない」(Lorenzi 1911, 4) とむしろ擁護した。

⁸⁸⁵ 低音域の弦は、弦自体が太く、かつ張られている長さが長いために振動も大きい。クロマティック・ハーブでは、弦列が交差するため、弦同士の接触による雑音の発生を回避するには、自ずと弦間隔が広くなるはずである。武蔵野音楽大学楽器ミュージアム所蔵のプレイエル社クロマティック・ハーブでは、ハト目の距離が4cmにも及ぶ音域があった。

⁸⁸⁶ 実際に筆者が武蔵野音楽大学楽器ミュージアム所蔵のハーブで計測したところ、6オクターヴのC音から5オクターヴのC音の距離は、エラル社で11cmである一方、プレイエル社では13.5cmであった。

⁸⁸⁷ 低声部でオクターヴを同時に奏するという様式のこと。

2-2. ダブルアクション・ペダルハーブでの半音階演奏の可能性

一方、『ルヴュ・ミュージカル』および『新フランス評論 *La Nouvelle Revue Française*』⁸⁸⁸での議論に関しては「フランスの一部の執筆者が論じている特定の半音階の問題は、ハーブの種類によるものではない」(Lorenzi 1911, 4)と断じている。これは、当時の種々の雑誌でみられた主張、つまり、ダブルアクション・ペダルハーブにおいて超絶的に難易度が高い音楽であっても、クロマティック・ハーブであればやすやすと演奏できるという主張は、あくまでも机上の空論に過ぎないという指摘である⁸⁸⁹。ロレンツィは、ヴァーグナーの《ヴァルキューレ》を例に、以下のように述べた。

ヴァルキューレにおける特定のパッセージに至っては、あるいはそれに似たような例においては、まさしくリヨンのハーブでの演奏のほうが、エラル[のハーブ]で弾くよりも難しい。しかも、クロマティック・ハーブといっても、半音階それ自体は、とてつもなく速く演奏できるというほど簡単に行えるものではないのである。(Lorenzi 1911, 4)

ロレンツィは一貫して、エラル社のダブルアクション・ペダルハーブでも様々な音楽を十分に非常に効果的に演奏できると主張している。そして、その例として、「バッハのフーガ、ベートーヴェン、モーツァルト、メンデルスゾーン、ショパン、グリーグなどのソナタなどが演奏可能である」(Lorenzi 1911, 4)と述べた⁸⁹⁰。さらに、ロレンツィは、「前世紀における最大のハーブ奏者」(Lorenzi 1911, 4)であるボクサが、エラル社の最初期モデルのダブルアクション・ペダルハーブを用いて、バッハやベートーヴェン、モーツァルトの作品などを明快に演奏したことを説得材料とした。そして、「ボクサによる偉大なハーブ教本」(Lorenzi 1911, 3)に含まれる「バッハのフーガ、クレメンティ、ベートーヴェン、モーツァルトのソナタ」(Lorenzi 1911, 3)の選曲が、学習のためだけでなく、演奏会でのレパートリーの拡大においても優れた効果を発揮すると主張した⁸⁹¹。

⁸⁸⁸ フランスの文芸雑誌。1908年創刊。初期は同人誌の形態をとっていた。

⁸⁸⁹ フランスの雑誌における書き手たちは作曲家であったが、ハーブ奏者ではないために、少々的外れた議論を展開してしまったようである。

⁸⁹⁰ それらが何の楽器のためのソナタかは明記されていないが、およそ鍵盤楽器のものを想定したことが推定される。このようなジャンルは、当時「クロマティック・ハーブならば演奏ができる」と大体的に宣伝されていた。実際、第1項でみたように、テデスキも、クロマティック・ハーブで演奏したい作品として、同様の作曲家を列挙していた(Tedeschi 1900, 11)。

⁸⁹¹ 無論、ピアノ作品をハーブで演奏することは一般的には非常に難しい場合が多い。ペダリングや運指

ロレンツィはこの後、音楽現場でのクロマティック・ハーブの導入での問題点と、クロマティック・ハーブ推進派の主張における問題点について論点を移す。この記述からは、当時のクロマティック・ハーブ導入検討と議論の状況をうかがい知ることができる。

2-3. クロマティック・ハーブ導入における問題点

ロレンツィが指摘した音楽現場でのクロマティック・ハーブ導入の問題点は、音楽院での現状とオーケストラでの現状の2つに分けることができる。

(1) 音楽院での現状

本章第2節第1項でみたテデスキの著述（1900）では、クロマティック・ハーブに適応した奏者が育成されること、多くの音楽院でクロマティック・ハーブが採用されること、そして作曲家がハーブのレパートリーを手がけやすくなることの3つに大きな期待が寄せられた。しかし、ロレンツィの著述（1911）が手厳しく指摘した現状からは、1900年時点でのテデスキのこれらの期待には応えられていない状況がわかる。

リヨンのハーブは、ブリュッセル、パリ、ミラノ、フィレンツェ、ボローニャ、ペーザロなどの音楽院で試験的に導入されたにもかかわらず、この12～13年の間に、それを正当化するような真の結果を出せずにいる。すでに（中略）経験豊富なピアニスト、またはエラルのハーブにおける優れた演奏者でさえ、10年の研鑽を経てもなお、（中略）彼らの才能にもかかわらず、むしろ制限された難しさを感じる。

（Lorenzi 1911, 5）

この文章からは、テデスキが第1に期待した演奏者育成に課題があることがうかがえる。また、その後のロレンツィの記述では、テデスキが第2に期待した音楽院での認可の機運にも陰りがみえてきたことが読み取れる。たとえば、パリ音楽院では、5年間のクロマティック・ハーブ試行期間の後、1908年11月のフランス公的教育省の高等評議会で「その教育が無益であること」（Lorenzi 1911, 5）を理由に同音楽院クロマティック・ハーブ科の

において不必要なまでの努力を要することがしばしばである。しかし、ハーブのレパートリーはピアノに比べると佳作が少ないため、筆者も含めた今日のハーブ奏者たちは、有名な曲であるという理由、あるいは音楽的に優れているなどの理由で、演奏会のレパートリーとして演奏することも多い。

廃止が宣言された。この宣言に対し、「一部の有名音楽家たち」(Lorenzi 1911, 5) は当初、パリ音楽院でのクロマティック・ハーブ再導入を嘆願したが、結果的には全会一致で廃止が採決された。ここに署名した音楽家には、クロマティック・ハーブを称賛していた有名な指揮者も含まれた⁸⁹²。

さらにロレンツィは、ダブルアクション・ペダルハーブを好んだ作曲家の例として、署名者のひとりであるドビュッシーのエピソードを紹介した。ドビュッシーは、クロマティック・ハーブのための記念碑的な作品《神聖な舞曲と世俗的な舞曲》を書いたことが知られる。ドビュッシーはロンドン王立アカデミーのハーブ奏者アルフレッド・ケストナー Alfred Kästner (1870-1948)⁸⁹³ がダブルアクション・ペダルハーブで演奏したのを聴き、自らがクロマティック・ハーブで意図した演奏効果よりも、ケストナーが生み出したものを好むと表明した (Lorenzi 1911, 5)。ドビュッシーが好んだ点は恐らく音色や音量にあったと思われる。確かに、作曲家が求める表現や色彩感、半音階や転調によるものだけではない。楽器の発する音色や響きの豊かさ、そして奏者の演奏しやすさ、レパートリーの拡大への重要な要素だったのである。

(2) オーケストラでの現状

またロレンツィは、「リヨンのハーブの支援者は信じたくないだろうが」(Lorenzi 1911, 5) と前置きし、クロマティック・ハーブが導入されていない主要なオーケストラに言及した。ロレンツィが挙げたのは、パリのオペラ座管弦楽団、パリ音楽院管弦楽団、コンセール・コロヌ、コンセール・ラムルー、そして、ロンドンのコヴェント・ガーデン王立歌劇場管弦楽団、クイーンズ・ホール・オーケストラ、ロイヤル・アルバート・ホール管弦楽団である。

ロレンツィは、主要なオーケストラにクロマティック・ハーブが導入されなかった理由として、演奏の問題のほかに、楽器の弦に関わる問題点を指摘した。「ハーブがコリスタ⁸⁹⁴なら 30 分、さもないと 1 時間以上もかかる」(Lorenzi 1911, 6) という調弦時間の問題である⁸⁹⁵。一般的に、クロマティック・ハーブのほうがペダル・ハーブよりもチューニング

⁸⁹² ロレンツィは、「有名な指揮者」たちの名前を伏せたが、それと同時に、彼らが結局のところ、自分のオーケストラでクロマティック・ハーブを採用していなかったことを指摘した (Lorenzi 1911, 5)。

⁸⁹³ アルフレッド・ケストナーは、ウィーン流派のハーブ奏者。アントニオ・ザマラの弟子。

⁸⁹⁴ コリスタ Corista (伊) は、440Hz の A 音を出す役目のこと。コンソート・ピッチ (英)、コア・トーン (独) に同じ。

⁸⁹⁵ ロレンツィがこのように表現した真意はわかりづらいが、恐らく、ハーブに合わせてオーケストラが

の耐久性は高いことは、既にテデスキの論考でもみたとおりである。ただし、温度変化による調弦の狂いや弦の破損というリスクが高まる分⁸⁹⁶、ここで問題となるのが、弦を張り替える作業の煩雑さであった (Lorenzi 1911, 6)。

ロレンツィは、とりわけ暖かい劇場では調弦の狂いや弦の破損が増えるため、ハープ奏者は演奏をやめて、楽器を他の場所に運ばざるを得ないと指摘した。奏者がその場で弦の張替えを短時間に終わらせられない理由は、クロマティック・ハープの楽器の構造上の問題にあるとみられるが⁸⁹⁷、このことは、ハープ奏者の都合で公演を一時中断できないオペラやバレエ、オーケストラなどの公演中では深刻な問題である。ロレンツィは、クロマティック・ハープ推進派への敵意によってではなく、真にハープ奏者の立場として憂慮すべき事案を述べているにすぎない。

だからこそロレンツィは、クロマティック・ハープ推進派の一部による敵意溢れる論調に関しては、冷静かつ痛烈に批判した。以下では、ペダル・ハープに対する不当な評価に対する批判と、ロレンツィからの反論をみていく。

2-4. ペダル・ハープへの不当な評価に対する反論

リヨンのハープに対する熱心な擁護者は、エラルのハープを中傷することでリヨンのハープの価値を高めようとしたが、恐らくそれは、リヨン側のよりよい成功を損ねる結果となっている。実際に最近の『新フランス評論』で発表された記事のように、エラルのハープやハープ奏者による作曲が中傷されることは、迷惑でうんざりすることだ。エラルのハープでは半音階だけでなく、トリルさえもやってのけてしまえるのに!! そして、今やグリッサンドにのみ依存するハープ奏者はいなくなつたのに、[グリッサンドは] 皮肉まじりに「過ぎ去った愉しみ」と呼ばれているのだ (Lorenzi 1911, 6)

チューニングされる場合（ハープがコリスタ）よりも、オーケストラのピッチに合わせて、後からハープの調弦をするほうが大変手間がかかる、という意味だと思われる。なお、現在のオーケストラのチューニング現場で、ハープ奏者が後から 47 弦の調弦をし直すことはありえない。

⁸⁹⁶ 温度や湿度による弦の不具合は、すべての弦楽器に当てはまることだが、クロマティック・ハープはとりわけ弦数が多い分、なおさら問題となる。

⁸⁹⁷ ロレンツィも述べているとおり、熟練したペダル・ハープ奏者ならば、オーケストラの演奏途中に同時に弦を張り替えることができる。たとえば、楽章まるごとハープの出番が無いなど、ハープ・パートの休みが長い曲ならば、ハープの音を全く抜かさずに弾き終えることも可能である。もっとも、ハープ・パートが長く続く曲ではそのように対応しきれないため、一時的な中断を余儀なくされる。パートごとの奏者が多く、替えの楽器を備える場合も多いような、他の弦楽器では起きえない問題でもある。

「過ぎ去った愉しみ *Les amusettes d'autrefois*」という表現は、恐らく当時のフランスで皮肉を込めて呼ばれた呼称だと推測される。テデスキの著述で、彼が最後に指摘し、禁止されることを望んだイタリアでの新しい造語「アルピスティコ」（本章第2節第1項、382頁）の使用状況と恐らく近いように思われる。これらの事例からは、当時のハーブ奏者たちが、彼らのクロマティック・ハーブに対する立場にかかわらず、いわれのない揶揄に苦しめられてきたことがうかがえる。

さらに、ロレンツィは、ペダル・ハーブ擁護派の立場から、ペダル・ハーブでの限界がしばしば指摘されてきたトリルの奏法について、以下のように反論した。

もちろん、異名同音を用いたパッセージを乱用することは、趣味が良いとはいえない。しかし、ペダル・ハーブではトリルが演奏できないという主張は、ハーブの古典であるボクサにおける疑う余地のない真価が認識できていないことにほかならない。この楽器における最も美しく正確な作曲と、非常に価値ある様式は、パリッシュ＝アルヴァース、オーバーチュア、ゴドフロア、ジョン・トーマス、アッセルマン、シュエッカー、ポエニッツなど〔のハーブ奏者兼作曲家〕にみられる（中略）が、これらの作曲の真価を認識できていないということである。（Lorenzi 1911, 7)

ロレンツィが上記に挙げたハーブ奏者の名は、現在のハーブ奏者にもよく知られるものばかりである。セバスティアノー・カラミエッロの師でもあるパリッシュ＝アルヴァースや、テデスキの師でもあるゴドフロア、そして本論でも既に取り上げたトーマスやアッセルマン、オーバーチュアなど19世紀を代表するハーブ奏者のほか、ロレンツィよりも年下のハーブ奏者であるエドモンド・シュエッカー *Edmund Schuëcker* (1860-1911)、フランツ・ポエニッツ *Franz Poenitz* (1850-1912) も挙げられた。彼らの作品は、現在のハーブ・レパートリーでも重要な位置を占めている。

また、これらのハーブ奏者兼作曲家の列举の前に、ボクサを「ハーブの古典 *il classico dell'Arpa*」と位置づけた点は注目に値する。既に2-2. (388頁) でみたように、ロレンツィはダブルアクション・ペダルハーブでの演奏の可能性を論じる際に、バッハやベートーヴェンなどのドイツ語圏の著名作曲家による鍵盤楽器作品が演奏可能かを問題にしていた。つまり、ボクサの教本に関しても、ボクサ自身による楽曲よりも、「バッハのフーガ、

クレメンティ、ベートーヴェン、モーツァルトのソナタが含まれている」(Lorenzi 1911, 3、再掲) ことのほうに重きをおいて語っていた。しかしボクサを「ハープの古典」とした表現からは、ハープの演奏効果の適切な使用とハープ教育への重要性において、ハープ奏者のボクサを大きな権威と捉えていたことがみてとれる。

そのうえで、ロレンツィはペダル・ハープを批判する一派に対して、以下のように言い放った。

(控えめに言っても) [新聞や雑誌の] 執筆者による批判は、問題の所在を真剣に検討することなく、ペダル・ハープおよびその音楽に関する価値観を壊そうとすることを唯一の目的としている。(中略) 一方、健全な批判というものは、いかなる場合でも忠実かつ平静で、敵意や利害関係から離れたものであらねばならない。
(Lorenzi 1911, 7)

ロレンツィの痛烈な指摘には、ハープやハープ奏者による音楽への不当な批判にもう我慢がならなかった心境が読み取れる。しかしこれは、あくまでも不毛な議論への苛立ちであり、クロマティック・ハープという楽器のシステムそのものへの不満ではないことが、次にロレンツィが述べる新型のクロマティック・ハープの紹介に現れている。

2-5. 単弦列クロマティック・ハープの紹介

ロレンツィは記事の終盤に、プレイエル社のクロマティック・ハープとはまた異なる、単列弦のメカニズムによる新しいクロマティック・ハープを紹介した。この紹介は、解釈によっては、ペダル・ハープ擁護派のロレンツィが論敵のプレイエル社に代わるクロマティック・ハープを推進するようにも受け取れるが、次の記述をみれば、ハープ奏者としての好奇心と期待に溢れていることが明らかにみてとれる。

しかし、進歩というのは止まらないもので、…今日には、クロマティック・ハープの新しい発明がある。最近、ライブツィヒのハープ教授であるカール・ヴァイゲル氏は、ツィマーマン社を通じて、新しいクロマティック・ハープを生み出した。このシステムは、ダイアトニック・ハープのように、弦を1列に配置したものである。その弦の配列は、手の動きに適しており、交差弦のシステムよりも

好ましい。そして、ワイグルのハーブでは、どのような半音階のスケールも高速に演奏できる。これは、指でひとつひとつ発音させることでも、グリッサンドで滑らせることのいずれの方法においても可能だ。(Lorenzi 1911, 7)

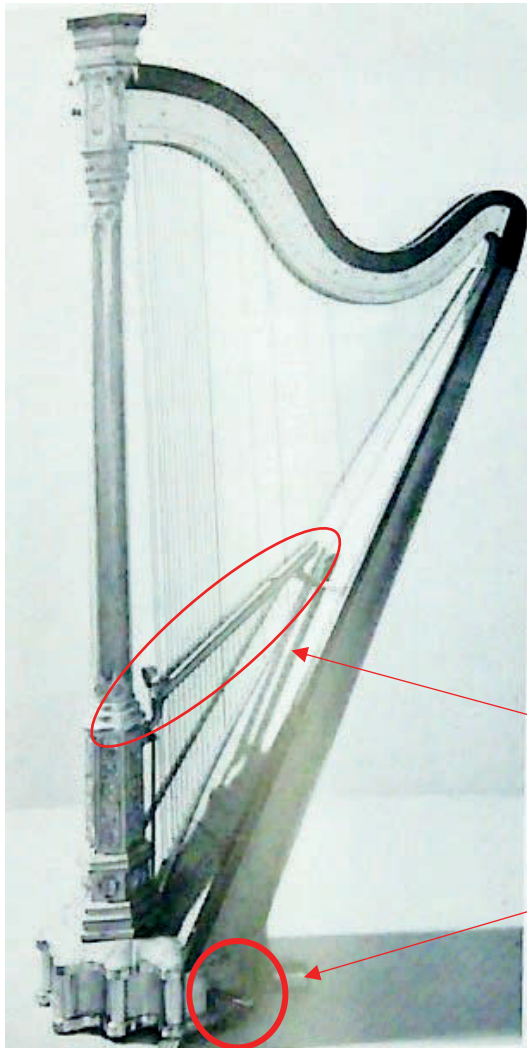
ロレンツィが紹介した楽器は、カール・ヴァイゲル Karl Weigel (1881-1949) による 73 弦の単列弦クロマティック・ハーブである【図 7-2-8】。上記に引用した文章にも書かれたとおり、半音階の弦が一行に並ぶこの全く新しい楽器には、顕著な演奏上の利点がある。とりわけ半音階を高速に演奏することは、ペダル・ハーブはもちろん、クロマティック・ハーブにおいてすら、実現できなかった最大かつ最後の関門であった。ハーブ奏者全員にとってのいわば悲願ともいえるこの関門突破への期待を、ロレンツィも抱いたことはもはや自明である。

ロレンツィは、この楽器を期待とともに紹介した後、その長所と短所を丁寧に解説した。まず音色に関しては、「エラールにはまったく匹敵せず、リヨンよりも劣るが、良好」(Lorenzi 1911, 7) と評した。ただし、ここでのロレンツィは、それほど音色を酷評しなかったものの、この種のハーブが現在にまで残らなかった理由のひとつとしては十分である。音色において、当時のハーブ奏者や作曲家をあまり満足させなかった点は、この 1 弦列クロマティック・ハーブの普及を妨げてしまった要因かもしれない。

また、ロレンツィがプレイエル社のクロマティック・ハーブで問題としていた弦間隔に関しては、低音域、高音域ともに弦同士の距離が統一されている点を好ましく評価した。オクターヴ音程の演奏に適しているためである。ただし、ヴァイゲルのハーブで統一された弦間隔にはひとつ問題があった。それは、73 弦をなんとか一行に配置するため、今度は弦間隔が狭くなりすぎたというのだ。これによって、弦と弦の間に指を入れることが通常よりもさらに困難になり、しばしば不快な雑音が出ることも指摘した (Lorenzi 1911, 8)。

また、ヴァイゲルのハーブでも、プレイエル社の場合と同様に、鍵盤作品や難解なオーケストラ・パートの演奏が容易になる一方、ペダル・ハーブ特有の演奏効果（様々な和音によるグリッサンドなど）を用いたハーブのためのオリジナル作品は演奏できなくなるという短所があった (Lorenzi 1911, 7-8)。

【図 7-2-8】 ヴァイゲルのクロマティック・ハープ⁸⁹⁸



クロマティック・ハープであるにもかかわらず、ペダルが1つ配置される(図下に円で囲った)。このペダルは、低音域の弦の振動を止める装置と連動したとみられる。

2-6. ダブルアクション・ペダルハープ擁護派の総意

ロレンツィは最後に、彼の意見に賛同するハープ奏者の名前を 10 人以上列举し、ダブルアクション・ペダルハープを擁護する立場を声高に主張した。

我々の時代の最も有名なハープ奏者のすべてと今日活躍する若いコンサート・アーティスト、[すなわち] ジョン・トーマス、アプトマス⁸⁹⁹、アッセルマン、ザマラ、

⁸⁹⁸ ミュンヘンのドイツ博物館 Deutsches Museum 所蔵。1906 年製 (Zingel 1977, 192)。

⁸⁹⁹ ジョン・トーマスの実弟のトーマス・トーマス Thomas Thomas (1829-1913) も、当時は広く知られたハープ奏者であった。しばしば、ウェールズ風に「アプトマス Aphthomas」と呼ばれた。

ツァーベル、シュエッカー、ポエニッツ、ポッセ、ケストナー、レーバノ、ロレンツィ（息子）、サッソーリ夫人、マジストレッティなどの意見では、[ダブルアクション・ペダルハープ擁護の主張は、クロマティック・ハープへの] 反感のためでも敵意のためでもなく、(新たな研鑽への) 怠惰からでもなく、もちろん最終的に進歩を嫌うためでもなく、おそらく紳士ならばするであろうこと [である]。つまり、純粹に芸術的な基準だけのために、ペダル・ハープはすべてのハープ奏者によって認識されている唯一のものである。優れた様式の作品、健全な芸術的基準で作曲されたものが既に存在することからも明らかであるとおりに、それらの作品がたとえ少なからうと、ペダル・ハープの存在価値が脇に置かれる言われはない。(Lorenzi 1911, 8)

本項のはじめに述べたとおり、ロレンツィの著書の出版経緯の詳細はわかっていない。しかしこの文章からは、この出版が、当時のペダル・ハープ擁護派ハープ奏者の総意によるものだったことが示唆される。ロレンツィが多くのハープ奏者の意見を代表し、出版に至ったのであれば、当時のハープ界におけるロレンツィの立ち位置がいかに重要であったかもうかがわれる⁹⁰⁰。

従来のハープ音楽史研究では、楽器開発をめぐる様々な経緯において、会社側や作曲家側の意見には触れていても、ハープ奏者があくまでもその試演や初演を担う立場でしかみられず、彼らの意見や議論に話が及ぶことはまずなかった。本論では、楽器開発に携わる立場、文献を執筆する立場、ハープ作品の作曲を行う立場など、ハープ奏者の様々な活動の在り方をふまえた視点に注目してきたが、今後のハープ音楽史研究でも、このような視点にもっと光が当てられてよいのではないだろうか。

⁹⁰⁰ ロレンツィは、現在では、ほぼ認知されていないイタリアのハープ奏者のひとりとなっている。

第7章のまとめ

第7章では、19世紀を代表するハープ奏者であるテデスキがプレイエル社との協力関係にあったことに着目し、クロマティック・ハープ普及への貢献という新たな功績に光をあてた。第1項では、楽器開発とハープ奏者のかかわりという視点で、プレイエル社のハープ開発経緯を振り返り、テデスキが楽器開発者としてどのようなハープ奏者の系譜の延長にいたのかを把握した。第2項では、テデスキの《奇想幻想曲》 作品40を軸に、クロマティック・ハープ開発によって期待されたことが何であったかを考察した。この作品は、リヨンに献呈され、パリのサル・プレイエルで初演されたが、著名なクロマティック・ハープ奏者ルネ・レナールによって演奏されたことが、作品の権威を高めるうえでまずひとつ重要であった。さらに、初演と再演が行われた「過去と現代の音楽」シリーズの演奏会に着目し、レパートリー拡大への貢献に期待が置かれていたことをみた。

《奇想幻想曲》 作品40には、クロマティック・ハープならではの書法もみられた。その書法とは、従来のハープと異なる交差弦の仕組みによる特殊な運指、そして、ペダルのない複数弦列システムにおける転調の優位性である。後者の特徴を確かめるために、クロマティック・ハープでの演奏想定とダブルアクション・ペダルハープによる演奏想定はいくつかの例を比較し、テデスキがクロマティック・ハープでしかできない表現を追求したことを明らかにした。それらの特徴は、ダブルアクション・ペダルハープとクロマティック・ハープのどちらにも精通するからこそ書けるものであった。したがって、音楽的な観点からも、19世紀末フランスにおけるクロマティック・ハープ普及推進の一端を担うものであったと結論づけられた。

第2節では、クロマティック対ダブルアクション論争下のテデスキの言説（1900年）とジョルジョ・ロレンツィ（1911年）の言説を検証した。このことで、少なくともイタリアのハープ奏者の間での対立は起きてはおらず、それぞれの立場によって、クロマティック・ハープ推進派あるいはダブルアクション・ペダルハープ推進派のいずれかの側に付くことはあっても、基本的な信念が両方で共通していたことを明らかにした。それは、レパートリーの拡大という使命感のもとで、演奏しやすく、かつ音楽的に理想の高い楽器を常に求めていた点である。そのためにも、企業や作曲家、批評家らによって煽られていた対立構造を冷静に眺め、奏者としての主張をすることを心掛けていた。

一方、テデスキとロレンツィの置かれていたハープ音楽史上での系譜では、両者の差が

明確にみてとれた。テデスキは、ミラノの流派の後継者でもあるが、ベルギー出身のゴドフロアの弟子でもあった。彼はイタリアのみならず、ベルギーやフランスの音楽家たちと広い交友を持ち、プレイエル社との関わりを持つベルギーのハープ奏者たちの延長線上において、後継者としての役割を持っていた。対するロレンツィは、第2章第1節で取り上げたダブルアクション・ペダルハープの大家フェルディナンド・マルクッチの弟子として、この楽器の可能性を大きく感じていたひとりであった。

これらの言説からは、演奏者の視点からみた、それぞれの楽器の利点と不利点も明らかになった。たとえば、クロマティック・ハープの半音階演奏上の利点はもちろんのこと、不利点としては、調弦や弦の張替えに大変時間がかかる、手の構造に対して不自然な構え方で演奏しなければならない、などである。一方、ダブルアクション・ペダルハープでは、課題点のひとつに、楽器価格とメンテナンス費用がかさむこと、そして弦の耐久性が挙げられた。

以上の考察からは、クロマティック・ハープがハープ奏者に採用されなかった要因がみえてきた。そのひとつは、まず、演奏法の大きな変更を余儀なくされることでハープ奏者に身体的・心理的に負荷がかかった点である。そして、彼らの共通の命題であったレパートリーの拡大という課題を解決するようにみえて、そうとも限らなかった点である（従来のグリッサンドなどを用いるハープ・レパートリーが弾けなくなる、半音階進行自体は依然として演奏できない、など）。このような点をふまえると、テデスキがクロマティック・ハープを推進しつつも、同時期にダブルアクション・ペダルハープの会社（第5章第1節第3項で既出）も発展させていった経緯が理解できる。つまり、一見矛盾のようにみえるが、その根底にはハープを広めたいという一貫した思いがある。

そこで、第8章では、クロマティック・ハープの導入検討でも課題となった楽器の普及、レパートリーの拡大、教育の必要性という3つの要素を念頭に、19世紀末から20世紀初頭のダブルアクション・ペダルハープの普及にイタリアのハープ奏者がどう貢献したかをみていく。まず、第1節では、テデスキのハープ会社「テデスキ&ラッファエル」社を取り上げ、楽器の普及への寄与を考察する。そして第2節では、本論でのこれまでの考察から得られた「移民」というキーワードから、アルゼンチンとアメリカを例に、レパートリーと教育の普及での役割を明らかにする。

第8章 ダブルアクション・ペダルハーブの普及

——楽器、レパートリー、教育

クロマティック・ハーブとダブルアクション・ペダルハーブを比較する議論を経て、ダブルアクション・ペダルハーブが選択された20世紀前半には、楽器の普及という課題を克服することが急務となっていた。レンチの『ハーブ』（1989）では、ツィンゲルの著書⁹⁰¹で述べられたこととして、エラル社に続く同時代の2つのダブルアクション・ペダルハーブ製作会社、ミラノの「ラファエル Raphael」社とロンドンのモーリー社の社名が言及された（Rensch 1989, 215, Rensch 2017, 213）。モーリー社は、現在はペダル・ハーブ製作こそ行っていないものの、レバー・ハーブに関する事業や、メンテナンス・中古販売を中心に、今でも活動を継続している。一方、「ラファエル」社の情報が、現在耳に入ることはない。しかし、ツィンゲルが証言したこの会社は、テデスキが立ち上げたハーブ・メーカー「テデスキ&ラファエル Tedeschi & Raffael⁹⁰²」社（ミラノ）であったとみられる。

第1節 テデスキ&ラファエル社

現在、イタリアのハーブ・メーカーといえば、サルヴィ社（1956年設立）が有名だが、企業に関する情報や現存楽器の情報を整理していくと、19世紀末から20世紀初めには「テデスキ&ラファエル」社が世界進出していたことが明らかとなってきた。この頃のハーブ界におけるイタリアの役割をさらに掘り下げて探るためにも、まず本章第1節では、この会社の事業内容や当時の評価について詳しくみていく。

第1項 会社の概要

1-1. 新聞広告からわかる事業内容

『ミラノ音楽新聞』では、1896年1月2日号以降の毎号にわたって、「テデスキ&ラファエル」社の広告が掲載されている【図8-1-1】⁹⁰³。

⁹⁰¹ レンチがツィンゲルのどの著書を参照したかは、明記されていないため不明である。ツィンゲルは1904年生まれで、ハーブに関する多くの最初期の先行研究を残した。なお、ツィンゲルの詳細は、序章（6頁）を参照。

⁹⁰² ツィンゲルの言及では、テデスキが省略され、ラファエルの綴りが異なっていた。

⁹⁰³ <http://www.internetculturale.it/it/16/search/detail?id=oai%3Awww.lacasadellamusica.it%3A6%3APR0164%3A1896GM&mode=all&teca=Casa+della+musica+di+Parma>（最終アクセス2021年3月28日）

【図 8-1-1】 テデスキ&ラッファエル社の広告⁹⁰⁴

Grande Stabilimento Internazionale
PIANOFORTI, ARPE, HARMONIUMS
TEDESCHI & RAFFAEL
MILANO
 Via Dante, 3 e Santa Maria Segreta, 6
 Noli — Vendite — Cambi — Riparazioni
RATE MENSILI
 Fabbrica propria unica in Italia di Arpe
 a doppia Meccanica coi più recenti perfezionati sistemi. — Con speciale laboratorio per riparazione ad uso Londra e Parigi
 UNICI CONCESSIONARI PER LA VENDITA DELL'ORCHESTRINA BOZZA
 ORGANI LITURGICI D'OCCASIONE. — FORNITORI DEL TEATRO ALLA SCALA, LIRICO, ETC.
 Deposito di tutte le più celebri Fabbriche mondiali

この広告文では、特に注目される点が3つある。まず、イタリア国内唯一の自社工場を持つ（Fabbrica propria unica in Italia di Arpe）と明記された点である。イタリア国内でのダブルアクション・ペダルハーブの真の自給自足を目指すには、エラール社に頼るだけでなく、独自の職人育成と設備投資が必要であったことを示唆している。

次に、この表記の下小さな文字に目を向けると、「[自社製ハーブにおける] 最新式ダブルアクション機構 [の装備]。 ロンドンとパリでの使用 [=エラール社製の中古楽器] のための特別修理工場とともに」⁹⁰⁵と読める。この広告文からは、テデスキ&ラッファエル社が自社製品の製作だけでなく、エラール社製品の修理も請け負ったことがうかがえる。エラール社製への対応をここまで協調した背景には、巷で使用される楽器にエラール社製が多かったことが考えられる。また、エラール社製への技術的対応力を示すことで自社製品の信用も上げようとする意図も垣間見える。

⁹⁰⁴ Tedeschi, and Raffael. (2 gennaio. 1896): 11.

⁹⁰⁵ a doppia Meccanica coi più recenti perfezionati sistemi — Con speciale laboratorio per riparazione ad uso Londra e Parigi.

さらに、この広告の右下では、スカラ座やテアトロ・リリコなどの劇場と楽器提供の契約を結んでいることも示されていた。もっとも、提供した楽器が管弦楽のハーブなのか、コレペティールなどが使用するピアノなのかは定かではない。しかし、いずれにせよ、主要劇場のお墨付きは、この会社にとっての大きなアドヴァンテージとなったはずである。

1-2. ピアノ会社としての記録から

テデスキ&ラッファエル社の情報は、ピアノ会社に関する記録には残されていた。たとえば、『ピアノ百科事典』⁹⁰⁶では、テデスキ&ラッファエル社が、1898 年から 1932 年に事業を行ったハーブとピアノの製作・販売会社だと記載されている。また、「イタリアのピアノ製造会社 Fabbricanti di pianoforte in Italia」専門サイトにも、テデスキ&ラッファエル社の情報がある⁹⁰⁷。

「イタリアのピアノ製造会社」サイトでは、テデスキ社 (TEDESCHI Ed.)⁹⁰⁸とテデスキ&ラッファエル社 (TEDESCHI & RAFFAEL) が別に登録され、前者はピアノ製造・販売会社 (1896-1897)⁹⁰⁹、後者はピアノだけでなくハーブも手がけた会社 (1898 年以降) と記されていた⁹¹⁰。しかし、前述したように、テデスキ&ラッファエル社はハーブ販売の広告を 1896 年から毎号の新聞に打ち出しており、ハーブ事業が 1896 年には開始されていたことが示唆される。

また同サイトでは、テデスキ&ラッファエル社 (1898 年以降) の住所がミラノのダンテ通り⁹¹¹の 3 番地であると記されていたが、この住所も 1896 年からの新聞広告に掲載されている。つまり、既に 1896 年には、ハーブ事業を含めたテデスキ&ラッファエル社がダンテ通り 3 番地に構えられていたことは明らかである。なお、ダンテ通り 3 番地は、エリッティカ広場 (現在のコルドゥシオ広場) とボナパルト大広場 (現在のラルゴカイローリ広場) の間の 19 ある区画のうち、エリッティカ広場寄りの比較的広い区画であり (1892 年当時の図面⇒【図 8-1-2】)、当時から好立地であったことが確認できる⁹¹²。

⁹⁰⁶ 第 5 章第 1 節第 3 項のテデスキの項目 (262 頁) で既出。

⁹⁰⁷ サイト名のとおり、イタリアのピアノ会社を列挙した事典的な Web サイト。年代やアルファベット順などで企業を整理し、様々な出典を明示しており、比較的信頼のおける情報といえる。
www.lievemente.be/pianoforti_italiani_t.htm (© Copyright all rights reserved. 2004-2020 'Histoire de pianos') 最終アクセス 2021 年 3 月 30 日

⁹⁰⁸ 住所は、6, via S. M. Segreta, Milano とされている。

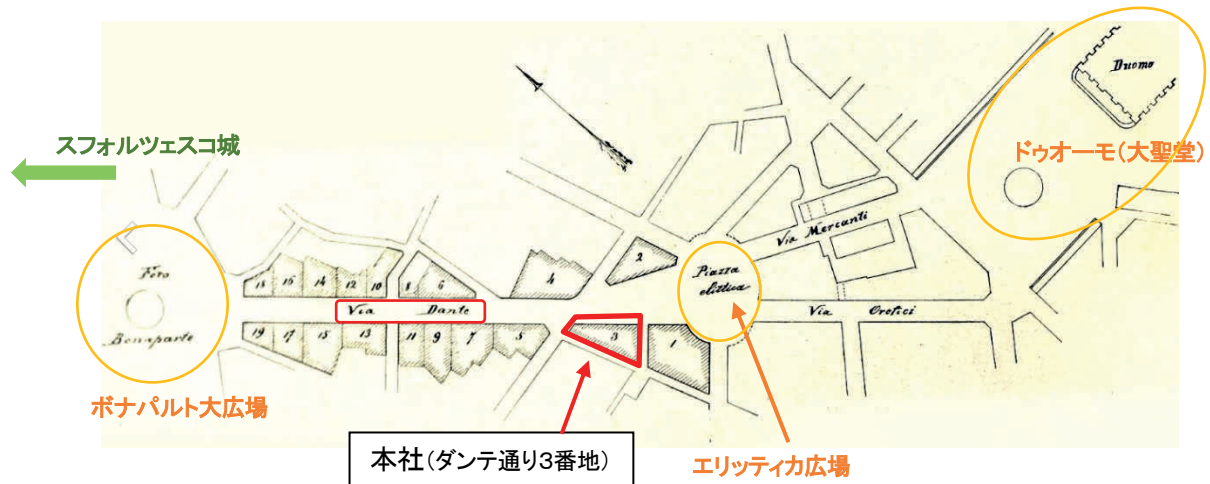
⁹⁰⁹ Fabbricante e/o negoziante di pianoforti c. 1896-97. と記載。

⁹¹⁰ 'Fabbricante di pianoforti e harpe' (°1898) と記載。

⁹¹¹ ダンテ通りは、スフォルツェスコ城とドゥオーモを結ぶ道路として、1888 年に開通した。この区画は、ミラノ市の一般規制 (1889〜) から除外された特別な建物規制対象となっており、建築の合理性や審美性、装飾などを審査された (Jorini 1892, 3)。

⁹¹² この一帯は、現在でもミラノ中心部に位置する重要な商業区域であり、ダンテ通りは、週末の東京・銀座のように歩行者専用道路となっている。コルドゥシオ広場 (旧エリッティカ広場) は、路面電車の主要なジャ

【図 8-1-2】 ダンテ通りの地図 (1892) ⁹¹³



さらに、ピアノ会社としての取引の様子は、ガヴオー社⁹¹⁴との書簡にも残されていた⁹¹⁵。1906年1月24日付のガヴオー氏宛の書簡⁹¹⁶では、ピアノの品質にかかわる話題が取り交わされている⁹¹⁷。また、大きく標榜するピアノおよびアルモニウムのほか、20世紀初めならではの自動演奏ピアノの取り扱いなどの事業内容もうかがえる。とりわけ着目されるのは、社用便箋の上部中央付近に堂々と掲げられた、1898年の「トリノ・イタリア勸業博覧会 L'Esposizione generale italiana」⁹¹⁸における「荣誉賞 Gran Diploma d'onore」の受賞歴である【図 8-1-3】。

ンクションでもある。テデスキ&ラッファエル社のあった3番地に当たる一角には、靴店や宝石店が店を構えており、一等地であることがうかがえる。

⁹¹³ 『現代建築 L'Edilizia moderna』(Jorini 1892, 3) に掲載された図表「新しいダンテ通りとエリツティカ広場に建てられた建物 Le fabbriche erette sulla nuova Via Dante e sulla Piazza Ellittica」をもとに、筆者作成。

⁹¹⁴ ガヴオー-Gaveau 社は、1847年にジョゼフ・ガブリエル・ガヴオー-Joseph Gabriel Gaveau (1824-1899) によって設立されると、たちまちフランスで最も重要な鍵盤楽器メーカーのひとつとなった。エラル社やプレイエル社と同様に、ガヴオー社もまた独自のコンサート・ホールを開設した。1907年にパリのボエシ通りに建てられたサル・ガヴオーである。古楽の第一人者であるアーノルド・ドルメツチ Arnold Dolmetsch (1858-1940) の支援を受けて、1911年にはチェンバロとクラヴィコードの製作を開始した。1959年にはエラル社に合併され、ガヴオー=エラル Gaveau-Erard 社となるが、1971年にはドイツの会社シンメル Schimmel 社に買収された。1994年には、フランスのラモー社が生産を引き継いだ (Adelson, 2010, 2)。

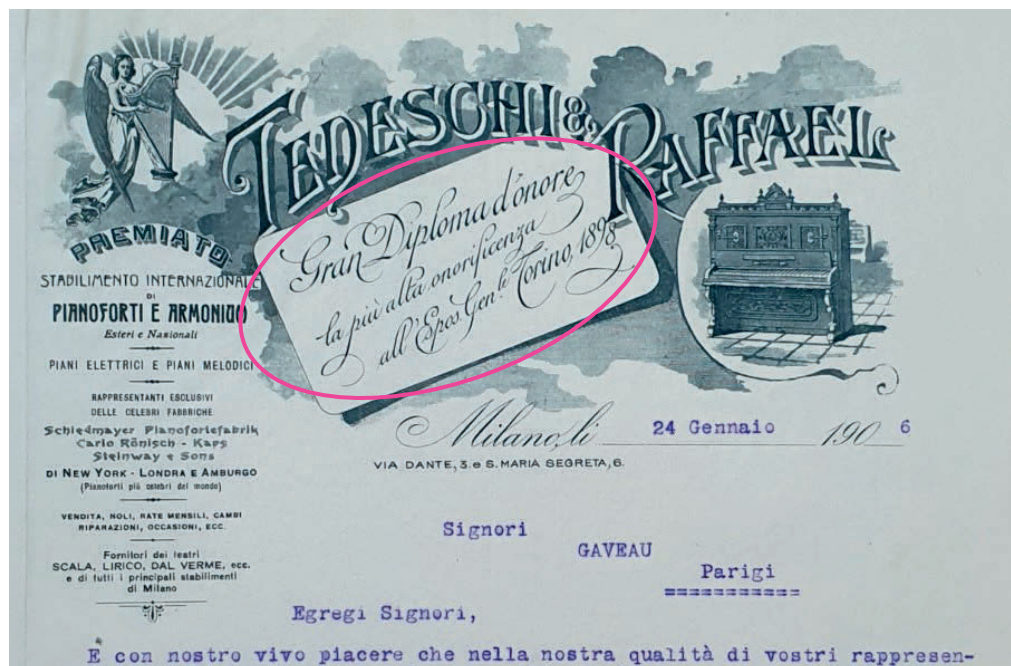
⁹¹⁵ 本研究の協力者のひとりであるロバート・アデルソン Robert Adelson 氏によるピアノ会社の書簡情報から、テデスキ&ラッファエル社からの書簡が保存されていることが判明した。Adelson, Robert. 2010. *Fonds Gaveau-Erard-Pleyel, Inventaire sommaire*. “the albums Album d'attestations, maison Gaveau vol. 2”, Centre Sébastien Erard - Association Ad Libitum, p.91.

⁹¹⁶ ランダンの王領の保全管理責任者 (Domain Royal de Ranan) のリオネル・ソザード Lionel Sauzade 氏より提供いただいた。

⁹¹⁷ 書簡で取り交わされた内容は残念ながらハーブとは関係ないが、ハーブを構える天使の図柄による貴重なロゴは確認できる。

⁹¹⁸ 第5章第2節第2項 (279頁) で取り上げたパレルモの全国博覧会などとは、また別の系列の博覧会である。

【図 8-1-3】 ガヴォー氏宛の書簡に示された博覧会受賞歴のロゴ



以上のことから、テデスキ&ラッファエル社は 1896 年よりハーブ会社としても活動していたが、世間的にハーブ会社として認識されるようになったのは 1898 年であり、そのきっかけが同年にトリノで行われた博覧会であったことが示唆される。そこで次では、この博覧会でのテデスキ&ラッファエル社の評価について検討していく。

1-3. 1898 年のトリノ・イタリア勸業博覧会

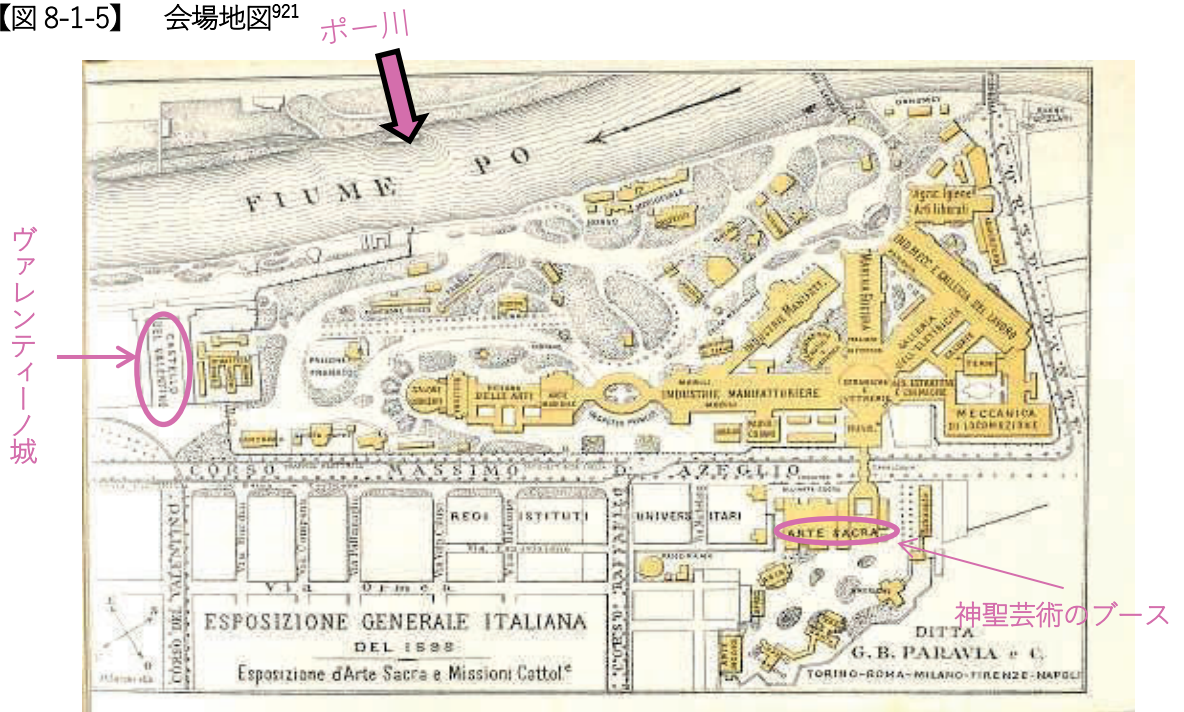
1898 年のトリノ・イタリア勸業博覧会は、5 月から 11 月まで開催され、350 万人の来場者を記録した (Roux 1898, 307)。この博覧会における 8,000 の出品のうち、荣誉賞を授与したのはわずか 275 であるが⁹¹⁹、テデスキ&ラッファエル社はこのうち選ばれるという名誉に浴した。ここでの受賞をきっかけにして、テデスキ&ラッファエル社のハーブは世に知られるようになったとみられる。ハーブの展示は、トリノ市立博物館所蔵の博覧会カタログ【図 8-1-4】の表紙にも示される「神聖芸術 Arte Sacra」のブースで行われた。このブースは、【図 8-1-5】左下の建物入り口付近に置かれた。

⁹¹⁹ 賞を与えられたのは 4540 の出品で、275 の荣誉賞のほかに、金メダル 804、銀メダル 1433、銅メダル 1183 などがあった (Roux 1898, 307)。

【図 8-1-4】 カタログ表紙⁹²⁰



【図 8-1-5】 会場地図⁹²¹



⁹²⁰ トリノ市の歴史的アーカイヴ (最終アクセス 2021 年 3 月 28 日)

http://www.comune.torino.it/archivistorico/mostre/expo_2003/foto/3-SIM-C1965-COP.jpg

⁹²¹ トリノ市の歴史的アーカイヴ (最終アクセス 2021 年 3 月 28 日)

http://www.comune.torino.it/archivistorico/mostre/expo_2003/foto/3-ASCT-SIM-C1965-PIA.jpg

博覧会カタログでは、ハーブの展示について以下のように紹介された。

舞台芸術の展示室入り口では、いくつかのとても優雅なハーブ、そのうちの1つはとりわけ非常に豪華なハーブであるが、それらのハーブを形作る材料と機構を堪能できる。この展示は、ミラノのテデスキ&ラファエル社によるものだ。イタリアで初めてこの業界を築いた会社である。昨今までは、パリとロンドンのエラル社が独占が続いた業界だったが、今日では、ラッファエルとテデスキの両氏の行動力のおかげ、そして、工場長のブッフアリーニ氏による実質的な助けによって、[テデスキ&ラッファエル社が] イタリアで活躍している。この会社のハーブは、職人技術の堅実さと優雅さ、ダブルアクション機構の完璧さ、音色の美しさと音量で際立っている。才能あふれる音楽家であるナヴォーネ嬢がヴェルディ・ホールの演奏会でのオーケストラで使用するハーブは、テデスキ&ラッファエルの工房から生み出されたものである。この楽器には、ペルージャ⁹²²のサルヴィエッティ⁹²³の工場で作られた弦が張られており、そのサンプルもまた、この展示室に陳列されている。(Foschini 1898a, 289)

この文章からは、ハーブが展示品として陳列されるのみならず、音色や音量を確かめる実演も行われたことがわかる。ピエトロ・サルヴィエッティ Pietro Salvietti (?-?) は、弦を専門とする会社「ピエトロ・トゥツィ Pietro Tuzi」の経営者であり⁹²⁴、彼もこの博覧会で賞を受けたとみられる⁹²⁵。「ピエトロ・トゥツィ」社は、『1880-81年のジェノヴァ、ミラノ、トリノとロンバルディアの主要地域における商業年鑑』にも記載されており⁹²⁶、また、ペルージャの街角にあるピエトロ・トゥツィ社の記念碑の碑文には、ニコロ・パガニーニをはじめとする著名な19世紀のヴァイオリン奏者が同社の弦を愛用したと記されていることから⁹²⁷、由緒あるメーカーであ

⁹²² イタリア中部ウンブリア州の州都。

⁹²³ 弦製作者のピエトロ・サルヴィエッティ Pietro Salvietti (?-?) だとみられる。

⁹²⁴ WEBサイトの文章は、『1900年代初頭のペルージャの領土における慣習と伝統 *Usi e Costumi nel Territorio Perugino agli inizi del '900*』(Cataneli, Luigi. 1986) をもとに経済学者のRino Fruttiniによって執筆されたもの(更新2018年8月24日)。

<http://www.rinofruttini.it/2018/08/24/documento-progettuale-enclave-artigianato-casa-bottega-in-un-rione-del-centro-storico-di-perugia-prima-bozza/> (最終アクセス2021年3月28日)

この他にRanieri, Uguccione. 1970. *Perugia della bell'epoca: 1859-1915*. p.244も参照。

⁹²⁵ カタログの別の箇所、著者が「言及された」(Foschini 1898, 292)と表現したことからの推測である。

⁹²⁶ ローマ国立中央図書館所蔵のデジタル・アーカイヴ(デジタル化2017年7月13日) p.148.

<http://digitale.bnc.roma.sbn.it/tecadigitale/visore/#/main/viewer?idMetadato=18094730&type=bncr> (最終アクセス2021年3月28日)

⁹²⁷ 記念碑や墓石などのヴァーチャル・アーカイヴ(最終アクセス2021年3月28日)

<http://www.chieracostui.com/costui/docs/search/schedaoltre.asp?ID=25112>

ったことがうかがえる。これらのことから、テデスキ&ラッファエル社は、エラール社を参考にイタリア国内での楽器製作を目指しただけでなく、イタリア国内の有名な弦メーカーと手を組み、弦も含めた国内での自給自足を試みていたことも明らかとなった。

この博覧会の様子は、同執筆者によって『イタリア音楽雑誌 *Rivista musicale Italiana*』の1898年号第5巻でも言及された (Foschini 1898, 787-836)。ここでも、テデスキ&ラッファエル社が大変注目されている。

何よりもまず、ミラノのテデスキ&ラッファエルについて言及すべきである。この会社は、ダブルアクション・ペダルハープ製作会社としてイタリアで最初に工場を設立し、専門の職人であるブッフアリーニ氏をトップに据えた。ブッフアリーニ氏は長年、パリおよびロンドンで暮らし、有名なエラールの工場において、一筋に聡明な仕事をしてきた。テデスキ&ラッファエル社は、現在に至るまでパリとロンドンのエラール社が独占してきたこの新しい産業を、イタリアに初めて導入した功績がある。この [=テデスキ&ラッファエル社の] 工場で作られた楽器は、国外からのハープと比較して有利にある。また、音色のよさに加えて、非常に緻密かつ芸術性に富んだ職人技術によって特色づけられる。(Foschini 1898b, 832-833)

この記述からは、エラール社で勤めていたイタリア人とみられるブッフアリーニという技術系の社員を引き抜き、社長に据える、いわばヘッドハンティングのような人事が行われたことがみてとれる。第1項のはじめに取り上げた新聞広告でみたように、エラール社製のハープの修理もできたことも、このような経緯であれば頷ける。

以下では、テデスキ&ラッファエル社の事業方針や影響力をさらに考察するため、独自のデザインによる自社製品だけでなく、エラール社の中古部品を用いたとみられる楽器を含め、現在把握されている現存楽器を取り上げていく。

第2項 販売された楽器の特徴と流通の実態

これまでに確認されたテデスキ&ラッファエル社の現存楽器は以下の【表 8-1-1】に示しており、9台が数えられる⁹²⁸。6台（【表 8-1-1】⇒1～6）は、筆者が2021年時点でインターネット上の写真とともに確認できた楽器である。このほか、メンデス（2004）によるアルゼンチンの楽器リスト⁹²⁹の中にも、テデスキ&ラッファエル社が3台記録されていた（【表 8-1-1】⇒7～9）。これらの3台は写真がないため、楽器の詳細なモデルは同定できないが、所蔵先のうちの2カ所が音楽院であることは着目される。テデスキ&ラッファエルのハーブが学生やプロなどの本格的な演奏使用にも好まれていたことが裏付けられるからである。

【表 8-1-1】2021 年時点で把握されている楽器の所在

	楽器の所有情報	国（都市）	製造番号
1	オークション出品楽器（売却済、2017）	アメリカ（ニューオーリンズ）	930
2	オークション出品楽器（売却済）	アルゼンチン（ブエノスアイレス）	337?
3	オークション出品楽器（売却済）	アルゼンチン（ブエノスアイレス）	927
4	オークション出品楽器（売却済）	オーストラリア（メルボルン）	935
5	オークション出品楽器（2015～出品中）	アルゼンチン（不明）	不明
6	アントワープ市博物館所蔵	ベルギー（アントワープ）	910
7	ヘネラル・ロカ国立高等芸術院 ⁹³⁰	アルゼンチン（ヘネラル・ロカ）	1050
8	ベートーヴェン文化センター ⁹³¹	アルゼンチン（ブエノスアイレス）	942
9	個人所有楽器 ⁹³²	アルゼンチン（サンタフェ）	不明

以下では、テデスキ&ラッファエル社で販売された楽器の特徴や、想定された購買層などを検討するため、【表 8-1-1】の1～6の楽器をひとつずつ取り上げて考察していく。

⁹²⁸ ただし、9番目のハーブに関しては、製造番号不明であるため、オークション出品楽器のいずれかと重複する可能性もあるが、ここでは、別の楽器としてカウントした。

⁹²⁹ 2004年時点のアルゼンチンで確認された、あらゆるメーカーによる楽器の一覧（Mendez 2004, 132-134）。

⁹³⁰ 所蔵楽器は47弦のダブルアクション・ペダルハーブ。以前の所有者は不明だが、同機関はクレリア・メルテンス Clelia Mertens 氏を通して購入した。響胴と響板は、後に弦楽器職人のウバイエス Uballes 氏によって再建された（Mendez 2004, 132）。

⁹³¹ 所蔵楽器は46弦のダブルアクション・ペダルハーブ。なお、ベートーヴェン文化センターの前身は、ベートーヴェン音楽院である（Mendez 2004, 86）。

⁹³² 2004年時点で、サンタフェのパトリシア・ニン Patricia Nin 氏による個人所有の楽器である。

2-1. 楽器の特徴

(1) ニューオリンズのオークション出品楽器（アメリカ）

ニューオリンズでのオークションに出品された楽器は、王冠と柱、台座の部分に金メッキが施されたカエデ材による 46 弦のダブル・アクション・ペダル・ハープである⁹³³。製造番号 (No.930) は、オークション元が確認して公開した情報のため、確実性があるとみられるが、製造年はおよそ 1900 年という推測のみの掲載であった。ただし、腕木部分にテデスキ&ラッファエル社の社名の刻印とともに、「1898 年トリノ博覧会栄誉賞 Esposizione Torino 1898 Diploma D'onore」と記されていることから、1898 年以降の製作であることは確かである【図 8-1-6】。

【図 8-1-6】 腕木部分の社名の刻印

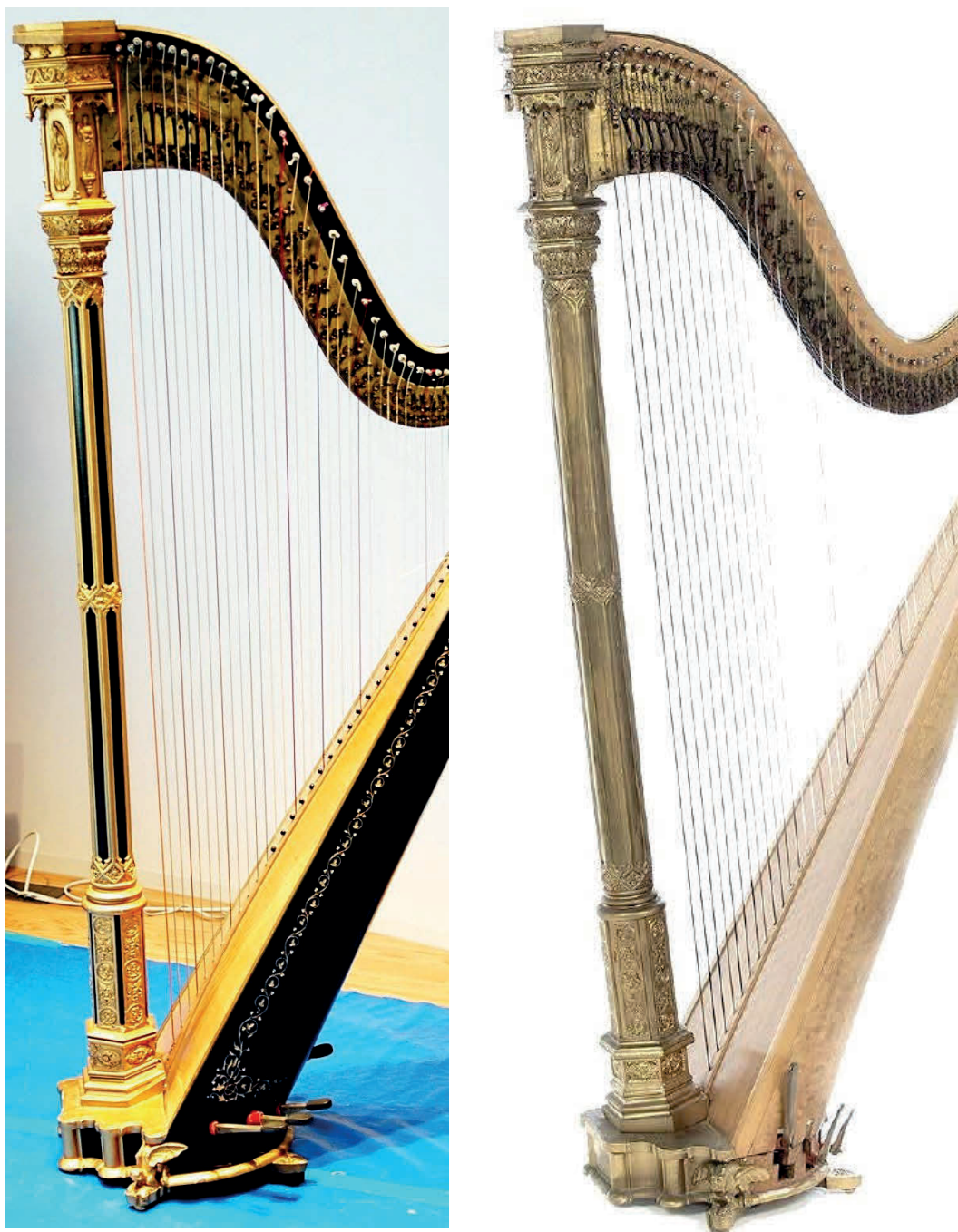


この楽器を、武蔵野音楽大学楽器ミュージアム所蔵のエラル社（1882 年製）のダブルアクション・ペダルハープと比較したところ、塗装や響胴の彫刻は異なるものの、ゴシック・モデルによる柱のデザインが酷似していた【図 8-1-7】。このことから、支柱を含む多くの部品がエラル社と共通していたことが示唆される。

⁹³³ ニューオリンズのオークション

<https://auctions.neworleansauction.com/asp/fullcatalogue.asp?salelot=1707++++854+&refno=++381585&image=4&mypage=1>（最終アクセス 2021 年 3 月 28 日）

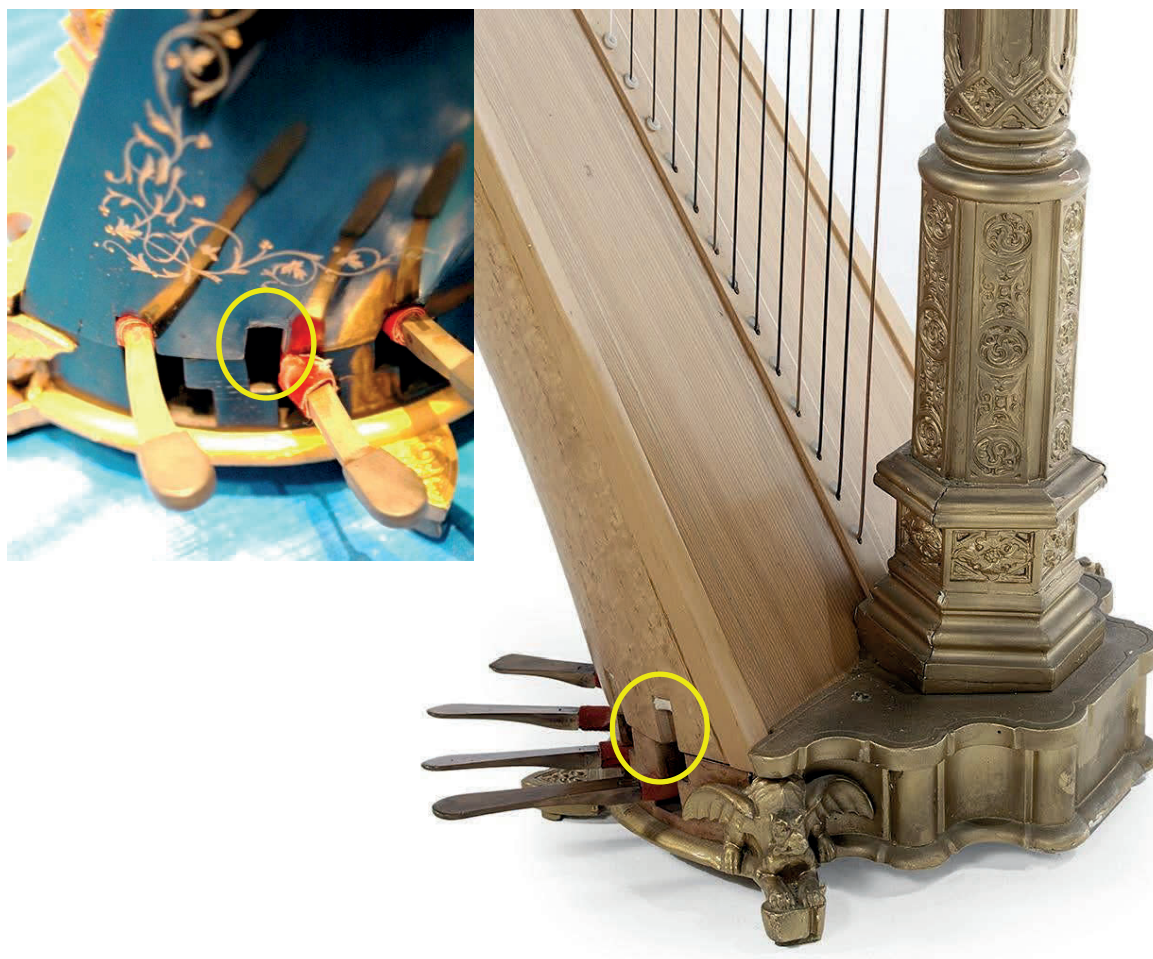
【図 8-1-7】 柱デザインの比較⁹³⁴



⁹³⁴ 左は、武蔵野音楽大学楽器ミュージアム所蔵のエラール社の楽器（2021年3月12日筆者撮影）。右はオークションサイトに掲載されたテデスキ&ラッファエル社の楽器（最終アクセス2021年3月28日）。
https://www.liveauctioneers.com/item/57939355_tedeschi-and-raffael-parcel-gilt-maple-harp

また、ペダルのスロット部分で、シャープ（＃）およびナチュラル（ｎ）にあたる下２つの段階と、フラット（ｂ）にあたる上の１段階とが、別のパーツから成っていることも共通していた【図 8-1-8】。この特徴は、シングルアクション・ペダルハープ用の２段階のスロットの台座を転用し、響胴側の木材に３段階目のスロットのための溝を掘ることで、ダブルアクション・ペダルハープとする製法による。19 世紀のダブルアクション・ペダルハープには多い特徴のため、ここからも、テデスキ&ラッファエル社が中古楽器を活用した販売方針をとっていたことがうかがえる。

【図 8-1-8】 ペダルのスロット部分の特徴⁹³⁵



⁹³⁵ 左上の写真は、武蔵野音楽大学楽器ミュージアム所蔵のエラール社の楽器（2021 年 3 月 12 日筆者撮影）。右の写真は、オークションサイトに掲載されたテデスキ&ラッファエル社の楽器（最終アクセス 2021 年 3 月 28 日）。https://www.liveauctioneers.com/item/57939355_tedeschi-and-raffael-parcel-gilt-maple-harp

(2) ブエノスアイレスのオークション出品楽器（アルゼンチン）

ブエノスアイレスにおけるオークションでも、ニューオリンズとほぼ同じモデルの楽器が確認できる⁹³⁶。こちらのオークション情報では、製造年が 1898 年と明確に示されているが⁹³⁷、製造番号は明らかでない。オークションサイト掲載の写真を注意深く確認すると、「N.337」と読める。これが正しければ、先ほどの楽器に比べて初期の頃に制作されたものだといえる。

この楽器は損傷が激しいが、柱のデザインをもとに確認すると、やはりニューオリンズの楽器と同様に、エラール社のゴシック・モデルとかなり似た特徴を持つことといえる。そして、ペダルのスロット部分も同様に 2 つのパーツから成っている。前出の楽器との決定的な違いはペダルの形状で、【図 8-1-9】で示す写真から明らかなように、ペダルの先端部分が少し曲がり、内側に巻いた形となっている。このことから、類似した外見のハープであっても、様々な部品を入れ替えていることがわかる。

【図 8-1-9】 ペダルの先端部分の形状



⁹³⁶ （最終アクセス 2021 年 3 月 28 日）

Mercado libre Argentina. <https://articulo.mercadolibre.com.ar/MLA-742397994-arpa-antigua-tedeschi-y-raffael-1898- JM>

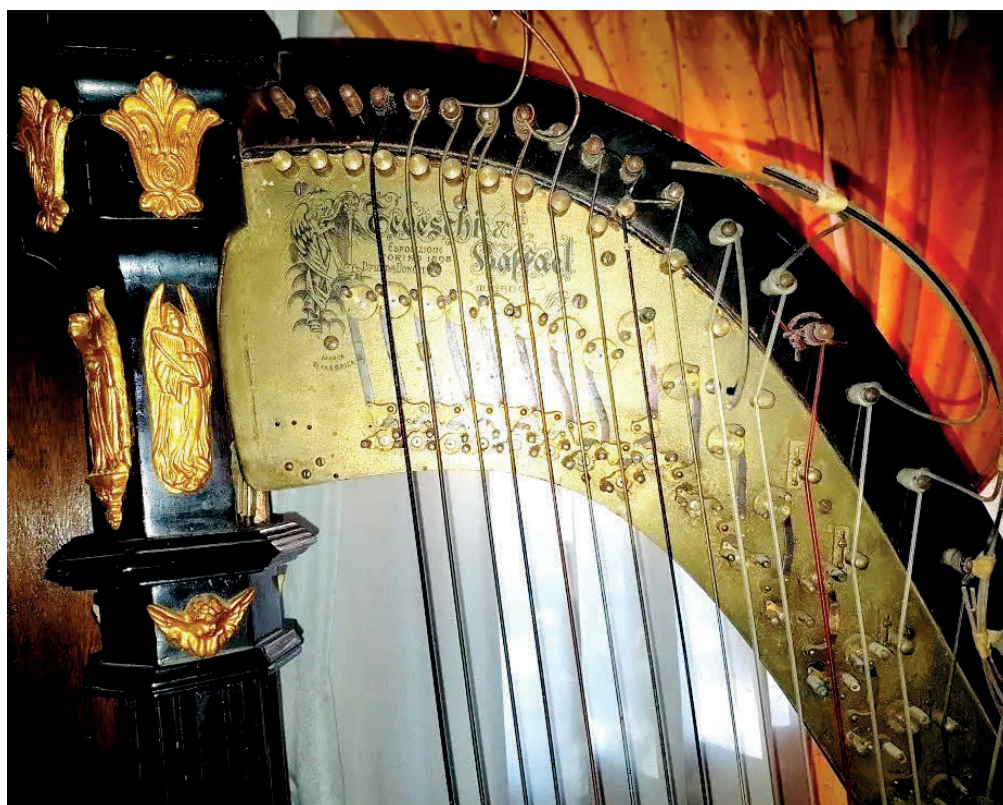
⁹³⁷ 前述したとおり、社名刻印の下にトリノ展示会の受賞歴が記されているため、恐らくはこれを根拠に 1898 年としたのではないかと懸念される。その情報の正確性にはいささか疑問が残る。

上記に示した北米および南米のオークション情報から、エラル社（Eral）のゴシック・モデルと特徴が近い金メッキのハープを2台確認することができた。いずれの楽器も46弦で演奏会仕様の楽器である。

(3) ブエノスアイレスのオークション出品楽器（アルゼンチン2）

ブエノスアイレスの別のオークションに出品された楽器は、先にみた2台とは少しデザインが異なるモデルである⁹³⁸。この楽器は黒い塗装が特徴的で、支柱には天使をかたどった金の彫刻が施されている。製造番号は、写真から「N.927」とであるとみられる。製造年は不明だが、トリノの博覧会受賞歴の刻印があるため、1898年以降であることは確実だといえる。弦の欠落が激しく、張られた弦の先端が長めに残されていることから⁹³⁹、インテリアではなく、かつては演奏目的の楽器として使用されていたものが放置されたのではないかと推測される。

【図 8-1-10】 弦が長めに残されている様子



⁹³⁸ 最終アクセス 2021 年 3 月 28 日 https://articulo.mercadolibre.com.ar/MLA-867448967-arpa-clasica-JM#position=22&type=item&tracking_id=bded99d5-9e62-4bfa-a975-b808c58bea5f

⁹³⁹ 弦を張り替える際に、ハープ奏者はしばしばこのようにする。

以上では、演奏使用の目的で製作されたとみられる比較的シンプルな装飾の楽器を確認した。これらの楽器はエラル社と特徴が似ているため、どこまでが独自の製作ラインによるもので、どれほどの中古修理品なのかは判然としないが、ともあれ、テデスキ&ラッファエル社の社名を刻印し、技術力に自信を持って販売していたことは確かである。

(4) リッチモンドのオークション出品楽器（オーストラリア）

全く新しいデザインの独自のハープが確認できたのは、メルボルンのリッチモンドにおけるオークション情報である。このオークションでは、「19 世紀イタリアの最も傑出した演奏会仕様の7つのペダルを持つハープ A most outstanding Italian 19th century concert seven pedal harp」と紹介されている⁹⁴⁰。腕木の一部を覆うように、蛇（serpent⁹⁴¹）の彫刻が施されていることが大きな特徴である【図 8-1-11】。また、金メッキの他に、チューニング・ピンの部分が赤く彩色されているデザインは極めて珍しい。社名の刻印部分は、汚損が激しいが、製造番号が「N.935」と読める。

【図 8-1-11】 非常に珍しい蛇の彫刻⁹⁴²



⁹⁴⁰ リッチモンドのオークション会社（最終アクセス 2021 年 3 月 28 日）

<https://www.the-saleroom.com/en-gb/auction-catalogues/christian-mccann-auctions/catalogue-id-srchr10003/lot-5ef5b223-9b6b-4f9d-8006-a44400d0b173#lotDetails>

⁹⁴¹ 通常の蛇（snake）ではなく、聖書を連想させる大蛇。悠久、再生などの象徴とされる。

⁹⁴² 183cm、幅 93cm

2016年8月15日のシドニー・モーニング・ヘラルド新聞は、この蛇の彫刻をもつテデスキ&ラッファエル社の楽器が競売にかけられたことを報告している⁹⁴³。この記事によれば、19世紀の3つの中古ハーブが競売にかけられた。1つ目は、鳥の目メープル材に金メッキのエラー・ハーブ（推定1840年製）である。メンテナンスが必要であるものの、演奏可能な比較的良好な状態のため、この楽器は\$5,800で取引が成立した。2つ目は、プレイエル社のクロマティック・ハーブである⁹⁴⁴。弦の欠損が激しく、張替えにはリスクが伴う状態であったが、この楽器には\$8,000の値がついた。そして、3つ目がテデスキ&ラッファエル社の蛇の彫刻と彩色によるハーブであった。楽器の状態については特に記述がないが、この楽器は他2台とは桁ちがいの\$18,500という高値で決まった (Cockington 2016)。

この記事では、売り手による話として、バイヤーの多くは完全に装飾品という扱いで取引をしており、演奏するために求める人はごく稀であると書かれていた。つまり、演奏可能な保存状態であるかどうかは、あまり問題とされていない一方、インテリアとしての付加価値が重視されているのである。恐らく、テデスキ&ラッファエル社の販売当時においても、このモデルのハーブは、インテリアとしての目的も意識したうえで、装飾の芸術的価値を重視して製作されたのではないかとみられる。

(5) ブエノスアイレスのオークション出品楽器（アルゼンチン3）

先の蛇の彫刻を持つ楽器と同一のモデルは、南米にも残っている。このことから、先にオークション成立が記事となっていた楽器が、委託によって特別に製作された唯一のインテリア作品ではなく、一定数生産されたモデルであったことがわかる。この楽器を観察すると、全体は演奏会仕様のモデルと何ら変わらず、ペダルやチューニング・ピンにいたるまでの細部が精密に製作されており、演奏使用が想定された楽器であったことが明らかである【図 8-1-12】。一方、柱の彩画を注意深く観察すると、彫刻の蛇のみならず、半獣神パンや白鳥など神話のモチーフが描かれており【図 8-1-13】、装飾性も非常に高い。

⁹⁴³ Cockington, James. “Collectors pluck 19th century harps from obscurity”, *Sydney Morning Herald*. August 15, 2016 (最終アクセス 2021 年 3 月 28 日)

⁹⁴⁴ 記事では、このクロマティック・ハーブの製作年代について、ペダル・ハーブの導入（1810）以前のものだろうと書かれていたが、この推測は、プレイエル社の社史からして、明らかに誤りである。

【図 8-1-12】 楽器全体⁹⁴⁵



【図 8-1-13】 柱の彩画⁹⁴⁶



白鳥

半獣神パン

⁹⁴⁵ Bullrich Gaona Wernicke S.R.L. <http://bullrichgaonawernicke.com/R236/R236> (最終アクセス 2021 年 3 月 28 日)

⁹⁴⁶ 同上。

(6) アントワープ市博物館所蔵の楽器 (ベルギー)

テデスキ&ラッファエル社の現存楽器の中で最も保存状態がよく、芸術性の高い楽器は、アントワープ市の音楽博物館に所蔵されている楽器だろう。淡い鶯色の下地に、金の精巧な彫刻が施された 47 弦のダブルアクション・ペダルハープは、王家の部屋に飾られていても違和感のないほど懐古的な高級感をたたえている【図 8-1-14】。このハープの製造番号は、「N.910」である。とりわけ注目されるのは、高さ 190cm、幅 104cm という大きさである。

【図 8-1-14】⁹⁴⁷

アントワープ市博物館
所蔵の楽器 (全体)



⁹⁴⁷ <https://search.museumvleeshuis.be/details/collect/182088> (最終アクセス 2021 年 3 月 28 日)

拡張された音域

筆者が写真でこのハーブを確認したところ、音域について非常に気になる点があった。通常の 47 弦のハーブでは、最低音が 7 オクターヴの Ces 音、最高音が第 0 オクターヴの Gis 音だが、この楽器に張られている弦の色からは、最低音が第 7 オクターヴの Ges 音、最高音が第 0 オクターヴの Dis 音と判別されるのである⁹⁴⁸。

もちろん、現代の弦の配色⁹⁴⁹と異なるという可能性を想定すれば、理論上は音域を現代のものと揃えることができる。たとえば、赤がファ、青がシと仮定すれば、理論上は音域は通常と同じになる。しかし、弦の配色がここまで異なるというケースは実際には考えにくい。なぜなら、通常のハーブと異なる弦の配色を施すことは、音配列の認識に変更を強いることに等しく、演奏者に過大な負担をかけるため⁹⁵⁰、実用されがたいからである。南米のアルパでは、弦の色分けがハーブと逆であることが知られているが⁹⁵¹、このような使用する文化圏の異なる楽器でさえ、ファとド以外の弦が着色されていた歴史的経緯は今のところ見つかっていない。したがって、テデスキ&ラッファエル社がこのような弦の配色変更を行った可能性は極めて低い⁹⁵²。

テデスキ&ラッファエルのこの楽器の音域が弦の配色どおりとするならば、これは非常に重要な意味を持つ。つまりこの楽器は、ハーブとしては最も低音域が拡張された楽器となるのだ。しかも、その最低音は、ベーゼンドルファー（ウィーン）の 92 鍵のピアノ（c.1910）に相当し、通常の 88 鍵のピアノよりも低い。

また、既にハーブでも低音域への拡張の試みはなされていたことは、プレイエル社のクロマティック・ハーブにおける弦番号の振り方から類推される。【図 8-1-15】に示す武蔵野音楽大学楽器ミュージアム所蔵のクロマティック・ハーブでも、最低音は 1 番ではなく、15 番とナンバリングされている。プレイエル社のリヨンが、弦のナンバリングに希望を託した低音域の拡張をテデスキが実現させたようにも捉えられるのである。

⁹⁴⁸ ハーブにおける音域と、オクターヴ名称については、巻頭の凡例を参照されたい。


⁹⁴⁹ ドの弦が赤、ファが青あるいは黒である。なお、ハーブ弦はペダル操作によって音名が変わるため、凡例にも示したとおり、ハーブ弦に関しては、日本語階名で表記する。

⁹⁵⁰ ハーブ奏者にとって、弦の配色を変えることによる認識変化は、いわばピアノにおける黒鍵や白鍵の配列を変えるほど、あるいは、配列はそのままに実際に出る音の高さをすべて 3～4 度ずらすほどに相当する。

⁹⁵¹ ドの弦が青、ファの弦が赤である。

⁹⁵² もしも仮に、この楽器があくまでも装飾品の扱いであれば、実際の用途とは別に弦をでたらめに張った可能性も否定できなくはない。インテリアであれば、張られている弦の色はさほど問題とならないだろう。けれども、この楽器の所蔵が音楽専門の博物館であり、比較的良好な保存状態であることを加味すれば、あえて実用とは異なる配列で弦を張った可能性は、やはりかなり低いと言わざるを得ない。

【図 8-1-15】 プレイエル社のクロマティック・ハーブにおける弦番号⁹⁵³

	プレイエル社のナンバリング	通常の想定？
	22	8
	20	6
	18	4
	17	3
	15	1

←この楽器の最低音

新たな形状のペダル

このアントワープ市博物館所蔵のハーブもまた、他のテデスキ&ラッファエルのハーブと同様に、ペダル・スロットの上一段階が響胴のパーツにあることが特徴的であるが、注目されるのは、ペダルの形態である。この楽器のペダルは、厚みがあることが独特である。さらに注意深く観察すると、ペダル自体に模様が彫られていることがわかる【図 8-1-16】。この模様は、審美的観点もさることながら、滑り止めにもなっていた可能性がある。現代のハーブでは、厚みのあるペダル部分に滑り止めのゴムが装着されているが、その先駆けであろうか。少なくともカマック社のコレクションでは⁹⁵⁴、類似した形状のペダルは見つからなかった。

⁹⁵³ この写真は、武蔵野音楽大学楽器ミュージアムの所蔵されるプレイエル社のクロマティック・ハーブにおける白鍵の弦の根元（奏者からみて左側の響板部分）を接写したものである。ハト目のすぐ上に数字が刻印されている。

⁹⁵⁴ 1810年代から1950年代までのフランス、イギリス、ドイツ、アメリカのダブル・アクション・ペダル・ハーブ12台のペダルの形状を確認したところ、薄い金属製または金属にゴムが装着された現代型のものどちらかであった。

エラール社（パリ、1824）、エラール社（パリ、1894）エラール社（パリ、1895）エラール社（パリ、1914）エラール社（パリ、1920/25）エラール社（ロンドン、1876）エラール社（ロンドン、1910）、ドッド社（ロンドン、c1820）、エラット社（ロンドン、1815/16）、プレイエル社（パリ、1814/17）レフラー社（ヴィースバーデン、1958/59）ヴァーリッツァー社（シカゴ、1928/32）。

【図 8-1-16】 特殊な形状のペダル



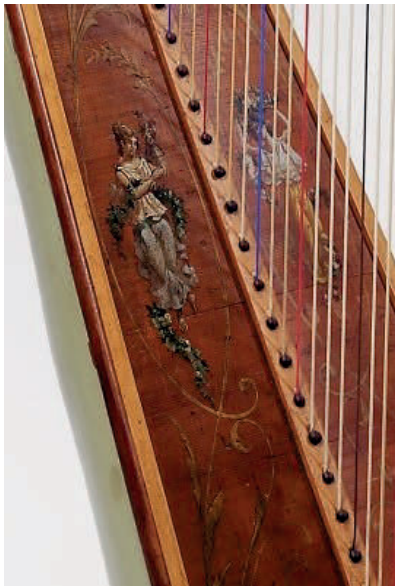
装飾とギリシア神話

この楽器の装飾は、ギリシア神話を感じさせることが特徴である。また、響板にも精巧な彩画が施されており、非常に良い状態で残っている【図 8-1-17】。台座から王冠にかけての装飾は美術品のようである。細かく観察すると、王冠では、口づけをする2人の女性の彫刻が目に見え、飛び込んでくる。女性のうちの1人は布をまとい、渦巻き型になった支柱の上部には、豎琴が精巧に彫刻されていることから、豎琴を操る女神にもみえる。もう1人の女性は裸体で、足元に白鳥が羽根を広げている。この図式は、ギリシア神話の「レダと白鳥」を思わせる。また、支柱には、7人のプット⁹⁵⁵たちがアカンサスのような植物に絡みついていることが確認できる【図 8-1-18】。

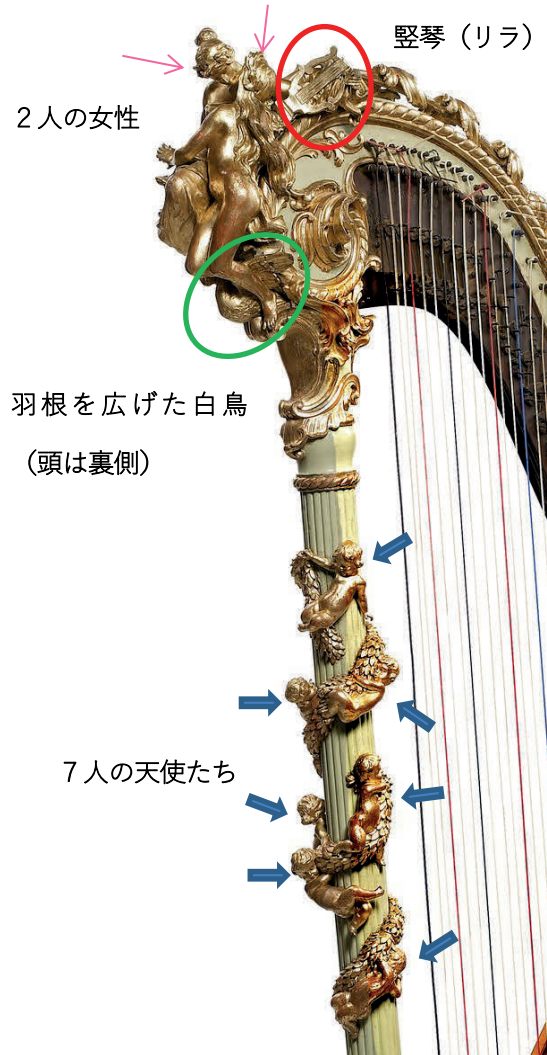
以上では、この楽器の装飾がいかに豊かで保存状態がよいかを紹介したが、このような楽器が製作された経緯はどのようなものだったのだろうか。博物館の入手経緯はわかっていないが、この楽器は恐らく特別に製作された作品で、かつ、王家に近い人物が所有者であったのではないかと推察される。テデスキも関わっていたプレイエル社がベルギーと関わりが深かったことは既に述べたが、テデスキ自身もまたベルギーの音楽家や王室と親交があり、テデスキの作品のひとつはベルギー王家の姫に献上されている。

⁹⁵⁵ ルネッサンス美術に描かれる、翼の生えた幼児の姿をした天使の一種。

【図 8-1-17】 響板の彩画⁹⁵⁶



【図 8-1-18】 支柱の装飾



2-2. テデスキ&ラッファエル社の方針と海外展開

(1) 中古楽器の活用による利点

本章第1節第1項では、新聞広告から、ハープに関する事業内容が自社工場で作られた楽器の販売と、エラル社の中古楽器の修理の2つに大きく分けられることをみたが、第2項で現存楽器の特徴を検討した結果、楽器販売はさらに2種類に分けられ、テデスキ&ラッファエ

⁹⁵⁶ トライアングルを演奏する女性（左）とタンバリンを演奏する女性（右）

ル社独自のデザインによるダブルアクション・ペダルハーブのほか、エラル社の中古楽器を用いたダブルアクション・ペダルハーブもあったことがわかった。

第7章第2節でとりあげたテデスキによるクロマティック・ハーブについての記事（1900）にも書かれていたように、当時のイタリアでは、エラル社製のハーブが高価であるがゆえに入手しにくく、さらに修理さえもままならない現状であった。そこでテデスキは、クロマティック・ハーブの推進も試みたが、それだけでなくダブルアクション・ペダルハーブ普及のための打開策として、中古部品を使用することでコストをおさえ、安価な流通を目指したものとみられる。

楽器の音質や音響の面でも、中古楽器の活用による利点は大きかったのではないと思われる。一般的に弦楽器の本体は、たとえば、ストラディヴァリウスのヴァイオリンなどのように、製作から年月の経ったものへの評価が高い傾向がある⁹⁵⁷。ハーブでも、年季の入った響胴は音響がよいと評価される場合が多い。ただしハーブでは、中古の場合にペダルなどのメカニクの劣化が問題となるが、これらの修復にテデスキ&ラッファエル社が誇る高度な職人技術が投入されたわけである。このようにして出来上がった楽器本体に、質のよい弦⁹⁵⁸を加えることで、テデスキ&ラッファエル社製の楽器としての品質を担保していたといえる。

(2) 現存楽器の分布地域からの考察

確認された現存楽器は、オーストラリア、アメリカ、アルゼンチン、ベルギーなど、すべてイタリア国外で見つかっているが、この地域分布からは2つの理由が読み取れる。第1は、テデスキとベルギーの関係性である。まず、低音域が拡大された貴重な楽器がベルギーの博物館に所蔵されていたことから、ベルギー出身のディジやゴドフロアに続く楽器開発者としてのテデスキの立場が現れている⁹⁵⁹。これらの背景もふまえたうえで、テデスキが音域拡大におけるリヨンの理想を叶えた楽器を製作したのであれば、きわめて意義があるといえる。また、テデスキは、クロマティック・ハーブの採用に意欲をみせたブリュッセル音楽院院長のジュヴァールやイザイなど、ベルギー音楽界の多くの人物と関わりがあったことか

⁹⁵⁷ ただし、ストラディヴァリウスも当時のままの状態ではなく、ネック部分を反らせるなど音量を上げるための改良がなされたものが現在では用いられている。

⁹⁵⁸ ペルージャの有名な弦メーカーの協力も得ることで、質のよいガット弦を入手していたことは、既に第1項で述べたとおりである。

⁹⁵⁹ プレイエル社での楽器開発に携わったハーブ奏者の系譜は、第7章第1節第1項で述べた。

ら⁹⁶⁰、現在確認されるヨーロッパ唯一の現存楽器がベルギーにあることには何ら驚きはな
い。

第2の理由は、ベルギー以外の現存楽器の分布地であるアメリカ、アルゼンチン、オース
トラリアがいずれもイタリア人ハープ奏者の主な移住先である点である。とりわけ、オーク
ション出品楽器5台のうちの3台がアルゼンチンであったことは注目される。アルゼンチン
のハープ文化は、イタリアのハープ流派と関わりが深い。まず、ナポリ音楽院出身のフェリ
ーチェ・レーバノが1890年にブエノスアイレスに定住し、現地でのハープ教育に力を入れた
ことは、第4章第2節第2項でみたとおりである。また、サン・カルロ劇場ハープ奏者のヴ
ィンチェンツォ・アルバーノと甥のミケーレもブエノスアイレスを訪れた⁹⁶¹。ほかにも、ミ
ラノ音楽院やボローニャ音楽院出身のハープ奏者が19世紀末から20世紀にかけて移住し、
劇場奏者やハープ教師などを務めた。

また、テデスキ&ラッファエル社の楽器が使用され続け、現在にまで残るためには、ハー
プ奏者の裾野の拡大だけでなく、楽器の修理が可能な職人の存在も必要不可欠である。この
点においても、アルゼンチンの例がわかりやすい。メンデス（2004）によれば、レーバノが
いた19世紀末から20世紀初頭には、当時の貴族における少なくとも半分がハープを弾いた
とも言われているが、この当時に使用された楽器はエラール社またはテデスキ&ラッファエ
ル社製であった（Mendez 2004, 131）。これらの楽器は大変長く用いられたため、アルゼンチ
ンでようやく新しい楽器が購入され始めたのは1990年代に入ってからであった（Mendez
2004, 131）。このことは、19世紀末から20世紀初頭にかけて購入されたエラール社またはテ
デスキ&ラッファエル社製の楽器が長年の間、支障なく使用できていたということにほかな
らない。そして、これらの楽器の修理ができる職人がアルゼンチンで育成された何よりもの
証拠である。

以上の第1節では、楽器という視点で、ダブルアクション・ペダルハープの普及とイタリア
の関係をみた。そこからは、楽器の普及と、楽器の演奏者や製作者、修理業者などの人材の育
成が不可分な関係にあることがみてとれた。そこで、第2節ではハープ奏者や製作者という視
点から、アルゼンチンとアメリカでの事例を検証していく。

⁹⁶⁰ このことは、テデスキの記事（1900）を取り上げた際に、第7章第2節第1項で前述した。

⁹⁶¹ 第5章第1節第1項で、ナポリ音楽院出身の奏者として取り上げた。

第2節 20世紀初頭イタリアのハーブ奏者がもたらした現代につながる影響

第2節では、ナポリ音楽院のカラミエッロの弟子という共通点を持つ3人のハーブ奏者、アウグスト・セバスティアーニ、サルヴァトーレ・マリオ・デ・ステファノ、アルベルト・サルヴィ、そしてアルベルトの弟で楽器製作者として名高いヴィクトール・サルヴィ Victor Salvi (1920-2015) の活動を軸に、アルゼンチンとアメリカでの現在のハーブ普及実態にイタリアの人々がどのように貢献したかを論じていく。

第1項 レパートリー普及と教育におけるアルゼンチンでの貢献

伝統的な歴史学では、アルゼンチンへの移民は、農民や文盲などの下層階級の人々であったと説明されてきたが、近年の研究では、従来の説明よりもはるかに多様な構成であったことが示される (Cattarulla 2016) ⁹⁶²。ハーブ奏者の移民に関しても、従来のヴィッジャーノのストリート・ミュージシャンのようなクラシック音楽の正規教育を受けていない奏者だけでなく、音楽院出身の多くのプロのハーブ奏者もまたアルゼンチンへ流入していた。

1-1. 船で渡った音楽家たち

アルゼンチンに向かう船には、多くのイタリア人音楽家が乗船していた。ジュゼッペ・モドリッチ Giuseppe Modrich (1855-1916) は、1890年の著書『アルゼンチン共和国：ブエノスアイレスからティエラ・デル・フエゴ州への旅行手記 *Repubblica Argentina. Note di viaggio da Buenos Aires alla Terra del Fuoco*』の中で、その様子を以下のように書き留めた。

船上での音楽！（中略）管楽器を持った5人のカラブリア人⁹⁶³が、突然、フラ・ディアヴォロの哀愁ある旋律を演奏し始めた。（中略）その旋律の後、ワルツ、次にポルカ、マズルカ、最後にタランテッラ。まるで伝染のように、乗客全員に一瞬で喜びが広がった。翌日も私たちを幸せにし続けてくれたその五重奏は、私たちにとって、スカラ座のオーケストラの価値があった。（Cattarulla 2016）⁹⁶⁴

⁹⁶² Cattarulla, 2016. イタリア移民史アーカイブ Archivio Storico dell'Emigrazione Italiana

⁹⁶³ カラブリアは、イタリア半島南端の地域。ここでハーブ奏者がいたかは不明だが、第6章でもみたように、楽器編成にハーブが含まれる場合は、広義での「ヴィッジャーノ人」とみなされたことが一般的に多かった。

⁹⁶⁴ Modrich, *Repubblica Argentina. Note di viaggio da Buenos Aires alla Terra del Fuoco*, Milano, Galli, 1890, 21.

この記述からは、フランソワ・オベール François Auber (1782-1871) ⁹⁶⁵のオペラ・コミック《フラ・ディアヴォロ *Fra Diavolo*》⁹⁶⁶ (1830 年初演、パリ、オペラ＝コミック座) の音楽と、ワルツやポルカ、タランテッラなどの踊りによるレパートリーがともに船上で楽しまれたことがみてとれる。

ここでの「スカラ座」という表現は比喻だが、実際にスカラ座の奏者もこのような船に乗り込んでいたことがわかっている。たとえば、第5章第1節第3項 (259 頁) で 1887 年のスカラ座でのヴェルディ《オテッロ》初演を弾いたことを取り上げたハーブ奏者のエステル・パヴェーゾイも、1888 年のオペラ・シーズンのためにアルゼンチンに向かったうちのひとりである。彼女はその後、権威あるコロソ劇場のハーブ奏者を 8 年間務めた後、私立のハーブ教育にも貢献した (Cattarulla 2016) ⁹⁶⁷。パヴェーゾイがアルゼンチンに渡ったきっかけのひとつは、ボローニャ音楽院教授職を決める選考会に敗れたことであったとみられるが⁹⁶⁸、このことは結果的に、彼女の演奏家キャリアのみならず、アルゼンチンのハーブ教育にまで、よい流れをもたらしたといえる。

ミラノ音楽院出身のハーブ奏者としては、パヴェーゾイのほかにも、たとえば、アルベルティーナ・コントラット・デ・ベルティーニ Albertina Contratto de Bertini (1864-?) がいる。彼女は、イタリア、チリ、ウルグアイで演奏した後、1888 年にブエノスアイレスに腰を据え、ポリテアマ劇場のハーブ奏者として活動した (Cattarulla 2016)。彼女もアンジェロ・ボヴィオ門下生のひとり、つまりテデスキと同門で、テデスキとは 3 歳違いである。

重要なことは、これらのイタリア人ハーブ奏者が、移住先での自らの演奏のみならず、当地でのハーブ教育にも力を入れることで、ハーブ文化全体の普及に努めたことである。そこで、以下では、現在のアルゼンチンのプロ・ハーブ奏者の系譜を形作った功績のある、ナポリ音楽院出身のアウグスト・セバスティアーニに着目し、現在のハーブ界とのつながりを考察する。

⁹⁶⁵ フランスの作曲家。オペラ音楽の分野で当時人気があった。1842-1871 年にはパリ音楽院院長も務めた。

⁹⁶⁶ フラ・ディアヴォロという異名を持つ、実在の山賊ミケーレ・ペッツァ Michele Pezza (1771-1806) を題材としたオペラ・コミック。ペッツァは、ゲリラ戦の戦士として、1798 年のナポレオン率いるフランス革命軍のナポリ王国侵入に対抗した。また、1806 年の再度のフランスの侵入に対しては、ブルボン朝ナポリ王国軍の将校として戦ったが、最終的に捕らえられ、処刑された。フランスの著名な劇作家、オペラ台本作家のウジェーヌ・スクリーブ Eugène Scribe (1791-1861) は、この実話をオペラ・コミックの題材へと見事に変化させ、オベールの音楽とともに成功を収めた (Schneider 2002)。

⁹⁶⁷ ディオニシオ・ペトリエッラ Dionisio Petriella (?-?) による人名辞典『アルゼンチンの文化史におけるイタリア人 *Los italianos en la historia de la cultura argentina*』(1979) にも、イタリアの音楽院を卒業したハーブ奏者が何人か掲載されている (Cattarulla 2016)。特に、ナポリ音楽院やミラノ音楽院出身の奏者は、イタリアやヨーロッパでキャリアを積み、成功を収めたうえで、アルゼンチンにやってきたため、当時から高く評価されていた (Cattarulla 2016)。

⁹⁶⁸ 既に第5章第2節第3項 (284-285 頁) で、ボローニャ音楽院の選考会のことは述べた。

1-2. セバスティアーニのアルゼンチンでの活動

アウグスト・セバスティアーニがアルゼンチンに到着した 1913 年までは、フェリーチェ・レーバノがアルゼンチンのハーブ界を牽引していた (Mendez 2004, 81)。ただし、レーバノの生徒の多くは貴族のアマチュア奏者であったため、プロ奏者の系譜としては、セバスティアーニとともに「第一世代」⁹⁶⁹が結成される (Mendez 2004, 81)。以下では、メンデスが『アルゼンチンのハーブ音楽史』(2004)に掲載したセバスティアーニの回顧録 (Mendez 2004, 82-84)をもとに、セバスティアーニの移住経緯と彼がアルゼンチンで演奏したレパートリーをみていく。

(1) アルゼンチンへの移住経緯

セバスティアーニは、1889 年 5 月 30 日にナポリで生まれた⁹⁷⁰。既に家にはハーブがあり、父方の叔父チェーザレがハーブ教師であったため、8 歳でハーブを学び始め、その後、カラミエッロの弟子となった。12 歳でドニゼッティの《ランメルモールのルチア》のカデンツァを演奏し、オーケストラでのデビューを果たし、その後、指揮者のジーノ・マリヌッツィ Gino Marinuzzi (1882-1945) ⁹⁷¹に見いだされ、15 歳ではカターニアのベッリーニ劇場、さらに 18 歳の時には、パレルモのマッシモ劇場でオーケストラ奏者の経験を積んだ。兵役を経た後、1911 年にはナポリのサン・カルロ劇場で首席ハーブ奏者に就任した。

セバスティアーニがアルゼンチン行きを希望したきっかけは、サン・カルロ劇場で行われたナポリ管弦楽団 (La Società Orchestrale Napolitana) ⁹⁷²の演奏会で首席ハーブ奏者を務めた際、指揮者のルイージ・マンチネッリ Luigi Mancinelli (1848-1921) ⁹⁷³と出会ったことであった。セバスティアーニは 1913 年シーズンにマンチネッリとともにアルゼンチンに渡り、コロソ劇場のオーケストラとともに演奏した。

⁹⁶⁹ メンデスは、スペインの著名なハーブ奏者エスメラルダ・セルヴァンテス Esmeralda Cervantes (1861-1926) と、フェリーチェ・レーバノ、および彼らの弟子を、「いわゆる 1880 年代世代 la llamada Generación del 80」と呼び、アウグスト・セバスティアーニおよび彼らの弟子を「第 1 世代」、さらにその弟子たちを「第 2 世代」と数えた (Méndez 1998, 10)。

⁹⁷⁰ 生まれはナポリだが、ヴィッジャーノの家系であったことから、ヴィッジャーノに関する先行研究やヴィッジャーノ村が公開している情報では、ヴィッジャーノのハーブ奏者とみなされている。

⁹⁷¹ パレルモ出身の作曲家、指揮者。1901 年にパレルモのマッシモ劇場でヴェルディの《リゴレット》公演で指揮者デビューする。1917 年にモンテカルロの歌劇場でジャコモ・プッチーニの《つばめ La rondine》の初演を指揮するなど、各地で活動した後、スカラ座総監督となった (Pinzauti 2001)。

⁹⁷² イタリア器楽曲復興への貢献で名高い作曲家ジュゼッペ・マルトゥッチ Giuseppe Martucci (1856-1909) が指揮する楽団。若きマルトゥッチのために、彼のパトロンによって 1877 年に設立され、のちに有名楽団となった。サン・カルロ劇場管弦楽団とのメンバー重複もあるが、別組織である (Waterhouse and Perrino 2001)。

⁹⁷³ イタリア中部ウンブリア州オルヴィエート出身の指揮者、作曲家。ボローニャ音楽院院長 (1881-1886) を経て、メトロポリタン歌劇場指揮者となる。代表作にオペラ《パオロとフランチェスカ Paolo e Francesca》(1907 年、ボローニャ)がある。

私 [=セバスティアーニ] は、すぐにブエノスアイレスが好きになった。また、ここではハーブがとても好まれる土壤があることに気づいた。レーバノ教授とパヴェーゾ教授には[既に] 多くの弟子がおり、これには大いに感心させられた。(Mendez 2004, 82)

こうしてセバスティアーニは、イタリアに一時帰国するものの、アルゼンチンへの本格的な移住を考え始めるようになった。そして、1914年のオペラ・シーズンに、セバスティアーニは大きな夢とともにブエノスアイレスに到着した。しかし折悪く、第一次世界大戦が勃発してしまう。その大きな影響を被ったセバスティアーニは、後に自伝の中で「私の滞在の最初の頃は、本当に苦痛の日々であった」(Mendez 2004, 82) と回顧している。オーケストラ奏者としても、コロン劇場と音楽協会の間で起きた対立の煽りを受け、演奏機会を失った。マルデルプラタの映画館との契約も、経済的な理由で打ち切られた。セバスティアーニは、これらの苦労を機に、アルゼンチンの音楽界での生き残りをかけた決意を固める。

私 [=セバスティアーニ] は、[この時期にブエノスアイレスで] 多くのことを学び、ブエノスアイレスが世界のすべての人々に開かれた都市である、と確信した。そして、首席ハーブ奏者の地位を保つためにも、懸命に働き、この国の文化の利益のために絶えず自分自身を証明しなければならないと。(Mendez 2004, 83)⁹⁷⁴

(2) セバスティアーニが演奏活動で紹介したレパートリー

セバスティアーニは、1914年からオーケストラ奏者だけでなく、ソロ演奏家としても本格的に活動を開始し、ブエノスアイレス、アルゼンチンの内陸部、ウルグアイ、ブラジルで頻繁にリサイタルを開催して回った (Mendez 2004, 85)。セバスティアーニが「単なる美的表現のための疑わしい音楽的趣味のアマチュア・ハーブ奏者の時代を終わらせるために」(Mendez 2004, 83) と称したこれらの活動は、ブエノスアイレス以外のさまざまな地域や、貴族以外の社会階級のアルゼンチン市民にも向けられた。彼のこの活動によって、専門家が演奏する独奏楽器としてのハーブのあり方が知られるようになった。

セバスティアーニは、自身がアルゼンチンで紹介したレパートリーとして、いくつかの作品

⁹⁷⁴ この文章は、メンデスの論文内でも引用された (Mendez 2004, 85)。

あるいは作曲家の名前を回顧録に挙げた (Mendez 2004, 83-84)。たとえば、独奏曲の作曲家として挙げられたのは、パリ音楽院出身ハープ奏者のマルセル・トゥルニエやマルセル・グランジャー⁹⁷⁵、そして、同音楽院の試験課題曲に携わったフォーレ、ピエルネであった⁹⁷⁶。

また、アンサンブル作品としては、ドビュッシーによる《フルート、ヴィオラ、ハープのためのソナタ *Sonate pour flûte, alto et harpe*》(1915 年作曲)⁹⁷⁷ や、モーツァルトの《ハープとフルートのための協奏曲》⁹⁷⁸ など、音楽史上でも広く知られる作品のほか、既にプレイエル社とエラル社との楽器開発競争を述べた際にも取り上げたドビュッシーの《神聖な舞曲と世俗的な舞曲》やラヴェルの《序奏とアレグロ》、そして、ヴァイオリンとハープの二重奏のための名曲として知られるカミーユ・サン＝サーンス Camille Saint-Saëns (1835-1921) 《ヴァイオリンとハープのための幻想曲 *Fantaisie pour violon et harpe*》作品 124 (1907 年作曲) などが挙げられた。

これらの作品は、主にフランスで書かれた作品であり、いずれも現在の世界中のハープ奏者たちの主要なレパートリーとなっている⁹⁷⁹。序章の冒頭でも述べたとおり、現在よく演奏されるハープ・レパートリーにはフランスの作品が多いが、セバスティアーニのようなイタリア人ハープ奏者が各地でこれらの普及に努めたことの重要性も見過ごしてはならないだろう。

(3) 現在のレパートリーとの懸け橋として——ヒナステラのハープ協奏曲を例に

セバスティアーニは、アルゼンチンの作曲家による音楽の普及にも貢献した。1929 年には、アルゼンチンの作曲家協会 (Grupo Renovación) が設立され、新たなアルゼンチン音楽の作曲への機運が高まっていた (Mendez 2004, 81)。ハープのための作品を書いた初期のアルゼンチン作曲家たちのほとんどは、セバスティアーニに作品を捧げた (Mendez 2004, 81)⁹⁸⁰。たとえば、1938 年にアルベルト・ヒナステラ Alberto Ginastera (1916-1983) によって作曲され、セバスティアーニに献呈された《ハープのためのソナチネ *Sonatina para arpa*》⁹⁸¹ も、このような時代背景

⁹⁷⁵ 第 3 部の目的 (239 頁) で既出。

⁹⁷⁶ パリ音楽院の試験課題曲については、第 4 部の目的 (350 頁) にて既に述べた。

⁹⁷⁷ この作品は 1917 年 4 月にパリで初演された。同年 7 月 3 日、セバスティアーニがワグネリアン協会公演でアルゼンチン初演を行ったことが回顧録に書かれている (Mendez 2004, 83)。

⁹⁷⁸ 第 2 章第 2 節第 2 項で既出 (100 頁)。

⁹⁷⁹ なお、セバスティアーニは、古楽の復興演奏にも力を入れたが、現在のハープ・レパートリーとしては、あまり知られていないものが多い。取り上げられた作曲家には、たとえば、ニコラ・ポルポラ Nicola Porpora (1686-1768)、カール・シュターミッツ Carl Stamitz (1745-1801) などがある。セバスティアーニは、チェロ奏者のアドルフ・モルブルゴ Adolfo Morpurgo (1889-1972) とともに古楽オーディションを開催し、良い手ごたえを得たが、結局その回が重ねられることはなかった (Mendez 2004, 83)。

⁹⁸⁰ しかし、アルゼンチンの初期の作曲作品の多くは当時出版に至らず、公表すらされないものが多数あった。アルゼンチンでは 1990 年代以降、これらの再評価が進められてきている (Mendez 2004, 81)。

⁹⁸¹ この作品は、ヒナステラ自身によって彼の作品カタログから削除され、彼の生前に出版されなかったため、作品番号がない。

の中で生まれた作品の事例のひとつである。

《ハーブのためのソナチネ》は、1939 年 6 月 26 日にブエノスアイレスで、セバスティアーニの娘であるイネス・セバスティアーニ Inés Sebastiani (?-?) によって初演され、初演後まもなく、ブエノスアイレス市音楽賞が授与された (Meyer 2020, 1)。この成功にもかかわらず、セバスティアーニの次の世代を代表するハーブ教師、マリア・エステル・モーロ Maria Ester Moro (?-?)⁹⁸²が「ヒナステラからこの作品の演奏を試みないよう頼まれていた」(Méndez 1998, 10) と証言したことから、ヒナステラは公表を望んでいなかったとみられてきた。

しかし、現代作曲家の自筆譜を公開しているスイス (バーゼル) のパウル・ザッハー財団 Paul Sacher Foundation のフェリクス・マイヤー Felix Meyer (?-) 氏は、ヒナステラが最晩年にこの作品の原稿の複写に修正や注釈を行っており、出版を検討していた可能性があったことを指摘した (Meyer 2020, 1)。また、ヒナステラは生前、このソナチネに興味を持った何人かのハーブ奏者に対して既に原稿を見せていた (Meyer 2020, 1)。そのため、アルゼンチンのハーブ奏者の間では、この作品の原稿の複写が長い間流布しており、ソナチネの「非公式」公演は珍しくなかったという (Meyer 2020, 1)。確かに、ヒナステラの作曲当初には、他の仕事の都合上、このソナチネを公開する手続きまで手が回らなかっただけかもしれない。それでは、なぜヒナステラはモーロに対して演奏を引き止めるような発言をしたのだろうか。

ヒナステラが、このソナチネの公表時期を見計らった大きな理由のひとつとして考えられるのが、彼のハーブ協奏曲 作品 25 である。この協奏曲は、1965 年 2 月 18 日にユージン・オーマンディ Eugene Ormandy (1899-1985) の指揮により、フィラデルフィア音楽院とフィラデルフィア交響楽団によって初演された (Schwartz-Kates 2011)。初演の独奏ハーブは、スペイン出身の世界的ハーブ奏者ニカノール・サバレタ Nicanor Zabaleta (1907-1993) によって演奏された⁹⁸³。この協奏曲は、有名作曲家による数少ないハーブ協奏曲の名作のひとつとして、今日のハーブ奏者にとって重要なレパートリーに位置づけられている。

ヒナステラは、この協奏曲の第 3 楽章フィナーレで、《ハーブのためのソナチネ》で使用した音楽素材を用いている⁹⁸⁴。その音楽素材とは、グリッサンドの上行クレッシェンドの後に、*f*の速いパッセージから、同音反復と 4 度跳躍 (Gis-Gis-Gis-Cis) に始まる旋律を親指で紡ぎ出すも

⁹⁸² サンタフェ大学学科長、エバペロン州立音楽院ハーブ教師。

⁹⁸³ サバレタは、しばしば「20 世紀の最も重要なハーブ奏者」と評される。「ハーブが独奏楽器であることを宣伝した功績において、これ以上を成し遂げたハーブ奏者はいない」(Griffiths 2001)。スペインでハーブを学んだ後、パリでトゥルニエに個人的に師事し、1926 年にヨーロッパでデビューした。66 年間にわたるキャリアの間に、3000 ものの演奏会に出演し、およそ 300 のオーケストラと共演した (Griffiths 2001)。

⁹⁸⁴ このことは、2020 年に初版された《ハーブのためのソナチネ》でも言及された (Meyer 2020)。

のである。ソナチネ第3楽章の冒頭開始時には、意図的に置かれた1小節の休符の静寂を破って、印象的に用いられた【譜例 8-2-1】。ソナチネでは4分の2拍子での16分音符4連符であったところを、協奏曲では8分の2拍子での32分音符5連符へと、多少のリズム改変はしたものの、ヒナステラのハープ協奏曲を知る人がこのソナチネを聴けば、誰もがすぐに気づくほどの既視感がある。協奏曲では、*fff*のクラスター和音をかき鳴らした後に、第197小節で瞬時に*p*に静まり返ることで聴衆の注目を惹きつけた後に、勢いを持ってフィナーレへと突入していく場面（第204小節以降）で用いられる【譜例 8-2-2】。

ヒナステラは、《ハープのためのソナチネ》の作曲と成功により、この楽器への作曲意欲と自信をつけたとみられるが、後に発表したハープ協奏曲が唯一無二の作品として大成功を収める過程をみて、初期作品の公表をためらった時期が確かにあったのではないだろうか。この時期に、意図的に作品カタログから削除し、モーロが原稿の複写を演奏することを引き止めた、という行動が引き起こされたのかもしれないが、マイヤーの指摘するとおり、確かに最晩年には、作曲初期の名曲のひとつを何らかの修正形で公表することを決断していたとみられる。

現在の主要レパートリーのひとつであるヒナステラのハープ協奏曲 作品25の誕生経緯および音楽内容には、《ハープのためのソナチネ》が関わっており、初演を担った偉大なハープ奏者サバレタだけでなく、彼の陰に隠れていたセバスティアン親子の存在も欠かせないのである。

【譜例 8-2-1】 ヒナステラ 《ハープのためのソナチネ》（1939年初演）第3楽章冒頭⁹⁸⁵

III. TOCCATA

Vivace

The image shows a musical score for the beginning of the third movement, 'Toccata', of Ginastera's 'Sonatina for harp'. The score is in 2/4 time and marked 'Vivace'. It features a piano introduction with a 5-measure rest in the right hand, followed by a cluster of 32nd notes in the left hand. The main melody begins with a series of eighth notes, with specific notes circled in pink and blue. The score ends with a 'Ct.' marking.

⁹⁸⁵ Ginastera, *Sonatina for harp*. 2020.

【譜例 8-2-2】 ヒナステラのハープ協奏曲 作品 25（1965 年初演） 第 3 楽章フィナーレ⁹⁸⁶

195 *sempre in tempo, estremamente giusto* 200 *p*

velocissimamente

205 *cresc.*

(4) 音楽院でのプロ奏者の育成

セバスティアニーニは、コロソ劇場の首席ソロ・ハープ奏者として 1913 年から 1928 年まで活動したほか、1916 年から 1923 年までウィリアムズ音楽院のハープ教師を務め、1923 年からはベートーヴェン音楽院院長に就任した。1924 年の設立と同時に国立音楽・舞台芸術院にハープ科を設置し、そこでもハープ教師を務めた。1937 年以降は、ブエノスアイレスの市立音楽院でもハープを指導した⁹⁸⁷。

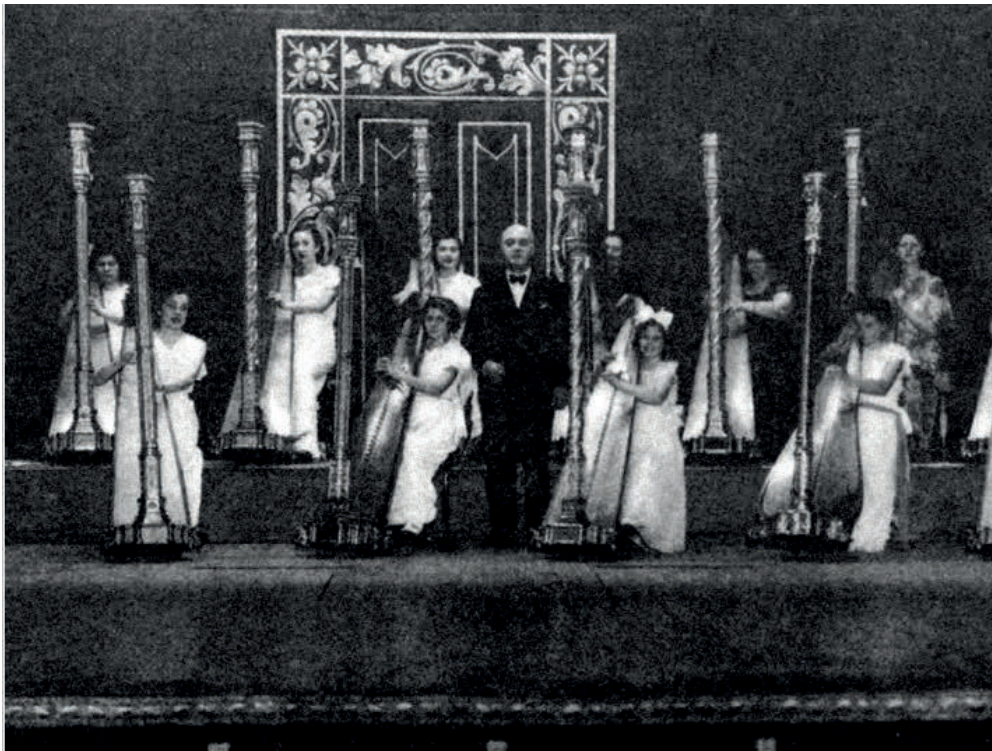
セバスティアニーニは、前世代におけるレーバノの貢献にも敬意を払いつつも、「アルゼンチン上流社会のすべての女子がハープを勉強したが、(中略) この期間から何も生き残っておらず、美しく豪華なエラルの楽器だけが生き残った」(Mendez 2004, 83) と表現するなど、自らがアルゼンチンにおけるプロ奏者の第一世代を形成することに強い自負を持っていた。多くの弟子

⁹⁸⁶ Ginastera, *Harp Concerto*. 1974.

⁹⁸⁷ これらの職歴の情報は、セバスティアニーニの回顧録による (Mendez 2004, 84)。

とハープ・アンサンブルによる公演も行った【図 8-2-1】。女性ハープ奏者が何台ものハープとともに並ぶ写真は、既に第 5 章第 2 節第 1 項・第 2 項で取り上げたローマやパレルモの女子音楽学校などの例でもみてきたが、このセバスティアーニの弟子による公演では、彼らひとりひとりが確実にプロ奏者であったことが重要である。

【図 8-2-1】 アウグスト・セバスティアーニとその弟子たちによる演奏会⁹⁸⁸



セバスティアーニは、オーケストラ奏者としての評判も高かった。世界的指揮者トスカニーニがセバスティアーニを米国に連れて行くことを希望したが、セバスティアーニは既にアルゼンチン定住を心に決めており、その招待を断ったというエピソードが残っているほどである (Mendez 2004, 85-86) 。そこで、セバスティアーニはオーケストラ奏者としての経歴をハープ教育にも活かすことを考えた。彼のオーケストラ・スタディ《劇場作品のハープのための管弦楽研究 *Studio d'orchestra per arpa su opere teatrali*》(1914) では、彼自身が初演の監修に携わった 20 世紀初頭の作品などを含んだ 13 のオペラ作品を取り上げた (Mendez 2004, 86) 。以下は、その教本に掲載されたオペラである。

⁹⁸⁸ 国立セルヴァンテス劇場 Teatro Nacional Cervantes での公演の様子 (Mendez 2004, 78) 。

【表 8-2-1】 セバスティアーニのオーケストラ・スタディ（1914）に掲載された作品一覧

作品名	初演年	初演地
アッリーゴ・ボーイト Arrigo Boito (1842-1918)		
《メフィストフェレ <i>Mefistofele</i> 》	1868	ミラノ、スカラ座
アルフレード・カタラーニ Alfredo Catalani		
《ローレライ <i>Loreley</i> 》	1890	トリノ、レージョ劇場
《ラ・ワリー <i>La Wally</i> 》	1892	ミラノ、スカラ座
アルベルト・フランケッティ Alberto Franchetti		
《アスラエル <i>Asrael</i> 》	1888	レッジョ・エミリア 市立劇場
《クリストーフオロ・コロombo <i>Cristoforo Colombo</i> 》	1892	ジェノヴァ、 カルロ・フェリーチェ劇場
《ジェルマニア <i>Germania</i> 》	1902	ミラノ、スカラ座
ジャコモ・プッチーニ Giacomo Puccini (1858-1924)		
《ラ・ボエーム <i>La bohème</i> 》	1896	トリノ、レージョ劇場
《西部の娘 <i>La fanciulla del West</i> 》	1910	ニューヨーク、 メトロポリタン歌劇場
《蝶々夫人 <i>Madama Butterfly</i> 》	1904	ミラノ、スカラ座
《マノン・レスコー <i>Manon Lescaut</i> 》	1893	トリノ、レージョ劇場
《トスカ <i>Tosca</i> 》	1900	ローマ、コスタンツィ劇場
リッカルド・ザンドナーイ Riccardo Zandonai (1883-1944)		
《コンキータ <i>Conchita</i> 》	1911	ミラノ、ヴェルメ劇場
《囲炉裏のクリケット <i>Il grillo del focolare</i> 》	1908	トリノ、 ポリテアマ・キアレツラ劇場

このオーケストラ・スタディの著書からは、上記に挙げたこれらの作品がアルゼンチンではしばしば上演され、プロのハープ奏者を目指すには学習が必須であったことがうかがえる。また、20 世紀のイタリア・オペラのハープ・パートをまとめたオーケストラ・スタディは、現在ではあまり流通していないので、今日のハープ奏者が上記のオペラで演奏する際の手引きとしても

有用なのではないかと考えられる。

劇場レパートリーの学習も重視する教育方針により、セバスティアーニの弟子からは、多くの優秀なオーケストラ奏者が巣立った。たとえば、主な国立音楽院の卒業生には、マリア・ルイサ・ホルマン *María Luisa Holman* (?-?) とエヴァ・ゴルデンシュタイン *Eva Goldenchstein* (?-?) (ブエノスアイレス州交響楽団の第1および第2ハープ奏者)、娘のイネス・セバスチャーニ (ブエノスアイレス市交響楽団首席ハープ奏者、ブエノスアイレス州放送管弦楽団ハープ奏者)、エテルヴィーナ・キンニチ *Etelvina Chinnici* (?-?) (エバペロン市楽団首席ハープ奏者、スプレンドイド放送のハープ奏者)、ローザ・ボレア・フォッサーティ *Rosa Borea Fossati* (?-?) (コロン劇場第2ハープ奏者) 【図 8-2-2】 など、枚挙にいとまがない。マヌエル・デ・ファリャ音楽院の卒業生でも、ルイーザ・カシネリ *Luisa Casinelli* (?-?) (ブエノスアイレス市交響楽団第2ハープ奏者) とヴィオレタ *Violeta* (?-?) (同楽団ソロハープ奏者) の姉妹が挙げられる⁹⁸⁹。

以上のように、セバスティアーニが残した教育とレパートリー普及における功績は、「1930年から1970年頃に活躍したアルゼンチンの第一世代」(Mendez 2004, 89)のプロ・ハープ奏者の系譜の形成に大変重要な位置を占めた。そして、セバスティアーニが1971年に亡くなった後、ベートーヴェン音楽院のハープ科は、娘のイネスに引き継がれ、「第二世代」のプロ・ハープ奏者の育成へとつながった (Mendez 2004, 89)。なお、このハープ科は、同音楽院がベートーヴェン文化センターへと改称した後も継続されている。また、同センターには現在、ハープ作品のための図書館「アウグスト・セバスティアーニ・コレクション *Colección Augusto Sebastiani*」がある。このコレクションは、セバスティアーニ自身の作品も含めた、1960年代までの重要なハープ・レパートリーから成る470以上の楽譜で構成されており、一般に公開されている (Mendez 2004, 89)。

最後に、セバスティアーニの弟子のひとりである、ローザ・ボレア・フォッサーティの演奏楽器について述べたい。フォッサーティは、1933年11月18日の雑誌『顔と仮面 *Caras y Caretas*』で、ヨーロッパやアメリカでも注目されるアルゼンチンの一流演奏家として、写真付きで紹介された (Soiza-Reilly 1933, 126) 【図 8-2-2】。この写真でフォッサーティとともに写るハープが、本章第1節で検討したテデスキ&ラッファエル社の現存楽器と同一のモデルなのである。

⁹⁸⁹ これらの弟子の名前と肩書は、セバスティアーニの回顧録による (Mendez 2004, 84)。

【図 8-2-2】 フォッサーティとテデスキ&ラッファエル社のハーブ⁹⁹⁰



その楽器は、外見の特徴から、オーストラリア（現存楽器 4、413 頁）とアルゼンチン（現存楽器 5、414 頁）のオークションに出品されていた蛇の彫刻のモデルであることが一目瞭然である。テデスキ&ラッファエル社によるダブルアクション・ペダルハーブが、実際にアルゼンチンのプロ奏者によって使用されていたことを示している。

以上の第 1 項では、アルゼンチンにおけるイタリア人ハーブ奏者の貢献を取り上げた。とりわけ、セバスティアニーニはフランスのレパートリーの普及、アルゼンチン作曲家への協力、音楽院でのプロ奏者の育成において重要な役割を果たしたことをみた。第 2 項では、アメリカでの「ヴィッジャーノ人」ハーブ奏者の活動に注目し、現在にもたらした影響をみていく。

⁹⁹⁰ Soiza-Reilly 1933, 126.

第2項 アメリカから発信する 20 世紀の「ヴィッジャーノ人」

イタリア統一を経て、農村コミュニティが解体し、農民らによるストリート・ミュージシャンの文化が衰退した後も、ヴィッジャーノの音楽家たちは近隣諸国への放浪ではなく、次第に世界各国への移民という形で影響力を強めるようになっていった。20 世紀初期に世界中に散らばったヴィッジャーノ人たちやその子孫は、ストリート・ミュージシャンとしてのみならず、クラシック音楽の世界においても国際的なめざましい活躍ぶりをみせた。とりわけアメリカでは、多くの著名人が名を残した。

2-1. クラシック音楽界での活動とストリート・ミュージシャンの名残り

(1) 専攻楽器から

クラシック音楽界で名を馳せたヴィッジャーノ出身の音楽家としては、まず、フルート奏者のレオナルド・デ・ロレンツォ Leonardo De Lorenzo (1875-1962) の名が言及されるべきだろう。デ・ロレンツォは卓越したフルート奏者で、ニューヨーク交響楽団、ミネアポリス交響楽団（現ミネソタ管弦楽団）、ロチェスター・フィルハーモニー管弦楽団、ロサンジェルス・フィルハーモニックといった数多くのオーケストラにおいて首席フルート奏者を務めた。また、イーストマン音楽学校で後進の指導にもあたった。著書に『私の全フルート人生：楽器、演奏者、そして音楽 *My complete story of the flute: The instrument, the performer, the music*』（ニューヨーク、1951 年）などがある。

ヴァイオリン奏者では、ブラジル皇帝ペドロ 2 世 Pedro II (1825-1891、在位：1831-1889) の宮廷ヴァイオリン奏者も務めたフランチェスコ・ミリョーニコ Francesco Miglionico (1861-?) がまず挙げられる。彼は、「ミリョーニコのオーケストラ」や「フロリダ・イースト・コースト・システム」のようなオーケストラの監督も務めた。ニューヨーク・タイムズ紙は「彼の時代のアメリカの最高のヴァイオリニストのひとり」と評した⁹⁹¹。

ニコラ・レアレ Nicola Reale (1886-1974) はヴァイオリン奏者であるとともに、著名なヴァイオリン職人でもあった。彼は、ワシントンのスミソニアン協会で活動し、第 37 代アメリカ合衆国大統領のリチャード・ニクソン Richard Nixon (1913-1994、大統領任期 1969 - 1974) に自身の製作したヴァイオリンを寄贈したことでも知られる【図 8-2-3】。

⁹⁹¹ バジリカータの地方ニュースの芸術・音楽欄 (Basilicata Regione Notize, Arte/Musica) の 1995 年の特集記事「フランチェスコ・ミリョーニコ：忘れ去られたヴァイオリニスト Francesco Miglionico: Un violinista dimenticato」による (Alliegro 2008)。

【図 8-2-3】 リチャード・ニクソンとニコラ・レアレ ⁹⁹²



ハープ奏者としては、まずアルベルト・サルヴィが挙げられる。アルベルト・サルヴィは、メトロポリタン歌劇場管弦楽団やシカゴ交響楽団の首席ハープ奏者を務め、また、ソリストとしても優れていた。あのサバレタをして、「後にも先にもみない偉大なハープ奏者」(Santagata 2009, vol. 20, 67) ⁹⁹³と言わしめたほどの人物であった。

サルヴァトーレ・マリオ・デ・ステファノもまた、アルベルト・サルヴィと同じく、ナポリ音楽院でカラミエッロに学んだヴィッジジャーノのハープ奏者である。デ・ステファノは、ラジオやテレビにも出演したほか、ホワイトハウスでもソリストとして演奏するなど、脚光を浴びるソリストであった。また、ハープ教師や作曲家としても活動した。

そのほかに、ハープ界での非常に重要な役割を担ったひとりとして、ハープ奏者でハープ職人である弟のヴィクトール・サルヴィが挙げられる。演奏家としてニューヨーク・フィルハーモニー交響楽団やシカゴの NBC 交響楽団でハープ奏者を務めた実力者だが、世界でも名だたるハープ専門メーカー「サルヴィ・ハープ」を立ち上げた創設者として特に名高い。彼の生ま

⁹⁹² ヴァイオリンを手渡している様子を写した写真。写真中央の男性がニコラ・レアレ、左が当時副大統領を務めていたリチャード・ニクソンである。1957 年。

ヴィッジジャーノ村公式サイト www.comuneviggiano.it/ の写真館より。(最終アクセス：2018 年 9 月 5 日)

⁹⁹³ ニカノール・サバレタについてのエピソードは、「サルヴィ・ハープ」公式サイト

<http://www.salviharps.com/salvi-harps/company-history/> にも記載されている。(最終アクセス：2018 年 9 月 3 日)

れはアメリカのシカゴだったが、ヴィッジャーノのハーブ奏者一家の出身⁹⁹⁴であり、後にヴィッジャーノ村より名誉村民の称号が与えられた。

そのほか、アメリカで名声を得たヴィッジャーノ出身のハーブ奏者には、ハーブ・デュオを組んで活動したエドワード・ヴィート Edward Vito (1901-1990) とジョゼフ・ヴィート Joseph Vito (?-?) の兄弟がいる。兄のエドワード・ヴィートは、トスカニーニの指揮する NBC 交響楽団で首席ハーブ奏者も務めた⁹⁹⁵。また、第5章第1節第1項 (247 頁) でカラミエッロの弟子として取り上げたジュゼッペ・ピッツォも、アメリカでは「ハーブ奏者ジョゼフ・ピッツォ Joseph Pizzo」として知られ、ボルティモア交響楽団の首席ハーブ奏者やニューヨーク・シンフォニー・オーケストラのソロ・ハーブ奏者などを務めた。

上記に挙げたクラシック音楽界で活動したヴィッジャーノ出身の音楽家たちの専攻楽器はたいてい、フルート、ヴァイオリン、そしてハーブであり、伝統あるストリート・ミュージシャンたちが演奏した楽器と一致していた。また、ヴァイオリンのニコラ・レアレやハーブのヴィクトール・サルヴィの例のように、楽器製作への高い関心という点でも共通する。

【図 8-2-4】に示した 1909 年のシカゴで撮影された写真にも、ヴィッジャーノの伝統であるストラップを付けたハーブとともに写るヴィッジャーノのハーブ奏者とヴァイオリン奏者が確認できる。この写真の上部には、「ヴィンチェンツォ・パオリエッロ Vincenzo Paoliello」と「ジョン・パオリエッロ John Paoliello」という書き込みが読める。ジョン・パオリエッロとは、ヴィッジャーノのヴァイオリン奏者ジョヴァンニ・パオリエッロ Giovanni Paoliello (?-?) のことだとみられる。ヴィクトール・サルヴィの母であるアポッローニア・パオリエッロ Apollonia Paoliello (1874-1941) がヴィッジャーノの著名なハーブ職人ヴィンチェンツォ・ベッリツィア⁹⁹⁶の孫であることから⁹⁹⁷、ヴィッジャーノのパオリエッロ家は、代々音楽家の家系であったことがわかる。

⁹⁹⁴ ヴィクトール・サルヴィは、1920 年にヴェネツィア出身の音楽家で楽器職人である父親ロドルフォ・サルヴィ Rodolfo Salvi (1865-1943) と、ヴィッジャーノの家系出身の母親アポッローニア・パオリエッロ Apollonia Paoliello (1874-1941) の間に生まれた。家族はヴィッジャーノで暮らしていたが、1909 年にシカゴに移住したため、ヴィクトール本人はシカゴ生まれのシカゴ育ちである (Santagata 2009, vol.20, 66, Rensch 2017, 243)。異母兄のアルベルトだけでなく、姉のアイダ Aida (1906-1986) もハーブ奏者であり、シカゴ市立オペラの専属作曲家兼ハーブ奏者を務めた (Santagata 2009 vol.20, 65)。

⁹⁹⁵ エドワード・ヴィートがニューヨークで初のリサイタルを開催した模様は、1942 年のニューヨーク・タイムズで報じられている。The New York Times, “Edward Vito gives recital on the harp”, February 6, 1942.

⁹⁹⁶ ベッリツィアについては、第1章第3節第1項 (57 頁) でヴィッジャーノ・ハーブの製作を述べた際に紹介した。また、第6章第1節第2項 (307 頁) で取り上げた詩人ジュゼッペ・レガルディの記録 (1861) にも、ベッリツィアのハーブがストリート・ミュージシャンによって使用されていることが証言されていた。

⁹⁹⁷ バジリカータ州のマテーラ音楽院で開催されたハーブの演奏イベントの報告記事による。Caoplupo, “Al via la Harp Mater(a).” 2019.

【図 8-2-4】 ヴィッジャーノのヴァイオリン奏者とハーブ奏者（1909 年、シカゴ）⁹⁹⁸



(2) ハーブ奏者デ・ステーファノの演奏会プログラムから

ストリート・ミュージシャンの名残りは、奏者各々の専攻楽器だけでなく、演奏会の編成によっても確認することができる。【図 8-2-5】は、デ・ステーファノが渡米前に出演したとみられるヴェルディ・ホール Sala Verdi⁹⁹⁹の 1910 年 10 月 15 日の演奏会プログラムである¹⁰⁰⁰。デ・ステーファノが演奏したハーブ独奏曲は、既に本論でも取り上げた¹⁰⁰¹ゴドフロアの《シルフの踊り》のほか、パリッシュ＝アルヴァースのセレナーデ 変ロ長調 作品 83（1846 年出版）、アッセルマンのバラード 変イ短調（c. 1887 年出版）など、いずれも今日のハーブ奏者がレパートリーとして演奏する有名な作品である。このことから、デ・ステーファノのレパートリーが、

⁹⁹⁸ Celeste 1989, 182.

⁹⁹⁹ 所在地の詳細は不明、イタリア。

¹⁰⁰⁰ ヴィッジャーノ・ハーブ協会提供。

¹⁰⁰¹ 第 5 章第 1 節第 2 項（253 頁）でフィレンツェ音楽院のロザリンダ・サッコーニが演奏したレパートリーのひとつとして、取り上げた。

従来のストリート・ミュージシャンが演奏してきた民謡やオペラ主題のレパートリーとは大きく異なることがわかる。一方、演奏会で共演するヴァイオリン奏者が同じデ・ステファノ姓を名乗っていることから、ストリート・ミュージシャンの時代からみられる一族での音楽行動の慣習がみてとれる。また、演奏会の最後に演奏したオーベルチュアのハープ協奏曲は、フルートやヴァイオリンなど、ヴィッジャーノを特徴づける専攻楽器からなる大変珍しい編成の5重奏による編曲で伴奏されている。

【図 8-2-5】 デ・ステファノが出演したコンサートのプログラム¹⁰⁰²

SALA VERDI
Sabato 13 Ottobre 1910, alle ore 8 pom.

Concerto Musicale

HAUT-DAI

Signori A. DE STEFANO (Violino) - S. DE STEFANO (Arpa) -
D. VIETRI (Viola)
G. ZACCARO (Flauto) - F. ARCARO e D. DAMIANO (Violini)

PROGRAMMA.

Parte I.

1. MOZART - LE NOZZE DI FIGARO - Ouverture
2. ALVAREZ - a) SERENATA
GODEFRID - b) LA DANSE DES SYLPHES per Arpa
esecutore S. DE STEFANO
3. TCHAIKOVSKI - a) CANZONE TRISTE
PADEREWSKI - b) MINUETTO
4. LUCINI - BALLETO EGIZIANO - Suite - - - N. 1, 2, 3 e 4

Parte II.

5. ROSSINI - IL BARBIERE DI SIVIGLIA - Sinfonia
6. HASSELMANS - a) BALLADE
SCHUECKER - b) IMPROMPTU per Arpa
7. PUCCINI - LA BOHEME - Fantasia per Quartetto
esecutori A. e S. DE STEFANO, D. VIETRI, G. ZACCARO
8. OBERTUR - CONCERTO PER ARPA
con accompagnamento di Quintetto.

ハープ 1 名
ヴァイオリン 3 名
フルート 1 名
ヴィオラ 1 名
5 重奏による伴奏

¹⁰⁰² ヴィッジャーノ・ハープ協会提供。

2-2. デ・ステファノが演奏したレパートリー

デ・ステファノは、先にみた演奏会プログラムでもわかるとおり、演奏曲に関しては、ストリート・ミュージシャンの伝統よりも、より音楽院教育の系譜でみたハープ奏者たちのレパートリーに近い傾向があった。また、アルゼンチンでのセバスティアーニの例と同様に、デ・ステファノもまた、現在広く知られるハープ作品の普及に貢献した。たとえば、1919年にはニューヨークで、アルバート・ツァーベル¹⁰⁰³の《噴水 *Am Springbrunnen*》作品 24（1897 年出版、サンクトペテルブルク、ベッセル社）のレコーディングを行っていた¹⁰⁰⁴。この作品は、ツァーベルの数あるハープ作品の中でも、恐らく最も有名で、今日のハープ奏者の誰もが知る演奏会レパートリーである。また、同年には、先に紹介したヴィッジャーノ出身のフルート奏者デ・ロレンツォともデュオでレコーディングを行っていた。

(1) イタリアのハープ作品

デ・ステファノは、楽譜の表紙にサインをする習慣があったとみられ、ブリガム・ヤング大学の国際ハープ・アーカイヴに所蔵された楽譜の表紙からは、彼がいくつかのイタリアのハープ作品をアメリカで演奏し、紹介していたことが推察できる。たとえば、レーバノのポルカ第 1 番¹⁰⁰⁵の楽譜の表紙には、「サルヴァトーレ・デ・ステファノ 1915 年」とのサインが入っており、さらに上から新しいインクで、「ナポリ 1915 年、ニューヨーク 1935 年」と付け加えられていた¹⁰⁰⁶。恐らく、デ・ステファノは、ナポリで 1915 年にこの作品を演奏し、1935 年にニューヨークで再びこの作品を演奏会で取り上げたものとみられる。

デ・ステファノが渡米後に演奏したレパートリーとみられるのが、チェーザレ・ガレオッティ Cesare Galeotti (1872-1929) ¹⁰⁰⁷の《ハープのための幻想曲》作品 138 である。【図 8-2-6】

¹⁰⁰³ 第 3 部の目的 (239 頁) で既出。

¹⁰⁰⁴ レコーディングの記録は、カリフォルニア大学サンタ・バーバラ校のサイトから確認できる。

DAHR. https://adp.library.ucsb.edu/index.php/mastertalent/detail/311515/De_Stefano_Salvatore Accessed (最終アクセス: 2022 年 3 月 30 日) なお、ニューヨーク・タイムスに 1980 年に掲載されたデ・ステファノの死亡記事では、彼が 1920 年代からニューヨークにいたことを示しているが (*The New York Times* 1981)、このレコーディングの記録から、既に 1919 年には彼がニューヨークで活動をしていたといえる。

¹⁰⁰⁵ 作品については、既に第 4 章第 2 節第 2 項 (230 頁) で取り上げた。

¹⁰⁰⁶ Lezano, Felice. *Première Polacca*. Milan: Ricordi, n.d.(c.1891). Plate 84477.

¹⁰⁰⁷ チェーザレ・ガレオッティ Cesare Galeotti (1872-1929) は、トスカーナ州ルッカ県のピエトラサンタ出身のピアニスト、作曲家である。ジョヴァンニ・ズガンバーティ (1841-1914) の弟子となり、8 歳で音楽活動を始めると、神童として注目を集めた (Vita 1989, 141-142)。12 歳でパリに渡った後にパリ音楽院に入学し、アントワーヌ・マルモンテル Antoine Marmontel (1816-1898) のピアノ・クラスで 1885 年に一等賞を受賞した (Pasetti 2014, 3)。ガレオッティはその後、セザール・フランク César Franck (1822-1890) の弟子となり、オルガン演奏を学んだ。作曲では、エルネスト・ギロー Ernest Guiraud (1837-1892) と テオドール・デュボワ Théodore Dubois (1837-1924) に師事した。演奏旅行を数年間にわたって行った後、パリに定住し、作曲に専念した (Vita 1989, 141-142)。

に示した楽譜表紙の右上に書かれた直筆のサインが書かれており、「サルヴァトーレ・マリオ・デ・ステーファノ、N.Y. 1919 年 10 月」と読める。恐らく、1919 年 10 月にニューヨークの演奏会で、この作品を取り上げたのだと推察される。

ガレオッティは、今日ではあまり知られない作曲家だが、200 以上の作品を残しており、20 世紀初頭当時にパリで出版された紳士録 (Ruffy 1924, 315) にも彼の名が確認できる。この紳士録によれば、100 以上のピアノ作品、交響組曲《森の中 *En forêt*》、オペラ《アントン *Anton*》(1900 年初演、ミラノ)、オペラ《ラ・ドリーゼ *La Dorise*》(1910 年初演、ブリュッセル) などがある (Ruffy 1924, 315)。ハープ作品では、1908 年にパリのエノック Enoch 社から出版された《ハープのための幻想曲》作品 138 と《伝説 *Legende*》作品 139、1926 年にジュネーヴのヘン Henn 社で出版されたスケルツォ・カプリス *Scherzo-Caprice* 作品 159 の 3 曲がある。

【図 8-2-6】 ガレオッティ《ハープのための幻想曲》作品 138 の楽譜表紙¹⁰⁰⁸



【図 8-2-6】の楽譜表紙のサインすぐ下に印刷されるとおり、ガレオッティの《ハープのための幻想曲》作品 138 は、1908 年のパリ音楽院におけるアッセルマン教授のハープ・クラスの試験課題曲となったものである。作曲家のガレオッティ自身はピアニストであり、ハープ奏者

¹⁰⁰⁸ Galeotti, *Fantaisie pour Harpe*, 1908.

ではないが、彼の作品の特徴からは、ハーブ奏者の視点による作曲アプローチと、ハーブ奏者の発想とは異なる作曲家の視点でのアプローチの2つが同時並行されて出来上がった過程が筆者にはみてとれた。

一方、アッセルマンのハーブ・クラスの試験課題曲からレパートリーに定着したもので有名な作品として、既に第4部の目的(350頁)でも例に挙げたフォーレの即興曲 作品86がある。この作品はアッセルマンに献呈されており、作曲に際してもアッセルマンの助言を受けたことがハーブ奏者の間で以前から言われてきた。しかし近年の説では、実際にアッセルマンによって書かれた部分が多い可能性が指摘されている (Swanson 1999)¹⁰⁰⁹。作品の音楽的特徴からも、アッセルマンの深い関与を類推することができる。この作品は、変ニ長調と変ロ短調の主題を提示する前半部分と2つの主題を展開する部分に大きく分けられるが、両方で作曲スタイルが明らかに大きく変わるのである。後半の展開部分では、エチュードさながらのハーブ特有の技法が次々と現れる。

そこで以下では、ガレオッティの《ハーブのための幻想曲》作品138の楽譜をもとに、奏法や音楽的特徴の具体例を取り上げ、なぜこの作品では、2つの作曲アプローチが並行されたように感じられるのかを述べる。

(2) 新たなレパートリーのあり方——ガレオッティの幻想曲 作品138を例に

ガレオッティの《ハーブのための幻想曲》作品138では、ハーブ奏者の視点でのアプローチの特徴は、ダブルアクション・ペダルハーブのペダリングを活かした書法と高度な技法の組み合わせである。たとえば【譜例8-2-3】に示す終結部の第165-166小節では、ハーブが弦列を両手で挟む形の演奏姿勢であることを利用することで、隣りあった弦をすばやく演奏する。また第167小節では、F音をEis音、C音をHis音に読みかえることで、32分音符による下行フレーズ2つの出だしをそれぞれF-D-Cの代わりにEis-D-His、F-F-Dの代わりにF-Eis-Dという順次下行をつくり出す。これにより、親指のスライディングを用いることが可能になり、4本指での高速演奏が可能になる。さらに第168小節では、記譜された上行音型が長2度下行や同音反復、長3度跳躍上行などを同時に含むため、通常の運指では速いテンポで演奏することができないことから、平行4度の上行グリッサンドが指示される。また、グリッサンドの終末に左

¹⁰⁰⁹ この時期のフォーレは大変多忙であったため、未完成の楽譜をアッセルマンに託したとみられ、アッセルマンがほぼ仕上げた部分もあると指摘された (Swanson 1999)。しかし当時は、フォーレがその翌年に音楽院院長に就任するためか、このような作曲経緯は伏された。

手で演奏する和音が重ねられるため、グリッサンドは両手を用いることができず、右手のみで4度の平行関係を保たなければならない¹⁰¹⁰。

異名同音の読み替えは、必ずしも華やかな技巧披露だけに用いられるわけではない。たとえば、この作品では、たとえば、第146小節【譜例8-2-4】のように、一見単純にオクターヴのユニゾンで進行するようにみえても、右手と左手とで異なる音を演奏することがある。ペダルを操作して左手のみを異名同音で読み替える指示は、同じ弦を直後に弾くと音の響きが切れてしまうなどと判断される場合にされている。このようなペダリングは、ハープ奏者が演奏の際に工夫を凝らす際に行われる手法だが、この作品の場合はそれが予め楽譜に記されているのである。このような目立たない読み替えにこそ、むしろ楽器への深い理解が感じられる。

【譜例8-2-3】終結部

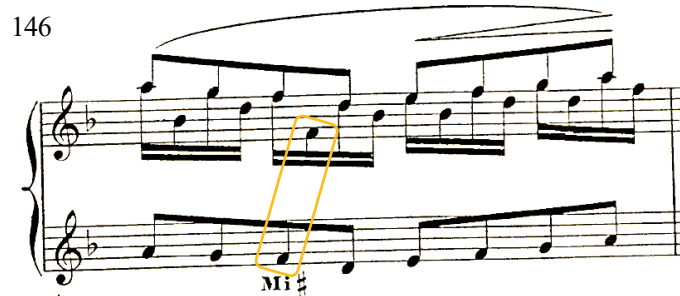
165 *Vivo*
Sempre ff

166

167 親指のスライディング
F音をE♭音に、
C音をB♭音に、
読みかえて弾く

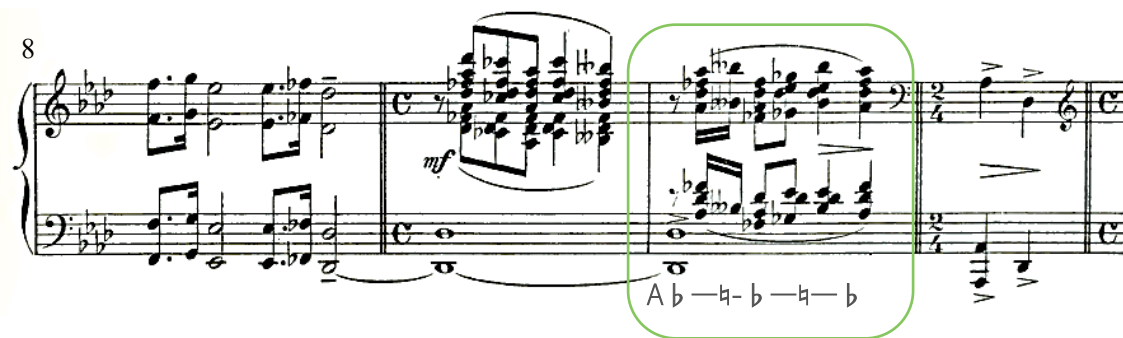
168 平行4度の上行グリッサンド
(Glissé en quarts)
Molto accel.
ff

【譜例 8-2-4】 ユニゾンでの異名同音の使用



一方、作曲家の視点が強く感じられる特徴には、技術的にはハープ演奏には不向きな要素も含まれる。たとえば、冒頭の第 10 小節では、一見単純に見える旋律線にもかかわらず、1 小節の短い間に片足で 5 回のペダル操作が求められる【譜例 8-2-5】。同じ弦に対してペダル操作を繰り返すことになるため、音高変化による響きの余韻が濁らないように寸分狂わぬタイミングで操作しなければならない¹⁰¹¹。ここでは、作曲者がこのようなペダル操作を回避できる調を選ぶよりも、あくまでも作曲上の調の選択を優先していることが読み取れる。

【譜例 8-2-5】 ペダル操作が 1 小節に 5 回ある例



またペダリングだけでなく、第 134-139 小節における左手のスタッカートによる跳躍【譜例 8-2-6】や、第 117-120 小節でのすばやい同音反復【譜例 8-2-7】なども、華やかな技巧披露とは異なる難しさがある。これらの部分では、異名同音の読み替えによるペダリングも多く用いられ、作曲家の音楽的な要求とハープ奏者の演奏側の要求の双方にうまく折り合いをつけた作曲過程が示唆される。

¹⁰¹¹ この部分は異名同音での読み替えができないため、代替手段がない。

【譜例 8-2-6】左手のスタッカートと複雑なペダリング

Es 音を Dis 音に読み替え

134 *Allo ma non troppo*

136

138

左手のスタッカート

As 音を Gis 音に読み替え

Dis 音を Es 音に読み替え

Des 音を Cis 音に読み替え

Dis 音を Es 音に読み替え

【譜例 8-2-7】すばやい同音反復と異名同音によるペダリング

117 *Più vivo*

119

左足のみでのペダリング

もちろん、作曲家の視点による特徴は、単にハーブに不向きなテクニック要素だけではない。他楽器のイメージが持ち込まれることで新たな演奏法が生まれるという事象がある¹⁰¹²。この幻想曲 作品 138 では、ガレオッティ自身がオルガン奏者であったこととの関係なのか、いくつかの個所でオルガンでの発想が示唆される。

たとえば、【譜例 8-2-8】に示す第 150 小節のアンダンテ Andante では、それぞれのオクターヴ音程の上に、フラジョレットを指示する丸印がひとつずつ書かれている。これは実音のベースと 1 オクターヴ上でのフラジョレットを同時に鳴らすという意味である。フラジョレットを演奏するには手首付近で弦の中央を軽く押さえる必要があるため、1 オクターヴ下の実音と同時に出すことは手の形状からそれほど容易ではない。このため、多くのハーブ奏者が右手と左手で 1 音ずつ分けて演奏することを思いつくだろう。しかし、片手で 2 音を演奏するために掌を広げて弦に押さえつけると、他の弦による反響を微妙に抑えることができるため、より効果が高い。ハーブ奏者のアンリエット・ルニエも、自身の『ハーブ教程 *Méthode Complète de Harpe*』（1946）でこの部分を取り上げ、片手での演奏法を推奨している。また、その演奏法から得られる独特の音色を「少しオルガンのストップのようだ」と表現した (Renie 1946 vol.2, 159)。

【譜例 8-2-8】片手によるオクターヴのフラジョレット

148

152

記譜音の1オクターヴ上 (フラジョレット)

Andante

Sonoro

mp

dolce

p

Espress.

実音

¹⁰¹² このようなことは、ハーブ奏者による作曲ではなかなか起きにくいため、大きな利点だと考えられる。

また、【譜例 8-2-9】では、第 132-133 小節にのみ、弦を響板近くの根元ではじく奏法 (*près de la table*) で音色を変えるように指示される。この奏法は通常、同じ音型の反復に変化を与える場合や、低音域の響きをより明瞭に強調する場合に用いられる¹⁰¹³。また、楽曲の題材がマンドリンを示す場合、その乾いた音色を表現するために用いられることもある。しかし、【譜例 8-2-9】の部分では、差し挟まれた 4 分の 6 拍子の推移部に対して、音色をまるごと変化させるためにこの奏法が用いられる。低音域での速いパッセージでこの奏法の適用は、ハープ奏者には大きくかかむ演奏姿勢が求められるが、作曲上での発想は、オルガンで違う鍵盤に移る、あるいはパイプを切り替えるような感覚だったのかもしれない。

【譜例 8-2-9】 p.d.l.t. 奏法の独特な使用

The image displays two staves of musical notation. The top staff, labeled 131, shows a rapid ascending scale in the right hand, with a 'do' marking above the first note and an '8' marking above the eighth note. The bottom staff, labeled 132, is enclosed in a green rounded rectangle and shows a rapid ascending scale in the right hand, with a 'pp (Près de la table)' marking below the first note. Both staves are in 6/4 time and feature complex rhythmic patterns in the left hand.

以上の考察から、ハープ奏者と作曲家による 2 つのアプローチがパッチワークのように組み合わせられているのが《ハープのための幻想曲》作品 138 の特色であることが結論づけられる。このような作曲が実現した背景には 2 つの仮説が考えられる。第 1 はガレオッティ自身がハープ奏者だった場合だが、それらしき情報は見当たらず、この可能性は極めて低い。第 2 は、ガレオッティの作曲に協力者のハープ奏者が関与した可能性であり、この線が濃厚である。実際、ガレオッティは、アンリエット・ルニエとプライベートでも親交があった¹⁰¹⁴。また、先にも述

¹⁰¹³ このような使用法は、第 4 章第 1 節第 4 項で述べたドニゼッティの作品の校訂譜でもみられた。

¹⁰¹⁴ 『アメリカン・ハープ・ジャーナル *The American Harp Journal*』2018 年夏号に寄せられた、晩年のルニエ本人へのインタビューの記録による。ちなみに彼らの共通の趣味はテニスであった (Haefner 2018, 13)。

べたとおり、ルニエの『ハーブ教程』でもガレオッティの幻想曲が取り上げられていた。この『ハーブ教程』の第2巻では、譜例を挙げながら、当時の主要レパートリーを解説する中で、ガレオッティの幻想曲への言及が3回も数えられる。これらのことから、楽譜からみてとれた作曲過程は、ルニエの関与によって実現されたと推察できる。

また、ルニエが主要レパートリーとして解説に取り上げたことから（自らも関与したからとはいえ）、当時はレパートリーとして定着していたことがうかがえる。しかしこの作品は、長らく顧みられなくなっていた¹⁰¹⁵。同作品はようやく近年になって再注目され始め、ウト・オルフェウス社¹⁰¹⁶やハーピアナ出版 Editions Harpiana Publications¹⁰¹⁷での校訂譜出版や再版の動きが広がってきている¹⁰¹⁸。ハーピアナ出版は、この作品を以下のように評した。

それら〔この作品の演奏解釈〕は非常に難しく、演奏者や聴衆に魅力を与えることは容易ではないが、すぐに見返りを受けられなくても努力する価値のある、素晴らしい音楽的発想と絶妙なニュアンスが〔この作品には〕満たされている¹⁰¹⁹。

このような音楽的特徴は、音楽面での再評価のみならず、ダブルアクション・ペダルハーブのためのレパートリー拡大に向けた試みの新たなあり方のひとつとしても再評価できる。そもそも、作曲家への新曲委嘱だけでなく、彼らが求める音楽がハーブでより効果的に演奏可能となるよう共同作業で形を整えるという過程は、恐らくパリ音楽院の課題曲制度が本来目指していたことであつたはずである。このような作曲過程にも着目すると、ガレオッティの《ハーブのための幻想曲》作品138の作品価値は、より一層高まるといえよう。

¹⁰¹⁵ そうなってしまった理由のひとつに、演奏解釈の難しさがあると思われる。筆者も実際に演奏してみて、ある一定以上のテンポとシーンごとの構成力を持って演奏しなければ冗長に聴こえやすく、ペダリングの難度が一見してわかりにくい（たとえば、多くのペダル操作が客席からはみえない右足に集中するなど）など、演奏者がいわゆる損をしやすい特徴があることがわかった。実際、途中部分が省略された演奏例もみられる。

¹⁰¹⁶ 2013年にアンナ・パゼッティによる校訂譜が出版された。

¹⁰¹⁷ 現在の認知度が低いハーブの作品を積極的に紹介するハーブ専門の楽譜出版社。

¹⁰¹⁸ 筆者による日本初演時（2021年12月学位演奏、武蔵野音楽大学ベートーヴェンホール）には、ブリガム・ヤング大学所蔵の1908年出版譜を用いた。

¹⁰¹⁹ <https://harpiana.com/shop/sheet-music/g/galeotti/galeotti-fantaisie-pour-harpe-op-138/>

2-3. サルヴィ兄弟が残したもの

(1) ハープ教育における伝統の継承——アルベルト・サルヴィの経歴から

アルベルト・サルヴィは、血筋の上ではヴェネツィア出身の両親を持つが¹⁰²⁰、ヴィッジャーノで生まれ育ち、ヴィッジャーノの師弟制度によるハープ教育の文化とナポリ音楽院のハープ教育の双方の恩恵を受けることで、ヴィッジャーノを代表する世界的なハープ奏者となったといえる。

アルベルト・サルヴィは、ナポリ音楽院でカラミエッロに師事し、8年間のカリキュラムを5年で終えてみせたことが知られるが (Celeste 1989, 181, Govea 1995, 245-246)、子どもの頃に、ヴィッジャーノのハープ家庭教師ヴィンチェンツォ・ピッツォ Vincenzo Pizzo (?-?) の手ほどきを受けることで (Celeste 1989, 181)、まずハープの基礎技術を学んだことは大変重要である。ハープ奏者を輩出していないヴェネツィアの家系の出身でありながら、彼がハープ奏者を目指した背景には、ヴィッジャーノ村での開かれたハープ教育の文化が影響したことに他ならないからである¹⁰²¹。

アルベルト・サルヴィが学んだナポリ音楽院の8年間のカリキュラムの内容は、ブリガム・ヤング大学の国際ハープ・アーカイブスの所蔵資料から把握できる。このアーカイブに所蔵されるボクサの《ハープ・メソッド *Methode de harpe*》作品 60 の楽譜は、表紙にアルベルト・サルヴィの署名スタンプが押されているため、明らかに前所有者がアルベルト・サルヴィだといえる【図 8-2-7】。この楽譜は、アルベルト・サルヴィのものとみられる紙切れが挟まれたまま、電子化されていた。それが、ナポリ音楽院ハープ科のカリキュラム一覧である【図 8-2-8】。

この一覧を注意深く確認すると、8年間のカリキュラムの中でボクサの課題が累計8つ数えられるほか、第2章第2節第2項 (104 頁) で取り上げたトリノのコンコーネ族出身のハープ奏者ルイジ・コンコーネによる練習曲や、カラミエッロによるオペラ音楽のハープ編曲、カラミエッロによるピアノやチェンバロ作品のハープ編曲などが課題に組み込まれていることがみてとれる。さらに、7-8年生の副科科目では、ハープ音楽史とハープ製作に関する学習も義務付けられており、ナポリ音楽院の学生たちが演奏だけでなく、ハープ音楽や楽器に関する

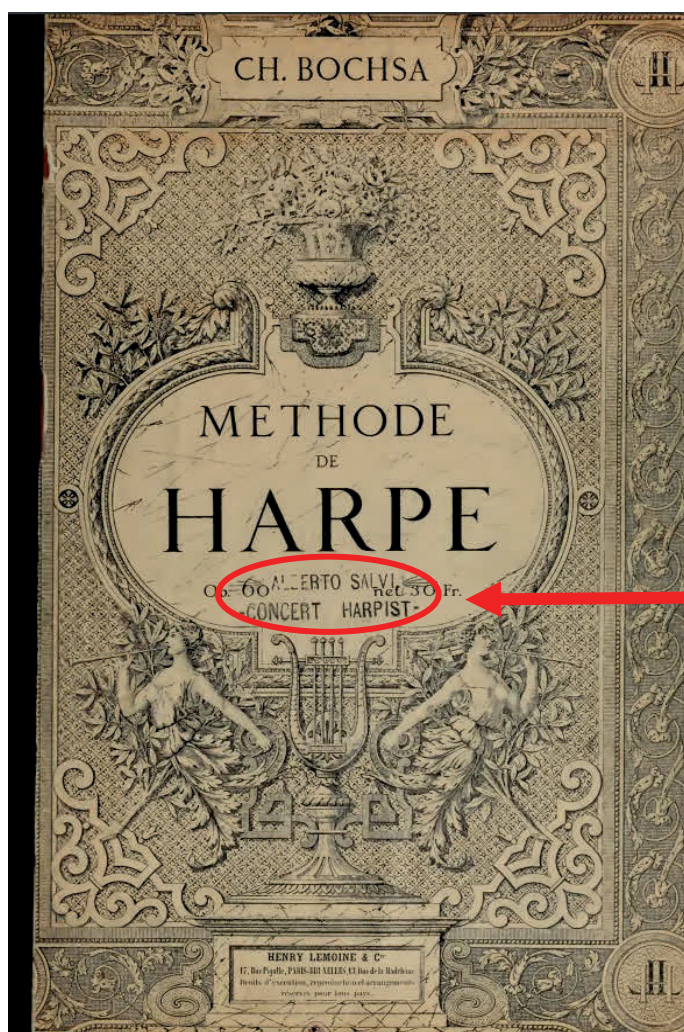
¹⁰²⁰ 父親ロドルフォは、アルベルトの母親リヴィア Livia (?-?) との結婚後、楽器職人同士の人脈によって、ヴィッジャーノに移り住んだ。リヴィアは山の上のヴィッジャーノ村で結核を治療したが、早くに亡くなってしまった。リヴィア亡き後、ロドルフォは、ヴィッジャーノ出身のアポッローニア・パオリエッロと再婚し、5人の子どもをもうけた。このアポッローニアとの子どもの中にハープ奏者のアイーダやヴィクトールが含まれる (Celeste 1989, 181)。

¹⁰²¹ ヴィッジャーノでのハープ教育の文化が、村民だけでなく広く開かれた伝統であることは、既に序章でのヴィッジャーノ・ハープ学校の紹介時にも述べたとおりである (11 頁)。

広範な知識を学んだことが示されている。

ハープ音楽を演奏の側面のみならず、学術的な側面からも捉えようとする考えは、既にカラミエッロの経歴にも現れていたことを第5章第1節第1項で述べたとおりである。ハープ音楽史の学習は今日のイタリア各地の音楽院でもみられる傾向だが¹⁰²²、ハープ製作にまで視野がおよんでいる点は、ヴィッジャーノのハープ文化の伝統とのかかわりが示唆される。また、演奏の教育方針に関しても、このカリキュラム一覧がボクサの《ハープ・メソッド》作品60とともに保存されていたことから、クレメンテ・ザネッティ以来のボクサ・メソッドによる学習方針の伝統がみてとれる。

【図8-2-7】ブリガム・ヤング大学所蔵のボクサ《ハープ・メソッド》作品60表紙¹⁰²³



アルベルト・サルヴィの
署名スタンプ

¹⁰²² 現在の日本のハープ教育は演奏が重視されているが、ハープに関する知識の学習や学術的な研究も、今後視野に入れられるべきだろう。

¹⁰²³ Bochsa, *Méthode de harpe*, 1860.

【図 8-2-8】 ナポリ音楽院ハープ科のカリキュラム一覧¹⁰²⁴

R. CONSERVATORIO DI MUSICA DI NAPOLI	
N. 5	
Programma del corso di Arpa	
1. ^o Anno	Corsi complementari relativi
^{1.} Conoscenza completa dei singoli pezzi dell'Arpa, loro stile e loro importanza. ^{2.} Dell'accolto dell'Arpa. ^{3.} Boeksa — Gran Metodo — Esercizi di scale. ^{4.} Boeksa — Esercizi difficili per le dita, e le 30 lezioni progressive.	Teoria musicale con dettato ritmico e solfeggio (valersi programma N. 15). Lettere. Classe preparatoria sez. A. (programma N. 20).
2. ^o Anno	
^{1.} Boeksa — 25 esercizi progressivi (op. 62). ^{2.} Labarre — Metodo (op. 118). ^{3.} L. Concone — Studi (parte 1. ^a op. 26).	Teoria musicale e solfeggio (programma N. 15). 1. ^o corso. Lettere. Classe preparatoria sez. B. (programma N. 20).
3. ^o Anno	
^{1.} L. Concone — Studi (parte 2. ^a op. 26). ^{2.} Boeksa — Sonate progressive (seguito del Gran Metodo). ^{3.} Caramiello — Trasmissione di pezzi scelti tra le opere di Beethoven, Glinka e Pergolesi. ^{4.} Boeksa — 1. ^a libro degli studi dedicati a F. B. Cramer (op. 34).	Teoria musicale e solfeggio (programma N. 15). 2. ^o corso. Lettere. Classe preparatoria sez. C. Pianoforte complementare - 1. ^o corso (programma N. 18).
4. ^o Anno	
^{1.} Boeksa (2. ^a libro op. 34) degli studi dedicati a F. B. Cramer. ^{2.} T. Labarre — Otto capricci (op. 30). ^{3.} I. Thomas — Studi. ^{4.} I. Thomas — Wals, Melodie.	Armonia complementare - 1. ^o corso (programma N. 16). Pianoforte complementare - 2. ^o corso (programma N. 18). Lettere. Prima classe superiore (programma N. 20).
5. ^o Anno	
^{1.} Caramiello — Trasmissione di Studi scelti tra quelli di Cramer e di Beethoven. ^{2.} Boeksa — Prefatti. ^{3.} Dizi (Studi 1. ^a parte). ^{4.} Oberthive — Thomas — Schneckler.	Armonia complementare - 2. ^o corso (programma N. 16). Pianoforte complementare - 3. ^o corso (programma N. 18). Lettere. Seconda classe superiore (programma N. 20).
6. ^o Anno	
^{1.} Dizi — (Studi, 2. ^a parte). ^{2.} I. Thomas — Trasmissione delle Romanze di Mendelssohn. ^{3.} Esercizi d'insieme per Arpa e strumenti dicordi. ^{4.} Piccolissimo trasporto.	Armonia complementare - 3. ^o corso (prog. N. 16). Pianoforte complementare - 4. ^o corso (programma N. 18). Lettere. 3. ^a classe superiore (programma N. 20).
7. ^o Anno	
^{1.} Caramiello — Seguito degli studi di Cramer come sopra. ^{2.} Caramiello — Trasmissione di pezzi scelti delle opere di Albinetti, Bach, Porpora, Rameau, Cherubini ecc. ^{3.} Spohr — Sonati per Arpa e Violino. ^{4.} Piccolo trasporto.	Armonia complementare - 4. ^o corso (prog. N. 16). Pianoforte complementare - 5. ^o corso (programma N. 18). Storia e costruzione dell'Arpa.
8. ^o Anno	
^{1.} Boeksa — Trasmissione delle opere di Clementi, Bach, Liszt ecc. ^{2.} Concerti per orchestra di Thomas, Oberthive, Albinetti. ^{3.} Opere scritte tra quelle di Godard, Händelmann, Albinetti. ^{4.} Piccolo trasporto.	Pianoforte complementare - 6. ^o corso (programma N. 18). Storia e costruzione dell'Arpa.

¹⁰²⁴ Boeksa, *Méthode de harpe*, 1860.

1909年にアルベルト・サルヴィの父親ロドルフォがヴィッジャーノのヴァイオリン奏者ジョヴァンニ・パオリエツロ¹⁰²⁵とともにシカゴに移ると、1914年にはアルベルトも父親の後を追って、シカゴに移住した (Celeste 1989, 181)。アルベルト・サルヴィは、ニューヨークのメトロポリタン歌劇場の首席ハーブ奏者として活動するだけでなく、メトロポリタン歌劇場を代表するような著名な声楽家¹⁰²⁶のリサイタルでも、しばしば歌の伴奏を行った (Celeste 1989, 181)。

さらにアルベルト・サルヴィは、1916年にドビュッシーの《神聖な舞曲と世俗的な舞曲》のアメリカ初演を行った (Celeste 1989, 184)。彼の演奏を記録したレコードは、ビクター社から発売され、各紙で称賛を受けた (Celeste 1989, 184)。そして、1937年には、同郷のハーブ奏者エドワード・ヴィート¹⁰²⁷の後継者として、NBC交響楽団ハーブ奏者に就任した (Celeste 1989, 184)。

アルベルト・サルヴィが音楽院などの教育機関でハーブを教えた記録はないが、個人レッスンでは重要な弟子を育てた。彼の弟子の中でも、とりわけ、序章第2節の先行研究(7頁)でも取り上げたアリス・ローソン・アバーカウントとロズリン・レンチは、演奏のみならず、事典項目の執筆やハーブ音楽史の専門書の出版など、学術面でも大きな貢献を果たしたハーブ奏者である。ハーブ音楽史を学習する伝統は、アルベルト・サルヴィを通して、アメリカのハーブ界にも引き継がれ、さらには世界へと発信されたといえる。

(2) 楽器製作の伝統の継承——「サルヴィ」社の設立

ヴィクトール・サルヴィは、異母兄のアルベルトとはまた異なる方法で、ヴィッジャーノのハーブ文化の影響を色濃く受けた。彼はヴィッジャーノ出身の母と姉の間で育ち、姉のアイダのもとでハーブを学んだ (Celeste 1989, 184)¹⁰²⁸。ヴィクトール・サルヴィは、第2次世界大戦中、五大湖海軍基地音楽隊ハーブ奏者であったが、戦争が終結し、民間人に戻った後は、シカゴでオーケストラ奏者を続けるとともに、ソリストとして演奏旅行を行った (Rensch 2017, 244)。その後、ニューヨークに移住すると、ニューヨーク・フィルハーモニー交響楽団やNBC

¹⁰²⁵ 本章第2節第2項で既出(437頁)。第2項のはじめに取り上げた1909年のシカゴの音楽家たちの集合写真(438頁)で、中央手前に座るヴァイオリン奏者である。

¹⁰²⁶ イタリア人テノール歌手のエンリーコ・カルーゾ Enrico Caruso (1873-1921) や、ベニャミーノ・ジーリ Beniamino Gigli (1890-1957)、アメリカ人テノール歌手のリチャード・アレクサンダー・クルックス Richard Alexander Crooks (1900-1972)、バリトン歌手のジュゼッペ・デ・ルカ Giuseppe De Luca (1876-1950) などと共演した (Celeste 1989, 181)。

¹⁰²⁷ 本章第2節第2項でヴィッジャーノ出身のハーブ奏者を取り上げた際に既出(437頁)。

¹⁰²⁸ ヴィクトールは、その後、様々なオーケストラで演奏するなど、プロ奏者としてのキャリアを順調に積んでいくが、ハーブの師事歴は姉のアイダ以外にみられない。家族内での師弟関係と独学での研鑽という点もヴィッジャーノのハーブ文化に近い特徴だといえる。

交響楽団などでのハープ奏者を務めた¹⁰²⁹。このように、ヴィクトールは演奏家として既に成功していたが、もともと彼の中にあった楽器製作への関心がさらに増した結果、ついにはハープの修理事業を立ち上げた (Rensch 2017, 244)。そして、ハープの新しい工法や材料を探し求めた末、1954年にニューヨークで「サルヴィ・ハープ」の最初の1台を製作した (Rensch 2017, 244)。1955年、ヴィクトールは、熟練のハープ職人を求めて、イタリアのジェノヴァに渡ると、そこで正式にハープ製作会社を設立した(Rensch 2017, 244)¹⁰³⁰。

第2次世界大戦後のヨーロッパでは、新しいハープの必要性が高まっており、この需要に応える形で、サルヴィ社はハープ販売を促進していった。サルヴィの支店は、ニューヨーク、ロサンゼルス、東京、パリなど世界各地に設けられた。1969年には生産拠点をスイスにも拡大した (Celeste 1989, 184)。1975年にはアメリカ市場に本格参入し、カリフォルニアのサンタ・モニカに「インターナショナル・ハープ・コーポレーション International Harp Corporation」を設立した¹⁰³¹。そして1978年には、パリのエラル社¹⁰³²のハープ製作と流通も引き継ぐ形となった (Griffiths 2002) ¹⁰³²。さらに1987年には、アメリカの著名なハープ・メーカー「ライオン&ヒーリー」を買収し、事業をより拡大した (Rhein 2005) ¹⁰³³。こうして現在、「サルヴィ・ハープ」は、世界で最も大きなハープ・メーカーとなった。

本拠地であるピエモンテ州ピアスコの工房では、120人の熟練の職人が働き¹⁰³⁴、年間約500台のダブルアクション・ペダルハープと、1,000台あまりのレバー・ハープが製作されている (Santagata 2009 vol.20, 65)¹⁰³⁵。ここで製作されたサルヴィ社のダブルアクション・ペダルハープは、ニューヨークのメトロポリタン歌劇場、モスクワのボリショイ劇場、ロンドン交響楽団、ベルリン・フィルハーモニー管弦楽団、パリ・オペラ座管弦楽団など、世界中のあらゆる主要なオーケストラで用いられている (Santagata 2009 vol.20, 65)¹⁰³⁶。また、テデスキ&ラッファエル社でみたのと同様に、ハープ製作のみならず、ハープの修理事業も並行して行われている (Santagata 2009 vol.20, 65)。

¹⁰²⁹ 彼はしばしば、NBC 交響楽団のエドワード・ヴィートとともに、トスカニーニの指揮する公演で演奏した (Celeste 1989, 184)。恐らくヴィクトールが第2ハープ奏者を務めたのではないかとみられる。

¹⁰³⁰ ハープ製作工場は、ジェノヴァからヴィニョーレへの移転を経て、最終的に現在のピアスコに至った。

¹⁰³¹ Opencorporates. "International Harp Corporation," 2021.

¹⁰³² 1959年にエラル社はガヴォー社と合併している (Griffiths 2002)。

¹⁰³³ Rhein, "From harp factory, sweet sounds of chamber music." *Chicago Tribune*. April 21. 2005.

¹⁰³⁴ 彼らの中には、3世代にもわたってこの職に従事する例もみられる (Santagata 2009 vol.20, 65)。

¹⁰³⁵ 生産されたレバー・ハープのうち、詳細な歴史研究をもとに復元した伝統的なケルト・ハープは、当時のイギリス皇太子であったチャールズ Charles, Prince of Wales (1948-、皇太子在位：1958-2022、国王在位：2022-) によって購入された (Santagata 2009 vol.20, 65)。

¹⁰³⁶ ただし皮肉なことに、スカラ座の2台のハープはドイツ製である (Santagata 2009 vol.20, 65)。

こうして、「テデスキ&ラッファエル」社の事業終了により、テデスキ&ラッファエル社が道半ばで遺した¹⁰³⁷ダブルアクション・ペダルハープ普及の試みは、間接的に「サルヴィ・ハープ」社に引き継がれ、真に世界的な成功を果たした。現在のハープ界において、ハープ製作はイタリアを象徴する特徴のひとつとなっている。

また、ヴィクトール・サルヴィはハープ会社のほかに、世界各地のハープ音楽祭などを推進するヴィクトール・サルヴィ財団とハープ専門のサルヴィ博物館¹⁰³⁸も設立した (Santagata 2009 vol.20, 65)。2005年に本拠地ピアスコにリニューアル・オープンした新しいサルヴィ博物館では、古代から現代までの約80台の楽器によるハープ・コレクションが展示され、世界で最も重要なハープの博物館となっている(Santagata 2009 vol.20, 65)。ヴィクトール・サルヴィ財団は、サミュエル・プラット Samuel Pratt (1925-1985)¹⁰³⁹とハープ奏者のロザリー・レボッロ=プラット Rosalie Rebollo Pratt (1933-2005)¹⁰⁴⁰の夫妻によって設立された国際ハープ・アーカイヴス International Harp Archives (通称 IHA)¹⁰⁴¹に数多くの資料を遺贈した。ヴィクトール・サルヴィが残した財団と博物館は、今日のハープに関する書誌研究および楽器研究の主要な情報源を築き上げたといえる。

以上の第2項では、アメリカから発信したヴィッジャーノ人として、ストリート・ミュージシャンと通ずる専攻楽器の演奏で活躍した音楽家たちを取り上げた。その中でも特に、ハープ奏者のデ・ステファノとサルヴィ兄弟の活動を詳しく考察することで、彼らが19世紀イタリアのハープ文化から何を引き継ぎ、現在のハープ界へ何を残したかという視点で考察を進めてきた。彼らは、ヴィッジャーノ人としての誇りだけでなく、ボクサ・メソッドやカラミエッロのレパートリーなどイタリアのハープ教育の流れを引き継ぐとともに、今日の主要なレパートリーとなっている各国作曲家の有名作品の紹介と普及にも大きく貢献していた。また、ヴィッ

¹⁰³⁷ テデスキ&ラッファエル社は1933年に事業が終了する。テデスキは1944年にロンバルディア州ヴァレーゼ県のカイラーテで亡くなった (Tedeschi 1989, 315)。なお、当時のヴァレーゼには多くのユダヤ人が逃げ込んでおり、そこで逮捕される者も多くいた。テデスキ姓は現代イタリアでもユダヤ家系に多い名字であり、テデスキの弟子や親交のあった楽器職人などにはユダヤ系の人物が多いが、これらの関係性を断定するには、さらなる調査が必要である。

¹⁰³⁸ 第1章第3節第2項(59頁)で、この博物館に所蔵されたヴィッジャーノ・ハープの特徴を考察した際に既出。

¹⁰³⁹ サミュエル・プラットは、作曲家、ピアニスト、フルート奏者。アメリカの重要なハープ・メーカーであるライオン&ヒーリー社に勤めていたが、その後独立した。

¹⁰⁴⁰ ロザリー・レボッロ=プラットは、アメリカでグランジャニーにハープを学び、渡伊し、フィレンツェ音楽院で修士号を取得した。その後、帰国し、ニュージャージー交響楽団ハープ奏者となった。

¹⁰⁴¹ IHAは、1994年にアメリカ・ハープ協会の公式アーカイヴとなり、現在に至る。ブリガム・ヤング大学に本拠地を置くこの国際ハープ・アーカイヴスは、本論でも度々、ハープ奏者の著書や楽譜の入手に使用していた。The International Harp Archives <https://www.harpsociety.org/downloads/files/MHB8GG7PSC8RJKKE93A-ihabrochure44.pdf> (最終アクセス: 2022年3月30日)

ジャーノ人の伝統でもある楽器製作への高い関心を引き継ぎ、世界に名を馳せるハープ・メーカーを現在に残した。

最後に、彼らの学術面での貢献にも触れておきたい。これまで取り上げたハープ奏者のうち、サルヴァトーレ・マリオ・デ・ステファノとアルベルト・サルヴィ、そして、NBC 交響楽団のエドワード・ヴィート、の3人のハープ奏者は、アメリカ・ハープ協会 American Harp Society (1962 年設立) の設立メンバーでもあった【図 8-2-9】。アメリカ・ハープ協会は、全米 50 州および 20 か国からの 3,000 名以上の会員を抱える世界最大の国際ハープ団体である¹⁰⁴²。また、この協会では、1967 年から発刊が続くハープ専門の国際雑誌『アメリカン・ハープ・ジャーナル *American Harp Journal*』を発行しており¹⁰⁴³、現在まで世界のハープ研究発表を牽引している。

【図 8-2-9】 アメリカ・ハープ協会の設立メンバー 8 名¹⁰⁴⁴



¹⁰⁴² Woodward and Moulton-Gertig 2013

<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.A2227061>

¹⁰⁴³ 同上。

¹⁰⁴⁴ 2012 年のアメリカ・ハープ協会設立 50 周年を記念する冊子では、創立者 8 名の写真が掲載された。American Harp Society 2012, 16.

第8章のまとめ

第8章ではダブルアクション・ペダルハーブの普及に対するイタリア人の活動の位置づけをみるため、第1節ではまず、テデスキが1896年に設立した「テデスキ&ラッファエル」社を取り上げ、ハーブ製作・販売を通じた影響力をみた。第1項では、当時の書簡や新聞広告、博覧会資料などをもとに、「テデスキ&ラッファエル」社の概要を把握した。第2項では、2021年時点で各国で確認された9台の楽器を取り上げ、特に、オークションに出品された5台とベルギーのアントワープ市博物館所蔵の1台について、楽器の特徴やそこから類推される流通実態を詳しく検討した。

これらの考察からは、テデスキ&ラッファエル社の事業方針として、中古楽器の活用による安価な流通と、職人技術や弦の調達における品質のこだわりの両面があることが示唆された。高い楽器価格という問題点は、第7章第2節第1項で検討したテデスキの記事「クロマティック・ハーブ」(1900)でも述べられていた。また、テデスキの弦への関心は、弦の耐久性実験や比較にも端的に表れていた。テデスキ&ラッファエル社では、これらをふまえ、エラル社の中古楽器を修理し、流通させることをひとつの事業としていたことが明らかになった。また、ペルージャの有名な弦メーカー「ピエトロ・トゥツィ」社と提携し、1898年トリノ勸業博覧会でも賞を受けたダブルアクション機構の調整技術を駆使することで、エラル社の独占状態であったダブルアクション・ペダルハーブ市場に、イタリア製という新たな風を吹き込んだ。

「テデスキ&ラッファエル」社の楽器の所有者は、北米や南米、オーストラリアなど多岐にわたるが、中でもアルゼンチンでの所有が顕著であった(2021年時点)。また、楽器の保管場所から、アルゼンチンの音楽院教育でも「テデスキ&ラッファエル」のハーブが用いられたことも示唆された。このことから、イタリアのハーブ奏者およびハーブ文化がアルゼンチンをはじめとする南米に与えた影響力を調査することが課題としてみえてきた。

第2節第1項では、ミラノ音楽院とナポリ音楽院のハーブ奏者がアルゼンチンで大きな影響を及ぼしたことを確認した。とりわけ、カラミエッロの弟子であるアウグスト・セバスティアーニは、前時代のレーバノが築きあげたハーブ愛好文化の土壌の上に、レパートリーの普及と新規拡大、そしてプロ奏者の育成を掲げて邁進した。セバスティアーニが普及に努めたフランスの作品は、いずれも今日のハーブ奏者の主要なレパートリーとなっている。さらに、ヒナステラのハーブ協奏曲の例にみたように、セバスティアーニは、今日

の重要なハーブ・レパートリーが出来上がる過程での陰の立役者ともなっていた。

第2項でみたアメリカでは、ヴィッジャーノ人がストリート・ミュージシャンに通ずる専攻楽器と演奏慣習を残しながら、クラシックの音楽界で権威ある地位を得て、大きな力を持つようになったことをみた。カラミエッロの弟子であるデ・ステーファノの録音活動は、今日では広く知られるハーブ作品の普及にも貢献していた。また、デ・ステーファノのレパートリーの項目（2-2）では、20世紀のヴィッジャーノ人ハーブ奏者のレパートリーという新しい視点から、イタリア人作曲家チェーザレ・ガレオッティの《ハーブのための幻想曲》作品138（1908）を取り上げた。この作品は、作曲家とハーブ奏者の共作の特徴を持ち、ダブルアクション・ペダルハーブのペダル特性への十分な理解と挑戦の両方がみられた。次に、同じくヴィッジャーノ人のサルヴィ兄弟を取り上げ、兄アルベルトが20世紀を代表するヴィルトゥオーゾ奏者として、弟ヴィクトールが世界を代表するハーブ・メーカー「サルヴィ」社の創設者として、世界に大きな影響を与えたことをみた。

第4部の目的（350頁）でも述べたとおり、20世紀初頭のアメリカでは、グランジャニーやサルツェードなどが音楽院でのハーブ教育を先導し、近現代のレパートリーに通ずる作曲活動を行っていた。イタリア人ハーブ奏者は音楽院での影響力を持つことは少なかったが、演奏家として、当時の多くのアメリカの聴衆に演奏を届けていた。これだけの著名な音楽家たちがヴィッジャーノの小さな村から輩出されていることには驚かされるとともに、近年まで衰退した地域的伝統とみなされてきたヴィッジャーノの文化が、変化する「ヴィッジャーノ人」の活動を通して、クラシックの世界にも染み渡っていたことが明らかとなった。そして、その影響力は今なお決して小さいものではないことに気づかされる。

結論と今後の展望

1. 結論

1-1. 各部のまとめと全体からの考察

本論は、ハープ音楽史における 19 世紀イタリアの位置づけを試みることを目的とした。対象を 19-20 世紀初頭のイタリアのハープ音楽と、それに関わるハープ奏者や作曲家、使用された楽器と定めたうえ、資料検証、演奏者の視点による楽曲分析と楽器調査を通して、その特徴や再評価できる点を探った。全 8 章からなる 4 部構成の各部においては、以下のことをみてきた。

第 1 部では、ハープ音楽史における全音階ハープの伝統、バロック時代のアルパ・ドッピアの流行、民俗楽器としての全音階ハープやフック・ハープの使用という歴史的事項を従来の通時的な記述ではなく、新たな視点で捉えなおすことで、19 世紀イタリアへとつなげた。楽器に求められた役割に着目することで、歌との結びつきを特徴とする携帯型のハープ（第 1 章）と、鍵盤楽器との高い類似性がみられた比較的大型のハープ（第 2 章）という 2 つの流れをみだし、そのそれぞれが、ヴィッジャーノ・ハープの使用や、劇場でのペダル・ハープ奏者の役割の重要性など、19 世紀イタリアでの特徴的な事例と関連することを明らかにした。

第 2 部では、ヴィルトゥオーゾ奏者に着目し、これまでの先行研究で言及されなかったハープ奏者やハープ作品を取り上げた。主に 1810 年代以降 1880 年代頃までを対象期間とし、まず、ダブルアクション・ペダルハープの普及初期に特有の奏法の特徴を示すハープ奏者として、同じ 1800 年生まれのフェルディナンド・マルクッチとヴィンチェンツォ・マリア・グラツィアーニを取り上げた（第 3 章）。次に、同時に起きた移行期のもうひとつの実態として、クレメンテ・ザネッティと彼から始まるナポリ流派のハープ奏者と作曲家、ナポリ音楽院の系譜上に現れるフェリーチェ・レーバノを取り上げた（第 4 章）。ナポリでは、現在と共通する 4 本指の運指、ひじを上げる構え方などのボクサ・メソッドが反映された演奏法が 1820 年頃には確立された一方、マルクッチやグラツィアーニの作品では、小指の使用などシングルアクション・ペダルハープ以来の奏法が残っていた。後者に関しては、現在では残っていないフラジョレットなどでの新たな奏法も試みられた。第 2 部で取り上げたヴィルトゥオーゾ奏者の共通点は、教育に尽力したことであった。

第 3 部では、主にイタリア統一前後から 20 世紀初頭にかけて活動したイタリアのハー

プ奏者たちの特徴を、音楽院などの高等教育機関で教育を受けた奏者とそうでない奏者との相互関係性という着眼点を通して捉えた。第5章第1節では、先行研究でも言及されていたナポリ、フィレンツェ、ミラノの音楽院出身のハープ奏者の活動経歴を、さらに詳細に検討した。そして、彼らの多くが他地域での演奏活動や教育に回ったことにより、ひとつの流派としての統一性がこれまで語られづらかったと指摘した。また、それと同時に、彼らによる大きな影響力が、イタリアの他地域のみならずイタリア国外も含め、広い範囲におよんでいたことを明らかにした。とりわけ、ナポリ音楽院のジョヴァンニ・カラミエッロは、貴族からヴィッジャーノ村の人々まで幅広い層の弟子を持ち、学術的研究や鍵盤楽器作品のハープ編曲なども行った。ミラノ音楽院のルイージ・マウリツィオ・テデスキの活動は、演奏のみならず、教育、論述、オペラ作曲、楽器製作・販売などと多岐に渡った。彼らの経歴の多面性は、これまでの一面的な評価基準では見過ごされてきた要因でもあるが、今後再評価されるべき点でもあった。第5章第2節で取り上げたローマ、パレルモ、ボローニャの音楽院や音楽院以外の教育では、ハープ・アンサンブルという共通する特徴がみられた。また、音楽院だけでなく、私立女子音楽学校などの場でも専門の職業教育としてハープが教えられていたことを明らかにした。第6章で取り上げたヴィッジャーノのハープ文化では、固定と変化の2つの特徴があることを明らかにした。すなわち、楽器の携帯性の重視、楽器へのストラップの装備、ハープ奏者としての誇りの維持など、一貫したアイデンティティーを持ちつつも（固定）、時代に合わせて使用楽器をフック方式のヴィッジャーノ・ハープからペダル・ハープまで柔軟に変化させ、道端から劇場まであらゆる場で演奏活動をしたことである（変化）。ストリート・ミュージシャンたちの弾き語りによるハープ演奏の活動は、ナポリ民謡の普及へ貢献した。また、ナポリ音楽院のカラミエッロによる作品にも影響をおよぼし、クラシックのハープ世界と多くの共通項を持っていたことが明らかとなった。

第4部では、ダブルアクション・ペダルハープの地位が確立し、イタリア移民のハープ奏者が世界に拡散する1880年代から20世紀初頭を念頭に、イタリアのハープ奏者が後世に残した足跡を見つめなおした。まず、プレイエル社のクロマティック・ハープの開発やこの楽器のための作曲に関わったテデスキに着目することで、これらの動きがレパートリー拡大への希求によるものであったことを明らかにした（第7章第1節）。また、クロマティック・ハープ対ダブルアクション・ペダルハープの論争では、テデスキとジョルジョ・ロレンツィの言論を取り上げることで、演奏者の視点は常に、対立ではなく、楽器の普及

とレパートリー拡大への課題意識から発していたことをみた（第7章第2節）。そのうえで第8章では、ダブルアクション・ペダルハープの普及に対し、楽器、レパートリー、教育の3点から、イタリアのハープ奏者がどのように貢献したかを検討するため、まず第1節では、テデスキが携わったハープ会社「テデスキ&ラッフアエル」社を取り上げた。当時の新聞広告や書簡、博覧会史料、現存楽器の調査などからは、この会社が楽器製作だけでなく修理も手がけることで普及に努めたことが明らかとなった。第2節では、この会社の現存楽器の多い南北アメリカ大陸に視点を向け、イタリア移民のハープ奏者たちの活動が、現在のハープ奏者の系譜やレパートリーに大きく影響することを明らかにした。

以上では、各部から得られたことをまとめたが、各部を横断して考察することで、さらにいくつかの流れをみることもできる。たとえば、楽器に着目すると、最後のストリート・ミュージシャンであったルイジ・ミラーノが所持していたエラル社のシングルアクション・ペダルハープは、第4章で取り上げたダウリアの水彩画（191頁）で中央に描かれたハープと同じモデルである可能性が高い。水彩画に描かれていたのは、ザネッティの弟子であるスペイン女王マリア・クリスティーナの若き頃の姿である。つまり、ストリート・ミュージシャン家系のミラーノは、両シチリア王国の王女たちと同じように、エラルのハープとヴィッジャーノ・ハープを2台持ち、演奏活動をしていたのである。上流社会と一般庶民の間で共通して楽器を使用する全音階ハープ以来の文化は、19世紀を経て、20世紀まで受け継がれていたといえる。

また、ヴィッジャーノ人ハープ奏者に着目すると、従来のストリート・ミュージシャンは、第6章第2節第1項でもみてきたように、楽器の携帯性を重視するあまり、ペダル・ハープの台座とペダル機構を取り外すほどであった。しかし、20世紀のヴィッジャーノ人たちは、このようなヴィッジャーノのストリート・ミュージシャン文化を継承しつつも、クラシック音楽界に適応した演奏活動も行っていた。たとえば、ハープ奏者のデ・ステファノは、ガレオッティの《ハープのための幻想曲》作品138のようなダブルアクション・ペダルハープの特性を最大限駆使した高度なペダリングによるレパートリーも演奏した。ヴィッジャーノとのかかわりが深いカラミエッロによる鍵盤楽器作品の編曲は、20世紀初頭にアメリカで活動したアルベルト・サルヴィにも影響をおよぼしていた。実際、アルベルト・サルヴィの遺品にあったナポリ音楽院のカリキュラムからは、多くのカラミエッロのトランスクリプションが確認された（第8章第2節第2項）。19世紀という時代を経て、ストリート・ミュージシャンのハープ奏者たちと、音楽院で教育を受けたハープ奏者たち

は、師弟関係、使用楽器、演奏作品などのあらゆる面での共通点から、互いに影響を及ぼし合っていたといえる。

さらに、これまでの考察を全体から眺めることで、19世紀イタリアのハープ奏者の再評価に向けた新たな視点が得られる。まず、20世紀以降の現代のハープ奏者につながる音楽院教育やレパートリー普及での功績は認識されやすいが、その前段階にある楽器の普及や奏者人口の裾野拡大への寄与も考慮すべきである。ナポリでのダブルアクション・ペダルハープ普及は、クレメンテ・ザネッティなくしては語れない。また、そのナポリ流派からアルゼンチンに渡ったレーバノがアマチュアのハープ奏者をまず教えたことが、次のセバスティアニーニのプロ教育へとつながるといえる。また、音楽院だけでなく私立のハープ教育にも目を向けると、ローマで活動したヴィンチェンツォ・マリア・グラツィアーニ（第3章第2節）やイザベッラ・ロザッティ＝カゼリーニ（第5章第2節第1項）、そしてパレルモで活動したフランチェスコ・ベッロッタ（第5章第2節第2項）もそれぞれ、各地域に大きな貢献をしていた。

また、20世紀初頭のイタリアのハープ奏者が、今日広く演奏されるフランスのレパートリーの普及演奏や録音にも取り組んだことも、見逃されやすいが再評価できる点である。たとえば、第5章第2節第3項で取り上げたボローニャ音楽院出身のアーダ・ルアタ・サッソーリは、現在のハープ教育に欠かせないアッセルマンの性格的小品を最初期に録音した。また、第8章第2節第1項で取り上げたナポリ音楽院出身のアウグスト・セバスティアニーニは、フランスのレパートリーの普及演奏とともに、アルゼンチン作曲家による重要なレパートリーの創作にも影響をおよぼした。そして、第8章第2節第2項で取り上げたヴィッジャーノ出身のサルヴァトーレ・マリオ・デ・ステファノが、ツァーベルなどによる有名なレパートリーの録音を行ったほか、同じくヴィッジャーノ出身のアルベルト・サルヴィは、ドビュッシーによる重要なレパートリーをアメリカ初演していた。

テデスキによるハープ界への貢献は、第5章、第7章、第8章を横断して考察することで改めて確認することができた。彼が推進したクロマティック・ハープは現在に残らなかったものの、そこから生み出された議論は、現在のダブルアクション・ペダルハープの普及の前段階として必要なものであった。また、テデスキ&ラッファエル社は現在まで残らなかったが、この会社が努めた楽器普及への方針は、とりわけアルゼンチンなどで顕著に効果を示し、現在のプロ・ハープ奏者の系譜の形成に、楽器の提供という点から貢献した。また、テデスキによるディジの教則本の校訂や、テデスキの弟子によるポツォーリの教則

本の校訂は、現在のハープ教育にも活用されている。

演奏のみならず、教育や論述、楽器製作、ビジネスなどの複数の側面で、奏者自らが社会的な貢献をするハープ奏者のあり方は、これまでの著名な奏者や音楽作品への個別研究の視点ではみえづかったが、ハープ文化の総合的な影響力を評価するうえで重要であることがみてとれた。

以上では、全8章4部における各部をまとめ、各部を横断した全体からの考察をした。そこから明らかとなる19世紀イタリアの特徴をまず以下に述べ、そして、ハープ音楽史に対する新たな視点をもとに19世紀イタリアを位置づけていく。

1-2. ハープ音楽史における19世紀イタリアの位置づけ

歌とともに用いられた携帯型のハープと、鍵盤楽器との類似がみられたハープの2つの文化は、紆余曲折と模索を経て、時代に合わせて変容しながら、「19世紀」という時代に融合を果たしたと言い換えることもできる。演奏法や楽器における、この「模索」、「変容」、そして「融合」こそが、19世紀イタリアを特徴づける要素であるといえる。

「模索」に関しては、たとえば、ダブルアクション・ペダルハープへの移行期に、シングルアクション・ペダルハープの奏法からの名残りと新しい技法開発の試みが混ざることによって生まれた独特の奏法があったことが挙げられる。また、鍵盤楽器に近いクロマティック・ハープという選択肢の台頭を受け、第5章で言及したミラノ、パルマ、ボローニャなどの音楽院では、実際にクロマティック・ハープも導入し、ダブルアクション・ペダルハープと並行した教育が行われた時期があった。

「変容」に関しては、時代や状況に応じて、フック・ハープやペダル・ハープを使い分け、それぞれの楽器の長所を活かして演奏したヴィッジャーノのハープ奏者たちが、その演奏活動の実態を常に変容させてきたことが挙げられる。しかし重要なことは、彼らが常に同一のアイデンティティを持つ音楽家だと自覚していたことである。南イタリアでは、ハープが地域や人々の誇りを示すアイデンティティそのものであったため、楽器の形態や演奏される音楽のジャンルの区別よりも、ハープ演奏という行為自体が、彼らの精神文化を象徴していた。

「融合」という特色は、楽器、教育、レパートリーの3点にみられた。楽器の面では、小型のフック・ハープとペダル・ハープの特徴を併せ持ったヴィッジャーノ・ハープの使用例が特筆される。19世紀末以降には、クロマティック・ハープとダブルアクション・ペ

ダルハープとの比較の議論を通して、ダブルアクション・ペダルハープの可能性を再認識する機会を得たことで、使用される楽器の形態こそ現在のものへと収斂されていく。しかし、そこには長年育まれてきた携帯型ハープ文化由来の特性のひとつ、つまり幅広い層に演奏される特徴が根強く保持された。19世紀後半には、各都市の音楽院での専門家教育だけでなく、私立の女子教育や盲人の職業教育に至るまで、ダブルアクション・ペダルハープの演奏が広く普及していた。また、カラミエッロの弟子の例からわかるように、貴族から貧しい農民出身者までの幅広い層の弟子がともに同門で学び、レパートリーにおいて、演奏作品の主題や演奏技法を共有していた。

20世紀初頭には、以上に挙げた19世紀イタリアの特徴と伝統を継承したハープ奏者やハープ製作者たちがハープ文化を普及させていった。彼らによる楽器、教育、レパートリーの普及活動は、アメリカをはじめとする世界各地で行われ、現在のダブルアクション・ペダルハープの演奏文化へとつなげるとともに、現在のハープ界における教育や学術の礎を形作る重要な役割を果たした。

イタリアの影響力という観点では、まず、20世紀以降のサルヴィ社による楽器製作と世界的な販売による貢献が筆頭に挙げられる。しかし、よく知られる20世紀の大きな功績だけでなく、既に19世紀イタリアのハープ奏者も、教育と音楽の両面で、ハープ文化の中心地とみなされてきたフランスも含めた多くの国々に影響を与えていた。たとえば、マルクッチの演奏法がゴドフロアやラバールなどの著名なハープ奏者にインスピレーションを与えていた点や（第3章第1節）、レーバノが次世代のゴドフロアと評されるとともに、アルゼンチンでのハープ教育をはじめた点などが挙げられる（第4章第2節）。

とりわけ、南米に関しては、19世紀後半以降の欧化政策や、南半球ならではのシーズンオフにおけるイタリア・オペラ引っ越し公演に伴い、多くのハープ奏者が劇場オーケストラとともに訪れた。そして、彼らの多くがそのまま移住し、同地のハープ教育に携わったことは特筆される。このことにより、楽器やレパートリー、教育メソッドを含むイタリアのハープ文化全体がアルゼンチンをはじめとする各国に根付き、現在に至っている。

以上に述べた19世紀イタリア・ハープ文化の特徴である「模索」、「変容」、「融合」と、これまでの考察をふまえると、ハープ音楽史に対しては、以下に示す新たな4つの視点がみいだせる。

1. 楽器に求められた役割に着目することで、歌と結びつきが強い携帯型ハープと、鍵盤楽器との類似性が高いハープという2つのハープ文化がみいだせること

2. ダブルアクション・ペダルハープ移行期には、シングルアクション・ペダルハープの奏法とダブルアクション・ペダルハープの新しい技法の両方が交じる特徴と、楽器の面での前時代の名残りと現在に通じるボクサ・メソッドの使用が共存する特徴、の2つの実態があること
3. 小型の携帯型ハープによる演奏慣習は、民俗音楽としてクラシックの系譜と切り離せるものではなく、ハープ奏者の系譜のあり方には音楽院だけでは語れない側面があること
4. 現在のハープ界は、19-20 世紀初頭にハープ奏者が努めたダブルアクション・ペダルハープの普及活動とハープ教育、演奏によるレパートリーの普及活動のうえに成り立つこと

この4つの視点で新しく再構築したハープ音楽史をもとに考えると、ハープ奏者が現在との橋渡しとなる楽器の製作や普及に関わった点や、ハープ奏者の教育活動がレパートリー普及に貢献した点で、19 世紀イタリアの存在が中心的な役割を果たしたといえる。この時期のイタリアのハープ奏者たちは、古くから社会階級に隔たりなく親しまれてきた伝統を引き継ぎ、民俗音楽とクラシック音楽という区別を明確に持たなかったため、幅広い層に向けてハープ演奏の文化を発信した。彼らの海外移住により、この文化は世界各地に広まった。以上をふまえると、これまでフランスなどの周縁国とみなされてきた 19 世紀イタリアは、現在にまでつながる大きな影響を与える側でもあったと結論づけられる。

2. 今後の演奏や研究に対する指針

ここで、ハープ奏者の視点から、本研究で得られた成果を実践的に活かしていくため、序章で述べた研究動機¹⁰⁴⁵をふまえ、本論での考察から得られた指針を個々に示す。

19-20 世紀イタリアのハープ奏者の活動が現在にどのように貢献したかを評価する際には、一目でわかりやすい直接的な貢献だけでなく、見逃されやすい間接的な影響も視野に入れるべきである。たとえば、マルクッチの作品は現在演奏されていないが、同時代のラバルやゴドフロアなどのハープ奏者の奏法に大きな影響を与えた。つまり我々は、今日演奏されるハープ作品から、既にマルクッチの影響を間接的に受けていたといえる。

¹⁰⁴⁵ 研究動機となった2つの問いは、「1. なぜ「19 世紀」イタリアのハープ奏者とハープ作品はこれまで見過ごされてきたのか」と「2. 現在のハープ奏者はどのような視点を持って「19 世紀」イタリアのハープ作品の再演、あるいは奏者や作品の再評価を行っていけばよいのか」である。

ハープ作品に関しては、現在の奏法や楽器との差異に関する理解が重要な着眼点である。第3章および第4章で取り上げたヴィルトゥオーゾ奏者による作品の多くは、再版や校訂はおろか、認知すらされない一方で、ドニゼッティやメルカダンテなどの有名作曲家のハープ作品——彼らの音楽作品の中では必ずしも有名ではないものの——は、リコルディやショット、ペータースなどの名だたる出版社を通して、いくつかの版が残されることで普及し、今日に至っている。その理由のひとつに、奏法や構え方が現在と共通するかどうかの有無があることをみた。

シングルアクション・ペダルハープでは、独自の奏法に対する研究や楽器復元の試みがはじまっているが、ダブルアクション・ペダルハープ移行期のハープ奏者や作曲家の作品においても、さらに奏法や楽器の研究を進め、それに基づいた再演が必要だと考えられる。マルクッチやグラツィアーニの作品で用いられる奏法は、現時点での奏法研究の段階と現在の楽器ではそのまま演奏はできない。このような事情が再評価の遅れにつながった要因でもあるが、今後の奏法研究で最も評価される作品のうちのひとつとなってくるだろう。また、ドニゼッティのように有名な作品でも、いまいちど解釈を見直す機会を設けることは重要である。

ハープ作品の価値を評価する際には、音楽そのものだけでなく、その作曲経緯や演奏者にも目を向けるとよい。メルカダンテの《メロディア》(c.1860年作曲)が、ナポリ音楽院でのダブルアクション・ペダルハープ購入やハープ教育のうえに成り立っていたことは、第4章第2節第1項でみたとおりである。また、第8章第2節第2項で、デ・ステーフアのレパートリーとして取り上げたガレオッティの《ハープのための幻想曲》作品138(1908年出版)が、ハープ奏者ルニエとの共同作業により、パリ音楽院が本来目指していただろう作曲プロセスの理想形を実現していた点も再評価できる。

ハープ作品に関する以上の考察から得られた今後の再演と普及の指針は、次に示す3点に集約できる。

1. 現在のハープ奏者が現在の楽器での演奏でアクセスしやすいよう、適宜、奏法や編成を変化させた校訂譜を作成し、演奏する（これは今までの傾向と同様である）。
2. 1880年代頃まで用いられた可能性のあるダブルアクション・ペダルハープ普及初期に特有の奏法を教則本やレパートリーから研究し、実践していく。
3. 19世紀の現存楽器を修理・復元することで、楽器の大きさや弦間隔による差異を克服し、当時の演奏慣習を研究する。あるいは、弦の張力の問題であれば、調弦を調整す

ることで演奏を実践する。

この3つの観点から、作品の再演を実践していくことで、19世紀イタリアのハープ作品が再評価される一歩につながると考えられる。

以上に述べたハープ音楽史の再構築と19世紀イタリアの位置づけ、そして演奏実践に対する結論からは、いくつかの課題点と今後の展望も明らかとなった。

たとえば、本論では、ボクサ作品すべてに共通し、彼が提唱したことが知られる基本事項、つまり4本指の使用と肘を外に向けた構え方のみを問題としたので、ボクサの《ハープ・メソッド》作品60(1815)をひとつの底本として論じてきた。しかし実際には、ボクサ自身の改訂による多くの版が——シングルアクション・ペダルハープが使用された時代からボクサの死後の再版に至るまで——存在する。また、同時代に各国で翻訳版が出されたため、どの版がボクサのメソッドとして認識されたかは(各地域あるいは個人によって)異なる可能性がある。したがって、何を拠り所としてボクサのメソッドを用いたと捉えるかは、現時点での厳密な定義が難しい。

さらに、ボクサがハープ作品だけでも2,000曲近くを残した多作家であったことも考慮に入れる必要がある。たとえば、ニュー・グローヴ音楽大事典第2版に具体的な作品名が挙げられたボクサのハープ関連作品は、教則本および練習曲と数曲の室内楽曲にすぎず、あまりにも膨大なボクサ作品の多くがそもそも俎上に挙げられていない。要するに、今日の我々がボクサのハープ作品、あるいはボクサの特徴であると認識しているのは、彼の残した音楽のほんの一部に過ぎないといえる。

ボクサに関しては、2014年にボローニャでボクサ協会の母体が設立された。2016年にはボローニャ音楽院で第1回講演会が開催され、会員募集も始まった。ボクサの音楽活動やメソッド、作品に対する理解への試みは、まさに現在広がりつつある。今後、ボクサと同時代の19世紀イタリアのハープ音楽の奏法研究を進めるにあたっては、これらの研究の動きをふまえ、イタリアのハープ奏者がボクサから何を受容したかを整理し、分析してみるとみえてくることもあるかもしれない。

本論のはじめに、イタリア・ハープ協会設立が2010年であったことを述べたが、上に記したボクサ協会設立の動きからもわかるように、イタリアを中心とした19世紀のハープ音楽の研究は近年加速しており、現在まさに、注目のさなかにある。今後は、本論で得られた結論と演奏指針をふまえたうえで、演奏活動とも絡めた研究をさらに行っていきたい。

謝辞

まず本研究が、音楽学の米田かおり先生の心のこもったご指導なくては、成しえなかったことを述べたい。2017年の修士課程研究開始から現在に至るまで、論文指導をしてくださったことに、心より感謝申し上げる。そして、オーケストラなどでもお世話になってきた研究指導教員でヴァイオリンの深山尚久先生、ハープの実技指導で幼い頃より目をかけてくださり、博士課程進学を進めてくださった井上久美子先生にも、感謝の言葉は言い尽くせない。

論文審査にあたってくくださった諸先生方にも、このような長い論文を読んで、貴重なご指摘をいただけることに大変感謝する。

ハープ音楽史の全貌を射程に入れつつ、19世紀イタリアの位置づけを探るという大きなテーマに挑むにあたって、演奏家としての研鑽を積みながら両立することは、大変な挑戦であった。また、修士課程修了直後の3年間の年限で書き終える過程は、至難の連続であった。とりわけ、博士課程1年次在籍中の2020年に起きた新型コロナウイルスの流行と感染拡大により、同年2～3月に予定していたイタリアでの現地調査の断念を余儀なくされ、その後も先がみえない日々が続いた。このような状況下で、筆者が本論文の執筆を続けられたのは、ひとえに多くの人々の助けのおかげであった。

まず、現地調査時にボローニャで入手予定だった『ロッシーニ研究所紀要 *Bollentino del centro Rossiniano di studi*』の2008年号が入手できないと困った際に、快く複写を提供してくださったのは、日本ロッシーニ協会会長の水谷彰良氏であった。

無形文化遺産中央研究所 Istituto Centrale per il Patrimonio Immateriale (ローマ) のアンナ・シクレツァ博士 Dott.ssa Anna Sicurezza は、1986年の「イタリア民俗楽器展 *la mostra degli strumenti della musica popolare in Italia*」の長大なカタログ (Leydi and Febo 1985) の複写を提供してくださった。また、彼女には、ほかにもヴィッジャーノに関する資料のありかを教えていただいた。さらに、イタリア語独特の表現部分の英語訳を一緒に考え、相談に乗ってくださるなど、親身な対応をしてくださった。

楽器学を専門とする音楽学者のロバート・アデルソン Robert Adelson 氏 (ニース音楽院教授、アメリカ楽器協会理事) の先行研究は、あらゆる楽器学の視点を示してくれた。ア

デルソン氏の計らいにより、ご連絡がついたランダンの王領の保全管理責任者 (Domain Royal de Ranan) のリオネル・ソザード Lionel Sauzade 氏には、ガヴォー社とテデスキ&ラッファエル社の書簡を提供いただいた。

ブレーシャのルカ・マレンツィオ音楽院図書館 Biblioteca Conservatorio di Musica “Luca Marenzio” di Brescia のラウラ・リッノヴァティ博士 Dott.ssa Laura Rinnovati は、現在廃版で入手できていなかったミレッラ・ヴィータによる校訂のドニゼッティの二重奏曲 (Larghetto e allegro per violino e arpa) の複写提供とともに、研究を鼓舞していただいた。

イタリアの多くの図書館にもお世話になった。

ポテンツァ県図書館 Biblioteca Provinciale Potenza では、ヴィッジャーノに関する重要な先行研究『ルカニアにおける音楽の伝統：楽器 *Le tradizioni musicali in Lucania: Strumenti*』(Gala 2007) の複写を提供してくださった。

パラティーナ図書館音楽部門 Sezione Musicale della Biblioteca Palatinani には、レーバノについての記事が掲載された雑誌『ピアノ芸術』の入手にあたって相談に乗ってくださったオッタヴィア・マルチェッリ Ottavia Marcelli 氏へのお礼とともに、お亡くなりになられた前担当者の方に哀悼を捧げる。

ほかにも、ここには書ききれないほどの数多くの図書館担当者に謝意を表したい。

ヴィッジャーノ村では、本当に多くの方が筆者の研究を応援してくださった。

NPO 法人ヴィッジャーノ・ハーブ協会 Associazione Culturale “Arpa Viggianese” 副会長のマリア・ルチア・マルシコヴェーテレ Maria Lucia Marsicovetere 氏は、緊密な連絡により、筆者の研究を応援してくださり、多くの資料を提供してくださった。

村では、2021 年 2 月、筆者の研究支援目的で復元楽器製作のプロジェクト・チームの発足が実現した。ここで製作された楽器は、本来、既に昨年、武蔵野音楽大学楽器ミュージアムに届く予定であったが、新型コロナウイルスの影響等による大幅な遅れで、本論には製作完了が間に合わなかった。しかし、このような大変な状況下にもかかわらず、プロジェクトを進めてくださったチーム・メンバーの皆様の名前を記し、お礼に代えたい。

病を押して尽力いただいたチーム代表のジュゼッペ・ステッラ Giuseppe Stella 氏、ならびに、臨時代表としてローマから駆けつけてくださったマッシモ・モンティ Massimo Monti 氏 (サンタ・チェチーリア音楽院博物館責任者) には格別のお礼を申し上げる。

チーム・メンバー（敬称略）

ジュゼッペ・ステッラ Giuseppe Stella（プロジェクト・チーム代表、楽器職人）

マッシモ・モンティ Massimo Monti（プロジェクト・チーム臨時代表、弦楽器製作者）

フランチェスコ・ナルデッラ Francesco Nardella（ヴィッジャーノ・ハーブ協会会長）

マリア・ルチア・マルシコヴェーテレ Maria Lucia Marsicovetere（同協会副会長）

レオナルド・フィオーレ Leonardo Fiore（彫刻家、家具職人）

アンドレア・ディ・ピエッリ Andrea Di Pierri（チームスタッフ）

ジャコモ・ピッツォ Giacomo Pizzo（同）

ジョセフ・ペコラーロ Giuseppe Pecoraro（同）

彼らが製作してくださっている復元楽器は、ぜひ次の研究発表機会に取り上げたい。

また、ヴィッジャーノのレパートリーに関する先行研究者のひとり、アルド・ベッリパンニの孫のフランチェスコ・ベッリパンニ Francesco Bellipanni 氏は、『ヴィッジャーノ人：歌と語り部の話 *I viggianesi; Storia di canti e cantastorie*』（Bellipanni 1986）の貴重な現物を提供してくださった。ベッリパンニ家の皆様からの温かい応援は、博士在籍中にヴィッジャーノに行けなかった筆者の無念を薄めてくれるものであった。

本研究を進めるにあたっては、各国の多くのハーブ関係者にもご協力いただいた。

まず、イタリア・ハーブ協会司書のクララ・ロッコ Clara Rocco 氏には、筆者が 2013 年以降、イタリアのハーブ・レパートリーの再演をはじめた頃から、楽譜入手や現地ハーブ奏者との連絡で相談に応じていただいていた。2014 年にミラノに行った際にもお世話になった。

そして、ロッコ氏の取り計らいにより知り合った、F. トッレフランカ音楽院教授のハーブ奏者サラ・シマリ Sara Simari 氏は、ハーブ奏者としての再演活動、ヴィッジャーノ研究と復興活動、音楽学研究など、多くの点で筆者の関心と共通点があり、あらゆる面で参考にさせていただいた大先輩である。現地調査も復元楽器入手もままならないことに肩を落としていた筆者にヴィッジャーノ・ハーブの音色を弾いて、聴かせてくれたのも、シマリ氏であった。

アルゼンチンのハーブ研究の第 1 人者であられるハーブ奏者、音楽学者のマルセラ・メンデス Marcela Méndez 氏は、日本で入手できなかった著書『アルゼンチンのハーブ音楽

史』(Méndez 2004) の電子データを提供してくださった。このことで、筆者の論文はイタリアだけでなく、南米地域を含めた幅広い視野での研究へと導かれたといえる。

ブリュッセル音楽院クロマティック・ハーブ科の元教授であるパオラ・シャテル Paola Chatelle 氏は、シャテル氏自身によるクロマティック・ハーブ演奏の作品集 CD を提供してくださった。日本では、クロマティック・ハーブ演奏を実際に聴く機会がないため、その音色すら知らなかった筆者にとって、この音源の入手は、研究にあたっの大きな前進となった。

ナポリ音楽院ハーブ科教授のルチア・ディ・サピオ Lucia di Sapio 氏は、現地調査で訪問予定であった同音楽院博物館所蔵のハーブの調査協力をしてくださった。

現地調査でイタリア訪問する際にお世話になる予定だったレッジョエミリアのペーリ＝メルロ音楽院 Istituto Peri-Merulo 教授のハーブ奏者ダヴィデ・ブラーニ Davide Burani 氏にも言及したい。彼は、自身が所有するカラミエッロの多くのハーブ独奏曲の複写を提供してくださった。

デトモルト音楽大学教授の長澤真澄 Masumi Kanemitsu-Nagasawa 氏は、ご自身が以前所有していたヴィッジャーノ・ハーブの写真を提供してくださった。また、博士号を取得した日本人ハーブ奏者、研究者という活動の在り方は、筆者の憧れでもあり、研究意欲をかきたててくれた。海外の研究協力者の中で、唯一日本語で相談できると思えることも心強かった。

武蔵野音楽大学関係各位、すなわち、復元楽器購入の交渉でもお世話になった学務部をはじめとする各部署の方々、楽器調査で大変お世話になった楽器ミュージアムの守重先生をはじめとする皆様、グラツィアーニの楽譜の所蔵経緯を教えてくださいくださった図書館元館長の渡辺先生をはじめとする図書館の皆様にもお礼を申し上げます。また、大学院に在籍する友人たちにも、大いに刺激をもらった。

また、本論執筆中にハーブ専攻講師として在籍した水戸第三高校音楽科は、未熟な大学院生であった筆者に、教育の重要性を肌で感じさせてくれた。それが本論でのハーブ教育への着眼につながったと感じている。

そのほか、多くの日本の音楽家の皆様が、日本語でのハーブ音楽史研究の意義を認めてくださり、筆者の研究方針を支持してくださったことは、大きな励みとなった。

本研究が、日本でのハーブ音楽史研究の端緒となることを願ってやまない。

参考文献

- Aber-Count, Alice Lawson. "Bovio, Angelo." *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd ed. Vol.4. 2001:130. Oxford University Press.
- . "Godefrid, Felix." *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd ed. Vol.10. 2001: 71. Oxford University Press.
- . "Hasselmans." *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd ed. Vol.11. 2001:118-119. Oxford University Press.
- . "Huete, Diego Fernández de." Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press, 2001. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.09499>
- . "Marcucci, Ferdinand." *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd ed. Vol.15. 2001: 832. Oxford University Press.
- . "Lorenzi, Giorgio." *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd ed. Vol.15. 2001: 187. Oxford University Press.
- . "Oberthür, Charles." Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press, 2001. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.20213> Published online: 17 August 2006
- . "Posse, Wilhelm." Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press, 2001. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.22174>
- . "Tedeschi, Luigi Maurizio." *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd ed. Vol.25. 2001: 190. Oxford University Press.
- . "Zamara, Antonio." Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press, 2001. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.30805>
- Adelson, Robert. "Albums d'attestations, maison Gaveau," *Fonds Gaveau-Erard-Pleyel, Inventaire sommaire*. Etobon: Centre Sébastien Erard/Association Ad Libitum: 91. 2010.
- . *Trésors de la Collection Camac; La harpe de Marie-Antoinette à nos jours*. Ancenis: Les harpes camac, 2017.
- . "Originality and Influence: Charles Gröll's Role in the Invention of the Double-action Harp," *Muzyka*, Vol.64, N.1. 2019.
- Alborghetti, Federico and Michelangelo Galli. *Gaetano Donizetti e G. Simone Mayr: notizie e documenti*. Bergamo: Gaffuri e Gatti. 1875.

- Alliegro, Enzo Vinicio. 1995. "Francesco Miglionico: Un violinista dimenticato," *Basilicata Regione Notizie*, n.2. Arte/Musica. (1995): 95-108.
- . *L'arpa perduta; Dinamiche dell'identità e dell'appartenenza in una tradizione di musicanti girovaghi*. Lecce: Argo editrice. 2008.
- . "Suonatori di strada, vagabondi e migranti: la costruzione della diversità culturale," *Italian Historical Journal, special issue 2013, Musical Migrants Pictures and Stories from the Lucanian Community in Melbourne*. (2013): 20-29.
- Amato, G. *Esposizione Nazionale a Palermo; Il Concerto dei Mandolinisti*.
https://pictures.abebooks.com/inventory/21751992622_2.jpg Accessed August 28, 2021.
- American Harp Society. "AHS founders," *50th Anniversary* (2012): 16-17. New York: American Harp Society.
- Andoreola, Francesco. *Collezione di leggi e regolamenti pubblicati dall'Imp. Regio Governo delle provincie Venete*. vol.9. parte2. Venezia: E.I.R.G. 1821.
- Antonelli, Giuseppe. *Parnaso Straniero*. vol.6. Venezia: Giuseppe Antonelli editore tip. 1841.
- Arnaldi, Girolamo. "Compagni, Dino." *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 27. 1982.
https://www.treccani.it/enciclopedia/dino-compagni_%28Dizionario-Biografico%29/
- Archives de littérature du Moyen Âge. https://www.arlima.net/ad/antonio_pucci.html Accessed March23,2020.
- Archivio Storico Ricordi. <https://www.digitalarchivioricordi.com/it/catalogo?relatedPeople=Giuseppe+Concone> Accessed March 28, 2021.
- Arte Liutaria. https://www.arteliutaria.it/article_gioiello_page_1.shtml Accessed March 23, 2020.
- Associazione turistica e culturale /Pro-loco di Viggiano. <http://www.prolocoviggiano.it/viggiano/le-tradizioni.html> Accessed January 8, 2019.
- Bagatti, Blanda. *Arpa e arpisti*. Piacenza: Società Tip. Editoriale Porta. 1932.
- Baker, Theodore. Revised by Nicolas Slonimsky. "Kästner, Alfred." *Baker's biographical dictionary of musicians*, 5th ed: 810. New York: Schirmer Books. 1958.
- Balthazar, Scott L. "Mayr [Mayer], (Johann) Simon [Giovanni Simone]" *Grove Music Online*. Oxford Music Online. Oxford University Press. 2001.
<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.18181>

Ballola, Giovanni Carli. revised by Roberta Montemorra Marvin. 2001. "Bazzini, Antonio". Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.02403>

Barbieri, Gaetano. *I teatri: giornale drammatico musicale e coreografico*, parte 1. Milano: Tipografia del Dottor Giulio Ferrario. 1828. <https://books.google.co.jp/books?id=sbZKAAAcAAJ&pg=PA223&lpg=PA223&d#v=onepage&q&f=false>

バルブラン, グリエルモ、ブルーノ・ザノリーニ 『ガエターノ・ドニゼッティ ロマン派音楽家の生涯と作品』 高橋 和恵 (訳) 川崎: 東成学園昭和音楽大学 2005 年。[Barblan, Guglielmo, and Bruno Zanolini. *Gaetano Donizetti: vita e opere di un musicista romantic*. Bergamo: a cura della Societa di assicurazioni Liguria nel centenario della Fondazione, 1983.]

Bassi, Calisto. *I Crociati a Tolemaide melodramma serio in due atti da rappresentarsi nel Regio Teatro di Torino nel Carnovale del 1830*. Torino: Presso Onorato Derossi. 1830. https://books.google.co.jp/books?id=3tWiJ2MncCMC&printsec=frontcover&hl=ja&source=gb_s_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false

Bazzarini Antonio. "Scarlati (cav. Alessandro)," "2.- (Domenico)," *Dizionario enciclopedico delle scienze, lettere ed arti*. vol. 7. (1835): 300. Venezia: Co' tipi di Antonio Bazzarini e C. https://books.google.co.jp/books?id=LKbvjTzN44YC&printsec=frontcover&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false

Bellipanni, Aldo. *I Viggianesi: storia di canti e cantastorie*. Sorrento: Edizioni Bellipanni, 1986.

Bent, Margaret, Alexander Silbiger. "Musica ficta." Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press. 2001. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.19406>

Berio di Salsa, Francesco Maria. *Otello ossia L'Africano di Venezia, dramma tragico posto in musica dal celebre signor Maestro Gioachino Rossini da rappresentarsi in Padova nel Nuovo Teatro la Fiera del Santo 1827*. Padova: Tipografia Penada. 1827. クレモナ州立図書館所蔵 [MUS0027929] https://www.google.co.jp/books/edition/Otello_ossia_l_Africano_di_Venezia_dramm/Fm5bPHH81XkC?hl=ja&gbpv=1&dq=Berio+di+Salsa,+Francesco+Maria.+Otello+ossia+L%27Africano+di+Venezia,&printsec=frontcover

Berlin.de. "Wintergarten Varieté," <https://www.berlin.de/tickets/theater/tipps/buehnen/2225303-2903274-wintergarten-variete.html> Accessed August 28, 2021.

Berlioz, Hector. *A Treatise upon Modern Instrumentation and Orchestra*, translated by Clarke, Mary Cowden. London: Novello, Ever and Co. 1858. [https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/a/a6/IMSLP42666-PMLP28373-Berlioz_A_treatise_upon_modern_instrumentation_\(1858\).pdf](https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/a/a6/IMSLP42666-PMLP28373-Berlioz_A_treatise_upon_modern_instrumentation_(1858).pdf)

Bermudo, Juan. *Declaración de instrumentos musicales*. vol.4. Osuna: Juan de Leon. 1555. https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/9/92/IMSLP122404-PMLP244417-bermudo_declaracion_

- Biblioteca de nacional espanã. <http://www.bne.es/es/Catalogos/> Accessed January 22, 2019.
- Biblioteca nacional/ Teatro Nacional de São Carlos. *Verdi em Portugal, 1843-2001*. Lisbon: Biblioteca nacional/ Teatro Nacional de São Carlos. 2001.
- Biblioteca Nazionale Centrale di Roma.
digitale.bnc.roma.sbn.it/tecadigitale/giornali/RML0028396/1914/
unico/00000093 Accessed November 25, 2019.
- Bibliothèque municipale, Châteauroux. (Anon.) *Davide che suona l'arpa*, (Bréviaire à l'usage de Paris.) Ms 2, f.8, c.1414. <http://initiale.irht.cnrs.fr/codex/1550> Accessed March 23, 2020.
- Bidera, Emmanuele. *Passeggiata per Napoli e contorni*. Napoli: Insegna di Aldo Manuzio. 1844.
- Bitrán Goren, Yael. *Musical Women and Identity-Building in Early Independent Mexico (1821-1854)*. Egham: Royal Holloway University. 2012.
- Blassel, Sylvain. "Les harpes Pleyel," *Le Bulletin de l'AIH* n°45. AH. Paris: Association Internationale des Harpistes et Amis de la Harpe. 2007.
- Boccacio, Giovanni, and Aldo Francesco. *La caccia di Diana e le rime*. Castello: Casa Editrice S. Lapi, 1914. https://books.google.co.jp/books?id=uaw_AZjgcgQC&printsec=frontcover&hl=ja&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false
- Bochsa, Nicholas Charles. *Explanations of the New Harp Effects and Passages*. London: D'Almaine & Co, n.d.(c.1832) https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/e/e2/IMSLP462266-PMLP353071-Bochsa's_explanations_of_his_new_harp_effects.pdf
- . *Guillaume Tell Ouverture pour la harpe*. Paris: Grus, n.d. (c.1860a). Plate 379. https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/3/30/IMSLP463598-PMLP07234-bochsa-Guillaume_Tell_-_ouverture.pdf
- . *Méthode de harpe*, Op.60 Paris: Henry Lemoine, n.d. (c.1860b). Plate V.D. et D. 435. https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/6/68/IMSLP464729-PMLP219063-bochsa-M%C3%A9thode_de_harpe-op._60.pdf
- Boito, Arrigo. *Otello: dramma lirico in quattro atti*. Milano: Tito di Gio. Ricordi, 1886. [2010656966] <https://www.loc.gov/resource/musschatz.10365.0/?sp=5&r=-0.068,0.253,0.863,0.324,0> Accessed March 28, 2021.
- Bombarda, Domizio. *Teatro delle glorie della signora Adriana Basile: Alla virtu' di lei dalle cetre de gli Ansioni di questo secolo fabricato*. Venetia, et ristampato in Napoli: Domizio Bombarda. 1628. https://ia800406.us.archive.org/20/items/bub_gb_i1KmxLYmSREC/bub_gb_i1KmxLYmSREC.pdf
- Bomberger, E. Douglas. "Bochsa, (Robert) Nicholas Charles." *Grove Music Online*. (USA) Published in

print: 26 November 2013. Published online: 16 October 2013. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.A2248401>

Bonitatibus, Eva. "L'arpa perduta; L'identità dei musicanti girovaghi." *Mondo Basilicata*, 21. (2010): 128-133.

Bonucci, Anicio. *Historia della reina d'oriente di Pucci, Antonio*. Bologna: Via de' Vitali n.884. 1867. https://books.google.co.jp/books/about/Historia_della_reina_d_orient.html?id=oSfdzgEACAAJ&redir_esc=y

Bordas-Ibáñez, Cristina. "4. Spain, mid-16th century to the early 18th." Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press, 2001. <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/display/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000045738#omo-9781561592630-e-0000045738-div2-0000045738.5.4>

Borgato, Maria. "Concone, Paolo Giuseppe Gioacchino." *Dizionario biografico degli italiani*. vol. 27. Rome: Istituto dell'Enciclopedia Italiana. 1982. [https://www.treccani.it/enciclopedia/paolo-giuseppe-gioacchino-concone_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/paolo-giuseppe-gioacchino-concone_(Dizionario-Biografico)/)

Borio, Gianmario, and Angela Carone. *Musical Improvisation and Open Forms in the Age of Beethoven*. New York: Routledge. 2018.

British Library. (Anon.) *King David playing the harp. f 14v. from the Westminster Psalter*. MS Royal 2 A XXII. c.1200-c.1250. http://www.bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=royal_ms_2_a_xxii_fs001r Accessed March 23, 2020.

Branca, Vittore. *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio, I*. Milan: Mandadoli. 1967.

Bru Zane Mediabase. <http://www.bruzanemediabase.com/ita/Persone/BochsaCharles> Accessed March 28, 2021.

Brown, Howard Mayer. "The trecento harp," *Studies in the Performance of Late Medieval Music*, ed. by Stanley Boorman. (2008): 35-74. Cambridge: Cambridge University Press.

Budden, Julian. "Barbaia, Domenico." *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2 (2001): 684-685. Oxford University Press. 2001.

—. "Rubini, Giovanni Battista." Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press, 2009. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.24051>

Bullrich Gaona Wernicke S.R.L. <http://bullrichgaonawernicke.com/R236/R236> Accessed March 28, 2021.

—. <http://bullrichgaonawernicke.com/pagcontenidosBGW.htm> Accessed March 28, 2021.

- Burke, Edmund. *Annual Register or the View of the History, Politics, and Literature for the 1807*. London: Harding & Wright, and W. Wilsons. 1809.
- Bussi, Francesco. "Tacchinardi, Nicola." Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press. 2001. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.27349>
- Butti, Vincenzo. *Gazzetta di Milano*, n.338. dicembre 3. martedì. (1816): 4. Milano: Gazzetta ufficiale.
- Cagliari, Carlo. "Notizie musicali." *Il vaglio, giornale di scienze, letter, arti*. 28 gennaio. (1843): 2-3. Venezia: Coi tipi di Alvisopoli
https://www.google.co.jp/books/edition/Il_vaglio_antologia_delle_letteratura_pe/Uu2w5MQc5SsC?hl=ja&gbpv=1&dq=Il+Vaglio+1843+Cagliari&pg=PA31&printsec=frontcover
- Calvet. "Las Arpistas Romanas, que dirige Mme. Isabella Rosati Caserini y que han dado notables conciertos en el Teatro de Parish," *El Teatro*. n.37. octubre (1903): 24
- Calvo-Manzano, María Rosa. "Las curiosas historias de las arpas del Museo de Instrumentos Musicales del RCSM de Madrid y las vidas docentes y artísticas de los instrumentistas que las tañerón." *Musica*, 20: 45-78. Madrid: Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. 2013.
- Cambiaghi, Mariagabriella. *La scena drammatica del teatro alla Canobbiana in Milano (1779-1892)*. Firenze: Bulzoni. 1996.
- Cambiasi, Pompeo. *Teatro alla Scala, 1776-1881: Commissioni teatrali, cenni storici e descrittivi, pianta del fabbricato, serie delle opere in musica*. Milano: Ricordi. 1881.
- Capolupo, Michele. "Al via la rassegna Harp Mater(a) con il concerto dedicato ad Annamaria Manicone nella biblioteca Stigliani di Matera." Sassilive.it. 2019. <https://www.sassilive.it/cultura-e-spettacoli/musica-cultura-e-spettacoli/al-via-la-rassegna-harp-matera-con-il-concerto-dedicato-ad-annamaria-manicone-nella-biblioteca-stigliani-di-matera-report-e-foto/> Accessed May 6, 2022.
- Caprioli, Leonella Grasso. "Millico, Vito Giuseppe." *Dizionario biografico degli italiani*. vol.74. 2010. https://www.treccani.it/enciclopedia/vito-giuseppe-millico_%28Dizionario-Biografico%29/
- Caramiello, Francesco. *Canzoni napoletane e celebri melodie trascritte e variate per arpa*. Bologna: Tactus s.a.s.di Gian Enzo Rossi & C. 2018.
- Caramiello, Giovanni. *Le Serenate del Vesuvio: 6 melodie popolari trascritte e variate per arpa in forma di studi, op.12*. Napoli: T. Cottrau. n.d.
- . *Rimembranza di Napoli, op.6*. Milano: Tito d G. Ricordi, 1877.
- . *Scelta di Pezzi Classici pel complemento dello Studio dell'Arpa*. Milano: G. Ricordi & C, 1890.
- Carr, Bruce, and Nicholas Temperley. "Bochsa, (Robert) Nicholas Charles." Grove Music Online.

- Oxford Music Online. Oxford University Press. 2001.
<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.03341>
- La Casa della Musica. <https://www.lacasadellamusica.it/cronologia/index>. Accessed March 28, 2021.
- Caserta, Giovanni. "Sole-Nicola," Agenzia di promozione territoriale della Basilicata. <http://www.ap.basilicata.it/Sole-Nicola.1250.0.html> Accessed August 16, 2019.
- Cassaro, James. P. *Gaetano Donizetti: A Research and Information Guide*, 2nd ed. (2009): 151. London: Routledge.
- Castelbarco, Cesare di. *Gazzetta musicale di Milano*. anno.VI. n.9. 28 febbraio (1847).
- Catalogo generale dei beni culturali. <https://catalogo.beniculturali.it/detail/PhotographicHeritage/0800430361#lg=1&slide=0> Accessed November 18, 2018.
- Cattarulla, Camilla. "Un bastimento carico di note: musica, musicisti e cantanti italiani in Argentina," Archivio Storico dell'Emigrazione Italiana. 18 Marzo 2016. A.S.E.I., Archivi.
<https://www.asei.eu/it/2016/03/un-bastimento-carico-di-note-musica-musicisti-e-cantanti-italiani-in-argentina/> Accessed August 28, 2021.
- Cecco, Gregorio di. *Madonna che allatta il Bambino*. Museo dell'Opera del Duomo di Siena, 1423. <http://www.scopriresiena.it/wp-content/uploads/2013/12/Gregorio-di-Cecco.jpg> Accessed March 23, 2020.
- Celeste, Giulia Rosa. *L'arpa popolare viggianese nelle fonti documentarie*. Viggiano: Comune di Viggiano, 1989.
- Centenari, Fratelli. "Giovanni Caramiello," *Annuario dei musicisti manuale dei cultori e degli amatori*: 79. Roma: Casa Editrice Musica, 1914. digitale.bnc.roma.sbn.it/tecadigitale/giornali/RML0028396/1914/unico/00000093 Accessed November 25, 2019.
- Centro de Documentación de las Artes Escénicas y de la Música (CDAEM).
https://www.teatro.es/catalogo-integrado/lamina-las-arpistas-romanas-que-dirige-mme-isabella-rosati-caserini-y-que-han-dado-notables-conciertos-en-el-teatro-de-parish-34538-2?set_language=en
 Accessed April 2, 2022.
- Centro Culturale e di Studi Storici "Brigantino." <http://www.ilportaledelsud.org/monete.htm> Accessed March 28, 2021.
- Centro Ricerche Prato.
http://www.crprato.it/sito/index.php?option=com_content&view=article&id=506:marcovaldi-goggi-emilia&catid=54:personaggi-pratesi-nuovo&Itemid=186 Accessed March 23, 2020.
- Cernicchiaro, Vincenzo. *Storia della musica nel Brasile dai tempi coloniali sino ai nostri giorni (1549-*

- 1925). Milano: Fratelli Riccioni. 1926.
- Cerreto, Scipione. *Della pratica musica; vocale e strumentale* vol.3. Napoli: Gio. Iacomo Carlino. 1601. https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/0/0b/IMSLP463513-PMLP752677-Cerreto_Pratica_Book_3_high_res.pdf
- Challoner, Robert. *History of the Science and Art of Music; Its Origin, Development, and Progress*. New York: G. D. Newhall & Company. 1880.
- Chan, Valerio Celia. “*Felix Godefroid: Virtuoso Harpist and Composer: An Overview of his Performance Career and Harp Compositions*.” D. Mus. diss., Indiana: Indiana University. 2008.
- シャルナセ, エレーヌ、フランス・ヴェルニヤ 『ハーブ リュート ギター』 浜田 滋郎 (訳) 東京: 白水社 1792 年。 [Charnassé, Hélène, and France Vernillat, *Les instruments à cordes pincées*. Paris: Presses universitaires de France.1970]
- Chatelle, Paola. *Caprice; The Cross-strung Chromatic Harp (Pleyel)*. Bruxelles: Studio Air Odéon. 2007.
- Chi era costui. <http://www.chieracostui.com/costui/docs/search/schedaoltre.asp?ID=25112> Accessed March 28, 2021.
- Chiesa dei Battuti di Caselle Torinese. <http://battutidicaselle.blogspot.com/p/appuntamenti.html> Accessed March 28, 2021.
- Chilesotti, Oscar. “Scarlatti (Alessandro, Domenico e Giuseppe),” *I nostril maestri del passato*. (1882): 65-72. Milano: R. stabilimento musicale tito di Gio. Ricordi. https://www.google.co.jp/books/edition/I_nostril_maestri_del_passato/dFZbAAAACAAJ?hl=ja&gbpv=1&dq=I+nostril+maestri+del+passato&printsec=frontcover
- Chiossone, David. *La suonatrice d’arpa; dramma in tre atti*. Firenze; Libreria teatrale di Angiolo Romei. 1853.
- Cianchi, Emilo. *Atti dell’accademia del R. istituto musicale di Firenze*. anno.10. (1872): 28-30. Firenze: Stabilimento Civelli. https://books.google.co.jp/books/download/Atti_dell_Accademia_del_R_Istituto_music.pdf?id=rKX4mKdfKuIC&hl=
- Chiappini, Filippo, Bruno Migliorini, and Ulderico Rolandi. *Vocabolario romanesco*. Rome: Chiappini Editore. 1967.
- Cleary, Maria Christina. “The Invention of the 18th Century: The Harp Organisé and Pedals,” *The American Harp Journal*. Winter. (2018): 22-38. American Harp Society, inc.
- . *The “harpe organisée” 1720-1840. Rediscovering the lost pedal techniques on harps with a single-action pedal mechanism*. Leiden: Universiteit Leiden. 2016.

Cockington, James. "Collectors Pluck 19th Century Harps from Obscurity," *The Sydney Morning Herald*. August 15. (2016). Sydney: Fairfax Media.

<https://www.smh.com.au/money/investing/collectors-pluck-19th-century-harps-from-obscurity-20160814-gqscb3.html> Accessed March 28, 2021.

Colombani, Ernesto. *Catalogo della collezione d'autografi lasciata alla R. Accademia filarmonica di Bologna dall'accademico ab. dott. Masseangelo Masseangeli e catalogo della collezione di ritratti in fotografia*. Bologna: Forni Editori. 1969.

Combarieu, Jules. "Madame Tassu-Spencer," *La Revue Musicale*. vol.3, n.12, 15 septembre. (1903): 497-498. <https://bluemountain.princeton.edu/bluemtn/?a=d&d=bmtnabj19030915-01&e=>

—. "Séances de musique ancienne et moderne pour harpe chromatique," *La revue musicale*. n.9, 1 mai.(1909): 248. <https://bluemountain.princeton.edu/bluemtn/?a=d&d=bmtnabj19090501-01.2.3&e=>

Comune di Chianciano Terme.

<http://www.comune.chianciano-terme.siena.it/comunicazione/comunicati-stampa/cultura-visitabile-al-pubblico-la-madonna-nera-di-chianciano-terme/> Accessed January 8, 2019.

Comune di Torino. http://www.comune.torino.it/archivistorico/mostre/expo_2003/foto/3-SIM-C1965-COP.jpg Accessed March 28, 2021.

—. http://www.comune.torino.it/archivistorico/mostre/expo_2003/foto/3-ASCT-SIM-C1965-PIA.jpg Accessed March 28, 2021.

Comune di Viggiano. www.comuneviggiano.it/pubbl_m1/musica01.pdf Accessed January 8, 2019.

—. www.comuneviggiano.it/pubbl_m1/musica02.pdf Accessed September 1, 2018.

—. www.comuneviggiano.it/pubbl_m1/musica04.pdf Accessed January 8, 2019.

—. www.comuneviggiano.it/pubbl_m1/musica07.pdf Accessed January 8, 2019.

—. www.comuneviggiano.it/larpa_viggianese.htm Accessed September 4, 2018.

Comuni Italiani. <http://www.comuni-italiani.it/076/098/stemma.html> Accessed January 8, 2019.

Conservatoire royal de Bruxelles. <http://www.conservatoire.be/en/the-conservatoire/history/> Accessed March 29, 2021.

Conservatorio Arrigo Boito di Parma. <https://www.conservatorio.pr.it/doc/corsi-tradizionali/idoneita-e-promozioni.pdf> Accessed January 20, 2019.

Conservatorio di musica Carlo Gesualdo da Venosa Potenza. <http://www.conservatoriopotenza.it/sites/>

default/files/allegati_articoli/programmi%20di%20studio%20dei%20corsi%20preaccademici.pdf
Accessed January 20, 2019.

Conservatorio San Pietro a Majella. *The Conservatory of San Pietro a Majella*. Napoli: Editrice Electa, 2008.

Conservatorio statale di musica Giuseppe Verdi Torino.
https://www.conservatoriotorino.gov.it/wpcontent/uploads/2015/11/05_07_2017_Corsi_Pre_Accademici_Programmi_per_gli_esami_di_ammissione.pdf
Accessed January 20, 2019.

Conservatorio Tito Schipadi Lecce. www.conservatoriolecce.it/attachments/article/1256/FPA_tab.B.pdf
Accessed January 20, 2019.

Corsi, Cesare. "Napoli, Teatro di San Carlo. (1806-1840)," *Studi verdiani*. n.11. (1996) Parma: Istituto nazionale di studi verdiani.

—. "Un'armonia competente: L'orchestra dei teatri reali di Napoli nell'Ottocento," *Studi verdiani*. n.16. (2002). Parma: Istituto di studi verdiani.

Corsini, Andrea. *I Bonaparte a Firenze*. Firenze: L.S. Olschki. 1961.

Cordamonte, Donna G. "Dell'Arpa, Giovanni Leonardo." *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol.7. (2001): 174. Oxford University Press.

—. "Primavera, Leonardo." *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol.20. (2001): 321. Oxford University Press.

Cortoni, de Mr. "Annonce." *Staats und gelehrte zeitung des hamburgischen unpartheyischen correspondenten*. No. 90, 6 Juni (1829a): 6.

—. "Annonce." *Staats und gelehrte zeitung des hamburgischen unpartheyischen correspondenten*. No. 94, 13Juni (1829b): 2.

Corvino, Cipriano Lucio. *La tradizione dell'arpa a Viggiano*, Rome: Romeo Porfidio Editore. 1984.

Cosentino, Elena. "Ferdinando Marcucci, l'arpista protégé da Rossini," *Bollettino del centro rossiniano di studi*, anno 48. (2008): 45-65. Pesaro: Conservatorio di Musica G. Rossini.

Creighton's Collection. <http://www.creightonscollection.co.uk/index.html?Pages/scores/SM/SM313.htm~mainFrame> Accessed March 23, 2020.

Crichton, Ronald, and John Lucas. "Beecham, Thomas." *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol.3. (2001): 66-67. Oxford University Press.

- Crocker, Sarah Katherine. *"The Descriptive Miniatures of Alphonse Hasselmans and Henriette Renié; An Examination of the Pedagogical and Artistic Significance of Salon Pieces for Harp."* D.M.A., Tuscaloosat, Alabama: The University of Alabama. 2013.
- Croll, Gerhard, Irene Brandenburg. "Millico, (Vito) Giuseppe". Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press. 2001. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.18697>
- Dacier, Émile. "Harpe Chromatique (Salle Pleyel)," *La revue musicale*. n.3, 1 février. (1908): 84-85. <https://bluemountain.princeton.edu/bluemtn/?a=d&d=bmtnabj19080201-01.2.2.11>
- DAHR. https://adp.library.ucsb.edu/index.php/mastertalent/detail/311515/De_Stefano_Salvatore Accessed March 30, 2022.
- Dal Maso, Cinzia. "Con zampognari e carciofolari arrivavano le melodie di Natale." *Specchio Romano*, dicembre. (2003): 13.
- Davis, John A. *Naples, and Napoleon: Southern Italy and the European Revolutions, 1780-1860*. Oxford University Press. 2006.
- De Angelis. "Scarlatti (Il Cavalier Alessndro)", "Scarlatti (Domenico)," *Biografia universale antica e moderna*. vol. 51. (1829): 316-318. Venezia: Presso Gio. Batista Missiaglia. https://www.google.co.jp/books/edition/Biografia_universale_antica_e_moderna_os/uaZNIUN-fCsC?hl=ja&gbpv=1&dq=Biografia+universale+antica+e+moderna&printsec=frontcover
- De Boni, Filippo. "Scarlatti (il cav . Alessandro)", "Scarlatti (Domenico)," *Biografia degli artisti*. vol. unico. (1840): 928-929. Venezia: Co' tipi del Gondoliere. https://www.google.co.jp/books/edition/Biografia_degli_artisti/Z74TAAAAQAAJ?hl=ja&gbpv=1&dq=BIOGRAFIA+DEGLI+ARTISTI&printsec=frontcover
- De Bourcard, Francesco. *Usi e costumi di Napoli e contorni; descritti e dipinti*. Napoli: stabilimento tipografico di Gaetano Nobile. 1853.
- Debenedetti, Santorre Zaccaria. *Il "Sollazzo"*. Torino: LiberLiber. 1922.
- De Grazia, Paolo. "Vita musicale," *Rivista musicale italiana* (1941): 230-232. Torino: Libreria Editrice Fratelli Bocca.
- Del Greco, Frances. "Avissi," *Gazzetta di Firenze*. anno. n.23. martedì, 23 febbraio. (1836): 4. Firenze: Giornale ufficiale del Granducato di Toscana. https://www.google.co.jp/books/edition/_/_eFc2AQAAQAAJ?hl=ja&gbpv=0
- De Lorenzo, Leonardo. *My Complete Story of the Flute: The Instrument, the Performer, the Music*. New York: The Citadel Press, Inc. 1951.
- Deuell, Nancy, and Dominique Piana. "Alice Lawson Aber-Count: Harp historian extraordinaire,"

American Harp Journal. Summer. American Harp Society. (2014): 10-14.

DeVale, Sue Carole, and Nancy Thym-Hochrein. "7. Mechanized harps and later 'harpes chromatiques'. (i) Hook harps and single-action pedal harps." Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press, 2001. <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000045738?rskey=GRgzwW&result=3#omo-9781561592630-e-0000045738-div2-0000045738.5.7>

Di Bello, Albert. *I Luoghi del lavoro*. Milano: Ufficio Conservazione e valorizzazione raccolto storiche. 2017.

Di Cesare, Maria Carmela. "Girard, Bernardo." *Dizionario biografico degli italiani*. vol.56. 2001. https://www.treccani.it/enciclopedia/bernardo-girard_%28Dizionario-Biografico%29/

Di Mauro, Raffaele. *I Passatempi musicali di Guglielmo Cottrau: matrici colte e popolari di un repertorio urbano*. Napoli: Guida. 2013.

Di Monte, Michele. "Michetti, Francesco Paolo." *Dizionario biografico degli italiani* vol. 74. (2010) https://www.treccani.it/enciclopedia/francesco-paolo-michetti_%28Dizionario-Biografico%29/

Di Stefano, Giovanni Paolo. "Pleyel after Pleyel. The instruments of Auguste Wolff and Gustave Lyon at Universal Exhibitions," *Musique Images Instruments*, XIII, (2012): 68-91. Paris: CNRS editions.

—. "Strumenti musicali nelle collezioni siciliane," *Strumenti musicali in Sicilia*. Palermo: CRicd, 2013.

Di Vesme, Carlo Baudi. *Del reggimento e costumi di donna, di Francesco Barberino*. Bologna: Presso Gaetano Romagnoli. 1875.

Dizi, François Joseph. *Quarantotto studi per arpa*. Luigi Maurizio Tedeschi ed. Milano: G. Ricordi. 1922.

—. *48 études pour la harpe*. Alphonse Hasselmans ed. Paris: Henry Lemoine & Cie. 1959.

—. *48 studies for the harp*. John Thomas ed. London: Chappell & Co. 1850.

—. *Quarante-huit études ou fantaisies composées pour la harpe à double mouvement*. Paris: Chez Ice. Pleyel. 1827.

—. *Quarante-huit études ou fantaisies composées pour la harpe à double mouvement. V. 2 Douze fantaisies ou exercices*. Paris: A la Nouvelle-Orleans chez E. Johns & Co. 1827.

Donizetti, Gaetano. *Larghetto e Allegro*. manuscript, n.d. Bergamo, Archivio del Museo donizettiano, BG0385. ドニゼッティ博物館所蔵 (識別番号: IT¥ICCU¥LO1¥1064173) <https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/a/aa/IMSLP584829-PMLP940717->

Donizetti_Larghetto_and_Allegro_A508_sc_ms_BG_LO11064173.pdf

—. *Larghetto e Allegro per violino e arpa*. Edited by Mirella Vita. Milano: Edizioni musicali Sangallo. 1960. OCLC No. : 367813838.

—. *Sonate für Violine (Flöte) und Harfe*. Edited by Raymond Meylan. Frankfurt: Litolf/Peters. 1970. OCLC No. : 487922163.

—. *Larghetto and Allegro for Violin (Flute) and Harp*. Edited by Dewey Owens. New York: Lyra Music Company. 1980. OCLC No. : 28542978

Du Camp, Maxime. “La mendicité a Paris; Saint-Denis et Villers-Cotterêts.” 1er mai 1870. *Revue des Deux Mondes*, 87 (Table des matières, mai-juin 1870.):175-212.

Duro, Aldo. “Mille, Spedizione dei.” *Vocabolario della Lingua Italiana*, vol.4: 486. Roma: Giovanni Treccani. 1994.

Eckert, Jr. Thor. “Dilling, Mildred.” Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press. 2001. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.A2092987>

Edition Peters. <https://www.editionpeters.com/company> Accessed August 28, 2020.

Edwards, Owain. “Thomas, John.” *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol.25: 410-411. Oxford University Press. 2001.

Eisenbeiss, Philip. *Bel Canto Bully: The Life and Times of the Legendary Opera Impresario Domenico Barbaja*. London: Haus Publishing Ltd. 2013.

Encyclopaedia Britannica. “Victorien Sardou.” <https://www.britannica.com/biography/Victorien-Sardou> Article revised. Mar 16, 2006.

Esposti, Emanuela Degli. “Convegno a Bologna: L’evoluzione dell’arpa nel periodo classico.” In Chordis. 27 settembre 2018. <http://www.associazioneitalianarpa.it/convegno-a-bologna-levoluzione-dellarpa-nel-periodo-classico/> Accessed August 28, 2021.

Fabbricanti di pianoforte in Italia. https://www.lievementeeck.eu/pianoforti_italiani_t.htm Accessed March 30, 2021.

Fabris, Dinko. “The harp in Naples 1500-1700,” *Historische Harfen: Beiträge zur Theorie und Praxis historischer Harfen / Historical harps: Theoretical and practical aspects of historical harps*. Basel: Schola Cantorum Basiliensis, 1991.

Fabris, Dinko. “Majone, Ascanio.” *Dizionario biografico degli italiani*. vol.67. 2006. [https://www.treccan.it/enciclopedia/ascanio-majone_\(Dizionario-Biografico\)](https://www.treccan.it/enciclopedia/ascanio-majone_(Dizionario-Biografico))

- Farina, Salvatore. "Notizie Italiane." *Gazzetta musicale di Milano*. anno. XXXI. n.4. 23 gennaio (1876): 36-37. Milano: Ricordi.
- Faustini, Pietro. "Accademie, istituti, scuole e società musicali." *Gazzetta musicale di Milano*, n.22. 29 maggio (1902): 312-313. Milano: Ricordi.
- Fazzini, Gianni, and Domenico Proietti. "Liberatore, Raffaele." *Dizionario biografico degli Italiani*. vol. 65. 2005. https://www.treccani.it/enciclopedia/raffaele-liberatore_%28Dizionario-Biografico%29/
- Fétis, Joseph. *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*. vol.6. 1840. Bruxelles: Meline, Cans et Compagnie.
<https://archive.org/details/biographieuniver006ft/page/430/mode/2up?view=theater>
- Fiorentino, Pier Angelo. "Felix Godefroid," *The Musical World*, No.18. vol. 22 May 1. (1847): 277-278. London: J. Alfredo Novello.
https://www.google.co.jp/books/edition/The_Musical_World/FJMPAAAAYAAJ?hl=ja&gbpv=1&dq=%E2%80%9CFelix+Godefroid,%E2%80%9D+The+Musical+World,+No.18.&pg=PA277&printsec=frontcover
- Fiori, Alessandra. "Landini, Francesco." *Dizionario biografico degli italiani*, vol.63. 2004. https://www.treccani.it/enciclopedia/francesco-landini_%28Dizionario-Biografico%29/
- Fiori, Gaetano. *Cenni storici intorno alle lettere, invenzioni, arti, commercio ed agli spettacoli teatrali per l'anno 1835 al 1836*. Bologna: Tipografia della Volpe. 1835.
- Flood, William H. Grattan. *The story of the harp*. London: The Walter Scott publishing. 1905.
- Florimo, Francesco del cavaliere. *Cenno storico sulla scuola musicale di Napoli*. vol.1. Napoli: Tipografia di Lorenzo Rocco, 1869. 国立ナポリ図書館所蔵 [ark:/13960/t4vj0509k]
https://archive.org/details/bub_gb_mhM4pqc0GPYC
- Fondazione Camillo Caetani. <https://www.fondazionecamillocaetani.it/leone-caetani/> Accessed March 28, 2021.
- Forbes, Elizabeth. "Davide [David], Giovanni." Grove Music Online. Oxford Music Online. 2001. Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.07277>.
- Foschini, G. F. 1898 *L'esposizione nazionale*. Torino: Roux Frassati e Co. 1898a.
<https://www.museotorino.it/resources/pdf/books/254/#312/z>
- . "La musica all'Esposizione generale italiana di Torino 1898," *Rivista musicale italiana*. vol.5. (1898b): 787-836. Torino: Libreria Editrice Fratelli Bocca.
<https://www.museotorino.it/resources/pdf/books/254/>
- Fruttini, Rino. "Documento progettuale'Enclave artigianato casa & bottega in un rione del centro

- storico di Perugia' (prima bozza)," Posted Agosto 24, 2018.
<http://www.rinofruttini.it/2018/08/24/documento-progettuale-enclave-artigianato-casa-bottega-in-un-rione-del-centro-storico-di-perugia-prima-bozza/>
 Accessed March 28, 2021.
- Gabrieli, Francesco. "Caetani, Leone." *Dizionario biografico degli italiani*. vol. 16. Rome: Istituto dell'Enciclopedia Italiana. 1973. https://www.treccani.it/enciclopedia/leonecaetani_%28Dizionario-Biografico%29/
- Gala, Giuseppe Michele. *L'arpa di Viggiano*. Firenze: Edizioni Taranta. 1991.
- . *Le tradizioni musicali in Lucania: strumenti*. Bologna: SGA Storia geofisica ambiente. 2007.
- Galassi, Mara. et al. "Le stele della sera: A quattro arpe." *Grandezze & Meraviglie. XVI Festival musicale Estense*. (2013): 42-45. Modena: Associazione musicale Estense per la diffusione della musica antica e paolini editore. 2013.
- Galassi, Mara, e Lorenzo Montenz osb. *Luciana Chierici: In ricordo di una grande artista*. S.Secondo Parmense: Borgo del pozzo. 2014.
- Galeotti, Cesare. *Fantasie pour Harpe*. Op.138.Paris: Enoch & C^{ie}. 1908.
- Galilei, Vincenzo. *Dialogo di Vincentio Galilei Nobile Florentino della musica antica, e della moderna*. Firenze: Giorgio Marescotti. 1581. https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/7/7a/IMSLP91211-PMLP187468-Galilei_-_Dialogo_della_musica.pdf
- Gandini, Alessandro. *Cronistoria dei teatri di Modena dal 1539 al 1871*. (1873): 2, Modena: Tipografia Sociale.
- García, Anna Teresa Macías. *El arpa e instrumentos emparentados y su presencia en la obra de Johan Wolfgang von Goethe*. Madrid: Universidad complutense de Madrid. 2012.
- Gasparini.D.L. "Necrologia," *Gazzetta di Firenze*. n.154. martedì, 26 dicembre. (1837): 4. Firenze: Giornale ufficiale del Granducato di Toscana. https://www.google.co.jp/books/edition/Gazzetta_di_Firenze/MCBKtGgk8l0C?hl=ja&gbpv=1&dq=
- Gazzetta di Firenze*. "Avvisi." n.63. 27 maggio. (1847): 4. Firenze: Logge del Grano. https://books.google.co.jp/books?id=hLUSj3DXzowC&printsec=frontcover&hl=ja&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false
- Gazzetta di Genova*. "Teatri," n.35. sabato 2maggio:1. (1835): 1. Genova: Giornale ufficiale. [https://www.google.co.jp/books/edition/Gazzetta_di_Genova/9QkNx5J9x9MC?hl=ja&gbpv=1&dq=Gazzetta+di+Genova.+%E2%80%9CTeatri,%E2%80%9D+2maggio:1.+\(1835\):&pg=PP143&printsec=frontcover](https://www.google.co.jp/books/edition/Gazzetta_di_Genova/9QkNx5J9x9MC?hl=ja&gbpv=1&dq=Gazzetta+di+Genova.+%E2%80%9CTeatri,%E2%80%9D+2maggio:1.+(1835):&pg=PP143&printsec=frontcover)

- Gazzetta di Milano*. n.338. 3 dicembre martedì, (1816): 1340. (Giornale italiano. Vol.2. p.1340).
https://books.google.co.jp/books?id=E5o8AQAAIAAJ&printsec=frontcover&hl=ja&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false
- Gazzetta musicale di Milano*. “Notizie Varie.” n.38. 18 settembre (1842): 168. <https://www.internetculturale.it/jmms/iccuviewer/iccu.jsp?id=oai%3Awww.lacasadellamusica.it%3A6%3APR0164%3A1842GMM&mode=all&teca=Casa+della+musica+di+Parma&fulltext=1>
- Gazzetta musicale di Milano*. “Storia Moderna della Musica,” n.40. 2 ottobre. (1842): 174. <https://www.internetculturale.it/jmms/iccuviewer/iccu.jsp?id=oai%3Awww.lacasadellamusica.it%3A6%3APR0164%3A1842GMM&mode=all&teca=Casa+della+musica+di+Parma&fulltext=1>
- Gazzetta musicale di Milano*. “Carteggio Particolare,” n.42. 18 ottobre (1846): 333. <https://www.internetculturale.it/jmms/iccuviewer/iccu.jsp?id=oai%3Awww.lacasadellamusica.it%3A6%3APR0164%3A1846GMM&mode=all&teca=Casa+della+musica+di+Parma&fulltext=1>
- Gazzetta musicale di Milano*. “Corrispondenze,” anno. XXXI. n.19. 7 maggio. (1876): 165.
https://books.google.co.jp/books?id=sEIJAQAAMAAJ&printsec=frontcover&hl=ja&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false
- Gevaert, F. A. *Traité general d'instrumentation*. Gand, Liège: V. et Ch. Gevaert et fils. 1863.
https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/2/2a/IMSLP424184-PMLP688610-Gevaert_-_Trait%C3%A9_g%C3%A9n%C3%A9ral_d'instrumentation_-_Bk-BDH.pdf
- . *Nouveau Traité d'instrumentation*. Paris: Lemoine & fils. 1885.
[https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/3/36/IMSLP298520-PMLP483649-Gevaert_FA_Nouveau_trait%C3%A9_d'instrumentation_\(Lemoine\).pdf](https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/3/36/IMSLP298520-PMLP483649-Gevaert_FA_Nouveau_trait%C3%A9_d'instrumentation_(Lemoine).pdf)
- Ghiglione, Marco. “Carnevale italiano in musica,” *New magazine Imperia*. n. 1. gennaio/febbraio (2009): 34-40. Imperia: Centro Editoriale Imperiese.
- Ghione, Paola, and Rossi Valentina Sagaria. *L'archivio Leone Caetani all'Accademia del Lincei*. Roma: L'Erma di Bretschneider. 2004.
- Gifford, Paul M. *The Hammered Dulcimer: A History*. Lanham, Maryland: Scarecrow Press. 2001.
- Gilbert, David. “Prix de Rome”, Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press. 2001. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.40632>
- Ginastera, Alberto. *Harp Concerto*. New York: Boosey & Hawkes. 1974.
- . *Sonatina for harp*. New York: Boosey & Hawkes. 2020.
- Giustiniani, Lorenzo. *Dizionario geografico-ragionato del Regno di Napoli*. vol.10: 61. 1805.

Giordana, Daniela. "Giacomelli, Giovan Battista, detto Giambattista del Violino". *Dizionario biografico degli italiani*. Vol. 54. 2000. https://www.treccani.it/enciclopedia/giacomelli-giovan-battista-detto-giambattista-del-violino_%28Dizionario-Biografico%29/

Godefroid, Félix. *La danse des Sylphes* Mainz: B. Schott's Söhne, n.d. (c.1880). Plate 10654. https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/a/a9/IMSLP461108-PMLP748851-Godefroid-La_danse_des_sylphes-_rondo_brillant,_%C3%A9tude.pdf

—. *Etude de concert en Mib mineur pour harpe, op. 193*. Milano: Ricordi, 1896.

Goodrich, Frank Boott. *The Court of Napoleon; Society under the First Empire, with Portraits of its Beauties, Wits, and Heroines*. New York: Derby and Jackson. 1858.
<https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?i d=coo1.ark:/13960/t8tb1p06f&view=1up&seq=>

Govea, Wenonah Milton. *Nineteenth and Twentieth Century Harpists*. Westport, Connecticut: Greenwood press. 1995.

Graham-Jones, Jean. "sainete criollo," *The Oxford Encyclopedia of Theatre and Performance*. Print Published: 2003, Published online: 2005.
<https://www.oxfordreference.com/view/10.1093/acref/9780198601746.001.0001/acref-9780198601746-e-3454>

Gramatica, Antiveduto. *La Santa Cecilia e Angeli musicanti*.
<https://www.museicivicitreviso.it/public/category-link-visite-virtuali/Antiveduto-Santa-Cecilia.jpg>
March 23, 2020.

Grande, Tiziana. "La scuola arpistica napoletana tra otto e novecento," *Musica+*. N.45 luglio. (2016): 23-26.

Grandjany, Marcel. *Fantaisie pour harpe sur un theme de J. Haydn, op. 31*. Paris: Alphonse Leduc. 1958: 4.

Graziani, Vincenzo Maria. *L'invitation à la valse pour le piano par CH. M. de Weber, transcrite eu duo pour harpe et piano, op. 15*. Milano: Ricordi. 武蔵野音楽大学所蔵 [識別番号: 111022224,AM1.2/W388inv]

—. *60 nuovi esercizi tecnici, op.41*. Milano: Ricordi. c.1861.

Grégor, Hans, Luigi Mancinelli, and Gustave Lyon. "Correspondence," *La revue musicale*. N.12, 15 juin. (1908): 359-362.

Griffiths, Ann. "Grandjany, Marcel (Georges Lucien)." Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press. 2001. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.11617>

—. "Laskine, Lily." Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press.

2001. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.16056>
- . “Zabaleta, Nicanor.” Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press. 2001. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.30757>
- . “A Dynasty of Harpmakers,” Adelaïs. 2002. <http://www.adlaimusicpublishers.co.uk/pages/harpists/erard.htm> Accessed September 3, 2018.
- , and Richard Macnutt. “Naderman.” *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol.17. 2001: 588-590. Oxford University Press.
- グリフィス, アン、ジョアン・リマー 「2 列弦のハープ」「3 列弦のハープ」『ニューグローヴ世界音楽大事典』1980 年。[Griffiths, Ann and Joan Rimmer. “Double Harp,” “Triple Harps.” *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 1980.]
- Grossi, Gennaro. Battista. Giovanni.; “Alessandro Scarlatti,” *Biografia degli uomini illustri del Regno del Napoli*. Tomo. 6. (1819): 283-287
https://books.google.co.jp/books?id=m3QYAkLeZP8C&printsec=frontcover&hl=ja&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false
- . “Domenico Gizzi e Gizziello suo allievo.” *Biografia degli uomini illustri del Regno del Napoli*. Tomo. 6. (1819): 162-169. Ibid.
- Grossi, Maria. *Metodo per arpa con l'aggiunta di 65 piccoli studi facili e progressivi di Ettore Pozzoli*. Milano: Ricordi. 1986.
- Gurlitt, Wilibald. *Syntagma Musicum II. Wolfenbüttel: Michael Praetorius, 1619-1620*. Kassel: Bärenreiter. 1958.
- Haar, James. “Festa, Costanzo.” Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press. 2001. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.09554>
- Haefner, Jaymee. “A Second Interview with Henriette Renié (1875-1956),” translated by Claire Renaud. *The American Harp Journal*. Summer issue. (2018): 10-15.
- Harrison, Cope Eliza. *Best Companions: Letters of Eliza Middleton Fisher and Her Mother, Mary Hering Middleton, from Charleston, Philadelphia, and Newport, 1839-1846*. ColuFlorimbia: Hering Middleton, from Charleston, Philadelphia, and Newport, 1839-1846. ColuFlorimbia: University of South Press. 2001.
- Heger, Simonetta. “Mirella Vita,” *Enciclopedia delle donne*. Milano: Società per l'enciclopedia delle donne. <http://www.enciclopediadelledonne.it/biografie/mirella-vita/> Accessed September 4, 2018.
- Heugel, Jacque. “Concours du Conservatoire,” *Le Ménestrel*. Vendredi 12 Juillet. (1829): 320. Paris:

- Ménestrel Bureaux. 1829. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5622071p/f6.item> Accessed March 23, 2020.
- Hindrichs, Thorsten. “Litolff (Henry Litolff’s Verlag).” MGG online. 2004 Print edition, Published online: November 2015. <https://www.mgg-online.com/article?id=mgg08219&v=1.1&rs=mgg08219>
- The History of Medicine Topographical Database. http://himetop.wikidot.com/ospizio-marino_ Accessed March 23, 2020.
- ホフマン, フライア『楽器と身体 - 市民社会における女性の音楽活動』阪井 葉子/玉川 裕子 (訳) 東京: 春秋社 2004 年。[Hoffmann, Freia. *Instrument und Körper: die musizierende Frau in der bürgerlichen Kultur*. Berlin: Insel Verlag, 1991]
- Howard, Patricia. *C. W. Von Gluck: Orfeo*. Cambridge: Cambridge University Press. 1981.
- Hüttel, Claus Henry. “Hook Harps,” Claus Henry Hüttel Historical Harp Maker since 1985. (2023). <https://www.historical-harps.de/en/harps/hook-harps> Accessed March 31, 2023.
- Iesùè, Alberto. “Festa, Costanzo.” *Dizionario biografico degli italiani*. Vol.47. 1997. [https://www.treccani.it/enciclopedia/costanzo-festa_\(Dizionario-Biografico\)](https://www.treccani.it/enciclopedia/costanzo-festa_(Dizionario-Biografico))
- In chordis*. “Musica preziosa di Giovanni Caramiell,” Associazione italian arpa. 22 febbraio, 2015. <http://www.associazioneitalianarpa.it/musica-preziosa-di-giovanni-caramiello/> Accessed November 25, 2018.
- . “La scuola dell’arpa viggianese.” Associazione italian arpa. 7 aprile 2017. <http://www.associazioneitalianarpa.it/la-scuola-dellarpa-viggianese/> Accessed January 22, 2019.
- The International Harp Archives at Brigham Young University. <https://archive.org/details/byuinternationalharparchive> Accessed January 20, 2019.
- . <https://www.harpsociety.org/downloads/files/MHB8GG7PSC8RJKKE93A-ihabrochure44.pdf> Accessed March 30, 2022.
- L’istituto dei chieci in Milano. <http://www.istciechimilano.it/index.php> Accessed March 28, 2021.
- Istituto nazionale di geofisica e vulcanologia terremoti. <https://ingvterremoti.wordpress.com/2014/12/16/i-terremoti-nella-storia-il-terremoto-del-16-dicembre-1857-in-basilicata-uno-dei-piu-distruttivi-della-storia-sismica-italiana/> Accessed January 11, 2019.
- Italian Historical Journal; Musical Migrants Pictures and Stories from the Lucanian Community in Melbourne*. (Special issue 2013): 2. Carlton, VIC: Italian Historical Society Journal Co.As.It.
- Izzo, Francesco. *Laughter Between Two Revolutions: Opera Buffa in Italy, 1831-1848*. Rochester, NY: University of Rochester Press, 2013.

- Jackson, Roland. "Mayone, Ascanio." Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press. 2001. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.18177>
- Jorini, Antonio. Federico. "Casa di abitazione civile", *L'edilizia moderna*. aprile. (1892): 3. Milano: Stabilimento De Marchi.
https://www.google.co.jp/books/edition/L_edilizia_moderna_periodico_mensile_di/JyaD6eD5DwIC?hl=ja&gbpv=1&dq=L%27edilizia+moderna.+aprile.1892&pg=PT32&printsec=frontcover
- Kanemitsu-Nagasawa, Masumi. *Understanding the characteristics of the single-action pedal harp and their implications for the performing practices of its repertoire from 1760 to 1830*. PhD thesis, Leeds: University of Leeds, 2018.
- Karslake, Frand. *Book Auction Records*. Vol. 75. London: Wm. Dawson & Sons, Ltd, 1977.
- 北原 敦 『イタリア史』 東京：山川出版社 2008 年。
- Krumpholz, Jean-Baptiste. *Principes pour la harpe*. Paris: P. J. D. Plouvier.1809.
[https://imslp.org/wiki/Principes_pour_la_harpe_\(Krumpholz%2C_Jean-Baptiste\)](https://imslp.org/wiki/Principes_pour_la_harpe_(Krumpholz%2C_Jean-Baptiste)).
- Lalanda, Sara Navarro. *Un modelo de política musical en una Sociedad liberal: María Cristina de Borbón-Dos Sicilias (1806- 1878)*. Madrid: Universidad Autonoma, 2013
- Langdon, Courtney. *The Divine Comedy of Dante Alighieri*. Cambridge: Harvard University Press, 1921.
- Lascaris, Di Ventimiglia. "Al sig. Direttore del Giornale teatrale di Bologna," *Teatri, arti e letteratura*. Anno.13, n.591. 2 Luglio. (1835): 149-150. Bologna: Tipografia della Volpe.
- Lawrence, Vera Brodsky. *Strong on Music: The New York Music Scene in the Days of George Templeton Strong. Volume 2: Reverberations, 1850-1856*. Chicago and London: University of Chicago Press, 1995.
- Lebano, Felice. *Sérénade Andalousienne*. Milan: Ricordi, n.d.(c.1891). Plate 81179.
https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/2/25/IMSLP466673-PMLP757981-lebano-S%C3%A9r%C3%A8nade_andalousienne.pdf
- . *Première Polacca*. Milan: Ricordi, n.d.(c.1891). Plate 84477. https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/9/94/IMSLP466672-PMLP757979-Lebano-Premi%C3%A8re_polacca.pdf
- Leocata, Massimo. "Memoria ovvero rimembranza. Analisi dell'opera Rimembranza di Napoli di Giovanni Caramiello." *La canzone napoletana. Tra memoria e innovazione*. (2013): 71-86. Roma: Consiglio Nazionale delle Ricerche, Napoli: Institute di Studi sulle Società del Mediterraneo.
- Levi, Enzo. *Francesco di Vannozzo e la lirica nelle corti lombarde durante la seconda metà del secolo*

- XIV. Firenze: Galletti e Cocci, 1908.
https://www.google.co.jp/books/edition/Francesco_di_Vannozzo_e_la_lirica_nelle/NwGQA4JifYYC?hl=ja&gbpv=1&dq=Levi,+Enzo.+Francesco+di+Vannozzo+1908&pg=PA38&printsec=frontcover
- Leydi, Roberto, and Febo Guizzi. "Strumenti musicali e tradizioni popolari in Italia," *Culture musicali*. 5. (1985): 97-153.
- . *Cante' Bergera: La ballata piemontese dal repertorio di Teresa Viarengo*. Vigevano: Editorial: Diakronia, 1995.
- Lichtenthal, Pietro. "ARPA." *Dizionario e bibliografia della musica*. vol.1. (1826):65-67. Milano: Antonio Fontana.
- Loei, Yi-Yun. "*The Use of Harp in Early Seventeenth-Century Italy*." D. M. Indiana University, 2017.
- LombardiaBeniCulturali. <http://www.lombardiabeniculturali.it/opere-arte/schede/2L010-00598/>
 Accessed March 23, 2020.
- López-Calo, José, revised by Manuel Carlos De Brito. "Kastner, Macario Santiago". Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press.
<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.14754>
- Lorenzi, Ferdinando. "Novita musicali, presso Ferdinando Lorenzi," *Gazetta di Firenze*. n.147. 7 dicembre. (1844): 4.
- Lorenzi, Giorgio. *L'arpa diatonica e l'arpa cromatica*. Firenze: Tipografia domenicana. 1911.
- . *Metodo teorico-pratico per Arpa. Op.42*. Firenze: Lapini, 1890s.
- Lossa, Augusto. *Annuario del commercio e dell'industria d'Italia, nuova edizione 1880-81*. Milano: Natale Battezzati, editore, 1881. ローマ国立中央図書館所蔵 (識別番号 TO00176426)
<http://digitale.bnc.roma.sbn.it/tecadigitale/visore/#/main/viewer?idMetadato=18094730&type=bncr>
- Lucca, Francesco. "L'arpa," *L'Italia musicale* anno primo n.26. 29 dicembre. (1847): 204-205.
<https://www.internetculturale.it/jmms/iccuviewer/iccu.jsp?id=oai%3Awww.lacasadellamusica.it%3A6%3APR0164%3A1847IM&mode=all&teca=Casa+della+musica+di+Parma&fulltext=1>
- . "L'arpa," *Gazzetta musicale di Napoli*. 10 gennaio. (1857): 11.
<https://www.internetculturale.it/jmms/iccuviewer/iccu.jsp?id=oai%3Awww.lacasadellamusica.it%3A6%3APR0164%3A1857GMN&mode=all&teca=Casa+della+musica+di+Parma&fulltext=1>
- Luisi, Leila Galleni. "Brizzi, Enea." *Dizionario biografico degli italiani*, Vol.14. 1972. [https://www.treccani.it/enciclopedia/enea-brizzi_\(Dizionario-Biografico\)/_](https://www.treccani.it/enciclopedia/enea-brizzi_(Dizionario-Biografico)/_)

- Lynn, Karyl Charna. *Breve storia dei teatri*. Milano: Gremese editore, 2001.
- . *Italian Opera Houses and Festivals*. Lanham, Maryland: The Scarecrow Press Inc, 2005.
- Macquiban, Tim. "Methodist Involvement in Women's Education in Italy," *The Bridge*. No. 38. (2019): 1-13. Rome: Ponte Sant'Angelo Methodist Church Rome.
- Maione, Ascanio. 1609. *Diversi capricci per sonare, Libro 2*. Napoli: Giovanni Battista Gargano & Lucrezio Nucci. Università di Bologna biblioteca delle arti. RISM: M1491. <https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/2/28/IMSLP462582-PMLP257078-MaioneCapricci1609.pdf>
- Malia, Scott. *Giorgio Strahler Directs Carlo Goldoni*. Lanham, Maryland: Lexington books, 1977/2014.
- Malot, Hector. *Le roman de mes romans*. Paris: Ernest Flammarion, 1896.
- Malpica, Cesare. *Poliorama pittoresco*. Vol.1. Napoli: Salvatore Pergola e Filippo Cirelli, editori-proprietary, 1836.
- Mandarini, Francesco. *Statistica della provincia di Basilicata*. Potenza: per Vincenzo Santanello, 1839.
- Marcucci, Ferdinando. *Fantasia per arpa sopra alcuni motivi dell' opera Guglielmo Tell di Rossini*. Firenze: Presso Ferdinando Lorenzi. 1840. <https://archive.org/details/fantasiaperarpas00marc>.
- . *Nell italiana in Algeri finale musica del sigre. M. Giovacchino Rossini ridotta: per arpa*. S.l.: s.n. 1825. (oclc:1049895538) <https://archive.org/details/nellitalianainal00marc>
- . *Valze: nel Barbiere di Siviglia malicia del lig. M. Giovacchino Rossini ridotta per arpa*. S.l.: s.n, 1830. <https://archive.org/details/valzenelbarbiere00marc>
- . *Variations on the Cavatina Oh mattutini albori from Rossini's Donna del Lago*. Sala, Massimiliano ed, Bologna: UT Orpheus edizioni, 2001.
- Marti, Mario. *Opere minori in volgare di Boccaccio, Giovanni*. Milan: Rizzoli, 1969.
- Martinotti, Sergio. "Giorgetti, Ferdinando." Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press. 2001. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.11174>
- . "Balbi, Melchiorre." MGG online. 1999 Print edition, Published online: November 2016. <https://www.mgg-online.com/article?id=mgg00865&v=1.0&rs=mgg00865>
- . "Pozzoli, Ettore." *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol.20 (2001): 251-252. Oxford University Press.
- Maseia, Giuseppe. "Biografie di musicisti italiani tanto artisti che ama'ori di ogni categoria-Clemente Zannetti," *Gazzetta musicale di Napoli*. Anno. XIII, no.24(1865a): 2-3. Napoli: Stabilimento

musicale di Teodoro Cottorau.

—. “Biografie di musicisti italiani tanto artisti che ama'ori di ogni categoria-Clemente Zannetti,” *Gazzetta musicale di Napoli*. Anno. XIII, no.26(1865b): 5-6. Napoli: Stabilimento musicale di Teodoro Cottorau.

Masutto, Giovanni. “Bovio, Angelo,” *I maestri di musica italiani del secolo xix: notizie biografiche*. (1882): 28. Venezia: Stab. Tip. Di G. Cecchini.
https://books.google.co.jp/books?id=Shr4AAAAMAAJ&printsec=frontcover&hl=it&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false

Mastrorizzi, Francesco. “Una scuola per riscoprire l’arpa di Viggiano.” *In Arte Multiversi*. 3 maggio. n. 72. (2015): 28-29

McKinnon, James W. “Psaltery”. Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press. 2001. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.22494>

Méndez, Marcela. *Semblanza de la Historia del Arpa en Latinoamérica: una visión comparada y latinoamericana entre México y Argentina*. Chicago, IL: Latin American Studies Association, 1998.

—. *Historia del arpa en la Argentina*. Entre Ríos: Editorial de Entre Rios, 2004.

Mercadante, Saverio. *Melodia per arpa con accompagnamento d'orchestra* manoscritta, dedicata e dettata all'alunno, Carlo Panara. 1863. ナポリ音楽院所蔵, [MSM0152157] <https://www.internetculturale.it/jmms/iccuviewer/iccu.jsp?id=oai%3Awww.internetculturale.sbn.it%2FTeca%3A20%3ANT0000%3AIT%5C%5CICCU%5C%5CMSM%5C%5C0152157&mode=all&teca=MagTeca+-+ICCU>

—. *Melodia per arpa e pianoforte*. Edited by Anna Pasetti. Bologna: Ut Orpheus. 1996.

Mercadolibre. https://articulo.mercadolibre.com.ar/MLA-867448967-arpa-clasica-JM#position=22&type=item&tracking_id=bded99d5-9e62-4bfa-a975-b808c58bea5f Accessed March 28, 2021.

Mercado libre Argentina. https://articulo.mercadolibre.com.ar/MLA-742397994-arpa-antigua-teseschi-raffael-1898-_JM Accessed March 28, 2021.

The Metropolitan Museum of Art. www.metmuseum.org/art/collection/search/502275 Accessed July 10, 2018.

Meyer, Felix. and Alberto Ginastera. *Sonatina for Harp*. New York: Boosey and Hawkes. 2020.

Millico, Giuseppe. *Sei Canzone a voce sola di soprano ed arpa*. https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/0/06/IMSLP245142-PMLP397318-millico_seicanzonevocesolo00mill_book1.pdf Accessed March 23, 2020.

—. *Six Songs with an Accompaniment for the Great or Small Harp, Forte Piano or Harpsichord*. London: Rt. Birchall, n.d. https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/b/b0/IMSLP245143-PMLP397318-millico_sixsongswithacco00mill.pdf Accessed March 23, 2020.

Monaci, Tito. *Guida Monaci—Commerciale di Roma*. Rome: Aristede Staderini, 1870.

—. *Guida Monaci—Commerciale di Roma*. Rome: Aristede Staderini, 1879.

—. *Guida Monaci—Commerciale di Roma*. Rome: Aristede Staderini, 1883.

—. *Guida Monaci—Commerciale di Roma*. Rome: Aristede Staderini, 1890.

—. *Guida Monaci—Commerciale di Roma*. Rome: Aristede Staderini, 1893.

—. *Guida Monaci—Commerciale di Roma*. Rome: Aristede Staderini, 1915.

Modrich, Giuseppe. *Repubblica Argentina; Note di viaggio da Buenos Aires alla Terra del Fuoco*: 20-21. Libreria editrice Galli di C. Chiezza & F. Guidani. 1890.
https://books.google.co.jp/books?id=vVACAAAAYAAJ&printsec=frontcover&hl=ja&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false

Monitore napolitano. “Napoli 29-settembre,” n.166. martedì 29 settembre. (1807): 1.
https://www.google.co.jp/books/edition/Monitore_napolitano/gkECRNV7pUAC?hl=ja&gbpv=1&dq=Monitore+napolitano.+29+settembre.+1807&pg=PA28-IA37&printsec=frontcover

Monteverdi, Claudio. *L'Orfeo, favola in musica*. First edition. Venice: Ricciardo Amadino, Biblioteca Estense universitaria, Modena (I-MOe): Mus.D.249. 1609.
[https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/1/10/IMSLP297158-PMLP21363-Monteverdi_-_L'Orfeo,_Favola_in_Musica_\(1609\).pdf](https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/1/10/IMSLP297158-PMLP21363-Monteverdi_-_L'Orfeo,_Favola_in_Musica_(1609).pdf)

Museo dell'Arpa Victor Salvi. www.museodellarpavictorsalvi.it Accessed July 12, 2018.

Museo internazionale e biblioteca della musica di Bologna.
<http://www.bibliotecamusica.it/cmbm/scripts/strumenti/scheda.asp?id=232&path=/cmbm/images/ripr/o/> Accessed August 28, 2021.

—. <http://www.bibliotecamusica.it/cmbm/scripts/vellani/scheda.asp?id=81> Accessed August 28, 2021.

Museo Nacional del Prado. (Anónimo, de Brujas, discípulo de Quintin Massys.) *La Virgen y el Niño con ángeles músicos*. c. 1520. <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/la-virgen-y-el-nio-con-angeles-musicos/98412619-05aa-4397-82cd-2e628069e8f5> Accessed March 23, 2020.

Museo strumenti musicali. <http://museostrumentimusicali.beniculturali.it/index.php?en/129/arpa-barberini> Accessed March 23, 2020.

Museo Torino. <http://www.museotorino.it/view/s/8e8edd3acf3742e4a7ce11950463c011> Accessed March 23, 2020.

Museum of Fine Arts Boston. <https://collections.mfa.org/objects/50326/hook-harp?jsessionid=A075A86426B9E7A22B87869483349D95?ctx=6c786f4c-8723-4b85-ad0f-5914fa76d242&idx=6> Accessed March 31, 2023.

Nettl, Bruno. "Europe, Neapolitan style," *The Garland encyclopedia of world music*. 8. (1998): 618. New York: Garland publishing.

New Orleans Auction Galleries. <https://auctions.neworleansauction.com/asp/fullcatalogue.asp?salelot=1707+++++854+&refno=++381585&image=4&mypage=1> Accessed March 28, 2021.

—. https://www.liveauctioneers.com/item/57939355_tedeschi-and-raffael-parcel-gilt-maple-harp Accessed March 28, 2021.

The New York Times. "Edward Vito Gives Recital on the Harp; NBC Symphony Soloist Makes First Town Hall Appearance," Section amusements, February 6 (1942): 22. <https://www.nytimes.com/1942/02/06/archives/edward-vito-gives-recital-on-the-harp-nbc-symphony-soloist-makes.html> Accessed March 30, 2022.

The New York Times. "Salvatore M. de Stefano," Section A, May 29 (1981): 15. <https://www.nytimes.com/1981/05/29/obituaries/salvatore-m-de-stefano.html> Accessed March 30, 2022.

Nicolini, Fausto. "Basile, Adriana." *Enciclopedia Italiana*. 1930. https://www.treccani.it/enciclopedia/adriana-basile_%28Enciclopedia-Italiana%29/

Nistri, T. "Grande concerto arpistico," *Il ponte di Pisa*. N.17. Domenica 27 aprile. (1902): 3. Pisa: T. Nistri e C. http://opac.bibliotecauniversitaria.pi.it/opacpisa/opac/pisa/96/Il%20Ponte%20di%20Pisa/1902/CFI0361836_8344.pdf Accessed March 28, 2021.

日鉄 SG ワイヤ株式会社 <https://www.sgw.nipponsteel.com/story/music/02.html> Accessed March 23, 2020.

O'Connor, Patrick. "Hahn, Reynaldo", Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press. 2001. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.12169>

OMNIA. https://www.omnia.ie/index.php?navigation_function=2&navigation_item=%2F18%2FRML0225385&repid=1 Accessed April 2, 2022.

—. https://www.omnia.ie/index.php?navigation_function=2&navigation_item=%2F9200199%2FBibliographicResource_3000005843137_source&repid=1 Accessed April 2, 2022.

- Opencorporates. "International Harp Corporation," https://opencorporates.com/companies/us_ca/C0737426 Revised: May 15, 2021. Accessed March 30, 2022
- Oppici, Paolo. "Varieta", *Gazzetta di Parma*. n.101.17 dicembre. (1834). Parma: Giornale ufficiale.
- Palkovic, Mark. *Harp music bibliography. 1: Chamber music and concertos*. Lanham, Maryland: Scarecrow Press. 2002a.
- . *Harp music bibliography. 2: Solo harp and harp ensemble*. Lanham, Maryland: Scarecrow Press. 2002b.
- Palmieri, Robert. and Margaret W. Palmieri. *The piano: An encyclopedia*. New York: Routledge. 2003.
- Palomba, Giuseppe. *Amor tutto vince*. Firenze: Dai torchi di regina venni vedova Luchi, 1807. (ML48 [S4346] 2010661057) <https://www.loc.gov/resource/musschatz.14448.0/?sp=5&r=-0.184,0.065,1.47,0.633,0>
- Pane, Domenico. "Interno, Torino 5 gennaio," *Gazzetta Piemontese*. Gennaio 5 giovedì n.2. (1815) :8. Torino: Giornale ufficiale del Regno di Sardegna.
https://books.google.co.jp/books?id=6DZmmPpNUa0C&printsec=frontcover&hl=ja&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false
- Paoloni, Claudio. "Edificio dell'Arena Goldoni," Repertorio delle architetture civili di Firenze.
<http://www.palazzospinelli.org/architetture/scheda.asp?ID=554> Accessed March 28, 2021.
- Parish-Alvars, Elias. *Concerto en Mi-bémol avec acc. d'orchestre. op.98*. Mayence: B. Schott's Söhne. 1847.
- Parish-Alvars, Elias. *Introduction, Cadenza & Rondo*. David Watkins ed. Anthology of English music for the harp. Vol. 4, 1800-1850. London: Stainer & Bell. 1972.
- Parisi, Susan. "(3) Adriana [Andreana] Basile [Baroni], Basile family". Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press. 2001. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.02206>
- Parker, Mike. *Child of Pure Harmony: A Source Book for the Single-action Harp*. Morrisville: Lulu Press, Inc.2005.
- . *A Collection of the Most Favourite Minuets, Marches, Airs and Songs with Accompaniments "New and Compleat Instructions for the Small Harp" by Peter Augé' c. 1775*. Cardiff: Creighton's Collection. 2009.
- Parzanese, Pietro Paolo. *Poesie popolari*. Napoli: Presso Gabriele Sarracino. 1873.
- Pasetti, Anna, and Saverio Mercadante. *Melodia per arpa e pianoforte*. Bologna: Ut Orpheus. 1996.

- . *L'arpa*. Parelmo: L'Epos Editore. 2008.
- . *L'Arpa viggianese nella storia della musica e dell'arpa in Europa*. Viggiano: Amministrazione comune di Viggiano 2010
- . “Il metodo per ‘Small Harp’ di Peter Augé (Londra, 1775–80)” Associazione Italiana dell'Arpa. 10 ottobre 2013a. <http://www.associazioneitalianarpa.it/182/> Accessed March 23, 2020.
- . *Parafrasi verdiane per duo d'arpe*. Bologna: Tactus s.a.s.di Gian Enzo Rossi & C. 2013b.
- . *Musica per arpa*. Bologna: Tactus s.a.s.di Gian Enzo Rossi & C. 2014.2
- Pfeiffer, Georges. “A propos de harpes,” *La revue musicale*. N.3, 1 février. (1905): 84-86.
- Philharmonie de Paris. <https://collectionsdumusee.philharmoniedeparis.fr/doc/MUSEE/0158445> Accessed March 28, 2021.
- Phillips, Lynzi. “Samuel O. Pratt and Rosalie Rebollo Pratt papers,” BYU Library-Special Collections. March 2011. <http://archives.lib.byu.edu/repositories/14/resources/11340> Accessed March 30, 2022.
- Piana, Dominique. “Galeotti; Fantaisie pour harpe op.138,” Harpiana Publications. <https://harpiana.com/shop/sheet-music/g/galeotti/galeotti-fantaisie-pour-harpe-op-138/> Accessed March 30, 2022.
- Piave, Francesco Maria. *La forza del destino; opera in quattro atti. parole di F.M. Piave. musica di G. Verdi*. Milano, R. Stabilimento Ricordi. 1869. https://archive.org/details/laforzadeldestin00verd_1/mode/2up
- Pinzauti, Leonardo. “Marinuzzi, Gino.” Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press. 2001. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.17814>
- Pleyel. <https://www.pleyel.com/en/the-beautiful-story/a-story-of-entrepreneurs> Accessed March 28, 2021.
- Powell, Maurica. “Spohr and the harp,” *Spohr Journal* No.27 (2000): 20.
- プレトリウス、ミヒャエル 『音楽大全第II巻、楽器誌』郡司すみ(訳・注) 東京：エイデル研究所 2000年。 [Praetorius, Michael. 1619. *Syntagma Musicum. II*. Wolfenbüttel: Elias Holwein.]
- Prato, Paolo. “Italy in Australia’s Musical Landscape: a View from Italy.” *Italy in Australia’s Musical Landscape*, Part2-12. (2012): 215-223. Melbourne: Lyrebird.
- Profeta, Rosario. *Storia e letteratura degli strumenti musicali*. Firenze: Marzocco. 1942.
- Pucci, Antonio. *Historia della bella reina d’oriente*. 1867. https://books.google.co.jp/books?id=1QBCvgAACAAJ&printsec=frontcover&source=gbs_ge_summ ary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false

- Racioppi, Ab. Antonio. “Vincenzo Bellizia”, *Il Lucifero*, anno VIII, n. 4, febbrajo 26. Napoli. (1845): 34-35.
- Rajka Dobronić-Mazzoni, *The Eternal Harp: A Musical and Cultural Historical Study*. Zagreb: Golden Marketing. 2002.
- Ranieri, Ugucione. *Perugia della bell'epoca:1859-1915*. Perugia: Volumnia Editrice, 1970.
- Rapi, Francesco. “Avvisi,” *Gazzetta di Firenze*. N.35. 21 marzo (1835):4.
- Regaldi, Giuseppe. *Canti e prose*. Vol.2. Torino: Tipografia e scolastica di Sebastiano Franco e figli. 1861.
- Regione Campania portal ufficiale del turismo. incampania.com/en/location/the-naples-conservatory-of-music-san-pietro-majella/. November 18, 2018.
- Reiné, Henriette. *Méthode Complète de harpe*. Deuxième volume. Paris: Alphonse Leduc
- Rensch, Roslyn. *The harp: Its history, technique, and repertoire*. London: Duckworth publishing. 1971.
- . *Harps and harpists*. Bloomington, Indiana: Indiana University Press. 1989.
- . *Harps and Harpists, Revised Edition*. Bloomington, Indiana: Indiana University Press. 2017.
- Rhein, John von. 2005. “From harp factory, sweet sounds of chamber music.” *Chicago Tribune*. April 21. 2005. <https://www.chicagotribune.com/news/ct-xpm-2005-04-21-0504200324-story.html> Accessed September 3, 2018.
- Ricordi, Giulio. “L’istituto dei ciechi in Milano”, *Musica e musicisti*. anno.60, n.1, 15 gennaio. (1905a): 2-10. Milano: G.Ricordi e C. Editori. ヴィットリオ・エマヌエーレ三世国立図書館（ナポリ）所蔵(書誌目録番号：LP 320 所蔵棚番号：L.P. Per. B 0002) https://www.google.com/books/edition/_/1RefQS53xLYC?gbpv=1
- . “Proiezioni; Luigi Maurizio Tedeschi,” *Musica e musicisti*. anno.60, n.1, 15 gennaio. (1905b): 302. https://www.google.com/books/edition/_/1RefQS53xLYC?gbpv=1
- . “L’istituto dei ciechi in Milano; continuazione e fine”, *Musica e musicisti*. anno.60, n.2, 15 febbraio. (1905c): 65-74. https://www.google.com/books/edition/_/1RefQS53xLYC?gbpv=1
- リマー, ジョアン 1994 「6. 2列弦のハープ」『ニューグローヴ世界音楽大事典』柴田南雄 遠山一行(編) 13: 316-317 東京: 講談社. [Rimmer, Joan. 1980. “Harp, 6”] The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Oxford university press.]
- Robert, Frédéric, and Fiona Clampin. “Labarre [Berry], Théodore(-François-Joseph).” Grove Music

Online. Oxford Music Online. Oxford University Press. 2001. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.15747>

Rodríguez, Mariano Martín. “El Teatro: revista teatral madrileña (1900-1905).” *Anales de la literatura española contemporánea*, vol. 17 (1992): 87-98. Philadelphia: Society of Spanish & Spanish-American Studies.

Rodriguez-Rios, Lizary. *Twentieth-century Spanish composers for the harp: A study of Spanish folk elements in selected solo harp works of Jesus Guridi, Gerardo Gombau and Victorino Echevarria*. The University of Arizona. 2004.

Romanelli, Luigi. *Isabella ed Enrico: Melodramma semiserio*. Milano: Giacomo Pirola di contro al detto I.R. teatro. 1824. 米国議会図書館所蔵 [ML48 [S7455] 2010659914] <https://www.loc.gov/resource/musschatz.13307.0/?sp=6>

Romani, Felice. *Medea in Corinto: Melodramma tragico: da rappresentarsi nell'I.R. teatro alla Scala la quaresima dell'anno 1823*. Milano: Giacomo Pirola di contro al detto I.R. teatro. 米国議会図書館所蔵 [ML48[S11865] 2010659976] <https://www.loc.gov/resource/musschatz.13369.0/?sp=5>

—. *Norma; tragedia lirica da rappresentarsi nell'I.R. teatro alla Scala, il Carnevale*. Milano: Giacomo Pirola di contro al detto I.R. teatro. 1831a. 国立ブライデンセ図書館所蔵 (ミラノ) [MUS0322706] http://www.urfm.braidense.it/rd/06153_06.pdf

—. *La sonnambula: melodramma nel Teatro Carcano, la quaresima*. Milano: Antonio Fontana. 1831b. ボローニャ国際音楽博物館・図書館所蔵 [Lo.460 ID: 14102] <http://www.bibliotecamusica.it/cmBM/viewschedatwbca.asp?Path=/cmBM/images/ripro/libretti/Villa/VillaLo002/>

—. *Lucrezia Borgia: melodramma nell'imp. Regio Teatro alla Scala il Carnevale*. Milano: Giacomo Pirola di contro al detto I.R. teatro. ボローニャ国際音楽博物館・図書館所蔵 [1833. Lo.460 ID: 14102] <http://www.bibliotecamusica.it/cmbm/viewschedatwbca.asp?path=/cmbm/images/ripro/libretti/00/Lo00460/>

—. *Beatrice di Tenda: tragedia lirica in due atti*. Padova: Tipografia Penada. 1838: 6. ブライデンセ国立図書館 (ミラノ) 所蔵 [MUS0001824] <https://www.internetculturale.it/jmms/iccuviewer/iccu.jsp?id=oai%3Abid.braidense.it%3A7%3AMI0185%3AMUS0001824&mode=all&teca=Braidense>

Rosengard, Duane. 1992. *Contrabbassi cremonesi*. Ediz. Bilingue. Cremona: Editrice Turris.

Rossini, Gioacchino. *Otello*. Paris: Castil-Blaze, n.d. Plate 18. [https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/a/ae/IMSLP140188-PMLP32913-Rossini_-_Otello_III_\(french_fs_Castil-Blaze\).pdf](https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/a/ae/IMSLP140188-PMLP32913-Rossini_-_Otello_III_(french_fs_Castil-Blaze).pdf)

—. *Musica da camera*. (Quaderni rossiniani / a cura della Fondazione Rossini, 6) prefazione di Alfredo

- Bonaccorsi, revisione di Amedeo Cerasa. Pesaro: Fondazione Rossini, 1957.
- . *Andante con variazioni per flauto e arpa*. Santa Monica, London: Salvi Publications. 1983.
- Rouco, María González. “Inmigración en la argentina 1810-1960: cantantes, músicos y bailarines,” Monografías. <https://www.monografias.com/trabajos62/inmigracion-argentina-musicos/inmigracion-argentina-musicos3> Accessed March 30, 2022.
- Roudier, Alain, and Robert Adelson. 2010. *Inventaire sommaire-Catalogue of the archives*. Étobon, France: Centre Sébastien Erard- Association Ad Libtum.
- Roux, Luigi. *L'esposizione nazionale del 1898*. Torino: Tipo. Roux Frassatti e Co. 1898. http://www.Museo_torino.it/resources/pdf/books/254/
- Rovani, Guiseppe. “Scarlatti Alessandro,” *Storia delle lettere delle arti in italia*. Tomo 4. (1858):582-584. Milano: Per Francesco Sanvito.
https://books.google.co.jp/books?id=5pFAAQAAIAAJ&printsec=frontcover&hl=ja&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false
- Ruffy, G. “Galeotti, (Cesare).” *Qui êtes-vous? annuaire des contemporains, notices biographiques*. Paris: Delarave / Maison Ehret. 1924.
- Ruta, Riccardo. “Storia dell’arpa.” *La Sicilia musicale*. 20 novembre, Palermo: Sandron Luigi. 1908.
- . *Storia dell’arpa*. Napoli: A. Ruta. 1911.
- Rystad Energy: <https://www.rystadenergy.com/newsevents/news/press-releases/norway-to-lead-european-supply-growth-in-2017/> Accessed January 8, 2019.
- The saleroom. <https://www.the-saleroom.com/en-gb/auction-catalogues/christian-mccann-auctions/catalogue-id-srchr-10003/lot-5ef5b223-9b6b-4f9d-8006-a44400d0b173#lotDetails> Accessed March 28, 2021.
- Salvi Harps. <http://www.salviharps.com/salvi-harps/company-history/> Accessed September 3, 2018.
- Sandron, Luigi. “Galleria delgi arpisti celebri,” *La sicilia musicale*. Palermo: Sandron Luigi, editore. c.1908.
- 佐野栄一 「バルザックの時代の一フラン La valeur d’un franc du temps balzacien」『流通経済大学法学部流経法學紀要』第5巻1号：67-99, 2005年。
- Sansone, Matteo. “Appignani, Adelaide Orsola.” Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press. 2001. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.47441>
- Santagata, Rosanna. “Salvi, il regno dell’arpa.” *Mondo Basilicata*. 20. (2009): 62-67.

- Santoro, Domenico. "Della vita e delle opere di Pietro Paolo Parzanese." *La Rivista Abruzzese di scienze, lettere ed arti*, anno 15. (1900): 561-575. Teramo: Tip. del Corriere Abruzzese.
- Santoro, Mario. "Sole-Nicola," Agenzia di promozione territoriale della Basilicata. <http://www.ap.basilicata.it/Sole-Nicola.1250.0.html> Accessed August 16, 2019.
- 佐藤杏樹『19世紀におけるイタリア・ハープ音楽の独自性—北イタリアと南イタリアの比較から—』東京：武蔵野音楽大学音楽研究科器楽専攻修士論文 2019年。
- Sayers, Raymond S. *Portugal and Brazil in transition*. Minneapolis: University of Minnesota Press. 1968.
- Sbarbi, José María. "Scarlatti (Alejandro)", "Scarlatti (Domenico)," *Diccionario enciclopédico Hispano-Americano literature, ciencias y artes*. Tomo. 18. (1896): 818-819. Barcelona: Montaner y Simón editore.
https://www.google.co.jp/books/edition/_/qoNPAAAAYAAJ?hl=ja&gbpv=1
- Scarlatti, Domenico. *Keyboard Sonata in B minor*, K.27. Edited by Kenneth Gilbert. Plate H. 32, 645. () Paris: Heugel, 1984.
- Schaer, Juliane. "Spohr, Dorette, Doretta, Dorothea (Henriette), geb. Scheidler, Europäische Instrumentalistinnen des 18. und 19. Jahrhunderts," Sophie Drinker Institut. 2008.
<https://www.sophie-drinker-institut.de/spohr-dorette> Accessed January 5, 2021.
- Schechter, John M. "Harp, V: Europe and the Americas, 5 Multi-rank harps in Europe outside Spain." *The Grove Dictionary of Musical Instruments*, 2nd ed. 2014: 568. Oxford University Press.
- Schirinzi, Alba Novella. *L'arpa, storia di un antico strumento*. Milano: Ed. Carisch s.p.s. 1961.
- Schleuning, Peter. "Sacconi, Rosalinda, Europäische Instrumentalistin des 18. und 19. Jahrhunderts," Sophie Drinker Institut. 2011. <http://sophie-drinker-institut.de/sacconi-rosalinda> Accessed November 18, 2018.
- Schneider, Herbert. "Fra Diavolo." *Grove Music Online*. Oxford Music Online. Oxford University Press. 2001. Published in print: 01 December 1992 Published online: 2002.
<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.O009095>
- Schwarz, Boris. "Sarasate (y Navascuéz), Pablo (Martín Melitón)." Revised by Robin Stowell.
<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.24582> Published online: 2001.
- Schwartz-Kates, Deborah. *Alberto Ginastera; A Research and Information Guide*. London: Taylor & Francis. 2011.
- Scialò, Pasqual, Francesca Seller. *Passatempi musicali: Guillaume Cottrau e la canzone napoletana di primo '800*. Napoli: Guida Editori. 2013.

—, and Anthony R. Deldonna. *The Neapolitan canzone in the early nineteenth century as cultivated in the passatempi musicali of Guillaume Cottrau*. Lanham, Maryland: Lexington books. 2015.

Scimeca, Maria Giulia. *L'arpa nella storia*. Bari: Pasquale di Canosa. 1938.

Sebastiani, Augusto. *Studio d'orchestra per arpa*. Milan: Ricordi, 1914. Plate 114755.

Settembrini, Luigi. *Il novellino di Masuccio, Salernitano*. Napoli: Antonio Morano. 1874.

Sezanne, Giovanni Battista. *Menico o l'arpeggiatore di Viggiano*. Firenze: Coi Tipi di M. Cellini E C. 1868.

Sheldon, Vanessa Renee. *Franz Liszt and the harp: An examination of his lifelong interactions with harpists and transcriptions of four solo piano compositions for harp*. The University of Arizona. 2005

La Sicilia musicale. n.d. (c.1909)

<http://0035926.netsolhost.com/Documents/SiciliaMusicaleCaramiello.pdf> Accessed September 5, 2018.

Simari, Sara. *Rimembranze di Napoli: L'arpa al conservatorio S.Pietro a Majella tra '800 e '900*. Rome: Centro Studi Rodari per la Musica. 2012.

—. “Rimembranze di Napoli; L'Arpa al Conservatorio S.Pietro a Majella tra '800 e '900,” Associazione italian arpa. 7 marzo 2014. <http://www.associazioneitalianarpa.it/rimembranze-di-napoli-larpa-al-conservatorio-s-pietro-a-majella-tra-800-e-900/> Accessed January 20, 2019.

—. *Fremer l'arpa ho sentito per via... Canti e danze dalla tradizione Viggianese*. Bologna: Tactus s.a.s.di Gian Enzo Rossi & C. 2016.

—. *Italian folk dances from the Viggiano tradition*. Bologna: Ut Orpheus. 2017.

—. “Fremer l'arpa ho sentito per via; Tradizione dei viggianesi tra passato e future: Tradizione, didattica e patrimonializzazione della musica popolare.” Quaderni del Conservatorio. Potenza: Conservatorio di musica “Carlo Gesualdo da Venosa,” 2018.

Simonetti, di Silvana. “Appignani, Adelaide Orsola”. *Dizionario biografico degli italiani*. Vol. 3. 1961. [https://www.treccani.it/enciclopedia/adelaide-orsola-appignani_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/adelaide-orsola-appignani_(Dizionario-Biografico)/)

Slatford, Rodney. “Bottesini, Giovanni.” Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press. 2001. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.03691>

Smart, Mary Ann, and Julian Budden. “Donizetti, (Domenico) Gaetano,” Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press. 2001. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.51832>

Società di letterati italiani “Scarlatti (Domenico),” *Nuovo dizionario storico ovvero Storia in compendio*. Tomo 18. (1796): 246. Venezia: A Spese Remondini
https://books.google.co.jp/books/about/Nuovo_dizionario_storico_ovvero_Storia.html?hl=it&id=1b5UMvF5Gy0C&redir_esc=y

Società di letterati italiani. “Arpa.” *Dizionario delle origini, invenzioni e scoperte nelle arti, nelle scienze, nella geografia, nel commercio, nell’agricoltura ecc.* Tomo primo. (1828):134-136. Milano: Tipografia di Angelo Bonfanti.

Société nationale d’acclimatation de France. *Bulletin de la Société nationale d’acclimatation de France*. Paris: La Société. 1883.

Soiza-Reilly, Juan José de. “Pléyade—Artistas...” *Caras y caretas*, N.1833 (1933): 26. <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0004722960&search=&lang=es>

Sole, Nicola. *Canti.Firenze*: Successori Le Monnier.1896. ニューヨーク公共図書館所蔵,
[ark:/13960/t3805k10g] <https://archive.org/details/canti00solegoog/page/n294/mode/2up>

Spaeth, Sigmund. *Music and Dance in the Southeastern States, including Florida, Georgia, Maryland, North & South Carolina, Virginia & the District of Columbia*. New York: Bureau of Musical Research. 1952.

Speranza, Ennio. “Giorgetti, Ferdinando.” *Dizionario biografico degli italiani*. Vol. 55 (2001), [https://www.treccani.it/enciclopedia/ferdinando-giorgetti_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/ferdinando-giorgetti_(Dizionario-Biografico)/)

Spinelli, Tito. “Poeti Lucani fra Ottocento e Novecento,” *Il Basolico*. Anno XV settembre-ottobre. 2021: 30-40.

Stanbury, Sarah. College of the Holy Cross/ Catholic and Cultures. 2018 (Created: August 19, 2014. Updated: July 31, 2018.) <https://www.catholicsandcultures.org/italy/presepe-italian-nativity>
Accessed January 8, 2019.

Stefanelli, Lucia Pirzio Biroli. “Rega, Filippo.” *Dizionario biografico degli italiani*. Vol. 86. 2016.Rome: Istituto dell’Enciclopedia Italiana. https://www.treccani.it/enciclopedia/filippo-rega_%28Dizionario-Biografico%29/

Stefani, Davide. *L’orchestra del Teatro alla Scala nella prima metà dell’800 organizzazione, funzioni, gerarchie*. PhD diss., Milano: Università degli Studi di Milano. 2014.

Stembridge, Christopher. *Diversi capricci per sonare*, Libro 2. Padua: G. Zanibon, 1984.

Stevenson, Robert. “Peralta, Angela.” Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press, 2001. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.21284>
スガナミ楽器株式会社 <https://www.pianoseed.com/information/20200414musicalscore/> Accessed August 28, 2020.

杉山悠 1983 「ハープ」『音楽大事典』 4: 1907 東京：平凡社。

Swanson, Carl. “Who Actually Wrote the Impromptu of Fauré?” *The American Harp Journal*. Winter issue, Vol. 17. N. 2. 1999.

Tamassia, Carlo. “Festa, Giuseppe Maria.” *Dizionario biografico degli italiani*, 47. (1997): 289-290. Roma: Giovanni Treccani.

Tasche, Harper. “The Contemporary Cross-strung Harp,” *Harp Spectrum*. https://www.harpspectrum.org/folk/harper_long.shtml Accessed March 28, 2021.

Tasini, Francesco. “Il libro di ricercate a guattro voci (1575) di Rocco Rodio e alcuni rilievi sui editori tra Napoli e la Spagna nel XVI secolo,” *Anuario musical*, n.69, enero-diciembre. (2014): 99-117. Ferrara: Conservatorio Frescobaldi di Ferrara.

Tartaglione, Roberto. “Te voglio bene assaje,” *Matdid*. 1999. www.scudit.net/mdindice.htm

Teatri Arti e Letteratura. anno.12. n. 561-tom.22. 11 dicembre (1834): 124-125. Bologna.
<https://www.internetculturale.it/jmms/iccuviewer/iccu.jsp?id=oai%3Awww.lacasadellamusica.it%3A6%3APR0164%3A1834TAL&mode=all&teca=Casa+della+musica+di+Parma&fulltext=1>

Tedeschi, Luigi Maurizio. “L’arpa cromatica,” *Gazzetta Musicale di Milano*. N.1.4 gennaio. (1900): 10-12. Milano: Edizioni Ricordi. https://www.google.com/books/edition/_/TVVJAQAAMAAJ?gbpv=1

—. *Suite per arpa, violino e violoncello. op. 46*. Leipzig: Jul. Heinr. Zimmermann. 1920.

—. *Fantasie Caprice pour harpe chromatique, Op.40*. Paris: Alphonse Leduc, 1907.
フランス国立図書館所蔵。識別番号: [ark:/12148/cb43295626n](https://nla.org.au/ark:/12148/cb43295626n). FRBNF43295626.

—, and Raffael. “Tedeschi & Raffael,” *Gazzetta musicale di Milano*. n.1. giovedì, 2 gennaio. (1896): 11. Milano: G. Rocordi & C. <http://www.internetculturale.it/it/16/search/detail?id=oai%3Awww.lacasadellamusica.it%3A6%3APR0164%3A1896GMM&mode=all&teca=Casa+della+musica+di+Parma>

Tèoli, Carlo. *L’intelligenza, poema in nona rima di Dino Compagni*. Milano: G. Daelli e comp. editori. 1863.

Thiele, Frances. “Italian Immigrant Harpists from Viaggiano in the Early Twenties Century; Re-discovering a Little-known Aspect of the Musical History of Melbourne,” *Italy in Australia’s Musical Landscape*. Part1-8. (2012):159-178. Melbourne: Lyrebird.

Thomson, John, and Adolphe Smith. *Street Life in London*. London: Sampson Low, Marston, Searle and Rivington. 1877.

- Thym-Hochrein, Nancy. "Harp, V, 9: Local traditions (ii) Austria, Hungary and Germany." Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press, 2001.
<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000045738#omo-9781561592630-e-0000045738-div1-0000045738.5>
- . "Harp, V, 9: Local traditions (iii) Italy," *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 10. 2001: 924. Oxford University Press.
- Tims, Heidi. 2007. "*Felix Godefroid's Role in the Development of Modern Harp Virtuosity as Exemplified by Selected Solo Compositions*," D.M.A., Tucson, Arizona: The University of Arizona. 2007.
- Tommasi, B. *Regina di Nepal*. Libretto. Torino:Tipografia Roux e Favale 1880. 米国議会図書館所蔵 [2010657168]. <https://www.loc.gov/resource/musschatz.10567.0/?sp=6> Accessed August 28, 2021.
- Tottola, Andrea Leone. *Mosè in Egitto, azione tragico-sacra posta in musica dal celebre signor maestro Gioachino Rossini da rappresentarsi in Padova nel Nuovo Teatro la Fiera del Santo 1827*: 4. Padova: Tipografia Penada. ブライデンセ国立図書館(ミラノ)所蔵 [MUS0002577_RACC.DR AM.6304-13]
http://www.internetculturale.it/jmms/iccuviewer/iccu.jsp?id=oai%3Abid.braidense.it%3A7%3AMI0185%3AMUS0002577_RACC.DRAM.6304-13&mode=all&teca=Braidense
- Touring Club Italiano. *Basilicata Carabria*. (1980): 276. Milano: Touring Editore S.r.l.
- Tournier, Marcel. *La harpe; Histoire de la harpe à travers le monde. L'écriture de la harpe*. Paris, Henry Lemon & Cie. 1959.
- Treize, William J. "Alphonse Hasselmans; Postlude for an era." *The American Harp Journal*. Vol. 1. N. 1. Spring. (1967): 5-8. New York: The American Harp Society.
- Trinidad, Zunilda. "Justo José de Urquiza." *Todo Argentina*. https://www.todo-argentina.net/biografias-argentinas/justo_jose_de_urquiza.php?id=915 Accessed May 7, 2021.
- . "Manuel Gregorio Argerich." *Todo Argentina*. https://www.todo-argentina.net/biografias-argentinas/manuel_gregorio_argerich.php?id=82 Accessed May 7, 2021.
- Tsolkas, Ioannis Dim. "Regaldi, Giuseppe." *Dizionario biografico degli italiani*. vol. 86 (2016)
[https://www.treccani.it/enciclopedia/giuseppe-regaldi_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/giuseppe-regaldi_(Dizionario-Biografico)/)
- Tuttitalia/ Istituto Nazionale di Statistica_ <https://www.tuttitalia.it/basilicata/43-viggiano/statistiche/popolazione-andamento-demografico/> Accessed January 8, 2019.
- . <https://www.tuttitalia.it/basilicata/43-viggiano/statistiche/censimenti-popolazione/> Accessed January 11, 2019.

上田泰 『パリ国立音楽院とピアノ科における教育（1841~1889）——制度、レパートリー、美学——』 東京：東京藝術大学音楽研究科音楽文化学専攻博士論文 2016 年。

Vagnoli, Valeria. “Morelli, Domenico.” *Dizionario biografico degli italiani*. vol. 76 (2012), [https://www.treccani.it/enciclopedia/domenico-morelli_\(Dizionario-Biografico\)](https://www.treccani.it/enciclopedia/domenico-morelli_(Dizionario-Biografico))

Vecchi, Candido Augusto. “Amore e gelosia,” *Museo scientifico, letterario ed artistico*. Torino: Stabilimento Tipografico di Alessandro Fontana. 1846.

Vegliante, Jean-Charles. *Gli italiani all'estero autres passages*. (1990): 20. Paris: Presso Sorbonne Nouvelle.

Verdicchio, Massimo. *The Poetics of Dante's Paradiso*. Toronto: University of Toronto Press. 2010.

Vergilius, Maro, and Giancola Sitillo. [pseudonym of Nicola Stigliola]. *L'Eneide di Virgilio Marone; trasportato in ottava rima napoletana*. Napoli, Presso G.M. Porcelli. 1784.

Vignal, Marc. “Naderman, (Jean-Henri).” *Dictionnaire de la musique*, nouvelle éd. Paris: Larousse. 2001.

Vita, Mirella. *La musica italiana per arpa*. Bologna: Edizioni Bongiovanni. 1989.

Waterhouse, John C.G. and Folco Perrino. “Martucci, Giuseppe.” *Grove Music Online*. Oxford Music Online. Oxford University Press, 2001. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.17947>

Weigl, Giuseppe. *L'Uniforme*: Melodramma giocoso da rappresentarsi nell'imperiale regio teatro alla Scala la Primavera dell'anno 1821. Milano: Pirola. 国立中央図書館（ローマ）所蔵 [MUS 0322359] https://opac.sbn.it/risultati-ricerca-avanzata/-/opac-adv/index/24/ITICUMUS0322359?monocampo=Weigl%2C+Giuseppe.+L%E2%80%99Uniforme%3A+&nomef%5B%5D=weigl%2C+joseph&count_noelet=&formato_elet=&__id=generated_id_841&tiporec%5B%5D=a

Wiest, Shelley Batt Archambo. “Salzêdo [Salzedo; Salcedo], Carlos (Léon).” *Grove Music Online*. Oxford Music Online. Oxford University Press, 2001. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.24438>

Wikimedia Commons. *Il presepe Cuciniello*. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Napoli_s_Martino_Presepe_Cuciniello_1050047.JPG?uselang=ja Accessed January 8, 2019.

Wittmann, Michael. “Mercadante, (Giuseppe) Saverio (Raffaele).” *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 16. 2001: 438-448. Oxford University Press.

Wooden Nickel Antiques. <https://www.woodennickelantiques.net/product/french-pedal-harp/> Accessed

March 28, 2021.

Woodward, Martha. "American Harp Society." Revised by Suzanne L. Moulton-Gertig. Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press, 2001.

Zecca Laterza, Agostina *Il catalogo numerico Ricordi 1857 con date e indici*. Milano: Nuovo Istituto Editoriale Italiano, 1984.

Zezza, Michele. *La nferta pe lo Capodanno*. Napoli: Li truocchie dela sozieta' felematica. 1841.

Zingel, Hans Joachim. *Harp Music in the Nineteenth Century*. Trans. By Mark Palkovic. Bloomington, Indiana: Indiana University Press. 1992. [Zingel, Hans Joachim. 1976. *Harfenmusik im 19. Jahrhundert*. Wilhelmshaven: Heinrichshofen's Verlag.]

—. *Lexikon der Harfe; ein biographisches, bibliographisches, geographisches und historisches Nachschlagewerk von A-Z*. Laaber: Laaber Verlag H. Müller-Buscher. 1977.

—. "Marin, Marie-Martin Marcel, Vicomte de." *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol.15 2001: 860-861. Oxford University Press.

—, and Ludwig Wolf. "Hochbrüker." *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 11. 2001: 566. Oxford University Press.

Zucchi, John E. *The Little Slaves of the Harp*. Montreal: McGill University Press. 1992.

Zuelli, Guglielmo. "Giorgio Lorenzi," *La Sicilia musicale*, 2 maggio. (1908). Palermo: Sandron Luigi.

巻末付録

目次

1. 楽器学におけるハープの位置づけ	509
2. 本論における主なハープの分類と名称	510
3. ハープ各部の名称（ダブル・アクション・ペダル・ハープ）	511
4. 半音階ハープの仕組み（交差型）	512
5. ダブルアクション・ペダルハープの仕組み	513
5-1. ダブルアクション機構（ディスク）	513
5-2. ダブルアクション機構（ペダル）	513
6. シングルアクション・ペダルハープの仕組み	514
6-1. シングルアクション機構（ペダル）	514
6-2. シングルアクション機構で演奏できる調	515
7. フック・ハープ	517
8. レバー・ハープ	518
9. 師弟関係図	519
9-1. イタリアにおけるハープ奏者たちの系譜（マルクッチまで）	519
9-2. 北イタリアにおける主なハープ奏者たちの系譜	520
9-3. 南イタリアにおける主なハープ奏者たちの系譜	521
10. 序章図表（人口推移）	522
10-1. 1875-1924 年における移民数と移住先	522
10-2. 1861-1931 年のヴィッジャーノにおける人口の推移	523
11. ベッリパニニ（1986）掲載曲一覧	524
図一覧	528
表一覧	533
譜例一覧	534

1. 楽器学におけるハープの位置づけ

<ハープとは>

・弦楽器の仲間

音を出す行為に着目 → 弦をはじく楽器 = 撥弦楽器 (リュートやギターの仲間)

⇨ 擦弦楽器 (ヴァイオリンなど)、打弦楽器 (ダルシマーやピアノなど)

楽器の発音体に着目 (MHS 法¹⁰⁴⁶) → 弦鳴楽器

1. 単純弦鳴楽器 ツィター

ハープ型ツィターと混同注意

2. 複合弦鳴楽器 ①リュート (リュート、リラ、ヴァイオリン、三味線など)

②ハープ

③ハープ・リュート

定義：響胴の一端から腕木が伸び、弦列面が胴面に対して垂直。

混同しやすい楽器群 → リラ類など

定義：響胴と2本の腕木を持ち、弦列面が胴面に対して平行

⇒本研究の対象となる「ハープ」は、支柱を持ついわゆる枠型ハープである。

※ただし弦は、爪などではじかず、指の腹ではじく。

混同しやすい例 → 南米のアルパ

(ただし、イタリア語やスペイン語でハープ = *arpa* なので注意)

弦と響板の関係に着目

ハープの発音原理とは、「弦の振動を直接、響板へ伝わらせること」¹⁰⁴⁷

↑

本論ではこの定義を採用する。

¹⁰⁴⁶ シャルル＝ヴィクトール・マイヨン Charles Victor Mahillon (1841-1924)、エーリヒ・フォン・ホルンボステル Erich M. von Hornbostel (1877-1935)、クルト・ザックス Curt Sachs (1881-1959) の頭文字による。今日、博物館などにおいて広く用いられる分類基準。“Systematik der Musikinstrumente. Eine Versuch,” Zeitschrift für Ethnologie. (1914)

¹⁰⁴⁷ 青山ハープ株式会社 代表取締役社長、ハープ製作者の青山真氏の提言による。

2. 本論における主なハーブの分類と名称

●携帯型ハーブ

全音階ハーブ ¹⁰⁴⁸	17 世紀頃までの一般的な小型ハーブ	
	伝統的なアイリッシュ・ハーブ（金属弦）	など
フック・ハーブ ¹⁰⁴⁹	チロリアン・ハーブ	
	ヴィッジャーノ・ハーブ（19～20 世紀） ¹⁰⁵⁰	など
レバー・ハーブ ¹⁰⁵¹	現在のアイリッシュ・ハーブ	
	ヴィッジャーノ・ハーブ（21 世紀の復元楽器）	

●半音階ハーブ

交差型の 2 列弦ハーブ ¹⁰⁵²	16-17 世紀頃のスペインやポルトガルのハーブ	
	19 世紀後半のプレイエル社クロマティック・ハーブ ¹⁰⁵³	
並列型の複数列弦ハーブ	16-17 世紀イタリアのアルパ・ドッピア（2～3 列弦） ¹⁰⁵⁴	
	ウェルシュ・ハーブ（3 列弦）	
単列型の半音階ハーブ	ヴァイゲルのハーブ ¹⁰⁵⁵	

●ペダル・ハーブ

シングルアクション・ペダルハーブ ¹⁰⁵⁶	ホッホブリュッカーのハーブ	
	ナーデルマンのハーブ	
	エラール社のハーブ	など
ダブルアクション・ペダルハーブ		
	イタリアでは	<div style="display: flex; align-items: center;"> <div style="font-size: 3em; margin-right: 10px;">{</div> <div> エラール社 テデスキ&ラッフェル社 サルヴィ社 </div> <div style="margin-left: 20px;">など</div> </div>

¹⁰⁴⁸ 最も歴史が古く、全音階に弦が張られたのみのハーブを指す。本論第 1 章第 1 節で取り上げる。

¹⁰⁴⁹ 本論第 1 章第 2 節で言及。フックの仕組みは、巻末付録 7. を参照。

¹⁰⁵⁰ 本論第 1 章第 3 節で実際の楽器の写真を掲載している。

¹⁰⁵¹ レバーの仕組みは、巻末付録の 8. を参照。

¹⁰⁵² 交差型の 2 列弦ハーブの仕組みは、巻末付録の 4. を参照。

¹⁰⁵³ プレイエル社の楽器については第 7 章で取り上げる。本論では、半音階システムのハーブの総称を「半音階ハーブ」、プレイエル社の交差型 2 列弦ハーブを「クロマティック・ハーブ」と呼び分ける。

¹⁰⁵⁴ 本論第 2 章第 1 節。

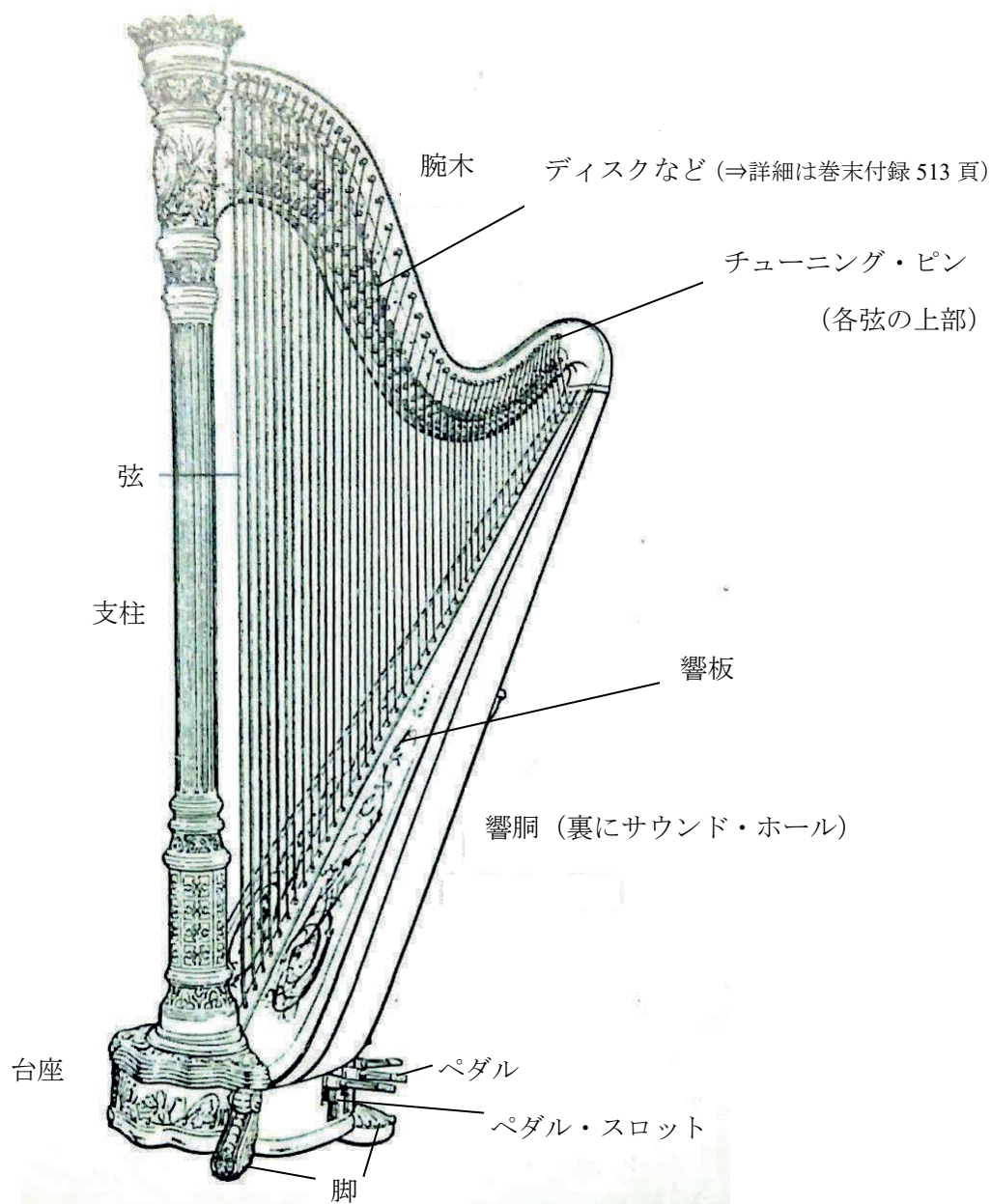
¹⁰⁵⁵ 本論第 7 章第 2 節第 2 項（393-395 頁）。

¹⁰⁵⁶ 本論第 2 章第 2 節。シングルアクションの仕組みは、巻末付録 6. を参照。

3. ハープ各部の名称（ダブル・アクション・ペダル・ハープ）

ハープにおける各部位の名称は、本論文では以下の【図1】のとおり表記する¹⁰⁵⁷。

【図1】



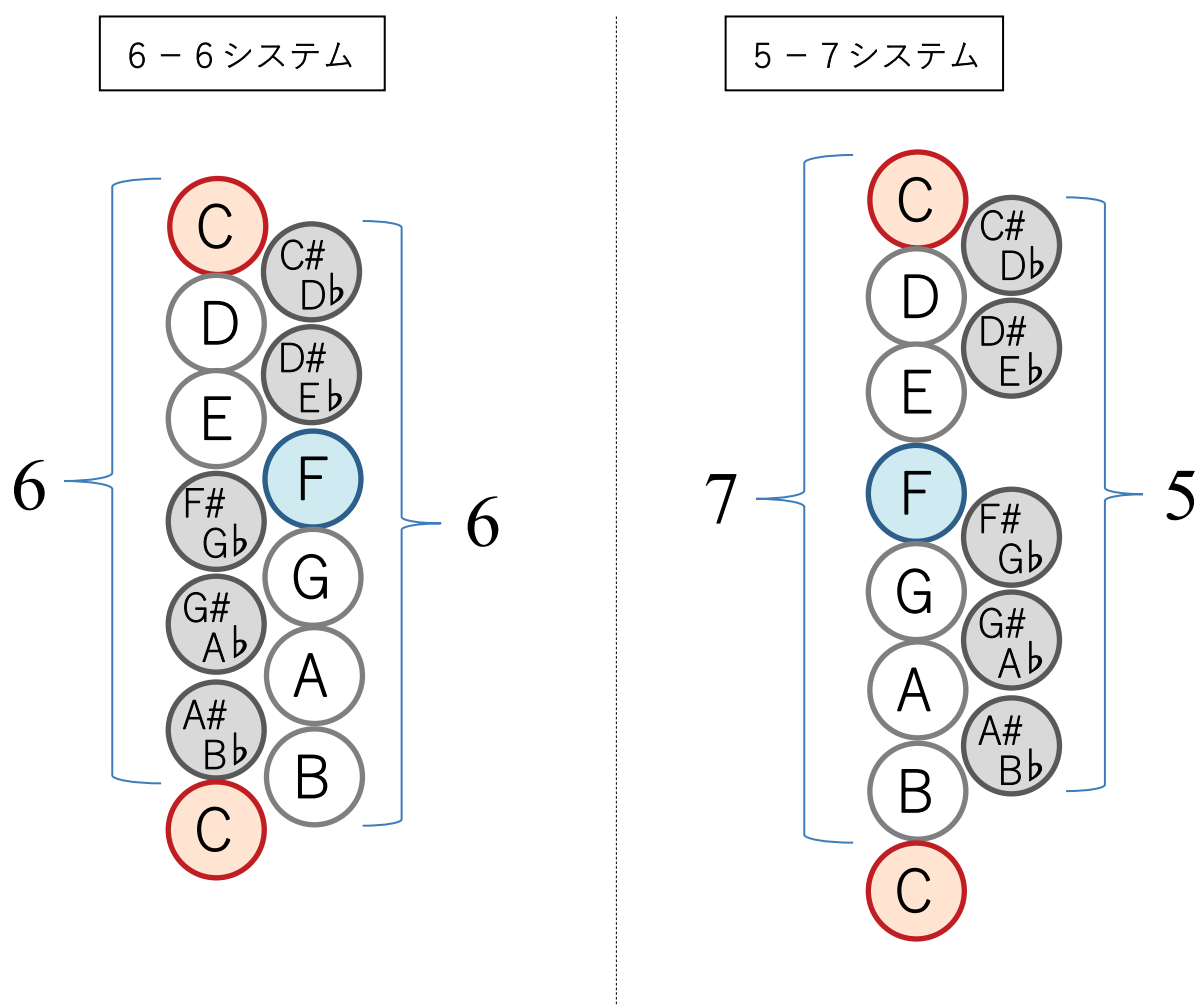
¹⁰⁵⁷ 図1は、平凡社『音楽大事典』の「演奏会用ダブル・アクション・ハープ」の図柄（杉山 1983, 4: 1907）を使用し、本論の内容に則した名称を記入して作成したものである。

4. 半音階ハープの仕組み（交差型）

ペダル・ハープでは、派生音を演奏する際に、ペダルを操作して弦の長さを調整し、音高変化を得るが、半音階ハープでは、派生音に相当する弦も備えることによって、ペダルを取り払った。交差弦の半音階ハープには、6－6システムと5－7システムがある。19-20世紀初頭当時のプレイエル社におけるクロマティック・ハープは、5－7システムのみである。

【図2】は、6－6システムと5－7システムのハープ弦の並びをそれぞれ表した模式図である。C音は赤、F音は青、ピアノの黒鍵にあたる5つの弦は黒で示した。なお、この図で示した並びは、響板側（下側）のものであるため、腕木側（上側）では左の弦列は右に、右の弦列は左に位置することになる。

【図2】 6－6システムおよび5－7システムにおける弦の並び

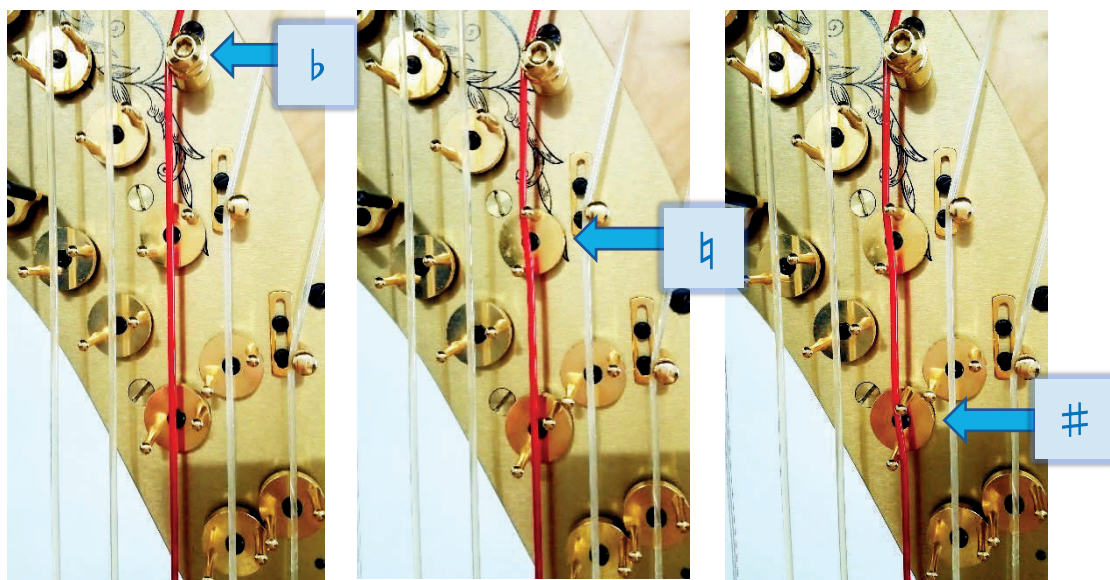


5. ダブルアクション・ペダルハーブの仕組み

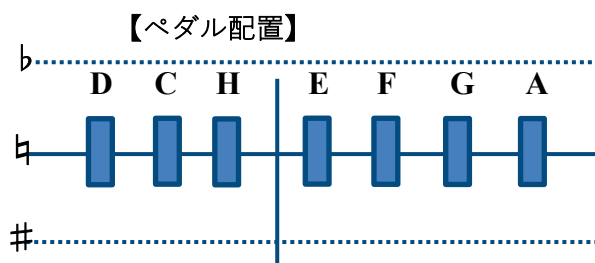
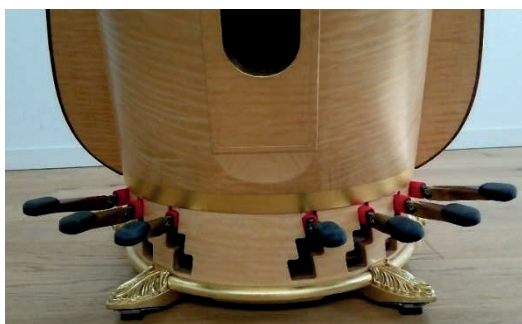
5-1. ダブルアクション機構 (ディスク)

【図3】では、現在のダブルアクション・ペダルハーブを例に、その原理を示す。赤い弦は、開放弦の状態では、弦の上部のストップ・ピンにのみ触れているが（写真左）、ペダルを1段階踏み込むと弦に沿って縦に並んだ2つのディスクがそれぞれ回転し、上のディスクのピンのみが弦と接する（写真中央）。さらにもう一段階踏み込むと、下のディスクのみがさらに回転し、下のディスクのピンも弦と接するようになる（写真右）。

【図3】 ダブルアクション・ペダルハーブのディスク回転原理¹⁰⁵⁸



5-2. ダブルアクション機構 (ペダル) ¹⁰⁵⁹



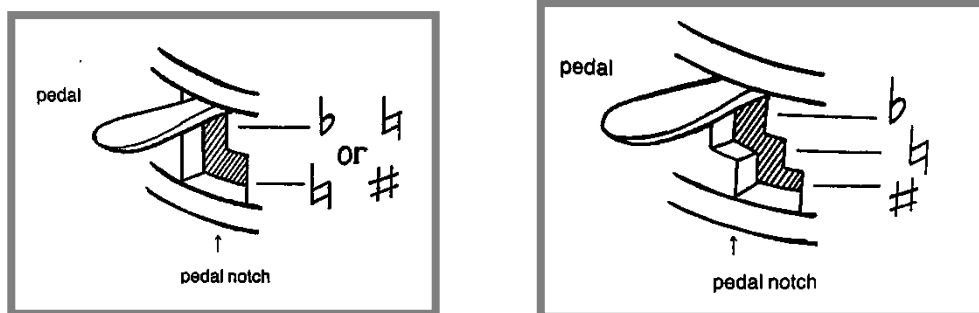
¹⁰⁵⁸ 武蔵野音楽大学所有のライオン&ヒーリー社 23 号モデルのダブルアクション・ペダルハーブ。
2019 年 11 月筆者撮影。

¹⁰⁵⁹ 同上。

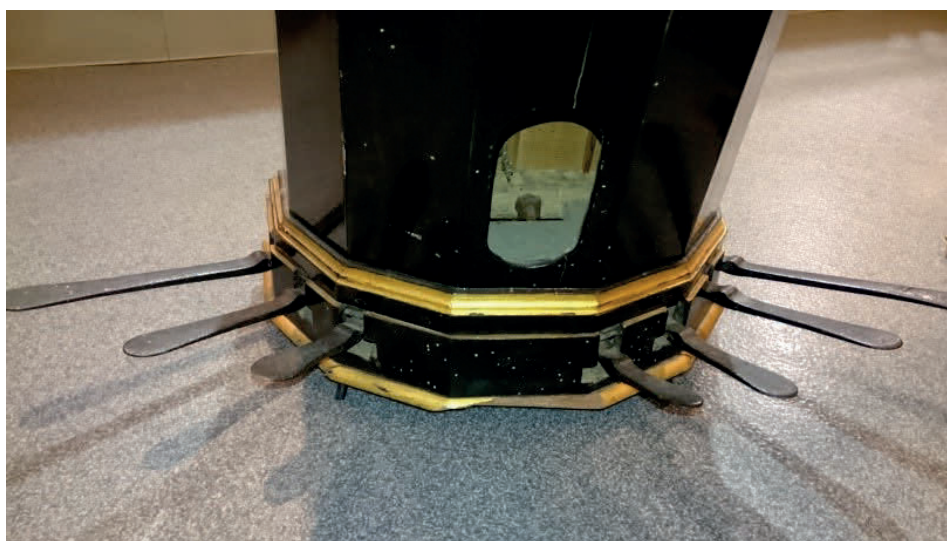
6. シングルアクション・ペダルハーブの仕組み

6-1. シングルアクション機構（ペダル）

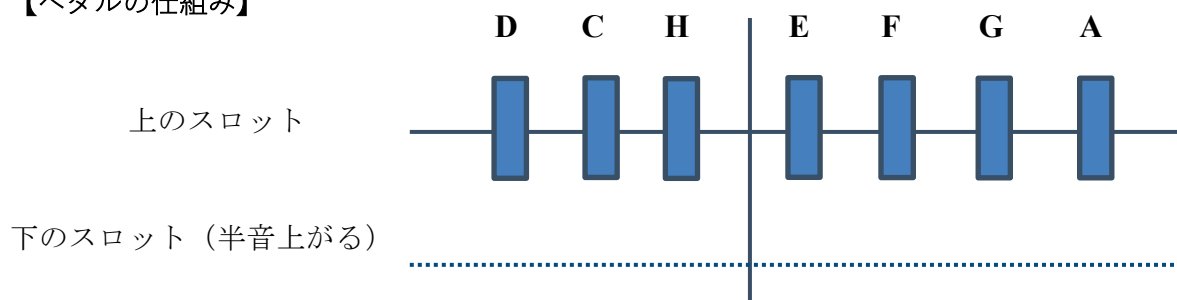
【図4】シングルアクション（左）ダブルアクション（右）のペダルの比較¹⁰⁶⁰



【図5】シングルアクション・ペダルハーブのペダル配置¹⁰⁶¹



【ペダルの仕組み】



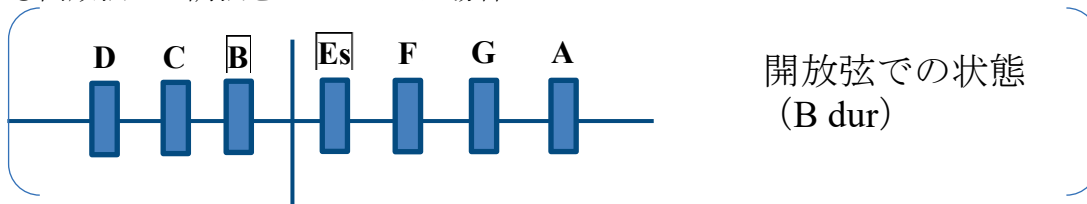
¹⁰⁶⁰ Rensch 1989, 153/182 より引用。

¹⁰⁶¹ 写真は、青山ハーブ株式会社福井本社にて筆者撮影。図解は筆者作成。

6-2. シングルアクション機構で演奏できる調

調弦で主に用いられた調：B dur、Es dur、As dur ¹⁰⁶²

●開放弦での調弦を B dur とした場合



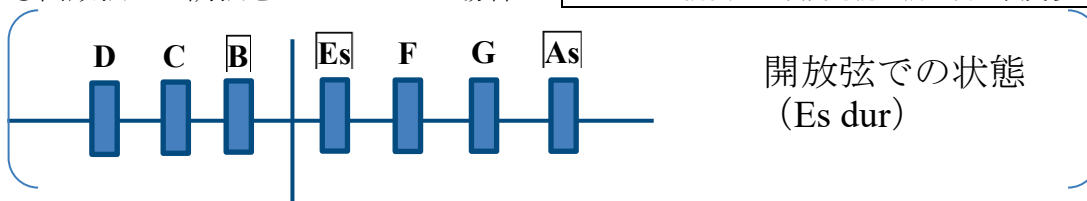
●利用できる異名同音例：Dis=Es, Ais=B

●用いられる楽曲例

- ・ W. A. モーツァルト：フルートとハープのための協奏曲 KV. 299/ 297c
- ・ C. P. E. バッハ：ハープのためのソナタ ト長調

●開放弦での調弦を Es dur とした場合

※ Es dur 調弦での演奏可能な調の例→次頁参照

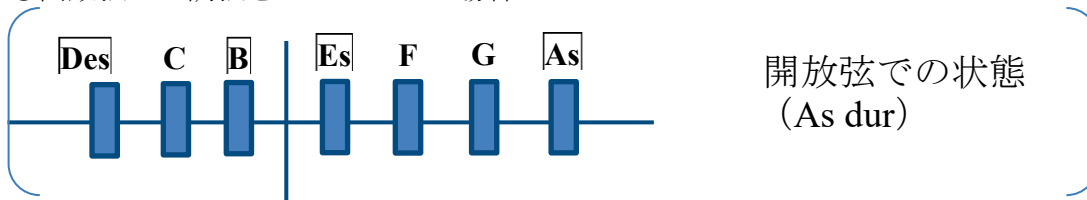


●利用できる異名同音例：Dis=Es, Gis=As

●用いられる楽曲例

- ・ J. L. デュセック：6つのソナチネ
- ・ S. コッリ：ソナタ ハ短調ほか
- ・ F. J. ナーデルマン：7つの進歩的ソナタ

●開放弦での調弦を As dur とした場合



●利用できる異名同音例：Cis=Des, Gis=As

●用いられる楽曲例

- ・ L. シュポーア：幻想曲 作品 35
- ・ F. ディジ：大ソナタ

¹⁰⁶² Kanemitsu-Nagasawa 2018, 13-14 から得られた情報をもとに筆者作成。

<例> Es dur 調弦のシングルアクション・ペダルハープで演奏可能な調

←短調における導音

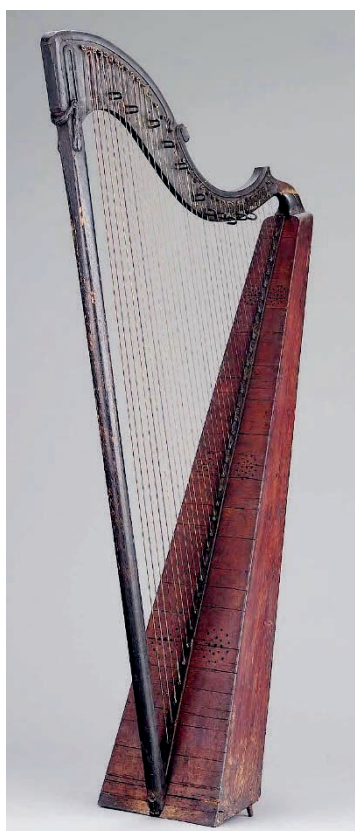
		Es dur
		c moll
		B dur
		g moll
		F dur
		d moll
		C dur
		a moll
		G dur
		e moll
		D dur
		A dur
		E dur

7. フック・ハープ

フック・ハープとは、従来の全音階ハープに対し、腕木のいくつかの弦の上部にフックを備えつけたハープである。フックを手で回転させて弦に引っ掛けることで、臨時的に半音高い音を出すことができる。このフック機構は、多少の転調などに対応するため、1700年代頃の小型ハープに盛んに使用されたとみられる。現存楽器はドイツ近隣地域由来のものが多くみられるが、イタリアでも製作されていた（第1章第2節第2項）。

名称に正確な定義はなく、フックの形状は様々である。チロルあるいはボヘミア地方のハープにみられる真鍮製の U 字型フックは、19 世紀南イタリアで用いられたヴィッジャリーノ・ハープに近い（第1章第2節第2項）。

【図 6】 フック・ハープの全体像¹⁰⁶³



【図 7】 フックの例（復元楽器）¹⁰⁶⁴



ドイツのヒストリカル・ハープ製作者、
クラウス・ヘンリ・ヒュッテル Claus Henry Hüttel 氏
による復元楽器

写真 左： アイゼナハのフック・ハープ (c. 1720)

33 弦、高さ 136cm、重量 5.2kg

写真 右： ボヘミアのフック・ハープ (36 弦)

¹⁰⁶³ ボストン美術館 Museum of Fine Arts Boston 所蔵の 35 弦フック・ハープ。18 世紀後半から 19 世紀初頭に製作されたものと推定されている。<https://collections.mfa.org/objects/50326/hook-harp?jsessionid=A075A86426B9E7A22B87869483349D95?ctx=6c786f4c-8723-4b85-ad0f-5914fa76d242&idx=6>（アクセス：2023 年 3 月 31 日）

¹⁰⁶⁴ <https://www.historical-harps.de/en/harps/hook-harps>（アクセス：2023 年 3 月 31 日）

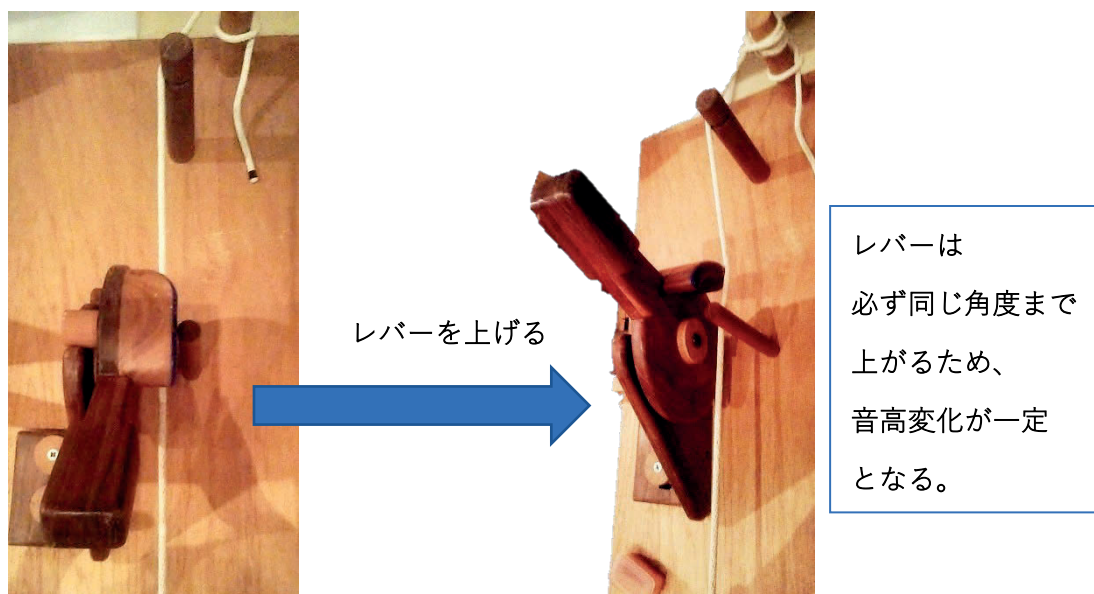
8. レバー・ハープ

上下動レバーは、青山ハープ株式会社で提案された一定の音高調整を図る仕組みで現在、逆輸入されて各国で用いられている。

【図8】レバー部分 拡大写真¹⁰⁶⁵



【図9】上下動レバーの仕組み（模型）¹⁰⁶⁶

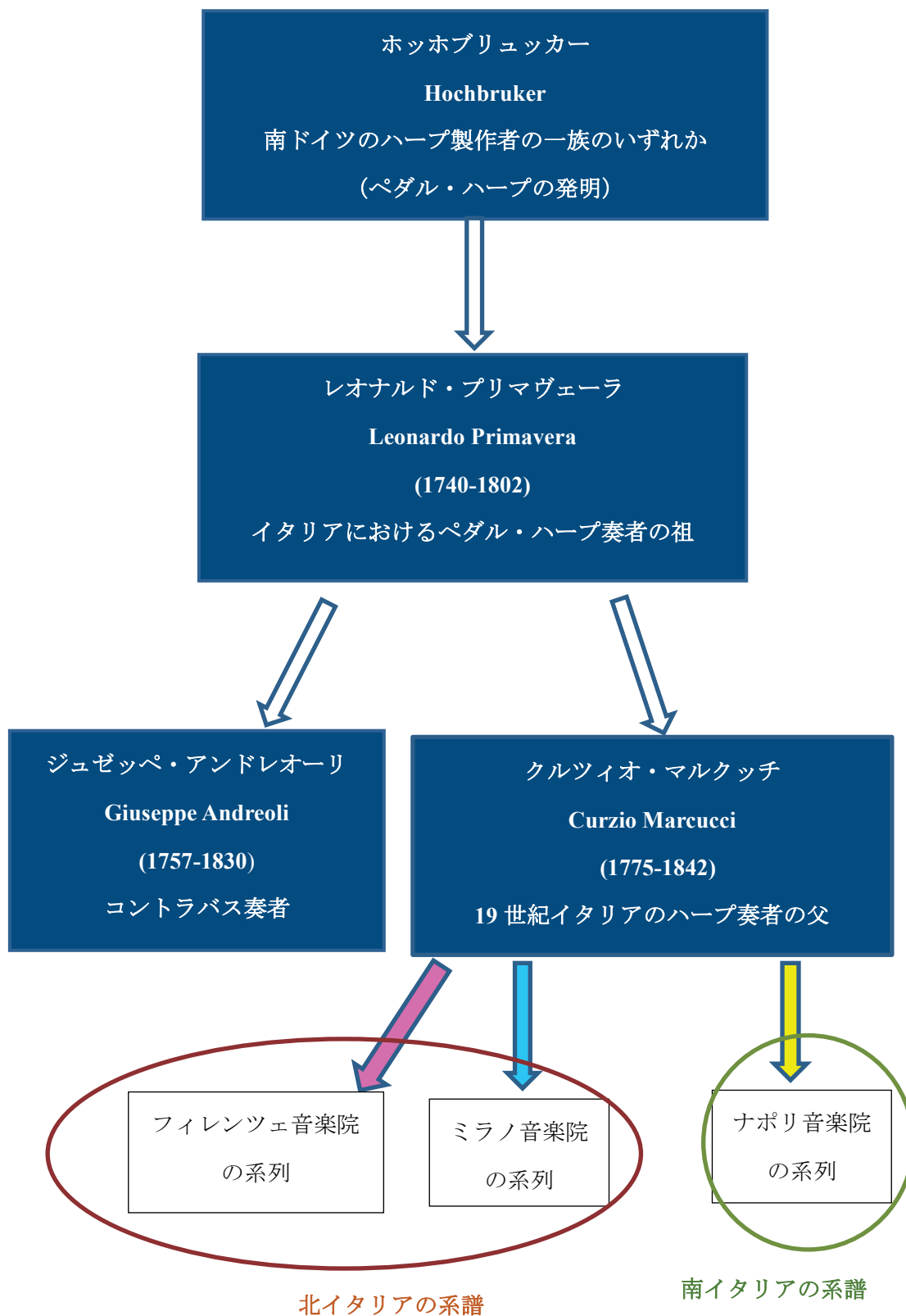


¹⁰⁶⁵ 青山ハープ株式会社福井工場コレクションにて、2021年8月筆者撮影。

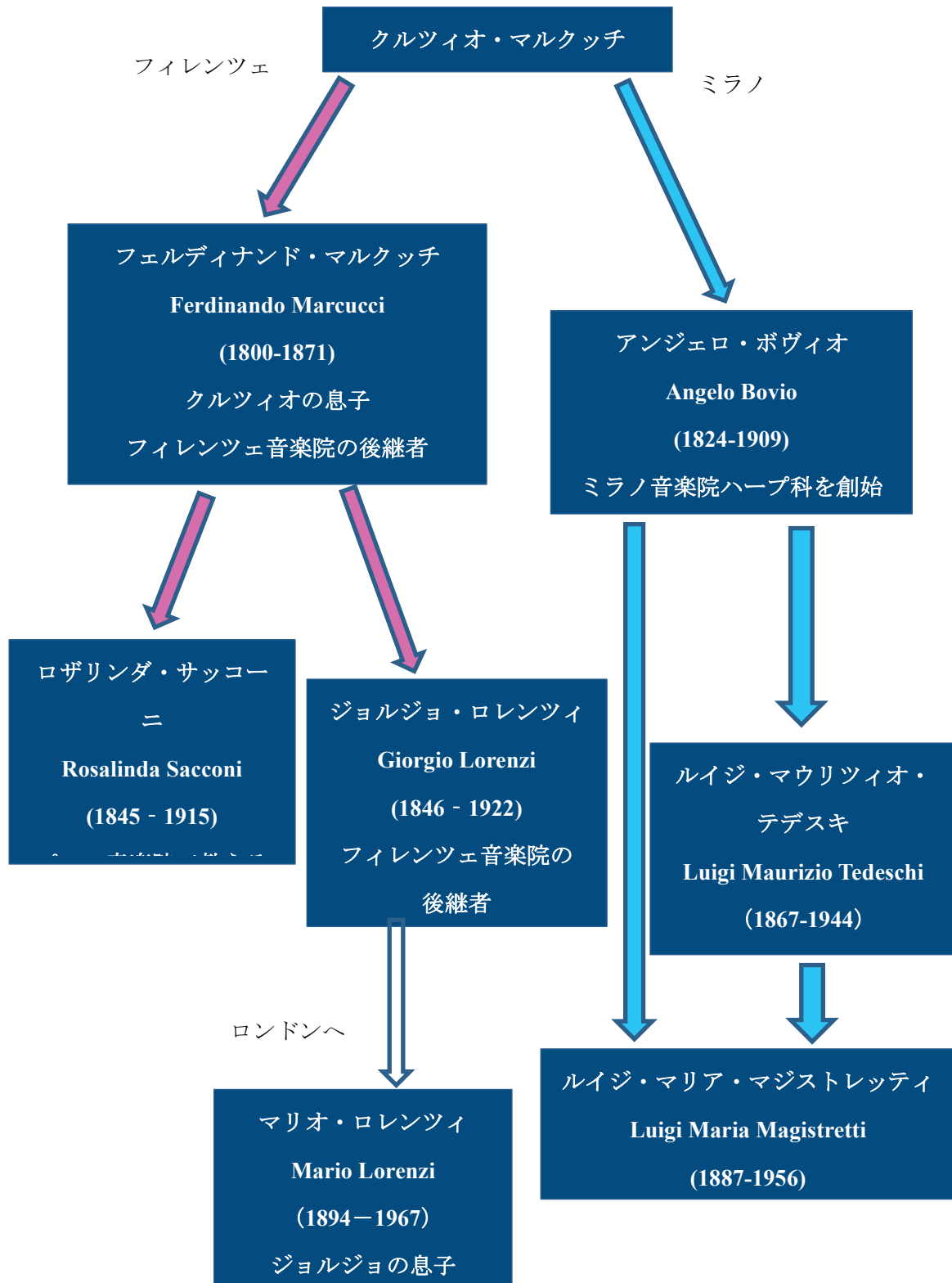
¹⁰⁶⁶ 青山真氏製作の模型（2021年8月筆者撮影）。

9. 師弟関係図

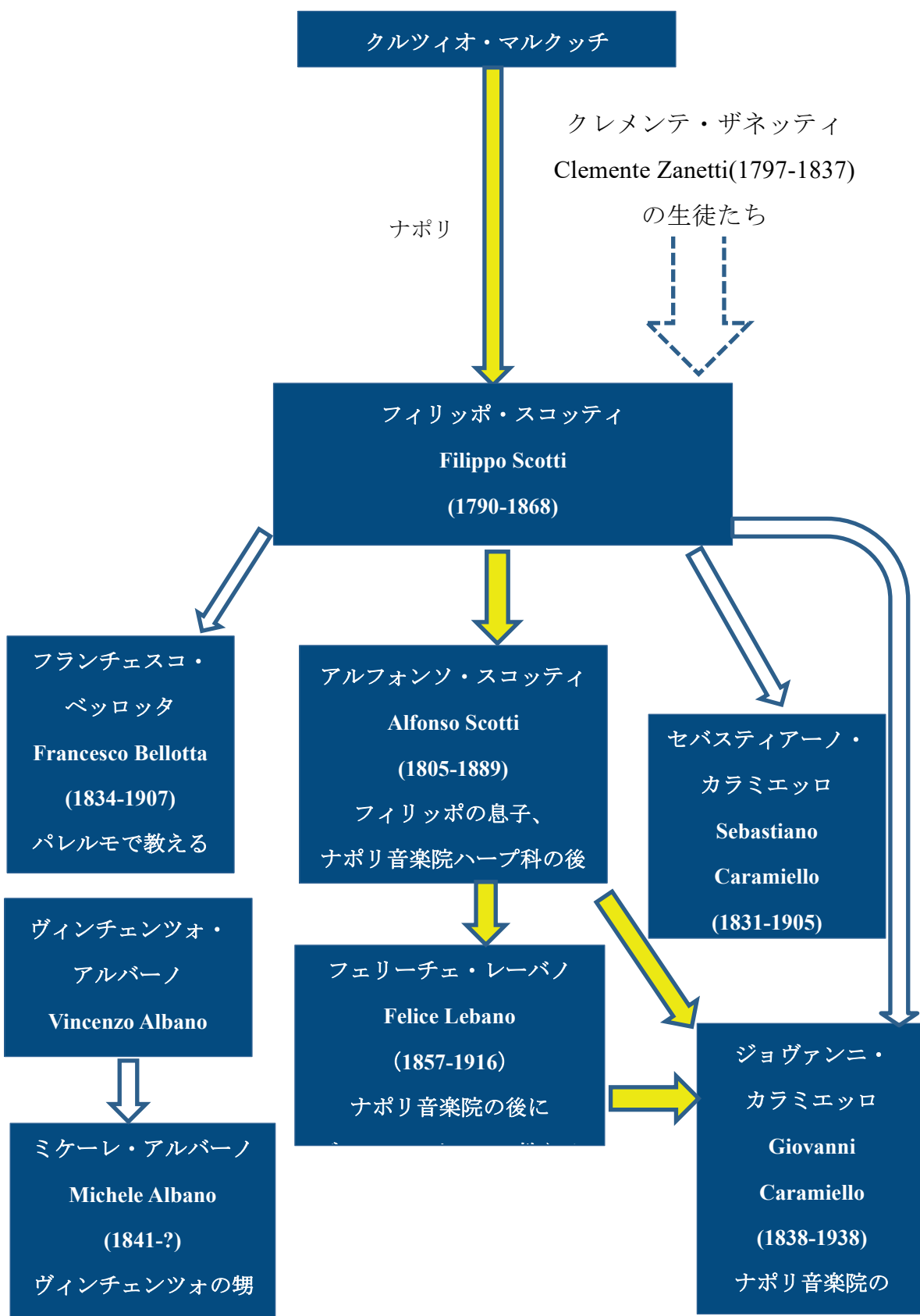
9-1. イタリアにおけるハープ奏者たちの系譜 (マルクッチまで)



9-2. 北イタリアにおける主なハープ奏者たちの系譜



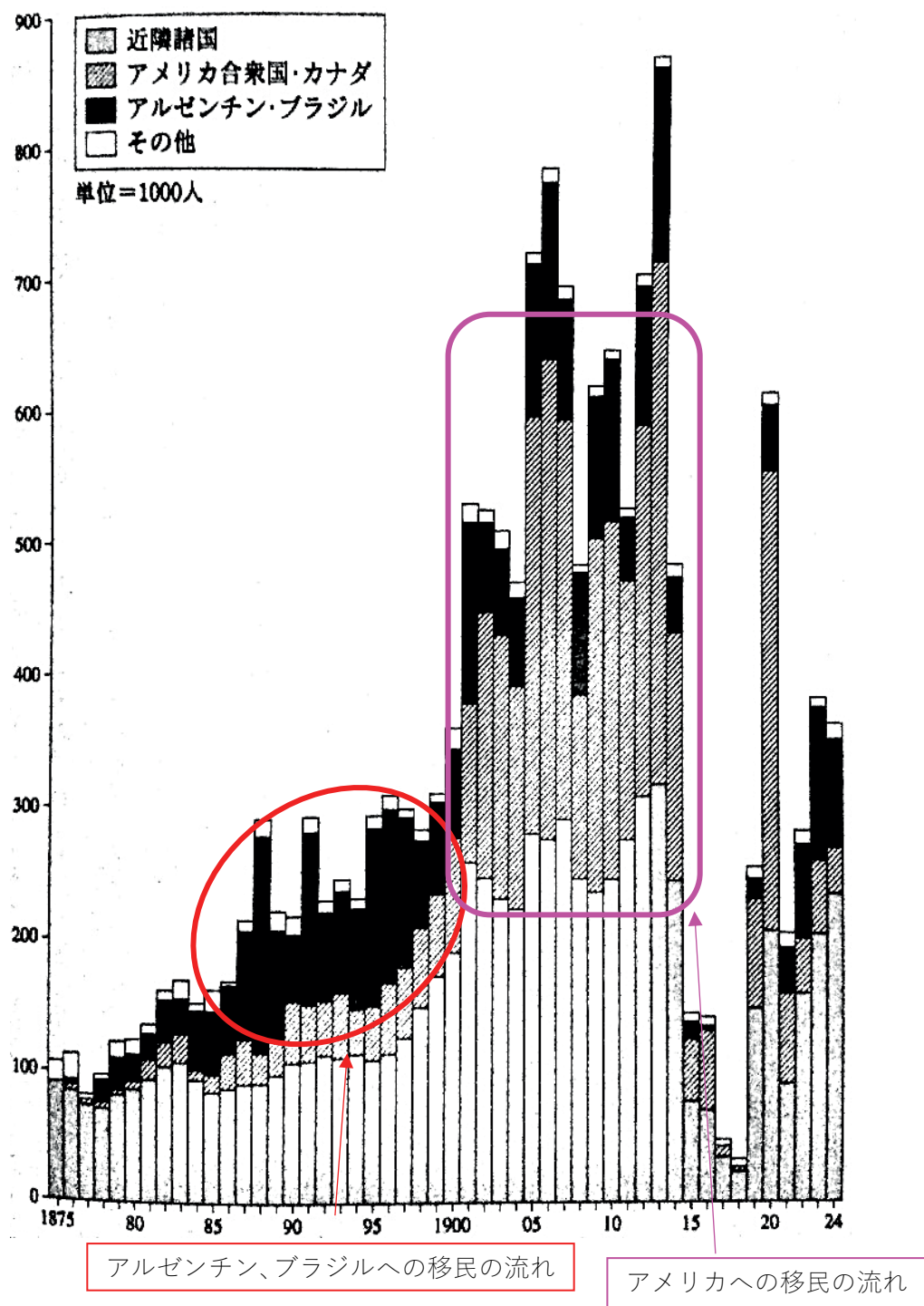
9-3. 南イタリアにおける主なハーブ奏者たちの系譜



10. 序章図表（人口推移）

10-1. 1875-1924 年における移民数と移住先¹⁰⁶⁷

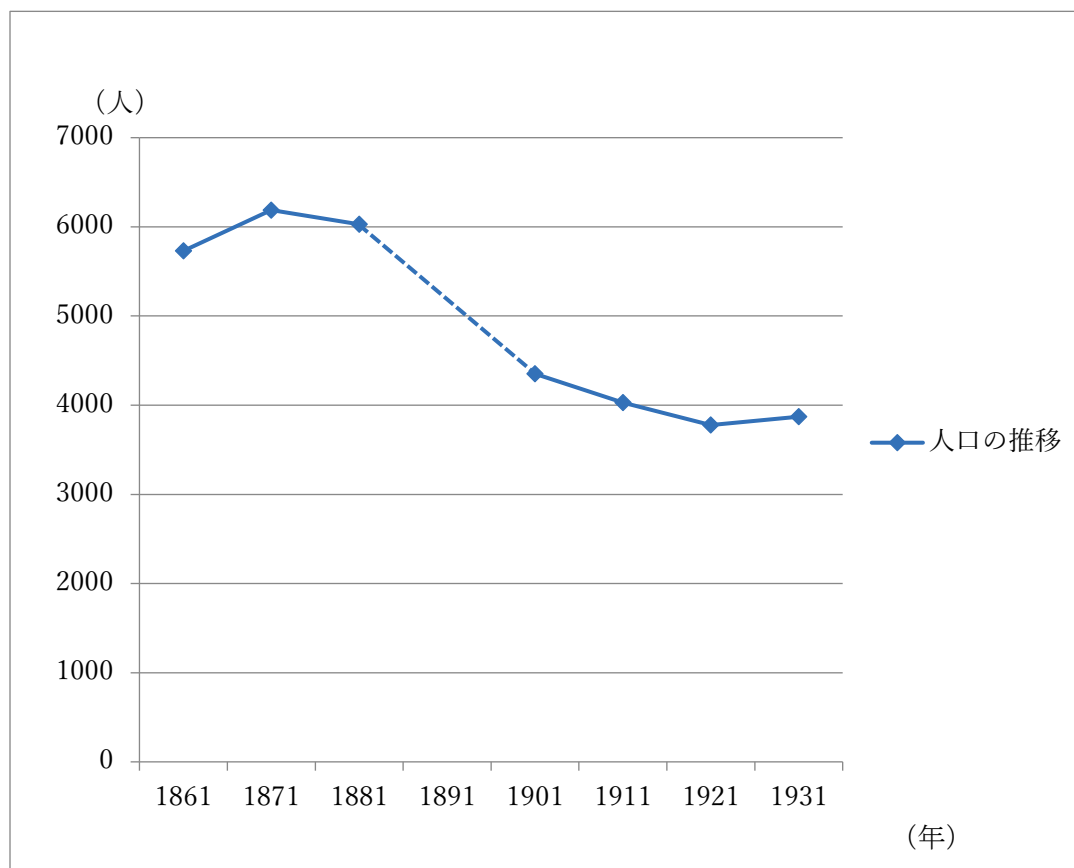
【図 10】



¹⁰⁶⁷ 北原 2008, 468。

10-2. 1861-1931 年のヴィッジャーノにおける人口の推移¹⁰⁶⁸

【図 11】



¹⁰⁶⁸ イタリア国立統計研究所 ISTAT によって公開された 1861 年の統一以降の人口データをもとに筆者が作成。なお、1891 年のデータは欠落しているため、点線で示している。
 国立統計研究所 Web サイト <https://www.tuttitalia.it/basilicata/43-viggiano/statistiche/censimenti-popolazione/>
 (最終アクセス：2019 年 1 月 11 日)

11. ベッリパンニ（1986）掲載曲一覧

【表 1】ベッリパンニの掲載曲の基本情報

	タイトル	日本語訳	調	拍子	作詞 1069	作曲 1070	曲想	編成	小節構造	連
1	La figlia della Madonna	聖母の娘	f moll	2/4	P.	A.	Andante	Vo. Hp.	17×6 ¹⁰⁷¹	6
2	Il vecchio sergente	年老いた軍人	Es dur	2/4	P.	A.	Marziale	Vo.3 , Hp.	40×6	6
3	La patria	祖国	A dur	3/8	P.	A.	Andantino	Vo. Hp.	40×6	6
4	Il viggianese	ヴィッジャーノ人	F dur	3/8	P.	A.	Allegretto	Vo. Hp.	48×7	7
5	Il viggianese (bis)	ヴィッジャーノ人2	Es dur	3/8	P.	A.	Allegretto	Vo. Hp.	44×7	7
6	Il savoiaro	サヴォイア人	c moll	4/4	P.	A.	Larghetto	Vo.	2/14×5/1	5

¹⁰⁶⁹ 作詞者については、スペースの関係上、ピエトロ・パオロ・パルザネーゼの詩には「P.」、ニコラ・ソーレの詩に「S.」と表記した。

¹⁰⁷⁰ 作曲者については、同上の理由から、19世紀の作者不明（Anonymous）の作品に対して「A.」、アルド・ベッリパンニによる作曲作品に関しては「B.」とした。

¹⁰⁷¹ 4小節の前奏に始まり、4小節フレーズで歌が進行するが（4×2）、最後のフレーズで「[聖母マリア様は]私をととても愛していた！ Assai mi amava!」という歌詞を繰り返す際に、5小節フレーズに伸びる。その後、前奏部分を間奏として、同じ旋律が連ごとに繰り返される。

								Hp.		
7	Il fantasma	亡霊	d moll	6/8	P.	A.	Allegro	Vo. Hp.	20×4	8
8	Una donna	女	g moll	2/4	P.	A.	Andante	Vo. Hp.	20×6	12
9	La croce	十字架	g moll	6/8	P.	A.	Andante	Vo. Hp.	14×6	6
1 0	La patria (bis)	祖国 2	D dur	3/4	P.	A.	Allegro (tempo di valzer)	Vo.2 , Hp.	16/(32 + 16) × 5/32 + 16	6
1 1	Lena	レーナ	a moll	3/8	P.	A.	Allegretto Andante sostenuto	Vo. Hp.	(31 17) × 6	6
1 2	Il fabbro ferraio	鍛冶屋	D dur	6/8	P.	A.	Allegro moderato	Vo. Hp.	30×8	8
1 3	Il coscritto	徴兵	F dur	2/4	P.	A.	Allegro marziale	Vo.2 , Hp.	48×4	8
1 4	La zingara	ジプシーの女	e moll	2/4	P.	A.	Andante	Vo. Hp.	32×12	12
1 5	Il ritorno del viggianese	ヴィッジャーノ人の 帰郷	d moll	6/8	P.	B.	Lentamente	Vo. Hp.	20×4/20/4	5

1 6	Barcalora	舟歌	Es dur	6/8	P.	A.	Allegro moderato	Vo. Hp.	32×8	8
1 7	La filatrice	糸紡ぎ娘	c moll	6/8	P.	B.	表記無し	Vo. Hp.	20×3/24	4
1 8	La odalisca	女奴隷	e moll	6/8	P.	A.	Allegro moderato	Vo. Hp.	32×5/37	6
1 9	La corona di biancospino	サンザシの冠	c moll	6/8	P.	B.	Andantino	Vo. Hp.	28/31	4
2 0	Gino e Lena	ジーノとレーナ	Es dur	6/8	P.	A.	Andante	Vo. Hp.	28×3/29	4
2 1	La cieca	盲目の女	es moll	4/4	P.	A.	Moderato	Vo. Hp.	20×10/24	11
2 2	L'uccello dorato	金色の鳥 ¹⁰⁷²	D dur	2/4	P.	A.	Allegro moderato	Vo. Hp.	20×2/24	3
2 3	Buona sera	こんばんは	F dur	2/4	P.	A.	Moderato	Vo.2 , Hp.	22×4	4
2	La pazza	狂った女	e moll	3/8	P.	A.	Allegretto	Vo.	3/20×8/21	9

¹⁰⁷² 〈金色の鳥〉は、死んだ貧しい少女の霊が鳥になった伝説を描いている (Bellipanni 1986, 69)。

4								Hp.		
2 5	La povera	貧しい女 ¹⁰⁷³	d moll	2/4	P.	A.	Allegro moderato	Vo. Hp.	28×6	6
2 6	Alla rondine	ツバメよ	G dur	3/4	P.	A	Andante	Vo. Hp.	8/32/8/32/7	4
2 7	Il pescatore	漁師	F dur	6/8	P.	A.	Allegro assai moderato	Vo. Hp.	(5+24)×3/30	4
2 8	Il terremoto di Viggiano	ヴィッジャーノの 地震	g moll	4/4	S.	B.	Andante sostenuto	Vo. Hp.	20×5	10

¹⁰⁷³ 〈貧しい女〉は、孤児になった少女の嘆きを描く。山からの冷たい風、厚く積もる雪、屋根のない暮らし、食料の不足からの飢えなど、厳しい暮らしぶりが歌われる。この詩の内容は事実に基づいており、少女の名前はジョ ヴァンナ、町の名前はプリンチパート・チテリオレである (Bellipanni 1986, 75)。

図一覧

第1章	頁
【図 1-1-1】	
チェッコの絵画における親指の低いポジションと通常のポジションの比較.....	31
【図 1-1-2】中世ヨーロッパの絵画に共通に見られる指のポジションの特徴.....	31
【図 1-1-3】「グイドの手」と Γ から ee までの全音域表.....	35
【図 1-1-4】ストラディヴァリのハープ（写真左：正面、写真右：裏面）	41
【図 1-2-1】高貴な女性が小型ハープを演奏している様子を描いた版画.....	44
【図 1-2-2】イギリスのモーリーMorley 社による 1900 年頃製作の小型ハープ.....	46
【図 1-2-3】《ソプラノ独唱とハープのための 6 つのカンツォーネ》第 1 巻の表紙.....	48
【図 1-2-4】	
ミッリコ《ソプラノ独唱とハープのための 6 つのカンツォーネ》第 1 巻第 1 曲.....	50
【図 1-2-5】ロレンツォ・カルカッシ による 1749 年製作のハープ.....	52
【図 1-2-6】アントニオ・ベルトリーニによる 1790 年製作のハープ.....	54
【図 1-2-7】チェルーティによって 1799 年以降に製作されたハープ.....	55
【図 1-3-1】パリッツィのリトグラフ.....	56
【図 1-3-2】カンディア家の少女とヴィッジャノー・ハープ.....	58
【図 1-3-3】サルヴィ博物館所蔵の 31 弦ハープ.....	60
【図 1-3-4】ヴィッジャノー・ハープ全体像	62
【図 1-3-5】シングルアクションとの比較.....	62
【図 1-3-6】支柱部分.....	63
【図 1-3-7】響板および台座部分.....	63
【図 1-3-8】当時のシングルアクション・ペダルハープにおける響板装飾の例.....	63
【図 1-3-9】響胴のサウンド・ホール.....	64
【図 1-3-10】ヴィッジャノー・ハープの腕木部分（正面から）	65
【図 1-3-11】ヴィッジャノー・ハープの腕木部分（斜め上から）	65
【図 1-3-12】チロリアン・ハープに近い特徴を持つフック・ハープ.....	66
【図 1-3-13】青山真氏製作の模型.....	71

第2章

【図 2-1-1】ガリレイの調弦（1581）における弦の並び方.....	78
【図 2-1-2】3列弦ハープにおける弦の並び方（例：B dur の場合）.....	79
【図 2-1-3】バルベリーニ・ハープにおける不完全な3列弦.....	81
【図 2-1-4】アンティヴェドゥート・グラマティカの絵画.....	92
【図 2-1-5】アドリアーナ・バジーレの肖像画.....	92
【図 2-2-1】クジノーのシングルアクション・ペダルハープ（弦巻き上げ型）.....	96
【図 2-2-2】初期のシングルアクション・ペダルハープにみられたクロシェ.....	97
【図 2-2-3】フルシェット方式.....	98
【図 2-2-4】ア・ベキーユ方式.....	98
【図 2-2-5】1815 年トリノ王室礼拝堂における音楽部門メンバー表.....	105
【図 2-2-6】1830 年トリノ王立劇場《プロトレマイオスの十字軍》台本の首席奏者一覧....	106
【図 2-2-7】ヌオーヴォ劇場の 1838 年の台本における首席奏者一覧.....	110
【図 2-2-8】ヌオーヴォ劇場の 1827 年の台本における首席奏者一覧.....	112
【図 2-2-9】1823 年四旬節シーズンの台本.....	113
【図 2-2-10】1824 年春シーズンの台本.....	113
【図 2-2-11】タリオリーニの肖像.....	116
【図 2-2-12】オーケストラ・ピットの配置図.....	118
【図 2-2-13】クジノーのシングルアクション・ペダルハープにおける 8 つ目のペダル....	120
【図 2-2-14】開閉式のサウンド・ホールの蓋と 8 つ目のペダル.....	121
【図 2-2-15】1882 年製のエラール社ハープに残る 8 つ目のペダルの痕跡.....	121

第3章

【図 3-2-1】武蔵野音楽大学図書館所蔵の出版譜の表紙.....	167
【図 3-2-2】フラジョレットによる半アッフオガート音の演奏時の手の構え.....	177
【図 3-2-3】人差し指二重スラー.....	180
【図 3-2-4】親指二重スラー.....	180
【図 3-2-5】小指二重スラー.....	180

第4章

【図 4-1-1】ダウリアの水彩画.....	191
【図 4-1-2】小指まで使用する場合の手の重心と前腕の向き.....	211
【図 4-1-3】薬指まで使用する場合の手の重心と前腕の向き.....	211
【図 4-2-1】1863 年手稿譜表紙に書かれたレーバノの署名とみられる書き込み.....	223
【図 4-2-2】レーバノの肖像写真が掲載された『ピアノ芸術』1920 年 10 月号の一面....	225
【図 4-2-3】パリのリコルディ社より出版された楽譜表紙.....	230

第5章

【図 5-1-1】ジョ ヴァンニ・カラミエッロの女子クラスの様子(1905 年頃).....	248
【図 5-1-2】エラル・ゴシックのハーブとともに写るロザリンダ・サッコーニ.....	255
【図 5-2-1】女子音楽学校の広告(1893)	265
【図 5-2-2】弦販売店の広告.....	265
【図 5-2-3】克蘭ドン国際学校の広告(1915)	266
【図 5-2-4】ロザッティ=カゼリーニと 17 人のハーブ奏者たち.....	271
【図 5-2-5】国立演劇劇場 1915 年 12 月 20 日公演チラシ.....	272
【図 5-2-6】ヴァッレ劇場 1916 年 6 月 1 日の公演チラシ.....	272
【図 5-2-7】 ミラノ盲学校で演奏するハーブの女子学生アンナ・ルコッティ Anna Lucotti.....	277
【図 5-2-8】パレルモ全国博覧会で複数のハーブが演奏される様子.....	279
【図 5-2-9】3 台のハーブが写る弦楽アンサンブルの写真.....	281
【図 5-2-10】6 人のマンドリン奏者たちとハーブ.....	281
【図 5-2-11】ズエッリと様々な楽器の生徒たち.....	282
【図 5-2-12】マリア・アデラーイデ寄宿学校の劇場.....	283

第6章

【図 6-1-1】クチニエッロのプレゼーピオにおけるハーブ奏者.....	295
【図 6-1-2】マルピカによるスケッチ.....	300
【図 6-1-3】1866 年 5 月 8 日の契約報告書.....	312
【図 6-1-4】『ヴィッジャーノ・ハーブ』の 1 面.....	317

【図 6-1-5】ハープをかたどった紋章.....	318
【図 6-2-1】ヴィッジャーノ・ハープの部品（製作途中）	320
【図 6-2-2】組み立てられた復元楽器.....	320
【図 6-2-3】『プロムナード <i>La promenade</i> 』に描かれるハープ奏者.....	322
【図 6-2-4】20 世紀初頭のオーストラリアにおけるヴィッジャーノの音楽家たち.....	322
【図 6-2-5】ハープを演奏するロッコ・ロッセッティ(1986 年).....	326
【図 6-2-6】ヴィッジャーノ・ハープの脇に立つルイジ・ミラーノ（1986 年）	327
【図 6-2-7】ハープを演奏するルイジ・ミラーノ少年と祖父のラペンタ	328
【図 6-2-8】タランテッラを踊る女性とハープ奏者.....	331

第 7 章

【図 7-1-1】テデスキの肖像.....	352
【図 7-1-2】プレイエル社のダブルアクション・ペダルハープ.....	355
【図 7-1-3】交差弦の仕組み.....	360
【図 7-2-1】タッス＝スペンサーの肖像.....	369
【図 7-2-2】ベックメッサーのハープ・リュート.....	373
【図 7-2-3】クロマティック・ハープの弦列の交差点.....	374
【図 7-2-4】響胴内部における弦とスプリングの構造.....	375
【図 7-2-5】右手で D dur I 度の 4 音（D－Fis－A－D）を演奏する場合.....	377
【図 7-2-6】右手で Es dur I 度の 4 音（Es－G－B－Es）を演奏する場合.....	378
【図 7-2-7】プレイエル社の楽器におけるスチール弦.....	381
【図 7-2-8】ヴァイゲルのクロマティック・ハープ.....	395

第 8 章

【図 8-1-1】テデスキ&ラッファエル社の広告.....	400
【図 8-1-2】ダンテ通りの地図（1892）	402
【図 8-1-3】ガヴォー氏宛の書簡に示された博覧会受賞歴のロゴ.....	403
【図 8-1-4】カタログ表紙.....	404
【図 8-1-5】会場地図.....	404
【図 8-1-6】腕木部分の社名の刻印.....	408

【図 8-1-7】 柱デザインの比較.....	409
【図 8-1-8】 ペダルのスロット部分の特徴.....	410
【図 8-1-9】 ペダルの先端部分の形状.....	411
【図 8-1-10】 弦が長めに残されている様子.....	412
【図 8-1-11】 非常に珍しい蛇の彫刻.....	413
【図 8-1-12】 楽器全体.....	415
【図 8-1-13】 柱の彩画.....	415
【図 8-1-14】 アントワープ市博物館所蔵の楽器（全体）	416
【図 8-1-15】 プレイエル社のクロマティック・ハープにおける弦番号.....	418
【図 8-1-16】 特殊な形状のペダル.....	419
【図 8-1-17】 響板の彩画.....	420
【図 8-1-18】 支柱の装飾.....	420
【図 8-2-1】 アウグスト・セバスティアアーニとその弟子たちによる演奏会.....	431
【図 8-2-2】 フォッサーティとテデスキ&ラッファエル社のハープ.....	434
【図 8-2-3】 リチャード・ニクソンとニコラ・レアレ.....	436
【図 8-2-4】 ヴィッジャーノのヴァイオリン奏者とハープ奏者（1909 年、シカゴ）	438
【図 8-2-5】 デ・ステーファノが出演したコンサートのプログラム.....	439
【図 8-2-6】 ガレオッティ《ハープのための幻想曲》作品 138 の楽譜表紙.....	441
【図 8-2-7】 ブリガム・ヤング大学所蔵のボクサ《ハープ・メソッド》作品 60 表紙.....	450
【図 8-2-8】 ナポリ音楽院ハープ科のカリキュラム一覧.....	451
【図 8-2-9】 アメリカ・ハープ協会の設立メンバー 8 名.....	455

表一覧

第3章	頁
【表 3-1-1】マルクッチによるロッシーニ主題作品の基本情報.....	148
第4章	
【表 4-1-1】『ナポリ音楽新聞』（1865 年）に掲載されたザネッティの作品目録.....	195-200
【表 4-1-2】ドニゼッティの二重奏曲における版の状況.....	204
【表 4-2-1】メルカダンテ《メロディア》の版の状況.....	217-218
第5章	
【表 5-2-1】1870-1915 年のローマにおけるハープ教師名一覧	268
【表 5-2-2】1895-1903 年におけるハープ、フルート、ピアノの生徒数.....	286
第6章	
【表 6-1-1】1809 年から 1910 年のヴィッジジャーノにおける婚姻時の職業調査.....	297
【表 6-2-1】ガーラの録音のうちでハープの含まれるレパートリー.....	330
【表 6-2-2】《ナポリの追憶》の構成.....	339
第7章	
【表 7-1-1】ペダリング実行例.....	364
【表 7-2-1】ロレンツィが列挙したオーケストラ作品.....	384-386
第8章	
【表 8-1-1】2021 年時点で把握されている楽器の所在.....	407
【表 8-2-1】 セバスティアーニのオーケストラ・スタディ（1914）に掲載された作品一覧.....	432

譜例一覧

第 1 章	頁
【譜例 1-1-1】ランディーニの 153 作品における音域一覧.....	36
【譜例 1-3-1】〈年老いた軍人〉 第 5 - 8 小節.....	68
【譜例 1-3-2】〈ジプシーの女〉 オクターヴ重複による順次上行の前打音.....	69
【譜例 1-3-3】〈ヴィッジャナーノ人 2〉 第 17 小節での h ¹ 音と B ¹ 音の同時使用.....	70
第 2 章	
【譜例 2-1-1】アルパ・ドッピアによる通奏低音とオブリガートの例（第 3 幕）	85
【譜例 2-1-2】アルパ・ドッピアの独奏によるリトルネッロ部分.....	86
【譜例 2-1-3】ハーブのためのリチェルカーレ 冒頭部分.....	88
【譜例 2-1-4】通常のリチェルカーレ 冒頭部分.....	88
【譜例 2-1-5】ハーブのためのリチェルカーレの現代譜（24-34 小節）	89
第 3 章	
【譜例 3-1-1】ロッシーニ《オテッロ》第 3 幕のハーブ・カデンツァ	137
【譜例 3-1-2】〈今の歌声は〉 ハーブ編曲の冒頭部分.....	149
【譜例 3-1-3】〈頭の中に鐘がある〉の重唱部分.....	151
【譜例 3-1-4】《湖上の美人》変奏曲（1832）における 6 度のダブルトリル.....	152
【譜例 3-1-5】使用ペダルについてのガイド.....	155
【譜例 3-1-6】 今日では用いられない奏法（様々な指での同音連打・フラジョレット）	155
【譜例 3-1-7】異名同音を用いることができない同音反復の例.....	156
【譜例 3-1-8】 ボクサ《ウィリアム・テル》序曲ハーブ編曲（1860）「スイス軍の行進」部分.....	157
【譜例 3-1-9】 マルクッチ《ウィリアム・テル幻想曲》（1840）「スイス軍の行進」部分.....	157
【譜例 3-1-10】1 - 5 の運指による小指の使用.....	158
【譜例 3-1-11】《ウィリアム・テル幻想曲》 冒頭 （見慣れない記号の例）	159

【譜例 3-1-12】片手のトリルと和音、フラジョレットの組み合わせ.....	161
【譜例 3-2-1】ハーブのパート譜 第 1-15 小節.....	169
【譜例 3-2-2】第 160-171 小節 ハーブ・パートにおけるフラジョレット奏法の活用.....	170
【譜例 3-2-3】ハーブ・パート 第 100-116 小節.....	170
【譜例 3-2-4】ピアノ・パート 第 100-115 小節.....	171
【譜例 3-2-5】第 406-411 小節 ハーブ・パートにおける運指の指示①	172
【譜例 3-2-6】第 431-435 小節 ハーブ・パートにおける運指の指示②	172
【譜例 3-2-7】同一弦の連弾を示す例.....	175
【譜例 3-2-8】第 60 番課題 第 1-5 小節.....	176
【譜例 3-2-9】ボクサによる二重スラー（二重グリッサンド）	179
【譜例 3-2-10】ボクサによる三重スラー（三重グリッサンド）	179
【譜例 3-2-11】二重スラー記号による指を滑らせるフラジョレットの奏法.....	180
【譜例 3-2-12】第 60 番課題 第 6-11 小節.....	181
【譜例 3-2-13】第 60 番課題 第 16-23 小節.....	183

第 4 章

【譜例 4-1-1】自筆譜 第 44-47 小節.....	206
【譜例 4-1-2】ペーターズ版 第 45-47 小節.....	206
【譜例 4-1-3】ヴィータ版の第 44-46 小節.....	207
【譜例 4-1-4】ヴィータ版 第 91-98 小節.....	208
【譜例 4-1-5】第 2 楽章冒頭の主題提示 第 50-70 小節.....	209
【譜例 4-1-6】ジャンリス流派の運指（小指の使用）	210
【譜例 4-1-7】ボクサが推奨する運指（親指のスライド）	210
【譜例 4-1-8】メラン版 第 59-60 小節 右手の装飾音とオクターヴのスタッカート.....	212
【譜例 4-1-9】自筆譜 第 58-63 小節.....	212
【譜例 4-2-1】ピアノ伴奏の声部とオーケストラ楽器の対応（第 54 小節を例に）	220
【譜例 4-2-2】両手でのユニゾン.....	221
【譜例 4-2-3】右手による 3 度和音のオクターヴ重複.....	231
【譜例 4-2-4】ゴドフロア《シルフの踊り》終盤での親指スライド分散和音.....	232
【譜例 4-2-5】レーバノのポルカ第 1 番 中盤での親指スライド分散和音.....	233

第5章

- 【譜例 5-1-1】 4-3-2-1 の運指による $\text{dis}^1\text{-es}^1$ のトリルと 3 オクターヴの跳躍.....254
- 【譜例 5-1-2】 E=Fes, G, Ais=B, Cis=Des による減七和音のグリッサンド.....255

第6章

- 【譜例 6-1-1】 〈ヴィッジャーノ人〉の冒頭.....302
- 【譜例 6-1-2】 〈ヴィッジャーノ人〉2の冒頭.....303
- 【譜例 6-2-1】 〈カプア風タランテッラ〉第 35-56 小節.....332
- 【譜例 6-2-2】 〈ヴィットーリオのポルカ〉第 41-68 小節.....333
- 【譜例 6-2-3】 《ナポリの追憶》序奏冒頭.....341
- 【譜例 6-2-4】 主題部 1 の冒頭と、〈光さす窓辺〉の歌詞.....341
- 【譜例 6-2-5】 主題部 2 の冒頭（第 72 小節～）と、〈サンタ・ルチア〉の歌詞.....342
- 【譜例 6-2-6】 カラミエッロ《ナポリの追憶》における分散オクターヴの使用.....343
- 【譜例 6-2-7】 パリッシュ＝アルヴァース《序奏、カデンツァとロンド》より
ロンドの第 122 小節.....343
- 【譜例 6-2-8】 カラミエッロ《ナポリの追憶》コーダ第 149 小節.....344
- 【譜例 6-2-9】 パリッシュ＝アルヴァース ハープ協奏曲 変ホ長調 作品 98 より、
第 1 楽章 コーダ 第 314 小節.....344
- 【譜例 6-2-10】
パリッシュ＝アルヴァース《序奏、カデンツァとロンド》よりカデンツァ.....344

第7章

- 【譜例 7-1-1】 交差弦を活かした同弦の連続.....360
- 【譜例 7-1-2】 3 度跳躍上行における「1－2」の運指がみられる例.....361
- 【譜例 7-1-3】 1－2－3－4－3 のすばやい音型.....361
- 【譜例 7-1-4】 クロマティック・ハープでの演奏例.....362
- 【譜例 7-1-5】 ダブルアクション・ペダルハープでの演奏不可能例 1（音名通り）.....362
- 【譜例 7-1-6】 ダブルアクション・ペダルハープでの演奏不可能例 2（異名同音）.....363
- 【譜例 7-1-7】 ダブルアクション・ペダルハープでの演奏可能例.....364

第 8 章

【譜例 8-2-1】ヒナステラ《ハープのためのソナチネ》(1939 年初演) 第 3 楽章冒頭.....429

【譜例 8-2-2】

ヒナステラのハープ協奏曲 作品 25 (1965 年初演) 第 3 楽章フィナーレ.....430

【譜例 8-2-3】終結部.....443

【譜例 8-2-4】ユニゾンでの異名同音の使用.....444

【譜例 8-2-5】ペダル操作が 1 小節に 5 回ある例.....444

【譜例 8-2-6】左手のスタッカートと複雑なペダリング.....445

【譜例 8-2-7】すばやい同音反復と異名同音によるペダリング.....445

【譜例 8-2-8】片手によるオクターヴのフラジョレット.....446

【譜例 8-2-9】p.d.l.t.奏法の独特な使用.....447