

天上と地上のインターフェイス

——奏楽天使の学際的素描——

山 本 成 生

「西洋中世研究 第4号」抜刷
2012年 西洋中世学会 発行

天上と地上のインターフェイス

——奏楽天使の学際的素描——

山 本 成 生

「奏楽天使」とは一般的に、様々な楽器を演奏し、また合唱する天使たちの図像表現とされる。これは中世後期のキリスト教の視覚芸術に頻出するものであるが、その背景には、いわゆる「危機の時代」に広まった「信仰の個人化」という現象が存在していた。この時代において「図像」はテキストに付された単なる装飾ではなく、「神へいたる手段」として本質的な機能を有していたのである。

このような奏楽天使の図像は、現代に伝わらない楽器の復元について有益な情報を提供してくれる一方で、当時の演奏実践とは掛け離れた表現も多く、またそこに含まれる象徴的意味の問題など、その解釈は容易ではない。そこで本論では、奏楽天使を正しい文脈のもとで理解する際に枢要となる情報の整理を行い、ひいては中世・ルネサンス期の社会における、天使と音楽の関係を明らかにすることを目的とする。

本論は三章からなる。まず、中世の教会音楽の本質は、「天使と共に神を讃える歌」であった点を確認し、当時において、地上の音楽と天上の音楽が相互的なものと理解されていたことを明らかにする。次に、「楽器の選択と配置」という観点を中心に、奏楽天使の図像表現を分析する。製作者は「オー」と「バ」という当時の楽器分類をある程度尊重していた反面、この分類では解釈できない図像も存在していた。それらについては、聖書解釈学における「寓意的」楽器解釈やルネサンス期におけるポエティウスの世界観の再受容が、図像に楽器を氾濫させる要因となったと概定する。最後に、図像やテキスト、音楽的表現の分析から、(図像表現を超えた広い意味での)「奏楽天使」が、中世社会において、天上と地上、神と人間、マクロコスモスとミクロコスモスを繋ぐ「インターフェイス」として機能していた様相を瞥見する。

はじめに

「奏楽天使」(angel musician)とは一般的に、様々な楽器を演奏し、また合唱する天使たちの図像表現と理解される¹⁾。これらの図像は、中世後期からルネサンスにかけて、彩色写本、絵画、彫刻など、あらゆる視覚芸術において用いられたものである。ヤン・ファ

ン・エイクの「ヘントの祭壇画」(1432年、図1)やハンス・メモリンクの「奏楽天使に囲まれたキリスト」(1480年代、図2)は、その代表例といえよう。

あまりに著名な絵画であるため、もはや説明は必要ないかもしれない。前者は24枚のパ

本論は日本音楽学会第62回全国大会(2011年11月6日、於：東京大学)で報告した内容を、加筆・修正したものである。当日は、司会をしていただいた那須輝彦氏を始めとして、多くの方々から貴重なご意見をいただいた。また、この研究を遂行するにあたり、松下幸之助記念財団より研究助成を受けた。これらを記し、感謝の意を示したい。なお本論における楽器の表記は、基本的には『ニューグローヴ音楽大事典』(注9を参照)のそれに基づき、誤解を招く恐れがある場合は、括弧で補足しないしは別表記を記す。またラテン語や古仏語の訳は、とくに断りがない限り、筆者によるものである。

1) 「奏楽天使」の図像の概要については、Giorgi, R., *Anges et demons*, Paris, 2003, pp. 318-26; 利倉隆『天使の美術と物語』美術出版社, 1999年, 22-26頁を参照。



図1 ファン・エイク「ヘントの祭壇画」



図2 メムリンク「奏楽天使に囲まれたキリスト」

ネルのなかの2翼である²⁾。左翼では、「神への歌、恒久なる賛歌、感謝の行為」(Melos Deo, laus perhennis, gratiarum actio)という文言のもとで、譜面台に集い歌っている8名の天使が描かれている。右翼には、圧倒的な存在感を示すオルガンを中心に、ハー

プとフィドルを携えた天使らが見える。これは下部の「詩篇」150:4の句「弦と管で彼 [= 神] を讃えよ」(Laudate eum in cordis et organo)を具体化した表現といえる。

メムリンクの絵画において、奏楽天使はより重要な地位を占めている³⁾。まず中心のパ

2) 「ヘントの祭壇画」の奏楽天使については、以下を参照。Voutira, A. G., "Die muzizierenden Engel des Genter Altars", *Imago musicae*, 5 (1988), pp. 65-74; Seebass, T., "The Visualisation of Music through Pictorial Imagery and Notation in Late Medieval France", Boorman, S. (ed.), *Studies in the Performance of Late Medieval Music*, Cambridge, 1983, pp. 19-33 (esp. pp. 30-32).

3) フランドル派の画家のなかでも、メムリンクはとりわけ「奏楽天使」を好んで描いた。その概要については、ミリモンドの詳細な研究を参照。Mirimonde, A. P. d., "Les anges musiciens chez Memling", *Jaarboek van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten*, no number (1962/63), pp. 5-51.

ネルでは、祝福を与えるキリストを3名ずつの天使が囲み、手にした楽譜を見つつ歌っている。また左右のパネルには、様々な楽器を演奏している天使が存在する。楽器について述べると、左からプサルテリウム（ソータリー）、トロンバ・マリナ（モノコード）、リュート、サクバット、ショーム、右パネルに移り、トランペット、サクバット⁴⁾、ポルタティーフ・オルガン、ハープ、フィドルの順となっている。そこに存在するのは、圧倒的な音の表象である。

ところで、よくよく眺めてみると、これらの絵画は奇妙な印象を我々に与える。なるほど初期フランドル派の精緻な写実的表現は、あたかも当時の音楽を忠実に伝えているようである。とりわけ、ヤン・ファン・エイクによる楽器の描写は徹底的であり、^{オルガノロジー}楽器学にとって格好の素材を提供しているといえよう。しかし、はたして当時の音楽は、これらの図像で描かれる楽器の編成で演奏されたのであろうか。中世・ルネサンス期の^{パフォーマンス・プラクティス}演奏実践については、残されている資料が少なく、また即興的な要素も少なからず存在していたため、厳密に確定することは困難である⁵⁾。だが、そうした事情を踏まえても、こうした編成は一般的とはいえない。

むしろ、中世キリスト教の視覚芸術に多少なりとも親しむ者ならば、ここに象徴的要素

が多分に含まれていることは容易に想像できよう。しかし、ではそこに含まれる文言や選択された楽器、天使の数などに関する図像学的な意味さえ分かれば、「奏楽天使」を理解したことになるのであろうか。そもそも、これらの図像において表現されているものは何なのか——これらが本論の出発点となる素朴な問題意識である。以下では、多分野にわたる先行研究を参照しつつ、また筆者が見出したいいくつかの証拠をそこに加えつつ、「奏楽天使」を正しい文脈のもとで理解するために必要な情報を整理したい。

その前に、本論における考察の土台となる「音楽図像学」の研究動向について、簡単に触れておこう。あまり聞きなれないこの学問領域は、エマニュエル・ヴァンターニッツのような視覚芸術に造詣の深い音楽学者の個別的な活動によって、ながらく担われていた感があつた。しかし、1984年にそうした研究者が結集し *Imago musicae* 誌が創刊されると、そこで共有される方法論や問題意識が明確になったように思われる⁶⁾。ここでその内容を詳しく検討する余裕はないが、マルティヌ・クルゾが主張するように、中世における「図像」と「音楽」は何らかの象徴的機能を有し、その実用的な役割を超えて、社会の土台となる概念の形成に深く関与していたとする立場は共有しておきたい⁷⁾。

1 「天使の歌」としての教会音楽

西洋音楽の歴史、少なくとも中世の教会音楽において、「天使」とはいったいどのような存在なのであろうか。「天使」と「音楽」

は一見、さほど関係のないように思える。しかし、「詩篇」(103:20-21, 148)や「ヨハネの黙示録」(5:11-14)にみられるように、

4) 厳密には、フェルト・トランペット (Felt Trumpet) またはクラレタ (Clareta) といえる。Cf. Bullard, B., *Musica getutscht: A Treatise on Musical Instruments by Sebastian Virdung*, Cambridge, 2007, pp. 46-50.

5) 当然ながら、音楽実践の問題は多くの音楽史研究者の関心を惹いている。その動向は、前述のブアーマン編の論文集を参照されたい(注2を参照)。

6) Cf. Hammerstein, R., "Musik und bildende Kunst: Zur Theorie und Geschichte ihrer Beziehungen", *Imago musicae* 1 (1984), pp. 1-28.

7) Clouzot, M., *Images de musiciens (1300-1500). Typologie, figurations et pratiques sociales*, Turnhout, 2007, p. 21.

天使には「神を賛美する者の集まり」、すなわち「聖歌隊」としての役割が存在した。ミサ通常文の〈サンクトゥス〉の歌詞はそもそも熾天使が詠唱するものを預言者イザヤが書きとったものであり（「イザヤ書」2：3），その前になされる序唱では必ず天使への感謝と賛辞がなされることを想起すると、「天使」は教会音楽の少なくとも一部において、本質的な存在であったことが窺える⁸⁾。だが、音楽史研究の現状では、「天使」に充分な関心が払われているとは言いがたい⁹⁾。管見の限りで天使と教会音楽の関係を本格的に論じたものは、音楽学者ではなくラテン文学者のグニラ・イヴァーセンの研究しかない¹⁰⁾。この章では、それを柱として、またいくつかのテキストを参照しつつ、「天使」と「礼拝」の関係について最低限の確認をしておこう。

まず指摘すべきは、中世の教会人にとって、礼拝における音楽は「天上の音楽」であり、「地上の音楽」たる世俗音楽とは異なる次元に属するものとして理解されていたことであろう。「天上の音楽」と「地上の音楽」の二分法については、聖アウグスティヌスがすでに述べている。すなわち、人間はその原罪により、「地上の音楽」を聞くと、「聖なるもの」から遠ざかってしまう。しかし、「地上の音楽」は決して無益なものではない。最後の審判を経ると、人間は「聖なるもの」を直に見ることができるようになり、生前に感動し、また肉体に刻み込まれた旋律やリズムも

不安や支障なく聴くことができるからである、と¹¹⁾。この考えに、当時のローマの知的階層において支配的であったプラトニズムと、キリスト教神学の融合がみられることはいうまでもないが、注目すべきは「地上の音楽」も、完全には否定されていないという点である。それは忌避すべき対象であっても、何らかの価値があり、それが最後の審判の後に露見するという理屈だが、このような留保はなぜ付されたのか。教会における礼拝音楽も結局のところ、演奏しているのは「人間」だからであろうか。

いずれにせよ、礼拝に使用される音楽、つまり教会音楽の存在理由は「人間が天上の音楽を歌い、それを地上に現出せしめる」ことにあった。これは中世の教会において、なぜ多くの聖歌が作られ、それがポリフォニーに代表される複雑な形式に発展したのかという、西洋音楽の歴史における枢機な問題と繋がるが、前述の通り、音楽史家はその点について看過しているといわざるを得ないのである。したがって、グニラ・イヴァーセンの研究は、我々にとって稀有な価値を有しているといえる。彼はトロース（進句）やミサの註釈文など、典礼に関する様々なテキストを精緻に分析しているが、とりわけ興味深いのは、12世紀の典礼学者ジャン・ベレトの主張である。ベレトはその「聖務概要」（*Summa de ecclesiasticis officiis*）において、「我々は天使の歌を歌います。なぜなら、この捧げ物により、

8) ジョゼフ・ユンクマンは、〈サンクトゥス〉が意図するものはたんに熾天使が歌った讃歌を想起させるだけでなく、地上の教会が天上における礼拝に参与することであり、その目的のために、12世紀までは民衆が歌いやすい簡素な旋律にとどまったと述べている。Jungmann, J. A., *The Mass of the Roman Rite: Its Origins and Development*, Allen, 1986 (originally published as *Missarum Sollemnia: Eine genetische Erklärung der römischen Messe*, Wien, 1948), vol. 2, pp. 128-35.

9) 例えば音楽史研究における基本的な事典では「天使」という項目は存在しない。Sadie, S. (ed.), *New Grove Dictionary of Music and Musicians* (2nd edn.), London, 2001; Finscher, L. (ed.), *Die Musik der Geschichte und Gegenwart* (2nd edn., Kassel, 1994-2008. またミヒャエル・ベルンハルトにより現在刊行中の中世音楽用語の一大シソーラスでも、この事情は変わらない。Bernhard, M., *Lexicon musicum latinum medii aevi*, München, 1992-.

10) Iversen, G., *Laus angelica: Poetry in the Medieval Mass*, Turnhout, 2010 (originally published as *Chanter avec les anges*, Paris, 2001).

11) アウグスティヌスの音楽思想に関しては、以下を参照。Davenson, H., *Traité de la musique selon l'esprit de Saint Augustin*, Neuchâtel, 1942; McKinnon, J. (ed.), *Music in Early Christian Literature*, Cambridge, 1989, pp. 153-68; Delumeau, J., *À la recherche du paradis*, Paris, 2010. なお彼が「地上の音楽」を限定的に許容する立場を採っていた理由の一つには、キトラやアプサルテリウムなどの弦楽器を、音律学的考察のための道具として有効だと考えていたことが挙げられる。

地上のものは天上のそれに加わることができるのだと、我々は信じて疑わないからです。それ故に、我々は天使を介して天上で救済されるよう、大声で叫ぶのです」(傍点は筆者)と述べる¹²⁾。「地上的な事物」はミサという犠牲を通じて「天上のそれ」に加わることができる——すなわち「地上から天上へのアクセシビリティ」が、ここで示されているのである。

このような「天上」への参与の可能性を秘めた「地上の礼拝」において重要な役割を担っているのは、いうまでもなく「天使」である。例えば、キリストの誕生とその降臨を人類に告げる〈グローリア唱〉やクリスマス、あるいは復活祭のミサに関するトロースでは、神と人間の間を仲介する天使に特別な立場が与えられる¹³⁾。また天使は人間の魂を天上に導く役目もあるので、トロースやセクエンティア(続唱)の末尾には、「我らを天国の住人に加え給え」(transferte nos infra paradisicolas)という天使への祈禱文が添えられることが多い。さらに、天使にとって「歌うこと」は本質的な意味をもち、天使たちは神の面前で神を讃美するための合唱隊と組織する。よって、「天使と共に歌う」という望みは、トロースやセクエンティアの中心的な主題となる。10ないしは11世紀に作られ、少なくともフランス、イタリア、イングランドに写本が残るセクエンティア〈祝うべき讃歌、天上の王よ、全ての者は〉(Has celebres, Rex celice, laudes cuncta)は、その典型とされる。すなわち、「[天上の]合唱隊が今、^{シンフォニア}調和のもとで歌っている」(clangat nunc canora caterva symphonia)、「天上に住むあなた方[天使]と地上にいる我等、

ヒペラエオリアン[旋法]の弦もとで調和し、ともに讃歌を歌おう」(Vos per ethra, nos per rura, dena pars electa, armonia votademus hyperlydica citara)、そして「ともに歌い続けよう、アレルヤ」(Condecantemus, Alleluia)といった具合に、そこでは天上の天使とともに歌いたいという人間の欲求が、赤裸々に表明されている¹⁴⁾。さらに、イヴァーセンは、この時代の典礼詩において、「シンフォニア」(「交響」と「ハルモニア」(「調和」)という語が多用されるが、それは何よりも「天使と和合するという理念」を表すために使われているという¹⁵⁾。要するに、このセクエンティアは、天使の役割のみならず、礼拝における音楽の役割に関しても、その本質的な理念を提示しているのである。

最後に、中世の音楽家自身が「天使」と「音楽」をどのように理解していたのかをみておこう。むろん、この論点自体が大部な研究を必要とするほど重要なもの故、ここでは一人の音楽理論家の叙述に絞って検討することとする。その人物とは、ジャック・ド・リエージュである。彼が14世紀前半に著したとされる「音楽の鏡」(Speculum musicae)は全7巻521章にわたる大著であり、ポエティウス以来の音楽理論のみならず、アリストテレスからトマス・アキナスにいたる哲学をも消化した中世の音楽思想の集大成ともいえる著作である。

さて、「音楽の鏡」の第12章は「天上の音楽、あるいは聖なる音楽はいかなるもので、それはどう呼ばれるのか」(De quibus sit musica coelestis vel divina et quare sic vocetur)という章題をもつ。その一部を引用しよう。

12) Douteil, H. (ed.), *Johannis Beleth Summa de ecclesiasticis officiis* (*Corpus Christianorum*, vol. 41), Turnhout, 1976: "Cantica angelorum cantamus, quia per hoc sacrificium terrena iungi caelestibus non dubitamus et ideo cum eis in excelsis salvari clamamus." Cf. Iversen, *op. cit.*, pp. 190-91.

13) *Ibid.*, pp. 93 ff., 156-57.

14) *Ibid.*, pp. 136-41.

15) *Ibid.*, p. 267.

前述のように、「天上の音楽」あるいは「聖なる音楽」とは、「楽器の音楽」が音の数比を調べるがごとく、天界の事物の理を^{ことわり}探求するものである。そして、事物ないしは天界の事物は、形而上的である。

「形而上」とは何かというと […]。

しかしながら、形而上的な事物の離在的諸実体は、より高貴で上位に位置するものであるから、形而上学はとりわけ、かような認識へと向わされるのである [中略]。それ故、これらの事物から、この「天上の」音楽は、理想的なものと称され、また聖なるものと言われ、そして大いなる神のもとに回帰するものとされる。形而上学は、その完全なる「考察の」対象とその目的から、聖なるものと称されるが、これはまったくもって妥当なことである。なお、[形而上学が] 天上的と言われるのは、第一に、個々の離在的諸実体を考察するのであって、天上の物質からそう言われるのではない。そして「天体の音楽」は離在的諸実体から「音楽を」引き出すのである。精神的な天上に居るのは、預言者が述べるがごとく、もっぱら良き天使や聖人である。天上は神の栄光を詳しく語っている。すなわち、物質的で可変な天上は九つある——最高天は排除される——ため、精神的な天界も同じ

く九つ存在する。これは、あたかも天使の階級が九つあるがごとくである。なお、良き人間はこれ「天使の階級」にしたがって、社会化されるのである。かくして、これらのことより、この音楽の形象は天国の市民により「天上的」と称されるのである¹⁶⁾。

ここに見られるのは、ボエティウスの音楽観とキリスト教的世界観、ないしはスコラの、トマス論理学の確信に満ちた融合といえよう。ボエティウスにおいて「天体の音楽」(musica mundana) は、四季の移り変わりや天上の星々の運行という自然現象の背後にひそむ諸要素やメカニズム、多様性や秩序、あるいは調和の観念などを、音の側面から探求する学問であった¹⁷⁾。しかし、中世になると、それはしばしば天使たちが神を讃美する「天上の音楽」と混同された¹⁸⁾。

さて、ジャック・ド・リエージュは、「天体の音楽」と「天上の音楽」を分け、後者を形而上学と結びつけつつ論じている。その考察対象と目的から「聖なる学問」とみなされる形而上学がまず考察すべきは、「離在的諸実体」(substantiae separatae)、すなわち質料から分離独立して存在する知的諸実体としての「天使」である¹⁹⁾。なぜなら、彼が注意深く記すように、「天上の音楽」はたんに物

16) Bragard, R. (ed.), *Jacobi Leodiensis Speculum musicae*, Rome, 1955, pp. 40–41: “Ut praetendunt verba prius tacta, musica coelestis vel divina numerum inspiciturum transcendentium sicut musica instrumentalis numerum sonorum. Res autem transcendentes res sunt metaphysicales.

Metaphysica enim [...].

Sed quia rerum metaphysicalium nobiliores et perfectiores sunt substantiae separatae, ad quarum cognitionem metaphysica principaliter ordinatur [...], ideo ab illis rebus haec musicae species nuncupatur, ut divina dicatur, in quantum Deum respicit. Nam metaphysica scientia dicitur divina, ut a perfectissimo eius denominatur obiecto, cum a digniore fit denominatio, et a fine iustum est omnia appellari. Sed coelestis dicitur, ut alias quis a prima substantias respicit separatas, non a coelis materialibus, de quibus mundana tractat musica, sed a coelis spiritualibus, cuiusmodi sunt angeli boni et homines sancti, de quibus dicit Propheta: Coeli enarrant gloriam Dei. Nam cum sint novem coeli materiales et mobiles, ut coelum excludatur empyreum, sunt etiam novem coeli spirituales, ut novem angelorum ordines, cum quibus sociabuntur boni homines. Adhuc ab illis coeli civibus haec musicae species coelestis nuncupatur.”

17) Friedlein, G. (ed.), *Ancii Manlii Torquati Sverini Boetii, De Institutione arithmetica libri duo, De Institutione musica Libri quinque*, Lipsiae, 1867, pp. 187–89. なお、現在におけるもっとも信頼に足るこの書の現代語訳は、Meyer, C. (ed.), *Boèce Traité de la musique*, Turnhout, 2004.

18) 例えば、ユトレヒト司教アダルボルドゥスは、その「音楽論」Tractus de musica (11世紀初頭)において、三身分論や「神の平和」運動の文脈で「天体の音楽」を捉えている。Waesberghe, J. S. v. (ed.), *Adalboldi episcopi ultraiectensis epistola cum tractatu de musica instrumentali humanae ac mundana*, Buren, 1981, pp. 12–29.

質的な天上 (coelum materialis) からではなく、「離在的諸実体」たる「天使」から生じているからである。また彼は、良き人間たちは天使の位階に応じて社会を構成すると述べているが、これは「天上」と「地上」の関連性を指摘するものと思われる。

このようにジャック・ド・リエージュは、ボエティウスの音楽観をキリスト教的・スコラ的な文脈に再布置しつつ、「天上の音楽」における「天使」の役割を明示し、そして、そこに人間が関与できる可能性があることを示唆するのである。むろん、彼の音楽思想を中世の音楽理論の典型ないしは共通の理解とみなすことには、様々な問題がある²⁰⁾。しかし、少なくとも天上の音楽の担い手としての天使の役割が、高度なスコラ学的知識を有する音楽理論家においても明白な事実として理

解されていたことは、十分確認できるであろう。

以上、いくつかの限られた事例から、中世の「教会音楽」と「天使」の関係をみてきた。ここでその内容をまとめておこう。キリスト教思想における「天上」と「地上」の二分法は、音楽についても該当する。「天上の音楽」と「地上の音楽」は本質的に異なるものではあるが、俗なる後者も完全に否定されるべきものではなかった。こうした前提において、礼拝のための音楽は天使によって奏される「天上の音楽」を地上に現出せしめることを、その存在理由としていたのである。そして中世の教会人や知識人は、一方では「天使とともに歌う」ことを素朴に願うことで、他方では高度に哲学的な考察によって、それが可能であるとみなしていたのである。

2 「奏楽天使」の音楽図像学

それでは前章で考察した「天使」と「音楽」の関係を踏まえ、「奏楽天使」について考えてみよう。先行研究としてまず挙げるべきは、美術のみならず、文学、神学、典礼学のテキストを包括的に検討したラインホルト・ハンマーシュタインの著作である²¹⁾。他には、いくつかの個別研究が存在する²²⁾。こうした諸研究のなかで、我々の関心に沿う考

察を行っているのは、若くしてこの世を去ったパスカル・ビュリ＝ヴェルネの博士論文といえよう²³⁾。以下では、この研究を参照しつつ「奏楽天使」の図像的特徴を概観しよう。

まず「奏楽天使」の対象としての範疇を明確にしておく。天使の図像は少なくとも4世紀に遡るが、楽器を有し、あるいは歌う天使が描かれるのは、より後の時代になってから

19) トマスの天使論については、まず以下を参照。上智大学中世思想研究所編『中世思想原典集成14 トマス・アクイナス』平凡社、1993年、585-717頁。またティツィアナ・スエアレズ＝ナニは、トマスにおける「離在的実体」として天使の機能と意味に関して明晰な分析を行っている。Suarez-Nani, T., *Les anges et la philosophie: Subjectivité et fonction cosmologique des substances séparées à la fin du XIIIe siècle*, Paris, 2002.

20) 中世の音楽理論家においても、思弁的考察よりも実践的な叙述を重視する者はいらる。そこでは、ジャック・ド・リエージュとは異なる音楽観が示されている。例えば、13世紀初頭に若い音楽家への手引書として書かれた作者不詳の「音楽概要」(Summa musicae)では、「音楽」(musica)に関する独自の分類がなされている。すなわち「天上の音楽」がボエティウスの説の簡約にとどまる一方で、「楽器の音楽」については発音原理に基づき、比較的详细に語られている。Cf. Page, C. (ed.), *Summa musicae: A Thirteenth-Century Manual for Singers*, Cambridge, 1991, pp. 61-63.

21) Hammerstein, R., *Die Musik der Engel: Untersuchungen zur Musikanschauung des Mittelalters*, Bern, 1962.

22) Winternitz, E., "On Angel Concerts in the 15th Century: A Critical Approach to Realism and Symbolism in Sacred Painting", *Musical Quarterly*, 49 (1963), pp. 450-63; Falvy, Z., "Angel Musicians on a Fourteenth-Century French Reliquary", *Imago musicae*, 4 (1987), pp. 229-38; Montagu, J. and G., *Minstrels & Angels: Carvings of Musicians in Medieval English Churches*, Berkeley, 1998; Brock, M., "ut pictura musica. Comment l'image fait-elle voir la musique?", *Imago musicae*, 16/17 (1999/2000), pp. 61-79.

23) Bulit-Werner, P., *Images de la musique céleste dans l'art français du XVème siècle. Les anges musiciens dans l'iconographie mariale et les scènes du Jugement dernier*, Ph.D. diss.: Université de Paris-Sorbonne, 1997.

である。周知のように、「黙示録」でラッパを鳴らす天使の表象の出現は早く、8、9世紀の「トリーアの黙示録」(Trierer Apokalypse)には、トゥーバと思われる楽器を奏する天使たちが現れており、また著名な「ベアトゥス写本」群では興味深い図像表現がなされている²⁴⁾。とはいえ、これは「奏楽天使」としては例外的な存在である。多様な種類の楽器を携え、そして歌っている天使の表象は13世紀以前にはほとんど存在しない²⁵⁾。だが、それ以降、とりわけ14、15世紀になると「奏楽天使」は一般的なモチーフとなり、各種の視覚芸術において横溢する²⁶⁾。我々が対象とするのは、この「奏楽天使」である。

「奏楽天使」が中世後期に出現したのは、なぜであろうか。これに宗教や芸術の側面のみならず、中世末期の政治や社会経済など様々な要因が働いていることは、いうまでもない。それらをすべて検討する紙幅の余裕はないので、ここではビュリ＝ヴェルネが参照するジャック・シフォローの説を紹介するにとどめよう。シフォローはその著『フランボワインヤン期の宗教』において、個人的な信仰生活における「図像」の本質的な役割と機能を強調する²⁷⁾。すなわち、教会におけるフレスコ画やティンパヌム彫刻などの伝統的な視覚芸術の特徴はまずもって「教育的」であ

り、その主な機能は一般信者に対して霊的なメッセージを送り、キリスト教徒全体の記憶を呼び覚ますことにあった。それに対して、13世紀以降、美術における各種の技術革新により開花した祭壇画、彩色写本、油彩画などは、建築的あるいは社会的な文脈からある程度解放された自立性を有し、個人の信仰生活に容易に浸透することができた。とりわけ15世紀になると、貴族や裕福な市民の多くは、受胎告知や十字架磔刑、あるいは特定の聖人等の主題に関する挿絵付きの書物をこぞって購入し、それらを自宅に置いた。彼らがそれらの図像を見ることは、もはやキリストの受難を追懐することではない。それは、個人的な感情にその身を委ねて、神秘的礼拝に参加することに他ならなかった。その意味で、聖書、聖務日課書、時禱書、詩篇集等の宗教書に含まれる「図像」は、たんなる装飾ではなく、そのための本質的かつ基礎的な要素なのである。これらの書物の読者は、テキストを「黙読」しつつ「図像」を視ることで「瞑想状態」に入り、そこで神と直接向き合うという「個人礼拝」(*dévotions privées*)に勤しんでいたのである——シフォローの主張は以上のように要約されよう²⁸⁾。「奏楽天使」という図像表現が中世後期に突如普及する理由の一つには、この「個人礼拝」があったと思

24) 宮野ふじ乃「ベアトゥス写本におけるテキストとイメージ生成」『西洋中世研究』3号(2011年)、4-21頁を参照。

25) 数少ない例外は、スリジラ＝フォレ修道院の柱頭彫刻(12世紀初頭)とボワティエ大聖堂身廊の南壁にある彫刻(12世紀中葉)である。そこでは天使がレベックを奏している。Cf. Hammerstein, *op. cit.*, figs. 52, 53.

26) これら奏楽天使の図像の時代的・地域的な分布の状況については、より詳細な調査が必要だと思われる。ただし、ハワード・メイヤー・ブラウンとブリジット・ハイゼによる音楽図像の総覧を瞥見した限りでは、「最後の審判」や「聖母戴冠」といった図像の主題による選択が、時代的・地域的事情よりも勝っている印象を受けた。Cf. Brown, H. M., "Catalogus: A Corpus of Trecento Pictures with Musical Matter", *Imago musicae* 1-5 (1984-1988); Heise, B., "Catalogus. Darstellungen von Musik in und an sächsischen Kirchen von 1230 bis 1600", *Imago musicae*, 9-12 (1992-95).

27) Chiffolleau, J., "La religion flamboyante (v. 1320-v.1520)", Le Goff, J. and René Rémond (eds.), *Histoire de la France religieuse XIV^e-XVIII^e siècle*, Paris, 1988, pp. 11-184. ただし本論では、文献等が更新されたシフォローの近著 *La religion flamboyante 1320-1520*, Paris, 2011 から引用する。

28) Chiffolleau, *op. cit.*, pp. 107-16. なお上記の説は、美術史家にとっては自明なことかもしれない。例えば、木俣元一「メディアとしての『聖顔』: 13世紀イギリスの写本挿絵を中心に」『西洋中世研究』2号(2010年)、21-35頁。この論文では、キリストの顔がおぼろに映る「聖顔」(ヴェロニカ)がもつ、不可視の神を喚起するためメディアとしての機能が、興味深く論じられている。また時禱書など中世後期の宗教的書物には、シフォローが指摘する以外にも多様な用途や意義が存在する。それらについては以下を参照せよ。松田隆美『ヴィジュアル・リーディング——西洋中世におけるテキストとパラテキスト』ありな書房、2010年、77-93頁。

われる。

では以上を踏まえ、「奏楽天使」の図像学をみてゆこう。ビュリ＝ヴェルネによれば、「奏楽天使」を分析する際の難しさは、(1)天使と音楽は天上の世界を反映したものであり、天使がもつ楽器や仕草には象徴的な意味がある、(2)その一方で、この図像表現は、当時の音楽生活——楽器の形状やアンサンブルの構成、社会における音楽の役割等——から着想を得ている、という二面性にあるという²⁹⁾。したがって、「奏楽天使」の図像学的分析は、これらの二面を絶えず意識して行わなければならない。

ビュリ＝ヴェルネの主要な論点は、アンサンブルの構成と選択された楽器の象徴的意味である。彼女によれば、「奏楽天使」の図像表現において典型的な楽器構成というものは存在しないが、画家や彫刻家は現実における楽器の分類をある程度は尊重していたようである。例えば、中世における楽器の分類として著名なものに、「オー」(haut)と「バ」(bas)のそれがある³⁰⁾。これは音の高低ではなく、音の性質による区分である。すなわち前者は「鋭い音(≒大きい音)」を意味し、ショーム、トランペット、サックバット、タンブラン(太鼓)など野外で使用される楽器類が該当した。それに対して、後者は「柔らかい音(≒小さい音)」を意味し、レベック、フィドル、ヴィオール、ハープ、リュート等の弦楽器、あるいはリコーダー、ポルタティーフ・オルガンなど、室内で演奏される楽器類が含まれた。なお、当時の演奏実践については不明な点が多いが、これら二つのグルー

プが同時に演奏を行うことは極めて稀であった³¹⁾。

さて、ビュリ＝ヴェルネが調査した14世紀末から16世紀初頭にかけての挿絵入り写本において、「バ」の楽器をもつ天使はとりわけ「聖母と幼子キリスト」の主題において多く現れる³²⁾。そこで天使たちは大抵二名で、聖母と幼子キリストを囲むかたちで配置される。好まれた楽器は、ポルタティーフ・オルガン、ハープ、プサルテリウム、リュートである。これらの楽器は、象徴的・現実的意味の両方において、この主題に相応しいものとされる。各楽器について簡単に説明しよう。まずポルタティーフ・オルガンは「教会」を象徴し、「敬虔さ」を示す。ハープは「詩篇」の作者たるダヴィデ王の楽器であると同時に——あるいはそれ故に——貴族にもっとも親しみ深い「楽器の王様」であった³³⁾。プサルテリウム(psalterium)もまた、ギリシア語やヘブライ語からラテン語に翻訳される過程で、語源的には異なるものの語形が似ている「詩篇」(psalmus)と結びつけられ、ダヴィデ王に近い楽器となる³⁴⁾。最後のリュートはどうであろうか。柔らかな音を出すこの楽器は、宮廷において好まれたのみならず、「聖なる楽器」ともみなされていた。15世紀の音楽理論家のティンクトーリスも次のように述べている。

また(音楽家が熟知し、演奏するものとしての)レベックは、これにより、まさに[ヴィオールと]同じ様な旋律を発する。私の情緒は、(内なる親しみにおいて)ま

29) Bulit-Werner, *op. cit.*, p. 5.

30) 中世の楽器の分類については、以下を参照。Strohm, R. and B. J. Blackburn, (eds.), *Music as Concept and Practice in the Late Middle Ages*, Oxford, 2001, pp. 134-61.

31) Cf. Brown, H. M. and S. Sadie (eds.), *Performance Practice: Music before 1600*, New York, 1989, pp. 15-36, 167-84.

32) Bulit-Werner, *op. cit.*, pp. 51 ff.

33) Brown and Sadie, *op. cit.*, p. 99.

34) ダヴィデ王の表象については、以下を参照。Owens, M. B., "The Image of King David in Prayer in Fifteenth-Century Books of Hours", *Imago musicae*, 4 (1989), pp. 23-38; 上尾信也「堅琴を弾く王——中世ヨーロッパの音の表象」『桐朋学園大学短期大学部紀要』18号(1997年), 163-207頁。

まったく同じ喜びへと駆り立てられるのである。要するに、これら二つは、私が「好む」楽器なのである。繰り返すならば、他にも増して、これら「の楽器」により私の魂は敬虔な気持ちへと高まってゆくのである。いずれ「の楽器」も、天上の喜びの考察へと「私を促し」、また私の心をもっとも熱く燃え上がらせる。それ故、これら「の楽器」は世俗の物事や公の祝典で時々使用されるよりも、聖なる事物や魂の神聖なる慰めにのみ「使用を」控えた方が良く、私は考えるのである³⁵⁾。

なお、「聖母と幼子キリスト」の主題において、盲人の楽器として知られるハーディ・ガーディが描かれることがある。天使がもつ楽器としては一見、相応しからざるように見えるが、ビュリ＝ヴェルネは「謙虚さ」という象徴的意味とジャン・ジェルソンが述べる「優しく甘美な音色」のいずれかを、その根拠に挙げている³⁶⁾。

「オー」の楽器はどうであろうか。それらが描かれることは少なく、「最後の審判」の主題を除くと、「聖母戴冠」程度である。具体的な楽器としては、コルヌミューズ（バグパイプ）やショーム、あるいはビュイジーヌ等が多い。これらは、現実における王の戴冠式や諸侯の入市儀礼等で使用されたものであり、現実の演奏実践から着想を得たものであることは明確である。

これら「オー」と「バ」の楽器は、時として「混成アンサンブル」を形成する。その際、

画家によっては「オー」の楽器を挿絵の欄外の装飾部分に置いたり、あるいは奏者を挿絵中央の人物（聖母など）の反対側に向けさせたりするなどして、この二つの楽器のグループを区別する場合もあった。

次に、声楽のアンサンブルについてみてみよう。「歌う天使」は楽器をもつ天使とともに描かれる場合と、合唱のみ、つまりア・カペラで描かれる場合がある。後者は、「キリスト降誕」の主題の時が多いという。天使たちは口を開き、時として巻物上の楽譜を手にして歌う。合唱隊はたびたび3名で構成されるが、これを3声のポリフォニーを演奏するためとみるのは難しい。なぜなら、「3」という数の象徴性はもちろんのこと、天使たちが手にしている楽譜に記されているのは大抵、「単旋律」のグレゴリオ聖歌だからである。なお、「歌う天使」については、やや矛盾めいた事柄がある。すなわち、「神の使い」である天使がなぜ「楽譜」に頼っているのか、という問題である。ビュリ＝ヴェルネは、^{リュートラン}譜面台を前に集って歌う聖歌隊の慣習や、「本による歌唱」（cantare super librum）という即興的なポリフォニー演奏の技術などを引き合いにしつつ、現実の演奏実践の影響を指摘する³⁷⁾。

これらを踏まえた上で、一つの例を取り上げ「奏楽天使」の図像学的諸特徴を確認しておこう。図3は「聖母戴冠」の主題を扱った「ベリー公のいとも豪華な時禱書」（Très riches Heures du duc de Berry）の著名な1葉である³⁸⁾。聖母マリアは「正義の手」のジ

35) Weinmann, K. (ed.), *Johannes Tinctoris (1445–1511) und sein unbekannter Traktat "De inventione et usu musicae"*, Regensburg, 1917, pp. 45–46: "Et quia rebecum (si sonitor artifex et expertus fuerit) modulos illis quam simillimos emittat: quibuslibet affectus spiritus mei (occulta quadam familiaritate) ad leticiam quam simillime excitantur. Hec itaque duo instrumenta mea sunt, mea inquam: hoc est quibus inter cetera: animus meus ad affectum pietatis assurgit: quaeque ad contemplationem gaudiorum supernorum: ardentissime cor meum inflammant. Quo malleum ea potius ad res sacras: et secreta animi solamina semper reservari: quam ad res prophanas et publica festa interdum applicari."

36) Page, C., "Early 15th Century Instruments in Jean Gerson's *Tractatus de Cantibus*", *Early Music*, 6 (1978), pp. 339–49.

37) Bulit-Werner, *op. cit.*, p. 66. この説明は充分とはいえないが、ここでは深くは立ち入らない。「本による歌唱」については、Wright, C., "Performance Practice at the Cathedral of Cambrai 1475–1550", *Musical Quarterly*, 64 (1978), pp. 295–328 を参照。

38) Chantilly, Musée Condé, ms. 1284, fol. 60v.

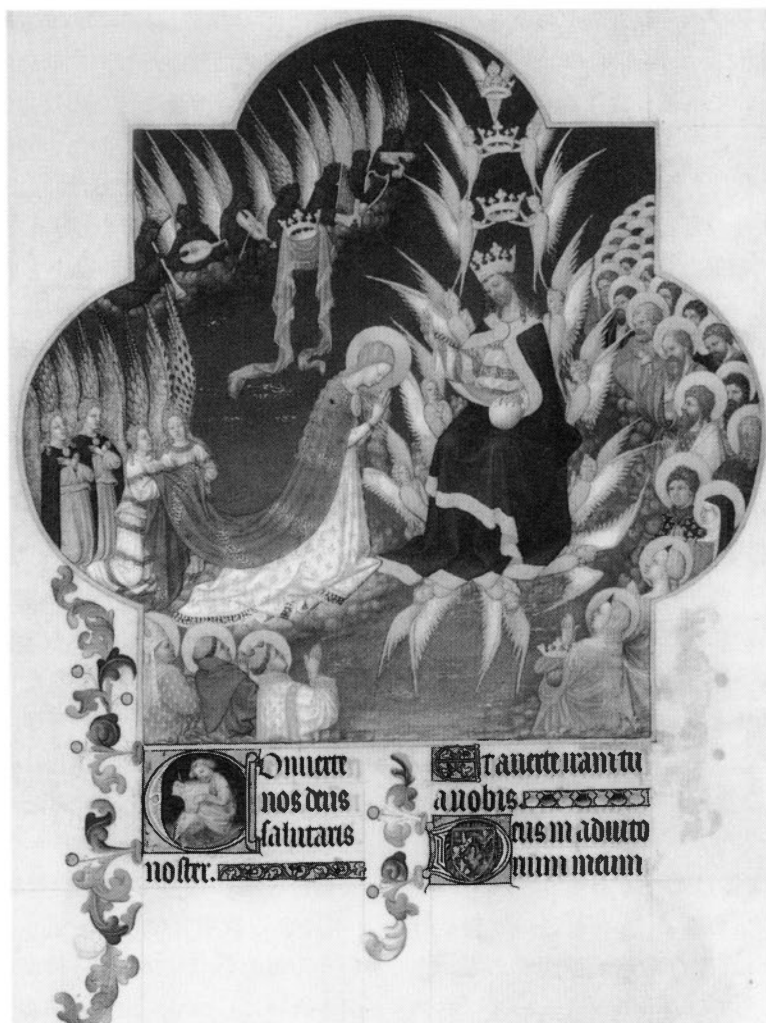


図3 「ベリー公のいとも豪華な時禱書」より「聖母戴冠」

エスチャーをするキリスト（あるいは神）の前に跪き、その上空には天使が優美なヴェールがついた王冠を携え、今まさに聖母を戴冠させようとしている。この天使の両脇には3名ずつの奏楽天使が並び、様々な楽器をもちつつ、儀式に音楽を添えている。楽器についてみると、左からショーム（トランペットか）、リュート、フィドル、ポルタティーフ・オルガン、ハープ、プサルテリウムと、象徴的意味や現実的親和性において「聖母戴冠」に相応しい楽器が勢揃いしている。また聖母の左後方に控える4名の天使は、口を開いている所作から歌っているものと思われる。

このように「奏楽天使」たちは現実の音楽体験から喚起される感覚的^{シニフィエ}所記と、教会によって是認されるであろう象徴的な意味が^な緋い交ぜとなった「音楽」を「天上の儀礼」に添え、この図像をみる者を霊的な瞑想へと導くのである。

以上、ビュリ＝ヴェルネの博士論文に基づき「奏楽天使」の図像的特徴を見てきた。彼女の分析手段は概ね妥当であると考えるが、それでは説明し難い事例も少なからず存在する。ヘールトヘン・トット・シント・ヤンスの「聖母子像」（1490年頃、図4）などは、そうしたものの一つといえよう。ここでは聖



図4 シント・ヤンス「聖母子像」

母と幼子イエスが、無数の天使たちにより楕円状に囲まれている。これらの天使たちは、光量によって三層に分かれる。すなわち、もっとも明い中心部の楕円には14名の天使がいるが、これらは羽根の数から熾天使とケルビム智天使とみられる。その外側のやや暗い領域には12名の天使がいる。その内、8名は十字架やいばら茨の冠など「キリストの受難」に関わる物を携え、聖母の頭上の残る4名は「サンクト

ウス」の省略形 (sañs=sanctus) が書かれたパネルを掲げている。そして最外部のわずかに光が差し込む領域には、24名もの「奏楽天使」が様々な楽器を演奏している³⁹⁾。この「インストルメンタリウム奏楽図鑑」ともいふべき表象が見る者に示すのは、圧倒的な音の質量と豊潤さであり、個々の楽器とこの主題の象徴的親和性ではない。

こうした問題の他に、携帯される楽器の選

39) これらの楽器は、聖母の上方から時計回りで、リュート、ショーム、フィドル、ハンドベル、小太鼓付きパイプ、ハーディ・ガーディ、ジングル・ベル、小クラッパー、巻管トランペット、ハンドベル、巻管トランペット、大クラッパーが二つ、環状トランペット、バグパイプ、ロープに吊された7個の鈴、ハーブ。そして四隅では、左上がポジティブ・オルガン、左下がクラヴィコード、右下が複管ショーム、ダルシマー、壺（打楽器）、そして右上はクラヴィキテリウムらしき楽器である。Cf. Winternitz, art. cit., pp. 453-54.

沢など「奏楽天使」の形状に関して、ビューリ＝ヴェルネは現実の音楽生活からの着想を重視しすぎている嫌いがある。そして、そもそもなぜ「天使」と「楽器」が結びつけられたのかという点については、十分な説明がなされているとはいえない。そこで、これらの問題について補足しておこう。

ジェームズ・マッキノン⁴⁰⁾は、その著名な論文において、「楽器」が教会当局にどのように認識され、そしてどの程度、その使用が許されていたかを探求している⁴⁰⁾。その際、彼が注目するのは、「詩篇」のテキストを教父や神学者がどのように解釈したかという点である。周知のように、「詩篇」には楽器に関する記述が数多く存在する。前述のアウグスティヌスのように世俗の音楽と音楽家を嫌悪していた初期教会の教父たちは、この事実に当惑したようである。そこで彼らが採った手段は、「詩篇」のなかの楽器を「ひたすら^{アレゴリカル}寓意的に解釈する」というものであった。例えば、アウグスティヌスは「シンバルを鳴らし、神を讃美せよ」(「詩篇」150:5)を次のように解釈する。

シンバルは相互に打ち付けられ音を発する。よって、ある者たちはそれを我々の唇に喩えている。しかし私は、ある人が当人ではなくその隣人によって敬意を払われ、そしてそのお返しをする、これこそ神を讃美する行為であり、神が何らかのかたちでシンバルによって讃美されるというのは、こういう場合にのみあてはまると捉えた方がよいと考える⁴¹⁾。

ここでユダヤ教の祭祀において実際にシンバルが使われた可能性は、一切棄擲される。またラバヌス・マウルスは、「詩篇」81などで記されるティンパヌム(フレイムドラム)を、皮膜の原料が動物の皮革であることから「肉の苦しみ」(afflictio carnis)であると述べ、そこではキリスト教徒に対して、肉欲の抑制が求められているとする⁴²⁾。

こうした教会人の戦略は、自らの首を絞めることとなった。なぜなら、寓意的な解釈が存在し、かつその意味が一般教徒に理解され得る限りにおいて、「楽器」を教会内に持ち込んでもよいとみなされる危険性を孕んでいたからである。12世紀前半に記されたボドリ・ド・ブルグイユの「旅程」(Itinerarium)は、これを例証するテキストとされる。

その教会では、私を少なからず喜ばせたことがあった[……。]私はそこで、真鍮パイプが付いたある楽器を見たのだ。その楽器は、[空気が]吹かれると心地良い旋律を流した。[……。]人々はこれをオルガンと呼び、特定の機会に持ち出しているようだ[……。]オルガンを持たない教会の人が、これを批判し、不満を表明していることはよく知られている。

私はオルガン音楽に過度の喜びを見出すことはなく、以下のように理解すべきだと感じている[……。]様々な重さや大きさのパイプが風に吹かれることで一つの歌に統一されるように、多種多様な人間もまた[神の]唯一の意志を実現するために、聖霊によって感化され、一つの心に導かれなければならない。[……。]したがって、我々

40) McKinnon, J. W., "Musical Instruments in Medieval Psalm Commentaries and Psalters", *Journal of the American Musicological Society*, 21 (1968), pp. 3-20.

41) Migne, J. P. (ed.), *Patrologiae cursus completus: Patrologiae Latinae* (P. L.), vol. 37, cols. 1964-65: "Cymbala invicem tangunt ut sonent ideo a quibusdam labiis nostris comparata sunt. Sed melius intelligi puto in cymbalis quodammodo laudare Deum, dum quisque honoratur a proximo suo, non a seipso; et invicem honorantes dant laudem Deo." Cf. McKinnon, art. cit., p. 4.

42) Migne, P. L., vol. 112, col. 1067A. Cf. McKinnon, art. cit., p. 10.

は神秘的な存在として理解される限り、あるいは我々がそこから聖的な調和を引き出す限りにおいて、オルガンは「教会にとって」良いものであると断言できるのである⁴³⁾。

マッキノンの論文は中世のキリスト教会における楽器の使用の有無を問題としているため、「奏楽天使」についてはまったく触れていない。しかしながら、彼の指摘は我々にとって非常に重要な視点を提供するものである。なぜなら、中世後期の視覚芸術における「楽器」の氾濫の背景には、画家・彫刻家のナイーヴな直写主義のみならず、何らかの神学的な理論ないしは美的な根拠が存在していたことを示唆するものだからである。こうした理由なくして、ル・マン大聖堂後陣の聖母礼拝堂の穹窿に描かれる47名の奏楽天使(1370-78年)や、サンス大聖堂袖廊の北側の薔薇窓に表現される62名の奏楽天使(1516年)のような教会内における楽器の表象は困難であったと思われる⁴⁴⁾。

そして、「天使」と「楽器」が結びついた理由やその根拠は何であろうか。本来、非物質的・非感覚的な存在であり、本有的に世界を認識する天使的知性と⁴⁵⁾、それとは対蹠的な「楽器」は、なぜ図像表現において接近したのか。まず想起されるのは、両者は「宇

宙」というキーワードで繋がっていたという点である。トマス・アクィナスにおいて、「天使」は宇宙の完全性のために必要とされる知的な本性を有する被造物とされた⁴⁶⁾。一方、「楽器」は中世後期にボエティウスの世界観が世俗化する過程で、何らかのかたちでマクロコスモスにいたるミクロコスモスのなものとみなされるようになっていった。よって、両者は「世界」を識るための「媒質」という共通点をもっていたわけである。むろん、これだけが両者を結びつけた理由ではなからう。現実の音楽生活から画家・彫刻家が素朴に適用した可能性もあるだろうし、その反対にアンドレア・マンテーニャのように「遠近法を駆使して絵の鑑賞者に音を聞かせたい」という高度な芸術的戦略も存在したと思われる⁴⁷⁾。あるいはジャン・ドリュモーが指摘するように魂の平穩を求める民衆心性が、両者を結びつけたのかもしれない⁴⁸⁾。

いずれにせよ、以上の考察から、「奏楽天使」を一つの図像表現としてのみ扱うことが不適切なのは著明であろう。それは、音楽実践のあり方や各種の象徴的要素がフランボワイヤン期の宗教的心性のもとで緋い交ぜになりつつ結実したものであり、現実世界と神的・超越的な領域を結びつける媒質としての機能を有していたことが考えられるのである。

3 天上と地上のインターフェイス

キリスト教会において、天使は「天上」の礼拝に「地上」の人々を参列させる——あるいは「地上」の礼拝によって「天上」のそれ

を現出せしめる役割を担っていた。そして「奏楽天使」の出現によって、そこに「音楽」(ないしは「楽器」)という要素が加わり、

43) Migne, P. L., vol. 166, cols. 1177-78. ただし、ここでの訳はマッキノン前掲論文の英訳に基づく。

44) ル・マン大聖堂の奏楽天使は1995年に修復された。Cf. Buvron, J.-M., L. Chanteloup and Ph. Lenoble, *Les anges musiciens de la cathédrale du Mans*, Le Mans, 2005.

45) 「天使的知性」については、稲垣良典『天使論序説』講談社、1996年、88頁以下を参照。

46) Suarez-Nani, *op. cit.*, p. 30.

47) Brock, *art. cit.*, p. 68.

48) Delumeau, *op. cit.*, p. 293. その意味でドリュモーは、「奏楽天使」と中世末期に流行する「マントで人々を庇護する聖母マリア」の図像表現との類似性を指摘する。

「個人礼拝」を通して一般民衆を天上の世界へと誘うことが可能となったとみられる。この両者が結びついたのは、たんなる偶然ではない。有名な「ヤコブの梯子」(「創世記」28:12)にみられるように、天使は「地上」と「天上」を行き来するし、また「音楽」にはそれを通じて宇宙^{ことわり}の理に接する理論が存在した。もちろん、民衆が音楽を聴くことで得られる生理的な興奮を、霊的なものと勘違いした可能性もあるだろう。ともあれ、この両者は「天上」と「地上」を結びつける点で、共通する象徴的機能を有していたのである。

残る課題は、その象徴的機能が当時の社会において作用していた動態を確認することである。言い換えれば、中世後期の人々は(図像表現に限らず広い意味での)「奏楽天使」をどのように捉えていたのであろうか。この問題に真摯に取り組むためには、歴大な領域を調査する必要があるであろうが、残念ながら我々にその余裕はない。よって、管見の限り、そのヒントとなる事例を瞥見するにとどめよう。

まず図像的な側面から確認しておく。先に挙げた「ベリー公のいとも豪華な時禱書」の「聖母戴冠」(図3)では、右端の奏楽天使がもつプサルテリウムが、左下のイニシアル装飾にも描かれている。これは、この葉のテキストが「詩篇」(85:5, 70:2)であることと関連しているが、注目すべきは、プサルテリウムを弾いているのが——「天上の住民」たるダヴィデ王ではなく——世俗の楽師だという点である。これは、左下の空間が「地上」に属しているということを意味している。つまり「天上」と「地上」は、プサルテリウムという楽器を通じて繋っているのである。

また冒頭で紹介した「奏楽天使に囲まれた



図5 メムリンク「最後の審判」(左翼部分)

キリスト」(図2)では、天使たちのまわりには雲のような欄干が描かれており、それは「天上」の世界とこの絵の鑑賞者がいる「地上」とを明確に分けている。しかし、同じメムリンクでも「最後の審判」の左翼(図5)では、我々にとって興味深い表現がなされている。ここで奏楽天使たちは、天国の門たる教会のコーニスと柱頭バルコニーで演奏を行っている。このような光景は「ベリー公のいとも豪華な時禱書」にもみられ、ビュリ=ヴェルネによれば、奏楽天使の図像表現における一つの定式であったようである⁴⁹⁾。ところで、当時の聖歌隊は内陣仕切り^{べり}の上で歌うことがあったが⁵⁰⁾、この演奏実践と上記の図像表現の関係はどのようなものなのであろうか。画家が教会で聖歌隊が歌っているのを見て描いたというのは——もちろんその可能性は高いが——単純すぎる解釈に思える。むしろ、聖歌隊が高い場所で演奏するのは——音響的な効果もあるだろうが——視覚的に「天使の歌」を地上で担う役割を顕示する必要があったからではないだろうか。こうした構築主義的な見方において、画家は現実の演奏実践から着想を得ると同時に、象徴的価値体系の形成に参画することで、そうした「現実」を創

49) Bulit-Werner, *op. cit.*, pp. 55-56.

50) 山本成生『聖歌隊の誕生——カンブレー大聖堂の音楽組織』知泉書館、2013年(予定)を参照されたい。

る存在でもあったのである。

この仮説の裏付けを援けるものとして、ジャン・ジェルソンの証言を挙げておこう。中世後期における最大の神学者の一人として知られるジェルソンは、守護天使の熱心な擁護者であり、また音楽に関しても少なからぬ著作を残している⁵¹⁾。「パリ大聖堂の少年聖歌隊のための教理」(Doctrina pro pueris Ecclesiae Parisiensis)は、そうしたテキストの一つである⁵²⁾。これは少年聖歌隊員に与えるべき教育的配慮や禁止事項などを定めたものであるが、同種のテキストがもっぱら実用的なのに対し、普遍的な教育論の次元にまでその内容が高められている点で興味深い史料である。

このテキストのなかで、ジェルソンは「少年」を天使に喩えている。すなわち、「聖務に身を捧げる子供らの集団 [= 少年聖歌隊] は、教会におけるもっとも華麗で名誉に満ちた一部分」であり、また彼らは「内面において保持する天使の職務を外部に表象させる」存在として位置付けられる⁵³⁾。そして、少年たちは「神の使いのように立ち」、彼らを見た人が「ここに無原罪なる聖母がこの世でもっとも名高いその教会において有しているがごとき、天使のような子供たちがいる」といわしめるよう振る舞わなければならないとする⁵⁴⁾。こうしたジェルソンの考えは決して彼のオリジナルではなく、「天使のような修道士」(Fra angelico)という言葉に代表されるように、地上において天賦的な存在を目指すといった修道院文化の一変奏であったと思わ

れる⁵⁵⁾。いずれにせよ、ここにあるのは、人間は「天使の音楽」を一方向的に受け取るのではなく、地上には天賦的・天賦的な要素が普遍的に遍在しており、それが何かの拍子に具現化される——という世界観である。

ところで、「民衆」は天使と音楽をどう捉えていたのだろうか。いうまでもなく、中世において記録を残し得たのは一部の社会階層に限られており、その担い手は大抵——少なくとも15世紀以降に俗人による著作が増加するまでは——「聖職者」であった。したがって、上記の問題に答えるための史料は、非常に稀少であるといわざるを得ないであろう。管見の限りでは、ウォルター・ヒルトンの「天使の歌について」(On Angels' Song)が、その点で貴重な証言といえる⁵⁶⁾。これはアウグスティヌス律修参事会の一員であったヒルトンが、神との合一を達成した靈魂が聞くという「天使らの歌」や「天上の音楽」に関して、彼に教えを乞う人々の求めに応じて書いたものである。

実のところ、天使論の観点からは、このテキストはそれほど興味をそそられるものではないかもしれない。なぜなら、それは「天使の歌」を感覚的に捉えている民衆に対して、感情への惑溺を警戒し、信仰と愛徳に精進し、^{ベルフエクティオ}完徳を目指すべきである。「天上の音楽」はその過程で聞こえてくる——という中世における一般的な天使学の教理に従った説教に過ぎないからである。しかし、我々の論点から捉えると、二つの注目すべき点がある。すなわち、このテキストにおける「靈魂の調べ

51) Cf. Fabre, I., *La doctrine du chant du cœur de Jean Gerson. Edition critique, traduction et commentaire du "Tractatus de canticis" et du "Canticordum au pelerin"*, Paris, 2005.

52) Glorieux, P. (ed.), *Jean Gerson Œuvres complètes. Tome IX: L'œuvre doctrinale*, Paris, 1974, pp. 686-89.

53) *Ibid.*, p. 686: "Quoniam puerorum societas divinis mancipata obsequiis quasi pulcherrima est et florentissima portio Ecclesiae [...]"; "[...] quique officium angelicum, quod exterius repraesentant, conservent intrinsecus [...]"

54) *Ibid.*, p. 689: "[...] ut omnis qui viderit eos dicat: hujusmodi sunt vere pueri angelici, et tales quales abere debet immaculata Virgo in ecclesia sua, totius orbis celeberrima."

55) フィリップ・フォール（片木智年訳）『天使とはなにか』せりか書房、1995年、62頁；ルドー・ミリス（武内信一訳）『天使のような修道士たち——修道院と中世社会に対するその意味』新評論、2001年を参照。

56) 上智大学中世思想研究所編『中世思想原典集成17 中世末期の神秘思想』平凡社、1992年、175-83頁。

や甘美な歌」という表現から、ヒントンに教えを乞う人々、すなわち「民衆」が教会で実際に歌われていた聖歌や、あるいは世俗の音楽を「天使の歌」ないしは「天上の音楽」と誤解していたことが窺える。そして、ヒルトンは天使のいわゆる「観智的な側面」を強調する一方で、「靈魂は五感を通じて慰めを受ける」というように、「感覚」(≒現実の音楽)を完全には否定していないのである。つまり、このテキストは一般民衆において「天上の音楽」と「地上の音楽」の混同されていた状態と、教会人が「地上の音楽」を条件付きながらも是認していたことを示しているといえるのである。

最後に、残された重大な論点について触れておこう。すなわち、中世の「音楽家」は「天使」をどの程度意識して音楽を創っていたのか、という問題である。すでに触れたように、中世・ルネサンスの音楽史研究において「天使」はほとんど顧みられていないため、この問題に応えるのはきわめて難しいと言わざるを得ない。このような現状において、デイヴィット・ローゼンバーグの近著『楽園の花——中世・ルネサンス音楽におけるマリア崇敬と世俗歌曲』は、楽曲の中味を含めた詳細な分析により、我々に貴重な情報を与えてくれるものである⁵⁷⁾。以下では、その一部を紹介しよう。

ローゼンバーグが取り上げるのは、ヘンリホフ・イサークの6声のモテット〈天使よ、

大天使よ〉(Angeli, archangeli)である⁵⁸⁾。この曲は、ジル・パンショワ(バンシュエ)の世俗歌曲〈嘆き悲しむ女として〉(Comme femme desconfortée)を定旋律——ただし、音価の改変など自由にパラフレーズしている——にし、それに他の5声部が絡み合う様式のポリフォニーとなっている。歌詞については、写本により二種類のものが伝来しているが、ローゼンバーグは状況証拠や歌詞の内容、そして楽曲と歌詞の整合性から他方を退け、〈天使よ、大天使よ〉がオリジナルであること確定する。その上で、この歌詞の内容を検討するわけである。

このラテン語の歌詞は二部構成になっている。前半は諸聖人の祝日(11月1日)のための〈マニフィカト〉の交唱歌から採られ、「天使」から「熾天使」にいたる九つの位階の天使たちと、旧約聖書の太祖や預言者たち、使徒や教父、あるいは聖人など「天国の住人」たちへ執りなしの祈願をその内容としている⁵⁹⁾。それに対して、後半は同じく諸聖人の祝日のための〈ベネディクトゥス〉の交唱歌であり、天上の合唱隊が三位一体と神への讃歌を歌うというものである⁶⁰⁾。いずれも、この種の主題の聖歌において大抵は言及される「聖母」が不在である所が肝要である。なぜなら、彼女は〈嘆き悲しむ御婦人として〉に居るからである。この世俗歌曲の歌詞は、聖母マリアを意図したものではまったくない⁶¹⁾。しかし、ここではそれが死の床に伏す

57) Rothenberg, D. J., *The Flower of Paradise: Marian Devotion and Secular Song in Medieval and Renaissance Music*, Oxford, 2011.

58) *Ibid.*, pp. 217-33.

59) 試訳と原文を以下に挙げる。「天使よ、大天使よ、座天使よ／主天使よ、権天使よ／能天使よ、力天使よ、智天使よ／そして熾天使よ、また太祖らよ／預言者たちよ、神法の博士たちよ／あらゆる使徒たちよ、キリストの殉教者たちよ／証聖者たちよ、主の童貞たちよ／隠遁者たちよ、そして／すべての聖人よ、我らのために執りなしたまえ。」(Angeli, archangeli, throni et/dominaciones, principatus et/potestates, virtutes, cherubim/atque seraphim, patriarche et/prophete, sancti legis doctores,/apostoli omnes, Christi martyres,/sancti confessores, virgines/Domini, anachoritae, sanctique/omnes, intercedite pro nobis.)

60) 「使徒の輝かしい合唱隊が／素晴らしいあまたの預言者たちが／試練を経て選ばれし殉教者たちが／あなたを讃美します。そしてすべての聖人たちと／選ばれし者が、ともに寿歌を吟じます／聖なる三位一体よ、唯一の神よ」(Te gloriosus apostolorum chorus, te/prophetarum laudabilis numerus,/te martyrum candidatus laudat/exercitus, te omnes sancti et electi/voce confitentur unanimes, beata/Trinitas, unus Deus.)

61) この歌詞は歌われないが、冒頭箇所の試訳と原文を一応挙げておく。「悲しみに暮れた女として／他のすべての

彼女を暗示させるものとされる。そして、彼女の悲哀は、その後の栄光と劇的なコントラストをなす。前述のラテン語の歌詞は、ヤコブス・デ・ウォラギネの著名な「黄金伝説」(Legenda aurea)において、チャナード司教ゲラルドゥスが語る内容と酷似しており⁶²⁾、「聖母被昇天」と「聖母戴冠」の場面を描いていると思われるからである。要するに、イサークは、デューラーが「聖母の被昇天と戴冠」(1510年)で、あるいはジョットが「パロンチェッリの祭壇画」(1328年)で示した宗教的内容を、音楽的に表現したとみなされるのである。なおそれは、歌詞の選択とその組み合わせだけではなく、音楽的にも行われている。すなわち、ポリフォニーの各声部はカノンや規則的な模倣など当時のありふれた技法を用いずに、定旋律のまわりを「華やかにかけ降りる」(cascade gloriously)ように作曲されており、それはあたかも聖母を迎えに来た天使たちのようだからである。

ローゼンバークの研究は、このように要約される。彼の分析が正当ならば、中世・ルネ

サンス期の音楽に関する我々の理解に、一つの重要な進展をもたらすものといえよう⁶³⁾。いずれにせよ、これまで我々が検討した「天使」の機能を、「音楽家」もまた十分に意識していた可能性は極めて高いといえよう。

以上、「奏楽天使」が中世社会においてどのように機能していたかを概観した。限られた事例ではあるが、それがたんなる図像表現としてのみならず、当時の人々にとって重要な存在であったことは確かであろう。いま一度まとめるならば、中世後期からルネサンスにかけての人々にとって、「天上」と「地上」は隔絶してはおらず、相互に影響を与え合うものであった。しかし、その関係性は眼には見えない。そこで重用されたのが、天上における「神の宮廷」で讃歌を歌い、また何かしらのメッセージを伝えるために人間のもとにも訪れる「天使」だったのであろう。その意味で、「奏楽天使」は天上と地上、神と人間、マクロコスモスとミクロコスモスなどを繋ぐ「インターフェイス」として機能していたのであった。

おわりに

最後に「奏楽天使」をやや広い視野から考えておこう。池上俊一は『儀礼と象徴の中世』のなかで、中世の社会において存在した様々な「象徴」の意義や役割を強調している⁶⁴⁾。すなわち、それらの「象徴」は、たんに形而上的なものを表す記号ではなく、人はその形象を深く内省することで、超越的な観

念や理想へと至ることができた。他方で「象徴」は、中世においては、現実の諸制度・諸慣習を規定し得る力強さ、すなわち社会構築性をも有していたのである。そして、こうした理想と現実、霊的と世俗的、あるいは天上と地上の相互干渉による生き生きとしたダイナミズムこそ、「中世世界」の重要な要素で

者以上に惑乱して／私は我が生涯において／慰めの希望を得ることはない。／しかも我が不幸の中にさらに打ち沈み／私は昼夜を問わず死を望む。／死ななかったことを幾度も悔む。／私の喜びは奪われた。／故に、このような状態に残らねばならぬ。」(Comme femme desconfortee/sur toutes aultres esgaree./qui n'ay jour de ma vie espoir/d'en estre en mon temps consolee./maiz en mon mal plus agrauee/desire la mort main et soir./Je l'ay tant de foyz regrettee/puisque ma joye m'est ostee;/doy je donc ainsi remanoir.)

62) 邦訳書における該当箇所は以下。ヤコブス・デ・ウォラギネ (前田敬作・西井武訳)『黄金伝説3』人文書院、1986年、199頁。

63) ただし、ルネサンス期の音楽には、「音象徴法」的な技法を使った楽曲は少なからず存在しており、たとえローゼンバークの主張が正しくとも、このような音楽表現がイサーク独自のものであるとみなすのは早計であろう。

64) 池上俊一『儀礼と象徴の中世』岩波書店、2008年。

あった、と。この文脈において、「奏楽天使」もそうした象徴の一つであったことはいうまでもない。

前述のローゼンバークは、イサークの〈天使、大天使〉が、ジョットの「パロンチェッリの祭壇画」の面前で演奏された可能性について触れている⁶⁵⁾。ル・マン大聖堂の聖母礼拝堂では、聖母マリアの諸祝日などに、聖歌隊による演奏が奏楽天使たちに見守られながら行われていたであろう。あるいは、「奏楽天使」の図像が含まれる時禱書を前に、黙々と一人祈る市民もいたであろう。これら視覚と聴覚（あるいは嗅覚、触覚も）が^{はげ}しく共鳴し合う空間において、人々はどうのような音楽体験をしていたのであろうか。「奏楽天使」は中世・ルネサンス音楽の「受容史」研究にも、少なからざる貢献を与え得る素材といえよう⁶⁶⁾。

なお池上によれば、中世後期になると「象徴」は摩耗し、その効果は減衰し、ついには（近代的な）「アレゴリー」へと固定されつつあったという⁶⁷⁾。「奏楽天使」が他の象徴と異なるのは、それがこのような「衰退の時代」に突如出現し、そして爆発的に拡散したということである。その理由は何であろうか。本論で言及したシフォローのいうフランボワイヤン期特有の宗教心性のみならず、中世後期を特徴付ける政治的、文化的、社会的諸事象、または音楽そのものの変容などは様々な要因が想起される。それらを個別具体的に検討することも、本論が提起する課題といえる。

我々が検討した時代より後になると、奏楽天使はどうなるのであろうか。中世における天使は、天上と地上の微妙なバランスの上に存在していた。その意味で、このバランスが崩れる時、「天使の中世」は終わりを告げる

のだといえよう。奏楽天使の図像表現に立ち返ってみれば、ヤン・ファン・エイクやハンス・メムリンクの奏楽天使では、象徴と写実のバランスがぎりぎりの所で保たれており、ホイジンガの言葉を借りるのなら「想念の神秘の内容が、色とかたちへの好みだけをあとに残して、いまにも逃れ去らんとするか」のようである⁶⁸⁾。それがガウデンツィオ・フェッラーリの「天使のコンサート」（1534-36年、図6）——あるいはいわゆる「ブット」化した奏楽天使——では、肉感的な魅力が神秘のオーラにたち勝っており、もはや「インターフェイス」とは機能していないよう思える。こうした点で、奏楽天使は「天使たちの中世」における徒花であったのかもしれない。

ただし、天上の音楽と地上の音楽を繋ぐ天使の存在は、16世紀以降、完全に消滅したわけではなかった。例えばミルトンの『失楽園』（1667年）において、天使たちは天上から人間を見下ろすだけではない。彼らは常に



図6 フェッラーリ「天使のコンサート」

65) Rothenberg, *op. cit.*, p. 233.

66) 近年の受容史への関心の高まりは、以下のような論文集にも表われている。Pesce, D. (ed.), *Hearing the Motet: Essays on the Motet of the Middle Ages and Renaissance*, Oxford, 1997.

67) 池上『儀礼と象徴の中世』268頁。

68) ホイジンガ（堀越孝一訳）『中世の秋（下）』中央公論社、1976年、216頁。ただし、引用文は多少変えている。

地上に遍在しており、神への讃歌を歌っている。そして人間も耳を澄ませば、そうした「天使の歌」を聴くことができるのである⁶⁹⁾。ミルトンと同じように天使に魅了された例は、シェークスピアやケプラー、あるいはバッハ

やゲーテなど枚挙に暇がない。中世の「奏楽天使」は、その後の西洋の知的伝統に「残滓」と呼ぶには相応しからざるほど豊かな
インスピレーション
靈感を託したのである。（東京大学）

69) ミルトン（平井正穂訳）『失楽園（上）』岩波書店、1981年、197-99頁（第四巻、659-88行）。