

ヨハン・オットによる歌曲選集「121の新しい歌」におけるゼンフルのリート

Die Lieder Ludwig Senfls in der Liedersammlung 《121 neue Lieder》 von Johann Ott

多田晴美
Harumi TADA

序

15世紀末から16世紀中葉にかけての時期はドイツ・リート最初の盛期である。この民衆的な音楽形式は、この頃ヨーロッパ音楽の中心であったネーデルランド楽派のポリフォニー技術と結合し、単純な有節形式をそれ自身の内部から拡大して、芸術的な音楽形式へと変貌していった。この時期のドイツの主要な作曲家はほとんどすべてリートに献身したが、中でも Ludwig Senfl (1486頃～1543) は19世紀の Schubert にも比すべき類い稀なりートの大家で、量的にも質的にも、同時代の作曲家たちを凌いでいる。

Senfl の名前が初めて公式の記録に現れたのは1496年であり、芸術の偉大な擁護者であった神聖ローマ帝国の Maximilian I (1459-1519) の官廷に、少年歌手として登録されている。皇帝の Innsbruck Augsburg あるいは Wien の館にはヨーロッパ各地から一流の芸術家たちが招かれていたが、特にネーデルランド楽派の Heinrich Isaac (1450頃-1517) との師弟関係は、後の Senfl の音楽活動に大きな影響を及ぼした。Isaac の手法は決して進歩的なものではなかったが、音の運びのうまさと充実したハーモニー、バランスのとれた形式などは「国際的大音楽家」の名に恥じぬものであり、このような人物からネーデルランド楽派の正統的な音楽様式^(注1)を学ぶことができた Senfl は幸運であった。

Firenze に去った Isaac の後を受けて、1512年から1520年頃まで、Senfl は Maximilian I の官廷で楽長を務めた。しかし皇帝の死を契機にこの職を辞し、1523年から1538年まではバイエルン大公 Wilhelm IV に招かれ、München の官廷で活躍し、1543年にこの地で没した。

Senfl のリートは16世紀に印刷出版された様々の歌曲選集の中に多数見出すことができるが、特に Johann Ott が編集した歌曲集《121 neue Lieder》では、その約巻に当たる82曲が Senfl の作品であり、Senfl 研究の貴重な資料となっている。^(注3)ここに含まれるリートの大半は1520年代に作曲されたものと思われる。^(注4)つまり Senfl の最も円熟した中期の作品であり、彼のリートの性格を知る上で重要な役割を果たすものである。故にこの小論では、これら82曲のリートを分析・検討することによって、Senfl の、ひいてはルネッサンスのポリフォニー・リートの一面を明らかにしてみたい。

I 定旋律

この時代の多声リートのcantus firmus (定旋律) には、Hofweise (ホーフヴァイゼ) —— 「宮廷歌」というような意味で、中世のミネゼンガーやマイスターゼンガーの流れを汲む、比較的ゆったりとした典雅な旋律——と、Volkslied (民謡) が用いられた。いずれもポリフォニー発生以来の伝統に従ってテノールに置かれることが多く、他の国々の世俗歌曲が既に最上声に主旋律を置く傾向を強めているのに対して、かなり保守的である。

c. f. が Hofweise か Volkslied かによって、その楽曲作法 (Satz) は著しく異ってくる。というのは、Hofweisesatz では c. f. に重点が置かれ、c. p. (対位旋律) は比較的装飾的な機能に留まるのに対し、Volksliedsatz は既成旋律を借用する訳であるから、c. f. を強調するのは無意味であり、むしろ全体的な楽曲構造の方が問題とされるのである。

次にこの2種のc. f. について、歌詞・旋律・リズムなどの諸特徴を述べる。

(1) Hofweise

Hofweise のテキストの典型的なものとして次の3つの例を挙げる。

Nr. 51

Wiewohl ich trag'
gross' sehnlich' Klag',
das ich mein Lieb m_uess meiden,
doch nit verjag'
wart' alle Tag',
wann Gluck mir wend' mein Leiden,
und mich gewähr',
des ich begeh'r'.
Dran lass' ich mich benüegen,
was mir ist b'schert,
bleib' unverwebrt,
wann sich die Zeit wird füegen.

(大意)

私の悲しみは大きすぎて
愛をも締めねばならない。
けれどもいつか幸運が悲しみをくつ返し
私の熱望するものを与えてくれるだろう。
その時には与えられたものを享受し
いつまでも私のものとしよう。

Nr. 60

Leut' seltsam sind, das sieht man wohl
bei Reichen und bei Armen.
Die ganze Welt ist solcher voll. ,
wen sollt' nit des erbarmen ?

Kein Treu' ist mebr,
all' Kunst und Ehr',
bei jedermann verlassen.
Die Trumbkeit bloss
und Tugend gross
lauft irr' auf allen Gassen.

(大意)

貧富にかかわりなく
この世は奇妙な人間で満ちあふれている。
誠の心はもはや存在せず
芸術も名誉もうち捨てられ、
敬虔な心と徳は街を走り迷うのみである。

Nr. 28

Von elder Art
auch rein und zart
bist du ein Kton,
der ich mich hon
ergeben gar.
gcaub mir furwabr,
das Herz in mir
klänkt sich nach dir.
Darumb ich gehr
auf all dein Ehr.
Hilf mir, ich hab' nit Trostes mehr!

(大意)

貴族の血をひき純潔で優しいあなたに
私を捧げてきました。
私の心を信じて下さい。
それ故に私はあなたの名誉を望むのです。
私を助けて下さい。
私にはもはや何の慰めもない。

Nr. 51とNr. 60はミンネゲザング以来使われてきたパール形式である。パール形式とは、2つのシュトレン（詩節）とアプゲザング（歌い納め）という3部分から成り、音楽付けの際には最初の2つのシュトレンは同じ旋律を繰り返すことになっている。従ってAABという形になる。

共にJambus（短長格）であるが、シュトレンの構造が異っていて、Nr.51は短詩行2行と長詩行1行、Nr.60は長詩行2行で構成されている。長詩行と短詩行は相対的なものと考えてもよいのだが、一般的には4強音を有する場合は長詩行、2強音が短詩行である。3強音の場合は、Vollkadenzであれば短詩行、Klingendekadenzであれば長詩行と解釈できる。アプゲ

(註5)

ザングは同形で短短長短短長。脚韻は原則的には2行1組であるが、この2例ではそれ以上に一致している。

次の表はこの2種類のバール形式の詩行と脚韻の関係を示したものである。

| | Nr. 51 | | Nr. 60 | |
|--------------|--------|-----|--------|-----|
| | 詩 行 | 脚 韻 | 詩 行 | 脚 韻 |
| Stollen (I) | 短 | a | 長 | a |
| | 短 | a | 長 | b |
| | 長 | b | | |
| Stollen (II) | 短 | c | 長 | a |
| | 短 | c | 長 | b |
| | 長 | b | | |
| Abgesang | 短 | d | 短 | c |
| | 短 | d | 短 | c |
| | 長 | e | 長 | d |
| | 短 | f | 短 | c |
| | 短 | f | 短 | e |
| | 長 | e | 長 | d |

この曲集の中で使われているバール形式の中には、変形されて非常に複雑な詩形となったものもある。しかしその原形は常に見透すことができる。最も多いのはシュトレンかアプゲザングのいずれかを拡大する方法であるが、その一例としてNr. 21 Ewiger Gott (永遠なる神)の分析図を示す。

| | Stollen (I) | Stollen (II) | Abgesang |
|-----|-------------|--------------|-------------------------|
| 詩 行 | 短 短 長 | 短 短 長 | 短 短 短 短 長 短 短 長 短 短 長 長 |
| 脚 韻 | a a b | a a b | c c d d e f f e g g e e |

アプゲザングでは〈短短長〉のパターンが2回繰り返されるのが普通であるが、この曲ではそれが3回となり、しかも最初と最後の部分はそれぞれ5行、4行に増加されて、大変長いアプゲザングに変化している。

次にもう一つの形式である Nr. 28であるが、これは15世紀の後半から次第に使用されるようになった新しい形式で、^(注6)幾つかの短詩行の最後に長詩行が一行置かれている。この形式の場合、詩行の数はバール形式のように一定してはいない。またこの形式にも幾つか変則的な例がある。たとえば最後に長詩行が追加されたり、^(注7)最初が長詩行で始まったり、^(注8)あるいは全行とも短詩行というものもある。^(注9)

内容的には Hofweise の歌詞の水準はそれほど高くないようである。どちらかという、意味内容よりも形式原理の方が先行する傾向が強く、また言葉の技巧的な扱いに専ら関心が向けられている。たとえば Akrostichon (折句)、これは各節の頭文字を拾っていくと或る単語になるという一種の言葉の遊びで、ルネッサンスの人文主義者たちが好んで用いた修辞法の一つである。ゼンフルの作品中、最も有名なものは、手稿譜で残っている自叙伝的内容を持つリート “Lust hab ich ghabt zur Musica (私は音楽を喜びとし)” である。^(注10)これは12節から成る長大な詩で、各節の頭文字は L U D W I G S E N N F L, つまり作者自身の名前になる。このように内容と関係する折句の他に、作品の依頼主、もしくは献呈しようとする相手の名前が折句になったりも多し。次に《121 neue Lieder》の中にみられる折句を挙げるが、すべて人名である。^(注11)

| | |
|-----------------|--------------------------|
| Nr. 48 Magdalen | Nr. 61 Sowilla |
| Nr. 63 Magdalen | Nr. 72 Maria |
| Nr. 77 Helena | Nr. 78 Anna, Walte (r) |
| Nr. 83 Wahrwara | Nr. 87 Werner |

旋律進行を規定する第一の要素は旋法である。Senfl の Hofweise は次のような旋法に依っている。

| 施 法 | 終止音 | 作 品 (歌曲集番号) | 曲 数 |
|-------------------|-----|-------------------------|-----|
| ド リ ア | d | 47 52 | 2 |
| ド リ ア | g | 29 32 53 70 71 | 5 |
| ヒ ポ ド リ ア | d | 69 87 90 | 3 |
| フ リ ギ ア | e | 21 | 1 |
| ミ ク ソ リ デ ィ ア | g | 80 | 1 |
| ヒ ポ ミ ク ソ リ デ ィ ア | g | 81 | 1 |
| ヒ ポ ミ ク ソ リ デ ィ ア | c | 36 45 46 64 | 4 |
| エ オ リ ア | a | 39 | 1 |
| エ オ リ ア | d | 54 | 1 |
| エ オ リ ア | g | 40 | 1 |
| ヒ ポ エ オ リ ア | a | 50 57 58 79 84 | 5 |
| エ オ リ ア | d | 51 60 63 77 78 83 85 89 | 8 |
| イ オ ニ ア | f | 27 28 61 72 73 74 75 | 7 |
| ヒ ポ イ オ ニ ア | c | 48 55 56 82 86 102 | 6 |

このうち5度下に移行されたヒポミクソリディア(c), ヒポエオリア(d)に依る旋律では、構成音に若干の変更がみられる。

〔譜例1〕

上の楽譜に示したように、ヒポミクソリティ(C)は本来ならばg-c-gであるが、No.45の曲ではf-c-fで、またa-d-aであるべきヒポエオリア(d)は、Nr.60の曲ではg-d-gを中心にして音が動いている。

これは移行された旋法では、オクターヴの分割法が原旋法と異なるために生じた変化である。オクターヴの分割は、正格旋法では harmonisch に5度-4度。変格旋法では arithmetisch に4度-5度と行われるのであるが、移行された旋法の幾つかでは逆に分割されることがある。

〔譜例2〕

W. Seidel はこの現象を「移行された旋法は近代的な長調・短調体系に近づく傾向がある」と捕えている。^{註2)} f-c-f となったヒポミクソリディア(c)はFdur, g-d-gとなったヒポエオリア(d)はd mollに類似した形になるというのである。

このような観点からSenflの用いた旋法を眺めてみると、移行された旋法が非常に多いことに気付く。特に前述のヒポミクソリディア(c), ヒポエオリア(d)の他に、ドリア(g)とイオニア(f)が目立つが、ドリア(g)の構成音はg-d-gでヒポエオリア(d)と同じ。またイオニア(f)もf-c-fでヒポミクソリディア(c)と一致することになる。しかもその他、使用度の高いヒポエオリア(a)とヒポイオニア(c)は、移行されてはいないが、それぞれa moll, Cdurと同じ構成音を持つ旋法である。これら6旋法で書かれた旋律は、実に全体の8割近くを占めている。教会旋法から近代音階への変遷は、16世紀の音楽全般にわたってみられる現象であるが、Senflの作品でもこのような形で窺うことができる。

歌詞と旋律の関係については、言葉の反復は稀で、1音節に1音符を当てるシラビックな様式が目立つことを指摘できる。勿論メリスマの部分もあるが、その用法は限定されており、終止の前にしか置かれない。このメリスマは言葉の意味とは関係ない。^{註13)} 単に音のエネルギー配分の都合によることが多いように思われる。

旋律のフレーズは詩行と大体一致している。長詩行の終りには必ずカデンツが置かれ、幾分わずらわしい感じを与える。一方短詩行は、2行が結合して長詩行的なフレーズを作る場合と、単独でフレーズを作る場合とがあるが、後者ではゼクエンツ進行をすることが多い。

〔譜例3〕

めではなく音楽のために曲集を編んだと書いて^{注16)}いる。

(2) Volkslied

Volkslied は楽曲作法との関係で、いろいろと変形されて用いられる。一例として `Es taget vor dem Walde、の幾つかの形を示しておく。

〔譜例7〕

The image shows five variations of the folk song 'Es taget vor dem Walde'. Each variation is written on a single staff in G major (one sharp) and 4/4 time. The lyrics are 'Es taget vor dem Walde'.
a. Standard 4/4 rhythm: Es taget vor dem Walde.
b. Jambus rhythm (3/4): Es taget vor dem Walde.
c. Trochäus rhythm (3/4): Es taget vor dem Walde.
d. Standard 4/4 rhythm: Es taget vor dem Walde.
e. Standard 4/4 rhythm: Es taget vor dem Walde.

H. J. Moser は「民謡は教会旋法と近代調性との混合であると。また K. Gudewill は「民謡は教会旋法ではないが、旋法ではないが、旋法的な独自の秩序を持つ」と述べている。^{注17)}いずれにせよ、民謡旋律は旋法の性格が薄い。

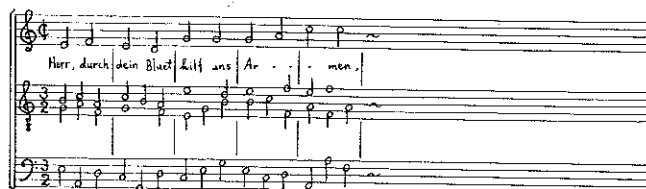
リズムは Hofweise に比べると、より言葉のアクセントに忠実である。譜例7-a のように Jambus (短長格)の韻律を生かすために3拍子になることも多い (Hofweise は殆ど2拍子である。) 次の2つの例は、a が Jambus, b が Trochäus (長短格)の詩であるが、初めの部分に破格が生じているので、音楽の方もそれに合わせてミニマやセミミニマを用いた細かなリズムになっている。

〔譜例8〕

The image shows two variations of the folk song 'Im Mai-en im Mai-en'. Both are in G major (one sharp) and 4/4 time.
a. Standard 4/4 rhythm: Im Mai-en im Mai-en.
b. Jambus rhythm (3/4): Im Mai-en im Mai-en.

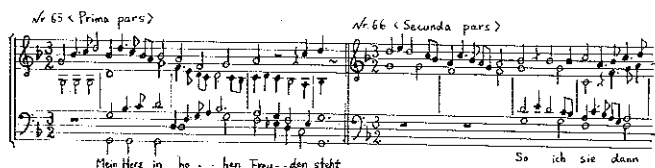
「主よ、汝の血によりて」では、各声部とも殆ど変化のない単調なリズムで進行する。しかしソプラノが2拍子、下3声は3拍子と拍子が異なるために、全体を通じて微妙なずれが生ずる。c. f. が宗教的な Volkslied ^{注20)} なので、三位一体を象徴するために c. p. を3拍子にしたのだろう。

[譜例12]



アルトの c. f. は、Hofweise で、テノール・リート の Satz と大して変わらない。バスに c. f. が置かれたリートは3曲ある。2曲は Volkslied で、ロツハマー歌曲集を出典としている。その楽曲構造は全く同じで、ソプラノとテノール、アルトとバスの間でそれぞれ模倣が行われ、全体としては2つのピチニウム（上2声と下2声）がカノン風に進ずる。なおこの2曲は続けて演奏するように指示してある。

[譜例13]



もう一つのバス定旋律は借用した Hofweise で、5声楽曲である点を除いては特に指摘すべき特徴はない。

Volksliedsatz 「私は朝早く起きて」の c. f. は、テノール→ソプラノ→アルト→バスの順に4回繰り返して現れ、最後に旋律の後半だけが再びテノールに復帰して終る。原曲は僅か4詩行の短い旋律なので、断片的でまとまりのない作品にならぬように配慮されたのだろう。各声部の音域の関係で、c. f. は途中で旋法を変えて現れる。第1・第2部分、つまりテノールとソプラノに現れる c. f. はドリア(g)旋法、第3・第4部分のアルトとバスの c. f. はそれよりも4度低いエオリア(d)旋法である。なおドリア(g)の第6音がムジカ・フィクタ musica ficta になっているのは、エオリア旋法の音程関係に一致させるためである。

〔譜例14〕



故に原曲はドリア旋法ではなく、エオリア旋法に依るものと考えられる。

〔譜例15〕



(3)カノンのc.f.を持つSatz …… (f)

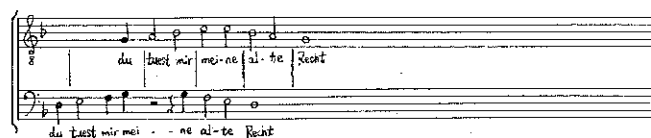
Hofweisesatz が6曲, Volksliedsatz が14曲ある。各曲についてカノンを成す声部とその音程関係を調べてみたら、次の表のようになった。

| 声部数 | カノンのパート | 音程 | Hofweisesatz | Volksliedsatz |
|-----|------------------|--------|--------------|----------------|
| 4 声 | T. -D. | 5 8 | 27 39 | 97 |
| | T. -B. | 5 8 | 28 58 | 88 94 95 38 |
| | T. -D. T. -B. | 6 5 | | 25 (2重カノン) |

| 声部数 | カノンのパート | 音程 | Hofweisesatz | Volksliedsatz |
|-----|---------|----|--------------|---------------|
| 5 声 | T. - D. | 8 | 40 | |
| | T. - A. | 5 | 45 | |
| | T. - V. | 1 | | 43 93 |
| | | 4 | | 68 |
| | T. - B. | 5 | | 34 41 45 |
| 8 | | | 23 | |
| | | | | 92 |

この表でも明らかなように、どの Satz においてもテノールがカノンに関与しており、しかも常に優先している。たとえば次のカノンでは、バスの“meine”という言葉が不自然に分断されている。これはバスがテノールをそっくり模倣すると、31小節目の第1拍目で2度音程を生ずるからである。このようにカノンによって不協和音程が生ずる場合、変形されるのはテノール以外の声部であり、テノールは常に原形を保持する。故に楽曲の中心旋律は Tenor-c. f. -Satz 同様テノールであり、これも一種のテノール・リートといえることができる。

[譜例16]



カノンの2声は、普通、重なるか接触するかして、とぎれることなしに進行する。言い換えるなら、c. f. は常にどちらかのパートに聞かれるということである。

ところが次の例では、3小節にわたってC. f. が中断している。これは他のパートで模倣が行われているためである。

[譜例17]



模倣は必ずc. f.に先行して行われる。その結果、それらは歌を引き出す為の序奏的な働きをすることになる。しかしc. f.がカノンのSatz では、他の声部に模倣が導入されることは非常に稀である。おそらく過度の模倣によってカノン声部の独立性が損われることを避けるためであろう。

Volklied 「ある朝私はひとりたたずみ」をc. f.とする5つのSatz のうち、第4曲目はソプラノ、テノール、バスの3声がカノンになった珍しい例である。

〔譜例18〕

The image shows a musical score for a folk song. It consists of four staves. The top staff is the vocal line with lyrics: "Ich stand an ei-nem Mor-gen heim-lich an ei-nem Ort." The second staff is the alto part with lyrics: "Ich stand an ei-nem Mor-gen heim-lich an ei-nem Ort." The third and fourth staves are the tenor and bass parts, respectively, with lyrics: "Ich stand an ei-nem Mor-gen heim-lich an ei-nem Ort." The music is in 4/4 time and features a canon structure where the voices enter at different intervals.

テノールとソプラノが6度、テノールとバスが5度で、それぞれカノン進行をしている。しかしソプラノとバスの間にはリズムのずれはなく、3度の並進行を終始保っているだけなので、この2声はカノンとはいえない。即ちこのSatz は3声カノンではなく、2重カノンをc. f.としたSatz とでも言うべきものである。唯一の自由対位旋律であるアルトは、比較的ゆっくりした集調なリズムのc. f.と対照を成すべく、極端に細かなリズムと幅広い音程のパッセージを持っている。明らかに器楽的な書法である。

(4)クオドリベト……………(g)

全4曲ともイタリア語の世俗歌曲「フォルトゥーナ」とのクオドリベトである。この旋律は、当時、ヨーロッパ中で広く愛好されていたもので、Isaac や Josaquin des Pres 等の作品中にも使われている。旋法はイオニア(f)で、いずれもテノールに置かれている。

次に各曲の曲名・旋法・旋律が置かれているパートを表によって示す。

| | 曲名 | 出典 | 旋法 | パート |
|---------|--|-------|---------------------|----------|
| Fortuna | Nr 26 Ich stuehd an einem Morgen | 民謡 | フリギア (a) | A. |
| | Nr 30 Es taget vor dem Walde ^{注23)} | 民謡 | エオリア (d) ドリア (g) | S. A. |
| | Nr 31 Voces musicales ^{注24)} | | ミクソリディア (c) | S. |
| | Nr 100 Her , durch dein Bluet | 宗教的民謡 | フリギア (e) | S. |

(5) c.f. のないアンサンブル・ザッツ…………… (h)

全声部が自由に作られ、しかも主要声部を持たずに全声部がアンサンブルとしてザッツに関与する様式、即ちアンサンブル・ザッツは16世紀後半、Orlando di Lasso (c.1532—1594) によってもたらされたといわれている。奇しくも Lasso がMunche n にやって来た1556年には、Forster の歌曲集全5巻の最終巻が出版されたが、これはルネッサンスのテノール・リートを集めた最後の選集となった。^{注25)}

Senfl のリート・ザッツは、これまで何度も言及してきたように、大部分が伝統的なテノール定旋律ザッツである。しかし極僅かながら、完全なアンサンブル・ザッツには至らないまでも、各声部がほぼ同格に扱われ、さながら声の室内楽といったような印象を与える作品も見出すことができる。

譜例19はネーデルランド楽派が得意とした通模倣様式によるリートである。テノールだけに歌詞が付けられ、僅かにテノールの優位が認められるが、他の作品と比較してみると、声部の均等性は明らかに認められる。

〔譜例19〕

The image shows a musical score for a four-part setting. It consists of four staves. The top staff is the Tenor part, which has the lyrics written below it: "Lep' ab all' Schriften Jung - frau lob." The other three staves (Soprano, Alto, and Bass) provide harmonic support. The music is in 4/4 time and features a simple, rhythmic melody.

譜例20は「シュパイヤーの鐘の音」として親しまれている大変有名なリートである。バス以外の5声部はそれぞれ少しずつ違った歌詞を持っている。バスは“mur, maum, bum”という擬音の繰り返しで、上5声もまた“gling, glang” “mir, mur, maun”などの擬音が挿入されて、歌詞が何度も中断される。上5声の歌詞の内容は皆同じようなもので、「子供たちよ、みな集まっておいで。鐘つきの私を助けて綱を引いておくれ」と呼びかける歌である。各声部とも旋律は短い動機の繰り返しで、声楽的な旋律様式を採っていない。これらの短い動機が6声部の間

で有機的に結合され、見事な音響を生み出している。声を器楽的に使って巧みに鐘の音を描写した、実に楽しい曲である。楽曲構成の点では非常に特殊なリートであるが、Senfl の作品の中でも最も優れたものの一つである。

〔譜例20〕

The image shows a musical score for a piece titled "Gling-glang". It consists of two systems of music. Each system has a vocal line (treble clef) and a lute accompaniment (bass clef). The lyrics are written below the vocal line. The first system of lyrics is: "Gling-glang... Nun kumbt hierher all und helfe mir einmal in die-sem Saal was Lär-ten Joffall kumbt her all kumbt der und helfe mir helfer." The second system of lyrics is: "und rindt zuht an. an bald, zueht un- mit Guckell. Gling-glang. Zu den fünf zu des Bitt. Drenschiget spart euch nit. Nur Mann man man man man. Nun kumbt, ih zueht. Her man". The music is in G major and 3/4 time.

Ⅲ 連作歌曲

《121 neue Lieder》には同じ旋律をc. f.としたリートが何曲が含まれている。その大部分は Volksliedsatz であり、若干は借用された Hofweise に基づく Satz である。これらのリートは常に一組にして配列され、番号が付けられて、連作歌曲風な性格を帯びている。楽曲の配列はおそらく Ott が行ったものと思われるが、Nr. 22~26の「ある朝私はひとり佇み」に関しては、Satz の選択および配列法に並々ならぬ配慮が伺われ、Senfl 自身によって番号が打たれたものと推察される。

5曲の内容は次の通りであるが、単純な Satz から次第に複雑な Satz へと配列してあることは一目瞭然である。

- (i) 4声の Tenor—c. f.—Satz
- (ii) 5声の Kanon—c. f.—Satz
- (iii) 5声の固執低音を持つ Tenor—c. f.—Satz
- (iv) 4声の2重カノン

(v) 5声のクオドリベト

第1曲は典型的な Tenor - c. f. - Satz で、模倣も殆ど行われておらず、テノールの優位は完全に保たれている。作曲技法的には最も初歩的な Satz といえる。

第2曲はテノールとバスが5度のカノンで c. f. を担当し、上3声は装飾的に c. f. にかかる。テノール旋律開始前に10小節の前奏が置かれているが、ここではソプラノが主旋律を受け持っている。アルトとバスはリズムの上で共通点が多く、上2声対下2声のピチニウム構造がみられる。

第3曲はクオドリベト風であるが、“amica mea” という言葉が繰り返されるバスは、 $\text{○}|\text{♪}|\text{♪}|\text{○}|\text{♪}$ (または $\text{♪}|\text{♪}|\text{♪}|\text{♪}|\text{♪}$) というリズムの固執低音 Basso Ostinato である。この曲でも定旋律開始前に7小節の前奏部分があるが、上3声ともバスの音型の模倣である。したがって敢えて上3声にも歌詞を割り振ろうとするなら、c. f. の歌詞ではなく、バス旋律の歌詞を用いるべきであろう。

[諸例21]

第4曲は既に第II章の Kanon - c. f. - Satz の箇所では譜例を挙げて説明した。(譜例18参照) テノールとソプラノ、テノールとバスがそれぞれカノンを構成している。

第5曲はイタリア歌曲「フォルトゥーナ」とのクオドリベト。他の3声はクオドリベトの2声は表面に浮き出るよう、器楽的な書法に依る装飾的な音進行となっている。カノンの場合と同様、前奏以外の箇所では模倣は行われない。主旋律の独立性を損わないようにするためである。

[譜例22]

このようにルネッサンスのリーダー・チクルスはロマン派のものとは全然違った原理に基づいている。ロマン派におけるリーダー・チクルスは、1人の詩人によって作詩された一連の詩に曲をつけたものであり、全体を通して或る物語を展開したり、または全体的に一貫した概念や気分を備えている。つまり詩の内容によって統一された歌曲集である。ところでルネッサンスのリーダー・チクルスで重要なのは、まずトーン・ザッツの問題である。作曲家は同一旋律を用いて、それに様々な Satz の可能性を試みた。作曲家の興味は、詩の内容表現よりも多声化の技法に向けられていたのである。そのために c. f. として既存の旋律、特に, Volkslied が選ばれた。

VI 結 論

15世紀末から16世紀初めにかけて、ドイツには国粹主義の風潮が現れ、芸術の分野においてはドイツ的な諸様式を生み出す原動力となった。Goete は16世紀初頭を「ドイツが独自の祖国的芸術を持ったことを誇りうる唯一の時代」と評価したし、当時の人文学者 Futen は「学問は栄え、精神は醒める。生きることは愉しい」という言葉を残している。^(註26)

音楽の分野では民謡の採集が盛んになり、作曲家たちの前に豊かな民族遺産の宝庫の扉を開いた。このために15世紀末から16世紀中頃に至る時期には、他の時期に比べてずっとドイツの特色の濃い音楽様式が出現した。

Senfl のリートでは、これらの民謡を主旋律とする Volksliedsatz と共に、ミンネゼンガーの影響を受けた Hofweisesatz が大部分を占めている。

Hofweise は非常に様式化された旋律で、殆どテノール声部に置かれている。旋律は大部分がオクターヴ以内で構成され、比較的ゆっくりと変化に乏しいリズムで進行する。一方対位声

部は時に模倣を混じえながら、細く装飾されてc.f.にまわりつく。しかしバス声部は和音の支えとしての性格を次第に表してくる傾向にある。

それに対しVolklied はより素朴で自然である。旋律は狭い音域で構成され、同音反復も多い。言葉のリズムと音楽のリズムは自然に一致している。ただしSatz はネーデルランド楽派の技巧的な様式との結び付きが強く、Hofweisesatz よりもずっと複雑である。しかしどんなに技巧的なSatz でも、一般的にHofweisesatz よりも小規模である。これは民謡旋律そのものに発展の限界があるためと思われる。

故にHofweisesatz とVolkliedsatz の本質的な違いは、単に素材となるHofwesie とVolklied の性質の相違ではなく、前者は多声楽曲の中でc.f.を強調することによって、単声性を維持しようとし、後者は各声部の比重を対等にするることによって、いつそう多声性を強調しようとするところにある。つまりこの2種のSatz は、全く逆の方向を志向するものとして捕えることができる。

リートの歴史の中では、この2つの流れは伝統的なHofweisesatz と進歩的なVolkliedsatz という形で現れる。Isaac 以前の多声リートは大部分がHofweise に基づくリートで、模倣もあまり行われておらず、c.p.のc.f.に対する従属は明らかである。時代が進むにつれて、Hofweisesatz もネーデルランド楽派の様式を取り入れて、幾分か通模倣的な様式に近づいたが、c.f.の優位は最後まで失われることがなかった。

16世紀前半にはVolkliedsatz の方が好まれていたようである。これには幾つかの理由を考えることができる。第一に民族的な意識の高揚に伴い、多数の民謡が収集され、作曲家に豊富な素材を提供したこと、第二に作曲家の技量を示す場としては型にはまったHofweisesatz よりも適していたこと、第三には民謡旋律の親しみの易さが多くの人々の心を捕えたことなどが挙げられる。その結果、16世紀前半において非常に勢いで民謡編曲が行われ、その素材も尽きてしまうと、次にはイタリア風の明るさと洗練されたスタイルを持った新しいリートが登場してきたのであった。

ところで15世紀末から16世紀中頃までの一時期において、Senfl はどのように位置付けされるのだろうか。リートの流れは、前述したように、Hofweisesatz からVolkliedsatz へと傾きつつあるのだが、この時間の最終段階にあるSenfl のリートは、数的にはHofweisesatz が中心となっている。丁度J.S.Bach がバロック時代の最後期にあつて、新しい様式よりも伝統的な対位法様式を創作の根底に置きながら、バロックを代表する大音楽家であったように、Senfl もまた伝統的なHofweisesatz を中心とした創作活動によって、ルネッサンス・リートの代表的作曲家なのである。しかし少数でも、Senfl のVolkliedsatz の漸新さには人目を引くものがあり、このジャンルにおける功績も決して見逃すことはできない。

16世紀のリートは、楽譜印刷の普及によって、一般市民の家庭にまで浸透していった。この現象は中世末期以来の都市の経済的繁栄に伴う、市民層の盛んな精神活動と切り離して考えることはできない。というのは、この時代のリートが小規模であり、ロマン派以後のリートのように高い芸術性を要求しないとはいえ、全くの素人にはとても演奏できるものではないからである。特にSenfl の作品について言及するなら、それらは本来、Maximilian 皇帝やAlbrecht 大公の宮廷での演奏を目的として書かれたものであり、おそらく職業音楽家によって演奏されていたに違いない。楽譜印刷術の発展によって、一般家庭でリートを楽しめるようになったにしても、Senfl がそれを意識して作曲したかどうかは甚だ疑問である。Senfl のリートの中で、Hofweisesatz がかなりの数を占める理由の一つも、その用途、つまり宮廷での演奏と

いうことにあるように思える。

ルネッサンス・リートを完全な合唱音楽と考えるのではない。16世紀前半のポリフォニー・リートの大半は、器楽によって伴奏されるソロ・リート、通常はテノール独唱によるものであった。Arnt von Aich のリート選集には「本書には4部の人声によって華やかに歌われるか、あるいはブロックフレーテ、フルートその他の楽器により巧みに奏されるべき75曲の優れた歌が収められている」と記してあるが、歌詞はテノールだけに付けられている^(注28)。Senfl の作品も同様である。おそらく当時は、その時の都合でどのような編成にするか決定されたのであろう。特に一般家庭での演奏は全く自由なものであったと想像される。したがって今日これらの作品を演奏しようとする場合には、個々の作品の性格を十分に検討した上で、最もそれに適した編成を採らねばならない。

注

- 1) Isaac との関係については、自伝的リート “Lust hab ich ghabt zur Musica ” の2～6節に詳細に記されている。
- 2) Senfl のリートを含む歌曲集は次の通りである。
Oeglin, E; Liederbuch zu 4 Stimmen, Augsburg, 1512
Schoeffer P; Peter Schoeffer's Liederbuch, Mainz, 1513
36 deutsche Lieder, Mainz, 1513-18
Ott, J.; 121 neue Lieder, Narnberg, 1534
Egenöf, Ch; Gassenhawerlin and Reutterliedlein zu Franchenfurt am Meyn, 1538
Schoffer u. Apiarius; 65 teutscher Lieder, Strassburg, 1536
Finck, H.; Schöne auserlesne lieder …… , Nürnberg, 1536
Heyen, S. ; De Arte canendi, Nurnberg, 1537
Forster, G. ; Ein Auszug alter und teutscher Liedlein, Heidelberg, 1539
Der ander Theil Kurzweiligen guter… Liedlein, 1540
Salblinger, S. ; Selectissimas necnon famibavssimas cantiones, Augsburg, 1540
Ott, J. ; 115 guter newer Liedlein, Nurnberg, 1544
Rhaw, G. ; Newe dewtscher geistliche Gesenge, Wittenberg, 1544
Schmeltzel, W; Quodlibet, Nurnberg, 1544
Forster, G. ; Der dritte Theyl … Liedlein, Heidelberg, 1549
Berg-Newber; 68 Lieder, Nürnberg, 1550
Forster, G. ; Ler vierdt theyl … Liedlein, Heidelberg, 1556
; Der funfftil theil … Liedlein, Heidelberg, 1556
Freigius, J. Th. ; Joan Thomas Freigii … Paedagogus, Basel, 1558
- 3) Arnold von Bruck, Ludwig Senfl, Wilhelm Breitengraser の作品が含まれている。その内, Nr. 21~102が Senfl の作品。
- 4) Geering / Altweg; Vorwort in GA (IV)
- 5) Jambus の場合、強で終われば Vollkadenz (u-u-u-)、弱で終われば Klinglekadenz (u-u-u-u-)。
- 6) Petzsch ; Hofweisen, s. 423
- 7) Nr. 78

- 8) Nr. 48, 72
- 9) Nr. 55, 56
- 10) GA (II) Nr. 36
- 11) Sowilla = Sibilla, Wahrwara = Barbara
sibilla は Albrcht III の娘。Maria は Albrecht 大公妃。Anna は Augsburg の修道院長。その他は不明。
- 12) Seidel, W. ; Die Lieder Ludwig Senfls, s. 40 ff.
- 13) Geering はメリスマと特定の言葉の関係を幾つか指摘しているが、必ずしも妥当ではない。
- 14) Seidel ; Die Lieder Ludwig Senfls, s. 59 ff.
- 15) Glarean ; Dodecachordon , s. 91
(Seidel ; Die Lieder ... , s. 33)
- 16) Forster, G ; Der ander Theil Kurzweiligen guter frischer Teutscher Liedlein, Heidelberg, 1540
- 17) Moser, H. J. ; Geschichte der deutscher Musik (I) , s. 294
Gudewill, K ; "Beziehungen zwischen Modus und Melodiebildung in deutschen Liedtenores " in AfMf 15 , s. 60
- 18) Geering, A ; Übersichten zur Wegleitung in GA (VI)
- 19) Salbringer, S . ; Selectissimae necnon familiarissimae cantiones , 1540
Forster, G. ; Ein Auszug alter und newer teutscher Liedlein , 1539
- 20) グレゴリオ聖歌《Pange lingua》にドイツ語の歌詞を付けたものである。
- 21) Lochamer Liederbuch . 1450年頃に成立した最も古いリート集, 単声リートが中心で, 3声楽曲を数曲含んでいる。
- 22) Isaac のリート (DTO, X IV 1) , Josquin des Pres と Obrecht のミサ曲, のシャンソン等に使われている。
- 23) "Es taget vor demWalde "はソプラノとアルトがカノン。
- 44) "Voces musicales " は歌詞のないリート。
- 25) Forster ; Der funffte theil schoner ... Teutscher Liedlein , 1556
- 26) Jacod Wimpheling (1450—1528) は「ゲルマニア事情摘要」で国粹主義を鼓吹した。これらの風潮は Maximilian I. の帝国統一事業の影響下に生み出されたものである。
- 27) 林健太郎：ドイツ史
- 28) "Des Liederbuch des Arnt von Aich " hersg, von Bernoulli / Moser