

組ミサの成立について

遠藤衣穂

はじめに

14世紀末から15世紀初期にかけて、5つのミサ通常文楽章のうちグロリアとクレド、あるいはサンクトゥスとアニュス・デイの2つの通常文を対にして「組ミサ Mass pair」を構成するようになる。ミサ曲の先行研究では15世紀後半以降に主流となる「循環ミサ曲 cyclic Mass」に焦点があてられることが多く、初期の組ミサを主な対象とした研究は少ない。その多くが、15世紀中頃以降のミサ曲において一般的となる、音楽素材による楽章間の統一手法（共通の冒頭動機や定旋律を用いて複数のミサ通常文楽章に音楽的な関連性をもたらす手法）を用いていないためである。本論考では、中世におけるミサ通常文聖歌の伝統との関係に着目しつつ、音楽素材による統一手法をもたないこの時期の組ミサの歴史的意義について考察し、組ミサが成立する過程の一端を明らかにしたい。

1. ミサ通常文聖歌の伝統と初期の多声ミサ曲

写本に単独で伝えられた「組ミサ」や、キリエからアニュス・デイまでの5つの通常文をまとめた「ミサ・サイクル Mass cycle」の中の組ミサについて議論がなされる際、グロリアークレドの対とサンクトゥスーアニュス・デイの対が同等のものであることを前提として論じられることが多い。しかし、それらが対として写本に現れるようになる時期が異なるという事実が言及されることはほとんどない。そもそも対をなすミサ楽章として、典礼の中で続けて歌われるキリエとグロリアではなく、なぜグロリアとクレドおよびサンクトゥスとアニュス・デイの組み合わせが選ばれたのかという問いに対しても、テキストの長さや構造が似通っているためではないかという説明が一般的になされてきた。しかし、この2つの組ミサの関係をミサ通常文聖歌にまで遡って考察すると、その起源が異なることがわかる。そこで、まず聖歌の段階におけるこれらの通常文の関係について、次に多声化された各通常文の関係について考えてみたい。

(1) ミサ通常文聖歌における「対」の組み合わせ

クレドを除く4つの通常文聖歌は10世紀以降の写本によって伝えられている。クレドは、ミサ通常文聖歌としては最も遅く、11世紀初頭にミサに導入された。そのため、通常文の聖歌を収めた初期の写本にクレドが含まれることは稀であり、含まれていたとしても写本の中で他の通常文聖歌とは別の所にまとめて筆写される伝統があった。クレドが他の4つの通常文と同等に扱われるようになるのは、クレドが多声化された14世紀以降のことであった。¹

元来、ミサ通常文聖歌は、キリエ、グロリアなどの曲種ごとに写本に収められていたが、中世末期になるとその写本構成法に変化が訪れる。13～14世紀の写本の中には、2つの異なるミサ通常文聖歌が連続して筆写されているものがある。その主な組み合わせは、キリエーグロリアとサンクトゥス・アニウス・デイである。² 不思議なことに、多声による組ミサとして最も数の多いグロリアークレドの組み合わせは、単旋律聖歌の写本には収められていない。なぜなのだろうか。ここで、サンクトゥス・アニウス・デイの組とグロリアークレドの組それぞれの聖歌の歴史と組としての特徴を比較してみたい。

まず、サンクトゥス Sanctus (感謝の讃歌) は、〈Sanctus, sanctus, sanctus〉で始まる前半部分と、〈Benedictus qui venit…〉で始まる後半部分の2部構造をもつ。前半部分はイザヤの預言書(第6章3節)からとられ、遅くとも6世紀にはローマ典礼のミサのレパートリーに加えられた。旧約聖書に由来するテキストをもつのは、ミサ通常文聖歌の中ではサンクトゥスだけである。後半部分(詩編117第25～26節とマタイによる福音書第21章9節)は7世紀に付加された。サンクトゥスは、死者のためのミサ(レクイエム)を含む、すべてのミサにおいて歌われた。

アニウス・デイ Agnus Dei (平和の讃歌) は、元来はキリエ³と同様に連祷の一部であった。テキストはヨハネによる福音書(第1章29節)に由来する。7世紀末頃に教皇セルギウス1世 Sergius I (在位687～701)により、ミサにおいてパンを割る際に歌う聖歌として導入されたと言われている。

サンクトゥスとアニウス・デイの聖歌の旋律を比較すると、大変興味深いことに、しばしば両者の間で類似したフレーズが用いられていることに気付く。⁴ 12世紀以降に作曲されたアニウス・デイの旋律の、実に4分の1以上がサンクトゥスの旋律と同一であるか、または同じ音楽素材を共有している。⁵ つまり、単旋律聖歌の段階からすでにサンクトゥスとアニウス・デイの間には音楽的な類似性が存在する。

一方、グロリア Gloria (栄光の讃歌) は、三位一体の神(創造主である父、キリストである子、聖霊)を称讃する祈りである。教皇シンマクス Symmachus (在位498～514)によりローマ典礼のミサに導入され、主日と聖人の祝日において歌われた。グロリアは、テキストの内容が華々しいものであることから、死者のためのミサ(レクイエム)や四旬節、待降節のミサでは省略された。

クレド Credo (信仰宣言) は、キリスト教の主な教義を列挙した祈りであり、その内容はニケア公会議 (325年) とコンスタンティノーブル公会議 (381年) で確認されたカトリックの教義を骨子としている。クレドがローマ典礼の一部として正式に採用されたのは1014年、教皇ベネディクトゥス 8世 Benedictus VIII (在位1012~24) によってであった。クレドは主日と祝日のミサにおいてのみ歌われた。

サンクトゥスとアニュス・デイの場合とは異なり、グロリアとクレドの聖歌の間には、旋律上の類似性はほとんど見当たらない。グロリアが5つのミサ通常文聖歌の中で比較的早い時期にローマ典礼のミサに採用されたのに対し、クレドは最も遅く採用されたことと何らかの関係があるのではないだろうか。グロリアの聖歌のレパートリーがすでにある程度確立された後にクレドの聖歌がミサのレパートリーに加わったためか、テキストの散文的な性格のためか、あるいはテキストの内容の違いを反映したためか、単旋律聖歌の段階においてグロリアとクレドの旋律が音楽的に関連づけられることはなかったのである。

つまり、単旋律聖歌におけるサンクトゥスとアニュス・デイの対はすでに13世紀の写本に収められているのに対し、グロリアとクレドの対は単旋律聖歌の写本には現れない。グロリアとクレドが対となって写本に現れるようになるのは14世紀以降、それらが多声化されるようになってから生じた現象なのである。また、サンクトゥスとアニュス・デイが単旋律聖歌の段階ですでに音楽的な類似性を有しているのに対し、グロリアとクレドの間に音楽的な類似性が生まれるのは、やはりこれらの楽章が多声化されるようになってからのことなのである。

(2) 多声ミサ曲における「対」の組み合わせ

すでに述べたように、通常文聖歌は10世紀以降に成立した写本により今日に伝えられている。一方、多声化されたキリエ、サンクトゥス、アニュス・デイは12世紀以降に成立した写本に登場する。多声化されたグロリアはやや遅れて13世紀以降、クレドは最も遅く14世紀以降の写本に現れる。⁶ 多声による組ミサは、14世紀以降の写本に収められている。

多声によるサンクトゥスーアニュス・デイの対には、2つの楽章間の音楽的な関連性が明確に認められるものが多い。たとえば、15世紀前半に成立したアオスタ写本⁷にはバンショワ Binchois (ca.1400~60) によるサンクトゥスーアニュス・デイの組ミサが4曲筆写されているが、そのうち3曲は同じ声部数、音域、終止音で書かれている上、同じランクの祝日用の聖歌を定旋律として最上声部に用いている。⁸ また、15世紀初期に成立したミサ・サイクル中の、ほぼすべてのサンクトゥスとアニュス・デイには何らかの音楽的な類似性が認められる。

一方、初期の多声によるグロリアークレドの対には、音楽的な結びつきはまずみられない。たとえばバルトロメオ・ダ・ボローニャ Bartolomeo da Bologna (1410~25年頃活躍) やアントニオ・ザカラ・ダ・テラモ Antonio Zacara da Teramo (ca.1350/60~1413/16) の作

品に代表される初期のグロリアークレドの組ミサには、音楽素材による関連性が見られない。また、14世紀後期から15世紀初期に成立したミサ・サイクル中のグロリアとクレドには、類似点よりも様式上の相違が目立つ場合が多い。

このようにしてみると、同じ組ミサであっても、サンクトゥスーアニュス・デイの対とグロリアークレドの対とでは、組として存在することの意味が根本的に異なるのではないだろうか。多声のサンクトゥスーアニュス・デイの組ミサは、明らかに単旋律聖歌の伝統にその端を発している。多声のサンクトゥスとアニュス・デイの対が音楽的な類似性によって結び付けられている場合が多いのは、おそらく聖歌の旋律における類似性に由来するものと思われる。それに対し、グロリアとクレドを対にするという発想は単旋律聖歌の時代にはまだ存在せず、それらが多声に作曲されるようになってはじめて生まれてきたものなのである。初期に成立した多声のグロリアークレドの対において、音楽素材による類似性がまったくみられないのは、そもそもこれらの聖歌の旋律に類似性がなかったことと無関係ではないだろう。

従来の研究では、15世紀初期の写本に収められた音楽素材によるまとまりのない組ミサは、写本の筆写者が既存のミサ楽章を組み合わせて作ったものであり、したがって作曲者の意図を反映したものではないと考えられてきた。そのため、先行研究においてその歴史的な存在意義が積極的に評価されることはなかった。しかし、そのような組ミサが単旋律聖歌の伝統の流れを汲むものであり、当時行われていた正統なミサ作曲様式のひとつであった、という筆者の提案する新たな視点に立って問題を捉え直してみると、自ずとその歴史的な意義が浮き彫りになる。さらに、15世紀初期のミサ・サイクルを特徴づけている、グロリアークレドの対とサンクトゥスーアニュス・デイの対からなる多層構造が、ミサ通常文聖歌の伝統に深く根ざしたものであることを説明することにもつながる。ここで、Q15写本⁹に収められたザカラ／デュファイの混成ミサ・サイクル（Q15 nos.16-21）を例に、この時期のミサ・サイクルの特質について考えてみたい。

2. ザカラ／デュファイのミサ・サイクル

Q15写本の冒頭部分には4つのミサ・サイクルが収められている。その第3番目のミサ・サイクルは、アントニオ・ザカラ・ダ・テラモによるグロリアとクレド（Q15 nos.17/18, ff.16v-19）、およびギヨーム・デュファイ Guillaume Du Fay（1397～1474）によるキリエ、サンクトゥス、アニュス・デイ（Q15 nos.16, 19, 21, ff.15v-16, ff.19v-20, ff.21v-22）から構成されている。¹⁰ このミサ・サイクルの特徴は、音楽的関連性の質が異なる2つのグループ、すなわちグロリアークレドのグループとキリエーサンクトゥスーアニュス・デイのグループからなる多層構造を形成していることにある。この点に注目しつつ、このミサ・サイクルの作りを詳しくみていくことにしよう。

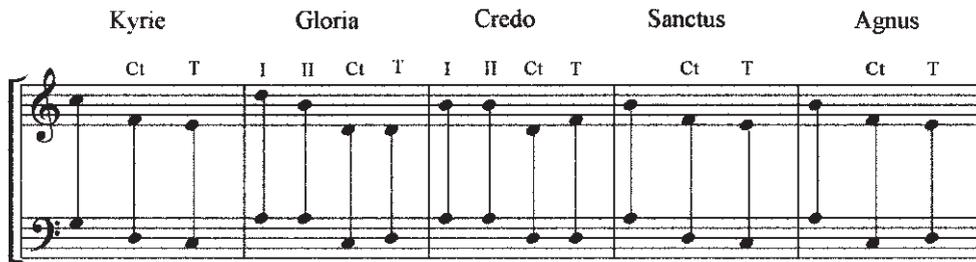
(1) ザカラのミサ楽章

ザカラのグロリアとクレドを比較すると、音部記号、終止音、主要部分のメンスーラが一致している（表1：音部記号、終止音、メンスーラ）。¹¹ 楽曲冒頭は2声部で開始し、第2段落から4声部へ移行するという声部構成も両楽章に共通している（表1：声部数）。¹² 各声部の音域はほぼ一致しているが、総音域はグロリアの方がクレドよりもやや広い（グロリア：C-d”；クレド：D-h’）。両楽章とも上2声部にのみ歌詞が付けられており、下2声部にはアイソリズム技法が用いられている。コロールとアイソリズムの構造は異なるものの（グロリア：I II；クレド：I 1-2 II 1-2 III 1）、4声部分の始まる第2段落冒頭から〈Amen〉の直前までのコントラテノル声部とテノル声部にアイソリズム技法が適用されている点と、コロールとタレアの切れ目が一致している点は両楽章とも同じである。

表1. ザカラ／デュファイのミサ・サイクルの構成と音域 (Q15 nos.16-21)

Q15 ff.	曲種	作曲家	声部数	音部記号		終止音	メンスーラ	定旋律 (テノル声部)	トロープス (復活祭用)
				Ct	T				
15v-16	Kyrie	Dufay	3 ³	C2	C4 C4	D	[O]	<i>Vineux?</i>	-
16v-17	Gloria	Zacara	2 ² -4 ²	C2 C2	C4 C4	D	[C] C	?	-
17v-19	Credo	Zacara	2 ² -4 ²	C2 C2	C4 C4	D	[C]	?	-
19v-20	Sanctus	Dufay	3 ³	C2	C4 C4	D	[O]	<i>Vineux</i>	<i>Qui januas mortis</i>
21v-22	Agnus	Dufay	3 ³	C2	C4 C4	D	[O]	<i>Vineux</i>	-

音域



両楽章はひとつの段落を形成するような長い〈Amen〉部分で締めくくられている。しかし、その〈Amen〉部分の様式は、両楽章の間でかなり異なる。まず、グロリアの〈Amen〉部分のメンスーラは、主要部分の不完全テンプス不完全プロラツィオから不完全テンプス完全プロラツィオへと変化する（表1：メンスーラ）。テノル声部の前半部分は、1オクターヴ順次下降するなだらかな旋律（d’-c’-h-a-g-f-e-d）で書かれている。これはグロリア主要部分のアイソリズム技法で用いたコロールの冒頭の旋律に一致する。一方、クレドの〈Amen〉部分のメンスーラは、主要部分と同じ不完全テンプス不完全プロラツィオで書かれている。

テノル声部は、アイソリズム技法による部分とは無関係に自由に書かれており、その旋律には長7度上や長9度下への跳躍進行がみられる。

両楽章の上2声部は同じ音域を占めており、頻繁に声部交差をしながら一貫してテキストをシラビックに歌っていく。上2声部はミニマの音価で常に忙しく動き回り、同音反復を多用する。上2声部間では模倣がしばしば生じる。ただし、グロリアでは2小節単位の短いリズム型が模倣されるのに対し、¹³ クレドでは3小節にわたるパッセージがそのまま声部間で模倣され、しかも下2声部間でも同時に模倣が行われるという違いがある。¹⁴

つまり、ザカラのグロリアとクレドは、2声による導入部分から4声へと移行する声部構成、下2声部におけるアイソリズム技法の適用、ひとつの段落を形成するような長い〈Amen〉部分、そして上2声部の旋律様式の点できわめてよく類似している。しかし、両楽章の間には様式上の細部において相違が見られるうえ、冒頭動機や定旋律、特徴的な音型などの共通する音楽素材が何も用いられていない。

(2) デュファイのミサ楽章

グロリアとクレドとは対照的に、デュファイのサンクトゥスとアニュス・デイは音楽素材そのものを共有している。両楽章のテノル声部は、ある共通の定旋律に基づいて書かれている。これは計量リズムで書かれたサンクトゥスの聖歌で、フランスで筆写された3つの典礼書の写本によって伝えられている。この旋律は、アオスタ写本の第13ファシクルに収められた一連のサンクトゥスの最後尾にも筆写されており (Ao no.105, ff.153v-154)、アオスタ写本における唯一の単声楽曲でもある。写本における旋律冒頭の左余白に 'Vineux' と記されているため、研究者の間でこの旋律は 'Vineux' SanctusまたはSanctus Vineuxと呼ばれている。この《Vineux》の旋律には、復活祭用のトロープス 〈Qui januas mortis confregisti〉が用いられている。

さらに、両楽章は互いにコントラファクトゥム (contrafactum ラテン語で「替え歌」の意) の関係にある。表2は、デュファイのサンクトゥスとアニュス・デイの音楽的な対応関係を示したものである。表中の矢印は、アニュス・デイがサンクトゥスを全声部引用している箇所を示している。カデンツが生じる部分の最上声部のリズム¹⁵や一部のコントラテノル声部のパッセージ、¹⁶ それに2回目の〈qui tollis peccata mundi〉(第2段落) 冒頭の和音に多少のヴァリエーションがあることを除けば、両楽章の多声部分は全声部で完全に一致している。2回目の〈Agnus dei〉のイントナツィオは、サンクトゥス冒頭のイントナツィオの旋律の核となる音で構成されている。同じく2回目の〈miserere nobis〉の最後の部分〈nobis〉も、サンクトゥスのトロープス〈et humanum genus redemisti〉の核となる音で構成されている。また、3回目の〈qui tollis peccata mundi〉(第3段落前半) の箇所、〈qui tollis〉まではサンクトゥスの〈in nomine domini〉と同じ声部進行をたどることができるが、〈peccata

mundi〉ではサンクトゥスの〈redimere peccata saeculi〉の核となる音のみが全声部で使われている。¹⁷ 〈dona nobis pacem〉(第3段落後半)の冒頭部分〈dona〉のコントラテノル声部は、サンクトゥスの当該箇所コントラテノル声部よりも1音符だけ前倒しでリズムを刻んでいる。¹⁸

表2. デュファイのサンクトゥスとアニュス・デイの音楽的關係

a. サンクトゥス (Q15 no.19)		b. アニュス・デイ (Q15 no.21)	
Intonatio	Sanctus,	Intonatio	Agnus dei
I	sanctus,	I	qui tollis peccata mundi,
	sanctus,		miserere nobis.
	dominus deus Sabaoth.	II	qui tollis peccata
	<i>Qui januas mortis confregisti</i>		mundi, miserere
	<i>et humanum genus redemisti.</i>		nobis.
II	Pleni sunt caeli et terra gloria tua.		
	Osanna in excelsis.		
Intonatio	Benedictus qui venit	Intonatio	Agnus dei
III	in nomine domini,	III	qui tollis
	redimere peccata saeculi.		peccata mundi,
	(歌詞のない部分)		
	Osanna in excelsis.		dona nobis pacem.

斜体部分 トロープスの歌詞
 → 音楽の対応関係
 □ サンクトゥスの音楽の核となる音のみが使われている箇所

デュファイはコントラファクトゥムの関係にあるサンクトゥスーアニュス・デイの対を他に2例残している。¹⁹ しかしこれらの例と比較すると、ザカラ／デュファイのミサ・サイクル中のサンクトゥスとアニュス・デイの音楽的な対応関係はより複雑で手の込んだものである。なお、コントラファクトゥムの技法で音楽的に関連づけられた組ミサは、一般にグロリアークレドの対よりもサンクトゥスーアニュス・デイの対に多く見られる。

ザカラ／デュファイのミサ・サイクルにおけるデュファイのキリエは、サンクトゥスーアニュス・デイの対と同じ3声楽曲であり、音域と音部記号、終止音、メンスーラもサンクトゥスーアニュス・デイと一致している。和弦様式を基調とした声部書法の点でもサンクトゥスーアニュス・デイと類似している。キリエのテノル声部もサンクトゥスーアニュス・デイと同じ定旋律の骨格音を用いて書かれている。

(3) ザカラとデュファイのミサ楽章の比較

ザカラのミサ楽章とデュファイのミサ楽章は、ほぼ同じ音域で書かれており、同じDの音に終止する(表1：終止音)。しかし、それ以外に一致する要素はまったくない。ザカラのグロリアとクレドは2声部分で楽曲を開始し、続く4声部分はアイソリズム技法で書かれており、2分割のメンスーラが用いられている。それに対し、デュファイのキリエ、サンクトゥス、アニウス・デイは和弦様式を基調とした3声楽曲であり、3分割のメンスーラが用いられている。

このミサ・サイクルにおけるグロリアークレドの対とサンクトゥスーアニウス・デイの対は、15世紀初期に共存した対照的な「組ミサ」の構成法を示しているように思われる。サンクトゥスーアニウス・デイは同じ音楽素材に基づいて作曲されているのに対し、グロリアークレドは音楽素材の共有には目もくれず、むしろ楽曲構造を統一することに興味注がれている。15世紀初期の組ミサを構成するミサ楽章間の音楽的関連性には様々なレベルのものがある。ザカラ／デュファイのミサ・サイクルは、関連性の質がまったく異なる二対の組ミサから構成されているのである。このようなサイクルの作り方は、15世紀初期の多声ミサ曲の重要な特質のひとつである。

(4) 分析結果考察

ザカラ／デュファイのミサ・サイクルは、2つの異なる特質をもつミサ楽章の層から形成されている。すなわち、デュファイによる外側の3楽章(キリエーサンクトゥスーアニウス・デイ)はテノル声部に《Vineux》の旋律を使用し、一貫して3声部により3分割のメンスーラで書かれている。それに対し、ザカラによる内側の2楽章(グロリアークレド)は下2声部がアイソリズムの構造をもち、2声による導入部分をもつ4声楽曲であり、2分割のメンスーラで書かれている。このようなミサ・サイクルの多層構造は、14世紀のギヨーム・ド・マショー Guillaume de Machaut (ca.1300~77) のミサ・サイクルの構造ときわめてよく似ている。²⁰

ただし、注目すべきことに、マショーに代表される14世紀のミサ・サイクルが2つまたは3つの異なる調で書かれたミサ楽章から構成されているのに対し、ザカラ／デュファイのミサ・サイクルでは全楽章が同じ終止音(D)で統一されており、調の中心がひとつに絞られている。つまり、同じ調で書かれた5つの楽章をサイクルにまとめた最初期の例のひとつであるという点において、ザカラ／デュファイのミサ・サイクルはミサ曲史上、極めて重要な意味をもつ。では一体、このミサ・サイクルは誰の手によってまとめられたのだろうか。

問題のミサ・サイクルがこの二人の作曲家による合作である可能性はまずないと考えてよいだろう。ザカラのグロリアとクレドは、Q15写本の筆写が始まる前にすでに存在していたことが、コンコーダンスの存在から証明される。グロリアは1400年から1420年頃にヴェネト州

周辺で筆写されたグロッタフェラータ197写本に、²¹ クレドは1390年頃から1410年頃に成立したニュルンベルクの写本断片²²に筆写されている。記録によれば、ザカラは遅くとも1413年から1416年の間に鬼籍に入っているため、Q15写本の筆写が始まった1420年頃にはすでに故人となっていた。グロッタフェラータ197写本の史料研究によれば、このグロリアとクレドはザカラがローマに滞在していた1390年から1407年の間に作曲されたことが類推されている。²³ 1397年に生まれたと推定される少年デュファイとザカラが個人的に接触したことを示す記録も、現在までのところまだ発見されていない。残された可能性として、デュファイが既存のザカラの組ミサにあわせてキリエ・サンクトゥス・アニュス・デイを作曲したか、あるいは同じ調で書かれた既存のザカラとデュファイのミサ楽章を演奏家や写譜者などの第三者がミサ・サイクルにまとめたということが考えられる。²⁴

ブランシャールによれば、デュファイは1415年初頭までにコンスタンツ公会議（1414年11月～1418年5月）の開催地であるコンスタンツに到着していた可能性があるという。²⁵ ブランシャールは、おそらくデュファイはこのコンスタンツ滞在中にキリエ・サンクトゥス・アニュス・デイを作曲し、それがザカラのグロリア・クレドとともにコンスタンツ公会議が開催されている期間中にミサで演奏された可能性が高い、と主張している。ザカラは、1407年7月までローマ教皇庁聖歌隊に所属して教会大分裂時代（1378～1417）のローマ側の三代の教皇に仕え、1412年から1413年5月までの間、対立教皇ヨハネス23世 Johannes XXIII（在位1410～15）のボローニャの礼拝堂に奉職した、当時のイタリア音楽の巨匠とも言うべき人物である。一方のデュファイは、当時、多声音楽の中心地のひとつであったカンブレ大聖堂で音楽教育を受けた才能溢れる若き音楽家であった。コンスタンツ公会議の礼拝堂に属していた音楽家達がカンブレから来たデュファイの作品に大きな関心を寄せ、イタリアの巨匠の作品とともにコンスタンツ公会議の礼拝堂で演奏した可能性は十分に考えられる。デュファイのミサ楽章がザカラのミサ楽章と同じ調で書かれているのは、ザカラのミサ楽章を中心とする完全なミサ・サイクルを作ってほしいという要請に応えたものであったと考えることもできるだろう。

さらに、Q15写本の写譜者により、あるいはQ15写本を使用していた演奏団体によりサイクルがまとめられた可能性も残されている。ザカラ／デュファイのミサ・サイクルは、現存する史料を調べる限り、Q15写本によってのみ今日に伝えられているからである。²⁶ もしもそうだとすると、彼らはどのような構想のもとにこのようなミサ・サイクルを作ったのだろうか。

おそらく彼らは、ザカラとデュファイという新旧二人の作曲家による組ミサを合体させたミサ・サイクルを演奏することを計画したのではないだろうか。すなわち、組ミサの形態をいち早く開拓した先駆者ザカラの組ミサ（音楽素材ではなく楽曲構造の面で楽章間を関連づける手法）と、新進気鋭のデュファイの組ミサ（音楽素材で楽章間を統一する手法）を組み合わせて演奏し、書き留めることで、過渡期にあった多声ミサ曲の変遷過程のひとつコマを記

録にとどめようとしたのではないだろうか。ザカラ／デュファイのミサ・サイクルには、14世紀後期から15世紀初期にかけて試みられた、2つの対照的な「組ミサ」へのアプローチが呈示されている。

3. まとめ

ザカラ／デュファイのミサ・サイクルに見られたように、15世紀初期のミサ・サイクルの重要な特質のひとつとして、グロリア・クレドの対とサンクトゥス・アニヌス・デイの対の間の、音楽的関連性の質が異なるという点を挙げることができる。5つのミサ楽章間を貫く統一性を欠くという特徴を持つがために、15世紀初期のミサ曲はこれまで肯定的に評価されることはなかった。しかし、この特徴がミサ通常文聖歌の伝統に由来するものであるという新たな認識のもとに問題を捉え直す時、ミサ曲史の叙述は従来のものとはかなり異なるものになるのではないだろうか。

従来の研究者達は、写本に筆写されている組ミサやミサ・サイクルの中でも、とくに音楽素材によるまとまりのある作品を正規の組ミサやミサ・サイクルとして認めてきた。音楽素材によるまとまりのある作品には、作曲の段階で組やサイクルとして構想されたことを示唆する明白な証拠があると考えられてきたからである。しかし、15世紀初期に実践されていた「組ミサ」と「ミサ・サイクル」の概念は、従来の我々の認識とは少し異なるものだったのではないかと思われる。写本に収められた作品とそのコンコーダンスの情報から読み取れることは、当時の「組ミサ」と「ミサ・サイクル」が多角的な概念を内包しており、かつその概念自体がゆっくりと変化を遂げていったということである。

第一に重要なことは、「作曲された」組ミサやミサ・サイクルだけでなく、「編纂された」組ミサやミサ・サイクルもまた、15世紀初期における多声ミサ曲の実践形態のひとつだったということである。作曲家が組ミサやミサ・サイクルを作曲する一方で、写譜者や演奏者もまた、既存のミサ楽章を組み合わせて組ミサやミサ・サイクルを編纂していた。15世紀初期の典礼音楽に携わった人々の間では、作曲・演奏・写本制作という明確な分業が成り立っていたわけではない。多くの場合、彼らは同じ専門的な音楽の訓練を受け、同じ演奏団体に所属し、同じ音楽のレパートリーの継承に寄与していた。専門的な訓練を受けた一人の音楽家は、楽曲を提供していただだけでなく、聖歌隊の一員として歌い、写本制作にも従事していた。「編纂された」組ミサやミサ・サイクルを「作曲された」組ミサやミサ・サイクルから厳密に区別し差異化しようとするのは、まことに近代的な発想である。

一人の作曲家による同時代の通作ミサ曲と混成ミサ・サイクルを比較すると、サイクルを作り上げている構成原理が両者の間でよく類似していることに気付く。一人の作曲家が5つの楽章を一気に書き上げて通作ミサ曲を完成させる場合もあったであろうが、既存のミサ楽

章を寄せ集めてサイクルを作り上げる、あるいは既存のミサ楽章に新たな楽章を書き足していくことでサイクルとしての体裁を整えるという手順を踏んで、完全なミサ曲が出来上がる場合もあったと考えられる。混成ミサ・サイクルであれ通作ミサ曲であれ、5つの楽章がひとつのサイクルにまとめられる際の手順や構想に大きな差異はなかったのかもしれない。

組ミサとミサ・サイクルは、ほぼ同時期に写本に出現する。多くの場合、ひとつの写本に組ミサとミサ・サイクルの両方が筆写されている。ある写本において組ミサとして筆写されている楽章の対が、他の写本では完全なミサ・サイクルの一部として筆写されていることもしばしば見受けられる。この場合、組ミサが最初にまとめられ、それが組み合わされてミサ・サイクルが形成されたのか、それともミサ・サイクルが最初にまとめられ、それが組ミサの単位に分解されたのかはわからない。このような写本における筆写状況からは、どちらが先に生まれ、両者が互いにどのような関係にあるのか、その成立状況について詳しいことはまだわかっていない。

ただ、この時期の写本に収められた、単独のミサ通常文楽章と組ミサあるいはミサ・サイクルにまとめられた個々のミサ楽章を俯瞰すると、単一楽章は単一楽章として、組ミサやミサ・サイクルはひとまとまりのセットとして、それぞれが作曲または編纂の段階からある程度構想されていたのではないかという印象を受ける。たとえば、14世紀の写本において単一楽章としてのみ登場するグロリアとクレドは比較的小規模で簡素な様式で書かれており、3つの和音による〈Amen〉で曲が締めくくられる場合が多い。15世紀初期の写本に単一楽章として収められたグロリアとクレドにもその傾向が認められる。それに対し、組ミサやミサ・サイクルの一部として15世紀初期の写本に筆写されているグロリアとクレドは楽曲の規模が大きく、対位的に緻密に書かれており、装飾された〈Amen〉部分で華やかに締めくくられる傾向が強い。中には、もともと3つの和音で締めくくられていた〈Amen〉を、おそらく編纂の段階で装飾された長い〈Amen〉部分に書き替えることで後から両楽章の間に統一性を生み出している例もある。さらに、ミサ・サイクルの一部として写本に現れるグロリアとクレドは、単独の組ミサの場合とは異なる構成原理をもつことがある。おそらく、単一楽章は通常の祝日のミサで、組ミサとミサ・サイクルはより重要な祝日のミサで演奏され、典礼の中で各々が異なる重要性や意味合いをもって歌われたのではないだろうか。²⁷

第二に重要なことは、組ミサとミサ・サイクルは、当初は単旋律聖歌の伝統に従って作曲あるいは編纂されていたが、やがて、最初は楽曲構造による関連性、次に音楽素材による関連性を楽章間に与える手法が導入されるようになり、これらすべてが15世紀初期のある時期に共存していたということである。

15世紀初期の写本には、音楽素材による統一手法をまったく用いていない組ミサが少なからず筆写されている。これらの作品は聖歌の伝統に基づいており、楽曲構造や音楽素材によるまとまりのある組ミサと同様に、15世紀初期における正統なミサ曲構成法のひとつであっ

たと評価することができる。²⁸

また、楽曲全体の規模を決定する楽曲構造（段落構造、メンスーラ構成、2声と3声〔時に4声〕が規則的に交替する声部構成、〈Amen〉書法の種類等）を楽章間で一致させるような組ミサやミサ・サイクルの作り方が15世紀初期に実践されていたのである。このような楽章間の関係は、楽譜を手にして歌った歌手や楽曲を筆写した写譜者には認知できても、はじめて楽曲を耳にする一般の会衆にはわからなかったであろう。こうした隠れた音楽的連関を内包しているという点もまた、この時期の組ミサとミサ・サイクルの重要な特質である。

音楽素材による楽章間の連関が生まれる過程では、まずサンクトゥスとアニュス・デイの聖歌に内包された旋律の類似性が必然的に多声ミサ楽章の作曲様式にも影響を及ぼし、音楽的なまとまりのあるサンクトゥスーアニュス・デイの組ミサを生んだと考えられる。やがて15世紀初期になると、グロリアとクレドのように、そもそも聖歌の旋律において類似性なかったミサ楽章にまで影響が及び、そのような作曲様式が適用されるようになったのではないだろうか。

多声ミサ曲の歴史における15世紀初期は、単旋律聖歌の伝統が継承されつつも、そこにあらたな創作の息吹がゆっくりと吹き込まれていった、そのような時期であったと考えられる。

現代譜一覧：

CMM 1/4 *Guillelmi Dufay: Opera omnia 4: Fragmenta missarum*, ed. Heinrich Besseler (Corpus mensurabilis musicae 1/4), Rome: American Institute of Musicology, 1962.

CMM 1/5 *Guillelmi Dufay: Opera omnia 5: Compositiones liturgicae minores*, ed. Heinrich Besseler (Corpus mensurabilis musicae 1/5), Rome: American Institute of Musicology, 1966.

PMFC 13 *Italian Sacred and Ceremonial Music*, eds. Kurt von Fischer and F. Alberto Gallo (Polyphonic Music of the Fourteenth Century 13), Monaco: L'Oiseau-Lyre, 1987.

注

- 1 Crocker, Richard, and David Hiley, 'Credo', *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd edn., ed. Stanley Sadie and John Tyrrell, London, 2001, vol. 6, pp.657-9.
- 2 たとえば、ヴァチカン版第9番のキリエとグロリアの聖歌の対が12~14世紀に成立した14の写本に収められている。また、ヴァチカン版第17番のサンクトゥスとアニュス・デイの聖歌はしばしば写本において対になって筆写されている。Josephson, Nors Sigurd, *The Missa De Beata*

- Virgine of the Sixteenth Century*, Ph.D. diss., University of California, Berkeley, 1970, pp. 8-10.
- 3 キリエ (Kyrie 憐れみの讃歌) は、教皇グレゴリウス1世 Gregorius I (在位590~604) の時にローマ典礼のミサに採り入れられたといわれている。キリエのテキストはギリシャ語を起源としており、元来は連祷の一部であった。
 - 4 たとえば、ヴァチカン版第17番のサンクトゥスとアニュス・デイの冒頭部分を比較されたい。
 - 5 Crocker, Richard, and David Hiley, 'Agnus Dei', *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd edn., ed. Stanley Sadie and John Tyrrell, London, 2001, vol. 1, pp.218-9.
 - 6 Lütolf, Max, *Die mehrstimmigen ordinarium Missae-Sätze vom ausgehenden 11. bis zur wende des 13. zum 14. Jahrhundert: Studien zu den Quellen und Darstellung der Sätze*, Bern, 1970, p. 286.
 - 7 Aosta, Biblioteca del seminario Maggiore, Cod. 15 (*olim* A¹ D19). 【以下A_oと略す】
 - 8 A_o nos.112/113, nos.114/115, nos.127/128; 現代譜: *The Sacred Music of Gilles Binchois*, ed. Philip Kaye, Oxford: Oxford University Press, 1992, nos.4-6, pp.48-65.
 - 9 Bologna, Civico Museo Bibliografico Musicale, MS Q15 (*olim* 37). 【以下Q15と略す】
 - 10 現代譜: CMM 1/4 no.2, pp.8-10 (Kyrie, Sanctus); CMM 1/5 supplement, pp.155-6 (Agnus); PMFC 13 nos.3/4, pp.3-16 (Gloria, Credo).
 - 11 音部記号の略号: C I = Cantus I, C II = Cantus II, Ct = Contratenor, T = Tenor.
音部記号欄の「C2」はハ音記号が五線の第2線に、「C4」は第4線に置かれていることを示す。
 - 12 声部数欄のアラビア数字は声部数を表し、右肩の小さな数字は歌詞が付された声部の数を示す。
 - 13 PMFC 13 no.3, pp.3-7, 第22-6, 44-7, 91-4小節参照。
 - 14 PMFC 13 no.4, pp.8-16, 第81-5, 104-8, 175-9小節参照。
 - 15 CMM 1/5, pp. 155-6, 第7, 11, 20, 26, 29-31, 44小節参照。
 - 16 CMM 1/5, pp. 155-6, 第7, 30-31, 46小節参照。
 - 17 CMM 1/5, pp. 156, 第32-8小節参照。
 - 18 CMM 1/5, pp. 155-6, 第38-41小節参照。
 - 19 Q15 nos. 104/105、現代譜: CMM 1/4 no.6; Trento, Museo Provinciale d'Arte, Castello del Buonconsiglio, Cod.1379 (*olim* Cod. 92), nos.1563/1564、現代譜: CMM 1/4 no.8.
 - 20 遠藤衣穂『北イタリアの写本伝承による15世紀初期の組ミサとミサ・サイクル——歴史的再評価のための試論』コンテンツワークス、2004年 (BookPark、東京芸術大学大学院音楽研究科博士論文ライブラリー)、第3章第2節参照。
 - 21 Grottaferrata, Biblioteca dell'Abbazia di S.Nilo, segn. provv. Kript. Lat. 224 (*olim* 197), f.4v (CIIの一部とCtのみ) anon.
 - 22 Nürnberg, Stadtbibliothek, MS fragm. lat. 9a (*olim* Cent. III, 25), f.1v (C Iのみ), anon.

- 23 Di Bacco, Giuliano, and John Nádas, 'The Papal Chapels and Italian Sources of Polyphony during the Great Schism', in *Papal Music and Musicians in Late Medieval and Renaissance Rome*, ed. Richard Sherr, Oxford, 1998, pp.44-92.
- 24 なお、様式的観点からデュファイ作曲のグロリア (Gloria 'de quaremiaux', CMM 1/4 no.23) がこのミサ・サイクルにおけるデュファイのキリエーサンクトゥスーアニュス・デイとともにミサ・サイクルを形成していた可能性も指摘されている。Fallows, David, *Dufay*, London, 1982, rev. paperback ed. 1987, pp. 173-5; Bockholdt, Rudolf, *Die frühen Messenkompositionen von Guillaume Dufay*, Tutzing, 1960, pp.76-82.
- 25 Planchart, Alejandro E., 'The Early Career of Guillaume Du Fay', *Journal of American Musicological Society* 46 (1993): 341-68, especially pp.357-60.
- 26 サンクトゥスとアニュス・デイは唯一Q15写本によって今日に伝えられている。キリエはアオスタ写本にも筆写されている (Ao no.24, f.24r, 'G. dufay')。グロリアはQ15写本以外の4つの写本に、クレドは1つの写本に不完全な形で伝えられている。
- 27 今日の教会がそうであるように、15世紀初期の教会や宮廷礼拝堂においても多声ミサ曲が演奏されるのは特別な機会に限られていた。多声音楽を演奏する場合、多くの歌手に報酬を支払うために多額の資金が必要であった。そのため、普段のミサでは単旋律聖歌を歌って手短に済ませ、教会暦における重要な主日や祝日、さらには教会にとって特別な意味をもつ聖人の祝日(教会の守護聖人の祝日等) においてのみ、ミサが多声音楽により彩られたと考えられる。
- 28 遠藤衣穂「中世末期のミサ曲をめぐる一考察——ギヨーム・ルグランの組ミサを例に」『東京藝術大学音楽学部紀要』第31集、2006年、1-18頁。

The Formation of Early Mass Pairs

ENDO Kinuho

Surviving manuscripts from the early fifteenth century contain many ‘irregular’ mass pairs and mass cycles in which no musical links exist between the movements. These pieces have received little attention in previous studies, even though they are copied as pairs or cycles in the sources. This article attempts to re-evaluate the historical significance of this repertory within the development of the polyphonic mass.

An examination of a composite mass cycle by Antonio Zacara da Teramo (Gloria and Credo) and Guillaume Dufay (Kyrie, Sanctus, and Agnus) in the manuscript Bologna, Civico Museo Bibliografico Musicale, Ms. Q15 (*olim* 37) suggests three hypotheses to account for the groupings. First, early fifteenth-century mass cycles often consist of an ‘irregular’ Gloria-Credo pair and a musically unified Sanctus-Agnus pair; this practice may have derived from plainchant traditions. Second, a new trend, involving the creation of musical links between the Gloria and the Credo occurred around the same time, beginning with general structural similarities between the movements, then gradually incorporating the technique of unification by common musical material. Third, alongside those mass pairs and cycles conceived as such by their composers, a significant part of the early polyphonic mass repertory consists of pairs and cycles that were assembled by singers and scribes.

Manuscripts from the early fifteenth century show the simultaneous existence of a variety of approaches for forming mass pairs and cycles. When the repertory is viewed from this perspective, the early fifteenth century becomes a significant turning-point in the development of the polyphonic mass.