

Ut, Re, Miの調性でみるコンペールのシャンソン

佐野 隆

はじめに

15、16世紀頃の音楽を扱う場合、旋法、あるいは旋法性という手段を用いて楽曲を考察することはこれまでもしばしば行われている。と同時に、この時期の多声音楽を旋法性で解釈することの問題点もまた指摘されているところである。本論では、15、16世紀の多声音楽を旋法性で解釈することの問題点を振り返った後、旋法に代わるものとしてジャッドにより近年提唱された*Ut, Re, Mi*の調性の有効性を検討する。そして、この時代を代表する音楽家のひとりロワゼ・コンペールのシャンソンを*Ut, Re, Mi*の調性に基づき分析を行い、その調的特性を考察する。

1. 多声音楽における旋法性の問題

旋法とは元来、単旋聖歌の分類法である。西暦1000年頃に書かれた作者不詳の著作によれば、「旋法とは、すべての聖歌をその終止音で区別する決まり」である¹。この旋法を多声音楽に用いることにより生じる不都合に関しては、すでに13世紀のアメルス (Amerus, 1271頃)²にその言及が見られる。また、グロケイオ (Johannes de Grocheio, 1300頃) は、旋法は(単旋律の)教会聖歌のみに当てはまると述べ、世俗音楽や多声音楽の旋法性を否定している³。さらに、14世紀の作者不詳のバークレー写本 (1375頃) には⁴、旋法とはすべて歌の終止で判断するものであると書かれているが⁵、多声音楽は、曲種によっては正格・変格の音域を越えることがあると述べ⁶、音域の広さの不都合さを指摘している。しかしモナクス (Guilielmus Monachus, 15世紀) は、すべての曲に (omni cantu) 旋法が当てはまると述べ⁷、多声音楽に旋法を適用できると述べている。

その後、多声音楽の旋法性を本格的に取り上げたのがティンクトリス (Johannes Tinctoris, 1435頃-1511頃) である。彼は1476年に著した『旋法の本質と特性についての書』⁸において、旋法は旋律の開始部、中間部、終止部で判断するものと述べている⁹。さらに続いて2声楽曲の作曲法を説明した後、多声曲における楽曲全体の旋法は、すべての基礎であり主要な声部であるテノル声部の旋法によると述べている¹⁰。

ティンクトリスに始まる、多声音楽においてはテノル声部の旋法が楽曲全体の旋法であるという考え方は、その後広く踏襲されることとなった¹¹。ティンクトリス同様、多声音楽のテノル声部の旋法を重視した人物にアーロン (Pietro Aaron, 1480頃-1550頃) がいる¹²。アーロンは多声楽曲において、どこかひとつの声部に既存旋律を引用しているときはその声部の旋法が、そうでなければテノル声部の旋法がその楽曲の旋法であるとしている¹³。アーロンは実例を挙げてその旋法を説明しているが¹⁴、どうしてそのような旋法になるのかについては疑問を呈する研究者もいる¹⁵。

16世紀半ばにグラレアヌス (Henricus Glareanus, 1488-1563) は《ドデカコルドン》¹⁶において、旋法を決定する要因としてオクターヴ種を用いている。多声音楽の旋法に関して特にはっきりとした考えを述べてはいないが、《ドデカコルドン》に挙げられた譜例からはテノル声部を重視していることが窺える。グラレアヌスの12旋法を受け継いだザルリーノ (Giuseffo Zarlino, 1517-1590) は、1558年に出版した《Le istituzioni harmoniche》¹⁷において、多声音楽作曲の手順を説明した箇所でも多声楽曲の旋法について言及している。そこでは、まずテノル声部を作り次にそれに対応するようにコントラテノル声部を作る。このとき、テノル声部が正格旋法ならコントラテノル声部は変格旋法、あるいはその反対の関係となる。続いてスペリウス声部¹⁸、アルト声部を加える。ここでスペリウスとテノル声部は同じ旋法、アルトとコントラテノル声部は同じ旋法になり、テノル声部が楽曲全体の旋法を担うものであると述べている¹⁹。

以上、理論書においては、それぞれの理論家が自身の判断に基づき議論を進めている。その結果、同一の楽曲が理論家によって異なる旋法に分類されている例もあり²⁰、多声楽曲の旋法性の不確かさが浮かび上がっている。

多声音楽の旋法性に関する現代の研究では、まずマイアーのものがある²¹。マイアーは、当時の多くの理論書を検討した結果、15、16世紀の多声音楽におけるテノル声部の優位性を認めている。16世紀になり、多声楽曲において全声部が対等の扱いとなり、3度、6度の響きが増え、和声感が生まれてきたが、それでも各声部のうちではテノルが最重要であると判断している²²。そして、多くの実例を検証した結果、多声楽曲においてはテノルとスペリウスがオクターヴ離れた音域を持つ同じ旋法となり、この組が正格旋法ならば、コントラテノルとアルトの組は変格旋法、テノルとスペリウスが変格旋法なら、コントラテノルとアルトは正格旋法であるという構造が存在することを示し、楽曲全体としてはテノルの旋法がその曲の旋法とした。模倣構造を持つ楽曲の各声部が5度あるいは4度の音程間隔で現れることが、各声部の旋法の違いを表しているともなし、楽曲がいくら和声的に作られていても、最低音を担う声部はテノルとスペリウスに次ぐのものであると述べている²³。

このマイアーの考えに対してダールハウスが反論している²⁴。ダールハウスによれば、当時の音楽は、通模倣の使用や全声部対等の扱いなどにより、マイアーの主張するようなテノル

声部の優位性はなくなりかけていると主張する。15、16世紀にもっとも多く作られた楽曲は、定旋律を持たない通模倣を多用した構造であり、そのような楽曲においては全声部がほぼ対等であり、テノル声部がその旋法を代表するとは考えられないと述べた。また、テノルとスペリウス、およびコントラテノルとアルトが、それぞれオクターヴ離れて同じ旋法を保つという構造が、実際の楽曲の音域上にはそれほど存在しないということを指摘している。さらに、たとえマイアーの言う正格・変格の声部の組があったとしても、そのような解釈は意味のあることなのかと疑問を呈している²⁵。

このダールハウスの反論は納得できるものである。当時の多声音楽にマイアーの指摘するような、声部の組による旋法を認めることはできるかもしれないが、全声部対等で通模倣の多い楽曲の旋法を、テノル声部の旋法で代表させ、正格・変格をそこに認めるのは無理があるように思われる。たとえば3声シャンソンの場合、下2声が同音域となるような曲が存在し、また、ブルゴーニュ・シャンソンのタイプの曲には、跳躍の多いコントラテノル声部が特徴的であるが、このような旋律をひとつの旋法でとらえるのはむずかしい。やはり、この時代の全般的な傾向を考慮すると、ダールハウスの言うように、正格・変格が混合した全体的な旋法 (Gesamtmodus)²⁶という方がより適切なのではないだろうか。

以上のふたりとはまた異なる主張をしているのがパワーズである²⁷。パワーズは、調性型 (tonal type) という分類法を提示した。これは、16世紀に出版された旋法名を持つ曲の中には、同じ旋法名でも異なる音部記号や調号を持つものが存在することから、旋法というひとつの基準ではなく、使用する音階 (system) の違い、各声部の音域 (ambitus)、終止音 (final) を組にして楽曲の分類を行おうというものである。譜表に調号としてフラット (b) を持つか (cantus mollis) 持たないか (cantus durus)、各声部の音部記号 (ト音記号、ハ音記号、ヘ音記号) が五線のどこに置かれているか、そして終止音、これら3つの要素を用いて調性型をたとえば b-c1-G のように表記する。これは、フラットがひとつ付いた譜表で、ハ音記号 (c) が五線上の第1線に置かれている譜表 (音階) で、終止音がG音である調性型という意味である。この調性型を用いると、同じ旋法がいくつかの調性型で表されたり (たとえば第1旋法が b-c1-G と b-c1-D)、ひとつの調性型がいくつかの旋法名に対応する (たとえば b-c1-A が第1旋法と第3旋法) ということがある。これにより、通常の旋法名で判断が付きにくい楽曲の特徴を分類することができる。

パワーズの分類は、旋法だけでなく楽曲構造をより細かく分析することで、あいまいさの多い従来の旋法分類以外にも多声音楽のとらえ方があることを示した。当時の人々がどの程度、パワーズの調性型のように区別して作曲、あるいは聴いていたかはわからないが、現代において、15、16世紀の音楽の特徴を理解するためにはひとつの手段と考えられる。しかし、パワーズの調性型は数がたいへん多く (単純に計算しても 2 (音階) × 3 (音域) × 6 (終止音) = 36個)、これだけでは分類といっても扱いにくい。結局、調性型だけでよくわからない

ときは、通常の旋法名を対応させながら分類、解釈するということが必要になり、多声音楽の旋法性をわかりやすく示すまでには至っていない。

さらに別の分類法を用いているものもある。バーガーは、旋法よりも当時の人々にとってはより共通の認識であった、音程や音度の種類を基に旋法性を考察している²⁸。バーガーは完全協和音程、不完全協和音程、旋律の終止音、第5度音などの関係を楽曲中に見つけ、それらをひとつの中心音に関連付けることで楽曲の一貫性を導き出している。しかしこの場合、その導き出された一貫性は旋法であり、結局その楽曲を旋法分類したという結果に終わっている。

以上のような理論家、研究者たちの主張はさまざまな問題を含んでいることがわかる。アーロンやザルリーノが述べたことは、当時の旋法に関する一般的な考え方を伝えているわけではない。理論家は自らの考えに基づいて実際の楽曲を解釈し判断している。単旋聖歌が引用されていればその旋法、あるいは、旋律線の音型や終止音などから単旋聖歌と同様の旋法をそこに見いだした。その旋法はあくまでも彼ら理論家が理解した旋法であった。単旋聖歌に旋法があり、それらを引用して多声音楽が作られたのであるから、多声音楽にもまた旋法が存在するという概念はあったであろう。しかし、多声音楽における旋法の現れ方は一様ではなく、曲を作った音楽家、それを聴く人々それぞれで受け取り方が異なるかもしれない。多声音楽における旋法というのは何か定式化できる事柄ではなく、多くの現れ方をする概念なのである。また、研究者たちが提唱するいろいろな分類法はどれももっとも有効であるとも判断がつかず、多声音楽の旋法性についての共通理解を得られるには至っていない。多声音楽の旋法性とはいまだ再考の余地がある問題である。したがって、パワーズの投げかけた“旋法は現実か？”²⁹という問いに対しては、パワーズ自身が答えているように、旋法は「概念や理論的な分類としては存在する。実際の音楽を区別できるような理論的な構築物としては存在するかもしれない。しかし、ルネサンス時代の多声音楽の作曲、およびその分析のための一般的な旋法体系というものは存在しない。」³⁰これが、現在における最も適切な回答であろう。

2. Ut, Re, Mi の調性

以上のような多声音楽の旋法分析の問題点をふまえ、従来の旋法に代わるものとしてジャッドが考案したのが *Ut, Re, Mi* の調性 (*Ut, Re, Mi* Tonalities) である³¹。まずジャッドは、当時の演奏習慣で用いられていたソルミゼーション (ut re mi fa sol la) に着目し、実際の楽曲の旋律をどのように発音していたのかを考察している。その結果、ある旋律をソルミゼーションを用いて発音してみると、旋法によっては一部が同じ発音になる箇所があることがわかる。たとえば第5旋法と第7旋法の初めの3音はともに ut, re, mi となる。さら

に、いろいろな楽曲におけるカデンツ音とそこへ向かう旋律の動き、それらとソルミゼーションの関係性を調べてみると、カデンツ部での旋律の動きは、ソルミゼーションの“ut, re, mi, fa, sol”、“re, mi, fa, sol, la”、“mi, fa, sol, la”という3種類の音程配列内を持つものに分類できることがわかった。つまり、カデンツ部の終止音がut, re, miの3であり、そこへ向かう旋律が上記のそれぞれのソルミゼーションで発音できる音程関係を持つ音域中を動いているということである。ジャッドは、このような特徴的な旋律型を旋法型(modal type)と呼び、3つそれぞれを*Ut*の調性(*Ut* tonality; “ut, re, mi, fa, sol”のソルミゼーションによる音程関係の特徴的に持つ旋律の調性)、*Re*の調性(*Re* tonality; “re, mi, fa, sol, la”のソルミゼーションによる音程関係の特徴的に持つ旋律の調性)、*Mi*の調性(*Mi* tonality; “mi, fa, sol, la”のソルミゼーションによる音程関係の特徴的に持つ旋律の調性)と名付けた。特定の音高の終止音によって決まる従来の旋法とは異なり、終止音へ向かう旋律の相対的な音程配列の相違によって分類を行うものである。

ジャッドのこの分類によれば、異なる終止音を持つ旋律であっても同じ旋法型に分類されることがある。たとえば、従来のD音を終止音とする第1旋法は*Re*の調性であり、また、G音上に移高された第1旋法、すなわちフラット(b)ひとつを調号に持つことが多い旋律も*Re*の調性となる。ともに*Re*の調性であるが、これらの違いを区別するために、終止音を括弧内に示し、それぞれ*Re* (D)と*Re* (G)と表記する。

さらに、それぞれの旋法型の旋律が特徴的に使用する音域を考慮し、どのような範囲の音域を主に使用する旋律なのかを区別する。これら音域の範囲は旋法型の隣に音域を表すソルミゼーションの読みを添えることで表現する。たとえば、D音上に終止する*Re*の調性の旋律が、ソルミゼーション上のreとfaの間の音域を主に使用するような場合、その旋法型は*Re* (D) : re-faと表記する。譜例1に各旋法型の例を示す。

譜例1において、符尾なしの音符、白音符と黒音符、スラーなど、シェンカー分析に用いられるものと似た表記があるが、これらはシェンカー分析における意味を持つものではなく、その表記方法を借用しただけである³²。ここでの表記法は、音楽構造上の骨格となる音をそれ以外の音と区別するため、白音符が旋律上の主要な音、黒音符、符尾なしの音符はそれ以外の音ということを示している。2段の大譜表は2声部間の対位法関係を表すものであり、下譜表の音が楽曲の和声構造上の低音部という意味ではない。上記の例ではそれぞれの最後の白音符がカデンツ音であり、それより前に置かれた複数の白音符がその旋律線が動く音域を示している。また、*Mi*の調性の左の譜例*Mi* (E) : mi-faでは、ソルミゼーションのムタツイオが行われており、上譜表のC音がソルミゼーションの“fa”に相当する音となる。

これらの旋法型の表記方法は、従来の旋法分類における音域、および正格と変格の違いも反映する。たとえば第1旋法ならば、旋法型では*Re* (D) : re-laとなり、第2旋法ならば*Re* (D) : re-faのように表記されることになる。しかし反対に、旋法型で*Re* (D) : re-faと表記

される旋律がすべてこれまでの変格旋法に当てはまるというわけではなく、従来の第1旋法であってもRe(D):re-faと表記されるものも存在する。さらに、これら旋法型を用いれば、旋律の終止部だけでなく途中での旋律型の特徴を表すこともできる。ひとつの楽曲の中にもどのような特徴を持つ旋律とカデンツが含まれるのかを示すことができる。

譜例1) ジャッドによる3つの旋法型³³

The image displays six musical examples of modes, arranged in three rows and two columns. Each example consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The notes are written in a style that includes solfège syllables (sol, ut, la, re, fa, mi) above the notes. The modes are:

- Ut(F):ut-sol (top left)
- Ut(G):ut-fa (top right)
- Re(G):re-la (middle left)
- Re(D):re-fa (middle right)
- Mi(E):mi-fa (bottom left)
- Mi(E):mi-la (bottom right)

ジャッドの3つの旋法型は8つの旋法を抽象化したものでも、ある旋法を代表するものでもない。15、16世紀の多声音楽の響きの一貫性を表現するために、当時の演奏習慣であるソルミゼーションを基に考え出されたものである。また、Ut, Re, Miの調性は、それぞれが異なる音程配列の旋律線を持つことがその特徴であるが、実際の楽曲においてはカデンツ部に和音、ときには三和音が現れることがある。この場合Utの調性は長三和音(ut, mi, solに相当する音)、Re, Miの調性は短三和音(re, fa, la、あるいはmi, solに相当する音)となることが多い。ザルリーノが考えていた、終止音上の3度音の音程による旋法の分類が、Ut,

*Re, Mi*の分類に反映していることがわかる。

ジャッドの分類はすっきりしていてわかりやすいが、従来8つまたは12の旋法として議論されてきたものを、3つに分けてしまってよいのかという疑問も生じるであろう。しかしこの疑問は、この時期の多声音楽をこれまでの旋法で分類することに意味があるのかという問いにつながる。確かに理論家が示しているように、曲によっては旋法で無理なく理解できるものが存在する。また、マイアーの言うような正確・変格の旋法の組が存在すると解釈できるものもあるだろう。しかし、従来の旋法や旋法の組だけではうまく説明できない楽曲、たとえば、声部ごとあるいはカデンツごとに異なる旋法と解釈できるような曲があるかもしれない。そのような楽曲を旋法性だけで判断することはやはり無理がある。ジャッドによれば、*ut, re, mi*の3つの旋法型は個々の音符の動きのような局所的な部分から、楽曲中のある部分と部分の関係、あるいは楽曲全体の特徴を示すこともできる³⁴。すなわち旋法型により、カデンツのような個々の部分から、曲全体の特徴までを捉えることができる。

また、旋法型は、当時使用されていたソルミゼーションを応用することで旋律型を分類したものであるため、後の時代の考え方による理論を当てはめるような時代錯誤的なものでもない。さらに興味深いことに、*ut, re, mi*の3つの分類は、これを支持するような当時の言葉が伝わっている。すなわち、グラレアヌスの《ドテカコルドン》には、「すべての曲は*re, mi, ut*のどれかで終止する」、「ある人は、*ut, re, mi*の3つ[の旋法]で十分と言っている」などの記述が見られる³⁵。この記述は、当時理論上は旋法が存在したのであろうが、音楽としては3種類の区別があると理解されていた可能性を示している。

このようにジャッドの*ut, re, mi*の調性による旋法型は、当時の実践、理論などにに基づき導き出されたものであり、これを用いることで多声楽曲の特徴を当時のとらえ方に近い形で示すことができる。従来の旋法性に代わる、15、16世紀の多声音楽理解の方法である。次にコンペールのシャンソンを*Ut, Re, Mi*の調性で見えてゆくが、その前にコンペールと当時の世俗音楽シャンソンとの関わりについて述べる。

3. コンペールとシャンソン

15世紀終わりから16世紀初めにかけて世俗音楽は変化の時期を迎えていた。大きな流れとしては、15世紀半ばに活躍したバンショワ (Gilles Binchois, 1400頃-1460)、ビュノワ (Antoine Busnoys, 1430頃-1492) らに代表されるブルゴーニュ・シャンソンから、16世紀半ばのパリ・シャンソン³⁶、さらにイタリアのフロットラ、マドリガーレのような楽曲へと移り変わりつつあった頃である。音楽上の特徴としては、ロンドー、ヴィルレーなどの定型ブルゴーニュ・シャンソンは、一定の楽曲形式を持ち、対位的な要素の多い構造であったのに対し、パリ・シャンソンやフロットラなどは、特に定まった形式ではないテキストを用い

た、よりホモフォニックな部分が多いという相違が見られる。

この時代の世俗音楽を代表する楽曲がフランス語の歌詞を持つシャンソンである。15世紀後半イタリアではフランス・シャンソンが好まれていた。このことは、現存する楽譜資料の作製地、出版地や当時活躍した音楽家の状況などからわかる。またフランスでは、16世紀半ば以降バリ・シャンソンのタイプの楽曲が多く作られることになる。このような時期、世俗音楽シャンソンを残した代表的音楽家のひとりがロワゼ・コンペール (1445頃-1518) である。

コンペールはネーデルラント地方の生まれで、1470年代はイタリアのミラノ、1480年代後半以降はフランス王の音楽家となり、フランス宮廷との関わりは生涯続いた。1494-95年には、フランス王シャルル8世のナポリ侵攻に伴いイタリアに一時滞在している。コンペールがいた頃のミラノでは、ジョスカン・デ・プレが活躍していたとこれまでは考えられてきた。しかし近年、当時ミラノにいたジョスカンという人物はジョスカン・デ・プレではないことが判明した。その結果、当時ミラノで活躍していた音楽家の中では、われわれにとってコンペールがもっとも名の知れた音楽家ということになり、彼のミラノでの重要性が推測できる。また、その後のフランス宮廷においてコンペールは、オケヘム (Jean de Ockeghem, 1410頃-1497) とともに活動しており、オケヘムの死後コンペールは、フランスでもその音楽活動の中心人物であったと考えられる。このようにコンペールは、当時のイタリア、フランス両地域で活躍し、それぞれの音楽活動、特に世俗音楽の展開に深く関わっていた。

コンペールは世俗曲を50曲ほど残している。このうち2曲はフロットラで、それ以外はすべてシャンソンである。音楽構造の面から見ると、ブルゴーニュ・シャンソンのタイプの3声の定型シャンソンや、より新しい形式である4声の通模倣構造やホモフォニックな構造を用いた楽曲などがある。上に述べたコンペールの経歴やこれら音楽上の特徴などを考え合わせると、コンペールと同時代の音楽家の中で、ジョスカン・デ・プレ以外では、シャンソンの作曲家としてのコンペールの重要性が浮かび上がってくる。

4. コンペールのシャンソンの調的特性

ジャッドの *Ut, Re, Mi* の調性と旋法型を用いてコンペールのシャンソンを見てみる。例として《A qui dirai (私の想いを誰に話そう)》³⁷を取り上げる。この曲は、定型ロンドー形式の前半部分と、ヴィルレーの後半部に似た音型 (。 ♯ ♯) で始まる後半部分でできている。まず、冒頭の旋法型は $Re(G) : re-fa$ である。これはスペリウス声部の旋律線から判断できる。譜例2にこのシャンソン全体の各カデンツ部の旋法型を示す。

譜例2) Compère / A qui dirai-ge

Musical score for the first system of 'A qui dirai-ge'. It features three staves: Superius, Tenor, and Contratenor. The Superius staff has a treble clef and a common time signature. The Tenor and Contratenor staves have bass clefs. The lyrics are: Superius: A qui di-rai-ge ma pen-sé-e; Tenor: A qui di-rai-ge; Contratenor: A qui di-rai-ge.

調性: Re(G):re-fa

Re(G):re-fa

Musical score for the second system of 'A qui dirai-ge', starting at measure 6. It features three staves: Superius, Tenor, and Contratenor. The Superius staff has a treble clef and a common time signature. The Tenor and Contratenor staves have bass clefs.

Re(G):re-sol

Musical score for the third system of 'A qui dirai-ge', starting at measure 11. It features three staves: Superius, Tenor, and Contratenor. The Superius staff has a treble clef and a common time signature. The Tenor and Contratenor staves have bass clefs.

Re(b):re-la

Ut(B^b):ut-mi

Musical score for the fourth system of 'A qui dirai-ge', starting at measure 16. It features three staves: Superius, Tenor, and Contratenor. The Superius staff has a treble clef and a common time signature. The Tenor and Contratenor staves have bass clefs.

Re(G):re-sol

Musical score for the fifth system of 'A qui dirai-ge', starting at measure 21. It is labeled '[SECUNDA PARS]'. It features three staves: Superius, Tenor, and Contratenor. The Superius staff has a treble clef and a common time signature. The Tenor and Contratenor staves have bass clefs. The lyrics are: Superius: Or sus donc; Tenor: Or sus; Contratenor: Or sus.

Re(G):re-fa

26

Re(D): re-la

30

Ut(B^b): ut-sol

Re(G): re-sol

楽曲の各部分の旋法型を考える場合、どの声部の旋律を重視するのかということに関しては、やはり最上声部に注目すべきであろう。シャンソンの演奏形態にはさまざまなものが考えられるが、もっとも一般的なのが歌と楽器の伴奏である。歌、楽器ともに複数の使用もありうるが、ともかくも最上声部は歌われた可能性が高い。とすれば楽曲の中でもっとも注意が向かうのは最上声部（スペリウス）である。スペリウスは一般にその他の声部よりも音域が高いことが多く、実際に演奏すればより目立って聞こえるはずである。このようなことから、分析において旋法型を判断する際にはまず最上声部の旋律を考慮する。最上声部にはっきりとした旋法型の特徴が見られない場合や、全声部ともに同じような音型、音域などのときはその他の声部の旋律線も考慮する。以上のような判断基準は設けるが、最終的な判断には主観的な要素が入る可能性もありうる。ともかくも、全声部の旋律線の特徴を適切に表すことができるようにということを重視する。

譜例2のシャンソンは、全体としてはG音上とD音上のカデンツが多く現れる。前半、後半ともにRe(G): re-solで終止し、全体の旋法型もRe(G): re-solである。全体の枠組みがRe(G)の調性で形作られ、テキストの1行ごとの終わりがRe(G)の調性で終止し、その他曲途中の区切りでは5度上のD音や3度上のB^b音上のカデンツが現れる。このシャンソンはこのような全体的な特徴を持っている。

以上のような方法でコンペールのシャンソン全曲をUt, Re, Miの調性で分析した結果の概要を以下に述べる³⁸。コンペールのシャンソン全体の調性ごとの曲数は次のようになっている。

Ut, Re, Miの調性でみるコンペールのシャンソン

	3声	4声
Utの調性	9	7
Reの調性	25	7
Miの調性	0	0

まず気が付くことは、Miの調性がないということである。Miの調性は、mi fa sol laのソルミゼーションによる音域を特徴的に持つ旋律線の調性、すなわち従来第3、4旋法に由来するものである。コンペールのシャンソンでは曲途中のカデンツにもMiの旋法型は数ヶ所見られるだけである。ジャッドによれば、ジョスカン・デ・プレのモテットにおけるMiの調性は、詩編に基づく曲が多いことが判明している³⁹。それらMiの調性の曲は詩編唱の旋律を借用しており、その元の旋律が第3、4旋法であるためモテット全体の調性にもそれが反映している。ジャッドは、このようなモテットを詩編唱モテットと呼んでいる。このようなジョスカンのMiの調性の特徴を考え合わせると、世俗音楽であるコンペールのシャンソンにMiの調性が存在しないことの理由が推測できる。コンペールの時代、Miの調性は宗教曲と関係が深いものという概念があったのかもしれない。そのため、宗教とは関係のない世俗曲シャンソンではそのような調性を採用しなかったとも考えられる。実際、コンペールの宗教曲にはMiの調性と判断できる曲がある⁴⁰。ちなみに、パーキンスやマイアーによれば、コンペールに限らず、第3、第4旋法の曲は数が少ないようである⁴¹。

UtとReの調性のみであるコンペールのシャンソンの中では、Reの調性の方が断然その数が多い。

・Reの調性のシャンソン

Reの調性のシャンソンはRe (G) の旋法型が23曲、Re (D) が5曲、Re (A) が4曲の計32曲である。

Re (G) の旋法型はReの調性の中でも最も多く、コンペールの全シャンソン48曲の半数近くを占める。Reの調性の4声シャンソン8曲はすべてこのRe (G) の旋法型である。この旋法型の4声シャンソンには、共通の形式というのがあまり見られない。

Re (G) の旋法型の3声シャンソンは15曲を数え、コンペールのシャンソンを代表する調性と見なせる。その多くは、定型のブルゴーニュ・シャンソンのタイプである。カデンツには、古いタイプのカデンツ型であるコントラテノルのオクターヴ跳躍終止が用いられている箇所もある⁴²。その一方、弧を描くような旋律で広い音域を持つ《Le renvoy》、開始部分で3声が5度の音程間隔の模倣を2回くり返す《Chanter ne puis》、曲の終わりでスペリウスとテノル声部が速いテンポの3度の平行進行を行う《En attendant》などがある。これらは定型のロンドー形式によるシャンソンであるが、このような旋律線をもつ曲は従来のブル

ゴーニュ・シャンソンには見られないものである。写本を元にコンペールのシャンソンの成立時期の推定を行ったウェズナーによれば、上に挙げた3曲はすべて後期の作である⁴³。時代的に古い形式を用いつつも音楽上の新しさを持ったシャンソンとすることができる。ウェズナーによればコンペールの後期シャンソンには4声が多いということであるが、それに加えて後期シャンソンには、ここで示したような特徴を持つ3声曲も存在する。

Re (D)、Re (A) の旋法型のシャンソンはほとんどがブルゴーニュ・シャンソンのタイプである。また、多くの曲で開始と終止の音が異なっているものがある。

・Utの調性のシャンソン

Utの調性のシャンソンはUt (F) の旋法型が9曲、Ut (G) が4曲、Ut (C) が3曲の計16曲である。

Utの調性のシャンソンでは4声曲が7曲ある。これらの4声シャンソンは似た特徴を持っている。すなわち、ほとんどの曲が自由な形式のテキストを用い♪♪のリズム、あるいは同音価の音符を反復して用いる音型により通模倣的に開始することである。これはReの調性の4声曲にはあまり見られないものである。

通模倣的な楽曲では、スベリウスとテノルが正格旋法、アルトとコントラテノルが変格旋法と解釈できるような、マイアーのいう正格・変格の組が見られる(《Vostre bargeronette》)。また、テキストの内容を反映しているような楽しげな軽快な表情を音楽で描写しているようなシャンソンもある。これらUtの調性の4声曲は、従来のブルゴーニュ・シャンソンのタイプとはかなり違った印象を与える音楽であり、コンペールのシャンソンにおける新しさのひとつである。

Utの調性の3声シャンソンは定型シャンソンが多く、ほとんどが後期作である。楽曲構造の点では、全声部が模倣に加わり3声が巧みな対位法により組み合わせられている曲があり、これらの特徴も新しさで見なすことができる。

ウェズナーの推定した作品成立年代を参考にすると、コンペールのシャンソンは概してReの調性よりもUtの調性に後期の作が多くなっている。また、Reの調性では短和音が、Utの調性では長和音がそれぞれ曲中に多く現れている。これは、終止音とその3度上の音との音程の違いを反映していると考えられる。Utの調性のシャンソンに軽快な表情を持つ音楽が多いのも、この違いの結果と考えられる。コンペールの活躍した時代、楽曲構造としてはいまだ声部対声部が基本であるが、その結果できあがった音楽には和声的な特徴が現れているということである。

コンペールのシャンソンに関してはその他に、カデンツ型、声部構造、対位法などについてもそれぞれに特徴があるが、ここでは詳しく述べることができない。シャンソンの成立時

期と音楽上の特徴との関係は本論でも多少触れたが、この問題は写本の成立時期やコンペールの活動状況とも関係してくるため、さらなる研究が必要である。コンペールのシャンソン全体に関わる調的特性としては、ひとつの楽曲内でひとつの調性が支配的に使用されているということが指摘できる。特に、最も多くのシャンソンを含むRe (G) の調性の曲では、開始と終止の旋法型がほとんど同じである。定型シャンソンの場合、中間終止は全体の旋法型の5度上の音になることはブルゴーニュ・シャンソンにも見られる。コンペールのシャンソンでは、定型シャンソン以外も含めて、Re (G) の調性の曲ではカデンツ音が曲全体でG-D-G、Ut (F) の調性ではF-C-Fという5度関係を構造を形作っていることが多い。このような調性上の大きな構造を持つとともに、曲途中では、Re (G) の調性の場合B^b、A音など、Ut (F) の調性ではD、A音など、全体の調性の3度関係の音度上にカデンツが現れる。

楽曲中のカデンツ音の5度関係は、曲全体の調的な特徴である。曲全体の旋法型を基本とし、途中のカデンツには5度上の旋法型を最も多く用いて全体を構成している。このような大きな楽曲構造が、*Ut, Re, Mi*の調性を用いて分析することでより明確になった。旋法による分類では判断しにくい調的特性が浮かび上がった。この意味でもジャッドの分類法はこの時期の音楽の理解に有効であることがわかる。Utの調性とReの調性のふたつを持ち、楽曲全体の音楽構造に5度音程関係が見られる、これが、世俗音楽の変化の時代に活躍したコンペールのシャンソンの調的特性である。

おわりに

以上、*Ut, Re, Mi*の調性によりコンペールのシャンソンの調的特性について見てきた。その結果、これまでの旋法性とは異なる特徴が見て取れることが明らかになった。多声音楽の旋法性に関するこれまでの研究からわかるように、15、16世紀の音楽に旋法性を直接適用することには無理があることは明らかである。それに対し、ジャッドの*Ut, Re, Mi*の調性は、当時の音楽実践であるソルミゼーションを応用し、さらに、理論書に書かれた当時の認識からなるべくかけ離れることがないように考慮しつつ考え出された方法である。この方法によることで、コンペールのシャンソンでは上で述べたような特性が見て取れた。15、16世紀の多声楽曲の中に音楽上の何らかの一貫性を求める手段としては、有効な方法であるということがわかる。

本論では、コンペールのシャンソンのみを対象としたが、さらにコンペールの宗教作品、ジョスカン・デ・プレをはじめとする同時代のその他の音楽家の楽曲についても考察を進めることで、さらに多くの情報が得られるであろう。長短の調性が確立する以前の15、16世紀の音楽にたいして、従来の旋法性のみではなくここで取り上げた*Ut, Re, Mi*の調性、さらにはその他の何らかの方法を用いて多面的に考察することで、当時の音楽に対するより深い理

解が得られるであろう。

注

- 1 *Dialogus de musica*, chap. 8: “Tonus vel modus est regula, quae de omni cantu in fine diiudicat.”; Martin Gerbert, *Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum* (1784/R1963), I, pp.252-264; Oliver Strunk (ed.), *Source Readings in Music History*, Revised Edition (New York: Norton, 1998), pp.189-210.
- 2 イングランド出身、イタリアで活躍。cf. Amerus, *Practica artis musicae*, ed. Cesarino Ruini, *Corpus scriptorum de musica* 25 (American Institute of Musicology, 1977), chap.1; Sarah Fuller, “Modal Tenors and Tonal Orientation in Motets of Guillaume de Machaut,” *Current Musicology* 45-47 (1990), p.211.
- 3 「ある人々は…〔旋法とは〕すべての歌を終止部によって判別する規則である、と述べている。しかしこれらの人々は、多くの点で間違っているように思われる。…この種の歌〔世俗の歌や計量された歌〕は、おそらく旋法の規則に従って進行するものでもなく、規則によって測られるものでもない。」 (§139), 「…世俗の歌を、われわれは旋法によって識別していないからである。」 (§140), ヨハンネス・デ・グロケイオ, 『音楽論 全訳と手引き』 (Johannes de Grocheio. *De musica*), 皆川達夫, 金澤正剛, 高野紀子 監修. 中世ルネサンス音楽史研究会 訳 (東京: 春秋社, 2001), 56-57頁.
- 4 University of California Music Library MS 744, chap. 1; Oliver B. Ellsworth (ed. and trans.), *The Berkely Manuscript: University of California Music Library MS 744* (University of Nebraska Press, 1984).
- 5 O. B. Ellsworth (ed. and trans.), *The Berkely Manuscript*, p.84.
- 6 S. Fuller, “Modal Tenors,” p.212.
- 7 *De preceptis artis musicae*, chap. 9: “Tonus, prout hic sumitur, est quaedam regula quae in omni cantu diiudicat et bene dico in omni canto sive firmo sive figurato”; *Guilielmi Monachi: De preceptis artis musicae*, ed. Albert Seay, *Corpus scriptorum de musica* 11 (1965).
- 8 Johannes Tinctoris, *Liber de natura et proprietate tonorum* (1476), *Johannis Tinctoris Opera Theoretica*, ed. Albert Seay (American Institute of Musicology, 1975), pp.59-104; Johannes Tinctoris, *Concerning the Nature and Propriety of Tones*, trans. Albert Seay. 2nd ed. (Colorado Springs: Colorado College Music Press, 1976).
- 9 “Tonus itaque nihil aliud est quam modus per quem principium, medium et finis cuiuslibet cantus ordinatur.” J. Tinctoris, *Liber de natura*, chap. 1.
- 10 “Unde quando missa aliqua vel cantilena vel quaevis alia compositio fuerit ex diversis partibus diversorum tonorum effecta, siquis peteret absolute cuius toni talis compositio esset, interrogatus debet absolute respondere secundum qualitatem tenoris, eo quod omnis compositionis sit pars principalis ut fundamentum totius relationis.” *Ibid.*, chap. 24.
- 11 Frans Wiering, *The Language of the Modes: Studies in the History of Polyphonic Modality*

- (New York: Routledge, 2001), p.65; Leeman L. Perkins, *Music in the Age of Renaissance* (New York: Norton, 1999), p.43.
- 12 Pietro Aaron, *Trattato della natura et cognitione di tutti gli tuoni di canto figurato* (Venice, 1525); Pietro Aaron, “From *Treatise on the Nature and Recognition of All the Tones of Figured Song* (1525),” *Source Readings in Music History*, ed. Oliver Strunk, Revised Edition, ed. Leo Treitler, vol.3 *The Renaissance*, ed. Gary Tomlinson (New York, 1998), pp.137-150.
- 13 P. Aaron, “From *Treatise on the Nature*,” p.142.
- 14 P. Aaron, “From *Treatise on the Nature*,” p.146, n.17.
- 15 Peter Bergquist, *The Theoretical Writings of Pietro Aaron* (Ph.D. diss., Columbia University, 1964), pp.276-279.
- 16 Heinrich Glareanus, *Dodecachordon* (Basel, 1547); Heinrich Glarean, *Dodecachordon*, trans. and comment. Clement A. Miller (American Institute of Musicology, 1965).
- 17 Gioseffo Zarlino, *Le istitutioni harmoniche* (Venice, 1558); *The Art of Counterpoint* [Part 3 of *Le istitutioni harmoniche*], trans. Guy A. Marco and Claude V. Palisca (New Haven: Yale University Press, 1968); *On the Modes* [Part 4 of *Le istitutioni harmoniche*], trans. Vered Cohen, ed. with intro. Claude V. Palisca (New Haven: Yale University Press, 1983).
- 18 本論では多声楽曲の各声部の名称を高音部から、4声のときはスペリウス、アルト、テノル、コントラテノル、3声のときはスペリウス、テノル、コントラテノルと呼ぶ。
- 19 G. Zarlino, *On the Modes*, chap. 31. この箇所ではテノル声部が曲の中心であるという記述であるが、第3部では、最低音を担うコントラテノル声部が楽曲の基礎であると説明している。さらに、最初に作る声部はテノルが一般的だが、どれでも好きな声部から作ればよいと述べている。*The Art of Counterpoint*, chap. 58. なおザルリーノは*Le istitutioni harmoniche*の初版(1558年)では、12旋法の順序をグラレアヌスと同じd音が終止音の旋法を第1, 2旋法としているが、後の版ではc音が終止音の旋法を第1, 2旋法、a音が終止音の旋法を第11, 12旋法と変更した。本論では、グラレアヌス、およびザルリーノの初版と同じd音が終止音の旋法を第1, 2旋法とする旋法名を用いる。
- 20 ジョスカンのモテット《Miserere mei Deus》を、アーロンは第3旋法、グラレアヌスはヒポエオリア(第10旋法)としている。cf. Cristle Collins Judd. *Aspects of Tonal Coherence in the Motets of Josquin*. Ph.D. diss., University of London, King's College, 1994, pp.61ff.
- 21 Bernhard Meier, *Die Tonarten der klassischen Vokalpolyphonie* (Utrecht, 1974) [*The Modes of Classical Vocal Polyphony*, trans. Ellen Beebe, New York, 1988].
- 22 B. Meier, *The Modes*, p.56.
- 23 *Ibid.*, p.88.
- 24 Carl Dahlhaus, “Zur Tonartenlehre des 16. Jahrhunderts: Eine Duplik,” *Die Musikforschung* 29 (1976), pp.300-303.
- 25 Carl Dahlhaus, *Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität* (Kassel: Bärenreiter, 1967), pp.181ff [*Studies on the Origin of Harmonic Tonality*, trans. Robert O. Gjerdingen (Princeton University Press, 1990), pp.200ff].
- 26 C. Dahlhaus, *Untersuchungen*, p.184 [*Studies on the Origin*, p.203].

- 27 Harold S. Powers, "Tonal Types and Modal Categories in Renaissance Polyphony," *Journal of the American Musicological Society* 34 (1981): 428-470.
- 28 Karol Berger, "Tonality and Atonality in the Prologue to Orlando di Lasso's *Prophetiae Sibyllarum*: Some Methodological Problems in Analysis of Sixteenth-Century Music," *The Musical Quarterly* 66 (1980): 484-504.
- 29 Harold S. Powers, "Is Mode Real? Pietro Aron, the Octenary System, and Polyphony," *Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis* 16 (1992), pp.9-52.
- 30 Harold S. Powers, "Anomalous Modalities," *Orlando di Lasso in der Musikgeschichte: Bericht über das Symposium der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, München, 4.-6. Juli 1994*, ed. Bernhold Schmid (München: Verlag der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, 1996), p.236.
- 31 Cristle Collins Judd. *Aspects of Tonal Coherence in the Motets of Josquin*. Ph.D. diss., University of London, King's College, 1994.
- 32 *Ibid.*, pp.83f.
- 33 *Ibid.*, p.477.
- 34 *Ibid.*, p.84.
- 35 H. Glareanus, *Dodecachordon*, I-1, 12. ジャッドによれば、グラレアヌスは他に2箇所と同様のことを述べている。Judd, *op. cit.*, p.69, n.2.
- 36 16世紀半ばの、セルミジヤジャヌカンらに代表されるいわゆるパリ・シャンソン (Parisian chanson) という名称の妥当性については疑問が呈されている。ホモフォニックな部分の多い構造をしているシャンソンはパリ以外でも出版されており、また、パリにおいても対位法的な構造を持ついわゆるネーデルラント様式のシャンソンも書かれていた。本論ではこの問題には触れないが、16世紀中頃のシャンソンのひとつの特徴を示すものとしてこの用語を用いている。cf. Lawrence F. Bernstein, "The 'Parisian Chanson': Problems of Style and Terminology," *Journal of the American Musicological Society* 31 (1978), pp.193-240.
- 37 Ludwig Finscher (ed.) *Loyset Compère: Opera omnia*, Corpus Mensurabilis Musicae 15, v, (American Institute of Musicology), 1972, p.10.
- 38 コンペールのシャンソン全曲の詳細な分析は、佐野隆『コンペールのシャンソンにおける調的特性の考察』、2008年度東京藝術大学博士論文、92-106頁を参照。
- 39 Judd, *op. cit.*, p.279. たとえばジョスカン・デ・プレの《Miserere mei Deus》。
- 40 《Missa 'L'homme armé'》, *Loyset Compère: Opera omnia*, Corpus Mensurabilis Musicae 15, i, (American Institute of Musicology), pp.1ff.
- 41 Leeman L. Perkins, "Modal Species and Mixtures in a Fifteenth-Century Chanson Repertory," *Modality in the Music of the Fourteenth and Fifteenth Centuries* (Neuhausen-Stuttgart: Hänssler-Verlag, 1996), p.199; B. Meier, *The Modes of Classical Vocal Polyphony* (New York, 1988), p.165.
- 42 《A qui dirai》の前半部の終止部 (第20小節)、《Au travail suis》の終止部分など。
- 43 Amanda Zuckerman Wesner. *The Chansons of Loyset Compère: Authenticity and Stylistic Development*. Ph.D. diss., Harvard University, 1992.

The chansons of Loyset Compère to consider by *ut, re, mi* tonalities

SANO Takashi

Application of modal theory to polyphonic music has suffered many difficulties. Studies by Amerus (13th century), Tinctoris (late 15th century), and Aaron (early 16th century) pointed out that polyphonic music could not be analyzed properly by modal theory which was originally devised to deal with plainchant. Tinctoris pioneered the widespread idea that the tenor part is the central one in polyphonic music and its mode determines the mode of the piece.

There has been continual discussion on the problem of the mode of polyphonic music by scholars like Meier (1974), Dahlhaus (1967), and Powers (1981). However, none of their treatises has settled the argument although they referred to theoretical writings and examined existent music of the fifteenth and sixteenth centuries.

In these circumstances Judd presented *ut, re, mi* tonalities as a new analytical tool for polyphonic music: Each of these tonalities has the finalis which can be called *ut, re, or mi* in solmization. In this essay I investigate and clarify the tonal character of the chansons of Loyset Compère (c.1445-1518) with the *ut, re, mi* tonalities. Compère was one of the most important composers in a realm of secular music during several decades, from the middle of the fifteenth century to the middle of the sixteenth: a period of change in secular music that the most important genre of European secular music changed from Bourgogne chanson which uses formes fixes to Parisian chanson and Italian frottola or madrigal.

Analysis of chansons of Compère with *ut, re, mi* tonalities reveals several interesting aspects. There is no chanson of his in *mi* tonality and numbers of *re* tonality chansons are greater than ones of *ut* tonality chansons. And *ut* tonality chansons include Compère's later works, which shows new characteristics such as through imitation or homophonic texture, than ones in *re* tonality. From a perspective of harmony, in *ut* tonality chanson major triads play a predominant role and in *re* tonality minor triads. In addition, many chansons have large scale structure in which the bass of cadential points moves in fifth relationships such as G-D-G. Applying Judd's three tonalities to Compère's chansons clarifies previously unknown tonal character of his chansons.