

東京藝術大学音楽学部 紀要 第34集 抜刷 平成21年3月

《オルガヌム大全》研究の歴史と展望

平 井 真希子

《オルガヌム大全》研究の歴史と展望

平井 真希子

《オルガヌム大全》という名称を西洋音楽史の授業で耳にした記憶のある方も多いのではないだろうか。ポリフォニーの黎明期ともいべき12世紀、音楽史上初めて特定の作曲家による多数の2声楽曲を計画的に収集して記譜した、いわば最初の「作曲」の名に値する曲集。こういったイメージは実は近年一部訂正されてきているのだが、それに代わる新しい《大全》像はまだ十分に確立しているとはいえない。とくにわが国ではこの分野の研究が盛んではなく、史料の限られる中世音楽研究は停滞しているのではないかという印象を持ってしまいがちである。しかし実際には、ここ20～30年で研究状況に大きな変化が起きている。本論文は、その《大全》研究史を分野ごとに見ることで、時代状況との関係や今後の課題を明らかにしようとするものである。具体的には、《大全》の定義、リズム研究、新しい潮流、上声部構造研究という4つの分野に分け、研究の状況と将来の展望を論じることにした。

なお本稿は、平成19年度東京藝術大学博士論文『《オルガヌム大全》の研究』の一部を書き改めたものである。

1. 《オルガヌム大全》とは何か

《オルガヌム大全》という名称は一般にどのように理解されているのだろうか。例えばグラウト、パリスカ共著の『新西洋音楽史』は次のように述べている。

レオニーヌスは、教会暦の1年全体のために、一連の2声のグラドゥアーレ、アッレルーヤ、レスポンソリウムを集めて《オルガヌム大集》と呼ばれる曲集を作り上げたと信じられている。《オルガヌム大集》の原本は存在していないが、その内容は、フィレンツェ、ヴォルフエンビュテル、マドリードその他の図書館に保管されている種々の写本の形で今日まで伝えられており、写本のいくつかは現代版もしくは復刻版で手にすることができる。それらの音楽のうちレオニーヌスがどの程度作曲したかは分からない¹。

このような理解自体は誤りではないのだが、「原本は存在していない」というとそのような原本、言い換えれば作曲家の自筆譜のようなものが元々は存在していた、と考えてしまいが

ちである。だが実は、その感覚は問い直す必要があるのである。この引用では《オルガヌム大集》と訳しているが、その原語であるmagnus liber organiという言葉が第4無名者の理論書からきていることはよく知られている。

最上のオルガニスタとよばれたレオニヌス師は多くの典礼のためのグラドゥアーレおよびアンティフォナリウムよりのオルガヌム大集をつくり、ペロティヌス師の時代まで使用されていた。このペロティヌス師は、これをちぢめて多数のクラウズラつまりプンクトゥムに改作したため、最上のディスクントールといわれた。彼の改作はレオニヌスよりすぐれていたが、しかし、このことは、オルガヌムについてもあてはまるわけではない²。

この言葉に該当すると思われる楽譜、すなわち多数の2声オルガヌムを教会暦順に集めた部分を含む写本が実際に存在するため³、《オルガヌム大全》といえればこれらの曲をさすというのが長らく共通の理解となっていた。ところが、1993年にEdward H. Roesnerは「レオニヌス以外によるものも含め、3声、4声のオルガヌムやコンドゥクトゥスも含むレパートリー全体をmagnus liber organiと呼ぶべきだ」と主張をはじめ、ニューグローヴの“magnus liber”の項目も彼の執筆であるためそう書かれている⁴。この主張が登場した背景には、ノートルダム楽派関連の音楽全体を系統立てて校訂・現代譜化する初めての試みであるOiseau-Lyre社のシリーズがある⁵。このシリーズのタイトルは*Le magnus liber organi de Notre-Dame de Paris*である。Mark Everist、Rebecca Baltzerといった第一線の研究者たちも参加しているこの企画の総編集者がほかならぬRoesnerであり、新定義を最初に主張したのはペロティヌス作曲のものを含む3声、4声オルガヌムを収録した第1巻の序文の中であった。この画期的なシリーズにmagnus liber organiというタイトルを付けたいという誘惑が、定義拡大の動機の1つになったかもしれないというのは考えすぎであろうか。彼が根拠としているのは、同じ第4無名者の次の記述である。

ある巻には、大ペロティヌスが作曲した、色彩や美にあふれた‘Viderunt’や‘Sederunt’のような4声曲が含まれている。(中略) また、これも色彩や美の豊かな‘Alleluia Dies sanctificatus’などのような3声曲が含まれた別の巻もある。(中略) 第3巻は‘Salvatoris hodie’や‘Relegentur ab area’のようなカウダを伴う3声コンドゥクトゥスやそういった曲がはいっている。(中略) そして第6巻は、‘Iudea et Ierusalem’や‘Constantes’のような2声オルガヌムの巻である⁶。

確かに2声だけでなく3声、4声のオルガヌムや各種のコンドゥクトゥスが、具体的な曲

名を伴い「第何巻」(原語のvolumenを「巻」と訳すべきかどうかはともかく)といった特定の写本の構成を念頭に置いたような書き方で言及されている。同様の記述はヨハネス・デ・ガランディアの『計量音楽論』*De mensurabili musica*⁷の中にも見られる。

しかし、今述べたような性質⁸は、他の4声曲ではほとんど使われていない。それは、大きな巻(magnum volumen)の冒頭には常に載せられているペロティヌス師の4声曲を見れば明らかである。そこに見出されるのが、均整がとれて色どりをもった最上の4声曲であることは、はっきりと見て取れる⁹。

しかし、これらの「巻」と前述のmagnus liber organiが同じものだと考えてよいのだろうか。当時は曲集や論文に題名をつけることは一般的ではなく、現在中世の作品の題名として通用しているものは、本文中の適当な語句を後世の研究者が拾ったものであることが多い。Magnus liberの場合も、第4無名者は普通名詞として「オルガヌムの大きな本」を作ったと言っているだけで、それと無関係な写本の中の楽譜との関連性に気づいた後代のわれわれが勝手に固有名詞のように使っているだけなのである。もちろん「作品」の題名とは違いわれわれの都合で定義を変更することは可能である。しかしレオニヌスが作ったという言葉が文字通りに受け取れば、ペロティヌス作曲のものまで含めるのはおかしいのではないだろうか。このように長年親しまれた定義を変更するという提案には賛否両論がありそうなものだが、実際にはあまり大きな反応があったとはいえない。例えば、David Fallowsはこのシリーズ第1巻に対して次のような書評を寄せている。

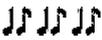
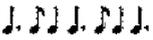
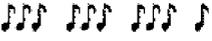
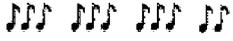
最初の驚きはもちろん『マニユス・リベル・オルガニ』というこのシリーズ全体のタイトルである。(中略)Roesnerは、この語はむしろ「ノートルダム楽派」のレパートリー全体をあらわすものとして使うべきだとする説得力のある証拠を提示した。しかし、彼の決定は今後しばらくの間多少の混乱のもとになるかもしれない。

基本的には賛成の立場だが、コメントは短く、積極的な賛同とまでは言えない。また、Taruskinの新著はRoesnerの新定義には全く触れず、従来の定義をそのまま使用している。音楽学者の間でも、この新定義が定着するか様子を見ている状況なのかもしれない¹⁰。

いずれにせよ、《オルガヌム大全》という呼び方は定義のうえで問題点が残るため、写本の中に残っている2声オルガヌムの楽曲をさす場合、「パリ派2声オルガヌム」Parisian two-part organum(複数形organa)ないしorganum duplumという言葉を使うほうが普通になってきている。しかし本論文では、これまでの研究史を扱う関係上、一連の2声オルガヌムを《オルガヌム大全》と呼ぶ従来の定義を踏襲することとする。

2. リズムをめぐる論争

《オルガヌム大全》の音楽内容の研究史で1980年代まで非常に大きな比重を占めてきたのは、リズム解釈の問題であった。計量記譜法確立以前のオルガヌムの楽譜史料からリズムが推定できるのは、近い時代の音楽理論書がそのリズムを説明しているからに他ならない。オルガヌムに関しては、ガルランディアの『計量音楽論』の理論を最も基本的なものとする前提にたつ研究が多いが、実際には、その説明には不明確な部分が多く、解釈に迷う場合も少なくない。その中でも、比較的問題が少ないモードリズムの体系について確認しておこう。この体系では、リガトゥラの続き具合から6つのリズムパターンのうちどれであるかを決定する。単音符の長さには基本的にはロング、ブレイブ、セミブレイブの3種類があるが、これらをそれぞれL、B、Sと略称する。単位となる音価（ラテン語ではtempusという語を用いることが多い）は♪で表現する。また、最近の研究書でよく使われる書き方を用い、2音リガトゥラを2li、3音リガトゥラを3li等のように表記することにする。なお、休符は|、プリカつき¹¹の音符は(p)とする。

第1モード	3li + 2li + 2li ...	LBL + BL + BL ...	
第2モード	2li + 2li + 2li ...	BL + BL + BL ...	
第3モード	L + 3li + 3li ...	L + BBL + BBL ...	
第4モード	3li + 3li + 3li ...	BBL + BBL + BBL ...	
第5モード	L + L + L ...	L + L + L ...	
第5モード別形 ¹²	3li 3li 3li ...	LLL LLL LLL ...	
第6モード	4li + 3li + 3li ...	BBBB + BBB + BBB ...	
第6モード別形	第1モードと同形+プリカ ¹³		
	4li(p) + 2li(p) + 2li(p) ...	BBBBB + BBB + BBB ...	

上記からわかるように、この記譜法体系ではリガトゥラの形と並び方、各音の長さの種類（L、B、S）、実際の音価という3つの層がある。リガトゥラの形と並び方から各音の長さの種類を導き出し、さらにそこから実際の音価を決めるという2段階の手順が必要になるわけだが、いずれの段階についても前後の状況から判断する必要がある。第1の手順についていえば、2liは一般にBLとして解釈して問題ないことが大部分だが、3liは前後の状況によって解

積の幅が広く、上記の表の中にあげただけでもLBL、BBL、LLL、BBBの4通りが可能である。また第2の手順については、Bは♪1拍分と2拍分、Lは♪2拍分と3拍分の可能性がある。楽譜史料を見ると、各声部は休止あるいはフレーズの区切りを示す縦の短い線で分けられており、その範囲では同じリズムモードが続くのが基本である。縦線の後からは再び上記の原則に従って次の部分のモードが決定される。しかし実際には、フレーズの途中でこの原則からはずれる形の音符が出てくることが多い。例えば、同じ音高が続く場合リガトゥラは使用できず単音符で表現せざるをえないし、Sと同様だがやや小型のひし形が音階上の下行の形で連続するパターンなど特殊な形の音符の場合なども別個に判断する必要がある。

こういった問題はあるが、3声、4声のオルガヌムや2声の中でも両声部がモードリズムで動いている場合は比較的正確な判断が可能である。軸となる音にユニゾン、4度、5度、オクターヴの協和音程を使うという意識がはっきり見られるため音程面から判断できることも多いし、スコア記譜法で書かれているため同時に歌う音符を縦にそろえて記譜しようという配慮もある程度見られるからである。しかしテノルが持続音となっている個所の上声部では、音符の形のみからリズムを決定しなくてはならないにもかかわらず、実際にはこういった場合のほうがモードリズムの原則からはずれることが多いのである。

ガルランディアの体系には、2liをBL以外の組合せに変えて使いたい場合、あるいは複数の解釈が可能な3liを互いに区別したい時の方法として、リガトゥラの前に短い線を加えたり除いたり、あるいはリガトゥラの形を変えたりして“*proprietas*”“*perfectio*”のあり方を変えるというやり方がある。ガルランディア理論のこの部分は、後の計量記譜法の基礎として評価することはできるものの、ケルンのフランコなどに比べて不完全さが目立ち、とくに3音符以上のリガトゥラの場合の解釈に問題が多い。なお、オルガヌムの楽譜史料では、特定の理論家の説明に終始一貫して従っているとはいえない場合がほとんどである。

そもそも、テノルが持続音の個所の全てにモードリズムをあてはめてよいかどうかも問題である。ガルランディアはオルガヌムを「ディスカントゥス、コプラ、(狭義の)オルガヌム」の3つに分類している。これらはオルガヌムのリズムを決定する上で重要な鍵となる概念なのだが、同時に『計量音楽論』の中でも最も謎めいた部分だと言ってよい。ディスカントゥスについては比較的明確に説明されており、テノルと上声部の両方がモードリズムの場合をさす。コプラについての記述は難解だが、その核となる概念は、第12章の「そこからコプラはディスカントゥスとオルガヌムの間にあるものだと言われる。他の言い方では、コプラはこう言われる。コプラは1つの音と等価であるような*rectus modus*によって進められる」という記述であろうとされている。さらに『計量音楽論』第13章には狭義のオルガヌムの定義と音の長さについて述べた部分がある。引用してみよう。

オルガヌムには複数のあり方、すなわち一般的なあり方と特殊なあり方があると言わ

れる。一般的なオルガヌムについては既に述べたので、今度は特殊なオルガヌムについて述べよう。特殊なオルガヌムには2通りあると言われる。1つはper seでもう1つはcum alioである。Organum per seと言われるのは、rectusなものでなく何らかのnon rectusなモドゥスにしたがって進められるようなすべての場合である。ここでいうrectusなモドゥスとは、それによってディスカントゥスが進められるようなものである。Non rectusなモドゥスと言われるのは、他のrectusなものとの違いによるのである。なぜなら、rectusなロンガやブレヴィスは主に、第一の適切なやり方で作られるからである。これに対し、non rectusなロンガやブレヴィスは、第一のあり方ではなく、偶発的なあり方で作られている。(中略)

オルガヌムにおけるロンガとブレヴィスは次のようなやり方で識別される。すなわち、協和によって、音符の形によって、最後から2つめの音によってである。そこから次の規則が成り立つ：協和の力によってある場所に生じるようなものはすべてロンガと言われる。別の規則はこうである。休符の前あるいは協和の場所にあるためにオルガヌムにしたがってロンガの形をとるものは、すべてロンガであると言われる。また別の規則はこうである。ロンガの休符の前あるいは完全な協和音の前に見られるものはすべてロンガであると言われる¹⁴。

前半の“organum per se”と“organum cum alio”とは何かというのは大きな問題であり、筆者の博士論文でも詳しく論じているので、参照していただきたい。この引用に即して言えば、“organum per se”を説明している部分が実質的には狭義のオルガヌムの定義だと考えられる。しかしこの部分の解釈は難しく、コプラとは何を意味しているのか、狭義のオルガヌムにはモードリズムはあてはまるのか、自由リズムで歌うべきか、あるいはその中間なのかといった問題が論争の原因になってきた。ある程度自由なリズムと考えた時、個々の音の長さを決めるのに後半のロンガとブレヴィスの説明が関係してくる可能性がある。最初の規則は、音符の形ではなくテノルの音との協和度によって音の長さを決めるといった意味にとれる。ただ、ガルランディアの理論では協和音程は完全(オクターヴ、ユニゾン)、不完全(長短3度)、その中間(4度、5度)の3段階あり、この規則がどこまでを協和音程としているのかははっきりしない。第2の規則は音符の形と関係ありそうだが意味がとりにくい。第3の規則は、意味は明確だが他の規則との関係がはっきりしない。これらの規則はそれ自体あいまいな点が多いが、さらにモードリズムや“proprietas”“perfectio”などとの関係もよくわからない。必ずしもすべての規則が同時に成り立つわけではないが、そのような場合どの規則を優先するのかは書かれていないのである。リズムの問題は曲全体を聞いた時の印象を大きく左右するものでもあり、理論書の解釈や演奏習慣との関連で再検討する余地が大きく残っている。しかしこのような理論書のあいまいさから、これまで個々の研究者が「音楽的理由」

を根拠に恣意的な解釈をし、多くの論争が行われてきた。主なものをあげよう。

オルガヌムのリズム研究の中で最初のもの1つとして、Friedrich Ludwigは1909年の論文で、アキテーヌのポリフォニーとの比較などから《オルガヌム大全》は即興的で比較的自由なリズムで歌われたのではないかとしている。また、Peter Wagnerはドイツの写本に限定しての話であるが、同じ写本に見られる単声曲との比較から、やはり2声オルガヌムは即興性の強い自由リズムであった可能性が高いとしている。これに対し、Jacques Handschinは、Wagnerのとりあげた写本の例の記譜法はむしろモードリズムの要素の方が強いと考えた。Dom Anselm Hughesは、2声オルガヌムの上声部は自由リズムで始まり途中で固定したりリズムに移行するようと思われるが、その境目は決められないという理由で、譜例の中で上声部のすべての音を同じ長さの音符で表現している¹⁵。

20世紀前半から始まったリズムの問題に関する論争が激しさを増したのは20世紀半ばで、中でも目立つのがWilliam G. WaiteとWilli Apelであった。Apelは最初自由リズムを支持していたようだが、1949年には、音程の協和度の法則を重視し協和音程をロング、不協和音程をブレイブスで歌うべきだとしている。結果として完全な自由リズムではなくほぼ3拍子系のようなリズムにはなるが、モードリズムの原則とは異なるものになると主張している。一方Waiteは、音の長さに多少の伸び縮みは認めるとしても、ガルランディアが多声音楽全般を「計量音楽」と呼んでいることなどから基本はモードリズムであるべきだとした。これにApelが反論し、さらにWaiteが再反論した“Communications”の中にはかなり辛らつなやりとりが見られる。Waiteはさらに1954年に出版した著書の中で、代表的な写本の1つに含まれる2声オルガヌム全曲をモードリズム主体の解釈で現代譜化してみせた。これに対してはかなりの賛否両論があった。例えばHeinrich Husmannは、全体をモードリズムで解釈したうえ小節線や休符の扱いでさらに現代の記譜法に近づけて現代譜化をおこなった。一方Manfred F. Bukofzerは書評の中で、Waiteはすべてを強引にモードで解釈しようとして多くの誤りを犯していると批判し、いくつかの曲例で、Waiteの解釈とそれを訂正した自らの解釈を並べて比較してみせた。この頃、部分的なリズム解釈の違いを比較した譜例を載せた論文がいくつか出版されている。例えば、モードリズムを前提に協和音程を強調した声部のそろえ方を主張したTheodore Karp、やはりモードリズムを前提としながらもKarpに反論したHans Tischlerなどである。しかし次に紹介するFritz Reckowによる「コプラ」概念の見直しとともに、細かいリズム解釈の違いにこだわる意義が薄れたのか、そういった論文は見られなくなっていく¹⁶。

Reckowによれば、ガルランディアのコプラや狭義のオルガヌムの定義は、それまでの研究者がEdmond de Coussemakerによる誤った読みをそのまま採用したために誤解されていたのだという。とくに第13章の“Organum per se dicitur id esse, quidquid profertur secundum aliquem modum non rectum, sed non rectum.” (Organum per seと言われるのは、**rectus**

なものでなく何らかの**non rectus**なモドゥスにしたがって進められるようなすべての場合である)の部分を、“Organum per se dicitur id esse quidquid profertur secundum **aliquem modum rectum, aut non rectum.**” (Organum per seと言われるのは、何らかの**rectus**あるいは**non rectus**なモドゥスにしたがって進められるようなすべての場合である)としていたのが最大の問題だという(強調は筆者による)。これだとorganum per seがかなり広い範囲をさすもののようにとれてしまう¹⁷。これは一見初歩的な間違いのように見えるが、Coussemaker版が出版された1864年当時はコピーやマイクロフィルム等もなく、音楽学者は写本を直接手で書き写していた。もとの写本の該当部分を確認したが、写字生による書き誤りや訂正もあり非常に見づらいものだった。古い時代に出版された版に多くの間違いがあるのはやむを得ないのではないだろうか。話を戻すと、このCoussemakerの誤った読みに基づいて、Waiteはorganum per seも本質的にはモードリズムでできているが、その中にmodus rectusとnon rectusがあり、前者はロングとブレイスの音価の比率が厳密な整数比となるような演奏法、また、後者はもう少し柔軟な演奏法だと考えた。しかし結局、この解釈はReckowにより否定された。

上記のようなReckowの訂正により、ディスカントゥスはrectus、organum per seはnon rectusなモドゥスで演奏されるということは確認できる。しかし、それだけではorganum per seが何を意味しているかはわからない。彼はさらに第12章に出てくるコプラの概念と組み合わせることを考えた。「ディスカントゥスでは両声部ともmodus rectusで動く」ことはそれまでの説明ではっきりしている。第12章の「コプラは1つの音と等価であるようなrectus modusによって進められる」という記述を「コプラはテノルが持続音、上声部がmodus rectusの様式」と解釈し、これと「コプラはディスカントゥスとオルガヌムの間にある」という記述を結びつけることによって、「organum per seはテノルが持続音、上声部がmodus non rectusの様式」という結論を導き出した。この鮮やかな解決は広く受け入れられ、現在でもほぼ定説となっている。なお、Reckowは後にモノグラフ*Die Copula*を出版し、コプラという語の歴史の変遷なども含め詳細に論じているが、細部に不十分な点もあり、後にJeremy Yudkinらにより批判、修正されることになる¹⁸。

いずれにしても、Reckowの提言がきっかけとなってorganum per seは柔軟なリズムをもつとする主張が主流となっていった。ただし、modus rectusはモードリズムととるのが一般的としても、modus non rectusを自由リズムととるか弾力的なモードリズムととるかに関しては研究者により差がある。例えば、Hans Heinrich EggebrechtはReckowに全面的に賛成し、オルガヌムの楽譜はリズムを細部まで特定すべきでないと主張した。またErich Reimerは1972年に、ザンクト・エンメラム無名者の理論書などをもとにガルランディア『計量音楽論』の不十分な点を補った校訂版を出版したが、細部に関してはともかくorganum per seのリズムの自由さに関してはほぼReckowに賛成している。Hans Tischlerもオルガヌム様式は

「リズムの規定されていない長い音の上に、旋律がかなり自由に流れる」と説明している。一方Roesnerは1974年の博士論文で、第4無名者のリズムモード論を参考に、modus non rectusとは基本的なパターンからはずれる複雑なリズム型のことであり、基礎となる律動はモードリズムと同じと考えてよいのではないかと主張している。彼は1982年の論文でも原則的には同じ立場をとっている¹⁹。

さて、このようにorganum per seをモードリズムにこだわらず演奏すべきだという研究者が多いわけだが、その中でも音の長さを決めるうえで「協和音程はロンガ」という法則をどの程度重視するのか、議論があった。例えばLeo Treitlerは「協和音＝ロンガ」をリズムを決めるための法則というよりこのジャンルの音楽の根本的な法則と考え、モードリズムの基本であるロンガとプレヴィスの交代は協和音と不協和音の交代と考えることができるとしている。これに対してはErnest H. Sandersが細々と反論を加えるとともに、別の論文で、「協和音＝ロンガ」の規則は長さを計量的に特定したものではないし、持続音のテノルに対しては「不協和音の解決」といった対位法の法則は有効でないとし、organum per seに対しかなり自由度の高いリズムを想定した。この2人の論争に割って入った形のHans Tischlerは、ガランディアのこの法則は第1モードを前提としており過度に一般化すべきではないとした。これに対しTreitlerは、そもそもオルガヌムというジャンル自体、協和音程をできるだけ使うようにしていると主張した。一方Jeremy Yudkinはさらに極端に、狭義のオルガヌム様式の部分はモードリズムをいっさい使わず「協和音＝ロンガ」の法則のみに基づいて音価を決めることを提案している。ただし、ロンガとプレヴィスの2種類だけではなく、ユニゾンから増4度までの協和度に応じて様々な長さの音を用いてはどうかとしている²⁰。

この頃あたりまでの研究には、音高に比べて疑問の多いリズムを理論書などの権威にもとづいて確定、推定ないし「確定できないことを確定」したいという動機がうかがえる。しかし、1980年代からのいわゆる「ニュー・ミュージコロジー」の波が中世研究にも及んだためか、この後《オルガヌム大全》を大作曲家による芸術作品としてとらえ「原典版」を再現しようとする試みは見られなくなっていく。それにかわって、次節で述べるように新しい傾向の研究が現れ始める。

3. オルガヌム研究の新しい潮流

「ニュー・ミュージコロジー」という用語の妥当性はともかくとして、1980年頃からの音楽学にはそういった言葉を使いたくなるような変化があったのは確かである。ニューグローヴの“Musicology”の項目では次のように述べている。

20世紀最後の20年間に、学者たちがより広い範囲の問題に対して発言しようとし始め

たのに伴い、音楽学の分野でも爆発的な発展があった。歴史的音楽学における基本的な前提を問いなおす試みもあった。歴史学者たちと同様に、歴史的音楽学者たちも、偉大な人物、偉大な作品、偉大な伝統、偉大な革新などの結果としての歴史に焦点をあてることを疑問視し始めたのである²¹。

中世音楽の分野でこの新しい潮流のさきがけとなった人物がLeo Treitlerである。彼は1974年以来、主に単旋聖歌を題材に口頭伝承で伝えられてきた中世音楽が記譜の習慣の定着とともにどのように変化してきたかという問題に取り組んできた。そのTreitlerがノートルダム楽派関連の音楽を初めて扱ったのが『ヴァチカン・オルガヌム論文』に関する1983年の論文である。取り上げられているのは13世紀頃の理論書で、内容は1音符対1音符の対位法であるが、上声部にメリスマをもった譜例が多数添えられており、2声オルガヌムとの関係が注目されている。Treitlerは、この理論書をメリスマオルガヌム作曲法の一種の教科書ととらえ、《オルガヌム大全》が記譜され固定した作品になっていく前の段階の一局面を反映したものと考えた²²。

こうして始まったオルガヌムの伝承と記譜の研究をよりいっそう深めたのがAnna Maria Busse Bergerである。彼女は中世における記憶の重要性という新しい視点から音楽のあり方を考察した。当時は読み書きのできる人間であっても日常的に文字を書くことはなく、文章を作る際も大量に暗記した既製の文章の中から語句を選んで頭の中で組み合わせるのが普通だった。音楽においても初期の楽譜はむしろより正確かつ大量の暗記を促すものであって、日常の演奏に使うものではなかっただろうという。《大全》の場合もレオニヌスの作曲年代と楽譜の写本の作成年代には少なくとも数十年の開きがあり、作曲自体は「口頭で」（「記譜せずに」という意味であり、必ずしも即興的にそのつど違う演奏をしたということではない）行われたのではないかと推測している²³。

別の方面から研究を進め、これに近い結論に達したのがEdward H. Roesnerである。彼は、“magnus liber organi”という名称の由来となった第4無名者の記述「このペロティヌス師は、これをちぢめて多数のクラウズラつまりプンクトゥムに改作したため、最上のディスカントールといわれた。」の中の「ちぢめて」に対応するラテン語の動詞abbreviareについて、13世紀においては「書きとめる、記録する」という意味もあり、ここではその意味で使われたのではないか、すなわちペロティヌスの時代になって初めて記譜されたことを示すのではないかと主張した²⁴。

Roesnerは2001年の論文ではさらに進めて、そもそもレオニヌスが作曲した段階ではきちんと記録されることはなく、現在写本に残っている形になるまでには歌手や筆写者たち多数の人々が関与していた可能性が高いと主張した。複数の写本の記譜を比較し、歌手でもある筆写者個人の好みや癖が記譜に反映していることを指摘している。残された2声オルガ

ヌムは、写本ごとの差はあるがある程度固定したものと思われ、単に即興演奏を書き留めたものだとはいえにくい。しかしまたそのヴァリエーションは、「作品」として固定したものを写本から写本へと写す過程で生じた誤りとして説明しきれるものでもない。同じ曲を歌っているつもりでも、楽譜を見ずに歌っているうちに歌い手の好みや癖が入り込んで曲に変化が起きるといえるのは十分考えられることであろう²⁵。

このように「大作曲家による芸術作品」というイメージの訂正が進む一方で、同じ時期の実証的な研究として重要なのが、膨大な史料を分析してパリのノートルダム聖堂における音楽の歴史をまとめ、さらにレオニヌスの人間像について説得力ある推測を提示したCraig Wrightの研究である。それまでの研究ではノートルダム関係の文書中にこの名前は見当たらないとしていたが、彼は文書の編集過程で割愛された署名などの中にレオニヌスと考えてよい人物名を発見した。彼は1986年の論文で、Leoniusが署名したという記載のある契約書類を12例あげている。最初の例は1179年のもので、ノートルダム聖堂と関係の深い小教会St. Benoîtの所有するぶどう畑の売買の際、「パリのサン・ブノワの参事会員であるレオニヌス師の手で」代金が受け取られた、という記載があるという。また1192年のものでは署名に“presbyter”という肩書がつき、司祭の資格を得たこと、契約の内容からノートルダム聖堂の運営にかかわる重要な地位に就いたことが推測できる。文書の中に最後に署名が登場するのは1201年である。重要なのは、1193年の2つの文書でLeoniusのかわりにLeoninusという署名が使われていることである。LeoninusというのはLeoniusに縮小辞をつけた形だが、この時代の縮小辞は必ずしも目下を使うわけではなく、長老的存在の人物に親しみをこめて使うこともあったという。Leoという名前自体当時のパリでは珍しいうえ聖職者の名前に縮小辞をつけている例はごく少数しかなく、このレオニヌスと第4無名者の記録に残るレオニヌスは同一人物と考えてよいだろうと結論付けている。この人物が書いたとされる聖書にもとづく長編詩1編、道徳的内容の短い詩4編、教皇あての2通を含む韻文の手紙4通が残されている。これらの証拠から、おそらく1135年頃にパリで生まれ、ノートルダム聖堂及び関連の小教会の運営に長年たずさわり、教皇とも友好的な関係にあった人物像が浮かび上がってくる。これらの公式文書の中には直接ポリフォニー作曲との関係を思わせるものはないが、音楽というのは聖職者の数多くの仕事のうちの1つであり、その活動が公式文書に反映されなくても不思議はないとWrightは考えている²⁶。さらにWrightはペロティヌスについても推測を試みているが、レオニヌスの場合に比べ証拠が乏しく、さほどの説得力はない。しかしこの著書でノートルダム聖堂関連の多数の文書を掘り起こし、演奏習慣を推測する上での根拠となる細かい事実をたんねんに集めた点は特筆に値する。

ノートルダム聖堂の典礼に関する史料は、フランス革命の際にかなり破壊されてしまっており、わずかしか残っていないという。Rebecca Baltzerはその中に13世紀のプロチェッショナーレを見出し、聖人の祝日の行列の具体的な手順を再現している。これも限定的な情報に

基づくものであるが、地道な積み重ねの1つとして重要な研究である²⁷。

オルガヌム演奏の実情に関しては、Christopher Pageも興味深い研究を行っている。彼は1989年の論文集の中の“The Masters of *organum*”という章で、13世紀に書かれたRobert of Coursonの*Summa*という文章に注目し、その中に出てくるmagistri organiciという言葉から、不安定な身分でポリフォニーの技能を売って生活していた下級聖職者の姿を推測している。一方、Bruce W. Holsingerは、中世音楽のセクシュアリティや身体性を扱ったユニークな論文集の中で、オルガヌムとホモセクシュアリティとの関連を論じている²⁸。

このように、《オルガヌム大全》の研究は、当初未解決の部分の多いリズムの問題に偏りがちであったが、1980年前後から「大作曲家による芸術作品」という先入観にとらわれない多彩な研究が登場しはじめ、音楽自体よりもむしろその周辺の状態に関する知識が飛躍的に拡大した。こういった流れの中で置き去りになった感があるのが上声部の音高構造の研究である。《大全》の中でもディスカントゥス様式の部分については理論書の中の説明も詳しく、実際の楽譜史料と理論との矛盾もない。問題となるのは、テノルが持続音の部分についてである。その研究状況について、次節で論じることとする。

4. ドゥブルム声部分分析の可能性

《オルガヌム大全》、とくにテノルが持続音となっている部分の作曲法は特異であり、和声理論はもちろん、既存の対位法理論や旋法理論をそのままあてはめることはできない。しかし、これまでの研究ではこの部分の上声部は「即興的」「ラプソディック」などと形容されることが多く、その音高構造が研究の主要主題となることはほとんどなかった。当時の記譜法は、少なくとも音高の並び方に関しては一元的に決定できるため、リズムの問題に比べ研究者の興味を引かなかつたのかもしれない。

部分的な音高構造の写本ごとの違いを指摘している例などを別にして、レパートリー全体の構造を考察するものはほとんど見あたらない。20世紀のもので唯一といってよいのが1971年のRaymond Ericksonの博士論文である。彼は、当時としては珍しいコンピュータ解析を用いて上声部とテノルとの音程の分布を調べ、圧倒的に協和音程が多いと結論した²⁹。もっともこの研究は、当時の理論書で不協和音と考えられていた長短6度を、長短3度と同じ不完全協和音程として扱っているという問題があり、批判を受けた。

上声部の音高構造の問題を本格的に扱った研究が出てきたのは、21世紀になってからと言ってよいかもしれない。2001年Steven C. Immelは、理論書『ヴァチカン・オルガヌム論文』の中の譜例と《オルガヌム大全》の上声部の類似を指摘した。『ヴァチカン』については第3節でも少し触れたが、13世紀前半に筆写されたとされる作者不明の理論書で、単独の写本Biblioteca Apostolico-Vaticana, Ottob. lat. 3025のみで伝わっている。内容は大きく分け

て導入部、オルガヌムの規則と実例、3つの2声オルガヌム曲の3部分からなる。最も興味深いのはオルガヌムの規則と実例の部分で、31の対位法の規則が計343の短い実例とともに書かれている。例えば、最初の部分では、まず題名と短い説明があり、次に「もし聖歌が2度上行し、オルガヌムがオクターヴ上で始まるならば、オルガヌムは3度下行し、5度になる」という第1の規則が書かれ、続いてテノルが2度上行した場合のオルガヌムのメリスマの譜例が11あげられている。

『ヴァチカン』の中の譜例と《大全》のメリスマとが似た性質を持っていること自体は以前から気づかれていたものの、詳しい検討はなされていなかった。Immelの論文は具体的な例を多数あげ、《大全》のメリスマと『ヴァチカン』の譜例で酷似しているものが多いこと、さらにそれらのメリスマの多くは「同音反復を用いた下行」「複数の逸音」などの定型として説明できることを示した。そのうえで、『ヴァチカン』であげられているメリスマを《大全》作曲のための素材を系統的に提示した「文法書」としてとらえ、両者は記譜を前提とした同じ音楽的環境を共有していただろうと結論付けている³⁰。

《大全》の上声部のメリスマが具体的にどのように作られているのかを追求した研究としては、2004年のJennifer Louise Roth-Burnetteによる口頭発表もあげられる。特定の旋律型を共有する聖歌のグループを例に、それらをテノルとした2声オルガヌムの上声部が同じ旋律型を素材として使っていることを指摘したものである³¹。

筆者自身も博士論文の中で上声部の構造について考察を試みているので、ご参照いただきたい。

5. 今後の展望

《オルガヌム大全》の研究史を分野ごとに考察した結果、今後の展望についてもある程度見えてきたように思う。過去に盛んであったリズム研究が同様の隆盛を保つことはないであろうが、残された未解決の問題について少しずつでも議論が進むことを望みたい。また、音楽の周辺の状況に関する研究は近年勢いを増しており、今後も新しい事実の指摘や新しい視点からの研究が期待される。上声部のメリスマに関しては研究が進んでいなかったが、周辺状況に関する研究の進展をふまえたうえで再び音楽自体に戻ろうという試みとして、今後豊かな可能性をもつ分野だといえよう。

注

- 1 グラウト、D.J.、C.V. パリスカ『新西洋音楽史 上』(*A History of Western Music*. 5th edition. New York, 1996) 戸口幸策、津上英輔、寺西基之訳、東京：音楽之友社、1998年、144頁。

- 2 皆川達夫 「マニユス・リベル・オルガニ——ノートル・ダム楽派序説」、『立教大学研究報告、人文科学』第19巻、1966年、27-28頁。なお、ラテン語原文は Reckow, Fritz. *Der Musiktraktat des Anonymus 4*. Wiesbaden: Franz Steiner, 1967, 46.
- 3 J. H. Baxterによれば、1898年にWilhelm Meyerが第4無名者の記述と写本 [F] Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Plut. 29.1の内容との関連に気づいたのが最初だという。
- 4 Roesner, Edward. “Magnus liber.” In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians, second edition*. 15, 594.
- 5 Roesner, Edward, ed. *Le magnus liber organi de Notre-Dame de Paris*. Monaco: Éditions de l’Oiseau-Lyre, 1993-.
- 6 原文はReckow 1967: 82. (注2) 参照。和訳は、明記してある場合を除き筆者による。
- 7 『計量音楽論』の第12章以降は、主要写本である [V] (Ms. Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, vaticano latino 5325)、[B] (Ms. Brugge, Stadsbibliotheek, 528)、[P] (Ms. Paris, Bibliothèque Nationale, fonds latin 16663) のうちPのみにしか含まれていない。ガルランディア著作の*De mensurabili musica*と明記されているのはPのみであり、またPはヒエロニムス・デ・モラヴィアによって編集された形をとっているため、VやBとは別の理論書として扱う場合もある。Reimer, Erich. *Johannes de Garlandia: De mensurabili musica*. Wiesbaden: Franz Steiner Verlag GMBH, 1972, 1, 18-29.
- 8 4声曲の作曲理論上、2オクターヴにわたって音を配置するのを標準的とする方法。
- 9 Reimer 1972: 1: 96. (注7)
- 10 Fallows, David. “Review of *Le Magnus Liber Organi de Notre-Dame de Paris*, vol. 1: *Les quadruple et tripla de Paris*.” *Early Music*. 22/3 (1994): 503; Taruskin, Richard. *The Oxford History of Western Music*. New York: Oxford University Press, 2005, 1, 173-183.
- 11 プリカとは本来単旋聖歌で「融化」と呼ぶ特殊な歌い方を示す符号であったが、オルガナムでは単音符やリガトゥラに加えてその音価（リガトゥラでは最後の音価）を2分割することを示す。分割された音価の前半は本来の音高で、後半は符号が上向きの場合より高い音、符号が下向きであればより低い音（大半は2度上か下であるが、例外もある）を歌う。
- 12 ガルランディアでは、リズムモードの原則を説明した第1章ではなく、色々な場合の例をあげて説明した第4章にのみこの形が登場する。3音リガトゥラがLLLとなるのは本来の形ではないが、モテットのテノルなどで実際によく使われるとある。Reimer 1972: 1: 55. (注7)
- 13 この形もガルランディア第1章にはなく、第4章のみに登場する。ただし、第4章では4li+3li+3li…の形のほうを第6モード別形としている。Reimer 1972: 1: 56. (注7)
- 14 Reimer 1972: 1: 88-89. (注7)
- 15 Ludwig, Friedrich. “Die liturgischen Organa Leonins und Perotins.” In *Riemann-Festschrift gesammelte Studien*, 200-213, 1909. Reprint ed. [N. P.] : Hans Schneider Tutzing, 1965; Adler,

- Guido ed. *Handbuch der Musikgeschichte*. Frankfurt am Main: Frankfurter Verlags-Anstalt, 1924, 185-186; Wagner, Peter. "Zum Organum *Crucifixum in carne*." *Archiv für Musikwissenschaft*. 6(1924): 404-406; Handschin, Jacques. "Zu den 'Quellen der Motetten ältesten Stils'." *Archiv für Musikwissenschaft*. 6(1924): 247-248; Hughes, Dom Anselm ed. *Early Medieval Music up to 1300*. London: Oxford University Press, 1954, 343-345.
- 16 Apel, Willi. "From St. Martial to Notre Dame." *Journal of the American Musicological Society*. 2/3(1949): 145-158; Waite, William G. "Discantus, Copula, Organum." *Journal of the American Musicological Society*. 5(1952): 77-87; Waite, William G. *The Rhythm of Twelfth-Century Polyphony*. New Haven: Yale University Press, 1954; Apel, Willi and William G. Waite. "Communications." *Journal of the American Musicological Society*. 5/3(1952): 272-276; Husmann, Heinrich. *Die mittelalterliche Mehrstimmigkeit*. Koeln: Arno Volk-Verlag, 1955(?); Bukofzer, Manfred F. "Review of *The Rhythm of Twelfth-Century Polyphony*." *Notes*. 12/2(1955): 232-236; Karp, Theodore. "Towards a Critical Edition of Notre Dame Organum Dupla." *The Musical Quarterly*. 52/3(1966): 350-367; Tischler, Hans. "A propos a Critical Edition of the Parisian Organa Dupula." *Acta Musicologica*. 40(1968): 28-43.
- 17 Coussemaker, Edmond de. *Scriptorum de musica mediæ ævi*, 4 vols. Facsimile ed. (1st ed., Paris, 1864-1876) Hildesheim: Georg Olms, 1963, 1, 114.及^レReckow 1967: 2: 35-36. (注 2)
- 18 Reckow 1967: 2: 36. (注 2); Reckow, Fritz. *Die Copula: Über einige Zusammenhänge zwischen Satzweise, Formbildung, Rhythmus und Vortragsstil in der Mehrstimmigkeit von Notre-Dame*. Mainz: Akademie der Wissenschaften und der Literatur, 1972; Yudkin, Jeremy. "The Copula According to Johannes de Garlandia." *Musica Disciplina*. 34(1980): 67-84.
- 19 Eggebrecht, Hans Heinrich. "Organum purum." In *Musikalische Edition im Wandel des historishcen Bewußtseins*, 108-110. Ed. by T. G. Georgiades. Kassel: Bärenreiter, 1971; Reimer 1972: 2: 35-39. (注 7); Tischler, Hans. "The Structure of Notre-Dame Organa." *Acta Musicologica*. 49/2(1977): 197; Roesner, Edward. "Johannes de Garlandia on *Organum in speciali*." *Early Music History*. 2(1982): 129-160.
- 20 Treitler, Leo. "Regarding Meter and Rhythm in the *Ars Antiqua*." *The Musical Quarterly*. 65(1979): 528; Sanders, Ernest H. and Leo Treitler. "Comments and Issues." *Journal of the American Musicological Society*. 33/3(1980): 602-607; Sanders, Ernest H. "Consonance and Rhythm in the Organum of the 12th and 13th Centuries." *Journal of the American Musicological Society*. 33/2(1980): 270-272; Tischler, Hans. "A Propos Meter and Rhythm in the *Ars Antiqua*." *Journal of Music Theory*. 26/2(1982): 313-329; Treitler, Leo. "Regarding 'A Propos Meter and Rhythm in the *Ars Antiqua*.'" *Journal of Music Theory*. 27/2(1983): 217-218; Yudkin, Jeremy. "The Rhythm of Organum Purum." *The Journal of Musicology*. 2/

- 4(1983): 374-376.
- 21 Duckles, Vincent et al. "Musicology." In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, second edition. 17, 491.
- 22 Treitler, Leo. "Homer and Gregory: The Transmission of Epic Poetry and Plainchant." *The Musical Quarterly*. 60(1974): 333-372; Idem. "Der vatikanische Organumtraktat und das Organum von Notre Dame de Paris: Perspektiven der Entwicklung einer schriftlichen Musikkultur in Europa." *Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis*. 7(1983): 23-31.
- 23 Busse Berger, Anna Maria. "Mnemotechnics and Notre Dame Polyphony." *The Journal of Musicology*. 14/3(1996): 263-298; Idem. *Medieval Music and the Art of Memory*. Berkeley and Los Angeles, California: University of California Press, 2005.
- 24 Roesner, Edward. "The Problem of Chronology in the Transmission of Organum Duplum." In *Music in Medieval and Early Modern Europe*, 378. Ed. by I. Fenlon. Cambridge: Cambridge University Press, 1981. なお第4無名者を英訳しているYudkinは、もう少し穏便に「編集する」という解釈を採用している。Yudkin, Jeremy. *The Music Treatise of Anonymous IV: A New Translation*. Neuhausen-Stuttgart: American Institute of Musicology Hänssler-Verlag, 1985, 39.
- 25 Roesner, Edward. "Who 'Made' the *Magnus Liber*?" *Early Music History*. 20(2001): 227-266.
- 26 Wright, Craig. "Leoninus, Poet and Musician." *Journal of the American Musicological Society*. 39/1(1986): 1-35; Idem. *Music and Ceremony at Notre Dame of Paris 500-1550*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.
- 27 プロチェッショナーレとは、行列用の聖歌、典礼注記、集祷文が収められた典礼書。Baltzer, Rebecca A. "The Geography of the Liturgy at Notre-Dame of Paris." In *Plainsong in the Age of Polyphony*, 45-64. Ed. by T. F. Kelly. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.
- 28 Page, Christopher. *The Owl and the Nightingale: Musical Life and Ideas in France 1100-1300*. London: J. M. Dent & Sons Ltd., 1989; Holsinger, Bruce W. *Music, Body and Desire in Medieval Culture: Hildegard of Bingen to Chaucer*. Stanford, California: Stanford University Press, 2001.
- 29 Erickson, Raymond Frederick Paul. "Rhythmic Problems and Melodic Structure in Organum Purum: A Computer-Assisted Study." PhD. Dissertation, Yale University, 1971.
- 30 Immel, Steven C. "The Vatican Organum Treatise Re-examined." *Early Music History*. 20(2001): 121-172.
- 31 2004年11月12日シアトルでのAmerican Musicological Society/Society for Music Theory 合同大会における発表。これは現在未出版であり、博論執筆の最終段階とのことである。

History and perspective of the *Magnus liber organi* studies

HIRAI Makiko

The *Magnus liber organi* is well known as one of the most important titles in medieval music history. However, the fact that the study of this repertory has made a remarkable development in these last few decades has not attracted due attention in Japan. This paper specifies several fields of the *Magnus liber* studies and describes important papers and overall current in each field.

One of the most remarkable events in recent years is Edward Roesner's effort to enlarge the scope of the *Magnus liber organi* to include not only two-voice organa but also three- and four-voice organa, related conducti, and motets. This attempt has received mixed responses and we should watch carefully whether the new definition will become established.

In the early history of the *Magnus liber* studies, maximum effort was spent to study rhythm because the rhythm of the upper part of the held-note section was difficult to determine. Many studies attempted to give a plausible interpretation of ambiguous explanations in medieval treatises and provided fierce debates. This paper argues that these studies were motivated to establish the *Urtext* of the *Magnus liber organi* as "a masterpiece by a great artist." With the "new musicology" current in the 1980s, this field seemed to lose momentum and gave room to various studies exploring the social background of organum performance. This new trend is still very active and achieving significant results.

The study of the pitch structure of the duplum voice of the held-note section fell behind and did not make remarkable progress until quite recently. During the 21st century, a few persuasive studies in this field have begun to appear on stage. Analysis of music itself, combined with the knowledge of the performance practice, could be the next field with brilliant perspective in the near future.