

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 —

遠藤衣穂

はじめに

およそ14世紀から16世紀までの間、ミサ曲というジャンルは、ヨーロッパにおける芸術音楽の創作の中核をなしていた。この約200年の間に、ミサ曲の作曲様式は劇的な変化を遂げる。その変化を促す契機となった要因のひとつとして、キリエからアニュス・デイまでの5つのミサ通常文楽章をいかに扱うかという問題に対する、音楽家の姿勢の変化が挙げられる。従来の研究者達は、ミサ曲を構成する楽章間に明らかな音楽的統一性のあるミサ曲に重大な関心を寄せ、その歴史的意義を高く評価してきた。一方、現存する15世紀初期の写本には、楽章間に音楽的統一性のない組ミサやミサ・サイクルが多数筆写されているが、これまで歴史の叙述にのぼることはほとんどなかった。このような作品が存在していたために、中世末期からルネサンス最初期への移行期として位置付けられる、この14世紀末から15世紀初期という時代は、ミサ曲史における「不毛の時代」とみなされてきたのである。しかし、未解決の問題が山積する初期多声ミサ曲史の全体像を明らかにするためには、これらの作品をも視野に入れた、より包括的な研究を行う必要がある。

本論では、15世紀前半に活躍したフランスの作曲家ギヨーム・ルグラン Guillaume Legrant の作品を例に、この問題について考えてみたい。

1. 15世紀初期までのミサ曲概観

ローマ・カトリック教会で年間を通じて行われる様々なミサの礼拝式文において、その都度変化する部分を「ミサ固有文」、常に同じ式文が歌われる部分を「ミサ通常文」と呼ぶ。ミサ通常文は、キリエ Kyrie (憐れみの讃歌)、グロリア Gloria (栄光の讃歌)、クレド Credo (信仰宣言)、サンクトゥス Sanctus (感謝の讃歌)、アニュス・デイ Agnus Dei (平和の讃歌) の5つの部分からなり、その各々のテキストに旋律をつけたものを「ミサ通常文聖歌」と呼ぶ。クレド以外の4つのミサ通常文聖歌は、6世紀から7世紀にかけてローマ典礼のミサに取り入れられたと言われている。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11世紀初頭のことである。

初期のミサ通常文聖歌は、一般信徒達の間で口頭伝承されていた。聖歌の旋律が記譜されるようになったのは9世紀に入ってからのことで、クレドを除く4つのミサ通常文聖歌は、

10世紀以降に成立した写本により数多く伝えられている。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ため、聖歌を収めた初期の写本にクレドが含まれていることはきわめて稀である。本来、ミサ通常文聖歌は会衆が歌うものであったが、8世紀頃から11世紀末までの間に、大きな教会や修道院では、司祭や専門的な訓練を受けた聖歌隊の歌手達がすべての通常文聖歌を会衆にかわって歌うようになっていった。

多声によるキリエ、サンクトゥス、アニュス・デイは12世紀以降、グロリアは13世紀以降の写本にあらわれる。多声によるクレドが写本に登場するようになるのは、14世紀以降のことである。14世紀になると、それまで単旋律聖歌の形で歌い継がれてきたミサ通常文のテキストが、多声により作曲され、歌われることが一般的になる。このように多声により作曲されたミサ通常文の個々の部分のことを「ミサ通常文楽章」と呼ぶ。当初、ミサ通常文の5つの楽章は、それぞれ単独の多声楽曲として作曲され、写本に収められていた。初期の多声ミサ曲を伝える写本では、5つのミサ通常文楽章を曲種別に分類してまとめ、それを典礼で演奏する順序どおりに収めている。¹ すなわち、まずキリエを何曲か続けて筆写した後にグロリアを何曲か続けて筆写し、その後続けてクレドが何曲か筆写され、さらにサンクトゥスだけ、アニュス・デイだけを連続して筆写した部分が続く。

このような伝統的な写本の構成に変化が生じたのは、中世末期、ちょうど14世紀後期から15世紀初期にかけてであった。この時期、グロリアを1曲筆写した直後にクレドを1曲筆写する、あるいはサンクトゥスを1曲筆写した直後にアニュス・デイを1曲筆写するという具合に、2つのミサ通常文楽章を一對の組にして連続して筆写した事例(これを「組ミサ Mass pair」と呼ぶ)や、キリエからアニュス・デイまでの5つのミサ通常文楽章を1曲ずつ連続して筆写した事例(これを「ミサ・サイクル Mass cycle」と呼ぶ)が数多く写本に登場するようになる。このように、ミサ通常文の複数の楽章をひとまとまりのものとして捉えようとする傾向は、特に15世紀初期に北イタリアで編纂された写本に顕著に現れている。² その中には、組やサイクルを構成する楽章同士の間にも音楽的な類似性が認められるものが含まれており、研究者達の注目を集めるようになる。やがて、ミサ通常文全体を一人の作曲家が通作することが一般的となり、1450年代以降、5つのミサ通常文楽章に共通の冒頭動機と定旋律を用いた「循環ミサ曲 cyclic Mass」がこのジャンルの主流となる。この時期、多声ミサ曲の創作に重大な変化が起きたことが、現存する写本の構成および作品の音楽様式から読み取ることができる。

2. 研究史概観

中世・ルネサンス期のミサ曲に関する研究は、非常に長い歴史をもつ。そのごく初期の段階から、組ミサやミサ・サイクルの形態で写本に筆写されている多声ミサ通常文楽章には、強い関心が寄せられてきた。とくに、組ミサやミサ・サイクルの起源と成立をめぐる謎に、

多くの研究者達が挑み続けてきた。彼らは、組ミサやミサ・サイクルを構成する諸楽章が、どのような形で有機的に結びつけられているのかを解明することに重点を置いてきた。その中には、15世紀後半以降に主流となる循環ミサ曲の前兆を示唆する統一手法が用いられており、研究者達の注目を集めてきた。

1960年代以降、組ミサやミサ・サイクルを収めた15世紀初期の写本の研究が盛んに行われるようになる。その先駆けとなったのがハムによる研究であった。³ ハムは、多声ミサ曲を収めた15世紀初期の主要写本を網羅した調査を行い、写本に組ミサやミサ・サイクルの形で筆写されたミサ通常文楽章の間で、ある4つの音楽的要素が一致する傾向が強いことを突き止めた。すなわち、1) 音部記号と調号、2) 声部数と歌詞を持つ声部の数、3) 終止音、そして4) メンスーラである。ハムは、楽章間の音楽的関連性の度合いを測るための判定基準として、この4つの要素に注目することが有効である、ということを提唱したのである。この仮説は、以後、今日に至るまで広く支持されることになる。

ハムが調査した写本の中には、この4つの要素のうちのすべて、あるいはいくつかは、楽章間で一致していない組ミサやミサ・サイクルが多数筆写されていた。しかし、ハムはそれらを項目ごとに列挙するにとどめ、そのような作品が存在する理由については何も触れていない。

ハムの研究の矛盾点を見事に指摘し、批判したのがゴセットであった。ゴセットは、ハムの注目した4つの要素による楽章間の関連性というのは、数多くある楽章間の統一手法のひとつにすぎず、それが欠如していても、作曲の段階で楽章同士が関連付けられていなかったということの証明にはならないと主張し、⁴ 組ミサやミサ・サイクルの形成にまつわる様々な状況を視野に入れた詳細な判定基準の分類を行った。さらにゴセットは、組ミサとミサ・サイクルの正確な叙述を試みるならば、従来の推測をはるかに超えた複雑な内容になるであろうことを示唆した。⁵ ゴセットの主張は、問題の本質をまことに的確に捉えている。しかし、ゴセット自身も依然としてこの4つの要素にかわる新たな統一手法を発見することに固執していた。

このように、従来の研究では、音楽的な諸要素により有機的に統一された組ミサやミサ・サイクルに研究の焦点が当てられ、一方、音楽的なまとまりが希薄な組ミサやミサ・サイクルは、たとえその諸楽章が連続して写本に筆写されていたとしても、研究対象として注目されることはほとんどなかった。その根底には、これらの作品は互いに無関係な楽曲の寄せ集めであるという認識、つまり、写本を編纂する過程で偶発的に生まれたものであるか、あるいは作曲家ではなく写本編纂者または写譜者が既存のミサ楽章を継ぎはぎして作り上げたものであるから研究対象としての価値は低い、という考え方があった。従来の研究者達は、これらの作品を一律に「写譜者がまとめた組ミサ scribal pair」と呼び、「作曲された組ミサ compositional pair」、すなわち音楽的なまとまりのある組ミサとは区別してきた。音楽的な

まとまりのある組ミサでは、作曲の段階から2つのミサ楽章が組として構想されていたということが音楽的に示唆されており、したがって研究の価値があると考えられてきた。それに対して、音楽的なまとまりのない組ミサには、2つのミサ楽章が組として作曲されたことを示す音楽的な証拠がないため、おそらく作曲の構想の段階で互いに無関係であった2つのミサ楽章を、写譜者が無造作に組み合わせて組ミサに仕立てたのだと一般に考えられてきた。そして、そのようにして作られた組ミサには作曲家の意図が絡んでいないため研究対象としての価値は低い、と見なされてきたのである。

このような考え方は、現代譜を校訂する際の楽曲の並べ方にも色濃く反映されている。ミサ楽章を作曲家の全集に収める際、実際に写本で筆写されている曲順は無視され、かわりにミサ楽章の音楽的な「まとまり」を意識した楽曲の配列法が好んで採択される傾向にある。つまり、2つの楽章が何らかの音楽的要素なり音楽素材を共有している場合には、たとえ写本のなかでばらばらに筆写されていても、それらを「組ミサ」として並べて現代譜に掲載している。反対に、2つの楽章が写本のなかで連続して筆写されていたとしても、そこに際立った音楽的関連性が見出せない場合には組ミサとはみなされず、現代譜には単独楽章として個別に掲載されるということがしばしば行われてきたのである。

一例を挙げると、チコニアの作品全集⁶に収められた第3曲目のグロリアと第4曲目のクレドは、音楽的な関連性が明白であることを理由に「チコニアの組ミサ」としてこの全集に掲載されているが、現存するどの写本を見てもそれらは連続して筆写されていない。⁷ 反対に、同全集の第6曲目のグロリアと第10曲目のクレドは、写本のなかでは連続して筆写されているにもかかわらず、決定的な音楽的関連性がないという理由から、組ミサではなく単独楽章として全集に掲載されている。⁸ このように、2つの楽章が「組ミサ」であるか否かを見極める際に、常にハムの提唱した判定基準が拠り所とされてきた。初期多声ミサ曲の研究史において、音楽的なまとまりのある組ミサの優位性が、今日まで一貫して強調され続けてきたのである。

3. 問題提起

そもそも「音楽的なまとまり」のある組ミサとは、一体何を意味するのであろうか。先行研究によれば、基本的にはハムが注目した4つの要素が一致するようなグロリアとクレド、サンクトゥスとアニュス・デイの対を指しているが、多くの場合、それに加えて何らかの音楽素材を共有するようなミサ楽章の対を指している。具体的には、1) 同じ冒頭動機や結尾動機を持つ場合、2) 同じ定旋律を最上声部でパラフレイズする、あるいはテノル声部に用いる場合、3) 一方の楽章が他方のコントラファクトゥムである場合、4) 同じリズム動機や旋律型が声部間で模倣される場合、5) 音楽様式全般が類似している場合、などがこれにあたる。サンクトゥス―アニュス・デイの組ミサの場合、同じランクの祝日と関連のある定

旋律やトロースを用いることにより、典礼上のまとまりがここに加わることもある。

このような音楽素材を共有する組ミサは、作曲の構想段階ですでにまとまりのある組ミサを書こうという意識が作曲家にあったことを示唆している、と一般的に考えられてきた。先行研究において、ミサ曲の楽章間に音楽的なまとまりがあるか否かを見極めることに重点が置かれてきたのは、作曲家自身が構想した組ミサやミサ・サイクルを、偶発的に出来たそれらから慎重に区別することが研究の前提条件であると考えられてきたからに他ならない。

現代譜において、音楽的な関連性のあるミサ楽章を並べて掲載することがしばしば行われてきたわけであるが、このような楽曲配列法を採用することには確かにそれなりの意義はある。しかし、写本により伝えられた曲順を無視してこのように並べ替えられた全集を眺めていると、音楽的関連性のあるミサ楽章を組み合わせたものが正統な組ミサであり、たとえ写本のなかで連続して筆写されていてもそこに音楽的な関連性がなければ、それは写譜者がまとめた組ミサにすぎず、訂正する必要がある、という偏った物の見方を無意識に刷り込まれているように思われてならない。現存する写本のなかには、楽章間の関連性が希薄な組ミサが多数筆写されているが、このような、いわば「写本上の組ミサ manuscript pair」もまた、15世紀初期における「組ミサ」の演奏習慣を表している可能性がある。未解決の問題が山積する初期多声ミサ曲史の全体像を明らかにするためには、音楽素材によるまとまりを持たない組ミサに注目し、そのような作品がなぜ現存する写本に残されているのかという問題について、慎重に検証する必要がある。そこで、本論ではギヨーム・ルグランの組ミサを例に、この問題について考えてみたい。

4. 分析事例：G.ルグランの組ミサ

ギヨーム・ルグラン Guillaume Legrant (生没年不詳) は、1405年から1449年にかけて活躍したフランスの作曲家である。現存する作品は、グロリア1曲、クレド2曲、ヴィルレー4曲の計7曲のみである。このうちグロリアは、Q15写本⁹ (Q15 no.50, ff.56v-57)、カノニチ写本¹⁰ (Ox no.244, ff.104v-105)、アオスタ写本¹¹ (Ao no.59, ff.63-64)、トレント92写本¹² (Tr 92 no.1429, ff.74v-75) の4つの写本によって今日に伝えられている (表1 a)。¹³ 2つのクレドのうち、ひとつはQ15写本 (Q15 no.51, ff.57v-59) とカノニチ写本 (Ox no.245, ff.105v-107) の2つの写本によって伝えられ (表1 b)、もうひとつは、アオスタ写本 (Ao no.80, ff.99v-102) によってのみ伝えられている (表1 c)。注目すべきことに、Q15写本とカノニチ写本に伝わるクレドは、両写本の中でグロリアと連続して筆写されているのに対し (Q15 nos.50/51, Ox nos.244/245)、アオスタ写本に伝わるクレドは、グロリアとは離れた所に収められている (Ao nos.59/80)。ここで、グロリアと2つのクレドの関係について、まず音楽的側面から考えてみたい。

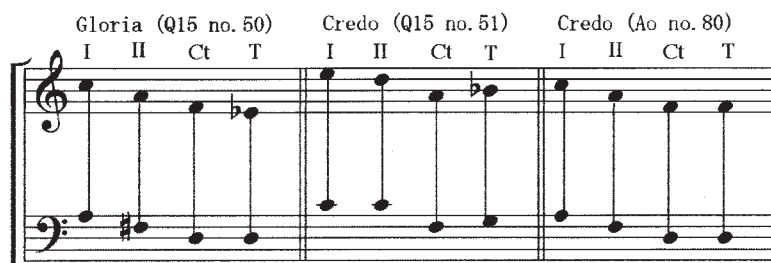
1) Q15写本およびカノニチ写本のグロリアとクレド (Q15 nos.50/51; Ox nos.244/245)

このグロリアとクレドに共通する特徴は、全声部に歌詞が付けられている点、および2声書法(カントゥスIとII)による部分と3声書法(カントゥスI、コントラテノル、テノル)による部分が規則的に交替する楽曲構成にある(表1 a, b:「声部数」¹⁴⁾。¹⁵ さらに、この2声と3声の交替に伴い、2種類のメンスーラが交互に用いられる点でも、両楽章は一致している(表1 a, b:「メンスーラ」)。¹⁶ しかし、音部記号、¹⁷ 終止音、用いられているメンスーラの種類は両楽章の間で一致しない。また、グロリアの総音域はクレドのそれよりも3度低い。

表1. ルグランのミサ楽章の構成

現代譜作品番号 (CMM11/2)	声部数	音部記号 C1 C2 C3 C4 C5	終止音	メンスーラ	写本
a Gloria (no.5)	2 ² /3 ³	C1 C3 C4 C4	G	CΦ×4	Q15 no.50; Ox no.244; Ao no.59; Tr 92 no.1429
b Credo (no.6)	2 ² /3 ³	C1 C1 C3 C2	C	⊙C×8	Q15 no.51; Ox no.245
c Credo (no.7)	2 ² /3 ³	C2 C2 C4 C4	G	CΦ×8	Ao no.80

音域



両楽章は、音楽様式の面でも多くの点で異なる。グロリアの2声部分は、2分割のメンスーラによるホモフォニックな様式で書かれている。カントゥスIの音域はカントゥスIIよりも全体に3度高いが、カデンツの直前にしばしば声部交差が生じる。グロリアの3声部分は3分割系のメンスーラで書かれ、3つの声部が時に協調し、時に独立するような、自由に生き活きとしたリズムを刻む。また、3声部間で同じリズム型の掛け合いを行う箇所がいくつかある。¹⁸ このような声部間のリズムの模倣は、グロリアの3声部分にしかあらわれない。

一方、クレドの2声部分におけるカントゥスIとIIは同じ音域で書かれ、声部交差は至る所で起きる。グロリアの2声部分にはなかったシンコペーションによる楽句が両声部に現れ、¹⁹ 新しいフレーズの冒頭において同じ旋律型が声部間で模倣されるなど、²⁰ グロリアとは異なる2声部間の関係がここにはある。すなわち、グロリアの2声部分では、カントゥスIがあくまでも主旋律を担い、カントゥスIIはそれに寄り添うように和声を支えるのに対し、

クレドの2声部分では、カントゥスIとIIが頻繁に声部交差をしつつ一体となって主旋律を紡いでおり、両声部がより対等の関係にあることがわかる。

クレドの3声部分は、2分割のメンスーラにより全声部が終始同じリズムを刻む、厳格なコンドゥクトゥス様式で書かれており、グロリアの3声部分にみられたような声部間のリズム模倣は生じない。

このようなグロリアとクレドの様式上の相違は、次のように言い換えることができるだろう。グロリアでは2声部分と3声部分の間に静と動の明確なコントラストがある。すなわち、2分割のメンスーラで聖歌のように淡々と歌詞を歌う2声書法と、3分割のメンスーラで世俗曲のようなリズムの躍動に溢れた3声書法の明確な対比がある。このような対照的な響きが楽曲中に幾度も交替して現れるところに、このグロリアの音楽的な面白さがある。それに対し、クレドでは、2声部分の方が世俗曲風の活発なリズムを刻み、3声部分は全声部が歩みを揃えて歌詞を明瞭に唱えていくという、グロリアの場合とは逆の特徴が各部分にみられる。またグロリアと異なり、2声部分と3声部分がともに2分割系のメンスーラで書かれているので、2声部分と3声部分の規則的な交替があるにもかかわらず、一貫して2分割の流れに乗ってタクトゥスが刻まれていく。さらに、クレドは、カントゥスIとIIがほぼ均質な様式で書かれた2声部分とコンドゥクトゥス様式による3声部分で書かれており、楽曲全体を通して全声部がひとつに溶け合った豊かな響きが生みだされている。つまり、グロリアでは柔軟に変化するリズム感の対比に興味注がれているのに対し、クレドでは響きの豊かさが楽曲全体を通して追究されている。

2) アオスタ写本のグロリアとクレド (Ao nos. 59/80)

すでに述べたように、ルグランのグロリアはアオスタ写本にも収められており、そこにはルグラン作のもうひとつのクレドが伝えられている。これらの作品は、アオスタ写本の第2部分、すなわちミサ曲を楽章ごとに分類して収めている部分に筆写されているため、グロリアはグロリアのセクションに、クレドはクレドのセクションに別々に収められている。

大変興味深いことに、アオスタ写本のクレドは、グロリアと多くの特徴を共有している。²¹ 2声部分と3声部分が規則的に交替する楽曲構成、それに伴って交替するメンスーラの種類、そして終止音がびたりと一致する(表1 a, c)。音部記号は異なるが、各声部の音域は一致している(表1:「音域」)。さらに、音楽様式の面でも多くの類似点がある。まず、楽曲冒頭の2声部分におけるカントゥスIとIIは、両楽章とも同じ声部進行で始まり、終止する(譜例1 a, b: AとB)。²² このような冒頭楽句の類似性は、Q15写本およびカノニチ写本のクレドにはみられなかったものである。

譜例1. ルグランのグロリアとクレド (Ao no.80) : 冒頭部分の類似性

a. グロリア (Ao no.59=Q15 no.50) : 第1～6小節

Et in ter-ra pax ho-mi-ni-bus bo-ne vo-lun-ta-tis.

Et in ter-ra pax ho-mi-ni-bus bo-ne vo-lun-ta-tis.

b. クレド (Ao no.80) : 第1～4小節

Pa-trem o-mni-po-ten-tem.

Pa-trem o-mni-po-ten-tem.

譜例2. ルグランのグロリアとクレド (Ao no.80) : 類似したフレーズの比較

a. グロリア (Ao no.59=Q15 no.50) : 第45～6小節

Qui se-des ad dex-te-ram pa-tris, mi-se-re-re no-bis.

Qui se-des ad dex-te-ram pa-tris, mi-se-re-re no-bis.

Qui se-des ad dex-te-ram pa-tris, mi-se-re-re no-bis.

b. クレド (Ao no.80) : 第113～5小節

Con-fi-te-or u-num ba-pti-sma in re-mis-

Con-fi-te-or u-num ba-pti-sma in re-mis-

Con-fi-te-or u-num ba-pti-sma in re-mis-

楽曲内部にも類似したフレーズがいくつかみられる。グロリアの第10小節とクレド(Ao no. 80)の第9～10小節、グロリアの第45～6小節とクレドの第113～5小節(譜例2)などがその良い例で、両楽章の声部進行を比較するときわめて類似していることがわかる。

さらに、グロリアとクレドの3声部分において、新たなフレーズの入りが各声部とも同じリズムで順々に受け継がれていく箇所がみられる。²³ 両楽章の2声部分は、どちらも2分割のメンスーラによるコンドゥクトゥス様式で書かれている。また、カントゥスIの音域がカントゥスIIよりも3度高い点も同じである。両楽章の終結部分にあたる〈Amen〉部分は、ブレヴィス単位の和音進行で簡潔に歌われ、オクターヴ跳躍終止により $g-d'-g'$ の和音で曲を閉じる。以上述べてきたアオスタ写本のグロリアとクレドに共通する特徴は、Q15写本およびカノニチ写本のグロリアとクレドにはまったくみられないものである。

以上の分析内容を整理しよう。Q15写本およびカノニチ写本によって伝えられたルグランのグロリアとクレドは、写本に連続して筆写されているにもかかわらず、2声と3声が交替する楽曲構成と全声部に歌詞が付けられている点以外に共通項は見あたらず、音楽的な結びつきは希薄である。一方、このグロリアはアオスタ写本にも筆写されており、同写本の離れた場所に筆写されているルグランのもうひとつのクレドと多くの共通点をもつ。つまり、音楽的な類似性のないグロリアとクレドが信頼のおける2つの重要な写本によって組ミサとして伝えられており、反対に音楽的な結びつきのあるグロリアとクレドは、現存する写本のなかでは組ミサとして伝えられていない。これは、一体何を意味するのだろうか。この謎に迫るために、3つの写本がルグランのミサ楽章をどのような形で伝えているかについて詳しく検証してみよう。

3) 写本における筆写年代

Q15写本は、ミサ曲を楽章ごとにまとめて筆写する従来の方式ではなく、組ミサやミサ・サイクルの形態で筆写した最初期の写本である。Q15写本は、三期にわたる筆写段階を経て、今日ある形に編纂されたと推定されている。²⁴ 筆写と編纂作業の大部分は、一人の写譜者により行われたと考えられている。写本の根幹をなす部分の筆写は、1420年頃から1425年頃にかけてパドヴァで行われた(第I段階)。現存するQ15写本は343フォリオからなるが、そのうちの132のフォリオがこの部分に属すると推定されている。その後、写本は一旦綴じられたが、再びほどかれ、1430～1435年頃にかけてヴィチェンツァで大胆な再編纂が行われた(第II～III段階)。この時、写譜者は第I段階で筆写した多くのフォリオを破棄し、²⁵ 楽曲を削除したり、あらたに追加したり、さらには曲の順番を入れ替えるために新しい紙に写し直すなどの大幅な改訂を行っている。

ルグランのグロリアとクレドは、Q15写本の第5ファシクル(ff.56v-59)に収められている。これは、1420～25年頃に筆写された写本編纂の第I段階に属する。カノニチ写本のグロリア

とクレドは、その数年後、1428～34年頃に筆写された第7ファシクルに収められている。²⁶ 一方、音楽的な結びつきの強いアオスタ写本のグロリアとクレドは、1435～43年頃に筆写された写本の第2部分に収められている。²⁷ クレドが収められているアオスタ写本の第9ファシクルで用いられている紙は、1430年頃のものであることがその透かし模様から推定されており、²⁸ 従ってこのクレドがアオスタ写本に筆写されたのは1430年以降のことであるということが推測される。

これはあくまで現段階において推定されている各写本の筆写年代であり、アオスタ写本のクレドが、Q15写本の第I段階の筆写が行われた1425年以前にはまだ作曲されていなかったことを裏付けるものではない。しかし、Q15写本の第I段階が筆写された時期にこのクレドがまだ作曲されていなかったという可能性も十分に考えられる。1430年代前半に行われたQ15写本の大掛かりな改編(第II～III段階)の際に、このクレドがQ15写本に追加されなかったということは、このクレドがQ15写本の編纂が終わった1430年代中頃以降に作曲されたことを示唆しているのかもしれない。

4) 写本におけるレイアウト

ところで、写本によってこれらのミサ楽章の声部のレイアウトが異なるのは注目に値する。Q15写本のグロリアとクレドは同じレイアウトで書かれている(図1)。見開きのヴェルソ(左ページ、すなわちフォリオの裏)最初の6段の五線にカントゥスIが筆写され、空白をあけずにその直後の6段目途中からテノル声部の筆写が始まる(図1:グロリア f.56v; クレド f.57v)。見開きのレクト(右ページ、フォリオの表)の最初の3段にはカントゥスIIが筆写され、4段目以下にコントラテノル声部が続く(図1:グロリア f.57; クレド f.58)。いわゆるクワイアブック形式のレイアウトである。カントゥスIには‘unus’‘chorus’、カントゥスIIには‘unus’という指示句が冒頭の2声部分と3声部分にのみ記されている。カノニチ写本のグロリアとクレドは、Q15写本とほぼ同じレイアウトをもつ。²⁹

一方、アオスタ写本のグロリアとクレドを比較すると、中間声部のレイアウトが異なることに気付く(図2)。まずグロリアは、見開きのヴェルソではなくレクトから筆写が開始され、上から順に、カントゥスI、カントゥスII、テノル声部、コントラテノル声部が筆写されている(図2:グロリア f.63)。続く見開きのフォリオでは、ヴェルソの全面にカントゥスIが筆写され、レクトには上から順にカントゥスII、テノル声部、コントラテノル声部が筆写されている(図2:グロリア ff.63v-64)。カントゥスIには‘duo’‘chorus’、カントゥスIIには‘duo’という指示句が各段落に記されている。一見したところ、声部の配置がQ15写本やカノニチ写本とは異なるが、各声部が独立した声部として記譜されているという点においては、Q15写本やカノニチ写本と同じ系統の史料から筆写されたものと類推される。

アオスタ写本のクレドは、見開きのヴェルソの最初の6段にカントゥスIが書かれ、7段

図1. Q15写本における声部のレイアウト

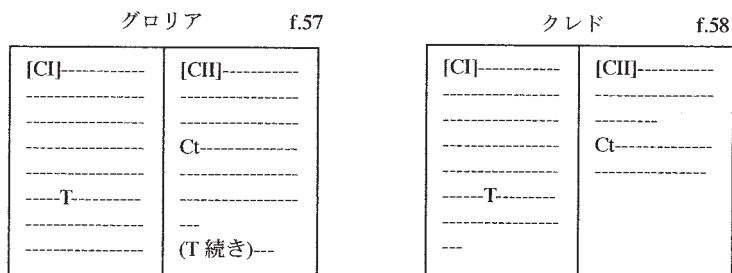
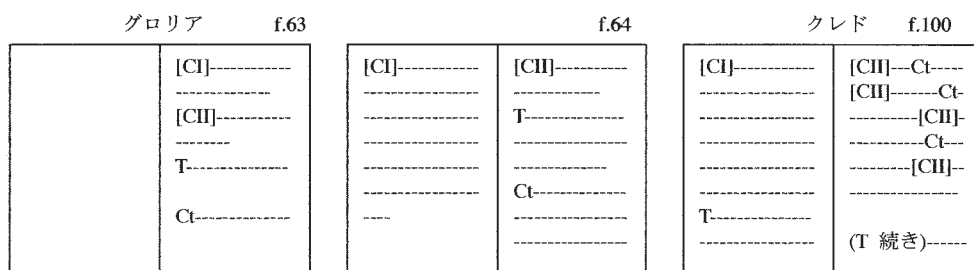


図2. アオスタ写本における声部のレイアウト



目から新たにテノル声部が筆写されている(図2:クレド f.99v)。この点ではQ15写本やカノニチ写本のレイアウトと同じである。しかし、見開きのレクトには、2声部分でのみ歌われるカントゥスIIと、3声部分でのみ歌われるコントラテノル声部が、あたかもひとつの声部であるかのように、ひとつの段に間断なく筆写されている(図2:クレド f.100)。そしてカントゥスIIの受け持つ部分には‘duo’、コントラテノル声部が受け持つ部分には‘contratenor’という指示句が交互に記されている(カントゥスIには‘duo’‘chorus’と記されている)。

このように、中間声部のレイアウトがグロリアとクレドで異なるということは、両楽章が同じ史料から筆写されたのではないということを示唆している。写本における声部のレイアウトから判断する限り、アオスタ写本の写譜者が筆写の手本にした史料において、このグロリアとクレドは組ミサとして収められてはいなかったものと類推される。

アオスタ写本のクレドの中間声部と同じレイアウトが、トレント92写本に筆写された同じグロリア(no.1429)の中間声部にも適用されている。ここでもやはり、レクトにカントゥスIIとコントラテノル声部を合体させた声部が筆写されている。³⁰ このことから推察して、トレント92写本のグロリアとアオスタ写本のクレドは、同じ史料に由来する可能性も考えられる。興味深いことに、トレント92写本のグロリアの筆写が終わった直後には、空白のフォリオが見開き4ページ分残されている(ff.75v-77)。³¹ これは、ちょうどアオスタ写本のクレド

が収まるスペースである。もしかすると、グロリアに引き続き、ここに同じレイアウトをもつアオスタ写本のクレドが筆写される予定であったのかもしれない。

写本のレイアウトを見る限り、音楽的な類似性のあるアオスタ写本のグロリアとクレドは、2つの異なる史料から筆写されたと考えられる。現存する史料からは、この2つの楽章が対として写本に筆写されていたことを示す直接の証拠を得ることはできない。ただし、ハムによれば、このグロリアとクレドは同じ写譜者の手で同時期にアオスタ写本第2部分に筆写されている。

アオスタ写本の第2部分（第5～13ファシクル）は、まず第5ファシクルに11曲のキリエが連続して筆写され、その直後に2曲のグロリアが続く。第6～8ファシクルには引き続きグロリアが21曲連続して筆写されている。問題のルグランのグロリアは、第6ファシクルの第1曲目にあたる。ハムによれば、第5ファシクルの最後に筆写された2曲のグロリアは、第2の写譜者により後から挿入されたものである。従って、第6ファシクルの第1曲目に位置するルグランのグロリアは、第1の写譜者が筆写したグロリアとしては初出の作品ということになる。クレドの筆写は第9ファシクルから始まるが、問題のルグランのクレドもやはりその第1曲目に位置する。すなわち、ルグランのグロリアとクレドは、第1の写譜者の手によるグロリアとクレドの中でともに最初に写本に登場する作品なのである。このことから類推して、ルグランの2つのミサ楽章は、互いに全く無関係な作品ではなかったと考えられる。³²

音楽的な結びつきのないグロリアとクレドが2つの主要な写本により組ミサとして伝えられているということは、ルグランが実際にこの2つのミサ楽章を組ミサとして作曲したかどうかという問題はひとまず脇に置いておくとして、少なくともこの2つのミサ楽章が対になってファシクル写本³³に筆写され、2つの楽章がひとつのセットになる形で流布していたことを示唆するものである。つまり、このようなミサ楽章の対も、15世紀当時の「組ミサ」という楽曲形態の伝統の一端を担っていたと考えられる。

ルグランが、Q15写本とカノニチ写本によって伝えられているグロリアとクレドの対を「組ミサ」として作曲したのか、それとも既存の作品を組ミサとしてまとめたのかはわからない。しかし、2つの写本に連続して筆写されているということは、それらがそもそもひとつのファシクル写本のなかに収められた状態で伝えられて、同じ日のミサで演奏された可能性が充分にある。このような音楽的な関連性のない組ミサは、中世の伝統的なミサ曲の構成法だったとも考えられる。

ここからは推察の域を出ないが、1430年代に入り、対をなす2つの楽章間に音楽的な結びつきを求める傾向があらわれてきた時期に、ルグランは何かの機会にグロリアとクレドを多声で演奏する機会を得たのだろう。おそらくこの時、ルグランは流行を取り入れて新しいクレドを既存のグロリアに似せた様式で作曲したのではないだろうか。この新しいルグランの

ミサ楽章の対はファシクル写本に組ミサとして収められ、そこから演奏され、伝承されたはずである。しかし、写本から写本へと書き写されていく過程において、いつしか2つのミサ楽章は引き離されてしまったのではないか。アオスタ写本の写譜者は、それらを第2部分の各曲種の第1曲目に配置することで、両楽章の関係を示唆しようとしたのかもしれない。

5. グロリアとクレドのテキストについて

Q15写本およびカノニチ写本のグロリアとクレドにみられる様式上の違いは、各々のテキストの性質の違いに由来するものであろう。グロリアのテキスト（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り、そのテキストの内容は華々しく感謝の気持ちに満ち溢れている。グロリアのテキストは一人称複数で書かれており、共同体としての信徒達の見線で唱えられた祈りであることがわかる。コントラストと躍動感に溢れたルグランのグロリアは、このようなテキストの性格をととてもよく表現している。グロリアのテキストより、一人称複数で書かれた部分を以下に抜粋する。

〔前略〕

われら主をほめ、主をたたえ、主をおがみ、主をあがめ、 （3声部分）

主の大いなる栄光のゆえに感謝し奉る。 （2声部分）

Laudamus te. Benedicimus te. Adoramus te. Glorificamus te.

Gratias agimus tibi propter magnam gloriam tuam.

〔中略〕

世の罪を除きたもう主よ、われらをあわれみたまえ。 （2声部分）

世の罪を除きたもう主よ、われらの願いを聞き入れたまえ。 （2声部分）

父の右に座したもう主よ、われらをあわれみたまえ。 （3声部分）

Qui tollis peccata mundi, miserere nobis.

Qui tollis peccata mundi, suscipe deprecationem nostram.

Qui sedes ad dexteram Patris, miserere nobis.

〔以下略〕

それに対し、〈われは唯一の神を信ず Credo in unum Deum〉という言葉で始まるクレドのテキストは、一人称単数による信徒個人の「信仰宣言」である。つまり、グロリアとクレドのテキストでは、人称も違えばそのメッセージ性も異なる。このようなテキストの性格の違いを音楽に反映するやり方は、中世以来の伝統的なミサ曲構成法であり、その伝統は15世紀初期の作曲家にも受け継がれていたと考えられる。ルグランが、ある日の典礼で演奏するためにコントラストをなす一対のミサ楽章を作曲した可能性は皆無ではない。対をなすミサ楽章を選曲する際にもそのようなミサ曲に対する姿勢が踏襲されたと考えられるだろう。

おそらく15世紀初期の段階においては、対をなすミサ楽章の間で様式的特徴を一致させることに人々の関心が寄せられてはいなかったのではないだろうか。グロリアとクレドのテキストは、用いられている人称もそのメッセージも異なる。こうしたテキストの性格の違いを敢えて浮き彫りにするような楽曲の組み合わせが、当時としては好まれていたのではないだろうか。典礼の流れの中で演奏された音楽であることを考えると、それはむしろごく自然な選択だったと思われる。

6. 分析結果考察

ルグランの組ミサで示されたのは、音楽的なまとまりのないグロリアとクレドがQ15写本とカノニチ写本において組ミサとして筆写されている一方、同じグロリアと音楽的に密接な関連性のある別のクレドがアオスタ写本に筆写されているという事例である。Q15写本の組ミサがカノニチ写本にも筆写されているということは、2つの楽章が一对のペアの形で演奏され、流布していた可能性を示唆している。果たしてルグラン自身が、2つの楽章を組にしようとして意識して作曲したか否かはわからない。しかし、テキストの意味内容が異なるグロリアとクレドの特質を活かした、伝統的な中世のミサ曲構成法を、ルグランはこの組ミサにおいて適用したのかもしれない。あるいは、典礼で演奏する際に同様の視点からこれらのミサ楽章の選曲がなされたのかもしれない。いずれにせよ、このルグランの組ミサが2つの主要写本に筆写されているということは、当時の人々がこのようなグロリアとクレドを組み合わせで典礼で歌ったことを示唆している。音楽的なまとまりのないグロリアとクレドは、15世紀初期に実践された多声ミサ曲の創作と演奏の重要な一側面を示している。

アオスタ写本によって伝えられたルグランのグロリアとクレドは、写本における声部のレイアウトから推察して2つの異なる史料を手本に筆写されたと思われる。つまり、これら2つの楽章を対として収めた史料から直接アオスタ写本に筆写がなされたのではないということが、このレイアウトから推察される。ただし、両楽章ともアオスタ写本において新たなファシクルの第1曲目として収められているのは、まことに示唆的である。

写本の筆写年代およびさまざまな状況証拠に鑑みて、Q15写本のグロリアとクレドは1420年代前半に、アオスタ写本のクレドは1430年代中頃以降に作曲されたものと推察される。この2つの組ミサの事例から類推されるのは、1420年代前半の段階では組ミサを構成する2つのミサ楽章間に音楽的なまとまりを求める傾向はあまりなかったということであろう。おそらく1430年代中頃までにはそのような傾向が強くなってきたと考えられる。

以上の考察から、次の2つの仮説が導き出される。

第一に、従来の見解によれば、音楽的なまとまりのない組ミサは、写譜者が写本を編纂する際に偶然に生まれたものであるとされてきたが、実際に音楽的なまとまりのないミサ楽章

が選曲されて演奏され、それが写本に収められた可能性が高い。また、初期の段階においては、音楽的なまとまりを意識しない組ミサが実際に作曲された可能性も充分にある。ミサ通常文の各テキストが持つ固有の性格を音楽に反映させるような、本来のミサ曲構成法をこれらの組ミサは示しているのかもしれない。

第二に、ミサ楽章を曲種ごとに分類して筆写するタイプの写本において、楽曲が収められている曲順を観察することにより2つのミサ楽章の組の関係が推測できる場合がある。アオスタ写本におけるルグランのグロリアとクレドはその典型である。これらのミサ楽章の写本における曲順を比較すると、組をなすと推測される2つのミサ楽章は、各セクション内のほぼ同じ位置に収められていることがわかる。筆写の直接の手本となった史料において、必ずしもこれら2つのミサ楽章が組ミサとして筆写されてはいなかったとしても、歴史のある時点においてそれらが組として認識されていたことを示唆している。

ミサ通常文楽章の個性を尊重する伝統的なミサ作曲様式は、15世紀後半以降のミサ曲の主流とはならなかったため、従来の研究者達はその歴史的評価を避けてきたことは驚くにはあたらない。しかし、そのことが初期多声ミサ曲に対する我々の歴史認識をゆがめてきたように思われる。このようなミサ曲の書法には、テキストの意味内容や人称の異なるミサ通常文各楽章の個性を強調するような、中世のミサ曲構成法の伝統が受け継がれている。それは、元来、音楽素材によるまとまりを求めることのなかったミサ固有文楽章によるサイクルの構成法とどこか相通じるものがある。

こうした伝統的なミサ曲の作り方と並行して、組ミサやミサ・サイクルに音楽的なまとまりをもたらそうとする新しい動きがあったのは確かなことであり、それが15世紀後半から16世紀を通じて栄えた循環ミサ曲の形式を生む契機となったことの歴史的意義は大きい。ただ、その歴史的重要性が強調されるあまり、これまでのミサ曲史の叙述はかなり偏ったものになっていたことは否めない。15世紀初期のミサ曲を伝える写本には、中世の伝統を堅固に継承しつつも、楽章間を音楽的にまとめあげようとする新たな潮流が生まれようとしていた時代の様相が、生き生きと映し出されている。このような視座に立って写本に筆写されたありのままの作品の姿を見つめ直す時、ミサ曲史における「不毛の時代」とみなされてきた14世紀末から15世紀初期という時代を、複雑さと多様性を孕んだ歴史の重要な転換期として捉え直すことができる。

注

- 1 たとえば14世紀後から15世紀初期にフランスで編纂されたイヴレーア写本 (Ivrea, Biblioteca Capitolare, MS 115) やアプト写本 (Apt, Basilique Sainte-Anne, Bibliothèque du Chapitre,

- MS 16bis) がその良い例である。
- 2 たとえば、Q15写本 (Bologna, Civico Museo Bibliografico Musicale, MS Q15 (*olim* 37) [Q15])。
 - 3 Hamm, Charles, ‘The Reson Mass’, *Journal of American Musicological Society* 18 (1965): 5-21.
 - 4 Gossett, Philip, ‘Techniques of Unification in Early Cyclic Masses and Mass Pairs’, *Journal of American Musicological Society* 29 (1966): 205-31, especially p.218.
 - 5 *Ibid.*, p.231.
 - 6 *The Works of Johannes Ciconia*, eds. Margaret Bent and Anne Hallmark (Polyphonic Music of the Fourteenth Century 24), Monaco: L’Oiseau-Lyre, 1985.
 - 7 Q15写本では、このチコニアのグロリアの直後にカメラコ作のクレドが筆写されている (Q15 nos.74/75, ff.95v-98)。
 - 8 Q15 nos.4/5, ff.2v-6.
 - 9 Bologna, Civico Museo Bibliografico Musicale, MS Q15 (*olim* 37) [Q15] .
 - 10 Oxford, Bodleian Library, MS Canon. misc. 213 [Ox].
 - 11 Aosta, Biblioteca del seminario Maggiore, Cod. 15 (*olim* A¹ D19) [Ao].
 - 12 Trento, Museo Provinciale d’Arte, Castello del Buonconsiglio, Cod.1379 (*olim* Cod. 92) [Tr92].
 - 13 現代譜: *Early Fifteenth-Century Music*, ed. Gilbert Reaney (Corpus mensurabilis musicae 11/2), Rome: American Institute of Musicology, 1955 [CMM 11/2], nos.5/6/7, pp.53-62.
 - 14 表1 . 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。2つの声部数の間に記したスラッシュ記号は、それらの声部数による部分が規則的に交替することを示す。
 - 15 Q15写本には、両楽章の冒頭の2声部分に ‘unus’、3声部分に ‘chorus’ と記されている。これは、2声部分では各声部が一人による2重唱で歌い、3声部分では各声部が複数による合唱で演奏するよう指示するものであると考えられる。アオスタ写本には、‘unus’ のかわりに ‘duo’ と記されている。カノニチ写本とトレント92写本には、これらの指示句は見られない。
 - 16 現代の記譜法で言えば、グロリアの2声部分は2/4拍子、3声部分は3/4拍子で書かれており、2声部分と3声部分が交互に4回ずつ生じる。一方、クレドの2声部分は6/8拍子、3声部分は2/4拍子で書かれており、2声部分と3声部分が交互に8回ずつ生じる。
 - 17 表1 . 音部記号欄の略号: CI=Cantus I, CII=Cantus II, Ct=Contratenor, T=Tenor; 「C」はハ音記号を、アラビア数字はハ音記号が五線の第何線に記されているかを示す。つまり、「C 1 ~ C 4」はハ音記号が五線の第1 ~ 4線に置かれていることを示す。
 - 18 CMM 11/2, pp.53-5: 第23-6小節、第27-9小節、第48-50小節参照。

- 19 CMM 11/2, pp.57-9：第41-4小節のカントゥスII、第67-9、93-5小節のカントゥスI参照。
- 20 CMM 11/2, p.56：第21-3小節、p.59：第96-9小節参照。
- 21 現代譜を校訂したリーニーもグロリアがアオスタ写本のクレド (Ao no.80) と多くの共通点を持ち、Q15写本のクレド (Q15 no.51) よりも「より良いユニット」を形成することを指摘している。
G. Reaney, CMM 11/2, p.IV.
- 22 譜例中の臨時記号は、当該の音符にのみ有効である。
- 23 グロリアの第23-9小節、クレドの第22-4小節、第56-7小節、第77-8小節参照。
- 24 Bent, Margaret, 'A Contemporary Perception of Early Fifteenth-Century Style', *Musica Disciplina* 41 (1987): 183-201, especially pp.185-6; Bent, M., 'Bologna, Q15', *Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Sachteil*, 9 vols., 2nd edn., ed. Ludwig Finscher, vol.2, cols.52-6, Kassel, 1995.
- 25 写本が編纂された当時、約300のフォリオがここに含まれていたことが先行研究により明らかとなっている。
- 26 Fallows, David, Introduction to *Oxford, Bodleian Library, MS. Canon. Misc. 213*, pp.18-20, Chicago: The University of Chicago Press, 1995 (Late Medieval and Early Renaissance Music in Facsimile, 1).
- 27 Cobin, Marian, *The Aosta Manuscript: A Central Source of Early Fifteenth-Century Polyphony*, Ph. D. diss., New York University, 1978.
- 28 Sasaki, Tsutomu, 'The Dating of the Aosta Manuscript from Watermarks', *Acta Musicologica* 64 (1992): 1-16, especially pp.3-6.
- 29 カノニチ写本では、テノル声部は段の途中からではなく、カントゥスIの筆写を終えた次の段から新たに書きはじめられている。また、'unus', 'chorus' の指示句はカノニチ写本には記されていない。これらのことから考えて、カノニチ写本はQ15写本を直接の手本にしたのではなく、むしろQ15写本の写譜者が手本にしたのと同じ系統の史料を手本に筆写された可能性が高いだろう。
- 30 ただし、'duo', 'chorus' といった指示句は記されていない。
- 31 トレント92写本のファクシミリ版では、この空白部分は省略されている。*Codex Tridentinus 92*, Rome: Bibliopola, 1970, pp.146-9.
- 32 実際、Q15写本で組ミサとして筆写されている2つのミサ楽章が、アオスタ写本第2部分に筆写されている例が他にいくつもあるからである。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4章第2節参照。
- 33 この時代、作曲家が新しい作品を完成すると、それは通常、2つ折りのバイフォルムの見開き2ページにわたって清書された。このようなバイフォルムを複数枚重ねて簡単に綴じただけの小さな写本を「ファシクル写本 fascicle manuscript」と呼ぶ。ミサ曲やモテットのよう

較的長い楽曲は、ひとつの作品だけで完結するような一冊のファシクル写本に収められた。

A Study of the Late Medieval Polyphonic Mass: The Case of Two Gloria–Credo Pairs by Guillaume Legrant

ENDO Kinuho

The early fifteenth century has generally been described as ‘an unfruitful period’ in the history of the polyphonic Mass by modern scholars, who strove to identify the unifying features in the movements that constitute Mass pairs and Mass cycles. The manuscripts from the early fifteenth century contain many ‘irregular’ Mass pairs and cycles in which no musical links exist among the movements. Those pieces have received little attention in the previous studies as being mere ‘scribal’ pairs and not reflecting their composer’s intentions.

Modern editors often arrange the order of the pieces, making the musically related pieces adjacent, even though they never appear as a pair in the manuscripts. However, the modern criteria for assessing the relationship between two movements of the Mass may not seem to be reflecting a valid picture of the pairing practice of the early fifteenth century. The ‘irregular’ manuscript pairs presented in the manuscripts deserve reconsideration.

This paper focuses on the ‘irregular’ Mass pairs, and attempts to reevaluate their significance in the history of the polyphonic Mass. Examining the copying status and the musical style of two Gloria–Credo pairs by Guillaume Legrant, the author suggested the following two hypotheses. Firstly, the ‘irregular’ Gloria–Credo pair by Legrant that survives in the manuscript Bologna Q15 and the Canonici Codex may have been assembled by the composer or by a performer at that time. Such ‘irregular’ pair constitutes a significant part of the early tradition of the polyphonic Mass settings; probably, a main concern in forming Mass pairs was to create a contrast between the different characters of the texts of the Gloria and the Credo. Secondly, the close musical relationship between the Gloria and another Credo by Legrant, that are copied separately in the Gloria section and the Credo section of the Aosta Codex, are suggested from the fact that they are placed in the beginning of each section. The layout of the inner voices of the two movements in the manuscript differs between the Gloria and the Credo, which indicates that they were copied independently from two different sources. However, the order of the pieces in the gatherings suggests that, at some point, the two movements existed as a pair.

While a new trend of creating musical links between two movements gradually emerged in this period, musicians continued to form ‘irregular’ pairs, contrasting different characters of the

Mass Ordinary texts. The present study shows that various approaches to forming Mass pairs are actually presented in the early fifteenth-century manuscripts. Viewed from this perspective, the early fifteenth century should be reevaluated as a significant turning point in the history of the polyphonic Mass.