

# 14 世紀世俗曲における 多声法についての一考察

——Ars nova から Ars subtilior へ——

網 干 毅

西洋音楽史上においてアルス・ノヴァ *Ars nova* と呼ばれる、およそ 1320 年から 80 年にかけての 14 世紀フランス音楽は、今日、大きな時期区分の中では一般に中世末期に位置づけられている。しかし、そのように呼ばれるにふさわしい音楽を生み出したこともまた事実である。

周知のように、アルス・ノヴァという言葉はヴィトリ Philippe de Vitry (1290–1361) の記譜法改革の理論書からとられた用語であり、これによって 2 拍子系のリズムが記譜されるようになったのであるが、音楽のジャンルやスタイルも大きく変化した。

構造の土台に、形而上学的な音楽理念を置き、それをさらに先鋭化させたイソリズム・モテトゥスを作る一方、世俗曲のポリフォニー化に関心を増大させ、豊かな情感を湛えたヴィルレ *virelai*、バラード *ballade*、ロンドー *rondeau* を多数生み出したのである。この時期における最大の作曲家マショール Guillaume de Machaut (1300?–1377?) が残した作品の内約 7 割が世俗曲であり、その中でさらに 70 パーセントが世俗ポリフォニー曲である。

さらにいえば、これらの楽曲が単に二声ポリフォニーには留まっていないということで、ロンドーでは三声以上の楽曲が 13、バラードではそれが 25 曲にもおよんでいる。つまりマショールの多声ロンドーとバラードを合わせた 62 曲の内、38 曲、実に半数以上が三声以上の作品なのである。

このアルス・ノヴァ音楽の多声法、あるいは多声構造についてはこれまでも

少なからず論じられてきた。特に、世俗作品におけるその問題については繰り返し論議されてきている。世俗曲のポリフォニー化はこの期に初めて生じたわけではないが、モテトゥスとは異なり、*cantus firmus* または *cantus prius factus* に基づかない多声音楽、しかも二声だけではなく三声楽曲が西洋音楽において初めて表舞台の中央の歩みいで、そしてその芸術性は現代人の耳をもってしても頗る高いものだと感じられるからである。

さて、多声法に関わる問題は多岐にわたる。それぞれは互いに関係しており切り捨てることはできないが、たとえば、多声部の音を同時的にどのように結び付けるかといった対位法の問題、あるいは西洋音楽の和声の発展史からの考察もこの中には含まれよう。さらに、

1. どの声部から作り始めるか。
2. 声部間で許される、あるいは許されない音程関係はどのようなものか。
3. 声部間に生じる垂直の響きが楽曲全体の中で占める役割はどのようなものか。
4. ハーモニーの基本となる同時的三音の響きについての意識はあったのか。あったとしたら、どの程度までか。

こういった問いが先に挙げた多声法についての論議から浮かび上がるが、これらの問いは結局のところ、垂直の響きが音楽意識の中で独立した位置を占めていたか、あるいは、楽曲をその垂直の響きの流れとして意識可能であったか、その場合何重音まで可能であったかという、「多声意識」の問題へと収斂されていく。楽曲を垂直の響きの流れとして意識できたなら、どの声部から書きはじめるかといった問いは意味を持たなくなるだろう。

本論では、筆者の以前の論<sup>①</sup>を振り返りながら、その際には考察の対象としなかったアルス・スブトリオール<sup>②</sup>の音楽も視野に含め、14 世紀のフランス音楽における多声意識の問題を再論してみたい。

## 1. Ars nova の多声法の基本的な考え方

「中世において音はただ音である」と述べているのはエッゲブレヒトである<sup>(2)</sup>。この言葉の意味は、ルネサンス以降は音を響きとして把握した、とする彼の主張と比較すればかなりその意味が明らかになってくるが、彼はさらに、中世において音は数学的に把握されており、それによって音は算術上、あるいは幾何学上の点 **punctus** であったという。そしてこの音の把握の仕方が結果として、線的な書法と対位法、すなわち **contrapunctus**、あるいは **punctus contra punctum** という手法を生み出したとする。音が響きとしてではなく、他の音との関係性の内であってのみ音である、という音楽において、その関係性を垂直に適用したものが、点对点 **punctus contra punctum** だというのである。したがって、三声あるいは四声の楽曲において、それら第三声、第四声を付加しようとするとき、それらの声部がよりどころにするのは、すでに存在しているある一つの声部のみに関係しておこなわれることになる。また、関係しあう二声の関わり方、具体的にいえば、音程の取り方は前後を考慮することのない、そのつどの行為だとする。

この対位法 **contrapunctus** という言葉がアルス・ノヴァになって、それまでの多声法および多声楽曲を表す **discantus** という用語に代わり、広く使われるようになったのはよく知られているが、いずれにせよ、アルス・ノヴァ音楽も当然この中世的な音把握を基本的な態度にもってつくられていたことになる。事実エッゲブレヒトもモテトゥスを例にあげながら、それを論じる。この中世後期の音楽においては、それぞれが **cantus firmus** と完全協和音程を作る、骨格となる響き **Gerüstklang** の間を柔らかで、美しい旋律が埋め込まれている、そして旋律が歌われている間もその響きは保持されていると考えるのである。

14 世紀における完全協和音程は同度、オクターヴ、5 度だがテナーノル **tenor** (以下、**ten.** と表記) のパートとの関係でそれらの音程を形成することにな

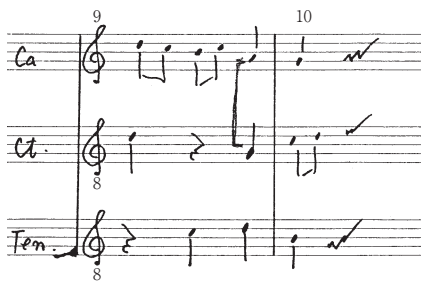
る。

以上のような中世多声法の捉え方は、アルス・ノヴァの研究者の多くがとる見解である。リーニも具体的な作品分析を通してほぼ同じ見解をとる<sup>(3)</sup>。リーニの主張は一見明解である。彼のキーワードは **successive counterpoint** あるいは **successive composition** というものである。「声部積み重ね的作曲法」とでも訳すべき、この多声楽曲の創作法は次のようなものである。世俗作品の場合、まず歌詞の付いたカントゥス **cantus**（以下、**cant.** と表記）声部を作りそのあとテーンルを書く。二声楽曲はこれで終了となるが、三声以上の楽曲では、コントラテーンル **contratenor**、あるいはトリプルム **triplum** を、あとで付したそのテーンル声部との音程関係のみを考慮して書いていく。そうリーニは言うのである。かくしてアルス・ノヴァの多声音楽では **cant. - ten.** という二声構造が楽曲構成の核となる。したがって、もちろんここには、三声以上の楽曲における三、さらには四つの声部が生み出す垂直の響きについての意識は存在しない。そのため **cant.** と **contraten.** それぞれが **ten.** と協和関係（不完全協和を含む）にありながら、先の二つの声部間では不協和となる箇所が散見されるのである（譜例 1）。

リーニは後にマシヨンの〈バラード 4〉（譜例 2）<sup>(4)</sup> を分析しながら、「コントラテーンルはテーンルと調和するように付け加えられたが、決してカントゥスを考えに入れなかったわけではない。概して三つの声部は巧く結びあわさ



譜例 1 Machaut Ballade 4 〈Biaute qui toutes autres pere〉



譜例 2 Machaut Ballade 40 〈Ma chiere dame〉

れている」と述べていて、それまでの見解を若干変化させているようにも感じられる。

ちなみに、楽曲を見ればみるほど従来の見解に修正を加えたいくなるものの、**ten. – cant.** 構成枠をなかなか捨てられないのは、この時期の研究者に共通するようで、ザックスもまた、「14, 15 世紀の作曲技術は次のことを映し出している。すなわち、三声あるいは四声の結びあった響きは統一的な複合体ではなく、おのおのの二音（第 3 声と **ten.** 第 4 声と **ten.** 筆者注）の次々と実現する音程的な配合の結果である」といい、さらに「このことから、なぜ二声対位法の核理論が作曲理論の規定として有効であり続けるか、そして三声以上の作品にたいしてただある補足的な条項が必要なだけでよいかが明らかになる」としている<sup>(5)</sup>。

さて、リーニの研究<sup>(6)</sup>からは彼自身あまり強調してはいないものの、アルス・ノヴァの極めて重要な特徴が浮かびあがっていると思われる。それは、次のようなことである。アルス・ノヴァの世俗曲の、特にカントゥスの旋律は細かな音符 **cantus fractabilis** でたゆたっているかに見えるが、その実そこには決まり文句の音型、または旋律的－リズム的パターンがはめ込まれているのである。それらは、規則的、図式的に出現しないため、近代音楽のように動機として音楽を進めたり、分節したりする機能は持っていない。あるいは何か音楽外的なことを意味する機能も持っていないであろう。このような決まり文句の音型の使用は、**cant.** より幅広く流れる **ten.** や **contraten.** にも見られる。つまりこれらの旋律的－リズム的パターンが水平、垂直に埋め込まれているのがアルス・ノヴァの多声楽曲なのである。先に **successive composition** から来る不協和音程の例としてあげた〈バラード 4〉はその例としてあげられてよいだろう。

さらに、リーニがずらし技法 **displacement technique** と呼ぶパターン同士のリズム的噛み合わせの技法もこの期の多声法の特徴である。音型が同じリズムで並行的に動かずに互いにシンコペーションなどで身进行をかわしながら進む。必然的にそこには、不協和音程が頻出することになる。リーニは、これ

らの不協和音程を倚音、先行音など今日の和声学の用語で分類しているが、その用語法の検討批判は今措くとしても、このような音楽的事象をあくまでも音対音、点对点对位法の観点から見るとそのようにとらえざるをえないであろう。けれども、その観点を大胆に取り外してしまうならば、それぞれの部分における旋律音型の優勢とそれらのリズム的な噛み合わせの偏愛が浮かびあがってくる。リーニは彼の分析からくるこの結論をもっと強調してよかったと思われる。

## 2. 垂直的な響きへの関心という観点

一方で、アルス・ノヴァにおいても、多声作品はそのつど完結する二声間の音程関係の水平的並置ではなく、音程関係は響きという統一的複合体として聞かれていたとする見解も古くからある。

ウィリアムズ<sup>(7)</sup>は「確かに中世の作曲家たちは現代の作曲家のように、作曲という作業を始める前に全体の構想を抱いていたに違いない。それゆえに **successive composition** の技法は必ずしも全体の有機的な統一にとって障害にはならなかった」と述べている。ここでは響きへの知覚については触れられてはいないが、多声楽曲を響きの有機的統一体としているところにそれが伏在していると見て間違いはないだろう。

クロッカーははっきりとそれを打ち出す<sup>(8)</sup>。彼は、この時代の音楽を近代の和声観でとらえるため、その関係はその時々で完結し、流れは非論理的（エッグブレヒトによる）とみなされるが、そうではなく、そういうあり方、機能をもって水平に連結されていたとするのである。先に見たリーニの小論はこのクロッカーへの反論として書かれたのであるが、先に見たようにリーニのそれまでの見解を少しばかりぐらつかせた。けれども、クロッカーにしても、14 世紀の多声法については **cant. - ten.** の二声間の音響複合体における機能の重要性を主張し、第三声部以上はいまだ二声の響きの色彩 **sonority** を豊かにするものとしてのみ考えられている。

ところが、「マショーと彼と同時代の作曲家たちが、垂直的に同時発生したものにほとんど気付かないままポリフォニーを単一の水平的な次元でともかくもなんとか知覚していたと思わねばならないのだろうか」と大胆な問いを提示するのはリーチ・ウィルキンソンである<sup>(9)</sup>。彼は、当時の理論的な著作にその根拠を求めることはまったくせず、シェンカー流の詳細な作品分析で論を展開する。

彼の主張を要約すれば次のようになる。アルス・ノヴァにおける音楽意識は、二声はもちろんのこと、三声ポリフォニーも楽曲構成に関わる全声部が一体となって生じる響きの流れとしてとらえるものであったということ。また、そこから、作品が構成された音響空間として立ち現れ、その全体像がイメージされていたということ。さらに、それぞれの垂直の響きに機能が付与されていたということ。

このような考えから、リーチ・ウィルキンソンは、先に二声楽曲として作られ、のちにもう一つの声部が付け加えられたと思われる作品でも、その付加の際に他の声部が、新たな声部と調和するよう修正された可能性もあるとする。

アルス・ノヴァ研究史上で主流を占めてきた見解を真っ向から否定する彼の考えは多岐にわたる例証を踏まえ複雑だが、その中から一例を挙げよう（譜例 3）。これはマショーの〈ロンドー 10 「Rose,lis」〉の各部分の終止形とそこへ向かう響きの動きをとりだしたものである。他のロンドーと同じくこの曲も AB という二部分に分かれるが、多声書法で分節がぼかされているとはいえ、AB 両部分だけでなく、それぞれの部分がさらに小さくオクターブ内に空虚 5 度を持つ響きで分節されていることがわかる。最初の終止からその基音だけをあげれば、FCDFDCFC となり、終止形は三種類しか使われてはいないものの、そのことは逆にこの作品における音響設計が決して偶然に支配されていないことをあきらかにしていよう。また、それぞれの終止を準備する緊張重音は 3 度、6 度の複合からなり、低音は下降 2 度、上二声は各々半音上行という二重同音で終止に入っていく。前終止重音－終止重音という機能関係が成立しているのである。さらに、1 から 5 小節までの重音を見ると、ある響きに達した

The image displays a musical score for Machaut's Rondeau 10, titled 'Rose, lit'. It consists of three systems of staves. The first system shows a vocal line (Ca) and a lute line (Cl. Ten.) in 3/4 time. The second system is a detailed view of a cadence, with a treble staff labeled 'Cadenz' and a bass staff. It includes a triplet of eighth notes and arrows pointing to specific notes with the text '到着' (arrival) and '出発' (departure). The third system shows the continuation of the vocal and lute parts, with a final measure marked with a checkmark and the number 10.

譜例 3 Machaut Rondeau 10 〈Rose, lit〉

音楽の流れは、その響きが3度、6度という不完全協和音程を含むため、完全協和音程への解決を求め、新たな推進力を得てそれを進めていくようになっていくことも読み取れる。ここで示したリーチ・ウィルキンソンの主張は彼の行っている分析の一例であるが、三重音の規則的な流れをみるだけでも極めて説得力のあるものである<sup>(10)</sup>。

確かに、このようなリーチ・ウィルキンソンによるアルス・ノヴァにおける多声意識の着目は研究史上画期的と思われるが、この骨子となる主張が、マシヨンの世俗音楽を詳細に分析したデームリンクの研究<sup>(11)</sup>にすでに一章を設け

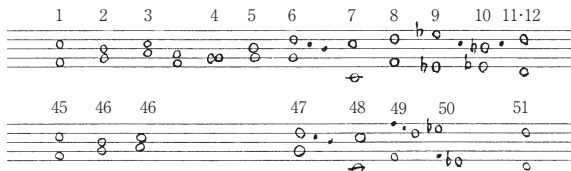


て論じられていたことに気付く必要がある。

彼は、「いままでに明らかにされていない、楽曲の同時的なイメージについての考察」を二声曲と三声以上の曲とに分けて論じている。それぞれから一つを選び、彼のいうところを見てみよう。まず二声曲ではマショーの〈バラード 15「Se je me plein」〉〔譜例 4 a〕。冒頭のテーノルにマショーのあらゆる曲で頻出する決まり文句的音型が描かれているが、このパターンはここ以外は第 45 小節のカントゥスのみに現れる。その出現は気ままとしか感じられないが、デームリンクによれば意図があるというのである。いま第 1 小節から 12 小節、



譜例 4 a Machaut Ballade 15 〈Se je me plein〉



譜例 4 b

そして 45 小節から 52 小節の響きを拾っていく〔譜例 4 b〕とこの二個所の重音列は同じである。ということから、同じ響きの流れを開始する合図としてこの決まり文句音型が描かれているとデームリンクは考える。詩行は一拍前から始まるが、音楽はむしろそれ以前からの流れをそこで終えており、新たな開始がこのパターンからであることは理解できるのである。デームリンクはマシヨーの多くの二声楽曲において、このような同一音響列を見いだしている。これについて、彼は、テノールにおける同一音列の反復は確かにモテトゥスに由来するが、モテトゥスではテノールの上に生じる響きは同じにならないので、二声世俗曲で初めてこのような構想が現れる、としている。先に述べた、中世の二声楽曲も垂直の響きの流れとして聴かれていたとするクロッカーの主張の具体的な論証がここにある。

三声曲についてのデームリンクの見解に移ろう。三声以上の楽曲の場合、それがはたして本当にはじめからその形態で書かれたかどうかの問題が存在する。写本によって、ある声部が欠けていたり、別の声部が付け加えられていたり、といったさまざまな版が存在しているからである。ただ、ここではその問題に触れない。デームリンクが挙げている一例はマシヨーの〈ロンドー 8「Vos doulz resgars」〉の後半である〔譜例 5〕。ここでは e-g-h から構成される

The image shows a musical score for Machaut's Rondeau 8, measures 22-25. The score is in three parts: Ca. (Cantus), Ct. (Cantus), and Ten. (Tenor). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/2. The score shows the vocal lines for these three parts, with measure numbers 22, 25, and 28 indicated. The notation includes various note values and rests, with some notes marked with 'Ca.', 'Ct.', and 'Ten.' to indicate the voice part.

譜例 5 Machaut Rondeau 8 〈Vos doulz resgars〉

三重音の間を声部交換のやり方で三つの声部が呼びかけあっているのが見て取れる。声部交換はカントゥスとテーノルの間に限られているが、休止和音ともいべき **e-g-h** の重音はよく見ると、一つの声部がいつも同じ音を歌っているわけではなく、位置を交換しているのである。逆の見方をすれば、各声部が絡み合って進行していてもいつも同一の響きで留まること、これもまた偶然とは考えられない。あらかじめ楽曲の音響設計が出来ていなければ可能とはいえないであろう。そしてこれは、当然 **successive composition** の考え方では不可能なのである。

デームリンクはこのような論証を行ないつつ、なお **cant. - ten.** の枠組みの強固さとコントラテーノルの質的差異を指摘するが、それはその声部が取り外し可能であるということではなく、音楽的独立性の観点からの違いなのである。

### 3. *Ars subtilior* の多声法

マショーの活躍した時期以後、ブルゴーニュ楽派までのフランス音楽は今日アルス・スプティリオール（より繊細な芸術）と呼ばれることが多い。いち早くこの時期の音楽に着目したアーベルは「後期アルス・ノヴァ」と呼んだが、ギュンターがその時期の音楽の最も先鋭的な特徴をとりあげ **Ars subtilior** と名付けたのである。詳しく言えば、アーベルがポスト・マショースタイル、マニエリスティックなスタイル、そして新しい **modern** なスタイルという三期に分けている 1350 年頃からの音楽の二番目のスタイルをギュンターがそのように呼んだ<sup>(12)</sup>。

さて、マニエリスティックとされているようにこの時期の音楽は、西洋音楽史上でも類のないリズムの複雑さに満ちている。譜例 6 として挙げたのは、アーベルが編纂した「14 世紀後期のフランス世俗音楽」の最初に載せられているデ・ペルージョ **Matheus de Perusio** のフランス語バラード〈**Le greygnour bien**〉の一節だが、驚くべきリズムの織物が見られる。およそ歌えない

The image shows a musical score for a three-part setting. The top staff is a vocal line with lyrics 'Quan hom pans en'. The middle staff is a tenor line, and the bottom staff is a bass line. The music is in common time (C) and includes measure numbers 42 and 45.

譜例 6 DE PERUSIO 〈Le greygnour bien〉

のではないかと思えるカントゥスの細かな動き、テンプス（ここでは小節に当たる、単位となる時間枠）の内でそれを安定した動きで支えようとするテノール、さらに独自の動きで自己主張するコントラ・テノール、これらを結び付ける原理はなさそうである。

このような曲を代表とするアルス・スプティリオールの音楽の特徴を挙げてみると次のようになる。

1. シンコペーションや割り切れない拍子に満ちたりズムの複雑さ。とりわけカントゥス声部において。
2. 各声部が独立し、アルス・ノヴァの音楽よりも細かな音符で動く。
3. テノールだけは他の声部よりも大きな音価で動き、やや安定した流れを聞かせる。
4. ジャンルはバラード、ヴィルレー、ロンドーとアルス・ノヴァと変わらない。
5. 圧倒的に三声のバラードが多い。

これらを見る限り、アルス・スプティリオールの音楽は、アルス・ノヴァの音楽を基本としており、そこで開発された技法を発展させ、さらには技巧の遊びに淫してしまった、すなわちマニエリスムに陥った音楽と確かに言えよう。

しかしながら、この時期の作品を検討するならば、そのような音楽であっても次のルネサンス音楽の萌芽が潜んでいることに気づく。ルネサンス音楽は、和音とも呼べる三つの音の響きを構造原理とする音楽だが、アルス・スプティ

リオールの音楽もまた三声部で一つの音構造体を形作ろうとする方向性がはっきりと感じられる。

三声の曲が圧倒的であることがその一つだが、譜例を例にとるならば、テーノルの拍の裏リズムとしてコントラテーノルが入って来、それがカントゥスの新たな入りを誘い込んでいるところが多いことがわかる。またきわめて分かりづらいが、歌詞の終止などで「基音-5度-8度」という終止が響くよう各声部が動かされている。もちろんこの終止形は中世のものであるが、三声が複雑に動きながらもそれに向けて進むのはそのように書かれたからというべきだろう。

さて、新しさの萌芽はこのようなりズムそれ自体が生み出したものである。では、細やかな音符で複雑に動く旋律のアルス・ノヴァのそれとの違いは何か。それは先に述べた「決まり文句の音型」が姿を見せなくなったことである。あまりに速い旋律線はシンコペーションなどに溢れ、そのリズムの多様性からそのような音型の登場を許さなくなってしまった。そしてその結果、逆にやや直線的に動く旋律が他の声部との和音を生じやすくしてしまい、響きの意識をさらに強めたと考えられる。譜例でも6度や3度、また音程のきしみ等が頻発するが、それら縦の響きが、基音-5度-8度という響きであっても譜例の一小節間は続いていることが確認できる。

## お わ り に

この小論では、14世紀アルス・ノヴァの多声意識についての様々な論の展開をきわめて簡略に追ってきた。この粗雑な外観からでさえ、盛期以後のアルス・ノヴァ音楽に関する限り、垂直の響きの流れとして多声楽曲を捉えていたとするデームリンクやリーチ・ウィルキンソンの見解の方が説得力に富むように思われる。

アルス・スプティリオールの音楽を検討したあとではさらにその考えに傾いてしまうようである。

しかしながら、いくら時代の動きが緩やかでも、約一世紀にわたる音楽作品を一まとまりに括って多声意識を論じることはおそらく間違っている。successive counterpoint の技法から作られた取り外し可能な声部を持つ作品、そして決まり文句的音型のはめ込まれた楽曲、それらが生み出された時期から垂直的響きに対する関心に重きを置きはじめた時期へと、この間に「音楽聴」のあり方が変わってきたのであろう。

そして、それがさらに変化しルネサンスを迎えることになるが、そのためには今回は一瞥することしかできなかったアルス・スプティリオールの音楽の詳細な検討が必要とされる。

#### 注

- (1) 網干毅「アルス・ノヴァの多声法について」(第 37 回美学会全国大会研究発表, 1986 年)
- (2) Eggebrecht, H. : Musik als Tonsprache, AfMW 18, 1961.
- (3) Reany, G. : Fourteenth century harmony and the ballades, rondeaux and virelais of Guillaume de machaut, MD 7, 1953.
- (4) 本小論でのマシヨールの作品の番号は, Schrade, L. 編纂の Polyphonic Music of the Fourteenth century, Monaco, 1956. による。
- (5) Sachs, K-J. : Der contrapunctus im 14. und 15. Jahrhundert, Wiesbaden, 1974.
- (6) Reany, G. : Notes on the harmonic technic of Guillaume de Machaut, in : Essays in Musicology. Indiana, 1968.
- (7) Williams, S. J. M. : The music of Guillaume de Machaut, Yale University, Ph. D, 1952.
- (8) Crocker, R. T. : Discant, couterpoint and harmony, JAMS 15, 1962.
- (9) Leech-Wilkinson, D. : Machaut's ROSE, LIS and the problem of early music analysis, MUSIC ANALYSIS 3/1, 1984.
- (10) このロンドンはこの三声以外にトリブルムが加えられた四声体の手稿譜が存在するが、リーチ・ウィルキンソンは、トリブルムは作品に不可欠なものとして組み込まれていない、としている。
- (11) Dömling, W. : Die mehrstimmigen Balladen, Rondeaux und Virelais von Guillaume de Machaut, Tutzing, 1970.
- (12) Apel, W. : The French secular music of the late 14<sup>th</sup> century, in Medieval Mu-

sic, 1986.

Apel, W. (ed.) : French secular music of the late fourteenth century, Massachusetts, 1950.

Günther, U. : Problem of dating in Ars nova and Ars subtilior, *L'ars nova italiana del trecento* 4, 1978.

譜例出典

Apel, W. (ed.) : French secular music of the late fourteenth century, Massachusetts, 1950.

Schrade, L. (ed.) : Polyphonic Music of the Fourteenth century, Monaco, 1956.

——文学部教授——