

# Heinrich Isaac のリートに関する研究 (2)

—— 民謡に基づく作品 ——

森 川 晴 美\*

## Eine Studie über die Lieder Heinrich Isaacs (2)

—— Die auf Volksliedern basierenden Werke ——

Harumi MORIKAWA

### 序

前稿 (第25号, 1992) では, Isaac のリートのうち, ホーフヴァイゼに基づいて作曲された作品について考察を行ったが, 今回は民謡を素材とする作品をとりあげ, 両者を比較しながら, ルネサンス・リートの一面を明らかにしたいと思う。

16世紀に出版されたリート集には, 民謡を *cantus firmus* (定旋律, 以下 c.f. と略記) とするポリフォニー・リートが多数収められているが, N. Böker-Heil は Isaac がその創始者であると述べている<sup>1)</sup>。しかし実際には, もう少し前から民謡を用いたポリフォニー・リートが作られていたようである。例えば〔譜例1〕の〈キリストはよみがえりたまえり *Christ ist erstanden*〉は15世紀半ば, 大体1450年頃の作品と思われるが, ディスカントに置かれた旋律はドイツの古い宗教的民謡といわれている。しかしこの作品はドイツではなく, イタリアの写本に含まれており, 様式的に

も当時のドイツの作品とはタイプが異なるように思える<sup>2)</sup>。

同じ頃, ドイツでは「ロッハイム歌曲本 *Locheimer Liederbuch*」が成立しているが, この歌曲集に含まれる3声楽曲は5曲で, すべてテノールに c.f. が置かれている。〔譜例2〕はその中の〈森の木の葉は落ち *Der Wald hat sich entlaubet*〉であるが, このテノール旋律も民謡である<sup>3)</sup>。だがこのような例は極めて少なく, 民謡リートの作曲が本格化するのには16世紀に入ってからで, 特に1512年に始まる印刷楽譜の出版が大きな役割を果たしている<sup>4)</sup>。Isaac がインスブルックの宮廷に入ったのは1484年, さらにウィーンの宮廷作曲家となったのが1497年であるから, 創始者ではないにしても, 民謡リートの確立に多大な功績があったことは認めざるを得ない。

前回考察を行ったホーフヴァイゼ・リートはすべてテノールに c.f. が置かれたテノール・リートで, 構造的にはホーフヴァイゼを核として, 上2声が装飾的

### 〔譜例1〕

## Christ ist erstanden



\* 音楽学科

## 〔譜例 2〕

Discant.

Tenor.

Contratenor.

Der wallt hat sich ent - law - - - - - bei

に絡まり、バスは和声的な支えとしての機能を果たすという形のものであった<sup>5)</sup>。民謡リートも基本的にはこの形を踏襲しているが、ホーフヴァイゼ・リートに特徴的であったパール形式は用いられていないし、対位法の技法の面でもより変化に富んでいる。従って楽曲分析においては、対位法を重点的に調べ、その多様性を明らかにすると共に、ホーフヴァイゼ・リートとの関係を考察した。

## I テクストの韻律法と音楽リズムの関係

ホーフヴァイゼのリズムが自然な朗唱を放棄して、様式化の進んだ高尚なリズム様式をとっていたのに対し<sup>6)</sup>、民謡では言葉のアクセントと音楽のリズムが自然に結び付いている。例えば DTÖ XIV. 1. の Nr. 20 のリート〈私が朝早く起きると Wann ich des morgens

frü aufstehe〉がそのよい例で、テキストのヤンプスのリズムはそのまま音の長短に反映されている。つまりアクセントのある音節には長音符、アクセントのない音節に対しては短音符が用いられ、その関係は2対1である〔譜例3〕。その結果、楽曲の拍子は3拍子となっているが、これはホーフヴァイゼには決して見られなかった拍子である。またこの単調なリズムは、1世紀以上前のノートル・ダム楽派のモード・リズムを想起させるが、1390年頃に作られたと言われている最初のポリフォニー・リート〔譜例4〕が、明らかにモード・リズムで書かれていることを考えると、これはモード・リズムの名残かもしれない<sup>7)</sup>。

3拍子の例をもう一つ挙げておこう。Nr. 15 〈お母さん、お母さん Mein Mütterlein, mein Mütterlein〉は前例とはタイプの異なる3拍子である〔譜例5〕。この

## 〔譜例 3〕

Wann ich des mor - gens frü auff - steh,

## 〔譜例 4〕

## Sei willekommen Herre Christ

105

Sei<sup>1)</sup> wil - le - kom - men Her - re Christ/ weil<sup>2)</sup> du un - ser

## 〔譜例 5〕



曲の場合、言葉のアクセントは音楽リズム上に全く生かされていない。言葉は連続する2分音符にシラビクに配され、まるでホーフヴァイゼのリズムのように平坦にならされてしまっている。しかしホーフヴァイゼのリズム様式でもない。これはおそらく舞曲のリズムの影響であろう<sup>9)</sup>。

民謡のリズムのもう一つの特徴は、テキストの韻律が比較的不規則であり、音楽もそれに対応して、ホーフヴァイゼには見られなかった自由で多様なリズムを持っていることである。例として Nr. 10 〈ある朝私はそとある場所にたたずんでいた Ich stund an einem morgen〉の第1節を見てみよう<sup>9)</sup>。

Ich stund an einem morgen  
heimlich an einem ort,  
da het ich mich verborgen,  
ich hort klegliche wort  
von einem freulein, was hübsch vnd fein,  
Er sprach zu seinem bulen:  
Es muss gescheiden sein.  
ある朝私はそと  
ある場所にたたずんでいた。  
私がそこに身を潜めていると  
美しく優しい娘の  
悲しげな声を耳にした。  
恋人が別れねばならないと  
彼女に告げたのだ。

このテキストの韻律は次のように分析できる<sup>10)</sup>。

×××××××  
×××××××  
×××××××  
×××××××

××××××××  
×××××××  
×××××××

この詩の脚はヤンプスであるが、時折ヘーブングとヘーブングの間にゼンクングが2つ置かれ、弱強の規則的な交替がやや損なわれている。実は、ヘーブング間のゼンクングが1つになったり2つになったりするものが民謡詩節の特徴で、後世の高名な詩人たちも民謡風の素朴な詩を作るときには、このような不規則な韻律を用いている<sup>11)</sup>。一方、音楽のリズムは、minima (♩) や semiminima (♪) を中心とした細かい動きが目立つが、このようなリズムはホーフヴァイゼには全く見られない〔譜例 8c 参照〕。

しかし民謡に最も多く見られるリズムは、やはり brevis (□) と semibrevis (o) を中心とした単純なものである。有名な〈キリストはよみがえりたまえり Crist ist erstanden〉(Nr. 3) や〈山と深い谷の間に Zwischen perg vnd tieffe tal〉(Nr. 22)〔譜例 6〕などはその典型と言える。このリズム型は一見ホーフヴァイゼ風に見えるが、ホーフヴァイゼの ♫ □ | o o | o o | o o | □ | という定型に従ってはいない<sup>12)</sup>。ここで音楽リズムを規定しているのは唯一テキストの韻律だけのように思える。

これらの例から言えることは、民謡のリズムは比較的自由な脚を持つテキストの韻律におおよそ従っているということである。つまりホーフヴァイゼのように人為的に作られたリズムではなく、言葉から自然に生み出されたリズムなのである。同時に舞曲の影響も忘れてはならない。この場合は韻律ではなく、ステップを踏む動作と関わってくる。W. Seidel は、曲頭でのアウフタクト、3拍子、minima を基礎とした動きは民謡リズムの特徴であると述べている<sup>13)</sup>。

## 〔譜例 6〕



## II cantus firmus の処理法

c.f. に用いられた民謡は、4 声のザッツに組み込むために、何等かの形で手が加えられていることが多い。残念ながら民謡の原形が不明瞭なので、どこがどう変えられたかということを論ずることはできないが、幸い同時代の他の作曲家たちが同じ民謡を基に作曲した例が幾つかある。それらと比較しながら、あるいは言葉との関連などから独自に、Isaac が民謡を c.f. としてどのように処理したか推論することは可能である。

最も興味深い例は Nr. 6 〈ある農夫に一人のかわいい娘がいた Es het ein Baur ein Töchterlein〉である。この民謡は非常に素朴な性格を持っており、ミクソリディア旋法による旋律は、僅か 5 度の音域で動き、しかも極めて短い。音楽が芸術作品として一つの完成した世界を有するためには、ある程度のまとまりを持った長さが必要と思われるが、既存の旋律を楽曲の基盤として c.f. に用いる場合、当然 c.f. の長さが楽曲全

体の規模に大きな影響を及ぼすことになる。そこで民謡のような単純素朴な短い旋律を基に作曲する場合、作曲家たちは楽曲を拡大する様々な方法を考案したが、おおよそ次の 3 つの方法が頻繁に用いられた。

1. c.f. の音価を引き延ばす。
2. c.f. に装飾音を加えてパラフレーズする。
3. c.f. を何度か反復し、そのたびに変化を与える。

この作品で Isaac が採用したのは 2 と 3 の方法である。c.f. は 4 回繰り返され、保持するパートもテノール→バス→テノール→ディスカントと毎回変わっている。また 2～4 回目は民謡の旋律がほとんど原形のまま保たれているのに対し〔譜例 7b〕、1 回目は少しパラフレーズされている〔譜例 7a〕。

しかしこの曲で Isaac が強調したかったのは反復による変化であったように思える。なぜなら c.f. に施された装飾は控え目で、民謡の原型は容易に認識できるからである。つまり装飾過剰にして元の旋律が聴き取りにくくなっては困るのである。ルネサンス・リー

〔譜例 7〕

7a

Es het ein Baur ein Töchterlein

7b

Es het ein Baur ein Töchterlein

〔譜例 8〕

8a

Ich stund an ei-nem Mor-gen,

8b

Ich stund an ei-nem Mor-gen

8c

Ich stund an ei-nem Mor-gen heim-lich an ei-nem ort,

トの作曲家は、概して旋律美よりも楽曲構造に興味を示している<sup>14)</sup>。宗教音楽や他の世俗音楽にしばしば見られる華やかなコロラトゥーラの装飾は、ここでは無縁のものである。このことは、リートが職業的カペリスト (歌手) のための音楽ではなく、「素朴な歌い手たち」<sup>15)</sup> のために書かれたということとも深く関わっているように思われる。従ってこの作品で最も重要な意味を持つのはテクスチャーの変化である。

I で例に挙げた Nr. 10 〈ある朝私はそっと〉の c.f. もまた若干の装飾が加えられた例であろう。この民謡の原形は資料不足でよくわからないのだが、弟子のゼンフル Ludwig Senfl (c. 1492–1555)、および同じフランドル楽派で後輩の Clemens non papa (c. 1510–1556) も作曲しているので、それぞれの c.f. を比較してみるのもおもしろい<sup>16)</sup>。

Clemens の c.f. は最も単純であるが、言葉と音楽のリズムはホーフヴァイゼ同様平均化されている。またバール形式を用いており、この点でもホーフヴァイゼに近い。だがホーフヴァイゼの様式にはそっていない〔譜例 8a〕。Senfl はこの旋律を 5 曲のリートの c.f. に用い、しかも各々に非常に個性的なザッツを与えている。おそらく、この作品において、彼はポリフォニー・リートのあらゆる可能性を探ろうとしたのではないだろうか。従って c.f. は各曲で少しずつ異なるのであるが、ここでは 3 人の作曲家の c.f. 作法を比較するのが目的であるから、最も普通のパターンを例として挙げた。この例では、Senfl のリズムは明らかにホーフヴァイゼ風で、最も民謡の原形から遠ざかった c.f. である〔譜例 8b〕。一方 Isaac の c.f. は逆に最も民謡の原形をとどめているように思える。少々装飾はあるが、言葉と音楽のリズムが付点音符のおかげで自然に一致している〔譜例 8c〕。

また〔譜例 5〕で示した〈山と深い谷の間で〉や、後にプロテスタント・コラールにも編曲された有名な〈インスブルックよ、さようなら Isbruck, ich muss dich lassen〉(Nr. 12) の c.f. にもあまり手が加えられていないように思える。歌詞は semibravis を中心としたリズムにシラビックに割り振られ、曲尾に僅かなメリスマが見られるだけである。このメリスマは当時の音楽には慣例である Penultima Melisma で、特別に意図されたものではない。Isaac はこのインスブルック・リートの旋律が特別のお気に入り、2 曲のリート<sup>17)</sup> の他、〈ミサ・カルミヌム Missa Carminum〉のキリエにも用いているが、いずれの場合も大体同じ

形で、つまりほとんど原形のままで現れる。

以上をまとめると次の様な結論に達する。民謡を c.f. として用いる場合、元の旋律はパラフレーズされる場合とされない場合があるが、パラフレーズされたとしても、その装飾は控え目で、原旋律の素朴な性格を失うことはない。作曲家の関心はコロラトゥーラで飾られた 1 本の華やかな旋律ではなく、あくまでも巧みに作られた楽曲全体である。民謡は其中之一つの素材として用いられたにすぎない。故に c.f. は旋律線の絡み合いの中に埋没してしまうこともある。このことは次に対位法を検討していく過程でより明らかになるであろう。

### III 対 位 法

定型化され、変化に乏しいホーフヴァイゼ・リートとは対照的に、民謡リートのザッツは多彩であり、フランドル楽派の大家としての Isaac の技の冴えを窺うことができる。リートという小宇宙の中で、しかも僅かな限られた曲数の中で、Isaac はフランドルの語法のみならずイタリア音楽の様式、15 世紀初期のブルゴーニュ楽派の様式、さらにはもっと古い 13・14 世紀の音楽に用いられた手法までも取り入れている。ここでは特に興味深いいくつかの例を挙げて、その対位法の特徴を見ていくことにする。

#### 1. Crist ist erstanden〔譜例 9〕

〔譜例 1〕と同じ旋律を c.f. とする古いリートを示したので、2 つを比べてみると面白い。〔譜例 1〕の方は、c.f. がディスカントに置かれ、装飾されてかなり細やかな優美な旋律になっている。3 つのパートはそれぞればらばらに固有の旋律を歌っていく。しかし下の 2 声は歌うのには適していない。特に中声部の跳躍の多い進行は不自然である。おそらく下 2 声は器楽を意図して書かれたものだろう。最上声にパラフレーズされた c.f. を配し、下声部がそれを支えるというスタイルは、15 世紀初期のダンスタブル John Dunstable (c. 1380/90–1453) やデュファイ Guillaume Dufay (c. 1400–74) 等のモテットなどによく見られるものである。

一方の Isaac の作品においては民謡の旋律はほぼ原曲のままで用いられている。そのため〔譜例 1〕のような流麗さはなく、ごつごつとした荒削りな印象を与える。対位法の面では模倣が目につく。コントラテノール以外の声部では、4 節からなる c.f. は、切れ

## 〔譜例 9〕 Crist ist erstanden

The musical score is for a piece titled "Crist ist erstanden". It is written in G major (one sharp) and 4/4 time. The score is divided into two systems, each containing four staves. The first system shows the vocal parts with a melisma 'a' over the first staff. The second system shows the vocal parts with a melisma 'a' over the first staff and a melisma 'b' over the second staff. The lyrics "ist er-stan - den von der mar - ter" are written under the third staff of the second system.

切れにはあるが、全体が現れる。いわゆる通模倣様式である。極めて小規模ではあるものの、宗教的な内容を持っていることもあり、フランドル楽派のモテットとの類似性を強く感じさせる作品である。

## 2. Es het ein Baur ein Tochterlein [譜例10]

この c.f. については II [譜例 6] で論じた。c.f. は

4 回繰り返し現れるが、テクスチャーもその度毎に変化している。以下、その特徴を簡潔に記す。

1 回目……パラフレーズされた c.f. はテノールに置かれ、冒頭では下 2 声と上 2 声が対になって模倣を行う対模倣、詩節 2 行目からは通模倣の形が採られている [譜例 10a]。

2 回目……c.f. はバス。冒頭部分に詩節 1 行目の旋

## 〔譜例10〕 Es het ein Baur ein Tochterlein

10a

10a

Es het ein Baur ein Töch - ter - lein

The musical score for example 10a consists of four staves. The first staff is a treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The second staff is a treble clef with a key signature of one flat and a common time signature. The third staff is a treble clef with a key signature of one flat and a common time signature. The fourth staff is a bass clef with a key signature of one flat and a common time signature. The lyrics 'Es het ein Baur ein Töch - ter - lein' are written below the third staff. There are two 'a' markings above the first staff and two 'b' markings above the second staff, indicating specific musical features or ornaments.

10b

10b

Es het ein Baur ein Töch - ter - lein

The musical score for example 10b consists of four staves. The first staff is a treble clef with a key signature of one flat. The second staff is a treble clef with a key signature of one flat and a common time signature. The third staff is a treble clef with a key signature of one flat and a common time signature. The fourth staff is a bass clef with a key signature of one flat and a common time signature. The lyrics 'Es het ein Baur ein Töch - ter - lein' are written below the fourth staff.

## 10c

Es het ein Baur ein Töchterlein

律が全パートに現れるが、その後は模倣無し。ゆったりとしたバスの動きに比べ、他のパートの動きはやや細かい不均質な対位法〔譜例10b〕。

3回目……c.f. はテノール。模倣はほとんどなし。やや不均質な対位法。

4回目……c.f. はデスカント。1・3・4詩節はホモフォニック。第2節のみ対模倣〔譜例10c〕。

このようにテクスチャーが一定していない楽曲を演

奏する場合、編成には細心の注意を要する。一般的に言って、不均質なテクスチャーの場合には主旋律を声楽で、他のパートを器楽で演奏するのが妥当だが、均質な通模倣・対模倣やホモフォニックなスタイルのものは均質な音響で、即ちア・カペラの合唱や同族楽器によるアンサンブルが望ましい。となるとこの曲の場合、1回毎に編成を替えることになるが、各部分が短いだけに煩わしいし、まとまりも感じられなくなる恐

## 〔譜例11〕 Isbruck, ich muss dich lassen

Isbruck ich muss dich lassen, ich



れがある。

### 3. Isbruck, ich muss dich lassen [譜例11]

この大変有名なリートには2つの形がある。よく知られているのはディスカントに c.f. が置かれた方で、後のプロテスタント・コラール編曲を予示するようなホモフォニックな書法によっている。テキスト2行目

の dahin および5行目の weiss の箇所に使われたb音 (Es) や、曲尾のメリスマ中の平行4度のパッセージが、最愛の町と女性に別れを告げねばならない男の寂しさや悲しみを感じさせる。淡々とした流れの中に豊かな情感を漂わせたこの曲は、今日もお多くの人々に愛されている。最上声の主旋律とホモフォニックな楽曲構成法は、当時イタリアで盛んに行われ、や

#### [譜例12] Wann ich des morgens frü aufstehe

ランディーニ終止

ein stet-ten sin, dar-zu ein fro-lichs ge-mü - - te,

#### [譜例13] Zwischen perg vnd tieffe tal

Zwi-schen perg vnd tie-ffen tal

がてフランスやドイツにも導入されたのだが、青年時代をイタリアで過ごした Isaac にとって、このスタイルは馴染み深いものであったに違いない。しかし盛期ルネサンスのドイツでは異質なスタイルであり、典型的なリートとは言い難い。にもかかわらずルネサンス・リートの代表作として常に引合いに出される作品である。

もう一つのインスブルック・リートは伝統的なテノール・リートで、2つの内声がカノンを構成している。バス声部は旋律的ではあるが、5度の跳躍が頻繁に見られ、和声的な支えとしての機能を有している。ディスカントは装飾的な対声部にすぎない。

#### 4. Wann ich des morgens frü auffstehe

##### 〔譜例12〕

この曲のテキストは4節からなり、各節は3行で構成されている。民謡のテキストと旋律の関係は大体がシラビックなので、この曲も当然のことながら非常に短い。そこで Isaac は〔譜例9〕同様、反復変化を行っている。ただしここではテキスト1・2節をひとまとめにしているので、旋律は2回繰り返されるが、歌詞は異なる。c.f. は第1節はテノール、第2節はディスカントに置かれ、テクスチャーも前半はポリフォニック、後半はホモフォニックと使い分けている。またこの曲はIで言及した折り、そのリズム様式の古さを指摘したが、曲の終わり方も旧式で、14世紀によく使用されたランディーニ終止が使われている。テクスチャーも前半は著しく不均質であるし、後半もフォーブルドン的で、意図的に懐古的に作られているようだ。

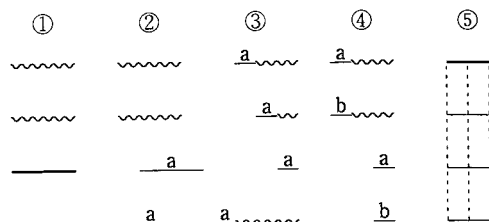
#### 5. Zwischen perg vnd tieffe tal 〔譜例13〕

c.f. はテノールとバスにあって、カノンで処理されている。上2声は装飾的で、楽曲全体の重心はc.f.にある。下2声のカノンはまずバスが先唱し、1フレーズが終わる毎にテノールが模倣を開始している。しかしc.f.をしっかりと保持しているのはやはりテノール声部で、バスは時々横道にそれてしまうことがある。したがってこの曲もまた伝統的なテノール・リートの範疇に入るのである。

この作品は3つの手写本<sup>18)</sup>の他、最初の印刷楽譜(Öglin, 1512)にも含まれているが、いずれにも歌詞付けが行われていない。しかし後に Senfl が出した改訂版では、テノールとバスに歌詞がふられ、上2声は

器楽演奏を示唆している<sup>19)</sup>。

以上、5つの作品の対位法的特徴を概観したが、テクスチャーの面では、他の作品もおおよそこのタイプのいずれかと一致する。ただし細部まで検討すると、模倣の仕方とか対旋律の性格などの点でもっと多様になる。この5作品のテクスチャーを分類すると〔図1〕に示したような5つのタイプになる。



(—は主旋律、wは副次的旋律、::はホモリズムを示している)

〔図1〕

①は最も典型的なルネサンス・リートのテクスチャーで、テノールに置かれたc.f.が核となって楽曲全体を支配している。ゆったりと動くテノールに対し、和声の支えとしてのバスはやや小刻みに、上2声はもっと小刻みにc.f.を飾っている。このようなテクスチャーを「まるで円柱にからみつく蔦の様な」と述べた学者がいたが<sup>20)</sup>、正鵠を得た表現だと思う。初期のリートに多く、Isaac以前の作品は大体このスタイルで書かれている。Isaacのリートでは、どちらかというところホーフヴァイゼ・リートによく見られるが、民謡リートにも皆無ではない。

②は①同様不均質なテクスチャーだが、4声のうち2声がかノンになっている。図では下2声がかノンだが、内声がかノンになったものもある。このスタイルにはフランドル楽派のミサ曲やモテットの影響が感じられる。

③は均質なテクスチャーで、Isaacの場合、模倣技法がかなり使われている。模倣は作品によって差があり、ほとんど通模倣様式に達しているものから、限られた声部しか模倣に参加しないものなど色々である。Isaacのリートではこのタイプが最も多い。中には①のタイプと判別しがたいものもあり、特にアルトは他の声部に比べ、独自の動きをすることがある。

④も均質なテクスチャーだが、上下それぞれ2声か

対になって模倣し合う。これもフランドル楽派の音楽家たちがよく用いた手法で、響きの変化をもたらす。2声の組合せは常に上2声と下2声で、高音域と低音域の対比が図られている。このテクスチャーは楽曲の極一部に用いられ、効果的なアクセントとなっている。

⑤はホモフォニックな様式のテクスチャーで、楽曲解説でも述べた通り、イタリア世俗音楽の影響かと思われる。ドイツでもルネサンス後期になるとこのタイプが多くなるが、16世紀初期には珍しい。ただし1曲だけだが、15世紀に好まれたフォーブルドンないしイギリス・ディスカント様式を思わせるような、3度・6度音程の連続によるホモフォニックなスタイルも見られた。これはまた別のタイプとして分類できたのかもしれないが、1曲のしかも1部分だけなので、ホモフォニック・タイプの特例型として見なした。なお、このタイプでは、c.f. は常にディスカントに置かれている。

これら5つのテクスチャーは単独で用いられることもあれば、1曲の中に複数で用いられることもある。後者の場合、最も多い組合せは③と④で、④は部分的に使用されている。また楽曲の前半は③と④、後半は⑤でポリフォニーとホモフォニーの対比を強調したり、c.f. を繰り返す際に①③④⑤とテクスチャーを変化させて、c.f. がいくつかのパートを渡り歩くというものもあった。

その他の要素に関しては簡単に触れる。音程関係はホーフヴァイゼ・リートと同じで、不協音程が極めて少ない。従って濁りのない素直な響きとする。各声部の旋律は大体テキストの1詩行に対応しており、長すぎることも短すぎることもない。故に歌い易いが、時として単調な印象を与えることもある。しかし家庭音楽としてのリートの立場にはふさわしい特質なのかもしれない。

#### IV 結 論

以上、民謡リートの様式について述べたが、最後にホーフヴァイゼ・リートとの相違点を明らかにして、Isaac のリートのまとめとしたい。

ホーフヴァイゼはテキスト・音楽共に様式化され、どれも同じ様なリズム、形式（パル形式）で書かれている。対位法としてはテノールにホーフヴァイゼを置き、その周りに装飾的な声部を張り巡らすというものである。一方、民謡はより自然で素朴である。旋律

は狭い音域で構成され、テキストの韻律と音楽のリズムは自然に一致している。しかし対位法的にはホーフヴァイゼ・リートよりもはるかに手が込んでいて、フランドル楽派の技巧的な様式との結び付きが強く感じられる。

故にホーフヴァイゼ・リートと民謡リートの本質的な違いは、単に c.f. となる旋律素材の性格の違いではなく、前者は4声の中で c.f. を強調することによって単声的な要素を維持しようとし、後者は声部間の関係を均一なものとするところによって、いっそう多声性を強調しようとするところにあると考えられる。つまりこの2つのザッツは全く逆の方向を志向するものとして捕らえることができるのである。

リートの歴史の中では、この2つの流れは伝統的・保守的なホーフヴァイゼ・リートと進歩的な民謡リートという形で現れている。Isaac 以前のポリフォニー・リートは大部分がホーフヴァイゼに基づくリートで、前述した通り c.f. 中心の古い対位法によっている。Isaac のホーフヴァイゼ・リートはフランドル楽派の様式を取り入れてかなり声部の均等化が進んでいるが、依然として c.f. の優位は失われていない。それに対し民謡リートの方は、盛期フランドル楽派の音楽に特徴的な均質な対位様式で、しかも変化に富んだ楽曲構成を示している。16世紀に入ると、民謡リートの方が次第に人気を得ていったようだが、これにはいくつかの理由を挙げることができる。まず第一に民族的意識の高揚に伴い、最も身近な民族的遺産である民謡に関心が高まってきたこと、第二に作曲家の技量を示す場として、型にはまったホーフヴァイゼ・リートよりも適していたこと、第三には民謡の親しみやすさが多くの人々、特に印刷楽譜の消費者となり得た裕福な市民階級の人々の心を捕らえたことなどである。

これらの音楽は宮廷での華やかな行事や教会での荘厳な儀式のためにではなく、学校や教養ある市民たちの家庭、貴族たちの社交会のために作られた。16世紀には音楽愛好家が自ら演奏することが音楽の醍醐味であると考えられ、上流階級の子弟たちは楽器を習い音楽の素養を身につけるのが普通であった<sup>21)</sup>。当時の絵画や版画には、4～5人が大きなテーブルを囲んで歌ったり楽器を演奏したりしている姿を描いたものが数多くある。このような演奏風景から察して、ポリフォニー・リートの演奏形態はかなり自由なものであったと思われる。Arnt von Aich 編纂のリート集に

は「本書には4部の人声によって華やかに歌われるか、あるいはブロックフレーテ、フルートその他の楽器により巧みに奏されるべき75曲の優れた歌が収められている」と記されているが<sup>22)</sup>、各曲に具体的な楽器指定はない。Isaac のリートの場合も同様である。またテキストは、特定の声部（多くの場合テノール）にだけ付けられたもの、楽譜の終わりに別個に書かれたもの、全声部に割り振られたものなど様々で、作曲家自身ではなく楽譜編集者によって歌詞付けされたものも多い。おそらく当時は集まったメンバーの顔ぶれで演奏の形が決められたのだろう。しかし今日われわれがこれらの作品を演奏する場合には、やはり個々の作品の性格を十分に吟味した上で、最もそれにふさわしい演奏形態を採るべきである。あるパートを歌わせるか楽器で演奏するか、楽器を用いるとすれば何を使うかなど、色々と考えねばならないことは多いが、見方を変え、これほど演奏者の裁量に任された音楽は少ないとも言える。高度の演奏テクニックは要求されないが、譜面から音楽の真実の姿を読み取る能力や、それを効果的に表現する能力が重要なのである。つまり現代においても、ルネサンス・リートは、職業的音楽家のための音楽ではないが、教養あるディレクタントのための音楽と言うことができるのかもしれない。

## 注

- 1) N. Böker-Heil: The polyphonic lied in Grove 6, Vol. 10, 1980
- 2) Trienter Codices, Cod. 90, Nr. 1089 (Das Chorwerk 45-2)
- 3) F. W. Arnold: Das Locheimer Liederbuch, Leipzig 1926, 118
- 4) Erhart Öglin: Liederbuch zu 4 Stimmen Publikation älterer praktischer und theoretischer Musikwerk, Vol. IX
- 5) 森川晴美: Heinrich Isaac のリートに関する研究 (1) —バール形式による作品—, 広島文化女子短期大学紀要第25号 (1992), 25, 31
- 6) 前掲書 25-29

- 7) Stadtbüchrei Erfurt, Bibl. Amplon MS. 322, fol. 105 (Das Chorwerk 45-1)
- 8) 16世紀初頭にはトゥルディオ、ガリアルダ、ヴォルタおよび幾つかのブランルが3拍子で踊られた。
- 9) Senfl や Clemens non papa による同名のリートでは最後から2行目の歌詞が次のようになっている。  
das stund bei seinem Buhlen (娘は恋人のそばに立っていたが)
- 10) 韻律の表記法は、山口四郎: ドイツ詩を読む人のために—韻律論的ドイツ詩鑑賞法, 郁文堂, 1982, による。
- 11) 前掲書 144-153
- 12) 森川: 前掲書 27-28
- 13) W. Seidel: Die Lieder Ludwig Senfls, Bern, 1969, 60-62
- 14) 主旋律に用いられるメリスマは小規模な Penultima melisma が大部分である。
- 15) G. Forster: Der ander Theil kurzweilicher guter frischer deutscher Liedlein, 1540 の序文
- 16) Senfl: Sämtliche Werke IV, Nr. 2-6  
Clemens non papa: Antiqua Chorbuch II
- 17) この旋律はおそらく民謡であるが, Isaac の主君であった神聖ローマ帝国皇帝マクシミリアン一世が作曲したという説もある。Isaac はこの旋律を基に2つのリートを作曲しており, 1つは c.f. をディスカントに置いた形〔譜例10〕, もう1つは c.f. をテノールに置いた形で編曲されているが, この作品には歌詞が付いていない。
- 18) Wien, k.k. Hofbibliothek Ms. 18810  
München, Univ. -Bibl. -Cod. Mss. 328-331  
Berlin, Königl. Bibl. Mus. -Ms. 2, 92
- 19) Ludwig Senfl: Sämtliche Werke IV, Nr. 74
- 20) A. Geering: Vorwort in Senfl: Sämtliche Werke II
- 21) W. Sahmen: Musikleben im 16. Jahrhundert  
16世紀の音楽生活, 音楽の友社, 1985, 39-42
- 22) Arnt von Aich: 75 hübscher Lieder

### Zusammenfassung

In den Liedern von Isaac können zwei Liedsatztypen gefunden werden, die Hofweisensätze und die Volksliedsätze. Isaac und seine Zeitgenossen bearbeiteten die Hofweisen im vierstimmigen Tenor-cantus-firmus-Satz, der künstlichen kontrapunktischen Dispositionen unterworfen wird. Im Zentrum des Hofweisensatzes steht jedoch die Weise, und die Begleitstimmen fungieren als Ornament. In Volksliedsätzen dagegen demonstrierte Isaac die Kunst des polyphonen Satzes. Er polyphonisierte bekannte Gesänge in vielen gleichwertigen Dispositionen. Man kann in Isaacs Volksliedsätzen etwa fünf Satztypen unterscheiden.

1. Sätze mit c.f. im Tenor
2. Sätze mit c.f. im Discant
3. Sätze mit wanderndem c.f.
4. Sätze mit Kanongerüsten
5. Bicinienkombinationen im vierstimmigen Satz

Die Hofweisensätze und die Volksliedsätze bezeichnen deshalb konträre Positionen. In der traditionellen Hofweise paßte er die Polyphonie der Monodie an, in den Volksliedsätzen die Monodie der Polyphonie.

Man versteht diesen Gattungsstil nicht im Sinne eines nationalen Musikstiles. Isaac prägte innerhalb der deutschen Musik den europäischen Musikstil aus, der sich von der niederländischen Polyphonie herleitete. Aus diesem Grunde machte die Gattung Lied bedeutende Fortschritte.

Das polyphone Lied war Liebhabermusik. Es diente vorzüglich der privaten Geselligkeit von Schülern, Studenten studierten Bürgern und Adligen. Seine Ausführung galt als eine der schönsten Tätigkeiten. Die Besetzung im Spiel in dieser Gesellschaft war nicht bestimmt. Die Konkretisierung war jeweils individuell und einmalig. In der heutigen Zeit müssen wir die Regeln der Ausführung anhand sprachlicher, melodischer, rhythmischer und kontrapunktischer Analysen aufstellen.