

Heinrich Isaac のリートに関する研究 (1)

—— バール形式による作品 ——

森 川 晴 美*

Eine Studie über die Lieder Heinrich Isaacs (1)

—— Die Werke in Barform ——

Harumi MORIKAWA

序

ドイツ・ルネサンスにおける世俗歌曲は、16世紀に入ると印刷楽譜の出版が始まり、多数のポリフォニー・リートが世に出ることとなった。初期の印刷譜、たとえば Öglin (Augsburg, 1512), Schöffner (Mainz, 1513), Arnt von Aich (Köln, c. 1519) などには作曲家の名前は記されていないが、その後の曲集になると、Adam von Fulda (c. 1445–1505), Heinrich Isaac (c. 1450–1517), Heinrich Fink (1444/45–1527), Paul Hofheimer (1459–1537) 等の名前が見られる。彼らによって16世紀の新しいタイプのリートが確立されていったと言われているが、今回この研究では、Isaac の作品を中心に考察を進め、ポリフォニー・リートの中核をなすテノール・リートの特性を明らかにしたいと思っている。

テノール・リートとは、文字どおりテノール声部に cantus firmus (定旋律、以下 c.f. と略記) を有する歌曲で、c.f. には民謡やホーフヴァイゼ (宮廷風の歌曲) と呼ばれる旋律が用いられた。概してディスカント、アルト、テノール、バスの4声部からなり、ゆったりとした動きのテノールが中心となって、他の声部は、より生き生きとしたリズム、時には器楽的な旋律を思わせる速い動きを示すこともある。

なかでもホーフヴァイゼを c.f. とするリートは質量ともに他を凌ぎ、テノール・リートの典型と考えることができる。ただし、ホーフヴァイゼという用語の使用に関しては異論を唱える学者もおり¹⁾、安易に用いたくはないのだが、今でも多くの学者たちが使用し

ているし、これに代わる適当な用語が見あたらないので、本論文では敢えてこの語を用いることにした。元来、ホーフヴァイゼとは中世の単旋律の歌曲で、宮廷風の洗練された求愛の歌であり、ミンネゼンガーによって創始され、15–16世紀のマイスターゼンガーにも受け継がれた。形式の面ではバール形式と呼ばれる3部形式が用いられている。

本稿は Isaac の全22曲のリート²⁾を分析し、その性格を明らかにすることを目的としているが、今回はその中のバール形式に基づく8曲についてのみ言及する。なぜなら、バール形式はホーフヴァイゼの基本形式と考えられるからである。使用した楽譜は Denkmäler des Tonkunst in Österreich XIV. 1. (ed. J. Wolf), 歌曲番号は1・5・8・13・14・16・17・18である。

I テキストと主旋律 (ホーフヴァイゼ) の関係

テキストと音楽の関係は、主としてテノールに置かれたホーフヴァイゼにおける関係を問題にすればよい。なぜなら他の諸声部は副次的な存在であり、装飾的な機能に甘んじているからである。実際、この頃の歌曲集では、テノールにだけ歌詞付けされたものも多いのである。

1. テキストの韻律法とホーフヴァイゼのリズム

韻文をテキストとする歌曲の場合、それぞれの言葉の持つ意味や情緒と音楽の関係が重要であると同時に、詩のリズム、即ち韻律と音楽の関係も考慮する必要がある。研究の対象となったテキストの意味内容は後述することにして、まずテキストの韻律法とホーフヴァイゼのリズムとの関係を考察する。

ホーフヴァイゼの主要形式であるバール形式とは、

* 音楽学科

〔譜例 1〕 Nr. 13 Kein frewd

Kein frewd hab ich vff erd, vnd myn hertz das
Das macht, myn schatz, din wis, vnd perd, nach dir hab

1. 2.
ligt ge- fan - - gen. Dann so ich dich, hertz - lieb, an -
ich ver- lan - - gen.

sich, so lebt myn hertz in frew - - den. Ach

hoch - ste zier, kum schier zu mir, wast mich in my - nem ly - den!

a a b という形の 3 部形式で、音楽形式であると同時に韻文形式の一つでもある。同じ構造を持つ 2 つの Stollen (a) から成る Aufgesang と Abgesang (b) で構成され、2 つの Stollen には同じ旋律があてられる(譜例 1 参照)。

次に Nr. 13 (譜例 1) の韻律構造を示す³⁾。

Aufgesang	1. Stollen	× × × × × × × × (L)
		× × × × × × × × (L)
	2. Stollen	× × × × × × × × (L)
		× × × × × × × × (L)
Abgesang		× × × × (K)
		× × × × (K)
		× × × × × × × × (L)
		× × × × (K)
		× × × × (K)
		× × × × × × × × (L)

(L は長行, K は短行を意味している。)

この詩の Stollen は奇数行に 4 個、偶数行に 3 個のヘーピング(揚格、強音を持つ音節)を持つヤンプス(弱強格)⁴⁾であるが、奇数行の場合はヘーピングで終わり、偶数行の場合はゼンクング(抑格、強音のない音節)で終わっている。3 hebig は 4 hebig の脚足らずと見なすことができる⁵⁾。一方 Abgesang は、2 hebig が 2 行続いた後に 3 hebig が 1 行という形が 2

回繰り返されている。この 2 つのタイプの詩行は、Isaac のパウル形式による作品にかなり多く見られた。ただし、2-2-4 hebig の形は拡大されて、2 hebig の詩行が 4 ~ 6 行も繰り返すことがある。この形 (K K L 型) は Stollen にも Abgesang にも見られたが、4-4 hebig のタイプ (L L 型) は Stollen だけに用いられている。全 8 曲のテキストの韻律は〈表 1〉の通りである。

さて、音楽のリズムは、このテキストのリズムにどう対応しているのだろうか。テキストの 1 行目は 6 小節であるが、フレーズの後半は装飾のメリスマと考えられるので、このリズムは次のような形に還元できよう⁶⁾。

□ | o o | o o | o o | □ |
Kein frewd hab ich vff erd, () ()

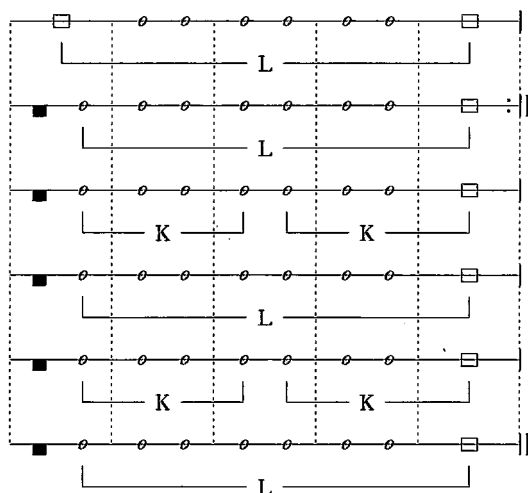
〈図 1〉

2 行目は 5 小節だが、基本的には同じリズムといえる。このリズム型ならば 4 hebig の詩行は 5 小節になるが、フレーズの終わりには装飾メリスマが一般的に用いられるので、メリスマの長・短で小節数が異なってくるのである。Abgesang も大体同じだが、2 hebig の短い詩行は分けられないで、1 つの大きなフレーズにまとめられている。副次的な装飾を排除して、このリズ

〈表 1〉

	1. Stollen	2. Stollen	Abgesang
1	┌ K K K K K L ┐	┌ K K K K K L ┐	K K K K L K K K K L
5	┌ K K K ┐	┌ K K K ┐	K K K K K L
8	K K K K L	K K K K L	K K L K K L
13	┌ L ┐	┌ L ┐	K K L K K L
14	┌ L ┐	┌ L ┐	K K K L K K L
16	K K L	K K L	K K K K K K K L
17	K K K K K L	K K K K K L	K K L K K L
18	┌ K K K K K L ┐	┌ K K K K K L ┐	K K K K K L K K K K K L

┌ ┐ は脚韻を示す。



<図2>

ムの骨格を示すと<図2>のようになる。

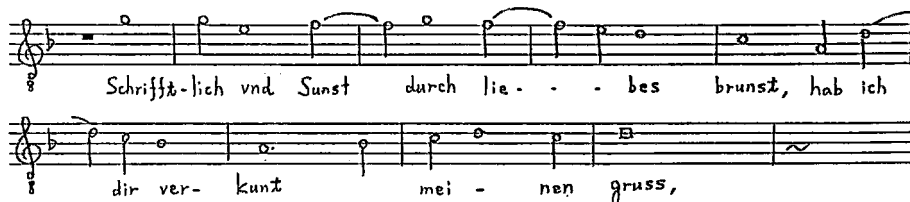
このリズム型はテキストの韻律と一致しない⁷⁾。なぜならばこの時代にはまだ拍節の概念がなかったからである。何拍ごとかにアクセントが設定され、それが小節線によって区切られる記譜法はまだ出現していない。従って、言葉の強弱に対する手段は音符の長短ということになる⁸⁾。ところがこのリズムはフレーズの最後を除くと殆ど同じ音価なので、テキストのヤンプスのリズムは感じられなくなってしまっている。しかしテキストのリズムが完全に無視されているわけではない。リズムの骨格ではなく、肉付けされた原曲のリズムを見ると、いくつかの付点音符が使われているのがわかるが、この箇所には必ずヘーブングの音節が添えられている。また Nr. 17 (譜例2) では付点音符と共に小音価の音符(♩)が使用されているが、これらの音符もテキストの韻律に一致させるための手段と考えられる。Minima (♩) や Semiminima (♩) のような

小音価の音符は、付点音符の後か、メリスマのフレーズの中に現れるのが普通である。前者の場合は、当然の事ながら、付点によって次の Semibrevis (♩) の音価が奪われた結果である。後者は、古い音楽にはよく見られるのだが、終止の前のアクセントのある音節に置かれる装飾的なフレーズで、Penultima Melisuma (最後から2つ目のメリスマ) と呼ばれるものである。ところが譜例2の場合はどちらにも該当しない。この場合は、前述したように、テキストの韻律と関係がある。この詩の脚もまたヤンプスであるが、この部分では破格が生じていて、××××であるべき所が×××× (Schriftlich vnd Sunst) となっている。これに対して音楽は Schriftlich の -lich の箇所アクセントがつかないように短い音符を用いたと考えられる。また hab ich 以下の部分も同様に破格になっているので (××××××××××), 付点音符や小音符でかなり不規則なリズムになってしまったのだろう。

しかしこの説には矛盾がある。なぜなら最初に述べたように、この時代の楽譜には小節線は存在せず、ホーフヴァイゼのリズムは Semibrevis で均一化されているので、Schriftlich の2音節に強弱の差は生じないはずだからである。故に、「Schriftlich の -lich の箇所にアクセントがつかないように」という前提そのものがおかしいということになる。それでは何のために Isaac は Minima を用いたのか。

この問いに対して次のような事が推測でないだろうか。この時代にはまだ拍節のはっきりとした概念はないというのは事実だが、Brevis (解読譜では1小節に相当) を一つのまとまりとしてとらえ、現代の拍節リズムほどではないにしても、1 Brevis 間に含まれる2~3の Semibrevis にある程度の強弱関係があったのではないだろうか。もしそうであれば、Semibrevis だけの単調なリズムも、破格の詩行に用いられた付点音符や Minima も理にかなったものとなる⁹⁾。

[譜例2]



2. テクストの意味内容とホーフヴァイゼの旋律

盛期ルネサンスの一つの傾向として「ムジカ・レゼルヴァータ *musica reservata*」という用語が使われることがある。この言葉の意味するところは諸説あって未だ明確にはされていないが、一般的にテキストの言葉の意味と音楽の一致を意味すると考えられている。この用語は1552年の A. P. Coclico の著作及び詩篇モテット集に初めて登場したのだが¹⁰⁾、彼は Josquin des Pres (c. 1440–1521) がその創始者であると言っている。確かに Josquin の作品では、言葉の持つ意味や情緒が、半音階・不協和音・特殊な音型などで効果的に表現されていることが多いが、当時 Josquin と並んで高い評価を得ていた Isaac の場合はどうであろうか。ホーフヴァイゼのリズム、旋律動向、旋法と言葉の関係などを調べてみた。

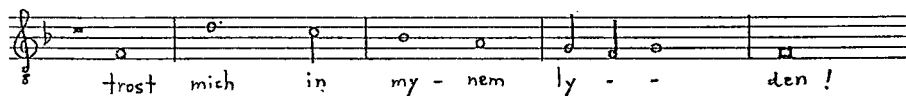
リズムに関しては、前述した基本リズムが保たれていない箇所、つまり付点音符、シンコペーション、音価の拡大・縮小、Minima・Semiminima などの小音符が用いられている箇所の言葉の意味を調べ、両者の対応関係を検討した。その結果、これらの特殊なリズムの役割は、a. 装飾、b. テクストの韻律との一致、c. 言葉の意味の強調という3つのタイプに分類することができた。そのうち最も多かったのはaで、全体の約8割を占めている。特に Penultima Melisuma の中にこのようなリズムが集中して現れる(譜例1参照)。bの例としては既に説明した譜例2が該当する。cの例としては譜例3(Nr. 13)を挙げておく。この例では「私を慰めて *trost mich*」という言葉が付点音符と上行6度の大きな跳躍進行で強調されている。しかしb・cのタイプは小数で、特殊なリズムと言葉の結び付きは希薄なようである。

旋律の動きはなだらかな曲線を描く順次進行が大

部分で、所々3～6度の跳躍が見られる。しかし大きな跳躍の後には必ずと言っていいほど逆方向への順次進行が続き、自然な旋律の流れを損なうような強引な動きは全くない。何箇所か言葉を強調していると思わせる所もあるが(譜例3—大きな跳躍)、大半は旋律に適宜の変化を与えるための常套手段にすぎない。言葉との関係はむしろ譜例4のような象徴的音型——*hohem* (高い) に対して最も高い音を使用——や、譜例5のように最も大事な言葉に旋律のクライマックスがくる——「わがBよ、汝はわが慰め、わが喜び」という歌詞の部分で、旋律は順次上行して「B」で最高音に達している。——といった工夫で保たれている。*musica reservata* では、しばしばこのような手法が用いられるのであるが、Isaac のホーフヴァイゼではそれほど多くの例は見つからなかった。

旋法による情緒表現も古来多くの理論家によって言及されてきた¹¹⁾。Isaac のホーフヴァイゼでも特定の旋法と情緒が結び付くのであろうか。8曲の歌詞はいずれも高貴な女性に対する賛美あるいは求愛をテーマとし、表現の方法は違っても、内容的にはかなり似通っているように思える。強いて相違点を指摘するとすれば、Nr. 8・13・14・17・18 が憧れの女性の美しい容姿や徳の高さを誉め讃えているのに対し、Nr. 1・5 では報われない愛に対する悲しみや嫉妬が、また Nr. 16 では不実な行為に対する怒りが歌われている。各テキストの示す情緒と、各楽曲の旋法との関係を<表2>に示す。この表から見る限り、歌詞の情緒と旋法の間に特別な関係はないように思える。実際、当時の理論家のすべてが旋法特有のエトス論を認めていたわけではない¹²⁾。概してホーフヴァイゼの文学的価値はあまり高くないので¹³⁾、作曲家は歌詞にあまり注意を向けなかったのかもしれない。それではホーフ

〔譜例3〕



〔譜例4〕



〔譜例5〕



<表2>

	歌詞の情緒	旋 法
1	悲しみ	イオニア (f)
5	悲しみ	ヒボミクソリディア
8	賛 美	フリギア
13	賛 美	イオニア (f)
14	賛 美	イオニア (f)
16	怒 り	ヒボエオリア (d)
17	賛 美	ドリア (g)
18	賛 美	イオニア (f)

ヴァイゼの魅力は何かというと、それはおそらく長い間宮廷で培われてきた様式化された作詞の技法であろう。たとえば

Das ist mir leydy; eyd
sey mein zeug. Treug
mich nicht also! O,

といったような韻の踏み方や、Akrostichon (折り句) など修辞学的な特徴が目立つ¹⁴⁾。

ところで各曲の旋法にもう一度目を戻してみよう。12旋法のうち使われているのは僅かに5旋法、しかも

丁度半分をイオニア (f) 旋法が占めている。周知の通り、イオニア旋法とエオリア旋法は16世紀に入ってから正式に認められた旋法で、現在の長調・短調と同じ音組織を有している。Isaac のイオニア旋法に対するこの偏愛ぶりは、16世紀が旋法から近代的な調体系へ向かう過渡期であったことの一つの反映と見なしてもよいだろう。しかも、さらに興味深いことには、イオニア (f) 以外の旋法においても構成音の変更があり、いずれの場合も調的な性格を帯びる結果となっている。譜例6にその例を示して説明する。

Nr. 5 はヒボミクソリディア旋法である。この旋法は () 内に示したように、g を終止音とし、d-g-d の音域を中心として動かねばならない。ところが実際には、譜例でも明らかなように、c-g-c で動いている。従って終止音は違うものの、イオニア旋法 (もしくは C-dur) に同化してしまっている。Nr. 8 はフリギア旋法だが、これは e-c-e という本来の動きではなく、e-a-e となってヒボエオリア旋法 (もしくは a-moll) 的な旋法に変化している。Nr. 16 も a-d-a が g-d-g に変わり、音域的には移行されたドリア (g) と同じである。この場合は d-moll 的な性格を持つことになる。そうすると、この8曲の旋法は、次のようなグループに分けることができる。

[譜例 6]

Nr. 5

Nr. 8

Nr. 16

- (1) F-dur 的 1・13・14・18
- (2) C-dur 的 5
- (3) a-moll 的 8
- (4) d-moll 的 16・17

この4グループが更に長調と短調の2系列にまとめられることは言うまでもない。

II 対 位 法

ドイツ・リートにフランドル楽派の豊かなポリフォニー技法を導入したのは Isaac と言われている。Isaac に至るまでのドイツ・ポリフォニー音楽の歴史は、僅か1世紀余りの短いもので、ドイツの世俗音楽はフランス・イタリア・イギリスなどに比べると、かなり稚拙なものであった。たとえば譜例7と譜例8は、15世紀初めの作曲家 Oswald von Wolkenstein (c. 1377–1455) のリートであるが、譜例7は14世紀のフランスの作曲家 J. Vaillant のシャンソンにドイツ語の歌詩を付けて編曲しただけのもの、譜例8はオリジナルだが、非常に単純素朴な音楽である。アルプス地方には古くから単声の音楽を即興で多声的に演奏する習慣があったそうだが、Wolkenstein のこの作品はそのような即興演奏の伝統を受け継いだものであろう。

15世紀後半に入ると、リートの多声化は加速化され、歌曲集が次々と作られていったが¹⁵⁾、まだ3声が主流で、デイスカントに c.f. が置かれたものも多い。譜例9はグローガウ歌曲集からの例であるが、テクスチャーは不均質で、下2声は器楽のために書かれたと思われる。なぜなら下2声は複雑なリズムを持ち、明確な歌唱行の区切れなしに進行しているからである。

ルネサンス・リートの第3世代、15世紀末から16世紀中葉まで、ここに Isaac は属するのであるが、この時期にリートは飛躍的な発展を遂げた。最初に述べたリートの諸々の特徴は、この時代に形作られたものである。またドイツの世俗音楽が、他の諸国の影響下から抜け出て、真のドイツ国民様式を見出した最初の時代でもあった。Isaac はリートの芸術性を高めることに貢献しただけでなく、国民的財産とも言える民謡をリートの c.f. に採用した最初の一人でもあった。彼以後は、ホーフヴァイゼ・ザッツよりもフォルクスリート (民謡)・ザッツの方が好まれるようになったが、その原因の一つとして、両者の作曲法の違いが関係しているのではないかと思う¹⁶⁾。フォルクスリート・ザッツは次回のテーマに予定しているので、両者の比較はそのときに行うが、今ここではホーフヴァイ

ゼを c.f. とする8曲について、その対位法の特徴を考察する。

譜例10は Isaac と同時代の作曲家 Heinrich Fink のリート、譜例11は Isaac の Nr. 5、譜例12は Nr. 18 の冒頭部分である。Fink の作品は比較的単純なテノール・リートで、Semibrevis 主体でゆったりと動くテノールに対して、上2声は Minima や Semiminima の速い動きで主旋律を飾っている。バスの動きも細かいが、ここには4度・5度あるいは8度の跳躍進行が頻繁に現れ、和声的なバス進行に近づいている。始まりの数小節、およびこの後にもう一箇所、全声部が同じリズムで動くホモフォニックな部分がある。しかし、模法的な扱いはなく、4声部の関係は平等ではない。

一方 Isaac の2作品では模倣が行われ、対旋律が単なる装飾ではなくなっている。模倣によって声部間の結び付きを強め、関係をより平等なものにしている。まだテノール優位で完全に均質なテクスチャーとは言えないが、フランドル楽派らしい手法がここにも見られる。しかし模倣は全作品を特徴付けるものではない。たとえば Nr. 13 (譜例1) のようにホモフォニックな動きが目立つもの、または Fink の例のように旧式な対位法による作品 (Nr. 16・17) もある。ホモフォニックな楽曲構造は、おそらく青春時代を過ごしたイタリアの世俗音楽の影響であろうし、模倣のない著しく不均質なテクスチャーは、Isaac 以前のドイツの伝統的なリート書法であった。Isaac はこのように多彩なザッツをリートの世界へ持ち込んだ。彼以後のポリフォニー・リートは更に技巧的となり、豊かで洗練された知識層へ幅広く受け入れられて発展したのだが、その流れの中心にいたのは Isaac の弟子であった Ludwig Senfl (c. 1486–1543) である。その Senfl が12節からなる長大なホーフヴァイゼの中で語ったように¹⁷⁾、Isaac なしではルネサンス・リートの豊かな実りはありえなかったであろう。

全体の響きは明瞭で、半音階や不協和音などは用いられていない。このことは前述したホーフヴァイゼのテクストの特徴——意味内容よりも韻律形式や修辞学的技法に重点が置かれている——と関係していると思われるが、本来 Isaac は複雑・不明瞭な響きを好まないタイプの音楽家だったのかも知れない。というのは Isaac が Josquin と共にフェラーラ宮廷の楽長候補に挙げられた時、フェラーラ公の家臣が主人に宛てた手紙の中に次のように書いているからである¹⁸⁾。

「私は、彼 (Isaac) が新しさより、むしろ魅力ある

〔譜例 7〕

Kun- gel, Zei- sel mays, ler- ch, nu kumm, wir sin - gen: sa und
 tu- ich tu- ich tu- ich tu- ich tu-ich sa sa sa sa, fi
 fi-de-li fi ci ci-e-ri-ri si-ri ci-ri ci-ri-li,

〔譜例 8〕

Wol- auff wir wel- len slaf- fen! haus- knecht nu zünt ain liech- tel,

〔譜例 9〕

Christ der ist er - - stan- den von des to -
 des ban - den des sol - len wir al - le

[譜例10]

Ach her - zigs Herz, mein Schmerz er - ken - nen tu, ich hab

[譜例11]

Er - ken - nen thu mein trau - ngs

[譜例12]

O wer - des glück, mein auff - ent - halt,

人好きのする手法をものにしております故に、ジョスカンよりも殿にお仕えするに一層ふさわしい人物と考えます。もっともジョスカンの作曲はより巧妙です。ただジョスカンは大衆の好みに従おうとしないで、自分の欲求と楽しみのままに作曲致すのです。」

この文章は Isaac の対位法について語っているわけではないが、「魅力ある人好きのする手法」の一つに濁りのない明快な響きを挙げることができるのではないだろうか。

III 結 び

15世紀後半に始まるドイツ・リートの隆盛、このきっかけを作った最大の功労者は Isaac だったと言っても過言ではあるまい。確かに時期を同じくして、マクシミリアンⅠ世が帝国統一に乗り出し、その結果国粋主義的な風潮が生まれ、ドイツが自国の伝統的な文化に関心を持ち始めたことや、科学技術の発展によって楽譜の印刷出版が始まったことなど、リートが発展する土壌は充分にあった。しかし Isaac 以前のリートはどれも似たような単純な音楽であったこと、そして Isaac 以後にはそれまでとは比較できないほどの多彩で豊富な音楽が現れたことを考えると、小数であっても、Isaac のリートが果たした役割は決して小さなものではない。

Isaac のリートの魅力は、淡々とした流れの中にそれとなく技巧の冴えを見せ、しかも心の琴線に触れる何物かを持っていることである。イタリアのマドリガーレのように大胆な表現で魅了することはないし、フランスのシャンソンのように洗練された洒落っけのある音楽でもない。どちらかというところ保守的で地味である。そのためか音楽史で脚光を浴びることは少なく、研究もあまり進んでいない。しかし、後世のロマン派のリート作曲家たちにつながるドイツの魂がここにはある。ドイツ音楽の父とも称される Schütz が、イタリア様式に心酔した後に再び立ち戻ったドイツの心でもある¹⁹⁾。ドイツ語を母国語としない Isaac の音楽が²⁰⁾、「ドイツ独自の祖国的芸術」の一つに数えられて賞賛され²¹⁾、後に続く音楽家たちのための基盤になりえたということは驚くべきことである。堅固な形式に支えられ、バランスのとれた節度ある表現、しかもそれが決して形式に縛られることなく、常に聴く人に心に暖かく浸透していくのである。音楽の理想的な姿の一つであろう。

本稿の研究対象となった8つのホーフヴァイゼ・

ザッツは、全てルネサンス・リートの典型的な形であるテノール・カントゥス・フィルムス・ザッツで、同時代の他の諸国の世俗音楽と比べると、時代の潮流に乗り遅れた感もある。テノールに c.f. を置き、その回りに装飾的な声部を張り巡らすという書法は、中世以来の伝統的なポリフォニー書法であり、宗教音楽の分野ではルネサンス時代においても継承されていた。しかし世俗音楽においては、イタリアのフロットラとこれに啓発されたマドリガーレやシャンソンなど、最上声に主旋律を置き、ホモフォニックな書法を多用する新しい様式が主流となりつつあった。故にリートの様式は一見古めかしいと捉えられがちである。確かに当時のドイツ音楽の後進性は認めざるを得ない。しかしリートの様式はただ単に時代遅れですまされるのだろうか。私はそうは思わない。概してドイツの国民様式には重厚・安定・節度といった要素が感じられることが多いが、このような性格は形式を重んじ、熟達した技巧を駆使することで生み出すことができる。テノール・リートの様式は正にそれである。テノール・リートは単なる時代遅れではなく、ドイツ人の心情によく合った音楽であったと思うのである。

ドイツの伝統的なホーフヴァイゼは、詩・音楽共に高度に様式化され、時として硬直した感じを与えることがある。しかし Isaac のホーフヴァイゼはとても自然で堅苦しさを感じさせない。Isaac の流麗な旋律作法は言うに及ばず、教会旋法が長・短調の音階に姿を変えつつあることも理由の一つだろう。

最後に、前述した Senfl のホーフヴァイゼの歌詞を引用してまとめよう。Senfl の自叙伝とも言えるリート〈私は音楽を喜びとし Lust hab ich ghabt zur Musica〉の第4節で、Isaac への賞賛を歌った箇所であるが、Isaac の音楽の特徴をよく言い表していると思う。

Er ist in aller welt bekannt
lieblich an kunst, frolich im thon
Sein Melodey
was gstellt gar frey
darob man sich verwundern thett
Es war gut ding
zu sinngen ring
kunstlich darzu die gnad es hett.

(彼は全世界に知られている。

快い技, 楽しい調子,
全く自由に流れる旋律,
これらに人々は驚嘆する。
彼の音楽は容易に歌えるが
優れた芸術であり,
天分に満ちあふれていた。)

注

- 1) ホーフヴァイゼという用語を初めて用いたのは Hans Joachim Moser であるが (Moser: Die Ergebnisse zahlreicher Einzelstudien in Paul Hofheimer), Petzsch はバール形式の作品を単純に ホーフヴァイゼ・ザッツと決めてしまうやり方に異議を唱え, ホーフヴァイゼ・ザッツと見なされている作品の中にも内容的にふさわしくないものも含まれていると非難している。(Petzsch: Hofweise in Grove 6)
- 2) この他に偽作の疑いもたれているリートが4曲ある。
- 3) 韻律の表記法は「山口四郎: ドイツ詩を読む人のために一韻律論的ドイツ詩鑑賞」を参考にした。× は音節, ・ はアクセントを意味している。
- 4) ドイツ詩の脚の種類としては, ヤンプス (××), トロヘウス (××), ダクテュルス (×××), アナペースト (×××) がある。
- 5) この詩の 1・3・5・6・8・9 行は脚が完備しているので (××|××|××|××) 足り脚, 2・4・7・10 行目はヘーブングの音節が1つ不足しているので (××|××|××|×) 脚足らずと呼ばれる。しかし行末には常に間が置かれるので, 1音節の過不足は問題にならない。なお, 行末がヘーブングで終わっているものは男性的終止 (または stumpf Kadenz), ゼンクングで終わっているものは女性的終止 (または klingend Kadenz) と呼ばれ, 両者は一般的には交互して使われる。
- 6) この詩の1行目は6音節しかないが, 3行目および第2・3節の1・3行目はすべて8音節である。故に8音節を標準形として解釈した。
- 7) 16世紀の音楽家 Lukas Wagenrieder は, ホーフヴァイゼのリズムが韻律と一致しないと批判的に述べている。(Fünf Briefe von L. Wagenrieder in MfM8)
- 8) この法則は後に Gioseffo Zarlino (1517-1590) によって確立された。(Zarlino: Le institutioni harmoniche, Venezia, 1558)
- 9) Ockeghem のミサ曲における不協音程の研究で, 宮崎晴代氏が似たような見解を示している。(武蔵野音楽大学研究紀要 XIX, 1987)
- 10) A. P. Coclico: Compendium Musices, 1552 (渡辺恵一郎・藤江効子共訳「音楽提要」) ib. モテト集〈ムジカ・レゼルヴァータ〉
- 11) 古代ギリシャのエトス論に始まり, 中世・ルネサンスを通じて多くの説があるが, 16世紀の著作で最も重要と考えられるのは Glareanus の Dodecachordon であろう。
- 12) Tinctoris は, 音楽のエトスは調のみでなく, 多面的な要素の相乗作用から生み出されると論じ, 客観的に真のエトス論は設定しえないと述べている。(磯山 雅: J. ティンクトリスとルネサンスの音楽理念, 1979)
- 13) 16世紀の出版業者 Georg Forster は, テクストよりも音楽を重視してホーフヴァイゼ曲集を編纂したと序文に書いている。(Forster: Der ander Theil kurzweiligen guter frischer Teutscher Liedlein, 1540)
- 14) 詩の各行の頭 (末) の文字を集めると詩題または語句となる詩形。ホーフヴァイゼのテキストにはしばしばみられるが, Isaac のこの8曲では発見できなかった。
- 15) Lochmer Liederbuch (c. 1450), Schedelschen Liederbuch (1461-67), Glogau Liederbuch (c. 1480) などがある。
- 16) Senfl の場合は両者の違いがはっきりしているので, 彼の師である Isaac の作品においても同様の傾向が見られるのではないかと予想している。
- 17) Senf は〈Lust hab ich ghabt zur Musica〉の中で, 「彼 (Isaac) は私 (Senfl) に作品の写譜を命じた。師の音楽は完璧なものであり, 私は多くのものをこの仕事から得ることができた」と述べている。
- 18) 皆川達夫: 西洋音楽史—中世・ルネサンス, p. 298-299
- 19) Schütz の Geistliche Chormusik 以降の作品では, ドイツの伝統的様式への回帰が顕著である。
- 20) Isaac の出身地は不明であるが, フランドル人である。
- 21) Goethe は16世紀初頭を「ドイツが独自の祖国的芸術を持ったことを誇り得る唯一の時代」と評

価した。(成瀬 治：ドイツ史, p. 95)

参 考 文 献

- 1) J. Wolf: Einleitung in DTÖ XIV. 1.
- 2) W. Seidel: Die Lieder Ludwig Senfls, Bern, 1969
- 3) C. Petzsch: Hofweise in Grove 6, Vol. 8, 1980
- 4) M. Stöhelin: Isaac, Heinrich (ib. Vol. 9)
- 5) N. Böker-Heil: The polyphonic lied (ib. Vol. 10)
- 6) W. Wiora/石井不二雄 訳：ドイツ・リート
の歴史と美学, 音楽の友社, 1973
- 7) 皆川達夫：西洋音楽史—中世・ルネサンス,
音楽の友社, 1986
- 8) P. H. Lang/酒井 諄・谷村 晃・馬淵卯三郎
監訳：西洋文化と音楽 (上), 音楽の友社, 1975
- 9) J. Tinctoris/中世・ルネサンス音楽史研究会
訳：音楽用語定義集—付・ルネサンス音楽への
手引, シンフォニア, 1979
- 10) 宮崎晴代：J. Ockeghem のミサ曲における作曲
技法の研究—不協和音の使用法に関して, 武蔵
野音楽大学研究紀要 XIX, 1987
- 11) 西原 稔：音楽と修辞学—ヌツイウスと17世紀
初頭のムシカ・ポエティカ, 音楽学 27-1, 1987
- 12) 山口四郎：ドイツ史を読む人のために—韻律論
的ドイツ詩鑑賞, 郁文堂, 1982
- 13) 林 健太郎 編：ドイツ史, 山川出版社, 1971

Zusammenfassung

Die Entwicklung der Musik in Deutschland weist seit dem 16. Jahrhundert bedeutende Fortschritte auf. Zwischen den mehrstimmigen Liedsätzen Oswald von Wolkensteins, eines der letzten Ausläufer des Minnesangs, und den Schöpfungen der Jahrhundertwende besteht ein großer Abstand. Diese rapide Entwicklung war kaum ohne Einflüsse der Niederländer zustand gekommen, und es war Isaac, der die kunstvollen Techniken des niederländischen Stils in Deutschland einführte: verschiedenartige Arbeiten mit dem cantus firmus, Kanongerüste, Imitation. Sein Liedsatz blieb jedoch trotz dieser Stilprinzipien stets durchsichtig.

In dieser Abhandlung untersuche ich Isaacs 8 Hofweisensätze in der Barform. Die Hofweisen bearbeitet Isaac im vierstimmigen Tenor-cantus-firmus-Satz, der von kunstvollen kontrapunktischen Dispositionen charakterisiert wird. Im Zentrum des Hofweisensatzes steht jedoch die Weise. Dort findet man die höfische Thematik, zwei Strophentypen der Barform, einen rhythmischen Bauplan, der auf der Semibrevis-Deklamation beruht und eine Neigung zu den neuen Modi.