

Title	クロード・ルジュヌの韻律音楽の異版をめぐって：エール集(1594年)の意義
Sub Title	Sur les editions remaniees de la musique mesuree de Claude Lejeune : La signification des "Airs" (1594)
Author	美山, 良夫(Miyama, Yoshio)
Publisher	三田哲學會
Publication year	1977
Jtitle	哲學 No.66 (1977. 9) ,p.55- 73
JaLC DOI	
Abstract	La musique mesuree de Claude Lejeune (1600), l'un des representants de l'humanisme musical en France, a ete imprimee dans trois recueils publies successivement en 1594, en 1603 et en 1608. Ayant compare les recueils, nous reconnaissons des changements du texte et de la notation musicale dans les editions posthumes. 1 Texte : les vers mesures et non rimes de l'edition de 1594 sont devenus les vers mesures et rimes, et naturellement, on a perdu l'etrote correspondance entre la quantite d'une syllabe et celle d'une note. 2 Notations musicales : l'usage de la note coloree (dit "color") et du "tacet" est uniformise sans aucun but reel. La notion moderne des signes de mesure qui semblait montrer par notre compositeur se rend nul apres sa mort. La diversite de la notation musicale ainsi que les solutions tres variees qui tiennent compte de l'execution des oeuvres est perdue dans les recueils posthumes. La nouvelle vogue des vers mesures et rimes autour de N. Rapin et ses amis protestants nous releve que ces poetes semblent remanier des oeuvres de Claude Lejeune. Par consequent, on peut considerer les "Airs" (1594) comme la source la plus significative et qui nous transmet l'idee originale du compositeur.
Notes	
Genre	Journal Article
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN00150430-00000066-0055

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the Keio Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

クロード・ルジュヌの韻律音楽の 異版をめぐって

——《エール集》(1594 年) の意義——

美 山 良 夫*

Sur les éditions remaniées de la *musique mesurée* de Claude Lejeune

La signification des “Airs” (1594)

Yoshio Miyama

Résumé

La *musique mesurée* de Claude Lejeune (†1600), l'un des représentants de l'humanisme musical en France, a été imprimée dans trois recueils publiés successivement en 1594, en 1603 et en 1608. Ayant comparé les recueils, nous reconnaissons des changements du texte et de la notation musicale dans les éditions posthumes.

1 Texte: les vers mesurés et non rimés de l'édition de 1594 sont devenus les vers mesurés et rimés, et naturellement, on a perdu l'étroite correspondance entre la quantité d'une syllabe et celle d'une note.

2 Notations musicales: l'usage de la note colorée (dit “color”) et du “tacet” est uniformisé sans aucun but réel. La notion moderne des signes de mesure qui semblait montrer par notre compositeur se rend nul après sa mort.

La diversité de la notation musicale ainsi que les solutions très variées qui tiennent compte de l'exécution des oeuvres est perdue dans les recueils posthumes.

La nouvelle vogue des vers mesurés et rimés autour de N. Rapin et ses amis protestants nous relève que ces poètes semblent remanier des oeuvres de Claude Lejeune. Par conséquent, on peut considérer les “Airs” (1594) comme la source la plus significative et qui nous transmet l'idée originale du compositeur.

* 慶応義塾大学大学院文学研究科博士課程 (美学美術史学)

プレイアド派の詩人のひとりジャン＝アントワヌ・ド・バイーフ Jean-Antoine de Baïf (1532—1580) らによる「詩と音楽のアカデミー Académie de poésie et de musique」⁽¹⁾の設立を承認した、当時のフランス国王シャルル九世署名の認可状は、バイーフのアカデミー設立請願書を転載しているが、そこでバイーフは「音楽を古代の韻律的な芸術と同じようにするために、古代の韻律詩の作り方を復活し、言葉の要求するところに従って効果をうるよう巧みに整えられた声や音や和音の規則からなる、和声と旋律によって作られた歌によって詩を表現するという完全さを守った音楽をふたたび実践にうつすため」と、アカデミー設立の意図をのべている。

1571年に設立された「詩と音楽のアカデミー」は、イタリアにおけるいわゆる「古代音楽資料」の文献批判的研究とならんで、16世紀にさかんになった古代音楽にたいする関心を証す事例とされているが、上記のバイーフの請願書に明らかなように、フランスの「詩と音楽のアカデミー」においては詩の韻律と音楽のリズムを一致させることが主要な課題とされた。バイーフは、元来それぞれのシラブルに厳密な音価の長短の区別を設定しえないフランス語の詩句に、シラブルの長短や韻律法を移植し、脚韻をふまない「韻律詩 Vers mesuré」を考案し、この作詩法による作品⁽³⁾(韻律詩への『詩篇』の仏訳、韻律『シャンソネット集』など)をのこした。

バイーフあるいは他の詩人の韻律詩にもとづき、音楽の声部数が複数であっても各声部とも詩が与えるリズムを守りつつ作曲された作品は「韻律音楽 Musique mesurée」あるいは「古代風韻律音楽 Musique mesurée à l'antique」とよばれた。このテキストである韻律詩に大きく条件づけられた音楽では、書法はおのずからシラブルにもとづくホモフォニーとでもよぶべき厳格な音符対音符のかたちになることは言うまでもなからう。

今日知られている韻律音楽の作品は、16世紀の末までに68曲出版され、この書法による新しい曲が印刷された最後の年であると思われる1636年までには約280曲が刊行されているが、筆写楽譜としてはまったく伝えられ

ていない。この現在まで残された韻律音楽創作の分野において、約半数にあたる 130 曲をこえる作品を刊行するとともに、詩による制約のためにかく単調におちいる傾向をもつこれらの作品に、他の韻律音楽の作曲家たち〔Jacques Mauduit (1557—1627), Eustache du Caurroy (1549—1609), etc.〕と比較して、大胆な和声や半音階的表現の使用、曲を Chant と Rechant に区分し、その区分と詩により声部数をしばしば増減することによる曲想の変化、さらに以下に論じる記譜法の面での多彩な創意により、この領域におけるもっとも重要な作曲家としてクロード・ルジュヌ Claude Lejeune (c. 1530—1600) があげられよう。

当時の諸作曲家の作品を集め、パリの楽譜出版業者ル・ロワとバラールから逐次出版された曲集のタイトル標記が「ラッススと他の作曲家の LASSVS ET AVTRES」から1585年以降「ラッススとルジュヌの LASSVS ET CL. LE IEVNE」に変化した事実は、⁽⁴⁾クロード・ルジュヌがラッススに次いで人気の高い作曲家であったことを物語っているとはいえ、彼の生前に出版された韻律音楽は33曲にすぎず、ほとんどは彼の死後17世紀に入ってから、まとめて出版された。これらの作品は同時代のフランスのエール・ド・クール Air de court 様式のやはりホモフォニックな書法による作品群との関連においても、またリズム法の点においても興味ぶかい問題を投じているが、本論ではルジュヌの生前に出版され最近まで部分的にしかその存在が知られなかつた《エール集》⁽⁵⁾(1594年刊)と、作曲家の死後に出版された同じ作品の異なる版を比較し、韻律音楽の理論と実践をめぐる諸問題を検討してみたい。

およそ60年にわたる韻律詩、韻律音楽の創作活動を略示した次のページの略年表から明らかなように、活動の展開は一樣ではなく1570年から80年代、すなわち「詩と音楽のアカデミー」設立とアカデミーに関係した音楽家の作品出版にたいして、1600年から1610年代にかけてはプロテスタント詩人（略年表中に*で表示）による韻律詩の創作とルジュヌの作品刊行が

-
- 1567 Baïf, J-A. 「詩篇」の Mm の翻訳開始
 1571 Académie de poésie et de musique 設立
 1576 Courville, J-T. de. および Lassus, O. の Mm 出版(最初に出版された Mm)
 1581 Lejeune, Cl. Magnificences に参加し Mm を作曲
 1582* Rapin, N. “Ode saphique rithmée” を刊行
 1583 Lejeune, Cl. の Mm “24^e livre d’Airs……” の中で刊行される
 1583 Lejeune, Cl. の Mm “25^e livre d’Airs……” の中で刊行される
 1586 Mauduit, J. “Chansonnettes mesurées de Jean-Antoine de Baïf”
 1586 Mauduit, J. Requiem を Pierre de Ronsard の葬儀のために作曲 (Mm 様式, 1636年刊)
 1588 Buttet, M. 5 vers mesurés saphiques
 1594* Rapin, N. Henri IV の Entrée のために Vm をつくる
 1594 Lejeune, Cl. “Airs, mis en mvsiqve……”
 c. 1594 Lejeune, Cl. Henri IV のためにラテン語の Mm を作曲
 1600 Lejeune, Cl. 没
 c. 1600* Certon, S. Vm にふたたび着手
 c. 1600* Rapin, N. Vers mesuré sur la mort de Claude Lejeune
 1602 Guéderon, P. Rapin の Vm による 1 曲の Mm 刊行
 1602* Rapin, N. “Ode mesvrée é rymée”
 1603 Lejeune, Cl. “Le Printemps”
 1603* La Noue, O. “Ode svr la mvsiqve mesvree de Clavdin le Ievne”
 1606 (anonyme) “Chansons tant rimées que mesurées”
 1606 Navière, Ch. “Vers et Mvsique” (Vm および Mm をふくむ)
 1608* Certon, S. “Ode alcaïque sur le trepas de Rapin”
 1608 Lejeune, Cl. “Airs”
 c. 1609-10* Certon, S. Traité (……) pour faire des vers mesurez……成立
 1610* Ste. Marthe, S. & Cailler, R. の Rapin にささげた Vm 刊行
 1610 du Caurroy, E. “Meslanges……”
 1612 Lejeune, Cl. “Second livre des Meslanges”
 1614 Mauduit, J. “Ode choriambique” (Mm)
 1619* Cailler, R. “Ode saphique”
 1620* Certon, S. “Vers leipogrammes”
 1623 Mersenne, M. “Quaestiones celeberrimae in Genesim” (Mauduit の Mm 引|用)
 1627 Masset, J. “Le poesm dévot & chrestien en vers saphique mesurez & rythmez”
 1636 Mersenne, M. “Harmonie Universelle”
-

特徴的である。

ルジュヌの楽譜の面においても、1583年、1585年出版の作品とそれを含む1594年の《エール集》にたいして、とくに1608年出版の《エール集》の作品の楽譜は異った様相を呈している。この相違は、主としてテキスト（韻律詩）の問題、つぎにひとつ或いは複数の声部の休止を指示する *tacet* の記譜法について、第三に曲の特定部分のリズムの変化を示すコロールの解釈、最後にいわゆる「拍子記号」の意味——以上の諸点について顕著にみられ、以下それぞれについて考察を加えたい。

パリの国立図書館写本室蔵のフランス語写本19140⁽⁶⁾ 番のバイーフの韻律詩の自筆原稿と対照することにより、《エール集》(1594年)では33曲中13曲、《ル・プランタン Le Printemps》(1603年)では39曲中6曲、《エール集》(1608年)では127曲中25曲のテキストをバイーフの韻律詩とすることができる（いずれの出版楽譜にも作詩者の指示はみられない）。

バイーフは自作の韻律詩をみずから考察した独特の字体で書きとめると同時に、各シラブルの音価の長短を指示する——の記号を添えている。

〔図1 参照〕

XIII

RÉVĖSĪ vĕnĭr dũ prĭntāus
 L'āmyrĕr' d' bĕlĕ sĕcōn.
 Le kĕrant dez eaz rĕssĕant
 Le kanal d' dĕ s' dĕkĕrsĭt:
 E la mĕx kalme de sĕ-flas.
 Amolĭt le trĭste kĕrĕss:
 Le kanard s' dĕkĕ' se ploujant,
 E se lāve kĕint dedan l'ĕo
 E la krĭp kĭ forĕe son vol

〔図1〕 Paris, Bibl. Nat., Ms. fr. 19140 fol. 356 v

この冒頭の行は今日のフランス語では、

Revoici venir du printemps

L'amoureuse et belle saison

になり、詩行の韻律シェーマは— — — — —である。このシェーマはルジュヌの作曲にさいしても— = ◆, — = ◇のように遵守されている。各シラブルの長さは、より短い音符の集合、たとえば ◆ が◆◆, ◇ が◆◆,あるいは◆◆◆◆に換えられることはあっても維持されている。〔図2参照〕

RECHANT A CINQ. T A I L L E 7

Reuecy venir du Prin- tans L'amoureux & bel- le fai- zon.

Le courant des eaus recherchant Le canal d'été féclaircit:

Et la mer calme de ces flots Amolte le triste courroux: Le Canard fégayé plonjant,

Et se laue coint dedans l'eau. Et la grû' qui fourche son vol Retrauerse l'air & fen va.

RECHANT A CINQ.

Reuecy venir du Prin- tans L'amoureux & bel- le fai- zon.

TOVRNEZ POVR LA SVITTE. B iij.

〔図2〕 Lejeune, Cl., "Le Printemps," Paris, 1603 より

図1および図2からも知られるように、バイーフの韻律詩はすべて脚韻をふんでいないが、《エール集》(1608年)では2曲をのぞいて残りの125曲は脚韻をもった詩 vers rimé であったり vers rimé に変えられたものである。しかし楽譜の方は声部数の変化はあるが、元来の脚韻なしの韻律詩

による韻律シェーマにもとづくリズムは変えられていない。図3は脚韻の導入のために単語が入れかえられた例のひとつである。

version 1608

↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓
La bel' Aronde or' a-cou-rant Me-ne la ga-ye sai-son,

version 1585

1594

1603

↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓
La bel' A-ron-de me-sa-ge - re de la ga - ye sai-son

〔図3〕

音楽のリズムを維持しつつ、《エール集》(1608年)ではしばしば単語が変えられた結果、詩句の各シラブルの長短を規定したバイーフの韻律詩のめざした、シラブルと音符の音価の相関性は各所で失なわれている。バイーフもルジュヌも死んだ後、1608年の版でこのような変更がおこなわれた理由については後に触れることにする。

つぎに、ひとつあるいは複数の声部が一定の部分休止する部分を示す tacet の記譜法を各曲集について比較すると、《エール集》(1594年)と作曲家の死後刊行された曲集との間に明瞭な差異が認められる。

ルジュヌの曲集に用いられている tacet の記譜法は、以下にあげる3つの方法が使用されている。

第一は図2に見られるように、五線を印刷し各詩行の末尾に縦線を付し、テキストを印刷するが休止符はまったく置かない方法。

第二は、tacet の部分は今日のパート譜と同様に音価の大きい休止符を用いてできるだけ短く記す方法で、したがってテキストは付されない。

第三は、tacet のパートを他の歌っているパートのリズムに照応した休止符、たとえば歌っているパートのあるシラブルの音価がセミ・ブレイブスであるとき、tacet の該当するところにはセミブ・レヴィスの休止符を

おく方法.

第一の方法は《ル・プランタン》(1603年)、《エール集》(1608年)に、すなわち作曲家の死後出版された楽譜に用いられているのにたいして、《エール集》(1594)年では第二、第三の方法が採用されている。またこの曲集のなかに含まれる曲には、第二と第三の方法が一曲のなかで混用されている例⁽⁷⁾もみられる。さらにこの曲集の tacet の用法を検討すると、歌手が自分のパートの tacet の長さを数えることが比較的容易な場合、言い換えれば音楽がその曲全体もしくは tacet のある部分において、いわゆる「拍子記号」(CあるいはC)で示された二拍子系のリズムをもつ場合に、第二の方法である大きな音価の休止符を用い、なるべく短く tacet を記す方法が採用されている。この第二の方法はこの《エール集》(1594年)に4つの例がある。

- | | | |
|--------------------|-----------------------|-------------------------|
| 1. Francine rosine | (《ル・プランタン》
にも含まれる) | (《エール集》1608年
にも含まれる) |
| 2. La Belle Aronde | (") | (") |
| 3. Bien que soit | | (") |
| 4. Muze honorons | | (") |

1.と2.は《ル・プランタン》(1603年)と《エール集》(1608年)のなかで再版されているが、tacetの記譜法は第二の方法からテキストを五線の下に印刷し休止符をおかない第一の方法に変えられている。3. 4.は後述するコロールを多く含み、容易に「拍子記号」に適合するために第二の方法が一層ふさわしいと考えられるが、再版された《エール集》(1608年)の中においては同様に第一の方法にされ、またコロールの使用は見られなくなっている。

こうした版による tacet 記譜法の相違は、歌手が自分のパートの tacet の長さをどのようにして知るかに対応するものと言えるだろう。つまり《エール集》(1594年)では、歌手はいわゆる「拍子記号」と第二の方法で示された休止符を参照しつつ tacet の長さを数えたのにたいし、《ル・プラン

タン》(1603年)あるいは《エール集》(1608年)では、歌手は他の歌っている声部を聞きながら五線の下に印刷されたテキストを目で追うことによって、tacet の長さを知ったものと理解されよう。

また tacet の部分に第三の方法が使用される例を《エール集》(1594年)で検討すると、その tacet の部分の韻律はイアンブ iambe (—) ないしトロケー trochée (—) のように三拍子系のリズムによっている。この tacet の記譜の特異な方法は、ルジュヌばかりでなく他の韻律音楽の作曲家によってもとりあげられた。「詩と音楽のアカデミー」に参加したと伝えられる音楽家モーデュイの“En son temple sacré”⁽⁸⁾デュ・コーロワの《韻律シャンソネット集》⁽⁹⁾にもその例は見い出すことができる。

この記譜の目的は、歌手が自分のパートの tacet の長さを、いわゆる「拍子記号」ではなく、他の歌っているパートのリズムを追いつつ知ることができるよう考慮したものといえるだろう。またこのような記譜が三拍子系リズムをもつところで使用されている事実は、♮やCの「拍子記号」による打拍では律しえないためではないだろうか。その点で前述の第二と第三の方法が混用されている曲は興味ぶかいといえよう。曲のうち大きな旋律と音程の動きのある部分にたいして作曲は第二の tacet の記譜を使用し、それ以外の部分においては第三の記譜法が採用されている。それは前者は二拍子系のリズムをもち tacet の長さを「拍子記号」に従って数えることが可能であるが、後者は三拍子系リズムをもつために同様な方法を用いることができず、第三の方法を利用せざるを得なかったためと思われる。

このようにルジュヌが曲のリズムによって複数の tacet 記譜法を使いわけていた事実は、楽譜の冒頭に付されたいわゆる「拍子記号」によって韻律音楽が打拍されるのではないことを物語るといえよう。事実、長い tacet の後でひとつ或は複数の声部がアンサンブルに参加する場合、音部記号と調はくりかえし示されるが「拍子記号」は再びあらわれない。またしばしば起るように曲のある声部が tacet で開始する曲で、その声部が入ってく

る時ほとんどの場合は音部記号と調しか示されていないし、*tacet* で始る声部の昌頭にも「拍子記号」は付されない場合がほとんどである。当面对象になっている楽譜はすべてパート譜であるから、この場合 *tacet* で始る声部を受けもつ歌手には何ら「拍子記号」が知らされないわけである。

以上のように《エール集》(1594年)には、韻律音楽の演奏を配慮に入れたと考えざるをえない解決法が認められる一方、死後刊行された曲集では上記の第一の方法に統一され記譜されている。

つぎに各曲集の韻律音楽のコロール(色符)の使用法を検討すると、コロールはイアンブやトロケーのつづく部分で用いられることが知られるほかは確固とした目的をもたずに使われている、と D. P. Walker は指摘し、「これらの例はルジュヌの死後出版された《ル・プランタン》や《韻律詩による詩篇曲集 *Pseaumes en vers mesurés*》⁽¹¹⁾に見られるものである。したがってこの無意味な変化は、ルジュヌの写本の何人かの校正者の急いだ仕事である可能性がある⁽¹²⁾」とのべている。

《エール集》(1594年)にはコロールの使用が9例あり、いずれもイアンブとトロケーの部分で使用され、コロールにすることにより三連符の音価にされたこれらの部分は容易に「拍子記号」によって打拍されうる状態に変えられている。

さて韻律音楽の諸問題のうちもっとも重要な問題は、既に触れてきたいわゆる「拍子記号」の意味をめぐる問題といえよう。ルジュヌの韻律音楽に用いられた「拍子記号」はCないしCがほとんどであり、この他に数字の3が曲頭あるいは曲の途中で用いられる場合がある。このような種類の「拍子記号」の使用と記譜につかわれる音符の音価の主体がより小さな音価に移行していること、すなわち従来のブレヴィス——セミブレヴィス——ミニマからミニマ——セミニマ、あるいはセミニマ——フーサに移行している点は、ルジュヌの使用した「拍子記号」が自符定量記譜法における音符の分割の「完全」(三分割)、「不完全」(二分割)を指示するプ

ロラチオ記号としての機能を担うものではないことは明らかである。しかしルジュヌの韻律音楽の拍子記号を、すべて今日の楽譜における役割を有すると言うことも、既に tacet に関連し指摘したように困難である。

16世紀の音楽理論家グラレアーヌスは、当時いかなる種類の規則的な打拍子法も存在していないと語っており、アカデミーとの関連をもった音楽家モーデュイと交友があり、音楽理論上の大著も残したメルセンヌも同様の記述をしていること、また韻律音楽と同時期に隆盛したエール・ド・クールのように、今日からみればきわめて不規則なリズムをもつ音楽作品の「拍子記号」も、それが付される場合は中がほとんどであることを考えれば、ルジュヌの《エール集》(1594年)のみが、近代の拍子指示の役割をもった「拍子記号」をもっているとするのは疑問が多いと思われる。またルジュヌの死後出版された韻律音楽においては、韻律法に関係なくほとんどすべての曲にCかCの拍子記号がおかれている事実もこの見解をうらづけるといえよう。

それではルジュヌの韻律音楽の「拍子記号」はどのような機能を与えられていたのだろうか。A. Verchaly はこれをテンポを指示するものであると考えている。⁽¹⁵⁾ 彼はCはCよりも早いテンポで演奏される曲であるとしているが、彼自身韻律音楽のテンポは最終的にはテキストの内容との関連で決定すべきであると結論づけている。アペルも指摘するとうり、⁽¹⁶⁾ 白符定量記譜法において「拍子記号」がテンポを指示するために使用されたことは事実と思われるが、韻律音楽がテキストである韻律詩の課すリズム上の制約を受けているとはいえ、曲のテキストを検討し、その内容を「拍子記号」との関連でとらえ、テンポの指示として「拍子記号」を解釈することは、今日知られる限り当時のフランスの音楽理論書に言及されていないことである。

ここで前述のコロールの使用法をふりかえると、コロールの部分を含むほとんどの曲はコロールのために二拍子系のリズムにより拍を教えること

が可能にされているため、曲に付されたCやCの「拍子記号」により打拍されるようにも思われるが、ルジュヌの死後の作品においてはコロールの使用は統一した基準を失い、またテキストの韻律詩の内容とくらべても無目的であった。一方、《エール集》(1594年)にみられる9例のコロール使用の場合は、いずれもイアンブやトロケーを「拍子記号」に適合させる役割を果たしているとすでに指摘した。またコロール使用以外の韻律はアナペスト Anapeste(— — —)、ダクティル Dactyle(— — —)らの二拍子系のリズムをもっている。このため、作曲家は三拍子系の韻律による部分の楽譜にたいして意識的にコロールを使用した、すなわち韻律ないし音楽のリズムと「拍子記号」の関連を考慮に入れながら作曲したことを示していると言えるだろう。このようなコロールの用法は、ルジュヌの死後刊行された曲集の中の韻律音楽にも、またモーデュイ⁽¹⁷⁾やデュ・コーロワ⁽¹⁸⁾の韻律音楽にも見られないものであり、ルジュヌの《エール集》(1594年)の特長とされよう。

以上のように、テキストの面においては脚韻をもたない韻律詩に脚韻を導入し、その結果シラブルの音価と音符の音価の相関性が失なわれること、tacetの記譜法の画一化とコロールの使用法の変化、これに密接なつながりをもつ「拍子記号」の役割の変容——一般にルジュヌの韻律音楽は他の作曲家の韻律音楽と同様に「拍子記号」は、その近代的機能をもっていないが、ただルジュヌの《エール集》(1594年)の少なくともコロールや、音価の長い休止符により記されるtacetをもった曲では、作曲者により「拍子記号」の近代的な機能が先取的に意識されていたであろう——は、1600年にルジュヌが死んだのちに出版された彼の韻律音楽にみられる特質といえる。

1603年クロード・ルジュヌの作品集《ル・プランタン》が出版されたとき、曲集の冒頭にはニコラ・ラパン Nicolas Rapin [図4]とオデ・ド・ラ・ヌー Odet de la Noue⁽¹⁹⁾の序詞が掲載された。このふたつはいずれも

韻律詩で書かれ、それぞれ vers élégiaques と韻律が指示され(ラパン)、また韻律シェーマがタイトルの下に添えられ(ド・ラ・ヌー)、内容はクロード・ルジュヌの功績を賞讃し、また彼の死を追悼するものである。このうちド・ラ・ヌーのオードの最初をあげておく。

Maints Muziciens de ce temps ci par les acors graue dous,

Et le beau chant harmonieux rauissoient l'arme de tous.

Qui venoit ouyr telle chanson

Il demeuroid tout en extaze à ce dous son.

このようにド・ラ・ヌーは自作の韻律詩に脚韻を用いている。一方、ラパンの vers élégiaques には脚韻の使用はみられない。〔図4参照〕。



SVR LA MORT DE CLAVDE LE IEVNE
COMPOSITEVR DE LA MYSIQUE DV ROY.

VERS ELEGIAQVES.

P VTS que le IEVNE est mort, le balet des Muses a cessé:
 Leur carrolle se tait, l'eau d'Hipocréne a tari.
 Nul ne sçavoit marquer, comme luy, la cadance de leur chant:
 Nul ne donnoyt aux vers l'ordre & le bransle pareil.
 Nul ne pourvoyt chatouiller les sens de si douce ravissou,
 Et ramplir, comme luy, d'ayse l'oreille & le cœur.
 Encor a son tombeau mille fleurs sont naistre ce printemps:
 Mais a ce beau printemps touche un éternel hyuer.
 CLAYDE LE IEVNE mourant, sont morts ensemble tou' d'un coup
 Des mouvemensz nombreux l'art, la science, & l'honneur.

N. RAPIN. P.

[图 4]

ラパンのこの韻律詩の成立年代についての記述はみられないが、ルジュヌの死の1600年から《ル・プランタン》発刊の1603年までの間、そして内容から1600年の死の直後に作詩されたものと考えられるだろう。ラパンの韻律詩創作は1582年に出版されたと伝えられる『脚韻つきのサッフオー体オード Ode saphique rithmée⁽²⁰⁾』, 1602年の『韻律・脚韻つきのオード Ode mezvrée é rymé⁽²¹⁾』においてもラパンは、作品の題名にも明白なように脚韻をもつ韻律詩の創作をつづけていた。ラパンの死(1608年)ののち、1610年にはラウル・ケイエ Raoul Cailler (1561—1620?), セヴォルード・サント=マルト Scevole de Sainte-Marthe (1536—1623) の韻律詩によるラパン頌を付した、ラパンの韻律詩作品集が出版されている。⁽²²⁾ このようにラパンを中心にしたケイエ, サント=マルト, ド・ラ・ヌーらの詩人は比較的親しい関係にあったことが考えられるとともに、彼らとクロード・ルジュヌあるいは作曲家の妹で兄の死後《ル・プランタン》の刊行に尽力したセシル・ルジュヌとの関連も考えられよう。⁽²³⁾

これらの詩人たちはすべて宗教においてはプロテスタントの側に立って活動し、⁽²⁴⁾ この点は作曲家クロード・ルジュヌと共通していた。また彼らの活動は、1600年をすぎた頃から年表で示したとうり活発になってきたといえるであろう。既に触れたように、これらのプロテスタント詩人たちによる韻律詩創作は、バイーフと同様に古代の韻律法をフランス語の中に移し入れつつ、しばしば上にあげた例にも明らかなように、韻律詩の前にその詩で用いられる韻律シェーマを示すか韻律名を明示しながら、バイーフとは逆にほとんどの場合に脚韻をおき、vers mesuré et rythmé あるいは vers mesuré et rimeé と彼らによって名付けられ、バイーフの韻律詩と区別されていることが特長である。

韻律詩の作詩法にかんする問題について、ザロモン・セルトン Salomon Certon (c. 1550—c. 1620) は、1609年から1610年頃書かれた韻律詩の作詩法をのべた著作『韻律詩作詩のためのフランス語の音価についての要説

Traité sommaire de la quantité françoise, pour faire et composer des vers mesurez』(写本)⁽²⁵⁾のなかで、バイーフの韻律詩とその「奇妙で意図的な韻律詩の字体」を批判し、脚韻を付した韻律詩をのこしたラパンをバイーフの韻律詩のもつ生硬さと難しさから韻律詩を救ったとして評価している。⁽²⁶⁾セルトンはこの記述ののちバイーフと同じ頃(1570年代)にすでに韻律詩の試作をおこない、それは脚韻をもっていなかったこと、そして17世紀に入ってから再開した韻律詩にはそのすべてに脚韻を導入した韻律詩であったこと、つまり前にあげたプロテスタント詩人たちの創作と同じ方法を用いていたことを伝えている。

ミサ曲などの作品も残しているとはいえ、プロテスタントの音楽家として生涯をおくったクロード・ルジュヌがこれらのプロテスタント詩人たちとの交友をもったことはすでに示したラパンらによる《ル・プランタン》の序詞からも考えられるばかりでなく、

1 ラウル・ケイエとザロモン・セルトンをのぞいた詩人たちは、この《ル・プランタン》あるいは彼らの詩集の中でクロード・ルジュヌをたたえる詩を発表している。

2. 1606年に刊行されたルジュヌの《韻律詩による詩篇曲集》⁽²⁷⁾は、そのテキストの多くの部分がバイーフの韻律詩訳の詩篇パラフレーズではなく、プロテスタントの詩人・著述家アグリッパ・ドービニェ Agrippa d'Aubigné (1552—1630) の詩篇のパラフレーズをテキストにしている。

3. メルセンヌが、ドービニェの詩篇パラフレーズへのルジュヌの作曲を刊行するときオデ・ド・ラ・ヌーによる変更がなされたと記している。⁽²⁸⁾

4. 前述のようにプロテスタント詩人の主張は脚韻をもった韻律詩であり、バイーフの脚韻のない「生硬で困難な」韻律詩を批判していた。一方すでに示したようにルジュヌの韻律音楽のテキストは多くの部分をバイーフの韻律詩によっている。⁽²⁹⁾

このために作曲家の死後曲集を刊行するにあたって、プロテスタントの

詩人グループでルジュヌに近い人々によりテキストに脚韻が加えられ、またそれにとともなう変更がおこなわれたのではないかと思われる。同時にルジュヌの楽譜の写本についても tacet 等の面で画一化がすすめられた可能性⁽³⁰⁾がある。

以上のようにコロールや tacet 等の記譜法や「拍子記号」のふくむ問題と、それらについてのルジュヌの韻律詩のリズムを守りながらも実際の演奏、たとえば歌手がどのように tacet の長さを知るかといった実技面を配慮しつつ解決してゆこうとしたと考えられる記譜上の創意のかずかずは、彼の死後の曲集ではそのまま受けつがれることなく終った。またテキストの面でもルジュヌの曲集のテキストは《エール集》(1608年)では脚韻を付すという大きな変更をうけて、テキストと音符の音価を一致させ古代の音楽に近づけようとしたバイーフや「詩と音楽のアカデミー」の方向は、17世紀はじめのプロテスタント詩人たちの方針にしたがって改訂されたかたちで、曲集のテキストとして印刷されることになった。

またエクスペールによる近代版⁽³¹⁾がルジュヌの死後刊行された曲集の再刊に集中していたことと、生前の《エール集》(1594年)が一部の楽譜が欠け最近まで完全なかたちで知られなかったという経緯も手伝って、韻律音楽の研究にはルジュヌの死後のさまざまな変更をうけた版が研究の基礎になっていた状況は、韻律音楽の本来の記譜法や演奏法についての正確な理解を困難にしてきたと言えるだろう。とくに、本論で明らかにしてきたようなテキストならびにコロール、tacet、「拍子記号」の意味の面での大きな変更の存在を考えるなら、韻律音楽の理論と実践については《エール集》

(1594年)に立ちもどって検討せざるをえないと思われる。韻律音楽についての作曲家のこまかい配慮のかずかずは、この1594年版においてもっとも良く反映されていると言えるであろう。したがって1594年版の欠けていたパートが発見された現在、韻律音楽の研究はこの版の解読ののちに、本論でふれた諸問題を更に検討しつつ《エール集》(1594年)の周辺の韻律音

楽との比較や当時の理論書との比較検討が待たれるわけである。

注

- (1) 拙稿,「詩と音楽のアカデミー」とその音楽家たち.『音楽芸術』1975年1月 PP. 32—37
- (2) “Lettre patente de Charles IX”. Archive de l'Université de Paris; carton 7, laisse 17.
- (3) Baif (J.-A. de), Pseaumes mesurés, Chansonnettes mesurées. Paris, Bibl. Nat. Ms. fr. 19140,
- (4) Vingtquatrième Livre d'airs et chansons à quatre parties. d'Orlande de Lassus et Cl. Leievne. A Paris. M. D. LXXXV. cf. Lesure (F.) et Thibault (G.), Bibliographie des éditions d'Adrian le Roy et Robert Ballard (1551—1589), Paris, Société française de Musicologie, 1955.
- (5) Airs, mis en mvsiqve à quatre & cinq parties. Par Cl. Le Ievne. A Paris M. D. LXXXVIII. Superius, Contratenor, Tenor: Bruxelles, Bibl. royal, 7^e cl. V. K. Plan. Bassus: Paris, Bibl. Nat., Rés. Vmf 20(4).
- (6) cf. (3)
- (7) fol. 24^r “O Rose reyne des fleurs.”, fol. 11^v “Je ne scay qui te meut.”
- (8) In; Mersenne (Marin), Quaestiones celeberrimae in Genesim. Paris, Carmoisy, 1623. 楽譜の近代版は Expert (Henry), Extrait des maîtres musiciens de la Renaissance.
- (9) In; du Caurroy (Eustache), Meslanges. Paris, P. Ballard, 1610.
- (10) cf. (7)
- (11) Lejeune (Claude), Pseaumes en vers mesurés. Paris, P. Ballard, 1606.
- (12) Walker (D. P.) Some aspects and problems of “musque mesurée à l'antique”. In: Musica Disciplina, IV, 1959, P. 179.
- (13) Glareanus (H. Loritius), Dodecachordon. Basel, 1547, II-39, De inveniendis tenoribus ad phonascos admonitio. p. 180 cf. Miller (C. A.) edition and translation, In: Musical studies and documents. 6. American Institute of Musicology, Dallas, 1966.
- (14) Mersenne (Marin), op. cit. 57, XVI.
- (15) Verchary (André), Le tempo dans la “musique mesurée à l'antique”.

In: *Fontes Artis Musicae*, 1965, pp. 202—204.

- (16) Apel (Willi), *The Notation of Polyphonic Music*, N. Y., 4/1953. P. 190 ff.
- (17) Mauduit (Jacques), *Chansonnettes mesvées de Ian-Antoine de Baif mises en musique a quatre parties*. A Paris. M. D. LXXXVI. ——楽譜の近代版は Expert (Henry), *Maîtres musiciens de de la Renaissance française*. Paris, 1894-1908.
- (18) cf. (9)
- (19) Rapin (Nicolas), *Svr la mort de Clavde le Ievne. vers élégiaques*. De la Noue (Odet), *Ode svr la mvsique mesvrée de Clavdin le Ievne*.
- (20) Rapin (Nidolas), *Ode saphique rithmée, sur le mort de Monsieur de Billy*, Paris, Pirre l'Huillier, 1582. このオードは現存しないが次の著作の中で言及されている. *De la Croix du Maine (Grudé), Premier volume de la Bibliothèque du sieur de la Croix du Maine (.....)*. Paris, Abel l'Angelier, 1584. なお16世紀のフランス語では rimé は rithmé と同義とされている.
- (21) Rapin (Nicolas), *Ode mezvrée é rymé présantée povr estrene av Roy. Henry Le Grand en l'an 1602*.
- (22) Rapin (Nicolas), *Les vers mesvrez de Nicolas Rapin*. A Paris, Pierre Chevalier, 1610.
- (23) cf. Lejeune (Cécil), *Préface*. In: Lejeune (Claude), *Le printemps*. Paris, P. Ballard, 1603.
- (24) cf. Haag (Emile et Eugène), *La France protestante, ou Vies des protestants français qui se sont fait un nom dans l'histoire*. 10 vol. (Reprint) Genève, 1966.
- (25) Certon (Salomon), *Traité sommaire de la quantité françoise, pour faire et composer des vers mesurez, à la façon des Grecz et Latins (Ms.)*. この写本は1939年ロンドンで競売に出され現在の所在は不明. 内容についてはつぎの Droz の報告を参照. Droz (E.), *Salomon Certon et ses amis*. In: *Humanisme et Renaissance*, 1939, pp. 195—197.
- (26) Certon (Salomon), *op. cit.* p. 453.
- (27) cf. (11)
- (28) Merenne (Marin), *op. cit.*
- (29) バイーフの韻律詩の写本 (Ms. fr. 19140) は断片であるため, バイーフに

identify されていない曲のテキストも彼の手になる可能性がある. cf. Bird (G. C.), *Chansonnettes.....de J-A de Baif*. Vancouver, Univ. of British Columbia, 1964. の introduction.

- (30) 17世紀のプロテスタント詩人たちによる韻律詩創作の歴史と特質, ならびに韻律音楽との関係は別稿で論じられるであろう. (「音楽学」掲載予定)
- (31) cf. (17)

* 本文および注における曲名, 曲集名, 書名のタイトルの表記は, original のままの綴りによっている.