

東京音楽大学リポジトリ

Tokyo College of Music Repository

続・エリザベス朝イギリス・リ्यूート音楽研究序説：
ケンブリッジ大学リ्यूート手稿譜Dd. 5. 78 (III)

メタデータ	言語: ja 出版者: 公開日: 1981-01-01 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: メールアドレス: 所属:
URL	https://tokyo-ondai.repo.nii.ac.jp/records/644

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 3.0 International License.



続・エリザベス朝イギリス・リュート音楽研究序説

—ケンブリッジ大学リュート手稿譜 Dd. 5. 78(Ⅲ)—

坂 崎 則 子

Ⅵ Dd. 5. 78 (Ⅲ) 形式別概観

この手稿譜にどのような形式の曲が含まれているかについては、第Ⅴ章で述べた。⁽¹⁾ 第Ⅵ章では、それぞれの形式毎に項目を設けて見ていきたい。

まず最初に取りあげるのはパヴァヌとガリアルドである。2つの舞曲が、現存するイギリスリュート独奏曲の約半数を占めている。⁽²⁾ 器楽が独自の歩み始めるための大きな足がかりとなった舞曲のうちで、イギリスではこのパヴァヌとガリアルドが代表格として数多く作られた。様々な作曲家の手を経たこの両形式の作品は、ごく単純な曲から複雑な曲まで多様である。イギリスにおけるルネサンス・リュート音楽が、その頂上を極めた時期の状況を偲ばせるこの手稿譜中のパヴァヌとガリアルドにも、既に完全な器楽曲としての容貌をそなえた作品が数多く見られる。

この手稿譜の全157曲に含まれるパヴァヌは32曲、ガリアルドは69曲で、合計すると101曲にもぼる。パヴァヌとガリアルドが大きな比率を占めるという当時の傾向は、この手稿譜にも反映していると言えよう。ただ、ガリアルドの方がパヴァヌの2倍以上含まれている点については、この手稿譜特有の現象である。⁽³⁾

パヴァヌとガリアルドは、本来踊りの曲である。従って、ごく初期にはリズムが明確に刻まれることが重要であり、そのため即座に拍子を転換できるような単純な曲であった。だが、次第に踊りの伴奏という目的以外に、鑑賞するために作曲されるようになってくると、当然曲自体が複雑になる。もはや踊る人たちの呼吸をはかって伴奏する必要がなくなったリュート奏者は、曲の中で自らの技巧を披露することになる。この手稿譜の中に見られるパヴァヌとガリアルドも、素材的に何らかの関連を持っているのは僅か2組にしかすぎず、あとは独立した別個の曲となっている。この手稿譜が写された当時は、踊るための舞曲も、もちろんあったであろうが、そういう実用音楽は場合に応じた即興的なもので、記譜されることは少なかったに違いない。一方で、舞曲でありながら踊るためではなく、純粹に鑑賞を目的として作られたパヴァヌとガリアルドは、次第に「組曲」の歴史を歩み始めていたのである。⁽⁴⁾

さて、ここでパヴァヌとガリアルド各作品を概観してみると、次のような諸点が注目される。

- 反復部におけるディヴィジョンなどの変奏法にも様々なタイプがあること。
- リュートは和弦的な様式に適しており、独立した多声部を完全な形で扱うことは本来不可能である。しかし、この時代のリュート曲には模倣が数多く見られ、詳細に検討すると巧妙に声部書法を暗示している部分があること。
- パヴァーナもガリアルドも、細部についてはきわめて調は不安定な姿であること。

以上のような諸点を中心にして、パヴァーナとガリアルドについて、この手稿譜でわかる範囲で検討していきたい。

1. パヴァーナ (32曲……このうちNo. 96と No. 126 のパヴァーナは同一曲であるため、実際は31曲ということになる。)

Morley によれば、パヴァーナは「ファンタジアとならんで、荘重かつ優美な曲であり……最も一般的には3つの部分からできていて、それぞれの部分は2度演奏される。」⁽⁵⁾ この手稿譜におけるパヴァーナも、すべてが3部分から成り、その内訳は次のようになっている。

1. 装飾的な反復部を伴うもの……19曲
 - { 反復部が3部分とも完備しているもの……15曲
 - { 反復部がどれか1部分のみ欠落しているもの……4曲
2. 単に反復記号がついているもの……12曲

上記のように、反復部が実際に書き記されているパヴァーナの方が多く、これらの曲で、反復の際にどのような変奏法がとられていたのかを知ることができる。また、反復記号のみが記されている場合も、反復して演奏する時には恐らく適宜、即興的にディヴィジョンなどの装飾を加えて奏したものと考えられる。反復部が一部欠けている4曲については、手稿譜という性格上、書き忘れか、あるいは写譜家の何らかの判断で書かれなかったのであろう。

パヴァーナの調を大まかに捉えるなら、長調が12曲、短調が19曲と、短調の曲の方が若干多い。しかし、3つの部分で様々な転調が行われ、ある一つのパヴァーナを単に長・短調で分類することは難しい。従って、3つの部分の開始部と終止部の調構造で分類してみると、次の表のようになる。なお、分類された曲の番号の下線は、曲の主調が一応長調であることを示し、下線のないものは一応短調であることを示す。

1. 属調に転調するもの
 - { 第1部 T—T
 - { 第2部 D—D
 - { (T)
 - { 第3部 T—T
 - { (D)

これに分類された曲：No. 2, 4, 23, 29, 30, 37, 59, 78, 90, 96 (= 126), 102, 110, 114, 127,
130, 131, 132, 143

2. 平行調，属調に転調するもの

{ 第1部 T—T
第2部 R—D
(T)
第3部 T—T
(D)

これに分類された曲：No. 7, 20, 68, 69, 107, 125, 133

3. 属調，平行調に転調するもの

{ 第1部 T—T
第2部 D—D
第3部 R—T







これに分類される曲：No. 27, 32, 42, 120, 134

4.

{ 第1部 T—S
第2部 S—T
第3部 S—S

これに分類される曲：No. 37

上記の表の1のように、第1部が主調で終止し、第2部に至って、何らかの形で属調に転調、第3部で再び主調に戻る型が最も多く見られた。1の型には、短調を主調とする曲も6曲あるが、圧倒的に多かったのは長調の曲で12曲あった。2の型は、第1部が主調で終止し、第2部が平行調で開始し、属調か主調を経て第3部で主調に戻るものである。この2に含まれる7曲は、すべて短調を主調とする曲であった。3の型は、第2部が属調で、第3部が平行調から主調に戻るもので、ここに含まれる5曲とも、やはり短調の曲である。4の型については、短調の曲1曲だけしか見られなかった。従って、この手稿譜中のパヴァヌは、長調の曲は属調に、そして短調の曲は平行調に転調する傾向があると言えるだろう。しかし、これはあくまで、3つの部分の開始と終止の部分限定して得られた結果である。実際には、曲の内部で多様な響き方をしており、旋法的な要素も多分に含まれている。

この手稿譜のパヴァヌには、いくつかの特徴的な開始旋律が見られた。中でも付点を伴う開始旋律が最も多く、その他には、  というカンツォーナ風の旋律や、  ,   のような型のものがある。

パヴェスの冒頭開始旋律

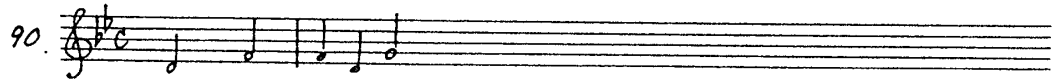
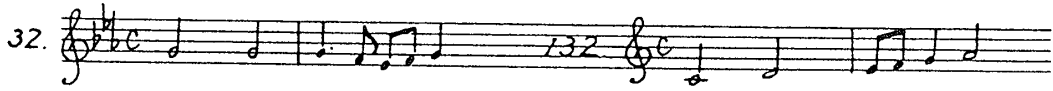
付点を含む音型

Handwritten musical notation for '付点を含む音型' (Rhythmic patterns with accents). It consists of 11 staves of music, each starting with a measure number and a key signature. The staves are: 2 (C major), 4 (C major), 7 (B-flat major), 20 (B-flat major), 23 (C major), 27 (C major), 29 (B-flat major), 30 (C major), 37 (C major), 42 (B-flat major), 48 (C major), and 68 (B-flat major). Each staff shows a sequence of notes with accents, illustrating various rhythmic patterns.

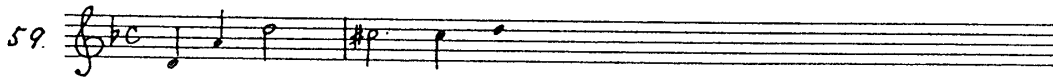
♪ ♪ ♫ 型

Handwritten musical notation for '♪ ♪ ♫ 型' (Rhythmic patterns). It consists of two staves of music. The first staff is numbered 107 and the second is numbered 114. Both are in C major and show simple rhythmic patterns.

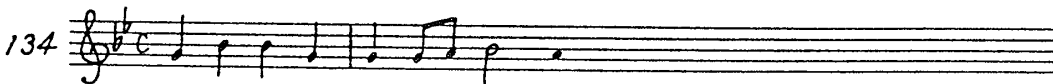
♪ ♪ 型



♪ ♪ ♪ 型



♪ ♪ ♪ ♪ 型



32曲のパヴァエヌの中で、作曲者が判明しなかったものが6曲あったが、他の28曲は8名の作曲家によるものである。パヴァエヌの特徴を調べていくために、ここでは作曲家別に曲を見てみたい。

Daniel Bachelier のパヴァエヌ (3曲)

3曲とも反復部まですべて書き記されており、曲の規模は大きい方である。Bachelier の曲は、パヴァエヌに限らず技巧的であるが、特に反復部でのディヴィジョンに特に難度の高い演奏技術が要求される。この手稿譜中のパヴァエヌ全体を見ると、反復部は基本部分の旋律の輪郭や、低音線にもとづいて作られているが、彼の場合は旋律のディヴィジョンに重点が置かれ、基本部分から遠くなってしまう傾向がある。特にNo.130の第2反復部では、低音線が完全に消失して、単旋律だけが駆けめぐっている所も多い。

どの曲も、広い音域を音階的に上下行するような、なだらかで息の長い旋律がある。しかし、調が定まり難い曖昧な部分があり、3曲とも終止の和音に第3音を欠くものが多く見られたことなどから、調性感がまだ稀薄であると考えられる。とりわけて印象に残るような旋律はなく、反復部のディヴィジョンもやや一本調子であるため、曲の構築力が弱いと言える。彼の曲は、旋律のおもしろ味ではなく、ゆったりとうねる諸声部全体の響きと、反復部の技巧をかせる曲である。そして所々に短い反復進行や模倣を入れることでアクセントをつけている。

Francis Cutting のパヴァーヌ（6曲）

この手稿譜中、Cutting のパヴァーヌは6曲写されているが、No. 96 と126 は殆んど同一曲と見なせるので、実際には5曲である。先に述べた Bachelor のパヴァーヌなどと比べると、反復部におけるディヴィジョンは、低音線が忠実に辿られ、かなりの技巧を要するけれども、すっきりした印象を受ける。それは、ただ音が駆けまわるのではなく、ごく自然な運動性を持って旋律が起伏しているためであろう。Bachelor の曲に比べて最上声の旋律に幾分重点が置かれている。また、後で述べる John Dowland の曲にはどれも、旋律造型に対する並々ならぬ配慮が見られるが、Cutting の曲にも同じような旋律造型への意図が感じられる。ただ、Dowland の旋律型がバラエティに富んでいるのに比べると、Cutting の曲では適度に跳躍進行を含んではいるが順次上下行する旋律が多く、そのために旋律の個性はあまり強いとは言えない。

模倣も Bachelor の曲に比べるともう少し多用されている。特に No. 30 の第1部の出だしは、付点を含む音型が次々に低い声部で模倣される、かなり徹底した手法が取られている。また、終止和音で第3音を欠く所は5曲中3箇所しかなかったが、起伏する旋律はまだ調の定め難いものが多かった。

No. 32の冒頭は和音で始まるが、他の曲でも時折旋律を他の声部が和音となって支える所がある。従って、Cutting のパヴァーヌは、全体には諸声部の横への流れと縦の和弦的な響きとが効果的に絡み合ったような様相を呈している。

John Dowland のパヴァーヌ（5曲）

基本となる3つの部分が、単に主題を呈示するという役割を越えて、すでにかかなり器楽的音型に飾られている。やはり短い音型模倣ではあるが、模倣の手法が多く見られる。先に述べてきた Bachelor や Cutting でもパヴァーヌにおいて模倣という手法は使われているが、Dowland ほど効果的に模倣を使っている曲は、この手稿譜に限って言えば他に見られなかった。

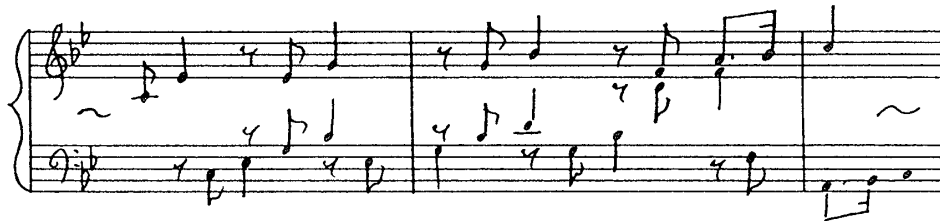
旋律的にも練られているし、ポリフォニックな流れも重視されている。和弦的にも、5音、6音から成る和音が散りばめられて、響きの中で豊かな彩りとなっている。反復部は基本部分の低音線を忠実に辿りつつも、上声は技巧の極みにまで複雑化されている。しかも、Bachelor に見られるような、ディヴィジョンに重点を置いた結果、低音線が時に消失してしまうことはない。細心の注意を払って基本の線を辿るだけでなく、低音声部自体にも技巧が施されている場合さえある。

No. 20 は、イギリスの主要な手稿譜には、殆んどすべて入っている《Lachrimæ》（ラクリメ）である。イギリスのみならず、ヨーロッパ大陸のリユート曲集、手稿譜、その他の印刷譜にも、この曲は相当数姿を現わしている。「……特に外国のリユート奏者たちも多くが、Dowland に敬意を表すべく、『涙』のテーマをみずからの曲のベースに用いた。……」(6) こ

の有名な曲については、作曲家、リュート演奏家、そして歌手でもあった Dowland の技量が最高度に発揮された曲と言えるだろう。この曲で目立つのは、第 1 部では模倣の手法が殆んど使われず、もっぱら旋律線のみが際立たせられていることである。ここではむしろ、Caccini の《Amarilli》を聴く時のように、1本の旋律を低音が支え、内声はごく控え目に充填されている。この曲は最初はリュート独奏のためのパヴァヌとして作曲された。そのあと、「流れよ我が涙」の題のもとにリュート伴奏付歌曲に、そしてさらに、ヴィオールとリュートのための曲集《Lachrimæ or Seaven Teares》の中に編曲された。⁽⁷⁾ だが、はじめにリュート独奏用に作曲されたとは言え、主旋律は c^1 から d^2 という狭い音域で、しかもきわめて歌いやすい旋律形であることから、声の線が強く意識されていたことが窺われる。

概して短い曲の多いイギリス・リュート曲の中でも、対斜は、響きのカンヴァスに豊かな彩りを添えるのに大きな力を持っているが、この曲においても第 1 部の 5 小節目でかかれる対斜は、8 小節という短い中で、特に調的には動きが少ないこの部分において、目ざましく、また心を刺すような効果を与えている。反復部分は、旋律のもつ、あまりの力ゆえに、むしろディヴィジョンを極力避けて、旋律の造型を壊さない程度に飾っている。音階的走句が少なく、回音とかトリルのような音型が、涙の旋律線に纏いついていたり、第 2 部の反復部のエコー効果にしても、もとの部分のエコーに対する配慮が感じとれる。

No: 20 第 2 部の 4, 5 小節目



第 2 部反復部の 4, 5 小節目



Dowland の曲は、旋律的にも興味深いのみならず、リュートを楽器として大へん巧妙に使いこなしている感がある。リュートは旋律も和音も、あるいはその両方をも弾くことができる。旋律が複数ある場合、鍵盤楽器ほど完全に、各声部の独立性を保つことはできないが、リュートの最大限可能な範囲の中で、耳には十分に際立った複数旋律の綾織りが展開され得るのである。また、和音が pluck (指ではじく) された余韻の中に浮かびあがる旋律の効果は格別

である。こうしたリュートの長所を充分心得て、技術として習熟していた演奏家であったからこそ、Dowland は国際的な名声を勝ち得たのであろう。同時に優れた歌手でもあり、イギリス生え抜きの旋律感覚と、彼の個性から出たものとが融け合って、多くの歌曲が出版されたが、歌曲ばかりでなく、純粋に器楽的な曲にも、卓越した旋律感覚が、おのずと滲み出ているのも見のがせない点である。

Alfonso Ferrabosco のパヴァーナ（1曲）

このイタリアの作曲家によるパヴァーナは、No.78のみであったが、この曲には旋律を和音で支える傾向がある。第2部は少し変化を求めて、各声部にやや動きが見られるが、第3部では再び和弦的な響きの方が主流となっていく。反復部はかなり技巧的で、上声のみならず、内声部にも装飾的な走句が駆けめぐるが、低音線はあまり手を加えられずに、基本部分と同じ線を忠実に辿っている。特に第2部およびその反復部の低音は、CBCGFGCF という、かなり吸引力の強い線として耳に入ってくる。

先に Dowland の所で、5音や6音から成る和音に言及したが、リュート奏法上、右指は4本までしか使えない。従って5音以上の和音は、どうしてもアルペジオ風にずらして奏されることになる。これは一種の装飾的な効果をもつ奏法であり、このような奏法を必要とする曲は華やかな響きを持つ曲とも言える。Ferrabosco の曲 No.78 は、確かに和弦的な部分が多いが、アルペジオにしなければ弾き切れないような和音は含まれておらず、装飾は走句やシェイクが主となっている。

Anthony Holborne のパヴァーナ（6曲）

この手稿譜には、最初の2曲 No.27 と 29 を除いて反復部なしの形で写されている。最初の2曲も、いずれも第1部に関しては反復部がない。

和音は2音から6音まで多様であり、先にも述べてきたように、5音以上の和音は、アクセントとして強調される。Cutting の曲においても見られたが、ポリフォニックな書法と和弦効果とが混在している。No.120《Mens Innovata》には、充実した和音の響きが随所に出てくる。第1部と第3部に対斜がきかれるが、調的構図がすっきりとしているために、特に対斜が効果的に響く。

模倣も時折見うけられたが、Holborne のパヴァーナで目立ったのは低音線である。No.27《Countess of Pembroke's Funeral》の第1部で、この葬送の曲にふさわしい際立った響きが意図されている。第1部は10小節から成るが、低音はGDEsの3音のみである。Gが4回、D, Es, Dが交互に4回ずつ、その後Dが2回鳴らされたあとGで終わる。この特殊な低音が打ち鳴らされるごとに重々しい和音が響き、この種の曲に特有の雰囲気が完全に醸し出されている。第2部では、第1部の重苦しさから脱して、上声の下行音型と低音の上行音型とで動きのある部分となっている。第2反復部は技巧的に極めて難しく、作曲者が相当な弾き手であ

ったことを示している。第3部は、やはり技巧的な反復部を持つ。第1部と類似した同音反復が見られるが、ここでは低音ではなく、9小節から成るこの部分の前半5小節の間は、最上声でBが10回、Cが4回、Dが6小節の第1拍にかけて4回打ち鳴らされ、他の声部は様々な綾をなして響いていく。

以上見てきたように、Holborneの曲は和音が充実し、低音が堅固な地位を持っているものが多い。また、彼の曲はどの曲をとってもどこか抑制された感じがある。しかも、Dowlandの曲に時折顔をのぞかせる沈鬱な響きは、Holborneの場合、殆んど見られない。静かな情熱に包み込まれて彼の曲は流れる。耳で聴く時には、さほど技巧を感じさせないが、充実した和音を奏すると同時に、複数の声部が独立して流れる横の線も弾きこなさねばならず、急速なパッセージの時とはまた違った演奏術が要求される。

その他の作曲家によるパヴァーヌ

Richard Allison (2曲)

Edward Collarde (2曲)

Peter Philips (1曲)

作者不詳 (6曲)

その他のパヴァーヌも、今まで見てきた諸特徴を多かれ少なかれ持っている。調的に見て、かなりの構図が明確で近代的な調性感覚に近づいている曲もあれば、曲の内部で殆んど調を把握し難い流れを持つ曲もある。No. 90は、本来の舞踏伴奏にもそのまま使えそうな曲で、和弦的な部分が多く、2拍子系のリズムが規則正しく刻まれる。かなり古色蒼然とした曲で、全体が旋法的な響きで包まれており、第3部の終止和音は空虚5度である。

反復部の付いたパヴァーヌでは、基本部分の低音線を辿り、上声の旋律が走句的に飾られるやり方が取られている。だが、Dowlandの曲のように、反復部において低音が完全な形で再現され、上声も基本部分の旋律を巧みに装飾するような、しっかりした構成を持つ曲は少ない。時には低音線が消失して旋律のみが勢い良く駆け巡って、基本旋律の輪郭が全くわからなくなってしまう場合もある。

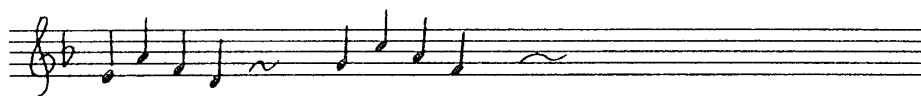
模倣や反復進行などの手法も、適宜使用され、それぞれの曲がそれなりに工夫して作られている。No. 59は第3部が3拍子になる、この手稿譜中唯一のパヴァーヌである。短い器乐的着想が見られる。第1部では主に跳躍する音型や付点音型、第2部、第3部でもそれぞれの部分の特徴づける音型が用いられている。(下の譜例参照) 大そう短い曲であり、旋律的にも曲の構成から言っても、いわゆる名曲の部類には入らないが、3つの部分それぞれに工夫を凝らしている。

No. 59 各部を特徴づける音型

第1部



第2部



第3部



パヴァーヌ (まとめ)

この手稿譜中のパヴァーヌ32曲は、反復部を伴うもの、単に3部分のみから成るもの、特殊な構造を持つものに分けられた。(8)

調構造については、各部分の冒頭と終止部の和音のみで分類したが、実際には曲の内部で複雑な流れが見られた。従って、大ざっぱな図式を設定して分けることは不可能である。既に慣習として定まっていた3部分構造の中で、どのような響きで曲を進めていくかについては、まだ明確な手法が確立していなかったため、転調も不安定だったり、旋法的な響きが残っていたりするのだと考えられる。曲の始めと終わりに限って言えば、調は明確であるが、様々な響きが試みられ、さながら作曲家による響きの諸実験の場といった感がある。

パヴァーヌと、次に述べるガリアルドには、曲の段落点で特に器楽音型による装飾的なパッセージが頻繁に見られた。ごく短い部分ではあるが、この部分だけ取っても調性感がまだ確定していないことがわかる。(下の譜例参照)

曲の段落点における装飾的な音型

——パヴァーヌ——



No. 4. (Dowland)

No. 20. (Dowland) Rep. 1.

No. 23. (Cutting) Rep. 1. 2. Rep. 3.

No. 32. (Cutting) 1. Rep. 1.

No. 34. (Cutting) Rep. 1.

3.

Rep. 3.

No. 46. (Cutting) 2 Rep.

No. 68. (R. Allison)

No. 78. (Ferrabosco)

No. 96. (Cutting)

No. 114. (Collard)

No. 115. (Cutting)

No. 125. (anon.) 1.

Rep. 1.

Rep. 3.

—ガリアルド—

No. 15. (Kindersley) Rep. 3.

No. 17. 1.

No. 18. (Dowland) 1 Rep.

No. 24. (Anon.)

No. 25. (Dowland) 2 Rep. 3 Rep.

No. 36. (Halbarne) 3.

No. 49. (Anon)

No. 50. (Cutting)

No. 81. (Dowland) 3 Rep.

No. 144 (Porter) 1.

2. ガリアルド (69曲……重複している曲をまとめると実際には65曲である。)

この手稿譜には、ガリアルドがパヴァーヌの2倍ほど入っている。3部分から成る曲の構造、和声プランもパヴァーヌと殆んど同じであった。ただ2部分のみのガリアルドが7曲あったが、手稿譜という性格上2部分だけしか写されなかったものと考えられる。また、ガリアルドには、パヴァーヌで見られたような特徴的な開始音型はなかった。

ガリアルドの調構造は、パヴァーヌの時と同様に各部分の開始、終止部のみに限定して、調の枠組みで分類した。ここでも、曲の番号に下線のあるものは、主調が長調、下線のないものは主調が短調であることを示す。

1. 属調に転調するもの

- | | | |
|---|-----|-----|
| { | 第1部 | T—T |
| | 第2部 | D—D |
| | | (T) |
| | 第3部 | T—T |
| | | (D) |

これに分類された曲 : No. 3, 14 (16), 15 (17), 18, 21, 24, 36, 43, 45, 49, 56, 72, 74, 75,

77, 79, 80, 86, 87, 89, 97, 99, 101, 115, 117, 136, 140, 141

2. 平行調, 属調に転調するもの

{ 第1部 T-T
第2部 R-D
(T)
第3部 T-T
(R)

これに分類された曲 : No. 9, 35, 40, 50, 52, 76, 81, 105, 112, 113, 118

3. 属調, 平行調に転調するもの

{ 第1部 T-T
第2部 D-D
第3部 R-T

これに分類されるもの : No. 5, 19, 31, 33, 34, 44, 46, 50, 53, 60, 61, 71, 98, 111, 116, 119, 121, 128, 157

4. 2部分のみのガリアルド

No. 26 T-D, R-T
41 T-T, T-T
47 T-T, T-T
63 T-T, R-T
66 T-D, D-T
73 T-T, D-T
129 T-T, D-T

パヴァーヌと同様, ガリアルドも, 第1部が主調で終止, 第2部で属調に転調する1の型が最も多く, やはり長調が主調であるような曲が圧倒的に多く含まれている。2と3の型は, 平行調への転調を行うもので, これもパヴァーヌと同様, 短調の曲が殆んどを占めている。

作曲家別に見ると, **Bachelor, Cutting, Dowland, Holborne** のガリアルドが目立って多く取りあげられており, その他の作曲家の曲はだいたい1, 2曲ずつであった。

Daniel Bachelor のガリアルド (7曲)

Bachelor の場合, パヴァーヌよりガリアルドの方が旋律的にすぐれており, 楽曲としてまとまりのある作品が多い。ガリアルドでも反復部はかなり技巧的であり, ディヴィジョンに変奏の手法が傾きすぎる所が多いが, パヴァーヌの時ほど錯綜した感じが無い。ガリアルドという舞曲が本来軽快な性格を持つ曲だからであろうが, 荘重な響きを醸し出す, 音数の多い和音が少なく, 多声的な流れを見せる所でも, 響きのテクスチャは薄くなっている。No. 136 は, 反復部付の3部分から成る正規の構造を取るが, 曲全体が殆んど2声を中心としており, 1台の

リュートで奏でるデュエットのような曲となっている。Bachelier のガリアルドでは、このように声部数が少ないために、模倣をはじめとする多声的書法や、ゆったりと起伏する息の長い旋律が影をひそめ、そのかわりにシンコペーション音型を繰り返したり、反復進行などで、リズム的に変化づけられているのが特徴である。

Francis Cutting のガリアルド (15曲)

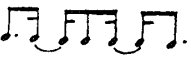

この手稿譜中のガリアルドでは、Cutting の曲が最も多い。Bachelier のガリアルドと比べると、小さな音型の模倣が多く見られる他、基本部分の低音線が反復部でも忠実に守られている。対斜や反復進行などの手法が効果的に用いられ、響きの点ではやはり2声から3声を中心になっている。

ガリアルドに限らず、Cutting の曲で特徴的なのは、旋法的な響きが多分に残っていることである。パヴェヌの所でも曲の流れの中で、ある一定の調に落ち着くことのない走句が多く見られたが、ガリアルドでは、曲の一部分に旋法的な響きを持つものがいくつかあった。No. 116 は、第1部の5小節目までドリア旋法で書かれている。カデンツ部分では d-moll の響きとなるが、曲の途中では旋律の上行下行共に B より H の出現が多く、そのことで旋法的な色合を帯びている。

この手稿譜中のガリアルド全体の中でも特異だったのは No. 44 である。この曲は、第2部反復部の6小節目から曲尾まで拍が2拍子系になり、この拍の変化と同時に c-moll を基調に流れてきた曲が G-dur へと変わる。拍子が変わるまでの部分は、むしろ旋法的な響きを残しながら流れ、反復部もどちらかと言えば装飾も控え目である。拍子が変わってからは突然活性化するかのように、きわめて細分化された音型が続出し、調性感も安定してくる。このように、No. 44 は静的な前半と、活動的な後半の対照が妙味である。ガリアルドの中で、曲の雰囲気各部分毎に対照的であるようなものは時折見られるが、曲の途中で2拍子系へ切り替わるというのは、他のガリアルドに見られない現象であった。

John Dowland のガリアルド (11曲)




ガリアルドに限らず、多くの曲を見てきた後で Dowland の曲に目を向ける時、一種の「目ざましさ」を感じる。旋律が引き締まっていて躍動感がある。特にガリアルドでは器楽的な発想が強く感じられ、複雑なリズム、跳躍音型の頻出などの他にも、同音反復、同音型や分散和音の反復などが見られる。

リズムは多様であり、No. 52 では様々な工夫が凝らされている。主要旋律は d^1 から c^2 までの狭い音域で動き、導入的な性格を帯びて始まる。この第1部では、他には対斜が耳につく程度であるが、第2部に入ると、8小節の間、第1拍に付点が置かれ、第2部後半になると複雑なリズム  をとる音型反復が現われる。第3部は、 というリズムを伴う音型がまず3回繰り返され、一たん途切れた後、再びこの音型を繰り返して締めく

くられる。

この他にも彼のガリアルドは、模倣、ヘミオラ、対斜、広い音域など、多くの要素を合わせ持っている。No. 35 《Giles Hobie's Galliard》⁽⁹⁾ は、模倣やヘミオラなどが見られ、反復部はかなりの演奏技術を要する。リュートは dis^2 までは棹の部分のフレットのみで演奏できるが、これより高い音になると、響板にはりつけられたフレットにまで指を伸ばさねばならない。この曲は f^2 までの高い音が多く出てくるため、左手のポジションが相当に難しいものとなっている。

特定の旋律に基づいた曲で興味深いのは、No. 75と79である。No. 76は、Bachelierの歌曲、それも最初の5音のみを借用して、Dowlandが編曲したものである。⁽¹⁰⁾ この曲はDowland自身が高い演奏技術を持っていたことを窺わせる。ここではリュート曲として極めて難しい技術が網羅されているために、タブラチュアを五線譜に転写してしまった場合、リズムが複雑になってしまう。従ってこのガリアルドを実際に演奏する時には、タブラチュアでなければ間に合わないであろう。タブラチュアは、いつ、どの弦を弾けば良いか指示している譜であるから、複雑なリズムの曲でも比較的弾きやすい。その代わりタブラチュアでは多声的な曲の場合、各声部がどのように動いて織り合わさっているのか捉えにくい。多声的なテクスチュアについてリュート奏者は、タブラチュアの上ではなく、頭の中で判断しなければならない。

No. 79は《Walsingham》の旋律は第1部で使われている。この旋律は常に上声にあるわけではなく、内声に織り込まれることもあるが、第1部は概ねこの旋律に沿って作られている。第2部、第3部には、もうこの旋律は出てこないが、どちらも第1部に出てきた素材を使って発展している。第2部は、第1部の出だしのリズム  を受けて、 のリズムの音型が反復し、第3部は、第1部のしめくくりの  のリズムを反復して使っている。この《Walsingham》変奏曲は、《Fitzwilliam Virginal Book》にもJohn BullとWilliam Byrdのものが載せられているが、Bullは30、Byrdは22の部分から成る長大な変奏曲である。⁽¹¹⁾

Dowlandによるこの曲は、確かに同じ素材に基づいてはいるが、ガリアルドの装いで編曲され、しかも伝統的な旋律が動機素材として処理されている所に特徴がある。曲の長さはかなり短い、ひとつの論理的発展性とでも言える流れを持っている。

以上見てきたように、Dowlandのガリアルドは曲ごとに個性豊かである。旋律、リズムの妙味、あるいは和弦的な響きの変化など、Dowlandの曲には必ず人を惹きつける要素があると言っても過言ではない。

Anthony Holborne のガリアルド (11曲)

Holborneのガリアルドも、彼のパヴァーヌと同様にポリフォニックな書法がとられている。だが、重々しく充填された和音が随所に見られたパヴァーヌに比べると、ガリアルドの方は、この踊りの性質によるものであろうが、リズムの変化に重点が置かれ、特にヘミオラが目立つ特

徴となっている。⁽¹²⁾ この手稿譜では、あまり沢山の作品を見ることはできないが、Holborneのガリアルドの傾向としてやはり、比較的ホモフォニックなパッセージには反復進行が、そしてポリフォニックで複雑な曲には模倣が良く使われている。⁽¹³⁾

ヘミオラの点では、No. 74 《Muy Linda》に3拍子と6拍子が交互に現われて、このリズム効果が十分に生かされている。No. 3 《My Selfe》は短い曲であるが、複雑な声部の絡まりを持つ曲である。この曲ではヘミオラは感じないが、第2部の最後に cis と c の対斜がある。

その他の作曲家によるガリアルド

この手稿譜では、パヴァヌ同様ガリアルドも、前述してきた4人の作曲家によるものが中心になっている。作曲者名が判明している曲については、1人の作曲者について各々1、2曲ずつしか写されておらず、その他には作者不詳のものが12曲収められている。判明している8人の作曲者名を列記すると以下のようになる。

William Byrd

Edward Collard

Alfonso Ferrabosco

John Johnson

Robert(?) Kindersley

H. Porter

(?) Cavendish

Edward Pierce

ここでも今まで述べてきたガリアルドと共通する要素があげられる。すなわち、反復部付のガリアルドでは、パヴァヌの時と同様に基本部分に沿った変奏がなされている曲もあれば、かなり装飾に重点が置かれる曲もある。響きの点では、やはり調性感が完全に確立しておらず、旋法性を残している部分がある。ただ、ガリアルドは3拍子の舞曲であることもあって、ここでも息の長い声がいくつか織り合わさるのではなく、リズムに工夫がなされている曲が多かった。ここでは、ガリアルドの中でも少し変わった作品 No. 112 と 113 を取りあげておきたい。2曲とも William Byrd の曲である。どちらも反復部を伴わない短い曲であるが、この手稿譜以外に同じ曲が載っておらず、果たしてこれらの曲が始めからリュート用に作曲されたのかどうか不明である。No. 112 では一貫して模倣が行われているが、他の模倣的な部分を含む曲と比べてみると、もっと徹底した手法がとられている。(下の譜例参照)

No. 112 各部の模倣音型一覧

(楽譜上のアラビア数字は何小節目なのかを示す。)

第1部

Musical notation for the first section of No. 112. It consists of two staves. The first staff contains measures 1, 2, and 3. The second staff contains measures 5 and 6. Measure 4 is omitted. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of two flats, and various rhythmic values.

第2部

Musical notation for the second section of No. 112. It consists of two staves. The first staff contains measures 1, 2, and 4. The second staff contains measures 5 and 6. Measure 3 is omitted. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of two flats, and various rhythmic values.

第3部

Musical notation for the third section of No. 112. It consists of two staves. The first staff contains measures 1, 2, and 3. The second staff contains measures 4 and 5. Measure 6 is omitted. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of two flats, and various rhythmic values.

この曲においては、旋律型のプランや模倣の現われ方などが、これまで見てきたリュート・ガリアルドに比べると、規模は小さいながらも実に整然としている。ヴァージナリストとしての Byrd が、その経験を生かして始めからリュート曲として書いたのか、あるいは鍵盤用に既に作られていた曲を土台にして書き換えたのか、確認することはできなかったが、かなり鍵盤曲的なリュート曲ではある。一方、No. 113 のガリアルドも次のような模倣音型が現われる。

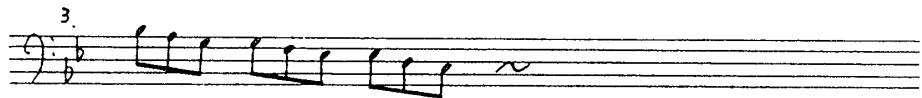
第1部

Musical notation for the first section of No. 113. It consists of two staves. The first staff contains measures 1 and 2. The second staff contains measures 3, 5, and 6. Measure 4 is omitted. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of two flats, and various rhythmic values.

第2部

Musical notation for the second section of No. 113. It consists of two staves. The first staff contains measures 1, 2, and 3. The second staff contains measures 4, 5, and 6. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of two flats, and various rhythmic values.

第3部



以降すべて3連符

上の譜例のうち第3部は模倣の例ではないが、この第3部の3小節目から全く唐突に3連符が途切れることなく続いていく。このような手法は、この手稿譜の中では極めて特異である。このNo. 113の出だしで低音がうたう旋律は、No. 112の第3部2小節目の低音旋律と同じである。従ってこの2つの曲は作曲の際に何らかの関連事情があったのではないかと考えられる。

ガリアルド (まとめ)

この手稿譜では、パヴァヌ32曲に対してガリアルドは69曲写されている。曲の構造はパヴァヌと同じく、殆んどが3部分から成り、装飾的な反復部を伴うものと、単に反復記号のみのものが見られた。特殊なものとしては、2部分のみのもものが6曲、4部分のもものが1曲あった。調構造についてもパヴァヌと同様の組み立てであり、カデンツの部分などはかなり調性感が確立しているが、曲の中で旋律が上下行する所ではかなり旋法的な響きが残っている。

パヴァヌでは冒頭開始旋律にいくつか類型があったが、ガリアルドにはそのように常套句的な表現は見られなかった。パヴァヌのように複数声部の絡みをきかせるというよりは、リズムの点で効果的な曲が多く、ガリアルドすべてに共通する要素ではないが、ヘミオラが頻繁に現われることがあった。

声楽曲の形を借りて器楽用の曲が作られていくうちに、次第に声楽的要素が消えて「器楽曲」として変貌していったように、パヴァヌとガリアルドも舞踏の伴奏という初期の用途からは離れて、器楽曲として独立したジャンルを形成していった。この手稿譜には、難易様々の曲が収められているが、殆んどの曲が、現代の耳できいても単なる伴奏として従属的地位にある音楽としてではなく、それ自体が鑑賞に値するような音楽内容を持っている。

3. アルメイン (5曲)

アルメインは、イギリスのリュート資料には1575年頃から現われ出したがLumsdenによると、様々な手稿譜でアルメインを示す種々のつづりが見られるという。この手稿譜ではAllmain, Allmaine, Allmandの3種のつづりがあった。

5曲のアルメインのうち3曲までは、反復部付の3部分から成るが、No. 146は2部分、No. 12は7小節の1部分しかない。パヴァヌやガリアルドに比べると、各部分が小じんまりとまとまっている。

Morleyは《A Plain and Easy Introduction》の中でアルメインを‘Alman’と綴っている。このAlmanをパヴァヌやガリアルドと比較して述べている箇所を要約すると次のような

ことがわかる。⁽¹⁵⁾

Alman はかなり荘重な舞曲であり、これを踊る際には極端な動作は用いられない。通常は2部、あるいは3部分から成る。tactus（拍時）がパヴァヌでミニマ（ $\downarrow = \downarrow$ ）であるとするならば、Alman ではセミミニマ（ $\downarrow = \downarrow$ ）となるために、拍を一定にして取ると、Alman はパヴァヌよりも軽快になる。従って、Alman はガリアルドほどではないにせよ、パヴァヌよりは軽快な舞曲である。

当時のリュート・アルメインについて一般化して述べるには、あまりに僅かな例しかないので、この手稿譜で見られることをまとめて述べてみたい。No.12 は7小節しかないが、曲の流れで分けるならば、A（2小節）A'（2小節）B（3小節）という構成である。Bの部分は最後の1小節がその直前の1小節の繰り返しと考えられる。この手稿譜中のアルメインでは、No.12も含めて3部分から成る曲が4曲、2部分から成るものはNo.146が1曲だけであった。概して曲の規模が小さいが、反復部を伴うような曲においても、パヴァヌでよく見られたような、声部同士の線的絡みがなく、全体的にホモフォニックである。反復部も走句が見られる位で、基本部分の単純なリズムに少し装飾を加える程度となっている。リズムに複雑さが感じられないのは、リズム・パターンがごく限られているためであり、和弦的な響きが主導権を持って明瞭に拍を刻んでいる。⁽¹⁶⁾ この手稿譜のアルメインで使われているリズム・パターンはおよそ次のようなものである。



4. ジグ（6曲）

この手稿譜中のジグはいずれも2拍子系の曲で、Jigge, Giggなどと綴られている。⁽¹⁷⁾ これまで見てきたパヴァヌ、ガリアルド、アルメインなどと比べると、さらに小さな形式であるが、弾むようなリズムが一貫して用いられており、旋律も民謡的な曲が多い。

No.6などは、短いが旋律の起伏も適度に備えており、まとまりを感じさせる曲である。模倣が用いられ、エコーのような効果をあげている。No.70はさらに民謡的な旋律の曲であるが、この2曲に限らず、この手稿譜中のジグは、アルメインと同じように旋律が明瞭である。ただ、和弦的でかなり充実した和音を持つアルメインに比べると、ジグの場合には上声と低声との2つの旋律が主流であり、内声部はむしろ稀薄となっている。

ジグに使われているリズム・パターンとしては次のようなものが見られた。



5. 変奏曲，グラウンド（7曲）

これまでに見てきた舞曲でも，反復部の付いたものは，各々の反復部において基本部分を様々な形に変奏している。舞曲は本来，踊り手の呼吸，その場の状況にあわせて曲を短縮あるいは延長することが要求されたため，変幻自在に曲を変奏する手法が発達していた。従って，今まで述べてきた曲も，広い意味では変奏曲と言うこともできよう。しかしここで取りあげるのは，既製の歌曲に基づいていてしかも舞曲の形式をとらないものと，伝統的な低音旋律を基盤とするものの2つである。

有名な《Walsingham》の旋律による変奏曲は，No. 28 (Holborne) と No. 108 (Cutting) の2曲である。Holborne による曲は，この手稿譜では12小節しかなく，もとになっている旋律の後半を繰り返すような形をとっている。《Walsingham》の旋律は次のようなものである。(18)



Dowland がこの旋律に基づいて作ったガリアルドでは，旋律が内声に織り込まれることがあったが，上述の2曲にはこのような現象は見られなかった。Dowland はこの旋律を単に変奏するのではなく，よく知られた旋律と，ガリアルドという舞曲のリズムとを結びつけて，むしろ動機的な扱い方をしている。

No. 108 の Cutting による変奏の方は，もっと徹底した形で書かれている。7つの変奏で，それぞれが多様な技巧を必要としている。短調と長調とが混在したような原旋律の性質を生かして，各変奏の開始は次のような調配合となっている。

変 奏：	I	—	II	—	III	—	IV	—	V	—	VI	—	VII
開始調：	As	—	As	—	f	—	As	—	As	—	f	—	As

No. 57 はやはり Cutting による《Lord Willoughby's Welcome Home》の変奏曲である。(19)



上に示した原旋律は、Cutting によって忠実に辿られ、第3変奏まではもっぱら走句を中心に変奏されていく。ただ、《Walsingham》変奏の際には、Cutting は諸声部くまなく変奏に従事していたが、この《Lord Willoughby's……》では、低音線がグラウンドのように殆んど同じ形で繰り返されているのが特徴である。

《Go from my Window》に基づく曲は、No.84 (Dowland) と No.85 (Robinson) である。2曲とも2拍子から3拍子へと移行する部分がある。Robinson の教則本《The Schoole of Musicke》にも、この変奏曲が見られるが、そちらでは拍子の変化はしない代わりに、広い音域のパッセージを含んでいる。⁽²⁰⁾



この手稿譜の曲において Robinson は、上記の旋律に殆んど手を加えることなく用いている。先に述べたように、この曲では拍子が変わる以外には、とりわけ難しい技巧を要するような変奏法はとられていない。

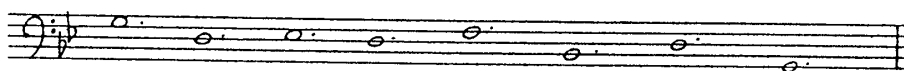
No.80 の Dowland による曲の方では、《Walsingham》ガリアルドにも見られたように、ここでも単に民謡の旋律をなぞるのではなく、もっと積極的な姿勢が打ち出されている。第1変奏から既に Dowland 個人の旋律感覚、響きの感覚と原旋律とが融け合って、極めて印象的な曲として変貌を遂げている。以下第8変奏に至るまで、もはや原旋律に縛られることなく、リュートで出来得る限りの技巧が追求されている。

《Carman's Whistle》による変奏曲は No.103 (Johnson) 1曲である。⁽²¹⁾



リズムのおもしろさを備えた原曲に沿って、Johnson の変奏もこのリズムを崩さないように配慮されながら流れていく。この変奏曲は低音部もかなり動くために、リズム型を保って演奏するにはかなりの技術がいる。また、対斜によって響きの上でも変奏に彩りが添えられるのも特徴である。

No.88 は Collard のグラウンドである。



音程を含む形である。Alison の曲も、最初 2～3 小節ほどの間隔をおいて主題が現われる。No.91 では主題が半音階上行形であり、この旋律型が変形されることはなかった。だが Alison の曲は、主題がリズムの面で変形されることはもとより、主題の一部が模倣の材料として、断片的に曲の中に織り込まれている。

ファンタジアについては例が少ないので、概観的な特徴をつかむことはできない。例えば他の曲集で、Holborne のファンタジアなどを見ると、いくつかの明瞭な部分に分かれていて、各部分の終わりは充実したカデンツを持っている。⁽²⁵⁾ Morley は《A Plain and Easy Introduction……》で、ファンタジアは「歌の曲にもとづかないで作られた最も主要な音楽」であると述べている。⁽²⁶⁾

ここでファンタジアについてひとつの展望を得るために、Lumsden の見解を引用しておきたい。⁽²⁷⁾

ファンタジアという形式は、リュート書法の最も発展した様式を代表しており、また演奏するのが最も難しいものである。対位法的なリュート書法は、マドリガルを直接リュート用に書き換える習慣から起こった。(ケンブリッジの手稿譜 D.2.11 の f.23v—24 には、Orlando di Lasso の《Susanne un jour》のリュート編曲が見られる。)従って、ファンタジアには当時に一般的だった対位法書法の特徴、すなわち“point of imitation”, 頻繁なカデンツ, いくつかの部分の結合などが見出される。ファンタジアとマドリガルの相違は、歌詞があるかないかという点だけになってしまうこともよくある。しかし、歌詞を棄て去ることによって、ファンタジアには器楽独自の書法がとられるようになり、リュートの個性がより強く発揮されることになる。たとえば“point”はよりいっそう簡潔になり、その進展を容易に辿ることができるような記憶しやすい形に作られる。また、声楽のようにブレスをとる必要がないので、フレーズはより大きな曲線を描くようになる。他方で、長い持続音はリュートでは演奏不可能であるから、細かい動きのパッセージやスケール、アルペジオといった、当時の声楽には用いられないものに置き換えられる。歌詞がないため、歌詞内容の段落に従って頻繁にカデンツを作る必要がないことも重要である。このように抽象的で自由に作曲できる曲は、新しい和声や面白いフィギュレーション、様々な装飾を試みる機会を作曲家に提供したのである。

ファンタジアといっても、作曲家の頭の中にとどの程度声楽的な書法が残存しているかによって様々な曲があり得るわけである。No.54 はやはり対位法的書法がとられている作品であり、付点を伴う出だしの旋律は、パヴァーヌで見られた冒頭旋律型と大そう似通っている。しかし、この曲はパヴァーヌのような楽曲構造ではなく、いくつかの主題的パッセージが現われ、これらがかかり徹底して模倣される。最後の 6 小節はコーダのような役割を持つ部分として独立しており、それまでのきわめて対位法的な書法とは対照的に、殆んど和音の連続で終止する。この

ように、No.54は少し特異な形の曲であり、他の資料などを調べても確実にファンタジアであると規定することはできないが、ここではファンタジアに相当する曲として含めておいた。

今まで述べてきた3曲は、Lumsdenの指摘にもあったように、声楽曲とは異なる様相を備えていた。すなわち声では歌い切れない広音域で息の長い曲線をもつフレーズや、細かい器楽音型、装飾などである。ごく僅かな例であるが、ここにも最早言葉という拘束のない所で自由に作曲された、抽象的な器楽作品を見ることができる。

7. その他の小曲形式 (34曲)

これまでに見てきた諸形式以外の曲は、無題のものが多いが、だいたい20小節前後の小規模な曲である。題のついている曲の中には、Branle, Volta, Currantaなどの舞曲や、Toy, Jewell, Playfellowといった小曲、《The Sick Tune》のような民謡にもとづいた曲の他、練習曲が2曲あった。曲の構造としては、ここでも2部分、3部分から成るものが多く見られた。

これらの曲の中には、とりわけて優れた曲があるわけではない。またどのような理由で写譜されたのか今では知る術もない。しかし、個人の好み、あるいは気まぐれからこれらの小さな曲が写されたにしても、当時の人を楽しませ、心要とされた曲である。印刷譜にはまず戴せられることのないこうした曲が、今再び生命を取り戻し、響き出すことができるのも、手稿譜ならではの特質と言えよう。

—おわりに—

リュートは琵琶に似ている。どちらも中近東で生まれた楽器の子孫だからである。シルクロード、中国を経て日本にもたらされたのが琵琶であり、イスラム教徒等によってヨーロッパにもたらされたのがリュートである。この20世紀では東西の交流は日常茶飯事であるが、エリザベス朝の人々にとって日本は東方の未知の国であったことだろう。今回筆者が扱った手稿譜の作者も、数百年後に東の彼方の国の人間が自分の書いた譜面を調べるなどとは思ってもよらなかったであろう。いくつかの偶然と、いくつかの必然が重なり合って、筆者はリュート音楽を知り、興味を覚えてこの小論を書くに至ったのだが、最後にリュート音楽についての雑感を記しておきたい。

チェンバロの音はピアノよりも小さい。ギターはチェンバロよりも小さい。リュートの音はギターと同じか、やや小さい。リュートを昼間弾くと、周囲の雑音、騒音が大きいため音にうるおいがなくなる。夜、静かになった時弾くと初めて本来の豊かな音が響く。リュートは世の中が静かだったころの楽器なのかも知れない。リュートの音を楽しむことは、先ず第一に静かな環境を要求する。もしもリュートの音がかぼそく、弱々しく響くとしたら、それは私達が静かな環境を失ってしまったことを意味するのではないかと思う。リュートの音が豊かに響く社会が筆者の理想である。

(本学講師=西洋音楽史担当)

注

- 1) 東京音楽大学研究紀要1980年版(第5集) p. 25~36 参照。
- 2) Lumsden による調査でも、当時の資料全体の半分近くを、パヴェヌとガリアルドで占めている。
(David Lumsden, *The Sources of English Lute Music*, Ph. D. Thesis, Cambridge, 1957)
- 3) 注1 前掲書 p. 34
- 4) Lumsden による資料で、イギリスの手稿譜全体の傾向からも、このことが裏づけられる。
- 5) Thomas Morley, *A plain and Easy Instruction to Practical Music* (1597), ed. by Harman, R. Alec, New York, 1952, p. 296
- 6) Diana Poulton, *John Dowland, Berkley and Los Angeles*, 1972, p. 123
ここには「涙」の数多くの編曲、旋律の由来などについての Poulton の見解が述べられている。
- 7) Poulton, 注6 前掲書 p. 125
- 8) 注1 前掲書 p. 27~28
- 9) この曲はリュート独奏用の曲としては、この Dd. 5. 78 にしかない。
- 10) Poulton, 注6 前掲書 p. 145
- 11) *Fitzwilliam Virginal Book*, ed. by Fuller, Maitland and Barclay Scquire, Leipzig, 1899,
reprinted by Dover Publications, New York, 1963 Vol. I No. 1 (Bull), No. 68 (Byrd)
- 12) Masakata Kanazawa, *Anthony Holborne*, MA. Thesis, Harvard University, Cambridge, 1961,
p. 107
- 13) 同上, p. 108
- 14) Lumsden, 注2 前掲書 p. 114~115
- 15) Morley, 注5 前掲書 p. 297
- 16) この手稿譜に出てくる和音で最も構成音が多いのは、通常6音の和音であった。だが、No. 154 の最後から5小節目に、この手稿譜中唯一の7音から成る和音があった。あるいは書き誤りかも知れないと考えたが、筆跡が明瞭なため7音和音として転写した。
- 17) ジグでも2拍子系だけでなく、3拍子系のものもあって、この理由は明らかではないと Lumsden は述べている。注2 前掲書 p. 116
- 18) William Chappell, *Old English Popular Music*, new ed. revised by Wooldridge, New York, 1961, p. 69
- 19) Chappell 注18前掲書 p. 152
- 20) Thomas Robinson 《*The Schoole of Musicke*》 ed. and trscr. by David Lumsden, Paris, 1971
- 21) Chappell, 注18前掲書 p. 253
- 22) Lumsden, 注2 前掲書 p. 211
- 23) f. 44 の曲の終わりに *farwell Jo : dowLanðe* とある。
- 24) すなわち第7コースをDに調弦したリュート。
- 25) Anthony Holborne ; *Music for Lute and Bandora*, ed. by Masakata Kanazawa, Cambridge, 1975
- 26) Morley, 注5 前掲書 p. 296
- 27) Lumsden, *The Sources of English Lute Music*, *Galpin Society Journal* VI, p. 20

付録 (2) Dd. 5. 78 (Ⅲ) 譜例

本文中に引用した曲の中で何曲かは、この手稿譜に基づいた転写譜が出版されている。(下記の表参照)

- | | |
|----------------------------|---|
| No. 30, 32, 96, 108, 126 | } Francis Cutting Selected Works for Lute. ed. and trsc. by Martin Long, London [c.1968] |
| No. 20, 35, 52, 76, 79, 84 | } The Collected Lute Music of John Dowland. ed. and trsc. by Diana Poulton, Basil Lam, London, 1978 |
| No. 3, 27, 28, 74, 120 | } Anthony, Holborne : Music for Lute & Bandora, ed. and trsc. by Masakata Kanazawa, Cambridge, 1975 |
| No. 91, 103 | } An Anthology of English Lute Music, ed. and trsc. by David Lumsden, London [c.1954] |

ここでは本文に引用した曲のうち、現在転写譜が出版されていない曲を収録した。以下25曲が曲種別にまとめてある。曲番号は手稿譜に出てきた順に筆者がつけたものであり、f.のついた番号はフォリオを示す。

- | | |
|------|---------------------|
| パヴァヌ | No. 59 (f. 29) |
| | No. 78 (f. 36v—37) |
| | No. 90 (f. 43) |
| | No. 130 (f. 63v—64) |

- | | |
|-------|---------------------|
| ガリアルド | No. 44 (f. 19v—20) |
| | No. 112 (f. 53) |
| | No. 113 (f. 53) |
| | No. 116 (f. 55) |
| | No. 136 (f. 67v—68) |

- | | |
|-------|-----------------|
| アルメイン | No. 12 (f. 6v) |
| | No. 146 (f. 71) |

- | | |
|----|--------------|
| ジグ | No. 6 (f. 4) |
|----|--------------|

No. 70 (f. 33—32v)

変奏曲 No. 57 (f. 28v)
No. 85 (f. 40v)
No. 88 (f. 41v—42v)
No. 151 (f. 73v—74)

ファンタジア No. 54 (f. 26v—27)
No. 122 (f. 58v—59)

小曲 No. 93 (f. 44v)
No. 138 (f. 68v)
No. 139 (f. 68v)
No. 152 (f. 74v)

練習曲 No. 10 (f. 6)
No. 137 (f. 68)

No. 59 f. 29 [Pavane]

8 (5? 8?)

f. 29

No. 78 f. 36v-37 [Pavin]

A. Ferrabosco

→ f. 36v

Handwritten musical score for piano, first system. It consists of two staves with treble and bass clefs. The music features a complex, rhythmic melody in the right hand and a supporting bass line in the left hand. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings.

Handwritten musical score for piano, second system. It continues the piece with two staves. A dynamic marking of f (forte) is present at the beginning of the system. The notation is dense and includes various musical symbols.

Handwritten musical score for piano, third system. It features a triplet of eighth notes in the right hand. The notation includes various note values and rests.

Handwritten musical score for piano, fourth system. It continues the piece with two staves. The notation includes various note values and rests.

Handwritten musical score for piano, fifth system. It continues the piece with two staves. The notation includes various note values and rests.

Handwritten musical score for piano, sixth system. It continues the piece with two staves. The notation includes various note values and rests.

→ f. 37

Handwritten musical score for piano, seventh system. It features a complex, rhythmic melody in the right hand and a supporting bass line in the left hand. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings. The system is divided into three measures, each with a key signature change to G major.

No. 90 f. 43 [Pavan]

N? FC?

A handwritten musical score for a piece titled "No. 90 f. 43 [Pavan]". The score is written in a system of six grand staves, each containing a treble and bass clef. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and bar lines. The first staff begins with a common time signature 'C'. The handwriting is clear and legible, showing a structured composition.

→ f. 43

A handwritten musical score for a piece titled "f. 43". The score is written in a system of three grand staves, each containing a treble and bass clef. The notation is highly complex and dense, featuring many notes, rests, and bar lines. The handwriting is very fast and somewhat illegible, suggesting a more advanced or experimental composition.

No. 130 f. 63 v - 64 [Paven]

D. Bachelier

↳ f. 63 v

No.44 f. 19v-20 [Galliard]

F. C(utting)

1

Rep.

2

Rep.

→ f. 19 v

Handwritten musical score for f. 19 v, featuring dense notation and many accidentals.

No. 113 f. 53 [Galliard]

W. B(yrd)

Handwritten musical score for No. 113 f. 53 [Galliard] by W. B(yrd). The score consists of six systems of two staves each, with a 3/4 time signature. The notation is in a historical style, featuring various note values and clefs.

→ f. 53

Handwritten musical score for f. 53, showing a dense and complex piece of music with many notes and clefs. The notation is highly stylized and appears to be a continuation of the previous piece.

No. 136 f. 67v-68 [Galliard]

D. B(acheler)

Handwritten musical score for a Galliard piece, consisting of six systems of two staves each. The notation includes treble and bass clefs, a 3/4 time signature, and various rhythmic values such as minims, crotchets, and quavers. The piece concludes with a double bar line and repeat signs.

→ f. 67v

Handwritten musical score for a piece on folio 67v, featuring three systems of two staves each. The notation is highly stylized and includes a large number of sharp signs (#) above the notes, possibly indicating accidentals or a specific notation system. The piece ends with a double bar line.

No.12 f.6v Allmaine

→ 6v

Allmaine

No. 146 f. 71 Allmand de Duc de parma

The image shows four systems of handwritten musical notation for piano. Each system consists of two staves (treble and bass clef) joined by a brace on the left. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings. The first three systems are relatively complete, while the fourth system is partially obscured by a large scribble.

→ f. 71

This section contains handwritten musical notation with a large, dense scribble over it. The scribble consists of many overlapping lines and symbols, making the underlying notation difficult to discern. Below the scribble, the title "Allmande do Duc de parma." is written in a cursive hand.

Allmande do Duc de parma. :

No. 6 f. 4 A Jigge

第70-2 D

→ f. 4

No. 57 f. 28 v [Lord Willoughby's welcome home]

F. C (Cutting)

The image shows a handwritten musical score for a piece titled "Lord Willoughby's welcome home". The score is written on six systems of grand staff notation (treble and bass clefs joined by a brace). The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is common time (C). The piece begins with a treble clef and a common time signature. The first system includes a "C" time signature and a "p" dynamic marking. The score features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are several measures with complex rhythmic figures, particularly in the right hand. The piece concludes with a double bar line. The handwriting is clear and legible.

→ 28 v

No. 85 f. 40 v [Go from my window]

T(thomas) R(Robinson)

The image shows a handwritten musical score for piano, consisting of six systems of two staves each. The music is in common time (C) and features a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests and dynamic markings like 'p'. The notation is in a single system, with the right hand on the upper staff and the left hand on the lower staff. The score is written in a clear, legible hand.

→ f. 40 v

No. 88 f. 41v - f. 42v [a ground ?]

Collard

Handwritten musical score for No. 88, f. 41v - f. 42v. The score consists of six systems of two staves each, written in a 13/4 time signature. The notation is dense and includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. The piece is identified as 'Collard'.

→ 41v

Handwritten musical score for f. 41v, featuring a complex rhythmic pattern with many accidentals and a dense melodic line. The notation is highly detailed and includes many sharp signs and rhythmic markings.

Handwritten musical score for piano, consisting of six systems of staves. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. A '3' above a measure in the first system indicates a triplet. A 'f. 42' marking is present at the start of the fourth system.

Handwritten musical score for piano, consisting of three systems of staves. The notation is heavily scribbled over with dense, illegible markings. A 'f. 42' marking is present at the start of the first system.

Handwritten musical score for piano, consisting of six systems of staves. The notation includes treble and bass clefs, various note values, rests, and dynamic markings. A '5' is written above the first staff, and '6 f. 42 v' is written above the fifth staff.

Handwritten musical score for voice with lyrics. The notation includes treble clef, various note values, rests, and lyrics written below the notes. The lyrics are in a non-Latin script, possibly a South Asian language.

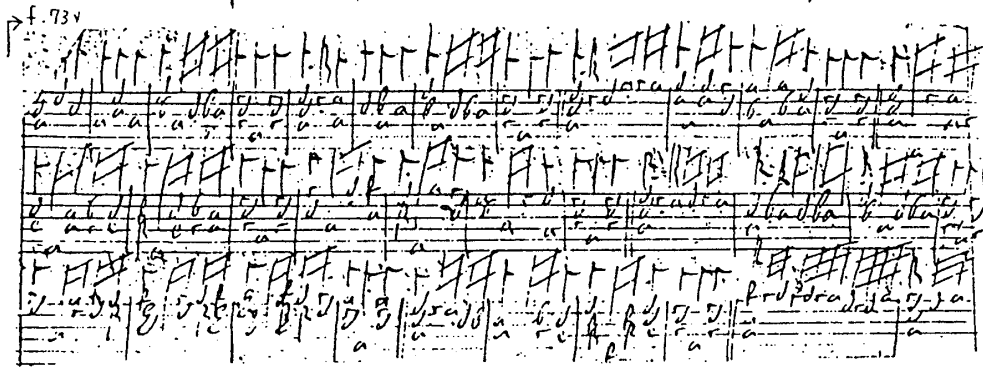
[Hornpipe

No. 151 f. 73v - 74 Quand charo/quand claro]

第63-2 F



f. 73v



f. 74

Five systems of handwritten musical notation for piano. Each system consists of a grand staff (treble and bass clefs). The notation includes various note values, rests, and dynamic markings. The first system shows a melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand. The second system continues the melodic development. The third system features more complex rhythmic patterns. The fourth system shows a change in texture. The fifth system concludes with a double bar line.

→ f. 27

Handwritten musical score with lyrics. The lyrics are: "pa-pa a-bra-dra-a-pa-ti a-a-a-er-a a-a-a-b-ll-t-na-pi-tu-r-o-p-i". The notation is dense and includes many accidentals and dynamic markings. The score ends with a large, dark scribble.

No. 122 f. 58v-59 [Fantazi(a)]

(Richard Alison)

f. 58v

No. 139 f. 68 v Volta

Handwritten musical score for three systems of piano music. The first system is in 16/8 time and features a complex melodic line in the right hand with many sixteenth notes and a steady bass line in the left hand. The second system continues the piece with similar rhythmic patterns. The third system concludes the piece with a final cadence in the right hand and a sustained bass line in the left hand.

→ f. 68 v

Handwritten musical score consisting of two systems. The notation is extremely dense and illegible, appearing as a series of overlapping scribbles and lines. There are some faint markings that resemble musical notes and stems, but they are completely obscured by the heavy ink. The text below the staves is also illegible due to the same scribbled-over nature of the handwriting.

No. 152 f. 74 v a Curranta [Brettes Corant]

第 72-2 F

Handwritten musical score for piano, consisting of five systems of staves. Each system contains two staves (treble and bass clef). The notation includes various note values, rests, and dynamic markings such as 'f' and 'T'. The piece concludes with a double bar line.

f. 74 v

Handwritten musical score for voice, consisting of two systems of staves. The notation includes notes, rests, and lyrics written below the staves. The piece concludes with a double bar line and the word 'Curranta' written below the staff.

No. 137 f. 68

Three staves of handwritten musical notation. The first staff is in treble clef with a common time signature 'C'. The second and third staves are in bass clef. The notation includes various rhythmic figures, slurs, and articulation marks.

f. 68

A section of handwritten musical notation. It begins with a label 'f. 68' and an arrow pointing to the start of a dense, heavily scribbled passage. The notation is extremely dense and difficult to decipher, appearing as a series of overlapping lines and marks. There are some faint, illegible markings below the main scribbles.