

## アレツォのガイド『アンティフォナリウム序文』訳

西間木 真

11世紀初頭、北イタリアの音楽教師、アレツォのガイド(Guido, 990頃—1033以降)は、譜線を用いた新しい記譜法と典礼唱の実践的な教授法を考案し、典礼唱の教育に変革をもたらした。『アンティフォナリウム序文(*Prologus in antiphonarium*)』は、ガイド式譜線記譜法をはじめめて解説した小論であり、西欧中世音楽史の基本文献の一つに数えられている<sup>1</sup>。

『アンティフォナリウム序文』(以下『序文』)という書名はガイド自身によるものではなく、写本上も統一はみられない。ゲルベルトのエディションでは『韻文規則(*Regulae rhythmicae*)』との対で、『未知の聖歌に関するもう一つの規則(*Aliae regulae de ignato cantu*)』と題されている<sup>2</sup>。しかし典礼唱集の序文として書かれていること、ガイド自身が『書簡(*Epistola*)』の最後で「アンティフォナリウム」のために散文と韻文の「序文」を著したと述べていること、『序文』と題された写本が残されていることから、現在一般にこの書名でよばれている。

『序文』の執筆年代は不明である。『書簡』の記述から、ガイドは新記譜法を用いて典礼書を再編纂しようとしたために他の修道士の反感をかい、ボンポーザの修道院からアレツォの教会に移らざるをえなくなったことがうかがわれる。またボンポーザの修道士ミカエルに対して、教皇ヨハネス19世(位1024-1033)に献じた聖歌集のことを‘nostrum antiphonarium’とよんでいる。このことからH. エシュは、『小論(*Micrologus*)』に先がけて、1020年頃にボンポーザで著されたと推定した<sup>3</sup>。しかし同じく『書簡』の記述から、ガイドのローマ招聘以前にガイド式譜線記譜法がボンポーザでは知られていなかったことがうかがわれる。そのためスミツ・ファン・ワースペルフは『小論』の後、『書簡』の前にアレツォで執筆されたと考えた<sup>4</sup>。ガイドは『小論』で用いている記譜法を、‘nostrarum notarum usu’とよんでいるが、これは譜線記譜法ではなく、『音楽についての対話(*Dialogus de musica*)』(1000年頃)で紹介されたA-G式アルファベット記譜法を意味すると考えられる。このことからCl. パリスカも『小論』執筆後、1030頃にアレツォで著された可能性が高いと指摘している<sup>5</sup>。D. ペーシェも、この二人の説を支持している<sup>6</sup>。いずれにしてもガイドの4書は、『小論』『韻文規則』『序文』『書簡』の順で一冊にまとめられて

<sup>1</sup> J. Smits van Waesberghe (ed.), *Tres tractatuli Guidonis Aretini. Guidonis "Prologus in antiphonarium", Buren, 1975 (DMA. A. III); D. Pesce (ed. & trad.), Guido d'Arezzo's Regule rithmice, Prologus in antiphonarium, and Epistola ad Michahalem, Ottawa, 1999.*

<sup>2</sup> M. Gerbert (ed.), *Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum*, vol. 2, St. Blasien, 1784 / repr. Hildesheim, 1990, p. 34.

<sup>3</sup> H. Oesch, *Guido von Arezzo. Biographisches und Theoretisches unter besonderer Berücksichtigung der sogenannten odonischen Traktate*, Bern, 1954, p. 79.

<sup>4</sup> J. Smits van Waesberghe, *De musico-pedagogico et theoretico Guidone Aretino eiusque uita et moribus*, Firenze, 1953, pp. 22-23.

<sup>5</sup> Cl. Palisca (intr.), *Hucbald, Guido, and John on Music. Three Medieval Treatises*, W. Babb (trad.), New Haven, 1978, p. 51.

<sup>6</sup> Pesce, *Guido*, pp. 1-3.

いることが多い<sup>7</sup>。

『序文』は、その内容から前後二つに分けられる。前半では、新しい記譜法を用いて聖歌集を再編纂する理由が述べられている。従来、典礼唱は口頭で教授されていたため、年間を通し用いられる典礼唱の習得には、十年以上の長い年月を要した。また聖歌の旋律やテキストには地域差だけではなく個人間での違いもみられ、典礼の執行に支障をきたしていた。ガイドはこうした状況を批判した上で、新しい記譜法を導入したことで自分の生徒たちが未知の典礼唱を短期間で確実に独習できるようになったと述べ、その有効性を説いている。この前半の語彙や表現には、カロリング時代の典礼改革者リヨンのアゴバルドゥス (Agobardus、769 頃・840) の『アンティフォナリウムについて ( *De antiphonario* )』の影響がうかがわれる。

後半は、新記譜法の説明に当てられている。これは3度の間隔で引かれた複数の平行線上に音符(nota)を配して音高を表示する方法である<sup>8</sup>。各線があらわす音高は、モノコルドゥムで用いられるAからGまでのアルファベットで示される。また半音を明示するために、F音とC音にあたる線あるいは間(線間)がそれぞれ赤と黄で彩色される。音高を示すアルファベット(音部記号)や彩色した複数の平行線(譜線)など、各要素はカロリング時代の音楽書にすでにみられる。しかしガイドによってはじめて、実践的な記譜法として典礼書に適用されるようになった。

この新しい記譜法は、11世紀のグレゴリウス改革に伴い、西欧各地に急速に伝播した<sup>9</sup>。南ドイツからオーストリアにかけての地域、およびすでに音高を明示する記譜法を用いていたフランス南部や南イタリアのベネヴェント地方ではガイド式譜線記譜法の導入が遅れたが、これらの地域でも13・14世紀頃までに3度間隔の譜線が用いられるようになった<sup>10</sup>。その後、譜線の彩色はすたれ、譜線の数も4本にほぼ定着するが、3度間隔で引いた平行線上に符を配して音高を示すというガイドの根本的な改革点は、今日まで受け継がれている。

未知の典礼唱の初見視唱が容易になったことで、典礼唱の伝達手段は口頭から楽譜へと移行する。その結果、譜線記譜法の普及に反比例する形で、ネウマ符は微細な表現伝達能力を失っていく<sup>11</sup>。また全音階の譜線上に半音を明示する必要から、旋法分類と旋律の書き換えという理論上の

<sup>7</sup> Ch. Meyer, *Les traités de musique*, Turnhout, 2001, p. 113 (*Typologie des sources du Moyen Âge occidental*, Fasc. 85).

<sup>8</sup> Cf. J. Smits van Waesberghe, "The Musical Notation of Guido of Arezzo", *Musica disciplina*, 5 (1951), pp. 15-53.

<sup>9</sup> ガイド式譜線記譜法を用いた現存する最古の写本は、1071年にローマで作成されたグラドゥアレ、ボドマー図書館CB 74 (Phillipps 16069) 番写本とされている。Cf. J. Hourlier & M. Huglo, "Un important témoin du chant 'vieux-romain'. Le Graduel de Sainte Cécile du Transtévère (Manuscrit Phillipps 16069, daté de 1071)", *Revue gregorienne*, 31 (1952), p. 32; M. Huglo, "Bilan de 50 années de recherches (1939-1989) sur les notations musicales de 850-1300", *Acta musicologica*, 62 (1990), p. 252; M. Lütolf (ed.), *Das Graduale von Santa Cecilia in Transtevere (Cod. Bodmer 74)*, 2 vols., Cologne, 1987.

<sup>10</sup> W. Irtenkauf, "Beiträge zur Einführung der Liniennotation im südwestdeutschen Sprachraum um 1200", *Acta musicologica*, 32 (1960), p. 35; J. Szendrei, "The Introduction of Staff Notation into Middle East", *Studia musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, 28 (1986), pp. 305-306; Smits van Waesberghe, "Musical Notation", p. 47.

<sup>11</sup> M.-N. Colette, "La notation du demi-ton dans le manuscrit Paris, B. N. lat. 1139 et dans quelques manuscrits du Sud de la France", *La tradizione dei tropi liturgici*, Cl. Leonardi & E. Menesto (eds.),

新たな問題が生じることになる<sup>12</sup>。

\* \* \*

[『アンティフォナリウム序文』]<sup>13</sup>

今の世の中で、どのような人々にも増して歌手たちは愚かである。実際、あらゆる科目において我々が自分の知性で身につけられることは、先生から学んだことよりもはるかに多いのである。事実、詩編を読み上げるだけで、小さな子供たちはあらゆる書物の読み方をおぼえてしまう。また田舎の人々は、農作業の知識をまたたく間に理解してしまう。なぜならば1本のブドウの木を刈り込むこと、1本の苗木を植えること、1頭の口バに荷を積むことをおぼえた者は、すべてのことで、一つのことを行うのと同じくらいに、あるいはもっと上手く、手際よく行えるようになるからである。

それにしても歌手とは気の毒なものだ。そして歌手の生徒たちも。たとえ100年もの間毎日歌い続けても、教えてくれる人がいなければ自分一人では、たとえどんなに短いものであっても、一篇のアンティフォナすら決して歌えるようにはならない<sup>14</sup>。しかも神の書物とこの世のものを十分に理解できるようになる時間を、歌うことで浪費している。

あらゆる悪事にもまして危険なことに、聖職者と修道士たちの多くは、詩編、聖書朗読、宵課 (nocturna) と無垢の徹夜課 (vigilia)、さらにその他の敬虔な行いを、我々はこれらを通し永遠の栄光へといざなわれ、導かれるにも関わらずないがしろにし、決して修得のできない歌唱力をたゆまぬ、しかしまったく愚かしい努力で追い求めている。

また聖なる教会において過ちがあまりにも深刻であり、かくも危険な不和が渦巻いており、聖務を果たす際に神を賛美するのではなく、我々の内で競い合ってさえいるのをしばしば目の当たりにし、誰が涙を流さずにおれるだろうか。

挙げ句のはてに、ある者は他の者に、生徒は先生に、生徒は他の生徒に同意することがほとんどなくなってしまった。そのためすでに種類の、あるいはせめていくつかのアンティフォナリ

Spoletto, 1990, p. 298, n. 4.

<sup>12</sup> Ch. Atkinson, "From *Vitium* to *Tonus aquisitus*: On the Evolution of the Notational Matrix of Medieval Chant", *Cantus planus. Papers read at the Third Meeting Tihany, Hungary, 19-24 September 1988*, Budapest, 1990, p. 182; R. Maloy, "The Roles of Notation in Frutolf of Michelberg's Tonary", *The Journal of Musicology*, 19 (2002), p. 663.

<sup>13</sup> 本訳では、Smits van Waesbergheのエディションを底本とし、Pesceの対訳も参照した(註1参照)。現代語訳には、他にO. Strunk (trad.), *Source Readings in Music History*, New York, 1950, pp. 117-120 およびJ. McKinnonによるその改訳(L. Treitler (ed.), New York, 1999, pp. 211-214)がある。原文にみられない補足はカギ括弧で示す。イタリア語訳A. Rusconi (trad.), *Guido d'Arezzo, Le Opere. Micrologus, Regulae rhythmicae, Prologus in Antiphonarium, Epistola ad Michaelem, Epistola ad archiepiscopum Mediolanensem*, Firenze, 2005は参照しなかった。

<sup>14</sup> リヨンのアゴバルドゥスは『アンティフォナリウムについて』において、多くの者が「幼少の頃から白髪の老年にいたるまでの人生におけるすべての歳月を」典礼唱の習得に費やし、「より有益で霊的な学習」のための時間を浪費していることを嘆いている。Cf. L. van Acker (ed.), *Agobardi Lugdunensis Opera omnia*, Turnhout, 1981, p. 350. また偽オドの『音楽についての対話』に序文として後に添えられるようになった『熱心に頼むので(Petistis obnixé)』では、従来の歌手たちが「歌うこととその学習」に50年もの年月を費やしていたことを揶揄している。Cf. M. Huglo, "Der Prolog des Odo zugeschriebenen *Dialogus de Musica*", *Archiv für Musikwissenschaft*, 28 (1971), p. 138.

ウムが存在するのではなく、あたかも教会ごとに先生が大勢いるかのように、多数みられるようになってしまった。そして今やアンティフォナリウムは、グレゴリウスのもではなく、レオまたはアルベルトゥスあるいは誰か別の人のものと巷ではよばれている。一つのことを学ぶのがこれ程難しいのだから、多くのことを学ぶことが不可能であるのは言うまでもない。

そしてその中で多くが勝手に、すっかり変えられてしまっているのであるから、すべての歌 (cantilena) がこの科目に共通な規則に従うように、たとえ一般的な習慣からほんのわずかな点で逸脱したとしても、私に対して多少なりとも、あるいは一切腹をたててはならない。実際、そうしたすべての悪弊やその他多くのことがアンティフォナリウム作成者の落度によるものである以上、私が大いに注意を促し、主張したいのは、後述の規則に従って立派にその仕事を達成でき、それに通じている者でなければ、ましてアンティフォナリウムの中で旋律を示すこと (neumare) ができるなどと思い込んではいけないということである<sup>15</sup>。誰でもまずはじめに「真実」の生徒でなければ、必ずや「誤謬」の教師におちいってしまう。

こうして私は神の力添えをまさに得てこのアンティフォナリウムを記譜する (notare) ことにしたが、それは知性と熱意をもつ者がこれを通して聖歌を容易に学び、先生からその一部をしっかりと教われれば、あとは先生がいなくても確実に理解できるようにするためである。この点について私が嘘をついていると思う人がもしいたら、私たちのところでは小さな子供たちがそれを実行しているのを、来て、試し、みるがよい。その子供たちは、詩編や一般的な著作を知らないため、いまだに容赦なく笞を受け、またそのアンティフォナの語句や音節をどのように発音するのかを知らないことすらよくあるというのに、先生がいなくても一人で正しく歌うことができるのである。

旋律 (neuma) がいかに注意深く配置されているのか、良識と熱意をもって理解しようと心掛ければ、神の加護で容易に実践できるようになる。

さて楽音 (voces) は、聖歌においてどの音 (sonus) が何度繰り返されようと、いつも一つの、その音の順番のところにもつかるように配置されている。この順番をあなたがよりよく見極める

---

<sup>15</sup> 三種類の英訳では、'neumare'を'provide an antiphoner with neumes'と訳出している。またパーシェは、『序文』と『韻文規則』の中で'neumare'の名詞形'neuma'が、一貫して「ネウマ符」の意味で用いられているためと解説している(Pesce, *Guido*, p. 361, n. 29, p. 415, n. 3)。しかし中世の音楽文献の中で'neuma'は、口から発せられる「メロディー」あるいは「フレーズ」を意味する。ガイドは'neuma'を、1. 「旋律(句)」「メロディー」、2. 楽音節(syllaba)よりは長く、フレーズ(distinctio)よりは短い旋律句(サブ・フレーズ)、3. 旋法定型の意味で用いており、音符とその記譜に言及する場合には'nota'、'notare'を用いている。『序文』において'neuma'は「旋律」という広い意味で用いられていることから、動詞形'neumare'は歌って聞かせたり楽譜を通じて他人に「旋律を示す」ことを意味すると考えられる。『序文』の一番最後で、ガイドは音符(ネウマ符)のことを「旋律を書き示したもの(neumarum figura)」とよんでいる。なお『小論』の'liquescere'の説明にみられるように(CSM 4, p. 176, 55)、ガイドは口頭で歌われる旋律と楽譜に書き記された旋律とをしばしば区別していない。Cf. A.-M. Bautier-Regnier, "A propos des sens de neuma et de nota en latin medieval", *Revue belge de Musicologie*, XVIII (1964), pp. 1-9; K. Desmond, "Sicut in grammatica: Analogical Discourse in Chapter 15 of Guido's Micrologus", *The Journal of Musicology*, 16 (1998), p. 492. なお、ここでいう「アンティフォナリウム」が、'antiphonarium officium'なのか、あるいは'antiphonarium missarum'であるのかは分からない。

ことができるように、間隔をつめて線を引く。そして楽音のある順番のものはその線の上に、また別のものは線と線のあいだ、つまり線と線の間( *medium intervallum* )あるいは間( *spatium* )に書き込む<sup>16</sup>。

1本の線上あるいは一つの間にかに多くの音があっても、皆同じように響く。そして一つの音をもつ線あるいは間がいくつあるのが理解できるように、いくつかの線あるいは間の前にモノコルドゥムの文字がいくつか書き加えられ、さらにその上に色が塗られる<sup>17</sup>。これによりアンティフォナリウム全体あるいは各々の聖歌において線あるいは間がかにかに多くても、同一の文字を有し、同じ色がつけられてさえいれば、すべてが1本の線上にあるかのように、全体を通じて同じように響くことが理解できる。なぜなら線が音の同一性を示すように、文字あるいは色も全体を通じて線の同一性、さらにそれによって音の同一性を示すからである。

そこでその文字あるいは彩色された線から2番目にある音をあらゆるか所で調べてみれば、2番目にあるすべての楽音と旋律(*neuma*)が同一性を保持していることがはっきりと理解できるだろう。同様に3番目と4番目、あるいは残りのものについても、それより上や下の列と区別できるかどうか検討してみなさい。

こうして、同じ文字または色の線上に同じように配置されたすべての旋律(*neuma*)または音(*sonus*)は、あるいは同様に、別の文字または彩色された線から等しく隔てられたものは、全体を通じて同じように響くことがはっきり確認できた。一方、異なる線あるいは間においては、同じように作られた旋律(*neuma*)であっても同じように響くことは決してない。従って旋律(*neuma*)の位置がかにかに正確であっても、文字または色が付け加えられていなければまったく訳が分からず、意味がない。

そこで私は2色、つまり黄色と紅色で彩色することにした<sup>18</sup>。これらの色をつかって、大いに役立つ規則を伝授する。それに従えば、各々の旋律(*neuma*)と各楽音について、どの旋法(*tonus*)

<sup>16</sup> グイドは4書を通じて「間」「線間」を'*spatium*'とよんでいる。しかしこの一文の他に『書簡』で一度だけ、'*spatium*'の言い換えで'*intervallum*'を用いている(Pesce, *Guido*, p. 486, l. 201)。*'intervallum'*と'*spatium*'の用法については、R. P. Maddox, "Spatium and intervallum. The Development of Technical Terms for 'interval' in Medieval Treatises", *MusicoLOGY Australia*, 13 (1990), pp. 23-27を参照。なおグイドは、譜線の本数を規定していない。カロリング時代の音楽書では、楽器の弦(*chordum*)にみたとて、全音または半音の間隔で引いた複数の平行線上に、歌詞の各音節が配置されている。Y. Charter (ed. & trad.), *L'oeuvre musicale d'Hucbald de Saint-Amand*, Saint-Laurent, 1995, p. 160; H. Schmid (ed.), *Musica et Scolica enchiridis una cum alioquibus tractatulis adiunctis*, München, 1981. 11世紀のアキテーヌ式ネウマ記譜法では、1本の罫線を正格旋法では終止音の3度上の楽音、その変格では終止音(第4旋法ではE音ではなくF音)を示すために使用している(cf. *F-Pn lat.* 903, *Pal. mus.* 13, p. 160)。

<sup>17</sup> グイドは、音部記号として使用する文字とその数を示していない。

<sup>18</sup> F音とC音の譜線を彩色する理由は述べられていないが、半音の位置を明示するためと考えられる。Cf. Smits van Waesberghe, "Musical Notation", pp. 41-43. 半音の位置は、初見視唱のためだけでなく、旋法の識別においても重要だった。カロリング時代の『音楽入門(*Musica enchiridis*)』では、テトラコルドゥムの各音を色分けするように指示している。また『入門の手引き(*Scolica enchiridis*)』では、4本の譜線は赤、緑、黄、黒の順に彩色されると指摘している。Cf. Schmid, *Musica et Scolica enchiridis*, p. 14, ll. 9-10; p. 36, ll. 22-23, p. 72, ll. 155-156; R. Erickson (trad.), *Musica enchiridis and Scolica enchiridis*, New Haven, 1995, p. 8, n. 19, p. 20, n. 35; N. Phillips, "Musica" and "Scolica" *enchiridis*. *The Literary Theoretical and Musical Sources*, Ph. D. diss., New York University, 1984, pp. 216-217.

に、そしてモノコルドゥムのどの文字に属すのかがはっきり識別できるようになる<sup>19</sup>。しかしそのためには、実際とても便利なので、モノコルドゥムと旋法定型 (formula tonorum) を常に用いる必要がある<sup>20</sup>。

さてモノコルドゥムの文字は、あとで十分に説明するように七つある<sup>21</sup>。そして黄色のところはどこでも三つ目の文字 [C]であり、朱色のところはどこでも六つ目の文字[F]である。これらの色は、線上あるいは線と線のあいだに引かれなければならない。従って黄色から下へ3番目に、最初の文字 [A]と、第1および第2の旋法がある<sup>22</sup>。その上、黄色の隣が二つ目の文字 [B]で、そこには第3と第4の旋法がある。

続いて黄色それ自体には、三つ目の楽音あるいは文字 [C]があり、そこには第5と第6の旋法がある。黄色の上隣で、朱色から下へ3番目に四つ目の文字 [D]があり、そこには第1または第2の旋法がある。その隣、朱色の下は五つ目[E]で、そこには第3または第4の旋法がある。朱色それ自体には六つ目 [F]があり、そこには第5または第6の旋法がある。朱色の上隣は七つ目 [G]で、そこには第7または第8の旋法がある。続いて最初のもの [a]が、朱色から上へ3番目、黄色から下へ3番目のところで繰り返される。上述の通り、そこには第1もしくは第2の旋法がある。そのあとで残りのすべてが、前のものと寸分違わぬように繰り返される。以上のことすべてを、あなたは次の図でより明確に学ぶことができるだろう。

A B C D E F G a h c d e f g aa

さて一つの文字あるいは楽音には常に二つの旋法が属するが、それぞれの旋律と音には第2、

<sup>19</sup> 『序文』では、'tonus'は一貫して「旋法」の意味で用いられている。「役立つ規則」とは、次の段落で解説されている「近親関係」を意味する。

<sup>20</sup> 音楽の学習に有益なものとして、ガイドはモノコルドゥムと'formulae tonorum'の二つを挙げている。モノコルドゥムが旋律を耳で確認するための実用的な教具として用いられるようになったのは、偽オドとガイドの時代以降のことと考えられている。Cf. Ch. Meyer (ed.), *Mensura monocordi. La division du monacorde (IX<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècle)*, Paris, 1996, pp. XI, 98, 106-107, 154-155, 156, (235). 'formulae tonorum (あるいは modorum)'をガイドは、1. トナリウス、2. 各旋法の旋律上の特徴をあらわした8種類の短い旋法定型、という二つの意味で用いている。ガイドは『規則』の中で、'formulae modorum'を用いると「旋律の特徴から (aptitudine neumarum)」どの位置にどの音があるのかが容易に認識できるため、「八つの旋律(octo mela)」をあらゆる旋律の代わりに用いると述べている (DMA. A. 4, pp. 120-121, II. 190-198; Pesce, *Guido*, pp. 378-381, II. 243-251)。また『小論』では、「身体の特徴から (ex aptitudine corporum)」どの上衣が誰に属するのか分かるように、いくつかの旋律 (neuma) の特徴から歌の旋法が識別できると述べた上で、第1正格旋法のアンティフォナ型旋法定型を紹介している (CSM 4, pp. 150-151)。そのため『序文』の'formulae tonorum'も、特にアンティフォナ・タイプの旋法定型を指すと考えられる。

<sup>21</sup> ボエティウス『音楽教程』およびカロリング時代の理論書では、モノコルドゥムの分割法はAからPまでのアルファベットで説明されている。AからGまでの7文字が反復して用いられるようになったのは、『音楽についての対話 (*Dialogus de musica*)』以降である。Cf. Huglo, "L'auferus du Dialogue", pp. 141-143.

<sup>22</sup> 以下、譜線上の楽音の配列と、楽音の「近親性 (affinitas, similitudo, etc.)」が列挙されている。近親性とは、音階上の楽音はすべて、前後の全音と半音の配列が同じ終止音と、旋法上の性格を共有するという理論であり (例えばD音に対するa音のような関係)、『小論』第7-8章、『韻文規則』『書簡』で説明されている。Cf. Pesce, *The Affinities and Medieval Transposition*, Bloomington, 1987, pp. 11-22.

第4、第6、第8旋法の定型の方がはるかによく、また多くの場合適している。実際、第1、第3、第5、第7旋法の定型は、聖歌が高いところから下降し、低いところで終止する場合でなければ適さない<sup>23</sup>。

最後に、次のことを念頭におかなければならない。もしこれらの符号(nota)をうまく使えるようになりたければ、ある程度の数の聖歌をおぼえながら学び、各々の旋律について、すべての「あり方(modus)」あるいは音が、どれで、またどういったものを宙で判断できるようにならなければならない<sup>24</sup>。なぜならばおぼえながら知ることは、丸暗記で歌うこととはまったくかけ離れているからである。前者は賢者だけが有しており、一方、後者はしばしば愚者が行う。

初学者が旋律(neuma)をおぼえるだけであれば、実際、これで十分だろう。楽音がどのように流化するのか(liquescere) 結合しているのか分離して響いているのか、あるいはどれがゆったりとし、どれが震わせられるのか、どれが素早いのか、歌(cantilena)はどのようにフレーズ(distinctio)に分割されるのか、さらに、後に続く楽音がその前のものよりも低いのか高いのか、あるいは同じなのかといったことは、注意してしかるべく配置されてさえいれば、簡単な説明だけで音符(neumarum figura) それ自体の中に表すことができる<sup>25</sup>。

<sup>23</sup> 八つの旋法定型のうち、正格旋法の旋律は、終止音よりも高音に位置するため終止音の頻度は低い。一方、変格では、旋律が終止音を中心に上下行するために終止音が強調される。そのため終止音や、楽音の近親関係をおぼえるには、各旋法の変格、つまり第2、第4、第6、第8旋法の旋律の方が適している。Cf. Pesce, *Guido*, p. 433, n. 8.

<sup>24</sup> この一節の *modus* は「旋法」ではなく、近親関係にある楽音と楽音の「組合せ方」あるいは「音程」を意味する。こうした「あり方」は、『小論』(CSM 4, pp. 117-118)や『韻文規則』(Pesce, *Guido*, pp. 384-389)で論じられている。なお、この一節にみられる「おぼえながら」「宙で」「丸暗記で」の原文はすべて'memoriter'である。

<sup>25</sup> フクバルドゥスも、ネウマ符の長所として「素早いのかゆったりしているのか、どの音が震わせられるのか、どの音が結合されるのか、どの音が分離されるのか、高音で終止するのか、低音で終止するのか」を示すことができる点を挙げている。Cf. Chartier, *L'oeuvre musicale d'Hucbald*, pp. 196-197, n. 1-3. なお 12世紀に南ドイツで作成されたカッセル州立図書館 = 市立ムルハルト図書館 4° Mss. Math. 1 番写本第 13v 葉 (Ka) とウィーン、オーストリア国立図書館 Cpv 2503 番写本第 25v 葉 (V4)では、「結合」の音符にベスとクリウイス(V4)、「分離」の音符にクリマクス(V4)、「強調」の音符にクイリスマ(Ka)またはトルクルス(V4)、震動の音符にクイリスマ(Ka, V4)、素早い音符にベス(V4)が書き加えられている。「音符(neumarum figura)」については、注 15 参照。