

# 中世のソルミゼーション理論における

## Noeane / Noeagis の用法について<sup>1)</sup>

—— 9世紀の音楽理論書における用法の変遷 ——

宮崎 晴代

### 序

西洋音楽におけるソルミゼーション唱法の始まりは、一般的にガイド・ダレッツォ Guido d'Arezzo (991/2 頃 - 1033 以降) の『未知の聖歌に関するミカエルへの書簡 *Epistola de ignoto cantu directa ad Michaellem*』に記された聖ヨハネの賛歌《*Ut queant laxis*》に由来すると言われている (Hughes 2001)。この唱法は、音階の各音に “ut, re, mi…” というシラブルを当て階名唱することで、音どうしの音程関係を知覚し、正しく音程を取り歌うことができる方法である。しかし、特定のシラブルを用いる歌唱習慣は、ガイド以前にも存在していた。ギリシャの音楽理論をグレゴリオ聖歌の音組織の体系化に転用する9世紀ごろ、ビザンツ聖歌に由来する「イントナツィオ定型 *enēchēmata*」と呼ばれる旋律定型を、旋法特定のためのツールとして用いるようになったが、それらには「ノエアネ Noeane」<sup>2)</sup> や「ノエアギス Noeagis」といった旋法固有のシラブルがあてられていたのである。本論では、それらイントナツィオ定型のシラブル唱法に着目し、グレゴリオ聖歌の音組織や旋法理論が成立する時期の歌唱教育の中で、そのシラブルがどのように用いられていたのか、さらにガイド以前のソルミゼーション理論の中で、そのシラブル唱法がどのような位置づけにあるのかを明らかにすることを目的とする。具体的には、中世音楽理論書の最初期の一つと言われるアウレリアヌス・レオメンシス Aurelianus Reomensis (840–850 頃活躍) の『音楽論 *Musica Disciplina*』、作者不詳の『ムジカ・エンキリアディス *Musica Enchiriadis*』と『スコリカ・エンキリアディス *Scolica Enchiriadis*』、そしてフクバルド Hucbald (850 頃–930) の『音楽論 *Musica*』の4つを取り上げ、これらの理論書におけるイントナツィオ定型のシラブル唱法について検討していく<sup>3)</sup>。

1) 本論文は JSPS 科研費 20K00221 の助成を受けた研究である。

2) Noeane というシラブル以外に、Nonanoeane、Ananno 等、様々なシラブルが付けられており、シラブルの多様性に関しては、ベイリーが詳しく論じている (Bailey 1974)。

3) イントナツィオ定型のシラブルは、この4つ以外でも言及されており、それらについては引き続き検討していく。

## 第1章 イントナツィオ定型とトナリウム

789年にカール大帝 Carolus Magnus(フランク国王在位768-814、西ローマ皇帝在位800-814)の『一般訓令 *Admonitio Generalis*』が發布されて以来、修道院内での聖歌教育が拡充され、それに伴って従来の思弁的な音楽理論だけではなく、実践的な内容を持つ音楽理論も登場する(Hiley 1993, 514-18, Atkinson 2009, 85)。その実践的な音楽理論書の中では、それ以前から東ローマ帝国内で歌われていた東方教会聖歌、特にビザンツ聖歌の音韻朗唱の習慣が、西洋キリスト教の典礼音楽にも応用されたのである<sup>4)</sup>。

このビザンツ由来の旋律定型は、主にトナリウムという旋法の定型を集めた聖歌集に必ずと言ってよいほど記載されており、Noeane や Noanoeane といったシラブルが付けられている。写本や理論書によってそのシラブルは多少異なっているが、共通することは、これらのシラブルが旋法ごとに固有の旋律定型を有し、その旋律定型によってどの旋法であるか、またその次に続く聖歌はどの旋法であるべきかが特定されるという点である。

また、このシラブルは「ヴォカリーズに合わせた無意味なシラブルであり、単にその聖歌の旋法をはっきりと示すのに役立つだけであると信じ」られていた(Huglo 1994, 494)。この「意味不明なシラブル」という理解は、後述するように、このシラブルについて初めて理論書で言及したアウレリアヌスの『音楽論』の一節に基づいている。しかし本当に「意味不明」であると切り捨てて良いのだろうか。この点については、本論第2章で検討する。

このイントナツィオ定型は、その後、トナリウムの中でラテン語の歌詞を伴うモデル・アンティフォナ定型に置き換わっていく。このモデル・アンティフォナは新約聖書からとられた8種類の歌詞に基づいているだけでなく、それらの歌詞の冒頭に「第一に *Primum*」、「第二に *Secundum*」というように、その旋法の番号を歌詞に織り込むことによって、その歌詞を歌うだけでどの旋法かわかるように作られており、Noeane のようなシラブルよりは、はるかに理解しやすい指標となっている。しかし、Noeane シラブルからモデル・アンティフォナへの転換期である9世紀の理論書をひも解いてみると、そこには意味不明とされたシラブルを、歌唱実践の場に取り入れる過程で、非常に興味深い用法の変化が見られるのである。

そこで、まず西洋音楽の理論書の中で、最も早くこの Noeane シラブルに言及した理論家の一人、アウレリアヌスの『音楽論』を検討しよう。

---

4) ビザンツ聖歌のイントナツィオ定型に関しては、Raasted 1966、Huglo 1991、Merkley 1992 等が詳しく論じている。

## 第2章 アウレリアヌス・レオメンシス『音楽論』

### 第1節 アウレリアヌスとその著作

アウレリアヌスの出自や生涯に関しては多くの点が不明であるが、『音楽論』が彼の唯一の著作であることから、これを執筆した840年から50年頃の活躍と考えられている。アウレリアヌス自身の証言はないものの、著作の内容から、彼が聖歌と典礼に通じていること、さらに著作の序文には、サン・ジャン・ド・レオーム修道院 St. Jean de Réome の一員であったものの、何らかの理由で解雇され、修道院長であるベルナルドゥス Bernardus<sup>5)</sup> にこの著作を捧げて、許しを請うたことが書かれていることから、この修道院に所属していた可能性は高いと考えられている (Gushee 1975, 14)。ただしこの著作が書かれたのは、サン・ジャン・ド・レオーム修道院ではなく、著作の中で引用している書物を所蔵しているサン・タマン修道院である可能性も指摘されている (Bellingham 2001)。

この著作の写本については、完全な形で筆写されているものから、ごく一部分が筆写されているものまで含めると、現在25の写本に残されていることが確認されている (Gushee 1975, 19)。中でもヴァランシエンヌ写本 *Bibliothèque municipale de Valenciennes, ms.148* は完全な形で残っており、最古の成立であることから、これが最も信頼できる写本とされている (Gushee 1975, 20-29)。

なお、アウレリアヌスの『音楽論』第8章冒頭に、作者不明の『8つの旋法について *De octo tonis*』が挿入されている。これは『音楽論』が書かれる以前に書かれていた小論で、内容は8つの旋法の短い定義と、旋法に関連する用語の説明である。アウレリアヌスはこの小論をアルクイヌス Alcuinus (735頃-804) 作としているが、実際は作者不明である (Gushee 1975, 41)。小論を含むこの第8章は、イントナツィオ定型について触れている箇所でもあるため、本章第2節で検討する。

### 第2節 『音楽論 *Musica Disciplina*』 概要

この理論書は、詩、序文、目次、第1章～第20章で構成されている。全体は大きく分けて2つに分けられ、前半、冒頭から第7章まではボエティウス Boethius, Anicius Manlius Severinus (c.480–c.524)、カッシオドルス Flavius Cassiodorus Magnus Aurelius Senator (485–580頃)、セビーリヤのイシドール Isidor da Sevilla [Isidorus Hispalensis] (560頃–636) と言った古代の理論家の音楽論から引用した内容がまとめられており、後半の第8章以降では8種類の旋法についての論考が展開されている。

まず、アウレリアヌスは天体の音楽や、音楽の効用、ピュタゴラスによる音の発見などについて、古代の音楽理論家たちの名前を挙げ、その説を引用しながら解説。そこには、古代ギリシアの音楽

---

5) 17世紀の同修道院に残された修道院長リストによると、846年にこの修道院の院長であったことだけが明らかになっている (Bellingham 2001)。

6) ウィーン資料 *Wienna, Oesterreichische Nationalbibliothek, ms.2269, fol.7* では、この小論がアルクイヌスの作とされ、ゲルベルトはこのウィーン資料のみを底本として校訂版を作成したため、アルクイヌス作としている (Gushee 1975, 39-40)。

論以来受け継がれてきた思弁的な音楽論そのものが展開され、特にボエティウスの数比論に基づいて算出した音程を、聖歌で用いる音組織に当てはめようとしていた。これは9世紀の音楽理論書としては初めての例である (Bellingham 2001)。

一方後半は、『8つの旋法について』が引用されている第8章から最後までで、ここでは旋法論が中心となっている。第8章から9章にかけて、旋法名の語源や旋法の音組織の特徴、そして本論のテーマであるイントナツィオ定型を、各旋法を示す「定型 forma」として提示する。ついで、詩編唱朗唱からアンティフォナやレスポンソリウム、ミサのいくつかの章への移行方法について論じ、最後の20章ではネウマ譜を使いながら、もう一度イントナツィオ定型を説明する。

### 第3節 『音楽論』に見られるイントナツィオ定型の用法

アウレリアヌスはイントナツィオ定型、すなわち *Noeane* というシラブルを、第8～9章および第20章で用いている。以下に該当箇所を訳出し<sup>7)</sup>、どのような意味で用い、何を意図しているのか検討しよう。

まず第8章冒頭で、『8つの旋法について』の引用に続き、次のように述べる。

私達は音楽に8つの旋法があるといった。そしてそれによって、すべての旋律は互いに結びつき、あたかもある種の糊を用いているかのようである。<sup>8)</sup>

アウレリアヌスは、旋法による旋律が一つのまとまりをもち、糊付けされたように一つになっていると考えていることが読み取れる。続いてギリシア音名に由来する旋法の名前、プロトゥス *protus*、デウテルス *deuterus*、トリトゥス *tritus*、テトラルドゥス *tetrardus* を挙げ、これらが1番目、2番目、3番目そして4番目の音であるためと説明し (Gushee 1975, 74)、続いてその変格旋法があることも付記する。この理論書の執筆時期が840年から50年頃とすると、すでにシャルルマーニュの時代に8つの旋法が導入されていたことが読み取れる (Gushee 1975, 231)。しかし、ここで各旋法の具体的な音の並び方を説明するわけではなく、旋法が8つであることに論が進んでいく。アウレリアヌスは旋法が8つあることの根拠を、天体の星々に例えて説明した後、音程について比を用いて説明し、いよいよイントナツィオ定型が登場する。

かつては、どの規則にも当てはめることのできないアンティフォナがあると、訴える歌手が何人かいた。それゆえ、信心深く威厳に満ちた父祖であるシャルルマーニュ、全世界の父が命じた。4つのモドゥスを付け加えるように、と。その名はここに付け加えられる。

7) 本論のラテン語訳出に当たっては、ボンテおよびガシーの校訂版の英語訳も適宜参照している (Ponte 1968, Gushee 1975)。

8) *Diximus etiam octo tonis consistere in musicam per quos omnis modulatio quasi quodam glutino sibi adherere videtur* (Gushee 1975, 74)。

Ananno, noeane, nonanneane, noeane である。同様に4つの旋法を追加したので、私はその文字をここに書き記すべきと考えた：Neno, teneano, noeano, annoannes。<sup>9)</sup>

実践的な音楽教育を目的とした理論書に共通するように、アウレリアヌスの論の進め方も、通常の様子ではうまくいかないという問題提示で始め、その解決法を示す流れになっている。ここで「かつては、どの規則にも当てはめることのできないアンティフォナがある」という訴えは、詩編の朗唱とそれにつづくアンティフォナのつなぎに際して、旋法特定が当時の楽譜では困難であるだけでなく、そもそも旋法の特徴や定義そのものが、明快さを大きく欠いている時代ゆえの言葉であると理解でき、そこに Noeane という旋法特定ができるイントナツィオ定型を用いる理由がある。これについては後述する。

続く第9章では、第8章で名前だけ挙げた8種類のイントナツィオ旋律定型について、一つずつ説明していく。

これらの旋法に割り当てられた名前の意味が気になるであろう。第1旋法の Nonanneane、第2〔旋法〕の Noeane、そして他もそれぞれ〔ある〕。私はあるギリシア人に尋ねた。それらはラテン語で何という意味か、と。彼はこう答えた。それら〔の語〕は翻訳することができない。しかしギリシア人の中では、その言葉は一つの喜び<sup>10)</sup>を表す副詞である、と。旋律を拡大すればするほど、より多くのシラブルが当てられる。最初である第1旋法において、6つのシラブルがあつまり、いわば Nonanneane となるように<sup>11)</sup>。

この章において重要なのは、アウレリアヌスがこの言葉の意味をギリシア人に尋ねた箇所である。この旋法の名前の意味を尋ねられたギリシア人が「それらの語は〔ラテン語に〕翻訳することができない」と答えたという。このくだりが、おそらく Noeane シラブルは「意味を持たない語である」と伝承されるようになった箇所である。しかしながら、この箇所では「翻訳ができない nihil

---

9) Extiteret etenim nonnulli cantores qui quasdam esse antiphonas quae nulle earum regulae possent aptari asserverunt; unde pius augustus avus vester Carolus paterque totius orbis iiii augere iussit quorum hic vocabula subter tenentur inserta: ANANNO NOEANE NONANNOEANE NOEANE  
itidem[que] quattuor ediderunt tonos, quorum hic prescribere censui litteraturam: NENO TENEANO NOEANO ANNOANNES (Gushee 1975, 82).

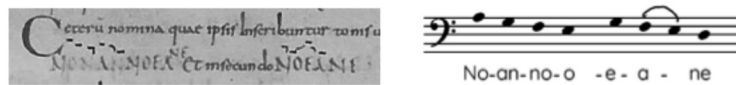
10) Gerbert の版では 'laetantis (喜び)' であるが、Ponte と Gushee は letantis とというスペルを採用している。英訳はいずれも rejoice (喜び) である。

11) Quae ipsis inscribantur tonis ceterum nomina quae ipsis inscribuntur tonis, ut est in primo tono: NONANNOEANE et in secundo: NOEANE et cetera quae moveri solet animus quia in se contineant significationis. Etenim quendam interrogavi Grecum: "In Latina quid interpretarentur lingua?" Respondit se nihil interpretari sed esse apud eos letantis adverbium. Quantoque maior est vocis concentus eo plures inscribuntur sillabe, ut in autentu proto, qui principium est, sex inseruntur sillabe, videlicet he: [NONANNOEANE] (Gushee 1975, 84).

interpretari」だけであり、「意味不明である」とは述べていない。さらに続けて「ギリシア人の間では、その言葉が喜びの (laetantis) 声を表わす副詞である」という説明が続く。ラテン人にとっては意味がわからない言葉であっても、ギリシア人にとっては喜びの叫びという意味であったということは、この Noeane シラブルがビザンツ聖歌由来のものであることを強調する、重要な証言であろう。

ここで初めて、Nonannoene と Noeane にネウマが付記されている。古フランク式ネウマで、具体的な音高は不明であるが、後の理論書からの類推とネウマの形状から、以下のように現代譜化できるだろう。

〔譜例 1〕 Bibliothèque de Valenciennes. Ms.148, fol.71v. (現代譜は筆者による)<sup>12)</sup>  
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8452635b/f147.item> (2021 年 9 月 1 日閲覧)



ガシーはこのネウマが他の文字のインクよりも濃い色をしており、スペースがない所に、無理やり書き入れられた後の時代の挿入である、と主張する (Gushee 1975, 11)。これに対しトライトラーは、このネウマ譜が最古の写本にも記されていること、音についてアウレリウス自身が言及していることから、アウレリアヌスのオリジナルとしている (Treitler 2003, 375-79)。

さらに、第9章は次のように続く。

正格デウテルス (フリギア旋法) と正格トリトゥス (リディア旋法) では、彼らの価値は低いため、わずか5つのシラブルしかあてられていない、Noioeane のように。それらの変格旋法では、しかしよく似た文字であり、すなわち Noeane、あるいはあるものに従えば Noeagis である。ギリシア人が、私達の言語における「叫ぶ」と同義とみられるものを追加したことを思い出した時、その「叫ぶ」は耕す人や馬車に乗る人がよく口にする言葉である。ただし、Noeane は単に喜びの叫びであり、それ以外何も意味しないが、旋法の旋律を含んでいる。<sup>13)</sup>

アウレリアヌスはやはり一連の Noeane シラブルの語源は「喜びの叫び」という意味に由来し、

---

12) 五線譜へ書き直した楽譜は、引用注がない限り、全て筆者による。

13) In autentu deuterio, in autentu trito, quoniam minoris sunt meriti, quinque tantummodo eis inscribuntur sillabae, ut est: NOIOEANE. In plagis autem eorum consimilis est litteratura, scilicet NOEANE, sive secundum quosdam NOEAGIS. Memoratus denique adiunxit Grecus huiusmodi, inquit: Nostra in lingua videntur habere consimilitudinem qualem arantes sive angarias minantes exprimere solent, excepto quod haec letantis tantummodo sit vox nihilque aliud experimentis; estque tonorum in se continens modulationem (Gushee 1975, 84).



それ以外の表現ではなく、旋法を示すという役割だけがあるとしている。さて、アウレリアヌスは『音楽論』の最後から二つ目の第 19 章で、再びイントナツィオ定型を取り上げる。ここでは、8 つの旋法に対応する全ての定型のシラブルを提示し、それに続いて各旋法の聖歌を例として挙げている。

#### 第 19 章 全てのトヌスのヴェルススの密度、ばらつき、高さ、低さに関する規則、正格プロトウスについて

正格プロトウス（ドリア旋法）は正格デウテルス（フリギア旋法）や正格テトラドゥス（ミクソリディア旋法）に対して、旋律の文字においてある程度の類似性を持っている。これらの旋法の言葉が、音の最初の抑揚の後、最後の文字の終止とともに終わるとき、第 2 の抑揚はその始まりに、正格デウテルスと同様の上行をせず、正格テトラドゥスと同様の下行もしない。それゆえ、それらの相違は同じ箇所<sup>ヴォクス</sup>で識別できる。旋律の型を、下記に示したように、〔正格プロトウスの〕印の定型として注視しなさい。NONANNOEANE。この旋律は、アンティフォナや入祭唱のヴェルススの始まりで、探究者の聴取と〔旋法の〕目印の認識に従って、小さいながらも、つながりのあることが認識される。<sup>14)</sup>

ここで述べているシラブルの用法は、アウレリアヌスがこの音型をどのようにとらえているかを十分に示唆する内容である。まず、シラブルを伴って歌われる旋律全体のフォルムから、正格プロトウスの性格が感じ取れるとし、後の時代のように、音どうしの音程関係によってではないと考えていることが読み取れる。

次に、これらの音型を、具体的にどのように認識するかという点において、アウレリアヌスは、まず正格プロトウスは正格デウテルスや正格テトラドゥスと「文字において」類似性があると述べる。すなわち、正格プロトウスは NONANNOEANE、正格デウテルスは NOIOEANE、正格テトラドゥスも NOIOEANE であり、特に後者の 2 つは同じシラブルを持つ。しかしその区別について、「抑揚 inflexus」の違いについて説明するだけで、どのように異なるのかは、具体的な音高が分かりにくいことと、特に正格デウテルス以降はネウマ譜すら記していないため、これ以上の具体的な音型についての追及は困難である。ただし各旋法と音の動きの違いを「抑揚 inflexus」の違いから説明する方法に関して、アトキンソンは、アウレリアヌスがイシドールをかなり広範囲に引用してい

---

14) Sed enim habet autentus protus quamdam contiguationem in litterature modulatione cum autentu deutero et autentu tetrardo, nam finita vocabula ipsorum tonorum cum fine ultimarum litterarum post primam inflexionem vocis, incoante secunda, non sursum tantum erigitur quantum in autentu deutero, nec iosum tantum deprimitur quantum in autentu tetrardo. Et idcirco ibidem eorum cernitur segregatio. En figura melodie sicut subiectum notarum demonstrat formula: NONAN NOEANE Hisdem denique tonus in incoatione versuum antiphonarum ac introituum secundum speculationis auditum et inspectionem notarum pervidetur quantumcumque habere connexionem. (Gushee 1975, 118-119)

ることから、イシドールやドナトゥスらが文法学の用語を音楽の説明に転用する伝統がアウレリアヌスに引き継がれていることを指摘している。さらにアウレリアヌスが、声の抑揚としてのアクセントと図形記号としてのアクセントの両方に精通していたと考え、アクセント記号を音符として使用していた可能性を主張している (Atkinson 2009, 102)。なお以下に、アウレリアヌスが列挙した各旋法とそのイントナツィオ定型を挙げておく。

変格プロトゥス：文字による変格プロトゥスは、NOEANE の記号の形状 *forma* をしている。

正格デウテルス：正格デウテルスの響きは、その文字の旋律において、正格プロトゥスの旋律と、わずかながら似ている。その形を注視しなさい。NOIOEANE

変格デウテルス：その響きの形を描く変格デウテルスの文字は NOEANE である。

正格トリトゥス：正格トリトゥスによる旋律の配列を注視しなさい。下記に付記した形状を通して表わされるとおりに。NOIOEANE

変格トリトゥス：変格トリトゥスの一連は記号の抑揚に従えば NOEANE になる。

正格テトラルドゥス：正格テトラルドゥスの旋律は文字を伴って、NOIOEANE である。

変格テトラルドゥス：この旋法は、しかしその終わりを持つが、その〔旋律の〕終わりは NOEANE のように、非常に小さいために、その始まりのきっかけとなったところから、その終止を借用している。<sup>15)</sup>

上述したように、これらの説明からは各旋法のイントナツィオ定型の具体的な音型を明確に読み取ることは困難であるが、彼があくまでも *Noeane* シラブルを、個々の音という点の集まりではなく、旋律の形状 *forma* として捉えていること、その形の上行下行という抑揚で、各旋法の特性をとらえていることが読み取れるであろう。

### 第3章 『ムジカ・エンキリアディス *Musica enchiriadis*』 と 『スコリカ・エンキリアディス *Scolica enchiriadis*』

この2つの理論書は、第4章で取り上げるフクバルドの理論書と同時期の9世紀に書かれたと考えられている。『ムジカ・エンキリアディス』は、当時の教会音楽の理論と実践を簡潔に論じたもの、

---

15) *Plagis protii melodia in sua littera huiusmodi habet notarum formas NOEANE. Contigua est sonoritas autentii deuteri in litterature melodia perparum cum modulatione autentii protii; en forma NOIOEANE. Adest litteratura plagis deuteri cum sonoritatis figura NOEANE. De autentii trito en ordo modulationis in autentii trito quantum per subiectam exprimi potest figuram NOIOEANE. Series plagis triti iuxta notarum inflexiones haec est NOEANE. Autentii tetrardi melodia cum ipsius litteratura NOIOEANE. De plagis tetrardi hic tonus licet habeat propriae modulationis finem, tamen quia perparva [128] -est, veluti hic NOEANE. (Gushee 1975, 127-8)*



一方『スコリカ・エンキリアデイス』は弟子と教師による対話体で進む、いわば『ムジカ・エンキリアデイス』の解説という位置づけである。

まず『ムジカ・エンキリアデイス』では、全19章のうち最初の9章で単旋律聖歌について、聖歌旋律を表わすためのダジア記譜法、音組織の説明、そして半音の配置によって決められるモドゥスの特徴などについて説明し、第8章でイントナツィオ定型について、次のように述べる。

第1のモドゥスの定型はより高音域で始まり、フィナリスで終わる。しかし、より下位のモドゥスつまり変格旋法はフィナリスで始まり、フィナリスで終わり、高い音域までは到達しない。Noannoaeane, Noeagis などに見られるように……中略……私たちは、意味のある言葉としてではなく、[それぞれの旋法の] 旋律に付随するシラブルとして捉えている<sup>16)</sup>

『ムジカ・エンキリアデイス』でイントナツィオ定型が登場するのは、ここ一カ所だけであるため、この著者がどのような用法を意図していたのか明確ではないが、イントナツィオ定型の名称の意味について「意味のある言葉としてではなく、旋律に付随するシラブル」であると述べている点は興味深い。エリックソンは、『ムジカ・エンキリアデイス』のこの言葉がアウレリアヌスのそれと類似していると指摘しているが (Erickson 1995, xl)、アウレリアヌスが「ラテン語に翻訳はできないが、喜びの声を表す副詞である」という説明しているのに対し、『ムジカ・エンキリアデイス』では「意味のない言葉」と反対の説明を行っている点からは、「類似」というよりもむしろ、アウレリアヌスの説明の前半が切り取られ、不正確に伝えられた可能性を指摘できよう。この点については、今後の課題としたい。


さて、続く『スコリカ・エンキリアデイス』では、このイントナツィオ定型のシラブルがダジア記譜法で表記されている。まず音の名前を説明し、テトラコルドを使ってその特徴を説明する過程で、弟子 *Discipulus* が教師 *Magister* に、詩編とそれに続くアンティフォナとのつながりを間違ってしまうという相談をする。この相談から、当時の典礼で最も必要とされた知識と技術が、詩編唱からアンティフォナの移行時に、いかに正しく旋法を特定し適切な朗唱音を確定させるかということに主眼が置かれていた (那須 2018, 221) かを垣間見ることができる。それに対して教師は、「単純な練習を積み重ねば容易に学べる。アルコス (D) で終わる歌を歌おうとしなさい。そうすると、それと同じ音で始まる歌が適合されるはずである。」<sup>17)</sup> と述べている。つまり最初の聖歌のフィナリスと、次に続く聖歌の始まりの音が同じであることから、同じ旋法であると確認でき、異なる旋法で始まってしまうことなく、2曲のつながりを誤らずに歌い進めることができると教えている。

16) *quorum principales quique a suis sonis superioribus ordientes desinunt in finales, minores vero in finalibus et inchoant et consistunt, nec superiorem attingunt locum; utpote Noannoaeane et Noeagis et caetera,……quae putamus non tam significativa esse verba, quam syllabas modulationi attributas* (Schmid 1982, 19). 邦訳作成に際しては、パリスカの英訳も適宜参照した (Palisca 1995)。

17) *Ergo sume aliquid canere, quod in sonum verbi gratia archoum finiat, aliud mox subiungendum, quod ab eodem sono incipiat.* (Schmid 1981, 74)

【譜例2】 (Schmid 1981, 77)

No an no / fe fa / ne f

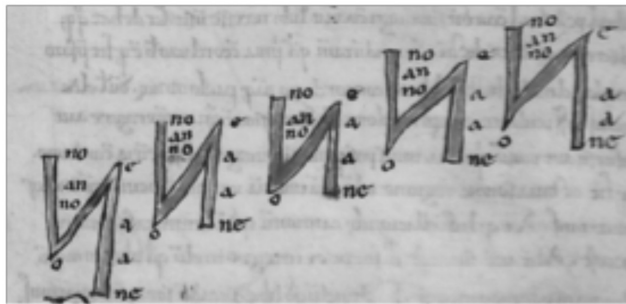


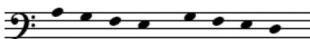
No-an-no- -e - a - ne

この【譜例2】に挙げたのは、「ノアノエアネ noanoeane」シラブルが付された旋律を、教師が第1 旋法の旋律定型と説明している箇所である。そのことからこの旋律定型がイントナツィオとしての役割を認識していることが分かる。また、弟子が「旋律の高さや低さが違う時、なぜそれらが仲間であるとわかるのですか」<sup>18)</sup>と問うと、教師は【譜例3】のように、【譜例2】の旋律定型を用い、それと同じ音型であるものの、開始音が異なる5種類の音型を示し、それぞれの音型において、半音の位置が異なることを論拠として、その違いを教える。


【譜例3】 Paris, Bibliotheque nationale, MS lat.7211. fol.15r.

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8432471z/f38.item> (2021年7月5日閲覧)

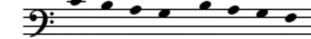




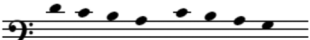
No-an-no-o - e - a - a - ne



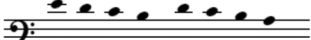
No-an-no-o - e - a - a - ne



No-an-no-o - e - a - a - ne



No-an-no-o - e - a - a - ne



No-an-no-o - e - a - a - ne

ただし、この5種類の音型には一様に等しく「Noanoeane」のシラブルが付されている。したがって『スコリカ・エンキリアディス』の場合、シラブルの違いによって旋法を特定するのではなく、同じシラブルでも全音半音の並び方の違いによって旋法を特定するという考え方であると言えよう。この点は、8つの旋法にそれぞれ異なったシラブルを与え、各音型の違いとシラブルを組み合わせることで旋法を特定させるアウレリアヌスの考え方とは、根本的に異なる。『スコリカ・エンキリアディス』において、旋法の認識は線（旋律）から点（音）へと変化し、そこにイントナツィオ定型のシラブルを一様に付すことによって、さらに音程間隔の違いを際立たせるという方法を編み出したのであ

18) Quomodo inquis compares, qui acumine et gravitate sunt dispares? (Schmid 1981,73)

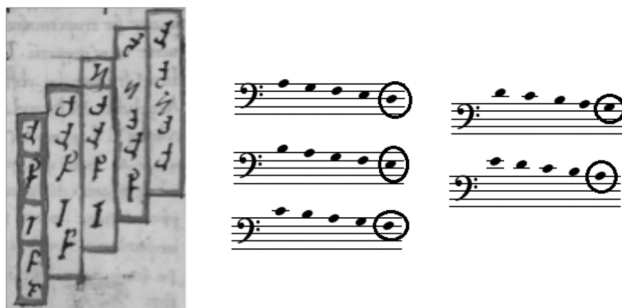
る。これは、ソルミゼーション唱法への大きな一歩であると言える。

なお、旋法を特定するためには、【譜例4】に見られるように、5つの音列の最後の音で示す方法が採られている。

【譜例4】 ダジア譜とその現代譜 (Schmid 1981, 80)

Paris, Bibliotheque nationale, MS lat.7211. fol.15v.

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8432471z/f37.item> (2021年7月5日閲覧)



この図は、前出の【譜例3】に続く箇所、最後の音がフィナリスに終わるということ、つまりペンタコルド（5音組織）の下行音階最後の音（最低音）が旋法を示すということを、弟子に教えている部分である。ダジア記譜法という、記号の形状で音高が示せる特殊な記譜法を使用した結果、旋律定型によって旋法を示すのではなく、視覚的に旋法特定を行うことが可能になったのである。

### 第3章 フクバルド Hucbald 『音楽論 *Musica*』

#### 第1節 『音楽論』 概要

フクバルドはベネディクト会の修道士であり、理論家、詩人、作曲家、教師、伝記作家と言った多彩な面を持ち合わせた人物である。その生涯に関して、シャルティエの研究によってある程度は明らかになったが、特に晩年に関しては不明のままである (Chartier 1995, 1-10)。<sup>19)</sup> この著作は、フクバルドの手による唯一の理論書と考えられている。

『音楽論』における主なテーマは、音組織と旋法理論であるが、それらを説明する過程で使用するのは、『ムジカ・エンキリアデイス』や『スコリカ・エンキリアデイス』と同様に、4度のテトラコルドの積み重ねによって得られる全音階組織である。フクバルドは、まず15の音を説明する際、それらの音の間隔つまり音程について言及するが、その際何段階かの過程を経る。最初は9つの音

19) この理論書と同じ時期に書かれたと考えられる『ムジカ・エンキリアデイス』『スコリカ・エンキリアデイス』も、かつてはフクバルドの著作とされていたが、現在は否定されている。

だけを取り上げ、全音と半音の組み合わせだけで並び方の概要を説明し、次にそれら音の組み合わせである協和音程に論を移すが、具体的な数比による算出方法には触れない。ついで再び「音」の説明に戻るが、この段階で初めて「プトングス ptongus」という言葉を用う。これはいわゆる「楽音」に相当するものであり、その数が 15 あるとする。ついで、これらの音による音程をより厳密に規定するために、弦や水オルガンのパイプのような楽器を用いるが、その際ボエティウス以来の伝統的な数比を用いず、楽器の長さの相違を用いて説明する。これはフクバルドの大きな特徴だということが指摘されている（吉川 2019, 46）。

こうして配置された 15 の音を使って、次に 4 音の組み合わせであるテトラコルドの枠組みを使い、それらを全音ずらすことで変口音（B b）を加え、全部で 15 の音を全音階列の中に配置する。大完全音組織の各音の配置を完了した後、音名に用いているギリシア名の由来を説明し、旋法の説明で論を閉じる。

## 第 2 節 『音楽論』におけるイントナツィオ定型の用法について

イントナツィオ定型は『音楽論』の中でも、§ 30<sup>20)</sup>、§ 36、§ 42、§ 46 に見られる。

まず § 30 はテトラコルドについて述べている箇所であるが、その前に § 29 で、テトラコルドが 4 つの音から成り立っていることを説明した後で、次のように述べる。

すべてのテトラコルドが成り立つ 4 つの音あるいは弦は、隣どうしが強く結びつくように配置されている。それゆえにいかなる音もその間に正しく挿入されることはなく、全音あるいは半音の間隔で離れている。<sup>21)</sup>

この部分は、アウレリアヌスの『音楽論』第 8 章との比較で興味深い。アウレリアヌスは、旋律が一つに結びつくというにとどめ、旋律を構成する音どうしの音程関係については説明していないのに対し、フクバルドは音どうしが互いに個別のものという認識の上に立って、それらが硬く結びつきつつ全音あるいは半音の間隔で並んでいると述べているのである。これはアウレリアヌスのそれよりも一歩踏み込んだ説明であると言える。

さらに続けて、フクバルドはボエティウスに倣い、下行形テトラコルドを下方に重ねていくが、その際、4 音の並び方は上から順に全音—全音—半音という間隔で並べる。それに関して、フクバルドは次のように説明する。

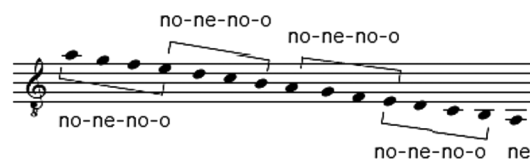
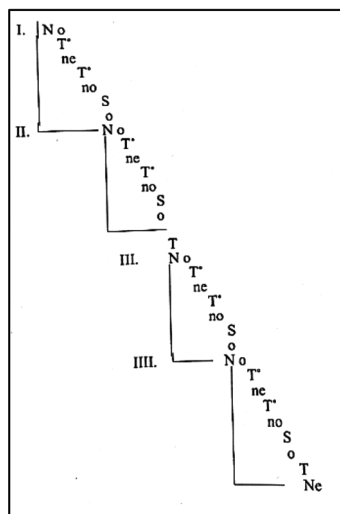
---

20) 写本には section 番号が付されていないが、シャルティエの校訂版の番号付けに従って、本論でも section 番号を用いることにする（Chartier 1995）。

21) Haec autem quatuor, sive chordae, quibus omne constat tetrachordum, dispositae hoc erunt modo, ut vicino sibi omnino haereant spatio, ut nullus bidelicet alius sonus inter eas legitime possit interseri; sed sono, tono vel semitono distabunt. (Chartier 1995, 168) 邦訳作成に際しては、パリスカの英訳およびシャルティエの仏語訳も適宜参照した（Palisca 1978、Chartier 1995）。

正格プロトウスの最初の旋律の4音は、このようなテトラコルドの例を提供するだろう。このテトラコルドは次の音型<sup>フォルミュラ</sup>のように、互いに離れることなく連続する。<sup>22)</sup>

〔譜例5〕 §30 に書かれたテトラコルド音列と、そこに付けられた Nonenoo シラブル (Chartier 1995: 170)。

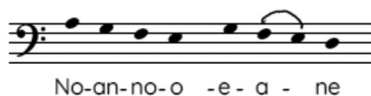


〔譜例5〕を五線譜化したもの

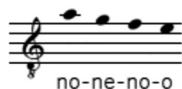
〔譜例5〕から明らかなように、4種の「No-ne-no-o」が付されており、それぞれのシラブルの間には「全音 T[onus]- 全音 T[onus]- 半音 S[emitonus]」という音程が書き入れられ、さらに左側には、各テトラコルドの番号もふられている。注目すべきは、4種のテトラコルド全てに「Nonenoo」と同一のシラブルがふられている点である。このシラブルの「no-o」の間の音程は、全てのテトラコルドで半音の音程になるように配置されていることである。つまり、「Nonenoo」というシラブルと音程関係が固定されているのである<sup>23)</sup>。

ここで、このテトラコルドに付けられたシラブルと、アウレリアヌスのそれとを比較してみよう。

〔譜例6〕 アウレリアヌス『音楽論』



フクバルド『音楽論』 §30



両者に共通している点は、「F (ヘ音) - E (ホ音)」の半音程に対し「no- (o)」というメリスマをあてていることである。一方、第3章で検証したように『スコリカ・エンキリアディス』では、「no-o」にあてられた音程は必ずしも半音に限らず、全音も含まれていることから、フクバルドの

22) Hujus autem cujusque tetrachordi exemplum primae IIII voculae ex melodia autentici protii monstrabunt, quae ad hanc formulam se subinde subsequentur. (Chartier 1995: 168)

23) 最後のシラブルが「ne」であることに関して、パリスカは「謎である」としており、筆者も解答を見つけれられていない。ここは今後の課題である (Palisca 1978, 7)。

シラブルの用法は、アウレリアヌスとの関連を推測させる。しかし、アウレリアヌスがイントナツィオ定型を一つの連続したラインとして捉え、各音を独立したものとしては説明していなかったのに対し、フクバルドはイントナツィオ定型のシラブル<sup>24)</sup>を、テトラコルド音列にあてはめることによって、4つの音をそれぞれ独立したものとして捉えている。さらにそのテトラコルドを積み重ね、そのすべてのテトラコルドに同じシラブルをあてることによって、一種のソルミゼーション唱法の練習のように構成しているのである。これは『スコリカ・エンキリアデイス』とも異なる用法であり、ここにおいて Noenae シラブルは、旋律ラインの形状で旋法を特定するイントナツィオ定型から、その一部が切り出され、特定のシラブルと特定の音程を結びつけるというソルミゼーション理論へと変化しているのである。この点はソルミゼーション理論の歴史において、非常に重要な転換点と言えよう。

また、この下行するテトラコルドの音階は「全音－全音－半音」というギリシアの大完全音列を援用した配列であるが、フクバルドはこの後、音階の向きを逆に低音から高音へと並び替え、さらに一番下の A（イ音）を起点とするテトラコルドを組織し直す。【譜例7】に示したように、このテトラコルドの配列は「全音－半音－全音」になり、D（ニ音）-E（ホ音）-F（ヘ音）-G（ト音）のテトラコルドは、そのまま4つの旋法のフィナリスともなり、このテトラコルド音列とその積み重ねによる全音階列は、その後の西洋音楽の理論の根幹ともなっていく。

【譜例7】

「全音－半音－全音」のテトラコルド音列



ところが非常に興味深いことに、フクバルドはこの新しい音列に対して、それまで用いていた「nonenoo」のシラブルを用いていないのである。この新しいテトラコルド音列に、イントナツィオ定型のシラブルをあてはめてみると、半音の位置にずれが生じてしまうためであるのか、あるいはまったく新しい音組織への適用に、ビザンツ聖歌由来の伝統的なシラブルを使うことに抵抗があったのか。この理由は今後の課題である。

§ 36 では、新しく配置した5つめのテトラコルドについて論じている。

シュネーメノンのテトラコルドの例がしばしば全てのモドゥス、あるいはトヌスに偶然出会うにもかかわらず、それらは特に正格あるいは変格のトリトゥスに見られる。それはあまりにもどこでも目にするために、これらの中には、ノエアネ・シュネーメノンとディツォイグメノンのテトラコルドが混ざっていない旋律はほとんどない。注意深い人であれば、このよ

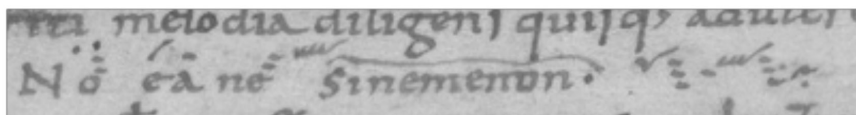
24) イントナツィオ定型のシラブル全てを取り上げているのではなく、その冒頭部分だけである。



うに表記されている本物のトリトゥスの旋律に、このことを感じ取ることができるだろう。<sup>25)</sup>

〔譜例8〕 Einsiedeln, Klosterbibliothek 169 (468) p.124.

<https://www.e-codices.unifr.ch/en/sbe/0169/124/0/> (2021年7月1日閲覧)



残念ながら「Noeane」シラブルはそれまでの文字符とは異なりネウマが付されているのみのため、音高は不明であるが、文脈からシュネーメノンというBフラット（変口音）を使う新しい5つめのテトラコルドにも、Noeaneシラブルをあてていることが読み取れる。シュネーメノンとは、〔譜例9〕に示したように、大完全音列のテトラコルドの中の上から2つ目のテトラコルドの開始音を、全音下にずらし、d（ニ音）から始まるように配置した場合のテトラコルドを指す名称であり、一方ディツォイグメノンとは一般的な大完全音列の上から2番目のテトラコルドの名称である。

〔譜例9〕 シュネーメノン

上から2つ目のテトラコルドは、通常コンジャンクトつまり、最初のテトラコルドとe（ホ音）を共通に持つテトラコルドになるが、それをd（ニ音）から取ると、全音と半音の関係が「全音-半音-全音」となり、他のテトラコルドと異なってしまう。しかしテトラコルドの各音の音程関係は維持されるべきであるため、口音が半音変化させられ、変口音となる。この新しく配置されたテトラコルドをシュネーメノンと呼び、これから先の音組織論において、2つのb「四角いb」と「丸いb」に分かれていくことになる変口音が獲得されたのである。トリトゥスから始まる旋法、すなわち3番目の開始音（F）から始まる旋法では「F-G-a-b（口音）」の両端の音程に増4度（3全音<sup>トリトゥス</sup>）が頻繁に生じてしまうため、旋律の動きによって、多くの場合口音を半音下方変位させ、変口音にすることで3全音を避けなくてはならない。シュネーメノンはそのような場合に使用するテトラコルドなのである。ただし、トリトゥスの旋法（リディア旋法）だとしても常に変口音を使うわけではない。そこで「シュネーメノンとディツォイグメノンのテトラコルドが混ざっていない

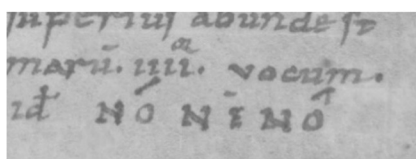
25) Cujus tetrachordi exempla cum per omnes modos vel tonos se frequentius offerant, tamen praecipue in autentis triti vel plagis ejus ita ubique perspicere possunt, ut vix aliquod. melum in eis absque horum permixtione tetrachordorum, synemmenon scilicet (et) diezeugmenon reperiatur. Quod in ipsa autentis triti melodia diligens quisque advertere quibit, quae sic annotatur: NO EANE synemmenon. Diezeugmenon. (Chartier 1995: 181)

旋律はほとんどない」現象が起こるのである。ただし、このシラブルがどのような音に付けられているのか残念ながら不明でシャルティエは、この部分のネウマに対して、上行形のペンタコルドを当てはめているが、〔譜例 8〕のネウマの動きから考えて、ここは上行型とは考えられず、シャルティエ自身もこの部分の注釈で「あくまでも推測に過ぎない」(Chartier 1995, 260)と述べているように具体的な音に言及することはできない。

§ 42 はテトラコルドについての最後のセクションである。

これらの音符の響きについては、すでに非常に詳しく説明されている。そこでは正格プロトゥスの旋律の最初の 4 つの音符を、定型として書き留めた。このように。<sup>26)</sup>

〔譜例 10〕 Einsiedeln, Klosterbibliothek 169 (468) p.127. 正格プロトゥスの Noneno シラブル  
<https://www.e-codices.unifr.ch/en/sbe/0169/127> (2021 年 7 月 1 日閲覧)



「正格プロトゥスの旋律の最初の 4 つの音符」と述べていることから、このシラブルの前半部分だけを切り取り、正格プロトゥスのシラブル表記として使用していると考えられよう。

最後に取り上げる § 46 は、記譜について述べている箇所、〔譜例 11〕から明らかなように、音高を正確に示すために、アルファベットによる文字譜がネウマ記号と共に書かれている。また音名の表記に関しては、アルファベット以外にギリシア音名も併記され、音高指示がより明確に示されている。

次の正格プロトゥスによるなじみ深い旋律、それらの上に、私達はこのような記号を書いたが、どのような音〔が鳴るの〕かは前述の図において明らかであろう。最後から 2 つ目の図にどのような小さな記号あるいは文字を見ようとも、あなたは同じように歌うことを躊躇しないだろう。<sup>27)</sup>

26) Soni autem harum earundem chordarum jam superius abunde sunt distributi, ubi scilicet exemplum primarum vocum quatuor ex melodia protii autenti posuimus, id est. No. Ne. no. (Chartier 1995: 192)

27) In hac tamen autenti protii usitata melodia quam notulis eisdem superscribimus, qui superiores sint soni, planius elucebit. No Ne NO EA NE. Quamcunque ergo ex his notulam sive litteram in superiore formula videris, similiter proferre non cuncteris (Chartier 1995: 196) .

残念ながら、現時点で入手できる写本のデジタル画像には、ネウマ譜の書かれたものがないため、バブの英語訳に掲載されていた画像とシャルティエの校訂版の譜例を参考に、〔譜例 11〕を再現した。このネウマ譜の上には小さく文字譜が添えられている。これはアルファベットの文字譜ではなく、ギリシア音名の頭文字をローマ文字で記しており、それぞれ I (iota)= イ音、m (mu)= ト音、p (prho)= ヘ音、c (sigma)= ホ音、f (digamma)= ニ音である。〔譜例 11〕では、さらに五線譜の上に文字譜を添えておいた。フクバルドはネウマ譜と文字譜の組み合わせによって、より正確な表記を目指したと考えられる。

〔譜例 11〕 § 46 の譜例<sup>28)</sup>



この Nonenoane シラブルにおいても、これまでと同様に半音にはメリスマが用いられているだけでなく、さらに旋律が長くなり、最後の終止音が d すなわち正格プロトゥス（ドリア旋法）であることが理解される。

## 結語

本論では、ガイド以前のソルミゼーション理論の中でも、ビザンツ聖歌由来のイントナツィオ定型に焦点を当て、9世紀に著わされた4つの理論書における用法を検討した。

その結果として、以下の点が明らかになった。まず、アウレリアヌスは Noeane シラブルによって歌われる音型を、個々の音のあつまりではなく、一つに結びついた音型として捉え、それらの音型の相違によって、各旋法の特定が可能であると考えており、ビザンツ聖歌由来のイントナツィオ定型の用法を継承していることが明らかになった。特に、Noeane シラブルを使った固有の音型が、どのような特徴を持っているかを表現する時は、「抑揚 inflexus」の動きから説明している。この表現からも、アウレリアヌスはこのシラブルが付けられたイントナツィオ定型を形成する音を個別に認識しているのではなく、音型をひとつの分けることのできないラインとして考えていることが明らかである。さらに、このこのシラブルの意味は、これまで「意味不明なシラブル」と伝えられてきたが、「ラテン語に翻訳できない」言葉ということであり、アウレリアヌスの言葉の一部だけが伝承された結果であることも明らかになった。このシラブルは、ギリシア人にとっては「喜び」を

28) バブのネウマ譜 (Babb 1978, 35) とシャルティエの現代譜 (Chartier 1995, 196) に基づき、筆者が文字譜を追加作成した。

表わす言葉であった。

『ムジカ・エンキリアディス』では、シラブル自体にはほとんど言及されないものの、このシラブルはもはや意味のないシラブルであるとし、アウレリアヌスの説は継承されていない。一方、『ムジカ・エンキリアディス』に続けて書かれている『スコリカ・エンキリアディス』では、このシラブルの音型はイントナツィオ定型の伝統を引き継いでいる一方で、このシラブルを付した音型を、1音ずつずらしていき、個々の音程関係とりわけ半音の位置を見極めることで、旋法の特定を進めるという用法に変化している。つまり、イントナツィオ定型を一つのまとまりとして説明していたアウレリアヌスとは異なり、定型はそれを構成する個々の音の連続であると考えていることも明らかで、この考え方は線から点へ、理論の転換を示す一例と言える。しかしながら、noeane シラブルと音程関係には何ら規則性はなく、むしろ同一シラブルに対して、異なる「全音—半音」の音列をあてている点は、『スコリカ・エンキリアディス』独自の用法であると言えよう。

最後に、フクバルドはこのシラブルをテトラコルドの4度音列にあてはめている。そして大完全音列を作るべく積み重ねた、すべてのテトラコルドに同じシラブル「nonenoo」をあてることによって、半音の音程のところには必ず「no-o」というシラブルが来るように配置している。つまりテトラコルドの各音にシラブルを規則的にあてはめることによって、特定のシラブルと特定の音程が結びついて記憶しやすくなるという、ソルミゼーション理論へと変化しているのである。9世紀に書かれた4つの理論書における noeane シラブルの用法は、旋法特定のためのイントナツィオ定型で使用されていたイントナツィオ・シラブルから、「no-o が半音を示す」というソルミゼーション唱法の役割を得て、ソルミゼーション・シラブルへと変化しているのである。線から点へ、そしてソルミゼーション唱法へと変化して行ったこれらの変遷は、ソルミゼーション理論の歴史において、非常に重要な転換である。

これらのシラブルが、他の理論書ではどのように扱われているか、そして同時代のトナリウムでの実践的な用法との関係について、今後考察を進めていきたい。

## ■主要参考文献■

- Atkinson, Charles M. 2009. *The Critical nexus*. Oxford: Oxford University Press.
- Babb, W. 1978. *Hucbald, Guido, and John on Music: Three Medieval Treatises*. Music Theory Translation Series. New Haven and London: Yale University Press.
- Bailey, Terance. 1974. *The Intonation FOrmulas of Western Chnat*. Toronto: Pontifical Institute of Medieval Studies.
- Bellingham, Jane. 2001. "Aurelian of Réôme". Grove Music online. Oxford Music Online. Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.01536> (2021年5月17日閲覧)
- Chartier, Yves. 2001. "Hucbald of St Amand". Grove Music online. Oxford Music Online. Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.13475>. (2021年7月21日閲覧)
- \_\_\_\_\_. 1995. *L'oeuvre musicale d'Hucbald de Saint-Amand: Les compositions et le traité de musique*. Québec: Bellermin.
- Gushee, Lawrence. 1975. *Avreliani Reomensis Mvsica disciplina*. Corpus Scriptorum de Musica, 21. Rome: American Institute of Musicology.
- \_\_\_\_\_. 1963. *The Musica Disciplina of Aurelian of Reome*. A critical text and commentary. Ph.D. Yale University.
- Hiley, David. 1993. *Western Plainchant: A Handbook*. Oxford: Clarendon Press.
- Hughes, Andrew, "Solmization". Grove Music Online. Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.26154>. (2021年8月2日閲覧)
- Huglo, Michel. 1991. "Les formules d'intonation 'Noeane noeagis' en Orient et en Occident". *Aspects de la musique liturgique au Moyen Age: Royaumont de 1986, 1987 et 1988*. Paris: Créaphis.
- \_\_\_\_\_. 1994. 「トナリウム」 十枝正子 (訳) 『ニューグローヴ世界音楽大事典』第11巻: 493-496。
- Merkley, Paul. 1992. *Conflicting Assignment in Northern Tonaries*. Ottawa: The Institute of Medieval Music.
- Palisca, Claude V. 1978. "Introduction", *Hucbald, Guido, and John on music: three medieval treatises*. Trans. by Warren Babb. New Haven: Yale University Press.
- \_\_\_\_\_. 1995. *Musica enchiriadis ; and, Scolica enchiriadis*. translated, with introduction and notes, by Raymond Erickson. New Have: Yale university press.
- Philippe, Nancy. 1984. *'Musica' and 'Scolica Enchiriadis.'* *The Literary, Theoretical and Musical Sources*. Ph.D. diss., New York University.
- Ponte, J. 1968. *The Discipline of Music (ca. 843) by Aurelian of Réôme*. Colorado: Colorado Springs.
- Raasted, Jørgen. 1966. *Intonation Formulas and Modal signatures in Byzantine Musical Manuscripts*. Monumenta musicae Byzantinae, Subsidia 7. Copenhagen: Munksgand.

Schmid, Hans. 1981. *Musica et Scolica enchiriadis una cum aliquibus tractatulis adiuncti*. Bayerische Akademie der Wissenschaften, Veröffentlichungen der Musikhistorischen Kommission, Band 3.

Treitler, Leo. 2003. "Reading and Singing: On the Genesis of Occidental Music Writing." *With Voice and Pen: Coming to Know Medieval Song and how it was made*. Oxford: Oxford University Press.

那須輝彦 2018 「グイドの教会旋法論」『ミクロログス (音楽小論)』グイド・ダレッツォ (著)、中世ルネサンス音楽史研究会 (訳) 東京：春秋社。

吉川文 2019 「フクバルドの『音楽論 Musica』におけるアルファベットの音名表記」『東京学芸大学紀要芸術・スポーツ科学系』71号：41-56。



**On the Usage of Noeane/Noeagis Syllables in Medieval Solmization Theory:  
Focusing on Treatises in the 9th century**

**Haruyo MIYAZAKI**

The beginning of the theory of solmization in Western music is generally considered to be derived from “*Ut queant laxis*” in the *Epistola de ignoto cantu directa ad Michaelem* by Guido d’Arezzo. However, around the ninth or tenth century, when Greek music theory was transferred to systematize the tone system of Gregorian chant, the melodic formulas referred to as enēchēmata, derived from Byzantine chant, began to be used as a tool for identifying modes. These formulas, Intonazio formulas, are assigned specific syllables, such as Noeane or noeagis. In this paper, I focus on these Intonazio formulas, such as Noeane and Nonnanoeane, derived from Byzantine chants and examine the usage of these syllables in four tritises: Aurelianus’s *Musica Disciplina*, anonymous *Musica Enchiriadis*, *Scolica enchiriadis*, and Hucbald’s *Musica*.

As a result, the following points were revealed: First, Aurelianus considers the melodic pattern sung with Noeane syllables as a coherent unit that cannot be divided into a set of disparate notes. He also believes that it is possible to identify modes by their own “inflections,” which are unique to each melody. It can be said that Aurelianus inherited the idea of the Intonazio formula. Furthermore, it became clear that this syllable, Noeane, which has been said to be an “ambiguous syllable,” is the word for “joy” in Greek, a word that cannot be translated into Latin.

In the *Musica Enchiriadis* and *Scolica Enchiriadis*, “noano” syllables, which are variants of Noeane syllables, are applied to tetrachord melodic patterns, and then the first note of this pattern is shifted upward by whole tone. Therefore, the order of the whole and half notes in these tetrachord pattern changes even though the same syllables are used. Although the use of syllables inherits the tradition of the intonazio formula, this also shows that the formula is not considered as a single line but is instead a gathering of single notes, which differs from the Byzantine tradition, and also shows that there is a definite interval between each note, either whole or semitone. In this way, the solmization theory gradually became independent of Greek theory, changing from a line to a point.

In contrast, Hucbald applies Noeane syllables to tetrachords that make up the sound structure. He then applies a “no-o” to the semitone of the tetrachord, making it easier to recognize its position when singing the semitone in melisma. The tetrachords are placed on top of each other so that the same syllables can be applied to them repeatedly, functioning as a kind of solmization exercise. The use of the same syllable for all tetrachords correlates with a particular syllable with a particular pitch, making it easier to remember the pitch. As a result, Hucbald’s usage of Noeane syllables changed from the Intonazio formulas derived from

Byzantine chant to one part of the solmization theory. This represents an important turning point in the history of solmization theory.

## 中世のソルミゼーション理論における Noeane / Noeagis の用法について

### —— 9 世紀の音楽理論書における用法の変遷 ——

宮崎晴代

西洋音楽におけるソルミゼーション理論の始まりは、一般にガイド・ダレッツォ Guido d'Arezzo (991/2 頃 -1033 以降) の『未知の聖歌に関するミカエルへの書簡 *Epistola de ignoto cantu directa ad Michaellem*』に記された《*Ut queant laxis*》に由来すると言われている。しかし、ギリシアの音楽理論を転用しグレゴリオ聖歌の音組織を体系化する、9 世紀から 10 世紀ごろ、ビザンツ聖歌に由来するイントナツィオの定型 (enēchēmata) と呼ばれる旋律定型が、旋法を特定するためのツールとして用いられるようになり、それらには「ノエアネ Noeane」や「ノエアギス Noeagis」といった旋法固有のシラブルが当てられているのである。本論では、そのガイド以前のソルミゼーション理論の中でも、ビザンツ聖歌由来の Noeane、Nonnanoeane といったイントナツィオ定型に焦点を当て、アウレリアヌスの『音楽論 *Musica Disciplina*』と作者不詳の『ムジカ・エンキリアディス *Musica Enchiriadis*』『スコリカ・エンキリアディス *Scolica Enchiriadis*』そしてフクバルドの『音楽論 *Musica*』における、これらのシラブル用法を検討した。

その結果として、以下の点が明らかになった。まず、アウレリアヌスは Noeane シラブルによって歌われる音型を、バラバラの音のあつまりではなく、分けることのできない一つのまとまった音型として捉えていること、旋法それぞれに固有の「抑揚 inflexus」があることによって、旋法の特特定が可能であると考えている。これはそれまでのイントナツィオ定型の考え方を継承しているといえる。さらに、この Noeane というシラブルは、これまで「意味不明なシラブル」と伝えられてきたが、それはアウレリアヌスの言葉の一部だけが伝承された結果であることも明らかになった。このシラブルは、ギリシア人にとっては「喜び」を表わす言葉であり、意味不明ではなく、ラテン語には翻訳できない言葉であった。

次の『ムジカ・エンキリアディス』と『スコリカ・エンキリアディス』では、noano シラブルを一つの音型に当てはめたのち、その音型の始まりの音を 1 音ずつ上にずらしていくことによって、同じシラブルを用いながらも、各音程関係の全音と半音の並び順は異なり、その並び順によって旋法を見極めるという方法をとっていた。これは、シラブルの使用法としては、イントナツィオ定型の伝統を受け継いでいるものの、定型を一つのまとまりのある線として捉えるのではなく、単音が集まった音型であり、各音の間には全音または半音という明確な音程が存在することも示されており、ここで線から点へという理論の転換が見られた。

最後のフクバルドは、Noenae シラブルを旋法特定のイントナツィオ定型だけにとどまらず、音組織を構成するテトラコルドにも当てはめている。そしてテトラコルドの半音の部分に、「no-o」

をあて、半音をメリスマで歌うことによって、その位置を認識しやすくしている。さらにテトラコルドを積み重ね、それらに同じシラブルを繰り返しあてることによって、一種のソルミゼーションの練習ができるように配置している。テトラコルドの各音に対して、シラブルを規則的にあてはめるという用法は、特定のシラブルと特定の音程を結びつかせ、音程を記憶しやすくさせるという効用がある。結果として、フクバルドの Noeane シラブルの用法は、ビザンツ聖歌由来のイントナツィオ定型から、ソルミゼーション理論へと変化しているのである。この点は、ソルミゼーション理論の歴史において、非常に重要な転換点であると言えよう。これらのシラブルが、他の理論書ではどのように扱われているか、そして同時代のトナリウムでの実践的な用法との関係について、今後考察を進めていきたい。