

# 「グレゴリオ聖歌入門」について—その1—

高 橋 正 道

## 解 題

本題は、Dom Eugène Cardine 著 Primo Anno di Canto Gregoriano. Roma, Pontificio Instituto di Musica Sacra, 1970. の全面的な翻訳「グレゴリオ聖歌入門」ですが、本論に入る前にグレゴリオ聖歌の現状について述べておく必要があります。なぜなら、この音楽が古い時代のものであって、ほとんど忘れ去られた、もう現代の美的感覚にはそぐわない、使用には耐えない音楽である。という傾向に落ち入らないようにしておきたいからです。もしも個人的なアルカイックな趣味でこの音楽を愛好しているのならば、取り立てて翻訳作業をするという重要な意義はないからです。そこで、現在グレゴリオ聖歌は世界でどうなっているのか？、新しい動きがあるのか、ないのか？ なぜグレゴリオ聖歌を問題にするのか？ という問題点を含めて解題をしようと思います。

### <グレゴリオ聖歌とは>

グレゴリオ聖歌は、それを知っている人にとって、何にも代えがたい音楽です。それは、情熱的な激しい音程を持ったものではないし、効果をねらうような起伏や押しつけがましいところもありません。その上、伴奏もなく、別のパートと合わさって重厚なハーモニーをかもし出すというものでもありません。単声の音楽です。それにもかかわらず、ひとたびこの音楽を聞けば、誰もが心の落ち着きを得、魂を揺り動かされる何ものかを感じます。「人の心のもっとも繊細な感情と、人と神とのもっとも内密な関係を描き出す」<sup>(2)</sup> ような不思議な力があるのです。まさに「単声の音楽形式における人類最高の業績」<sup>(3)</sup> にほかなりません。

今日、このグレゴリオ聖歌は、新しい光が当てられ、教会ばかりでなく、一般の音楽界においても注目される時代を迎えています。これには理由があります。

### <典礼の刷新と聖歌>

ご承知のように、第二ヴァチカン公議（1962～1965）によって典礼の刷新と改革が行なわれました。これは「典礼憲章」*Constitutio de Sacra Liturgia* として1963年発布されましたが、その中で音楽に関係する最も大きな改革は国歌の積極的な容認でした。同時にまた、ラテン語で歌われるグレゴリオ聖歌の重要性についての再確認も行なわれたのです。具体的<sup>(4)</sup> に関係深い条項を読んで見ましょう。

36条「ミサにおいても、秘跡授与においても、また典礼の他の分野においても、国歌

の使用は人々のために非常に有益な場合が少なくないから、より広範囲にわたって国語を使用することも可能である。」

54条「……ミサ聖祭においては、国語を使用することができる。……しかし、キリスト信者が、ミサ通常文の中で信者に属する諸部分を、ラテン語でもいっしょにとえ、また歌うことができるよう配慮するものとする。」

116条「教会は、グレゴリオ聖歌をローマ典礼に固有な歌として認める。したがってこれは、典礼行為において、他の点から差異がないものとするれば首位を占めるべきものである。」

117条「グレゴリオ聖歌の諸書の規範版が完成されなければならない。さらに……すで出版された諸書の批判版が新たに出版されなければならない。」

同上「小さな教会で使用するために簡単な曲を収録した版を準備することは有益である」

また、典礼憲章にもとづき1967年礼部聖省から「典礼音楽に関する指針」<sup>(5)</sup>が出され、そこには一層具体的な方向づけがなされています。例えば、

52 「……諸世紀の間に作られた教会の宝庫の一部を……国語で行なわれる典礼行為にも用いることの適否について判断すべきである。」

52 「教会音楽の宝庫を保存し、また聖歌の新しい形式を奨励するために……カトリック学校において音楽に関する教育と実習を重視しなければならない。……まずグレゴリオ聖歌の研究と使用を促進すべきである。」

59 「新しい作品が古いものに比べて恥ずかしくないよう、そして教会の音楽宝庫の新要素となるようにしなければならない。」

このような指針から、聖歌に関する実際的な動きが出て来まして、日本においては、まず「典礼聖歌」が1978年までに一応の完成を見ました。これは、日本語による、日本人によって作曲された、日本人のための聖歌として現在、日本のカトリック教会と修道院で一般化している事をご承知のとおりです。しかし先に読みました諸条項から「典礼聖歌」だけで良いのではない事もお解りいただけると思います。

### <新しい聖歌集>

一方、グレゴリオ聖歌も典礼憲章にもとづき、着実に改訂され新しい聖歌集や研究の上から重要な楽譜集が出版されています。

1966年 *Graduale Naumè*……後で述べる聖歌の新しい研究分野を開いた聖歌学者 E・カ  
ルディーヌの労作で、1908年版 *Graduale Romanum* の角型四線楽譜で示された旋律

に最古のネウマを手書きで入れたものです。

1974年 *Graduale Romanum* ……新しいミサ典礼にもとづいたミサの聖歌集。現在のローマ典礼の歌ミサはこれを使用します。

1975年 *Graduale Simplex* ……小さな教会で使用するための簡単なミサ曲集。言うまでもなく、先に読んだ典礼憲章117条の実現と言えるでしょう。

1978年 *Offertoires Neumés* ……1935年に出版された *Offertoriale* にフィッシャーがE・カルディーヌと同じように古いネウマを書き入れたもので、奉納行列用聖歌の詩句です。

1979年 *Graduale Triplex* ……先にあげた現行 *Graduale Romanum* にラン239とサンクトガツレンのネウマをつけたもの。新しい演奏解釈にはこの楽譜が是非必要です。

1981年 *Psalterium Monasticum* 聖務日課の詩編唱に関する聖歌集。

等がそれです。そして更にグレゴリオ聖歌に新たな光を当てることになった重要な研究者と研究書が登場します。それはウジェーヌ・カルディーヌ Eugène Cardine (1905年～ ) 教授と「グレゴリオ聖歌セミオロジー」<sup>(6)</sup> *Semiologia Gregoriana* です。





### <研究の基礎>

グレゴリオ聖歌研究の中心は、今日に至るまでフランスのサルトル県にあるソレム修道院です。歴史的にはA・モクロー (1849～1930) を中心とする研究者たちが、その成果を1889年以来双書にして「音楽パレオグラフィー」*Paléographie Musicale* としてあらわし、21巻にまで及んでいます。これらの研究書の目的は、各地に散らばっていたグレゴリオ聖歌に関する源泉的資料の収集とその研究でありました。集められた資料によって、古い時代の楽譜(ネウマ譜)の形体とか分布の状態、歴史的な位置等が調べられました。そのおかげで1908年にミサの聖歌集、*Graduale Romanum* が生まれ、1912年には聖務のための *Antiphonale Monasticum* が公にされたのでした。

### <新しい動き>

さて、第二ヴァチカン公会議の頃から聖歌の研究にひとつの新しい方向性を準備していたソレム修道院出身のE・カルディーヌ教授は1968年に *Semiologia Gregoriana* 「グレゴリオ聖歌セミオロジー」<sup>(7)</sup> を発表しました。これは、先のA・モクローを中心としたパレオグラフィーの基礎の上に、さらにもう一步進んだ「ネウマの音楽的意味を探るために供される学問」<sup>(8)</sup> です。ネウマの形体を調べたパレオグラフィーの段階から、どうしてネウマがそのような形体で書かれる必要があったか？ その意味するところは？ 作者はその形体から実際に音となって鳴り響く音楽にどのような意味を求めたのか？ というような言わば音楽美学の世界にまで到達する学問ということになるわけです。日本語訳の同書の副題には「古楽譜記号解読解釈」と書かれています。

### ＜ネウマの解釈とは＞

具体的な例を示しましょう。ここに低一高一低  という一連の3個の音符があります。これを角型四線譜では  と書き、演奏は  のように歌います。ところがこれに相当するネウマは五種類  があるのです。ということは、当然のことながら五つの異なった歌い方が存在することになります。この3個の音を表現するために、作者はそれぞれに微妙なニュアンスを望んだに違いないのです。私たちは、作者の意図をネウマという言葉から読み取って理解することになります。ネウマという音楽言語の文法が解明されるならば、作者の意図が読み取れます。それにもとづいてこの作品を再現して、つまり音にして初めて作者とのコミュニケーションが取れるわけです。この目的に供するのが「グレゴリオ聖歌セミオロジー」という学問です。この書物によって学んだ人々から今日、次々に新しい研究と実践が広がっています。そして既に述べたとおり、日本語に翻訳されたそれは、内容的にフランス語版以上のものになっているということ<sup>(9)</sup>です。<sup>(10)</sup>

### ＜グレゴリオ聖歌入門＞

私が訳しました「Primo Anno di Canto Gregoriano」は、「Semiologia Gregoriana」の前課程に使用されるテキストで1970年にイタリア語で出版されたものです。E・カルディエス教授は、本書の翻訳を認めて下さると同時に若干の質問にも細かくお答え下さいました。

グレゴリオ聖歌セミオロジーの成果によって、私たちはグレゴリオ聖歌の源泉的な姿に接することが可能になって来たのです。ここに冒頭で述べました、一般音楽界でも注目されて来た理由がご理解いただけたと思います。日本の教会にとって、この新しい光の当てられたグレゴリオ聖歌はどのように反映されるのでしょうか。「新しい典礼聖歌が豊かになって行く一方で、伝統の聖歌が本来の姿をとりもどしつつあることは皮肉な現象<sup>(11)</sup>」と見えたり「グレゴリオ聖歌の伝統が典礼の国語化によってラテン語とともにまた失われて行くのではなく、現代の日本語によって生きた伝統となって残され、さらに豊かなものとされて行くことが期待される<sup>(12)</sup>」という見解もあります。いずれにせよ今後の日本の宗教音楽と聖歌教育を考える上での課題であり摂理でもあるように思われます。

### ＜なぜグレゴリオ聖歌＞

最後にグレゴリオ聖歌の重要性と本書を翻訳する意義をとりまとめておきます。

- ① セミオロジーは、聖歌の源泉的な姿を再現する可能性を有した学問であり、本書はその入門書であること。そして既にセミオロジックな演奏が世界的に定着しつつあること<sup>(13)</sup>と。
- ② 聖歌は教会固有の歌であり、その研究と教育はカトリック学校において重視されるべきであること。
- ③ 聖歌は、東方的・アジア的起源も含まれ、いわば東と西の音楽的融合、同化から生じ

たもので、時代と民族を越えた人類の普遍的な共有財産であること。<sup>(14)</sup>

- ④ 神のことに秘跡的效果をもたらす力あふれた<久遠の音楽>グレゴリオ聖歌は消え  
ることがないこと。<sup>(15)</sup>
- ⑤ 文化遺産は人からもらうものではない。先人の残した文化は、それぞれの世代が、あ  
らためて自分のものに直さなければならないこと。<sup>(16)</sup>

### 注

- (1) 本書の書評は昭和57年、音楽学会第11回広島例会で行なった。また、本書は「リズムの考え方」について特に重点が置かれているので、第5章「リズム分析」を中心に、第3回日本グレゴリオ聖歌学会（昭和58年、大阪）で発表した。機関誌「グレゴリオ聖歌研究」1984年。p. 21 参照
- (2) ソレム修道院の先代合唱長、ドン・ガジャールの言葉。野村、皆川監修「グレゴリオ聖歌選集」キングレコード、1965年、p. 6
- (3) 『カトリック大辞典』第Ⅱ巻、p. 78
- (4) 南山大学監修『公会議公文書全集』中央出版社、昭和44年。参照
- (5) 典礼憲章実施評議会編、「礼部聖省・典礼音楽に関する指針」典礼委員会秘書局、1967年。参照
- (6) E・カルディーヌ『グレゴリオ聖歌セミオロジー』水嶋良雄訳、音楽之友社、昭和54年。
- (7) 1950年からローマ教皇庁立宗教音楽院の教授
- (8) 前掲書、(6)のp. 237
- (9) 1975年「国際グレゴリオ聖歌研究協会」設立。1980年「日本グレゴリオ聖歌学会」設立。
- (10) 前掲書、(6)のp. 239
- (11) 「グレゴリオ聖歌研究」1984年版、<これからの教会におけるグレゴリオ聖歌の役割と課題> 帘功、日本グレゴリオ聖歌学会発行。p. 5
- (12) 土屋吉正『ミサーその意味と歴史』あかし書房、昭和56年。p. 142
- (13) ソレム修道院の合唱長D・クレールの演奏、アグストーニ指揮、ネオ・グレゴリオ聖歌隊、水嶋良雄指揮、スコラ・グレゴリアーナの演奏等がそれである。
- (14) 皆川達夫監修「グレゴリオ聖歌集大成」キングレコード、1974年。p. 2
- (15) 注(11)と同じ
- (16) カタリン、エルジェーベト共著『コダーイ・システムとは何か』羽仁、谷本、中川共訳、全音楽譜、昭和54年、p. 6

# 「グレゴリオ聖歌入門」について—その1—

E・カルディース

訳：高橋正道

## 目次

- 序論 グレゴリオ聖歌の精神性と音楽性
  - A 精神性
  - B 音楽性
- 第1章 ヴァチカン版現行記譜法
  - A 補助的記号
    - (1) 譜表
    - (2) 音部記号
    - (3) 変位記号
    - (4) ギドン
    - (5) 区分線
  - B 旋律記譜法
    - (1) 現行記譜法
    - (2) 単純ネウマの展開
    - (3) ネウマの修飾
    - (4) 融 化
- 第2章 詩編唱と旋法
  - (1) 調と旋法
  - (2) 詩編唱
  - (3) 旋 法
- 第3章 グレゴリオ聖歌のリズム
  - (1) 歌われた言葉, グレゴリオ聖歌
  - (2) リズムとフレージング
  - (3) グレゴリオ聖歌の基礎的要素
  - (4) 言葉と旋律の不可分な関係
- 第4章 ラテン語と旋律形
  - (1) 異なった文脈の中で用いられる同じモチーフ
  - (2) 古写本の示すもの
  - (3) トロースの示すもの
- 第5章 旋律のリズム分析
  - (1) 重複カデンツァ
  - (2) 先取カデンツァ
  - (3) プロドリー・カデンツァ
  - (4) 旋回カデンツァ
  - (5) V字型アーティキュレーション
- 第6章 ラテン語のアクセントと楽曲
  - (1) 楽曲様式
  - (2) カデンツァ公式における主要アクセント
  - (3) 主要アクセントと二次アクセント
  - (4) 作曲家の二次アクセントの使い方

## 序 論

### グレゴリオ聖歌の精神性と音楽性

#### A 精神性

1 グレゴリオ聖歌の本質的な価値は、端的に言ってその精神性にあるということを強調しなければならない。このことが、われわれの研究の根本であり、目ざすところであり、また完全な動機づけとなるものである。

今期（1963年12月4日第2ヴァチカン公会議）の諸回勅に含まれる典礼憲章は、グレゴリオ聖歌を「ローマ典礼に固有な歌」（116条）として認めている。その理由は、グレゴリオ聖歌が、その音楽的な特質以上に、祈りを表現するにたぐいまれな可能性を有しているからである。

われわれが聖歌を歌う時に、歌詞に注ぐ特別な注意は歌詞の持っている真の意味を理解するのに役立つものとなろう。グレゴリオ聖歌の歌詞は、大部分が聖書から取られているので、そこには神の靈感によって示される美にして聖なる働きが宿されている。さらに、グレゴリオ聖歌の旋律は、ラテン語の自然な輪郭に比類ない方法で一致しているばかりでなく、驚くべき密度の濃い精神性をも有しているのである。

#### B 音楽性

2 キリスト教の信仰の有無は別にしても、多くの音楽家はグレゴリオ聖歌の美しさを称賛して止まない。しかし、精神性についてもそうであるが、グレゴリオ聖歌の音楽的な全体像は、単に一般的な、あるいは何か抽象的な原則から導き出されるのではなく、われわれが、これから具体的に研究して行く音楽そのものから自然に沸き上がって、はっきりとしたものになるものである。

グレゴリオ聖歌の楽曲は、一義的なものではなく、純粋なレパートリーとして（特にその起源において）それぞれの機能を果さないものは一曲としてなかった。事実、われわれが講義に使用する *Liber Usualis* は多くの異なった種類の聖歌から成り立っている。その大部分（ミサと主日の聖務、主要祝日、古い祝日等）は、グレゴリオ聖歌の純粋な遺産に属するものである。なぜなら、それらはグレゴリオ聖歌の最も古い時代に生まれたものである。反面また、かなりの部分は新しい時代のものもある。それぞれの作品が成立した場所と時代によって、作品の中に多かれ少なかれ、はっきりとした特徴が示されている（例えば、三位一体祝日ミサと聖務、復活節第二主日（白衣の主日）アレルヤの2つのヴェルスス）。その他のいくつかの作品は、グレゴリオ聖歌の様式からは、明らかに遠く離れている（例えば、*Adorate, Stabat Mater*）。また、あるものはグレゴリオ聖歌とは対照的なものもある（例えば、*O filii et filiae, Adeste fideles*）。それでもこれらは確かに宗教音楽には違いない。

このような楽曲成立過程の層の区別や曲種の違い（Introitus, Graduale, Kyrie, Hymnus 等）は非常に重要な意味を持つものである。

3 グレゴリオ聖歌の音楽的意図を理解するために、とりわけその精神的意図を感得するために、グレゴリオ聖歌の完全な把握を目指すことと、実践上の完璧な熟達とが必要になってくる。つまり、ひとつの技法を獲得する必要があるわけであるが、それはあくまでも目的と対象にふさわしいものでなければならない（グレゴリオ聖歌は、実に神に捧げられる最高の賛美を歌うものだからである）。けれども、ここでははっきり言えることは、仮に専門的な卓越した能力を備えていない小さな聖歌隊とか共同体のグループでもグレゴリオ聖歌の持っている精神を十分に、またそれぞれ決められた部分を立派に歌えるように、そしてまた祈りとしてふさわしい解釈に到達することができるように養成できないことはないのである。

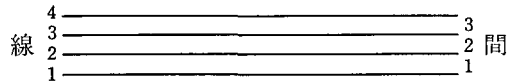
## 第1章

ヴァチカン版現行記譜法（N. B. 1）

### A 補助的要素

#### 1) 譜表

4 グレゴリオ聖歌の譜線は、五本でなく四本である。下から上へと数えられ、線と線の間も区別される。



5 線の本数は副次的なものである：初期の写本は音の高さをあらわすためには不正確であった。なぜなら、絶対的な定まった位置を示すものでなく、「空いた紙面に」ネウマ記号で書かれたのである。しかし、少しずつ音程を正確に区別するディアスティマタ記譜法への努力がなされた。最初のうちはまだ、「空いた紙面に」違った高さの位置関係でネウマが書かれ、やがてインキを入れない圧力をかけただけの線を基準にして記譜されるようになった。この線は、初めはただ記譜家の助けとしてそこに引かれたものであったが、その後、色が入った。四線に定まるまで歴史的に二本線、三本線上にも書かれた。

6 五線でなく、なぜ四線を使用するのだろうか？グレゴリオ聖歌は、一般的に音域がそう広いものではなく、四線で足りるからである。（N. B. 2）補助的に上下とも一線を加えることがあるが、例は少ない。

もしも、非常に巾の広い旋律を使用する場合は、音部記号を変更する必要がある。ほとんどのグラドゥアーレ（昇階唱）がそのようになっている。ついでながら言えば、12世紀のノルマンディー地方の写譜家たちは、当時主流であった三線譜の中であって、多くの音部記号



の変更を余儀なくされていた。

## 2) 音部記号

7 グレゴリオ聖歌の楽譜には、

ハ音記号 **C**  と、ヘ音記号 **F**  とを使用する。両方とも短

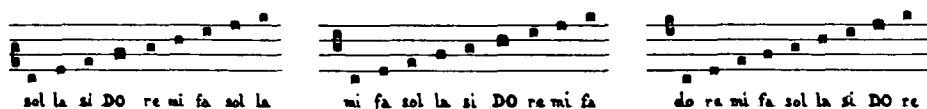
二度音程の上に位置しており、相互の音程関係を読み取るのに好都合な記号である。音部記号の形状は文字から来ており、ハ音がC、ヘ音がFに対応する。しかし、アルファベットの最初の7文字は、どれもが音部記号になり得た。事実古写本では、特に12世紀に音部記号として、d (=音)、a (イ音)、そして変口音を示す(b)や口音の(々)が、またベネベントには、G (ト音)の音部記号が見られる。

ひとたび音部記号がその高さに対応する線上に設定されれば、そこに書かれた音符は問題なく読める。仮に、音部記号がいろいろあっても、またそれらをどこに設定しようとも原理は同じである。

8 音部記号の位置設定は、それぞれの楽曲の音域によって決められる。高い音域を使用する旋律の場合は、第2線にハ音記号を書き、次いで音域が低くなるに従って第3線、第4線に書かれる。ヘ音記号は第3線に書かれる。第4線にヘ音記号が使用されているのは、Liber Usualis ではただ一回だけで、それは低いト音へと下がっている曲であるために使われている。

### a) ハ音記号

9 グレゴリオ聖歌のハ音記号は、ほとんど第3線か第4線に置かれ、時には第2線上にも用いられるが、第1線上に置かれることは決してない。



ハ音記号第2線の楽曲例：Comm. Ecce Dominus veniet (待降節第四週の金曜日)

Intr. Adorate (年間第三主日)

comm. Passer (年間第十五主日)

ハ音記号第3線の楽曲例：All. Ostende (待降節第一主日)

Intr. Populus (待降節第二主日)

Grad. Ex Sion (同 上)

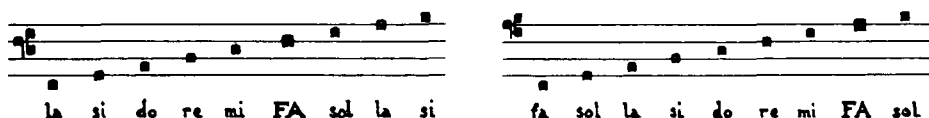
ハ音記号第4線の楽曲例：Intr. Ad te Levavi (待降節第一主日)

Comm. Dominus dabit (同 上)

## All. Laetatus sum (待降節第二主日)

## b) ヘ音記号

- 10 ヘ音記号は常に第3線上に置かれる。ただし1曲だけ第4線上に置かれた曲がある。  
(司教でない証聖者の共通ミサの Comm. Veritas mea がそれである。)



ヘ音記号第3線の楽曲例：(主として低い音域の曲で、変格プロトウス、つまり第2旋法楽曲)

Off. Ad te levavi (待降節第一主日)

Comm. Jerusalem surge (待降節第四主日)

Intr. Veni et ostende (待降節第四週土曜日)

Intr. Dominus dixit (主の降誕夜半のミサ)

11 前に述べたように、音域の広い楽曲のために、Libor Usualis では2つの音部記号が使われる。しかし一方の音部記号から、もう一方の音部記号への移行は、楽曲のフレーズの途中ではなく、楽曲内部の明確な区分の所で行なわれる。具体的に言えば、グラドゥアーレは変化に富んだ曲で、その構成も非常に豊かであるので、当然旋律はそれにふさわしい変化に富んだ広がり方を要求するのである。第1の部分、すなわち応唱部分は、だいたい低い音域で動くが、ヴェルスス部は少人数のカントーレ(ある時期には独唱者だけ)がいつも高い声で歌ったので、非常に発展して次第に高い音部記号が用いられるようになった。

楽曲例： Grad. Universi (待降節第一主日)

Grad. Prope est (待降節第四主日)

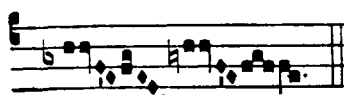
Grad. Exiit (使徒聖ヨハネの祝日)

Grad. Gloriosus (殉教者共通ミサ)

## 3) 変位記号

12 グレゴリオ聖歌は、口音の前にある変位記号ただひとつだけしか用いない。bemolle は文字通りb音(口音)が molle (より少なく広げられた、つまり半音)という意味である。これは大部分が後代につけ加えられたもので、将来の出版には消失するものであることを知っておくべきである。変位記号は次に何か新しい変化が来ない限り有効である。

まず、本位記号のある所まで：



(第8旋法アレルヤの終りのカデンツァ、例えば主の降誕夜半のミサ)

区分線の所まで：



(同じくアレルヤの *Hodie* のところ)

e- go hó-

あるいは、別の言葉の所まで：

Comm.  
8.



(復活節第四主日の Comm)

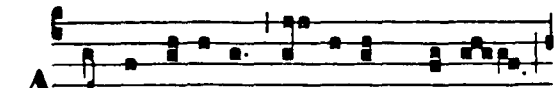
UM vé- ne- rit \* Pa- rá- cli- tus

上記の最後の2つの場合、および譜表の段が変わってもなお変口音を継続させたければ、改めて変位記号をつけなければならない。

#### 4) ギドン

13 ギドンとは、次の段の開始音を前もって知らせる印である。用い方は2つの場合がある。

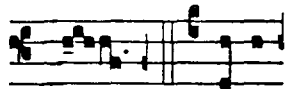
まず、各段の末尾に。これは次の段の開始音を前もって知らせる：



(Intr. 待降節第一主日)

A D te levá-vi \* á- nimam me- am :

同じ段の中でも、音譜記号が変わる時に：



(Grad. 待降節第一主日)

V. Vi- as

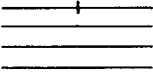
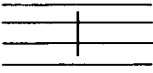
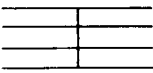

いずれの場合でもギドンの印が歌われないことは言うまでもない。

#### 5) 区分線


14 ヴァチカン版は、グレゴリオ聖歌の旋律語 *melodico-verbali* からなる楽区を分けるために区分線を用いる。それぞれの楽区の持つ意味によって、長さの異なる区分線を使用する。

もちろん、これらのグレゴリオ聖歌に用いられる区分線と一般的な音楽に用いられる線(小節線)との間には、当然のことながら何ら類似性はない。グレゴリオ聖歌のそれは言葉

における句読点のごとき印, ; : . と深い関係がある。

小区分線		（これ旋律語となっている所、あるいは純粋に旋律のごく小さな楽句 <i>inciso</i> がある所で用いられる。）
中区分線		（これはフレーズ <i>frase</i> の中の楽節 <i>membro</i> を区切る。1つのフレーズは2つか3つの楽節に分かれているので、当該フレーズには1つか2つの中区分線が用いられることになる。）
大区分線		（これはフレーズ全体の終りを示す。しかし必ずしも常に終結とは限らず、何らかの重要な意味を持った区切りである。）
複縦線		（これは作品の終止、または当該作品中で歌隊の移行を示す。例えば <i>Kyrie</i> , <i>Gloria</i> , <i>Credo</i> , <i>Graduale</i> , <i>Alleluia</i> , <i>Tractus</i> 。しかし歌隊の交替があってもなくても示されている。

る。ヴァチカン版に見られる区分線は、だいたい正しいものである。ただその内の若干の小区分線は他の所に置かれるべきもの、またあるものは取り去った方が良いものもある。

15 ソレムがリズム付加版中に使用許可を求めた区点  は、先に述べたヴァチカン版の欠点を補う目的を持っている。

例えば、

Off. *Desiderium*（聖人・聖女共通ミサ）の *de pite* のあと、

Grad. *Os justi*（教会博士共通ミサ）ヴェルスス中の *non* のあと等。

グレゴリオ聖歌楽譜の補助的な記号として、さらにつけ加えるものがある。それは副次的なもので線に属するものではない星標と小さな十字の印である。

#### a) 星標

16 単一星標は、歌隊 *Coro* がスコラ（先唱者たち、あるいは場合によって独唱者）に加わる所を示す。

それは、

- ・楽曲の開始部分に見られ、また

- ・*Graduale*, *Tractus*, *Alleluia* 等のヴェルススの最後の言葉に見い出される。9番のキリエのように、最後の *Kyrie* が2つに分けられる場合、最後の *eleison* の前でも示される。

補足：詩編唱において、この単一星標は各ヴェルススを区分して前半と後半の間の休みを意味する。（N. B. 3）

17 二重星標は、キリエの最後が3つ、あるいはそれ以上の部分に分けられる場合にだけ用いられる。単一星標ごとに歌隊が交替し、二重星標では歌隊全員が一緒に歌う。

b) + 印

18 この印は、詩編唱のヴェルススが非常に長い場合、前半分にだけ少しの区切りをつけるために用いられる。

## B グレゴリオ聖歌の記譜法

### 1) 現行記譜法

19 今日のヴァチカン版に見られる記譜法は、13～14世紀に各地で用いられた角型記譜法によっている。それらは古いザンクト・ガッレンの書き方と関連性を持ち、そのザンクトガッレン記譜法は、古代あるいは中世の文章上に書かれてあるアクセント記号や句点などの諸記号が起源となっている。

まず、最も単純な二音節、それは文章におけるアクセント *acuto* (記譜法ではヴィルガとなり、高い音を意味するもの) と、もうひとつのアクセント *grave* (記譜法ではプンクトウムとなり、低い音を意味するもの) であり、この2つが記譜法の基本原理となっている。

P - / - / -

Comm. Jerusalem que  
(年間第三十四主日)

cu-jus parti-ci-pá-ti-o e-jus in id-ipsu:m :

/ - / - / -

Comm. Dico vobis (イエズスのみ心)

super uno pecca-tó-re

ヴァチカン版の角型単音符は、「高い」と「低い」の2つの意味を持っていることになるが、譜線によって旋律の絶対的な高さが示されているわけであるから、もはやヴィルガとプンクトウムの本来の意味の区別ということでの存在理由はない。

20 次に示すヴァチカン版の記譜法は(N. B. 4)古いザンクト・ガッレン修道院の古写本ネウマと良く一致したものである。

これらを単純ネウマと呼ぶ。(N. B. 5)

単音符ネウマ

ヴィルガ  
Virga



トラクトウルス  
Tractulus



## 二音符ネウマ

クリヴィス  
Clivisペスあるいは  
ポダトゥス  
Pes, Podatus

## 三音符以上のネウマ

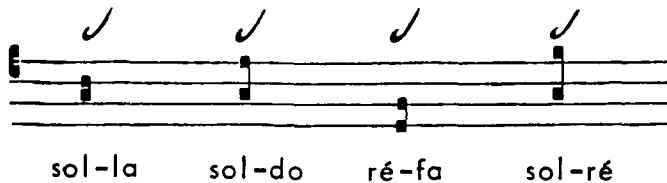
ポックトゥス  
Porrectusトルクルス  
Torculusクリマクス  
Climacusスカンディクス  
Scandicus

以上のうち、特に3つのネウマについてさらに詳しく説明をしておく。なぜなら、それらは初心者にとって多少むずかしい点を含んでいるからである。

## 21 a) ペスあるいはポダトゥス



ザンクト・ガッレンのネウマが示す低いアクセントと高いアクセントは角型記譜でも、そのまま低い音から高い音へと続いている。つまりこのネウマは下から上へと読まれる。



## 22 b) ポックトゥス

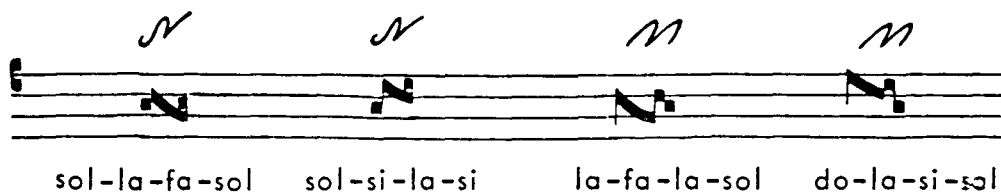


ザンクト・ガッレンのネウマは、高い—低い—高いと続けて書かれる。つまり、高い2つの音の間に1つの低い音があることを示している。

角型記譜法では、第1音符と第2音符は正確な角型では印されずに、線を引かずった様に書きあらわす。



同じように類似した書きあらし方で示すことが可能である。(N. B. 6)



### 23 クリマクス



サブプンクティス Subpunctis (N. B. 7) と呼ばれる書き方と同じこのネウマは、ヴァチカン版では、頂点の音に引き続いて菱形のプンクトゥムを用いる。この形は、使用されたペンとその角度から生じたものである。

#### 2) 単純ネウマの展開

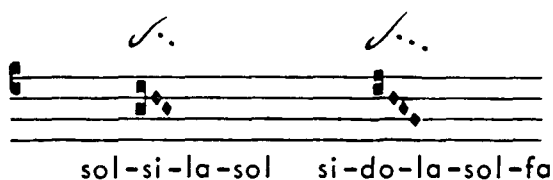
今述べて来た単純ネウマは、それに引き続いて、さらに音を加えることによって展開される。

### 24 a) スブプンクティスネウマ (N. B. 8)

高く終わっているネウマのあとに2つ以上の常に下向する菱形プンクトゥムが続く場合、サブプンクティス subpunctis と言う。あとに続くネウマの数によって、さらにそれを正確にサブビプンクティス subbipunctis とかサブトリプンクティス subtripunctis などと呼ばれるが、そのような呼び方は必ずしも必要なことではない。

ポダトゥス スブプンクティス

Ppdatus subpunctis



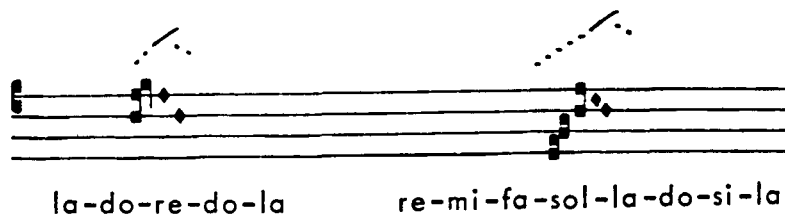
ポレクトゥス スブプンクティス

Porrectus subpunctis



スカンディクス スブプンクティス

Scandicus subpunctis



## 25 b) レスピヌス ネウマ (N. B. 9)

低く終わっているネウマのあとに、もう1つの高い音が続くことによって展開されたネウマをレスピヌス *respinus* と言う。

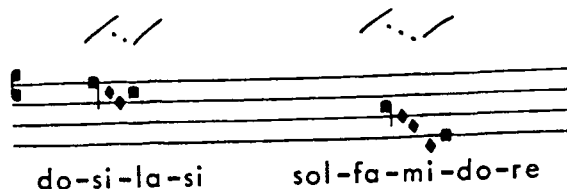
トルクルス レスピヌス

Torculus respinus



クリマクス レスピヌス

Climacus respinus



## 26 c) フレクスス ネウマ (N. B. 10)

高く終わっているネウマのあとに、もう1つの低い音がつけ加えられた場合フレクスス *flexus* と呼ぶ。ヴァチカン版では、つけ加えられた最後のネウマが角型ネウマで書かれているので、スブプンクティスと混同することはあり得ない。



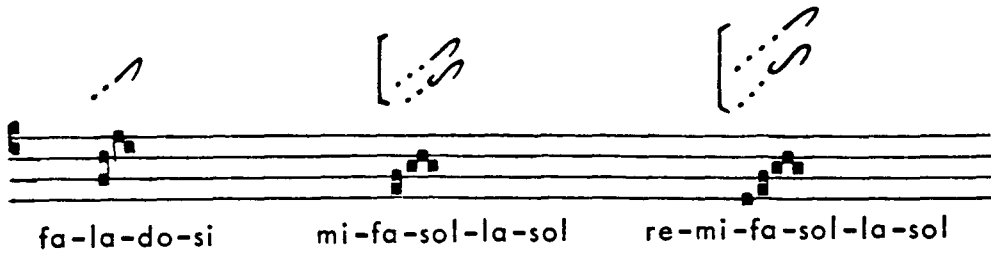
ポレクトゥス フレックス

Porrectus flexus



スカンディクス フレックス

Scandicus flexus



27 展開ネウマは、スブプンクティス、レスピス、フレックスのネウマで全部か？ と聞かれたら、それは一方では「はい」、他方では「いいえ」と言わざるを得ない。なぜなら、これ以外の展開ネウマを言いあらわすために、何か新しいネウマの名称を加えるような必要性はないのであるが、しかし他方では、今述べた3つの展開ネウマをいろいろに組み合わせることによって、さらに多くの展開形が可能となるのである。例えば、



その楽曲例：

A11. V. Excita (待降節第三主日) の potentiam の部分。

A11. V. Laudate Deum (年間第二主日) の angeli の部分。

また次のような展開形として、






その楽曲例：

Grad. Propitius esto (年間第十主日) の gentes 部分。

All. Dominus in Sina (主の昇天) の Captivi-ta-tem 部分。

**Off. Benedictus es ... in (年間第六主日) の Omni-a の部分。**

ここに見られるポダトゥスが展開された形の、あとの方の実例は、全体が1つのネウマとして不可分のネウマであることを示している。そのことから見ると、昔の手で書いた楽譜の方が現代の楽譜より、はるかに明瞭である。つまり  のようになっている。そこで先の実例のあとの方の現代譜の書き方を、それぞれ  あるいは  のようにすれば、このネウマが1つのまとまりであること、および個々の音価 *valore* の同等性をよりはっきりさせるだろう。

**28** ヴァチカン版の記譜法は総じて良くできていて、音群の全体的な音程関係を読むのには、さしたる問題はない。しかし、3音符以上の連続的な軽い上向音群の書き方には、多少問題がある。26のスカンディクス フレックスにおいて、ヴァチカン版の書き方は、ポダトゥス + クリヴィス、ポダトゥス + トルクルススのネウマがあるように見える。また、一連の上向音群として展開された場合もスカンディクス+トルクルスのように書かれているのであるが、古写本の書き方は、4音符、5音符、そして6音符が途中で分けられることなく、連続する軽い音符群全体を、ひとつづきのネウマとして書きあらわしている。このことから角型記譜法の音群の書き方は、古写本に示された書き方を十分に伝えているとは言えないのである。

これらのことは、グレゴリオ聖歌のリズムを理解するうえでの根本概念であることが、ここ15年間にセミオロジーの光に当てられてはっきりとして来た。

**29** ネウマとは何か？ それは「1音節の上にある音符(群)の総称である。」1音節に1音符、それがプンクトゥムであれば、そのプンクトゥムは1つのネウマである。また2音符が当てられ、ポダトゥスとかクリヴィスとなっていれば、それぞれが1つのネウマなのである。同じように、4音符、5音符、10音符、20音符あるいは、それ以上であっても、それぞれの音が全体として、ひとまとまりになっている1つのネウマなのであって、そのリズムはネウマ内部の諸音の結び方や、切り離し方によって明らかなものとなる。31の実例でそれが理解されるであろう。

さて、ここに至ると「ネウマとは、本質的にリズムそのものである」と、はっきり断言できる。

ある時代には、ひとつの旋律的音群は小さなネウマの連続からなり立っているというように実際に考えられていたが、今日では、かつて考えられていた、それぞれの小さなネウマのように見える、そのネウマの最終音は、実は1音節上に、ひとまとめにして書かれたネウマ中であって、しばしば重要なリズムの支えになっていることが明らかになった。

ネウマが展開すればする程、そのネウマを構成している種々の要素は当然多くなっていくわけであるが、けっして小さなネウマの連続ではないことを特に注意しなければならない。このことは非常に重要なことなのである。なぜなら、ネウマ図形の実体 *entità grafica*、例えばポダトゥスというそれが、1つのネウマであるのか、それともネウマ全体の中で単に要

素として機能しているのか、によってリズム上の意味が異なるということがありうる。将来、セミオロジーの「ネウマの分離」*stacco neumatico*で、このことを扱うことになるだろう。

単純ネウマの展開についての本項を終るに当たって、まとめをするならば（最も純粋な旋律が作曲された時代には、ネウマの名称などひとつも無かったわけであるから）展開された複雑な音群のネウマに名前をつけるというようなことは、さほど重要なことではなくて、展開された音群は、

1. 不可分に結びついた1つのもの *unità* として把握すること。（特に古写本の音群中に、きわ立った指示がない限り）

2. この不可分の統一体は、声の柔軟さによって、また音響の起伏によって歌うことの中で表現するものであること。

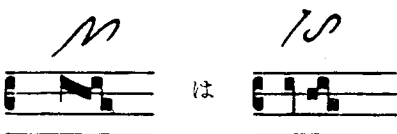
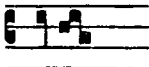
### 3) ネウマの修飾

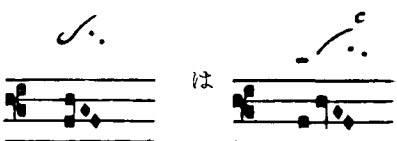

30 ネウマは、リズムや表情によって、書き方の明確な変化を受ける。（N. B. 11）

- ・まず、展開されたネウマ音群途中で修飾される。
- ・次に付加記号をつけて、例えば、エピゼマ *episema* や付点で。

31 a) ネウマ音群途中での修飾

実例：


1.  は  のように修飾。また、

2.  は  のように修飾。

第1の実例では、ポレクトゥス フレクススとしてひと続きで書く代わりに、第1音符の音価が特別にそこで強調されて次の音符から切り離されている。

第2の実例では、ペス スブプンクティスの代わりに、同じように第1音符が切り離されている。

次の実例を見よう。

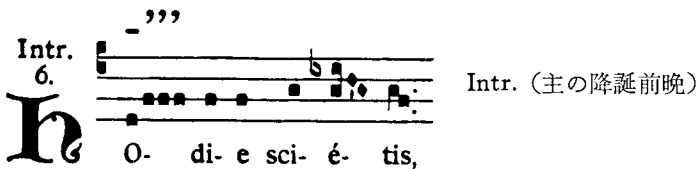
 Off. Confitebor tibi (四句節第五主日)

vi-vi- fi-ca me

ここでペスの図形によって書かれたレーファの第2音符ファはリズム上の長さ *valore* を強調している。これに対して、もしも全ての音が軽い音であるならば、次のように別々に書かれるだろう。



また、仮に第1音符だけに重要性を持たせるならば



と書かれるだろう。この他数多くの修飾があるが、それはセミオロジーで扱うことになる。

#### b) 付加記号

#### 32 エピゼマ

エピゼマは音符の上か下に付けられる水平線である。それによって、1音符だけを強調したり、音群中の特定な1音符あるいは音群全体を強調したりできる。



33 エピゼマ記号の意味、つまりその解釈はエピゼマの置かれた位置によって変わる。ヴァチカン版では、エピゼマのつけられたクリヴィスが多いので特に注意されるべきである。

- ・ まず、エピゼマのつけられたクリヴィスがカデンツァにある場合、つまり、楽句、楽節、フレーズ等区切りの最後に出て来た場合、その重要性からして2音ともラレンタンドをすべきである。
- ・ それに対して、エピゼマのつけられたクリヴィスが1つの言葉や旋律上に経過的に出て来た場合、延ばされるのではなく、むしろ一般的な1つの音節上に置かれた2音として、普通に歌って良いのである。いずれにせよ、エピゼマの有効範囲は、第1音符だけに限るのではなく、第2音符にも関与するものである。



ここに連続する4つのクリヴィスがあるが、この場合実際に響く8つの音は、8音節分の音価に相当する。歌詞の解釈上から言って、この音節が軽いはずはなく、このようにつけられた旋律によって歌詞が浮き彫りにされるのである。

Intr. Laetare (四旬節第四主日)には、エピゼマのつけられたクリヴィスの他の実例を見つける。古写本は次の箇所を当ている。

Cf. Is. 66, 10, 11; Ps. 121

L 68
E 147

IN. V  
RBCKS

L Ae-tá-re \* Ie-rú-sa-lem : et convén-tum fá-ci-te omnes qui di-lí-gi-tis e-am : gau-dé-te cum lae-tí-ti-a, qui in trísti-ti-a fu-i-stis : ut exsulté-tis, et sà-ti-é-mi-ni ab u-bé-ri-bus conso-la-ti-ó-nis ve-strae.

- ・「e-am」, 「fui-stis」, 「ve-strae」の各フレーズのカデンツァ部。
- ・「Satiemi-ni」という楽節のカデンツァ部。

語句の重要性を示している古写本のエピゼマは、ヴァチカン版の当該箇所ではクリヴィスの2音ともに付点をつけて表わしているのであるが、楽節のカデンツァ部〔中区分線〕の付点クリヴィスとフレーズのカデンツァ部〔大区分線・複縦線〕のそれとでは、歌い方が異なるものであってしかるべきものである。反面、古写本は、この Introitus の「qui in tristiti-a」および「exsul-te-tis」という楽句のカデンツァ部〔小区分線〕でもやはり一様にエピゼマのつけられたクリヴィスを当ている。カデンツァの音価の諸段階を示すために、ソレム版は、そこに古写本のとおりエピゼマをつけている。

同じく「Laeta-re」の語尾音節上と「Conventum」, 「fa-ci-te」でもエピゼマのつけられたクリヴィスを書いている。

旋律語の全体的な状況によってエピゼマの解釈が出てこなければならない。即ち、

・「*Laeta-re*」上のエピゼマは、「*Ierusalem*」という逆の動きを持った旋律に入る語句の小さなカデンツァであって、ないがしろにはできない。つまり、同度の2つの音符ではあるが、[カデンツァの方のファ音は]次に続く部分に生き生きと入るための前段として、少し引き延ばされて歌われる。

・それに対して「*conven-tum*」と「*fa-ci-te*」上にあるクリヴィス エピゼマは、ひと続きの流れるような旋律線の中にあるものだから、音節音価 *valore sillabico* (N. B. 12) のように扱われるべきものである。

エピゼマのつけられたクリヴィスは、ミサ通常唱の中に数多く見られるのであるが、(次の部分との明瞭な区切りとなっているリズム体 *entità ritmica* の最後でない限り) エピゼマとして書かれていても、けして引き延ばすべきではない。

実例：*Gloria IV*の「*ho-mi-ni-bus*」, 「*Be-ne-dicimuste*」, 「*omni-potens*」, 「*unige-ni-te*」等。

ところで、「*Gratias agi-mus*」あるいは「*Domi-ne*」のクリヴィス エピゼマは、なるほど語尾音節上にあるが、旋律の全体的な状況からしてごくわずかのニュアンス程度しか求められない。

改めて、ここで特に指摘しておくが、クリヴィスの第2音符を短かくせずに、2つの音符とも同じニュアンスを持たせるべきである。

34 ここでヴァチカン リズム記号付加版で良く見られるエピゼマのつけられたポダトゥス(付点がついたものもある)についても言及しておく。



このように示されたポダトゥスは、古写本ではペス クワッスス *pes quassus* と呼ばれるネウマ (N. B. 13) であって、重要な音は第2音符なのである。

実例：*Grad. Hodie* (主の降誕前晩), *gloriam e-ius* の最後の2音符。 *Manas-se* の小区分線のすぐ前にある2音符。

*Intr. Ad te levare* (待降節第一主日), *Deus meus* 等。

付点

付点がつけられると本来の音価より延びるわけであるが、それでもやはり旋律語全体の状況から解釈すべきである。

35 カデンツァの付点

付点が1つのリズム体の最後(つまり終止音)につけられているならば、2倍にも、またそれ以上にも延ばしうるであろう。しかし付点のついた終止音は、必ず2倍にする必要性が

あるわけではない。その長さは、旋律語からなる音楽全体の終止とか次に続く旋律語の重要性に起因するものである。実際には、楽句とか楽節の途中に置かれた付点によって分けられている小さな2つのリズム体は、多くの場合、その1つ1つが互に、より早く2つの楽節へ、あるいは2つのフレーズへと結びつこうとするものである。このような異なった状況によって、付点の長さが常に等しいものではないことが解るだろう。

さらに指摘しておきたいことは、先ほど述べた楽句とか楽節の途中に出て来る場合の付点はエピソードに変えられた方がもっとはっきりした意味を持つ。また、(語尾音節に1音符が当てられている) 小さな語句のカデンツァにある付点は、語尾音をゆっくり歌えばそれでこと足りるのであるから、略すことも可能である。これについても多くの実例を示しうが、ここでは1例だけをあげておく。

実例：Intr. Ad te levavi (待降節第一主日) の ete-nim……部分。

### 36 カデンツァ部でない付点

前述のものは旋律語体(あるいは旋律だけ)がひとつのカデンツァをなしている所に存在する付点であったが、こんどは付点音符が新しい音節の開始部にある場合で、これは次に続く音にも影響をおよぼして(N. B. 14) そのディナーミクには充分留意すべきである。

付点のついた音符が音楽的な動きの到達点であると共に、同時にまたその音が次の動きの発端となっている場合、その音は架橋音 nota-perno と呼ばれる。発端だけの場合、その音は発端音 nota-sorgente と呼ばれる。

架橋音の実例：

Comm. Jerusalem (待降節第二主日) の Jerusa-lem, ti-bi, a De-o

CO. II  
RB&KS

Bar. 5, 5; 4, 36

E-rú-sa-lem \* surge, et sta in excélsis:  
et vi- de iu-cun-di-tá-tem, quae vé-ni- et ti-  
bi à De- o tu- o.

Intr. Ocul: (四旬節第三主日) の Domi-num 音節の第1音符, mise-re-re

Intr. Judica me (受難の主日) の quia tu es, fonti-tu-do

Intr. Nos autem（聖木曜日）の o-por-tet

発端音の実例：

Comm. Dominus dabit（待降節第一主日）の et terra nostra da-bit

Intr. Populus Sion（待降節第二主日）の Do-minus

Off. Confitebor（受難の主日）の Ver-bum



Comm. Gustate（年間第十五主日）の qui sperat

#### 4) 融化ネウマ

37 ヴァチカン版には、通常音符よりも小さい

音符で終わっている書き方がある。(N. B. 15) それは文字通り溶けた *liquescente* ような形となっている。

実例：

融化トルクルス



融化スカンディクス



融化スブプンクティス



次の3つは別の呼び方がある。

融化ポダトゥス



はエピフォヌス *epiphonus*

融化クリヴィス



はチェファリクス *cephalicus*

融化クリマクス




はアックス *ancus*,

と呼ばれる。

#### 38 a) 融化ネウマの意味

融化は、複雑な音節をはっきりと発音しようとすることから生ずる声の現象である。はっきりと発音しようとする時の非常に入り組んだ状態、それは発声器官が行なう音の、ある種の減縮、あるいは詰まりといった過度的状態である。古写本は、この現象を、ひと筆で実に



巧妙に書きあらわしている。筆跡の最後は、丸くなるか不完全なような引き延ばされた小さな形の線になっている。つまり、 のようになっている。

メリスマティックな高揚の中では、けっして融化の書き方は見当たらない。(N. B. 16) また、2つの母音の間 (Deo) でも、単純に流れる音節 (natus, populus) の所でもそうである。融化は、1つの音節から別の音節に移る発音上の困難さがある場合の確認を持たせる所だけに表れる。

### 39 b) 融化の理由

発音上の困難さは、次の理由によって生ずる。つまり、

1. 2つの子音の出合い：例えば、non-con-fun-den-tur。しかし、mとgは、単独でも、その前の音に融化が起る。

実例：Intr. Civavit (キリストの聖体) の petramelle



Intr. Salve Sancta Parens (聖マリアの共通ミサ) の qui ne-git

Comm. Qui vult (殉教者共通ミサ) の abne-get

2. 二重母音の所で：例えば、gau-dete, elei-son
3. jとi (N. B. 17) が母音の間にある場合、それは子音のように扱われる。例えば、e-jus, allelu-ia

### 40 c) 融化ネウマの解釈

セミオロジーでこのネウマは詳細に述べるので、ここではごく簡単に述べておく。ヴァチカン版は、古写本に見られる2つの図形のうちの、1つだけしか表わしていない。つまり、音を縮小する *diminutiva* という意味を、楽譜では小さな音符を使って表わしている。

しかし、融化、縮小、という意味だけにこだわりすぎて、その小さな音符の解釈をおおげさにしてはならない。なるほど、そこには発声器官の一時的閉そくという意味での音響上の短縮ということがあり、まさにそのことが、このネウマの名称となっているわけであるが、リズムの上では、融化ネウマは、周辺の通常ネウマと同じ音価を持つものである。同じく、もう一方では、実際には音が延長されるものではないが、ひとつの微妙なニュアンスから来る拡大 *aumentativa* という意味を持つ融化ネウマもある。自由なリズムでは、弱い音は縮小され、重要な音は拡大される傾向がある。わざとらしく短かくしてはならない。あくまでも自然な発音に素直にゆだねるべきである。結局、良く発音し、はっきり音節づけすることで充分である。融化は、自らそれによって成しとげられる。(次号につづく)