

「グレゴリオ聖歌入門」について—その2—

高 橋 正 道

解 題

本題は、Dom Eugène Cardine 著 *Primo Anno di Canto Gregoriano*. Roma, Pontificio Istituto di Musica Sacra, 1970. の全面的な翻訳「グレゴリオ聖歌入門」です。1986年に当紀要で、「その1」⁽¹⁾として序論と第1章を訳しましたが、それに続く第2章は「詩編唱と旋法」となっています。既に、「その1」の解題で、現在グレゴリオ聖歌は世界でどうなっているのか？なぜグレゴリオ聖歌を問題にするのか？そして、この書物を翻訳する意義、等について述べました。

セミオロジーというような学問は、何か遠い未来の学問のように思っていましたが、実はそうではなくて、急ピッチで世界中のグレゴリオ聖歌の研究に浸透していることが分かります。例えば、新しい記譜法が試みられていますが、それはセミオロジーという学問的な光を古写本のネウマ譜に当てたが故に可能になったこと⁽²⁾です。また、この夏イタリアのクレモナ市⁽³⁾における第8回国際グレゴリオ聖歌セミナーに出席して分かったことですが、そこでのテキストは Triprex を使用してセミオロジーに即した集中講座が行なわれていました。そして、特に驚いたことですが、参加者の80%以上が若い学生でした。活発で感受性に富み、そして吸収力のある世代にその価値が理解され始めていることは将来的に見て大きな力です。今、グレゴリオ聖歌は「公的教育機関への導入」さえ見られ、その拡大が期待されています。⁽⁴⁾

「歌となった祈り」それがグレゴリオ聖歌です。祈りについて、われわれは使徒の時代と同じように、やはり「先生、祈る時は、どうすれば良いのですか」⁽⁵⁾と問わなければなりません。そのような時、歌詞のほとんどが聖書から取られているグレゴリオ聖歌を歌うことで多くの味わい深い体験をすることが出来るのです。理由は、歌詞（聖書の一語一語）と旋律の深い結びつきが生きたものとなっているからです。これを表現すること、歌うこと、つまり、楽譜を解釈することのためにセミオロジーが役立つわけ⁽⁶⁾です。原著は、そのセミオロジーの「入門書」となっています。

第二ヴァチカン公会議から20年たった今、国語化された典礼とその聖歌について改めて問い直す必要性が指摘されています。そこには、典礼ばかりでなく「刷新とは何か」という根本的な問が含まれているようでありませ⁽⁶⁾ん。過去の文化から「何をどのように受け継いで、未来に何を残すか」というテーマは、ひとり音楽ばかりの問題ではありませんが、われわれの日々の典礼行為の中の音楽について言えば「新しい国語聖歌を創造するために、今こそグレゴリオ聖歌の徹底研究がカギを握っている」⁽⁷⁾と確認されるほどグレゴリオ聖歌は古くて新

しいテーマなのです。

注

- (1) 清泉女学院短期大学研究紀要 第4号, pp. 83—87
- (2) Lagal 記譜法による Graduale, Stichting centrum voor de kerkzang, 1983.
- (3) 8° CORSO INTERNAZIONALE DI CANTO GREGORIANO, 主催 Associazione Internazionale Studi di Canto Gregoriano 1987.
- (4) 「グレゴリオ聖歌研究」1986年版. p. 4
- (5) ルカ福音書, 11, 1—4
- (6) 「カトリック新聞」昭和62年9月27日, <典礼刷新とグレゴリオ聖歌の復活を>
- (7) 「ことばとしるし」オリエンズ宗教研究所発行, No. 99, 小田賢二<典礼音楽とは何か> p. 12 1987.

「グレゴリオ聖歌入門」について—その2—

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) トロープスの示すもの
- 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

第2章

詩編唱と旋法

41 旋法とは、それが音楽的事実に具体化されている通り、根本的にまず詩編唱に関係するので、最初に詩編唱について扱うことにしよう。それは詩編唱の四大類型の特徴を早く浮き彫りにするためであるし、またもう一つの問題——もちろん詩編唱に関連していることであるが——詩編唱は厳密な意味での旋法と、結局のところ機械的な関係でしかない、という考え方を早目に排除するためである。

旋法とは、実際には多様性のあるさまざまな型の中に現われる一つの音響的構造であるのに対して、詩編唱はひとつの自動的な運動から生ずるものであって、歌い方の定型公式たるものが、その第1義を占める。

旋法と詩編唱との間には、根本的な違いがあるが、その前に少し説明をした方が良好だろう。

1) 調と旋法

42 調と旋法とは、ただ単に、互に対置させる言葉ではない。一般的に、調は非常にはっきりと定義された組織であるが、旋法の方はそういう風には言われていない。

調でない部分を旋法と言ってしまうのは、余りにも単純すぎるし、またそれでは何の説明にもならない。「調性」tonale でない所にも、多くの異なる理論体系（調理論体系の法則とは異なるモノディー理論体系、あるいは和声理論体系）がある。この見地から考えると、調性とは、理論的に可能な、そしてそれが実際に、実行に移された旋法の1つ、と考えた方が良好い。

43 旋法とは、音楽作品の「あり方」modo di essere と言われているが、動力的観点、dinamico つまり、音楽作品の生命力や動き——言葉とカリズムの問題——からとらえないで、ただ静止学的観点 statico つまり、音響組織、構造だけから考えられた音楽作品の「あり方」を言うのではない。（この2つの観点は、実際には、作品全体の中で包括され、またその演奏の中で不可分なものとなるのである）

旋法についての重要な点として、それが使われている音階組織の中にだけあるものではないことを見て行くことにするが、まず、詩編唱について一般的なことを述べておく。

2) 詩編唱

理論的に、詩編唱は、その属するアンティフォナの旋法に従うという原則があるが、実際には、アンティフォナのカデンツァによって決定されている。

44 a) それぞれの旋法の終止形構造

全音階を構成する一つ一つの音は、一つの旋法の基音（N. B. 17補）となりうる。結局、半音と基音とのさまざまな位置関係から、特徴的3度 *terza cadenzale*（N. B. 18）と下基音 *sottotonica* によって四つの異なる型の図式ができ上る。それは *nucleo modale* と呼ばれる旋法四類型を特徴づける基本構造である。（N. B. 19）



（ラ、シ、ド、音を基音とする型は必要がない。なぜなら、上記のレ、ミ、ファ、の丁度五度上に位置しているものであるから。）

結局次のようになる。

- ・第1図式は、レ(N. B. 20)、ラ（またはシ \flat を有するソ）の上に位置し、プロトウス PROTUS あるいは第1旋法音階の特徴的3度を成している。
- ・第2図式は、ミ、シ（または、シ \flat を有するラ）の上に位置し、デウテルス DEUTERUS あるいは第2旋法音階の特徴的3度を成している。
- ・第3図式は、ファまたは、ド（その下がシ \sharp を有する）に位置し、トリトウス TRITUS あるいは第3旋法音階の特徴的3度を成している。
- ・第4図式は、ソまたは、ド（その下がシ \flat を有する）に位置し、テトラルドウス TETRARDUS あるいは第4旋法音階の特徴的3度を成している。

旋法用語について

45 プロトウス、デウテルス、トリトウス、テトラルドウスという用語は、中世におけるグレゴリオ聖歌旋法の四類型の呼び方で、ギリシャ語である。現代は、音階構造の別の面から考えられる8つの数え方：つまり第1旋法、第2旋法……と呼んでいるが、中世の呼びの方が良いと思われる。事実、この四類型に従って書かれている大部分の旋律は、ある場合には音階の高い方で、またある場合には音階の低い方で展開するという、2つの形——高い方が低い方か——にしても、結局は一つの旋法類型にしか属し得ない。

また、良く知られているモード *modo* という言葉を使ったとしても、やはり一つのモード「あり方」の中にしか属し得ない：つまり、レのモード、ミのモード、ファのモード、ソのモードという具合である。

旋律が音階の高い方に広がっている場合のモードを「正格」と呼び、反対に低い方に広がっている場合のモードを「変格」と呼んでいる。（N. B. 21）従って、正格プロトウス、変格プロトウス……と呼ぶべきであろう。

46 b) 保持音

ミサや聖務でアンティフォナのあとに詩編が続く場合、その詩編が展開される旋法構成音階の一定の高さ、あるいは、その音を保持音 *corda di recita* と言う。これと類似する用語は、詩編唱ドミナント *dominante salmodica* である。

アンティフォナの最終音と保持音の関係は、アンティフォナの旋法が「正格」か「変格」かによって異なる。

保持音は8つあり、従って詩編唱も一般的に8つあることになる。別の機会に詩編唱について述べるので、ここではアンティフォナの最終音と保持音の関係を整理して見る。

詩編唱の発唱部は、アンティフォナの最終音とそれぞれの旋法の保持音とを結びつける役割を持っている。

47 アンティフォナの最終音 詩編唱

The diagram illustrates the relationship between the final note of an antiphona and the reciting tone for various psalms. It is organized into four main sections based on the number of notes in the antiphona:

- プロトウス (PROTUS):** Shows two forms: '正格 (第1公式)' and '変格 (第2公式)'. The diagram shows the final note of the antiphona and the corresponding reciting tone on a staff.
- デウテルス (DEUTERUS):** Shows two forms: '正格 (第3公式)' and '変格 (第4公式)'. A bracketed section labeled 'ヴァチカン版' (Vatican Edition) shows the '本来の型' (original type) for Deuterus.
- トリトウス (TRITUS):** Shows two forms: '正格 (第5公式)' and '変格 (第6公式)'.
- テトラルドウス (TETRARDUS):** Shows two forms: '正格 (第7公式)' and '変格 (第8公式)'.

A vertical dashed line separates the '発唱部' (starting part) on the left from the '保持音' (reciting tone) on the right. Each staff shows the final note of the antiphona and the corresponding reciting tone, with a horizontal bar indicating the duration of the reciting tone.

注意：第3公式に示された2つの保持音については、本来ドミナントは、シであったものが時代と共に半音上のドに移動したものである。しかし、将来の出版では本来の姿に戻るものであろう。既に、アンティフォナーレ・モナスティクムで、それが実現していることは周知の通りである。

48 つけ加えておくと、現代の典礼では先の8つの詩編唱公式だけを使っているのではない。特別な詩編唱、それは直詠詩編唱と呼ばれ、アンティフォナが前で歌われない詩編のために用いられるもので、復活節には「復活調」また死者の典礼には「死者調」と呼ばれるものが使われる。

他に、「巡礼調」Peregrino と呼ばれる2つの保持音（1つは前句のため）を有する唱え方があるが、これは非常に古い時代にその起源を置くものである。事実この唱え方は特別な旋法のアンティフォナを伴うもので、先に述べた四類型には属さない。どうやら8つの旋法類別 octoechos よりも以前に既に存在した古いものらしく、幸に先の分類から逸れることが出来た。

実例：

Ant. Deus autem noster (主日の晩課第5交唱)

Ant. Angeli Domini (9月29日、聖ミカエルの祝日、第4交唱)

Ant. Martyres Domini (多数殉教者共通、第4交唱)

3) 旋 法

49 詩編唱についての言及は、その旋法（それが属する歌い方）の末尾周辺の全音と半音による公式を注目すればそれで充分である。ところで旋法とは、音階の構造からだけでなく、さらに音階組織の素性にも起因するものである。音階、つまり全音と半音の一連の連続は、旋法構造の素材 *materia* で、一方、一つ一つの作品に見られる固有の成り立ち、これは形相 *forma* と言われるものである。音階の最も基礎的な、異なる音度をもって4類型とするならば、次のことをつけ加えて置かねばならない。つまり、この分類は、非常に大ざっぱなものであって、その分類の中に入り得ないような作品、例えば「巡礼調」Peregrino で歌われるものもある。

a) 旋法とモード

50 おそらく、旋法をモード（あり方）ということから、はっきりと区別すれば意味が分かり易くなるだろう。

旋法とは、一つのごく一般的なアスペクトであるが、しかしまた充分に限定的な面も持っている。つまり、どのような作品も、それぞれの時代とか国に起因するところの限定的な特質がある。例えば、中国の旋法、エジプトの旋法、ギリシャの旋法、グレゴリアンの旋法、古典時代の旋法、等々である。

これらの各旋法の特徴は、確かに旋法を形ち作ることになるメロディーのあり方（モード）と同質のものではある。しかし、実際は、メロディーのあり方（モード）というような表面的なとらえ方では分かりえない豊かさと複雑さをも合わせ持っているのである。

一つの例として、グレゴリアンの旋法によるプロトウスを取りあげて見よう。

この旋法類型は、全体の旋律がレ（ラまたはシbを有するソ）で終り、既に見た通り、作品の広がり方によって、正格プロトウスと変格プロトウスに分類されるというように、われわれは理解している。しかし果して、これで全てなのであろうか？

正格プロトウス、あるいは変格プロトウスという分類の中にあるそれぞれの作品は、それらが互に、似かよったものであることを示してはいるが、実は同じ一つの旋法の中でも、作曲の型によって、一つ一つが、はっきりと異なった類型に分類されるのである。しかしまた、もっと細かく調べて見ると、それぞれの作品は、明らかに正格プロトウス、あるいは変格プロトウスの特徴的な、あり方（即ちモード）をも形ち作っていることが分かる。これらは、デウテルス、トリトウス、テトラルドウスにも確かめられる。「広がり」というようなものは、単なる枠でしかないのであって、最も重要なことは、それぞれの作品の中で、理論上の音度がどのように使われているか、というその使い方を包含している。この観点に立って、初めて作品固有の構造とか、旋法図式についての話が押し進められるべきである。

モードという言葉の根本的な意味を（modus=存在の仕方、つまり「あり方」）とするならば、さまざまに配列された異なった音階と同じ数の「あり方」（モード）がありうると言える。一つの定められた音階の中での、このような音度の配列、組み合わせは、音楽的素材の中での創造力の結果なのである。

b) 旋法とその理論

51 聖歌学の理論家たちは、グレゴリオ聖歌のリズム以上に、旋法についての論争をして来た。古い時代の理論家たちの理論（時には、不正確なものであったが）に従って、近代の理論家たちは、グレゴリオ聖歌に、ギリシャの旋法（ドリア、フリギア等）を探そうとした。その結果は、多少うまく行ったものもあるが、ほとんどうまく行かなかった。

公正に判断しても、どうやらグレゴリオ聖歌を作曲した人々は、かような理論を実際に、使うことはなかったようである。実は、著名な学者でさえ、この点で失敗した。彼等のうち、一部の学者は、素直にその問題点を認め、最も巧みな考え方として、旋法については事実としても、可能性についても分からないという結論に達している。問題はそうであるにしても、それでは、われわれはどうすべきか。理論の図形に、ものをはめ込むよりも、事実を見て分析することの方が大切である。既に、このような客観的方法は、良い結果をもたらしている。真実の旋法とは、事実から結論づけられた旋法なのである。この客観的旋法こそ、意味を持ったものである。あらかじめ枠づけした理論に従って分析しようとすれば、作品本来の意味を取り違えてしまう危険がある。

52 それでは、グレゴリオ聖歌は、理論とは全く関係ないのであろうか？もちろん、作曲家が成り行き任せでないことは明らかである。何故ならば、作曲家は、ある特定の地域の、いろいろな音楽的可能性の中に、根ざし導かれた形式や、テクニック、習慣を保持している。彼の旋法的帰結は、意識的か無意識的にかかわらず、ともかく、ある原則に従っていることは確かである。

われわれは、直接、作曲家から、彼がその原則に基づいて、何を意図したか、また反対に、彼が一般原則から離れたものが何であったか、という説明を受けるならば、作品をもっと良く理解し、演奏上にも役立つであろう。しかし実際には、写本が残した具体的な事実を分析する以外に道はない。われわれには、そこから読み取れるもの全てを引き出す興味が沸き上り、またその必要性がここに生じるのである。

c) 旋法概要

53 われわれの旋法図式は、互に類似した作品分析をすることから進められる。多くの作品は、ごく一般的なタイプを成しているものであるが、数少ない例外的な作品もまた、その正統性、美しさ、純粋性において、けっして劣ったものではない。

ここでは旋法類型の各論について、あまり詳しく述べられないが、個人個人で旋法の全体について研究するための示唆を与えるべく、プロトウスとデウテルスについての若干の説明をしておくことにする。

54 プロトウス

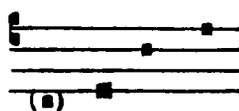
レの終止音を持つ旋法音階と言っても、ただそれだけでないことは、既に述べた。

- ・高い方への広がりを持つ作品 (N. B. 23)

楽曲例：

Intr. Statuit (殉教者共通)

Intr. Da pacem (年間第二十四主日)



- ・低い方への広がりを中心となっている作品

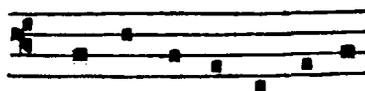
楽曲例：

Intr. Ecce advenit (主の公現)

Off. Ad te Domine (待降節第一主日)

Off. De profundis (年間第三十四主日)

Intr. Terribilis (教会献堂)

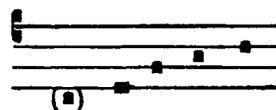


- ・低いドを使っても、使わなくても、五度の音域を越えない作品(N. B. 24)

楽曲例：

Intr. Exsurge (四旬節第三土曜日)

Intr. Dicit Dominus (11月23日、聖クレメンテの祝日)



- ・上四度の範囲で、しかもその音がドミナントとなっている作品

楽曲例：

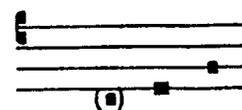
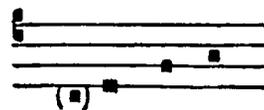
Intr. Exore (聖イノセント)

Intr. Mihi autem (11月30日, 聖アンドレアの祝日)

- ・場合によって三度の範囲内で

楽曲例：

Intr. Dominus dixit (主の降誕, 夜半のミサ)



終止音がレ、ドミナントがソという作品の後に、詩編唱が続く場合、われわれの知っているプロトウスのドミナント、ラあるいはファ音上に当てはめることができないのは当然である。Ex quo facta est (6月2日, マリアの御訪問の晩課, 第5交唱)は、典型的なレーズ構成のアンティフォナを示している。

55 アンブロジーノ典礼の詩編の吟唱法は、われわれの唱え方よりも、はるかに変化に富むものであると言える。

例えば、レの旋法のために、ミラノでは今日でも、保持音として、ラ、ファばかりでなく、ソ、ミも用いられる。デウテルス(ミの旋法)では、グレゴリオ聖歌においては、シ(間違っただに上げられているが)とラしか使わないが、ミラノではド、シ、ラ、ソ、ファ、ミ、を使って唱える。保持音が豊富なことは、古い唱え方を示しているものであって、幸にもオクトエーコス(8つの旋法類別)から逸れたものであるが、東方から、もたらされたこの旋法理論体系は、グレゴリオ聖歌に厳しく当てはめられて、本来的な詩編唱(保持音)とアンティフォナの構造上の結びつきを弱める結果となった。

デウテルス

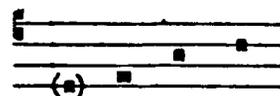
56 変格デウテルスについて、今一度ここで述べる。変格デウテルスの広がり方は、一般的に限られているが、次に示すように、いくつかの異なった構造として、はっきりと区別されるものがある。

- ・ミーソーラ(下のレがあったり、なかったりする)の形。

この形は、おそらく最も古いものであろうと思われる。

楽曲例：Gloria XV

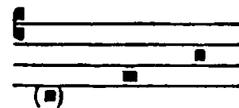
Te Deum



- ・ミーソ(下のドがあったり、なかったりする)の形。

ドミナントは、実際上ソになっている。

楽曲例：



Ant. Triduanas (11月22日, 聖チェチリアの晩課, 第5交唱)

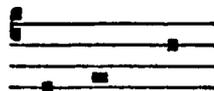
Ant. Turba multa (枝の主日の行列)

Hyme. Conditor alme siderum (待降節)

Comm. Quod dico vobis (殉教者共通)

・終止音がミ, レーラの形。

この形は, 恐らく最も特殊なもので, その終止音は, 作品中の区
分の所で何回もくり返して生じる特徴音とは埒外の所に置かれてい
る。



楽曲例:

Ant. Secus decursus aquarum (殉教者の朝課, 第1交唱)

S E-cus de-cúr-sus aquá-rum plantá-vit ví-ne-am ju-stó-rum
& in le-ge Dómi-ni fu-it vo-lúntas e-ó-rum.

Ant. Anxiatu est in me (聖金曜日の讃歌, 第2交唱)

この2曲の例では, 中間カデンツァがレ, そしてアンティフォナの大部分は, レーラとい
う五度の範囲内にあって, 全面的にプロトウスとしての一般的特徴を備えている。ところ
が, 訓練された耳ならば, すぐに初めから聞こえるミ音(第1区分では, レーファからミ音
上で終わっていて, この曲の開始部分において, 変格デウテルスとしての作曲プロセスを特徴
づけているもの)によって, デウテルスとして, はっきり識別するだろう。しかし, レーラ
という五度のコントラストから, このミという終止音が, いかにもはっきりしない特徴であ
ることは否めない。

d) 旋法指示数字に関して

57 ヴァチカン版で, 作品の冒頭に付されている数字についての総体的な意味を述べたい。

Off. Justitiae Domini (四旬節第3主日) は, 確かに終止一貫して変格トリトウス(第6旋
法)である。ただ, 最後の2音は, 終止音が「ずれた」ように聞こえる。事実, ある写本
(例えば, S^t. Yrieix 写本, Paleographie Musicale, vol. XIII, p. 93) では, ミの代りにフ
ァとなっている。数字は, 曲の最終音だけに注意を払って機械的に付けたものにすぎず, 何
の意味もない。

次のことも指摘しておかねばならない。もともと詩編があとに続く作品, あるいは決ま
った旋律と一緒にいる詩句に伴なわれた作品——つまり, ミサでは introitus と

communio, 聖務では antifona と responsorium——は, Tonarii と呼ばれた選集の中では, 異なった詩編唱に従って分類されていた。これは, 詩編を歌わなければならない所での, その場所の, そこだけの歌い方をはっきり指示するために必要であった。

しかしながら, いつでもそうであるように, 押しつけがましくシステム化したい, という試みのために, それが無用のことであるにもかかわらず関係のない, 他の作品全部をモードという枠の中に整理してしまうことになったのである。

e) 欠如した音階

58 「欠如した音階」について, 一言述べておかねばならない。つまり, 音階を構成している7つの音, 全てを使わずに, 1つ, またはそれ以上の音が欠如して, 空いた状態の音階のことである。

欠如した音階の上にある旋法だからと言って, それが「貧弱」と考えてはならない。何か「欠けている」と言うてはならない。「不足」, 「欠如」ということは, 何かしら悪い意味にとられてしまうが, この場合当ってはない。しかし, これ以上の言葉がないので, 使わざるをえないのである。事実, この切りつめられた音階——例えば, ペンタトニック——は, それ自体で完成された存在であって, これを使用する旋法も完全なものである。つまり, 昔の絵は, 色の種類が少なかったのにもたとえられよう。

音階が不足だからと言って, それを満たそうとして(欠如しているように見えるそれに)何かをつけ加えるならば, それこそ大きな間違いであろう。つまり, 埋め尽して完全にしてしまうことは, かえって欠如した音階, という性格を壊してしまうものである。

Comm. In splendoribus (主の降誕) は, ペンタトニックの良い例で, レ, ファ, ソ, ラ, ドだけが用いられている。

結 論

59 旋法のごく初歩的な所だけしか述べなかったが, 読者が十分に気がついた通り, 旋法というものは, 非常に広く, かつまた豊かな音楽的事実を含んでいる。そして, その事実, 最も単純なものから非常に複雑な作品にまで至る諸段階をも含んでいる。それを理解するために, 次の2つの作品を比較すれば充分であろう。2曲とも第6旋法として分類されているもので, 変格トリトウスの特徴を有する。初めの例として Off. Domine convertere (年間第八主日) を調べれば, それがいかに単純なものであるかが分かる。旋律は, わずかな装飾でファに中心が置かれている。つまり, 終止音もドミナントも共にファであって, 2つの機能を果しているのである。これは旋法的には最も古い時代のものに属している。

Ps. 6, 5

OF. VI

D Omi-ne *convérte-re, et é-ri-pe á-nimam

me- am : sal- vum me fac pro- pter mi-se- ri-córdi- am

tu- am.

これに対して、Off. Erit vobis（復活の金曜日）は全く正反対である。変格デウテルスのように開始した後、重要なカデンツァごとに、次々にソ（hic dies）、ファ（Allelu-ia）、ソ（celebrabi-tis）、ミ（Domi-no）、ファ（inprogenies ve-stras）、レ（diem）、ド（終りから2番目の allelu-ia）と移動し、ついにファで終止する。

Ex. 12, 14

OF. VI

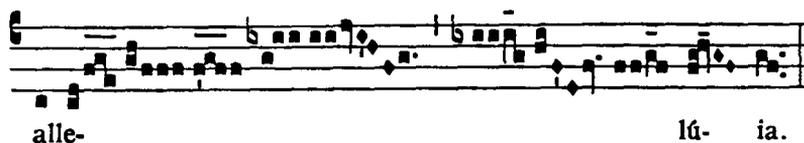
E - rit * vo- bis hic di- es memo-

ri- á- lis, alle- lú- ia : et di- em

fe- stum ce-lebrá- bi- tis sol- é-mnem Dó- mi- no

in progé- ni- es ve- stras : le- gí- timum sempi- tér- num

di- em, al- le- lú- ia, al- le- lú- ia,



このような豊かさは、確かに例外的なものではあるが、一つの同じ旋法として分類されている作品の中に、まるでもう一つの別の作品に見えるような構造的な違いを示している。

ひとつの線で統一してしまうことが、旋法的な作曲法の鉄則ではない。旋法の定義の中には変化ということも含んでいる。Off. Erit vobis は、音階の全ての音を通るごとに重要なカデンツァとなっている複雑な旋法を持っている。この「あり方」こそが、この offertorium の特性なのである。この点に関する参考として、Comm. Comedite pinguia（年間第三主日）をあげることができる。これもまた非常に動きのある実例となっている。

結局、それぞれの作品には、固有のリズムの特徴があるように、旋法的特性も有している。この2つのことは、いずれにせよ、付されている歌詞とネウマ記号を通して演奏される旋律から醸し出されるのである。

2 Esdr. 8, 10

CO. VIII

C Omé- di- te píngui- a, * et bí- bi- te mul- sum,

et mítti- te partes e- is qui non praepa- ravé- runt si- bi :

sanctus e- nim di- es Dómi- ni est, no- lí- te contri- stá- ri :

gáudi- um ét- e- nim Dómi- ni est forti- tú- do no- stra.

Ps. 80*, 2. 3. 5. 11. 14. 17 (Differentia G*)