

## 「グレゴリオ聖歌入門」について—その3—

高橋 正道

### 解 題

本題は、Don Eugene 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」として序論と第1章（ヴァチカン版現行記譜を、1988年に「その2」として第2章（詩編唱と旋法）を訳しました。<sup>(2)</sup> 今回は、第3章と第4章です。

この書物は実践的な演奏の為に書かれています。それは、著者であるカルディーヌ師が修道者であって日々祈りの中でグレゴリオ聖歌を歌っている方であればこそ可能な様々なレパートリーをもとにした実証的研究の成果です。<sup>(3)</sup> 典礼における歌詞の重要性、そしてグレゴリオ聖歌における言葉の優位性を強調しています。

第3章は、グレゴリオ聖歌のリズムについて。第4章は、ラテン語と旋律形について、です。

近代の音楽に慣れている我々は、リズムをほとんど拍子と混同しているところがありますが、著者はグレゴリオ聖歌の歌詞である聖書のラテン語が持っているリズムから旋律のそれを説明し、その上で演奏する場合の注意を示します。また、リズムとは何か？という根本的な問題についても良い示唆を与えてくれます。<sup>(4)</sup>

今日、グレゴリオ聖歌のような古い音楽を再現する意義については様々の見解がありますが、私の考えについては「その1」、「その2」の解題のところ述べました。

古人が「みことば」を、どのように旋律という「しるし」に書き表したか。我々はそれを読み取ってどのように表現するか。絶えず繰り返すこの作業の中から私は、演奏を越えたもっと別の現代的な課題を問いかけられているような気がしてなりません。それは、現代の我々は「みことば」を、どのように日々の生活の中で「あかし」していくか、ということです。言葉そのものが何かしら空虚になっている今日、改めてグレゴリオ聖歌を創造した人々の精神に敬意の念を抱く者です。

“初めみことばがあった。 みことばは神とともにあった。  
みことばは神であった。みことばは初めに神とともにあった。  
すべてのものは みことばによってつくられた。  
みことばのうちにいのちがあった。  
このいのちは人間の光であった。”（ヨハネによる福音 第1章）

- 
- 注(1) 1986年清泉女学院短期大学「研究紀要」第4号, p. 83 参照  
 (2) 1988年清泉女学院短期大学「研究紀要」第6号, p. 57 参照  
 (3) カルディーヌ師は、1988年1月永眠された。  
 (4) 本文61項～63項参照

## 「グレゴリオ聖歌入門」について—その3—

E・カルディーヌ

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) ネウマの装飾
    - (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リズム要素
  - (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
- 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用い方

## 第3章

### グレゴリオ聖歌のリズム

#### 1) グレゴリオ聖歌、それは歌われた言葉

60 グレゴリオ聖歌のリズムの根本は、その旋律がラテン語と密接に結びついた関係にあることは、疑いのないところである。なぜなら、グレゴリオ聖歌は、何よりもまず歌われた言葉なのである。

作品様式のいかんにかかわらず、(N. B. 25) 旋律は、一定の歌詞から靈感を受け、それを浮き彫りにするように作曲された。旋律が豊かに装飾されて、メリスマティック様式に見えても、やはり歌詞に従属するものであって、歌詞の方が優位にある。この場合、すなわちメリスマティック様式の旋律は、一つ一つの言葉のアクセントやそれに伴うリズムに逐一忠実に適合させて行くというようなことがない代りに、旋律の展開は歌詞の最も重要な言葉に注意を喚起させ、内的な意味合いの凝縮されたものを表現する。そこでは素材としての文字よりも、歌詞の精神の方が問題になる。要するに常に歌詞が旋律を生むのである。

旋律が非常に長く展開したとしても、なお、ラテン語は明確な影響をおよぼすものであることをとくに指摘しておかなければならない。

- ・前の方にあるメリスマは、アクセント音節の導入、或は「なげかけ」 *lanciarlo* である。
- ・後の方にあるメリスマは言葉の締めくくり、或は「受け止め」 *riceberlo* である。

実例： Gr. *Clamaverunt* (殉教者の共通ミサ) の *✕* 部、…… *corde*。

メリスマが前の方にあるか、後の方にあるかという問題は、グレゴリオ聖歌がラテン語のアクセントを尊重し表現して、旋律でそれをその時々展開して行くことによって生じてくる。

#### 2) リズムとフレージング

音節と音がグレゴリオ聖歌の素材(肉体)であるとすれば、リズムは魂である。

61 リズムとは、出発点から到達点まで、一つの完成へと向かおうとする動きであって、そのような傾向を持った連続的な動きによって、その中にある諸要素を統合 *sintesi* して行く足取りの中に具体化される。リズムは本質的に統一をめざす役割を持っているものである。

統合の要因となるものはアクセント(語的アクセント、旋律アクセント、或は語と旋律のアクセントが符号した旋律語アクセント)である。

62 リズムが成り立つためには、少なくとも二つの基礎的要素が必要である。しかもその二

つの要素は、互いに対照的關係であって、また互いに依存し合う關係でもある。

二つの要素、それは緊張と弛緩である。リズムの本質は、基礎的要素たる発端の飛躍から到達の休息へと向かう一つの飛躍と一つの休息との關係である、ということをもまず知る必要がある。そして出発から到達の要素へ向かうこの關係は、その連続性ということによって、途中の諸要素を——たとえ、それらがどんなに多くとも——結びつけ統合して行く。

63 一方、単語という範圍を越えるような(楽句やフレーズ)という統合において、二つの基礎的リズム要素が大きく拡大しても、その關係は全く同じものである。つまり、音節だけでなく、単語としての区切り、そしてたくさんの単語の集合体である文章においても動きのまとまりがある。

動きのまとまりとその連続は、短い単語であればあるほど分かりやすい。

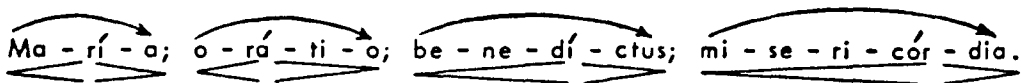


しかし、単語の数が多くなり、リズム的統合が拡大して行く場合、例えば楽句とかフレーズのまとまりと連続をどのように説明したら良いだろうか？

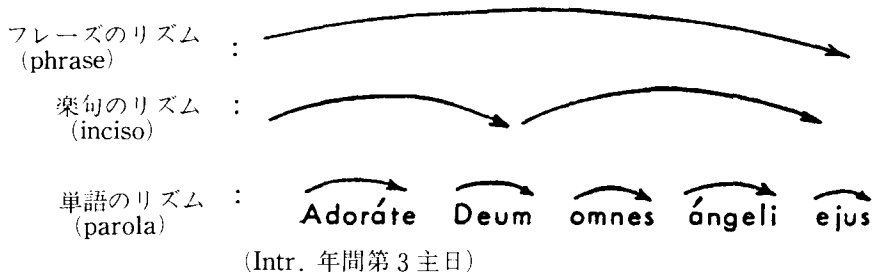
それぞれの統合は一つの極の回りに形成されるもので、次に示すようにアクセントが(N. B. 26)、いろいろな要素を統一する中心のように働いているという考えに立てば説明はさほど困難なことではない。

- ・リズム的飛躍の状況(ある状況の頂点のアクセントへと導くもの)
- ・それが到達した状況(そのアクセントに引き続くもの)

リズムは、この二つの状況關係から生ずるのである。



今ここで、1つの実例を示す。これは統合の各段階において、リズムがどのように種々の要素を結びつけているかを示している。



上記のどの段階においても、リズムは一つの動きとしてとらえられる。たとえ、どんなに拡大しても、リズムは一つ、あるいは一つになろうとする動きなのである。

リズムは統合の頂点へと向かって楽曲を構成する全てを結びつける関係を生じさせる絆となって、作品全体を貫く生命的な流れへと到達する。この関係や流れを作り出すもの、これが作品全体をまとまりのあるものにする。

具体的には文章の統合に注意することである。なぜなら、文章は出来あがった完全な意味を成す単語の集合体であるから。

### 3) グレゴリオ聖歌のリズムの基礎的要素

64 グレゴリオ聖歌の研究に際して、リズムに対する固定概念を離れて事実を事実として素直に認め、その事実を誠実に尊重してとり扱う心構えが大切である。

そしてその後、それらの事実関係を調和させて、一つの筋の通った簡潔な理論を導き出すことができたならば、それは教育上誠に良いことである。しかし注意しなければならないことは、教育上の便利さという目的のために、事実のとり扱い方をおろそかにして、事実を犠牲にしてしまうようなことがあってはならない。具体的には、記譜法上から来る楽曲分析ということになる。記譜法はリズムの動きがそれぞれの作品にどのように具体化されているかを示している。

65 第5章で、リズムを分析する方法について詳細に扱うことになるので、ここではグレゴリオ聖歌のリズムの基礎的要素だけに限って説明する。

基礎的なことに関する分析は、本質的なこと、また実際的なことを知るためのみならず、次の点を認識するためにも必要である。

- a) 歌詞と旋律が成している不可分な複合体
- b) 歌詞そのものの尊重

グレゴリオ聖歌のリズムの基礎的要素は、実際には簡単なレベルのリズム的不可分体 *entita ritmiche indivisibili* の中だけに見つけられるものではない。それらは——

- ・少なくとも二音節の旋律語として分類されるシラビック様式、或は少し装飾された様式[ネウマの様式]の中に。
- ・完全な一つのリズム体として必要な二つの要素である飛躍と休息とを含んだ旋律モチーフのメリスマ様式の中に。

### 4) 言葉と旋律的不可分体 *entita melodica indivisibile* の関係

66 歌詞と旋律の基礎的要素は必ずしも符合するわけではなくて、何よりも作品の様式によ

るものである。

実際に、少し装飾された様式 [ネウマの様式] では、この重なり合いは、たびたび符合するが、シラビックな様式の場合には旋律体の一部分を作ることにはしかない。それに対して、メリスマ様式の一音節に多くの音を加えられる場合では、その単語は多くの旋律体を含んでいる。

67 a) 少し装飾された様式 [ネウマの様式] : 旋律語 *melodico-verbale* として言葉と旋律の基礎的要素が、たびたび符合している。

実例 : Intr. Da pacem (年間第24主日)

Intr. I.

**D** A pa-cem, • Dó-mi-ne, sus-ti-nénti-bus  
te, ut prophé-tae tu-i fi-dé-les in-ve-ni-ántur :  
ex-áu-di pre-ces servi tu-i, et ple-bis tu-  
ae Is-ra-el.

最初のフレーズ [大区分] において、その旋律は「Da pacem」とか「Sustinentibus te」という二つの単語（そのうち一つは単音節語）を、それと不可分な一つの旋律語体へと結びつけている。この入祭唱の残りの部分で分かるように、音楽的リズムと同じ様に単語的リズム(N. B. 27)がある。そしてそれらは単語の範囲を越えて、楽句のリズム、フレーズのリズムという広がりの上で全体的な統一へとまとまって行くものである。

68 b) シラビック様式 (ごく少ない装飾)

：ただ一つの旋律的不可分体の中に、2つ以上の単語が入っている。

例えば、サンクトゥスⅣの「Pleni sunt caeli et terre」、またお告げの祝日晩課、第5交唱「Ave Maria」という2つの単語もそうである。

3. Ant. I. g

**A** -ve Ma-ri-a, •

## 69 C) メリスマ様式

：ただ1つの単語の上に(N. B. 28) 多くの旋律的不可分体（あるいは基礎的要素）がある。

楽曲例：

Off. Ave Maria (待降節第4主日)

Offert. 8. Ave Maria. The notation shows a melodic line with a large initial 'A' and the word 've' below. Handwritten annotations above the staff include rhythmic patterns like 'x x x' and 'x x x' with arrows pointing to specific notes.

Grad. Justus ut palma (聖人共通ミサ)

Ad annuntium mane. The notation shows a melodic line with the word 'ne' at the end. Handwritten annotations above the staff include rhythmic patterns like '1=1. 1. 1. 1.' and '1. 1. 1. 1.' with arrows pointing to specific notes.

以上示した実例から次の結論が出る。つまり、単語が少し装飾されている様式では、不可分に結びついた完全な旋律的モチーフを多く持っているわけであるが、それでもシラビック様式の場合と同じように、それは更に拡大して旋律的不可分体の統合——楽句のリズムとか楽節のリズム——となるものの一要素にすぎない。メリスマ様式の場合でも、単語に代わる多くの旋律的モチーフがある。ここにおいて、それらの旋律的モチーフは旋律の展開によって、楽句のリズム [小統合]、楽節のリズム [中統合]、フレーズのリズム [大統合] というふう

## 第4章

### ラテン語とグレゴリオ聖歌の旋律形

ここに、いくつかの実例をあげて、旋律とそれにつけられた音符が、古写本の中で常に言葉に依存していて、それぞれの言葉を原型にして作られていることを見よう。当然のことながら、一つのグレゴリオ聖歌の旋律のリズムは、言葉のリズムと古写本の両方から照らし合わせてしか本当の様相を知り得ない。

#### 1) 第1の実証：異なる文脈の中で用いられる旋律的モチーフ

70 次に、対応する3例によって4つのシリーズを示す。それ自身がはっきりと示してくれるように、一つの旋律的モチーフが三つの異なる文脈に適応している。4つのシリーズの中で特に強調されることは、アクセント音節が、飛躍する旋律グループで飾られて、語尾音節上で休息していることである。つまり旋律は、完全に言葉のリズムで作られているのである。そのことは、次に示す各シリーズのA, B, Cの例で明らかになるだろう。

次のことを注意されたい。

・Bの例(また、それに類似する多くの例)では、語尾音節に与えられている音符のリズム的役割を感知して欲しい。「柔らかく」歌うのであって、短かくしたり、硬くしたりしないように。その語尾は、次の言葉の開始音節上で再び飛躍する前の休息的リズム音になっているからである。

・Cの例では、語尾音節上でリズム的動きを終らせるようにして欲しい。一つ前の音節ではなくて、あくまでも語尾音節上で。一つ前の弱い音節は、二つの主要アクセントの間において、単語のリズムを作る二つの土台の間にある小さな連結部分にすぎない。

Cの例は、われわれに重要な事実を確認させてくれる。そこには、Aの例と同じ旋律素材が見られるが、最初の飛躍は二つの同度音へと続いている。それぞれの実例の言葉のリズムは、それぞれ異なった取り扱いを求めていることが良く分かる。つまりAの例では、飛躍がC例で見る場合の第1の同度で終わっているのに対して、Cの例では、この第1音で終らずに、それを越えて第2の同度音へと伸びている。この微妙なニュアンスは完全に歌詞と一致している。これは言葉そのものが自ら生み出したものである。

歌い方においても言葉本来のアクセントを尊重することによって、きわめて自然なしなやかさが出て来る。



## 71 第1シリーズ

A- Intr. In medio  
(教会博士共通)

et implé- vit e- um

B- Intr. Da pacem  
(年間第24主日)

fi- dé- les in-ve- ni- ántur :

C- Grad. Timete  
(諸聖人の祝日)

quó- ni- am ni- hil

## 72 第2シリーズ

A- Intr. Inclina  
(年間第21主日)

sal vum fac servum

B- Intr. Exsurge  
(四旬節第3主日)

qua- re fá- ci- em

C- Intr. Statuit  
(殉教者共通ミサ)

et prín- ci- pem fe- cit

## 73 第3シリーズ

A- Intr. Exsurge  
(四旬節第3主日)

qua- re obdórmis Dómi-ne?

B- Intr. Inclina  
(年間第21主日)

De- us me- us,

C- Intr. Respice in me  
(年間第9主日)

Re- spi-ce in me,

## 74 第4シリーズ

最後の第4シリーズは、アンティフォナから取られたものであるが、ミサの楽曲でも聖務の楽曲でも、グレゴリオ聖歌の作曲構成法とその書き表し方が適合していることをはっきりと示している。数多くのこれらの楽曲は、同じ時代、同じ地域のものである。

A- Ant. Hodie (御公現の主日)

iae tán- tur convi-vae, alle-lú- ia.

B- Ant. Stephanus autem  
(聖ステファノの祝日)

si- gna magna in pópu-lo.

C- Ant. Sub thronc  
(Santi Innocenti)  
(聖インノチェンツィオー世祝日)

sán- guinem nostrum, De- us noster.

## 2) 第2の実証：古写本の示すもの

75 最も古い写本は、やはり言葉と旋律の関係をはっきりと示している。例えば Comm. *Insplendoribus* (御降誕のミサ) と *Intr. De ventre* (洗者ヨハネの誕生) の二つを、アインジーデルン121 (ザンクトガッレン系, 11世紀) とラン239 (メッス系10世紀) 古写本が示していることを較べて見よう。

The image shows two lines of neumes above a four-line staff. The first line contains several neumes, some with a vertical stroke above them. The second line continues the sequence. Below the staff, the Latin text 'In splendoribus sanctorum,' is written in a Gothic script. The neumes are positioned above the text, indicating the pitch and rhythm of the chant.

Einsiedeln 121, pag. 26

Laon 239, fol. 9

The image shows two lines of neumes above a four-line staff. The first line contains several neumes, some with a vertical stroke above them. The second line continues the sequence. Below the staff, the Latin text 'sub tegumento manus tuae' is written in a Gothic script. The neumes are positioned above the text, indicating the pitch and rhythm of the chant.

Einsiedeln 121, pag. 268

Laon 239, fol. 66

この実例のそれぞれにおいて両写本ともレの前後で同度のファ (ザンクトガッレン系ではヴィルガ) が二回見られ、少なくともこの部分について同一の旋律的素材のあることをはっきりと示している。

さて、古写本、特にラン239(これは個々の音符の書き方では、アインジーデルンより正確で多様性に富んでいる) の記譜は、同一の素材 [ファーファ] を言葉のリズムの適用によって、それぞれ固有な形を受けている。

上例の *Communio* において、ラン239が示すレは二組のファの間にある弱い音節と結びついた「短縮されたテンポ」を意味するプンクトウムを使っているのに対して、*Introitus* におけるそれは、語尾音節と結びついた均衡のとれた「音節のテンポ」を意味するウンチヌスを使っている。明らかに *tegumen- to* のウンチヌスは、 *splendo- ribus* のプンクトウムとは異質なものであることが分かる。

もしも、言葉のリズムに注意を払わなければ、レの音は両方ともビ・ビルガの方向へと引きつけられてしまうだろう。そうなれば、第1の例 [*Comm.*] では、二つの写本の示すところから、スラーで示したようなフレージングがはっきりと形作られるが、第2の例 [*Intr.*]

では、Tegumen- to と ma- nus の所で不自然なぶつかり合いが生じて、本来の歌詞のリズムが損なわれることになる。

そこでランは、そのような間違っただけにならないように書いている。そこから二つの実例の上にスラーで示したようなフレージングの違いが出て来るのである。

メッサ系記譜法(ラン239)が、序々に明らかになるにつれて、記譜家にとって、なにかなく作曲家にとって、言葉がいかに重要であったかを如実に示してくれる。

### 3) 第3の実証：トロースの示す補助的実証

76 最後に、以上述べて来た事と無関係ではない、もう一つの実証をつけ加えておく。それはトロースから得られる。

トロースとは、メリスマ部分のそれぞれの音に割り振られてつけ加えられた言葉によって綴られた歌詞のことである。トロースは、シラビック様式で作曲されている。10世紀頃非常に愛好されて、普通は kyrie (N. B. 29) のメリスマの上につけられたが、地域によっては、次第にメリスマを含んでいる全ての楽曲を利用するようになった。

トロースの歌詞は、先に述べたような〔言葉のリズムを最大限に重視したような〕旋律にはならない。多くの場合、〔トロースの言葉は〕旋律に、あとで適合させたものである。しかしながら、元のメリスマが、どのように解釈され、またリズム付けられたかをトロースは明らかにしてくれる。トロースの歌詞は、元の楽曲の旋律体のプロポーシオンに言葉のリズムを対応させている。とり立てて、旋律のリズムを生み出そうとしなくとも、トロースの歌詞は、事実、元の楽曲の様相を尊重しており、歌い手にそのような重要性を促すのである。

kyrie II の上につけられた kyrie fons bonitatis (N. B. 30)、或は Kyrie XI ad libitum の上につけられた Kyrie Salve は、kyrie の旋律に適合させた典型的なトロースである。Ave Maria (待降節第4主日) の Off. 上に適合させたトロースは、あまり知られていないが、最初の数行をここに掲げておく。Mario Rigetti はこれを「Arcangelica のトロース」と呼んで全体の最初の Ave (N. B. 31) というメリスマ部分だけしか載せていないが、それは1929年の *Revue du Chant Gregorien*, p. 1～3 から取られたものである。

77 ヴァチカン版は、この部分のメリスマを4つにグルーピングしているが、このグルーピングは、古写本に正確に示されたリズム「ネウマの分離」*stacco neumatico* を実際的に示している。(N. B. 32)そして同時に、トロースの最初の四つの区分は、ネウマのグルーピングと完全に一致しているのである。(N. B. 33)

**A**

1 2 3 4                      1                      2

3                      ve, etc. Archangé-lica Marí- am fá-

4

mina salutánti-a sic fantur: Ave maris, cœli, terræ orbis

renátrix Mari-a, gravida intácta et Dé-i grá-ti-a ple-nu.

Domino summi De-i géni-to altitróno complacu-ísti devó-

ta virgo, ide- o Do- minus tecum, etc.

ここで同 Offertorium の第2フレーズから別の実例を示す。上の楽譜の最後の二行につけられた言葉は、元の曲の Dominus というメリスマの二つの小区分に適合している。

Dó-                      mi-nus

既に良く知られている通り、ネウマの分離の原則が、ここで二つのモチーフの正確なリズムを見つけ出す。即ち、それは次のド（第5音）上で終る。レは、軽くふくらみのある頂点であって到達点ではない。また、次のドは良く言われるような経過音でもない。第2のド音上で（レ音でなく）言葉のリズムが終っていることをトロープスの中で読み取ることができる。このことは、第2小区分では *complacuísti* という単語への結びつきからも、その意味からも、一層はっきりしたものになっている。そこではこの旋律モチーフを次に続く部分からはっきり区別しているのが分かる。

## 結 論

78 この章を終るにあたり、二つの要点が引き出される。

- a) グレゴリオ聖歌においては、言葉のリズムを尊重するということが、絶対的要求であり、メリスマ的な楽曲においてもそれは同じである。語尾音節に、たった一音しか当てられていないというようなことは、めずらしくないわけであるが、それでもその中に、確かにリズム的な機能というものが感知され得る。その一音は、次に続く新たな飛躍の前にある休息の音節なのである。年間第1主日 Off. *Jubilate* という単語の語尾にそれがある。まず最初に、そしてすぐ続いて同じ単語がくり返される所で。
  
- b) グレゴリオ聖歌の旋律は、ラテン語の歌詞とそのリズムにおいて、完全に同質・不可分 *connaturata* であるが故に、他の国語を当てはめることは出来ない。旋律に精神的意味を与えた言葉を取り去ってしまうならば、グレゴリオ聖歌は、自らを変貌させることになり、創作の根本原則に矛盾することになる。

(次回へつづく)