

第1章 正教会の聖歌の体系、内容と用語法

奉神礼¹聖歌の本質、礼拝における役割

ローマ・カトリック教会と正教会では礼拝の構造や考え方に大きな隔たりがあり、そこから礼拝における音楽の意義、教会音楽に対する見解の相違が生じる。プロテスタント諸派とでは隔たりはさらに大きい。

まず、正教会においては「奉神礼の歌(liturgical singing)とは何か」また「礼拝において音楽はどんな役割を果たすか」の二点を考えてみよう。

よく耳にするのは「正教会の聖歌は声楽の一種で、人間の声だけで構成され、ことばと結びれて礼拝に付随する」という定義づけである。ここ3世紀ほどのロシア合唱聖歌に限定するなら、これで十分かもしれない。実際、教会外の宗教音楽研究会などでは、正教会聖歌も声楽の一分野として音楽美学の尺度で測られ、あげくは「音楽的に取るに足らない」と片付けられてしまう。聖歌を「礼拝に内在する固有なものではなく、『随意的』なもので非本質的なもの」とする見方である。

(訳注) 正教会ではその日その時に何の歌を歌うかは祈祷書や奉事規定によって決められている。聖歌は礼拝の本質的な要素で、勝手に差し替えることはできない。プロテスタント教会ではその日に歌う賛美歌は参加者や司祷者が選び、随意的であるが、西方ではルネサンス以降、宗教音楽はその目的が、教会での礼拝実践から個人の表現手段へと変化した。正教会では聖歌は礼拝の一部である。チャイコフスキーやラフマニノフなどの聖歌作品も、芸術として評価されているが、礼拝規則に従っており、教会での使用が前提とされている。

同じ理由からあまり理解されていないのが、なぜ正教会はいかなる楽器を、伴奏としてさえも、礼拝に取り入れなかったのかという点である。

器楽の禁制は一般的に、正教会や東方教会全般の特徴として修道的傾向を論拠に説明されてきた。ロシアの歴史家や理論家は聖師父²のことばを引用して「楽器使用は異教人の宗教

¹訳注：liturgyの訳語。正教会ではworship、serviceに対しては「奉事」を用い、一般的には「祈祷」も用いられる。ここではworshipは礼拝、serviceは場合によって礼拝、祈祷と訳した。

² 訳注：Fathers. ギリシア教父ラテン教父とも呼ばれる。正教会では聖師父のことばを信

的儀式で広く行われていた。クリスチャンは神を讃美するとき、生命のない人工的なものではなく、最も崇高で自然な楽器である人間の声を用いるべきだ」と説明してきた³。

現時点で、この見解を再検証する必要はないだろう。スラブの正教会は正教を受容したとき、教会聖歌の原則をそのまま受け継いだ。ビザンティンではすでに器楽の禁制は確立していた。しかしここでもう一度、正教会が器楽を徹底的に排除した理由を、聖歌の本質と礼拝上の役割という点から考えてみよう。

正教会の礼拝は、祈り（祝文）⁴、讃美、教え、聖書注釈、説教など、色々な形の「言語的」表現で構成される。ことばは音楽的な音に明解で曖昧さのない意味を与えることができる。他方、器楽はその性質から言って、このような明瞭な表現は不可能である。感情要素を表現し、呼び起こし、個々の聞き手は音楽を主観的に受け取り、さまざまな解釈が生まれる。このような感情的反応に、正確で論理的な定義を与えることはできない。悲しさ、偉大さ、喜び、楽しさといった用語で、感情の性質を漠然と曖昧に言い表すことはできるが、言語を用いたときのように、正確で明瞭な考えを言い表すのは不可能である。簡単な横笛で演奏されても、器楽的多重音楽でも、あるいは詞のないハミングによるとしても、ひとつの音楽に内容や性格の異なる歌詞を当てはめることが可能で、一つの音楽に、全く異なる考えを載せることができる。[歌詞となった] ことばだけが音楽的な音に確実に明確な意味を与えることができる。礼拝においては、ことばによってのみ、祈りや教え、黙想などにもられた考えを正確に表すことができる。器楽はことばを持たないので、礼拝の言語的内容を伝達するのに不向きである。器楽は、耳を心地よく楽しませ、様々な感情を呼び起こし、ことばによって表された考えの感情的内容を映し出すことはできる。「ことば」と音楽が結ばれれば、明確な論理や正確な意味を感情的反応と合体させることができる。

ことばと合体した歌に限って、奉神礼への音楽導入を許可した理由がここにある。音楽は祈祷書のテキスト（祈祷文）の論理的具体的な内容を感情的に色づけする。ことばの表す内

仰の土台の一つと考える。正教会ではキリスト教初期から9世紀ダマスクの聖イオアンまでを聖師父とすることが多い。

³ Dimitri Razumovskii, *Церковное пение в России* 「ロシアの教会聖歌」第1巻 (Moscow:1867), pp.25-27; Vasili Metallov *Очерк истории церковного пения в России* 「ロシアの教会聖歌史におけるエッセイ」 (Moscow:n.p.1900)pp.37-38

⁴ 祈りのことば。prayer

容への感情的反応として音楽が生まれる⁵。

正教会の礼拝でも音楽要素の感情的側面は重要な役割をはたしているが、純粋な器楽を祈祷に用いる教会とは異なる。ことばを除いて音楽だけを取り出してしまえば、器楽は前述したように寂しさ、荘厳、喜びといった漠然と表されるある種のムードや雰囲気を表するが、そこには音楽と結合した具体的思考は存在しない。なぜ一片の音楽が悲しかったり荘厳だったりするのだろう。音楽要素は言語とリンクされて初めて、ある感情が音楽から生まれた理由、その音楽がどんな具体的な言語思考から導き出されたのかを説明することができる。

無伴奏聖歌の場合、状況は全く異なる。感情的反応は音楽が造りだすムードではなく、テキスト〔祈祷文〕に著された具体的な内容への反応として生まれ、そこに音楽の性格が反映する。第3章で述べる正典(カノン)的メロディの場合、メロディの定型はさまざまなテキストに共通に用いられるが、感情的特徴はそのメロディを生み出した国民の音楽的特性、すなわち歌詞に表された考えを理解するときの受け取り方に一致する。

正教会では礼拝にいかなる形の器楽をも許容せず、ことばと結ばれた場合に限って音楽的なサウンドを受け入れた。奉神礼聖歌の具体的形式について述べる前に、奉神礼の中に存在する音楽的要素を一般的な用語で分類してみよう。たとえば、一番シンプルな音楽の形は聖詠唱(詩編唱)である。誦経者(読み手)が聖詠(詩編)や祈祷書にある文章を、同じ音の高さで、まっすぐにすべるように読む⁶。ラテン語でレはクト・トノ *recto tono* と呼ばれる読み方である。厳密に言えば、これらの境界線上の音楽要素は「歌」ではないとしても、一

⁵ 同様の意見はベネチア外会の学者パオロ・フェレッティ

Esthétique grégorienne ,(Paris:Desclée.1938)p.195 で述べている: “Or la prière de l'Eglise n'est pas individuelle, j'allais dire égoïste, mais *objective, collective, sociale*; et de son côté, la musique qui l'accompagne, n'emprunte pas son expression à l'ordre purement emotif et sensuel, mais a un ordre supérieur, celui de l'intelligence. Sa subordination même la pousse en quelque sorte à se cacher, et à prendre une expression, non point passionnée, mais modérée et recueillie, objective et transcendente.” フェレッティはコンティの *Il bello nel vero o Estetica* (Firenze: Le Monnier, 1891), cap.59 Musica 5.6.7 を引用して、 “La musique a une relation indéfinie avec le sentiments, dans ce sens que les sons suscitant de sentiments discernable quant au genre et à l'espèce, mais non pas les particularités affectives, comme la parole peut faire.”

⁶ 訳注: 聖詠は旧約聖書の詩篇。誦経とは、祈祷中、誦経者が祈祷書のテキストを一定の音に乗せて読むこと。

一般的な話し言葉の範疇にも入らない。

正教会の奉神礼では、説教以外に普段の会話の話し方や朗読の形は用いられない⁷。共同的礼拝の中で、ことばと密接に結ばれた音楽現象が次々と変化する。エクフォネシス⁸から歌へ、エクフォネシスから聖詠唱へとグラデーションのように変換し、明確な境界線がない。同じ理由から「歌」だけをとりだして「声楽」としてとらえることも困難である。

単調な誦経レクト・トノが一方にあり、対極には、一つまたは複数の大聖歌隊による華やかな多声合唱がある。この間に多くの段階があり互いに連結されている。テキストの内容と奉神礼の秩序の位置から音楽的段階が決定され、ある段階の音楽から別の音楽が流れだし、異なるタイプの音楽、音楽的段階は祈祷の中で結び合わされ、音楽的全体として統合される。音楽要素は、テキストに表された内容にストレートに注意を向くように働き、聞く側に感情的反応を呼び起こす。

公祈祷でも私祈祷⁹でも歌のない祈祷はない。一人で歌おうが、熟練した二つの聖歌隊が交互にアンティフォン形式で歌おうが、会衆全員が歌おうが、原則は同じである。ローマ・カトリックの「誦読ミサ」のように全く歌のない祈祷は存在しない。晩堂課や平日早課¹⁰のように、いわゆる「歌」らしい歌が含まれない場合でも、聖詠唱のようなシンプルな音楽がある。また家庭に司祭を招いて行う感謝祈（モレーベン）のような私祈祷にも歌が含まれ、必要に迫られて司祭する司祭自身が歌う。原則はすべてに共通で、祈祷の性質と、言語として書かれた祈祷文の論理的内容に従って、ことばが適切な音楽付けを与えられて提示さ

⁷ ギリシアやセルビアの教会ではある種の聖詠と旧約聖書の読みが、普通のスピーチの話し方で行われることもある。

⁸ [訳注] 聖詠唱よりも動きのある音楽的要素としてエクフォネシス（高声）がある。輔祭や司祭が連祷のときに行う祈願（～祈らん、～願う）、高声（今も何時も世に）などで、各節の最後にいくらか音の動きがあり、聖詠唱よりも大きな音の変化がある。ギリシアやロシアでは福音書を読むときも一定のメロディをつけて唱えることが多く、これもエクフォネシスに含まれます。エクフォネシス記号で読み方を示したテキストもある。

⁹ 筆者は感謝祈（モレーベン）や埋葬式、パニヒダなど、個人的な依頼による祈祷を私祈祷と区分したが、通常、教会として行う祈祷はすべて公祈祷と考える。

¹⁰ 訳注：早朝の祈り。カトリックの聖務日課の朝課にあたる。正教会ではほぼ3時間ごとに一日を8区分して祈りの時間を定めた。夕刻の晩課に始まり、晩堂課、夜半課、早課、一時課、三時課、六時課、九時課。詳しくは第2章参照。

れる。

正教会の奉神礼聖歌は礼拝の一つの形である。ロシア語では「歌う」と「読む」は同意語であった。かつてロシア人は「礼拝する」ことを「歌う」と言った。修道院の目覚まし係の修道士は、夜半課や早課の時間が近づくと、仲間の修道士に「歌う時間だ。祈りの時間だ。主、イイスス・ハリストス、我が神よ、我等を憐れみ給え¹¹」と呼びかけた。1551年の百^{ストグラフ}章会議の記録には「信徒は妻や子供を伴って教会に來なければならない。信と愛とを以て聖なる歌に立つべきである¹²」とある。またティピコン（礼拝規則書）¹³にも「歌う」と書かれていて、「以前にも歌について述べたが、聖伝に従って聖詠やほかの祈祷文を歌うこと以外に、修道生活だけの特別な規則はない。それを知らねばならぬ¹⁴。」とある。

聖歌が礼拝の一部であるなら、聖歌の形が礼拝そのものによって規定されるのは当然である。聖歌の発展を知るために、礼拝の式順や祈祷文の発展の歴史を考察する必要がある。

2. 聖歌学 Hymnography

正教会の礼拝は歌詞の内容も音楽も実に多彩である¹⁵。聖歌は、祝文（祈り）や誦経の間に歌われ、聖職者の行進に伴って歌われ、特別のルールに従って聖詠（詩編）の間に織り込まれる。聖歌のテキスト（詩）は聴く者の思考の焦点を、祭のテーマや聖人の記憶に集中させる。あるいは詩の形式を取りながら教義的に純粋な形で、正教会の主要な教義を会衆に教える。正教会の神学教育全体が、詩的に、歌にふさわしい親しみやすい用語を用いて歌われる¹⁶。参拝者は聖歌や誦経に耳を傾けるだけで、信仰上の本質的な教義を学ぶことができる。

¹¹ «Пению время, молитве часъ. Господи Иисусе Христе Боже нашъ, помилуй насъ»

¹² *Стоглав* (Moscow:1890) chap.38p.160,pp.161-162

¹³ 英訳注:現在の用語では、ティピコンは(τὸ τυπικόν; типиконъ, устав)正教会の奉事（年、週などの様々な周期に従う要素の組み合わせ方の詳細を書いた本を指す。

¹⁴ *Типиконъ, сиесть устав* (Moscow: Синодалная типрграфия, 1906) chap.37,p.45v.

¹⁵ 英訳注:hymn（イムニス：日本では一般的に賛歌と訳される）と言う語はロシア語の песнопение（歌う歌）の訳語としては不十分である。Песнопениеは奉神礼のすべての歌について用いられる。

¹⁶ 各国正教会の祈祷の言語としてその国の国語の古語が用いられることが多い。ギリシアではビザンティン帝国の中世ギリシア語、ロシア、セルビア、ブルガリアの正教会とウクライ

音楽は詩を運ぶ「乗り物」となり、詩の内容を聞く人の記憶と意識により深く印象づけ、感情面での理解を助ける。

聖大ワシリー（バシレイオス）は音楽と詩のテキストの役割の重要性についてこう語った。「聖神（聖霊）は人を善に導く難しさを知っていた。私たちが快樂に傾き易く、すぐに正しい道を逸脱しがちなことを知っていた。では神はどうされたか。教えに、メロディ（μελωδία）という甘い喜びを加えられたのだ。耳に心地よく調和するものとともに、ことばに含まれた有益なものを目に見えない形で受け取る。こうして、私たちのために調和のとれた聖詠の歌が発明された...¹⁷」

ワシリーのことばは事実であった。第2次世界大戦の少し前、カルパト・ロシア地方の正教とユニア¹⁸の混在する村の教会では、会衆全員が聖歌に参加した。各人が歌の本（сборник）を持って立ち、まず経験あるカンター（дьяк）が歌い始める。聞き覚えのあるメロディが聞こえると男も女も子供達も唱和する。子供たちも歌のことばの多くを暗記していた。聖歌は人々の宗教教育に重要な役割をはたしていた¹⁹。

奉神礼の祈祷としての面、教訓的な面を基準として、内容の特徴から聖歌を6つに分類する。

1. 厳密な意味においての歌（イムヌス） ὕμνοι, гимны²⁰、

神を讃美する詩や、祈り（奉献）の詩による歌。

（例）聖体礼儀、聖祭品の聖変化の時に歌われる歌

ナのユニア教会では17世紀の教会スラブ語が用いられる。ウクライナの正教会では現代語を用いているところもある。スラブ民族、特にロシア人にとって奉神礼の言語と現代語の間の差はそれほど大きくない。語彙よりも文法的に違いにある。従って歌の内容や考えは多くの聞き手にとって今も理解可能である。

¹⁷ Migne, *Patrologia graeca* 32,col.764;cited in Razumovskii,op.cit.p.26

¹⁸ 英訳注：「ユニア」とは主に西南ウクライナの正教会の一派で16-7世紀に正教会の儀式を保ちながらローマ教会に帰属しローマ教皇のヒエラルキーを受け入れた教会を指す。

¹⁹ Ivan A. Gardner,『会衆唱による祈祷についての考察』（1969）no. 10『会衆唱による祈祷についての考察2』（1969）

²⁰ 英訳注：この場合の歌 hymn; ὕμνοι, гимны は特定のタイプの聖歌を指す。注12と区別のこと。

主よ、爾を讃め揚げ、爾を崇め歌ひ、爾に感謝し、我が神や、爾に憐る、

(例) 晩課、神品が王門を通して至聖所に入る「聖入」の時に歌われる歌

聖にして福たる常生なる天の父の聖なる光栄の穩なる光、イイスス・ハリストスや、
我等日の入に至り晩の光を見て神、父と子と聖神を歌ふ、生命を賜ふ神の子や、爾
は何時も敬虔の声にて歌はるべし、故に世界は爾を讃榮す。

2. 教義的な性格を持ち、正教会の教義の重要点を詩の形で表したもの。たとえば、土曜晩課
「主よ、爾に顚ぶ」の最後に歌われる生神女ドグマティク богородичны догматики (ステ
ィヒラ・ドグマティク)。ハリストスの藉身(受肉)や神の母(生神女マリア)の処女性を
表す。

(例) 生神女ドグマティク第5調。

昔紅の海にて婚姻を知らざる嫁の象 記されたり、
彼處にはモイセイ水を分かつ者、
是處にはガウリイル奇跡に務むる者なり、
彼の時イズライリは足を濡らさずして深水を歩み、
今童貞女は種なくしてハリストスを生めり、
海はイズライリの渡りし後、元のまま通られず、
なき者はエンマヌイルを生みし後、元のまま玷なし、
永遠にして最と永遠なる者、人と為りて顕れし神よ、我等を憐み給え。

3. 歴史的事件を説明する歌。

(例) 降誕祭のリティヤのスティヒラ²¹ (第5調、修士イオアンの作)

ペルシヤの王たる博士は明らかに天の王の地に生まれしを知り、
光れる星に導かれてヴィフレムに至り、
精選の礼物、黄金乳香没薬を献げて、伏して拝めり、
洞の中に無原なる赤子の臥し給ふを見ればなり。

²¹ リティヤとは祭日の晩課に行われる祈りで、聖職者が啓蒙所(聖堂の入り口部分)や外で一連の祈願を行う。訳注: リティヤのスティヒラはその前に歌われるスティヒラ。

4. 教訓的な歌。神への祈りを含まず、歌う説教という方法で聞き手に直接語りかける。

(例) 大斎第1週月曜日晚課の、挿句^{くづけ}のスティヒラ(3調)

我等主に悦ばれ受けらる^{ものいみ}る 斎^もを守らん、
真の斎は^{すなわち}乃 悪事を離れ、舌を慎み、怒りを積み、
諸欲を断ち、^{そし}謗り、いつわり、誓いに背くことを除く、
此れ真の斎にして受けらるべき者なり。

5. 黙想的な歌。

(例) 聖大土曜日の讃揚のスティヒラ(2調)

今日柩は手に造物を保つ者を保ち、
石は徳にて天を覆う者を覆い、
生命^{いのち}は寝^いね、地獄は戦き、アダムは縛^{なわめ}より釈かる、
神よ、光栄は爾の慮りに帰す、
爾は此を以て万事を成しおえて、
我等に永遠の安息として、爾の至聖なる死よりの復活を賜えり。

6. 奉神礼的な動作に付随し、動きに含まれる象徴的な意味に関連する。この形式は少数。おおむね聞き手に向けて語りかける。たとえば、聖体礼儀の大聖入(聖体機密に用いられるパンとぶどう酒が厳粛な行進をして奉献台から宝座に運ばれる)に歌われる「ヘルビムの歌」。黙想的要素と、奉神礼的な動作にふくまれる象徴の意味の説明の二つが混合している。

(例) ヘルビムの歌

我等奥密にしてヘルヴィム^{かたど}を像^{かたど}り、
聖三の歌を生命^{いのち}を施す三者に歌いて、
今此の世の慮^しりを悉く退くべし。

ここにあげた二、三の例から見ても、祈祷文のことばが信者の基本的神学教育に重要な役割を果たしていることがわかる。会衆全員が歌に参加する場合には、さらに大きな効果が得られる。

聖歌の内容や長さは祈祷の式順と、礼拝中に行われる儀礼と儀式的動作によって決定される。たとえば、聖体礼儀では司祷者が至聖所内で「黙唱祝文」を小声で唱える(あるいは黙

読する) 間に、聖所で聖歌が歌われる。司祭が大きな声で唱える「高声」(けだし……) によって区切られ、至聖所の祈りと聖所の聖歌が統合されて全体が形作られる。

教会のまわりを行進する時に歌う歌、司祭や輔祭が聖堂内を炉儀²²する間に歌われるもの、祈祷のある部分が聖堂の中央や啓蒙所で行われる時に歌う歌もある(例: リティヤ)。聖歌は奉神礼の動作に合わせて歌わねばならず、ある動作と次の動作の合間を埋める聖歌はその動作や祝文の長さに一致させる。正教会では儀式の隙間を器楽で補填しないので、儀式や、そこで行われる動作が礼拝の音楽構成に影響を与える。

正教会の礼拝の中で教育的特徴が大きいのは²³晩課と早課である。(ロシア系教会では主日や祭日には両方を合わせて、徹夜祷として実施 *Всенощное бдение*) 晩課と早課の聖歌は、祭日や調(エコス・グラス²⁴)によって、日替わりで変化する材料が大変多く組み込まれる。変わらない部分の歌の枠組み〔通常部〕の大半は聖詠で構成され、その中に教訓的あるいは祈願的な材料が内容豊富な聖歌として挿入される。その週の曜日によって、また1年の(聖神降臨祭後)第何週かによって、また(教会の暦の中で)何月何日かによって、その週が何調(エコス・グラス²⁵)にあたるかによって、さまざまな材料が挿入される。日替わりの素材はその日の奉神礼的テーマの核心を示し、聞く人の心を正しい方向に導く。

対照的に「聖体礼儀」には前半部分の「啓蒙礼儀²⁶」以外に、教育的要素はほとんど含まれない。主要部分である後半の「信者の礼儀」には日替わり部分はほとんどなく、全体を通して「献げる」歌が歌われる。

音楽要素が最も多彩なのは晩課と早課で、さまざまな歌が、調によって異なるさまざまな旋律のタイプで、さまざまな歌い方のスタイルによって歌われる。

²² 訳注: 聖堂全体、または宝座(Altar)、イコン、会衆などに向かって振り香炉を振る動作。輔祭または司祭が行う。

²³ 訳注: 参照 注10

²⁴ 正教会の暦と奉神礼を規定する八つの調(希 ἵχου, 露 гласы) 第1章、八調のシステム参照

²⁵ 正教会の暦と奉神礼を規定する八つの調(希 ἵχου, 露 гласы) 第1章、八調のシステム参照

²⁶ 訳注: 西方教会のミサ、聖餐式にあたる聖体礼儀は、前半部分、聖書の読みを中心とした「啓蒙礼儀」、後半部分、パンとぶどう酒を捧げ、主のお体と血として頂く「信者の礼儀」に分けられる。

3. 歌い方のスタイル

礼拝の構造と歌われる（唱えられる）テキストの奉神礼的機能によって、歌い方が決定される。原則的に、歌い方のスタイルは全正教会共通で、また幾つかは西方教会にも共通しており古い起源が推測される。歌い方のスタイルから音楽形式が生じ、礼拝の音楽形式が決定される。ティピコン（礼拝規則書）の指示に従って、礼拝上特定の歌の位置が決められている。時代や地域によって幾分相違はあるが原則は変わらない。

奉神礼のテキスト(祈祷文)の実施方法は、大きく二つのスタイルに分けることができる。一つはソロが歌う、二つめは複数人数の聖歌隊が歌う。ソロは、司祭、輔祭、誦經者、聖歌者(カンター)が一人で唱える（歌う）もので、聖詠の読み、エクフォネシス（連祷、聖書の読み）などが含まれる。これらは複数で行うことはできない。本来聖歌隊が歌うべきところを、やむをえず一人で歌う場合はここに含まれない。

一人で行う聖詠唱とエクフォネシスはさらに三つに分類できる。

- ① 短い祈りあるいは祈願の高声、通常は1つあるいはごく少数の短いフレーズかセンテンスからなる。連祷の祈願、連祷の終わりの司祭による高声。
- ② 聖詠唱とエクフォネシスの境界線上のチャントのような誦読。
- ③ 聖書の読みなどの厳粛な読み。（西方教会では *lectio sollemnis* と呼ばれる）

複数で行うもの、すなわち「聖歌隊が歌う」ものは、次の5つのスタイルに分類される。どのスタイルで実施するかはティピコン（礼拝規則書）に指示される。

(1) アンティフォン形式

2つの聖歌隊がイコノスタス²⁷前の左右（クリロス）に立って、交互に歌う。右聖歌隊が聖歌や聖詠の句全体を歌い、左聖歌隊が次を歌う。両方が一緒に歌うこともある。もともとスティヒラや聖詠など、異なる句が次々と連なる歌に用いられた。大頌栄 (Great Doxology)

²⁷ 訳注：聖堂正面のイコンのかけられた障壁で、至聖所と聖所を区切る。中央と両脇に門がある。その両側の高くなった所に聖歌隊が立つ。

のような長い歌をいくつか区切って左右交互に歌うこともある²⁸。

(2) エピフォン、ヒポフォン形式（冠詞・附唱形式）

聖詠の各句に、「序唱」として同じ歌や句を「^{リフレイン}繰り返し」で添える歌い方。エピフォンは句に先行するリフレイン、ヒポフォンは後に添えるリフレインである。

〔訳注〕たとえば、早課の主日カノンでは、冠詞「主や光荣は爾の聖なる復活に帰す」をイルモス以外の各讃詞に添える。118 聖詠誦読の後に5つの^{トロバリ}トロバリに「主や爾は崇め讃めらる」を添えて歌う。

このスタイルはさらにふたつに分けられる。

(a) 誦経者が一人で聖詠の句を読み、句ごとに聖歌隊が同じリフレインを繰り返す。左右どちらかの聖歌隊が続けて歌う場合もあるが、両聖歌隊が交互に同じリフレインを歌うこともある²⁹。

(b) 句とリフレインの両方を聖歌隊が音楽づけして歌う。ひとつの聖歌隊が歌う場合もあり、両聖歌隊が交互に歌うこともある³⁰。

(3) 応答形式（レスポンソリアル）

ふたつのバリエーション。

(a) 司祷者や輔祭の祈願や高声のあとに聖歌隊が与えられたテキストを繰り返して歌って答える。聖歌隊の左右どちらかが歌う場合、両隊が揃って歌う場合もあるが、会衆全体が一緒に歌うこともできる。たとえば連祷など。祈願が唱えられるたびに「主、憐れめよ」

²⁸ 二つの詠隊がアンティフォン形式で歌うという原則は今日（1960年代当時）ではあまり実践されていない。現在はひとつの詠隊が歌うことが多い。しかし1917年以前、モスクワや他のロシアの他の都市の教区ではアンティフォンスタイルで歌われていた。ギリシアでは、今でも実践されており、歌い手が一人ずつであっても、一人が教会の右に立ち、もう一人が左に立ってアンティフォンで交互に歌う。

²⁹ 〔訳注〕たとえば祭日経を見ると、主宰の祭日の第3アンティフォンはこの形式で歌うように指示されています。誦経者が聖詠の句を唱え、聖歌隊は祭日のトロバリを繰り返します。

³⁰ 〔訳注〕たとえば、早課の^{エフロジタリア}ポリエレイ後の「復活の讃詞」。リフレイン「主や爾は崇め讃めらる」を添えて、5つの「復活の讃詞」が歌われる

「主、賜えよ」などを応えて歌う。

(b) 誦経者（ソロ）が聖詠の句をいくつか読み、聖歌隊はその第1句を繰り返して歌う。左右聖歌隊は交互に歌い、最後に誦経者が冒頭第1句の前半を唱え、後半を聖歌隊が答えて歌う。たとえばポロキメン。

(4) カノナルフ（カノナルク）形式

ロシアの修道院で広く行われたスタイルで修道院聖歌の特徴である。前述の応答形式と混同されがちであるが異なる形式である。カノナルフは劇場のプロンプターの役割（舞台のソデで役者に小声で台詞を教える人）に類似する³¹。

カノナルフは歌の歌詞をフレーズごとに同じ音の高さで一本調子に唱え、それを聞いて聖歌隊はその歌詞を音楽的に歌う。

カノナルフだけが祈祷書を持って、残りの歌い手に台詞（歌詞のテキスト）を伝える。こうすれば大勢の歌い手が祈祷書を持たずに歌うことができる。もともとは、スティヒラののように歌詞が次々と変化する歌に用いられたが、今では大半の大聖堂や教区教会では熟練した聖歌隊が楽譜を見て歌うので、用いられなくなった。しかし聖歌への会衆参加を考えると、カノナルフ形式は再評価されるべきだろう³²。

(5) 聖歌隊が通して全部歌うスタイル

聖歌隊が最初から最後まで途切れずに歌う形。聖体礼儀の「ヘルビムの歌」、「信者の礼儀」以降の大半、晩課早課の常に変わらない歌（「聖にして福たる」）や大祭のある種の歌、儀式的な動作に伴って歌われる聖歌など。

どういうスタイルで実施するかは、古い時代から今日まで厳密に規定されてきた。しかし

³¹ 参照：Jacobus Goarの討論*Euchologion sive rituale Graecorum* (Venice, 1970; reprint ed, Graz: Akademische Druck und Verlagsanstalt, 1960) p. 26

³² 〔訳注〕※聖セルギイ至聖三者修道院の晩課では、カノナルフ形式が実施されていた。カノナルフ役の輔祭が左右聖歌隊の間を行き来し、各スティヒラを先行して「まっすぐ」に唱え、続いて聖歌隊が同じ歌詞を歌う。聖歌隊が歌っている間に輔祭は反対側の聖歌隊の前に異動し、歌が終わるとただちに次の句を唱え、聖歌隊が続く。左右の動きがダイナミックな聖歌を作っていた。

古いティピコンに記載された規則の中には数百年のうちに起こった礼拝音楽の変化にともない形を変えたものもある。順序が移動したものもあり、別のタイプの歌に入れ代わったものもあり、礼拝の形が進化する過程で本来の特徴を失ったものもある。

たとえばビザンティンの大聖堂や教区教会では、もともとハギア・ソフィア大聖堂の式順に範をとった礼拝の形「歌課(choral office) (ἀσματική ἀκολουθία / песенное последование)³³」が広く行われていたが、歌課は次第に廃れ、すべての教会が修道院の規定に従う礼拝を行うようになった。修道院の規定は、大きく分けてコンスタンティノーブルのストゥディオス修道院のティピコン（礼拝規定、礼拝上の規定を含んだ修道院生活のきまり）³⁴とエルサレムの聖サワ修道院がある。ロシアでは最初はストディオス修道院のティピコンを用いていたが、後に聖サワの規定を導入し、今日に至るまでロシアの修道院、大聖堂、教区教会では聖サワのティピコンに従う³⁵。

新しい歌やスタイルが導入されたり、古いものが消滅したり、礼拝の形が発展していく中で聖歌を組み合わせる新しい方法が作られ、あるいは礼拝音楽そのものが変化して、歌詞や音楽、調（エコス・グラス）の形式が変わったものもあるが、礼拝における音楽実施の根底にある原則は変わらない。

4. 聖歌のタイプ

次に、スティヒラ、トロパリといった聖歌の主な名称を解説する。奉神礼学やビザンティン奉神礼詩学などの分野に入れるべきかもしれないが、聖歌のタイプと基本的な形を述べる³⁶。聖歌の名称は礼拝の式順の枠組み上どこで歌われるか、音楽的にどんな体裁をとるかな

³³ M. Lisitsyn *Первоначальный славяно-русский типикон* 『最初のスラブ・ロシアのティピコン』 (St. Petersburg: 1922) p. 24 et passim; Vasilii Metallov, *Богослуженное пение русскй церкви в период домонгольский* 『モンゴル支配以前のロシアの教会の奉神礼の聖歌』 (Moscow, 1912)

³⁴ 訳注：第2章参照

³⁵ 訳注：ギリシア系教会では今もストディオス修道院のティピコンが用いられる。ロシアではニーコンの改革の時、ベネツィアで出版されたティピコンが導入され採用された。主な違いは徹夜祷の実施、聖体礼儀のアンティフォンの形である。

³⁶ Lazar Mirkovic, *Православна литургика или наука о богослужению источне церкви* 『正教

どに由来する。

聖歌の名称の由来：

1. 祈祷文のテキストの詩的、音楽的形式による名称
(例：トロパリ、スティヒラ)
2. 礼拝の式順の枠の中で、占める位置による名称
(例：発放トロパリ、ポリエレイ)
3. 実施のスタイルによる名称
(例：アンティフォン)
4. 歌うときの歌い手（会衆）の立つ位置や姿勢による名称
(例：セダレン、カタワシャ)

聖歌のタイプや名称の付け方には明確な境界がなく同じ歌が二様の名前をもつことがある。たとえば、あるところではトロパリ（讃詞）と書かれ、別のところではセダレン（坐誦讃詞）、またはアンティフォンと呼ばれることもある。名前が変わることで音楽的な形が変わることもあれば変わらない場合もある。

次回から個々の名称を解説する。

聖歌の名称の大半はギリシア語起源である。ここでは日本語、原語のギリシア語の単数複数、教会スラブ語の単数複数を示す。

1. スティヒラ（讃頌） τό στιχερόν, τά στιχηρά στιхира, стихирьы

スティヒラはさまざまな内容や長さをもつ詩の節の集合体で、各節は通常 8 行から 12 行からなり、対応する旋律行数に合わせて作られている。各スティヒラは、聖詠（詩篇）の句の間に挿入され、聖詠の句とスティヒラを交互に歌われる。聖詠（詩篇）の句が先に唱えられ（歌われ）、それに続いてスティヒラ 1 節が歌われる。例外的にスティヒラのあとに句がつくものもある³⁷。2つの聖歌隊が立って交互に歌う場合は、一方の聖歌隊が専ら聖詠の句を歌い、もう一方がスティヒラを歌う。ティピコンの指示で、あるスティヒラを繰り返す場合

会の奉神礼またはの奉神礼に関する研究』 Vol.1(1919;reprint ed.Belgrade,1965 pp.219-239)

³⁷ 訳注：挿句のスティヒラ。スティヒラを読んでから、句を読む。

は、反対側の聖歌隊が同じスティヒラを繰り返して歌う。

スティヒラではしばしば、カノナルフが立つことがあるが、その場合はカノナルフが句の前半を歌い、続けて句の後半を聖歌隊が歌い、応答唱（レスポンソリアル）の形を取る。スティヒラに先行する聖詠句は、教会スラブ語でザピエフ（запиев, 複数形 запиевы）と呼ばれる。途中であるティヒラの調（グラス）が変化する場合、カノナルフはザピエフの前に「〇〇調の調べ〜」と調の変化を知らせ、新しい調で歌い出し、続くスティヒラのイントネーション（抑揚）を提示する。

スティヒラは大きく7種類に分類することができる。晩課の「主や、爾によぶ」のスティヒラ、挿句のスティヒラ、「凡そ呼吸ある者」（讃揚）のスティヒラ、リティヤのスティヒラ、真福詞のスティヒラ、単独で用いられるスティヒラ、福音スティヒラである。順に解説する。

（1）「主や、爾に^よ顫ぶ」のスティヒラ

στιχηρὰ εἰς τὸ Κύριε ἐκέραξα; стихиры на господи возвахъ

晩課の聖詠、第140、141、129、116 聖詠³⁸（詩篇141、142、130、117）の中に織り込まれて歌われる。大きな祭りの日で、ティピコンに「主や、爾に^よ顫ぶ」に10スティヒラ（10句立てて）と指示されていれば、第141聖詠の第8句（「我が霊を獄より…」）のあとからスティヒラを1つずつ挿入する。8スティヒラ（8句立てて）の場合は第129聖詠の第1句（主や、我深き處より爾によぶ。主や、我が声を聴き給へ）のあとから、6スティヒラの場合は第129聖詠の第3句（主や爾若し不法を糾さば、主よ孰か能く立たん…）のあとから始めます³⁹。

小晩課は一部の修道院でしか行われていない。この場合は4スティヒラのみで、この場合は第116聖詠の第5句（我が霊主を待つこと、番人の旦を待ち…）のあとから始める。⁴⁰

（2）スティヒラ・アポスティカ：挿句^{くづけ}のスティヒラ

³⁸ 英訳注：（ ）内の数字はプロテスタント教会の用いるヘブライ聖書に従った番号（聖書協会の訳など）。正教会では七十人訳（ギリシア語）を用いる。以後は七十人訳の番号のみを記載する。

³⁹ 晩課の聖入が行われるとき最後のスティヒラが歌われる。詠隊が二つある場合は最後の4聖詠は両詠隊が教会の中央に集合して歌う。

⁴⁰ 訳注：時課経P183参照。日本語の八調経ではスティヒラの句も記載されている。

στιχηρὰ ἀπὸ στίχους, στιχηρα εἰς τὰ στίχους; стихиры стиховны, стихиры на стиховнехъ

晩課の後半、聖入のあとに歌われ、通常は4スティヒラのみである。「主や、爾に顛ぶ」のスティヒラでは聖詠の句が先行し、続いてスティヒラが歌われるが、挿句のスティヒラではスティヒラが先に歌われ、続いて聖詠の句が歌われる〔句が後という意味でアポ・スティカ〕。さらに「主や、爾に顛ぶ」のスティヒラの場合、付随して読まれる句は常に同じであるが、挿句のスティヒラの句は週の曜日や祭日によって変わる。平日の早課でも挿句のスティヒラが行われるが、第89聖詠の第15句（主よ、夙に爾の憐を以て我等に飽かしめよ）から17句の間に挿入される。

（3）讃揚のスティヒラ：讃揚歌

στιχηρὰ εἰς τοὺς Αἵνους; стихиры на хвалителхъ ⁴¹

このスティヒラは日曜と祭日の早課にのみに歌われる。「凡そ呼吸ある者」（または「天より主を讃め揚げよ」）で始まる第148、149、150聖詠の讃揚の聖詠の最後に挿入される。6スティヒラとあれば第149聖詠の9句め（「彼等の爲に記されし審判を行はん爲なり、斯の榮は其悉くの聖人に在り」）からスティヒラを挿入し、4スティヒラと指定されれば第150聖詠の第2句（「鼓と舞とを以て彼を讃め揚げよ、絃と簫とを以て彼を讃め揚げよ」）から挿入する。

4）リティヤのスティヒラ

στιχηρὰ εἰς τὴν λιτήν; стихиры на лититии

祭日の晩課でリティヤの前に歌われるスティヒラである。今まで紹介したスティヒラと異なり、聖詠の句を含まない。このとき聖職者は至聖所から啓蒙所に出る。修道院によっては十字行を行う（教会の回りを行進する）。

（5）真福詞のスティヒラ

μακαρισμοί; стихиры блаженны

主日聖体礼儀で第3アンティフォンを構成する特別のスティヒラ⁴²である。『真福九端』す

⁴¹ ギリシア語ではスティヒラの最初の句「凡そ呼吸ある者」 Πᾶσα πνοὴ αἰεσάτο τὸν Κύριο νの冒頭をとってπασαπνοάρια と呼ぶ。

なわち山上の垂訓 (マタイ 5:2-12) の句の間に挿入される。八調経を見ると、各調 (グラス) 9 連のスティヒラが記されている。

いままで紹介したスティヒラでは、最終節のスティヒラには「光荣は父と子と聖神に帰す、今も何時も世世に、アミン」(小頌栄; Δόξα καὶ νῦν; слава и ныне)が先行する。これがさらに分割されて「光荣は…」に続いて最後から 2 番目のスティヒラ、「今も…」の後に最後のスティヒラ (通常生神女に関するもの) が続くこともある。祈祷書には「光荣は」(Δόξα, слава)「今も」(καὶ νῦν, и ныне)という省略形で記載されている。

(6) このほかに単立のスティヒラ、あるいは聖詠と組み合わせられないもの、特定の聖詠に続いて歌われるスティヒラがある。例えば祭日の早課で、第 50 聖詠の後に続くスティヒラである。

ここに含まれるスティヒラは特別の場合に設定され、詞の内容から名前がつけられた。生神女ドグマティク (θεοτοκίον δογματικόν; богородитень догматикъ)、復活スティヒラ (復活を讃美するスティヒラ ἀναστάσιμον; воскресень)、生神女讃詞⁴³ (生神女を讃美するスティヒラ θεοτοκίον; богородитень)、十字架生神女讃詞 (十字架の下にある生神女を讃美するスティヒラ σταυροθεοτοκίον; крестобогородитень)、十字架復活讃詞 (十字架と復活を記憶するスティヒラ σταυροἀναστάσιμον; крестовоскресень)、致命者讃詞⁴⁴ (一人あるいは複数の致命者を記憶するスティヒラ μαρτυρικόν; мучениченъ)、至聖三者讃詞 (至聖三者を讃美するスティヒラ τριαδικόν; троичен)、致命者讃詞 (永眠者を讃美するスティヒラ, νεκρώσιμα; мертва или покойна) などがある。

(7) 最後にもうひとつ重要な 11 セットのスティヒラがある。早課の福音スティヒラ* (στιχηρὰ ἐωθινά; стихтры евангельския) で、主日早課の 11 の復活福音の読みの内容と対応する。このスティヒラは福音の読みと連動して、年間通して繰り返される 11 週の周期を形作っている。11 個の福音スティヒラは 8 調のどれかで歌われる。第 1 の福音スティヒラ

⁴² 訳注: 八調経参照。日本ではスティヒラは読まれず、真福九端のみを歌う。

⁴³ 訳注: 通常トロパリを讃詞と訳すが、個々のスティヒラに〇〇讃詞の名がつくこともある。

⁴⁴ 訳注: 殉教者

から第8のスティヒラ⁴⁵には1から8調が順次あてはめられ、9、10、11番目のスティヒラにはそれぞれ5、6、8調で歌われる。通常主日早課では、このスティヒラは讃揚のスティヒラ(凡そ呼吸あるもの)の一部として「光栄は」のあとに歌われる。古いチャントの聖歌集⁴⁶を見ると、このスティヒラには格別豊かで華やかなメロディがつけられている。

スティヒラは聖歌学上でも奉神礼学上でも重要で、その日のメインテーマ、新約聖書中のできごとや聖人伝などを伝え、参拝者の心をその方向に向かわせます。ときおりメリスマ的な動きが含まれるが、大部分はシラビック¹あるいはネウマティックな比較的シンプルなメロディで歌われ、音楽とテキストは固く結びついている。

ある種のスティヒラでは、最後のスティヒラはドクサスティコン (δοξαστικόν; славникъ) と呼ばれる。「光栄は(ドクサ)」(Δόξα καὶ νῦν; слава и ныне)の後に歌われるからである。平日や中小祭日にくらべて、大祭にはより華やかなメロディで歌われる⁴⁷。

2. トロパリ ; 讃詞

τὸ τροπάριον; тропари

トロパリは単節(stanza)の短い歌で、その日あるいはその祈祷のテーマを要約する⁴⁸。

⁴⁵ 訳注：八調経巻末、「主日の差遣詞及び早課の自調詞即福音の讃頌」。差遣詞(エクサボスティラリー)も11の復活福音と対応している。

⁴⁶ 訳注：ズナメニイなどの西洋音楽の導入以前の伝統的な単旋律聖歌を集めた本。もともとは無譜表ネウマを用いて書かれたが、17世紀以降五線譜(四角音符)に書き写されたものもある。第4章参照。

⁴⁷ スティヒラはもともとスティヘラリーオン(Στιχηράριον; стихирарь)という本に納められていたが、やがて、祈祷の順序に従って再編成され、他の歌(トロパリ、カノン)と一緒に、八調経、月課経、三歌経などに納められた。

⁴⁸ Goar, op. cit. p. 26ではトロパリに以下のような定義付けをしている。"Vox generica est, et cunctis canticis in Ecclesia Graeca receptis, communis: Modulum ubique interpretamur: et alibi rationem reddimus Quoad sui compositionem Latinis Antiphonis similis est, quamvis Antiphonam ulla ratione interpretari, nequeamus. "

(例) 主の降誕のトロパリ (4 調)

ハリストス我が神よ、爾の降誕は世界に智慧の光を照らせり、
此れに由りて星に勤むる者は星に教えられて、
爾義の日を拝み、爾上よりの東を覚れり、
主よ、光栄は爾に帰す。

(例) 復活祭のトロパリ

ハリストス死より復活し、
死を以て死を滅ぼし、
墓に在る者に生命を賜えり。

トロパリは一日の礼拝サイクルの課 (office) ⁴⁹の中で、繰り返して歌われ、読まれる。早課の場合のように、同じ課の中で繰り返されることもある。晩課では終了間際の発放詞の直前に歌われる (発放讃詞、アポリティキオン)。早課では冒頭「主は神なり」の後と終わりの大頌栄後に歌われる。聖体礼儀では小聖入の後に歌われ、主の大祭では第3アンティフォン⁵⁰として、聖詠の句と交互にトロパリを繰り返す。

スティヒラ同様トロパリも聖詠の句に挿入して歌われるが、スティヒラの場合は次々と異なる歌が歌われるのに対し、第3アンティフォンでトロパリを歌う場合は、聖詠の句と交互に同じトロパリを繰り返す。

逆に、同じ聖詠の句を繰り返し、異なるトロパリを歌うこともある。たとえば、主日早課と死者のための早課で歌われる「復活のトロパリ」(エフロギタリア) である。118 聖詠 (第17 カフィズマ・ネポロチニ) の誦読が終わった後、第118 聖詠の第12 句「主よ、爾は崇め讃めらる、爾の律を我に訓え給え」を冠詞として付して⁵¹五個のトロパリを歌う。

まれに前述のスティヒラ(4. リティヤのスティヒラ)同様、祈祷書にトロパリと表示され

⁴⁹ カトリックの聖務日課にあたる。

⁵⁰ 主の大祭日とは主の降誕祭、神現祭、聖枝祭、復活祭、昇天祭、五旬祭、主の変容祭、十字架挙栄祭。訳注：日本では聖詠の句は省略されて、トロパリののみが歌われることが多い。

⁵¹ ギリシア語でΑῶμοι。スラブ語непорочны。ラテン語ではBeati immaculai、ギリシア語で第118聖詠第12句「主よ、爾は崇め讃めらる」がεὐλογητὸς εἰ Κύριεで始まることからこれらのトロパリをεὐλογιτάρια と呼ぶ。

た複数のトロパリが、聖詠の句をはさみずにつけて歌われることがある。例としては神現祭の「水の祝福」へ向かう行進の歌、小聖水式の歌などである。こういう場合、トロパリとスティヒラの区別は曖昧で、スティヒラ的な性格を持ったトロパリといえる。(このほか例外的なトロパリとして、カノンの歌頌中のトロパリがある。後述)

トロパリと記された同じ歌が、前後関係や祈祷の式順によって別の箇所では別の名前で示されることもある。たとえばフォマの主日のトロパリ⁵²「ハリストス主よ、墓は封ぜられて……(7調)」は、7調主日早課では、第2カフィズマ後のセダレン7調と記載されており⁵³、他の箇所ではトロパリと記される。

トロパリは歌の形式によるつけられた名称で、セダレンは祈祷の式順上の位置、またその時の会衆の姿勢から名付けられた名称である。セダレンとは「座る」の意味である⁵⁴。セダレンとは、早課のカフィズマの後とカノンの第3歌頌のあとで歌われるトロパリと定義づけることができる。

内容から分類すると、生神女讃詞、十字架生神女讃詞、致命者讃詞などがあり、ドグマティクを除けばスティヒラ(6)の種類と同じ性格を持つ。

晩課の終わりに歌われるその日のトロパリは発放讃詞(*dismissal troparion*; ἀπολυτίκιον; отпустителенъ)または退出のトロパリと呼ばれ、特別に重要視される。

記憶すべき出来事や聖人の記憶が複数重なった場合は、複数のトロパリを組み合わせる歌う。

トロパリの音楽付けはおおむねシラビックである⁵⁵。

3. カノン(規程)

⁵² 復活祭後第一の主日。聖使徒フォマ(トマス)を記念する日。

⁵³ 英訳註：ギリシア語ではセダレンを*kathisma*(κάθισμα)と呼ぶ。スラブ語では*kathisma*は聖詠の20区分を意味する。ギリシア語ではこの20区分は*στιχολογία*と呼ぶ。この論文はロシア聖歌の研究なのであるラブ語の用語法を取った。

⁵⁴ E.g. *Cantacarium Mosquense* (Copenhagen: Monumenta Musicae Byzantinae, 1960). p.168v, 今の月課経(ミネヤ)では9月14日の早課の第2カフィズマの後にあるセダレンをトロパリと名付けている。

⁵⁵ 古い時代、ロシアではトロパリは誦されて最後のフレーズだけが歌われていた。そのため、古代ロシアの祈祷書では最後のフレーズだけに音楽表示が付いていた。

カノンは複数の歌頌（オード、ὠδή; песнь : 複 ὠδαί; песни）の複合詩である。4 から 6 ほどのトロパリ（短い歌）を含む歌頌が 9 つ集まって構成され、旧約聖書の預言の歌がベースになっている。各歌頌のテーマと関連する聖書の箇所は次の通りである。

第 1 歌頌	モイセイ（モーゼ）の歌：	エジプトを出ずる記（出エジプト）15:1～9
第 2 歌頌	モイセイの歌：	申命記 32:1～43
第 3 歌頌	アンナ（ハンナ）の祈り：	列王記 I[サミュエル I] 2:1～10
第 4 歌頌	アワクムの祈り：	アワクムの預言書（ハバクク）3:1～19
第 5 歌頌	イサイヤの祈り：	イサイヤの預言書（イザヤ）26:9～20
第 6 歌頌	イオナの祈り：	イオナの預言書（ヨナ）2:3～10
第 7 歌頌	三人の少者の祈り：	ダニイルの預言書（ダニエル）3:36～56
第 8 歌頌	三人の少者の祈り：	ダニイルの預言書（ダニエル）3:57～88
第 9 歌頌	生神女の歌：	ルカ 1:46～55
	ザハリア（ザカリヤ）の祈り：	ルカ 1:68～79

これらの旧約歌頌はユダヤ教の時代から聖詠同様に祈りの中で歌われており、古い『聖詠経』Psaltery のなかにはこれらの旧約歌頌を含むものもある。カノンは旧約の歌の間に新しく作られたトロパリを挟み込んで歌われたが、今では各トロパリの前に「主や光栄は爾の聖なる復活に帰す」などの短い冠詞をつけるだけになった。しかし大斎中の平日の祈りには古い実施方法が残っている⁵⁶。

各歌頌の最初の歌(スタンツァ)は特別にイルモス (είρμός; ирмосъ または связка) と呼ばれる。イルモスとは『結ぶ』の意味で、各歌頌を「結ぶ」、旧約のテーマと新約のテーマを「結ぶ」役目を顕す。ギリシア語原典の詩型を調べると、イルモスとそれに続くトロパリはシラブル（音節）の数、アクセントの位置が一致しており、たやすく同じメロディにのせて歌うことができる。ギリシアでは今でもすべてのトロパリを同じメロディの繰り返しで歌うが、ロシアや日本の教会では冒頭のイルモスだけを歌いトロパリは読むのが一般的である。正教会では翻訳するとき意味の正確さ重視したために、同じ詩型を保つのは困難だったからである。

⁵⁶ 『連接歌集』P273、日本正教会

(例) 五旬祭のカノン 7 調⁵⁷

イルモス

- | | |
|------------------------------|----------|
| 1. Ποντω | 2 音節 |
| 2. Ἐκάλυψε φαραὼ σὺν ἄρμασιν | 11 音節 |
| 3. Ὁ συνίβων πολέμους | 7 音節 |
| 4. Ἐν ὑψηλῷ Βραχίονι | 7 (8) 音節 |
| 5. Ὡς ἄσσωμεν αὐτῷ | 5 音節 |
| 6. Ὅτι δεδόξασται. | 6 音節 |

第 1 トロパリ

- | | |
|-------------------------------------|-------|
| 1. Ὡς ἔργω | 2 音節 |
| 2. Ὡς πάλαι τοῖς Μαθηταῖς ἐπυγγείλω | 11 音節 |
| 3. Τὸ Παράκλυτον Πνεῦμα υεῦμ | 7 音節 |
| 4. Ἐξαποστείλας Χριστὲ | 7 音節 |
| 5. Ὡς ἔλαμψας τὸ φως | 5 音節 |
| 6. Κόσμω φιλάνθρωπε | 6 音節 |

第 2 トロパリ

- | | |
|---------------------------------------|-------|
| 1. Νόμω | 2 音節 |
| 2. Τὸ πάλαι προκηρυχθέν καὶ προφήταις | 11 音節 |
| 3. Ἐπληρώθη· τοῦ θείου | 7 音節 |
| 4. Πνεύματος σήμερον | 7 音節 |
| 5. Πᾶσι γὰρ πιστοῖς | 5 音節 |
| 6. Χάρις ἐκκέχυται | 6 音節 |

この例からわかるように、歌頌のトロパリ各行の音節数はそれぞれ 2、11、7、7(8)、7(6)、5、6 音節で、ほぼ正確にイルモスと一致し、主なアクセントのパターンも一致する。そのため、イルモスのメロディをそのままトロパリに流用できる。しかしながらスラ

⁵⁷ 8 世紀のマイウム (マユミ) の主教コスマの作

ブ語や他の言語に翻訳した場合、音節数や、特にアクセントのパターンは必然的にくずれイルモスとトロパリの間の一致は失われる。以下に例をしめす⁵⁸。

同じイルモス（スラブ語）

1. Понтомъ	2 音節
2. Покры фараона съ колесницами	11 音節
3. Сокрущаяй брани	6 音節
4. Мышцею високою	7 音節
5. Поимъ ему	11 音節
6. Яко прославися	6 音節

第1トロパリ

1. Деломъ	2 音節
2. Якоже древле учуникомъ обещал еси	14 音節
3. Утешителя духа	7 音節
4. Пославый Христе	5（6）音節

⁵⁸ 1 3世紀のギリシアの写本、Codex Coislin 220,p.182r(パリの Bibliotheque National で発見された)とノブゴロドのイルモロギオン（Erwin Loschmieder, Die ältesten Novgoroder Hirmologien-Fragmente,I,[Munich:1952]p.218）では同じ箇所では別の分け方をしている。

1.Πόντω ἐκάλυψε	6 音節
2.φαραῶ συν ἄρμασιον	7 音節
3. Ὁ συντρίβων πολέμου	7 音節
4. Τῇ κραταῖᾳ δυνάμει Χριστὸς	9 音節
5. Ἀσωμεν αὐτῷ ὅτι δεδόξασται.	11 音節
1. Въ понте покоры	5 音節
2. фараона со оружиемъ	10 音節
3. Съкрущаи брани	7 音節
4. Высокою мышцею	8 音節
5. Поимъ иеому иако прославися	11 音節

当時はスラブ語のテキストで半母音の ъ, ь は1音節と数えられネウマ記号が付され、1音節として歌われていた。

- | | |
|------------------------|------|
| 5. Возсияль еси миру | 7 音節 |
| 6. Светъ человеколюбте | 7 音節 |

第2トロパリ

- | | |
|-----------------------------------|-------|
| 1. Закономъ | 3 音節 |
| 2. Древле проповеданное и пророки | 12 音節 |
| 3. Исполнися: божественнаго бо | 10 音節 |
| 4. Духа днесъ | 3 音節 |
| 5. Всемъ вернымъ | 3 音節 |
| 6. Благодать излиися | 7 音節 |

ギリシア語と教会スラブ語訳の間のみならず、スラブ語のイルモスとそれに続くトロパリ間にも音節数とアクセントパターンの不一致が見られる。

カノンの9歌頌のうち、現行では第2歌頌は通常省略される。第2歌頌は申命記のモイセイの歌をベースにしているが、そのあまりに厳格で陰鬱な内容が主日や祭日の祝祭的な雰囲気と合わなかったために省略されるようになったと言われる。しかし悔い改めを促す大斎中のカノンには第2歌頌が含まれる。火曜日早課、大斎第一週の晩堂大課と第五週の木曜日早課で歌われる「クリトの聖アンドレイの痛悔の大カノン」には第2歌頌が含まれる⁵⁹。

9つ(または8)の歌頌を含む完全なカノンのほかに、部分的なカノンがある。降誕祭前日、神現祭前日大斎平日などに行われる。ディオディオオン (διώδιον; двупеснейъ) は第8歌頌と第9歌頌の2歌頌のみ、トリオディオオン (триώδιον; трипеснейъ) は3つの歌頌で構成されるが、この場合も第8歌頌と第9歌頌は常に含まれ、週の各曜日によってもう一つの歌頌が加わる。つまり第1歌頌は月曜日、第2歌頌は火曜日、第3歌頌は水曜日、第4歌頌は木曜日、第5歌頌は金曜日に行われる。第6、第7歌頌は土曜日に行われ、第8歌頌第9歌頌と共にテトラオディオオン (тетраώδιον; четвезщпеснейъ) となる。部分カノンは、全歌頌を含むその日の聖人などのカノンに組み合わせて実施される。完全な形のカノンでも部分カノンでも様々な調のカノンが組み合わされある調から他の調へと常に変化が起こり音楽的に多

⁵⁹ 訳注: 大斎中火曜日トリオディオオンには第2歌頌がある。そのほかにも大斎準備週間中の土曜日、死者の記憶日である断肉週と乾酪週の土曜日、復活祭後第7番目の土曜日(五旬祭の前の土曜日)にも第2歌頌が歌われる。

彩な様相を表す⁶⁰。

カノンは早課の中程に位置する。9つ（または8つ）の歌頌は3つのグループにまとめられ、小連祷と短い詩（セダレン、イパコイ、コンダクとイコス）が挿入される。第1グループは第1、（第2）、第3歌頌まで、第2グループには第4、第5、第6歌頌、第3グループには第7、第8、第9歌頌である。第9歌頌の前には生神女の歌：「我が霊は主を崇め....(ルカ 1:46-55)」(マニフィカト)が挿入され、「ヘルビムより尊く、セラフィムに並びなく栄え....」という附唱（リフレイン）をつけて歌われる。

記憶される祭の大きさによるが、各歌頌や歌頌グループの最後に、最初に歌ったイルモスをもう一度歌って一区切りとする。このイルモスは左右両聖歌隊が聖堂中央に集まって歌うため、カタワシャ（共に頌う歌）と呼ばれる（9.カタワシャ参照）⁶¹。

その日に記憶される祭や聖人によって、複数のカノンを組み合わせて行い。たとえば、ある日曜日に、その週の調（エコス・グラス）の復活のカノンと、聖人のカノンの生神女のカノンを組み合わせるとする。復活のカノンの第1歌頌、聖人のカノンの第1歌頌、生神女のカノンの第一歌頌と言った具合に順に歌い、続けて次の歌頌も同じように行い。大斎の平日にカノンを組み合わせる規則は特に複雑である。

現存する古い祈祷書や資料を調べると、もともとイルモスやトロパリは旧約歌頌の句と交互に歌われていたことがわかる。今でも大斎時には旧約歌頌と合わせて歌う（「歌頌を歌う」と表示される）⁶²。しかし大斎以外の場合おおむね旧約歌頌は歌わず代わりに短いリフレイ

⁶⁰ [訳注] 日本では複数のカノンを組み合わせて行うことは少ないが、祈祷書通りに行えば、ある主日には歌頌ごとに八調経から「復活のカノン」「十字架のカノン」「生神女のカノン」さらにその日の「聖人のカノン」が月課経から順に歌われる。

⁶¹ 参照: Typikon, chap. 19, p/33

[訳注] たとえば復活祭期では復活祭のイルモスをカタワシャとして最後に歌う。日本では大きく省略して行っているので、カタワシャとしてではなく、五旬経のイルモスの代わりに復活祭のイルモスを歌うが、その日のカノンのイルモスとトロパリを順に歌い(読み)、最後のカノンの終結にカタワシャとして復活祭のイルモスを歌うのが本来の形。

⁶² 訳注: 大斎のカノンの実施の方法は『連接歌集: イルモロギ』の276ページに「大斎に歌頌及規程を誦すべき示定」として記載されており、また、各歌頌の旧約歌頌の句は「諸預言者の歌頌」として列記され、月課経からのカノンと三歌斎経のカノンを組み合わせて行う

ン（エピフォン：冠詞）を加えてトロパリを読む。冠詞は記憶される祭の内容や聖人に従って異なり、たとえば「我等の神や光栄は爾に帰す、光栄は爾に帰す」「克肖なる神父聖ニコライよ、我等の為に神に祈り給え」などである。最後から2番目のトロパリには「光栄は父と子と聖神に帰す」を付け、最後のトロパリには「今も何時も世々に、アミン」をつける。また、今日では各歌頌のイルモスのみが歌われ、他のトロパリはレクト・トノで誦される。復活大祭には、すべてのイルモスとトロパリが歌われる⁶³。

イルモスは「連接歌集イルモロギ（希Εἰρμολόγιον、露 Ирмологий）」に収録される。ギリシア語イルモロギと同時代のロシアの写本とでは編集方法が若干異なり、12～3世紀のギリシア版とロシア版を比べると、ギリシアの写本では、カノンのトロパリが各歌頌順に並んでいるが、ロシアのイルモロギは、すべてのイルモスが八調ごとに分類され、まず1調の第1歌頌のイルモスを列挙され、次は第2歌頌、第3歌頌・・・と続き、それが終わると2調のイルモスと言った具合にまとめられている⁶⁴。

ギリシア教会とロシア教会のイルモロギの収録順の相違の研究から、11～2世紀のロシアの聖歌が単なるビザンティン聖歌の移植だったのか、あるいは古い時代からロシア独自の特徴を持っていたのかを知ることができる⁶⁵。イルモスのメロディはシラビック（1音節1音

ように指示されている。「大斎初週奉事式略」でも、途中、一部省略されているが、旧約歌唱の句の間に三歌斎經の詩句が挿入されている。

⁶³ ギリシアではカノンのトロパリすべてが歌われるが、日本やロシアでは各歌頌のイルモスのみを歌い、他のトロパリは読むのが一般的である。ギリシアでは今日でもイルモスだけでなく全トロパリを歌う。ロシア式の実施方法では通常はイルモスを歌いトロパリは誦し、復活祭のみに全カノンを歌う。17世紀の末までは聖枝祭も全カノンを歌っていた。ピョートル大帝時代（1696-1725在位）に、時折全カノンが歌われていたという史料がある。古代ロシアでは全部が歌われており、いくつかの古代ロシアの奉神礼聖歌本にはイルモスだけでなく続くトロパリにもネウマ表示がなされている。1551年のストグラフ会議の規則1でカノンは歌わず誦するように規定された。）

⁶⁴ 参照：E. Koschmieder, op. cit. Vol. II, (Munich, 1955), pp. 69-71, Milos Velimirovic, *Byzantine Elements in Early Slavic Chant*, Pars principalis (Copenhagen: Monument Musicae Byzantinae, 1960), p. 38ff

⁶⁵ 日本では「連接歌集」は明治42年に出版された。あまり用いられていませんが、イルモス

のシンプルなメロディ) である。

4. コンダク (小讃詞) とイコス (同讃詞)

τὸ κοιτάκιον; КОНДАКЪ / οἶκος; ИКОСЪ

もともと、コンダクはその日の出来事や聖人のテーマを細緻に展開した長い詩であった。カノンが旧約のテーマを基盤とするのに対し、コンダクはとくに旧約と関係なく自由に展開している。元々のコンダクは同じ形式の韻律をもつ節 (スタンツァ) (イコス) が 24 個も連なり、各節の終わりには同じ歌詞のリフレインで終結した⁶⁶。第 1 節はプロエミオン (προοίμιον) あるいはククリオン (κουκούλιον) と呼ばれ同じリフレインがつくが、ほかの節とは韻律構造が異なる。まず第 1 節 (プロエミオン、ククリオン) で詩全体のメインテーマを短く要約する。続くイコスでテーマを次々と展開する。しばしば会話体で歌われた⁶⁷。現在ではコンダクはククリオンと第 1 イコスのみに省略され、かつてのプロエミオン (ククリオン) がコンダクと呼ばれ、第 1 イコスがイコスと呼ばれている⁶⁸。

最古のロシア聖歌写本の場合も、コンダクはすでに縮小されている。例えば、13 世紀の手写本、ヒランダル写本の聖歌集スティヘラリオンには、聖大金曜日の早課には、コンダク (コンダク全体から見るとククリオンのみ) と第 1 イコスのみが記載されている。

今日の祈祷書で、複数のイコスを持つコンダクはごく僅かである。例えば、乾酪の主日はコンダク (ククリオン) に加えて 4 イコスが残っているが、祈祷書では 4 つがひとつのイコスとして記載されている。テーマはアダムスの陥落である。ククリオンと 24 イコスを含む完全なコンダクは司祭埋葬式に残っている。嬰兒埋葬式では 4 イコスのみである。

コンダクがククリオンと第 1 イコスのみに縮小されたのは、カノンの重要さが増したため

の他に聖体礼儀の歌、讃歌とその句、旧約歌頌の句と用い方などが詳しく解説されており、聖歌者にとって有用な資料である。

⁶⁶ [訳注] 降誕祭のコンダクでは、「けだし我等のために永久の神は嬰兒として生れ給へり。」

⁶⁷ 英語版の参照: Marjorie Carpenter, trans., *Kontakia of Romanos Byzantine Melodist* (Columbia, Mo.: Univ. of Missouri Press, 1970, 1973) 訳注: 日本語では、家入敏光訳『ローマノス・メロドスの賛歌』創文社

⁶⁸ *Fragmenta Chiliandarica*, A. Sticherarium, pp. 50v-51r.

と考えられ、9～10世紀にはカノンにその地位を譲った。第6歌頌のあとに名残を残した。かつての大きなコンダクで今でも歌われている唯一の例は大斎第5週の生神女のアカフィストである。これについては後述する。

かつてはソロの歌い手がアンボン⁶⁹に立って壮麗なコンダクを歌いた。ロシアの古い写本を見ると、コンダクのメロディはたいへん^{メリスマ}装飾的で、高度な歌の技術が要求された。であるから、コンダクがたとえユニゾンでも複数人数で歌われたとは考えられない。コンダクの歌手は、コンダクを歌うために特別の服を身につけ、歌の報酬としてお金を受け取ったという記録もある⁷⁰。別の史料には、聖大金曜日のコンダクの最後のリフレインを会衆が歌っていたという記録がある。ソロの歌い手が節の大半を歌い、会衆は各節の最後のリフレインのみを一緒に歌いた。⁷¹

様々なコンダク（ククリオン）はコンダカリ（kontakia; кондакари）と呼ばれる特別の本に納められた。ロシア起源のコンダカリ写本は5種類しか現存していない。これらのコンダカリ写本はスティヒラやイルモスの写本とは全く異なる特別な記号で記載されており（第3章参照）、そのためコンダクが全く異なる歌いかたをしていたと類推される。特殊なコンダカリ記号はまだ完全に解読されていないが、メロディは複雑で装飾的、彩り豊かでダイナミック、高度な声楽的技術を用いて演じられたことがわかる。この記号は古代ロシアのコンダカリでのみ見られることから、ラズモフスキーは、コンダカリ記号（кондакарное знаия）、歌をコンダカリ聖歌（кондакарное пение）と名付けた⁷²。13世紀末になるとコンダカリ聖歌は次第に特徴を失い、記号も使われなくなり忘れ去られた。

◇アカフィストの歌（大斎第5週土曜日、アカフィストのスポタ）

(ὁ Ἀκάθιστος ὕμνος; акафистъ, неседальное пение) ⁷³

⁶⁹ 大聖堂中央の高くなった部分。説教壇。両側から階段で昇った。

⁷⁰ Ivan A.Gardner, *Изображение св.Романа сладкопевца как церковнакн певца*『教会の美しい歌い手、聖ロマンのイメージ』Поавтславная Жизнь(1964)No.10,pp.19-24

⁷¹ 注50参照

⁷² Nikolai D.Uspenskii, *Византийское пение в Киевской Руси*『キエフ・ルーシのビザンティン聖歌』Acten des X Internationalen Byzantinisten-Kongress 1958 (Munich:1960),pp.643-654

⁷³ Egon Wellez, *A History of Byzantine Music and Hymnography*, 2nd ed., (Oxford: Clarendon Press,1962)

アカフィストの歌にはかつてのコンダクの形がそっくり残っている。序唱となるククリオンと短い節と長い節が24個、[12個ずつ]交互に歌われる。現代では短い節がコンダクと呼ばれ、各節の最後にはすべてア rilイヤのリフレインが歌われる。長い節はイコスと呼ばれ、ククリオンの末尾と同じことば（「嫁ならぬ嫁や、慶べ」）がリフレインとして歌われる。

アカフィストの語源は文学上音楽上の詩や歌の形ではなく、この時会衆が「立つ」ことに由来する。ギリシア語のἀκάθιστος、ロシア語の неседальное は字義的には「座らない」の意味で、これを歌うとき会衆は立っていなければならぬ。セダレンは「座る」の意味であるから、その反対語といえる。

「生神女へのアカフィスト」で、アカフィストの中でも最も古く（7世紀）、正規の祈祷書⁷⁴、大斎の第5週の土曜日の早課のなかに4つに分割されて挿入されている。各部はククリオン「生神女や我等」で始まり、続いて3つのコンダクと3つのイコスを歌い、もう一度同じククリオンを歌って終わる。

挿入箇所は(1)聖詠第1カフィズマのあと、(2)第2カフィズマのあと⁷⁵、(3)カノンの第1グループのあと(第3歌頌のあと)、(4)カノンの第6歌頌のあとの四箇所である。(1)(2)(3)は通常セダレン（坐誦讃詞）が行われる位置、(4)は現在の短くなったコンダクが歌われる（読まれる）場所である。

現在では司祭が各節を唱え、聖歌隊あるいはしばしば全会衆が参加してリフレインを歌う。

5. イパコイ 応答歌

ὑπακοή; ипакон

トロパリと同じ特徴の詩型。復活祭、降誕祭、神現祭の早課にセダレンの位置（たとえばカノンの第3歌頌のあと）で歌われる。イパコイ ὑπακούειν とは「聴く」「答える」「従う」の意味で、歌い方のスタイルに由来する⁷⁶。最古のロシア写本を見るとコンダカリ表記が用い

⁷⁴ このアカフィストの歌は古典的モデルとされた。後に、特に17、18、19世紀これをモデルとしてロシアでは生神女や、主宰、聖人にささげるアカフィストがいくつも作られた。これら後世のアカフィストは文学的に質の低いものもあり、私祈祷や晩課早課に含めるかどうかは修道院長の判断に任されている。ティピコンに記載のあるのは本来のアカフィストの歌だけである。

⁷⁵ 聖詠のカフィズマの読み方はティピコンの chap.17, pp.30-33r.

⁷⁶ Konstantin Nikol'skii, *Пособие к изучению устава богослужения православной церкви*

られ高度なメリスマ的性格のメロディを持っていたことがわかる⁷⁷。また、もともとはカンターまたはソロの歌い手が歌い、それに続いて全会衆が歌っていたと考えられる（多分カノナルフ形式で）。しかし今日では誦経者がシンプルに読むのが通常で、特別な礼拝上の音楽特性は見られない。

6. アンティフォン 唱和詞

τὸ ἀντίφωνον; антифoнъ

一般的にアンティフォンは2つの聖歌隊が交互に歌うスタイルを言います。アンティフォンの名称を持つものの代表として次の三種類がある。

1. 啓蒙礼儀のアンティフォン：聖詠の句と交互に歌われる⁷⁸。
2. 土曜晩課、第1カフィズマの最初の3つの「光荣は」⁷⁹(「悪人の謀」⁸⁰)、
3. 主日早課、福音の読みの前に歌われる3つの^{スタンツァ}詩、詩型としてはトロパリ。各スタンツァを、まず右聖歌隊が歌い、左聖歌隊が繰り返す。各調ごとに第1第2第3アンティフォンのセットがある。八調だけは例外で四個がセットになっている。このアンティフォンはステペンナ（品第詞）(ἀναβαθμοί; степенны、段を上るの意)とも呼ばれる。内容が第119聖詠から第132聖詠に基づいており、「登上の歌」と副題がついていたためである。各調ごとに固有のメロディで歌われる。祭日早課で福音が読まれる日には、四調の第1アンティフォン「我が幼き時より....」が必ず歌われる。四調の「ステペンナ」第一アンティフォンを例に挙げて、アンティフォンの歌い方を紹介する。

『正教会のティピコン学習の手引き』第6版(St.Petersburg:1908),p.271n.

⁷⁷ *Contacarium Mosquense*,p.172ff

⁷⁸ 日本やロシアの教会では、聖体礼儀の冒頭のアンティフォンにこの形のアンティフォンが歌われるのは主宰の祭日（復活祭、昇天祭、五旬祭、変容祭、十字架挙栄祭、降誕祭、神現祭、聖枝祭）のみ。主日や他の祭日平日には102、145聖詠（ティピカ〈代式〉の聖詠）が歌われる。ギリシアでは現在でもビザンティンの伝統に則って行う。

⁷⁹ *Typikon*,p.3v.

⁸⁰ 第1カフィズマの第1段（第1聖詠から第3聖詠）の意。現在では句を抜粋して詠うことが多く、日本では一般的に「悪人の謀・・・(1:1)」「主は義人の途を知る・・・(1:6)」「畏れて主に・・・(2:11)」「凡そ彼を待む・・・(2:12)」「主よ、起きよ・・・(3:8)」「救いは主に依る・・・(3:9)」が「アリルイヤ」のリフレインをはさんで歌われる。

1. 右聖歌隊：我が幼き時より多くの愆は我を攻む、吾が救世主よ、爾親に我を守りて救ひ給へ。

左聖歌隊：同上、繰り返す

2. 右聖歌隊：シオンを惡む者は主より辱を受けよ、爾等草の火に於けるが如く枯らされんとすればなり。

左聖歌隊：同上、繰り返す

3. 右聖歌隊：光榮は父と子と聖神に歸す

聖神^oにて凡の靈は活かされ、清浄を以て愈上り、三位の一体にて奥密にて照さる。

左聖歌隊：今も何時も世世に、「アミン」

同上、繰り返す

そのほかに、聖大金曜日の早課（十二音）に歌われる特別のアンティフォンがある。長さの様々な15個のアンティフォンが、第1から第5福音までの間に、三個ずつセットになって挿入されている。聖歌隊が交互に各節を繰り返して歌う⁸¹。

7. ポロキメン 提綱

τὸ προκείμενον; прокимень

聖詠の1句または2句から成り、聖書の読みの直前に歌われる。かつては聖詠の大きな部分あるいは聖詠全体が読まれていた。ポロキメンの歌い方の形式はアンティフォン形式と応答形式の混合である。誦経者は、まずポロキメンの調を告げ、第1句を唱えます。右聖歌隊は同じ句を繰り返す。誦経者が次の句を唱え、聖歌隊（左右聖歌隊があれば左）が第1句を繰り返して応答する。最後に誦経者は第1句の前半を唱え、後半を聖歌隊が答えます。ポ

⁸¹ これらのアンティフォンの各節は奉神礼用の歌本ではトロパリと呼ばれている。参照：

The Lenten Triodion 『三歌斎経』 (Jordanville, N.Y. Holy Trinity Monastery, 1956), p.465.

訳注：日本語の三歌斎経にはアンティフォンと記されている。p.1081から

ロキメンを行うとき、誦経者は必ず聖堂の中央に立ち、聖歌隊は通常的位置に立ちます。

ポロキメンには2つのタイプがある。

(1) 通常のポロキメン。2句からなり、上記の方法で誦経者が唱え、聖歌隊が答える。

(2) 大ポロキメン。4つの句からなり、それぞれに第1句を歌って答える。大ポロキメンの終わりは通常の場合と同様に、第1句の前半を誦経者が唱え、聖歌隊が答えます。大ポロキメンは土曜日の晩課（「主は王たり」）、主宰の大祭日後の晩課、大斎の主日晩課に行われる。

聖体礼儀のポロキメンは祭の出来事のメインテーマに関連する。例えば五旬祭のポロキメンは第18聖詠の第5句前半からとられている。（8調）

（第1句）其の聲は全地に伝わり、其の言は地の極に至る。

（第2句）諸天は神の光栄を伝え、穹蒼は其の手の作為を告ぐ。

晩課のポロキメン（毎日のポロキメン）は週の曜日ごとに定められていて、その週が何調（グラス）であるかに関係なく、何曜日からによって調とメロディが指定されている。早課のポロキメンは福音の読みがあるときのみ行われ、主日はその週の調に従い、祭日は祭日経に指定される。

ポロキメンのメロディは、原則的には、短いシラビック・ネウマ的な性格である。

8. アリルイヤ Ὕλληλούϊα; аллилуиари

ポロキメンが「使徒経」の読みに先行するのに対し、聖体礼儀の「アリルイヤ」は福音の読みに先行し、福音に対するポロキメンの役割をはたしている。誦経者が聖詠の句を1つか2つ唱え⁸²、聖歌隊は「アリルイヤ」を数回（通常3回）繰り返す。句は祝祭の出来事に関連する。実施方法はポロキメンとうりふたつである。

（例）昇天祭のアリルイヤ。

誦経者： 調を告げる。

⁸² 現在ロシア教会では記載された調ではなくアリルイヤを3回簡単なメロディでくりかえす。アリルイヤが福音書のポロキメンとしてではなく、書札の読みの終結としてのみ表れるのは本来の形でない。訳注：日本でも、アリルイヤは「句」を挟まず3回歌われるのみの所が多い。ペレストロイカ後のロシアでは、本来の祈祷の形を取り戻そうという傾向があり、アリルイヤをティピコン通り調に従って歌う教会がふえた。

聖歌隊 : 「アリルイヤ、アリルイヤ、アリルイヤ」指定された調(2調)で歌う。

誦経者 : 神は呼ぶ声に伴われて^{のぼ}り、主はラッパの声に伴われて升れり。(第46聖詠第6句)

聖歌隊 : 「アリルイヤ、アリルイヤ、アリルイヤ」

誦経者 : 萬民よ、手を打ち歎の声を以て神に呼べ(第46聖詠第2句)

聖歌隊 : 「アリルイヤ、アリルイヤ、アリルイヤ」

ポロキメンと同様、アリルイヤは会衆参加が可能である。

9. カタワシャ 共頌歌

καταβασία (καταβαίνωは降りるの意) катавасия

もともとは、左右の聖歌隊が聖堂中央に集まって歌うことを言う。13世紀にソロの歌い手、両聖歌隊が定位置であるソレヤ(イコノスタスの前の高くなったところ)から降りてきて、聖堂の中央に集まって歌う歌をカタワシャと呼ぶようになった。例えば1207年のモスクワ(ウスペンスキー)コンダカリ写本には、「星を以て博士を召して」の歌をカタワシャと分類している⁸³(今は、降誕祭のカノン第3歌頌に続くイパコイと呼ばれている)。他には「爾が己の顕現にて万有を照らしし時…」⁸⁴(神現祭のカノン第3歌頌後のイパコイ)「マリアと共に在りし女ども」⁸⁵(復活祭のイパコイ)などもカタワシャであった。現在では「カタワシャ」はカノンの各歌頌、あるいは、歌頌グループ(1と3歌頌、4、5、6歌頌、7、8、9歌頌)を締めくくるイルモスである⁸⁶。

⁸³ *Contacarium Mosquense*, p.155r.

⁸⁴ 同上, p.161r.

⁸⁵ 同上, p.163v.

⁸⁶ [訳注] 日本で通常カタワシャと呼ばれているのは『生神女のカノン』のカタワシャで、8調のイルモスが歌えないときの代用品と誤解されている。本来、主日早課には「復活のカノン」「十字架のカノン」「生神女のカノン」が歌頌ごとに歌われ、生神女のカノンの最後に、両詠隊が声を揃え生神女の「カタワシャ」を歌う。また復活祭期に「カタワシャとしてパスハのイルモスを歌う」という指定がある場合は、各歌頌のカノンを歌ったあと、締めくくりにパスハのイルモスを歌う。日本では大きく省略しているために、パスハのイルモスだけを

10. エクサポスティラリー（差遣詞）、スベチーレン（光耀歌）

ἐξαποστειλάριον, зксапостилярии; φωταγωγικόν; светилен

早課で、カノンと小連祷のあと、讃揚の聖詠（第 148 から 150 聖詠）「凡そ呼吸ある者」とスティヒラの前に歌われる歌である。日や祭によってエクサポスティラリーと呼ばれたり、スベチーレンと呼ばれたりする⁸⁷が、どちらも同じ歌で、トロパリに似た短い詩（スタンツァ）である。ギリシア語のἐξαποστειλλω（「送り出す」の意）が語源で、聖歌隊から一人の歌い手をアムボン上に派遣して歌わせたためについた名称である。復活のエクサポスティラリーの内容から福音を述べ伝えるために使徒を「送り出した」からエクサポスティラリーと名付けられたとする説が、それでは「復活の 11 のエクサポスティラリー⁸⁸」以外に当てはまらない。他の祭日ではその祭のできごとをテーマに歌われている。

光耀歌フォタゴキコンという名称はギリシア語のφῶς「光」に由来し、内容が光、光照に関連することから説明される。

<例>神現祭の光耀歌

恩寵及び真実たる救世主は、イオルダンの流れに現れて、
幽暗くらやみと蔭かげとに寝ぬる者いを照らせり、
蓋近づき難き光は来たりて現れ給へり。

中には光についての記述のない光耀歌もある。

歌うことが多い。

⁸⁷ 残念ながら日本では復活祭（「王および主よ」）や聖大木曜日（「主よ、爾は善智なる盜賊を（ラズボニカ）」）以外省略されているが、ソロあるいはトリオがアンボン（聖堂中央に立ち）、美しくドラマティックな歌である。

⁸⁸ エクサポスティラリーは早課の11福音の読み、その後「凡そ呼吸ある者のスティヒラ」の最後に歌われる11の福音スティヒラとセットになって、その日読まれた福音の内容を絵画的に歌い、福音の理解を深める。ほかの内容が八調に従って歌われるのに、この3つだけは11週のサイクルで循環しており、八調経の巻末に別枠で記載される。

＜例＞生神女就寝祭の光耀歌

地の極より此に集まりたる使徒等よ、
我の体をゲフシマニヤの村に葬れ、
爾我が子及び神よ、我の神を接け給え。

ほかにも、早課の終わり、ちょうど夜が明ける頃に歌われるから「光耀歌」と呼ばれるとする説もある。

1 1. キノニク 領聖詞

κοινωνικόν; причастенъ киноникъ

聖詠または、(まれに聖書の他の箇所)からの句で、メリスマ的な長い曲付けの「アリルイヤ」で終結し、時にはこれが何度か繰り返される。聖詠の句はその日のテーマに従って選ばれ、例えば五旬祭のキノニクは「願くは爾の善なる神は我を義の地に導かん、アリルイヤ」で、第 142 聖詠第 10 句から選ばれている⁸⁹。

領聖詞は聖職者が至聖所で領聖する時間を満たさなければならないので、高度にメリスマを加えて引き延ばす。古いコンダカリ（歌の写本）にはキノニクもコンダカリ表記で記されており、コンダカリ聖歌の歌唱法の特徴である複雑で高度なスタイルで歌うように指示されている⁹⁰。

帝政ロシア時代に合唱コンツェルトなど西洋的手法の多声音楽が歌われたり、イルモス、スティヒラ、その日のテーマに関係ない他の歌が歌われたりするようになった。

⁸⁹ [訳注] 信徒領聖中に歌われる「ハリストスの聖体を受け」は本来は復活祭の領聖詞である。また大斎の先備聖体礼儀の領聖詞「味えよ、主のいかに仁慈なるを見ん」は最も古い領聖詞と言われている。主日領聖詞は「天より主を讃め揚げよ」（148聖詠）である。

⁹⁰ [訳注] 古代教会では神品と信徒が一同に領聖していたので、領聖詞はまさに「領聖の歌」だったが、次第に神品は至聖所内で領聖するようになり、それを待つ時間をカバーする歌になっていった。この歌についてはティピコンに記載がないために、ロシアでは作曲家たちの新作発表と聖歌隊の腕の見せ所になった。

1 2. 讃歌

μεγαλυνάριον; величание

大祭と特定の聖人の記憶日に、早課のポリエレイの後、全堂炉儀を行う間に歌われる歌である。「讃歌」または「讃揚詞」という名称は、スラブ語の詞の冒頭「величанием(讃栄せん)」または「уважаем (崇め讃む)」からとられている。大祭と特定の聖人の記憶日に早課のポリエレイのあと、選ばれた聖詠の句のヒポフォンとして歌われる⁹¹。

トロパリ、スティヒラ、カノンなど、聖歌タイプ、スタイルについて述べてきたが、すべて、礼拝上いつ、どこで、どのように歌うかが定められている。内容的に音楽的にも統制の取れた礼拝全体を形作るために、歌う位置、歌い方などはティピコン（礼拝規則）に細かく指示されている。言い換えれば、礼拝の構造によって歌い方のスタイルや音楽要素の用い方、長さが決定されている。であるから正教会の聖歌は礼拝から切り放して、いわゆる「音楽」として評価したり、純粋に音楽美学的な用語で論じたりすることはできない。礼拝の構造、

⁹¹ [訳注] ここで讃歌を歌うのはロシア系教会の伝統である。讃歌のテキストは、『祭日経』『三歌経』など、もともとビザンティンで編纂された祈祷書には載っていない。日本語の祈祷書としては『連接歌集』328 ページ「祭日の多燭詞及び讃揚詞ならびに抜粋聖詠」として載っている。ここでは「讃揚詞」と呼ばれているが、今一般に言われている讃歌のことである。歌の歌詞と併せて誦すべき聖詠の句も掲載されている。

日本の楽譜では「三回歌う」という記載もあるが、三回とは限定されない。全堂炉儀が終わるまで繰り返す。『連接歌集』の指示に従えば、選ばれた聖詠の句を挟み込みながら歌い、最後に「光栄は」「今も」「アリルイヤ」を3回繰り返して終わる。ロシアでは、まず神品団が1回歌い、続いて聖歌隊が歌う、という方法も行われている。

祭日用の楽譜に、カノンの第9歌唱の前に「讃歌を歌う」という注意書きがある場合があるが、ここで「讃歌」と言われているのは第9歌唱の附唱のことで（日本語では「我が霊よ、……讃め揚げん（崇め讃む）」）、ポリエレイの後の「讃歌」とは異なる。スラブ語では同じ動詞「讃め揚げん Величайем」で始まるために、日本語に訳すとき「讃歌」と混同されたものと思われる。ロシアの修道院などでは夜半課の後、修道士たちが順番に聖人の不朽体やイコンに接吻するが、その間、讃歌を繰り返して歌っていた。また聖人への感謝祈の終わりにも、同様に行われている。

形式、祈祷文は、ことばによって表された論理的流れと礼拝の定型に従って音楽要素を発展させる。音楽は礼拝そのものから流れだし、礼拝と切り離すことのできない部分を構成する。

5. 旋律のタイプ イディオメロン、アウトメロン、プロソミオン

八調（オクトエコス／オスモグラシエ）のシステムに従って歌われる歌すべて、特にスティヒラは、旋律の源泉という観点から以下の3つのグループに分類できる。

1. イディオメロン、サモグラセン（自調の） ἰδιόμελον; самогласен

固有のメロディを持ち、テキストが同じ種類に属する他の歌のモデルやパターンとして用いることができないもの。たとえば、復活のスティヒラ、大祭のスティヒラ。そのスティヒラが自調である場合には、祈祷書に「自調の」と記載がある。

2. アウトメロン、サモポドーベン αὐτόμελον; самоподобен

固有のメロディを持つが、旋律的にも韻律的にも、同じ調、同じ種類の聖歌に属する他の歌のモデルとして用いることができるもの。

3. プロソミロン、ポドーベン προσόμοιον; подобен

固有のメロディは持たず、指定されたアウトメロンをモデルにして旋律も韻律もアウトメロンに従って歌う。ギリシア語の祈祷書ではプロソミオンは対応するアウトメロンと音節数が揃っているの、アウトメロンのメロディをそのままプロソミオンに用いることができる⁹²。しかしながら教会スラブ語に翻訳されると音節数が揃わなくなり、アウトメロンに従って歌う（на самоповобен）のは難しくなった。ロシアでは、アウトメロンに従って歌うという原則を守るために、音節数のまちまちな祈祷文をあてはめるのに適した、よりフレキシブルなアウトメロンを新たに作る必要に迫られた。ロシアのアウトメロンは、レチタティーヴォ風で、シラブル数のまちまちな色々なテキストを当てはめることができる形となっている⁹³。

⁹² この理由から祈祷書のプロソミオンのスティヒラのテキストには該当するアウトメロンのテキストの冒頭が記されている。

⁹³ 現在ロシアの祈祷書（音楽表示のないもの）には、アウトメロンは、スティヒラに 61、トロパリとコンダクに 46、エクサポスティラリーに 5 個表示されているが、祈祷用歌本には、

ギリシアのアウトメロンとプロソミオンの韻律と音節数の相互関係を、降誕祭前日の挿句のスティヒラ「エフラタの家」を例にあげて考察する。

アウトメロン	プロソミオン	
1. Οἶκος τοῦ Εὐφραθᾶ	Ψάλλε προφητικῶς	6 音節
2. Ἡ πόλις ἡ ἀγία	Δαβὶδ κινῶν τὴν λύραν	7 音節
3. Τῶν προφητῶν ἡ δοξα	Τῆς σῆς γὰρ ἐξ ὀσφύος	7 音節
4. Εὐπέπισον τὸν οἶκον	Ἐξ ἧς ἡ θεοτόκος	7 音節
5. Ἐν ᾧ τὸ θεῖον τίτεται.	Χριστὸς γεννᾶται σήμερον.	8 音節

注目したいのは、二つの歌詞の強勢は対応する位置に置かれている点である。

次にスラブ語翻訳を見る。変容祭の挿句のスティヒラは「エフラタの家」の歌をアウトメロンとして、それに習って歌うように指示されているが、ギリシア語の場合とは状況が異なる。⁹⁴

アウトメロン		プロソミオン	
1. Доме Еврафовъ	5 音節	Днесъ Христось	3 音節
2. Граде святой	4 音節	На горѣ Фаворстей	6 音節
3. Пророковъ славо	5 音節	Адамово пременивъ	7 音節
4. Украси домъ	4 音節	Очерневшее естество	8 音節
5. Въ немже божественный рождается	10 音節	Просветивъ богосодела.	8 音節

これらのメロディはスティヒラに断片的にあいまいに記されているだけである。実際にサモポドーベン（アウトメロン）に従って歌われることはさらに稀で、修道院でごくたまに行われている。Ivan A. Gardner, *Забытые богатства (о пении на подобен)* 『忘れられた宝物（アウトメロンに従って歌う）』 *Воскресено учение* (Warsaw, 1930) 訳注：『忘れられた宝物』は PSALM notes, summer 2001 に英訳されており、Podoben を用いて歌う方式は現在ロシアでもアメリカでも大変注目され、カルパト・ロシア、ガリチアの伝統聖歌でも調査実践が行われている。

⁹⁴ カノナルフとアウトメロンを歌う見事な例がこのレコードに録音されている。 *Chants liturgiques russes*, L'anthologie sonore 1806 LD.

スラブ語の場合はアウトメロンとプロソミオン間で音節の数も強弱の位置も一致しない。ギリシア語原点とスラブ語訳でも一致しない。ここに挙げたテキストは現在ロシア教会で用いられているものであるが、1668 年以前の祈祷書では『ѿ』や『ѿ』が『o』『e』のように発音され 1 音節を構成していたので（ホモニア）、不一致は更に大きくなる。

6. 奉神礼における音楽要素の段階的变化

奉神礼の構造によって歌い方のスタイルが規定されるので、音楽要素は奉神礼から乖離した独立の重要性をもたない。音楽は奉神礼のテキストや奉神礼的動作と並立するのではなく、奉神礼に内在し「統合された全体」を形成する。

ことばを音楽的に聞き手に提示する音楽付けの方法について、まず奉神礼における音楽要素の表れ方のさまざまな段階を一般的な用語で解説する。いわゆる「歌」だけに限定できないのは明かで、どこまでが、誦読、半誦読、半歌で、どこからが本当の歌が始まるのか、境界は極めて曖昧である。特に半歌、半誦読をレチタティーヴォと考えると、ますます曖昧になり、聖歌の大半はレチタティーヴォ的に歌われる。試みとして正教会の礼拝に見られる音楽要素を漸次的変化の段階に従って以下のように分類しよう。

これまで述べてきたように音楽要素の最もシンプルな形は誦経、聖詠誦読に用いられる一本調子の棒読みで、ひとつの音高上で誦読される（レクト・トノ）。次の点で一般のスピーチの話し方と異なる。(1) ことばが発音されるのは常に同じ音高上、(2) 母音を僅かに伸ばし気味にし、むしろ普通のスピーチでは破裂音として発声するところを同じ強弱レベルで維持。また、母音の長さを比較すると、普通のスピーチでは母音は比較的短く破裂的にはっきり発音されてのみこまれ、各母音は短いにもかかわらず音高は多様で一つの母音音素の中であるら変化するので、音高を正確に限定することができないが、聖詠誦読では誦読する音高をあらかじめ決めることができる。基本的な音高から短く逸脱することがあり、特にフレーズの終わりに見られるが、それを平均律の尺度で正確に表現するのは難しい。聖詠誦読を近代的な音楽表記で表そうとする試みもあったが、リズムにおいても音高においても正確に表現できなかった。

聖詠誦読は文の終わりに基本の音高から際だって大きく逸脱し、その大きさは全音にも及び、ある音節が引き伸ばされるが、も時長価値を表す音符では性格に表せない。一般的に、各音節のリズム的定義は重要ではなく、誦読では 1 秒間に 4 から 6 音節の割合で読み進む。『m』や『n』のように発音される子音は prazdnstvo のように他の子音に挟まれると、ほ

とんど別の音節となり、音素の長さが限定できない。つまり、聖詠誦読においては一般のスピーチの場合と同じく個々の音は相対的速度関係に属しない。

このタイプの聖詠誦読（レクト・トノで読む）は使徒継承の主教職を持つ教会に共通で、地域的に若干の差はあっても言語を超えて共通である。純粹に音楽的な見地から見れば、奉神礼音楽高揚曲線の『谷』を形成し、相対的には音楽的休息の時間を作る。

奉神礼において、聖詠誦読の次の音楽要素の段階はエクフォネシス(ἐκφώνησις; возгласъ)で⁹⁵高声と訳される。これも文字どおりの意味での歌ではないが、基本的な音高が一定でなくレクト・トノの誦読とも異なる。エクフォネシスはベースになる音から、上または下に半音あるいは全音、ときにはもっと大きな音程ではっきりと逸脱し、ベースになる音は誦経の場合より概して高めである。最も重要なのは、ある音節の母音が引き伸ばされることで、強勢のある音節においては測定できるほど長くなることもある。（通常は2対1の割合。終止形では幾分大きくなる。）フレーズの中央部分の一つの音高上で唱えられ、フレーズの終わり、特に全文の終わりは実際には1音節に2つか3つの音をあてはめるメリスマを用いて歌われる。エクフォネシスの歌との相違は、旋律的な特徴がフレーズの終わりにのみ現れ、テキストの主要部分は誦されるところにある。

エクフォネシスにもいくつかの段階があり、いちばん簡単な形では、聖詠誦読とほとんど変わりなく、逆に歌の性質を多く持つものもある。エクフォネシスと歌の境界線はあいまいで、ギリシア、セルビア、ブルガリア、その他の教会では、レクチオ・ソレムニス（厳粛な読み、聖書の読みなど）におけるエクフォネシスでは、フレーズの終わりだけでなく始まりにも歌の性質を見せます。

歌はエクフォネシスと比べると各母音の響きが明瞭で、音高として正確にとらえられる音の上で歌われ、多少なりとも継続的なメロディラインを形成する⁹⁶。音の長さは、時長価値で相対的に測ることができ、伝統的な音楽記号を用いて書き表される。祈祷文のアクセント

⁹⁵ 参照：エクフォネシスについてはCarsten Hoeg, *La notation, ekphonetique*(Copenhagen: Monumenta Musicae Byzantinae, 1935) 今日のロシアのエクフォネシスについてはHieromonk Gerotii(Kurganovskii) *Метод богослужебных возгласов, положенных на ноты* 『奉神礼の高声に音楽をつける方法』(Moscow, 1897)

⁹⁶ 調のシステムに従う。ギリシア（後期ビザンティン）の聖歌は、ある調においては、今の平均律の半音や1音に対応する音程を持たない。J.S.Rebours *Traité de Psaltique*(Paris, Alphonse Picar & Fils /Leipzig: Otto Harrassovits, 1906), pp.35-68

による自由リズムによるものも、強拍、弱拍が交互に現れる周期的なリズムのものも、明確なリズムが見られる。さらにエクフォネシスではほとんど見られないこととして、歌においてはひとつの音節に複数の高さともつ音高があてはめられ、メリスマを形作する。

奉神礼の音楽要素の原則的な段階的变化を以下の表に要約する。

誦経、聖詠誦読	エクフォネシス	歌
音高は一定	一定レベルの音高から最初と最	音節に様々な高さの音高。
個々の音節の長さは測定できない。	後、特にフレーズと文の終わりに逸脱が見られる。	明確ではっきりした音程。
母音が僅かに伸びる。	中央部分の音高は誦読よりも幾	音の長さは、より長いか、より短いかを時間的に測りうる。
フレーズまたは文の終わりにベースの音高からの逸脱がある。	分高め。	さらに頻繁なメリスマがある。
明確なリズムはない。	より明確な母音の延長があるが	はっきり識別できるリズム。
強弱の変化は起こらない	明確にはっきり識別できるリズムはない。	テンポと強弱がはっきりと変化する。
	強弱は小さな変化が可能。	
	特にフレーズの終わりに、時折短いメリスマがある。	

7. 八調（オクトエコス／オスモグラシエ）のシステム

すべての正教会は、奉神礼聖歌の式順と歌い方のスタイルを決定するひとつのシステムを持つ。ロシア教会はコンスタンティノーブルのギリシャ教会から奉神礼の音楽構成を導く原則として、このシステムを継承した。このシステムは東方正教会に限らずローマ教会や正教会以外の東方教会にも存在する。それは八調(ὀκτώηχος; осмогласіе)と呼ばれる。すなわち8つの音楽的な旋法（モード）または調（ἑῷχοι; гласы; 羅 toni）で、奉神礼のカノンの⁹⁷聖歌のすべてのメロディが含まれる。祈祷書に音楽表示がなくても、すべての奉神礼聖歌には歌うべき調（エコス、グラス）が表示される。ロシア教会の形成期に祈祷書がギリシア語からロシア語に翻訳されたときにも、調の表示はそのまま保たれた。

⁹⁷ 訳注：ガードナーは正典的canonicalを伝統に則った正教会本来の方式の意味で使っている。Non-canonicalとされたものも、実際には主教の祝福により教会での使用が認められているわけで、教会法的に問題があるわけではない。

奉神礼上の1年は、ティピコンに定められたルールに従って週ごとに8つの調がひとつずつ順番にあてはめられている。一つの調は土曜日の晩課から始まり、次の土曜日の9時課まで適用される。週ごとに第1調、第2調と進み、これを繰り返して、8週を一巡りとする調の周期すなわち調の表柱 (гласовой столп) が創られる。調の表柱は五旬祭後の第2主日に始まり大斎の直前の土曜日の晩課で終わる⁹⁸。ただし日曜日の周期は大斎の第5主日まで続くので、奉神礼上の1年には6個の表柱があることになる。

大祭の日はこの周期が中断され、様々な調が組み合わせられて祭日の祈祷が行われ、その指示は週の調に優先する。月の周期である月課経 (ミネヤ) の歌はその週とは関係なく調が指定され、その週の調の歌に付加されたり、また取って代わられて歌われることもある⁹⁹。

八週の調の表柱では聖歌の詞 (テキスト) はその調に特有である。メロディは八調の原則外で作曲された場合もあるので、テキストが重要なファクターである。この場合、調の指定はテキストにはあてはまるが、曲付けにはあてはまらない。例えば16～17世紀のロシアでは真福詞のスティヒラは週の調とは関係ないディメストベニー形式で歌われたが、祈祷書の調の表示を見なければ歌詞になるテキストを見つけることができない。

調の表示がない歌もある。おおむね、聖体礼儀や晩課の常に変わらない歌 (通常部聖歌)、例えば「聖にして福たる」「爾の独生子」「ヘルビムの歌」などで、これらは調のシステムの外にあり、好みの調で歌われたり、調とは全く無関係に自由作曲されたメロディで歌われる。

ギリシア教会の聖歌本は無譜表のネウマ記号を用いて書かれているが、必ず調の表示があり、上記の常に変化しない歌にも調の表示がある。また同じ歌に複数の曲付けがある場合も調が表示される。それを論拠にして八調に基づいた歌のみを奉神礼的だと断言する人たちもあって¹⁰⁰、ディメストヴェニー形式のようにテキストを八調の外のメロディに曲付けした場

⁹⁸ 早課の11の復活福音に基づく11週の表注があり、11のエクサポスティラリと福音スティヒラが対応する。これを八調の表柱と区別して福音の表柱 *евангельский столп* と呼ぶ。福音の表柱は八調と一致しない。

⁹⁹ 週の各日のための歌は八調経 (ὀκτώηχος; *октоихъ, осмогласникъ, октай*) に記載される。年の各日の歌は、固定祭日、聖人の記憶は月課経 (ミネヤ *Μηνολόγιον; минеа, минологий*) に記載される。

¹⁰⁰ 参照: 例 *Razumovskii, op. cit., pp. 181-184; I. I. Voznesenskii. О церковном пении православной греко-российской церкви: Большой и малый знаменный распев* 『ギリシア・ロシア正教会の聖歌に関して。大小ズナメニー・チャント』 Vols. I/II (Riga: 1890) pp. 15-17

合、もはや奉神礼的ではなく教会には不適當な「ドメスティコスの歌」と結論づけてしまいた。しかしギリシアの記譜システムでは、調の指示なしには歌うことができないことを考慮に入れねばならない。つまり調の表示がなしには、ネウマ記号で記されたメロディをどういよう音階構造にのっとして歌ったらよいかわからないのである。西洋の楽譜に調号の表示がなければ似たような状況が起こるだろう。ビザンティン音楽の調（エコス）の表示は、その楽節を正しく演奏できるための調号の役割を果たしている。

ロシア教会の無譜表の奉神礼聖歌本、特に 16～17 世紀のものにはひとつの歌の中で調が変化したり異なる調で交互に歌われるスティヒラがある。同様のものはギリシアの聖歌本にもある。調の変化の数によって、オクタイホン (ὀκτάτηχον; осмогласникъ 1－5－2－6－3－7－4－8－1 の順¹⁰¹、または 1－2－3－4－5－6－7－8－1 の順)、テトライホン (τετράτηχον; четверогласникъ 5－6－7－8 の順) と呼ばれる¹⁰²。

ロシアのオスモグラシエ（八調）のシステムには、正格と変格との間に音楽的關係はありな。ビザンティンのシステムは、正格変格調の組み合わせの原則は、1 と 5、2 と 6、3 と 7、4 と 8 であるが、ロシアには純粹に外面的な形だけが移植された。これと関連して、西方の教会も正格変格の原則に従うが東方正教会とは組み合わせ方が明らかに異なる点は注目すべきである。以下の表に二つのシステムの相違を表する。

ビザンティン聖歌の体系

(旋法) 1 調 (ᾠχ. α') 正格

(旋法) 2 調 (ᾠχ. β') 正格

(旋法) 3 調 (ᾠχ. γ') 正格

(旋法) 4 調 (ᾠχ. δ') 正格

(旋法) 5 調 (ᾠχ. πλ, α') 1 のプラギオス (変格)

(旋法) 6 調 (ᾠχ. πλ, β') 2 のプラギオス (変格)

(旋法) 7 調 (ᾠχ. πλ, γ') 3 のプラギオス (変格)

(旋法) 8 調 (ᾠχ. πλ, δ') 4 のプラギオス (変格)

グレゴリオ聖歌の体系

ドリアン (正格)

ヒポ・ドリアン (変格)

フリギアン (正格)

ヒポ・フリギアン (変格)

リディアン (正格)

ヒポ・リディアン (変格)

ミクソディアン (正格)

ヒポ・ミクソリディアン (変格)

つまり正格と変格の旋法の組み合わせは、ビザンティン聖歌では 1 と 5、2 と 6、3 と 7、4 と 8 となるのに、グレゴリオ聖歌の体系では 1 と 2、3 と 4....である。ビザンティンでは

¹⁰¹ 参照: Μουσικὸς, Πανδέκτης, Τόμος ε', Μέρος Α' (Athens: Zoe, 1937) p.399

¹⁰² 参照: State and Univ. Library of Breslau で発見された写本, Slav.5,p.481v.

5 調 6 調 8 調は数字で示されず、1 の変格 (πλάγιος πρώτου)、2 の変格 (πλάγιος δευτέρου)、4 の変格 (πλάγιος τετάρτου) と呼ばれる。7 調だけは例外で、3 の変格ではなく πλάγιος βαρύς (墓の調) と示される。

ロシアでは正格変格の用語は用いず、単にグラス (調 гласы) は数字で表される。古代ロシアの音楽史料には 7 調も数字で表されるが、墓の調 гласъ тяжкъ と記される例も一つある¹⁰³。

ロシアの八調システムにおける正格と変格の関係についてはさらに詳しい調査が必要で、現在のところ否定も肯定もされていないが、ロシア聖歌の初期段階においては正格変格の音楽的相互関係が存在したが、時代を経るにつれて次第に曖昧になり、今日では正格変格には共通の旋律パターンがあるという程度のものであると考えられている。

一般的にロシア古聖歌のシステムにおいて、ある調を他の調から区別する調と旋法構造の特徴は十分明らかにされていない。I. U. アルノルド、ラズモフスキーは古代ギリシアの旋法に論拠をおいて説をたてたが、ロシア古聖歌の正典的メロディ、特にズナメニーを分析すると解決できない矛盾と反論を生じます¹⁰⁴。I. ヴォズネセンスキーはアルノルドの研究¹⁰⁵に論拠をおき理論化しようとしたが、同じ問題に直面した。ロシアの教会調 (オスモグラシエ) のグラス間の特徴を識別する理論ベースを作成する研究を進めて行く上で、どちらの論文も論拠に用いることはできない。

8. 奉神礼聖歌の音楽美学

この章で述べてきたように、正教会の聖歌には独自の音楽美学的法則があり、それに従っ

¹⁰³ 参照: Sinai Euchologion. 10 世紀にグラゴル文字で書かれた聖事経。Rajko Nachtigal, Euchologium Sinaiticum, 2 vols, (Ljubiana: 1941, 1942), vol.1, p.97; vol.2, p.301, V. Metall ov, Русская симиография (ロシアのセミオグラフィ) Moscow; 1912, plate VIII

¹⁰⁴ U. Arnol'd Гарионизация древне-русскгр церковного пения по эллинской и византийской теории и по акустическому анализу 『ギリシアビザンティンのセオリーによる古代ロシアの聖歌の和声化と音声学について』 (Moscow:1886)IU. Arnold, Теория православного церковного пения вообще, по учению эллинских и вилантийских писателей 『ギリシアビザンティンの著者による正教会の聖歌の一般的セオリーについて』 (Moscow,1880)

¹⁰⁵ I. Voznesenskii Большой и малый знаменый распев 『大小ズナメニーチャント』 Riga:1890

て奉神礼の中で音楽要素が実現され、世俗の領域の音楽と全く異なる方法で形づくられる。音楽要素は以下のような方法で表現され、実施される。

1. ことばと不可分に結びついた音楽要素の諸段階において：

レクト・トノによる誦経で、エクフォネシスで、歌で。レチタティーヴォ的な歌から高度に展開したメリスマ的なスタイルまで。

2. 実施の様々なスタイルにおいて：

ソロ、合唱、ソロと合唱の組み合わせ、アンティフォン・応答形式、ヒポフォン・エピフォン形式で。

3. 聖堂内のさまざまな位置で歌う、または誦経する：

聖歌隊の定位置で、教会の中央で、アムボン、至聖所で¹⁰⁶、教会内外での行進の間に。

4. 様々な調（グラス）と旋律のタイプで

すべての要素は奉神礼の中で正しいルールと規則に従って構成される。多様であるにもかかわらず互いに固く結び合わされ、一体となり、奉神礼の暦と調和して、絶えず変化する継続的な『ムードの曲線』『厳粛さの曲線』を形成する。部分部分の複合から、奉神礼音楽の一体、教育的で祈りに満ちた全体、奉神礼そのものが形作られる。

音楽の分野として、正教会の聖歌は独自の美的法則と基準に従って独立した領域を持つ。世俗音楽や、礼拝から切り放された宗教音楽と同じ形やジャンルを期待したり要求したりするのは当前間違いである。これらを混同すると、一方では聖歌を誤解しそこに含まれないものを期待するという過ちを犯し、また、聖歌の形と奉神礼の本質そのものを歪曲する外国の要素を無意識に取り入れたり、た奉神礼本来の形と美的原則に間違った評価を降すことになる。

テキスト（ことば）においても音楽においても、正教会の奉神礼は発展性と創造性を封じ込め時間の中に凍結してしまっただけと言われることがあるが、それは間違いである。もちろん奉神礼の枠と構造は不変であるが、歴史的に見ると、創造性が高まった時代と沈静した時代という周期的変動が見られ、相対的には衰退した時期であっても長い目で見れば発展は続いていた。固定されたの枠組みの中にも個人の音楽的解釈の余地が常に残されていた。また奉

¹⁰⁶ 主教祈祷の時

神礼の形の構造や歌い方のスタイルも不変ではない。数世紀の間に多くの形式が重要性を失い、新しいものにとって代わられた。卓越した歌い方のスタイルは次のものに道をゆずるまで次世代の指標となった。変化は非常にゆっくりで数世代にわたって気づかれないこともあった。長い視野で歴史を見ることによって、奉神礼音楽芸術が花咲いた時代、衰微した時代の恒常的かつ漸次的な周期を見ることができる。

東スラブの正教会の聖歌は、多くの障害や混乱があったにもかかわらず、988年のルーシの改宗から1917年のロシア革命の年まで留まることなく発展してきた。この千年間、聖歌において最も大きく最も過激な変化を経験したのは東スラブの教会である。これらの変化は奉神礼の聖歌の本質と本性にかかわる最も根本的な内容にかかわり、他の地域の正教会聖歌にも影響を与えた。同様のイデオロギーの変化はイコン芸術、建築などの奉神礼芸術の他の分野の発展にも影響を与えた。歴史を見渡してみれば、宗教芸術は宗教の領域外の状況によって引き起こされ形作られる「時代の精神」を反映している。

9. 国による相違

聖歌の本質と、奉神礼における音楽要素の用い方は原則的に、すべての国の正教会で共通であるが、音楽的な形と聖歌の実践は国ごとにより相違がある。歴史的条件、地方の音楽的慣習、教会外からの影響、その国民の一般的な音楽的感性などの結果として多様性は生まれた。単声聖歌優勢か西洋音楽的多声音楽優勢かなどの違いだけではなく¹⁰⁷、言語と密接に結合した旋律形や旋法構造などの音楽的なスタイルと形式に顕著に表れる。どの国の正教会でもビザンティンの母教会と同じ祈祷書を単純にその国の国語に訳して用いているにもかかわらず、多彩な形が存在する。

聖歌は本来、音楽的なサウンドによって感情的に色付けされたことばで成り立つので、音楽要素はそこに表されたことばとその内容によって定義づけられる。従って音楽要素は言語の発音の特徴とその国語の持つ自然なリズムに大きく影響される。国単位だけでなく、同一国内でも民族的なサブ・グループによっても違いが現れ、さらに時代によっても変化する。

¹⁰⁷ 例えばギリシア教会ではソロまたはよく訓練された数人の歌手のユニゾンで歌い、他の聖歌者または会衆はイソンと呼ばれる基層低音を歌う。これに対してロシアでは17世紀以来西方の和声の原則に基づく多声合唱で行われる。ロシアの旧儀式派は厳格にユニゾンを守る。

研究者はこのことを見落としがちである。地域的な影響は時として大変強く、同じ国のある民族的サブ・グループから借りてきたメロディが、地方の訛りと発声方法のために知らず知らずに違うものになることがある¹⁰⁸。

正教会の聖歌は教義的な内容に深く関わる。聖歌や祝文¹⁰⁹の翻訳においては、原典の聖歌作者の書いた教義的な考えが曖昧になったり、誤解されたりしないように細心の注意を払って正確に翻訳される。ここで間違えば異端的な内容や考えを導いてしまえる。同じ理由から、いかに文学的様式的に優美であろうとも教義的な正確さを欠いた自由翻訳を受容することはできない。

歴史的に見れば、ロシア人はギリシアからキリスト教を受け入れ、祈祷書のテキストだけでなく歌のメロディそのものも借用し、音節の数をできるだけ原曲に近いものにしようと多大な努力を払いたが、相互の音節数に不一致が起こったために旋律的にもリズム的にも原曲から次第に改ざんされてゆきた。

各国の正教会は様々な言語を用いるので、聖歌の統一を守ろうとすれば言語の相違は大きな障害となる。ローマ教会ではどの国にでもラテン語に統一したのでこういう困難はありえない。9世紀以前のビザンティンの経験はさておき、スラブ民族の正教聖歌千年の歴史だけを見ても、各国国民は奉神礼に用いられる言語に従って、それぞれに音楽要素を形成してきた。正教会全体の聖歌を一般論として包括的に説明することはできない。

祈祷書のテキストに表された内容への聞き手の感情的反応は他の二面、(1)その人々の宗教的特性、(2)その国民の音楽的感性、という二点に依拠し、それは音楽要素の形式を決定する。つまり陰鬱な痛悔の文に、北ロシアでは厳粛な全音階的メロディがつけられ、ウクライナではやさしげな和声的短音階で表される。ギリシアでは不協和音程 (irrational intervals) をともなう半音階的な第6調が用いられる。これらは極端な例だが、国による相違を表している。

奉神礼聖歌は、世俗の世俗歌謡のメロディや礼拝に用いられない宗教歌、民謡や叙事詩、

¹⁰⁸ 普通の会話においても声の配置や子音の発声もギリシア語とロシア語では大きく異なる。ギリシア語からスラブ語に祈祷書を翻訳した際に、知らぬ間にアクセントの位置が変わり、祈祷文とともにとりいれたメロディにもリズム的变化が起こった。北または北東ロシア人は低い豊かな声が優勢だが、南スラブでは高めの軽い声が多くなる。この違いは奉神礼の言語の多様性と相まって、奉神礼の音楽要素の実現に対しての画一的なアプローチを排除する。

¹⁰⁹ 訳注：prayer 祈りのことば。

奉神礼に移入され適合された芸術作品などの影響も受けた。しかしながら、最初の数世紀にどんな影響があったのか、どの程度広がったかについては、おおよそのことしかわからない。世俗の音楽がどこでどんなふうに入ってきたかもはっきりしない

10. 要 約

要約すると、正教会の奉神礼において音楽要素を生ずる力は以下の通り：

1. ことば

各国の正教会の様々な奉神礼言語において、曖昧でない明確で具体的な考えを表現する祈祷書のテキスト。

2. 奉神礼の式順

奉神礼的動作と関連して、祈祷書のテキストの奉神礼的役割（語る、讃揚する、黙想するなど）と、それを行う場所とスタイルを規定する。

3. 音楽要素自体

人間の声の特性、音の法則など。

正教会の奉神礼音楽を研究するのに、聖歌を音楽の領域において、音楽学の一分野である声楽としてとらえるのでは不十分であることはご理解頂けたらう。純粹に音楽的現象としてだけとらえることも可能かもしれないが、奉神礼の音楽要素はことばによって支配され、形作られる。音楽はことばから独立して存在せず、奉神礼のほかの歌の内容や位置に依拠する。奉神礼音楽を研究するためには、言語学、奉神礼考古学のような音楽以外の面からも検討が必要である。これについては次章で述べる。

第2章 正教会の奉神礼的体系

第1章で述べたように、正教会の聖歌の形式は奉神礼（礼拝）の秩序（式順）と密接に結びついている。式順は、彩り豊かに歌われる聖歌という「絵」を形作るコンテキストであり、そこに置かれることによって適切な機能が引き出される。ここで主な特徴を考察してみよう。

式順の発展の全体史や、西方教会及び非正教会の東方教会（アルメニア教会コプト教会）の礼拝の形類例として考察することは、奉神礼学、古代奉神礼学の領域に属し¹、この論文の域を越える。ここでは奉神礼の本質的な構造を簡単に考察し、聖歌が第一義的な重要性をもつ祈祷については正確な構造を検討するが、聖詠（詩編）誦読や誦経が大部分の課officeについてはごく簡単に述べる。

今日ロシア正教会のすべての祈祷を統率する基本となる式順は²、いわゆるエルサレム・ティピコン（Hagiopolitical-Hagiooritical order）で、聖都エルサレムと聖山アトスで用いられる³。ロシアの修道院、大聖堂教会、教区教会で用いられるが、ティピコンの指示は修道院の教会を対象としており、実際には大修道院でしか実践できない最大量が含ま

¹ 参考：A.Baumstark, *Liturgie comparée*, 3rd ed. (Chevetogne, Belgium:1953) & bibliography (pp.223-259); 現在のロシア正教会の秩序についてはK.Nikol'skii, *Пособие к изучению устава Богослужения Православной Церкви* 『正教会のティピコンの学習のための参考』第6版(St.Petersburg : n.p. 1900, 再版 Graz : Akademische Druck und Verlagsanstalt, n.d.) ; S.V.Bulgakov, *Настольная книга для священно церковнослужителей* 『神品机上本（聖職者のための参考書）』第2版 ; (Kharkov:n.p.1900; 再版Granz:n.p.1965); L.Mirkovic, *Православна Литургија или наука о богослужению православне источне цркве* 『正教会の奉神礼または正教会の奉神礼の研究』 vol.1(n.p.1919; 再版,Belgrade:n.p.1965)

² *Типикон, сиесть уставъ*, (Moscow: Синодальная типография, 1906; 再版 Moscow: n.p.1954)

³ 今日ギリシア正教会、コンスタンチノーブル総主教区、ブルガリア正教会は別のティピコンを用いており、細部にHagiopolitical-Hagiooritical orderとは相違が多く見られる。

まれる。修道院では当然できることも、普通の日常生活を送る都市住民には不可能である。仕事を持ち、家庭生活を営む信徒に、日に十時間も参拝は望めない。当然ながら大聖堂、教区教会では極端に長い祈祷は省略して行われる。ティピコンそのものにはどう省略するかという手引きはないので、実際に教区教会では次のような方法で短縮が行われている。(1) 祈祷のある部分を、特に聖詠誦読、誦経の部分を省略する。(2) 歌全体を省く。まず何度か繰り返すべきところを1度にする⁴。(3) 短い簡単な曲付けにする。(4) ティピコンに歌うように指示される歌を誦する。(5) ある時課を全部省略する。しかしながらこの様な省略は、奉神礼の見地からみて常に正しく行われているとは限らない。

ティピコンは奉神礼を執行する際の最大規模の基準を表すが、最大最古の修道院や二、三の古い大聖堂では異形（ヴァリエント）が見られる。これらのヴァリエントは聖歌そのものやその歌い方に関わり、より古い奉神礼の形の面影を残している。

修道院や大聖堂、教区教会などで見られる今の式順が確立されたのは15世紀半ばなのは確実である⁵。それ以前は、正教を受容したときからコンスタンティノーブルのティピコンが用られた。大聖堂教会ではコンスタンティノーブルのアギア・ソフィア大聖堂のティピコン(Τῆς μεγάλης ἐκκλησίας)、修道院では、コンスタンティノーブルのストゥディオス修道院のティピコンに従った。コンスタンティノーブルのきまりは聖歌に関連するいくつかの点でエルサレム・ティピコン（Hagiopolitical-Hagiooritical）と相違がある。しかしコンスタンティノーブル・ティピコンは聖大土曜日の早課など、特定の箇所にならずに痕跡が見られるのみである。

祈祷の一日の周期

奉神礼上の正教会の一日は、日暮れ時の晩課に始まる。従って土曜日夕方の晩課は日曜日に属し、そのため祝祭的性格を持つ。一日は9時課で終わり、9時課は次の日の晩課に続いて祈られる。

奉神礼の一日には次の課officeがある。（日本語、英語、ギリシア語、ロシア語）

⁴ ある祭日のステヒラは、ティピコンでは2回または3回繰り返すことになっている。

⁵ 府主教キプリアン(1381-1385, 1390-1406)と府主教フォティ(1410-1431)の時。

1. 晩課 Vespers; ἑσπερινός; вечерня
2. 晩堂課 Compline; ἀπόδειπνον; повечерие, повечерица
3. 夜半課 Nocturn, Midnight office; μεσονυκτικόν; полунрщница
4. 早課 Matins; ὄρθρος; утренняя⁶
5. 一時課 1st hour; α' ὥρα; первый час
6. 三時課 3rd hour; γ' ὥρα; трети час
7. 六時課 6th hour σ' ὥρα; шестой час
8. 聖体礼儀 Divine Liturgy; ἡ θεία λειτουργία; Божественная литургия, обedia
9. 九時課 9th hour; η' ὥρα; девятый час

晩堂課、夜半課、九時課⁷は修道院では行われるが、大聖堂教会や教区教会では省略されることが多い。

修道院では9つの課を3組にまとめて行うことが多い。(1)九時課、晩課、晩堂課(夕方行う)、(2)夜半課、早課、一時課(夜中、または夜明け前に行う)、(3)三時課、六時課、聖体礼儀(正午前に行う)⁸。大祭の前晩には(ロシアの実践では毎土曜日)、晩課、早課、一時課をまとめて、徹夜禱(All-Night Vigil; ἀγρυπνία; всенощное бдение)として行う⁹。文字通りには徹夜の祈りだが、大聖堂や教区教会では土曜日や大祭の前晩に大きく省略された形で行われる¹⁰。

徹夜禱は通常リティヤ(Λιτή; Лития)を含み、晩課の後半に挿入される。リティヤは聖堂の回りを行進し啓蒙所に入って行われる場合と、啓蒙所あるいは聖堂最後部の入

⁶ Заутреняとも言う。西方教会のMatins、Laudsに対応する。

⁷ 大斎と、降誕祭、神現祭の前晩を除く。

⁸ 大聖堂教会や教区教会では、次のように行われることが多い。夕方に晩課、早朝に早課と一時課、午前中に三時課、六時課、聖体礼儀。

⁹ 修道院では徹夜禱を行う土曜日と祭日には、夕方の祈禱の順序が変わって、九時課の後小晩課が行われ、夕食後、晩堂課が行われる。

¹⁰ ギリシアでは、早朝早課大詠頌のあとに直接引き続いて聖体礼儀が行われる。

り口近くで行われる場合もある。

大斎、受難週、光明週間、あるいは降誕祭や神現祭の前晩といった特別の期間には平日の定型から変化した形がとられる。例えば大斎期間中の平日の聖体礼儀、つまり先備聖体礼儀は晩課に続いてはっきりした切れ目がないまま連結して行われる。特別の課については後に詳しく述べる。

ここに述べた課のすべてに歌う要素が豊富にあるのではない。時課は大半が読みで、晩堂課や夜半課も歌う部分はごく僅かであるのに対し、晩課（含リティヤ）や早課、特に徹夜祷として行われる晩課早課には歌う材料がふんだんにあり、ここでは、歌い方のスタイルとしても歌のタイプとしてもすばらしく多様で彩り豊かな姿が見られる。祈祷の大部分が歌われ、歌詞の内容は、神への祈りであり、かつその日や祭の主題を発展させる。歌は様々な調やスタイルで表現されるため、音楽的にもバラエティに富む。

その日に歌うまたは誦する材料は(1)年の周期と、(2)週の周期に従って変化する。特別の期間には三歌斎経の周期（大斎と受難週、大斎前の4主日）、五旬経の周期（復活祭の主日から五旬祭後第1の主日まで）に従う。年の周期によって何月何日に指定される歌、固定祭日¹¹や聖人の記憶に関連した歌が定められる¹²。これらの周期に従う歌は祈祷書に記載された様々な調（エコス／グラス）で歌われる。例えば聖ニコライ祭（12月6日）では、聖歌は7調を以外の様々な調で歌われ、他の祭日や聖人の記憶の歌にもそれぞれ固有の調のパターンがある¹³。

八週の周期（八調の周期）は土曜日の晩から始まる一週間の各日の歌を含み、八つの調が八週でひとめぐりする調の表柱（гласовой）を構成する。課ごとに、週の周期に属する歌と年の周期に属する歌が特別のルールに従って組み合わせられ、音楽形式として様々な教会調（エコス）に従うメロディが次々と繰り出される。

¹¹ 訳注：固定祭日と移動祭日 正教会には降誕祭や聖人の記憶日のように何月何日と祭日の日付が決まっているものと、聖枝祭、五旬祭のように復活祭前後何週めの主日といった具合に復活祭を基準として移動する祭日の二種類がある。

¹² 年の周期は月課経（ミネヤ）の周期Минейный кругともいえる。

¹³ 聖ペトル・パウエル祭（6月29日）にも、7調以外のすべての調を用いて歌われるが、聖ニコライ祭とは異なる組み合わせによる。

西方教会の聖務日課と同様に、正教会の各課の聖歌材料は以下の4つに分類できる。

(1) 通常の歌：課の固定枠を作る変化しない材料。素材は祭日、調、週によって左右されないが、歌い方のスタイルや方法は、祝祭的な華やかな音楽付けで行うか、平日のシンプルな聖歌か、単に誦するかなど場合に応じて変化する。

(2) 特定の課、特定の曜日において常に行われる材料：週の調や他の要因とは関係なく曜日によって変化する。(例：晩課のポロキメンは曜日で変わる)

(3) 特別の場合にのみ行われる材料、週の曜日や、その週の調とは関係なく、特定の場合に常に行われる(例：ポリエレイ)。これらは臨時に行われる通常の歌と分類できる。

(4) 適宜行われる歌：週の調、年の各週に従って変化する材料。調に従う場合もあるし、調から独立している場合もある。これらの歌は通常聖歌の枠組みに挿入される。通常聖歌を額縁に、適宜行われる聖歌を、毎日入れ替える絵にたとえることができる。額縁は常に変わらないが、そこに入る絵は毎日異なる。

この他に課の固定枠の中で、歌詞のテキストは同じであるが週の曜日によって、また週の調によって異なる調で歌われるものがある。例えば晩課の聖詠「主や爾に顛ぶ」(141, 129, 116聖詠)、早課の讃揚歌「凡そ呼吸ある者」(148, 149, 150聖詠)がこれにあてはまる¹⁴。

以下、正教会の主な祈祷の定型の形を述べ、ついで、いくつかの特殊な変化形についても言及する。

晩 課

晩課には3種類ある。

(1) 大晩課：徹夜祈祷が行われる土曜の晩、大祭の前晩に行なわれる。

(2) 平日の晩課

(3) 小晩課

比較のために大晩課、平日晩課、小晩課の概要を並列して解説する。

¹⁴ 聖詠の句は挿入される最初のスティヒラの調で歌う

大晩課 平日晩課

大晩課

1. 第103聖詠を歌う。できればヒポフォン（附唱）形式で

2. 大連禱¹⁵ 応答形式

輔祭のエクフォネシスと会衆または聖歌隊の応答の組み合わせ。司祭の高声「光栄は」で終わる。

3. 第1カフィズマの第1アンティフォン。ヒポフォンまたはアンティフォン形式。（土曜晩課は3つのアンティフォンすべてを 小連禱の間にはさんで行う。）

4. 小連禱

5. 晩課の聖詠 140、141、129、116聖詠、「主や爾に籲ぶ」八調経に記された調で、ヒポフォン、アンティフォン形式。

平日晩課

1. 第103聖詠を誦読。

3. カフィズマの一つを誦する。

¹⁵ 連禱litanyまたはektenia (συναπταί ектении またはτὰ διακονικά διακнства) は輔祭（なければ司祭）の唱える一連の祈願からなる。各祈願に会衆または会衆を代表する聖歌隊が「主憐れめよ」 Κύριε ἐλεῖσον; Господи помилуй、「主賜えよ」 Παράσχου Κύριε; подай Господиなどと応える。正教会では(1)大連禱великая ектения（安和の連禱το εἰρηρικὸν）1 2 個の祈願と「主憐れめよ」という応答、(2)小連禱малая ектения、2つの祈願と同上の応答、(3)重連禱（熱切な祈願）сугубая ектения、場合によって祈願の数は異なる、応答は「主憐れめよ」3回ずつ。(4)増連禱просительная ектения、初めの数個の祈願には「主憐れめよ」と応え、途中から「主賜えよ」と応える。音楽的には、重連禱を除き（高揚した雰囲気がある）、連禱は祈禱の中で休息点をなし、様々な聖歌をつなぐ役割を果たす。

聖詠の最後の8または10句の間に、8または10個のスティヒラを挿入（場合による）。最後の4つのスティヒラは両詠隊が聖堂の中央に集まって歌う。最後の2つは祭的なスタイルで歌われることもある。最後のスティヒラを歌う時に、教役者は王門を通して至聖所まで厳粛に聖入を行う。

6. 晩の歌「聖にして福たる」を両詠隊で祝祭的な華やかな歌い方で

7. その日のポロ
キメン。応答形式。

祭の前晩はポロキメンに引続き、旧約聖書が読まれる。（パレミヤ）

8. 重連祷

9. 祝文「主や我等を守り」誦する。

10. 増連祷

祭日にはここでリティヤが行われる。

○リティヤのスティヒラ。教役者らが啓蒙所まで行進する間に、両詠隊で、できればカノナルク形式。

○輔祭が「手や爾の民を救い」を5箇所まで唱えるが、詠隊はその度に「主憐めよ」40回、30回、50回、2回、3回で応える。

○教役者らが聖所にもどり、司祭が終わりの詞を唱える。

聖詠の最後の6句の間に6スティヒラを挿入して行う。カノナルク形式で。

6. 晩の歌「聖にして福たる」を簡素な歌い方で、または誦する。

11. 挿句のスティヒラを聖詠の句にはさんで。両詠隊がカノナルク形式またはアンティフォン形式で。

12. シメオンの歌「主宰や今爾の言に」通常歌う。

12. シメオンの歌「主宰や
今爾の言に」誦する

13. 聖三祝文、至聖、天主経を 誦する。

14. その日または祭のトロパリ。

リティヤが行われた場合は五餅と麦粒、油、ワインを祝福。続いて 3 3 聖詠を歌う。

15. 重連禱（大晩課の8と
同じ）

16. 祝福と発放

大晩課が徹夜禱の一部として行われる場合は祝福に
引続き 6 段の聖詠（早課）が読まれる。

どの祈祷にも（晩課、早課、聖体礼儀）にも多数の歌が含まれ、音楽的高揚曲線（テンションカーブ）を想定することができる。その日の祈祷内容の厳粛さの度合いによって曲線の形は変化する。この曲線は歌い方の違い、祈祷の音楽的構成（メロディのタイプ、多声的な音楽付けの度合いも含めて）によって決定され、また聖職者の動き、炉義、行進、その祈祷におけるシンボリズムの本質や程度などの外的な要因にも左右される。

小晩課では、奉神礼音楽的高揚曲線は低い位置をとり、ハイポイントは少ない。概要は以下の通り。

小晩課

1. 第103聖詠誦読。
2. 晩課の聖詠（通常の晩課や大晩課の5に同じ）4スティヒラを挿入。歌う。
3. 晩の歌「聖にして福たる」誦する。

4. その日のポロキメン。
5. 祝文「主や我等を救い」誦する。
6. 挿句のスティヒラ歌う。
7. シメオンの歌 歌または誦する。
8. 聖三祝文、至聖、天主 誦する。
9. その日のトロパリ 歌う。
10. 短い重連祷 （連祷3つ）
11. 発放

早 課

一日の奉神礼周期の中で晩課について歌う材料の豊富なのは早課である。主な早課の形3つを以下に示す。次に早課の特別な形である聖大金曜日、聖大土曜日、復活祭を示す。

平日の早課

大詠頌が歌われずに誦されるとき：

大詠頌が歌われるとき：

1. 始まりの祝福と祝文

第19聖詠、20聖詠誦読。十字架のトロパリとコンダク。

「主憐めよ」3回の続く短い連祷のあと早課が始まる。

2. 六段の聖詠шестпсалмие（第3、37、62、87、102、142聖詠）誦読

3. 大連祷

4. 「主は神なり」の句。続いてその日のトロパリと対応する生神女讃詞を歌う。

5. 聖詠のカフィズマ二つまたは三つ誦読。（曜日や年の時期による）

各カフィズマの後その日のセダレン歌う。

各カフィズマのあと小
連祷、その日のセダレ
ン歌う。

6. 50 聖詠、誦す
る。

7. 輔祭「主や爾の民を救い」「主憐めよ、」12回。

8. カノン第1歌頌と第3歌頌イルモスは歌う。トロパリは誦す
る。

9. 小連祷、セダレン（その日に二つのこと
が記憶される場合は小さい方のコンダク）

10. カノン第4、第5、第6歌頌

11. 小連祷とその日のコンダクとイコス

12. カノン第7、第8歌頌

13. 生神女の歌「我心は主を崇め」（magnificat）¹⁶をアンテ
イフォン形式で歌う。

第9歌頌が終わると「常に福」（生神女マリアの歌）を両
聖歌隊で歌う。

小連祷。

14. エクサポスティラリ（または光耀歌）

できれば歌う。通常誦される。

15. 讃揚歌 第148、149、150聖詠

スティヒラが挿入されることもある。歌うま
たは誦する。聖詠グループは「天より主を讃
め揚げよ」から始まる。

15. 讃揚歌 第148、149、150聖詠

常にスティヒラが挿入され、歌う。「凡
そ呼吸ある者は主を讃め揚げよ」から始
まる。

¹⁶ ロシア語ではчеснейшуюとも呼ばれる。「ヘルビムより尊く」честнейшую хервимъ
というリフレインが聖書の句ごとにつくため。

16. 聖詠（またはスティヒラ）に続き誦経者は「光栄は爾光を顕わす主に帰す」に続いて大詠頌を唱える。終わりの聖三祝文なし。

17. 増連禱

18. 挿句のスティヒラをカノナルク形式で歌う。

19. 聖三祝文、至聖、天主経を誦する。

20. その日のトロパリとそれに続く生神女讃詞を歌う。

21. 重連禱

16. 最後のスティヒラに続いて大詠頌を歌う。聖三の歌で終わる。

その日のトロパリと終わりの生神女讃詞を歌う。

17. 重連禱

21. 増連禱

22. 司祭と詠隊（会衆）の終わりのやりとり。続いて発放。

早課に引続き一時課が行われ、コンダク「生神童貞女や慶べよ」で終わる。

祭日早課

主 日

祭日

1. 始まりは平日早課と同じ。
徹夜禱の一部として早課が行われる場合には、始まりの部分は省略され、晩課の発放のあと直ちに6段の聖詠に移る。
2. 六段の聖詠（第3、37、62、87、102、142聖詠）誦読
3. 大連禱
4. 「主は神なり」の句。

その主日の復活トロパリ、聖人のトロパリ、
生神女讃詞

祭日のトロパリ

5. 聖詠経のカフィズマ二つ。誦する

各カフィズマのあと小連禱とセダレン。歌う。

6. ポリエレイ（第134、135聖詠）¹⁷に
ア Ril イヤ
の リ フ レ イ ン を 付 け て 歌 う。また
は 第 118 聖 詠。

6. ポリエレイ。祭的なアンティフォン
形式で歌う。

7. 5つの復活のトロパリに「主や
爾は崇め讃め
らる」（第118聖詠12句）の リ フ レ
イ ン を 付 け て
歌 う。

7. 讃歌を歌う。様々な聖詠の句にリフ
レインを付けて祭的アンティフォン形
式で歌う。生神女の祭日が日曜日に重
なった場合は、讃歌の後主日の5つの
復活トロパリを歌う。

8. 小連
禱

続いてその週の調のイパコイとポ
リエレイ後の
セダレンを歌う。

8. 続いて祭のセダレンまたはイパコイ
を歌う。

9. その日の調3つのアンティフォ
ン（品第詞ス
テペンナ）をアンティフォン形式
で歌う。

9. 4調の第1アンティフォン「我が幼
き時より」をアンティフォン形式で歌
う。

10. その調の主日のプロキメン。ア
ンティフォン
応答形式で歌う。

10. 祭日のプロキメン。アンティフォン
応答形式で歌う。

11. 11の復活福音の一つを読む。

11. 祭日の福音の読み。

¹⁷ ポリエレイは年のすべての日曜日に指定されているわけではない。

12. 復活の歌「ハリストスの復活を見て」を歌う。第50聖詠誦読。二つの短い復活スティヒラを歌う。

12. 祭日のスティヒラを歌う。50聖詠誦読、祭日のスティヒラを歌スティヒラを歌う。

13. 祝文「主や爾の民を救い」と「主憐めよ」12回

14. カノン第1、第3歌頌、小連祷。

15. その週の調の主日セダレンを歌う。

15. 祭日のセダレンを歌う。

16. カノン第4、第5、第6歌頌。小連祷。

17. その週の調の主日コンダクとイコスを歌う。

17. 祭日のコンダクとイコスを歌う。

18. カノン第7、第8歌頌

19. 生神女の歌「我心は主を崇め」(magnificat)をアンティフォン形式で歌う。

19. 主宰と生神女の大祭の場合はカノンの第9歌頌に付随する特別の附唱を付けて歌う。そのほかは「我が心は主を崇め」を歌う。

20. カノン第9歌頌と小連祷

21. 先に行われた福音の読みに対応する11のエクサポスティラリ。

21. 祭日のエクサポスティラリ（または光耀歌）

22. 讃揚歌第148、149、150聖詠をその調で歌う。主日のスティヒラ、その日の聖人のスティヒラをあわせて。カノナルクとアンティフォン形式で。最後から2番目のスティヒラは早課の11の福音スティヒラの一つ、最後は生神女讃詞「生神童貞女や爾は至りて讃美たる者なり」。

22. 讃揚歌と祭日のスティヒラ。

23. 大詠頌と聖三祝文の歌。アンティフォ
ン形式または両聖歌隊が聖堂の中央に集
まって歌う。

24. 定規のトロパリ 1、3、5、7 24. 祭日のトロパリ
調の時は復活トロパリ「今救いは
世界に及べり」2、4、6、8調の
時は「主や墓より復活して」を歌
う。

25. 重連禱

26. 増連禱

27. 司祭と詠隊の終わりのやりとり

28. 発放に続き一時課

平日早課の高揚曲線はハイポイントはごく僅かである。大詠頌を歌わない早課では、4.「主は神なり」とトロパリ、13.「我が心は主を崇め」*maginificat*、大詠頌を歌う早課では15と16. 讃揚歌とスティヒラ、大詠頌、付け加えれば4.と13.が比較的高いポイントになる。

対照的に祭日の早課には高揚曲線のピークがずっとに多い。4「主は神なり」とトロパリ、6から12（ポリエレイから祭日のスティヒラまで）、19.（第9歌頌と附唱）、21から23（讃揚歌148から150聖詠とスティヒラ、大詠頌、祭のトロパリ）がハイポイントである。音楽的高揚の高さは祭の性質によって異なり、しばしば高揚曲線のハイポイントが再編成されるが全体としての形は基本的に変わらない。聴き手の注意は奉神礼音楽的要素の緊張の変化と実施方法の変化によって、様々な高揚のレベルに引き付けられる。

音楽的見地から言えば、晩課早課は週や曜日によって定められる歌と年の何月何日から設定される歌が並立するので多彩である。例えばある日曜日には、その調の主日の歌に加えて一年のうちでその日に記憶される聖人の歌が合わせて歌われる。これらはステ

ィヒラ群、カノンなどだが、様々な調（エコス）のメロディで歌われる¹⁸。

早課のカノンを行う規則は特に複雑である。前の章で述べたようにカノンの歌は旧約聖書の9つの歌頌を元にして、新しい歌（トロパリ）¹⁹が挿入された。旧約聖書の歌頌の句に続いて、対応するカノンの歌頌のイルモスが歌われ、また旧約歌頌の句が歌われ、トロパリ、旧約歌頌の句、トロパリという順で歌われる。1つの歌頌には14、8、6、4句の旧約歌頌の句とそれに対応する新しい歌が多数含まれる。旧約歌頌の句の数と新しい歌の数が合わないときは繰り返して歌う²⁰。場合によってはカノンがいくつか組み合わせられ、異なる調で歌われる（例、主日のカノンに一人あるいは複数の聖人のカノンを合わせる）²¹。

早課の普通の形から三つの重要なヴァリエーションを見ることができる。聖大金曜日²²、聖大土曜日²³、復活祭の早課で、復活祭の早課は復活祭当夜と、若干の変化を加えて光明週間中の早課に行われる。この三つは順序も内容も前述した通常の早課と異なる。聖大金曜日、聖大土曜日の早課は特にドラマティックな性格を持ち、奉神礼的動作の象徴

¹⁸ 代表的な例を挙げると、ある土曜日の晩課がマリア祭日の祭日後期で、ある聖人の記憶日にあたる時は、「主や汝に顛ぶ」にその週の調の主日のスティヒラを4句、マリア祭日のスティヒラを3句、聖人のスティヒラ3句をそれぞれ異なる調で歌う。「光栄は」のあと通常はマリア祭日のものを歌うが、できれば前のスティヒラと異なる調のものを選ぶ、続いて「今も何時も世世に、「アミン」」のあとその週の生神女ドグマティカ（生神女讃詞）を歌う。（Typikon, p. 139v: 11月25日の日曜日の組み合わせの方法）こうすると一つのスティヒラ群で5回も調が変わることになる。他のスティヒラ群の場合にもあてはまる。

¹⁹ 訳注：1章 聖歌の形式、3. カノンの項参照。カノンは8世紀を中心に修道院で発達した。旧約歌頌に対して新しい歌と言っている。

²⁰ 現在は大斎の平日にのみ旧約歌唱を歌う。

²¹ 第1章参照

²² 聖大木曜日の晩に行われる。（夜の第1時、だいたい8時頃とティピコンのp. 449r. に指示される）ティピコンでは日没と夜明けから時を数える。

²³ 第7時、すなわち午前1時頃(Typikon, p. 454r)

的な面が大きく強調される。歌もまた象徴的な意味を反映する²⁴。

聖大金曜日、土曜日の早課は昔エルサレムで行われていた受難祈禱を起源とする。もともと十二福音²⁵の読みのように、早課の各部分はエルサレム市内の受難のあった場所で行われていた。

聖大金曜日の早課の始まりは平日早課と同じである。比較のために全体のアウトラインを示す。（前述の平日早課と比較のこと）

聖大金曜日早課（十二福音）

1. 通常の始まりと六段の聖詠、大連禱
2. 「主は神なり」のかわりに「アリルイヤ」をリフレインとして特別のメロディ²⁶で両詠隊が交互に歌う。トロパリも同様。小連禱
3. 第1福音
4. 第1アンティフォン 8調（各スタンツァに先立つ句）2回歌う。各詠隊1回ずつ。
第2アンティフォン 6調
第3アンティフォン 2調と小連禱
5. セダレン7調、司祭が炉義するあいだ会衆起立。
6. 第2福音

²⁴ 概して正教会の儀式は象徴的な動作が豊富である。例えば司禱する主教は、その動作によって（ハリストスを俳優のように演じるのではなく参禱者の心をハリストスに向けることによって）ハリストスを象徴する。同様に聖体礼儀で教役者がパンとブドウ酒を持って行う大聖入も、ハリストスのエルサレム入城を演劇的に行っているのではない。奉神礼的動作とその捧げものによって、信者の心の中で歴史的事実としてのエルサレム入城とが象徴的に結合される。参禱者はそこで行われている象徴的なことばを理解する。

²⁵ 訳注：正教会の聖大金曜日の早課は別名「十二福音」と呼ばれ、四福音書から受難の場面を十二個に分けて取り出し誦読する。

²⁶ アリルイヤをゆっくりメロディックに歌うように指示される。«Поеиѣ Аллилуиѣ... коснои со сладкопением» (Typikon, p. 449r.)

7. 第5、第6、第7 アンティフォンと小連禱

8. セダレン7調

9. 第5福音

…………… 以下3つのアンティフォン、小連禱、セダレンの繰り返しで、第15アンティフォンまで歌う。

5番目のセダレン

10. 第6福音

11. 真福詞(マツフェイ5:1-12) 4調の特別のスティヒラ4句が山上の垂訓の詞のなかに挿入される。両詠隊が交互に歌う。小連禱

12. ポロキメン

13. 第7福音

14. 第50聖詠誦読

15. 第8福音

16. 聖大金曜日の三歌経のカノン 6調、第5歌頌から²⁷。

イルモスは2回繰り返す。各トロパリは二つ。6回

各歌頌の終わりにイルモスをカタワシャとして繰り返す。小連禱

17. コンダクとイコス、歌うこともある。

18. 三歌経のカノン第8歌頌、第9歌頌。「我が心は主を崇め」magnificatは歌わない。各歌頌に4トロパリ。

19. エクサポスティラリ 3回歌う

20. 第9福音

21. 讃揚歌(第148、149、150聖詠) 3調。

祭日早課と同様に歌う。6スティヒラをはさむ。

22. 第10福音

23. 大詠頌、大詠頌を歌わない早課と同様に誦する。

24. 増連禱

25. 第11福音

²⁷ 三歌経のカノンは第5歌頌と第8、第9歌頌

26. 挿句のスティヒラ6つ、カノナルク形式で歌う。

27. 第12福音

28. 聖三祝文、至聖三者、天主経を誦する。

29. 特別のトロパリ4調を歌う。

30. 重連祷

31. 終わりのやりとりと発放（一時課は読まない）²⁸

上記のアウトラインから分かるように、通常の早課に加えて非常に多くの歌が歌われる。15のアンティフォン、6セダレン、カノンの3歌頌、スティヒラ群、真福詞のスティヒラ等である。十二の福音の読みの間々に多くの歌が様々な調と形式で歌われ、非常に厳粛な性格が添えられ、参拝者の手にするろうそくの光によってさらに高められる。祈祷の最後の大詠頌は歌われず誦される。

次にあげるのは聖大土曜日の早課で、悲しみに満ちた厳粛なムードで始まるが、最後は喜びあふれた祝祭の雰囲気になる。

聖大土曜日の早課

1. 始まりから「主は神なり」トロパリまでは平日早課と同じ。通常の形から変化するのはトロパリ以降。
2. トロパリに引続き聖詠経の第17カフィズマ、即ち第118聖詠を3段（スタチア）に分けて行う。聖詠の各句には讃美詞（μεγαλινάριον; похвала）とよばれる特別の歌が続き、葬られたハリストスを讃美する。聖詠の句は詠隊が歌うが、讃美詞は司祭が聖堂中央で唱える。第1第2スタチアはともに5調だが、メロディの構造が異なる。第3段は3調で歌われ、一挙に祭的なムードになる。第1、第2段の間に小連祷がある。第3段のあと5つの復活トロパリ（主日早課5参照）が歌われ、小連祷が続く。

²⁸ 聖大金曜日には先備聖体礼儀も含めていかなる聖体礼儀も行わない。従って領聖もない。

3. 以下は大詠頌を歌う平日早課の形と本質的に共通であるが、カノンの第9歌頌の前の「我が心は主を崇め」magnificatは歌われない。
4. 大詠頌の終わりの聖三の歌が近づくと、就寝聖像 (ἐπιτάφιον; плащаниця) を捧げて十字行が聖堂を出る。十字行の間、聖三の歌を長いゆっくりしたメロディで歌う。
5. 聖堂に戻り、聖大土曜日のトロパリを歌う。
6. ポロキメンとイエゼキリの預言書（エゼキエル）37章の読み
7. 第2のポロキメンと書札の読み
8. アリルイヤと句（聖体礼儀と同様）
福音經の読み
9. 連祷と終わり、主日早課と同じ

最大の特徴は讃美詞を挟んで歌う第17カフィズマ（118聖詠）の形にある。音楽的高揚曲線は常に上昇し緊張を高める。第1段（スタチア）は陰鬱な5調で始まるが、第2段で幾分の喜ばしさが芽生え、第3段が祭的な3調で歌われると更に輝かしさが増す。最初の高揚点は復活トロパリの時、2番目の高揚点は大詠頌、特に十字行の厳粛な聖三の歌が歌われるときにある。この高められたムードは聖書の読みから祈祷の終わりまで続く。

復活祭早課

復活祭の早課は特別の形式、独自の音楽高揚曲線を持つ。普通の早課とは一般的な類似しかない。復活祭の早課は主日スティヒラの一つ「ハリストス救世主よ」（6調の挿句のスティヒラ）を歌いながら聖堂を回る十字行²⁹で始まり、実際の祈祷は聖堂の外、閉ざされた門の前で始まる。

²⁹ 没薬を携えた女たちがハリストスの墓に参ったことを象って、ギリシア、ブルガリア、セルビア教会では復活祭早課の祈祷が始まる前に、教会の門の前で福音書のその箇所が読まれる。

1. 始まりの祝福の後、聖職者は復活祭のトロパリ「ハリストス死より復活し」を3回歌う。聖歌隊と会衆は繰り返す。司祭は第67聖詠の第4句（神は興き）を歌い、各句に応じて復活祭のトロパリを歌う。最後に司祭はトロパリの前半を歌い、聖歌隊は後半を歌う。司祭は手持ち十字架で聖堂の門を叩き、門は内側から開く。行進は聖堂内に進みトロパリを歌い続ける。

2. 大連祷

3. 復活祭のカノン、イルモスもトロパリも両詠隊が交互に歌い、各歌頌の最後のイルモス（カタワシャ）は両詠隊が一緒に歌う。各カタワシャのあと復活祭のトロパリが3回繰り返され、小連祷が続く。

4. カノン全部をこのように行う。各歌頌毎に小連祷がある（通常のように歌頌グループつまり1、3歌頌の後、4、5、6歌頌の後、7、8、9歌頌の後ではない）、「我が心は主を崇め」の代わりに第9歌頌の歌に短い讃美の附唱（ヒポフォン）をつけて歌う³⁰。第3歌頌の後イパコイ、第6歌頌の後コンダクとイコス、につづき復活の歌「ハリストスの復活を見て（主日早課12参照）」と復活のスティヒラ3回が歌われる。

5. エクサポスティラリ（3調）

6. 讃揚歌（第147、149、150聖詠）と1調の4つのスティヒラを両詠隊が交互にカノナルク形式で歌う。

7. 5つの祭的な「パスハのスティヒラ」両詠隊は聖堂中央に集まって歌う。最後は復活祭のトロパリを何度もくりかえす。

8. 「聖金ロイオアンの復活祭の説教」を普通の話し方の口調で厳粛に読む。読みがおわったら聖金ロイオアンのトロパリを歌う。

9. 祭日早課の連祷

10. 終わりのやり取りに続き復活祭のトロパリを何度か歌い、発放。発放詞の終わりは特別の句「我等にも永遠の生命を給えり……」で終わる。

³⁰ 復活祭の祈祷の大きな特徴は、司祭の祝文や高声以外、誦経や聖詠誦読がない。すべて歌われる。

復活祭早課の焦点はカノンにある。通常の早課に行われるカノンに先立つ部分は全て省かれる。このため音楽高揚曲線は他のどの祈祷とも異なる形を見せ、他の早課のように徐々に緊張を高めて行くのではなく、突然高いポイントから始まる。単に音楽的見地からみればカノンは複雑でなく、1種類か2種類のメロディフレーズの繰り返りで構成されるが、儀式の他の要素によって高揚し続ける。何度も炉義が繰り返され、全参拝者は灯したろうそくを持ち、左右の詠隊が次々と交互に歌う。カノンに続く高揚のカーブが休息するのはエクサポスティラリで、静かな美しい旋律は緩和の時をもたらす。しかしこのあと讃揚歌（「凡そ呼吸あるもの」）、復活スティヒラ、パスハのスティヒラへと高揚曲線が高まる。この部分は祈祷の始まりの部分ほど感情的でなく平安に満ちている。緩和のポイントがないまま、カノンから第2部に直結していたら、2つめの高揚点を感じるどころか、ある種の疲労感を生むだろう。

聖体礼儀

晩課や早課は日によって変わる部分が多く音楽的な形式もスタイルも非常に多彩である。それに対して聖体礼儀は変化する部分は比較的少なく、構造は不変である。変化する箇所は主に祈祷の最初の部分（啓蒙者の礼儀）に見られる。

聖体礼儀については多くの文献があるので、その構造は晩課や早課の構造より一般によく知られている。しかしここでは音楽的な構造に特に注目して聖体礼儀の定式を考察する。

正教会には3つの聖体儀がある。(1)金口イオアンの聖体礼儀、(2)聖大ワシリーの聖体礼儀³¹、(3)先備聖体礼儀である。最初の2つの聖体礼儀は司祭の黙唱する祝文が異なる点にあり、聖大ワシリーの場合はかなり長いため、祝文を黙唱している間に歌われる

³¹ 聖大ワシリーの聖体礼儀は年に10回しか行われない。(1)降誕祭前晩、(2)神現祭前晩、(3)1月1日の聖大ワシリー祭、(4-8)聖枝祭以外の大斎中の日曜日、(9)聖大木曜日、(10)聖大土曜日（訳注：降誕祭、神現祭が月曜日に当たった場合は、前晩に金口イオアン、当日に聖大ワシリーの聖体礼儀が行われる。）

歌も、歌詞のテキストは金ロイオアンの場合と同じだが、より装飾的でメリスマ的なメロディをつけることで、時間を伸ばし祝文を読み終る時間をカバーする。現在では金ロイオアンと聖大ワシリーの聖体礼儀の相違は信者の礼儀（信者の連祷から始まる）にあるのみで、他の部分は共通である。

聖体礼儀の基本構造は大祭も平日も全ての場合に共通である。ことばに著された祭の性質や祝いの度合いが音楽付けに現れる。

聖体礼儀

1. 啓蒙者の礼儀（言葉の礼儀）

1. 始まりの祝福と大連祷

2. 聖詠からとられた第1アンティフォン（祭によって変わる）

できれば附唱をつけてアンティフォン形式で。続いて小連祷

3. 第2アンティフォン、第1アンティフォンと同様に歌うが、終わりには常に「爾の独生子」が続く。小連祷。

4. 第3アンティフォン、第1、第2アンティフォンと同様の歌い方で。

この間に教役者は福音經をにかけて小聖入を行う。（祭によって変る。）続いて聖入の句。

5. その日のトロパリとコンダク。複数の場合もある。両詠隊が交互に、指定された調で。

6. 聖三の歌。両詠隊が交互に歌う。教役者が歌うこともある。

7. 使徒經の読みのポロキメン。記された調でアンティフォン応答形式で歌う。

8. 使徒經の読み。

9. 聖詠の句とアリルイヤ。その日または祭日の調でアンティフォン応答形式で歌う。

10. 福音經の読み³²

11. 重連祷

³² 一般的に聖体礼儀中の説教は福音の読みの後、または、神品領聖中に祈祷に立っていない司祭が行ったり、退出の前に簡単に行ったりしている。祭日の早課ではカノンの直前の福音の読み後に行う。私祈祷では始まる前。

12. 啓蒙者の連禱

2. 信者の礼儀

13. 第1、第2の信者の連禱

14. ヘルビムの歌³³。荘厳に歌われる。両聖歌隊が聖堂中央に集まって歌うこともある。ヘルビムの歌の間に、聖職者がご聖体のためのパンとブドウ酒を捧げて大聖入を行う。

15. 第1の増連禱

16. 信経。会衆または詠隊が歌う、または誦する。

17. 聖体機密のカノン（アナフォラ）(1)司祭と詠隊のやりとり「平和の憐み…」(2)讃揚の歌「父と子と聖 ……」(3)「聖聖なるかな ……」(4)ハリストスの言葉「取りて食らえこれ我が体」「皆これを飲め、これ我が新約の血」(4)感謝の歌「主や爾を崇め歌い」アナフォラは両詠隊が集まって歌うことが多い。

18. 生神女の歌。両詠隊が集まって歌うことが多い。祭の時は変わる。聖大ワシリーの時は特別の歌になり、主宰や生神女の祭の時は通常カノン第9歌頌に附唱がついて歌われる。

19. 第2の増連禱

20. 天主経。会衆または詠隊が歌う、あるいは誦する。

21. 領聖詞（その日の）。教役者が至聖所で領聖する間歌われる。司祭が多いときは時間がかかるので、領聖詞に加えてその日にふさわしい他の歌を歌ってもよい。

22. 御聖体が現れ、信者が領聖する間、領聖の歌「ハリストスの聖体を受け」を歌う。

23. 感謝の祈りと歌、感謝の連禱、終わりの祈り、祝福、発放。

上記の概観から分かるように、変化する歌の大半は啓蒙者の礼儀にある。変わらない

³³ ヘルビムの歌はИже Хервимы「我等、奥密にしてヘルビムを象り」が普通の聖体礼儀では歌われるが、聖大木曜日と聖大土曜日のみに異なる詞の歌が歌われる。しかしながら10世紀－12世紀には別の歌が歌われることが多かった。従って厳密に言えば、通常の歌詞のヘルビムの歌は暫定的に行われているにすぎない。

歌には調やメロディの指定がないので、聖歌者にある程度音楽付けの自由が与えられる。聖体礼儀の音楽高揚曲線は波型で、小聖入に最初の上昇があり重連祷で再び上昇する。そのあと一時下降し、ヘルビムの歌で再び上昇し、15. 16. で少し沈静した後、アナフォラの感謝の歌まで上昇し続け、生神女の歌に続く。この高揚曲線の形やアウトラインは祭日など特別の場合は変化する。また主教祈祷の場合は特別の形をとり、高揚点も異なる。

上記の聖体礼儀の形式は稀に特別な形をとることがある。降誕祭と神現祭前晩、生神女福音祭、聖大木曜日、聖大土曜日には祈祷の最初の部分が晩課に置き換えられ、暦上の次の日の行事に関連して晩課＋聖体礼儀のセットの形になる。晩課から聖体礼儀への移行は旧約の読み（パレミヤ：晩課の7）の最後の読みが続いて行われ、小連祷と聖三の歌（聖体礼儀6）、以下聖体礼儀が行われる。（この場合は聖大ワシリーの聖体礼儀）

先備聖体礼儀は聖体機密の規程も聖変化も含まない。晩課の終わりに領聖が行われ、この御聖体はその直前の金ロイオアンまたは聖大ワシリーの聖体礼儀で用意される。先備聖体礼儀は大斎期間の最初の6週間の水曜日と金曜日、受難週の月、火、水曜日に行われる。

先備聖体礼儀

1. 始まりは通常の晩課の形、但し晩課の3. の聖詠経のカフィズマは常に第18カフィズマで、これを3段に分け、段ごとに小連祷がある。
2. 晩課の聖詠（晩課の5.）に10ステイヒラをはさむ。
3. 晩課の歌「聖にして福」に続き教役者の小聖入、第1のポロキメン、第1パレミヤ、第2パレミヤに続いて聖体礼儀が始まる。
4. 140聖詠の4句からなる「願くは我が祈りは」の歌に附唱がついて歌われる。通常ソロ、またはトリオの歌い手が聖堂中央で歌い、附唱を詠隊が歌う。
5. シリアの聖エフレムの祝文。司祭が唱える。
6. 重連祷、啓蒙者の連祷、信者の連祷2つ（金ロイオアンのものと異なる）

7. 「今天軍は見えずして」を歌う。この時、先に聖にせられた祭品が奉献台から宝座に厳粛に運ばれる。この歌は金ロイオアン、聖大ワシリーの聖体礼儀の「ヘルビムの歌」の代わり。エフレムの祝文。

8. 増連祷

9. 天主経を歌う。

10. 神品領聖の間に領聖詞を歌う。

11. 信者の領聖。以下は金ロイオアン、聖大ワシリーの聖体礼儀の形に従うが、詞とメロディが若干異なる。

このように先備聖体礼儀では一番厳粛な部分（信経から常に福）が省かれる。音楽的な高揚点は「願くは我が祈りは」を会衆が跪いて歌う箇所と「今天軍」にある。

王時課

降誕祭と神現祭の前晩、聖大金曜日には特別の順序の祈祷が行われる。これは王時課（царские часы）³⁴と呼ばれ、一時課、三時課、六時課、九時課が連続して結合して行われる。構成は通常の時課と同じであるが、※印をつけた部分が付加される。

王時課

1. 始まりの祈りの後、聖詠3つ誦読（祭によって変わる）
2. 祭のトロパリと特別の生神女讃詞、それから別のトロパリを両詠隊で交互に歌う。※
3. ポロキメン。アンティフォン応答形式で歌う。※
4. 旧約の読み、書札の読み、福音の読み。※
5. 聖三祝文、至聖、天主
6. その日のコンダク
7. 各時課の終わりの祝文、
8. 大聖堂で主教が立つときは、全時課に続いて「萬寿詞」、国の統治者の全タイトルを

³⁴ 昔は伝統的に皇帝、ツァーリが出席して行ったことに由来する名称。

長輔祭が唱え聖歌隊が応える³⁵。

他の祈祷について

今まで述べてきたのは、歌が大きな役割果たす課である。この他にも晩堂課や夜半課のように大斎期受難週、復活祭週間など特別の場合以外には歌う材料の含まれない課もある。しかし歌われようと歌われまいとこれらの課の詞はその日の晩課や早課と同じものを含み同じ形式で執行される。

これらの2つの課の他に教会の聖堂あるいは別の場所で行われる祈祷に大半が歌のものがある。これらは私的な性格を持つ³⁶。(1)感謝祈祷など(願い、讃美、感謝の祈り)(2)パニヒダ(死者のための祈り)である。両方とも基本的には早課の省略形である。感謝祈祷にはトロパリ、省略されたカノン、ポロキメン、福音の読みがあり、大詠頌は含まない。パニヒダもほとんど同じ構造であるが、福音の読みがなく死者のためのスティヒラが加えられる。感謝祈祷は教会の周囲を行進するときに行われることもある。

以下の祈祷は週、年、三歌経の周期などに属さず、感謝祈祷やパニヒダと同様に、必要に応じて行われる。ここには主教叙聖、司祭輔祭の叙聖、聖堂成聖、婚配式、埋葬式、聖水式などが含まれ、歌が大部分を占める。その場合にもトロパリ、スティヒラなど他の祈祷に含まれたのと同じ聖歌が用いられており、ロシア正教会は上記の祈祷のために特別に新しいシステムを作りださなかった。その理由からこれらの歌は聖歌者よりも奉神礼音楽学者の関心を集めている。

ここに様々な祈祷の概観を述べてきたが、正教会の礼拝の音楽構造に重大な影響を与えるひとつの要因、厳粛に聖職者が至聖所に行進する聖入、司祭の祝福、炉儀、教会の明かりの点灯、消灯、などティピコンに記された奉神礼的な動作の目に見える部分と関

³⁵ 国の統治者に言及しない萬寿詞を適当な詞で、聖体礼儀などの終わりに歌うこともできる。

³⁶ 著者は感謝祈祷、パニヒダなどを私的なものとしているが正教会における祈祷はある意味ですべて公祈祷で、この場合はむしろ個人の依頼による臨時公祈祷と呼ぶ方がふさわしい。

連づけて話すことができなかった。これらの動作の詳細については別の機会にゆずる。ただ申し添えておきたいのは、これらすべての要素、聖職者の奉神礼的な動きと同様、イコンやフレスコ画といった目に見える要素、参拝する信徒の祈りの動作、それらすべてを含む全体が奉神礼の中で音楽要素の執行される方法に反映している。そこでは統合された全体が形作られ、すべての要素がお互いに支え合う。また、聖歌はこれらの要因を発展せしめた民族的な気質の影響も受ける。

第3章 ロシア正教会の奉神礼の聖歌の体系

カノンの聖歌と非カノンの聖歌¹

前述したように各国正教会では奉神礼音楽の形態はゆっくりと着実に発展し、その結果として国ごとに特定のタイプができた。国ごとに個々の奉神礼音楽の体系を識別することができる。発展には国民の音楽的な素質や感性、礼拝言語²の特性、国家や教会の歴史などが影響した。これらによって、他の正教会聖歌、特に非スラブ圏の教会からロシア聖歌のシステムを識別できる。現代以上にこの相違が注目されたことはない。

最初にロシア正教会の聖歌を二つに大きく分類する。(1)ロシア国教会から公的に認められた教会の聖歌：たとえば、ロシア正教会（17世紀半ばのニーコンの改革を受け入れた教会）(2)旧儀式派教会の聖歌（староверы またはстаробрядцы）：ニーコンの改革を受け入れなかったグループでさらに二派に別れる。ロシア正教会とは別の聖職者ヒエラルキーを持つ一派と、ヒエラルキーを全く持たない一派がある³。ロシア国教会としての正教会はカノンの聖歌の他に非カノンの聖歌（неуставное пение）⁴を含むが、旧儀式派の聖歌は完全にカノンの（уставное пение）である。

カノンのか非カノンのかは聖歌の音楽面においてのみ区別される。聖歌の歌詞（テキスト）を教会が認めた祈祷書以外から取り出すことはない⁵、テキストは常にカ

¹ 訳注：著者は正統的聖歌ということばを、正教会の伝統を正しく受け継いでいる聖歌という意味で用いている。非正統的と位置づけられた聖歌も管轄主教等の祝福を受けているので、教会規則に違反しているという意味ではない。

² ロシア正教会の祈祷書の正しい発音についてはB.A.ウスペンスキーの *Архаическая система церковно-славянского произношения (из истории литургического произношения в России)*『ロシアの奉神礼システムの歴史』の中の『古代の教会スラブ語発音のシステム』を見よ、(Moscow, Издание Московского Университета, 1968)

³ 前者は поповцы 後者は безпоповцы

⁴ уставъ ティピコンから

⁵ 宗教的な性格をもった歌頌や歌で、歌詞が奉神礼の祈祷書以外のもの、奉神礼用外の場合は疑似聖歌(para-liturgical singing)と定義する。(p.83 参照) このような歌は教会の礼拝中に歌われたとしても奉神礼の流れの外にある。典型的な例として「コンツェルト」、結婚式の時花嫁との出会いの時に歌われる「レバノンから我に來たれ」などがある。詞は祈祷書ではなく雅歌からとられている。

ノンのである。カノンのという定義は、古代の無譜表表記の写本であっても、ロシア正教会シノド（宗務院）発行した譜表表記の楽譜であっても、公的な聖歌集に載せられたメロディによる聖歌を指す。メロディがその原型であるユニゾンで歌われても、二声、三声、四声で歌われたとしても、原型となったカノンのメロディを残している限りその歌はカノンのと言える。それに対して礼拝用に作られたとしても、カノンのメロディを含まない自由作曲の多声音楽、ティピコン（礼拝規則書）による歌い方のきまりを満足していない場合は非カノンの歌と考える⁶。

多声聖歌（非ユニゾン）のすべてが非カノンのなのではない。17世紀半ば以来ロシア正教会ではカノンのメロディを多声音楽に作曲したものが普通に歌われるようになりカノンの聖歌の一部と見なされるようになった。初期の多声聖歌は即興的で、二声で歌う場合は主旋律に三度音程で副旋律をつけ、三声では上の二声を支える形でハーモニック・バス・ラインが加わり、四声では和声上の欠けた音を加えた。これは自由作曲でも芸術的和声化でもなく、カノンのメロディに即興的に和音をつけただけである。

ロシア正教会のカノンの聖歌はいくつかの系統、チャント（роспевы）⁷⁸に分類される。ここではチャントを共通の音楽美学的原則と起源を持ち、さまざまな音節構造を持つテキストと音楽の素材を連結させる特徴的な方法を持つメロディの体系と定義する。チャントの体系は二つに分類できる。(1)完全なチャント（полные роспевы）：第1章で述べた聖歌のすべてのグループ、タイプのためのメロディがそろっているもの。(2)不完全なチャント（неполные роспевы）：例えばトロパリとイルモスのメロディはあるがスティヒラはないというように、ある種のタイプのみが存在するもの。

⁶ ロシア聖歌を主題にした著作ではカノンの歌(усравное пение)非カノンの歌(неусравное пение)ということばがしばしば用いられるが、正確に区別されていない。カノンの歌とは実際の旋律に於いても歌い方のスタイルにおいてもティピコンの指示通りの歌い方として理解されなければならない。カノンのということばは、すでに規則として存在し、教会の權威が奉神礼に用いるのに正しく適當であると認めたという意味である。

⁷ 英訳注:ラスピエフ(роспев 複数 роспевы または распев/распевы)という語は後にチャントと訳された。著者はラスピエフを西方の音楽史におけるチャントの内容に対応するものとして定義づけている。

⁸ 訳注:日本正教会訳の楽譜では、チャント（ラスピエフ）に対しても〇〇調（ズナメニイ調、ギリシア調など）と記され、八調（グラス）と混同されやすい。ここではチャント名については、ズナメニイ・チャント、キエフ・チャントなどと記す。

さらに各チャントの枠組みにはサブ・システムがある。(A)大チャント (большой роспев) : メロディの形が多様に展開しており、テキストの1音節に4個の異なる音高を持つ音をあてはめるメリスマが頻繁に起こる。(B)中チャント (средний роспев) シラビックまたはネウマティックな構造を持ち、メロディの展開は少ない。(C)小チャント (малый роспев) 一つの音高上のレチタティーヴォが大半で、2音または3音のメリスマが間欠的に現れる⁹。

これらのチャントの体系 (ラスピエフ) の内容を見るにあたって、さらに別の分類が必要になる。ナピエフ (напевы : 字義的にはメロディ、調子を表す) または古語ではペレヴォド (переводы : 字義的には翻訳、解釈を意味する) と言及されるメロディ。例えば16世紀にルコシュコフ・ペレヴォド (ルコシュコフ翻訳)¹⁰がある。例えばズナメニイ・チャントの体系におけるスティヒラのナピエフというように、ナピエフは特定の種類の聖歌に関して用いられるが、一般的には地方起源の旋律のヴァリエANTE (異形) をさすこともあり、例えば、モスコフスキ・ナピエフはモスクワ地方で歌われるメロディまたそのヴァリエANTE、ヴァラームスキ・ナピエフはヴァラーム修道院のヴァリエANTEというように用いられる。しばしばヴァリエANTEの原典は明記されず、礼拝聖歌集では、「あるチャント系統内でのинь роспев (異なるラスピエフ)」などと簡単に記載される¹¹。

一般的にロシア語では19世紀の終わりまで聖歌のラスピエフとナピエフを明確に区別していない。ローカルなヴァリエANTEは正確にはナピエフと定義すべきだが、しばしばラスピエフと呼ばれており、ラスピエフとナピエフは今でも混用されている。

ロシア教会のカノンの聖歌には四つのチャント体系がある。最初の二つは最も重要で他の二つは次に重要である。

⁹ Voznesenskii 『大小ズナメニイ・チャント』 *Большой и малый знаменный роспев* (Riga:1890)p.86; N.P.Potulov 『ロシア正教会の古代の歌い方への手引き』 *Руководство к практическому изучению древняго пения православной церкви* 第3版(Moscow:1898) p.30 n.2

¹⁰ 訳注：日本正教会訳の楽譜にも(某)翻訳(例チハイ翻訳など)と記されたものがあり歌詞である祈祷書テキストの翻訳と混同されている。このペレヴォドの場合は、(某)による音楽付け。テキストのことばに合わせて既存のメロディをアレンジする作業を言う。

¹¹ 正統的メロディの地域的局地的ヴァリエANTE (諸修道院のものなど) は正統的聖歌の一部と考える。

1. ズナメニイ・チャントまたはストルプ・チャント(Знаменны または столповой роспев)

12

ロシア教会の最古の最も完全なチャント。最古のものは12世紀初頭に書かれ、18、19世紀まで発展し続けた。初期の写本では、無譜表のネウマや記号を用いて記譜される。ズナメニイは「記号」を意味するズナミヤ(знамя)から派生した名称。また記号の形が鉤に似ていることからクリューキ(鉤)とも呼ばれる。ズナミヤは個々の音楽記号だけではなく記譜法全体にも用いられる¹³。ズナメニイ・ラスピエフの名称はもと「口述伝承されてきたものをある種の記号で記録したチャント」に対して用いられた。

別名のストルプ・チャントはストルп столп¹⁴(表柱: 前述した八週周期の八つの調)から派生したことばで、八調(オスモグラシエ)のシステムに従うチャントと言い換えられる。チャントを記譜する表記はストルп表記¹⁵(столпное знамя столповая)と

¹² Johann V.Gardner / Erwin Koschumieder, *Ein handschriftliches Lehrbuch der altrussischen Neumenschrift*, Vol.1 –Text『ズナメニイ(ストルп)表記における考察』(Munich:1963) Vol.II Kommentar zum Zeichensystem (Munich:1966)Vol.III Kommentar zum Tropensystem (Munich1972); Smolenskii, *Азбука знаменнаго пения (извещение о согласнейшихъ поиятахъ старца Александра Мезенца*『大アレクサンドル・メゼネツ(1668)のズナメニイ聖歌のABC(子音記号に関する知識)』(Kazan:1888), V. Metallov, *Азбука какъовгшг пения*「鉤」聖歌のABC』(Moscow:1899), Oskar v. Risemann, *Die Notationen des alt-russischen irchengesangs*(Leipzig:1909)

¹³ Демественнрезная (デメストヴェニイ表記)、путное знамя プト表記は他のタイプの宇多野楽譜としても適していた。スタッフ表記はキエフの歌い手たちによって17世紀中頃にムスコヴィにもたらされ、Киевское знамя キエフ表記と呼ばれていた。V. Metallov, *Очерк истории православного церковного пения в России*『ロシアの正教会聖歌史についてのエッセイ』(Moscow:1900)

¹⁴英訳注:「ズナメニイ・チャント」という名称は英語でもそのまま用いられるようになってきた。この翻訳では「ズナメニイ」という語を単に「ストルп」としてではなくチャント全体として用いる。他の表記に знамя という言葉が用いられることがあるので、ズナメニイ・チャントの表記そのものに関するときは(столповое знамя) ストルп表記と言及する。

¹⁵ストルп(στήλη または στῦλος 柱、表柱、杭の意)が音楽表示として用いられるとき、「しるし」「ネウマ」と訳するのは間違い。Столповое пение はネウマ的な歌と訳せるし、よく用いられる Столповое пение は重複語である。столповое という形容詞はしるしではなく、八週間の調(エコス)の表柱に従う歌のタイプを表す。Johann V.Gardner / Erwin Koschumieder, *op.cit. Vol.II*, p.1; D.Razumovskii, *Церковное пение в России*(ロシアの教会音楽)Vol.1(Moscow,1867)p.121; V.Metallov 前掲書 *Очерк истории...*p.57, V.

呼ばれる。

ズナメニイ・チャントの体系は聖歌分類上全種類のメロディを持つ。即ち(1)スティヒラ、(2)トロパリ、コンダク、セダレン、(3)カノンのイルモス、(4)プロキメン、ア Rilイヤ、他の応答的な歌、(5)聖体礼儀、徹夜祷の変わらない歌(通常部聖歌)である。メロディは八つの調(グラス)にしたがって構成されメロディの複雑さによって大、中、小のレベルのチャントがある。

2. キエフ・チャント(киевский распев)¹⁶

キエフ・チャントはズナメニイ・チャントのヴァリエーションと見ることができる。歴史的には、ロシア府主教区(ルーリック朝によって建てられたキエフ公国)の西部及び西南ロシアがリトアニア・ポーランド王国に統治下におかれたことによって生まれたヴァリエーションと見ることができる。キエフ・チャントも八調のシステムに基づき、ズナメニイ・チャントと同じ旋律構成の原則を持つ。しかしながらキエフ・チャントがズナメニイ・チャントから進化した背景には西洋音楽の影響が否めない。キエフ・チャントは地域的ヴァリエーションとして発展したが、1654年に西ウクライナとモスクワ公国が行政上統合され、皇帝アレクセイ・ミハイロヴィチとニーコン総主教の時代にキエフの聖歌隊がモスクワに招聘された時から重要性を持ち始める。キエフ・チャントはすべての種類のメロディを持つ完全なチャントであるがメロディの内容はズナメニイほど豊富でない。

3. ギリシア・チャント(греческий распев)¹⁷

このチャントは完全なチャントでなくスティヒラ、プロキメンなどある種類のメロディが欠けている¹⁸。ギリシア・チャントと呼ばれるがギリシア・ビザンチン聖歌との共通性はないので、9世紀にギリシア人がキエフ・ロシアにもたらしたビザンチン聖歌と混同してはならない。ギリシア・チャントはずっと後世のもので、17世紀中ご

Metallov, 前掲書 *Азбука...*p.2

¹⁶ 特別論文 I.I.Voznesenskii, *Осмогласные распевы трех прелевных веков православной русской церкви*『正教会の過去3世紀の八調のチャント』第1巻『キエフ・チャント』*Киевский распев* (Moscow:1898)

¹⁷ 前掲書,第3巻:*Греческий распев в России* 『ロシアのギリシア・チャント』*Греческий распев в России*, (Kiev: 1893)

¹⁸ プロキメンが4調しかないことが知られている。

ろモスクワにいたとされるギリシア人の聖職者やカンターの歌い方をウクライナやモスクワ公国の聖歌者が書き記したものを起源とする。ロシア人の全音階的旋律と譜表表記のシステムがギリシア聖歌の装飾的な旋法性 (modality) と特異な音程を書き記すのに全く不適當であったために、メロディはすっかりロシア化され元の面影はすっかりなくなってしまう。このチャントは大半が譜表表記で書かれているがストルブ記号で書かれたものもある。

あるいはギリシア・チャントのメロディの一部は当時ギリシア人の聖歌者がいたとされるキエフで書かれた可能性もある。いずれの場合も、シノド発行のチャント本に記載されたギリシア・チャントのメロディはキエフ・チャントとの類似が濃厚である。ギリシア・チャントは西洋音楽から派生したと確信しうる有節歌曲的楽節の形や定量音楽や和声の原則を持つ。ポーランドやローマ教会の音楽に緊密に接触し西洋音楽に親しんでいたウクライナの聖歌者によってもたらされた。

ギリシア・チャントも八調の原則に基づく。

4. ブルガリア・チャント (болгарский распев)¹⁹

このチャントは聖歌の限られた種類のみの比較的少数のメロディからなっており、不完全であるが八調のメロディを持つ。四角音符による譜表表記でしるされ17世紀中ごろにウクライナ人聖歌者がモスクワ公国にもたらした。ブルガリアと呼ばれているがブルガリアの教会聖歌史の徹底した研究が行われていないために、このチャントが実際にブルガリア起源のものであるかどうか確定できない。ブルガリアは後期ビザンチン時代に教会スラブ語にブルガリアの発音を採用しており、現在のブルガリア聖歌は全く別物でロシアのブルガリア・チャントとは類似が見られない。ルーシがキリスト教化されたのと同時代のブルガリア聖歌の史料が何も発見されていないので、ブルガリア・チャントという名称は今のところ暫定的である。

これら4つが現在のロシアのカノンの聖歌システムにおいて最も重要なチャントである。この他に二つの聖歌のタイプ、体系がり、聖歌史上16世紀から18世紀にかけて優勢であったが、18世紀にはほとんど重要性がなくなり、シノド発行の聖歌集の

¹⁹ I.I.Voznesenskii, Vol.2 『ブルガリアチャント』 *Болгарский распев* (Kiev;1891)

数版に数曲が含まれるのみである。二つとは(1)プト・チャント (путвой роспев; путное пение) (2)デメストヴェニイ聖歌 (действенное пение; демество) である。両者とも研究は僅かしか行われていないが、ストルプ (ズナメニイ) 表記から派生したネウマによる独自の無譜表表記をもつことが知られている。

プト・チャントはズナメニイの変形であることは間違いない。旋律は八調に従って構成されるが、概してズナメニイよりもメリスマ的でシンコペーションがしばしば現れる。

путвойの語源プトпутъは方法、手段、または習慣を意味し、現在では道路とか小路²⁰の意味が加わった。ラズモフスキーとその論文の結論を盲目的に受け入れた人たちは、путвойの説明として文字どおり、教会の外の路上で歌うタイプの歌と説明しようとした。

引用 (ラズモフスキー：ギリシア・ロシア正教会の聖歌 第1巻)

ズナメニイ・プト・チャントは我々の敬虔な祖先たちが巡礼や旅行でしばしば村を離れたときに礼拝ぬきで済ませることを望まず、聖体礼儀、晩課、早課、夜半課などを欠かさないようにしたことに関連している。同時に教会や聖器物に対する畏敬の年から、教会やその詠隊に属する古くからの八調のストルプ・チャントを用いることをはばかった。こうして旅行中のために八調に従った特別のチャントが作曲され、路上で用いられることからプト (道の) チャントと呼ばれた。²¹

²⁰ I.I.Sreznevskii, 『古代ロシア語の辞書のための材料』 *Материалы для древне-русского языка* Ka Vol.2, ser.2 (St.Petersburg; 1898), col.1736-1740

²¹ D.Razumovskii, 『ギリシア・ロシア正教会の聖歌』 Vol.1 『聖歌のセオリーと実際』 Богослужебное пение православной греко-российской церкви (Moscow, 1886) p.37n: «Знаменны путевой роспев своим происхождением обязан благочестию наших предков, которые не решались оставлять богослужения во время своих частых богомольных и дальних походов, неопустительно отправляли божественную службу, вечерню, утреню, полунощницу и пр. Вместе с тем благоговая к храму и его принадлежностям (утвари, облачениям, и пр.) они не решались в дороге или в путь, употреблять старый осмогласный роспев, как существенную принадлежность храма и его клироса, и для пения в путевом богомолении своем составляли особый осмогласный роспев, который от своего путевого или дорожного употребления и получил название путевого роспева.

この説明が不自然なのはアキラかで、ラズモフスキーの説はプト・チャントが晩課早課の特別に祝祭的な歌や新聖堂成聖など聖堂内で行われる礼拝の聖歌として用いられるという事実と反する。さらにプト・チャントは複雑な旋律構成を持ち、訓練を積んだ熟練した歌い手を必要とする。逆に旅行中に聖堂のないところで歌われる聖歌はだいたい何らかの形で簡略化され荘厳さや華やかさが少なくなるものである。またラズモフスキーは、プト・チャントは巡礼の時に歌われたとするが、巡礼者が途中で村の教会や修道院をひとつも見つけれないというのも信じ難い。このような反証から見てラズモフスキー説は疑わしいといえる。

また、プト (путь) を定旋律 (cantus firmus) と見なす説もある。定旋律とは非ユニゾンの多声音楽において、対位法で他の対旋律の声部に対して同等の旋律を持つ声部のことである²²。16世紀の無譜表表記の多声音楽 (通常三声) (троестроичное пение) の高音から数えて2番目の声部はプト (путь) と呼ばれた。この方面の研究が未だなされていないので、このような多声音楽の作曲に見られるプトがユニゾンの場合と同じ旋律特性を持つかどうかを決定的に言うことはできない。プト・チャントが18世紀中に重要性を失い忘れ去られてしまったために解明が難しくなってしまった。シノド発行の聖歌集にあるプト・チャントの僅かなメロディはしばしばズナメニイ・チャントと記載されている。

デメストヴェニイ聖歌は八調のシステムに従わないために、ロシア正教会の聖歌の全体システムと離れて存在する。デメストヴェニイ聖歌は特別に調の指定のない歌 (通常部聖歌) に主に用いられた。祭日の時には祭日の調 (エコス) 指定のある歌にも用いられることがある。デメストヴェニイ聖歌についての最初の記述は15世紀だが、それ以前から存在したのは間違いない。譜面に書かれた史料は16世紀後半以降である。歌い方は特別のネウマ記号を用いた特殊な無譜表表記による。その一部はストルブ記号とプト・チャントから借用されたものだが、大半はデメストヴェニイ聖歌独特のものである。

デメストヴェニイという言葉は聖歌隊あるいは歌い手のグループのリーダーを意味

²² V.Baliaev 『古代ロシアの音楽表記』 Длевнерусская музыкальная письменность

²³ デメストヴェニイ歌唱と表記について：参照 Johann v.Gardner, *Das Problem des altrussischen demestischen Kirchengesanges und seiner linienlosen Notation* (Munich: Verlag Otto Sagner, Serie "Slavistische Beiträge", 1967)

するドメスティク（δομέστικός domestik; деместик; дамаственик）に由来する。ラズモフスキーはデメストヴェニイ歌唱を家庭における家庭用の歌と説明したが²⁴、この聖歌は聖堂内での奉神礼に用いられるという明かな証拠があるので、これも間違った説である。ラズモフスキーはcantus domesticusとして翻訳したが、より正確にはcantus arte domesticorum（ドメスティクの芸術的な歌）と訳すべきである。デメストヴェニイ聖歌はおもに祭や特に厳粛な場合に用いるように祈祷書に指示されていることから明らかである。

デメストヴェニイ聖歌はユニゾンでもポリフォニーでも歌われ、特に17、8世紀には四声の楽譜が一般的になった。楽譜の最高音部（時には最低音部）がディメストボと名付けらる²⁵。ユニゾンのデメストヴェニイ聖歌もポリフォニーによるものも精緻な研究はまだ行われていない。1772年に最初に発行されたシノドの聖歌集に含まれるデメストヴェニイ聖歌はごくわずかで、主教祈祷の聖体礼儀のための歌だけである。18世紀初めにデメストヴェニイ聖歌は重要性を失い、世紀末には西ヨーロッパ・スタイルの合唱曲に完全に取って代わられた。旧儀式派の人たちだけが単音のデメストヴェニイ聖歌を今日に残している。

ここに述べてきたように17世紀の半ばからカノンのなチャントはユニゾンよりも二声、三声、四声で行われることが多くなり、19世紀特に20世紀初頭からはカノンのなチャントを芸術的な編曲やポリフォニーの曲付けで行うことが増えた。これらは混声、男声または女声のためのもので、カノンのなメロディを保持したまま、周りに他の声部を付け加えた。このような曲付けや和声化ももとのメロディを保持している限りにおいてはカノンの聖歌に含めることができるだろう。

さて、上記の6つのチャントの体系に加えて、ラスピエフ（チャント）とナピエフ（メロディと音色）の中間、またカノンのなと非カノンのな中間に位置するもう一つのシステムについて述べねばならない。これはいわゆる共通チャントCommon chant（обычный распев または обычный напев または「オビホード」обиходный—распев/напев [訳注] 別名、宮廷チャントCourt chant）である。ある意味では「オビホード」は聖歌全ての種類のためのメロディを持つ完全なシステムと言えるが、他のチャント・システムのように一定した特徴を持たず体系的でもない。他

²⁴ D.Razumovskii, 前掲書 Vol.2, p.180

²⁵ 17世紀の写本、大英博物館の図書館、Add.30063,"Hymnal in Russian."

のチャントのメロディを大きく簡略化省略化した寄せ集めで、原曲の分からないメロディも含まれる。オビホードのポリフォニー版には自由作曲による和声的な曲も含まれており、しばしば日常的に祈祷に用いられたためにカノンのと見なされるようになった。

オビホードはカノンのチャントや修道院、教区教会、特にペテルブルグの宮廷付属教会で用いられたヴァリエーションをもとにしている。最初は口伝によって伝えられたが1848年に宮廷付属教会聖歌隊の指揮者であったA. F. リヴォフ²⁶の指導のもとで混声4部合唱用にアレンジ記録された。オビホードは体系化され、リヴォフの精力的な行政手腕によって全ロシアに広められ、歌い手が数人で歌う日常の祈祷だけでなく、大聖歌隊による祭日祈祷にも用いられるようになった。

シノド（宗務院）はオビホードを公認もしなかったが非難もしなかったので、このチャントは半カノンの聖歌と分類できる。一面で、オビホードはティピコンの指示どおりに指定された調で歌うが、別の面から見ると、調のメロディは大幅に省略され、例えばある調のイルモスはギリシア・チャントから、別の調はズナメニイ、3つめはキエフ・チャントからというように無秩序に組み合わせられている。さらに和声化するために多くのメロディが和声進行に合わせて簡略化され、すべての旋律的な特徴が二三種類の和音によるホモリズム的レチタティーヴォと単純なカデンツァ（終止）に置き換えられてしまった。19世紀この半カノンの聖歌がロシア教会の聖歌隊によって実践されるうちに、より正確なカノンのメロディを駆逐してしまった。

現在ロシア正教会の聖歌は多くの部分が非カノンの歌で占められている。常に歌詞のテキストはカノンのであるが、音楽付けはカノンのであることもあり、また長期間用いられたために既成事実として認められた非カノンの歌のこともある。非カノンの聖歌は祈祷文に自由作曲された合唱曲や、奉神礼チャント集に収められていない出所不明の単旋律聖歌、またそのポリフォニーによる編曲が含まれる。

ロシア教会聖歌におけるカノンの聖歌と非カノンの聖歌の境界の線引きは難しい。分類するための信頼すべき基準がない。17世紀なかばに西欧の多声合唱が導入され19世紀に驚くべき発展を遂げたため、聖歌と世俗の歌曲合唱曲との区別が曖昧になっていった。「教会的」か「非教会的」を区別する基準はきわめて主観的で果てしな

²⁶ I. Gardner, *Алексей Федорович Львов* (Jordan Ville, New York: Holy Trinity Monastery, 1970)p.47ff

い議論を起こすだけである。しかしながら、自由作曲による歌でもカノンの精神性や特徴に達しているかどうか、奉神礼の実践に必要な点を十分満たしているかどうかはひとつの客観的判断基準になるだろう。

ほかにも非カノンの聖歌がある。奉神礼の祈祷書や作曲者が自由に選んだ聖詠に作曲したもので、正確に言えば疑似奉神礼聖歌 (para-liturgical) と呼ぶことができる。疑似奉神礼聖歌は聖体礼儀のある時点、たとえば神品領聖の時間などに歌われるが (ティピコンに指示された領聖詞キノニクとは別のもの)、ティピコンの指定はないもの。これらの曲の歌詞はその祭日のスティヒラやトロパリ、イルモスなどからとられるが、その音楽は祈祷文本来の箇所で歌うには全く不適當なものである。他の非カノンの聖歌同様、疑似奉神礼聖歌も長い間習慣的に奉神礼に使われて既成事実となってしまった。

ロシア教会の聖歌を構成する様々なチャントの系統を要約すると以下のようになる。

カノン (正統) 的聖歌

非カノンの (非正統) 聖歌

○八調の原則に基づいたチャント

1. ズナメニイ・チャント

2. キエフ・チャント

3. ギリシア・チャント

4. ブルガリア・チャント

5. プト・チャント

1. 自由に作曲されたメロディ

または作曲家がカノンのメロディを自由に音楽付けしたもの、根本から再構成し和声化したもの

2. 擬似奉神礼的聖歌

○八調 (オクトエコス) の系統外

デメストヴェニイ・チャント

カノンの聖歌の分類方法

1. チャント・システムの内容による分類

(1) 完全なチャント

(2) 不完全なチャント

2. 旋律の特性による分類

(1)大チャント

(2)中チャント

(3)小チャント

3. チャントにおける旋律（ナピエフ）による分類

(1)スティヒラのためのもの

(2)トロバリ、コンダク、セダレンのためのもの

(3)カノンのイルモスのためのもの

(4)プロキメン、アリルイヤ、その他の短い応答のためのもの

(5)変わらない歌のためのもの（通常部聖歌）

ロシア聖歌の記譜法

ロシア聖歌の体系を理解するための大変重要な手がかりとなるのが、奉神礼に用いるメロディを書き記し数世紀にわたって用いられた記譜法の様々なタイプの歴史と展開の研究である。そのため、これらの記譜法についてはどこに見られるかという出典とともに論る必要があるが、他の専門分野で広く研究されるのでここではあまり細部に立ち入らない²⁷。

ロシア聖歌の最古の史料は、ロシア教会が築かれてから100年以内11世紀末期から12世紀初頭にさかのぼる。以後17世紀半ばまで無譜表のネウマで記された。この記号はもっぱら歌のための記号として発展し、器楽には用いられなかった。

旋律の音調曲線contourを表すための記号は譜表上ではなく、文字テキストの上部にじかに書かれた。記号は声の進行、相対的な高さ、個々の音高の持続する長さを伝え、演奏方法、歌い方を表すこともあった。ここに表される絶対音高は器楽音楽や、器楽の原則に基づく現代の声楽や合唱曲と同じ意味をもたない。むしろ音の高さは個々の歌い手の声域に関連しており、絶対的な振動数に基づいて定められていない。無譜表のネウマ記号はもともと個々の音と音の間の音程関係を表し、いわゆる「数えられない」音程や微小音程をあらわすことが可能であったと思われる²⁸。

²⁷ 脚注 24 参照

²⁸ 今日一般的に用いられる平均律では表現できない音程 J. B. Rebourts, *Traite de psaltique* (Paris, Alphonse Picar & fils and Leipzig: Otto Harrasovits, 1906)

無譜表の歌の表記はもっぱら奉神礼の歌を記譜するのに用いられたために「奉神礼記号 (liturgical notation) と呼ばれることもある。S. V. スモレンスキーは、これがもっぱら歌の記号として用いられることから「歌記号」 (певческие нотации) と名付けた。

ロシアの聖歌の手書き写本には以下のタイプの記号が見られる。

1. ストルプ記号 (столповое знамя)

別名をクリューキ記号 (крюковое нотация; 単にкрюки) という。まれに「ズナメニイ記号」とも呼ばれる。前述したようにズナミヤは印または記号を意味するので、「ズナメニイ記号」では重複する。「鉤記号」も鉤型以外の形の記号もあるので用語として曖昧である。以前は四角音符の譜表表記 (キエフ記号) も含めてズナミヤと呼ばれていた。対照的にстолповое знамяまたはстолповая нотацияはストルプ・チャント (ズナメニイ・チャント) に用いられる記号の系統やタイプを意味する。

この記号は今日知られる最古の聖歌譜にも見られる。いくつかの発達段階があるが17世紀末まで用いられ、旧儀式派は今でもストルプ記号のズナメニイ・チャントを用いる。最古のストルプ表記は未解読で研究者の課題となっているが、17世紀の記号は容易に解読され、現在の音楽表記に置き換えることができる。ストルプ記号は全てのタイプの歌に用いられるが、特にイルモス、スティヒラなど元来シラビックな旋律構造のものに使われた。

詳しい研究の結果、ストルプ記号には3つの基本的種類があることがわかった。どれも相対的な音の高さを顕すが方法が異なる。

Aタイプは朱書き記号 (キナバル記号киноварное пометы) で、音高の相対的な高さを示す。この記号は音の関係を表す語の頭文字からできており、Г (гораздо大変低く)、Н (низко低く)、С (средним гласом中くらいの声で)、М (мрачно暗く)、П (повышеより高く)、В (высоко高く) などと表す。加えてプリズナキ (признаки) と呼ばれる付加記号があり、ネウマの次またはその上に点やダッシュをつける。この付加記号はネウマと同じ黒インクで書かれる。

このタイプのストルプ記号は二種の記号を用いて相対的な音高のレベルを表す。この記号の法則はよく知られ解読は容易で、さらに古い記号研究の出発点になっている。

Aタイプの記号は1668年以降にBタイプから生まれ、主教、司祭など叙聖による聖職者位階 (ヒエラルキー) をもつ旧儀式派が用いている。

Bタイプのストルブ記号も朱書きによって相対的な高さを示すが、付加的な記号を持たない。これは17世紀の前半あるいはそれ以前に始まり、今でも聖職者位階を持たない旧儀式派が用いる。この記号もAタイプと同じく解読は容易である。

Cタイプの記号も付加的な印のない記号(безпометная нотация)と呼ばれるが、AタイプやBタイプと異なり相対的な音高のレベルを表す朱書きの印がない。BタイプとCタイプの記号では、用いられるネウマ記号の種類は同じであるが、AタイプのネウマはCタイプのものとは若干異なる。Cタイプの記号はAやBタイプのように容易に解読できない。Cタイプは最古の写本すべてに見られる。

2. コンタカリア表記(кондакарное знамя)は13世紀末以前のロシア聖歌の最も古い写本に少数見られる。最も古いストルブ表記(タイプC)と併記されることもある。

11世紀末あるいは12世紀初頭に書かれたロシア聖歌の最も古い写本であるティボグラフィスキー・ウスタフに例が見られる²⁹。ストルブ記号とは大きく異なり、さらに複雑である³⁰。この表記はコンダク(実際にはその第1スタンツァのククリオン)、トロパリやコンダクの変化形であるイパコイ、セダレン、キノニクを表すのに用いられた。コンタカリア表記で書かれた歌を集めた本はコンタカリアと呼ばれ、名称の由来となった³¹。

ストルブ記号で書かれた写本は(特に15世紀以降)数多く見られるのに対し、コンタカリア表記で書かれた写本は五つしか見つかっていない。中で一番新しいものがウスペンスキー・コンタカリオンで1207年に書かれた。他の写本モスクワ・シノド図書館の777番は同時期のものである³²。メタロフは13世紀前半に起こったとしているが、日付の表示がないのでこの二つの写本のどちらが古いかはわからない。

²⁹ V.Metallow, *Русская синография* 『ロシアの記号学』(Moscow,1912) Table IV

³⁰ кондакарное пение(コンタカリア聖歌,) кондакарное знамя(コンタカリア表記)という用語はD.Razumovskiiが導入した。N.D.Uspenskii,『ロシアキエフにおけるビザンチン聖歌』*Византийское пение в Киевской Руси*, Akten des XI.internationalen Byzantinisten-Kongress1958 (Munich:1960)pp.643-654

³¹ Constantin Floros, "Die Entzifferung der Kondakarien Notation" in *Musik des Ostens*, Vol.3 (Kassel:1966),Vol.48 (Kassel:1967)別に出版されている。

³² V.Metallov, *Богослужебное пение русской церкви перед домонгольским*『モンゴル以前のロシア正教会の聖歌』(Moscow:1912) p.212 ソ連の図書館に再分配した後の現在の番号は不明。

コンタカリア表記は13世紀末から14世紀初頭には廃れ、コンタカリア記号も重要性を失った。しかしながら古代奉神礼学やスラブ語学の分野と同様に、表記の歴史的研究の貴重な史料である。コンタカリアに収められていた歌はやがて月課経（ミネヤ）、三歌経（三歌斎経五旬経）、「八調経」などの他の祈祷書に分散収録され、ネウマが全く表示されなくなったり、ストルプ表記に代わったりしたため、コンタカリア記号で伝えられていた歌い方の特徴を表す指示が省かれてしまった。

3. プト表記（путевая нотация／путное знамя）ストルプ表記の変化したもので15世紀末から16世紀初頭にできた。プト表記のネウマは同時代のストルプ記号を部分的に用い、最も古いストルプ写本にしか見られない記号も用いられている。この古い記号は長い間忘れられていたのに、突如プト表記のなかに再登場した。未だプト表記の全体的な研究はなされていない。17世紀半ばまで用いられたが、その後用いられなくなり忘れ去られてしまった。

4. デメストヴェニイ表記（демественная нотация）はロシアの無譜表表記の中でプト表記よりも重要である。プト表記と同じくストルプ表記から派生したが、この表記はデメストヴェニイ聖歌を表すために用いられた。デメストヴェニイ表記のネウマにはストルプ表記と同じ記号もいくつか含まれているが、デメストヴェニイ表記においては音楽上リズム上で明らかに異なる意味を表す。これに加えてプト表記からもいくつかのしるしが付加された³³。ストルプとプトのネウマを図形的に組み合わせた複雑なサインがその特徴で、ネウマが組み合わせられて新しい記号を形成した。

デメストヴェニイ表記は単音のチャントのメロディを記譜するだけでなく、三声、四声のポリフォニーの楽譜を書くのにも用いられディメストベンスキーという名で知られている。デメストヴェニイ表記は16世紀四半世紀末から見られ、18世紀に主な教会で使われなくなるまで存在した。17世紀以降の単声のデメストヴェニイ表記は難なく解読できるが、ポリフォニーの場合は全く異なり、主に各声部の音程関係や隣接した声部間のネウマの上下のリズム関係など、未解決の問題が多い。ネウマの朱書きのマークと現代の音階の対比を基にして逐次的にあてはめていくと、歌うことも

³³ 前掲書 Johann v.Gardner, *Das Problem...*, pp.142-160

できず、聞くに耐えないものができてしまうことがある。デメストヴェニイの楽譜の多声無譜表表記の解釈の糸口はまだ発見されていない³⁴。

プト表記とデメストヴェニイ表記は16世紀17世紀の特徴をなしている。いわば一般的表記であったストルブ表記と平行して、チャントの様々な種類やシステムを書き記すのに広く用いられた。

5. エクフォネシス表記 (экфонетическая нотация) は今まで述べてきた表記とは別個のものである。ロシアでは1056年から1057年に書かれたオストロミロフ福音書に初めて見られるが、この写本では散発的に見られるのみである³⁵。正確に言えばこの表記は歌うための楽譜ではなく高声³⁶で読むための表示(特に福音書を読むときの節回し)である。このタイプの読みは「読み」と「歌」の混合で、フレーズの中央は一つの音高上で棒読みし、最初と最後は短いメロディックな節回しで歌う。エクフォネシスの読みは祈祷文に特別な音楽性と表現力を与える。奉神礼の歌に特有なもので、これにあたるものは世俗音楽には見あたらない。聖歌者のためではなく、輔祭、司祭、主教などが福音経を読むための指示であるが、奉神礼上の音楽要素の表記として注目する必要がある。エクフォネシス表記はロシア教会では15世紀まで用いられた³⁷。

6. 譜表表記 (линейная нотация) またはキエフ表記 (киевская знамя) は17世紀

³⁴ ソ連の音楽学者 S.Skrebkoff がデメストヴェニイのポリフォニーのスコアの解読を試みた。*Русская хоровая музыка XVII начара XVIII века* 『17世紀から18世紀初頭のロシアの合唱音楽』(Moscow 1969)しかしながらソ連内の図書館にあるデメストヴェニイ歌唱の原本に基づく更なる調査が必要である。

³⁵ N.Findeizen, *Очерки по истории музыки в России* 『ロシアの音楽史におけるエッセイ』 Vol.1(Moscow-Leningrad:1927), *Остмирово Евангелие* 『オストミロフ福音経 1056-1057』の写真石版印刷による復刻版 (St.Petersburg,1889)

³⁶ 訳注: 正教会の礼拝はエクフォネシス高声と呼ばれる司祭や輔祭の朗唱が多く含まれる。静かに祈祷文を読む「黙唱」に対して高声と呼ばれる。第1章奉神礼における音楽要素の段階的变化参照。

³⁷ ギリシアのエクフォネシス表記に関してはデンマークの学者 Carsten Hoeg による調査があるが、実際よりかなり早い時期に考えられている。*La notation ekphonetique, Vol.1, fasc.2* (Copenhagen:Monumenta Musicae Byzantinae, Subsidia, 1935) Findeizen, op.cit., 12世紀から15世紀のエクフォネシス表記を含む古代写本のコピーをソ連から得ようとする著者の努力は不成功だった。

中ごろにロシア教会にとりいれられた。この表記はアルト記号（ハ音記号）、まれにはト音記号またはヘ音記号を用いて五線上に四角音符で書かれ、西欧の器楽や声楽で一般的に用いられる楽譜と類似する³⁸。この表記は16世紀末にロシアの南西部（今のウクライナ）で奉神礼に用いられるようになった³⁹。ウクライナ人はこの楽譜をカノンの教会音楽だけでなく世俗音楽の楽譜用にも使った⁴⁰。1645年、キエフを含む東ウクライナとモスクワ公国の合併以後、キエフの聖歌指導者が西洋合唱音楽のスタイルとともにこの譜表表記をモスクワに持ち込んだためにキエフ表記の名がついた。多声合唱曲を記譜するのには無譜表のネウマよりも便利のため17世紀の後半から18世紀にかけてネウマに取って代わり、無譜表のネウマは次第に用いられなくなり忘れられた。ネウマが用いられなくなったのは単に現実的な理由のためで、よく言われるように特に禁止されたためではない。

18世紀の終わりごろ、ロシア宮廷に招かれたイタリア人作曲家たちとイタリア世俗音楽の影響で、近代的な丸い音符の表記が用いられるようになった。そして声楽にも器楽にも全てのタイプの音楽にこの譜表が一般的に用いられるようになった。しかし19世紀から20世紀になってもシノド発行の聖歌集は四角音符で記されていたため、四角音符は「聖歌」専用の記譜法という誤解が起こった。

ロシアの聖歌の様々な時代に用いられた音楽表記についての話を終える前に、かつていくつかの教会で用いられた数字表記（циферная нотация,）に触れねばならない。この表記は19世紀半ばにフランス人シェヴェが発明し、19世紀末特に地方教会で用いるためにS. V. スモレンスキーが大規模に宣伝した。基本的にこの譜表は音階

³⁸ 現在のグレゴリオ聖歌のシステムにおけるネウマは4線譜表と1つ以上のピッチを表すリガトゥラ（連結符）に違いがある。キエフ譜表の五線譜にはリガトゥラはない。

³⁹ H. Pichura, "The Podobny Texts and Chants of the Suprasl Irmologion of 1601", *The Journal of Byelorussian Studies* 2(1970), 197-221. 1596年ポーランド領ウクライナの正教会の一部でローマ教会への帰一（ユニア）教会ができたとき、東方正教会の儀式の聖歌にローマ教会の強い影響が始まった。

⁴⁰ S.V.Smolenskii, *О русской церковно-певческой литературе с половины XVII века до начала влияния приезжих итальянцев* 『17世紀半ばから招聘されたイタリア人の影響が始まるまでのロシア教会音楽文学』, Хоровое и регентской делоп.18 (January 1910): 6-7, no.3 (Mar.1910): 57-58; S.V. Smolenskii "Значение XVII века в 'кантов' и 'псалиов' в области современного церковного пения так называемого 'простого напева'" 『17世紀の特徴と現代の「通常のチャント」の分野におけるその『カント』と『聖詠』』 *Музыкальная Старина* no.5 (1911): 47-54

の様々な高さを表すのに譜表の上に音符を置いて表す代わりに数字を用いた。単旋律や合唱譜を複雑で費用のかかる音楽印刷の形で出版しなくてもよくなった。音楽理論としては簡単になった数字表記も、譜表表記やまたストルプ・ネウマと同様マスターするのが難しく、1910年頃までには次第に忘れられてしまった。

他の無譜表表記はあまり重要ではなく、短期間特定の地域で用いられたにすぎない。例えばカザン表記 (казанское знамя)、オスカー・フォン・ライズマン⁴¹は試験的表記と呼んだ。この他の表記についてはS. V. スモレンスキーが記述している⁴²。それらはすべて16世紀末に始まり、後代の表記に、何の特徴も残さなかった。

以下はロシア教会の聖歌に見られる様々な表記のスタイルを年表にしたものである。

世 紀	11-12	13	14	15	16	17	18
ストルプ 表 記 C B A						—	
							—
						—	
コンタカリア 表 記		—					
ブ ト 表 記				—	—	—	
デメストヴェニイ表 記						—	
エクフォネシス 表 記				?	?		
				- ? -	-		

ロシア正教会聖歌の第一義的、二義的原本

聖歌の記譜法の歴史と発展あるいは聖歌そのものの研究に関する最大、最重要な資料

⁴¹ Oskar v. Risemann,op.cit.
⁴² S.V.Smolenskii *О древне-русских певческих проащих* 『古代ロシアの歌唱表記について』 (St.Petersburg: 1901), pp. 85-90, 99 前掲書 D. Razumovskii, *церковное... Vol.1*, p.63, 前掲書 V.Metallov *Очерк...* p.63; Oskar v.Risemann,op.cit.,p.102

は聖歌集で、無譜表の歌、また17世紀からはじまる譜表によるもの両方が含まれる。ロシア教会のカノンの（正統的）聖歌の最も入手しやすい資料はロシア正教会のシノドが出版した四角音符によるチャント聖歌集である。全5巻で以下のとおりである。

1. 「オビホード」譜表表記の**通常聖歌**（**обиходъ нотнаго пѣнія**）は2部に別れており、第1部は徹夜祷、晩課、早課の歌と「八調経」から主日の歌が含まれる。第2部は聖体礼儀。2冊とも基本的には祈祷の中の変化しない通常部聖歌を集めているが、その他に「八調経」、イルモロギ、祭日経から主な祭日の歌が収録される。多くの歌はズナメニイ・チャントから取られているが、キエフ・チャント、ギリシア・チャントの例も数多く含まれる⁴³。

2. 「八調経」、譜表表記による八調（オスモグラシエ）の歌（**Октоихъ сиречь осмогласникъ нотнаго пѣнія**）主日祈祷に必要なスティヒラ、トロパリ、イルモスなどの変化する歌を祈祷の順番と八調の順に載せる。歌の大半はズナメニイ・チャントを母体とする。

3. 譜表表記によるイルモロギ「**接続歌集**」（**ирмологийнотнаго пѣнія**）八調に従って歌頌ごとにまとめた全カノンのイルモス。第1調の各カノンの第1歌頌のイルモスから始まり、次に1調の第2歌頌という具合に全部の調（エコス）が記載される。メロディはズナメニイ・チャントから。

4. 譜表表記による「**祭日経**」（**Праздники нотнаго пѣнія**）新年が始まる9月から、

⁴³ 1909年版のオビホードは1966年ベルギーのシュヴェトーニュ、スイスのキュレグリアで再版された。他の版のものも聖歌の資料としては目立った違いはない。

(a) **Сокращенный обиходъ**（オビホード略）オビホード完全版からの抜粋。歌の種類が少ない。(b) **Учебный обиходъ**（教習用オビホード）さらに省略された教習用の本、四角音符を学ぶための練習と説明が付く。**Простанный обиходъ**（増補版オビホード）通常のオビホードよりもさらに多くの歌を含む、例えば婚配、埋葬などの私祈祷の歌も含む。

(d) **Спутникъ псалощика**（カンター用の本）シノドが出版した四角音符の奉神礼用のチャントの本から必要な歌の大半を抜き出したチャントのための本。前書きにチャントの構造と四角音符の読み方が簡単に説明される。（残念ながら神学的には時代遅れ）1916年にサンクト・ペテルブルクで出版された第2版の再版が1959年 The Holy Trinity Monastery, Jordanville, New York で出された。

1 年中の 12 大祭の内 9 つの祭のすべての歌（スティヒラ、トロパリ、イルモス）を集める⁴⁴。各祭日は当月のミネヤ（月課経）の抜粋で、歌い手のための音楽的表示があり、便宜のためにイルモロギからも該当する祭日のカノンのイルモスの抜粋が加えられている。

5. 「三歌斎経」（Триодь постная）と「三歌花経」（Триодь цветная）または「五旬経」。三歌斎経は大斎期の通常部聖歌で 1 のオビホードに掲載されないものを含む。大斎準備週間（大斎の 4 週間まえの日曜）に始まり聖大土曜日の聖体礼儀まで。暦と祈祷の順序に従って編纂される。五旬経は復活祭から五旬祭後第一主日⁴⁵までに歌われる材料をすべて含む。歌のほとんどはズナメニイ・チャント。

6 つめの聖歌集となるはずだった「トレズヴォン」（Трезвон）は計画されたが出版されなかった。これには 12 大祭以外の大祭（生神女庇護祭、主の割礼祭、聖ニコライ祭、聖ペトル・パウエル祭など）が含まれるはずであった。1917 年の革命によって出版が阻まれトレズヴォンは世に出なかった。しかし無譜表の手書きのトレズヴォンは何冊も存在する。

上記の歌集は 1772 年以来版を重ね、並べ方の順番や選び方、チャントの版が異なるなどの相違点があるが大差はない。一般に出版された歌本のズナメニイのメロディは 16、17、18 世紀の手書ききチャント本のメロディに対応しており、掲載の順序は音楽表記のない祈祷書に準じた。

シノド（宗務院）によって次々と編集出版されたチャント本はロシア正教会のカノンの聖歌発展の最終段階となった。ごく初期のネウマ写本からはじまり 1917 年の革命で終わる聖歌史の最終結果が掲載されている。

数世紀の歴史の中で歌われる材料（祈祷文）は量としても構成上も変化し、その中

⁴⁴教会の奉事の暦は 9 月 1 日に始まる。大祭は(1)生神女誕生祭 9/8 (2)十字架挙栄祭 9/14 (3)生神女進殿祭 11/21 (4)降誕祭 12/25 (5)神現祭 1/6 (6)迎接祭 2/2 (7)生神女福音祭 3/25 (8)主の変容祭 8/15 他の大祭、聖枝祭、昇天祭、五旬祭などは三歌斎経や五旬経に含まれる。祭の祭復活祭は祭のサイクルの中で特別の位置を持つ。

⁴⁵衆聖人の主日

から生まれた手書きのチャント本の内容もずっと同じではなかった。後世に出された歌集の歌の数やタイプを、古い時代の同じ種類の歌本の中に探せば違いがわかる。歴史上いくつかの歌はアウトメロン（サモポドーベン на самоподобен）に従って歌われたために、その歌のためには音楽表示は掲載されなかった。テキストは誦経用の文字だけの祈祷書に載っていた（アウトメロンの歌い方については後述）。

聖歌集の中で、イルモスの数と実際のカノンの数が多少変わったとはいえ、数世紀を経ても、形式的にも数量的にも最も一貫して変化のなかったのはイルモロギ「接続歌集」である。スティヒラはある時期スティヒラリオン（СтихтарьまたはСтихираль）⁴⁶に収録されていたが、次第に「聖歌撰集」（Певчески сборникъ）に含まれるようになった⁴⁷。スティヒラリオンは17世紀まで用いられた。

「八調経」（Октоих またはОктай Осмогласникъ）の名を冠する写本は15世紀から見られる⁴⁸。少し後に「聖歌撰集」の一部として「オビホード」の名が見られる。

聖歌撰集は一般に、ほぼ完全なイルモロギから始まり、「八調経」（実際には、主日スティヒラのスティヒラリオンが八調に従って編集された）が続いた。主日トロパリとその生神女讃詞、ステペンナ（アンティフォン）、11の主日のエクサポスティラリ、主日福音スティヒラが含まれた。八調経に続いてオビホード、晩課早課の変わらない歌が含まれた。ひとつの歌に数種のメロディが載せられており、プト・チャントの歌も、プト表記やそれをストルブ表記に書き換えたものが含まれていた。またメロディックなセダレン（坐誦讃詞）、祭日の讃歌も含まれた。聖歌撰集の第2部には三歌斎経、五旬経のための歌、先備聖体礼儀のための変化しない歌も含まれた。聖歌撰集の最後には婚配、埋葬など私祈祷のための歌、または教会の成聖、新年感謝祈祷（夏を越えて9月1日を迎えるため⁴⁹）など特別の時のための祈祷が含まれた。

⁴⁶ Fragmenta Chiliandarica A. Sticherarium (Copenhagen: Monumenta Musicae Byzantinae, 1957) 今では三歌斎経、五旬経に含まれるスティヒラからなるスティヒラリオン。この写本のすべての歌は最も古いストルブ・ネウマで記されている。スティヒラの中に聖大金曜日のコンダク（ククリオン）、同日の三歌経のカノン（イルモス、トロパリ、セダレンのメロディを含む）この写本には聖大金曜日の読むところ以外のすべてが含まれる。pp. 27r-57v.

⁴⁷ 聖歌撰集 певческий сборникъ はローマ教会の liber usualis、プロテスタント教会の讃美歌集にあたり、1年間の教会歴の色々な時の歌を含む。

⁴⁸ V. Metallov, Русская симнография. 41

⁴⁹ Сборники の例としては Breslau State and Univ. Library の MS slav. 5: ミュンヘンの

16世紀末から17世紀初頭デメストヴェニイ聖歌が盛んであったころデメストヴェニイ聖歌の単声、多声の楽譜が出版された。これは「デメストヴェニイキ」と呼ばれた歌集で、内容的にも統制がとれていなかった。スコア譜のものとパート譜のものがあった。中には、ひどく回りくどい醜悪な表題が付けられた楽譜もある。たとえば

「この歌集は心を研ぎ澄ます、言葉を失うものと呼ばれる。深き知恵を持ち、望む者はだれでも聡明なる目を持って、暗闇や混乱のない真実の存在を認める。四声部聖歌の集大成、それはデメストヴェニイ聖歌と呼ばれる。ここには優れた古代の八調経と最も賢いレトリックが明らかにされる。神の光栄と、敬虔なる支配者、偉大な主教、神品への讃美、人々の深い悔い改めのために。」⁵⁰

17世紀の半ば譜表表記による最初の歌集がモスクワ公国で出された。大きく2つに分けられる。(1)キエフ表記による四角音符のみを含む写本、(2)ネウマ的ストルブ表記に並列して下列にキエフ譜表表記が書かれたもので、ドゥヴォズナメニイキ(двознаменники: 字義的には2重の印の意)⁵¹と呼ばれる。まもなく、たぶん18世紀初頃ドゥヴォズナメニイキは実用性を失ったようだ。ほとんどすべての歌がこの並列表記に書き直される前ではなかったと思われる。

キエフ表記のみで書かれたチャント本の多くは聖歌撰集の形であったにも関わらず「イルモロギ」の表題をつけられた。イルモロギからの歌だけではなく、「八調経」、「オビホード」、「月課経」(ミネヤ)、「三歌斎経」、「五旬経」などからもとら

ババリア州図書館の MS Mon.III;参照 Johann v. Gardner "Die altrussischen neumatischen Handschriften der Bayerischen Staatsbibliothek in Munchen" *Welt der Slawen* 2(1957):322-328; Johann V. Gardner,"Die altrussischen neumatischen Handschriften der Pariser Bibliotheken," *Welt del Slawen* 3(1958); Johann v. Gardner, "Die altrussischen Neumen-Handschriften in den Bibliotheken von Belgien unt England," *Welt del Slawen* 4(1961)

сборниксти は стихирарь; または око дтячее と呼ばれる。参照 S.V. Smolenski, *Краткий обзор крюковых и нотоліейных певчих рукописей Соловецкой библиотеки* 『ソロベツキイ修道院で発見されたネウマと譜表表記の聖歌写本の研究』 (Kazan:n.p.1910)

⁵⁰ «Книга глаголемая умноточещь син речь гласотечный. Итеерь убо въ себе многоразумия глубину. Въ ню же кто умнвми очима принкнути желать то не мрачно и неблаоноено полнаваеьт нспину ея. Содержить въ себе собрание четверогласныхъ вещей. Иже наричется демественное пение. Изложено отъ прекраснаго осмоглася отъ длевнихъ премудрыхъ риторь. Во славу Блжию и въ похвалу благочестивымъ царемъ великимъ святителемъ и въ сердечное умидение чело векомъ...»

⁵¹ S.V.Smolenskii, 前掲書 *Краткий обзор...* pp.146-152 Oskar V. Risemann op.cit., TableVIII

れた。このタイプの最も古い写本は1652年かそれ以前と言われるウクライナ起源の本である⁵²。それほど古くないが1601年のスプラスリ・イルモロギも見つかった⁵³。同じような写本はポーランドの図書館、または第2次世界大戦までポーランド領であった地方の図書館で発見される可能性がある。写本が全部発見されているわけではない。ロシアの奉神礼聖歌を研究する音楽学者、古文書学者は中央ロシア図書館の史料のみに依っており、西南ロシア、東西ヨーロッパの史料は見過ごされている。ロシア奉神礼聖歌に用いられた譜表表記の原典の探求にはこの地域の研究が欠かせない。

1700年には譜表表記によるイルモロギの初版が西ロシアのリヴォフで出版された⁵⁴。この本は幾分形式を変えながら版を重ね（例：リヴォフ1709）、ユニア教会もポチャーエフで再版した。この初期の版や手描き写本は18世紀前半までポーランド王国領内のウクライナ地方で、正教会でもユニア教会でも用いられた。

無譜表表記の参考資料となる史料の中で、祈祷書のカテゴリーに入らないものは、アルファベット（азбуки）⁵⁵と呼ばれる手引き書がある。これは15世紀末または16世紀初頭に現れた。手引きの多くは聖歌集の冒頭に掲載され、巻末につくことはまれである。ネウマの形と名前の一覧が載っているが、歌い方の解説や手引きは含まない。17世紀になるとネウマの印をどう読むかについて曖昧で空しい議論が交わされるようになった。17世紀中ごろ、特に後半には無譜表表記の教科書が出版され様々な聖歌が例として掲載された⁵⁶。

他の聖歌の出典としては、17世紀18世紀からのキエフ表記による手書きのスコアやパート譜がある。古いカノンのメロディを編曲和声化し多声音楽にしようという

⁵² I.I.Voznesenskii *Церковное пение православной юго-западной Руси по нотной-ринойм ирмологам XVII и XVIII веков*, 『17世紀18世紀の譜表表記によるイルモロギからの南西ロシアの正教会の聖歌』第1巻,2版、(Moscow:1898), pp. 516

⁵³ 注*39 参照

⁵⁴ Ирмрлой си есть гсмргоасникъ, отъ старыхъ рукописныхъ экземпляровъ исправленный, благочиннаго же ради пения церковнаго трудольбиеть иноковъ общежительныхъ обители святаго Велткомученика Лривства Георгий, въ катоде епрскопской Львовской, нрвртипомъ изданный року Божия 1700, месяца октоврия въ 9-й день»; 参照 Razmovskii *Церковноепение...*, vol.2, p.192: I.I, Voznesenskii *Церковное пение...* p.6, n.3

⁵⁵ Johann v. Gardner & Erwin, *Koschmieder, Ein handschriftliches Lehrbuch...*, vol.1 Proegomena, p. XXIII; ohann v. Gardner, *As Problem...*, pp.31,24-27,177-270 と図表

⁵⁶ このタイプで最も有名な資料は S.V.スモレンスキーが編集出版した。*Азбука знаменого пения...*

試み、また自由な多声音楽も含まれる。これらのスコアやパート譜には二声三声四声の聖歌が含まれ、ほかに俗謡のメロディも含まれ、時に祈祷文の音楽付けに用いられた。

譜表と無譜表表記の古代の聖歌写本の総目録はソ連にもまた他の国の図書館にもない。メタロフ、ウスペンスキーの作ったリストは最古の重要な写本に限られる⁵⁷。ソビエト連邦内の図書館で見つかった16世紀以降の写本はほとんど知られていない。最も広範囲の写本のコレクションはモスクワ・シノド聖歌学校のS. V. スモレンスキーによるもので、表題で436、734曲を含む⁵⁸。1917年に宗務院学校が閉鎖された後、ソ連内の他の図書館と写本保存棺に移された。

西側の図書館、個人的なコレクションにも16、17世紀以後のロシア聖歌の写本が保存されている。これらの写本に関しても包括的な一覧資料は作られていない。西ヨーロッパのいくつかの図書館では部分的な説明が付されている⁵⁹。他の資料については図書館の目録にも適当な説明がなく系統的な分類もなされていない。これらの写本はスラブに分類されていることもあり音楽の分類に入っていることもある⁶⁰。世界中の図書館にある古代ロシア聖歌の写本すべてに関する正確な情報と解説を含んだ完全な目録の作成出版が切望される。これには各方面の専門家が必要で完成には数年を要するだろう。

⁵⁷ V.Metallov, *Бошослужебное пение...* pp.189-232, V.Metallov *Очерк...*p.XVV. Metallov, *Русская ситиография...*pp.71-108,N.D. Uspenskii...『古代ロシアの歌唱芸術』*Древне-русское певческое искусство* (Moscow, Мзыка,1965)р.214

⁵⁸ V.Metallov, 『シノドの聖歌学校の過去と現在』 *Синодальное училище церковного пения в его прошлом и настоящем* (Moscow,1911) pp.132-133

⁵⁹注*45を参照。Johann v. Gardner,"Ein neuerworbenes altrussisches Neumen-Triodion deru Byerischen Staatsbibliothek Munchen" *Welt der Slawen* 5(1960);Johann v.Gardner,"Russische Neumen-Handschriften der Bibliothek des Papstlichen Orientalischen Instituts in Rom,"*Welt der Slawen* 8(1963),Sava Stela"Trezvon-ul slav de la biblioteca akademiedi republicii socialiste Romania(mss.slave nr.771 si772),"*Studii si cercetari de istoria artei, seria teatru muzica cinematografie* 14(1967),59-69

⁶⁰目録にはその写本に音楽表示が付記されているかどうかは記載されているが、ネウマか譜表表記かの区別は記載されていない。記載に不正確な事も多い。例えばブリュッセルの王室図書館のMS No.11260のCタイプのストルブ表記には『スラブ語とタタール語による』と記載されるが、調べてみると目録作成者がストルブ表記をタタール語と勘違いしている。Johann v.Gardner, *"Die altrussischen Neumen-Handschriften in den Bibliotheken von Belgien und England..."*pp.306-307

古代ロシアの奉神礼の祈祷書を研究するロシアの学者の多くが音楽表記を全く無視しているのは残念で驚くべきことである。ネウマ付き写本が見つかったとしても彼らの関心は字句にしかない⁶¹。音楽的要素を軽視し言語的な特徴のみを認める。しかし、奉神礼に用いられる韻文は音楽要素ときわめて深く関わっており、特にスティヒラがアウトメロンに従って歌われる場合（例：聖ボリスとグレプのスティヒラ）、イルモスとトロパリの韻律、旋律構造が一致しているカノンなどの場合は関係が特に密接である。一定限度まで祈祷文の韻律が与えられた音楽的形式に即していたのは明かである。一般的に言ってロシアの土壌で作曲された多くの聖歌では音楽的要素と言語的要素がほとんど同時的に作曲された。従って、音楽学や言語学以外の東スラブの他の分野の研究者もこれらの写本の研究に関心を持つべきである。

聖歌は奉神礼の一つの形式であり奉事の秩序と構造によって統制されているので、ギリシアや他の正教会と同じくロシアの祈祷書の研究は聖歌研究のために重要である。祈祷書はふたつに分類できる。（１）歌い手のための本（певчие книги）ことばの祈祷書に何らかの音楽表示が付されたもの。例：前述のシノドのチャント本、（２）誦経者のための本（четы книги）カノナルクのための本とも呼ばれる。（канонаршия книгиまたは省略形でконархистые）音楽表示はつけられず、歌う時のために調（エコス）のみが記される。カノナルクが歌い手にテキストを伝えるときに用い、歌い手はそれを音楽的にして歌う⁶²。祈祷書のことばのテキストはフレーズごとに星印で区切られるか、手書きの本の場合は通常のラインより上の位置に黒丸が打たれていた。つまりカノナルクには指示されたメロディに合った区切りが与えられていた。

奉神礼の音楽面に直接関連する他の祈祷書を検討する。まず、エクフォネシス（高声）の読み（lectio solemnis）のための一連の本がある。エクフォネシス記号の印のついた写本もある。一般的にロシアの奉事用聖書で福音の読み（レクション、端）が入

⁶¹ 例えば D.IU.Adamovich 『聖ボリスとグレプの生涯とそれを記念する祭日の祈祷』 *Жизнь святых мучеников Бориса и Гребя и службы им* (Petrograd, 1916) p.137、モスクワシノド図書館にある 1157 年(または 1152 年)の写本 MS No.589 の聖致命者ボリスとグレプのスティヒラを引用しているが、ことばのテキストの形だけを挙げ、このスティヒラに最も古いタイプのストルブ表記が付記されていることにも触れていない。この写本の模写は V.Metallov, *Русская симграфня*, Table XXV-XXVI

⁶² 訳注：第 1 章 歌い方のスタイル参照

っているものにはエクフォネシス記号が時折付加されている⁶³。教会の暦に従って並べられているもの *aprakos* と礼拝と関係ない順番でなっているもの四福音 (tetraevangelium) の両方がある⁶⁴。この種の写本で最も古いのはオストロミロフ福音経とクプリアノフ版である。古いものは11世紀に遡り、最も新しいものは1519年の四福音書である⁶⁵。全体的にはロシアの写本でエクフォネシス記号がついているものは大変少ない。

奉神礼聖歌の歴史研究資料として他の重要な部類の本はティピコン (歌: ティピカ、типиконъ, сиречь уставъ церковныйまたはобиходникъ) である⁶⁶。諸祈祷の秩序の指示のみならず、年の、週の、日の、三歌経の周期に属する祈祷文の読みや歌に関する指示と規則が書かれる。その歌を歌うときの方法やスタイルも指示されることもある。最重要な歌や、特別の時に歌われる歌は全文が掲載される。最も古いティピコンには音楽表示もある。たとえば、11世紀末または12世紀初頭のキエフのティピコン、ティポグラフィスキー・ウスタフを挙げることができる。このほか月別の記憶のカレンダー (месяцесловъ) や修道院生活の規則を含むティピコンも多い。これらの写本調査は奉神礼学、古代奉神礼学の分野に入る⁶⁷。音楽学者としては聖歌の順序と歌い方に関する情報が入っている場合または歌い方を示すネウマが記されている場合に資料的価値がある。

この面できわめて重要なのは古い大聖堂ティピコンで、モスクワの生神女就寝大聖堂、ノヴゴロドの聖ソフィヤ大聖堂⁶⁸、古い修道院などである。これらのティピコンは

⁶³ ギリシアの伝統では、使徒経の読み、旧約聖書の読み Prophetologion (Паремийник) にもエクフォネシス表記が付される。

⁶⁴ *aprakos* 形式では本文は福音記者や章の順に関わらず、奉事の1年の暦に従って配列される。*aprakos* は冒頭に復活祭の聖体礼儀で読まれるヨハネ伝1章1～17節がくる。*tetraevangelium* 形式では福音記者の順番 (マタイ、マルコ、ルカ、ヨハネ) と各章の順で配列される。*tetraevangelium* を奉事に使うために、個々の読みの箇所は星印と脚注の指示書きで示される。

⁶⁵ 注*38 参照

⁶⁶ 後に(16世紀頃から)出版される聖歌集のオビホード (ОбиходникъまたはОбиход) と混同しないこと。

⁶⁷ M. Skaballanovich, *Толковый Типикон* 『ティピコン解説』 (Kiev:1910); M. Lisitsyn, *Первоначальный славяно-русский типикон* 『最初のスラブロシアティピコン』 (St.Petersburg:1911); I.D.Mansvetov, *Церковный устав (типик) судьба в треческой и русской церкви* 『教会ティピコンとギリシア・ロシア教会での形式と発展』 (Moscow: 1885)

⁶⁸ A.Golubstov, *Чинovníк Новгородскаго Софійскаго собора* 『ノヴゴロドの聖ソフィア大

チノヴニキ (чиновники) と呼ばれる。チノヴニキには奉事の秩序や歌い方のスタイルに関する地方的な習慣についての記載がある。祭服の色や奉神礼的動作などともに、特別の時のための特別のチャントやメロディについて、二つの聖歌隊にどのように歌を振り分けるか、また他の歌い方のスタイルになどについて細かく記載される。

古代のチノヴニキの調査は部分的にしか終わっていない。詳細な研究が行われるとロシア聖歌の発展や歴史に関する新しい情報が得られるであろう。しかし写本のすべてはソ連内の図書館にあり西側の研究者には開放されていない。

ここまで挙げた資料は奉神礼の旋律型と歌い方の形についての研究である。ロシアの聖歌史の別の面として、芸術一般の発展に焦点を置きそれに寄与した歴史的社会的ファクターを検討する分野がある。前述した音楽的写本、手引き書などには広範囲の純粋に歴史的アプローチとしても大変興味深い有益な序文が含まれている⁶⁹。

祈祷書に加えて古いロシアの物語 (лектониси) や他の書物にも聖歌史に関する重要資料を含むものがある。残念なことに物語自体には聖歌に関する記述は大変少ない。ロシア正教会の公会の議事録には多くの情報がある。例をあげると、1551年のストグラフ公会議⁷⁰、1667年から68年の会議がある。歴史的な動きや公文書についての資料はソ連の公文書館にあるシノド (宗務院) の記録 (18世紀から1910年代まで) に集められており、半公的な新聞や定期刊行物 (例: церковные ведомости 1886年から1917年まで発行されたシノドの雑誌) がある、また、各教区で聖歌の質や秩序の保持に力を注いだ指導者の聖職者の手紙や回答も価値がある⁷¹。

聖堂のチノヴニキ』 (Moscow:1899) A.Gulobstov Чиновники Московского Успенского собора и выходы патриарха Никона 『モスクワの生神女就寝大聖堂のチノヴニキとニーコン総主教の宣言』 (Moscow:1908): A.Golubstov, Соборные чиновники и особенности службы при нем 『大聖堂のチノヴニキとそれに従う祈祷の特徴』 (Sergiev Posad:1907); A.Golubstov, Чинovníк Холмогорскг Прображенского Собора 『コルモゴリの主の変容聖堂の』のチノヴニキ』 (Moscow:1903)

⁶⁹V.M.Undol'skii, Замечания для истории церковного пения в России 『ロシアの教会聖歌の歴史における論評』 (Moscow:1890) S.V.Smolenskii, “Музыкальная грамматика Никрлая Дилецкого,” Общество Любителей Доевней Письменнрсть の議事録

⁷⁰Стоглав (Moscow:1890)

⁷¹Собрание мнений и отзывов Фтлаарета митрополита Московского г Коломенского 『モスクワとコロムナの府主教フィラレトの意見と証言』 (St.Petersburg Синодальная типография1885-1887)ここには19世紀半ばのロシア聖歌の発展に関する興味深い重要な材料が含まれる。

他の史料としては外国の個人がロシアを旅行した差違に教会の聖歌や奉神礼について述べたものがある。価値あるものとしてはアンティオキアのマカリオス総主教のモスクワへの旅（1654）に随行したアレッポの輔祭パウエルが書いたものがあり、教会の習慣や聖歌について特に注意が向けられている⁷²。他には17世紀前半にキエフの聖歌についてヨハンネス・ケルビニウスが書いたものがある⁷³。

このほかに聖歌に関する記述のあるさまざまな回顧録がある。何かのついでに書かれたものもあり、特に聖歌に関して書かれたものもある。このような回顧録には19世紀から20世紀における重要な情報が見つかる⁷⁴。

⁷²ロシア語訳(1897) Чтения в Императорском Обществе Истории и Древностей Российских при Московском Университете

⁷³ Johannes Herbinus, *Religiosae Kyoviensis criptae sive Kyovia subterranea*, (Jena:1675)

⁷⁴Записки Алексея Феодоровича Львова 『アレクセイ・フョードロヴィチ・リヴォフのノート』 ロシア公文書館 Русскнй Архив, book2,ser3-4(1884)225-260

第4章 ロシア聖歌史の時代区分

ロシア奉神礼聖歌史を検討する前に、過去の歴史家たちの見解を眺めてみよう。もっとも著名な歴史家は、ディミトリイ・ラズモフスキイとワシリイ・メタロフ、次に彼らほどでないが、A.イグナチェフ、D. アレマノフがおり、多くの点でふたりを継承した¹。彼らはキリスト教の最初の世紀から聖歌史を書き起こし、1054年のシスマ（教会分裂）に至るまでの西方教会の聖歌史や13-4世紀までのビザンティン教会の聖歌にも簡単に触れ、後の章を988年から始まるロシア聖歌の歴史にさいている。

当時はロシア語で書かれた聖歌の一般史が他に無かったためにこのようなアプローチが必要であった。ロシア聖歌がビザンティン教会また初代教会一般の聖歌から派生したことを証明し強調することに力点をおいた。

今や西側では、西方教会の聖歌やビザンティン教会の聖歌のさまざまな側面についての本や論文を英語や他のヨーロッパ言語でいくらかでも読むことができる。だから初代教会の聖歌の歴史から書き始める必要はなくなった。我々は正教会が東スラブ地方に最初に成立した時、すなわち988年または989年のキエフ大公ウラディミルによる洗礼から話を始めればよい。この時すでに、東方のビザンティン教会にも西方のローマ教会にも、7-800年以上にわたって進化し十分成熟した聖歌と奉神礼の秩序のシステムが存在していた。ビザンティンの儀式を受け入れたスラブ人は、実施の規則や伝統とともに奉神礼の形をそっくりそのまま取りこんだ。以後ロシア聖歌は部分的にはギリシア聖歌と平行して発展し、ギリシアで起こった変更のいくつかはロシアでも反映されたが、大多数の刷新や変更はロシア教会内の事象にとどまる。

かつてビザンティウムがそうであったように、スラブのキリスト教化によってキエフ・ルーシの市民生活は教会生活と「分離し難いが独立したの」ものになった。またキエフ社会のある階層は当時のビザンティン文化文明から多くの要素を取り込んだので、全面的でないにしても部分的には正教またビザンティン教会の文化はロシア固有の文化一般の形成、とくに教会音楽文化を形成する大きな力となった。

当時奉神礼で用いられた言語は、話しことばにかなり近かったので誰でも理解できた。

¹ D. V. Razumovskii, *Церковное пение в Руси* 『ロシアの教会聖歌』3巻、モスクワ：1867-1869、V. M. Metallov, *Очерк истории православного церковного пения в России* 『ロシアの正教会の歴史についてのエッセイ』第1版 モスクワ n.p.1893 とその後の版、A. A. Ignat'ev 『ロシア正教会の聖歌、16世紀末から18世紀初頭まで』カザン 1916、D. Allemanov, *Курс истории русского церковного пения* 『ロシア聖歌の歴史のコース』第1巻、モスクワ 1912、第2巻 モスクワ 1914

そのため日常生活への教会の影響が強まり、少なくとも個々の封建諸侯公国においては教会と世俗の支配者との絆が強まった。時代が下ると話しことばの変化は奉神礼の言語の変化を追い越してしまったが、それでも大多数の民衆が理解できるものだった。テキストに表された考えはメロディと結ばれることによって、さらに容易に把握された。

こうして奉神礼聖歌はロシア文化の重要分野となった。11世紀から17世紀まで、教会音楽以外の世俗音楽史料は何ひとつ見つかっていないことは注目すべきである。音楽史一般から見てもロシア音楽の文献史はロシア聖歌から始まる。しかし前述したように、聖歌には奉神礼そのものから不可分の固有の美学法則と演奏スタイルがある。教会芸術の歴史は俗謡や民謡を規定する以外の要因に依存する。実際18世紀末や19世紀のように聖歌が俗謡と緊密な関係を持ち、大きな影響を受けた時代においてもその発展は独自の道を保った。だからこそ、聖歌は特別の研究課題のある別の分野として考えねばならない。

第一段階において正教が外部からロシアに輸入された儀式であったことは、その音楽形態が以前からロシアに存在していた異教の音楽形式と異なること示す。しかし同時に、すでに存在した異教社会にキリスト教文化が新しい外国（非スラブ）要素として持ち込まれたということは、新しく輸入されたキリスト教文化に異教の慣行が影響を与えることもまた可能であった。この相互作用の結果として、ロシア聖歌史は民謡や世俗音楽の音楽史とは異なる基盤を持つようになった。

ロシア聖歌の研究者は「時代の流れの中で、他の民族や他の教会文化から借りた主要な要素は何か、それがロシア聖歌のシステムの発展と本質にどの程度の影響を与えたか」という疑問に直面する。

時には借用要素の影響によって聖歌の姿が一変してしまったこともあるが、聖歌の発展は、はっきりした指針と幾世紀もの伝統のうちにあり続けた。それは、奉神礼の秩序と奉神礼のテキスト、音楽要素を組織するさまざまな方法——ほとんど変化しなかった聖詠誦読やエクフォネシス、近年の形からも古代の形を類推しうるカノンの歌などである。聖歌者や歌い手は古代から連続する伝統の文脈内にある場合に限って、新しい形やメロディを作品にとり入れ創作活動を行った。

以下のファクターをロシア聖歌史の年代区分の基準とする。

1. 音楽写本に見られる言語テキストの特徴（言語の発達と旋律の内容の進化を伴う。）
2. 音楽スタイルの相違と記号論的特徴

3. 奉神礼の秩序の発展と進化（時に退化）

4. 奉神礼の構成と奉神礼芸術に影響した政治的事件

ロシア聖歌の歴史は複雑に絡み合っており、どんな特徴的な形態や有力なファクターが聖歌の本質に作用したかは時代によって全く異なる。9世紀にも及ぶ長い歴史を調べるのに、上記のひとつだけを基準にして調査しても疑わしい結果しか出てこない。ロシア聖歌はこれらすべてのファクターの影響を受け、さらにロシア国外からも様々な影響を受けた。

ここで「影響」と「借用」の区別をする必要がある。「影響」はある種の外国要素が既存の文化遺産や伝統に部分的に作用することで、全体的本質的に伝統を変えたり、古い物を押しのけてすっかり新しいものになることではない。「借用」は精神的方向の異なる外国の文化的伝統、外国の産物を多かれ少なかれ、そっくり植え付けることである。

「借用」されたものはまず完全に異質な形のまま据え付けられるが、時間の経過とともに受け入れた国の精神的技術的素質によって形を変え、やがて固有の文化遺産の一部と見られるようになる。ある要素がもともと外国産かどうか明らかにするには深い分析が必要である。

「借用」や「同化」は固有の文化遺産の価値を下げるものではない。他国やその精神文化との接触は、しばしば目に見えない形で起こり知らぬ間に同化する。外国文化の中からその時代の精神的必要に応じたものだけが吸収された。

一般的に言って、ロシア聖歌史の時代と時代の間にはっきりとした境界線を引くことはできない。以下に示す区分は 多少なり年代測定できるデータのな特徴に基づいて作られたが、系統的な概観を知る道しるべとしてしか使えない。聖歌の本質にかかわる変化はある日突然起こるのではなく、一定の時間をかけて変化する。特徴的な要素は時代区分の境界線の前後に散発的に起こり始める。古い世代の歌い手は、すでに確率した形や実施方法を保とうとし、新しい形の受け入れはゆっくりである。次の世代は新しい形を既存のものとして受け入れていく。従って古いものと新しいものが平行して存在する移行期間がある。以下に述べる歴史の様々な時期にも、古いスタイルが次第に消滅し新しい形に取って変わられていく約 50 年の移行的段階が見られる。

ロシア奉神礼聖歌史は長さの異なる二つの時代に大きく分けられる。主な違いはスタイル、テクニックの特徴、または歌い方のタイプやスタイルのみならず、観念的にも異なる。聖歌の本質と礼拝としての機能において根本的に異なる内容を持つ。二つの時代の境目ははっきりしており、1652 年から 1654 年の間にロシア聖歌に革命的な変化が起こった。

最初の時代はロシアのキリスト教化から17世紀までで、単旋律の時代と定義することができる。聖歌はもっぱらユニゾン（または平行8度）で歌われていた。この時代の終わり近くになってポリフォニーが現れた。しかもここに出現するポリフォニーは西ヨーロッパのポリフォニー形式と何の関りも持たない。

2つめの時代は17世紀半ばから現在までで、ポリフォニー合唱の時代と名付けられる。この時代は西ヨーロッパの合唱ポリフォニーの主流と同じ本質的形式的特徴を持つ。

この二つの時代の区分はラズモフスキー、メタロフの著述にも見られる。両者とも、第1時代を旋律的聖歌の時代(эпоха мелодического пения)²、第2時代をラズモフスキーはパート聖歌の時代(эпоха партесного пения)³、メタロフは和声聖歌の時代(эпоха гармонического пения)と定義している⁴。各時代の時期、主な特徴の点では一致しているが、個々の期間の特徴、特に第2時代は全体が明らかにされていない。

ラズモフスキー、メタロフは文献学的なファクターをもとにして第1時代をさらに三分した。

1. 古い「話しことばと同じ歌い方」の時代(переход старого истинноречия)⁵ 9世紀から14世紀まで。この時期は、半母音 ъ と ь が普通の会話でも発音され、歌においても同様に歌われた。この時代の写本には、他の母音と同じくこれらの文字にもネウマが付された。
2. 話しことばとズレが生じた時代、またはホモニアの時代(период раздельноречия период хомонии) 14世紀から17世紀まで。話し言葉において ъ や ь が半母音の性格を失い全く無音化し、限られた場合にのみ完全な母音として発音された。しかし、聖歌本では、これらの文字の上にもネウマが附加され、o、aのように発音されなければならなかった。そこから発音のズレ、ときにはことばの意味そのものの歪み

² D. V. Razumovskii, *Церковное пение в России*

³ ロシア語での партесное пение（パート聖歌）はラテン語の partes（パート）がロシア語化したもの。主に自由作曲または、実際に作曲され正確に記譜されたチャントのメロディをポリフォニー的に編曲したものに用いられる。耳で聞いて伝えるという伝統的な口伝の方法に対立して用いられる。（参照：第3章 p.102）後者は простое пение（簡単な歌）と呼ばれる。19世紀の聖歌に関する著述のなかにはパート聖歌を17世紀以降に書かれたすべてのポリフォニー合唱曲に用いたものもある。近年の研究ではこの語は17世紀末から18世紀はじめのポーランド・ウクライナスタイルに限って用いる。現代の研究は狭義の定義を支持する。

⁴ D. V. Razumovskii, 前掲書 *Церковное пение ...*

⁵ V. M. Metallov, 前掲書 *Очерк историй...*

が起こった。しばしば動詞の語尾 *хомъ* (*khom'*) は *хомо*(*khomo*)のように発音されたため、この現象はホモニア *хомония* として知られる。歌のテキストが誦経の場合とは際だって異なるために「話しことばからの逸脱」と名付けられた。

3. 新しい「話しことばと同じ歌い方」の時代(*переход новогоистинноречия*)。ニコン府主教によって行われた 1652 年から 1658 年の奉神礼祈祷書の改革に始まる。この時期、歌の時 *ѣ* や *ь* が *o, a* のように発音されなくなり、再び、歌のテキストは読むときと同様に発音されるようになった。ホモニアは無司祭の旧儀式派にのみ残された。

メタロフもラズモフスキーに同意しているが、第2時代をさらに2つの期間に細分した。ラズモフスキーの研究は19世紀半ばまでだがメタロフは30年後の19世紀末まで行った。両者とも、この時代を特徴づける論拠としてはロシア聖歌に作用した様々な外国の影響をあげた。以下の通り。

1. ポーランド・ウクライナの影響が特に強かった時代、17世紀半ばから18世紀末
2. イタリアの影響を受けた時期で、18世紀末から両者が著述を終えた時期まで。

他の歴史家としては A.V. プレブラゼンスキイがおり、ロシア聖歌史を5つの時代に区分した。⁶

1. 10世紀から14世紀にかけて
2. 14世紀から17世紀
3. 17世紀
4. 18世紀
5. 19世紀

プレブラゼンスキイは異なる基準を用いての時代区分したのでメタロフ・ラズモフスキーとの一致は一部のみである。彼の第5の時代は主に教会作曲家の伝記的情報を論拠にした。プレオブラゼンスキイは1910年までの調査を行った。しかしその著作の中にはっきりした系統は見つけ難しく、どちらかというと学術論文より調査書の性格が強い。

ソビエトの学者、N.D. ウスペンスキイは彼の著作「古代ロシアの聖歌芸術」

⁶ A. V. Preobrazhenskii, *Очерк историй церковного пения в Руссий* (『ロシアの教会歌唱の歴史に関するエッセイ』サンクトペテルブルグ Санкт-Петербургское Училище, n.d.) この研究には S. V. スモレンスキイの死(1909)が記載されているので、1910年以前の出版ではなく、ペテルブルグがペトログラードと改名する1914年以前。

Древнерусское певческое искусство⁷で、ロシア聖歌の発端から 17 世紀までを検討し、西欧スタイルのポリフォニー聖歌の初期時代までカバーしている。ウスペンスキイは初期ロシアの政治史に基礎を置いて 3 つの時代に区分した。

1. キエフ・ルーシの時代。10 世紀から 12 世紀半ば。キエフ大公国がいくつかの封建諸侯に分割されキエフが首都としての特徴を失う時まで。
2. 小さな封建諸侯の時代。
3. モスクワ公国の時代。

このタイプの区分を検討してみよう。ロシアの行政組織の政治的变化は、聖歌史には政治、経済、社会史ほど重大な影響を与えなかった。この 3 時代を通してロシア教会は数個の主教区を含む一つの府主教区として（1589 年からは総主教区として）の一体性を維持した。教会はすべての封建諸侯公国すべての教区において、一つの奉神礼言語、一つの秩序を保った。従って聖歌も地域的なヴァリエーションがあっても一つであった。教会の一体性は外からの政治的条件には余り影響を受けなかったため、ウスペンスキイの時代区分は全体的に正しいとは言えない。

キエフ公国の領土からリトアニア大公国とポーランド王国に併合された地域（ベラルーシ、西ウクライナ、ガリツィア）の聖歌史はロシアと異なる道をたどった。これらの地域の聖歌史はまだ十分に研究されておらず、現在の歴史調査資料はこの地域がロシアの州として発展する 14 世紀の始めからに集中している。しかし同時に、ロシアの南西部で起こった 400 年に及ぶ発展は 17 世紀なかば以降のロシア聖歌史に革命的と言っていいほどの大きな役割を果たしたことは注目すべきである。

ニコン総主教の奉神礼改革の結果 1668 年にロシア正教会のヒエラルキーから袂を分かった旧儀式派の聖歌史も全く未調査である。しかし実際には旧儀式派の聖歌に新しいものはほとんどなく、分離直前にあったのと同じ歌が存続しているだけである。つまり、旧儀式派はロシア聖歌史における第 1 時代の最終期の歌を今もそのまま存続させている。

ロシア聖歌の最後の包括的学術的研究から 60 年が過ぎた。（残念なことに、前述したウスペンスキイの研究は第 1 時代と第 2 時代の初期のみしか行われていない）。現在その事実と結論には広範な再検討と補足が必要である。

ラズモフスキーとメタロフによるロシア聖歌の第 1 時代と第 2 時代の本質的な相違

⁷ モスクワ Музыка 1965

は大変はっきりしているので、あとは彼らが結論を導き出した方法に最近の調査に基づく変更と追加が多少必要なだけである。前述したとおり16世紀半ば以前の聖歌の写本はすべて例外なく単旋律で、二声三声のポリフォニー写本は16世紀の後半になって初めて現れる。しかし、このポリフォニーは同時代の西ヨーロッパのものとは根本的に異なり、器楽音楽の原則に基づかない。

単旋律と独自の声楽ポリフォニーという二つの固有現象がこの時代の二つの特徴である。このロシア・ポリフォニーはもともとロシアの地でロシア人の聖歌者によって発明され育てられたのか⁸、あるいはもっと早い時代にどこからか輸入されたのかはここではそれほど重要な違いではない。重要なのは17世紀なかばにおいて突然ロシア聖歌にあらわれたポリフォニーが西欧のものと全く異なっていたという点である。

現在の研究では第1時代をさらに区分するのに、現存する聖歌写本から見て主流であった歌い方のタイプを基準として用いる。

1. 第1期：起源の時代。988年からだいたい11世紀末まで。ロシアの洗礼からロシア府主教区内でスラブ語のテキストで書かれた写本が現れるまで。この時代には書かれた写本は存在しないので、この時期の教会聖歌についての結論は多かれ少なかれ推測に頼らざるを得ない。
2. 第2期：コンタカリア聖歌の時代。11世紀末から13世紀末まで。この時代には2種類の全く異なるタイプの歌い方が平行して存在する。(a) ズナメニイ・チャント——無譜表のストルブ表記が特徴。(b) コンタカリア聖歌、独特の無譜表表記をもちいる。ズナメニイはより広範囲に見られる。コンタカリア聖歌はこの時代だけの特徴で、時代の名称もコンタカリア聖歌に由来する。奉神礼の実施方法としては、コンスタンティノーブル・ティピコン使用の時代である。この時代、大聖堂教会はコンスタンティノーブルの聖ソフィヤ大聖堂のティピコン(礼拝規則)を用い、修道院ではコンスタンティノーブルのストゥディオス修道院のティピコンを用いた。この時代は13世紀中に終わり、14世紀にはコンタカリア表記を記載した写本は見られない。
3. 第3期：ズナメニイ単独支配の期間。すべての写本にもっぱらストルブ表記によるズナメニイ・チャントのみが記載される。奉神礼の実施方法から見ると、それまで用いられてきたコンスタンティノーブルのティピコンに変わり、エルサレムやアトス山で用いられる式順が用いられるようになった。この時代は14世紀のはじめか

⁸ V. M. Beliaev, *Раннее русское многоголосие* (『初期ロシアポリフォニー』) studia memoriae Belae Bartok sacra(Budapest:1956) pp.327-336 英訳 pp.307-326

ら他の無譜表表記（プティ表記とディメストヴェニイ表記）が共存するようになる
16世紀のはじめにまで。記号学的には第3期、第4期の境は15世紀から16世紀に変わる頃。

4. 第4期：初期ロシア・ポリフォニーの時代。以前は全く存在しなかった新しい表記の出現とプティとディメストヴェニイ聖歌の出現が特徴（かならずしも単旋律で歌われるとは限らない）。また、この時代は、ストルプ表記による教科書（アズブーキ азбуки）と、教会の聖歌者と組織された聖歌隊のための学校が注目される。最盛期は16世紀末で、両者とも17世紀半ばに突然止まり、第1時代そのものが終わる。

第二時代は西欧スタイルの合唱の時代と特徴づけることができる。ラズモフスキーはこの時代を「パート歌唱の時代」と命名したが、その名称は不適當である。理由は上記の第3期の記述により明らかである。また、この名称を現在まで続く第2時代全体に当てはめることもできない。この名称は17世紀末から18世紀初期の時期に限ってふさわしい。同様にメタロフはこの時代を和声的聖歌の時代と定義したが、これも全体として正確ではない。自由作曲においても古い政党的メロディの多声化においても、聖歌作曲のすべてが和声の原則に則って行われたのではなく、ポリフォニーの模倣や複雑な対位法の原則も用いられた。この時代は西洋スタイルの合唱時代と名付けるのが最適である。この時代の特徴は、西欧で一般的に用いられていた対位法、和声、形式の原則に則った合唱ポリフォニーである。第二時代には、西欧スタイルの作曲テクニックは従来の「ことば」とそれまで熱心に育まれてきたカノンの旋律を曖昧にし、それに取って代わり始めた。結果として初期ロシアのポリフォニーと同様、古代ロシアの聖歌の形の発展は止まってしまった。

ラズモフスキーとメタロフは同じ原則を用いて第二時代を細分しようとしたが、現在の研究は異なる区分を提案する。ラズモフスキーやメタロフが著述を行った時代には、最後の時期の特徴はまだ十分に確立されていなかった。

第二時代の細分は、時代によって異なるポリフォニー合唱音楽に見られる典型的スタイルの特徴を基準にして行う。ロシア教会の奉神礼のティピコンはこの時代までにしっかり確立しており現在まで実質的に変わっていない。第二時代、ロシアの社会情勢は激しく変化した。これは合唱の質には影響を与えたが聖歌の本質にはほとんど影響を及ぼさなかった。

むしろこの時代大きく作用したのは様々な外国の影響である。西欧での音楽スタイルの進化全般を追う形でロシアの教会聖歌に広まり、聖歌の主たる作曲テクニックやスタ

イルを決定する要因となった。

1. 第1期：ポーランド・ウクライナの時代。装飾的多声部合唱「パート партесной」スタイル、またさらに簡単にプロテスタントのコラーレに触発された「カント кантовы」スタイルと呼ばれる。この時期は17世紀後半から18世紀半ば、もしくはそれより幾分後。この時代の始まりとともに聖歌は礼拝そのものの形としてではなく、教会の祈りに導入された音楽と見られるようになる。.

2. 第2期：イタリア影響下の時代——特にイタリアスタイルの合唱ポリフォニー。この時代は比較的短く、18世紀半ばから19世紀の最初の三分の一くらいまで。

3. 第3期。ドイツ影響下の時代。ロマン主義ドイツ敬虔主義的な感性は強い感情的要素を教会聖歌に持ち込んだ。サンクト・ペテルブルグの宮廷付属教会の指導者に引きいられた世俗権力による干渉が増大した。奉神礼に用いる新しい作曲のスタイルが彼らの個人的好みによって決定され、教会の調（エコス・オスモグラシエ）のメロディまで干渉された。そう考えると、この時期はペテルブルグの時代と読んだ方がふさわしいかもしれない。

また、この時期にはロシア聖歌の古文書学、記号学の最初の学術調査が行われ、調査の成果は、部分的には第4期に影響を与えた。第3期は19世紀の三分の二から19世紀末までである。

4. 第4期：モスクワ楽派の時期 19世紀末期に始まり今日まで続く。この時期は、第二時代三つの期間、特に第3期にあった強い外国の影響と「借用物」からロシア聖歌を解放する新しい方法の模索と定義つけることができる。新しい方向とは、ロシア固有のもの、ロシアのカノンの旋律への帰還、ロシアの独特の感性とロシアの民謡の心と関連してロシアの作曲技術が最終的に達成したメロディを取り入れたところにある⁹。この時期、聖歌のリーダーとして役割はサンクト・ペテルブルグの宮廷付属教会からモスクワ・シノド合唱団と教会聖歌学校に移った。1917年のロシア革命直前、ロシア奉神礼聖歌の芸術文化的発展は、最高点に達していた。1917年の政治的事件とそれに続く年月はこの芸術のさらなる発達を完全に妨げ、聖歌の伝統の推移と育成を妨げた。1917年以降のソ連内では聖歌の状況について公的情報は信頼できる情報源がない¹⁰。

⁹ ロシアの異教民謡の固有の特徴と原則 A. D. Kastalskii, *Особенности русской музыкальной системы*, 『ロシア民謡音楽のシステムの特徴』モスクワ、ペトログラード、Музсектор Госидата, 1923

¹⁰ この本が書かれたのは1970年代なので、ペレストロイカ以後のロシア正教会の激変については記述がない。