

J. V. ガードナー 『正教会の聖歌』から

この本は 20 世紀におけるロシア伝統聖歌研究の第一人者 J. V. ガードナーが 1954 年から 72 年にミュンヘン大学で行った講義「ロシア聖歌の歴史と本質」をもとにして 1977 年に出版したものです。原本はロシア語 500 ページほどの上下 2 巻本で、上巻が V. モロザンによる英訳がウラディミル神学校から出版され、ロシアでもアメリカでも正教会聖歌入門の必読図書として親しまれています。わたしも 20 年前にこの本に出会い、正教会の礼拝と聖歌の基本を学びました。

内容的には前半は正教会の礼拝の構造、聖歌の特徴や礼拝における役割を解説し、後半はロシア聖歌の成立と発展の歴史を詳細に考察します。もともと学術書なので内容的に難しい面もありますが、聖歌や正教会の礼拝を学ぶのに大変優れた書物なので、日本の読者にもわかりやすいように省略したり解説を加えたりしながらご紹介します。

第 1 章 正教会の聖歌の体系、内容と用語法

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ています。プロテスタント諸派とではさらに大きな違いがあります。

まず、正教会においては「聖歌(liturgical singing)とは何なのか」また「礼拝において、音楽はどんな役割を果たすか」の二点を考えてみましょう。

よく耳にする定義づけは「正教会の聖歌は声楽の一種で、人間の声だけで構成され、ことばと結ばれて礼拝に付随する」です。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ません。実際、教会外の宗教音楽研究会などでは、聖歌を声楽の一分野として音楽美学のものさしで測り、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ことがあります。この観点から見れば、聖歌は「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」ということになります。

(訳注) 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、随意的ですが、正教会ではその日その時に何の歌を歌うかは祈禱書や奉事規定によって決められています。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ません。また西洋近代音楽の一分野として発展した宗教音楽はその目的が教会の礼拝から、個人の表現手段となってゆきました。正教会の聖歌は、チャイコフスキーやラフマニノフの聖歌作品であっても礼拝での使用を前提に作られています。(実用的かどうかは別問題です。)

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タイプの楽器も、伴奏とし

てさえも礼拝に取り入れなかったかという点です。

器楽の禁制は一般的に、正教会や東方教会全般の特徴である修道的傾向を論拠に説明されてきました。ロシアの歴史家や理論家は聖師父のことばを引いて「宗教的儀式に楽器を用いることは異教人の間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」と説明してきました。

ロシアやほかのスラブ系正教会は正教を受容したとき、すでに器楽の禁制が確立していたギリシア・ビザンティン教会から伝統をそのまま受け継ぎました。しかし、なぜ正教会が器楽を徹底的に排除したかの理由を聖歌の本質と礼拝上の役割という点からもう一度考えてみましょう。

音楽の感情的側面は正教会の礼拝でも重要視されますが、器楽を礼拝に用いる教会とは考え方が異なります。器楽など、ことばのない音楽は寂しさ、荘厳さ、喜びといったある種のムードや雰囲気を作り出しますが、そこには具体的で明確な考えは表されません。寂しさ、荘厳さ、美しさといった感情的要素を呼び起こし、表現し、各の聴き手は主観的に受け取り、そこから多様な解釈が生まれます。

正教会の礼拝は、祈り(祝文)、讃美、教え、聖書注釈、説教など、さまざまな形の「ことば」の表現で構成されています。ことばは、具体的で論理的に構築された内容を正確に表現します。「ことば」は音楽と結ばれることで、明確な論理や正確な意味と感情的反応を合体させることができます。器楽はことばを持たないので、言語によって提示される具体的内容を伝達することができません。

だから、正教会はことばと結びついた場合に限り、音楽を奉神礼に取り入れることを許しました。音楽的な音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し、あるいは、音楽によって引き起こされた感情をことばによって具体的に説明します。

無伴奏聖歌の場合、感情的反応は音楽が造り出す単なるムードではなく、テキストに著された具体的な内容への反応として生まれ、テキストと一体となった歌はそれを反映します。

ズナメニイなどの古聖歌(チャント)の場合、メロディの定型はさまざまなテキストに用いられますが、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します。 0905

礼拝の中にある音楽的要素をざっと眺めてみましょう。一般的にイメージされる「歌」より広範囲の「音楽」を含みます。たとえば、一番シンプルな音楽の形は聖詠唱(詩編唱)でしょう。正教会では「誦経読み」と呼ばれるものです。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みます。ラテン語でレクト・トノ *recto tono* と呼ばれます。とてもシンプルですが、これも一種の音楽です。

次に、もう少し動きのある音楽的要素としてエクフォネシス(高声)があります。輔祭や司祭が連祷のときに行う祈願(～祈らん、～願う)、高声(今も何時も世々に)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ります。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ります。

聖詠唱やエクフォネシスは厳密に言えば「歌」とは言えないかもしれませんが、普通の話し方や朗読とは異なり、一種の音楽です。

いわゆる「歌」も、ことばの音節にひとつずつ音をあてはめたシンプルなものから、メリスマという複雑な小節こぶしを使うものまで、さまざまな段階があります。一人で歌うもの、ユニゾンで揃って歌うもの、合唱、聖歌隊の数も一つ、二つ、それ以上の場合もあります。正教会の礼拝では、普通の話し方は説教以外には行われません。

また、正教会には歌のない祈祷はありません。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ありません。晩堂課や平日早課のように、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含まれます。

正教会では本来「歌う」と「読む」は同意語のように用いられてきました。かつてロシア人は「礼拝する」ことを「歌う」と言いました。修道院の目覚まし係の修道士は、夜半課や早課の時間がくると、仲間の修道士に「歌う時間だ。祈りの時間だ。主、イエスス・ハリストス、我が神よ、我等を憐れみ給え」と呼びかけました。1551年の百章会議ストグラフの記録には「信徒は妻や子供を伴って教会に来なければならない。信と愛とを以て聖なる歌に立つべきである」とあります。またティピコン（礼拝規則書）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の規則はない」とあります。

正教会の礼拝は刻一刻、聖詠唱のようなシンプルな音楽から、複数の聖歌隊で行う大合唱まで、さまざまなレベルの音楽があり、それにのせて祈祷文のテキストが聞き手に提示されます。礼拝の特徴や祈祷文の内容にぴったり合った音楽をつけてことばを提示します。聖詠唱とエクフォネシス、エクフォネシスと歌の間に明確な境界線を引くことはできません。

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す。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ります。

2. 聖歌学 Hymnography

聖歌の役割

正教会の礼拝は「歌う礼拝」です。ことばの内容的にも音楽的にも実に多彩です。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）の間に織り込まれて歌われます。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するように、また、信仰上の大切な教義を会衆に教える役目を果たしてい

ます。詩の形で教義を正確に教えます。歌のことばを用いて、包括的な神学的教育を行います¹。参拝者は聖歌や誦経に耳を傾けて、信仰上の本質的な教義を学びます。音楽は詩を運ぶ「乗り物」で、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ます。

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についてこう語っています。「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、すぐに正しい道から外れ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...²」

ワシリーのことばは現実でした。第2次世界大戦の少し前、カルパト・ロシアという地方の正教とユニア³の混在する村の教会では、会衆全員で聖歌を歌っていました。各人が歌の本（сборник）を持って立ち、まず経験あるカンター（дьяк）が歌い始めます。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します。子供たちも歌のことばの多くを暗記していました。聖歌は人々の宗教教育に重要な役割をはたしていました。⁴

奉神礼の祈祷としての面、教訓的な面を基準として、内容の特質に従って聖歌を6つに分類する。

聖歌の内容的特徴から6つに分類することができます。

1. 厳密な意味における歌（イムヌス） ὕμνοι, ГИМНЫ⁵、

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

主よ、爾を讃め揚げ、爾を崇め歌ひ、爾に感謝し、我が神や、爾に捧る、

¹ 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。

² Migne, *Patrologia graeca* 32, col. 764; cited in Razumovskii, op. cit. p. 26

³ 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。

⁴ 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）

⁵ 英訳注：この場合の歌 *гимн*; ὕμνοι, ГИМНЫ は特定のタイプの聖歌を指す。注12と区別のこと。

(例) 晩課、神品が王門を通過して至聖所に入る「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^{くれ}暁の光を見て神、父と子と聖神を歌ふ、

2. 教義的な性質を持ち、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、雨に^よ顛ぶ」の最後に歌われる生神女ドグマティック *богородичны догматики* (スティヒラ・ドグマティック)。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) 生神女ドグマティック第5調。

昔紅の海にて婚姻を知らざる嫁の象^{かたち} 記されたり、
彼處にはモイセイ水を分かちつ者、
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^{きず}玷なし、
永遠にして最と永遠なる者、人と為りて顛れし神よ、我等を憐み給え。

3. 歴史的な事件を説明する歌。

(例) 降誕祭のリティヤのスティヒラ⁶ (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。

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) 大齋第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る^{ものいみ} 齋^{すなわち}を守らん、
真の齋は^{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} 誇り、いつわり、誓いに背くことを除く、
此れ真の齋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)

⁶ 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。

今日枢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、
生命は寝ね、地獄は戦き、アダムは縛より積かる、
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。多くの場合聞き手に向けて語られる。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獻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的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を儼り、
聖三の歌を生命を施す三者に歌いて、
今此の世の慮りを悉く退く可し。

ここにあげた二、三の例から見ても、祈祷書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ります。会衆全員が歌に参加すれば、さらに大きな働きをします。

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ます。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、聖所では聖歌が歌われています。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ます。

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⁷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う時に歌う歌もあります（例：リティヤ）。だから聖歌は、奉神礼の動作に合わせて歌わねばならないし、ある動作と次の動作の間を埋める聖歌はその動作や祝文の長さに合わせねばなりません。正教会では儀式の隙間を器楽で補填することがないので、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ます。

正教会の礼拝の中で教育的特徴が大きいのは⁸晩課と早課です。（ロシア系教会では主日や祭日には両方を合わせて、徹夜祈として実施 *Всенощное бдение*）晩課と早課の聖歌は、祭日や調（エコス・グラス⁹）によって変化する材料が大変多く組み込まれます。固定の歌の枠組みの大

⁷ 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。

⁸ 訳注：参照 注10

⁹ 正教会の暦と奉神礼を規定する八つの調（希 ἠχοι, 露гласы）第1章、八調のシステム参照

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ます。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¹⁰）にあたるかによってさまざまな材料が提供されます。この日替わりの材料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きます。

対照的に聖体礼儀には前半部分の「啓蒙礼儀¹¹」以外に、教育的要素はほとんど含まれません。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」歌が歌われます。

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ます。

3. 歌い方のスタイル

礼拝の構造と音楽的に歌われる（唱えられる）テキストの奉神礼的機能によって、どう歌うかが決定されます。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いて、古い起源があることが推測されます。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ます。個々の歌はティピコン(奉事規則書)の指示に従って、礼拝上特定の位置を占めています。時代や地域によって、幾分異なりますが原則は共通です。

奉神礼のテキスト(祈祷文)の実施方法は、二つのスタイルに大きく分けることができます。一つは、ソロで行うもの、二つめは複数人数の聖歌隊が歌うものです。ソロは、司祭、輔祭、誦経者、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）などが含まれます。これらは複数で行えません。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含まれません。一人で行うものはさらに三つに分類できます。

- 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）

祈祷文を礼拝の時、それを歌う(唱える)のがひとりか、複数かによって二つに分けることができま

¹⁰ 正教会の暦と奉神礼を規定する八つの調（希 ἵχλοι, 露гласы）第1章、八調のシステム参照

¹¹ 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。

す。

一人で行うべきものに、司祭や輔祭の祈願、高声、聖書の読みなどが含まれます。複数が行うもの、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することができます。どのスタイルで実施するのはティピコン(奉事規則書)に指示されています。

(1) アンティフォン形式

2つの聖歌隊がイコノスタス前の左右(クリロス)に立って、交互に歌います。右聖歌隊が聖歌や聖詠の句全体を歌い、左聖歌隊が次を歌います。両方が一緒に歌うこともあります。もともとステヒラや聖詠など、句が次々と連なる歌に用いられました。大詠頌(Great Doxology)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ります。

(2) エピフォン、ヒポフォン形式(冠詞・附唱形式)

もともと聖詠の各句に、「前置き」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す。

※たとえば、早課の主日カノンでは、「主や光栄は爾の聖なる復活に帰す」をイルモス以外の各讃詞トロバリに添える。

このスタイルはさらにふたつにわけられます。

(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します。左右どちらかの聖歌隊が続けて歌う場合もありますが、両聖歌隊が交互に同じリフレインを歌うこともあります。

※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。

(b) 句とリフレインの両方を聖歌隊が音楽づけして歌います。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ります。

※たとえば、早課のポリエレイ後の「復活の讃詞エフロジタリア」。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。

(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ます。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りますが、会衆全体と一緒に歌うこともできます。たとえば連祷など。祈願が唱えられるたびに「主、憐めよ」「主、賜えよ」などを応えて歌います。

(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句を繰り返して歌います。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います。たとえばポロキメン。

(4) カノナル形式

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。前述の応答形式と混同されがちですが異なる形式です。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こっそり台詞を教える人に似ています。

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ます。それを聞いて聖歌隊はその歌詞を音楽的に歌います。

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)を伝えます。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ます。もともとは、ステイヒラのように歌詞が次々と変化する歌に用いられましたが、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すべてを歌うので、用いられなくなりました。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でしょう。

※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歩き来し、各ステイヒラを先行して「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。

(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。

(※ 訳注)

どういうスタイルで実施するかは、かなり古い時代から厳密に規定されていました。しかし礼拝音楽の変化にともない形の変ったものも多くあります。式順上位置が移動したものもあるし、別のタイプの歌に取って替わられたものもあり、礼拝の形が進化する過程で、元来の特徴を失ったものもあります。

たとえばビザンティンの教会では、もともとア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) ¹²」が広く行われていましたが、次第に廃れ、すべての教会が修道院の規定に従って礼拝を行うようになりました。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(奉事規定、礼拝上の規定を含んだ修道院生活のきまり) ¹³とエルサレムの聖サワ修道院がありますが、

¹² 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, *Богослуженое пение русской 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)

¹³ 訳注：第2章参照

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ましたが、後に聖サワのものを導入し、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奉事規定に従っています。

14

新しい歌やスタイルが導入され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たり、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ります。とはいえ、実施のスタイルにおける原則は変わっていません。

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します。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ませんが、聖歌のタイプと基本的な形を定義づけておくほうがよいでしょう。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どに由来しています。

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
(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
(例：発放トロパリ、ポリエレイ)
3. 実施のスタイルによる
(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
(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線がなく同じ歌が二様の名前をもつことがあります。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ります。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ります。

次回から個々の名称を解説してゆきましょう。

¹⁴ 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。主な違いは徹夜祈の実施、聖体礼儀のアンティフォンの形である。

聖歌の名称の大半はギリシア語起源です。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します。

1. スティヒラ (讃頌) τὸ στιχερόν, τὰ στιχηρά στιхира, стихиры

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ます。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ます。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節を歌います。例外的にスティヒラのあとに句がつくものもあります¹⁵。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います。ティピコンの指示で、あるスティヒラを繰り返す場合は、反対側の聖歌隊が同じスティヒラを繰り返して歌います。

スティヒラではしばしば、カノナルフが立つことがあります。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)の形を取ります。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)と呼ばれます。途中でスティヒラの調(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)を提示します。

スティヒラは大きく7種類に分類することができます。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、福音スティヒラです。順に解説してゆきましょう。

(1) 「主や、爾に顛ぶ」のスティヒラ

στιχηρά εἰς τὸ Κύριε ἐκέραξα; стихиры на господи воззвахъ

晩課の聖詠、第140、141、129、116聖詠¹⁶(詩篇141、142、130、117)の中に織り込まれて歌われます。大きな祭りの日で、ティピコンに「主や、爾に顛ぶ」に10スティヒラ(10句立て)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節ずつ挿入します。8スティヒラ(8句立て)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

¹⁵ 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。

¹⁶ 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。

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¹⁷。

小晩課はいくつかの修道院でしか行われていませんが、この場合は4ステイヒラのみで、この場合は第116聖詠の第5句（我が靈主を待つこと、番人の旦を待ち・・・）のあとから始めます。

18

(2) ステイヒラ・アポステイカ：^{くづけ}挿句のステイヒラ

στιχηρὰ ἀπὸ στίχους, στιχηρα εἰς τα στίχους; стихирь стиховны, стихирь на стиховнехъ

晩課の後半、聖入のあとに歌われ、通常は4ステイヒラのみです。「主や、爾に顛ぶ」のステイヒラでは聖詠の句が先行し、続いてステイヒラが歌われますが、挿句のステイヒラではステイヒラが先に歌われ、続いて聖詠の句が歌われます。さらに「主や、爾に顛ぶ」のステイヒラの場合、付随して読まれる句は常に同じですが、挿句のステイヒラの句は週の曜日や祭日によって変わります。平日の早課でも挿句のステイヒラが行われますが、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句の間に挿入されます。

(3) 讃揚のステイヒラ：讃揚歌

στιχηρὰ εἰς τοὺς Αἴνους; стихирь на хвалителхъ 19

このステイヒラは日曜と祭日の早課にのみに歌われます。「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ます。6ステイヒラとあれば第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、4ステイ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」）から始めます。

4) リティヤのステイヒラ

στιχηρὰ εἰς τὴν λιτήν; стихирь на лититии

祭日の晩課でリティヤの前に歌われるステイヒラです。今まで紹介したステイヒラと異なり、聖詠の句を含みません。このとき聖職者は至聖所から啓蒙所に出てゆきます。修道院によっては十字行を行います（教会の回りを行進する）。

(5) 真福詞のステイヒラ

¹⁷ 晩課の聖入が行われるとき最後のステイヒラが歌われる。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。

¹⁸ 訳注:時課経P183参照。日本語の八調経ではステイヒラの句も記載されている。

¹⁹ ギリシア語ではステイヒラの最初の句「凡そ呼吸ある者」 Πᾶσα πνοὴ αἰεσάτο τὸν Κύριονの冒頭をとってπασαπνοῦρια と呼ぶ。

μακαρισμοί; στιχιры 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です。『真福九端』すなわち山上の垂訓（マタイ 5:2-12）の句の間に挿入されます。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ます。

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「光栄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）が先行します。これがさらに分割されて「光栄は…」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）が続くこともあります。祈祷書には「光栄は」（Δόξα, слава）「今も」（καὶ νῦν, и ныне）という省略形で記載されています。

(6) このほかに単立のスティヒラ、あるいは聖詠の組み合わせに含まれない特定の聖詠に続いて読まれるスティヒラがあります。例えば祭日の早課で、第50聖詠の後に続くスティヒラです。

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いています。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（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; крестовоскрасень）、致命者讃詞（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; мертвенна または покойна）などがあります。

(7) 最後にもうひとつ重要な 11 セットのスティヒラがあります。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しています。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ます。11個の福音スティヒラは8調のどれかで歌われます。第1の福音スティヒラから第8のスティヒラには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調で歌われます。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」のあとに歌われます。奉神礼用聖歌集を見ると、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ます。

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ますが、大部分はシラビック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、

音楽とテキストは強く結びついています。

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) と呼ばれます。「光栄は」(Δόξα καὶ νῦν; слава и ныне)の後に歌われるからです。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ます。

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します²⁰。

(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中で、繰り返して歌われたり、読まれたりします。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ります。晩課では終了間際の発放詞の直前に歌われます。早課では冒頭と後半の大詠頌後に歌われます。聖体礼儀では小聖入の後に歌われますが、主の大祭では第3アンティフォン²¹として、聖詠の句と交互にトロパリを繰り返します。

スティヒラ同様トロパリも聖詠の句に挿入して歌われますが、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します。

²⁰ 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. ”

²¹ 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、トロパリのみが歌われることが多い。

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ります。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)です。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²²五個のトロパリを歌います。

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た複数のトロパリが、聖詠の句をはさまずに続けて歌われることがあります。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す。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ます。(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ります。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ります。たとえばフォマの主日のトロパリ²³「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²⁴、他の箇所ではトロパリと記されています。

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す。セダレンとは「座る」の意味ですが²⁵、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ます。

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、ドグマティックを除けばスティヒラ (6)の種類と同じ性格を持ちます。

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、特別に重要視されます。

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います。

トロパリの音楽付けはおおむねシラビックです。²⁶

²² ギリシア語で Ἀμωμοί。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 εἶ Κύριε で始まることからこれらのトロパリを εὐλογιτάρια と呼ぶ。

²³ 復活祭後第一の主日。聖使徒フォマ(トマス)を記念する日。

²⁴ 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 は聖詠経の 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スラブ語の用語法を取った。

²⁵ 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。

²⁶ 古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

3. カノン (規程)

ὁ κανων; канонъ

カノンは複数の歌頌 (オード、ὠδή; песнь : 複 ὠδαί; песни) の複合詩です。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ます。各歌頌のテーマは次の通りです。

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 (ザカリア) 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** のなかには旧約歌頌を含むものもあります。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ましたが、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りました。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ます。(連接歌集参照)

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) と呼ばれます。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」役目を顕します。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ます。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いますが、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す。正教会では翻訳するとき意味の正確さを重視したために、同じ詩型を保つのは困難だったからです。

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。

(例) 五旬祭のカノン7調²⁷

イルモス

1. Ποιτῶ	2 音節
2. Ἐκάλυψε φαραῶ σὺν ἄρμασιν	11 音節
3. Ὁ συνίβων πολέμους	7 音節
4. Ἐν ὑψηλῷ Βραχίονι	7 (8) 音節
5. Ἄσωμεν αὐτῷ	5 音節
6. Ὅτι δεδόξασται.	6 音節

第1 トロパリ

1. Ἔργῳ	2 音節
2. Ὡς πάλαι τοῖς Μαθηταῖς ἐπυγγείλω	11 音節
3. Τὸ Παράκλυτον Πνεῦμα υεῖμ	7 音節
4. Ἐξαποστείλας Χριστὲ	7 音節
5. Ἔλαμψας τὸ φῶς	5 音節
6. Κόσμῳ φιλόνηρωπε	6 音節

第2 トロパリ

1. Νόμῳ	2 音節
2. Τὸ πάλαι προκηρυχθὲν καὶ προφήταις	11 音節
3. Ἐπληρώθη· τοῦ θείου	7 音節
4. Πνεύματος σήμερον	7 音節
5. Πᾶσι γάρ 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²⁸。

²⁷ 8世紀のマイウム（マユミ）の主教コスマの作

²⁸ 13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）では同じ箇所での別の分け方をしている。

同じイルモス（スラブ語）

1. Понтомъ	2 音節
2. Покры фараона съ колесницами	11 音節
3. Сокрущайя 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
5. Возсиялъ 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

2. φαραῶ συν ἄρμασιον	7 音節
3. Ὁ συντρίβων πολέμου	7 音節
4. Τῆ κραταιᾷ δυνάμει Χριστὸς	9 音節
5. Ἄσμεν αὐτῷ ὅτι δεδόξασται.	11 音節
1. Въ понте покоры	5 音節
2. фараона со оружиемъ	10 音節
3. Съкрущаиаи брани	7 音節
4. Высокою мышцею	8 音節
5. Поимъ иемоу 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ことを忘れてはならない。

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。

カノンは9つの歌頌があるとお話ししましたが、実際に主日早課、祭日早課などを見ると第2歌頌が欠けています。理由は第2歌頌は申命記のモイセイの歌をベースにしていますが、そのあまりに厳格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のだろつとされています。しかし悔い改めを促す大齋中のカノンには第2歌頌が含まれます。火曜日早課、大齋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歌頌含まれます²⁹。そのほかにも大齋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歌頌が歌われます。

大齋平日早課のカノンは九(または八)の歌頌全部ではなく、三ないしは四つの部分的カノンです。「三歌」斎経トリオディオソ(τρίωδιον; трипеснейъ)の名前の由来はここにあります。月曜日は第一歌頌と第8歌頌と第9歌頌、火曜日は第2歌頌と、第8、第9歌頌、水曜日は第3歌頌と8、9、木曜日は第4歌頌8、9、金曜日は第5歌頌と8、9の、それぞれ3つの歌頌でカノンを構成します。1から5は曜日ごとに替わりますが第8第9は常に含まれます。土曜日には第6、第7歌頌と第8第9が行われ、テトラオディオソ(τετραώδιον; четвезщпеснейъ)となります。部分的カノンは、全歌頌を含むその日の聖人のカノンと組み合わせて実施されます。

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ですが、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ます。カノンによって調が異なることもあり、音楽的に多彩な様相を表します。

カノンは早課の中程に位置します。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)が挿入されます。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歌頌です。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(リフレイソ)をつけて歌われます。

記憶される祭の大きさによりますが、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します。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、カタワシヤ(共に頌う歌)と呼ばれます(9.カタワシヤ参照)³⁰。通常カタワシヤはその日に指定されたカノン以外のカノンから取られます。

²⁹ 訳注: 大齋中火曜日トリオディオソには第2歌頌がある。

³⁰ 参照: Typikon, chap. 19, p/33

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います。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いますが、本来は、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います。

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ます。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します。復活のカノンの第1歌頌、聖人のカノンの第一歌頌、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ます。大斎の平日にカノンを組み合わせる規則は特に複雑です。

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ります。今でも大斎時には旧約歌頌と合わせて歌います(「歌頌を歌う」と表示される)³¹。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フレイン(エピフォン：冠詞)を加えてトロパリを読みます。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」などです。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」をつけます。

ギリシアではカノンのトロパリすべてが歌われますが、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す。復活大祭には、すべてのイルモスとトロパリが歌われます³²。

イルモスは「接続歌集イルモロギ(希Εἰρημολόγιον、露 Ирмологий)」に収録されます。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ますが、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

³¹ 訳注：大斎のカノンの実施の方法は『接続歌集：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経の詩句が挿入されている。

³² 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。)

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ます³³。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ます。

日本では「連接歌集」は明治42年に出版されており、イルモスの他に聖体礼儀の歌、讃歌とその句、旧約歌頌の句と使い方などが解説されており、聖歌者にとって有用な資料です。

イルモスのメロディはシラビック（1音節1音のシンプルなメロディ）です。

4. コンダク（小讃詞）とイコス（同讃詞）

τὸ κοντάκιον; кондакъ / ὄικος; икосъ

コンダクは6世紀頃さかんに作られた長大な詩です。コンダク作者としては聖歌者ロマンが有名です。指名された聖歌者はテーマとなる祭の内容や聖人伝にもとづいて細部まで展開した長大な歌を創作し、大聖堂の中央にしつらえられた階段状の壇（アンボン）に立って朗々と歌いました。のちに修道院でカノンが発達し、コンダクはトロパリと変わらない短い歌に縮小されてしまいました。カノンは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ます。

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が付いていました。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きますが、ほかの節とは韻律構造が異なります。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します。続くイコスでテーマを次々と展開してゆきます。しばしば会話体で歌われました³⁴。

現在ではコンダクはククリオンと第1イコスのみで省略され、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ます³⁵。

最古のロシア聖歌写本を見ても、コンダクはすでに縮小されています。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ます。

³³ 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

³⁴ 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

³⁵ *Fragmenta Chilandarica*, A. Sticherarium, pp. 50v-51r.

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す。例えば、乾酪の主日はコンダク（ククリオン）に加えて4イコスが残っていますが、祈祷書では4つがひとつのイコスとして記載されています。テーマはアダムの陥落です。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ます。嬰兒埋葬式では4イコスのみです。

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、カノンの重要性が増したためと考えられ、9～10世紀にはカノンにその地位を譲りました。第6歌頌のあとに名残を残しました。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す。これについては後述します。

ロシアの古い写本を見ると、コンダクのマロディはたいへん^{メリスマ}装飾的で、高度な歌の技術が要求されました。ですから、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ません。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ります³⁶。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ります。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ました。³⁷

様々なコンダク（ククリオン）はコンダカリ（κοντακάρια; кондакари）と呼ばれる特別の本に納められました。ロシア起源のコンダカリ写本は5種類しか現存していません。これらのコンダカリはスティヒラやイルモスの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スティヒラやイルモスとは全く異なる歌いかたをしていたと類推されます。特殊なコンダカリ記号はまだ完全に解読されていませんが、マ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ります。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 знамя）、歌をコンダカリ聖歌（кондакарное пение）と名付けました³⁸。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ました。

◇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 ἕμνος; акафистъ, неседальное пение) ³⁹

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ます。先行節となるククリオンと24個の短い節と同数の長い節が交互に歌われます。現代では短い節がコンダクと名付けら

³⁶ Ivan A.Gardner, *Изображение св.Романа сладкопевца как церквеннакн певца* 『教会の美しき歌い手、聖ロマンのイメージ』 Поавтславная Жизнь(1964)No.10,pp.19-24

³⁷ 注50参照

³⁸ 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

³⁹ Egon Wellez, *A History of Byzantine Music and Hymnography*, 2nd ed., (Oxford: Clarendon Press,1962)

れ、各節の最後は常にアリュイヤのリフレインが歌われます。長い節の方はイコスと呼ばれ、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ます。

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」ことに由来します。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なりません。セダレンは「座る」の意味ですから、その反対語といえます。

「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）、正規の祈祷書に編入されています⁴⁰。今は、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ます。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ります。

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⁴¹、(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す。(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）場所です。

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います。

5. イパコイ 応答歌

ὑπακοή; ипакои

トロパリと同じ性格の詩型。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）で歌われます。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します⁴²。最古のロシア写本を見るとコンダカリ表記が用い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ります⁴³。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ます（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ありません。

6. アンティフォン 唱和詞

⁴⁰ 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。

⁴¹ 聖詠のカフィズマの読み方はティピコンの chap.17, pp.30-33r.

⁴² Konstantin Nikol'skii, *Пособие к изучению устава богослужения православной церкви* 『正教会のティピコン学習の手引き』第6版(St.Petersburg:1908), p.271n.

⁴³ *Contactarium Mosquense*, p.172ff

τὸ ἀντίφωνον; антифонъ

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ります。

1. 啓蒙礼儀のアンティフォン：聖詠の句と交互に歌われます。(主宰の祭日、指定のない祭日に歌われる。44)
2. 土曜晩課、第1カフィズマの最初の3つの「光荣は」⁴⁵(「悪人の謀」⁴⁶)、
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、詩型としてはトロバリ。各スタンツァを、まず右聖歌隊が歌い、左聖歌隊が繰り返します。各調ごとに第1第2第3アンティフォンのセットがあります。八調だけは例外で四つがセットになっています。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)とも呼ばれます。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す。各調ごとに固有のメロディで歌われます。

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....」が必ず歌われます。

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します。

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:シオンを悪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:光荣は父と子と聖に帰す

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

⁴⁴日本やロシアの教会では聖体礼儀の冒頭の102、145聖詠(ティピカ<代式>の聖詠)が第1第2アンティフォンの名称と呼ばれるが、アンティフォンの名称はビザンティンの大聖堂の伝統に基づき、聖詠とリフレインを交互に歌うスタイルによる。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。

⁴⁵ Typikon,p.3v.

⁴⁶ 第1カフィズマの第1^{スタンツァ}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)」「凡そ彼を恃む... (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。

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ります。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ます。聖歌隊が交互に各節を繰り返して歌います⁴⁷。

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ます。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ました。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す。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します。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します。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つのタイプがあります。

(1) 通常のパロキメン。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」）、主宰の大祭日に続く晩課、大斎の主日晩課に行われます。

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

（第1句）其の声は全地に伝わり、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。

晩課のパロキメン（毎日のパロキメン）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、何曜日かによって調とメロディが指定されています。早課のパ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ま

す。

ポロキメンのメロディは、原則的には、短いシラビック・ネウマ的な性格です。

⁴⁷ 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

8. アリルイヤ ᾠδὴ Ἀλληλούια; 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ます。誦経者が聖詠の句を1つか2つ唱え⁴⁸、聖歌隊は「アリルイヤ」を数回（通常3回）繰り返します。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す。

(例) 昇天祭のアリルイヤ。

誦経者： 調を告げる。

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、手を打ち歡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す。

9. カタワシャ 共頌歌

καταβασόα (καταβαίνωは降りるの意) катаваси

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います。13世紀にはソロの歌い手、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りました。例えば1207年のモスクワ(ウスペンスキー)コンダカリには、「星を以て博士を召して」の歌をカタワシャと分類しています⁴⁹(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...」⁵⁰(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」⁵¹(復活祭のイパコイ)などもカタワシャでした。現在では「カタワシャ」はカノンの

⁴⁸ 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。

⁴⁹ *Contactarium Mosquense*, p.155r.

⁵⁰ 同上, p.161r.

⁵¹ 同上, p.163v.

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がカタワシャと名付けられています。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』のカタワシャです。8調のイルモスが歌えないときの代用品ではありません。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ます。生神女のカノンの最後に、両詠隊が声を揃えて歌うのがこの生神女の「カタワシャ」です。そのほかにも、復活祭期に「カタワシャとしてパスハのイルモスを歌う」という指定があります。これも同じで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のが祈祷書に指示されたとおりの歌い方ですが、日本ではパスハのイルモスだけを歌うことが多いようです。

10. エキサポスティラリー（差遣詞）、スベチーレン（光耀歌）

ἑξαποστειλάριον, эксапостиларии; 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す。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しますが、どちらも同じ歌で、トロパリに似た短い詩（スタンツァ）です。ギリシア語のἑξαποστειλλω（「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す。ソロ、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）」）以外ほとんど歌われませんが、ソロあるいはトリオが代表して美しいメロディで歌うドラマティックな歌です。

なかでも特記すべきなのが、主日早課で歌われる復活の11のエクサポスティラリーです。これは早課の11福音の読み、この後で「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、福音の理解を深めます。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います。八調経の巻末に別枠で記載されています。

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「送りだした」からエクサポスティラリーと名付けられたとする説もあります。しかしそれでは「復活の11のエクサポスティラリー」以外に当てはまりません。他の祭日ではその祭のできごとをメインテーマして歌われています。

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ます。

<例> 神現祭の光耀歌

恩寵及び眞実たる救世主は、イオルダンの流れに現れて、

くらやみ ^{かげ} かげとに寝ぬる者を照らせり、

蓋近づき難き光は来たりて現れ給へり。

とはいえ、中には光についての記述のない光耀歌もあります。

<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、
私の体をゲフシマニヤの村に葬れ、
爾我が子及び神よ、私の神を接げ給え。

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ります。

1 1. キノニク 領聖詞

κοινοωμικόν; 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 Rilイヤ」で終結し、時にはこれが何度か繰り返されます。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 Rilイヤ」で、第 142 聖詠第 10 句から選ばれています。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す。また大斎の先備聖体礼儀の領聖詞「味わえよ、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ます。主日領聖詞は「天より主を讃め揚げよ」(148 聖詠)です。

古代教会の時代に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」でしたが、次第に神品は至聖所内で領聖するようになり、信徒が領聖を待っている時間に歌われる歌になってゆきました。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、高度にメリスマ的です。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ます。

今ではこの時間に、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りました。神品領聖の時間の歌については特にティピコンに記載がないために、近代以降、作曲家たちの新作発表の場となり、聖歌隊の腕の見せ所になってしまいました。

名古屋などでは主日領聖詞「天より主を讃め揚げよ」をリフレインとして繰り返し、148 聖詠を交替で読んでいます。これは 10 世紀頃までビザンティンで行われていた手法で、聖歌隊(会衆)が短い歌を何度も繰り返し、合間にソロが聖詠の句を歌います。聖詠の句は「まっすぐ」に読むのではなく、「天より主を讃め揚げよ」と同じメロディで歌うこともできます。

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す。「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)」からとられています。日本語の場合、語順が逆になるので「讃栄せん」ということばは文末になってしまいます。聖詠の句をはさみながら繰り返します。

ここで讃歌を歌うのはロシア系教会だけの伝統です。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ません。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」として載っています。ここでは「讃揚詞」と呼ばれていますが、今一般に言われている讃歌のことです。歌の歌詞と併せて誦すべき聖詠の句も掲載されています。

日本の楽譜では「三回歌う」という記載もありますが、三回とは限定されていません。このとき行われる全堂炉儀の進行具合を見ながら、終わるまで何度でも繰り返します。小さな教会では三回でも十分ですが、大聖堂では炉儀に時間がかかるので、何度も繰り返す必要があるでしょう。

『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うように指示されており、最後に「光栄は」「今も」「ア ril イヤ」を 3 回繰り返して終わります。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ます。

ところで祭日用の楽譜に、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りますが、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」とは異なります。スラブ語では同じ動詞「讃め揚げん Величай」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しますが、その間、讃歌を繰り返し歌っていました。また聖人への感謝祈の終わりにも、同様に行われています。

今まで、トロパリ、スティヒラ、カノンなど、いろいろなタイプの聖歌についてお話ししてきましたが、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ます。内容的にも音楽学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ます。言い換えれば、礼拝の構造そのものによって歌い方のスタイルや音楽要素の用い方や長さが決定されています。プロテスタント教会の賛美歌のように、牧師や聖歌担当者の好みで選んだり、勝手に再構成したりすることはできません。

です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ません。礼拝の構造、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ます。音楽は礼拝と一体で、そこから溢れ出るものなのです。

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

旋律の源泉という点からみると、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、特にスティヒラは以下の3つのグループのいずれかに属する。

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ため、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。⁵²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、まちまちの音節数をもつ祈祷文をあてはめるのに適したよりフレキシブルな新しいアウトメロンを作らねばならなかった。実際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の色々なテキストを当てはめることができる⁵³。

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」を例にあげて調べてみよう。

⁵² 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。

⁵³ 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、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、ロシアのみならずカルパト・ロシア、ガリチアの伝統などの調査実践が行われている。

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 ἁγία	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

注目して欲しいのは、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。⁵⁴

アウトメロン		プロソミオン	
1. Доме Еврафовъ	5 音節	Днесъ Христосъ	3 音節
2. Граде святыи	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

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。また、ギリシア語のオリジナルとスラブ語訳の間も一致しない。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だが、1668年以前の祈祷書では『ъ』や『ь』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）、不一致は更に大きかった。

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お話ししよう。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、言ってみれば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

⁵⁴ 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.

素を漸次的変化の段階に従って以下のように分類する。

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すら変化するので、音高を正確に限定することができないが、聖詠誦読ではテキストを誦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逸脱が見られるが、それを平均律の尺度で正確に表現するのは至難の業である。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ベースになる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、これも時長価値を表す音符で正しく表せない。一般的に言って、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さない。

このタイプの聖詠誦読（レクト・トノで読む）は使徒の継承としてのヒエラルキー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、聖詠誦読の次に高い音楽要素の段階はエクフォネシス (ἐκφώνησις; *возгласъ*) で⁵⁵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・トノの誦読でもない。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事実上歌われている。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

⁵⁵ 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 боголужебных возгласов, положенных на ноты* 『奉神礼の高声に音楽をつける方法』 (Moscow, 1897)

りなく、逆に歌の性質を多く持つものがある。エクフォネシスと歌の境界線はたいへんあいまいで、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る。

歌はエクフォネシスと比べると各母音の響きが明瞭で正確にとらえられる音高の上で歌われ、多少なりとも継続的なメロディラインを形成する⁵⁶。音の長さは、時長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すことができる。祈祷文のアクセントによって自由にリズムが決められていても、強拍、弱拍が交互に現れる周期的なものであっても、そこには明確なリズムがある。さらに、エクフォネシスではほとんど見られないが、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 個々の音節の長さは測定できない。 母音が僅かに伸びる。 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。 明確なリズムはない。 強弱の変化は起こらない		音節に様々な高さの音高。 明確ではっきりした音程。 音の長さは、より長い、より短いを時間的に測りうる。 さらに頻繁なメリスマがある。 はっきり識別できるリズム。 テンポと強弱がはっきりと変化する。

7. 八調（オクトエコス／オスモグラシエ）のシステム

どの正教会にも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がある。ロシア教会は歴史上のある時期に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)すなわち8つの音楽的な旋法（モード）または調（ἑῳχοι; гласы; 羅 toni）で、奉神礼のカノンの⁵⁷聖歌のすべての

⁵⁶ 調のシステムに従う。ギリシア（後期ビザンティン）の奉神礼の歌は、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

⁵⁷ 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

メロディを含む。奉神礼聖歌の大半には、祈祷書が譜面で書かれていなくても、あるいは音楽的な表示がない場合にも、歌うべき調（エコス、グラス）の表示がある。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。

ティピコンに定められたルールに従って奉神礼的1年は週ごとに8つの調がひとつずつ順番にあてはめられる。一つの調は土曜日の晩課から始まり、次の土曜日の9時課まで同じ調が適用される。これを繰り返すと8週を一巡りとする調の周期すなわち調の表柱（гласовой столп）ができあがり、こ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⁵⁸。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、だいたい6個の表柱がある。

大祭の日はこの周期が中断される。祭日の祈祷は様々な調が組み合わせられて行われ、その指示は週の調に優先する。またその週の調による歌に、月の周期である月課経（ミネヤ）から週以外の調で歌うように指示された歌がつけ加えられ、また取って代わることもある⁵⁹。

八週の調の表柱において聖歌の詞（テキスト）はその調に特有である。メロディは八調の原則に則ったメロディの範囲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となる。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ことになる。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の周期とは関係ないディメストベニー形式で歌われたが、祈祷書に調の表示がなければ歌詞になるテキストを見つけることができなかった。

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。

ギリシア教会の奉神礼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、前述した常に変化しない歌にも表示される。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いる⁶⁰。ディメストヴェニー形式のように、祈祷書のことばを八調の外のメロディに曲付けした場合、も

で、必ずしも教会法的に問題があるわけではない。

⁵⁸ 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。

⁵⁹ 週の各日のための歌は八調経（ὀκτώηχος; октооихъ, 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 Μενολόγιον; минеа, минологий）に記載される。

⁶⁰ 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

はや奉神礼的とはいえ、教会には不適當な「家庭歌頌」と結論づけた。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えなかったことを念頭において考えねばならない。つまり調の表示がなければ、ネウマ記号で記されたメロディをどういう音程構造にのっとして歌ったらよいかわからない。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た。

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(ὀκτάηχον; осмогласникъ 1-5-2-6-3-7-4-8-1の順⁶¹、または1-2-3-4-5-6-7-8-1の順)、テトライホン(τετράηχον; четверогласникъ 5-6-7-8の順)と呼ばれる⁶²。

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ない。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。

ビザンティン聖歌の体系

- (旋法) 1 調 (ἦχ. α') 正格
- (旋法) 2 調 (ἦχ. β') 正格
- (旋法) 3 調 (ἦχ. γ') 正格
- (旋法) 4 調 (ἦχ. δ') 正格
- (旋法) 5 調 (ἦχ. πλ, α') 1 の変格
- (旋法) 6 調 (ἦχ. πλ, β') 2 の変格
- (旋法) 7 調 (ἦχ. πλ, γ') 3 の変格
- (旋法) 8 調 (ἦχ. πλ, δ') 4 の変格

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)
- ミクソリディアン (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。ビザンティンの命名法では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 δετέρου)、4の変格(πλάγιος τετάρτου)と呼ばれる。7調は例外で、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)が(гласы)の数字で表される。古代ロシアの音楽史料には7調も数字で表されているが、墓の調 гласъ тяжькъ と記されている例

⁶¹ 参照: Μουσικὸς, Πανδέκτις, Τόμος ε', Μέρος Α' (Athens: Zoe, 1937) p.399

⁶² 参照: State and Univ. Library of Breslauで発見された写本, Slav.5,p.481v.

も一つある⁶³。

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になったと考えられる。

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以て説をたてたが、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る⁶⁴。I.ヴォズネセンスキーはアルノルドの仕事⁶⁵に論拠をおき理論化しようとしたが、同じ問題に悩まされた。どちらの論文もこれから研究を進めて行く上で、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ための論拠として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、それに従って奉神礼の中で音楽要素が実現され、世俗音楽の領域と全く異なる方法で聖歌の形が確定される。音楽要素は以下のような方法で表現され、利用される。

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：

⁶³ 参照: Sinai Euchologion. 10世紀にグラゴー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. Metallov, Русская симнография (ロシアのセミオグラフィ) Moscow; 1912, plate VIII

⁶⁴ 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)

⁶⁵ I.Voznesenskii Большой и малый знаменый распев 『大小ズナメニーチャント』 Riga:1890

聖歌隊の定位置で、教会の中央で、アムボン、至聖所で⁶⁶、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

すべての要素が奉神礼の中で正しいルールと規則に従って編成される。多様であるにもかかわらず互いに固く結び合わされて一体となり、奉神礼暦と調和して、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。複合的な個々の部分から、奉神礼音楽的一体、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。

声楽の領域においては、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もつ。自明のことだが、奉神礼音楽に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要求することは間違いである。これらの領域を混同してしまうと、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、奉神礼聖歌の形と奉神礼の本質そのものを知らず知らず歪曲する外国の要素を取り入れ、またまた奉神礼本来の形と美的原則の間違った評価を生むことになる。

正教会の奉神礼はテキスト（ことば）においても音楽においても、あらゆる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、それは事実ではない。もちろん奉神礼の枠と構造は不変である。しかし歴史的には、創造性が高まった時代と沈静した時代があり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きた。固定されたの枠組みの中にも幾分か個人の音楽的解釈の余地が常に残されていた。また時代の流れとともに奉神礼の形の構造や歌い方のスタイルも不変ではなかった。数世紀の間に多くの形式がその重要性を失い、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譲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うちもあつた。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出来る。

多くの障害や混乱があつたにもかかわらず、東スラブの正教会において 988 年のルーシの改宗から 1917 年のロシア革命の年まで奉神礼聖歌は継続的に発展してきた。この千年間で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。同様の観念的变化はイコン芸術、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

⁶⁶ 主教祈祷の時

聖歌の本質と、奉神礼における音楽要素の用い方はすべての国の正教会で原則的に共通だが、音楽的な形と聖歌の実際の体系は国ごとにかなり異なる。この多様性は歴史的条件、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⁶⁷、奉神礼聖歌は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多様性が特に表れる。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、音楽的なサウンドを用い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。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⁶⁸。

正教会の聖歌は教義的な内容に深く関わる。聖歌や祝文⁶⁹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う。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する多大な努力を払ったが、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いった。

各国の正教会は様々な言語を用いるので、統一された奉神礼聖歌を守ろうとすれば言語の相違は大きな障害を作り出す。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かった。9世紀以前のビザンティンの経験はさておき、スラブ民族の正教千年の歴史だけを見ても、各国国民は奉神礼に用いられた言語に従ってそれぞれに音楽要素を形成してきた。

⁶⁷ 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ゾ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。

⁶⁸ 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入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。

⁶⁹ 訳注：prayer 祈りのことば。

だからこそ、正教会全体の奉神礼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奉神礼に用いられない宗教歌、民謡や叙事詩、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る。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。奉神礼音楽の世俗化が、どこでどんなふうに入ってきたかもはっきりとわからない

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であろう。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、奉神礼中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を加えねばならない。これについては次章で述べる。