

グレゴリオ聖歌と5音音階

Gregorian Chant and Pentatonic Scale

坂崎 紀

Osamu Sakazaki

It is widely known that the tonal structure of Gregorian or plain chant is founded on church modes. There do exist, however, some chants which shows close resemblance to the music using the pentatonic scale. In this study, three dorian or hypodorian chants, i.e. Kyrie IX, Sequentia "Victimae paschali laudes", and Introitus "Dominus dixit", are analyzed based on the scale theory for Japanese traditional music proposed by F.Koizumi. In these chants, the typical pentatonic motives such as D-F-G or A-c-d often appear. At the same time, in some phrases, the Japanese folk song scale D-F-G-A-c-d can also be found. Some European scholars explain this phenomenon as "Germanic dialect", which dates back to around the year 1000. This explanation, however, is not satisfactory because the neumatic notation before the 11th century was not so precise. Furthermore, even if the phenomenon had been observed exclusively in Germany, it would not still eliminate the possibility that this type of dialect had been inherited from older traditions.

It may not be possible to resolve the question of whether or not these chants were actually based on the pentatonic scale. It can still be pointed out, however, that people accustomed to pentatonic music, e.g. Japanese, may hear the pentatonic framework in these chants.

1. 課題と方法

本稿は，一般にグレゴリオ聖歌 *cantus Gregorianus* あるいは単旋律聖歌 *cantus planus* と呼ばれているローマ・カトリック教会の典礼聖歌（以下，聖歌）の旋律構造を記述するための音階論の可能性を検討するものである。

聖歌の旋律は，通常「教会旋法にもとづく」と説明される。教会旋法は特定の音高の終止音とオクターブの音域を持つ音階として表現される（楽譜 1.1）^{注1}。各旋法は1オクターブ中に7個の音高を有し，そのうちのひとつが終止音 *finalis* となる（楽譜 1.1 の全音符の音）。しかしこのように表現された旋法は単に終止音と音域を規定しているに過ぎない。

楽譜 1.1

正格第1旋法 Protus authenticus		正格第3旋法 Tritus authenticus	
変格第1旋法 Protus plagius		変格第3旋法 Tritus plagius	
正格第2旋法 Deuterus authenticus		正格第4旋法 Tetradius authenticus	
変格第2旋法 Deuterus plagius		変格第5旋法 Tetradius plagius	

本稿ではDを終止音とする第1旋法 protusの3つの聖歌を取り上げ、小泉文夫によって提唱された日本民謡に関する音階理論の適用を試みる。以下に本稿で援用する小泉の理論の基本要素を述べる（小泉，1982，p.70f）。

小泉の音階理論はオクターブ音階を考える前に、その基本的単位として4種のテトラコルド（4度音階）^{注2}を考え、それぞれ「民謡のテトラコルド」、「都節のテトラコルド」、「律のテトラコルド」、「琉球のテトラコルド」と名付ける（楽譜1.2）。各テトラコルドの、両端の完全4度をなす音をそれぞれ「核音」とよび、核音の中間にある音を「中間音」とよぶ。この考え方は民謡やわらべ歌にしばしば見られる音域の狭い旋律を考える場合に有効である。

楽譜 1.2



次に同種のテトラコルドを積み重ねて4種のオクターブ音階を考え、それぞれ「民謡音階」、「都節音階」、「律音階」、「琉球音階」と名付ける（楽譜1.3）。また小泉は中間音がテトラコルドの上端の核音に近い民謡音階と琉球音階を上行的性格の強い音階とし、中間音がテトラコルドの下端の核音に近い律音階と都節音階を下行的性格の強い音階として、分類している。これらの音階は、オクターブ中に5個の音高を含む5音音階 pentatonic scale である。

楽譜 1.3



2. 聖歌の分析

2.1. Kyrie IX 《あわれみの讃歌》第9番

この聖歌（楽譜 2.1.1）^{注3}は、主日および聖母マリアの祝日用とされているミサ通常文のひとつである（便宜上、11のフレーズに区分して番号を付した）。

楽譜 2.1.1

1 * 2 * 3 *
Ky - ri - e e - le - i - son. Kyri - e e - le - i - son. Ky - ri - e e - le - i - son.

4 5 6
Chri - ste e - le - i - son. Chri - ste e - le - i - son. Chri - ste e - le - i - son.

7 8 9
Ky ri - e e - le - i - son. Ky - ri - e e - le - i - son. Ky - ri - e

10 11
e - le - i - son.

この聖歌全体に出現する音高をオクターブ内に配列すると楽譜 2.1.2 の音列が得られる。

楽譜 2.1.2

Bではなく、B \flat が現れるものの、この聖歌はオクターブ中に7つの音高を持ち、主要なフレーズの終止音はD、音域はAA ~ dであるので、一般的な旋法解釈では音域を超過した正格第1旋法となる。しかし各フレーズを個別に検討していくと、それぞれ性格の異なる音階構造が認められる。

まずフレーズ1～3の音域は、AA ~ Aで、終止音はD、したがってこの部分は変格第1旋法 protus plagiusとなる。ここではBあるいはB \flat は出現しないので、単純にオクターブ中の音の数からすれば「7音音階」ではなく「6音音階」^{注4}となる。またEは常にF-E-Dの下行形としてのみ、いわば経過的に出現する（楽譜 2.1.1の*印の箇所）。したがってこの部分に出現する音高を上行・下行を区別してDを両端とするオクターブ内に配列すると、楽譜 2.1.3の音列が得られる。

楽譜 2.1.3

楽譜 2.1.3 の上行形(a)は、半音を含まない5音音階であり、小泉の音階理論から見ると民謡音階である。この聖歌全体を見ても、第1, 2, 3, 7, 9, 10フレーズの開始はD-F-G, AA-C-D, A-c-d, すなわち民謡のテトラコルドの上行形である。このテトラコルドが明確に、しかもフレーズの冒頭に出現していることに注目しなければならない。各フレーズの最後に現れるG-F-E-Dの進行は、民謡のテトラコルドの下行形G-F-Dに経過的にEが付加されたものと解釈することができる。

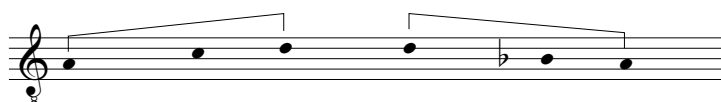
第4フレーズ以降には新しい動きが現われる。第4フレーズはF ~ B の音域で動いており、全体の動向から見て中心音はAとみなすことができるが、音階構造は多義的で確定しにくい。第5フレーズは再び下方のD-F-Gのテトラコルドにもどる。次いで第4フレーズと同一の第6フレーズを経た第7フレーズにおいて、旋律はA-c-dのテトラコルドへ移行する。ここでGとB を、いずれもAを装飾するものとみなせば、第7フレーズの骨格は楽譜 2.1.4 のようになるだろう。

楽譜 2.1.4



また第7フレーズの後半では、下行形において中間音cがAに引き寄せられてB になり、都節テトラコルドへの変換がなされていると解釈することも可能である。この場合の第7フレーズの骨格は楽譜 2.1.5 のようになるだろう。

楽譜 2.1.5



第9, 10フレーズは第7フレーズとほぼ同一であり、第8, 第11フレーズは第5フレーズとまったく同一である。

以上の点から、この聖歌はD-F-Gのテトラコルドを中心とするフレーズ(1, 3, 5, 8, 11), AA-C-DとD-F-Gのテトラコルドからなるフレーズ(2), 移行部として機能するフレーズ(4, 5), A-c-dのテトラコルドを中心とするフレーズ(7, 9, 10)から成ることがわかる。この中で中心となるテトラコルドは民謡のテトラコルドD-F-GとA-c-dであり、これを接続して得られる音階は民謡音階である(楽譜 1.3 参照)。

2.2. Sequentia : Victimae paschali laudes

続唱《復活のいけにえに称讃をささげよ》

この聖歌(楽譜 2.2.1)^{注6}は復活の主日のミサで歌われる続唱である。単旋律聖歌の中では比較的遅く成立したものとされているが、これは、この歌詞が作られたのが遅いということであって、この旋律が新たに作曲されたものか、あるいは古い旋律に由来するものかはかならずしも明確ではない^{注7}。

楽譜 2.2.1

Vi - cti - mae pa - scha - li lau - des im - mo - lent Chri - sti - a - ni. A - gnus re - de - mit o - ves:
Mors et vi - ta du - el - lo

Chri - stus in - no - cens Pa - tri re - con - ci - li - a - vit pec - ca - to - res Dic no - bis Ma - ri - a,
con - fli - xe - re mi - ran - do: dux vi - tae mor - tu - us re - gnat vi - vus. An - ge - li - cos te - stes,

quid vi - di - sti in vi - a? Se - pul - crum Chri - sti vi - ven - tis, et glo - ri - am vi - di re - sur - gen - tis.
su - da - ri - um et ve - stes. Sur - re - xit Chri - stus spes me - a: prae - ce - det su - os in Gal - li - le - am.

Sci - mus Chri - stum sur - re - xis - se a mor - tu - is ve - re: tu no - bis, vic - tor Rex, mi - se - re - re.

この聖歌の音域はAA ~ dでDを終止音として旋律が動いており，一般的な旋法解釈では音域を超過した変格第1旋法となる。

この聖歌にはBあるいはB^bが欠如している。したがって全体に用いられている音高をオクターブ内に配列して得られる音階は6音音階となる。Eは14回出現する（楽譜2.2.1の(1)~(14)）。このうちの11箇所(1) (3) (4) (5) (6) (7) (8) (10) (11) (12) (14)ではいずれも下行してDに向かう。(9)はE-C-Dと進行しているが，これはE-D進行の変形とみなすことができる。音階音としての機能が強いのは次にGに跳躍進行している(2)と(13)のみである。全体としてEはほとんどがフレーズの終りに位置しており，補助的な機能の音とみなすことができる。この聖歌でも、各フレーズの冒頭と重要な語の箇所，すなわち冒頭の"(Vic-ti)me pas-cha(-li)", "A-gnus re(-demit)", 中間の"Dic no-bis Ma-r(-a)", "An-ge-li-cos te(-stes)", そして終結部の"Sci-mus Chri(-stum)"の3箇所に民謡のテトラコルドD-F-G, AA-C-D, A-c-dの上行進行が見られる。したがって，この聖歌においても民謡音階D-F-G-A-c-dが骨格として認められるとあってよいだろう。

2.3. Introitus: Dominus dixit

入祭唱《主は，私におおせられた》^{注8}

この聖歌は降誕の大祝日第1ミサ（深夜ミサ）の入祭唱である（楽譜2.3.1）^{注9}。

楽譜 2.3.1

Do - mi - nus di - xit ad me: fi - li - us me - us es tu,
e - go ho - di - e ge - nu - i te.

前述の2曲とは異なり、この聖歌の音域はオクターブを満たしていない。すなわち旋律はC～Gの5度の範囲内で動いており、出現する音高はC,D,E,F,Gの5音のみである。全体は歌詞の音節と旋律動向から、第1フレーズ "Dominus dixit ad me:"、第2フレーズ "filius meus es tu,"、第3フレーズ "ego hodie genui te." の3フレーズに区分できる。

第1フレーズは冒頭のD-F-G-F-Dが民謡のテトラコルドを明示している。"ad"に現われるE(1)は、促音的性格の融化ネウマ *liquescent neum* であること、フレーズの末尾の終止音の直前であることから、旋律的重要性は低いものとみなしてよい。以上の点からこの第1節は民謡のテトラコルドD-F-Gによる旋律として聴くことができる。第2フレーズの歌詞の音節に対応する最初の音高はC,D,Fの3音に限定され、(2)～(4)のEは装飾的な刺繍音としてのみ出現するため、やはり旋律的重要性は低いとみなしてよい。楽譜2.3.2は、第2フレーズの骨格を示す。なおこのフレーズは律のテトラコルド(ここではC-D-F)にも聴こえる。

楽譜 2.3.2



第3フレーズは第1フレーズの再現の性格を持つ。2箇所、Eが出現するが、(4)はCへ向かう逸脱、(5)は刺繍音とみなされ、いずれも旋律的に重要ではない。

以上の点から、この聖歌は民謡のテトラコルドD-F-Gを骨格として聴くことができる。音域はオクターブを満たしていないが、想定される音階は民謡音階D-F-G-(A)-c-dである。

さて、この聖歌に関してはWerf (1983, I-2, 19-20)に10種の写本から転写された比較譜が掲載されている。この比較譜は各写本を比較対照しやすくするために、Werfによってヴァティカン版に準じた4線譜・角型ネウマを用いた形に統一されている。楽譜2.3.3は、これを筆者が現代譜に転写し、歌詞の音節がそろうように配列したものである^{注10}。

各写本の分類と出典を以下に挙げる。

【グレゴリオ聖歌(ゲルマン方言群)】

Aqu

ローマ、ヴァティカン図書館 Rossi 76. 北イタリア(ヴェネツィア近傍)アキレイア Aquileiaのアンティーフォナ集。13世紀。

Ger

ミュンヘン、バイエルン国立図書館 Clm 10075. デュッセルドルフ近傍ゲスドンカーG郭 donkerあるいはラーティンゲン Ratingenのミサ曲集。12～13世紀。

【グレゴリオ聖歌(中央方言群)】

Sens

パリ国立図書館 lat.10502. サンス Sensのミサ曲集。13世紀前半。

Arne

パリ国立図書館 lat.833. アルヌ Arneのミサ曲集。12世紀第4四半期。

Nev

パリ国立図書館 nuov.acq. lat.1235. ヌヴェール Neversのアンティーフォナ集。12世紀。

楽譜 2.3.3

Aqu
Do - mi - nus di - xit ad me: fi - li - us me - us es tu,

Ger

Sens

Arne

Nev
Do - mi - nus di - xit ad me: fi - li - us me - us es tu,

Gai

Mca

Rome 2

Rome 3

VimA
Do - mi - nus xit ad me: fi - li - us me - us es tu,

Aqu
e - go ho - di - e ge - nu - i te.

Ger

Sens

Arne

Nev
e - go ho - di - e ge - nu - i te.

Gai

Mca

Rome 2

Rome 3

VimA
e - go ho di - e ge - - nu - i te.

【グレゴリオ聖歌（南西方言群）】

Gai

パリ国立図書館 lat.776. 南フランス, ガイヤック Gaillacのアンティーフォナ集。11世紀後期。

MCa

ローマ, ヴァティカン図書館 lat. 6082. モンテ・カシーノ Monte Cassino のミサ曲集。12世紀前半。音高に関しては, ヴァティカン版(楽譜 2.3.1)と同一である。

【ローマ聖歌】

Rome 2

ローマ, ヴァティカン図書館 lat. 5319. ラテラノ聖堂のアンティーフォナ集。1100年頃。

Rome 3

ローマ, 聖ペトロ大聖堂文庫 B 79. 同大聖堂のアンティーフォナ集^{注11}。

【アンブロジーノ聖歌】

Vim A ヴィメルカーテ Vimercate (ミラノ近郊) 教区文庫。13世紀。

第1フレーズ "Dominus...me:" では, Vim Aを除く9写本において冒頭に民謡のテトラコルド D-F-Gが認められる。また Ger, Arne, Gaiでは第1フレーズにEが出現しない。Aqu, Sens, Nev, MCaでは "ad" にEが出現するが, これは前述の融化ネウマで旋律的重要性は低い。したがって Aqu ~ MCaの7写本においては, 第1フレーズは民謡音階の一部 C-D-F-Gを用いた旋律とみなすことができる。第2フレーズ "filius...tu," では, Aqu, GerではEが1箇所, Sens, Arne, Nevでは2箇所, Gai, MCaでは3箇所出現する。しかしこれらのEはすべて D-E-Dあるいは F-E-Fの, いわば刺繍音の形であり, この部分の骨格は D-F-D(楽譜 2.3.2)とみなせる。第3フレーズ "ego...te." では写本による相違が大きい。Aqu, Ger, MCaでは D-F-Gで始まるのに対し, Sens, Arne, Nev, Gaiでは C-E-Gで始まっている(後者は, 第2フレーズの最後の音がCであることに起因するかもしれない)。"genui"の部分の旋律は, 2つのタイプに別れる。Aqu, Ger, Arneでは D-F-Cで, Sens, Nev, Gai, MCaでは D-E-Cで始まっている(この現象については, 3.2節で考察する)。

これらの写本のうち, GerにはBがまったく出現せず, Eも, F-E-Fの形で2箇所出現するだけであり, もっとも5音階として聴きやすい旋律となっている。これに対し, メリスマ的装飾がなされている Rome 2, Rome 3では順次進行が多く, 5音階的性格は後退している。しかし冒頭の "Dominus" にテトラコルド型進行 D-F-G-Fが, また各所に C-D-Fの進行が見られ, 5音階的性格を聴きとることが可能である。

私たちは, ある旋律を聴くとき, その旋律を最後まで聴いてから, 全体を評価して調や雰囲気についての判断を下すのではなく, 開始から, 一定の時間(数秒から10秒程度)が経過した段階で, なんらかの判断を行っているように思われる。そしてさらに音楽が継続する場合には, 一定時間ごとに判断を行い, 調や様式に関する評価を修正しながら聴いていくのではないだろうか。もしそうだとすれば, 各フレーズの冒頭に, 5音階を示唆するテトラコルド型旋律進行, たとえば D-F-G -F-Dが現われることは, 大きな意味を持つといえるだろう。

3. 聖歌の旋律法, 旋法, 音階に関するいくつかの説

3.1. 「重要な音」と「重要でない音」

Stäblein(1981)には,教会旋法について興味深い記述が見られる。彼は通常の表現にしたがって8旋法すなわちProtus, Deuterus, Tritus, Tetradsそれぞれの正格と変格を提示した後,「次表では,重要な音を○,それほど重要でないか,もしくは重要でない音を●で表した。同時に,骨格となる音の重要度を明らかににする短い聖歌の例を,旋法ごとに挙げておく。」と述べ,譜例を挙げている(Stäblein,1981,邦訳p.24)。彼は,正格第1旋法 Protus authenticus においては,D,F,A,cを重要な音として白音符(全音符)で示しているが,これは3度の連鎖をこの旋法の骨格と見ていることを意味する^{注12}。正格旋法では,D-F-A-cは規則的に3度間隔で並ぶが,変格第1旋法 Protus plagiusでは,3度間隔で並ばなくなる。楽譜3.1.1は,Stäbleinが挙げている変格第1旋法の音列と,聖歌の例である。

楽譜 3.1.1

ここで,Stäbleinは,AA,C,D,F,Aを「重要な音」として白音符で示している。彼は,あくまで,3度の連鎖の変形として,この音列を提示したのであろうが,この「重要な音」をDを基点に並べかえれば,音列D-F-A-c-dが得られる。ここで実例として挙げられている聖歌に目を向けると,Stäbleinが「重要ではない音」として黒音符で示したBB,E,Gのうち,BBあるいはBは全く出現しない。Eは1回,Gは2回現われる。そこで,このGを「重要な音」に組み入れるならば,音列D-F-G-A-c-dが得られ,これは小泉の民謡音階に相当する。すなわち,ここでStäbleinが実例として挙げている聖歌は,各音の重要度を操作することによって民謡音階の旋律とみなすことが可能となるのである。実際にはこのような理論的操作を念頭に置かなくとも,ここに挙げられている聖歌の断片は民謡音階に基づく旋律として聴き得るであろう。

3.2. 「ゲルマン的方言」

Waesbergheは『旋律理論』において以下のように述べている(Waesberghe,1955,邦訳p.81-82)。

レ(ドリア)旋法のグレゴリオ聖歌は,なかでもその出だしのところで,modal repercussionといわれる音型を多用する。その音型は,トニックとドミナンス,およびドミナンスを強調する音から成る。そこで,変格ドリア旋法ではレ ファ ソ ファとなる。正格ドリア旋法では,もともとレ ラ ティ ラ(あるいはレ ド レ ラ ティ ラ)とうたわれていた。だがそれは,はたしてうつくしく聞こえるだろうか。ティが不快で,しかも歌いにくい。そこで1000年頃にその二つの変形がうまれた。ゲルマン諸国(北オランダ,リンブルクも含む)では,この音型のなかのティがドに(聖歌のいわゆるゲルマン「方言」),ロマンス諸国ではテ[ティのフラットのこと](いわゆるロマンス「方言」)に変えられたのである。

この主張を楽譜で表せば、本来は楽譜3.2.1(a)であったものが、ゲルマン諸国では(b)に、ロマンス諸国では(c)になった、ということである。



この「ゲルマン方言 germanishcer Chordialekt」の現象については、Stäblein も『単音楽の記譜法』の中で、以下のように論じている。(Stäblein, 1981, 邦訳 p.192)

上が短2度になる音 つまり、E, h, および a (上は b) がネウマの最高音になったときは、その最高音はその上の短2度高い音に変更されている。つまり DED が DFD に、DCEDC が DCFDC に、そして ahGE が acGE になっている。(中略) 2度音程を3度に上げるといふこの現象に関する十分な説明は、今のところ出ていない。(中略) さらには、北方では3度の終止が好まれるという特質がある。(中略) ことによると、ラテン系民族は(ここではフランス北部の教育から影響を受けていたイングランド住民も含んでいいだろう)滑らかで洗練され装飾的な言回しを好むのにたいし、ゲルマン系は活発で荒々しく、無骨なものを好む傾向があったのだろうか？

2.3節で取り上げた10写本にもこの現象が見られる。この説にしたがえば、2.3節でもっとも5音音階的に聴くことができる、とした写本 Ger はゲルマン方言に転訛したもの、ということになる。

しかし、この説にはいくつか疑問がある。まず Waesberghe はこの現象が「1000年頃に起こった」としているが、この時代の記譜法は音高に関して依然として曖昧さを残している。また、聖歌の発生と伝承に関しても不明確な点がある。聖歌の旋律は早くから音高が一義的に確立されていて口承で伝承され、やがて記憶を補助する手段としてネウマが付され、記譜法が発展するようになったのだろうか。別の可能性も考えられる。すなわち初期の聖歌においては旋律の起伏が概ね規定されていたに過ぎず、ゲルマン方言とされる程度の変化は許容されていたかもしれない。初期の記譜法が曖昧なのは、そもそも記譜の対象となる旋律がそれほど厳密に規定されてはいなかったことを反映しているとも考えられるのである。

次に、仮に1000年頃には既に聖歌の旋律の音高が厳密に確定されていて、記譜法だけが曖昧であったとしても「なんらかのより古い旋律が存在し、それがゲルマン諸国では変形された」という時間的前後関係には疑問がある。当時の写本のいくつかを概観すると、1000年頃によく音高が厳密に記譜され始めたように見える。とすればゲルマン方言とされるもの、ロマンス方言とされるもの、その他のものがほぼ同時に記録されるようになった可能性があり、そのうちのいずれが先行していたかは確定できないだろう。確かに2.3節で挙げた10写本を見ると、ゲルマン系、北イタリア、北フランスの写本では、中部フランス、南西フランス、南イタリアの写本でEになっている部分がFになっており、これをゲルマン方言と見ることが可能である。しかしこれはこの10写本が成立した時期、すなわち11世紀後半から13世紀までの時期に聖歌の記譜に地域差があった、ということを示しているに過ぎない^{注13}。Aqu ~ MCaの7写本はほとんど同一であるため、共通部分を抽出してひとつの原型を想定することも可能であるが、同時にまたこれらすべてが、ゆるやかな形での原型であった可能性

も否定できない。民族学的諸現象では、古い伝統が文化の中心部ではなく周縁部に残される、というケースが少なからず存在するといわれている。これをゲルマン方言の問題に適用すれば、歴史的にはゲルマン方言とされている様式が先行しており、イタリア、フランスなど、先進的な地域ではやがて洗練された様式へ移行したのに対し、ゲルマン諸国あるいは保守的な修道院では古い様式が残存した、という可能性も考えられるであろう。

また、「D-A-B-Aは不快で歌いにくい」というような主観的記述は無条件に首肯されるべきではない。中世の音楽理論家が根拠の薄弱な、あるいは不可解な見解を先験的に述べている場合は、特に批判的に読まなければならない。彼らは、現代的な意味での音楽理論の立場からではなく、しばしば護教的立場から記述を残すからである。ローマ教会が西ヨーロッパに拡大していったとき、土着の宗教＝異教は排斥され消滅したことになる。しかし、実際にはキリスト教と習合し、結果的にローマ教会を変質させた側面もあり、また民衆レベルで存続した部分もある。仮に、土着の宗教に宗教歌があったとすれば、聖歌が確立されていく過程でなんらかの影響を及ぼした可能性がある。また現存する美術、建築から類推すればイスラム文化圏を始め、周辺地域の影響も想定される。しかしこのような背景は教会の正統的な記録にはまず残されない。書かれなかったことが書かれたこと以上に重要である場合が多いと思われる。ローマ教会の聖歌の初期の姿を明らかにするためには、シンクレティズム syncretism の側面からの考察が不可欠だろう。

4. 結 語

聖歌が7音音階に基づくのか5音音階に基づくのか、という議論は、オクターブ中の音の数だけを問題として排他的にどちらであるかを決定しようとしても結論は出ないだろう。

筆者が本稿で考察したことは、「5音音階の体系から、どこまで説明できるか」、あるいは「5音音階として聴くことが可能か」という問題であって、これは「7音音階としての説明」や「7音音階として聴くこと」を必ずしも排除するものではない。

Waesbergheはヨーロッパのわらべ歌の5音音階について考察を行っているが、「聖歌が基本的には5音音階に基づくという説は誤りである」と述べている(Waesberghe, 1955, 邦訳 p.76, 114)。非常に興味深いことに、Waesbergheが「誤った説」の例として挙げている Joseph Yasserは、ポーランドに生まれ、モスクワで学び、上海を経てアメリカに渡った人物で、中国やシベリアの民族音楽の研究も行い、独特の音階理論を提唱した人物である。ここでは、Yasserの説が妥当かどうかは問題ではない。ただアジア・極東地域の民族音楽に関する知見を持つYasserが、聖歌の起源に5音音階を見たことは示唆的である。

人間は常に自分が過去に経験してきた旋律パターンと照合しながら新たな旋律を聴いているように思える。筆者は日本の音楽環境のもとで成長した。日本のわらべ歌や民謡、あるいは小学唱歌や流行歌には、少なからず5音音階に基づくものが存在する。このような環境で音感覚を体得した筆者は、どのような旋律であれ無意識的に「5音音階として聴こう」と試みているように思われる。

本稿で取り上げた3つの聖歌において、その主要な部分から民謡のテトラコルドD-F-GおよびA-c-d(AA-C-D)を抽出することが可能であり、これらの聖歌は5音音階(小泉の民謡音階)による旋律に近似しているように筆者には聴こえる。確かにこれらの聖歌は、5音のみからなる旋律とは区別されなければならない。したがって慎重な態度をとるならば、「音階は7音だが、旋法は5音ないし6音」というべきかもしれない。しかし重要な局面で5音音階に特有の旋律動向を示している、という点を無視するべきではない。いくつかの音に選択的に重要性を与えることによって、これらの聖歌は多少の逸脱があるものの、「5音

音階の旋律として聴き得る」というのが本稿の結論であり、同時に、「聖歌は5音階に基づかない」という断定には疑問を呈するものである。

なお本稿ではヴァチカン版を分析対象としており、あくまでこれらの聖歌の現行の姿を記述したに過ぎない。この意味において本稿は歴史的研究ではないが、以下の仮説を提示することは許されるだろう。これらの聖歌により古い原型が存在したとすれば、その原型は完全な5音階であった可能性がある。またこれらの聖歌の旋律が音楽的なシンクレティズムの産物で、いくつかの旋律様式が融合したものであるとすれば、少なくともその様式のひとつは5音階であったと想定される。

注

1. Apel (1958) による。
2. テトラコルドには、全音階上の4つの音高が含まれるが、小泉は完全4度をなす両端の音の間に、1個の音高を置く。したがって、ここでのテトラコルドは、厳密には「3音からなるテトラコルド」である。
3. 慣用聖歌集 *Liber usualis* から現代譜に転写した (Solesmes, 1953, p.43)
4. 「6音階」は、一部の民族音楽研究者によって、ヨーロッパの民族音楽に適用されることがある (Bronson, 1954, 邦訳 p.208)。
5. 訳はバルバロ (1956, p.211) による。
6. 慣用聖歌集から現代譜に転写した (Solesmes, 1953, p.780)
7. Stäblein (1981, 邦訳 pp.186 ~ 187) に写本 (Einsiedeln, Stiftsbibl. 366) の写真と解説譜がある。
8. 訳は、バルバロ (1956, p.103) による。
9. 慣用聖歌集から現代譜に転写した (Solesmes, 1953, p.392)。なお水嶋良雄 (1980, p.10) には、写本 (Einsiedeln, Stiftsbibl. 121) による古いタイプのネウマが掲載されている。
10. Aqu, Arne は開始音が A で記譜されているが、楽譜 2.3.3 では比較を容易にするため完全5度下へ移調し開始音を D とした。また、Gai は音部記号なしで記譜されており、開始音は A あるいは D のいずれでも読めるが、同様の理由から開始音を D とした。
11. Hucke (1980) は、この写本の成立を 12 ~ 13 世紀としている。
12. Werf (1983) も、聖歌の旋法性を「3度の連鎖 tertial chain」で説明している。3度連鎖は、後の三和音の発生を説明するのに都合がよい、という側面を持つ。
13. ローマ聖歌とグレゴリオ聖歌のどちらが先行していたかについては諸説がある (Hucke, 1980)。

参考文献

1. Apel, Willi (1958) “*Gregorian Chant*”, p.529, Indiana Univ.Press, Bloomington & London
2. Bronson, Bertrand H. (1954) *The Morphology of the Ballad Tunes*, “*The Ballad as Song*”, pp.144-161, University of California Press 近藤啓子訳 (1983) *バラッドの音楽形態学*, 『民謡研究リーディングス』, 秋山龍英編, pp.199-212, 音楽之友社, 東京
3. Cardine, Eugène (1970) “*Sèmiologie Grègorienne*” 水嶋良雄訳 (1979) 『グレゴリオ聖歌セミオロジー』, p.254, 音楽之友社, 東京
4. Hucke, Helmut (1980) *Gregorian and Old Roman chant*, “*New Grove*” vol.7, pp.693-697, Macmillan, London
5. Solesmes (1953) “*Liber Usualis Missæ et Officii pro Dominicis et Festis*”, p.1882, Desclée & Socii, Tournai
6. Stäblein, Bruno (1981) “*Schriftbild der einstimmigen Musik*”, VEB Deutscher Verlag für Musik, Leipzig 高野紀子他訳 (1986) 『単音楽の記譜法』, p.259, 音楽之友社, 東京

7. Waesberghe, Joseph Smits van (1955) "A Textbook of Melody", American Institute of Musicology, Rom 東川清一
訳 (1976) 『旋律理論』, p.142, 音楽之友社, 東京
8. Waesberghe, Joseph Smits van (1969) "Lehre und Theorie der Musik im Mittelalter", VEB Deutscher Verlag für
Musik, Leipzig 東川清一他訳 (1986) 『音楽教育』, p.215, 音楽之友社, 東京
9. Werf, Hendrick van der: (1983) "The Emergence of Gregorian Chant", vol.I-1 p.174, vol.I-2 p.188, New York
10. 小泉文夫 (1960) 『日本伝統音楽の研究1 民謡研究の方法と音階の基本構造』, p.278, 音楽之友社,
東京
11. 小泉文夫 (1979) 『民族音楽研究ノート』, p.327, 青土社, 東京
12. 小泉文夫 (1982) 日本音楽の音階と旋法, 『日本の音階』, 東洋音楽学会, pp.51-81,
音楽之友社, 東京
13. 小島美子 (1982) 日本音楽の音階, 『日本の音階』, 東洋音楽学会, pp.83-95,
音楽之友社, 東京
14. 柴田南雄 (1978) 『音楽の骸骨のはなし 日本民謡と12音音楽の理論』, p.173, 音楽之友社, 東京
15. バルバロ、フェデリコ [訳編] (1956) 『主日のミサ典書』, p.422, ドン・ボスコ社, 東京
16. 水嶋良雄 (1966) 『グレゴリオ聖歌』, p.330, 音楽之友社, 東京
17. 水嶋良雄 [編] (1980) 『Cantus Gregorianus グレゴリオ聖歌集』, p.419, エリザベト音楽大学宗教音楽
学科グレゴリアン研究室, 広島

筆者紹介

さかざき おさむ

1952年生。

東京芸術大学音楽学部楽理科卒。同大学院音楽研究科修士課程修了(音楽学専攻)芸術学
修士。

東京芸術大学非常勤助手、尚美高等音楽学院非常勤講師、明治大学文学部兼任講師、東京
芸術大学非常勤講師、聖徳大学短期大学部専任講師、同助教授、聖徳大学人文学部音楽文化
学科助教授を経て2003年4月現在同大学教授。

初出：聖徳大学研究紀要 短期大学部 第25号(II) pp.13-48 (1992)

PDF Version 1.0 2003.04.06

Osamu Sakazaki (c)2003

All rights reserved