

## = 聖歌リーダーのための聖歌史 =

### I 聖歌史を理解する必要性

「日頃、私たちの歌っている聖歌をより深く理解するためには、聖歌をその今日ある姿においてのみ知るのではなく、1000年にわたる歴史を可能な範囲で知ることが必要である。即ち私たちの聖歌が今日までに辿ってきた道を知ることである。なぜならば、これを知ることにより初めて私たちは、現在の聖歌を真に正教の奉神礼儀のための聖歌であるべく守ることができるのである。聖歌は、過去との繋がりを断絶して理解されてはならない。過去の伝統を守り、しかも今日の聖歌として生きていなければならない。その際に重要なことは、聖歌の本質から決して外れないこと、即ち時代の流行や芸術的な美しさや個人的な趣味に流されず、奉神礼儀のための聖歌のあるべき姿を守ることである。」(『ロシア正教会聖歌の歴史』I.A.ガードナー著の序文より要約翻訳)

### II 聖歌史の三段階：〔ビザンチン→ロシア→日本〕

#### II-①ビザンチン時代 (イイスス・ハリストス～10世紀まで)：教会音楽理論、 祈祷文、旋律の確立

教会音楽理論の基礎を作ったアレクサンドリヤの主教クリメント (†217)

「(教会) 音楽は、祈りの気持ちに磨きをかけ、祈りの気持ちを育てていくものでなくてはならない。極端に情緒に訴え、感情を不安定にする音楽 (悲しい気分にしたかと思うと、次には熱狂的な激しい感情を呼び起こすようなもの) は排除されなければならない」。

(時代背景：ハリスチアニンにとっては、ハリストスが人体をとって生まれた神であること、生神女が神の母であること、また三位一体の神という教義を歌う聖歌は、文字

通り聖なる歌と考えるのが当然であったのに対し、当時盛んであったアーリー派などの異端者たちは、自分の誤った教えや主張を大衆受けのする歌謡曲や子守唄などのメロディーにのせて歌い、人々を先導する道具として音楽を使っていた。当時の人々は既に、音楽がこの世と精神界のかけ橋となることを知っていたのである。また、当時の社会が今日のように様々な音の氾濫とは無縁の環境であったことを考えると、この作用は今日私たちが想像する以上のものであったと思われる。そしてこの方法は実際、少なからず成功を収めていたことから、聖師父たち（カルファゲンの主教聖キプリアン（3世紀）、聖大ワシリイ（†379）、コンスタンチノーブルの大主教聖金口イオアン（†407）、福たる聖イエロニム（†420））は、音楽が人間の心に作用する力の大きさに注意を向け、その「用法」が教會的に正しいものでなければならないこと、そして何をもって正しいとするかについて人々を教えようとした。なぜならば、精神界には、聖神<sup>o</sup>の恩寵に満ちている神の世界と、悪霊に満ちている魔鬼の世界とがあるからだ）。

⇒これらの聖師父の努力により、教会聖歌のあるべき姿が成文化される。

第六回全地公会（680～681）の第75条：「教会に来る聖歌者は、不自然な叫び声をあげたり、金切り声を出したり、教会という場にふさわしくない歌い方をすべきではない。大いなる集中力と祈祷の気持ちを持って、秘められたものをご覧になる神に讃美を捧げるべきである。なぜならば、聖書の言葉はイスラエルの民に敬虔であることを教えたのであるから」。

**聖歌の基本概念**：イコン画家の目的が、ファヴォル山における主の顕栄の輝きを表すことであるとすれば、聖歌者の目的は、天の宝座の前で神を讃美している神使の歌声を表すことである。「神使のごとき歌」とは「神の恩寵に満ち、聖神<sup>o</sup>性高く」、霊を神の世界との調和へ導くものである。

### 八調の意義

八調において、そのキーワードとなるのは、「厳格な教会様式」である。聖師父らは、音楽が人間の心に作用する影響を考え、神を讃美する祈祷文を載せるのにふさわしい旋律を厳選すべきであると考えた。当時の音楽、古代ギリシャ音楽にはいくつかの音階が存在したが、その中で、極端に陽気でなく、また逆に極端に陰鬱でもなく、また極端に甘ったるくもない音楽を作ることができる音階として選ばれたのが、別名を教会音階とも呼ばれるジアトニカという音階であった。この音階は八つの調を持っており、これが

八調の元となったのである。

この時の八つの調の名前はドリア調、フリギヤ調、リディア調、ミクソリディア調、ヒポ・ドリア調、ヒポ・フリギヤ調、ヒポ・リディア調、ヒポ・ミクソリディア調と言う。「ヒポ」というのは、元の調から四度下げて作った音階であることを示す。つまり、最初に元になる調が4つあり、その各々の調を四度下に下げることによって4つの属調が派生したのである。従って八調の考え方は一調、二調、三調、四調、属一調（五調）、属二調（六調）、属三調（七調）、属四調（八調）となる。今日、私たちが歌っている第一調と第五調（＝属一調）または第二調と第六調（＝属二調）の間に、音楽的な相関関係を見出すことは既に難しい。しかし、昔の聖歌者たちがこの関係を考慮していたことを祈祷書の中に見ることができる。

例えば、復活祭であるが、復活のステヒラとカノンが第一調であるのに対してトロパリとパスハのステヒラが第五調となっている。また主の十字架挙栄祭では、「主や汝に呼ぶ」のステヒラが第六調に対して、「光荣、今も」のステヒラが第二調となっている。

正教会の八調の形式を後に『八調經』として確立したのは、ダマスクの聖イオアン（†780頃）という人である。『八調經』には、聖イオアン自ら書いた祈祷文の他に、様々な時代に書かれたステヒラ、トロパリ、カノンなどが納められていることから、正教会の祈祷選集的役割を果たす一方、それらの祈祷文が一調から八調までの八つの部分に整理されていることにより、これらの祈祷文を歌うときのメロディーが自ずと定まるといふ機能を持つ。この両面から、『八調經』の確立は、正教会の祈祷において「厳格な教会様式」が守られる保証となった。正教会の祈祷と聖歌において、『八調經』はなくてはならないものである。

ダマスクの聖イオアンが最初にその『八調經』のテキストに記号で記したメロディーは、正教が伝道されていった国の先々で翻訳の影響や様々な事情により変化して、今日に至っているが、その聖神<sup>o</sup>性においては、変わることなく聖師父たちの教えを受け継いでいる。

それは八調が「奉神礼儀に適した音楽として、生き活きとして、明るく、喜びに満ちており、悲嘆や憂鬱とは無縁の音楽であり、その音楽は柔順、謙遜、神を畏るる心を表すことにおいて卓越している」（1977年モスクワ総主教庁発行『神品机上本第1巻』「教会聖歌と誦經」）という点である。

八調の神学的意義は上記の通りであるが、技術的には、これは「断片」を用いたシステムと呼ばれる。言い換えればモザイクまたはパッチワークの手法とも言える。今日、

日本に伝わった八調にもこのシステムはもちろん生きている。

## Ⅱ―②ロシアに伝道された聖歌（10世紀～19世紀まで）：ビザンチン八調の斯拉ヴ語土壌への適応、多声聖歌の起こり、西欧のパート別聖歌の導入

ビザンチンで生まれた八調は、ハリストスの教えと共に 988 年、ルーシ（ロシアの古称）にもたらされた。年代記者ネストルが編集した『過ぎし歳月の物語』には、斯拉ヴ人が真の宗教を探し求め歩いた様子がつぎのように書かれている。

『そして我々はギリシャの国に来た。我々は彼らが自分の神に祈っているところへ案内された。私たちはこの世でこのような光景、このような美しさを知らなかったので、自分のいる場所が天上なのか、それとも地上なのか判らなかった。またそれを言い表す術もなかった。しかし私たちは、ここには人々と共に神がおり、他のどの国よりも素晴らしい祈祷があることだけは判った。』

美しい祈祷に対する特別な配慮は斯拉ヴ人の間においても途切れることなく千年に渡って守られてきた。それは、プラトンやディオニシイ・アレオパギトが語っているように、美と真実と神は同一のものであるという理念が斯拉ヴ人の心に何の違和感も無くぴったりと入ったからである。

988 年に「ルーシの洗礼」を行なった聖ウラジーミル大公は、当時の首都キエフにビザンチンから丸ごと一つの詠隊を連れてきた。彼らは奉神礼儀の際に自ら歌うばかりでなく、新たに洗礼を受けた斯拉ヴ人たちの間で聖歌のノウハウを教え、ロシアの教会音楽に実践的な貢献をした。

1019 年にヤロスラフ賢公がキエフ大公となると、キリスト教は広まり多くの実を結び始める。祈祷書もギリシャ語から直接斯拉ヴ語に訳されるようになった。

しかしこの二つの言語の構造や発音、韻律素の違いから八調は、旋律の変化を余儀なくされた。一つの祈祷文についてギリシャ語と斯拉ヴ語のバリエーションを比較し、斯拉ヴ語ではどのように旋律をつけるのが良いかという作業が行なわれていったと言われている。いわば、ビザンチン八調の斯拉ヴ語土壌への適応のプロセスである。これは、既に述べてきたように、聖歌が「音楽」を基盤として生まれたものではなく、祈祷文の「誦経」を基盤として生まれたものであることを思い起こすと、祈祷文の言語が変わった以上、土着のためには通り過ぎることのできない作業であった。

実際には、教会の左右の詠隊のうち、左詠がギリシャ語で聖歌を歌い、右詠が斯拉ヴ語で歌うということも行なわれていた。この時からおよそ 800 年経た日本でも、ロシ

アから正教が伝道された頃、東京復活大聖堂において左右の詠隊がスラヴ語と日本語で役割分担をして聖歌を歌っていた時期があった。

話を当時（10～11 世紀）のロシアに戻すと、主教座教会がある大きな都市では、長い間主教品がビザンチンから来ていたために、奉神礼儀の中でギリシャ語の占める割合が多かった。この痕跡は今日までロシアに残り、日本へもロシアからそのまま伝わっている（例：イスポラエチデスポタ、トンデスポチン、キリエエレイソンなど）。

その後、次第にスラヴ人の中で聖歌に精通する人たちが現われるようになった。またスラヴ人はそれを民族特有の不変的な美しさを持った聖歌へと仕上げていく。

古代ロシアの聖歌の記譜は 12 世紀の初頭頃から現存している。これがズナーメンヌィ（又はズナーミャ）と呼ばれる記譜法である。もちろん当時は五線譜という記譜法がまだ無く、テキストの上に記号を書き付けたものだった。ズナーメンヌィ（又はズナーミャ）は古代ビザンチンの記譜法にスラヴ語独特のイントネーションを考慮して改良を加えたものであった。この記譜法で書かれた聖歌をズナメニエ調聖歌と呼ぶ。（資料 1.）。

ズナメニエ調聖歌は、ロシアの奉神礼儀における最も古い聖歌である。もちろん、このズナメニエ調聖歌は、ビザンチンからもたらされた八調の教会暦に対応したものであるが、翻訳によりギリシャ語の韻律素通りに旋律をつけられないという問題を解決しなければならなかった。スラヴ語の祈祷文にあった、ロシアの八調が確立したのはようやく 16 世紀のことである。祈祷文の翻訳という作業を経てそこに八調に対応させるために実に 4 世紀かかっていることになる。この間に八調経もその他の、祭日も、教会暦の年間サイクルにある祈祷文はすべてズナメニエ調で歌いこなすことができるようになった。

旋律はビザンチンの技巧的且つ躍動的な節回しから、ロシアの雪に埋もれた果てしない大地を思わせるような簡素でより厳格なニュアンスを帯びたものとなった。

しかしこれらの記譜法は、あくまでも目安にすぎず、聖歌の継承方法は 17 世紀に至るまで主に口頭伝承によるものであった。現在、この最古のズナメニエの記譜を解読する鍵は見つかっていない。古文書の分析によって、大体の旋律の特徴を想像できる程度である。

17 世紀になると、さまざまな節回しで八調が歌われるようになり、それらを正確に記録するためにズナメニエの記譜改革が行なわれる。この改革により、17 世紀後半以降のズナメニエ調聖歌は解読が可能である。

モスクワにおいては 17 世紀末に殆どのズナメニエ調聖歌が五線譜に移された。この楽譜のおかげで 17 世紀の時点で存在していたズナメニエ調聖歌はロシア正教会で歌い継がれ、ズナメニエの記譜法が全く消滅した今でも歌われているのである。

しかし一方、五線譜は、誦経のようなイントネーションを表すことにおいては万能ではなく、五線譜にその旋律を移す際に、ズナメニエ調聖歌の特徴は五線譜の理論に基づいてパターン化され、イントネーションやリズムが持つズナメニエ調聖歌独特のニュアンスや柔軟性が失われることとなった。

### <ロシアにおける多声聖歌>

国際関係が活発化する 17 世紀からロシア社会に起こった変化、それは今までのビザンチンの伝統に倣う習慣にとってかわって、西欧に倣うことであった。ここからロシア社会に 2 つのグループが起こる「スラヴ派」と「西欧派」である。

西欧の習慣は時として、今までの旧習に相反することも少なくなかった。その一つがロシア聖歌に入った西欧の多声聖歌である。これは「パート構成の聖歌」と呼ばれる。ロシアではこのパート聖歌はあつという間に広がり、短期間の内に教会暦の一年間のサイクルがすべてこの様式で歌われる状況となった。

しかし一つ重要なのは、ロシアにおける多声聖歌はこれが最初ではなかったことである。パート聖歌に先立つこと 100 年、16 世紀に既に存在していたロシア固有の多声聖歌は「ストローチノエ・ペーニエ」と呼ばれる。

このロシア最初の多声聖歌は、もともと聖歌の歴史が古く、レベルが高かったノヴゴロドで起こり、自ら聖歌を歌うほど聖歌への造詣が深かったイワンIV世が 1551 年、モスクワで導入することを公式に認めた。1551 年は、ロシアで多声聖歌が国と教会によって公に見とめられた年ということになる。

この多声聖歌がロシア特有のものである一つの理由は、古代ノヴゴロドで歌われていたロシア民謡の影響を受けていることである。ロシア民謡は普通、二声または三声で、大変稀に四声がある。その内訳は旋律とそれに付随する伴唱である。ロシア民謡では、音域によってパートを分ける（ソプラノ、アルト、テノール、バス）習慣はない。女性も子供も男性も同じ旋律を歌う。ただ男性はオクターブ下となるだけである。

ロシアの多声聖歌も同じ構造である。旋律を歌う声と、それより高い声で伴唱する声と、それより低い声で伴唱する声の三声が普通である。旋律はズナメニエ調聖歌から取ったものである。

ロシアにおいて西欧のパート聖歌はウクライナを経てもたらされた。当時の総主教ニーコンと皇帝アレクセイ・ミハイロヴィッチの保護を受けて急速に広まっていった。しかし人々のパート聖歌に対する反応は一律ではなかった。奉神礼儀においてパート聖歌を取り入れても良いか、という問題が起こった。この問題をはっきりさせたいと願い、モスクワの聖使徒神学者イオアン教会の信者のグループは、当時モスクワに滞在していたアンテオケヤの総主教マカリイとアレクサンドリヤの総主教パイシイに正教会の奉神礼儀にパート聖歌を用いてよいものかどうか尋ねた。1668年、二人の総主教のサインと共に出された答えはつぎのようなものであった。「パート聖歌と呼ばれる聖歌は、東方教会から出たものではないが、今日まで排除されてはいない」。これにより1668年はモスクワで公式にパート聖歌が認められた年となった。

パート別聖歌ではズナメニエの旋律に縛られない自由な音の動きが行なわれ広い和音が使われるようになった。パート別聖歌は18世紀以降イタリアの影響を受け、多くの聖歌作曲家の活躍を見ることになる。日本でもよく知られているボルトニャンスキー、ヴェーデーリなどの聖歌作曲者はこの流れを汲む人たちである。19世紀以降になると優れた聖歌を残した作曲家たちは、殆どがパート構成の聖歌を作曲している。トルチャニノフ、アルハンゲリスキー、ロマキン、カスタリスキー、リボフ、チェスノコフなどの名を挙げることができる。また、世俗の音楽に携わる作曲家で、教会音楽の作曲を行なった人としてグリнка、チャイコフスキー、ラフマニノフがいる。

## Ⅱ—③日本（亜使徒日本の大主教聖ニコライの来日 1861年～）：正教聖歌の日本語土壌への適応、「単音聖歌」の起こり

聖歌に関しては、亜使徒日本の大主教ニコライの時代から今日に至るまで母国ロシアにおいて、聖歌史的な変化は特にない。

以下、E.B.サブリーナ女史の論文「19世紀末から20世紀の日本製教会と成聖者ニコライ」から聖歌に関する部分を引用する。

### 「 2. 4. 聖歌隊

ニコライ大主教と彼を助けて共に労した者たちは、質の高い聖歌隊を組織し、伝道団において聖歌が滞りなく行われるように多くの配慮を行った。伝道団が敷かれるとすぐ、

日本の地にロシアの教会音楽を根付かせることの意義の重要性が認識された。ニコライ主教は、「こちよ旋律の聖歌には多くの意義がある。教会はもとより、人間の内面的信念に訴えることが必要な場合、その人間の外面的な感覚に訴えることが必要である」と述べている。

既に先に記したように、最初の聖歌隊は函館でつくられた。領事館教会の誦経者ヴィッサリオン・サラトフの指導によるものであった(1873~1874)。彼の永眠後(彼は函館のロシア人墓地に葬られている——註 著者)、聖歌隊の指導をしたのはアナトリー神父の兄弟であるヤコフ・ドミトリエヴィッチ・チハイ(1840~1887)であった。彼は1874年に来日し、11年間を過ごした。彼はモスクワ音楽院で高等教育を受け、N.G.ルビンシュテインの優秀な弟子の一人に数えられていた。1876年、彼は日本人女性と結婚し、1883年、ロシア外交団の二等通詞となった。平行して、彼は領事館教会の誦経者を勤めた。・・・1886年10月、ヤコフは病のため家族を伴い祖国に帰らざるを得なくなった。彼は、1887年12月、オデッサで47歳で永眠した。

ヤコフ・チハイが帰国してから聖歌隊の仕事は輔祭ドミトリー・コンスタンチノヴィッチ・リヴォフスキーに任された。彼は1881年聖歌の教師としてモスクワから来日した。そして伝道団で30年以上仕事をした。彼はキシニョフ教区の出身で、サントペテルブルクの府主教付き聖歌隊の有名なレーгентであり作曲家であるリヴォフスキーの甥である。輔祭でありながら、バイオリンやその他の楽器の演奏が上手で、音楽理論や作曲法を完璧に理解していた。ヤコフ・チハイと共に聖歌の編曲を行い、彼等によって諸祭日及び復活祭の単音オビホードが出版された。彼等の多大な努力によって四部構成の聖歌隊が組織され、四部構成の徹夜祷、聖体礼儀、聖事の楽譜が出版された。セルゲイ・ニダーチンは、その論文「日本における正教会」の中で、「リヴォフスキー輔祭の特に重要な業績は、我々祖国ロシアの旋律を日本語の聖歌に移し代えたことである。そこには芸術的な装飾も加えられ、本人の創作も加えられている。多くの曲は、彼独自の創作である」と書いている。リヴォフスキーは、弟子たちに音楽的聴覚を植え付けるために粘り強く努力した、また質の高いアシスタントを養成した。その一人がインノケンティ金須である。彼はサントペテルブルク音楽院で音楽教育を受けた。聖歌の他にリヴォフスキーは30年間、伝道団の神学セミナーでロシア語を教えた。

ロシアの音楽に日本の祈祷文の言葉を当てはめることは膨大な労力を要した。日本語の祈祷文は、教会スラヴ語の祈祷文よりもかなり長く、日本語の構造は、ロシア語の構造と全く反対になるからである。また日本語のN(ん)は一音節を形成するため、日本

人はこの音を伸ばすのである。ロシア語とロシア音楽では考えられないことである。

祈祷文の長さの問題はチハイとリヴォフスキーが解決したが、祈祷文の意味合いに関する問題は、彼等の日本語の知識不足から、最初はニコライ大主教自身がやらなければならなかった。ニコライ大主教は、神学校の聖歌の授業に多大な配慮を行い、時には練習に参加し、自分で聖歌の授業を行うこともあった。以下、彼の日記から引用しよう；

「1903年8月22日（9月4日）。金曜日。学校で授業が始まった。今日から授業のプログラムに二声を取り入れられ、11時から12時まで行われた。セミナーと伝教者学校ではアレクセイ・オバラが、女子神学校ではインノケンティ金須が教えた。一週間に三時間の予定である。これを教えることは絶対に必要である。今日までどの教会でも一つの音で歌うか、四声の真似事をしている。もちろんひどいものである。四声はここ聖堂ならば歌い手も多いし、教える人もいるからなんとかなる。諸教会では二声が必要である。しかし今日まで四声を上手に歌う聖歌隊ですら二声で歌うにはどうすれば良いか全然わかっていない…。いずれにしてもこれから二部聖歌の授業は行わなければならない」（42）。

一年後、ニコライ大主教は、日記に次のように書いている；「1904年8月28日（9月10日）。土曜日。今日の祈祷でセミナーの学生たちが歌った。去年の今ごろ始めた二声の聖歌の授業が成果を見せ、実に嬉しい」。 （以上 引用）

この他、セルギー府主教時代には、その手記「東京復活大聖堂と関東大震災」に見られるようにポクロフスキー氏が日本の正教聖歌の発展に尽力している。

### 楽譜に書かれない聖歌と楽譜に書かれる聖歌

これまでの聖歌史で見てきたように、日本に入ってきた聖歌には、その起こりを別にする二つの種類の聖歌があることを理解しなければならない。

17世紀まで正教会聖歌は楽譜に書かれたことはなかった。今日でもギリシャやロシアでは八調や、また八調の枠外でも旋律の習慣が決まっているものは楽譜に書かないで、祈祷文を見ながら歌う。日本で「主、憐れめよ」や「八調」や「天主経」が楽譜に書かれているのは、伝道のための便宜であったことを確認しておく必要がある。つまり、本来楽譜に書く聖歌というのは、作曲者（ボルトニャンスキーやアルハンゲリスキーなど）が作曲した、音の長さも高さも五線譜によって規定されている聖歌のことである。もし、聖体礼儀やパニヒダにおいて、特に作曲家が作曲した作品を用いず、八調とオビホード

だけで歌うならば、楽譜は必要ないのである。

従って、本来「楽譜に書かれない聖歌」が、楽譜に書かれている場合、理解しておかなければならないことは、音符の高さと長さは、あくまでも目安であって、その通りに歌うことを束縛するものではないということである。むしろ誦経した時により自然に聞こえるフレーズのまとまりに気を配るべきである。また速度もメトロノームのように数字で規定することはできず、強弱も歌い継がれているうちに伝統（習慣）によって自然に付くことはあるが、必ず強弱記号で規定する必要はない。また、指揮法も当然異なったものとなる。

— 以 上 —

[この資料は、2004年5月4日に行われた東京大主教区聖歌リーダー養成講座のために作成した。]

(資料作成 スヴェトラーナ 山崎 ひとみ)