

4 『サカラメンタ提要』が語るもの

——ザビエルが伝え、残したもの——

竹井 成美

ザビエル（一五〇六—一五二二）来訪四五〇周年の記念行事もいよいよ幕を下ろそうという一九九九年一〇月、大分カトリック教会で、五〇年ぶりに公開されたザビエルの聖腕に遭遇した。まさにそこにザビエルの遺したそのものがあつた。

本論では、ザビエルのもたらしたキリスト教とともに伝来した西洋音楽の実態を概略しながら、見える形で今日に残された楽譜を通して、四五〇年前にザビエルが伝え、残したものを音楽的視点から探る。

一 ザビエル来訪と西洋音楽伝来

1 西洋音楽伝来を裏付ける資料

ザビエル来訪より約半世紀後の一五九八年に来日した新任司教セルケイラ（一五五二—一六一四）と音楽との

接点に、セルケイラ自らが編纂し一六〇五年に出版した典礼書『サカラメンタ提要』がある。

伊東マンシヨ(一五六九頃—一六二二)ら天正遣欧使節がヨーロッパから持ち帰ったグーテンベルクの活版印刷機で印刷されたその『サカラメンタ提要』には、一九曲の祈りの歌「グレゴリオ聖歌」の楽譜が記されている。それらは、ザビエルによるキリスト教布教にもなつて初伝来した西洋音楽の実態を具体的に示す唯一の資料である。

当時日本で歌われていた聖歌や演奏されていた楽器などの実態を明らかにするには、宣教師たちが母国に書き送った書簡やフロイス(一五三二頃—九七)の書き記した『日本史』⁽¹⁾などから関連資料を地道に広い集め、それから類推することは可能である。しかし、そこに聖歌名が記されていたとしても、同名のタイトルを有する聖歌は過去から今日までいくつが存在し、どの旋律であつたかを特定することは難しい。一方、楽器についても、例えば、資料によく見られる「Viola d'arco ヴィオラ・ダルコ」は、本来は「弓による弦楽器」という意味であり、楽器を膝に置いて弾くヴィオラ・ダ・ガンバ系統のものか、胸に置いて弾くヴィオラ・ダ・ブラッチョ系統のものであるかは、その記述だけでは特定できない。また、単旋律の聖歌とともに資料に散見される「canto d'orgão カント・ドルガン」は、フロイスの『日欧文化比較』⁽²⁾などから、何らかの合唱であることは類推されるが、具体的にどのような合唱曲であつたかは推測の域をでないのが事実である。⁽³⁾

つまり、四〇〇年も前の「見えない音楽」の実態を正確に語るには、何らかの楽譜に記して残されていることが最低限必要となる。その意味において、『サカラメンタ提要』中の一九曲のグレゴリオ聖歌の楽譜(詳細は後述)は、一六世紀から一七世紀初頭にかけて、確かに日本で鳴り響いていた音楽であることを証明するものである。

2 日本人の西洋音楽への反応

ザビエルが日本に滞在した二年三カ月の間、音楽的事項を記した資料が二つある。一つは、一五五一年秋、山口の大内義隆（一五〇七—一五二一）を訪問した際にザビエルが献上した品の中の「十三ノ琴ノ糸ヒカザルニ五調子ヲ吟ズルモノ」である。この記述をめぐっては諸説あるが、当時「Cravoクラヴォ」と呼ばれていた鍵盤楽器ではないかと一般的に考えられている⁽⁴⁾。もう一つは、その後大友義鎮^{よししげ}（後の宗麟、一五三〇—一八七）に招かれて訪れる、豊後府内（現大分市）での、ザビエル一行を歓迎するポルトガル商人たちによる「フラウタとチャルメラ」である。リコーダーとシャルモーという縦笛であることが類推される⁽⁵⁾。そうした西洋音楽に日本人がどのように反応したかを知ることが興味のあるところであるが、それらが、日本人の耳に快く響いたのか、あるいは奇異に響いたのかは、その記述箇所からは判明しない。

一方、来日した宣教師たちが日本音楽にどのように反応したかを知る書に、フロイスの『日欧文化比較』がある。文字通り、西洋人の目を通した西洋と日本の文化上の違いを興味深く記したものであるが、その第一三章「日本の演劇、即興劇、舞踊、歌謡、および楽器について」での、西洋人の日本音楽に対する鮮烈な反応からは、間接的にはあるが日本人の西洋音楽に対する反応が推測される。

例えば、「われらにおいては、さまざまの音響の音楽は、響きがよく、快い。日本の音楽ときたら、どれもこれも、ただ単調音がきしきしと響くだけで、これ以上はありえぬほど、ぞっとさせるような代物である」「ヨーロッパの諸国民においては、（歌うとき）必ず声をふるわせる。日本人は、まったく声をふるわせない」「ヨーロッパでは、少年はおとなよりも一オクターヴ高い声で歌う。日本では、すべての人が同一の音階でわめき歌う。そこではティプレ（ソプラノ）はお休みである」のように、能や狂言における日本の独特の発声法が、西洋式の

自然な発声法と大きく異なることへの驚きが書き記されており、翻せば、日本人には、ハーモニイのある西洋音楽とその発声法は異質に聞こえたことを伺わせる。それを裏付けるように、「われらは、カント・ドルガンの音楽の協和音や調和を尊重する。日本人は、それをかしましとみなし、まったく好まない」という記述が見られる。⁽⁶⁾

他方、一六〇三年から一六〇四年にかけて日本で出版された『日葡辞書 (日本語・ポルトガル語対訳辞書)』には、楽器を中心に、「琵琶 (Bina) は、ヴィオラ (Viola)」「笛 (Fuye) は、フラウタ (Frauta)」「三味線 (Xamixen) は、三弦のヴィオラ (Certa viola de tres cordas)」のように、⁽⁷⁾ 日本音楽に関する用語が散見され、西洋音楽が伝来した時代に、能、狂言をはじめとして、雅楽、琵琶、三味線、箏など、今日、日本の伝統音楽の主要なものが、伝承、あるいは大成、あるいは萌芽する時代であったことを物語っている。

ハーモニイのある音楽を、ソプラノ・アルト・テナー・バスのように、自分の音域にあわせて自然な発声で合唱する西洋音楽に対して、単旋律を低い声でうなるように斉唱する日本音楽。いずれの音楽も、互いの耳に奇異に聞こえたのは無理からぬことである。

折しもヨーロッパはルネサンス時代からバロック時代へと移行する時代であり、日本は安土・桃山時代から江戸時代へと絢爛たる文化の移行期にあり、その意味では、西洋音楽と日本の音楽が正面からぶつかりあうにふさわしい時代に、両者は出会ったと言える。

3 日本人の西洋音楽摂取の過程

伝来当初は互いに違和感を覚えていたことが資料から推察される一方、日本人キリシタンには着実に西洋音楽が浸透していったことを物語る資料もある。山口でのナタラ (クリスマス) に、ザビエル退去後の責任者である

トルレス神父（一五二〇—一七〇）が中心となって執り行った「*missa cantata* 歌ミサ」では、「トルレスミサを歌い、……ガゴは福音書および書簡を読みたり。……キリシタン等甚だ熱心にミサに与かりて大に喜びしは我等の主⁽⁸⁾に感謝すべきことなり」と、歌ミサへの日本人の喜びを一五五二年のアルカソヴァ書簡は伝えている。また、西洋音楽発祥の地を裏付ける根拠となっているヴィレラ書簡が伝える一五五七年の豊後府内の状況は、「……哀悼の水曜日以後の諸儀式は歌唱して行ひ、二つの合唱隊には……ポルトガル人数人参加せり。……ミゼレレ・メイ・デウスを歌ひしが、会堂内にありし多数のキリシタンは多く涙を流して信心を表したり⁽⁹⁾」とあり、音楽の醸し出す雰囲気⁽⁹⁾に涙を流した様が語られている。

こうして、西洋音楽を聴くだけでなく、まもなく豊後府内の少年たちが聖歌を歌ったり、ヴィオラ・ダルコを携えて肥前（現長崎県）横瀬浦に遠征するなど、自らも演奏ができるようになっていった経緯が、宣教師の書簡⁽¹⁰⁾から判明する。しかし、本格的に音楽教育が施されて成果が上がるのは、一五七九年に巡察師ヴァリニャーノ（二五七九—一六〇六）が来日してイエズス会の教育機関を設けてからである。

一五八〇年代に安土と有馬に設けられたセミナーヨ（現小学生・中学生・高校生の年齢期に相当する少年を対象とした小神学校）では、午後二時から三時まで音楽の授業が行われていた。「セミナーヨ内規」によると、「才能のある者は……歌を習い、クラヴォやヴィオラまたは類似の楽器を弾くことを学ぶ。これは教養及び教会で行われる儀式や荘厳な祝祭に役立つであろう⁽¹¹⁾」とあり、現代の音楽教育からは考えられないほど充実した音楽教育がなされていたことが判明する。指導には、専門の音楽教師ではなく、音楽的才能のあった宣教師があたるほか、セミナーヨで才能を見出された生徒が助手として手助けしていた経緯も読み取れる⁽¹²⁾。

しかし、その内容の充実に比して、そのすべてが日本人に適し、効果を挙げていたわけではなかった。「イエ

ズス会士服務規定」には、「ヴィオラ・ダルコなど、弦楽器の演奏は聞くに耐えない。才能のない者には、今後一切、鍵盤楽器を除く弦楽器を教授してはならない」や「カント・ドルガン（簡単な合唱曲）の演奏も聞くに耐えぬ。今後は、カント・チャン（グレゴリオ聖歌）のみを練習させること⁽¹³⁾」という厳しい評価がなされており、日本人は、とくに弦楽器や合唱は苦手だったことが推察される。

4 西洋式音楽教育によって培われた日本人の音楽的技量

それでも、有馬のセミナーヨ生から選ばれた伊東マンシヨら、一五八二年にヨーロッパに向けて出発した「天正遣欧使節」のメンバーは、音楽的才能に恵まれていたらしく、デ・サンデ（一五三二—一六〇〇）の『De Missione Legatorum Japonensium 天正遣欧使節記』⁽¹⁴⁾の、ヨーロッパ滞在中の彼らの行動を綴った資料の中には、時折、音楽を演奏した記述が見出される。

例えば、伊東マンシヨと千々石^{ちぢわ}ミゲル（一五六九頃—不明）が、ポルトガルのエヴォラの大聖堂で大オルガンを臆せず演奏して大喝采を得たという記述、ヴィラ・ヴィソザでの同年齢の王子たちとのクラヴォやヴィオラの演奏のエピソード、イタリアのピサでの音楽にあわせての舞踏の体験などは、日本での音楽教育あるいはヨーロッパへ赴くまでに寄港した土地、とくに当時の東洋の布教地の中心地であったインドのゴアでの音楽教育などの成果が実を結んだ結果と考えられる。

このほか、スペインのフェリペ二世（一五五六—九八在位）の息子の立太子式でのミサや、イタリアでのグレゴリウス一三世（一五七二—八五在位）の葬儀ミサ、続くシクストゥス五世（一五八五—九〇在位）の戴冠ミサに与かっており、ビクトリア（一五四八—一六一二）やパレストリーナ（一五二五頃—九四）など、当時のヨーロッパ

パ最大級の音楽家の音楽を生で聴く機会さえあったかもしれない。そうした体験が、『天正遣欧使節記』の中の、「……（西洋音楽は）わが国のもののように、すべて声は同じ調子でたえず一様に保たれるというようなことはなく、ある調子は高くあるものは低く、ほかはその中間であつて、それらが同時に巧みな節調をもつて発せられて、そこに一種のえもいわれぬ和音・諧調を生ずる⁽¹⁵⁾」とする、ミゲルの西洋音楽への感想として綴られている。風を頼りの帆船の旅ではヨーロッパまで片道二年半もかかっていた当時の交通事情の中にあつて、一年八カ月のヨーロッパ滞在を終え、リスボンを離れる一五八六年四月の船上には、数々のヨーロッパ土産が積まれていた。そのうち、音楽に関係し資料的に確認できるものは、数種類の楽器と日本国内での初の楽譜を印刷することになるグーテンベルクの活版印刷機であつた。

二 天正遣欧使節の帰国（一五九〇年）と秀吉の前での御前演奏

天正遣欧使節がヨーロッパから持ち帰った土産の中には、楽器が含まれていた。アルパ（ハープ）、ラベック（三弦の弦楽器）、リュート（日本の琵琶に似た楽器）、そしてスペイン・アルカラのアスカニオ・コロナ卿がイタリアに発注して彼らに持たせた、象眼と真珠をはめこんだクラヴォ（鍵盤楽器）である。帰国した翌年に、使節はヴァリニヤーノとともに、インド副王の国書を携えた使者という任務のほかに、キリスト教禁止へと向かう局面を打開する目的もあつて、ヨーロッパの諸侯からの贈物とともに、それらの楽器を携えて豊臣秀吉（一五三六―九八）の聚楽第に赴いている。そのとき、彼らは、それらの楽器で西洋音楽を演奏し、秀吉は興味深く聴き、自ら楽器を手にして、三回もアンコールしたことが伝えられている。⁽¹⁶⁾

その御前演奏の曲名については、西洋音楽史家・皆川達夫氏の推定による、ジヨスカン・デ・プレ（一四四〇頃—一五二二）の『Mille regretz 千々の悲しみ』の旋律をモチーフにした『皇帝の歌』が、今日の定説となっている。⁽¹⁷⁾

戦国武将秀吉と西洋音楽との意外な接点は、天正遣欧使節によって作られたのである。

三 『サカラメンタ提要』の成立と数奇な運命

1 グーテンベルクの印刷機の伝来

その天正遣欧使節のヨーロッパ派遣の実質的な計画者・ヴァリニャーノは、一五八〇年代にセミノリヨなどイエズス会の教育機関を設けた際に、そこで用いる教科書や辞書を出版する必要性を痛感し、活版印刷機を持ち帰ることと印刷術を学ばせる目的で、使節一行にマンシヨラと同年齢の有馬のセミノリヨで学ぶコンスタンチノ・ドラード（一五六七頃—一六二〇）とアウグスチーノ（不明）の二人を同行させた。彼らは、ヨーロッパを離れる前に滞在したリスボンで、ヴァリニャーノが日本で草稿していた『Catechismus Christianae Fidei 日本のカテキズモ』と題する教理書を印刷するのに立ち会ったのをはじめ、ドラードは、帰途に、インドのゴアで、ヴァリニャーノへ捧げられた『Oratio habita a Fara D. Martino Japonio 原マルチノの演述』の出版に関与している。その表紙の下には、「Goae, excudebat Constantinus Dourat' Japonius in aedibus Societatis Iesu. ゴアのイエズス会の館にて日本人コンスタンティヌス・ドラートゥスこれを版に刻するものなり」とあり、組版を担当したことが伝えられている。日本への帰国を前にして秀吉の入国許可が得られず、一年一〇カ月を過ごしたマ

カオでは、使節一行の西洋行脚の様子を表した前述のデ・サンデの『天正遣欧使節記』（ラテン語）と日本のセミナリヨの教材に選定されたジョアン・ボニファティオの『Christiani Pueri Institutio キリスト教子弟の教育』（ラテン語）も印刷している。

使節の帰国とともに、日本に初伝来した活版印刷機は、加津佐（島原半島南西部）のコレジヨに持ち込まれ、一五九一年の、最初のキリシタン版『Sanctos no Gosagueo no uchi Nugigagi サントスの御作業のうち抜き書』（ローマ字綴りの横書きの日本語：聖人伝¹⁹）の印刷を皮切りに、一六一四年のキリスト教禁止でマカオに運び出されるまでの二〇余年のあいだに、いわゆるキリシタン版を生み出す原動力となったのである。

キリシタン版は、『Doctrina Christiana どちらなきりしたん』や『Manuale ad Sacramenta サカラメント提要』のような、①キリスト教の教義や信仰修養、典礼のための宗教書をはじめとして、『Feige no Monogatari 平家物語』や『Esopo no Fabulas エソポ（イソップ）物語』のような、②和漢古典文学書、西洋古典文学書、そして『Dictionarium Latino Lusitanicum ac Japonicum 羅葡日辞書』や『Vocabulario da Lingoa de Japan 日葡辞書』のような、③語学書に大きく区分され、現存、あるいは確実に印刷されたとされるものは、五〇種類以上にも⁽²⁰⁾のぼる。

印刷に使われたローマ字活字は、ローマン体とイタリック体の二種があり、通常の本文はローマン体で印刷されることが多く、イタリック体は、一五九四年刊の『De Institutione Grammatica ラテン文典』から使われ始めている。また、『日葡辞書』のような場合には、日本語をローマン体で、ポルトガル語をイタリック体で区別して記している。一方、和漢字による印刷は不可能であるとして、当初はローマ字綴りの日本語の教科書に対応できるようにと、初期教育でローマ字教育がなされた経緯があるが、日本人は容易に和漢字の活字を作り出し、

一五九二年頃の印刷とされる『どちりいなきりしたん』と『ばうちずもの授けやう』を流麗な和漢字の活字で印刷している。

こうして、初伝来の活版印刷機は、当時の日本文化を、まさに映すという重要な役割を果たしたのである。

2 『サカラメント提要』の誕生

一五九一年に日本で最初の印刷がなされてから一四年後の一六〇五年に印刷された『サカラメント提要』は、初の二色刷りであるという印刷上の特徴がみられるほか、とくに注目されるのは、初めて楽譜が印刷されていることである。

そもそも、典礼書は、ミサの式次第である *Missale* と、司教執行による諸儀式を含む *Pontificale*、そして一般司祭が執行する秘跡やその他の儀式のための *Manuale* (あるいは *Lituale*) の三種類からなる。

『サカラメント提要』は、まさにその三番目に属し、秘跡を授ける諸儀式用のものであるが、*Manuale* は、国によって差異があり独自性に富む傾向にあったこともあって、日本で出版されたそれは、司教が授ける堅信・叙階を省く五つの秘跡 (洗礼・告白・聖体・婚姻・終油) 用と、いわゆる準秘跡である埋葬式や司祭訪問の際の儀式用からなるほか、前文に続いて教会暦が記されるなど、本文は四一四頁にも及んでいる。式文は黒、説明文は朱で印刷されている。

その表紙には、「*Manuale ad Sacramenta Ecclesiae Ministranda D. Ludovici Cerqueira Japonensis Episcopi opera ad usum sui cleri ordinatum* 教会の秘跡を執行するための提要。日本司教ドン・ルイス・セルケイラがその配下の聖職者のために作成せり」とあるように、一五九八年に三代目の司教としてヴァリニャーノとと

もに來日したセルケイラが、将来日本各地の教会を担当する日本人司祭のために長崎のコレジヨで編纂・出版したものである。⁽²¹⁾

3 二冊の『サカラメンタ提要』の数奇な運命

一六〇五年に長崎で出版された『サカラメンタ提要』は、現在、日本に二冊存在する。一冊は、上智大学キリシタン文庫に、もう一冊は、東洋文庫に所蔵されている。しかし、一六〇五年に印刷されたまま、日本に存在していたわけではない。

印刷された後、イエズス会の関係諸機関に送られていたものか、あるいは、一六一四年のキリスト教禁止によつて国外に持ち出されていたもののうちから二冊が、今世紀になつて日本に戻つて來たものである。

上智大学キリシタン文庫のものは、ヨハネス・ラウレス神父（一八九一—一九五九）が持ち帰つたとされ、東洋文庫のものは、岩崎久弥氏（一八六五—一九五五）が一括購入したモリソン文庫（オーストラリアのジョージ・アーネスト・モリソン（一八六二—一九二〇）が収集したアジア文庫）の中に含まれていたとされる。⁽²²⁾ いずれも、数奇な運命をたどつたことを証明するかのようには、和紙の所々に虫食いの跡が痛々しい。

四 『サカラメンタ提要』中のグレゴリオ聖歌の楽譜印刷上の特徴

『サカラメンタ提要』の二三九頁に、グレゴリオ聖歌の第一曲目「Subvenite sancti Dei 來りて助けよ、神の聖徒よ」の楽譜が登場する。そこから四〇一頁に至るまで、一九曲のグレゴリオ聖歌が点々と印刷されている。

これらの印刷は、どのように行われたのかを、楽譜印刷の歴史と『サカラメンタ提要』の楽譜上の特徴から検証する。

1 楽譜印刷の始まり⁽²³⁾

書物も、楽譜も、一五世紀半ばまでは、その大半が手書きによる写本であった。そこに登場するのが、ドイツのグーテンベルク(一三九八頃—一四六八)が試みた活版印刷による印刷物で、一四五〇年代に出回り始めるや、瞬く間にヨーロッパ各地に伝播していった。商業都市として栄えたヴェネツィアと法王のお膝元のパリへは、約一〇年遅れて一四六〇年代に、当時のヨーロッパ最大の都市パリへは、さらに遅れて一四七〇年代に、そして、一五世紀末までには、ヨーロッパ全土に活版印刷による書物が出回るようになった。

しかし、その技術が楽譜印刷に援用されるまでには優に半世紀を要した。最初に活字で多声音楽を印刷した人物は、イタリアのペトルッチ(一四六六—一五三九)であり、その最初の出版物は、フランドル学派のシャンソンを収めた『A Harmonice musices odhecaton オデカトン (多声音楽の百の歌) A』で、それは一五〇一年のことであった。

それは、譜線と音符を別々に印刷する二重印刷法であった(歌詞までを考慮すると、三重印刷法と言える)。この譜法は、何種類かの音符の活字を作っておけば、その組み合わせによってどのような音楽にもすぐさま対応できる、という利点がある反面、譜線と音符がずれるという欠点があるばかりか、一回の組版で印刷できる部数はせいぜい一五〇部程度であり、かなりの高度な技術が求められるわりには、印刷に要する時間や労力は膨大であり、手書きの楽譜の価格とさほどかわらない高価なものであった。このような理由もあって、ペトルッチの印

刷術が開発されたとは言え、板を彫って印刷板を作成する技法の木版印刷が楽譜印刷の主流であり、また丁寧な写譜された手書きの楽譜も根強く支持され、ペトルツチの印刷術が、それらにすぐさま取って変わるほどの威力は発揮しなかった。

この二重印刷法の欠点を是正して、譜線と音符を同時に印刷する同時印刷法がまもなく考案され、パリのアテナン（一四九四頃—一五五一／五二）によって確実な印刷法として整えられた。彼の手によって一五二八年から出版されていったシャンソン集は、画期的な同時印刷法の手法を、ヨーロッパ各地に伝えていき、各地にルネサンス音楽を成熟させる重要な役割を果たした。ペトルツチ式に比べると、生産にかかる経費と時間は半分以下という利便性はあったが、譜線と一つの音符を合体したこの画期的な活字による印刷法は、その活字と活字の間に細かい切れ目ができ、譜線がガラガラと歪んで読みづらいという欠点もあった。依然として、手書きの楽譜が支持される時代が続いたのも事実である。

2 ドラードらが試みた楽譜印刷

印刷技術を学ぶために、天正遣欧使節に同行したドラードとアウグスチーノがヨーロッパを訪れた時には、すでに同時印刷法が行われていたことになるが、『サカラメント提要』は、上智大学キリシタン文庫と東洋文庫のものを比較すると（次頁）、譜線と音符がずれており、旧式の二重印刷法によったことを示している。筆者が矢印を付したフラットの位置からも容易に確認できる。

また、『サカラメント提要』に使われている譜線と音符の形態は、ペトルツチの二重印刷法によるとされる、一五四五年にアントワープで出版された『五声および六声のシャンソン二四曲をおさめる曲集第7巻』中の楽譜

上智大学キリシタン文庫の Tantum ergo

PAROCHIAS. 395

folaris: protende societati nostrae gratiam tuam: vt per eos, in quibus habitas, tuam in nobis sentiamus aduentum. Per Christum Dominum nostrum. Amen.

Dicta oratione, Episcopus seorsum ad altare consulatur eius medium, & benedicit populo solenniter: exponit causas aduentus sui, & quid sit acturus: inducit diligenter populum ad penitentiam, & proponit verbum Dei, vt in Pontificali. Quibus expetris fit populo confessio, & absolutio generalis, & indulgentiarum dantur per Pontificem, sicut in Missa Pontificali post Euangelium ponitur. His actis eod. die (si commode fieri possit) celebrat Missam, vel alius vice ipsius, habetur concio, & ante eam legitur edictum generale. Deinde si non celebrat, lotis prius manibus, indutus amictu, alba, stola, & plurali alba, ceterisque vestit sacrum corpus Christi, hoc ordine. Ministrante aliquo ex dignioribus, vel Diacono (si adest indutus nauiculum, ponit incensum sine benedictione, si sacramentum fuerit apertum, in thuribulo: genu flexus incensat ter Sacramentum, postea surgens prospicit, an sit sub fide custodia, & munditia, &c. Quibus hinc facta iterum genuflexione, ponit super patenam hostiam maiorem, quam populo ostendit. Interim clerici cantant.

De conf. sup. s. f. sine b. in mod.

Tantum ergo sacra mentum

d 2 vnc-

324. ORDO VISITANDI

veneremur cernui. Et antiquum documentum

Nouo cedat ri tum. Praestet si des supple-

men tum Sensus defectu s.

Genitori, genitrici, Laus, & iubilatio -
 Salus, honor, virtus quoque. Sic & benedictio -
 Procedenti ab utroque. Copar sit laudatio. Amen.

¶ Panem de caelo praestitisti eis. ¶ Omne delectamentum in se habentem. Praelatus dicit.

Oremus.

Deus, qui nobis sub Sacramento mirabili passionis tuae memoriam reliquisti: tibi hinc quaesumus, in nos corporis, & sanguinis tui sacra mysteria venerari, vt redemptionis tuae fructum in nobis iugiter sentiamus. Qui viuus, & regnas in secula seculorum. Amen.

Statim

東洋文庫の Tantum ergo

PAROCHIAS. 395

folaris: protende societati nostrae gratiam tuam: vt per eos, in quibus habitas, tuam in nobis sentiamus aduentum. Per Christum Dominum nostrum. Amen.

Dicta oratione, Episcopus seorsum ad altare consulatur eius medium, & benedicit populo solenniter: exponit causas aduentus sui, & quid sit acturus: inducit diligenter populum ad penitentiam, & proponit verbum Dei, vt in Pontificali. Quibus expetris fit populo confessio, & absolutio generalis, & indulgentiarum dantur per Pontificem, sicut in Missa Pontificali post Euangelium ponitur. His actis eod. die (si commode fieri possit) celebrat Missam, vel alius vice ipsius, habetur concio, & ante eam legitur edictum generale. Deinde si non celebrat, lotis prius manibus, indutus amictu, alba, stola, & plurali alba, ceterisque vestit sacrum corpus Christi, hoc ordine. Ministrante aliquo ex dignioribus, vel Diacono (si adest indutus nauiculum, ponit incensum sine benedictione, si sacramentum fuerit apertum, in thuribulo: genu flexus incensat ter Sacramentum, postea surgens prospicit, an sit sub fide custodia, & munditia, &c. Quibus hinc facta iterum genuflexione, ponit super patenam hostiam maiorem, quam populo ostendit. Interim clerici cantant.

De conf. sup. s. f. sine b. in mod.

Tantum ergo sacra men

d 2 vnc-

324. ORDO VISITANDI

veneremur cernui. Et antiquum documentum

Nouo cedat ri tum. Praestet si des supple-

men tum Sensus defectu s.

Genitori, genitrici, Laus, & iubilatio -
 Salus, honor, virtus quoque. Sic & benedictio -
 Procedenti ab utroque. Copar sit laudatio. Amen.

¶ Panem de caelo praestitisti eis. ¶ Omne delectamentum in se habentem. Praelatus dicit.

Oremus.

Deus, qui nobis sub Sacramento mirabili passionis tuae memoriam reliquisti: tibi hinc quaesumus, in nos corporis, & sanguinis tui sacra mysteria venerari, vt redemptionis tuae fructum in nobis iugiter sentiamus. Qui viuus, & regnas in secula seculorum. Amen.

Statim



ジョスカン・デ・プレ「オケゲムの死を悼む挽歌」アントワープ、1545年



『サカラメンタ提要』より
第1曲目「来りて助けよ」

「La deploration de Iohan. Okeghem オケゲムの死を悼む挽歌」

(ジョスカン・デ・プレ作曲) に使用されているものと酷似している。⁽²⁴⁾

例えば、後述するが、譜線にわずかな切れ目があることや、クリヴィス(上記①)やトルクルス(上記②)の形がきわめてよく似ている。

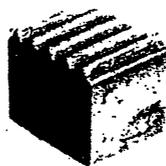
『サカラメンタ提要』の楽譜が、ペトルツチ式印刷法によっていることを裏付ける一資料である。

その印刷に立ち会ったと考えられるドラードとアウグスチーノは、ペトルツチが活躍したヴェネツィアを訪問しているが、ヨーロッパから日本への帰途につくまでのポルトガルでの四カ月余りの大半の日時を、他の使節のメンバーと離れてリスボンで過ごし、前述のヴァリニャーノがすでに日本で草稿していた『日本のカテキズモ』と題した教理書を印刷するのに立ち会ったのははじめ、高度な技術を習得するため、に研鑽したとされており、楽譜印刷術もそこで学んだ可能性が大きい。

3 『サカラメンタ提要』の楽譜印刷上の特徴

『サカラメンタ提要』中のグレゴリオ聖歌の印刷を、いくつかの項目に区分してその特徴を示す。

① 譜線



グレゴリオ聖歌の譜線は、通常四線であるが、『サカラメント提要』のものは、五線である。横の線の所々に一六ミリほどの切れ目があり、上図の⁽²⁵⁾ような鑄造された譜線用活字を組み合わせて五線を作り、それを朱色で印刷していることが判明する。

② 大区分線、複縦線、縦のスペース (インテル)

フレーズの区切り目として大区分線が用いられているほか、繰り返し部分と終止部分に複縦線が用いられている。また、音符と音符の間などにスペースが空いている部分が見られ、縦のスペース (インテル・行間に詰めるもの) が用いられていることをうかがわせる。

③ 音部記号、横のスペース (インテル)

音部記号は、二種類ある。へ音記号 ♩ とハ音記号 ♪ である。へ音記号は、おおむね第三線に付されているが、例えば、第五曲目の「*Libera me Domine* 主よ、われを解き放ちたまえ」のように、全体的に音域が低い曲では、第四線に付されているところと第三線に付されているところがある。つまり、現行の近代五線譜のように音部記号を一定にしておく、その音域からはずれる音には加線を加える必要が生じるため、グレゴリオ聖歌集では、同じ曲の中でも、音部記号の位置を自由に動かすことによって、加線を加えない措置がとられている。例えば、低い音域に及ぶ旋律を記すときには、音部記号を上線の線に移せば加線は不要であるし、高い音域に及ぶ旋律の場合には、下の線上に移せば加線は不要となる。

へ音記号に関しては、第三線上と第四線上の二通りがあり、通常のへ音記号の活字をまず作成し、横のスペース (インテル) を上か下に埋めることによって、第三線上にも第四線上にも配することができたと考えられる。横のスペースは、次に説明する音符にも用いられていたことが考えられる。また、第三線上のへ音記号のうち、

♯と♯のように左側に添えられた、ブレヴィスに似た記号に多少形態の違いがみられることから、ハ音部記号自体は、二種類存在した可能性がある。

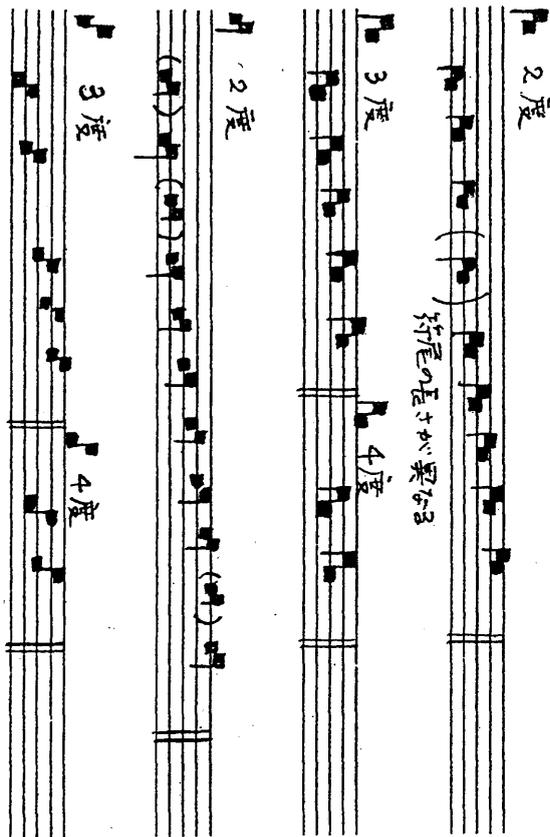
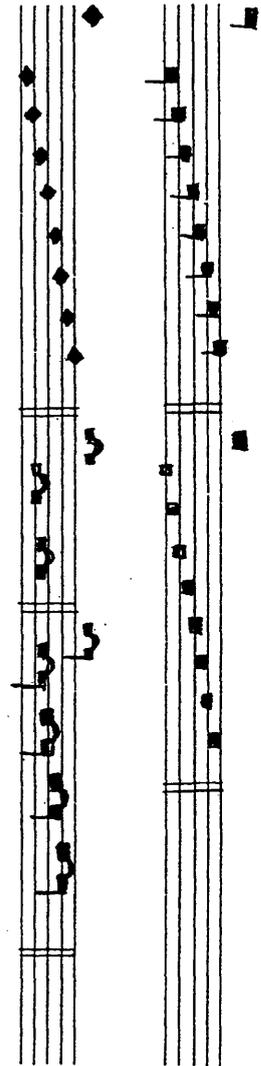
一方、ハ音部記号に関しては、第四線上に位置する活字の一種類しかない。ただし、第一四曲「*Sacerdos et Pontifex* 祭司にして司教」の冒頭の音部記号は、本来は第三線上の「ハ音部記号」のはずであるが、第三線上の「ハ音部記号」に間違えて組まれていている。このことから、ハ音部記号と同様に、ハ音部記号の活字の上か下に、横のスペースを補って組版したことが考えられる。

④ 音符

単音符としては、ヴィルガ *Virga* ─ が多く用いられており、その他、四角なプンクトウム *Punctum* ■ と菱形のプンクトウム ◆ が用いられている。第一・二・六・一一・一三曲のように、曲頭に、二倍の長さに引き伸ばされたユニークな形態のプンクトウム ◡ や、第五・八・九・一二・一六曲の冒頭と、第一・四・五・九・一〇・一一・一二・一三曲の各「第一キリエ」のように、二倍の長さに引き伸ばされたユニークなヴィルガ ◡ も単音符として用いられている。プンクトウムとヴィルガの符頭はほぼ同じ形である。

ただし、全一九曲を通して、それぞれの単音符は、次頁のような音域にわたっているので、正規の楽譜を読みながら「ひっくり返し」の「基本型のヴィルガ」とその上下に横のスペース（インテル）を埋めながら、さらに縦のスペース（インテル）も適宜用いながら、活字を組版していく能力が要求されたことになる。

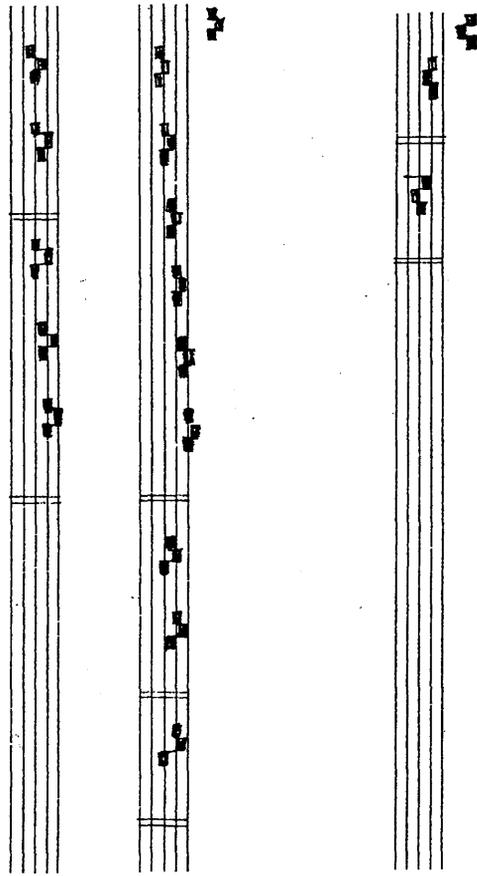
次に二音符としては、高音から低音に動くクリヴィス *Civis*  と低音から高音に動くポダトゥス *Podatus*  がある。ポダトゥスは、通常の聖歌集に見られる  ではない点が特徴である。この二音符に関しては、以下のような音域にわたっている。



三音符では、高音—低音—高音と動くポレクトゥス *Porrectus*  (ただし、通常の  となっていない) と、

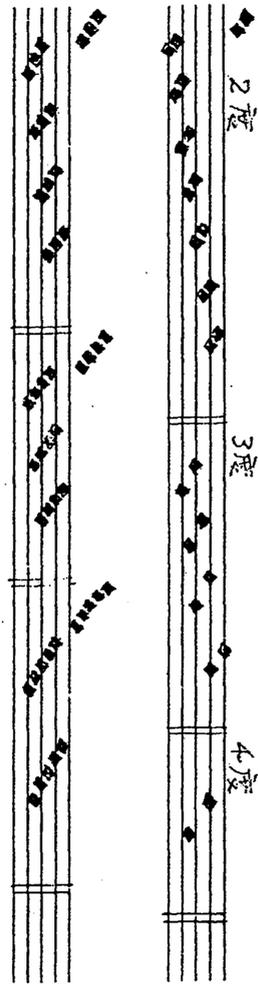
低音—高音—低音と動くトルクルス Forculus 、一連の下降音群であるクリマクス Climacus  が用いられている。ただし、クリマクスは単音のブレヴィスと以下に述べる下降の二音菱形の音符とを組み合わせて使用しているものと考えられる。

ポレクトゥスとトルクルスの音域は以下のものである。



また、三音符より多い一連の下降音群クリマクス  も見られる。ただし、菱形の音符は、二つ、三つ、四つ、五つは、まとまった形として別々に鑄造されていることは、例えば、二四一頁の一段目から二段目にわたる場合のように、分けて印刷されていることから証明される。したがって、以下のポダトゥスに組み合わされる下降の二音以上の菱形の音符も、別々に鑄造されたものが使用されていると考えられる。菱形の音符の音域は以下のとおりである（ただし、二つの菱形の音符でも、音程が三度（二四三、二九八、二九九、三〇〇、四〇〇

頁）と四度（三九七頁）に開く場合には、一つの菱形の音符を組み合わせて組版しているものと考えられる。



そのポダトウスに下降の二音以上の菱形の音符が加わったものとして、ポダトウス・スブビプンクティス *Podatus subbipunctis*、ポダトウス・スブトリプンクティス *Podatus subtripunctis*、ポダトウス・スブクワイプンクティス *Podatus subquipunctis* が見られる。

⑤ 変化記号

口音のみに *b* (フラット) が付されているが、本位記号は用いられていないので、演奏面において、区分線に応じて解除するのか、あるいはその言葉のみにおいて有効なのかなど、変化音がどこまで有効かを見極めるのは難しい。また、変化すべき音よりかなり前に置かれているので、見落とさないようにすることも必要である。

b (フラット) は、第四間に付されているもの（第一・四・五・九・一〇・一一・一二・一三曲）と第三間に付されているもの（第一〇・一五・一六曲）、第二間に付されているもの（第一五曲）の三種類がある。東洋文庫所蔵の第一五曲では、三九四頁の *b* (フラット) が第二線上と第三線上に位置しているが、これは、全体的に下にならず印刷されたためである。

⑥ ギドンあるいはクストス

各譜表の右端に記された、小型のヴィルガを斜めに置いたような、次の音の高さを予示する誘導記号✓は、Guidon ギドンあるいは Custos クストスと呼ばれる。次頁に旋律が続くときには、とくに便利な記号である。また、曲によっては、次段の譜表で音部記号の位置が変わる場合もあり、このギドンが効力を発揮する。用いられているギドンの位置は、以下のようである。



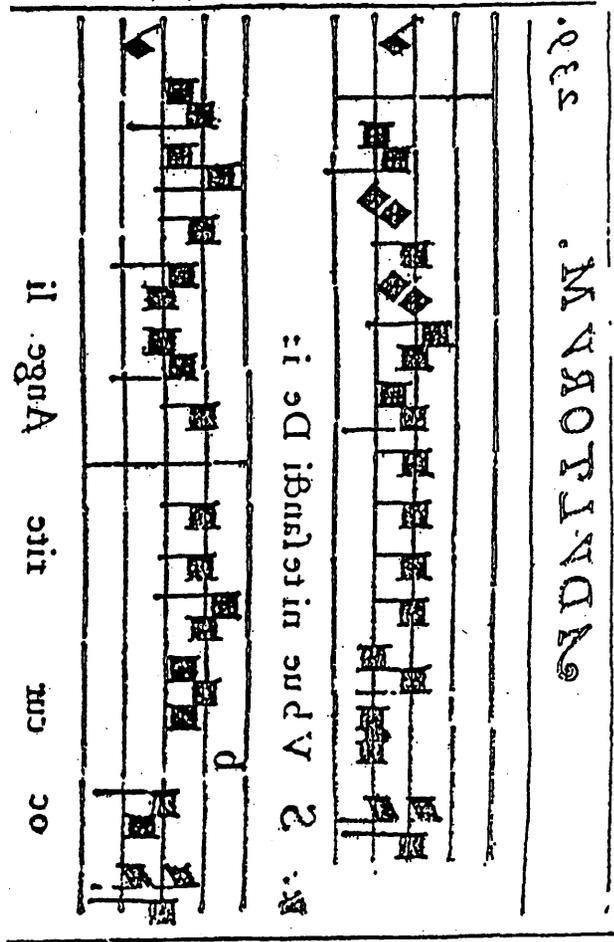
以上のような数種類の活字の中から、版を組んでいく作業はかなりの労力を要したであろうことが想像される。また、組まれたものを全体がずれないように印刷するのに細心の注意が払われたであろうことも想像される。第一に、文字の活字と同じように、「反転した」音符の活字の中から、所定の旋律に応じた活字を選び、いくつかのスペース（インテル）を補いながら、おそらく左から右へと版を組んでいく作業は、かなりの技巧を要したに違いない。その楽譜印刷に、ドラードら日本人が関与していた可能性があることを考えると、『サカラメンタ提要』中の楽譜の存在が急に身近に感じられる。第一曲目「Subvenite sancti Dei 来りて助けよ、神の聖徒よ」を組版したときに見られる様子を次頁に示す。

⑦ 歌詞

楽譜の下に添えられた歌詞の印刷に関しても、いくつかの特徴が見られる。

まず、それぞれの曲の冒頭歌詞の最初の二文字は、SVbuente (第一曲) や MISerere (第三曲) のように、現代の聖歌集のように大文字で記されている。『サカラメンタ提要』では、最初の大文字一字が朱色で印刷されている。

また、歌詞に、現行のアルファベットとは異なる文字が使用されているのは、欧文文字によるキリシタン版に共通するところである。例えば、SVbuente (二三九頁、現行の Subvenite) や vocauit (二四〇頁、現行の



vocavit) のように、単語の冒頭部分ではなく、途中で用いられる場合には、現行の U が V で、また現行の V が U で綴られている。

同じく、confpettu (二二九頁、現行の conspectu) のように、単語の途中で用いられる場合には、現行の S が F で、C が E で記されている。ただし、単語の冒頭に置かれる場合は現行の S が用いられているが、二二九頁の sancti のように小文字の場合には、T が用いられている。

また、eius (二二九頁、現行の eius) のように、現行の J が I で兼ねられている。

さらに興味深い点は、旋律を記す音符に歌詞が収まり切れない箇所には、一種の『省略文字・記号』が使用されている。これは他の欧文によるキリシタン版にも見られるところである。

例えば、& (二四〇頁、現行の et) のほか、繰り返しのところで用いられている &c. (二四〇頁、などの意) などである。

その他の『省略記号』は、母音の a, e, o, u の各文字の上に、h を添えることによって、a の場合であれば、anima (二四三頁、現行の animam) と Quado (二五四頁、現行の Quando) のように、本来は「am」か「an」の省略記号として用いられている。e の場合には、igne (二五五頁、現行の ignem) と Tremes (二五五頁、現行の Tremens) のように、「em」か「en」の、o の場合には、co (二九五頁、現行の com) と quodam (二五九頁、現行の quondam) のように、「om」か「on」の、u の場合には、Du (二五二頁、現行の Dum) のように、「um」の省略記号として用いられている。

語例から、語尾に当たる母音の上に省略記号が付されている場合には、「m」を伴うが、語の途中の母音の上に付されている場合には、「n」を伴うことが判明する。

これ以外にも、q; (二五五頁、現行の que) のように、「;」が「ue」の省略記号として用いられている。

この他、一単語で二行にまたがる場合には、ほとんどの場合ハイフンが使用されている (しかし、二三九頁の四段目など、ハイフンを忘れている場合もある)。しかし、旋律がメリスマ的に配されている箇所では、現行の聖歌集のような、一単語であることを示すハイフオンが用いられていないために、一単語であることを判読することが難しい場合もある。一方、頁の変わり目に次頁へのキャッチワードが印刷されており、現代の聖歌集では見られないだけに適切な対応として興味深い。

また、一定の歌詞の区切りの所に、朱色で、RとVの文字が添えられている。Rは「Responsorium 応唱」部分であることを示し、Vは「Versus 詩句・行」部分であることを示している。

さらに、旋律の繰り返しの部分は、分かりやすいように、朱色の★印が付されている。

五 『サカラメンタ提要』中の一九曲のグレゴリオ聖歌の全容とその印刷上の間違い

一九曲のグレゴリオ聖歌のうち一三曲は、De Officio Sepult 埋葬 (第一〜九曲) と Processiones 行列 (第一〇〜一三曲) のように、葬儀で歌われるものであり、残りの六曲は、Ordo Recipiendi 出迎え (第一四曲) と Ordo Visitandi 視察 (第一五〜一九曲) のように、司教が訪問したときに歌われるもので、これらは、いわゆる準秘跡用の聖歌である。

『サカラメンタ提要』中のグレゴリオ聖歌と、現代の通常聖歌集『Liber Usualis』中の同名のグレゴリオ聖歌とを比較すると、旋律の主要な動きは同じであるが、細部の動きは異なる、という特徴が見られる。例えば、今

258. DE OFFICIO SEPTUAGINTAE.

Antiphona.

N paradysum deducant te Ange li, in tu-
o aduentu sa sci piant te mar ty res, & per-
ducant te in ci ui ta tem sanctam Hierusa lem.

7. I N paradysum : deducant te Ange-li : in tú-o ad-
uentu susci-pi-ant te Márty-res, et perducant te in ci-
vi-tá-tem sánctam Je-rúsa-lem.

Liber Usualis の In paradysum

『サカラメンタ提要』の
In paradysum

日よく知られている「In paradysum 楽園に」を比較すると（上記楽譜）、『サカラメンタ提要』のものが概ね簡素な旋律からなっていると云える。ただし、二曲目の「Subvenite sancti Dei 来りて助けよ、神の聖徒よ」だけは、現代の聖歌集にはみあたらない旋律からなっている。⁽²⁶⁾

1 一九曲のグレゴリオ聖歌の全容⁽²⁷⁾

一九曲を、歌われる目的・曲種・旋法・音部記号の種類・印刷上の特徴・『サカラメンタ提要』中の掲載頁（『Liber Usualis』での掲載頁⁽²⁸⁾）毎に、次頁のように整理する。なお、この『サカラメンタ提要』には、曲によっては、楽曲の終りに、現代の聖歌集とは異なる「Requiem レクイエム」と「Kyrie キリエ」が挿入されている曲もあるので、その点も、印刷上の特徴として整理・掲載する。現代の聖歌集に掲載されている「レクイエム」と「キリエ」には、頭に★を付す。

2 印刷上の間違い

整理すると、葬儀用の聖歌のうちの八曲（第一・四・五・九・一〇・一一・一二・一三曲）の後に、「レクイエム」と「キリエ」が添えられている。『Liber Usualis』では、「レクイエム」は、第一・四・五・一

4 『サカラメンタ提要』が語るもの——ザビエルが伝え、残したもの (竹井成美)

目的	曲種	旋法	音部記号	印刷上の特徴	頁
1 Subvenite sancti Dei (来りて助けよ、神の聖徒よ)					
棺が教会に到着したときに歌われる	応唱	4	へ音部	・240頁のへ音部記号が第2間にずれている ・最後のキリエの旋律などに植字のミスがある ★「レクイエム」 ・「キリエ」	239~41 (L. U. 1765)
2 Subvenite sancti Dei (来りて助けよ、神の聖徒よ)					
棺が教会または墓地に行列して運ばれるときに歌われる	交唱	1	へ音部	・単音符に菱形のプンクトゥムが使用されている ・現代の聖歌集にはない聖歌	243~44
3 Miserere mei Deus (神よ、われを哀れみたまえ)					
2曲目の交唱と交互に歌われる	詩篇唱		へ音部	・単音符に菱形のプンクトゥムが使用されている(29)	244 (L. U. 1800)
4 Ne recorderis peccata mea (わが咎を思い出したまうな)					
聖職者の葬儀で歌われる	応唱	6	へ音部	★「レクイエム」 ・「キリエ」	251~53 (L. U. 1792~93)
5 Libera me Domine (主よ、われを解き放ちたまえ)					
4曲目に続いて歌われる	応唱	1	へ音部	・へ音部記号が第3線と4線に適宜使用されている ★「レクイエム」 ★「キリエ」	254~57 (L. U. 1767~68)
6 In paradisum (楽園に)					
棺が墓地に運ばれるときに歌われる	交唱	7	ハ音部	・冒頭部分の音符が上に多少ずれている	258 (L. U. 1768)
7 Chorus Angelorum (天使の合唱が)					
6曲目に続いて歌われる	交唱	7	ハ音部	・冒頭のポダトゥスは■ではなく■である	258~59 (L. U. 1769)
8 Ego sum resurrectio (われはよみがえり)					
死者と墓を司祭が祝別する前に歌われる	交唱	2	へ音部	・ザカリアのカンティクム(Benedictus Dominus)の旋律は省略されている	259~60 (L. U. 1769)
9 Memento mei Deus (神よ、われを覚えてたまえ)					
死者のための聖務日課で歌われる	応唱	2	へ音部	・「レクイエム」 ・「キリエ」	263~65 (L. U. 1791)
10 Credo (われは信ずる)					
ミサ終了後に教会か墓地かで行列するときに歌われる	応唱	8	ハ音部	・上智大学キリシタン文庫のものは288頁のギドンが1箇所ずれている ・「レクイエム」 ・「キリエ」	287~90 (L. U. 1785~86)

目 的	曲種	旋法	音部記号	印刷上の特徴	頁
11 Qui Lazarum resuscitasti (ラザロをおこしたまいし主よ)					
司教・司祭のための祈りの後に歌われる	応唱	4	へ音部	・へ音部記号の形態が2種類使用されている ・「レクイエム」 ・「キリエ」	291~93 (L. U. 1786)
12 Domine quando veneris (主よ、来りしとき)					
兄弟・友人のための祈りの後に歌われる	応唱	8	へ音部 ハ音部	・高い音域になるとハ音部記号に変換されている ★「レクイエム」 ・「キリエ」	294~96 (L. U. 1787)
13 Libera me Domine (主よ、われを解き放ちたまえ)					
埋葬された死者のための祈りの後に歌われる	応唱	1	へ音部	★「レクイエム」 ・「キリエ」	297~300 (L. U. 1798~99)
14 Sacerdos et Pontifex (祭司にして司教)					
司教の教区訪問のとき、行列が教会に到着したときに歌われる	交唱 応唱	1 8	へ音部 ハ音部	・冒頭の音部記号が間違っ てハ音部になっている ・現代では2つの聖歌として扱われている ・東洋文庫のものは、388 頁が1頁すべて下にずれている	386~388 (L. U. 1840~41)
15 Tantum ergo (かくも大いなる)					
聖体降福式のときに歌われる	賛歌	5	ハ音部	・単音符のみで印刷されている ・東洋文庫のものは、394 頁が全体的に音部記号と 音符が下がって印刷されている	393~94 (L. U. 1852)
16 Sicut cervus (鹿のように)					
司教が洗礼所に向かうときに歌われる	応唱	8	ハ音部	・東洋文庫のものは、395 頁が全体的に下がって印刷されている	395~98 (L. U. 776BB ~776CC)
17 Veni Creator Spiritus (来りたまえ聖霊よ)					
聖霊を称えるために歌われる (第16曲目の代わりとして歌われる)	賛歌	8	ハ音部	・ギドンが記されていない ・2段目が全体に高く印刷されている	398 (L. U. 885)
18 Per signum Crucis (十字架のみしるしによりて)					
司教が聖人の遺品・聖棺の前に進むときに歌われる	交唱	4	ハ音部	・東洋文庫のものは全体に 下がって印刷されている	400 (L. U. 1457)
19 O quam gloriosum (いかに栄えあるかな)					
聖人の遺品の前で歌われる	交唱	6	へ音部	・東洋文庫のものは一部不明なところがある	401 (L. U. 1732)

〔楽譜A〕

『サカラメンタ提要』中のキリエ

K y r i e e l e i s o n . C h r i s t e e l e i s o n .
 f o n . K y r i e e l e i s o n .

Liber Usualisのキリエ

K y r i e e l e i s o n . C h r i s t e e l e i s o n . K y r i e e l e i s o n .

二・一三曲に見られ、「キリエ」は、第五曲にしか見られない。

『サカラメンタ提要』中の「キリエ」は、「楽譜A」のように素朴な旋律であり、第三キリエの下降旋律は、現代の聖歌集のもの以上に美しい⁽³⁰⁾。八曲すべての最後に同旋律で付け加えられているので、何度か聴けば、一般信徒も歌えたのではないかと思われる名旋律である。

一方、その「キリエ」に先立つ「レクイエム」(第一・四・五・九・一〇・一一・一二・一三曲)では、第一曲と第一一曲が同旋律(ただし、組版ミスと考えられるが、一部旋律が違う。また、第一曲の最後では歌詞の「eis」の「s」が欠けている)、第一〇曲と第一二曲が同旋律(ただし一カ所、最後の「eis」のところで歌詞の付け方が違う)であり、結局六つの旋律が使われていることになる。

さて、上記の第一曲と第一一曲の「レクイエム」は、本来は同旋律だと思われるが、一部、旋律が異なっている。第一曲〔楽譜B〕と第一一曲〔楽譜C〕、そして参考に、現代の『Liber Usualis』〔楽譜D〕とを比較する⁽³¹⁾。

まず、説明のため筆者が手書で補った①では、第一曲では、ブレイスとクリブレイスで組版されているが、第一一曲では、トルクルス⁺で組版されている。また、②の「aeternam」の後の線が、第一曲

〔楽譜B〕 第1曲目「来りて助けよ」のレクイエムとキリエ

③ ADULTORUM. ③ 241.

mi ne: & lux perpe tua lu-
ce at e i. Offerentes.
Ky ri e e le i fon. C hris te e le-
i fon. Kyrie elei fon.

re. Sapi pientes, &c. Requiem
æternam dona e i Do mi ni

〔楽譜C〕 第11曲「ラザロを」のレクイエムとキリエ

⑤③ PRO DEFUNCTIS. 293.

a lu ce at e i. Tu e is.
Ky ri e e le i fon. C hris te e le i-
fon. Kyrie e le i fon.

X. Requiem æternam do-
na e is Domi ne, & lux perpetu-
a lu-

〔楽譜D〕 Liber Usualis のレクイエム

spé-ctu Al- tissi- mi. V. Réqui-em æternam
dóna é- i Dómi- ne: et lux perpé-tu-a lú- ce- at
é- i. † Offer-entes é- am in conspé-ctu Al-
tissi- mi.

では複縦線になっているが、これは、他の曲の「レクイエム」と比べると、本来は第一一曲のように大区分線であるのが適切であろう。一方、⑤の本来あるべき大区分線は、第一一曲では欠落している。二カ所の③では、第一一曲では、ブレヴィス[■]であるが、第一一曲では、四角いプンクトウム[■]で印刷されている。また④では、ポダトウス[■]が、第一一曲ではF-Gであるのに対して、第一一曲ではE-Fとなっている。『Liber Usalis』では、E[■]であり、第一曲の方が植字ミスであると思われる。⑥では、かなり旋律が異なっており、いずれが正しいかは断定しがたいが、『Liber Usalis』からすると、少なくとも第一一曲では、「ei (s)」の最初はD-Eではなく、E[■]であり、第一一曲は植字のミスであると考えられる。

次の問題は、③の部分のブレヴィス(第一曲)と四角いプンクトウム(第一一曲)の扱いである。この二曲の「レクイエム」は、本来同じであると考えられるため、どちらかの曲で植字ミスがなされていると推定される。そこで、ブレヴィスに比べて使用頻度が少ない四角いプンクトウムの生じている箇所を全一九曲の中から拾い集め、何らかの共通点は見られないかを比較すると、第四曲(二五三頁、*luceat*)や第九曲(二六三頁、*me*)など、一九曲中二七カ所に、単音符としての四角いプンクトウムが見られる。

そのうち、第一三曲の $\&$ (二九八頁)と「*tenebrarum*」の*te*(二九八頁)、第一四曲の「*crescere*」の*cres*(二八七頁)、第一五曲、第一八曲では、プンクトウムは、低い音域に配されているため、本来はヴィルガであるところを、譜線から下にその譜尾がはみでることから、おそらく符尾を省略したものと考えられる。

これ以外の箇所の四角いプンクトウムが使われている音形を分類すると、次の三つの音形に共通していることが分かる。

一つは、四角いプンクトウムとトルクルスの組み合わせ \blacksquare であり、二つ目は、四角いプンクトウムとクリ

ヴィス **■**あるいはポダトウスとの組み合わせ **■**であり、三つ目は、四角いプンクトウムとポダトウス・スビビ
プンクティスの組み合わせ **■**である。

この三つの組み合わせに共通して見られる特徴は、歌詞を構成する一つの単語の中で、トルクルス、クリヴィ
ス、ポダトウス、ポダトウス・スビビプンクティスに先立つ音が「単音符」であり、その単音符の箇所単語の
最初のシラブルが置かれているか、あるいは単語の途中のシラブルがそこで切り変わるかであり、続くトルクル
ス、クリヴィス、ポダトウス、ポダトウス・スビビプンクティスをそのままのシラブルで引き続き歌うように歌
詞が配置されている場合には、上記のように「四角いプンクトウム」が、トルクルス、クリヴィス、ポダトウス、
ポダトウス・スビビプンクティスに先行している。それに対して、先行する単音符からトルクルス、クリヴィス、
ポダトウス、ポダトウス・スビビプンクティスへと移行するときに単語のシラブルが変わる場合には、四角いプ
ンクトウムではなく、「ヴィルガ」が先行している。

例えば、二六三頁の「me」の me のように、一つの単語の中で同一シラブルのまま旋律が動くときには、確
かに「四角いプンクトウム」が先行している。一方、二五六頁の「amara」のように、「amara」の na から ra
へと、シラブルが変わるところでは、「ヴィルガ」がトルクルスに先行している。同様に、二八八頁の
「Deum」の um の場合には、「四角いプンクトウム」が先行しており、二三九頁の「Angeli」の An から ge へ
と変わる場合には、「ヴィルガ」がクリヴィスに先行している。また、二五三頁の「Iuceat」の at の場合には、
「四角いプンクトウム」が先行しており、二三九頁の「inconspectu」の in から cons へと変わる場合には、
「ヴィルガ」がポダトウスに先行している。そして、二九三頁の「Iuceat」の lu の場合には、「四角いプンク
トゥム」が先行しており、二九八頁の「aereas」の re から as へと変わる場合には、「ヴィルガ」がポダトウ

ス・スブビプンクティスに先行している。

この規則からすると、第一曲と第一一曲の前記③の部分の扱いは、明らかに第一曲の間違いで、ヴィルガではなく「四角いプンクトウム」であるべきである。また、①の部分でも、第一曲の方が間違いであり、本来は「トルクルス」であるべき可能性が高い。それは、『Liber Usualis』との比較からも証明されるであろう。

このほか、第一曲では、前記の規則にそぐわない音符の使い方が所々にみうけられる。

例えば、二四〇頁二段目の「vocalit」の vit、三段目の「Angeli」の hi、二四二頁の「Iuceat」の lu の冒頭音符は、ブレヴィスではなく四角いプンクトウムであるべきであろう。

さらに、この第一曲では、「Kyrie」の箇所にか所印刷ミスがある。つまり、第一一曲を含めた他の曲の「キリエ」と比較すると、第一曲目の第一キリエでは、F音の「e」が一つ多く、また第三キリエの「e」の最初の音符がE音ではなくF音の間違いであることが判明する。これらのことから、『サカラメント提要』で初めて楽譜を印刷するその第一曲目で、かなり試行錯誤した跡が見られる。

他の曲にも、例えば、二八八頁の「carne」の car、三八六頁の「magnus」の nus、三八八頁の「super」の冒頭の su、「ejus」の冒頭の e の、各ブレヴィスは、四角いプンクトウムではないかと思わせるなど、前記規則に合致しない音符の使い方もいくつか見られる。

とは言え、前述したように、音符の活字による二重式楽譜印刷の手順を考えると、初めての楽譜印刷による一九曲のグレゴリオ聖歌は、全体的には非常に精緻に印刷されていると評することができよう。

六 『サカラメンタ提要』中の「Tantum ergo」が証明する東西の文化交流

1 『サカラメンタ提要』中の「Tantum ergo」の特異性

現代の聖歌集『Liber Usualis』では、「Tantum ergo タントウム・エルゴ…かくも大いなる」は、「楽譜E」⁽³²⁾のように、第三旋法（フリギア旋法…ホ音ーホ音の音列。終止音はホ音。支配音はハ音）による旋律が一般的であり、『サカラメンタ提要』のものとは異なっている。

フランドル楽派の盛期に活躍したジヨスカン・デ・プレのミサ曲「Pange lingua パンジェ・リングア…舌よ歌え」⁽³³⁾や、「楽譜F」のように、一六世紀のローマを中心として活躍したパレストリーナのモテトゥス⁽³⁴⁾「Tantum ergo」、さらに現代フランスの作曲家デュリュフレ（一九〇二—八六）の「Tantum ergo」には、この第三旋法による旋律がモチーフとして使用されている。この旋律は、当時から現代に至るまでローマを中心としたヨーロッパで一般的に用いられている旋律であることを証明している。

一方、『サカラメンタ提要』中の「Tantum ergo」は、第五旋法（リディア旋法…ハ音ーハ音の音列。終止音はハ音、支配音はハ音）によっている。フラットが付されて変口音となるため、旋律を紡いでいくと現行のハ長調の趣がある。その旋律は、記譜法的にも、『サカラメンタ提要』中他の聖歌とは異なり、ブレヴィス[■]と菱形のプンクトウム[◆]を交互に組み合わせたものであり（最後の部分に四角いプンクトウムが用いられているが、前述したように、ブレヴィスの符尾が譜線からはみでるために省略されたものと考えられる）、リズム的にも、他の聖歌にはない特有の三拍子のリズムで歌われることが定説となっている。「楽譜G」は、本文一一七頁に掲

載した原譜を筆者が現代譜に解読したものである。⁽³⁵⁾

他方、『Liber Usualis』には、『サカラメンタ提要』のものとはほぼ同じ旋律が示され、「スペイン聖歌 Cantus Hispanus」と記されている。⁽³⁶⁾つまり『サカラメンタ提要』中の「Tantum ergo」が、スペイン固有の旋律であることを示唆している。

2 一六世紀のスペインで愛唱されていた『サカラメンタ提要』中の「Tantum ergo」

この固有の「Tantum ergo」が、確かに、当時スペインで広く歌い親しまれていた聖歌であることを証明するものがある。

それは、当時のスペインを代表する作曲家の、この旋律をモチーフとした作品である。

つまり、フランシスコ・ゲレーロ Francisco Guerrero (一五二八—一五九九)、トマス・ルイス・デ・ビクトリア Tomas Luis de Victoria、フアン・ベルムード Juan Bermudo (一五一〇頃—一六五頃)、アントニオ・デ・カベロン Antonio de Cabezon (一五一〇—一六六〇)のそれぞれの作品である。

① ゲレーロのモテトゥス⁽³⁷⁾「Pange lingua」より「Tantum ergo」

グレゴリオ聖歌の旋律が、ソプラノの声部に、ゆったりとした三拍子のリズムで歌われた後 (Tantum ergo sacramentum veneremur cernui)、テノールの声部に受け継がれていく。「楽譜H」から分かるように、ゲレーロの用いた旋律は、ほぼ『サカラメンタ提要』中の旋律と同じである。しかも、この聖歌の主要な特徴である三拍子のリズムがほぼ一貫して使われている点も注目される。その旋律を生かしながら、他の声部が細かい旋律を刻んで精緻なポリフォニー音楽の衣を編み上げている。最後の節 (Gentori 以下) は、モチーフであるグレゴ

[楽譜 J]

First system of musical notation for section J. It consists of a grand staff with a treble clef and two bass clefs. The music is in 3/4 time. The right hand has a melodic line with a trill-like ornament on the first measure. The left hand provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines.

Second system of musical notation for section J. The right hand continues the melodic line with various rhythmic patterns. The left hand accompaniment remains consistent, supporting the melody.

[楽譜 K]

First system of musical notation for section K. It features a grand staff in 3/4 time. The right hand begins with a piano (*p*) dynamic and a melodic line. The left hand has a bass line. The system concludes with the instruction *f il toma*.

Second system of musical notation for section K. The right hand has a more active melodic line with many sixteenth notes. The left hand accompaniment includes chords and moving bass lines.

Third system of musical notation for section K. The right hand continues with a complex melodic pattern. The left hand accompaniment features chords and a steady bass line.

Fourth system of musical notation for section K. The right hand has a melodic line with some rests. The left hand accompaniment includes chords and a moving bass line.

Fifth system of musical notation for section K. The right hand has a melodic line with some rests. The left hand accompaniment includes chords and a moving bass line.

リオ聖歌の旋律が歌われる。

② ビクトリアのモテトウス⁽³⁸⁾「Pange lingua」より「Tantum ergo」

〔楽譜I〕のように、グレゴリオ聖歌の旋律は、バスの声部に歌われた後 (Tantum ergo sacramentum) 三拍子のリズムに転換し、アルトの声部 (veneremur cernui) から、ソプラノ (Et antiquum documentum Novo cedat ritui)、テノール (Proestet fides supplementum) へ、アルト (Sensuum defectui)、バス (Sensuum defectui)、アルト (Sensuum defectui) へと、すべての声部に受け継がれていく。最後の節 (Genitori以下) は、もう一度ポリフォニーの旋律を繰り返すか、グレゴリオ聖歌の旋律を歌うかの、いずれかである。Amen はポリフォニーとして作曲されている。

ビクトリアの「Tantum ergo」は、『サカラメント提要』中の旋律が多少装飾的に扱われながら全パートに歌い継がれている点と、二拍子から三拍子に転換している点が印象的である。

③ ベルムードの器楽曲⁽³⁹⁾「Pange lingua (Tantum ergo)」

〔楽譜J〕のように、グレゴリオ聖歌の旋律は、オルガンの足鍵盤に一貫して使われており、その旋律は、『サカラメント提要』中のもものとほぼ同じである。

④ カベンソンの器楽曲⁽⁴⁰⁾「Pange lingua (Tantum ergo)」

〔楽譜K〕のように、グレゴリオ聖歌の旋律が長く伸ばされて織り込まれ、鍵盤曲として生まれかわっている。

3 「Tantum ergo」が語る東西文化交流

四五〇年前、キリスト教とともに伝来した西洋音楽の中で、確かに日本で鳴り響いた音楽であることを具体的に

に示すものは、唯一『サカラメンタ提要』中の楽譜である。そして、その中でも、「Tantum ergo」は、ブレヴィスと菱形のプンクトウムを交互に規則的に配して印刷された固有の聖歌であり、定量的に長短をつけて歌われたであろうことは前述のとおりである。しかも、その旋律は、当時のスペイン・ポルトガルで歌われていたローカル聖歌の旋律であり、ローマ教会などを中心に歌われていた一般的な旋律とは異なっている。また、その旋律は、スペイン・ポルトガルで聖歌として単に歌われていただけでなく、当時のスペインを代表する作曲家たちの手によって、合唱曲や器楽曲に生まれ変わっており、スペイン・ポルトガルで広く愛唱されていた聖歌であったことを物語っている。つまり、宣教師によってもたらされ、おそらく日本人によって歌われ、日本で出版された『サカラメンタ提要』の楽譜の中に今日も生き続けている「Tantum ergo」は、当時、海を隔てたスペイン・ポルトガルで広く愛唱され、同年代のスペインの作曲家たちの手によって合唱曲や器楽曲に生まれ変わり、今も彼らの表した楽譜の中に生き続けているのである。今日に残された東西の楽譜が、確かに当時、東西が行き交ったことを証明している。それらの楽譜を、今日に音楽として蘇らせるとき、時空を超えて四五〇年前に往来した人びとの思いまでもが蘇るように思える。

七 ザビエルが伝え、残したもの

ザビエルも、またその三〇年後に訪れるヴァリニャーノも、日本人の才能を高く評価し、日本人の、そして日本文化の良き理解者であった。

日本を去るときにヨーロッパで勉強させる目的で同行させ、その思いを果たすことはかなわなかった日本人青

年、ベルナルドとマテオへのザビエルの思いは、伊東マンシヨら天正遣欧使節を計画、実行したヴァリニャーノへと確実に引き継がれて実った。そして、日本人司祭を養成する目的で設置したイエズス会教育機関で、教育の効率化を計るために計画し、活版印刷機の導入の実現を果たしたそのヴァリニャーノの思いは、導入されたその活版印刷機で、将来の日本人司祭のための典札書『サカラメンタ提要』を編纂・印刷したセルケイラの思いへと、着実に受け継がれて実った、と言えよう。

その意味では、『サカラメンタ提要』は、ザビエルが成し得なかつた思いを、ヴァリニャーノが受け継ぎ、ヴァリニャーノのさらなる思いを、セルケイラが受け継いで実らせた、「それぞれの思いの結晶」⁽⁴¹⁾であると言える。

折しも、一九九九年の「ザビエル来訪四五〇周年」に当たる節目に、筆者は、大分で二回、その楽譜からその音楽を蘇らせ、多くの音楽愛好家とともに、四五〇年前に往来した幾多の人びとの思いを共有することができた。蘇った音楽は、実際には見えないがゆえに、時を超えて、場所を超えて、自由に、人びとの思いと交錯しながら飛翔し、蘇りつつ消えていった。ザビエルの思いは、四五〇年の時空を超え、蘇った音楽とともに、間接的に蘇ったものと確信している。

注

(1) 宣教師の書簡については、宣教師の書簡を収録した *Cartas* (東洋文庫所蔵) と、それらを訳出した以下のものをそれぞれ参照した。

村上直次郎訳『イエズス会士日本通信』上、新異国叢書一、雄松堂書店、一九六八年。

村上直次郎訳『イエズス会士日本通信』下、新異国叢書二、雄松堂書店、一九六九年。

村上直次郎訳『イエズス会日本年報』上、新異国叢書三、雄松堂書店、一九六九年。

また、フロイスの『日本史』については、ルイス・フロイス著、松田毅一・川崎桃太共訳『日本史』一一二、中央公論社、一九七七一—一九八〇年を参照した。

また、当時の音楽状況を明らかにする優れた先行研究には、次のものがある。

海老澤有道『洋楽演劇事始』太平出版株式会社、一九四七年。

海老澤有道『洋楽伝来史』日本基督教団出版局、一九八三年。

Jésus López Gay, S. J. 「キリシタン音楽—日本洋楽史序説—」キリシタン文化研究会『キリシタン研究』第一六輯、吉川弘文館、一九七六年。

皆川達夫「西洋音楽事始」『別冊レコード芸術』summer、音楽之友社、一九九八年、七八—八八頁。

- (2) Josef Franz Schütte S. J. がドイツ語訳した *Kulturgeschichte Europa-Japan*, Sophia Universität, 1955年をはじめ、松田毅一・E・ヨリッセン共著『フロイスの日本覚書』中公新書、一九八三年、ルイス・フロイス著、岡田章雄訳『日欧文化比較』大航海時代叢書XI、岩波書店、一九六五年を参照。

- (3) 「canto d'orgão」については、竹井成美『南蛮音楽 その光と影—ザビエルが伝えた祈りの歌』音楽之友社、一九九五年、四二—四五頁や、美山良夫「フロイス『日本史』における canto d'orgão をめぐって」皆川達夫先生古希記念論文集『音楽の宇宙』音楽之友社、一九九八年、二七三—二七八頁を参照。

- (4) 一連の記事は、『大内義隆記』中国資料集、第二期戦国資料叢書七、人物往来社出版、一九六六年、六九頁引用。諸説あることに関しては、海老澤『洋楽伝来史』二〇—二二頁参照。詳しくは、竹井・前掲書、二四—二五頁参照。
- (5) 岡本良知『十六世紀日欧交通史の研究』原書房、一九七四年、三三三頁参照。詳しくは、竹井・前掲書、二五頁参照。

- (6) 松田・ヨリッセン共著『フロイスの日本覚書』一三〇—一三四頁の『第XIII章 日本の演劇、即興劇、舞踊、歌謡、および楽器について』に、興味深く日本音楽に関する西洋人の感想が記されている。それからの引用。

- (7) 土井忠生他共訳『邦訳日葡辞書』岩波書店、一九八〇年を参照。収録されている約三万二千語のうち、約四〇〇語が音楽用語に当てられているとされる。詳しくは、千葉優子「キリシタン版から見た近世邦楽の萌芽—箏曲を中

- 心として」皆川達夫先生古希記念論文集『音楽の宇宙』二六五―二七二頁や、若井有子「近世初期日本の音楽用語の考察―『日葡辞書』を中心に」『音楽学』第四一巻二号、一九九五年、一三四―一四六頁、竹井、前掲書、一五一―一五二頁などを参照。
- (8) 村上訳『イエズス会士日本通信』上、五三頁引用。
- (9) 村上訳『イエズス会士日本通信』上、一二八―一三〇頁引用。
- (10) 村上訳『イエズス会士日本通信』上、三三〇頁、四〇五頁、村上訳『イエズス会士日本通信』下、八二―八三頁、一六二頁、一七八頁を参照。
- ヴィオラ・ダルコに関する詳細は、神戸愉樹美「キリシタン史料における擦弦楽器」皆川達夫先生古希記念論文集『音楽の宇宙』二三九―二五四頁を参照。
- (11) ヴァリニャーノ著、松田毅一他編訳『日本巡察記』東西交渉旅行記全集、桃源社、一九六五年参照。
- (12) 豊後府内の最初の教師は、ギリエルメ・ペレイラとアイレス・サンチェスが知られている。また、帰国した天正遣欧使節の面々が、八良尾のセミナーヨで音楽教師も兼ねたなどの報告もある。片岡千鶴子「八良尾のセミナーヨ」キリシタン文化研究会、一九七〇年、五九―六〇頁。竹井、前掲書、四九―五〇頁、七七―七八頁参照。
- (13) 竹井・前掲書、五六―五七頁参照。
- (14) 泉井久之助他共訳『デ・サンデ天正遣欧使節記』新異国叢書五、雄松堂書店、一九六九年。
- (15) 泉井他共訳・前掲書、一八五頁引用。
- (16) ルイス・フロイス著、松田毅一・川崎桃太共訳『日本史』二、中央公論社、一九七七年、一〇七頁参照。
- (17) 竹井・前掲書、一四一―一四五頁に詳しい。
- (18) 原文は、『原マルティノの演述』（イエズス会ローマ文書館所蔵）として、雄松堂書店から一九七八年に出版されている。訳文は、泉井他共訳『デ・サンデ天正遣欧使節記』の六九九―七一二頁に付録として掲載されている。
- (19) H・チースリク、福島邦道他解説『サントスの御作業』勉誠社、一九七六年。
- (20) 新村出・終源一校註『吉利支丹文学集』一、平凡社、一九九三年を中心に、海老澤有道他校註『キリシタン書

排耶書』日本思想体系二五、岩波書店、一九七〇年なども参照。以下の印刷の特色に関しては、土井忠生『吉利支丹文献考』三省堂、一九六三年、一一―一三頁参照。

- (21) 和紙の四折版で、折印が各葉下の中央に、A、A2、A3のように記されている(第四葉には何も記されていない)。Aから順次アルファベット順に進み(現行のJ、U、Wはない)、一巡するとAaのように、大文字と小文字の組み合わせが続く(同じくJ、U、Wはない)、それが一巡するとaのように、小文字で記され、折印は小文字のbの葉で終わっている(折印は、中には欠落しているところもある。例えば、Hh3、Kk3、Pp2など)。また、文字が統一されていない箇所もある。例えば、Ss、Sf2、Sf3や、Vv、Vu2、Vu3などである。また、東洋文庫のものには、本文の最後とそれに続く索引の頁に双方二カ所入れ替わっている部分がある。つまり、四〇九頁と索引の*頁、四〇七頁と四一三頁がそれぞれ入れ替わっている。また、頁付けのうち誤植もいくつか見られる。

『サカラメンタ提要』に関する主な資料は、次のものを参考にした。

大橋紀子「大英博物館本 サカラメンタ提要」近代語学会『近代語研究第三集』武蔵野書院、一九七二年、二二九―二四六頁。

H・チースリク「サカラメンタ提要付録」海老澤有道他校注『キリシタン書・排耶書』六一六―六一九頁。

結城了悟「サカラメンタ提要と長崎のコレジオ」長崎史談会編『長崎談叢』第八十八輯、一九九九年、一一―一二頁。

山内忠「長崎版サカラメント提要(一六〇五年)」の歌譜について」皆川達夫先生古希記念論文集『音楽の宇宙』二七九―二八四頁。

皆川達夫「サカラメンタ提要」皆川達夫監修『洋楽事始』、山野楽器、一九九八年、八一―一二頁。

皆川達夫「日本初の印刷楽譜『サカラメンタ提要』西洋音楽事始②」『別冊レコード芸術』summer、音楽之友社、一九九九年、六一―七七頁。

- (22) 上智大学のものについては、結城了悟「サカラメンタ提要と長崎のコレジオ」二―三頁に詳しい。

- (23) この項については、島屋政一『印刷文明史』第一・三巻、五月書房、一九八〇年と、大崎滋生『楽譜の文化史』音楽之友社、一九九三年を参照した。

(24) ハインリヒ・ベッセラー／ペーター・ギュルケ共著『人間と音楽の歴史—多声音楽の記譜法』音楽之友社、一九八五年、六〇頁引用。

(25) 譜線および音符の活字については、柴田南雄・遠山一行監修『ニューグロヴ音楽大事典』第四巻、三五五頁の「楽譜の印刷と出版」の項を参照。

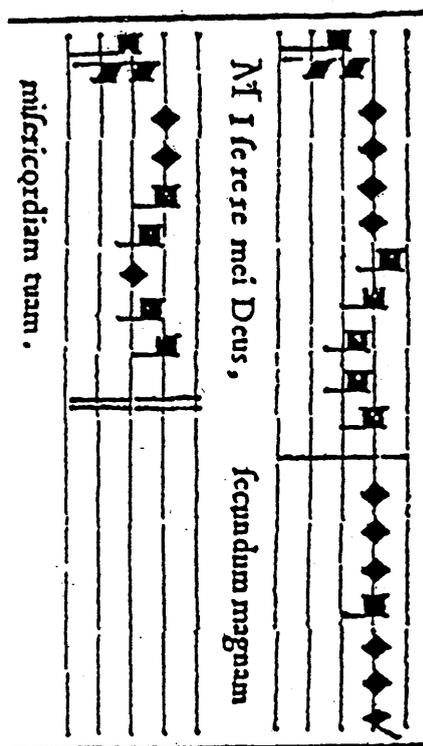
(26) 上記の *In paradisum* は、*Liber Usualis* の一七六八—一七六九頁引用。「Subvenite」は、一五曲目の「Tantum ergo」と同様に、ヴィルガと菱形のプンクトウムを中心に印刷されており、ポルトガルとスペインで歌われていたローカル聖歌ではないかとされている。皆川「日本初の印刷楽譜『サカラメント提要』西洋音楽事始②」、前掲書七三頁を参照。

(27) この項については、とくに皆川「サカラメント提要」皆川達夫監修『洋楽事始』解説を参照。

(28) *Liber Usualis* は、*Liber Usualis Missae Officii*, Desclée & Co., Tournai (Belgium), 1963 を使用した。

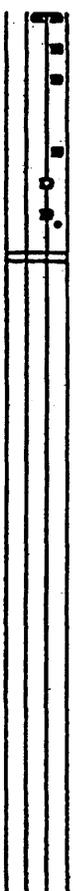
(29) 山内「長崎版サカラメント提要(一六〇五年)」の歌譜についてでは、*Sabbato Sancto* 用の七七四頁とされているが、*Officium Defunctorum* 用の一八〇〇頁の方がより近いと考えられる。以下、同箇所から引用。

『サカラメント提要』中の
Miserere mei Deus

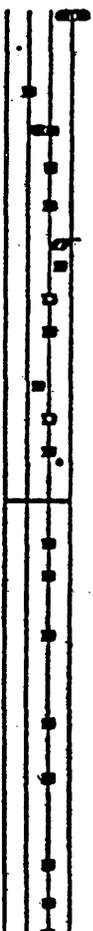




1. Misere mei; D^e us, secundum magnam misericordiam



di-am tu-am.



1. Misere mei; i D^e us, secundum magnam mi-se-



ri-cordiam tu-am.

- (30) 楽譜は、Liber Usualis の一七六八頁から引用。
- (31) 楽譜は、Liber Usualis の一七六五頁から引用。
- (32) 楽譜は、Liber Usualis の九五四頁から引用。
- (33) 「Pange lingua」は、トマス・アキナスの作った聖体賛歌であり、聖体の祝日の晩課や行列の賛歌として知られている。「Tantum ergo」は、その最後の二節であり、「聖体賛美式」で用いられる。音楽上では、各節同じ旋律で歌われる。したがって、「Pange lingua」の第一節から第四節までと第五節と第六節にあたる「Tantum ergo」は同じ旋律である。

- (34) 現代譜は、Charles Bordes, *Anthologie des Maitres Religieux Primitifs des XV^e, XVI^e et XVII^e siècles*, VI, Da

Copo Press, 1981, pp. 66-67. 楽譜は、その六六頁を引用。パレストリーナの「タントウム・エルゴ」は、もう一曲あるが、そのモチーフも同旋律である。その現代譜は、*ibid.*, IV, pp. 177-180にある。また、デュリュフレのモテトゥスについては、CD (Maurice Durufle, Editions Durand, Paris, 1986) から確かにモチーフとして同旋律が確認される。

(35) 『サカラメンタ提要』の三九四頁の第一段目にはフラットが付されていないが、皆川「日本初の印刷楽譜『サカラメンタ提要』西洋音楽事始②」七四頁には、フラットが付されたものとして解読されている。しかし、この旋律をモチーフとしたグレーロラの合唱曲や器楽曲には、フラットの付されていないものが用いられているため、現代譜に直す場合には、変口音ではなく、口音とする必要があると考える。

(36) *Liber Usualis* の一八五二頁。

(37) 現代譜は、*Monumentos de la musica espanola* 第四五巻、一四八一—一五四頁にあり、「*Tantum ergo*」は、その一五二—一五四頁にある。

(38) 現代譜は、Charles Bordes, *op. cit.*, IV, pp. 100-102.

(39) 現代譜は、Pierre Froidebise, *Oeuvres d'Orgue de Juan Bermudo*, N. Dufourcq, F. Raugel et J. de Valois, *Orgue et Liturgie*, 47, Editions Musicales de la Schola Cantorum et de la Procure générale de musique, c. 1956, Paris の五頁にある。本論の楽譜はコンピュータで作成した。

(40) 現代譜は、Antonio de Cabezon, *Interludio*, *Antologia di musica antica e moderna per pianoforte vol. 1*, Ricordi, c. 1931 の八三—八六頁にある。ただし、その解説には、「ローマを中心に歌われていた旋律の方をあげて」その旋律がモチーフとなっているが、それをなぞっていない」と記されており、明らかな間違いである。

(41) 一九九九年二月の大分カトリック教会と、同年七月の「ゆふいん音楽祭」で、筆者の指導している大分中世音楽研究会（一九八一年創立）が、「ザビエル来訪四五〇周年を記念して」と題して、「*Tantum ergo*」を中心としたプログラムで演奏会を開催した。