

ルイ 14 世およびルイ 15 世治下における
ルソン・ド・テネブルの演奏実践

2011 年度博士後期課程入学

学籍番号：2311906

川田早苗

目次	2
序論	7
序章：宗教的背景	15
1. カトリック典礼における復活祭と聖週間の位置づけ	16
復活祭	
四旬節と聖週間	
聖なる三日間 <i>sacrum triduum</i>	
曜日の問題について	
2. テネブルの聖務 <i>les offices de Ténèbres</i>	20
テネブルの聖務の基本構成	
パリにおけるテネブルの聖務の進行	
テネブルの聖務の象徴性	
3. 聖週間のテキストと「エレミアの哀歌」	25
エレミアの哀歌—テキストの構成と内容	
第1章：パリ大司教区におけるテネブルの聖務	36
1. 17世紀前半までのフランスにおける典礼の実施状況	37
トレント公会議までのカトリック教会の状況	
フランスの状況	
パリにおける典礼改革	
2. 『儀典書』の出版	39
2-1. パリ大司教区で適用された儀典書	39
『ディレトリウム・コーリ <i>Directorium chori</i> 』(1656)	
『パリ儀典書 <i>Caeremoniale parisiense</i> 』(1662)	
2-2. テネブルの聖務の実際と哀歌への指示	43
3. パリ大司教区の聖務日課書の変遷	44
3-1. ゴンディ家出身のパリ大司教による聖務日課書の改訂	45
3-2. アルレの聖務日課書の改訂—新ガリカン典礼改革 I (1680)	49
アルレの聖務日課書の改訂によるテネブルの聖務への影響	
3-3. 新たな改訂の準備段階	56
3-4. ヴァンティミルの聖務日課書の改訂—新ガリカン典礼改革 II (1736)	58
ヴァンティミルの聖務日課書の改訂によるテネブルの聖務への影響	
4. 第1夜課のルソンは「哀歌」であり続けた	62

第2章：ルソン・ド・テネブル現存作品とその演奏実践	64
1. 略史	65
17世紀における音楽の刷新（フィレンツェのカメラータ）	
刷新された音楽の哀歌への影響	
フランスにおける哀歌の作曲	
2. 哀歌のトヌス <i>tonus lamentationum</i>	67
2-1. ローマ典礼で用いられた哀歌のトヌス	68
2-2. フランスで用いられた哀歌のトヌス	69
3. ルソン・ド・テネブル作品の萌芽期	72
フランスにおける17世紀初頭の哀歌—ブズィニャック Guillaume Bouzignac	
4. ルイ14世治下のパリおよびパリ近郊で演奏された	
ルソン・ド・テネブル現存作品	74
4-1. ランベール Michel Lambert	75
4-2. シャルパンティエ Marc-Antoine Charpentier	78
a. シャルパンティエ最初期のルソン・ド・テネブル	
b. オ＝ボワ修道院のために作曲されたルソン・ド・テネブル	
オ＝ボワ修道院のために作曲されたルソン・ド・テネブルの特徴	
c. イエズス会のために作曲されたルソン・ド・テネブル	
d. サント＝シャペルのために作曲されたルソン・ド・テネブル	
4-3. ラランド Michel-Richard de Lalande	93
4-4. クーブラン François Couperin	101
4-5. ベルニエ Nicolas Bernier	106
5. ルイ15世治下のパリおよびパリ近郊で演奏された	
ルソン・ド・テネブル現存作品	112
5-1. ヴィルヌーヴ Alexandre de Villeneuve	112
5-2. ブロサール Sébastien de Brossard	116
単旋聖歌の哀歌の改正	
5-3. ミシエル Joseph Michel	121
5-4. ブランヴィル Charles-Henri de Blainville	126
5-5. ルソー Jean-Jacques Rousseau	133
5-6. コレット Michel Corrette	135
5-7. オディモン Joseph Meunier d'Haudimont	144

6. ルイ 14 世およびルイ 15 世治下のパリにおける現存作品：総括	148
第 3 章：王室礼拝堂	154
1. 国王の聖週間	155
1-1. 聖なる三日間に行われた国王のお勤め	155
最後の晚餐式	
療歴触りの儀式	
1-2. 説教師—もう一つのスペクタクル	159
1-3. 王室礼拝堂におけるテネブルの聖務の位置づけ	161
2. 王室礼拝堂のテネブルの聖務で演奏された音楽	162
2-1. 単旋聖歌 Plain-chant	165
2-2. フォーブルドン Faux-bourdon	166
2-3. 大合唱付きモテ Motet à grand chœur	168
a. ルイ 14 世治下	
b. ルイ 15 世治下	
2-4. ルソン・ド・テネブル Leçon de ténèbre	172
a. ルイ 14 世治下	
b. ルイ 15 世治下	
3. 王室礼拝堂の音楽家	181
3-1. 王室礼拝堂音楽隊シャペルの組織編成	183
a. 楽長 le maître	
b. 副楽長 les sous-maîtres	
c. 聖歌隊歌手 les chantres	
d. 器楽奏者 les symphonistes	
e. オルガニスト les organistes	
f. 作曲家 le compositeur	
g. シャペル＝ミュージックのその他の職務	
3-2. 王室礼拝堂の音楽家の人員数の変遷	190
a. ルイ 14 世治下の人員数の変遷	
b. ルイ 15 世治下の人員数の変遷	
4. ルイ 14 世治下のルソン・ド・テネブル演奏中止時期についての考察	197
「グラン・モテ」「プティ・モテ」という用語にまつわる問題について	

5. ルイ 15 世治下のルソン・ド・テネブルの演奏復活とその背景	206
第 4 章：ルソン・ド・テネブルの演奏の舞台と論争	208
1. 舞台——現存作品との関係から——	209
1-1. パリの女子修道院—ルソン・ド・テネブルの受容—	210
a. オ＝ボワ修道院 l'abbaye-au-Bois：シャルパンティエ	
b. アソンプション修道院 l'Assomption：ラランド	
c. ロンシャン修道院 l'abbaye de Longchamps：クーブラン	
d. シェル修道院 l'abbaye de Chelles：ヴィルヌーヴ、コレット	
1-2. 男子修道会：イエズス会 les Jésuites —シャルパンティエ	213
2. 論争	215
2-1. 演劇論争に見るオペラの位置づけとオペラ歌手に対する見解	216
a. 演劇論争の契機とその経緯	
b. 初期キリスト教時代の演劇に対する教父たちの見解	
c. 中世宗教劇の誕生	
d. フランス宮廷への演劇導入に対する高等法院の反応	
e. 役者（俳優）に対する神学的見解	
f. 『芝居に関する決定』の著者の演劇全般に対する見解	
g. 『芝居に関する決定』の著者のオペラに対する見解	
h. 女性オペラ歌手に対する偏見	
2-2. テネブルの聖務における音楽の使用の是非を巡る論争 ——デリヨンとブラジュローニュの往復書簡——	236
a. デリヨンの公開書簡	
b. ブラジュローニュの返信	
c. 『批評 <i>Critique</i> 』	
d. テネブルの聖務での音楽禁止令	
17 世紀の神学者による演劇論争の本質とは	
2-3. ヴィエヴィル Lecerf de la Viévielle の『教会音楽論』 ——テネブルの聖務での音楽実践の例——	245
a. ヴィエヴィルの告発	
b. 教会で使用された楽器	
c. オペラ・アリアのパロディ	
d. オペラ歌手の起用	

e. 劇場の慣例の教会への導入	
2-4. 論争の結果はいかに	253
2-5. テネブルの聖務における音楽論争とは	256
結論	259
参考文献表	267
ルソン・ド・テネブル作品譜例集	277
付録	355

序論

ルソン・ド・テネブルは、現代のフランス音楽史において、17～18 世紀のフランス声楽曲の特に重要なレパートリーの一つと位置づけられている。これは旧約聖書の哀歌をテキストとし、「聖なる三日間」と呼ばれた聖週間を締め括る三日間に行われたテネブルの聖務の第 1 夜課において演奏された。これは、ヨーロッパ中で親しまれていた「エレミアの哀歌」のことであり、17 世紀に入ると、フランスでは、ルソン・ド・テネブルと俗に呼ばれるようになり、独自の書法によって作曲されるようになった。

ルソン・ド・テネブルの作曲および演奏活動は、17～18 世紀のパリを中心にかなり活発に行われており、流行と言え得る状況になっていた。当時記述された様々な刊行物や日記などに、その状況の一端を垣間見ることができる。例えば、1690 年 4 月 2 日、セヴィニエ夫人は隠棲先からパリ市内の実の娘グリニャン夫人に向けて次のような手紙を書いた。「テネブルの儀式は 4 時間もかかるのだから、あなた、3 つのルソンが終わったところで上手に退出すればいいじゃないの。善良さもほどほどにしておきなさい¹」。聖務は長くて大変だから、ルソンだけは聴いて、途中で抜け出すように勧めている。また、さまざまな旅行記やパリ年鑑等の観光案内書の類いは、聖なる三日間の主な催し物として著名な女子修道院でのテネブルの聖務を挙げ、そこで行われるテネブルの聖務では、修道女たちの美しい声で歌われるルソンやミゼレーレを聴くことができることを明記している²。

また、著名な作曲家が作曲し、著名な演奏家（修道女を含む）が演奏したルソン・ド・テネブルを聴くために信徒たちが教会に押し寄せ、聖務が厳粛に実施されなくなり、信徒や厳格派の聖職者らから批難され、ルソン・ド・テネブルの演奏を巡る音楽論争が勃発した。

このような「人々が是非とも聴きたいルソン・ド・テネブルという音楽の演奏」は、実際にはどのように実践されていたのだろうか。

ルソン・ド・テネブルの現代での受容

現在一般に知られているルソン・ド・テネブルは、主に 1 声、2 声または 3 声で歌われる。ルソン・ド・テネブルの録音は急激に増えており、現代においてもフランス・バ

¹ *Correspondance de Mme de Sévigné à Mme de Grignan*, le 2^e avril 1690 : «...vous êtes quatre heures à Ténèbres. Pourquoi ne sortez-vous pas après trois leçons de musique ? Vous abusez de votre bonté. »

² J. Ch. Nemietz, *Séjour de Paris : c'est à dire, instructions fidèles, pour les voyageurs [sic] de condition, ...* (Leide : Jean van Abcoude, 1727), p.224: « Mercredi de la Semaine Sainte, Jeudi et Vendredi Saints, les Tenebres ainsi dites se celebrent, de 2 heures jusqu'à 4 heures après-midi, dans queleques Couvents de Religieuses, comme à Val de Grâce, à l'Assomption et à Longchamps, au dehors de Paris. Les Religieuses chantent la Passion avec quelques motets Spirituels (chantez par aucunes d'elles en Musique, et accompagnez par un petit positif ou petites orgues) tour à tour. »

ロック声楽の特に重要なレパートリーとなっている。クーブランやシャルパンティエなどによるルソン・ド・テネブルの録音が特に多く、演奏会ではしばしば演奏されるが録音されることは少なかったラランドのルソン・ド・テネブルの録音も増加している。ランベールのルソン 9 曲は 1989 年にすでに録音が行われている。最近では、シャルパンティエがイエズス会のために書いた男声歌手らによって演奏されたルソン・ド・テネブルや、ジョゼフ・ミシエルのルソン・ド・テネブルなど、演奏機会自体がほとんどなかった作品も録音されるようになっている。

このように現在、かなり多くのルソン・ド・テネブルの演奏の録音を入手できる状況にあり、演奏家にとっては 16 世紀の「エレミアの哀歌」の時代から存在する同じテキストに作曲された音楽作品として、非常に重要な分野であり、興味の対象であるが、これらの曲が演奏された当時の状況についての研究は音楽学者による研究がほとんどなく、不明な点が多い。

先行研究にみられるルソン・ド・テネブル

2005 年にセバスティアン・ゴドリュスによる『フランスにおけるテネブルの聖務 1650-1790』³が出版され、テネブルの聖務全般についてかなりのことがわかるようになった。彼の研究は、パリだけでなくフランス全土に散らばる地方都市の状況、フランスに定着していた多数の修道会、王室礼拝堂に関してはテネブルの聖務の参列者の様子など、また音楽については、楽譜に関する網羅的な書誌情報と多岐に及んでおり、幅広い範囲をカバーした萌芽的包括的な研究であり、今後、テネブルの聖務に関連した事象に関する調査を目指す研究者のための参考書として、この論文の意義は大きい。しかしながら、ゴドリュスの研究は、彼が音楽学者ではないという事情もあり、楽譜の書誌情報についてはかなり詳細に記載されてはいるが、宗教関係に重点が置かれており、典礼に関する側面の充実度に比べ、音楽作品そのものあるいはそれらの演奏実践の状況については、簡単な紹介あるいは先行研究の紹介に留まっている。

王室礼拝堂に関連した先行研究としては、A. マラルの研究⁴が挙げられる。この研究はヴェルサイユ宮の王室礼拝堂で行われた聖務や宗教関連の儀式全般に関する詳細な調査の集大成で、聖なる三日間に行われる儀式に関しては、かなり詳しい情報が得られるが、なぜかテネブルの聖務の様子を記述した情報はごくわずかである。音楽に関しては、いくつかの重要事項を記載しているが、その点の更なる研究は音楽者に譲っており、

³ S. Gaudelus, *Les offices de Ténèbres en France 1650-1790* (Paris : CNRS edition, 2005).

⁴ A. Maral, *La Chapelle royale de Versailles sous Louis XIV* (Liège : Mardaga, 2002).

王室礼拝堂でのルソン・ド・テネブルの演奏に関する情報は皆無である。彼もまた、音楽学者ではない。

ルソン・ド・テネブルの作品研究として重要な位置を占めているのが、ケーザーの研究⁵であろう。彼の論文は、17～18世紀のフランスの作曲家によって書かれたルソン・ド・テネブルについての最初の論文である。しかしながら、彼の研究は、主にシャルパンティエの初期のルソン・ド・テネブルの様式研究であり、それに加えてランベールのルソンの様式の特徴、およびクーブラン、ラランド、ブロサールの3人の作曲家の作品の特徴についての簡単な説明に終始しており、それらがどのように実施されていたかについての記述はない。

作曲家研究に関連したルソン・ド・テネブルの研究としては、ランベール⁶、シャルパンティエ⁷、ベルニエ⁸、クーブラン⁹、ラランド¹⁰があり、これらは、作曲家の生涯のどの位置にその作品があるのかを確認し、テネブルの聖務についての簡単な説明と曲の簡単な紹介に留まっており、作曲家研究においては、ルソン・ド・テネブルの作品は全く重要視されていない。

また、特定の作曲家のルソン・ド・テネブルを扱った先行研究では、コレット¹¹とラランド¹²のルソン・ド・テネブルのデスクリプションが挙げられる。

2008年に博士論文として提出されたブルーメンベルクの研究¹³は主に、18世紀のスペイン、イタリアの哀歌、およびドレスデンのゼレンカの哀歌の研究であるが、18世紀のフランスの作曲家によって書かれたルソン・ド・テネブルについても触れられてい

⁵ Th. Käser, *Die Leçons de Ténèbres im 17. Und 18 Jahrhundert : unter besonderer Berücksichtigung der einschägigen Werke von Marc-Antoine Charpentier* (Bern : P.Haupt, 1966).

⁶ C. Massip, *L'art de bien chanter : Michel Lambert (1610-1696)* (Paris : Société française de musicologie, 1999).

⁷ C. Cessac, *Marc-Antoine Charpentier* (Paris : Fayard, 2004).

⁸ Ph. Nelson, "Nicolas Bernier." In *Recherches sur la musique française classique*, t. 18 (1978), p.51-88; t.19 (1979), p.51-101.

⁹ Ph. Beaussant, *François Couperin* (Paris: Fayard, 1980). D. Tunley, *François Couperin and 'The Perfection of Music'*. Burlington : Ashgate, 2004.

¹⁰ H. Schneider, « Les Leçons de Ténèbres de Lalande : étude de leur rang et de leur position historique » in *Lalande et des contemporains, actes du colloque international : Versailles 2001, Hommage à Marcelle Benoît* (Paris : édition des abbesses, 2008), p.214-224.

¹¹ Y. Jaffrès, « Les III Leçons de Ténèbres de Michel Corrette », in *Recherches sur la musique française classique*, t.29(1998), p.77-101.

¹² C. Massip, *Michel-Richard Delalande* (Genève : Papillon, 2005).

¹³ H. Blumenberg, « De lamentatione Jeremiae Prophetæ – Aspekte zur Entwicklung und Verbreitung der Lamentation im 18 Jahrhundert », Ph.D. diss., Universität des Künste Berlin, 2008.

る。しかし 18 世紀のルソン・ド・テネブルを書いた作曲家としてプロサール、ヴィルヌーヴ、ブランヴィルの 3 人のみをすべてとしており、作品については譜例なしの簡単な描写のみである。

論争に関する先行研究には Th.ファヴィエ（2000）の研究¹⁴が挙げられる。テネブルの聖務での演奏における楽器使用を巡る神学者間論争と、その舞台となった修道院の名前を参照資料から見つけ出し、興味深い報告を行っている。テネブルの聖務での音楽の使用に関する論争については、その他の論文においても指摘されており、その存在はかなり以前から知られていたが、その内実を扱った論文はそれまではなかった。その点において、ファヴィエの研究は論争の資料を実際に読み、その内実を紹介した点で意義があるが、それ以上のものではなく、論争の対象となったテネブルの聖務で実際に演奏された音楽や演奏の状況については触れられていない。

また、テネブルの聖務での音楽の使用は、17 世紀末～18 世紀初頭にかけて執筆・出版された文献においては、教会音楽の墮落を説明する際、頻繁に引き合いに出されており、それらをつなぎ合わせるだけでもテネブルの聖務での過度な音楽の使用についてある程度の理解は得られるが、それらを音楽実践に結びつけて論じた論文はない。また現存作品の研究は点的存在に留まり、フランスのルソン・ド・テネブル作品全体を年代順に網羅的に見渡せるような論文はまだ存在していない。

本論文での目標

ルソン・ド・テネブルは、「聖なる三日間」と呼ばれた、キリスト教徒にとって一年のうちで最も重要な時期に歌われた。この三日間は、キリストの死と復活を記念する喪の色彩の濃い雰囲気包まれ、復活を祝う前の準備期間の最終段階にあたり、そのための様々な儀式が行われた。その一部が「テネブルの聖務」であり、この長大な聖務の一部を担っていたのがルソン・ド・テネブルであった。ルソン・ド・テネブルは、その聖務のごく一部を担っただけであったにもかかわらず、これを聴くために人々は教会にやってきたのだ。つまり、ルソン・ド・テネブルは、聖なる三日間という大きな枠組みの中のテネブルの聖務という下位の枠組みの中に置かれている。したがって、聖なる三日間の儀式やテネブルの聖務全体の意味を知らなければ、ルソン・ド・テネブル作品の存在意義を理解し損なうと考えた。

¹⁴ Th. Favier, « Les Leçons de Ténèbres mises en musique : les enjeux d'une querelle théologique » In *Revue de l'histoire des religions*, t.217 fasc. 3 (juillet-septembre 2000), p. 415-427.

そこで本論では、先行研究を踏まえ、さらにルソン・ド・テネブルという音楽が演奏された時期、テネブルの聖務全体およびその聖務内でのルソン・ド・テネブルの位置づけを理解した上で、ルソン・ド・テネブルの演奏実践を検証することを目指す。また、ルソン・ド・テネブルを含むテネブルの聖務での音楽演奏に関する神学論争は、単にテネブルの聖務での音楽のみが議論の対象になっているのではなく、当時の舞台芸術全般の議論の理解なくしては、教会で演奏される音楽に関する神学論争の本質を理解できない。つまり、音楽を含む文化的なコンテキストが、この論争の根本に存在する。それを踏まえた上で、テネブルの聖務における音楽の使用に対する非難の要因を検証することを試みる。

よって、上記の問題を検証するために、以下の4つの視点からの考察を試みた。

第1章では、序章で提示した宗教的背景の基礎知識を前提として、パリにおけるテネブルの聖務の式次第である「聖務日課書」、および聖務の実際的な進行を規定している「儀典書」の度重なる改正によって、ルソン・ド・テネブルのテキストである哀歌にどのような影響が及んだかを考察する。ルイ14世およびルイ15世治下において、2度にわたる大規模な典礼改革が行われている。この典礼改革が行われた時代的文化背景、およびこの典礼改革の目的を正確に理解することにより、その改革における聖務日課書の変遷の中での哀歌の位置づけを探る。主にゴドリユスおよびロネによる先行研究を土台とし、彼らが行った基礎研究をもとに上記の問いを考察する。ルソン・ド・テネブルというジャンルの認知度に比べ、ルソン・ド・テネブルとの関係におけるテネブルの典礼に関する理解は遅れており、大いに意義があるものと考ええる。

第2章では、ルイ14世およびルイ15世治下で作曲されたルソン・ド・テネブルの現存作品を扱う。ルネサンス期の「エレミアの哀歌」からの歴史を概観し、現存作品中に観察できる書法の変遷や、典礼改革によるテキストの変更がルソン・ド・テネブルの作曲に反映されているか否かを考察する。そのために、パリで演奏されたと推定される全ての現存作品のデスクリプションを行い、その結果から上記の問題を検討する。またパリで演奏されたと推定されている作品を年代順に追い、その変遷の中で作品中に見られる変化についても検討する。現存作品を概観することによって、演奏された場所、声と器楽の編成、ルソン・ド・テネブルに望まれた声種、あるいはルソン・ド・テネブルを実際に歌った声種などの全般的な傾向と、ルソン・ド・テネブルの演奏状況を理解する一助となるだろう。

第3章では、ルソン・ド・テネブルの演奏の場のひとつとして、王室礼拝堂を取り上げる。王室礼拝堂で執り行われる儀式には、聖別式により「篤心王」として半聖職者的

性格を授かったフランス国王が必ず臨席していた。王はその半聖職者としての姿を、一般信徒の前で体現するため、様々な儀式を公衆の前で行っており、聖なる三日間に王が行ったお勤めは全て、一種のスペクタクルであった。説教師も王が行う様々な儀式に華を添えるもう一つのスペクタクルであった。テネブルの聖務もその一部であり、ルソン・ド・テネブルは、このような聖なる三日間という一大イベントの中のごく一部ではない。しかしながら、テネブルの聖務は王室の行事の中でも特に重要な儀式として位置づけられており、その典礼において音楽は非常に重要な位置を占めていた。しかし、そこで演奏された音楽はルソン・ド・テネブルだけではなく、他のジャンルの音楽演奏も行われた。

ルイ 14 世親政開始当初の 1660 年代初頭の定期刊行物に王室礼拝堂でのルソン・ド・テネブルの演奏の記録が残されている。王室礼拝堂については、王室関連の定期刊行物や宮廷人の回想録など、比較的まとまった状態で資料が残されている。それら資料から王室礼拝堂でのテネブルの聖務における音楽の使用全般について調査してみると、ルイ 14 世治世前半にルソン・ド・テネブルの演奏習慣が途絶えていることがわかる。本章では、ルソン・ド・テネブルの演奏習慣の廃止の時期を推定するため、ルイ 14 世の芸術政策の一環である王室礼拝堂の音楽隊の増員、副楽長の交代、および王室礼拝堂の音楽レパートリーの変化、王が参列した場所の変化などに関連させ、その廃止年代の特定を試みる。ただし、実際には王の聖務はテネブルの聖務も含め、全てが一般の教会で行われているものとは異なっていたことを考慮する必要性を付け加えておく。神学者サン・ブーヴ Saint-Beuve は、「教会の管轄、領域に属さないもの」¹⁵と、王家の聖務を捉えているからである。

第 4 章では、テネブルの聖務での音楽の演奏に言及した聖職者間の論争および演劇論争で語られる劇音楽に関する神学者間の論争を通して、教会音楽の「劇場化」について考察する。信徒を聖務に向かわせる手段として「音楽」を利用しようとした擁護派と、音楽がキリスト教にはそぐわないとし、教会から排斥しようとした反対派との論争から、「世俗音楽」というものが「オペラ」というジャンルのイメージと関連付けられて論じられていることが理解できる。

このテネブルの聖務での音楽演奏の論争に先立ち、パリで神学者間の演劇論争が勃発しており、この論争中でオペラが批判の対象となっている。この演劇論争は、スペクタクル全般に関する初期キリスト教時代からの見解を要約したものであるが、当時フランスで台頭していたオペラは、17 世紀末にはまだ、確固とした音楽の一ジャンルとは見

¹⁵ A. Maral, *op. cit.*, p.55 からの引用 : « la Maison du roi que pour les choses qui ne sont point de l'ordre et de la juridiction ecclésiastique ».

做されておらず、演劇の一部（要するに音楽付き演劇）と認識されていた。またオペラ歌手も声楽家ではなく、歌いながら演じる人として俳優と同職種に分類されている。この神学論争において、オペラと演劇は同類のものとして理解されているということを前提とすれば、音楽の劇場化の問題の根本を理解する上で、それに先立つ演劇論争で問題となっている神学的な議論を理解する必要があるだろう。テネブルの聖務での音楽が、なぜ神学者や聖職者の間で大きな問題となったのか。この疑問点について、キリスト教にとっての演劇あるいはそれを演じる俳優についての見解を考慮しながら、厳格派の聖職者たちが思い描いた教会音楽の理想的な姿がどのようなものであったのか、彼らの批判を通して見えてくるルソン・ド・テネブルの演奏実践について把握する。

序章 宗教的背景

ルソン・ド・テネブル *Leçon de ténèbres* は典礼音楽である。それは、「聖なる三日間 *sacrum triduum*」と呼ばれた、復活祭直前のイエスの受難、死、復活の奇跡を辿る3日間に行われた「テネブルの聖務 *office des ténèbres*」の枠内で演奏された。テネブルの聖務は真夜中から明け方にかけて行われた朝課と賛課を一続きにした長大な聖務である。ルソン・ド・テネブルは、その「テネブルの聖務」の第1夜課の第1、第2、第3ルソンのことであり、「哀歌 *Lamentation*」をテキストとしている。第1夜課の第1～第3ルソンは、16世紀までは「エレミアの哀歌」として親しまれており、単旋聖歌で歌われることもあったが、17～18世紀フランスにおいては、有名作曲家によって作曲され、「ルソン・ド・テネブル」という俗称で呼ばれ、それを聴きに聴衆が教会に殺到するほど大流行した。

当時の証言からは、ルソン・ド・テネブルは音楽ジャンルとして成功を収めていたことが確認できるが、このジャンルの音楽の置かれた位置を正しく理解するため、その背景にある状況や雰囲気理解が不可欠である。それは、イエスの受難と死を偲ぶ日々独自の悔悛の雰囲気であり、その理解なくしては、ルソン・ド・テネブルの正しい位置づけを理解することはできない。よって、序章では、できる限り17～18世紀の文献をもとに、当時の宗教的側面の理解に努める。この典礼部分に関しては、ゴドリュス Sébastien Gaudelus の『フランスにおけるテネブルの聖務 1650-1790 *Les offices de Ténèbres en France 1650-1790*』を土台とし、聖なる三日間全体を概観し、ルソン・ド・テネブルについては、独自に集めた資料により解説を補強した。

1. カトリック典礼における復活祭と聖週間の位置づけ

復活祭¹⁶

カトリックの典礼暦は、宗教上の祝祭日によって区切られている。その中でも特に重要なものは、キリストの生涯と聖母マリアに関連する祝祭日である。これらは、キリスト教徒の生活において、より重要な位置を占めているが、とりわけ、キリストの復活を祝う復活祭は、特に重要な意味を持っている。人々の犠牲となり、彼らを救うために十字架上で亡くなったイエス。彼の復活と共に、信者らにとっては、神から許され、犯した罪や苦しみからの解放を意味する復活祭は、典礼暦年の頂点でもあり、またカトリック教徒たちにとっての再出発の日でもあった。

キリスト教徒にとって、罪を犯した後の「人類の償いと救い¹⁷」という復活祭のコンセプトは、復活祭に祝祭的な雰囲気を与えているが、それは、復活祭に至る苦行の時期

¹⁶ 復活祭は、移動祝祭日で、春分の日後の満月直後の日曜日に祝われる。

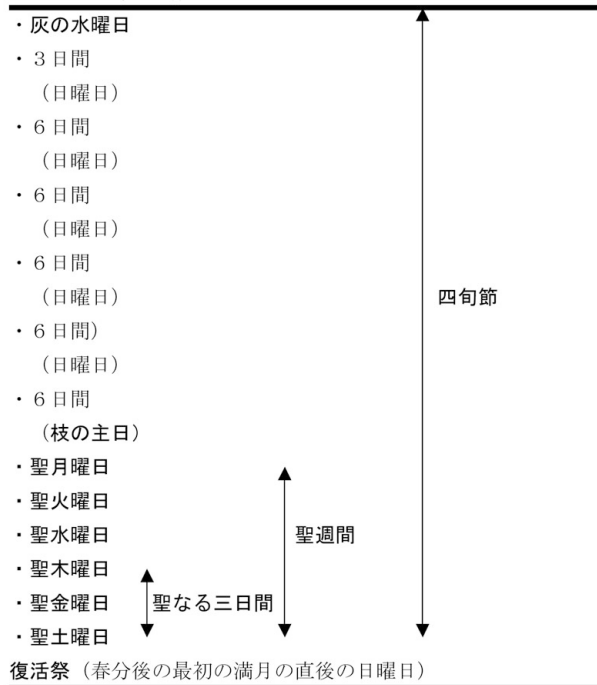
¹⁷ 中世以来、「救い *salut*」の意味は「償い」の概念で捉えられていた。『新カトリック大事典 IV』, p.341

とのコントラストの産物でもある。復活祭前の四旬節や聖週間は、復活祭の雰囲気とは対照的な喪の色彩の濃い時期であり、復活を準備する期間となっている。

四旬節と聖週間

四旬節は、灰の水曜日から復活祭前日の土曜日までの、日曜日を除く 40 日間（日曜を含めると 46 日間）である。これは、イエスの荒れ野での 40 日間の断食に基づいており、この期間に信者たちは小斎¹⁸と痛悔¹⁹を行い、復活祭に備える。また、同様に、洗礼志願者の入信準備および回心の期間にもあたる。このような四旬節の概念は、4 世紀に形成された。

表 1. 四旬節の構成



聖週間は、復活祭直前の日曜日、枝の主日で始まる。枝の主日は、棕櫚の枝を振りかざすユダヤ人たちによってエルサレムに迎え入れられたイエス入場を記念する日であり、同時にイエスの受難が始まる日でもある。この日にキリストの受難が朗読される。

聖週間は、メシアの受難、磔刑、最期を想起させる、キリスト教徒にとって特に重要な一週間である。復活祭に救いの恩恵を受けるためには、この時期に行われる悔悛²⁰を

¹⁸ 苦行ないし悔悛のしるしとして行われる、自発的節制。四旬節の小斎では、肉食を教会によって禁じられていた。1 日 1 度の食事に制限される大斎は、灰の水曜日と聖金曜日に課せられた。

¹⁹ 罪に対する強い後悔と、神への愛によって呼び起こされる悔悛で、罪を消す。

²⁰ 神との断絶を認識したあとの回心と和解。罪に対する深い後悔を前提とし、その罪を償い、

行わなければいけない。

また、聖週間には各曜日が聖化され、聖月曜日、聖火曜日というように呼ばれ、典礼においても日常の聖務とは一線を画している。この時期の典礼は、キリストの受難にまつわる事件を偲ぶテキストで占められ、また典礼での喜びの表現や神を讃える表現を禁じている。

聖週間の最後の三日間（復活祭直前の三日間）は、「聖なる三日間 *Sacrum triduum*」と呼ばれていた。この三日間は、キリストの受難と死という事件を再現する日であり、人々の宗教的感情は最高潮に達する。

聖なる三日間 *Sacrum triduum*

聖週間の最後の三日間は、キリストの過越の秘儀を盛大に執り行う典礼暦年の頂点を成しており、現在のカトリック教会においても「主の受難と復活からなる過越の三日間」と呼ばれている。これは、古代ユダヤ暦の数え方を背景にして、第1日は木曜の日没から金曜の日没、第2日は金曜の日没から土曜の日没、第3日は土曜の日没から日曜の日没までとされていた²¹（図1参照）。しかしながら、*triduum* の定義はじつは長年にわたり曖昧なままであった。実際に定義されたのは、1930年代に入ってからであるが、それまで約1600年もの間、人々はこの言葉を定義のないまま口にしていたようである²²。

4世紀後半(386年)、アンブロシウスは手紙の中で、「主が苦しみを受け(第1日)、憩い(第2日)、復活した(第3日)聖なる三日間」²³と記している。当時は、第1日にはミサが2回行われた。1回目のミサは四旬節を締めくくり、聖なる三日間を始めるためのミサ、2回目のミサはキリストが弟子たちととった最後の食事、すなわち最後の晩餐を想起させるためのもので、午後に行われた。第2、第3日もイエスの受難・復活に関連する各出来事が、起こった時刻に忠実に典礼が行われていた²⁴。

7世紀になると、第1日のミサは1回しか行われなくなる²⁵。さらに、最後の晩餐の儀式で聖化された聖木曜日が、第1日として聖なる三日間に組み込まれることになった。

繰り返さないことを願う。

²¹ 『新カトリック大事典 III』「過越の三日間」 p.499-500.

²² S. Gaudelus, *Les offices de Ténèbres en France 1650-1790*, p.15-16.

²³ Ambroise, *Epist.* 23, 13. : « Cum igitur triduum illud sacrum in hebdomadam proxime incurrat ultimam, intra autem triduum et passus, et requievit et resurrexit ». *Ibid.*, p.16 での引用。この表現は、アウグスティヌスによっても示されている。Augustin, *Epist.* 55, XIV, 24. : « Attende igitur sacratissimum triduum crucifixi, sepulti, suscitati ». *Ibid.*, p.16 での引用。

²⁴ マルコ福音書によれば、過越の第1日（聖木曜日）の主の晩餐は夕刻、第2日（聖金曜日）には、十字架に付けられたのが午前9時、亡くなったのは午後3時、墓に葬られるのが夕方、また、第3日（聖土曜日）の真夜中から明け方にかけて復活する。

²⁵ 7世紀に始まったこの習慣は、16世紀のトレント公会議において、ピウス5世が午後のミサを削除し、午前中に最後の晩餐を行うことを決定したことにより確定した。

したがって、これを契機に、これまでは聖なる三日間の三日目であった復活祭の日曜日が、聖なる三日間から独立した。また、ローマ典礼においては、各曜日の典礼は、聖木曜日には早朝に、聖金曜日と聖土曜日には午前に行うものとされ、本来の時間的な意味を失ってしまった。

16 世紀のトレント公会議で確定した聖なる三日間の聖務では、各曜日に行われる儀式が規定された。聖木曜日には、「最後の晩餐式」が行われ、聖金曜日は「受難日」と呼ばれ、キリストの磔刑を記念するとともに、救いのしるしである十字架を讃える典礼が行われた。聖金曜日には聖書朗読（特に受難朗読）と十字架の礼拝が、この日の典礼を構成する中心的な要素となった。また、聖土曜日は、キリストの死と埋葬を沈黙のうちに思い起こす日となった。

曜日の問題について

ルソン・ド・テネブルは、「テネブルの聖務²⁶」中に歌われる哀歌をテキストとした第 1、第 2、第 3 ルソンであるということは先述した。テネブルの聖務は、宗教上、本来であれば聖なる三日間の聖木曜日から聖土曜日それぞれの真夜中に行われるはずである。しかし、フランスにおいてはしばしば、テネブルの聖務が前日の夕方、大方の場合は晩課の時刻に行われた（図 1 参照）。特に王室礼拝堂では、早くも 1587 年以来それが慣例²⁷となり、パリの貴族社会を受け入れていた多くの宗教施設²⁸でもそれに倣ったようである。

この慣例に従って、ルソン・ド・テネブルのタイトルにおいても、特に作曲の最盛期には聖水曜日、聖木曜日、聖金曜日と表記されることが非常に多かった。しかし作曲家によっては、第 1 日 *le premier jour*、第 2 日 *le deuxième jour*、第 3 日 *le troisième jour* を用いたり、宗教上の曜日の呼び名をそのまま用いたりする。これを本論文でこのまま用いると混乱を招くので、宗教関係では、聖木曜日 *jeudi saint*、聖金曜日 *vendredi saint*、聖土曜日 *samedi saint* を用いるが、音楽に関連する話題では原曲のタイトルをそのまま用い、括弧内に第 1 日、第 2 日、第 3 日を同時に表記することにする。

²⁶ テネブルの聖務については、本論 p.20 以下参照。

²⁷ *L'ordre que le Roy veult estre suivy et observé désormais pour le service divin par ceux de sa chapelle...* : « Ténèbres seront toujours prestes les trois jours de chaque année qu'elles se doivent dire à quatre heure après midy précisément[...] ». S. Gaudelus, *op. cit.*, p.32 による引用。

²⁸ M.-N. Colette, « La Semaine sainte à Paris à l'époque baroque », in *Plain-chant et liturgie au XVIIe siècle* édité by Jean Duron (Paris : Klincksieck, 1997), p.188.

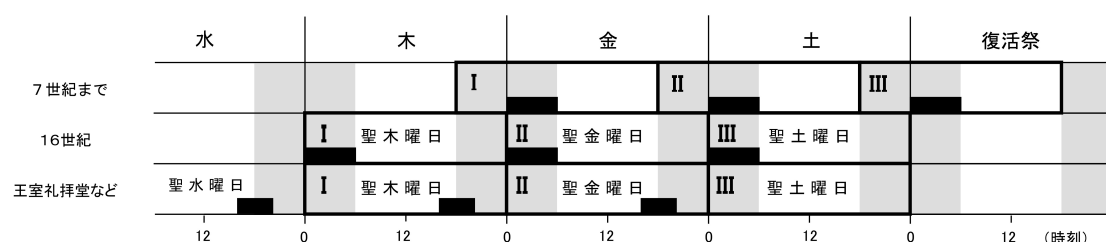


図1 聖なる三日間とテネブルの聖務

ローマ数字は聖なる三日間、太黒線はテネブルの聖務の時間帯を表す。

2. テネブルの聖務 les offices de Ténèbres

テネブルの聖務の基本構成

テネブルとは、ラテン語の *tenebrae* を語源とし「暗闇」を意味する。聖なる三日間に行われた朝課と賛課を併せた聖務が「暗闇の聖務」と呼ばれた理由は、これが本来は真夜中から明け方という日の光のない時間帯に行われたからである。

17世紀に行われていたテネブルの聖務のテキストは、16世紀のトレント公会議（1545年～1563年）の最終審議の際に作成された聖務日課書に沿って確定した。このテキスト集は、勅書『クオド・ア・ノビス *Quod a nobis*』によって1568年に公布され、それ以来、聖なる三日間では、先述したように賛課が朝課へ併合され、一続きの聖務となった。このローマ典礼では、テネブルの聖務は以下のように構成されている（表2参照²⁹）。

朝課の枠組みは、全体が3の要素からなっている。まず大きく3つのセクション、第1夜課、第2夜課、第3夜課に区切られる。パーテル *Pater*、アヴェ *Ave*、クレド *Credo* などの慣例の祈りのあと、第1夜課では、アンティフォナに続く詩編が3組、その後に唱句が挟まれ、続いてレスポンソリウムを伴った「朗読 *leçon*」が3組歌われる。このテキストが哀歌で、これに作曲されたのがルソン・ド・テネブルである。第2夜課、第3夜課も同じ構成で進んでいくが、ここではルソンが作曲されることはなかった³⁰。

朝課に続く賛課では、アンティフォナに導かれる詩編（2ないし3つの詩編が結合しているところは一つと数える）が3組、続いてアンティフォナに導かれたカンティクム「モーゼの歌」、そしてアンティフォナに導かれた3つの詩編が唱和された後、唱句、そして再度アンティフォナに導かれるカンティクム『ザカリアの歌』が続く。《*Pater noster*》が唱えられ、賛課の冒頭で歌われたアンティフォナ《*Justificeris Domine*》および詩編50《*Miserere*》が歌われる。賛課は祈願《*Respice, quaesumus Domine*》で終わる。

²⁹ S. Gaudelus, *op.cit.*, p.22-25 の改変。

³⁰ ルソンのテキストに関しては、本論 p.26 以下を参照。

表 2. ローマ (1568) の聖木曜日の式次第

朝課	第 1 夜課	先唱句	Zelus domus tuae
		詩編 68	Salvum me fac, Deus
		先唱句	Avertantur retrorsum
		詩編 69	Deus in adjutorium
		先唱句	Deus meus, eripe me
		詩編 70	In te, Domine, speravi
		唱句	Avertantur retrorsum
		第 1 ルソン	<i>Lamentation I, 1-5 : Incipit lamentatio Jeremiae</i>
		レスポンソリウム	In monte olive
		第 2 ルソン	<i>Lamentations I, 6-9 : Vau. Et egressus est</i>
		レスポンソリウム	Tristis est anima
		第 3 ルソン	<i>Lamentations I, 10-14 : Jod. Manum suam misit hostis</i>
		レスポンソリウム	Ecce vidimus
第 2 夜課		先唱句	Liberavit Dominus
		詩編 71	Deus, judicium tuum
		先唱句	Cogitaverunt impii
		詩編 72	Quam bonus Israël
		先唱句	Exurge Domine
		詩編 73	Ut quid Deus repulisti
		唱句	Deus meus, eripe me
		第 4 ルソン	<i>Commentaire de St. Augustin sur le Psaume 54 4 :</i>
			Exaudi Deus deprecationem meam
		レスポンソリウム	Amicus meus osculi me
		第 5 ルソン	<i>Commentaire de St. Augustin sur le Psaume 54 4(suite) :</i>
			Utinam ergo qui nos modo exercent
		レスポンソリウム	Judas mercator
		第 6 ルソン	<i>Commentaire de St. Augustin sur le Psaume 54 12 :</i>
			Quoniam vidi iniquitatem
		レスポンソリウム	Unus ex discipulis meis
第 3 夜課		先唱句	Dixi iniquis
		詩編 74	Confitebimur tibi, Deus

	先唱句	Terra tremuit et quievit
	詩編 75	Notus in Iudaes Deus
	先唱句	In die tribulationis meae
	詩編 76	Voce mea ad Dominum
	唱句	Exurge Domine
	第7ルソン	<i>Première épître de St. Paul aux Corinthiens II, 17-22 :</i> Ego autem praecipio
	レスポンソリウム	Eram quasi agnus innocens
	第8ルソン	<i>Première épître de St. Paul aux Corinthiens II, 23-26 :</i> Ego enim accepi
	レスポンソリウム	Una hora non potuistis vigilare mecum
	第9ルソン	<i>Première épître de St. Paul aux Corinthiens II, 27-34 :</i> Itaque quicumque manducaverit
	レスポンソリウム	Seniores populi
賛課	先唱句	Justiceris Domine
	詩編 50	Miserere mei, Deus
	先唱句	Dominus tanquam ovis
	詩編 89	Domine, refugium factus es nobis
	先唱句	Contritum est cor meum
	詩編 62	Deus, Deus meus
	詩編 66	Deus, misereatur nostri
	先唱句	Exhortatus est in virtute tua
	モーゼの歌	Cantemus Dimino
	先唱句	Oblatus est
	詩編 148	Laudate Dominum de coelis
	詩編 149	Cantate Domino canticum novum
	詩編 150	Laudate Dominum in sanctis
	唱句	Homo pacis meae
	先唱句	Traditor autem dedit
	ザカリアの歌	Benedictus Dominus, Deus Israël
	唱句	Christus factus est
	祈り	Pater noster

先唱句	Justificeris Domine
詩編 50	Miserere mei, Deus
祈願	Respice, quaesumus Domine

パリにおけるテネブルの聖務の進行

次に、1619 年出版の『聖週間の聖務 *L'office de la Semaine sainte*』³¹に沿って、実際にはどのように聖務が進行していったのかを見ていく。

『聖週間の聖務』は、端的に言えば、ラテン語で書かれた聖務日課書のフランス語訳と解説である。聖職者向けではなく、字が読める一般信徒に向けて出版された³²。これは 1600 年初頭から 18 世紀末まで、ほぼ毎年、定期的に出版されている。ローマとパリの典礼のテキストが併記されているものが大部分であり、一般信徒に聖務の意義や尊重すべき行いなどが説明されている。

朝課では、三角形の燭台に灯された 15 本の蠟燭が、詩編が終わるごとに、1 本ずつ消されていった³³。朝課の終わりには、灯された蠟燭は 6 本のみになり、教会は徐々に闇の中に沈んでいく。「ザカリアの歌」を唱えた後、三角の頂点に灯された最後の 1 本だけが残される³⁴。その蠟燭は、一時祭壇から下ろされ、書簡側に隠される³⁵。ローマ典礼には見られないが、パリでは、「ザカリアの歌」の後、リタニアが挿入された。最後の唱句《*Christus factus est*》では、会衆各自が跪き、その後《*Pater noster*》、「ミゼレーレ」を静かに唱える³⁶。祈願を終えると、騒ぎが起こされる。突如、明かりが灯されたままの蠟燭が祭壇上に現れると、会衆は騒ぐのを止め、沈黙の中、教会をあとにする³⁷。

このように、テネブルの聖務は、蠟燭、闇と騒ぎ、沈黙という象徴的な道具を用い、スペクタクル的要素を伴いつつ進行する。

テネブルの聖務の象徴性³⁸

³¹ *L'office de la Semaine sainte, selon le messel et bréviaire romain. Imprimé par le commandement du Pape Pie cinquième. Et reveu par l'autorité de Clément VIII* (Paris : S. Hué, 1619), p.464.

³² S. Gaudelus, *op.cit.*, p.66.

³³ *Ibid.*, p.87 : « Et à la fin de chaque pseume à matines, on esteint un des quinze cierges du chandelier triangulaire posé devant l'autel. »

³⁴ *Ibid.*, p.134 : « Pendant qu'on dit le cantique *Benedictus*, ayant esteint premièrement tous les cierges du chandelier triangulaire, un excepté qui est au sommet, on esteint peu à peu les six posez au commencement sur l'autel, de sorte qu'au dernier verset, le dernier cierge soit esteint. »

³⁵ *Ibid.*, p.134 : « Quand on répète l'antien[n]e *Traditor*, on prend le plus haut cierge du chandelier, et on le cache sous l'autel au costé de l'épistre. »

³⁶ *Ibid.*, p.135 : « Quand on commence le verset *Christus factus est*, chacun s'agenouille, ce que finy on dit *Pater noster* tout bas, et après le psalme *Miserere mei Deus*,...,on dit en mesme voix, ... »

³⁷ *Ibid.*, p.135 : « L'oraison achevée, on fait quelque bruit et soudain on fait paroistre un cierge ardent dessus l'autel, chacun se lève et de départ en silence. »

³⁸ この項は、S. Gaudelus, p.32-34 に引用されている *Office de la Semaine sainte* (Paris : J. de la Caille,

17 世紀の人々の生活において、宗教的な行為は、私たち現代人にとってよりもはるかに大きな支配力を持って存在していた。典礼暦年のうちで特に重要な典礼の一つであったテネブルの聖務に見られる強い象徴性もまた、当時の人々の生活にとって非常に重要な意味を持っていたようだ。

先述したように聖なる三日間全体を構成するのは3という要素であり、それは三位一体を顕現している³⁹。それゆえ、そこで用いられる物事の性質、数、個々の関係性、明かりや静寂の位置に到るまで、それぞれが解釈の対象となり得る。

蠟燭は特に多くのメタファーを含んでいる。その数 15 本は、12 人の使徒と 3 人の女性、つまりイエスの最期に付き添った人々を想起させる⁴⁰。また、蠟燭が 1 本ずつ消されていくことは、彼らが、一人また一人とイエスを見捨てていく行為だと考えられた⁴¹。この間、教会は暗闇の中に徐々に沈んでいくが、それはイエスの孤独を表している⁴²。

1 本だけを残し、他の全ての蠟燭が徐々に消されていく。この最後の 1 本は、生き続けている神徳を想起するために残された。これは一時的に隠されるが、聖務の終わりに会衆の前に再び現れるときに、それはイエスの復活を想起させた⁴³。

最後まで灯される蠟燭に関連する象徴は、実際には多様であった。ゴドリユスは、テネブルに関する 17～18 世紀の記述を通して見ると、様々な異なる解釈を見つけることができる」と説明している。例えば、それは聖母マリアにのみ生き続ける神徳の表示、あるいはキリストの肉体の存在や彼の復活の表現として、また、使徒たちの不誠実のあとの神徳の輝きや、聖霊の回帰なども表していた⁴⁴。

また蠟燭を隠すという行為は、イエスに対して行われたユダヤ人の攻撃を意味した⁴⁵。

テネブルの終わりに唱えられる「*Pater noster*」の繰り返しと、詩編 50「ミゼレーレ」は小さい声で「密かに」唱えられるが、これはイエスの逮捕を前にした使徒たちの不安を表現している⁴⁶。

祈願の後、蠟燭の再登場の前に故意に起こされる騒ぎは、キリストの死に伴って起きた地震と暗闇を想起させる⁴⁷。

このようなテネブルの聖務に見られる象徴性は、哀歌のテキストの内容や復活祭前の

1664) の原文とあわせて、1692 年版 (1673 年初版) の同名書、また前掲の 1619 年出版の同名書も参照した。

³⁹ S. Gaudelus, *op.cit.*, p.32

⁴⁰ *Ibid.*, p.33

⁴¹ *Ibid.*, p.33

⁴² *Ibid.*, p.33

⁴³ *Ibid.*, p.33

⁴⁴ *Ibid.*, p.33

⁴⁵ *Ibid.*, p.34

⁴⁶ *Ibid.*, p.34

⁴⁷ *Ibid.*, p.34.

償いの時という特別な状況と相互に作用して、テネブルの聖務に対する特有の感情を當時の人々に喚起したのであろう。

3. 聖週間のテキストと「エレミヤの哀歌」

先述した『聖週間の聖務』の序文には、聖なる三日間に関連する喪と悔悛の雰囲気が色濃く表現されている。1692年の『聖週間の聖務 *Office de la Semaine sainte*』（第1版は1673年）⁴⁸の序文には、以下のように記されている。

教会は、この三日間の聖務の全てをイエス＝キリストの死に捧げる。……教会はその配偶者（イエス＝キリスト）の苦しみの涙にのみ、この三日間を捧げるため、その苦しみの中にすっかり沈み込んでいる。……この聖務には、その苦しみを表現し、また、彼の子（信者）らにその苦しみを伝えるため、多くの独自の儀式がある。……教会はただ、神の前で配偶者の苦しみと死と埋葬について、その子らと語らうことのみを思っている。⁴⁹

また、これらのテキストからは、やはり、神を讃える言葉や祝祭的側面はすべて削除された。

聖務というものは、賛辞、教化、祈りの3つの事柄を含んでいる。（しかし）教会は、この三日間の聖務においては、この3つの事柄の多くを削除した。いわば、教会は、神を称え、神の声を聞き、神に祈ることをも考えていないように見える。…このように、イエス＝キリストが耐えた刑罰を理解することにより彼の苦しみを感じ続けるための詩編と朝課のルソンが教会には残っているだけである⁵⁰。

⁴⁸ 当該の版を取り上げた理由は、この版の初版がルソン・ド・テネブルの作曲および演奏の比較的初期、当該の版がテネブルの聖務での音楽の使用についての議論が盛んな時期にあたり、その間20年の間、変わる事なく出版され続けており、テネブルの聖務の状況を知る上で特に重要な時期をカバーしているため、取り上げるには最も妥当だと思われるから。

⁴⁹ *Office de la Semaine sainte à l'usage de Rome et de Paris en latin et en français*, 1692 « Préface sur l'Office du Jeudi saint & des deux jours suivans. », p. 242 : « L'Eglise consacre entièrement tout l'Office de ces trois jours à la mort de JESUS-CHRIST. ……elle est tellement plongée dans la douleur, pour ne donner ces trois jours que des larmes aux souffrances de son Epoux. ……Cet Office a beaucoup de cérémonies particulières, par lesquelles l'Eglise a voulu exprimer sa douleur, & la communiquer à ses enfans. ……L'Eglise…… pense à gémir devant luy[Dieu], & à s'entretenir avec ses enfans des souffrances, de la mort, & de la sépulture de son Epoux. »

⁵⁰ *Ibid.*, p.242-243 : « l'Office renfermoit trois choses ; les louanges, l'instruction, & la prière. L'Eglise a beaucoup retranché de toutes ces trois choses dans l'Office de ces trois jours, & l'on peut dire en quelque maniere qu'elle semble presque ne plus penser à louer Dieu, à l'écouter & à le prier.…… Ainsi il ne luy(l'Eglise) que des Pseaumes, & à Matines quelques leçons pour entretenir sa douleur par la vuë des supplices que JESUS-CHRIST endure. »

上記のルソンとは、ラテン語の « lectio » にあたり、聖書朗読を意味する。18 世紀のトレヴの辞書では、「聖務日課書の用語で、毎夜課の読書課に行う小朗読のことである。それらは、聖書、教父、あるいは祝われる聖人の物語からの抜粋」であり⁵¹、また、「(それは) 9 つのルソンの聖務と呼ばれており、各夜課に 3 つのルソンを持つ。テネブルのルソンは、エレミア書の一部が引用されている。」と説明されている⁵²。

このエレミア書から引用されたテネブルのルソンとは、いわゆる「エレミアの哀歌」のことであり、当時、預言者エレミアの作とされていた長い嘆きの詩の一部である。これが、本論で扱うルソン・ド・テネブルのテキスト、聖なる三日間の第 1 夜課の 3 つのルソンの原典である。

エレミアの哀歌——テキストの構成と内容

上記のとおり、聖なる三日間の第 1 夜課のルソンのテキストは、旧約聖書の哀歌からの抜粋である。以前はその作者をエレミアとする見解が優勢であり、「エレミアの哀歌」と呼ばれることが一般的であったが、18 世紀以降、それはエレミアではなく、他の複数の人々による作とされている⁵³。

哀歌は、ヘブライ語の聖書では、聖文集の中に位置していたが、ギリシア語聖書では、預言者エレミアの著作として預言書に加えられた。哀歌は、ユダヤ教では古くから典礼の中で歌われてきたが、ローマ・カトリック教会でも、8 世紀頃からキリストの受難を悲しみ、赦しと慰めを求めるものとして典礼に取り入れられ、テネブルの聖務のなかで歌われるようになったといわれている。しかしながら、テネブルの聖務はガリア起源であり、ローマよりも早く、7 世紀までには発達していた可能性があることがすでに知られている⁵⁴。

エレミアの哀歌のテキストは次のような構成を持つ。これは全 5 章からなり、第 1 から第 4 章は折り句形式⁵⁵で書かれているが、ヘブライ語の原文においては、各節の冒

⁵¹ *Dictionnaire universel françois et latin : vulgairement appelé Dictionnaire de Trévoux* (Paris : La compagnie des libraires associés, 1771), tome.V, p.457 : « Leçon, en terme de Bréviaire, est une petite lecture qu'on fait à chaque Nocturne des Vigiles, de quelques extraits de la Bible, des Pères, ou de l'Histoire du Saine dont on fait la fête. »

⁵² *Ibid.*, tome.V, p.457 : « On appelle un Office de neuf leçons, celui qui a trois leçons à chaque Nocturne. Les Leçons des Ténèbres sont tirées en partie de Jérémie. »

⁵³ G. Massenekil : « Lamentation », in *The New Grove Dictionary of Music and Musiciens*, edited by Stanly Sadie (London : Macmillian, 2001), vol.14, p.19.

⁵⁴ E. Anne Matter, « The Lamentations Commentaries of Hrabaus Maurus and Paschasius Radbertus », in *Traditio*, vol. 38 (1982), p.139. カロリング朝時代のアマラリウスが、彼の著書 *Libro de ordine antiphonarii* に、彼がラテラノ大聖堂でその聖職者にテネブルについて聞いたが、その聖職者がテネブルについて何も知らなかったということに驚いたという証言があり、それがテネブルの聖務がガリア起源であることの証拠となっている。

⁵⁵ それぞれの行の最初の文字を縦に読んでいくと、なんらかの意味を持つ単語になる詩など。

頭がアルファベット順に配列された極めて技巧的な韻文で書かれている。それは朗唱部分を覚え易くするための手段でもあった。ラテン語に翻訳するとその本来の意味は失われてしまうが、この冒頭のヘブライ語のアルファベットだけは残されている。

第3章は3節ずつ括られ、それぞれの節が同じアルファベットによって導かれている。第5章は、もともと折り句形式ではなく、アルファベットは置かれていない。

また、エレミアの哀歌全体の長さは長過ぎるため、そのなかでも比較的短い節が抜粋され、聖務に組み込まれた。これら抜粋されたテキストは、トレント公会議以降、聖なる三日間の聖務のなかに、以下のように配分された。

	第1ルソン	第2ルソン	第3ルソン
聖木曜日	i : 1-5	i : 6-9	i : 10-14
聖金曜日	ii : 8-11	ii : 12-15	iii : 1-9
聖土曜日	iii : 22-30	iv : 1-6	v : 1-11

この聖なる三日間があるひとつのまとまりを保てるように、「序の言葉 Incipit」と「結びの言葉」が加えられている。

序の言葉としては、以下のものがある。

聖水曜日（第1日）第1ルソン：Incipit Lamentatio Jeremiae Prophetarum

聖木・金曜日（第2、3日）第1ルソン：De Lamentatione Jeremiae Prophetarum

聖金曜日（第3日）第3ルソン：Incipit Oratio Jeremiae Prophetarum

フランスにおいては、これら序の言葉に哀歌のトヌスに沿った美しい旋律が付けられた。

結びの言葉としては、各ルソンの最後に、「Jerusalem, convertere ad Dominum Deum tuum エルサレムよ、立ち帰れ、あなたの神、主のもとへ」が加えられている。これは、エレミアの哀歌からの抜粋ではなく、ホセア書の第14章1節から取られている。以下は、ローマおよびパリのテネブルの聖務に採用された哀歌のテキストである。

『エレミアの哀歌』のテキスト：ローマ 1568 年制定、パリ 1607 年以降-1736 年以前

第1日 第1ルソン (i: 1-5) (新共同訳)

Incipit Lamentatio Jeremiae Prophetarum

預言者エレミアの嘆き ここに始まる。

ALEPH

なにゆえ、独りで座っているのか 人に溢れていた

日本の短歌の例では、紀貫之の「かきつばた」が有名である。

Quomodo sedit sola civitas plena populo ? Facta est quasi vidua domina gentium, princeps provinciarum facta est sub tributo.

この都が。やもめとなってしまったのか 多くの民の女王であったこの都が。奴隷となってしまったのか 国々の姫君であったこの都が。

BETH

Plorans ploravit in nocte, et lacrimae ejus in maxillis ejus : non est qui consoletur eam ex omnibus caris ejus. Omnes amici ejus spreverunt eam et facti sunt ei inimici.

夜もすがら泣き、頬に涙が流れる。彼女を愛した人のだれも、今は慰めを与えない。友は皆、彼女を欺き、ことごとく敵となった。

GIMEL

Migravit Juda propter afflictionem, et multitudinem servitutis: habitavit inter gentes, nec invenit requiem. Omnes persecutores ejus apprehenderunt eam inter angustias.

貧苦と重い苦役の末にユダは捕囚となって行き 異国の民の中に座り、憩いは得られず 苦難のはざまに追いつめられてしまった。

DELETH

Viae Sion lugent, eo quod non sint qui veniant ad sollemnitatem. Omnes portae ejus destructae, sacerdotes ejus gementes, virgines ejus squalidae, et ipsa oppressa amaritudine.

シオンに上る道は嘆く 祭りに集う人がもはやいないのを。シオンの城門はすべて荒廃し、祭司らは呻く。シオンの苦しみを、おとめらは悲しむ。

HE

Facti sunt hostes ejus in capite, inimici ejus locupletati sunt : quia Dominus locutus est super eam propter multitudinem iniquitatum ejus. Parvuli ejus ducti sunt captivitatem, ante faciem tribulantis.

シオンの背きは甚だしかった。主は懲らしめようと、敵がはびこることを許し 苦しめる者らを頭とされた。彼女の子らはとりことなり 苦しめる者らの前を、引かれて行った。

Jerusalem, Jerusalem, convertere ad Dominum Deum tuum.

エルサレムよ、エルサレムよ、立ち帰れ、あなたの神、主のもとへ

第 1 日 第 2 ルソン (i : 6-9)

VAU

Et egressus est a filia Sion omnis decor ejus : facti sunt principes ejus velut arietes non inveniunt pascuam, et abierunt absque fortitudine ante faciem subsequentis.

栄光はことごとくおとめシオンを去り その君侯らは野の鹿となった。青草を求めたが得られず 疲れ果ててなお、追い立てられてゆく。

ZAIN

Recordata est Jerusalem dierum afflictionis suae et praevaricationis omnium desiderabilium suorum, quae habuerat a diebus antiquis, cum caderet populus ejus in manu hostile, et non esset auxiliator. Viderunt eam hostes, et deriserunt sabbata ejus.

エルサレムは心に留める 貧しく放浪の旅に出た日を いにしえから彼女のものであった 宝物のすべてを。苦しめる者らの手に落ちた彼女の民を 助ける者はない。絶えゆくさまを見て、彼らは笑っている。

HETH

Peccatum peccavit Jerusalem propterea instabilis facta est. Omnes qui glorificabant eam, spreverunt illam, quia viderunt ignominiam ejus. Ipsa autem gemens et conversa retrorsum.

エルサレムは罪に罪を重ね 笑いものになった。恥があらわれたので 重んじてくれた者にも軽んじられる。彼女は呻きつつ身を引く。

TETH

Sordes ejus in pedibus ejus, nec recordata est finis sui. Deposita est vehementer, non habens consolatorem. Vide Domine afflictionem meam, quoniam erectus est inimicus.

衣の裾には汚れが付いている。彼女は行く末を心に留めなかったのだ。
落ちぶれたさまは驚くばかり。慰める者はない。「ご覧ください、主よ 私の惨めさを、敵の驕りを。」

Jerusalem, jerusalem, convertere ad Dominum Deum tuum.

エルサレムよ、エルサレムよ、立ち帰れ、あなたの神、主のもとへ

第1日 第3ルソン (i : 10-14)

JOD

Manum suam misit hostis ad omnia desiderabilia ejus : quia vidit gentes ingressas sanctuarium suum, de quibus praeceperas ne intrarent in ecclesiam tuam.

宝物のすべてに敵は手を伸ばした。彼女は見た、異国の民が聖所を侵すのを。聖なる集会に連なることを 主に禁じられた者らが。

CAPH

Omnis populus ejus gemens, et quaerens panem. Dederunt pretiosa quaeque pro cibo ad refocilandam animam. Vide Domine, et considera, quoniam facta sum vilis.

彼女の民は皆、パンを求めて呻く。宝物を食べ物に換えて命をつなごうとする。「ご覧ください、主よ わたしのむさぼるさまを見てください。」

LAMED

O vos omnes qui transitis per viam, attendite et videte si est dolor sicut dolor meus : quoniam vindemiavit me, ut locutus est Dominus in die irae furoris sui.

道行く人よ、心して 目を留めよ、よく見よ。これほどの痛みがあったろうか。わたしを責めるこの痛み 主がついに怒ってわたしを懲らす この痛みほどの。

MEM

De excelso misit ignem in ossibus meis, et erudit me : expandit rete pedibus meis, convertit me retrorsum : posuit me desolatam, tota die maerore confectam.

主は高い天から火を送り わたしの骨に火を下し 足もとに網を投げてわたしを引き倒し 荒廃にまかせ、ひねもす病み衰えさせる。

NUN

Vigilavit iugum iniquitatum mearum : in manu ejus convolutae sunt, et impositae collo meo : infirmata est virtus mea. Dedit me Dominus in manu, de qua non potero surgere.

背いたわたしの罪は御手に束ねられ 軛とされ、わたしを圧する。主の軛を首に負わされ 力尽きてわたしは倒れ 刃向かうこともできない 敵の手に 引き渡されてしまった。

Jerusalem, jerusalem, convertere ad Dominum Deum tuum.

エルサレムよ、エルサレムよ、立ち帰れ、あなたの神、主のもとへ

第2日 第1ルソン (ii : 8-11)

De Lamentatione Jeremiae Prophetiae.

預言者エレミアの哀歌

HETH

Cogitavit Dominus dissipare murum filiae Sion: tetendit funiculum suum, et non avertit manum suam a perdition: luxitque antemurale, et murus pariter dissipatus est.

主はおとめシオンの城壁を滅ぼそうと定め 打ち倒すべき所を測り縄ではかり 御手をひるがえされない。城壁も砦も共に嘆き、共に喪に服す。

TETH

Defixae sunt in terra portae ejus: perdidit, et contrivit vectes ejus, regem ejus, et principes ejus in gentibus. Non est lex: et prophetae ejus non invenerunt visionem a Domino.

城門はことごとく地に倒れ、かんぬきは砕けた。王と君侯は異国の民の中にあり 律法を教える者は失われ 予言者は主からの幻による託宣を もはや見いだすことができない。

JOD

Sederunt in terra, conticuerunt senes filiae Sion: consperserunt cinere capita sua, accincti sunt ciliciis: abiecerunt in terra capita sua virgines Jerusalem.

おとめシオンの長老は皆、地に座して黙し 頭を灰をかぶり、粗布を身にまとう。エルサレムのおとめらは、頭を地につけている。

CAPH

Defecerunt prae lacrimis oculi mei, conturbata sunt viscera mea. Effusum est in terra jecur meum super contritione filiae populi mei, cum deficeret parvulus et lactans in plateis oppidi.

わたしの目は涙にかすみ、胸は裂ける。わたしの民の娘が打ち砕かれたので わたしのはらわたは溶けて地に流れる。幼子も乳飲み子も町の広場で衰えてゆく。

Jerusalem, jerusalem, convertere ad Dominum Deum tuum.

エルサレムよ、エルサレムよ、立ち帰れ、あなたの神、主のもとへ

第2日 第2ルソン (ii : 12-15)

LAMED

Matribus suis dixerunt: Ubi est triticum et vinum? cum deficerent quasi vulnerati in plateis civitatis, cum exhalarent animas suas in sinu matrum suarum.

幼子は母に言う パンはどこ、ぶどう酒はどこ、と。都の広場で傷つき、衰えて 母のふところに抱かれ、息絶えてゆく。

MEM

Cui comparabo te, vel cui assimilabo te, filia Jerusalem? cui exaequabo te, et consolabor te, virgo filia Sion? Magna est enim velut mare contritio tua: quis medebitur tui?

おとめエルサレムよ あなたを何にたとえ、何の証しとしよう。おとめシオンよ あなたを何になぞらえて慰めよう。 海のように深い痛手を負ったあなたを誰が癒せよう。

NUN

Prophetae tui viderunt tibi falsa et stulta, nec aperiebant iniquitatem tuam, ut te ad paenitentiam provocarent. Viderunt autem tibi adumptiones falsas, et ejections.

予言者はあなたに託宣を与えたが むなしい、偽りの言葉ばかりであった。あなたを立ち直らせるには一度、罪をあばくべきなのに むなしく、迷わすことを あなたに向かって告げるばかりであった。

SAMECH

Plauserunt super te manibus omnes transeuntes per viam: sibilaverunt, et moverunt caput suum super filiam Jerusalem: Haecine est urbs, dicentes, perfecti decoris, gaudium universae terrae?

道行く人はだれもかれも 手をたたいてあなたを嘲る。おとめエルサレムよ、あなたに向かって 口笛を吹き、頭を振ってはやしたてる 「麗しさの極み、全地の喜びと たたえられた都がこれか」と。

Jerusalem, jerusalem, convertere ad Dominum Deum tuum.

エルサレムよ、エルサレムよ、立ち帰れ、あなたの神、主のもとへ

第2日 第3ルソン (iii : 1-9)

ALEPH

Ego vir videns paupertatem meam, in virga indignationis ejus.

わたしは 主の怒りの杖に打たれて苦しみを知った者。

ALEPH

Me minavi, et adduxit in tenebris, et non in lucem.

闇の中に追い立てられ、光なく歩く。

ALEPH	
Tantum in me vertit, et convertit manum suam tota die.	そのわたしを、御手がさまざまに責め続ける。
BETH	
Vetustam fecit pellem meam et carnem meam, contrivit ossa mea.	わたしの皮膚を打ち、肉を打ち 骨をことごとく砕く。
BETH	
AEdificavit in gyro meo, et circumdedit me felle et labore.	陣を敷き、包囲して わたしを疲労と欠乏に陥れ
BETH	
In tenebrosis collocavit me, quasi mortuos sempiternos.	大昔の死者らと共に わたしを闇の奥に住まわせる。
GHIMEL	
Circumaedificavit adversum me, ut non egrediar: aggravavit compedem meam.	柵を巡らして逃げ道をふさぎ 重い鎖でわたしを縛りつける。
GHIMEL	
Sed et cum clamavero, et rogavero: exclusit orationem meam.	助けを求めて叫びをあげても わたしの訴えはだれにも届かない。
GHIMEL	
Conclussit vias meas lapidibus quadric, semitas meas subvertit.	切り石を積んで行く手をふさぎ 道を曲げてわたしを迷わす。
Jerusalem, jerusalem, convertere ad Dominum Deum tuum.	エルサレムよ、エルサレムよ、立ち帰れ、あなたの神、主のもとへ

第3日 第1ルソン (iii : 22-30)

De Lamentation Jeremiae Prophetae	預言者エレミアの哀歌
HETH	
Misericordiae Domini, quia non sumus consumpti: quia non defecerunt miserationes ejus.	主の慈しみは決して絶えない。主の憐れみは決して尽きない。
HETH	
Novi diluculo: multa est fides tua.	それは朝ごとに新たになる。「あなたの真実それほど深い。
HETH	
Pars mea, Dominus, dixit anima mea: propterea expectabo eum.	主こそわたしの受ける分」とわたしの魂は言い わたしは主を待ち望む。
TETH	
Bonus est Dominus sperantibus in eum, animae quaerenti illum.	主に望みをおき尋ね求める魂に 主は幸いをお与えになる。
TETH	
Bonum est praestolari cum silentio salutare Dei.	主の救いを黙して待てば、幸いを得る。

TETH

Bonum est viro, cum portaverit jugum ab adolescentia sua.

若いときに軛を負った人は、幸いを得る。

JOD

Sedebit solitaries, et tacebit: quia levavit super se.

軛を負わされたなら 黙して、独り座っているがよい。

JOD

Ponet in pulvere os suum, si forte sit spes.

塵に口をつけよ、望みが見いだせるかもしれない。

JOD

Dabit percutienti se maxillam, saturabitur opprobriis.

打つ者に頬を向けよ 十分に懲らしめを味わえ。

Jerusalem, jerusalem, convertere ad Dominum Deum tuum.

エルサレムよ、エルサレムよ、立ち帰れ、あなたの神、主のもとへ

第3日 第2ルソン (iv : 1-6)

ALEPH

Quomodo obscuratum est aurum, mutatus est color optimus, dispersi sunt lapides sanctuarii in capite omnium platearum?

なにゆえ、黄金は光を失い 純金はさげすまれているのか。どの街角にも 聖所の石が打ち捨てられているのか。

BETH

Filii Sion incliti, et amicti auro primo: quomodo reputati sunt in vasa testea, opus manuum figuli?

貴いシオンの子ら、金にも比べられた人々が なにゆえ、土の器とみなされ 陶工の手になるものとみなされるのか。

GHIMEL

Sed et lamiae nudaverunt mammam, lactaverunt catulos suos: filia populi mei crudelis, quasi strutio in deserto.

山犬ですら乳を与えて子を養うというのに わが民の娘は残酷になり 荒れ野の駝鳥のようにふるまう。

DELETH

Adhesit lingua lactantis ad palatum ejus in siti: parvuli petierunt panem, et non erat qui frangeret eis.

乳飲み子の舌は渴いて上顎に付き 幼子はパンを求めるが、分け与える者もない。

HE

Qui vescebantur voluptuose, interierunt in viis, qui nutriebantur in croceis, amplexati sunt stercora.

美食に馴れた者も、街にあえぎ 紫の衣に包まれて育った者も塵にまみれている。

VAU

Et major effecta est iniquitas filiae populi mei peccato Sodomorum, quae subversa est in momento, et non ceperunt in ea manus.

ソドムは、その罪のゆえに 人の手によらず、一瞬にして滅んだが わたしの民の娘は それよりも重い罪を犯したのだ。

Jerusalem, jerusalem, convertere ad Dominum Deum tuum.

エルサレムよ、エルサレムよ、立ち帰れ、あなたの神、主のもとへ

第3日 第3ルソン (v : 1-11)

Incipit Oration Jeremiae Prophete.

預言者エレミアの祈り ここに始まる。

Recordare Domine, quid acciderit nobis: intueri, et respice obprobrium nostrum.	主よ わたしたちにふりかかったことに心を留め わたしたちの受けた嘲りに目を留めてください。
Hereditas nostra versa est ad alienos, domus nostrae ad extraneos.	わたしたちの嗣業は他国の民のものとなり 家は 異邦の民のものとなった。
Pupilli facti sumus absque patre, matres nostrae quasi viduae.	父はなく、わたしたちは孤児となり 母はやもめと なった。
Aquam nostram pecunia bibimus, ligna nostra pretio comparavimus.	自分の水をすら、金を払って飲み 自分の木からす ら、価を払って取り入れる。
Cervicibus nostris minabamur, lassis non dabatur requies.	首には轡を負わされて追い立てられ 疲れても、憩 いはない。
Aegypto dedimus manum, et Assyriis, ut saturaremur pane.	わたしたちはエジプトに手を出し パンに飽こう とアッシリアに向かった。
Patres nostri peccaverunt, et non sunt: et nos iniquitates eorum portavimus.	父祖は罪を犯したが、今は亡く その咎をわたした ちが負わされている。
Servi dominati sunt nostris, non fuit qui redimeret de manu eorum.	奴隷であった者らがわたしたちを支配し その手 からわたしたちを奪い返す者はない。
In animabus nostris adferebamus panem nobis, a facie gladii in deserto.	パンを取って来るには命をかけねばならない。荒れ 野には剣が待っている。
Pellis nostra quasi clibanus, exusta est a facie tempestatum famis.	飢えは熱病をもたらし 皮膚は炉のように焼けた だれている。
Mulieres in Sion humiliaverunt, et virgines in civitatibus Juda.	人妻はシオンで犯され おとめはユダの町々で犯 されている。
Jerusalem, jerusalem, convertere ad Dominum Deum tuum.	エルサレムよ、エルサレムよ、立ち帰れ、あなたの 神、主のもとへ

哀歌は、紀元前 587 年の新バビロニアによるエルサレム陥落と神殿の破壊、それに続く捕囚など、彼らの犯した罪に対して課せられた罰についてイスラエルの民の苦しみを詳細に語ったものである。彼の民の罪と長く続く苦しみを嘆くのと同時に、彼の仲間が罪を悔い改めるよう説得し、そうすれば神の加護が戻ってくることを予見している。つまり、哀歌は、以前の都市の隆盛と荒廃を対比させつつ、人々に苦しみを通したモラルの浄化と改心を提案しており、聖週間のテーマ「罪・悔悛・救い」に一致している⁵⁶。1692 年出版の『聖週間の聖務』では、第 1 夜課のルソンについて、次のように説明し

⁵⁶ 哀歌以外のテネブルの典礼に用いられたテキストの選択もまた、聖週間特有のテーマである罪・悔悛・救いに沿っている。そこには、キリストの受難を記念することによって、イエスが耐えた苦しみを体感する機会を信者に与え、悔悛によって救世主と共に復活祭によみがえることが意図されている。

ている。

第1夜課のルソンは、エレミアの哀歌からとられている。つまり、この預言者は、これらの打ち沈んだ歌によって、かつてのエルサレムの陥落、さらには不毛のこの町が神の怒りを持ったその罪を嘆いた。私たちの罪はおそらく同罪に値する。また、イエス＝キリストが十字架上で亡くなったのは、それらの罪を償うためである。したがって私たちがすべきことは、エレミアの時代にユダヤ人を苦しめた不幸な出来事の中に、私たちに起因する苦しみのイメージを見ることであり、また次に、イエス＝キリストが私たちの犯した罪のために耐えたことを理解することで償いを知ることなのだ。神が彼の唯一の子の血によってのみ、償うことを望んだ、その罪の残酷さとは一体何なのか。……神がこの町（エルサレム）を罰するという不幸な出来事を読みながら、……各自の身に当てはめ、その魂の中で起こる事を注視すべきである。つまり、教会ははじめの（第1夜課の）ルソンにおいて、まず私たちの犯した罪を目前に再度置こうとしたのであり、つづく（第2、第3夜課の）ルソンで、イエス＝キリストが私たちをそこから救い出すために苦しんだということを提示しているのである⁵⁷。

先述した通り、これら第1夜課の第1、第2、第3ルソンに作曲された歌が「ルソン・ド・テネブル」であるが、混乱を避けるため、またより理解を深めるため、第2夜課と第3夜課のルソンについても簡単に触れておく。これらのテキストにはエレミアの哀歌は用いられておらず、哀歌のような叙情的な部分がないためか作曲されたことはなく、もっぱら信者の教化が目的となっている⁵⁸。これらは、何世紀をも経た伝統をそのまま引き継いでいるが、聖書のどの部分からの抜粋なのかを全て確定することはできない⁵⁹。

第2夜課のルソン、つまり第4、第5、第6ルソンは、聖アウグスティヌスによる詩編に関する概論からの抜粋である。ここでは、ダヴィデ王がキリストの受難を予言した詩編54（第1日）、詩編63（第2、3日）についての解説が引用されている。

⁵⁷ *Office de la Semaine sainte à l'usage de Rome et de Paris en latin et en français*, 1692, p.243 : « Les leçons du premier Nocturne sont prises des lamentations de Jeremie, c'est à dire de ces chants lugubre par lesquels le Prophete déplorait autrefois la ruine de Jerusalem, & encore plus les pechez par lesquels cette ville ingrate avoit irrité Dieu contre elle. Nos crimes méritent sans doute les memes chastimens, & c'est pour les expier que J.C. est mort sur la croix. Il est donc bon de voir dans les malheurs qui accablèrent les Juifs au temps de Jeremie, une image des peines qui nous sont deuës ; & que nous apprenions ensuite par la vuë de ce que JESUS-CHRIST endure pour nos crimes, quelle est l'horreur du péché que Dieu n'a voulu expier que par le sang de son Fils unique. [...]chacun en lisant les malheurs dont Dieu punit cette ville, doit en faire l'application à soy-mesme, & considerer ce qui se passé dans son ame[...]. L'Eglise veut donc dans les premières leçons nous remettre nos pechez devant les yeux, avant que de nous proposer dans les suivantes ce que JESUS-CHRIST a souffert pour nous en délivrer. »

⁵⁸ S. Gaudelus, *op.cit.*, p.31.

⁵⁹ S. Gaudelus, *op.cit.*, p.20 et p.30-31.

第3夜課では、コリント人の手紙とヘブライ人の手紙に対する聖パウロの書簡が採用されている。ここでは、イエスの最期を扱っており、最後の晩餐と聖体秘蹟の習慣について触れている。つまり、磔刑になったイエスにより、神徳と信仰だけが永遠の命に至らしめるということを示している。

このように、第1夜課から第3夜課までの一連のルソンは、毎年この時期に、信者たちが従うべき方向、つまり真の信仰へ立ち返ることを想起させた。

「ルソン・ド・テネブル」は、このような一連のドラマの中で演奏された音楽である。したがって、ドラマ全体のコンセプトに従って演奏される必要があった。また式次第の中での時間的な制約も受けたはずである。テキストが変更されれば、音楽作品の作曲だけでなく音楽演奏にも大きな影響を与えることになる。実際に17～18世紀のパリでは、しばしば聖務日課書の改訂が行われたことが知られている。その聖務日課書の改訂は、パリのテネブルの聖務やルソン・ド・テネブルに何らかの影響を与えたのだろうか。また、王室礼拝堂はルソン・ド・テネブルの演奏の場の一つとして重要な位置づけにあるが、そこでルソン・ド・テネブルはどのように演奏されていたのだろうか。また17～18世紀の世紀転換期は社会状況が大きく変化する時期に重なるが、そのような時代背景の変化はルソン・ド・テネブルの演奏実践に影響を与えているのだろうか。このような様々な論点について、以下に続く各章の中で考察していく。

第 1 章 パリ大司教区におけるテネブルの聖務

ルイ 14 世およびルイ 15 世治下に作曲の最盛期であったルソン・ド・テネブルは、そのテキストを概観してみると、17～18 世紀にフランスで実施された典礼改革による典礼書のテキストおよび単旋聖歌の改訂の影響を多少なりとも受けている。そこで、この典礼改革がテネブルの聖務やルソン・ド・テネブルのテキストとなった哀歌の抜粋個所に影響を及ぼしたかという問題を提起した。その問題解明のため、本章においては、まず、トレント公会議以前の状況からの歴史的背景を概観しつつ、当時出版された重要とされる典礼書、儀典書、聖務日課書を年代順に読み、その改革の目的を把握した上で、パリにおける典礼改革を時間軸に沿って 3 段階に分け、その典礼改革（特に聖務日課書の変遷）がテネブルの聖務と哀歌のテキストへ与えた影響を考察する。

1. 17 世紀前半までのフランスにおける典礼の実施状況

17 世紀という時代は伝統の継承と知的革命という二元性を有していた。デカルト哲学の影響による科学的精神の要請により、キリスト教神学にもその矛先が向けられるようになった時代である⁶⁰。

この時代に見られるソルボンヌ博士聖職者数の増加は、聖職者の教養の向上にとって決定的な要因であり、書物を所有し深く思索する司祭が例外ではなくなった⁶¹。彼らは、自分の意見を発表し、大司教の周囲に結集し、徐々にガリカニズムやジャンセニズムの思想に共感していく。科学的知見、ジャンセニズム的思想、そしてガリカニズムが複雑に絡み合い、17 世紀フランスは宗教的内戦の時代であり、そのような状況を背景に、一連の典礼改革が行われた。

トレント公会議までのカトリック教会の状況

キリスト教世界は、14～15 世紀に次々と起こった教皇のアヴィニョン捕囚や教会大分裂と共に、教皇の教導権は弱体化し、教会の知性、倫理性は弛緩し、信仰生活の形式主義が顕著となっていた。教会は、この退廃した状態を克服し、改革を進めるため、公会議を次々と開催した（ピサ教会会議 1409 年、コンスタンツ公会議 1414 年～1418 年）。その結果、教会大分裂を終結させ、教皇至上主義を確立することには成功した。しかし公会議で提示された教会改革案についてはほとんど実現することができず、カトリック教会は、世俗的栄華・権勢を求め続け、教義の形骸化、聖職者の腐敗を改められなかった。

その結果、1517 年のルターによる『95 か条の論題』の発表を口火として全ヨーロッパ

⁶⁰ H.テュヒレ他『キリスト教史第 6 巻 バロック時代のキリスト教』上智大学中世思想研究所監訳、東京：講談社、1981 年、236 頁。

⁶¹ 同前、244 頁。

パに波及した宗教改革運動により、キリスト教世界は、カトリックとプロテスタントに二分されることとなる。

このようなカトリック教会の状況を改革し、プロテスタントとの和解を目指すという路線の中、トレント公会議は開催された。しかしながら、結果的にはプロテスタントに対する反宗教改革の性格を明確にし、これにより最終的にはカトリックとプロテスタントは完全に分離され、信仰の一致と平和を実現しようとする当初の目的は完遂されなかった。しかし、この公会議で採択された教令は、教会制度と司牧に関して新しい時代への積極的な対応を示すものであったといえるだろう。

この教令の実施のために教皇庁は速やかに有効な措置を取ったが、イタリア諸国、スペイン、ポルトガル、ポーランド、スイスでは受け入れられたが、ドイツのカトリック諸国では極めて漸進的であり、フランスではガリカニズムの影響により、1615 年になつてようやく承認された⁶²。

同様に、16 世紀には「新しき信心 *devotio moderna*」運動⁶³や、その影響下で発展した兄弟会、修道院の会則厳守により改革を行った修道会、人文主義者たちによる改革運動などによる下からの自己改革が起こっている。

フランスでの状況

フランスにおいても、17 世紀初頭、大規模な修道院復興の動きが起こった。起源の古い修道会は、自堕落になっていた規律を厳格な規律へと立て直し、それと並行して次々と新しい宗教団体も創設されている⁶⁴。また、カルメル会やオラトリオ会などの外国の修道会も同様、移入され定着した⁶⁵。

しかし、16～17 世紀初頭にかけて行われた彼らの自己改革は、典礼に関してはほとんど実を結んでいなかった。よって、フランス教会は、何よりも儀式的秩序を回復し、確立する必要があると考えた。17 世紀後半に行われた新ガリカン典礼改革と言われる一連の改革は、フランス教会がキリスト教の起源に戻り、信徒らを典礼に参加させるための運動として始まったが、その後、デカルト哲学の科学的な精神の要請に応えつつ実施された伝統の純化の過程で、フランス教会のアイデンティティを問う議論が行われ、

⁶² パリ高等法院は、トレント公会議の教会刷新に関する教令がガリカニズムの特権と抵触する
と考え、これを承認しなかった。エメ＝ジョルジュ・マルティモール『ガリカニズム—フラン
スにおける国家と教会』朝倉剛、羽賀賢二訳、東京：白水社〔文庫クセジュ〕、1987 年、80 頁。

⁶³ 16 世紀初頭の西ヨーロッパにおけるカトリック組織の浄化と信仰の刷新を試みた運動。その
影響下に育ったエラスムスらは、聖書のヘブライ語・ギリシャ語の原典や古代教父文学の人文
主義的再検討を通して新しいキリスト教の在り方を求めようとした。

⁶⁴ パリだけでも、聖母訪問会、サン＝シュルピスの信心会、愛徳姉妹会、聖体会など。C.Cessac,
Marc-Antoine Charpentier (Paris: Fayer, 2004), p.187.

⁶⁵ *Ibid.*, p.187.

そこにローマ典礼と一線を画そうとするガリカニスムの議論が加わり、展開していった。

パリにおける典礼改革

トレント公会議以降、フランスにおいても、ローマの典礼が徐々に受け入れられるようになっていったが、実際には各地域が様々な伝統を有しており、パリおよびパリ近郊にのみ限定しても、典礼は、修道会によって、様々な方法で実践されていた。しかし、ここではパリ大司教区全体で実施されたパリの典礼改革についてのみ扱う。

アンシャン・レジーム期のパリの典礼改革は、以下の3つの段階に大きく分けられるだろう。

- 1) キリスト教の起源に戻り、信徒を典礼に参加させる運動。それまでの酷い状況を改善し、聖務と儀式の再建を目指した改革。
- 2) 聖ピウス5世により2世紀以上の伝統を有する典礼を正統なものと認めたことにより、フランス独自の、あるいは各地方固有の典礼のアイデンティティを問う議論を伴って遂行された改革。
- 3) 啓蒙思想によってさらに推進された歴史的批判的考察による論理的なキリスト教観への対応としての典礼改革。

1) は頽廃した典礼を立て直す目的で行われ、ガリカニスムの影響を大きくは受けていない。2) はルイ14世の治世にあたり、ナショナリズムの潮流にあるガリカニスムにより、王権と教皇の衝突が激化した中で改革が行われた。3) は啓蒙主義の時代にあたり、より科学的批判的な論証による合理的宗教観、理神論が起こった時期に重なっている。また、2) と3) の改革は、ジャンセニスム論争が激化した時期とも重なっている。

では次に、年代順に、この新ガリカン典礼改革について述べていく。パリ司教区で適用された儀典書、『ディレトリウム・コーリ』、『パリ儀典書』の項目は、ロネ D. Launay の『トレント公会議から1840年までのフランスでの宗教音楽 *La musique religieuse en France du Concile de Trende à 1840*』⁶⁶の277～281頁から必要な部分を抜粋し要約したものである。

2. 『儀典書』の出版

2-1. パリ大司教区で適用された儀典書

第1段階の典礼改革の一部として新しい儀典書が出版されたが、フランスにおいては、ローマに賛同する儀典書の出版とガリカン典礼の継承を目指す儀典書の出版という、二

⁶⁶ また、この章ではロネの2つの文献を参照しているため、当該の文献は脚注において、以後 D. Launey-1 と表記する。

重の路線を確認することができる⁶⁷。

ローマへの賛同側としては、ガヴァント Gavanto によって作成され、1630 年にヴェネツィアで出版された儀典書が、1640 年にジョット社 Jotte で印刷され、パリで出版された⁶⁸。1643 年には、オラトリオ会士クロード・アルノー Claude Arnaud (1621 年～1644 年)によってフランス語に翻訳・増補され出版されている。これは、1648、1649、1650、1652 年に再版されるほどの成功を収めているが、その要因は、フランス側からの競合者がいなかったことによる⁶⁹。

それに対し、フランス・ガリカン典礼継承側からは、パリ大司教区における聖務と儀式の画一化のため、『ディレトリウム・コーリ Directorium chori』（1656 年出版）と『パリ儀典書 Ceremoniale Parisiense』（1662 年出版）が、ガヴァントの出版より少し遅れて出版された。この 2 つの典礼書の著者は、パリの司祭であり、パリ大司教座教会の教会録に登録されていたマルタン・ソネ Martin Sonnet（不詳～1679 年）である。『ディレトリウム・コーリ』は厳密には儀典書ではないが、出版の目的および経緯が記載されており、典礼改革の理解には不可欠である。

『ディレトリウム・コーリ Directorium chori』（1656 年）⁷⁰

『ディレトリウム・コーリ』は、大聖堂、参事会教会、メトリーズを有する教会の楽長に向けた実践概説書である。儀典書ではなく、儀典書の補足であり、楽譜を有する典礼書である。これは、「献辞」、「序文」に続き、第 1 部～第 5 部と最終部の全 6 部で構成されている。

まず、パリ大聖堂首席司祭と参事会員への「献辞」の中で、ソネは（1）大司教座都市としての優位の主張、（2）当該著作を、パリ司教区内の他の教会にもモデルとして提示すること、（3）儀式の軽減、簡便化に触れている。つまりソネはこの著作の出版によって、パリの儀式の保持・普及・軽減を目指した。

続く「序文」には、この著作出版の必要性が記されている。要約すると、そこには以下のような説明がなされている。

パリの教会は、1622 年に大司教区への地位向上にもかかわらず、儀典書を有しておらず、ソネは数年来、教会の上層部からパリのための儀典書を作成するよう要請されて

⁶⁷ D. Launey-1, p.277.

⁶⁸ *Abrégé du trésor des ceremonies ecclesiastiques du R.P. Gavantus, composé en latin traduit et augmenté, par le R.P. Claude Arnaud, prestre de la congrégation de l'Oratoire de Jesus, & Docteur en Théologie.* (Paris: Sébastien Huré, 1643).

⁶⁹ D. Launey-1, p.277.

⁷⁰ M. Sonnet, *Directorium chori, seu ceremoniale sanctae et metropolitanae ecclesiae ac dioecesis Parisiensis* (Paris : Lutetia Parisiorum, S. et G. Cramoisy, G. et N. Clopejau, 1656).

いた⁷¹。司式者の無知ゆえに荒廃していた宗教典礼は、フロンドの乱以降さらに荒廃した。それを目の当たりにした権威筋により、ソネへの儀典書出版の要請はより執拗になった⁷²。それは1656年に出版されたが、当時、パリ大司教ゴンディ J.-F. Paul de Gondy⁷³（在任期間：1652年～1679年）はヴァンセンヌに投獄されており、不在であったにもかかわらず、一般助任司祭たちの責任の元、大司教の名前で出版された。

換言すれば、この著作が出版された時期の典礼の状況は、祭式者らの教育不足に由来する典礼の荒廃が顕著であったため、それを健全な形に再建し、画一化するための儀典書が必要であると判断され、それは急を要す仕事であったということである。

『パリ儀典書 Ceremoniale Parisiense』（1662年）⁷⁴

ラテン語で書かれたこの著作は、多様な祭式者を導く任務を課せられた儀典長のための手引きである。特に恵まれない小教区教会での祭式を復興する必要性を明確化するため、それ以前に公布された教書やパリ司教区会議の規約の抜粋などが付属として付け加えられている。

この著作中、特に音楽についての項目が充実しており、重要な祝祭日に際し、音楽家がどこで介入すべきか、また介入する際、どの音楽のカテゴリーが推奨されているのか（単旋聖歌か、フォーブルドンか、対位法か、*fleuritis*⁷⁵か、「音楽」か）が示されている。各祭式者専用の章があり、メトリーズの楽長やオルガニストも同様、彼らの職務内容に関するリストが設けられている。また、この儀典書は、音楽に関する指示に多くの部分が割かれており、現代の音楽学者にとっても非常に貴重な資料となっている。聖務ではどのように歌うべきなのか、特にオルガンの使用法、オルガニストの義務など、オルガンに関して多くの言及がなされており、今日においても17世紀のオルガン作品を演奏する人が参照すべき文献となっている。また、単旋聖歌やその他の音楽がどのように使用されるべきかについても詳細に記載され、当時の聖務での音楽実践法の例が細部まで理解できる。

特にオルガンで演奏される音楽の挿入箇所に関する情報に富んでおり、聖歌隊の楽長

⁷¹ D. Launey-1, p. 280.

⁷² *Ibid.*, p. 280.

⁷³ フロンドの乱の立役者のひとり。彼はフロンド派と宮廷の調停者として振る舞おうとしたが、ルイ14世の母后アンヌ・ドトリシュに嫌われ、完全にフロンド派陣営に追いやられた。マザランとルイ14世がパリに戻ってくると、彼は逮捕され、まずヴァンセンヌ、次にナントの城に投獄された。2年後に脱獄し、しばらくの間スペイン、イタリアを放浪している。

⁷⁴ M. Sonnet, *Caeremoniale parisiennse, ad usum omnium ecclesiarum ; collegiaturum, parochialum et aliarum urbis et diocesis parisiensis, juxta sacros et antiquos ritus sacro sanctae ecclesiae metropolitanae Parisiensis* (Paris : l'auteur, 1662).

⁷⁵ *Fleuritis* とは、歌手による即興で、対位法の一つで演奏される。演奏に際しては、和声付けの知識と経験の豊かさを前提としている。

とオルガニストのために割かれている章は、『ディレトリウム・コーリ』に記載されている内容よりも大きく展開されている。単旋聖歌を担当する聖歌隊と少年聖歌隊の楽長は、その演奏の際には、このソネの最新のパリ儀典書を、またパリの固有文に関してはソネの『ディレトリウム・コーリ』を参照すべきとされた⁷⁶。

ソネの『パリ儀典書』の冒頭に、コント Conte とオダンク Hodencq によりフランス語で執筆された教書が付されているが、そこにはソネの2つの著書の存在理由が記されている。

...この都市の多くの教会で、聖なるミサ、時課、その他の聖務を行う時に、200年を超えているというだけでなく、そのはじめの創設以来、この司教区で容認されている慣例に応じて必要とされている画一性は守られていなかった。また、この古い慣例とこの司教区の社会的地位に反して、各司教区がそれぞれのやり方で儀式を行っており、また、独自の意志に従って新しい慣習を導入した。それを改善し、適した秩序をもたらすことを望んだので、私たちはパリのためのミサ典礼書など[...]を、パリ大学の書籍商クラモワジ氏とクラブジョ氏により再出版させた。また、私たちはこの都市のコレジアルや小教区教会、その他の教会のために、パリの教会で教会録に登録されている司祭マルタン・ソネ氏により構成された儀典書の印刷に同意し、許可した⁷⁷。

トレント公会議後にピウス5世によって公布された聖務日課書の勅書には、2世紀以上続く慣例を有する司教区には、その独自の典礼を保持する権利を認める条款が記載されている⁷⁸。上述の教書には、パリの儀式に対する彼らの愛着と教皇至上主義者からの批判からパリ独自の典礼を導入するという決定を正当化する必要があり、この条款を盾に、パリ独自の典礼を守ろうとする意志も見られる。しかしながら、ロネは、彼女の著

⁷⁶ D. Launey-1, *op.cit.*, p.280.

⁷⁷ *Ibid*, p.281 での引用。« qu'en plusieurs Eglises de cette ville, faux bourgs & Diocèse de Paris, en célébrant la Sainte Messe, les Heures canonicales & autres services divins, on ne gardoit pas l'uniformité qui est requise selon l'usage receu en ce diocèse, non seulement depuis plus de deux cents ans, mais dès sa première institution, & que chacun faisoit des cérémonies à sa mode, & introduisoit des coutumes nouvelles selon son esprit particulier, au préjudice de l'usage ancien, & contre les Statuts de ce Diocèse ; désirans y remédier & apporter un ordre convenable, nous avons fait réimprimer les Messes, Bréviaires, Diurnaux, Rituels, Pseautiers, Antiphoniers, Graduels, Processionnaires & autres Livres d'Eglise à l'usage de Paris, par les sieurs Cramoisy & Clopejau, marchands libraires en l'Université de Paris, & aussi nous avons approuvé & pzemis l'impression d'un Cérémonial composé par Maistre Martin Sonnet, prestre bénéficié en l'Eglise de Paris, pour les Eglises collégiales, paroissiales & autres de cette ville, faux bourg & Dicèse. »

⁷⁸ *Ibid*, p.287, S.Gaudelus, *op. cit*, p.21.

作の中で、ソネにガリカン主義者のレッテルを張るべきではない、としている⁷⁹。その理由として、彼女は、ソネがガヴァントやトレント公会議、教皇勅書を参照し執筆していることを挙げている。要するに、パリ独自の典礼の統一を目指してはいたが、ローマからの独立を標榜したガリカン教会独自の典礼改革を目標とはしていないのだ。

2-2. テネブルの聖務の実際と哀歌への指示

テネブルの聖務はどのように、ソネの『パリ儀典書』では説明されているのだろうか。

聖務は前日の晩課の時間（午後 4 時頃）に行うことが義務づけられた⁸⁰。中世・ルネサンスの時代に行われていた慣例を採用し、蠟燭の数は 13 本とされ、蠟燭は白色のロウを用い、同形、同量（3 リーヴル）、三角形の燭台は銅または木製で、聖歌隊席の中央に置かれ、蠟燭はこの燭台の上に、左右対称に頂点に向かって等間隔で並べられた⁸¹。

哀歌について書かれた部分は、音楽なし（つまり単旋聖歌のみ）の場合と音楽付きの場合に分けて記載されている。音楽がない場合には、聖歌隊席の真ん中に置かれた譜面台に向かって、聖歌隊の少年が第 1 ルソンを歌い始める。それは、パリの先唱句集に収められている第 6 詩編唱定式の旋律に従って、ゆっくりと厳かに朗唱される⁸²。ルソンが音楽付きで歌われる場合には、対位法または教会に相応しい厳粛な書法で作曲された歌で、悲しく打ち沈んだ雰囲気尊重すべき旨が書き記されている⁸³。

しかし、ソネの儀典書と同時代にパリで出版された他の儀典書と比較したゴドリユスは、ソネの儀典書の指示通りの典礼が一般的であったとは考えにくいと述べている⁸⁴。ゴドリユスは、これらの儀典書の比較から、それらの間に相互に矛盾した記述を見つけている。一例を挙げれば、ソネが指定した蠟燭の数は 13 本は、他の同時代の儀典書には 15 本となっており⁸⁵、ゴドリユスは、ソネが規定した典礼が、当時まだ少数派だった可

⁷⁹ D. Launay-1, *op.cit.*, p.280.

⁸⁰ M. Sonnet, *op.cit.*, Caput XI, 1^{er} point, p.337 : « Matutinae Tenebrarum, quae olim cantabantur media nocte, de more, nunc in triduo Passionis Christi, idest Feria 5, Feria 6 et Sabbato sancto majoris Hebdomadae, cantantur horis vespertinis diei praecedentis, ideo. »

⁸¹ *Ibid.*, Caput XI, 2^e point, p.337 : « ...Ante majus altare in medio chori praeparatum mahnum candelabrum triangulare ex aurichalco, vel ligno ad sustinendos trecim cereos integros, singulis aequalis formae et ponderis trium librarum tredecim simul ut circiter : habens in summitate tredecim stylos seu cuspides ad sigendos tredecim cereos cereae albae mediocris magnitudinis, itaut cuspides et dicti cerei sint inaequales, et in vertice ipsius candelabri supremo adsit unus cereus, et ex utra parte ejus adsint sex cerei inaequalis altitudinis gradatim descendentes... »

⁸² *ibid.*, Caput XI, 6^e point, p.338 : « Tres priores lectiones primi nocturni seu lamentationes Jeremiae prophetae cantantur ad aquilam in medio chori a tribus diversis clericis pueris chori un cantu particulari de 6. tono, qui notatur in antiphinali Parisiensi lente et mensura gravi... »

⁸³ *Ibid.*, Caput XI, 6e point, p.338 : « ... In ecclesiis autem in quibus musica est in usu, cantabuntur eadem Lamentationes musice ad modulos lugubres et tristes, vel in contra puncto in cantu figurato ecclesiastico et gravi. »

⁸⁴ S. Gaudelus, *op. cit.*, p.77.

⁸⁵ 序章で提示した『聖週間の聖務』の記述でも、蠟燭は 15 本であった。

能性を指摘している⁸⁶。ソネの儀典書の内容は、真に改革の意味を有していたことを意味するのだろうか。

ここで、18 世紀初頭の状況と比較するために、ノアイユ枢機卿がパリ大司教就任中の 1703 年に出版された儀典書⁸⁷の内容を見てみよう。蠟燭の数は 15 本、三角形の燭台は任意、燭台の置かれる場所は、祭壇後方であり⁸⁸、テネブルの聖務の時間は、午後 4 時から翌朝 6 時までの間に行われるべきであるとし、前日の晩課の時間に行うことを認めているが、義務ではないことを明記している⁸⁹。哀歌の演奏については、ソネの儀典書の内容と全く同じである。

ノアイユの儀典書は、ソネの儀典書で指示された内容と比較するとより単純化されているが、細部の実用面に関しては、それぞれの修道会の裁量に任せている⁹⁰。大枠のみを定義するというノアイユの決定は、当時のパリ司教区内全体の状況に、より即していたのだろう。なぜなら各修道会や在俗教会独自の慣例に従った典礼を含めた、パリの典礼の多様性を尊重していると考えられるからである。

このように、典礼改革の第 1 段階の目的は、典礼の再建であった。ソネの 2 つの著作には、ガリカン教会の独自性への関心の萌芽が観察できるが、ルイ 14 世親政開始前後時期にあたり、王権とフランス教会が緊密な連繫を図り、教皇権と激しく対立する以前である。

これらソネの儀典書には、作曲家の手によってモノディー様式で作曲されたルソン・ド・テネブルについての記述はない。彼によって推奨された哀歌のための音楽は、対位法あるいは厳粛な書法で作曲された音楽である。しかしながら、この時期、すでに王室礼拝堂でのモノディー様式のルソン・ド・テネブルの演奏の記録が残されている（これについては、第 3 章で論じる）。

3. パリ大司教区の聖務日課書の変遷

カトリック教会の聖務日課書は、トレント公会議によって成文化された。しかしながら、パリではトレント公会議以降、典礼改革の一貫として、度々、聖務日課書の改訂が行われた。これらの改革の原動力となったのは、常に典拠の確かさの追求であり、テネ

⁸⁶ S. Gaudelus, *op. cit.* p.77.

⁸⁷ *Caeremoniale parisiense eminentissimi et reverendissimi in christo Patris Dominis D. Ludovici Antonii...cardinalis de Noailles...* (Paris : L. Jossec, 1703).

⁸⁸ *Ibid.*, Caput VIII, 1^{er} point, p.152 : « I. Ante officium, quindecim cerei ejusdem ponderis et figurae pone altare, aut in candelabro triangulari ante medium infimi gradus altaris posito collocantur, ... »

⁸⁹ *Ibid.*, Caput VIII, 2^e point, p.152 : « 2. Officium Tenebrarum tridui ante Pascha cantatur ritu semiduplici, sed mensura gravi, non ante horam serotinam, nes post sextam matutinam. »

⁹⁰ S. Gaudelus, *op. cit.*, p.78.

ブルの聖務に関しては、何世紀にも渡って唱い継がれてきたが、原典の不明なレスポンソリウムに抜本的改革が断行された⁹¹。

トレント公会議後のパリの聖務日課書の改正は、年代順に列挙すると以下の通りである。

- 1568 年 トレント公会議 勅書 *Quod a nobis* の発令
- 1584 年 ピエール・ドゥ・ゴンディ *Pierre de Gondy* の改訂
- 1607 年 アンリ・ドゥ・ゴンディ *Henri de Gondy* の改訂
- 1636 年 ジャン＝フランソワ・ドゥ・ゴンディ *Jean-François de Gondy* の改訂
- 1657 年 J.-F.ポール・ドゥ・ゴンディ *Jean-François-Paul de Gondy* の改訂
- 1680 年 アルレ *François de Harlay de Champvallon* の大改革
- 1736 年 ヴァンティミル *Charles-Gaspard-Guillaume de Vintimille* の大改革

このうち、1680 年のアルレと 1736 年のヴァンティミルの改革が特に重要である。

次に聖務日課書の改革とその背景について、前述した典礼改革の 1)～3) 段階に沿って概観していく。

3-1. ゴンディ家出身のパリ大司教による聖務日課書の改訂（典礼改革：第 1 段階）

ゴンディ家は、イタリアのフィレンツェ出身の名家である。彼らはフィレンツェの政治、宗教、金融を牛耳っており、ルネサンス時代に大きな影響力を誇っていたメディチ家やサルヴィアーティ家との間に子孫を多く残した。フランスへ渡って来たゴンディ家は、コダン男爵家 *baron de Codun* とレ公爵家 *duc de Retz* の 2 つに分かれたが、3 人のパリの大司教を輩出したのはレ公爵家である。

アンリ・ドゥ・ゴンディ *Henri de Gondy*（在任期間：1622 年～1654 年）、ジャン＝フランソワ・ドゥ・ゴンディ *Jean-François de Gondy*（在任期間：1654 年～1662 年）、ジャン＝フランソワ・ポール・ドゥ・ゴンディ *Jean-François-Paul de Gondy*（在任期間：1662 年～1671 年）の 3 人のゴンディ家出身のパリ大司教就任中に行われた聖務日課書の改正のうち、ソネの 2 つの典礼書が出版された時期は、後の 2 人の就任時期に重なる。彼らは、イタリア出身の司教であるという理由から、彼らの責任の下で出版されたパリの典礼書は、ローマの儀式の導入を目指していた⁹²。また、ジャン＝フランソワ

⁹¹ レスポンソリウムの変遷については、M.-N.Colette, « La Semaine Sainte à Paris à l'époque baroque » in *Plain-chant et liturgie en France au XVIIe siècle*, edited by J. Duron (Paris: Klincksieck, 1997), p.187-215 に詳述されている。

⁹² D. Launay-1, *op.cit.*, p.290.

のものは、著作のタイトルにローマへの回帰を明確に謳っている⁹³。つまり、彼らによって実施された改革は、フランス教会の自主独立ではなく、ローマ典礼との一致であった。よって、先述のソネの著作もまた、ガリカニズムを標榜していたのではないということが証明されるだろう。

この3人の中でも、特に典礼改革を熱心に行ったのはアンリである。前述のソネの儀典書の付属文書として、彼の在任期間に発令された教書などが付録として付けられている⁹⁴。それらの文書から読み取れることは、アンリ大司教が、司牧の任務にある者に対して、アンリの指揮下で出版された聖務日課書とミサ典書を入手すること、また人民教化のために、聖職者が栄光と品位を保ち、儀式の画一性を保持し聖務を行うことを命じたが、聖職者の誰一人として、これを実施することの重要性を理解できない上に、学ぶ姿勢にも欠けており、修道女に対しては、合唱で歌う際の良識と礼節を保ち、儀式を尊重することを理解してもらうため、ラテン語ではなく俗語で緒言を作るよう命じたということである⁹⁵。

要するに、アンリが公布させた聖務日課書を含むあらゆる文書は、荒廃しきった典礼の再建を目指したものであった。彼の改革を土台として、続く2人のゴンディ家出身のパリ大司教もまた、改革をさらに押し進めた。しかしながら、それはパリ独自の儀式の探求ではなく、ローマの典礼に準拠して進められた。

テネブルの聖務の式次第においても、ローマ典礼との一致という目標はある程度達成されているようである。1607年の聖務日課書の聖木曜日において、応唱（レスポンソリウム）とリタニアに関しては、1584年の改正をそのまま引き継いでいるが、哀歌はローマと同じ抜粋箇所に戻されている。レスポンソリウムとリタニア以外の部分はローマと完全に同じである。太字は改訂されている箇所を示している。

ローマ (1568)	パリ (1584)	パリ (1607)
朝課 第1夜課	朝課 第1夜課	朝課 第1夜課
先唱句: Zelus domus tuae 詩編 68	先唱句 詩編 68	先唱句 詩編 68
先唱句: Avertantur retrorsum 詩編 69	先唱句 詩編 69	先唱句 詩編 69
先唱句: Deus meus, eripe me	先唱句	先唱句

⁹³ M. -N. Colette, *op.cit.*, p.192.

⁹⁴ D. Launey-1, *op.cit.*, p.282-283.

⁹⁵ *Ibid.*, p.282-283.

詩編 70

唱句: Avertantur retrorsum

ルソン1: 哀歌 I, 1-5

応唱: In monte oliveti

ルソン2: 哀歌 I, 6-9

応唱: Tristis est anima mea

ルソン3: 哀歌 I, 10-14

応唱: Ecce vidimus

第2夜課

先唱句: Liberavit Dominus

詩編 71

先唱句: Cogitaverunt impii

詩編 72

先唱句: Exurge Domine

詩編 73

唱句: Deus meus, eripe me

ルソン4: 聖アウグスティヌスの解説 54-4 の解説:

Exaudi Deus deprecationem meam

応唱: Amicus meus osculi me

ルソン5: 聖アウグスティヌスの詩編 54-4 の解説(続)

Utinam ergo qui nos modo exercent

Répons: Judas mercator

ルソン6: 聖アウグスティヌスの詩編 54-12 の解説

Quoniam vidi iniquitatem

応唱: Unus ex discipulis meis

第3夜課

先唱句: Dixi iniquis

詩編 74

先唱句: Terra tremuit et quievit

詩編 75

先唱句: In die tribulationis meae

詩編 76

唱句: Exurge Domine

ルソン7: 聖パウロのコリント人の手紙への第1書簡

II, 17-22 : Hoc autem praecipio

応唱: Eram quasi agnus innocens

ルソン8: ルソン7の続き II, 23-26: Ego enim accepi

応唱: Une hora non potuistis vigilare mecum

詩編 70

唱句: Exurge Domine

ルソン1: 哀歌 I, 1-3

応唱

ルソン2: 哀歌 I, 4-5

応唱

ルソン3: 哀歌 I, 6-7

応唱: Amicus meus osculi me

第2夜課

先唱句

詩編 71

先唱句

詩編 72

先唱句

詩編 73

唱句

ルソン4

応唱: Unus ex discipulis meis

ルソン5

応唱: Eram quasi agnus

ルソン6

応唱: Una hora non potuistis

第3夜課

先唱句

詩編 74

先唱句

詩編 75

先唱句

詩編 76

唱句

ルソン7

応唱: Seniores populi consilium
fecerunt

ルソン8

応唱: Revelabunt caeli iniquitatem

詩編 70

唱句

ルソン1: 哀歌 I, 1-5

応唱

ルソン2: 哀歌 I, 6-9

応唱

ルソン3: 哀歌 I, 10-14

応唱

第2夜課

先唱句

詩編 71

先唱句

詩編 72

先唱句

詩編 73

唱句

ルソン4

応唱

ルソン5

応唱

ルソン6

応唱

第3夜課

先唱句

詩編 74

先唱句

詩編 75

先唱句

詩編 76

唱句

ルソン7

応唱

ルソン8

応唱

	Judae	
ルソン9:ルソン8の続き II, 27-34: Itaque quicumque manducaverit 応唱: Seniores populi	ルソン 9 応唱	ルソン 9 応唱
賛課 先唱句: Justificeris, Domine 詩編 50: Miserere mei, Deus	賛課 先唱句 詩編 50	賛課 先唱句 詩編 50
先唱句: Dominus tanquam ovis 詩編 89	先唱句 詩編 89	先唱句 詩編 89
先唱句: Contritum est cor meum 詩編 62 詩編 66	先唱句 詩編 62 詩編 66	先唱句 詩編 62 詩編 66
先唱句: Exhortatus est in virtute tua モーゼの歌: Cantemus Domino	先唱句 モーゼの歌	先唱句 モーゼの歌
先唱句: Oblatus est 詩編 148 詩編 149 詩編 150	先唱句 詩編 148 詩編 149 詩編 150	先唱句 詩編 148 詩編 149 詩編 150
唱句: Homo pacis meae	唱句	唱句
先唱句: Traditor autem dedit ザカリヤの歌: Benedictus Dominus, Deus Israël	先唱句 ザカリヤの歌	先唱句 ザカリヤの歌
唱句: Christus factus est	リタニア 聖職者 (Cl.): Kyrie eleison 合唱 (Ch.): Kyrie eleison	リタニア
	Cl : Domine miserere Ch : Kyrie eleison Cl : Qui passurus advenisti propter nos Ch : Christe eleison Cl : Qui prophetice prompsisti Ch : Christe eleison Cl : Qui expansis in cruce manibus Ch : Christe eleison Cl : Agne mitis Ch : Kyrie eleison Cl : Tu qui vinciri volusti Ch : Kyrie eleison Cl : Vita in lingo mortur Ch : Kyrie eleison, Domine miserere Cl : Mortem autem crucis	
Pater noster	pater noster	Pater noster
先唱句: Justificeris Domine 詩編 50: Miserere mei, Deus	先唱句 詩編 50	先唱句 詩編 50

3-2. アルレの聖務日課書の改訂-新ガリカン典礼改革Ⅰ（典礼改革：第2段階）

1662年、ゴンディ家出身の大司教たちの後を次いだのは、『アンリ4世の歴史⁹⁶』の著者として有名なアルドゥアン・ド・ペレフィクス Hardouin de Péréfixe（1606年～1671年、在任期間：1664年～1671年）であった。彼は、1657年の『信仰宣誓書』事件、および『信仰宣誓書』への署名を拒否した聖職者を異端としたジャンセニスム論争が最も激しい時期にパリ大司教に着任した。当事者たちを鎮めるための最大の努力をしつつ、それと平行して、彼はローマとパリの聖務日課書の再編に腐心し、その委員会にはジャンセニストの聖職者もメンバーとして2人加えている⁹⁷。

彼が行った改正の第一の目的は、典拠の不明なテキスト、または伝説としては残っているが実在が証明できない聖人に関するテキストをすべて排除し、同時に、パリ大司教区固有の聖務を規定するためでもあった⁹⁸。

しかしながら、ペレフィクスは1671年、道半ばにして亡くなった。彼の死により、大司教の座と聖務日課書の改正において、その後を引き継ぐことになったのは、フランソワ・アルレ François de Harlay de Champvallon（1625年～1695年、在任期間：1671年～1695年）である。彼は、常軌を逸した私生活のため、噂話の格好的であり、ルイ14世のイエスマンとして知られた人物ではあったが、聖務日課書の改訂という仕事においては、非常に優れた大司教として称賛されていた。そのため、何人もの司教が、彼を筆頭とした典礼書全般の改正の手伝いを願い出たと言われている⁹⁹。その彼の指揮の下、多くの改訂が行われたパリ聖務日課書が1680年に出版されることとなった。これは、彼の名をとって『アルレの聖務日課書』と呼ばれている。これは非常に高く評価され、後で取り上げるフォワナールの『新聖務日課書に関する計画 *Projet d'un Nouveau Breviaire*』（1720）では、次のように評されている。

——それら〔アルレによって出版された典礼書〕は非常に優れていると、多くの人々が称賛し

⁹⁶ H. de Péréfixe, *Histoire du Roy Henry le Grand* (Amsterdam : Louys & Daniel Elzevier, 1661).

⁹⁷ D. Launay-1, *op. cit.*, p.290.

⁹⁸ S. Gaudelus, *op. cit.*, p.60.

⁹⁹ Moréri abbé Louis, « M. de Harlay, archevêque de Paris », in *Le grand dictionnaire biographique, ou mélange curieux de l'histoire sacrée et profane* (Paris : libraire associés, 1749).

た。人々は、長く望んでいたものをやっと手に入れたと信じたし、聖務日課書を持たない教会は、それらを採用するのが最善であるとされるほどであった。この聖務日課書は、素晴らしい出来映えと構成の正確さのため、非常に高く評価されているというのは事実である¹⁰⁰。

しかしながら、実際には、アルレの聖務日課書の改訂は、かなり大規模であったため、出版前にもかかわらず、多くの非難を浴びることとなった。しかし新しい典礼書の編纂委員たちは、確固たる根拠に基づく典礼を創設するという固い決意のもと、これらの変更を決定し、ゴンディらによって出版された旧聖務日課書のテキストに手を入れることに専念した。

その詳細を記録に留めたのが、クロード・シャトラン Claude Chastelain (1639 年～1712 年)¹⁰¹の『パリの新聖務日課書に関する指摘への返答 *Réponse aux remarques sur le nouveau bréviaire de Paris*』である¹⁰²。この著作は、『パリの新聖務日課書に関する指摘 *Remarques sur le nouveau bréviaire de Paris*』(散逸)と題された新聖務日課書改訂への非難の書に対する反証の著であり、そこにはアルレの聖務日課書改訂に関する明確な意図と、それに対する非難の内容が詳細に記されている。

これは、4 頁強の『前文』と、第 1 部『新聖務日課書の全体的な意図 *Dessein général du Nouveau Bréviaire*』、第 2 部『指摘への返答 *Réponse aux Remarques*』で構成されている。第 2 部には、新聖務日課書への非難の内容とそれに対するシャトランの返答が併置され、記載されている。

シャトランはこの著作の前文で、聖務日課書の改訂の理由と決定までの経緯を詳述し、2 人のパリ大司教ペレフィクスとアルレが精力的な役割を担った委員会で、委員全員で決定した一貫した原則を擁護した。第 1 部では、シャトランはアルレの聖務日課書改訂の意図を 9 つの要点¹⁰³にまとめ、提示している。要約すると、

I. 編纂委員は、宗教の神秘を教父（特に初代教会）の著作の一部と、それらの権

¹⁰⁰ Frédéric-Maurice Foinard, *Projet d'un nouveau Bréviaire* : « ...quelques Bréviaires, qui ont été trouvés si beaux, & ausquels on a si universellement applaudi, que bien des personnes ont cru, que l'on avoit enfin ce que l'on souhaitoit depuis longtemps, & que les Eglises qui manquent de Breviaire, ne pouvoient rien faire de mieux que de les adopter. Il est vrai que ces Bréviaires sont très estimables pour les excellentes choses qui s'y trouvent, & pour l'exactitude avec laquelle ils ont été composés. »

¹⁰¹ クロード・シャトランは、パリのノートル・ダムの先唱者 *préchantre* で、1681 年の先唱句集 *Antiphonarium Parisiense* (Paris : Josse, 1681)の前文と音楽部分の著者でもある。この先唱句集については、M. Brulin, « L'Antiphonaire de Paris en 1681 » in *Plain-chant et liturgie en France au XVII^e siècle* (Paris : Klincksieck, 1997), p. 109-123 参照。

¹⁰² この著作に関しては、D. Launay-2, Claude Chastelain « Réponse aux remarques sur le nouveau bréviaire de Paris » in *Plain-chant et Liturgie en France aux XVII^e siècle*, edited by Jean Duron. (Paris : Klincksieck, 1997), p.97-106 参照。

¹⁰³ C. Chatelain, *Réponse aux remarques sue le nouveau bréviaire* (Paris : Gabriel Martin, 1680), p.7-8.

威によって説明することを望んだ。

- II. 編纂委員は、明らかに外典であるだけでなく、典拠の疑わしいもの、識者の間で異論のあるものは全て避けるべきであると考えた。
- III. 編纂委員は、教父と聖人がその他の聖人について言ったことについては、検証のために必要な根拠がない、あるいは彼らが用いた教父の書や言行録ほどには明らかな典拠がない場合よりも好ましいと考えていた。
- IV. 伝承され、聖人の神へのとりなしによってもたらされた奇跡については、編纂委員が完璧な証拠を提示した。
- V. 編纂委員は、教父、主に初代教会の教父たちが、聖母マリアについて言っていたことを報告することに専念した。
- VI. 編纂委員は、教会と聖座の権威を証明するために、特に真正な記念碑的なあらゆるものの正確な研究を行った。
- VII. 確実な証拠によって、聖人崇拜と死者のための信仰の歴史の長さを示すため、編纂委員はそれらを研究対象とした。
- VIII. 編纂委員は、教会の規律に関すること、および彼らがそれらを確かな証拠によって支持することを報告した。
- IX. 編纂委員は、聖書の美しさを研究すること、それらを教父の最も美しい説教によって彼らの生きていた時代における聖書の美しさを示すことに、また聖職者たちには、この崇高で聖なる糧を提供することに特に配慮した。

すなわち、その編纂委員たちが聖務日課書の改訂に関して留意した主要な点は、典礼の純化、検証可能な資料への回帰、教父への回帰、正統な資料の研究、典拠の不明なテクストの排除、聖人など伝説として残っているだけで実在が不確かなものの一掃であった。シャトランは、この9つの要点をさらに膨らませて議論しているが、主張の内容は同じである。

「学問的発見に富んだ私たちの世紀 *notre siècle fecund en savants découvertes* ¹⁰⁴」に、存在が伝説であったことが間違いない聖人を援用することはもはや許されず、歴史的資料によってのみ証明された信仰のみを守るべきであるとの信念において進められた厳しい検証の後、その試練を通過した聖人の記念に関する祭礼のみが残り¹⁰⁵、それらの上に聖母マリアの祭礼が位置づけられた。このテクストの純化という作業は、聖歌

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 7.

¹⁰⁵ 外典が削除され、40の聖人伝が聖務日課書から削除されている。

のテキストにも拡張され、賛歌がその検討対象となっている。その結果、それは聖人の賛歌付き聖務全体の削除につながった。

その一方で、トレント公会議の指示に従い、「世界に拡がりすぎている不信心のこの精神を打破するため *pour détruire cet esprit d'irréligion qui ne se répand que trop dans le monde*¹⁰⁶」、「イエス＝キリストの神性に関する主な証拠 *les principales preuves de la Divinité de JESUS-CHRIST*¹⁰⁷」を探究し、聖体、特に聖体の秘蹟と、聖母マリアへの崇拝を強調した¹⁰⁸。しかしながら、ローマへの準拠を示す「*Ad formam Concilii Tridentini*」などが記載されておらず、一部の関係者にはガリカン教会の独立を断言したかのように見えたようだ¹⁰⁹。このトレント公会議とローマ教皇への準拠の欠如は、特に教皇権至上主義者たちを驚かせ、憤慨させ、聖人暦において実施された厳しい削除は、批判を巻き起こした¹¹⁰。

伝統主義者あるいは保守派は、改革派の何を批判しているのか。ロネは、保守派たちは批判の中でははっきりとは記述してはいないけれども、彼らの批判や反論の中に、以下のような内容が透けて見えてくると述べている。精神的であり象徴的であり得るあらゆるもの、また精神的なものと象徴的なものの中間にあるものをすべて取り除いてしまったあまりにも過度な純化への傾倒に対する非難である。ある程度作り話であったとしても、それらは決して軽蔑すべきものとは限らない。それなのに、口承伝統に遡る多くの典礼暦（特に聖人暦）を取り除いてしまうことで、聖なる典礼をひどく衰えさせる危険を誘発するかもしれないにもかかわらず、聖務日課書から最終的に外してしまったことへの非難である¹¹¹。

ゴドリユスは、この聖務日課書の改訂の目的を次のように述べている。パリの聖務日課書の改正はその時まで使われていたローマの聖務日課書のテキストの批判であり、その批判を元に、デカルト哲学の科学的検証、特に当時発達してきた考古学、文献学、人文主義の動きに従い、キリスト教会のもっとも古い資料へ回帰し、フランス・ガリカン教会のアイデンティティを探究した結果であるとしている¹¹²。

典礼改革全体の流れは、概観すると次のように要約することができる。新ガリカン典礼改革は、上述した通り、当初はキリスト教の起源（初代教会）に戻り、平信徒を典礼

¹⁰⁶ C. Chatelain, *op.cit.*, p. 8-9.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p.9.

¹⁰⁸ D. Launey-1, *op.cit.*, p.290.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p.103.

¹¹⁰ *Ibid.*, p.103.

¹¹¹ *Ibid.*, p.103.

¹¹² S. Gaudelus, *op.cit.*, p.63.

式に参加させるための典礼再建運動であった。しかしながら、教皇ピウス 5 世が 2 世紀以上存在している伝統を完全に正統なものと認めたことから、伝統とは何か、フランス教会の自由とは何か、己のアイデンティティを問う議論を伴って遂行された教会の典礼形態の論証は、フランス教会の伝統の純化をもたらした。このアイデンティティを問う議論は、ローマ典礼から一線を画そうとするガリカニスムの議論にも火をつけ、ガリカニスムの強化を伴って展開していった。

アルレの聖務日課書の出版は、ボシュエが 1682 年に『四か条の宣言』を発表する 2 年前であり、ルイ 14 世によって推し進められたガリカニスムの最盛期に重なる。おそらく、純粋な典礼改革の議論は、当時、絶対王政と共に台頭してきた主権国家の概念形成と裏で繋がっているのだろう。

最後にこのアルレの新聖務日課書は、最終的にはパリ司教区に受け入れられたが、パリのすべての教会で受け入れられたわけではなかったことに触れておこう。イエズス会は、教皇との関係を優位としているため、ローマ典礼に従っていた。また、ベネディクト会やドミニコ会などの修道会は、独自の典礼を有しており、パリの典礼にもローマの典礼にも従っていなかった¹¹³。

このようにして、初代キリスト教時代の教父の言説を拠り所とした、典拠の明らかなテキストで聖務日課書が作成された。この改革は、様々な典礼に大きな変化をもたらしたことは先述したが、では、テネブルの聖務への影響はどのようなものであったのだろうか。

アルレの聖務日課書の改訂によるテネブルの聖務への影響¹¹⁴

アルレによる聖務日課書の改訂の影響は、テネブルの聖務においては、それほど及んでいない。ルソン、先唱句、詩編の内容および順番に関しては、ほぼローマの慣例に従っている。哀歌に関しても、変更はなく、ローマのテキストと同じである。改訂の手が及んだのは、主にレスポンソリウムと唱句である。レスポンソリウムに関しては、トレント公会議で決まった 27 レスポンソリウム中の 20 が変更された¹¹⁵。その理由は、典拠の問題である。ローマのレスポンソリウムは、中世のテキストを用いているが、アルレのレスポンソリウムの多くは、福音書からの抜粋である。アルレは、新しいテキストを

¹¹³ *Ibid.*, p.61.

¹¹⁴ テネブルの聖務の式次第の変更についての詳細は、S.Gaudelus, *op. cit.*, p.62-64, M. -N.Colette, *op. cit.*, p.196-199 を参照。

¹¹⁵ ゴドリュスは、『哀歌』への修正は行われなかったが、ルソンに続いて歌われるレスポンソリウムの大幅な変更がルソンに対する解釈の変化と連動していた可能性について示唆している。

「ウルガタ」聖書の中から新たに見つけるか、そうでなければアキテーヌの先唱句のような中世のマニュスクリプトからあまり知られていないレスポンソリウムを借用した¹¹⁶。

アルレの改訂の影響は、シャルパンティエのレスポンソリウムの作曲に影響を与えている。彼はこの聖務日課書のレスポンソリウムのテキストの変更の決定を受け、1680年に第1日の3曲（ゴンディのテキスト）のレスポンソリウムを作曲した時点で、第2日、第3日分の残り18曲の作曲を断念している¹¹⁷。

アルレの改革による結果は、テキストの面においてはある程度の一貫性を有すること、およびローマと一線を画したいガリカン教会の自主独立の精神の確立という面では満たされたのかもしれない。しかしながら、ローマとの類似性はまだかなり残っている。太字がローマと異なるテキストである。

ローマ (1568)	パリ 1680 (Harlay)
朝課 第1夜課	朝課 第1夜課
先唱句: Zelus domus tuae 詩編 68	先唱句 詩編 68
先唱句: Avertantur retrorsum 詩編 69	先唱句 詩編 69
先唱句: Deus meus, eripe me 詩編 70	先唱句 詩編 70
唱句: Avertantur retrorsum	唱句: Dum convenirent
ルソン1: 哀歌 I, 1-5 応唱: In monte oliveti	ルソン1 応唱: Ego quasi agnus
ルソン2: 哀歌 I, 6-9 応唱: Tristis est anima mea	ルソン2 応唱: Unus ex vobis
ルソン3: 哀歌 I, 10-14 応唱: Ecce vidimus	ルソン3 応唱: Omnes vos scandalum
第2夜課 先唱句: Liberavit Dominus 詩編 71	第2夜課 先唱句 詩編 71
先唱句: Cogitaverunt impii 詩編 72	先唱句 詩編 72

¹¹⁶ S. Gaudelus, *op.cit.*, p.64, M.-N. Colette, *op. cit.*, p.198

¹¹⁷ C. Cessac, *Marc-Antoine Charpentier* (Paris : Fayard, 2004), p.190.

先唱句: Exurge Domine
詩編 73

唱句: Deus meus, eripe me

ルソン4: 聖アウグスティヌスの解説 54-4 の解説:
Exaudi Deus deprecationem meam
応唱: Amicus meus osculi me

ルソン5: 聖アウグスティヌスの詩編 54-4 の解説(続)
Utinam ergo qui nos modo exercent
Répons: Judas mercator

ルソン6: 聖アウグスティヌスの詩編 54-12 の解説
Quoniam vidi iniquitatem
応唱: Unus ex discipulis meis

第3夜課
先唱句: Dixi iniquis
詩編 74

先唱句: Terra tremuit et quievit
詩編 75

先唱句: In die tribulationis meae
詩編 76

唱句: Exurge Domine

ルソン7: 聖パウロのコリント人の手紙への第1書簡
II, 17-22: Hoc autem praecipio
応唱: Eram quasi agnus innocens

ルソン8: ルソン7の続き II, 23-26: Ego enim accepi
応唱: Una hora non potuistis vigilare mecum

ルソン9: ルソン8の続き II, 27-34:
Itaque quicumque manducaverit
応唱: Seniores populi

賛課
先唱句: Justificeris, Domine
詩編 50: Miserere mei, Deus

先唱句: Dominus tanquam ovis
詩編 89

先唱句: Contritum est cor meum
詩編 62
詩編 66

先唱句: Exhortatus est in virtute tua
モーゼの歌: Cantemus Domino

先唱句
詩編 73

唱句: Cor meum conturbatum est

ルソン 4

応唱: Coepit Jesus povere

ルソン 5

応唱: In monte oliveti

ルソン 6

応唱

第3夜課
先唱句
詩編 74

先唱句
詩編 75

先唱句
詩編 76

唱句: Homo pacis meae

ルソン 7

応唱: Ecce turba

ルソン 8

応唱: Convertere gladium tuum

ルソン 9

応唱: Tanquam ad latronem

賛課
先唱句
詩編 50

先唱句
詩編 89

先唱句: Oblatus est
詩編 62
詩編 66

先唱句
モーゼの歌

先唱句: Oblatus est

詩編 148

詩編 149

詩編 150

唱句: Homo pacis meae

先唱句: Traditor autem dedit

ザカリアの歌: Benedictus Dominus, Deus Israël

唱句: Christus factus est

Pater noster

先唱句: Justificeris Domine

詩編 50: Miserere mei, Deus

祈り: Respice, quaesumus Domine

先唱句: Contritum est cor meum

詩編 148

詩編 149

詩編 150

唱句

先唱句

ザカリアの歌

リタニア

Pater noster

先唱句

詩編 50

祈り

ローマ (1568)

パリ 1680 (Harlay)

3-3. 新たな改訂の準備段階

1695 年にアルレを引き継いだノアイユ枢機卿は、アルレの典礼書をわずかに修正しただけであり、彼の在任中には、パリのミサ典書と聖務日課書の出版に関しては、ほとんど変化がなかった¹¹⁸。

しかしながら、17 世紀後半の 30 年に始まったアルレによる改革の動きが、18 世紀に入るとフランス全土に広がり、ミサ典書にも影響を与えつつ進展していった¹¹⁹。17 世紀末の神学校網の発達により在俗聖職者の知的精神的レベルが向上し、17 世紀中の努力の成果が現れ始めていた。画期的な改革はないが、伝統の持続のうちに純化が見られ、聖職者たちの道徳的方正さの進歩は確実であった。しかしながら同時に、ルイ 14 世死後、オルレアン公フィリップによる摂政時代は、ブルジョワの台頭、宗教実践者の減少、宗教敵対者としての知的エリートたちの出現、カトリックでは禁止されている離婚の増加等、他のヨーロッパ諸国同様フランスにおいても、カトリック教会の絶頂期でありながら、改革の成果の中に大きな矛盾を抱えていた。

このような社会情勢における宗教生活を背景に、再度行われる聖務日課書の大改訂を準備するフレデリック＝モーリス・フォワナール Frédéric-Maurice Foinard による『新

¹¹⁸ ノアイユ枢機卿による聖務日課書におけるテネブルの聖務の変更個所については、S. Gaudelus, *op. cit.*, p.64 を参照。

¹¹⁹ Guéranger, *Les institutions liturgiques* (Paris / Le Mans, 1840-1851), t.2, p.244.

しい聖務日課書の策定計画——一般的な形式を変えることなく、聖務が神聖で、教育的で、模範となる聖書から構成され、また長引くことも、繰り返しもなく、非常に短い、自然な順番における、新旧の聖務日課書についての所見付き *Projet d'un nouveau bréviaire*, dans lequel l'office divin, sans en changer la forme ordinaire, seroit particulièrement composé de l'Ecriture sainte, instructif, édifiant dans un ordre naturel, sans renvois, sans répétitions et très court, avec des observations sur les anciens et les nouveaux bréviaires』が、1720 年に出版された¹²⁰。この表題からも明らかなように、アルレの改訂同様、聖務日課書が聖書の言葉のみで構成されるべきであるとの見解と共に、この著作で特に強調されていることは、長過ぎる聖務全体の短縮と聖務の一貫性である。

フォワナールはこの著作の序文で以下のように述べている。(要約) アルレの聖務日課書は素晴らしいが欠点もある。その欠点とは、より古いものに典拠を求めるべきだとはいっても、今の人々には初代キリスト教徒ほどには、その本質が理解されないものもある。また、すべての典拠が聖書からの抜粋ではない。また、聖務内での各部分の繋がり、つまり統一感に欠ける。以上の点を修正するのはもちろんだが、それだけでは十分ではないため、より抜本的な改訂が必要である。そのための解決策として、(1) 聖務日課書の多すぎる項目を減らし、より簡潔にすること、(2) 聖務日課書が教育的で模範的であるために、聖書あるいは教父の著作からの抜粋の選択の際に従うべき原則を明示することを提示している¹²¹。

その中で、ルソン全般に関する提案として以下の 3 つの点を挙げている¹²²。(1) 各夜課の 3 つのルソンに共通する事柄を見失わず、それがまるで一つのものであるかのように扱うこと¹²³、(2) ルソンを短くすること¹²⁴、(3) ルソンの長さの平等化、均等化¹²⁵である。

¹²⁰ F.-M. Foinard, *Projet d'un nouveau bréviaire...* (Paris : Philippe Nicolas Lottin, 1720).

¹²¹ *Ibid.*, « Preface » : « ... Il est vrai que ces Breviaires sont tres estimables pour les excéllentes choses qui s'y trouvent, & pour l'exactitude avec laquelle ils ont été composés.... Ce qui s'y lit des écrits des Peres est souvent tres bien choisi.... Toutes ces choses à la vérité relevent beaucoup ces nouveaux Breviaires au dessus des anciens dans lesquels on ne trouve pas les mêmes avantages.... De là mille inconveniens ausquels on n'a pas remedié ; de là le peu de choix que l'on a fait des textes de l'Ecriture, quant au stile ; de là le peu de raport & de liaison qu'il y a entre les parties d'un même Office ; ... Pour les rendre aprfaits, il ne suffiroit donc pas de changer certaines choses que ceux qui les ont le plus estimez, ont avoué que l'on devoit retoucher ; ... C'est donc ce qui a engagé à mettre au jour ce Projet ou Systeme de Breviare que l'on divise en deux parties. Dans la premiere on traite de ce qui regarde les Rites ou Ribriques du Breviare ; dans la seconde on traite de ce qui fait le fonds même du Breviare.... »

¹²² *Ibid.*, p.106-108.

¹²³ *Ibid.*, p.107 : « ... il faudroit faire attention dans les Leçons, en regardant chaque Leçon, come si elle étoit seule, sans perdre cependant de vuë l'objet comun aux trois Leçons de chaque Nocturne. »

¹²⁴ *Ibid.*, p.108 : « C'est ce qui devoit déterminer à faire les Leçons courtes. »

¹²⁵ *Ibid.*, p.108 : « Ainsi on pouroit compasser tellement toutes les Leçons, qu'elles fussent proportionnées & à peu près égales. »

また、第1夜課のルソン（つまり、テネブルの聖務に関しては、ルソン・ド・テネブルの作曲の対象となった哀歌からの抜粋部分である、第1、第2、第3ルソン）については、（1）現在用いられている古い規則は、基本的には変更不要であり¹²⁶、（2）預言書や道德の書に見られる多くの繰り返しを避け、あまり重要と思われない場面は削除すること¹²⁷が提案されている。

この聖務短縮の動きは、すでに18世紀初頭から要請があったようである。モランの2巻のモテ集（1704年、1709年）¹²⁸や、フォリオの12曲の「1声、2声、3声のためのモテ」（1710年）¹²⁹では、聖務内での演奏短縮が可能なように作曲されている。

3-4. ヴァンティミルの改訂-新ガリカン典礼改革II（典礼改革：第3段階）

ノアイユ枢機卿と彼の後継者ヴァンティミル Charles-Gaspard-Guillaume de Vintimille（1655年～1746年、在任期間：1729年～1746年）と共に状況は変化し、典礼書の再検討が新たに問題とされるようになる。

1729年にパリ大司教に就任したヴァンティミルの要請により、再度聖務日課書の見直しが行われ、1736年、新しい聖務日課書が出版された。前述のフォワナールの著作において提示されたものと同じ原則に基づいて改訂されたこの聖務日課書においては、聖書からのテキストに依拠する傾向がより明確になる。

アルレの改訂は、大規模であったとはいっても、まだまだローマとの関連性は完全には切れていなかった。ヴァンティミルは、ローマとジャンセニスト¹³⁰の間の均衡を図るため、ガリカニズムの立場を明確にしつつも、中庸の路線を見出すのに苦心した。しかし、その苦心の甲斐なく、彼の解決策は誰をも満足させず、厳しい批判の矢に晒された。また、聖務の短縮と統一感を目指し、徹底した改革を行ったため、多くの混乱を招くこととなった。

例えば、四旬節中の祝祭日は、この40日間の悔悛の雰囲気乱さないよう、全て削除された。このことはすでに、いくつかの司教区で実施されていたことで、パリ司教区

¹²⁶ *Ibid.*, p.109-110 : « I. De garder l'ancien ordre des Livres de l'Ecriture, tel qu'il est dans presque tous les Breviaries. »

¹²⁷ *Ibid.*, p.110-112 : « II. De faire une juste distribution des Chapistres de l'Ecriture ... On y voit en effet les mêmes choses répétées plusieurs fois dans les livres Prophetiques & moraux. Dans les livres historiques, il y a certaines histoires que l'on rapporte assez au long, & d'autres dont on ne dit rien, quoiqu'elles ne soient ni moins importantes, ni moins édifiantes... C'est ce qui pourroit faire entreprendre une nouvelle distribution de ces livres pour la composition des Leçons. ... »

¹²⁸ Jean-Baptiste Morin, *Motets à une et deux voix mêlés de symphonies dédiés à son Altesse royale monseigneur le duc d'Orléans par M. Morin, Ordinaire de la Musique de Son Altesse royale* (Paris : Livre premier, 1704 / Livre seconde, 1709).

¹²⁹ Edme Foliot, *Musique latine* (Paris : Leclerc, 1710).

¹³⁰ 1713年、教皇は勅書「ユニゲニトゥス」を発効し、ジャンセニズムを禁じた。それによって、ジャンセニズム論争が新たに再燃した。

でも、それに倣う方向に改正した¹³¹。

また、この新しい典礼はパリ司教区において義務となったが、実際にはこの決定に対し、拒否あるいは抗議の声を挙げた者もあり、それに対し、新しい聖務日課書を擁護するパリ高等法院が有罪判決を下すという事件も起きている¹³²。

しかしながら、このヴァンティミルの聖務日課書は、原初主義典礼への傾倒と司牧的効果への配慮との間で揺れ動いていた改革の成果として出版された。多くの批判を受けはしたが、実際のところ、フランスの多くの司教区で採用され¹³³、革命までの間、幾度も再版された。この聖務日課書が広範に普及したのは、おそらくキリスト教信仰と啓蒙思想との間の対話、つまり歴史的批判的考察の必要へのカトリック側からの答えを形にしたものとして評価されたということの意味するのではないだろうか。

ヴァンティミルの聖務日課書の改訂によるテネブルの聖務への影響

ヴァンティミルの改訂においても、「典拠の明らかなテキストの探求」という意図は、アルレの改訂と同じであったにもかかわらず、ローマとの決定的な断絶の様相を呈している。テネブルの聖務においても同様、聖務の統一感と、長過ぎる聖務の短縮に重点が置かれている。

まず、各時課の聖務の時間的な長さが均等になるよう、詩編が分割された。ノアイユ枢機卿のテネブルの聖務の式次第と比較すると、選択された詩編はすべて変更されており、2ないし3つの詩編がひとまとまりになっていた部分では、詩編1編のみに縮小された。この変更により、アンティフォナも変更を余儀なくされている。本来、アンティフォナは詩編の一部であり、詩編を導くものとして詩編の前に朗唱され、詩編朗唱後、再度同じアンティフォナが朗唱された。しかし、1736年以降、詩編の初めの言葉を告げるだけとなった。この2つの改訂だけでも、テキスト上、聖務は相当短縮された。

この改訂では、哀歌までもが手直しの対象となった。哀歌の導入として存在していたヘブライ語のアルファベットは、おそらく無駄なものとして全て削除された。ルソン・ド・テネブルにおいて、冒頭のアルファベットには美しいメリスマで曲が付けられるのが通例であったため、その削除は、音楽的な何らかの影響を与えたはずである。また、第1日を除いた、第2、第3日の哀歌の抜粋部分が、すべて変更された。巻末の付録を

¹³¹ Guéranger, *op. cit.*, p.262 ; S. Gaudelus, *op. cit.*, p.147.

¹³² *Ibid.*, p.147. サン＝シュルピスとサン＝ニコラ＝デュ＝シャルボネの神学校が受け入れを拒否、イエズス会の神父オンニョン Claude-René Hongnant が抗議した。

¹³³ 1791年には、フランスの139の司教区のうち、90が独自の典礼を有し、約50がヴァンティミルの聖務日課書を採用した。 *Ibid.*, p.146.

見て頂くとわかるが、これらは以前の聖務日課書と比較して、明らかに各詩節が短くなっており、長さも均等になっている（巻末付録参照）。

第2夜課は、ほぼ完全に変化した。聖アウグスティヌスからの引用は、聖ヨハネス・クリュソストモスからの抜粋と入れ替えられた。しかしながら、この朗読の内容は、聖体の意義、受難、復活祭についての説教であったため、典礼の方向性を変更することはなかった。第3夜課では、改訂前と同じ、聖パウロの書簡からの引用であったが、抜粋箇所が変更された。

このヴァンティミルの改訂において、聖務日課書のテキストの出典は全て明らかとなった。その中心的位置を占めているのが、聖書、特に新約聖書であった。テネブルの聖務においても、聖なる三日間の宗教テーマと合致した聖務の一貫性と統一感が確実となった。

ローマ (1568)	パリ 1680 (Harlay)	パリ 1736 (Vintimille)
朝課 第1夜課	朝課 第1夜課	朝課 第1夜課
先唱句: Zelus domus tuae 詩編 68	先唱句 詩編 68	詩編 2 先唱句: Astiterunt reges terrae
先唱句: Avertantur retrorsum 詩編 69	先唱句 詩編 69	詩編 69 先唱句: Paradi, Domine, quoniam ego
先唱句: Deus meus, eripe me 詩編 70	先唱句 詩編 70	詩編 25 先唱句: Cum impiis non sedebo
唱句: Avertantur retrorsum	唱句: Dum convenirent	唱句: Lavabis me, Domine
ルソン1: 哀歌 I, 1-5 応唱: In monte oliveti	ルソン 1 応唱: Ego quasi agnus	ルソン1: アルファベット削除 応唱: Coena facta, surgit Jesus
ルソン2: 哀歌 I, 6-9 応唱: Tristis est anima mea	ルソン 2 応唱: Unus ex vobis	ルソン2: アルファベット削除 応唱: Turbatus est Jesus spiritu
ルソン3: 哀歌 I, 10-14 応唱: Ecce vidimus	ルソン 3 応唱: Omnes vos scandalum	ルソン3: アルファベット削除 応唱: Filius hominis vadit
第2夜課 先唱句: Liberavit Dominus 詩編 71	第2夜課 先唱句 詩編 71	第2夜課 詩編 27 先唱句: Cum operantibus iniquitates
先唱句: Cogitaverunt impii 詩編 72	先唱句 詩編 72	詩編 39 先唱句: Confondantur et revereantur simul

先唱句: Exurge Domine
詩編 73

唱句: Deus meus, eripe me

ルソン4: 聖アウグスティヌスの解説 54-4 の解説:
Exaudi Deus deprecationem meam
応唱: Amicus meus osculi me

ルソン5: 聖アウグスティヌスの詩編 54-4 の解説(続)
Utinam ergo qui nos modo exercent
Répons: Judas mercator

ルソン6: 聖アウグスティヌスの詩編 54-12 の解説
Quoniam vidi iniquitatem
応唱: Unus ex discipulis meis

第3夜課
先唱句: Dixi iniquis
詩編 74

先唱句: Terra tremuit et quievit
詩編 75

先唱句: In die tribulationis meae
詩編 76

唱句: Exurge Domine

ルソン7: 聖パウロのコリント人の手紙への第1書簡
II, 17-22: Hoc autem praecipio
応唱: Eram quasi agnus innocens

ルソン8: ルソン7の続き II, 23-26: Ego enim accepi
応唱: Une hora non potuistis vigilare mecum

ルソン9: ルソン8の続き II, 27-34:
Itaque quicumque manducaverit
応唱: Seniores populi

賛課
先唱句: Justificeris, Domine
詩編 50: Miserere mei, Deus

先唱句: Dominus tanquam ovis
詩編 89

先唱句: Contritum est cor meum
詩編 62
詩編 66

先唱句: Exhortatus est in virtute tua
モーゼの歌: Cantemus Domino

先唱句
詩編 73

唱句: Cor meum conturbatum est

ルソン 4

応唱: Coepit Jesus pavere

ルソン 5

応唱: In monte oliveti

ルソン 6

応唱

第3夜課
先唱句
詩編 74

先唱句
詩編 75

先唱句
詩編 76

唱句: Homo pacis meae

ルソン 7

応唱: Ecce turba

ルソン 8

応唱: Convertere gladium tuum

ルソン 9

応唱: Tanquam ad latronem

賛課
先唱句
詩編 50

先唱句
詩編 89

先唱句: oblatus est
詩編 62
詩編 66

先唱句
モーゼの歌

詩編 40

先唱句: Adversum me susurrabant

唱句: Pro eo ut me diligenter

ルソン4: Hodie, dilectissimi fratres

応唱: Jesus, cum intinxisset

ルソン5: Erat olim Pascha judicium

応唱: Accepto Jesus pane

ルソン6: Sed tempus demum est

応唱: Accepto Jesus calice

第3夜課

詩編 27

先唱句: Cum operantibus iniquitates

詩編 39

先唱句: Confondantur et revereantur

詩編 40

先唱句: Adversum me susurrabant

唱句: Circumcederunt me

ルソン 7

応唱: Filoli, adhuc modicum

ルソン 8

応唱: Omnes vos scandalum

ルソン 9

応唱: Pater, quos dedisti mihi

賛課

詩編 6

先唱句.: Coepit Jesus pavere

詩編 12

先唱句: Vigilate et orate

詩編 16

先唱句: Procidit in faciem suam

ダヴィデの歌: Dominus, petra mea

先唱句: Apparuit illi angelus

先唱句: Oblatus est 詩編 148 詩編 149 詩編 150	先唱句: Contritum est cor meum 詩編 148 詩編 149 詩編 150	詩編 148 のみ
唱句: Homo pacis meae	唱句	先唱句.: Appropinquavit Judas
先唱句: Traditor autem dedit ザカリアの歌: Benedictus Dominus, Deus Israël	先唱句 ザカリアの歌	ザカリアの歌 先唱句.: Dixit Jesus ad eos
唱句: Christus factus est	リタニア 聖職者 (Cl.): Kyrie eleison 合唱 (Ch.): Kyrie eleison Cl : Domine miserere Ch : Kyrie eleison Cl : Qui passurus advenisti propter nos Ch : Christe eleison Cl : Qui propheticè prompsisti Ch : Christe eleison Cl : Qui expansis in cruce manibus Ch : Christe eleison Cl : Agne mitis Ch : Kyrie eleison Cl : Tu qui vinciri volusti Ch : Kyrie eleison Cl : Vita in lingo mortur Ch : Kyrie eleison, Domine miserere	リタニア Clercs : Kyrie eleison Chœur : Kyrie eleison Cl : Domine miserere Ch : Kyrie eleison Cl : Qui passurus advenisti propter nos, Ch : Christe eleison Cl : Qui a Juda osculo traditus Ch : Christe eleison Cl : Qui exaltatus a terra Ch : Christe eleison Cl : Qui per prophetam dixisti Ch : Christe eleison Cl : Auctor vitae per mortem Ch : Kyrie eleison, Domine miserere Cl : Mortem autem crucis
Pater noster	Pater noster	Pater noster
先唱句: Justificeris Domine 詩編 50: Miserere mei, Deus	先唱句 詩編 50	詩編 50 のみ
祈り: Respice, quaesumus Domine	祈り	祈り
ローマ (1568)	パリ 1680 (Harlay)	パリ 1736 (Vintimille)

4. 第1夜課のルソンは「哀歌」であり続けた

度重なる聖務日課書の改訂において、変更を免れてきた「哀歌」。その理由は、まずそのテキストが明確な典拠に基づいていること、次に、テネブルの聖務の枠内において、キリストの受難を語る前に、エルサレムの悲劇を通して、信徒が犯した罪を彼らに想起させ、悔悛を促すという独自の役割が与えられていたことである。

ヴァンティミルが行った改訂では、この「哀歌」にも影響が及んだが、それは典拠の不明確さという理由ではなく、まったく異なる理由、つまり聖務の短縮のみが目的であった。よって、ヘブライ語のアルファベットが削除され、より短い詩節が選択、適用さ

れた。要するに、「哀歌」のテキストは、カトリックにとってこの時期に不可欠なものであり、テネブルの聖務において、単旋聖歌であるにせよ、「音楽付き」であるにせよ、美しく歌われるものであったという事情は変わることはなかったのである。

第2章 ルソン・ド・テネブルの現存作品と その演奏実践

第2章においては、第1節でルネサンス期に作曲された厳格対位法によるポリフォニー様式の哀歌から、通奏低音を伴ったモノディー様式の哀歌の誕生までの略史を、第2節でルソン・ド・テネブルを作曲する際の土台となった哀歌のトヌスにおけるローマとパリの違いを提示する。第3節では、第1章で考察した「聖務日課書」の改正によるテキストの変化がルソン・ド・テネブルの作曲上になんらかの影響を及ぼしたか否かを考察することを目的とし、パリで演奏されたと推定されるルソン・ド・テネブルの現存作品を作曲推定年代順に並べ、デスクリプションを行い、各作曲家の特徴ならびに様式や書法の変遷を追った。

1. 略史

教会は中世以来、聖なる三日間の第1夜課のルソンのために、非常に優れたドラマ性を持つテキストを選んだ。哀歌は受難朗読と同じく、聖週間の典礼の朗読の中で、とくに強調されるべきものであり、特別な朗読聖歌として区別されていた。これは8世紀以来、単旋聖歌で朗唱されていたが、その簡素さに満足せず、ポリフォニー様式でこのテキストに作曲する習慣が生まれたのが、15世紀である。1506年、ペトルッチ Petrucci から出版された2巻からなるコレクション¹³⁴には、当時作曲された哀歌が収められている¹³⁵。

このポリフォニー様式による演奏が始まった頃、教皇たちはこれを推奨しなかったが、1532年にシスティーナ礼拝堂でのエルゼアル・ジュネ Elzear Genet (カルパントラス Carpentras 1470年頃-1548年)の哀歌の演奏を認めることで、この様式が定着した¹³⁶。彼は、このジャンルの最も多作な作曲家で、教皇の寵愛を受けており、彼の作品は、彼の死後1587年までサン・ピエトロ大聖堂で定期的に歌われた。

16世紀のポリフォニー黄金期には、多声（主に5声）の哀歌がイタリアを筆頭に、ヨーロッパ中で数多く作曲された¹³⁷。16世紀後半の哀歌の代表的な作曲家は、5巻の哀歌を残したパレストリーナ Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525年頃-1594年)である。作曲家たちはこのテキストの適当な部分を抜粋して曲を付けており、そのため国や地方により、テキストに関して非常に多様な慣例と独自性を有していた。しかし、

¹³⁴ *Lamentationum Jeremie prophete liber prima et Lamentationum liber secunda. Auctores Tronbincicun. Gaspar. Erasmus. (Patrucci, 1506)*

¹³⁵ G. Massenkeil, "Lamentation", *NG2*, vol.14, p.189.ここに収められている作品は、15世紀中頃～16世紀前半に活動していた作曲家によるものである。例えば、Alexander Agricola, Marianus de Orto, Johannes de Quadris, Gaspar van Weerbeke, Erasmus Lapidica, Tictorism Tromboncino, Berhard Yacart.

¹³⁶ Y. Jaffrès, « Les III Leçons de Ténèbres de Michel Corrette », in *Recherches sur la musique française classique*, t.29 (1998) : p.81.

¹³⁷ 例えば、Claudin de Sermisy (1535), Heinrich Isaac (1535), Palestrina (1564), Roland de Lassus (1585) etc. C. Cessac, *Marc-Antoine Charpentier*, Fayard, 2004, p.192.

歌われるべき部分の抜粋箇所は、最終的にトレント公会議（1545 年～1563 年）によって決定した。

17 世紀における音楽の刷新（フィレンツェのカメラータ）

この時期、各地でアカデミーが設立され、多くの刷新が行われたが、音楽の分野で特に重要なアカデミーは、フィレンツェのカメラータである。作曲家としては、ヤコポ・ペーリ Jacobo Peri（1561 年～1633 年）、ジュリオ・カッチーニ Giulio Caccini（1545 年～1618 年）、ヴォンチェンツォ・ガリレイ Vincenzo Galilei（1520 年頃～1591 年）がメンバーとして参加していた。ここでは、テキストの意味や表現をポリフォニーで表出できるのかどうか、人文主義にとって重要なギリシャ悲劇の再発見を通して考察されたが、ルネサンスの対位法では自然や魂の情熱を模倣することはできないとされ、「情動 *affetto*」を伝え得る通奏低音を伴ったソリストの声に価値を与えた。ルネサンスのポリフォニーを理想とする厳格対位法に従い、各声部が対等に作曲される「第 1 作法 *prima pratica*」に対して、ソプラノとバス声部に重点を置いた自由な対位法を用いた「第 2 作法 *seconda pratica*」、いわゆるモノディー様式が提唱された。

刷新された音楽の哀歌への影響

17 世紀の音楽様式の刷新は、哀歌にも影響を与えた。劇的な哀歌のテキストが持つ表現の豊かさは、半音階や不協和音の使用など、テキストを表現するための作曲技法開発の契機となったかもしれない。哀歌のテキストに最初にモノディー様式で作曲したのは、有名な天文学者の父、先述の V.ガリレイである。作曲年は 16 世紀最後の数年であったと言われているが、残念ながらこの作品は散逸してしまった¹³⁸。しかしながら、教皇の礼拝堂では、グレゴリオ・アッレーグリ Gregorio Allegri（1582 年～1652 年）のポリフォニー様式の哀歌がパレストリーナのものにとって代わり、その後少なくともピウス 7 世（位：1800～1823 年）在位中の 1800 年頃までは演奏されていた¹³⁹。17 世紀に入るとイタリア（ナポリを除く¹⁴⁰）では、この哀歌に作曲する興味が薄れ衰退した。

¹³⁸ S. Gaudelus, *les offices de ténèbres en France*, p. 52

¹³⁹ F. Cancellieri, *The Ceremonies of the Holy Week in Papal Chapel at the Vatican* (Roma : 1867), pp.11-15. これは、イタリア語の原著 *Discrizione delle Funzioni della Settimana Santa nella Capella Pontificia* (Roma : 1802)の英訳で、当時のヴァティカンのテネブルの聖務の様子が簡潔に述べられている。その 13 頁には、「...the first Lamentations with four voices by Gregorio Allegri ...」と記されている。

¹⁴⁰ ナポリの聖週間の音楽については、R. L. Kendrick, *Singing Jeremiah : Music and Meaning in Holy Week* (Bloomington : Indiana University Press, 2014), p.194 を参照。

フランスにおける哀歌の作曲

フランスにおいては、この悲壮で表現豊かなテキストを基にした作曲活動は 17 世紀中頃から 18 世紀に最高潮を迎え¹⁴¹、このジャンルの歴史において重要な役割を担うことになる。パリでの哀歌の最初の印刷譜は、1534 年、ピエール・アテナン Pierre Attaignant から、続いて 1557 年には、ル・ロワ・エ・バラール Le Roi & Ballard から出版された。これは、ポリフォニーによる哀歌集で、クロダン・ド・セルミジ Claudin de Serimisy (1490 年頃～1562 年) やアントワヌ・フェヴァン Antoine Févin (1470 年頃～1511/12 年)、カルパントラスなど 16 世紀前半に活躍した作曲家たちの名前が確認できる¹⁴²。

フランスで確認できるモノディー様式萌芽期の哀歌は、1600 年～1650 年の間に作曲されたと考えられているギョーム・ブズィニャック Guillaume Bouzignac (1582 年頃～1643 年以降) の作品であるが、依然ポリフォニー様式が優位である¹⁴³。

モノディー様式の哀歌が「ルソン・ド・テネブル」としてはっきりと確認できるのは、ミシェル・ランベール Michel Lambert (1610 年～1696 年) とマルク＝アントワヌ・シャルパンティエ Marc-Antoine Charpentier (1643 年～1704 年) の作品である。彼らとその後継者フランソワ・クーブラン François Couperin (1668 年～1733 年)、ラランド Michel-Richard de Lalande (1657 年～1726 年) の哀歌は、ルソン・ド・テネブル作曲活動の最盛期の作品であり、これらに顕著に見られる特徴は、哀歌の旋律定型にフランスの「ディミニュシオン diminution」の技法を駆使したメリスマを使用したことである。

2. 哀歌のトヌス tonus lamentationum

トレント公会議での決定以後、ローマ典礼での哀歌朗唱は独自の旋法で歌われていた。それは「哀歌のトヌス tonus lamentationum」と呼ばれ、イエスの死を偲ぶ、悲しみに沈んだ様子を表すのに相応しいとされた。

典礼における哀歌の機能は、なによりもまず、朗読 lectio であるが、抑揚や旋律定式、文学上の構造は詩編唱に近い。つまり、哀歌以外の朗読のテキストは散文であることがほとんどであるが、哀歌は朗読のテキストであるにもかかわらず韻文であり、詩編朗唱のスキーマに似た構成になっており、哀歌のトヌス tonus lamentationum で作曲される歌として、独自の音楽的オリジナリティーを有していた。

¹⁴¹ G. Massenkeil, *op.cit.*, p.190.

¹⁴² S. Gaudelus, *op.cit.*, p.52

¹⁴³ G. Bouzignac, *Prima lamentationum*, BnF [Rés. Vma. Ms. 571].

パリでは、1662年に出版されたソネの Martin Sonnet 『パリ儀典書 Ceremoniale parisiense』には、第1夜課のルソン3つ、つまり哀歌は「第6詩編唱定型の旋律に従って、ゆっくりと厳かに朗唱される」か、作曲される場合には「対位法または、教会に相応しい書法で作曲された歌で、悲しく打ち沈んだ雰囲気尊重する」ように指示されていることは先述した（第1章参照）。当時の聖職者ジュミヤック Pierre Benoît de Jumilhac は、1673年の彼の著作『単旋聖歌の知識と実践 La science et la pratique du plain-chant¹⁴⁴』のなかで、第6旋法の特性を「宗教的で religieux、信心深く dévot、敬虔さ、悔悛、涙へと導くのに向いている propre à porter à la piété, à la pénitence, et aux larmes¹⁴⁵」と記している。また、教会音楽に用いられる用語《tono lugubri》は、レパートリーと演奏法を同時に示しており、テネブルの聖務においては「悲しみに沈んだ雰囲気によって、エレミアの哀歌が歌われた」という意味を含んでいる¹⁴⁶。

17世紀に歌われた哀歌のトヌスは、トレント公会議での決定後、1587年に聖歌集『ディレトリウム・コーリ』がガイデッティ Guidetti から出版され、それは版を重ね、広くヨーロッパに普及した¹⁴⁷。しかしながら、この哀歌のトヌスは、フランスのパリ司教区で歌われていたそれとは異なっていた（譜例1）。以下にこれら2つを比較しながら、それぞれの特徴について述べる。

2-1. ローマ典礼で用いられた哀歌のトヌス¹⁴⁸

ローマ典礼で用いられた哀歌のトヌスは、4音(fa, sol, la, si^b)で構成されている。その基本となる音程、長3度(fa-sol-la)内で展開し、主に4つの旋律定型—initium / punctum / mediatio aperta / mediatio clausa—により朗唱された。initium は各詩句の冒頭だけでなく、テキストの各セクションの冒頭にも見られる。それはフィナリス(fa)で始まり、中間音(la)に至り、その音でテキストが朗唱される。punctum は、中間音(la)からフィナリス(fa)へ2つのメリスマを経て、その名の通り、各節を締めくくる。mediatio aperta は各節の中央に挿入され、中間音を上下の音(sol, si^b)へと広げる。mediatio clausa は、3つのセクション以上の節を含むルソンのみで見られ、punctum

¹⁴⁴ Pierre Benoît Jumilhac, *La science et la pratique du plain-chant, où tout ce qui appartient à la pratique est établi par les principes de la Science, et confirmé par le témoignage des anciens Philosophes, des peres de l'Eglise, & des plus illustres Musiciens, entr'autres de Guy Aretin, & de Jean des Murs, par un Religieux Benedictin de la congregation de S. Maure* (Paris: Louis Bilaine, 1673).

¹⁴⁵ M. Brulin, « Le plain-chant comme acte de chant au XVIIe siècle en France » in *Plain-chant et liturgie en France au XVIIe siècle* (Paris : Ed. Kiecksieck, 1977), pp.35-36 での引用。

¹⁴⁶ J.-Y. Hameline, *Leçons de Ténèbres* (Ambronay : Ambronay Editions, 2014), p.174.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p.107.

¹⁴⁸ ローマの哀歌のトヌスについての説明は、Theodor Käser, *Die Leçons de Ténèbres im 17. und 18. Jahrhundert* (Stuttgart: Verlag Paul Haupt Bern, 1966), p.22-26 を参照。譜例のオリジナルは1598年版の *Directorium chori* を参照した。

に近いが、より発展した形で中間音をフィナリスにつなげる。基本4音のみの使用で、抑揚は少ない。(譜例1参照)

2-2. パリ典礼で用いられた哀歌のトヌス¹⁴⁹

ローマと比較して、パリの哀歌のトヌスは以下のような特徴を示す。旋律定型は4つで、その構成は *inchoatio* / *mediatio* / *terminatio minor* / *terminatio major* となっている。ローマの *initium* とパリの *inchoatio* は全く同じで、フィナリス(fa)から中間音(la)への長3度を通り、中間音でテキストが朗唱される。*mediatio* の旋律定型は、まず4度の跳躍(sol-do)から始まり、中間音を軸に上下し、後ろから2つ目の音に「トランブルマン *tremblement*」が付けられる。この旋律定型は「嘆き」の性質をより強調する役目をしている。また、終止には2つの定型があり、*terminatio minor* は、詩節と詩節の間の終止に用いられるシンプルな型、*terminatio major* は、詩節とヘブライ語のアルファベットの間の、より明確な終止であり、メリスマ(sol-si^b-la)を伴い、小休止が取られる。ローマのトヌスと比較すると、トランブルマンやメリスマ、そして4度の跳躍など、抑揚が大きく、より優雅な旋律を持っている。(譜例1参照)

この哀歌のトヌスはすでにフェヴァンのポリフォニーの哀歌に見られ、18世紀になっても典礼書の大部分でこのトヌスが用いられていた¹⁵⁰。ルソン・ド・テネブルの作曲においても、特に序の言葉では哀歌のトヌスが尊重され、ランベールやシャルパンティエは、ルソン・ド・テネブルの作曲の基礎としてこれを用い、のちの作曲家もそれに続いた。つまり、フランスでの最盛期に書かれたルソンの序の言葉 « *Incipit* » は、この哀歌のトヌスの主要な音から旋律を構成していたのである(譜例2)。

¹⁴⁹ J.-Y. Hameline, *Leçons de Ténèbres à une et deux voix* (Versailles : 2000), pp.147-148.

¹⁵⁰ *Ibid.*, p.148.

譜例 1．哀歌のトヌス

Tonus lamentationum

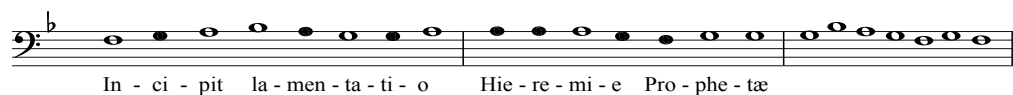
ローマ式
Guidetti

フランス式

譜例 2. フランス式の哀歌のトヌスと代表的な作品の旋律例



Tonus lamentationum



Lambert 第1巻 聖水曜日第1ルソン



DeLalande 聖金曜日第3ルソン



Couperin 聖水曜日第1ルソン



3. ルソン・ド・テネブル作品の萌芽期

先述したように、イタリアにおいては 17 世紀初頭に、モノディー様式の哀歌が誕生し、その起源はフィレンツェのアカデミーであったというのが現代の音楽学者たちの共通した見解である¹⁵¹。フランスにおいて、このモノディー様式はイタリアから遅れて移入されたと言われているが、どのような状況でこの様式のルソン・ド・テネブルが出現したのか明らかにすること、また哀歌においてポリフォニー様式とモノディー様式の期間の区切れを見つけ出すことは、資料の欠如により難しいと言われている¹⁵²。

フランスにおける 17 世紀初頭の哀歌-ブズィニャック(1587 年以前～1643 年以降)¹⁵³

ブズィニャックの《哀歌¹⁵⁴》(第 1 日第 1 ルソン)は、1600 年～1650 年の間に作曲されたと推定されている¹⁵⁵。しかしながら、ブズィニャックが旅の多い作曲家であったため、彼のこの作品の作曲年を判別するのは実際には難しい¹⁵⁶。3 声部(カントゥス／アルトゥス／テノール)はポリフォニーで書かれているが、これらは歌詞なしのバスの旋律に支えられている。つまり、完全なモノディー様式ではないものの、ブズィニャックの《哀歌》には通奏低音の萌芽が確認できる(Bouznac-1→p.283¹⁵⁷)。

しかし、このバスの旋律には書かれていない箇所がいくつも見られる。ゴドリユスの見解では、このバスの旋律が書かれていない理由を、最低声部と重ねて演奏していたからだとしている¹⁵⁸。またゴドリユスはこのバス声部について、後の時代に付け加えられた可能性を指摘している¹⁵⁹。その理由として、この筆写譜がブロッサール・コレクションに収められている現存する唯一の筆写譜であり、ブロッサール自身あるいは他の誰かによって書き加えた、ゴドリユスは考えている¹⁶⁰。実際、楽譜をよく見ると、バスの旋律のインクの色は青っぽく線も細く、上声 3 声とバス旋律の筆跡が明らかに異なる(Bouznac-2→p.283)。

ゴドリユスは、ブズィニャックの《哀歌》の特徴として、1 声のみの部分と二重唱あるいは三重唱とが交互に演奏されていることを指摘している¹⁶¹。このゴドリユスの指摘

¹⁵¹ C. Massip, *L'art de bien chanter : Michel Lambert (1610-1696)*. (Paris : Société française de musicologie, 1999), p.217.

¹⁵² S. Gaudelus, *op.cit.*, p. 103.

¹⁵³ M. Leroux, *Guillaume Bouznac (ca. 1587-ca. 1643) : étude musicologique* (Bezier : Société de musicologie de Languedoc, 1993).

¹⁵⁴ *Prima lamentationum Jeremiae Prophetiae par Bouznac*, BnF [Rés. Vma. Ms. 571].

¹⁵⁵ S. Gaudelus, *op.cit.*, p.55.

¹⁵⁶ *Ibid.* p.55-57.

¹⁵⁷ →で示したページ番号は、譜例集のページ番号に対応している。

¹⁵⁸ *Ibid.*, p.55.

¹⁵⁹ *Ibid.*, p.55.

¹⁶⁰ *Ibid.*, p.55.

¹⁶¹ *Ibid.*, p.55. C. Massip, *op.cit.*, p.219.

について、テキストと照らし合わせて観察してみると、この1声のみの部分が、コンマや句読点などで区切られた部分の冒頭に位置していることがわかる(Bouznigac-3→p.283)。下線部がソリストの部分である。

第1日 第1ルソン (i: 1-5)

Incipit Lamentatio Jeremiae Prophete.

ALEPH

Quomodo sedet sola civitas plena populo ?

Facta est quasi vidua domina gentium, Princeps provinciarum facta est sub tributo.

BETH

Plorans ploravit in nocte, et lacrimae eius in maxillis ejus :

Non est qui consoletur eam ex omnibus caris eius.

Omnes amici eius spreverunt eam, et facti sunt ei inimici.

GIMEL

Migravit Juda propter afflictionem, et multitudinem servitutis :

Habitavit inter gentes nec invenit requiem.

Omnes persecutores ejus apprehenderunt eam inter angustias.

DALEPH

Viae Sion lugent, eo quod non sint qui veniant ad solemnitatem.

Omnes portae ejus destructae, sacerdotes ejus gementes,

Virgines ejus squalidae, et ipsa oppressa amaritudine.

HE

Facti sunt hostes ejus in capite, inimici ejus locupletatisunt :

Quia Dominus locutus est super eam propter multitudinem iniquitatum ejus.

Parvuli ejus ducti sunt in captivitatem, ante faciem tribulantis.

Jerusalem, Convertere ad Dominum, Deum tuum

このようなソリストとポリフォニーの対比による演奏は、例えばフォーブルドンForbodonの演奏の際の先唱者と合唱との対比を想起させる。

また、セクション区分に関しては、「incipit／ヘブライ語のアルファベット／詩節／最終詩節 *Jerusalem*」とランベール以降の作曲家たちと完全に同じ¹⁶²であり、これら

²⁸ ケーザーTh. Käser は、このセクション区分に関して、シャルパンティエの聖水曜日(第1日)

各区分の終わりはカデンツァによって明確に定められている。また各詩節は、哀歌のトヌスの原型を留めた状態で作曲されている。

詩節部分は音節に忠実で繰り返しはなく、この点からも単旋聖歌に近似している。メリスマに関して、マシプは「*Incipit*」と最終詩節「*Jerusalem*」の最終音節のみに限定されていると指摘している¹⁶³。しかしながら、楽譜を見る限り、それは最高声部のカントゥスについての見解であり、実際にはヘブライ語のアルファベット上に、下の2声部（アルトゥスとテノール）が高度なメリスマ書法で書かれている（Bouznigac-4,5→p.284）。

4. ルイ 14 世治下のパリおよびパリ近郊で演奏されたルソン・ド・テネブル現存作品

哀歌におけるポリフォニー様式とモノディー様式の区切りを見つけ出すことが難しいということは先述したが、フランスにおけるモノディー様式のルソン・ド・テネブルの演奏の記録は、1656 年にはすでに確認されている（第 3 章参照）。

ルイ 14 世およびルイ 15 世治下のパリおよびその近郊で演奏されたルソン・ド・テネブル現存作品の作品表を作成する際、略語を用いて表記した。用いた略語を以下に示す。また、譜例は論文本体の順番に即して、一括して巻末に付した。

声種

hd : haut-dessus オ＝ドゥシュ（第 2 線上ト音記号）

d : dessus ドゥシュ（第 1 線上ハ音記号）

bd : bas-dessus バ＝ドゥシュ（第 2 線上ハ音記号）

hc : haute-contre オート＝コントル（第 3 線上ハ音記号）

t : taille タイユ（第 4 線上ハ音記号）

bt : basse-taille バス＝タイユ（第 3 線上ハ音記号）

b : basse バス（第 4 線上ハ音記号）

器楽

fl(s) : flûte(s) sans précision フルート（＝リコーダー）

fl(s) trav : flûte traversière トラヴェルソ(=flûte allemande)

の第 1 ルソンのモデルとの類似性を見出している。Th. Käser, *Die Leçon de Ténèbres im 17. und 18. Jahrhundert* (Stuttgart : Paul Haupt Bern, 1966), p.135. しかし、ここにはヒッチコック番号が抜けているため、どの作品のことか正確にはわからないが、構造的にはおそらくオ＝ボワ修道院のために書かれた H.96 を指していると思われる。

¹⁶³ C. Massip, *op.cit.*, p.219.

hb : hautbois オーボエ
bn(s) : basson(s) バッソン
tp(s) : trompette トランペット
vn(s) : violon(s) ヴァイオリン
vle(s) : viole(s) ヴィオール
clav : clavecin クラヴサン
org : orgue オルガン
bc : basse continue 通奏低音
d : dessus ドウシュ
t : taille タイユ
b : basse バス
d. instru : dessus instrument 高音楽器

4-1. ミシェル・ランベール Michel Lambert (1610 年頃～1696 年)

ランベールのルソン・ド・テネブルにも言及した包括的な先行研究には、ケーザーとマシプの研究がある。ケーザーはこの研究において、主にシャルパンティエの女子修道院向けに書かれた作品の、特に高度なメリスマが付された作品の分析を行っている¹⁶⁴。マシプはランベールの作曲家研究の中でルソン・ド・テネブルも取り上げており、ケーザーの研究を土台とし、そこに彼女の見解を追加したデスクリプションを行っている¹⁶⁵。その他として、テネブルの聖務の包括的研究を行ったゴドリユスは、テネブルの聖務で演奏された音楽の一部としてランベールの作品を取り上げ、マシプのデスクリプションを紹介している。ここではこれら先行研究において行われたデスクリプションから、ランベールのルソン・ド・テネブルの特徴を抽出する。

ランベールは 1 サイクル 9 曲全曲が作曲されている 2 揃いのドウシュ 1 声と通奏低音のためのルソン・ド・テネブルを残している¹⁶⁶。これらはどちらも手稿譜の形で残されているが、それぞれが異なる人物によって写譜されている。作曲年は明らかとされていないが、推定では第 1 集(Rés. 585)は 1662～1663 年、第 2 集(Rés. 588)は 1680 年代

¹⁶⁴ ケーザーは、脚注 28 の彼の研究において、ランベールだけでなく、ブズィニャック、ランベールの作品の簡素なデスクリプション、3 人の作曲家（プロサール、ラランド、クーブラン）の作品のごく簡単な比較も行っている。

¹⁶⁵ C. Massip, *L'art de bien chanter: Michel Lambert (1610-1696)*. (Paris : Société française de musicologie, 1999), p.215-232.

¹⁶⁶ Deux cycles complets de neuf leçons pour voix de dessus et basse continue. フランス国立図書館の請求番号は Rés.585 と Rés.588

だとされている。その論拠は、第1集については、ランベールが王室礼拝堂のテネブルの聖務に参加し、ルソン・ド・テネブルを歌う女性歌手たちをテオルブで伴奏し、プレリュードが演奏されたというロレの証言¹⁶⁷により、そこで歌われていた曲がランベールの作品であるとの推測からである¹⁶⁸。第2集については、この筆写譜が、ラランドのミゼレーレの筆写譜とともに綴られており、そこに1689年と記されていることから、同じ頃の作曲と考えたことが論拠となっている¹⁶⁹。

彼の作品は、フランスでのルソン・ド・テネブルというジャンルの最初の作品とされている。その理由は、単に他の資料がないことと半分即興されたその様式によるが、16世紀のセルミジやモデュイなどによるポリフォニー様式の哀歌とモノディー様式で書かれメリスマを多用した様式の哀歌の連続性が解明されておらず、その起源についてもまだ解明されるに至っていない¹⁷⁰。

2つの巻の筆写譜の共通の特徴①：調性

ランベールの18曲すべてがヘ長調で、ドゥシュ *dessus*（第1線上ハ音記号）のために書かれている。

2つの巻の筆写譜の共通の特徴②：不合理な記譜法

ランベールのルソン・ド・テネブルの最大の特徴は、不合理な記譜法¹⁷¹であろう。ケーザーは、ランベールの不合理な記譜法とプレリュード・ノン・ムジュレのリズムとの間に共通点を見出している¹⁷²。ブズィニャック同様、ランベールのルソン・ド・テネブルにはグレゴリオ聖歌の旋律がそのまま残されており、各詩節の区切りをすべて同じ方法で行っているが¹⁷³、マシプはこの非定量的リズムの要因について、ランベールが近代的なリズムを取入れず、グレゴリオ聖歌のリズムを保つことで、そのほとぼしり *élans* と余韻 *retombée* を守り、その呼吸自体を尊重したのだとケーザーの見解を補足してい

¹⁶⁷ J. Loret, *Muze historique*, le 8 avril 1662 : « Le sieur Lambert les soutenait / Qui son Théorbe en main tenoit / Et le rare Hotman, cet illustre / Qui met la Viole en son lustre / Par des préludes si touchant / » Rés. 585 には4～7小節の通奏低音によるプレリュードが付いている。

¹⁶⁸ Th. Käser, *op. cit.*, p.138.

¹⁶⁹ Th. Käser, *op. cit.*, p.138. C. Massip, *op. cit.*, p.219. S. Gaudelus, *op. cit.*, p.104.しかし、筆者の見解では、17世紀末にランベールが作曲したとしても、当該の様式で作曲されたとは考えにくい。この作曲推定年代の特定には、彼の同年代の他の作品との比較分析が必要であると考えている。

¹⁷⁰ C. Massip, *op. cit.*, p.219. S. Gaudelus, *op. cit.*, p.104.

¹⁷¹ ここでいう「不合理な」の意味は、定量記譜法を用いているにもかかわらず、装飾を書き込んでいるため、小節線や規則的な拍子がなく、音価において合理的ではないということである。

¹⁷² Th. Käser, *op. cit.*, p.139.

¹⁷³ *Ibid.*, p.139.

る¹⁷⁴。

この2つの異なる筆写譜を読み解くための有効な方法をマシプは提供している。彼女は、声の旋律のリズムについて論じるべきではないとしている。その理由は、声のラインは、リズムではなく和声軸を核として秩序を保ち進んでいるからである¹⁷⁵。

2つの巻の筆写譜の共通の特徴③：各詩節の冒頭

ランベールは哀歌のトヌスを尊重し作曲している。各詩節の中盤以降は、かなり展開した書法であるが、各詩節の冒頭と哀歌のトヌスの「*initium*」と保持音は一致している。マシプはこの哀歌のトヌスの使用が、ランベールのリズムの原動力となっている要素であると解説している¹⁷⁶。

2つの巻の筆写譜の共通の特徴④：メリスマ様式

彼のルソン・ド・テネブルの大部分は、エール・ド・クールと同じメリスマ様式で書かれている。特にヘブライ語のアルファベット部分の大多数は、メリスマ書法で書かれている。しかし第2集のいくつかは、非常に簡素な書法で扱われており、ケーザーはこの不自然さを指摘している¹⁷⁷。

(Lambert-1：メリスマ様式→p.285)

(Lambert-2：第3日の第2ルソンの冒頭「*Aleph*」→p.285)

2つの巻の筆写譜の異なる特徴①：写譜のメソード

Rés. 585 の筆写法は、声の抑揚や装飾をできるだけ楽譜に書き記し、全てを伝えようという努力が現れている。かなり細かい装飾まで音符として楽譜上に書かれているため、構造を理解するのにかなりの努力を要する。実際に音符ですべて表示しようとしているが、現代の古楽演奏者の立場からみると、逆にどのように演奏すべきなのかを判断するのは難しい (Lambert-3→p.285)。

それに対し、Rés. 588 の記譜法はより明確で合理的である¹⁷⁸。しかし演奏の際には、アグレマンやメリスマの表示がないため、その選択は歌手自身に求められる。この2巻の写譜のメソードの違いは、装飾が書き込まれた版と書き込まれていない版の違いと捉えられるだろう (Lambert-4→p.286)。

¹⁷⁴ C. Massip, *op. cit.*, p.220.

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 220.

¹⁷⁶ *Ibid.*, p.220.

¹⁷⁷ Th. Käser, *op. cit.*, p.140.

¹⁷⁸ C. Massip, *op. cit.*, p.225.

2つの巻の筆写譜の異なる特徴②：プレリュード（前奏）

第1集には曲の冒頭に数小節のプレリュードが付くが、そのようなプレリュードは、第2集のルソン・ド・テネブルにはほぼ存在しない。しかし曲の内部に、せいぜい1～2小節ほどのより縮小された形で挿入されている¹⁷⁹（Lambert-5→p.287）。

2つの巻の筆写譜の異なる特徴④：小節線

第1集において、小節線は詩節の区切りと同じ位置に引かれており、拍節のないノン・ムジュレをより意識させるが、第2集においては、各小節ほぼ同じ拍節数で、等間隔に小節線が置かれている部分が第1集よりも多い。

彼の2揃いのルソン・ド・テネブルの筆写譜に共通する事柄は、歌詞の意味を表現することを優先するための装飾により、拍子が可変であること、また、歌手にはそれら装飾についての確かな知識とそれを歌いこなす高度な技術が必要とされていることである。エール・ド・クールを歌いながらいる歌手にとっては、上述したことは問題とはならないはずである。しかし、現在のところ、録音は第2集(Rés. 588)しかされていない。第1集を現代において再現することはいまだ困難なのであろうか。

これらランベールのルソン・ド・テネブルが演奏された可能性を示す証言は、王室礼拝堂の外では見られない。女声用に書かれたこれらの曲は、どれも高度な演奏テクニックが必要であり、職業歌手のみが達成できるある種の完璧さが要求されていたからなのだろうか。

ランベールのルソン・ド・テネブルは、マシプの言葉を借りれば、「このジャンルは、エール・ド・クールの伝統由来のディミニューションでのドゥーブルとフランスの装飾の声乐テクニックに結びつく源泉を、そのグレゴリオ聖歌の源泉に関連づけている¹⁸⁰」のである。

4-2. マルク＝アントワーヌ・シャルパンティエ Marc-Antoine Charpentier (1643年～1704年)

彼は、現存作品中最多の31曲のルソン・ド・テネブルを残している。それらの作品は次の4つの時期に作曲されている。

¹⁷⁹ *Ibid.*, p.225.

¹⁸⁰ C. Massip, *op. cit.*, p.217 : « [ce genre demeure] lié à ses sources grégoriennes, sources auxquelles, ... va se greffer la technique vocal des doubles en diminution et de l'ornementation française, venue de la tradition de l'air de cour. »

(a) H.91-H.95¹⁸¹ : 1670 年代の作品。オ＝ボワ修道院のための作品の中で発展させることになる装飾的な書法で書かれている¹⁸²。

(b) H.96-H.110 : 1680 年、オ＝ボワ女子修道院のために作曲された。

(c) H.120-125、H.135-140、H.141-143 : イエズス会の楽長就任中の 1690 年代に作曲された。

(d) H.141-143 : サント＝シャペル就任中の 1698 年以降に作曲された。

全 31 曲のルソン・ド・テネブルは、印刷譜ではなくすべて自筆譜で残されている¹⁸³。彼のルソン・ド・テネブルの書法は、大きく分けて 2 つのカテゴリーに分類される¹⁸⁴。

(1) フランスのエール・ド・クール装飾豊かなメリスマ的旋律法による作品群。上記の (a) および (b) に相当する。

(2) 器楽を用いた合奏様式のモテに近い形。4 つのいずれの時期にもモテ様式が多少なりとも認められるが、イエズス会サン＝レイ教会のために書かれた大部分の作品においては、声に対する器楽の優位が確認できる。

a. シャルパンティエ最初期のルソン・ド・テネブル

シャルパンティエの最初期のルソン・ド・テネブルは、聖金曜日（第 3 日）の第 1 ルソン（H.91）、各曜日の第 3 ルソン（H.92、H.93、H.95）、聖木曜日（第 2 日）の第 2 ルソンの最終詩節 « Jerusalem »（H.94）である。この時期の作品の最大の特徴は、約 10 年後の 1680 年にオ＝ボワ修道院のために作曲することになる一連のルソン・ド・テネブルで発展させる装飾的な様式である。また小規模ではあるが、すでに器楽の合奏様式での作曲も試みられている。この時期のシャルパンティエのルソン・ド・テネブルをデスクリプションした先行研究はない。最初期のルソン・ド・テネブルは以下の通りである。

¹⁸¹ ここで用いられている H は、ヒッチコック番号である。ヒッチコック Hugh Wiley Hitchcock, (1923.9.28-2007.12.5) が、これらの自筆譜をもとに作成したシャルパンティエの作品目録を出版したことから、シャルパンティエ 作品はヒッチコック番号 (H) をもって整理されるようになった。

¹⁸² これらは、1～3 声で書かれており、オ＝ボワ修道院のために書かれた作品と様式的には類似している。

¹⁸³ *Mélanges autographes*, 28 tomes (Paris : Minkoff, 1990-2004). Gallica で閲覧可能。シャルパンティエの大部分の作品は、彼の甥であり相続人であったジャック・エドゥアール Jacques Edouard によって 1727 年に王の図書館 Bibliothèque du roi に売却された自筆譜に含まれている。400 ページを超える彼の自筆譜は、現在、28 巻からなる *Mélanges autographes* としてファクシミリ版としてミンコフから出版されている。

¹⁸⁴ C. Cessac, *Marc-Antoine Charpentier* (Paris : Fayard, 2004), p.193.

H.	Titre	Effectif
H.91	Leçon de ténèbres (Première Leçon du Vendredi saint)	hd, d, hc; 2fls, bc
H.92	Autre Leçon de ténèbres Troisième du Mercredi saint	hd, d ; bc
H.93	Autre Leçon de ténèbres Troisième du Jeudi saint	hd, d ; bc
H.94	Autre Jerusalem pour les Leçons de ténèbres à 2 voix, pour la seconde du Jeudi saint	hd, d ; bc
H.95	(Troisième Leçon du Vendredi saint) "Incipit oratio Jeremiae"	hd, d; 2 d. inst., bc

H.91 はオ＝ドゥシュ（第 2 線上ト音記号）、ドゥシュ（第 1 線上ハ音記号）、オート＝コントル（第 3 線上ハ音記号）3 声と 2 本のリコーダーと通奏低音のために書かれている。3 声で歌われる和声的な部分と 1 声でのメリスマ様式のコントラストが目を引くが、これはクープラン等の作曲家に見られるような「メリスマ様式のアルファベット部分」と「朗唱的な詩節部分」のコントラストではない。ランベール同様、詩節部分にメリスマ書法が用いられ、アルファベットが和声的な例もある。

2 本のリコーダーは、序の言葉« De Lamentatione Jeremiae Prophetæ »の前に 15 小節のプレリュードを演奏している(Charpentier-1→p.288)。それだけでなく、リコーダー 2 本によるプレリュードや後奏は、随所に挿入されている。第 1 詩節« Misericordiae Domini »と最終詩節« Jerusalem »は、3 声とリコーダー 2 本が交互に演奏される(Charpentier-2→p.289)。

H.92 は聖水曜日（第 1 日）の第 3 ルソンで、オ＝ドゥシュ 2 声と通奏低音で作曲された。冒頭のアルファベット« Jod »で、同じ音型による 3 度での掛け合いが非常に美しい(Charpentier-3→p.290)。ほぼ全体が長調で作曲され、哀歌のトヌスの雰囲気や常に保持しているが、時折、非常に短い短調のパッセージがあり、一瞬、雰囲気が変化するが、すぐに長調に戻る。「De excelso」（高い天から）の部分で、上昇音型のヴォカリーズが見られる(Charpentier-4→p.290)。

H.93 は聖木曜日（第 2 日）の第 3 ルソンで、オ＝ドゥシュとバ＝ドゥシュと通奏低音で書かれた作品である。「ヘブライ語のアルファベットと詩節（言葉の繰り返しなし）」の組み合わせがソロと二重唱で交互に歌われており、強弱のコントラストに配慮されている(Charpentier-5→p.291)。また、第 5 詩節« aedificavit in gyo meo et circumdedit me felle et labore »（陣を敷き、包囲して、わたしを疲労と欠乏に陥れ）のみが短調（ト

短調)で作曲されている。それ以外は全て長調であり、上昇音型が多く、哀歌のトヌスの雰囲気全体に保持されている。最終詩節「Jerusalem」は H.92 のために作曲した曲を使うよう指定されている。この最終詩節の使い回しは、シャルパンティエの全てのルソン・ド・テネブルに当てはまる(Charpentier-6→p.292)。

H.94 は上記したように聖木曜日(第2日)の第2ルソンの最終詩節「Jerusalem」の部分のみで、オ＝ドゥシュ、ドゥシュと通奏低音のために書かれている。「Deum」(神)が何度も繰り返され、さらにこの言葉はメリスマで作曲されており、シャルパンティエが非常に強調したい言葉であったことが理解できる(Charpentier-7→p.292)。また、最後の「Convertere ad dominum deum tuum」には《echo》の表示があり、この部分においてもコントラストを出すことを軽んじていない(Charpentier-8→p.293)。

H.95 の聖金曜日(第3日)の第3ルソンは、オ＝ドゥシュ2声、2本の高声楽器と通奏低音のために書かれた。「Mulieres in Sion humiliaverunt」(人妻はシオンで犯され)は、バスの長い半音階下降により伴奏され、「嘆き」が表現されている(Charpentier-9→p.294)。

最終詩節「Jerusalem」の前の詩節の締めくくりの完全終止の最後の和音が次の「Jerusalem」の始まりと重なっており、聖なる三日間の最後の祈りへとダイナミックに続いていく感じを与える(Charpentier-9→p.294)。

シャルパンティエは独自の装飾記号、「二重波線」と「点と波線(・～)」を用いている。「点と波線」に関しては演奏法に関する定説があるが、「二重波線」に関しては普通の「トランブルマン tremblement」との違いがまだ解明されておらず、また録音の演奏からもその差異はわからない(Charpentier-10→p.294)。

シャルパンティエは、コントラストを出すために様々な点に配慮している。3拍子と4拍子の頻繁な往来、器楽と声の編成の多様性、テンポの緩急の対比、非定量的部分と非常に拍節感のある部分との対比、朗唱的な書法とメリスマ書法の往来、旋法に由来する長短調の往来など、比較的短い間隔で多様な書法を用いて作曲している。但し、これは初期のルソン・ド・テネブルに限った現象ではない。哀歌の性格を表現するための修辭法も用いられており、短調も時折、挿入されてはいるが、長調が優勢であり、哀歌のトヌスの雰囲気を保持している。

b. オ＝ボワ修道院のために作曲されたルソン・ド・テネブル

オ＝ボワ修道院のための作品 H.96-110 の大部分は、ドゥシュあるいはオ＝ドゥシュ 1 声と通奏低音のために書かれている。2 声と通奏低音のための作品は H.98 と H.103、3 声と通奏低音のための作品は H.108-110¹⁸⁵である。オ＝ボワ修道院のために書かれた作品群は、ルソン・ド・テネブル 9 曲全曲の 1 サイクルの他に、いくつかの別ヴァージョンと、別個に作曲されたリトルネッロやプレリュードで構成されている。これらは、そのときの演奏者の人数や器楽奏者の構成などによって変更可能な可動性のある構成になっている。以下に曲名と器楽の構成を示す。

H.	Titre	Effectif
H.96	Première Leçon du Mercredi saint	d ; bc
H.97	Seconde Leçon du Mercredi saint	d ; bc
H.98	Troisième Leçon du Mercredi saint	hd, d ; bc (b.de vle, clav.)
H.99	Lettre hébraïque de la première Leçon de ténèbre du Vendredi Saint	2 d, hc ; bc
H.100	Ritournelles pour la première Leçon du Vendredi Saint Prélude devant De Lamentatione pour le Jeudi. Et le Vendredi Saint	2 vns, 2 t de vles, bc
H.101	Prélude pour la première Leçon de ténèbres du Mercredi Saint	2 d. inst., bc
H.102	Première Leçon de ténèbres du Jeudi Saint	d ; bc
H.103	Seconde Leçon du Jeudi Saint	hd, d ; bc
H.104	Troisième Leçon du Jeudi Saint	d ; bc
H.105	Première Leçon du Vendredi saint	d ; d. de vle, bc
H.106	Seconde Leçon du Vendredi saint	hd ; bc
H.107	Seconde Leçon du Jeudi saint à voix seule	d ; bc
H.108	Troisième Leçon du Mercredi saint à trois parties	2 hd, hc ; bc
H.109	Troisième Leçon du Jeudi saint à 3 voix	2 hd, hc ; bc
H.110	Troisième Leçon du Vendredi saint	2 hd, hc ; bc

¹⁸⁵ セサックは、3 声のヴァージョンがはじめは他の機会（「ピエシェの令嬢たち」によって歌われた王太子のテネブルの聖務）のために作曲された可能性を示唆している。C. Cessac, *op. cit.*, p.193.

オ＝ボワ修道院のために作曲されたルソン・ド・テネブルの特徴¹⁸⁶

シャルパンティエがオ＝ボワ修道院のために 1680 年に作曲したルソン・ド・テネブルの特徴は、1 声のためのメリスマの旋律が優位な様式と、器楽と声のアンサンブルのための小編成の合奏様式が混在している。特に注目される特徴は、以下の 3 点である。

(1) « Incipit » の旋律と哀歌のトヌスの一致

(2) レシタティブに付加された装飾されたメリスマ的旋律、つまり、長い朗唱の中に豊富な装飾が施されており、ランベールによって採用された書法—ポール・ド・ヴォワやトランブルマンなどフランスのアグレマンを多用した—を踏襲している¹⁸⁷。

(3) イタリア音楽の影響を多分に受けた音楽修辞法の使用により、フランスの伝統的美学に不十分な劇的な表現が遍在している。H.96 の « Plorans ploravit » や H.97 « deposita est vehemente » での半音階下降、« inter angustia » での減七の和音、« obscure » での旋法の変化（へ長調からへ短調へ）などである。

オ＝ボワ修道院のために作曲されたルソン・ド・テネブルは、H.91～H.95 と同じ特徴を継承しているが、オ＝ボワ修道院のための作品の特徴的な書法のひとつに、休符の使用法がある。このような休符を用いる修辞法はススピラツィオ *suspiratio* と呼ばれる修辞法で、驚きや溜息、怖れ、戸惑いなどを表現する際に使われる。H.106 « adhaesit lingua lactantis ad palatum ejus in siti »（乳飲み子の舌は乾いて上顎に付き）のフレーズ全体に、はっとさせる効果のある休符が、バスと声楽パートの両方に用いられている。そこにはシャルパンティエ自身の手で « à demy voix »（半分の声で）と、歌唱に対する指示がなされている(Charpentier-11→p.295)。

H.108-110 は、各曜日の第 3 ルソンで 3 声のために書かれている。そこには、その曲を歌ったであろう修道女たちの名前が明記されている（高声 2 声は修道女サント・セシル *mère Sainte Cécile*、修道女カミーユ *mère Camille*、オート・コントルは修道女デノ *mère Desnot*）(Charpentier-12→p.295)。この 3 曲においては、装飾的な様式から遠ざかり、対位法や模倣、フーガなどが取り入れられ、より拍節的で各パートの縦の結びつきが強くなっている。

すでに H.93 の項でも述べたように、シャルパンティエのルソン・ド・テネブル作品全体に言える事だが、ある曜日の第 1～第 3 ルソンの最終詩節« Jerusalem » で用いた曲

¹⁸⁶ オ＝ボワ修道院のために書かれた様式分析の論文には、Th. Käser, *Die Leçon de Ténèbres im 17. und 18. Jahrhundert* (Stuttgart : Paul Haupt Bern, 1966), p.27-99 がある。

¹⁸⁷ C. Cessac, op. cit., p.195.

と同じ曲を、他の曜日の第1～第3ルソンの最終詩節で用いることで統一感を出している。例えば、聖水曜日の第1ルソンで用いた最終詩節を聖木曜日および聖金曜日の第1ルソンでも用いた(Charpentier-13→p.296)。

また、詩節を挟んで同じアルファベットが3回連続している時には、同じアルファベットに毎回同じ旋律で曲付けをしている(Charpentier-14→p.296)。

オ＝ボワ修道院のために作曲されたルソン・ド・テネブルの作品で見られる書法は、先述した通り、それ以前に作曲されたルソン・ド・テネブルの書法を継承しており、書法に関しては目新しさはない。しかし、ルソン・ド・テネブル本体と切り離されて作曲された多様な部分は非常に興味深い。それらはオ＝ボワ修道院で音楽に携われる器楽の人員数に応じて、あるいはそれ以外の理由で、その都度、組み合わせ自由に入れ替えて演奏することが出来たことを示している。それら独立した各作品の内容は以下の通りである。

(1) H.99 には H.99a～H.99cが存在する。それらは聖金曜日(第3日)の第1ルソンのヘブライ語のアルファベットの部分(第1 « Heth », 第2 « Heth », 第3 « Jod »)を3声で歌う異なるヴァージョンで、これによって、歌のための人員が揃えば、より聖務に華やかさを添えることが可能であっただろう(Charpentier-15→p.297)。

(2) H.100「聖金曜日の第1ルソンのためのリトルネッロ、聖木曜日・聖金曜日のための哀歌の前のプレリュード」は、2本のドウシュ・ド・ヴィオロンと2本のタイユ・ド・ヴィオルのために書かれている。これは声での演奏へと変更可能なように、ヴァイオリンはAで、ヴィオルはIの母音で、*tac/tic*, *nac/nic*, *frac/fric*などのオノマトペで歌えるようになっている(Charpeniter-16→p.298)。セサックは、実際にこれが使われたか否か、どちらの可能性もあるが、1674年、アルレ大司教下のパリで公布されたテネブルの聖務での音楽禁止令(第4章で詳述する)故に、ルソン・ド・テネブル本体とは切り離されて作曲されたと推測している¹⁸⁸。

(3) H.101 は、聖水曜日(第1日)の第1ルソンのためのプレリュードで、高声楽器2台と通奏低音で書かれている。楽器の指定はないが、音域から考えてリコーダーと考えられる。これも演奏するか否かは、その時の都合で決める事ができたはずである

¹⁸⁸ C. Cessac, *op.cit.*, p.194.

(Charpentier-17→p.299)。

(4) H.106 の聖金曜日 (第3日) の第2ルソンの最後に、recordare の部分に関する、次の3通りの演奏指示がなされている。それは、(a) ドウシュ2声とオート・コントロール1声、あるいは (b) ドウシュ3声、(c) ドウシュ2声とリトルネッロである。しかしながら、(b) と (c) の2案の楽譜は散逸してしまった¹⁸⁹ (Charpentier-18→p.299)。

9曲のルソン・ド・テネブル H.96-110 に続く9曲の聖水曜日 (第1日) のためのレスポンソリウム H.111-119 もオ＝ボワ修道院のために書かれたと推定される。この手稿譜の最後のレスポンソリウムの後に、「聖務日課書の改正のため、他の18曲レスポンソリウムは完成させなかった。¹⁹⁰」と書いている。つまり、全部書くと27曲になるレスポンソリウムを、初日の9曲を書いた時点で、聖務日課書が改正になることを知ったのであろう。実際に、書かれた9つのレスポンソリウムのテキストは、1657年出版のフランソワ・ド・ゴンディの聖務日課書のテキストに相当する。つまり、シャルパンティエは、これらルソンとレスポンソリウムを1680年のアルレの聖務日課書改正直前に書いていたことになる。よって、セサックらはこれらの作品の作曲年代を1680年としている。また、このことから、オ＝ボワ修道院は、パリの聖務日課書に従っていたことがわかる。

これら一連のルソン・ド・テネブルが作曲される前の1674年、アルレ大司教は、パリ司教区全体にテネブルの聖務では、「合唱や器楽付きで歌わせることを禁ずる」という命令を公布したことは先述した。シャルパンティエの作曲の全体的な書法において、1680年とこの一連のルソン・ド・テネブルには大きな違いは見られないが、器楽曲が切り離され作曲され、オノマトペでの演奏の可能性など、この禁止令をかいくぐるための工夫がされているようにも見える。このことは、シャルパンティエが器楽演奏を回避すべき場合に備え、削除あるいは声で歌えるよう取った措置とも考えられる。

1680年に作曲されたルソン・ド・テネブルは成功であったようである。同年の『メルキュール』には、シャルパンティエの名が見られる。

パリでも同じ日にとっても美しい音楽が聴かれた。人々はサント＝シャペルとオ＝ボワ修道院に大挙して駆けつけた。サント＝シャペルで聴かれたのは、シャブロン氏、ラランド氏、ラルエット氏であり、オ＝ボワ修道院では、シャルパンティエ氏のものが聴かれた。¹⁹¹

¹⁸⁹ *Ibid.*, p.193.

¹⁹⁰ Je n'ai pas achevé les autres à cause du changement de bréviaire.

¹⁹¹ *Mercurie Galant*, avril 1680, p.323-324.: « La musique de Sa Majesté a excellé à son ordinaire

c. イエズス会のために作曲されたルソン・ド・テネブル

1688 年、シャルパンティエは、イエズス会のサン＝ルイ教会の楽長に就任する。この教会は、教会堂の豪華絢爛な装飾や、ドラマティックで素晴らしい説教、美しい音楽で飾られ劇場化されたた聖務に加え、イエズス会の学校のひとつ「コレージュ・ルイ・ル・グラン Collège Louis le Grand」での聖書を題材にした悲劇の上演でも知られていた¹⁹²。

イエズス会は男子修道会でローマ教皇に忠誠を誓った修道会であるため、パリ典礼ではなくローマ典礼に従っていた。よって、ルソン・ド・テネブルのテキストは、トレント公会議後に公布されたローマの聖務日課書に沿っている。

シャルパンティエがイエズス会のために作曲したルソン・ド・テネブルは、男声、サンフォニー、通奏低音のために作曲されている。以下の表に示したように、現存作品はルソン 3 曲ずつの集合体として整理されているが、9 曲全てが 1 サイクルの形では残っていない。

H.	Titre	Effectif	Date
H.120	Première Leçon de ténèbres du Mercredi saint pour une basse	b ; 2 fls, 2hb, cordes (4), bc (bn, b.de vns, org)	1690 ?
H.121	Première Leçon de ténèbres du Jeudi saint pour une basse	b ; 2 fls, 2hb, cordes (4), bc (bn, b.de vns, org)	1690 ?
H.122	Première Leçon de ténèbres du Vendredi saint pour une basse	b ; 2 fls, 2hb, cordes (4), bc (bn, b.de vns, org)	1690 ?
H.123	Troisième Leçon de ténèbres du Mercredi saint pour une basse taille avec 2 flûtes et deux violons	bt ; hb (ou fl), fl trav, 2 vns, bc (org)	1690 ?
H.124	Troisième Leçon de ténèbres du Jeudi saint pour une basse taille avec 2 flûtes et deux violons	bt ; hb (ou fl), fl trav, 2 vns, bc (org)	1690 ?
H.125	Troisième Leçon de ténèbres du Vendredi saint pour une basse taille avec 2 flûtes et deux violons	bt ; hb (ou fl), fl trav, 2 vns, bc (org)	1690 ?
H.135	Troisième Leçon de ténèbres du Mercredi saint	hc, t, b/hc, t, b ; 4 fls, 4vns, bc (org)	1692?

pendant les jours de ténèbres, dont l'office a été fait dans la chapelle du Vieux Château de Saint-Germain.Nous avons eu aussi une très belle musique à Paris dans les mêmes jours, et l'on a couru en foule à la Sainte-Chapelle et à l'Abbaye-aux-Bois. Ce qu'on entendit à la Sainte-Chapelle, était de MM. Chaperon, Lalande, et Lalouette ; et à L'Abbaye-aux-Bois, de M. Charpentier. »

¹⁹² C. Cessac, *op. cit.*, p.208-212.

H.136	Troisième Leçon de ténèbres du Jeudi saint	hc, t, b/hc, t, b ; 4 fls, 4vns, bc (org)	1692?
H.137	Troisième Leçon de ténèbres du Vendredi saint	hc, t, b/hc, t, b ; 4 fls, 4vns, bc (org)	1692?
H.138	Seconde Leçon de ténèbres du Mercredi saint	hc ; bc	1693?
H.139	Second Leçon de ténèbres du Jeudi saint	hc ; bc	1693?
H.140	Seconde Leçon de ténèbres du Vendredi saint	hc ; bc	1693?

イエズス会のために作曲されたルソン・ド・テネブルの特徴

シャルパンティエがイエズス会のために作曲したルソンは、大規模な編成、つまり管弦楽や複数のソリストによるものが大部分を占めており、シャルパンティエの作品を知る上で重要であるにもかかわらず、彼の劇作品の研究の陰に隠れてしまっている。シャルパンティエのイエズス会時代のルソン・ド・テネブルについての研究は皆無である。器楽奏者とオペラ歌手による大規模な構成員を備え、または外部施設から音楽家を雇用することができたイエズス会のためのルソン・ド・テネブルにおいて、シャルパンティエは作曲技法上、女子修道院では不可能であった様々な試みを実施している。

この教会は聖務においてオペラの技術を取入れたことで知られる教会で、多くのオペラ歌手が聖務で歌っていた。ルソン・ド・テネブルそのものの楽譜には、H.123-125に「Mr Beaupuy」と記載されており、少なくとも推定作曲年の1690年のテネブルの聖務では、彼がこれら3曲(各曜日の第3ルソン)を歌ったと考えて間違いないであろう。またルソンではないが、H.129-134は聖なる三日間のテネブルの聖務のためのレスポンソリウム(作曲推定年1691年)で、シャルパンティエの手稿譜のH.129とH.132には「Mr Dun」、H.131には「Robin」、H.133には「Mr Beaupuy」、H.134には「Mr Bluquet」と各氏の名前が記載されている。彼らは全員、王立音楽アカデミーの歌手であった。またイエズス会は、王立音楽アカデミー以外からも歌手を雇っていた。セサックは、1688～1698年のシャルパンティエ就任中、イエズス会の聖務で歌っていた歌手の名を挙げている¹⁹³(表3参照)。名前の綴りは、セサックの著作で用いられている綴りに準じている。

表3. イエズス会の聖務で歌った外部施設からの歌手たち

所属	声種	歌手の名前
王立音楽アカデミー Académie royale de musique	Haute-contre	Antoine Boulou

¹⁹³ C. Cessac, *op. cit.*, p.214.

	Haute-contre	Benoît-Hyacinthe Ribon
	Taille	Devoyé
	Basse-taille	Pierre Beaupuy
	Basse	Charles Hardouin
	Basse	Jean Dun
サント=シャペル Sainte-Chapelle	Haute-contre	Amiot
	Taille	Jacque Molaret
	Taille	François Cochet
	Taille	Tonnenche
	Basse	Lecuyer
	Basse	Guenet
王室礼拝堂 Chapelle royale	Dessus	Bluquet (François Blouquier ?)
	Dessus	Antonio Favalli
	Dessus	Tomaso Carli
	Basse	Boman (Beaumont ?)
王立音楽アカデミーの舞踊家兼歌手	Haute-contre	Pierre Chopelet
	Taille	Ducroc
	Basse	Sebret

この中でも特にバス歌手ダン Dun の名前は、シャルパンティエの宗教作品 20 曲中に見られる¹⁹⁴。ヴィエヴィルは彼の教会音楽論の中で（第 4 章参照）、他のオペラ歌手の教会内での不埒な態度を告発した後、このバス歌手について「彼の同僚とは異なる雰囲気とキリスト者の外見に私が何度も注目した¹⁹⁵」と評している。

H.120-122 はバスのためのルソン・ド・テネブルである。この 3 曲のルソン・ド・テネブルの大きな特徴は、ソロの声部にメリスマ書法がなく音域の幅も少ない、バスの声質を生かした極めて簡素な旋律で書かれたということである。イエズス会は荘厳な祝祭日には、アカデミーの歌手を雇っていたが、もしかしたらルソン・ド・テネブルを修道士が歌っていた可能性も考慮すべきだろう。しかしながら、楽譜上に読み取ることは難しいが、バスの旋律は非常に伸びやかであり、荘厳な雰囲気を際立たせている。手稿

¹⁹⁴ C. Cessac, *op.cit.*, p. 213.

¹⁹⁵ Jean-Laurent Lecerf de La Viéville de Freneuse, *Comparaison de la musique italienne et de la musique française* (Bruxelles : Foppens, 1706), p. 184 : « Hormis Dun, en qui j'ai plusieurs fois remarqué un air différent de celui de ses camarades, une apparence de Chrétien, »

譜には歌手の名前は記載されていないものの、シャルパンティエがイエズス会のために作曲した作品の多くを演奏し、キリスト者の雰囲気を用意していたバス歌手ダンが、これら 3 曲のルソンを歌ったとも考えられる。

また、H.121 と H.122 のプレリュードの導入部と歌の序の言葉 « Incipit » の部分は、共に哀歌のトヌスに沿って作曲されており、器楽のプレリュードが歌を先導している (Charpentier-19→p.300)。

また、リコーダーと弦楽器が交互に演奏されるが、4 声の弦楽器は弱音(sourdine)と指示されている (Charpentier-20→p.301)。これは弱音のための器具が用いられたのか、弱音で弾くことなのか定かではないが、おそらく弱音で弾くことを意味しているであろう。シャルパンティエがこの指示を出した理由は、彼が作曲に用いた編成によるものであろう。つまり本来であれば、歌が挿入されるとすぐに、通奏低音のみの伴奏、あるいは高声楽器 1 ないし 2 本を残した場合には、声とソロ楽器の交互の演奏という形態で、声が楽器の音に隠れないようにするが、シャルパンティエは、H.120 と H.121 においては、歌のソロの間にも、プレリュードと同じように弦楽器 4 パートを同時に演奏させているため、声を弦楽器の音で消さないようにするための配慮であると考えられる。

また、ヘブライ語のアルファベットは、それ以前の彼のルソン・ド・テネブルのように詩節を導くようにはなっておらず、また独立した形の二重線による区切りのある場合が少ない。むしろ、音楽的な枠組みにおいては、詩節の中に組み込まれ、短いリトルネッロの後にカデンツァとして詩節の末尾に結びつく形で置かれている。一例としては、カデンツァのバスと同じ、属音から主音へ下降する 2 音のみで扱われているものがある (Charpentier-21→p.301)。しかし、アルファベットが二重線で詩節と区切られている場合には、ごく短いメリスマ様式で作曲されている。このアルファベットは女子修道院のために書かれた作品とは完全に趣を異にしており、非常に簡素な旋律で歌われる (Charpentier-22→p.302)。

H.122 は、リコーダー 2 本が歌に付き添い、リトルネッロは小オーケストラ (リコーダー、オーボエ、バソン、弦楽器、オルガン) で書かれ、編成の規模によってコントラストを出している (Charpentier-23→p.303)。

また、H.120-123 の最終詩節 « Jerusalem » も共通しており、これらは女子修道院のためのルソン・ド・テネブルでも用いられた書法であるが、イエズス会のためのルソン全

曲においても、3 曲ずつ集められた曲全てに同じ最終詩節 « Jerusalem » の作曲が用いられている。シャルパンティエはこれにより、3 曲一続きの統一感を意図していたのだろう。

H.123-125 の特徴は器楽の編成にある。弦楽器とフルートが交代で演奏することに加えて、オーボエとフルート・アルマンド（トラヴェルソ）および、4 声の弦楽器の他にさらに 2 台のヴァイオリンが用いられていることである。この 3 曲の声楽パートにはボピュイ氏 M. Beaupuy の名前が記載されているため、彼が歌うことを想定し作曲されたと考えられるだろう。聖金曜日（第 3 日）の第 3 ルソンの « Incipit » は、哀歌のトヌスで作曲されている。

H.135-136 において、シャルパンティエはイエズス会が用意することのできた音楽隊の構成を最大限に生かし、多くの書法を試みている。楽器編成においては、器楽パート（リコーダーとヴァイオリン各 2 本）と声楽パート（男声 3 声と通奏低音）に分かれている。しかし、最終詩節 « Jerusalem » の部分では二重合唱合奏に分かれる。シャルパンティエのルソン・ド・テネブル全作品において、唯一、二重合唱が用いられている部分である。それは、「オルガン側 *costé de l'orgue*」と「ヴァイオリン側 *costé des violons*」と指示された完全に同じ編成の二重合唱合奏（リコーダーとヴァイオリン各 2 本、男声 3 声、通奏低音）である（Charpentier-24→p.304）。

また、これまでのルソン・ド・テネブルが長調で作曲されていたが、この 3 曲（H.135-H.137）においては、全て主調が短調で作曲されている。しかし序の言葉 « Incipit » は哀歌のトヌスで作曲されている。実はこの例は非常に珍しい。これについては総括で述べる。

H.138-140 は、オート＝コントル 1 声と通奏低音で書かれており、器楽は用いられていない。フランス風の音の跳躍の幅が狭い抑制された旋律がメリスマ様式で書かれており、女子修道院向けの作品を想起させる。顕著な特徴は、通奏低音のみで演奏されるかなり長いプレリュードとリトルネッロである。これは器楽合奏で演奏されるプレリュードやリトルネッロの代わりをしていたのであろう。通奏低音のみであったとしても、オルガン奏者の演奏如何で十分に楽しめたはずである（Charpentier-25→p.305）。

H.138-140 は第 3 線上にハ音記号が置かれているので、オート・コントルが歌うことを前提に書かれたはずであるが、各ルソンの冒頭に「1 音下 *un ton plus bas*」と指示

されている。なぜシャルパンティエがこのような指示をしたのかについてはわからないが、実際にはこの曲を歌うオート＝コントロール歌手の音域が、シャルパンティエの書いた通りの音域で歌うのが苦しかったため、書き直しをせず、上記の指示のみで済ませたのだろうか。旋律線は非常にメリスマティックであるため、男声であればオート＝コントロールに向いている。いずれにせよ、実音で歌うのが苦しければ1音下げて歌うことができた (Charpentier-25→p.305)。

他の作品同様、この3曲でも同じ最終詩節 « Jerusalem » が全てに用いられ、3曲の統一感を出している。

シャルパンティエによる「pause」などの指示はなく、視覚的な情報においては、調性や修辞法の変化による多様性は見られるが、それらのコントラストはあまり強くない。演奏家によって実施される強弱や、各部分（詩節とヘブライ語のアルファベット）の区切り方、音型に即したテンポ感など演奏実践において、より大きなコントラストや変化などの多様性を付加できるだろう。

H.138-H.140 が作曲された時期は、ルソン・ド・テネブルだけでなく他の作品においても大規模な器楽のパートのないものが多い。この時期、シャルパンティエはオペラ『メデ Médée』の作曲に専念しており、教会用の作品を書く時間がなかったため、宗教作品のために、イエズス会就任初期に作曲した器楽パートなしのプレリュードに、ヴァイオリンなどの楽器を2本加えて響き豊かにして演奏させている¹⁹⁶。H.138-H.140のみが、イエズス会のためにシャルパンティエが作曲したルソンにおいて器楽パートがないのは、上記の理由によるものだろう。

イエズス会時代のシャルパンティエの作曲書法は、いくつかの例外的な場合をのぞいて、オ＝ボワ修道院のために作曲した装飾的なものとは異なり、管楽器・弦楽器の編成を多様に組み合わせた、器楽編成において変化に富んだ構成となっている。パリで演奏された可能性のある現存作品中では、最大規模と言える¹⁹⁷。またイタリアの影響を受けた「哀歌」を通して常に表現されるべき、嘆きや苦悩を表現する修辞法も遍在しているが、長調が優勢なこともあり、クーブランやラランドの作品で見られるような短調と組み合わせた悲劇的な表現は少ない。

¹⁹⁶ C. Cessac, *op. cit.*, p.219.シャルパンティエの手稿譜で残されている全作品が収められている《Mélanges》と名付けられた全集の第5巻は、イエズス会就任初期に書かれた作品のためのプレリュードを集めた巻である。

¹⁹⁷ 大合唱付きモテの様式で作曲されているルソン・ド・テネブルにジャン・ジル Jean Gilles の作品が挙げられるが、これはこの様式で書かれた唯一の作品である。ジルのこの作品を除けば、シャルパンティエのイエズス会時代の作品 H.135-138 は最大規模の作品である。

また、曲を区切るための間合いの取り方への指示が見られる。「*grande silence*」や「*petite pause*」などを区切りの部分に置くことは、詩節とアルファベットの間の間合いを十分に取ることで、前の雰囲気を引きずることなく、新たな雰囲気フレーズを始めることに貢献している。オ＝ボワ修道院のための作品に特に顕著に見られるが、「*petite pause*」は小編成の作品に対して、「*grande silence*」は大編成の作品の際に用いられており、教会内の残響に対処するための適切な指示であると考えられるだろう。

シャルパンティエがルソン・ド・テネブル作曲のために用いた大規模な楽器編成やオペラ歌手の起用は、イエズス会からの指示だったのか。イエズス会の典礼が、パリでのテネブルの聖務での音楽禁止令の範囲外だったか否かについては、今回は調査することができなかったが、規制がなければ才能豊かな作曲家は、自由に自分の才能を発揮すべく、許される限りの書法を用いて作曲するということは明白である。作曲家にとっては、世俗音楽と宗教音楽の境はない。このような彼の音楽は人々の心をつかんでいった。1691年の『メルキュール』で彼の音楽は次のように称賛された。

シャルパンティエ氏の音楽は素晴らしく、いつもの三日間にコレージュ・ド・ルイ・ル・グランの教会で歌われるテネブルを聴くために、そこへやってくる人々を徐々に増やして行った。この音楽は、歌われた歌詞のテーマを完璧に表現し、その力を理解させただけに一層、感銘を与えた。¹⁹⁸

d. サント＝シャペルのために作曲されたルソン・ド・テネブル

1698年、シャルパンティエはサント＝シャペル *Sainte Chapelle* の楽長に任命される。本来、非聖職者であるシャルパンティエには楽長就任の権利は与えられていないが、当時まだシャルトル公であった将来の摂政オルレアン公が、シャルパンティエの元生徒であったこともあり、シャルパンティエの楽長就任に際し暗躍したようだ¹⁹⁹。サント＝シャペルのために作曲された作品はすべてその所有物となり、作曲者の名前は記載されない。よってその中にシャルパンティエの作品も多数残されているはずであるが、現段階ではその一部についてのみ、作曲者が確定されているだけである²⁰⁰。

¹⁹⁸ *Mercure galant*, avril 1691, p.148-149 : « Celle [la musique] de M^r Charpentier a paru admirable, & a fait augmenter de plus en plus les Assemblées qui se sont trouvées dans l'Eglise du College de Louis le Grand, pour entendre les Tenebres qu'on y a chantées les trois jours accoutumez. Cette Musique a fait d'autant plus impression, qu'elle exprimoit parfaitement le sujet des paroles qu'on chantoit, & qu'elle en faisoit comprendre la force. »

¹⁹⁹ C. Cessac, *op. cit.*, p.434.

²⁰⁰ *Ibid.*, p.443.

しかしながら、ラヌムの分析により、シャルパンティエ自身によって保管されていた H.141-143 が、シャルパンティエがサント＝シャペルのために作曲した作品であることがわかっている²⁰¹。これは、バス 1 声と 2 本の旋律楽器と通奏低音のために書かれている。

H.	Titre	Effectif	date
H.141	Troisième Leçon de ténèbres du Mercredi saint pour une basse	b ; 2 d. inst., bc	1694?
H.142	Troisième Leçon de ténèbres du Jeudi saint pour une basse	b ; 2 d. inst., bc	1694?
H.143	Troisième Leçon de ténèbres du Vendredi saint pour une basse	b ; 2 d. inst., bc	1694?

この 3 曲のルソン・ド・テネブルは、これまでのシャルパンティエのルソン・ド・テネブルに使われていた書法が踏襲されているが、特記するほどの特徴はない。サント＝シャペルのために作曲した作品に関しては、筆跡鑑定等、彼の作品の開拓のための今後の調査に期待したい。

4-3. ミシェル＝リシャール・ド・ラランド Michel-Richard De Lalande (1657 年～1726 年)²⁰²

ルイ 14 世治世晩年からルイ 15 世治世初期までの王室の音楽を一身に背負っていたのはラランドである。1683 年に王室礼拝堂の副楽長を決めるコンクールを見事、勝ち取り、王室の音楽家としての第一歩を歩み始めた。その後次々と王室の音楽家の要職を得て、最後にはほぼ全ての要職を彼が独占するまでに至った。彼は特に大合唱付きモテの作曲家として有名であるが、彼の大合唱付きモテは王室の外、コンセール・スピリチュエルでも定番となっており、彼の死後も長い間、定番曲として演奏され、演奏会数最多の作曲家であった。彼は宗教曲だけでなく、世俗作品も数多く手掛けている。

²⁰¹ P. Ranum, *Vers une chronologie des œuvres de Marc-Antoine Charpentier : les papiers employés par le compositeur, un outil pour l'étude de sa production et de sa vie* (Baltimore : chez l'auteur, 1994), p.30-34.

²⁰² ラランドのルソン・ド・テネブルのデスクリプションの先行研究として、H. Schneider, « 12. Les Leçon de Ténèbres de Lalande : étude de leur rang et de leur position historique » in *Lalande et ses contemporains, actes du colloque international : Versailles 2001, Hommage à Marcelle Benoît texte réunis par Lionel Sawkins* (Paris : édition des abbesses, 2008), p.215-224. が挙げられる。

ラランドのルソン・ド・テネブルは、ドゥシュ 1 声と通奏低音のために作曲されている。この曲について、フィルドール・コレクションのカタログ²⁰³には以下のように記載されている。

この巻は、シャンブルの音楽総監督であり王のシャペルの楽長であったド・ラ・ランド氏の 9 つのルソン・ド・テネブルとプティ・モテの 4 つ折り判である。……前述のモテはすべてアソンプシオンの修道女のために書かれ、パリ中で称賛されていたド・ラ・ランド嬢たちによって歌われた。²⁰⁴

この証言は、フィルドールがこのカタログを編纂した時点では、ラランドのルソン・ド・テネブル 9 曲（おそらく 1 サイクル）が保管されていたことを説明しているが、現存作品は各曜日の第 3 ルソンのみの 3 曲である。

また、ラランドのルソンはアソンプシオン修道院のために書かれ、彼の 2 人の娘によって歌われていた。アソンプシオン修道院は、第 4 章で扱うルソン・ド・テネブルに関する論争の中で、非難されるべき実践を行っている教会として名指しされている。ラランドの 2 人の娘は非常にすばらしい歌手で、パリでとてもよく知られた歌手であるだけでなく、王の前でも度々歌ったという記録が残されている²⁰⁵。また 1683 年に王室礼拝堂の副楽長への就任、1689 年のシャンブルの音楽総監督への就任、そしてフィルドールによって編纂された王室に保管されていた楽譜の『カタログ』への彼のルソン・ド・テネブルの記載など、ラランドと王室との密接な関係から、彼のルソン・ド・テネブルが、王室礼拝堂でも歌われた可能性を否定することはできない。

現存している印刷譜は 1730 年、『ドゥシュ 1 声と通奏低音のためのミゼレーレ』と共に彼の死後に出版されている²⁰⁶。作曲年は不明だが、様式としては、ヘブライ語のアルファベットの部分はメリスマの書法が用いられ、また序の言葉は「哀歌のトヌス」に従った美しい旋律がつけられ、詩節の部分は、よりレチタティーヴォに近い書法で書かれており、シャルパンティよりもクーブランのルソン・ド・テネブルの書法に近似して

²⁰³ *Catalogue général de tous les vieux ballets du roy, rédigé par Philidor en 1729*. アンヌ＝ダニカン・フィルドール Anne-Danican Philidor は、王の音楽図書館の司書に任命され、それまで手書きのまま保管されていた王室礼拝堂のために作曲された作品群の整理・編纂を行った。

²⁰⁴ *Ibid.*: « Ce volume est in-quarto des 9 leçons de Ténèbres et des petits motets de Mr De la Lande ; surintendant de la musique de la chambre et maistre de musique de la chapelle du roy. Tous les précédens motets ont este faits pour les dames de l'Assomption et chantez par Mesdelles De la Lande à l'admiration de tout Paris. »

²⁰⁵ *Mercurie galant*, octobre 1702, p.151-155.

²⁰⁶ Les III LEÇONS DE TENEBRES ET LES MISERERE A VOIX SEULE DE FEU M^r. DE LALANDE Chevalier de L'ordre de St Michel Sur Intendant de la Musique du Roy Maître de Musique et Composit.^r Ordin.^{re} de la Chap.^{le} et de la Chambre de Sa MAJESTÉ

いる。この曲が彼の2人の娘に歌われたことが確かであるとするならば、彼女たちは1711年に天然痘で亡くなっていることから、1711年以前に作曲されたことは間違いはない。しかし、L.ソーキンズは、1680年の『メルキュール』の記述²⁰⁷をもとに、その作曲年が1680年まで遡るのではないかと考えている²⁰⁸。

また、1725年に創設される「コンセール・スピリチュエル *Concert spirituel*²⁰⁹」で演奏されたようである。18世紀末にフランソワ・フランケール *Frnçois Francoeur* (1698年～1787年)によって作成された「コンセール・スピリチュエルに属する様々なモテの総譜とパート譜一覧²¹⁰」には、ラランドのルソン・ド・テネブルが記載されている。ドゥシュと通奏低音のための6曲のルソン・ド・テネブルが収められており、そのうちの3曲がラランドのものであると書かれている²¹¹。それら3曲（聖水曜日、聖木曜日、聖金曜日の第3ルソン）の手稿譜が *BnF* に所蔵されている²¹²。これらは、出版譜と細部は異なる部分（通奏低音に数字なし、テンポ記号などの指示なし）もあるが、ほぼ同じである。

ゴドリユスは、一緒に収められている『ミゼレーレ』についてのフィリドールの記述と現存作品の楽器編成との間の相違を見出し、ルソン・ド・テネブルにも修正が施された可能性を示唆している²¹³。つまり、フィリドールのカタログでは、「ヴァイオリン1本と通奏低音付き1声のためのド・ラ・ランド氏のミゼレーレ²¹⁴」と記載されており、現存する「ドゥシュと通奏低音のため」の作品とは楽器編成において異なっている。彼はグラン・モテに何度も手直しを行ったことは知られている²¹⁵が、ルソンにも最後まで手直しを行った可能性はあるだろう。つまり、何度も場所を変えて演奏される機会があり、その度に修正が加えられ、演奏された最終形態としての楽譜が出版され、現代まで残されることとなったと考えることができるだろう。

²⁰⁷ 上記シャルパンティの項 p.84 の引用を参照。

²⁰⁸ L. Sawkins, *A Thematic Catalogue of the Works of Michel-Richard de Lalande* (1657-1726), New York : Oxford University Presse, 2005, p.402-410.

²⁰⁹ コンセール・スピリチュエルは、アンヌ＝ダニカン・フィリドールにより創設された公開演奏会である。宗教曲および器楽曲を演目とし、チュイルリー宮を本拠地とした。オペラ座が休演している祝祭日に開催され、1790年まで常に財政難に見舞われながらも継続した。

²¹⁰ *États des partitions et parties des différents motets qui appartiennent au Concert Spirituel et qui ont été mis en ordre par moi, et déposés à la bibliothec de la ville, le 20 ou 30 juillet 1778.*

²¹¹ *Ibid.* : « 6 leçons de Ténèbres, dessus et basse en partition dont 3 de M. Lalande et 3 de M. Rebel père ... »

²¹² *BnF*, [Ms Rés 2530 (2)]. この他に、同じ曲のもう一つ別の手稿譜（聖木曜日の第3ルソン）が *BnF* に所蔵されている。請求番号は[Ms H-400 (A,7)]. 両方とも Gallica で閲覧可能。

²¹³ S. Gaudelus, *op.cit.*, p.124

²¹⁴ « *Miserere* de M^r De La Lande à voix seule avec un violon et la basse continue »

²¹⁵ L. Sawkins, *op. cit.*, p. 11

ラランドの現存するルソン・ド・テネブルは各曜日の第 3 ルソンの 3 曲のみである。聖金曜日（第 3 日）の第 3 ルソンの 序の言葉« Incipit »は、哀歌のトヌスに沿って作曲されている。また 3 曲全てにおいて、ヘブライ語のアルファベットはメリスマ書法で、詩節部分はレンタティフで作曲されているが、アルファベット部分はクープランやブロサールの作品と比較して短い。

まず、調性に関して、聖水曜日（第 1 日）のルソンと聖金曜日（第 3 日）のルソンはイ長調が主調であり、イ長調からイ短調へ、イ短調からイ長調へと変化している。聖水曜日のルソンにおいてはニ短調を、聖金曜日においてはニ短調からイ短調を経てハ長調への転調が挿入され、主調とは異なる調性が用いられている²¹⁶。これは単調さを避けるためという理由からではなく、特に強調したいテキストに異なる調をあて、差異化を図ったのだろう。また、聖木曜日（第 2 日）のルソンの主調はハ短調であり、また全体が短調で作曲されて沈痛な趣に支配されているが、特に暗澹とした雰囲気を持つ « In tenebrosis »の詩節にハ短調を挿入し、他の詩節とは一線を画している。聖木曜日（第 2 日）のルソンにおいては、« Aleph »と« Ghimel »（3 回続くうちの 1 回）がト短調で作曲されているが、これはおそらく、ハ短調が続くことによる単調さを避ける目的で挿入されたと考えられるだろう。各ルソンの調を以下に示す。

聖水曜日（第 1 日）の第 3 ルソン

ヘブライ語のアルファベット／詩節	調性
Jod	イ長調
Manum suam（第 1 詩節）	イ長調
Caph	イ長調
Omnis populus ejus（第 2 詩節）	イ長調⇒イ短調
Lamed	イ短調
O vos omnes（第 3 詩節）	イ長調
Mem	ニ短調
De excelso misit（第 4 詩節）	ニ短調
Nun	イ短調
Vigilavit jugum（第 5 詩節）	イ短調⇒イ長調

²¹⁶ H. Schneider, « Les *Leçons de Ténèbres* de Lalande : étude de leur rang et de leur position historique » in *Lalande et des contemporains, actes du colloque international : Versailles 2001, Hommage à Marcelle Benoît* (Paris : édition des abbesses, 2008), p.217.

Jerusalem（最終詩節）	イ長調
-----------------	-----

聖木曜日（第2日）の第3ルソン

ヘブライ語のアルファベット／詩節	調性
Aleph	ハ短調
Ego vir videns（第1詩節）	ハ短調
Aleph	ト短調
Meminavit et ad duxitet（第2詩節）	ハ短調
Aleph	ハ短調
Tantum in me（第3詩節）	ハ短調
Beth	ハ長調
Vetus tam fecit（第4詩節）	ハ長調
Beth	ハ短調
OEdificavit in gyro meo（第5詩節）	ハ短調
Beth	ハ短調
In tenebrosis collocavit me（第6詩節）	ヘ短調
Ghimel：	ハ長調
Circum oedificavit（第7詩節）	ハ長調
Ghimel	ハ短調
Sed et cum clamavero（第8詩節）	ハ短調
Ghimel	ト短調
Conclusit vias meas（第9詩節）	ハ短調
Jerusalem（最終詩節）	ハ短調

聖金曜日（第3日）の第3ルソン

ヘブライ語のアルファベット／詩節	調性
Incipit Oratio Jeremiae Prophaete	イ長調
Recordare Domine（第1詩節）	イ長調
Pupilli facti sumus（第2詩節）	イ短調
Cervi cibus nostris（第3詩節）	イ長調
Recordare Domine（第1節の一部繰り返し）	イ長調
AEgypto debimus manum（第4詩節）	ニ短調⇒イ短調⇒ハ長調

In animabus nostris (第 5 詩節)	イ短調
Pellis nostra quasi clibanus (第 6 詩節)	イ短調
Mulieres in Sion (第 7 詩節)	イ長調
Jerusalem (最終詩節)	イ長調

シュナイダーは、ラランドが用いている調について、シャルパンティエやシャルル・マソン Charles Masson が提示した調と曲の性格の関係²¹⁷を提示し、説明している²¹⁸。つまり、シャルパンティエは、彼の『作曲の規則 Règle de composition』において、イ長調は「陽気で田舎風 *joyeux et champêtre*」、イ短調は「優しく悲しげな *tendre et plaintif*」、ニ短調は「重々しく敬虔な *grave et dévot*」、ヘ短調は「暗く悲しげな *obscur et plaintif*」と提示しており、マソンはヘ短調について「悲しく打ち沈んだ *triste et lugubre*」と提示している。シュナイダーは聖水曜日と聖金曜日のルソンの主調がイ長調である理由に関して、最終詩節 « Jerusalem »における「宗教的に回帰すればユダヤの民に将来への希望が約束されている」というテキストの内容を考えれば、イ長調を用いた合理性はあるとしている²¹⁹。しかし、その他の詩節でイ長調が用いられていることについては何も述べられていない。

また、ラランドは 3 曲中の 24 詩節すべてを 5 つのエールの形式のうちのいずれかを用いて作曲している。ダ・カーポ形式、ロンド形式、二部形式、通作形式、シャコンヌのいずれかに該当する。最終詩節 « Jerusalem »において、各曲全てのバスはシャコンヌで書かれているが、その一方で、旋律パートはそのシャコンヌ上で、いずれの作品も異なる書法で作曲されている。

しかしながら、これらシャコンヌ以外は、ほぼすべてがオーソドックスな形式ではなく、変則的な形で作曲されているとシュナイダーは述べている²²⁰。シュナイダーは、ロンド形式の多様性について、8 つのロンド形式で作曲されたうち、どれひとつとして同じ型がないことを指摘している²²¹。また « De excelso misit »のように、ロンド形式なのか 2 部形式なのかを判別するのが難しい例が存在している。

変則的なダ・カーポ形式の例として、ABA の各部分に 2 節含まれるが、« Omnis populus ejus »は、各部分 1 節のみの ABA'の型に属し、A'では A で繰り返されている

²¹⁷ M.-A. Charpentier, *Règles de composition* (H.550), Paris, 1690. Charles Masson, *Nouveau traité des règles de la composition de la musique*, Paris : the author and Jacques Collombat, 1697.

²¹⁸ H. Schneider, *op.cit.*, p.218-219.

²¹⁹ *Ibid.*, p.218

²²⁰ *Ibid.*, p.219-220.

²²¹ *Ibid.*, p.219

た « *gemens* » の繰り返しが無い。

ラランドは、各詩節の冒頭の通奏低音のプレリュードを各詩節の末尾にも挿入しており、その例は 13 例ある。このプレリュードの繰り返しについて、シュナイダーは、瞑想や内省のための機会を与える機能を有していると説明している²²²。

ラランドの出版譜（1730 年）は、コンセール・スピリチュエルに保管されていたとされる手稿譜には見られない多様なテンポ表示を用いて、曲の表情を演奏者に指示している。「*gracieusement*」、「*doucement*」、「*léger*」、「*légèrement*」、「*affectueusement*」、「*rondement*」、「*sans lenteur*」、「*lentement*」、「*animé*」、「*détaché*」である。これらは、各詩節の冒頭にテンポ表示（あるいは表情記号）が置かれている²²³が、それらはランベールやシャルパンティエにはなく、その豊富さはクーブランにも見られない。ラランドよりも多様なテンポ表示（あるいは表情記号）を用いた作曲家に、後述するブランヴィルがいる。ブランヴィルは、広範な実践者ができる限り正しく作曲者の意図を理解して演奏できるようにするための説明として、このテンポ表示を用いた。ラランドのルソンでは、それがラランド自身の指示であったのか、それとも出版に際して補足したのか定かではないが、出版の際に付加されたのであれば、ブランヴィルが意図したこと、つまり広範な実践者に向けて出版を試み、できる限り正しい理解をもって演奏して欲しいという出版者の希望が込められていたのかもしれない。

ラランドは、シャルパンティエにおいても用いられていた哀歌のテキストの持つ「嘆き」や「悲しみ」、「死」などを表す音楽修辭法を用い、彼のルソンに生き生きとした表現力を与えている。更に 18 世紀前半に顕著となる近代的作曲技法を駆使し、バロック的コントラストを最大限に引き出す努力をしている。不協和音や、ユニゾン、半音階、6 度上行、減音程が遍在している。

通奏低音と歌のユニゾンは、聖木曜日（第 2 日）第 3 ルソン « *Aggravavit compedem meum* » で用いられており、一瞬だがリピエーノの響きを創り出している（Lalande-1 → p.306）。

半音階下降もいくつか見られるが、聖水曜日（第 1 日）第 3 ルソン « *Si est dolor sicut*

²²² *Ibid.*, p.220.

²²³ *Ibid.*, p.224. シュナイダーは、J.-J. ルソーは « *Affetuoso* » のみ、クーブランは詩節の冒頭ではなく、曲の途中でテンポ変化を指示する目的においてのみ、テンポ表示をしていると説明している。

dolor meus」は、特に注目すべき箇所である。バスにまず減 5 度、次に半音階下降が見られるが、歌のパートは減音程で作曲されており、また全体はイ長調でありながら、1 回目がイ長調で、2 回目の当該部分が一瞬短調になり、この一連の流れが再度繰り返されており、テキストの持つ苦しさの表情が最大限に表現されている(Lalande-2→p.307)。

嘆きの音型である 2 度下降は「gemens」(聖水曜日第 2 詩節) で用いられており、3 回とも同じ方法で作曲されている(Lalande-3→p.307)。

付点音符を用いた下降音型は、「Contrivit ossa mea」(聖木曜日第 4 詩節) の「ossa」(骨) が 3 回繰り返される。3 回とも付点を伴った 9 度の下降音型で書かれているが、1 回目よりも 2 回目、3 回目は 3 度上音のソから始まり、回数を重ねる際により高音で、という常套手段が用いられている(Lalande-4→p.308)。

もう一つの付点の下降音型は、「Lassis non dabatur requies」(聖金曜日第 3 詩節) の「lassis」(疲れた) でも使われている。ここでは、付点の 6～7 度の下降音階が 3 回繰り返されている。その後、「lassis」は、異なる音型(装飾の付いた下降形)でさらに 4 回繰り返されており、ラランドはこの言葉を執拗に繰り返し、強調することを望んでいたのだろう(Lalande-5→p.309)。

「In tenebrosis」(聖木曜日第 6 詩節) のバスは非常に特徴的である。それは鼓動のようなゆっくりとした拍を刻むバスラインであり、暗闇の死者の世界に堕ちていく深刻な雰囲気はこの上なく表現している。この詩節部分では、「tenebrosis」上で減七度の和音、アッポッジャトゥーラによって創り出される不協和音が用いられ、ラランドのルソン全体の中でも際立った詩節になっている(Lalande-6→p.310)。

強調すべきあるいは強調したい言葉をヴォカリーズで表現する方法も常套手段である。例えば、「minabamur」(聖金曜日第 3 詩節) は下降音型によるヴォカリーズで 3 回繰り返される。「furoris」(聖水曜日第 3 詩節) は上下行を繰り返し、2 回歌われる。

また「O vos omnes」(聖水曜日第 3 詩節) にバスに同音が持続して使われている。これはキクロシス Cyclosis という修辞法で、不動や永遠、静寂などを表す際に用いられるが、信徒たちに語りかけるような「道行く人よ、心して目を留めよ、よく見よ」というテキストの意味をこの修辞法によって反映している(Lalande-7→p.310)。

聖水曜日と聖金曜日の最終詩節「Jerusalem」には、完全に同じ曲が用いられており、

最後から2つ目の単語「Deum」（神）が長いメリスマ書法で書かれており、歌手が自由に演奏できるようにバスはほぼ不動である。緩急自在に、聖水曜日と聖金曜日の演奏が完全に異なる演奏でも全く構わないはずである(Lalande-8→p.311)。

ラランドのルソン・ド・テネブルは、編成においては小規模ながらも、非常にドラマティックな質の高い作品である。言葉の繰り返しが非常に多く、必然的にそれらの言葉は修辞法で作曲された。アルファベットのメリスマ様式は残されているが、それらは詩節部分の書法の大胆さや躍動感から比べると簡素で短く、シャルパンティエや後述するクーブランの作品の中で見せる存在感とは異なっている。アルファベットと詩節の区分は、二重線によりはっきりと区切られているが、クーブラン同様、詩節部分は歌う箇所とレシタティフに分けられ、詩節内でのコントラストが考慮されている。

4-4. フランソワ・クーブラン François Couperin (1668 年～1733 年)

ルソン・ド・テネブルというジャンルにおいて、最も歌われているのがクーブランのこの3曲である。フランス・バロック声楽曲において最も技術的に難しい曲である。

聖水曜日（第1日）第1～3ルソンに作曲されており、第1ルソンと第2ルソンはドゥシュ1声と通奏低音のために、第3ルソンはドゥシュ2声と通奏低音のために書かれている。

この3曲は1713年または1714年に出版された²²⁴が作曲年は不詳である。現存するルソン・ド・テネブルの印刷出版譜としては最初のもので、ラランドの印刷譜が出版される約15年前である。クーブランは出版に際し、以下の「緒言 Avertissement」を書いている。

緒言 Avertissement²²⁵

私は何年か前に、聖金曜日のための3つのルソンをロンシャン修道院の修道女の祈りのために作曲した。そこでそれらは上手に歌われた。このことは、[聖] 水曜日と[聖] 木曜

²²⁴ « LEÇON DE TENÉBRES / A une et a deux Voix / Par Mr Couperin Compseur / Organiste de la Chapelle du Roy. / Premier Jour / Gravé par F. du Plessy » (Paris : 1713/1714).

²²⁵ « Avertissement » : « Je composai il y a quelques années trois Leçons de Tenébres pour le Vendredy Saint, a la prière des Dames Religieuses de L** ou elles furent Chantées avec sucez Cela ma déterminé depuis quelques mois a composer celles du Mercredy, et du Jeudy : Cependant je ne donne a présent que les trois du premier jour, n'ayant pas assez de temps d'icy au Carême pour faire graver les Six autres. / Les Premières et Secondes Leçons de chaque jour seront toujours a une voix, et les troisiemes a deux ; ainsy deux voix suffiront pour les exécuter : quoyque le Chant en soit notte sur la Clef de dessus, toutes qutres Especies de Voix pourront les Chnater, d'autant que la plus part des personnes d'aujourd'huy qui accompagnent sçavent transposer. Je donneray les Six autres trois a trois si le Public est content de celles cy. Si l'on peut joindre une basse de Viole, ou de Violon a l'accompagnement de L'Orgue ou du Clavecin cela fera bien. »

日のルソンも作曲することを、数ヶ月前、私に決心させた。しかしながら、私は現在、第 1 日の 3 曲しか出版していない。今から四旬節までの間に、他の 6 曲を出版させるのには時間が足りない。

各曜日の第 1 と第 2 ルソンは共に 1 声のため、第 3 ルソンは 2 声のためである。従って、これらの演奏には 2 声で十分であろう。歌は高声記号で記譜されているけれども、今日、伴奏する人の大部分は移調することができるので、他の声種でも、これらを歌えるだろう。読者がこれらに満足するならば、私は残りの 6 曲を 3 曲ずつ出版することにする。可能ならばバス・ド・ヴィオールあるいは「バス・ド・」ヴィオロンを、オルガンまたはクラヴサンの伴奏に加えるとよいだろう。

上記の「緒言 Avertissement」から以下のことが理解できる。

- 1) ロンシャン修道院に向けて書かれた作品である。この教会は第 4 章で後述する、問題となる修道院のひとつである。
- 2) 現存してはいないが、実際には、聖木曜日と聖金曜日にも作曲されていた。まず聖金曜日のための 3 曲が作曲され、その数年後に聖水曜日と聖木曜日のルソンを作曲した。9 曲全曲作曲されていたことを示す証言として、『クラヴサン奏法論 *L'art de toucher le clavecin* (1716)』の彼の出版物のカタログに次のように記されていることから確認できる。

彼はその後、1 声と 2 声のための全 9 曲のルソン・ド・テネブルも出版する事を望んでいる。そのうちの第 1 日の 3 曲はすでに出版され売られている²²⁶。

- 3) 各曜日共に、第 1 日・第 2 日は 1 声と通奏低音のために、第 3 日は 2 声と通奏低音のために作曲され、演奏のための人員は最低 3 名、通奏低音のために必要であれば弦楽器 1 名程度を加えることができた。
- 4) オリジナルはドゥシュのために作曲されているが、移調の可能性をも示唆している。性別を問わず、様々な教会や修道院での演奏を射程に入れていたのであろう。おそらく、この美しくドラマティックな曲は、構成人数に制限のある教会でも実現可能であったため、多くの教会で歌われたにちがいない。しかしながら、クープランのルソン・ド・テネブルの演奏に関して直接言及する証言がまったく見つからないのは不思議である。

²²⁶ « Il espère aussy donner dans la Suite, toutes les neuf leçons de Ténèbres, de sa composition : a une, et deux voix ; dont les trois du premier jour sont déjà gravées et en vente. »

5) オルガンでの伴奏に対する見解だが、本来、この時期には、教会でのオルガンの演奏が禁じられている。クラヴサンは論外であったはずである。この緒言の内容は、これらの楽器がロンシャン修道院に限らず、その他の教会でも伴奏楽器として一般的に使用されていたことを示しているのだろうか。それとも宗教音楽の演奏会などを考慮した上でのクープランの発言なのだろうか。

聖水曜日（第1日）の第1ルソンの「*Incipit*」は、哀歌のトヌスに忠実に作曲されており、ランベール、シャルパンティ、ラランド、ベルニエらと共通している（Couperin-1→p.312）。

クープランは、詩節の部分とヘブライ語のアルファベットの部分の区切り方に、前任者たちには見られないいくつかの新しい試みを行っている。従来通り、二重線による区切りを用いること、また「小終止 *petite pause*」をセクションの区切りに明記することはシャルパンティエも行っているが、彼独自のセクション分けには、例えば、詩節とアルファベットの間に明確な区切りがない場合や、「詩節—アルファベット—詩節」というように繋げられる場合があり、これは、クープラン以前の作曲家ではまったく見られない。

しかしながら、二重線等での明確な区切りがなく、各セクションが緩やかに繋がっている場合であっても、ラランド同様、書法においては、詩節の朗唱部分とヘブライ語のアルファベットの装飾的な部分との間のコントラストは明瞭であり、ラランドの作品よりも、この2つのセクションのコントラストは大きい。しかしながら、クープランはラランドと同様、詩節部分をレシタティフとして歌う場合と、拍節感を残しより歌として演奏する場合を分けている。時には詩節を2つに分け、前半は歌として、後半はレシタティフとして（あるいはその反対）作曲している場合もある。

（Couperin-2, 3, 4→p.313, 314, 315）

レシタティフとして言葉の表現を優先し、ある程度自由に歌う箇所には「*Recitatif*」の表示が置かれ、その際のバスはほぼ動かない。ラランドの作品と比較してクープランのルソンにおいて、レシタティフがより際立って聞こえる理由はこのバスにある。また声楽パートがメリスマ様式で作曲されている際にも、バスにおいて同じ方法が用いられている。つまり拍節を気にすることなく、ノン・ムジュレの奏法で演奏する場所では、バスに動きがない方が合わせ易い。しかしながら、この不動のバスは修辞法のキクロシスとは区別すべきものである。（Couperin-5→p.316）

また、クープランの作品の特徴のひとつは、非常に短い間隔で多くの転調を伴ったフレーズの息の長さである。しかしながら、アルファベットと詩節のテキストにおいては区分けが不明瞭であり、またひとつの調に留まることなく多くの転調を伴い進展しているが、音楽においては、この2つのセクション分けがより明確になっている。その理由は、おそらくクープランのルソン・ド・テネブルの調構成に関係しているのかもしれない。各曲の調の構成は以下の通りである。

聖水曜日（第1日）第1ルソン

テキスト	調
Incipit Lamentatio	ニ長調（哀歌のトヌス）
Aleph	ニ長調
Quomodo sedet（第1詩節）	ニ長調
Beth	ニ長調
Plorans ploravit（第2詩節前半）	ニ短調
Omnes amici ejus（第2詩節後半）	ヘ長調⇒ハ長調
Gimel	ハ長調⇒ヘ長調
Migravit Juda（第3詩節）	ヘ長調⇒ハ短調⇒ハ長調
Daleth	ハ長調⇒変ロ長調⇒ヘ長調
Viae Sion lugen（第4詩節）	ヘ短調
He	ヘ長調
Facti sunt hostes ejus（第5詩節）	ヘ長調⇒ハ長調・ハ短調⇒ニ短調⇒イ短調
Jerusalem（最終詩節）	ニ短調⇒ヘ長調・ハ長調⇒ニ短調

聖水曜日（第1日）第2ルソン

テキスト	調
Vau	ニ長調
Et egressus est（第1詩節）	ニ長調⇒イ長調⇒ニ長調
Zain	ニ長調
Recordata est（第2詩節）	ロ短調⇒ニ長調
Heth	ニ長調
Peccatam peccavit（第3詩節）	ニ長調（属音で終止）
Teth	ニ長調

Sordes ejus (第 4 詩節)	ニ短調
Jerusalme	ニ短調⇒ヘ長調⇒ニ短調
聖水曜日 (第 1 日) 第 3 ルソン	
テキスト	調
Jod	ニ長調
Manum suam (第 1 詩節)	ニ長調⇒イ短調・イ長調⇒ロ短調
Caph	ニ長調
Omnis populus ejus (第 2 詩節)	ロ短調⇒ト長調⇒イ長調
Lamed	ニ長調
O vos omnes (第 3 詩節)	ニ短調⇒イ短調⇒ヘ長調⇒ハ長調⇒ニ短調
Mem	ニ長調
De excelso misit (第 4 詩節)	ニ長調⇒イ長調⇒ホ短調⇒ロ短調
Nun	イ長調⇒イ短調
Vigilavit jugum (第 5 詩節)	イ長調⇒ト長調⇒イ長調⇒ニ長調
Jerusalem (最終詩節)	ニ長調

まず、3 曲全てにおいてニ長調が基調になっており、アルファベット 14 のうち 10 が、「Incipit」と同じニ長調で作曲されている。次々と短い間隔で転調し、留まることなく先へ先へと進んでいくフレーズの後に、ニ長調で作曲された緩やかな旋律線で表現されたヘブライ語アルファベットの部分に毎回必ず戻ってくることにより、曲の統一感が保たれている。また「アルファベット→詩節部分」が同じ調あるいは同主調で繋がっており、2つのセクションが一組として作曲されている。クーブランは、伝統的な「アルファベット vs. 詩節」という構図ではなく、より自由な音楽的構造のために、かなり意図的にこの調による調整を行ったのではないだろうか。

曲の推進力として考えられる一要素に、書き込まれたアグレマンがあるが、3 曲すべてにおいてそれは遍在している。これは長音符の後に付加されており、歌う際には長く伸ばした音の後に、装飾音を素早く放り投げるような唱法を用いて演奏する。プロサールやヴィルヌーヴの楽譜上には、これらは小さい音符で、視覚的にアグレマンとわかるように書き込まれている。(Couperin-6→p.316)

アルファベット部分は、言葉が数回、繰り返されていることが多く、他の作曲家と比

較して幾分長くなっているが、プロサールと比較すると短い。

聖水曜日(第2日)第2ルソンの« Deposita est vehementer, non habens consolatorem »
(落ちぶれたさまは驚くばかり、慰める者はない)の部分では、下降音型が集中して使われている。バスが大きな下降音型で進んでいく中、「non habens」では声楽パートも2度の下降音型で、7の和音→6の和音が付けられている。また、同じテキスト« Deposita est vehementer, non habens consolatorem »に同じ音型で、1回目(イ短調→ト短調)より2回目(ト短調→ヘ短調)に1音高い音域で繰り返されている。
(Couperin-7→p.317)

クーペランのルソン・ド・テネブルは、フランス慣例のルソン・ド・テネブルに見られる哀歌のトヌスとメリスマ様式を残し、フランス音楽の持つ抑制された表現と優雅さを保ちつつも、オペラの影響を受けたレシタティフや哀歌の性格を特徴付ける修辞法を用いたドラマティックな表現も所々に見られる。「フランスとイタリア様式の融合」と称される彼の音楽は、ルソン・ド・テネブル作品の中にも観察できる。

4-5. ニコラ・ベルニエ Nicolas Bernier (1665年～1734年)

ベルニエは、特に宗教曲の分野で多作な作曲家であり、小編成のモテや大合唱付きモテを多数作曲した。オペラは1曲も書いていないが、多くのカンタータを残している。彼の音楽教育歴やキャリア初期についてはわかっていない²²⁷。1694～1698年までシャルトルのメトリーズ *maîtrise*²²⁸、その後パリのサン＝ジェルマン＝ロクセロワ教会のメトリーズで職を得ている。1704年には、シャルパンティエ亡き後の後継者として、サント＝シャペルの楽長に就任する²²⁹が、1723年に王室礼拝堂の副楽長の一人として就任し、1723～1726年の3年間、2つの職務を兼任した。しかし1726年にはサント＝シャペルの職務を離れ、副楽長の職務に専念した。ベルニエは、彼の弟子のひとりフ

²²⁷ J. Duron, « BERNIER, Nicolas » in *Dictionnaire de la musique en France aux XVII^e et XVIII^e siècles*, p.67.

²²⁸ メトリーズとは、音楽、ラテン語および文法の教育を受けることができる教会に付随した少年聖歌隊の学校である。アンシャン＝レジーム期のメトリーズでは、楽長を長として、8～14歳くらいまでの6～12人の少年が集まり、そこに何人かの男声歌手が加わっていた。少年たちは、そこでオルガン、クラヴサン、ヴィオール、時にはテオルボ、セルパンを習った。また、聖務での音楽演奏の任務も負っていた。N. Dufourcq, « maîtrise », *Dictionnaire de la musique française aux XVII^e et XVIII^e siècles* (Paris : Fayard, 1992), p.431-432.

²²⁸ *Ibid.*, p.185.

²²⁹ 本来この役職は聖職者のものであり、よって独身であることが絶対条件であったが、妻帯者であったベルニエは、オルレアン公によるサント＝シャペル上層部への働きかけにより、楽長に特別に与えられる専用の邸に彼の妻を住まわせないという条件で、彼の楽長就任が決定した。

ランソワ・ドラクロワ François Dracroix に、サント＝シャペルの楽長の職務と彼のモテとカンタータの原版を譲渡している²³⁰。

ベルニエのルソン・ド・テネブルは、ドゥシュ 1 声あるいはオ＝ドゥシュ 1 声と通奏低音のために書かれ、手稿譜の形で残されている²³¹。その手稿譜にはサインも日付も書かれていないが、ベルニエ自筆の遺言書との筆跡鑑定の結果、彼の自筆譜ではないことがわかっている²³²。楽譜には「パリのサント＝シャペルの楽長、ベルニエ氏の 9 つのルソン・ド・テネブル *Les 9 leçons de Tenebres de Mr Bernier Maitre de Musique à la Ste Chapelle de Paris*²³³」と印されているが、必ずしもこの教会の楽長就任中（1704–1726）に書かれた作品であるとは断定はできない。筆写された年にその職務に就いていただけた可能性もある。しかしサント＝シャペル就任中に写譜されたということから、その作曲年が 1726 年以前であったのは確かである²³⁴(Bernier-1→p.318)。

もう一つ別の異なる人物によって筆写された手稿譜が残されている。それは、ヴェルサイユの図書館に所蔵されている (Bernier-2→p.318)²³⁵。全て通奏低音なしの 1 声で書かれており、4 曲は移調されている(Bernier-3 (上)、4 (下) →p.319)。

ルソン	声種	ルソン	声種	ルソン	声種
第 1 日第 1 ルソン	hd	第 1 日第 2 ルソン	bd	第 1 日第 3 ルソン	bd
第 2 日第 1 ルソン	hd	第 2 日第 2 ルソン	hd	第 2 日第 3 ルソン	hc
第 3 日第 1 ルソン	hd	第 3 日第 2 ルソン	bd	第 3 日第 3 ルソン	t

実際には、このベルニエの作品がどこで演奏され、誰によって歌われたかに言及した証言は、王室関連の定期刊行物や宮廷人の回想録には存在していないが、この手稿譜の存在により、ベルニエのルソンが女声だけでなく、移調され、ヴェルサイユ教区の教会などでも歌われていたことがわかる。おそらくかなり広範に演奏されていたことが窺われる。クーブランも、彼のルソン・ド・テネブルの出版譜の『緒言』で、彼の作品を声種に合わせて移調して演奏することが可能であること、また当時の人々はそれを普通に

²³⁰ *Ibid.*, p.67-68.

²³¹ オリジナルの所蔵先は la Bibliothèque municipale de Lyon、そのファクシミリは Fuzeau から出版されている。N. Bernier, *9 leçons de ténèbres* (Coulay : J.M. Fuseau, 2000).

²³² Ph. Nelson : « Nicolas Bernier » in *Recherches* 19 (1978-1979), p.70 et 96.

²³³ P. Guillot, *Catalogue des manuscrits musicaux de la bibliothèque municipale de Lyon* (Lyon, 1981), p.127.

²³⁴ Ph. Nelson, *op. cit.*, p.96. S. Gaudelus, *op. cit.*, p.130.

²³⁵ D. Herlin, *Catalogue du fond musical de la bibliothèque de Versailles* (Paris : Klincksieck, 1995), p.324. Bibliothèque municipale de Versailles : Manuscrit musical 51.

行っていたことを示す内容を記載していた。

また、1706 年 12 月 17 日に筆写されジャン＝バティスト・グフェ Jean-Baptiste Gouffet (1669 年～1729 年) によって作曲されたとされている第 2 日の第 2 ルソンは、ベルニエの同ルソンと酷似している(Bernier-5→p.320)。グフェとベルニエの関係は不明であり、グフェの作品の筆写年を考慮すれば、作曲年の検討の際にはサント＝シャペル就任中だけでなく、その就任前に作曲された可能性も視野に入れるべきであろう²³⁶。

ベルニエのルソン・ド・テネブルの各ルソンは短いプレリュードで始まり、「Incipit」部分での哀歌のトヌスと、ヘブライ語のアルファベットでのメリスマ様式が尊重され、伝統的ルソン・ド・テネブルの作曲様式を踏襲している。クーブランやシャルパンティエが小休止や二重線を入れ、詩節とアルファベットの区別を明確にしたのとは対照的に、アルファベットと詩節部分との間に明確な区切りはない。ベルニエのルソン・ド・テネブルを演奏した際、曲の始まりから終わりまで、留まることなく連続していると感じるが、その要因は、アルファベットと詩節は区切られておらず、アルファベットの終止音が次に続く詩節の調を決定する主音になっていることである。よって、各部分の内部では頻繁に転調しているが、各部分の冒頭と末尾はすべて同じ調で繋がっており、1 曲全体が主調に留まっているように感じる。この法則はベルニエの 9 曲のルソン・ド・テネブル全てに当てはまる。つまりベルニエは、その効果を意図的に用いていたということになるだろう。転調は近親調あるいは関係調の範囲内に留まっている。(Bernier-1,3,5,6)

フィリップ・ネルソン Philippe Nelson はベルニエの研究の中で、ベルニエのルソンについて、哀歌の文学形式とテキストへの音楽の適用の観点から、文学形式上、哀歌は A 型、B 型、C 型に分けられており、音楽的一貫性を与えるための方法としてのヘブライ語のアルファベットの作曲方法の統一についての見解を述べている²³⁷。以下は彼の文学上 3 分類の各型の特徴を明示している。

まず A 型は、1) 対になったアルファベット (例 : ALEPH と DALETH(a)/BETH と HE(b)が対になっている) での同じ旋律の繰り返しと、2) 繰り返しなしのアルファベット(c)で構成されている。また A'型は、連続する 2 つのアルファベットが対になり、同じ旋律で奏される。

²³⁶ J. Saint-Arroman, *Nicolas Bernier / 9 leçons de ténèbres / Jean-Baptiste Gouffet / 9 leçons de ténèbres / Anonyme / 6 leçons de ténèbres* (Coulay : J.M. Fuzeau, 2000), pp.VI-VII. / S. Gaudelus, *op. cit.*, p. 130. / Ph. Nelson, *op. cit.*, p.70.

²³⁷ Ph. Nelson, *op. cit.*, p.97-100.

A 型（第 1 日第 1 ルソン）

Incipit lamentatio
ALEPH (a)
Quomodo sedet
BETH (b)
Plorans ploravit
GHIMEL (c)
Migravit Judas
DALETH (a)
Viae Sion lugent
HE (b)
Facti sunt

Jerusalem, convertere ad Dominum

A'型（第 1 日第 2 ルソン）

—
VAU (a)
Et egressus est
ZAIN (a)
Recordata est
HETH (b)
Peccatum peccavit Jerusalem
TETH (b)
Sordes ejus

Jerusalem, convertere ad Dominum

B 型では、3 回同じアルファベットが繰り返されている。B 型と B'型の文学上の違いは、「incipit」があるか否かだけである。3 回繰り返される同じアルファベットは同じ旋律で作曲され、文学上の構造を音楽上に反映させている。これによって、B 型は、最後に(a)に戻ってこない自由なロンド形式になっている。ただし、冒頭の ALEPH のみが、やや引き延ばされ、続く 2 回の ALEPH とは一線を画している。

B 型（第 2 日第 3 ルソン）

—
ALEPH (a)
Ego vir (b)
ALEPH (a)
Me Minavit (c)
ALEPH (a)
Tantum in me (d)

BETH
Vetustam fecit
BETH
Aedificavit in gyo meo
BETH
In tenebresis cillocavit

GHIMEL
Circumaedificavit
GHIMEL
Sed et cum clamavero
GHIMEL
Conclusit vias

Jerusalem, convertere ad Dominum

B'型（第 3 日第 1 ルソン）

De Lamentatione
HETH (a)
Misericordiae Domini (b)
HETH (a)
Novi Diluculo (c)
HETH (a)
Pars mea Dominus (d)

TETH
Bonus est Dominus
TETH
Bonum est praestolaro
TETH
Bonim est viro

JOD
Sedebit solitarius
JOD
Ponet in pulvere
JOD
Dabit percutienti

Jerusalem, convertere ad Dominum

C 型には、第 3 日第 3 ルソンのみが該当する。「Incipit」が冒頭にあり、ヘブライ語のアルファベットは存在しない。

これらネルソンによる3類型に、もう2つの類型（D型、E型）を加えることができる。D型は全てのアルファベットが異なる旋律で作曲されており、E型は4つのアルファベット中、外側2つと内側2つがそれぞれ対になっている。分類表は以下の通りである。

第1日第1ルソン	A	第1日第2ルソン	A'	第1日第3ルソン	A
第2日第1ルソン	D	第2日第2ルソン	E	第2日第3ルソン	B
第3日第1ルソン	B'	第3日第2ルソン	A	第3日第3ルソン	C

以下に、ネルソンが指摘した上記の特徴の他に、いくつかの特徴を挙げる。まず、バス・オプスティネ *basse obstinée*²³⁸とそのヴァリエーションの使用である。ベルニエはこの定型バスを常に同じ形ではなく、旋律に合わせて変形させている（Bernier-6→p.321）。

他の作曲家にも多少は見られるが、ベルニエのルソン・ド・テネブルに顕著に用いられているもう一つ別の書法の特徴は、詩節の末尾にメリスマ書法でヴォカリーズが付加されていることである。これはベルニエ独自の優雅さを特徴付ける書法でもあるが、詩節が主調で終わらなかった際に、主調へ戻る役割を担っている場合もある（Bernier-7→p.322）。

しかしながら、この調の統一という点において、第3日第1ルソンでは、各部分の繋がりを1小節程度で強引に主調に戻そうとしており、ベルニエの優雅さからはほど遠く、音楽の流れはぎこちない（Bernier-8→p.322）。

また、言葉の繰り返しが少なく、よって同じ音型による繰り返しやそれによる音楽の展開もほばない。それ故、言葉の繰り返し部分はより強調され、ベルニエが重視したであろう言葉が何かを理解する一助となっている。例えば、第1日第1ルソンでは、「*plorans ploravit in nocte*（夜もすがら泣き）」、「*inter angustia*（苦難の只中に）」、「*lugent*（嘆く）」、「*et ipsa orressa amaritudine*（おとめらは苦しむ）」が繰り返されており、これらは「嘆き」や「苦難」などの意味を含む語であり、他の作曲家同様、哀歌のテクストの性質を的確に曲中に再現しようとする意図が理解できる（Bernier-9, 10→p.323）。

²³⁸ オスティナート・バス *ostinato bass* と同義

最終詩節「**Jerusalem**」においても言葉の繰り返しは少なく、展開することもなく、シャルパンティエ、ラランドやクープランと比較すると非常に短く、淡泊である。また、アルファベット部分は4～6小節で作曲され、これも彼の先人クープランやラランド、あるいは後継者ブロサールと比較して短い。

音楽修辞法は随所に見られる。哀歌の特性ゆえ、他の作曲家同様、嘆きや絶望、苦難、悲しみを表現するフィグーラ「カタバシス *Catabasis*」、「パルヘジア *Parrhesia*」、「ノエマ *Noema*」、「パッスス・ドゥリウスクルス *Passus duriusculus*」、「サルトゥス・ドゥリウスクルス *Saltus duriusculus*」が多勢を占める。ベルニエは、曲全体としては哀歌のトヌスの雰囲気を残しながらも、特定の箇所に重点的に修辞法を用いて、その効果を最大限に引き出している。以下にベルニエが用いたフィグーラの一部を挙げる。

(第1日第1ルソン)「**Plorans**」はクープランでは短2度の下降音型で作曲され、シェウト *chut* という「嘆声 *plainte*」を表すアグレマンでの演奏を通例とするが、ベルニエはこの言葉を繰り返し、1度目は4度、2度目は高音域での5度跳躍する下降を用いて作曲している。また「**Plorans ploravit**」に続く「**in nocte**」のバスに半音階下降が用いられており、続く「**Lacrimae** (涙)」は半音階上行で作曲され、嘆きの性格が表現されている (Bernier-10→p.323)。

(第2日第2ルソン)「**ubi** (どこに?)」が繰り返されており、2回ともに短2度の下降で作曲されている (Bernier-11→p.323)。

(第1日第3ルソン)「**dolor**」は、苦難を表現する減4度の跳躍と減7の和音でバスの半音階下降を伴って作曲されている。その直後の「**quoniam vindemiavit me**」のバスの動きが止まる部分との対比によって、さらにダイナミックな動きのある劇的な表現が強調されている (Bernier-12→p.324)。

同音の持続によって不動や永遠、静止を表すキクロシス *Cyclosis* は、第1日第3ルソンの「**quoniam vindemiavit me** (私を懲らしめる[神])」、第3日第2ルソンの「**filia populi mei** (我が民の娘)」、「**et major effecta est** (それよりも重い罪を犯した)」、第3日第3ルソンの「**Aegypto dedimus manum** (わたしたちはエジプトに手を出し)」のバスで用いられ、厳かな雰囲気を出している。

減音程、増音程、減7の和音は頻繁に用いられている。「**gemens** (溜息)」や「**gementes** (溜息)」、「**lugent** (嘆く)」、「**amaritudine** (悲痛)」などと単語

に対しては、ほぼ全て短 2 度や減音程、増音程で作曲されており、「Et abierunt」の下降の旋律ラインに対しバスに減 4 度の跳躍が見られる。第 1 日第 3 ルソンでは、「gemens」が 2 回連続で繰り返される際には繋留が用いられ、半音のぶつかり合いによって緊張感が創り出されている (Bernier-6,12,13→p.321, 324)。

また、非常に多く上昇音型が用いられており、ベルニエのルソン・ド・テネブルの優雅さの一つの特徴となっている。この上昇音型は、外向性や強さ、肯定、明るさ、希望などを表すため、ベルニエのルソン全体の雰囲気は、嘆きや苦しみの性格をあまり感じさせないが、その代わり、時折用いられる減音程や半音階との対比が非常に大きく、修辭法の効果が最大限に発揮されている。

ベルニエのルソン・ド・テネブルの特徴もまた、前任者たちと同様、フランスとイタリアの書法の融合と観ることができるだろう。ベルニエの作品は、クープランやラランドのルソン・ド・テネブルよりもやや悲劇的な表現は抑制されているが、イタリア音楽愛好家のサークルのメンバーであったベルニエは、イタリア由来の音楽修辭法に従って作曲しつつも、同様に哀歌のトヌスを尊重し、フランス伝統のメリスマ書法にも忠実であったと言える。

5. ルイ 15 世治下のパリおよびパリ近郊で演奏されたルソン・ド・テネブル現存作品

5-1. アレクサンドル・ド・ヴィルヌーヴ Alexandre de Villeneuve (1677 年～1756 年以降)

ヴィルヌーヴは、アルルのサン＝トロフィーム大聖堂 cathédrale de Saint-Trophime の聖歌隊員であり、1701 年 11 月 15 日に同大聖堂の楽長に就任し、1706 年 12 月からはイエズス会の楽長に就任した²³⁹。彼のルソン・ド・テネブルは、バ＝ドゥシュ bas-dessus と通奏低音のために書かれており、出版は 1719 年であるが、作曲年は不詳である。ミゼレーレや聖体の祝日のための 6 曲のモテと共に、彼のルソン・ド・テネブル全 9 曲が曲集に収められている²⁴⁰。これは、オルレアン公爵夫人 Charlotte-Élisabeth de Bavière (オルレアン公フリッポ 1 世の 2 人目の妻) に献呈された。彼女はシェルの修道院に隠棲していたため、この修道院の聖務内で歌われた可能

²³⁹ H. Blumenberg, « De lamentatione Jeremiae Prophetiae – Aspekte zur Entwicklung und Verbreitung der Lamentation im 18 Jahrhundert », Ph.D. diss., Universität der Künste Berlin, 2008, p.267.

²⁴⁰ *Livre de musique d'église. Qui contient, Les neuf Léçons de Tenebres, le Miserere, six Motets pour le Saint Sacrement. De la composition de M^r. Villeneuve, Cy devant Maître de Musique de la Cathedrale d'Arles en Provence, et des R.P. Jesuites des la rüe S^t. Jacques de Paris* (Paris : Allard le jeune, 1719).

性がある。この修道院は、当時摂政であったオルレアン公の娘ルイーゼ・アデライード Louise-Adélaïde（在任：1719 年～1743 年）が修道院長をしていた女子修道院で、社交界化された修道院として知られていた。

この印刷譜のルソン・ド・テネブルの曲の直前に、それらの演奏法の指示が記載されている。

ルソン・ド・テネブルは、非常に敬虔に、また非常にゆっくりと歌われるべきである。私がムジュレと印した数カ所以外には、拍に気兼ねすべきではない。伴奏者は、歌手に休息時間を与えるため、必要であればプレリュードを延長してもよい。²⁴¹

つまり、フランスのノン・ムジュレの伝統を保持した様式で歌うべきであり、歌手の体力への配慮のため、伴奏者にはプレリュードを即興する技術があれば、プレリュードを延長して演奏することも可能であった。

このような演奏法の指示の存在は、不特定多数の読者を想定し出版したことを意味する。クーブランの楽譜同様、パリでの商業的普及が試みられており、これらは、フコー商会 **Le S. Foucault Marchand** で、あるいは作曲者から直接購入することができた²⁴²。

彼の作品の主な特徴は装飾の多さである。それらはカンタティーユ *cantatille* に似たロココ風の作品にも類似している²⁴³。彼が書き込んだ装飾は、一見すると非常に技巧的な声楽の技量を要求しているようであるが、彼の装飾の特徴は、ランベールのエール・ド・クールのような旋律の基礎となる音符のまわりに絡みつくようなアグレマンを主として、クーブランやラランドの作品でも見られる音程幅のある、音と音の間を埋めていくイタリア様式の装飾に類似した装飾がごく僅かであるが混在している。ほとんど抑揚のないモノトーンな作風のヴィルヌーヴのルソンにおいて、急な下降あるいは上昇音型で書かれた装飾は、おそらく聴衆の注意を引いたであろう。また装飾は記譜されているが、それは主旋律の音符よりも小さく印刷されており、装飾か否かの判断が容易である (Villeneuve-1→p.325)。

²⁴¹ « Les Leçons de Tenebres qui suivent doivent être chantées tres devotement, et tres lentelent. L'on ne doit pas se gesner pour la mesure, si ce n'est à quelques endroits que j'ay marqué mesuré. La Personne qui accompagnera pourra alonger s'il veut les Preludes, pour donner le temps de se reposer à celle qui chantera. »

²⁴² « Livre de musique d'église ... se vend à Paris, prix 4th. En blanc. Chez l'auteur rue de Grenelle cartier du Palais Royal, attenant un Orpheure / Le S^t. Foucault Marchand, rue S^t. Honoré à la Regle d'or.

²⁴³ ゴドリユスは、「精神性に拘束されることなく、技巧性 *virtuosité* と風雅 *galanterie* が増している」という言い方で説明している。S. Gaudelus, *op. cit.*, p.192.

ヴィルヌーヴのルソン・ド・テネブルは全て、ほぼ同一のスキームで構成されている。ヘブライ語のアルファベットは、プレリュードなし、あるいは通奏低音のみの 2 小節の短いプレリュードに先導されている。ヘブライ語のアルファベットはメリスマ様式で書かれているが、言葉の繰り返しが無いため、他の作曲家の作品と比較すると非常に短く、2～4 小節（プレリュードを含まない）で作曲されている。

詩節はラランドやクーブランで用いられていた朗唱風の書法というよりは、よりランベールやシャルパンティエの初期の作品で見られるようなメリスマ書法で扱われている。また、ヘブライ語のアルファベットもメリスマ書法で作曲されている。よって、詩節部分とアルファベット部分のコントラストは少ない。

各ルソンの最終詩節「Jerusalem」のセクションでは、テキストの繰り返しはあるが、音楽は拡張も展開もしていない。例えば、ラランドは 3 曲ともに「Jerusalem」の部分は 45 小節であり、クーブランもプレリュードを含めて 55 小節（聖水曜日第 1 ルソン）であるのに対し、ヴィルヌーヴは、11～15 小節と短い。

ヴェルヌーヴが楽譜上に表示したテンポ表示は、「lentement」、「lent」、「animé」、「tendrement」のみであり、「lentement」以外はすべて第 3 日第 3 ルソンに使われている。

ヴィルヌーヴの作品においては、2 つのタイプの区分が採用されている。一つは、アルファベットと詩節の間が二重線で区切られ、各々が独立している場合、もう一つは、本来は詩節を導く役割をするアルファベットが、各詩節の後に接続しており、各々のアルファベットが独立したセクションになっていない場合である。これはクーブランも用いた手法であり、第 2 日第 3 ルソンは冒頭の「Aleph」のみ独立しているが、以後すべての詩節は第 2 タイプで区分されている(Villeneuve-2→p.326)。

この第 2 タイプの区分法において、アルファベットは調を主調に戻すためのつなぎとして用いられていると考えられる。第 2 日第 3 ルソンの調性の変化を見てみると以下のようになっている（編みかけはアルファベット部分）。

テキスト：	調
Aleph：	へ長調
Ego vir videns→Aleph	へ長調→ハ長調→へ長調
Me minavit et adduxit→Aleph	へ長調→ニ短調→へ長調

Tantum vertit→Beth	へ長調→ハ長調→ハ長調→へ長調
Vestustam fecit→Beth	へ長調→へ長調
AEdificavit in gyo meo→Beth	へ長調→ハ短調→ハ長調→へ長調
In tenebrosis→GhimeI	へ長調→へ長調
Circum aedificavit→GhimeI	へ長調→ハ長調→ハ長調→へ長調
Sedet cum clamavero→GhimeI	へ長調→ニ短調→ニ短調→へ長調
Conclusit vias meas	へ長調
Jerusalem	へ長調→ハ長調→へ長調

また、ヴィルヌーヴも修辞法を用いて作曲してはいるが、その数はあまり多くはない。減音程の跳躍や全音階下降音型は見られるが多くはなく、嘆きを表すのに特に適しているとされる半音階下降は皆無である。

第2日第1ルソンの「Incipit」は変ロ長調で作曲され、哀歌のトヌスが用いられている。第3日第1ルソンはイ長調で作曲してはいるが、初めの3音しか使われておらず、第4音が使われていない。残りの2曲は短調で作曲され、哀歌のトヌスは見られない。哀歌のトヌスの有無と各曲の主調は以下の通りである。

「incipit」を含むルソン	哀歌のトヌスの有無	調
第1日第1ルソン	×	ハ短調
第2日第1ルソン	○	変ロ長調
第3日第1ルソン	△	イ長調
第3日第3ルソン	×	ハ短調

また「Incipit」部分は、テキストが数回繰り返されており、彼以前の作曲家がテキストを繰り返さず、最終母音をヴォカリーズで歌わせていたのとは趣を異にしている(Villeneuve-3→p.326)。

先述した通り、ヴィルヌーヴのルソンはランベールあるいはシャルパンティエの初期の作品を思わせるが、調においては9曲中4曲と、約半数が短調で作曲されている。

ルソン	調	ルソン	調	ルソン	調
第1日第1ルソン	ハ短調	第2日第1ルソン	変ロ長調	第3日第1ルソン	イ長調

第2日第1ルソン	ホ短調	第2日第2ルソン	ト短調	第3日第2ルソン	ニ長調
第1日第3ルソン	ト長調	第2日第3ルソン	ヘ長調	第3日第3ルソン	ハ短調

ベルニエまでの作曲家および後述するブロッサールにおいては、主調が長調の作品が大部分であり、曲の中で用いられる短調の部分に半音階下降や増・減音程を用い、より効果的に調性によるコントラストを表出していた。しかし主調に短調を用いる傾向は、ヴィルヌーヴの以降、ブランヴィル、ジョゼフ・ミシェル、コレットには顕著に確認できる傾向である。

また第2日第1ルソンと第3日第1ルソンは、一度も転調することなく、初めから終わりまで同じ調を貫いている。それはメリスマ様式と共にランベールのルソン18曲(すべてヘ長調)との共通項であり、ヴィルヌーヴのルソン・ド・テネブルには、時代の潮流を取入れながらも伝統的なフランスのエール・ド・クールの様式が観察される。

ヴィルヌーヴのルソンには、ヘブライ語のアルファベットの部分や最終詩節「*Jerusalem*」のような声楽技術を誇示する箇所での彼の作品の書法の控えめさや、歌手のパウゼのためのプレリュード延長の提案など、歌うための労力の軽減策が随所に見られる。これらはより広い実践者の獲得、つまり高度な技術とある程度の負荷に耐え得る職業歌手ではなく、一般の修道女による実践を目指した結果なのかもしれない。あるいは、聖務内ではなく、サロンのような集会の際に歌われたのだろうか。

また、様式においてはフランスのルソンの伝統的な書法で作曲されており、イタリア由来の修辞法もほぼ使われていない。しかしながら、調性においては、主調が短調で作曲された曲が増加している。つまり、それは哀歌のトヌスの雰囲気を残していない曲が増えたということであり、その意味では、彼の作品の一部はフランスの伝統に収まっていないと言えるだろう。

5-2. セバスティアン・ド・ブロッサール Sébastien de Brossard (1655 年洗礼～1730 年)²⁴⁴

音楽理論家であり同時に作曲家であったブロッサールは、音楽を独学で学んだ聖職者である。彼の著作のひとつ『音楽辞典 *Dictionnaire de la musique*』(バラール社: 1703

²⁴⁴ ブロッサールの作曲家研究書には以下のものがある。(1) J. Duron (dir.), *Sébastien de Brossard musicien* (Paris: Klincksieck, 1998) (2) Y. de Brossard, *Sébastien de Brossard Théoricien et Compositeur 1655-1730* (Paris: Picard, 1987) (3) M. Brenet, *Sébastien de Brossard prêtre, compositeur, écrivain et bibliophile (165..-1730) D'après ses papiers inédits* (Paris: Coderg / Tours: Librairie ars musicae, 1982).

年初版) は特に有名であり、これは 6 回再版された²⁴⁵。

彼はカーン Caen で哲学と神学を学び、司祭の叙階を受けた。1678 年以降、ブロッサルはパリに住んでいたが、1687 年、ストラスブール大聖堂の助任司祭および楽長に任命される。ストラスブール在任中、彼は当地に音楽アカデミーを設立し、そこで彼の世俗作品を発表した²⁴⁶。また後に彼が王に寄贈する事になる蔵書の大部分は、この地で入手した²⁴⁷。

1698 年、彼はモー Meaux の楽長に任命される。当時、モー司教区の司教はボシュエであった。1709 年、モー司教座聖堂参事会委員となるが、1715 年、彼の弟子に楽長の座を譲り、その職を辞した。1724 年、ブロッサルは彼の楽譜コレクションを王に寄贈し、そのカタログ作成に携わった²⁴⁸。

彼のルソン・ド・テネブルは、1721 年に出版された。それは « Les lamentations du prophète Jérémie » と題されている。50 年以上前からフランスで一般的になっていた « Leçons de Ténèbres » を用いておらず、イタリア語の « le lamentazioni del profeta Geremia » のフランス語訳を採用している²⁴⁹。親イタリア派のブロッサルは 1695 年の彼のモテ集第 1 巻の中でイタリア語の音楽用語を用いており、それ以降、彼が用いる音楽用語はイタリア語であったが (『音楽辞典』も同様)、1713 年以降は、フランスの音楽用語を再び用いるようになっている²⁵⁰。よって、ブロッサルの哀歌ではフランス語のタイトルも楽譜中の指示もフランス語であることを根拠に、ゴドリユスは彼のルソンの作曲年が 1713~1721 年までの間であると推定している²⁵¹。一方、ブルーメンベルクは、モー大聖堂の楽長就任中 (1698~1715)、ブロッサルがモー大聖堂のメトリーズのためにこの 9 曲の哀歌を書いたのではないかと根拠なく推論している²⁵²。

9 曲のうち、7 曲がドゥシュ 1 声と通奏低音のために、1 曲がオ＝ドゥシュ 1 声と通奏低音のために書かれており、ブロッサルのルソンが女子修道院のために作曲されたと考えられる。しかし聖金曜日 (第 3 日) の第 2 ルソンのみが、第 4 線上にハ音記号が記されており、タイユ 1 声と通奏低音のために書かれている。ゴドリユスは、モー大聖堂には 2 人のドゥシュと 1 人のタイユという 3 人のソリストがいたのかと問題提起し

²⁴⁵ Y. de Brossard, « Brossard, Sébastien de », in *Dictionnaire de la musique en France aux XVII^e et XVIII^e siècles*, p.90.

²⁴⁶ *Ibid.*, p. 92.

²⁴⁷ *Ibid.*, p. 92.

²⁴⁸ *Ibid.*, p. 92.

²⁴⁹ S. Gaudelus, *op.cit.*, p.191.

²⁵⁰ S. Gaudelus, *op.cit.*, p.191.

²⁵¹ S. Gaudelus, *op.cit.*, p.191.

²⁵² H. Blumenberg, *op.cit.*, p.264.

ている²⁵³。しかし、先述したようにブロサールがモー大聖堂のメトリーズの教育のためにこれらルソン・ド・テネブルを作曲したということを前提とすれば、少年聖歌隊の少年たちがドゥシュあるいはオ＝ドゥシュを歌っていたという可能性もある。タイユのための1曲に関してだが、アンシャン＝レジーム期のメトリーズでは、少年聖歌隊の少年の他に、大人の男性歌手も聖歌隊に含まれていた²⁵⁴ことがわかっており、メトリーズのために作曲したという先述のブルーメンベルクの推論は成立し得る。

ブロサールは、当時主流となっていた彫版印刷ではなく、活版印刷で出版した。それは、バラール社から出版されたという事情によるものであり、王の唯一の印刷業者であったバラール社では、活版での印刷という伝統を守っていた。また、バラール社のカタログには、ブロサールの9つのルソンが1曲ずつバラ売りされていたことが記載されている²⁵⁵。

ブロサールのルソンにおいて確認できる最大の特徴は、付点8分音符の使用である。この付点8分音符の連続的な使用は、視覚的に非常に奇妙な印象を与える。付点8分音符を用いて作曲している部分には、「un peu animé & mesuré」（聖水曜日第1ルソン、Aleph）、「Mouvement marqué & piqué」（同ルソン）、「Mouvement marqué, un peu plus vite & piqué」（同ルソン）、「Gayment & bien pointé」（聖水曜日第3ルソン）などの指示が明示されている場合もあるが、大部分はその指示がない。それら付点音符をイネガル *inéga*le のように実施するのか、それともリュリのオペラの序曲での演奏で見られるような複付点音符に近い演奏にすべきなのか、あるいは現代の付点音符と同じ音価で演奏されるべきなのか、演奏の際には問題となるだろう(Brossard-1, 2, 3→p.327, 328)。

各曲の主調はヘ長調、変ロ長調、ト長調、イ長調、イ短調に留まっている。調の構造において、大部分の曲は、詩節内あるいはアルファベット内で転調したとしても、主調で始まり主調で終わっており、それが1曲内の統一感を保つ役割を果たしている。

しかし、数曲はこのスキームに従っていない。いくつかのアルファベットあるいは詩節が、主調の同主調または平行調に転調して曲付けされている。例えば、第3日第2ルソンは、以下のような調編成になっている。

²⁵³ S. Gaudelus, *op. cit.*, p. 192.

²⁵⁴ N. Dufourcq, « maîtrise » in *Dictionnaire de la musique française en France aux XVII^e et XVIII^e siècles* (Paris : Fayard, 1992), p. 431- 432.

²⁵⁵ S. Gaudelus, *op. cit.*, p. 193.

同主調の例

テキスト	調
Aleph	イ長調
Quomodo obscuratum	イ長調→ホ長調→イ長調
Beth	イ長調
Filii Sion	イ長調→ホ長調（→ロ短調）→イ長調
Ghimel	イ短調
Sed et lamiae	イ短調→ホ短調→イ短調
Daleth	イ短調→ホ短調→イ短調
Adhaesit lingua	イ短調→ニ短調→イ短調（イ長調）
He	イ長調→ロ短調→イ長調
Qui vescebantur	イ長調→ホ長調→イ長調
Vau	イ長調→ホ長調→イ長調
Et major effecta est	イ長調→ロ長調→イ長調
Jerusalem	イ長調

彼のルソンでは、通奏低音に「同音の持続」が遍在している。「*Viae Sion lugent*」（聖水曜日第1ルソン）、「*Quoniam vindemiavit me*」（聖水曜日第3ルソン）、「*Recordata est Jerusalem*」、「*Sordes ejus, Jerusalem*」（第1日第2ルソン）「*Mulieres in Sion*」（聖金曜日第3ルソン）である。「*Quoniam vindemiavit me*」（聖水曜日第3ルソン）では、直前がゆっくりとした3拍子で、バスは変形するオスティナート・バスで作曲されているため常に同じテンポ感で進んでいるが、「*Quoniam*」に入った瞬間、曲に世界が広がるようなイメージを与える（Brossard-4→p.329）。

特に「*Defixae sunt in terra portae ejus ; perdidit & contrivit vectes ejus, Regem ejus & principes ejus in gentibus*」（聖木曜日（第2日）の第1ルソン第2詩節の冒頭）は、バスだけでなく、歌のパートも単音でのレシタティフで書かれており、不動の感じが一層強く表現されている（Brossard-5→p.330）。

また、ブロサールは作品内のコントラストを出すために、バスの動きの「静」と「動」の対比、テンポによる対比（「*lentement*」対「*animé*」や「*gayment*」）、長短調の交互の使用による対比に配慮している。しかしながら、「レシタティフ」の指示はなく、ラランドやクーブランが用いた書法、つまりエールとレシタティフによるコントラストはない。

プロサールのルソン・ド・テネブルにおいても、修辞法は用いられている。

減 7 の和音は、「lacrymis oculi」や「angustias」、「gementes」、「conturbata」で用いられている。「conturbata」においては、この言葉が 2 回繰り返され、2 回ともに減七の和音で伴奏されている (Brossard-6→p.330)。

半音階下降は、「Plorans ploravit (夜もすがら泣き)」(聖水曜日第 1 ルソン) のプレリュードのバスで用いられている。「Ipsa autem gemens conversa est retrorsum (彼女 [エルサレム] は嘆きつつ身を引く)」(聖水曜日第 2 ルソン) では、バスには長い半音階下降が用いられ、声楽パートも「gemens」は半音階下降し、エルサレムの嘆きが強調されている (Brossard-7, 8→p.331)。

定型バスの頻繁な使用もプロサールの特徴のひとつであるが、さらに彼の場合は、定型バスの変形が数種あり、それが交互に現れることであろう。第 1 日第 3 ルソン「O vos omnes」と「De excelso misit」(半音階下降の定型バス)、第 3 日第 2 ルソン最終詩節「Jerusalem」のプレリュードに見られる(Brossard-9→p.332)。

「Incipit」の部分は、ヴィルヌーヴ同様、哀歌のトヌスを基礎として作曲されている場合と哀歌のトヌスに沿っていない場合に分かれている。

テキスト	序の言葉	トヌスの有無
聖水曜日 (第 1 日) 第 1 ルソン	Incipit lamentatio Jeremiae Prophetae	○
聖木曜日 (第 2 日) 第 1 ルソン	De lamentatione, Jeremiae Prophetae	○
聖金曜日 (第 3 日) 第 1 ルソン	De Lamentatione Jeremiae Prophetae	×
聖金曜日 (第 3 日) 第 3 ルソン	Incipit oratio Jeremiae Prophetae	×

また、第 1 日第 2 ルソンは、変ロ長調を主調として作曲されており、全体的に哀歌のトヌスの雰囲気漂わせている。多くの作曲家が、短調で、また減音程や不協和音や半音階下降など哀歌の嘆きの表現に相応しい書法を用いて作曲している「Recordata est Jerusalem」(第 2 詩節)、「Sordes ejus」(第 4 詩節)や、あるいは「Peccatum peccavit Jerusalem」(第 3 詩節)や最終詩節「Jerusalem」では、バスの保持音と共に、声楽のパートが哀歌のトヌスに似た 3 度の上昇音型で作曲されている。

ブロサールのもう一つの特徴に、冗長なヘブライ語のアルファベットの部分の曲付けが挙げられる。言葉の繰り返しが数回見られ、他の同時代の作曲家の場合と比較して非常に長い。

クーブラン	ベルニエ	ヴィルヌーヴ	ブロサール
5～18 小節	4～10 小節	2～4 小節	7～23 小節

また、アルファベットと詩節は二重線ではっきりと区切られ、各々が独立したセクションとして扱われている。そして、カデンツァが素直に終わらない、つまりカデンツァが1～2小節引き延ばされている（Brossard-10→p.332）。

ブロサールのルソンは、音楽構造やメリスマ書法においてはフランスの伝統に、修辭法の使用についてはこの時代の法則に忠実に従いながらも、付点のリズムの使用において新しさが見られる。また、斬新な書法は用いられていないが、哀歌のトヌスの伝統を残しながら、主調を短調とする曲も書かれており、調だけでなくテンポや書法によるコントラストへの配慮が確認できる。

単旋聖歌の哀歌の改正

パリの大司教ヴァンティミルの聖務日課書の改正（1736年、第1章第2節参照）により、パリの先唱句集 *Antiphonaire* も改正され、翌年1737年に『新聖務日課書に続くパリ先唱句集 *Antiphonaire Parisien suivant le Nouveau Bréviaire*』が出版された。

ゴドリュスはその時に単旋聖歌全体が教会第8旋法に変化したとゲロンジェを引用して述べている²⁵⁶。しかし、上記の先唱句集では第6トヌスと明示されており、哀歌のトヌスに関する限り変化はない。また、哀歌の前後の詩編やレスポンソリウムの旋法を見ても、様々な旋法が用いられており、全体が第8旋法になっているという傾向は見られない。明白な変化はヘブライ語のアルファベットが削除されたことだけであり、この新しい哀歌の旋律に関する限りは、第8旋法の特徴は認めることができない。ゲロンジェは、この旋法の変化と信者の教会離れを関連づけており、ゴドリュスはそれをテネブルの聖務の衰退に結びつけようとしているが、それに関しては今後より綿密な検討が必要だと思われる。（譜例3：改正後の哀歌のトヌス→p.333）

5-3. ジョセフ・ミシェル Joseph Michel (1688年～1736年)

²⁵⁶ S. Gaudelus, *op. cit.*, p.147-148.

ミシエルの生涯についてはあまり知られていないが、1709～1736年までディジョンのサント＝シャペルの参事会員であり楽長であった。彼の作品は、20曲のルソン・ド・テネブルとモテ2曲が現存するのみで、それ以外は散逸してしまった²⁵⁷。

彼の20曲のルソン・ド・テネブル²⁵⁸は、慣例通り「ミゼレーレ Miserere」と共に1つの曲集として1735年に出版された。1732年に王室礼拝堂のシャペル＝ミュージクの楽長に任命されたレンヌ司教ヴォレアル Louis-Guy Guérarin de Vauréal (1687-1760)に献呈されている。ミシエルのルソンはディジョンで印刷され、パリとリヨンでも販売された。パリではボワヴァン Boivin とル・クレルク Le Clerc、リヨンではブルトンヌ Bretonne、ディジョンでは作曲者宅で、作品集全体あるいは各ルソンを別々に購入することができた。

ミシエルは王室礼拝堂でも名を知られた作曲家であったようだ。ルソン・ド・テネブルではないが、彼のモテがシャペル＝ミュージクの楽長ヴォレアルの厚意によって王の御前で演奏されたこと、またその演奏に王が満足したことを、ミシエルは彼の曲集の献辞で言及している²⁵⁹。

ミシエルはディジョン在住であったが、上述のように彼のルソン集がヴォレアルに献呈されたこと、そのルソン集がパリでも販売されていたこと、ルソンではないが王の前でミシエル作曲のモテ数曲が演奏され宮廷では知られていたであろうことから、ミシエルはパリでもある程度は知られた作曲家であり、彼のルソンがパリで歌われていた可能性を考慮し、本論文では彼の作品も取り上げることとした。

ミシエルは彼のルソン・ド・テネブルを独自の方法で作曲したことを献辞の中で主張している。

参事会や修道会の多様な声の最大の利便性のために、優雅で容易で情熱的な歌を同じ歌詞に複数回作曲しつつ、私が独自の方法で作曲したこのルソン・ド・ジェレミー集、これは他のどの作曲家もそのようなには実践していないことである。²⁶⁰

²⁵⁷ J.R. Anthony, «Michel, Joseph» in *Dictionnaire de la musique en France aux XVIIe et XVIIIe siècles* (Paris : Fayrad, 1992) /S. Gaudelus, *op. cit.*, p.204.

²⁵⁸ J. Michel, *Recueil de XX Leçons de Jérémie à une, deux, et trois voix à symphonie, et sans symphonie avec un Miserere dédié à Monseigneur de Vaureal, Evêque de Rennes et Grand M^e. de la Chapelle-musique du Roy compose par M^r. Michel, Chanoine et M^e de Musique du Roy en sa Ste. Chapelle de Dijon. 1735*

²⁵⁹ *Ibid.* : « Monseigneur, L'aprobation que Votre Grandeur a bien voulu donner aux différents Motets, que J'ay eu l'honneur de faire chanter devant le Roy, (qui par une bonté particulière en a témoigné sa Satisfaction)... »

²⁶⁰ *Ibid.*, « A Monseigneur de Vaureal » : « ..., ce Recueil de Leçons de Jeremie, que j'ay Composé d'une manière singulière, en multipliant sur les mêmes paroles, des chants gracieux, faciles, et

つまり彼のルソンの独自性は、様々な宗教施設の利便性を考慮し、多様な声種および楽器での演奏が可能のように、移調するだけでなく、同じテキストに声種毎に異なる曲付けをした。彼の 20 曲の作品のタイトル、楽器編成、調性、移調の指示の有無とその楽器編成と調性を以下に示す。

N°	TITRE	EFFECTIF	TONALITÉ	TRANSPOSITION
1	Premiere leçon de Jeremie du P ^r Jour	hd ; bc	ré mineur	
2	Autre P ^{re} Leçon du P ^r Jour	bd ; bc	fa majeur	
3	Autre P ^{re} Leçon du P ^r Jour	b ; bc	sol mineur	
4	II Leçon du I ^r Jour à voix seule	d ; bc	la majeur	
5	Autre seconde Leçon du P ^r Jour	bt ou bd ; bc	sol mineur	
6	3 ^e Leçon du I ^r Jour à voix seule	hc ; vn ou fl ; bc	fa majeur	bd ; vlc ; bc / ut majeur
7	Autre IIIe Leçon du Premier Jour à voix seule avec deux dessus de violons	hd ; 2 vn(s) ; bc	si mineur	
8	I ^{re} Leçon du second Jour à voix seule	bd ; bc	sol mineur	
9	Autre I ^{re} Leçon du II Jour à deux voix	hc et t ; bc	si mineur	2d(s) ; bc / si mineur
10	II Leçon du II Jour à voix seule	bd ; bc	la mineur	bt ; bc / sol mineur
11	Autre III Leçon du II Jour à III voix	2d(s) et b ; bc	sol majeur	
12	3 ^e Leçon du second Jour à voix seule avec un dessus de violon	ht ; vn ; bc	ré mineur	d ; vn ; bc / ut mineur
13	Autre 3 ^e Leçon du second Jour à voix seule avec un violoncelle et basson, ou deux violons	hd ; vlc et bn ; bc / hd ; 2vn(s) ; bc	ut majeur	

pathétiques, pour la plus grande Comodité des différentes voix, tant des Chapitres, que des Communautés Religieuses ; Ce qu'aucun auteur n'a pratiqué de la sorte. »

14	III ^{eme} Leçon du II ^{eme} Jour à voix seule avec deux dessus de violons	bd ; 2vn(s) ; bc	sol mineur	
15	P ^{re} Leçon du 3 ^e Jour à voix seule	bd ; bc	ut mineur	
16	Autre P ^{re} Leçon du 3 ^e Jour à deux voix égales.	2d(s) ou 2t(s) ; bc	la mineur	
17	2 ^e Leçon du 3 ^e Jour à voix seule	hd ; bc	ut majeur	
18	Autre 2eme Leçon du dernier Jour à trois voix	2d(s) et b ; bc	sol majeur	
19	Troisieme Leçon du III Jour à voix seule avec un dessus de violon, ou flutes	bd ; vn (ou fl) ; bc	mi mineur	
20	Autre IIIe Leçon du IIIe Jour à voix seule avec Symphonie	b ; vn, fl, bn (ou vlc) ; bc	sol mineur	

ミシエルの作品は、器楽編成において多様性が見られるが、シャルパンティエの最大規模の編成と比較すると小規模である。またミシエルの作品には、器楽編成において、時代の新潮流を垣間みることができる。それは、通奏低音楽器としてではなくソロ楽器として、チェロとバスンを用いたことである。ルソン・ド・テネブルの作品において、これらの楽器のソロ楽器としての使用はミシエル唯一人である (Michel-1→p.334)。

彼の独自性のもうひとつの側面は記譜法にある。彼は記譜する際に定めた守るべき規則について、彼自身の所見を述べている。まず第1の所見は、2拍子には2という数字、3拍子には3が使われているのだから、よって4拍子にも「C」のような単純な記号を用いて表示するのではなく、4の数字によって表示すべきだということである²⁶¹。第2の所見は、短調においてはトニック上あるいは最終音上に、半音下げられた第6音が常に必要であるということ²⁶²。また、第3の所見は、臨時記号の表示法について、ナチュラル記号（♮）を用いることである²⁶³。この臨時記号の使用に関して、バロック時代に

²⁶¹ *Ibid.*, « Observations » : « ...la première est que pour marquer la mesure a quatre temps je me sers du chiffre 4 au lieu du C simple, et du C barré qui sont des Signes obscurs que l'on devroit retrancher absolument. »

²⁶² *Ibid.*: « Le 2^e est qu'on trouvera toujours la 6^e Note Bémolée au dessus de la Tonique, ou note finale, dans tous les modes mineurs comme en Re qui doit avoir le Si bémolé, et pareillement tous autres qui portent leurs tierces bémolées lors que cette susdite 6^e note ne se trouve naturellement mineure, ce qui se voit au mode mineur en la qui doit servir de regle pour tous les modes mineurs, comme celuy en Ut 3^e majeure pour tous les modes majeurs.»

²⁶³ *Ibid.*: « Le 3^e est que comme plusieurs confondent l'usage du bécarré, avec celuy du Dieze# et

においては、臨時に半音上げる場合は＃を、半音下げる場合は♭記号を用いて指示していた。現代においては同小節内ではその臨時記号は有効であるが、バロック期においてはその音についてのみ有効であった。ミシェルが指示している方法は、「♭シ」を半音上げる場合には＃記号を用いるが、それを「♭シ」に戻す際に♮記号を用いている。

ミシエルのバスの旋律の書法は特徴的である。通常に通奏低音 *basse continue* の他に、「*basse-contrainte*」と表示された、通奏低音とは区別されているバスが存在している。「*basse-contrainte*」は、ルソーの音楽事典では、次のように説明されている。

バス＝コントラント、これは上声部が旋律や和音を続け、それらを様々な方法で変化を付けているのに対し、4ないし8小節程度の数小節に限定されたバスのテーマあるいは旋律が、止まることなく繰り返すことである。このバスは、もともとシャコンヌのクプレに属している。しかし今日私たちはもはやそれに隷従しない。全音階あるいは半音階下降のバス＝コントラントや、短調におけるトニックあるいはドミナントのゆっくりとしたバス＝コントラントは、悲劇的な作品にとっては非常によい。この頻繁で周期的な繰り返しは、知らぬ間に魂を悲しませ、憂愁と悲しみへと魂を仕向ける。その例は、フランス・オペラのいくつかの場面で見られる。²⁶⁴

要するに、これは、バス・オブスティネのことである。バス・オブスティネは、ラランドやクーブランも用いていたが、ミシエルのバスは、シャコンヌのような単調なバス・オブスティネのみに留まっていない。いくつか例を挙げると、第1日の第1ルソナート（No.1）では、「*Plorans ploravit*」の詩節は、ニ短調が主調の分散和音型のオブスティナート・バスで伴奏されており、途中、トニックからドミナントへ移動し、最後はトニックに戻ってくる。それは「ゆっくりのテンポ *lent* で」「切って *coupé*」と指示されている（Michel-2→p.335）。また同ルソンの「*Viae Sion lugent*」の詩節では、主音レか

emploient souvent le Bemol♭, et le Dieze pour le Becare, Il seroit bon d'établir une regle certaine que j'observe qui est que toutes les notes bemolées, ou Diezées immédiatement a près la Clef, étant naturelles au modes que l'on traite soit majeur, soit mineur, ces memes notes étant altérées accidentellement dans la suite du chant ne peuvent, et ne doivent rentrer dans leurs sons naturels de ce mode que par le becare♮, ... »

²⁶⁴ J.J. Rousseau, « Basse-contrainte », in *Dictionnaire de Musique par J.J. Rousseau* (Paris : Veuve Duchesne, 1768), p.42 : « *Basse-contrainte*, dont le sujet ou le chant, borné à un petit nombre de Mesures comme quatre ou huit, recommence sans cesse, tandis que les Parties supérieures poursuivent leur chant et leur Harmonie, et les varient de différentes manières. Cette *Basse* appartient originairement aux Couplet de la Chaconne ; mais on ne s'y asservit plus aujourd'hui. La *Basse-contrainte* descendant diatoniquement ou chromatiquement et avec lenteur de la Tonique ou de la Dominante dans les Tons mineurs, est admirable pour les morceaux pathétiques. Ces retours fréquens et périodiques affectent insensiblement l'ame, et la disposent à la langueur et à la tristesse. On en voit des exemples dans plusieurs Scènes des Opéra François. »

ら 4 度下のラまでの全音階下降する 1 オクターヴの跳躍の付いた音型で伴奏されている (Michel-3→p.336)。

ミシエルのルソンにおいては、バスが非常に重要な役割を担っているが、「lentement」、「gracieusement」、「legèrement」、「modérément」などセクション毎の曲全体にかかるテンポ表示 (表情記号) の他に、バスに対しては演奏実施のための方法が指示されており、旋律よりもバス・パートが曲全体の雰囲気决定着している。例えば、第 1 日の第 1 ルソン (No.3) の「Plorans ploravit」の詩節のバスは、「ゆっくりと lent」「切って coupé」の指示と共に、休符から始まる非常に印象的なバスで伴奏され、嗚咽あるいは溜息をバスが表現している (Michel-4→p.336)。

ヴォカリーズは、エール・ド・クール tradition の継承したメリスマではなく、シークエンス型 (ゼクエンツ) のヴォカリーズに変化している (Michel-5→p.336)。

また、「notte égale」の指示がある場所があるため、何も指示がなければ 8 分音符は基本的にはイネガル inégale で演奏すべきであろう。

ミシエルのルソン・ド・テネブルは、それまでのパリの他の作曲家の作風とは一線を画している。フランスのノン・ムジュレ tradition を踏まえたメリスマ書法がほぼ見られない。また、通奏低音が表情豊かで、より描写的、また非常にアクティヴであり、それが曲全体の推進力となっている。18 世紀初頭に最盛期を向かえたフランス・カンタータの書法により近づいているが、宗教音楽であるためか、調性や書法においては抑制された表現が用いられている。

5-4. シャルル・アンリ・ド・ブランヴィル Charles Henri de Blainville (1711 年～1769 年)

作曲家であり、チェロ奏者でもあったブランヴィルは、存命中、作曲家や演奏者としてよりも、音楽理論家として著名であった。1751 年に出版された『第 3 のモードについての試論 *Essai sur la troisième mode*』は、長短調という調性を克服するための概論である²⁶⁵。ブランヴィルがこの著作において第 3 のモードの存在を提起したことで、彼はルソーを味方に、セール Serre de Genève と『メルキユール』のディレクターであったレイナル神父 abbé Guillaume-Thomas François Raynal (1713 年～1796 年) を

²⁶⁵ H. Blumenberg, *op. cit.*, p.270.

敵に論争²⁶⁶を行った²⁶⁷。

彼の作品は、聖木曜日、聖金曜日、聖土曜日の各曜日の第2ルソン・ド・テネブルのみ印刷され出版された。アルパジョン侯爵夫人に捧げられたこのルソンは、作曲年は不明だが、出版は1750～1760年と推定されている²⁶⁸。テキストはローマまたはアルレの聖務日課書に沿っており、ヘブライ語のアルファベットも残されている。またマンハイム楽派を思わせる旋律には哀歌のトヌスの特徴もみられない。1759年4月の『メルキュール』に、彼のルソン・ド・テネブルの演奏記録が残されている。

ブランヴィル氏は、アルパジョン公爵夫人に献呈された、チェロあるいはオルガンの伴奏付きの聖週間の各曜日の第2ルソン・ド・テネブルを公に上演したばかりである。作曲家は、難しさや長さについて苦情を言わせることなく、彼に可能な範囲で、歌の美しさや表現の多様性、曲に変化を付け、声にそれらが合うように努めた。それらは月並みな作品であると思われた。²⁶⁹

この証言では初演か否かについては触れられていないが、この証言から遅くとも彼のルソン・ド・テネブルは1759年4月には作曲されており、9曲全てではなく現存作品のみであったことを意味している。

ブランヴィルはパリのヴィルロワ公爵夫人に仕えていたが、教会関係の職務に就いたことはなく、典礼で歌われた可能性はほぼない²⁷⁰。したがって、この曲は、聖務のために依頼され作曲されたのではなく、宗教音楽演奏会のために作曲された可能性も考えられる。宗教音楽演奏会という名目の演奏会は、以前からよく行われていた。この作品が作曲された同時期には、ルイ15世の愛妾ポンパドゥール夫人が宮廷で聖なる三日間に宗教音楽演奏会を開いていたという証言が残っている²⁷¹。

²⁶⁶ 論争に関しては、*La nouvelle bigarure contenant ce qu'il y a de plus onteressant dans le Mercure de France, et de plus curieux dans les autres journaux & feuilles périodiques*, t.1 (La Haye: Pierre Gosse junior, 1753), p.81-83. 参照。

²⁶⁷ C. Chevrolet, « BLAINVILLE » in *Dictionnaire de la musique en France aux XVIIe et XVIIIe siècles*, p. 72.

²⁶⁸ S. Gaudelus, *op.cit.*, p. 195.

²⁶⁹ *Mercur de France*, avril 1759, p.194: «M. Blainville vient de donner au Public les seconds Leçons de ténèbres de chaque jour de la Semaine sainte, avec accompagnement de violoncelle ou d'orgue, dédiés à Madame la Marquise d'Arpajon. L'Auteur s'est attaché, autant qu'il lui a été possible, à la beauté du chant & à la vérité de l'expression, à varier les morceaux, & à les rendre favorable à la voix, sans qu'on ait à se plaindre de la difficulté, ni de la longueur. On les trouve aux adresse ordinaires.»

²⁷⁰ S. Gaudelus, *op. cit.*, p.195.

²⁷¹ *Luyne*, 12 avril 1751 : «Hier et aujourd'hui, il y a eu chez Mme de Pompadour une espèce de concert spirituel dans son grand cabinet. ... »

彼の作品は、ヴァンドーム嬢 *M^{lle} Vendôme* によって彫版で印刷され、広い大衆への普及を目的に出版、販売された。販売場所は表紙の下方に住所と共に示されている。

« 緒言 *Avertissement* »には、言葉の意味を、いかにしてブランヴィルの意図したように、演奏者に音楽上に表出させるかに万全の配慮をしていること、また彼の意図したルソン・ド・テネブルの受容層に関する情報が記載されている(*Blainville-1*→p.337)。

ラテン語の音楽はフランス語の歌と比べ、力強さと魂を要求しているので、私の作曲の弱い部分を補うため、またもし可能であれば、歌の影響力によって預言者エレミアの崇高さに近づくため、最良のテンポだけでなく、その性格や各曲において支配的な感情、声の強弱のニュアンス、より柔らかくあるいはよりはっきりと、より激しくあるいはよりしなやかになど語調における差、同様に一般的なアグレマンについても、私は示すことに専念した。

私がその点に注意を払って欲しいのは、名人たちではない。歌の技芸において経験を積んでいない人々が自分自身でその曲の精巧さを予め感じ取れるように [指示を記した]。この表現の趣味について、私自身、自分の論拠に従いにくいということを認める。私がそれらを十分に発展させることができなかったとしても、少なくとも私はそれを全力で行った。²⁷²

このように、ブランヴィルは音の強弱だけでなく、最適なアグレマンを然るべき場所に書き込む努力をした (*Blainville-2*→p.338)。

先述した通り、ブランヴィルは《緒言》の中で、経験を積んだ歌手に向けてではなく、未熟な歌手が曲の繊細さを感じられるよう腐心した旨を、譜例と共にそこに記している。つまり、プロの演奏家に向けてではなく、読者の対象をアマチュア歌手に広げている。このような不特定多数の音楽愛好家に理解してもらうべく、作曲家が自身の意図を印刷譜に書き込むという動きは、フランスにおいては 1710 年頃から徐々に見られるように

²⁷² Ch.-H. Blainville, *Les secondes leçons de Ténèbres de chaque jour de la Semaine sainte. / Dediées A Madame la Marquise d'Harpajon*. « *Avertissement* : Comme la Musique Latine demande plus de force et plus d'ame que le Chant François ; pour suppléer à la foiblesse de ma composition, et aprocher s'il est possible par l'action du chant, du sublime du prophète Jeremie : je me suis attaché à marquer non seulement les vrays mouvements, mais même le caractere, le Sentiment particulier qui domine dans chaque morceau, les nuances du fort au foible de la Voix les differences dans le ton de dire, soit plus doux, ou plus marqué, plus vehement ou plus flexible, et même encor les agrements en general. Ce ne sont pas les Maitres que je prie d'y faire attention ; mais les personnes encore trop peu expérimentées dans l'Art du chant, pour en pressentir d'elles mêmes les délicatesses. Ce gout d'expression, dont j'avoüe que je n'ay pas reussi à les bien developper, au moins j'y ay fait tous mes efforts. »

なっている。例えば、クーブランは 1716 年と 1717 年に出版された『クラヴサン奏法論 L'art de toucher le clavecin』というクラヴサンのためのメソッド²⁷³において、運指やアグレマンの奏法などを提示し、それらを実践するための 8 曲のプレリュードを同時に作曲し、彼のメソッドに収めた。また、オットテールも彼のフルート曲の第 2 版（銅版印刷、1715）²⁷⁴には、活版印刷（1708）²⁷⁵では書き込めなかったアグレマンを書き加えて再出版しており、楽譜出版において不十分であった情報提示を再度、他の方法を用いて行っている。これは、音楽家の仕事の内容の変化と連動している。ルイ 14 世時代までは音楽家の受け入れ先は教会、宮廷（王族、貴族を含む）、ギルドであり、演奏者は職業音楽家あるいは貴族、聴衆は貴族であったが、ルイ 15 世の時代になると、ブルジョワ階級の台頭に伴い、ブルジョワお抱えの作曲家や演奏家が現れ、ブルジョワ層への音楽教授、愛好家向けの楽譜出版、一般に向けた公開演奏会のための作品の作曲など、より内容が多岐に渡るようになり、また同時に愛好家も演奏を楽しむようになる。

ブランヴィルのルソン・ド・テネブルには、ブランヴィル自身が『緒言』で説明している通り、「最良のテンポだけでなく、その性格や各曲において支配的な感情、声の強弱のニュアンス、より柔らかくあるいはよりはっきりと、より激しくあるいはよりしなやかになど語調における差」を記すために、詳細な指示がなされている。まず、聖木曜日（第 1 日）、聖金曜日（第 2 日）、聖土曜日（第 3 日）の調性とテンポ記号を一覧にした。

聖木曜日（第 1 日）第 2 ルソン

テキスト	調	テンポ（表情）記号
Vau	へ長調	Facilement
Et egressus est （第 1 詩節）	へ長調	Majestueusement
Zain	へ長調⇒ニ短調（D で終止）	-
Recordata est （第 2 詩節）	ニ短調⇒へ長調	Grave
Heth	へ長調	Gay

²⁷³ *L'art de toucher le clavecin par Monsieur Couperin organiste du Roy, etc. dédié à Sa Majesté* (Paris : Foucault/l'Autheur, 1716 et 1717)

²⁷⁴ Premier livre de pieces pour la flute-traversière, et autres instruments avec la basse, dédiées au Roy. Par Mr Hotteterre le Romain, Flûte de la Chambre du Roy oeuvre second, Nouvelle edition. Gravée sur l'imprimé et augmentée de plusieurs agréments, et d'une demonstration de la manière qu'ils se doivent faire; Ensemble une basse adjoutée aux pieces à deux flutes page 38 et 40 (Paris: Foucault, 1715).

²⁷⁵ Pièces pour la flûte traversière, et autres instruments avec la basse-continue, Par M. Hotteterre-le-Romain, Flûte de la Chambre du Roy dédiées au Roy. Livre premier œuvres secondes (Paris : Ch. Ballard, 1708).

Peccatum peccavit (第3詩節)	へ長調⇒ハ長調⇒イ短調⇒ニ短調	Grave
Teth	ニ短調⇒へ長調	Léger
Sordes ejus (第4詩節)	へ長調⇒変ロ長調⇒へ長調	Lent
Jerusalem (最終詩節)	へ長調	Aisément et de goût

聖金曜日 (第2日) 第2ルソン

テキスト	調	テンポ (表情) 記号
Lamed	ト短調	—
Matribus suis (第1詩節)	ト短調	Moelleusement
Mem	ト短調⇒変ロ長調	Gay
Cui compara (第2詩節)	変ロ長調	D'un ton ferme
Nun	ト短調 (Dで終止)	Léger
Prophetae tui (第3詩節)	ニ短調	avec aisance et agrément
Samech	ト短調	animé
Plauserunt perte (第4詩節)	ト短調	Gay
Jerusalem (最終詩節)	ト短調	D'un ton touchant et tres lent

聖土曜日 (第3日) 第2ルソン

テキスト	調	テンポ (表情) 記号
Aleph	ハ短調	Léger
Quomodo obscuratum (第1詩節)	ハ短調	Majestueusement
Beth	ハ長調	Gay
Filii Sion (第2詩節)	ハ長調⇒ト長調⇒ハ長調	Léger et sans trop de voix
Ghimel : :	イ短調	Léger
Sed et lamiae (第3詩節)	イ短調⇒ハ長調⇒イ短調	Louré et aisement
Daleth : :	ハ長調	vif et marqué
Adhaesit lingua (第4詩節)	ハ長調	Léger animé et marqué
He	ト長調	Sans presser
Qui vescebatur (第5詩節)	ト長調	De gout et aisement
Vau	ハ長調	Léger
Et major effect (第6詩節)	ハ長調	vivement et d'un ton assuré
Jerusalem (最終詩節)	ハ短調	Modérément et avec sentiment

ブランヴィルは、一方ではヘブライ語のアルファベットと次に続く詩節との間の調を同じ調、あるいはアルファベットの最後に転調あるいはドミナントで終止し、この2つのセクションの繋がりを創り出している。しかしながら、テンポ（表情）記号においては、この2つのセクションを対比させている。例えば、聖土曜日の第2ルソンにおいては、「Aleph」と第1詩節「Quomodo obscuratum」はいずれもハ短調で作曲されているが、テンポ記号は「Léger」（軽快な）と「Majestueusement」（厳かに）と性格が全く異なっている。表情記号に関しては、「badiné」（ふざけた）という哀歌には相応しくない表現も含まれている。

ブランヴィルの書法においては、修辞法が要所で用いられているが、転調はほとんどない。最大の特徴は、重要な言葉を引き立たせるために、ヴォカリーズを用いたことである。

第1型は、シークエンス型（ゼクエンツ）ヴォカリーズである。「Frangeret」を16分音符のヴォカリーズで作曲しているが、ゴドリユスはそれを「16分音符での凄まじい音 *fracas des doubles croches*」と表現している。しかし、演奏すればわかるが、決してそうではなく、普通の常識的なヴォカリーズである。ラモールのオペラ・アリアでもよく用いられるヴォカリーズのパッセージである。回を重ねるごとにヴォカリーズの音価が短くなり、フレーズが長くなる。イタリアの影響のもと、古典派の書法への変化を示している(Blainville-3→339)。また、「non coeperunt」は、まず1回目は、全音階下降音型のヴォカリーズが3回繰り返されるが、その下降音型は2度ずつ下りてくる。2度目の言葉の繰り返しは、1回目とは異なるリズムで全音階下降音型を2回、2度ずつ下りながら「vivement」で、3回目の言葉の繰り返しでは、急激にテンポを落とした「Lent」で、1オクターヴの跳躍の後、最後はオペラのカデンツァを想起させるフレーズで終わる(Blainville-4→p.339)。

この点について、ブルーメンベルクは、同時代のスペインの哀歌作品との外見上の類似性が認められるが、それはスペインの影響ではなく、フランスの17世紀以来のメリスマの伝統を尊重し継承したものであることを指摘している²⁷⁶。

しかしながら、ブランヴィルはメリスマというよりは、シークエンス型のヴォカリーズをより多く用いており、17世紀のフランスの伝統的メリスマとはすでに異なっている。これは、先述のミシェル、またブランヴィルの後継の作曲家の作品（ルソー、コレット、オディモン）に同様に確認できる書法であり、スペインの哀歌の影響ではなく、

²⁷⁶ H. Blumenberg, *op. cit.*, p.270.

またフランスの伝統を尊重したものでもない。おそらく当時コンセール・スピリチュエルで演奏された外国人の作曲による器楽曲やイタリアの声楽曲の影響であると考えられる。

第2型は、長音符の後の急激な下降音型のヴァカリーズである。しばしば«*précipitez*»の指示がある。聖金曜日第2ルソン：«*exhalarent*» (Blainville-5→p.339)；«*universae*» (Blainville-6→p.340)；聖土曜日第2ルソン：«*dispersi*» (Blainville-7→p.340)である。

第1型、第2型ともに、このような下降音型はカタバシス *catabasis* と言われる、弱さ、否定、死、絶望などを表す修辞法に当てはまるのだろう。しかしながら、ブランヴィルの作品には嘆きや罪、破壊、苦難などを表現する修辞法である半音階下降や減音程・増音程やユニゾンも点在するが、多くはない。

聖木曜日第2ルソンの最終詩節«*Jerusalem*»の末尾は上昇音型で作曲されており、ラランドの最終詩節の末尾を想起させる自由な演奏の可能性を感じさせる (Blainville-8→p.340)。

ブランヴィルのルソン・ド・テネブルについて、ブルーメンベルクは、ヘブライ語のアルファベットのメリスマと、その部分とは差異化された詩節部分の朗唱との対比という伝統的な枠組みにおいて構築されていると結論付けている²⁷⁷。しかしながら、旋律ラインにおいては伝統的枠内での構造ではあるが、上述したとおり、ヴォカリーズが主流であり、またバスが拍を刻んでいる、いわゆるノン・ムジュレを継承したメリスマ様式とは異なっている。演奏した時の全体の印象は、伝統的ルソン・ド・テネブルではなく、カンタータに近い印象を受ける。例えば、バスの連打は、カンタータではしばしば用いられる (Blainville-9→p.340)。この形のバスは、モンテクレールのカンタータ«*ディドンの死 La mort de Didon*»の第2エール「*Tirans de l'Empire de l'onde*」(裏切ったエネアスへの怒りを表現する場面)や、同モンテクレールのカンタータ«*L'Amor vangié*»の嵐の場面などで用いられ、混乱や怒りなどの感情を表現する際、その背景を描写する役割が与えられている。

ブランヴィルの作品は、『メルキユール』での指摘の通り、各曲はかなり短い。歌詞の繰り返しもほとんどなく、アルファベット部分も最終詩節«*Jerusalem*»も共に簡素な曲付けである。調においても冒険はしていない。しかしながら、コントラストを表出する方法として、彼が提示した強弱の表示、演奏への指示、あるいはテンポ記号や表情

²⁷⁷ H. Blumenberg, *op. cit.*, p.272.

記号は、実際の演奏実施の際、現代の演奏家に、表現に細心の注意を払うべきことを思い起こさせてくれるものである。

5-5. ジャン=ジャック・ルソー Jean-Jacques Rousseau (1712 年～1778 年)

ルソーのルソン・ド・テネブルは、聖水曜日の第 1 ルソンのみが自筆譜で残されている。この作品は、彼の死後、彼の家のクラヴサンの上に置かれていたその他のルソーの自筆譜と共に、1781 年 4 月 10 日付けで王の図書館に納められた (Rousseau-1→p.341)²⁷⁸。

現存するルソン・ド・テネブルにおいて、パリで歌われた可能性のある作品は、ブランヴィルのもの以降、ルソーの作品までは空白である²⁷⁹。

ルソーのルソン・ド・テネブルのテキストからはヘブライ語のアルファベットは削除されており、1736 年のヴァインティミルの聖務日課書に一致するが、ルソンに続くレスポンソリウム « *Ego quasi agnus manusuetus* » は、1680 年に改正されたアルレの聖務日課書、あるいはローマ典礼のテキストに合致する。これは後述するオディモンのローマのテキストに作曲された作品との共通項である。

この 2 つの作品 (ルソンとレスポンソリウム) は、ルソーの言からディジョンの修道女からの注文により、1770 年に書かれたとされており²⁸⁰、よってパリ司教区の聖務日課書に従って作曲はされていないと考えられる。また作曲年に関しては、異なる見解が存在する。2 つの版の『ルソー全集』²⁸¹には、「1772 年に作曲されたレスポンソリウム付きルソン・ド・テネブル *Quomodo sedet sola, leçon de ténèbres, avec un répons composé en 1772*」という記述が見られるからである。

ルソーのルソン・ド・テネブルは、曲の始まりはレチタティーヴォ・セッコ、続くダ・カーポ・アリアはギャラント様式で書かれており、フランスの伝統的なルソン・ド・テネブルの書法の名残は全く見られない。また聖水曜日の第 1 ルソンの序の言葉 « *Incipit* » も省かれている (Rousseau-2→p.342)。

²⁷⁸ *Manuscripts Originaux de la Musique de J.J. Rousseau trouvés après sa mort parmi Ses papiers, et déposée à la Bibliothèque du Roi le dix avril 1781*. BnF. [Rés. Vm7. 667. : « Ces manuscrits originaux dont tous écrits de la main de M Rousseau et les mêmes qu'on voyoit chès lui sur Son Clavecin ...すべてルソー氏の手で書かれたこれらオリジナルの手稿譜と彼の自宅のクラヴサンの上に見られた手稿譜... »

²⁷⁹ S. Gaudelus, *op. cit.*, p.197.

²⁸⁰ J.- P. C. Montagnier, « Les motets de Jean-Jacques Rousseau » in *Revue de musicologie*, vol. 86 (2000), p.132.

²⁸¹ *Œuvres de J.J. ROUSSEAU Tome XIII. écrits sur la Musique* (Paris : E.A. Lequien, 1821), p.5 および *Œuvres complètes de J.J. ROUSSEAU Tome XXI* (Bruxelles : Th. Lejeune, 1828), p.19.

ルソーは 1728 年にはトリノに、1743～1744 年にはヴェネツィアに滞在し、1720 年代～1745 年頃までのイタリア音楽創作の事情に精通しており、イタリア人作曲家²⁸²の楽譜の写譜を熱心に行っており、イタリア音楽に関する深い知識を有していた²⁸³。

ルソーはイタリア音楽の影響、特にニコロ・ヨメッリ *Nicolo Jommelli* (1714 年-1774 年) の影響を受けているが、ヨメッリの『聖水曜日の預言者エレミアの哀歌 *Le Lamentazioni del profeta Geremia per il Mercoledì Santo*²⁸⁴』との共通点は認められず、ルソーのルソン・ド・テネブルはイタリア音楽の影響を受けつつも、楽器編成についてはフランスの伝統（バ＝ドゥシュ 1 声と通奏低音）に留まっている²⁸⁵。

しかしながら、彼のルソン・ド・テネブルの構造は、

- ①レシタティーヴォ・セッコ« *Quomodo sedet* »
 - ②ダ・カーポ・アリア « *Plorans ploravit* » : *Largo*
 - ③レシタティーヴォ・セッコ « *Migravit Judas* »
 - ④小アリア« *Viae Sion lugent* » : *Larghetto* → レシタティーヴォ・セッコ« *amaritudinae facti sunt* »
 - ⑤ダ・カーポ・アリア＋コーダ« *Jerusalem, Convertere* » : *Andante*
- となっており、カンタータの構造に酷似している。

モンタニエは、ルソーのルソン・ド・テネブルに「ソナタ形式の萌芽 *embryon de forme sonate*」を確認している²⁸⁶。

« *Plorans ploravit* » はダ・カーポ形式と「ソナタ形式の萌芽」の混合で書かれている。導入部 (A) は主調（変ロ長調）から、中間部 (B : 23～47 小節) で属調（ヘ長調）へ移動する。導入部 (A) の旋律素材を反映しつつ、中間部の終わりでは、ユニゾンの後、属音 (F) をフェルマータで保持している。ダ・カーポ様式と見せかけた再現部 (A') の冒頭で、主題を主調（変ロ長調）で再提示するが、すぐに、主調の属調（ヘ長調）で導入部と同じ音型で作曲するが、最後には主調に戻り曲を終える²⁸⁷。(Rousseau-2 → p.342)

²⁸² *Ibid.*, p. 134. モンタニエは、ルソーが写譜をした作品のイタリア人作曲家として、ハッセ *Hasse* (ナポリ派であるがドイツ人)、ヴィンチ *Vinci*、ペレーズ *Perez*、リナルド *Rinaldo*、ガルッピ *Galuppi*、ヨメッリ *Jommelli*、ドゥランテ *Durante*、ペルゴレージ *Pergolesi* を挙げている。

²⁸³ *Ibid.*, p. 134.

²⁸⁴ ヨメッリの哀歌は、第 1 曲ソプラノ 1 声、第 2 曲ソプラノとアルトのデュオ、第 3 曲アルト 1 声で書かれており、伴奏がオーケストラである。非常に技巧的なアリアとデュオで書かれており、レシタティーヴォは存在しない。ヨメッリのこの作品はフランスでも演奏され、一定の成功を収めたようである。S. Gaudelus., *op. cit.*, p.198.

²⁸⁵ S. Gaudelus, *op. cit.*, p.197-198.

²⁸⁶ J.- P. C. Montagnier, *op. cit.*, p.136.

²⁸⁷ *Ibid.*, p.136.

この『ソナタ形式の萌芽』は、ヨメッリによって実践されたイタリアの形式刷新であり、ルソーがこの刷新に通じていたことを意味しており²⁸⁸、先述したヨメッリの影響を例示している。

最終詩節「Jerusalem」も同様、ダ・カーボ形式と『ソナタ形式の萌芽』の混合で書かれている。導入部（A）が主調（ト長調）から、中間部（B：20～32 小節）は属調のニ長調へ、再現部（A'）では主調に戻る。中間部はまさしく展開部で、導入部（A）で提示された旋律素材を変形・転調の末、中間部（B）の最後に属音（D）を保持し緊張を高めた後、再現部（A'）の冒頭で主調に落ち着き、和声的に解決し、主調でコーダが続けられる。（Rousseau-3→p.343）

ルソーのルソン・ド・テネブルは、他のどの作曲家とも異なり、書法においてフランスの伝統を継承していない独自の位置にある。

5-6. ミシェル・コレット Michel Corrette (1707 年～1795 年)²⁸⁹

コレットは 1707 年 4 月 10 日、ルーアンに生まれるが、彼は若いうちからパリへ移り、彼のキャリア全般をパリで築く。1726 年、シテ島のサント＝マドレーヌ教会 Sainte-Madeleine のオルガニストのコンクールに失敗するが、1726 年から 1789 年の革命の時までシテ島の聖マリア教会 Ste-Marie-en-la-Cité、1737 年から 1749 年には Grand Prieur de France、1750～1758 年にはサントアントワヌ通りのイエズス会のオルガニストを歴任する。彼はキャリアの初期には、たくさんのエールとヴォードヴィールを定期見本市 Foires の劇場のために作曲した。特に 1732 年、サン＝ロラン Saint-Laurent とサン＝ジェルマン Saint-Germain の定期見本市のオペラ・コミックの幕間音楽として作曲された「コンチェルト・コミック Concertos comiques」が大成功した。また王室との関係においては、1759 年にはコンデ公に、1780～1783 年までアングレーム公に仕えた。

コレットはオペラ以外のあらゆるジャンルの声楽曲を作曲している。それは、伴奏のない数小節の通俗的な旋律やヴォカリーズのアリエットのような覚え易い節回しの民衆的なシャンソンから、ソロと合唱とオーケストラのためのカンタータや大合唱付きモ

²⁸⁸ Ibid., p.136.

²⁸⁹ コレットのルソン・ド・テネブルに関しては、コレットの研究者ジャフレスによる先行研究 Y. Jaffrès, « Les III Leçons de Ténèbres de Michel Corrette », in *Recherches sur la musique française classique*, t.29 (1998) がある。これは、コレットの略歴、3 曲のルソン・ド・テネブルのデスクリプション、それらの歴史的な位置づけが主な内容となっている。作品のデスクリプションの詳細はこの論文を参照のこと。

テまでと、広範に及んでいる。

また、教育書や一般向けの書籍の執筆も行っている。コレットは特に、メソードの出版で有名であり、彼の執筆による様々な楽器を演奏する愛好家向けのメソードが合計で 17 冊も出版されている。そこには声楽のメソードも含まれており、『歌うための完璧な師 *Le Parfait Maître à chanter*』（1758 年出版）と題された。

当時、有名な曲の編曲を行うのは普通であり、ある意味作曲者に対する称賛の意味も含まれていたが、その例に漏れず、彼も編曲も行った。全 8 巻の『パルナッソスの楽しみ *Amusements du Parnasse*』は、オペラやコンセール・スピリチュエルで成功し有名になった旋律をクラヴサン用に編曲した作品を集めたものである。

また彼自身、音楽出版業に携わっていたこともあり、常に楽譜の質と早急な普及に自ら気を配っていた。

コレットは世俗曲だけではなく、大規模な宗教曲も作曲した。これらはコレットの成熟期であり最盛期で当たる時期に作曲され、王室礼拝堂やコンセール・スピリチュエルで演奏されたが、全て散失してしまった²⁹⁰。

コレットのキャリアの終わり 20 年に、彼は小編成の宗教作品を作曲している²⁹¹。コレットのルソン・ド・テネブルは、彼のキャリアの最晩年の作品群に含まれている。

コレットのルソン・ド・テネブルは、その存在を指摘されてはいたが、散逸したと見做されていた。しかしルーアンのサン＝マクルー教会 *St Maclou* のオルガニスト、ジャン＝ルイ＝デュラン *Jean-Louis Duran* により、全くの偶然に発見され、現在、ルーアンの市立図書館に所蔵されている。

現存作品は各曜日の第 1 ルソンの 3 曲のみであるが、残り 6 曲が作曲されたが見つからないだけなのか、それとも、当時、長過ぎる聖務を避けるため、ルソンは 1 曲のみ音楽で演奏され、残り 2 つは詩編唱で朗唱されたのかは明らかではない。ブランヴィルやヴィルヌーヴ、ルソーの現存作品を勘案すれば、18 世紀後半には、各曜日の 3 つのルソン中 1 つのみをルソン・ド・テネブルとして作曲し演奏した可能性も無視できな

²⁹⁰ Y. Jaffrès, *op.cit.*, p.79.

²⁹¹ 1) 『オルガン伴奏付き 1 声のためのモテ *Motets pour voix seule avec accompagnement de l'orgue*』（1775 年出版） 2) 『III Leçons de Ténèbres à voix seule avec l'accompagnement de l'Orgue, pour la première de chaque jour, le mercredi, le jeudi, et le vendredi saints 聖水、木、金曜日各日の第 1 ルソンのための、オルガン伴奏付き 1 声のための 3 つのルソン・ド・テネブル』（1784 年出版） 3) 『複数のエレヴァション付きのクレドとドミネ・サルヴム・メ・ファックを含む第 1 モテ集 *1er Livre de Motets contenant le Credo avec plusieurs Elévations et Domine salvum me fac*』（1785 年出版） 4) 『オルガン伴奏付き 2 声のための 4 つのミサ曲 *Quatre Messes à deux voix avec l'accompagnement de l'orgue*』（1788 年出版）

い²⁹²。これは、「聖務短縮」というヴァンティミル時代の典礼改革の趣旨のひとつとも一致する。しかしながら、テキストはローマあるいはアルレの聖務日課書と同一のものであり、よって、ヴァンティミルの聖務日課書では削除されたヘブライ語のアルファベットは残されている。

コレットのルソン・ド・テネブルは、シェル修道院のために書かれた可能性が指摘されている²⁹³。その理由は、コレットの姉エリザベトがシェル大修道院の修道女であり、コレットが女子修道院の音楽需要を知っていたと考えられるからである。

この3つのルソン・ド・テネブルは、第2線上にト音記号があり、オ＝ドゥシュと通奏低音のために作曲された。

作曲年について、ジャフレスは、ルソン・ド・テネブルで用いられた声楽技法は、1758年のメソードで描写された技法とは一致していないことを論拠とし、声楽のメソードが出版された1758年以降であり、実際の作曲年代を1770年代と推定している²⁹⁴。また出版年も1784年と推定している。

コレットの3曲のルソン・ド・テネブルは、すべて短調で作曲されている。ジャフレスは当時の慣例から、各ルソンの主調と旋法との関係を提示している²⁹⁵。

	調性	一致する旋法	性格
聖水曜日	ト短調	第2教会旋法（ヒポドリア）	悲しみ、深刻さ
聖木曜日	ホ短調	第4教会旋法（ヒポフリギア）	神秘性
聖金曜日	ハ短調	どの旋法にも一致せず、第1と第4旋法の移調として使われた	

単旋聖歌の作者たちは、第1旋法、第4旋法共に、緩やかなテンポを守ることを推奨していた。

コレットのルソン・ド・テネブルの特徴を簡潔にまとめる。

- 1) 編成はオ＝ドゥシュ1声と通奏低音であり、重唱や高声楽器による伴奏を伴わない²⁹⁶。

²⁹² ジャフレスは、ルソーとブランヴィルを例に挙げ、コレットのこの選択は18世紀末の実践傾向のひとつを立証しているだけであり、フランス国内の教会の慣例の多様性を考慮しなければいけないと述べている。Y. Jaffrès, *op. cit.*, p.84

²⁹³ *Ibid.*, p.85.

²⁹⁴ *Ibid.*, p.98.

²⁹⁵ *Ibid.*, p.85-86.

²⁹⁶ *Ibid.*, p.95.

- 2) ヘブライ語のアルファベットと続く詩節の間は明確に区切られている。しかしながら、アルファベット部分のメリスマ様式と詩節部分のレシタティブ様式の対比は見られず、この2部分の書法における差異化は消滅している。
- 3) 調性においては、大胆な使用は見られず、関係調内に収まっている。ジャフレスは、1753年と1754年に出版された伴奏のメソッド『クラヴサンの名手 *Le Maître de clavecin*』と『プロトタイプ *Les Prototypes*』でコレットが提示した調性内に留まっており、この抑制された調性の使用は、コレットが当時、宗教音楽の正統な作曲家として評価されていた証であると述べている²⁹⁷。つまり、ジャフレスの主張は、現代においてコレットは宗教音楽の作曲家としてよりも世俗音楽の作曲家としての評価が高いが、典礼によって規定された枠内で宗教的なテキストのメッセージを個性的な方法で伝えることができる声楽技法も持っていた作曲家だということである。
- 4) 第2曲、第3曲の最終詩節「*Jerusalem*」にダ・カーポ形式が用いられている。
- 5) 慎重にテキストに従い、減音程と半音階を多用し、苦しみや強烈な感情を豊かに表現している²⁹⁸。
- 6) オペラのアリアからインスピレーションを得た声楽書法、カデンツァアでのフェルマータ、およびオペラ・アリアのカデンツァアの使用が見られる。
- 7) 17世紀および18世紀初期には見られない、18世紀後半に特徴的な書法（三連符、ゼクエンツ型ヴォカリーズ、通奏低音における連打などの推進力など）である。
- 8) オルガンの能動的介入：通奏低音としてのみだけでなく、オルガンがスーパーリウス *superius* として存在し、オルガンによる短いプレリュードでのモチーフ提示により、詩節部分の音楽的まとまりの定着に貢献している²⁹⁹。
- 9) ヘブライ語のアルファベットにおけるメリスマ様式や、詩節部分のレシタティブ様式は観察できず、この2つの部分の音楽様式によるコントラストは消滅している。

以下に各ルソンの特徴を提示する。

聖水曜日第1ルソン

主調はト短調であり、詩節によっては近親調や関係調（ハ短調、変ロ長調、変ホ長調、ハ短調、ト長調）に移動するが、定期的にト短調に戻ってくる³⁰⁰。しかし最終詩節「*Jerusalem*」ではト長調が用いられ、アンダンテで曲が前進して行き、この曲全体の重苦しい感じから一変している。このように、コレットは最終詩節を主調のト短調で

²⁹⁷ *Ibid t.*, p.99

²⁹⁸ *Ibid.*, p.86,

²⁹⁹ *Ibid.*, p.86.

³⁰⁰ *Ibid.*, p.86.

はなくト長調で作曲することを選択したが、その理由についてはわからない。

この第1ルソンにおける最大の特徴は、修辞法の多さである。コレットは、減音程と半音階下降という伝統的方法をしかるべき言葉上で用い、「嘆き」や「怖れ」というテキストの持つ内面的な感情をこの曲の中で表出させている。それだけでなく、和声に関しては減音程だけでなく、9度、増5度も用い、強い緊張感を与えている。

減4度	lamentatio	p.2, 7-8 mes.
	Quomodo (2回目)	p.2, 5 ^e sys.
	Non est	p.3, 6 ^e sys.
	capite	p.7, 3 ^e sys.
減5度	tributo	p.3, 2 ^e sys.
	apprehenderunt	p.5, 4 ^e et 5 ^e sys.
	persecutores	p.5, 5 ^e sys.
減7度	Jeremiae prophetae	p.2
	gementes	p.6, 6 ^e sys.
	tribulatis ante	p.7, dernier mes.
半音階下降	Plorans, prolavit	p.3, 4 ^e sys. et p.4, 10 mes. (前奏、後奏のバス)

シークエンス型ヴォカリーズは« destructae » (破壊) (p.6, 5^e sys.)で用いられている。これはブランヴィルなども用いた書法であり、もはやフランス伝統のメリスマの面影はない(Corrette-1→p.344)。

フェルマータの使用は、« facta est » (p.3, 9 mes.)の« est »上にあり、「sub tributo」を待たせた後、「tributo」でヴォカリーズと共に終止へと向かう³⁰¹(Corrette-2→p.344)。

この聖水曜日のルソンは、1オクターヴを超えるような大胆な跳躍や急な転調のない、節度を保った書法が優位である。

聖木曜日の第2ルソン

主調はホ短調であり、ドミナントのロ短調と関係調のト短調に移調する以外は、全体がほぼこの調で進行していく³⁰²。

³⁰¹ *Ibid.*, p.88.

³⁰² *Ibid.*, p.89.

コレットは、1) 長調と短調の交互の使用、2) 広範なテンポ指示 (Adagio から un poco allegro まで) によるコントラストの効果を狙っている。

このルソンでは、半音階と下降音型が多用されており各詩節で見られるが、第1ルソンと比較すると減音程はあまり使われていない。

« Defecerunt prae lacrymis oculi mei » (p.13, 5^e-7^e sys.)は、半音階下降、減音程共に、声楽パートおよびバスでも用いられている箇所であり、コレットはこの部分で特に悲しみの修辞法を集中して用いている。「defecerunt」からの詩節のプレリュードのバス、「lacrymis」の旋律ライン、「oculi mei」の旋律とバスは半音階下降であり、「defecerunt」と最終小節「oculi mei」で減5度の下降の跳躍が見られる (Corrette-3→p.345)。

聖水曜日のルソンには見られなかった非常に興味深い部分が2カ所ある。まず「ユニゾンでのバスを伴って avec l'accompagnement à l'unisson」という表示である。これは通奏低音ではなく、バスラインと声のユニゾンを指示しており、和声で埋められることはない³⁰³(Corrette-4→p.345)。

もう一つは、最終詩節 « Jerusalem » のダ・カーポ形式。Aの部分はホ長調、Bはホ短調で書かれている³⁰⁴(Corrette-5.1 と 5.2→p.346, 347)。

また、バスの連打 *batterie* が多用されており、非常に劇的な効果をもたらしている。この書法はブランヴィルの項でも触れたが、カンタータに顕著に見られ、18世紀後半の書法の潮流の一例を示していると言えるだろう。

また、「sederunt in terra」の詩節全体のオスティナート・バスに使われている1拍目と3拍目の休符は驚き、溜息、戸惑い、怖れなどを表現するススピラツィオ *Suspiratio* という修辞法で、エルサレムの人々が破壊を目の前にしてなす術なく項垂れている様子が表現されている (Corrette-6→p.347)。

オペラのカデンツァはこの聖木曜日の第2ルソンでは、2カ所で用いられている。

1) p.11, 4^e sys. 16分音符の速いテンポで緊張感を高めた後、アダージョでテンポを緩め、朗々と歌い切る (Corrette-7→p.348)。

³⁰³ *Ibid.*, p.89.

³⁰⁴ *Ibid.*, p.89.

2) p.15, 5^e sys. ダ・カーポ・アリアの A 部分のカデンツァ。32 分音符でフェルマータまで一気に向かって行き、F の音で声を聞かせ終止へ、2 回目は、このフェルマータ上でより装飾あるいは即興を付加し、華やかに終えることも出来るだろう (Corrette-5.1 → p.346)。

聖木曜日のルソンは、聖水曜日のルソンの抑制された内面の表現とは異なり、エルサレムの悲惨な状況を訴えたテキストの内容を、より外向的な音楽書法によって表出している³⁰⁵。また、声楽の技巧の側面においてもより技術的であり、声の技術的側面をより誇示する書法で作曲されている。

聖金曜日の第 1 ルソン

まず前の 2 曲の曲の長さ (7~8 ページ) と比較して大きく異なるのは、3 曲目の長さであり、前 2 曲の約 2 倍 (13 ページ) になっている。

コレットは常に調性によるコントラストに配慮しており、ある程度の多様性をもたらしてはいるが、各詩節は限定的な調性の中に収まっており、関係調から離れることはない。また、長調が優位である。

音楽記号に関しては、先の 2 曲には見られない表示がある。「*Affetuoso*」と「*Spirituoso*」という表情記号が使用されている。このテンポ記号の使用を理由にジャフレスは、この作品が「聴衆に対して、明らかにより好意的な風潮の新しい状態を表している *qui traduisent un nouvel état d'esprit, manifestement plus complaisant à l'égard de l'auditoire*³⁰⁶」もの、換言すれば、作曲家は、純粹に宗教儀式のための音楽ではなく、コンサート文化の潮流を反映し、聴衆の存在を意識して作曲していたということを読み解いている。この表情記号は、コレットの場合、イタリア語で表示されているが、ブランヴィルはフランス語の表情記号を豊富に用いて、作曲家の意図を読譜者に伝える努力をしたことはすでに述べた。表情記号は、音楽の内面的な在り方を示す音楽表現の手段として、徐々に浸透してきていたと言えるだろう。すでにラランドが多様なテンポ記号を用いていたことはラランドの項で触れた。バロック音楽自体が、情感 *affect* を表現する手段として誕生し発展してきた音楽である。音楽という手段による人間の内面の伝達が可能であり、それが音楽の使命であるという概念は、18 世紀後半には十分に理解され得る時代になっていたと言えるだろう。それに対し、コレットのルソ

³⁰⁵ *Ibid*, p.91.

³⁰⁶ *Ibid*., p.91.

ンには強弱記号は存在しない。

この聖金曜日のルソンは、3つの注目すべき特徴を有する。

第1の特徴は、イタリア・オペラの書法がふんだんに用いられていることである。おそらく、この作品はベルカントの技術を有した歌手でなければ歌えなかったであろう。まず、オペラのカデンツァの使用である³⁰⁷。

また、技巧的なイタリアの声楽書法のひとつ、シークエンス型ヴォカリーズが多用されている³⁰⁸。このシークエンス型ヴォカリーズは、ほぼ全ての例において、カデンツァの直前に置かれており、カデンツァ上では即興も可能である。カデンツァは、声楽技巧を誇示する重要な場面であったのだ。

それらに加えて、コレット以前のルソン・ド・テネブルの書法では見られなかった過剰なまでの三連符が、曲全体の中で常に姿を見せており、この点においてもイタリアの音楽の影響（18世紀後半に優勢であった書法）がはっきりと現れている(Corrette-8→p.349)。

第2の特徴は、オルガンのスーペリウスの存在である。オルガンのスーペリウスは、前奏で歌の旋律を先取りし、同時にその詩節全体をまとめる特徴的なモチーフを提供している(Corrette-8→p.349)。

第3の特徴は、この聖金曜日のルソンにも、聖木曜日のルソン同様、最終詩節« Jerusalem »にダ・カーポ形式が挿入されていることである。ルソーにも同じ傾向が見られたが、同じ時期、オペラにおいては歌手の技巧を誇示するダ・カーポ・アリアが全盛であり、その影響が見て取れるだろう。この聖金曜日のルソンは、聖木曜日のルソンの場合と比較すると、ジャフレスの言を借りれば「最終の打ち上げ花火の精神における結び *une conclusion dans l'esprit d'un bouquet final*³⁰⁹」の様相を呈している。この部分の調性は、A（およびA'）がハ長調、Bがイ短調で構成され、半音階下降（p.29, 1^{er} sys., 4 mes. -2^e sys., 3 mes.）、ナポリの6度、また上行音階が複数見られ、カデンツァでは2度フェルマータを用い、歌手に自由な即興と声を最大限に生かす機会を与えており、ダイナミックで印象的に締め括られ、三日間のルソンの最後を飾る(Corrette-9.1と9.2→p.349, 350)。

³⁰⁷ *Ibid.*, p.91.

³⁰⁸ *Ibid.*, p.91.

³⁰⁹ *Ibid.*, p.94.

ヘブライ語のアルファベットは、前の 2 曲と比較すると 10 小節程度の長さに引き延ばされており、ヴォカリーズで書かれているが、それはもはやメリスマ様式ではない (Corrette-8→p.349)。

最終詩節 « Jerusalem » 以外でも半音階、減音程共に多いとは言えないが健在である。バスラインに半音階下降 (p.26、1 段から 4 段)、減音程 (p. 17, 5^e sys. « Misericordiae Domini ») が見られる。

また、コレット以前のルソン・ド・テネブル中には観察することのなかったシンコーションが存在している (Corrette-10→p.351)。

コレットは、聖金曜日の第 1 ルソンは曲の長さの側面からも曲の技巧性の局面から見ても、確かな歌唱技術を有した女性オペラ歌手のみが歌う事を想定して作曲した可能性がある³¹⁰。聖なる三日間の枠内では、聖金曜日が最高潮のときであり、聖金曜日には女性のオペラ歌手が歌うことが頻繁に行われていたようである³¹¹。また、聖金曜日の第 1 ルソンは、聖水曜日・聖木曜日の第 1 ルソンよりも明らかに作品の規模（演奏時間、ページ数共に約 2 倍）においても、声楽の技術的な側面においても、歌手の技量が求められており、前の 2 曲は声楽的素養のある修道女が、最終日のルソンはオペラ歌手を雇って彼女らに歌わせていた可能性は考慮に値するだろう。次に取り上げるオディモンにおいては、技巧的により高度なルソンを女性歌手に歌わせている。

また、聖金曜日のルソン・ド・テネブルは声楽書法において、非常にイタリア音楽との類似性を有しているが、聖水曜日と聖木曜日のルソン・ド・テネブル同様、調性に関しては冒険をしておらず、主調の変イ長調とその関係調を超えた調性に至る事はない³¹²。また、ヘブライ語のアルファベットをヴォカリーズで作曲し、多くの場合、詩節部分と区切っており、形式において伝統的なルソン・ド・テネブルを継承している。しかしながら、ブランヴィル以降のルソン・ド・テネブルに見られるアルファベット部分のメリスマ的な作曲書法と詩節部分の朗唱との差異化の縮小は顕著である。

コレットのルソンは、楽器編成において、また詩節とアルファベットを二重線で区切り、修辞法を用いて哀歌の悲嘆を表現しているため、表面上はフランスの伝統を継承し

³¹⁰ Y. Jaffres, *op. cit.*, p.96.

³¹¹ Jean-Laurent Lecerf de La Viéville de Freneuse, *Comparaison de la musique italienne et de la musique française* (Bruxelles : Foppens, 1706), p.188.

¹⁰⁶ Y. Jaffres, *op. cit.*, p.99.

ているが、より 18 世紀後半の音楽書法およびオペラの影響を多分に受けており、シャルパンティエやクープラン、ベルニエなどのルソンとは、全体的に異なった響きを有している。

5-7. ジョゼフ・ムニエ・ド・オディモン Joseph Meunier d'Haudimont (1750 年以前³¹³～1784 年以降)

オディモンの音楽教育歴や若い頃の経歴についてはまだ解明されていないが、1765 年にはすでに聖イノサント教会の楽長の座にあった³¹⁴。1769 年、フランソワ・ジルー François Giroust (1738 年～1799 年) が彼の後任としてその楽長の座に就任した際、オディモンの足跡は一旦途切れる。1773 年には、オディモンが楽長の職務を遂行していたサン＝ジェルマン＝ロクセロワでの彼のモテ « *Memento Domine David* » の演奏記録があり、少なくとも彼は 1770 年代初頭にはサン＝ジェルマン＝ロクセロワの楽長であったようだ³¹⁵。けれども、オディモンは 1784 年新たに聖イノサント教会の楽長に再就任している³¹⁶。

オディモンの 2 サイクルのルソン・ド・テネブルは、手稿譜のままで残されている。1 つはローマ典礼に従って作曲され、もう一方はヴァンティミルの聖務日課書のテキストに一致している³¹⁷。しかしながら、ローマ典礼に沿っているにもかかわらず、パリ典礼のテキスト同様、ヘブライ語のアルファベットは削除されている。

この 2 つの稿は筆跡が異なっており、いずれかあるいは両方共に作曲家自身の手稿譜ではないものと考えられる。

ディジョンの国立地方音楽院の図書館にも、同じ曲が手稿譜で保管されている³¹⁸。そこには 1780 年と日付が明記されているが、それが作曲年なのか、それとも写譜された年なのかについては明記されていない³¹⁹。

³¹³ J. Mongrédien, « Haudimont » in *Dictionnaire de la musique aux XVII^e et XVIII^e siècles* (Paris : Fayard, 1992), p.338.

³¹⁴ *Ibid.*, p.338. モングレディアンは、オディモンが 1765 年に聖イノサント教会の楽長であったことから、1750 年以前の生まれであると推定している。

³¹⁵ S. Gaudelus, *op.cit.*, p. 200.

³¹⁶ *Ibid.*, p. 200.

³¹⁷ J.- M. d'Haudimont, *Par Mr l'abbé D'Haudimont, Leçons de Jeremie pour les Ténèbres des trois jours de la Semaine Sainte (Selon l'usage Parisien) et Par Mr l'abbé D'Haudimont, Leçons de Ténèbres pour les trois jours, selon l'usage Romain*. BnF, [Ms. 9893 (3).

³¹⁸ Joseph Meunier d'Haudimont, *Lamentatines Jeremia propheta in hebdomada sancta, ...juxta usus romanos ac parisienses ad officium nocturnum decantanda autore abbate d'Haudimont in ecclesia SS. Innocentium ac Ste-Jacobi prope Pari 1780*. BnF, [Ms. 9893 (4).

³¹⁹ S. Gaudelus, *op.cit.*, p. 200.

ローマ典礼に従ったサイクルは、「寄宿女学校と教育施設のために作曲された *composées pour les Couvents et maisons d'éducation*」と表紙の末尾に記されている。声種はドゥシュのみ、編成は1～3声と通奏低音であり、女子修道院向けであったことは明らかであろう。

Titre	Voix	Tonalité
聖水曜日（第1日）の第1ルソン	ドゥシュ1声	イ短調
聖水曜日（第1日）の第2ルソン	ドゥシュ1声	イ短調
聖水曜日（第1日）の第3ルソン	ドゥシュ2声	ト短調
聖木曜日（第2日）の第1ルソン	ドゥシュ1声	変ロ長調
聖木曜日（第2日）の第2ルソン	ドゥシュ1声	ニ短調
聖木曜日（第2日）の第3ルソン	ドゥシュ2声	イ短調
聖金曜日（第3日）の第1ルソン	ドゥシュ1声	ロ短調
聖金曜日（第3日）の第2ルソン	ドゥシュ1声	ト短調
聖金曜日（第3日）の第3ルソン	ドゥシュ3声	ハ短調

こちらのローマ典礼に即したサイクルの表紙末尾には、通奏低音の他の伴奏楽器に関する指示が記されている。

これら9曲のエレミアのルソンは、バス³²⁰の伴奏付きであり、それらは寄宿女学校と教育施設のために作曲された。それらをオルガンで伴奏することも可能である。³²¹

もう一方のパリの慣例に従った版では、声の編成において多様性が見られる。

Titre	Voix	Tonalité
聖水曜日（第1日）の第1ルソン	バス＝タイユ1声 あるいはドゥシュ1声	ホ短調 あるいはト短調
聖水曜日（第1日）の第2ルソン	ドゥシュ1声	イ短調
聖水曜日（第1日）の第3ルソン	ドゥシュ1声とバス1声	ト短調
聖木曜日（第2日）の第1ルソン	ドゥシュ1声とタイユ1声	イ短調

³²⁰ ゴドリユスは、この楽器をバス・ドゥ・ヴィオロンと考えている。S. Gaudelus, *op.cit.*, p. 200.

³²¹ J.-M. d'Haudimont, *op. cit.*, fol.57: « Ces neufs leçons de Jérémie sont avec accompagnement de basse et ils ont été composées pour les couvents et maison d'éducation. On peut aussi les accompagner de l'orgue. »

聖木曜日（第2日）の第2ルソン	バス1声	ト長調
聖木曜日（第2日）の第3ルソン	オート＝コントル1声とバス1声	変ロ長調
聖金曜日（第3日）の第1ルソン	ドゥシュ1声	ト短調
聖金曜日（第3日）の第2ルソン	オート＝コントル1声	ロ短調
聖金曜日（第3日）の第3ルソン	オート＝コントル1声とバス1声	ニ短調

この声の編成について、ゴドリユスは、これらのルソンを演奏する教会では、外部の歌手を雇ったのではないかと仮定している³²²。実際にオディモンが聖イノサント教会に楽長としてその職務に就いていた時期には、テネブルの聖務ではないが、外部の歌手に要請することがあったようである³²³。しかしながら、作曲年についてはわかっていないものの、1780年代の聖イノサント教会の聖歌隊には、上記の表にある声種の歌手が揃っていたようである。フェティスは、その教会の聖歌隊の構成について以下のように記述している。

この教会には、合唱に十分な音楽隊があった。それはパージュ6名、オート＝コントル2名、テノール3名、バス3名で構成されていた。³²⁴

このフェティスの言³²⁵を信じれば、オディモンは聖イノサント教会の聖歌隊員の構成員を考慮して、これらルソン・ド・テネブルを作曲したとも考えられる。しかしながら、聖水曜日の第2ルソンと聖金曜日の第1ルソンのタイトルの横に、「ガゼ嬢 M^{elle} Gazet」と女性ソリストの名前が記載されており（Haudimont-1→p.352）、デュシュ1声と通奏低音のためのルソンのために彼女を起用したことは明らかである。おそらくパージュ（少年聖歌隊員）の声では声量、技量ともに不十分であったため、この2曲に彼女を起用したと考えるのが妥当であろう。聖水曜日の第3ルソンと聖木曜日の第1ルソンの二重唱のドゥシュに関しては、歌ったであろう歌手の名前は記載されていない。これらは

³²² S. Gaudelus, *op. cit.*, p.201.

³²³ *Ibid.*, p.201.

³²⁴ F.-J. Fétis, « Haudimont (l'abbé Joseph Meunier D') », *Biographie universelle des Musiciens et bibliographie générale de la Musique. Par J.F.Fétis, maître de chapelle du Roi des églises et directeur conservatoire de Bruxelles* (Bruxelles : Meline et cns et compagnie, 1839), t.5, p. 72-73. : « Il y eut alors dans celle-ci musique fondée au chœur, et composée de six pages, de deux hautes-contres, de trois tenors, et de trois basses. ».

³²⁵ フェティス編集による音楽事典の『オディモン』の項目については、編纂者フェティスの勘違いにより、オディモンの経歴については間違いであることがすでにわかっている。しかし、モングレディアンは聖イノサント教会の聖歌隊員についての情報の間違いについては指摘しておらず、上記の引用は信頼できるものと判断する。J. Mongrédien, « Haudimont » in *Dictionnaire de la musique aux XVII^e et XVIII^e siècles* (Paris : Fayard, 1992), p.338.

1 声のためのルソンよりも、技術的な技量は必要とされていないが、パージュで歌った場合の 2 声のバランスはよかっただろうか。

ローマおよびパリのいずれの版も、器楽伴奏は通奏低音のみであるとゴドリユスは言っているが³²⁶、ローマ典礼のための第 1 日の第 1 ルソンには、楽器の指定はないが、第 4 線上にハ音記号のある器楽パート（おそらく音域的にはチェロ）が書き込まれている（Haudimont-2→p.352）。これについて表紙には何も記載されていないが、第 1 日の第 1 ルソンには、その器楽パート付きとは別にオルガン伴奏のみのヴァージョンが存在する（Haudimont-3→p.352）。

また、ローマの版にはオルガンのスーペリウスが書き込まれている（Haudimont-3→p.352）。

パリ版の聖水曜日の第 1 ルソンは、バス＝タイユ 1 声と通奏低音の作品がオリジナルであるが、ドゥシュへの移調の指示が表紙に下部にある。この点についてゴドリユスは、後にドゥシュで再演されたことを意味すると指摘しているが³²⁷、その根拠については述べていない。

オディモンの音楽書法に関しては、特記すべきことはないが、いくつかの特徴を列挙する。

ローマとパリのテキストが聖水曜日の 3 曲においては同じであるため、声の編成や調性においては異なるものの同じ曲付けである。

また、若干の修辞法が用いられている。例えば、聖水曜日（第 1 日）の第 1 ルソンでは、《plorans》が 2 度下降の音型で繰り返されている（Haudimont-4→p.353）。

聖水曜日（第 1 日）の第 2 ルソンにおける《gemens》は、繰り返される際、2 度の下降形で装飾が付けられ、「嘆き」の音型を描いている。同時にバスにおいても半音階下降は用いられ、旋律共に半音階下降を用いることで「嘆き」が強調されている（Haudimont-5→p.353）。

コレットの作品同様、三連符が用いられており、シークエンス型のヴォカリーズが各所で見られるが、バスにも三連符が用いられている（Haudimont-6→p.353）。また、オスティナート・バスも見られる（Haudimont-7→p.354）。

全体的に言葉の繰り返しは少ないが、ガゼ嬢によって歌われた 2 曲（第 1 日第 2 ルソ

³²⁶ S. Gaudelus, *op. cit.*, p. 200.

³²⁷ *Ibid.*, p.201.表紙下部には次のように記載されいている。« Suit le I^r Leçon du I^r jour *Quomodo sedet sola civitas*, Récit de Dessus en sol min. »

ンと第3日第1ルソン) に関してのみ、言葉の繰り返しが非常に多くなっている。

オディモンのルソンにはヘブライ語のアルファベットがないため、1つの音楽の枠組み内に2つの詩節がまとめられている。そこで2つの詩節は、拍子あるいは調によって変化が付けられているだけであり、視覚的に明確な区切りはない。演奏家のその部分の演奏如何によって、その詩節の区切り方に違いが出てくることになるだろう。また、ミシエルの場合と同様、バスの動きが非常にアクティブである。オディモンのルソンは、音楽の様式がすでに遙か以前に次のステージに時代が移ったことを示している。

6. ルイ 14 世およびルイ 15 世治下のパリにおける現存作品：総括

現存作品を時間軸に沿った大きな流れの中で概観してみると、以下の点が明らかになった。

第1には、「Incipit」の部分の書法と様式の変化が観察できることである。フランスの哀歌のトヌスは、ローマのそれと比べ装飾的な要素が付加されているが、フランスの作曲家たちはルソン・ド・テネブルを始める序の言葉「Incipit」に、その美しい旋律定式に沿って、各作曲家が各々に趣味に応じてアグレマンを付けて作曲した。聴く人に「ルソン・ド・テネブルの始まりを告げる」その旋律は、ランベール、シャルパンティエ、ラランド、クープラン、ベルニエまでは、必然であった。しかしながら、ヴィルヌーヴ以降、この「Incipit」は、哀歌のトヌスに沿って作曲されていない。また1730年頃までは長調と短調が混在しているが、1730年代以降はほぼすべて短調で作曲されている。

表4. 哀歌のトヌスの変遷

作曲家	« incipit »を含むルソン	調性	トヌス	lettre	備考
ランベール	聖水曜日（第1日）第1ルソン	へ長調	○	○	Rés 585
	聖木曜日（第2日）第1ルソン	へ長調	○	○	
	聖金曜日（第3日）第1ルソン	へ長調	○	○	
	聖水曜日（第1日）第1ルソン	へ長調	○	○	Rés 588
	聖木曜日（第2日）第1ルソン	へ長調	○	○	
	聖金曜日（第3日）第1ルソン	へ長調	○	○	
	聖金曜日（第3日）第3ルソン	へ長調	○	—	
シャルパンティエ	聖金曜日（第3日）第1ルソン	ハ長調	○	○	H.91
	聖金曜日（第3日）第3ルソン	ト長調	○	—	H.95
	聖水曜日（第1日）第1ルソン	へ長調	○	○	H.96

	聖木曜日（第2日）第1ルソン	ハ長調	○	○	H.102
	聖金曜日（第3日）第1ルソン	ヘ長調	○	○	H.103
	聖金曜日（第3日）第3ルソン	ト長調	○	-	H.110
	聖水曜日（第1日）第1ルソン	ヘ長調	○	○	H.120
	聖木曜日（第2日）第1ルソン	ヘ長調	○	○	H.121
	聖金曜日（第3日）第1ルソン	ヘ長調	○	○	H.122
	聖金曜日（第3日）第3ルソン	ト長調	○	○	H.125
	聖金曜日（第3日）第3ルソン	ハ短調	△	○	H.137
	聖金曜日（第3日）第3ルソン	ヘ長調	○	-	H.143
ラランド	聖金曜日（第3日）第3ルソン	イ長調	○	-	
クープラン	聖水曜日（第1日）第1ルソン	ニ長調	○	○	
ベルニエ	第1日第1ルソン	ハ長調	○	○	
	第2日第1ルソン	ハ長調	○	○	
	第3日第1ルソン	変ロ長調	○	○	
	第3日第3ルソン	ハ長調	○	-	
ヴィルヌーヴ	聖水曜日（第1日）第1ルソン	ハ短調	×	○	出版年 1719 年
	聖木曜日（第2日）第1ルソン	変ロ長調	○	○	
	聖金曜日（第3日）第1ルソン	イ長調	△	○	
	聖金曜日（第3日）第3ルソン	ハ短調	×	-	
ブrossier	聖水曜日（第1日）第1ルソン	ヘ長調	○	○	出版年 1721 年
	聖木曜日（第2日）第1ルソン	ト長調	○	○	
	聖金曜日（第3日）第1ルソン	ト長調	×	○	
	聖金曜日（第3日）第3ルソン	イ短調	×	-	
ミシエル	第1日第1ルソン (no.1)	ニ短調	×	○	出版年 1735 年
	第1日第1ルソン (no.2)	ヘ長調	△	○	
	第1日第1ルソン (no.3)	ト短調	×	○	
	第2日第1ルソン (no.8)	ト短調	×	○	
	第2日第1ルソン (no.9)	ロ短調	×	○	
	第3日第1ルソン (no.15)	ハ短調	×	○	
	第3日第1ルソン (no.16)	イ短調	×	○	
	第3日第3ルソン (no.19)	ホ短調	×	-	
	第3日第3ルソン (no.20)	ト短調	×	-	

ルソー	聖水曜日（第1日）第1ルソン	変ロ長調	－	×	
コレット	聖水曜日（第1日）第1ルソン	ト短調	×	○	出版推定年 1784年
	聖木曜日（第2日）第1ルソン	ホ短調	×	○	作曲推定年： 1770年代
	聖金曜日（第3日）第1ルソン	ト短調	×	○	
オディモン	聖水曜日（第1日）第1ルソン	ホ短調	×	×	作曲推定年： 1780年（パリ）
	聖木曜日（第2日）第1ルソン	イ短調	×	×	
	聖金曜日（第3日）第1ルソン	ト短調	×	－	
	聖金曜日（第3日）第3ルソン	ニ短調	×	×	
	聖水曜日（第1日）第1ルソン	イ短調	×	×	（ローマ）
	聖木曜日（第2日）第1ルソン	ト短調	×	×	
	聖金曜日（第3日）第1ルソン	ロ短調	×	×	
	聖金曜日（第3日）第3ルソン	ハ短調	×	－	

「Incipit」の主調が短調の場合、それは必然的に哀歌のトヌスからは離れてしまう。なぜならば、哀歌のトヌスはラを保持音として、「ファ・ソ・ラ・シ♭」の4音で構成されているため、へ長調の音階のように聞こえるためである。ランベールが彼のルソン・ド・テネブル全曲をへ長調で作曲したのも、おそらくこの哀歌のトヌスの構成音が要因であると考えられる。例外がひとつだけ存在する。それはシャルパンティエのH.137である。シャルパンティエはこの曲をハ短調で作曲したが、声楽パートを第3音のミ♭から始め、ファ、ソの3音のみを使い、哀歌のトヌスとして聞こえるように作曲している。この3音のみを用いる手法はヴィルヌーヴとミシェルにも見られるが（表中の△）、彼らは短調においてではなく、長調で同じ手法を用いている。

またジョゼフ・ミシェル以降、ルソン・ド・テネブル作品自体が短調で作曲されることが一般化している。それと同時に、ほぼ哀歌のトヌスの影響が見られなくなっている。この短調によるルソン・ド・テネブル作曲の一般化は、何を反映しているものなのだろうか。ルソン・ド・テネブルを短調で作曲する傾向は、1736年のヴァンティミルの聖務日課書の改訂前後の時期に重なる。しかしながら、ジョゼフ・ミシェルの作品の出版年は1735年であり、ヴァンティミルによる聖務日課書の改正以前であり、典礼書における単旋聖歌の改正が、この変化の原因ではないだろう。哀歌のトヌス自体にも改訂の前と後には変化はない。よって、ルソン・ド・テネブルを短調で作曲する傾向は他の要

因によるものである。

第2には、パリで演奏された可能性のある現存作品を歴史軸に沿って様式を概観してみると、時期による主な傾向が読み取れることである。それは以下のように4つに区分できる。

- 1) 哀歌のトヌスをほぼそのまま用いたブズィニャックとランベールが第1期の作曲家にあたる。この2人の作曲法はまったく異なり、前者はより聖務での詩編唱に近い形での作法であり、ランベールは完全にモノディー様式のエール・ド・クール風の作曲であるが、哀歌のトヌスをそのまま用いたという点で共通する。
- 2) ヘブライ語のアルファベットと詩節部分の対比が顕著なシャルパンティエ、ラランド、クープラン、ベルニエである。この時期は、バロック期の修辞法の確立とルソン・ド・テネブル作品の伝統の確立と継承の時期に当たる。彼らはそれぞれ独自の作曲法を用いていることはデスクリプションの中で述べたが、彼らの共通項は、序の言葉« Incipit »を哀歌のトヌスに沿って作曲したこと、およびオペラの影響を受けたレシタティフを詩節部分に導入し、ランベール由来のメリスマ様式をヘブライ語のアルファベット部分に残したことである。しかし、例外の作曲家がいる。それはシャルパンティエであり、彼の作品においては、上記の法則は該当しない。シャルパンティエの作品においては、独唱を前提としていないため、独唱部分のメリスマ様式とポリフォニーの対比であり、必ずしもそれは詩節部分とアルファベットの対比に用いられてはいない。
- 3) ヴィルヌーヴ、プロサールに該当する第3期は、次のステージへの過渡期とみることもできる。哀歌のトヌスにおいては、それに沿っている場合と沿っていない場合どちらも見られ、主調においては短調での作曲も混在し始めている。記譜上にも新しい試みが幾つか確認でき、エール・ド・クールの書法が消え始めている。
- 4) ミシェル、ブランヴィル、コレット、オディモンが第4期の作曲家に該当する。哀歌のトヌスの影響は完全に及ばなくなった。ミシェルの No.2 を除き、すべて短調で作曲されている。ミシェルは器楽編成において、ブランヴィルは演奏実施に対する指示において、コレットはオペラのカデンツァにおいて、各作曲家にそれぞれ特徴はあるものの、彼らに共通しているのは、18 世紀後半のヨーロッパ全体で見られた書法の優位であり、哀歌のトヌスやフランスのノン・ムジュレの伝統との断絶である。

また、すべての作曲家の作品に該当するわけではないが、曜日や曲順が後の方が、編

成規模がより大きくなる傾向がある。クーブランは1、2曲目を1声と通奏低音、3曲目を2声と通奏低音のために作曲した。ミシェルも各曜日の第3ルソンには1声であれば器楽編成を、器楽がなく通奏低音のみの場合には声の編成を大きくしている。また、第3日は他の2日と比較すると編成規模が大きく、第1ルソンには3声と通奏低音、第2ルソンには3声と通奏低音、第3日には1声とサンフォニー（ソロ楽器3本と通奏低音）という編成の作品も存在する。より小さな音の後に大きな音を聞くとより大きく感じるという人間の音の知覚を有効に利用している例と言えるだろう。

また、最盛期の作曲家のルソンはアルレ大司教のイニシアティブで編纂された聖務日課書あるいはローマ典礼に基づいたテキストに作曲されている。ヴァンティミルの聖務日課書からのテキストに作曲した例は、オディモン以外にはいない。作曲年が確定されていない作品が多いことと並び、18世紀後半の現存作品の数が十分でないこともあり、1736年を境としたヴァンティミルの聖務日課書の改訂によるテキストの変化が作曲書法に影響を与えたか否かについて結論は出せていない。この点については、テキストと音楽の関係をさらに詳細に調べる必要があるだろう。

アルファベットの削除が、ルソン・ド・テネブルに何らかの音楽的な影響を与えたか否かについても、実際にそれが削除された曲がほとんど残っていない（ルソーとオディモンのみ）という事情から解析するのは困難である。オディモンの例を見る限りでは、1つの音楽的な枠組み内に2つの詩節を挿入することができるため、曲の長さを短縮できたと言えるだろう。アルファベットのないルソン・ド・テネブルを聞いた聴衆はそれをどのように感じたのか。回想録などがあれば、当時の人々がこの変化をどのように捉えていたのかを一部でも知ることができるだろう。

17世紀後半を特徴づける信仰の復興や刷新の潮流の中で教会の歌の規範の再定義がなされたが、音楽家や作曲家は実際にはどう反応したのか、シャルパンティエの例をみれば一目瞭然である。教会の圧力をかわすため、器楽のリトルネッロやプレリュードは削除可能となっており、オノマトペによる演奏への変更が可能な措置が取られている。しかし、ローマに従っていたイエズス会のように、パリ司教区の規範から独立している修道会では、パリ司教区で決められた教会の歌の規範はまるで無視されているようである。シャルパンティエは、イエズス会のために、大規模な器楽編成を用い、男性オペラ歌手を起用し、宗教音楽においても「オペラの教会」の名に恥じない作品を作曲した。

現存作品が明らかに示していることは、これらが様々な宗教施設で移調され、多様な声種で歌われたとしても、大部分のルソン・ド・テネブルは、作曲された時点において

は王室と縁のある女子修道院に向けて書かれている。このことから、ルソン・ド・テネブルの演奏が実際に行われたのは主に著名な女子修道院においてである。また、教会音楽に対する神学者論争やテネブルの聖務の音楽禁止令の標的となったのも、主に著名な女子修道院であったことは第4章で論じる。

第 3 章 王室礼拝堂

本章では、ルイ 14 世およびルイ 15 世治下の王室礼拝堂で演奏されたルソン・ド・テネブルの演奏実践の全貌を明らかにすることを目的としている。定期刊行物等、本論で取り扱った一次資料を検討する限りにおいては、王室礼拝堂はルソン・ド・テネブルの演奏実践の重要な場の一つであったことが理解できる。しかし、公式の記録として残されたこれらの資料は、実際には王室礼拝堂でのルソン・ド・テネブルの演奏習慣が、ルイ 14 世親政開始直後に途絶えていることを示唆している。この演奏習慣の中断とその原因を探求するため、まず、王室礼拝堂における聖なる三日間全体の状況を把握し、聖なる三日間に王の参列の元で実施された儀式、または王自身が行った儀式等、これら一連の儀式の中で、王室礼拝堂におけるテネブルの聖務の位置付けを把握することを試みた。さらに、王室礼拝堂のテネブルの聖務におけるルソン・ド・テネブルの演奏の位置付けを明らかにするため、主に定期刊行物の記録を整理し、テネブルの聖務で演奏された音楽全般を含めて、それについて検討した。最後に、王室礼拝堂で演奏される音楽を担っていたシャペル＝ミュージーク *Chapelle-Musique* という組織の人員変遷を軸にして、ルソン・ド・テネブルの演奏習慣の中断時期についての妥当性を説明することにも挑戦した。

1. 国王の聖週間

15 世紀以来、フランス国王は、「篤信王 *Très-Chrétien*」や「主によって聖別された者 *l'oint du Seigneur*」と呼ばれ、歴代の国王は自らの権威を、これら宗教的性格を持つ尊称に重ね合わせた。聖別式での宣誓によって半聖職者的性格を授かった国王は、一般信徒の理想的な姿を毎日のお勤めを通して体現する必要があった。ルイ 14 世に至る歴代の国王は皆、熱心に宗務に参加し、テネブルを含む大祝祭日には宗務への参加の義務は倍加した。特に聖なる三日間に行われる儀式と聖務は、国事よりも優先された³²⁸。ルイ 14 世は、この時期に行われる宗教儀式を、アンリ 4 世やルイ 13 世治下で行われていた慣習を踏襲しつつ、より発展させ、体系化していった。続くルイ 15 世も、先代が作り上げたシステムを大きく変えることなく踏襲した。

1-1. 聖なる三日間に行われた国王のお勤め

ルイ 13 世治下の 1630 年に創刊された官報『ガゼット・ドゥ・フランス *Gazette de France*』（以後『ガゼット』と略す）に加え、ルイ 14 世治下においては、1672 年に『メルキュール・ガララン *Mercure galant*』（以後『メルキュール』と略す）が創刊され、宮廷の宗教行事の詳細および宗教行事における国王の一举手一投足が国中に伝えられる

³²⁸ S. Gaudelus, *Les offices de Ténèbres en France 1650-1790* (Paris : CNRS édition, 2005), p.79.

ことになり、宮廷生活に馴染みのない人々にとってもその様子を知る事が可能になった。これらの出版物のおかげで、現代の私たちも、四旬節および聖週間の国王の行動に関するかなり多くの情報に触れることができる。

『ガゼット』および『メルキュール』の記述から理解できる、王の聖なる三日間の大方のスケジュールは以下の通りである。

聖水曜日：厳密には聖なる三日間には含まれないが、午後4時頃に聖木曜日のテネブルを行う。

聖木曜日：王室礼拝堂所属ではない説教師の説教を聞き、宮廷司祭長の赦祷を受け、洗足式を含む最後の晚餐式を行い（午前9時半頃）、仮祭壇への宗教行列に続く荘厳ミサ（11時頃³²⁹）、最後に聖金曜日のテネブル（午後4時頃）に参列する。

聖金曜日：キリストの磔刑を記念して行われる十字架の礼拝に参列し（午前10時頃）、昼食後、時には囚人たちに恩赦を与える。聖土曜日のテネブルの聖務（午後4時頃）を行う。

聖土曜日：奇跡を行う力を持つとされていた国王は、非常に多くの瘰癧患者に瘰癧さわりの儀式を行った。この日の王が行う宗務は終祷のみである。

この時期に特別に行われた上記の儀式のうち、特に重要と思われるものに「最後の晚餐式」と「瘰癧さわりの儀式」がある。これらは、王の「教会外の司教 *évêque du dehors*」や奇跡を行う人という敬虔なキリスト者としての性質をより強調する役割を持っていた。この2つの重要な儀式において、王はイエス＝キリストを体現している。これらは礼拝堂では行われず、外部の人々の目に触れる場所で行われ、典礼行為に非聖職者官僚の参与が許される数少ない機会でもあった。

最後の晚餐式

この儀式は、年に一度しか行われない特別な式典である。洗足と晚餐は救世主が行った行為に直結しており、受難の前日、服従と永遠の慈悲の精神で12人の弟子の足を洗い、その後で弟子たちととった最後の食事の場面を再現している。これは司教が大聖堂で年に一度行い、神の教えを不朽のものにする目的を持った« *mandatum* » と呼ばれる

³²⁹ 11時という時刻は上記資料では不明。この時刻は、A. Maral, *La Chapelle royale de Versailles sous Louis XIV* (Wavre : Mardaga, 2^d éd. 2010), p. 141 による。

儀式がもとになっている³³⁰。これは王によって行われていただけでなく、様々な修道会で聖木曜日に行われていた³³¹。

最後の晚餐式は礼拝堂では行われず、ヴェルサイユ宮においては、主に「衛兵の間」で行われた。

1715 年の『メルキュール』の報告を例に、最後の晚餐式の様子を見て行く。これは、ルイ 14 世が亡くなる約 5 ヶ月前に行われた式の様子である。

まずは、洗足式までの部分は以下のような流れで進む。

聖木曜日、王は午前 9 時半に王太子殿下、オルレアン公殿、王子全員に付き添われ、説教師のための説教壇が設えられた衛兵の間にお入りになった。そこには首に大きな布を掛けた 13 人の子供たちとロアン枢機卿殿、そして教皇の服装をした宮廷司祭長がいた。

最後の晚餐では、フォワッサール神父の説教があり、それは拍手喝采を浴びた。特に王に送られた賛辞は、この日の式典および先ほどの説教で論じられた内容によく沿っていた。…… 説教の終わりに、ミトラを頭にのせ、十字架を手に持った枢機卿が説教壇に上がった。聖歌隊員は先唱句 *Intret* を歌い始めた³³²。慣例となっている祈りを唱えた司祭長殿が赦禱を行うとすぐに、王は使徒〔子供たち〕の足を洗いに行かれた。水を注ぎ、布で拭き、王は彼らの足に接吻された³³³。

洗足式が終わると「最後の晚餐」の食卓で、さきほどの 13 人の貧しい子供たちに、以下の順番で食事が供される³³⁴。極限までコード化されたこの儀式の荘厳さが伝わって

³³⁰ E. Magnani, *Le pauvre, le Christ et le moine : la correspondance des rôles et les cérémonies du mandatum à travers les coutumiers clunisiens du XI^e siècle*, p.6.

(<http://halshs.archives-ouvertes.fr/docs/00/03/63/51/PDF/mandatum.pdf>, submitted on 28 Sep. 2005)

³³¹ *Ibid.*, p.6.

³³² 先唱句 *intret* に挟まれてミゼレーレが歌われるのが慣例である。A. Maral, *ibid.*, p.276

³³³ *Nouveau Mercure galant*, mai 1715, p.127-129 : “ Le Jeudi saint, le roi alla à neuf heures et demie du matin, accompagné de Monseigneur le dauphin, de Monsieur le duc d’Orléans, et de tous les princes, dans la salle des gardes, où l’on avoit dressé une chaire pour le prédicateur. Il y trouva treize petits enfants, avec un grand linge qui leur pendoit au col, Monsieur le cardinal de Rohan, grand aumônier, en habit pontificaux. La cène fut prêchée par Monsieur l’abbé Foissard dont le sermon fut très applaudi, surtout le compliment qu’il fit à Sa Majesté, qui convenoit fort à la cérémonie du jour et à ce qu’il venoit de prêcher, … À la fin du sermon, Monsieur le cardinal monta en chaire, ayant la mitre sur la tête et la crosse à la main. Les chantres commencèrent d’entonner l’antienne *Intret*. Monsieur le grand aumônier, ayant dit les oraisons accoutumées, donna l’absoute et le roi alla incontinent laver les pieds des apôtres ; ayant versé de l’eau dessus et essuyé avec un linge, il les leur baisa.

³³⁴ *Nouveau Mercure galant*, mai 1715, p. 129-133 : « …on servit les pauvres dans cet ordre. M. Desgranges, Maître des Ceremonies, précédé d’un Huissier, suivy de M. le Marquis de Dreux, Grand Maître des Ceremonies, de 3 Maîtres d’Hôtel chacun avec leur Bâton de Commandement, de M. le Marquis de Livry, Premier Maître d’Hôtel, qui portoit aussi son Batôn, de M. le Duc, grand Maître de la Maison du Roy, portant un Bâton parsemé de fleurs de lys d’or avec une Couronne d’or au bout. Ils marchoient les premiers, & en passant devant S.M. faisoient une reverence ; ensuite venoit M. le Dauphin, portant un plat de bois sur lequel étoient trois petits pains avec une galette ; M. le Duc

くる。1) 儀典長デグランジュが扉係りに先導されて入ってくる。2) 大儀典長ドゥル一。3) 13 人の給仕長たち(各自指揮棒³³⁵を持っている)。4) 王家の長ブルボン公(先端に王冠のついた金の百合の花が散りばめられた杖を持っている)。彼らが先頭を歩き、国王の前で立ち止まり敬礼する。続いて、5) 王太子が木製の皿を持ってやってくる(ガレット付きの小さなパンが3つ載っている)。6) オルレアン公も木製の皿を持ってくる(ワインの入った木製の水差しと脚付きのグラスが載っている)。7) シャロレ伯は魚料理。8) コンティ王子は野菜料理。9) ドンブ王子は果物のペースト。10) ドゥ伯は果物。

上記のように各自が料理を運んでくると、その後に、お酌係長、パン係長、食事系の貴族合計 13 人が、花模様のついた木製の皿を持ってくる。彼らは国王の前に着くと皿を差し出しながら敬礼し、そして王はそれらを受け取り、貧しい子供たちに与えた。これが 13 人の子供たちのために、同じ順番で 13 回も繰り返されたのである³³⁶。

この最後の晚餐式が終わるとすぐに、王は「荘厳ミサ」へ向かう。洗足式の説教にかかる時間と最後の晚餐式にかかる時間、これらを考えると、この式典の舞台裏は非常に忙しいものだったことが推察される。荘厳ミサを終えた後、王は昼食を済ませ、すぐにルソン・ド・テネブルが演奏される 2 日目のテネブルの聖務へと向かった。

瘰癧(るいれき)さわりの儀式³³⁷

テネブルの聖務は、前日の聖金曜日に終わるが、王の激務は更に続く。前述の通り、聖土曜日には、王は多くの瘰癧患者に触れなければならなかった。

瘰癧さわりは、原則として「*Bon jour*³³⁸」と呼ばれる宗教上の重要な祝祭日に行われた。ブロック Marc Bloch によれば、最も多い場合は 1698 年の聖霊降臨祭には一日で

d'Orleans portant un plat de même sur lequel estoit une cruche pleine de vin avec une coupe par dessus, le tout de bois ; M. le Comte de Charollois, M. le Prince de Conty, M. le Prince de Dombes, M. le Comte d'Eu, & M. le Comte de Toulouse portant chacun un plat de poisson, de legumes, de confitures, ou de fruits... »

³³⁵ 指揮棒は *bâton de commandement* というもので、権威の象徴であり、司令部に任命された官僚に与えられた。

³³⁶ *Nouveau Mercure Galant*, mai 1715, p.131-132 : « ...suivis du grand Echanson, du grand Pannetier, & des Gentilshommes servans qui faisoient en tout treize qui portoient aussi de plats du bois ornez de fleurs. En arrivant devant S.M. ils faisoient une reverence en luy presentant le plat que le Roy donnoit en même tems aux pauvres. Cette ceremonie commença jusqu'à 13. fois dans le même ordre, parce qu'on sert 13 plats à chaque pauvre qui estoient treize. »

³³⁷ この儀式については、マルク・ブロック『王の奇跡』井上泰男・渡邊昌美共訳、東京：刀水書房、1998 年を参照。仏語原著は M. Bloch, *Les rois thaumaturges*, (1st ed., Strasbourg, 1924) Paris : Gallimard, 1983.

³³⁸ 聖母のお清めの祝日、枝の主日、復活祭ないし聖土曜日、聖霊降臨祭、昇天祭、聖体の祝日、聖母被昇天の祝日、聖母誕生の祝日、降誕祭ないし元日などの祝祭日が該当する。 *Ibid.*, p.347.

3000 人近い患者に触れた記録が残っている³³⁹。ルイ 14 世治世中の聖土曜日には、1689 年には 800 人³⁴⁰、1683 年には 1200～1300 人³⁴¹という数字が『メルキュール』に記載されている。

瘰癧という病気は、結核性腺炎 *scrofula* で、当時まだ細菌学がなかった時代、得体の知れない病気だと考えられていた。また、病気としては死に至る病気ではないとしても、顔面が冒され化膿し、ひどい場合には変形してしまうという視覚的に悲惨な症状に人々は得体の知れぬ恐れを持ってこの病気を捉えていたようである。

この儀式は、次のように行われた。瘰癧患者たちが一人ずつ王の前に跪くと、王は素手で軽く傷や腫れ物に触れ、その上に十字を印す³⁴²。そして、「王、汝に触れる。神、汝を癒したまう。Le roi te touche et Dieu te guérit」と唱える。さらに寛大さを示す行為として、触れた患者に 15 ソル硬貨あるいはそれに相当するものを与えた³⁴³。

これに、短く見積もって 1 人 30 秒かかるとすると、1200 人に行えば、休憩なしで単純に計算して 10 時間かかることになる。テネブルの聖務が原則通り真夜中に行われるとすると、翌朝からの瘰癧さわりは可能であっただろうか。1587 年にテネブルの聖務が前日の午後に行われるよう王の命令が出されたが、それにはこの瘰癧さわりの体力的な負担も原因の一つだったことはおおいに考えられる。

このように、聖なる三日間には、王は公衆の前に現れ、イエス＝キリストの化身として、イエスが復活直前に辿った軌跡を再現していたが、それらは、宮廷人だけでなく一般の人々をも含めた人々の耳目を一身に集めた中で行われた一種のスペクタクルの様相を呈していた。

1-2. 説教師—もう一つのスペクタクル

『メルキュール』を通して読んでみると、聖週間の話題として私たちの目を引くのは、説教師についてであり、宮廷人たちは彼らの説教に大きな関心を持っていたことがわかる。修辞学が弁論術の主たるものとして支配的であった当時、聴衆の心をつかむことができる説得力のある表現および雄弁術、論証の確かさ、演説の鮮明さは、説教師の才能の評価基準であった。様々な祝祭日と同様、聖週間においても、彼らの演説は教会で行わ

³³⁹ *Ibid.*, p.405.

³⁴⁰ *Mercur galant*, avril 1689, p.85 : « Le Samedi saint, le roy fit ses dévotion et toucha huit cens malades qui remplissoient deux Galeries de Versailles. »

³⁴¹ *Mercur galant*, avril 1683, p.321

³⁴² M. Bloch, *op. cit.*, p.315 : « Les traits essentiels du rite n'ont pas changé depuis le moyen âge : contact de la main nue effleurant les plaies ou tumeurs, puis signe de croix. »

³⁴³ *Mercur Galant*, avril 1689, p 85 : “Il receurent en mesme temps chacun une pièce de quinze sols, suivant l'usage ordinaire.”

れる一種とスペクタクルであり、聖週間の全体の雰囲気の実質的な演出の一部を担っていたともいえるのが、彼ら説教師の腕前だった。

悔悛にあたるこの時期の説教師に任命されるという栄誉は、聖職者たちの中でも、特に卓抜した者に与えられたようである³⁴⁴。特に王の御前で説教を行うことは非常に名誉なことであり、この栄誉を受けるのは、とりわけ著名な聖職者であった。彼らの名を知らせるために、『メルキュール』が必ずそれを取り上げたことから、その重要性は理解できるであろう³⁴⁵。

この弁論術に特に長けていたのは、イエズス会士らであった。彼らは、説教によって宗務をより劇的なものに变化させた。ルイ 14 世の治世を例にとると、1682 年の『4 か条の宣言』で有名なガリカニストのボシュエは、『メルキュール』紙によれば、1662 年と 1666 年の四旬節の説教で大成功を収めている³⁴⁶。もう一人有名な神父に、イエズス会士ルイ・ブルダルー Louis Bourdaloue がいた³⁴⁷。彼は「説教師の王であり、王の説教師 le roi des prédicateurs et le prédicateurs des rois」というあだ名で呼ばれていた。『メルキュール』には、1680 年³⁴⁸、1682 年³⁴⁹に、四旬節中の説教を担ったと記述されている。またイエズス会士のガイヤール神父 Père Gaillard も度々、宮廷の説教のため招かれた。『メルキュール』には、1685 年³⁵⁰、1687 年³⁵¹、1690 年³⁵²、1707 年³⁵³に彼の名が見られる。

³⁴⁴ 聖木曜日の最後の晩餐式での説教、聖金曜日の十字架の礼拝での受難の説教は、それぞれ異なる説教師によって行われた。また、四旬節中に説教を担当した聖職者が、聖金曜日の受難の説教も兼任し、最後の晩餐式の説教師は、この儀式のために特別に任命された。 *Mercure galant*, avril 1685, p.273 : « Il y a toujours sermon le jour que le prince fait la Cene, et c'est la coutume de choisir un autre Prédicateur que celui qui presche le Caresme. »

³⁴⁵ 例えば、『メルキュール』に記載されているものでは、1682 年には、ブルダルー神父とブイヨン枢機卿、1683 年には、ブイヨン枢機卿とアンセルム神父、1685 年には、ブイヨン枢機卿とガイヤール神父、1686 年には、カポ大修道院長など。

³⁴⁶ S. Gaudelus, *op.cit.* p.84

³⁴⁷ ブルダルーが属するイエズス会で行われる説教に際しても、彼の説教を聴くために人々が教会に大挙してやってきた。例えば、午後のブルダルーの説教を聴く席を確保するために、召使いが主人の代わりに朝 5 時に並んだ。また、説教開始間際には、サンタントワヌ通り界限は四輪馬車で渋滞した。 C. Cessac, *Marc-Antoine Charpentier*, p.212.

³⁴⁸ *Mercure Galant*, avril 1680, p.325 : « Vous sçavez que le Pere Bourdalouë Jesuite a presché devant Elle tout le Caresme. »

³⁴⁹ *Ibid.*, avril 1682, p.18 : « Le père Bourdaloue, jesuite, a presché tout le Caresme devant la cour. »

³⁵⁰ *Mercure Galant*, avril 1685, p.279 : « ...le Roy accompagné de toute la Maison Royale, entendit le Sermon de la Passion presché par le Pere Gaillard, Jésuite,... »

³⁵¹ *Ibid.*, mars 1687, p.351 : « ...Sa Majesté a entendue ce Caresme plusieurs sermons du père Gaillard, jésuite, dont Elle a este fort satisfaite ainsi que tout la cour... »

³⁵² *Ibid.*, mars 1690, p.329 : « Il a souvent oüy les Predications du Pere Gaillard Jesuite, dont la Cour a este tres-satisfaite. »

³⁵³ *Ibid.*, avril 1707, p.376 : « ...le Vendredy saint, S.M. passa toute la journée dans sa chapelle, soit pour entendre la Passion du P. Gaillard, jésuite, dont tout la cour fut charmée,... »

王は彼らの説教に満足すると、必ずそれをはっきりと告げ、聴衆である宮廷人たちも拍手で応えた。

聖務はこの時期、非常に長いけれども、この君主は普通、教会の職務ほぼ全てに参加し、ソアナン神父の受難の説教を聴いた。彼はヴェルサイユで、四旬節中、説教をした。陛下はそれに非常に満足して、はっきりと「素晴らしい説教を聴いた」ということを告げる。³⁵⁴

最後の晩餐式の説教は、[...] ダルノワ大修道院長によってなされた。彼は、これまでに得た高い評価、およびたくさんの拍手を受けた数々の説教により傑出していた。³⁵⁵

さらに王は、素晴らしい説教をした説教師に報酬を与え、彼らはそれを期待して、王を称賛する演説を挿入することを忘れなかった³⁵⁶。

王室礼拝堂だけでなく、パリ司教区の教会や修道院でも、説教師の存在は非常に重要であった。1691年4月の『メルキュール』には、各修道会の優れた説教師たちの名前と、パリのサン・ロック教会で、特に素晴らしい説教が聞かれたことが記されている³⁵⁷。

1-3. 王室礼拝堂におけるテネブルの聖務の位置づけ

王室礼拝堂において、テネブルの聖務は「特別な儀式 *cérémonies extraordinaires*」に分類されていた。この「特別な儀式」とは、王室の一大行事（王の聖別式、王室の婚儀や葬儀など）や、国の命運に関わる出来事（和平や戦勝など）について神に感謝の祈りを捧げる儀式のことである。つまり王室礼拝堂におけるテネブルの聖務は、純粋な宗教的儀式とは別格の儀式として、また国の重大行事のひとつとして扱われていたということになる³⁵⁸。1665年の『エタ・ドゥ・ラ・フランス *Etats de la France*』には以下

³⁵⁴ *Ibid.*, avril 1688, p.311 « Quoy que l'office soit très long en ce temps-là, ce prince a assisté généralement presque à toutes les fonctions de l'Eglise et a entendu le sermon de la Passion du père Soanen, qui a presché pendant tout le Carême à Versailles. Sa Majesté en fut si contente, qu'Elle dit tout haut, qu'Elle venoit d'entendre un beau Sermon. »

³⁵⁵ *Ibid.*, mars 1690, p.329 « Le sermon de la Cène fut presché par M. l'abbé d'Arnoye, [...] et qui s'est distingué par le prix qu'il a remporté et par plusieurs sermons qui ont reçu beaucoup d'applaudissements. »

³⁵⁶ S.Gaudelus, *op.cit.*, p.85

³⁵⁷ *Ibid.*, avril 1691, p.146 « Je satisfay avec plaisir à la curiosité que vous avez touchant les Predicateurs qui ont rempli ce Carême les meilleurs Chaire de Paris. ...Je vous diray seulement que j'ay entendu donner de grandes loüanges au Pere Soanen, au Pere Hubert, tous les deux de l'Oratoire; à Dom Jerosme, Feüillant; au Pere Chaussemer, Jacobin, à Mrs les Abbéz Boileau, Riqueti & Anselme; au Pere Gaillard, Jésuite, & au Pere de la Ruë, aussi Jesuite, qui distingue, mesme parmy ceux qui se sont le plus distingue, en s'attirant l'applaudissement d'une infinite de personne qui ont este en foule l'entendre à S. Roch.

³⁵⁸ 特別な儀式についての詳細は、Th. Favier, *Le motet à grand chœur* (Paris : Fayard, 2009), p.73-75

のように記載されている。

シャンブルの音楽隊は、王の聖別式や婚儀、聖霊騎士団の儀式、葬儀、テネブルの聖務のような重要な儀式においては、シャペルの音楽隊に加わる。シャンブルの音楽隊は、常に書簡側に位置する。³⁵⁹

さらに上記の引用から、特別な儀式の際には、シャンブルとシャペルの音楽隊が共同で演奏したことがわかる。この慣例は、1651年の『ガゼット』でも報告されており、親政開始以前から存在していた³⁶⁰。シャンブルは主に王室の世俗音楽演奏を担当する組織であり、王室礼拝堂の音楽隊「シャペル」は王室礼拝堂での儀式での音楽を担当する組織であるが、この組織については第3節で詳述する。

ルイ 14 世治世中の王室礼拝堂でのテネブルの聖務の式次第については、資料が見つからず解明されていない。しかしルイ 15 世治下の 1724 年に出版された『ローマとパリの聖務日課書およびミサ典書に沿った王室用の聖週間の聖務 *L'office de la Semaine sainte, à l'usage de la Maison du Roi, conformément aux Bréviaires & Messels Romain & Parisien*³⁶¹』には、パリとローマの聖務の式次第が併記されている。パリ典礼かそれともローマ典礼かのどちらに準拠していたかは定かではないが、ローマとの力関係や外交の状況に応じて、どちらを用いるのか決めていたのか否か、それともガリカン教会の立場から常にパリの慣例に従ったのか、さらなる調査によって解明できれば、ルイ 14 世治下の王室礼拝堂のテネブルの聖務の式次第についてと共に、聖務での音楽の使用状況についてもより鮮明な状況が明らかとなる可能性がある。

2. 王室礼拝堂のテネブルの聖務で演奏された音楽

当時出版されていた定期刊行物は、聖なる三日間の王が行った儀式については、かなり多くの情報を残しているが、テネブルの聖務で演奏された音楽については、ほとんど触れておらず、当時の宮廷人の回想録や日記も、聖務やその音楽に関しては多くを語っていない。しかしながら、ごくわずかの音楽に関する重要な証言を元に、王のテネブルの聖務で聴かれた音楽について考察することができる。主な一次資料として、次のもの

を参照のこと。

³⁵⁹ *États de la France* 1665, p.104 : « Elle se joint dans les Grandes Cérémonies à la Musique de la Chambre, comme au Sacre & au Mariage du Roy, à la Cérémonie des Chevaliers, aux Pompes funèbres ; aux Ténèbres ; & elle tient toujours le côté de l'Épître. ».

³⁶⁰ *Gazette* 1651, p.380.

³⁶¹ *L'office de la Semaine sainte, à l'usage de la Maison du Roi, conformément aux Bréviaires & Messels Romain & Parisien* (Paris : Jacques Collombart, 1724).

を検討した。『メルキュール』と『ガゼット』からの公式の記録、ダンジョー侯爵 Philippe de Courcillon, marquis de Dangeau³⁶² およびリュイーヌ公爵 Charles-Philippe d'Albert, duc de Luynes³⁶³の回想録、また、ジャン・ロレ Jean Loret の『ミューズ・イストリック Muze historique³⁶⁴』による報告から、王室礼拝堂のテネブルの聖務で演奏された音楽全般およびルソン・ド・テネブルの演奏について検討する。

マラルは、ルイ 14 世治下のヴェルサイユ宮の王室礼拝堂の当時の組織や典礼全般についてまとめた³⁶⁵。その研究から、ヴェルサイユ宮へ宮廷が移って以降の王室礼拝堂でのテネブルの聖務に関する描写を抜粋すると、その様子は次のように概観できる。

国王は、通常の聖務においては階上の国王席で聖務に参列するが、「厳かな日 jours solennels」と言われる大祝祭日には、階下に降り、内陣で聖務を聴いた³⁶⁶。それを当時の人々は、「礼拝堂を下りる descendre la chapelle」あるいは「階下に下りる descendre en bas」と表現した³⁶⁷。シャペル・ミュージック Chapelle-Musique [聖務での音楽を担当する組織]³⁶⁸は階上席に配置され、おそらくすべての音楽がここで演奏されていた。また、本来、聖職者は聖職者席にいるが、王が階下に下りて聖務を聴く「厳かな日」には、王の祈禱台が 2 列に並んだ聖職者席の間に置かれたため、聖職者聖歌隊はスルプリを着用し、非聖職者の聖歌隊と同じ階上席に配置された³⁶⁹。

ミサの入退場の行列の際には、音楽隊の構成員のほとんどが非聖職者であるにもかかわらず、ラザリスト会修道士とシャペル・オラトワール Chapelle-Oratoire [聖務を司る組織]の官吏の後に続いてこの名誉ある行列に加わったが、聖木曜日に聖金曜日には行列には参加せず、単旋聖歌を歌うために、各自ろうそくを 1 本ずつ持って階上席にいた³⁷⁰。

³⁶² ダンジョー侯爵は、主にルイ 14 世時代の延臣であり、軍事、行政、外交の職務を歴任している。彼は 1684 年から 1720 年病気で亡くなるまでに渡って、宮廷の諸事情を自身の感情を交えず、詳細にまた正確に記録した。

³⁶³ リュイーヌ公爵は、ダンジョー公爵の孫に当たる。国王大官職者であり、連隊長を務めていた。ルイ 15 世の宮廷に関する回想録を書いた。

³⁶⁴ これは 1650 年 5 月 4 日～1665 年 3 月 28 日までの毎週、ロングヴィル嬢に宛てて韻文で書かれた書簡を集めたものである。はじめは手書きであったが、1656 年以降、印刷されるようになった。当時の音楽演奏やその場所、参加している演奏者などの重要な情報が記録されている。1666 年以降はロレの後継者たちが、この書簡集の発行を受け継いでいる。

³⁶⁵ A. Maral, *La Chapelle royale de Versailles sous Louis XIV* (Sprimont : Mardaga, 2002). 第 2 版改訂版は 2010 年に出版されている。

³⁶⁶ *Ibid.*, p.112.

³⁶⁷ *Ibid.*, p.113.

³⁶⁸ 本章の 3-3 に詳述。

³⁶⁹ A. Maral, *op. cit.*, p.160

³⁷⁰ Frère Bêches, BnF Rés F 1661, 98 : « Le Jeudi saint et le Vendredi saint, [...] Messieurs les basses-contres, ainsi que toutes les basses-tailles de la Musique[...] ne vont point ces deux jours-là à la

しかしながら、マラルによるこれらの見解は、「ルイ 14 世治下のヴェルサイユ宮での様子」つまり、1682 年以降についての描写であり、ルイ 14 世親政開始の 1661 年からヴェルサイユ宮への宮廷の最終的な移動まで、およびルイ 15 世治下に関しての様子ではない。しかし、ルイ 15 世治下においては、ルイ 14 世の時代に確立したシステムをそのまま踏襲したと仮定すれば、この状況は彼の治世中にも存続していたと考えられる。しかし問題となるのは 1682 年以前の状況であるが、この時期に関する資料はほとんどなく、依然、解明されていないことが多く残っている。

一方、王室礼拝堂で行われた典礼中に演奏された音楽については、次のマラルの指摘が 1682 年以前においても、ルイ 15 世治世中においても、伝統という名に則り、適用されていたと考えられる。音楽について、マラルは以下のように述べている。

その王室礼拝堂の典礼において、特に重要な地位にあったのは単旋聖歌とフォーブルドンであった。祝祭日での聖務においては、それらは厳かであればあるほどその割合が大きかった。なぜなら単旋聖歌は、その歴史の長さや高貴さから教会の荘厳さを高めるための表現方法として最も推奨されていたおり³⁷¹、フォーブルドンは、体系化された実践に沿って定期的に聖務やミサで、同上の理由により必要とされていたからである³⁷²。副楽長などにより作曲された音楽は、祝祭日や典礼の性格によって 1 ないし数曲演奏されたが、その位置づけは単旋聖歌やフォーブルドンよりも下位であった³⁷³。

次に本論で参照した一次資料をもとに、ルイ 14 世、ルイ 15 世治下の王室礼拝堂のテネブルの聖務で演奏された曲、およびそれらが演奏された年、場所、演奏者をまとめた表を以下に提示した後、王室礼拝堂で演奏された音楽の各ジャンルについて説明する。

procession. Ils restent dans la tribune avec leurs cierges allumée à chanter le plain-chant. »

³⁷¹ A. Maral, *op. cit.*, p. 161.

³⁷² *ibid.*, p. 161.

³⁷³ ペランは、音楽演奏のない部分について、単旋聖歌で典礼が進行していくと述べている。Pierre Perrin, *Cantica pro capella regis*, « préface ».

表 5. 王室礼拝堂のテネブルの聖務で演奏された音楽作品一覧

時期	演奏年	出典	曲目／ジャンル	演奏者	場所
摂政 (第1期)	1651	G.	Leçon de ténèbre?	La Barre	F
	1656	M.H.	Leçon de ténèbre	La Barre, Cercamnan, Dupuis	F
	1657	M.H.	Leçon de ténèbre	La Barre, Cercamnan, Dupuis	F
ルイ 14 世親政 (第2期)	1661	M.H.	Leçon de ténèbre	La Barre, Cercamnan, Dupuis	F
	1662	M.H.	Leçon de ténèbre	Cercamnan, Dupuis, Bergeroti	F
		M.H.	(Psaumes de David)	—	F
	1663	M.H.	Leçon de ténèbre	La Barre, Cercamnan, Dupuis, Sainte-Christophe	F
			Psaume50 “Miserere”(Lully)?	—	VdG
	1664	M.H.	Leçon de ténèbre	La Barre, Cercamnan, Dupuis	F
		Dubois	Psaume50 “Miserere”(Lully)	—	VdG
1682 年 ヴェルサイユ (第3期)	1666	M.H.	Psaume50 “Miserere”(Lully)	Chapelle, Chambre	S.G.
	1685	Dangeau	Psaume2 “Quare fremuerunt”(Lully)	—	V
	1704	Dangeau	Psaume50 “Miserere”(Antonio Biffi)	—	V
ルイ 15 世	1715	N.M.	psaume 30 “Exaltabo te Domine”	—	V
			chant de Zacharie	—	V
	1737	Luynes	un psaume, “Miserere” en faux-bourdon	—	V
	1742	Luynes	“Miserere” en faux-bourdon	—	V
	1743	Luynes	un psaume, “Miserere” en faux-bourdon	—	V
	1745	Luynes	“Miserere” en faux-bourdon	—	V
	1746	Luynes	Leçon de ténèbre	Dota, Falco, Jérôme, Poirier, Ducroc, Géurin, Benoît	V
	1753	G., M.	Leçon de ténèbre	Aïuto, Poirier, Joguet, Roze, Sionest, Gandras	V

典拠 G : Gazette, M.H. : Muze historique, N.M. : Nouveau Mercure, M. : Mercure Galant, M.F. : Mercure de France
演奏場所 F : Feuillants, VdG : Val-de-Grâce, S.G. : Saint-Germain-en-Laye, V : Versailles, - : データなし

2-1. 単旋聖歌 plain-chant

王室礼拝堂のテネブルの聖務においても、単旋聖歌が歌われていた³⁷⁴。王室礼拝堂のテネブルの聖務で単旋聖歌を歌うことができたのはシャペル＝ミュージックとラザリスト会士であり、各聖歌の歌い出しは司式者あるいはシャピエ[長袍祭服を着用した司祭]

³⁷⁴ A. Maral, *op. cit.*, p.162.

に任されていた³⁷⁵。また、王の意向により、会衆が聖歌を歌うことは許されていなかった³⁷⁶。

テネブルの聖務はほぼ全体が詩編唱定式トヌス *tonus* か、またはグレゴリオ聖歌で朗唱されるが、哀歌（第1～第3ルソン）はトヌスで朗唱された³⁷⁷。シュプレル神父 *abbé Jérôme Chuperelle*（17世紀後半～18世紀前半、生没年不詳）の『歴史的儀典書 *cérémonial historique*³⁷⁸』には、聖なる三日間の朝課では、第1ルソンから第3ルソンは「より美しい声をもったバス＝コントル3人に *par les trois plus belles basses-contras*」、第4から第6ルソンは「耳をより喜ばせる声を持つ聖職者のうちの3人に *par des ecclésiastiques dont les voix feront plus de plaisir à entendre*」、最後の3つのルソンは、副助祭、助祭、司式者によって歌われていたことが記されている³⁷⁹。つまり、哀歌は美しい声をもつバス＝コントルによって朗唱されていた。

王室礼拝堂で歌われた聖歌には、アンヌ・ダニカン・フィリドール *Anne Danican Philidor*（1681年～1728年）が1冊にまとめ、体系化した聖歌集 *« Officium quod in Sacello Regio festis solemnibus cantatur »*があるが、その実践の詳細についての記述を含むような資料はこれまで知られていない。マラルによれば、フィリドールが由緒ある王室の聖歌を聖歌集としてまとめたことは、ラザリスト会からの影響や理論家たちの攻撃から王室の聖歌を守る役割があり³⁸⁰、同時に、この聖歌集は王室礼拝堂の聖歌隊の団結を保つシンボルであり、また一年のどの時期にどの聖歌が歌われるべきなのかを明確にする意味もあった³⁸¹。

2-2. フォーブルドン *Faux-Bourdon*

ルイ14世治下では、テネブルの聖務でのフォーブルドンの演奏記録はないが、ルイ15世治下のリュイーヌの『回想録』によれば、聖なる三日間の賛課で歌われる『ミゼ

³⁷⁵ *Ibid.*, p.154.

³⁷⁶ *Ibid.*, p.153.

³⁷⁷ D. Launay-1, *La musique religieuse en France du Concile de Trente à 1804* (Paris : Kliecksieck, 1993), p.318.

³⁷⁸ この著作は、宮廷がヴェルサイユ宮に移動した後の王室礼拝堂で行われた王が列席した儀式を扱っており、散逸したとされていたが、1997年セーヌ・マリティームの古文書館 *Archives départementales de la Seine-Maritime*（ルーアン）で発見された。全4巻1294頁の超大作で、レンヌ司教であり、1732年以降シャペル＝ミュージック *Chapelle-Musique* の楽長であったルイ＝ギー・デラパン・ド・ヴォレアル *Louis-Guy Guérapi de Vauréal* に献呈された。著者シュプレル自身によれば、1690年代に着手され、摂政時代（1715年～1723年）に書き上げられたとされている。しかしながら、A.マラル（2002）は、これはルイ15世時代の出来事と思われる事柄にも言及しており、実際には40年かけて完成したものではないかと考えている。

³⁷⁹ A. Maral, *op. cit.*, p.162

³⁸⁰ *Ibid.*, p.157

³⁸¹ *Ibid.*, p.157.

レーレ』はフォーブルドンで、詩編 1 編は音楽付きで演奏されるのが慣例となっていた。

テネブルの三日間の慣例は、音楽隊によって歌われる詩編 1 曲と、フォーブルドンによる『ミゼレーレ』があるということである。³⁸²

テネブルの三日間は、全ていつも通りに行われた。音楽付きで歌われた詩編 1 曲と、フォーブルドンでの『ミゼレーレ』がある。³⁸³

では、フォーブルドンとはどのようなものなのか。ブrossールの音楽事典によれば、

音符対音符の単純な音楽のことで、聖務の詩編やカンティクムがフォーブルドンでしばしば歌われる。また、イタリア人は次のようにも言っている。上声部 2 声の間に 4 度をきかせる連続する 6 度の伴奏によって作り出される和音であると。なぜなら、これらの声部のうちの第 3 声部は、バスと 3 度を作らなければいけないからである。³⁸⁴

これは 15 世紀に新しい作曲技法として誕生した³⁸⁵。3 声の楽曲においては、従来、定旋律は低声部に置かれていたが、上声部にそれが移されることによって、上声部と低声部の間隔が 6 度になり、中声部は上声部と完全 4 度下を演奏することになった。その結果、6 の和音の連続が多く生じることになる。また上声部と第 5 音に当たる中声部に 4 度が生じるため、ここから「間違い faux」という語を含むフォーブルドン faux-bourdon という名称が生まれたと考えられるが、このような純正の美しい響きの音楽の呼称としては相応しくないとの意見もあった³⁸⁶。

単旋聖歌のラインをポリフォニーへその場で読みながら即興する『即興対位法 chant

³⁸² Luyne, le 18 avril 1737, t.I, p.232 : « Pendant les trois jours de ténèbres, l'usage est qu'il y a un psaume chanté par la musique et le Miserere en faux-bourdon, ... »

³⁸³ *Ibid.*, 5 avril 1738, t.II, p.97 : « Dans les trois jours de ténèbres, tout s'est passé à l'ordinaire. Il y a un des psaumes chanté en musique et le miserere en faux bourdon. »

³⁸⁴ S. de Brossard, *Dictionnaire de la musique* (Amsterdam: E.Roger, 1708) : Falso-Bordone, « Musique simple de Notte contre Notte sur laquelle on chante souvent les Pseaume & les Cantiques de l'Office Divin. Mais les Italiens nomment encore ainsi, une certaine Harmonie, produite par l'accompagnement de plusieurs sixtes de suite, qui fait entendre plusieurs Quartes entre deux parties supérieures, parce que la troisième de ces parties est obligée de faire plusieurs Tierces avec la Basse. »

³⁸⁵ 15 世紀のフォーブルドンについては、W. Elders, « Guillaume Dufay's concept of Faux-Bourdon » in *Revue belge de Musicologie* 43, p.173-195 参照。

³⁸⁶ Lecerf de la Viéville, *Comparaison de la musique italienne et de la musique française* (Bruxelles : Foppens, 1706), p.96.

sur le livre³⁸⁷』という技法が知られている。「かねてより懸案であった 即興対位法 [の演奏] がシャペルで、万が一導入される場合には en cas que le chant sur le livre vînt à s'établir à la Chapelle, comme il en a déjà été question」の一文が、1742 年に出版されたマダン Henri Madin (1738 年にシャペルの副楽長に就任) の著作『単純な対位法あるいは 即興対位法についての概論 *traité du contrepoint simple ou du chant sur le livre*』に存在することから、ルイ 15 世治世以前には王室礼拝堂での音楽演奏には使われていなかった、とマラルは推定している³⁸⁸。

王のテネブルの聖務において、《ミゼレーレ》以外にフォーブルドンで歌われていた部分があるのかどうか現段階ではわからないが、1737 年にはすでに《ミゼレーレ》はフォーブルドンで歌われていた³⁸⁹。

実際の演奏の際には、フォーブルドンの歌い出しの音をバソンが歌手に与えており³⁹⁰、リュイーンヌは「これはモテではないが、音楽家全員がそこにいる。なぜなら、この音楽の演奏には、器楽奏者と歌手が必要であったから³⁹¹」と記録している。このリュイーンヌの証言からわかることは、フォーブルドンの演奏は単純なポリフォニーであったとしても、様々な器楽の音色の加わった壮大な響きの音楽であったということである。ルイ 15 世治下においては、音楽付き詩編、つまり大合唱付きモテの演奏がなくなったが、このリュイーンヌの証言にあるようなフォーブルドンの演奏は、大合唱付きモテの削除を補う要素として十分であったのではないだろうか。

2-3. 大合唱付きモテ Motet à grand chœur

王室礼拝堂のテネブルの聖務では、「大合唱付きモテ motet à grand chœur」も演奏されていた。ソリストから成る小合唱、5 声（あるいは 6 声）の大合唱、管弦楽、通奏

³⁸⁷ J.-P. Montagnier, « Le chant sur le livre en France d'après un traité anonyme du XVIII^e siècle », in *Recherches sur la musique classique* 29, 1996-1998, p. 67-76. また、フォーブルドンと即興対位法の違いについては、Philippe Canguilhem, « Pratique et contexte du faux-bourdon et du chant sur le livre en France » in *Etudes grégoriennes* 38 (2011), p.181-199 参照。カンギレムは、フォーブルドンと即興対位法について、実践においても、記譜法においても、この 2 つは異なっていることを示している。フォーブルドンは、単旋聖歌に重ね合わされるパートが印刷出版され、典礼書には 4 線譜上に四角譜で、音楽書には 5 線譜上に計量記譜法で記譜されている。一方、即興対位法は、元来即興で演奏されており、概論の中で演奏されるべき例が提示されているだけであり、実践においては、歌手に自発的にポリフォニーへ変換させる技術が必要とされた。

³⁸⁸ A. Maral, *op. cit.*, p.163. « chant sur libre »は« discantus supra librum »のことであり、中世から存在している。

³⁸⁹ *Luynes*, le 18 avril, 1737 : « Pendant les trois jours de ténèbres, l'usage est qu'il y a un psaume chanté par la musique et le Miserere en faux bourdon, ... »

³⁹⁰ A. Maral, *op. cit.*, p.163.

³⁹¹ *Luynes*, le 3 février 1756, p.406: « Quoique ce ne soit point un motet, tous les musiciens y sont parce que tous les instruments et voix sont nécessaires pour l'exécution de cette musique. »

低音で編成されたモテのことである。以前は「グラン・モテ *grand motet*」というジャンルを表す用語で表記されていたが、この用語自体が 20 世紀の産物である。17 世紀末以降のモテを指す用語は、現在では、当時一般的に使われていた「大合唱付きモテ *Motets à grand chœur*」をそのまま用いるようになっている³⁹²。

まず、ルイ 14 世治下とルイ 15 世治下を区切って、それぞれの治世中に演奏された大合唱付きモテの証言を提示する。

a. ルイ 14 世治下

ルイ 14 世治下の王室礼拝堂で演奏された大合唱付きモテは、以下の通りである。

- (1) リュリの詩編 50『ミゼレーレ』(デュボワ Dubois、1664 年³⁹³)
- (2) リュリの詩編 50『ミゼレーレ』(ロビネ Robinet³⁹⁴、1666 年³⁹⁵)
- (3) リュリの詩編 2『なにゆえ、国々は騒ぎ立ち *Quare fremuerunt gentes*』(ダンジョー侯爵、1685 年³⁹⁶)
- (4) サン・マルコ寺院の楽長アントニオ・ビッフィ作曲による詩編 50『ミゼレーレ³⁹⁷』
³⁹⁸ (ダンジョー侯爵、1704 年³⁹⁹)
- (5) 詩編 2『なにゆえ、国々は騒ぎ立ち』(*Nouveau mercure galant*, 1715 年⁴⁰⁰)
- (6) 詩編 50『ミゼレーレ』(*Nouveau mercure galant*, 1715 年⁴⁰¹)
- (7) 詩編 30『主よ、わたしはあなたをあがめます *Exaltabo te Domine*』(*Nouveau mercure galant*, 1715 年⁴⁰²)
- (8) ザカリアの歌『神をほめたたえよ *Benedictus Domine Deus*』(*Nouveau mercure*

³⁹² この問題については、本章の 4 を参照。

³⁹³ L. Aubineau, *Fragments des mémoires inédits de Dubois* (Paris : l'Ecole des Chartes, 1848), p. 7.

³⁹⁴ ロビネは、ロレ亡き後、『ミューズ・イストリク』の後継者の一人として、それを出版し続けた人物である。

³⁹⁵ Robinet, *Muze historique*, le 2 mai 1666.

³⁹⁶ Dangeau, le jeudi 19 avril 1685.

³⁹⁷ *Motet de Signore Antonio Biffi mtro di capella di Sto-Marco, Miserere mei Deus.* BnF : [Rés. 697 bis / Rés. F. 1714

³⁹⁸ ダンジョーによれば、この作品はオルレアン公がビッフィに作曲を依頼したようである。ビッフィ自身による作品の楽器編成は、4 声、ヴァイオリン、ヴィオラ、オルガンであるが、トゥールーズ＝フィリドール・コレクションに保管されている筆写譜は、ヴァイオリン、通奏低音、4 声合唱（ドゥシュ I と II、オート・コントル、タイユ）と 3 声のソリスト（ドゥシュ、オート・コントル、タイユ）に書き直されている。バス声部は書かれていないが、通奏低音パートに重ねて歌ったと思われる。オルレアン公は非常なイタリア音楽愛好家として知られており、シャルパンティエの庇護者でもあった。この作品は、素晴らしい演奏により、美しい作品であると評価された。

³⁹⁹ Dangeau, le 20 mars (Jeudi Saint) 1704.

⁴⁰⁰ *Nouveau mercure gallant*, avril 1715, p. 136.

⁴⁰¹ *Ibid.*, p. 136.

⁴⁰² *Ibid.*, p. 137.

galant, 1715 年⁴⁰³⁾

詩編 2 と詩編 50 に関しては、複数年の証言があり、詩編 30 とザカリアの歌は共に 1715 年の証言がある。つまり、これら 4 編は確実に大合唱付きモテとして作曲された機会があった。先の演奏記録一覧の他にも、リュリの詩編 50『ミゼレーレ』に関しては、1663 年にも演奏されたのではないかというラ・ゴルスの説が存在する。

リュリの『ミゼレーレ』は、デュボワの証言に基づき 1664 年に作曲されたというのが定説であったが、ラ・ゴルス Jérôme de la Gorce は、それが実際には 1663 年のテネブルの聖務のために創作され、同年の聖金曜日に演奏された蓋然性について説明している⁴⁰⁴⁾。フィレンツェの古文書館で見つかった資料⁴⁰⁵⁾に、1663 年 3 月 29 日（復活祭後の木曜日）、ルイ 14 世が宮廷を訪れた武将チュレンヌ Turenne (1611 年～1675 年) に聴かせたと記録されており、そこには初演と記されていないことに注目したラ・ゴルスは、この前の週に行われたテネブルの聖務でこの作品を聴いて感動したルイ 14 世が、チュレンヌに聴かせるために彼を招待し、再演させたに違いないと考えた。

このラ・ゴルスの仮説を念頭に入れて、改めて 1663 年 3 月時点のシャペル＝ミュージークの状況を見てみると、副楽長の席が一つ空位になっていることが注目される。1662 年夏に副楽長の一人ジャン・ヴェイヨ Jean Veillot (17 世紀初頭～1662 年) が亡くなり、1663 年 7 月 8 日の新副楽長任命までの間、トマ・ゴベール Thomas Gobert (17 世紀初頭～1672 年) が一人で副楽長の職務を担うことになっていた。ルイ 14 世は一人で多忙な職務を遂行するゴベールの代わりに、同年 3 月のテネブルで演奏される音楽の作曲をシャンブルの音楽総監督のリュリに任せたと考えられる。このように考えると、ラ・ゴルスの仮説は妥当だと考えられる。よって、この作品の初演は、ラ・ゴルスの説の通り 1663 年であり、また 1664 年（デュボワの証言）と 1666 年（ロビネの証言）にも再演された。

演奏記録には見られないが、その他にも、詩編 70『主よ、われ御身に依り頼みたり In Te, Domine, speravi』(聖木曜日の第 3 詩編) も音楽付きで演奏された可能性がある。ペランによる『フランス語の韻文で書かれた王のテネブルで歌われたルソンと詩編 Les Leçons et les pseumes chantez aux ténèbres du roy, mis en vers françois』(1664 年) には、哀歌、詩編 50、詩編 70、およびザカリアの歌（その他にイムヌス『来り給え、

⁴⁰³⁾ *Ibid.*, p. 137.

⁴⁰⁴⁾ J. de la Gorce, *Jean-Baptiste Lully* (Paris : Fayard, 2002), p. 736.

⁴⁰⁵⁾ Paris, Bibliothèque de l'Arsenal, ms. 4212, f°56^{vo} この請求番号は、J. de la Gorce, *Jean-Baptiste Lully* (Paris : Fayard, 2002). の巻末注に記載されている。

創造主なる聖霊よ *Veni creator spiritus*』も含まれている) がフランス語の詩に翻訳され収められている。しかし、詩編 70 に関しては、歴代の王室礼拝堂副楽長らによって作曲された大合唱付きモテは現存していない。

また、ザカリアの歌に関しては、上記 1715 年の演奏記録、およびペランの著作に加え、マラルによって指摘されている『シャペルの第 1 聖職者の聖務 *Office du premier clerc de Chapelle*⁴⁰⁶』からの以下の引用を加えることができる。

礼拝堂の聖職者は、私たちに明かりが見えないように、灯されているろうそくを隠し、ランプを灯しに人が聖具納室から出てくるときに、はじめてそのろうそくを消す。カンティクム「ベネディクトゥス」を音楽付きで歌わないときには、首席聖職者は、ろうそくを全て消すために、第 1 節が始まるとすぐに祭壇に上がる。⁴⁰⁷

また、先述した詩編 30 に関しては、演奏記録はあるが、不可解な点がある。なぜなら、詩編 30 は、アルレによる聖務日課書のテネブルの聖務のテキストには含まれておらず、王室礼拝堂でのテネブルの聖務において、なぜ詩編 30 が大合唱付きモテのテキストとして選択されたのかという点である。

詩編 2『なにゆえ、国々は騒ぎ立ち *Quare fremuerunt gentes*』はアルレの聖務日課書の聖金曜日（第 2 日）の朝課の第 1 詩編に位置し、詩編 50『ミゼレーレ』は賛課の幕開けと締め括りに位置している。したがって詩編 2 と詩編 50 がどちらも大合唱付きモテで演奏されていたとすれば、ルイ 14 世治世後半の王のテネブルの聖務は、大合唱付きモテが聖務の構造を明確にしていたと推定できる。しかしながら、参照した資料にはルイ 14 世治世中のフォーブルドンFourbaldonの演奏を指摘した証言はなかったが、ルイ 15 世時代同様、ルイ 14 世時代にもフォーブルドンが演奏されていたとすれば、聖務の時間との関係から、任意の詩編あるいはザカリアの歌が大合唱付きモテで、フォーブルドンで他の詩編が演奏されたと考える方が、より現実的ではないだろうか。いずれにせよ、作曲された音楽は本来、宗教儀式のなかでの音楽的な格付けにおいては、単旋聖歌やフォーブルドンよりも下位とされていたことは先述したが、実際には、王のテネブルの聖務の枠組みを華々しく飾っていたのであろう。

⁴⁰⁶ A. Maral, *op.cit.*, p.165.

⁴⁰⁷ *Ibid.*, p.165 での引用 : « Il cache le cierge qui est allumé afin qu'on ne voye plus de lumière et il ne l'éteint que lorsqu'on vient de la sacristie pour allumer la lampe. Lorsque'on ne chante point en musique le cantique *Benedictus*, le premier clerc monte à l'autel dès le premier verset pour éteindre tous les cierges. »

b. ルイ 15 世治下

すでに指摘した通り、リュイーヌの『回想録』は、ルイ 15 世の王室礼拝堂でのテネブルの聖務では、賛課の詩編 50『ミゼレーレ』がフォーブルドンで、詩編 1 編が音楽付きで演奏されるのが慣例であったことを証言している。しかし、それ以外の報告は全く得られていない。考えられるのは、もし、ルイ 14 世時代の慣例を継承しているとなれば、詩編 2、詩編 30、詩編 70 が演奏されていたのかもしれないが、もしそうでなければ、上記 3 編以外の任意の詩編 1 編が音楽付きで演奏されていたということである。なぜなら、テネブルの聖務内で用いられている詩編と一致する、副楽長による大合唱付きモテが残されているからである。参考として、ラランドが作曲した大合唱付きモテのうち、聖なる三日間のテネブルの聖務のテキストと同じテキストに作曲した作品を挙げておこう。

表 6. ラランドの大合唱付きモテのうち、テネブルの聖務で演奏可能な作品

曲名	作曲年	聖務内での位置 ^(*)
詩編 2 Quare fremuerunt ^(*)	1706	聖金曜日 第 1 夜課 第 1 詩編
詩編 50 Miserere ^(*)	1687～1720 頃	賛課 第 1 詩編、最終詩編
詩編 62 Deus, Deus meus	1685	賛課 第 3 詩編
詩編 66 Deus misereatur nostri	1687	賛課 第 3 詩編
詩編 69 Deus in adjutorium meum intende	1691～1720 頃	聖木曜日 第 1 夜課 第 2 詩編
詩編 74 Confitebitur	1701～1720 頃	聖木曜日 第 3 夜課の第 1 詩編
詩編 75 Notus in Judaea	1702～1720 頃	聖木／土曜日 第 3 夜課 第 2 詩編
詩編 150 Laudate Dominum in sanctis ejus	1697	賛課 第 4 詩編

* 詩編 2 と詩編 50 はリュリの作品が実演された証言が残っている。

* テキストは、作曲年を根拠として、アルレの聖務日課書に従っている。

2-4. ルソン・ド・テネブル Leçon de Ténèbres

ソネの『パリ儀典書』で規定されたような「悲しみに沈んだ lugubre」音楽は、王室礼拝堂では、実際にはどのように演奏されていたのだろうか。大合唱付きモテの項同様、ルソン・ド・テネブルに関しても、ルイ 14 世とルイ 15 世の治世を区切り、ルソン・ド・テネブルの演奏についての証言を提示する。

a. ルイ 14 世治下

ルイ 14 世の王室礼拝堂でのルソン・ド・テネブル演奏について明確に示した記述は、ジャン・ロレ Jean Loret (1600 年頃～1665 年) の『ミューズ・イストリック Muze historique』に見られた (1656 年, 1657 年, 1661 年, 1662 年, 1663 年) ⁴⁰⁸。それ以外には、ルソン・ド・テネブルには直接言及されてはいないものの、1651 年 4 月 8 日の『ガゼット』に、アンヌ・シャバンソー・ド・ラ・バール Anne Chabanceau de La Barre (1628 年洗礼-1688 年以前) ⁴⁰⁹の名が挙げられ、彼女の歌がいかに聴衆を魅了したかが述べられている。

この最後の三日間に聴かれた王のシャペルとシャンブルの音楽隊によって演奏されたテネブル [の聖務] で、確固たる地位にあるド・ラ・バール嬢は、彼ら [聴衆] の耳が彼女の声の美しさに、目が顔立ちの美しさに魅了されるほど、長い間心を揺り動かした ⁴¹⁰。

ここには、彼女がルソンを歌ったと書かれているわけではないが、ロレの証言と重ねて読むと、ルソンを歌ったと考えるのが自然であり、王室礼拝堂でのルソン・ド・テネブルについて言及している最初の証言と考えられる。

ロレが記述を残している時期は、ルイ 14 世の親政開始前後にあたり、宮廷はまだヴェルサイユへは移動していない。王のテネブルの聖務は、パリのフイヤン教会やヴァル＝ド＝グラース教会で行われており、ロレの記述は全てフイヤン教会で行われた聖務についてである。

以下に、1656 年、1657 年、1661 年、1662 年、1663 年のロレの証言から読み取れる内容を時代順に列挙し、ルイ 14 世親政開始前後に演奏された「ルソン・ド・テネブル」の王室礼拝堂での演奏状況を見ていく。

ロレは 1656 年の生き生きとしたテネブルの様子を韻文で綴っている。大意は以下の通りである。

⁴⁰⁸ J. Loret, *op. cit.*, le 22 avril 1656, p.138 ; le 7 avril 1657, p.140 ; le 23 avril 1661, p.142 ; le 8 avril 1662, p.144 ; le 31 mars 1663, p.145.

⁴⁰⁹ アンヌ・シャバンソー・ド・ラ・バールは歌手であり、リュート奏者、踊り手、クラヴサン奏者と多才な人物であった。また、オルガン奏者、ピエール・ド・ラ・バール Pierre de La Barre の娘であり、ルイ 14 世の宮廷では、リュリの若い頃の作品を歌った。1661 年『王の音楽隊常勤 ordinaire de la Musique eu Roi』の役職を得る。C. Massip, « LA BARRE, Anne de » in *Dictionnaire de la musique en France aux XVIIe et XVIIIe siècles*, Fayard, 1992, p.375.

⁴¹⁰ *Gazette de France*, le 8 avril 1651, p.471: «ces trois derniers jours entendu les ténèbres chantées par la Musique de la Chapelle et celle de la Chambre du Roi, ou la Demiselle de la Barre tenant sa partie fit long temps balancer les esprits si leurs oreilles estoyent charmées par la beauté de sa voix ou leur yeux par celle de son visage. »

聖水曜日、宮廷はフイヤン教会でテネブルを聴く。そこでは最も有名な歌手とヴィオル、クラヴサン、リュートによる音楽のコンサートが開かれ、詩編、モテ、賛歌、アンティフォナ、カンティクムが歌われた。神々の宮廷を満足させるための十分な調べ。特に 3 人の女神が、人間のものとも思われぬ崇高な声、美しく天上的な声によって、ほぼ 1 時間半、聖エレミア師のルソンに生命を吹き込む。まず第 1 にラ・パール。彼女の朱の口から出た比類なき声で恍惚と興奮をもたらす。次にイレヌ嬢。秘められた魅力、彼女だけが持つ才能で、会衆すべてを魅了する。そして愛すべきセルカマナン。どんな耳も飽きさせずに 1 年中でも歌うことができる。転がるような驚異的な歌声。その日、彼女は皆に、完璧に甘美な歌声は天使の歌声に近く、名誉、栄光、賞賛に値することを認めさせた。⁴¹¹

つまり 1656 年には、第 1 ルソンをラ・パール、第 2 ルソンをイレール、第 3 ルソンをセルカマナンが歌ったと理解できる。3 人は共に女性歌手である。

ロレが挙げている女性歌手は、以下 5 人である。

- ・ラ・パール (1656 年, 1657 年, 1661 年, 1663 年)
- ・イレール・デュピュイ Hilaire Dupuis⁴¹² (1656 年, 1657 年, 1661 年, 1662 年, 1663 年)
- ・アンヌ・フントー・ド・セルカマナン Anne Fonteaux de Cercamanan⁴¹³ (1656 年, 1657 年, 1661 年, 1662 年, 1663 年)
- ・アンナ・ベルジェロティ Anna Bergeroti (1662 年)
- ・サント＝クリストフ Sainte-Christophe⁴¹⁴ (1663 年)

⁴¹¹ J. Loret, *op.cit.*, le 22 avril 1656, p.138 : « Cette cour, telle que je dy, / Fut le jour du Saint Mercredy / Aux Feuillans, oùyr les Ténébres. / Où, les Chantres les plus célèbres, / Violes, clavessins et luts, / Chantans Psalmes, Motets, Salut, / Hymens, Antiennes, Cantiques, / Firent des Concerts de Muziques / Certes, assez mélodieux / Pour contenter la Cour des Dieux : / Mais, surtout, trois voix féminines, / bien moins humaines que divines, / Par leurs beaux et célestes sons / Animèrent fort les Leçons / Durant, presque une heure et demie, / De feu Monsieur saint Hierémie. / La Barre, tou premièrement, / Excita grand ravissement / Avec cette voix sans-pareille, / Qui sort de sa bouche vermeille. / Charma toute la Compagnie. / Et l'aimable Sercamanan, / Qui pourroit chanter, tout un an, / Sans ennuyer nulles oreilles, / Aprochant de celui d'un Ange, / Mérite honneur, gloire et louange. »

⁴¹² デュピュイ (1625 年洗礼-1709 年) は、ランベールの義妹にあたる。1656~1671 年に、彼女は主要な宮廷バレや、リュリのコメディ＝バレのレシを歌った。1657 年以降、彼女は王からの年金を受け、1659 年には王のシャンブルの常勤音楽家の資格を得る。当時の大歌手の一人である。1677 年から、Nouvelles Catholiques 修道院で隠遁する。

⁴¹³ セルカマナン (1719 年頃没) は、1656 年にはすでに宮廷のバレ、ディヴェルティスマン、コンサート、典礼で歌っている。彼女も王のシャンブルの常勤音楽家の資格を得る。

⁴¹⁴ サント＝クリストフ (1625 年頃-1682 年以降) は、1645 年頃、王の音楽隊に入り、そこで多くのバレを歌った。彼女の素晴らしい声や、高慢な態度、表現のドラマティックさをリュリに見込まれ、1674 年、王立音楽アカデミーで歌う事になる。彼女は、アルセスト Alceste のタイトル・ロールを初演し、多くの主役をこなした。特に女神の役が多かった。1682 年に引退し、

彼女たちは全員、王のシャンブルの音楽家であった。本来は女性が教会で歌うことは禁止されているが、王室礼拝堂では王の同意があれば、シャンブルの女性歌手が特別な儀式のときのみ、聖務で歌う特権を与えられていた⁴¹⁵。

また、演奏実践における重要な証言として、王室礼拝堂で演奏されたルソン・ド・テネブルの伴奏は、1656年のロレのフイヤン教会でのテネブルの聖務に関する証言から「ヴィオール、クラヴサン、リュート」であったことがわかる。聖なる三日間にはオルガンの演奏さえ禁止されており⁴¹⁶、上述の世俗音楽のための楽器も当然禁止されていたが、王室礼拝堂ではそれは問題にならなかったようだ。

1657年4月7日のロレの報告の中では、イレールが「ランベール風に歌うので、あらゆるところで、素晴らしい知識人でありエキスパートであると⁴¹⁷」称賛されている旨が記されている。ランベールはエール・ド・クールの名手であり（第2章参照）、彼女はそれを歌う術を完璧に身につけた歌手であったと想像される。ここで彼女が歌ったルソン・ド・テネブルも、エール・ド・クール風の曲であったのだろう。

1661年4月23日のロレの記述⁴¹⁸は、ジャン・ド・カンブフォール Jean de Cambefort（1605年頃～1661年）がテネブルの聖務での音楽の指揮を取ったことを示唆している。彼は当時、「王の音楽総監督 *surintendant de la Musique du roi*」の役職にあったが、本来、副楽長の仕事である聖務での指揮を音楽総監督が執り行うことがあったということは、「特別な儀式 *cérémonies extraordinaires*⁴¹⁹」においては時として行われていた。彼はその数十日後の5月4日に亡くなっており、音楽総監督の役職はリュリに引き継が

おそらく修道院に入ったと思われる。

⁴¹⁵ 王室礼拝堂で女性が歌っていたという証言は多数存在する。Lecerf de la Viéville, *Comparaison de la musique italienne et de la musique française* (Bruxelles : Foppens, 1706) troisième partie, p.188 : « Quand on voit des femmes chanter à la Chapelle du Roi, il est sûr qu'elles sont d'un autre caractère, ... », Bernard Perrin, *Un professeur de droit (Louis Monnier de Richardin) solliciteur à la Cour du grand Roi 1699-1704* (R.H.V., t.55, 1963-1964), p.206 : « Je vis une chose assez particulière dans ce concert, c'est qu'une fille y [à la chapelle royale] chanta... », etc.

⁴¹⁶ 聖なる三日間は、教会のための楽器であるオルガンも、聖別された鐘さえも沈黙すべき時期であり、あらゆる楽器の演奏が禁じられていた。（第4章参照）

⁴¹⁷ J. Loret, *op.cit.*, le 7 avril 1657, p.140 : « On estime en cent et cent lieux / Pour très-sçavante et très-experte, / Car elle chante à la Lamberte. »

⁴¹⁸ *Ibid.*, le 23 avril 1661, p. 144 : « Des Chantres de Sa Majeté, / En assez grande quantité, / Chantèrent le divin Service, / Ou (si l'on veut) divin Office, / Ayant pour Chef et Conducteur, / Directeur et Compoziteur, / Cambefort, expert en Muzique, / Par pratique et par théorique, / Et qui sert, dans ce bel Employ, / Par quartier, dignement, le Roy. »

⁴¹⁹ 特別な儀式とは、先述した通り、王室に関連する行事（聖別式、婚儀、葬儀、入市式など）や国の命運に関わる出来事の際（戦勝、王家の人々の快癒）、神に感謝の祈りを捧げる儀式のことである。

れた。

また、少なくとも「エルサレムよ、立ち帰れ Jerusalem, convertere...」の部分でラ・パールとセルカマナンとイレールの3声による演奏と考えられる記述も見られた⁴²⁰。

1662年4月8日付けのロレの報告では、歌手の名の他に、器楽奏者の名も挙げられている。「ランベールが女性歌手たちを手にテオルボを持って支え⁴²¹」、ヴィオル奏者の「この素晴らしいオトマン Nicolas Hotman (1610年頃～1663年)が、感動的なプレリュードによって、合奏の分野での類い稀な才能を見せている⁴²²」と記述されている。この年、クラヴサンは演奏に加わらなかったわけではないと思われるが、クラヴサン奏者の名は書かれていない。

1663年の3月31日付けのロレの報告には、女性歌手以外の音楽家の名も列挙されている。ジョゼフ・シャバンソー・ド・ラ・パール Joseph Chabanceau de La Barre (洗礼 1633年～1678年)、ジャン＝バティスト・ボエセ Jean-Baptiste de Boesset (1614年～1685年) リュリ、ランベール、オトマン、ルイ・ド・モリエ Louis de Mollier (1615年頃～1688年)の名が、「響きの偉大な英雄 Les grands Héros de l'Harmonie」と美辞麗句で紹介されている。彼らは全員王の音楽隊に属しており、当時高名な人々であった。彼らがテネブルの聖務で何をしていたのかには触れられていないが、演奏に加わっていたと考えるのが妥当であろう。もし、彼らが演奏していた曲が大合唱付きモテだとすれば、このロレの証言は、ラ・ゴルススの仮説を補強する要素となるだろう。

同1663年3月31日付けのロレの報告には、「皆の心を魅了したとても優しいルールマン [装飾技法の一種] でエレミアを嘆かせた⁴²³」4名の女性歌手の名、ラ・パール、デュピュイ、サント＝クリストフ、セルカマナンが挙げられている。つまり、3曲のルソンに対して4名のソリストが参加していたことから、1663年には、1声と通奏低音のルソン・ド・テネブルのみが演奏されたわけではなく、2声あるいは3声のルソン・ド・テネブルも演奏されたと考えられる。

上述したロレの証言の内容を総合すると、ルイ14世時代には、世俗楽器（ヴィオル、

⁴²⁰ J. Loret, *op.cit.*, le 23 avril 1661, p.144 : « Que ce beau Chœur fut admiré, / Et, surtout, au Convertere. »

⁴²¹ *Ibid.*, le 8 avril 1662, p.144 : « Le sieur Lambert les soutenait, / Qui son Théorbe en main tenoit ; »

⁴²² *Ibid.*, p.144 : « Et le rare Hotman, cet illustre, / Par des préludes si touchants, / Qu'en matières de Symphonie / On voit peu de pareils Génies. »

⁴²³ *Ibid.*, le 31 mars 1663, p.145 : « Faizans lamenter Hiérémie / Avec des roulemens si doux / Qu'elles charmoient les cœurs de tous »

クラヴサン、リュート）による伴奏で、女性歌手がルソン・ド・テネブルを歌っていたことが理解できる。また、「ランベール風」の女声1声で、ランベールの伴奏により歌われたという記述から、これらの曲がランベール自身によって書かれたと推測されている。しかしこれは、ロレの記述による1656年から1663年までの証言によるものであり、ルイ14世親政開始直後（親政開始1661年）のごく限られた期間の証言であった。1651年の『ガゼット』の記録も考慮すれば、ルイ14世13歳（在位8年目）から25歳までの慣習を示す証言と言えるだろう。

ルイ14世治下の王室礼拝堂におけるテネブルの聖務でのルソン・ド・テネブルの演奏に関する証言は、1663年のロレの記録を最後に見られなくなる。その代わりに、大合唱付きモテの項で触れた通り、その後の証言は大合唱付きモテについてのみに変わっている。

b. ルイ15世治下

1715年、ルイ14世が崩御した時、まだ5歳であったルイ15世の代わりにオルレアン公フィリップが摂政となり、彼は宮廷をパリに戻した。この時期のルソン・ド・テネブルについての証言は、本論で扱った資料からは見つからなかった。

1722年、ルイ15世は宮廷をヴェルサイユに戻す。彼の王室礼拝堂でのルソン・ド・テネブルの演奏に関して得られた証言は、彼の治世中頃のものであり、以下に示すように、ルソン・ド・テネブルは女性歌手ではなく男性歌手によって歌われ、ドゥシュはイタリア人カストラートが担っていた。

リュイーヌの回想録は、1745年まで哀歌が単旋聖歌で歌われており、翌年1746年、音楽付き詩編の演奏廃止に伴い、ルソン・ド・テネブルの演奏が再開したことを報告している。1742年の音楽付き詩編の伝統が途切れた記述の始まりから、ルソン・ド・テネブル演奏の再開までを時系列に沿って、リュイーヌの回想録を提示する。まず1742年、一旦、音楽付き詩編の習慣が途切れている。

王は昨日、いつも通りテネブルへ行かれた。音楽付きで歌うことが慣例であった詩編が削除されていた。そのため、テネブルは非常に短くなった。⁴²⁴

⁴²⁴ *Luynes*, Jeudi saint, 22 mars, 1742. IV, p.113 : « Le Roi alla hier à ténèbres, comme à l'ordinaire. L'on a retranché le psaume qu'on avoit accoutumé de chanter en musique ; ce qui rend les ténèbres beaucoup plus courtes. »

テネブルの残りの2日（王のシャペルによって階上で歌われた）は、1日目と同じだった。
つまり音楽付き詩編が歌われず、フォーブルドンでミゼレーレが演奏されただけである。⁴²⁵

80年ほど前までの様子と比較して、音楽的には非常に寂しい光景が目につく。しかし、翌年1743年には、音楽付き詩編が演奏されている。

いつも通りテネブルは、常に音楽付き詩編1曲とフォーブルドンでのミゼレーレであった。⁴²⁶

この翌年の1744年に関する記述はなく、1745年、ほぼ決定的に音楽付き詩編の演奏が廃止になる。

昨日、いつも通りテネブルが行われた。しかし、常に認められる慣例、音楽付きモテはなかった。⁴²⁷

1744年に関する記述はないものの、上記引用の「常に認められる慣例 *usage qui s'observoit toujours*」という表現から、「1744年に引き続き1745年にも音楽付きモテの演奏はなかった」と推測されるため、おそらく1744年にも音楽付きモテの演奏はなかったと考えられる。

しかし、1746年4月10日のリュイーヌの回想録は、廃止された「音楽付き詩編（モテ）」の代わりに、ルソン・ド・テネブルの演奏が再開したこと、およびそこでルソン・ド・テネブルを歌った歌手らの名前に言及している。

今年、もう一つ変化がある。テネブルのルソンは、普通シャペルのバス＝コントルによって朗唱されていた。この慣習は後の6つのルソンのために続けられるが、第1夜課の3つに関しては、音楽隊の最高の美声、ドゥシュ1人、オート＝コントル1人、バス＝タイユ1人によって歌われた。オート＝コントルは常にポワリエであった。バス＝タイユは、1日目はデクロ、2日目は音楽隊に入ったばかりのグラン、3日目は素晴らしい声を持つブノワであった。ドゥシュは、3人のイタリア人によって歌われ、1日目はドタ神父、2

⁴²⁵ *Ibid.*, Vendredi saint, 23 mars, 1742. IV, p.113-115 : « Les deux derniers jours de ténèbres (chantées en haut par la chapelle du Roi) ont été comme le premier ; on n'a point chanté de psaume en musique, mais seulement le *Miserere* en faux-bourdon. »

⁴²⁶ *Ibid.*, 11 avril, 1743. IV, p.460 : « Les ténèbres comme à l'ordinaire, toujours avec un psaume en musique et le *miserere* en faux bourdon. »

⁴²⁷ *Ibid.*, 15 avril, 1745. VI, p.400 : « Hier il y a les ténèbres à l'ordinaire ; il n'y eut point de motet en musique, usage qui s'observoit toujours. »

日目はファルコ、3日目はジェロームであった。⁴²⁸

ポワリエ François Poirier はこの時代の重要な歌手である。1737年にシャペルの聖歌隊員となるが、あまりにも美しい声の持ち主であったため、翌年シャンブルの歌手としての職務に就けるよう聖職を辞すこと、また1745年には、趣味 goût を培うために王立音楽アカデミーに行くよう王の命令を受けた⁴²⁹。1759年までオペラの初演でタイトルロールを歌い、1742～1756年にはコンセール・スピリチュエルでも成功を収めている⁴³⁰。

ドゥシュを担当したイタリア人カストラート3人は、ジェローム Hieronimo Sagiolino は1719年に⁴³¹、ドタ神父 Pietro Dota とファルコ Francesco Falco は1737年に⁴³²フランスへやって来た（表7を参照）。王室礼拝堂で歌っていたカストラートの素性についてはほとんど知られていないが、この3人はナポリからやって来たということがわかっている。

バルビエは、フランスにおけるカストラート受容について以下のように述べている。イタリアにおいては、カストラートはオペラ同様、教会でも必要不可欠であり、ヨーロッパ中で賞賛され、高い報酬を得ていた。それに対しフランスでは、王室礼拝堂では優遇されていたカストラートがオペラでの大役を歌う事はなく、オペラの合唱や小さな役を与えられただけであり、フランスの多くの聴衆に知られることはなかった。なぜなら、カストラートは国王に要請され、なによりもまず、王室礼拝堂の聖歌隊の高声部の貧弱さを改善するために招集されたからである⁴³³。このカストラートの招集は、ルイ14世治世中に始まった。これは、ルイ14世が、高声を担う少年やファルセット歌手の音量や技量に満足できず、広い音域と優れたテクニックおよび女性の声と同等の力強さを持つカストラートの声が王室礼拝堂の音楽に輝きを与えるために必須であると考えてい

⁴²⁸ *Ibid.*, 10 avril, 1764. VII, p.280 : «Il y a encore un changement cette année. Les leçons de ténèbres étoient ordinairement chantées par les basses-contre de la chapelle ; cet usage a été continué pour les six dernières leçons, mais à l'égard des trois du premier nocturne, elles ont été chantées par les plus belles voix de la musique, un dessus, une haute-contre et une basse-taille. La haute-contre a toujours été Poirier. La basse-taille a été le premier jour Ducroc, le second jour Guérin, qui est entré à la musique depuis peu, et le troisième jour Benoît, qui a une voix admirable. Le dessus a été chanté par trois Italiens, le premier jour l'abbé d'Otha, le second Falco, le troisième Jérôme. »

⁴²⁹ R. Legrand, « POIRIER, François », *Dictionnaire de la musique en France aux XVII^e et XVIII^e siècles*, p. 567.

⁴³⁰ *Ibid.*, p. 567.

⁴³¹ P. Barbier, *La Maison des Italiens—Les Castrats à Versailles* (Paris : Grasset, 1998), p.123.

⁴³² *Ibid.*, p.125.

⁴³³ *Ibid.*, p.89-90.

たことに起因している⁴³⁴。そのため、ルイ 14 世は作曲家パオロ・ロレンツァーニ Paolo Lorenzani (1640 年～1713 年) にカストラートを招集する任務を与え、まず 1679 年イタリアへ送り、その後も彼の治世中、2 度に渡り特使をイタリアへ送っている⁴³⁵。

この 3 回の招集によって、1700 年には、実に 12 人のカストラートがヴェルサイユ宮の王室礼拝堂で歌っていたのである⁴³⁶。以下の表 7 は、イタリア人カストラート招集以前から在籍しているカストラート、および招集されたイタリア人カストラートを招集年毎にまとめたものである。年は王室礼拝堂に招集された年、() 内は在任期間 姓名はイタリア名に統一した。また、名のための記述は、参考資料に従った。

表 7. 王室礼拝堂に招集されたカストラート⁴³⁷

1679 年以前	Blaise Berthod (～1677), Antonio Bagniera (1650～)
1679	Antonio Favalli, Felipe Santoni, Giuseppe Nardi, Tommaso Carli, Ramponi
1694	Hyacinthe Mazzo, Pietro Floriselli, Antonio Toricelli, abbé Andrea Buttelli
1700	Antonio Ridolfi (～1760), Antonio Paccini (～1745)
1719	Francesco La Fornara (～1765), Hieronimo Sagiolino (～1765) Domenico Flavoni
1737	Francesco Falco (～1776), abbé Pietro Dota (～1765)
1740	Antonio Albanese (～1774), Aiuto (～1776), Rosa, Ciambalanti
1765	Spirelli (～1785), Oliveni (～1785), Bruni (～1779)
1774	Silvestro, Rinaldi, Rossetti(Rosselli),Josefini

リュイーヌは、1746 年の証言以外ではルソン・ド・テネブルには触れていない。その後『メルキュール』と『ガゼット』が、1753 年にはまだ、王室礼拝堂でルソン・ド・

⁴³⁴ *Ibid.*, p.89-90.

⁴³⁵ *Ibid.*, p.111.

⁴³⁶ 1679 年以降、徐々に増えていったイタリア人カストラートは毎日の聖務だけでなく、特別な祝祭日にもソリストとして歌っていた。例えば、F.クーブランの『王の命により作曲された 7 つの詩節 Sept Versets du motet composés l'ordre du Roy』(1704) の裏表紙には、男性歌手の名前と共に、カストラートのマッザ・イアサント Mazza Hiaccinte とアントーニオ・パッチーニ Antonio Paccini、そしてクーブランの従姉妹マルグリート＝ルイーゼ・クーブラン Margurite-Louise Couperin (1676 年～1728 年) の名前が記載されている。つまり、ルイ 15 世は、先代同様、特例である女性歌手の宗教的な場での起用は続けたが、カストラートの声にも同等の価値を与えたということであろう。

⁴³⁷ この表は、P. Barbier, *La Maison des Italiens—Les Castrats à Versailles* (Paris:1998), l'État de la France および l'État des officiers de la Maison du roi をもとに作成。

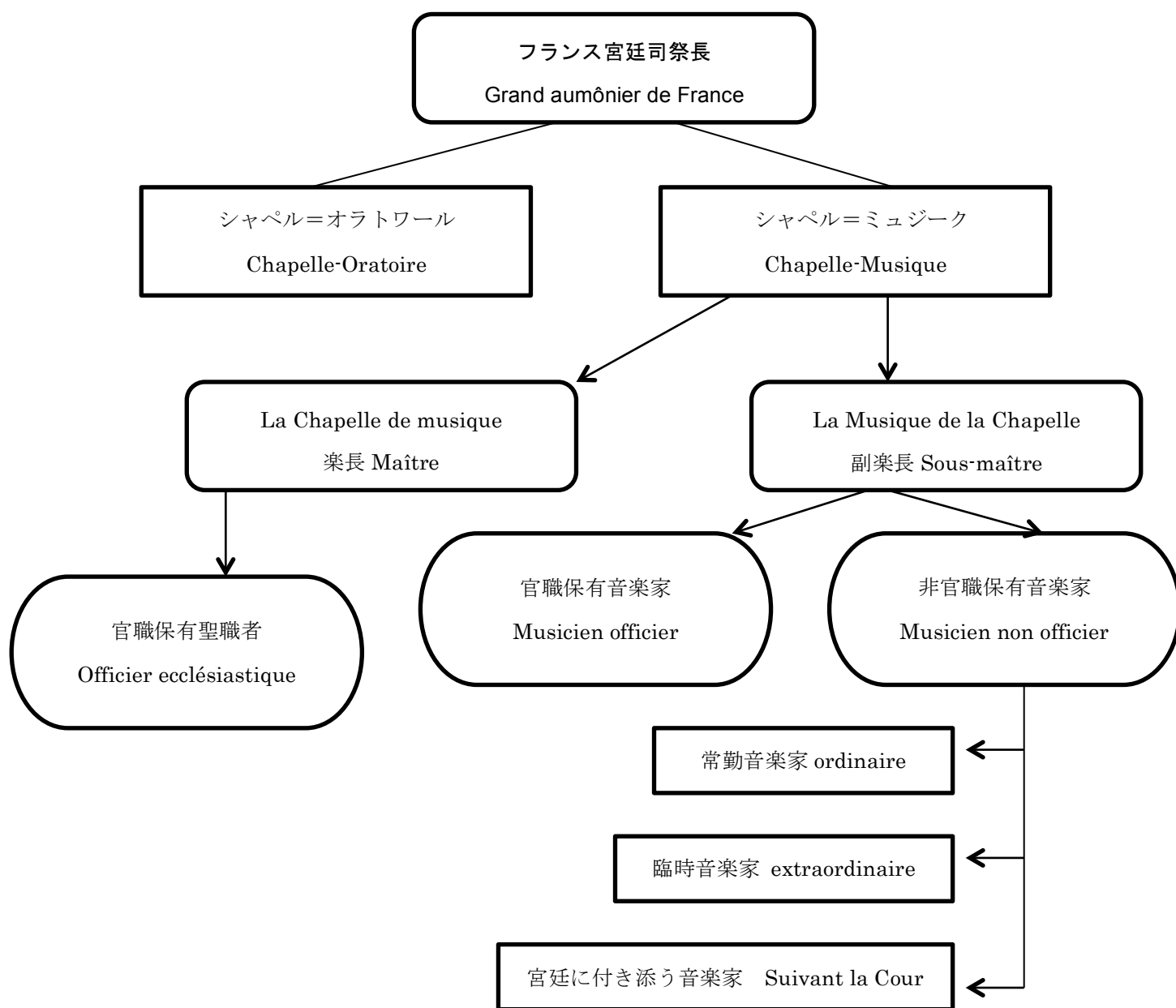
テネブルが歌われていたことを伝えている⁴³⁸。そこには、先述のポワリエやカストラート歌手アイウト *Aiuto* やローザ *Roze*、バス＝タイユのジョゲ *Jouguet*、バス＝コントルのガンドラス *De Gandras* の名が見られる[カストラートを含むシャペルの歌手の姓名については、一次資料において姓あるいは名のための記述、また原綴が統一されていないため、資料内で確認できる範囲で記す]。少なくとも、この時期までは、ルソン・ド・テネブルの演奏習慣は途絶えていなかった。本論において扱った資料中では、これが王室礼拝堂におけるルソン・ド・テネブルの演奏に関する証言の最後となった。

3. 王室礼拝堂の音楽家

王室礼拝堂でのテネブルの聖務においては、王室礼拝堂の音楽家たちが、非常に重要な役割を担っていた。ルイ 14 世は、彼の治世中、あらゆる芸術面を組織し充実させ、それを維持することに細心の注意を払ったが、そのなかでも音楽を最も重視した。宮廷の音楽はしっかりと構成された 3 つの集団が担っていた。それは、「シャペル *Chapelle*」、「シャンブル *Chambre*」、「エキュリー *Écurie*」であり、シャンブルは世俗音楽を、エキュリーは狩などの屋外の活動や軍隊に輝きを与えるために組織された。王室礼拝堂の音楽を担っていたのは、「シャペル *Chapelle* 」という大組織の中の「シャペル＝ミュージック *Chapelle-Musique* 」と呼ばれた組織である（シャペル組織図参照）。

⁴³⁸ *Mercur de France*, juin 1753, vol.1, p.186-187 : « Le 19, jour du Jeudi saint, ...Leurs Majestés assistèrent l'après-midi à l'office des Ténèbres dont messieurs Aiuto, Poirier et Jouguet chantèrent les trois premières leçons. Le 20, jour du Vendredi saint, ...l'après-midi, Leurs Majestés entendirent le Ténèbres, dont les trois premières leçons furent chantées par messieurs Roze, Sionet et de Gandras. »
Gazette, avril 1753, p.202 : « Leurs Majestés assistèrent l'après-midi à l'office des Tenebres, dont les sieurs Aiuto, Poirier & Jouguet, chanterent les trois premieres Leçons....Le 20, jour du Vendredi-Saint, ...l'après-midi, leurs Majestés entendirent les Tenebres, dont les trois premieres Leçons furent chantées par les sieurs Rozes, Sionest & de Gandras. »

図 2. シャペル組織図



王室礼拝堂という組織は、「シャペル＝オラトワール *Chapelle-Oratoire*⁴³⁹」と上述した「シャペル＝ミュージック」の2つの組織で構成されている。シャペル＝オラトワールは、フランス宮廷司祭長を長とした聖職者のみの非常に序列化された組織であり、王が参列する毎日のミサと聖務の挙式を保証することが主な任務であった。それに対し、王家の人々が参列する聖務を音楽で彩っていたのが、聖職者と非聖職者の音楽家で構成されていたシャペル＝ミュージックである。シャペル＝ミュージックは更に2つの組織に細分化されている。まず高位聖職者である楽長 *maître* を長として、官職保有聖職者のみで構成されたのが「*la Chapelle de Musique*」という組織であり、彼らは、単旋聖歌の歌い出し等、聖務での音楽を滞りなく進めるための役割を担っていた。それに対し、毎日のミサや音楽が必要な宗教行事での音楽の演奏を担当していたのは、「*La Musique de la Chapelle*」であり、これは、官職保有聖職者を含むものの、大部分、非聖職者の音楽家からなる組織であった⁴⁴⁰。

3-1. 王室礼拝堂の音楽隊シャペル＝ミュージックの組織編成

王のテネブルの聖務は、豪華さにおいても、規模の大きさにおいても群を抜いていたと言われている。ピエール・ペラン *Pierre Perrin* (1620年～1675年) は、『王室礼拝堂のための聖歌 *Cantica pro capella regis*』(1665年)のルイ14世への献辞の中で、ルイ14世が構想していた王室礼拝堂に配備されるべき音楽隊について言及している。それは、王国の最も美しい声と最良の器楽奏者で構成され、王の威厳を確実にする素晴らしい副楽長を備えた音楽隊、つまり「偉大なフランス王のように、この世で最も美しい音楽隊 *la plus belle musique de la terre, comme vous en estes le plus grand Roy*⁴⁴¹」であった。

この後で分析するルイ14世とルイ15世治下のルソン・ド・テネブルの演奏実践の問題に関する議論に際し、より細部へと入って行くため、この組織の大枠の理解が必要不可欠である。よってはじめに、ルイ14世親政開始からルイ15世治世初期の1661年～1733年の王家に属する音楽家の状況をまとめたブノワの研究⁴⁴²をもとに、シャペル＝ミュージックという組織の全体像を示す。しかし実際には、王の意志や、国の経済状態

⁴³⁹ シャペル＝オラトワールについての詳しい説明は、A. Maral, *La Chapelle royale de Versailles sous Louis XIV* (Liège : Mardaga, 2002), p.56-62 を参照。

⁴⁴⁰ *Ibid.*, p.62.

⁴⁴¹ P. Perrin, *Cantica pro capella regis*, « Epistre ».

⁴⁴² ブノワによる王室礼拝堂の研究書はいくつか存在しているが、本論においては3冊から引用しているため、以下のように各著作に番号を付すこととする。M. Benoît-1, *Versailles et les musiciens du Roi* (Paris : Picard, 1971). M. Benoît-2, *Musique de Cour : Chapelle, Chambre, Ecurie, 1661-1733* (Paris : Picard, 1971). M. Benoît-3, *Les musiciens du Roi en France (1661-1733)* (Paris: PUF, 1982)

などの要因によって、シャペル＝ミュージクの構成は変化している。ルイ 14 世の親政開始（1661 年）からヴェルサイユへの宮廷の移動（1682 年）までの時期の構成員については、記録がほとんど存在せず、明らかな数字を示すのは非常に難しい。ブノワの研究においてもヴェルサイユ宮への移動前の数字は示されておらず、ここでは、主にヴェルサイユ宮に移動した後のルイ 14 世治世のシャペル＝ミュージクについて提示する。時代変遷に伴う王室礼拝堂の音楽隊の人員数の変遷については、この後の項目で詳述する。

王家の音楽家は、以下のように官職保有者と非官職保有者の 2 つのタイプに大きく分けられる。

（1）官職保有音楽家 *musiciens officiers*：官職の名義を保有する音楽家は、官職保有者一覧 *Etats des officiers* に登録されており、「gages」と呼ばれる固定給を受け取っていた⁴⁴³。ルイ 14 世とルイ 15 世治世初期には約 100 の音楽家のための官職が配されていたが、これはあくまでも官職数であり、必ずしも 100 人の音楽家の配置を意味していない。官職というのは当時、売官制度のため、私有財産としての売買が可能であった。また、官職保有者として名義のみを持ち、実際の職務の遂行は代理人に任せることもあった。

（2）非官職保有音楽家 *musiciens non officiers*：これは、(a)常勤音楽家 *musiciens ordinaires*、(b)臨時音楽家 *musiciens extraordinaires*、(c)宮廷に付き添う音楽家 *musiciens suivant la Cour* の 3 つのタイプに分けられる。

(a) 常勤音楽家は、職務の性質に応じた頻度で、「日常的 *ordinairement*」に王に仕えていた⁴⁴⁴。彼らは、王の私有財産から「食費と維持費 *nourriture et entretennement*」と報償 *gratifications* と恩給 *pensions* を受け取っていたが、その職務の重要度によってその額は変動した⁴⁴⁵。常勤音楽家の人数は、官職保有者の数を上回ることが度々あった⁴⁴⁶。職務内容や頻度、およびその専門性に関しては、常勤者と同じであったにもかかわらず、官職保有者の地位は、社会的にも経済的にも恵まれていたため、経済的に豊かになった常勤者が空位になった官職を購入することが度々起こった⁴⁴⁷。

(b) 臨時音楽家：彼らは特別な催事のため、あるいは不十分な音楽人員を補強するために要請された⁴⁴⁸。都市（パリやその近郊、およびヴェルサイユなどに在住）の音楽家

⁴⁴³ M. Benoit-1, *op.cit.*, p.177.

⁴⁴⁴ *Ibid.*, p.177.

⁴⁴⁵ *Ibid.*, p.177.

⁴⁴⁶ *Ibid.*, p.177.

⁴⁴⁷ *Ibid.*, p.177.

⁴⁴⁸ *Ibid.*, p.178.

や、一時的に宮廷に滞在している外国人の音楽家などがそれに該当する⁴⁴⁹。彼らは、その勤務形態の変則性により、恩給と報償のみを得ていた⁴⁵⁰。

(c) 宮廷に付き添う音楽家：これは、宮廷がフランスを巡回する際、王に同行する音楽家のことであるが、書類上、常勤とは区別されている⁴⁵¹。しかしながら、彼らの職務や条件などを実際には把握することが難しく、おそらく、一時的な職務として、未成年の音楽家、器楽奏者、舞踊教師などに付随した職務ではないか、とブノワは述べている⁴⁵²。

a. 楽長 Le maître

シャペル＝ミュージックは、楽長 le maître の管轄下に置かれている⁴⁵³。楽長は4～5人のチャプレン chapelains、5人の聖職者 clerics、副楽長、オルガニスト、聖歌隊歌手の忠誠の誓いを受け入れる。ルイ 14 世治下およびルイ 15 世治世初期の歴代の楽長は、シリユス・ド・ヴィリエ・ラ・フェイエ Cyrus de Villiers de La Faye（在職：1644 年～1665 年）、シャルル・モーリス・ル・テリエ Charles Maurice Le Tellier（在職：1665 年～1710 年）、メショワール・ド・ポリニャック Melchoir de Polignac（在職：1710 年～1716 年）、シャルル・ルイ・オーギュスト・ル・トヌリエ・ド・ブルトウイユ Charles Louis Auguste Le Tonnelier de Breteuil（在職：1716 年～1732 年）、ルイ・ギー・ゲラパン・ド・ヴォレアル Louis Guy Guérapi de Vauréal（在職：1732 年～1760 年）であり、1760 年のヴォレアルの死と共に、この官職は廃止される。

b. 副楽長 Les sous-maîtres

シャペル＝ミュージックの楽長の指揮下にある副楽長は、実際にはこの組織の事実上の長でもある。荘厳ミサや特別な儀式での挙式を取り仕切っていたのが、楽長以下チャプレンと聖職者で構成された「La Chapelle de Musique」であるが、そこで演奏される音楽に関わる全てを取り仕切っていたのが副楽長以下、常勤の音楽隊で構成された「La Musique de la Chapelle」である。そこに毎日の王の読誦ミサでの演奏も加わった。但し、毎日の王の読誦ミサの際に式を執り行っていたのは、シャペル＝オラトワールである。

この官職の創設は、フランソワ 1 世の時代の 1543 年に遡る⁴⁵⁴。ルイ 14 世およびル

⁴⁴⁹ *Ibid.*, p.178.

⁴⁵⁰ *Ibid.*, p.178.

⁴⁵¹ *Ibid.*, p.178.

⁴⁵² *Ibid.*, p.178.

⁴⁵³ *Ibid.*, p.179

⁴⁵⁴ *Ibid.*, p.183.

イ 15 世治下において、特に著名であった副楽長として、アンリ・デュ・モン Henri Du Mont、ピエール・ロベール Pierre Robert、ミシェル＝リシャール・ド・ラランド Michel-Richard de Lalande、ニコラ・ベルニエ Nicolas Bernier、アンドレ・カンブラ André Campra (1660 年～1744 年)、シャルル＝ユベール・ジェルヴェ Charles-Hubert Gervais (1671 年～1744 年)、アンリ・マダン Henri Madin (1698 年～1748 年)、ジャン＝ジョゼフ・モンドンヴィル Jean-Joseph Cassanéa de Mondonville (1711 年～1772 年) が挙げられるであろう。副楽長の任務は、四半期毎に交代で、2～4 人で担当していた。ヴェルサイユへの宮廷の移動以前には、第 1、第 3 四半期をデュ・モンが、第 2、第 4 四半期をロベールが担当していた。本来、この職務は司祭 *prêtre* あるいは聖職者 *clerc* に託されていたが、1683 年以降、王室礼拝堂においては、非聖職者にも開かれるようになった。ヴェルサイユに相応しい宗教音楽を担う新副楽長を選出するコンクールが行われたためである。そこで選ばれたのは、1 月期ニコラ・クピエ Nicolas Couppillet (1650 年頃～1713 年)、4 月期パスカル・コラス Pascal Collasse (1649 年～1709 年)、7 月期ギョーム・ミノレ Guillaume Minoret (1650 年～1720 年)、10 月期ラランドである。ヴェルサイユへの移動後の 1683 年からは、副楽長は各四半期に一人ずつ、この 4 人で分担することになる。クピエは司祭、ミノレは剃髪聖職者であったが、コラスとラランドは非聖職者であった。このシャペル＝ミュージックにおける非聖職者の採用と増員は、1683 年以降、この組織のすべての人員に顕著に見られるようになる。1715 年には、副楽長の 4 つの官職全てがラランド一人の元に集約されている。シャンブルの音楽総監督も兼任していたラランドは 60 歳半ばを超えており、1723 年には、4 つのうち 3 つの副楽長の官職を、ベルニエとカンブラとジェルヴェに譲渡した。

副楽長の仕事は多岐に渡っていた。音楽付きのミサや聖務、儀式に相応しいモテの選択および作曲、その演奏ための練習、そして式での演奏を保証しなかった。毎日の王の読誦ミサにモテの演奏が導入されてからは、これらの仕事は毎日の事となった⁴⁵⁵。その他にも、「パージュ *page*」と呼ばれた少年聖歌隊 6 名の世話もしなければならなかった⁴⁵⁶。彼らを自分の家に宿泊させ、生活のすべての面倒を見るだけでなく、彼らの教育も担っていた。この役目は優先的に聖職者の副楽長に割り当てられた。

副楽長の職務遂行のための人物には、聖歌隊員の歌手、ソリスト、器楽奏者からなるこの組織を統率するために必要な権威と、彼らが協調して任務を遂行できるように取り計らうことができるパーソナリティ、および典礼と音楽の知識、組織を管理運営する能力が求められた⁴⁵⁷。

⁴⁵⁵ *Ibid.*, p.183-184.

⁴⁵⁶ *Ibid.*, p.184.

⁴⁵⁷ *Ibid.*, p. 184.

c. 聖歌隊歌手 Les chantres

副楽長の指揮下にある最重要人員は、聖歌隊歌手たちである。彼らは聖職者および非聖職者から募集されたが、17 世紀前半までは、司祭と聖職者が大部分を占めていた。しかし、ルイ 14 世親政開始と共に、副楽長の職務同様、聖歌隊にも非聖職者の割合が漸増している。

聖職者歌手は、大部分がパリの教会のメトリーズ *maîtrise* の出身である⁴⁵⁸。有名な教会として、サン＝ジェルマン＝ロクセロワ教会とサント＝シャペルが挙げられる⁴⁵⁹。修道院出身、地方の司教区出身の司祭は少数派である。非聖職者歌手たちの出身は明らかではない。シャペル＝ミュージークの聖歌隊における官職のリストには、ルイ 14 世治下およびルイ 15 世治世初頭を通して、半期 19、通年 38 の官職が記載されており、その内訳は、ドウシュ・ミュエ（ファルセット）とコルネット *dessus mués et cornet* : 3、バス＝コントル *basse-contre* : 4、タイユ *tailles* : 4、オート＝コントル *hautes-contre* : 4、チャプレン（礼拝堂付き司祭）*chapelains* : 4 である⁴⁶⁰。しかし、実際の声種と官職上の割り当てられた声種とは必ずしも一致していない。なぜなら、引退等で欠員が出た場合に依じて、人員が配されたためである⁴⁶¹。例えば、タイユに欠員が出た場合でも、その官職にバス歌手が配置されることが普通にあった。

常勤の歌手たちは、ルイ 14 世親政開始以降、徐々に増えており、最大規模であった時期のシャペル＝ミュージークの人員を記録した 1702 年の『エタ・ドゥ・ラ・フランス *Etats de la France*』（以下『エタ』と略す）では、通年で 94 人の聖歌隊員の名前が記載されている⁴⁶²。そのうち、12 名の歌手が半期のみ仕えていた。またドウシュのパート 9 人中 6 人がイタリア人カストラートである。カストラートの存在も、王室礼拝堂の聖歌隊の特徴のひとつである。また、ヴェテラン *vétéran* の存在も忘れてはいけない。これは、勤続年数が 25 年を超えた時に、王にとって利益になる人物のためにその職を辞任するという条件で与えられるタイトルである⁴⁶³。彼らは、特別な儀式などの際、音楽隊を補強するための要員であった。1722 年の『エタ』以降、ヴェテランの記載があるが、1644 年～1715 年までの『エタ』、つまりルイ 14 世治世中にはその記載がない。しかしブノワは、名前の前に記されている任命年次を頼りに、1702 年のエタから 10

⁴⁵⁸ *Ibid.*, p.185.

⁴⁵⁹ *Ibid.*, p.185

⁴⁶⁰ *Ibid.*, p.186-187.

⁴⁶¹ *Ibid.*, p. 187.

⁴⁶² *Etat de la France*, 1702, p. 36-50.

⁴⁶³ M. Benoît-3, *Les musiciens du Roi en France (1661-1733)*, (Paris: PUF, 1982), p.60.

名程度のヴェテランを割り出している⁴⁶⁴。彼らの他にも、聖歌隊歌手として非常に重要なパージュ 6 名をここに加えなければいけない。

d. 器楽奏者 Les symphonistes

シャペル＝ミュージクにおける器楽奏者の職務は、ルイ 14 世親政開始後に創設された。それまでは、教会堂内で使用されていた楽器は、オルガン、セルパン、コルネット、バソンなど、教会に相応しいとされた一部の楽器に限られていた⁴⁶⁵。しかしながら、ルイ 14 世からの宗教儀式や毎日の読誦ミサでのモテの演奏要請により、1660～1670 年代に王室礼拝堂にも弦楽器が挿入されることとなった⁴⁶⁶。

1702 年の『エタ』では、弦楽器はヴァイオリン族のドゥシュ 4 名、オート＝コントル 1 名、タイユ 1 名、キャント 1 名と、バス 4 名（あるいは伴奏のための 3 つの楽器のための 3 名とテオルブ 1 名）とすべて揃っている。管楽器は、フルート・アルマンド（トラヴェルソ）2 名、バソン 1 名、クロモルヌ 1 名の記載がある⁴⁶⁷。

彼ら器楽奏者の役職は、ヨーロッパ随一の壮麗な音楽隊による宗教儀式によって国力を誇示しようとするルイ 14 世の野心によって生まれ、ルイ 14 世時代の宗教音楽分野の新機軸に貢献している。つまり、王室礼拝堂でのモテの様式と演奏実践の変遷に密接に関係しているのである。これは、後述するルソン・ド・テネブルの王室礼拝堂における演奏実践の変遷にも繋がる要素である。

e. オルガニスト les organistes

王室礼拝堂のオルガニストは、確立した名声を享受していた。ルイ 14 世、ルイ 15 世治下の著名なオルガニストの名前を挙げておこう。ジョゼフ・ドゥ・ラ・バール Joseph de La Barre (1633 年～1678 年)、ガブリエル・ニヴェール Gabriel Nivers (1632 年頃～1714 年)、ニコラ・ルベグ Nicolas Lebègue (1631 年頃～1702 年)、ジャン＝バティスト・ビュテルヌ Jean-Baptiste Buterne (1650 年頃～1727 年)、フランソワ・クープラン、ルイ・マルシャン Louis Marchand (1669 年～1732 年)、ジャン＝フランソワ・ダンドリユー Jean-François d'Andrieu (1682 年～1738 年)、フランソワ・ダジャンクール François d'Agincourt (1684 年～1758 年)、ギョーム＝アントワヌ・カルヴィエール Guillaume-Antoine Calvière (1695 年～1755 年) である。彼らの出身は、地方の著名な教会のオルガニストあるいは、パリの教会のオルガニストであり、

⁴⁶⁴ M. Benoît-1, *op. cit.*, p.186.

⁴⁶⁵ 第 4 章参照。

⁴⁶⁶ M. Benoît-1, *op. cit.*, p.188.

⁴⁶⁷ *Etat de la France*, 1702, p.47-48.

パリの職務と王室礼拝堂での職務を兼任している場合もあった⁴⁶⁸。また、18 世紀においては、宮廷のあったヴェルサイユのノートル・ダムのオルガニストは、王室礼拝堂のオルガニストとしてキャリアを終えるのが常であった⁴⁶⁹。鍵盤の名手であったシャペルのオルガニストは、シャンブルのクラヴサン奏者を兼任している場合もあった⁴⁷⁰。

彼らはシャペル＝ミュージクの官職保有者であった⁴⁷¹。1678 年までは通年 1 名のみの官職であったが、1678 年のオルガニスト選出のコンクールでは 4 人のオルガニストが選ばれ、彼ら各人が四半期ずつ、この官職を担当することになった。

彼らの職務内容やタイムスケジュールについての記録はなく、詳細はわからないものの、おそらくかなりハードな職務であったことは想像に難くない。その理由として、ブノワは、彼らの給金等の報酬全体が、四半期という短期間の勤務にも関わらず、副楽長に次いで高額であることを指摘している⁴⁷²。

彼らは、ほぼ全ての宗務に参加した。単旋聖歌や書法に関する深い知識を有し、単旋聖歌をパラフレーズし、クラヴサンやオペラなど世俗音楽の優雅さを取り入れ、また、沈黙を埋めるための即興やモテの演奏の際にも通奏低音の数字付きバスを実施する能力も要求された万能な音楽家であった。

f. 作曲家 le compositeur

副楽長の職務と並んで、作曲家の職務が記載されているが、実際にはほとんどの場合、作曲家と副楽長は同一人物であった。ブノワは、この職務は不定期であり、単なる名誉職に近いものではないかと推測している。その理由として、報酬が官職収入というよりも恩給 *pension* に近く、王の会計簿は「ラランド氏は、この職務の四分の 3,5、コラス氏は四分の 0,5 を有す M. Delalande a les trois quart et demy de cette charge et M. Colasse le demi quart⁴⁷³」と報告していることを挙げている⁴⁷⁴。

g. シャペル＝ミュージクのその他の職務

音楽の演奏に直接関係していないが、シャペル＝ミュージクという組織をうまく動か

⁴⁶⁸ M. Benoît-1, *op. cit.*, p. 189. 例えば、ニヴェールはサン＝シュルピス教会 Saint-Sulpice、ルベールはサン＝メリ教会 Saint-Merry、ビュテルヌはサンテティエンヌ＝デュ＝モン教会 Saint Etienne du Mont、トムランはサントンドレ＝デ＝ザール教会 Saint-André-des-arts とサン＝ジェルマン＝デ＝プレ教会 Saint-Germain-des-Près と、王室礼拝堂のオルガニストを兼任していた。

⁴⁶⁹ *Ibid.*, p.189.

⁴⁷⁰ その代表例は、フランソワ・クーブランである。

⁴⁷¹ ブノワは、彼らの名前が官職保有者一覧 *états des officiers* にも会計報告 *comptes* にも記載されていないのは不思議であると指摘している。 *Ibid.*, p.190.

⁴⁷² *Ibid.*, p.190.

⁴⁷³ *Etats de la France*, 1702, p.41

⁴⁷⁴ M.Benoît-1, *op. cit.*, p.184

して行くために欠かせない職務を簡単に紹介する。

王の音楽隊全体の印刷業者 *Imprimeur pour toute la Musique du Roy* と音楽隊の記譜者 *Noteur de Musique* は、バラール族が担っていた。手書きのまま残されていた楽譜を部分毎に集め、表題を印刷し製本した。モテの印刷も請け負っていた。この2つの職務は官職である。

音楽隊の出欠点検係 *Pointeur de la musique* は、ルイ 14 世が音楽の出来がよくなかった理由をラランドに尋ねた際、欠席者多数によるものだと彼が説明したために、創設された職務である⁴⁷⁵。

楽器運搬業者 *Porteur d'instrument* は、宮廷の移動の際の楽器を運搬する際に、指揮を取る係である。

用具係に括られる需品係 *Fourriers*、記録係 *Sommiers*、洗濯係 *lavandiers* は、布製品や照明の管理、住まいを整えること、シャペル＝ミュージクの移動の準備などの仕事を請け負っていた。

3-2. 王室礼拝堂の音楽家における人員数の変遷

毎日の読誦ミサは、ルイ 13 世の時代には私的な礼拝堂で行われていたが⁴⁷⁶、1660 年代初頭、ルイ 14 世はそれを宮殿の礼拝堂という公の場で行うよう変更した。また、彼は毎日行われる王の読誦ミサに加えて、国王夫妻の参列する最重要な祝祭日にも、大合唱付きモテの演奏機会を拡張させた⁴⁷⁷。宗教的に最重要とされる時期に行われたテネブルの聖務における記録に見られる「フランスで最も美しい声 *les plus belles voix de France*⁴⁷⁸」や「フランスの最も卓越した声 *les plus excellentes voix*⁴⁷⁹」、「フランスの特に美しい声と卓越した器楽奏者で構成された王の音楽隊 *la musique du roy composée des plus belles voix et des plus excellents symphonistes de France*⁴⁸⁰」とはどのような人材であったのか。またロレは、1663 年には「140 人以上（あるいは 180 人）」、1664 年には「120 人」の王の音楽家によってテネブルの聖務で音楽が演奏され

⁴⁷⁵ l'abbé Oroux, *Histoire ecclésiastique de la Cour de France où l'on trouve tout ce qui concerne l'histoire de la Chapelle & des principaux Officiers ecclésiastiques de nos Rois* (Paris : imprimerie royale, 1776-1777), vol. 2, p.524 : « ...S'étant aperçu un jour de la médiocre exécution d'un motet qui lui [Louis XIV] plaisoit beaucoup, il en demanda la cause à la Lalande. Celui-ci ne put s'empêcher de lui avouer que cela venoit de l'absence de plusieurs Musiciens. Et pourquoi tant d'absens, reprit le Roi : je vous charge de chercher un moyen pour punir de pareilles fautes. Sire, répondit le Sous-maître, le moyen est aisé ; il n'y a qu'à établir une pointe dans votre Chapelle, comme il y en a une dans les chapitres. L'idée fut approuvée.... »

⁴⁷⁶ Th. Favier, *Le motet à grand chœur* (Paris: Fayard, 2009), p.38.

⁴⁷⁷ *Ibid.*, p.36.

⁴⁷⁸ *Gazette*, avril 1661, p. 356.

⁴⁷⁹ *Ibid.*, avril 1662, p.352.

⁴⁸⁰ *Ibid.*, mars 1663, p.267

たと報告している。ゴドリユスは、この数字は豪華なイメージを読者に与えるための誇張であると述べている⁴⁸¹が、実際にはどの程度の人数で演奏していたのだろうか。シャペル＝ミュージクの人員数の変遷に関する知識は、次の項目のルソン・ド・テネブルの演奏実践の中断時期の問題についての議論で必須であるため、以下にルイ 14 世治世中に関しては、宮廷があった場所と関連させつつ、その変遷を提示する。

a. ルイ 14 世治下における人員数の変遷

ルイ 14 世の治世を宮廷のあった場所との関係から、3 つの時期に区切ると以下のようになる。

- (1) 第 1 期：親政開始前（～1661 年 8 月）：ジュール・マザラン Jules Mazarin (1602 年～1661 年) と母后アンヌ・ドートリシュ Anne d'Autriche (1601 年～1666 年) が実権を握っていた摂政時代で、宮廷はパリにあった。
- (2) 第 2 期：サン＝ジェルマン＝アン＝レの時期（1661 年 8 月～1682 年）：マザランの死直後の親政開始から約 21 年間、ルイ 14 世が最も長い時間滞在した居城である。ルイ 14 世治世の最盛期であり、コメディ＝バレとオペラ創作の最盛期に当たる。ここでリュリの音楽悲劇 *tragédie en musique* の大部分が初演あるいは上演された。また、ルイ 14 世はここで生まれ、フロンドの乱の際にはここに避難していた。
- (3) 第 3 期：ヴェルサイユ期（1682 年～1715 年）：宮廷がヴェルサイユに完全に移動してからルイ 14 世崩御までの時期。ルイ 14 世治世最晩年に当たり、音楽面ではオペラの創作も機械仕掛けの豪華絢爛な舞台公演もほとんどなかった。

第 1 期においては、親政開始前であり正確な数字は把握できないが、官職保有者の音楽隊 50 名程度で、ルイ 13 世時代と同じ規模のシャペル＝ミュージクであったと思われる。

第 2 期：副楽長（作曲家）の増員

1662 年夏、副楽長ヴェイヨの死を契機に、ルイ 14 世はその翌年の 1663 年にシャペル＝ミュージクの改編に取り組み始めた。

1663 年、新副楽長選出のためのコンクールが行われた。このコンクールではデュ・モン Henri Du Mont とロベール Pierre Robert が選ばれ、1663 年 7 月 8 日付けで任命された⁴⁸²。その結果、それまでの半期交代 2 人制から、一時 3 人体制となったが、再

⁴⁸¹ S. Gaudelus, *op.cit.*, p.93.

⁴⁸² L. Decobert, *Henri du Mont 1610-1684* (Wavre : Mardaga, 2011), p.91.

度、副楽長選出のコンクールが行われ、エクスピリ Jean Expilly を新たに向かえ、1664 年には四半期に 1 人の 4 人体制へと再編された。この副楽長の体制の変化は、大合唱付きモテという新ジャンルの音楽のための最良の作曲家を増員し、副楽長に毎日の読誦ミサのための大合唱付きモテ作曲のより好ましいコンディションを提供することにより、その作曲数の増加と質の向上を図ることにあったと説明されている⁴⁸³。

また、副楽長の増員と平行して、ルイ 14 世は親政開始以降、徐々にシャペル＝ミュージクの音楽家を増員していたようである。なぜここで「ようである」という表現を用いたかといえば、ルイ 14 世は王室礼拝堂で演奏される音楽も政治的手段として最大限に利用し、徐々にその構成員を増やして行ったと言われているが、シャペル＝ミュージクの増員と大合唱付きモテの様式の変遷は不可分な関係にあるにもかかわらず、親政開始直後のシャペル＝ミュージクの人員構成については、資料の不足のため、実際にはわかっていない。しかしながら、1692 年版『エタ』（1688 年の報告によって作成された）以降、かなり正確な数字が把握できる。それを見ると、1688 年以降、漸進的なシャペル＝ミュージクの増加が確認できる。これは、ヴェルサイユへ宮廷が移動した後の数字ではあるが、サン＝ジェルマン時代においても、同様の現象が見られたと考えられる。なぜなら、この時期の大合唱付きモテという音楽ジャンルの誕生とその様式変遷と重ねて見て行くと、この第 2 期においても増員されていたと考えることが妥当であるからである⁴⁸⁴。

第 3 期：音楽家の大規模増員

では、実際の数字を参照しつつ、シャペル＝ミュージクの人員増加に関して、詳細を見ていく。以下の表 8 は、1692 年版以降、ルイ 14 世治世中の『エタ』の記述において、シャペルの人員数について特に重要な年を一覧にしている。

⁴⁸³ Th. Favier, *op.cit.*, p.265.

⁴⁸⁴ Th. Favier, *op. cit.*, p. 141-257 に大合唱付きモテの様式変遷について詳述されている。

表 8. ルイ 14 世治下のシャペル＝ミュージクの構成員⁴⁸⁵

典拠：Etat de la France

	1692		1694		1702		1708	
	officier	ordinaire	officier	ordinaire	officier	ordinaire	officier	ordinaire
maître	1	0	1	0	1	0	1	0
sous-maître	4	0	4	0	4	0	4	0
chapelain	4	0	4	0	4	0	3	0
clerc	9	0	9	0	4	0	0	0
organiste	4	0	4	0	4	0	4	0
petit page	6	0	6	0	6	0	6	0
dessus	0	9	0	8	0	9	3	8
haute-contre	4	9	4	10	4	14	3	16
haute-taille	5	13	5	14	6	18	6	18
basse-taille	7	14	7	15	8	19	7	16
basse chantante	2	6	2	8	3	10	4	10
basse serpent	2	0	2	0	2	0	2	0
symphoniste	0	15	0	15	0	15	0	19
total	48	66	48	70	46	85	43	87
officiers+ordinaire		114		118		131		130

シャペル＝ミュージクの構成員が記載されている現存する公式の資料には、『官職保有者一覧 *Etats des officiers*』と先述した『エタ』がある。『官職保有者一覧』には、その名の通り、官職保有者の名前のみが記載されている。それを見る限り、シャペルの官職保有者は、アンリ 3 世以降、ルイ 14 世治下においても 50 人前後とほぼ変化はない⁴⁸⁶。

また、『エタ』には、1660 年代～1680 年代後半までは、「複数の音楽家 *plusieurs musiciens*」としか記載されていないが、先述した 1692 年版の『エタ』以降、官職保有者だけではなく、ルイ 14 世の個人資産 *cassette du roi* から給料が支払われていた常勤音楽家の存在が確認できる。サンフォニーを担っていた器楽奏者は、全員が常勤音楽家であり、歌手の多くも同様である。オルー神父は「ずっと以前から、彼 [ルイ 14 世] は、彼の音楽家の数を増やすだけでなく、そこにサンフォニーを導入しつつ、彼の音楽に新しい輝きを与えることを決心していた⁴⁸⁷」と記述しているが、この音楽家の増員は、つまり官職保有者数においてではなく、常勤の増員において行われたのだ。また、オルー神父の上記の証言は、ルイ 14 世が望んでいた音楽ジャンルを実現するためのサンフォニーの新設と音楽家の増員が、彼の親政開始とほぼ同時に行われたことを示している。

⁴⁸⁵ 表の年代は、*Etats de la France* の出版年であり、1692 年は 1688 年の報告をもとに、1694 年は 1693 年をもとに、1702 年は 1701 年の報告をもとに、1708 年は 1705 年の報告をもとに作成されている。

⁴⁸⁶ S. Gaudelus, *op.cit.*, p.43-44, l'abbé Oroux, *op.cit.*, p.519.

⁴⁸⁷ *Ibid.*, p.519 : « ...Depuis longtemps il avoit résolu non-seulement d'augmenter le nombre de ses Musiciens, mais encore de donner un nouvel éclat à sa musique en y introduisant la symphonie ; ... »

サン＝ジェルマン時代全般にわたっての正確な人員数は把握できないものの、『エタ』の記録から、シャペル＝ミュージック全体の延べ人数が、1688年（*Etats* :1692年）には86人、1701年（*Etats* :1702年）には122人、1705年（*Etats* :1708年）の最大規模の時には134人と明らかに増えており、オルー神父の証言および1688年以降のこの状況を鑑みれば、親政開始当初から漸進的に常勤音楽家を増員していったと考えることは十分に可能である。よって、ロレによって示されたテネブルの聖務での100人超の音楽家の存在について、ゴドリユスは誇張だという見解を示していたが、シャンブルの音楽隊⁴⁸⁸も加わって演奏したのであれば、100人超という数字は誇張であったとは言えないだろう。

b. ルイ 15 世治下における人員数の変遷

ルイ 14 世が 1715 年 9 月 1 日に崩御する。王位を継承した際、ルイ 15 世（ルイ 14 世の曾孫）は弱冠 5 歳であったため、ルイ 14 世の甥のオルレアン公フィリップ 2 世が摂政として政務を執り行った。摂政オルレアン公フィリップは、宮廷を一旦パリへ戻す。彼は改革の一つとして、王の音楽隊にも改革のメスを入れている。

王のシャンブルの音楽隊は、かつてはシャペルの音楽隊と分離されていた。しかし現在は、それらは併合され、もはやひとつの同じ集団でしかなくなった。⁴⁸⁹

つまり、シャンブルとシャペルの音楽隊を併合し、一つの音楽隊に集約した。また、シャンブルの約 21 名から成る「小ヴァイオリン les petits violons」を廃止し、「24 のヴァイオリン la grande bande des vingt-quatre violons」のみを残している⁴⁹⁰。その理由について、前出のオルー神父は以下のように述べている。

同じ頃（1720 年代）、王のシャペルの音楽隊において大改革が行われた。そこで多く [の音楽家] がわずかな年金で解雇された。摂政の意図は、ルイ 14 世治下に上昇した 100,000 エキュ強の代わりに 50,000 エキュに、この対象のための陛下の出費を縮小することであった。⁴⁹¹

⁴⁸⁸ シャンブルの音楽隊の中でも特に大きな割合を占めるのは、24 のヴァイオリン les vingt-quatre violons（24～25 名）と小ヴァイオリン les petits violons（20～21 名）である。またモテのレシを担当する臨時音楽家も含まれるだろう。

⁴⁸⁹ *Etats de la France*, 1718, p.220 : « La Musique de la Chambre du Roy étoit autrefois séparée de la Musique de la Chapelle : mais présentement elles ont été réunies & ne font plus qu'un même Corps... ».

⁴⁹⁰ *Ibid.*, p.220 : « Il ne reste plus pour la Chambre, que la grande bande des vingt-quatre Violons... »

⁴⁹¹ l'abbé Oroux, *op.cit.*, p.603 : « On fit vers le même temps une grande réforme dans la Musique de la Chapelle du Roi, d'où plusieurs furent congédiés avec modiques pensions. L'intention du Régent étoit de

摂政オルレアン公フィリップは、ルイ 14 世治世末の度重なる戦争などにより逼迫していた国家の財政を立て直そうと様々な措置を施したことで知られるが、音楽隊に関して、彼の権限の下で音楽隊の縮小を行いそれに伴う経費を半減させた。

この改革によって、音楽使用の場所と使用目的に応じて、唯一となった音楽隊に対する権限を有する役職が決められた。

シャペル＝ミュージクの楽長は王のシャペルの音楽隊と呼ばれるもの〔組織〕に対し権限を有し、シャンブルの第 1 貴族 4 人はシャンブルの音楽隊に対し権限を有している状態がより適切である。しかしシャペルの音楽隊とシャンブルの音楽隊はもはや一つの集団となったので、官職保有者各人は、音楽隊が使われる場所を考慮してその権限を保持することとなった。そのようなわけで、音楽隊がシャペルで使われる場合、そこで秩序を与える権限はシャペル＝ミュージクの楽長にあり、同様に音楽隊が王のシャンブルで使われる時には、現行年の 4 人のシャンブルの第 1 貴族の命令下にあらねばならぬ。⁴⁹²

摂政時代の音楽隊は、1718 年の『エタ』によれば、

シャペルとシャンブルの音楽隊は、ドゥシュ 6 名、女性歌手 4 名、オート＝コントル 8 名、タイユ 8 名、バス＝タイユ 8 名、バス＝コントル 8 名、Avertisseurs 3 名、祭壇に補佐をするための司祭 5 名（うち 2 名はバス＝コントルにいる）の合計 50 名。楽器は、ドゥシュ・ド・ヴィオロン 6 名、オーボエ 2 名、フルート・アルマンド 2 名、〔伴奏のための〕パート 3 名、バス・ド・ヴィオロン 4 名、ヴィオル 5 名（うち 2 名のみが交代で務める）、バソン 3 名、オルガニスト 4 名（四半期毎 1 名）、クラヴサン奏者 1 名の全員で 33 名⁴⁹³の器楽奏者で、うち 25 名が常勤、他 8 名は交代で勤務する。音楽隊の楽長らとパージュを除いた総

réduire la dépense de Sa Majesté pour cet objet à 50 mille écus, au lieu de plus de 100 mille auxquels elle montoit sous le règne de Louis XIV. »

⁴⁹² *Etats de la France*, 1718, p.44 : « Il est bon d'observer que le Maître de la Chapelle-Musique a juridiction, sur ce qui s'appelle la Musique de la Chapelle du Roy, & que les quatre premiers Gentils-hommes de la Chambre ont juridiction sur la Musique de la Chambre. Mais comme la Musique de la Chapelle & celle de la Chambre ne font plus qu'un seul corps, chacun des Officiers a conservé sa juridiction, eu égard à l'endroit où la Musique est employée : ainsi si la Musique sert à la Chapelle, c'est au Maître de la Chapelle-Musique à y donner ses ordres, si de même la Musique sert à la Chambre du Roy, ce doit être sous les ordres de celui des quatre premiers Gentils-hommes de la Chambre, qui est en année de d'exercice. »

⁴⁹³ 『エタ』には、33 名のうち 25 名が常勤で 8 名が交代で勤務していることになっているが、実際に数えると、30 名のうち 24 名が常勤で 6 名が交代で務めており、記載内容と実際の数との間に相違点が見られる。

計 83 名。⁴⁹⁴

ルイ 15 世は 1722 年、ヴェルサイユ宮に居を移す。その際、シャペルとシャンブルはおそらく再度、別組織に分離したようである。というのも、1722 年の『エタ』(1721 年の報告により作成された) には、シャペルとシャンブルに関する報告が、ルイ 14 世治下よりも詳細に記録されており、各組織が独立していることが明確に観察できるからである⁴⁹⁵。

ルイ 15 世は、前代の王が確立させた音楽付きの宗教儀式を踏襲した⁴⁹⁶。しかしながら、ヴェルサイユの格式張った儀式はルイ 15 世を心底退屈させたようだ⁴⁹⁷。ルイ 15 世はその退屈を紛らわすため、絶えずフォンテーヌブロー、コンピエーニュ、マルリー、ランブイエなどの居城を行き来していた⁴⁹⁸が、聖なる三日間については、1725 年にマルリーで過ごした以外は、ヴェルサイユ宮で聖務を行っている。王の居城巡りのため、シャペル＝ミュージークは王に従う音楽家たちと宮廷に残る音楽家たちに常に分割されていた⁴⁹⁹が、テネブルの聖務においては、ルイ 15 世がその時期にヴェルサイユに滞在していたため、シャペルの音楽家の総員とシャンブル両集団が揃う事が可能であった。上述したルイ 15 世治下での音楽隊総出のフォーブルドン、どの程度の音楽隊の構成員で演奏されたのか。1727 年の『エタ⁵⁰⁰』(1726 年の報告により作成された) の 1 月半期の記載を見てみると、

	dessus muet & cornet	basse-contre	taille	haute-contre	chapelain
officier	3 名	4 名	4 名	3 名	3 名

⁴⁹⁴ *Etat de la France*, 1718, p. 45 : « La Musique de la Chapelle & de la Chambre, est composée de 6 Dessus. 4 Demoiselles. 8 Hautes-contre. 8 Tailles. 8 Basses-Tailles. 10 Basses-contre. 3 Avertisseurs. 5 Prestres pour assister à l'Autel, dont il y en a deux dans les Basses-contre. Total 50 Voix. Instrumens. 6 Dessus de Violon. 2 Hautbois. 2 Flutes Allemandes. 3 Partie. 4 Basses de Violon. 5 Violles, dont deux seulement servent alternativement. 3 Bassons. 4 Organistes, un par quartier. 1 Joüeur de Clavessin, en tout trente-trois Simphonistes, dont il n'y a que 25 ordinaires & les 8 autres servent alternativement. Total 83 Personnes, sans les Maîtres & les Pages de la Musique.

⁴⁹⁵ *Etat de la France*, 1722, p.143-158 (Chapelle-Musique), p.309-390 (Chambre).

⁴⁹⁶ B. Lespinard, « La Chapelle royale sous le Règne de Louis XV », in *Recherches sur la musique française classique*, t.23 (Paris : Picard, 1985), p.132.

⁴⁹⁷ *Ibid.*, p.132.

⁴⁹⁸ *Ibid.*, p.132.

⁴⁹⁹ *Ibid.*, p.132.

⁵⁰⁰ *Etat de la France*, 1727, p.180-186.

	dessus	haute-contre	taille	basse-taille	basse-contre	avertisseur	organiste	symphoniste
ordinaire	8 名	8 名	9 名	8 名	8 名	2 名	1 名	26 名

官職保有者 17 名（半期毎）、常勤 70 名（通年）、総計 87 名だが、ここから、1 月半期に官職保有者として職務執行中の常勤 6 名を除くと 81 名の音楽家が、テネブルの聖務のためにシャペル＝ミュージックとして勤務していた。ルイ 14 世の時代と比較すると、器楽奏者の数は増加しているが、歌手においては減少が確認できる。セルパン奏者の役職が消滅し、モテの演奏において必要不可欠だった通奏低音を担った伴奏のための 3 パートの役職も削除され、代わりにオルガンが通奏低音を担うこととなった⁵⁰¹。また摂政が 1 つに併合した音楽隊の組織を 2 つに再分離したが、『エタ』によって示されている情報では、摂政により縮小された音楽隊の構成人数を増やした形跡はない。

4. ルイ 14 世治下のルソン・ド・テネブル演奏中止時期についての考察

ルイ 14 世治下のテネブルの聖務でのルソン・ド・テネブルの演奏記録によると、その演奏は 1656～1664 年まで女性歌手が担っており、リュート、ヴィオール、クラヴサンが彼女たちを伴奏していた。それら演奏記録は、ルイ 14 世親政開始前後の短い期間に関するものであり、ルイ 15 世治下でのルソン・ド・テネブルの演奏記録が見つかる 1746 年までの間の演奏記録は見つかっていない。つまりその期間の演奏記録が見られないということは、それらが演奏されていなかったことを示唆している。では、その約 80 年の演奏記録空白期間のいつから、その演奏が行われなくなったのか、その中止時期を検討する。

先述したシャペル＝ミュージックの官職保有聖職者であったシュプレル神父が残した手書きの『歴史的儀典書 *cérémonial historique*』は、彼がその職務就任中の王室礼拝堂の実践についての記録であるが、彼はその中で、ルソン・ド・テネブルの廃止時期について、1 つのヒントを提供している。それは、単旋聖歌の項ですでに提示した「はじめの 3 つのルソンは最も美しい声を持つバス＝コントルによって唱われた」という記述である⁵⁰²。シュプレル神父が王室の司祭に就任したのは遅くとも 1698 年⁵⁰³である。王室礼拝堂の実践を詳細に書き留めていたシュプレルが、もしルソン・ド・テネブルの演

⁵⁰¹ B. Lespinard, *op. cit.*, p. 147.

⁵⁰² 聖なる三日間の朝課の第 1 夜課で歌われる第 1 ルソン、第 2 ルソン、第 3 ルソンが、美声を有するバス＝コントル 3 人によって単旋聖歌で歌われていたことを、シュプレル神父の記述をもとに同章 2-1 で提示した。

⁵⁰³ M. Benoit-2, p.157 からの引用。当該の資料の所蔵先は Archives Nationales, O¹42, f^o245。これは、本論のための調査した資料中に、シュプレルの名前を見つけることができた最初の資料である。

奏を聴いていたとすれば、必ずそれを記録したと考えられる。しかし彼がルソン・ド・テネブルについて記録していなかったということは、1698年にはすでに王室礼拝堂のテネブルの聖務ではルソン・ド・テネブルは演奏されていなかったということを示唆する。よってシュブレルの証言から、1665～1698年にその中止時期を絞ることができる。では、この期間のいつ、ルソン・ド・テネブルの演奏が途絶えたのか、さらに細部を検討していく。

ルイ 14 世は、1666 年 4 月 21～23 日以降、毎年テネブルの聖務を、もはやパリではなくサン＝ジェルマン＝アン＝レーの古城の礼拝堂で行っている。このことから、ルソン・ド・テネブルの演奏習慣は、この年から途絶えたのではないかと仮定できる。

以下の表は、ルイ 14 世、王妃マリー＝テレーズ Marie-Thérèse、母后アンヌ＝ドートリシュ Anne d'Autriche がテネブルの聖務に参列した教会の一覧である。

表 9. 国王夫妻および母后が参列したテネブルの聖務

	国王			王妃			母后		
	水	木	金	水	木	金	水	木	金
1659	L	L	NA	-	-	-	L	VdG	-
1660	G.P.	G.P.	G.P.	-	-	-	G.P.	G.P.	G.P.
1661	F	F	F	F	F	F	NA	VdG	VdG
1662	F	F	NA	F	F	NA	NA	VdG	VdG
1663	F	F	VdG	F	F	VdG	VdG	VdG	VdG
1664	F	F	VdG	F	F	VdG	C	VdG	VdG
1665	F	F	VdG	F	F	VdG	VdG	VdG	VdG
1666	S.G.	S.G.	S.G.	S.G.	S.G.	S.G.	-	-	-
1667	S.G.	S.G.	S.G.	S.G.	S.G.	S.G.	-	-	-

C : Carmélites / F. Feillants / G.P. : chapelle du Grand Palais (Avignon, Orange) / L : Louvres / S.G. : Saint-Germain-en-Laye / VdG : Val-de-Grâce / NA : not available / - : absence
出典: Gazette de France

1666 年 1 月、母后が亡くなった。晩年、彼女は乳癌を患っており、パリのサン＝ジャック通りにあるヴァル＝ド＝グラース Val-de-Grâce 修道院⁵⁰⁴で、「聖なる三日間」を過

⁵⁰⁴ アンヌ＝ドートリシュは、放置されていたこの修道院を買い取り、1621 年にベネディクト会の修道女をこの修道院に呼び寄せた。厳しい戒律を課されたこの修道院の在り方は、17 世紀初頭のカトリック改革の手本とされている。子宝に恵まれなかった彼女は、神が彼女に子供を授けくれるよう素晴らしい教会堂を建立しようと考えたが、財政不足のため実現できず、摂政と

ごすことが多くなっていた。1663～1665年の聖金曜日のテネブルの聖務には、国王夫妻がヴァル＝ド＝グラース修道院を訪れ、母后と共にテネブルの聖務を行った。先述のラ・ゴルスLa Grosseの仮説も含めると1663、1664年の聖金曜日には、ルソン・ド・テネブルと大合唱付きモテによる『ミゼレーレ』が演奏されており、おそらく盛大で厳かな典礼が執り行われていたのだろう。1665年の音楽演奏の記録はないが、1665年もおそらく同様に挙式されていたのではないか。しかしながら、1666年1月の母后の死以降、テネブルの聖務はサン＝ジェルマン＝アン＝レーの古城で行われるようになり、その際、音楽に関する記録は、ルソン・ド・テネブルの演奏記録ではなく、大合唱付きモテの演奏記録のみになる。

ルイ14世は親政開始と共に、宮廷をサン＝ジェルマン＝アン＝レーに置くことが多くなり、1672年以降は完全に宮廷はパリを離れた。また、ルイ14世は親政開始と同時に、特別な儀式の挙行のほぼ全てをサン＝ジェルマン＝アン＝レーおよびフォンテーヌブローに移している。しかしテネブルの聖務に関しては、「聖なる三日間（特に聖金曜日）」にはヴァル＝ド＝グラースで宗務を行っていた。筆者の考えでは、ルイ14世は末期がんのため遠出できない敬虔な母后が、パリのヴァル＝ド＝グラースで宗務を行えるよう慮り、パリでのテネブルの聖務の挙式を継続したが、テネブルの聖務の挙式の場の移動を彼女の死を契機に変えることにし、それと同時に、テネブルの聖務での音楽も、通奏低音と1声によるルソン・ド・テネブルを廃し、視覚的にも音響的にもより大規模な大合唱付きモテによる詩編の演奏を残した。シュプレルの証言とルイ14世親政開始以降の演奏記録を考慮すると、詩編に大合唱付きモテを導入したことにより、ルソンを単旋聖歌に戻したと考えることが可能であり、王室礼拝堂のために書かれたルソン・ド・テネブルが現存しない、またその演奏に言及する宮廷人の証言が見つからないことは当然の帰結となる。

では、なぜ王室礼拝堂のテネブルの聖務でルソンを単旋聖歌に戻し、詩編を大合唱付きモテにしたのか。考えられる理由として、平行関係が見られる事象をいくつか挙げてみよう。

第1に、王室礼拝堂では祝祭日が厳かであればあるほど、単旋聖歌とフォーブルドンFourbeurdonの割合が大きかった⁵⁰⁵。それらは歴史の長さから、器楽伴奏付きや当世流行の書法で書かれた音楽よりも上位とされ、テネブルの聖務においては単旋聖歌が推奨されていた。

なった後の1645年に7歳のルイ14世が、この修道院の創設者となった。彼女は当初から、時折この修道院に籠って厳格な宗教生活を送っていた。

⁵⁰⁵ A. Maral, *op.cit.*, p.161.

第2に、テネブルの聖務の時間的な問題である。時期と場所は異なるが、セヴィニエ夫人の1690年4月2日の回想録を参考にすると、彼女は娘への手紙にテネブルの聖務全体が約4時間を要することに触れている⁵⁰⁶。これはルソン・ド・テネブルを含めた時間であるが⁵⁰⁷、それに詩編の演奏を加えるとただでさえ長大な典礼が長過ぎることになる。また、ルイ15世時代に単旋聖歌のみでテネブルの聖務が行われたことについて先述したが、リュイーヌはその時「聖務が非常に短くなった」と感想を述べている⁵⁰⁸。つまり、音楽の演奏時間に制限を設けることによって、テネブルの聖務での音楽演奏を大合唱付きモテのみにした。

第3に、詩編はダヴィデ王の作とされていたため、中世からの伝統であるフランス王との対照から、篤心王の象徴として適していた⁵⁰⁹。

第4に、詩編に対する敬意から、作曲家は詩編の詩句を削除や順番の入れ替えを行ったりせず、詩編全体を作曲した⁵¹⁰。それに対し、ルソンは哀歌からの抜粋であり、詩に対する敬意の側面から見ると、哀歌は詩編よりも下位であると見做されていたのかもしれない。またテキストの内容にも由来する可能性もある。つまり哀歌はエルサレム破壊を題材にしているが、詩編は神を讃えるあるいは神に祈りを捧げる内容であり、詩編をテキストとした大合唱付きモテの演奏により、フランス王の威光を讃えることを隠喩的に意図していた⁵¹¹可能性があり、この点を考慮するとエルサレムの悲劇は不適切とされた。

第5に、テネブルの聖務の枠内での位置の問題である。ルソンは聖務開始直後に位置するが、詩編50は賛課の冒頭と末尾、つまりテネブルの聖務全体の中盤と締め位置するため、聖務の枠組みを明確化することが可能であった。聖務の後半に音楽の演奏を位置づけることで、聖務に参列する宮廷人たちを聖務に引き付けておく効果もあったかもしれない。

聖務の時間的な制限からおそらくどちらかを廃止せざるを得なかったというのも理由の一つであると考えられるが、この中でも特に重要だと考えられるのは、特に第4の視点だと考えられる。つまり、テネブルの聖務は王室の最重要儀式である「特別な儀式」に含まれており、そのため、エルサレムの悲劇を描写した「哀歌」ではなく、神を讃え

⁵⁰⁶ *Correspondance de Mme de Sévigné à Mme de Grignan*, le 2^e avril 1690 : « ... vous êtes quatre heures à Ténèbres. Pourquoi ne sortez-vous pas après trois leçons de musique ? »

⁵⁰⁷ ロレはルソンの演奏時間を1時間半と明記しており、ルソンと詩編が共に演奏されていたとすれば、1663～1665年のテネブルの聖務は、5～6時間を要していたと考えられる。

⁵⁰⁸ *Luyes*, Jeudi saint, 22 mars, 1742. IV, p.113 : « L'on a retranché le psaume qu'on avoit accoutumé de chanter en musique ; ce qui rend les ténèbres beaucoup plus courtes. »

⁵⁰⁹ Aryeh Grabois, « Un mythe fondamental de l'histoire de France au Moyen Age : Le « roi David », précurseur du « roi très chrétien », *Revue historique* (1992/01- 1992/03), p.11-31.

⁵¹⁰ Th. Favier, *op.cit.*, p.45 et 50.

⁵¹¹ オペラにおいては、プロローグで必ずルイ14世を象徴するアポロンを讃えている。

る詩編のテキストによって隠喩的に王を讃える大合唱付きモテが、王のテネブルの聖務には相応しいと判断されたと考えるのが最も妥当である。

以上のような要因により、王室の特別な儀式に相当するテネブルの聖務においては、詩編を残すことをより重要と考え、代わりにルソン・ド・テネブルを削除したと考えられる。

絶対王政期リシュリューが国策として文化政策を開始する⁵¹²が、ルイ 14 世は、音楽だけでなくあらゆる芸術を政治的手段として、つまり国の威信を表象する手段として最大限に利用することを親政開始と共に実行に移し、彼の治下において文化政策は最大規模となった。オペラの分野ではすでにリュリがその筆頭となり、王室の威信を示すための役割を担っていた。宗教音楽の分野でも、1662 年の副楽長ヴェイヨの死に際し、その野心を実行に移したことについてはすでに述べた。ルイ 14 世は王室礼拝堂の音楽においても、作曲体制を向上させるための新副楽長の選出、およびそれらの作品の演奏実現のための音楽家の増員によって、大合唱付きモテの作曲とその演奏の実現に適する体制への転換を図ったのだ。

「グラン・モテ *grand motet*」「プティ・モテ *petit motet*」という呼称にまつわる問題について

毎日の王の読誦ミサでは、「プティ・モテ」も演奏されていたのだから、同じ編成のルソン・ド・テネブルの演奏が残されてもよいのでは、という反論も考えられるが、現在では、毎日の読誦ミサで「グラン・モテ」と「プティ・モテ」、« *Domine salvum fac Regem* »が演奏されていたという従来の定説は、再検討され始めている⁵¹³。これは毎日の王の読誦ミサについての体系的な公式の記録は存在しておらず、ヴェルサイユへの最終的な宮廷の移動以前の音楽と毎日の読誦ミサとの関係を示す資料は、1665年のペランによる先述の『王室礼拝堂のための聖歌 *Cantica pro capelle regis*』の記述のみである。そこには、「un grand, un petit, un *Domine salvum fac Regem*」が演奏されていたことが示されているため、王の毎日の読誦ミサではグラン・モテ1曲、プティ・モテ1曲と« *Domine salvum* »1曲が歌われていたと考えられてきた。しかしながら、「グラン・モテ」と「プティ・モテ」というジャンルを表す呼称は、1660年代にはまだ存在しておらず、現在の私たちが用いているようなジャンルと結びつけて考えるべきではない。また、ペランは各モテの演奏時間（グランは15分、聖体奉挙のためのプティはより

⁵¹² 『フランス 17 世紀演劇事典』東京：中央公論新社、2011 年、577 頁。

⁵¹³ Th. Favier, *op. cit.*, p.82-85 に経緯等について詳述されている。

短い) について触れているだけである⁵¹⁴。よって毎日の王のミサに、いわゆるジャンルとしての「グラン・モテ」、「プティ・モテ」が演奏されたとは、短絡的には考えられない。また、ミサの固有文や通常文に作曲された作品は、この時代には《Dies irae》を代表として2〜3曲であり、聖体奉挙のためのモテは、聖体拝領を準備する際に演奏されており、そのための特別なテキストはない。ファヴィエの『大合唱付きモテ *motets à grand chœur*』に関する研究の中では、現存作品を参照しつつ上記の点について触れている⁵¹⁵。また王室礼拝堂の副楽長が毎日のミサのために書いたと確実に証明されている「プティ・モテ」は存在しない。デュ・モンの聖体奉挙のモテは、本当にプティ・モテに分類できるのか。1660年代はモテの様式の過渡期であり、私たちが普通「グラン・モテ」、「プティ・モテ」と呼んでいるジャンルは、フランスの音楽学者ミシェル・ブルネ Michel Brenet が定義した用語で、1670年代以降の作品を指している⁵¹⁶。デュ・モン研究書の著者ドゥコベール Laurence Decobert は、デュ・モンの作品を「大合唱付きモテ *motets à grand chœur*」と「小編成のためのモテ *motets pour petit effectif*」という用語で分類している。現在では、「グラン・モテ」「プティ・モテ」を便宜上用いる場合は、上記のように「グラン・モテ」は「大合唱付きモテ」を、「プティ・モテ」は「小編成のためのモテ」という定義で用いるようになっている。またラランドのグラン・モテは、前半約15分程度、後半数分という2部に区切られており、それは、王の毎日の読誦ミサでは、ラランドは1曲のグラン・モテを作曲し、それを区切って使い、プティ・モテは演奏されていなかった、ということの意味している⁵¹⁷。つまりこの事実は、小編成のルソン・ド・テネブルが、特別な儀式のひとつであるテネブルの聖務で演奏される音楽として、ルイ14世の野心実現の手段からはほど遠かったということを説明している。

1669年前後のルイ14世によるサンフォニーの拡張とその意図

ルソン・ド・テネブルが廃止になった後も、ルイ14世は着々と王室礼拝堂の音楽の拡充を進めている。1668年と1669年のゴベールとエクスピリの辞職後、デュ・モンとロベールが四半期を2回ずつ交代で副楽長の職を担うことになったが、ルイ14世は1669年

⁵¹⁴ Pierre Perrin, *Cantica pro capella regis* (1665): « Avant-propos : Pour la longueur des Cantiques, comme ils sont composez pour la Messe du Roy, où l'on en chante d'ordinaire trois, un grand, un petit pour l'élevation & un *Domine salvum fac Regem* : J'ay fait les grands de telle longueur, qu'ils peuvent tenir un quart d'heure, estans bien composez & sans trop de repetitions, & occuper depuis le commencement de la Messe jusqu'à l'élevation. Ceux d'élevation sont plus petits, & peuvent tenir jusqu'à la Post-comunion, que commence le *Domine*. »

⁵¹⁵ Th. Favier, *op. cit.*, p.82-85.

⁵¹⁶ *Ibid.*, p.26.

⁵¹⁷ Th. Favier, *op. cit.*, p. 84.

頃を境に、毎日曜日と祝祭日にもモテ付きの読誦ミサを適用することを決定した⁵¹⁸。つまり、ルイ14世は、本来、単旋聖歌やフォーブルドンで歌われるべき荘厳ミサも「厳かな日 *jours solennels*⁵¹⁹」を除いて、壮大なモテを演奏する機会に変えたのだ。マラルは、1749年の『エタ』のシャペル＝オラトワールの記述から礼拝堂付き司祭の職務の変更を理由に、モテ付き読誦ミサの毎日曜日と毎祝祭日への拡張について説明しているが、1669年の『エタ』のシャンブルの項の記述から、この変更を示す証言を探したところ、以下のような記述が見つかった。

聖別式、入市式、婚儀、その他の荘厳な儀式や祝典のようないくつかの儀式には、21人からなる小ヴァイオリンと共に、大エキュリーのもう一つのヴァイオリン楽団、オーボエ、フィフルなどが演奏される。⁵²⁰

そこには上記のように記載されており、特別な儀式の際には、シャンブルのヴァイオリンだけでなく、エキュリーのヴァイオリンや管楽器など、さらに多くの音楽家が動員された。これは1665年の『エタ』の単にシャンブルが加わるという記述と比較して、より器楽の規模の拡大が図られており、芸術を政治的な手段としていたルイ14世のサンフォニーへの野心が顕著に現れている。

上記2人の副楽長ゴベールとエクスピリの退任を期に、ルイ14世は、大合唱付きモテを国王の威信を音響的に表象する手段としてより有効に利用したいと考えた。デュ・モンとロベールにヴァイオリンを含むサンフォニー⁵²¹をモテに取り入れたい旨を伝えたよ

⁵¹⁸ A. Maral, *op.cit.*, p.121.

⁵¹⁹ 厳かな日とは、主の割礼の祝日（1月1日）、聖母マリアのお清めの日（2月2日）、枝の主日、聖木曜日、聖金曜日、復活の主日、聖霊降臨の主日、諸聖人の日（11月1日）、主の降誕（12月25日）の9日である。

⁵²⁰ *Etat de la France*, 1669, p. 109 : « Avec lesquels à certaines cérémonies, comme au Sacre, aux Entrées des Villes, Mariages, & autres solennitez & réjouissances ; on fait jouer l'autre bande de Violons de la grande Ecurie, les Hautbois, Fifres, &c. dont nous parlerons dans la grande Ecurie. »

⁵²¹ ブロサールの音楽辞典では、サンフォニー *symphonie* は「2音と一緒に調和すれば、それらはサンフォニーを作っている。その意味で言えば、耳によい効果をもたらすもの、音楽や音楽作品は全て、真のサンフォニーである。しかし、その使用は、器楽のための作品に限定されている」と説明されている。S. de Brossard, *Dictionnaire de Musique*, 3^e édition (Amsterdam : Roger, ca 1708), p.147 : « SYMPHONIA : ... Generalement parlant, quand deux sons s'accordent bien ensemble, ils sont une *Symphonie* & en ce sens toute Musique ou composition qui fait un bon effet à l'oreille est une véritable *Symphonie*. Mais l'usage la restraint aux seules composition qui se font pour *Instrmens*, ... » すなわち、「Motets à voix seule avec symphonie et basse continue」は、単に「独立した器楽パートを担当する楽器（主にヴァイオリンやトラヴェルソ）と通奏低音付き1声のモテ」を指しており、楽器が指示されている場合もある。また当時の「サンフォニスト」という用語は「器楽奏者」と同義である。よって、現在のようなフルオーケストラの交響曲や交響楽団を意味しないが、ここではかなり規模の大きい器楽合奏という意味で用いられている。

うだ。ラ・ボルドJean-Benjamin de la Borde (1734年～1794年)⁵²²はその時のエピソードを次のように伝えている。王の意向に対し、デュ・モンは、トレント公会議の決議では教会音楽に器楽合奏を禁じられていることを理由に、王が望む刷新には応じられないと表明した。そのためルイ14世は、当時パリ大司教であったアルレFrançois de Harlay de Champvallon⁵²³に相談した。アルレの見解では、公会議の決定はサンフォニーを禁じているのではなく、聖なる場に対する敬意に沿わない音楽ジャンルを禁じているだけであるというものであったが、デュ・モンは自身の意見を変えることはなかった⁵²⁴。一方、ロベールは王の意志に従い、ヴァイオリンに主旋律を担当させ、各モテの始まりにリトルネッロを追加したが、ミサを完全に中断するような大合奏曲を望んでいた王はそれに満足せず、ロベールに書き直しを命じたが、王の命に沿うには年を取り過ぎており王の意志に沿うことができなかった⁵²⁵、と伝えている。

もう一人別の証言者オルー神父l'abbé Orouxは以下のように説明している。ルイ14世は音楽家の増員だけでなく、サンフォニーを王室礼拝堂のための音楽に挿入し、新しい輝きを与えようと長い期間腐心し、教会でのヴァイオリンの使用を糾弾するような当時の偏見にもかかわらず、デュ・モンとロベールに厳かであるが故に華やかさを要求しているいくつかの祝祭日には、少なくとも器楽を挿入することを命じた⁵²⁶と記述してい

⁵²² ラ・ボルドおよびオルー神父の証言は、約100年後の証言であり、現存するデュ・モンとロベールのモテの楽譜の実際とは彼らの証言に隔たりがあるため、重要視されていなかったが、デュ・モンのモテの作品研究が進んだ結果、現存する手稿譜は、1690年代にフィリドールの手によって、その時代の趣味に合わせて書き直された形であることが判明している。よって、現在ではこの証言の重要性が指摘され始めている。

⁵²³ 1671年1月2日にパリの大司教に就任する。それとほぼ同時に王の騎士長の職務を授与された。強力なガリカン主義者であり、常にフランス王権側について戦い、聖座と激しく対立した。演説者としての素晴らしい才能は常に称賛的であり、彼はその才能を認められ、ルイ14世に演説をするためアカデミー・フランセーズの会員にも選ばれた。トレント公会議での音楽に関する決定の解釈にも、彼のガリカン主義者としての意図が鮮明に現れている。

⁵²⁴ J.-B. de la Borde, *Essai sur la musique ancienne et moderne* (Paris : Onfroy, 1780), vol.3, p.415 : « Le Roi ayant désiré mêler dans les motets des accompagnemens & des ritournelles de violons, Dumont représenta à S.M. qu'il ne pouvait se prêter à cette innovation, en consequence de la défense que le Concile de Trente avait fait d'admettre de la symphonie dans la musique d'église. ... Le Roi attaché plus que personne aux décisions de l'église, eut la délicatesse de consulter à ce sujet M. Harlay, Archevêque de Paris, qui décida que le Concile n'avait pas prétendu défendre la symphonie dans les églises, mais seulement un genre de musique qui ne serait pas conforme au respect dû aux liens saints. Malgré cette décision, Dumont resta dans son opinion, ... »

⁵²⁵ *Ibid.*, p.473 : « ... ; mais Robert se conforma, du mieux qu'il lui fut possible, aux volontés du Roi. Il fit jouer aux violons, que Sa Majesté mit alors à sa chapelle, la partie chantante, et une seule ritournelle qu'il ajouta au commencement de chaque motet. Cela ne satisfaisait pas le Roi, qui voulait que chaque morceau fût non-seulement précédé, mais entre-coupé par des traits de symphonie. Il aurait fallu que Robert refondit tous ses motets, & il éatit alors bien âgé pour entreprendre une pareille besogne. »

⁵²⁶ l'abbé Oroux, *Histoire ecclésiastique de la Cour de France* (Paris : Imprimerie royale, 1776-1777), p.519 : « Depuis longtemps il avoit résolu non-seulement d'augmenter le nombre de ses Musiciens, mais encore de donner un nouvel éclat à sa musique en y introduisant la symphonie ; & malgré le préjugé du temps, qui sembloit réprouver l'usage des violons dans les églises, il avoit ordonné aux sieurs du Mont & Robert, sous-Maître de la Chapelle, d'en employer du moins à certaines fêtes dont la solennité demandoit

る。これは、ラ・ボルドとほぼ同じ内容だが、オルー神父の上記の記述から、第2期のサン＝ジェルマン＝アン＝レーの時代において、ルイ14世が音楽家の増員、およびサンフオーニーの挿入を、毎日の読誦ミサではなく厳かな祝祭日に要求していたということが理解できる。そこで登場したのが音楽総監督リュリである。オルー神父は、次のようにも伝えている。王の趣味を研究し、それに従おうと腐心していたリュリが、2人の副楽長の音楽に足りない部分を補うことを申し入れたこと⁵²⁷、また1677年にフォンテーヌブローで行われたリュリの長男の洗礼式でリュリ自身がテ・デウムを演奏した際、その斬新な演奏は会衆を驚かせただけでなく、ルイ14世を特に満足させ、それ以来、公に行われる神への感謝の祈りを捧げる機会には、リュリのテ・デウム以外には聴きたがらなかったことで⁵²⁸。つまり、シャペルの権限下にある特別な儀式であっても、音楽に関してはシャンブルの音楽総監督が作曲し指揮を取ることができたのである。テネブルの聖務においても、1660年代のリュリの『ミゼレーレ』の演奏やカンブフォールが指揮をしていた記録があり、同様のことが行われていた。

しかしながらオルー神父は、特別な儀式の際のモテの演奏すべてをシャンブルの音楽総監督が担っていた訳ではなく、それはリュリに対して個人的に与えられた特権であり、当時の状況ではある程度必要であったとの指摘もしている⁵²⁹。

このようにして、第2期のサン＝ジェルマン＝アン＝レー時代に副楽長を務めていた2人は、ルイ14世の意に添うことができず、彼の治世の集大成とも言えるヴェルサイユ宮殿への宮廷の移動を期に、副楽長の座を退くこととなった⁵³⁰。1683年、シャペル＝ミュージークの2回目の再編が、ヴェルサイユ移動直後に行われた。そこで副楽長選出のためのコンクールが行われ、応募者には大合唱付きモテの作曲課題が出された⁵³¹。コンクールの結果、各四半期に一名、計4人が選ばれた。このコンクールには、応募したシャルパンティエが病欠で試験を受けることができなかったというのは有名なエピソード

une magnificence extraordinaire.

⁵²⁷ *Ibid.*, p.520 : « ...Lulli, toujours attentif à étudier & à suivre le goût de son Maître, se proposa de suppléer à leur défaut. »

⁵²⁸ *Ibid.*, p.520 : « Le Roi & la Reine, ... lui firent l'honneur de nommer en personne son fils aîné dans la Chapelle du Château de Fontainebleau. Après cette cérémonie, ...Lulli, qui avoit amené les symphonistes de la Chambre, témoigna sa vive reconnaissance en faisant chanter son Te Deum. Cette nouveauté surprit agréablement l'auguste Assemblé ; le Roi sur-tout en fut si content, que depuis, dans toutes les occasions où il fallut rendre à Dieu de publiques actions de grâces,...il ne voulut plus entendre d'autre *Te Deum* que celui du Surintendant. »

⁵²⁹ *Ibid.*, p.521 : « ...le privilège accordé à cet égard à Lulli étoit un privilège personnel, & les circonstances rendoient en quelques façons nécessaires. »

⁵³⁰ *Ibid.*, p.521 : « ...les essais de Lulli ne firent qu'enflammer de plus en plus le désir qu'avoit Louis XIV d'introduire la symphonie dans sa Chapelle. Pour y parvenir promptement, les deux anciens Sous-maîtres, après avoir été récompensés de leurs services, furent congédiés. »

⁵³¹ このコンクールに関しては、*Mercure galant*, avril 1683, p.310-318. を参照。

である。副楽長としてラランドMichel-Richard de la Landeをはじめ、パスカル・コラスPascal Colasse（1649年～1709年）、ニコラ・クピエNicolas Coupillet（1650年頃～1713年頃）、ギョーム・ミノレGuillaume Minoret（1650年～1720年）が選出され、これによりルイ14世を満足させる音楽をどの機会においても作曲できる体制が整った⁵³²。

ルソン・ド・テネブルは、1～3声と通奏低音という小規模な編成のため、親政を開始したルイ14世の王室礼拝堂では顧みられることはなかった。視覚的にも音響的にも壮大な音楽を「偉大なるフランス」を顕示する手段として最大限に利用しようと試みたルイ14世は、オペラと並んで宗教音楽の分野でも、国力誇示を表象する音楽を構想し、徐々に実現していった。テネブルの聖務においては、1664年頃から乳癌で苦しみ衰弱していた母后のため、パリでの聖務とルソン・ド・テネブルの演奏を残したが、結局は、彼女の死と共にルイ14世の王室礼拝堂からルソン・ド・テネブルの演奏習慣は消えることとなった。

1666年のリュリの『ミゼレーレ』の演奏記録を最後に、1685年のリュリの『なにゆえ、国々は騒ぎ立ちQuare fremuerunt gentes』までは、テネブルの聖務において作曲家による音楽作品の演奏記録はない。この証言の空白期間のモテの作曲は、ロベールとデュ・モンが担当したのか、それともリュリの『ミゼレーレ』の演奏が慣例となっていたのかはわからない。宗教曲に関しては、慣例となってしまうものに関しては、特別なことが起きない限り、誰も記録を残さない。テネブルの聖務で演奏されたロベールやデュ・モンのモテは、宮廷の人々の関心を惹きつけなかったのだろうか。

1664年のロレの証言以降、ルソン・ド・テネブルに言及した現存する演奏記録は、ルソン・ド・テネブルの演奏の場が王室礼拝堂からパリなどの都市へと移動したことを示している。現存作品の多くが1～3声と通奏低音という小編成のルソン・ド・テネブルは、主に女子修道院など、大合唱付きモテの演奏を実現する手段を持たない教会で演奏されるのが一般的であったようである。

5. ルイ 15 世治下⁵³³のルソン・ド・テネブル演奏復活の背景

残念ながらルイ 15 世治下でのルソン・ド・テネブルの演奏習慣復活のその要因を、解明するための手掛かりが現段階ではまだ掴めていない。財政的な理由なのか、それとも 1736 年のパリ聖務日課書改訂に伴って推奨された聖務短縮の傾向を反映させたのか

⁵³² Th. Favier, *op.cit.*, p.266.

⁵³³ ルイ 15 世治下の王室礼拝堂の音楽隊シャペル＝ミュージックについての先行研究:B. Lespinard, « La Chapelle royale sous le Règne de Louis XV », in *Recherches sur la musique française classique*, t.23 (Paris : Picard, 1985), p.131-175.

(第2章参照)、それとも10年ほど後になるが、ルイ15世が聖務中の音楽の短縮を望んだ⁵³⁴からなのか、さまざまな理由が考えられるが定かではない。問題となるのは、1742年にテネブルの聖務で演奏されることが慣例となっていた音楽付き詩編が演奏されなくなったということである。第1に解明すべきは、詩編のモテによる演奏の廃止の理由についてだろう。ゴドリユスは、ルソン・ド・テネブルの演奏習慣の復活は、大合唱付きモテの演奏の削除により輝きの大部分が消え失せてしまった王室礼拝堂におけるテネブルの聖務を、ルイ14世の最盛期の時と同じように飾るためであると容易に説明が出来ると考えている⁵³⁵が、おそらく、逼迫した国家の経済状況、あるいは王自身の国策としての芸術政策に対する野心の欠如、あるいは新しく任命された副楽長たちの王室礼拝堂のための大合唱付きモテ作曲に対する執着心の欠如など、もっと複雑な事情が背景にあるのではないかと筆者は考えている。この点については今後の課題としたい。

⁵³⁴ *Luynes*, le 10 avril 1757 : « Le Roi a demandé qu'on abrégât le chant le plus qu'il seroit possible. »

⁵³⁵ S. Gaudelus, *op.cit.*, p.180.

第4章 ルソン・ド・テネブルの演奏の舞台と 論争

第2章において、現存作品の受容先が主に王室関連の女子修道院であったことが明らかとなったが、本章第1節では、現存作品との関係から、ルソン・ド・テネブルが演奏された場所とその特性を概観し、第2節では、ルソン・ド・テネブルの演奏を巡る論争が、実はこの時代の教会で演奏される音楽の在り方の是非を問うた大論争の一端であったということの説明を試みる。

1. 舞台——現存作品との関係から——

ルソン・ド・テネブルは、ルイ14世治世以降、王室礼拝堂ではなくパリおよびパリ近郊にその演奏の場を移し、最盛期を向かえる。第2章において、ルソン・ド・テネブルの現存作品の大部分が、女子修道院向けに作曲されたことが明らかになったが⁵³⁶、ルソン・ド・テネブルが演奏された宗教施設はどのような特性を持った施設だったのか。

本節では、パリとその近郊で演奏された現存作品、あるいは演奏されたと推定できる現存作品との関係から、ルソン・ド・テネブルが演奏された場所である宗教施設を紹介する。

ルソン・ド・テネブルは、その楽器編成から「小編成のモテ」に分類されるが、聖務での小編成のモテの最大の受容の場は、大規模な演奏を実施するための音楽隊を有していなかった女子修道院であり、ルソン・ド・テネブルの現存作品のほとんどがドウシュと通奏低音のために書かれていることから、ルソン・ド・テネブルの受容が主に女子修道院であったことは理解できるだろう。

これらはイエズス会を除けばすべて「王室の *royale*」と冠された女子修道院であり、それらは当時、社交界化されていたことで知られていた。女子修道院は創設当初は完全に外界から閉ざされていたが、貧しい人々の援助や教育活動を通して、俗世界との繋がりを持つようになった。また独り身の女性や悔悛のため俗世から身を引いている女性たちの一時的なあるいは終世の避難所ともなっていた。また教育活動に従事していた女子修道院には寄宿学校が併設されており、そこで上流階級の子女の教育を担っていた。このような修道院の修道女たちは名門の家柄に属しており、そこへ上流階級の次女以下とブルジョワの娘たちが教育を受けるため、また結婚適齢期を待つ間、礼儀作法を身につけるため、これら寄宿学校へやってきた。そこでの教育において芸術分野は重要であったが、過度な厳格さが終わりを迎えた17世紀後半、とりわけ音楽は毎日の聖務の必要

⁵³⁶最多の31作品を残したシャルパンティエは、オ＝ボワ修道院、イエズス会サン＝ルイ教会、サント＝シャペルのために作曲した。ラランドの3曲はアソンプション修道院、F.クープランの3曲はロンシャン修道院で演奏された。ヴィルヌーヴの9曲とコレットの3曲はシェル修道院のために作曲され、演奏された可能性があるということについては、すでに第2章で触れた。

から、特に重要な位置を占めることとなった。女子修道院において、音楽は 17 世紀を通して徐々に許容されるようになった。それだけでなく、彼女たちの中には、装飾されたエールを困難なく歌うことができるほど技術を有していた修道女もいた。ルソン・ド・テネブルを実際に歌ってみるとわかるが、どれもかなり高度な技術が要求される。これらを歌いこなし、かつ多くの人々を引きつけた歌い手は、かなり訓練の行き届いた声を持っていたはずである。

シャルパンティエは教皇に忠誠を誓う男子修道会のイエズス会のために 12 曲のルソン・ド・テネブルを書いている。この修道会では、聖務において劇場の舞台装置（例えば照明の使用、情景・背景の変化など）や機械装置を使用し、劇場と同じ視覚的効果を用いて壮麗な聖務を行っていた。また王立音楽アカデミーの歌手が日常的に聖務で歌っていたことでもよく知られており、上流階級の人々が聖務での音楽や説教を聴くため、また劇場と同等の舞台装置で演出された聖務を観るために大挙して訪れたことは第 2 章ですでに述べた。

1-1. パリの女子修道院——ルソン・ド・テネブルの受容——

a. オ＝ボワ大修道院 l'abbaye-au-Bois : シャルパンティエ

ルソン・ド・テネブルを通してオ＝ボワ大修道院と関係のある作曲家はシャルパンティエである。1680 年、彼はこの女子修道院のためにルソン・ド・テネブルを作曲している (H.96-110)。

オ＝ボワ修道院は、1202 年にオワーズ県のノワイヨン司教区で、ノートル＝ダム＝オ＝ボワ Notre-Dame-aux-Bois という名の元に創設されたシトー派の女子修道院である⁵³⁷。この修道院は、教皇と国王によって保護され、地元の貴族とブルジョワジーからはほぼ独占的に資金提供を受けていた⁵³⁸。百年戦争や 16～17 世紀前半の戦争によって、パリに移動していた修道女たちは⁵³⁹、1655 年、パリのセーヴル通りのアノンシアード（受胎告知）女子修道会の修道女たちが住んでいた建物を買い取り、そこに居を定めた⁵⁴⁰。その移転の際には、盛大な祝典が行われた。というのも、この修道院はグランド・マドモワゼル（モンパンシエ公爵夫人マリー＝ルイーズ・ドルレアン、ルイ 13 世の弟ガストン・ドルレアンの娘）によって創設され、オルレアン家の保護下にあったためである

⁵³⁷ A.Gabourd, *Histoire de Paris depuis les temps les plus reculés jusqu'à nos jours*, t.IV (Paris : G. Frères et I. Duprey, 1864), p.340.

⁵³⁸ *Ibid.*, p.341.

⁵³⁹ *Ibid.*, p.341.

⁵⁴⁰ *Ibid.*, p.341.

⁵⁴¹。オ＝ボワ修道院はシトー派に属し、厳しい規則に従っていたが、18 世紀になると庭園の隅に劇場が建てられ、寄宿生によるバレやコルネユの悲劇などが上演される時には、寄宿制の家族に連れられて俗世の聴衆が大勢やってきた⁵⁴²。また修道女の重労働への労いのために、寄宿生たちは度々小コンサートを催したり、寄宿生が修道女になるための儀式では、ラランドの「ミゼレーレ」を歌ったという記録も残されている⁵⁴³。この修道院では演劇や音楽などの舞台芸術は、修道院の生活内に完全に浸透していた。

b. アソンプション修道院 L'Assomption : ラランド

アソンプション修道院は、1622 年に当時フランス宮廷司祭長であったフランソワ・ド・ラ・ロシュフコー枢機卿 François de La Rochefoucauld (1558 年～1645 年) によって、聖アウグスティヌス修道会としてパリに定着した⁵⁴⁴。1670 年までは小礼拝堂しかなかったが、修道会の規模が大きくなったため、教会と大聖堂を建てることとなり、1676 年にそれらは完成した⁵⁴⁵。現在はポーランド教会として、パリのサントノレ通りに教会堂のみが残っている。残念ながらこの修道院に関する資料は、革命後全て焼かれてしまっているため⁵⁴⁶、この修道院についての詳細はまだ解明されていない。しかし、『メルキュール』や後述するヴィエヴィルの著作においては、この教会で行われたテネブルの聖務や、テネブルの聖務で演奏された曲、およびその演奏者についての証言がいくつかが得られる。

c. ロンシャン大修道院 : クープラン

ロンシャン修道院⁵⁴⁷は、「ロンシャン王立大修道院 abbaye royale de Longchamp」という正式名称を持つように、王室の施設のひとつである。敷地内には城館もあり、現在はロンシャン競馬場としてパリ市民の憩いの場となっている。

この修道院は、1255 年にイザベル・ド・フランス Isabelle de France (1225 年～1270 年 : ルイ 8 世の娘) によって、ルヴレ Rouvray の森（現在のブーローニュの森）、オートゥイユ Auteuil の小教区地区に創設された。その建物は、聖王ルイ（ルイ 9 世）によって 1256 年 6 月 10 日に礎が築かれ、1259 年に完成する。はじめはランスのアッシジの

⁵⁴¹ C. Cessac, *Marc-Antoine Charpentier* (Paris : Fayard, 2004), p.188.

⁵⁴² *Ibid.*, p.189.

⁵⁴³ *Ibid.*, p.189.

⁵⁴⁴ A.Gabourd, *Histoire de Paris depuis les temps les plus reculés jusqu'à nos jours*, t.II (Paris : G. Frères et I. Duprey, 1684), p.88.

⁵⁴⁵ *Ibid.*, p.90.

⁵⁴⁶ *Ibid.*, p.91

⁵⁴⁷ ロンシャン修道院創立に関しては, Duchesne, Gaston, *Histoire de l'abbaye royale de Longchamp 1255 à 1789* (Paris : H.Daragon, 1960), p.1-9. 規律の乱れに関しては *ibid.*, p.87-95.を参照。

聖ダミアン l'abbé de Saint-Damien d'Assise から修道女たちがやってきて、1260 年 6 月 23 日にルヴレの森境界に定住することになった。この修道院での音楽や音楽教育に関する研究はまだないが、社交界の人々の出入りが多く、修道院内での修道女にあるまじき行為や、大祝祭日にはプロムナードで、貴婦人たちが贅沢品の見せびらかしを行い、宮廷風恋愛の場面も多々見受けられた。このような振る舞いを修道女や寄宿生が真似ることによって、この修道院は墮落していった。

d. シェル大修道院⁵⁴⁸：ヴィルヌーヴ、コレット

シェル修道院は 7 世紀半ば、王妃バティルド Bathilde（630 年頃～680 年）によって創設されたメロヴィング朝の女子修道院である。これは、6 世紀初頭、クロヴィス 1 世 Clovis I^{er}（466 年頃～511 年）の妻クロティルド Clothilde（475 年頃～545 年頃）によって建立された教会堂の後継である。

宮廷の移動の際、クロティルドは大規模な農地であったこの土地を王室のヴィラに変えた。それに続いて、クロティルドはそこに、聖ジョルジュに献呈された教会と小さな修道院を創設した。その 1 世紀ほど後に、これらを真の大修道院に変えたのはバティルドである。7 世紀中頃、ここに隠居中であった彼女はこの大修道院を王室の大修道院の傘下に収めた。

最初の大修道院長は、バティルドの友人、聖ベルティーユ Sainte Bertille（?～705 年）であった。メロヴィング朝時代には、君主たちは頻繁にシェルに滞在していたので、当時シェルをフランスの首都と見做す人がいたほどである。

百年戦争中、シェルの町とこの修道院は荒廃し、修道女たちもパリへ避難していた。再度、彼女たちはこの町に戻ってくるが、1405 年にはブルゴーニュ人の領土侵入、1411 年にはアルマニャック人の領土侵入により、修道女たちは最終的に、この地を離れざるを得なかった。

このように王室との長い歴史を持っており、この修道院は正式名称を「シェルのノーートル＝ダムの王立大修道院 l'abbaye royale de Notre-Dame de Chelles」という。18 世紀には、オルレアン公フィリップの娘ルイーズ＝アデライード Louise-Adélaïde d'Orléans が大修道院長在任中（在位：1719 年～1734 年）、シェル大修道院は、正真正銘の王室の居住地となった。彼女の在任期間は、ヴィルヌーヴのルソン・ド・テネブルが出版された時期と重なる。

⁵⁴⁸ l'abbé C. Torcher, *Histoire de l'abbaye royale de Notre-Dame de Chelles*, 2 vols. (Paris : Retaux-Bray, 1889).

以上のように、現存作品とある一定の関係を持つ女子修道院には、同じ特性が見られる。それは、各施設ともに創設以来、王家との繋がりが、なんらかの形で確認できるということである。

1-2. 男子修道会 イエズス会 Les Jésuites

イエズス会は、スペイン人イグナチオ・デ・ロヨラ Ignacio Lopez de Loyola (1491年～1556年) がパリ大学の6人の仲間とモンマルトルの礼拝堂で、1534年、清貧と貞潔、そして聖地パレスティナへの巡礼を誓いこれを機に発足した。その組織を効果的および永続的な活動のための堅固な組織にすることを目的に執筆された『会則大綱 Formula Instituti』が1540年にローマ教皇パウルス三世によって承認され、ここにイエズス会が誕生した。ドイツから全ヨーロッパに広がっていった宗教改革の勢力を抑圧すべく、カトリック教会はこの新興の男子修道会を、ローマ教皇に絶対の忠誠を誓う急先鋒として、カトリック教会の失地回復のための戦略的な活動（特に宣教と教育）の最前線に置いた。

16世紀半ば、イエズス会はフランスのクレルモン邸に居を定めていたが、1580年、シャルル・ド・ブルボン枢機卿（未来のアンリ4世の伯父）が、サンタントワヌ通りの館を買収し、そこに誓願修道士たちに自由に使わせていた。

旧教同盟の騒乱の際、イエズス会士らはフランスから追放されていたが、その騒乱の後の1604年、彼らはフランスへ戻ってくる。その際、ルイ13世は彼らに、以前彼らを使用していた礼拝堂の代わりに、新しい教会を建立するためのより広大な土地を与えた。1627年3月7日王が礎を置き、建設工事が終了するのは1641年である。

この教会の聖堂内の装飾は平素より豪華絢爛であったが、典礼暦年に従ってさらに装飾が追加され、また劇場で用いられる「情景」が用いられた。また当時まだ高価であった蝋燭の灯りの豪華さでも群を抜いていた。セヴィニエ夫人は次のように描写している。

昼食後、私たちはヴァランス司教の説教を聴く為に、サンタントワヌ通りのイエズス会の教会へ行った。王、王妃、枢機卿殿下そして宮廷の貴人たちの大部分がそこに参列していた。教会の周辺には、4000個以上の灯された蝋燭が見られた。それに加えて、天の形に作られ、天使の図柄で満たされた主祭壇を明るくしていた燭台も見られた。王と王妃の紋章はそこに掲示され、（それは）翼のある小さな正面中央部に際立っている。また機械装置とばねによって、ホスチアを司祭の手の中に下ろした。王の音楽隊の最高の声で構成され、また同様に、素晴らしいこの教会の音楽隊の声で支援された素晴らしい音楽もあった。⁵⁴⁹

⁵⁴⁹ C. Cessac, *op.cit.*, p.210 での引用。Madame de Sévigné, *Correspondance* I (Paris : Gallimard,

セヴィニエ夫人の上記の証言は、イエズス会には常設の音楽隊があったこと、また王の音楽隊がイエズス会の教会で演奏することもあったことを示している。それだけではなく、オペラ歌手もイエズス会の儀式には不可欠であったことは、第2章のシャルパンティエの項ですでに説明した。

教会堂の壮麗さ、教会堂内の豪華な装飾、機械仕掛けの演出、蝋燭の明かりの煌びやかさ、素晴らしい音楽の演奏に加え、イエズス会の儀式の魅力のひとつには、最高の説教師による説教がある。第3章の王の聖なる三日間のお勤めの節でも説教師について触れたが、この修道会にはルイ・ブルダルー、ボシュエを初め、当代随一の説教師たちが揃っていた。セヴィニエ夫人も「死ぬほどの人込みだった *la presse était à mourir*⁵⁵⁰」時以外、どんな事情があってもブルダルーの説教を欠いたことはなかったようだ。

このように常に社交界好みの劇場の舞台様式を採用したオペラ歌手が歌う豪華絢爛な儀式を行っていたイエズス会を、ヴィエヴィルは次のように非難している。

フランスのどこにもない、これだけ美しい説教を聴くことができる教会で、一部がオペラで歌われない晩課を聴くことなど一度たりともない。教会の内陣仕切りは、詩編1ないし2編が平服で演奏・上演されるオペラで飾られている。このオペラは、これら紳士たち（オペラ歌手たち）が1時間後に演じる役柄を実際に演じてみるため、またその準備を整えるための演奏のようである。そしてこの教会はまさしくオペラの教会である。一方に行かない人々は、他方で晩課へ行き自らを慰める。そこで彼らはそれ「教会での演奏」が安いということに気付く。そして新たに採用された役者をそこに住まわせ歌わせたならば、彼はその地位と職業を手に入れたと中途半端に自惚れさえする。⁵⁵¹

Bibliothèque de La Pléiade, 1972), p.489 : « L'après-dînée, nous fûmes à l'église des Jésuites de la rue Saint-Antoine pour entendre le sermon de l'évêque de Valence. Le Roi, la Reine, M. le cardinal et la plupart des grands de la cour y assistèrent. Tout autour de l'église, on voyait plus de quatre milles cierges allumés, outre les chandelles dont l'autel, fait en forme de ciel et rempli de figures d'anges, était éclairé. Les armes du Roi et de la Reine y étaient représentées, soutenues de ces petits corps ailés ; et par de machines et des ressorts, on faisait descendre l'hostie jusque dans les mains de l'évêque. Il y eut aussi une magnifique musique, composée des meilleures voix de celle du Roi et aidée de celle de l'église même qui est très excellente. »

⁵⁵⁰ *Ibid.*, p.212.

⁵⁵¹ Lecerf de la Viéville, *Comparaison de la musique italienne et française*, 3^e partie, p.189 : « ...en une Eglise où l'on entend autant de beaux Sermons qu'en lieu de France : on n'entend jamais Vêpres, qu'une partie n'en soit chantée par l'Opéra. Le Jubé est paré de l'Opéra en habit de Ville, qui exécute & qui représente un ou deux Pseaumes, comme pour s'essayer, pour se disposer aux personnages que ces Messieurs joueront une heure après. Et cette Eglise est si bien l'Eglise de l'Opéra, que ceux qui ne vont point à l'un, s'en consolent en allant à Vêpres en l'autre, où il le retrouvent à meilleur marché, & qu'un Acteur reçu, ne se croiroit même qu'à semi en possession de son rang & de son emploi, si on ne l'avoit installé & fait chanter là. »

この教会で楽長を務めていたシャルパンティエの音楽は高く評価され、テネブルの聖務の際には、彼の音楽を楽しみにしている大勢の社交界の人々を引き寄せたことは、第2章シャルパンティエの項ですでに述べた。

本来、修道院の生活には厳しい規則が課せられ、聖務においても、通常は厳かな単旋聖歌が歌われるが、17世紀を通して貴族的楽しみである音楽や演劇が、上流階級の人々の出入りによって修道院内に持ち込まれ、徐々に修道院や教会の生活の中に入り込んで来た。現存作品とそれらの演奏の場との関係から理解する限り、ルソン・ド・テネブルが演奏された修道院や教会はすべて、王室や社交界の人々が入り出す宗教施設であったと言えるだろう。

2. 論争

本節では、「教会の劇場化」を問題として、17世紀後半に神学者と聖職者たちの間で噴出した演劇論争と、それと平行して起こった教会音楽に関する論争を通じて、宗教音楽の「劇場化」について考察し、当時の聖職者たちから見たルソン・ド・テネブル演奏の実態を明らかにすることを目的としている。

宗教音楽の「世俗化」は、ルネサンス期にもすでに言われた現象であり、フランスだけでなくヨーロッパ全体で議論された問題であったが、本論で扱う論争においては「教会の劇場化」が問題とされる。フランスにおけるこの「教会の劇場化」の問題は、17世紀後半という時代を背景とした、限定された時期固有の現象であったと考えられる。当時、教会が劇場同様、スペクタクルの提供の場となっていたことは明らかである。教会での音楽だけでなく、典礼それ自体（テネブルの聖務もその一例）、また著名な聖職者の説教（第3章-1参照）も、スペクタクルの一種として、劇場が閉鎖される時期にオペラや演劇などの観劇に飢えていた上流階級の人々の楽しみの一つであった。

筆者は、本論で扱う教会音楽論争が17世紀後半のオペラの台頭に起因するものであり、オペラを聴きに行くという習慣が教会の劇場化を加速させたと考えている。この教会の劇場化を背景に、神学者や聖職者の間で演劇に関する神学論争が1694年に勃発しており⁵⁵²、その中でオペラがはじめて神学者たちの間で議論の対象となっている⁵⁵³。この神学者らによる演劇論争と時をほぼ同じくして、1698年にテネブルの聖務での音楽

⁵⁵² 演劇分野の研究は多数存在するが、純粋な神学的演劇論争については日本ではあまり取り上げられていないが、本論では、村井華代「悪徳としての演劇性について——キリスト教における反演劇性試論——」、早稲田大学21世紀COEプログラム 演劇研究センター紀要Ⅱ『演劇の総合的研究と演劇学の確立』2004年 を参考文献として取り上げている。

⁵⁵³ 17世紀半ばからすでに演劇に対する批判が高まっており、1670年代にも演劇論争が起きているが、その時にはまだオペラは議論の対象にはなっていなかった。

に関する神学論争が起こり、それを機に神学者らは、教会での音楽の問題にも議論を拡げて行った。従って、テネブルの音楽の何が問題とされたのかを理解するためには、その論争に先立つ演劇論争におけるオペラを含むスペクタクル全般に対する神学的見解を、まず理解する必要があるだろう。第2節第1項では演劇に関する神学論争において発された、演劇に対する厳格主義者の言説から、劇場で演じられるスペクタクル一般に対する17世紀末の見解を取り上げ、音楽と演劇と舞踊の融合体であるオペラという音楽ジャンルに影響を受けた宗教音楽の劇場化の問題の一端を探る。それを手掛かりに、第2項では、当時のパリの音楽活動の状況を鑑みつつ、教会音楽論争に関する神学者らの言説をもとに、教会の劇場化がなぜ非難されるに至ったのか、その問題の本質を明らかにする。

2-1 演劇論争に見るオペラの位置付けとオペラ歌手に対する見解

1694年にパリで起こった演劇論争で問題とされた対象の一つはオペラであった。フランス・オペラの完成された形式はリュリによって確立された「音楽悲劇 *tragédie en musique*」である。

フランス・オペラの歴史は、ペランによって創設された「オペラ・アカデミー *Académie d'Opéra*」に始まるが、この機関は度重なる財政難の末、1672年に所有権がリュリに渡り、王権の庇護のもと「王立音楽アカデミー *Académie royale de musique*」となる。この時に劇場で供された「音楽」と「バレ」が「言葉の演劇」から制度的に分離されることとなった⁵⁵⁴。また音楽演奏の独占権もリュリが握ったため、他の劇団での音楽演奏は制限された⁵⁵⁵。それ以前には音楽付き演劇であるリュリとモリエールの共作「コメディ＝バレ」が存在していたが、これは作品に占める台詞の割合が高い。それに対し、リュリの音楽悲劇は音楽なしで語られる台詞はない。この点が「コメディ＝バレ」との最大の相違点であり、この点で「コメディ＝バレ」と「音楽悲劇」は一線を画している⁵⁵⁶。しかしながら17世紀フランス・オペラは、現代の「オペラ」のような確立した音楽分野の一ジャンルとしては独立しておらず、演劇から派生した「劇場で供される演劇の一種」と見做されていたと考えるとよいだろう⁵⁵⁷。またオペラ歌手も舞台に立って演じる人として、俳優と同職種として認識されていたようである。後述のヴィエヴィル（第4章2-3参照）は「オペラ歌手 *chanteur d'opéra*」ではなく、「オペラ俳優 *acteur d'opéra*」

⁵⁵⁴ 渡辺守章「フランス演劇」、『世界大百科事典』東京：平凡社、2007年、第25巻121頁。

⁵⁵⁵ J. de La Gorce, *L'Opéra à Paris au temps de Louis XIV* (Paris : Desjonquères, 1992), p.31.

⁵⁵⁶ 西村光弘「オペラ」、『フランス17世紀演劇事典』東京：中央公論新社、2011年、588頁。

⁵⁵⁷ オペラは作品中の大部分が音楽で奏され、歌唱によって進行する舞台芸術ジャンルであり、現在は文学よりもむしろ音楽に属するものと見做されているが、17世紀には劇詩に分類されている。西村光弘「オペラ」、『フランス17世紀演劇事典』東京：中央公論新社、2011年、587頁。

という用語で彼らを指し示している。要するに、教会音楽の劇場化がなぜ、神学者たちの間で議論の対象になったのかを真に理解するためには、17 世紀後半に起こったオペラを含むスペクタクル全般について議論されている演劇論争における「演劇」・「俳優」・「音楽」・「演劇に関わる人々全般」についての神学的見解を理解することなしには成し得ない。なぜヴィエヴィルはオペラ歌手たちが教会で歌う行為を槍玉に挙げたのか、教会関係者が非難する劇場での慣例の背後に何があるのか。

論争内で用いられている用語について、Comédie は「芝居」、spectacle は現代においては「舞台芸術」と翻訳することが多いが、ここでは「見世物」の意味合いを多分に含むため「スペクタクル」と訳すこととする。また comédien は「役者」、acteur は「俳優」と翻訳する。

a. 演劇論争の契機⁵⁵⁸とその経緯

17 世紀末の一連の演劇論争は、1693 年 12 月末、パリのある小教区教会の信者たちから出された芝居についての異議申し立てがあったことから始まった。彼らは芝居に関してソルボンヌ博士に相談し回答を得るのが適当であると判断し、彼らに嘆願した。その申し出に対し、ソルボンヌ博士たちは、芝居に固有の根源的な問題を検討し、その本質に達しなければ、彼らの疑問に答えることはできないと考え、初代キリスト教の時代からの演劇に対するキリスト教側の見解を示した。その見解は多くの信徒からの出版要望により、申し立てのあった翌年 1694 年、『芝居に関してソルボンヌでなされた決定 *Décision faite en Sorbonne touchant la comédie*』（この著作を以下『芝居に関する決定』と略記することとする）と題され出版された。この著作のみの出版であれば、おそらく論争を巻き起こすほど問題にもならなかったはずであるが⁵⁵⁹、数ヶ月後に演劇擁護論『著名な神学者の手紙 *Lettre d'un théologien illustre*⁵⁶⁰』が出版されたことによって、これがパリでの演劇に関する神学論争の口火となり、聖職者や神学者によるスペクタクル全般に関する賛否両論が次々に出版された⁵⁶¹。

⁵⁵⁸ *Décision faite en Sorbonne touchant la comédie, avec une refutation des Sentiments relâchez d'un nouveau Theologien, sur le meme sujet. Par M. l'Abbé L** P***** (Paris: Jean Bepstiste Coignard, 1694), « Avertissement ». この書物の出版の契機については、『緒言 Avertissement』に詳細に記されている。

⁵⁵⁹ J. de La Gorce, « Vie et mœurs des chanteuses de l'Opéra à Paris sous le règne de Louis XIV » in *Littératures Classiques*, 12 janvier 1990, p.324.

⁵⁶⁰ *Pieces de Theatre de Mr Boursault... Avec une Lettre d'un Theologien illustre par sa qualité & par son merite, consulté par l'Autheur, pour sçavoir si la Comédie peut estre permise, ou doit estre absolument deffenduë* (Paris : Jean Guignard, 1694) .

⁵⁶¹ 例えば、演劇批判論は、J.-B. Bossuet, *Maximes et reflections sur la comédie* (1694) ; N. Boileau, *Satire X « sur les femmes »* (1694); H. Lelevel, *Réponse à la lettre du théologien défenseur de la comédie* (Paris : Girard, 1694) ; Père Charles de La Grange, *Réfutation d'un écrit favorisant la comédie* (Paris : Couterot, 1694) などがある。

『芝居に関する決定』の冒頭部分には、信者たちから提示された検討内容が記載されている。

まず第 1 に、役者と芝居を観劇する人々について考えられるべきこと、第 2 に、劇場のための作品を作る作者、また一般的には芝居に協力するあらゆる人々について [考えられるべきこと]、第 3 に、オペラについて同じことを考えるべきかどうか、第 4 に、両親に対する義理だけで芝居に行くことが出来るかどうかを尋ねられた。⁵⁶²

『芝居に関する決定』は、初期教会の教父の著作、公会議での決定、フランス全土に存在していた各司教区の典礼定式書などから演劇や音楽についての指摘を歴史軸に沿って提示しつつ、最後にこの 4 つの質問に答えるという形で論述されている。

上記の『芝居に関する決定』に抗して出版された演劇擁護論『著名な神学者の手紙 *Lettre d'un théologien illustre*』(1694 年出版)、またそれに対する反論として出版された『芝居の擁護者である神学者の手紙に対する返答 *Réponse à la lettre du Théologien défenseur de la Comédie*⁵⁶³』(1694 年出版)の内容は、興味深いことに反対派も擁護派も基本的には述べている内容はほぼ同じで、それが許されるか否かを提示しているだけである。よって、ここでは主に最初に挙げた『芝居に関する決定』の内容から演劇の何が問題だったのかについて検討することとする。

b. 初期キリスト教時代の演劇に対する教父たちの見解

『芝居に関する決定』は、初期キリスト教時代にはすでにスペクタクルは禁じられていたという前提から始まっている。教父たちが芝居を非難した理由として、芝居が偶像崇拜、不敬虔さ、墮落に満ちており、芝居によって良識ある素行が墮落していくことを挙げていた⁵⁶⁴。では実際に、教父たちの演劇に対する見解について、主にテルトゥリアヌス Tertullien (160 年頃～220 年頃、カルタゴの教父)、クリュソストモス Chrysostome (344 年／349 年～407 年、コンスタンティノーブル大司教)、アウグスティヌス Augustin (354 年～430 年)⁵⁶⁵の言説を引用する。

⁵⁶² *Décision*, p.1-2 : « L'on demande premierement, ce que l'on doit dire des Comédiens, & de ceux qui assistant à la Comédie. Secondement, des Autheurs qui composent les Pieces pour le Theatre; & generalement de tous ceux qui cooperent à la Comédie. Troisièmement, si l'on doit dire la meme chose de l'Opéra. Quatrièmement, si une personne peut aller à la Comédie par une simple complaisance à ses parens. »

⁵⁶³ *Réponse à la letter du Theologien défenseur de la Comédie* (Paris: Theodore Girard, 1694).

⁵⁶⁴ *Décision*, p.15.

⁵⁶⁵ テルトゥリアヌスとアウグスティヌスは初期教会における反演劇の姿勢の確立に多大な影響

『芝居に関する決定』の著者は、まずテルトゥリアヌスの著作からスペクタクルに関する記述を引用し、スペクタクルが禁止されている6つの理由を提示している。

- 1) スペクタクルは情念を刺激し、それによって情念が動揺する。スペクタクルに情念がないのであれば、人はスペクタクルへは行かないし、この情念というものは墮落なくしては感じるができない⁵⁶⁶。
- 2) スペクタクルを見る人が卑しむべき役者と共通の感情を共有することになるから⁵⁶⁷。
- 3) スペクタクルは悪魔の虚飾であるから⁵⁶⁸。
- 4) スペクタクルは、異教徒が行っていたものであるから⁵⁶⁹。
- 5) 良識的な部分を併せ持つスペクタクルであったとしても、スペクタクルは死に至らせる危険のない毒のある蜜であるから⁵⁷⁰。
- 6) スペクタクルはいかなる快楽をも忌避するキリスト教徒の身分に合致しないから⁵⁷¹。

換言すれば、テルトゥリアヌスにとって、芝居は「異教徒の快楽」であり、彼は観劇というものを、それを好んで見る側の悪徳やキリスト教徒としての自身の行いを顧みない態度を示す証拠と見做しており、社会と日常生活から実際に廃絶すべき対象と考えていた。

次に『芝居に関する決定』の著者は、クリュソストモスの言説を提示し、クリュソストモスが劇場で見られる慣習をより危険視していたことを示している。

劇場には放埒な笑いと破廉恥なもの、悪魔の虚飾、精神散漫、時間の無駄、不倫の策謀だけがあり、それは単なる不道德のアカデミーと不謹慎の学校である。それ故、劇場は都市における多数の悪行の原因となっている。⁵⁷²

をもたらした代表的な神学者で、演劇にまつわる快楽の本質的な危険性を指摘している。

⁵⁶⁶ *Décision*, p. 19 : « Personne, continuë-t-il, ne vient jouir du plaisir qui s'y trouve sans quelques passion, & cette passion ne se fait point ressentir sans quelques chûtes ;... »

⁵⁶⁷ *Ibid.*, p.20 : « ...le Spectacles doivent être condamnez par le jugement que sont les hommes de ceux qui les representent, qui passent dans le sentiment commun pour des gens infames. »

⁵⁶⁸ *Ibid.*, p.21: «...les Spectacles meritent d'être condamnez, parce qu'ils sont la pompe du diable,... »

⁵⁶⁹ *Ibid.*, p.21: «...les Payens en [des spectacles] faisoient, ... »

⁵⁷⁰ *Ibid.*, p.22: «...qu'il y ait dans les Spactacles quelque chose d'honnête, de genereux, &c. les Chrétiens ne les doivent regarder que comme un miel envenimé dont ils ne peuvent goûter sans danger de se donner la mort. »

⁵⁷¹ *Ibid.*, p.23 : « ...les Spectacles ne s'accordent point avec l'état d'un Chrétien en cette vie, dont l'esprit consiste à fuir, non seulement toute sorte de plaisir, mais à mettre encore sa joye dans les larmes de la penitence. »

⁵⁷² *Ibid.*, p. 32 : « Dans les Theatres, ..., il n'y a que des ris dissolus, que des choses honteuses, qu'une pompe diabolique, qu'une dissipation d'esprit, qu'une perte de temps, que des projets d'adultere, ce n'est qu'une Académie d'impureté & une école d'intemperence. C'est pourquoi, ..., les Theatres causent dans les Villes de grands maux... »

また、舞台上で演じる女性と関連させて、観劇に行くことの危険性を喚起している⁵⁷³。

女性を見ると彼女に対し悪い欲望を抱く男性は、すでに心の中で罪を犯している。⁵⁷⁴

偶然ではなくよく考えた上で、また卑しむべき女性たちを見るのにかなりの時間を過ごすスペクタクルに、非常に熱心に通う男性たちは、彼女たちに欲望を抱くために彼女たちを見るのではないと、図々しくも言うのだろうか。⁵⁷⁵

クリュストモスは、おそらく劇場と売春の関係をも念頭においているのだろう。古代ローマ時代においては、劇場と売春が非常に密接な関係を有していた。ロバート・クナップは彼の著書『古代ローマの庶民たち⁵⁷⁶』の中で、その関係を次のように表現している。

劇場は直接的にも間接的にも売春と関わりがあった。劇場周辺の一帯は見世物の前後には人でごった返し、娼婦にとっては絶好の機会となった。しかしそれ以上に、劇場で上演される演目の中には売春宿のどんな壁画にも劣らぬくらい刺激的なものがあつたのである。默劇〔パントマイム〕と呼ばれるもので、大衆のお気に入りだった。これは素性の卑しいと見られている役者によって演じられるもので、他の劇場作品の様式とは異なり、女が舞台に上がることも許されていた。それらの役者たち本人が直接売春に関係していなくても、彼らが演じる登場人物の行動は性的な空想を膨らませた。...こういった默劇役者たちが娼婦への欲求を刺激しただけでなく、自分でその仕事を掛け持ちもしていたのは驚くことではない。⁵⁷⁷

よってクリュストモスは、観劇に行くという行為はかなり重大な罪であるから、観劇に行く者は教会に入ることや聖体拝領を受けられないことに不満を言う権利はないと

⁵⁷³ 女性と男性が同じ場所に集まることが欲望の原因となり得る危険性に関する同様のアレクサンドリアのクレメンスの言説を、『芝居に関する決定』の著者は、28～29頁で引用している。

⁵⁷⁴ *Ibid.*, p.34 : « Celuy qui voyant une femme, concevra un mauvais desir envers elle, a déjà commis le péché dans son cœur. » これはマタイによる福音書第5章28節からの引用であると思われるが、聖書の中では、姦淫の罪についての教えについての部分に記されている。

⁵⁷⁵ *Ibid.*, p.34 : « ...ceux qui vont aux Spectacles & non pas hazard, mais de propos délibéré & avec tant d'ardeur qu'ils passent un temps considerable à regarder des femmes infames, auront-ils l'impudence de dire qu'ils ne les voyent pas pour les desirer, ... »

⁵⁷⁶ ロバート・クナップ『古代ローマの庶民たち——歴史からこぼれ落ちた人々の生活』西村昌洋監訳、増永理孝、山下孝輔訳、東京：白水社、2015年。

⁵⁷⁷ 同前、358-359頁。

一蹴している⁵⁷⁸。また彼らに悔悛や告解などにより、身を清めることを勧告・懇願している⁵⁷⁹。最後に『芝居に関する決定』の著者は、役者については「芝居俳優は、古代の法によって卑しむべきものと告発されていた⁵⁸⁰」というクリュソストモスの言説を提示している。クリュソストモスは卑しむべき身分の役者が演じる芝居と頽廢に満ちた劇場内での様々な行為を惡徳の元凶と見做しており、觀劇者たちの罪の重さを糾弾している。

『芝居に関する決定』の著者が取り上げたもう一人の教父アウグスティヌスは「演劇的快樂の享受それ自体が神の恩寵を失うこと」というキリスト教的解釈の定型を確立させた教父である⁵⁸¹。彼は芝居の快樂を享受していた、自身の異教徒としての過去の経験を踏まえ、演劇は万人の魂を陥れる罟と見做し、その普遍性を強調した。芝居の題材が宗教的か否かを問わず、芝居は快樂の根源であり、それを享受することで魂は墮落すると思った。芝居を演じる側あるいは制作側の立場ではなく、芝居を好んで觀劇する側に対する哀れみを表明した教父である。

初代教会の教父たちの言説におけるキーワードは、「情念 *passion*」と「惡魔の虚飾 *pompe de Satan*」であろう。「情念」とは、現代心理学上の術語としては、感情が刺激されて生ずる理性では抑え難い悲・喜・愛・憎・欲などの強い感情（激情）のことで、感情が強まりそれがはっきりと身体に現れるほどになったときに〈情動〉と呼ばれ、さらに一層激化して感情の自然の流れが塞き止められ苦悩に晒されるようになるとき〈情念〉と呼ばれる⁵⁸²。デモクリトス *Demokritos*（紀元前 470 年／紀元前 460 年～紀元前 370 年）はこれを魂の病理として知による解放を求め、プラトン（紀元前 428 年／紀元前 427 年～紀元前 348 年／紀元前 347 年）は情念を理性と対置していた。

また「惡魔の虚飾」という言葉は後述するデリヨンも論争中に用いていたが、『芝居に関する決定』では、サルウィアヌス *Salvien*（400 年頃～470 年以降）が「肉欲、まなざしの欲望、俗世の野望 *les desir de la chair, les desir des yeux, & les ambitions du siecle*⁵⁸³」と定義しており、これらはキリスト教の大罪（人間を罪に導く可能性のある欲望や感情）の「肉欲」、「傲慢」、「強欲」に分類されるだろう。おそらく教父たちは、

⁵⁷⁸ *Décision*, p.35 : « Comment ces gens-là, dit ce Pere, pourront-ils prétendre d'approcher des lieux saints & participer aux biens de cette illustre Assemblée, sans avoir fait penitence ? »

⁵⁷⁹ *ibid.*, p.35 : « J'exhorte & je prie ceux qui vont aux Spectacles, de se purifier par la confession & par la penitence & par tous les autres remedes salutaires des pechez qu'ils y ont contractez, afin qu'ils puissent être admis à entendre la parole de Dieu, car ces pechez ne sont pas mediocres. »

⁵⁸⁰ *Ibid.*, p.36 : « les Acteurs des Comédies ont été déclarez infames par les Loix des anciens. »

⁵⁸¹ 村井華代、前掲、76 頁。

⁵⁸² 中村雄二郎「情念」、『世界大百科事典』 東京：平凡社、2007 年、第 18 卷 509 頁。

⁵⁸³ *Décision*, p.40.

演劇と罪の必然的な関係、つまり観劇に行く事により情念が掻き立てられ、その情念によって抑制の効かなくなった人間が罪を犯すという必然的な帰結を強調したかったのであろう。

『芝居に関する決定』の著者はこれら教父の見解を提示した後、歴代の公会議における見解の提示へと議論を進めているが、公会議においても芝居に対する見解は教父たちの見解と変わらない。

c. 中世宗教劇の誕生

初期教会においては明確な反演劇の立場を取っていた教会だが、中世になると教会を母体とした宗教劇という分野が誕生している。ローマ・カトリック教会は非識字層への宗教教育目的のために演劇を許容するに至ったと言われており⁵⁸⁴、教会は遅くとも 10 世紀までには異教の娯楽である演劇をキリスト教的に変質させて許容し、教会自らも異教的に変容している⁵⁸⁵。ワイルズは『ローマとキリスト教ヨーロッパの劇場 *Theatre in Roman and Christian Europe*⁵⁸⁶』の中で、キリスト教が演劇許容に至った経緯を説明している。

教会の見方からすれば、演劇は単に卑猥と中傷の根源であるだけでなく、一つの敵対宗教に属するものだった。抹消することができないなら、選択肢はこれを抑圧するか、もしくは流用するかであった。…流用は抑圧よりうまくいった。キリスト教は、異教の祝祭をキリスト教の祝祭にし、異教の神殿を教会にし、異教の聖域を共同墓地にし、吸収することでこれを圧倒した。演劇の快楽は教会の儀式に導入され、まず交誦音楽、続いて劇的上演 (dramatic enactment)、最後には一部の聖祝日の役割逆転のアナーキーな祝祭になることを許容していった。⁵⁸⁷

『芝居に関する決定』の著者は宗教劇の誕生には触れていないが、彼の著作からは、時代の変遷と共に演劇やそれに関連するものに対する許容の証拠として、演劇に対する見解の多様性を垣間見ることができる。すなわち、宗教劇と世俗的なスペクタクルとの区別がなされるようになっており、劇の主題や演劇に付随する状況如何によっては演劇を許容できるのではないか⁵⁸⁸、また上演の時期から祝祭日と時課の聖務を外せば演劇の

⁵⁸⁴ 村井華代「悪徳としての演劇性について——キリスト教における反演劇性試論——」、77 頁。

⁵⁸⁵ 同前、77 頁。

⁵⁸⁶ D. Wiles, "Theatre in Roman and Christian Europe", in *The Oxford Illustrated of the Theatre*, ed. by J.R. Brown (Oxford Uni. Press, 1995), p.66.

⁵⁸⁷ 村井華代、前掲、77 頁での引用。

⁵⁸⁸ *Décision*, p.70 : « Cette raison generale est donc que les Comédies par les sujets qu'elles representent

上演は許容されるのではないか⁵⁸⁹という一般信徒の当時の感覚が記載されている。また、役者という職自体も、初期キリスト教の時代には「卑しむべきもの」とされていたが、守るべき状況や時期などが遵守されていれば不当ではないという意見が存在したことが示されている⁵⁹⁰。しかし、実際には厳格主義者の神学的見解は教父時代から変化はなく、『芝居に関する決定』の著者は一般的な見解の変化を認めつつも、演劇と演劇に関する全般的事柄を糾弾するという、反演劇派としての一貫した態度を崩してはいない。

d. フランス宮廷への演劇導入に対する高等法院の反応

フランス宮廷は、国策として 1577 年 2 月、アンリ 3 世がヴェネツィアからイタリア人劇団の一座を招聘した⁵⁹¹。このときのパリ高等法院は、決してこれを承認しようとせず、芝居禁止の判決を出している。『芝居に関する決定』の著者は、歴史家メズレの言を引用しつつ、「高等法院が良俗や教義、教父たちや歴代の王たちが常に卑しむべきであると見做していた人々に有利になるとして、当該の勅許状をはねつけた⁵⁹²」旨を記している。また高等法院は、イタリア人の役者たちに演じることも勅許状を入手することも禁じ、違反の際には 1000 リーヴルの罰金を課したが、実際には宮廷がポワティエからパリへ帰京した時に、イタリア人役者たちはプティ・ブルボンで宮廷人たちのために演劇を上演したのである⁵⁹³。演劇導入は王権にとっては国の威信を示す政治手段であったが、教会関係者にとっては、「当時の宮廷が陥っていた退廃 la dissolution où la Cour étoit plongée pour lors⁵⁹⁴」であった。

パリ高等法院は、その後も役者たちに様々な禁止事項を課している。まず 1584 年の高等法院の決定においては、役者たちにクリュニー邸で芝居を演じることを、数カ所の場所や通りで集会をすることを、またコレージュ（イエズス会の学院）には役者を受け入

ou par les circonstances qui les accompagnent, excitent & enflamment les passions.»

⁵⁸⁹ *Ibid.*, p. 66-67 : « ...ceux qui entreprennent la défense de la Comédie & de la justifier, prétendent que ce grand Prelat la condamne que pour les Fêtes & pour les heures du Service divin, & qu'il l'a crû permise les autres jours ;... »

⁵⁹⁰ *Ibid.*, p.56-57 : « Saint Antonin au quinzième siècle, que l'exercice de Comédien de soy n'est pas illicite, comme le dit saint Thomas, pourveu que l'on observe les circonstances requises, des lieux, des temps & des personnes. Mais lorsque les Comédiens, dit cet Auteur, se servent de leur profession pour représenter des choses des-honnêtes, pour blâmer ou pour se moquer des personnes consacrées à Dieu, c'est un peché ; & l'on soit quitter cet exercice comme étant illicite. »

⁵⁹¹ 奥香織『17-18 世紀フランスにおける演劇と政治——新・旧イタリア人劇団の上演環境をめぐって——』、www.engekieizo.com/dramaturg/outcome (2016 年 8 月現在)、1 頁。

⁵⁹² *Décision*, p.72-73 : «...il rebutta lesdites Lettres, comme étant en faveur de personnes que les bonnes mœurs, les saints Canons, les Peres de l'Eglise, & nos Rois ont toujours réputés infames ;...».

⁵⁹³ *Ibid.*, p.73 : « Le Parlement leur fit défense de ne plus jouer ni d'obtenir de pareilles Lettres, sous peine d'être condamnez à dix mille livres d'amande. Il est vrai que...le Comédiens ne laisserent pas de jouer au petit Bourbon, lorsque la Cour fut de retour de Poitiers ... »

⁵⁹⁴ *Ibid.*, p.73.

れることを禁じ、それに違反した場合には 1000 リーヴルの罰金を課した⁵⁹⁵。次に王の弁護士アントワヌ・セギエの忠言に対し 1588 年、高等法院はイタリア人、フランス人双方の全ての役者が、祝祭日、平日を問わず、いかなる芝居をも演じることを禁じ、違反の際には、罰金刑と体罰が課せられた⁵⁹⁶。これら高等法院の判決はすべて役者に対する制裁であり、つまり高等法院は役者という職業を決して認める事はなかったのだ。

e. 役者（俳優）に対する神学的見解

先述した通り、アンリ 3 世による宮廷への演劇導入と同時に、パリ高等法院は役者に対し、彼らの職務執行を阻止するため、度重なる上演禁止の判決を行った。役者はその職務を禁じられただけでなく、追放の憂き目に会い続けている。例えば、古くは聖シャルル（1083 年頃～1127 年）も、王子らや役人たちに彼らの所有地や管轄地域から役者を追放するよう勧告することを望んだ⁵⁹⁷。12 世紀のフィリップ・オーギュストは、宮廷から役者を追放し⁵⁹⁸、13 世紀には、聖王ルイも役者をフランス王国から追放した⁵⁹⁹。ルイ 12 世（在位 1498-1515）は演劇に寛大であったが⁶⁰⁰、1654 年に出版されたパリ典礼定式書では、役者らは追放されはしなかったものの聖体拝領から締め出され⁶⁰¹、1674 年、ジャン・ド・ゴンディ Jean de Gondy パリ大司教により発令された教区会議決議では、役者という身分を放棄しない役者に対し教会による埋葬が禁じられた⁶⁰²。

このように役者はその職業故、教会から破門されていたが、『芝居に関する決定』中に指摘されていた役者と同じ職分と考えられ、同様に教会から破門されていたのは、大道芸人 *bâteleurs*、笑劇役者 *farceurs*⁶⁰³、娼婦 *femmes publiques*、泥棒 *voleurs*、身を

⁵⁹⁵ *Ibid.*, p.73-74 : « En l'année 1584, le même Parlement...fit défenses aux Comédiens qui étoient pour lors à l'Hôtel de Cluny près des Mathurins, de jouer leur Comédies, & de faire aucune assmblée en quelque lieu & Fauxbourg que ce fut, & au College de les recevoir à peine de mille livres d'amende. »

⁵⁹⁶ *Ibid.*, p.74: « En l'année 1588 sur la remontrance faite par Me Antoine Segurier Avocat du Roy, ...le Parlement de Paris fit defenses à tous Comédiens tant Italiens que François, de jouer aucunes Comédies, soit jours de Fêtes ou ouvrables à peine d'amende arbitraire & du punition corporelle, ...»

⁵⁹⁷ *Ibid.*, p.63: « ...il [Saint Charles] veut qu'on avertisse les Princes & les Magistrats, afin qu'ils chassent les Comédiens de leurs terres & de l'étendue de leur Juridiction. »

⁵⁹⁸ *Ibid.*, p.52-53: « ...ce Prince consacra les premices de sa Royauté à la gloire de Dieu en chassant de sa Cour les Comédiens, comme gens qui ne servent qu'à effeminer les homes & à les exciter à la volupté, par des mouvemens, des discours & des actions sales & lascives. »

⁵⁹⁹ *Ibid.*, p.52-53: « Saint Louis dans le siècle suivant chassa les Comédiens de son Royaume, ... »

⁶⁰⁰ 岩瀬孝、佐藤実枝、伊藤洋『フランス演劇史概論』東京：早稲田大学出版部、1999 年、21 頁。

⁶⁰¹ *Décision*, p.107 : « Dans le Rituel de Paris, imprimé en l'an 1654. page 108. il est ordonné qu'on rejettera de la Communion ceux qui en sont publiquement indignes :... »

⁶⁰² *Décision*, p.109 : « ...le Synodicon de l'Eglise de Paris, fit des Statuts tres-saints, & particulièrement de ne point recevoir à la participation des Sacremens, & de priver de la sepulture Ecclesiastique les Comédiens qui n'auroient pas voulu renoncer à leur profession infame & indigne d'un Chrétien. Ce Synodicon a été imprimé par l'ordre de Monseigneur l'Archevêque en 1674. »

⁶⁰³ 笑劇役者は、聖史劇や教訓劇に挿入された喜劇的世俗的場面、あるいは上演の余興として演

持ち崩した女性 *femmes débauchées*、異端 *hérétiques*、高利貸し *usuriers*、内縁状態の人 *concubinaires* である。つまり、俳優と言う職業は、彼らと同じカテゴリーの社会身分であったということである。

俳優がなぜここまで、宗教的に排斥されたのか。「俳優」は、「偽り」という聖書における罪の概念とは不可分の存在であるということを、村井はその語源を引用しつつ、次のように説明している。

現代英語でも、“theatrical” という語は、〈演劇の、演劇に関わる〉といった、*theatre* と直接結びつく意味以外に、〈芝居じみた、大仰な、わざとらしい〉という批判的な色彩の濃い意味を併せ持っている。が、その類義語である “hystorionic” 即ち《俳優的》、および “hypocritical” 即ちギリシア語の《俳優》⁶⁰⁴に語源を持つ〈偽善的〉という修飾語は、恐らくそうした《演劇的》なるものの悪をより明確にしているであろう。そこには、俳優のように姿や振る舞いが「芝居じみている」だけでなく、外面では善を行うかのような〈ふり〉をしながら、実はその〈ふり〉において他者を欺こうとする邪念を秘める者、即ち〈偽善者〉に対する批判が予め暗示されている。⁶⁰⁵

村井は、聖書は職業俳優に関して否定的な記述を残しているわけでもなく、「演劇」そのものを禁じているわけでもないと言いつつも、表面上はイエスに教えを請うような態度で近づきつつ、その内面ではイエスを罠に陥れようと策略を巡らしているファリサイ人に対して、イエスが「偽善者たち」と呼びかけた聖書からの引用を提示し、外面を巧みに飾り内面を偽る〈俳優的〉な性質と〈俳優〉と言う職業を重ね合わせ、偽善という罪を俳優が体現しており、神学的な視点においては、この2つのイメージが不可分になっていると説明している⁶⁰⁶。また、〈俳優的〉な性質は、「己の偽善によって己を空虚なものにする、構造自体に神の救済を拒むような矛盾を内包したものに他ならず」、職業的〈俳優〉は「意志的にそのような〈反キリスト的〉存在たらしめる人間」であると、神学的には見做されている⁶⁰⁷。さらに、自分自身の身分を自在に変えることのできる〈俳優〉の魔術性にも触れ、これは神に与えられた姿を遵守しない「同一性に対す

じられた寸劇である。笑劇の主要な主題は愛欲で、次に多いのは様々な職業や身分の生態を風刺的に描いたものである。風刺の対象が僧侶、貴族などの支配階級や兵隊、医者などに及んでおり、笑劇には民衆の体制側に対する怒りが内在していた。

⁶⁰⁴ 俳優のことをギリシア語でヒポクリテス *hypokrites* と言う。

⁶⁰⁵ 村井華代、前掲、79 頁。

⁶⁰⁶ 同前、79 頁。

⁶⁰⁷ 同前、80 頁。

る神学的に根本的な疑問」の提示であるとした⁶⁰⁸。『芝居に関する決定』の著者の言説に沿って村井の主張を換言すれば、役者は様々な役柄に自在に姿を変えながら、観劇する人々の魂に滑り込み、情念を呼び覚まし、彼らを悪徳へと導く「悪魔」と解釈されていたということになるだろう。

『芝居に関する決定』の著者が述べるように、初期キリスト教時代にはすでに、俳優が卑しい職業と見做されていたならば、それ以前すでに、何らかの文化的な要因が存在したはずであり、実際、俳優の社会的地位の歴史的変遷を辿れば、俳優が蔑視されていた理由を容易に説明できる。西欧全般における俳優の地位は、紀元前 5 世紀のギリシアにドラマが成立した際、これを演出する役割として確立するが、当時のギリシア劇は国民を挙げての祝祭劇であり、そこでは最高の劇詩が上演されたため、俳優は社会的に尊敬される地位にあった⁶⁰⁹。しかしローマ時代になると、演劇は黙劇のような卑俗劇の流行に取って代わり、それに伴い俳優の地位も落ち、最終的には奴隷によってそれらが演ぜられるようになった⁶¹⁰。中世宗教劇の時代には聖職者や市民のような素人が宗教劇を演じており、職業俳優の血統はわずかに旅回りの芸能人、奇術師 juggler、軽業師 acrobat、吟遊詩人 minstrel となる⁶¹¹。16 世紀にはルネサンスの演劇復興の機運と相呼応し、職業俳優が再生し社会的地位も回復しているにもかかわらず、俳優に対する偏見は容易には拭うことができず、罪深き職業としてカトリック教会からは拒否され続けてきた⁶¹²。つまり俳優は、歴史的には古代ローマ時代以降蔑視の対象であり、教会からは破門の憂き目を負わされていた。近世フランスにおいても、演劇俳優の社会的地位はリシュリューの政策により 17 世紀後半にはかなり回復していたにもかかわらず⁶¹³、キリスト教会の厳格主義者の神学的見解においては、いまだ侮蔑的な対象として存在し続けた。

f. 『芝居に関する決定』の著者の演劇全般に対する見解

初代キリスト教の教父たちの言説、歴代の公会議の決定、フランス国内の各司教区での決定を歴史軸に沿って提示した後、『芝居に関する決定』の著者は、彼自身（あるいはソルボンヌの決定）が考える芝居が非難されるに値する理由を 2 つ提示している。そ

⁶⁰⁸ 同前、80 頁。

⁶⁰⁹ 飯塚友一郎、「俳優」、『演劇百科辞典』東京：出版社、1983 年、第 4 巻 416 頁。

⁶¹⁰ 同前、416 頁。

⁶¹¹ 同前、416 頁。

⁶¹² 同前、416 頁。

⁶¹³ 1630 年代のリシュリューの庇護の下、演劇の地位向上と共に俳優の地位も向上している。特に 1641 年、リシュリューが俳優の職業を公的に認める国王宣言を發布させたことにより、俳優は「やくざ」同然の社会的地位から国王の庇護を受ける著名人、芸術家へと変貌を遂げた。戸口民也、「役者について」、『フランス 17 世紀演劇事典』東京：中央公論新社、2011 年、577 頁。ただし、ここで議論されている俳優は、王の庇護の対象となった俳優についてである。

れは、(1) 芝居の題材と (2) 芝居に付随する状況についてである。(1) 芝居の題材がなぜ非難されるべきかについて、この著者は以下のように述べている。

第1に、芝居で上演されるものは普通、情事や愛、復讐、野望、嫉妬のような強烈な情念からの題材である。芝居では、そこで主張されている狙った効果を、心の中で興奮させることができるように、そこで演ぜられる情念が、強烈で激しく、感動的なものでなければいけない。選ばれる題材が気に入られるためには、社交界の道德規準や理念を持つ上流階級の人々である観客の大多数の気持ちに、題材が一致していなければいけない。例えば、もし題材が憎しみ、愛、怒り、高慢であれば、これらの情念を出来る限り最も自然に最も生き生きと表現するためには、役者は彼自身にその心の動きを催さなければいけない。そのため、福音の精神に従うキリスト教徒の義務は自身で情念を傷めつけ、情念を打ち砕くことであるのに、それとは反対に、役者の通常の仕事は、自分自身と他人との中にある情念を掻き立てることなのだ。またこの心の乱れた動きを好ましいものにさせ心地よいものにするため、野望や復讐のような心の動きを徳や魂の高貴さという名で、また失望や執拗さを不屈の精神という名で色づけする。⁶¹⁴

つまり、情念を制せねばならないキリスト教徒に対して、情念を喚起させそれを正当化する演劇の題材と役者の役割を問題視している。では、芝居の題材が良心に忠実であればよいのではないか。この点について、同著者は以下のように続けている。

最も良心的な芝居でも、芝居が成功するよう、常にいくらかの情念の熱狂や偽り、有害な筋立てが混じっている。またそれを通して、いつか同じ情念に取り付かれるかもしれない人々に、道徳的に悪い欲望成就のため、同じ手口を用いるという道が示されている。芝居の題材を成しているものにおいては良心的であるものが、異教徒の教義と道德規準に満ちた世俗的なディスクールによって、しばしば壊されている。そこで上演される良心的な題

⁶¹⁴ *Décision.*, p.75-76 : « Premièrement les choses que l'on représente dans la Comédie sont pour l'ordinaire des intrigues d'amour & des sujets de quelque violente passion, comme d'amour, de vengeance, d'ambition, de jalousie, &c. Il faut que les passions qu'on y représente ayent quelque chose de fort, de vif, & de touchant, afin qu'elles puissent exciter dans l'ame l'effet que l'on pretend; afin que les sujets que l'on choisit puissent plaire, ils doivent être conformes à la disposition de la plupart des Spectateurs qui sont des personnes du monde qui en ont les maxims & l'esprit. Si ce sont, par exemple, des sujets de haine, d'amour, de colere, d'orgueil, il faut qu'un Acteur pour exprimer ces passions le plus naturellement, & le plus vivement qu'il luy est possible, il faut, dis-je, qu'il en excite en luy-même les mouvemens. De sorte qu'au lieu que le devoir d'un Chrétien, selon l'esprit de l'Evangile, est de mortifier en soy les passions & de les détruire; au contraire l'exercice ordinaire d'un Comédien est de les exciter en soy & dans les autres; & pour faire aimer ces mouvemens déreglez du Coeur & les rendre agréables, on les colore du nom de vertus, comme l'ambition & la vengeance de grandeur d'ame; le desespoir & l'opiniâtreté, de constance invincible, ... ».

材によって劇場を浄化することからはほど遠く、反対に題材の良心は、愛の虚構によって、また扇情的あるいはそれに巻き込まれるほど慎みのなさすぎる言葉によって冒涇されている。⁶¹⁵

芝居の題材がいくら良心的であったとしても、芝居自体の成功のためには、教会にとっては道徳的に悪とされる筋書きが必ず潜んでいる。だから、芝居は題材の如何を問わず、非難されるべきものであると、著者は主張し、以下のような事実に触れている。パリ高等法院は 1541 年 12 月 9 日の決定⁶¹⁶で、「受難劇協会 *Confrérie de la Passion*」に、たとえ聖なる題材であったとしても、彼らの作品の上演を禁じ、国王も異なる方法で禁止令を公布したことにも触れられている⁶¹⁷。なぜなら受難劇協会は、徹頭徹尾純粋な宗教劇の上演ではなく、宗教劇の冒頭あるいは末尾に笑劇や淫らなディスクールを挿入し、狂気や快樂のみを求める観衆を惹きつけ楽しませたからである⁶¹⁸。

次に（２）芝居に付随する状況についての著者の見解は、以下の通りである。まず、劇場には男性の視線を惹きつけるために美しく着飾った女性しかおらず、彼女たちは女性としての慎みに欠け、虚栄と社交界の精神のみをその身体から発散している⁶¹⁹。また、劇場の会衆には神を侮辱する機会が無数にある⁶²⁰。上演時間が夜であり、そのことは悪徳を助長するのに少なからず貢献している⁶²¹。このような状況に身を晒すことにより、

⁶¹⁵ *Ibid.*, p.76-77 : « Les Comédies les plus honnêtes sont toujours mêlées de quelques transports de passions, de quelques artifices & intrigues mauvaises pour y réussir, & l'on montre par là le chemin aux personnes qui peuvent être un jour possédées de pareilles passions de se servir des mêmes adresses pour obtenir l'accomplissement de leurs mauvais desirs. L'on détruit souvent ce qu'il y a d'honnête dans ce qui fait la matière de la Comédie, par des discours profanes, plein de dogmes & de maximes Payennes ; & bien loin de purifier le Theatre par des sujets honnêtes qu'on y représente, on profane au contraire l'honnêteté des sujets par des fictions d'amour, par des paroles lascive ; ou trop libres qu'on y mêle. »

⁶¹⁶ 『芝居に関する決定』には 1541 年とあるが、実際には 1548 年である。この決定は、フランス演劇史における大きな転換点となった。これをきっかけに、フランスでは宗教劇が徐々に衰退、消滅する。戸口民也「宗教劇」、『フランス 17 世紀演劇事典』東京：中央公論新社、2011 年、633 頁。

⁶¹⁷ *Ibid.*, p.77-78 : « Ce fut pour cette raison que le Parlement de Paris, par son Arrest du 9. Decembre 1541. défendit aux Maîtres de la Confrairie[sic] de la Passion établie à l'Hôtel de Bourgogne de jouer leurs Pieces, quoi-que saintes, jusqu'à ce que Sa Majesté en eût ordonné autrement. »

⁶¹⁸ *Ibid.*, p.78 : « M. le Maître Avocat du Roy pour lors,... remarqua entre autres choses, que l'on mesloit dans ces Comédies de piété des farces & des discours lascifs au commencement ou à la fin, pour attirer ou divertir le peuple, qui ne demande, ... que ces sortes de folies & de voluptez. »

⁶¹⁹ *Ibid.*, p.79 : « l'on y voit que des femmes parées, qui ne s'étudient qu'à plaire à ceux aux yeux desquels elles s'exposent ; qui dans leur ajustemens, dans leurs gestes, dans leurs actions, dans leurs regards, dans leurs paroles n'ont rien qui ne blesse la modestie de leur sexe, qui ne respirent que la vanité & l'esprit du monde. »

⁶²⁰ *Ibid.*, p.79 : « Le lieu ou se jouë la Comédie, presente encore une infinité d'occasions pour offenser Dieu, dans les assemblées qui s'y font & les rendez-vous que l'on y donne. »

⁶²¹ *Ibid.*, p.80 : « Le temps que l'on choisit pour la représenter qui est le soir, ne contribué pas peu à favoriser le vice,... »

罪を犯し易くなると聖クリュストモスを引用し著者は述べている。

彼[クリュストモス]が言うには、罪から完全に遠ざからないが安易に罪に近寄る人は、彼が理解している心配が彼を犯罪に陥らせることを予期するはずである。実際に、この教父が言うには、不幸な経験は、これらスペクタクルに行く処女があまり羞恥心を持っていないということを私たちに示している。若者はそこで[劇場で]軽率で恥知らずとなり、老人たちは再び放蕩に耽る。その結果、結婚の穢れとその他の犯罪が大量に生じる。⁶²²

古代ローマ時代つまり初期キリスト教時代には、舞台に立つ女優(娼婦)を目にすることを罪と捉える傾向の方がより強かったが、ここでは虚栄心を満たすために着飾って観劇にやってくる社交界の退廃的な女性が焦点となっている。また、絵画との比較においては、

芝居の上演が、絵画のそれよりも生き生きとしており、多大な感銘を与えるということは明らかであり、証明する必要はない。芝居にふつう付随しているあらゆる状況と芝居が結びついている時、芝居は絵画よりもずっと危険である。⁶²³

つまり、『芝居に関する決定』の著者の云わんとする事は、絵画は動かずにイメージを提示するだけであるが、芝居は現実に近い姿(あるいは現実の模倣)を舞台上で観客に見せるという事実である。

『芝居に関する決定』の著者の芝居全般に関する見解を要約すれば、芝居というものはそこで取り上げられている題材が良心的か否かを問わず、神を冒瀆する機会が必然的に潜んでおり、観劇に行くということは悪の道への誘惑に自身を晒すことになり、頹廢へと自身を陥れる行為となる。また芝居はその題材や劇場の環境という要因だけでなく、絵画と比較して魂に与える影響力が大きく、観劇者を頹廢へと導くのに十分な威力を発揮する。よって芝居を観に行くことは大罪に値するのだ。『芝居に関する決定』の著者自身の主張は、教父たちの言と同じだが、より近代的具体的な言い回しを用いており、

⁶²² *Ibid.*, p.81 : « ... dit-il, celui qui ne s'éloigne pas entièrement du péché, mais qui s'en approche facilement, doit s'attendre que la crainte dans laquelle il vit le fera tomber dedans. En effet, dit ce Pere, une malheureuse experience nous apprend que les vierges qui vont à ces Spectacles ont moins de pudeur, les jeunes gens y deviennent impudents & effrontez, les vieillards retombent dans la débaudhe, d'où naissent les souillures des mariages & quantité d'autres crimes. »

⁶²³ *Ibid.*, p.82 : « Il est évident & cela n'a pas besoin de preuves, que la representation de la Comédie, est bien plus vive & fait beaucoup plus d'impression que celle d'un tableau ; & quand elle est jointe avec toutes les circonstances qui l'accompagnent ordinairement, elle est bien plus dangereuse que ne seroit une peinture. »

当時の人々がよく知っている状況を背景とした説明であるため、教父の言葉よりもより当時の読者には理解し易かったであろう。

g. 『芝居に関する決定』の著者のオペラに対する見解

『芝居に関する決定』の著者は、彼に要請された第3の嘆願「オペラについても（演劇と）同じことが考えられるか」に答えている。『芝居に関する決定』の著者は、オペラを音楽付き演劇である、つまり音楽が演劇の効果を高めるための手段であると考えている。

第3の嘆願に対して、オペラは感動させるために、楽音が探求され故意に使われている音楽を利用しているだけに一層、危険であると私たちは返答する。魂は、人々がそこで「オペラで」興奮させられることを欲している情念、特にこの種の芝居の最も一般的なテーマである愛の情念に、より敏感である。私たちは、それ自体で深く感動させることができる歌詞に適応させた音楽や、この目的に適った身振りや動作に支えられている音楽の悩ましげで愛情に満ちたこれらエール以上に、心を墮落させるのに相応しいものはないということについて納得するために、劇場の音楽に触れている先述した聖バシレイオスや聖クリュソストモスやその他の教父について、私たちが報告したことを参照することができる。つまり、ここで私たちは、聖バシレイオスがその違いについて言ったことを適用することができる。それは、「バシレイオスによれば、」魂に、適切な気質を維持あるいは回復するような節度ある楽しみという反応を起こすことのみできる誠実な音楽が、劇場の音楽にも存在するということである。この教父は「良心的な音楽とそうでない音楽の間には大きな違いがある。良心的な音楽は、あなたが非常に恥ずかしいことを回避するのと同じくらいの慎重さで、現在使われている音楽「良心的ではない音楽」をあなたに回避させるよう喚起するに違いない」と言っている。⁶²⁴

⁶²⁴ *Ibid.*, p.128 : « A LA troisième demande, on répond que l'Opera est d'autant plus dangereux, qu'à la faveur de la Musique dont les tons sont recherchez & disposez exprés pour toucher, l'ame est bien plus susceptible, des passions qu'on y veut exciter, & particulièrement de celle de l'amour, qui est le sujet le plus ordinaire de cette sorte de Comédie. L'on peut voir ce que l'on a rapporté cy-devant de saint Basile, de Saint Chrysostome & des autres touchant la Musique des Theatres, pour être convaincus qu'il n'y a rien de si propre pour corrompre le cœur que ces airs languissans & tendres d'une Musique accommodée à des paroles capables par elles-mêmes d'émouvoir beaucoup, & qui est soutenue de gestes & de mouvemens convenables à ce dessein ; de sorte que l'on peut appliquer icy ce que saint Basile a dit de la difference qu'il y a d'une Musique honnête, qui n'est capable que s'exciter dans l'ame les mouvemens d'un plaisir réglé, pour conserver ou rétablir le juste temperament où les puissances de l'ame doivent être, d'avec celle des Thatres ? Il y a, dit ce Pere, une si grande difference entre une Musique honnête & celle qui ne l'est pas, que cela vous doit exciter à fuir celle qui est maintenant en usage avec autant de precaution que vous fuiriez choses tres-honteuse. »

芝居は台詞と身振りだけですでに万人を悪徳へと引き込むに十分な威力があるにもかかわらず、それに加えて、音楽はさらに音響的な効果音で劇を演出し、その音楽によって芝居だけの時よりも効率的に人々を頹廢へと誘う。よって、オペラは演劇よりも更に危険であると『芝居に関する決定』の著者は主張している。しかしながら、音楽にも人々を適度に楽しませるだけで情念を刺激しない良心的な音楽が存在するのであるから、そちらの音楽を選択すべき旨についても、バシレイオスを引用し併記している。

バシレイオスは、音楽で奏される歌について以下のように述べており、それを非常に危険視していることが窺われる。

柔弱さのみを吹き込み、風紀を頹廢させる傾向のみを示し、すでにかなり抑制の効かなくなっている聴衆の精神にあらゆる淫らな言動を生じさせるシャンソンを、観劇者たちは非常に熱心に聴きに行く。その結果、彼らはシャンソンに十分に満足することはない。⁶²⁵

要するに、歌を熱望するあまり、歌を聴いたとしても、それに十分満足することなく、それを聴きたい欲求がさらに募るということである。

その後、バシレイオスは、スペクタクルが淫らさを教える公然たる学校であると非難し⁶²⁶、魂を墮落させ、情念を募らせることだけのスペクタクルとそこで歌われる音楽から魂の純粹さを守るため、それらを回避すべき旨を指摘している。

これらスペクタクルとこれらペテン師たちの無為な上演を見ることに興味を持つてはいけない。魂を墮落させる傾向のみのこれらエールに耳を貸してもいけない。というのも、この種の音楽は魂の隷属状態と墮落以外の成果をもたらす事はないからである。それに加えて、この種の音楽は情念を募らせる。⁶²⁷

最後にバシレイオスは、キリスト教徒にとって良い音楽が存在することを指摘し、音楽についての見解を締め括っている。

⁶²⁵ *Ibid.*, p. 30 : « Il vont, ..., avec tant d'ardeur écouter certaines chansons qui ne respirent que la mollesse, & qui ne tendent qu'à corrompre les mœurs, qui font naître dans l'esprit des auditeurs, déjà assez effrenés d'eux-mêmes, toute sorte d'impudicité ; de telle manière qu'ils ne peuvent jamais se rassasier de ces chansons. »

⁶²⁶ *Ibid.*, p. 30 : « ...ces Spectacles sont des écoles publiques d'impureté. »

⁶²⁷ *Ibid.*, p.31-32 : « Il ne faut point, ..., être curieux de voir ces Spectacles, & les vaines représentations de ces charlatans, il ne faut point non plus prêter l'oreille à ces airs qui ne tendent qu'à corrompre l'âme : car cette espèce de musique ne porte point ordinairement d'autre fruit que l'esclavage & la dégradation de l'âme, outre cela elle irrite les passions ;... »

私たちはそれよりももっと良い、そしてよりすばらしいものに私たちを結びつけるよう仕向けてくれるもうひとつ別の音楽を持っている。⁶²⁸

バシレイオスからの引用の中では、キリスト教徒にとっての良い音楽が何かには触れてはいないが、要するに『芝居に関する決定』の著者が主張したいことは、劇場で上演されるスペクタクル内で演奏されるような情念を刺激する音楽は回避すべきであるということなのだ。

f. 女性オペラ歌手に対する偏見

後述するヴィエヴィルは、彼の教会音楽批判論の中で、オペラ俳優たちを「教会にふさわしくない」（その理由については第4章2-3参照）と評し、男性歌手に関しても、俳優とはほぼ同じ偏見をもって認識していた。

しかしながら、蔑視の対象であった男優や男性歌手と比較しても、女優や女性歌手に対する世間の評価はより酷である。聖職者側の評判は最悪であり、神学者のスペクタクル批判論の中で語られる女優は、やはり娼婦と結びつけられて語られている。

女優が誕生したのは、16世紀中頃のイタリアの「コメディア・デラルテ *Commedia dell'arte*」という即興劇団においてである⁶²⁹。これは世界最初の職業劇団と言われている。コメディア・デラルテの活動によって、フランスにおいても17世紀に女優という職業が登場したが、彼女たちは聖職者にとっては常に非難の対象であった。

オペラにおいても同様で、舞台上で聴衆を魅了した彼女たちは常に好奇的であり、彼女たちが演じた役についてだけでなく彼女たちの情事までもが、多くの資料に記録され残されている⁶³⁰。しかしながら、女性オペラ歌手の生活や職業活動について記録された資料は非常に少ない。『オペラの女性歌手たちの生活や生活習慣、職業実践、身分に関する叙述 *Description de la vie et mœurs, de l'exercice et l'état des filles de l'Opéra*⁶³¹』（以下『オペラ女性歌手に関する叙述』と略す）という著者不詳の資料は、

⁶²⁸ *Ibid.*, p.32 : « nous avons une autre musique bien meilleure que celle-là, & qui nous porte à nous attacher à des choses bien plus excellentes. »

⁶²⁹ 渡辺淳「俳優」、『世界大百科事典』東京：平凡社、2007年、第22巻369頁。

⁶³⁰ J. de La Gorce, « Vie et mœurs des chanteuses de l'Opéra à Paris sous le règne de Louis XIV », *Littérature Classiques* 12 (janvier, 1990), p. 323.

⁶³¹ Abbé de Vassez (attribué à), *Description de la vie et mœurs, de l'exercice et l'état des filles de l'Opéra*, in Lavis Ladvocat, *Lettres sur l'Opéra à l'abbé Dubos suivies de Description de la vie et mœurs, de l'exercice et l'état des filles de l'Opéra*, éd. Jérôme de La Gorce (Paris : Cicero éditeur, 1993). この資料の作成年について、ラ・ゴルスの1687年以降であることは確実だが、1694年頃に書かれたと推定している。J. de La Gorce, « Vie et mœurs des chanteuses de l'Opéra à Paris sous le règne de Louis XIV », *Littérature Classiques* 12 (janvier, 1990), p. 323.

当時の彼女たちに対する世間の評価だけでなく、彼女たちの仕事の内容を含む非常に貴重な資料となっている⁶³²。

『オペラ女性歌手に関する叙述』の著者は、まずオペラというスペクタクルの悪影響を読者に告発している。

オペラは、教会の精神に反しており、良い素行に有害であり、悪い例に事欠かない。そこでは上演や音楽を口実に、最も危険な情念がかき立てられ、俗なレシや下品な物腰によってある人の徳が汚され、他の人々の徳が墮落させられる。⁶³³

さらにこの著者は、オペラを「淫らな歌と心地よいスペクタクルによって心を墮落させる芸術である *C'est l'art de corrompre les cœurs par des chants lascifs et par des spectacles agréables*」と定義している。

また、女性オペラ歌手については、『オペラ女性歌手に関する叙述』の著者は次のように描写している。

彼女 [オペラ歌手] は、最も冷淡な心を眩惑し、勝ち取り、魅惑するため、また最も暴力的で最も邪悪な欲望をかき立てるため、気取り、うわべを飾り、おしろいを塗りたくり、取り繕い、あらゆる種類の装飾で飾り立てた高級娼婦のような出で立ちで舞台に現れる。このような行為のせいで、美貌の持ち主ではないが慎み深さに秀でた女性歌手たちでも、魅惑された視線やこれらの娘たち [オペラ歌手] の淫らな歌によって、意気地もなくそこでされるがままになるためにのみオペラへ行く放蕩者たちから、激しく愛され欲されてしまうのだ。⁶³⁴

女性歌手たちは、彼女たちの職務を正しく行うためには、観客の目を舞台での上演に惹きつけるため豪華に着飾らなければならない、もし女性歌手が舞台に立っていない時間には如何に誠実で慎み深い、非の打ちどころのない女性であったとしても、女性歌手とい

⁶³² *Ibid.*, p.323.

⁶³³ *Ibid.*, p.326 での引用 : «des spectacles lyriques sont bien contraires à l'esprit de l'Eglise, pernicious aux bonnes mœurs et féconds en mauvais exemples : où sous prétexte de représentations et de musiques on excite les passions les plus dangereuses ; et par des récits profanes et des manières indécentes on offense la vertu des uns et l'on corrompt celle des autres. »

⁶³⁴ *Ibid.*, p.327 での引用 : «elle paraît sur scène comme une courtisane affêtée, fardée, plastrée, ajustée, ornée de toutes sortes d'agrémens pour donner dans la veue, gagner et charmer les cœurs les plus insensibles, et y allumer le feu de la concupiscence le plus violent et le plus criminel. Par cette voye, les moins belles et les plus modestes se font aymer et désirer éperduement des hommes débauchez qui ne vont à l'Opéra que pour y laisser prendre lâchement par les regards ensorcelez et chant lascifs de ces filles,..... »

うのは、舞台に立った瞬間、放蕩者の男性の欲望の対象になり得たということである。彼女たちの舞台での服装や化粧、装飾品は、現代のオペラ上演においても確認できる。

オペラに足繁く通う男性たちは、「計算づくで *par des moyens intéressés*」あるいは仲介役の「老女によって *par de vieilles femmes*」、女性歌手の居室に忍び込むことができたようである⁶³⁵。また、ルイ 14 世はこのような情事を快く思っておらず、オペラでのスキャンダルに対する勧告とそのような情事の禁止を試みたことが知られている⁶³⁶。とにかく、オペラや女性歌手には、事実があろうとなかろうと淫らで退廃的な雰囲気が常につきまとっていたのである。

17 世紀の神学者による演劇論争の本質とは

演劇論争の核心は、次の 2 点に要約されるだろう、第 1 には演劇と典礼との類似性、第 2 には演劇界の潮流である。

アポストリデスは『犠牲に供された君主』の中で、17 世紀の神学的演劇論争について、以下のようにまとめている。

演劇に関する論争が十七世紀に再燃するのは、その芸術の地位が曖昧であったからである。演劇は教会からは独立していたが、完全にその宗教的起源から乖離したわけではなく、演劇上演は純粋なフィクションと捉えられてもいなかったのである。……演劇は、ミサと競合状態となり、そのことは純粋主義者の目から見れば悪魔的な性格の徴と映った。⁶³⁷

教会は、人民をキリスト教化する際に、民衆に完全に浸透していた演劇を弾圧するのではなく、一般信徒の教育目的や異教徒のキリスト教化という便宜上、異教の習慣である演劇をキリスト教に流用・吸収したことは先述したが、アポストリデスは、演劇論争の原因を演劇と宗教儀式における類似性に求めている。彼は、その類似性によって、聖と俗の教会の曖昧さや両義性が、顕在化してきたことに対する厳格主義者たちの見解を明らかにしている。

十七世紀の理論家のときに過激な反応は、部分的にはミサと悲劇のあいだに辿ることができる類似関係に起因している。二つの儀式は、ときに同じ請け負い業者が担当した似通った建築物のなかで行われた。ある論者が劇場の美学と教会の美学を比較しているのは正

⁶³⁵ *Ibid.*, p.328.

⁶³⁶ *Ibid.*, p.328. ; J. de La Gorce, « l'Opéra et son public au temps de Louis XIV », in *Bulletin de la Société de l'Histoire de Paris et de l'Île-de-France* (1981), p.34.

⁶³⁷ アポストリデス『犠牲に供された君主——ルイ 14 世治下の演劇と政治』矢橋透訳、東京：平凡社、1997 年、68～69 頁。

統なことだし、幾つかの聖務をドラマに結びつけることも可能である。俳優と司祭は、聴衆の参加を促すために同じレトリックの効果を利用する。説教——それは聖なる雄弁術という一つのジャンルに属していると言える——のうちには、演劇の長台詞との文体の類似だけでなく、仕種の類似も認められる。役者と同様、説教者は壇の上に立ち、形式化された所作を用い、声の効果を様々に活用し、文の終わりを強調して、自らが完全に同一化しているドラマを上演するのである。ときには同じ作家が演劇の技術と説教の技術についての著作をものしているほど、二つの領域は近接している。⁶³⁸

また、オペラの流行に乗じて、教会においても機械仕掛けを導入した聖務を行っていたことについても触れている。オペラというジャンルの影響を受けた宗教儀式における大仰な視覚的要素によって、問題の本質がより顕著に浮上してきたとも言えるだろう。

機械仕掛けへの趣味は、教会にも劇場にも共通している。1671年の聖女ローズの列聖式の際、ドミニコ会士は機械仕掛けの「栄光」をつくらせ、信徒の教化のために空中を飛ばせたのであった。オペラが流行のジャンルとなったとき、幾つかの教会はそれを聖務に応用しようとするであろう。⁶³⁹

このような現状を受け、この聖と俗の二つの領域間の区別を明確化するため、国家は上演空間を分けるための法令を幾つか発布している⁶⁴⁰。芝居の上演時間とミサの時間を重ねない、主要な宗教的祝祭には劇場は閉鎖される、劇場は教会から一定の距離を保って建設される、舞台では神は隠喩で「天 ciel」と呼ばれ、司祭は原則、登場人物にも観客にもなれないのに対し、役者は原則として秘蹟に参加することを禁じられていた。にもかかわらず、常に典礼と演劇の境界は不明瞭であった。

もう一つの演劇論争の核心は、「舞台は心の大きな動きが君臨する玉座であり、作品の成功は情念がうまく表現されているかどうかにかかっている」（ラ・メナルディエール）という言葉で言い表されている通り、17世紀フランスの演劇人の共通認識において、「情念」は非常に重要視されていた⁶⁴¹ということである。要するに、情念をかき立てることが俳優の役目であり、情念をかき立てられることを前提に観衆は劇場に集まっ

⁶³⁸ 同前、65 頁。

⁶³⁹ 同前、65～66 頁。

⁶⁴⁰ 同前、67 頁。

⁶⁴¹ 萩原芳子「情念の台詞」、『フランス 17 世紀演劇事典』東京：中央公論新社、2011 年、636-637 頁。

てきたのだ。しかしながら、キリスト教厳格主義者にとっては、それは、キリスト教徒の行いにも神の掟に反するものであったということなのである。

つまり、15 世紀以来カトリック教会は戦略的利益獲得のために、便宜上演劇の手法を吸収してきたが、17 世紀には演劇と宗教儀式との間の視覚的な区別が難しくなり、一般信徒にとっては劇場と教会の境が見え難くなったこと、および「情念を表出する」ことが主流となった 17 世紀演劇界の潮流の影響によって、17 世紀後半には、結果的に教会の戦略が諸刃の剣になってしまったのだ。そのことに対し、厳格主義者たちは異を唱えた。

演劇論争で議論された内容とほぼ同様の議論が、テネブルの聖務での音楽に関する論争でも見られる。次の第 2 節第 2 項では、ルソン・ド・テネブルに直接言及した論争について扱う。パリの北 50km に位置する王室と縁のあるサンリスという都市がある⁶⁴²。その大聖堂でのテネブルの聖務での音楽の使用を巡り、前任首席司祭デリヨンと新任のブラジュローニュの間に起こった 1698 年の論争と、この論争を元に書かれ、同年に出版された『批評』という著者不詳の文献⁶⁴³から論争の内容を探っていく。その論争の中でデリヨンは、17 世紀後半のテネブルの聖務を『オペラ化したテネブルの聖務 Opera Tenebrarum』と彼独自の造語で表現している。その論争に加えて、パリ大司教によって公布されたテネブルの聖務での音楽禁止令と、ルセルフ・ドゥ・ラ・ヴィエヴィル Lecerf de la Viéville の教会音楽論で言及されているテネブルの聖務の音楽実践に関する記載から、デリヨンが『オペラ化したテネブルの聖務 Opera Tenebrarum』と表現された現象がどのようなものであったのか、ルソン・ド・テネブル演奏を巡る軋轢の様子を探りながら、その演奏の実際を明らかにする。

2-2. テネブルの聖務における音楽の使用の是非を巡る論争——デリヨンとブラジュローニュの往復書簡——

デリヨンがサンリスの首席司祭就任中には、この司教区では哀歌が音楽付きで歌われる事はなかった⁶⁴⁴。ところが新しく首席司祭になったブラジュローニュは哀歌を音楽付

⁶⁴² サンリスには、カペー朝時代に王たちの住居が置かれていた。

⁶⁴³ この著書の作者は匿名になっているが、実際にはデリヨンが書いたものとされている。それを示す一例として、J.-P. Nicéron, *Mémoires pour servir à l'histoire des hommes illustres dans la république des lettres avec un catalogue raisonné de leurs ouvrages*, tome XI (Paris: 1730), pp. 338-339 : « La Critique qui paroît être de M. Deslyons...」デリヨン氏の著作であると思われる批評

⁶⁴⁴ J. Deslions, *Lettre de monsieur Deslions à monsieur de Bragelogne*, (s.l.n.d.) 1698 : « Quand je suis venu au Doyenné, on ne chantoit point les Leçons de Jérémie musicalement ; et ce fut le sieur Cosset qui

きで歌わせることを決定した⁶⁴⁵。それに対して司教座参事会会員の一部から反対の聲が上がったことを受け、1698年3月半ば、前任者デリヨンは2ページの書状を公開した⁶⁴⁶。それは、ブラジュローニュの計画を中止させるため、またテネブルの聖務での楽器の使用を禁じるために、キリスト教教義の条項に依拠して書かれたものである。

a. デリヨンの公開書簡

デリヨンは、イエス＝キリストの葬儀であるテネブルの聖務での音楽の演奏は非常識であり、世俗音楽のための楽器の使用は「哀歌の精神」に反しているという彼自身の論拠を補強するため、パリ大学博士のベレチウス Bellestus⁶⁴⁷を拠り所として論じている。

なぜ、ルソンでの楽器（ヴァイオリン、バス・ド・ヴィオロン、クラヴサンなど）の使用が問題になるのか、その理由として、デリヨンは以下の3点を挙げている。（1）哀歌は、悲しみに沈んだ歌でなければいけない（2）テネブルの聖務は簡素であるべきである⁶⁴⁸（3）オペラで聴かれるような器楽演奏は娯楽である。

まず、デリヨンは、ベレチウスが「ルソンは、涙を誘うような悲しげな喪の歌で朗唱されなければいけない⁶⁴⁹」と記していることから、器楽の挿入は避けるべきであり、また、世俗音楽のための楽器の使用についてよく考えるよう促した後、鐘もオルガンも沈黙を強いられる時期であることを示しつつ、器楽の挿入を厳しく糾弾している。

四旬節にはオルガンは止み、聖週間とテネブルの聖務では鐘の快い調べすら禁じられていることについては何の反対もない。鐘は信者たちをお勤めへ向けるため、教会に聖別され、真の楽器として正式に認められたにもかかわらず使われないのである。それにひきかえヴィオールやヴァイオリンやその他のあなたが準備している楽器は、真の世俗楽器であり、本来はダンスや劇場の舞台や、サタンの虚飾に用いられるものなのだ。⁶⁵⁰

en introduisit la nouveauté... »

⁶⁴⁵ *ibid.*: « Je viens d'apprendre dans notre Église que l'on y préparait un spectacle de Musique extraordinaire pour les Tenebres,... »

⁶⁴⁶ J. Deslions, *Lettre de monsieur Deslions à monsieur de Bragelonne, (s.l.n.d.) 1698*

⁶⁴⁷ デリヨンは公開書簡の中でベレチウスについて「500～600年のパリ [大学] 博士 Docteur de Paris de cinq à six cens ans」と記しているが、ファヴィエは、12世紀の典礼学者でソルボンヌ博士の Joannes Belethus ではないかとしている。Th. Favier, « Les leçons de Ténèbres mises en musique : les enjeux d'une querelle théologique » in *Revue de l'histoire des religions*, t. 217 (juillet-septembre 2000), p. 420.

⁶⁴⁸ *Ibid.*: « ...tout l'Office des Tenebres dans l'ordre & l'intention de la sainte Eglise, doit être dépouillé, ... »

⁶⁴⁹ J. Deslions, *Lettre de monsieur Deslions à monsieur de Bragelonne, (s.l.n.d.) 1698*: « ...qu'elles (les leçons) doivent être recitées dans un chant lugubre, & d'un ton triste, capable de tirer les larmes des yeux. »

⁶⁵⁰ *Ibid.*: « Rien n'est plus contraire ni au tems de Carême où l'on fait cesser les Orgues, ni à la Semaine-Sainte & à l'Office des Tenebres, où l'harmonie des Cloches est interdite, quoique ce soit les

次に、テネブルの聖務は簡素である必要があるその理由として、他の聖務や典礼とは異なり、神を讃える言葉や祝祭的側面はすべて削除されているからだ、と述べている。また、教会内での世俗音楽は、娯楽以外の目的にはなり得ず、信者がテネブルの聖務の真の意味を間違っただけで捉えることになるという懸念を抱いている。

あなたが行おうとしているオペラという娯楽は、心の奥深くにある精神を外に出させてしまふ以外には目的も効果も持ち得ず、逆に音楽の中で存分に楽しむうちに（魂が）蒸発してしまう。その音楽はたいしたものではない。けれども、田舎者や不信心者を楽しませるためというよりは、彼らが聖務に退屈しないように与えられているものと捉える。彼らはその聖務に込められた神秘を全く理解せず、結果的に、聖務は崇高な様式を持つことはできないであろう。⁶⁵¹

「音楽が人間の内面を信仰に駆り立てることはできるのか」という蓋然性について、デリヨン、それはあり得ないと考えている。古代からの伝統では、器楽付きの演奏はなく、そのような音楽が聖務に取り入れられたのはここ 300 年程のことであり、それは教養と神学の知識を欠いた楽長たちの虚栄心から生じた弊害であり、度々の禁止令にも関わらず、この悪弊がなくなることを嘆いている。

このようにデリヨンは、テネブルの聖務での楽器使用に対する警戒心をあらわにし、これまでの儀典書の書き手たちが同意見なのだと主張した。

ここで儀典書が導いてくれる動きと光に従ったならば、テネブルの聖務に器楽を加えることやテネブルの聖務で楽器に働きかけられることほど、一般的な意味で不快なことはないということを、典礼書編纂者たちの主張すべてによって、私はあなたを納得させ得ると確信する。⁶⁵²

veritables instrumens benits & consacrez par l'Eglise même pour mettre les Fideles en devotion: au lieu que les Violes & les Violons avec les autres Instrumens que vous preparez, sont veritablement prophanes, emploiez d'ordinaire aux danses, aux spectacles du Theatre, & aux pompes de Satan. »

⁶⁵¹ *Ibid.*: « ... au lieu que le divertissement de vôtre Opera ne peut avoir d'autre dessein, ni d'autre éfet que de faire sortir l'ame de son fond interieur, & s'évaporer au dehors pour se delecter dans la Musique, qui d'ailleur n'est pas fort excellente, mais qui ne laisse pas d'amuser les rustiques & les indevots, qui prennent ce qu'on leur donne pour les désennuier de l'Office, où ils n'entendent rien des Mysteres qui y sont enfermez, & où par consequent il ne sçauroient avoir grand goût. »

⁶⁵² *Ibid.*: « Si je suivais ici le mouvement et la lumière où le cérémoniale me conduiroit, je vous ferois voir par un enchainement de tous les autres liturgies qu'il n'y a rien de plus répugnant au sens commun que de mesler la symphonie et de faire agir les instruments dans l'office de Ténèbres. »

b. ブラジュローニュの返信

それに対し、後任のブラジュローニュは、この手紙を受け取った数日後、公開書簡でデリヨンに返答した。彼は音楽付きで行われる聖務の傾向を擁護し、デリオンの論拠を一蹴している。デリオンの厳格さを責めつつ、理論上の正しさよりも、現在一般的に行われている音楽の実践の方を重視している。

音楽の威力に対峙した時、それに対して不信感をもったデリヨンに対し、ブラジュローニュは、典礼の精神と一致した音楽の用い方に従って音楽の価値を判断した。

音楽が聖なる目的に向けられれば、それは神聖になり、音楽が世俗的な目的に向けられれば、それは世俗的になる。教会が歓喜すれば、聖なる音楽は陽気であり、教会が悲しみに沈んでいけば、聖なる音楽は打ち沈む。教会がキリスト者たちの葬儀に音楽を許可し、大金曜日や受難の説教にも音楽を用い、悲しみに沈んだ楽器や声をそこに引き止めようとさせるのはそのためです。あらゆる教会で受け入れられている慣例ではないですか。私たちの教会でも受け入れましょう。...ムッシュー、イエス＝キリストの死を嘆く歌声はお好きでしょう。その事を嘆く楽器もお好きではありませんか。⁶⁵³

デリヨンは、簡素であるべきテネブルの聖務をヴァイオリンなどの楽器の演奏で飾ることを「サタンの虚飾」と例えたが、ブラジュローニュは典礼に音楽を用いるかどうかの問題なのではなく、適した様式で用いれば、なんの問題もないのではないかと反論している。

楽器が人々を華美にするために使われている、とあなたは私に強調されますが、それは言い過ぎです。というのは、楽器がよくも悪くも使われる可能性があるということは、あなたに示した通りです。つまり、その善し悪しは、私たちがそれをどのように用いるかに依っているのです。世俗用途によく用いる楽器を、聖なる用途に用いることはできないのでしょうか。⁶⁵⁴

⁶⁵³ *Reponse de monsieur de Bragelongne, Docteur de Sorbonne, Doyen de Senlis, & Grand Vicaire de Monseigneur l'Evêque. A la Lettre de Mr Deslyons Ancien Doyen de Senlis & de Sorbonne* (Senlis: 19 mars, 1698), p. III-IV. : « la Musique est sainte, quand elle se porte vers un objet saint, la Musique est profane, quand elle se porte vers un objet profane, la Musique sainte est gaye, quand l'Eglise se réjouit, la Musique sainte est lugubre, quand l'Eglise est dans la tristesse, c'est pour cela que l'Eglise l'autorise aux funérailles des Chrétiens, qu'elle s'en sert au jour du grand Vendredy, même pendant le Sermon de la Passion, qu'elle y fait retentir ses Instrumens & ses voix lugubres, & n'est-ce pas un usage receu dans toutes les Eglises, aussi bien que dans la Nôtre? ... Mr. vous aimés plusieurs voix qui pleurent la mort de Jesus-Christ; Que n'aimés-vous aussi plusieurs Instrumens qui la pleurent en leur maniere? »

⁶⁵⁴ *Ibid.*, p. IV.: « Quand vous me marqués que les instrumens de Musique sont consacrés aux pompes du monde, cela prouve trop: car je vous ay montré qu'ils peuvent estre employés en bien & en mal, cela dépend donc de l'application qu'on en fait, ne peut-on pas tourner à des usages profanes saints, ce que le

声を伴奏するクラヴサンやバス・ド・ヴィオールに関して、実際には、一体なにが問題なの
でしょうか。こんな些細なことで、これほど騒ぐ必要があったのでしょうか？⁶⁵⁵

c. 『批評 Critique』

この往復書簡のあと、同年 9 月には、この論争をもとに書かれた匿名の著作が出版された。そのタイトルは、『ソルボンヌ博士の批評、教会でのルソン・ド・テネブルへの挿入が認められた合奏と楽器に関する、前首席司祭デリヨン氏と新首席司祭ブラジュローニュ氏の 2 通の手紙について⁶⁵⁶』（以下『批評』と略す）というように 2 人の論争に基づいて書かれている。しかし、全体の論調は、デリヨンの論の正当化であり、ブラジュローニュの手紙での非難の内容を再検討し、初期キリスト教の教父に依拠して応戦している。当時からデリヨンの著作であると考えられてきた⁶⁵⁷とおり、少々大人気ない書きぶりなど、論争の当事者デリヨンの著作であることは明白である。

ブラジュローニュは、聖なる音楽と娯楽のための音楽という 2 通りの音楽があると主張しているが、実際には、娯楽のための音楽が教会の聖務で行われている事が問題であり、そのことをデリヨンは造語で「オペラ化したテネブルの聖務 *Opera Tenebrarum*」と表現している。

いくつかの女子修道院に、この種の *Opera Tenebrarum* を禁止し完全に止めるよう、しばしば聖週間に特令を送るということが起こった。⁶⁵⁸

また、『批評』の著者は、パリという大都市には多くの教会や修道院があるため、司教区の規則を一律に守らせるのは難しいが⁶⁵⁹、サンリスはパリの聖務日課書や儀典書と同じものを用いているため、デリヨンはパリでの禁止令に従って、過度な音楽の使用に

monde applique souvent à des usages profanes. »

⁶⁵⁵ *Ibid.*, p. III.: « ...de quoy s'agit-il? d'un Clavessin & d'une Basse de Viole qui accompagnent une voix; Falloit-il tant de fracas pour si peu de choses?"

⁶⁵⁶ *Critique d'un Docteur de Sorbonne, sur les deux Lettres de Messieurs DESLYONS ancien & de BRAGELONGNE nouveau Doyen de la Cathedrale de Senlis, touchant la Symphonie & les instrumens que l'on a voulu introduire dans leur Eglise aux Leçons des Ténèbres.*

⁶⁵⁷ 前節の脚注 643 を参照。

⁶⁵⁸ *Critique*, p.23 : « ..., il lui arrivoit souvent d'envoier des ordres particuliers aux jours de la Semaine-Sainte à de certains Monasteres de Filles, pour interdire & dissiper ces sortes d'*Opera Tenebrarum*. »

⁶⁵⁹ *Critique*, p.23: « L'on sçait aussi que cette grande Ville..., aiant tant d'Eglises, de Convents & d'Oratoires, qu'il est bien difficile que les Loix du Diocèse soient publiées ou gardées uniformement en tous lieux...»

対して厳しい態度で接することにした⁶⁶⁰ということにも触れている。

では、『批評』の著者が、最終的に言いたかった事は何なのか。それは聖務全般からの音楽の追放ではなく、音楽がテネブルの聖務には適さないということが言いたいだけであった⁶⁶¹。つまりキリスト者の葬儀や、聖チェチーリアの祝祭などには音楽を用いてもよいが、イエス＝キリストの死を偲ぶ時期には相応しくない⁶⁶²。音楽家のイマジネーションを表現する新奇性や楽器の使用を許してしまうと、あらゆる楽器を聖務に持ち込みかねないという懸念⁶⁶³から世俗楽器の導入は是非とも回避したいということである。

また、内密にやりとりされるべき文書が、参事会の音楽導入反対派の思惑からこのように公開されてしまったことによって、ブラジュローニュや音楽擁護者たちの怒りを買ったことをデリヨンは残念に思っており⁶⁶⁴、『批評』の終わりは、始まりの口調とは異なりかなり弱腰である。はっきりとは記されていないが、『批評』を読む限り、その年のテネブルの聖務はおそらく音楽付きで行われたのであろう。デリヨンは、この論争で頑迷な守旧派としての役割を担ったが、器楽導入の動きを止める事はできず、匿名の『批評』によって弁解しているかのようでもある。

音楽の信仰心への作用に関する蓋然性をデリヨンは否定したが、ここに興味深い証言がある。リシャルダンという法学教授が 1699 年、ヴェルサイユで聴いた王の聖務の印象を私たちに書き残している。

王はそこへ 10 時頃おいでになり、主祭壇に向き合った上階の国王席についた。王太子は、その少し前にそこに到着し、理由はわからないが、王の右側に着席した。王のミサが続いている間、声、ヴァイオリン、オーボエ、フルート・ドゥースとその他の楽器など、しばしば娯楽のための楽器によるコンサートを聴いた。しかし、私にとっては（いっさいの偽

⁶⁶⁰ *Ibid.*, p.22: « Ainsi les usages de ces deux Dioceses limitrophes, Paris & Senlis étant presque les mêmes, comme il nous paroît par la conformité de leurs Bréviaires & de leurs Rites; Monsieur Deslyons ancien Doyen a suivi le même esprit, & on ne peut que témérairement l'accuser sur ce point, de porter la severité de la Discipline à l'excès. »

⁶⁶¹ *Ibid.*, p.22 : « ...le principe capital du systeme de Monsieur Deslyons, qui est , que sans blâmer, ni bannir la Musique des Offices Divins ; il soutient seulement qu'elle est importune & hors de son rang dans l'Office des Tenebres. »

⁶⁶² J. Deslions, *Lettre de monsieur Deslions à monsieur de Bragelogne*: « Il s'y en alla lui-même, & dissipa toute la Fête par le renversement & le fracas des Simphonistes & de leurs Instrumens. La chose pouroit être passable pour une Ste Cecile, quoiqu'il soit fort assuré que son patronage est mal & abusivement fondé sur le Chant, & sur les Orgues dont cette sainte n'a jamais joué ; mais faire un spectacle de cette espece d'Opera, pour les jours les plus trostes & les plus saints de l'année, c'est un extrême incongruité... »

⁶⁶³ *Critique*, p.21: « Si l'on recevoit ainsi toutes les nouveautés qui se présentent à l'imagination des Musiciens ; quand on aura fait pleurer si saintement les Violes, les Violons, & les Clavessins : Ils s'aviseront d'y adjoûter les Luths & les Harpes, les Flageolets & les Guitares, les Tuorbes & les Trompettes... »

⁶⁶⁴ *Ibid.*, p.25.

善なく、率直に言いますが)、それらはひとえに私の心を神へと高める役目のみを果たしたのである。私は *Domine salvum fac Regem* の歌い出しで熱狂し、このような偉大な君主に神が恩寵を惜しみなく与え続けますようにと熱心に神に祈った。⁶⁶⁵

これは、信仰心に作用する音楽の効果を如実に語っており、世俗的な音楽であっても教会での聖務で演奏された場合には、信仰心が高められると考えていた人が当時存在していたことを示す例である。

しかしながら、テネブルの聖務においては、実は、(1) パリの大司教による 2 度にわたるテネブルの聖務での音楽禁止令、(2) テネブルの聖務での音楽全般を禁止するための女子修道院に対する命令が出されており、『批評』もその点に言及している⁶⁶⁶。

d. テネブルの聖務での音楽禁止令

『批評』は、パリ司教区でのテネブルでの音楽を禁止する決定が 1674 年 7 月にアルレ大司教によって、1697 年にはノワイユ枢機卿によって公布されたことを明記している⁶⁶⁷。これらは、ほぼ同じ内容であるので、論争の前年に公布されたノワイユの禁止令全文の内容を検討し、上記の問題を考える。

私たちは、免除されているか否かにかかわらず⁶⁶⁸、パリ司教区の教会および礼拝堂の上長者各位に厳しく以下のことを禁ずる。当該の教会および礼拝堂では、非宗教的で世俗的な音楽を歌わせること、教会の歌の慎み深さや厳粛さに相応しくないシャンソンやその他のエールをオルガンで演奏する事、人類の救世主の死を嘆くための時であるテネブルで、あらゆる音楽、器楽とともに合唱で歌わせること、また同じ性別の修道会の教会であっても、他の教会で修道女たちを歌わせること、また、演し物や劇場で行われるような、音楽を聴

⁶⁶⁵ B. Perrin, *un professeur de droit (Louis Monnier de Richardin) solliciteur à la Cour du grand Roi (1699-1704)* (R.H.V., t.55, 1963-1964), pp. 151-206. : « Le Roy y arriva sur les dix heures et se plaça dans une tribune exaucée vis-à-vis du grand autel. Monseigneur (le Dauphin) y estoit arrivé un moment auparavant et s'estoit placé au côté droite, je ne sçais pas pourquoi. Pendant tout le temps que dura la Messe du Roy, on entendit un concert à voix, de violons, de hautbois, de flutes douces et d'autres instruments de musique qui souvent caussent des distractions ; mais à mon égard (cecy soit dit, s'il vous plait, sans soubçon d'hypocrisie), ils ne servirent qu'à m'élever le coeur vers Dieu. Je fus transporté quand on entonna *Domine salvum fac Regem* et je priay Dieu avec quelque ferveur qu'il continuast de combler de ses grâces un si grand prince. » これは M.Benoît, *Versailles et les musiciens du roi* (Paris: Picard, 1971), p. 61.での引用。

⁶⁶⁶ *Critique*, p. 22-23.

⁶⁶⁷ (a) Status publiés dans le synode tenu à Paris, le cinquième jour de juillet 1674, par Mgr l'Archêveque de Paris, article VI. および (b) Statut Synodaux publiés dans le synode général tenu à Paris le jeudi 26^e jour de septembre 1697, Paris, article XXXII. これらは共に、テネブルでの音楽についてのみ言及しているわけではないが、4-2-3 で検討するヴィエヴィルの記述から、テネブルの聖務においても、ここでの禁止事項と同様の行いがなされていたことがわかる。

⁶⁶⁸ ガリカン教会に属するか否かということではないかと思われる。

きに来るよう、切符や貼紙などで誘ったり、促したりすること。以上の事に違反した場合、これら無秩序を許す教会には聖務禁止処分、またこの命令に違反した者に対しては罰金を課す。⁶⁶⁹

つまり、禁止事項は（１）世俗曲のパロディ、（２）テネブルでのあらゆる音楽、（３）声乐の技術を有する修道女の教会間での貸し借り、（４）聖務での演奏の宣伝、である。これらを禁止するということは、実際にこのようなことが行われていたということであるが、ではなぜ、それらが禁止されなければいけなかったのか。

アルレ大司教により禁止令が出された６年後の１６８２年にパリで出版されたメネトリエ神父の『劇場の規則に沿った新旧バレ』の序文で、以下のように述べられている。

時と共にこれらの聖なる踊りを慎みなく放埒にしてしまったという悪習は、私たちがアガペ（つまり愛餐）や信者たちが教会で交わす平和の接吻を廃止したように、それらの禁止を招いた。いくつもの教会が音楽や楽器から離れたのは、同じ理由からであった。何人もの高位聖職者たちが賢明にも聖週間の最後の三日間にエレミアの哀歌を、これらを用いて演奏することを禁じた。それは、信仰心よりも合奏や美しい声がそこに引きつけた大勢の人々によって、この非常に聖なる日々に起こった無秩序を阻止するためであった。⁶⁷⁰

つまりここで問題となっていることは、「非宗教的な」音楽が演奏されることによって、それを聴くために人々が教会へ押し掛け、厳粛であるべきテネブルの聖務の秩序が保たれないことなのである。

１７００年３月３１日付けの『メルキュール・ガラン』には、警察法官ダルジャンソン氏宛の手紙の一部が引用されている。

⁶⁶⁹ 脚注 667(b): « Nous défendons étroitement à tous Supérieurs & Supérieures des Eglises & Chapelles de notre Diocèse, soi disans exemptes ou non exemptes, de faire chanter dans leursdites Eglises ou Chapelles des Musiques profanes & séculières ; de toucher sur l'Orgue des chansons & autres airs indignes de la modestie & de la gravité du chant de l'Eglise ; de faire chanter en chœur avec des instrumens aucune Musique aux Tenebres dans un temps destiné à pleurer la mort du Sauveur du monde ; de faire chanter des filles & des femmes en d'autres Eglises, qu'en celles des Communautés de leur sexe ; & de convier & inviter par billets & par affichés à venir entendre la Musique, comme on seroit à un spectacle ou à un théâtre, sous peine d'interdiction des lieux où ces désordres seront soufferts, & sous autres peines de droit contre les personnes qui contreviendront à cette Ordonnance. »

⁶⁷⁰ C.-F. Ménestrier, *Des ballets anciens et modernes selon les règles du théâtre* (Paris:1682), « préface»: « L'abus que l'on fit avec le temps de ces danses sacrées, qui étoient devenues libres et dissolues, les fit abolir, comme on abolit les agapes, ou festin de charité et les baisers de paix que les fidèles se donnoient dans l'église les uns aux autres. C'est pour la même raison que plusieurs églises ont quitté la musique et les instrumens, et plusieurs prélats ont défendu sagement les trois derniers jours de la Semaine sainte de chanter avec appareil les lamentations de Jérémie, pour empêcher les désordres qui se commettoient en des jours si saints, par le grand nombre de personnes que la symphonie et les belles voix y attirent, plutôt que la piété. » これは、S. Gaudelus, *Les offices de Ténèbres en France*, p. 139.での引用。

ダルジャンソン様 毎年、アソンプシオンにテネブルを効くために大勢の人がやってくることをあなたが知らない訳はないと信じています。私たちは王に、大変な不敬の状態であることを伝えました。また陛下は、それらを阻止するためのとるべき策を取り決めるために、あなたが女子修道院長に面会することを望んでおられます。この件に関して、あなたが公布させた王令は当然至極で、このスキャンダルを止めるためには、どのような方法を用いてもこの式[テネブル]の傾向を変えるよう努めなければいけません。しかしながら、そのことを素晴らしいと考えている修道女たちが、通常通りテネブルを歌うのを邪魔しないように。それ[テネブル]をあるべき姿にするには、警察署長を一人、そこへ送り込めばいいのです。⁶⁷¹

この手紙で問題になっていることも、テネブルの聖務に人々が大量して押しかけ、本来あるべき聖務の状態が保てないことである。つまり、修道女たちが歌うことが問題とはなっていない。ここには、パリ大司教からの音楽禁止令ではなく、王令の存在が示唆されており、上記の(2)女子修道院に対する命令の一例を示している。

上記のメネトリエ神父の著作の引用からわかるように、禁止令の一定の効果はあったようだが、1700年3月の状況を見る限り、アソンプシオンでは以前と同じ状態が続いていた。また現存作品を見ると、シャルパンティエのルソン・ド・テネブル作曲の最盛期は1680～90年代であり、ラランドのものは1711年以前、クーブランのものは1714年以前に書かれており、ルソン・ド・テネブルの流行は禁止令の下でも続いていたのである。時代が少し後になるが、1735～1740年頃のロンシャン女子修道院でも、当時非常に有名であったオペラ座の歌手、ル・モール嬢がここに隠棲していた時期にテネブルの聖務で歌ったため、それを聴きに大量してやってきた人々で礼拝堂の扉が閉まらなくなるほどであった、と伝えられている⁶⁷²。

⁶⁷¹ *Mercure Galant*, le 31 mars 1700 : « A M. d'Argenson ; Je crois que vous n'ignorez pas qu'il y a tous les ans un grand concours pour entendre les tenebres à l'Assomption. On a dit au Roy qu'on y est dans une tres grande irreverence, et sa Majesté veut que vous voyiez la superieur pour convenir avec elle des moyens qu'il y auroit à prendre pour les empescher. Le nouvelle ordonnance du Roy, que vous avez fait publier sur ce sujet, en est un motif tres naturel, et de quelque maniere que ce soit, il faut voir a changer la disposition de cette ceremonie en sorte que la scandale cesse, sans cependant empescher ces Religieuses, qui y trouvent quelque avantage, de faire chanter leurs tenebres a l'ordinaire. Il sera bon d'y envoyer un Commissaire pour faire executer ce dont il sera convenu. »

⁶⁷² G. Duchesne, *Histoire de l'abbaye royale de Longchamp 1255 à 1789* (Paris : H. Daragon, 1960), p. 87-95. 著者デュシェーヌは、この時期がいつ頃なのかということには触れていないが、彼女がロンシャンにいたのは、おそらくオペラ座の舞台から遠ざかっていた1735～1740年だと思われる。P.コンスタンが作成したコンセール・スピリチュエルのプログラムにもこの5年間、彼女の名は見られず、1741年再び彼女の名がコンセール・スピリチュエルのプログラムに現れる。

2-3. ヴィエヴィル Jean-Laurent Lecerf de la Viéville de Freneuse⁶⁷³の『教会音楽論』 ——テネブルの聖務での音楽の実践例——

ヴィエヴィルは、ノルマンディ高等法院の大法官で詩人でもあり、オペラを非常に愛好していた。彼は有名な著作『イタリア音楽とフランス音楽比較論 *comparaison de la musique italienne et de la française*』（第1版 1704年）の第3部に収められている「教会音楽論 *un Discours sur la Musique d'Eglise*」（1706年）で、イタリアとフランスの教会音楽について論じている。その中で彼は、フランスにおける教会での音楽実践についての重要な記録を残しているが、興味深いことに、教会音楽墮落の具体例として挙げられているのは、ほとんどがテネブルの聖務で用いられた音楽なのである。したがって、上記の禁止令のなかの禁止事項の具体的な状況を、彼の著作から垣間見ることが可能となる。そこで、ヴィエヴィルの著作および禁止令の内容から、『批判』の著者による造語「オペラ化したテネブルの聖務 *Opera Tenebrarum*」という聖務での音楽演奏や聴衆の実態がどのようなものだったのかを考察する。

a. ヴィエヴィルの告発

ヴィエヴィルは古代からの歴史に触れながら、音楽は宗教のために発明され、古代の人々はそれを教会で用いており⁶⁷⁴、音楽は神や教会、聖書などを尊重したシンプルなものではなければならないが、音楽の心地良さも会衆たちの耳を満足させるため禁じられていないことを指摘している⁶⁷⁵。また何故、教会で音楽が許されるのか、その理由として次の5つ挙げている⁶⁷⁶。（1）4世紀には、すべての宗教が音楽の持つ輝きや威厳を用いていた。（2）音楽それ自体は純粹で、純潔で、神にとって心地よいものである。（3）音楽は、信者の心を開き神への愛を持たせることに一役買っている。（4）音楽は信者を教会へ引き寄せ、また教会を活気づける。（5）今日の私たちにとって、教会での音楽の存在は至極自然なことである。

このように、教会で演奏される音楽に対する彼の態度は一貫している。教会での音楽を容認しているが、節度を保って演奏されるべきであるというものである。トレント公会議においても教会に相応しいよい音楽であれば禁止されていないことにも言及して

⁶⁷³ ヴィエヴィルは、イタリア音楽信奉者ラグネとどちらの音楽が優位かを競う論争をしたことで知られている。

⁶⁷⁴ Jean-Laurent Lecerf de La Viéville de Freneuse, *Comparaison de la musique italienne et de la musique française* (Bruxelles : Foppens, 1706), p. 73 : « Nous ne saurions ignorer qu'elle ait été inventée pour la Religion ; puisque l'histoire nous apprend que ç'a été à quoi elle a d'abord été employée chez tous les anciens peuples. »

⁶⁷⁵ *Ibid.* p.72: « Mais un Motet est chanté devant des Auditeurs, dont les oreilles sont bien aises d'être flattées, en même tems que le cœur est touché. Il n'est pas défendu au Compositeur de tâcher de leur donner ce seconde plaisir de plus : »

⁶⁷⁶ *Ibid.*, p.101-p.106.

いる⁶⁷⁷。ヴィエヴィルは度を越した音楽に対して異を唱えているだけのようでもあるのだが、彼の最終的な主張は、教会に相応しい音楽は単旋聖歌とフォーブルドンだけであるようだ。

まずヴィエヴィルは、この時代の教会の聖務での音楽について、興味深い指摘をしている。

単旋聖歌は蔑まれている。... 多くの人々が聖堂の大ミサにも晩課にもいかなかった、音楽で補強された聖務を司教が行う時、特にテネブルでは、有名な作曲家の手で書かれたルソンが演奏されることが確かなとき以外は [人々は聖務へ行かなくなった]。⁶⁷⁸

有名な作曲家の音楽がなく、単旋聖歌やフォーブルドンのみで行われる聖務は、もはや人々の関心を引きつけなくなってしまった。フォーブルドンという不協和音の全くない美しい音楽が長い期間演奏されなくなったことを危惧したパリ参事会は、1646年フォーブルドン再開命令を発令した⁶⁷⁹にもかかわらず、聖務で聴かれる音楽は、調性音楽や当時流行の音楽に取って代わられてしまったことを嘆いている。たとえオペラ愛好家であり音楽に造詣が深くても、ヴィエヴィルにとって、教会で聴かれる音楽の理想は単旋聖歌やフォーブルドンだけであった。ところが当時の現状は、彼によって以下のように示される。

b. 教会で使用された楽器

調性音楽が教会音楽の主流になっているという指摘に続き、テネブルの聖務を含むあらゆる機会での教会における楽器の使用についても、ヴィエヴィルは言及している。彼が楽器について言及している箇所から、当時の教会での楽器の使用状況が把握できる。そこで指摘されている楽器の使用について、ヴィエヴィルの論調は『批評』（デリヨン）とまったく同じであり、最近不必要に聖務に取り入れられたと述べている。

ヴィエヴィルが言及しているのは、弦楽器（ヴァイオリン、バス・ドゥ・ヴィオル、

⁶⁷⁷ *Ibid.*, p.94 : « ..., le Concile de Trente ne défendit pas la bonne Musique, mais il défendit la Musique indigne de la sainteté de la Maison de Seigneur, qui est la Maison d'Oraison. »

⁶⁷⁸ *Ibid.*, p.98.: « Le Plein chant est tombé dans le mépris, ... Mille gens ne vont plus à la grande Messe ni à Vêpres aux Cathédrales, que quand l'Evêque y Office, avec une Musique renforcée, plus de ténèbres, à moins qu'on ne soit sûr que les leçons seront travaillées de la main d'un compositeur fameux. »

⁶⁷⁹ *Ibid.*, p.96 : « Pendant long-tems l'Eglise de Paris ne s'est servie dans les plus grandes Fêtes, que du faux Bourdon, genre de Musique très-harmonieux aussi, très-juste, sans aucune dissonance qui ait besoin d'être sauvée, & très mal nommé en cela. Ayant même reçu & fondé des Musiciens, il paroît que le Chapitre de Paris s'en dégoûta, & résolut de rétablir la première simplicité de son Offices. Par des conclusions capitulaires du 28 Mars, du 13 & du 27 d'Avril de l'année 1646, il fut ordonné qu'on reprendroit le faux Bourdon. »

バス・ドウ・ヴィオロン)、管楽器、セルパンやオルガン、トランペットや太鼓である。

まず、好ましい楽器としては、小オルガンとセルパンを挙げている。小オルガンは音程を決定するため、また声の音程が上がったり、下がったりするのを避けるため、教会で使用されることが望ましい楽器とされている⁶⁸⁰。本来、聖なる三日間でのオルガンの使用は禁じられていたが、実際に使用されていたことは、第2章で見た通りである。セルパンについては、音を豊かにするのに教会に最適な楽器であり、この二種の楽器があれば十分ではないか⁶⁸¹と述べている。

ヴィエヴィルは管楽器への言及として、40年前つまり1665年頃には教会では管楽器とオルガンとセルパンしか使われていなかったことを指摘している⁶⁸²。その管楽器が何であったのか、また教会の楽器として好ましいのか否かについては述べていないが、オルガンやセルパンと並んであげられているため、おそらく管楽器は教会に相応しいものと見做していたと考えられる⁶⁸³。管楽器の教会での使用については、メルセンヌ Marin Mersenne が『宇宙の調和 Harmonie universelle』(1636)の中で、以下のように述べている。

音楽家たちは、声と混ぜ合わせ、バスやドウシュの欠点を補うための楽器をいくつも発明した。というのも、十分に低い低音を持つ聖歌隊員は非常に珍しいからである。そのため、ふつうあまりうまくない高声の欠点を補うためにコルネットが使われるように、[低音には]バゾン、サックバット、セルパンを用いる。⁶⁸⁴

つまり、特定の管楽器が声の弱い部分を補強するために使われていた。

ヴィエヴィルは、太鼓とトランペットの挿入についても触れているが、中立的な立場で発言しているようだ。

⁶⁸⁰ *Ibid.*, p.178 : « ..., il seroit à souhaiter que nous n'eussions qu'un petit orgue pour fixer le ton des voix, & pour empêcher qu'elles ne haussent ou ne baissent insensiblement. »

⁶⁸¹ *Ibid.*, p.178 : « C'es seroit assez, avec les serpens, instrument d'un usage commode, pour remplir, & privilégié à l'Eglise. »

⁶⁸² *Ibid.*, p.182 : « Nous n'usions il y a quarante ans dans nos Temples, que des instrumens à vent, des orgues, des serpens. »

⁶⁸³ この言説の前後に苛立った調子で、音楽を飾るという名目で用いられた弦楽器の導入について言及されている。*Ibid.*, p.182

⁶⁸⁴ Marin Mersenne, *Harmonie universelle* (Paris, 1636), Traité des instruments, 5^e livre, p.278 : « Les Musiciens ont inventé plusieurs instruments pour les mesler avec les voix, & pour suppleer le defaut de celles qui font la Basse & le Dessus, car les Chantres qui ont des Basses assez creuses sont fort rares, c'est pourquoy l'on use du Basson, de la Sacquebute & du Serpent, comme l'on se sert du Cornet pour suppleer celles du Dessus, qui ne font pas bones pour l'ordinaire. »

テネブルで太鼓やトランペットが演奏されるようになったのは、わずか 25 年前である。⁶⁸⁵

太鼓について、『批評』の著者は、太鼓の演奏法と共に、太鼓は泣かせるのに特に適した楽器であり、軍人の葬儀では太鼓を聴くことは珍しくないし、太鼓の音は悲嘆にくれた人の嗚咽に似ているので、エレミアの哀歌も他の楽器と一緒に太鼓を混ぜたらどうかと提案している⁶⁸⁶。

もう一つ別の管楽器としてヴィエヴィルは言及していないが、おそらくリコーダーが挙げられるだろう。例えば、シャルパンティエの作品 H.91 は、リコーダー2本のオブリガート付きである。また H.141 は、特定の楽器指定がされていない高声楽器2台のオブリガート付きであるが、当時はヴァイオリンか、リコーダー（あるいはトラヴェルソ）で演奏するのが一般的であったと考えられている。

ヴィエヴィルが特に批判の対象としているのが、教会で演奏される音楽への弦楽器の採用である。ヴァイオリンと通奏低音のための弦楽器（バス・ドゥ・ヴィオール、バス・ドゥ・ヴィオロン）は、25 年前、つまり 1680 年頃から教会での演奏を許されるようになり、その 5 年後から合唱と一緒に演奏するようになったが、それらは不必要に教会に取入れられたとし、その張本人がカンブラであり、彼が楽長として就任していたパリのノートル・ダムで取入れられたのが始まりであることを指摘している⁶⁸⁷。しかし実際には、通奏低音のための 2 ないし 3 台の低音弦楽器、およびプレリュードやリトルネッロのための数本のヴァイオリンで、それ以上になることは稀であると付け加えている⁶⁸⁸。

クラヴサンについて、ヴィエヴィルは言及していないが、クーブランのルソン・ド・テネブルの『緒言 Avertissement』には、通奏低音でのクラヴサンの使用が明記されている⁶⁸⁹。

⁶⁸⁵ L. de la Viéville, *op.cit.*, p.98 : « Il n'y a que 25 ans qu'on y [à ténèbres] mettoit des Tambours & des Trompettes. »

⁶⁸⁶ *Critique*, p. 5-6 : « Mais le Tambour est un instrument des plus propres à faire pleurer ; ...il n'est pas même extraordinaire de l'entendre aux funerailes des Gens de guerre :... ces coups sourds entendus des loin à loin, ressemblent à des sanglots qui sortent de la poitrine d'une personne affligé,... Que vous en semble, Monsieur, ne feroit-ce pas là des Lamentations plus pitoyables que celles de Jeremie, d'entendre un Tambour dans une Eglise soupirer, & gemir, meslant ses larmes avec les pleurs de tous les autres Instrumens :... »

⁶⁸⁷ L. de la Viéville, *op.cit.*, p.178 : « Aussi n'y a-t-il que vingt-cinq ans que nous nous y permettons les instrumens à cordes : il n'y en a pas vingt que nous nous permettons les instrumens à cordes dans le Chœur, & Campra fut le premier qui eut le crédit d'en faire entrer dans celui de Nôtre-Dame de Paris. »

⁶⁸⁸ *ibid.*, p.178 : « Mais enfin, encore aujourd'hui nous n'avons affaire que de deux ou trois basses de Viole ou de Violon pour jouer les basses continuës, & d'autant de Violons pour jouer des préludes & des ritournelles, & il est rare que nous en mettions davantage. »

⁶⁸⁹ F. Couperin, *Leçons de Tenèbres / A une et deux voix / Par Mr Couperin Compositeur / Organiste du*

しかしながら、論争が特に激しかった時期に関連するルソン・ド・テネブルの現存作品を見る限り、シャルパンティエの作品の数曲を除いては、全て1声あるいは2声と通奏低音という構成で、女子修道院向けに書かれている。おそらく女子修道院においては器楽奏者の不足から、通奏低音以外の楽器の使用は稀であったと考えてよいだろう。ヴィエヴィルも、小規模な教会での楽器の使用については、経費の問題から音楽自体の演奏が少なく、演奏の質や演奏家の人数などが十分には確保できなかったことに言及している⁶⁹⁰。先述のデリヨンの言説とヴィエヴィルの言説を併せて考えると、楽器の使用について特に問題となったのは、弦楽器の使用ということになるだろう。

c. オペラ・アリアのパロディ

当時、オペラのアリアに宗教的な歌詞を付けて聖務で歌われることがあまりにも普通に行われていたため、パリの大司教は、教会内でのその演奏を禁じた。ヴィエヴィルは、アソンプシオンのテネブルの聖務で、リュリのオペラ『アマデウス』の抜粋が演奏され、それに対し会衆が拍手をしたことに言及している。

『ユルガンドとアルカボンヌ』であるとわかったと、人々は拍手をした。(私はアソンプションでのテネブルで、モローに対してだったかシェレ夫人に対してだったか忘れたが、それを見た) また、これらの上演は、この2週間に中断する[オペラ座の]公演の代わりをしている。⁶⁹¹

モローとは、おそらく当時非常に有名であった王立音楽アカデミーの歌手であり踊り手であったフランソワーズ・モロー Françoise Moreau (1668年～1743年以降) のことであろう。1683年、彼女が15歳のとき、リュリのオペラ『ファエトン Phaéton』でデビューした。シェレ夫人の名前は、1691年4月号の『メルキュール』⁶⁹²や、1727年のネーメツによる『パリ滞在記』⁶⁹³にも見られる。これらの記述から彼女はアソンプ

Roy / *Premier Jour* (Paris: Foucault, 1714), « Avertissement ».

⁶⁹⁰ L. de la Viéville, *op.cit.*, p.181-182 : « Il est évident que la Musique est beaucoup moins bien exécutée dans les petites Paroisses & dans les petits Couvents, défaut à pardonner de part & d'autre aux Couvents & aux Paroisses pauvres des deux Nations. En Italie & en France les Eglises pauvres & qui craindront la dépense, n'auront que les mauvais Chanteurs, & en diminueront le nombre. »

⁶⁹¹ L. de la Viéville, *op.cit.*, p. 188.: « On reconnoît *Urgande & Arcabonne*, on bat des main, (j'en ai vû battre à Ténèbres à l'Assomption, je ne me souviens pas si c'étoit pour la Moreau, ou pour Madame Cheret.) & ces Spectacles remplacent ceux qui cessent durant cette quinzaine. »

⁶⁹² *Mercurie galant*, avril 1691, p.148 : « A l'égard de l'Office de la Semaine Sainte, que l'on appelle Tenebres, la voix de Madame Cheret a esté admirée à l'Assomption, comme dans les années précesentes. Aussi peut-on dore que cette voix y attire seule autant de monde que pourroient faire des Tenebres toutes en Musique. »

⁶⁹³ J.C. Nemeitz, *Séjour de Paris c'est à dire, instructions fidèles, pour les Voageurs de Conditions*,...

シオン修道院の修道女であると同時に素晴らしい歌手であったことが理解できる。

イエズス会の教会も、先述した通り、聖務で大コンサートを行うことで非常に有名であったが、ミサにおいても歌詞を宗教的なものと入れ替えたリュリのオペラ・アリアのパロディがオペラ歌手によって歌われていた⁶⁹⁴。

d. オペラ歌手の起用

上述の通り、高度な声楽の技術を有する歌手のいる修道院では、修道女たちがルソン・ド・テネブルを演奏していたようであるが、オペラが休演中であるこの時期に、オペラ歌手に出演を依頼する教会も存在した。ヴィエヴィルは、教会音楽がイタリア同様、オペラ歌手の起用が慣例となるほどにまで堕ちてしまった、と暴露している⁶⁹⁵。ヴィエヴィルは、オペラ歌手は教会のお勤めには適さないゆえ、オペラ歌手を教会から締め出さなければいけないと強い口調で抗議している。その理由として、彼らが教会の歌手として不適であるという指摘と共に、また教会内での彼らの目に余る不遜な態度を挙げている。

彼らは軽薄で怠惰、放蕩者であり、十分に時間を掛けて勉強した曲しか歌えず、自分のパートを自信を持って歌えない。ラテン語の知識がないだけでなく、彼らの発音は悲惨で、変なところで言葉を切り、ラテン語の詩を台無しにする。途方もない非常識な笑いや訳の分からない滑稽な話を慎むことができない⁶⁹⁶。また、教会の内陣仕切り内で5～6人が役者の様に滑稽な服装をし、腰まで白塗りにし、タバコを吸い、笑い、しゃべり、しかめ面をする。彼らの教会での振る舞いには、教会に合う態度や簡素さや慎みが微塵もない⁶⁹⁷。最も強い理由であるが、そもそも彼らは職業柄、教会から破門されている身分であるにもかかわらず、なぜ、特に敬虔で荘厳なモテの演奏のために彼らが雇われるのか⁶⁹⁸、と怒りを込めて彼らの様子を描写している。

(Leide : Jean van Abcoude, 1727), p.224 : « Celles de l'Assomption m'ont plus le mieux. Madame Cheret, vieille Religieuse surpasse toutes celles que j'ai entendu jusqu'à présent, tant pour la voix, que pour ses belles manières en chantant. »

⁶⁹⁴ E. Picard, « Liturgie et Musique à Sainte-Anne-La-Royale au XVIIe siècle. » In *Recherches sur la musique française classique*, t. 20 (1981), p.253.

⁶⁹⁵ L. de la Viéville, *op.cit.*, p.182 : « ...je ne dissimulerai point que cet abus, égal à ceux d'Italie, est de faire exécuter nos Motets par des Acteurs. »

⁶⁹⁶ *Ibid.*, p. 183 : « les Acteurs de l'Opera, paresseux, faineans, débauchez, accoutumez à ne chanter que des rôles qu'ils ont étudiés à loisir, sont d'ordinaire moins sûrs de leur partie qu'aucuns Musiciens. Le latin n'est pas une langue de leur connaissance : le langage de l'Eglise ne leur est pas très-familier. Ils prononcent à faire pitié. Ils coupent, ils estropient, ils défigurent les mots d'une manière burlesque, & il n'est pas possible de s'empêcher de rire des contre-sens extraordinaires, & des plaisans galimathias... »

⁶⁹⁷ *Ibid.*, p. 183-184 : « ...dans le Chœur ou dans le Jubé d'une Eglise, que cinq ou six figures ébrailées, habillées de diverse façons & véritablement comme des Comédiens, en farinées jusqu'à la ceinture, tournant sans cesse la tête, prenant du tabac, riant, causant & grimaçant ! Le moyen de leur attribuer le moindre mérite de gestes convenables, la moindre simplicité, le moindre modestie ? »

⁶⁹⁸ *Ibid.*, p. 187 : « ...raison la plus forte, ...Les Musiciens d'Opera sont, dis-je, excommuniez en

女性歌手 *Actrices* についての指摘も見られる。王室礼拝堂で女性歌手が歌うことは、例外として認めているが、女性歌手の素行の悪さを指摘した後、ヴィエヴィルは、男性歌手 *Acteurs* と比べて女性歌手を雇うことは、まだほとんど一般化されていないことに触れている。また、その神学的是非の判断を自分よりも聡明な他者に委ねている⁶⁹⁹。

ヴィエヴィルは、「オペラ」が行われている教会を実名で挙げている。ロンシャン修道院、テアティノ教会、フイヤン教会である。しかし実際には、オペラ歌手を雇うということは、フランス全土で一般的に見られた現象ではない。その実情について、ヴィエヴィルは次のように報告している。それは、オペラ座のある3ないし4都市に限られ、その回数は上述の都市のいくつかの修道院で年1～2回、小教区教会では4年に1回程度である⁷⁰⁰。大聖堂はまだ、オペラ歌手に汚されていない⁷⁰¹。ヴィエヴィルの証言は、質の良い音楽付きの聖務ができるかどうかは、経済的に豊かであることが条件であり、ごく一部の教会や修道院に限られていたことを物語っている。また、それらはまさに貴族階級の人々の出入りする修道院であり、先に列挙した修道院はすべて、王室と縁のある教会である。

ヴィエヴィルは、オペラ歌手の起用に関する責任は楽長に起因していると見做している⁷⁰²。しかしながら、楽長が提案したとしても教会の上層部が許可しなければ、この決定は実行に移されないはずであり、教会側はこのようにオペラ歌手を雇い、当時人気のあった作曲家の曲を演奏することで、信徒たちの足を教会に向けさせる努力をしたのであろう。またこのような現象が見られる王室と関係のある教会では多少なりとも、名門の貴族からのなんらかの働きかけがあったのではないかと考えられる。シャルパンティエとベルニエのサント＝シャペルへの楽長就任の際のオルレアン公の裏工作(第2章参

France,...On les paye pour exécuter les Motets les plus pieux & les plus solennels ! »

⁶⁹⁹ *Ibid.*, p.187-188 : « on loüe des Actrices, qui, derriere un rideau qu'elles tirent de tems en tems, pour soûrire à des Auditeurs de leurs amis, ...Je laisse aux gens plus sages & plus autorisez que moi à juger ce qu'on en doit penser, selon les loix du Christianisme. Quand on voit des femmes chanter à la Chapelle du Roi, il est sûr qu'elles sont d'un autre caractère, & on est témoin qu'elles ont une autre modestie. Néanmoins c'est encore un fait, que je voudrois ne rapporter pas. Faire chanter des Actrices, est une dévotion très-peu commune. Pour les Acteurs, on les recherche avec ardeur. »

⁷⁰⁰ *Ibid.*, p. 190-191 : « Mais enfin, n'y ayant à present en France que trois ou quatre Villes à Opera, l'usage des Acteurs dans les Eglises ne peut pas être fort répandu ; & dans es trois ou quatre Villes, la verité est qu'il n'y a que quelques Couvents, où ils viennent une fois ou deux l'année, & quelques Paroisses où l'on les appelle une fois en quatre ans. »

⁷⁰¹ *Ibid.*, p. 191 : « Presque aucune Cathédrale n'en est soüillée. »

⁷⁰² *Ibid.*, p.189 : « Je conçois que c'est principalement la faute du Maître de Musique, sur qui les Religieux dévoiez & occupez au service du Public, se reposent du choix de ses Chanteurs : ... »

照)を見れば、この可能性を否定することはできないであろう。

ヴィエヴィルは、テネブルでの音楽の禁止を残念だと思っていない。むしろ、単旋聖歌のルソンが、エレミアの哀歌にはより相応しいとし、よい作曲家による単旋聖歌のルソンの改訂が、教会音楽の墮落を阻止するには急務だとしている⁷⁰³。

e. 劇場の慣例の教会への導入

また、教会の聖務でオペラが演奏されるだけでなく、劇場で見られる行為までもが教会で習慣化していることに触れている。

ここ数年はもっとひどい。女声歌手を雇う。彼女たちは...聖金曜日のルソンまたは復活祭の日に1声のモテを歌う。彼女たちを聴きに、注目される修道院へ行く。敬意のしるしとして、オペラの入口で代金を支払うように、教会の椅子代として代金を支払う。⁷⁰⁴

つまり、教会で女性が歌うこと、また宣伝のためのポスターを貼るだけでなく、椅子代として料金を徴収し、時には入口に警備員が配置されることもあった⁷⁰⁵。

またテネブルの聖務自体についてはではないが、テアティノ教会の例も劇場の習慣が教会に持ち込まれていたことを示している。これは、コルベールの長男セニョレ公によるパリ大司教宛の手紙の一部である。

煉獄の靈魂の祈りと称して、テアティノ修道会の修道士たちは教会で本物のオペラを歌わせていると人々は王に訴えた。そこには多くの人々が音楽を聴くためにやってくる。入り口は2人の警備員に警備され、10スーで椅子を借りる。...また、[オペラの]新しい演目であるかのような貼紙をする。⁷⁰⁶

⁷⁰³ *Ibid.*, p. 99 : « ...je ne serois pont fâché qu'on défendît la Musique à Ténbres, comme plusieurs Evêques ont fait par des Mandemens exprés. Non qu'elle ne pût convenir à merveilles sur les Lamentations de Jérémie ; mais parce que je suis persuadé que le pleinchant de ces leçons est aussi tendre que les leçons mêmes, & c'est beaucoup dire. Il faudroit seulement qu'un bon maître le retouchât, pour lui donner quelque variété de mesure & de cadences, & pour le fixer. »

⁷⁰⁴ *Ibid.*, p. 187-188 : « Nous faisons mieux depuis quelques années: on louë des Actrices, qui, ... chantent une Leçon le Vendredy Saint, ou un Motet à voix seule le jour de Pâques. On va les entendre à un Couvent marqué: en leur honneur, le prix qu'on donneroit à la porte de l'Opera, se donne pour la chaise à l'Eglise. »

⁷⁰⁵ E. Picard, "Liturgie et musique à Sainte-Anne-la-Royale au XVII^e siècle." In *Recherches sur la musique française classique*, t. 20 (1981), p. 252.

⁷⁰⁶ *Correspondance administrative sous le règne de Louis XIV*, t.II, p.602, le 6 novembre 1685: « On s'est plaint au Roi que les Théatins sous prétexte d'une dévotion aux âme du Purgatoire, faisaient chanter un véritable Opéra dans leur Eglise, où le monde se rend à dessein d'entendre la musique ; que la porte en est gardée par deux Suisses, qu'on y loue les chaises dix sous, ... on fait des affiches comme à une nouvelle représentation. » E. Picard, « Liturgie et Musique à Sainte-Anne-La-Royale au XVII^e siècle. » In *Recherches sur la musique française classique*, t. 20 (1981), p.253 での引用。

テアティノ教会は、マザランの時代にイタリアから移入された修道会で、ルーヴル宮の正面に位置しており、常に宮廷人の出入りのあった教会である。劇場で用いられた遠近法を採用した聖務が行われたことで、当時非常に有名であった⁷⁰⁷。17 世紀後半のテアティノ教会の楽長は、イタリア人作曲家パオロ・ロレンツァーニ **Paulo Lorenzani** であり、毎水曜日行われていた死者のための祈りの儀式は、音楽がふんだんに盛り込まれ上流階級の人々の注目を集め、1685 年 10 月の『メルキュール・ガラン』にも取り上げられた⁷⁰⁸。しかし遠近法を用いた演出や音楽の派手な使用により、最終的にはこの教会も敬虔な信徒から非難されることになったのだ。

サンリス司教区での音楽論争、パリ司教区で公布されたテネブルの聖務での音楽禁止令、およびヴィエヴィルの「教会音楽論」から理解できることは、オペラ・パロディの演奏、オペラ歌手の起用、声楽の技量を持ち合わせた修道女の修道院間でも貸し借り、楽器の使用（特に弦楽器を含む世俗音楽のための楽器）、ポスターによる演奏予告、椅子代と称した入場料徴収、教会の入口への警備員配置、劇場で使われる遠近法を用いた演出が、教会での音楽への批判の内容であるということである。つまり、教会の劇場化が主な争点であった。またその音楽を聴きに聴衆が大挙して教会へ押し寄せたために、さらに厳格主義者たちの注視の対象となったのだ。

2-4. 論争の結果はいかに

デリヨンは、テネブルでの音楽が適切ではないことの説明として、教父の言説を拠り所としたが、17 世紀末に生きる人々にとって、それは根拠として薄弱だったようだ。彼のような単なる守旧派の意見では音楽導入の動きには対抗できなかった。

音楽は、（１）音楽擁護者にとっては信仰心高揚のための手段、（２）聴衆にとっては娯楽、（３）批判者にとっては精神の墮落を招くものと、それぞれの立場によって異な

⁷⁰⁷ E. Picard, « Liturgie et Musique à Sainte-Anne-La-Royale au XVII^e siècle. » In *Recherches sur la musique française classique*, t. 20 (1981), p.253

⁷⁰⁸ *Mercure galant*, le 1685, p. 272. : « Les Théatins continuent tous les mercredi leurs prières pour les morts, selon leur usage en Italie. Elles commencent par un *De Profundis* que ces pères chantent, ensuite on chante un psaume ou un motet qui convient à cette pieuse institution. Un prédicateur monte après en chair, et fait une petite exhortation d'un peu plus d'un quart d'heure. Elle est suivie d'un autre motet, après quoi l'on donne la bénédiction du saint sacrement. Il y a de grandes indulgences accordées par le Saint-Siège à ceux et à celles qui y assistent. Les prédicateurs sont tous des gens choisis, et celui qui fait la musique et qui a pris ce qu'il y a de plus excellents musiciens dans Paris, est ce fameux Romain M. Lorenzani, qui était maître de la musique de la feue reine...le grand monde qui se trouve à ces prières marque mieux que toutes sortes d'éloges combien on est satisfait de cette musique. » E. Picard, « Liturgie et Musique à Sainte-Anne-La-Royale au XVII^e siècle. » In *Recherches sur la musique française classique*, t. 20 (1981), p.252.での引用。

った側面を持っていた。音楽による「信仰心の高揚」と「精神の墮落」のどちらの効果も認めるか、各教会担当者の立場は、その両極の間を様々に揺れ動いていたかもしれない。しかし禁止令では、テネブルでのすべての音楽を禁止しようとした。なぜ、テネブルでの音楽が攻撃の対象になったのかといえば、この時期が主イエス＝キリストの受難と死を偲び、悔悛を行う時期に当たっていたからである。音楽の功罪を論ずる以前の問題として、この時期にはともかく音楽すべてが禁止されるべきだという、強い忌避感がみられる。

また、劇場の習慣が教会内に入り込んでしまっており、典礼がコンサート化してしまっている。一般信徒たちにとっても、劇場に観劇に来たのか、それともキリスト教徒としてのお勤めにやって来たのか判断し難くなっている。それだけでなく、『批評』の著者は、「今日、劇場のオペラで使われている音楽や音楽家や楽器は、...コンサート、祝祭、教会の典礼ですべて同じである⁷⁰⁹」と指摘しており、劇場で聴かれる音楽が場所を変えて聴かれているだけの状態になっていた。つまり、厳粛であるはずの教会の儀式が、コンサートの安価な代替品となってしまうていた。また『批評』の著者は、次のように続けている。「そこには、悪魔が、おそらく芝居よりもしつこく荒々しく悪への道へ誘う彼の役目を果たすのに、必ずや待ち受けている⁷¹⁰」と警告している。ここでのデリヨンの指摘は、教会で聞かれる音楽において聖と俗の境界がなくなっていること、また音楽は演劇よりも強力に悪徳への道へと人々を引き込むということを示しており、演劇論争で『芝居に関する決定』の著者が指摘した内容と完全に一致する。

このような聖職者たちからの非難にもかかわらず、テネブルにルソン・ド・テネブルを聴きに行くという習慣はなくなっていない。1727年に出版されたネーメッツの『パリ滞在記』は、著名な女子修道院では、その後もテネブルの聖務での音楽演奏やオペラでの慣例が続いており、人々の関心の的であったことを明確に示している。

聖週間の聖水、木、金曜日のテネブルと呼ばれた聖務は、午後2時から4時に、ヴァル＝ド＝グラスやアソンプション、パリ郊外のロンシャンのようないくつかの修道院で行われている。修道女たちは宗教的なモテで受難を代わる代わる歌う（そのうちの何人かによって音楽付きで歌われ、ポジティヴ・オルガンあるいは小オルガンで伴奏される）。...これだけ大勢の人々がこの教会にいるのはこの時期だからである。修道院は、2時間貸し出して

⁷⁰⁹ *Critique*, p.15 : « ...aujourd'hui la Musique, les Musiciens & les Instrumens qui servent aux Opera des Theatres, sont tous les mêmes,...aux Concerts, aux Fêtes & aux Cérémonies des Eglises ;... »

⁷¹⁰ *Ibid.*, p.15 : « ...où les demons ne manquent pas de faire leurs rendez-vous, & leurs métiers de tentateurs, & peut-être avec plus d'assiduité & de violence qu'à la Comédie. »

いるその座席から多大な利益を得ている。なぜなら、各自が場所代として 25 ソルを支払っているからである。⁷¹¹

また、前述した 1735 年頃のロンシャン修道院に隠棲していたオペラ歌手ル・モール嬢⁷¹²の例もある。ロンシャン修道院の宗教上の祝祭日は華々しく行われていたが、特にテネブルの聖務は人気があった⁷¹³。ロンシャン修道院からテネブルの聖務での演奏の要請があったため、彼女はテネブルで歌うことになったが、オーケストラ伴奏での演奏が決定した。彼女がテネブルの聖務で歌うと知ったパリの人は、彼女の歌を聴くために大挙して押し寄せたため、教会の扉が閉まらない事態となった⁷¹⁴。それ以降は毎年、彼らはロンシャンでのテネブルの聖務に欠かさずやってきた⁷¹⁵。

1725 年にコンセール・スピリチュエルが創設される。この公開演奏会の誕生により、音楽を聴きたいだけの人々の足はそちらへ向かった。オペラ座の歌手たちも、祝祭日のオペラ休演中はコンセール・スピリチュエルに雇われることになる。

テネブルの聖務は静粛さを取り戻したかのようだ。1730 年頃を境に、その流行を物語る証言が極端に減少する。1730 年以降、テネブルの音楽の使用についての批判も論争も影を潜めている。かつての批判者たちの望んだ状態になったのであろうか。しかしながら、その時期に作曲された作品も少なからず存在しており、コレットのルソン・ド・テネブル（1784 年出版）は、非常にドラマティックで、オペラのアリアで用いられるカデンツや、オルガンのオブリガートが躊躇なく用いられており、ルソン・ド・テネブルの娯楽性は衰えていないようである。

1740 年代の証言においても状況はあまり変わっていないようであるが、この証言から理解できることは、テネブルの聖務で美しい音楽が聞かれたのは、やはり女子修道院であるということだろう。

⁷¹¹ J.C. Nemeitz, *op. cit.*, p.224 : « Mercredi de la Semaine Sainte, Jeudi à Vendredi Saints, les Tenébres ainsi dites se celebrent, de 2 jusqu'à 4 heures après-midi, dans quelques Couvents de Religieux, comme à Val de Grâce, à l'Assomption & à Long-Champ, au dehors de Paris. Les Religieuses chantent la Passion avec quelques Motets Spirituels (chantez par aucunes d'elles en Musique, & accompagnez par un petit positif ou petites orgues) tour à tour. ... C'est en ce tems là qu'un très-grand nombre de personnes de condition se trouve dans cette Eglise, & le Couvent tire un grand profit des places qu'il louë pour ces 2 heures, puisque chacun paie une piece de 25 sols pour sa place. »

⁷¹² ル・モール嬢は 1719 年、15 歳で王立音楽アカデミーの合唱に入り、1723 年に代役でデビュー、オペラ座以外でも、コンセール・スピリチュエルや王の音楽家として歌っていた歌手である。

⁷¹³ G. Duchesne, *Histoire de l'abbaye royale de Longchamp* (Paris : H. Daragon, 1906), p.93.

⁷¹⁴ *Ibid*, p.93.

⁷¹⁵ *Ibid*, p.93.

聖なる三日間にテネブルの聖務で美しい声を人々が聴き行くのは、ロンシャン修道院、アソンプション、2つの十字架修道女会、2つの聖体修道会、聖エリザベト修道会などである。しかし、聖ヴィクトール修道院、シャルトル大修道院、サン＝ジェルマン＝ロクセロワ教会参事会、シャルトルのサン＝ドゥニでもテネブルは歌われておらず、そこでは朝課は夜に行われているということに注目すべきである。⁷¹⁶

先述したメネトリエ神父の証言通り、音楽や楽器の演奏から離れ、哀歌を単旋聖歌に戻した宗教施設もかなりの数に昇った可能性もあるが、実際にはテネブルの聖務でのルソン・ド・テネブルの演奏や器楽の挿入が問題とはならなくなったとも考えられる。

なぜ禁止令は厳格に実行され得なかったのか、という問いに答えるのは難しい。またコンセール・スピリチュエル開始以降、テネブルの聖務自体が衰退したのか否か、という問いにも同様に、明確な説明は得られていない⁷¹⁷。しかしながらとにかく、数々の演奏批判から明らかであるように、1700年頃のルソン・ド・テネブルの代表的な演奏、すなわち「オペラ化したテネブルの聖務 Opera Tenebrarum」と批難された演奏は、オペラと同じ豪華な舞台装置や多くの楽器奏者を伴うものではなかったとしても、厳かな教会を舞台として、場合によってはオペラ歌手によって華麗な歌声が聴かれ、オペラと同様の劇場習慣を伴うものだった。そしてそれらは、音楽を愛する聴衆にとって非常に喜ばしいものであったことは間違いないのである。

2-5. テネブルの聖務における音楽論争とは

聖職者間のフランスにおける「教会音楽の劇場化」に対する批判は、キリスト教の道徳観に根付いたもので、教会内で演奏された「音楽」そのものの批判ではなかった。それよりも、当時の劇場や劇作品に対する聖職者たちの批判から読み取れることは、キリスト教においては異教性や猥雑さなどの理由で世俗的なスペクタクルを、教会自らが禁じていたにもかかわらず、劇場の慣習が教会内に侵入するのを許してしまったことへの怖れだったと捉えられるだろう。オペラの始まりはフィレンツェで古代ギリシア演劇を復興しようという動きから派生したものである。また、リュリのオペラは「音楽悲劇」

⁷¹⁶ M.-N. Colette, « La Semaine Sainte à Paris à l'époque baroque », in *Plain-chant et Liturgie en France aux XVII^e siècle*, edited by Jean Duron. (Paris : Klincksieck, 1997), p. 188 での引用。 *Concordance des bréviaires de Rome et de Paris avec le journal des cérémonies et usages qui s'observent à la Cour, à Paris et à la Compagne* (Paris : Chardon, 1740), p.173, Mercredi saint, 13 avril : « En ce jour & aux deux suivans, on va entendre les belles voix qui chantent aux Ténèbres en l'Abbaye de Long-Champ ; à l'Assomption, aux deux Maisons des Religieuses du Calvaire, aux deux du Saint Sacrement, aux Religieuses de Saint Elizabeth, &c. Mais il est à remarquer qu'on ne dit point des Ténèbres à Saint Victor, aux Chartreux, au Chapitre de Saint Germain l'Auxerrois, à Cluny, ni à Saint Denys de la Chartre, mais que ces Matines s'y disent la nuit. »

⁷¹⁷ S. Gaudelus, *op.cit.*, p.156.

tragédie en musique」と言われている通り、英雄伝や神話を題材とした悲劇であった。つまりキリスト教世界にとっては、オペラはすでにその時点で異端なのだ。

興味深いのは、この教会の劇場化に関する論争が激化するのが 1690 年代～1700 年代初頭というかなり限定的な期間であるということである。この時期はフランスにおけるオペラというジャンルの第 1 期衰退期にあたる。

この時期の王権と音楽と宗教に関して、以下のような時代背景が概観できる。フランス王 1 世以降、フランスでは王侯貴族によるメセナが盛んであったが、17 世紀にはリシュリューが始めた文化政策により、文化・芸術の振興とその統制を国家政策として組織的に推進した⁷¹⁸。それにより舞台芸術諸ジャンルの枠組みが決定し、国庫からの補助を含むその制度化が進んだ⁷¹⁹。科学技術や芸術各分野の権威となったアカデミーが誕生したのも 17 世紀である。よって、国からの助成を受けた 17 世紀のフランスの舞台芸術は王権と密接な関係を有していた。ルイ 14 世の庇護の元でリュリによって栄華を極めた「音楽悲劇」は、リュリの失寵およびリュリ亡き後の王立音楽アカデミーの経営難により、一度その地位の失墜を経験する⁷²⁰。

それ以前の 1669 年ピエール・ペラン Pierre Perrin によって創設された王立音楽アカデミーの前身である「オペラ・アカデミー Academie d'Opéra」は王室からの財政的な援助を得ることはなかったものの、高貴な身分の人々が彼らの特権に抵触することなくオペラに出演できるようにルイ 14 世が取り計らったことにより、このアカデミーで演奏する歌手と踊り手の道徳的社会的地位は守られ、それは同時に、教会からの怒りからも彼らを守る事となった⁷²¹。

このような王権による舞台芸術活動の保護は、ルイ 14 世治下で最大規模となる絶対王政下における対外政治の手段としての舞台芸術政策の一環であった。しかしながら、宗教界の反演劇運動もあり、演劇は宮廷から次第に締め出され、ルイ 14 世治下の 1697 年にはイタリア人劇団がパリを追放される⁷²²。リュリの失寵以降、ルイ 14 世治世末期にはオペラも王権の庇護を失い⁷²³、宗教界からの反演劇運動同様、オペラも教会からの

⁷¹⁸ 『フランス 17 世紀演劇事典』、719 頁。

⁷¹⁹ 奥香織『17－18 世紀フランスにおける演劇と政治——新・旧イタリア人劇団の上演環境をめぐって——』、www.engkieizo.com/dramaturg/outcome (2016 年 8 月現在)、1 頁。

⁷²⁰ J. de La Gorce, *L'Opéra à Paris au temps de Louis XIV* (Paris : Desjonquères, 1992), p.73-74, 77-101.

⁷²¹ *Ibid.*, p.16.

⁷²² 岩瀬孝、佐藤実枝、伊藤洋、『フランス演劇史概論』、77 頁。

⁷²³ ヴェルサイユへの宮廷の最終的な移動以降、ヴェルサイユ宮で上演されたオペラはリュリの『ファエトン Phaëton』(1683 年、ヴェルサイユ初演)と『ロラン Rolan』(1685 年、ヴェルサイユ初演)のみであり、パレ＝ロワイヤル初演のリュリのオペラの再演は行われなかった。演劇の上演は、マントノン夫人が創設したサン＝シール校での女学生たちによる『エステル Esther』と『アタリー Athalie』の上演のみであり、ヴェルサイユ宮での上演は行われていない。それ以後、オペラはカンブラによる「オペラ＝バレ Opéra-ballet」へ、即ち次のステージ (第 2 期) へと移

非難の対象とされるようになった。時期的に音楽論争や演劇論争と重なる王権の庇護の消失が、オペラやオペラ俳優への教会からの攻撃の再開の一端として繋がっている可能性も考慮されるだろう。

それと平行して、17 世紀後半は音楽家のキャリアの在り方が多様化し始める時期にも重なっている。それまでは、教会、ギルドおよび宮廷が音楽家のキャリアのほぼ画一的な道筋であったが、都市への広範な普及を狙った楽譜や教則本の出版、ブルジョワの音楽愛好家相手の音楽教師など、多岐に渡るようになった。これは、宮廷が音楽における創作活動や演奏活動の求心力にはなり得なくなったことを意味する。

またリュリの後継者らは、財政難からオペラ上演権を売ったため、オペラ劇場がフランス全土に作られ、オペラ上演が地方都市へと普及し始め⁷²⁴、パリや宮廷の特権ではなくなった。このように、17～18 世紀の世紀転換期は、パリや宮廷における音楽活動の転換期に位置している。

音楽に関する聖職者たちの言説においては、教会で演奏される音楽の様式やその書法に直接言及した批判はない。それよりも彼らの言説には、演奏者や作曲家の名声に惹きつけられた聴衆の教会での不適切な態度や、オペラによって支配的になった音楽分野とオペラ歌手への聖職者たちの敵意が表明されている。しかしながら、彼らの言説の背後には「音楽の効果」、つまり音楽の持つ想像性や「情念」を喚起する力に対する独自の感覚が認められるだろう。

この音楽論争を先の演劇論争を通して再考してみると次のようなことが見えてくる。演劇において重要とされた「情念を表出すること」は、音楽の分野に置き換えれば、17 世紀初頭にイタリアで議論された音楽における感情の露な表出に適う方法「第 2 作法 *seconda pratica*」「現代様式 *stile moderno*」に置き換えられるのではないだろうか。このような人間の魂に訴えかける音楽における芸術表現法は、デリヨンとブラジュローニュの論争の際にも述べたが、厳格な聖職者や信者には音楽が有している力に対する警戒心や懐疑心を、音楽擁護派には人々の心を惹きつけるその力に対する確信を与えてしまったと言えるだろう。教会典礼に信徒の足を向かわせるために音楽を利用したカトリック教会ではあるが、オペラの発展・普及に伴い、典礼の場に劇音楽や劇場の習慣が入り込み、その是非を議論せざるを得なくなった。その時期が丁度、1690 年代～1700 年初頭であった。聖職者の間でも意見が分かれていたが、確実に言えることは、教会における音楽批判派と音楽擁護派共に、音楽の持つ力を認識していたということである。

行しており、上演の場も宮廷ではなくパリの劇場へと移って行く。

⁷²⁴ J. de La Gorce, *L'Opéra à Paris au temps de Louis XIV*, p.88-90.

結論

ルソン・ド・テネブルが演奏された時期は、聖なる三日間と呼ばれたイエスの受難と死を偲ぶ日であった。それは、イエス＝キリストの復活という、キリスト教徒にとっては特に喜ばしい日を迎えるための準備期間の締めくくりの三日間であった。その三日間は、特に暗く打ち沈んだ雰囲気支配されていなければならず、全ての信徒がイエスの受難と死と共に辿りつつ、一年間に犯した罪を償い、回心し、そしてイエスの復活と共に心新たに一年を始めた。

ルソン・ド・テネブルが歌われた朝課と賛課が一続きで行われた聖務は、テネブルの聖務と呼ばれた。本来、真夜中に行われ、聖務中に蠟燭が1本ずつ消され、教会内が徐々に闇に包まれていくことから、「暗闇」を意味する「テネブル」の呼称が付けられた。ルソン・ド・テネブルは、このテネブルの聖務の中の第1夜課で歌われた。そのテキストは「哀歌」からの抜粋で、エルサレム陥落とそれに続く捕囚とを、信徒各自の犯した罪に重ね合わせる役目を有していた。

テネブルの聖務では、様々な象徴性を有する道具や行為が用いられていた。特に蠟燭は多くのメタファーを含んでおり、1本ずつ消えていく蠟燭はイエスを見捨てていく行為、最後の1本の蠟燭は神徳を想起するために残され、隠された後に再度、会衆に見せられた際にはイエスの復活を意味した。徐々に闇に包まれる教会内は、イエスの孤独を表した。また、祈りの後の騒ぎはキリストの死に伴って起きた地震と暗闇を表象している。

テネブルの聖務に見られる様々な象徴が意味することを当時の人々は理解していたであろう。これらの要素が、哀歌のテキストの内容や復活前の償いの時という特別な状況と相互に作用して、会衆に特別な感情を醸成したであろうことは想像に難くない。このような独特な雰囲気を帯したドラマ性を持つテネブルの聖務の中で「ルソン・ド・テネブル」は歌われたのである。

ヨーロッパ全体のカトリック改革運動の流れの中で、17～18世紀のフランスにおいても典礼改革が行われた。典礼改革の第1段階の目的は、聖職者の教育を含めた荒廃しきっていた典礼の再建であり、同時にローマ典礼への回帰であった。しかし、デカルト哲学が端緒となった知的革命により、宗教においても科学的知見による検証が求められるようになった結果、新ガリカン典礼改革が起こった。これは、文献学研究に基づいた改革であり、典礼書のテキストから典拠の不明なテキストおよび実在していたことが証明できない聖人に関するテキストを排除し、パリ大司教区固有の典礼や聖務を規定することを目的とした改革であった。

新ガリカン典礼改革は、アルレ大司教およびヴァンティミル大司教在任中の2度に渡

って実施されたが、どちらもテキスト面における抜本的改革であったため、聖職者内からの大反発を招いた。しかしながら、この2度に渡る大規模な改革は断行された。

これらの改革によるテネブルの聖務への影響は、アルレの改革においては、主に典拠不明なレスポンソリウムと唱句が抜本的な変更を余儀なくされたが、哀歌は改訂の対象とはならなかった。ヴァンティミルの改革においては、聖務短縮と典拠の明確化を目指す徹底的な改革が実施された。テキストの出典はほぼすべてが聖書（主に新約）からとなり、不必要に長いテキスト部分を削除または短い節からの抜粋へと変更された。その結果、ルソン・ド・テネブルのテキストである哀歌にも改革の手が及ぶこととなった。聖務短縮のため、ルソン・ド・テネブルの象徴とも言えるヘブライ語のアルファベットが無意味だとして削除され、各詩節の均等化のため、哀歌の中でも特に短い詩節が選ばれ適用された。しかしながら、哀歌は最終的には改訂の対象とはなったものの、テネブルの聖務のテキストとして残された。その理由は、第1に哀歌は明らかな典拠に基づいていること、第2にテネブルの聖務の枠内においては、キリストの受難について語る前に、エルサレムの悲劇を通して、信徒が犯した罪を彼らに想起させ悔悛を促すという特殊な役割を有していたためである。つまり、哀歌は、聖なる三日間の悔悛の時期には必要不可欠なものであり、韻文であるため美しく歌われるテキストとして、テネブルの聖務になくてはならないテキストであり続けたということが検証できた。

現存作品に関しては、パリで演奏されたと推定されている現存作品を時代順に並べ、各作曲家の作品の書誌情報および彼らの作品中に見られる書法の特徴を列挙することで、以下の事実が判明した。1730年代頃（作曲家としてはプロサール）を境に、「Incipit」部分の作曲に、哀歌のトヌスの影響がまったく見られなくなっている。フランスの哀歌のトヌスはローマのそれと比べ、装飾的な要素が付加されているが、フランスの作曲家たちはルソン・ド・テネブルを始める序の言葉「Incipit」部分を、哀歌のトヌスの定旋律を元に各作曲家の趣味に応じてさらに装飾を付けて作曲した。しかし、なんらかの音楽的な要因によって、「Incipit」部分が短調で作曲されるようになり、哀歌のトヌスのへ長調に類似した旋律は用いられなくなっている。1720年前後からは、ルソン・ド・テネブル作品自体も短調で作曲される割合が増え、18世紀後半にはほぼ全作品が短調で作曲されている。この要因についてはまだ解明できていないが、ヴェンティミルの聖務日課書の改正に伴う単旋聖歌の改正後も哀歌のトヌスは変更されておらず、第6旋法の特徴を保持しており、聖務日課書の改訂に伴って変更された単旋聖歌の改訂がルソン・ド・テネブルの「Incipit」部分の作曲書法の変化の原因ではないことは明らかである。

また様式においても、段階的な特徴の変遷が見られた。ルソン・ド・テネブルにおいてのみ見られる現象ではないが、オペラのアリアから借用された朗唱部分「レチタティーヴォ」と歌唱部分「アリア」の区分や、カンタータで用いられた通奏低音の描写的な書法が、フランスのエール・ド・クール以来の伝統であるメリスマ様式と混在して見られるようになる。しかしながら 18 世紀後半になると、フランスの伝統的なルソン・ド・テネブルの書法との断絶が見られ、伝統的な書法が見られる場合でも非常に脆弱なつながりが確認できるだけになっている。

ヴァンティミルの聖務日課書の改正において、哀歌のテキストからヘブライ語のアルファベットが削除されたが、アルファベットが削除されて作曲された作品はオディモンのものであり、彼の作品でのみ判断すれば、1 つの音楽的な枠組みに 2 つ以上の詩節を挿入することができるため、聖務短縮と音楽的享樂の二者を両立できたと言えるかもしれない。興味深い点は、オディモンはローマのテキストに対してもヘブライ語のアルファベットを削除して作曲しているが、もう一方でオディモン以外の作曲家（ルソーを除く）はローマのテキストを用いアルファベットを残して作曲したことである。オディモンは聖務のために作曲し、その他の作曲家は聖務で歌われたとしても娛樂の要素も兼ねて作品を書いたのだろうか。ルソン・ド・テネブルの象徴的部分であり、同時に美しい旋律を楽しむことができたアルファベット部分の削除は、音楽的には非常に大きな損失であったと考えられるが、それについての証言などは得られておらず、この課題は今後の研究課題として残された。

楽譜の形態の違いは、作品の受容先の違いとなって現れている。手稿譜の場合は、その作品の受容先がある程度特定されており、演奏への指示は楽譜上にあまり見られないが、印刷出版する場合には、より広範な演奏者を考慮し、歌唱法や表情の指示が記載されている。その受け手にアマチュアを想定している場合もあるが、技量のある歌手が歌い好評であった曲を、より一層の普及を試みて出版された場合もあった。楽譜出版による作品演奏機会の拡張は、当時の音楽実践者が特権階級のみにならなくなり、経済的に豊かになったブルジョワジーたちも、楽譜を入手し、有名な音楽家に演奏の手ほどきを受けることができる特権を享受できたという社会的要因が背景にあり、それは時代のニーズへの反応であったと言えるだろう。

また、大部分の現存作品が、主に王室と縁のある女子修道院や教会に向けて作曲された。ドゥシュ用に書かれたものが大部分であるが、移調され、異なる声種で歌われることもあった。

散逸したとされている作品に、クープランの聖木曜日の 3 曲と聖金曜日の 3 曲の他に、

ジャン＝フェリ・ルベル Jean-Féry Rebel の 3 曲⁷²⁵、ルイ＝ニコラ・クレランボー Louis-Nicolas Clérambault の 6 曲⁷²⁶があるが、様々な証言から実際には非常に多くの作品が書かれ演奏されていたと考えられる。現在、図書館などの資料が続々と電子化されており、作曲者、作曲年、作曲地不詳のルソン・ド・テネブルが次々とインターネット上で閲覧できるようになっている。これらの作品の詳細が特定できれば、王室礼拝堂で歌われた作品や、ル・モール嬢がロンシャンで歌ったオーケストラ伴奏付きのルソン・ド・テネブルが誰のどのような作品だったのかわかる可能性も出てきた。ルソン・ド・テネブルの作品に関する研究は始まったばかりであり、これらの作品の開拓は今後の課題としたい。

王室礼拝堂でのルソン・ド・テネブルの演奏の記録は、パリでのテネブルの聖務の際の記録のみであり、ルイ 14 世親政開始数年後に見られなくなる。しかし、それは親政開始と共にではない。その他の重要な儀式のほぼすべてが、親政開始と同時にサン＝ジェルマン＝アン＝レーまたはフォンテーヌブローの居城に場所を移して行われていたにもかかわらず、親政開始後もテネブルの聖務を含む聖なる三日間の行われる一連の儀式はパリで行われていた。その理由を探るため、王家の参列者と参列場所のデータを取った際に、母后アンヌ・ドートリシュの姿が記録からなくなっていた。彼女の生涯を追ってみると、彼女は 1666 年 1 月に乳癌が原因で亡くなっており、同年 1666 年の聖なる三日間の記述は、サン＝ジェルマン＝アン＝レーでの聖なる三日間の様子を知らせていた。おそらく、聖なる三日間の一連の儀式を行う場の移動は、この母後の死と関係するであろう。音楽においては、まだパリでの聖なる三日間の儀式が行われていた 1663 年頃からすでに大合唱付きモテも、ルソン・ド・テネブルと共に演奏されていた。しかしながら、1666 年のサン＝ジェルマン＝アン＝レーへの移動と同時に、ルソン・ド・テネブルの演奏の記録は、それ以降存在していない。

つまりこれらの事実は、敬虔な母后を尊重し、聖なる三日間の儀式をパリで行っていたが、彼女が亡くなったことをきっかけに、それら一連の儀式を行う場所を移動した。その際、ルイ 14 世は小編成のルソン・ド・テネブルの演奏を廃し、大合唱付きモテの演奏のみを残したと考えられる。

その理由を更に掘り下げて調べてみると、この変更が、ルイ 14 世が実施した一連の

⁷²⁵ *États des partitions et parties des différents motets qui appartiennent au Concert Spirituel et qui ont été mis en ordre par moi, et déposés à la bibliothec de la ville, le 20 ou 30 juillet 1778.* : « 6 leçons de Ténèbres, dessus et basse en partition dont 3 de M. Lalande et 3 de M. Rebel père ... »

⁷²⁶ L.-N. Clérambault, *Motets à une et deux voix pour tout le chœur avec la basse continue pour l'Orgue*, (Paris : après 1733), « Avertissement » : « ... J'ay aussy composé Six Leçons de Ténèbres, que je vais faire graver incessamment, ... ».

芸術政策の一環であることが理解できる。ルイ 14 世は親政開始と同時に王室礼拝堂の音楽隊を拡充することを試みている。彼は、フランソワ 1 世以来の政治的手段として芸術政策を行った君主のひとりであるが、その規模は彼の前任者たちの比ではなかった。アンシャン＝レジーム期に台頭してきた主権国家としての威信を諸外国に誇示するため、ルイ 14 世は絵画、演劇、建築をも含めた芸術全般に傾注した。音楽をその手段として最大限に利用するためには、視覚的にも音響的にも大規模な大合唱付きミサが、彼の野心を実現する手段として選ばれた。つまり、この音楽ジャンルは、彼の治世中に誕生し発展したのだ。王は、そのための施策を実行した。それは、大合唱付きモテの曲の質の向上と音量の拡大を狙い、副楽長の増員および音楽家の増員において実施された。テネブルの聖務は、王家の最重要儀式である「特別な儀式」に含まれており、大合唱付きミサは、その中でフランス国の威信を示す重要な位置を占めており、それに注力するため、小編成のルソン・ド・テネブルは廃止された。

しかしながらルイ 15 世治下においては、音楽の予算が過剰な出費にあたるとして、音楽隊全体の予算を半分にするため、大規模な縮小が行われた。そのような一連の状況の中で、ルイ 15 世治世半ばには、大合唱付きモテが廃止され、ルソン・ド・テネブルの演奏習慣が復活する。その復活の理由は何か。それについては、現段階では明らかとなっていない。王室による芸術保護の弱体化の原因を、王権の衰退と結びつける研究者もいるが、それはあまりにも短絡的であろう。なぜなら、当時の社会的変化すべてを王権の衰退に結びつけることができるからである。要するにルイ 15 世の時期は、社会生活の中の主役が貴族から民衆へと移行している過渡期にあたり、ヨーロッパ全体が同じ流れの中にあったのだ。

キリスト教厳格派の聖職者たちによる教会音楽の劇場化に対する批判は、音楽の書法や様式を対象としたものではなかった。それよりも、教会音楽への弦楽器の挿入、オペラ・アリアを宗教的歌詞に入れ替えて歌うこと、またそれらを歌うのがオペラ歌手であったことである。またオペラ歌手が男性とは限らず、女性オペラ歌手が歌うこともあった。キリスト教の規範において、女性歌手が教会内で歌うことは禁じられていたにもかかわらず、教会は女性オペラ歌手を起用していたのだ。さらに、教会と劇場の区別なく、ポスター等で演奏曲や演奏者が予め告知され、教会に入る際には入場料として椅子代を払い、料金を支払わずに侵入する者がいないよう警備員を配置した。要するに神学者間の論争は、当時すでに台頭していた「オペラ」という「劇場で上演されるスペクタクル」と直接的にそして密接に繋がっていた。

この神学者間における教会における音楽を対象とした論争が始まった 17 世紀末には、

この音楽論争に先んじて神学者間における演劇論争が起こっている。その中でオペラは演劇の一部と認知されており、神学論争においては演劇と同格に議論されている。またオペラ歌手も「歌う役者」として、俳優と同じカテゴリーに分類され認知されていた。

キリスト教会による演劇批判は、17 世紀末が最初ではなく、初期キリスト教時代から綿々と続いている非常に根深い問題であった。つまり、演劇それ自体が異教徒の習慣であり、演劇に見られる猥雑さ、卑猥さ、残虐性の中に、人々を悪徳へと導く強い影響力を原初より認めていたのだ。けれども、キリスト教会は演劇の異教性を認識し糾弾しながらも、布教や一般信徒への教育手段として、中世以来、演劇のスペクタクル性を吸収し、そしてそれを典礼行為の中で流用した。そこでは音楽もまた、魂を軟弱にさせると非難されながらも、神への捧げものあるいは信徒の足を教会へ向かわせるものとして許容されてきた歴史がある。

しかしながら、その矛盾が 17 世紀末、強く意識され始める。17 世末にはすでに、演劇は芸術ジャンルとして、俳優は芸術家としての一定の社会的地位を獲得していた。また、演劇作品やその舞台上演の芸術的価値は、キリスト教が古来より忌避していた「情念」をいかに表現し、観劇者の「情念」をいかに引き立てるかにあった。この「情念」を喚起させるという主な目的が、キリスト教徒の行いにも神の掟にも反するものだとし、て厳格主義者たちに声を上げさせた。音楽においても同様の結論が出されている。彼らの主張において、音楽はその「情念を喚起する力」を助長すると判断され、オペラは演劇よりもさらに背德的であるとされた。つまり、中世以来キリスト教会が戦略的手段として便宜的に用いてきた演劇と音楽が、17 世紀後半の芸術潮流を背景とした時に、諸刃の剣になってしまったのだ。

ルソン・ド・テネブルの文化史的社会史的研究は始まったばかりであり、ルイ 14 世およびルイ 15 世治下で演奏されたルソン・ド・テネブルの演奏実践についての結論を出すには、まだ多くの様々な課題が残されている。本論文で提示できたことは、そのごく一部であり、特に第 2 章の現存作品に関しては、音楽者から見た多くの解明すべき点が残っている。ルソン・ド・テネブルの音楽史のより深い理解のためには、更なる資料の発掘と、政治思想史や宗教史、また音楽だけでなく、芸術分野の全体的な潮流をも含めた社会史のより詳細な研究が必要である。このように多くの課題を残してはいるが、ルソン・ド・テネブルという音楽における一ジャンルを通して、興味深いことが見えて来た。

おそらく、第 1 章と第 4 章は、根底で繋がっている。なぜなら、これら演劇および音楽における神学論争は、キリスト教内部に存在する矛盾を一掃しようと、科学的検証を

通してその一貫性の徹底を目指した新ガリカン典礼改革において示された方向性と同種の潮流の中にあり、その議論の発現の一端であったと考えられるからである。

また、ルソン・ド・テネブルは、王権の威光を示す際には不適切とされ、ルイ 14 世治下の王室礼拝堂では顧みられることはなかったが、それ以外の教会や修道院においては、全面的に受容されていた。音楽のための構成が小規模であるため、各教会の経済的な規模に合わせて作曲されるか、あるいはすでに作曲された曲を選択することができた。また、神を讃える詩編よりも哀歌の持つ悲劇的な内容は、作曲家や演奏家だけでなく、聴衆の魂をも揺さぶっただろう。

その後、ルソン・ド・テネブルはどのような状況に置かれていたのか。18 世紀末、革命の矛先は教会にも向けられた。フランス教会はほぼ壊滅状態となり、教会の権威は失墜する。多くの修道院が閉鎖・解散を余儀なくされ、建物は国有化された。それに伴いルソン・ド・テネブルの演奏の場も大きく減少した。しかしながら、そのような激動の時代においても、ルソン・ド・テネブルが歌い継がれていることが確認できる。ピエール・デヴィーニュ Pierre Desvignes (1764 年～1827 年) の 1 サイクルのルソンが現存しており、1～2 声、器楽伴奏にはバソン、ヴィオラなどが加わり、17 世紀とは器楽において異なる編成で作曲されている。アンリ・アルドゥアン Henri Hardouin (1727 年～1808 年) も数多くのルソン・ド・テネブルを残しており、1810 年～1825 年の間に写譜されたと推定されている作品は、オ＝ドゥシュ 1 声とクラリネットとバソンとオルガンの伴奏付きで書かれており、音楽の潮流が変わっても存在し続けた。17 世紀後半～18 世紀前半のような華やかな舞台はなくなってしまったとしても、哀歌は、聖なる三日間の宗教的コンセプトにおいても、テネブルの聖務の中での地位においても変わることなく、ルソン・ド・テネブルの作曲は存続していったのだろう。

参考文献表

17 世紀および 18 世紀に出版された文献

- Antiphonaire parisien suivant le Nouveau Bréviaire.* 3 vol. Paris : Libraires associés, 1736-1737.
- L'office de la Semaine sainte, selon le messel et bréviaire romain.* Imprimé par le commandement du Pape Pie cinquième. Et revu par l'autorité de Clément VIII, Paris : S. Huré, 1619.
- L'office de la semaine sainte, selon le messel et bréviaire romain ; avec la concordance du messel, & breviaire de Paris. De la traduction de M. de Marolles, Abbé de Villeloin.* Paris : la Compagnie des Libraires associez au Livre de la Semaine sainte, 1680.
- L'office de la semaine sainte en latin et en françois selon le missel et le breviaire de Rome et de Paris.* Paris : Frédéric Léonard, 1698.
- L'office de la Semaine sainte, latin et françois à l'usage de Rome et de Paris.* Paris : Antoine Dezallier, 1708.
- L'office de la Semaine sainte en latin et en françois selon le missel et le bréviaire de Rome et de Paris.* Paris : La Compagnie des Librairies, 1723.
- L'office de la Semaine sainte, à l'usage de la Maison du Roi, conformément aux Bréviaires & Messels Romain & Parisien.* Paris : Jacques Collombart, 1724.
- L'office de la Semaine sainte en latin et en françois selon le missel et le bréviaire de Rome et de Paris.* Paris : Le Mercier et Boudet, 1762.
- L'office de la Semaine sainte, à l'usage de la Maison du Roi, conformément aux Bréviaires & Messels Romain & Parisien.* Paris : Jean-Thomas Herissant, 1764.
- L'office de la Semaine sainte selon le Messel et Bréviaire romain : plus ample qu'auparavant, & à l'usage de Paris.* Paris : Frédéric Léonard, 1772.
- Bachaumont, Louis Petit de. *Mémoires secrets pour servir à l'histoire de la République en France depuis 1762 jusqu'à nos jours ou Journal d'un observateur.* Londre : J. Adamson, 1777-1789.
- Borde, Jean-Benjamin de la. *Essai sur la musique ancienne et moderne.* Paris : Onfroy, 1780.
- Bossuet, Jacques Benigne. *Maximes et réflexions sur la comédie par Mre Jacques Benigne Bossuet Evesque de Meaux, conseiller du Roy en ses Conseils, cy-devant Precepteur de Monseigneur le Dauphin.* Paris : J. Anisson, 1694.
- Bragelongne. *Réponse de monsieur de Bragelogne, docteur de Sorbonne, doyen de Senlis et*

- grand vicaire de Monseigneur l'évêque à la lettre de Mr Deslions, ancien doyen de Senlis et de Sorbonne.* Senlis : Caron, 1698
- Brossard, Sébastien de. *Dictionnaire de Musique, contenant une explication des termes grecs, latins, italiens & français les plus usitez dans la Musique.* 3^d ed., Amsterdam : Estienne Roger, 1708.
- Dangeau, Philippe de Coucillon, marquis de. *Journal du M(arqu)is de Dangeau, publié en entier pour la première fois par MM. Soulié, Dussieux, de Chennevières, Mantz, de Montaignon, avec des additions inédites du duc de Saint-Simon publiées par M. Feuillet de Couches.* 19 vols. Paris : F. Didot, 1854-1860.
- Décision faite en Sorbonne touchant la comédie, avec une réfutation des sentiments relâchez d'un nouveau théologien, sur le même sujet.* Paris : Coignard, 1694.
- Deslyons, Jean, *Lettre de M. Deslions à M. de Bragelongne*, s. l. n. d.
- Deslyons, Jean, *Critique d'un Docteur de Sorbonne, sur les deux Lettres de Messieurs Deslyons ancien, & de Bragelongne nouveau Doyen de la Cathedrale de Senlis, touchant la Symphonie & les Instrumens que l'on a voulu introduire dans leur Eglise aux Leçons de Ténèbres.* Senlis : René Caron, 1698.
- Foinard, Frédéric-Maurice. *Projet d'un nouveau bréviaire, dans lequel l'office divin, sans en changer la forme ordinaire, seroit particulièrement composé de l'Ecriture sainte, instructif, édifiant dans un ordre naturel, sans renvois, sans répétitions et très court, avec des observations sur les anciens et les nouveaux bréviaires.* Paris : P.-N. Lottin, 1720.
- Gazette [de France]* 1645-1790.
- Guéranger, P.R. Dom Prosper. *Les institutions liturgiques.* 4 vols. Paris/Bruxelles : Société générale de librairie catholique, 1878-1885.
- La Grange, Charles de. *Réfutations d'un écrit favorisant la comédie. Donner son bien aux Comédiens, c'est un vice énorme. Aug. Tract. 100. in Joan.* Paris : E. Couterot, 1694.
- Lecerf de La Viéville. *Comparaison de la musique italienne et delà musique française.* Bruxelles : Foppens, 1706.
- Loret, Jean. *Muze historique, Recueil des lettres hebdomadaires en vers contenant les nouvelles du temps, adressées à Mme de Longueville 1658-1665.* Paris.
- Luynes, Charles-Philippe d'Albert, duc de. *Mémoires du duc de Luynes sur la Cour de Louis XV (1735-1758) publiées sous le patronage de M. le duc de Luynes par MM. L. Dussieux et Eud. Soulié.* 16 livres. Paris : C. Chenault, 1858-1865.
- Mercure Galant* (1672-1674); *Nouveau Mercure Galant* (1677); *Mercure Galant*

- (1678-1714) ; *Mercure* (1714-1722) ; *Mercure de France* (1722-1791).
- Ménestrier, Père Claude-François. *Des ballets anciens et modernes selon les règles du théâtre*. Paris : René Guignard, 1682.
- Mersenne, Marin. *Harmonie universelle*. Paris : Sébastien Cramoisy, 1636.
- Nemietz, Joachim Christoph. *Séjour de Paris : c'est à dire, instructions fidèles, pour les voyageurs [sic] de condition, ...* Leide : Jean van Abcoude, 1727.
- Oroux, abbé. *Histoire ecclésiastique de la cour de France, où l'on trouve tout ce qui concerne l'histoire de la chapelle et des principaux officiers ecclésiastiques de nos jours, par l'abbé Oroux*, 2 tomes. Paris : Imprimerie royale, 1776-1777.
- Perrin, Pierre. *Cantica pro capella regis. Latine composita & gallicis versibus reddita*. Paris : R. Ballard, 1665.
- Perrin, Pierre. *Les leçons et les pseumes chantez aux ténèbres du roy, mis en vers français*. Paris : Etienne Loyson, 1664.
- Pièces de théâtre de Mr Boursault avec une lettre d'un théologien illustre par sa qualité & par son mérite, consulté par l'auteur, pour savoir si la comédie peut être permise, ou doit être absolument déffendue*. Paris : Jean Guignard, 1694.
- Plongeron, Bernard. *Le Diocèse de Paris : Des origines à la Révolution*. Paris : Beauchesne, 1987.
- Processionnal.....à l'usage des Religieux et Religieuses de l'Ordre de St François*. Paris : Cortezot, 1694.
- Réponse à la lettre du théologien défenseur de la comédie*. Paris : Théodore Girard, 1694.
- Sonnet, Martin. *Caeremoniale parisiense, ad usum omnium ecclesiarum, collegiatarum, parochialum et aliarum urbis et diocesis parisiense, juxta sacros et antiquos ritus sacro sanctae ecclesiae metropolitanae parisiensis*. Paris : l'auteur, 1662.
- Sonnet, Martin. *Directorium chori, seu ceremoniale sanctae et metropolitanae ecclesiae ac dioecesis Parisiensis*. Paris : Lutetia Parisiorum, S. et G. Cramoisy, G. et N. Clopejau, 1656.
- Status publiéz dans le synode tenu à Paris, le cinquième jour de juillet 1674, par Mgr l'Archevêque de Paris, article VI*. Paris : F. Muguet, 1674.
- Statut Synodaux publiés dans le synode général tenu à Paris le jeudi 26^e jour de septembre 1697, Paris, article XXXII*. Paris : 1697.

手稿文献

Papiers provenant des Frères Bêche [vers 1770], Paris : BnF/ Rés F 1661.

L'abbé Chuperelle, Jérôme. *Cérémonial historique*, Archives départementales de la Seine-Maritime : vol. I, 28F45 ; vol. II, 28F46 ; vol.III, 28F47 ; vol. IV, 28F48.

参考文献（二次資料）

Barbier, Patrick. *La Maison des Italiens—Les Castrats à Versailles*. Paris : Grasset, 1998.

Beaussant, Philippe. *François Couperin*, Paris: Fayard, 1980.

Benoît, Marcelle. *Musique de Cour : Chapelle, Chambre, Ecurie, 1661-1733*. Paris : Picard, 1971.

Benoît, Marcelle. *Versailles et les musiciens du Roi*. Paris : Picard, 1971.

Benoît Marcelle (éd). *Dictionnaire de la musique en France aux XVII^e et XVIII^e siècles*. Paris : Fayard, 1992

Bert, Marie. « La musique à la maison royale de Saint-Louis de Saint-Cyr : son rôle - sa valeur. » In *Recherches sur la musique française classique*, t. 3 (1964) : 55-71, t. 4 (1964) : 127-131, t.5 (1965) : 91-127.

Blumenberg, Heike. « De lamentatione Jeremiae Prophetæ – Aspekte zur Entwicklung und Verbreitung der Lamentation im 18 Jahrhundert », Ph.D. diss., Universität des Künste Berlin, 2008.

Brenet, Michel. *Sébastien de Brossard prêtre, compositeur, écrivain et bibliophile (165.-1730) D'après ses papiers inédits*. Genève : Minkoff, 1998.

Brossard, Yolande de. « La vie musicale en France d'après Loret et ses continuateurs 1650-1688. » In *Recherches sur la musique française classique*, t.10 (1970) : 117-193.

Brossard, Yolande de. *Sébastien de Brossard Théoricien et Compositeur 1655-1730*. Paris: Picard, 1987.

Cessac, Catherine. *Marc-Antoine Charpentier*. Paris : Fayard, 2004.

Cessac, Catherine (dir.). *Les Manuscrits autographes de Marc-Antoine Charpentier*. Wavre : Mardaga, 2007.

Cessac, Catherine (dir.). *Marc-Antoine Charpentier—un musicien retrouvé*. Sprimont : Mardaga, 2005.

Colette, Marie-Noël. « La Semaine Sainte à Paris à l'époque baroque » in *Plain-chant et liturgie en France au XVII^e siècle*, p.187-216. Paris : Klincksieck, 1997.

- Constant, Pierre. *Histoire du Concert spirituel 1725-1790*. Paris : Société française de musicologie, 2000.
- Cornette, Joël. *Louis XIV Mémoires suivis de Manière de montrer les jardins de Versailles*. Paris : Tallandier, 2007.
- Decobert, Laurence. *Henry Du Mont (1610-1684)*. Wavre : Mardaga, 2011.
- Dufourcq, Norbert. « En parcourant la Gazette 1645-1654 », In *Recherches sur la musique française classique*, t.23 (1985) : 176-202.
- Dufourcq, Norbert (éd). *Mélanges François Couperin publiés à l'occasion du Tricentenaire de sa naissance 1668-1968*. Paris : Picard, 1968.
- Duchesne, Gaston. *Histoire de l'abbaye royale de Longchamp (1255 à 1789)*. Paris : H. Daragon, 1960.
- Duron, Jean (ed.). *Le prince et la musique*. Wavre : Mardaga, 2009.
- Duron, Jean (ed.). *Regard sur la musique au temps de Louis XIV*. Wavre : Mardaga, 2007.
- Duron, Jean (ed.). *Regard sur la musique au temps de Louis XV*. Wavre : Mardaga, 2007.
- Duron, Jean (dir.). *Sébastien de Brossard musicien (1655-1730) Catalogue thématique*. Paris : Klincksieck, 1998.
- Elders, Willem. « Guillaume Dufay's concept of Faux-Bourdon. » In *Revue belge de Musicologie* 48 (1989) : p.173-195.
- Favier, Thierry. « Les Leçons de Ténèbres mises en musique : les enjeux d'une querelle théologique. » In *Revue de l'histoire des religions*, t.217-3 (juillet-septembre 2000) : p.415-427.
- Favier, Thierry. *Le motet à grand chœur (1660-1792) gloria in Gallica Deo*. Paris : Fayard, 2009.
- Gabourd, Amédée. *Histoire de Paris depuis les temps les plus reculés jusqu'à nos jours* (t. II). Paris : G. Frères et I. Duprey, 1864.
- Gaudelus, Sébastien. *Les offices de Ténèbres en France 1650-1790*. Paris : CNRS edition, 2005.
- Gaudelus, Sébastien. *Les petits motets de Guillaume-Gabriel Nivers : aspects historiques, liturgiques et musicaux*. Mémoire d'Etude. Paris IV-Sorbonne, 2000.
- Hameline, Jean-Yves. *Leçons de Ténèbres à une et deux voix*. Versailles : Centre de la Musique de Baroque de Versailles, 2000.
- Hameline, Jean-Yves. *Leçons de Ténèbres*. Ambronay : Ambronay éditions, 2014.
- Hitchcock, H. Wiley. *Les œuvres de Marc-Antoine Charpentier : catalogue raisonné The work of Marc-Antoine Charpentier*. Paris : Picard, 1982.

- Jaffrès, Yves. « Les III Leçons de Ténèbres de Michel Corrette. » In *Recherches sur la musique française classique*, t.29 (1998) : p.77-101.
- Kaminski, Piotr. *Lully, Rameau et l'opéra baroque français*. Paris : Fayard, 2003.
- Käser, Théodor. *Die Leçons de Ténèbres im 17. Und 18 Jahrhundert : unter besonderer Berücksichtigung des einshägigen Werke von Marc-Antoine Charpentier*. Bern: P.Haupt, 1966.
- La Gorce, Jérôme de. *L'Opéra à Paris au temps de Louis XIV histoire d'un théâtre*. Paris: Desjonquères, 1992.
- La Gorce, Jérôme de. *Jean-Baptiste Lully*. Paris: Fayard, 2002.
- La Gorce, Jérôme de. « Vie et mœurs des chanteuses de l'Opéra à Paris sous le règne de Louis XIV » in *Littératures Classiques*, 12 (janvier 1990) : p.324-342.
- La Gorce, Jérôme de (éd). Abbé de Vassetz (attribué à), *Description de la Vie et Mœurs , de l'Exercice et l'Etat des Filles de l'Opéra*, in Louis Ladvocat, *Lettres sur l'Opéra à l'abbé Dubos* suivies de *Description de la Vie et Mœurs , de l'Exercice et l'Etat des Filles de l'Opéra*. Paris : Cicero éditeurs, 1993.
- Launey, Denise. « Claude Chastelain, Réponse aux remarques sue le nouveau Bréviaire de Paris. » in *Plain-chant et liturgie en France au XVII^e siècle*. p.97-108. Paris : Klincksieck, 1997.
- Launey, Denise. *Musique religieuse en France du Concile de Trente à 1804*. Paris : Klincksieck, 1993.
- Lespinard, Bernadette. « La Chapelle royale sous le règne de Louis XV. » In *Recherches sur la musique française classique*, t.23 (1985) : p.131-175.
- Magnani, Eliana. *Le pauvre, le Christ et le moine : la correspondance de rôles et les cérémonies du mandatum à travers les coutumiers clunisiens du XI^e siècle*, 2005, <http://halshs.archives-ouvertes.fr/docs/00/03/63/51/PDF/mandatum.pdf> (2016 年 8 月末)
- Maral, Alexandre. *La Chapelle royale de Versailles sous Louis XIV*. Liège : Mardaga, 2002.
- Maral, Alexandre. *Le Roi-Soleil et Dieu*. Paris : Perrin, 2012.
- Massip, Catherine. *L'art de bien chanter : Michel Lambert (1610-1696)*. Paris : Société française de musicologie, 1999.
- Massip, Catherine. *Michel-Richard Delalande ou le Lully latin*. Genève : Papillon, 2005.
- Matter, E.-A. « The Lamentation Commentaries of Hrabanus Maurus and Paschasius Radbertus. » In *Tradito*, vol.38 (1982) : p.137-163.
- Memed, Orhan (éd). *François Couperin Nouveaux Regards—Actes des Rencontres de Villecroze 4 au 7 octobre 1995 sous la direction d'Huguette Dreyfus*. Paris : Klincksieck,

- 1998.
- Nelson, Philippe. « Nicolas Bernier. » In *Recherches sur la musique française classique*, t. 18 (1978) : p.51-88, t.19 (1979) : p.51-101.
- The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 29 vols., 2nd ed., edited by Stanley Sadie; executive editor, John Tyrrell, London: Macmillan, 2001.
- Montagnier, Jean-Paul C. *Henry Madin, 1698-1748 : un musicien lorrain au service de Louis XV*. Langres : D. Guéniot, 2008.
- Montagnier, Jean-Paul C. « Le chant sur le livre en France d'après un traité anonyme du XVIII^e siècle » in *Recherches sur la musique classique en France*, t. 29 (1996-1998) : p.67-76.
- Montagnier, Jean-Paul C. « Les motets de Jean-Jacques Rousseau » in *Revue de musicologie*, vol. 86 (2000) : p.132-146.
- Picard, Evelyne. « Liturgie et Musique à Sainte-Anne-La-Royale au XVII^e siècle. » In *Recherches sur la musique française classique*, t. 20 (1981) : p.249-254.
- Ranum, Patricia M. *Vers une chronologie des œuvres de Marc-Antoine Charpentier : les papiers employés par le compositeur : un outil pour l'étude de sa production et de sa vie*. Baltimore : chez l'Auteur, 1994.
- Davy-Rigaux, Cécile. *Guillaume-Gabriel Nivers—un art du chant grégorien sous le règne de Louis XIV*. Paris : CNRS édition, 2004.
- Sévigné, Marie de Rabutin-Chantal, marquise de. *Correspondance*, éd. Par Roger Duchêne. 3 vols. Paris : Gallimard, 1972-1978.
- Schneider, Herbert. « Les Leçons de Ténèbres de Lalande : étude de leur rang et de leur position historique » in *Lalande et des contemporains, actes du colloque international : Versailles 2001, Hommage à Marcelle Benoît*. Paris : édition des abbesses, 2008, p.214-224.
- Shirleg, Thompson (éd./dir.). *New Perspectives on Marc-Antoine Charpentier*. Ashgate : Surrey / Burlington, 2010.
- Tunley, David. *François Couperin and 'The Perfection of Music'*. Burlington : Ashgate, 2004.
- Vilcosqui, Marcel. « Une mélomane au XII^e siècle : Madame de Sévigné (1626-1696). » In *Recherches sur la musique française classique*, t. 17 (1977) : p.31-93.
- アポストリデス、ジャン＝マリー『犠牲に供された君主——ルイ 14 世治下の演劇と政治』(Jean-Marie Apostorides. *Le prince sacrifié : Théâtre et politique*. Paris, 1985) 矢橋透訳、東京：平凡社、1997 年。
- 岩瀬孝、佐藤実枝、伊藤洋『フランス演劇史概説』東京：早稲田大学出版部、1999 年。
- 大野恵正『聖書と音楽』東京：新教出版社、2000 年。

- 川田早苗「1700年前後のルソン・ド・テネブル演奏—Opera Tenebrarum に浴びせられた批難からの考察—」『東京芸術大学大学院音楽研究科 音楽文化論集』第2号 (2012年) : 53-64.
- 川田早苗「王室礼拝堂におけるテネブルの聖務で聴かれた音楽—ルソン・ド・テネブルの演奏実践を中心に」『地中海学研究』35 (2012) : 143-168.
- クナップ、ロバート『古代ローマの庶民たち——歴史からこぼれ落ちた人々の生活』 (Robert Knapp. *Invisible Romans : Prostitutes, outlaws, slaves, gladiators, ordinary men and women-the Romans that history forgot*. London : 2013) 西村昌洋監訳、増永理孝、山下孝輔訳、東京：白水社、2015年。
- 佐々木しのぶ、佐々木悠『キリスト教音楽への招待——聖なる空間に響く音楽』東京：教文館、2012年。
- 志田英泉子『ラテン語宗教音楽キーワード事典』 東京：春秋社、2013年。
- 新カトリック大事典全4巻 新カトリック大事典編纂委員会（代表高柳俊一）東京 研究社 2002年
- デュスッド、オディール、伊藤洋監修『フランス17世紀演劇事典』 東京：中央公論社、2011年。（エイコス：17世紀フランス演劇研究会）
- テュヒレ、ヘルマン他、『キリスト教史第6巻バロック時代のキリスト教』上智大学中世思想研究所監訳、東京：講談社、1981年。
- 寺本まり子『詩篇の音楽——旧約聖書から生まれた音楽』東京：音楽之友社、2004年。
- デヴィッドソン、ロバート『デイリー・スタディー・バイブル19 エレミア書・哀歌』 (Robert Davidson. *The Daily Study Bible (Old Testament) Jeremiah vol.1 Jeremiah vol.2 and Lamentations*. Edinburgh, 1983) 荒井章三、加藤明子訳、東京：新教出版社、1987年。
- ブイサー、シルヴィ『バロック音楽を読み解く 252のキーワード——ア・カペッラからサルスエラまで』 (Sylvie Bouissou. *Vocabulaire de la musique baroque*. Paris, 2008) 小穴晶子訳、東京：音楽之友社、2012年。
- ブロック、マルク『王の奇跡』 (Bloch, Marc. *Les rois thaumaturges*. (1^{ère} ed., Strasbourg, 1924) Paris : Gallimard, 1983) 井上康男、渡辺昌美訳、東京：刀水書房、1998年。
- 藤井康生『フランス・バロック演劇研究』東京：平凡社、1995年。
- マルティモール、エメ＝ジョルジュ『ガリカニスム—フランスにおける国家と教会』 (Aimé-Georges Martimort, *Le Gallicanisme*, 1973) 朝倉剛、羽賀賢二訳、東京：白水社[文庫クセジュ]、1987年。
- 村井華代「悪徳としての演劇性について——キリスト教における反演劇性試論——」、

『早稲田大学 21 世紀 COE プログラム〈演劇の総合的研究と演劇学の確立〉』、演劇研究センター紀要 II、2004 年、75～85 頁。

手稿譜

Lambert, Michel. 2 cycles de neuf leçons de ténèbres. partitions manuscrites, Paris, BnF [Rés 585 / Rés 588.

Charpentier, Marc-Antoine. Fac-similé: *Mélange autographes*. Genève : Minkoff, 1990. H.91-H.95: vol. 1 / H.96-110: vol.4 / H.138-140: vol.5 / H.120-122: vol.23 / H.141-143: vol.25.

Bernier, Nicolas. « 9 leçons de ténèbres... », Courlay : J.M. FUZEAU, 2000

Jean-Jacque Rousseau. *Première leçon de Ténèbres du Mercredi saint*. Paris : BnF. [Rés. Vm7. 667.

Haudimont, Joseph Meunier d'. *Par l'abbé d'Haudimont leçons de Jérémie pour les Ténèbres des trois jours de la Semaine sainte (selon l'usage parisien)*. Paris : BnF. [Ms. 9893 (3)

Haudimont, Joseph Meunier d'. *Leçons de Ténèbres pour les trois jours, selon l'usage romain*. Paris : BnF. [Ms. 9893 (4)

印刷譜

Lalande, Michel-Richard de. *Les trois Leçons de Tenebres avec le Miserere a voix Seule*. Béziers: la Société de musicologie de Languedoc, 1988.

Couperin, François, *Leçons de ténèbres à une et a deux Voix par Mr Couperin compositeur=organiste de la Chapelle du Roy. Premier jour...*, Courlay : J. M. FUZEAU, 1995

Nivers, Guillaume-Gabriel. *Lamentationes Jeremiae Prophetarum, Quarum Modulation correcta & concinnata, Operâ & Studio GUILLELM GABRIELIS NIVERS*. Paris: J.-B.-Christophe Ballard, 1719.

Villeneuve, Alexandre de. *Livre de musique d'Eglise qui contient les neuf leçons de Ténèbres, le Miserere, six motets pour le saint sacrement de la composition de Mr. de Villeneuve, cy-devant maître de musique de la cathédrale d'Arles en Provence, et des R.P. Jésuite de la rue St-Jacques de Paris*. Paris: l'auteur, Foucault, 1719. Paris: BnF [Vm¹. 1145

Brossard, Sébastien de. *Les Lamentations du prophète Jérémie, qui se chantent selon l'usage romain aux matines du jeudy, vendredy et du samedi de la Semaine sainte mises en musiques pour une voix seule et basse continue* Paris: Ballard, 1721. Paris : BnF. [Vm¹.

1084.

Blainville, Charles-Henri de. *Les secondes leçons de Ténèbres de chaque jour de la Semaine sainte dédiée à madame la marquise d'Harpajon, composées par Mr C.-H. Blainville.*

Paris: l'auteur, Bayard, Le Clerc, Castagneri, Le Menu, c. 1750. Paris : BnF. [Rés. F. 246.

Corrette, Michel. *III Leçons de Ténèbres à voix seule avec l'accompagnement de l'orgue, pour la première de chaque jour, le Mercredi, le Jeudi et le Vendredi saint. Par Mr Corrette chevalier de l'ordre de Christ.* Paris : aux adresses ordinaires de musique, Le Duc, 1784.

Rouen, Bibliothèque municipale de Rouen [Musique G. 65 (43)

Michel, Joseph. *Recueil de XX Leçons de Jérémie à une, deux et trois voix à symphonie, et sans symphonie avec un Miserere dédié à Monseigneur de Vauréal, évêque de Rennes et Grand Maître de la Chapelle-musique du Roy, composé par M^r Michel, chanoine et M^e de Musique du Roy en sa Chapelle de Dijon.* Paris : la Veuve Boivin, 1735. Paris : BnF.

[Vm¹.1154

ルソン・ド・テネブル作品譜例集

譜例 1、2 は、本文中 p.70, 71 に掲載

譜例番号		本文中	譜例中
Bouznignac-1	ブズィニャックの「哀歌」の冒頭	p.72	p.283
Bouznignac-2	バスの欠けた部分	p.72	p.283
Bouznignac-3	哀歌の最後の « Jerusalem » の部分	p.73	p.283
Bouznignac-4	« Daleth » : 下 2 声部 (および通奏低音) のメリスマ	p.74	p.284
Bouznignac-5	« He » : 下 2 声部 (および通奏低音) のメリスマ	p.74	p.284
Lambert-1	Rés.585 : 第 2 日第 1 ルソン « Beth » に見られるメリスマ書法	p.77	p.285
Lambert-2	Rés.588 : 第 3 日第 2 ルソン冒頭 メリスマのない « Aleph »	p.77	p.285
Lambert-3	Rés.585 : 第 3 日第 1 ルソン	p.77	p.285
Lambert-4	« Omnes amici ejus » 部分 (上) Rés.585 (下) Rés.588	p.77	p.286
Lambert-5	第 2 日第 1 ルソン冒頭 (上) Rés.585 (下) Rés.588	p.78	p.287
Charpentier-1	聖金曜日 (第 3 日) 第 1 ルソン (H.91) : プレリュード ~ « De Lamentatione Jeremiae Prophetarum »	p.80	p.288
Charpentier-2	聖金曜日 (第 3 日) 第 1 ルソン (H.91) : 第 1 詩節	p.80	p.289
Charpentier-3	聖水曜日 (第 1 日) 第 3 ルソン (H.92) : 冒頭	p.80	p.290
Charpentier-4	聖水曜日 (第 1 日) 第 3 ルソン (H.92) : 第 4 詩節 « De excelso » の上昇音型	p.80	p.290
Charpentier-5	聖木曜日 (第 2 日) 第 3 ルソン (H.93) : 第 2 詩編最終部 ~ « Aleph » 第 3 詩編 ~ « Beth » 第 4 詩編 ~ « Beth » 第 5 詩編	p.80	p.291
Charpentier-6	聖水曜日 (第 2 日) 第 3 ルソン (H.93) : 最終部分の指示	p.81	p.292
Charpentier-7	聖木曜日 (第 2 日) 第 2 ルソン (H.94) のための 最終詩節 « Jerusalem »	p.81	p.292
Charpentier-8	« Echo » の指示 (H.94 最終部分)	p.81	p.293
Charpentier-9	聖金曜日 (第 3 日) 第 3 ルソン (H.95) : « Mulieres in Sion » から最終詩節 « Jerusalem » の冒頭	p.81	p.294
Charpentier-10	装飾記号 : 二重破線、点と破線 (H.95 第 1 詩節最終部)	p.81	p.294
Charpentier-11	聖金曜日 (第 3 日) 第 2 ルソン (H.106) : 第 4 詩編 « adhaesit lingua lactantis ad palatum ejus in siti »	p.83	p.295
Charpentier-12	楽譜に書き込まれた女性歌手 3 名の名前 (H.109)	p.83	p.295
Charpentier-13	最終詩節 « Jerusalem » の使い回し指示 (H.106)	p.84	p.296
Charpentier-14	聖金曜日 (第 3 日) 第 2 ルソン (H.104) : 同じ « Aleph » 使用の指示	p.84	p.296
Charpentier-15	聖金曜日 (第 3 日) の第 1 ルソン : アルファベット部分別ヴァージョン (H.99a-H.99c)	p.84	p.297

Charpentier-16	擬音による演奏指示 (H.100)	p.84	p.298
Charpentier-17	聖水曜日 (第1日) 第1ルソンのためのプレリュード (H.101)	p.85	p.299
Charpentier-18	3通りの指示 (H.106)	p.85	p.299
Charpentier-19	H.121 の冒頭の長いプレリュード	p.89	p.300
Charpentier-20	弱音の指示	p.89	p.301
Charpentier-21	カデンツ型のアルファベット« Aleph » (H.120)	p.89	p.301
Charpentier-22	メリスマ型のアルファベット« Beth » (H.120)	p.89	p.302
Charpentier-23	H.122 の楽器編成	p.89	p.303
Charpentier-24	同編成の二重合唱合奏の最終詩節« Jerusalem » (H.135)	p.90	p.304
Charpentier-25	通奏低音のみのルソン : H.138 の冒頭	p.90,91	p.305
Lalande-1	聖木曜日 (第2日) « Aggravavit compedem meum » の部分	p.100	p.306
Lalande-2	聖水曜日 (第1日) « dolor » の繰り返し	p.100	p.307
Lalande-3	« gemens » の短2度の下降	p.100	p.307
Lalande-4	聖木曜日 (第2日) 第4詩節 « Contrivit ossa mea »	p.100	p.308
Lalande-5	聖金曜日 (第3日) « lassus » の付点下降音型	p.100	p.309
Lalande-6	« In tenebris » のバスライン	p.100	p.310
Lalande-7	ヴォカリーズによる強調 上 : 聖金曜日第3詩節 « minabamur »、下 : 聖水曜日第3詩節 « furoris »、下段« O vos omnes »にはバスの同音反復 (キクロシス)	p.100	p.310
Lalande-8	聖水曜日最終詩節« Jerusalem » の長いメリスマ	p.101	p.311
Couperin-1	第1ルソン冒頭	p.103	p.312
Couperin-2	聖水曜日第3ルソン第4詩節末尾〜« Nun »〜最終詩節冒頭	p.103	p.313
Couperin-3	第1ルソン第2詩節冒頭	p.103	p.314
Couperin-4	第1ルソン第2詩節« Omnes amici ejus »から始まるレシタティブ	p.103	p.315
Couperin-5	第1ルソン第3詩節冒頭« Migravit Juda »	p.103	p.316
Couperin-6	第1ルソン« Beth »	p.105	p.316
Couperin-7	第2ルソン第4詩節« Deposita est vehementer, non habens consolatorem »	p.105	p.317
Bernier-1	第1日第1ルソン冒頭 : « Les leçons de Tenebres de Mr Bernier Maitre de Musique de Sainte Chapelle de paris. 1ere du premier Jour. »	p.107	p.318
Bernier-2	サン・シール手稿譜の第1日第1ルソン冒頭 (ヴェルサイユ市立図書館所蔵 Manuscrit musical 51)	p.107	p.318
Bernier-3	(上) 第2日第3ルソン冒頭 (下) サン・シール手稿譜の同曲冒頭	p.107	p.319

Bernier-4	(上) 第3日第3ルソン冒頭 (下) サン・シール手稿譜の同曲冒頭	p.107	p.319
Bernier-5	(上) ベルニエ第2日第2ルソン (下) グフェの第2日第2ルソン	p.108	p.320
Bernier-6	第2日第3ルソン第1詩節: 第1の«Aleph»から«ego vir videns», 第2の«Aleph»から«me minavit et adduxit tenebris»への同音による接続、«adduxit tenebris»での減七度下降	p.108, 110,112	p.321
Bernier-7	第1日第2ルソン: 最終詩節«inimicus»から«Jerusalem»	p.110	p.322
Bernier-8	第3日第1ルソン: 第3詩節から«Teth»への接続部	p.110	p.322
Bernier-9	第1日第1ルソン: 第4詩節«et ipsa opressa amaritudine»	p.110	p.323
Bernier-10	第1日第1ルソン第2詩節«Plorans ploravit in nocte et lacrimae ejus»	p.110,111	p.323
Bernier-11	第2日第2ルソン第1詩節«ubi»	p.111	p.323
Bernier-12	第1日第3ルソン第3詩節«quoniam vindemiavit me»	p.111,112	p.324
Bernier-13	第1日第3ルソン第2詩節«gemens»	p.112	p.324
Villeneuve-1	第2日第2ルソン: 装飾の記譜法	p.113	p.325
Villeneuve-2	2つのタイプのセクション区分	p.114	p.326
Villeneuve-3	«Incipit»部分の言葉の繰り返し	p.115	p.326
Brossard-1	聖水曜日 (第1日) 第1ルソン冒頭	p.118	p.327
Brossard-2	聖水曜日 (第1日) 第1ルソン«Beth»	p.118	p.328
Brossard-3	聖水曜日 (第1日) 第3ルソン冒頭	p.118	p.328
Brossard-4	聖水曜日 (第1日) 第3ルソン第3詩節	p.119	p.329
Brossard-5	聖木曜日 (第2日) 第1ルソン第2詩節冒頭	p.119	p.330
Brossard-6	聖木曜日 (第2日) 第1ルソン第4詩節冒頭	p.120	p.330
Brossard-7	聖水曜日 (第1日) 第1ルソン: プレリュードのバスの半音階下降	p.120	p.331
Brossard-8	聖水曜日 (第1日) 第2ルソン: バスと声楽パートの半音階下降	p.120	p.331
Brossard-9	定型バスの例	p.120	p.332
Brossard-10	二重線によるセクション分けと引き延ばされたカデンツの例	p.121	p.332
譜例 3	改正後の哀歌のトヌス: <i>Antiphonaire Parisien</i> (1737)	p.121	p.333
Michel-1	No.13 冒頭: チェロとバソンの指示	p.124	p.334
Michel-2	第1日第1ルソン (No.1): バス・コントラントの例	p.125	p.335
Michel-3	バス・コントラントの例	p.126	p.336
Michel-4	第1日第1ルソン (No. 3): 休符から始まるバス	p.126	p.336
Michel-5	シークエンス型のヴォカリーズ	p.126	p.336
Blainville-1	«緒言 Avertissement»	p.128	p.337
Blainville-2	テンポ、表現法、強弱などの指示	p.128	p.338

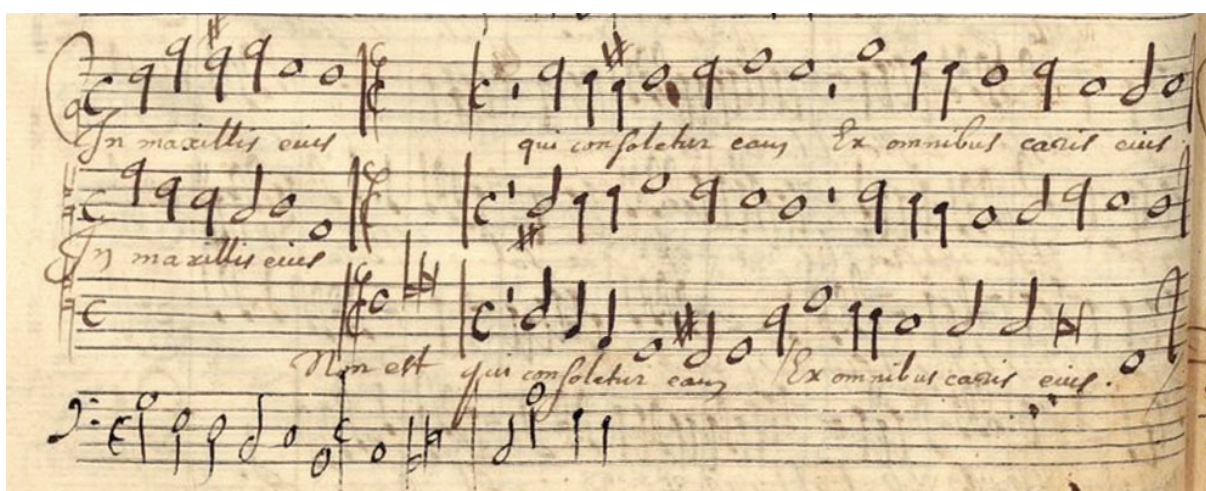
Blainville-3	« frangeret »の 16 分音符のヴォカリーズ	p.131	p.339
Blainville-4	シークエンス型ヴォカリーズ	p.131	p.339
Blainville-5	急激な下降音型のヴォカリーズ	p.132	p.339
Blainville-6	急激な下降音型のヴォカリーズ	p.132	p.340
Blainville-7	急激な下降音型のヴォカリーズ	p.132	p.340
Blainville-8	聖水曜日第 2 ルソンの最終詩節末尾の上昇音型	p.132	p.340
Blainville-9	聖土曜日第 2 ルソン：拍を刻むバスの連打	p.132	p.340
Rousseau-1	ルソー自身による手稿譜集の表紙	p.133	p.341
Rousseau-2	第 1 日第 1 ルソン：レチタティーヴォ・セッコに続くダ・カーポ・アリア	p.133,134	p.342
Rousseau-3	最終詩節 « Jerusalem »のダ・カーポ様式	p.135	p.343
Corrette-1	第 1 日第 1 ルソン第 4 詩節 (p.6) « destructæ » のシークエンス型ヴォカリーズと « gementes » に定石の下降音型	p.139	p.344
Corrette-2	第 1 日第 1 ルソン第 1 詩編(p.3)でのフェルマータの使用	p.139	p.344
Corrette-3	第 2 日第 1 ルソン第 4 詩編 (p.13) « Defecerunt prae lacrymis oculi mei »	p.140	p.345
Corrette-4	第 2 日第 1 ルソン « Teth » (譜面では綴りが « Teht »となっている)のバスラインの指示	p.140	p.345
Corrette-5.1	最終詩節 « Jerusalem »のダ・カーポ形式	p.140,141	p.346
Corrette-5.2	最終詩節 « Jerusalem »のダ・カーポ形式	p.140	p.347
Corrette-6	第 2 日第 1 ルソン第 3 詩節：バスの連打とススピラツィオ	p.140	p.347
Corrette-7	第 2 日第 1 ルソン第 2 詩節：16 分音符の速いテンポからの Adagio	p.140	p.348
Corrette-8	第 3 日第 1 ルソン(p.24)：三連符が多用される Joth (譜面上は Joh?)と、オルガンのスーペリウスによる前奏から第 7 詩編	p.142,143	p.349
Corrette-9.1	第 3 日第 1 ルソン：ダ・カーポ形式の最終詩節 « Jerusalem » の A, A' 部分	p.142	p.349
Corrette-9.2	ダ・カーポ形式の最終詩節 « Jerusalem »の B 部分	p.142	p.350
Corrette-10	第 3 日第 1 ルソン第 6 詩節直前の « Teth »のシンコペーション	p.143	p.351
Haudimont-1	聖水曜日 (第 1 日) 第 2 ルソン冒頭左上 (パリ 42r) : « (Me)lle gazet »	p.146	p.352
Haudimont-2	聖水曜日 (第 1 日) 第 1 ルソン冒頭 (ローマ : 58r) : 器楽パート	p.147	p.352
Haudimont-3	聖水曜日 (第 1 日) 第 1 ルソン (第 2 曲) 冒頭 (ローマ : 64v) : オルガン伴奏とオルガンのスーペリウス	p.147	p.352
Haudimont-4	聖水曜日 (第 1 日) 第 1 ルソン第 2 詩編 « plorans » (パリ : 40r)	p.147	p.353

Haudimont-5	聖水曜日（第1日）第2ルソン« gemens »（パリ：42v）	p.147	p.353
Haudimont-6	聖水曜日（第1日）第3ルソン最終詩節«Jerusalem»（パリ：52v）： バスの三連符	p.147	p.353
Haudimont-7	聖水曜日（第1日）第3ルソン第3詩編（パリ：44v）：オステイナー ト・バス	p.147	p.354

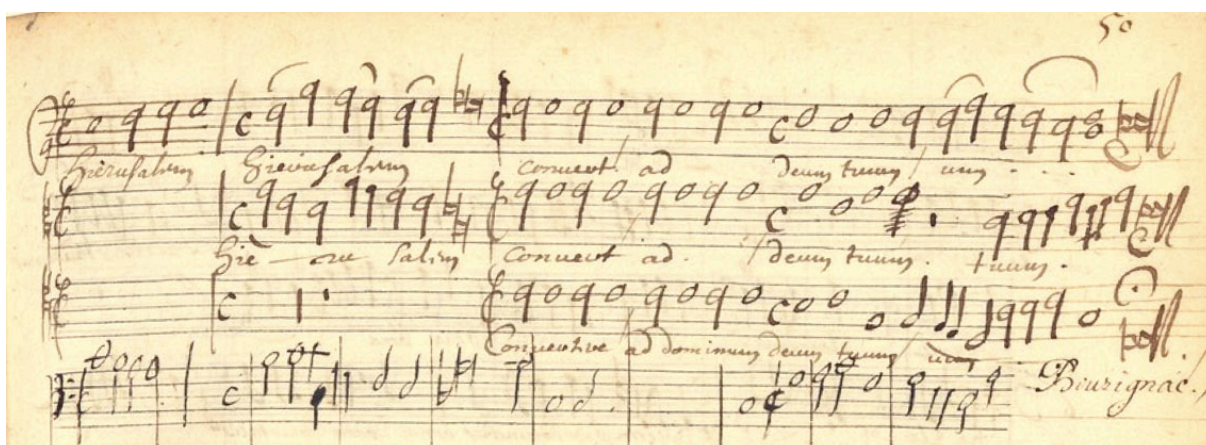
譜例中に→で示したページ番号は、第2章本文と対応するページ番号である。



Bouzignac-1. ブズィニャックの「哀歌」の冒頭：通奏低音が確認できる（→p.72）



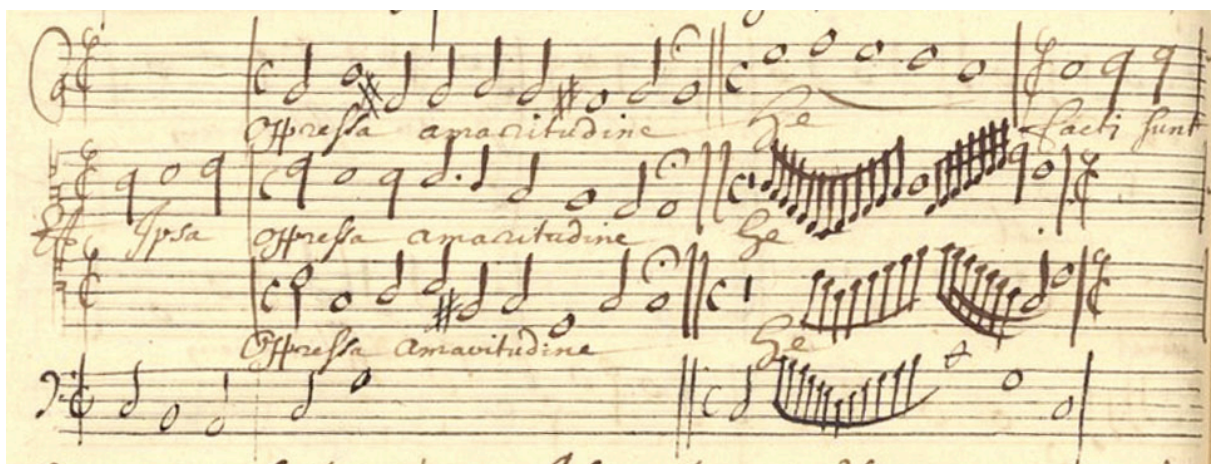
Bouzignac-2. バスが欠けている部分：バスの筆跡は、明らかに上声 3 部と異なる（→p.72）



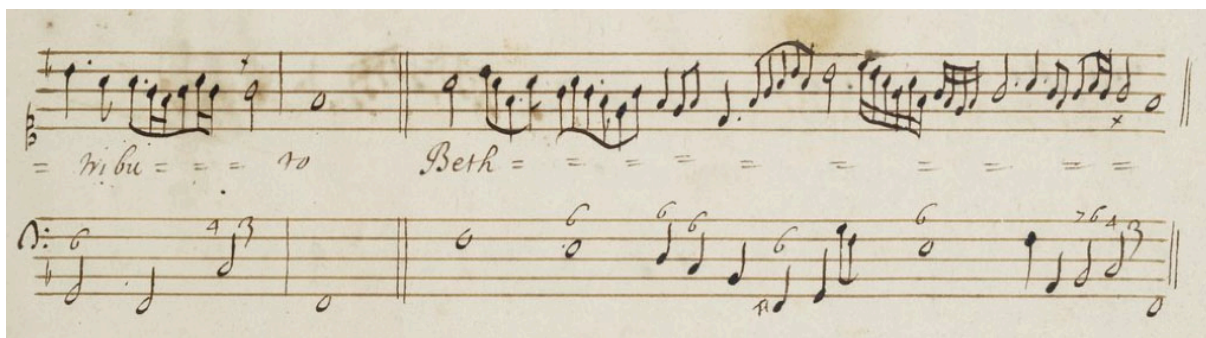
Bouzignac-3. 哀歌の最後の「Jerusalem」の部分：詩節の冒頭部分はソロで始まり、カントゥスは哀歌のトヌスの旋律を保持し、下 2 声が和声付けを行っている（→p.73）



Bouzignac-4. « Daleth » : 下 2 声部（および通奏低音）のメリスマ（→p.74）



Bouzignac-5. « He » : 下 2 声部（および通奏低音）のメリスマ（→p.74）



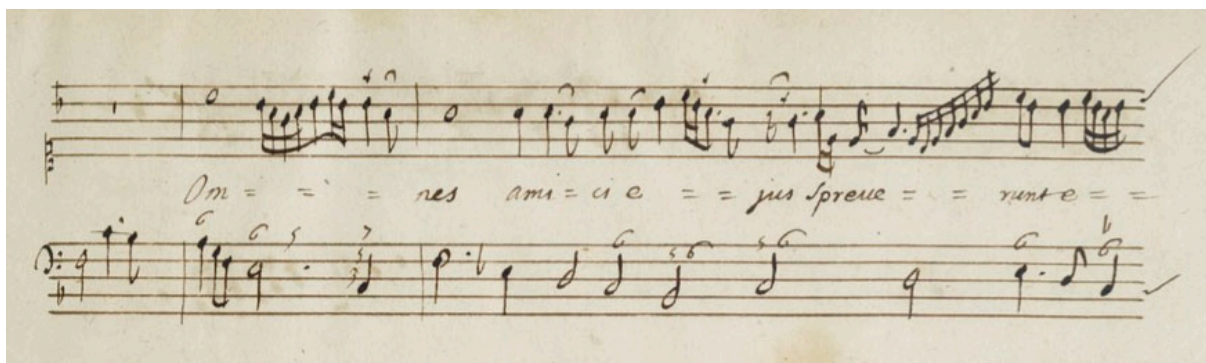
Lambert-1. Rés.585 : 第2日第1ルソン « Beth »に見られるメリスマ書法 (→p.77)



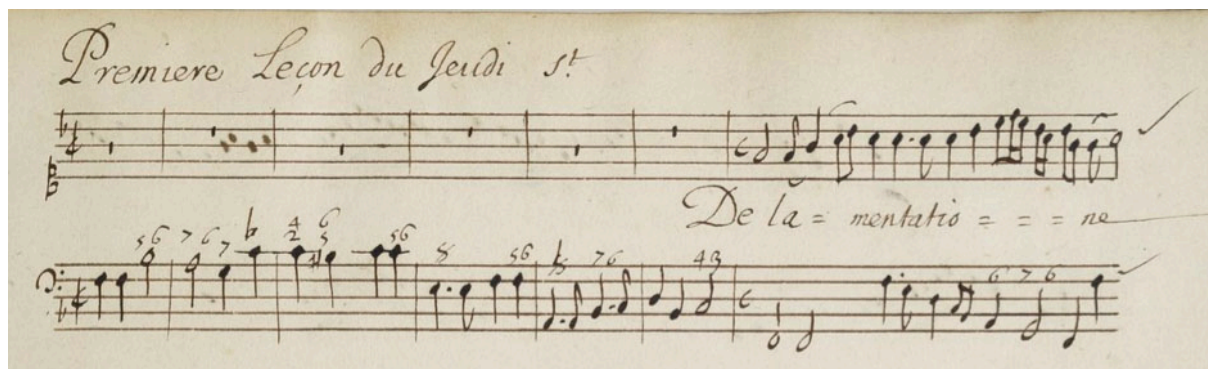
Lambert-2. Rés.588 : 第3日第2ルソン冒頭 メリスマのない « Aleph » (→p.77)



Lambert-3. Rés.585 : 第3日第1ルソン : 装飾が書き込まれた筆写譜 (→p.77)



Lambert-4. « Omnes amici ejus »部分 (上) Rés.585 : 装飾が書き込まれた筆写譜、(下) Rés.588 : 装飾が書き込まれていない筆写譜 (→p.77)



Lambert-5. 第 2 日第 1 ルソン冒頭：曲の冒頭のプレリュードの有無（上） Rés.585（下） Rés.588（→p.78）



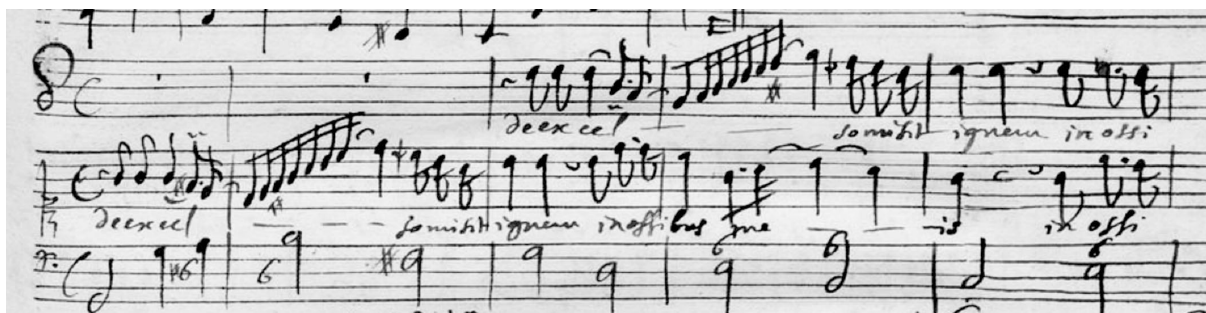
Charpentier-1. 聖金曜日 (第3日) 第1ルソン (H.91): « De Lamentatione Jeremiae Prophetiae »
 までの15小節に渡るリコーダー2本と通奏低音によるプレリュード (→p.80)



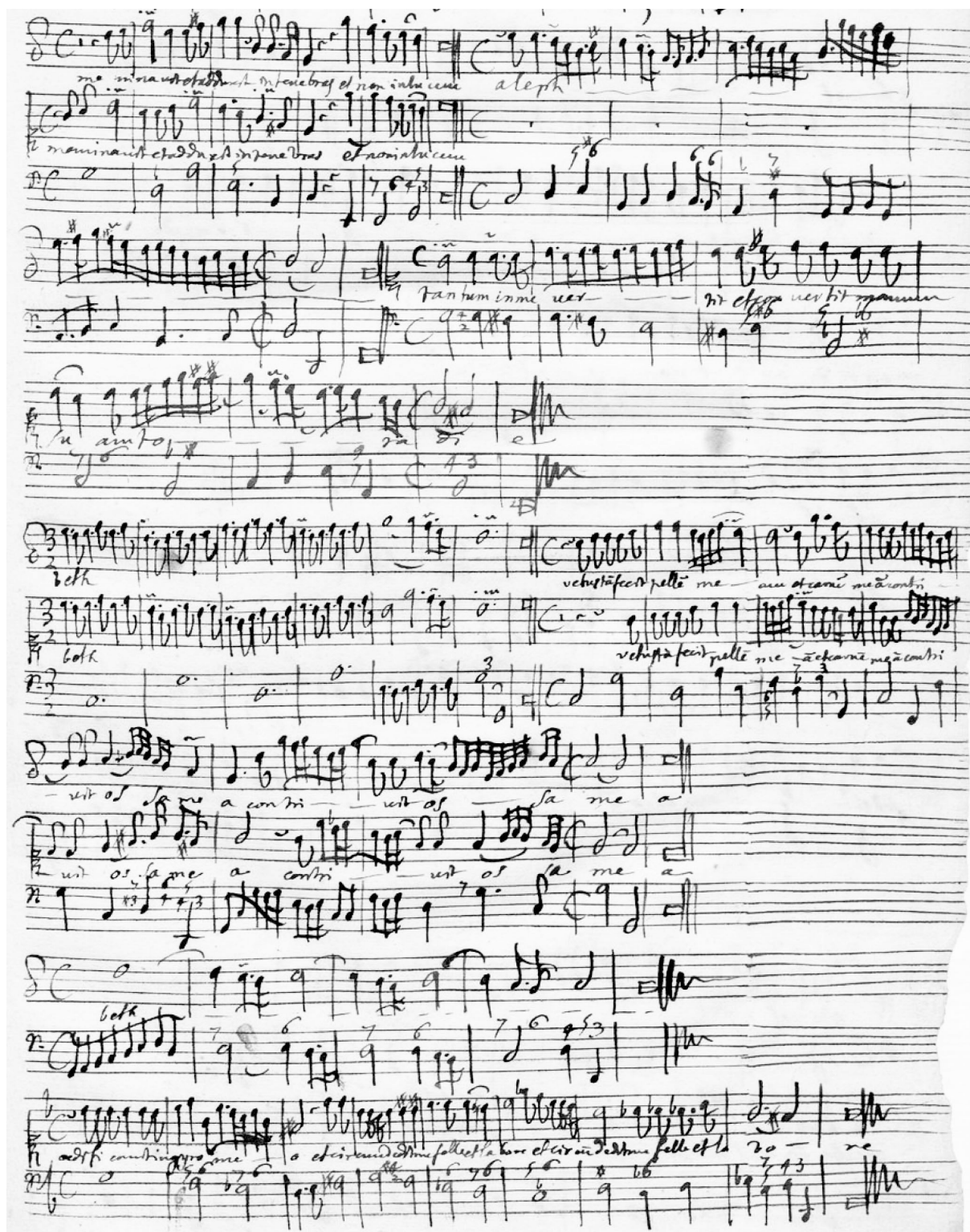
Charpentier-2. 聖金曜日 (第3日) 第1ルソン (H.91) の第1詩節: 交互に演奏される女声3声とリコーダー2声 (→p.80)



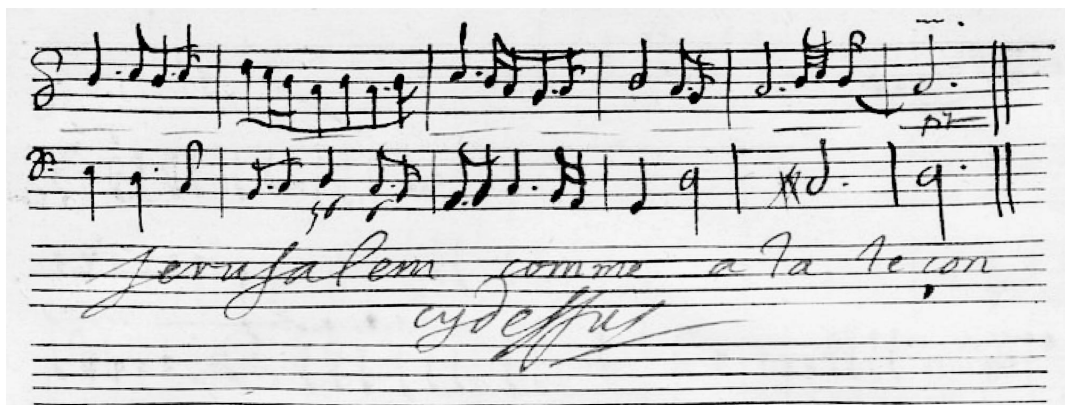
Charpentier-3. 聖水曜日（第1日）第3ルソン (H.92): 冒頭：ドゥシュ 2 声の同音型による 3 度での掛け合い (→p.80)



Charpentier-4. 聖水曜日（第1日）第3ルソン (H.92): 第4詩節 « De excelso » の上昇音型 (→p.80)



Charpentier-5. 聖木曜日 (第2日) 第3ルソン (H.93): 第2詩編最終部～「Aleph」第3詩編～「Beth」第4詩編～「Beth」第5詩編: ソロと二重唱が交互に出現しており、音量によるコントラストへの配慮が見られる (→p.80)



Charpentier-6. 聖水曜日（第2日）第3ルソン（H.93）：最終部分の指示「前出のルソンと同じエルサレム」（→p.81）

Charpentier-7. 聖木曜日（第2日）第2ルソンのための独立した最終詩節「Jerusalem」（H.94）：繰り返し出てくる「Deum」は、メリスマが付けられ強調されている。（→p.81）



Charpentier-8. « Echo »の指示 (H.94 最終部分) 直前の部分との強弱によるコントラストに配慮されている (→p.81)



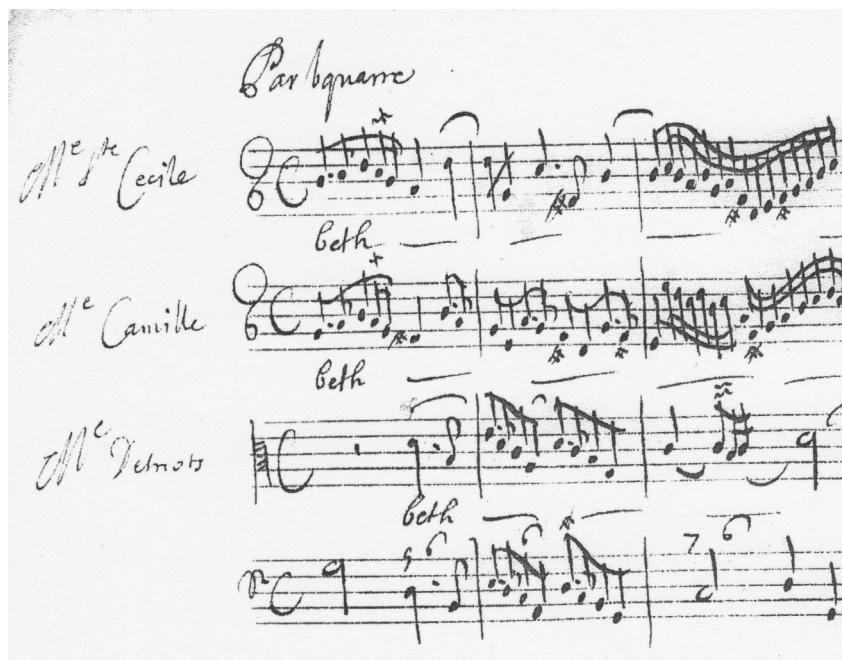
Charpentier-9. 聖金曜日（第3日）第3ルソン（H.95）の最終詩節「Jerusalem」：「Mulieres in Sion」からの詩節部分のバスに見られる長い半音階下降、および前詩節の完全終止の最後の和音と最終詩節「Jerusalem」の主和音が重なっている部分（→p.81）



Charpentier-10. 装飾記号：二重波線、点と波線（H.95 第1詩節最終部）（→p.81）



Charpentier-11. 聖金曜日(第3日)第2ルソン (H.106) 第4詩編 « adhaesit lingua lactantis ad palatum ejus in siti » : « a demy voix »の指示と休符を用いた修辞法 *suspiratio* (→p.83)



Charpentier-12. 楽譜に書き込まれた女性歌手3名の名前 (H.109) (→p.83)



Charpentier-13. 最終詩節« Jerusalem »の使い回し指示 (H.106) : 「聖水曜日の第2ルソンと同じエルサレム」 (→p.84)

Charpentier-14. 聖金曜日 (第3日) 第2ルソン(H.104) : 譜例の上部と下部に、同じ« Aleph » 使用の指示 (→p.84)

*Lettres hebraïques de la 1^{re} leçon de tenebres
du vendredi saint*

*on ne l'a dit qu'une fois
pour trois couplets
sçavoir devant*

1^{re} *Miserere dñi* *Heth*

2^e *Nous dituculo* *Heth*

3^e *par me dñus* *Heth*

*Première
lettre*

Seconde lettre

*on ne l'a dit qu'une fois
pour trois couplets
sçavoir devant*

1^{re} *Bonus est dñus* *Teth*

2^e *Bonus est prestolan* *Teth*

3^e *Bonus est viro* *Teth*

Troisième lettre

*on ne l'a dit qu'une fois
pour trois couplets
sçavoir devant*

1^{re} *Fidebit solitarius* *Jod*

2^e *ponet in pulvere* *Jod*

3^e *dabit percutienti* *Jod*

Charpentier-15. 聖金曜日（第3日）の第1ルソン：アルファベット部分の3声で演奏可能な異なるヴァージョン(H.99a-H.99c)（→p.84）

toutes les ritournelles suivantes commencent sur les finales des couplets

miserationes eius
tacet
violon
tac

violon
finale
Les violes
noni diluato
tacet
fides tua
tic

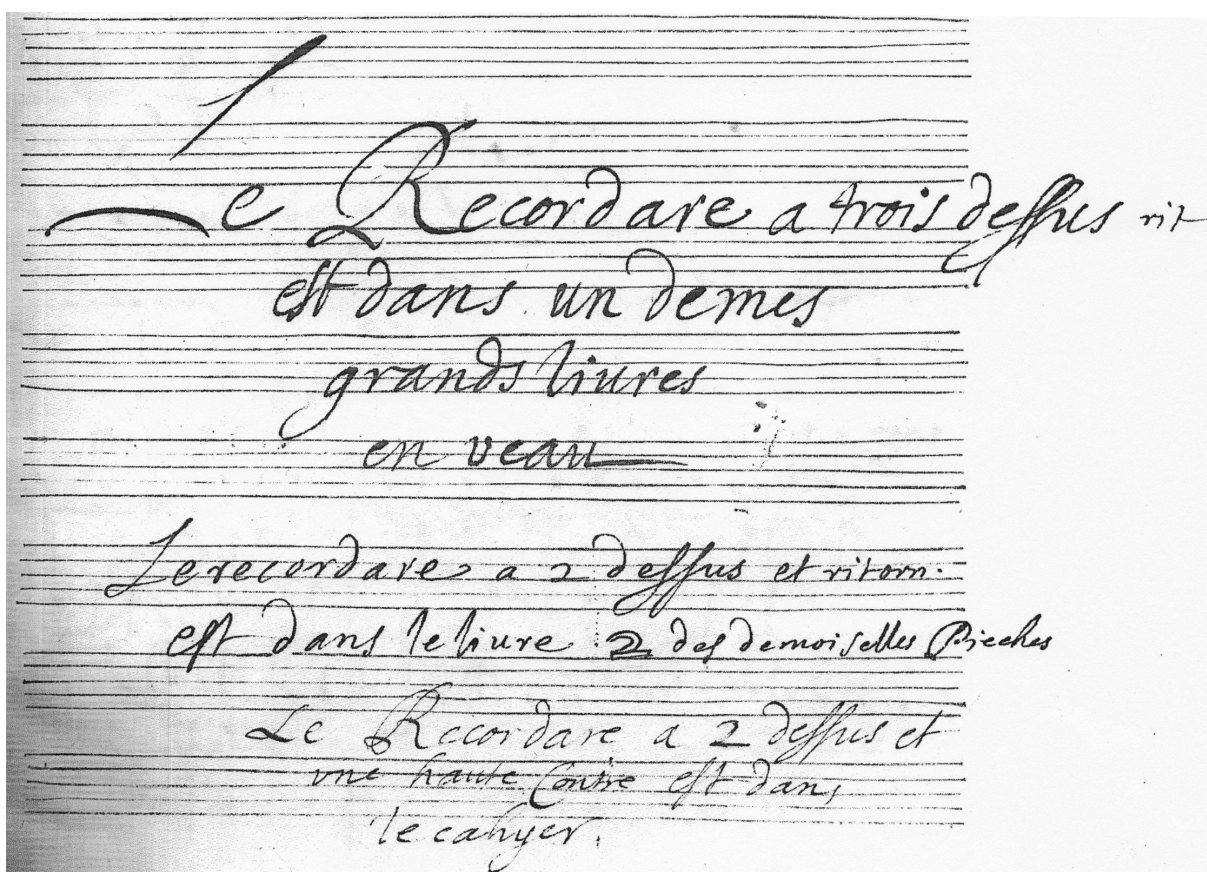
finale
pars mea tacet
espectabo eum
tac
Comme en dessus

finale

Charpentier-16. 擬音による演奏指示 (H.100) : ヴァイオリンには A の母音、ヴィオラには I の母音を当て、声での演奏も可能にしている (→p.84)



Charpentier-17. 聖水曜日（第1日）第1ルソンのための高声楽器によるプレリュード (H.101) (→p.85)



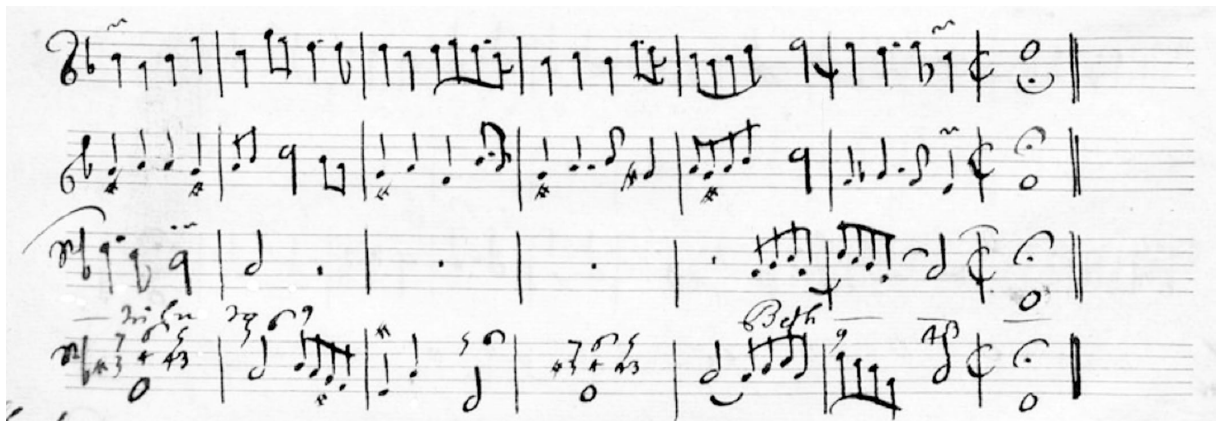
Charpentier-18. 3通りの指示 (H.106): ドウシュ3声、ドウシュ2声とリトルネッロ (上)、ドウシュ2声とオート・コントロール1声 (下) (→p.85)

[illegible]



Charpentier-20. 各パートの冒頭に弱音の指示 (→p.89)

Charpentier-21. カデンツ型のアルファベット« Aleph » (H.120) (→p.89)



Charpentier-22. 簡素なメリスマ型のアルファベット « Beth » (H.120) (→p.89)

tous forane flet h6

my for

tous for

ous fort ana. bessen

pl sulle

pl sulle

nous - di muelo multaxp multaxp fides h6 a multa est multaxp fides h6 a

Charpentier-23. H.122 の楽器編成 (→p.89)

The image shows a handwritten musical score for a piece titled « Jerusalem ». The score is written in 3/2 time and features two main vocal parts, each with four staves. The first vocal part is labeled « Côte de l'orgue » and the second is labeled « Côte des violons ». Both parts include lyrics in French and Latin. The French lyrics are « Jérusalem » and « convertere ad dominum ». The Latin lyrics are « Jérusalem » and « convertere ad dominum ». The score also includes a basso continuo part at the bottom, labeled « Basse contin pour les 2 Costes ». The notation is in a 19th-century style, with various musical symbols and clefs.

Charpentier-24. 同編成の二重合唱合奏の最終詩節「Jerusalem」(H.135) (→p.90)

un ton plus bas *Seconde leçon de Tenebres*
Du Mercredi 11

et egressus est a fili a si-on omni decor

e - jus facti sunt principes e - jus - velut arietes non inveneri en tes pasces

et abierunt adique fortitudine ante faci em subsequen bis ante faci

em subsequen

ritorn.

Charpentier-25. H.138 の冒頭：通奏低音のみによるリトルネッロ（→p.90,91）



Lalande-2. 聖水曜日 (第 1 日) « dolor »に見られる声部の減 5 度とバスの半音階下降 (→p.100)



Lalande-3. « gemens »の短 2 度の下降 (→p.100)



Lalande-4. 聖木曜日（第2日）第4詩節 « Contrivit ossa mea »：3度繰り返し、回を重ねる毎に、高音で作曲されている。（→p.100）

Handwritten musical score for "Lalande-5. 聖金曜日 (第3日)". The score consists of four systems of two staves each. The lyrics are: "mur Doucem'et Mouré las... sis non dabatur re. qui... es las... sis las... sis non da. batur re... qui... es las... sis las... sis non non dabatur re... qui...". The music features a 4/4 time signature and includes various musical notations such as notes, rests, and fingerings (e.g., 6, 7, 8). The score is written in a cursive, handwritten style.

Lalande-5. 聖金曜日 (第3日) « lassis »の付点下降音型と執拗な繰り返し (→p.100)



Lalande-6. « In tenebrosis »のバスラインと « tenebrosis »上の減音程、アッポジヤトゥーラによる不協和音 (→p.100)



Lalande-7. (上) 聖金曜日第3詩節 « minabamur » (下) 聖水曜日第3詩節 « furoris » : ヴォカリーズによる強調、(下) « O vos omnes »にはバスの同音反復 (キクロシス) (→p.100)

Jerusalem Jeru

. salem convertere ad Dominum De . um tuum Conver . . tere .

ad dominum Deum tuum Deum tu . . um Conver . . tere . conver . . tere .

ad Dominum Deum tuum De . . . um tuum Jerusalem Jeru . . . salem Con :

verte . re . ad Dominum ad Do . . minum Deum tu . . . um Conver . . tere ad Do . . mi :

Douce
num De um tuum .

Lalande-8. 聖水曜日最終詩節« Jerusalem »の長いメリスマ (→p.101)

1.

Pour Le Mercredi

Premiere Leçon

A une Voix.

In..cipit Lamenta.....ti...o Jeremi..æ Prophe..tæ

Aleph

Couperin-1. 第1ルソン冒頭：哀歌のトヌス (→p.103)

Mesure lent.

Nun

me deso...latam, tota die mærore confec. tam. Nun

Nun

Nun

Recitatif.

Vigilavit jugum iniquitatum me.arum in manu ejus: convolutæ

Couperin-2. 聖水曜日第3ルソン第4詩節末尾～「Nun」～第5詩節冒頭：詩節とアルファベットの間の区切りがない（→p.103）

Mineur, et mesuré-lent. 5

Plorans plo.ravit in noc... te, et la... chrymæ e jus in ma...

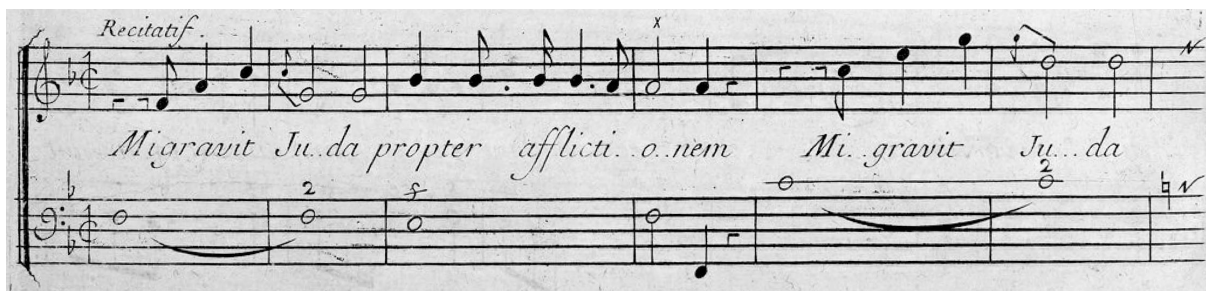
xillis ejus non est qui conso..letur qui conso..le.tur e am ex omnibus

cha..ris e jus. ex om... nibus cha... ris e... jus.

Couperin-3. 第1ルソン第2詩節冒頭「Plorans ploravit」：詩節の前半部分で、より歌う部分（→p.103）

The image shows a handwritten musical score for a piece by Couperin. It consists of three systems of music, each with a vocal line (treble clef) and a basso continuo line (bass clef). The lyrics are written in French and Latin. The first system contains the lyrics: "est qui con-so...letur qui con-so-le...tur e-am ex om...ni...bis". The second system contains: "ex om...ni...bis cha...ris e.....jus. Omnes a-mi...ci". The third system contains: "ejus spreverunt e.....am, et factisunt ei i....ni...mici, et facti sunt". The score includes various musical notations such as notes, rests, and ornaments. There are also some markings like "x" above certain notes. The second system is labeled "Recitatif." above the vocal line. The score is written in a historical style, with some ink bleed-through visible from the reverse side.

Couperin-4. 第1ルソン第2詩節 中間部分「Omnes amici ejus」：同詩節内での歌う部分からレシタティフへの書法の移行（→p.103）



Couperin-5. 第1ルソン第3詩節冒頭「Migravit Juda」：レシタティブの表示と不動のバス（→p.103）

Couperin-6. 第1ルソン「Beth」：書き込まれたアグレマン（→p.105）

pedibus ejus, nec recordata est finis su... i, Deposita est vehem...

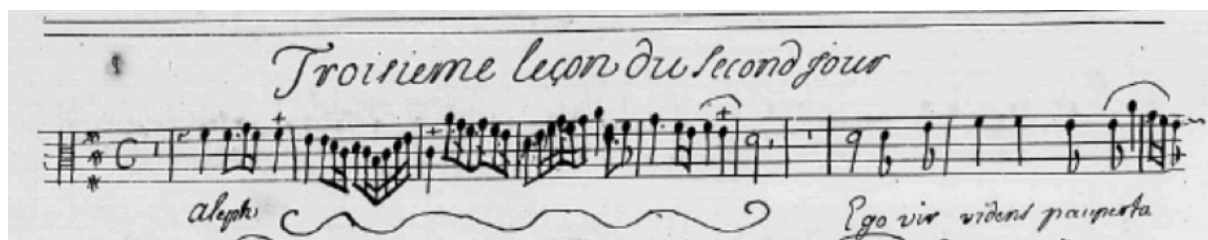
menter, non habens, non habens consolatorem. Deposita est de...

Couperin-7. 第2ルソン第4詩節「Deposita est vehementer, non habens consolatorem」:
 下降音型が集中的に用いられている (→p.105)

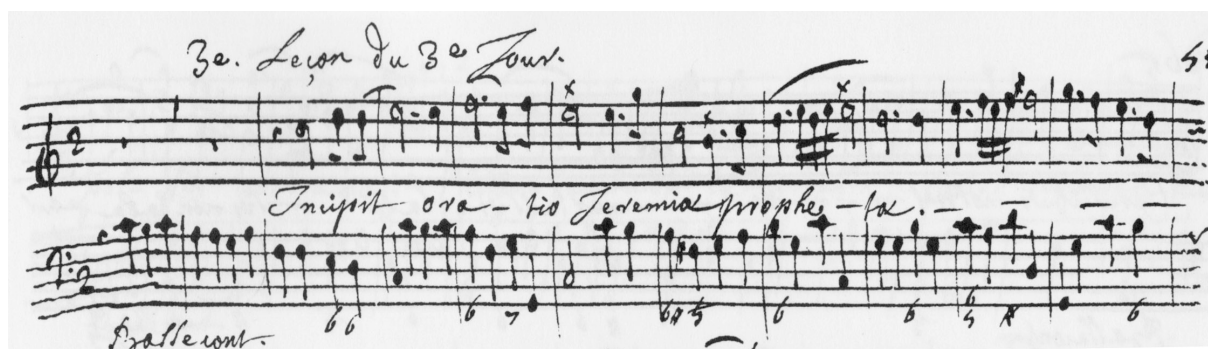


Bernier-1. 第1日第1ルソン冒頭：手稿譜のタイトル「Les 9 leçons de Tenebres de Mr Bernier Maître de Musique de Sainte Chapelle de paris. / 1ere du premier Jour.」(→p.107)

Bernier-2. サン・シール手稿譜の第1日第1ルソン冒頭(ヴェルサイユ市立図書館所蔵 Manuscrit musical 51) (→p.107)



Bernier-3. (上) 第2日第3ルソン冒頭、(下) サン・シール手稿譜の同曲冒頭 (→p.107)



Bernier-4. (上) 第3日第3ルソン冒頭、(下) サン・シール手稿譜の同曲冒頭 (→p.107)

14. 2e. Leçon du 2e Jour.

Amed.

Matribus suis di-

Ballecont.

= oerunt V- bi V- biest tritium Et vi- num: Cum de fuerant qua li vultne

Ballecont.

2me Leçon de tenebre du second Jour. 65.

Amed.

Ballecont.

Matribus suis dicentur V- bi V- biest tritium Et vi- num lunde

Ballecont.

Bernier-5. (上)ベルニエ第2日第2ルソン、(下)グフェの第2日第2ルソン (→p.108)

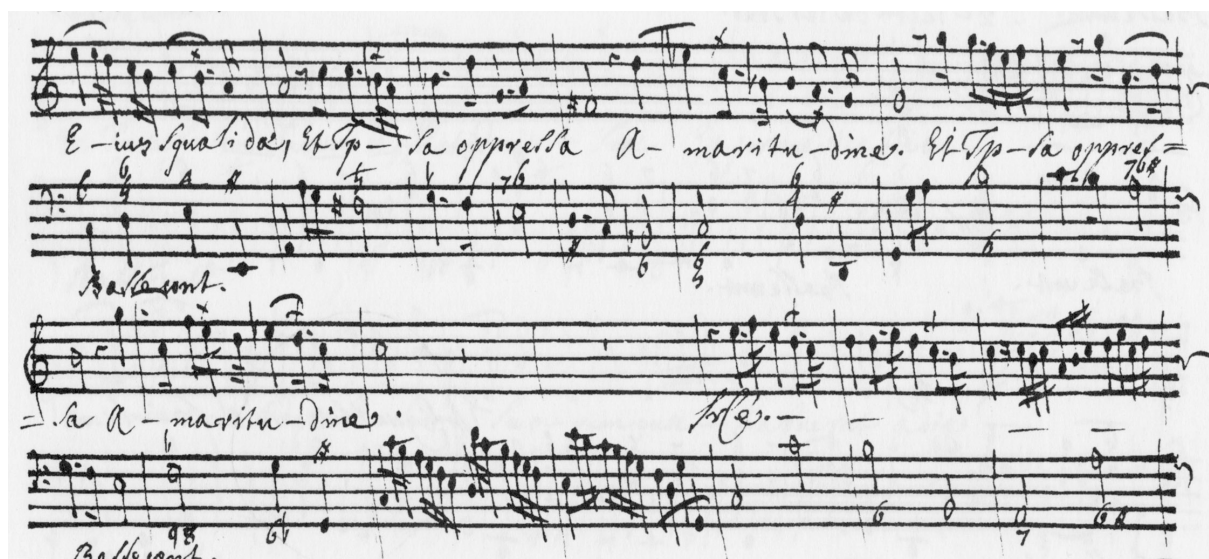


Bernier-6. 第2日第3ルソン第1詩節：3回繰り返される「Aleph」下の変形するバス・オプスティネ、第1の「Aleph」から「ego vir videns」、第2の「Aleph」から「me minavit et adduxit tenebris」への同音による接続、「adduxit tenebris」での減七度下降（→p.108, 110, 112）



Bernier-7. 第1日第2ルソン：最終詩節 «inimicus»から «Jerusalem» (→p.110)

Bernier-8. 第3日第1ルソン：第3詩節 (ハ短調) から «Teth» (変ロ長調) への接続部 (→p.110)



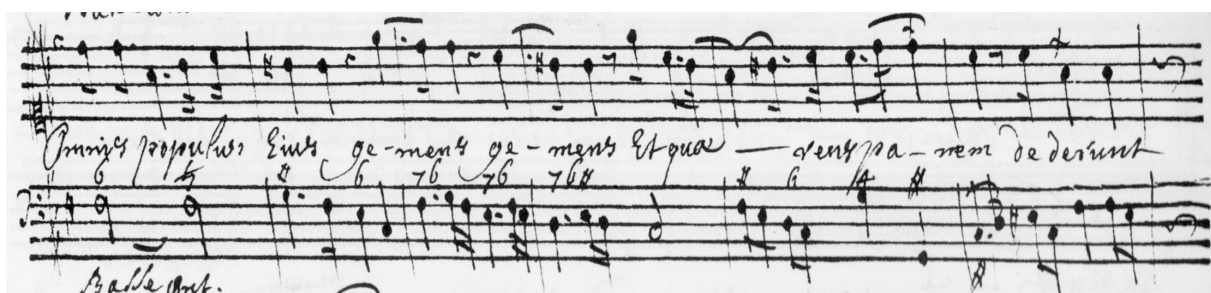
Bernier-9. 第1日第1ルソン:第4詩節 « et ipsa oppressa amaritudine »の繰り返し (→p.110)

Bernier-10. 第1日第1ルソン第2詩節 « Plorans ploravit in nocte et lacrimae eius »の繰り返し (→p.110,111)

Bernier-11. 第2日第2ルソン第1詩節 « ubi »の繰り返し (→p.111)



Bernier-12. 第1日第3ルソン第3詩節: «dolor»の減音程とバスの半音階下降、「quoniam vindemiavit me」の静止部分との対比 (→p.111,112)



Bernier-13. 第1日第3ルソン第2詩節 «gemens»での下降音型 (→p.112)

Handwritten musical score for a Latin liturgical text, featuring four systems of staves with Latin lyrics and musical notation. The notation includes various musical symbols such as clefs, notes, rests, and ornaments, along with Latin lyrics written below the staves.

System 1:
 onema Domino. Jod. Sederunt in terra, cōticuerunt

System 2:
 senes filix sion: consperse.....runt cinere capita sua, accindi sunt ciliciis, abjece=runt in terram capita

System 3:
 su-a virgines Je=rusalem. Caph..... Defecerunt prae La-crymis oculi me...i,

System 4:
 cōturbata sunt viscera mea. Effusum est in terra jecur meū super contri-tione filix populi mei, cū defice....

Villeneuve-1. 第2日第2ルソン：装飾の記譜法（→p.113）



Villeneuve-2. 2つのタイプのセクション区分 (→p.114)

1^{re} Leçon
de Tenebris
du 1^{er} Jour.

Lentement.
Prelude.

Incipit lamentatio Jeremiae prophetae lamentatio Jeremiae prophetae.

Villeneuve-3. « Incipit »部分のテキストの繰り返し (→p.115)

PREMIERE LECON,

Du Mercredi-Saint, par M^r. de BROSSARD.

Fort Gravement.

Thren. Jer. C. I.



BASSE-CONTINUE.



Un peu plus animé & mesuré.



Brossard-1. 聖水曜日 (第 1 日) 第 1 ルソン冒頭: 付点 8 分音符と演奏に関する指示 (→p.118)



Brossard-2. 聖水曜日（第1日）第1ルソン「Beth」：付点8分音符と演奏に関する指示（→p.118）



Brossard-3. 聖水曜日（第1日）第3ルソン冒頭：付点8分音符と演奏に関する指示（→p.118）

de- re, si est dolor, si est dolor si- cut do- lor me- us: at-

tendite & vi- de- re, si est dolor, si est dolor si- cut do-

lor meus.

Animf.
Quoniam vindemi- avit me, ut lo- cutus est Do- minus in die ira fu-

Brossard-4. 聖水曜日（第1日）第3ルソン第3詩節：「Quoniam vindemiavit me」からの同音持続による静止部分と、テンポ感のある前の部分との対比によって創り出される効果（→ p.119）



Brossard-5. 聖木曜日（第2日）第1ルソン第2詩節冒頭：同音持続のバスと声楽パートの同音の連続（→p.119）

DU JEUDY-SAINT. 29

Lentement.

Brossard-6. 聖木曜日（第2日）第1ルソン第4詩節冒頭：「lacrymis oculi」
「conturbata」での減7の和音の使用（→p.120）



Brossard-7. 聖水曜日第1ルソン：プレリュードのバスの半音階下降（→p.120）

Quia vi- derunt igno- miniam e- jus. Ipsa au- tem ge-

mens conver- sa est retror- sum, con- versa est re-

Brossard-8. 聖水曜日第2ルソン：「Ipsa autem gemens conversa est retrorsum」でのバスの1オクターヴに渡る半音階下降と「gemens」での声楽パートの半音階下降（→p.120）

Lentement.

Jerusalem, Je-ru-salem, Je-ru-salem,

PRELUDE.

con-vertere ad Dominum De-um tuum, con-vertere ad

Dominum De-um tu-um, convertere, convertere ad Domi-

Brossard-9. 変形する定型バスの例 (→p.120)

Un peu plus animé & mesuré.

A Leph. A- leph. A-

Brossard-10. 二重線によるセクション分けと引き延ばされたカデンツの例 (→p.121)

On chante ainsi les $\Psi\Psi\Psi$. des Nocturnes pendant ces trois jours, à la fin desquels on dit tout bas, Pater noster.

Leçons.
du 6.

Incipit Lamenta-ti-o Jeremi-æ Pro-

364

Le Jeudi Saint.

phe-tæ. Quomodo se-det so-la ci-

vi-tas ple-na popu-lo? fa-cta est qua-fi

vidu-a domi-na genti-um : princeps pro-vin-

ci-a-rum facta est sub tributo.

[On chante ainsi les Leçons du premier Nocturne, pendant ces trois jours]

A la fin de chaque Leçon du I. Nocturne, on ajoute ce qui suit.

Je-ru-salem, Je- ru-salem, conver-te-re

ad Dominum De-um tu-um.

譜例 3. 改正後の哀歌のトヌス : *Antiphonaire Parisien* (1737) (→p.121)

AUTRE 3^E. LECON DU SECOND JOUR A VOIX SEULE
avec un Violoncelle, et Basson, ou deux Violons si l'on veut
moderement— *N.º XIII.*

The image shows a page from a music manuscript. At the top, the title is written in a decorative, italicized font: "AUTRE 3^E. LECON DU SECOND JOUR A VOIX SEULE". Below the title, a subtitle in a similar font reads: "avec un Violoncelle, et Basson, ou deux Violons si l'on veut". The tempo/mood is indicated as "moderement—" and the piece is numbered "N.º XIII.". The music is written on four staves. The first staff is for the Violoncelle (Cello), the second for the Basson (Bassoon), and the third for a solo instrument, likely a Cello or Bassoon, as indicated by the "B C" marking at the bottom left. The fourth staff is for the voice. The music is in 4/4 time. The Violoncelle and Basson parts feature complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes. The solo instrument part includes fingerings (6, 7, 6, 7, 7, 7, 7) and a "B C" marking at the bottom left.

Michel-1. No.13 冒頭：ソロ楽器としてのチェロとバスソンの指示 (→p.124)

Lent.

lent, Coupé.

B. Contrainte

B.C.

Leger.

Ghime!

plorans, plo-rans plora-vit In nocte, et la

crymæ e jus, in maxillis e - jus. non est, non est qui con so le tur

e am, ex omnibus Caris e jus. om nes a mi ci e jus opprèverunt e am et fac ti sunt

fac ti sunt e - i j-nimi - ci.

Michel-2. 第1日第1ルソン：バス・コントラントの例（→p.125）

Avertissement

Comme la Musique Latine demande plus de force et plus d'ame que le Chant Francois; pour supl  er    la foiblesse de ma composition, et aprocher s'il est possible par l'action du chant, du sublime du prophète Jeremie; je me suis attaché    marquer non seulement les vrais mouvemens, mais même le caractere, le Sentiment particulier qui domine dans chaque morceau, les nuances du fort au foible de la Voix les differences dans le ton de dire, soit plus doux, ou plus marqué, plus vehement ou plus flexible, et même encores les agrements en general.

Ce ne sont pas les Maitres que je prie d'y faire attention; mais les personnes encor trop peu experiment  es dans l'art du chant, pour en pressentir d'elles mêmes les delicatesses, Ce gout d'expression, dont j'avoie que j'ay eu beaucoup de peine moy même    m'en rendre raison: Si je n'ay pas reussi    les bien developper, au moins j'y ay fait tous mes efforts.

Agrements du Chant



2

Grave, grands Sons

Za-in Recor da ta est Je - ru sa lem di e

animé. Sons, aisez

rum afflic ti = o = nis Suc ce Et pre va ri ca ti - o - nis om ni um

+ Ralenti. fort.

desi de ra bi li mu Suo - - - rum, quæ ha - bu crat à di - e - bus an =

Vive^{mt} en Roulant les Sons et articulés

= ti - quis, Cum ca - - - - - deret populus ejus Cum Ca =

Ralenti. Sentiment

= - - - - - deret populus e - jus in manu - hosti - li, et non es set au ri - - li.

Lent. Vif un peu badiné

- a - - - tor vi - derunt e am hos tes, et de - ri - se - - - runt Sa b ba th

Blainville-2. テンポ、表現法、強弱などの指示 (→p.128)



Blainville-3. «frangeret»の16分音符のヴォカリーズ (→p.131)

Blainville-4. シークエンス型ヴォカリーズとオペラのカデンツァを想起させる終止 (→p.131)

Blainville-5. 急激な下降音型のヴォカリーズ (→p.132)



Blainville-6. 急激な下降音型のヴォカリーズ (→p.132)



Blainville-7. 急激な下降音型のヴォカリーズ (→p.132)



Blainville-8. 聖木曜日第2ルソンの最終詩節末尾の上昇音型 (→p.132)



Blainville-9. 聖土曜日第2ルソン：拍を刻むバスの連打 (→p.132)



Rousseau-1. ルソー自身による手稿譜集の表紙 (→p.133)

Leçon de Tenebres

6 *Quomodo sedet sola Civitas plena populo facta est quasi*

vidua Domina gentium Principis provinciarum facta est subtributo

A *largo* *Plorans ploravit in nocte et la-crymae ejus in*

maxillis ejus et la-

B *crymae ejus in maxillis ejus in maxillis ejus plorans plo-*

ravit in nocte plo ra-vit in nocte ploravit plo-

ravit in nocte Non est qui consoletur eam ex omnibus ex omnibus ca-

ris ejus Omnes amici ejus Spreverunt eam et facti sunt

A *ei i ni mi ci Plorans ploravit in nocte et la-crymae ejus in maxillis*

ejus et la-crymae ejus in

Rousseau-2. 第1日第1ルソソ：レチタティーヴォ・セッコに続くダ・カーゴ様式と「ソナタ形式の萌芽」の混合（→p.133,134）

Andantino **A**

Je ru -- sa lem Je ru -- sa lem con ver te re con ver te re ad Do mi num De um

tu um Je ru -- sa lem Je ru -- sa lem Con ver te re con ver te re con ver te re con =

ver te re ad Do mi num De um tu um **B** Je ru -- sa lem Je ru sa lem con =

ver te re ad Do mi num Con ver te re ad Do mi num con ver te re con ver te re con ver

-- te re ad Do mi num De um tu um **A'** Je ru -- sa lem Je ru -- sa lem Con ver te re con

ver te re ad Do mi num De um tu um Je ru -- sa lem Je ru -- sa lem con ver te re con ver te re con

coda

ver te re con ver te re ad Do mi num De um tu um Je ru sa lem con ver te =

re ----- ad Do mi num De um tu ----- um

Rousseau-3. 最終詩節「Jerusalem」のダ・カーポ形式と「ソナタ形式の萌芽」の混合（→ p.135）



Corrette-1. 第1日第1ルソン第4詩節 (p.6) « *destructæ* » のシークエンス型ヴォカリーズと « *gementes* » に定石の下降音型 (→p.139)

Handwritten musical score for a piece titled "Principes provinciarum facta est Subtribus". The score is written on two systems, each with a treble and bass staff. The music is in a key with one flat (B-flat) and a common time signature (C). The first system features a treble staff with a melodic line and a bass staff with a more active accompaniment. The second system continues the melody and accompaniment. The lyrics "Principes provinciarum" and "facta est Subtribus" are written below the corresponding staves. The score includes various musical notations such as notes, rests, and bar lines, as well as some handwritten annotations like "7 7" and "5" above the bass staff.

Corrette-2. 第1日第1ルソン第1詩編(p.3)でのフェルマータの使用 (→p.139)



Corrette-3. 第2日第1ルソン第4詩編 (p.13) « Defecerunt prae lacrymis oculi mei »: 半音階下降と減音程が集中して用いられている (→p.140)



Corrette-4. 第2日第1ルソン « Teth » (譜面では綴りが « Teht » となっている): バスラインへの指示 « avec accompagnement à l'unisson » (→p.140)

15

un poco Allegro

Je-ru-sa-lem Je-ru-sa-lem con-ver-te-re ad Do-mi-num Deum tu-um

Je-ru-sa-lem con-ver-te-re con-ver-te-re ad do-mi-num Deum tu-um

Fin.

mineur

Je-ru-sa-lem con-ver-te-re Je-ru-sa-

Corrette-5.1.第2日（聖木曜日）第2ルソンの最終詩節「Jerusalem」：ダ・カーボ形式（→p.140,141）

16

Je-ru-sa-lem con-ver-te-re ad dominum deum

tu-um Je-ru-salem Je-

ru-sa-lem con-ver-te-re Conver-te-re

re ad domi-num deum tu-um. Da Capo page 15.

Corrette-5.2. (続き) (→p.140)

12

Se derunt in ter-

-ra conticuerunt Sener filiæ Sion. Consper-runt consper-

Corrette-6. 第2日第1ルソン第3詩節：バスの連打とススピラツィオ (→p.140)

Handwritten musical score for Corrette-7, featuring five systems of music with Latin lyrics. The score includes tempo markings 'Adagio' and 'Allegro'.

System 1: *e-jus Regem e-jus et Principes e-jus in gen. ti-bus*

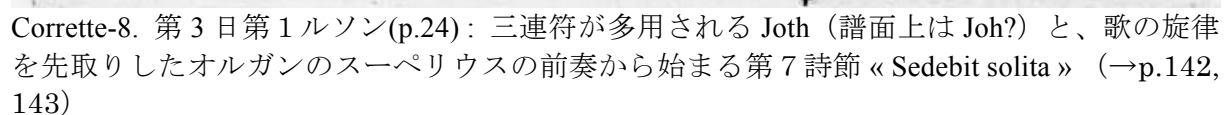
System 2: *in gen. ti-bus non non est*

System 3: *lex, non, non est lex et propheta: e-jus non in venerunt in ve-*

System 4: *Adagio*
-ne runt visi-a nem a

System 5: *Do-mi-no*
Allegro

Corrette-7. 第2日第1ルソン第2詩節：16 分音符の速い緊張感のあるテンポから急激な Adagio へのテンポの変化 (→p.140)



Corrette-9.1. 第3日第1ルソン:ダ・カーポ形式の最終詩節 « Jerusalem » のA, A'部分(→p.142)



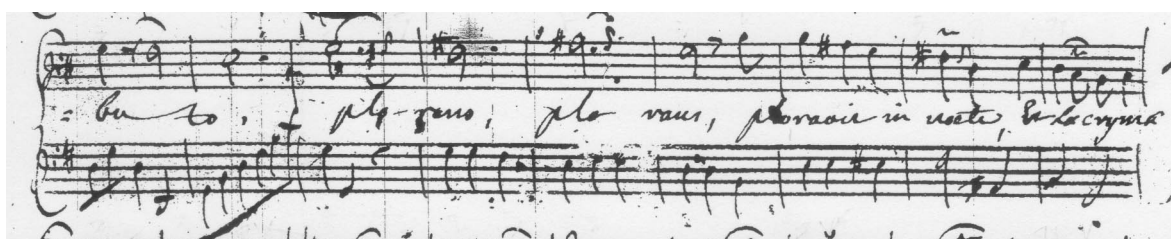
Corrette-10. 第3日第1ルソン第6詩節直前の「Teth」のシンコペーション (→p.143)



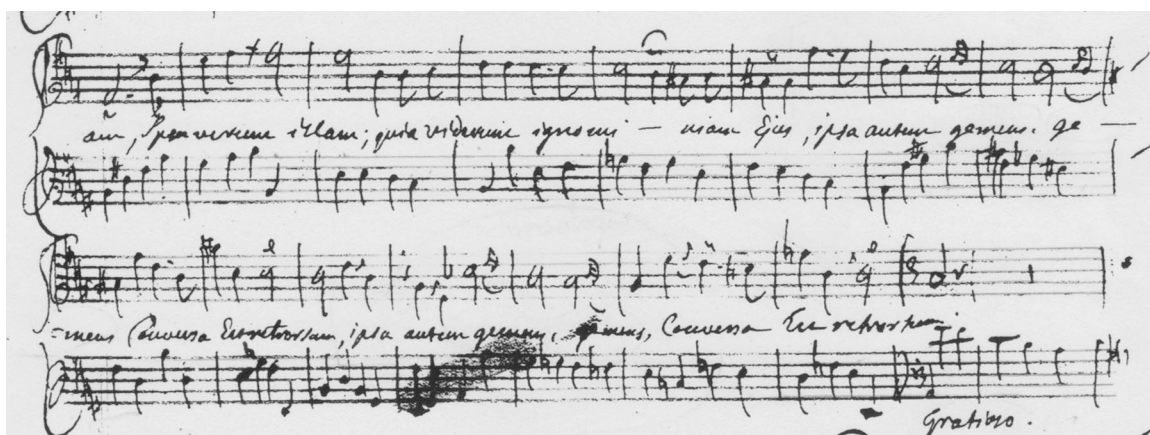
Haudimont-1. 聖水曜日（第1日）第2ルソン冒頭左上（パリ 42r）：« (Me)lle gazet »（→p.146）

Haudimont-2. 聖水曜日（第1日）第1ルソン冒頭（ローマ：58r）：器楽パート（→p.147）

Haudimont-3. 聖水曜日（第1日）第1ルソン（第2曲）冒頭（ローマ：64v）：オルガン伴奏とオルガンのスーパーリウス（→p.147）



Haudimont-4. 聖水曜日（第1日）第1ルソン第2詩編 «plorans»（パリ：40r）：2度の下降音型で繰り返されている（→p.147）



Haudimont-5. 聖水曜日（第1日）第2ルソン«gemens»（パリ：42v）：歌の旋律の2度の下降音型とバスの半音階下降（→p.147）



Haudimont-6. 聖水曜日（第1日）第3ルソン最終詩節«Jerusalem»（パリ：52v）：バスの三連符（→p.147）



Haudimont-7. 聖水曜日 (第1日) 第3ルソン第3詩編 (パリ: 44v) : オステイナー・バス (→ p.147)

付録

付録

ルソン・ド・テネブルのテキスト（ローマ 1568 年制定、パリ 1607 年以降-1736 年以前）

第 1 日 第 1 ルソン (i: 1-5)

ALEPH

Quomodo sedit sola civitas plena populo ? Facta est quasi vidua domina gentium, princeps provinciarum facta est sub tributo.

なにゆえ、独りで座っているのか 人に溢れていたこの都が。やもめとなってしまったのか 多くの民の女王であったこの都が。奴隷となってしまったのか 国々の姫君であったこの都が。

BETH

Plorans ploravit in nocte, et lacrimae ejus in maxillis ejus : non est qui consoletur eam ex omnibus caris ejus. Omnes amici ejus spreverunt eam et facti sunt ei inimici.

夜もすがら泣き、頬に涙が流れる。彼女を愛した人のだれも、今は慰めを与えない。友は皆、彼女を欺き、ことごとく敵となった。

GIMEL

Migravit Juda propter afflictionem, et multitudinem servitutis : habitavit inter gentes, nec invenit requiem. Omnes persecutores ejus apprehenderunt eam inter angustias.

貧苦と重い苦役の末にユダは捕囚となって行き 異国の民の中に座り、憩いは得られず 苦難のはざまに追いつめられてしまった。

DELETH

Viae Sion lugent, eo quod non sint qui veniant ad sollemnitatem. Omnes portae ejus destructae, sacerdotes ejus gementes, virgines ejus squalidae, et ipsa oppressa amaritudine.

シオンに上る道は嘆く 祭りに集う人がもはやいないのを。シオンの城門はすべて荒廃し、祭司らは呻く。シオンの苦しみを、おとめらは悲しむ。

HE

Facti sunt hostes ejus in capite, inimici ejus locupletati sunt : quia Dominus locutus est super eam propter multitudinem iniquitatum ejus. Parvuli ejus ducti sunt captivitatem, ante faciem tribulantis.

シオンの背きは甚だしかった。主は懲らしめようと、敵がはびこることを許し 苦しめる者らを頭とされた。彼女の子らはとりことなり 苦しめる者らの前を、引かれて行った。

Jerusalem, Jerusalem, convertere ad Dominum Deum tuum.

エルサレムよ、エルサレムよ、立ち帰れ、あなたの神、主のもとへ。

第 1 日 第 2 ルソン (i: 6-9)

VAU

Et egressus est a filia Sion omnis decor ejus : facti sunt principes ejus velut arietes non invenientes pascuam, et abierunt absque fortitudine ante faciem subsequenteris.

栄光はことごとくおとめシオンを去り その君候らは野の鹿となった。青草を求めたが得られず 疲れ果ててなお、追い立てられてゆく。

ZAIN

Recordata est Jerusalem dierum afflictionis suae et praevaricationis omnium desiderabilium suorum, quae habuerat a diebus antiquis, cum caderet populus ejus in manu hostile, et non esset auxiliator. Viderunt eam hostes, et deriserunt

エルサレムは心に留める 貧しく放浪の旅に出た日を いにしえから彼女のものであった 宝物のすべてを。苦しめる者らの手に落ちた彼女の民を助ける者はない。絶えゆくさまを見て、彼らは笑っている。

sabbata ejus.

HETH

Peccatum peccavit Jerusalem propterea instabilis facta est. Omnes qui glorificabant eam, spreverunt illam, quia viderunt ignominiam ejus. Ipsa autem gemens et conversa retrorsum.

エルサレムは罪に罪を重ね 笑いものになった。恥があばかれたので 重んじてくれた者にも軽んじられる。彼女は呻きつつ身を引く。

TETH

Sordes ejus in pedibus ejus, nec recordata est finis sui. Deposita est vehementer, non habens consolatorem. Vide Domine afflictionem meam, quoniam erectus est inimicus.

衣の裾には汚れが付いている。彼女は行く末を心に留めなかったのだ。落ちぶれたさまは驚くばかり。慰める者はない。「ご覧ください、主よ 私の惨めさを、敵の驕りを。」

Jerusalem, jerusalem, convertere ad Dominum Deum tuum.

エルサレムよ、エルサレムよ、立ち帰れ、あなたの神、主のもとへ。

第 1 日 第 3 ルソン (i : 10-14)

JOD

Manum suam misit hostis ad omnia desiderabilia ejus : quia vidit gentes ingressas sanctuarium suum, de quibus praeceperas ne intrarent in ecclesiam tuam.

宝物のすべてに敵は手を伸ばした。彼女は見た、異国の民が聖所を侵すのを。聖なる集会に連なることを 主に禁じられた者らが。

CAPH

Omnis populus ejus gemens, et quaerens panem. Dederunt pretiosa quaeque pro cibo ad refocilandam animam. Vide Domine, et considera, quoniam facta sum vilis.

彼女の民は皆、パンを求めて呻く。宝物を食べ物に換えて命をつなごうとする。「ご覧ください、主よ わたしのむさぼるさまを見てください。」

LAMED

O vos omnes qui transitis per viam, attendite et videte si est dolor sicut dolor meus : quoniam vindemiavit me, ut locutus est Dominus in die irae furoris sui.

道行く人よ、心して 目を留めよ、よく見よ。これほどの痛みがあったろうか。わたしを責めるこの痛み 主がついに怒ってわたしを懲らす この痛みほどの。

MEM

De excelso misit ignem in ossibus meis, et erudit me : expandit rete pedibus meis, convertit me retrorsum : posuit me desolatam, tota die maerore confectam.

主は高い天から火を送り わたしの骨に火を下し 足もとに網を投げてわたしを引き倒し 荒廢にまかせ、ひねもす病み衰えさせる。

NUN

Vigilavit iugum iniquitatum mearum : in manu ejus convolutae sunt, et impositae collo meo : infirmata est virtus mea. Dedit me Dominus in manu, de qua non potero surgere.

背いたわたしの罪は御手に束ねられ 轡とされ、わたしを圧する。主の轡を首に負わされ 力尽きてわたしは倒れ 刃向かうこともできない 敵の手に 引き渡されてしまった。

Jerusalem, jerusalem, convertere ad Dominum Deum tuum.

エルサレムよ、エルサレムよ、立ち帰れ、あなたの神、主のもとへ。

第2日 第1ルソン (ii : 8-11)

De Lamentatione Jeremiae Prophetarum.

預言者エレミアの哀歌

HETH

Cogitavit Dominus dissipare murum filiae Sion: tetendit funiculum suum, et non avertit manum suam a perdition: luxitque antemurale, et murus pariter dissipatus est.

主はおとめシオンの城壁を滅ぼそうと定め 打ち倒すべき所を測り縄ではかり 御手をひるがえされない。城壁も砦も共に嘆き、共に喪に服す。

TETH

Defixae sunt in terra portae ejus: perdidit, et contrivit vectes ejus, regem ejus, et principes ejus in gentibus. Non est lex: et prophetae ejus non invenerunt visionem a Domino.

城門はことごとく地に倒れ、かんぬきは砕けた。王と君侯は異国の民の中にあり 律法を教える者は失われ 予言者は主からの幻による託宣を もはや見いだすことができない。

JOD

Sederunt in terra, conticuerunt senes filiae Sion: consperserunt cinere capita sua, accincti sunt ciliciis: abiecerunt in terra capita sua virgines Jerusalem.

おとめシオンの長老は皆、地に座して黙し 頭に灰をかぶり、粗布を身にまとう。エルサレムのおとめらは、頭を地につけている。

CAPH

Defecerunt prae lacrimis oculi mei, conturbata sunt viscera mea. Effusum est in terra jecur meum super contritione filiae populi mei, cum deficeret parvulus et lactans in plateis oppidi.

わたしの目は涙にかすみ、胸は裂ける。わたしの民の娘が打ち砕かれたので わたしのはらわたは溶けて地に流れる。幼子も乳飲み子も町の広場で衰えてゆく。

Jerusalem, jerusalem, convertere ad Dominum Deum tuum.

エルサレムよ、エルサレムよ、立ち帰れ、あなたの神、主のもとへ。

第2日 第2ルソン (ii : 12-15)

LAMED

Matribus suis dixerunt: Ubi est triticum et vinum? cum deficerent quasi vulnerati in plateis civitatis, cum exhalarent animas suas in sinu matrum suarum.

幼子は母に言う パンはどこ、ぶどう酒はどこ、と。都の広場で傷つき、衰えて 母のふところに抱かれ、息絶えてゆく。

MEM

Cui comparabo te, vel cui assimilabo te, filia Jerusalem? cui exaequabo te, et consolabor te, virgo filia Sion? Magna est enim velut mare contritio tua: quis medebitur tui?

おとめエルサレムよ あなたを何にたとえ、何の証しとしよう。おとめシオンよ あなたを何になぞらえて慰めよう。 海のように深い痛手を負ったあなたを誰が癒せよう。

NUN

Prophetae tui viderunt tibi falsa et stulta, nec aperiebant iniquitatem tuam, ut te ad poenitentiam provocarent. Viderunt autem tibi adsumptiones falsas, et ejectiones.

予言者はあなたに託宣を与えたが むなしい、偽りの言葉ばかりであった。あなたを立ち直らせるには一度、罪をあばくべきなのに むなしく、迷わすことを あなたに向かって告げるばかりであった。

SAMECH

Plauserunt super te manibus omnes transeuntes per viam: sibilaverunt, et moverunt caput suum super

道行く人はだれもかれも 手をたたいてあなたを嘲る。おとめエルサレムよ、あなたに向かって 口

filiam Jerusalem: Haecine est urbs, dicentes, perfecti decoris, gaudium universae terrae? 笛を吹き、頭を振ってはやしたてる 「麗しさの極み、全地の喜びと たたえられた都がこれか」と。

Jerusalem, jerusalem, convertere ad Dominum Deum tuum. エルサレムよ、エルサレムよ、立ち帰れ、あなたの神、主のもとへ。

第2日 第3ルソン (iii : 1-9)

ALEPH

Ego vir videns paupertatem meam, in virga indignationis ejus. わたしは 主の怒りの杖に打たれて苦しみを知った者。

ALEPH

Me minavi, et adduxit in tenebris, et non in lucem. 闇の中に追い立てられ、光なく歩く。

ALEPH

Tantum in me vertit, et convertit manum suam tota die. そのわたしを、御手がさまざまに責め続ける。

BETH

Vetustam fecit pellem meam et carnem meam, contrivit ossa mea. わたしの皮膚を打ち、肉を打ち 骨をことごとく砕く。

BETH

Aedificavit in gyro meo, et circumdedit me felle et labore. 陣を敷き、包囲して わたしを疲労と欠乏に陥れ

BETH

In tenebris collocavit me, quasi mortuos sempiternos. 大昔の死者らと共に わたしを闇の奥に住まわせる。

GHIMEL

Circumaedificavit adversum me, ut non egrediar: aggravavit compedem meam. 柵を巡らして逃げ道をふさぎ 重い鎖でわたしを縛りつける。

GHIMEL

Sed et cum clamavero, et rogavero: exclusit orationem meam. 助けを求めて叫びをあげても わたしの訴えはだれにも届かない。

GHIMEL

Concluserunt vias meas lapidibus quadric, semitas meas subvertit. 切り石を積んで行く手をふさぎ 道を曲げてわたしを迷わす。

Jerusalem, jerusalem, convertere ad Dominum Deum tuum. エルサレムよ、エルサレムよ、立ち帰れ、あなたの神、主のもとへ。

第3日 第1ルソン (iii : 22-30)

HETH

Misericordiae Domini, quia non sumus consumpti: quia non defecerunt miserationes ejus. 主の慈しみは決して絶えない。主の憐れみは決して尽きない。

HETH

Novi diluculo: multa est fides tua.	それは朝ごとに新たになる。「あなたの真実はそれほど深い。
HETH Pars mea, Dominus, dixit anima mea: propterea expectabo eum.	主こそわたしの受ける分」とわたしの魂は言い わたしは主を待ち望む。
TETH Bonus est Dominus sperantibus in eum, animae quaerenti illum.	主に望みをおき尋ね求める魂に 主は幸いをお与えになる。
TETH Bonum est praestolari cum silentio salutare Dei.	主の救いを黙して待てば、幸いを得る。
TETH Bonum est viro, cum portaverit jugum ab adolescentia sua.	若いときに軛を負った人は、幸いを得る。
JOD Sedebit solitaries, et tacebit: quia levavit super se.	軛を負わされたなら 黙して、独り座っているがよい。
JOD Ponet in pulvere os suum, si forte sit spes.	塵に口をつけよ、望みが見いだせるかもしれない。
JOD Dabit percutienti se maxillam, saturabitur opprobriis.	打つ者に頬を向けよ 十分に懲らしめを味わえ。
Jerusalem, jerusalem, convertere ad Dominum Deum tuum.	エルサレムよ、エルサレムよ、立ち帰れ、あなたの神、主のもとへ。

第3日 第2ルソン (iv : 1-6)

ALEPH Quomodo obscuratum est aurum, mutatus est color optimus, dispersi sunt lapides sanctuarii in capite omnium platearum?	なにゆえ、黄金は光を失い 純金はさげすまれているのか。どの街角にも 聖所の石が打ち捨てられているのか。
BETH Filii Sion incliti, et amicti auro primo: quomodo reputati sunt in vasa testea, opus manuum figuli?	貴いシオンの子ら、金にも比べられた人々が なにゆえ、土の器とみなされ 陶工の手になるものとみなされるのか。
GHIMEL Sed et lamiae nudaverunt mammam, lactaverunt catulos suos: filia populi mei crudelis, quasi strutio in deserto.	山犬ですら乳を与えて子を養うというのに わが民の娘は残酷になり 荒れ野の駝鳥のようにふるまう。
DELETH Adhesit lingua lactantis ad palatum ejus in siti: parvuli petierunt panem, et non erat qui frangeret eis.	乳飲み子の舌は渴いて上顎に付き 幼子はパンを求めるが、分け与える者もない。
HE	

Qui vescebantur voluptuose, interierunt in viis, qui
nutriebantur in croceis, amplexati sunt stercora.

美食に馴れた者も、街にあえぎ 紫の衣に包まれて
育った者も塵にまみれている。

VAU

Et major effecta est iniquitas filiae populi mei
peccato Sodomorum, quae subversa est in
momento, et non ceperunt in ea manus.

ソドムは、その罪のゆえに 人の手によらず、一瞬
にして滅んだが わたしの民の娘は それよりも
重い罪を犯したのだ。

Jerusalem, jerusalem, convertere ad Dominum
Deum tuum.

エルサレムよ、エルサレムよ、立ち帰れ、あなたの
神、主のもとへ。

第3日 第3ルソン (v: 1-11)

Incipit Oration Jeremiae Prophete.

Recordare Domine, quid acciderit nobis: intueri, et
respice obprobrium nostrum.

主よ わたしたちにふりかかったことに心を留め
わたしたちの受けた嘲りに目を留めてください。

Hereditas nostra versa est ad alienos, domus nostrae
ad extraneos.

わたしたちの嗣業は他国の民のものとなり 家は
異邦の民のものとなった。

Pupilli facti sumus absque patre, matres nostrae
quasi viduae.

父はなく、わたしたちは孤児となり 母はやもめと
なった。

Aquam nostram pecunia bibimus, ligna nostra
pretio conparavimus.

自分の水をすら、金を払って飲み 自分の木からす
ら、価を払って取り入れる。

Cervicibus nostris minabamur, lassis non dabatur
requies.

首には轡を負わされて追い立てられ 疲れても、憩
いはない。

Aegypto dedimus manum, et Assyriis, ut
saturaremur pane.

わたしたちはエジプトに手を出し パンに飽こう
とアッシリアに向かった。

Patres nostri peccaverunt, et non sunt: et nos
iniquitates eorum portavimus.

父祖は罪を犯したが、今は亡く その咎をわたした
ちが負わされている。

Servi dominati sunt nostris, non fuit qui redimeret
de manu eorum.

奴隷であった者らがわたしたちを支配し その手
からわたしたちを奪い返す者はない。

In animabus nostris adferebamus panem nobis, a
facie gladii in deserto.

パンを取って来るには命をかけねばならない。荒れ
野には剣が待っている。

Pellis nostra quasi clibanus, exusta est a facie
tempestatum famis.

飢えは熱病をもたらし 皮膚は炉のように焼けた
だれている。

Mulieres in Sion humiliaverunt, et virgines in
civitibus Juda.

人妻はシオンで犯され おとめはユダの町々で犯
されている。

Jerusalem, jerusalem, convertere ad Dominum
Deum tuum.

エルサレムよ、エルサレムよ、立ち帰れ、あなたの
神、主のもとへ。

ルソン・ド・テネブルのテキスト（パリ 1736 年改正）

第 1 日（第 1－3 ルソン）は以前と同じ

第 2 日 第 1 ルソン（iii: 1-10）

ego vir videns paupertatem meam in virga indignationis eius	わたしは 主の怒りの杖に打たれて苦しみを知った者。
me minavit et adduxit in tenebris et non in lucem	闇の中に追い立てられ、光なく歩く。
tantum in me vertit et convertit manum suam tota die	そのわたしを、御手がさまざまに責め続ける。
vetustam fecit pellem meam et carnem meam contrivit ossa mea	わたしの皮膚を打ち、肉を打ち 骨をことごとく砕く。
aedificavit in gyro meo et circumdedit me felle et labore	陣を敷き、包囲して わたしを疲労と欠乏に陥れ
in tenebris conlocavit me quasi mortuos sempiternos	大昔の死者らと共に わたしを闇の奥に住まわせる。
circumaedificavit adversum me ut non egrediar adgravavit conpedem meam	柵を巡らして逃げ道をふさぎ 重い鎖でわたしを縛りつける。
sed et cum clamavero et rogavero exclusit orationem meam	助けを求めて叫びをあげても わたしの訴えはだれにも届かない。
concluserat vias meas lapidibus quadris semitas meas subvertit	切り石を積んで行く手をふさぎ 道を曲げてわたしを迷わす。
ursus insidians factus est mihi leo in absconditis	熊のようにわたしを待ち伏せ 獅子のようにひそみ

第 2 日 第 2 ルソン（iii: 12-21）

tetendit arcum suum et posuit me quasi signum ad sagittam	弓に矢をつがえて引き絞り わたしにねらいを定める。
misit in renibus meis filias faretrae suae	箠の矢を次々と放ち わたしの腎臓を射抜く。
factus sum in derisu omni populo meo canticum eorum tota die	民は皆、わたしを嘲笑い 絶え間なく嘲りの歌を浴びせる。
replevit me amaritudinibus inebriavit me absinthio	わたしを苦悩に飽かせ、苦汁を飲ませられる。
et fregit ad numerum dentes meos cibavit me cinere	砂利をかませてわたしの歯を砕き 塵の中にわたしを打ち倒す。
et repulsa est anima mea oblitus sum bonorum	わたしの魂は平和を失い 幸福を忘れた。

et dixi periit finis meus et spes mea a Domino	わたしは言う 「わたしの生きる力は絶えた／ただ主を待ち望もう」と。
recordare paupertatis et transgressionis meae absinthii et fellis	苦汁と欠乏の中で 貧しくさすらったときのことを
memoria memor ero et tabescet in me anima mea	決して忘れず、覚えているからこそ わたしの魂は沈み込んでいても
hoc recolens in corde meo ideo sperabo	再び心を励まし、なお待ち望む。

第2日 第3ルソン (iii: 52-64)

venatione ceperunt me quasi avem inimici mei gratis	敵はゆえなくわたしを追う 鳥を追う狩人のように。
lapsa est in lacu vita mea et posuerunt lapidem super me	命を絶とうとわたしを穴に落とし その上に石を投げる。
inundaverunt aquae super caput meum dixi perii	水はわたしの頭を越え もう最期だとわたしは思った。
invocavi nomen tuum Domine de lacis novissimis	深い穴の底から 主よ、わたしは御名を呼びます。
vocem meam audisti ne avertas aurem tuam a singultu meo et clamoribus	耳を閉ざさず、この声を聞き わたしを助け、救い出してください。
adpropinquasti in die quando invocavi te dixisti ne timeas	呼び求めるわたしに近づき 恐れるなど言ってください。
iudicasti Domine causam animae meae redemptor vitae meae	主よ、生死にかかわるこの争いを わたしに代わって争い、命を贖ってください。
vidisti Domine iniquitatem adversum me iudica iudicium meum	主よ、わたしになされた不正を見 わたしの訴えを取り上げてください。
vidisti omnem furorem universas cogitationes eorum adversum me	わたしに対する悪意を 謀のすべてを見てください。
audisti obprobria eorum Domine omnes cogitationes eorum adversum me	主よ、わたしに向けられる嘲りと 謀のすべてを聞いてください。
labia insurgentium mihi et meditationes eorum adversum me tota die	敵対する者の唇、吐く言葉は 絶え間なくわたしを責めます。
sessionem eorum et resurrectionem eorum vide ego sum psalmus eorum	御覧ください、彼らは座るにも立つにも わたしを嘲って歌いはやします。
reddes eis vicem Domine iuxta opera manuum suarum	主よ、その仕業にしたがって 彼らを罰してください。

第3日 第1ルソン (iv: 1-6)

quomodo obscuratum est aurum mutatus est color
optimus dispersi sunt lapides sanctuarii in capite
omnium platearum

なにゆえ、黄金は光を失い 純金はさげすまれているのか。どの街角にも 聖所の石が打ち捨てられているのか。

fili Sion incliti et amicti auro primo quomodo
reputati sunt in vasa testea opus manuum figuli

貴いシオンの子ら、金にも比べられた人々が なにゆえ、土の器とみなされ 陶工の手になるものとみなされるのか。

sed et lamiae nudaverunt mammam lactaverunt
catulos suos filia populi mei crudelis quasi strutio
in deserto

山犬ですら乳を与えて子を養うというのに わが民の娘は残酷になり 荒れ野の駝鳥のようにふるまう。

adhesit lingua lactantis ad palatum eius in siti
parvuli petierunt panem et non erat qui frangeret eis

乳飲み子の舌は渴いて上顎に付き 幼子はパンを求めるが、分け与える者もない。

qui vescebantur voluptuose interierunt in viis qui
nutriebantur in croceis amplexati sunt stercora

美食に馴れた者も、街にあえぎ 紫の衣に包まれて育った者も塵にまみれている。

et maior effecta est iniquitas filiae populi mei
peccato Sodomorum quae subversa est in momento
et non ceperunt in ea manus

ソドムは、その罪のゆえに 人の手によらず、一瞬にして滅んだが／わたしの民の娘は それよりも重い罪を犯したのだ。

第3日 第2ルソン (iv: 17-22)

cum adhuc subsisteremus defecerunt oculi nostri ad
auxilium nostrum vanum cum respiceremus ad tenti
ad gentem quae salvare non poterat

今なお、わたしたちの目は 援軍を求めていたずらに疲れ 救ってはくれない他国をなお見張って待つ。

lubricaverunt vestigia nostra in itinere platearum
nostrarum adpropinquavit finis noster completi sunt
dies nostri quia venit finis noster

町の広場を歩こうとしても 一歩一歩をうかがうものがある。終りの時が近づき、わたしたちの日は満ちる。まさに、終りの時が来たのだ。

velociores fuerunt persecutores nostri aquilis caeli
super montes persecuti sunt nos in deserto insidiati
sunt nobis

わたしたちに追い迫る者は 空を飛ぶ鷲よりも速く 山々にわたしたちを追い回し 荒れ野に待ち伏せる。

spiritus oris nostri christus dominus captus est in
peccatis nostris cui diximus in umbra tua vivemus
in gentibus

主の油注がれた者、わたしたちの命の息吹 その人が彼らの罠に捕えられた。異国民の中にあるときも、その人の陰で 生き抜こうと頼みにした、その人が。

gaude et laetare filia Edom quae habitas in terra
Hus ad te quoque perveniet calix inebriaberis atque
nudaberis

娘エドムよ、喜び祝うがよい ウツの地に住む女よ。お前にもこの杯は廻って来るのだ。そのときは、酔いしれて裸になるがよい。

completa est iniquitas tua filia Sion non addet ultra
ut transmigret te visitavit iniquitatem tuam filia
Edom discoperuit peccata tua

おとめシオンよ、悪事の赦される時が来る。再び捕囚となることはない。娘エドムよ、罪の罰せられる時が来る。お前の罪はことごとくあばかれる。

第3日 第3ルソン (v: 15-22)

defecit gaudium cordis nostri versus est in luctu chorus noster	わたしたちの心は楽しむことを忘れ 踊りは喪の 嘆きになった。
cecidit corona capitis nostri vae nobis quia peccavimus	冠は頭から落ちた。いかに災いなことか。わたした ちは罪を犯したのだ。
propterea maestum factum est cor nostrum ideo contenebrati sunt oculi nostri	それゆえ、心は病み この有様に目はかすんでゆ く。
propter montem Sion quia disperiit vulpes ambulaverunt in eo	シオンの山は荒れ果て、狐がそこを行く。
tu autem Domine in aeternum permanebis solium tuum in generatione et generatione	主よ、あなたはとこしえにいまし 代々に続く御座 にいます方。
quare in perpetuum oblivisceris nostri derelinques nos in longitudinem dierum	なぜ、いつまでもわたしたちを忘れ 果てしなく見 捨てておかれるのですか。
converte nos Domine ad te et convertemur innova dies nostros sicut a principio	主よ、御もとに立ち帰らせてください わたしたち は立ち帰ります。わたしたちの日々を新しくして 昔のようにしてください。
sed proiciens reppulisti nos iratus es contra nos vehementer	あなたは激しく憤り わたしたちをまったく見捨 てられました。

新共同訳聖書より

パリ (1680) 聖木曜日のテネブルの聖務の式次第

朝課	第 1 夜課	先唱句	Zelus domus tuae
		詩編 68	Salvum me fac, Deus
		先唱句	Avertantur retrorsum
		詩編 69	Deus in adjutorium
		先唱句	Deus meus, eripe me
		詩編 70	In te, Domine, speravi
		唱句	Dum convenirent
		第 1 ルソン	Incipit lamentatio Jeremiae. <i>Lamentation I, 1-5</i> : Aleph. Quomodo sedet sola civitas
		応唱	Ego quasi agnus
		第 2 ルソン	<i>Lamentations I, 6-9</i> : Vau. Et egressus est
		応唱	Unus ex vobis
		第 3 ルソン	<i>Lamentations I, 10-14</i> : Jod. Manum suam misit hostis
		応唱	Omnes vos scadalum
		第 2 夜課	先唱句
		先唱句	Liberavit Dominus
		詩編 71	Deus, judicium tuum
		先唱句	Cogitaverunt impii
		詩編 72	Quam bonus Israël
		先唱句	Exurge Domine
		詩編 73	Ut quid Deus repulisti
		唱句	Cor meum conturbatum est
		第 4 ルソン	<i>Commentaire de St. Augustin sur le Psaume 54 4</i> : Exaudi Deus deprecationem meam
		応唱	Coepit Jesus pavere
		第 5 ルソン	<i>Commentaire de St. Augustin sur le Psaume 54 4(suite)</i> : Utinam ergo qui nos modo exercent
		応唱	In monte oliveti
		第 6 ルソン	<i>Commentaire de St. Augustin sur le Psaume 54 12</i> : Quoniam vidi iniquitqtem
		応唱	Unus ex discipulis meis

第3夜課	先唱句	Dixi iniquis
	詩編 74	Confitebimur tibi, Deus
	先唱句	Terra tremit et quievit
	詩編 75	Notus in Judae Deus
	先唱句	In die tribulationis meae
	詩編 76	Voce mea ad Dominum
	唱句	Homo pacis meae
	第7ルソン	<i>Première épître de St. Paul aux Corinthiens II, 17-22 : Ego autem praecipio</i>
	応唱	Ecce turba
	第8ルソン	<i>Première épître de St. Paul aux Corinthiens II, 23-26 : Ego enim accepi</i>
	応唱	Convertere gladium tuum
	第9ルソン	<i>Première épître de St. Paul aux Corinthiens II, 27-34 : Itaque quicumque manducaverit</i>
	応唱	Tanquam ad latronem
賛課	先唱句	Justiceris Domine
	詩編 50	Miserere mei, Deus
	先唱句	Dominus tanquam ovis
	詩編 89	Domine, refugium factus es nobis
	先唱句	Oblatus est
	詩編 62	Deus, Deus meus
	詩編 66	Deus, misereatur nostri
	先唱句	Exhortatus est in virtute tua
	モーゼの歌	Cantemus Dimino
	先唱句	Contritum est cor meum
	詩編 148	Laudate Dominum de coelis
	詩編 149	Cantate Domino canticum novum
	詩編 150	Laudate Dominum in sanctis
	唱句	Homo pacis meae
	先唱句	Traditor autem dedit
	ザカリアの歌	Benedictus Dominus, Deus Israël

リタニア

祈り	Pater noster
先唱句	Justificeris Domine
詩編 50	Miserere mei, Deus
祈願	Respice, quaesumus Domine

パリ (1680) 聖金曜日のテネブルの聖務の式次第

朝課	第 1 夜課	先唱句	Astiterunt reges terrae
		詩編 2	Quare fremuerunt gentes
		先唱句	Diviserunt sibi vestimenta mea
		詩編 21	Deus deus meus
		先唱句	Insurrexerunt in me testes iniqui
		詩編 26	Dominus illuminatio mea
		唱句	Subsannaverunt me subsannatione
		第 1 ルソン	Heth. Cogitavit Dominus dissipare
		レスポンソリウム	Vidimus eum, et non erat aspectus
		第 2 ルソン	Lamed. Matribus suis dixerunt
		レスポンソリウム	Suscitati sunt falsiloqui adversus faciem meam
		第 3 ルソン	Aleph. Ego vir videns
		レスポンソリウム	Elongatus est à me qui consolabatur me
第 2 夜課		先唱句	Vim faciebant qui quaerebant
		詩編 37	Domine, ne in furore tuo
		先唱句	Confundantur, et revereantur
		詩編 39	Expectans expectavi Dominum
		先唱句	Alieni insurrexerunt in me
		詩編 53	Deus in nomine tuo
		唱句	Foderunt manus meas
		第 4 ルソン	<i>Du traité de S. Augustin sur les Psaume</i> : Protexistime Deus
		レスポンソリウム	Exclamavit autem simul universa turba
		第 5 ルソン	<i>Du traité de S. Augustin sur les Psaume</i> : Nostis qui conventus
		レスポンソリウム	Vinea mea electa
		第 6 ルソン	<i>Du traité de S. Augustin sur les Psaume</i> :

		Exacuerunt tanquam gladium
	レスポンソリウム	Exuentes eum chlamidem
第 3 夜課	先唱句	Ab insurgentibus in me
	詩編 58	Eripe me de inimicis meis
	先唱句	Longe facisti notes meos
	詩編 87	Domine Deus Salutis meae
	先唱句	Captabunt in animam iusti
	詩編 93	Deus ultionum Dominus
	唱句	Dererunt in escam meam fel
	第 7 ルソン	<i>De l'Épître du Bienheureux Paul Apôtre aux Hebreux :</i>
		Estinemus ingredi in illam requiem
	レスポンソリウム	Filiae Jerusalem nolite fleresuper me
	第 8 ルソン	<i>Du traité de S. Augustin sur les Psaume :</i> Adeamus ergo cum fiducia
	レスポンソリウム	Tradidit in mortem animam suam
	第 9 ルソン	<i>Du traité de S. Augustin sur les Psaume :</i>
		Nec qui squam sumit sibi honorem
	レスポンソリウム	Tenebrae foetae sunt
賛課	先唱句	Proprio Filio suo non pepercit Deus
	詩編 50	Miserere mei
	先唱句	Pater, dimitte illis
	詩編 142	Domine exaudi orationem meam
	先唱句	Impleta est Scriptura quae dicit
	詩編 21	Deus Deus meus
	先唱句	Memento mei Domine
	ハバククの歌	Domine, audivi auditionem tuam
	先唱句	Amen dico tibi
	詩編 148	Laudate Dominum de coelis
	唱句	Collocavit me in obscuris
	先唱句	Posuerunt super caput ejus
	ザカリアの歌 (リタニア)	Benedictus Dominus
	詩編 50	Miserere mei

祈願

Respice, quaesumus Domine

パリ (1680) 聖土曜日のテネブルの聖務の式次第

朝課	第 1 夜課	先唱句	In pace in idipsum
		詩編 4	Cum invocarem
		先唱句	Habitabit in tabernaculo tuo
		詩編 14	Domine, quis habitabit
		先唱句	Caro mea requiescet
		詩編 15	Conserva me, Domine
		唱句	Non derelinques animam meam
		第 1 ルソン	Heth. Misericordiae Domini
		レスポンソリウム	Jerusalem surge
		第 2 ルソン	Aleph. Quomodo obscuratum est aurum
		レスポンソリウム	Aspicient ad me quem confixerunt
		第 3 ルソン	Incipit Oratio Jeremiae Prophetæ. Recordare, Domine
		レスポンソリウム	Velum templi scissum est medium
<hr/>			
	第 2 夜課	先唱句	Elevamini portae aeternales
		詩編 23	Domini est terra
		先唱句	Credo videre bona Domini
		詩編 26	Dominus illuminatio mea
		先唱句	Domine, abstraxisti ab inferis anima meam
		詩編 29	Exaltabo te, Domine
		唱句	Tu autem, Domine, miserere mei
		第 4 ルソン	<i>Du Traité de Saint Augustin sur les Psaumes</i> : Accedet homo ad cor altum
		レスポンソリウム	Ecce quomodo moritur justus
		第 5 ルソン	<i>Du Traité de Saint Augustin sur les Psaumes</i> : perduxerunt illas scrutationes suas
		レスポンソリウム	Ut viderunt Jesum jam mortuum
		第 6 ルソン	Posuerunt custodes milites ad sepulchrum
		レスポンソリウム	Vulneratus est propter iniquitates nostras
<hr/>			
	第 3 夜課	先唱句	Deus adjuvat me

詩編 53	Deus in nomine tuo
先唱句	In pace factus est locus ejus
詩編 75	Notus in Judae Deus
先唱句	Factus sum sicut homo
詩編 87	Domine Deus salutis meae
唱句	Verbum iniquum constituerunt adversum me
第7ルソン	<i>De l'Épître du Bienheureux Paul Apôtre aux Hebreux :</i> Christus assistens Pontifex
レスポンソリウム	Aestimatus sum cum descendentibus
第8ルソン	<i>De l'Épître du Bienheureux Paul Apôtre aux Hebreux :</i> Et ideo novi Testamenti mediator est
レスポンソリウム	Abscissus est de terra viventium
第9ルソン	<i>De l'Épître du Bienheureux Paul Apôtre aux Hebreux :</i> Lecto enim omni mandato legis
レスポンソリウム	Christis novi testamenti mediator

賛課	先唱句	O mors, ero mors tua
	詩編 50	Miserere mei, Deus
	先唱句	De manu mortis liberabo eos
	詩編 42	Judica me, Deus
	先唱句	Ipsam gentes deprecabuntur
	詩編 21	Deus Desu meus
	先唱句	Sicut suit Jonas
	ヨナスの歌	Clamavi de tribulatione mea
	先唱句	In Sanguine testamenti tui
	詩編 148	Laudate Dominum de coelis
	唱句	Caro mea requiescet in spe
	先唱句	Acceperunt Joseph & Nicodemus Corpus Jesu
	ザカリアの歌 (リタニア)	Benedictus Dominus Deus Jsraël
	詩編 50	Miserere mei Deus
	祈願	Respice, quaesumus Domine

パリ (1736) 聖木曜日のテネブルの聖務の式次第

朝課	第 1 夜課	詩編 2	Quare fremuerent
		先唱句	Astiterunt reges terrae
		詩編 22	Dominus regit me
		先唱句	Parasti, Domine, quoniam ego
		詩編 25	Judica me, Domine
		先唱句	Cum impiis non sedebo
		唱句	Lavabis me, Domine
		第 1 ルソン	Incipit lamentatio Jeremiae. <i>Lamentation I, 1-5</i> : Quomodo sedet sola civitas
		応唱	Coena facta, surgit Jesus
		第 2 ルソン	<i>Lamentations I, 6-9</i> : Et egressus est
		応唱	Turbatus est Jesus spiritu
		第 3 ルソン	<i>Lamentations I, 10-14</i> : Manum suam misit hostis
		応唱	Filius hominis vadit
第 2 夜課		詩編 27	Ad te, Domine, clamabo
		先唱句	Cum operantibus iniquitates
		詩編 39	Expectans expectavi
		先唱句	Confondantur et reverantur simul
		詩編 40	Beatus qui intellegit
		先唱句	Adversum me susurrabant
		唱句	Pro eo ut me diligerent
		第 4 ルソン	<i>Sermon de Saint Chrysostome</i> : Hodie, dilectissimi fratres
		応唱	Jesus, cum intinxisset panem
		第 5 ルソン	<i>Sermon de Saint Chrysostome</i> :Erat olim Pascha judicaïum
		応唱	Accepto Jusus pane
		第 6 ルソン	<i>Sermon de Saint Chrysostome</i> :Sed tempus demum est
		応唱	Accepto Jesus calice
		唱句	Moyses sumptum sanguinem
第 3 夜課		詩編 54	Exaudi, Deus, orationem meam
		先唱句	Cor meum conturbatum
		詩編 55	Miserer mei, Deus

	先唱句	Sustinuerunt animam meam
	詩編 108	Deus, laudem meam
	先唱句	Lebera me, quia pauper
	第 7 ルソン	<i>De l'Épître I. de l'Apôtre Saint Paul aux Corinthiens</i> : Hoc autem peacipio
	応唱	Filioli, adhuc modicum
	第 8 ルソン	<i>De l'Épître I. de l'Apôtre Saint Paul aux Corinthiens</i> : Ego enim eccepi
	応唱	Omnes vos scandalum
	第 9 ルソン	<i>De l'Épître I. de l'Apôtre Saint Paul aux Corinthiens</i> : Itaque quicumque manducaverit
	応唱	Pater, quos dedisti mihi
<hr/>		
賛課	詩編 6	Dimine, ne in furore
	先唱句	Coepit Jesus pavere
	詩編 12	Usquequo, Domine, oblivisceris
	先唱句	Vigilate et orate
	詩編 16	Exaudi, Domine, justitiam meam
	先唱句	Procidit in faciem suam
	ダヴィデの歌	Dominus, petra mea
	先唱句	Apparuit illi angelus
	詩編 148	Laudate Dominum de coelis
	先唱句	Appropinquavit Judas
	ザカリアの歌	Benedictus Dominus
	先唱句	Dixit Jesus ad eos
	リタニア	
	祈り	Pater noster
	詩編 50	Miserere mei, Deus
	祈願	Respice, quae sumus

パリ (1736) 聖金曜日のテネブルの聖務の式次第

朝課	第 1 夜課	詩編 3	Domine, quid multiplicatisunt
----	--------	------	-------------------------------

	先唱句	Non timebo millia populi
	詩編 21	Deus, deus meus respice
	先唱句	Aperuerunt super me
	詩編 26	Dominus illumination mea
	先唱句	Insurrexerunt in me testes iniqui
	唱句	Acuerunt linguas suas
	第 1 ルソン	De Lamentatione Jeremiae Prophetæ : Ego vir videns
	応唱	Quaerebant adversum Jesum
	第 2 ルソン	Tetendit arcum suum
	応唱	Princeps sacerdotum ait
	第 3 ルソン	Venatione ceperunt me
	応唱	Expuerunt in faciem Jesu
<hr/>		
第 2 夜課	詩編 37	Domine, ne in furore tuo
	先唱句	Vim faciebant qui quaerebant
	詩編 55	Eripe me de inimicis meis
	先唱句	Irruerunt in me fortes
	詩編 61	Nonne Deo subjecta est
	先唱句	Deo subjecta est
	唱句	Subsannaverunt me
	第 4 ルソン	<i>Sermon de Saint Jean Chrysostome</i> : Hodie Pascha nostrum
	応唱	Dicerbant Petro : Vere ex illis es
	第 5 ルソン	<i>Sermon de Saint Jean Chrysostome</i> : Vis discere aliud ejus
	応唱	Quem vultis dimittam vobis
	第 6 ルソン	<i>Sermon de Saint Jean Chrysostome</i> : Sed quid tantum fecit
	応唱	Jesum flagellis coesum milites
<hr/>		
第 3 夜課	詩編 63	Exaudi, Deus orationem meam
	先唱句	Protexisti me, Deus
	詩編 68	Salvum me fac
	先唱句	Quem tu percussisti
	詩編 73	Ut quid, Deus repulisti
	先唱句	Exurge, Deus
	唱句	Opprobria exprobrantium

第7ルソン	<i>De l'Épître de Saint Paul aux Hebreux : Habantes</i> Pontificem magnum
応唱	Susecperunt Jesum
第8ルソン	<i>De l'Épître de Saint Paul aux Hebreux : Nec quisquam</i> sumit
応唱	Crucifixerunt Jesum
第9ルソン	<i>De l'Épître de Saint Paul aux Hebreux : Et alii quidem</i> plures
応唱	Ipsa vulneratus est

賛課	詩編 5	Verba mea auribus percipe
	先唱句	Posuit Pilatus
	詩編 41	Quamadmodum desiderat cervus
	先唱句	Milites cum crucifixissent eum
	詩編 56	Miserere mei, Deus
	先唱句	Praetereuntes blasphemabant eum
	イザヤの歌	Cantabo dilecto meo
	先唱句	Dederunt ei vinum bibere
	詩編 149	Cantate Domino
	先唱句	Dicebat ad Jesum
	ザカリアの歌	Benedictus Dominus
	先唱句	Dicebat ad Jesum
	リタニア	
	祈り	Pater noster
	詩編 50	Miserere mei, Deus
	祈願	Respice, quae sumus

パリ (1736) 聖土曜日のテネブルの聖務の式次第

朝課	第1夜課	詩編 7	Domine Deus meus
		先唱句	Consumetur nequitia
		詩編 14	Domine, quis habitabit
		先唱句	Habitabit in tabernaculo tuo
		詩編 15	Conserva me, Domine

	先唱句	Caro mea requiescet
	唱句	Non dereliques animam meam
	第 1 ルソン	De lamentatione Jeremiae Prophetæ : Quomodo obscuratum est
	応唱	Aspicient ad me
	第 2 ルソン	Cum adhuc subsisteremus
	応唱	In una domo cemedetur agnus
	第 3 ルソン	De oratione Jeremiae Prophetæ. Defecit gaudium cordis nostri
	応唱	In die illa erit
<hr/>		
第 2 夜課	詩編 23	Domini est terra
	先唱句	Elevamini portae aeternales
	詩編 29	Exaltabo te, Domine
	先唱句	Domine, eduxisti ab inferno
	詩編 60	Exaudi, Deus, deprecationem meam
	先唱句	Intende, Deus
	唱句	Tu, Domine, miserere mei
	第 4 ルソン	<i>Sermon de Saint Jean Chrysostome</i> : Hodie, dilectissimi
	応唱	Christus propeccatis nostris
	第 5 ルソン	Porro, quod admiratione
	応唱	Perticipavit carni et sanguini
	第 6 ルソン	Vidisti mirandam victoriam
	応唱	Beati qui levant stolas suas
<hr/>		
第 3 夜課	詩編 75	Notus in Judæe
	先唱句	In pace factus est
	詩編 87	Domine Deus salutis meae
	先唱句	Factus sum sicut homo
	詩編 93	Deus ultionum Dominus
	先唱句	Nisi quia Dominus
	唱句	Verbum iniquum constituerunt
	第 7 ルソン	<i>De l'Épître de l'Apôtre Saint Paul aux Hebreux</i> : Christus assistens Pontifex

	応唱	Quando appensus suerit homo
	第 8 ルソン	<i>De l'Épître de l'Apôtre Saint Paul aux Hebreux : Et ideo novi</i> Testamenti mediator est
	応唱	In die illa radix Jesse
	第 9 ルソン	<i>De l'Épître de l'Apôtre Saint Paul aux Hebreux : Neccesse</i> est ergo exemplaria
	応唱	Christus novi testamenti mediator
<hr/>		
賛課	詩編 42	Judica me, Deus
	先唱句	Ero mors tua
	詩編 58	Inclina, Domine, aurem tuam
	先唱句	De manu mortis leberabo eos
	詩編 101	Domine, exaudi orationem meam
	先唱句	Penetrabo omnes inferiores
	ヨナスの歌	Clamavi de tribulatione mea
	先唱句	Sicut fuit Jonas
	詩編 148	Laudate Dominum de coelis
	先唱句	Dabis impios pro sepultura
	ザカリアの歌	Benedictus Dominus
	先唱句	Acceprunt Joseph et Nicodemus Corpus Jesu
	リタニア	
	祈り	Pater noster
	詩編 50	Miserere mei, Deus
	祈願	Respice, quae sumus

聖なる三日間の行事関連の記載ページ

- : 記載なし

年	ガゼット Gazette	メルキュール Mercure
1646	(mars) p.224	
1647	-	
1648	(avril) p.471-472	
1649	-	
1650	(avril) p.570	
1651	(avril) p.380	
1652	(mars) p.336	
1653	(mars) p.362-364, (avril) p.364	
1654	(avril) p.331-332, p.356	
1655	-	
1656	(avril) p.395	
1657	(avril) p.335	
1658	(avril) p.347-348, p.371-372 (復活祭に療歴触り)	
1659	(avril) p.348, p.372	
1660	(avril) p.320-321	
1661	(avril) p.356	
1662	(avril) p.352	
1663	(avril) p.267	
1664	(avril) p.352, p.375	
1665	(avril) p.327-328, p.351-352	
1666	(avril) p.459, p.483	
1667	(avril) p.343, p.366-367	
1668	(avril) p.319, p.336	
1669	(avril) p.353-354, p.376	
1670	(avril) p.335, p.358	
1671	(mars) p.314-315, (avril) p.339	
1672	(avril) p.370-371, p.394	- (創刊)
1673	(mars) p.291, (avril) p.314	-

1674	(mars) p.263-264, p.274	-
1675	(avril) p.256, p.284	休刊
1676	(avril) p.264, p.280	休刊
1677	(avril) p.339	休刊
1678	(avril) p.320, p.335	-
1679	(mars) p.156, (avril) p.167	-
1680	(avril) p.191, p.203	(avril) p.323-325
1681	(avril) p.214, p.227	-
1682	(mars) p.187	(avril) p.15-18
1683	(avril) p.191-192, p.203	(avril) p.273, p.318-321
1684	(mars) p.155, (avril) p.167	-
1685	(avril) p.203, p.215	(avril) p.273-279
1686	(avril) p.179, p.191	(avril) p.335-339
1687	(mars) p.195-196, (avril) p.207	(mars) p.351, (avril) p.1-2
1688	(avril) p.192, p.203	(avril) p.311
1689	(avril) p.168, p.179	(avril) p.78-87
1690	(mars) p.140, p.155-156	(mars) p.329
1691	-	(avril) p.146, p.148-149
1692	(avril) p.168, p.179-180	-
1693	(mars) p.154	-
1694	(avril) p.191, p.200	(avril) p.255, p.257
1695	(avril) p.156, p.167	-
1696	(avril) p.192, p.202	(avril) p.305-307
1697	(avril) p.166-167, p.178-179	-
1698	(mars) p.156, (avril) p.166-167	-
1699	-	-
1700	(avril) p.178, p.191-192	-
1701	(avril) p.178, p.191-192	-
1702	(avril) p.176-177, p.190	-
1703	(avril) p.166-167, p.181	-
1704	(mars) p.143-144, p.154	(mars) p.316-318, p.375
1705	(avril) p.178, p.190	-

1706	-	-
1707	(avril) p.191, p.201-202	(avril) p.374-376
1708	-	-
1709	(mars) p.134, (avril) p.165-166	-
1710	(avril) p.191-192, p.203-204	-
1711	(avril) p.179, p.191-192	-
1712	(mars) p.167-168, (avril) p.179	-
1713	(avril) p.180, (avril) p.191-192	-
1714	(mars) p.155-156, (avril) p.167	-
1715	(avril) p.191-192, p.203-204	(avril) p.129-133, p.133-137
1716	(avril) p.179-180, p.191	(avril) p.145-152
1717	(mars) p.156, (avril) p.168	(mars) p.166-167, p.174-182
1718	-	(avril) p.197, p.210-212
1719	(avril) p.179-180, p.191-192(292)	-
1720	-	(mars) p.179-182
1721	(avril) p.194-195, p.207-208	(avril) p.169
1722	(avril) p.171-172, p.183-184	(avril) p.171
1723	(mars) p.155-156, (avril) p.168	(mars) p.616, (avril) p.812
1724	-	(avril) p.778-779
1725	-	(avril) p.832
1726	-	(avril) p.839-
1727	(avril) p.179-180, p.191-192	(avril) p.839
1728	-	(avril) p.635
1729	(avril) p.178-180	(avril) p.817
1730	-	(avril) p.824
1731	(mars) p.143-144, p.155-156	(mars) p.603
1732	(avril) p.179-180, p.191	(avril) p.796
1733	(avril) p.167-168, p.179	(avril) p.819, (mai ?) p.798
1734	(avril) p.202-203, p.215	(avril) p.797-798
1735	(avril) p.179-180, p.191-192	(avril) p.813
1736	-	(avril) p.809
1737	(avril) p.191-192, p.204	(avril) p.810-812

1738	(avril) p.169-170, p.182-183	(avril) p.791
1739	(mars) p.155-156, (avril) p.167-168	(mars) p.584-586
1740	(avril) p.197-198, p.209	(avril) p.782-783
1741	(mars) p.156, (avril) p.167-168	(avril) p.819-820
1742	(mars) p.149-150, p.161	(mars) p.616-617 (avril) p.827
1743	(avril) p.183-184, p.194-195	(avril) p.783-785
1744	(avril) p.167-168, p.179	(avril) p.827-829
1745	(avril) p.206, p.217-218	(avril) p.169-170
1746	(avril) p.178-179, p.190-191	(avril) p.154-155, p.169
1747	(avril) p.154-155, p.167-168	(avril) p.176-177
1748	(avril) p.184, p.197	(avril) p.185-187
1749	(avril) p.164, p.178-179	(mai) p.214-215
1750	(mars) p.155 (avril) p.167-168	(avril) p.191, (mai) p.199-200
1751	(avril) p.178-180, p.191	(mai) p.202-203
1752	(avril) p.163-164, p.177-178	(mai) p.206-207
1753	(avril) p.190-191, p.201-202	(juin, vol.1) p.186-187
1754	(avril) p.176-178, p.191	(mai) p.203, p.205-206 (juin) p.186
1755	(mars) p.154-155 (avril) p.166-167	(mai) p.194-196
1756	(avril) p.188-189, p.201-202	(mai) p.255
1757	(avril) p.176-177, p.188-189	(juin, vol.2) p.188
1758	(mars) p.148-149, p.159-160	(avril) p.185-186
1759	(avril) p.181-182, p.195	-
1760	(avril) p.166-167, p.178	-
1761	(mars) p.145, p.155	(avril) p.102
1762	-	-
1763	-	-
1764	-	-
1765	-	-
1766	-	-
1767	-	-
1768	-	-
1769	-	-

1770	-	-
1771	-	-
1772	-	-
1773	-	-
1774	-	-