

# ミサ曲の歴史

History of Mass

木戸 純子

## 1. 序文

Missa ミサは、イエス・キリストが十字架の上の受難の前夜に、12人の弟子たちに対して自らの御体と御血の記念としてホスティア（パン）とカリス（葡萄酒）を与えた最後の晩餐の再現である。初代キリスト教教会の信者たちは、ユダヤ人たちと共にシナゴグへ行き、聖書を聞いてはいたが、犠牲の儀式には加わず、使徒パウロの教えに従って主日にパンを引き裂く聖祭を行っていた。その後、バジリカミサ、教皇ミサの時代を経て、9世紀頃にミサ聖祭の形が整った。ミサ（L. missa, E. Mass, F. messe, D. Messe, It. messa）という用語については、その聖なる儀式の最後に歌われるラテン語“*Ite, missa est*（行け、儀式は終わった。）”の *missa* がやがて儀式そのものを示す用語になったというわけである。

本論ではローマ・カトリック教会の典礼であるミサの各楽曲の機能について、またミサ曲の歴史について考察を行ってみたいと思う<sup>1)</sup>。

## 2. ミサの進行について

ミサの内容は大きく分けると固有文 (*proprium missae*) と通常文 (*ordinarium missae*) の二つの部分から成り立っている。固有文とは教会暦に従って日毎にあるいは祝祭毎に固有の詞が用いられるものである。一方、通常文は、時と場合に応じて若干の変更、省略はあるが、教会暦上、一年を通して歌詞が変化しないものである。また、これらには各々に歌われるものと唱えられるものがある。図に示すと次のようになる<sup>2)</sup>。

Sung		Recited or Spoken	
(PROPRIUM)	(ORDINARIUM)	(PROPRIUM)	(ORDINARIUM)
1. Introitus			
2. Kyrie			
3. Gloria			
		4. Oratio (prayers, collect)	
		5. Lectio (Epistle)	
6. Graduale			
7. Alleluia or Tractus (with Sequens)			
		8. Evangelium (Gospel)	
	9. Credo		
10. Offertorium			
		11. Secreta	
		12. Praefatio	
	13. Sanctus		
			14. Canon
	15. Agnus Dei		
16. Communio			
		17. Post-communio	
	18. Ite missa est or Benedicamus Domino		

### 3. 各々の楽曲の起源と機能について

#### (1) Introitus

Introitus (入祭唱) は、ミサの冒頭で司祭が祭壇へ上る際に歌われる楽曲で、その日の典礼の内容を会衆に知らせ、心の準備を促すための重要なプログラムである。その意味においては、ちょうど聖務日課の Invitatorium (招詞) や、プロテスタント教会の礼拝におけるコラール・プレリュードと同じ役割を果たしている。6世紀から7世紀にかけてのいわゆる『教皇ミサ』の時代に制定され、10世紀頃に最も盛んに作曲された<sup>3)</sup>。2人ないしは4人の先唱者が Anthiphona (交唱) の部分の第一句を歌い、続いて会衆が合唱する<sup>4)</sup>。Psalmodia (詩篇) と栄唱は全員で歌い、最後に交唱部分を反復する。

#### (2) Kyrie

Kyrie キリエ (あわれみの賛歌) は、ギリシア正教会などの東方教会に見られる嘆願の句がローマ典礼に導入された際にこれに変じたものである。当時は教皇に対する連祷であったが、中世以後、父と子と聖霊の三位一体に対する祈りとなった。ギリシア語による “Kyrie eleison, Christe eleison, Kyrie eleison” の3行句を、各々先唱者付き全会衆が応唱風に3回ずつ、計9回歌う<sup>5)</sup>。このプログラムは、歌詞が短いために年毎にメリスマ化が進み、やがて11世紀になると Tropus トロース (進句) が加えられたが、1545年から63年にかけてのトリエントの公会議のミサ改革において、再び3行句に戻された<sup>6)</sup>。

#### (3) Gloria

Gloria グローリア (栄光の賛歌) は、6世紀頃、御降誕深夜ミサの歌として誕生し、11世紀以後、待降節及び四旬節を除くすべてのミサで歌われるようになった。Kyrie と同様に三位一体を称える頌歌である<sup>7)</sup>。“Gloria in excelsis Deo” 以下、第8詩句までが全能の父なる神へ、“Domine Fili unigenite” 以下、16詩句までが父のひとり子イエス・キリストへ、そして、最後の第17詩句 “Cum Sancto Spirito” が聖霊へと捧げられている。なお、最初の “Gloria in excelsis Deo” は、司祭が先唱し、続く各詩句を2つの会衆が交唱する形をとる<sup>8)</sup>。

#### (4) Graduale

Graduale グラドゥアーレ (昇階唱) は、使徒書簡朗読の後にその内容を確認しつつ、朗読中の沈黙を破るために導入された華麗な旋律を持つ楽曲である。奉読台に上る階段の上で歌われることから、その名が生じた。これは、固有唱の中でも代表的な楽曲であり、会衆ではなく副助祭が自ら独唱する形態をとる。

### (5) Alleluia

Alleluia アレルヤ唱は、次の福音書朗読へのプレリュードであり、キリストを迎える心の準備を促す楽曲である<sup>9)</sup>。ゆえに、会衆一同は起立して賛美する。この“アレルヤ”という言葉は、ヘブライ語の“神を称えよ”という意味である。初代教会では、このアレルヤ唱は復活祭のみにおいて歌われ、歌詞も“Alleluia”1句であったが、7世紀から、すべての主日及び祝日に取り入れられ、さらに詩篇の歌詞を挿入するようになった。ただ、四句節中では、このアレルヤの代わりに感情を抑制した Tractus トラクトゥス（詠唱）が用いられる<sup>10)</sup>。

### (6) Sequentia

Sequentia セクエンツィア（続唱）は、アレルヤ唱に引き続いて歌われるシラビック唱法による楽曲である<sup>11)</sup>。11世紀に固有唱に導入されたが、トリエントの公会議においてミサの神秘性を犯すという理由で、次の5曲を除いて廃止された<sup>12)</sup>。

1. “Victimae”（Wipo 作曲、11世紀、復活の大祝日）
2. “Veni Sancte Spiritus”（Innocent III 作曲、13世紀、聖霊降臨祭）
3. “Lauda Sion”（Thoma 作曲、13世紀、御聖体祝日）
4. “Dies Irac”（Thoma 作曲、13世紀、死者ミサ）
5. “Stabato Mater”（Jacobo de Todi、14世紀、悲しみの聖母）<sup>13)</sup>

以上の Sequentia は、先唱者と全会衆による応唱または2つの会衆の交唱により演奏される<sup>14)</sup>。

### (7) Credo

Credo クレド（信仰宣言）は、福音書に記されたキリストの御言葉に対する会衆の応答であると同時に、信徒が自分の洗礼式を思い起こす貴重な時間である。司祭が奉読を終えた後、“Credo in unum Deum”と唱え、第2句以下は全会衆が歌う。“Credo”（我、信ず）というように主語が単数になっており、元来このプログラムは、各々の信徒が受洗の際に用いる信仰告白であった。ミサの通常唱に用いられたのは、11世紀初頭の教皇ヴェネディクト8世の時である。歌詞の内容は Gloria と同様に三位一体への信仰である<sup>15)</sup>。

### (8) Offertorium

2～3世紀の頃、屋内ミサの時代からキリスト者たちは、祭壇に種々の供え物を納めるために行列をしていたが、5世紀頃、バジリカミサの時代にこの供え物がパンと葡萄酒および献金に変わり、6～7世紀の教皇ミサの時代に行列の際に歌われる奉納唱が制定された<sup>16)</sup>。これがオフエルトリウムである。入祭唱と同様に、先唱者が初めの句を先唱した後に会衆が合唱する。なお、このプログラム Offertorium に“奉納唱”、あるいは“奉献唱”のどちらの名称を使用し

たら良いかについては諸説がある。だが、祭壇上の捧げ物は、代理人である司祭が受け取り、キリストに受け入れられて初めて奉獻したことになるので、その前段階である Offertorium にはやはり“奉納”という呼び名が相応しいように思う。

### (9) Sanctus

司祭により声高に唱えられる Praefatio (叙唱) に導かれて、先唱者と全会衆により Sanctus サンクトゥス (感謝の賛歌) が歌われる<sup>17)</sup>。我々地上の人類が、天上の天使たちと共に唱える全宇宙への感謝の合唱である。歌詞の前半は、旧約聖書の預言者イザヤの書第6章第3節からとられている。すなわち、預言者イザヤは、ウジヤの王の死の年に神が天上のみくらに座し、その上にセラビムが6つの翼を翻しながら“Sanctus (聖なるかな)”と歌っている、そのような幻を見たというのである<sup>18)</sup>。また、後半はマルコ福音書第11章、9節と10節に記されたイエスのエルサレム入城の際の沿道の人々による“Benedictus qui venit in nomine Domini. Hosanna in excelsis. (主の名によりて来たる者をほめよ、天のいと高き所にホザンナ)”という叫びの表現である。前半の部分は6世紀に、また、後半は7世紀に、各々、通常文に導入されたようである。なお、グレゴリアン・ミサの場合には、Sanctus と Benedictus は続けて歌われるが、それ以外のミサでは、Benedictus は聖変化の後に置かれる<sup>19)</sup>。

### (10) Agnus Dei

7世紀にセルギウス1世教皇によってミサに導入されたキリストへの信仰告白である。従って、歌詞は“Agnus Dei (神の子羊)”という句から始まる。新約聖書の中で、洗礼者ヨハネがキリストを弟子たちに紹介する際に“神の子羊を見よ”と述べたからである。司祭がホステリア (聖体であるパン) を裂いた後に、“Agnus dei, qui tolis peccata mundi: miserere nobis (神の子羊、世の罪を除きたもう主よ、我らをあわれみたまえ)”という句を先唱者に続き会衆が2度繰り返した後、“Agnus Dei, qui tolis peccata mundi”を1回歌い、最後に“dona nobis pacem (我らに平安を与えたまえ)”を全会衆が合唱して終わる。

### (11) Communio

信徒が聖体を拝領する、すなわちホステリアをいただく際に歌われるのがコムニオ (聖体拝領唱) である。Introitus と同様に、先唱者と全会衆によって歌われる。このプログラムは、4世紀頃からミサに導入されたが、9世紀以後、拝領を行う信徒の数が激減したために、1年に1度だけの習慣となったが、16世紀以後、再び、毎日のミサで行われるようになった。拝領者の数が多い主日及び祝日では、本曲を交唱し、その日に相応しい詩篇を幾節にも亘り長く歌ったり、その日の Introitus が再現される場合もある。いずれにしても、音楽が跡切れないように拝領を終えた会衆はすぐにこの Communio に加わる必要がある<sup>20)</sup>。

## 4. ミサ曲の歴史

中世後期の1300年以後、ミサは通常文のみが作曲されるようになり、この形態が楽種“ミサ曲”として定着した。その理由としては、固有文の歌詞はその日独特のものであり、従って1年に1度しか用いられないのに対して、通常文の歌詞は1タイプで、どのようなミサにでも用いられるからである<sup>\*1</sup>。

### 1) 中世

#### ◎Missa Tornecensis (トゥルネーのミサ)

最古の多声ミサ曲として知られるこのミサ曲は作曲者不詳である。ベルギーの西部、フランスとの国境からほど近い工業都市・トゥルネーのカテドラルの図書館にその写本が所蔵されているところから、通称“トゥルネーのミサ”と呼ばれている<sup>\*2</sup>。5つの通常文に“Ite missa est (ミサは終りぬ)”を加えた6章は、3声で統一されているものの、作風上の統一感はなく、複数の作曲家による断片の寄せ集めではないかと考えられる。Kyrie, Sanctus 及び Agnus Dei はアルス・アンティカ様式で、Gloria, Credo, Ite missa est はアルス・ノーヴァ様式<sup>\*3</sup>で書かれている。

#### ◎G. de Machaut (1300? -1377) : “Messe de Nostre Dame”

一人の作曲家が通作した最古のミサ曲が、この“ノートルダム・ミサ曲 (聖母のミサ曲)”である<sup>\*4</sup>。4声で書かれたこの名曲は、Kyrie ではヴァチカン版グレゴリオ聖歌集の4番の旋律を、Sanctus と Agnus Dei では17番の旋律を各々テノールに定旋律として配し、イソリズム技法で進められていく<sup>\*5</sup>。一方、Gloria と Credo はコンドゥクトゥス技法で書かれている<sup>\*1</sup>。しかし、この作品の魅力は、何といてもそんな数理論的秩序に裏打ちされながらも、きき手にそれを感じさせないところにある。実際に、Kyrie の冒頭の和音が鳴り響いた瞬間から、あの Reims のノートルダム大聖堂<sup>\*5</sup>に代表されるゴシック建築の空へ空へと伸びる尖塔に相応しいダイナミックな音響に私たちは圧倒されるのである。

### 2) ルネサンス

#### ◎G. Dufay (1400? -1474)

ブルゴーニュ楽派の代表的作曲家である Dufay は、その生涯に通作ミサ曲を7曲書いたとい

\*1 レクイエムなど例外もある。

\*2 14世紀の音楽様式の名称。Philippe de Vitry (1290-1361) が自分の論文の題名に使用したのが始まりである。

\*3 この題名は、Paris ではなく Reims の Nostre Dame 大聖堂に因んでいる。

\*4 各声部とも同一リズムで進行する和音様式。

\*5 Machaut は同大聖堂の参事会員であった。

われている。彼の業績は、ミサの5つの各章に有機的な関連性を持たせたところにある。具体的には第一に、ミサ各章の出だしに共通の旋律型を用いることで、この方法はその後、大陸全体に波及した。第二には、各章のテノールを同じ定旋律で統一することで、これはイギリスで盛んに行われた。このようなタイプのミサを“循環ミサ曲”と呼ぶ。ともあれ、名作“Se la face ay pale (もしも顔が蒼いなら)”をはじめとする Dufay のミサ曲は、フランス歌曲の叙情性、イタリア音楽の流麗な旋律、イギリスの和声法などが融合し、彼の経歴と同様に国際色豊かな様式を呈している<sup>237</sup>。

### ◎フランドール楽派

15世紀にはフランドール出身の多くの作曲家たちがミサの作曲に専心した。A. Busnois (?-1492)、J. Ockeghem (1430-1495)、J. Obrecht (1450-1505)、Josquin des Prez (1450-1521)、H. Isaac (1450-1521)、Pierre de la Rue (1460-1518)、A. Agricola (1446-1506) らである。

そのなかでも特に Josquin は、Ockeghem 的な模倣対位法を受け継ぎ、テノールの定旋律を排した上で、各声部が対等に模倣していくという“通模倣様式”を生み出し、ルネサンス・ポリフォニーの完成をもたらした。19曲の彼のミサ曲のうち、傑作はミサ“Pange lingua (舌よ、歌え)”であり、その知的な均衡美を保つ様式は、まさに盛期ルネサンスの典型といえるであろう。

一方、この時期には“パロディー・ミサ”が次々と書かれた。これは、他人或いは自分の既存の作品を借用して作曲したミサのことであり、“もじりミサ”とも呼ばれている。

### ◎ローマ楽派

M. Luther (1483-1546) らによる宗教改革運動に対抗して、ローマ・カトリック教会では1545年から63年にかけてトレントで公会議を開き、種々の改革を行おうとした。このような反宗教改革の姿勢は、音楽においては、世俗曲の素材による定旋律や世俗曲のパロディー、そして複雑な技法などを排除する方向へと向かった。

J. P. da Palestrina (1525?-1594) は、ローマ楽派及び反宗教改革の代表的な作曲家である。彼はその生涯のうちに105曲ものミサ曲を作曲したが、その約半数がパロディーミサである。彼の様式は“Stile antico (古様式)”と呼ばれるほど、極めて保守的である。同時代のヴェネツィア楽派や O. di Lasso (1532-1594) が主観的・劇的な表出を行っていたのとは対照的に、Palestrina は内的な祈りの姿勢を崩さなかった。模倣対位法を基本に、半音階や跳躍進行を避け、穏やかに流れる彼の音楽からは抑制された美を感じ取ることができる。代表作はミサ“Papae Marcelli (教皇マルチェルスのみサ)”“Veni sponsa Christi (来れ、キリストの花嫁)”などである<sup>238</sup>。

### 3) バロック

#### ◎Missa concertata (コンチェルト形式のミサ)

16世紀末に G. Gabrieli (1557-1612) らによって始められた複合唱の様式は、17世紀にも推し進められた。最古のコンチェルト風ミサは L. G. da Viadana (1564-1645) の “Concerti ecclesiastici II” (1607年) におさめられている “Missa dominicalis” である\*1。

1628年のザルツブルグ大聖堂 (ドーム) の献堂式のために作曲された “53声のミサ Missa salisburgensis” は、ローマ楽派の O. Benevoli (1605-1672) 作とされてきたが、最近では H. I. Biber (1644-1704) による作品ではないかといわれている\*2。声楽部16声部、器楽部35声部、そして2台のオルガンの計53声部、しかし実際には通奏低音を含むので54声部、という巨大なスコアによるこの作品は、複合唱様式で書かれている。バロック時代特有の壮大で華麗な作品である。

#### ◎J. S. Bach (1685-1750)

Bach は、プロテスタント信者であるにもかかわらず、ミサ曲を数曲書いているが、通常文の5つの章を完全に含んだミサ曲は “ロ短調ミサ BWV232” の1曲だけである。ただ、この作品は、全体が長大で (演奏時間は約1時間30分)、ローマ・カトリック教会のミサの式文とは異なった4部構成 (第1部には “Missa”, 第2部には “Symbolum Nicenum ニケア信経” というタイトルがついている) をとることから、純粋なカトリックの典礼音楽とはいえない<sup>25</sup>。音楽にも、所々に彼自身のカンタータのパロディーが見られ、全体の統一感にはやや欠けるようである。しかしながら、イタリア風カンタータミサの形をとり、ギャラント様式の愛らしいアリアを取り入れるなど、バロック時代に相応しい多彩な劇音楽となっている。

### 4) ウィーン古典派

この時代にはオーケストラ伴奏つきのカンタータ風 “オーケストラミサ” が続々と誕生した。なかでも F. J. Haydn (1732-1809) は重要なミサ曲作家である。Haydn の生涯における最初と最後の作品がミサ曲であり (“ミサ・プレヴィイス” 1749年及び “ハルモニー・メッセ” 1802年)、全部で17曲もの傑作を生み出した。その中でも “ハイリッヒ・ミサ”, “戦時のミサ”, “ネルソン・ミサ”, “テレジア・ミサ”, “天地創造ミサ” そして前述の “ハルモニー・メッセ” の6曲が特にすぐれており、音楽学者 R. C. H. R. Landon はそれらを評して “声楽とオーケストラの交響曲である。” と表現している<sup>26</sup>。そこにはバロックの対位法書法と前古典派の和声書法がうまく溶け合い、崇高な交響的教会音楽の世界が広がっている。

---

\* 1 器楽声部を伴う声楽曲である。

\* 2 年齢的なハンディと地理的条件が起因している。

## 5) ロマン派

オーケストラの規模が増大し、その表現力が多様になるにつれ、ミサ曲は本来の典礼性から離れ、演奏会用ミサ曲の性格を強めていった。しかしながら、A. Bruckner (1824-1896) だけは、個人主義的なロマン派時代にあって一人、芸術における非個人主義を貫き、神に奉仕するための音楽を追求した。その結果、“大ミサ曲”と呼ばれる3曲を含む典礼に厳格な6曲のミサ曲が生まれた。その反宗教改革的な精神と Wagner 風和声は、独特の神秘感を漂わせている。

## 6) 復古主義の動き

19世紀後半以後、ミサ曲は、復古主義的な動きに沿ってグレゴリオ聖歌とアカペラ・ポリフォニー音楽へと帰る傾向が強くなってきた。

その契機となったのは第一にドイツで1868年に設立された“Cäcilien Verein” (セシリア協会) である。Regensburg 司教座協会を中心に、音楽学者 F. X. Witt (1834-1888) によって始められたこのアカデミーは、1870年には教皇ピオ9世により認可を受けた。

第二にはフランスの Solesmes 修道院における一連の聖歌復興運動である。ことに Dom Mocquereau 師 (1849-1930) は、大著“Paléographie musicale” (1889年) でグレゴリオ聖歌の諸写本の複製写真を発表すると同時に、“Le nombre musical grégorien” (1908年) で、それまで曖昧にされてきた聖歌のリズムについて、自由リズム論及びいわゆるソレム技法の確立を行った。

このような復古主義的は20世紀の作曲家に大きな影響を与えた。ことに I. Stravinsky (1882-1971) は、その作品“Mass” (1957年) において Machaut の書法を取り入れ、情緒的な女声と弦楽器を省くことによって、典礼本来の目的に立ち帰ろうとしたのである。

## 文 献

- 1) 木戸純子：ミサの楽曲をめぐって、熊本音楽短期大学紀要，12号，1987，pp. 1～5.
- 2) W. Apel：Harvard Dictionary of Music, 1975, p. 509.
- 3) 上屋吉正：ミサ～その意味とあかし，あかし書房，1977.
- 4) 水嶋良雄：グレゴリオ聖歌，音楽之友社，1966，p. 201.
- 5) P. Wagner：Geschichte der Messe I, 1913, pp. 81～100.
- 6) *ibid.*
- 7) W. Apel：Gregorian Chant, 1959, pp. 23～25.
- 8) K. G. Fellerer：Geschichte der katholischen Kirchenmusik I, II, 1972～6, pp. 76～100.
- 9) *ibid.*
- 10) W. Lipphardt：Die Geschichte des mehrstimmigen Proprium Missae, I, II, 1950, pp. 23～40.
- 11) *ibid.*
- 12) P. Wagner：Introduction to the Gregorian Melodies, 1907, pp. 103～105.
- 13) F. Wolf：über die Laus, Sequenzen, und Leiche, 1841, pp. 205～210.
- 14) Grove's Dictionary of Music and Musicians, vol. 17, 1954, p. 150.

- 15) J. A. Jungmann : *The Mass of the Roman Rite*. I , II . 1952. p. 183.
- 16) *ibid.*
- 17) W. Apel : *op. cit.*
- 18) 日本聖書協会編 : *聖書*. 1954~5. P. 950.
- 19) W. Apel : *op. cit.*
- 20) 土屋吉正 : *前掲書*.
- 21) C. Parish : *A Treasure of Early Music*, 1958, pp. 80~83.
- 22) *Kyriale Romanum*, 1905.
- 23) G. Reese : *Music in the Renaissance*, 1959, pp. 11~30.
- 24) K. G. F. Fellerer : *Palestrina*, 1960, p. 123.
- 25) W. Neumann : *Handbuch der Kantaten J. S. Bach*, 1957, p. 87.
- 26) H. C. R. Landon : *The Collected Correspondance and London Notebooks of J. H.*, 1959, p. 11.