

ロシア正教会の作曲家としての P. I. チャイコフスキー

宮路星史

はじめに

ピョートル・イリイチ・チャイコフスキー Pyotr Ilyich Tchaikovsky (1840-1893) は、西欧音楽史において、西欧的な作曲法とロシアの民族性を融合し昇華させた民族的なロシア作曲家として評価されてきた⁽¹⁾。先行研究では、彼の作品の中でもロシアの民謡をアレンジ、または引用した楽曲が多く挙げられ、彼の作品における民族性についての研究は盛んになされてきた⁽²⁾。このように彼の作品の特徴として民謡の活用が注目される一方で、ロシア正教会音楽との関係性についてはこれまであまり指摘されてこなかった。

本稿は、彼が作曲した10作品の宗教的合唱曲⁽³⁾の中から今日特によく歌われる《聖金口イオアンの聖体礼儀》作品41(1878、以降《聖体礼儀》)および《徹夜禱》作品52(1882)の分析を通して、チャイコフスキーとロシア正教会音楽の関係性を明らかにするものである。本稿の構成は以下の通りである。第1章では、ロシア正教会音楽の歴史について説明する。ここでは、988年にロシア(当時はキエフ大公国)がビザンツ帝国より正教会を受容してから、1882年にチャイコフスキーが《徹夜禱》を作曲するまでを述べる。第2章では、二つの作品の分析から実際に正教会の儀式で歌われている聖歌との共通点を指摘する。これらの分析から、チャイコフスキーとロシア正教会音楽との関係性について考察することで、彼の民族性ではなく教会音楽家としての側面を明らかにする。

1. ロシア正教会音楽の歴史

——988年からチャイコフスキーの《徹夜禱》作曲まで——

まず、チャイコフスキーが《徹夜禱》を作曲するまでのロシア正教会音楽の概歴を確認する。ロシアでは、988年に正教会を受容してから17世紀ごろまで独自の単旋律聖歌が歌われており、17世紀以降にはそれを元にした多声聖歌が歌われるようになった。一方、これとほぼ同時期にカトリックの勢力が拡大したことによって、西欧の合唱聖歌がロシアにもたらされ、この新しい合唱聖歌が民衆を魅了したことに対処するため、ロシア正教会も合唱を導入した⁽⁴⁾。導入された合唱は多くの場合、単旋律聖歌に西欧音楽の和声がつけられたものであった。そして18世紀ごろにはイタリア人作曲家がロシアに到来し、1730年から18世紀末まで、10人以上のイタリア人作曲家がペテルブルグの宮廷で音楽活動を行った⁽⁵⁾。彼らは、イタリア音楽の作曲法でロシア正教会のための聖歌を作曲し、さらにロシア人の教会作曲家を教育した。その結果西欧音楽の技法が持ち込まれ、壮麗な作品が生み出されることとなった。この頃から、ロシア正教会ではイタリア・スタイルの聖歌しか作られなくなり、伝統的なスタイルの単旋律聖歌および多声聖歌は作られなくなったのである。

1860年代から70年代にかけては宮廷教会が教会音楽の出版を独占しており、当時宮廷教会のトップだったニコライ・バフメテフ音楽長が、新たに作曲された教会音楽をすべて検閲する権限を持っていた⁽⁶⁾。その頃歌われていた聖歌のスタイルは、宮廷聖歌隊の公認レパートリー・リスト⁽⁷⁾によれば、19世紀初頭のイタリア・スタイル、またはドイツ・ロマン派風の精巧なポリフォニック作品ばかりで、伝統的なスタイルの聖歌は歌われていなかったことがわかる。

このような状況の中、バラキレフやボロディン、ムソルグスキーなど、ロシアで活躍し始めた作曲家たちは、教会のための音楽を作曲しなかった。しかしチャイコフスキーは宮廷教会の検閲権の問題を無視して1878年に《聖体礼儀》を作曲したのである。チャイコフスキーと懇意の出版社であったユルゲンソンは、バフメテフ音楽長の承認を得ることなくこの作品を出版した。無視されたことを知ったバフメテフ音楽長は、出版された《聖体礼儀》の楽譜の販売をモスクワ警察に中止させ、すべての楽譜を没収するよう命令した。例えばユルゲンソンの店では141冊が押収されたという⁽⁸⁾。これをうけて、ユルゲンソン社はバフメテフ音楽長を訴え、最終的にはロシア上院でユルゲンソンに有利な判決が下された。この判決は、教会音楽の検閲に関する法律を

明確にするに至った。法律の内容は次の通りである。

聖なる楽曲は、個人が自宅で演奏してもよいし、音楽教育や教会音楽などの聖なる音楽を学ぶ目的で、音楽家が歌唱してもよい。このような歌唱や演奏は法律で認められている。したがって、すべての聖なる楽曲の審査と承認は、本質的に聖なるものではない楽曲が一般検閲の対象であるのと同様に、聖歌検閲の対象となる。(9)

バフメテフ音楽長の承認を必要とするのは教会音楽の検閲であり、教会での演奏ではなくコンサートの演奏はその範疇になかった。チャイコフスキーの《聖体礼儀》は提訴された時点ではコンサートでしか演奏されていなかったため、有罪にならなかったのである。ユルゲンソンがバフメテフ音楽長に勝訴したとはいえ、教会音楽の検閲がすぐに解決したわけではなく、この事件後も教会の儀式に使う新作聖歌は、依然として音楽長の承認を得る必要があった。しかし、チャイコフスキーの《聖体礼儀》の楽譜が発売されたことで、宮廷教会からの圧力が軽減して教会音楽が作曲しやすくなったことも事実である。1890年から1920年までの30年間に数多くの聖歌が作曲されることとなったのである。ここで、チャイコフスキーの手紙を参照したい。彼が教会における音楽のあり方に積極的に関心を持っていたことを示唆する記述が、ここに見られる。次の引用は1882年9月29日、キエフの神学校の校長に宛てた手紙で、正教会での歌唱の実用面と美学面について述べている。

私たちは前世紀末（つまり18世紀末のころから）から18世紀後半（に始まった）のイタリア・スタイルの甘美な音楽に悩まされてきましたが、私の意見では、一般的に教会のスタイルの要件を満たしているとは言えず、特に私たちの正教会の礼拝の精神と意味合いとはかけ離れています。このように、音楽的な美しさのすべての要素を持っているだけでなく、完全に独自の神聖な音楽芸術を表している初期のロシア教会の固有の聖歌が利用可能であることを考えると、さらに嘆かわしいことです。(10)（括弧内は筆者による）

この手紙の内容から、チャイコフスキーは当時のロシア正教会の音楽のほとんどがイタリア・スタイルで作曲されていることについて、かなり批判的に思っていたことがわかる。そして、ロシア正教会の伝統的な聖歌を自身の作曲に取り入れることに積極的であったことも窺える。

チャイコフスキーは《聖体礼儀》を作曲したあと、1882年に《徹夜祷》を作曲するまでの期間にドミトリー・ボルトニャンスキー⁽¹¹⁾の聖歌作品全集の新版の制作に関わっていた。この頃にチャイコフスキーが書いた手紙において、ボルトニャンスキーの作品には一定の価値があると認められるものの、彼の音楽がビザンティン様式の建築物やイコン、そして正教会の礼拝の精神全体と、どれほど一致しているのか疑問を呈している。別の日に書かれた手紙では《徹夜祷》の作曲について次のような考えを記している。

私は、前世紀に様々なイタリア人とその（ロシアの）学生たちが行った活動の結果、深く根付いてしまった異質な要素を、できる限り浄化しようと試みます（中略）《徹夜祷》は、本来ならば私たちの教会にあるはずなのに、強制的に引き剥がされてしまったその遺産を、私たちの教会に戻す試みです。つまり、古代の典礼歌唱法を再現してヨーロッパ主義の罠から完全に逃れようという大胆な考えは持たず、同時に、ボルトニャンスキーの時代から確立されている聖歌のイタリア化という伝統にも屈しないようにしました。これは多彩な作品になるでしょう。⁽¹²⁾（括弧内は筆者による）

つまり、チャイコフスキーはこの《徹夜祷》を作曲することによって、当時のロシア正教会で一般的だったイタリア・スタイルの聖歌ではなく、18世紀ごろから歌われることがなくなったロシア正教の伝統的なスタイルの聖歌を新たな形で復興させようとしたのである。

2. チャイコフスキーの宗教的作品に見られる

ロシア正教会の伝統的聖歌の要素

——《聖体礼儀》と《徹夜禱》の分析から——

本章では、実際にロシア正教会で歌われていた伝統的な聖歌、《聖体礼儀》、《徹夜禱》の3つについて、それらの共通点を、楽曲分析を通して指摘する。

具体的な分析に入る前に、聖体礼儀と徹夜禱の儀式としての位置付けを明確にしておきたい。この二つの儀式は奉神礼の基本的な3つの様式のうちの二つである⁽¹³⁾。聖体礼儀はローマ・カトリックにおける聖餐式やミサに当たるもので、正教会の根幹をなす儀式のことである。徹夜禱は、複数ある時課⁽¹⁴⁾をまとめた儀式である。つまり、チャイコフスキーは《聖体礼儀》と《徹夜禱》を奉神礼の音楽として作曲した。また、正教会の奉神礼で歌われる聖歌の言語は、ロシアでは教会スラヴ語、日本では日本語というように、通常は現地語が用いられる。ロシア正教会で歌われる聖歌と同様に、チャイコフスキーの両2作品も教会スラヴ語で書かれている。

聖体礼儀は4種類あり⁽¹⁵⁾、その中からチャイコフスキーが作曲にあたって参照したのは聖金口イオアンの聖体礼儀⁽¹⁶⁾である。[表1]は実際に正教会で実施されている儀式の式順と、チャイコフスキーが作曲した《聖体礼儀》の構成の比較したものである。

[表1] 実際の儀式の式順とチャイコフスキー《聖体礼儀》の比較

聖金口イオアンの聖体礼儀の式順	チャイコフスキー《聖体礼儀》
司祭高声（聖歌なし）	
大連禱	第1曲〈大連禱〉
第一アンティフォン(唱和詞)	
小連禱	第2曲〈小連禱〉
第二アンティフォン	第3曲〈神の獨生の子〉
小連禱	第4曲〈小連禱〉

ロシア正教会の作曲家としての P. I. チャイコフスキー

第三アンティフォン	
小聖入	第 5 曲 〈小聖入〉
トロパリ (讃詞)	
聖三祝文	第 6 曲 〈主や敬虔なる者を救い〉 〈聖三祝文〉
ポロキメン (堤綱)	
使徒経	
アリルイヤ	第 7 曲 〈アリルイヤ〉 から
福音経	福音の読みの前後
重連祷	第 8 曲 〈重連祷〉
啓蒙者の為の連祷	
信者の為の連祷	第 9 曲 〈信者の為の連祷〉
大聖入	第 10 曲 〈ヘルヴィムの歌〉
増連祷	第 11 曲 〈増連祷〉
信経	第 12 曲 〈信経〉
機密の執行	第 13 曲 〈平和の憐み〉
	第 14 曲 〈主や爾を崇め歌い〉
生神女への讃美	第 15 曲 〈常に福にして〉 と 〈万民をも〉
増連祷 (2 回目)	
天主経	第 16 曲 〈並に我等に、口を一つにし心を一つにして〉
	第 17 曲 〈天主経〉
領聖	第 18 曲 〈聖なるは唯一人〉
	第 19 曲 〈天より主を讃め揚げよ〉
感謝の祈り	第 20 曲 〈主の名によって来たる者は崇め讃めらる〉 と 〈既に真の光を見〉
	第 21 曲 〈主や爾の光榮を歌はんに〉
	第 22 曲 〈願わくは主の名は崇め讃められ〉
発放詞	第 23 曲 〈光榮は父と子と聖神に帰す〉

儀式の式順と《聖体礼儀》の曲順を照らし合わせてみると、実際に正教会で行われ

る聖体礼儀と《聖体礼儀》は同じ順序で進行していることがわかる。一部、チャイコフスキーの曲集には見られない曲があるが、これらの曲が作曲されなかったのは、各曲において異なる理由が考えられる。例えば、《聖体礼儀》では「トロパリ」と「ポロキメン」に当たる曲が作曲されていない。トロパリとポロキメンは、本来の儀式において毎週異なる聖歌である。チャイコフスキーの《聖体礼儀》にこれらの聖歌を含むと特定の週でしか演奏できないものになる。それゆえ、チャイコフスキーはこの二つの聖歌を作曲しなかったのだと考えられる。つまり、チャイコフスキーはこの曲集を特定の日にちに指定せず、一年を通して使うことができるものとして作曲した可能性がある。

次に《徹夜祷》を見てみよう。時課は、本来3時間置きに行われる儀式だが、規模の大きい修道院や聖堂以外ではまとめて行われることが大半である。徹夜祷は普通、晩課、早課、一時課の3つの時課をまとめた儀式を指す。チャイコフスキーの《徹夜祷》も正教会の儀式と同じ構成となっており、《聖体礼儀》と同様にいくつかの聖歌を省略し曲集にしている。特に通常時の時課では誦経という、聖詠を一つの音高で歌い続ける部分が多く割合を占めているため、聖歌が少ないことも影響しているだろう。ただ、《聖体礼儀》では毎週変化する聖歌が省略されていたが、《徹夜祷》における変化する曲の場合、すべての変化に対応するパターンを作り、実際に教会で歌えるように構成されている。第4番〈主を呼ぶ〉や第7番〈トロパリ〉は、週替りに変化する旋律パターンを8種類すべて作曲していることから、チャイコフスキーが《徹夜祷》を実際の教会の儀式で使える聖歌として作曲したとも考えられる。

両作品の楽曲の形態は、混声四部のア・カペラ合唱である。正教会は儀式における「歌」を重要視しており、公の祈祷や私的な祈祷、あるいはシンプルな聖詠唱や複雑な形式でも「歌」のない祈祷は存在しない⁽¹⁷⁾。さらに、正教会では伝統的に儀式で楽器を用いることを禁止していることから、儀式では常にア・カペラで歌われてきた。一般的に、キリスト教礼拝の出発点となったユダヤ教のシナゴーク（集会）で器楽が用いられなかったこと、または器楽は異教的で人々の心を惑わせると警戒されたことに説明されるが、最大の理由は「ことば」による礼拝が重視されてきたことにある。ことばで表された信仰上の教義や霊的な導きは、音楽をとまなうことで記憶と意

識に深く刻まれ、祈りの場におけるふさわしい感情が導かれるとされてきた。このようなことばを重視する考えから、正教会の伝統聖歌は拍子がなく、歌詞によってリズムや音高の変化が決定されているものが多い。チャイコフスキーもこの正教会の伝統に則り、両作品をア・カペラの合唱聖歌で作曲した。これは、前章で触れたような、ことばよりも旋律や和声の美しさを重視するイタリア・スタイルに対する反抗心があった可能性もある。

例えば、《徹夜禱》第4番の5曲目の8小節目から13小節目にかけて、2分の3拍子から2分の2拍子、2分の3拍子、そして2分の2拍子と、6小節目の間に4回も拍子が変わっている。これは拍子の中に歌詞を割り振るのではなく、ことばを重視し歌詞に合わせて拍子を決めた結果だと考えられる。他にも、《聖体礼儀》第8番の11小節目から14小節目にかけては、歌詞における単語の重要度とリズムが一致するように作曲されている。「ゴースポーダ（憐れめよ）」や「イイスーサハリスト（イエス・キリストの）」、「ボージャ（神の）」（下線部アクセント箇所）など、重要な単語のアクセント箇所が他の単語よりも長い音価で強調されていることが読み取れる。

このように、両作品はその多くが歌詞の単語のアクセントや重要度にリズムを合わせる伝統的スタイルで作曲されているが、中には単旋律の伝統聖歌を引用して、それに和声をつけた曲も存在している。《徹夜禱》第16番の88小節目3拍目から93小節目1拍目のソプラノの旋律では、17世紀ごろからロシア正教会で歌われている単旋律聖歌の〈聖なる神〉が引用されている。

最後に、チャイコフスキーの聖歌は、その単旋律への和声の付け方にも特徴がある。前章で、17世紀以降にはロシア正教会独自の単旋律聖歌を元にした多声聖歌が歌われるようになったと述べたが、その和声は同年代の西欧音楽と比べるといくつか異なる点があり、その一つが転調の方法だった。当時の西欧の作曲法では、転調は和声進行に則って行われることが一般的であった。例えば、ハ長調からイ短調へ転調する際は、間にイ短調の5度の和音や減7の和音を使用することがほとんどである。これに対し、ロシア正教会の伝統的スタイルではハ長調の主和音から間に経過の和音を挟まずに、イ短調の主和音へと転調するという方法がよく用いられた。《聖体礼儀》第15番の94、95小節目において、94小節目はすべてハ長調の主和音であるが、95小節目

初めてイ短調の主和音が登場する。このような主和音から経過の和音を挟まずに違う調の主和音へと転調する箇所は、両作品において数多く見られる。チャイコフスキーが西欧的な作曲法ではなく、17世紀頃に歌われていた多声聖歌の伝統的スタイルで作曲を試みたと考えられる。

おわりに

第1章では、チャイコフスキーが《徹夜禱》を作曲するまでのロシア正教会の音楽の歴史を整理した。ここから、チャイコフスキーが当時のロシア正教会の音楽に対して批判的に考えていたことに加えて、伝統的スタイルの聖歌の作曲に関心があったことについて言及した。第2章で指摘したチャイコフスキーの作品と、ロシア正教会聖歌と共通点は4点あった。1点目はチャイコフスキーが実際のロシア正教会儀式の式順に沿って2作品の曲順を構成していたこと、2点目は単語の重要度やアクセントに合わせたリズムの付け方に伝統的スタイルの作曲法が現れていたこと、3点目は古い聖歌の旋律の引用が見られたこと、4点目は作曲当時の西欧音楽の作曲法とは異なる、伝統的スタイルと同様の転調方法が用いられていたことである。これらの共通点をふまえると、チャイコフスキーが作ろうとしていた正教会の音楽が、18世紀以降に主流となったイタリア・スタイルの音楽ではなく、17世紀以前にロシア正教会で伝統的に歌われてきた聖歌のスタイルであったことがわかる。ここからは、チャイコフスキーが民族的な作曲家としてだけでなく、ロシア正教会の作曲家としての側面を有しているとも考えられるだろう。

註

- (1) 森田稔、「チャイコフスキー」『ニューグローヴ世界音楽大事典』第10巻、講談社、1994年、477頁。
- (2) Google Scholarにて「“Tchaikovsky” “folk song”」を検索したところ、チャイコフスキー

と民謡について言及しているものは約 4200 件である。(2021 年 10 月 26 日最終確認)

(3) 《聖金口イオアンの聖体礼儀》(1878)、《徹夜祷》(1882)、《伝説》(1883)、《法律学生の歌》(1885)、《3つのヘルヴィムの歌》(1884)、《9つの宗教的音楽作品》(1884-85)、《6つの聖歌》(1885)、《聖キリルと聖メソディオス尊崇の賛歌》(1885)、《アンゲル恩寵》(1887)、《微笑むものは幸いなり》(1887)の10作品である。

(4) Morosan, Vladimir, *One Thousand Years of Russian Church Music 988-1988*, Musica Russica, 1991, pp. xliii-lvi.

(5) 特に著名なのは、バルデッサレ・ガルツピ Baldassare Galuppi (1706-1785)、ジュゼッペ・サルティ Giuseppe Sarti (1729-1802) などである。

(6) Morosan, Vladimir, *Peter Tchaikovsky The Complete Sacred Choral Works*, Musica Russica, 1996, p. 83.

(7) 1871年にまとめられた186作品のリストのことである。

(8) Morosan, 1996, p. 84.

(9) Morosan, 1996, p. 84.

(10) P. Cajkovskij, *Polnoe sobranie socinenij. Literaturnye proizvedenija i pereziska* (『旧チャイコフスキー全集 文学的な作品および書簡集』、以下 CPSS + ローマ数字による巻数表示) XI, Moscow, 1953, p. 233.

(11) ドミトリー・ステパーノヴィチ・ボルトニャンスキー Dmitry Stepanovich Bortniansky (1751-1825) がロシア正教会のために作曲したロシア語の奉神礼音楽は、同時代の西欧の機能和声法に基づく調性音楽と、西欧に伝統的な対位法、ヴェネツィア楽派の伝統である分割合唱様式を取り入れている。彼の奉神礼音楽は1882年になってチャイコフスキーにより校訂され、10巻の曲集として出版された。

(12) CPSS X, p. 110.

(13) ウェア、ティモシー、『正教会入門』(松島雄一訳)、新教出版社、2017年、309-310頁。聖体礼儀、時課、その他の特別な儀式の3つである。その他の儀式には、洗礼、婚配、修道宣誓、王族の戴冠式、教会の成聖、死者の埋葬などがある。

(14) 晩課(18時)、晩堂課(21時)、夜半課(0時)、早課(3時)、一時課(6時)、三時課(9時)、6時課(12時)、九時課(15時)の8つのこと。

(15) 他には、聖大ワシリイの聖体礼儀と聖イヤコフの聖体礼儀、先備聖体礼儀が挙げられる。聖大ワシリイの聖体礼儀は大齋中の主日、降誕祭、神現祭、聖大ワシリイの祭日などに用いられる。金口イオアンの聖体礼儀はこれを簡略化したものだともいわれる。後者は、大齋中の平日に用いられる。聖イヤコフの聖体礼儀は年に一度、聖イヤコフの記憶日である10月23日に行われる。先備

ロシア正教会の作曲家としての P. I. チャイコフスキー

聖体礼儀は大斎と水曜日と金曜日、および受難週の最初の3日間に行わる。

(16) 聖金口イオアンの聖体礼儀は、4世紀のキリスト教の聖人である金口イオアンが編纂した聖体礼儀の一つである。この儀式は1年間のほとんどの日曜日、祭日に行われる。

(17) ガードナー、ヨハン、モロザン、ウラディミル『ロシア正教会の聖歌——正教奉神礼・聖歌入門第1巻』（松島純子訳）、日本ハリストス正教会西日本主教区、2018年、109頁。

