

旧約聖書のエクフォネティック記号について

— ユダヤ音楽研究 Ⅲ —

水 野 信 男*

Nobuo MIZUNO : On the Ecphonetic Notation of the Bible

— Studies in Jewish Music (III) —

ABSTRACT : The Old Testament in Hebrew has *ta'amim*, the ecphonetic signs. The subject treated in this paper is 'on the musical expression the signs carry'. How the Old Testament was recited or sung in the early synagogue is unknown. We suppose it chiefly from the way Jews do today through their oral tradition. If we turn to pursue it from the descriptive, however, *ta'amim* seem to hold one of the keys for the elucidation of it...

ヘブライ語の旧約聖書には、*ta'amim*¹⁾ とよばれるエクフォネティック記号がつけられている。本論文では、この記号のもつ音楽的表現の問題があつかわれる。古代のシナゴークで、聖書がいかにかに朗唱され、あるいはうたわれていたかは、うたいつがれてきたユダヤ民族の現代のシナゴーク音楽から類推する以外には知るよしもないが、もし記述的なものから推測することができるかと思えば、*ta'amim* は、その数少ない手がかり1つだと思われるのである。²⁾

I エクフォネティック記号の起源と歴史的発展³⁾

エクフォネティック記号は、どんな目的をもっておこり、またどのように発展したのだろうか——。

1. Hand (Finger) Sign

Bible cantillation のイントネーションは、一般に、人びとの口と耳を通して、記憶をたよりに伝えられてきた。しかしながら、このイントネーションの保存法についての試みは、はやくからおこなわれていた。このことは、ユダヤ人に限らず、インド人、ギリシヤ人などの古代民族にみられる。⁴⁾

イデルゾーンによれば、⁵⁾ ユダヤ人も含め、古代の人びとの最初のイントネーション組織は、1. rise (上行), 2. fall (下行), 3. curves (カーブ) だった。これらは、モチーフをうたう場合の声の抑揚であり、これらのしるしは、手(指)の動きからおこったものである。そ

* 島根大学教育学部音楽研究室

れは、つぎの歴史的事実から証明される。

(i) タルムード⁶⁾に、西暦1世紀のパレスティナとバビロニアの *finger-motion* の習慣についての記述がある。

(ii) パレスティナの *precentor* は、11世紀、フランスやドイツを訪問した際、*finger-sign* を使用した。

(iii) イエメン系ユダヤ人などのあいだで現在もおこなわれている。⁷⁾

・ *finger-sign* と指の動き

kadma — ascending

tifha — descending

zakef — upright (sustained)

表1 タルムード時代の *hand-sign*

beginning	<i>udata</i>	<i>acutus</i>	<i>shesht</i>	<i>kadma</i>
half stop	<i>svarita</i>	<i>circumflex</i>	<i>kurr</i>	<i>athnah</i>
end of the verse	<i>anudata</i>	<i>gravis</i>	<i>butu</i>	<i>sof</i>
	(Hindus)	(Greeks)	(Armenians)	(Jews)

(*kadma*=ascending ; *athnah*=resting half-stop ; *sof*=conclusion)

表1の *hand-sign* のなかでは、beginning=*kadma*⁸⁾=ascending となっている。筆者は、「うたいだしは、モチーフの旋律線が上昇する」ということを意味しているのではないかと考えてみたが、イデルゾーンの *Hebräisch-orientalischer Melodienschatz, Band II* にある Bible cantillation⁹⁾ のイントネーションを調べたかぎりでは、この考えは成り立たなかった。おそらく、手をあげることによって、うたいだすことの合図としたのであろう。なお、後代の記号 *kadma* 「ㄗ」は、一般にモチーフの旋律型を表わしている。¹⁰⁾

2. Written Sign

記述的な試みは、まず、*hand-sign* の視覚的模倣からはじまったように思われる。

/ *pashta* または *acutus*

\ *tifha* または *gravis*

Λ¹¹⁾ *athnah* または *circumflex* (/ と \ の結合)

この後、さらにくわしく記すために、点「・」が用いられるようになった。

ユーフラテス川とナイル川にはさまれた地域で、紀元後1千年のあいだに、朗唱風の歌のア

クセントの綿密に完成されたシステムが成立した。もっとも重要で代表的なシステムは、シリア-キリスト教（6世紀～）、ビザンティン（8世紀～）、ユダヤ（6～9世紀）である。3つとも初歩的な口頭の方法から次第に発展したものである。これらの相互関係、他のシステムの直接の借用などについては、今日まだ十分実証されてはいない。

このうち、ユダヤのエクフォネティック・システムは、旧約聖書 text の完結事業の1部であって、それは、バビロニアとイスラエル¹²⁾のマソラ学者¹³⁾によってつくられた。¹⁴⁾ イスラエルのものは、語の上中下に点をもっている。一方、バビロニアのそれは、アクセント名の頭文字を語の上にもっている。この両者の記号のシステムは、9世紀初頭以後、ティベリアス Tiberiasの学派で完成され、10世紀までには旧約聖書に適用された。最初の完成者は A(h)aron (ben Moscheh) ben Ascher¹⁵⁾ である。¹⁶⁾

したがって、エクフォネティック記号がたとえ Bible cantillation の音楽的意味をわれわれに教えうるとしても、それは9～10世紀ごろの様式であり、古代の伝統そのままを伝えているのではないことが、明確に認識されるべきであろう。

また、エクフォネティック記号は、あくまでそれまでの伝統的なうたい方に沿ってあとから適用されたものである。ゆえに、以下の引用譜も、エクフォネティック記号にしたがったうたい方というより、各共同体でうたいがれてきた伝統的なうたい方なのである。エクフォネティック記号があってもなくても、うたい方自体は変わるわけではない。事実、「アクセント記号つき聖書を儀式の公けの朗唱に用いることは許されず、この場合はオリジナルの Scroll がもっぱら使用された」。¹⁷⁾ したがってわれわれの分析研究は、「うたい方→法則化（エクフォネティック記号）」という過程を逆にたどるものだ、ということをもまたはっきりさせておく必要がある。

3. 旧約聖書のエクフォネティック記号

(1) エクフォネティック記号の体系

旧約聖書に用いられたエクフォネティック記号の体系は、つぎの2つに分けられる。¹⁸⁾

- (i) 21の書¹⁹⁾のためのエクフォネティック記号体系（記号30）
- (ii) 詩篇、箴言、ヨブ記のためのエクフォネティック記号体系（記号12）

第1の体系が30もの記号をもつのは、21という種々の文章形式に合わせる必要から、音楽的解釈も多くなったためである。他方、第2の体系は12の記号をもっているにすぎないが、これも文章上の形式から説明できる。すなわち、この3つの書の文章は、短い2部分構成にもとづいているのである。²⁰⁾

ティベリアン・システム Tiberian system には、1.ギリシアの要素 (*prosodia*—韻律学、2世紀以来)、2.ビザンティン、アルメニアの要素 (*neumes-system*) と共通する面が発見され

る。このようにいろいろな民族に共通したエクフォネティック記号について、E.ウェルナーは、「それが、古代ギリシアの韻律のアクセントなのか、あるいは、もっと以前のバビロニア文化のものなのか、まだ明らかではない」²¹⁾とのべたのち、つぎのような推測的な表をのせている(表2)。

表2 Common Uraccents ²²⁾

ヘブライ 第1アクセント ↓ 第2アクセント ↓ 第3 (Tiberian) アクセント	シリア・アクセント ↓ アルメニア・ネウマ	ビザンティン エクフォネティック・ アクセント ↓ 中期ビザンティン・ネウマ ↓ コンスタンティノープル 記譜法	ローマ原始ネウマ ↓ ローマ記譜法
--	-----------------------------	---	-------------------------

表2では、ビザンティンのエクフォネティック記号はコンスタンティノープルの記譜法に発展したにとどまっているが、イデルゾーンは、「ビザンティン・システムはラテン教会に採用され、(ガイド・ダレッツォ Guido d'Arezzo 995-1050 によって) 音程のある記譜法へとじょじょに発展した」²³⁾とのべ、ビザンティン→ローマの関係を示唆している。

なお、E.ウェルナーは、*Grove's Dictionary of Music*, ²⁴⁾ *Das Musikwerk (Hebr.)*, ²⁵⁾ および *The Sacred Bridge* ²⁶⁾ の各書で、ヘブライのエクフォネティック記号とともに、ビザンティン(ギリシア)のエクフォネティック記号などを並記している。さらに『死海の手紙』研究²⁷⁾のなかでも、『死海の手紙』の欄外にくりかえし書かれた記号(とくに5種類のもの)について、それが musical notation かどうか、またその記号が最初から書かれたものか、あるいはあとから書きこまれたものか、などの問題、そしてさらにその記号のもつ普遍性について考察している。かれは、慎重に疑問点を指摘しながらも、それらの記号がビザンティンの *Kontakia* ²⁸⁾ 記譜法に以ていることを、実例をあげて示している。

ヘブライのエクフォネティック・システムは、9世紀でその発展をやめ、(その後いくぶんつけ加えられたとしても)²⁹⁾ 固定化してしまった。

表3は、イデルゾーンの *Jewish Music in Its Historical Development* 第70頁にあるエクフォネティック記号とその分類表である。³⁰⁾ これはもっとも古い資料によるもの、としてあるが、その資料が何であるか明らかではない。注には、自著“*Hebrew History*”参照のこと、とある。また、各記号の意味は抽象的なものも多く、実際にどのような演奏をするのか、イデルゾーンはのべていない。表中の *disjunctive*, *conjunctive* の区別は、ギリシア・ビザンティン・アクセントにおける区別と同様である。³¹⁾

表3 ヘブライのエクフォネティック記号一覧

A. DISJUNCTIVES

I. *Tonoi*:

Figures and names:

◦ ⁴ <i>Zarka</i> — <i>segol</i> —Scatterer	⌌ <i>Legarme</i> —Disjunctive-rester
◊ <i>Rebia</i> —Square	✧ <i>Tebir</i> —Broken
◌ <i>Tifha</i> —Hand-breadth	⌋ <i>Silluk</i> —Cessation
◌ <i>Kadma</i> —Preceder	⌋ <i>Sof pasuk</i> —Period

II. *Chronoi*:

Figures and names:

< <i>Yethib</i> —Staying	⌋ <i>Zakéf</i> —Raising
⌋ <i>Ethnachta</i> —Rester	

III. *Pneumata*:

Figures and names:

⌋ <i>Pazer</i> —Dispersed	⌋ <i>Talsha</i> —Plucked
⌋ <i>Tarsa (gereshin)</i> —Expulsion	

Of later date:

⌋ <i>Shalshleth</i> —Chain

B. CONJUNCTIVES

Figures and names:

◌ <i>Shofar mehuppach</i> —Reversed horn	
◌ <i>Shofar Munach</i> —Resting horn	
⌋ <i>Agala</i> —Round	⌋ <i>Darga</i> —Steps
◌ <i>Maarich</i> —Lengthener	

(2) エクフォネティック記号と音楽の関係

——誌篇・ハレルヤのエクフォネティック記号について—— 32)

エクフォネティック記号と音楽の関係の考察には、2つの方法がある。すなわち、a. 機能を同じくするエクフォネティック記号の、音楽との関係、b. 類似した音楽の、エクフォネティック記号との関係であり、aとbの方法は、いわば逆の関係にある。

a. 同じ機能のエクフォネティック記号から、その音楽的關係を調べる。

ハレルヤを伴う詩篇には、ハレルヤの詩句を冒頭にもつもの (the opening Hallelujah) と、

最後にもつもの (the closing Hallelujah) とがある。³³⁾ 前者は「ハレルヤ」の詩句につねに記号 *legarmeh* (disj. accent 「 \neg 」) をもち、そのあとに1~2のコンジャンクト・アクセント記号、つづいて *'atnah* (half-stop の記号 = disj. accent 「 \wedge 」) を伴う (例外: Ps. 146 ³⁴⁾)。これは、「ハレルヤ」をそれにつづく語から切りはなすことになる。後者 (closing Hallelujah) では、最後の詩句「ハレルヤ」の *silluq* (full-stop の記号 「:|」) の前に一様に *Great Rebia'* (disj. accent 「 \cdot 」) が先行する。³⁵⁾

このように、記号 *legarmeh* 「 \neg 」と *Great Rebia'* 「 \cdot 」はどちらもディスジャンクティヴであり、そこで歌が中断されることを意味する。「ハレルヤ」という詩句が他から離してうたわれるのである。これは、ソロがおわりコーラスがはじまる、またはその逆の、いわゆる *responsorium* の記譜法に類似している。³⁶⁾

イブン・バルアーム Ibn Bal'aam (11世紀) によれば、*Great Rebia'* は、音階のなかの高音の持続をもった旋律を表わす。これが最後の「ハレルヤ」に先行するため、「ハレルヤ」は下行する (Ex. 1)。³⁷⁾

Ex. 1

Gregorian: Tone VII. (older form)

a. Musical notation for Gregorian Tone VII (older form) on a staff with a treble clef. The melody starts on a high note and descends stepwise.

Jewish Psalm-tone

b. Musical notation for Jewish Psalm-tone on a staff with a treble clef. The melody starts on a high note and descends stepwise, similar to the Gregorian tone but with a different intervallic structure.

b. 類似した音楽の聖詩詠唱から、そのアクセント、記譜法との関連を調べる。

Ex. 2 は異なった psalmody でありながら、共通の旋律をもったものの例である。この譜例では、旋律の途中で3度下行 (aの例では4度下行) して半終止する。ここには共通して *'atnah* 「 \wedge 」がある。旋律の最後は、*g-f-e-d* と4度下行して完全終止する。ここには共通して *silluq* 「:|」がある。

Ex. 2 ³⁸⁾

'Psalm 114 Lithuanian Jews

a. Musical notation for Psalm 114 Lithuanian Jews. The melody descends and then rises. The lyrics are: B' tzeith Yis-ra- \wedge el mi-nitz-ra-yim, beth Ya'a kov me-'am lo- \wedge ez :

Psalm 29,

b. Musical notation for Psalm 29. The melody descends and then rises. The lyrics are: Miz-mor l'-da-vid. Ha-yu la-do-nai b'-nay e-lim, Ha-yu la-do-nai ha- \wedge vod va' oz.

Lament 5: 1-2 Ashkenazic

c. Musical notation for Lament 5: 1-2 Ashkenazic. The melody descends and then rises. The lyrics are: Ze-chor a-do-nai me-ha-ya la-nu, ha-bi-ta ur-e eth her-pa-the-nu.

さらに, Ex. 2 のうち, a, b は, 全く同じエクフォネティック記号をもっていることがわかる。すなわち, Ps. 29 の表題 (*Miz-mor l'-da-vid*) を除くと, ³⁹⁾ Ex. 3 のようになる。⁴⁰⁾

Ex. 3

Accentuation of Ps. 114:1.

B'tzeth Yisrael mimitzrayim | beth Ya'akov. me'am locz.:

Accentuation of Ps. 29:1.

Havu ladonai b'nay clim | havu ladonai kavod va'oz.:

II エクフォネティック記号の分析

——エクフォネティック記号と実際のイントネーションとの関係——(比較譜による観察)

1. 同一共同体のなかで

まず, エクフォネティック記号が, 現行の cantillation において, どの程度イントネーションとの関連を保っているか, という問題を<サムエル記第1>第1章第1~3節 (Ex. 4) について分析してみよう。⁴¹⁾ なお, これは, セファルディム (エジプトおよびパレスティナ) の例である。

Ex. 4

Samuel I 1,1-3

שמואל א

LIBER I. SAMUELIS.

CAPUT I. *

* וַיְהִי אִישׁ אֶחָד מִדִּהְרָמָתַיִם צוּפִים מְהֵרָ אַפְרַיִם וּשְׁמוֹ
 אֶלְכָנָה בְּדִרְחָם בְּדִאֲלֵיהוּא בְּנֵת־חֹוֹ בְּדִצְוֹף אַפְרַתִּי:
 2 וְלוֹ שְׁתֵּי נָשִׁים שֵׁם אַחַת חַנָּה וְשֵׁם הַשֵּׁנִית פְּנִינָה וַיְהִי
 3 לְפְנִינָה יְלָדִים וּלְחַנָּה אֵין יְלָדִים: וְעַלֶּה הָאִישׁ הַהוּא מְעִירָה
 מִמֵּיִם יְמִימָה לְהַשְׁתַּחֲוֹת וּלְזַבַּח לַיהוָה צְבָאוֹת בְּשִׁלָּה
 וְשֵׁם שְׁנֵי בְנֵי־עַלִי חַפְנִי וּפְנִינָם פְּנִינָם לַיהוָה:

イデルズーンの採譜例 (Ex. 5) では、 $\rho \rightarrow \rho$, $\neg \rightarrow \neg$ のように、エクフォネティック記号の向きが反対に書きなおされている。これは、ヘブライ語の右から左へ書くのを、楽譜 (左→右) に合わせるための措置である。

Ex. 5 42)

Sephardic (Egypt and Palestine) ספרדו מצרים ופאלסטין Sephard. (Egyptien u. Palästina)
 Samuel I 1, 1-3 שמואל

Waj.hi is ę . had min ha.ra.ma.ta jim šo.fim me.har ę .
 ra . jim uš.mô el.qa.na ben ję.ro . ham ben ę.li.hu
 ben to . hu ben suf ę.ra.ti. Wę.lô šę . te na.šim šem a.hať han.na
 wę.šem haš.še.niť pę.ni.na, waj.hi lif.ni.na ję.la.dim u.lę.han.ęa en
 ję.la.dim. Wę'a.la ha.iš ha.hu me.i.rô mij.ęa . mim ja . mi . ma
 lę.hiš.ta.hă.wôť wę.liz . bo . aň la.dô.naj sę.ba.ôť bę.šil.lô, wę.šam
 šę.ne bę.ne 'e . li ęoť.ni u.fin.ęas kô.hă.nim la.dô.naj.

この例にみられるエクフォネティック記号は、全部で15種類である(表4)。⁴³⁾

表4 <サムエル記第1>第1章第1~3節のエクフォネティック記号一覧

	記号 (楽譜)	類 度	記号 (ヘブライ 語聖書)	記号の名称	記号の意味	Disjunctive Conjunctive	Tonal value Time value Dynamic value
1	⌒, ⌒	3	⌒, ⌒	Talsha	Plucked	D	Dynamic
2	⌒	7	⌒	Kadma	Preceder	D	Tonal
3	⌒	1	⌒	Tifha	Hand-breadth	D	Tonal
4	⌒	3	⌒	Tebir	Broken	D	Tonal
5	⌒	6	⌒	Tipcha		D	
6	⌒	2	⌒	Shofar Munach	Resting horn	C	
7	⌒	3	⌒	Ethnachta	Rester	D	Time
8	⌒	1	⌒	Pazer	Dispersed	D	Dynamic
9	⌒	2	⌒	Darga	Steps	C	
10	⌒	5	⌒	Zaqef qatan or Ole veyored?			
11	⌒	3	⌒	Silluk	Cessation	D	Tonal
12	>	2	<	Yethib	Staying	D	Time
13	:	5	:	Sof Pasuk Zakéf	Period Raising	D D	Tonal Time
14	⌒	1	⌒	Tarsa(gereshin)	Expulsion	D	Dynamic
15	.	1	⌒	Rebia	Square	D	Tonal

この分析によれば、1つの cantillation のなかでは、記号とモチーフはかなり密接な関係をもっていることがわかる。(とくに、第4, 7, 10, 11, 12, 13の記号とモチーフは、はっきりこのことをうらづけている。)しかし、一面、第5(一般に上行的モチーフ)、第6(∖型)のように記号とモチーフの連関をあまり明確に示さないもの、第2, 第9のように、ほとんど関係をもっていないものなどもある。第8, 第14は、第1と同じモチーフでうたわれている。第7(ハ)⁴⁴⁾は *a* で終止し、休止符(∇)を伴い半終止の役目を果しているのに対して、第11(1)⁴⁵⁾は各節のおわりにあり、*e* で終止し、完全終止の役目を果している。(なお、この cantillation の旋法は $\overline{e-fis-g-a} + \overline{a-h-c-d}$ の2つのテトラコルドによる7音音階であり、グレゴリアン旋法のヒポドリアに相当する。)⁴⁶⁾

これまで、同一曲内のエクフォネティック記号を観察したわけであるが、ついで、同一共同体のなかの異なった cantillation において、同じ記号が相互に共通性をもっているかどうかの問題となる。Ex. 7は、セファルディム(アムステルダム)のもので⁴⁷⁾、<創世記>第48章第15~16節(= a)と<出エジプト記>第12章第21~23節(= b)の共通エクフォネティック記号にみられるモチーフの比較譜である。

Ex. 7

Ex. 7では、7つの記号(∪, ハ, >, :, 1, ∞, ∴)が、互に近似した型のモチーフをもっている。のこる3つの記号(∪, ∩, L)のモチーフは、互に似ていない。

2. 異なった共同体相互のあいだで

1では同一共同体のなかでのエクフォネティック記号を調べた。ここでは、異なった共同体について観察する。

(i) 同じ系統の共同体

Ex. 8 には、エクフォネティック記号「 c 」のアクセント・モチーフが示されている（すべてセファルディム共同体のもの）。⁴⁹⁾

ここでは、エジプト・パレスティナの例をのぞけば、モチーフは、下行 $\text{fis} \rightarrow \text{d}(\text{dis})$ 、上行 $\text{d}(\text{dis}) \rightarrow \text{fis}$ という旋律線をもっていて、互に類似している。エジプト・パレスティナ、シリア (a) の型は、むしろオリエントのそれ (Ex. 9) に近い。少なくともこの例に関しては、同系統（この場合はセファルディム）のものは、互に似通ったモチーフの型をもっているといえる。

(ii) 異なった系統の共同体

やはり、記号「 c 」について、オリエント（バビロニア、プハラ、ペルシヤ）、および、アシュケナージムのモチーフを Ex. 9 に示そう。

オリエントの各共同体およびアシュケナージムのモチーフの型と、前の譜例 (Ex. 8) のセファルディムのモチーフの型は、共通の面もあるが、相違している点が多い。

以上、1. 同一 cantillation, 2. 同一共同体のなかでの異なった cantillation, 3. 同系統の共同体における cantillation, 4. 異なった系統の共同体における cantillation という順序で、そのおのおのについてエクフォネティック記号とモチーフの関係を調べたわけである。全体の傾向としては、1→2, 3→4の順序で、記号とモチーフの関係は、だんだん分離するといえよう。（実際には、より多くのデータを検討してみないとはっきりした結果はでそうにないが、本論文では一応の模索にとどめることにする。）

Ex. 8 ⁵⁰⁾

III 結 論

Ex. 9 51)

これまでみてきたように、エクフォネティック記号は、ことに各共同体内ではかなり法則化される、といえる。比較譜の観察によれば、個々の共同体のあいだでも、やはり相互に類似点をもっているようである。けれども、純粋に音楽的な立場からみると、記号の意味するものは、せいぜいモチーフの型（アクセント、イントネーションの型）の暗示にすぎ

ず、一定の音楽的要素を逆に見つけだし、初期シナゴーク音楽を推測する手段として、この記号を役立てることは、ほとんどのぞめそうにない。

エクフォネティック記号とモチーフの関係については、拙稿「ユダヤ音楽研究——宗教歌の旋律型と旋法について——」（島根大学教育学部紀要，人文・社会科学，第2巻1968）をも参照ねがうこととして、最後に、E.ウェルナー、イデルゾーンのつぎの諸説を引用するのが適切だと思われる。

まずE.ウェルナーは、エクフォネティック記号に関して、「われわれは、（この記号をとりあつかう際）純粋に音楽的問題にかかわっていると仮定するのはあやまりだろう。事実、エクフォネティック・システムでは、音楽的記譜は、ただ副次的に生じたもの、いわば副産物でしかない。この記号の主目的は、旧約聖書の文章上よく秩序だてられた修辭学的朗読法の固定化であった。こうして、より顕著な音声の抑揚 *inflexions* が注意深く記された⁵²⁾」とのべ、この記号が、音楽的なものより、むしろ文章上の抑揚を意味するものであることを指摘している。

また、イデルゾーンは、この記号の音楽性に関してもっと否定的で、「アクセント記号⁵³⁾は、その近似の音程をもつ小さい型 *pattern* を示すが、しかし、音符 *notes* も正確な音程も示さない。⁵⁴⁾ 旋法とそのモチーフ、特性をあらかじめ知っている人に対してのみ、アクセント記号は役立つ。それらは、どちらかといえば、モチーフを思いださせるもの *reminder* である。種々の旋法と関係なく、21の書⁵⁵⁾ すべてに同じアクセント記号が置かれているという事実は、それらが旋律の上行・下行の原始的な合図の記号にすぎないことを証明している。それらは、音階、リズム、調性、テンポ、音程など、いずれも示していない。まえもって旋法を知らない人は、このシステムからなにも識別することはできない」とのべ、さらに、「このことは、旧約聖書の旋法が、アクセント記号が導入されるずっと以前に、離散した共同体のあいだで普及していた、という証拠である」と結んでいる。⁵⁶⁾

Ex. 10-2

1 tēbir gēresin tarḥa qadma pašta

2

3

4

5

6

7

8

9

10 maarih

11 gersajim, tēbir merḥa kēfulla

12 azla

13 munah z. qaton

Detailed description: This is a musical score for a piece titled 'Ex. 10-2'. It consists of 13 staves. The top staff (1) contains the lyrics 'tēbir gēresin tarḥa qadma pašta'. The second staff (2) has no lyrics. The third staff (3) has no lyrics. The fourth staff (4) has no lyrics. The fifth staff (5) has no lyrics. The sixth staff (6) has no lyrics. The seventh staff (7) has no lyrics. The eighth staff (8) has no lyrics. The ninth staff (9) has no lyrics. The tenth staff (10) contains the lyric 'maarih'. The eleventh staff (11) contains the lyrics 'gersajim, tēbir merḥa kēfulla'. The twelfth staff (12) contains the lyric 'azla'. The thirteenth staff (13) contains the lyric 'munah z. qaton'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and ornaments (trills and mordents). There are also some performance markings like '3' (triplets) and 'c' (crescendo).

Ex. 10-3

talša gēdola zarqa pazer gereš

talša qētana

zarqa

zarqa

zarqa

tēren qadmin zarqa azla gereš

šalšelet

pašta kefulla

Detailed description: The image shows a musical score for a Hebrew text. It consists of a grand staff with ten staves. The text is written in Hebrew characters with vowel points. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'p' (piano). The text is arranged in four columns, with some words spanning across columns. The words are: talša gēdola, zarqa, pazer, gereš, talša qētana, zarqa, zarqa, zarqa, tēren qadmin, zarqa, azla gereš, šalšelet, and pašta kefulla.

注

- 1) *ta'amim* は, *ta'am* (ヘブライ語で accent の意) の複数形。
- 2) *ta'amim* とならんで重要なものに *neginot* がある。*neginot* は, *n'gina* (ヘブライ語で melody, mode の意) の複数形。詩篇の表題参照。なお, 本論文では *neginot* については直接ふれない。
- 3) *JM* p. 27 (i) (セム・オリエントの音楽に共通する特徴の1つとしての "ear"-marks [口伝の補助手段]) ; *JM* 65ff. 'The *Ta'amim* of the Bible' ; *SB* 410ff. 'Ephonetic Notation in Judaism and Christianity' などによる。
- 4) *JM* p. 67 ; *SB* p. 411 参照。
- 5) *JM* p. 67
- 6) *Talmud* : ユダヤ教の経典。ユダヤ教でモーゼの定めたと伝えられる律法に対して, まだ成文化しない習慣律をラビ達が集成したもの。前2世紀初めの義人シモン Šim'on haššaddiḳ から5世紀のラビナ・バル・フナ Rabina II bar Huna (?-499 n. Chr.) にいたるいわゆる律法学者の所説の集録でいわば旧約集注書とでもいうべきものである。(タルムードの語義は本来は「教え」——とくに旧約聖書にもとづいた「教え」を意味する。) タルムードは構成上, *Mišnāh* と *Ge'mārā* の2大部分に分かれる。
 - ・*Mišnāh* は, 1世紀から3世紀にいたる律法学者群たるタンナイム *Tannā'im* が伝承し, かつ展開したいわゆる口伝の律法をラビ・イエフダ・ハナッシ R. Ye' hūdhāh hannāšī' (136-217) が結集したもの。
 - ・*Ge'mārā* は, *Mišnah* の注釈書。
 タルムードには, エルサレム(またはパレスティナ)のそれとバビロニアのそれがあり, 広くユダヤ民族の社会生活を物語っている。タルムードは, 現代ヘブライ語では, teaching, learning の意味がある。——平凡社・世界歴史事典12 p. 127f. などによる。
- 7) *JM* の初版は1929年。したがって, これは, イエメン共同体ユダヤ人のイスラエル移住前に書かれた記述である。
- 8) ヘブライ語辞書では, '*kadma*' に ascending の意味はみあたらない。
- 9) *HOMS II* s. 33-78. 第2巻はバビロニア篇であるが, この項には, Bible reading のあらゆる共同体の用例が集められている。
- 10) *HOMS II* s. 44-45 Comparative table of accents motifs in the intoning of the Pentateuch ; s. 52-53 Comparative table (Prophets) 参照。
- 11) ヘブライ語旧約聖書エクフォネティック記号の1つ「ㄥ」に一致する(半終止を意味する記号)。
- 12) 記号作成年代。イスラエル=原始パレスティナ a. 7世紀? b. 450~600年; バビロニア a. 8~10世紀 b. 550~800年 (a は *HB I* s. 149, b は *Grove IV* p. 625. この2つの書の説には, ずれがある)。バビロニアとイエメンの最古の写本にみられる記号 (*HB I* s. 149f.) 参照。
- 13) *Masorete*. ユダヤのマソラ学者, マソラ編さん者。One of the Jewish scholars who contributed to the formation of the *Masora*. *Masora(h)* は, 旧約聖書原典の正確さを示す基準となるユダヤの伝説; それにもとづくヘブライ語旧約聖書の批判的注解。
- 14) このシステムは, 儀式や地方によって異なり, ユダヤのカントールによっても, 一様には明確化されていないし, また実行されてもいない。(*HB I* s. 76)
- 15) 900年ごろの人。論文 "*Dikduke ha T'amim*" がある (*MGG VII* s. 235)。
- 16) *MGG VII* s. 234-235
- 17) *JM* p. 68. 引用文中の「アクセント記号」とはエクフォネティック記号のこと。
- 18) 第2の体系は *SB* p. 415 にある。*JM* には内容はのべられていない。
- 19) 予言書をまとめて1とすると, 詩篇, 箴言, ヨブ記を除けば, 計21となる。

- 20) *JM* p. 56 参照。なお、「短い2部分構成の文章」の原文は、‘the short two-part sentences’.
- 21) *SB* p. 411
- 22) *SB* p. 411. ヘブライ系は6～9世紀。シリア-アルメニア系は6世紀～。ビザンティン系は8世紀～。
なお、ヘブライ系第1アクセントはパレスティナの、第2アクセントはバビロニアの、(マソラ学者による)アクセント・システムをそれぞれ意味しているらしい。
- 23) *JM* p. 69
- 24) *Grove IV* p. 625
- 25) E. Werner. *Hebräische Musik (Das Musikwerk, Köln, 1961)*. s. 13
- 26) *SB* p. 415
- 27) E. Werner. *Musical Aspects of the Dead Sea Scrolls (The Musical Quarterly Vol. XLIII No. 1, 1957 Jan., 22ff.)*
- 28) *Contakion (κοντάκιον)*: A name given to the volume containing the liturgies of St. Basil, St. Chrysostom, and of the Præsanctified, in distinction from the larger service-book, the *Euchologion*. (*O. E. D. II* p. 891)
- 29) *SB* p. 415 に例がある。
- 30) エクフォネティック記号一覧表には、他につぎのものがある。
1. *SB* p. 415 時代別(8～9世紀, 11～12世紀)に、ギリシアの写本の記号と名称, ラテン語の名称と比較しながら、ヘブライの記号を列挙している。
2. *Grove IV* p. 625
3. E. Werner. *Hebräische Musik (Das Musikwerk, Köln, 1961)*. s. 13
- 31) 表中の ‘tonoi’, ‘chronoi’, ‘pneumata’ について。tonoi (ギリシア語) = rum (ヘブライ語) = tonal value ; chronoi (ギリシア語) = shehiya (ヘブライ語) = time value ; pneumata (ギリシア語) = gova (ヘブライ語) = dynamic value
- 32) この項は、*SB* pp. 410–431によりまとめた(とくに 417ff.)。
- 33) ハレルヤの詩句をもった詩篇 : Nos. 104~105 (c), 106 (o, c), 111~112 (o), 113 (o, c), 115~117 (c), 135 (o, c), 146~150 (o, c) (o=opening Hallelujah, c=closing Hallelujah)
- 34) Ps. 146 は opening Hallelujah だが、通例の legarmeh のかわりに pazzer 「卍」がつけられている。「卍」は声の持続する上昇旋律であり (Ibn Bāl'aam), 他のハレルヤと異なる。なお, Ps. 146 以外の opening [initial] Hallelujah は全部 legarmeh である。
- 35) 例。

... הללויה אֲשֶׁר-אֵינֶשׁ יְרָא אֶת-יְהוָה . Ps. 112 opening Hallelujah .1

וְעַד-עוֹלָם הִלְלוּהָ . . . Ps. 115 closing Hallelujah .2

- 36) 拙稿, 東京芸術大学音楽学部楽理科卒業論文「ユダヤ音楽における古代的諸要素について——主として宗教歌による実証的研究の試み——」第3章第1節「応答形式」参照。
- 37) *SB* p. 418
- 38) *SB* p. 419 より引用。a は, リトアニアのユダヤ人共同体=アシュケナージムのもの。b は, *SB* の譜例では明記していないが, 説明からアシュケナージムのものらしい (*SB* p. 419 参照)。
- 39) 「表題は cantillation では用いられなかったようである」(*SB* p. 420) 詩篇の表題が, うたわれたか, あるいは, たんに説明的なもので, うたわれなかったかは問題だが, A. Gastoué は, 「イスラエルの礼拝では, この表題はうたわれ, 詩篇への前奏として役立った。(詩篇の表題は, 音楽的指示としては, ときに, あまりに奇妙なものがある。)」とのべ, E. Werner の意見と矛盾している。

「先唱者1人によってうたわれた表題のメロディーは、あるときは、コーラスによって詩篇の種々の節の上でくりかえされ、またあるときは、最後の節の上でのみくりかえされる。(他の節は、多かれ少なかれ、単純にまたは装飾され、表題あるいは最初の旋法でうたわれる。)これは、交唱のわくにはめられたキリスト教の詩篇の音楽的性格に、完全に類似している。表題にときどき示されている古代の旋法を、現行の伝統的な歌が保っているかどうかは、わからない。」(A. Gastoué, *Chant Juif et Chant Grégorien*>*Revue du Chant Grégorien* Vol. 35, No4. Paris 1930/1)

ウルガタ聖書・詩篇80の表題 (A.ガストゥエ, 同書114頁より)



- 40) *SB* p. 420 より引用。ただし、Hebrew Publishing Company (N. Y.) のヘブライ語旧約聖書では、エクフォネティック記号がこれとは少し異なっており、付記する。

בְּנֵי־אֵת יִשְׂרָאֵל מִמִּצְרַיִם בֵּית יַעֲקֹב מִיְמֵם לַעֲנֵן Ps. 114, 1

הָבֹו לַיהוָה (בְּנֵי) אֱלֹהִים הָבֹו לַיהוָה קְבוֹד וְעֲנֵן Ps. 29, 1 (表題省略)

- 41) 第3節に2度で語 [yēhōvā'] は [adōnaj] と発音される。旧約聖書朗読 [唱] では、「エホヴァ」という神の名を直接声に出すことを避けるため、「エホヴァ」は「アドナイ」=Lord, God でおきかえられる。
- 42) *HOMS II* s. 48
- 43) 名称、意味のほとんどは *JM* p. 70 の表に従った。本稿の表3参照。
表中の語・記号について。Tipcha は *Grove IV* p. 625 による。∧ は, Idelsohn にも E. Werner (*Grove IV*) にもないが, ∧ (*Ethnacha*> Idelsohn; *Atnach*> *Grove IV*) に相当するものである。このことは, Disjunctive, Time value の点から明らかである (Ex. 6参照)。第10番目の記号)は *SB* p. 415 の表にあるが、それは Job, Prov., Psalms のための表であり、ここにあてはめてよいかどうか疑問。第15番目の記号は、旧約聖書では「・」(意味: Square), 楽譜では「・」になっている。
- 44) =Rester, Disjunctive, Time value.
- 45) =Cessation, Disjunctive, Tonal value.
- 46) この曲は, *HOMS II* の 'Intonations of the Prophets' のなかに入っており, *JM* p. 50 の 'The Mode of the Prophets' の標準的音階 $\overline{d-e-f-g+a-h-c-d}$, $\overline{d^1-e^1\frac{1}{2}-f^1-g+g^1-a^1\frac{1}{2}-b^1-c}$ に一致する。
- 47) *HOMS II* s. 37 いずれも, Pentateuch のイントネーション法式に属する曲。
- 48) 譜例中の記号×は $\frac{1}{4}$ 音#を示す。以下の譜例でも同様。
- 49) Comparative table of accents motifs in the intoning of the Pentateuch (*HOMS II* s. 44-45; *JM* pp. 44-46) より引用。本稿「参考資料=Ex. 10」参照。
- 50) 譜例中の記号/は $\frac{1}{4}$ 音bを示す。以下の譜例でも同様。
- 51) 引用した資料は, Ex. 8 に同じ。
- 52) *SB* pp. 410-411 (傍点筆者)
- 53) accents=ecphonetic notation (以下, 引用文中, 「アクセント記号」はつねに「エクフォネティック記号」と同意)
- 54) 一般に, グレゴリオ聖歌のネウマ記譜法は, 1.ケイロノミー的記譜法 cheironomic notation (また

は朗唱的記譜法 *oratorical notation*), 2. 音程的記譜法 *diastematic notation* に分類される。旧約聖書のエクフォネティック記号は、前者すなわちケイロノミー記譜法の系列に属する。(三上文字:「グレゴリオ聖歌の記譜法」>フィルハーモニー 11, 1968; 三上文字:「東方教会聖歌の記譜法」>フィルハーモニー 7・8, 1970参照)

55) 本稿 p. 65参照。

56) *JM* p. 69 (傍点筆者)

57) *JM* pp. 44-46; *HOMS II* s. 44-45 11はアシュケナージムの朗唱変種で、ドイツのユダヤ人によってすでに1518年以前に伝統的なものと考えられた。12は *Johann Reuchlin* の『ヘブライ文典』(1518)による。13はアシュケナージムによる<ソロモンの歌>のためのもの。I~10および13の様式は互に類似している。(譜中に書き込まれている語はエクフォネティック記号の名称)

注で用いた略号

- HB I* A. Z. Idelsohn. *Der Jüdische Tempelgesang*; P. Wagner. *Der Gregorianische Gesang*. (*Handbuch der Musikgeschichte, Erster Teil*, Berlin 1930)
- HOMS II* A. Z. Idelsohn. *Hebräisch-orientalischer Melodienschatz, Band II*, Leipzig 1922.
- Grove IV* E. Werner. *Jewish Music*. (*Grove's Dictionary of Music, Vol. IV, Fifth ed.*, London 1954)
- JM* A. Z. Idelsohn. *Jewish Music in Its Historical Development*, New York 1929.
- MGG VII* H. Avenary. *Jüdische Musik*; E. Gerson-Kiwi. *Jüdische Volksmusik*; Gerd Benjamin Pinthus=E. Gerson-Kiwi. *Das Musikleben in Israel. (Musik in Geschichte und Gegenwart VII)*
- SB* E. Werner. *The Sacred Bridge*. London-New York 1959.