
上野学園教育研究紀要

第2号
2018

JOURNAL OF EDUCATIONAL RESEARCH AND PRACTICE

Ueno Gakuen University and Ueno Gakuen University Junior College

No. 2

目次 CONTENTS

1

I 原著論文 Articles

- 中世末期における古代水力オルガン「ヒュドラウロス」の継承
From Hydraulos to Pipe Organ in the Late Medieval Europe
: An Organological Survey for the History of Keyed Instruments
- 上尾 信也 4
Shinya Agario

- セビリアのイシドルスの楽器論 —古代ローマから中世ヨーロッパへの分水嶺なのか?—
Musical Instruments of Isidore of Seville's The Etymologies (or Origins)
- 上尾 信也 14
Shinya Agario

II 研究報告 Research Reports

- 教員が活用できるアクティヴ・リスニング —日本の教育現場における有効性と難点の解法—
Active Listening Skills for Teachers
: Its Effectiveness and Obstacles when Communicating with Japanese Students
- 石橋 明佳 24
Sayaka Ishibashi

III 教育実践報告 Practical Reports: Education

- 独唱及び合唱における伝統的バル・カント唱法の基礎原理によるアプローチ
—質問紙調査・観察調査を通して—
An Approach by Traditional BEL CANTO Singing Technic on Solo Singing and Chorus Singing
—Through Questionnaire and Observation Survey—
- 細谷 美直 38
栗田 恵美子
Minao Hosoya
Emiko Kurita

- 教科指導に生かす指揮者の楽曲分析
—楽譜から何を読み取り、読み取った音楽的アイデアをどのように実際の演奏に結び付けるのか—
Application of Analysis from Conductor's Perspectives to Teaching Music at School
—How Musical Ideas Extracted from Scores Can Be Translated into Actual Performance—
- 大河内 雅彦 49
Masahiko Okochi

I 原著論文

Articles

中世末期における古代水力オルガン「ヒュドラウロス」の継承

From *Hydraulos* to Pipe Organ in the Late Medieval Europe

: An Organological Survey for the History of Keyed Instruments

上尾 信也

Shinya Agario

要旨

過去の楽器について考察することは、現在に継承されたその楽器が前提となることが多い。なかでもパイプオルガンは、キリスト教音楽や音楽教育と深くかかわり根付き、「楽器の王様」と呼ばれる存在でありながら、16世紀以前の歴史については誤解や不明な点が見受けられる。本稿では、オルガンの祖とされるギリシアやローマの水力オルガン「ヒュドラウロス(ヒュドラウリス)」が西欧にどのように継承され、今日のパイプオルガンに「復興(レノヴァティオ)」されたかを、古代のプリニウスやウィトウィルスらの言及とそれを継承した中世のテオフィルスやベルンの無名者の言及をその流布とともに検証する。14世紀以降、パイプの材質や真鍮のリード管となっていく精錬技術他の「創案(イノヴァティオ)」は、今日の鍵盤楽器や金管楽器、弦楽器のプロトタイプの制式化も促した。その意味では、パイプオルガンは「楽器(製作技術)の王様」と呼ばれるにふさわしいかもしれない。

キーワード：ヒュドラウロス(水力オルガン)、パイプオルガン、鍵盤アクション、楽器

1 はじめに

フランツ・リスト(Franz Liszt, 1811-1886)のピアノ曲集《巡礼の年、第3年 *Années de pèlerinage, troisième année* S.163/R.10 A283》(出版1883年)の第4曲〈エステ荘の噴水 *Les Jeux d'Eaux à la Villa d'Este*〉はティヴォリのエステ家別荘の噴水の「音による風景画」といわれている。1580年に完成した噴水を含む庭園とエステ荘はルネサンス建築として名高く、その復興はこの噴水の水力を利用した機械仕掛けの「自動」パイプオルガンにも見て取れる。ギリシアやローマの水力オルガン「ヒュドラウロス」も、エステ荘のように水力を利用した噴水などの建築に付随する楽器であり、古代ローマのアクインクムの遺跡で発掘されたヒュドラウロスもそれを物語っている。古代から中世にかけて、水力によるエオリアン(空気)の圧縮と送風機構が建築物の破壊や技術の衰退を経て、人力などによる鞆から金属精錬の鞆への発達史と関連しながら、鍵盤構造付きの近代のパイプオルガンとなっていく。これは、古代の「復

興(レノヴァティオ)」と近代へむかう「創案(イノヴァティオ)」の協働であり、歴史上幾度も現れたこの協働の機会、刷新や変革という意味での「ルネサンス」と呼ばれている¹。

パイプオルガンに関しては、いくつかのレノヴァティオとイノヴァティオが含まれる。金管楽器(ブラス)の発達と関連する金属製のリード管パイプなどの材質における金属加工(合金)技術の問題、鍵盤から鍵盤アクションへの構造の問題、さらにこれらに関する古代からの技術伝播の問題である。技術に限らず、11世紀以前のイベリア半島や地中海世界において、古典古代や東方のユーラシアの知見は、ビザンツやイスラムからの翻訳を通じて伝播してきた。これが金管楽器やパイプオルガンのパイプ加工技術においては、12世紀以降のドイツなどアルプスの北へと伝播し、鉱山産業や製鉄産業と、ドイツライン河畔の職人の知的レベルの向上とそれを支える13から14世紀の都市の手工業者ギルドの安定と発展によって、15世紀にイノヴァティオ(創案)への展開を想定することができるであろう。

古代ローマのヒュドラウロス(水力オルガン)の検証から始め、パイプオルガンとしてイノヴァティオ(創案)が加わりレノヴァティオ(復興)されるまでを考察していく。

2 クテシビオス Ktesibios の「水力オルガン」

紀元1世紀のガイウス・プリニウスは『博物誌』第7巻「人間」で、科学、医学、芸術において卓越した人々のなかに「…空気ポンプの理論を発見し、水力機関を発明したクテシビオス…」(7巻125章)²を挙げている。クテシビオス Ktesibios は音楽史上、パイプオルガンの祖型である水力オルガン「ヒュドラウロス(Hydraulos)」の発明者として知られているが、ここには二つの問題を孕んでいる。クテシビオスが発明したオルガンとは気鳴鍵盤楽器「パイプオルガン」であったのか、そもそもクテシビオスは楽器を発明したのかという点である。

パイプオルガンの語源である「オルガン」の名称については、タランタスのアリストクセノス(Aristoxenus of Tarentum, 紀元前375-335頃活動)³やクラウディオス・プトレマイオス(Claudius Ptolemaeus, 83頃-168頃)の記述にある「オルガノン organon [οργανον]」は「装置、楽器」と理解されよう。例えばプトレマイオス『ハルモニア論』第2巻第2章では「オルガノン οργανον(装置)」として「ヘリコン

¹ ルゴフ(Le Goff, Jacques, *Faut-il vraiment découper l'histoire en tranches?*, Edition du Seuil, 2014 [ジャック・ル＝ゴフ(菅沼潤訳)『時代区分は本当に必要か?—連続性と不連続性を再考する』(藤原書店2016)]の19世紀以前と19世紀以降、長く続く中世と長く続く近代といった古くて新しいテーゼは、音楽の在り方、音楽家の在り方と意識、それによる作品概念と技法、楽器の変化といった音楽史にも対応すると改めて考えるところが多い。中世近代ともに大小のリノベーションを繰り返し緩やかにまた画期的に変容する過程は複数の「ルネサンス」と位置付けられる。たとえば、澤井繁男『ルネサンス再入門—複数形の文化』(平凡社選書2017)はルネサンスという〈境界〉設定(pp.8ff)について、断絶史観、連続史観、過渡期史観、複数主義史観の4つの位置づけである「史観」を紹介している。

² Gaius Plinius Secundus, *Naturalis Historia* 中野 定雄 中野 美代 中野 里美 プリニウス『プリニウスの博物誌(縮刷版)2 第7巻～第11巻』(東京:雄山閣2012-16)、p.321

³ 以下の記述は、アリストクセノス/プトレマイオス、山本建郎訳『古代音楽論集』(西洋古典叢書)(京都:京都大学出版会2008)(底本:アリストクセノス『ハルモニア原論』*The Harmonics of Aristoxenus*, edited with translation, notes, introduction and index of words by H.S.Macran, Oxford, 1902; rep.Olms,1990 プトレマイオス『ハルモニア論』*Klaudios Ptolemaios Harmonica*, I. Düring, Göteborg, 1930)による。

Ελικών (Helikon)」の例が挙げられている。ヘリコンは「数学を学ぶ人々によって作られた、調和における比の表示を、オクターブによる八弦カノンを使って」示す装置であり、弦を用いた「楽器」のようである。あるいは2巻12章では一弦琴を「カノン κανων(kanōn)」とよび、これを「オルガノン οργανον」(この場合は、楽器の訳か)としている。そもそもカノンはハルモニア論のための基準を示す装置であるヘリコンや一弦琴(モノコルディオ)であり、弦を用いている道具(楽器)であるとしている。

気鳴鍵盤楽器としての「オルガン」と想定される「ヒュドラウロス」については、マルクス・ウィトルウィウス・ポッリオ(Marcus Vitruvius Pollio, 紀元前 80/70 頃-前 15 以降)の『建築論』第7章で述べられており、プリニウスと同様に、ヒュドラウロスがクテシビオスの創案とは明示していない。ここで述べられているのはクテシビオスの水揚げ器械についてである。しかし、ヒュドラウロスはクテシビオスの器械を水圧による空気圧縮に応用していることは推測される。

ウィトルウィウスの『建築論』(紀元前 30 年頃 - 23 年頃)は、55 本の写本が現存していることから分かるように⁴、カロリング・ルネサンスの9世紀以降には流布したと思われる。その後のヒュドラウリスの記述や、これを基にした図像は、セビリアのイシドルス(560 年頃 - 636 年)の『語源』⁵以来、教会で制作される写本や挿絵にも影響を与えていた。装置の意味である「オルガノン」が「楽器」として誤解されたヒュドラウロスを指すように変質する頃、現実に存在したか不明な楽器「オルガン」が記述や図像の採録を繰り返しながら詩編挿図に頻繁に登場する。『建築論』は16世紀には印刷版で流布し、19世紀に校訂や近代語訳が本格化した。20世紀初頭の近代語訳であるグランガー版⁶には構造図が付され、理解の助けとなっている。これを参考にウィトルウィウスの『建築論』第10巻の記述を追ってみたい(引用中下線筆者)。

第8章 1. さてわたくしは、水力オルガン(hydraulis)⁷について、それがどんな理法に基づいているかということにできる限り簡明に直截に触れ、それを文章に書きあらわすことを省略しないであろう。木で台が組立てられ、それに青銅(aere)で造った箱が置かれる。台の上には左右に梯子状に結合された角材が建て上げられ、それに青銅の気筒が取付けられる一轆轤(ろくろ)で精密に仕上げられ、まん中に取り付けられた関節で梘子と接合された鉄(ferreo)の肱形の桿をもった、羊の皮でくるまれた、可動ピストン(fundulis : 行き詰まり)を備えて。また(気筒の)頂点には約3ディギ

⁴ 約 55(完本端本含む)の写本が現存する。基幹写本は以下、(H) British Museum, Codex Harleianus, 2767 (9 世紀)、(G) Wolffbuttel, Codex Gudianus, 69 (11 世紀)、(E)Wolffbuttel, Codex Gudianus Epitomatus, 132 (10 世紀)抜粋、(S) Selestat 図書館 Codex Selectatensis, 1153 bis (10 世紀)

⁵ セビリアのイシドルス『語源』については、本論集の別稿「セビリアのイシドルスの楽器論—古代ローマから中世ヨーロッパへの分水嶺なのか?—Musical Instruments of Isidore of Seville's The Etymologies (or Origins)」を参照。

⁶ Granger, Frank, Vitruvius On Architecture, 2 vols., London, 1931

⁷ 水力オルガン(hydraulis)、『ウィトルウィウス建築書』第十書注 43、付図 39 構造図(原著の Granger, Frank による)。前章ではクテシビオスの水を引き上げる器械について説明している。なお organon [οργανον] は本書では道具、装置、からくりと訳出されているが、第十書第1巻メカネーとオルガノンでは「vocesque οργανικος [organikus] exprimantur(オルガンの響きや音が発せられるように)と楽器を示唆している。第一書第1章建築家の教養について、では、「item in organo non medicus sed musicus modulabitur, ut aures suam cantionibus recipient incunditatem. 同じく、オルガンにおいて、耳が調べにその快さを受感するためには、医師ではなく音楽家がそれを調整するであろう」と楽器を明示している。訳者も引きずられている。

トゥス⁸の孔がある。この孔に近く、関節で結合された青銅の海豚が、嘴から筒の孔の下方に鎖で引き寄せられるシンバル(cymbal:シンバル型のヴァルブ)をもつ。

2. 箱の内部—そこには水がたたえられる—には逆漏斗状の気圧調整室があり、その下に高さ約3ディグトゥスの賽が置かれて気圧調整室の縁と箱の間に空隙をつくる。この室の頸の上に緊密に組立てられた小箱がこの器械の頭部を支える；この小箱はギリシア語でカノー-ムーシコス(κανών μουσικός)⁹と呼ばれる。その頂の方向に(通気)管が、四音音階(tetrachordos)の場合は4つ、六音音階(hexachordos)の場合は6つ、八音音階(octachordos)の場合は8つ¹⁰、つくられる。

3. それぞれの管にはそれぞれコックが鉄の取っ手に連結されて挿し込まれる。この把手が捻じられると(小)箱から管に鼻孔が開く。またこのカノー-ムは上部の板にある鼻孔に対応する横列の孔を管にもっている；この板はギリシア語でピナクス(πιναξ¹¹)といわれる。板とカノー-ムの間には同様に孔をあけられた直棒が挿し込まれていて、中で容易に押されたり逆に引かれたりすることができるように油を施されている；これが孔を塞ぎ、プリティディーズ(plinthides: ? plinthus は柱の礎盤、柱台と訳出)と呼ばれる。この出し入れが、ある孔の明きを塞ぎ、ある孔の明きを開く。

4. このオルガンが直棒(regula)に取り付けられ鍵(pinnis)¹²に連結された鉄の運動装置(choragia)をもっていて、この鍵(pinnarum)への接触が常に直棒の運動を引き起こす。天板の孔—そこを通過して気流が管から出て来る—の上にはそれぞれ輪金物(anuli)が膠付けされていて(adgultinati)¹³、それにオルガンの舌がすべて挿し込まれている。一方、連続したそして小箱にある鼻孔まで通ずる細い管が気圧調整室の頸に接続される。この鼻孔に轆轤で仕上げられそこに嵌め込まれた栓

⁸ 1 digitus=1.848cm

⁹ kanon mousikos

¹⁰ どのような音律(音程)が用いられたは不明。

Tetrachordo(4音音律)だけでも ディアトノン(OXOXOO: Major Tetrachord:たとえばソルミゼーションで言えばド全レ全ミ半ファ)、クローマティコン(OXXOOO: Minor-Third Tetracluster.1:ド短三度ミb半ミ半ファ)、エンハルモニオン OXXXOOO Major-Third Tetracluster.1:ド長三度ミ半ファ半ソb)。がありどの音階が採られているかわからない。テトラコルドを二つつないでハルモニアイと呼ばれるオクターブがつけられる(= 4 3 (inversion of tetratonism)。この同じ音階の上のできた7つの音階(旋法)をハルモニア(harmonia,複数形は harmoniai)という。

六音音階(hexachordos)は、6つの音からなる全音階的音列。6音中、第3音と第4の間が半音で、あとは全て全音ずつ隔たる。中世の音楽理論の音階の基礎(ソルミゼーションでは、ド全レ全ミ半ファ全ソ全ラ)。ギリシアの音階だと「リディアンヘキサトニック Lydian Hexatonic (OXOXOXOXOXO: ファ全ソ全ラ短三度ド全レ全)」などが知られている。

八音音階 Octachords オクタコルド 8音列 あるいは Octatonics (Octatonic scale オクタトニック 八音音階) は、ギリシア旋法(Heptachords ヘプタコルド 7音列 and Heptatonics (Heptatonic scale ヘプタトニック 七音音階) 12.11.10.9.8.7.6/7!)/12 = 66 (inversion of pentatonism)にはならない。

¹¹ Pinaks 注19と同じか？

¹² Pinna 原意は、羽、翼、魚の鱗(ひれ)。Penna 羽軸ペン。『ウィトルーウィウス建築書』では水車のひれ、目隠しの袖壁、オルガンの鍵と訳出。ちなみに Clavus 釘と訳出(原意、釘、鋌、舵。clavi: 古代ローマで元老院議員や騎士がその身分を表すためにチュニカ(tunic)につけた紫色の縦縞たてじまの飾り、Clavis 鍵・錠前。

¹³ 「agglutino」は、「にかわ付」と訳出されているが、「ハンダ付け」ではないのか。膠: 動物の骨、皮、腱(けん)などから抽出したゼラチンを主成分とする物質。木竹工芸の接着剤あるいは東洋画の顔料の溶剤など用途が広い。通常、板状か棒状に乾燥させて保存し、湯煎によって適当な濃度に溶かして用いる。

オルガンのパイプ(プリンチパル)に利用されている「錫と鉛あるいは亜鉛の合金、はんだ」の融点点は比較的低く古来より使われていた。によって銅、真鍮、鉄(トタン、ブリキなど)、およびそれらにニッケルなどをメッキした金属を熱で溶かしたはんだ(鉛とスズを主成分とした合金)によって接合する。はんだ付け(融点が450度未満の軟鉛を用いたろう接)は、紀元前3000年頃には存在したと考えられている。ツタンカーメン王の墓からもはんだ付けを使った装飾品が出土している。ギリシア-ローマ時代になると、水道配管を錫-鉛はんだではんだ付けした記録が残されている。

(axis)¹⁴がある；この栓は、小箱が空気を受け入れた時、孔を塞いで気流が逆行することを許さない。

5. こうして、梘子が持上げられる時、肱は気筒のピストンを底まで引下げ、関節に連結されている海豚はシンバルを気筒のなかに呼んで筒の空間を空気で満たす；さらに、肱は気筒の中で激しい脈動を繰返してピストンを持ち上げ、またシンバルで上方の孔を塞いで、そこに閉じこめられて圧迫されている空気を細管のなかに押入れる；それが細管を通過して気圧調整室に、気圧調整室の頸を通過して箱に、突進する；実にいよいよ激しい梘子の動きによって圧せられた稠密な気流はコックの隙間から溢れて管を空気で満たす。

6. こうして、鍵が手で触れられ、それが孔を交互に開閉しながら直棒を連続的に押したり引いたりする時、音楽の技法に従って多くの様々な旋律(modulorum)で響く音を発生させる¹⁵。

私は、わかりにくいことも記述を通じてはっきりと誰にでも知ってもらえるようにと力の及ぶ限り努力したが、しかしこれは容易な業ではなく、また、この種のことを実際に手がけたことのある人は別として、すべての人がすぐ理解できるものでもない。しかし、もし誰か書き物からは理解しなかったとしても、その人が本当に実物を知った時は、万事が巧妙に秩序づけられていることを発見するであろう。」(Vitruvius, *De Architectura*, x, 83)¹⁶。

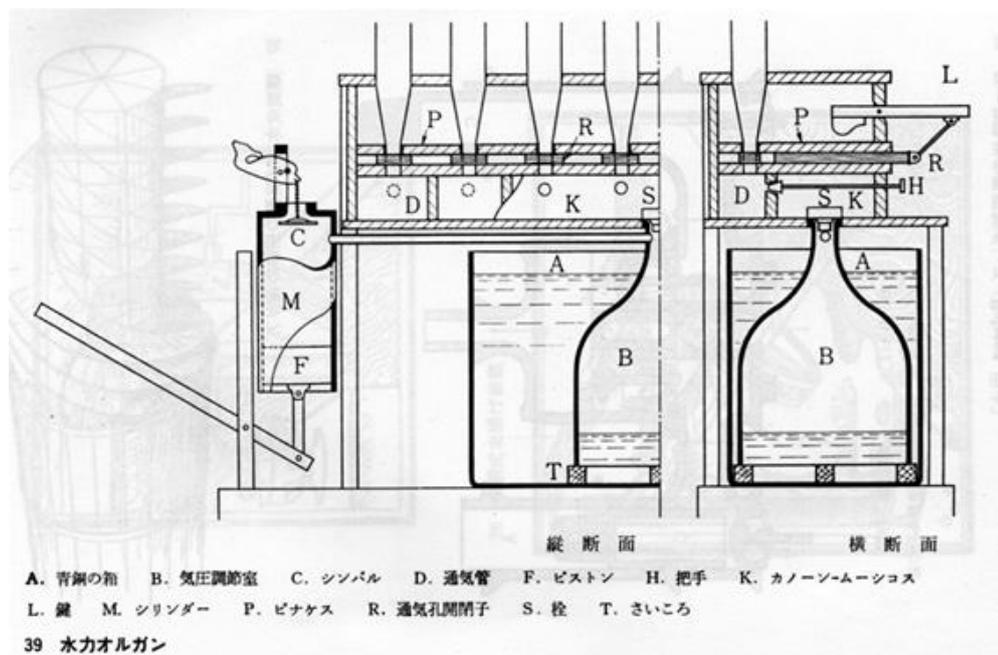
この記述に基づいて、森田 慶一訳『ウィトルーウィウス建築書』では(次図のように)グランガーに基づく復元図を示しているが、注目すべきは引用中の下線部(筆者による)である。復元図の L にあたる部分は「鍵盤」の構造となっているが、この文脈ではオルガンの鍵と訳出した「pinna」と regula が繋がり連動する運動装置 choragia といっているだけで、図のような鍵盤アクションかどうかは不明である。さらに原文のギリシア語のピナクス(πιναξ)とラテン語のピンナ(pinna)をあえて別の言葉で訳出している。同じものとしたら板状の「スライダー」が鉄の直棒と連結しており、それが前後に動くことで、孔と気管が合わさり、気道の開閉が行われるだけかもしれない。図のようなアクションがあるとしたらそれに言及していないのは不自然ではないだろうか。図を示したグランガーの時代(訳者の時代)の 20 世紀はもとより、印刷本が出始めた 16 世紀以降は、パイプオルガンには各音高に鍵盤(白鍵であろうが黒鍵であろうが)が充てられる鍵盤アクションがアプリアリとして常識であり、鍵(L)構造を図示し、ひれ状のもの(pinna)をここだけ「鍵」としている感も否めない。しかもその鍵の打鍵するアクション「直棒(regula)

¹⁴ 前掲『ウィトルーウィウス建築書』第十書注 43 では、「ふつう軸材をいう。ここでは轆轤で削り出された軸上の止め栓のようなものを指すか」

¹⁵ Modulorum は旋律か？四音音階(tetrachordos)の場合は 4 つ、六音音階(hexachordos)の場合は 6 つ、八音音階(octachordos)の 8 の音階(それぞれどのような音律かは不明)が同時に鳴り響くのではないか。記述からも、楽曲の旋律が自然に響くのではなく、musicis artibus multiplicibus modulorum varientatibus 音楽の技法に従って多くの様々な「旋法(コード)」が響くのではないか。後世の鍵盤のように音階を一音ずつ弾いていた可能性は構造上も難しいのではないか。

¹⁶ Vitruvius/ヴィトルヴィウス、森田 慶一/訳註『ウィトルーウィウス建築書』東海大学古典叢書(東京 東海大学出版会 1969)第十書第 8 章、pp.523-527

に取り付けられ鍵(pinnis) に連結された鉄の運動装置(choragia)をもっていて、この鍵(pinnarum)への接触が常に直棒の運動を引き起こす」と図とはかなり無理のある記述である。



(前掲『ウィトルウィウス建築書』中のグランガーに基づく復元図)

ジャン・ペローは 1965 年に『オルガン、ヘレニズム時代における発明から 13 世紀まで』¹⁷でヒュドラウロスの証左と受容の系譜を丁寧にたどっている。そこで描かれたウィトルウィウスの復元図は、Pinna が鍵盤アクションとは多少異なっている。スライダをピストン内で前後に動かすことでパイプに空気を送る孔の開閉をする機構としている。つまり、ヒュドラウロスはキー(鍵盤)による音階の演奏ではなく、それぞれのパイプに単独あるいは複数に空気を送り、音を出す構造であり、その開閉はスライダが担っている。キーは鍵盤というより鍵板というほうがふさわしいものであろう。記述や図像にみられるように、単音のみならず複数の音を鳴らすことで、ある「和音」を総奏することができ、そのため音律やそれによる和音とともに論じられる。音律や和音を説明する際に、複数の弦を鳴らす楽器(オルガナ)が使われたが、同様に複数の管を同時に鳴らすヒュドラウロスが使われていたとするならば、ヒュドラウロスも「オルガナ」の一種と理解されていたかもしれない¹⁸。

¹⁷ Perrot, Jean. *The organ, from its invention in the Hellenistic period to the end of the thirteenth century*. London: Oxford University Press, 1971. translated by Norma Deane, adapted from the French, 1965. 図版は本書による。特に第 2 章参照。

¹⁸ しかし、管の素材や機構については、銅製か真鍮合金か、フローカリードによる発音かは他の議論にゆだねるところである。またアクインクムのヒュドラウロスが、劇場用小物なのか、遺跡に噴水などの水力施設があり設置されたのかも不確かである。詳しくはアクインクム博物館のサイトを参照されたい。また、Philippe Fleury は「L'orgue hydraulique romain」(Cité de la Musique (Musée de la Musique, Paris), Arch ologie et musique, actes du colloque des 9 et 10 février 2001, Paris, 2002, pp.48-54)でウィトルウィウスの記述を基に「ローマのヒュドラウロス・オルガン」の復元図と VR 再現図像制作を行っている。鍵盤の構造については、リーフスプリングを用いた鍵盤構造としている。

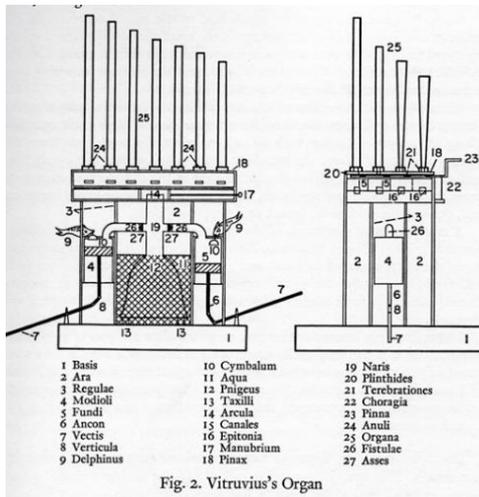
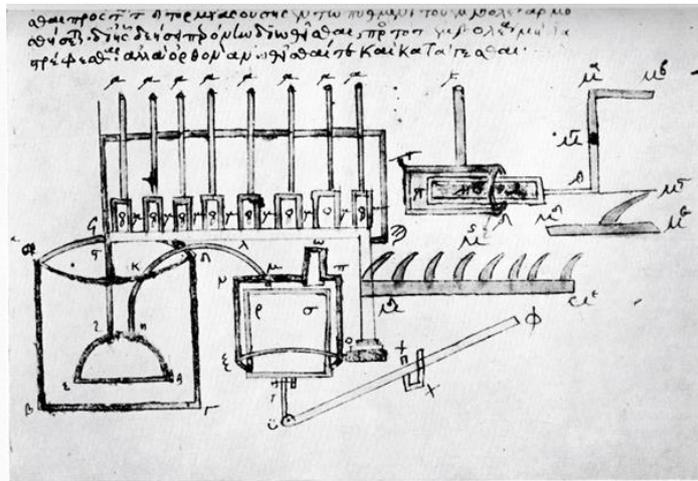


Fig. 2. Vitruvius's Organ



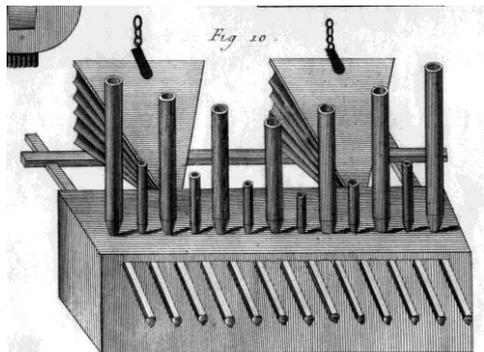
The illustration in the manuscript of Hero's *Pneumatica* (see p. 28)

(ペローによる復元図と、元となったウィトルウィウス写本よりの挿図)

3 テオフィルス—送風メカニズム、鍵盤アクションから見る古代から近代へ

古代の傷痕(遺物)からの復元の過程には、それを伝える知の媒介があった¹⁹。テオフィルス²⁰の『さまざまな技能について』Theophilus, *Diversum Artium Schedule* (*De Diversis Artibus*) (1110-1140 頃) は、中世以来絶えることなく写本とエディション、翻訳で後世に伝わっている²¹。他にも『Mappa clavicula』²²とい

¹⁹ Diderot, B.de et D'Alembert, J.de R., *Encyclopédie, en Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Paris 1777, Vol(Planche) 12: Cinquieme volume du Supplément: Suite du recueil de planches sur les sciences, les arts libéraux, et les arts mécaniques. LUTHIER Suppl.Pl.I et pl.II Planches Iere Instrumens des Hébreux より、下図のヘブライの楽器が「ヒュドラウロス」のように見える。しかし、テキストでは「Magraphe d'Aruchin」、MAGRAPHE ou MAGRAPHA を参照」とありタルムードにある名称で「オルガン」を指すとされている。百科全書の「近代」の産物ではなく、克服された過去の遺物であり、聖書時代の産物という図式なのだろうか。



²⁰ 老師テオフィルスともよばれ、1070-1125 年頃、ベネディクト修道会士として活動した。

²¹ テオフィルス『さまざまな技能について』(森洋訳)東京：中央公論美術出版 1996 参照。第 1 巻、顔料製法、絵画や手写本挿絵にいたる絵画論。第 2 巻、ガラス絵製法。第 3 巻、金属工芸やオルガンの製法などの内容は『提要』と略された。写本は約 25 点残存し、製作は大半がライン河畔であった。

Wolfenbützel, Herzogliche Bibliothek, 4373, Codex Guelph Guidanus lat.2° 69, 図書館用の豪華本、12 世紀初頭の筆跡、ケルンの聖パンタレオン修道院製作、最古のひとつ、合本 Vitruvius, *De Architectura*。

Wien, Nationalbibliothek, 2527, 現場用便覧、ヴェストファーレン地方の修道院で製作か、12 世紀初頭。

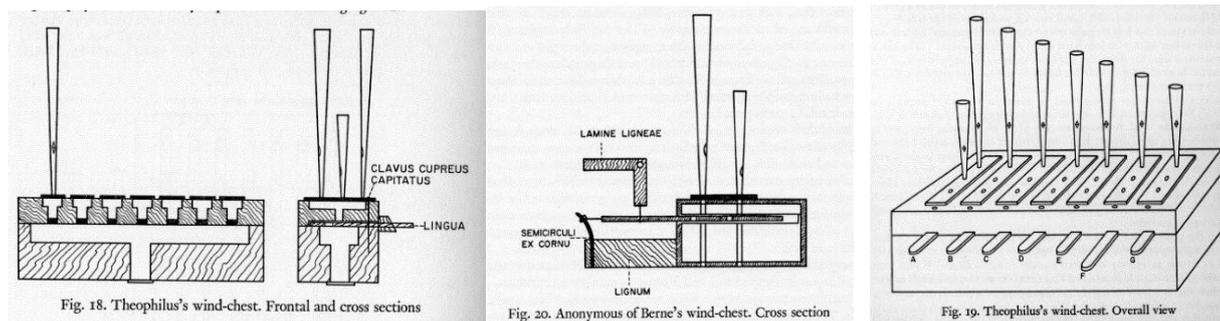
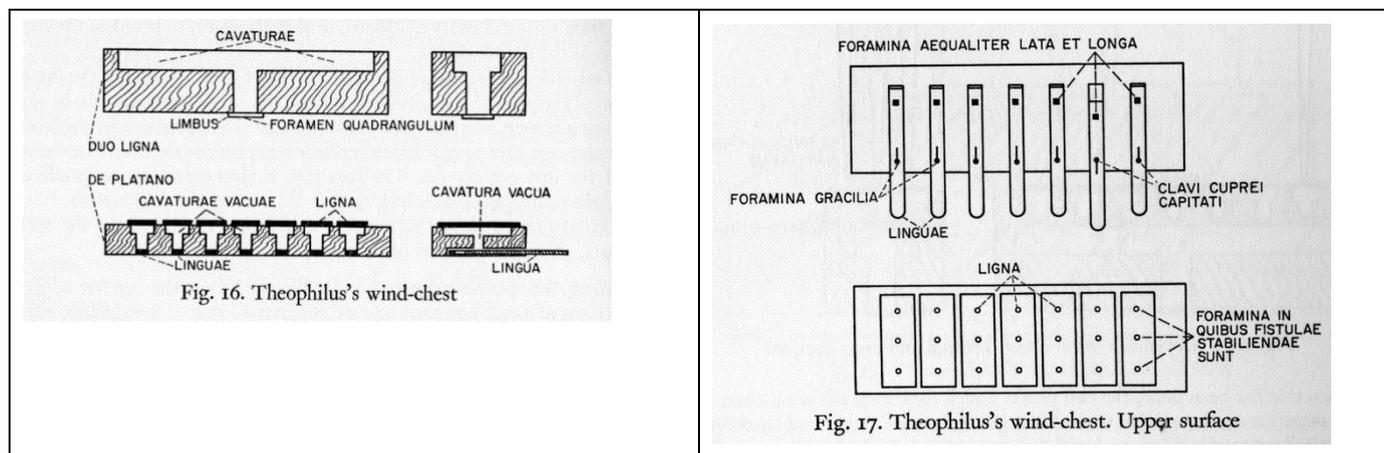
London, British Museum, Harley 3915、技術書集成、ドイツ、13 世紀初頭、合本 *Herculius; Vitruvius; Liber de Coloribus; Mappa clavicula*, etc. この写本に記された来歴として、テオフィルス『さまざまな技能について』(森洋訳)では、「我 N 八本書ヲミュンスター { } 1444 年聖ランベルトゥスノ日(9 月 17 日)、教皇エウゲニウス(4 世)ト対立教皇フェリックス(5 世)ノ間ノ会議ニテ購入セリ」と訳されている。

Leipzig, Karl Marx Universität Bibl. 1157 (olim 1147)、14 世紀の豪華本、ザクセン地方シトー会アルトツェルレ修道院製作・蔵、合本 *Jacob Alchindus, Liber de gradibus medicinarum; Albertus Magnus, De Mineralibus; Questiones super Aristot; Egidius, Liber metricus de pulsibus; Liber Galieni primus de crinibus*。

²² Cyril Stanley Smith & John G. Hawthorne, *Mappae Clavicula: a Little Key to the World of Medieval Techniques*, Transactions of the American Philosophical Society, new series, vol.64, part 4, ed. by The American Philosophical Society, Philadelphia 1974、

ったこの種の技術指南書は、ペスト以降、錬金術、天文学、「音楽」といった術学や理論の名前を付けられながらも、古代の実用の技芸が高いリテラシーを持つ技師たちによって担われ伝播し、伝来していったことの証である。ヒュドラウロスについて、同書の第3巻は合金・冶金・金属加工に続き、その第81章以下は「オルガン」と鐘(カリヨン)の製法について費やされている²³。注目すべきは、鍵盤構造が、スライダース式の鍵盤板であることと、パイプの材質についての言及である。

「導管は、その中に鍵盤がとりつけられているが、これらその前面に、隅切りにした窓のように突出していなければならない。それらによってこれらの鍵盤が引き入れられたり引き出されたりするのである。」(テオフィルス『さまざまな技能について』第3巻第82章「オルガンの風箱について」)²⁴とあり、鍵盤アクションではなく、古代の著作のスライダース式鍵盤を継承していることがうかがえる。しかし、ペローによるとベルンの無名者(詳細不明、12世紀以降の文献として登場)は「木製の鍵盤(lamina lignea²⁵)が離れると(laxa)、スライダースが最初の気孔の真ん中に戻ってきて(extrahatur)、[通気する]」から、コの字型の鍵と結び付いたバネ付きのスライダース鍵盤を想定している(Perrot,前掲書 20 図より)²⁶。



(ペロー前掲書によるテオフィルスのオルガンの復元図)

8-9世紀末の工芸技術指南書写本集成。鍵盤楽器を示す象徴的な名前「鍵」をもつ当時の冶金や染色技法といった化学の指南書であった。

²³ 第81章「オルガンについて」、第82章「オルガンの風箱について」、第83章「[オルガンの]送風機について」、第84章「銅の風箱とその送風機について」。カリヨンについては、第85章鐘の铸造について、第84章「小鐘の寸法について」、第85章「さらに音楽的小鐘について」である。

²⁴ テオフィルス『さまざまな技能について』(森洋訳)第3巻第82章「オルガンの風箱について」、p.224 挿図18、註1参照。挿図は訳書が典拠とした Theobald, *Technik des Kunsthandwerks im zehnten Jahrhundert des Theophilus Presbyter Diversarum atrium schedula*, (1933)の挿図を援用している。

²⁵ 医学用語で「舌(ぜつ)」として残されているように、舌状の形状を持つ板片の名称であろう。

²⁶ Perrot, *The organ*, 13章。

テオフィルス『さまざまな技能について』第3巻第94章「銅の風箱とその送風機について De domo cuprea」²⁷では風箱の素材は銅とされている。パイプの素材もおそらく銅であったと思われる。ベルンの無名者の「純度の高い銅(cuprum purissimum)を非常に薄くハンマーで延ばし(ad summam tenuitam)、鉄(心棒)の周りに巻き付ける…」といった記述もある²⁸。中世の記述が、古代よりの文献の引用か、当時の新たな楽器の観察や製作の叙述を加えたかにも、このパイプの材質の記述は関係してくる。つまり、パイプオルガンのプリンチパル管が、銅 Aes か、16世紀以降に一般的になった黄銅 aurichalcum(真鍮)かについては、それぞれの名称が意味する金属の組成の問題であり、「錬金術」の問題ともなろう。

テオフィルスは第3巻第66章「青銅²⁹の製作について」以下を、第67章「銅の精錬について」、第68章「如何にして真鍮を鍍金(めっき)するか」に充てている。第68章の訳書注で、原書注の J.G.Hawthorne & C.S.Smith, *On Divers Arts. The Treatise of Theophilus*, 1963, p.143. n.1 の解説として、「ここに極めてよく書かれている製法は、間違えようもなく copper-zinc 合金 [brass 真鍮] の製法である」としている。テオフィルス受容とも関連があるが、12世紀以降に「真鍮」が製造されていた可能性を示唆している。しかし、Aes³⁰(青銅?粗悪な真鍮?)と auricalcum(真鍮)が実際のどのような合金の比率状態を指しているの

²⁷ 第3巻第84章「銅の風箱とその送風機について」、pp.228ff、挿図20、註1

²⁸ Perrot, *The organ*, pp.302-304: Appendix でベルンの無名者 Anonymous of Berne, *De fistulis organiceis, quomodo fiant*: とアリボ Aribo, *Antiqua fistularum mesura quae intenditur* の各論を掲載。アリボ Aribo Scholasticus(1068-1078 活動)はベネディクト修道会僧で音楽に関わる論稿も残している。

²⁹ テオフィルス『さまざまな技能について』(森洋訳)の p.201 註1に、J.G.Hawthorne & C.S.Smith, *On Divers Arts. The Treatise of Theophilus*, 1963, p.143. n.1: 上記は aes を coarse brass 「粗悪な真鍮」と訳している。前掲書では、ドッジウェル(C.R.Dodwell, *Theophilus, De diversis artibus* (1961), p.124)は、鍍金をする可能性の有無や量は、テオフィルスの心の中の、真鍮と青銅の区別のみであると信じているが、彼 Dodwell は一貫していないが、一般に auricalcum を青銅、aes を真鍮と訳している。我々 J.G.Hawthorne & C.S.Smith は、不確実性を認めるが、しかも青銅が真鍮よりよく鍍金をうけつけ、このことが多分、12世紀より一般的であったとすることに危惧を抱き、そして我々は常に auricalcum を真鍮と訳すことを選んだ。我々は aes を本章では coarse brass と呼ぶが、ここでは他のいかなる用語も、考えられる限り、製法と適合しない。LXXXV(鐘の铸造について)では、文脈が明らかにそれを求めているのであるが、我々は aes を鐘用の金属とした。スペインの真鍮 auricalcum Hispanicum は、XXX (聖杯に取手を铸造することについて)における溶解した銀を脱酸するのを常とするが、真の真鍮であったに違いない。なんとなれば、この目的には、亜鉛が必要だったに違いないからである」と説明している。

³⁰ そもそも、古代の銅 Aes と黄銅 aurichalcum(真鍮)が果たしていかなる区別をされていたかも問題である。確かに、Aurichalcum について、プリニウスは『博物誌』(縮刷版)6- 第34巻~第37巻)の第34巻銅で銅の重要性について、以下のように述べ、同書の訳注でも論議されている。

1 「われわれは効用の点では金銀に次ぐ価値のある銅(アエス)(訳書注1)の鉱石その他を次の題目にしよう。実際コリントス青銅は銀以上の、そして金以上の価値さえ持っている。それに青銅はすでに述べたように(33巻42,133)、金で支払いをする場合の標準にもなっている。…」

(訳書注1):アエス(銅)という言葉は普通銅と錫の合金すなわち青銅を意味するが、それはまた真鍮(銅と亜鉛の合金)をも含んでいた。多くの古代のアエスは鉛を含んでいた。純銅はアエス・キプリウスと呼ぶのが正しかった。純銅鉱とか金属銅は古代にはめったになかったが、古代人はもっとたくさんある銅の酸化物、硫化物、珪酸塩、酸化塩などを熱して人工的に銅をつくることのできるのを知っていた。

2 「銅の鉱床を採掘し、火で鉱石を精錬するのにもちいる方法についてはすでに述べた。この金属はまたカドメアというギリシア名でよばれる銅鉱石(訳文注1)からもとれる。評判の良い種類は海外から来るし、以前はカンパニアにもあった。そして、現在ではイタリアの最果てにあるベルゴムムの領地にある。そして最近ではゲルマニアの属州でも発見されたという知らせがある。銅(aes)が最初に発見されたキプロスでは、またいまひとつの石、カルキティス(chalcitis)と呼ばれる銅鉱石からもとられている。しかしこれは後にはもっとよい銅が他の国々で、そしてとくに黄銅(aurichalcum)が発見された後は、例外的に価値の低いものであった。黄銅は長い間際立った品質と名声を保っていたが、今日ではもう長いこと発見されていない。地が枯渇してしまったのである。…」

古代の文献の銅 aes は、それゆえ黄銅(真鍮)とも訳されるが、はたして铸造合金としての「黄銅・真鍮」であったかどうかは疑わしい。自然物としての鉛(亜鉛)を含む銅か、aurichalcum(auri 酸化+chalcis 銅<カルキティス(chalcitis))→orichalcum が示すように酸化銅であったか、2(訳文注1)亜鉛の珪酸塩および炭酸塩である異極鉱および菱亜

かの問題も併せて、考えねばならない。註 3(p.202)にあるように、「金属が鍍金されねばならぬ場合には、テオフィルスはラテン語で *auricalcum* をあててこれに言及」し、「鍍金されない場合には、その金属は *aes*、すなわち青銅と書かれている」。「Theophilus によって使われ、大部分は薄板、あるいは純粋な鍍金をした鋳物に工作される金属」を *auricalcum*(真鍮)としているので、鍍金された青銅(あるいは銅、あるいは他の薄板)を真鍮と呼んだかもしれない。しかし、記述された製法は「真鍮」のそれであり、劣悪であっても 12 世紀に真鍮の技法が「伝えられ」、したがって、真の「真鍮」、錬金術で言う「オリハルコン」とは異なるかどうかはわからないが、合金の真鍮を精錬する下地はあった。

しかし、炉の規模によって生じる火力の多寡といった設備の跡付けといった技術史上のコンテキストも考慮に入れねばならない。さらに中世末期の鍛冶屋が、青銅とともに加工合金の材料として扱ったかどうかも他の記述から補足されうるかもしれない。13 世紀以降どの時点で「真鍮」が精錬され加工されたかの検証ができるかは、多面的な課題である。確実に真鍮が生成されたとわかる 16 世紀までに、「パイプオルガン」のパイプの素材を始め(第 81 章によるとパイプはまだ銅製)、「brass」(真鍮)は、金管楽器では、精巧な直管、湾曲管や朝顔ベル、さらにはスライド構造から装飾に至るまで用いられ、また鐘(第 85 章)にも利用された。

イタリアから発生した技術革新は、ペスト禍以降の技師や職人のモビリティもあり、14 世紀後半から 15 世紀には各地に真鍮(ブラス)の精錬と金属加工をもたらした。金管楽器とともに、パイプオルガンは真鍮製のパイプやリード弁を用いるようになり、古代のヒュドラウロスからスライダース式鍵盤を含む構造を継承し鍵盤アクションを加え「鍵盤楽器」へと改良することによって、「楽器の王様」としての今日までの隆盛を手に入れる端緒となった。それは楽器製造におけるレノヴァティオ(復興)とイノヴァティオ(創案)が起きていたのではないだろうか³¹。

鉛鉛としての銅鉛石(カドメア)が「黄銅・真鍮」であったかもしれない。

³¹ 14 世紀末から 15 世紀にかけての写本に残された楽曲や奏法譜(インタブラチュラ)から、音楽技法としての鍵盤アクションの実用化も推測できるが、紙幅もあり他の機会に譲る。

セビリアのイシドルスの楽器論

—古代ローマから中世ヨーロッパへの分水嶺なのか？—

Musical Instruments of Isidore of Seville's *The Etymologies (or Origins)*

上尾 信也

Shinya Agario

要旨

中世初期の教父による音楽論また音楽教育の礎として、ボエティウスやカッシオドルスとともに後世に大きな影響を与えたセビリアのイシドルスの『語源』について、特に楽器に焦点を当て読み解く。『語源』は中世以降の音楽論に引用されることが多く、「キリスト教ヨーロッパ世界」とならんとする「中世」に入り提唱された楽器論とみなされてきたが、実は古代ローマの楽器や実践・由来を語っており、そのため、カロリング・ルネサンス以降も、同時代の楽器の名称や様態と同定する際に乖離が生じてきた。しかし、楽器の分類や用途論など、実際の「ヨーロッパ世界」の楽器に影響を及ぼしたことも多い。この問題は、音楽教育のみならず歴史教育における「古代」と「中世」という「時代区分」の在り方についても再考する一助となる。

キーワード：音楽教育、イシドルス、音楽理論、楽器、古代と中世

1. はじめに 古代と中世の分岐点

「ゲルマン民族の大移動」は古代と中世を分かち、後世は古典古代の断絶による暗黒の中世という停滞と閉鎖的な時代を策定する。「キリスト教ヨーロッパ」と区切りづけられた時間と空間の閉鎖性は、古代ギリシア・ローマからの連続と非連続の議論のみならず、ヘブライやイスラムといった多文化からの影響に対しても否定的な見解を打ち出してさえもいた。

音楽については、ラヴェンナの東ゴート王国のテオドリック治下 6 世紀前半のボエティウスとカッシオドルスの緒論(『De institutione musica [音楽教程]』全 5 巻¹、『Institutiones Divinarum et Saecularium

¹ 「世界の調和としての音楽(ムジカ・ムンダーナ)」「人間の調和としての音楽(ムジカ・フマーナ)」「楽器や声を通して実際に鳴り響く音楽(ムジカ・インストゥルメンターリス)」でおなじみ。Web 上の資料サイト Thesaurus musicarum latinarum(TML)にもテキスト収録 <http://www.chmtl.indiana.edu/tml/6th-8th/BOEAR11>。その継承・引用者は多い。15 世紀末に刊本(<http://cmed.faculty.ku.edu/private/boethius.html>)が現れるまで、TML によるだけでも、以下の論稿や著作家が知られている。10 世紀頃の Osbernus Cantuariensis (?) 「De vocum consonantiis」、Anonymous 「Ad organum faciendum」、Bernon Augiensis 『De mensurando monochordo』、「MSS Avranches, Bibliothèque municipale, 236, 237」、13 世紀の無名者 Anonymous

Litterarum [聖・俗学教範]] (543-555)、とくに第2巻第5章²⁾が中世以降の「音楽理論」に大きな影響を与えたことが知られ、多くの音楽史叙述の基礎となっている³⁾。ギリシア・ローマの知が、ヨーロッパの知となるのは、「カロリング・ルネサンス」によるラテン語リテラシーの確立に他ならない。書法やウルガタ訳聖書から写本製作⁴⁾にまで及ぶ「書かれたもの」から、新しい意識を裏付けることができる。音楽においてカロリング・ルネサンスの文脈でのギリシアからキリスト教中世への「書かれたもの」にはフクバルドゥス Hucbald de Saint-Amand (850頃-930.6.20)⁵⁾の『音楽論』⁶⁾は重要である。カロリング的知

『De musica mensurata』、Anonymous 『Tractatus de musica』、Robert Kilwardby O.P, 『De ortu scientiarum』、Petrus de Alvernia の「Quodlibet VI: Quaestiones 16 et 17」、Anonymous 『De expositione musicae』 (1279)。14世紀の Johannes de Muris 『Speculum musicae』、『Musica speculativa』、Jacobus Leodiensis 『Speculum musicae』、第4の無名者 Anonymous 『De proportionibus et de intervallis』、Petrus de Sancto Dionysio 『Tractatus de Musica』、Walter Odington 『Summa de speculatione musicae』。15世紀では、Johannes Tinctoris 『Liber de arte contrapuncti』、Gobelinus Person 『Tractatus musicae scientiae』、Herbenus Traiectensis 『De natura cantus ac miraculis vocis』、Guillemus de Podio 『Ars musicorum』、Franchino Gaffurio 『Theorica musicae, liber secundus』、Keinspeck, Michael 『Lilium musicae planae』、Bonaventura da Brescia 『Brevis collectio artis musicae』。刊本後もなお16世紀には、Henricus Glareanus 『Dodecachordum』、Girolamo Mei 『De modis』、Andreas Ornithoparchus 『Musice active micrologus』、John Case 『Apologia musices tam vocalis quam instrumentalis et mixtae』。後述するが彼らは、「知」全般としてポエティウスを継承し、音楽もまた全般の知の一つとして理解していた。19世紀以降の音楽学が音楽のみを理論と実践に限定して論議したこととは異なる。学芸の分化の問題として語らねばならない。

²⁾ 岩村清太『ヨーロッパ中世の自由学芸と教育』(東京:知泉書館、2007、pp.28-30)によると、音楽(musica)の起源は、ムティアヌス(Mutianus)ラテン語訳ガウデンティウス Gaudentius 『和声学入門 Introductio harmonica』では、ピュタゴラスが小さな槌の音を聞き、また張り詰めた弦を爪弾きくことから音楽を發明(通説)に対し、カッシオドルスは、アレクサンドリアの司祭クレメンス(Clemens Alexandrinus, c.150-211/216)の『異教徒駁論』(Contra Paganos=『ギリシア人への勧告』(Protrepticus 31)から、語源的な説明を取り入れている。それによると、音楽はムーサ(Musae)たちによる ap tu maso 「探求すること」から名づけられた。つまり歌の力と声の調節(modulation)を探求したムーサたちに音楽の語源があるという。(『聖・俗学教範(Institutiones divinarum et saecularium (humanarum) litterarum)』2, 5, 1)。また、カッシオドルスの音楽の定義は、「音楽は音のうちに見いだされる数と関係する数について論じる学科であり」(2, 3, 6=2, 3, 21: Musica est disciplina quae de numeris loquitur, atquid sunt his qui inveniuntur in sonis)、また、「音楽は正しく調和することに関する知識である」(2, 5, 2: Musica quippe scientia bene modulandi. Censorinus, De die natali)。音楽とは、音に見いだされる調和を数をもって解明し、また数をもって正しく調和される学科である。したがって、知恵の神が秩序をもって創造した世界と被造物、さらに人間の健全な身体(たとえば血管内の規則正しい脈拍)、正しい生活様式(神の掟との調和)には、当然、音楽がある(2, 5, 2; 2, 5, 9)。音楽は宗教にも見出され、宗教行事に用いられる楽器、また「詩編」の斉唱にも、神による天体の甘美な調和が含まれている(2, 5, 3)。音楽を、和声(harmonica)、律動(rithmica)、韻律(metrica)に分類し、音と音(それを表示する数と数)との関係のあり方をもとに定義する(2, 5, 4-5)。そして、音楽を表現する楽器(instrumenta musica)については、打楽器(percussionalia)、弦楽器(tensionalia)、管楽器(inflatilia)の三つをあげ、それぞれの素材と用法について簡単に説明する(2, 5, 6):6. Instrumentorum musicorum genera sunt tria: percussionalia - tensibilia - inflatilia. percussionalia sunt acitabula aenea et argentea, vel alia quae metallico rigore percussa reddunt cum suavitate tinnitum. tensibilia sunt cordarum fila sub arte religata, quae a modico plectro percussa mulcent aurium delectabiliter sensum, in quibus sunt species cythararum diversarum. inflatilia sunt quae spiritu reflante completa in sonum vocis animantur, ut sunt tubae, calami, organa, pandoria et cetera huiuscemodi.

音楽に関する参考書として過去のギリシア人では、アリピウス(Alypius, 3,4世紀)『音楽入門 Isagone』、エウクレイデス(Eukleides, c.300BC 『和声学入門 Introductio harmonica』、プトレマイオス(Ptolemaios 2世紀)『和声学 Harmonica』。ラテン人では、アルビヌス(Albinus 4世紀)、ガウデンティウス、アウグスティヌス『音楽論』、アプレイウス(散逸)、ケンソリヌス(Censorinus)『誕生日について(主の降誕?)De die natali』を挙げるが、カッシオドルスはギリシア語の音楽論のラテン語訳を用いた。

<https://ja.wikipedia.org/wiki/%E3%82%AB%E3%83%83%E3%82%B7%E3%82%AA%E3%83%89%E3%83%AB%E3%82%B9>によると、後世のカッシオドルスの引用は、最初の復興期の Regino Prumiensis 『Epistola de harmonica institutione』、千年後の15世紀の復興期では Johannes Ciconia 『Nova musica, liber primus de consonantiis』、16世紀の Franchino Gaffurio 『Theorica musicae, liber quintus』、Franciscus Salinas 『De musica, liber tertius』、Henricus Glareanus 『Dodecachordum, Liber primus』にみられる。

³⁾ ギリシアの音楽理論(ハルモニア論)の集大成といふべきアリストクセノスの「ハルモニア原論」とその批判ともいえるローマ時代のプトレマイオス『ハルモニア論』も伝えられていく。アリストクセノス/プトレマイオス、山本建郎訳『古代音楽論集』(西洋古典叢書)京都:京都大学出版会 2008)を参照。

⁴⁾ クラウディア・プリンカー=フォン・デア・ハイデ、一條 麻美子(訳)『写本の文化誌—ヨーロッパ中世の文学とメディア』東京:白水社 2017

⁵⁾ <https://en.wikipedia.org/wiki/Hucbald> 受容史において伝説化したために死の年月日までも設定か、10世紀末から写本で集成される(9写本残存)、Migne, Gerbert などの19世紀の集成へ。http://www.documentacatholicaomnia.eu/30_10_0840-0930-_Hucbaldus_Sancti_Amandi.html (last 2018/09/24)

ポエティウス(列聖)も同様 <https://en.wikipedia.org/wiki/Boethius> (last 2018/09/24)

フクバルドゥスの「音楽論」については吉川文氏の研究に多くを拠った。

⁶⁾ http://www.documentacatholicaomnia.eu/02m/0840-0930,_Hucbaldus_Sancti_Amandi,_De_Harmonica_Institutione,_MLT.pdf

の集成ともいえる彼の著作中の『De Harmonica Institutione』が、音楽理論の成果(『音楽論 De Musica』)として、後世、音楽学の成立と共に取り上げられるが、実際は単旋律聖歌の実践的指導書の意味を持っている。フクバルドゥスの完全な著作か、先人の写本の書写かは判然としないが、そのため実践面においての加筆編集は考えられる。ボエティウスを引用しつつ、ギリシア語音名をラテン語音名 ABCDEFGにした点⁷、聖歌の例を挙げてテトラコルドと音程を図示する手法⁸は、まさに「脱ギリシア、入キリスト教ヨーロッパ」というベキウルガタ写本によるラテン語典礼の普遍化の一旦の証ではないであろうか。

2. イシドルス『語源』の楽器

楽器はどうであろう。6世紀末から7世紀の西ゴート王国セビリア大司教のイシドルス(Isidorus Hispalensis, 560頃-636)⁹の『語源 Etymologiae sive Origines』¹⁰は20巻に及ぶ大著で古代の学知に融和しようとするキリスト教世界観の体系化の見取り図ともいえる¹¹。

(last 2018/09/24)

複声部オルガナムによりポリフォニーの幕開けの指導書と見なされていた『Musica Enchiriades』もフクバルドゥスに帰されていた。

7

		† (proslambanomenos)		A	
Tetrachord (t+t+st)		Γ (ypate ypaton)		B	
		β (parypate ypaton)		C	
Tetrachord (t+t+st)		F (Lichanos ypaton)		D	finalis
		C (ypate meson)		E	
		P (parhypate meson)		F	
		M (lichanos meson)		G	
		I (mese)		a	
Tetrachord (t+t+st)		Θ (paramese)		b	
		E (trite diezeugmenon)		c	
		Π (paranete diezeugmenon)		d	
	Tetrachord (t+t+st)		Ι (Nete diezeugmenon)		e
		Υ (trite yperboleon)		f	
		Π (paranete ypertboleon)		g	
		Ι (nete yperboleon)		a'	

西間木真「古代の理論と中世の実践のはざままで——Γ—F式アルファベット記譜法をめぐる」甚野尚志・益田朋幸編『ヨーロッパ文化の再生と革新』(東京:知泉書館、2016)所収

⁸ 音程は弦の分割や管の倍音といった楽器由来ではなく、半音 st(semitonus) 全音 t(tonus) を積み重ね、短3度(t+st)、長3度(t+t)、4度(t+t+st)テトラコルド、三全音(t+t+t)、5度(t+t+t+st)、6度(t+t+t+t)、7度(t+t+t+t+st)。分割では8va(octava)2:1 dupla; 5度 3:2 sesquialtera; 4度 4:3 sesquinta のようにオクターブ(1:2)を調和分割して完全5度(2:3)と完全4度(3:4)が、完全5度の調和分割によって長3度(4:5)と短3度(5:6)が、長3度の調和分割によって大全音(8:9)と小全音(9:10)が得られる。しかもAからはじめるがフィナーリス(DEF G)とするのは、男声の聖歌唱の音域に適合している。数比論ではなく、15の音組織のテトラコルド(t+t+st, t+st+t) 下降するテトラコルド(短い弦長=高音から長い弦長=低音はキタラ〔竖琴〕の手前が短い弦に由来)から、上昇するテトラコルドへ、これは弦楽器(弦長・弦分割)による音程の説明(ギリシアの楽器文字譜の系譜)ではなく、歌唱文字譜を ABCD に置き換える音名の変化音名についてその語源をギリシアの弦名(6弦のキタラを例示 cithara sexchordarum)に由来するものとして説明している。また、音程についての説明にでてくるヒュドラリウス Hydraulis はギリシア・ローマの水力オルガンとされるが、現物のオルガンではなく、先行ギリシア・ラテン語著作からの引用の可能性が高い。

⁹ <https://ja.wikipedia.org/wiki/%E3%82%A4%E3%82%B7%E3%83%89%E3%83%BC%E3%83%AB%E3%82%B9>

¹⁰ <http://penelope.uchicago.edu/Thayer/E/Roman/Texts/Isidore/home.html> (last 2018/0924)

セビリアのイシドルス(兼利琢也訳)(1993)『語源』上智大学中世思想研究所(編訳・監修)『中世思想原典集成5 後期ラテン教父』平凡社、505-565頁(第六巻のみ訳出)。『語源』でイシドルスが引用する著述の膨大さから、その学識は過大に評価されていたが、ジャック・フォンテーヌの研究によって、その読書範囲はほとんど古代後期のものに限られることが明らかにされた(『中世思想原典集成』5、p.511)。

Isidor von Sevilla, Lenelotte Moeller (trans.), *Die Enzyklopaedie des Isidor von Sevilla*, Marix Verlag, 2008 [Die Enzyklopaedie]の最新のドイツ語訳も参考にした。

¹¹ 各巻は以下：

音楽学にとって、常に引用されるのが、第3巻「数学について」で、音楽は数学、幾何学、天文学とともに扱われている。このいわゆる「音楽論 De Musica」は、「De differentia Arithmeticae, Geometriae et Musicae 算術、幾何学、および音楽の違いについて」¹²で区分を示した序論、「De Musica et eius nomine 音楽とその名称について」以下、「De inventoribus eius その創出について」、「Quid possit Musica.いかに音楽をなすか」、「De tribus partibus Musicae 音楽の三態」、「De triformi Musicae Divisione 音楽の三分野について」、「De prima divisione musicae quae Harmonica dicitur. ハルモニアと呼ばれる第一の分野について」、「De secunda divisione, quae organica dicitur オルガニカと呼ばれる第2の分野について」、「De tertia divisione, quae rhythmica nuncupatur リズムを作りだす第3の分野について」、「De numeris musicis 音楽の数について」が展開される¹³。笛 *Tibia* と弦 *Cordo* といった管楽器と弦楽器全般を示す楽器名は随所にみられるが、特に「19 [章]. 音楽の3つの要素について」以下で、「歌を構成するそれぞれの音は3つの要素からなる。第一は声の響きの中にある和声的なものである。第二は吹奏から得られる音階的なものである。第三は指で叩いて数を示すリズム的なものである。2. 首や声によって作り出された音や、ラッパや笛の吹奏や、打奏がなかったとしても、キタラや同種の何かで打ち鳴らすことで音は作られる」¹⁴としている。

2. 1 管楽器

歌唱や声を主としたこの第一の和声論に続く、第二の音階論(21章)では管楽器の具体名が挙げられている。

第1巻 文法について I DE GRAMMATICA、第2巻 修辞学と弁論術について II DE RHETORICA ET DIALECTICA、第3巻 数学について III DE MATHEMATICA、第4巻 医学について IV DE MEDICINA、第5巻 法と時について V DE LEGIBUS ET TEMPORIBUS、第6巻 書物と教会の典礼について VI DE LIBRIS ET OFFICIIS ECCLESIASTICIS、第7巻 神、天使、聖人について VII DE DEO, ANGELIS ET SANCTIS、第8巻 教会と宗派について VIII DE ECCLESIA ET SECTIS、第9巻 言語、民俗、国家、軍隊、市民、家系について IX DE LINGUIS, GENTIBUS, REGNIS, MILITIA, CIVIBUS, AFFINITATIBUS、第10巻 言葉について X DE VOCABULIS、第11巻 人間についてと怪物について XI DE HOMINE ET PORTENTIS、第12巻 動物について XII DE ANIMALIBUS、第13巻 世界とその区分について XIII DE MUNDO ET PARTIBUS、第14巻 地上とその区分について XIV DE TERRA ET PARTIBUS、第15巻 建築について、耕作について XV DE AEDIFICIIS ET AGRIS、第16巻 石と鉱物について XVI DE LAPIDIBUS ET METALLIS、第17巻 農業について XVII DE REBUS RUSTICIS、第18巻 戦争と遊びについて XVIII DE BELLO ET LUDIS、第19巻 船、家屋、衣服について XIX DE NAVIBUS, AEDIFICIIS ET VESTIBUS、第20巻 その他道具について XX DE DOMO ET INSTRUMENTIS DOMESTICIS

¹² 8 De differentia Arithmeticae, Geometriae et Musicae. Inter Arithmeticae autem et Geometriae et Musicam hoc interest, ut media invenias. In Arithmetica primo sic quaeris. Coniungis extrema, et dividis, et facis medium: ut puta fac extrema esse VI et XII, simul iungis et faciunt X et VIII: partiris media et facis IX, quod est analogicum arithmeticae, ut medius quot monadibus superat primum, his superetur ab extremo. Superant enim IX VI tribus monadibus, his superatur a XII. 2 Secundum geometriam vero ita quaeris. Extrema multiplicata tantum faciunt, quantum et media duplicata, ut puta VI et XII multiplicata faciunt septuagies di pondius, media VIII et IX multiplicata tantundem faciunt. 3 Secundum musicam ita: Qua parte superat medius primum, eadem parte superatur medius ab extremo. Utputa VI et VIII; duabus partibus superant, quae duae partes tertia media, VIII, superatur ab ultima nona.

¹³ Web上の資料サイト Thesaurus musicarum latinarum にもテキスト収録、ラテン語は Etymologiae, book III, chapters 15-23(http://www.chmml.indiana.edu/tml/6th-8th/ISIDEMU_TEXT.html (last.2018/09/24)より)。本文引用中の章番号はこれによる。

¹⁴ 19 De triformi Musicae divisione. Ad omnem autem sonum, quae materies cantilenarum est, triformem constat esse naturam. Prima est harmonica, quae ex vocum cantibus constat. Secunda organica, quae ex flatu consistit. Tertia rhythmica, quae pulsu digitorum numeros recipit. 2 Nam aut voce editur sonus, sicut per fauces, aut flatu, sicut per tubam vel tibiam, aut pulsu, sicut per citharam, aut per quodlibet aliud, quod percutiendo canorum est.

21 [章、以下略]．音階的と呼ばれる音楽の第二の要素について

1. 音階的と呼ばれる音楽の第二の要素は、息による吹奏で、例えばラッパ(tuba)やカラムス(羊飼いの笛?)¹⁵(calami)、フィストウーラ(葦笛?)(fistulae)、オルガヌム(オルガン?)(organum)、パンドーラ pandoria¹⁶など同様の楽器により鳴り響き、音階的と呼ばれる。
2. オルガヌム Organum は音楽を演奏する器具全般を指す。鞆が用いられると、ギリシアでは他の名前(υδραυλος (udraulος)¹⁷)で呼ばれた。オルガヌムの代わりにこのギリシア名が広まった。
3. ラッパはエトルリア人によって発明された、ウェルギリウス曰く(『アエネーイス』8巻528)：
「エトルリア人はラッパを高らかに響かせた」
ラッパは戦いのみならず、名声を輝かせ喜びを増すためにあらゆる祝祭で用いられた。『詩編』(81.4)にも「角笛を吹き鳴らせ、神月、満月、私たちの祭りに日に」¹⁸とある。先駆となったユダヤ人も、かつて今日も、新月にはラッパを吹き鳴らした。
4. 笛はフリギア人によって発明されたといわれている。長く葬儀の際に用いられ、異教徒の犠牲祭にも用いられている。ティビア Tibia は最初は鹿の角(cervina tibia)から作られたことからその名になったが、雌鹿の脛骨も用いられているが、脛骨や骨に由来するわけではない。
5. ティビセン tibicen(本来は笛吹きの意味)とはティビア(伴奏)の歌唱と同じ意味である。カラムス calamus(葦製の笛)はもとは植物名であるが、calere(何かを温める、暖める)や[あるいは calare(呼び寄せる)] 招待を呼ばわる(fundere)にも由来する¹⁹。
6. フィストウーラ(fistula)はメルクリウスが発明したとも、ギリシアのパン神ファウヌスに因むとも言われる。シチリア島のアグリジェントの羊飼いいディスという説もある。フィストウーラは際立った音色のため、ラテン語の声 vox にあたるギリシア語の「ψωος (psos)」や、[ラテン語]missa(使いを出す)である「στολια(stolia)」から名付けられた。
7. サンプカ sambuca²⁰は音楽家によるとシンフォニア²¹の一種で、ティビアと同様に木をくりぬいて作られることに由来する。
8. パンドーラはウェルギリウスによると、発明者の名に由来する(『牧歌 (Bucolica)』(『選集 (Ecloga)』)2

¹⁵ Die Enzyklopaedie の訳出の間違い(羊飼いの楽器)これは葦笛、

¹⁶ Die Enzyklopaedie の訳出の間違い(3弦の楽器)はルネサンスの撥弦楽器パンドーラと思ったか。しかも本文中ではパンフルートとして扱われている。

¹⁷ υδραυλος : udraulος, hydraulis か

¹⁸ 新共同訳

¹⁹ Die Enzyklopaedie、p.136 注1:calamus のギリシア語表記は καλαμος (kalamos)で葦を意味する。Καλειν(kalein)が呼び寄せる。説明通りなら「羊飼いの笛」(calami)が葦笛

²⁰ Die Enzyklopaedie、p.136 注4:もともとは小型ハープ。サンプカと名付けられた木はニワトコ。

²¹ Die Enzyklopaedie、p.136 注5:symphonia の同定について、Barney, Etymologie は一種の笛といい、Georges, Handwoerterbuch は小型の太鼓といい、多くの場合は弦楽器としている。そもそも「Symphonia」という名前はカッシオドルスによれば「協和音」の意味で用いられており、和声的に調弦された多弦楽器を想起させるのではないか。symphonia est temperamentum sonitus gravis ad acutum vel acuti ad gravem, modulamen efficiens sive in voce sive in flatu sive in percussione. symphoniae autem sunt sex: prima diatessaron, secunda diapente, tertia diapason, quarta diapason simul et diatessaron, quinta diapason simul et diapente, sexta disdiapason. (『聖・俗学教範(Institutiones divinarum et saecularium (humanarum) litterarum)』2, 5, 7)

卷 32) :

「パンはまずに多くの葦の茎を束ねることを教え、羊と羊飼いのために悲しんだのはパンであった」
羊飼いの神であるパンは異教徒のために、歌唱のために異なる長さに足の茎を切り揃え、注意深く束ねたのである。

管楽器には、マウスピース系のラッパ tuba、リード系のティビア Tibia、歌口のカラムスやフィストウーラがあったと思われるが、奏法は推測であり、材質は、木製、葦などの植物製、骨や角などの動物製など、由来はともかく楽器名に固有する材質は確定できない。

2. 2. 弦楽器と打楽器

続く第三のリズム論(22 章)では弦楽器と打楽器が挙げられている。

22. リズム的と呼ばれる第三の要素について

1. 第三の要素は様々な弦と打に関わるリズム的なもので、様々な弦楽器(キタラ citharae)の垂流、ティンパノン、シンバルム(cymbalum)、シストルム(sistrum)、より古く銀製の器具アセタブラ(acetabula)といった金属を打ち鳴らすといった方法で音を出すものである。
2. キタラやツィター(プサルテリウム Psalterium)の発明者としては、すでに述べているが、ユバルが挙げられる。ギリシア人の考えでは、キタラの使用はアポロンによって始められたといわれる。キタラの形は最初は人間の上半身に似せて作られ、胸から声のように旋律が流れ出るようになっていたことからこの名前が付けられた。
3. なぜなら上半身(pectus)はドリア方言で κίθαρα (kithara)と呼ばれた。次第に同種の楽器、ツィター(プサルテリウム)、リラ、バルビトン(barbita)、インド風の名称で二つの弦を同時に打つフォルミンクス(phoenices²²)と ペクティデス(pectides)²³、残りは4弦で三角の形状を持つ。
4. 弦の数も多種多様であった。古人はキタラを、弦が交差し響きお互いを信用している(fides)ように聞こえることから「fidicula」や「fidicen」と呼んだ²⁴。古いキタラはウェルギリウスのいうように7弦であった(『アエネーイス』6646)：「7つの声(音)が交差して」
5. 隣り合う弦どうし同じ音の弦がないために違いが生まれる。すべての声(音)を満たすため、また7つの天体の軌道を響かせるための7本の弦であった。

²² Die Enzyklopaedie, p.138 注1 : φοινίξ(phoiniks)はフェニキアのギター？

²³ 豎琴のみならず、横琴(サントゥール系)の楽器への言及かもしれない。

²⁴ Die Enzyklopaedie, p.138 注2 : fidicen は楽器奏者のこと、そもそもギリシア語の σφιδες(sphides)は fides 腸製の弦またはその琴(ライアー)であり、信用(fide)と関係はない。

6. コルダ(弦 chordae)は cor(心臓)に由来し、胸の鼓動のようにキタラの弦は鳴らされた²⁵。弦を張ることはメルクリウスによって発明された。
7. プサルテリウム Psalterium は、通常カンティクム(canticum)(原意は歌、歌唱、喜劇の挿入歌、讃歌)の意であるが、この音に合わせてコロスが応唱することから、psallere(プサルテリウムを弾く)²⁶から名付けられた。バルバロイのキタラの類似点はデルタ型であったが、キタラとプサルテリウムには、プサルテリウムは中が空ろな木製で音を響かせ、その上部に弦を下へ張り、上から下へと鳴らす違いがあった。キタラは木製の中が空洞の脚を下に伸ばしていた。ヘブライ人はプサルテリウムを十戒に因み 10 弦としていた。
8. リラは声(音)が錯綜し異なる音を発するために、ληρειν (lerein)(おしゃべり)と呼ばれた。メルクリウスが発明したと次の話は伝えている。ナイル川が溺死した様々な [死んだ] 動物を平原に置き去りにするが、そこには一匹の亀がいた。亀は腐り、その甲羅だけが残りそこには弦が張られたようになっていた。メルクリウスはそこで音が鳴っていたのを見つけた。これを思い出してメルクリウスはリラを作ったとされる。リラは、オルフェウスの最も愛する楽器であった。
9. 彼の技芸で、野獣どころか医師や森まで彼の歌に聞きほれたと言われている。音楽の競技や歌唱の榮譽を愛するあまり、リラが星座となる寓話が詩作されたほどである。ティンパノンは木製の枠に張られた皮や革に打棒を打ちけるものである。太鼓の半分ほどの大きさで篩に似ている。
10. ティンパノンは半分、つまり真珠の半球がティンパノンと呼ばれていたためである。太鼓と同じく棒で打ち鳴らす。
11. シンバルムは二つの面を触れ打つことで音を出す小型の器具である。舞踏(ballematia)の際に伴奏に打ち鳴らされることから名前が付いた。というのもギリシア人は舞踏(βαλα [bala])とともに(συν [sun])と言っているからである²⁷
12. シストルム(sistrum ギリシア語 σειστρον [siestron]、σειειν は振り動かす、振り鳴らす)の名は女性の発明者に由来する。エジプトの女王イシスが同種の楽器を発明した。(ユウェナリス『風刺詩集』13, 96):「イシスは怒ったようにシストルムを打ち鳴らして私を見つめたようだった」
発明者が女性であったからか、女性がこの楽器を用いる。アマゾンでは女性の戦士たちがシストルムをもち戦いに赴く。
13. 鈴(tintinnabulum は tinnire りんりんと鳴らす の派生語)の名は、手に持つ鈴(plausus)や扉の呼び鈴(stridor)の音に由来する。
14. 太鼓(シンフォニア symphonia)は、木製の枠の両面に動物の皮を張り、音楽家が両面を棒で打ち鳴らす。低い声にも高い声にも素晴らしい音で響和する。

²⁵ Die Enzyklopaedie, p.138 注 3 : 実際にはギリシア語の χορδη (horde)(腸、内臓)に由来。

²⁶ Die Enzyklopaedie, p.139 注 1 : ギリシア語 ψαλλω (psallo)の原意は「つまんで引っ張る、爪弾く」

²⁷ Die Enzyklopaedie, p.139 注 2 : ギリシア語 κυμβαλον (kumbalon)の原意は金属盤

2. 3. 戦争と遊びに関連した楽器

社会的な用法については、むしろ『語源』18巻「戦争と遊びについて」で語られる。軍事・軍備と遊びであるスペクタクル(剣闘士の技芸)、トーナメント、祝祭、そして演劇、芸能が一体となって記されるこの巻では、まず「4. ラッパ(ブーキナ)について」次のように語られる。

1. ブーキナ(戦いのラッパ)**Bucina**(合図の角笛)は敵に相對した時の信号であり、声(vox)に由来して、ウォーキナ **vocina** ともよばれる。異教徒(ギリシア人)や地元民(ローマ人)はブーキナを、人々を十字路に参集させるために使用した。元々は農耕用であった。プロペルティウス (4, 1, 13)は「ブーキナはより早くローマ市民たちを武装して参集させた」と語っている。

2. その音は「**bucinum**」と呼ばれた。ラッパ(**tuba**)はエトルリア人の発明であり、ウェルギリウスは「エトルリアのラッパの音が空気によって漂ってきた」(『アエネーイス』8巻526)と語っている。もともとエトルリア人の海賊たちが、向い風の中での掠奪のために、声では難しいのでブーキナを海岸で鳴らしていた。

3. のちに戦場で対峙した時に、混乱が起きることのないよう旗幟を鮮明にするため、触れ役がこの響き渡るラッパを携えるようになった。ラッパ(テューバ **Tuba**)は、中空という意味の「**tufa**」,「**tofa**」に由来する。

4. ラッパ **Tuba** は笛 **tibia** とも呼ばれる。古人はテューバ **tuba** とブーキナ **bucina** を区別していた。鳴り響くブーキナは迫る戦いを知らせた。ウェルギリウスは「災いを知らせるブーキナが徴であった」(『アエネーイス』7巻519)と語っている。ラッパ **tuba** で戦いは始まった。

「テューバ **tuba** が忌まわしい音を鳴らした」(ウェルギリウス『アエネーイス』9巻503)

これらの音は異なっている。戦いに負けた際にはこれ、追撃する際にはこれ、逃げる際にはこれ、退却する際にはこれといった具合である。軍団を收拾する退却(**receptus**)際に、「**signa receptui canere**」(退却の合図の吹奏)が鳴らされた。

5. 艦隊のためにはホルン(コルヌ **cornua**)奏者が属し、招集奏(**calare**)で艦隊員(**classicus**)を集結させることができた。ウェルギリウスはこれについて次のように語っている(『アエネーイス』7巻637)

「艦隊の(参集)ホルンが既に鳴り響く **Classica iamque sonant**」

アマゾネス族では女王が吹くラッパ(**tuba**)ではなく、女王は女戦士軍団をシストルム **sistrum**(打鈴)で呼び集めた。²⁸

²⁸ 伴奏の本願はリズムであり、ギリシア・ローマでは、歌唱(合唱)が和声、管楽器が音階(旋律)、弦・打楽器がリズムを担当した。弦楽器は打弦・撥弦であるが、「弓を持った時」の弓奏擦弦楽器は、音階(旋律)楽器になり、管楽器のパイプオルガンの鍵盤を流用したとしても、「鍵盤が出来た時」に、鍵盤打弦撥弦楽器になり、音階楽器、さらには合唱のような和声楽器の道をオルガンとともに鍵盤楽器は歩む。打弦楽器である名残がジャズのリズムセクションである。またパイプオルガンはパンフルートの機構化ともいえる。

少なくとも、『語源』の描く楽器の系譜については、地中海世界、いやその東方にまで広がる視線と、エトルリア、フリギア、エジプトといったローマにとっての過去からの継承を意識せざるを得ない。古代ローマには、外の世界と過去に由来する楽器が存在し、使用されていたことを、イシドルスは伝えている。しかし、イシドルスの耳目に楽器の形は見え、その音色は聞こえていたのだろうか。

3. 古代ローマ世界の楽器記述としてのイシドルス

音程の数比論といったギリシアの音楽理論の継承として、東ゴート王国テオドリク大王治下のボエティウスやカッシオドルスから、混迷の7世紀の西ゴート王国のイシドルスに至るまでは辛うじてギリシア・ローマの知の最後の輝きとその残滓を継承していたともいえる。彼らの「知」の一部としての「音楽」は理論として語られ、実践としての聖歌やそれを記す「楽譜」の創出に寄与する。

イシドルスの『語源』の楽器は、まずは古代の楽器名として記されている。そこに実態としての楽器があったとしたなら、書くはずである。「それに比べて、我らの楽器は・・・」「これに当たるのが～という楽器であろう」と。イシドルスは「知」を語る。音楽については、カッシオドルスによるニコマコスを基本文献として利用するなど古典古代の知である。それに加えて管楽器の名称、発明者、用途などの説明には、ウェルギリウス、さらには聖書を引用し、弦楽器の弦数についてはセルウィウスの数の象徴論の「7」弦やアウグスティヌスの『キリスト教の教え』に依拠するキリスト教的寓意からの「10」弦を取り入れている。そしてそれが『ウルガタ聖書』の楽器のラテン語名とも照応し継承される。そこには実際の典礼における声楽と楽器の実践例があった。聖アンブロシウスがミラノの教会での音楽(声楽)を典礼で実践していた例や、当時のスペインの教会典礼でも音楽の実践が盛んとなり、第3回トレド宗教会議は音楽と典礼の過度の結びつきを批判しているといった現実をイシドルスは知っていた可能性はあろう。

『語源』によってキリスト教ヨーロッパにとっての新たな「楽器」の価値観は生まれた。まずはこれが中世の楽器名の基礎と認識されていくが、楽器の実態と想像の乖離を生み出すことにもなっていく。

II 研究報告

Research Reports

教員が活用できるアクティヴ・リスニング —日本の教育現場における有効性と難点の解法—

Active Listening Skills for Teachers

: Its Effectiveness and Obstacles when Communicating with Japanese Students

石橋 明佳

Sayaka Ishibashi

カール・ロジャーズが提唱したクライアント中心療法において、カウンセラーがクライアントの話を積極的に、注意深く聴く心構えとその方法である「アクティヴ・リスニング」は、カウンセリングのみならず、教育、福祉、医療、ビジネス等幅広く活用されている。学校においては主に教育相談の場で使われているが、教科指導や保護者面談等様々なコミュニケーションに応用することができる。しかし、カウンセリングもアクティヴ・リスニングも「輸入」された理論や方法であり、そのまま日本人（日本語）のコミュニケーションで使うことは難しい。日本人（日本語）のコミュニケーションの特徴を理解した上でアクティヴ・リスニングを行うと、聴き手のバイアスを減らし、話し手の「話せた」「聞いて貰えた」という経験をより豊かにし、聴き手の成長や問題解決に一層の効果をもたらすことができる。

キーワード：アクティヴ・リスニング、傾聴、教育相談、対話

1. カウンセリングにおけるアクティヴ・リスニング

1. 1 「傾聴」に対する誤解と「アクティヴ・リスニング」の意味

教育相談活動において、「傾聴」とは教員が受容、共感、自己一致という3つの基本姿勢をもって、保護者や生徒の話を丁寧に聴くために必要なスキルとされているが、しばしば「傾聴」は、聴き手の受動的な行為と誤解されることが多い。「傾聴」は英語の「アクティヴ・リスニング active listening」の訳として使われているが、その本質は聴き手に積極的で能動的な姿勢を求めるものであり、話し手からもたらされる情報（エピソード）の理解のみならず、その情報にまつわる話し手の気持ちを理解し、徹底的に寄り添うことである。本稿ではあえて「傾聴」ではなく「アクティヴ・リスニング」という言葉を使って、その意味と日本のカウンセラーや教員が使う場合の有効性と問題点について考察する。

アクティヴ・リスニングとは話し手の話を聴く行為であり、早計に判断することを避け、パラフレー

ズ、質問、要約によって、情報を明確にし、聴き手の理解したことや感じたことを話し手と共有することである (Hoppe, 2006; Weger, Castle Bell, Minei & Robinson, 2014)。英語では他に「empathic listening」「reflected listening」「dialogic listening」等が同様の意味を持つが、本稿では日本人にも馴染みのある外来語が含まれる「アクティヴ・リスニング」を使用する。

技法としての「アクティヴ・リスニング」は、ゴードン (Gordon, 1975) の「親としての役割を効果的に果たす訓練 Parent Effectiveness Training (P.E.T.)」の訓練モデルの一つとして開発されたが、そのルーツはロジャーズとファーソン (1957) が提唱した概念にある。

Active listening is an important way to bring about changes in people. Despite the popular notion that listening is a passive approach, clinical and research evidence clearly shows that sensitive listening is a most effective agent for individual personality change and group development. Listening brings about changes in peoples' attitudes toward themselves and others; it also brings about changes in their basic values and personal philosophy. People who have been listened to in this new and special way become more emotionally mature, more open to their experiences, less defensive, more democratic, and less authoritarian.

アクティヴ・リスニングは人々の変容をもたらすために重要な方法である。聴くという行為は消極的なアプローチであると一般的には考えられているが、臨床現場やその研究において繊細に聴取することは個人の人格の変容と集団の発展の為に最も有効な仲介方法であることが実証されている。聴かれることにより人々は自己や他者に対する認識を変化させることができ、更に基本的価値観や個人的な哲学が変化することもある。この新しい、そして特別な方法で聴いて貰えた人々は情緒的に成熟し、自身の経験に対して開放的になり、自己防衛を緩め、もっと民主的になり、権威に無批判に服従することが減る。

(Rogers & Farson, 1957; 1987 [筆者訳])

ロジャーズは人間関係の親密化・進展の為に、①話し手の自由の尊重と肯定的な受容、②積極的で共感的なリスニング、③一致した (すなわち、真正で誠実な) 自己表現の3つの条件が必須であるとした (Orlov, 1992)。ロジャーズのクライアント中心療法の前提となるのは、人間には誰しも自己実現する力が本能的に備わっているということであり、カウンセラーはクライアントの成長と自己実現を促すカウンセリング環境を整える必要がある。アクティヴ・リスニングはそのための技法であり、カウンセラーがクライアントに対して取るべきコミュニケーションの姿勢に関する概念である (Lang, Floyd and Beine, 2000)。

クライアントの話を注意深く聴き、共感的に応じることによって、話し手が「聴かれた」と感じるこ
とがアクティヴ・リスニングの要であり、カウンセリングのみならず、看護や医療、ソーシャルワーク、
行政、営業、教育等様々な職業分野において、アクティヴ・リスニングは（特に初期の）インタラクシ
ョンにおいて重要なコミュニケーション・スキルと位置づけられている。これらの分野で実践されるア
クティヴ・リスニングは、クライアントの言葉を正確に聴き取り、理解し、アイデアや情報を引き出
し、強調し、尊敬を現すことによって、相手の自尊感情を高め、答えを導き出したり、ゴールを設定す
ること、あるいは視野を変化させること等を目的としている。（Bonet, 2001; Hoppe, 2006; Slizewski,
1995; Weger et al., 2014）。

1. 2 アクティヴ・リスニングの5つの技法

先に述べたように、アクティヴ・リスニングは、ただ聴き手が一所懸命に聴いているだけでは成立せ
ず、話し手が「聴かれた」という体験を認知しないと、良い効果が生まれない。アクティヴ・リスニ
ングのテクニックはそれぞれの分野において開発されているが、概ね次の5つに分けることができる。

① 注意を払う

例：適度に話し手とアイコンタクトを取る。話し手の言葉や態度、表情に集中し、自分の思考が他
のことに逸れないようにする。相手の話を遮ったり、話題を変えない。

② 聴いていることを表現する

例：頷いたり、「そうですね」「なるほど」等、相づちを打つ。聴き手がくつろいだ（心地よく話を
聴いている）状態である。興味や関心を前傾姿勢で現す。話の内容に合わせた表情。

③ フィードバックする

例：質問、パラフレーズ、要約等を使って、事情や状況、また話し手の感情を明確にし、聴き手の
理解が正しいことを確認する。

④ 早急な判断をしない

例：話し手のコミュニケーションを中断しない、質問は各エピソードが語られてからにする、反論
で中断することを控える。

⑤ 話し手にとって適切に対応する

例：話し手の自主性や主体性を尊重し、話し手自身が問題解決・課題達成のための方法等の決定に
積極的に関わられるようにする。

各テクニックに関連する特定のリスニング行動は、それぞれに違った効果（結果）に関連付けられる。
例えば、「パラフレーズ」は反応性や注意力の表現と結びついており、「質問」は会話管理だけでなく、

反応性や注意力にもつながり、アイコンタクトを維持する等の非言語的行動は、友好性、反応性、会話管理と結びついている (Weger et al., 2014)。

上述のように「注意を払う」ことは、アクティヴ・リスニングで重要である。話し手の言いたいことを明確に理解するためには、話している時の様子（非言語的コミュニケーション）を慎重に観察する必要がある。具体的には、身体言語（身振り、姿勢、表情、視線等）や呼吸、声の質（大きさ、トーン等）のように言葉以外で表現されることを観察し、言語的コミュニケーションとの変化や矛盾等に気づくことである (Eunson, 2008)。

人間がコミュニケーションを行う時、言葉よりも顔の表情・視線・身振り等のほうが、より重要な役割を荷っていることがある (高橋正臣他、1995) ため、例えば感情の明確化（クライアントが言葉にしていないが、潜在的に気付いていることをカウンセラーが言葉にしてクライアントに伝えること）を行うためには、非言語コミュニケーションの観察が不可欠である。

2. 教育現場におけるアクティヴ・リスニング

2. 1 アクティヴ・リスニングが有効な学校場面

教育現場においてアクティヴ・リスニングを用いるのは主にカウンセラーや教育相談関係教職員が、生徒の話を聴く時に使われるが、保護者面談や教職員間のコミュニケーション、地域住民との交流等様々な場面に活用することができる。

教員が生徒を理解する時に限らないが、生育環境が異なる他者と価値観を共有するためには、その他者の思考や行動の在り方をじっくりと聴く必要がある。例えば全ての教員は自分自身が生徒として、「かつて、そこで」培った経験を持つが、その経験が「今、ここ」にいる生徒に通用するとは限らず、現在の社会的常識とも解離していることもある。教員が先入観を持たずに生徒の心をアクティヴに聴くことで、生徒は悩みや問題、或いは（自分にとってポジティブなエピソードも含め）日常的に感じていることや思っていることを、教員に理解してもらうことができ、信頼関係を構築する意味でもアクティヴ・リスニングは重要な役割を果たすことができる。

アクティヴ・リスニングは学内で事故があった場合や生徒が加害者或いは被害者となるような問題行動が見られた場合にも、何が、なぜ起こったのかを教員が生徒や関係者から聴取する際にも有効である。状況確認という観点からだけでなく、アクティヴ・リスニングは被害生徒にとってはヒーリング・プロセスでもあり、PTSD 等の 2 次的被害を防ぐ上でも効果がある。また加害生徒に対する更生プログラムを立案・実施する際にも、画一的な（例えば生徒個人の特性や環境を無視して、校則や生徒指導マニュアルのみに則った）プログラムでは再発防止や他の問題行動が発生することを防げない可能性が高くなる。

アクティヴ・リスニングは教科指導の際にも有効である。例えば発達障害がある生徒のための修学支援プログラムの企画や習熟度を理解するためには、その生徒の思考・行動パターンを理解する必要がある。また障害の有無にかかわらず、生徒をまず肯定的に見て、分かること・できることを増やし、分からないこと・できないことには違うアプローチで指導していくことが望ましく、その為には「なぜ」「どのように」分かるのか、できるのかという個人の傾向を理解する必要があり、その為にアクティヴ・リスニングを利用することができる。分からないこと・できないことに焦点を当てて分析するかわりに、その生徒にとって分かりやすい・できやすいシステムを発見する方が、生徒の具体的な修学行動を導きやすい。

また保護者面談等、保護者に対応する時にアクティヴ・リスニングを応用すると、単なる情報伝達ではなく、保護者の思いを汲み取って（共感して）、互いが同じ方向を向いて、生徒の問題に対処したり、将来を考えたりすることができる。急速に変化する社会において、どのように子供を育てるべきかということに悩む保護者は多く、その悩みが子供に負の影響を及ぼしている場合もある。そのような状況でアクティヴ・リスニングができる教員とのコミュニケーションは重要であり、教員への信頼や協力を育む上でも必要である。

3. 日本人のコミュニケーションの特徴とアクティヴ・リスニング

3. 1 言葉にされない情報

日本人のコミュニケーションの特徴として、情報の伝達を行う際に、必ずしも重要な情報が言葉として表現されないということが上げられる。例えば電話を取り次いで貰う際、日本人は「〇〇さんはいらっしゃいますか」と尋ねる。この場合、〇〇さんがそこにいるかどうかという存在の有無を尋ねているのではなく、「〇〇さんと話したい」という希望を伝達しているのである。ホール（1976）が提唱した「ハイ・コンテクスト文化」である日本においては、実際に言葉として表現された内容よりも、言葉にされていない情報の方がより重要ということがしばしばある。言葉にされない情報は聴き手が相手の意図を察することによって伝達されるが、これは主に共有時間や共有体験に基づいて形成される傾向が強く、逆に言えばその環境が整わないと、コミュニケーションが滞ることになり、聴き手が情報を汲み取ることができなくなる。上述の例のような場合は、すでに通話時の会話様式として日本では確立しているので、聴き手も「〇〇さんと話したいのだな」という正しい解釈をすることができるが、カウンセリング場面では、必ずしもカウンセラーとクライアントがコミュニケーションを設立できるだけの共有時間や体験があるとは限らない。

カウンセリング理論や技術は、「ロー・コンテクスト文化」であるアメリカで開発されているため、聴き手に伝わる話し方をすることに慣れている話し手（クライアント）を対象にしている。多民族国家で

あるアメリカでは経験や知識、価値観、人生観、宗教観、歴史等において、自分と他者は違い、場合によっては偏見もあるという前提があるため、聴き手が情報を推測しなければならないような話し方は、伝達側の努力やコミュニケーション能力の不足とされることが多い。従ってカウンセリングにおいても、アメリカ人のクライアントはカウンセラーが「正しく理解しているか」を意識して話す傾向があるが、日本の場合、クライアントが聴き手であるカウンセラーの理解を意識して、直接的で解りやすい表現や明示的な表現を使うことが少ない。

アメリカのカウンセリングにおいても、カウンセラーの誤解等による情報伝達の齟齬も生じうるため、言葉で提示される情報だけで状況や感情の解釈をしないために、例えば非言語コミュニケーションの観察等から、言語的情報が正確（或いは真実）であるかという推測をしなければならないが、日本のカウンセラーは情報自体を時には推測している可能性がある。

3. 2 主語の省略、主語と述語の解離

日本語は主語や所有格を省いても通じることが多く、そのため不明確であり、不明確を許容するという非論理的な言語であるとする説があるが、これはあくまでも主語がないと不完全な英語を始めとするいくつかの欧米言語との対比において指摘されることが多い（外山、1973；月本、2009）。日本語の文法では主語のない文が完全な状態として成立することがあり、主語を加えた時のほうがむしろ不自然な場合がある。例えば「お元気ですか」という相手に対する問いかけは「あなたは」という主語が明示されていない状態であっても完全であり、主語を付け加える必要が無い。一方、英語を含め主語を省かないのが普通である言語の場合、主語（you）が欠けていると不完全な状態となる。

カウンセリングのテキストブック等においては、例えば「誰が、どうしたのか」等、動作主（主語）と動作（述語動詞）の明確な理解が必要とされているが、実際に主語が省かれた時のカウンセラーの理解度についての研究はまだない。欧米では言語手段によって行われる自己開示を客観的に測定するための様々なコーディング・システム（i.e. Morton, 1978; Miller, Berg & Archer, 1983）が開発されているが、このシステムは主語が省略されたり、非直接的な表現が多用されたりする日本語のカウンセリングに適用することが困難である。

実際の日本語のカウンセリングでは、例えば「今日は元気です」「父は会社です」のように、状況・状態（主題）が明確であれば、主語がなくても動作主を推察することが可能なことが多い。しかし下の例①のように、第3者を含むエピソードが語られる際に、主語や代名詞が省略されると、「誰が」という理解が曖昧になることがある。

例① その時は3人でいて、嫌だと言ったんですが、結局うやむやになって、やるってことで押し切られました。

上は実際のカウンセリングで大学生が筆者に話したことだが（以下、例は全て実際のカウンセリングからのものである）、「嫌だ」と言ったのは話し手ではなく、また「押し切った」のは「3人」以外の人物である。この第4の人物はそこまでの話には出てこなかった。このような場合、聴き手の推論や文脈等によってコミュニケーションを補っていると、話し手の意図することと聴き手の理解に齟齬が生まれる。

また主語があっても、述語の離隔によって、話を聴いている内に、話し手が何を言おうとしているのか分からなくなってしまうことがある。次の例②は、練習不足を専門実技の教員に叱られるのが怖くて、レッスンに行きたくないという学生の話である。

例② レッソンの先生に、アルバイトをやめたけど、今年から授業数が増えたので宿題とかあって、練習時間はあんまり増えてなくて、ぜんぜん練習量が足りないと言われてました。

主語（「レッスンの先生に」）が最初に来るが、この主語に対する述語（「叱られました」）が最後に来るため、途中の話がどのように最初の主語に関わるのか、聴いている最中は分かりづらく、パラフレーズする必要がある。悩んでいるクライアントは話すことを整理できていない状態でカウンセリングを受けることが多いため、いずれにせよパラフレーズ等による明確化は必要である。しかし、日本語の場合、述語の位置は主語の後と言う以外には明確な規則がないので、パラフレーズのために必要な最初の聴き取りが上手くいかなかったり、聴き手のバイアスによって、全く違う意味の解釈が成されたまま、コミュニケーションが続行したりする可能性がある。

3. 3 若者言葉の解釈

日本語と同じように英語にも流行り言葉や若者言葉があり、その中には一語で様々な感情等を表現することができる言葉があり、そのような言葉は会話の中で多用される傾向がある。例えばアメリカの若者の間で使われる「awesome」は、元々の意味である「畏怖の念を起こさせる、荘厳な、言葉を失うほどの感動」として使われるより、比較的軽い誉め言葉として「最高、なかなか良い、すごい、格好良い」等の意味で使われる。皮肉な表現として「全然良くない」という意味で使われることもあるが、英語の若者言葉の場合、概ね一つの単語を似た意味で使う。

日本語の場合、一つの単語が全く違う意味で使われる言葉がある。最近で言えば「やばい」が該当する。「やばい」は危険や悪い事が起こりそうな状況の表現として使われていたが、1990年代頃から「凄い」「魅力的」という肯定的な意味にも使われるようになり、現在では全ての感情と状態を「やばい」で置き換えて使われている。どの意味で使われているかは、前後の文脈で通常判断される。

カウンセリングの場合、カウンセラーはクライアントの言葉をクライアントの立場で理解する必要がある

あるが、若者言葉の場合、単純に事実や感情を表現しているとは限らず、そこに漂う共感を優先する傾向もある。内容を理解せずに言葉をつないでいる場合、クライアント自身が理解不足を自覚していないため、カウンセラーが、例えばその場合の「やばい」の示すことの明確化を図ろうとしても、クライアントが他の言葉に置き換えたり、説明したりできないことがある。

3. 4 敬語の扱い

日本語のように複雑な体系はないが、英語にも敬語はある。英語には相手との距離感に応じた丁寧な表現や上品な言葉があり、それにより立場の上下や社会的階級が分かることがあるが、使用される単語自体に尊敬語や謙譲語は無い。そのため英語でのカウンセリングにおいて、カウンセラーはクライアントの話し方に比較的安易に合わせられる。ラポールの形成やカウンセリングの展開のために言葉遣いを作る距離感がありすぎる場合は、カウンセラーが徐々に適切なレベルにコントロールしていくことになるが、最初期から言葉による平等化自体は可能である。

日本語のカウンセリングであっても、クライアントが成人であれば、カウンセラーとクライアントが同レベルの話し方をすることが可能だが、教員と生徒間での会話では難しくなってくる。教育相談や学校におけるカウンセリングでは、できるだけ上下感を排除しなければならないのだが、教員が使う言葉と生徒が使う言葉ではその立場故に違うものがある。例えば相手に対する二人称代名詞である「あなた」「君」は教員が生徒に使っても、生徒が教員に使うことはない。英語圏の学校では生徒が教員に対する受け答えの際に「sir」「ma'am」を付ける慣習があるが、カウンセリングのような場合、「sir は付けなくても良い」と言うことができ、いずれにせよ二人称代名詞（「you」）は教員と生徒共通である。故に大人同士のカウンセリングと同様に平等なレベルの言葉遣いでコミュニケーションできる。

4. 日本語のカウンセリングにおけるアクティヴ・リスニング

4. 1 日本語のコミュニケーションを意識する

アメリカでは、互いは異なるということを前提に、「分かり合うための」コミュニケーションが一般的である。一方日本では、共通理解がある程度あるという前提で「察し合う」コミュニケーションが一般的である。元々相互理解を重視するアメリカ式のコミュニケーションを土台として開発されたカウンセリング・テクニックを、日本のカウンセリングに適応するためには、日本語のコミュニケーションの在り方を意識した工夫（アダプテーション）が必要である。

アダプテーションがされないままにアメリカ式のカウンセリング・テクニックを導入すると、エピソードの聴き取りに追われて、話のつじつまや表現方法等を気にしてしまい、肝心の気持ちを聞き忘れたり、誤解したりしてしまう可能性が高くなる。カウンセリングであれば、仮にエピソードを聴き手が多

少勘違いしていても、重要なのは話し手の気持ちであり、カウンセラーはこの気持ちがあるがままに受け入れて共感する必要がある。アダプテーションされずにカウンセリング・テクニックを使うと、話し手が如何に沢山話してくれているかに気を取られてしまい、エピソード開示と自己開示を取り違えたり、話し手がいつの間にか気持ちではなく、エピソードを語ることに一生懸命になったりする。

国分（1980）は「カウンセリングとは、言語的及び非言語的コミュニケーションを通して、相手の行動の変容を援助する人間関係である」と定義しているが、「行動の変容」を可能にすることとは、クライアントがある状況下において別の反応や考え方ができるようになる状態を指している。この状態を可能にするためにカウンセラーは「援助する」。カウンセラーはクライアントのエピソードに対する気持ちをアクティブに聴き、理解することによって、クライアントの「どうにかしたい」という思いや「どうにもできない」という思いの中にある要求を明確にしていく。そのためには、日本語のカウンセリング場面において、どのようにリスニングをすることが効果的なのかを以下に考察する。

4. 2 言語化されていない話を察しない

日本語のコミュニケーションは価値観、感覚といったコンテキスト（文脈、背景）に大きく依存するが、カウンセリング等において、アクティブ・リスニングをするためには、コミュニケーションの大部分を言語化する必要がある。聴き手は言語化されたエピソードやそのエピソードに付随する気持ちと非言語的コミュニケーションの観察を元に、まず客観的に話し手を理解し、質問やフィードバックによって、聴き手の理解が正しいかを確認する。

英語のカウンセリングでは、まず話し手に話したいように話しをさせるが、日本語のカウンセリングでこの時間が長いと、「察する」コミュニケーションになる可能性が高い。これを回避するためには、話し手と聴き手の間には、共有時間や共有体験は無い、つまり聴き手は察することはできないとまず意識する。つまり言語化されていないことは、話し手から提供された情報だと解釈しないことである。しかし言語化されていない情報を無視すると、共感できにくくなるので、話し手を理解するために必要な情報が揃っていない場合は、質問等によって補う必要がある。

「察する」コミュニケーションに慣れている（日本人の）話し手にとって、聴き手が「一を聞いて十を知る」ことができないのは、歯がゆいことであり、一々確認をされると話の腰を折られたように感じやすい。故にエピソード毎に情報を確認したり、質問で明確化する。聴き手が日本人の場合、察することが癖になっていて、自分が察していると意識できにくく、情報が無いという事実が気が付きにくい場合があるので、憶測はしないと銘肝する。

4. 3 聴き手が話す時は、明快かつ具体的に話す

話し手が主語の省略や主語と述語の解離によって、曖昧な表現をしている場合、聴き手はパラフレー

ズの際に、意識的に主語を入れ、文章を組み立て直して、明快に具体的に話すようにする。さらに足りない情報を質問することによって、確実な共感をもって、話し手に対応する。この繰り返しにより、話し手は、日常会話とは別の（聴き手の理解を意識した）話し方に無意識になっていくことがある。聴き手がカウンセリングにおける効果的な話し方のモデルを繰り返し提示することによって、話し手は自分の話に足りない部分に気が付き、次第に自発的に、聴き手が誤解しない話し方をするようになる。話し方が変化しなくても、明快・具体的なパラフレーズによって、話し手の言葉が可聴化され、変容への気付きに繋がっていく。

4. 3 若者言葉の扱い

若者言葉に限らないが、話し手の使う言葉の意味が、聴き手に正確に伝わらなかったり、誤解されたりすることがある。この場合はパラフレーズの際に明確化することが重要である。またこのような場合には、聴き手の関心でコミュニケーションを進めたり、自分の中で作り上げた解釈内容を話し手に確認する際に「閉じられた質問 (closed-ended question)」を多用したりしないことが肝心である。これは様々な意味を持つ（様々な解釈のできる）言葉が使われた時には特に意識する必要がある。閉じられた質問によって、話し手が自分の真の気持ちや思考を表現しない、自己認識できないということがないように、話し手に言葉を置き換えて貰う。

親和の欲求（集団帰属）を満たす行為として若者言葉を使用する話し手の場合、他者への共感ばかりで、自分の考えを明確に言うことが困難な可能性がある。他者との対立を恐れてノンアサーティブなコミュニケーション・スタイルになっている話し手の場合、自己表現を控える代わりに、若者言葉を使って親和性を保とうとする傾向があり、発言の責任を回避する傾向がある。このような場合、相手のあるがままの世界を尊重し、理解し、受容するという態度を聴き手は強調する必要がある。受容的態度はアクティヴ・リスニングに不可欠であり、話し手に安心感を与える顔つきと柔和な表情（或いは話の内容に合った表情）等、非言語的コミュニケーションにも留意する。

4. 4 丁寧に話す

日本語には複雑な敬語体系があり、これを排除してコミュニケーションを取ると言うことは教員と生徒のように年が離れている場合はまず不可能である。教員が生徒に合わせた口調や砕けた口調で話すとき、アクティヴ・リスニングに必要な（客観性を保てる）距離感がなくなり、共感ではなく、共振する。また生徒の方が居心地悪さから、後ろに引くことも考えられる。相手と仲良くなるために、わざと言葉遣いを崩して、距離感を縮めるという会話テクニックもあるが、カウンセリングの場合は不適切である。

話し手を尊重し、話し手が下の立場で話をしないようにするためには、聴き手は丁寧な言葉遣いをする。これは尊敬語・謙譲語を使うという意味ではなく、やわらかな語調で、相手が理解できる語彙で話

すと言うことである。

教員と生徒間では「バディ（仲間）」とは考えにくいかもしれないが、純粋な意味での「バディ効果」（教員の共感や理解を得て、生徒は一人で悩んでいたという孤独感からの解放を感じ、精神的な安定と自己肯定感を得る）ことは、アクティヴ・リスニングによって得ることができる。

5. まとめ

カール・ロジャーズの理論を始め、欧米で出版されているカウンセリングやアクティヴ・リスニングに関する書籍は多数、日本語に翻訳されているが、日本語のコミュニケーションのためにアダプテーションされたテクニックに関して書かれている物は、心理学あるいはカウンセリング関連の書籍・論文等には見つけることができなかった。（ビジネス書にはグローバル社会でのコミュニケーション・スキルとして、外国人が日本人と話す時に気を付けることや、日本人がロー・コンテクスト文化の人と話す時の注意点が書かれたものがある。）

日本では自己開示を客観的に測定することが難しく、またクライアントの「聴いて貰えた」という体験がどのように起こるのかを科学的な根拠に基づいて分析している研究が無い。カウンセラーや教員、看護師、ソーシャルワーカー等がそれぞれの立場で、アクティヴ・リスニングを取り入れていて、その理論やテクニックが広く使われていると言うことはその有効性を経験しているからだと思われる。その有効性を高めるためにも、日本人（日本語）のコミュニケーションの特徴、特に「察する」というコミュニケーション・スタイルが聴き手のバイアスに影響しているかもしれないという意識が必要だと思われる。聴き手が過度に察することによって、話し手が十分に話していなかったり、聴き手の解釈で納得してしまい、話し手が自分の心に真に向き合っていない（結果として非指示的カウンセリングになっていない等）ということが無いようにすることが、大切である。

現在、筆者は数名のカウンセラーの協力を得て、クライアントとカウンセラーの語彙や表現の相違についてのデータを収集している。具体的にはクライアントが使っていない語彙や表現をどのくらい使っているかを測定し、聴き手がどのくらい「察する」コミュニケーションを行っているかを分析する予定である。

引用文献・参考文献

- 安西豪行（1986）『中学生の対教師コミュニケーションに関する研究』実験社会心理学研究、26、2。
- Bonet, D. (2001) *The business of listening: A practical guide to effective listening*. Center for Creative Leadership.

- Eunson, B. (2008) *Communicating in the 21st century*. John Wiley & Sons.
- Gordon, T. (1975). *P.E.T.: Parent effectiveness training*. New American Library.
- Haghirian, P. (2010) *Understanding Japanese Management Practices*. Business Expert Press.
- Hall, E. T. (1976) *Beyond Culture*. Anchor.
- Hoppe, M. H. (2006) *Active listening: Improve your ability to listen and lead*. Center for Creative Leadership.
- 國分康孝 (1980) 『カウンセリングの理論』誠心書房。P.5。
- Lang, F., Floyd, M. & Beine, K. (2000) Clues to patients' explanations and concerns about their illness: A call for active listening. *Archives of Family Medicine*, 9, 222–227.
- Miller, L. C, Berg, J. H. & Archer, R.I. (1983) Openers: Individuals who elicit intimate self-disclosure. *Journal of Personality and Social Psychology*, 44, 1234-1244
- Morton, T. L. (1978) Intimacy and reciprocity for exchange: A comparison of spouse and strangers. *Journal of Personality and Social Psychology*, 36, 72-81.
- Orlov, A. B. (1992) Carl Rogers and contemporary humanism. *Journal of Russian and East European Psychology*, 30(1), 36-41.
- Rogers, C. & Farson, R. (1957) Active Listening. Excerpt from Newman, R.G., Danzinger, M.A. & Cohen M. (eds) (1987) *Communicating in Business Today*. D.C. Heath & Company.
- Rowland, D. (1993) *Japanese Business Etiquette: A Practical Guide to Success with the Japanese*. Grand Central Publishing.
- デイヴィッド・セイン、佐藤淳子 (2018) 『敬語の英語』 ジャパンタイムズ。
- Slizewski, P. (1995) Tips for active listening. *HR Focus*, 72(5), 7.
- 外山滋比古 (1973) 『日本語の論理』中央公論社。
- 高橋正臣、秋山俊夫、鶴元春、上野徳美 (1995) 『人間関係の心理と臨床』北大路書房。
- 月本 洋 (2009) 『日本語は論理的である』講談社選書メチエ。
- Weger, H., Castle Bell, G., Minei, E. M., & Robinson, M. C. (2014). The relative effectiveness of active listening in initial interactions. *International Journal of Listening*, 28, 13-31.

III 教育実践報告

Practical Reports: Education

【教育実践報告】

独唱及び合唱における伝統的ベル・カント唱法の基礎原理によるアプローチ — 質問紙調査・観察調査を通して —

An Approach by Traditional BEL CANTO Singing Technic on Solo Singing and Chorus Singing — Through Questionnaire and Observation Survey —

細谷 美直、栗田 恵美子

Minao Hosoya, Emiko Kurita

要旨

従来のベル・カント唱法に関する著作・研究書は、長い年月をかけて近現代の理論、即ち、科学的、医学的、音声・生理学的論拠を求めた著書が増え、その結果、その指導法も多種多様化してきている。

伝統的ベル・カント唱法とは、コーネリウム・L・リード氏の「ベル・カント唱法、その理論と実践」で述べられている歌唱法である。リードは発声の基礎原理として「ベル・カント唱法の伝統」「伝統的なアプローチ」という言葉を用いている¹⁾。リードは、伝統的ベル・カント唱法の黄金時代は17~18世紀であったと指摘している。さらに伝統的ベル・カント唱法はフースラー論を中心とした科学的・音響学的な根拠から発したのではなく、実践と経験に基づくものとしている。その視点から独唱、合唱指導のアプローチを試みた。

キーワード： ベル・カント唱法 レッスンアンケート 母音の純化 声区融合 独唱と合唱

1. はじめに

1. 1 研究の目的

『中学校音楽科学習指導要領解説』（2018）には次のように述べられている。

声については、一人一人の声は個性的で、多様な表現の可能性を秘めている。また、民族や時代、あるいは様式や曲種によって様々な表現方法があり、それぞれに応じた発声の仕方が用いられてきた。言語のもつ音質、発音やアクセントなどが、旋律やリズム、あるいは、曲の構成などに影響を与えている場合もある。したがって、一人一人の声の持ち味を生かし、曲種に応じた発声を工夫し、歌詞のもつ言語的特性などを大切にされた表現活動を行うことが重要となる。

一人ひとりの声の持ち味を生かすためには、徒に声量のある声を求めるのではなく、美しい声づくりと音程を制御する基本技能である声区の転換を指導する必要がある。大学における独唱、合唱の授業において指導者となる学生が、そうした技能を習得するために伝統的ベル・カント唱法によるアプローチをすることが有効と考えた。本研究は伝統的ベル・カント唱法によるアプローチにより、学生が個々の資質を生かして美しい声づくりできることを明らかにするものである。

1. 2 伝統的ベル・カント唱法とは

1. 2. 1 母音の純化

伝統的ベル・カント唱法の基礎原理は『母音の純化』であり、それぞれの母音の音質は、音（声）の中に起こる倍音の配置関係に左右される。それは、発声器官を順調な調節の状態にすることができて初めて望ましい調和を持つ音響的な反応が起こり、音質に美しさと純粋さが増す、としている。これが純化である。正しい音質に対するメンタル・ピクチャーを描き、声のコントロールについてのメンタル・コンセプト（心理的概念）を獲得することが重要である。このメンタル・コンセプトにより、母音の純化を目指した発声のトレーニングを実践していく。身体的機能と心理が関与している美的原理を調和させていく能力こそ、歌唱法の習得といえるのである。

1. 2. 2 声区と声区の融合

現在の声区分は、頭声、中声、胸声の3声区論が一般的であるが、伝統的ベル・カント唱法では、2声区（胸声と頭声）が基本である。それぞれの声区は『ブレイク』と呼ばれる両方の区間が歌える声区によって分けられる。それぞれの声区を十分に発達させ確立した後に、両声区をバランス良く融合していく。その手順は両方の声区の音質をより豊かにしていく。これが純化の過程である。胸声区はより遅しく、ファルセット区は胸声に近い声量レベルとなるよう訓練していく。両声区の結合においては、両方の声区で歌えるブレイクで音質と強さを釣り合わせ、音質の特徴を互いに浸透させ通じ合わせる。

つまり右図のように両声区のそれぞれ違う音質をミックスしていくのである。

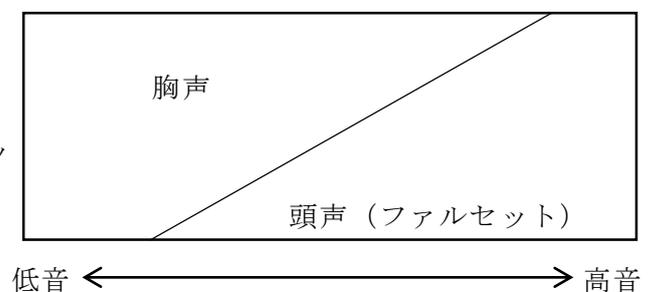


図1 両声区の相互関係図

1. 2. 3 呼吸

近現代の発声法では呼吸法を重要視しているが、伝統的ベル・カント唱法は、肋骨呼吸（横隔膜呼吸、

または腹式呼吸のこと)と肋間呼吸(胸部呼吸)を特徴としている²⁾。呼吸は、日常のごく自然な呼吸で、腹部をわずかに膨らませる方法。肋間呼吸は、身体の中央部の広がりと背面や側面もわずかに広げる呼吸法で、両呼吸時、胸や肩は静かに楽にしておくことが大切である。

ブレス・コントロール(呼吸を調節する)を含めてリードは次のように述べている。

「発声技術の能力の決定において呼吸の方法は、発声技術の能力の決定にはほとんど影響しないという結論です」³⁾。

ここでベル・カント唱法の指導手順の推移を示す。

表1 ベル・カント唱法の指導手順

《伝統的ベル・カント唱法》	《近現代におけるベル・カント唱法》	
17、8世紀の指導手順 カッチーニ、トージ、マンチーニによる	19世紀の指導手順 ランペルティ、ガルシアによる	19世紀後半と20世紀の指導手順 シェイクスピア、シェーン・レネ そのほか近代の教師たちによる
1.視唱	1.呼吸	1.呼吸
2.母音形成	2.共鳴	2.リラックス
3.胸声とファルセットの確立 すべての声種における	3.母音形成	3.アジリタ
4.各声区の発達 分離した状態での	4.ソステヌート	4.発声“配置”
5.両声区の融合 完璧な転換による	5.レガート	5.音の支え
6.並行して発達させる 順次容易なものから	6.ポルタメント	6.呼吸上歌唱
(a) ソルフエージュ	7.メッサ・ディ・ヴォーチェ	7.喉を開く
(b) レガート	8.アジリタ	
(c) ポルタメント	9.声区の課題も軽く教えられた	
(d) 単純な装飾	以前の手順に基本的に同意して	
(e) 高度な装飾		
(f) メッサ・ディ・ヴォーチェ		
(g) アジリタ		
7.純粋な母音の音質の強調 全体を通して		

(「ベル・カント唱法」L・リード著 p.179 を基に筆者が作成)

1. 2. 4 伝統的ベル・カント唱法の衰退

伝統的ベル・カント唱法が衰退した要因として3つ挙げられる。一つ目に命名法に起因する混乱がある。発声器官のメカニズムを適切に説明できる共通用語の不足と、多様な解釈が可能な用語を導入することにより、誤解が生じたのである⁴⁾。二つ目の要因はヴィルトゥオーゾ教師の出現である。舌の感覚と構え、口蓋の感覚、頭声及び胸声、鼻腔の感覚、頭部諸腔洞の共鳴の感覚、が歌唱の技術として重視された。それらは伝統的な指導手順から逸脱したものである。優れた声と感覚を持ち、演奏家である人が教師となった場合、それは主観的な感覚による歌唱の手段であるため一般化できず、生徒の指導に適

用できない。三つ目の要因として、科学的、生理学的な研究者が増え、より広範で多彩なアプローチが展開されていったことにある。科学的、生理学的発声訓練法については、発声の基礎原理を決定し、生理学的、音響学的現象の研究がさかんに行われ、上記の歌唱の手段は一般化されるようになった。しかし、三次摂子氏らは次のように述べている⁵⁾。

科学的発声訓練法については発声基礎の原理を決定し、習得期間を短縮して確立させるために解剖学的、音響学的現象の研究がさかんに行われたが、それによる“ブレス・コントロール”、“発声位置”、“鼻腔共鳴”等は錯覚であり、発声器官の機能や音響的な特質に関する科学的知識は分析的なデータにすぎず、それによって得られた結果の普遍性や論理性、客観性とされるものには疑わしいものも多く、歌唱の正しい手段に結びつく〈実際のな〉アドバイスになるような創造的な力はない。

1. 2. 5 伝統的ベル・カント唱法が抱える問題点

現在は、ヴィルトオーズ教師による指導者の主観に基づいた指導法と、伝統的ベル・カント唱法が混在している。

伝統的なベル・カント唱法とは、『母音の純化』と『正しい声区融合』を重要な要素としている。教師の経験と直感を基に、指導は心理的な面に常にアプローチすることで美しい声、美しい響き、美しい声区の融和を聴き取れる能力を身につけさせることが最も大切である。

歌唱はまず身体的活動の前に、①意識②呼吸③発声という順番が大事であり、そのどの段階においても、イメージ力を身につけるべきである。そこで伝統的ベル・カント唱法の重要な要素である『母音の純化』と声区レジスターの融合の視点から、イメージ力の獲得を重点とした指導を独唱及び合唱において行い、その有効性を検証する。

2 方法

質問紙調査・レッスン観察を以下の通り実施する。

2018年4月初旬 声楽科学生1、2年生を対象に質問紙調査を実施する（声楽科1年女子7人 声楽科2年女子8人 計15人）。またレッスン時のインタビューにより経過観察を行う。

2018年7月下旬（前期試験後及び学内演奏会后）再び質問紙調査を実施する。

以上の結果を分析し、考察を行う。

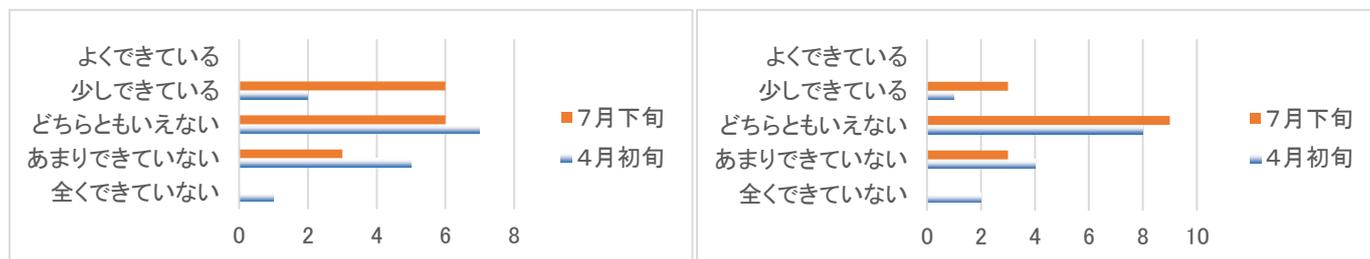
3 結果

表2 母音の純化について

質問紙調査（短大生）

レッスン観察結果（指導者）

単位：人



4 考察

伝統的ベル・カント唱法では『母音の純化』を最も重要な課題の一つとしている。「a」を基本とし、口形を整え、美しい響きを身につける。純正な「a」母音を身体全体で捉える訓練では、あくびをする際の口内の形、それを残しながら大きく「a」を発声（下顎や喉に力が入らないよう気をつける）次に「o」「u」を純化させる。「a」→「o」へと ゆっくり移行させて「o」の母音の純化をはかる。次に「o」→「u」母音を純化させていく。更に「a」→「o」→「u」 微妙な流れを感じさせる。「e」と「i」の純化は、特に気をつけたい。日本語の場合の「e」は、舌の状態が低い位置にあるため、口腔内の状態を観察しつつ注意深く行う。

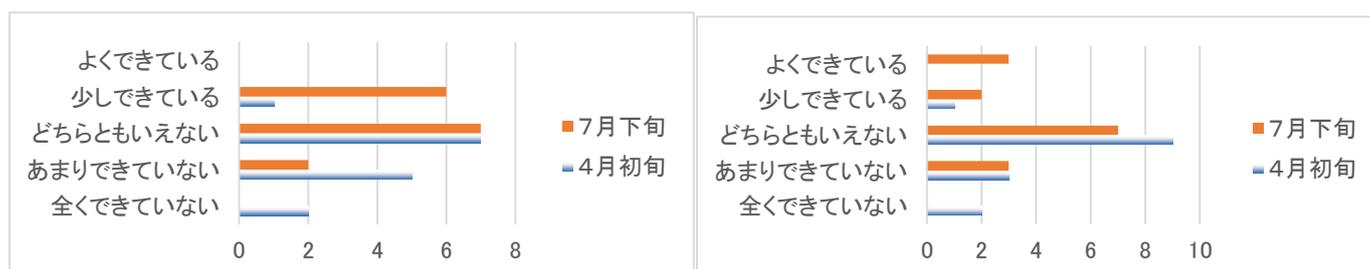
純正な母音を構築する上で、それぞれの母音は一定の共通な響きがあること。それはあたかも1つの母音に含まれているような印象を受ける。それぞれの母音の響きが統一された時、ベル・カント唱法の母音の純正化が達成されたと言える。この考え方に立ち指導を行った結果、学生の回答からは、4月初旬では、母音の純化が「あまり出来ていない」と回答した学生が多かったが、7月下旬には、「少し出来ている」と回答した学生が多くなったということが分かった。指導者の観察からも、どちらとも言えない評価が最も多く、十分な習得状況とは言えないが、習得を実感できる学生が増えているという傾向が明らかになった。以上から、学生の意識も母音の純化に対し実感を持ち、習得途上にあるということが明らかになった。

表3 声区レジスターの認識と融合について

質問紙調査（短大生）

レッスン観察結果（指導者）

単位：人



伝統的ベルカント唱法では声区はヴォーチェ・ディ・テスタ（頭声）とヴォーチェ・ディ・ペット（胸声）の2声区を基本とし、それぞれの音質・発声をより豊かにしていく（純化）。次に両方の声区で歌えるブレイクで音質の特徴を浸透させ融合させていく。概ね「ホ音」より上はヴォーチェ・ディ・フィンテを基本にヴォーチェ・ディ・ペットをミックスしていくのである。ヴォーチェ・ディ・フィンテとは「ファルセットの叙情的な音質に胸声の“パンチ”を持たせることによって出来上がった組み合わせ⁶⁾」であるが、4月の段階では、「あまりできていない」という学生の回答が多く見られた。指導者の観察記録からもそれが裏付けられている。その後7月の段階では、ほとんどの学生が習得できたということが認められた。以上のことから、レジスターの融合については、指導の効果が顕著にあらわれたと言える。

ここまで伝統的ベル・カント唱法において『母音の純化』、『声区の融合』について述べてきたが、その他、歌唱の基本である要素についても調査を実施した。結果を示す。

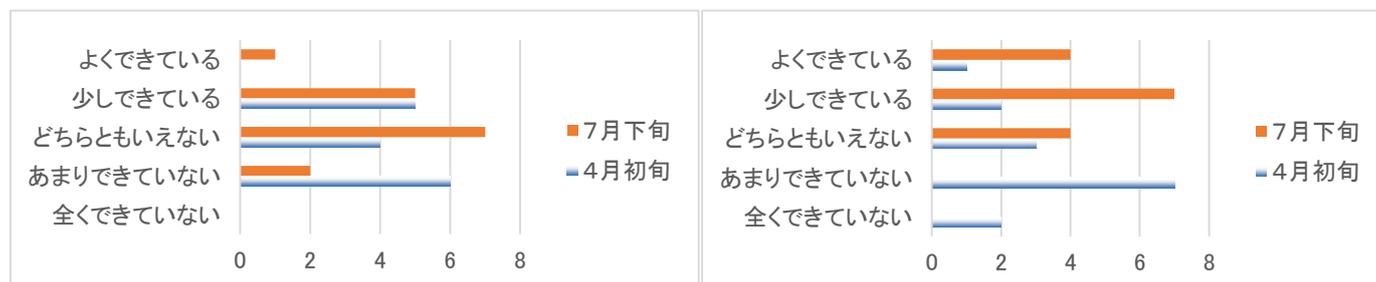
表4 姿勢と呼吸についてどのように意識していますか

(1) 肩幅程に立ち、胸を張り、目線を斜め上に（顎、首、肩等に力が入らないよう気をつける

質問紙調査（短大生）

レッスン観察結果（指導者）

単位：人

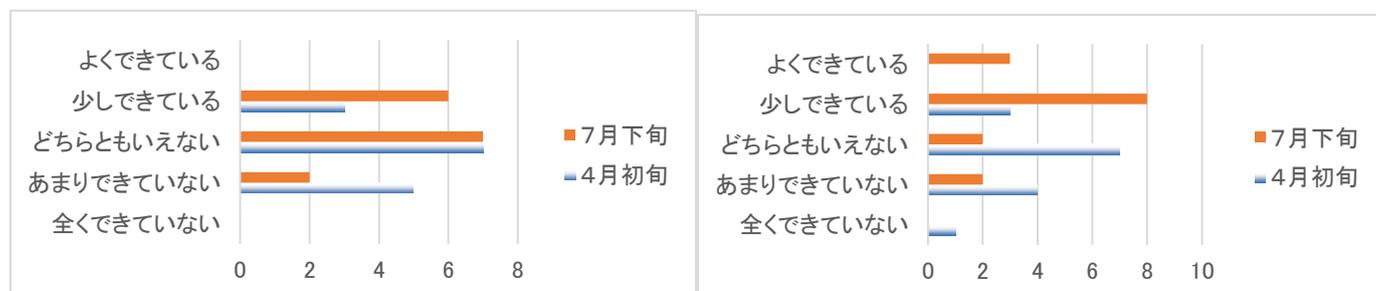


(2) 肋骨の動きや横隔膜の張り（方向性を含めた）を意識した深い呼吸

質問紙調査（短大生）

レッスン観察結果（指導者）

単位：人



呼吸法についての学生の自己評価、及び指導者の観察からもかなり向上したと言える。

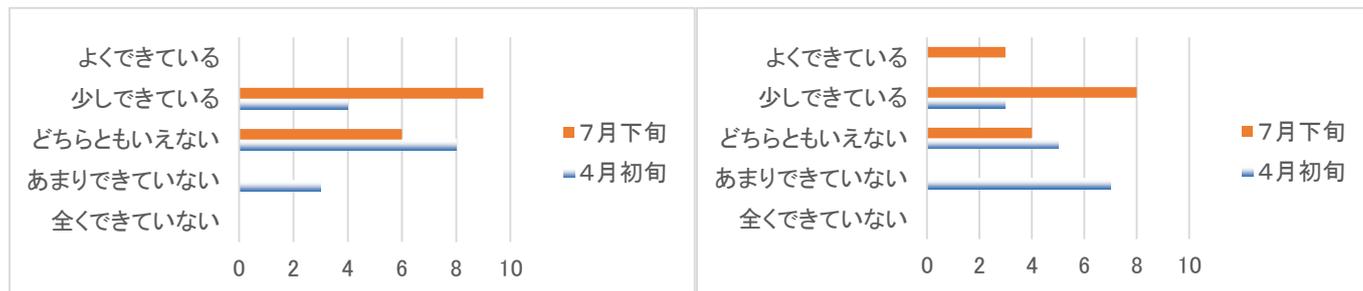
表5 共鳴について

(1) 現時点での習得状況、頬骨や頭蓋骨を上げる意識や軟口蓋の動きによって作られる「空間」

質問紙調査（短大生）

レッスン観察結果（指導者）

単位：人



共鳴について学生の自己評価は、4月初旬より7月下旬の方が改善が見られた。指導者の評価も殆どの学生に改善が見られた。

表6 支え方について

(1) 腹斜筋や腹横筋の動き、骨盤等連動した支え方の意識について、どの程度習得できていますか

質問紙調査（短大生）

レッスン観察結果（指導者）

単位：人

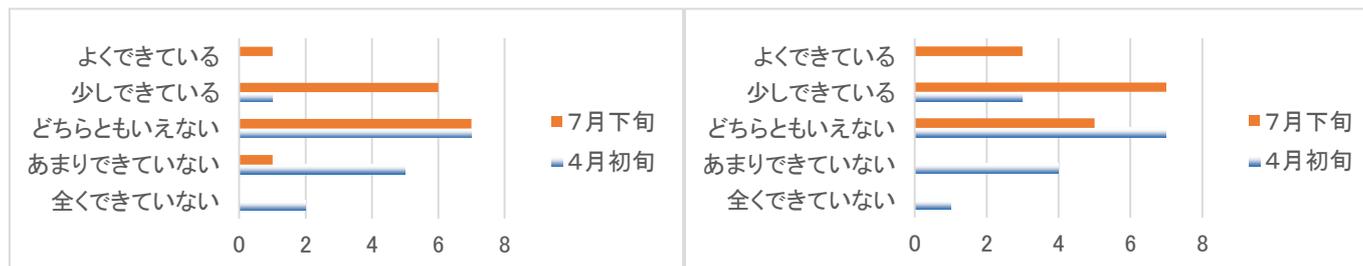
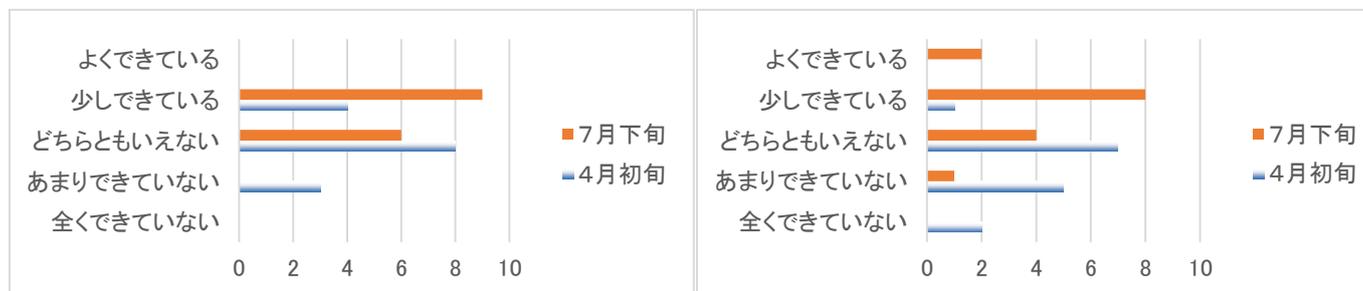


表7 現在の発声技術の習得状況

質問紙調査（短大生）

レッスン観察結果（指導者）

単位：人



以上のアンケートから歌唱の三原則 即ち『姿勢』『呼吸』『発声』の認識の変化が確認された。

共鳴する発声技術の向上も、学生の自己評価及び指導者の観察から向上が認められた。

共鳴と支え、及び呼吸の循環関係を図解すると右図のようになる。①を起点とし臀筋（肛門挙筋～錐体筋）を後ろから前へ回転させるように意識する。スピン（回転）のエネルギーは②→③へと息（発声）を送りアンザツ図 a に当てるように歌唱する。下から前→斜め後ろ（腹横筋・外斜腹筋）→背中（背筋）→首後ろ→頭上→眉間→腹筋→下背筋→起点この繰り返しを行う。8の字をイメージしたこの Stop→

Go 活動は、リズムに心地良いテンポで行うべきである。

循環運動の互いの連動による機能の効率化を計り、自然な息の流れ、美しい響きとフレージングとなる。

これがベル・カント唱法の目指す『真の美しい声』を生み出す源と考える。

伝統的ベル・カント唱法ではあくまで自然の呼吸でリラックスして歌唱し、『母音の純化』と『声区融合』を最優先としてきたが、その伝統の流れの中で『声の支え』即ちアッポジアーレ・ラ・ヴォーチェをイメージ通りに実践するには心（心理的アプローチ）と身体（循環運動）の連動にほかならない。

学生のほとんどが入学前に合唱の経験があり、独唱に比べ合唱のキャリアの方が圧倒的に長い。ソロ歌唱と合唱歌唱の差異、意識調査も合わせて行った。その結果、4月初旬から7月下旬までの変化は見られなかった。そこで、歌唱そのものに意識・使い分けがあるかについて質問紙調査の結果から考察した。

⑥ 独唱と合唱の相違について

(1) 独唱と合唱で呼吸法の違いはありますか

4月初旬	7月下旬
ある 7人	ある 8人
ない 8人	ない 7人

歌唱では平常時の8～10数倍息を吸うと言われているが、基本的には、独唱も合唱（声楽アンサンブルを含む）も同じと考えている。呼気では、独唱より合唱の方がよりたくさんの息を送りながら周りの声と揃うよう気をつける。しかし、時にカンニングブレスを利用する。ゆったりしたブレス、瞬時ブレス、音楽の内容に応じた様々なブレスは独唱、合唱ともに必要である。

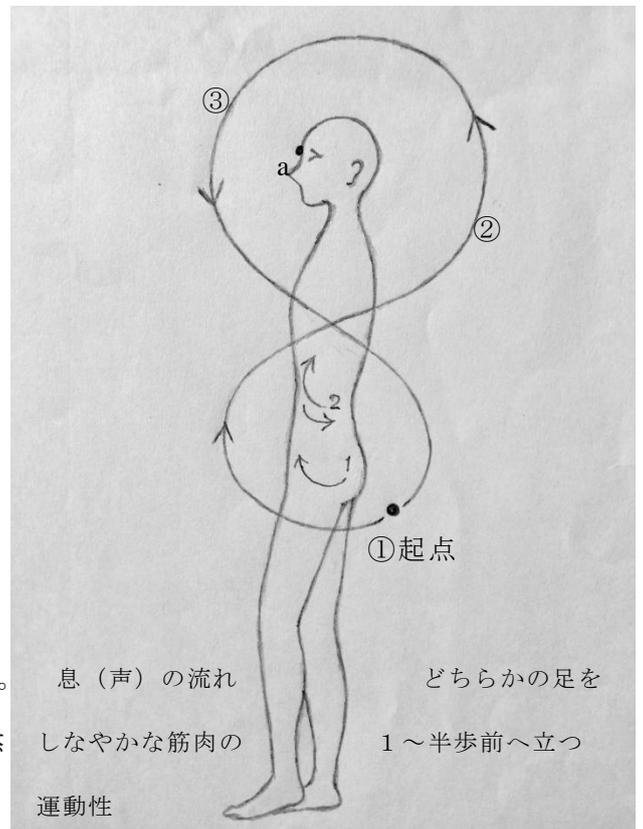


図2 呼吸と支え（回転運動）の関係図

(2) 声量についての違いはありますか

4月初旬	7月下旬
ある 9人	ある 8人
ない 6人	ない 7人

独唱では単独でダイナミクスを作り出すので、p～fの幅を表現できる資質が個人に求められる。声楽アンサンブルや合唱では、美しい響きを保った上でダイナミクスを出すので、周りや他パートとのバランスを考えることが優先される。倍音で響きの増減をはかる。

(3) ビブラートについて違いはありますか

4月初旬	7月下旬
ある 11人	ある 10人
ない 4人	ない 5人

自然ないい発声でという意味では独唱も合唱も同様だが、合唱の場合は周りと合わせ、調和をとるよう意識する。美しいビブラートは毎秒6回半の周期となり、トレモロは毎秒8回以上、揺れ声は約4回と大きく波打つ。喉の負荷を考慮したときにも自然なビブラートは有用である。

一般的に、独唱において自然なビブラートは歌手の個性として重要であるが、合唱ではノンビブラートが基本とされている。

(4) 発音（母音、子音）について違いはありますか

4月初旬	7月下旬
ある 5人	ある 5人
ない 10人	ない 10人

母音の純化は、ソロも合唱も同じく重要であるが、合唱では、母音と子音のバランスやタイミングにもかなり気をつける必要がある。独唱では、よりクリアーに発音することが求められよう。

日本語の「あ」と外国語の「ア」はまるで異なる。他の母音も同様、舞台語発音としての母音、子音の課題は多岐に渡るため、ここでは割愛するが、基本的に子音は柔らかく丁寧に発音し、母音は口腔内・声帯他、各母音の純化をはかり、その響きが一定になるように気をつけることが必要である。

まとめ

今回の質問紙調査、レッスン観察（評価）、インタビューを通して、伝統的ベル・カント唱法によるアプローチの有効性が確認された。学生と指導者との認識の差異も明らかとなった。これまでのレッスンとは違うアプローチが加わることにより、成長のプロセスが明確になったことも意義のある研究成果である。

また独唱と声楽アンサンブルや合唱において、アンサンブルや合唱では他声部のバランス、ハーモニ

一を揃えるなどの認識の違いはあるものの、発声技術に関しては差異を意識せずに歌唱していることが明らかになった。

一人ひとり自らが楽器であることは、より客観的に表現することを必要とする。歌唱に最も大切なことは『聴く力』であり、イマジネーション（想像力）と思考力を音楽的に心身心地良く連動させていく技術と経験を身に付けていくべきである。

伝統的ベル・カント唱法を活用することにより、より自然で無理のない歌唱をアンサンブルや合唱にも応用して、様々な演奏形態において学生の個性を生かした歌唱を目指したい。

今後は更に様々な実践方法を試行錯誤しながら研究していく。

註

1) 声楽におけるベル・カント唱法は、19世紀のヴィルトゥオーゾ（技巧に優れた演奏家のこと）による、劇場における演奏から生まれた発声という意味で、一般に理解されている。一般的意味でのベル・カント唱法と区別するため本稿ではリードの主張をまとめて「伝統的ベル・カント唱法」という

2) 「ベル・カント唱法」コーネリウス・L・リード 著より pp.163-167

3) 同 p.159

4) 同 p.170

5) 三次摂子／藤田文子『コーネリウス・L・リードのベル・カント唱法の音楽科教育導入に関する考察』茨城大学教育実践研究29（2010），pp.59-69より

6) 「ベル・カント唱法」コーネリウス・L・リード 著より p.115

参考文献

1) コーネリウス・L・リード著『ベル・カント唱法 その原理と実践』（Reid,Cornelius, : Bel Canto,Principles and Practices）渡部東吾 訳 音楽之友社

2) ヨハン・スンドベリ 著『歌声の科学』（Johan Sundberg, : The Science of the singing Voice）榊原健一 監修 伊藤みか,小西知子,林 良子 訳 東京電機大学出版局

3) フレデリック・フースラー／イヴォンヌロッドマーリング著『うたうこと 発声器官の肉体的特質 歌声のひみつを解くかぎ』HuslerFrederikRoddMarlingYvonneDie physische Natur des Stimmorganes 須永義雄 大熊文子訳 東京音楽之友社

4) 渡瀬昌治著『新版 教師のための合唱指導と実践』音楽之友社

5) 近藤幹夫著『音楽指導の技術—イメージ・表現の追求—』国土社

6) 米山文明著『"ヴォイス博士"の方法 声がよくなる本』主婦と生活社

7) 米山文明著『声と日本人』平凡社

- 8) 虫明眞砂子・須田千帆美『合唱歌唱とソロ歌唱の発声に関する考察（1）—アンサンブルの聴取実験を通して— 岡山大学大学院教育学研究科研究収録第 164 号（2017）
- 9) 虫明眞砂子『合唱歌唱とソロ歌唱の発声に関する考察（2）—アマチュアの合唱歌手、合唱受講学生と合唱指揮者に対するアンケート調査を通して— 岡山大学大学院教育学研究科研究集録第 166 号 pp.99-108（2017）
- 10) 服部洋一『日本人の身体的特性に基づくベル・カント唱法教授法 I —初歩的段階における教授ポイントとその方法—（論文 1—4）琉球大学教育学部音楽科論集（2） pp.83-145（1997）

教科指導に生かす指揮者の楽曲分析 —楽譜から何を読み取り、読み取った音楽的アイデアを どのように実際の演奏に結び付けるのか—

Application of Analysis from Conductor's Perspectives to Teaching Music at School
—How Musical Ideas Extracted from Scores Can Be Translated into Actual Performance—

大河内 雅彦

Masahiko Okochi

要旨

「指揮者の楽曲分析」とはどのようなものだろうか。指揮者は自分で音を出さない。指揮者は自分がスコアから読み取った音楽上の様々なアイデアを、なるべく誤解のないやり方でオーケストラの奏者達に伝えなければならない。

楽曲分析を通して、作曲家が「記号化」したもの（楽譜）から、彼の頭の中で鳴っていたであろう「音像」を推測し、それにまつわる彼の「感情」まで遡って読み解く努力をする。そうして把握した音楽上の要素を、どのように実際の演奏に結び付けるのか。ブラームスの《交響曲第2番》の第1楽章を例に、曲の構成・形式・調性などの観点から長い区間の「頂点」を、動機・楽式論・和声など観点から各フレーズの「頂点」を探す。

また、「指揮者の楽曲分析」の第一の目的は、音楽のあらゆる部分の「頂点」を探しながら、「細部と細部」、「細部と全体」の関係を明らかにすることにある。このような観点から、歌唱共通教材の《夏の思い出》を例にあげ、「分析の方法」を検討することで、上野学園で担当する「指揮法」や「教育合奏」の授業において、実際の学生の指導に活かせる要素を述べる。

キーワード： 指揮者、 楽曲分析、 ブラームス《交響曲第2番》第1楽章、 《夏の思い出》

1 楽曲分析の目的

私は指揮者として、スコアから読み取った音楽上の様々なアイデアを、なるべく誤解のないやり方でオーケストラの奏者達に伝えなければならない。楽曲分析を通して、作曲家が「記号化」した「楽譜」から、彼の頭の中で鳴っていたであろう「音像」を推測し、それにまつわる彼の「感情」まで遡って読

み解く努力をするのである。「指揮者の楽曲分析」の第一の目的は、音楽のあらゆる部分の「頂点」を探しながら、「細部と細部」、また「細部と全体」の関係を明らかにすることにあると考えている。

一方、教職を目指す学生にとって、楽曲分析は教材研究の一部として必要不可欠である。そこで音楽のあらゆる部分の「頂点」を探す筆者が、普段使っている楽曲分析法により歌唱共通教材を楽曲分析することで、学生が、学習指導要領で重視されている「音楽の構造」の理解を深めて、「曲想と音楽の構造の関わり」を洞察していく力を養うことを目的とする。

2 「頂点」という言葉の定義

“隣り合う音を変える”ということを前提とし、「音のまとまり」を把握した上でその中の一番大切な音を見つけ、それを「頂点」と呼ぶこととする。まとまりの始まりから「頂点」に至る過程でエネルギーは増え、「頂点」に到達し、その後の過程でエネルギーは減っていく。

音楽のエネルギーはいつも多層的に存在する。一つ目は『いくつかの「音」の頂点』（〔例〕動機の頂点、二つ目は『いくつかの「フレーズ」の頂点』（〔例〕第1主題の頂点)、三つ目は『いくつかの「形式的な区切り」の頂点』（〔例〕提示部の頂点、1つの楽章の頂点)である。

また、エネルギーの変化を生み出す要因はいくつかあるが、次の①②が大きな要因と考えられる。

- ① 「カデンツ」や「転調」、「倚音」などから生まれる「和声」に基づくエネルギーの変化。
- ② 「パターンの縮小や拡大」などから生まれる「リズム」に基づくエネルギーの変化。

「音量」や「音高」に基づくエネルギーの変化もあるが、上記の①②に比べると副次的なものとする。

実際の演奏の中で「頂点」は、「アゴーギク」や「ディナーミク」、「音色」などの組み合わせで表現される。

3 分析の方法と手順

3-1 楽曲分析の研究の方法

まず始めに、ブラームスの《交響曲第2番》の第1楽章を例に、曲の構成・形式・調性などの観点から長い区間の「頂点」を、動機・楽式論・和声など観点から各フレーズの「頂点」を探す方法を示す。音楽のあらゆる部分の「頂点」を探しながら、「細部と細部」、また「細部と全体」の関係を明らかにする。

次に、中学校音楽科の歌唱共通教材である《夏の思い出》を同様の方法で楽曲分析を行う。その楽曲分析を基に、通常の音楽授業に於いて、課題とされる「なぜ、二部形式の中の同じ旋律に対して、伴奏の形を変えたのだろうか」「なぜ、作詞者が大きく感動した〈水芭蕉の花が 咲いている〉の部分で、作曲者はppを用いたのか」「なぜ、〈はるかな尾瀬〉の後にフェルマータを付したのか」など、授業の要となる思考の課題を、「細部と細部」、また「細部と全体」の関係を明らかにする中で、論理的に洞察していく。

3-2 分析の手順

実際に楽曲を分析する際には、次のような順序で分析をしていく。

- ①形式を把握するなど、楽章全体の構成を「俯瞰」する
- ②「提示部」「展開部」などの各部分の中を検討する
- ③「第1主題」「第2主題」「推移部」などを詳細に検討する

一通りの検討を終えたら、次に細かい部分から全体を見る「逆の作業」をして、これらを繰り返す。

4 分析の実際

4-1 ブラーム作曲《交響曲第2番》 第1楽章¹⁾

4-1-1 楽章全体について

コーダを持つソナタ形式

1～ 提示部
183～ 展開部
302～ 再現部 (298～とも考えられる 1番トロンボーンに注目)
447～ コーダ

楽章全体の「頂点」としては、以下のような部分が候補と成り得る。

262	バスパートに A の音が決まる (以後 28 小節間保続される)
282	A 音上の F-dur
286	A 音上の D-dur
298	サブドミナントの和音に sf (1 番トロンボーンに Ur Motif) (302 で D-dur の主和音が属音上で再現するための、直前の和音)
475	このドミナント。その前の「un poco stringendo」、「rit.」、「ホルンのクレッシェンド」、「弦の pp」によって強調されている。

上記のいくつかの可能性の中から、筆者は 475～476 小節のドミナントが楽章全体の「頂点」と考える。音量的な意味での「頂点」は、286 小節の「A 音上の D-dur」であろう。

4-1-2 提示部について

1	第1主題部	Ur Motif と第1主題の提示
44	推移部 (間奏主題)	
59	(Ur Motif による推移)	
82	第2主題部	
118	推移部	
156	第3主題部	

4-1-3 第1主題部 (1~43小節)

Ur Motif (チェロ&コントラバス) と、第1主題前半 (2~5小節 ホルン&ファゴット)、第1主題後半 (6~9小節 木管) の提示である。A-dur への転調を経て、リズムの変化 (ヘミオレ→4/4拍子) を楽しみ、ドッペル・ドミナントを経てドミナントに至る。

ここで「Ur Motif」という言葉の確認をしておきたい。ブラームスはしばしば Ur Motif (この楽章では D-C#-D-A) を使い、それを拡大・縮小など加工してひとつの楽章を組み立てる手法を好んで用いる。これは、4楽章の第1主題にも影響を与え、交響曲全体に統一を与えている。

- | | |
|-------|---|
| 1 | チェロ&コントラバスが演奏する Ur Motif は、4小節単位の段落構造を意味する「ペリオード」のアウトタクトに相当する小節で始まり、4音目の A (D-dur の属音) に「向かって」演奏され、ホルンを導き出す。 |
| 2~5 | 第1主題前半 (ホルン&ファゴット) は、4小節にある「ドミナントの和音」に向かって演奏され、その「頂点」は刺繍音によって強調される。5小節目の1番ホルンに「D-A」という音型があるので、この1拍目にも (前の小節よりは少ないが) 重心がかかる。 |
| 6~9 | 主題後半 (木管) も、8小節にある「ドミナントの和音」に向かって演奏される。 |
| 10~13 | 第1主題前半 (2~5小節) を2度上げて繰り返す。 |
| 14~22 | 第1主題後半 (6~9小節) を反行させて反復しながら、D-dur のドミナントから A-dur へ転調するプロセスである。16小節、18小節と A-dur のドミナント和音を繰り返しながらクレッシェンドし、この区間の「頂点」である20小節に「(sub.) p」をおくことでそれを強調している。23小節で A-dur に終止する。 |
| 23~31 | 23小節の終止に先立ち、21小節から「ヘミオレ」が始まり、27小節のアウトタクトからは4/4拍子のようになる。「何かを探しながら、沈んでいく感じ」である。 |
| 32~43 | ティンパニのロールに始まり、トロンボーンとチェロの不気味なコラール (ドッペル・ドミナント) が響き、木管が Ur Motif を演奏する。次の4小節も色合いを変えて繰り返され、40小節で A 音が鳴り、42小節で「第1主題部の最後のドミナント」が鳴る。35小節以降の3回の Ur Motif は次第に落ち着きながら広がっていく。つまり35小節と39小節は少しずつ広 |

げて、2倍に書かれた42～43小節は広がり過ぎないようにする。(作曲上のリタルダンド)音型は下がってくるし、リズムも広げられているが、42小節にある「最後のドミナント」を見失わないように注意する必要がある。

4-1-4 推移部 (44～81小節)

展開部で重要な要素となるD-durの間奏主題を提示したのちに、Ur Motifとその縮小形を用いて転調をしながらfis-mollのドミナントを準備する。

44～58 ヴァイオリンによって間奏主題が提示され、51小節のA-durのドミナント(頂点)を経てA-durに転調する。52小節から間奏主題がストレットされてD-durにもどる。

59～65 Ur Motifが高音と低音を行き来しながら転調し、第2主題の調を準備する。(D-e-fis) 64～65小節ではUr Motifを縮小して「頂点」を作る。59小節からのバスの音型は、64小節～や82小節～でも使われる。

66～81 64小節からの縮小を引き継いで、再び転調する(e-d-c-a-fis)。78小節でfis-mollのドミナントが決まり(実際には76小節)、さらに80小節の3拍目の「頂点」(fis-mollのドミナントの第2転回形)を目指す。

4-1-5 第2主題部 (82～117)

“古典的ソナタ形式ではA-dur(属調)が期待される”この部分で、第2主題はfis-mollでチェロによって演奏される。途中A-durやD-durに傾くような音も聴かれるが、短調のほうに引き戻されてく。この主題は木管により繰り返されるが、締めくくられることなく次の推移部へとなだれ込む。

82～101 チェロ&ヴィオラが演奏するfis-mollで始まる第2主題には「cantando」と書かれている。

84～85小節でA-durに転調しIV→Vの半終止(Vの和音上に倚和音あり)をする。よって82小節から始まるこのフレーズの頂点は84小節目にあり、85小節の1拍目の倚和音(A-durの第2転回形)にも小さく重心がかかる。86小節はh-mollで始まるが、88～89小節でD-durに転調しIV→Vの半終止をする。

90～93小節のD-durドッペルドミナント、95～96小節でe-mollを経て、96～97小節でヘミオレを使い変終止して98小節でD-durに終止するが、すぐに3度下がってfis-mollに戻る。この区間の全体の「頂点」は96～97小節のヘミオレである。

102～117 102小節から木管楽器が第2主題を確保する。106小節でのヴァイオリンの応答は「松葉」で協調されるが、その後盛り上がりを見せず和声は下降(e-C-a-F)する。このFの和音からヴァイオリンが上昇していき、115小節でA-durのドッペル・ドミナントを準備する。

4-1-6 推移部 (118~155)

特徴的なリズム動機を持つ2つの部分と、その2番目の動機を使った和声的な高揚を作る部分から成っている。

118~126 “太った酔っぱらいのファンファーレ”とも言える動機は、「(quasi ritenente)」の指示を持つ。不自然で強烈な sf (118 小節の3拍目の裏拍) と、4小節中に 5/4 拍子+7/4 拍子を含む不規則さが興味深い。

121 小節に一度カデンツがあり、この2拍目が「頂点」である。122 小節にもう一度 sf があり、その後に16分音符を引っ掛けるタイが出てくることで、「足のもつれ」を表現している。リズムは 6/4+9/4 に引き伸ばされる。126 小節のカデンツも拡大され、この1拍目が「頂点」である。

127~155 「馬のリズム」+「ヘミオレ」+「音程のダイナミックな跳躍」で躍動的な推移部である。130 小節で一度カデンツがあり、「頂点」はこの2拍目である。129 小節のバスの動きは、136 小節から中心となる音型を準備する。131 小節から同じ要素を使い確保し、両外声が広がり、134 小節の3拍目で A-dur の属七の和音に到達し「頂点」を築く。

144 小節で D-dur の属七、148 小節で E-dur のドミナント (= A-dur のドッペル・ドミナント) を経由して、152 小節で A-dur のドッペル・ドミナント→属七 (この区間の「頂点」) →155 小節の3拍目で I 度の第一転回形に解決する。

4-1-7 第3主題部 (156~182)

第2主題の音型が“古典的なソナタ形式であれば期待されたはずの” A-dur で現れる。第2主題部で聴いた fis-moll が、この A-dur をより輝かせる。この主題は確保され、不安定は和音 (Cis-dur の属七→トニカの繰り返し) を経て、静かに A-dur に解決する。

この部分は、「第2主題部の後半」と「提示部全体のコデッタ」の、2つの役割を持たされていると考えられる。

156~163 再び第2主題の音型が、A-dur でヴィオラ&第2ヴァイオリンに現れる (バスは第一転回形)。フルートが「記譜されたトリル」を含む対旋律を演奏する。ここでもはや短調へ傾くことはない。最初の4小節間の「頂点」は159小節へ移動している (松葉で明示)。その後反復進行を経て、162小節のサブドミナントの和音を「頂点」として164小節で A-dur に解決する。

164~182 木管楽器が主題を確保するが、167小節から Cis-dur の属七→トニカを繰り返す。169小節の3拍目で Cis-dur の属七が延びて「宙づり」に鳴るが、171~172小節のゼクエンツが173小節の A-dur の属七を準備する。179小節の1番括弧では、A-dur になるはずのところに D-dur の属七が鳴り「ショック」をもたらす。2番括弧は A-dur の変終止に聴こえるが、183小節で長3度下の F-dur に着地する。着地面が予想よりも柔らかく温かい感じである。

4-1-8 展開部について

183 第1主題の移調による展開 (F-dur→B-dur)

204 第1主題後半による対位法的展開

224 Ur Motif のストレッタ (e-moll) 236 Ur Motif の縮小音型とカデンツ (H-dur)

246 Ur Motif の縮小+第1主題 (G-dur) 250 間奏主題 (g-moll)

258 Ur Motif の縮小+第1主題 (B-dur) 262 間奏主題 (d-moll)

A音の保続低音の開始 d-F-fis-A-fis-F

282 第1主題 (F-dur→D-dur) 290 第1主題+Ur Motif (D-dur)

183～203 第1主題の移調による部分。ホルンが F-dur、フルートが B-dur で第1主題を演奏する。195小節からは次の部分の対位法的な要素を準備する。細かい「頂点」を列挙すると、189小節、木管の197小節、チェロとコントラバスの199小節、木管の201小節、チェロ&コントラバスの204小節がある。バスの音型の最後の204には、ヴァイオリンとヴィオラの音型が1小節食い込んでくるように作曲されている

204～223 第1主題後半を使った対位法的な部分。c-g-g-d-a という調を経て224小節の e-moll を導く。細かい「頂点」を列挙すると、207、211、219、223の各小節の2拍目である。

224～245 Ur Motif を使ったストレッタが特徴的である。e-moll-h-moll の属七 - e-moll に逆戻り - H-dur の属七 - H-dur - C-dur を経て G-dur を導く。

246～281 Ur Motif の縮小+第1主題で「音量的な頂点」を作る。250小節の間奏主題は g-moll の第2転回形の上に鳴り、254から B、Es と寄り道をするが、257で g-moll のドミナントにつながる。この和音は g-moll に「解決せず」、長3度上の B-dur に転調する。

258 小節で再び Ur Motif の縮小+第1主題で音量的な頂点を作る。

262 小節で A の音が鳴り、この保続音は289小節まで続く。

この間奏主題は d-moll の第2転回形の上に鳴り、寄り道をするが269で d-moll のドミナントにつながる。この和音は d-moll に「解決せず」、長3度上の fis-moll に転調する。

さらに A-dur、fis-moll を経て F-dur に転調する。

282～301 圧倒的な「第1主題の断片」が F-dur で出て、すぐに D-dur に転調させる。

290小節からは、金管楽器の第1主題断片に、拡大された Ur Motif が弦楽器によって組み合わせられながら和音を進め、298小節で d-moll の II⁷ の和音に到達し (展開部の「頂点」、302の D-dur の第2転回形に解決する。

204～223 第1主題後半を使った対位法的な部分。c-g-g-d-a という調を経て224の e-moll を導く。細かい「頂点」を列挙すると、207、211、219、223の各小節の2拍目。

224～245 Ur Motif を使ったストレッチが特徴的。e-moll – h-moll の属七 - e-moll に逆戻り

- H-dur の属七 – H-dur - C-dur を経て G-dur を導く。

246～281 Ur Motif の縮小+第1主題で「音量的な頂点」を作る。250小節の間奏主題は g-moll の第2転回形の上に鳴り、254から B、Es と寄り道をするが、257で g-moll のドミナントにつながる。この和音は g-moll に「解決せず」、長3度上の B-dur に転調する。

258小節で再び Ur Motif の縮小+第1主題で音量的な頂点を作る。

262小節で A の音が鳴り、この保続音は 289小節まで続く。

この間奏主題は d-moll の第2転回形の上に鳴り、寄り道をするが 269で d-moll のドミナントにつながる。この和音は d-moll に「解決せず」、長3度上の fis-moll に転調する。

さらに A-dur、fis-moll を経て F-dur に転調する。

282～301 圧倒的な「第1主題の断片」が F-dur で出て、すぐに D-dur に転調させる。

290小節からは、金管楽器の第1主題断片に、拡大された Ur Motif が弦楽器によって組み合わせられながら和音を進め、298小節で d-moll の II₇ の和音に到達し（展開部の「頂点」）、302の D-dur の第2転回形に解決する。

4-1-9 再現部について

302 第1主題部 第1主題+間奏主題

323 推移部（間奏主題） 第1主題後半（20小節）の動機による推移

370 第2主題部

386 推移部

424 第3主題部

302～369 とても工夫の多い再現部。オーボエのちヴァイオリンで第1主題が再現されるが、ヴァイオリンによって間奏主題が同時に鳴らされる。バスの Ur Motif は、298小節からの1番トロンボーンに先取りされているのは興味深い。322小節まで音楽の骨格は提示部の通り再現されるが、323小節以降のヘミオレを使った和声的展開は神秘的である。（A-dur – a-moll – B-dur の属七 – B-dur – b-moll – H-dur の属七 – H-dur -h-moll）

細かい「頂点」を列挙すると、327、335小節がそうである。さらに小さい336小節の「pp」と、1～2拍目から3拍目への解決は、この楽章で一番美しいポイントであろう。ヴァイオリンとチェロの「ヘミオレ」だけがのこり、再び何かを探しながら沈んでいく感じとなる。ホルンが「神の声の楽器」トロンボーンを従えて、遠くで何かを「宣誓」する。

370～423 第2主題と推移部が定型通りに再現される。

424～446 第3主題部も定型通りに再現されるが、オーケストレーションは大幅に変更されている。

447 第1主題の3~4小節目を素材とするホルンの solo

477 Ur Motif (チェロ&コントラバス) と第1主題変形素材の対話

497 Ur Motif の縮小

513 第1主題

447~476 この部分は「再現部」さらには「楽章全体」を受け止める、「終結部」と呼べる部分と言える。D-dur の偽終止を受けて、290小節で出た第1主題が変形した音型が現れる。

451小節に「第1主題の3~4小節目を素材とする動機」が残って繰り返され、そこからホルンのソロが生まれてくる。

457小節からヴァイオリンとヴィオラに間奏主題、バスに半音で上昇する音型を用い、次の4小節で2度上に上げて、さらに次の4小節でストレッチして469小節の f に「到達」する。“荒くなった息を整えながら”、“着地点を探すように” dim.molto しながら、475小節の「pp」に「到達」した後、D-dur に解決する。音量は大きくないが、ここが楽章全体の「頂点」と考えられる。

477~512 ここからが本当のコーダである。Ur Motif (チェロ&コントラバス) と、第1主題の変形素材が対話をする。楽章冒頭で「ペリオード」のアウトタクトで始まっていた Ur Motif は、ここではペリオードの1拍目で始められ、第1主題の変形素材 (F#-A) は4小節単位の2拍目に置かれることにより、動機の優先順位を逆転させている。

このフレーズは485小節から変形されて繰り返され、493小節でヘミオレのサブドミナントを迎えるが、ドッペル・ドミナントを経由して D-dur の第2転回形に滑り込む。

497小節からのオーボエが演奏する Ur Motif の縮小形を用いた部分では、「sempre tranquillo」や「dolce」の指示により、この楽章の静かな終わりを決定づける。504小節に一度カデンツがある。

505小節からホルンが同じフレーズを繰り返し、509小節から「ヘミオレ」と「ゼクエンツ」を組み合わせ、本当に最後の変終止によるカデンツ。

513~523 「名残を惜しむように」第1主題の断片と静かな変終止となっている。

4-2 歌唱共通教材《夏の思い出》の分析

ブラームスの分析をしたのと同じ方法で、歌唱共通教材の中から《夏の思い出》の楽曲分析をする。

楽譜は、『中学生の音楽2・3上』教育芸術社 U(2017)に掲載されている編曲を基に、筆者が楽譜ソフト finare を用いて作成した。

夏の思い出

江間 章子 作詞
中田 喜直 作曲

なつがく れば おもいだす はるかなおぜ とおいそら

きりの心 かにうかびくる せさしいかげの のこみち

みすはばう のは じかくさている いゆみくささている みすのほとり

しくむけいーろに たそがゆる はるかな とおいそら

4-2-1 各楽節の詳細な検討

1~4

1 小節のトニカ、2 小節のドミナント、3 小節 1 拍目のトニカ

この3つの和音で最初の「和声の揺れ」が存在する。「なつが」の歌い出しから、「おもいだす」に、「静かに向かう」感じ。2小節目1拍目を越えたら「少し戻る」。

「夏がくれば 思い出す」という歌詞の抑揚と一致している。

3 小節 1 拍目のトニカ、3 拍目のサブドミナント、4 小節 1 拍目のドミナント、3 拍目のトニカ

3小節1拍目のトニカから3小節目3拍目のサブドミナントに向けて、「進みながら少し広がり」、4小節1拍目のドミナントまで向かう。4小節1拍目を越えたら、3拍目に「少し戻る」。この3小節目3拍目のサブドミナント上の倚音は、「おぜ」という歌詞を強調している。

「はるかな尾瀬 遠い空」という歌詞の抑揚と一致している。

5～8

5小節のトニカ、6小節のドミナント、7小節1拍目のトニカ

この3つの和音で1-3小節と同じように「和声の揺れ」が存在する。ピアノのバスが、前段よりの活気を帯びることも手伝って、「きりの」の歌い出しから、「うかびくる」に、「向かう」感じは、1-4小節よりも「多め」に。6小節目1拍目を越えたら「少し戻る」。「霧のなかに うかびくる」という歌詞の抑揚と一致している。5小節で音量が「p」となり1小節目より弱く始まるが、2番目のフレーズであることと、ピアノの音型が活気づくころから、テンポ的には停滞しないよう注意が必要。

7小節1拍目のトニカ、3拍目の「サブドミナントのドミナント的²⁾」和音、

8小節1拍目の「サブドミナント的³⁾」和音、2拍目のドミナント、3拍目のトニカ

7小節1拍目のトニカから3拍目の「サブドミナントのドミナント」に向けて、「進みながら少し広がり」、8小節1拍目のサブドミナントまで向かう。8小節1拍目を越えたら、3拍目に「少し戻る」。この7小節目3拍目の倚音は、「かげ」という歌詞を協調している。「やさしい影 野の小径」という歌詞の抑揚と一致している。松葉のクレッシェンドおよびデクレッシェンドは、3小節目3拍目の「サブドミナントのドミナント」を強調している。

9～12

9小節のサブドミナント、10小節1拍目のトニカ（Ⅲ度）、3拍目のサブドミナント、11小節のドミナント（Ⅰ度の四六の和音）、12小節の属七

9小節のサブドミナントは、その前よりも「広がって」始まり、10小節1拍目のトニカ（Ⅲ度）で少し戻る。少しの「躊躇」であろうか。この戻る感じを利用して、次の「pp」を美しく作っている。また、9小節の松葉のクレッシェンドおよびデクレッシェンドは、「みずばしょう」という歌詞と、サブドミナント和音の広がりを強調している。

10小節3拍目のサブドミナントは、11小節のドミナントへ向かう力を準備する。

11小節のドミナント（Ⅰ度の四六の和音）と12小節の属七の和音は、「2つで一組」の和音であるため、ここの和声的頂点は11小節1拍目。

12小節には「dim.」と「テヌート」の指示があるので、わずかにテンポを緩めてもよい。その結果12小節の最後にある「ブレスマーク」に、ほど良い時間をとることが出来る。

13～16

13 小節のトニカ、14 小節のドミナント、15 小節 1 拍目のトニカ

この3つの和音で1-3小節と同じように「和声の揺れ」が存在する。「しゃくなげいろに」の歌い出しから、「たそがれる」に、「向かう」感じであり、「しゃくなげいろに たそがれる」という歌詞の抑揚と一致している。14小節目1拍目を越えても「あまり戻り過ぎるな!」という意味で、3-4拍に松葉のクレッシェンドが付けられ、「音量的な頂点」が準備されている。

15 小節 1 拍目のトニカ、3 拍目のサブドミナントのドミナント（Ⅱ度上のⅤ度）、16 小節 1 拍目のサブドミナント、2 拍目のドミナント、3 拍目のトニカ

15小節1拍目のトニカから3拍目の「サブドミナントのドミナント」に向けて、「進みながら少し広がり」、3拍目ウラでフェルマータされるが、16小節1拍目のサブドミナントまで向かう。

16小節1拍目に「p」があるが、ここが和声的な意味での「曲全体の頂点」にあたるため、リラックスし過ぎないように注意が必要になる。16小節1拍目を越えたら、3拍目に「少し戻る」。

（松葉のクレッシェンドおよびデクレッシェンドは、15小節目3拍目の「サブドミナントのドミナント」を強調している。15小節の「おぜ」に置かれているフェルマータは、尾瀬を回想するような余韻」をこの曲の終わりに与えている。

4-2-2 楽曲分析による《夏の思い出》の考察

先に述べたように、本楽曲は中学校の音楽授業において、生徒が作曲された時代背景や作詞、作曲の逸話、表現と鑑賞の活動を通して聴取した音楽の構造をもとに、「なぜ作曲者はそのように表現したのか」を考え、楽曲への理解を深め、歌唱表現の工夫につなげ、思いや意図をもって歌うことを最終目標として学びを深める教材である。前述の楽曲分析を基に、通常の音楽授業に於いて課題とされる「なぜ、二部形式の中の同じ旋律に対して、伴奏の形を変えたのだろうか」、「なぜ、作詞者が大きく感動した〈水芭蕉の花が 咲いている〉の部分で、作曲者はPPを用いたのか」「なぜ、〈はらかな尾瀬〉の後にフェルマータを付したのか」など、授業の要となる思考の課題を、「細部と細部」、また「細部と全体」の関係を明らかにする中で、論理的に洞察していく。

【なぜ、二部形式の中の同じ旋律に対して、伴奏の形を変えたのだろうか】

1小節目で静かに始まった音楽が、似た形で繰り返される5小節目でバスの音型に4分音符を使うことにより、音楽を活気づかせる。3-4小節と7-8小節で和音を変えていることも、同じ旋律の繰り返しに変化を与えている。7小節の「やさしいかげ」に付けられた「松葉」のクレッシェンドとディミヌエンドも、この和音の変化を強調している。

【なぜ、作詞者が大きく感動した〈水芭蕉の花が 咲いている〉の部分で、作曲者は **PP** を用いたのか】

この点については、音楽理論で説明し得る「必要性」からくるものではなく、「作曲者個人のアイデア」と言えるような要素と考えられる。

【なぜ、〈はらかな尾瀬〉の後にフェルマータを付したのか】

かつて訪れた尾瀬の自然の美しさを鮮明に思い出し、このフェルマータによって「その余韻に浸っている」ように思われる。

7 まとめ

「向かう」とか「戻る」などという言葉によって、音楽の方向性はある程度表すことができる。しかし「どの程度？」という部分は当然言葉では表すことは出来ず、「音楽的に良い趣味」を持ち、日々研究していかなければならない、ということなのであろう。「音楽理論」と「実際の演奏」をどのように結び付けるか、ということが習えるかどうかについては、専攻する楽器の教師の興味や能力に負うところが大きい。

今回、私が日頃指揮者として行っている、音楽のあらゆる部分の「頂点」を探しながら、「細部と細部」、また「細部と全体」の関係を明らかにする楽曲分析法を述べ、その方法で中学校の歌唱共通教材の楽曲分析を行い、中学校での音楽授業とつなげる試みを行った。学生が、自分自身で楽譜から何を読み取り、読み取った音楽的アイデアを、どのように実際の演奏に結び付けるのか、ということを大切にしながら、今後も学生を指導していきたい。

註

- 1) 小節数は、Breitkopf & Härtel 社のスコア参照。単位のない数字は小節数を表すこととする。
- 2) 7小節3拍目の和音は厳密にはサブドミナントのドミナントではなく、それによく似た和音。
- 3) 8小節1拍目の和音はサブドミナントではなく、それによく似た和音。3-4小節を装飾した形。

『上野学園教育研究紀要』原稿執筆要領

『上野学園教育研究紀要』編集委員会

1. 投稿の種類

投稿の種類には、原著論文（査読有り）、研究報告（査読有り）、演奏実践報告（査読なし）、教育実践報告（査読なし）の4種類がある。

2. 原稿の分量

下記の形式に則り、原著論文、研究報告は最大13頁（それぞれ表題、要旨、図表、注、参考・引用文献を含む）とする。これを越えた場合、原則として投稿者に調整を依頼する。

3. 本文原稿の形式

原則としてA4用紙、横書き、本文は10.5ポイント、46字×32行で日本語あるいは英語とする。

4. 第1頁の形式

第1頁は以下の事項を入れて作成する。以下の事項の後は本文原稿の領域とし、本文原稿の形式に従う。

① 論文題目

論文題目・副題はMS明朝体（16ポイント、センタリング、2行取り、太字）とする。

② 英文題目

論文題目から1行空けて英文題目をTimes New Roman（14ポイント、センタリング）で記載する。

③ 著者名

英文題目から1行空けて著者名をMS明朝体（12ポイント、右寄せ）で記載する。著者が複数の場合は、カンマで区切り、横に並べる。英文著者名はTimes New Roman（10.5ポイント、右寄せ）で記し、名、姓（1文字目のみ大文字）の順で記載する。

④ 要旨

英文著者名の下に1行空け、要旨(和文400字以内もしくは英文200語以内)で記す。

⑤ キーワード

要旨の下にキーワードを3～5語で表示する。

5. 本文原稿の体裁

編集委員会が独自で作成した詳細な執筆要領はない。ただし、学術論文としての体裁を保持するため、GLAの卒論・レポート執筆要項や各種学会等の執筆要領に準ずることが望ましい。

2017年12月作成

2018年3月改定

執筆者一覧

上尾 信也 (大学 教授/音楽学、音楽史、西洋史)
石橋 明佳 (大学 教授/心理学)
細谷 美直 (短期大学部 准教授/声楽)
栗田 恵美子 (短期大学部 講師/声楽)
大河内 雅彦 (大学 講師/指揮)

(掲載順)

『上野学園教育研究紀要』 第2号 編集委員会

委員長	皆川 弘至		
副委員長	山内 雅子		
委員	柳澤 美枝子	飯島 和久	星野 悦子
	内田 有一	櫻井 茂	田中 里佳
	林 直美	齋藤 双葉	佐藤 美絵

編集後記

お蔭様で、『上野学園教育研究紀要』第2号を発行することができました。2号には、原著論文2本、研究報告1本、教育実践報告2本の計5本を掲載することができました。これから、引き続き3号4号5号と発行を予定しています。編集上不十分な箇所もあろうかとは存じますが、この紀要が同じ大学で教鞭をとる教員の相互理解や学び合いの場になっていくことを願いつつ、皆様にお届けいたします。

終わりにになりましたが、本紀要発行に向けてご協力をいただきました各方面の方々に心から感謝し、御礼を申し上げます。

『上野学園教育研究紀要』

編集委員会

上野学園教育研究紀要 第2号

発行日 2018年12月12日

発行所 上野学園大学・上野学園大学短期大学部

東京都台東区東上野 4-24-12

<https://www.uenogakuen.ac.jp>

JOURNAL OF EDUCATIONAL RESEARCH AND PRACTICE

Ueno Gakuen University and Ueno Gakuen University Junior College

No. 2, 2018

Published by:

Ueno Gakuen University and Ueno Gakuen University Junior College

4-24-12, Higashi Ueno, Taito-ku, Tokyo 110-8642, Japan

<https://www.uenogakuen.ac.jp>