

唱法の研究(1)

杉山知子

はじめに

唱法といえはいわゆるベル・カント唱法のように、歌唱法あるいは発声法の意味で用いられる場合と、他の音と区別するための名称付け、即ちソルミゼーションの意味で用いられる場合の二通りが考えられる。本論では後者のソルミゼーションとしての唱法について検討する。

唱法はあくまで教育方法・手段の問題であって本質的な音楽それ自体の問題ではない。それなのになぜ、移動ド唱法か固定ド唱法かというように現在の問題として大きくとりあげられるかという唱法の意味や必要性から論じられなければならない。

梅本堯夫氏によると、唱法に関する心理学の問題は第一に命名効果であるとする。¹⁾「音でも光でも形でもおよそ対象に名前を付与しラベルやレッテルを貼るということは対象を把握する第一歩である。また対象に命名することによって知覚の分化が進み、記憶への安定性が増し、思考の対象として操作しやすくなる」のである。それゆえヴォカリーズのようにアーアーアーと母音だけで歌うことはあっても、その前段階としての音名学習は必要不可欠な過程である。このように音楽を学ぶ方法として唱法は重要な要素である。

この西洋式唱法が日本にとり入れられたのは明治11年(1878)伊沢修二の「唱歌法取調書」を公式文書としたのが最初とされている。そして数字譜から²⁾ヒントを得て作られた伊沢のヒフミ唱法を最初として、トケミ唱法、ドレミ唱法、いろは音名唱法と変

遷し戦後は普通教育においてドレミ唱法が採用されている。この変遷の中で音楽教育は大きく揺れ動いており、現在は同じドレミ唱法にしても移動ドを採用するのか固定ドを採用するのかというように大きな選択の問題をかかえている。

このような唱法の今日的課題に関してその方向を検討するのが本論の主旨である。

ところで移動ドが良いか固定ドが良いかという問題は多分に慣れで感覚で支持される傾向がある。そこでそういう主観的信念に基づくのではなく、客観的方法で選択の方向を検討するために唱法のこれまでたどってきた歴史を理解することから研究を開始する必要があると思われる。従って今回は唱法の歴史に焦点を当てて、音楽発展との関わりの中で唱法がどのように変遷してきたかを把握することを目的としたい。

1. 階名唱法の起源

唱法の起源については定説と異説があり、現在もまだ論議中である。

異説の中で有力なのはファーマー説である。これはミニンスキーやキーゼウェッターらのアラビア説に基づき1930年にファーマーが唱えたものである。³⁾彼はアラビアの音階名Dal・Ra・Mim・Fa・Sad・Law・Simが起源であり、従来の定説である<聖ヨハネの讃歌>はむしろこれによって作られたものであるとする。

一方、定説となっているのは11世紀グィード・ダ

レッツォによるものとする説である。

2. ギード・ダレッツォとヘクサコード組織

イタリアのベネディクト派の修道僧であったギード・ダレッツォ（990頃～1050）は修道僧や少年聖歌隊員たちのグレゴリオ聖歌の読譜を容易にするために階名唱法の組織を考案した。それまではグレゴリオ聖歌の表示法として図1のようなネウマを用いたネウマ譜が用いられていた。

図1 ネウマ

virga	—	clivis	∩
punctum	•	scandicus	! /
acutus	/	climacus	∩ /
gravis	\	torculus	∪
podatus	✓	porrectus	∪

供田武嘉津『世界音楽教育史』より

このネウマを用いたネウマ譜は①下降的抑揚（\）②上昇的抑揚（/）③上昇し下降するもの（∩）⁴⁾の複雑な組み合わせによるものであるが、音高や音程など正確な音の表示ではなかった。そこでギードはこれを改良して新しい記譜法と唱法を創案したのである。改良の要点はネウマに欠けていた音程の正確な表示を行うために文字のかわりに四つの線を用いたこと、各音に異なったシラブルを付けたことである。線の使用はすでに10世紀に開始されていたが⁵⁾、ギードはそれまでの三線を四線とし、CやFを書き入れて固有の高さを表わしたのである。またCとFの間をAの線とし、適宜上下に線を増して図2のように色分けした。

図2 ギードの四線

黄	_____	C	黒	_____	E	
黒	_____	A	又は	黄	_____	C
赤	_____	F	黒	_____	A	
黒	_____	D	赤	_____	F	

またギリシア時代よりギードの頃まではすべて

の音組織は4音から成るものと考えられていたが、ギードの時代にヘクサコード即ち6音音階が考案された。そして誰でもが自由に旋律を想起することができるようにとヘクサコードの6音に対して6つのシラブル、ut・re・mi・fa・sol・la が付けられた。このシラブルはパウル・ディアコヌス作といわれる<聖ヨハネの讃歌>の各句の最初の音節を当てはめたものである。ギードは譜1のように<聖ヨハネの讃歌>の各句が一音づつ順次上昇しているのに着目し、その最初のシラブルをヘクサコードの各音に当てはめて呼び名としたのである。

譜1 聖ヨハネの讃歌

歌詩の意味：聖歌隊の少年らは守護神聖ヨハネに向かって祈り歌う。われらの声のかれる時ならむごとく守りたまえ。

K.H.ウェルナー『音楽史』より

ヘクサコードには譜2の3種類が考えられた。(イ)はC音から始まり変化音を用いない自然音のみであるのでナチュラル・ヘクサコード（自然6音音階）、

譜2 ヘクサコード

(イ) ナチュラル・ヘクサコード

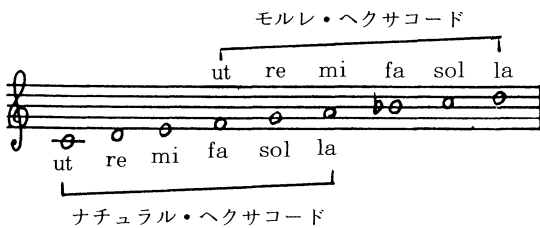
(ロ) ドゥルム・ヘクサコード

(ハ) モルレ・ヘクサコード

(回)はG音に始まり角型(♮)で示されるB音が用いられるのでドゥルム・ヘクサコード(堅い6音音階),
 (い)はF音に始まり丸型(♭)で示されるBフラット音が用いられるのでモルレ・ヘクサコード(柔らかい6音音階⁶⁾)といわれた。

また族律が単一のヘクサコードの音域を越えない限り, ut の位置をCかFかあるいはGに移すだけでその全ての音に対する呼称は保障される。しかし6音を越える広い音域の場合には呼称のない音が出現することになる。そこでその場合には変調(ムターツィオ)という方法がとられた。ムターツィオとは他のヘクサコードにおける呼び名へと移る方法である。例えば譜3ではナチュラル・ヘクサコードに始まり, その限界を越えて3音上に延びしかもBフラット音が用いられる。そこでfa・sol・la がモルレ・ヘクサコードのut・re・mi に置き換えられるのである。

譜3



この場合, この3音のうちのどれから読み換えるかという点については論議があったが, 当時の理論家たちの間で一致していた点は次のようなものであった。即ち第一にut は概して旋律の最低音に限りて用いるということ, 第二にムターツィオは元のヘクサコードの先端音まで延期すべきではないということである⁷⁾。この点から譜3の場合には実際にはsolをreと読み換える方法がとられたと考えられる。

ところで, 当時歌唱に用いられていた音にはスイスの僧ノトケル(840~912)によってABCからPまでの音名が付されていた⁸⁾。これは音域が2オクターブについてであったが, ムターツィオによってヘクサコードを連結することにより20音までに命名

が拡大された。これがグィードのガマットと呼ばれるもので図3のようにヘクサコードがG-C-F-G-C-F-Gと7つ連結された一種の音列組織を成している。

図3 グィードのガマット

		ヘクサコード							
		1	2	3	4	5	6	7	
E D C H/B A G F E D C H/B A G F E D C H A A Γ							ラソ Bファ ミレド	ラソ ファ Hミ レド	Eラ Dソ Cソ Bファ Aラ Gソ Fファ Eラ Dソ Cソ Bファ Aラ Gソ Fファ Eラ Dソ Cソ H A Γ
				ラソ Bファ ミレド	ラソ ファ Hミ レド				
			ラソ ファ ミレド						
		ラソ ファ ミレド							
			ラソ ファ ミレド						
				ラソ Bファ ミレド	ラソ ファ Hミ レド				
						ラソ ファ ミレド			
							ラソ Bファ ミレド	ラソ ファ Hミ レド	
									ラソ Bファ ミレド
		ラソ ファ ミレド							

K.H.ウェルナー『音楽史』より

このようにut・re・mi・fa・sol・laの階名唱法は, グィードによって創始され移動ドの考え方を形成する基礎ともなった。

3. Siの出現と7音音階

教会を中心として発達してきた教会音楽に対して, 民衆の生活と密接な関係をもちながらその生活内部で育ってきたものに世俗音楽がある。この世俗音楽家はまず南フランスに現われトルバドゥールと呼ばれた。トルバドゥールの音楽内容は愛を賛美するものが最も多く, 12・13世紀の200年にわたってその伝統を保持した。そしてこれが北フランスに移ってトルヴェールとなった。トルヴェールには愛の賛美の他に, アーサー王の冒険談のような英雄叙事詩も歌詞内容として加えられた。こうしたトルバドゥールやトルヴェールの音楽はさらにドイツにはいつてミンネジガーとなり, 次第に音楽家として独立していった。そして後にマイスタージガーとなって真に民衆のものとなったのである。

この世俗音楽は一般的に聖歌よりも音域が広く,⁹⁾

音階の第7音は常に第8音（主音）の半音下に置かれた。¹⁰⁾そして第7音を導音とすることも世俗音楽から起こった。¹¹⁾一方、理論的技術的な面では教会音楽に負うところが多く、記譜法においてもグイードのヘキサコードを適用していた。しかし教会音楽よりも広い音域をもつ世俗音楽においては、たびたびムターツィオを行わなければならないこれは非常に煩雑であった。そこで、導音を含む7音に対してムターツィオなしにグイードの方式を応用しようとする動きが現われた。これが7音音階（ヘプタコード）の起りである。

第7音に対する呼び名としてはグイードの場合と同じく＜聖ヨハネの讃歌＞より最後の句の頭文字をとってsi としたのである。¹²⁾この第7音に対する呼び名は、sa・za・ci・be・te など種々提案されたが、ドイツのカルヴィシウス（1556～1615）によってsi が強く支持された。こうして音階の第7音としてsi が16世紀に加えられヘキサコードからヘプタコードへと発展した。

また、音階第1音であるut は歌いにくいという理由から17世紀には発音しやすく安定したdoが用いられるようになった。このdo はイタリアの理論家ドーニ（Giovanni Battista Doni, 1594～1647）の名にちなんだものといわれる。フランスでは現在もut が用いられているが、その他の国々ではこのように17世紀にut からdo への移行が行われた。こうしてdo・re・mi・fa・sol・la・si のヘプタコードが完成したのである。

4. 中世・ルネサンスの器楽

次に器楽における唱法はどのようであったろうか。9世紀から16世紀にかけて、つまり中世後期及びルネサンス期における器楽は声楽にみられるような著しい発展を遂げなかった。この原因にはいくつかあげられるがその中でも次のことが大きな要因であると考えられる。まず第一に11世紀以前には代表的な楽器であるオルガンが教会よりも宮廷にあることが多く、当時、音楽の記譜法を知っている唯一の

人々である僧侶達がそれに関心を示さなかったということ。¹⁴⁾第二に16世紀までの楽器使用法が単旋律歌曲の即興的な伴奏であったり、あるいはポリフォニー声楽曲の声部を重ねて奏したり、欠けた声部を補うものとして用いられるなど二義的な役割の方が多かったということ。¹⁵⁾主にこの二つの理由により器楽は声楽に発達上の遅れをとった。そして声楽をも凌駕するほどまでに器楽が発達するのは楽器が改良され、従属的ではなく独立したものとして用いられる17世紀以降を待たねばならない。

ところで16世紀までの楽器にはリュート（ギターとマンドリンの合の子のような琵琶類の楽器）やピアノの前身であるヴァージナルやハープシコードなど、あるいはリコーダー、ヴィオール族の弦楽器そしてオルガンなどがあった。これら器楽のための記譜にはタブラチュア譜（奏法譜）が用いられた。タブラチュア譜は楽器によって多少異なるが基本的には図3のように音符と文字・数字で表わされた。

図3 リュートタブラチュア

H.M.ミラー『音楽史』より

図3はリュートのためのタブラチュア譜であるが、6本の弦に相当する6本の水平線上に記入された文字や数字が、演奏される各音のフレットや指の位置を示す。このようにタブラチュア譜は音高表示ではなく、発音の位置や指使いなど演奏の仕方を表示するものであった。

以上のように器楽においては演奏法そのものが直接に表示されるという当時の記譜法の関係より、読

譜のための唱法は不必要だったと考えられる。

5. 音名唱法・固定ド唱法の起源

前述のように9世紀に音名はすでに付けられていた。しかしそれは唱法と結びついたものではなく、またオクターブの循環として付けられたものでもなかった。それはただアルファベットを羅列的に並べたものであった。ところが18世紀にはいると、この音名が唱法としてさかんに用いられるようになってきた。これは前述したようにヘプタコード組織の定着により、ムターツィオなしで7音の呼称が可能になったことに起因している。つまり、ムターツィオによれば譜3におけるように、異った音に対して同一の呼称が与えられるという言わば調の混在が生じる。しかしヘプタコードでは読み換えの必要がなくなったために、一つの呼称はその調内で常にある一音を指した。このように同一調にとどまる限り、呼称のdo・re・mi……は音名と同義語となっていくた。そして文字譜として用いられていたC・D・E・F・G・A・Hとdo・re・mi・fa・sol・la・si¹⁶⁾が対応するようになっていった。

このように呼称と音名が同一視される方向にあったのだが、その場合に二つの具体的方法に分かれた。即ち(1)音名を呼び名にするもの、(2)音名化したdo・re・miを呼称とするものの二通りの方法である。(1)はドイツで採られた方法でアー(A) ベー(B) ツェー(C)など音名をそのまま呼称とする音名唱法となった。

(2)はフランス・ベルギー・イタリアで採られた方法である。これは本来相対的な音高関係を表わすdo・re・miを絶対的な音高を表わす音名と化し、音名化されたdo・re・miを呼び名とする音名唱法である。従ってこのドレミ音名唱法は調に関係なく、常にC=doと呼称されるので固定ド唱法といわれる。そして階名唱としての移動ド唱法と区別されるのである。

こうしてギードが相対的な音高関係把握のために創案したut・re・mi……は18世紀には音名としても用いられるようになったのである。

以上のように、do・re・miは相対的音高を表わす階名唱法としても、絶対的音高を表わす音名唱法としても用いられるようになり、こうして現在の課題である移動ド唱法か固定ド唱法かという論議のきっかけが作られることになったのである。

注および引用文献

- 1) 梅本堯夫 唱法についての心理学的考察, 音楽教育研究, 1970年, No.50, P30~37
- 2) 馬場 健 音楽教育の成立と唱法, 音楽教育研究, 1974年, No.94, P52~62
- 3) 平凡社 『音楽事典3』 P1701
- 4) H.M.ミラー著, 村井・佐藤・松前共訳 『音楽史』, 東海大学出版会, 1977年, P70
- 5) 千蔵八郎 『音楽史』, 音楽之友社, 1980年, P18
- 6) K.H.ウェルナー著, 星野弘訳 『音楽史』(上), 全音楽譜出版社, 1984年, P79
- 7) 東川清一 『退け, 暗き影固定ドよ』, 音楽之友社, 1983年, P87
- 8) 供田武嘉津 『世界音楽教育史』, 音楽之友社, 1979年, P91
- 9) ミラー 前掲書 4), P18
- 10) 堀内敬三 『音楽史』, 音楽之友社, 1984年, P34
- 11) 前掲書10), P34
- 12) 供田 前掲書 8), P92
- 13) 平凡社 前掲書 3), P1702
- 14) ウィリ・アーベル著, 服部幸三訳 『ピアノ音楽史』, 音楽之友社, 1978年, P16
- 15) ミラー 前掲書 4), P59
- 16) 皆川達夫 『楽譜の歴史』, 全音楽譜出版社, 1970年, P10