

音楽科教育における 教会旋法を用いた即興の意義

中地雅之*

(1993年10月15日受理)

1. 問題の所在と本稿の目的

新学習指導要領(平成元年発行)における音楽科の重要な改訂のひとつとして、「即興表現などの自己表現活動の導入」があげられる¹⁾。この即興表現は、改善の具体事項にある個性的・創造的・主体的学習に呼応したものであり、従来の音楽科教育で見過ごされがちな側面を補う学習活動として捉えることができるだろう²⁾。即興表現導入の重要性は、日本音楽教育学会が昭和63年度から3カ年にわたり、「自由な発想による即興的自己表現」のテーマのもとに継続研究を設定したことをみても理解されよう。この「自由な発想による即興的表現」の具体的方法として大きな注目を集めたのが、現代音楽的手法——無調性・非楽音・偶然性・図形楽譜・環境音——を用いた即興表現であった³⁾。あらゆる表現媒体を用いて積極的に音と関わるこの方法には、実験的活動を通じて子どもの音楽性・創造性を育成するという点に主たる意義が認められ、また高度な技能や熟練が要求されないため、次第に教育実践へ浸透していったのである。

以上のような肯定的側面が認められる一方で、即興という音楽活動の性質や音楽教育における多様な教育的意義の考察から、無調性や非楽音を用いた即興の持つ限界も指摘されるようになった。そのひとつとして、この様な即興と各種音楽様式との関連を図った指導の問題があげられる⁴⁾。即興は、ある音楽様式における取り決めや習慣にしたがって行なわれる表現活動であり、単なるでたらめな音の羅列とは一線を画する。よって、無調性や非楽音による即興表現は、主として現代音楽の様式内で行なわれると考えられるのである。この種の即興表現と他の音楽様式とを関連づけた指導には、主に以下の2つのアプローチが考えられる。そのひとつは、即興に用いられる楽器・特殊奏法・音楽的要素を関連づけた各種様式による作品の鑑賞活動。もうひとつは、宇宙・森・海・秋といった音楽外の題材テーマが共通する楽曲の歌唱や鑑賞である。

このような取り扱いにおいて、無調性や非楽音による即興表現それ自体は、多様な音楽様式の〈行動を通じた理解〉には直接つながらず、鑑賞・歌唱活動への単なる動機づけに留まる危険性を有している。即興の音楽教育的意義のひとつとして考えられる、実験的活動を通じたさまざまな音楽様式の行動主義的理解という点⁵⁾から見ると、無調性や非楽音の範囲内で行なわれる即興は、現代音楽の様式理解にのみ直接的つながりを持つのである。言い換えれば、無調性や非楽音による即興では、音の各要素や素材自体に対する感性を育成することはできても、

* 岩手大学教育学部

即興表現自体によって現代音楽以外の様式を体験的に理解することはできないのである。

本稿は、「音楽科教育における教会旋法を用いた即興は、無調性や非楽音による即興が有する問題を解決するひとつの方法となりうる」という仮説的見地から、音楽科教育における教会旋法を用いた即興の教育的意義を考察し明確にすることを目的としている。

教会旋法による即興の音楽教育への導入は、カール・オルフ Carl Orff によって 1950 年代に提唱されている。彼の教育理念・実践は 1970 年代に導入され、星野圭朗氏らによって日本語とわらべうたを用いた我が国独自の展開がなされた⁶⁾。しかしながら、教会旋法による即興は、我が国では理論的な深化や実践での展開をほとんど見ることがなかったのである⁷⁾。その後、日本の音楽教育には、民族音楽の導入、ポピュラー音楽の導入、そして今回の即興表現の学習指導要領への導入など、大きな変革への提案がなされてきた。本稿では、無調性や非楽音による即興表現の限界と上記の音楽科教育における変革とを踏まえながら、教会旋法による即興の意義の再検討を試みたい。

次章より、教会旋法の定義と種類、各種音楽様式における教会旋法の様相、教会旋法の音楽的特徴、音楽科教育における教会旋法を用いた即興の意義、の順に論考を進めていきたい。

2. 教会旋法の定義と種類

教会旋法を用いた即興の意義を考察するために、本章で本稿における教会旋法の定義を確認し、歴史的推移を考察しながらその種類を整理しておきたい。

以下は、音楽之友社発行の『新音楽辞典 楽語』と平凡社発行の『音楽大辞典』における教会旋法の定義を引用したものである。

中世から 16 世紀までのヨーロッパ音楽の音組織。グレゴリオ聖歌の集大成とともに組織化されたもので基本的には全音階上の 8 種の 1 オクターヴ音列である⁸⁾。

グレゴリオ聖歌、およびその他の中世音楽を構成する 12 (8, 14) 旋法。これらはすべて全音階系列 (ディアトニック) の上におかれ、それぞれがオクターヴにわたる独自の音域 (アンビトゥス) と独自の中心音 (終止音, フィナリス, 主音) をもつ⁹⁾。

ここでこれらの定義に、2 つの問いを投げかけなければならない。そのひとつは、教会旋法を「中世音楽を構成する旋法」や「16 世紀までのヨーロッパ音楽の音組織」として定義して良いのか、という疑問である。

教会旋法は、確かにグレゴリオ聖歌の編纂と共に理論化・体系化されたものであり、ヨーロッパ中世の音楽はこの旋法によって構成されていた。しかしながら、次項で改めて述べるように、教会旋法と呼ばれる音組織は 19 世紀後半の国民楽派や 20 世紀の印象主義・原始主義の音楽等にも用いられており、さらにヨーロッパ各地の民俗音楽やジャズの即興にも使われているのである。その事実に従えば、教会旋法を「ヨーロッパ中世の音楽を構成する音組織」とする定義は、極めて限定された範囲の音楽にしか通用しないものであるといえよう。教会旋法を歴史的・地理的に限定されたものではなく、実状に順応できる許容性をもつものとして捉えるためには、どのような定義が相応しいのだろうか。

図①は、東川清一氏による各旋法構成音の相対関係を示した音階図を、筆者なりの方法で簡略に書き改めたものである¹⁰⁾。この図は、各旋法の中心音をオクターブの最低音(左)と最高音(右)におき、各旋法の構成音の相対関係を12の半音で示したものである。ここで、絶対音高は特に規定されていない。図②は、図①の音階図にディアトニック音階の階名「ドレミファソラシド」¹¹⁾を配置して、各旋法における構成音の相対関係＝全音程・半音程の別＝を明確にしたものである。この様に、教会旋法を「音組織の相対性」＝歴史的なコンテキストから切り離れた音の構造そのもの＝に基づいて定義すれば、教会旋法が使用される時代や地域を限定せずこの語を定義することができる。よって、本稿では教会旋法を「ディアトニック音階を構成音とし、その構成音中のひとつを中心音とした音組織である」と定義したい¹²⁾。

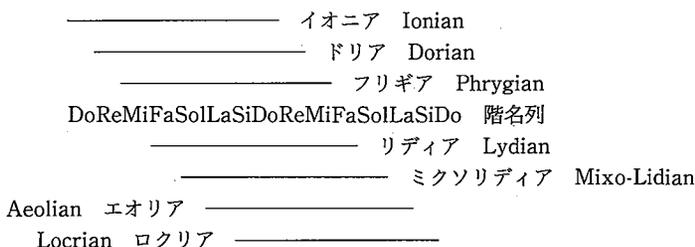
図① 教会旋法構成音の相対関係

旋 法 名	0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
イオニア	*		*		*	*		*		*		*	*
ドリア	*		*	*		*		*		*	*		*
フリギア	*	*		*		*		*	*		*		*
リディア	*		*		*		*	*		*		*	*
ミクソリディア	*		*		*	*		*		*	*		*
エオリア	*	*	*		*		*	*		*	*		*
ロクリア	*	*		*		*	*		*		*	*	*

*は各旋法の構成音を表す。

数字は、上低音階における主音と構成音の音程を半音単位で表したものの。

図② 教会旋法と階名の相関関係



_____は、各旋法の構成音をオクターブで表したものの。

各旋法の中心音が両端にくる。

さて、上記の定義に従えば、教会旋法の種類はディアトニック音階の構成音数の7種類になるわけだが、この数字は上記で引用した教会旋法の説明に見られる「4・6・8・14」のいずれにも当たらない。よってここで、「教会旋法は何種類あるのか」という第2の疑問を考察しなければならないだろう。

教会旋法が理論化された7世紀頃において、その種類は「ドリア」「フリギア」「リディア」「ミクソリディア」の4種であった。また各種旋法には、音域 Ambitus と副主音 Dominat の相違によって、正格 authentische Töne と変格 plagale Töne¹³⁾の2種類が存在していた。即ち、正格旋法のみでは4種類、正格と変格両者を合わせると8種類が存在していたことになる。16

世紀中頃には、スイスの理論家グラレアヌス Glareanus が、民俗音楽において長い間用いられていた「エオリア」と「イオニア」をその著『ドデカコルドン Dodecachordon』で新たに教会旋法として理論的に顕在化させた¹⁴⁾。よってこの時期の教会旋法は、正格旋法が6種類、変格を合わせて計12種類となる。さらに、バロック期には、旋法の1度と5度が減5度になるため実作品には用いられない、純理論的に構築された「ロクリア」が加えられた。これを合わせれば、正格旋法は7種類、変格旋法を含めた総数は14になる。以上のように、歴史的な変遷と正格・変格の区別の有無によって、教会旋法の種類は「4・8, 6・12, 7・14」と変化していったのである。

しかし、ポリフォニーの発達につれて楽曲に使用される音域が1オクターヴ以上に拡大したため、18世紀には各旋法の正格・変格を区別することはできなくなった。このように、正格・変格の別は限定された時代と様式における区分であるため、本稿ではディアトニック音階各音を中心音とした7種類¹⁵⁾の正格旋法を教会旋法として取り上げ、変格旋法はジャズにおける派生旋法¹⁶⁾と同様に正格旋法に吸収されるものとして考えることにしたい。

本稿では、以上の7種類に教会旋法を整理して考えるが、実際に用いられる旋法の個数は7よりはるかに多くなる。なぜなら、基本音階であるディアトニック音階は5度圏12の調に移調することができ、その各基本音階それぞれに7種類の旋法が考えられるからである。よって教会旋法の総数は、 $7 \times 12 = 84$ になる¹⁷⁾。

では次章において、各種音楽様式において教会旋法がどのように用いられているか、その様相を概観してみよう。

3. 各種音楽様式における教会旋法の様相

先に述べたように、教会旋法は中世ヨーロッパ以外の様々な音楽様式においても見ることができる。その範囲が西洋芸術音楽に留まらず、ジャズやヨーロッパ各地の民謡など多岐にわたるため、教会旋法の取り扱いはいずれも個別に論じられがちであった。教会旋法の音楽的特徴を明確にするため、本章で各様式における教会旋法の様相を概観してみたい。

教会旋法の萌芽と中世における変遷——教会旋法の種類の推移、正格・変格の区別の消失——については前章で触れたので、以下(1)西洋芸術音楽における教会旋法の衰退——中世から前期ロマン派まで——、(2)ヨーロッパ民俗音楽における教会旋法、(3)西洋芸術音楽における教会旋法の復興——後期ロマン派から20世紀の音楽まで——、(4)ジャズにおける教会旋法、の順で考察を進めたい。なお、各様式の全貌を記述することは不可能なので、ここでは代表的なもののみを概説的に取り上げ、予めお断りしておきたい。

(1) 西洋芸術音楽における教会旋法の衰退——中世から前期ロマン派まで——

教会旋法の衰退に重要な影響を与えたのが、13世紀以降に出現した教会旋法の変化音<ムジカ・フィクタ musica ficta=偽りの音楽=>である。この変化音の出現によって、旋法構成音の相対関係は変化し、教会旋法は長音階と短音階の2つに集約されていった。ムジカ・フィクタが起こった理由には、旋律的理由と和声的理由の2つが考えられている。7つの教会旋法のうち、主音と第3音が短3度を形成するドリャ・エオリア・フリギャ・ロクリャは短調の性格を、主音と第3音が長3度を形成するイオニャ・ミクソリディア・リディアは長調の性格を有している。このうち、終止音への上向導音を半音で強化するという旋律的理由によって、エオ

リアやドリアの第7音は半音上げられ短音階へ、またミクソリディアの第7音が半音上げられ長音階へ変質していった。リディアの中心音と第4度音に形成される不協和音程である三全音程 Tritonus の跳躍・順次進行も、完全音程を形成するように第4音が半音下降して長音階に同化していく。和声的なムジカ・フィクタ導入の理由としては、三全音程の回避やピカルディー和音の形成があげられ、多声音楽の発達による和声的・垂直的な要求の増大は、教会旋法の音組織を2つへ統合していったのである¹⁸⁾。

18世紀半ばには、機能和声の確立に伴い、教会旋法に変わって長調・短調の2つの音組織が支配的になる。バロック期の作品には、音階の第6音や第7音（導音）が不安定な、ミクソリディアに類似した長音階やドリアに類似した短音階もみられる。しかし古典派や前期ロマン派においては、宗教的なモットーを表現する等のわずかな例外を除いて教会旋法は当時の音楽から姿を消すことになった¹⁹⁾。

(2) ヨーロッパ民俗音楽における教会旋法

西ヨーロッパの芸術音楽の音組織が長・短調の2つに統合された一方、東・北・南ヨーロッパの民俗音楽ではその後も教会旋法が存続していた。

ベラ・バルトク Béla Bartók の論文「ハンガリーの民俗音楽」²⁰⁾によれば、古い様式のハンガリー民謡には、ペンタトニックに副次的経過音が加わったドリア・エオリア・フリギアの短調系旋法が見られる。また、新しい様式による民謡ではドリア・エオリア・ミクソリディア・イオニア・少数であるがフリギアの音組織も見い出される。当時のハンガリーの隣接地域であったスロヴァキアやウクライナには、ハンガリー音楽の影響から同様の傾向が見られ、スロヴァキアでは特徴的なリディアによる民謡も見られる。

東欧以外の国における民俗音楽はどうであろうか。小泉文夫氏によれば、ロシア民謡ではエオリア・フリギア・ドリアの短調系旋法が多く用いられ、スペインやポルトガルにはフリギアが多く見られる。ロシアと南欧に多く見られるフリギアは、さらにヨーロッパを離れたアラビア・トルコ・インドの音楽にも見ることができる²¹⁾。

ヨーロッパとロシア27カ国の民謡からなる歌集『Din don deine』を筆者が分析したところ、エオリアによる曲がドイツ・アルバニア・ブルガリア・フィンランド・ギリシャ・イギリス・ハンガリー・オランダ・ロシア・リトアニアに、ミクソリディアによる曲がスロバキア・エストニアに、フリギアによるものがベルギー・ロシア・ソルビア・ラトヴィアに、ドリアによるものがチェコ・ハンガリー・ドイツにみられた²²⁾。

以上は、無限に存在する民俗音楽のごく一部を概観したにすぎないが、教会旋法が様々な国の民俗音楽に用いられていることは、十分に理解できるであろう。

(3) 西洋芸術音楽における教会旋法の復興——後期ロマン派から20世紀の音楽まで

教会旋法は、19世紀末以降の東・北・南ヨーロッパ・ロシアに見られる民族主義に根ざした芸術音楽で再び注目を浴びるようになる。国民楽派の作品では、各国の民謡や民俗音楽的なイディオムが用いられ、それに伴い教会旋法も作品に取り入れられることになった。しかし、その大部分は機能และ声の一部に組み込まれた、作品の装飾的なものにすぎなかった²³⁾。

20世紀に入り、バルトクとゾルターン・コダーイ Zoltán Kodály は、前述の大規模な東欧民俗音楽の蒐集と研究を行い、その成果を創作の母体に組み込んでいく。彼らの作品には、教会旋法が楽曲の中心的組織をして位置付けられているものが多数見受けられる。例えば、バルトクの作曲技法の集大成といわれる『マイクロコスモス Mikrokosmos』では、各種教会旋法が

民俗音楽の研究成果を反映させる形で曲に用いられている²⁴⁾。一方、19世紀末から20世紀初頭の西ヨーロッパでは、転調の極限に達した無調性や新ウィーン楽派の12音音楽の対極に、新たな音素材を中世や異国に求める傾向がみられた。クロード・ドビュッシー Claude Debussy は、中世聖歌やフランス・バロックの先達たち、またロシア国民楽派やスペインの民俗音楽に触発されて、教会旋法を作品中でしばしば用いている。彼のピアノ作品には、ドリア・フリギア・エオリアが頻繁に、またミクソリディア・リディア・ロクリアが希に見られる²⁵⁾。

カール・オルフ Carl Orff は自己の芸術理想の源流を古代・中世に求め、強烈なリズムと機能と和声を放棄した教会旋法やペントニックによる語法で、独自の作風を築いた。1章で触れたように、このオルフによって、本稿のテーマである「教会旋法による即興」は、今世紀の音楽教育に導入されることになるのである。

さらに現代の音楽においても、教会旋法はミニマル・ミュージックやモード・クラスターの重要な音組織として用いられている。

(4) ジャズにおける教会旋法

ジャズの即興において、教会旋法はきわめて重要な役割を担う。ジャズの和声は、7の和音 7th Chord が基礎和音として用いられ、9・11・13の和音 Tension が頻繁に用いられるため、和音構成音によってオクターヴのスケールを構成することができる。この、和音と音階の関係を示すコード・スケール Chord Scale において、教会旋法は不可欠の概念となる²⁶⁾。ごく簡単に述べれば、ジャズの即興はコードに従って設定された教会旋法等のスケールがフレーズの骨格を作り、除外音＝アヴォイド・ノート Avoid Note に配慮しながら行なわれるのである。

ジャズの即興で教会旋法がさらに重要になるのは、1950年代後半に現われたモード手法 Modal Writing においてである²⁷⁾。前述のコード・スケールによる即興では、コードの進行に伴って即興上の制約が複雑に変化するが、モード手法の即興においては使用音の制約がなく、単一スケール内でより自由な旋律線を形成することが可能になる。モード手法においては、イオニアとロクリアを除いた5つの旋法が用いられるが、その中でもブルース・スケールとセブンス・コードに深い関連を持つ、即ち中心音と第7音が短7度を形成するミクソリディアとドリアが重要である²⁸⁾。

モード手法を用いている主要なアーティストとして、マイルス・デービス Miles Davis、ビル・エヴァンス Bill Evans の名を蛇足ではあるが記しておこう。

以上の概観を通じて、教会旋法の歴史的・地理的に広範な音楽的適応性が理解されたであろう。教会旋法が西洋の音楽文化から姿を消していた期間は、その存続期間に比してはるかに短く、また、その適応範囲はヨーロッパに限らずアメリカ・アジア・現代日本の音楽文化²⁹⁾にまで広がっているのである。

次章では、教会旋法による即興の意義を明確にするために、本章の考察を参照しながら教会旋法の音楽特徴を考察したい。

4. 教会旋法の音楽的特徴

前章で概観した教会旋法の様相に基づき、ここで教会旋法に見られる音楽的特徴を考察してみよう。前章で取り上げた各様式は、教会旋法という共通項で括られているものの、その総体的な音楽的特徴は、——例えばグレゴリオ聖歌とジャズでは——異なっている。しかしながら、

リズム・テンポ・使用楽器・演奏目的など様々な要因を二義的なものと考え、教会旋法という視点から各様式を比較すると、そこにはいくつかの共通項、即ち教会旋法の音楽的特質が浮かび上がってくるのである。ここで、その特質を5点にまとめて考察してみたい。

教会旋法の特徴として、まず第1に多様な音楽様式への適応があげられるだろう。前章で概観したように教会旋法は、西洋芸術音楽のわずか300年を除いて、ヨーロッパのあらゆる時代と地域に用いられており、そして現在もジャズや現代音楽で用い続けられているのである。以上より、教会旋法は様々な音楽的可塑性を持っていることがわかるだろう。その具体的な視点が次にあげる第2・第3の特徴である。

第2の特徴は、教会旋法を用いた音楽において、旋律的構成の自由と多様性が保証されるということである。この特徴は、中世ヨーロッパの音楽にも、ヨーロッパ各地の民謡にも、そしてモード手法のジャズにも共通して見られるものである。

中世のヨーロッパ音楽において、教会旋法が衰退していった背景には、多声性・和声など音楽の垂直的方向の重視があげられる。これは、教会旋法が音楽の水平的方向、即ち旋律性に本質を持つことに起因する。ヨーロッパ各地の民俗音楽で多様な民族性が旋律に生まれるのも、教会旋法の旋律の多様性に起因するものと思われる。ジャズにおけるモード手法においても、コード・スケールの制約から開放されて、即興の際に多様な旋律線を構成できるという点にその特色が見られるのである³⁰⁾。

第3の特徴としてあげられるのは、教会旋法による音楽が和声的な側面において極めて自由であるという点である。教会旋法では、トニカ・ドミナント・サブドミナントの機能性や、ドミナントの3全音が主和音へ解決する等の和声上の制約が少ない。中世のオルガヌム、印象派の平行和音、ジャズの4度堆積和音4th Intervalbild、現代音楽におけるモード・クラスターのいずれもが教会旋法によって構成されるのである。

第4の特徴は、教会旋法が調性（機能と和声）と無調性の両者の性質を持っているという点である。第2・第3の特徴で述べたように、教会旋法は機能と和声の性格を持たないものの、無調性と比べてより調性に近い性向を見ることができる。そのひとつは、旋律の指向性、即ち中心音の存在である。この中心音は、調性においては主和音・主音という形で存在しており、これを持たない、または回避しようとする無調性に比して、教会旋法は調性的性格が強いといえる³¹⁾。また、旋法性の音楽には、機能と和声を構成する基礎的単位が用いられている。具体的には、中世の音楽では完全4度や5度が、ヨーロッパ各国の民俗音楽には3和音が、ジャズでは7の和音等があげられる。これらは2度や減音程など不協音程を中心とする無調性よりも調性との共有度が高いものといえる。一方、それとは逆にクラスターや4度堆積の和音・自由リズムなどは、無調性のレトリックに近いものである。以上のように、教会旋法は調性と無調性と一線を画しながらも、両者の特徴を合わせ持っている。言い換えれば教会旋法は、両者の中間的性質を持っているのである。

第5の特徴としては、教会旋法が中世の音楽や民族音楽に用いられているため、異国や非現実を想起させ、多様なイメージやファンタジーを喚起するという点である。ロマン主義の最盛期に国民楽派が起こったのも、無調性の対極に中世の素材が復活したのも、またジャズにおいて機能と和声の展開として起こったコード・スケールの即興に対してモード手法が用いられたのも、自由な幻想の飛翔をエキソシズムに求めた結果であると考えられるだろう。

以上の5点が、教会旋法のもつ音楽的特徴である。次章では、このような音楽的特徴を持った

教会旋法による即興が、音楽科教育においてどのような意義を持っているかを考察してみたい。

5. 音楽科教育における教会旋法を用いた即興の意義

本章で、本稿の題目である「音楽科教育における教会旋法を用いた即興の意義」を、教会旋法の音楽的特徴と音楽教育における即興の意義の対峙によって明らかにしていきたい。ここでは1章で述べた仮設的見地より、教会旋法による即興を無調性・非楽音による即興が持つ問題と対比させながら、その独自性に着眼してみたい。以下、前章で明確になった教会旋法の5つの音楽的特徴にしたがって考察を進めよう。

教会旋法の第1の音楽的特徴として、ヨーロッパ中世からジャズまで、多種の様式に用いられていることがあげられる。一方、音楽教育における即興の意義のひとつとして、「即興を通じた行動主義的な音楽理解」が唱えられている。この両者より、教会旋法を用いた即興は、さまざまな様式における音高組織の行動主義的理解を可能にするといえるだろう。このことは、教会旋法を即興に用いれば各様式が直ちに理解できるということや、音楽科において各様式による即興技法を専門的に指導する必要があるということと同義ではない。音楽様式は、音高組織のみによってではなく、リズム・楽器法・旋律の定形等の様々な因子によって複雑に規定されるものである。教会旋法による即興は、共通する音高組織を軸に各様式の差異を理解することや、発達段階に応じて各種様式の音楽的要素を組み込んだ即興へ螺旋的・系統的に発展させられる点に意義があると考えられる。

前章で見たように、教会旋法は機能と和声が支配的であった約300年間の芸術音楽を除いた西洋音楽やジャズ、非ヨーロッパ圏の民俗音楽に用いられてきた音組織である。我が国の音楽科教育は、皮肉にも教会旋法が用いられなかったこのわずかな期間の音楽——いわゆるバロックからロマン派までのクラシック音楽——を教材の中心に置いてきた。このような偏向に対して教材の多様化を求める主張は、近年、音楽教育研究者・実践者の間に広く聞かれるようになっており、新学習指導要領においても、改善の具体的項目として「我が国の音楽及び諸外国の民俗音楽について、国際理解を深めるなどの観点から、その指導の充実を図る」ことが指示されている³²⁾。教会旋法を用いた即興は、上述の様々な様式の教材への導入、それに対する理解の深化など、授業における具体的展開の可能性を示唆している。

次に、教会旋法が多様な旋律構成を可能にするという第2の音楽的特徴から、即興の意義を考えてみよう。無調性による「旋律」のまとまった構成は、フレーズ把握の複雑さから子どもにとって困難を伴う。また、非楽音は本来旋律を構成するものではない。したがって、無調性や非楽音による即興では、旋律の創作・フレーズの行動主義的理解・中心音に対する聴覚陶冶へ指導を展開していくことが難しい。対照的に、教会旋法は本質的に旋律構成のための音組織であり、旋律即興・旋律創作・フレーズ把握・中心音の感得などの学習と指導を可能にする。

第3の特徴である、教会旋法による音楽の和声的側面における自由は、即興にどのような影響を与えるだろうか。教会旋法は、完全音程によるオルガヌム、完全5度によるボルドゥーンやドローン、平行和音、ジャズにおける7・9・11・13の和音、モード・クラスター等の様々なテクスチュアに用いられる。即ち、これらの全ての音構成が、教会旋法による即興に転用できるのである。以上の多様なテクスチュアを、教会旋法による即興を通じて体験できるという教育的意義が、まず考えられるだろう。さらに、基礎的な音程や和音理論の実践的深化・音高の

テクスチュアに対する聴覚陶冶など、教会旋法を用いた即興におけるテクスチュアは多様な学習活動に展開することができる。

教会旋法が調性と無調性の両方の性質を有しているという第4の特徴は、即興にどのような可能性を与えるのだろうか。教会旋法による即興では、上述の旋律性と自由な和声性によって、無調や非楽音による即興よりも音高面での構築が要求される。これは、機能และ声の即興のように多くの規則に限定されるものではなく、また高度な知識や技能の学習も前提としない。よって、教会旋法を用いた即興では、特別な音楽教育を学校外で受けていない子どもにも、「自由な発想」によって音高を組合せて表現することを可能にするのである。この音高構造を中心にした即興は、「絶対音楽的な表現」を可能にする。無調や非楽音による即興は、その多くが環境音の「山・海の音」といった模倣や、「夜・宇宙の音楽」といった雰囲気の出出を主とした、擬音的・擬態的な展開、言い換えれば表題音楽的な表現に傾斜している。その点教会旋法では、表題音楽的な表現だけでなく、旋律・テクスチュア等を用いた絶対音楽的な表現をも可能にするのである。

さらに、教会旋法の調性と無調性の中間的性格は、即興指導の系等性に影響を与える。オルフのシュール・ヴェルクにおいて、即興はエンゲ・メロディーからペンタトニックへ、さらにこの教会旋法を経てドミナントを伴った長調・短調へと展開されていく。よって、教会旋法の中間的性質は、無調性・ペンタトニックの即興と機能และ声による即興をつなぐ有効なものとして、即興の指導系統に位置付けられるのである。このペンタトニックと教会旋法の混合は、ハンガリーの古い様式による民謡、ジャズのブルース・スケールとスケール・コード、日本の民謡やわらべうたなどにも実際にみることができる³³⁾。

最後の機能และ声からの離脱による想像力の喚起という特徴は、即興に際しても同様に機能するだろう。我が国の音楽環境は、長調・短調の音体系に傾斜しがちであるが、それが故に教会旋法を用いた即興では、既存の曲からの大きな影響を受けることなく、各人の「自由な発想による表現」が保証され、そして要求されるのである。

6. 本稿のまとめと今後の課題

ここで前章で考察した教会旋法による即興の意義をまとめ、今後の課題を述べて本稿を終えたい。

音楽科教育における教会旋法を用いた即興の意義は、以下の8点にまとめられる。

- ① 多様な「中心音を持った音高組織」の行動主義的理解。
- ② 中世音楽・民族音楽・ジャズ等による「教材の多様化」への手がかり。
- ③ 旋律における「フレーズ感」の育成。
- ④ 自由な発想による「旋律」の即興・創作への導入。
- ⑤ 多様な「和声的テクスチュア」の体験的理解。
- ⑥ 表題によらない「絶対音楽的即興」の導入。
- ⑦ ペンタトニックの即興から機能และ声による即興への「系統的移行」の段階。
- ⑧ エキソシズムによる「自由な想像力」の喚起。

以上が、教会旋法による即興の意義の要約である。これらから、教会旋法を用いた即興が、無調や非楽音による即興に欠落しているいくつかの点を補填するひとつの方法となりうる事が理解できるだろう。無論これらの即興にも限界はあり、音楽科教育において必ずしも万能なものではない。例えば、教会旋法による即興を通じて機能และ声の基礎を体験的に理解できても、機能และ声の和声進行を理解することはできない。しかし、無調性・ペンタトニック・教会旋法・機能และ声という即興の大きな系統を考えれば、教会旋法による即興は機能และ声による即興のための重要な布石となりうることは理解されるだろう。また、教会旋法による即興では、中心音の理論と初歩的な旋律演奏の技能が必要とされる。しかし、これらは中学生・高校生の発達段階においては即興の大きな障害にはならないだろうし、むしろ無調性や非楽音による即興の単調さを回避することができるだろう。現在の音楽環境において子どもが教会旋法による音楽に触れることは、機能และ声の音楽に触れる機会よりも少ないかもしれない。しかし、だからこそ教会旋法による即興はそのような音楽的な偏向を是正する活動になり、各人の音楽観を拡張するひとつの方法となりうるのである。

以上のように、音楽科教育において教会旋法による即興は、多くの可能性を有している。今後の課題としては、理論を具体化するための、教材作成・系統的カリキュラムの作成・教育実践などの研究があげられるだろう。この中には、既に研究に着手しているものもあるので、機をみて発表したいと思っている。

- 1) 文部省『小学校指導書 音楽編』(教育芸術社, 1989年) 1-2頁参照。
- 2) 文部省『中学校指導書 音楽編』(教育芸術社, 1989年) 2頁参照。
- 3) 例えば、村元治『楽しい音づくり——創造的、即興的表現活動——』(教育出版, 1991年)の即興の事例は、すべてこの方法によっている。
- 4) 中嶋恒雄「自由な発想による即興的自己表現」(『音楽教育学』第19-1号, 1989年) 90-91頁参照。
- 5) 拙稿「ドイツ語圏の音楽教育における即興(Improvisation)の意義——日・独音楽教育の比較教育学的考察——」(『季刊音楽教育研究』74号, 1993年1月) 150-161頁参照。
- 6) Orff, Carl, *Musik für Kinder I-V*, Schott, Mainz 1950.
星野圭朗『オルフ・シュールベルク理論とその実際——日本語を出発点として——』(全音楽譜出版社, 1979年)参照。
- 7) 星野圭朗・井口太西氏著の『子どものための音楽 1-3巻』(日本ショット 1984-85)では、教会旋法による即興は取り上げられていない。
- 8) 浅香淳編『新音楽辞典 楽語』(音楽之友社, 1977年) 171頁。
- 9) 皆川達夫「教会旋法」(下中邦彦編:『音楽大辞典 Vol.2』平凡社, 1982年) 696頁。
- 10) 東川清一「退け暗き影「固定ド」よ!」(音楽之友社, 1983年) 15, 18頁参照。
- 11) 本稿では、「ドレミ」を音名ではなく、常に階名として用いる。
- 12) 本稿の定義に従えば、「教会旋法」を一般的ではないが「ディアトニック旋法」と呼ぶべきかもしれない。
- 13) 正格旋法では、主音が旋法の最低音と一致し副主音が主音の5度(フリギアでは6度)上にくるのに対し、変格旋法では、主音の下にさらに3つの旋法構成音が存在し副主音は主音の3度(ヒポミクソリディアでは4度)上になる。
- 14) Bloch, Waldemar, *Tonsatzlehre*, (Leykam, Pädagogischer Verlag, Graz-Wien, 1967) S. 9.

- 15) ログリアはバロック期までに実用化されることはなかったが、ジャズのスケール設定では頻繁に用いられるのでここに含めた。また、イオニアの構成音は長音階と一致する。エオリアは自然短音階と一致するが、導音が半音変化を受けずにドミナントが短3和音になるため、機能と声の短調とは性格を異にする。
- 16) ジャズでは教会旋法の変種として Lydian Dominant Scale, Mixolydian ♭ 6th Scale, Spanish 8 notes Scale 等が用いられる。
- 17) 移調された教会旋法に対する調号の付け方には、いく種類かの方法が存在しているが、東川氏の用いている各旋法の階名に呼応した移動ド式の調号が本稿の定義に最も適しているだろう。各種旋法の呼称として、東川氏は調号を表す「均」、中心音の音名を表す「調」、そして旋法の種類を示す「旋法」の3項目を列記させる方法を提案している。しかし、この方法は一般化されているものではなく、厳密であると同時に煩雑でもある。ジャズで用いられている教会旋法の呼称では、均が省略され、英語音名で中心音（東川氏のいう「調」）を記した後に旋法種を付加する形が採られており、筆者はこれが最も理解しやすいものであると考えている。
- 18) ホセ・I・テホン『パレストリーナ様式による対位法』（音楽之友社、1971年）15—18頁参照。
- 19) 例えば、L. v. ベートーヴェン：弦楽4重奏 Op. 132 第2楽章 「神の感謝の歌」等。
- 20) ベーラ・バルトーク（岩城肇訳）『バルトーク音楽論集』（御茶の水書房、1992年）100—109頁参照。論文は1921年に発表されたものである。
- 21) 小泉文夫『空想音楽大学』（青土社、1978年）123—125頁参照。
- 22) Horst Irrgang u. Peter Zacher (Hrsg.), *Din don deine, Lieder der Völker Europas*, V E V Deutscher Verlag für Musik, Leipzig 1978.
- 23) ここでは詳しく取り上げないが、以下の作曲家たちも教会旋法をしばしば作品に用いている。モデスト・ムソルグスキー Modest Musorgsky, エリック・サティ Erik Satie, モーリス・ラヴェル Maurice Ravel, イゴール・ストラヴィンスキー Igor Stravinsky, フェデリコ・モンポウ Federico Mompou, ホアキン・ロドリゴ Joaquín Rodrigo 等。
- 24) フランク・オスカー（照澤惟佐子訳）『バルトーク ミクロコスモスの世界』（全音楽譜出版社、1993年）40—42頁参照。
- 25) E・ロバート・シュミッツ（大場哉子訳）『ドビュッシーのピアノ作品』（全音楽譜出版社、1984年）42—43頁参照。
- 26) 北川祐『コード・スケールハンドブック ポピュラー音楽のためのスケール理論』（リットーミュージック、1989年）4—18頁参照。
- 27) フランク・ティロー（中嶋恒雄訳）『ジャズの歴史』（音楽之友社、1993年）388—390頁参照。
- 28) Mond & Family『ドリアン&ミクソリディアン・モード理論と実習 本格ロック・アドリブへの最短コース』（ドレミ楽譜出版社、1992年）14—29頁参照。
- 29) 教会旋法を用いている、日本の作曲家・アーティストの一例として、吉松隆・久石譲・加古隆の名をあげておく。
- 30) 旋法は、本来旋律の様態 (Mode) を意味する語であり、旋律法との概念区分が不明瞭であったことが、これを裏付けるだろう。現在でも、インド音楽のラーガやアラビア系音楽のマカームに「旋法」という語が用いられることがある。
- 31) 広義の「調性」が旋法性を含むことから、機能と声と旋法性の近親性は理解できるだろう。
- 32) 文部省『中学校指導書 音楽編』（教育芸術社、1989年）2頁参照。
- 33) 小泉文夫氏のいう「転テトラコード」（『日本の音』青土社、1977年、267—268頁）や、東川清一氏のいう「日本音階の混合類」（『日本の音階を探る』音楽之友社、1990年）もこれに相当しうると考えられる。