

# オルフ音楽教育

## —「基礎的音楽」の由来—

飯 島 隆

### はじめに

戦後のオルフ (Carl Orff 1895~1982) 音楽教育は、ザルツブルグのモーツァルテウム・セミナーから開始された。

その教育の指導書となる『子どものための音楽』(Musik für Kinder I~V) は、オルフが戦前ギュンター・シューレ (Günter Schule) で創作した『学校作品』(Schulwerk) を基にしたもので、その理念となったのが「基礎的音楽」である。では理念の「基礎的音楽」はどこからきたのであろうか。

ギュンター (Dorothea Günter 1896~1974) によって創設されたギュンター・シューレは音楽、舞踏、体育の三つの教育を行う学校として1924年に開校した。これら三つの教科は、古代ギリシャの教育精神に合い通ずる。

また、作曲家オルフの作風は劇音楽『カルミナ・ブラーナ』(1937年上演) の創作を契機に大きく転換する。その後、オルフの作品には古代ギリシャ、ソフォクレスの悲劇を題材にしたオペラ『アンティゴネ』(1949年に上演) を始めカンタータ『カトゥーリ・カルミナ』(1943年上演)、台本を担当した『アフロディテの勝利』(1952年)、そしてオペラ『専制君主エディプス王』(1959年上演) 等がある。

オルフの『カルミナ・ブラーナ』から導入された独特なリズムは、ヴィグマンの舞踏からのインスピレーションによるものと考えられる。

本稿では、オルフ音楽教育の源となっている「基礎的音楽」の由来と、オルフ音楽と古代ギリシャ芸術の関わりについて探る。

### 1 「基礎的音楽」の由来

A. リースは、「オルフの作品は劇場作品

(Bühnenwerk) と学校作品 (Schulwerk) に分けられるが、この二つは同じ創造精神を基盤としている」<sup>1</sup>と述べている。

リースが言う劇場作品とは、オルフ音楽の作風が大きく転換した『カルミナ・ブラーナ』から『月』へと続く作品群で、一方の『学校作品』は、オルフがギュンター・シューレで創作したオルフ・シューレヴェルク (Orff Schulwerk 学校作品) である。

譜例からも分かるように、両作品を特徴づけているのはオスティナート、ボルドン、シンコペーション等のリズムの反復である。しかし、オルフ音楽の特徴であるこれらのリズムは、当初からあったものではない。

それはオルフがギュンター・シューレで教育理念とした「基礎的音楽」から誕生した。

では理念の「基礎的音楽」はどこからきたのであろうか。オルフのプロフィールを辿りながら探ることにする。

彼が劇音楽と初めて出会ったのは4歳の時で、ミュンヘンの有名な祭典、オクトヴァー・フェスト(9月祭)のカスパール劇場に於いてである。少年時代のオルフはゲーテ、シラー、シェイクスピア等の文学作品に親しみ、モーツァルト、ベートーヴェン等の古典音楽に接した。

少年期から青年期のオルフの作品『春の歌』(1910年作、op.1)、『ツァラトウストラ』(1913,14年、op.14) 等は、その題名からも彼の創作が文学と結びついていることが分かる。また終始彼の作品を貫いているのは歌、合唱等の声楽である。

この時代の作品には、当時の作曲家A. シェーンベルク、G. マーラー等の影響が色濃く見受けられる。彼は一時、ドビュッシーの音響世界

6. Tanz  
Uf dem anger

pesante      allegro  
♩ = 132

楽譜1 『カルミナ・ブラーナ』

楽譜2 『学校作品』 (Schulwerk)

にも憧れたが、彼に最も深い感銘を与えたのは R. ヴァーグナーの『さまよえるオランダ人』、『ニーベルンゲンの指輪』、『トリスタン』、や R. シュトラウスの『サロメ』、『エレクトラ』等のオペラで、これらの音楽がオルフを劇音楽家へと向けさせたのである。

オルフが劇音楽を志した土壌も、彼が育ったバイエルン、芸術の都ミュンヘンにあったのかもしれない。それはオペラ作曲家ヴァーグナーの『トリスタン』(1865年)、『ニュルンベルグのマイスタージンガー』(1968年)、『ラインの黄金』

(1869年)、『ヴァルキューレ』(1870年)がミュンヘンで初演され、かのバイエルン国王ルードヴィヒ二世が、ヴァーグナーの崇拜者となって国を破綻させてしまった地でもあるからである。

彼の劇音楽家としての思いを結実させた青年期の作品がある。公に上演されることはなかった『Gisei』(1913作、op.20)である。原作はわが国の浄瑠璃(作：竹田出雲)で、1900年に K. フローレンツの独訳、W. ゲスドルフの舞台翻訳が行われ、ラフカディオ・ハーンの『君子』と共にベルリンで9回も上演された演劇であった。

このようにドイツで日本演劇が上演されたのは、1899、1902年に川上一座によるドイツ巡業が行われたためであろう。また当時のヨーロッパでは未知な東洋文化への憧れ、興味が呼び起された時でもあった。

このように、当時の20世紀ドイツ芸術界には次々と新しい試みが起り、芸術変革の時となっていた。

シェーンヴェルクの無調音楽、絵画では表現主義や新即物主義、工芸ではヴァイマールで活

動するグロピウス、演劇ではブレヒト、大衆演劇ではピスカール等の活動がそれである。特にオルフの音楽に大きな影響を与えたのはモダン・ダンスのヴィグマン、そしてヘレラウで新しいリズム教育（リトミック）を開始したダルクローズである。

次に、オルフに大きな関わりをもつヴィグマンとダルクローズについて述べる。

1914年、ミュンヘンにモダン・ダンス運動が起った。運動の旗手はダンカン (I.Duncan)、デニス (R.Denis) 等であった。

このようなモダン・ダンス運動が起ったミュンヘンは、『ユージェント・シュテール』と呼ばれる新工芸、建築活動家やカンディンスキー、クレー等の絵画活動家、シェーンヴェルク等の作曲家で結成されたグループ『青騎士』等の新芸術活動を受容する芸術都市であったのである。

モダン・ダンス運動家の中に一人のドイツ人の女流ダンサーがいた。後にドイツ、モダン・ダンスの祖と呼ばれるハノーバー出身のヴィグマン (Mary Wigman 1886~1973) である。

ヴィグマンは1911年、ドレスデン郊外のヘレラウで本格的にリズム教育を開始したダルクローズの学校の一生徒として入校した。しかし彼女はダルクローズのリズム教育に飽きたらず、自己の舞踏表現を求めて、スイスで活動する舞踏家ラヴァン (Rudolf v. Lavan 1879~1957) を訪ねる。

1914年、ラヴァンは舞踏学校をスイスからミュンヘンに移し、ヴィグマンはラヴァン・スクールの公演で『ヘクセンタンツ (I)』『レント』を踊ってデビューする。

青年オルフは初めモダン・ダンス運動を冷静に受け止めていた。しかし、次第にモダン・ダンスの魅力に捕えられていった。特にヴィグマンがトロンメルン、ラッセルン等の小さな楽器をもちながら踊る姿を見て、オルフは彼女の舞踏を「野性的、大きく、電撃的緊張」と語っている。

後にオルフはヴィグマンの『ヘクセンタンツ』(悪魔の踊り)について「彼女のダンスは全く違う、夢のような静けさと繊細さ、私は今、全

てを知った。彼女は時代の偉大なダンサーだった」<sup>2</sup>と語っている。

ではヴィグマンのダンスはどのようなものなのか。彼女のダンスは伝統的な西洋のダンスとは全く異なる、野性的、土俗的、非理性的なダンスであった。ヴィグマンの野性的、土俗的、非理性的なダンスは、何処から来たのだろうか。その由来を説明するためにはダルクローズに触れる必要がある。

スイスで始められたダルクローズ (E.J.Dalcroze 1865~1950) のリズム教育は、1907年にドイツのシュトゥットガルトを皮切りに1911年10月にドレスデン郊外のヘレラウで本格的に開始される。

ダルクローズのリズム教育は、有能な舞台デザイン家兼演出家アッピアの協力を得てヨーロッパ中に注目され、ヘレラウにはP. クローデル、バレエのディアギレフ等の芸術家や多くの著名な人達が訪ねた。

当時わが国の舞踏家石井猿、当時ベルリン留学中の作曲家、山田耕筰等もヘレラウを訪れている。

1913年、ヘレラウでダルクローズによって上演された舞台に出演した一人の生徒がいた、ヴィグマンである。

ヴィグマンがミュンヘンで踊った『ヘクセンタンツ』は、彼女がダルクローズ学校の一生徒として出演した『地獄の復讐の女神達』のモチーフに由来とされると言われる。またヴィグマンをラヴァンに紹介した表現主義の画家、ノルデの作品『仮面』、『祭儀舞踏』に因るとする説がある。

後にヴィグマンの踊る野性的、土俗的、非理性的ダンスはドイツ中を廻り、ドイツ・モダンダンスの祖と称されるのである。

オルフはミュンヘンでの新舞踏運動に触れた後、1915年に戦役に就き、その後1918年から2年に亘りマンハイム国立劇場、ダルムシュタットの各劇場の指揮者に就任して、合唱、劇音楽、舞台芸術等の研鑽を積む。

再びオルフはミュンヘンに戻った。オルフは音楽については、これまでにミュンヘン音楽学校で学んだが、正式な作曲法の教えを受けたこ

# Lächeln, Atmen, Schreiten

Franz Werfel

CARL ORFF

1920

$\overline{\text{3}}$   $\overline{\text{2}}$   
Durchwegs sehr fließend,  
zart und schwebend, ganz frei im Vortrag

*p*  
Schöpfe du, tra-ge du, hal-te tausend Ge-wäs-ser des Lächeln in dei-ner Hand!  
*sempre c. p.*

*pp tr*

*poco stend.*

Lä-cheln, se-li-ge Feuch-te ist aus-ge-spannt all ü-bers Ant-litz.  
*tr c. p.*

楽譜3 オルフの歌曲 (作詩 F.ヴェルフェル)

とはなかった。そのため1920年、作曲家カミンスキー (Heinrich Kaminski 1886~1946) に師事し、中世、ルネッサンス、バロック時代の古典、作曲法、和声を学ぶのである。

1921年3月、オルフがベルリンで最初の創作歌曲の演奏会を行った。作品はF.ヴェルフェルの作詞を基にしたソプラノとテナーのための歌曲で、ソプラノはL.レオナルド、テナーはH.デプサーによって歌われた。しかし、オルフの作品に対する評価は大変厳しいものに終わった。

自作の評価に気落ちしたオルフはベルリンに滞在の間、ベルリン国立楽器博物館長C.ザックス (Curt Sachs 1888~1959)<sup>3</sup> と出会う機会に恵まれる。

オルフは学識豊かなザックスから音楽史、楽器、舞踏等、劇音楽についての様々な助言と学びを得るのである。特にその中で初期劇音楽の最高峰、モンテヴェルディ (Claudio Monteverdi

1567~1643) の『オルフェオ』(1607年初演) を紹介され、作品の再演を勧められるのである。

オルフは、『オルフェオ』との感動的出会いを次のように語っている。「私は一つの音楽を発見した。そして私は確信した。それはオルフェオが私を強く動かし、新しいものが炸裂し、私の内部を一致させた」<sup>4</sup> と。

ベルリンでの滞在で、ザックスから助言と学びを受けたオルフは、自らの劇音楽の道を改めて考えると同時に、モンテヴェルディの『オルフェオ』再演の計画に取り掛かるのである。

ミュンヘンに戻ったオルフは1923年、彼の音楽人生を大きく変える人物と出会うことになる。ギュンターである。

舞踏家、音楽家である彼女は新しい活動を求めて芸術都市、ミュンヘンにやってきた。彼女はデッサウの芸術学校で絵画を、ハンブルグでは国立演劇学校でH.グレーテの下で演出を学び、

ベルリン、ハンブルグでメンセンディックの呼吸法を学んだ。勿論ダルクローズのリトミック教育も学んでいた。

彼女が「音楽家の私の興味は、音楽教育による新芸術の試みである」<sup>5</sup>と述べているように、彼女の野望は新しい芸術活動であった。

ギュンターとオルフは互いに芸術活動のパートナーとなり、その計画はミュンヘンに音楽、舞踏、体育の教育を行うギュンター・シューレ創設、そしてモンテヴェルディの『オルフェオ』再演に向けられたのである。

ギュンターとオルフはギュンター・シューレ開校に先立って教育をどのように進めていくのか、真剣に話し合ったことがドキュメントに記されている。<sup>6</sup> またオルフはザックスにギュンター・シューレの教育について助言を求め、彼の意見、提言が取り入れられた。

ギュンター・シューレで行われる実践プログラムが次のように述べられている。

「私達は手拍子から始め、指鳴らし、足踏みへと簡単なものから難しいフォルム、そしてグループによる多くの動きへと習熟していかなければならない」<sup>7</sup> また「基礎的音楽の出発は、即興である」、「その学習の始まりは、即興による自由なリズムであり、簡単なオスティナートやパルスを土台とする」、また「トロンメルン(ハンドドラム)は舞踏を誘発する。舞踏は音楽と密接に繋がっている。そして動きから音楽、舞踏が再生される」<sup>8</sup> と、楽器と舞踏の結びつきを語っている。

シロフォンやグロッケンシュピール等、所謂オルフ楽器と称される打楽器が後に導入されるが、当初は共鳴楽器(実、種)、ハンドドラムの簡易打楽器が用いられた。

ギュンター・シューレの教育理念について「基礎的音楽の出発は、即興である」と述べられている。また「基礎的音楽」が舞踏、楽器等と結びつけられている。

ここから理念の「基礎的音楽」が、音楽、舞踏、動きを有機的に結びつけて教育を行うことを目的としていることが読み取れる。

ギュンター・シューレ創設は、ダルクローズ

のリズム教育からの触発、影響があったと考えるが、新しい独自の教育を行うためにはそれに相応しい理念が必要であった。その理念として据えられたのが「基礎的音楽」なのである。

ではギュンター・シューレの教育理念、「基礎的音楽」の由来は何か。

それはヴィグマンの舞踏に由来すると考える。少なくともヴィグマンの野性的、原始的、未分化な舞踏からのインスピレーションによるものと推測する。

ギュンター・シューレは音楽、舞踏、体育を総合した教育を行う。先に述べたようにギュンター・シューレ創設はダルクローズのリズム教育からの大いなる触発によると考える。時間的にそれをみるなら、ダルクローズのリズム教育は1911年秋、ヘレラウで開始されたが、その学校は第1次世界大戦開始によって、1914年には閉鎖になった。

ダルクローズのリトミック教育はヨーロッパ中からの注目を集めながら、その本拠地をドイツからスイスに移動しなければならなかった。そこでダルクローズのリズム教育に代わる新しい音楽教育がドイツで必要とされる空気があった。

オルフ音楽教育の良き協力者であるケートマンは、当時の状況を次のように語っている。「第1次世界大戦によってドイツ国土は全て破壊され、一つの時代が終わり、新しい教育、新しい芸術が模索され、音楽、リトミック、舞踏等の新しい方向が求められた。」<sup>9</sup>

音楽、舞踏、体育の教育を行う、新しい教育目標を掲げた学校、それがギュンター・シューレであった。

「基礎的音楽」の由来をヴィグマンの舞踏とする理由、それはオルフが「彼女の舞踏感覚は、基礎的である」<sup>10</sup>と述べていることである。この「基礎的」に注目しなければならない。

オルフは「基礎的」を、次のように解説している。「私にとって基礎的(Elementare)、基礎的音楽(Elementare Musik)とは何か」。それは「基礎的なものに属するもの、元素、始め等」、「基礎的音楽はけして音楽のみではない、それ

は動き、舞踏と言葉とつながり、それらが一つとなった音楽であり、聴き手だけのものではなく、共に演奏するものである」<sup>11</sup>

オルフは「基礎的音楽」を根源的な意味から考え、その目標とする音楽とは、舞踏、言葉と結びつき、それらが一つとなったものとして捉えているのである。

またオルフがヴィグマンの舞踏を「基礎的」と語っているが、ヴィグマンの舞踏が、古代の舞踏を土台としたものであり、それは古代芸術の根源的なもの、原初 (primitive) と捉えたのである。その根源的なもの、原初であるものを基礎と称し、音楽教育の理念として「基礎的音楽」としたのであろうと考える。

1924年、ミュンヘンのミュンヒナー・ルイシュトラッセにギュンター・シューレが開校した。入校したのは18歳から22歳までの16名の学生達であった。

また翌1925年3月25日、マンハイム国立劇場に於いてドイツ語版によるモンテヴェルディの『オルフェオ』がオルフによって再演された。この歴史的再演は大好評を博した。

この成功によってオルフの劇音楽創作の心は掻き立てられた。しかし、彼の代表作となる『カルミナ・ブラーナ』上演までには未だ12年を要するのである。

開校したギュンター・シューレでは教育理念の下、音楽教育が順調に進められていく。1926年、友人から寄贈されたマリimba、アフリカのシロフォン等の打楽器は、K.メントラー考案によって音域別にソプラノ、アルト等に分けられ、また使用法も簡便化された。またブロックフレーテ、ティンパニー、ギター等の楽器も加えられ器楽アンサンブルが導入された。

オルフの音楽教育で非常に重要なことは、オルフの良き理解者、協力者となるケートマン (Gunild Keetmann 1904~1990) がこの年に入校したことである。

彼女は当時ギュンター・シューレで行なわれていた科目について詳しく述べている。第一ゼメスターでは「からだのトレーニング」、「動きの学習」、「ハンドドラムの奏法と動き」、「解剖

学」、「生理学」、「教育学」、「芸術史」等である。また第二ゼメスターでは「指揮法」、「ピアノ即興」、「和声」、「打楽器奏法と即興」、「ブロックフレーテと即興」、「リトミック」、「合唱」<sup>12</sup> 等である。

またゼメスターの終了時には試験が行われ、リトミックではソロの動き、グループによる合唱、舞踏ではパバース、サラバンド、ガイヤルド等が行われた。

ギュンター・シューレで、ケートマンと共に入校したK. マルクス、M. レクス (Maja Lex)、A.B.シュペクナー (Anna Barbara Speckner) 等が教師となり、学校はその体制を整えていった。

1930年の教師の担当科目をみると、ギュンターが「体育」、「舞踏教育」、ケートマンは「動きの指導」、レクスは「舞踏」、カウフマンは「解剖学」、シュペクナーは「ピアノ」、マックスは「合唱」、オルフは「音楽理論」で、オルフのアシスタント役にケートマンが就いた。

この中でもシュペクナーはチェンバロ演奏、鍵盤の指導にその力を発揮した。また舞踏の才能をもったレクスも豊かな表現力を備えていた。

ギュンター・シューレで特に重要な科目「舞踏」は、ケートマン、レクスが担当した。舞踏の授業では基礎的な動きから始まり、ティンパニー、シンバル等の楽器を組み合わせた動きの授業が行われ、また「ハンドドラムの奏法」、「打楽器奏法と動き」等の科目が導入された。

舞踏と打楽器の組み合わせは、理念「基礎的音楽」の原始的要素から創られたものだが、この年には創作ダンスのための舞踏グループが組織され、レクスとケートマンの指導の下、国内外での公演が行われ好評を博した。特に太鼓と舞踏の組み合わせによる舞踏表現は高い評価を得たのである。

この年はまた、ケートマン等によって「基礎的音楽」に基づく学校教育作品 (Orff-Schulwerk) が刊行される。この作品は青年向け (Jugendmusik) の教材として創作されたものだが、翌1931年には後の『子どものための音楽』の中核となる第1号が発行される。

その後1936年、ベルリンで開催されたオリン

ピック・ゲームの開会式において、ケートマン指揮によるオーケストラとギュンター指導による子供たちのダンスが上演されるのである。この公演によってギュンター・シューレの教育がドイツで高く評価されることになる。しかし、そのギュンター・シューレも第二次世界大戦禍により、1945年に校舎は被災して閉校に至るのである。

戦後、オルフの音楽教育は1948年にババリア放送の依頼によって放送され、『子どものための音楽』が登場する。そして翌年、オルフ音楽教育はザルツブルグ・モーツァルテウムの教授、E.プロウズナーの呼びかけによってセミナーが開催され、1961年にはオルフ研究所が開設され、1963年には現在の学校が建設されるのである。

「基礎的音楽」、それは戦前のギュンター・シューレでオルフが教育の理念としたもので、戦後の教育の『子どものための音楽』に継承され、今もオルフ音楽教育の中に綿々と生き続けているのである。

## 2 オルフ音楽と古代ギリシャ芸術

オルフの劇作品の題材にはギリシャ劇が取上げられている。彼は音楽、言語、舞踏（動き）を一つとする世界を劇とみなし、その思考は「ギリシャ古典劇の伝統」<sup>13</sup> からきたと言われる。

オルフの思考「ギリシャ古典劇」は、ギュンター・シューレの教育理念「基礎的音楽」との結びつきを思わせる。何故なら、「基礎的音楽はけして音楽のみではない、それは動き、舞踏と言葉とつながり、それらが一つとなった音楽であり、聴き手だけのものではなく、共に演奏するもの」<sup>14</sup> と、述べていることから、劇の原型がここに語られているからである。

前項で「基礎的音楽」の由来を、ヴィグマンのモダン・ダンスからのインスピレーションに因るとしたが、彼女の舞踏にみられる原始的、未開の要素は、まさにダンスを芸術的な領域にまで高めたギリシャ、古代の舞踏につながる、と考える。

20世紀初頭のヨーロッパ芸術へのギリシャ芸

術の導入をみるなら、音楽ではストラヴィンスキーのオペラ・オラトリオ『オイディプス』（1927年）、バレエ『ムーサの神を率いるアポロ』（1927年）、等にギリシャ古典が導入されている。またヴィグマンの舞踏にみられる原始、未開の要素も同様にストラヴィンスキーの『春の祭典』（1913年）の中においてもみられる。

オルフの音楽が大きく転換したのは1937年、6月8日、フランクフルト市立劇場で上演された『カルミナ・ブラーナ』からである。その後オルフがギリシャ古典を題材にするのは『カルミナ・ブラーナ』から更に12年後の『アンティゴネ』である。

オルフが『カルミナ・ブラーナ』で得た成功は、彼自身の新しい音楽の方向を確定したと同時に、これまでの音楽との決別宣言ともなった。オルフが出版社に述べた次の言葉が、それを示している。「今までの作品すべてを破棄して欲しい。（中略）私にとってカルミナ・ブラーナが本当の出発点になるからである」<sup>15</sup>

この表明からもオルフが『カルミナ・ブラーナ』から新しい出発をしたことが分かる。その新しい出発とは『カルミナ・ブラーナ』で導入されたオルフ独特のリズムであり、このリズムが後の作品にも用いられるのである。

オルフが自作の音楽に古代ギリシャの題材を導入したことは、既にストラヴィンスキーが古代ギリシャの題材を作品としていたように、特に新しいことではない。

オルフが劇音楽で行ったこと、それは音楽に独特で斬新なリズムを用いたこと、舞台上にダンサーを導入したことである。オルフはその斬新で独特な用法による新しい劇音楽の方向性を示したのである。

それはまさに「オルフは伝統的民族舞踏からインスピレーションを得て、楽器をダンサーたちと一緒にステージの上へ上げてしまった。これは当時としては驚異的な改革であった」<sup>16</sup> とあるように、彼が行ったことは舞踏と楽器を主役としたことなのである。

彼が用いた斬新なリズムは、中世の古典文学やギリシャの題材との組み合わせに合致し、聴衆

の心をひきつけたのである。

オルフがモンテヴェルディの『オルフェウス』と出会ったことは、彼の劇音楽家への道に大きな示唆を与えた。そこで初期劇音楽の時代をみることにしたい。

劇音楽はイタリアのフィレンツェで発祥した。フィレンツェのメディチ家は、自らの復興を神話の視覚化という形に託し、その研究をアカデミアに要請した。アカデミアは要請を受け、ページェントで再現しようと試みたのである。

フィレンツェのバルディ伯は、カメラータと呼ばれる私的アカデミアを擁していたが、J.バルディを頭とするアカデミアにはJ.カッチーニ、V.カリレイ等、当時一流の芸術家達が集っていた。彼等はギリシャ悲劇と歌唱の融合を研究し、その精神を新プラトン主義とアリストテレスに求めたのである。カメラータの研究成果は「言葉に注目した歌唱」、所謂、朗唱形式を生んだのである。

今日、最も古い劇音楽は1585年のR.マレンツォ作『アポロと蛇の闘い』、Y.ペリ作、『ダフネ』(一部台本のみ残存)とされるが、当時の最も優れた劇音楽は、モンテヴェルディの『オルフェオ』である。

この『オルフェオ』は古代ギリシャの詩芸の勇オルフェウスを主人公とした物語で、モンテヴェルディが劇音楽発祥の地であるフィレンツェに対抗して、1607年にマントヴァで上演したのである。

F.ロベールはこのモンテヴェルディの『オルフェオ』を「先人をすべて凌駕する」、「劇場形式の方向へ決定的な一步を踏み出した作品である。」<sup>17)</sup>と評している。

モンテヴェルディは『オルフェオ』を巧みなオーケストラ化の中にも、大胆な和声を用い、豊かな感情と情緒に溢れさせているのである。モンテヴェルディはこの『オルフェオ』で、既に次の時代であるバロック時代を先取りした音楽表現をここで見せているのである。

劇音楽の創出は、ルネッサンス期における人文主義の開花の一つであるが、アカデミアはその創出をギリシャ古典、ギリシャ劇に求めたこ

とである。

オルフがモンテヴェルディの『オルフェオ』に強い衝撃と感銘を受けたのは、ギリシャを題材にした初期劇音楽の最高峰に出会ったからである。

今日演奏されるモンテヴェルディの『オルフェオ』には、随所に舞踏の場面がみられる。舞踏はギリシャ人によって芸術的な領域にまで高められたが、その舞踏が正式な西洋音楽で登場するようになったのは、ルネッサンス期の初期劇音楽からではないだろうか。その後、舞踏や舞曲は宮廷の音楽として登用され、舞曲は音楽の重要な様式として定着し、更に交響曲、ピアノ曲の重要なジャンルとしてその地位を不動のものとした。

1937年、オルフの代表作『カルミナ・ブラーナ』がフランクフルトで上演され好評を得た。この作品で用いられたリズムはカンタータ『カトゥーリ・カルミナ』(1943年)、劇音楽『ベルナウの女』(1947年)、劇音楽『アンティゴネ』(1949年)等にも継承されていく。

『カルミナ・ブラーナ』の後の作品のギリシャ古典の題材においても斬新なリズムが用いられるが、オルフはギリシャ古典を題材にした音楽に於いても斬新なリズムの用法が充分通用すると確信していたのではないだろうか。

オルフがギリシャを題材にした作品は他に『トリンフォのアフロディテ』(1953年、シュトゥットガルト上演)、『プロメテウス』(1963年、シュトゥットガルト上演)がある。

オルフが劇場音楽の題材に古代ギリシャの題材を導入したのは、寧ろ斬新なリズムを生かすためであった。その斬新なリズムは、複雑なリズムの用法ではなく、シンコペーションやリズムの反復であり、これは原始世界を思わせるものである。そしてシンコペーションやリズムの反復は、古代ギリシャ陶器の幾何学文様を思わせる。

オルフのリズムがヴィグマンの原始的な舞踏からのインスピレーションを得たことは、オルフが、古代ギリシャを題材とした作品を生み出したこともうなずける。



またオルフが行った舞台での舞踏、楽器の用法も、ギュンター・シュレーの教育理念「基礎的音楽」、更にヴィグマンの舞踏に由来すると考えるのである。

そもそも舞踏、音楽、体育の三つの教育を行うギュンター・シュレーの目標は、古代ギリシャ国家で青年の教育に重要な科目とされた音楽、体育と結びついている。

プラトンは『国家』で、「ぼくとしては主張したい。すなわち、気概的な要素と知を愛する要素のために、音楽・文芸と、体育とをね。これらはけっして、魂と身体のために—副次的な効果は別として—与えられたのではなく、いま言った二つの要素のために、それらが適切な程度まで締められたり弛められたりすることによって、互いに調和し合うようにと与えられたものなのだ」<sup>18</sup>と述べている。

プラトンは、古代ギリシャでは国家の安泰のために若者の養育には、言論や学問と詩歌、音楽、体育の調和が必要であると主張しているのである。ギリシャで最も重要な知、哲学と共に詩歌、音楽、体育が重要な科目であることがここから読み取れるのである。

既に述べたようにギュンター・シュレー創設は、ダルクローズのリズム論に強く影響を受けたと考えるが、ダルクローズのリズム論は、古代ギリシャを規範にしていることが彼の論文から分かる。

またダルクローズが上演した劇に古代ギリシャの題材を用いたことから分かる。1912年、ダルクローズがヘレラウで上演した自作の無言劇は、ギリシャを舞台にした『エコーとナルシス』で、ここでは妖精、合唱、男女のリトミシヤンによるマイム等が行われた。また翌1913年に『オルフェウス』が上演されている。

ダルクローズの音楽教育法を一言で言うならば、リズム、ダンス、動きによる「動く造形」で、人間のもつ感覚を呼び起こし、高めることを目的にしている。

彼は、論文『リトミックと身体造形』（1919年）で、次のように論じている。「先に、リズムはすべての芸術の基礎をなしている、といっ

たが、リズムは、社会の基礎をも成している。身体と精神の調和とは、ひとつの協同組合に他ならない。そして、学校に始まる組織化を成し遂げた暁には、社会は、自らの喜びや悲しみを、全盛期のギリシャ人が実践していたような、集団的な芸術表現で外に現したいという欲求を自ずと感ずるものなのである。この集団的芸術表現は、国民大衆の美への意志そのものの表現である、整った公演を提供してくれるが、そこでは、さまざまなグループが、個人的作法で、韻律はそろっているがそれぞれに個性的な仕方、つまりはリズムック、というには、リズムこそが『様式を得た人間性』だからである」<sup>19</sup>（「身振りの身体造形的ならびに音楽的価値」より）

また『踊り手と音楽』（1919年）の論文では、「型を刷新したいという意欲をもつ大勢のアーティスト・ダンサーたちには、ギリシャ彫刻のポーズをしっかりと見ることが課題であり、名作に新たに命を吹き込んで、大衆の目がオリジナルの作品と比べてみれるように復活させる試みで仕上げをしてもらわなければならない。しかし、忘れてならないのは、古代彫刻の一体一体は、古代ギリシャ舞踏というあれほど複雑な芸術—ルキアノスやプラトンによれば『身振りを通してあらゆる感情表現する』ことで成立しているあの芸術—から直接に触発されているということである。」<sup>20</sup>

ダルクローズは、古代ギリシャではリズムが生活、芸術の基本であるばかりでなく、そのリズムは社会、共同体（国家）を調和させるものでもあった、と述べている。また続く舞踏で、ダンサーはギリシャ彫刻のポーズを基本とすべきである、と説いている。

このようにダルクローズのリズム論には、古代ギリシャの教育、美学が基にあるのである。

では古代ギリシャ芸術とは何であろうか。その源は『イーリアス』、『オデュッセイア』の二大叙事詩である。この二大叙事詩はトロイ戦争物語で、永らく口伝、暗誦によって語り継がれてきた。その後、紀元前9世紀頃に貿易等でフェニキアから伝来した文字がギリシャに定着

し、二大叙事詩はホメロスによってギリシャ語で記されたとされる。

前6世紀頃、アテナイのソロン (Solon前638?~559?)、ペイシストラトス両僭主によるポリス国家の復興のために二大叙事詩の編纂、朗読競技が開催された。またペイシストラトスによってギリシャ悲劇の競技開始、陶器製作奨励等が行われた。

ギリシャ悲劇はデュオニソス祭を起源とするが、その最も古い形式は祭壇を中心に舞踏を行う簡素なものであった。悲劇はデュオニソス祭で歌い踊る舞唱団のコレゴスと呼ばれるリーダーが役者へと変って、悲劇へと発展した。

古代ギリシャの神、アポロンがもつ豎琴、デュオニソス祭で奏されるアウロスは舞踏、吟唱に欠かすことができない伴奏楽器だった。デルフォイ神殿は芸の神、アポロンを祭る神殿で、歌、踊りと共に運動競技が行われた。

古代ギリシャの祭儀で行われる運動競技、詩歌、舞踏はゼウスやアポロン等のギリシャの神々を讃えるためだった。

西洋で言う音楽の語源である、Musicはギリシャのミューズの女神に由来する。アポロン神を祭るデルフォイ神殿は、パルナッソス山麓に位置し、パルナッソスは西洋では芸術の総称として用いられるようになった。

古代ギリシャの叙事詩と吟遊詩人については『オデュッセイア』の八章に登場するラプソドス (吟遊詩人) から、古代の当時を伺い知ることができる。その場面は、主人公オデュッセイアがステリエー島に漂着し、主のアルキノオス王の館でもてなしの宴会が始まる。その宴席では王から吟遊詩人デモドコスが呼ばれ、デモドコスは宴席に集まった人々、オデュッセイアの前で豎琴を爪弾きながらトロイの物語を歌って聴かせるのである。また宴席での食事の後、スポーツ競技が行われるがオデュッセイアも一緒に参加する。そして再び宴席に戻ったオデュッセイアの前でパイエケスの踊り手による舞踏が披露される。オデュッセイアは、その優れた舞踏手の足さばきに感心するのである。

『オデュッセイア』に登場する盲目の吟遊詩

人デモドコスが豎琴の伴奏で物語るのは、かつてのトロイ戦争が長い間、吟遊詩人達によって語り継がれてきた様子を示すものである。またパイエケスの踊り手が踊ったように古代ギリシャの人々は、祭や宴席や様々な時に応じて舞踏、運動競技を楽しんだのである。ギリシャ人が神々の祭典で歌い、踊り、運動競技を行うのは、このような長い歴史があるのである。

その吟遊詩人が語る二大叙事詩は、あるリズムを伴って豎琴と共に歌われたのである。またその詩のリズムは歌、舞踏を誕生させたのである。

盲目の吟遊詩人が謡う長い叙事詩はダクテュロス調の六脚韻 (hexametros ヘクサメトロス) で、その基本とするリズムは長・短・短格である。アルカイック期に入るとエレゲイア (エレジー)、イアンボス等の叙情詩、合唱抒情詩が誕生し、その脚韻構造も変化した。

円舞や隊列を組みながら行われるスパルタの合唱抒情詩は、前7世紀半ばスパルタの少女達によって歌われる『乙女の歌』に代表される。

この「アルテミスを讃える賛歌」の韻律はトロカイオス (長短) とイアンボス (短長) 風を基調とする3拍子系のリズムである。古代ギリシャではこの他5拍系のクレティコス、6拍のイオニア等の脚韻等があり、これらの脚韻が様々に組み合わせられている。

前600年頃、デュオニソス祭の賛歌は、コリントス宮廷詩人のアリオンによって祭壇を中心とする円舞になったと伝えられる。そのアリオンの円舞はスパルタの合唱詩人アルクマン (Alkman 前650~600年頃) の形式を継承したものである。

ここで古代ギリシャの芸術の源を二大文学と述べた。古代ギリシャの芸術の定義だが、モナーリがアリストテレスの『詩学』を引用して、「悲劇とは文学であり、演じることは、吟遊詩人が歌と身振りで叙情詩を語るのと同じで、テキストの内容を伝達するための一手段としか考えていなかった」<sup>21</sup>と述べていることから、古代ギリシャでは演劇、歌、舞踏等は詩や文学の範疇なのであった。

古代ギリシャにおいては詩（言葉・文学）はリズムを有し、詩は動き、舞踏、楽器を誘発したのである。

アテナイオスは古代ギリシャの舞踏、詩（歌）について次のように述べている。「詩をもった舞踏には三種類、つまり悲劇、喜劇、サテュロス劇の舞（中略）、同様に、抒情詩の舞踏にも三種類あります。ピュリケ、裸の少年の舞、ヒュポルケマです。」<sup>22</sup>

どのような舞踏か「プロモノスの壺」に描かれたその様子から、仮面の役者のステップは原始的ステップのシキニスのポーズで、シキニスとは半獣半人のサテュロスの踊りである。シキニスは足と手を交互にステップしながら上下させて速く動きまわるのである。

アテナイオスはシキニスの由来について、アリストクレスを引用し、シキニスを踊るのはシキンニステスと呼ばれ、この踊りの基はクレタ人であると説明している。この踊りは「震える」という動詞から由来し、速い動きをすると述べている。

またアテナイオスは、「ピュリケ」、「裸の少年の舞」、「ヒュポルケマ」について、これらは叙情的舞踏で、「裸の少年の舞」は悲劇のエレンメイアの舞とよく似ていると述べている。エレンメイアは厳粛で荘重な趣をもったものであり、「ピュリケ」はその由来をスパルタ人のピュリコスという人の名からきたと述べている。

このほかアテナイオスは『尻踊り』、『見張り』、『座布団』等の多種多様な名前の舞踏を記している。

古代ギリシャの舞踏は、当時のレリーフ、陶器に笛、豎琴をもった舞踏が描かれているのを見ることができる。

1の図は紀元前7世紀頃の陶器に描かれた兵士の舞踏図で、2は紀元前8世紀頃の幾何学模様の陶器に描かれた男女の舞踏図である。2の舞踏図では上段の列は豎琴（Phorminx）と笛（Aulet）の演奏を先頭に、女性達が手をつないで進む様子が描かれている。下段は笛（Aulet）を先頭に、男子が手拍子をしながら進む光景が見られる。



図1

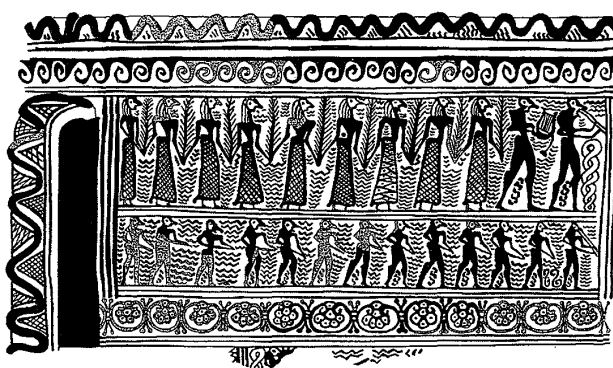


図2

古代の舞踏図

ここにみられる舞踏や動きは単純な動きであろうと想像するが、古代ギリシャの舞踏には足、腰、手拍子等の簡単な動きをするものから複雑なものまで多種多様な動きがあった。

ギリシャ悲劇はデュオニソス祭の歌い踊る舞唱から起ったとされる。舞唱団の中の、コレゴスと呼ばれるリーダーが役者に変身したとするのが今日の定説である。

ソポクレス『オイディプス王』の導入部分には、プロロゴスに続いてパドロス、そして入場の歌へと移って、コロス（舞唱団）の歌と踊りが始まる。コロスは正歌と対歌のグループに分かれ、初めに正歌を歌う第一グループの舞踏が行われ、代わって対歌を歌い踊る第二グループが登場する。そして最後に両者のグループが一つになって歌い、踊る。

またエウリピデスの『バックスの信女』で、コロスはオルフェイス（オルペウス）の名を呼んで讃美する。

「そのむかしオルペウス(オルフェウス)が  
竖琴を奏で、靈妙の調べによりて  
樹々を動かし、獣らを寄せしところ、  
おお、至福なるピエリアよ、  
バッコスは汝を尊び、  
神舞をここに設けんと」<sup>23</sup>

ここに『バッコスの信女』のコロスを挙げたのは、古代ギリシャの神々の一人である酒の神、デュオニソス神と音楽の関わりがみられるからである。

C. シーガルはデュオニソスを「音楽の『発明者』」と述べている。その音楽とは「その音楽は秩序だった、和音を奏でるポリスの音楽ではなく、笛(アウロス)や太鼓(テュンパノン)で伴奏される、陶酔を誘うフリギア地方の音楽だ」<sup>24</sup>と述べている。また太鼓を発明したのはデュオニソスの母レアである、とも述べている。

このフリギア地方の歌と踊りは、クレタ島のダンスから発したもので、本土のフリギア地方では笛と太鼓を伴った歌と踊りは、更に絶叫と悲鳴が加わり、陶酔と狂気の音楽へと変化したのである。

そもそも古代ギリシャの歴史を辿るなら、体育競技や音楽や舞踏、劇場等の文化は、前15世紀頃に頂点に達したクレタ文明から移入したものであった。神々の父、ゼウスもクレタのイダ山で誕生したという伝説があるほどである。

ヴィグマンの踊りは古代の舞踏であった。その舞踏は一人で踊り、また手にはゴング、小さな太鼓をもって踊る原始の踊りであった。彼女が踊った最後の『ニオベの踊り』は、ギリシャ神話の古都テーベを舞台に、高慢な母親が14人の子ども達を亡くした悲嘆を踊ったものだ。ヴィグマンはこの踊りで自らの芸術活動を閉じたと言われる。

オルフの教育理念とした「基礎的音楽」、その形態は「音楽のみではなく、動き(舞踏)、言語がつながり、それらが一体となったもの、それ自体作用し、聴衆者としてではなく、演奏者も関わっていくもの。」<sup>25</sup>であった。

古代ギリシャのアテナイで上演された悲劇

は、オルフが「基礎的音楽」で述べている「音楽のみではなく、動き、言葉とつながり、それらが一体となったもの」にみることができるのである。

僭主による悲劇競演、叙事詩編纂の催行はポリスアテナイ統一の遂行のためであり、また実際に上演に際しては、競技者も、判定者も、そして鑑賞する市民全員も皆平等の一つとなったのである。その精神はアリストテレスが述べているように、悲劇によってアテナイ市民が自ら過酷なギリシャの運命を「憐憫と恐怖を引起す事件を進行させながら・・・」<sup>26</sup>共有することであったのではないだろうか。

オルフの劇音楽の源が舞踏から出発したと考えられるが、それは自らの作品上演を「世界劇—Welt-Theater」<sup>27</sup>としたように、舞踏から劇を見据えたということにある。そしてその舞踏、劇の原型は古代ギリシャにみられるものである。

ハリスンは更にそのラインを遡って、「原始的祭祀が祈祷や讃歌や犠牲にあるのではなく物真似舞踏に存するという事は知られている。だがわたしたちが舞踏から劇へ、祭祀から芸術へと向かう推移の段階を、たとえおぼろげながらも現実に跡づけられるのは、ギリシャにおいて、たぶんギリシャにおいてのみ、つまりディオニソスの宗教においてだけである。」<sup>28</sup>と述べている。

ハリスンの言葉を借りるなら、オルフは、劇音楽の形態を舞踏から出発させ、それをギリシャ古典から汲み取ろうとしたのではないだろうか。「基礎的音楽」は、古代ギリシャ芸術の、劇、原始音楽の形態、音楽、舞踏(動き)、言語を具現化したものと言えよう。

## 結 尾

オルフ音楽教育の理念「基礎的音楽」の由来をみてきた。その由来はヴィグマンの舞踏ダンスであった。そのダンスは先史時代の人間の自由な感情表現を行う原始的、土俗的要素をもったものであった。

翻って、今日の私たちの社会はI.T.化が進み、高度なテクノロジーに依存するようになった。

しかし、そのI.T.化とテクノロジーは却って人間性を奪い、喪失させる要因ともなっている。では人間本来がもつ人間らしさを回復させるためには、どのようにしたらよいのだろうか。オルフの理念「基礎的音楽」は音楽、動き、言葉がつながり、演奏するもの、鑑賞する者が一体となること目指したものである。私たちは自然、原始から学びとる必要がある。

## 引用文献

- 1 Andreas Liess Carl Orff Atlantis 1977. p55  
楽譜1 Carl Orff Carmina Burana Ed.Eulenburg p.43  
楽譜2 Carl Orff und Sein Werk. Dokumentation. III Schulwerk Verlegt bei Hans Schneider 1976. p.19
- 2 同C.Orff D.Ⅲ.p.7  
楽譜3 同C.Orff D.Ⅲp.307
- 3 C.ザックスはドイツの音楽史、舞踏、楽器、民族等の研究者で、美術史の「バロック」の概念を借用して音楽史に用いたことで知られる。又原始音楽にも拍節単位(Chronoi Protoi)に向かう規則性をもつと主張。またホルンボステルと共に楽器共鳴体からの分類(ホルンボステル・ザックス分類法)を行なう。
- 4 Lilo Gesdorf Carl Orff Rowohlt rororo 1967. p.42
- 5 同C.Orff D.Ⅲp.13
- 6 同C.Orff D.Ⅲp.12~13
- 7 同C.Orff D.Ⅲp.17
- 8 同C.Orff D.Ⅲp.17
- 9 Gunild Keetmann Erinnerung an die Günther-Schule p.11
- 10 同C.Orff D.Ⅲp.9, p.52
- 11 同 Gesdorf Carl Orff p.53~54
- 12 Gunild Keetmann 同 p.12
- 13 『標準音楽辞典』音楽の友社 1966年 p.183
- 14 同 C.Orff D.Ⅲp.17
- 15 百科事典『ウィキペディア』より
- 16 L. チョクシー他共著 板野和彦訳『音楽教育メソッドの比較』全音楽譜出版社 2000年 p.141
- 17 F. ロベール著 窪川英水訳『オペラとオペラ・コミック』白水社 1994年 p.12
- 18 プラトン著 藤沢令夫訳『国家』(上) 岩波文庫 1991年 p.244
- 19 E.J.ダルクローズ著 板野平監修、山本昌男訳『リズムと音楽と教育』全音楽譜出版社 2003年 p.206~207
- 20 E.J.ダルクローズ 同『リズムと音楽と教育』 p.211
- 21 C.モナーリ著 倉橋健訳『演劇の歴史』(上) PARCO社 1977年 p.44
- 22 アテナイオス著 柳沼 重剛訳『食卓の賢人たち5』京都大学学術出版会 2004年 p.227~228
- 図1, 2 Unter Mitarbeit von E.Hickmann Die Musik des Altertums Laaber-Verlag 1989. 1 p.127 2 p.131
- 23 エウリピデス著 松平千秋役『バックスの信女』集英社 1974年 p.432
- 24 C.シーガル著 山口拓夢訳『ディオニュソスの詩学』国文者 2002年 p.108
- 25 同C.Orff D.Ⅲp.17
- 26 アリストテレス著 村治能就訳『詩学』河出書房 1967年 p.360
- 27 同、『標準音楽辞典』 p.183
- 28 J. E. ハリソン著 星野徹訳『古代の芸術と祭祀』法政大学出版局 1974年 p.136

## 参考文献

海野弘著『モダンダンスの歴史』新書館 1999年