ルネサンス期声楽ポリフォニーの演奏における キロノミーの導入の試み

喜多村 彪

Essay on Introducing *Chironomie* in Vocal Polyphony Music of Renaissance

Takeshi KITAMURA

Received April 24, 1989

抄録：ルネサンス期声楽ポリフォニーの演奏において，我々は通常，近・現代の指揮法を用いる。これはバロック，古典派，ロマン派の各時代の音楽を支配した拍節的リズムを基盤として19世紀に確立せられたものである。一方。ルネサンス期の教会音楽を中心とした声楽ポリフォニーは拍節を持たず，グレゴリオ聖歌における朗唱的自由リズムの基盤の上に成立，発展したものである。従って，近・現代の指揮法はルネサンス・ポリフォニーとはその拠って立つところの基盤の違いにおいて相容れないものと考えられる。

本論ではこの観点に立ち，ルネサンス期声楽ポリフォニーの演奏においてグレゴリオ聖歌の指揮法であるところのキロノミーの原理を導入することを提唱する。

索引語：キロノミー，近代指揮法，拍節リズム，アルシス，テーシス

Abstract: In performing the vocal polyphony music of Renaissance, we generally use modern technique of conducting. It was founded in the 19th century, based on a rhythmic mode of baroque, classical, and romantic music, which are called《Metrical music》.

On the other hand, polyphony music in Renaissance does not have metre, and mesure and its mode of rhythm is based on《*Le rythme libre oratoire*》in Gregorian chant. Consequently, the modern technique of conducting is against the characteristics in polyphony music of Renaissance.

In this essay, I aim to introduce《*Chironomie*》, a mothod of conducting Gregorian chant, into the interpretation of vocal polyphony music of Renaissance.

Key Words: *chironomie*, modern technique of conducting, metrical music, *Arsis*, *Thesis*

1）近代指揮法と拍節リズム

我々がルネサンス期のポリフォニー楽曲を演奏する場合，その指揮を近代指揮法の原則によって行うのが一般的である。そこで論を進めるにあたって先ず近代指揮法について概観することから始める。

指揮を独立した演奏分野として確立せしめたのはハンス・フォン・ビューロー Hans Guido von Bülou (1830－1894) と言われる。彼はヴァーグナーのもとで指揮法を学び，主としてベートーヴェンの作品の演奏に力を注いだが，またヴァーグナーの楽劇《トリスタンとイゾルデ Tristan und Isolde》，《ニュルンベルクの名歌手Meistersinger von Nürnberg》の初演を指揮したことでも知られている。彼以前においては指揮は主として作曲家の仕事であった。ヴァーグナーは勿論，リスト，ベルリオーズなどは指揮者としても多くの仕事を残している。更に遡ればベートーヴェンもバッハも当然自作を指揮した。

その方法は，中世においては教会の合唱隊の第一歌手が手拍子を打って全員に「出」の合図を送った。時代は下って曲が複雑になると共に，譜面台を叩いたり杖で床を叩く方法が考え出された。しかしこれらの方法は演奏中に絶えず雑音が混入することから，やがてその動作だけを空間に示す方法へと改められた。この一見平凡な偶然とも思える改革が近代指揮法成立の端緒となった。つまり動きが空間に開放されたことにより，その動作は物を叩くという単純な動線から左右への動線及び曲線を加えたものへと変わっていった。ここに近代指揮法の図形の誕生する素地が作られた。空間に図形を描くということは指揮者が心に描いた音楽を可視的に置き換えるという行為であり，演奏者は逆に視覚が捉えた図形を媒体として，それを音楽に還元するのである。これは画期的な変革であった。

ドン・ガジャールDom Gajardはこの指揮図形を**楽曲のリズムの空間への投影**であると述べているが，このリズムを司る指揮者なるものが音楽の演奏においてその中枢を握り得る根拠について述べておく必要があろう。

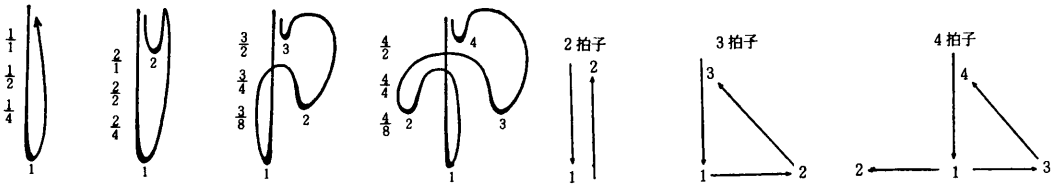
前述のハンス・フォン・ビューローは音楽の誕生について「初めにリズムありき」と語った。これは新約聖書ヨハネ伝福音書，第一章冒頭のことばをもじったものである。そこには「初めに言があった。言は神と共にあった。(中略) すべてのものは，これによってできた。できたもののうち，一つとしてこれによらないものはなかった。この言には命があった。そしてこの命は人の光であった。」とある。ここにおける「言」を「リズム」に置き換えたとき，ビューローのことばは大きな意味を持ったものとなる。

ヴァンサン・ダンディVincent d'Indy (1851－1931) は「リズムは**動きの芸術**[2]における第一義的要素である。そしてそれは音楽において著しい。」と述べたが，水嶋良雄はその言を引用しつつ次のように続けている。「また和声を知らない，さらに旋律を知らない原始民族といえども，動律的表現は知っている…」

20世紀の今日，我々は打楽器のみによる演奏が芸術として立派に認められていることを識っている。このことからも**音楽におけるリズムの第一義性**は立証されよう。リズムこそは正に音楽に「命」を吹きこむものなのである。音楽の演奏において指揮者がその中枢を握ることとなる根拠はここにあるのである。

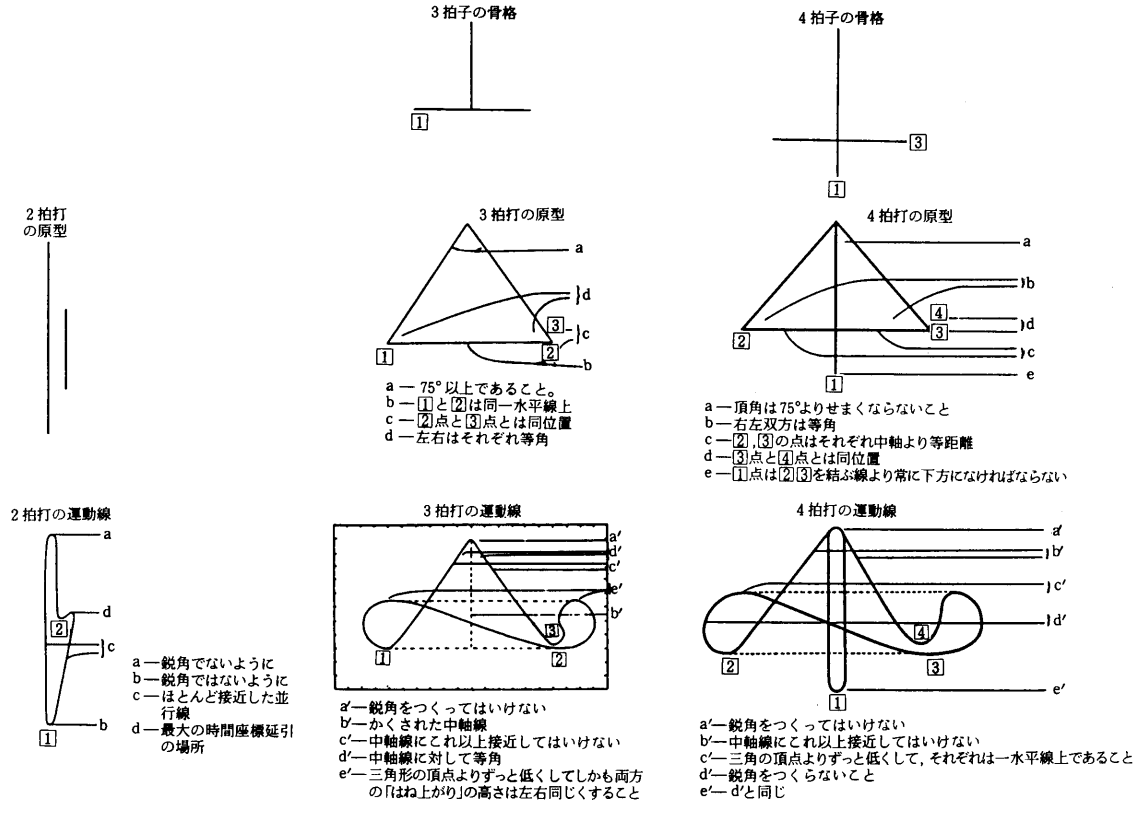
次頁にその図形を掲げた。これらには各々多少の相違が認められる。しかしいずれの例においても共通している点は，全ての拍子において小節の第1拍は上から下へ向かって振り下ろされるということである。山田の場合3拍子の第1拍打は斜め下へ向かっているが，その「骨格」として垂直な線の図形を示している。彼はこれを「座標の変換」と呼んでいる。実際の運動線においてはトーマス及びデーヴィンソンとの相違をみせているが，その拠って立つところは変わりないといえよう。

これら近代指揮法においては各小節の第1拍目を必ず上から下への動線で明確に示さねばならないということが至上命令とされているのである。トーマスはこの点について，「それは自然発生的な事実である。つまりすべての拍の中で最も強い第1拍目の振りは，重力の法則に従って下へ振り下ろすものである。」と述べている。ここにみられる第1拍目は最も強いという考え方 *Betonungstakt*（強調する拍節）は17世紀から19世紀末までのヨーロッパ音楽を支配し続けた。我々はこれを**拍節リズム**と呼んでいる。近代指揮法はその基盤の上に成立，発展したのである。



（図1）クルト・トーマス Kurt Thomas 合唱指揮教本1 Lehrbuch der Chorleitung Band 1 (1936) より

（図2）アーチボールド・T・デーヴィソン Archibald T. Davison 合唱指揮 Charal conducting (1940) より



（図3）山田和夫著　指揮の技法（1966）より

2）グレゴリオ聖歌

a）グレゴリオ聖歌の復活 19世紀末葉，それまでのヨーロッパ音楽を支配していた思潮の行きづまりから，それに対する反省が生まれ始めた。V. ダンディは「律動 *rythme* と小節 *mesure*（拍節）とが符合するのはまったく特別な場合であるのに，小節の第1拍は常に強いという錯誤を強調して，偶然を普遍化しようとしたのは不幸なことであった。……多くの場合，小節の第1拍は律動的にみて弱いとさえいいうる。」と述べ，リズムと小節とを同一化したことは「17世紀がのこしたもっとも悪い革新で，すべて誤れる理論から生まれた[3]。」と**拍節リズム**に厳しい審判を下した。

ダンディのこの言に代表される思潮の流れは「均整律的調性音楽を破壊する行為というよりはむしろ，200年来忘れられ顧みられなかった領域－単旋詠歌（グレゴリアン），複旋律楽（ポリフォニー）の時代にあったリズムの自由さやモードの多様さを取りもどそうとする動き[4]」であった。この音楽の中世への回帰は二つの面を持っていた。一つは作曲技法上の問題としてこれらの音楽の中に新しさを見出し，作品に反映させようとするもの，他の一つは，忘れられ歪められてしまった音楽を正しい形で復原し，生きた演奏として甦らせようとする動きである。

19世紀中葉，ヨーロッパが未だロマンの香りに酔いしれていた頃，フランスのソレム修道院において画期的な研究が静かに始められていた。それはグレゴリオ聖歌をその本来あるべき姿に復原しようとするものであった。ドン・ゲランジェ Don Guéranger, Louis Pascal (1805－1875)，ドン・ジョージオン Don Jausion (1834－1870)，ドン・ポティエ Don Joseph Pothier (1835－1923)，ドン・モクロー Don André Moquereau (1849－1930) と引き継がれた研究は半世紀を超えて根気強く続けられ，遂に20世紀初頭，その成果はローマ教皇庁の認めるところとなり世に現れた。これがソレム楽派 *L'école de Solesmes* による所謂**ソレム唱法**と呼ばれているものである。

中でも，ドン・モクローはその代表的著書『グレゴリオ聖歌のリズム論』*Le nombre musical grégorien ou rythmique grégorienne,* (Ⅰ：1908, Ⅱ：1927) において「**リズムとは運動の秩序づけである。**」と定義し，「その根本を**アルシス** *Arsis*[5]（飛躍）**とテーシス** *Thesis*[5]（休息）にあるとし，このアルシスとテーシスは拍節 *mesure* や 韻律 *mètre* よりもっと根本的である[6]。」と述べ，それまでのグレゴリオ聖歌の演奏・解釈に入り込んでいた拍節的リズム論を否定し去った。

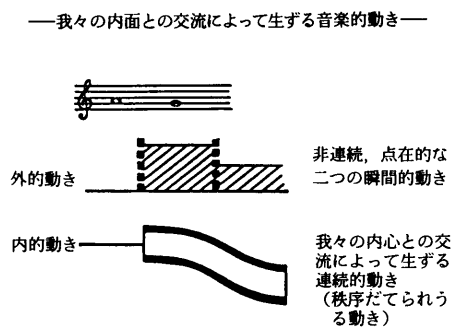
b）グレゴリオ聖歌のリズム

彼ら，ソレム楽派のリズム論は**朗唱的自由リズム論** *Le rythme libre oratoire* と呼ばれる。ドン・ポティエはそれについて《Les mólodies grégoriennes》の中で，聖歌の母体たる典文と同じく，そのリズムは自然で自由な『語りかけるとき』の姿を示している，と述べている。

この自然の秩序の中にリズムの本質を見出そうとする考え方は，古代ギリシャ人の芸術観に基づいている。ギリシャ人は芸術を**静止の芸術**と**動きの芸術**の二つに分類し，**静**の芸術に彫刻，絵画，建築を，**動**の芸術に舞踊，詩，音楽を位置づけた。そして後者においては，あるポーズ，ある音節，ある音が未だ素材 *materia* としてそこに在るとき，それは芸術としての形を成していない。しかしそれらがある一定の法則に従って調和，均衡へと秩序づけられる時，それらは芸術としての形相 *forma* を持つに至る，とした。

音楽において，例えばある音（和音）が発音された状態から他の状態へと移り変わるとき，そ

こに「動き」が生ずる。しかしこれを単なる外的現象として捉えるとき，動きは秩序だてられ得ず，芸術としてのformaを成さない。水嶋良雄は秩序だてられうる動きとは「我々の外に存するそれらと内に存する心的なものとの共鳴において成立する」と述べ，図を用いて更に次のように説明している。



（図4）　内的動き

左図，譜例における2音符La－Solは外的には単なる二つの「発音的休息」である。ここにおける動きはLa音の発音点とSol音への交替点にのみ存在する。それは「非連続的・点在的かつ瞬間的」なものであって秩序だてえない。しかし我々の心が「その最初の音をとらえ，ついで待望しながらさらに第二の音を聴取するならば，そこに初めて連続的な感受性の強い部分を持った動きが生ずる。」ここにおいて動きは秩序だてられ，音楽的律動を生み出すのである。

モクローは「リズムとは運動の秩序づけ」と定義し，この秩序をもたらすものはアルシスとテーシスの二つの関係であるとしたが，これはこの世に存在するあらゆる生命的働きを秩序づける二つの要因である。我々の心臓の鼓動における収縮と拡張，呼吸における吸気と呼気，歩行の際の足の上げ下ろし，或いは知性の働きにおける動機と結論など，すべてアルシスとテーシスの関係へと還元される。上記譜例におけるLa－Solの動きはLa音が希求，Sol音が享受という関係を成すが，これは取りも直さずアルシスとテーシスの関係である。

C）キロノミー曲線　モクローは前述のLe nombreに先立つこと5年，1903年にLiber usualis（日用典礼聖歌集）を刊行したが，そこには独自のリズム記号*Signa rythmica*と共に指揮法が図示されている。**モクロー曲線**と通称されているものがそれで，正規にはキロノミーChironomieと呼ばれる。語源はギリシャ語のChiros（手）とnomos（法）である。ドン・ガジャールDom Gajard[4]はそれを「楽曲の律動の空間への投影」である，と述べたことは1）に記したが，キロノミーとは2）－b）に述べたごとき精神的動きの手による表示なのである。その語意からは近代指揮法をもこの範疇に含みうるが，ここではグレゴリオ聖歌の指揮法としてこの語を用いる。

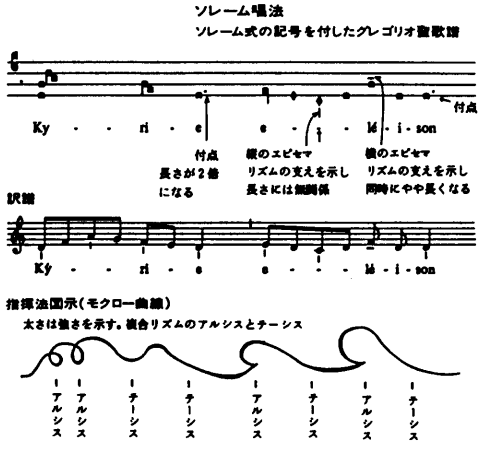
モクローは空間に描かれるキロノミーの動線を分りやすく説明するために，ボールの弾む運動を例として示した。即ち，ボールがあるエネルギーを受けて空中へ飛躍した状態をアルシス，それがエネルギーを失って落下する状態をテーシス，としている。この際ボールが落下して地面と接触する部分を**イクトゥス** *ictus*と呼ぶが，これはリズムの支点となる部分で，ボールはこのイクトゥスを支えとして再び空中へと跳ね返っていく。このときの動きの性格はアルシス的である。しかしやがてその動きはエネルギーを失って完全な静止へと至る。従ってこの動きは全体としてテーシスの要素を多く含んでいる。

またこのボールを例えばラケットで何度も打ち上げた場合，その動きはエネルギーを失わず，そのイクトゥスはアルシスを保つことになる。

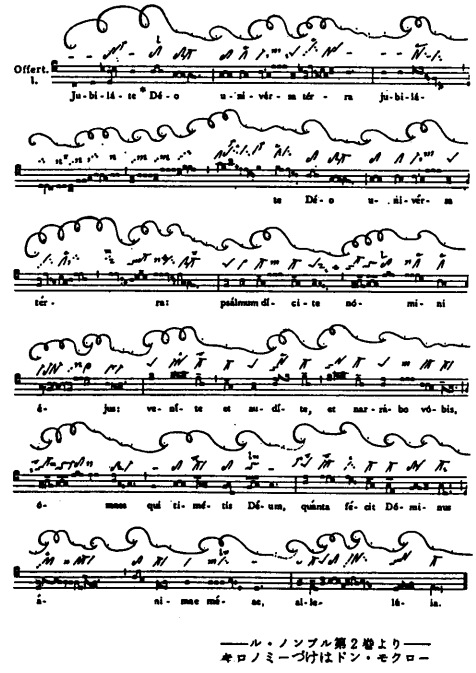
あるいは，このボールが最初ラケットで打たれ，次に水面へと落下した場合，ボールは先ず，

あるエネルギーを受けて空中へ飛躍し，ラケットの一打で更に高く跳ね上がり，次には落下して再び跳ねあがることなく静止してしまう。この場合のイクトゥスはアルシス，アルシス，テーシスとなるわけである。

次にモクロー自身によりキロノミーづけされた楽曲を掲げる。



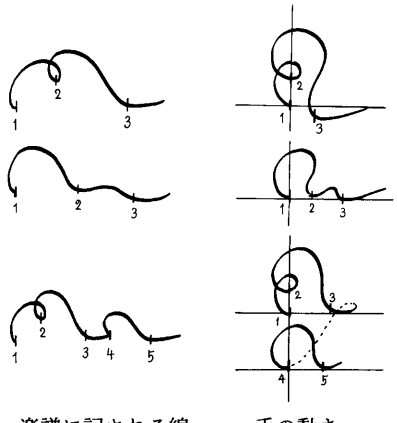
（図５）



（図６）

モクローの描いた曲線はそれ自身が「書」などを思わせる美しさを湛えている。

指揮者は上図のごとき曲線を楽譜に書き入れ，それに従って空間に図形を描くわけであるが，実際の手の動きは楽譜に書かれた曲線とは多少違っている。楽譜に記された線は左から右へと連続的に流れてゆく。しかし手をこの通りに振ることは不可能である。そこで指揮者は図７のように手を動かす。



（図７）

「指揮者は先ず二本の軸，つまり垂直軸と水平軸とを心に描く。垂直軸はアルシスのイクトゥス，水平軸はテーシスのイクトゥスを表示するときに使う。アルシスの場合には手を垂直軸にそって時計の針の回る方向に動かし，テーシスの場合には手を水平軸にそって右の方に波を描いて動かす。テーシスからアルシスに移る連続した動きを示すには，手を垂直軸の方，つまり右から左へ動かす」のである[7]。

このキロノミーを前掲の近代指揮法の図形と比較されたい。

一見して我々は両者に大きな違いがあることに気づく。決定的な相違は近代指揮法における

上から振り下ろされる直線がキロノミーには全く見られないことである。しかもこの垂直線は規則的に一定の周期を持って現れるがキロノミーには周期性が感じられない。

両者の運動の力点が近代指揮法においては上から振り下ろされる強拍にあるのに対し，キロノミーでは下から上への放物運動，即ちアルシスにある。形状の違いは斯くのごとく一目瞭然である。

ここで我々は，今一度，音楽における**リズムの第一義性**という根本命題に立ち還らねばならない。即ちそれは厳然とそこに在る。一方指揮図形は**楽曲のリズムの空間への投影**である。従って，そこに見られる両者の相違は単なる図形上，即ち指揮法の違いではなく，夫々の音楽の本質的相違の表象なのである。

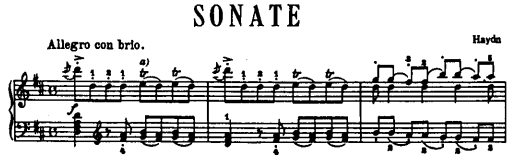
3） ポリフォニー

a）律動的特徴　ポリフォニーはグレゴリオ聖歌を母体として生まれ，発展し，ルネサンス期に至って開花した。代表的作曲家として，デュファイ Guillaume Dufay (1400頃－1474)，オケゲム Johannes Ockeghem (1425－1495)，ジョスカン・デ・プレ Josquin des Prez (1450－1521) ヴィラールト Adrian Willaert (1490頃－1562)，パレストリーナ Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525頃－1594)，ラッスス Orlandus Lassus (1532－1594)，ヴィクトリア Tomas Luis de Victoria (1548－1611) などの名があげられる。

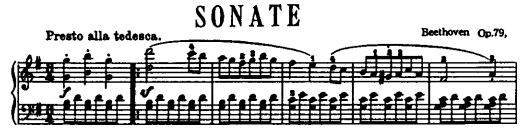
この時代，音楽は未だ拍節リズムの束縛を受けていなかった。勿論この時代に拍節リズムが存在しなかった訳ではない。世俗曲の多くにみられる踊りを伴った音楽は，当然一定の周期性をもったリズムによっている。しかしここではそれらは措き，主として教会音楽における律動論を取り上げる。

次に，比較のため古典派を代表するハイドン，ベートーヴェンのピアノソナタ及びルネサンス期の作品からジョスカン・デ・プレのミサ・パンジェ・リングワ *Missa Pange lingua* より，キ

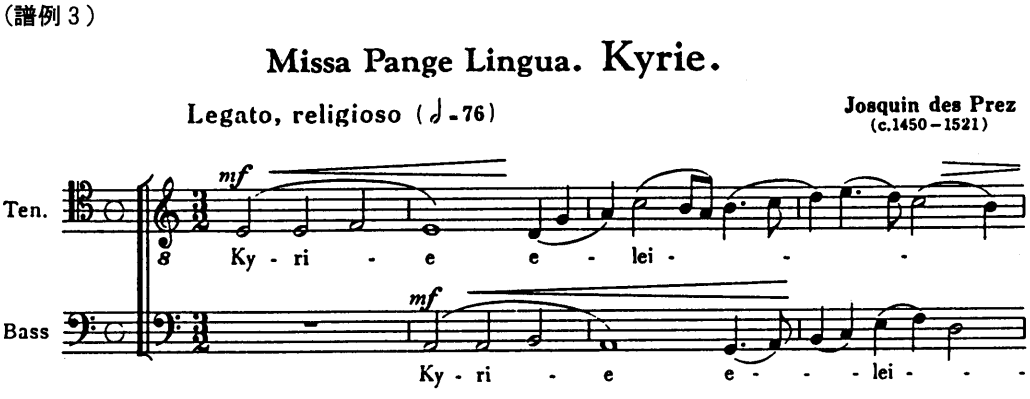
(譜例 1)



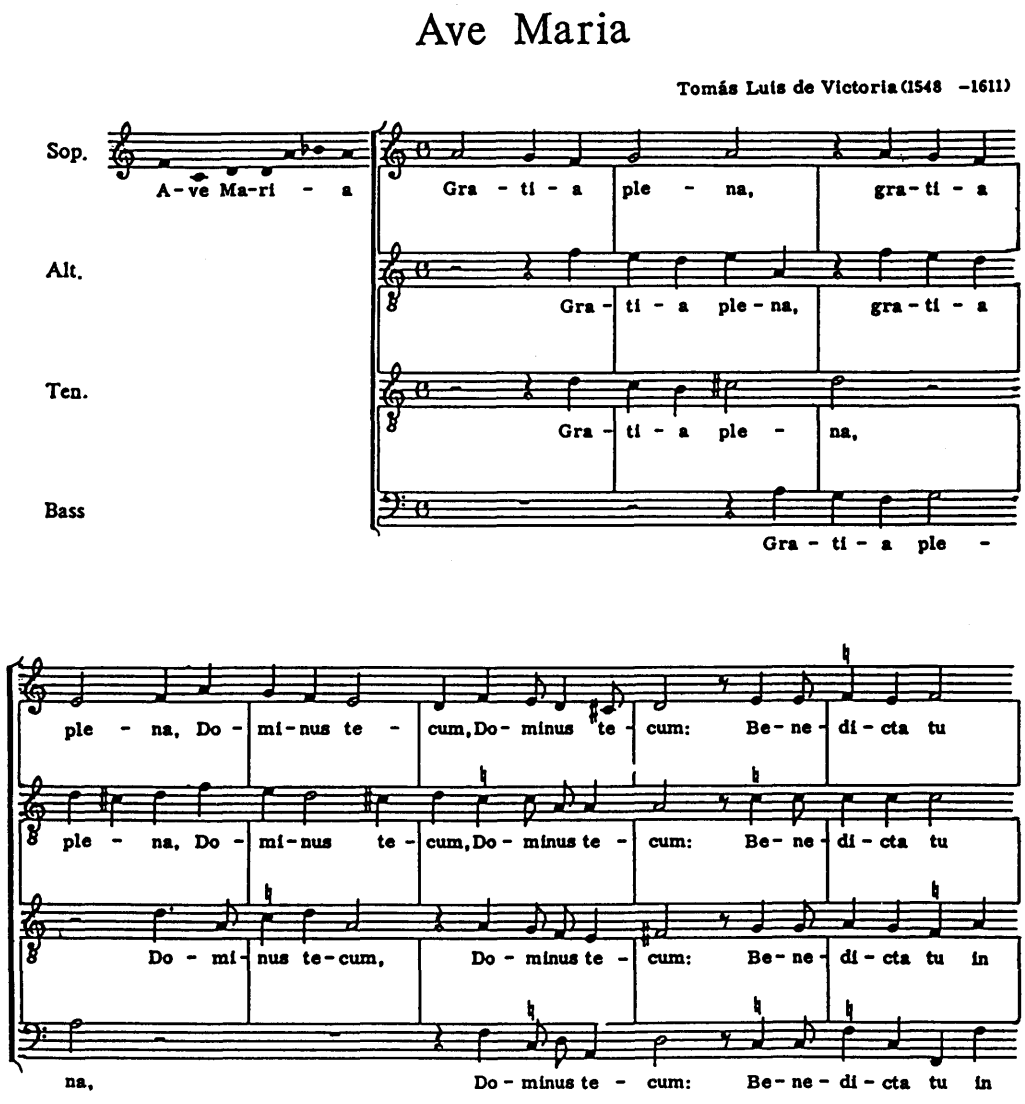
(譜例 2)



(譜例 3)



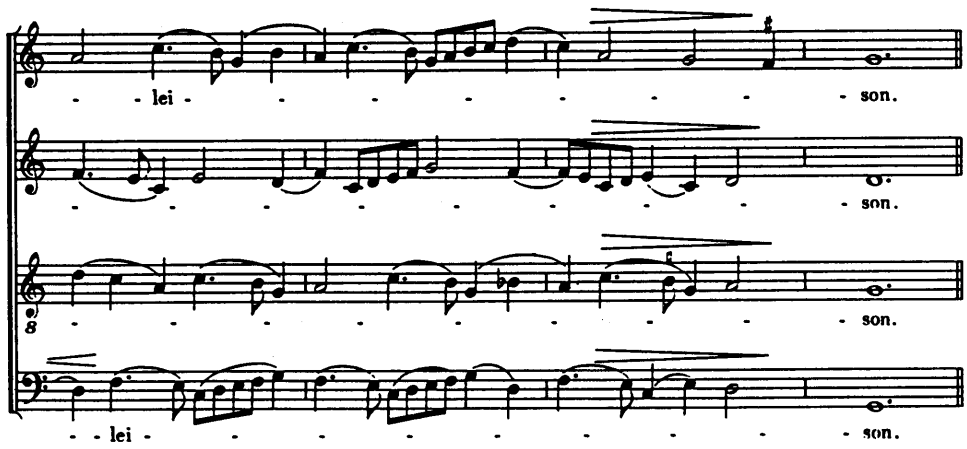
（譜例４）



リエ *Kyrie*の冒頭，ヴィクトリアのアヴェ・マリアの冒頭を掲げる。

ハイドン，ベートーヴェンの作品には，はっきりと拍節が感じられる。両楽曲ともその第１拍は上から振り下ろす動きを明確に示している。一方ジョスカン及びヴィクトリアの作品には編者により拍子記号が付されているが，その第１拍に上からの振り下ろす動きを感ずる者はいないであろう。これらは律動的にはアルシスによって始まると考えるべきであるから，その動きは下から上へ向かう飛躍である筈である。またこの二曲からリズムの周期性を感じることは難しい。ジョスカンのテーマには確かに３拍子を感じることが出来る。（拍節リズム的３拍子ではない。）しかしその終結部を眺めれば，誰もが，これは３拍子の楽曲ではないことに気づくであろう。（譜例５参照）

（譜例５）



これら声楽ポリフォニーはグレゴリオ聖歌を母体としているのであるから，その音楽の本質を成すところのリズムは朗唱的自由リズムに近いものと考えるべきである。つまりそのリズムの構成因子は強拍・弱拍ではなく，アルシス・テーシスなのである。

b）現代における演奏　本論の主題とするところはルネサンス期声楽ポリフォニーの演奏に関して，問題点を探り，一つの提案を行うにあった。そこで先ずこの点についての幾つかの記述を紹介する。

クルト・トーマス：「古い時代の作品の振り方は，いわば脈搏に似た，自然な，むらのないテンポに乗って行われなくてはならない。」これらの作品は「小節によるアクセントの感覚をもっていないので，大きく揺れ動くような振り方によって，まったく自然な言葉のアクセントを取りもどすようにしなくてはならない[8]。これらの音楽の本質はその**生き生きとした不規則性**にある[9]。」

ロベルト・ブリーゲン：ルネサンス・ポリフォニーはグレゴリオ聖歌の影響のもとに発展したものであるから，この聖歌が持つ「**自由で束縛のないリズム**の本質」を充分に理解している必要があろう。またグレゴリオ聖歌のリズムはラテン語のアクセントの影響を強く受けており，同じラテン語を歌詞とするポリフォニーにおいても，この点の理解が必須である[9]。

皆川達夫：「ルネサンス・ポリフォニー合唱音楽にとって，とくに大切なものは**リズム**である。この時代の楽譜には小節線というものが付されていない。……各パートがそれぞれ独自のリズムで流動的に，拍子にとらわれないでうごいてゆく。ところがもし凡庸な指揮者が第１拍を強拍，第２拍は弱拍として全パート画一に演奏したら，ポリフォニーのリズムのからみ合いの面白さは殺されてしまう。であるから指揮者は棒を用いず，手でやわらかくテンポをしめしてゆくのがよい。打点のするどい棒のふり方は禁物で，むしろグレゴリオ聖歌ふうの指揮法の方が，ニュアンスがよく生かされる[10]。」

これらの記述からおぼろ気ではあるがルネサンス・ポリフォニーの演奏法が浮かびあがる。しかし，具体的な指揮法としてクルト・トーマスは「このような旋律を振る動作としては，まず，十分バランスのとれた，２拍子，あるいは３拍子の振り方で行われることになるであろう。」と述べ，拍節リズムによることを示している。また，皆川達夫は大切なものはリズムである，としているが，彼が強調しているのは各声部のリズムの独立性という点であって，リズムそのものについて示唆したのではない。グレゴリオ聖歌ふうの指揮法とは，その《やわらかさ》を言ったの

であろう。彼らの指摘はあくまでも近代指揮法を前提に行われているのである。

本論はこの前提に疑問を持つことから書き始められた。しかし結論を急がず今少しポリフォニーと近代指揮法との律動上の整合性について考察を進める。

考察1）皆川の指摘は，もし全声部が同じリズムで動く場合には最早無用のものとなる筈である。指揮者はやわらかさだけに心を砕けばよいことになる。しかし問題点は声部の独自性にあったのであろうか。

考察2）モクローはボールが空中へ飛躍する様をアルシス，それがエネルギーを失って落下する様をテーシスと説明した。一方，山田和男は近代指揮法における第1拍打を自然落下運動，第4拍打，いわゆるAuftaktを放物運動と呼んでいる[12]。この二つの説明から，次のような興味深い関係が導き出される。

強拍：自然落下運動→休息：テーシス

弱拍：放物運動→飛躍：アルシス

これは奇妙な逆符合である。グレゴリオ聖歌の歌い出しはアルシスか，さもなくばイクトゥスを持たないものであり，テーシスからの開始は理論上ありえなかった。ルネサンス・ポリフォニーにおいてはこの点はどうであろうか。

考察3）ブリーゲンの指摘した，ポリフォニーのリズムを構成する上で重要な要素であるところのラテン語のアクセントについて，その原則は次のごとくである。

ラテン語のアクセントは揚音アクセントである。従って律動的にはアルシスである。アクセントの位置は語尾から一音節または二音節前となる。語尾に主要アクセントが来ることは決してなく，従ってこの音節は常にテーシスである。これらの点に問題はないか。

以上の点を踏まえて前掲のAve Mariaに近代指揮法の図形をあてはめてみる。（譜例6）

1）本論の主題に明確に添うため，ソプラノの旋律のみを掲げた。

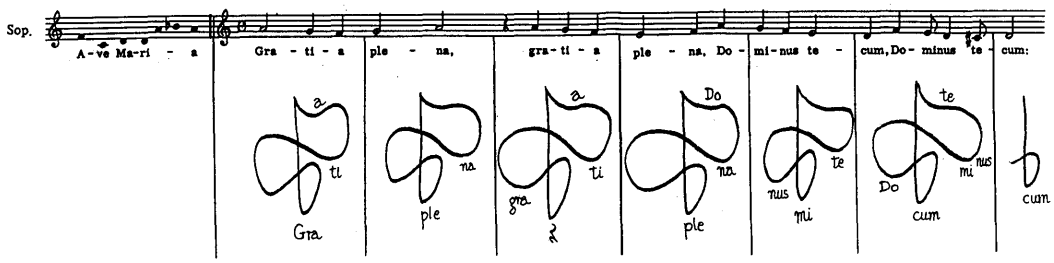
2）ごく一般的と思われる4拍手の図形を示した。

3）図形の打点にあたる部分に該当する歌詞を記した。

歌詞の各語頭音節Gra-ti-a，Ple-na，Do-mi-nus，te-cumはそれぞれ言葉の律動上はアルシスを成す。しかし近代指揮法の図形によればGra～，Ple～，te～ の各音節は上から振り下ろす動きとなり，動線はテーシスを示す。一方，各語尾音節は言葉のリズムの上からは全てテーシスであるが，この楽曲のリズムを拍節的にとらえると，Gra-ti-a，Do-mi-nusは弱拍となる。従ってこの部分の手の動きは**放物運動**となり，アルシスを示す。

このように近代指揮法による演奏は単一声部において既に幾つかの矛盾点を見せるのであるが，そのうち強拍部に現れる矛盾，特に曲の冒頭のテーシスは手の振りを工夫することで殆ど解消される。つまり強拍部はその打点を起点として直ちに放物運動，即ちアルシスに移行するからである。

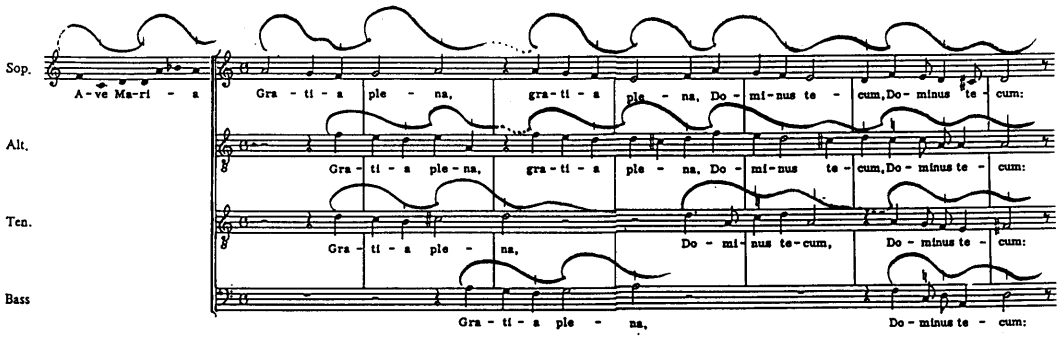
（譜例6）



しかし拍節リズム的弱拍部にみられる矛盾は如何ともし難い。ラテン語の語尾におけるテーシスは段落感，終止感を持っている。しかしいわゆる弱拍は如何様に振ろうとも上昇線を描かねばならず（3拍子の第2拍打はこれにあたらない。），必ずある期待感，緊張感を伴ってしまう。Ave Maria において例えばGra-ti-a,の音節は近代指揮法によっては，余程注意深く振ったとしても合唱団は語尾音節を高揚感を持って唱ってしまうであろう。そしてフレーズはGratiとa-ple naに分断されかねない。これは手の動きが楽曲の持つ脈動に逆らった結果なのである。斯くのごとく近代指揮法の持つ律動性はルネサンス・ポリフォニーの持つそれとは本質的に相容れないものなのである。音楽におけるリズムの第一義性に鑑みるに近代指揮法による演奏は従って如何様に振ろうとも，ルネサンス・ポリフォニーの生命感を得ることは難しい。

C）キロノミーの導入　次にAve Mariaにキロノミーを付した楽譜を一部掲げる。先ずソプラノのみを眺め，前掲の図形と比較されたい。単一声部に既に現れるリズムの整合性と不整合性がはっきりと確認出来るであろう。

（譜例7）



合唱団のメンバーは各自の楽譜に上記のごとく書き込まれたキロノミーを見ながら演奏する。そこで指揮者は多声部に付されたキロノミーをどのように振るかが問題であるが，例えば4声部のキロノミーが全て違う場合，二本の腕で四つのものを振ることは勿論出来ない。また仮に両手で二つまでは違った動きを示すことが出来たとしても，それは大変難しいことである。従って実際の指揮にあたっては楽曲の進行上の時点々々で重要と思われる声部のキロノミーを示せばよい。原則的にテーシスは全声部が終結部へ向かって収斂されていくとき以外はあまり振らず，合唱団にまかせ，専らアルシスの現れる声部に目を向けるのが良い。

また，このキロノミーを楽曲の練習の最初の段階から取り入れるのは賢明ではない。なぜならばこの方法は各声部の縦の線が揃いにくいからである。従って，合唱団に向かったなら，先ずは一般的な4拍子なり3拍子で指揮を行い，充分縦の線が揃った段階でキロノミーに切り換えるのが良策である。またこの指揮は大合唱には向かない。理由はやはり揃いにくいからであるが，ポリフォニーは本来少人数に向いた音楽であるから，あまり大合唱の場合の心配は必要ないであろう。

斯様に周到に準備された練習の後の仕上げとしてキロノミーを導入するとき，その結果は絶大である。合唱団のメンバーはそれまで淀んでいた音楽が急に生き生きと流れ，脈打ち始めることに驚き，瞳をかがやかせるのである。

4） 結 び

この小論は筆者の合唱指導体験を基に書き進められたものである。取りあげられた主題は既に京都コーロ・ポリフォニコ*Il coro polifonico di Kyoto*他の合唱団によって幾度となく公開の演奏として試みられ，一定の評価を得ている。しかしキロノミーは本来単旋聖歌の指揮法であり，多声音楽にそれを取り入れることは一種の冒険とも言えよう。現在この発想には多くの問題が残されており，筆者自身未だ解決出来ないでいる。それを今後の課題としたい。

なお，この拙稿をまとめるにあたって，以前からの座右の書である水嶋良雄氏の「グレゴリオ聖歌」を読み返し，改めて多くの示唆を得た。ここにこの書との出会いを喜ぶと共に氏に感謝を捧げたい。

＊キロノミーによる演奏例

- *O magnum mysterium, Ave Maria, Vere Languores nostros* (*Victoria*)
  *1973*年度関西合唱コンクール：第1位
- *O magnum mysterium*
  ルネサンス合唱講習会（京都合唱連盟主催）のモデル合唱団／講師：皆川達夫 *1973*年
- *Deus, Misereatur nostri* (*Schütz*)
  1974年度関西合唱コンクール
- *Magnificat* (*Palestrina*)全曲
  演奏：ノートルダム女子大学女声合唱団（定期演奏会）── 他

〔注〕

① Dom Gajard: 《Méthode de Solesmes》 P61
② ギリシャ人の芸術観：「静止の芸術」と「動きの芸術」に分類。
③ V. ダンディ著 池内友次郎訳「作曲法講義」（教育出版社 1953年）より。
④ 水嶋良雄著「グレゴリオ聖歌」P75より。
⑤ ギリシャ語，動律学述語
⑥ 野村良雄「音楽美学」P78（音楽之友社 1953年）より。
⑦ ジャン・メルオー *Jean Mereau*著「音楽と信仰」－グレゴリオ聖歌の指揮法より。
⑧ クルト・トーマス著「合唱指揮教本」1より。
⑨ クルト・トーマス著「合唱指揮教本」2《内には規則正しい一様な脈搏が潜在する》と述べている。
⑩ Robertus Vliegen「ポリフォニーに見る歓び」より要約。
⑪ 合唱事典：実技編一「解釈」の項より。
⑫ 山田和男「指揮の技法」アウフタクトの項より。

主要参考文献

◦水嶋良雄著「グレゴリオ聖歌」（音楽之友社）
◦山田和男著「指揮の技法」（音楽之友社）
◦クルト・トーマス著／糸賀英憲・天野晶吉 共訳「合唱指揮教本」1，2，3（音楽之友社）

(Kurt Thomas: Lehrbuch der Chorleitung, Band 1, 2, 3,)
◦アーチボルド・T・デーヴィソン著／藤原高夫訳「合唱指揮」(音楽之友社)
(Archibald T. Davison: Choral conducting)
◦ロベルト・ヴリーゲン著「ポリフォニーに見る歓び」(音楽之友社)
◦野村良雄著「音楽美学」(音楽之友社　1953)

引用楽譜

◦Haydn: Sonate D dur ソナタアルバム　第一巻(全音楽譜出版社)
◦Beethoven: Sonate Op.79 G dur (同上)
◦Josquin des Prez: Missa Pange Lingua・Kyrie 「ポリフォニーに見る歓び」例曲集
◦Victoria: Ave Maria　皆川達夫・高野紀子編「スペイン宗教曲集」1(全音楽譜出版社)