

保育者養成校における幼児音楽講座の歌唱に関する予備的研究
－ドイツ音楽史とフレデリック・フスラーの思想を参照枠に－

長 友 洋 喜

A Preliminary Study on Singing in Infants' Music Courses in Nursery Teacher Training Facilities: Referring to the History of Music in Germany and the Thought of Frederick Husler

Hiroki NAGATOMO

児童教育学科, 教育学部,
安田女子大学

要 旨

When we think about the courses on infant music in nursery teacher training facilities, one of the most pivotal issue is whether teachers teach their students scientific knowledge on singing voice. Is it necessary for teachers to give students the information about how vocal organs act when they are singing? Is such information needed in the courses on infant music?

In this paper, I analyzed Frederick Husler's thought about singing trainings. First, I reviewed the history of music in Germany. Next, I analyzed the position of Huslers' thought in the History of music in Germany. Then, I analyzed the thought of Husler focusing on the relationship of scientific knowledge and experience in singing education.

Finally, it was clarified that Husler would like to connect scientific knowledge and educational experience if we wanted to teach students singing properly. It was because both science and experience have strong points and weak points, therefore, using both, we would be able to understand the act of singing.

It can be said that according to Husler's thought, music teachers in nursery teacher training facilities should teach their students about the scientific mechanism on singing voice in the courses of infant music.

キーワード：歌唱 (singing)、幼児音楽 (infant music)、フレデリック・フスラー (Frederick Husler)、保育者養成校 (nursery teacher training facilities)、ドイツ音楽史 (history of music in Germany)

はじめに

保育者養成での幼児音楽の歌唱に関する講座で、学生に声の出る仕組みをどこまで科学的に教えるのかという点は、養成校の音楽担当教員にとって非常に重要である。発声に関する科学的な知識は、保育実践においてすぐに使える要素とは言い難い。実用性を重んじるのなら、むしろ音量・音程・表情・表現力等を上達させることに重きを置くべきであろう。しかし一方で、「表情を明るく」「お腹で声を支えて」「頭に声を響かせて」といった言葉を感覚的で捉えどころのない言葉と感じる学生も多いのではないだろうか。これらの指導言を科学的に説明することも必要ではないだろうか。将来保育者となる学生に対し、科学的な知識と実践力とをバランス良く教えることは、保育者養成に重要な問題であるといえよう。

本稿では、この問題を声楽教師フレデリック・フスラー (Frederick Husler) の思想に着目することで考察する。1889年に生まれ、1969年に没したフスラーは1916年、27歳で声楽教師となった。さらに声楽教育者としてのフスラーの活動は、1922年のベルリン移住と同時に開始されるクロー・オペラでの発声教師の任務を以って行われる。従ってフスラーの声楽教育者としての活動年代は、大まかには1922年以降、没年の1969年にかけてということになる。それではこの時代におけるドイツ音楽史と、その中でフスラーの思想はいかに位置づけられうるのだろうか。以下、ドイツ及び西欧諸国における社会的、音楽的背景を、フスラーの声楽教育思想と関連する最低限において示す (1)。続いて、音楽史における科学と教育実践との関連性に関する議論の中に、フスラーの問題意識を位置づける (2)。更に声楽教育実践と科学的知識との融合方策に関するフスラーの見解を検討する (3)。最後に、本研究を保育者養成における幼児の音楽表現に応用するための視点を抽出する (4)。

1. 音楽史的概観

本節では、フスラーの時代における音楽史を概観する。第一次世界大戦後の1919年1月、ドイツでワイマール共和国が成立した。以後1933年まで14年間存続するこの共和国においては、1918年の皇帝の退位後、検閲の解除など、文化的な自由化への潮流が見られた。こうした中、1922年フスラーはクロー・オペラにおいて発声教師の任務に就く。

クロー・オペラは、古くは1844年にベルリンに設立された娯楽社交施設「クロー」を母胎としていたが、1923年には指揮者オットー・クレンペラー (Otto Klemperer) を音楽監督に迎えて、ドイツでオペラの公演を行った。また、ドイツ・オペラという意味あいにおいては、イギリスの声楽教師且つ音楽評論家であったヘルマン・クライン (Helman Klein) の1927年のロンドンにおける記録が「夏のオペラシーズンはドイツ・オペラの演奏に費やされた」²⁾ というように、イギリスでも盛んに公演が行われた。しかし歌劇場の抱える経済的問題は厳しく、オペラハウスへの「民衆の評価」は「厳しかった」とされる³⁾。この経済的問題は、世界大恐慌をきっかけに強まった国民の保守的傾向を背景に、右派政党の勢力拡大が生じたことで明確になり、1930年、「クロー・オペラ」の閉鎖の提言がなされた。1930年9月14日に施行された国政選挙において、社会民主党の143議席に次ぐ107議席を獲得し、第二政党にのし上がったのが、国家社会主義ドイツ労働者党 (ナチス) であった。オペラハウスへの予算削減の風潮の主流勢力であるナチスの台頭が顕著となったこの選挙結果は、四度目のオペラシーズンを迎えつつあったクロー・オペラに

動揺を与える。予算的問題のみならず、1920年代以降、ナチスの文化的批判の中心的対象は、ドイツのオペラ劇場の芸術的「前衛」性であったことから、既存のオペラの前衛的アレンジによる公演を行った「クロール・オペラ」はナチスの批判の矢面に立つこととなった⁴⁾。この動揺は事実、その年のシーズン限りでのクロール・オペラの閉鎖という1930年10月の国家的決定となって現れることとなった。1931年3月25日、クロール・オペラ閉鎖の最終決定が議会によってなされ、1931年7月3日、クロール・オペラはその3年半の歴史を閉じる。このようにヴァイマル共和国におけるオペラは、フスラーが声楽教師として活動したクロール・オペラを含む複数の歌劇場において発展を見せるものの、経済的状况による国民の保守的傾向とナチスの台頭を背景に、次第にその文化的自由を縮小せざるをえなかったということができよう。

1936年から1939年まで、フスラーは帝国音楽院の声楽教師として職務に就く。この背景として容易に想起しうるのが、クロール・オペラ時代においてフスラーとその職務を共にした指揮者ヴィルヘルム・フルトヴェングラー (Wilhelm Furtwängler) の存在である。1933年1月30日、アドルフ・ヒトラーはドイツの最大政党、国家社会党の党首として権力の座についた。国家社会党政権下の第三帝国においては、帝国音楽院が設立された。帝国音楽院は元来、ドイツ人音楽家であるジュリウス・スターン (Julius Stern) が1857年に設立したスターン音楽院を母胎としていたが、国家社会党政権の支配によって帝国音楽院として再編された。フルトヴェングラーは同年11月15日、リヒャルト・シュトラウス (Richard Strauss) を統裁とする帝国音楽院の副総裁に就任し、ヒトラー政権の意にそぐわない演奏の禁止を判断する役割を有した。このフルトヴェングラーの任務を背景に、クロール・オペラ以来フルトヴェングラーと親交を有するフスラーは、帝国音楽院で声楽教師の職務を得た。

無論、シュトラウスやフルトヴェングラーがヒトラー政権下の音楽において帝国音楽活動の推進力の象徴として果たした中心的な役割も、一時的なものとなる。そもそもフルトヴェングラーは、ヒトラー政権との数々の諍いの中にあつた。その諍いの一つが、当時のドイツにおける音楽家パウル・ヒンデミット (Paul Hindemith) へのヒトラー政権の扱いであろう。1934年の手記においてフルトヴェングラーは、ヒンデミットへの「誹謗」が「開始されている」とした上で、「何を以って人は彼を誹謗しようとするのか。まず問題は、純政治的な性格に絡んだものだ。ヒンデミットはユダヤ人の血統に所属している」とし、ナチスドイツの反ユダヤ主義によってヒンデミットが「拒否」されていると述べる⁵⁾。その上で、「ヒンデミットは、政治的な活動を行ったことは一度もない。もし政治的な非難が、非常に広範に芸術の上に乗って向けられるとなると、我々はどうすればよいのであろうか。世界にドイツ音楽を認めさせることに於いて、若い世代の中でパウル・ヒンデミット以上に多くの仕事をした者はいないことは確実である。」⁶⁾ という。ナチスドイツの文化的制約が、音楽界に多大なる負の影響を与えていることを主張するのである。こうした事情を背景に1934年12月、フルトヴェングラーは、政府への抗議を理由に帝国音楽院副総裁を解任された。さらにシュトラウスも1935年7月、総裁辞任の命を政府から受けることとなる。アメリカの歴史家ウィリアム・フォスター・アプソープ (William Foster Apsorp) は1910年の著書において、「リヒャルト・シュトラウスなどはワーグナーの方向性を一定程度継承しつつあつた」⁷⁾ とする。即りリヒャルト・ワーグナー (Richard Wagner) を継承する音楽家としてシュトラウスを位置づけているのだ。同じく同時代の歴史家フーゴー・ライヒテントリット (Hugo Leichtentritt) は1938年に、ドイツからの亡命先のアメリカにて出版した著書の中で、「リヒャルト・ワーグナーに次ぐ二番目の偉大な音楽家リヒャルト・シュトラウス」と、アプソ

ープ同様の認識を示した上で、「リヒャルト・シュトラウスは、帝国主義音楽の象徴的存在とみなされてきた。しかしながら彼の音楽はドイツのナショナリズムとは何ら関係がなかったのである」と述べ⁸⁾、シュトラウス自身がヒトラー政権において象徴的役割を果たしたという見解が必ずしも真ではないと主張している。

1946年、フスラーはデトモルド音楽大学の設立者の一人となり、声楽の教鞭をとる。第二次世界大戦直後のこの時期における西欧音楽は概して、その音楽文化の再考を迫られることとなった。事実ヒトラー政権の影響でドイツを亡命したフーゴ・ライヒテントリットは1947年に、当時の音楽史的状況について、「ヒトラー政権と第二次世界大戦は、ドイツの音楽的主権を決定的に破壊し、他のヨーロッパ諸国の音楽もほとんどすべて、多少なりとも衰微した。」⁹⁾と述べている。こうした中、ナチスの占領後も芸術的發展を続けてきたフランスにおいては、パリ音楽院のオリヴィエ・メシアン (Orivier Messiaen) が、戦後ナチスの拘束から解放され、音楽の教鞭をとっている。その頃メシアンの下で学んでいたのが、同じくフランスの作曲家ピエール・ブーレーズ (Pierre Boulez) であった。一方、戦後ドイツに新たに成立したドイツ連邦共和国 (西ドイツ) において作曲家たちは、第三帝国における制約から少なくとも形の上では解放されたが、文化的伝統を取り戻すというよりはむしろ、新しい音楽の形式の創造へと指向することになってゆく。連邦政府は地域別の放送網によって、各放送局にオーケストラを設立し、作曲家への作品委嘱や演奏の機会を増加させた。このような国家的規模の支援は、電子音楽の発展をも促す。1952年には、北西ドイツ放送のケルン放送局に、電子音楽のためのスタジオが設立された。メシアンの影響を受けたフランスのブーレーズと同様、メシアンの下で学んだカルルハインツ・シュトックハウゼン (Karlheints Stockhalusen) は、西ドイツの戦後音楽における主要な作曲家の一人として挙げることができよう。シュトックハウゼンは、電子音楽にフーリエ解析やヘルムホルツの音響研究の原理を応用しつつ、作曲活動を行った。その後シュトックハウゼンは、統計学的手法や量子力学的手法をも音楽に取り入れようと試みることになる。

以上のような概観によって、歴史的事実を細微に網羅することは不可能である。しかしながら、フスラーと関連する範囲での歴史的事実の概要としての些かの限定と単純化のきらいを許容するのであれば、フスラーが声楽教育を行った時期は、ワイマール共和国時代における文化的伝統と科学技術との対立、ヒトラー政権下における科学技術への傾倒、及び第二次世界大戦後における、科学技術と文化的伝統との統合過程という、三段階において推移していたと言うことが可能であろう。

2. フスラーの問題意識の歴史的位置づけ

現代の声楽教育研究において、19世紀終盤から20世紀前半の科学的研究の進展とその教育実践への実用性が議論されることがある。中でも、フランスの声楽教師マヌエル・ガルシア (Manuel Garcia) を科学的アプローチの端緒としてあげることは少なくない。D.F.プロクター (D.F.Proctor) は、「発声機構を理解するためのいとぐちは、1885年になされた。それまでの間、誰もが生きている人間の動いている声帯を実際に見たものはいなかった」が、「声楽教師の Manuel Garcia」が「鏡を喉に入れて光を当ててみたらとの考え」に基づき、声帯の観察に成功したという¹⁰⁾。わが国でも、斉田正子がマヌエル・ガルシアについて「声帯を最初に観察した……テノール歌手であり音楽教師」¹¹⁾と述べている。ガルシア以外にも、科学的研究としては、

医学的見地から声楽教育を捉えたイギリスのモレル・マッケンジー (Morrel Mackenzie)、音響学的見地から近接を試みたドイツのヘルマン・L・F・ヘルムホルツ (Hermann L.F. Helmholtz) などの名が挙げられる。

このような科学的アプローチの浸透という西欧諸国の状況に加え、ドイツにおけるヒトラー政権による文化的弾圧と科学技術の発達を背景に、1930年代以降の西欧諸国においては、音楽実践における科学の位置づけに関する問題意識を指摘しうる思想的言及及び立場の生起が見られた。クロル・オペラでフスラーとの職務の共有を経験し、初期ヒトラー政権下における音楽的事情にも携わったフルトヴェングラーは1954年、音楽における科学の位置づけに関して「今日、人はきわめて安易に、われわれは技術の時代に入った、あるいはさらに正確には科学の時代に入った—科学の功績によってはじめて技術が生まれたのだと考えるが、こうした見方は外部からする言葉である」¹²⁾ とする。その上で、「個々の作品の有する芸術家の直観、むしろ実現を望むより、彼の直観を感覚の上に表現しようと望む真の芸術家たちの非常なる努力に対し、科学的思索は、ただ限定された関心を有するのみである。なぜならそれは個々の場合の相関的なもの、典型的な場合だけを問題とするからである。こういった思索からみれば、芸術家的な創造はあまりにもはかない見せ掛けの現象を“過剰なまで重大に受け止めすぎる”ことであり、純粋に感覚的な生命という外部的な実力にあまりにも傾倒することだと片付けられるかもしれない。」という¹³⁾。

こうした作曲及び音楽演奏における科学の位相に関する問題意識の生起は、声楽教育をその例外とするものではなかった。イギリスのエドガー・ハーバート＝チェザリー (Edgar Herbert-Caesari) は1930年代から、主に「声楽実践における感覚」¹⁴⁾ と「声楽技術を生み出す科学的知識」¹⁵⁾ との関連性を論点の一つとする研究を試行している。またフルトヴェングラーと職務を共にしたフスラーの主張は、声楽教育における科学的立場の位相に関して及ぶこととなる。その主張は以下の通りである。

「かつて耳から耳へ、名人から弟子へと受け継がれていた、あの発声教育に関する、伝承された、まとまった“知識 (Wissen)”は、多くの原因 (その一部は、声楽 (Vokalmusik) がたどった発展の為に生じた) からますます大きく揺がされてきた。そうした知識は崩れ、あまりにも多くの流派に分裂した。発声教師たちのあいだでは、めいめいが他とは異なる分化方式を伝授する。つまり発声器官のさまざまな機能とほぼ同数の方法が生れ、遺憾ながらこれと同数の敵対関係がさまざまな流派のあいだに生じることになる。他方、音声の客観的研究の進展に伴い、集積されてきた多くの知識がありはする。だがこれらの知識はかつての“まとまった知識”の喪失の穴を埋めることができない。というのは、これら知識は物言わぬ知識、記述的知識であり、さらに発声器官のさまざまな事象である音声とその性質を真剣に研究に取り入れれないからである。従って、発声の教師には、彼の任務にふさわしい厳密な基礎が欠けているのである。」¹⁶⁾

ここでフスラーが声楽教育に関する異なる二種類の「知識」という用語を提示していることに着目したい。その一方は「発声教育に関する、伝承された、まとまった」知識であり、「他方」は「音声の客観的研究の進展に伴い、集積されてきた」知識である。声楽研究に関する知識としてここでフスラーはこの二点の知識をあげるのである。フスラーが「他方」と述べることからわかるように、対立構図において捉えているのである。フスラーの言うところの「発声教育に関する、伝承された、まとまった『知識』」とは教育実践の要素に着目した実践的な知識であると

考えられる。一方「音声の客観的研究」とは声楽現象に関する科学的分析研究を意味することは容易に推察しうる。そしてその両者の対立が問題であることをフスラーは指摘するのである。この対立の要因としてフスラーは以下を挙げる。前者は個々の声楽教育実践に関する事例や経験の存在は豊富である。しかし体系化・一般化の過程の欠如ゆえに生起する客観性の欠如は当然、声楽教育メソッドの主観性の保持及び個別化・混乱と「多くの流派」への「分裂」へと帰結する。一方後者は科学に基盤を置き、その業績は文字通り厳密な客観性を有する。しかし、それは同時に声楽教育実践に関する多様な経験を「真剣に研究に取り入れない」のであって、安易に研究の対象外として位置づけてしまうことをも意味する。ここでは声楽教育実践的視点は限りなく排除されることとなるのであり、その業績はまぎれもなく科学的声楽研究ではあるものの、声楽教育研究とはなりえないとフスラーは述べるのである。

その上で、声楽的現象に対して科学的分析によって近接する方法における限界に関してもフスラーは言及している。「これら知識は物言わぬ知識、記述的知識であり」との言説から明らかであるように、ここでは科学研究による客観的知識の含有する、声楽実践開発能力の欠如が如実に示されているのである。声楽に関する「音声の客観的研究」における知識は、科学研究、及び分析の対象としての声楽の位置づけに基盤付けられていることは確かであり、従ってこれらの知識が、声楽に関連する知識であることに疑問の余地はない。しかしこのことは、これらの科学的知識が、声楽教育実践開発に何らかの有用性を有することと同義ではないことをフスラーがここで認識していることは容易に推察できる。声楽に関する客観的・科学研究の成果の、声楽教育実践における有用性の所有は、「発声器官のさまざまな事象である音声とその性質」という、声楽教育実践的視点を「真剣に研究に取り入れる」ことによって初めて可能になるのであり、そうした実践的視点の導入の不足状態は、声楽に関する科学研究を声楽的現象に関する単なる分析研究へと同化させるものでしかないとフスラーは述べる。

この点、コロラド大学で声楽の教鞭をとったバートン・コフィン (Berton Coffin) は、「フスラーは声楽教育に関する科学研究が、“発声器官のさまざまな事象”である“音声とその性質”を取り入れていないと批判する。しかしこの記述の価値観は、訓練されていない耳よりも、訓練された耳のほうが多くのことを得ることができるという一点に依存している。私は、声を聞くよりも科学的に見ることによって、声楽歌唱に関するより多くの知識を得ることができる¹⁷⁾と批判する。しかしフスラーは、声楽教育実践及び科学的声楽研究は、前者は方法論の過度の分化及びそれ故生ずる混乱、後者は科学的分析への過度の傾倒及びそれ故生ずる声楽実践的視点の欠如という欠陥を限界として有すると明示している。従ってコフィンの言うような「科学研究」への「批判」を、確かにフスラーは主張するが、同時にフスラーはコフィンの言うところの「訓練された耳」、即ち教育実践的な視点のみに依存することの限界にも言及しているのである。フスラーは、科学的見地と実践の見地の両者に限界点を見出しているのであって、コフィンの言うように科学的知識に対する批判のみを主張するものではない。フスラーは教育実践的声楽研究と科学的声楽分析研究との接点の模索が必要であることを主張するのである。

3. 声楽教育実践と科学との融合に関するフスラーの見解

フスラーは「音声の科学に貢献するということは、まず第一に発声の教師のために、さらに歌手のためにも書かれている。これらの人々が彼らの目的を追求してゆくにあたって知る必要がな

いことは極力除外した。]¹⁸⁾と述べる。フスラー理論における「音声の科学」への寄与とは、「発声の教師」及び「歌手」の「目的を追求してゆく」のに「必要」であるものなのである。音声科学的知識は、まず声楽教育における発声開発という目的の遂行において必要なものなのである。従って無論、そうした発声開発という目的を有さない、純粋な学問的興味による研究がフスラーによって否定されているわけではないことはここで明確であると言えよう。科学的関心による分析研究を部分的に声楽教育分野に導入することにより「発声教師の領域に、科学的基礎が与えられる」ことが、重要な目的であるというのだ。イギリスの声楽教育者であったエミール・ベーンケ (Emil Behnke) は、「声楽を学ぶ生徒は発声の事実に関する明確な理解を求めて様々な科学的文献にあたるが、……それらは多くの場合、生徒の要求に応じた目的で書かれていない」のであり、「こうした生徒の一般的な要求に応えるためには、…声楽に関連しない多くの科学的情報を可能な限り割愛しなくてはならない」という¹⁹⁾。類似してフスラーもまた、「発声の教師」や「歌手」の「目的」に合致する形での科学的事項を提供することを意図しているのである。

「音声の科学」及び「歌唱の技術」に関するこれらの言説から明らかであるように、フスラー理論における主要目的は声楽発声行為に関する科学的・実験的考察でもなければ、歌唱の技術的側面でもない。ただ「歌手と発声器官の本性」を、「その他のあらゆるもの前提条件として」議論しているに過ぎないというのだ。序章において掲出した論者の問題意識との重複領域はここに所在している。即ち従来の先行研究がフスラー理論における科学的側面の実験的拡張、或いは歌唱技術的側面の実践的拡張を試行していたのに対し、本研究は、声楽教育の前提としての「歌手と発声器官の本性」という、彼がその本来の目的として掲げている事項を中心に考察することを問題意識として有しているのである。同様の問題意識は、「精密科学を誇らしげに榮えさせることは、顕微鏡の発明から論理的にゆっくりと始められた。そして、たとえば、奇妙なM・ガルシア以来、「歌唱芸術の腐敗」の上に、光学好奇心の時代において、喉頭鏡が発明された。]²⁰⁾というフスラーの言説にも示される。「M・ガルシア」は、既述の通り、フランスのテノール歌手で声楽教師でもあったマヌエル・ガルシアを指す。音楽史上マヌエル・ガルシアは同姓同名の親と子が存在するが、「喉頭鏡」を発明したのは子のマヌエル・ガルシアである。ガルシアは1855年に寄稿した論文において、喉頭鏡による歌手の発声時の声帯の様子を詳細に記載している²¹⁾。またガルシア自身の説明によれば、「喉頭鏡とは2つの鏡からできている。一つは長いワイヤーの先に付けられ、喉の奥に設置されることで、喉頭の奥を映し出す。呼気によって曇らないように、鏡は適度に温められたものを使用する。もう一つの鏡は、喉頭の中の鏡を照らし、明るくするものである」]²²⁾。フスラーは、このような装置によって咽頭内部の観察による声楽教育の方法論の模索を行ったガルシアの声楽研究が、「精密科学を誇らしげに榮えさせる」研究であると言うのである。ガルシアの弟子であったイギリスの声楽教師で音楽評論家のヘルマン・クライン (Hermann Klein) は、ガルシアを「喉頭鏡を発明した優れた音楽家」とであると評価している²³⁾。フスラーのガルシアに対する批判的見解も、ガルシア個人の音楽家としての能力に対するものではない。フスラーによって批判されているのは、喉頭鏡を利用した声帯観察というガルシアの声楽教育研究における科学的近接方策に対してである。

いずれにしてもフスラーの問題意識は、科学的知識そのもの、或いは実践的知識そのものではなく、実践的知識と科学的知識との歴史的な対立と、その統合の必要性に関する前提的な議論であることを容易に考察しうる。では、この対立状況はいかにして生じたものであるのか。フスラーはこれに関して次のように述べる。

「客観的音声研究の専門家たちがとかく歌手たちや発声の教師（Stimmerzieher）たちの「隠語（Jargon）」にすぎないとして片付けるものがある。このいわゆる隠語は、いわゆる聴覚の言語であって、この隠語で発声器官そのものが歌手を通じて、われわれにいつか、どこかで重要な事象の全てを、くり返し明かしているのである。それで音声の研究者は、この事象から発声器官（Stimmorgan）を支配している法則を引き出すことができるのである。確かにそうなのだ。隠語と片付けられる事象は、歌手たちや、発声教師たちの、見えもせず、吟味もされない体験を表している。神経作用に関わることからであり、意識されない了解なのである。もしこの、歌手が発声器官に関して持っている体験、歌手がそれに言及せずに使っている概念や仮説（先に触れた隠語）を、それらの基礎にある生理学的前提条件に基づいて、うまく解明できるとしたら、また、もし歌手が彼の発声器官をコントロールするさいに、手がかりにする声のイメージが、どういふ事象によって、そのような音声的結果が生じるかという問題の理解と結びつけられるとしたら、そのとき初めて発声の教師の領域に、科学的基礎が与えられるであろう。歌唱固有の音形成が、そのとき科学の対象となることはまちがいないであろう。このことは、発声教師の立場からすれば、客観的な音声の科学（objektiven Stimmwissenschaft）と歌手たちの歌唱活動（Praktiken der Sänger）のあいだに絶え間なく橋を架け渡すことにほかならない。」²⁴⁾

ここでフスラーは、「客観的音声研究」が、声楽教育実践と対立するにいたった要因を挙げる。声楽教育実践の現場における教師や生徒の体験は、それら自体は感覚的・個別的であるが故にその言語表現や描写方法は多様性を孕む。それゆえ科学的視点からは「隠語」、即ち科学的根拠を有さないものと捉えられることが多いという。しかし、これらの体験は「隠語」であろうとも、教育実践的な立場からは容易に「片付け」られないという。なぜならそれらは「歌手たちや、発声教師たちの、見えもせず、吟味もされない体験を表している」ためであると主張するのである。この主張には当然、そうした声楽教育実践的な経験を、科学が安易に片付けてしまうことへのフスラーの危惧が表れているということが出来る。「音声の研究者は、この事象から発声器官を支配している法則を引き出すことができる」というように、科学的研究はこの実践的経験を、少なくとも何らかの形で含める必要性があるという認識は明らかに示されている。

この点、バートン・コフィンがフスラーが主張する「歌手たちや、発声教師たちの、見えもせず、吟味もされない体験」としての「聴覚の言語」に対し、「意識されない事項をどのように訓練するといふのであろうか」と批判的に言及している²⁵⁾。しかしフスラーの主張意図は、「歌手が発声器官に関して持っている体験、歌手がそれに言及せずに使っている概念や仮説（先に触れた隠語）」を「それらの基礎にある生理学的前提条件に基づいて、うまく解明できる」ということを仮定すれば、「そのとき初めて発声の教師の領域に、科学的基礎が与えられるであろう」と述べていることから明らかである。声楽教育における実践的経験と、科学的アプローチとを何らかの形で融合させるといふ意図を有しているのである。そして、実践と科学の融合を実現すべく努力することが「発声教師の立場から」必要性を有するものであるとも述べる。このフスラーの認識する必要性は、ヘレンF. ミッチェルら（Helen F. Mitchell et al）が「喉を開ける」といふ「声楽教育における伝統的言語表現」が、「教育実践的、及び科学的文脈の両面から探究されてきた」ものの、「その定義と機能は未だ不十分なままである」とし²⁶⁾、教育的経験と科学的探究との関連性を追究しているように、現代でも同様に継続されていると推察できる。

また同時に、「発声教師の立場から」といふ言語からフスラーは、重要な提示を行っている。

発声教師の任務領域に関する言及である。「客観的な音声の科学と歌手たちの歌唱活動のあいだに絶え間なく橋を架け渡すこと」が、発声教師の立場としては必要であるというのだ。従って発声教師は、科学的研究と歌手たちの実践的体験とを結合するという任務を、少なくとも一部は有していることがここで述べられているといえよう。

4. 保育者養成校における幼児音楽講座への応用可能性

以上に概観されるように、フスラーの音楽教育思想は、音楽教育研究における科学的方法論と、「体験」の蓄積に基づく実践的感覚との乖離への問題意識、及びその科学的業績と音楽教育実践における感覚とをいかに融合しうるものとして捉えうるのかという論点に、総論的には集約できる。

もちろんフスラーの議論は、主に音楽教師と歌手（職業歌手）を対象としているため、そのまま保育者養成の場に応用することは難しい。ただし、音楽発声における大家とも言えるフスラーは、実践と科学との融合を目指し、実践的な感覚に科学的な説明を行うことで、歌うことや歌を教えるという行為は、より体系的になると考えていた。現代の保育者養成校においても、学生に体系的に、そしてより理論的に納得的できる形で、歌うという行為を教えるという目的は変わらない。とすれば、やはり感覚的な指導を科学的に説明するとどのようなことが言えるのかを、学生に伝達することは、不可欠であるといえるのではないだろうか。

結 句

本稿では、フスラーが科学と実践とを融合させようとする思想を、ドイツ音楽史の文脈に位置づけ、分析した。その結果、本稿で分析したフスラーの思想は、保育者養成校における幼児音楽講座にも十分応用可能性を有することが明らかとなった。

なお本稿は、筆者が2011年3月に東京大学より博士（教育学）を取得した博士論文『音楽教育における科学的研究と実践的ディスコース』の一部を、保育者養成校の幼児音楽講座への応用可能性という視点から加筆・修正したものである。論文の指導を担当して下さった佐藤先生をはじめ、支えて下さった多くの方々に感謝を申し上げる。

引 用 文 献

1. 当時のドイツ史に関しては、直接引用文献以外に、以下の資料を参照している。（参照）プリーベルク・F.K.（香川檀、市原和子訳）（1991）『巨匠フルトヴェングラー』音楽の友社；平島健司（1991）『ワイマール共和国の崩壊』東京大学出版会；ハーフ・J.（中村幹夫、谷口健治、姫岡とし子訳）（1991）『保守革命とモダニズム』東京：岩波書店；シェンツラー、H.H.（喜多尾道冬訳）（1992）『フルトヴェングラーの生涯』東京：音楽の友社；モーガン・R.P.編（長木誠司監訳）（1996）『音楽の新しい地平』第7章 東京：音楽の友社pp.171-205；林健太郎（1989）『ワイマール共和国』（第37版）東京：中央公論社；ヴァルター・L.（脇圭平、八田恭昌、初宿正典訳）（1981）『ワイマール文化を生きた人々』京都：ミネルヴァ書房。
2. Klein,H.（1990）[First published in 1927.] *The Gramophone and The Singer. German Opera at Covent Garden.* In：Moran,W.R.（Ed.）1990. *Herman Klein and the Gramophone.* Portland：Amadeus Press. p.188.
3. 菅原徹（2005）『ベルリン三大歌劇場』東京：アルファベータ、p.46.

4. リーヴィー, E. (望田幸男監訳、田野大輔・中岡俊介訳)、2000、「第三帝国の音楽」、名古屋大学出版会、p.192.
5. Furtwängler,W. (1994) *Der Fall Hindemith*. In Furtwängler,W.1994. *Ton und Wort. Aufsätze und Vorträge. 1918 bis 1954*. Mainz : Atlantis Musikbuch-Verlag. pp.91-92.
6. *ibid*.p.96.
7. Aphthorp,W.F. (1910) *The Opera*. New York : Charles Scribner's Son. p.204.
8. Leichtentritt,H. (1938) *Music,History and Ideas*. Cambridge : Harvard University Press,p.245.
9. ライヒテントリット, H. (服部幸三訳) (1971) (初版1959)「1947年版への補遺」(『音楽の歴史と思想』第16刷、東京：音楽之友社) p.321.
10. プロクター, D.F. (原田康夫訳) (1995) (初版1987)『呼吸、発声、歌唱』新装版第1刷、新潟：西村書店、p.7.
11. 齊田正子、1992、「19世紀イタリアのベルカント・オペラの歌唱について - 狂乱の場を中心として」『東京藝術大学音楽学部紀要』第18巻、p.76.
12. Furtwängler,W. 1994.[First written in 1954.] *Alles Große ist einfach*. In Furtwängler,W. 1994. *Ton und Wort. Aufsätze und Vorträge. 1918 bis 1954*. Mainz : Atlantis Musikbuch-Verlag. p.253.
13. *ibid*. p.255.
14. Herbert-Caesari,E. 2007.[First published in 1936.] *The Science and Sensations of Vocal Tone*. Republished. London : Travis & Emery. p.179.
15. *ibid*. p.176.
16. Husler,F and Rodd-Marling,Y. (2006) [First published in 1965.] *Singen.-Die physische Nature des Stimmorgans-*. 12. Auflage. pp.11-12.
17. Coffin,B. (2002) [First published in 1975. In *Journal of Singing*, February. pp. 37-45.] The Relationship of Phonation and Resonation. In Coffin,B. 2002. [First published in 1989.] *Historical Vocal Pedagogy Classics*. Lanham, Maryland : Scarecrow Press. First paperback edition. p.180.
18. Husler and Rodd-Marling. (2006) *op.cit*. p.13.
19. Behnke,E. (1890) [First Published in 1880.] Preface to the First Edition. In *The Mechanism of the Human Voice*. Ninth Edition. London : J.Curwen and Sons,p.ix
20. Husler,F. (1970) *Das Vollkommene Instrument*. Stuttgart : Belser Verlag,p.59.
21. Garcia, M. (1855) Observation of Human Voice. *Royal Society of London*. 7. pp.399 -410.
22. Garcia, M. (1894) *Hints on Singing*. Second Edition. Translated from the French by Beata Garcia. London : Asherberg, Hopwood and Crew, Limited. p.v.
23. Klein, H. (1925) *Musicians and Mummies*. London : Cassell and Company, Ltd. p.174.
24. Husler and Rodd-Marling.2006. *op.cit*. p.12.
25. Coffin,B. (2002) [First published in 1976. In *Journal of singing*, February. pp.26-41.] Articulation for Opera, Oratoria, and Recital. In Coffin,B. 2002.[First published in 1989.] *Historical Vocal Pedagogy Classics*. NJ: Scarecrow Press. First paperback edition. p.212.
26. Mitchell,H.F., Kenny,D.T., Ryan,M., and Davis,P. (2003) Defining'Open Throat'through content analysis of experts' pedagogical practices. In *Logopedics Phoniatrics Vocology*, 28, p.167.

[2020. 9. 17 受理]

コントリビューター：宮崎 久美子 教授（現代心理学科）