



Title	ドレミの誕生 : "GAMMUT"と"SOLFA"に隠された鍵
Author(s)	藤村, 昌昭
Citation	AULA NUOVA イタリアの言語と文化. 2004, 4, p. 1-28
Version Type	VoR
URL	https://hdl.handle.net/11094/93551
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

<https://ir.library.osaka-u.ac.jp/>

The University of Osaka

ドレミの誕生

— “GAMMUT” と “SOLFA” に隠された鍵 —

藤 村 昌 昭

はじめに

知恵あるサルの見果てぬ夢 (Impossible Dream) を4文字で言い表わせ。仮にそういう問題が出たとしたら、その答えは「一目瞭然」である。不可視を可視に、見えないかたちを見える形でうつしだす想像から創造への飛躍、さらに言い換えるならば、異質な世界の隠喩的同定。つまり、何かを別の何かに「喩える」という習性（あるいは習慣的本能）は、未知の対象を認知するために知恵あるサルが獲得した能力であり、極言すれば、人間は「喩え話」が上手な森の民の子孫なのである。（注：「かたち」「うつし」に付された傍点は、写・映・移のような形ではうつし尽くせない何かを強く意識していることを伝えるためのしるしである）。

喩えば、「ことば」を学ぶ者にとって、「読む・書く・話す」という動詞は、獲得すべき能力の代名詞でもあるが、3つの能力が個別に存在するわけではない。それは、「ことば」という見えないかたちを見える形で認知するために、その対象が頻繁に現われる機会 — その対象を最大限に活用するための能力が問われる場面 — を3つの視覚的な動きにうつしかえて捉えようとしているのである。さらに「3つ」という数は、そのうつしの過程において「わける」という別の知恵が働いていることの表われである。

本稿の目的は、ただ6つの音でできた1つの階段を4本の線と3つの空間に嵌め込むだけで、いつでも、どこでも、だれでも、見えない音の世界を見事に再現して楽しむ方法を創造した、イタリアの一修道士に導かれて、「ド

レミ」が誕生する瞬間にたどり着くことである。喩えるならば、音の世界を「読む・書く・話す」ための「ことば」は、いつ、どこで、どのようにして生まれたのか、それを見える形でうつしだすことであり、その目的を達成するためには、“gammut”と“solfa”が重要な鍵を握る。

1. 音の数と音の域

人間の耳には聞こえない低周波や高周波も考慮すれば、この宇宙には星と同じ数だけの音が飛び交い、あのギリシャの哲人が喩えたように、すべての球体は音楽を奏でているのかもしれない、おそらく、この地球も。宇宙が奏でる楽曲に耳を澄まして瞑想に耽るのもよいが、それではあまりにも無辺で無窮でつかみどころがない。困ったときはピタゴラスの分割の精神に倣って、音の世界を「域」に分けて考えてみるのに限る。つまり、人の声と深くかかわった「声域」に限って。この領域には、話すときの声と歌うときの声が含まれ、歌う声のほうが話す声よりも高い音域を使っていることは自明の理であるが、厳密な境界を設けて音声を使い分けているわけではない。

【図1】

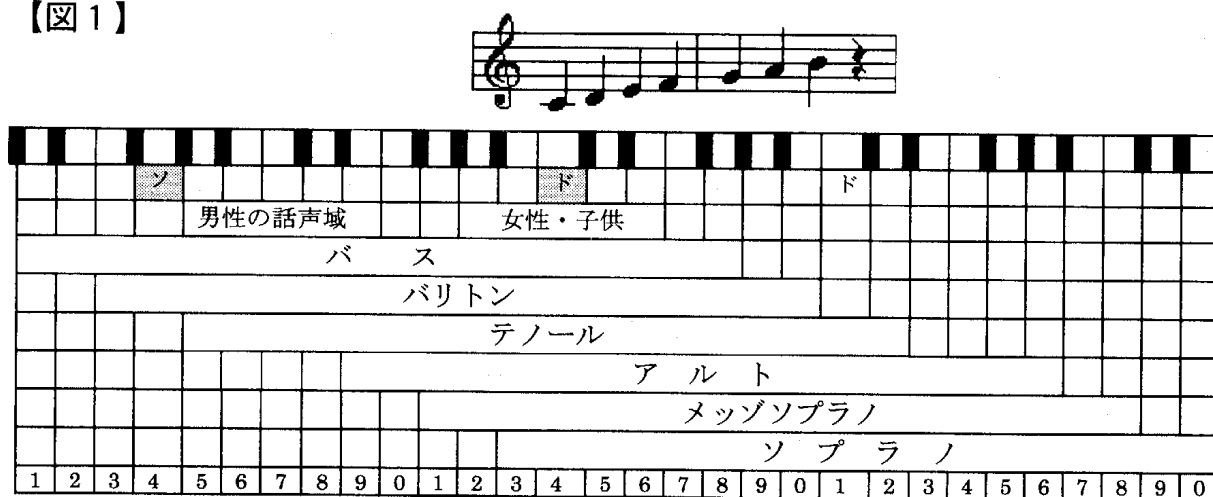


図1は、「ドレミ」の誕生と密接な関係がある声の音域を、あくまでも目安としてではあるが、平均的な男性と女性（および子供）の話し音域、さらに声楽の世界で区別される4種類の声域の境界を視覚的に対照させ、より見えやすくするために、基本的なハ調長音階の位置を示した譜表と、ピアノの

黒鍵に見立てた極太線を添えたものである⁽¹⁾。

個人差はあれ、男性と女性（および子供）は共に約5度の音域で話し、その音域の差は約1オクターブ。声楽の世界では、バスの下からソプラノの上までの全音域が約4オクターブで、各声種ごとでは、18度前後の音域を使っていることがわかる。ただ、五線の下に加線上に示された「ド」の位置は見慣れていても、それが男性の話声音域からは見上げる高さにあることには気づいていないかもしれない。それはともかく、俗に言う「裏声」や「天性」は別にして考えれば、専門的な訓練を受けた者でも、自分の話声音域を3倍さらに4倍に拡張するのは至難の業であり、凡人が歌う場合は、話声音域の2倍の10度、約1.3オクターブ程度ではないかと推測される。確認事項を整理してみると、

- 1) 自然な話声音域は、年齢や性別に関係なく、約5度である。
- 2) 変声期後の男性と女性（および変声期前の男児）との差は約1オクターブである。
- 3) 歌う場合の音域は、約10度から18度の個人差がある。
- 4) 声楽における全音域は約4オクターブである。

以上の点を最初の手がかりにして、「ドレミ」の誕生に向かって第一歩を踏み出すことにするが、その場合に忘れてならないのは、「ドレミ」が誕生する前の世界、つまり、五線譜もピアノもなかった時代に、名無しの音に名を与えてオクターブの同一性に脚光を当てながら、「ドレミ」の音階だけを使った「ドレミの歌」を世に送り出すために、イタリアのポンポーサの修道院で瞑想に耽っている修道士、ゲイード・ダレッツォ、その人に成りきって（あるいは、成りすまして）考えなければならないということである。しかも、現代イタリア語の音韻体系ではなく、讃美歌の歌詞がラテン語であったことを想起しながら。

完全同調は無理としても、ある程度の感情移入から、音の数と域を言葉の世界と符合させてみると、以下の共通点が認められる。

- 1) 人が自然に話す場合、5つ程度の音を使い分ける。

ラテン語の母音は、基本的に“AEIOU”の5つである。

- 2) 音域の差こそあれ、歌に必要な音の数は18程度で充足する。

ラテン語の字母の数は25であるが、VU、IIを同一とみなせば23であり、現代イタリア語では、21まで減少する。

- 3) ピタゴラスのオクターブは8度である。

第1音と第8音を同一とみなせば7音でまとめられる。

年月は7つの曜日でまとめられる。

音の世界が言葉と符合するのは、言葉そのものが音の世界を写すための手段であったことの裏返しであり、単なる偶然の一致でないことは明らかである。したがって、具体的な形としては残せなかったものの、これらの不思議な符合に気づいた人は始原的に存在したはずであり、言葉で記されたものは、“TERMINUS ANTE QUEM”の言葉どおり、「初出より前に」存在していたのである。

2. 音程とオクターブ

偶然の一致をも含めた符合からの類推、言い換えるならば、二つの対象から類似する属性を抽出することによって知覚的に認知するのとは逆に、差異化と呼ばれる異なる属性から未知の対象を認知する方法がある。つまり、冒頭に掲げた「一目瞭然」という見果てぬ夢を実現させるために、知恵あるサルは「喩える」と同時に「比べる」という習慣的本能を併用しているわけで、そのことを最も如実に表わしているのが「比喩」である。

では、見えない「音」を比べるためには、何を基準にすればよいのか。もちろん、その基準は見える形のものでなければならない。さらに、正確を期すためには、比べる対象としての「音」に同じ音源が要求される。そこで、古代の哲人は考えた。「創造主としての絶対に近づくためには、創造されたものの模型から完璧な絶対値を測定すればよい」と。

ピタゴラスは、角度と同じように「度数」によって「音」の差異を計測してみせるために、「モノコルドン」と呼ばれる作音装置を用いたが、これは長

方形の胴の上に一本の弦を張った琴のような楽器で、その弦を半分（1：2）に、さらに、その半分を半分（3：4）に、と分割しながら、「音の高さは弦の長さによって決定され、高さは長さに反比例する」ことを証明した、というか、耳で聴き分けた最初の人である。ただ彼は、弦の分割によって作り出される個別の音に名を付して、それぞれの音を高低順に一定の方式で配列するまでには至らなかったが、それは取りも直さず、ピタゴラスが宇宙を音楽に喩えて追究したのは、絶対的な位階（グレード）ではなく、完璧な調和（ハーモニー）と同調（シンパシー）であったからである。それでも、この「オクターブ」が「ドレミ」の誕生を生み出す原点となったことに変わりはない。

ピタゴラスの音の数比を見る前に、まず後知恵として、周波数（Hz）による「ドレミ」の測定値⁽²⁾から、二つの音の高低差である「音程」の度合を「全音・半音」の概念と合わせて図表で確認しておくことにする。

【図2】

周 波 数 の 数 比								
音 階	ド	レ	ミ	ファ	ソ	ラ	シ	ド
周波数 (Hz)	261.63	293.67	329.63	349.23	392.00	440.00	493.88	523.25
上昇音程の数比	1.122	1.122	1.059	1.122	1.122	1.122	1.059	
下降音程の数比	0.891	0.891	0.944	0.891	0.891	0.891	0.944	
全音・半音	全	全	半	全	全	全	半	

表中の極太線はピアノの黒鍵の位置を示したもので、「ミーファ」「シード」の音程が半音であることを視覚的に理解するための補助線であり、上昇・下降の数比は、「レ(293.66)：ド(261.63)」と、その逆の「ド：レ」を意味する。なお、周波数は無理数であるため、数値は四捨五入によるものであるが、「ラ」の音だけは、国際的に定められた標準音（20℃で440Hz）に準じたもので、調律や調音に使われる「音叉」もこの数値に設定されている。

現代の電子機器による測定値から、「音程」と「音階」の基本的な相関関係を確認したところで、極めて単純な実験装置によってピタゴラスが分割法で解き明かした「音程とオクターブ」の数比を、電卓（今では極めて単純で

安価な電子機器にされてしまった装置)の助けを借りて比べてみることにしよう。数値は統一のために四捨五入による小数第3位までとし、表中に括弧で添えられた数比は、他の音程との組合せによる分割によって現われるもので、周波数からの値に括弧で付記された数値は、「ファース」のみに現われる3全音、いわゆる「増4度」(他はすべて「2全音+半音」の完全4度)の音程を示したものである。

【図3】

ピタゴラスによる数比との比較			
音程の種類	数 比	数 値	周波数からの値
全 音	8:9(192:216, 216:243)	0.889(0.8の循環小数)	0.891
	9:8(216:192, 243:216)	1.125	1.122
半 音	243:256	0.949	0.944
	256:243	1.053	1.059
8 度 (オクターブ)	1:2(6:12)	0.500	0.500
	2:1(12:6)	2.000	1.999
5 度 (3全音+半音)	2:3(6:9, 8:12)	0.667(0.6の循環小数)	0.667
	3:2(9:6, 12:8)	1.496	1.498
完全4度 (2全音+半音)	3:4(6:8, 9:12, 192:256)	0.750	0.749(0.707)
	4:3(6:8, 9:12, 256:192)	1.332	1.335(1.414)
長 3 度 (全音+全音)	4:5(64:81)	0.800(0.790)	0.794
	5:4(81:64)	1.250(1.266)	1.256
短 3 度 (全音+半音)	5:6(216:256)	0.833(0.844)	0.841
	6:5(256:216)	1.200(1.185)	1.189

高性能を誇る現代の電子機器が測定した数値と、ピタゴラスが手作りの装置で割り出した単純な数比とを比較するだけで、その超人的な明晰さに改めて驚嘆させられる。さらに、両者(機械と人間)の測定値を比較した結果として確認される極微差は、いわゆる「絶対音感」ではどの程度の差として聴き分けられるのだろうか。興味は尽きない。

音の「数」から音の「差」へ、音を数量的な視点から図表に写し出してみたが、次の段階、というよりは、「音の階段」へ進む前に、ピタゴラスの分割法による音程理論から「音階」を導き出すためにも、表中で使われた術語の本来的な意味を再確認しておく必要がある。なぜなら、二つの音の高低差を意味する「音程」、その差を表わす数値としての「度数」、その度数の頭に

添えられた「完全、長、短」の記号、音程を構成する要素としての「全音・半音」等々、異なる視点からの記号が同次元で用いられることから、さらに「音階」が加われば、混同や錯覚が必至と思われるからである。

まず、【図2】において隣接する2つ音の音程が、全音であるか半音であるかに注目すれば、最初の「ド」から最後の「ド」の音域には、5つの全音と2つの半音とによって構成される8つの音が、一定の数比で階段状に並んでいることが理解され、「音の数」と「音程の数」の関係は、俗にいう「鶴亀算」によって「1つ増やす」か逆に「1つ減らす」必要があるは当然のことながら、音程を「度数」で数える場合には、この「1」が混同や錯覚の要因となる。つまり、この音と音の「間隔」が、「ドレミ」という音階を把握するうえで重要な鍵になる（と思われる）ので、この項を終わるにあたり、8つの音からなる1オクターブの内部構造を、度数と全音・半音を併記した【図4】で視覚的に捉えておきたい。

【図4】

音階	ド	レ	ミ	ファ	ソ	ラ	シ	ド
音の数	1	2	3	4	5	6	7	8
8度	1	2	3	4	5	6	7	8
5度	1	2	3	4	5			
		1	2	3	4	5		
			1	2	3	4	5	
				1	2	3	4	5
4度	1	2	3	4				
		1	2	3	4			
			1	2	3	4		
				1	2	3	4	
					1	2	3	4
全(2) 全(2) 半(1) 全(2) 全(2) 全(2) 半(1)								

表中の太線は、これまでの黒鍵の位置ではなく、逆に黒鍵のない半音の位置を示し、太字の数字は「増4度」と呼ばれる、半音を含まない特異なパターンが、太線を横切らないことを視覚的に捉えるためのものであるが、「数による完全性の証明」を追究したピタゴラスにとって、この表には完全と不完全が共存していた。彼の精神に倣い、全音・半音の漢字を数字の2と1に置

き換え、オクターブに内在する矛盾撞着を指摘してみると、「オクターブ（ $2 \times 5 + 2 = 12$ ）の完全性は、その内に有する4個の完全な7（ $2 \times 3 + 1$ ）によって証明することはできるが、5個の完全な5（ $2 \times 2 + 1$ ）によっては証明できない。なぜなら、5個の5のうち、1個が6（ 2×3 ）を有するからである。さらに、オクターブの前提条件となる1から8の8は、別の1から8の1であるという矛盾を有する。その矛盾を解消するために、オクターブを12ではなく11（ $= 2 \times 5 + 1$ ）に置き換えた場合、4個の完全な7で証明できないばかりか、1個の不完全な6は依然として残り、完全な5にも不完全な4が現われる。故に、オクターブの完全性によって宇宙が奏でる音楽を解き明かすためには、その音楽に棲みついた悪魔“diabolus in musica”を駆逐しなければならず、その悪魔の正体は、3個の2を有する“6”である」

【図5】

音階	ド	レ	ミ	ファ	ソ	ラ
音の数	1	2	3	4	5	6
6度	1	2	3	4	5	6
5度	1	2	3	4	5	
		1	2	3	4	5
4度	1	2	3	4		
		1	2	3	4	
			1	2	3	4
全(2)		全(2)	半(1)	全(2)	全(2)	

この矛盾撞着を解消するためには、【図4】から7と8を削除すればよいことは一目瞭然である。そこから生まれる新しい組織【図5】は「2個の完全な7（ $3 \times 2 + 1$ ）と3個の完全な5（ $2 \times 2 + 1$ ）を左右対称に有し、その完全性は9（ $4 \times 2 + 1$ ）によって表わされ、9は己を超える数をすべて己に還元する力を秘めた最高位の数である」⁽³⁾

9はともかくとして、この均整のとれた左右対称の6音からなる組織（古代ギリシャの六弦琴の名称から「ヘクサコルド」と呼ばれる）が、「ドレミ」

という音の階段を作り出す極めて重要な足がかりとなったのである。

3. Γ C G (ガンマ・シー・ジー)

ピタゴラスが音程測定のために作った装置は、「音叉」(ラ音=440Hz)のような役割を果たす補助楽器でもあり、弦はギリシャ語の ABC (アルファ・ベータ・ガンマ) の第3字“Γ (ガンマ)”で記された基礎音が出るように張ってあった。ということは、すでに音の名前が存在して、それはアルファベットで表記されていたことになるが、ピタゴラスがモノコルドンに張った弦、仮に「ガンマ線」と呼ぶことにして、このガンマ線が奏でたであろう基礎音というのは、「ドレミ」の音階では何の音だったのか。

結論から先に言えば、それは「ソ」の音であったとされる。その「ソ」は、どの「ソ」なのか。実験の目的は、弦の「長さ」と音の「高さ」の関係を比例式で証明することであり、実験器具「モノコルドン」に張られた一本の弦の「全長」が奏でる音は、8つの中で最も低い音であり、弦の「質量」を変えないかぎり「その音」より低い音は出ない、というより、その必要もなかった。さらに、抽出された音の標本を、実験者は自らの耳で確認する必要があったことから、自らの声で幾度となく模倣しながら同調させたはずである。つまり、「その音」は、ピタゴラス—すでに変声期を体験した男性—の声域のなかで最も低い音であったと推測される。ここで、【図1】に目をやると、意図的に記された「ソ」が見つかるはずである。「男性の話声域」の、ちょうど1コマ左上に。偶然の一致にしては、あまりにも合致する「位置」であり、古代の実験では、実験者自らが自らの意図に見合った装置を自らの手で作り、実験から得られた結果も、自らの「生身の感覚」で吟味検証したことの証ではないか。

しかしながら、状況証拠からは納得させられても、素朴な疑問が残る。ピタゴラスにとっては「音の原点」ともいうべき基礎音が、ギリシャ語字母の第1位の「アルファ」ではなく、なぜ第3位の「ガンマ」で記されたのか。その第3位をラテン語に写した場合は、「ABC」のCになるはずではないか。

Cといえば、コード記号などで「ド」の代わりに使われ、ドイツ語の「ドレミ」の「ド」は今でも「C(ツェー)」を充てる。なのに「ド」ではなく、なぜ「ソ」なのか。

このままでは頭も話も混線するので、ギリシャ文字が古代のイタリア半島に導入された変遷過程を概観しておくことにする。

まず、ギリシャ文字の K (カッパ) が無声音の [k] (日本語のカ行) を写すために導入されたが、その後、Γ (ガンマ) から新たな文字 C が作られ、さらにその後、有声音の [g] (日本語のガ行) を写すために、C に横棒を加えて新たな文字 G が作られ、その結果、ギリシャ語では第 3 字の “Γ” を、ラテン語では第 7 字の “G” で “Gamma” と写したことが、順位の移動による混乱をもたらしたわけである⁽⁴⁾。

C と G の謎は解けたとしても、なお疑問は残る。すべての音の原点である母音の “A (ア)” ではなく、なぜ子音の “Γ (ガンマ)” なのか。そこで、ギリシャ文字を眺めて見る。“A B Γ Δ E Z H Θ I K Λ M N Ξ O Π P Σ T Υ Φ X Ψ Ω α β γ δ ε ζ η θ ι κ λ μ ν ξ ο π ρ ς σ τ υ φ χ ψ ω...” 数学で見慣れた記号もあるが、どことなく神秘が漂う文字列の第 3 番目の Γ を注視していると、左から右に流れる「何かの始まり」を記すための形としては、この 3 画からなる文字が最もふさわしいのではないか、あの直線から完璧な円を導き出す 3 画の文字 “π” のように。さらに個人的な感覚による類推が許されるのなら、Γ から作られたラテン語の C の文字で「始まり」を表わすイタリア語に、“cominciare” と “capo” がある。前者は「イニシャル」と同じ語源からの派生であり、後者は「ダカーポ (最初から)」音楽の世界で親しまれている愛称でもある。つまり、Γ から生まれた C には、たとえ現われる順位が異なったとしても、「最初から」右に向かって開かれていたのである。それでも、疑問が解消されたわけではない。なぜなら、仮にピタゴラスのモノコルドンのガンマ線が「ソ」の基礎音を奏でるように張ってあったとしても、ABC の第 3 字を充てて「C=ド」と定義すれば混乱を避けられたのではないか。逆に、“Γ=G” にこだわるのであれば、「ドレミ」の音階を「ソラ

シ」にすればよかったのではないか。

ここで、副題の“gammut”と“solfa”が鍵として現われる。ただし、鍵といっても後知恵の鍵ではあるが、伝統的な「Γ=G=ソ」への「こだわり」を解き明かすためには重要な鍵となる。イタリア語における「初出」は共に15世紀⁽⁵⁾ということは、その「初出より前に」存在していたことになるが、階名唱法の代名詞にもなったフランス語の“solfege (ソルフエージュ)”が、「Γ=G=ソ=Sol」から「F=ファ=Fa」までの音階を意味する“solfa”からの派生であることが何よりの証拠である。さらに、イタリア語の“gamma”は、今日でも「長音階の全音域」を意味し、“gammut”は“gamma+ut”の合成語であり、英語はそれを“gamut”と写したが、実は、この語尾の“UT”に、グイードが新たに命名した「ドレミ」誕生の秘話が隠されているのである⁽⁶⁾。

4. DO-RE-MI・ハニホ・CDE

「ドレミ」の誕生まで時間的な猶予はないが、しばらくのあいだ『ドレミ狂想曲』でも聴くつもりで、日本における音の名前の混交体を再確認しておきたい。それは、すでに「ドレミ」という名前を知ってしまった者には、「ドレミ」が誕生する瞬間の始源的な喜びは味わえないこと、つまり、後知恵の宿命を再認識したうえで、無知を装い、知らない振りをするためでもある。

とは言え、すでに幾度となく「ドレミ」を連呼してしまっているが、音楽の時間を体験した者なら、「ドレミ」だけではなく、「ト音」「ヘ音」のような鍵となる主音の位置を示す記号や、「イ長調」「ロ短調」といった楽曲の調子を示唆するために添えられた「イロハ」、さらに、「G線上のアリア」のような作品名やコードに使われる「ABC」等々、同じ「音」の世界を表わすために、日本では3種類の記号が併用されていることを知っている。この特異な混交体を「ドレミ」の起源であるイタリア語表記も添えて視覚的に整理すると、次の図のようになる。

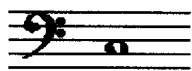
【図6】

音の名称	1	2	3	4	5	6	7	8
ド レ ミ	ド	レ	ミ	ファ	ソ	ラ	シ	ド
イ ロ ハ	ハ	ニ	ホ	ヘ	ト	イ	ロ	ハ
A B C	C	D	E	F	G	A	B	C
イタリア語	DO	RE	MI	FA	SOL	LA	SI	DO

表記上の違いは、ローマ字では「ラ行」はRの文字だけを用いるが、イタリア語では第2音のRと第6音のLを使い分け、第5音の「ソ」はSOではなくSOLと綴り、すでに苦言を呈したΓは、確かに1階をCに開け渡して5階に移動している。さらに、ト音記号とヘ音記号は、記号自体の名称ではなく、五線譜の中に置かれて初めて意味をなす。つまり、



と



の譜表に全音符で記された「ド」の位置を示すためのものではなく、前者は、曲線が4箇所と交わる第2線上に「ト＝ソ＝G」の音が位置し、後者の場合は、2点“:”の間の第4線上に、いわゆる、下の「ヘ＝ファ＝F」の音が位置することを示している。したがって、前者と後者の「ド」の音は、位置的には後者が上位であっても、1オクターブ下の「ド」を意味する。また、#やbの記号が付いた五線譜では、「#はシャープのシ」「bはフラットのファ」と念じながら、その位置から「シラソ...」「ファミレ...」と下がりながら「ド」を見つけ、その「ド」を今度は本来の「ド」の位置から「ハニホ...」と上がって、「ト長調」に「イ短調」、さらには「変ロ長調」などという怪獣にも遭遇した記憶がある。この一種のゲームに難点があるとしたら、習慣的本能によってあまりにも順序が固定された「ABC」や「イロハ」を「音の名」に充ててしまったことである。まさに「ドレミ」は、この固定観念を白紙に戻すためのもので、しかも、偶然の一致から誕生したのである。

それはともかく、左から右へ「ドレミファソラシド」と目で追いながら読

んでみる。ただそれだけで、自然に、あるいは無意識に、短いメロディーを「口ずさんでいる」自分に気づくはずである。まるで目に見えない音の階段を上に向ってのぼっていくかのように。それと同時に、同じ「ド」であっても、最初と最後の間には高低差があり、最後の段が8番目であることも一目瞭然である。あの不完全性を内部に秘めた「オクターブ (OCTAVE)」は、この「8番目」を意味し、3月から数えて「8番目の月」である“OCTOBER”や「8本の足」の軟体動物“OCTOPUS”とは同族なのである。

次に、「ドレミ」と同じように「ハニホヘトイロハ」「CDEFGSBC」と読んでみる。すると、音そのものから歴然とした違いが感じ取れるはずである。日本の「イロハ」でも何とか感じは出せるが、「ハホヘハ」と氣息音が4度も現われ、「ABC」の場合は、視覚的には単純であるが、英語で発声したとして、「CDE...G...BC」という同一母音の反復に加え、「F」の語尾子音が音律を切断する。そこで、「ドレミ」の音階から母音だけを抜き出してみる。「オエイアオアイオ」。「イロハ」でも感じが出せたのは、まさに「アイオエオイオア」という母音を組み合わせた音律的效果によるものであり、母音と音律とが密接な関係にあることの証でもある。たとえ話す言葉は違っていても、人は話しながら無意識に音律を奏で、その調べの根源には、母なる音の天性が宿っているのである。

それでは、「ドレミ」のほうが「ハニホ」より滑らかな音律を奏でるのは、なぜなのか。母音を発声する際の舌の位置と高さが、前者は「中低→前中→前高→後中→後高」と滑らかに波打つものに対して、後者の場合は「中低→前高→後高→前中→前中」と母音の三角形を直線的に移動するからである。さらに、音声が滑らかに連続した音律を奏でるためには、子音の連続を極力避けて母音の占有度を理想的な割合(50%)に近づければよいということになるが、不思議なことに、他の西欧の言語と比較してみると、イタリア語における母音の占有度が極めて理想的な状態を保っていることが判明する⁽⁷⁾。これを根拠に「イタリア語は音楽的な言語である」と断言するのは極論かもしれないが、イタリアで「ドレミ」と「オペラ」が誕生したことだけは紛れ

のない事実である⁽⁸⁾。

5. 母音の調べ

母音は先験的に音律を宿している。そのことに着目したグイードは、あの“Γ ABC...”という見飽きた文字列に、“AEIOU”の母音を嵌め込みながら、5つの母音だけで組織された「音階」を試みている。つまり、「ドレミ」の音階の前提条件として、母音の音階があったということになる。『ミクロログス』⁽⁹⁾のなかで展開されている詳細な分析が、現代の音声音響学の研究からいかに評価されるかは別として、ここでは「ドレミ」の誕生と密接にかかわる部分だけを視覚的な図表に整理しておくことにする。なお、「ドレミ」の前提としての母音の音階を、より見えやすくするため、最下部に「ドレミ」の音階と、基本音階の「ド」の位置を明示するための太線を添えた。最初の6つの母音を太字で強調したのは、先で遭遇する見事な符合を暗示するためである。

【図7】

Γ	A	B	C	D	E	F	G	a	b	c	d	e	f	g	a
A	E	I	O	U	A	E	I	O	U	A	E	E	O	U	A
ソ	ラ	シ	ド	レ	ミ	ファ	ソ	ラ	シ	ド	レ	ミ	ファ	ソ	ラ

最上段の文字列を左から右に目で追うと、先頭のΓは別として、太線の手前の小文字の“abc”の中央に、見慣れない文字が現われる。音楽の時間に覚えた、本位記号（ナチュラル）と呼ばれるマークに似ている。確か、＃やbの付いた音を本来の自然な位置に戻すための記号で、イタリア語では“bequadro（四角のb）”と呼ばれている。「四角のb」があるのなら、きっと「丸いb」もあるはず。確かにあった。ナチュラルでありながらシャープとフラットの陰に隠れて。イタリア語では“bemolle（柔らかいb）”と呼ばれる「b（フラット）」記号である。そう言われてみると、これらの3つの記号は、同じ親から生まれた兄弟のように確かに似ている。なかでも“b”と“b”は、まるで双生児のように酷似している。なのに気づきもしないのは、「フラッ

ト」で洗礼を受けてしまった者には、「ビー」と「フラット」という似ても似つかない音が、見えるものも見えなくする証拠である。自戒の念を込めて、ここに拡大して並べて置くことにする。



自分の無知を戒めるためとは言え、あえて拡大したのは、別の理由がある。人は何か忘れてはならないものがある場合、常日頃から慣れ親しんだ、極めて単純な形態にうつして記憶にとどめることを再確認するため、と同時に、自分の直感を目に焼き付けるためでもある。直感や閃きや、俗にインスピレーションと言われるものは、偶然の戯れや短絡によって突然やってくる場合もあるが、逆に、「目から鱗」の喩えにあるように、長い長い無知の状態から目覚めさせられた悟りの瞬間に、浮かぶ場合があることを肝に銘じるためである。専門家からは「ただの無知」と苦言を呈せられるかもしれないが、門外漢の「直感」を敢えて言葉にすれば、ゲイードは、オクターブに内在する不完全性を【図5】で示したような6つの音からなる組織に縮小し、連続した母音が奏でる音律を【図7】で確認したうえで、6音からなる新たな音階表を考案したが、例の「悪魔」(6に象徴される3つの2からなる3全音)が潜む場所を明示するために、イタリア人が「四角のビー」と呼ぶ「封印」を付したのだ、と。【図8】は、その直感を図表に写しだしてみたもので、「半音」の位置を示した太線を中心に、「1 2 3 | 4 5 6」と安定した

【図8】

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16
Γ	A	B	C	D	E	F	G	a	b	c	d	e	f	g	aa
1	2	3	4	5	6										
			1	2	3	4	5	6							
							1	2	3	4	5	6			
										1	2	3	4	5	6
						悪魔の6									

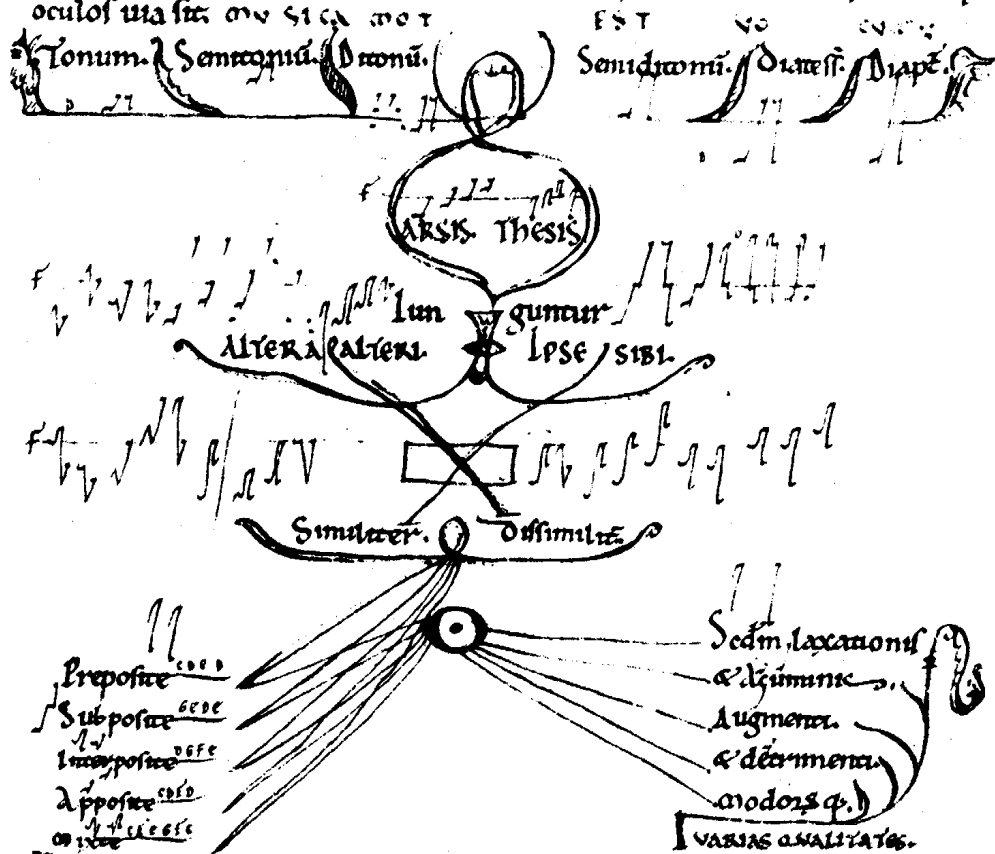
リズムで打ち込むだけで、かなりの組合せができる。既知の名を取って伏せたのは、割り振られた6つの数字に、母音の音律を考慮して好きな名を与えれば、移動式音階作成装置になることを示唆するためである。

常に一目瞭然の精神で、視覚的な図表ばかりを見ていると、グイードの方式が、単純なジグソーパズルや積み木に見えてくるかもしれないので、写本からのコピー（正確には、原本の写本のコピーのコピー）によって、「ドレミ」という極めて単純な音階を提示するために、いかに詳細な検討が加えられたかを確認しておきたい⁽¹⁰⁾。それは、見えないものを見えるように解き明かすことの難解さを自らに言い聞かせるためでもある。あのガリレイが、ただ「地球は回る」ということを証明するために書き著した極めて難解な『天文対話』に喩えれば、グイードの『ミクロログス』は、ただ「ドレミで歌える」ことを解き明かすための極めて難解な書である。幸いにして、グイードの場合は「地球の回転、太陽不動の説は不合理にして教義に背き、異端」という判決は受けなかったが、彼が開いた扉は、14世紀に入って閉じられることになる。「教会において世俗的な音楽を演奏した者は、ローマ教会によって嚴重に処罰される」。教皇ヨハネス XXII 世の勅令である⁽¹¹⁾。洗礼者ヨハネ、常に「ドレミ」に付きまとう影のような存在であることは、先でわかる。そういえば、確か、聖ヨハネは「声」を守る守護聖人ではなかったか。洗礼者は、常に汚れない清らかな声を保つ必要があったからなのか。

最後に、母音の音律的效果という視点から「ドレミ」の音階に注目すると、1つ母音が欠如していることは一目瞭然、「ドレミ」の音階には、なぜ第5母音の「ウ」がないのか。その問に対する解も一目瞭然、「ドレミ」の最初の洗礼名は「ドレミ」ではなく、実は「ウレミ」で、すこし前に触れた“gammut”や“gamut”の語尾“UT”は、“DO-re-mi”が“UT-re-mi”であったこと、つまり、「Γ (gamma) を UT に読み替えた全音階」を伝える過去からの伝言なのである。したがって、「ドレミ」が誕生したときの母音の音律は、「ウエイアオア…」であった。思わせぶりの点々点の謎は、すぐ先で解き明かされるが、すでに【図8】で暗示されている。

[图 9]

hec positiones dirimi possent. sed in laxationis & acuminis augmentis & diminutionibus
modosque uarias qualitates. Hanc quoque positi eosdem modos poterit uariari
distinctiones aliquando de quare & descriptione subiacim. q̄. scilicet p
oculos uia sit. *ov sica mot*



Quod ad cantum reliquum enunciat. *et de*
Hic breuitatim innotat. aliud est planissimum dabitur argumentum. nullum uisum licet
hactenus innotat. Quod cum omnino melos causa claruerit. poteris tuo uisui adhi
bere. q̄. p̄baueris comoda. & nichilominus respicere q̄. indebitum obsecra. f̄. pende ḡ
quia scribit omne qd̄ d̄r. ita ad cantum redigit omne qd̄ scribit. Cantus ḡ. omne qd̄
d̄r. scripta autem littera figurat. Sed ne in longum nra regia p̄ducatur. ex hisde litteris
q̄. nq̄. tantum uocales sumam. sine q̄. b. nulla alia littera sed nec syllaba sonare p̄bet.
earumq̄. p̄maxime casus conficit. quoniam scilicet suauis concordia in diuisis partibus
inuenit. Sicut p̄sepe uidem. t̄a consonos & sibi alterutrum respondentel usus in
metris. ut quanda quasi symphonia grammatice admirent. Cui si musica simili
responsione iungat. duplici modulatione dupliciter delecteris. Has itaq̄
quinq̄. uocales sumam. forsitan cum tantis concordie tribuunt ubi. n̄. min con
uenientie p̄stabit & neumis. Subponant itaq̄. portine litterarum monocordi. & quia
q̄. nq̄. tantum f̄. t̄a diuise repetant. donec unicuique sono sua subscripta uocalium.

A B C D E **1 2 3 4 5 6** **A B C D E F G A**
a c i o u a e i o u a i o a

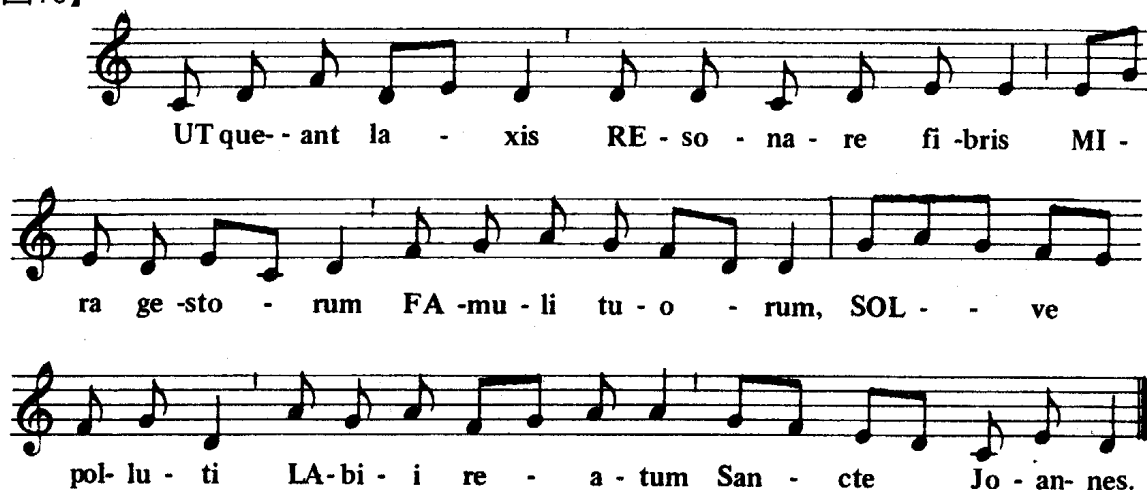
3. Diagram of the motus theory, and at the bottom a scheme for inventing melody from the vowels a, e, i, o, u, from 'Micrologus' by Guido of Arezzo (F-Pn lat.10508, f.141)

「ドレミ」が洗礼を受けた日は定かでないが、洗礼者のグイード・ダレッツォが歴史に名を残した日付から推定して、11世紀初頭と思われる⁽¹²⁾。その「ウレミ」が、二度目の洗礼を受けて今日の「ドレミ」に改名されたのは、17世紀に入ってからのもので、当時の高名な音楽理論家、ジョヴァン・バッティスタ・ドーニ（Giovanni Battista Doni）に敬意を表して、という嘘みtainな語源が定説とされる⁽¹³⁾。その真偽の程は別としても、ドーニの洗礼名が「洗礼者ヨハネ」であることは、単なる偶然の一致とは思えない。なぜなら、グイードの「ウレミ」は、8世紀にパオロ・ディアーコノ⁽¹⁴⁾が作った「聖ヨハネ讃歌」という讃美歌の歌詞から、「ドはドーニのド」とまったく同じ手法で、各行の第一音節を抜き出して並べたものだからである。

6. ドレミの誕生

紆余曲折はあったが、何とか「ドレミ」の誕生に間に合ったようである。修道院の薄暗い部屋の片隅で、母音が奏でる調べに想いを馳せながら、瞑想に耽っている修道士グイードの姿に、「聖ヨハネ」の讃美歌を重ね合わせて、「ドレミ」ではなく、「ウレミ」が誕生する瞬間を思い描いてみることにしよう⁽¹⁵⁾。問題の先頭音は譜面のなかでも大文字で表記されているが、視覚的に整理する意味と、讃美歌の大意を知るために、歌詞の部分だけを抜き出して拙訳を添えた。

【図10】



『聖ヨハネ讃歌』

Ut querant laxis	神のしもべらが
Resonare fibris	あなたの輝かしき偉業を
Mira gestorum	晴やかな心で よどみなく
Famuli tuorum	謳いあげることができますよう
Solve polluti	汚れて濁った唇から
Labii reatum	罪を祓い清め給え
Sancte Johannes	聖ヨハネよ

大文字で表記された音節に割り振られた音符だけを口ずさめば、紛れもなく「ドレミファソラ」の音階であり、しかも、【図 7】で強調した「AEIOUA」が完璧に織り込まれている。単なる偶然の一致ではすまされないほどの見事さで。念のために探したが、「シ」の音を指し示す音符は見つからない。すでに先知恵で知ってはいたが、「ドレミ」の最初の洗礼名は、「ウ・レ・ミ・ファ・ソ・ラ」という 6 つの音からなる音階であり、最後の「シ」は、15－16 世紀頃に追加されたと思われる⁽¹⁶⁾が、いつ、どこで、だれが命名したのか、正確なことはわからない。ただ、問題の「シ」は、「聖ヨハネ」の頭文字“SJ”に由来することだけは、グイードの「頭文字」の精神⁽¹⁷⁾を貫いていることから、信憑性が高いと思われるが、SJ に割り振られた音は「シ」ではなく「ソド」である。それにしても、すでに触れたように、「ドは Doni の DO」も頭文字で、おまけに、「洗礼者ヨハネ」という洗礼名まで授けられた人物に由来する。さらに、原作者のパオロ・ディアーコノは聖職者（“Diacono”は「助祭」の意味）で、風邪を引いて声が出なくなったときに、「一日も早く治りますように！」という祈りを込めて『聖ヨハネ讃歌』を作ったと言われている。さらに、さらに、グイードをローマの聖歌学校に招聘したのが、教皇ヨハンネス XIX 世⁽¹⁸⁾。ここまでくれば、「声」の守護聖人である「聖ヨハネ」こそが、「ドレミ」の真の産みの親であり、「ドレミ」は洗礼者ヨハネからの「恵み」であったとしか思えない。ちなみに、

「ドはドーニのド」の“DONI”は、「贈り物」を意味するイタリア語“DONO”の複数形である。

ここで、「ドレミ」が誕生するまでの経緯と、グイードの見果てぬ夢は終焉を迎えるが、聖ヨハネのイニシャルによって「悪魔の封印」が解かれることになる。「ドレミ」の音階に、第7番目の「シ」が追加され、オクターブの不完全性であった「ファソラシ」の3全音が蘇ったのである。ただ、現代の「ドレミの歌」を思い浮かべてみると、日本語版は「シは幸せ」、イタリア語版は、もちろん“Si（はい）”であるが、なぜか英語の原詩では“Tea（紅茶）のティ”である⁽¹⁹⁾。これは、古くから「シ」と「ティ」が併用されていたことを示唆するもので、紅茶が好きかどうかの選択問題は註⁽²⁰⁾に譲ることにして、封印を解かれた悪魔の話に戻らなければならない。結論から先に言えば、「#はシ、bはファ」は、その悪魔を再び封じ込めるための呪文。つまり、グイードの考案した6つの音からなる移動式の「ドレミ」音階、いわゆる「移動ド」を、今日の7つの音からなる固定式の「固定ド」に拡大したために、オクターブに内在する唯一の3全音「ファソラシ」が現われ、それを解消するためには、意識的に「半音アゲル」「半音サゲル」を銘記しなければならなかったのである。当然のことながら【図8】の「1 2 3 | 4 5 6」という完璧なリズムは崩れ、下の図表のように、「半音」の位置を示した太線は「悪魔の音域」を絶対に横切ってはならないことから、「1 2 3 | 4 5 6 7 |」という変則的なリズムで数字を打ち込むことになるが、ここでは数字ではなく、グイードの命名した「ウレミ」に「シ」を加えて。

【図11】

sol	la	si	do	re	mi	fa	sol	la	si	do	re	mi	fa	sol	la	si
ut	re	mi	fa	sol	la	# si										
			ut	re	mi	fa	sol	la	si							
						ut	re	mi	b fa	sol	la	si				
							ut	re	mi	fa	sol	la	# si			
										ut	re	mi	fa	sol	la	si

一目瞭然。少年時代の謎がすべて解けたような気がする。不思議な記号が五線譜に最初に現われる場所は、なぜ「#はファ」「bはシ」なのか。「#がファ」「bがシ」に現われるのに、なぜ「#はシ」「bはファ」と呪文を唱える必要があったのか。

つまり、グイードが考案した6音からなる移動式音階では、「ドレミファソラ」を「ソラシドレミ」に移動させても、「ミファ」と「シド」は半音のまま対応できるが、今日の7音からなる固定式音階では、「悪魔の3全音」である「ファソラシ」に「ドレミファ」を対応させる場合、「ラシ」を半音にするか、「ミファ」を全音にしなければならない。そのためには、当然のことながら、「シ」を半音さげるための「フラット (b)」と「ファ」を半音あげるための「シャープ (#)」が必要となり、それを裏返して読めば、「#はシ」で「bはファ」となるわけである。

それでは、16世紀になって、なぜ6段の階段に1段追加されたのだろうか。それは「多声音楽 (ポリフォニー)」の発展と、偶然の一致ではなく、確実に符合する。具体的には、冒頭で確認した異なる声域と声種の間が「一堂に会して一斉に」歌うためには、「多声の同調」、つまり、「和声 (ハーモニー)」が絶対条件となり、その和声の理論を確立させるためには、「ドからラまで」の音階を、「下のドから上のドまで」というオクターブ域に拡大し、「ドレミファソラ」を「ド」に導く第7音、いわゆる「導音」を導入しなければならなかった。喩え「それが悪魔の3全音 (ファソラシ) を蘇らせることになっても、異なる多が和を以って同調するためには。それに、悪魔を封じる護符 (b # ♯) は幾つでも使えるのだから」。この決断から第7音が追加され、その結果、人為的な、ときには作為的に不協和音をも用いた「人工の調べ」が誕生する。さらに、楽器の発展とともに「合奏」「協奏」「交響」へと、音の世界が拡大されていくのである。

最後に、グイードを「音の世界」の改革者に喩えれば、その改革が後世に残した功績は、単純明快な「ドレミ」の音階だけを使った斬新な「表現法」

を確立しただけではない。それと同時に、その表現法を視覚的に実践するための「表記法」をも刷新したことである。具体的には、旧来の「ネウマ」を使った記譜法を一新して、「五線譜」の礎を築いたことである。あの誰もが見慣れた平行線の線上と空間に、音符で旋律を「うつす」という画期的な手法。敢えて「画期的」を冠したのは、当時の譜面は「旋律」を記憶するための備忘録、というか、他人には読めない走り書きのようなメモに過ぎなかったからである。ただ旋律の「感じ」だけを速記で写したようなもので、そのために用いられた「ネウマ」は、ギリシャ語で「しるし（サイン）」を意味する一種の省略記号で、ちょうど「伊呂波」の草書体を略記した「いろは」文字に喩えられるかもしれない。要するに、「いろは」で曲のイメージを写し、それを頼りに原曲を再現しなければならないのだから、まさに「秘伝」を伝授された師匠の手ほどきなしでは「お手上げ」の状態で、さらに、口頭伝承による歌唱指導では、格調高い聖歌の「正調」を後世に伝えるのは至難の業であったと思われる。そのような状況において、「五線譜」のような譜面を考案すれば、「画期的な発明」であり、新案特許の申請をすれば、一生楽をして暮らせたかもしれないほどの大発明である。ネウマの「感じ」がどういうものか、破線に波線、平仮名やカタカナも織り込んで、戯れに乱写してみた、次のような「感じ」である。

[illegible]

神に捧げる聖なる声をうつしだすシンボル（象徴）を、戯れに模造すると神罰が下るかもしれない。悔悟のしるしに、そして「ドレミ」の誕生を祝して、グイードには解説可能な譜面を転写して終曲としたい。歌詞の上に描かれたネウマ記号が最初の古いもの（原物は赤で記されている）で、四線譜（これがグイードの考案したもの）の最上部のネウマが後に追加されたものである⁽²¹⁾。なお、グイード自身が描いたネウマは、母音の調べ（図9）のなかにも微かに読み取れる。さらに、興ざめになるかもしれないが、「聖ヨハネ讃歌」（図10）の譜面も、もともとはネウマによる口頭伝承の旋律を、

今日の五線譜にうつしかえた、いわば「虚像」であり、「実像」の面影を伝えるものにすぎない。

結局のところ、見えない音の世界を完璧なかたちでうつしだすことは不可能であり、秘伝や秘訣という記号の真のかたちは、簡単にはうつしきれない完璧な「何か」の断片にすぎないのかもしれない。それでも、「知恵あるサル」の見果てぬ夢は、「隠れたる他者」「見えざる他者」を追究しつづける。それは、自らの内に秘めたる未表出の「何か」を、別の「何か」でうつしだ

【図12】

RBKS Antiphona ad introitum VIII Ps. 24, 1-4

D te leva-vi * a-ni-mam me-am :

De-us me-us in te confi-do,

non e-ru-be-sciam : neque irri-de-ant me

in-im-i-ci me-i : et-e-nim u-ni-ver-si qui te expé-

ctant, non confun-dén-tur. Ps. Vi-as tu-as, Dómi-ne, de-

mónstra mi-hi : et sémi-tas tu-as [é]-do-ce me.

そうとする永遠の営みなのである。ゲイードに導かれて「ドレミ」の誕生を垣間見た者に対して、この「曼荼羅」は、いかなる音を奏でているのだろうか。

おわりに

今からおよそ30年前、北イタリアのコモ湖畔に住んでいたとき、友人の運転する車でポー川に沿ってアドリア海まで旅をしたことがある。クレモーナ、マントヴァ、フェッラーラ、そこから河口の町コマッキオで名物料理の鰻を食べたあと、近くのポンポーサにある聖ベネディクト派の修道院に立ち寄った。自然と静寂に包まれた僧院の中庭を散歩していたとき、敬虔なカトリック教徒である友人が自慢げにこう言った。「ここで修道士のゲイード・ダレッツォがドレミを考え出したんだよ、今から10世紀も前にね」。まさか、あの「ドレミの歌」（といっても、もちろん「ドはドーナッツのド、レはレモンのレ」）が、一千年も前に、イタリアの修道院で産声をあげていたとは。

ゲイード・ダレッツォ（Guido D'Arezzo）、時空を超えて自由に飛びまわれる「音の翼」を創造したイタリアの修道士、その足跡を探し求める長い旅は、あのポンポーサの修道院から始まった。

本稿は、イタリアで偶然受けることになった鮮烈な「ドレミの洗礼」を契機に、音楽理論はもとより、教会音楽にも音響学にも疎い一少年が、ポンポーサの僧院で瞑想に耽る修道士の影を追い求めるかのように、「ドはドーナッツのド」と念じながら、薄暗い迷宮の階段を手探りで上ぼったり下りたり、おぼつかない足取りで右往左往しながら書きとめた備忘録のようなものである、と同時に、見えない音の迷宮に挑んだ一修道士の物語でもある。

音楽の世界に不朽の名作として残る歌や曲を、同じ旋律で歌ったり演奏することができるのも、国境を越え時空を超えて、楽しい音の伝言を交し合えるのも、ゲイードが切り開いた道のおかげである。音の世界を楽しむ仲間が自由に話し合えるような「共通語」、幼い子供にも理解できる単純明解な「音のことば」、読みやすく、覚えやすく、歌いやすい表記法、ただひたすら、

その「ことば」を追究しつづけたグイードの精神に倣い、とにかく、「ドレミ」が誕生した経緯を追いながら現在と過去を重ね合わせてみた。

歴史の襞の中に、ひっそりと去って逝った一修道士、グイード・ダレッツォ。彼の精神は、万年雪が光り輝く雄大なアルプスを背景に、マリア先生と子供たちの汚れなき唇から蘇り、グイードの「ドレミの歌」は、自由に音の世界を飛びまわっている。

「ゆけ、我が思いよ、黄金の翼に乗って」⁽²²⁾

註

- (1) U. ミヒェルス編『図解音楽事典』(1989), 白水社, p.22

ただし、声楽における男女4種類の声域は限界を提示したもので、平均的な数値では、低音域で1～2度、高音域では3～4度、幅が狭まる。

cfr. S. Lanza, *Introduzione alla Musica* (1987), Padova, pp.208-209

- (2) 同上, p.16

- (3) 中世において、9は魔力を秘めた神秘的な数であり、そのことは「九九」から生まれる数に端的に現われていた。つまり、「 $2 \times 9 = 18$ の18は1と8からなり、 $1 + 8 = 9$ である」方式で、 $2 + 7$, $3 + 6$, $4 + 5$, $5 + 4$, $6 + 3$, $7 + 2$, $8 + 1$ が、すべて9に還元するわけである。

- (4) 藤村昌昭『Opacitàの不透明性について — イタリア語における音韻の形態統制 —』(2002), イタリア学会誌第52号, 58頁および註(15)を参照のこと。

- (5) *gammut* (1483), *solfa* (1449): さらに、「ソからファまでの音階で歌う」という意味での“*solfeggiare*”の初出は1533年であることから、15世紀から16世紀にかけて、グイードの提唱した「階名唱法」が一般に定着していたと推測される。

cfr. De Mauro, *Grande Dizionario Italiano dell'Uso* (2000), Torino

- (6) 「ドレミ」が誕生する11世紀まで、音階の表記にはラテン語のアルファベットが広く用いられていたのは事実だが、ただ第1音だけは、なぜかギリシャ語のガンマの文字(Γ)で記されていた。10世紀に入ってオド・ド・クリュニーが確立したとされる18音の音階表記は、“Γ ABCDEFGabcdefg α β γ”と「ガンマからガンマ」まで、さらに「ドレミ」を提唱するためにグイード自身が用いた21音からなる音階表の第1音もΓであった。
- (7) 藤村昌昭『五線譜に表現されたイタリア語のアクセント構造』(1984), 大阪外国語大学学報第66号, pp.88-90
- (8) 同上, p.97
- (9) *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (1980), Stanley Sadie, vol.7, p.805
- (10) 同上, p.806
- (11) 具体的には、「アルス・ノーヴァ (Ars nova)」と呼ばれる新しい形式の音楽理論によって、教会音楽よりも世俗音楽が優勢になったことから、教皇が出した教書『聖人の教え』を指し、新音楽を教会で演奏した場合の罰則規定を定めたものである。
- (12) グイードの生年と没年を記すものは何ひとつ残っていない。わかっていることを列挙すれば、その名前からアレツォが生誕地である（であろうと思われる）こと、聖ベネディクト派の修道士であったこと、ポンポーサの修道院で聖歌隊の指導をしていたこと、アレツォのテオダルド大司教（在位1023-1036）に音楽理論を詳解した著書『ミクロログス』を献呈したこと、教皇ヨハンネンス XIX 世（在位1024-1033）に招聘されてローマの聖歌学校で指導をしていたこと、さらに上述の書を34歳のときにローマで完成させたことである。司教と教皇の在位期間、さらに「作品」を完成させた年齢から逆算すれば、グイードの生年は、10世紀末の995年頃ではないかと推定される。没年に関しても定かではなく、教皇が没する直前に「体調不良」を理由にローマを去っていることから、1033年以降であることだけは確かだが、いつ、どこで、だれに見守られて息を引き取ったのか、何ひとつ手がかりは残っていない。ミケーレという親友の修道士に宛てた書簡は残っているが、それには日付も発信地も明記されていない。34歳を盛りに、おそらく故郷のアレツォに戻り、40余年の短い生涯を終えたのではないと思われるが、ただ、アレツォには修道院がなかったことから、近郊のアヴェッラーナの修道院で亡くなった可能性も考えられる。cfr. “New Grove”, op.cit., vol.7, p.804
- (13) イタリア語で書かれた最初の文法書であるブオンマッテイ著『フィレンツェ語文法』が出版されたのは1643年であり、語尾からの子音の消滅や母音“U”の回避、という現代イタリア語の特性が定着する時期とほぼ一致する。イタリア語の語尾機能と処理の問題については、前掲の藤村（1984）および（2002）を参照されたい。

- (14) パオロ・ディアーコノのことに少し触れただけで、別の長い物語になる。8世紀半ば、「侵略者」という重い十字架を背負わされながらも、自らの言葉を捨ててイタリア半島のラテン文化に同化したランゴバルドの民の子として生を受けた。歴代の王に重用され、『ローマ史』と『ランゴバルド史』を著し、デジデリオ王の娘の個人教師でもあった彼が、ベネヴェント公と結婚した彼女の名を、“Adelperga pia (敬虔なるアデルペルガ)”と13行詩の各行の第一音節に「折り句」のように埋め込んだことをここに銘記す。
- (15) S. Lanza (1987), op.cit., p.17
- (16) 註(5)の“solfa”“solfeggiare”の初出から推定して。
- (17) 親友の修道士ミケーレに宛てた書簡で、「聖ヨハネ讃歌」の“ut re mi fa sol la”という第一音節の音を記憶にとどめれば、未知の聖歌にも援用できることを示唆している。
cfr. “New Grove”, op.cit., vol.7, p.805-807
- (18) 註(12)を参照のこと。
- (19) 映画「サウンド・オブ・ミュージック」(1965年)の中で歌われた曲で、作詞はオスカー・ハマースタイン2世、作曲はリチャード・ロジャースである。(対訳は著者による)

“The song of Do-Re-Mi”	「ドレミの歌」
Doe , a deer, a female deer	ドは鹿、雌の鹿
Ray , a drop of golden sun	レは黄金(こがね)色の日の滴
Me , a name I call myself	ミは私自身を呼ぶ名前
Far , a long long way to run	ファは長くつづく遠い道
Sew , a needle pulling thread	ソは糸を引っ張る針
La , a note to follow sew	ラはソに続く音
Tea , I drink with jam and bread	ティはジャムやパンと一緒に飲む紅茶
That will bring us back to do...	ここからまたドに連れ戻してくれるのよ

“Tutti insieme appassionatamente”	「みんなで一緒に心を込めて」
Do se do qualcosa a te	ドは君に何かをあげるときの“do”(あげる)
Re è il re che c'era un dì	レは昔住んでいた“re”(王様)
Mi è il mi per dire a me	ミは「私に」と言うための“mi”(私に)
Fa la nota dopo il Mi	ファはミの次の音
Sol è il sole in fronte a me	ソは私の目の前の“sole”(太陽)
La se proprio non è qua	ラは「こっち」の反対の“la”(あっち)
Si se non ti dico no	シは「いいえ」じゃなくて“si”「はい」
e così ritorno al Do	それからまたドに戻るのよ

- (20) 発声上の問題というのは、日本人に限っての問題であると思われる。なぜなら、日本語の「シ」はイタリア語の"sci"（スキーの意味）であって、「ドレミ」の音階のSIをカタカナ表記すれば、苦肉の策の「スイ」としか写せない。また、「ティ」よりも、日本人には「チ」のほうが馴染みやすい音である。さらに、日本人はRとLの区別が苦手なために、「レモンのレ」と「ラッパのラ」でも、LとRが逆転している。また、「ドレミ」の音階に二度現われるSを避けるためだという通説もあるが、由緒正しき頭文字を抹消する根拠としては説得力に欠ける。しかも、音楽の時間に呪文のように唱えていた「シャープの#はシ、フラットのbはファ」が効力を失ってしまう。英語圏の人にとって、シャープのSとフラットのFは、音階を移動させるための鍵である以上、「ドレミの歌」の「ティー（紅茶）」は、おそらく「ドレミ」の本場イタリアから輸入されたのではないかと思われる。ここからは創作であるが、イタリア語の「ド」は「与える」、「ティ」は「君に」を意味することから、昔、どこかで、誰かが、「ドレミファソラを、君にあげる」と歌ったのではないか。それで何をあげたのか。それは「メロディー」。イタリア語のメロディー“melodia（メロディーア）”は、“me lo dia（それを私にください）”と同音異語なのである。
- (21) *La scrittura del gregoriano*, dal sito “La Musica Sacra”, realizzato dal prof. Mauro Frisoni
- (22) G. ヴェルディ（1813–1901）の第三作『ナブッコ』のなかで、囚人たちが合唱する歌の題名。不思議な因果というか、グイードの精神を实践した著名な作曲家ヴェルディの名は、イタリア解放運動の象徴にうつしかえられた。つまり、“DOREMI”と同じように、“VERDI”を“Vittorio Emanuele, Re D’Italia（ヴィットーリオ・エマヌエーレ、イタリアの王）”の頭文字にうつして。