



Title	クラーク会館のパイプオルガン：総合大学におけるリベラルアーツの可能性
Author(s)	福田, 宏; 大塚, 直彦; 藤井, 健吉
Citation	北大125年史：論文・資料編、pp. 448-483、
Issue Date	2003-02-21
Doc URL	http://hdl.handle.net/2115/22528
Type	bookchapter
File Information	hokudai125-448.pdf



[Instructions for use](#)

クラーク会館のパイプオルガン——総合大学におけるリベラルアーツの可能性——

福田 宏・大塚 直彦・藤井 健吉

はじめに

一九六六（昭和四一）年に設置されたクラーク会館大講堂のパイプオルガン（以下、北大オルガンと略記）は、北海道で二番目に置かれたものであり、全国的に見ても戦後最初期に建造されたオルガンの一つと言える（図1参照）。そもそも、パイプオルガンを所有する国立総合大学は珍しく、他には東京大学駒場キャンパスに小規模な例が見られるのみである。

北大オルガンは、その設置以来、様々な場面において活用されてきたと言える。四七回（二〇〇二年現在）に及ぶ大学主催のコンサート、学会や各種の記念式典での演奏、学生サークルであるオルガン研究会によるコンサートなど、中断期間があったとはいえ、この楽器は北大における音楽文化の向上に大きく貢献してきたのであった。また、従来は学内向けの性格が強かったパイプオルガンを広く市民に開放し、地域と大学双方にとっての貴重な「文

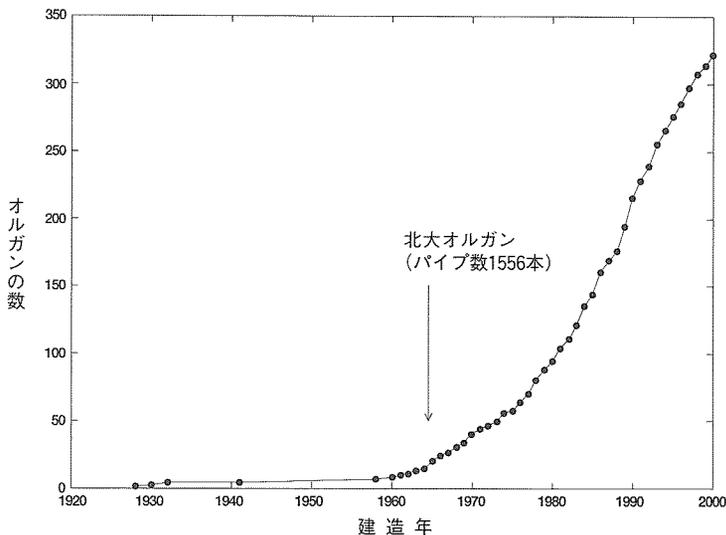


図1 日本におけるオルガン数の推移 (パイプ数1000本以上)

出典：「オルガン探検家」武田高太郎氏によるウェブページ掲載資料
<http://www5b.biglobe.ne.jp/~organ-ex/>を参考にして作成

化財」としてこの楽器を活用していくことも、これからの大学にとっては重要な戦略となるだろう。

さらに、いわゆる教養教育の一環としてオルガンを位置づけられることも、この楽器を有する本学ならではの大きな利点である。二〇〇二年には、全学教育科目の一つとしてパイプオルガンを用いた集中講義が初めて展開されたが、これは芸術課程を持たない国立大学としては極めてユニークなカリキュラムであったと言える。もちろん、オルガンに関わる経験が北大での専門教育に直結するわけではないが、芸術科目で養われる感性や審美眼は、各専門分野における創造性の発揮につながるであろう。

しかしながら、音楽学部を持たない総合大学としては不釣り合いなほど立派なオルガンを目の前にして、我々は以下に挙げるような素朴な疑問を抱かざるを得ない。

- ・ 何故、この北大にパイプオルガンが存在しているのか？
- ・ パイプオルガンとは一体どのような楽器なのか？

・我々北大人は、このパイプオルガンを如何にして活用していくべきなのか？

これらの素朴な疑問に立ち向かうことが本稿における目的である。まず第一章では、クラーク会館にパイプオルガンが設置されるに至った経緯を説明し、北大オルガンを弾くことよって自らの思索を深めていた森有正氏のエピソードなども交えながら、このオルガンがどのような形で活用されてきたのかについて具体的に述べたいと思う。なお、この章の最後では一九九四年に設立されたオルガン研究会の歩みについても言及する。

続く第二章では、複雑な内部機構を擁するオルガンの構造について考察する。北大オルガンが有する二四種のパイプ群について簡単な説明を行い、パイプの長さや音高の関係、倍音群ストッブと呼ばれるパイプ群の特徴など、オルガン特有の問題について述べていきたいと思う。その後、オルガンのメンテナンスについて言及し、現在の北大オルガンが置かれている状況について説明したい。

最後の第三章は「オルガンの社会史」とでも言うべき内容である。古代エジプトに起源を持つオルガンが、キリスト教的世界観を体現する楽器として中世の教会に採り入れられたプロセス。世俗化が進み、人々の心が教会から離れ始めた一九世紀においても、オルガンそのものは命脈を保ち続けたこと理由。本章においては、そうした点に触れながら、社会におけるオルガンの位置づけについて考えていくことにしたい。

以上、三章に渡る考察を通して、我々にとつてのパイプオルガンの持つ意味を考えていくことにしよう。これが、本稿における最終的な目的である。

一 クラーク会館におけるオルガンの歴史

北大学長に就任したばかりの杉野目晴貞氏が、本学における新しい学生会館（現クラーク会館）の建設構想を初めて口にしたのは、氏が学長に就任してまだ間もない一九五四（昭和二九）年の秋のことであった。当時の北大には大型の福利厚生施設は一つもなく、「せめて学生が暖かい湯茶を飲みながら友と談笑できる場所を作ってやりた

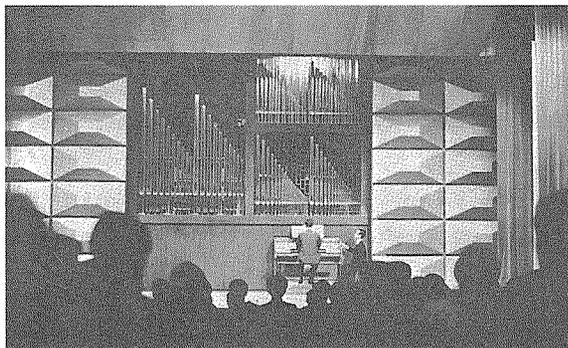


写真1 第1回パイプオルガン演奏会
(1966年6月・奏者は秋元道雄氏)

出典：『クラーク会館月報』31号、1966年7月、1頁

い」というのがその理由だったという。当時の日本において「スチューデント・ユニオン（学生共同体）」の理念が注目され始めたこともあり、北大での構想は大きく膨らんでいった。特に杉野目学長は、旧制高校的な全人教育の場としての要素と欧米各大学で発達したスチューデント・ユニオンの理念を結合させた会館の建設を望むようになった。⁽²⁾ 大講堂へのパイプオルガン設置もその一環として構想されたものである。これからの総合大学は、学問の場であると同時に、芸術を愛する教養文化人が育つ場所であるべき、というのが氏の持論であった。また、学生だけでなく、広く市民にもオルガンが開放されることによって、地域コミュニティの発展に寄与することを氏は願っていたという。

しかしながら、学生会館の予算措置が認められるようになったのはクラーク会館が完成した一九六〇年以降のことであり、当時の段階においては、文部省は大学附属の学生会館建設費を予算化していなかった。そこで、会館の建設運動は「北大創基八〇周年クラーク記念会館建設期成

会」の設置（一九五六年一月）という形でスタートすることとなった。総工費約三億円の内、国費支出は付帯工費としての三〇〇〇万円のみであり、残り九割は各方面からの寄付によって賅われたのである。³⁾なお、オルガンの総費用は一〇七五万五〇〇〇円であったと記録されている。

クラーク会館自体は一九六〇年に完成したものの、オルガンの設置が完了したのはそれより六年後のことであった。旧西ドイツ・ボン市のヨハネス・クライス社⁴⁾によって数年の歳月をかけて製作されたパイプと機構部品は、船便にて小樽港まで運ばれ、その後、北大に搬入されたのであった。組立には、同社から派遣された二人の職人にヤマハの技術者が加わり、二カ月ほどの期間を要している。そして、一九六六年五月末に調律・整音が完了、同年六月五日には東京芸術大学助教授（当時）の秋元道雄氏を招聘し、第一回目の演奏会が行われた（写真1参照）。この時には希望者全員を入場させることができなかったため、翌六日にも同じ演奏家、同じプログラムで再度コンサートを行っている。両日とも、通路にもびっしりという超満員の聴衆であった。同年九月十五日に行われた北大創基九〇周年式典は、北星学園女子短期大学助教授（当時）の黒川武氏によるオルガン演奏で開幕し、最後も同氏による「都ぞ弥生」の演奏で幕を閉じたのであった。それ以来、法学部創立三〇周年記念式典（一九七七年十月）、各種の学会やシンポジウムなど、様々な場においてオルガンが活用され始めたのである。

クラーク会館のオルガンを最も「贅沢に」弾いていたのは哲学者の森有正氏であろう。氏は、避暑を兼ねて来札した折に同会館の宿泊室に滞在し、毎朝五時に起きては、階下の大講堂に降りてきて二、三時間オルガンを演奏していたとい

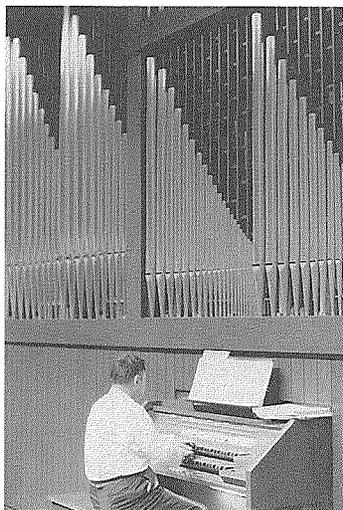


写真2 オルガンを演奏する森有正氏
(1971年8月・小林三樹氏撮影)

(写真2参照)。そして、練習が終わってからの読書や執筆、北大構内や植物園での散歩。氏にとつてのオルガンは、まさに「思索の源泉としての音楽」であり、氏が晩年に独自の思想を大成させるうえで重要な糧として寄与したのであった。オルガンの修練を通じて人間存在を徹底的に深め、経験を定義し変貌させていくことこそ生きる目的であると考えた森氏の歩みは、「芸術が駆動する教養主義」が真に独創的な人物を輩出し得たという豊かな成功例であろう。氏は、パイプオルガンがリベラルアーツの一翼を担う存在であることを身を以て提示したのである。彼がオルガンについて書いた文章の一部を以下に引用しておこう。

オルガン演奏における努力の意味、それは人間の能力を組織することであるが、そういう努力はその人間存在そのものを透明にする。その価値も欠陥も、それが精神的なものであると身体的なものであると、容赦なくあらわにする。そしてその訓練の目的は作品を現実の場に再構成することである。……建築は重力とそれに対抗する人間の造形的意志との拮抗関係としてそこに成立する。「それに対し」音楽は、不可逆な時間の経過において、その経過そのものを通して、人間が一つの纏まったかたちを獲得しようとする努力の拮抗図式になる。熱情も、歓喜も、憂鬱もこの拮抗作品においてかたちを得る。それが流動におけるかたち、換言すれば、ある特定の流動の仕方を構成することに外ならない。(6) (傍点は原文通り)

クラーク会館にオルガンが設置されて以来、大学主催の演奏会は、国内外の著名なオルガニストを招いて年に数回のペースで開催されていた(表1参照)。だが、第三〇回のステファノ・イノチェンティ氏によるコンサート(一九八六年十一月)を以て公的な使用は途絶えてしまう。調律など維持に費用がかかる割に聴衆の減少に歯止めがからなくなつたというのが、その主たる理由であった。

表1 大学主催コンサート一覧 (1966~2002年)

回	開催日	演奏者 (敬称略)	所属 (当時)
1	1966. 6. 5	秋元道雄	東京芸術大学助教授
2	1967. 2. 3	林祐子	ニューイングランド音楽院教授(アメリカ)
3	1967. 6. 30	黒川弘子	
4	1967. 10. 9	秋元道雄*	東京芸術大学助教授
5	1967. 12. 12	西田道雄	北大工学部機械工学科4年
6	1968. 5. 1	山崎陽子	エリザベート音楽大学講師
7	1968. 10. 18	秋元道雄	東京芸術大学助教授
8	1969. 5. 22	黒川弘子	
9	1969. 10. 6	秋元道雄	東京芸術大学助教授
10	1970. 5. 23	西田道雄	三菱電気
11	1970. 10. 7	秋元道雄	東京芸術大学助教授
12	1970. 12. 8	林祐子	ニューイングランド音楽院教授(アメリカ)
13	1971. 4. 27	ピーター・プラニアフスキー	ウィーン聖シュテファン大聖堂オルガニスト(オーストリア)
14	1973. 4. 12	ハラルド・フォーゲル	北ドイツ・オルガンアカデミー会長(西ドイツ)
15	1973. 10. 11	アルノー・シェーンシュテット	ウィーン聖シュテファン大聖堂オルガニスト(オーストリア)
16	1974. 4. 12	ハラルド・フォーゲル	北ドイツ・オルガンアカデミー会長(西ドイツ)
17	1974. 10. 24	マルセル・シュミット	ザンクトガレン教会オルガニスト(スイス)
18	1975. 10. 22	モーリス・アドレー	ルター教会オルガニスト(デンマーク)
19	1976. 7. 9	福山藍子	北大病院第二内科細菌学教室
20	1976. 11. 17	イメルダ・プロッホリーガー	チューリッヒ放送局専属オルガニスト(スイス)
21	1977. 5. 21	河野和雄	東洋英和学院中・高等部教諭
22	1977. 10. 12	イエンス・E・クリステンセン	コペンハーゲン大聖堂副オルガニスト(デンマーク)
23	1978. 6. 9	赤津智子	日本聖公会聖パウロ教会オルガニスト
24	1978. 12. 5	高橋靖子	日本キリスト教団川和教会オルガニスト
25	1979. 5. 24	ロバート・アンダソン	サザン・メソジスト大学教授(アメリカ)
26	1982. 10. 12	ロバート・アムプト	シドニー音楽院講師(オーストラリア)
27	1983. 11. 1	林祐子	ニューイングランド音楽院教授(アメリカ)
28	1984. 10. 12	モニカ・ヘンキング	ルツェルン教会音楽学校教授(スイス)
29	1985. 12. 12	ゴットフリート・ブレラー	アイゼナッハ教会音楽学校教授(東ドイツ)
30	1986. 11. 21	ステファノ・イノチェンティ	バルマ・アリゴ・ポイト音楽院教授(イタリア)
(この間、開催されず)			
31	1993. 3. 10	瀬尾弥生子*	
32	1993. 6. 17	富田節子*	カトリック北十一条教会オルガニスト
33	1993. 11. 24	工藤羊子*	元ミュールハイム聖マルクス教会カントーリン
34	1994. 1. 13	ラントッシュ・イシュトバーン	リスト音楽院教授(ハンガリー)
35	1994. 5. 25	大野敦子	カトリック札幌北一条教会オルガニスト
36	1994. 11. 22	平中弓弦	ソービュー教会/キースルupp教会オルガニスト(デンマーク)
37	1995. 6. 30	三浦いづみ	日本キリスト教団札幌北光教会オルガニスト
38	1995. 10. 18	瀬尾弥生子*	
39	1996. 9. 24	駒谷誠一	
40	1997. 6. 25	大野敦子	カトリック札幌北一条教会オルガニスト
41	1997. 10. 31	佐々木美雪	札幌キリスト福音館オルガニスト
42	1998. 6. 25	一之瀬麻友美	元日本キリスト教団佐賀教会オルガニスト
43	1998. 10. 20	小泉優香	カトリック札幌北一条教会オルガニスト
44	1999. 6. 25	李翰娜	元南ソウル教会オルガニスト
45	2000. 11. 16	大野敦子	カトリック札幌北一条教会オルガニスト
46	2001. 11. 15	工藤羊子	日本キリスト教団札幌中央教会オルガニスト
47	2002. 10. 8	佐々木美雪	プレーメン芸術大学学生(ドイツ)

(*は共演者付きの演奏会であったことを示す)



写真3 北大交響楽団「若人の為の室内楽演奏会」
(1992年12月4日・小林三樹氏撮影)

それ以降、五年間に渡ってオルガンのシャッターが閉じられ、学生や教職員の目には触れられないまま半ば放置されたような状態となっていたが、小林三樹工学部助教授(当時)や丹保憲仁学生部長(当時)の尽力により、楽器の使用が決定される。実際、一九九一年以降、北大交響楽団の室内楽演奏会においてオルガンが使われるようになり(写真3参照)、一九九三年三月からは大学主催のコンサートも再開されたのである。また、同年六月の演奏会では、深澤和三学生部長(当時)が、これからはオルガンを職員・学生のクラブ活動に開放するので活用してもらいたい、という学生部の意向を正式に表明し、オルガン同好会といったサークルの誕生を期待する一方、既存の合唱団や交響楽団、吹奏楽団、ピアノクラブといった音楽団体にも積極的にオルガンを使って欲しいと述べたのであった。

こうした動きを加速させたのはオルガン研究会の設立である。そのきっかけは、当時信州大学の学生であった大塚直彦氏が、一九九三年九月、北大理学研究科の院試を受けるために札幌にやって来たことであった。大学広報誌『えるむ』に学生のオルガン利用を促す小林三樹氏の記事が掲載されているのをたまたま目にした彼は、進学が決定するとさっそく小林氏を訪ね、オルガン愛好者を集めた学生団体の設立について協議したのであった。翌九四年四月の時点において、大塚氏の他に松永直子氏(当時経済学研究科修士課程一年)と棟朝雅晴氏(当時工学研究科博士課程二年)の二人がオルガン愛好

者としてこの団体設立者に連なり、更に五人の音楽愛好家が会員に加わって団体としての活動を開始した。公認学生団体の申請をするにあたり「北海道大学オルガン研究会」（二〇〇二年に「北海道大学パイプオルガン研究会」と改称）という団体名称と会の規約が学生課に五月二十五日付で提出されており、この日がオルガン研究会の設立日とされている。

同研究会が活動を本格的に開始したのは同年六月のことである。当初はクラーク会館講堂の空き時間に会員がめいめいオルガンを練習するというスタイルを取っていたが、じきに定期的に例会が持たれるようになった。全国的に見てもオルガンを演奏する学生団体の活動例が他になかったために、当初は全て手探りで活動様式を確立していくような状況であった。それでも十一月二十六日には、札幌出身のデンマーク国教会オルガニスト平中弓弦氏による「お話と演奏の夕べ——欧州オルガン事情あれこれ」がオルガン研究会の主催で開催されている。これには札幌コンサートホール・キタラへのパイプオルガン設置を目指す「札幌市音楽専用ホール・オルガン設置期成会」が協賛団体として加わった。更に十二月二十二日には内部発表会の性格を持った「録音会」を開催した。この録音会は翌年にもう一度開催された後、外部への公開の賛否をめぐる議論を経て一九九六年十二月二十日の記念すべき第一回の（公開）演奏会へとつながる。以降、年一〜二回の演奏会を毎年開催し、二〇〇一年冬には第一〇回の記念演奏会を開催するなど順調に回を重ねている。

研究会の順調な発展とともに、大学主催演奏会も再び年一〜二回の頻度で定期的に開催されるようになった。中絶前と異なるのは札幌や北大にゆかりのあるオルガン奏者が招かれるようになったことである。オルガン研究会の設立に加え、札幌在住オルガニストが活躍する舞台の一つとなったことで、長年市内で最も大きなパイプオルガンを設置していた北大は、この時期から名実ともに札幌のオルガン文化の一大拠点へと歩み始めたと言えよう。

なお、オルガン研究会の設立当初は、クラーク会館を増築して従来の学生会館に留学生センターの機能を付加し

ようとする動きがあり、それに伴うパイプオルガンの扱いがオルガン関係者にとつては一つの心配事となっていた。幸いクラーク会館が増築ではなく改装によって維持される方針となり、その心配は杞憂に終わっている。さらに、教養部の高等教育機能開発総合センターへの改組（一九九五年）をきっかけとした全学教育改善の流れを受け、全学教育科目「芸術と文学」の一つとして北大オルガンをを用いた講義が立案された。安藤厚文学研究科教授・高等教育機能開発総合センター長補佐の積極的な企画推進を経て、二〇〇二年九月に洗足学園大学講師の藤原一弘氏を招いての四日間二単位の集中講義が実現した。講義に続いて行われた「講演と演奏の集い」にはオルガン研究会会員に加えて、退官した小林三樹氏や深澤和三氏をはじめとする北大のオルガン文化の発展に寄与した面々が参加し、クラーク会館のオルガンが新たな発展段階にあることを共に喜び合った。

二 北大オルガンのメカニズム

パイプオルガンは設置される環境に応じて個別に発注・製作されるため、一台一台が異なった形状・特質を有している。この章では北大オルガンを中心にして、パイプオルガンの構造について考えていくことにしよう。

パイプオルガンの発音原理自体は非常に簡単である。この楽器は管に空気が伝わるることによって発声する管楽器であり、その操作はピアノに見られるような鍵盤によって行われる。しかしながら、オルガンには数百本から時には一万本を越えるパイプが配置されており、個々のパイプを選択して自在に空気を送る為に複雑な送風機構が必要となる。

北大オルガンは、主鍵盤 Hauptwerk、副鍵盤 Schwellwerk、足鍵盤 Pedal の三つの鍵盤から操作される計一五五六

本のパイプを有する。これらは操作される鍵盤に対応して三つのパイプ群に分けられ、それぞれ別々の箱に収められている。このようにパイプ群の分割独立を重視したヴェルクプリンツィプ Werkprinzip と呼ばれる配置は、本来バロック期の北ドイツで一般的に見られた特徴であり、二〇世紀におけるオルガンの標準化の流れの中で広く採用されるに至ったものである。北大オルガンの場合も、写真4から分かるように、正面から見て右下に主鍵盤、右上に副鍵盤、左に足鍵盤のパイプが配置されているが、こうした分割は、そのような思想によるといよりはコストダウンのために簡素な構造を追求した結果とも思われる。なお、クライス社が同時期に製作した武蔵野音楽大学ペートーヴェンホール⁽⁷⁾のオルガン（一九六一年）、東京芸術大学二号館のオルガン（一九六四年）も類似のパイプ配置となっている。



写真4 北大オルガン全景(工藤立史氏撮影)

主鍵盤と副鍵盤からはそれぞれ九種類、足鍵盤からは六種類、全体では二四種類の音色のパイプを鳴らすことができる。演奏者は、ストップ（音栓）を使って風を吹き込むパイプの種類を選択し、その組合せで多様な音色を作成する。時には特定のパイプだけで愛らしい音色を、また時にはすべてのパイプを鳴らして大音響を発したりするのである。三つのパイプ群は対応する三つの鍵盤から別々に操作されるが、カプラー Koppel と呼ばれる装置はこれらパイプ群同士の連結を可能にする。これによって主鍵盤に属する音色を足鍵盤に重ねたり、副鍵盤の音色を主鍵盤に重ねたりして音色の組合せを更に多様にすることができる。

北大オルガンに供給される風圧の公称値は、空気の貯蔵ふいご部で八〇 mmHg（水銀柱ミリメートル）、主鍵盤で五五 mmHg、副鍵盤で五〇 mmHg、足鍵盤で七〇 mmHgとされている。この風圧は普通の管楽器と違って演奏者が自在に調整することができないため、音の強さの調節は容易ではない。しかし、意志や感情の表現が重視されるようになったロマン派の時代には、オルガンにもクレシェンドやデクレシェンドといった強弱表現が要求されるようになった。これに因應するため、パイプを収める箱の前面に鑑戸を取り付け、その開閉により強弱を表現できるようにした楽器が盛んに作られるようになった。北大オルガンでは、副鍵盤で奏されるパイプ群（右上）の前面にそのような鑑戸が取り付けられており、足下のペダルで自在に開閉できるようにになっている。

ストップは古典的なノブ式ではなくモダンな電気スイッチの形状をしており、電磁石によってストップの動きがスライダー（気道の開閉板）に伝えられる。また、鍵盤の動きをパイプの開閉部分に繋げるトラッカーには、木製ではなく金属製のワイヤーが使われている。このような「合理的」な機構は、戦災復興期のオルガン大量生産時代に広く用いられた。

パイプオルガン一台一台の個性を最もよく表すのはストップリストと呼ばれるパイプの一覧表である。また色鉛筆箱に示される色数に似て、オルガンのストップ数は楽器の規模を示すと言ってよい。表2に北大オルガンのストップリストを示しておこう。各ストップ毎に、名称・フィート長・パイプの本数・金属の配合比を示している。オルガンという楽器は、地域や時代によって独自の発展を遂げてきたことから、同じ音色のストップが異なる名称を持つ場合、逆に同じ名称でも違うストップを指すケースがある。したがって、ストップ名には定まったカタカナ表記や邦訳がない場合が多く、日本語の文献においても原語のまま記されるのが一般的である。だが、そのままでは分かりにくいので、本稿においては原則としてカタカナ表記を行い、北大オルガンが有するストップ名の由来についてここで簡単に説明しておくことにしよう。

表2 ストップリスト

番号	ストップ			パイプの本数			錫の配合比 (錫と鉛の合金)
				木	銅	錫	
P. Pedal C-f 足鍵盤 (30鍵)							
1	Subbass	16'		30	—	—	—
2	Principalbass	8'	前面管列	—	—	30	75%
3	Pommer	8'		—	—	30	45%
4	Spitzflöte	4'		—	—	30	45%
5	Octav	2'		—	—	30	60%
6	Fagott	16'		—	30	—	—
I. Hauptwerk C-g' 主鍵盤 (56鍵)							
7	Principal	8'	前面管列, C-A Kropfgedack	—	10	46	75%
8	Holzgedackt	8'		49 ^M	—	7	45%
9	Octav	4'		—	—	56	50%
10	Rohrflöte	4'		—	—	56	45%
11	Nasard	2 2/3'		—	—	56	45%
12	Waldflöte	2'		—	—	56	45%
13	Mixtur	4f	2' 1' 2/3' 1/2'	—	—	224	75%
14	Dulcian	16'		56 ^M	—	—	—
15	Trompete	8'		—	—	56	50%
Koppeln カブラー							
16	Manualkoppel	II-I					
17	Pedalkoppel	I-P					
18	Pedalkoppel	II-P					
II. Schwellwerk C-g' 副鍵盤 (56鍵)							
19	Weidenpfeife	8'	前面管列, C-A Kropfgedack	—	10	46	45%
20	Koppelflöte	8'		12 ^M	—	44	45%
21	Principal	4'		—	—	56	60%
22	Quintade	4'		—	—	56	45%
23	Octav	2'		—	—	56	60%
24	Larigot	1 1/3'		—	—	56	45%
25	Sesquialter	1-3f	2 2/3' 1 3/5' (1 1/7')	—	—	112	45%
26	Scharff	3-4f	1' 2/3' 1/2'	—	—	200	75%
27	Rohrschalmey	8'		—	—	56	50%
28	Tremulant						
総計 1,556本のパイプ				147	50	1,359	—

(*Mはマホガニー材であることを示す)

表3 パイプの種族

フルー管 (唇管) Lippenpfeifen	基音群 Grundton	プリンツィパル族 Prinzipale		2. Principal bass 8' 5. Octav 2' 7. Principal 8' 9. Octav 4' 19. Weiden pfeife 8' 21. Principal 4' 23. Octav 2'
		フルート族 Flöten		1. Subbass 16' 3. Pommer 8' 4. Spitzflöte 4' 8. Holz gedackt 8' 10. Rohrflöte 4' 12. Waldflöte 2' 20. Koppelflöte 8' 22. Quintade 4'
	倍音群 Mutation Oberton Aliquot	単列倍音管 Aliquot		11. Nasard 2 2/3' 24. Larigot 1 1/3'
		多列倍音管 Gemischte Stimme	混合管 Mixtur	13. Mixtur 4f 26. Scharff 3-4f
			複合管 Imitator	25. Sesquialter 1-3f
リード管 (舌管) Zungenpfeifen				6. Fagott 16' 14. Dulcian 16' 15. Trompete 8' 27. Rohrschalmei 8'

第一のタイプはパイプの形状を指し示すものである。例えば四番のシュピッツフレーテ Spitzflöte は先の尖ったフルート、一〇番のロアフレーテ Rohrflöte は小さい管付きのフルート、といった具合である。第二はストップの音の高さを示しているものであり、記譜音より実音が一オクターヴ低い一番のズバス Subbass や一オクターヴ高い九番のオクターヴ Octav などがある。第三のタイプは六番のファゴット Fagott や一五番のトランペット Trompete のように特定の楽器に似た音を出すもの、そして第四に、鼻濁音を出す一一番のナザール Nasard や鋭い音を出す二六番のシャルフ Scharff のように音の特徴がそのまま名称になったものが挙げられる。楽器によっては「私に触れてはならない Noli me tangere」と書かれた偽のストップも存在するが、残念ながら(?)、北大オルガンにはそうした「遊び」の要素は含まれていない。ちなみに、一六番から一八番のストップは前述のカプラー、二八番のトレミュラント Tremulant は副鍵盤の音にビブラートを

かけるものであり、いずれもパイプと直接の関係はない。

発音原理の面からオルガンのパイプ群は大きく二つに分けられる(表3および図2・図3参照)。一つはフルートやリコーダーと同様、パイプ下部の歌口が振動を生成し、そこを下端としてパイプ上端までの長さに対応した振動が共鳴するフルー管(唇管)である。上に述べたパイプの長さと言の高さが直接関係するのは、このフルー管の場合の話である。もう一つは、クラリネットやオーボエのように、リード(舌)が振動し、それが管内に共鳴することによって発音するリード管(舌管)である。北大オルガンには四種のリード管があり、そのいずれもが管楽器に名を借りている。例えば、一番のドゥルツィアン Dulcian や二七番ロアシヤルマイ Rohschainey のシヤルマイ Schalmey は古いダブルリード楽器の名前である。

フルー管はさらに、プリンツィパル族とフルート族とに分けられる。プリンツィパル Principal やオクターヴ Octav といったプリンツィパル族のパイプは、一定の径を持つ開管であり、しっかりとした音色を作る。一方、フルート族のパイプは、開管・閉管・半閉管(閉管の上に細い開管や円錐形の

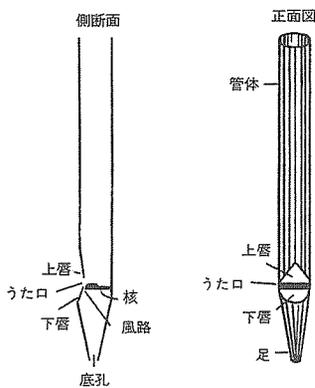


図2 フルー管(唇管)

出典:クロッツ (1991)、32頁

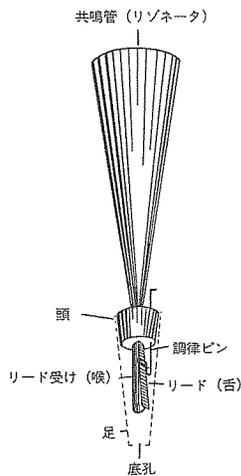
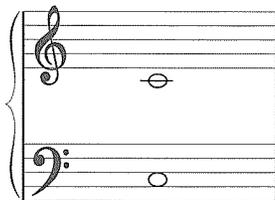
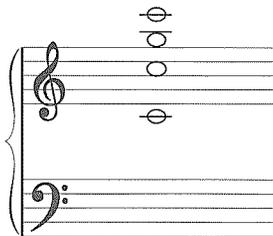


図3 リード管(舌管)

出典:クロッツ (1991)、55頁



一
一
譜例 1

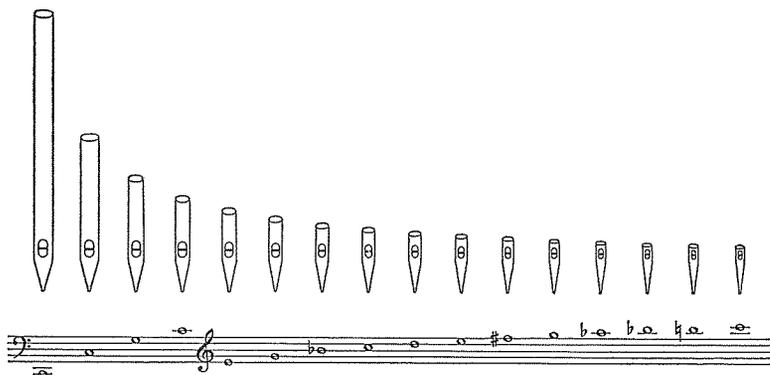


譜例 2

帽子を立てた管)の区別があり、形状も円筒形や円錐形と様々で、音色も多様である。フルート族の管は一般にプリンツィパル族に比べると音色が柔らかく、歌口の幅が狭く上下に広いのが特徴とされている。北大オルガンには、主鍵盤と副鍵盤の双方にプリンツィパル族とフルート族の主要なパイプが一通り揃っていると云えよう。他方、リード管のパイプは個性的な音色を持つものが多く、独奏に最適であるが、他のストップと組み合わせると全体の響きを豊かにするのにも用いられる。

各ストップに付せられたフィート数は音の高さを表している。 ∞ のストップであれば、記譜音がそのまま実音として、 $\frac{1}{2}$ のストップはそれよりも一オクターヴ高い音、 $\frac{1}{6}$ のストップは一オクターヴ低い音が鳴る。フィートという単位から類推されるように、この数字は元来パイプの長さを示す数値であった。パイプの両端が開いた開管で ∞ と書いてあるストップの場合、最低音ド(C)に相当するパイプの長さは約八フィート(二・四メートル)である。同じ開管であれば、長さが二分の一になれば一オクターヴ高い音が、四分の一になれば二オクターヴ高い音が発せられる。ただし、上端が閉じられた閉管パイプの場合、振動数が二分の一となり、開管と同じ長さであっても発する音が一オクターヴ低くなる。そのため、単にパイプの長さを明記しただけでは、それぞれのストップが開管であるか閉管であるかを一々確かめない限り、実際に出る音の高さが分からず面倒である。このような事情から、各ストップにはその長さではなく音の高さに応じた数値を記するのが一般的となっている。

例えば∞のストップを入れて最低音ド(C)の鍵盤を押してみた場合、その鍵と同じド(C)の音が発せられる。次に鍵盤を押したままストップをたのものに交えたとき。この場合、フィート数が「二分の一」になつたので最初の音の第「二」倍音、即ち最初聞いたド(C)よりも一オクターヴ高いド(c)が鳴る。更に半分のフィート数、即ち最初の「四分の一」であるc²にすると、今度は最初の音の第「四」倍音、つまり最初よりも二オクターヴ高いド(c²)が聞こえる。8', 4', 2'のストップを同時に入れてド(C)の鍵盤を押した場合には、譜例1のように、第一倍音であるド(C)、第二倍音のド(c)、第四倍音のド(c²)の三音が同時に鳴るのである。このように、一つの鍵から複数の音を出す可能性を持っているオルガンは、八八の鍵を持つピアノよりも広い音域をカヴァーしている。北大オルガンの場合、オルガンの主鍵盤と副鍵盤にはそれぞれ五六鍵しかないが、鍵に対応する実音よりも最低で一オクターヴ下、最高で四オクターヴ上の音を発することが可能なのである。



音名	C	c	g	c ¹	e ¹	g ¹	b ¹	c ²	d ²	e ²	fis ²	g ²	as ²	b ²	h ²	c ³
フィート数	8'	4'	2 $\frac{2}{3}$ '	2'	1 $\frac{3}{5}$ '	1 $\frac{1}{3}$ '	1 $\frac{1}{7}$ '	1'	$\frac{8}{9}$ '	$\frac{4}{5}$ '	$\frac{8}{11}$ '	$\frac{2}{3}$ '	$\frac{8}{13}$ '	$\frac{4}{7}$ '	$\frac{8}{15}$ '	$\frac{1}{2}$ '
倍音	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16

図4 ド(C)の倍音とフィート数の対応 (第1倍音から第16倍音まで)

出典：NHKオルガン研究会 (1975)、186頁より作成

表4 主要倍音の対応表

倍音	フィート数	実際に出る音
—	16'	1オクターヴ下の音
第1倍音	8'	基音 (記譜音)
第2倍音	4'	1オクターヴ上の音
第3倍音	2 2/3'	1オクターヴ+完全5度上の音
第4倍音	2'	2オクターヴ上の音
第5倍音	1 3/5'	2オクターヴ+長3度上の音
第6倍音	1 1/3'	2オクターヴ+完全5度上の音
第7倍音	1 1/7'	2オクターヴ+短7度上の音
第8倍音	1'	3オクターヴ上の音
第12倍音	2/3'	3オクターヴ+完全5度上の音
第16倍音	1/2'	4オクターヴ上の音

ただし、ここで注意すべきことは、我々が一つの音を聞いていると認識している場合でも実際に鳴っている音は単一ではない、という点であろう。例えば、∞のストップだけを入れて最低音ド(C)の鍵盤を押した時にも、基音であるド(C)以外に、図4に見られるような様々な倍音(ハーモニクス)が混ざって鳴っているわけではない。そんな時にもこれらの倍音すべてが含まれているわけではない。当該の音がどのような倍音をどのような強さで含んでいるかによって、その音の本質的特性、すなわち音色が決定されるのである。一つの光が様々な波長を持つ成分に分解できるのと同じように、一つの音もまた、様々な倍音に分解できるわけである。

興味深いのは、パイプオルガンという楽器が、オクターヴの関係にあるストップ以外に3度や5度といったオクターヴの関係にない倍音のストップを持つ点であろう。北大オルガンでは、一番のナザール Nasard 2 2/3' や二四番のラリゴ Larigot 1 1/3' のように2の整数巾乗(1、2、4、8)から外れたフィート数を持つストップが挙げられる。表4からこれらはそれぞれ第三倍音と第六倍音に相当することが分かる。このようなパイプは、後述の多列倍音管 Gemische Stimme と合わせて倍音群ストップ(ミュートション)と呼ばれる。表4を見るとド(C)の鍵を押した時に実際に耳に入る音は、ナザールがオ



写真5 オーバーホールのためにステージに並べられたパイプ
(1982年・小林三樹氏撮影)

以上から分かるようにパイプオルガンという楽器は、ストップ個別の音色に加え、倍音の組み合わせを人為的に変化させていくことにより、様々な表情を持った音色を数限りなく創り出していくことが可能なのである。その意味では、ストップをどのように組み合わせるかが演奏者にとっての腕の見せ所であり大きな試練でもあると言える。だが、バロック時代に完成の域に達したといわれるこうした倍音配合の技術は何故必要とされたのだろうか？ この点については次の第三章において改めて考えていくことにしよう。

最後に北大オルガンのメンテナンスの歴史と現状について触れておく。ピアノやチェンバロと同様、オルガンにも調律が必要である。フルー管は、長さは変化しにくいものの気温の上下による音速の変化で音程が変化していく。一方のリード管は、管の長さ自身は音程に余り関係なく気温の影響を受けにくいものの、リードの振動部の長さは変化しやすい。フルー管の場合、パイプの上端に切り口を入れて調律するのに対し、リード管の場合には、数も少なく、リードの振動する部分の長さを変えるだけで済むことから、フルー管に合わせる形でリード管を調律するのが一般的である。その為、フルー管の音程が高くなる夏にはリード管をそれに合わせて高めに、フルー管の音程が低くなる冬にはリード管を低めに調律することとなる。

調律に加え、一定期間毎にオーバーホールを行うことも必要である。歳

月と共に埃がたまったり、パイプが自重で変形してしまったりするからである（オルガンの金属管はハンダと同じ錫鉛合金が主であり軟らかい）。北大オルガンの場合は、一九七七年八月二十一日～二十五日と一九八二年八月二十六日～九月四日の二回に渡って岐阜県白川町の辻オルガンによるオーバーホールを受けた（写真5参照）。その後は使用中断期間もあつて長らくオーバーホールが行われていなかったが、一九九六年七月三十一日～八月九日、ようやく予算措置が認められ、東京都町田市のマナ・オルゲルパウによるオーバーホールが行われた。⁽¹⁰⁾ 二人のオルガン研究会の学生もこの作業を手伝つたという。長期間放置されたオルガンの状況をこの時の報告書は「故障寸前」と記している。このオーバーホールでは主鍵盤のパイプを全て外して管の清掃（刷毛、吸引、外側清拭）や整音（筒や歌口を整形してしつかりと鳴るようにする）が行われた。また、鍵盤のタッチは全体に均質に、そして軽目に調整された。ただ、これらの作業は主鍵盤に対してのみ行われたものであり、副鍵盤と足鍵盤に対する同様の作業、および、電気配線など間に合わせの部品交換では済まなくなってきた部分の修理が必要となっている。これに係わる予算措置が長きに渡って要求されているが、今のところ実現には至っていない。

機械の常として最も基本的なメンテナンスは日々使用し続けることである。その点から考えれば、オルガンの稼働時間は長ければ長いほど良いと言えよう。学生団体の使用はもとより講義や学会など北大オルガンの使用機会が広がりとつある昨今の状況は、楽器維持の面からも好ましいことである。

三 リベラルアーツとしてのオルガン

パイプオルガンは非常に長い歴史を持つ楽器であり、紀元前二六五年にエジプトのアレキサンドリアで発明され

たいわゆる水オルガンがその起源とされている。⁽¹⁾水オルガンというのは、各パイプに付けられた弁を手で開閉し、水力によって空気を送る楽器である。その後、この古代オルガンは、水力ではなく「ふいご」によって空気を送る形へと改良され、各地に広まったのであった。

そのオルガンが中世のキリスト教会において採用され、現在のオルガンに通ずる形を獲得し始めたのは、一四世紀頃であったと言われている。だが、元々声楽だけで典礼を行っていた教会において、パイプオルガンが採用されたのは何故だろうか？ この点を考えるためには、まずリベラルアーツ（アルテス・リベラーレス／自由七科／自由学芸）という言葉について説明する必要があるだろう。

ヨーロッパ中世の大学科目群を意味するこの概念は、古代ギリシアの、肉体労働から解放された自由人にふさわしい教養という考え方に起源を持ち、実利性や専門性に直結する学問と対立するものであった。ローマ時代末期の四〜五世紀に、このリベラルアーツは七つの科目に限定され、言語に関わる三科（文法・修辞学・論理学）と数に関わる四科（算術・幾何・天文学・音楽）から構成されるようになる。ここで注目すべき点は、数に関わる四科の中に音楽が含まれていることであろう。例えばプラトンは、この地上で起こるありとあらゆることが音楽と数学によって説明できると豪語したが、そうした感覚が中世

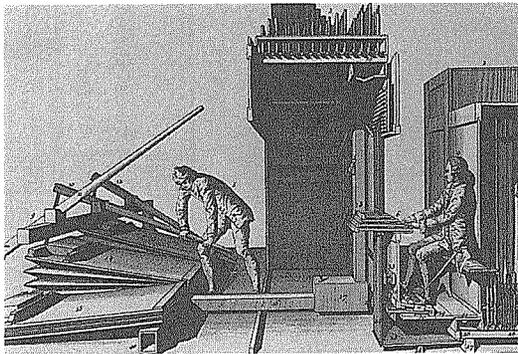


図5 ドン・ベド著『オルガン制作者の技術』（1766・パリ）より
18世紀のフランスオルガンの横断面図

出典：秋元（2002）、72頁

のヨーロッパにも引き継がれていたのである。実際、数学と音楽の深遠なる関係を記した五世紀初頭の書物『音楽教程 De institutione musica』が、オックスフォード大学では一八五六年まで、音楽理論の講義で教科書として使われていたのであった。⁽¹²⁾

その点からすれば、J・S・バッハが、音楽のなかで数的秩序を表現しようとしていた事実も何ら驚くべきことではない。彼は、音楽という手段によって、宇宙の調和的世界、そして神の世界を提示しようとしていたのである。バッハの同時代人であったライプニッツも、音楽について「計算していることを意識しないまま魂が行っている隠れた算術の練習問題」と定義したのであった。こうした時代精神の中にあつたという点では、万有引力の法則を発見したニュートンも同じであろう。彼は、天界の音楽的調和を発見したという古典古代の哲学に依拠しながら、太陽と惑星の位置関係を明らかにしようとしていたのである。なかでも、左右に張った弦の長さとそれを弾いて鳴る音の高さとの相関関係を発見した古代ギリシアのピタゴラスは、

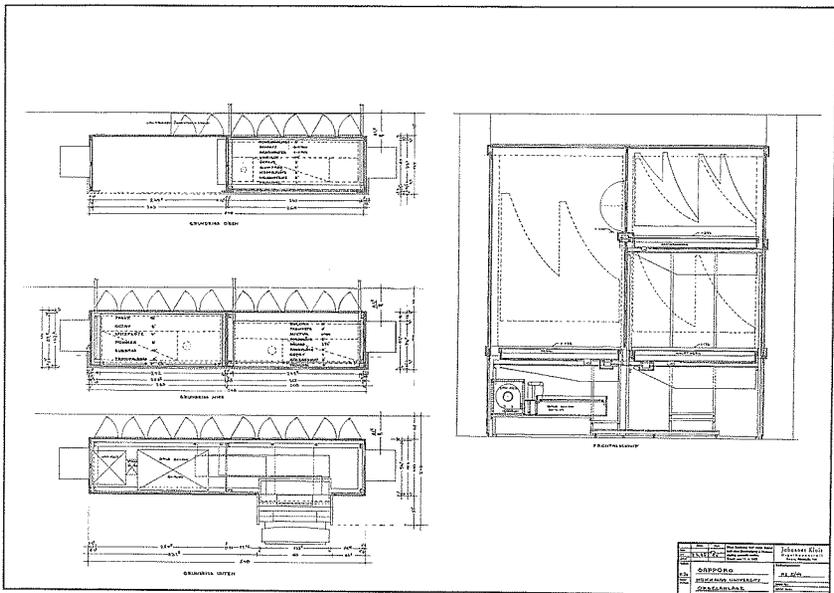


図6 北大オルガンの設計図(ヨハネス・クライス社所蔵資料)

彼にとつてのヒーローであつた。自らをピタゴラス主義者と称していたニュートンは、太陽によつてつま弾かれる弦の音によつて惑星が動かされていくと信じて疑わなかつたらしい。

こうした世界観を提示するうえで、整然と並んだパイプを持つオルガンは打つてつけの存在であつた。音高と長さの数的関係がパイプによつて可視化されるだけではない。各ストツプに込められた一連の倍音が巧妙に配合されていくことによつて、神の世界の有り様が耳に聞こえる形で示されるのである。⁽¹³⁾一八世紀後半以降の世俗化の時代において、宗教的世界観を体現する上で必要であつた倍音の豊かさが軽視されるようになったのは決して偶然ではない。神の世界よりも人間自身の自己表現が追究されるようになる、パイプオルガンについても、調和的世界の提示よりは、圧倒的な重低音や強弱変化といった面が重視されるようになったのである。

宗教や王権から自立した「市民」が登場するとともに、音楽の主要な舞台も教会や宮廷からコンサートホールへと移行していく。音楽は、もはや宗教的世界を指し示すものでもなく、王権を体現するものでもなかつた。音楽それ自体が芸術としての価値を獲得し、「市民」たちによつて消費される文化へと変容していったのである。そして、コンサートホールという「市民」たちの新たな公共空間が形成されることによつて、パイプオルガンは音楽世界における脇役の座へと後退したのであつた。敢えて単純化して言うならば、鍵盤楽器の主役は、教会のオルガンや宮廷のチェンバロからコンサートホールのグランドピアノに交代したと考えることもできるだろう。⁽¹⁴⁾オルガンを見つめる人々の眼差しは、「公共性の構造転換」（ハーバース）と共に劇的に変化してしまつたのである。

だが、オルガンの命脈がここで尽きたわけではなかつた。一九世紀前半、ウィーンの有名な聖ステファン教会では、ミサの後の「お楽しみ」⁽¹⁵⁾の為に流行の衣装に身を包んだ人々が集い、説教を短時間で済ませる司祭に人気が集中するようになっていた。が、実際には、人々のキリスト教への「思い」が完全に消滅したわけではない。例えば、一八二九年、それまで長らく演奏されていなかったバッハの《マタイ受難曲》復活演奏会が行われた際には、チケ

ットは即日完売したという。しかも、半ば忘却されていたJ・S・バッハに光を当てようと意気込んでいたメンデルスゾーンは、《マタイ受難曲》のテキストをまるまる三分の一切り捨て、音楽を「当世風」のものにするためにスコアに多くの書き込みを行ったのである。当時の社会において難解で退屈と思われていたバッハの音楽は、こうした「改訂」によって息を吹き返し、文字通り「復活」したのであった。¹⁶

また、一八五九年のイギリスでヘンデルの没後一〇周年を記念して行われたヘンデル・フェスティヴァルも興味深い。会場となったのは、一八五一年の万国博覧会のために建てられた鉄とガラスの壮麗な建築物、すなわち水晶宮であった。この祭典のために、水晶宮には四〇〇〇名を超えるオーケストラと合唱団が登れる舞台が設営されたのであった。ヘンデルの《メサイア》をハイライトとするこのフェスティヴァルは、この時期より三年毎に行われるようになり、特に一八八三年には、八万七千七十九名の観客を動員したのだという。¹⁷さすがにこれは極端な例であろうが、世俗化の進んだはずの一九世紀においては、こうした形で宗教的な曲が盛んに演奏されていたのである。ただし、パフォーマンスの実態は一八世紀とは大きく異なるものであった。当時の「市民」たちがどのような宗教性を有していたのか、という点は非常に難しい問題である。しかしながら、彼らが、世俗世界に足場を置いた生活を営みながらも、家庭や社会における精神的な安寧を得るために、ある意味で宗教を「利用」していたという点は事実であるう。

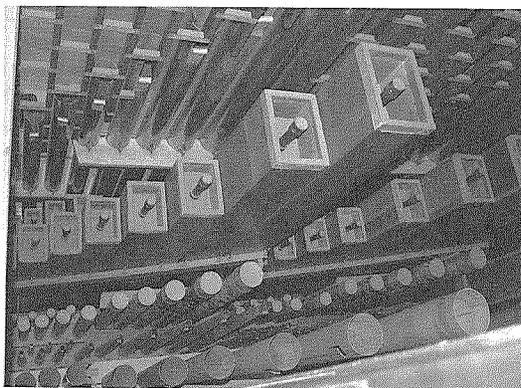


写真6 北大オルガンのパイプ群
(工藤立史氏撮影)

こうした中で、パイプオルガン自体、教会からコンサートホールへの進出を果たすことにより、近代社会の中で生き残ることに成功したのであった。ヨーロッパ各地では、ロマン主義の音楽を演奏するべくオルガンの改造が行われるようになっていた。パイプの前に開閉自在の鎧戸をつけて強弱の調節を可能にし、重低音を増強して巨大化することにより、神ではなく人間自身の表現を重視する音楽がオルガンから奏されるようになった。この時、神の調和的世界を提示する倍音配合の技術が衰退し、いわゆる倍音群ストツプが軽視されるようになった点は、すでに述べたとおりである。だが、その一方で、宗教的感覚や「神々しさ」を表現する役割がパイプオルガンに新たに課せられるようになったことも強調しておくべきであろう。

例えば、リストの《ファウスト交響曲》の最後に見られる「神秘の合唱」では、純粹さや幸福感がオルガンの音に託されている。その反面、宿命的なことや激情の表現には、重く宿命的なオルガンの音色が効果的に用いられているが、これは天国的至福感の裏返しであろう¹⁸。また、オルガンそのものを用いない場合でも、オルガン風の響きをオーケストレーションすることによって宗教性を表現するやり方が頻繁に用いられるようになった。《タンホイザー》や《ローエングリン》、《ニルンベルクのマイスタージンガー》をはじめとするヴァーグナーのオペラ、あるいは、ブルックナーの一連の交響曲には、そうした特徴が見いだせる。もちろん、リント大聖堂のオルガニストを勤め、自らが敬虔なクリスチャンであったブルックナーにとつて、キリスト教の世界はバツハにとつて同様、重要な存在であったに違いない。だが、バツハの音楽が神の世界を提示し、その世界そのものを主題としていたのに対し、ブルックナーの音楽においては、ある種の超越的世界が示されながらも、その世界について思いめぐらす作曲家本人が主題となっていたのである。まさにこの点が、中世と近代の音楽を分かち決定的な違いであった。

言うまでもなく、キリスト教と音楽は、中世以来、密接に結びついていたし、今でもその点に変わりはない。だが、近代以降の人間は、宗教やそれに伴う音楽を世俗世界というフィルターを通して見るようになったのである。

オルガンについてもそれは例外ではない。西洋文化を受容した日本の社会もまた、そうした音楽に対する眼差しを共有しているのである。我々は、パイプオルガンに対してキリスト教的な楽器という素朴なイメージを持っているが、そのイメージ自体、近代の産物であることを自覚する必要があるだろう。

かつて、音楽はリベラルアーツの一翼をなし、古典古代の宇宙、あるいは中世におけるキリスト教世界の有り様を提示していたのであった。その中でも、オルガンは天界の調和を指し示す楽器として重要であった。人々は、整然と並んだパイプを見ることによって、そして、巧妙に配合された倍音のハーモニーを聴くことによって、あるべき世界の姿を認識していた（させられていた？）のである。だが、近代という「禁断の果実」を口にするにより、人々の感覚は根底から覆ってしまった。もちろん、現代の我々は、依然として宗教的感覚を有しているし、「教養リベラルアーツ」としての音楽を享受することもできる。だが、それはどこか、マーラーの作品に漂うメランコリックな雰囲気を感じさせてもいる。彼もまた、一連のシンフォニーにおいて「神々しい」オルガンの響きやオルガンのオーケストレーションを多用したが、それは、行き先の見えない霧の世界を表現しているようにも思えるのだ。

そうした中、シェーンベルクは後の一二音技法に直結する作品《室内交響曲第一番》⁽¹⁹⁾を作曲したのであった。一九〇六年のことである。それは、前年に発表されたアインシュタインの特殊相対性理論が既存のニュートン物理学に与えたのと同じぐらいの衝撃を音楽界に与えたのであった。これにより、西洋音楽に調和的整合性を与えてきた調号の堅牢な体系が崩壊し始めたのである。その後の音楽界は、極端に専門化が進んだ科学の世界と同様、多様化し、途方もなく分断化してしまったのであった。

第一次大戦以後、学問の細分化と実利追従への批判として再びリベラルアーツの理念が注目されるようになる。この理念は、中世における自由七科の伝統を継承しつつ、社会科学などの新しい学問をも包含する概念として再生

したのである。「全人教育」の一環としての学生会館が北大で構想された時、杉野目学長もまた、大学におけるリベラルアーツの復活を望んでいたのであろう。その意味では、彼がパイプオルガンの設置を強く望んだのは決して偶然ではない。細分化された諸科学の間を架橋し、総合的な視点を提供するという象徴的な役割が、かつて自由七科の一角をなしていた音楽に、そしてパイプオルガンに期待されていたからである。

だが、二一世紀初頭の現在においては、ヨーロッパにおいて構築されてきた巨大な「知」の体系そのものが批判の対象となっている。そうである以上、もはやリベラルアーツとオルガンを単純に同一視することは不可能であろう。⁽²⁰⁾しかし、である。西洋的「教養」に対して懐疑の念を抱くにせよ、それに代わる新たな「知」を探究するにせよ、ヨーロッパで誕生した一つの文明が世界を巻き込むに至った歴史的過程を学ぶことには某かの意味があるはずである。その点では、パイプオルガンに凝縮された文化を発掘し検証するという「知の考古学」(フーコー)は、我々にとって有益な営みとなるであろう。それが、歴史的構築物としてのオルガンを有する我々に課せられた役割ではないだろうか。

おわりに

一般的にオルガンの寿命は数百年と言われている。楽器の内部には、中世に起源を持つパイプから一九世紀に初めて登場したロマン派のパイプまで、それぞれに由来を持つパイプが地層のように折り重なっている。頻繁にモデルチェンジを繰り返して以前の痕跡を消していくピアノとは対照的な楽器である。

だが、オルガンに対する人々の眼差しは目まぐるしく変化し続けた。フランス革命の際には数多くのオルガンが

破壊され、打ち捨てられたのであった。ロマン派の時代には、人間自身を表現するべく様々な「改良」がなされたのであった。二〇世紀に入ると、「オルガン復興運動」により楽器本来の姿を取り戻そうという動きが発生し、各地のオルガンに再び手が加えられるようになる。一九七〇年代以降には、いわゆる「古楽復興」の流れから、金属の精錬方法やメカニックの細かな部分までルネサンスやバロックの時代の製法を忠実に再現し、オリジナルの音色に迫ろうという動きが活発になってきている。そして、設置されてから僅か三五年ほどの歴史しか持たない北大オルガンについても、それを取り巻く環境が劇的に変化しているという点では状況は同じであろう。オルガンが設置された頃の楽器に対する大いなる熱意。聴衆が少ないという理由で大学主催のコンサートが打ち切られてしまった時期。そして、オルガンが再び使用されるようになった一九九〇年代。風を送られることによって呼吸し、文字通り人間の器官 (organ) のように複雑な機構を持つオルガンを見てみると、実際には、我々がオルガンを見ているのではなく、オルガンが我々を見、人間の移ろい易さを嘲笑っているようにも思えるのだ。

だが、我々はおもはや、音楽と数学の相关性によって世界の有り様を説明しようとしていた中世ヨーロッパの感覚を共有することはできない。ニュートンは白色光を構成しているスペクトルの七色と音階との間に相似関係を発見したと言われているが、我々はそうした感覚から遙かに離れたところまで来てしまったのである。また、移り変わりの激しい現在においては、森有正氏のようにオルガンを弾きながら哲学的思索を行うという「悠長」な態度も、もはや許されぬものかもしれない。しかしながら、途方もなく専門分化が進んでしまった今日の大学において、そして、先行きの不透明な現代の社会において、オルガンに堆積している歴史的地層を真摯に見つめ直すことは決して悪いことではないだろう。フランス革命の急進派のようにオルガンを「過去の遺物」として唾棄すべきなのか、それとも、凝縮されている先人の経験をオルガンから引き出すべきなのか。我々北大人は試されているのだ。

注

- (1) 東京大学駒場キャンパスにおいても、九〇〇番教室のバイプオルガンを学際的研究の場として活用しようという動きが出てきている。例えば、一九九四年度には、講義「音楽と言語」が企画され、学内外に講師を求めて、オルガンやフルート、太鼓などの楽器の構造、音楽の歴史的側面・宗教的側面・物理的側面・数学的側面、そして、人の声と楽器の音、詩から歌への移行、人の言語を超える音楽、といった様々なテーマが扱われている。http://platon.c.u-tokyo.ac.jp/900_j.html
 - (2) 杉野目氏の発言については、『クラーク会館月報』八号、一九六三年十一月、四頁、『クラーク会館報告書』（一九六四）、七―二頁、小林三樹（一九九三）、一頁、蝦名賢造（二〇〇三）、一三四―一五二頁、などを参照。なお、クラーク会館にオルガンを設置するにあたり、杉野目氏は、ソルトレークシティーにあるモルモン教の総本山を視察したり、東北学院大学に人を派遣して調査させたりしたようである。また、オルガンの設置スペースを確保するために、ステージの設計にも弱干の変更が加えられている。
 - (3) 土田義和（一九六〇）「托鉢僧 杉野目先生」『民主教育協会誌』一九号、六頁。
 - (4) クラーク会館建設への主たる拠金者は、本学教職員、卒業生、北海道や札幌市をはじめとする道内各市町村、産業界の各方面、米国アジア財団、同フォード財団、クラーク家、などであった。また、岩沢健蔵（一九八六）、九一―九五頁などにおいて、手紙入りの風船を飛ばして募金活動に協力した千葉県我孫子中学校の生徒、「学生のために」と言って一〇〇万円のお金と一千数百坪の土地を寄付した札幌市在住の早川正秀氏（一九六一年没）など、興味深いエピソードが多数挙げられている。
- (4) クライス社は、当時のオルガンビルダーの中では世界最大規模の人員を擁しており、信頼性の高い会社として知られていた。北大がクライス社に発注した経緯については良く分かっていないが、楽器輸入の窓口となっていたヤマハが北大にクライスオルガンを紹介したというのが真相ではないだろうか。当時のヤマハは、クライスをはじめカザバン（カナダ）やラウクフ（ドイツ）といったメーカーによるオルガンの組立をそのメーカーの技術者と共に行い、組み立てた後のメンテナンスも手掛けていたからである。ちなみに北大オルガンの外枠はヤマハが製造したものである。また、同時期に東京芸術大学にもクライスオルガンが設置されたこ

とを考えると、同大オルガン科の秋元道雄助教授（当時）が北大側にクライス社のオルガンを推薦したという可能性も挙げられよう。

なお、国産オルガンビルダーの草分けと言われる辻宏氏が工房を設立したのは一九六四年のことであり、クラーク会館へのオルガン設置が計画された時点においては、受注できる体制になつていなかったと思われる。

(5) 森有正（一九九九）、第五巻「木々は光を浴びて、……」「暗く広い流れ」、および森有正（一九九四）などを参照。

(6) 森有正（一九九九）、第五巻「暗く広い流れ」、八三―八四頁。

(7) ここでクライス社の沿革について簡単に触れておこう。創業者ヨハネス・クライスはアルザス、スイス、南ドイツの各地でオルガン製作を学んだのち、一八八二年にボンで自らの工房を開設している。彼は息子のハンス・クライスと共に、戦間期に本格化した「オルガン復興運動（Orgelbewegung）」の流れを重視し、オルガン製作の新しい方法を積極的に採り入れていったのであった。この「復興運動」においては、バロックスタイルの「オルガン復興」を目的としながらも、内部のメカニズムについては「近代的」な技術が用いられるという「折衷的」な手法が採用され、「ネオ・バロック」と呼ばれる新たなスタイルが生み出されたのであった。クライス親子がいち早く導入したという電気式アクション（鍵盤とパイプ開閉バルブが電氣的に連結されている）もネオ・バロック様式に見られる特徴の一つである。

だが、第二次世界大戦後にその萌芽が現れ、一九七〇年代に本格化した「古楽復興」の流れにおいては、「近代的」な要素が一切排され、すべての面において「オリジナル」に近づくというスタイルが一般的となった。一九六五年にクライス社を引き継いだ創業者の孫、ハンス・ゲルト・クライスもまた、こうした動きを尊重し「オリジナル」への回帰を目指す方針を採っている。ちなみに、北大オルガンが建造された一九六〇年代は、ちょうどその過渡期に当たっていたため、このオルガンには「オルガン復興運動」時代と「古楽復興」時代の双方の特徴が見いだせる。Hennan J. Busch (1983), S.145-176.

なお、最近の日本では新造オルガンに占めるクライス社の割合は高くないが、一九九五年に京都コンサートホールに導入されたストップ数九〇、パイプ数七一五五本の楽器はクライスによる久々の大型楽器として注目されている。

(8) 一九の言語（日本語を含む）にわたってオルガンに関わる専門用語を整理した「辞書」がベルギーで出版されているが、そこにおいても、言語間での相違が大き過ぎるという理由でストップ名は収録されていない。ヴァイルフリート・プラート編（二〇〇〇）『オルガン辞書』（第二版）、ベルギー（日本での発売元はバックスアーレン）、三九―四〇頁を参照。

(9) オルガン工房を営む山野氏によれば、邦語文献において *Genische Stimme*（多列倍音管）を「混合管」と誤訳し、*Mixtur*（混合

管」と混同しているケースが多々見られるという。ここでは差し当たり、山野氏による区分方法を参考にして北大オルガンのストップを分類している。山野オルガン工房、および山野氏による区分方法については、<http://member.nifty.ne.jp/Yamano/> を参照。

(10) この時のオーバーホールでは約一五〇万円の費用がかかっている。

(11) 秋元道雄(二〇〇二)、二二―二三頁。

(12) ジェイミー・ジェイムズ(一九九八)、一一七―一九頁。なお、ポエティウス(四八〇頃―五二四)によって著された『音楽教程』については、金澤正剛(一九九八)、四四―七六頁が詳しい。

(13) 倍音群ストップそれ自体の起源は、後のポリフォニーの元となった九世紀後半の平行オルガナムと考えられる。平行オルガナムとは、単旋律であったグレゴリオ聖歌に、主旋律と完全五度等の平行を保ちながら動く対旋律を付加したものであった。その後、この平行オルガナムから、対旋律が自由に動く自由オルガナムへ、そしてポリフォニーへと発展していったのである。このように、同じ旋律を完全五度などで重複して演奏するという平行オルガナムの発想は、パイプオルガンにおける倍音群ストップの発想に直結するものである。また、オルガンのラテン語名がオルガナム organum であることから、両者の間には何らかの結びつきがあるという説には一定の根拠があると思われる。金澤(一九九八)、八二―九三頁。

(14) 松本彰(一九九七)、三八七号、九―一三頁。

(15) 西原稔(一九九〇)、六四頁。

(16) 小林義武(一九九七)、二―四八頁。

(17) ジェイムズ(一九九八)、二七五頁、および、松村昌家(二〇〇〇)『水晶宮物語』ちくま学芸文庫、二二五―二二七頁を参照。一八五〇年代にロンドンでのコンサートに参加した際、リヒャルト・ヴァーグナーは、ヘンデルの宗教性について以下のように述べたという。「あの日の夕べ、オラトリオに耳を傾けていた聴衆のあいだに流れていた感情は、ある種の礼拝の時に抱くものと同じであったと言えるかもしれない。『これを聞くことは』教会に行くのと同様の効果がある。聴衆の誰もが、教会で祈祷書を手にすると金く変わらない様子で、ヘンデルのピアノの楽譜を持っている。リンダ・コリー(二〇〇〇)、川北稔監訳『イギリス国民の誕生』名古屋大学出版会、三五頁からの再引用。

(18) 西原(一九九〇)、五一頁。

(19) ジェイムズ(一九九八)、三〇二―三〇五頁。ただし、彼が実際に一二音技法の着想を得たのは一九二二年、実際にその方法を確立したのは一九三三年であった。当時は、多くの作曲家が「無調」で作曲する方法を考えていたのであり、シェーンベルクがそ

の中で一歩先んじたのであった。その点では、彼は「特殊」な作曲家では全くなかった。『新ウィーン学派』（作曲家別名曲解説ラ
イブラリー・一六）（一九九四）、音楽之友社、一〇頁。

(20) ここでは、「知」の権力を暴いたミシェル・フーコー、「西洋文明」の「欺瞞性」を指摘したポスト・コロニアリズム、あるいは「文化」の「政治性」を抽出したカルチュラル・スタディーズ、などの諸潮流を意識している。これらの議論に賛同するかどう
かについては意見が分かれるところであろう。だが、どのような立場をとるにせよ、こうした流れを経験した以上、西洋世界の「産
物」にすぎない「リベラルアーツ」を無批判に受け入れることは我々にはもはや不可能であろう。その点はバイプオルガンについ
ても同じである。

資料・参考文献一覧

「——北大オルガンについて」

- ・ 岩沢健蔵（一九八六）『北大歴史散歩』北海道大学図書刊行会
- ・ 蝦名賢造（二〇〇三）『札幌農学校・北海道大学百二十五年——クラーク精神の継承と北大中興の祖・杉野目晴貞』西田書店
- ・ 『クラーク会館報告書——昭和三五年、昭和三八年』（一九六四）、北海道大学学生部
- ・ 『決算報告書』（一九六五）、北海道大学創基八〇周年記念会館建設期成会
- ・ 小林三樹（一九九三）『クラーク会館のバイプオルガンをどうぞ利用してください』『えるむ』六六号、一—三頁
- ・ 『北海道大学クラーク会館バイプオルガン』（二〇〇二）、北大オルガンP.Rプロジェクト（代表・館谷充隆）
- ・ 森有正（一九九四）『C.D.『思索の源泉としての音楽——新しく生きること』（バイプオルガン演奏と講演）PHILIPS, PHCP, 3314-5.
- ・ 『森有正エッセー集』全五巻（一九九九）、二宮正之編、ちくま学芸文庫

- ・Herman J. Busch (1983), "Zwei Generation Orgelbau Klais 1882-1965." *Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Orgel: Aus Anlaß der 100-Jahrfeier Orgelbau Johannes Klais, Bonn, 1882-1982* (Bonn: Orgelbau Klais), S.145-192.
 - ・Johannes Klais Orgelbau KG (1963), "Disposition und Kostenschlag einer neuen Orgel für das Auditorium der Hokkaido Universität zu Sapporo/ Japan," 8 Nov. 1963, 13S. [北大オルガンの仕様書および見積書]
 - ・『えるむ』北海道大学学生委員会、一九六八年、
 - ・『クラーク会館月報』北海道大学クラーク会館管理事務室、一九六三〜六六年
 - ・『北大オルガン研究会会報』北海道大学オルガン研究会、一九九四年、
 - ・『北大時報』北海道大学総務部総務課、一九五四年、
- 【二】パイプオルガンの構造について】
- ・秋元道雄 (二〇〇二) 『パイプオルガン——歴史とメカニズム』シヨバン
 - ・NHKオルガン研究会編 (一九七五) 『オルガン音楽のふるさと』NHK出版
 - ・大林徳吾郎 (二〇〇〇) 『オルガンのあゆみ——教会の内外でどのように発展してきたか』『礼拝と音楽』一〇六号、一四〜一八頁
 - ・エーバーハルト・クラウス (一九七五)、松原茂、広野嗣雄訳『オルガンとその音楽——各国のオルガン風土をめぐって』音楽之友社
 - ・ハンス・クロッツ (一九九二)、藤野薫訳『オルガンのすべて』(再改訂増補第三版)、パックスアーレン
 - ・辻莊一 (一九七九) 『キリスト教音楽の歴史』日本基督教団出版局
 - ・辻宏 (一九八八) 『風の歌——パイプ・オルガンと私』日本基督教団出版局
 - ・ノルベール・デュフルク (一九七五)、秋元道雄、秋元美都子共訳『パイプ・オルガン』(文庫クセジュ)、白水社
 - ・『日本音響学会誌』(一九九二)、四七巻一―号「小特集——パイプオルガン」
 - ・『日本のオルガン』全三巻 (一九八五・一九九二)、日本オルガニスト協会編、シャローム印刷出版事業部
 - ・平島達治 (一九八〇) 『オルガンの歴史とその原理——歴史的オルガン再現のための資料』松蔭女子学院大学学術研究会
 - ・N・H・フレッツチャー、T・D・ロッシング (二〇〇二)、岸憲史、久保田秀美、吉川茂訳『楽器の物理学』シュプリンガー・フエアラーク東京
 - ・Christian Ahrens (1999), *Zur Geschichte der Konzertsadorgel in Deutschland: Die Klais-Orgel der Ruhr-Universität Bochum* (Frankfurt

am Main : Bochnsky).

・『オルガン研究』日本オルガン研究会、一九七三年、

〔三——パイプオルガンの社会的位置づけについて〕

- ・上尾信也（一九九三）『歴史としての音——ヨーロッパ中近世の音のコスモロジー』柏書房
- ・マックス・ウェーバー（一九六七）、安藤英治、池宮英才、角倉一朗訳解『音楽社会学』創文社
- ・金澤正剛（一九九八）『中世音楽の精神史——グレゴリオ聖歌からルネサンス音楽へ』講談社選書メチエ
- ・草野厚（二〇〇三）『癒しの楽器——パイプオルガンと政治』文春新書
- ・小林義武（一九九七）『パッサレ復活——一九世紀市民社会の音楽運動』春秋社
- ・ジェイミー・ジェイムズ（一九九八）、黒川孝文訳『天球の音楽——歴史の中の科学・音楽・神秘思想』白楊社
- ・リチャード・セネット（一九九二）、北川克彦、高階悟訳『公共性の喪失』晶文社
- ・西原稔（一九九〇）『聖なるイメージの音楽——一九世紀ヨーロッパの聖と俗』（音楽選書）、音楽之友社
- ・藤枝守（一九九八）『響きの考古学——音律の世界史』（はじめて音楽と出会う本）、音楽之友社
- ・松本彰（一九九七）『鍵盤楽器の社会史のためのノート』『春秋』（1）三八七号、九〜一三頁、（2）三八八号、三三〜三六頁、（3）三八九号、一二〜一五頁、（4）三九一号、二九〜三二頁

謝辞

本稿を準備する過程においては、多くの方々から助言を頂き、また貴重な資料を提供していただいている。一部ではあるがその方々のお名前を以下に記すことにより、感謝の意を表したい。

〔敬称略・五十音順〕伊藤百合子（北海道大学クラーク記念財団）、岩沢健蔵（元農学部事務長）、小林三樹（元工学研究科助教授・北大オルガン研究会初代顧問）、杉野目浩（工学部名誉教授）、藤原一弘（洗足学園大学講師）、松崎譲二（マナ・オルゲルパウ）、山野政登司（山野オルガン工房）

福田 宏（法学研究科講師）

大塚直彦（工学研究科講師・

中核的研究機関研究員）

藤井健吉（医学研究科博士課程）