

フレーズ感と和声感を大切にしたソルフェージュとは何か — 教員養成のためのソルフェージュに何が必要か —

山 崎 正

On the Importance of Sence of Harmony and Phrase Feeling in the Solfeggio Method:
— What is Required for Teacher Training? —

Tadashi YAMAZAKI

2014年11月23日受理

1 ソルフェージュ教育について

1-1 ソルフェージュの意味

ソルフェージュ (solfège) は、音楽能力を形成するために必要な音楽基礎学習全般を指しているが、その原点はグイード・ダレッツォ (Guido d'Arezzo : 991? 年～ 1050 年 イタリア) の考案した階名唱法 (Ut Re Mi Fa Sol Ra の 6 音による) に遡る。

その後、18 世紀の後半になると初歩的な楽典の力を借りて「読譜力」「視唱力」を育成するための基礎的なソルフェージュ学習が形成されてきた。19 世紀に入ってから、もっと音楽を表現するために必要な総合的な基礎学習として発達してくることになる。しかし、それは 19 世紀後半から 20 世紀初頭にかけて「音程」、「リズム」、「和音」という音楽の要素を抽出した訓練方法に偏りすぎた傾向となり、第二次世界大戦後のフランスでは「フォルマシオン・ミュージカル (Formation musicale)」（音楽形成）という潮流を見せるようになっていく。このようにソルフェージュは今日、様々な表現要素がより具体的に扱われるようになっているのである。

聴覚の感性を育成し、精神的な発達と身体能力の拡大とともに、豊かな音楽的表現力を身につけるために必要な基礎としてのソルフェージュは、あらゆる音楽教育（ダルクローズのリトミック、オルフのシュールベルク理論、コダーイのコダーイシステム等々。）の導入期のシステムの中で様々な形で活用されている。また、近年、幼児音楽教育のメソッドにもソルフェージュ教育が様々な形で取り

入れられている。

1-2 ソルフェージュの環境形成とその育成能力

人間の聴覚の機能は5歳で完成し、その能力は7歳で備わると言われている。動物の生態から見ると、人間はおよそ自立歩行できるまでの12ヶ月も前に未熟児で誕生してくることから、人間に備わっている五感の能力のうち、その一つである耳の聴力は危険を察知する機能として最も早く発達して生まれてくる必要がある。そのため、音の高さや強さ、速さや響きの大きさ等によって敏感に反応し、「泣く」という動作によって保護者へ危険を知らせる能力を身に付けている。このような機能に働きかけて、情感豊かな耳を育成するためには、できるだけ早期からのソルフェージュ教育が大切である。しかし、何もソルフェージュという場を設定するのではなく、ソルフェージュを応用した環境づくりが、生活の一部に存在するようにするだけで良い。

しかし、音楽教育における基礎的な能力開発においては、ソルフェージュ力の育成は欠かせないものとなる。ソルフェージュは音楽の場において必要な全ての要素を含んでおり、その最終目的は、正確な音楽再現能力の上に、感性豊かな表現や情緒の再現等に関わる基礎力の育成にある。

ソルフェージュ力は、音楽を学ぶ上でも、演奏する上でも、創造する上でも、音楽教育を子ども達に施す上においても、最も基礎的な能力及び技術として個人個人が身につけておく必要がある。しかし一口にソルフェージュとは言っても、広域な上に様々な考え方と形態が存在するので、まずここでは、従来の分類方法を用いて大きく2つの能力に分類しておく。

1) 「聴音」の能力

これは、聴こえてくる音群を「音程感」と「リズム感」及び「和声感」によって判断し、「音程感」は「音名」や「階名」、「リズム感」は音の長短によるリズムを時間の中での音価、「和声感」では重なり合う響きを響きの種類別にその性格や性質として捉え、聴こえてくる音群を正しく認知し、再現することができる能力のことをいう。再現方法には、「声で歌う」、「身体の動作に連動させる」、「楽器で演奏する」、「譜面上に記譜する」等があるが、いずれの方法も音楽を表現する方法として重要で、どの方法でも再現できるように工夫して育成することが大切である。

なお、譜面上に記譜する場合には、楽典上の記譜に関する知識と読譜力が要求される。

2) 「視唱」の能力

「聴音」が聴こえてくる音に反応する能力ならば、「視唱」は音の無い所から譜面上の音を再現させる能力のことを言う。即ち、読譜能力のことである。ここで

は、音を様々な音部記号による譜表上から正確に読み取ることが基本として、記譜上の音群を「音程感」と「リズム感」及び「和声感」によって判断し、「音程感」は「音名」や「階名」、「リズム感」は音の長短によるリズムを時間の中での音価、「和声感」では重なり合う響きを響きの種類別にその性格や性質として捉え、記譜されている音群を正しく認知し、再現することができる能力のことをいう。再現方法には、「声で歌う」、「身体の動作に連動させる」、「楽器で演奏する」等があるが、適切な方法を選択して再現できる力を育成することが大切である。このように大別した上で、ソルフェージュを更に形態別に分けると、次のような分類が可能となる。

1-3 ソルフェージュ学習における形態別分類

1) 単旋律（聴音と視唱）

単旋律による聴音と視唱では、音を聴き分け、楽譜上に表現するだけでなく、身体動作による表現、声に出して表現したりできる能力を養う。リトミックを取入れ、ハンドサインによる音高感や、手を振る動作によってリズムの速さ等を視覚的に捉えることによって、イメージを体感できるようにする方法や、楽譜を読むことによって音に再現されていない楽譜から音楽を再構成する能力を養う。様々な音部記号による読譜を行なうことだけでなく、リズムモチーフや音のみによる音群によって多様な楽器（移調楽器に関する理解）における音部記号に対応する力と音程感、リズム感、フレーズ感を養い、音楽表現に役立つ基礎力を付ける。

2) 重唱・重奏（視唱と視奏）

対話する二声楽譜を読み取りながら、互いのパートの役割と主副の関係を理解し、協和音程と不協和音程の響きを聞き分けて表現できる能力を養う。ここでは、1パートの旋律線による表現だけでなく、互いの旋律線の方向性による強弱の変化や、不協和音をもたらす緊張が協和音に至る経緯での弛緩への表現等、単旋律音楽に無い複合された要素を楽譜から読み取ることができ、再構成できる能力が要求される。そのため、最初は対峙する旋律が中間点を過ぎると主副が入れ替わるように配慮された課題によって訓練していく。それは後にポリフォニー課題へと発展する。

3) ポリフォニー（聴音と視唱）

対等な役割を果たしながら独立した複数のメロディーを構成する課題により、各パート独自の音楽表現と、双方のメロディーによるリズムや音程のアンサンブル能力、即ちお互いに聴き合いながら音楽表現する能力を養う。これには、聴音と視唱の両方の過程があり、聴音では楽器の音色の変化やパート別に楽器を設定する方法を取り入れ、視唱では二重唱や三重唱によって実施する。

4) ハーモニー (聴音と視唱)

三声部や四声部課題によるハーモニーを基本として、各々の和音の機能を理解し、根音、第3音、第5音、第7音の響きのバランスを感じて、更に和声の繋がりによるエネルギーの増大や減少の仕組みを理解するとともに、演奏表現できる能力を養う。ここでも、聴音と視唱の両方を用いることができ、聴音ではパート別に楽器の音色の変化を設定したり、同一の音色による声部の判別認識を試みることができるし、視唱では、三重唱や四重唱を行うことによって、ハーモニーのバランスや各声部の進行方向への意識、和音の機能による強弱の変化等を意識することができる。

5) 器楽アンサンブル (演奏と聴音)

器楽アンサンブルでは、まずボディパーカッションや打楽器のうち、音程を伴わない打楽器群による様々な音色を用いたリズムアンサンブルを再現することによって、複合リズムによる音楽表現活動を養う。ここでは、音量バランス体験、或いは音価の違うリズムを同時に再現する上で、拍の意識を認識することによって他のパートとの協調性を高める。次に、旋律楽器の複合アンサンブルによって、リズムアンサンブルと同じ要領で、音量バランスやハーモニー調整を行いながら協調性を高める。更に、メロディーとリズムによるアンサンブルを、同時に一人で行うマルチプレイを導入して表現力の拡大を図る。聴音では、アンサンブル課題による楽器の音色への認識の向上及びパートを同時に認識するだけでなく、音の間違いまでも指摘できるように、間違い探しの課題などを使用して聞き分ける能力を育成する。時には、スコアリーディング課題も効果的である。

6) 即興表現 (演奏または歌唱)

モチーフ (リズム、メロディー、ハーモニー進行及び3つの要素の複合) を提示することによって、それを拡大して楽曲仕立てにする能力を養う。これには、聴音、視唱、ポリフォニー、ハーモニー、アンサンブルの全ての要素が加わる。

① 「模倣による即興表現」

ここでは簡単なリズムやメロディーによる短いフレーズを演奏し、それを演奏された通りに模倣して再現することを連続して行うことによって、感覚的に演奏フレーズを認知する能力を養う。更にこのフレーズ単位の即興を利用して速度の変化や強弱の変化等、音楽的な変化を伴う表現活動を行うことができる。

② 「問答による即興表現」

特にリズムアンサンブルによる即興については音楽表現の原点とも言うべき要素が含まれ、模倣をベースに「応答」を連続的に繰り返すことによって、計画された思考に頼ることなく即興性によってモチーフを生み出す原動力となる。

1-4 ソルフェージュの実際

音楽大学では、前項で分類した6つの要素等をどのように扱っているのだろうか。また、海外のテキスト等での扱いについても整理する必要があると感じているが、ここでは取り扱わないこととする。

ソルフェージュの根本は音感教育であり、演奏する上での基礎的な技術の向上が次の段階として浮上する。音感教育とは、「音楽の学習に必要なリズム、メロディー、ハーモニー等の感覚を養う教育」『国語辞典』（三省堂第7版）と訳されたり、「音楽の表現、鑑賞に必要な感覚を養う教育」『大辞林』（三省堂第三版）と訳されたりと様々であるが、その実、学術的分野においては定義化することは非常に困難な言葉である。『The New Grove Dictionary of Music and Musicians second edition（ニュー・グローブ音楽大事典2訂版）』（2001）には「絶対音感」に関する記述は述べられていても、「音感」そのものの記述はない。『新訂標準音楽辞典』（音楽之友社 1991）においても「音感」という項目は記載されておらず、「絶対音感」や「相対音感」といった言語について、それぞれ解説が載っているだけである。

1-5 音感教育

「音感教育」については、『新訂標準音楽辞典』において以下のように述べられていた。「音に対する感覚を養い育てて可能な限り鋭敏にし、音楽学習の基礎を作るのが音感教育である。分析的には、リズム・メロディ（フレーズ）、ハーモニー、強弱、速度、音色などに対する感覚がその対象となる。」（「音感教育」『新訂標準音楽辞典』音楽之友社、1991年、354頁）これには、重要なポイントがある。

1) リズムとメロディーによるフレーズ

分析的見地から、先ずリズムとメロディーがフレーズ感によって把握できる感覚が対象であるとされているところである。単に一音一音の高低に対する感覚を育成するのでは、「絶対音感」のような音に対する反応力のみを追求しているのであって、音楽的なソルフェージュ力を育成することにはならないからである。

例えば、全くリズムが単一の音価であっても、音高の変化が同一な音型で積み重なっていけば、そこに拍子感が生まれてくるし、音の長さの長短によって生まれるリズムの周期によって、拍子感も生まれてくるが、フレーズ感も生まれ、これが有機的に配置されることによって、形式感も生まれるのである。

2) ハーモニー

ハーモニー感を育成することは、音楽の構築をしていく中で、緊張や弛緩の方向性や進行による美しさ、即ち音楽美学的な感性の育成につながり、歌唱においても聴音においても、ハーモニーを伴った形態を用いることで、音楽表現に必要な感性を育成することに繋がっている。例えば、ハーモニーリズムを1小節単位

の和声進行から半小節ないし1拍単位に変化することは、音楽の響きの変化による大きな緊張を生み出すことになるし、その緊張が1小節単位のリズムに戻ることによって安定した弛緩感が生まれてくる。また、Tonicの和音からSubdominantへの和声進行による開放感や、DominantからTonicへの和声進行による回帰感は、調性音楽に対する感性を養うためには重要な音楽美学的要素となる。

3) 強弱と速度

強弱や速度のもたらす効果は、音楽の持っている呼吸に密接に関係しており、私たちの生活の中に自然に内在している「運動力学」に色濃く関連し、心の動きに影響している。このことから、強弱や速度に関する感性を育成することは、ソルフェージュの中に取り入れなければならない重要な要素といえることができる。

4) 音色

音色の変化に関する感覚を育成することについては、「物理的な変化」と「感覚的な変化」の2つに分けて捉える必要がある。何故なら、「物理的な変化」は楽器の違いであり、「感覚的な変化」は奏法や空間や強弱の変化等によるニュアンスの違いによるものだからである。

①「物理的な変化」

「物理的な変化」が認知できる能力の育成については、2つ以上の楽器を用いて、メロディーと伴奏の形態や、2重奏や3重奏のように独立した2つの旋律線によって演奏されるメロディーを識別していく方法が考えられる。高度にはなるが、スコアリーディングも重要な訓練のひとつである。

②「感覚的な変化」

「感覚的な変化」が認知できる能力の育成については、先に述べた単に強弱の変化だけでないピアノ楽器ならばソフトタッチによる音色の変化、una corda や due corde による音色と強弱の同時変化、弦楽器や金管楽器の Mute (弱音器) による音色の変化やホルンの gestopft (ゲシュトット奏法) による音色の変化を再現することによって、その音量の単純変化に気づくだけでなく心理的効果に及ぶまで気づかせることが必要となる。再現方法については、アコースティック楽器の生演奏が理想だが、ソルフェージュを行う現場で常に再現できる状況とは考えにくく、事前に個々の楽器が演奏する課題の音源を用意するか、目的の音が再現されている楽曲内の一部の音源を用意することが必要となるであろう。

このように「音感教育」とは、音楽を演奏したり、理解したり、楽しんだりするための基礎学習であり、楽譜を中心とした音楽理論と音感とを関連付ける訓練をすることが「ソルフェージュ教育」といえることができる。この訓練で身につけた能力を「ソルフェージュ能力」といい、具体的に音楽を聞き分けたり、演奏したりするだけでなく、十分に理解するための感覚及び感性を磨くための基礎能力

の事を指す。

1-6 読譜練習の必要性和方策

読譜練習は、作曲家の意図するところを楽譜の中から読み取るための最も初歩の段階で行う訓練だが、それは単に楽譜を読むことができる能力を育成するのではなく、楽譜から実際の音を連想し、実際の音と結びつける能力を養うことが必要である。そのためには、音を確実にすばやく読める力をつけるだけでは対応することは不十分であり、先へ先へと音群を予測できる能力が培われなければならない。音が読めるだけでなく、再現する力と音楽の進行方向を予測して表現できる力が必要なのである。

『Georges DANDELLOT: Manuel Pratique pour L'Etude des Clefs de Sol, Fa et Ut』(Edition Max Eschig) の読譜練習では、CとGとFを基音としたト音記号上、ヘ音記号上(バリトン譜表、バス譜表)、ハ音記号上(ソプラノ譜表、メゾソプラノ譜表、アルト譜表、テノール譜表)の位置を認識させた後に、2度上、2度下の音程の音名を認識させる方法によって、譜表上のすべての音の認識ができるように図られている。ここでは起点となる3つの音(C,G,F)を白符、その他の音を黒符で表し、基音を見失わずに音を読み、次第に白符を黒符に変化させることによって、すべての音が平等に認識できるようにと誘導していく。更に音価を四分音符、八分音符、十六分音符と細分化していき、譜読みのスピードアップを図っていく。この基音を用いた読譜練習は、『Alan Weber: LE: ONS PROGRESSIVES DE LECTURE ET DE RYTHME Volume I～VI』(Alphonse Leduc)で音価の複合的に組み合わせられたRythmによって段階的に高度化されつつ学習していく。

このように、譜読みのスピード化を図るだけでなく、音群を音型化して認識させることによって、譜の音群の波形を音として予測させるとともに、音に読み替えながら表現につなげるための能力を養っていく方法がとられているのである。これらの読譜に関する下地ができることと、音群を音型として認識しながら再現することは同じことのように思われるが、実は違って右脳による音楽表現にかかわる音の認識と、左脳による楽譜に記されている音群を認識する働きは、認知器官が違うことから必ずしも一致することができないものなのである。この右脳による認知と左脳による認知を結びつけるためには、周期的反復訓練以外の何物によっても適えられないのである。

そこで、これらを総合的且つ系統的、段階的におこなう「ソルフェージュ教育」が、音楽教育を行う上において最重要となってくるのである。即ち、幼児期における音楽教育の中に「ソルフェージュ教育」の占める割合は、非常に高いものでなければならないということである。義務教育の学校教育の中でも、この「ソルフェージュ」に関する内容を無視して音楽教育を行うことは、字の読めない子供

に読書の感想文を書かせようとすることに匹敵する行為だといえよう。

大学の教員養成における「ソルフェージュ」科目の扱いの重要性を軽視し、学生たちがやがて幼稚園・小学校・中学校の教育現場の教壇に立つとき、子供たちの表現能力を著しく妨げ、感性のみで理解する人間を育ててしまうことになりかねない。教員養成を行う教育現場では、このことを注視して「ソルフェージュ教育」を行っていく必要がある。

1-7 ソルフェージュの目的

ソルフェージュ能力の開拓は、幼児期における音楽体験が最も重要である。大学生のように既に耳の機能が完成されている状況においてソルフェージュを行う目的は、既に完成された能力を引き出すことにある。また、別の意味では、ソルフェージュの多様性と教育目的を知ることによって、音楽教育に最も重要な基礎要素であることを認識し、学校教育現場でのソルフェージュの展開方法を、自ら身を以て体験する中で、模索していくことができる力を身につけることにある。

ソルフェージュの多様性を体験することによって、それが「どんな場面に何が適しているか」、「常に反復練習を積み重ねることによって能力開発しなければならないことは何か」等を理解して、「音楽を愛好する心情と音楽に対する感性を育てるとともに、音楽活動の基礎的な能力を培い、豊かな情操を養う。」『学習指導要領』（平成20年4月改訂版）の目的に見合う基礎能力への理解を深めるのである。

また、この中では、個人の能力を引き出すことを目的にしていることは勿論言うまでもないが、対人とのアンサンブルによるソルフェージュ能力の育成を最も重視しているところに特色がある。

アンサンブル重視の姿勢は、音楽表現を最終目的としたソルフェージュでは、リズム感の協調、ハーモニーの融合性、メロディーとメロディーとの対話による瞬間的なアンサンブルの協調性等を養うことこそ、ただ単に音程やリズム再現できるだけの能力では行えない音楽の関係性を表現できる最善の策であると考えているからである。

そのため、初めはリズムや音程を音楽の要素別に取り扱い、次第に融合させるといった方法を取っているが、即興を行う時点から、個人対複数、個人対個人といった常に対人を意識させた課題によって、個人の能力だけでなく協調性を意識した取り組みを行うように誘導している。自分の部分が他のパートとどのような関係にあるのかを感じ取りながら読譜をしたり、声部と声部がどの方向へ行こうとしているか等、音を聴きながら判断するといった、瞬間的な判断力を養うことも目的としているのである。

1) この文中では、既成の曲による音楽理論、楽曲分析といった音楽表現に関わ

る部分の習得については記載されていない。読譜及び聴音といった音楽の基礎知識に特化した訓練を行うものとしている。しかし、一方ではモチーフという概念を用い、音を一音一音判定するのではなくモチーフ単位或いは楽節単位で捉え、表現領域では即興表現、モチーフ構成表現、聴音領域では速写聴音、記憶聴音を行っていくことを重視している。

- 2) 既成の曲による音楽理論、楽曲分析といった音楽表現に関わる部分の能力の育成はソルフェージュの最終目的の一つであることは改めて強調しておく必要がある。この能力の部分については、例えば『SOLFÈGE A.DANHAUSER et L.LEMOINE』(城多又兵衛訳 音楽之友社)等の伴奏付きの課題集を利用することで、ハーモニー進行をベースにしたフレーズの成り立ちや歪み、形式感や楽曲構造による強弱や速度の変化、モチーフの展開等による音楽の頂点への段階的推移等の音楽表現に関わる部分について育成することができる。このための教材を多く併用していくことが重要である。
- 3) メロディー唱を行う上で、調性の持つ音階上の特性を理解するという事は、各々の調性にある終止感を感じながら歌うことであり、音階上の音程を正しく歌うことにも繋がる。そのため、移動ド(階名唱)を用いることは、これらを実感的かつ理論的に理解する上で合理的で便利な唱法であると言える。

しかしSequenzによる経過的な転調を繰り返したり、Enharmonic 転調やMode(旋法)を用いた音楽の場合は移動ド(階名唱)を用いることは困難になってくる場合も出てくる。調性判断には多分に和声進行を伴った終止感の明確さが必要だからである。

即ち調性音楽を最も表現豊かに再現するためには移動ド唱法が適切であると言えるが、調性が曖昧だったり微分音を伴う旋法や無調のような音楽に対しては、移動ドを活用したくともそれ自体困難となる。このような場合は、固定ド(音名唱)を用いることの方が容易く音程を捉えることができるが、音程の違いを意識することに終始することから音楽の方向性を感じ取るには効果的であるとは言えない。

したがって、教員養成の現場で活用することになる調性音楽には移動ドを用いることが効果的であり、カウエンのハンドサインのような音階の特性を視覚的なイメージと併用して音程感をつける訓練は、教員養成の現場において有効な方法であるといえよう。

更に、学校教育現場でのハンドサインの活用は、音程の高低差を視覚的に捉えられ、それによってメロディーの方向性を意識して歌うことができ、強弱の変化まで意識させることも可能であり、幼児期の音程感を身につける上で非常に効果があるということができる。

2 ソルフェージュ学習の実践方法

2-1 リズムモチーフによるフレーズ創作及びモチーフ聴音

ー 2 拍子・4 拍子系と 3 拍子・6 拍子系リズム・パターンによる創作を伴った聴音ー

ここでは、単旋律による音楽表現を行う上で、音楽の要素であるリズムと音程を分離させて、符点四分音符 1 拍分を 1 グループとした 3 拍子・6 拍子系のリズムパターン群 [譜例 1] と、四分音符 2 拍分を 1 グループとした 2 拍子・4 拍子系のリズムパターン群 [譜例 2] に分類し、これらのパターンを最低 4 種選択して 1 フレーズを構成することによって、6 拍子や 4 拍子にすると 2 小節単位となる音楽の最小フレーズを構成する。これをリズムフレーズとして感じ取らせることにより、音楽の最小単位であるモチーフを感覚的に捉え、楽譜に再現することができるようになることを目的としている。

このフレーズ単位の聴音は原則として記憶聴音とし、リズムパターン表の中から抽出選択することによって、音符の音価を理解し、楽譜に再現する能力を身に付けるようにしている。また、このリズムフレーズを 2 回反復させ、これに音程を加えたメロディーを創作する。前半のモチーフは終わらないフレーズ、後半のモチーフは完結するフレーズとした 2 倍の長さのメロディー聴音へと発展させることによって、音楽の成り立ちを感覚的に理解するだけでなく、これらを記憶聴音によって楽譜に再現させることによって、楽式の理論に結びついたソルフェージュへと発展させることができるのである。次にこれらを実践するための手順を以下に示す。

[譜例 1 : 3 拍子・6 拍子系リズムパターン]

3・6 拍子系リズム

[譜例 2 : 2 拍子・4 拍子系リズムパターン]

2・4 拍子系リズム

§ 実施の手順：

- ①演奏者は、例示されたリズムパターン群の中から4種（または8種）のリズムパターンを選び、完結されたリズムフレーズを構成する。
- ②構成されたリズムフレーズは、まず演奏のテンポを学習者に2小節分カウントして学習者にテンポ感を理解させたのちに、1フレーズを2回反復し、心の中で続けて同じリズムを2回反証したのちに、2回目の演奏に入るといいう形をとって、絶え間無く5回連続して演奏する。
- ③学習者は、演奏者によって5回演奏されている間に、例示されているリズムパターンの中から、どんな組み合わせになったリズムフレーズかを抽出判定し、その記号を〔譜例3〕の（ ）の中に記入する。全ての演奏回数を終える間にリズムフレーズを記憶し、演奏が終えた後にリズム譜上に再現する。
- ④演奏者は正解の記号を提示するとともに、学習者に間違いの部分赤色等の修正色を使って修正させる。
- ⑤リズムフレーズを確認後、学習者全員でリズムフレーズを演奏し演奏確認する。

- ⑥次に演奏者は、演奏したリズムフレーズを使ってメロディーを創作し、学習者に聴音課題として提示する。この際の楽器は、長音と短音の演奏が可能な音程楽器であれば何を使用しても良い。また、メロディーの演奏提示は、リズムフレーズの提示の時と全く同じ方法で行うことが必要である。
- ⑦リズムフレーズを用いて創作する際の留意点として、初歩の段階では1フレーズを完結したフレーズとして扱うが、完成段階ではaとa'というような前半と後半で構成される一部形式のメロディーとして用いることが望まれる。この段階では、途中の転調も自由。但し、必ず原調に戻ることを原則とする。
- ⑧学習者はあらかじめ提示された拍子とリズムの組み合わせを基に、演奏者が演奏したメロディーを「譜例3」の五線紙上に記入し演奏されたメロディーの楽譜を完成させる。
- ⑨演奏者は演奏したメロディーと学習者の記した楽譜が正しいかどうかを判定し、修正色を使って間違った部分を正しく修正する。
- ⑩演奏者と学習者の両方が、修正された正しい楽譜を確認しながら歌うことによって音楽を再現して終了。

〔譜例3：リズム譜とメロディー譜〕

(5) (9) (17) (1) 2小節の反復



§ 学習の方法：

〔第一段階〕 4種（8種）によるリズムフレーズ提示

ここでは、2拍子・4拍子系では2拍単位、3拍子・6拍子系では付点4分音符1拍単位のリズムパターンを使って、4種類で（後に8種類）リズムフレーズを構成したものを学習者に提示する。例示されたリズムパターン群の中から、どのブロックを用いているかを判断して、その記号を記入する。音符を記入するのではなく、例示されているリズムパターン群の音符によるリズムを、聞こえてくるフレーズから読み取って同じものを探して記号を記入するのである。

〔第二段階〕 学習者による4種（8種）によるリズムモチーフ創作及び演奏

第二段階では、これまで教師が提示してきたリズムフレーズを、学習者自らが一人ずつ交代で、4種（8種）のリズムパターン群から組み合わせてリズムフレーズを構成し、他の学習者に提示する。その際、創作したフレーズを提示する学習

者は正確なリズム奏を要求されるので、演奏技術への訓練も学習することとなるのである。

〔第三段階〕 完結した1フレーズのメロディー創作

ここでの演奏者（学習者による）の作業は、第二段階で創作したリズムフレーズに音程を乗せて、完結したメロディーを創作する。この作業によって終止感を伴ったフレーズ感を理解する力が養われる。また、他の学習者たちは創作されたメロディーを既に一度楽譜に再現しているリズムパターンの組み合わせを基に、譜表上に聴音によってメロディーを記譜する。これによって記譜能力と読譜能力を一体化させた能力が養われることになるのである。

〔第四段階〕 一部形式のメロディー創作

演奏者は同じリズムフレーズを2回演奏する間に、前半は完結しない半終止で止まり、後半は完結するメロディーを創作する。このことによって、aとa'の一部形式による拡大したフレーズ感を習得することとなる。同時に演奏者以外の学習者たちもこのフレーズ感を共有する。更に発展した形ではヴァリエーションとしてそれぞれのリズムパターンの間を繋ぐ2音をタイで結ぶことで拍をずらすことも可能であり、より難易度を上げた練習を行うこともできる。

以上のように、この方法は演奏者にとって演奏する行為が他に与える影響を知ることにもなる良い機会となるのである。

2-2 音程のみによるメロディー創作及び記憶聴音

— 5個、7個、11個、13個、15個、21個の音群によるメロディーフレーズ聴音—
S 実施の手順：

①演奏者は、5個、7個、11個、13個、15個、21個の音群それぞれによる完結したメロディー（〔譜例4〕参照）を、2度音程、3度音程、4度音程、5度音程、6度音程、7度音程、8度音程と、跳躍進行を段階的に含んだ例示メロディーを連続して5回演奏していく。この間に学習者はそのメロディーを記憶し、演奏の終了後に歌いながら模倣する。模倣が十分にできている場合は、譜面上に記譜し楽譜を完成させる。

習熟度が進んだ段階では学習者が交代でメロディーを創作し、演奏者の立場となって、例示された課題と同様に連続して5回演奏していく。このことによって、音群によるフレーズ感を養うとともに、フレーズの終止感を体得することで、音楽表現における終止の大切さを感覚的に捉えることとなる。

②学習者が連続して5回演奏した間に記憶しきれない場合再び連続して5回演奏するが、直ちに学習者は譜面上に記譜し追記及び修正を行い、楽譜として完成させていく。

[譜例 4 : 5 個、7 個、11 個、13 個、15 個、21 個の音群によるメロディー]

5 音メロディー (Melody of sound 5)

7 音メロディー (Melody of sound 7)

11 音メロディー (Melody of sound 11)

13 音メロディー (Melody of sound 13)

15 音メロディー (Melody of sound 15)

21 音メロディー (Melody of sound 21)

§ 学習の方法 :

[第一段階] 5 個、7 個、11 個、13 個、15 個、21 個の音群によるメロディーの記憶聴音

第一段階では、演奏者は教師、学習者は生徒の関係で行われ、リズム変化を一切無くして音程のみで構成されたメロディーフレーズを連続 5 回演奏する。その間に学習者は音型を記憶し、歌うことで模倣し、正解を確認するとともに譜面に

記譜する作業が行われる。この作業によって、音群を単音の集合体として捉えるのではなく、メロディーフレーズとして認識し、音楽のまとまりとして感受することになるのである。また、この作業中、次第に音の数を増やす中で、音の集合体が規則的な塊によって構成されていると理解できれば、21個の音群であってもフレーズとして認識され、容易く感受できるようになっていく。

【第二段階】学習者による課題創作

学習者が例示のような音群によるフレーズを創作し、学習者が交代で一人ずつ順番に演奏者の役割を果たしていく。これによって、演奏者に選ばれた学習者は、音群によるフレーズ感を高め、連続して同じフレーズを5回演奏することによる演奏能力の向上と1回の演奏に対する緊張を強いられることになり演奏への意識が向上する効果も得られることになる。また音数が増えるに従って、周期的な音型による擬似的な拍子感を感受することができる場合もあり、音楽表現に関わる音高変化を伴った強弱変化を感じることも繋がっていく。

【第三段階】リズムを加えメロディーとして発展

音群にリズムを加え、具体的な音楽フレーズへと発展させ、2-1の項で取り扱った Rhythm によって培われたリズム感と連動させることによって、メロディーがより発展した形として習得して行く。ここでは、同じ音群で拍子を変化させることによって、拍子感覚を定着化させていくことも大切なこととして扱っている。

第三段階においても演奏方法は第二段階と同じ方法で行い、記憶による聴音を実施することで、より長いフレーズ感を感受できる能力が体得できることをねらっている。時には課題を他の調に移調したり、同主短調へ移旋したりすることによって、調性感覚を養っていくことも効果的である。

【譜例5：リズムを合成したメロディー譜（15個の音群を例として）】



2-3 リズムフレーズによるリズム模倣

— 4拍子(又は2拍子)、6拍子(又は3拍子)を用いた

リズムフレーズ2セットによるリズム模倣—

§ 実施の手順：

①演奏者と模倣者二人一組で行うことを原則とするが、演奏者と模倣者の関係に二分割されていれば個体でも集団でも実施することができる。

ここでは2つのリズムフレーズを用いるが、このフレーズは2-1で示し

たリズムパターンの中から抽出しても良いし、より発展的なリズムを創作しても良い。

- ②演奏者はリズムパターン2つで構成されているリズムフレーズのセットを2セット用意し、1セット目（リズムフレーズ1小節+空白1小節）+2セット目（リズムフレーズ1小節+空白1小節のリズム）を、予め2分間の間に音を出さずに読譜し、演奏する前に演奏するテンポと拍子を2小節間声でカウントして模倣者に告げ、その後拍子とテンポに乗せて続けてリズム打ちを2セット連続して演奏する。

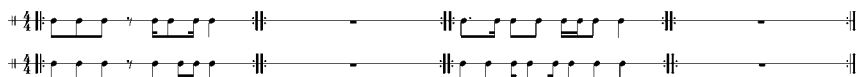
模倣者は、演奏者の打つリズムを2小節間聴いた後に、直ちにその拍子とテンポ進行に合わせてリズムを模倣する。ここまでの動作の中で、演奏者は1セット目のリズム演奏を終えて空白の1小節を心の中でカウントし、模倣者の演奏の如何に関わらず2セット目の演奏に入る。以上の形態を2度繰り返して終了する。

模倣者は、演奏者の空白の1小節間に模倣を完了することになるが、できなくても次のリズムフレーズを聴き逃さず、次の模倣の準備をしなければならない。

- ③演奏者は、リズムフレーズのセットの中から1小節で完結しないリズムフレーズを利用して、1セット目を完結しないフレーズ、2セット目を完結するリズムフレーズとして演奏する。模倣者は演奏者に準じて、模倣していく。
- ④演奏者は次の段階として、1セット目の空白を設けず、2セット目に続けて演奏し、これまでの倍の長さを演奏する。その後、空白をこれまでの倍の長さ取ることとする。

模倣者は、これまでの倍の長さのリズムフレーズを模倣することとなる。ここでも、2小節で完結しないフレーズと完結するフレーズの組み合わせを行うことが可能である。

[譜例6：リズム模倣]



§ 学習の方法：

[第一段階] 単一のリズムフレーズ模倣

第一段階では、1セットのリズムフレーズを瞬時に模倣することで、1小節単位のフレーズ感を記憶する力を養う。これによって今日の音楽に見られる細分化されたビート感による周期的な拍子感の薄れの解消を目論むとともに相対的なフ

リズム感覚の育成を図っていく。

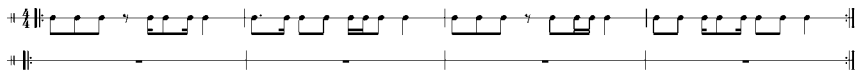
[第二段階] 複数のリズムフレーズによる模倣

この段階では、2セットのリズムフレーズを用いて、1セット演奏した後に1セットを模倣する時間のみ与え、演奏速度にしたがって2セット目を演奏し、学習者が1セット目のリズムフレーズを完全に演奏し切れてもし切れなくても2セット目のリズムフレーズを模倣する準備をしなければならないようにする。これによって、瞬時の判断によって次のリズムに集中する力を養い、次第に長いフレーズに対応できる能力を養って行く。

[第三段階] 連続性によるリズムフレーズの模倣

第三段階では、2セット連続して演奏し、2小節の長いリズムフレーズの模倣をおこなう。これは、より長いフレーズ感を養うとともに、記憶学習の最終段階となる。ここでは、単に4小節の長いフレーズ記憶にとどまらず、さらに、2小節+2小節でできた小楽節を2つ反復させて一部形式の大楽節リズムにまですることが可能となる。これによって、楽式感のあるソルフェージュ力を育成をすることが可能となる

[譜例7：リズム模倣の発展型（小楽節）]



2-4 リズムモチーフを用いた Rond 形式による即興演奏

—A(Tutti)-B(Solo)-A(Tutti)-C(Solo)-A(Tutti)-D(Solo)-A...

古典 Rond 形式を用いたリズム即興—

この方法は、『Carl Orff：Schulwerk 理論』の中で示されているリズムによる即興を応用している。この方法の利点は、学習者が Tutti の部分では一つの共通したリズム感（拍子感）の中で協調し合い、Solo の部分では個人の感じているリズム感の中での即興を行うことになることから、思考したことを再現するのではなく、感じたままを表現するので、自我を主張せず自然体の中で受け入れることができる場所である。

ここで行う Rond の形式による即興に用いられる基本のリズム (A) は、これまで培ってきた 2-1 や 2-3 の項でのリズムパターンの合成によるリズムフレーズを応用しており、リズムソルフェージュによる音楽表現の第一段階となっている。

§ 実施の手順：

- ① Rond 形式による即興訓練は 3 人一組のグループによって構成される。もし不足のグループが出てきた場合はその中に教員が入ることによって確実なグ

ループを完成させる。

- ②全体 (Tutti) で演奏するリズムモチーフを、最初は教師の指導のもとに教師が例示するが、慣れてきたら2-3の部分で示したような模倣のスタイルによって、学習者の中からリーダーを決め、リーダーの即興によるリズムモチーフを使用して全体のモチーフとする。
- ③3人一組の学習者は、全員でAのモチーフを反復演奏する。リズムモチーフが2小節ならば2小節を2回繰り返すことで4小節分の時間を演奏する。
- ④3人の中で事前にB、C、Dを担当する担当者を決めておき、Aのリズムモチーフを演奏したのちに、Bの担当者が一人で4小節分のリズム即興を行う。その際4小節分全てを自由に即興しても良いし、2小節分を2回繰り返しても良い。
- ⑤上記④の作業を、交互にAを挟んで、C担当者、D担当者と演奏して行く。最後にもう一度Aを演奏して完結する。

§ 学習の方法：

[第一段階]

学習者は、3人一組のグループ単位で授業を行う。3人は各々ロンド形式 (ABACADA) によるB、C、Dを担当することとし、教師が与える例示リズムモチーフ (2小節単位×2回=4小節分) をロンド形式のAの部分として演奏した後全員でAの模倣を行い、このセッションをスタートさせる。Aの模倣の後、直ちにBの担当者が4小節分の即興演奏を行い、引き続きAのリズムを全員で演奏し、次はCの担当者による4小節分の即興演奏というようにDの担当者まで即興演奏が受け継がれ、最後に全員によるAのリズムモチーフで完了させる。

[第二段階]

ここでは学習者が交代でリーダーとりAの部分のリズムモチーフを即興演奏する。これを全員で模倣することでAの部分の開始とする。その後は、第一段階と同様の行程により学習を完結させる。この学習によって、周期的な拍子感を感じ取るとともに、ソロの部分を一人で即興することで音楽を感覚的に捉えるだけでなくモチーフの関連性を感じ取り、対象的なモチーフの要求を引き起こしながら、音楽の自然誘発的な動機浸透が聴覚的に把握できるようになる。

2-5 メロディーモチーフによる問答 (声または鍵盤による即興と記譜創作)

ーメロディーモチーフを用いた即興問答 (一部形式から三部形式まで) ー

ここでは、2-2の項で述べた一定のリズムによる音の高低によるメロディー音群の発展型を利用したメロディーソルフェージュを行う。既に2-2項では、音群を3ないし4つの音群の集合体として記憶させていくことで、沢山の音群をグループ化しながら整理するといった聴き方を学んだ。また2-2の項では、これら

の音群にリズムを加えることによって、メロディー化した時の音群が、拍子の持っている周期性とリズムの変化によって、力点が変わることを感じたはずである。ここではこれらを応用して、フレーズの中に似たような部分と対照的な部分を意図的に加える音楽構成を用いながら即興することによって、音楽を形作っている構造的な部分（形式感）を、感覚的且つ理論的に捉えるようにする。これもまた『Carl Orff：Schulwerk 理論』の「リズム問答」を応用している。

§ 実施の手順：

①この学習では、演奏者と学習者の関係は対一である。演奏者を A とすると、学習者は B や C という関係となって、演奏者と学習者が交互に、連続的に対話を行うかのように学習して行く。

②演奏者が 2～4 小節フレーズの終わらないメロディーモチーフを演奏（または歌う）し、学習者が演奏者と同等の長さの終止感のある 2～4 小節のフレーズを即興で応えるというもの。演奏媒体はピアノであっても、歌であっても、その他の楽器であっても良いし、必ずしも同じ楽器で答える必要もない。

③演奏者によって演奏されたモチーフは、学習者に無理のない程度で条件を出しながら応答するように配慮して行く。例えば、演奏者によって演奏されたモチーフを A とすると、学習者に対して「a のモチーフを利用して答えなさい。」とか、「a とは対照的なフレーズで答えなさい。」というような条件を示すことによって、a + a' のようなまとまりや、a + b のようなまとまりのフレーズを構築することができる。

④上記、②③の方法によって得られたフレーズを連続的且つ計画的に行うことによって、次のような形式感にまで発展させることが可能となる。

- ・ A (a + a') B (b + b') / A (a + a') B (b + a') / A (a + b) B (c + d) 等々の大楽節 2 つによる二部形式
- ・ A (a + a') B (b + b') A' (a + a') のような三部形式
- ・ A (a + a') B (b + b') A' (a + a') C (c + c') A'' (a + a') B' (b + b') A''' (a + a') のようなロンド形式

§ 学習の方法：

[第一段階]

この学習の第一段階では、演奏者が 2 小節程度の完結されないメロディーモチーフを歌や楽器によって与え、指名された学習者が即興で与えられたモチーフを利用しながら、歌や楽器で小節の長さのメロディーを完結させる。これを、学習者を違えながら繰り返し行い、全ての学習者に一巡させる。演奏者によって提示されたメロディーの演奏形態は、学習者が応える時、必ずしも一致する必要は全くない。学習者の自由である。

[第二段階]

ここでは、演奏者によって4節の完結しないフレーズ（小楽節）を提示し、学習者は4小節の関連したフレーズによって完結（大楽節）させる。即ち一部形式を完成させることとなる。次に、演奏者は同様な提示するが、今度は学習者に対照的なフレーズを指示し4小節を完結させる。

[第三段階]

ここでは、3人によるグループを構築し、それぞれのグループで演奏者がaとbを提示し、学習者がa'とb'を応えるといったグループ活動によるソルフェージュを行う。3人グループが組めないところは教師が入って人数を調整する。また、演奏者はグループ内で交代することとする。この活動は二部形式を習得させることになる。

[第四段階]

第四段階では、三部形式を達成目標とする。3人グループを2組合体させ、6人グループで活動する。片方の3人グループは、それぞれa、b、aを担当し、もう一方のグループは、先のグループのそれぞれのフレーズ提示に応えることによって、全体で三部形式が完成される。

[第五段階]

第五段階では6人のグループのリーダーがフレーズの発信者となり、3番目と5番目を担当する人が完結しないフレーズを提示し、偶数の担当者が完結するフレーズを演奏することによって自由な三部形式が構成されるようになる。

[第六段階]

即興の最終段階では、3つのグループが合体し、9人構成となって Rond 形式を達成させる。また、この段階を経たのちに、教師がaやbやcを提示し、学習者が譜面上にこれらを採譜した後に各々の部分の完結したフレーズを記譜によって完成させ、形式を用いた創作を体験する。

2-6 リズムによるカノン視奏とメロディーによるカノン視唱

ー2声によるリズムカノンとメロディーカノンー

カノン(Canon)には、多種多様な形態があるが、このソルフェージュに用いるカノンは、同度による平行カノンとし拡大や縮小も行わない。その理由は、学習者が常に同等の役割を持っていることやお互いのバランスを保つことが意識できるからである。複数の奏者が同じリズムやメロディーをやり取りすることで、自分のパートが主体的であったり、副次的であったりすることが意識し合えるようにする。

§ 実施の手順：

① 2人一組もしくは全体を2グループに分けて実施する。リズムについては手

拍子が最も容易であるが、適宜楽器を使用しても良い。メロディーについては、楽器を用いず視唱することによって、読譜力の向上と音程の正確さを図る。

- ②テンポ設定は自由で、変化させて実施することも効果的である。リズムカノンは、和声感を必要としないことから、2声に限らず、3声、4声と重ねて行き、リズムフレーズを反復して行くことでより複雑なリズムの重なりが可能となる。
- ③メロディーカノンは、単声部の正確な音程やリズムだけでなく、2声の音の重なりによる音程の響きを大切にしたり、声部の音量のバランスや、音形による独立した声部の強弱表現等を、同時に聴き分けながら実施して行くことで、音楽表現の豊かさを体験することができる。

「譜例 8 : カノン課題例」



§ 学習の方法 :

[第一段階] リズムと音程の意識

ここではリズムの音価と音程に意識を置いて、相互のリズムの時間差によるかみ合いの正確さだけでなく、跳躍や上行下降の音形に関わる音程の正確さに注意して演奏することを心がける。

[第二段階] 担当声部の音型の方向性と強弱表現

次に、音型の方向性や波形に意識し強弱を付けていくことに重点を置く。一つの声部の音型がもたらす方向性と強弱が連動していることを理解する。

[第三段階] 声部間における役割への意識

この段階では、相互の声部の音程関係や方向性の違いによる主体的或いは副次的役割を意識しつつ、各々の声部の役割を意識して表現できることが目的となる。

2-7 メロディーによる独奏転調課題 (初見視唱または聴音課題)

— 4 小節の主題を用いた 8 小節による転調課題の実施 —

§ 実施の手順 :

ここまで、楽曲を構成するモチーフやフレーズといった音楽の最小集合体から次第に形式へと発展する音楽形成を、段階を経て構築してきたが、ここでは一

転して、個人の基礎的能力を一段階ステップアップさせ調性に関する変化への対応力を養う。

モチーフは固定したものを使用し、常にそこから他の調へ転調することによって、転調への意識と、どこから変化していくのかを理解するために、フレーズの後半をいろいろな調へと転調させる方法を取る。これによって、近親調を含んだ関係調への転調、遠隔調への転調の感覚を意識的に捉えることができるようになる。また課題は8小節構成とし、前半の4小節は固定し後半の4小節を転調した調に終止させる。

[譜例9：転調課題例]



§ 学習の方法：

[第一段階] 初見視唱による属調や下屬調への転調

ここでは属調や下屬調への転調を中心とし、8小節の完成された課題群を初見視唱によって歌うことから始める。正確な転調感を養うために、臨時記号が付記された音を確実に表現できるまで、繰り返し練習することが必要である。またこれを実施する際に、教師が必要であると認識した場合は、メロディーに和声進行を付帯させると効果的である。

[第二段階] 初見視唱による平行調や同主調への転調

次に第一段階と同様に初見視唱を中心に行う。平行調や同主調等への転調を実施する。

[第三段階] 聴音による関係調への転調

ここでは、第一段階や第二段階の課題を聴音によって実施する。最初の4小節を聴音した後、後半の4小節のみ記譜を繰り返していく。演奏者は常に8小節間を演奏し、回数は前半のみで2～3回、後半の転調を含んで3回を原則とする。

[第四段階] 聴音による遠隔調への転調

ここではⅢ度転調やⅥ度転調を含んだ課題にまで進むが、ここでは聴音のみに止める。その理由として、移動下の耳をした学習者にとって遠隔調への転調は、調と音程を耳で判断するのに時間を要するからである。

2-8 二声によるデュエット視唱課題と三声によるトリオ視唱課題

— 4 小節単位の交叉課題による難易度の統一とバランス感覚の育成 —

本論文で最も特徴的な部分である交叉メロディーは、何れの声部もその声部独自で一つのメロディーを完結させるようになっているが、一つの課題が二声であれば、単旋律としての音楽表現を求められていると同時に、前半部分と後半部分の2つが他声部と入れ替わるように作成されているので、主体的役割から副次的な役割を果たすようにできている。各声部の役割を課題が完結するまでの間に全ての声部で体感できるようにするために考案したものである。このような方法で作成されているので便宜上交叉メロディーと名付けることにした。

アンサンブルによって行われるこの課題は、主体的な部分における音楽表現と副次的な部分における音楽表現を体験することになる。相互の音量バランスや美しい音程を響かせるために、音程度数（完全5度の澄み切った空虚な響きや、長3度と短3度による明暗の響きの違い等）の共鳴ポイントを確認しながら実践することによって、音楽表現に関わる横の流れと縦の響きを同時に習得していくようになっている。

三声では、三つの声部バランスと音程だけの世界ではなくハーモニー進行をメロディーの中に同時に感じ取ることができ、より複雑で表現豊かな音楽表現を伴った実践が行われる。できればこの課題を用いて3人のソロで実践し、個人対個人の中での音楽表現及びバランスや共鳴音程への注意力を向上させ、個々のグループの集合体としての各声部における音量バランスの矯正によって、音楽表現力の向上を目指すことが理想の姿である。

§ 実施の手順：

- ① 2声課題を実施する時は、学習者を2つに割るか、またはペアをそれぞれ組ませる。まず、それぞれの開始音を同時に与え、テンポを表示する。その後、個々に自分のパートを30秒間予見する。
- ② 予見終了後、直ちに開始音を同時に提示し、2小節間テンポをカウントした後に、引き続いて2声パートを歌い始める。課題は交叉メロディーで出来ており、これまで上を歌っていたパートは下へ、下を歌っていたパートは上へ移動して完結する。
- ③ 3声課題を実施する時は、学習者を3つに割るか、またはトリオをそれぞれ組ませる。最初に開始音3音を同時に提示し、30秒間の予見の後に再度開始音を提示し、2小節間のカウントに引き続き歌う。課題は4小節単位で入れ替わり、12小節で3声の交差を完了するように作られている。

[譜例 10：2 声による交叉メロディー]



[譜例 11：3 声による交叉メロディー]



§ 学習の方法：

[第一段階]

ここでは、先ず学習者にペアを組ませ、お互いの響きを聴き合いながら、バランス良く音楽が流れることを意識させる。予見時間の 30 秒間は、個々の楽譜の確認と音程の取りにくい部分の個人的な確認に充て、2 人で視唱を開始する時は、歌いながら双方の音程関係を矯正しつつ音楽表現に心がける。

[第二段階]

第二段階では、2 声の独立したメロディーが持つ各々の強弱の変化や、2 声がお互いに関わりあってもたらされる強弱の変化についても感じられるようにする。

[第三段階]

第三段階では、3 声を扱う。2 声の時とは違い、3 つの独立したメロディーが同時に奏でるハーモニーの響きにも留意しながら歌うことになる。3 声のバランスを保つだけでなく、ハーモニー進行の中でどの音に重心があるか、非和声音の扱い方を十分理解しなければならない。また、ここでは 3 声の 4 小節フレーズ単位での交叉によってもたらされるそれぞれの役割が、単旋律の表現にも十分な配慮が必要である。

2-9 三声によるハーモニー視唱課題

一三声による和音機能と進行への理解と

同時に響くハーモニーの声部バランス表現の育成一

ハーモニーは、調性音楽の中で調を確立させるだけでなく、音楽の方向性を明確に示し色彩を付け、メロディーを終止へ向かって誘うとともに深みを与える。ハーモニーの構成音の特質を理解することは、美しいハーモニーの進行を再現させるという音楽表現の上で欠かすことのできないものである。

ア・カペラという方法を用いることによって、ハーモニーの各々の声部がハーモニーのどの構成音に向かって進行し、どの音が支えることになるのかを理解しながら意識的に再現することができる。また遅いテンポでしっかりと他の声部を聴きながらハーモニーを響かせることは、コーラスを作るための基礎的な技術を養うだけでなく、ハーモニー進行がもたらす感情表現も理解することになる。

§ 実施の手順：

①ここでは3つのパートを3人ずつのグループに分けるか、全体を3グループに分けて学習する。

②実践方法は、先ず基音をA音に置いて、ピアノや音叉、笛等の楽器によってA音を出し、そのA音を学習者自ら声で確認してから課題の調のカデンツ唱を行う。その際、事前に次のような練習方法を習慣的に行うと効果的である。

・三和音のカデンツ3種

< T - S - T >

I → IV → I (C調から4度上、4度下まで)

< T - D - T >

I → V → I (C調から4度上、4度下まで)

I → V → VI (C調から4度上、4度下まで)

I → III → VI (C調から4度上、4度下まで)

< T - S - D - T >

I → IV → V → I (C調から4度上、4度下まで)

I → II → V → I (C調から4度上、4度下まで)

I → II → III → VI (C調から4度上、4度下まで)

以上のようなカデンツ唱を行う時、根音と第5音の共鳴とバランス（根音はその和音の支えとなる音）や、第3音の性質（第3音は和音の性格を決定づける音であり、3音の中で最も音量を控えて出すことで美しいハーモニーが得られる）を、常に意識している必要がある。

③カデンツ唱終了後、各声部の開始音を声で確認し、お互いの音程関係で響きの調整を図りながら開始音を決定する。

④課題は三声がそれぞれ入れ替わる形で同じハーモニー進行を3回歌うこととなる。各々のパートが、和声の第何音を担当しているかについて強く意識しながら細心の注意を払って歌うようにする。ここでは全体のハーモニー進行

での強弱の変化や、ハーモニーの種類による起伏も理解することが必要となる。

[譜例 12：3 声の交叉メロディーによるハーモニー例]

§ 学習の方法：

[第一段階]

三和音を構成する各音の性質を理解して各音のバランスに注意して歌う。その際、次のことを理解し、楽譜の中から読み取るようにする。

- 根音は和音の基音であり、和音の響きを支える音である。
- 第5音が根音と完全5度の関係にある時、第5音は根音の次に響く音として扱う。また、第5音が根音と減5度の関係にある時、第5音は不安定な下降方向への力が働く音として扱う。更に、第5音が根音と増5度の関係にある時、第5音は上行方向に力が働く。このように、第5音は和音の性質を変える働きを持つ。
- 第3音は和音の性格を変える働きを持ち、根音との関係の中で第5音よりも遠い倍音関係にあることから、三和音の中で最も弱い響きとなる。また第3音は根音と長3度にある時は明るく、短3度にある時は暗く響く。

上記のように、一つの和音を最も美しく響かせるには、どのような音量バランスが必要かを和音の縦の響きの中で理解して行く。

[第二段階]

ここでは和音機能による強弱の変化に留意して歌う。Tonicの和音からSub

dominant への拡がりによる強弱の増大と、Tonic や Sub dominant から Dominant への強弱の縮小、Dominant から Tonic への解決感による落ち着き等、和音機能が持つ自然の和声感による強弱の変化を理解し、歌うことができるようにする。

[第三段階]

ここでは、和音外音（非和声音）が持つ和声音群とのぶつかりによる緊張（自然の抑揚）と、和音外音が和声音に解決する時に起こる弛緩（解放感）を理解し、表情をつけて旋律線が歌えるようにする。また全パートのバランスを考慮して歌うことができることを試みる。

2-10 四声体のハーモニー伴奏によるメロディー即興

一和声進行をモチーフにした3拍子、4拍子系による

ハーモニー伴奏によるメロディーの創作一

2-9の項で感じ取ったハーモニー感と、2-5の項でメロディーの即興による音楽構造の感覚的創造力を基にして、ここでは構築された和声進行の中でメロディーの創作を行う。

ハーモニー進行は即興的で単純な伴奏形によって再現され、そのハーモニー進行を感知しながらメロディーを創作していく。これによって、メロディーとハーモニーの融合を果たすこととなり、伴奏を即興する側にも影響を与え、メロディーの方向性によっては、ハーモニー伴奏にも強弱を伴った変化が見られることを期待することができる。

§実施の手順：

- ① 8小節程度の和声進行を利用して、指導者が演奏することで伴奏形を示す。これを3回繰り返す間に、学習者は、この和声進行にあったメロディーを頭の中で構想する。その後、20秒間演奏を行わない時間を置く。再び指導者が伴奏形を3回演奏する間に、学習者はそれぞれキーボード上でメロディー即興を行う。その際、空間が雑音とならないようにヘッドフォンを使用して、個々の学習者が自分の音を確認できるようにする。
- ②再度20秒間の演奏を行わない時間を置き、再々度指導者が伴奏形を3回演奏する間に即興したメロディーに修正を加え、メロディーを整える。
- ③出来上がったメロディーを譜面上に記載し、曲を完成させる。

§学習の方法：

[第一段階]

ここでは、規定の和声進行による伴奏形を用いることで、和声の終止形を聴覚的に認識し、メロディーに内在する和声感を掘り出し、即興的にメロディーをあてはめることによって、違和感のないメロディーと伴奏の関係について感覚的に捉えるとともに、終止形を理論的に理解できるようにする。そのため第一段階と

しては、演奏者(指導者)が伴奏形を繰り返し演奏する間に、学習者は和声進行にあったメロディーラインを模索し、完成させて行く。

次に、出来上がったメロディーを譜面上に記譜することで、自分の創作したメロディーが楽譜上ではどのように記譜するのかを学んで行く。ここで楽譜に書かれてある音符と、実際に演奏されている音とが結びつき、作曲家たちが楽譜上で音符を通じて表現しているものを理解する力を育成する。

[第二段階]

ここでは第一段階で行った課題群を使って、演奏者(指導者)による伴奏形のパターンや速度、拍子等を順次変化させることによって意識的に曲想変化を生じさせ、メロディー創作に大きく影響させる工夫によって、学習者の創造力を高めていく。これでテンポや拍子、伴奏形の変化がメロディー創作にもたらす変化を体感させ、メロディーと伴奏との関係を実感的につかむことを目論んで行く。ここまで来れば、ようやくソルフェージュで音楽表現の基礎を理解する目的が果たされることになる。

3 新しい観点による教員養成のためのソルフェージュ《まとめ》

これまでソルフェージュは、音楽を再現するための基礎練習として、エチュード的な内容に終始するものが主流であったが、ソルフェージュは音楽をより豊かに表現するための素材であることが望ましい。そのため、音楽のあらゆる表現素材が単純な形で体験できる課題が必要となるし、アンサンブルという個人の能力だけでは体得できない形態を用いることによって、協調するという行為がそこに生まれ、完成させる喜びが伴ってくるのである。この喜びこそ音楽の勉強を深める原動力となりうるものであり、持続性を養うことにも繋がるといっても過言ではない。

新しい観点でのアンサンブルを重視したソルフェージュのあり方を述べるにあたって、教育学部での11年の試行錯誤の結果のまとめであることを付け加えたい。

その上で、2の章でのソルフェージュ課題の中で扱っている素材は、私たちの生活の身の回りにある複合的な要素を分解して使っているに過ぎないということなのである。物理学や数学、倫理学や文学、運動生理学にまで及ぶ学問の領域で言い尽くすことのできない、ごく一般的な日常のどこにでもある生活上の感覚を音楽によって感覚的に理解して行けば良いのであって、特殊なことは何一つない。それらの総合的力が我々の五感を刺激し、感情に訴えかけてくるのである。小難しい段階的な方法を取っているが、ソルフェージュは音楽による遊びと捉え、楽しむように指導することが最も大切なことである。

そして、この基礎的なソルフェージュの勉強は、まだ聴覚の完成されない幼児

期に育成することが最も重要であるということを理解しておく必要がある。

静岡県では小学校教員の採用試験課題に音楽実技を課していない。しかも、それは昭和55年以前に遡ってみても実施されていない。

このような現状を振り返ると、教育学部の中での音楽科教育の重要性は「推して知るべし」である。取分け音楽専攻（専修）の果たす役割は初等教育の現場では大きいものとなる。教員養成という観点でソルフェージュを考えるにあたっては、将来、教育現場で音楽の学びを通して何を子供達に施すかを考える前に、ソルフェージュと遊びとを融合させる環境の中で、音楽を「聴く」ことの大切さを学ぶことによって、「感受する力と可能性の拡大を音楽教育全体の中で反映させることは、物事に対する感性豊かな子供達に育つと考えて欲しい。」というのが教育現場に出ていく新任教員の方々への切なる願いである。

参考文献：

<言葉に関するもの>

1. 『国語辞典』（三省堂第7版）
2. 『大辞林』（三省堂第三版）
3. 『The New Grove Dictionary of Music and Musicians second edition（ニュー・グローブ音楽大事典2訂版）』（2001）
4. 『新訂 標準音楽辞典』（音楽之友社 1991）

<ソルフェージュに関するもの>

5. 『Georges DANDELLOT: Manuel Pratique pour L'Etude des C'lés de Sol, Fa et Ut』
(Edition Max Eschig)
6. 『Alan Weber : LEÇONS PROGRESSIVES DE LECTURE ET DE RYTHME
Volume I ~ VI』(Alphonse Leduc)
7. 『SOLFÈGE A. DANHAUSER et L. LEMOINE』(城多又兵衛訳 音楽之友社)
8. 『Alan Weber : SOIXANTE LEÇONS DE LECTURE RYTHMIQUE 1er 2 e
Cahier』(Alphonse Leduc)
9. 『Simone Petit : COURS COMPLET de DICTÉES MUSICALES CAHIER I ~ III』
(Alphonse Leduc)
10. 『Simone Petit : COURS COMPLET de DICTÉES MUSICALES CAHIER IV
CENT DICTÉES A 2 VOIX』(Alphonse Leduc)
11. 『NOËL GALLON : SOLFÈGE A 2 VOIX』(Henry Lemoine)
12. 『Georges DANDELLOT : Cent Dictées Musicales a deux voix』(Henry Lemoine)
13. 『Maurice FRANK : Vingt huit leçons de Solfège 1. Avec accompagnement』(Max
Eschig)

14. 『Maurice FRANK : Vingt huit leçons de Solfège 2. Sans accompagnement』 (Max Eschig)
15. 『Gemaine Devèze : CENT DIX DICTÈES RYTHMIQUES TRÈS FACILES A TRÈS DIFFICILES』 (Alphonse Leduc)
16. 『Françoise GERVAIS : TRENTE LEÇONS DE SOLFÈGE SUR LES 5 CLÈS ET LA CLÈ DE FA 3° LIGNE』 (Henry Lemoine)
17. 『Georges AUBANEL : SOLFÈGE RYTHMÈ 51 exercices progressifs à une voix et une partie de percussion, destinés à accélérer l'étude du Rythme musical』 (M.COMBRE)
18. 『Georges DANDELLOT : ÉTUDE DU RYTHME en cinq cahiers (1)~(5)』 (Alphonse Leduc)