

ソルフェージュ教育に何を見出すか ——内面育成への基本的方向性——

二宮 洋*

序

35年程の教育経験から、ソルフェージュ教育法の基本として、それに関わる者が共有すべきだと考える問題への提言を行いたい。しかしここで触れることは、すでに自明の理として論じるまでもないことかもしれない。それでもそれらの確認として、改めて取り上げる必要性を今更ながらに考えているのである。

ソルフェージュは音楽実技実践の基礎として、またより望ましい理解を導く教育である。しかし、それはともすると、即物的な方法が優先されがちではないであろうか。つまり、技術的な外面を形作ることへ傾きがちということである。特に、型文化の伝統を持つ我々日本では、その傾向は未だに根強いと思われる¹⁾。音感教育にしても、音高が特定できる能力が目的とされるが、それが音楽の表現能力と等価とは必ずしも言い得ない。歴史に名を成す音楽家も、すべてが絶対音感の持ち主とは限らなかったという一部の指摘は、確証があるとは言えないにせよ、見逃すことはできない。

いずれにせよ、音楽はそれではなくては成し得ない特有の表現であり、表現とは言うまでもなく人の内なるものを表に現すことに他ならない。作曲創造も、想像力の産物である。想像力は、人の内面における抽象的思考によって生まれる。つまり、難聴のベートーヴェンの例を引き合いに出すまでもなく、内面の抽象的思考に音楽の根幹があると言えるのである。外面に形作られた音は、その内面が表に現れた結果である。つまり、ソルフェージュ教育でも、基礎であるからこそ、音の技術という外面を形作るだけでなく、内面での抽象的思考力や想像力を掘り起こす教育が何より肝心と考えているのである。

受理日2016年11月23日

*教養学部芸術学科音楽学課程教授

第1章 教育事例と総合的視点

本章では、実際のソルフェージュ教育の基本的なものと教育法での事例を上げ、内面育成を主眼とした基本と方法、そして注意点を整理し、それらの概要を列挙していく。これらは、意外にも見過ごされているように思う。その上で、総合的な視点を考察していく。

第1項 内面育成への事例

◎基本的育成

a. テンポ感の育成

基 本：音楽の根幹に運動性があり、その基盤となるテンポを理解させる²⁾。

方 法：テンポを形成する単位に「拍」があり、それが運動であることを真に理解させるため、拍節へ集中しがちな意識から、動きとしての「拍」を再認識させる。そのため手拍子の打つ瞬間にではなく、そこまでの手の運動に意識を集中させ、その運動の速度自体がテンポであることへの意識を導く。

注意点：メトロノームなど活用すると、拍節パルスに合わせることに意識が傾き、動きとしての意識が希薄になることを自覚させる。すべてが運動として動いていることを認識させ、それを保持させることで音楽の基盤が形成され、その上で音楽が展開されることを深く理解させる。テンポは、個々の音楽表現が生成される固有な時間の速度である。

b. リズム感の育成

基 本：リズムは形態ではなく、多様な「動き」であることを理解させる³⁾。

方 法：手や腕、また身体の動きなどを活用し、その運動性と重心を認識させる。

注意点：拍という動性基盤の上で拍子が形成されるが、強拍、弱拍と説明されている動きの比重と重心が生じる。この運動力学が、リズムの基本でもあることを理解させるということである。いかなるリズムも、例えば人が物を投げる時に力の溜めて放ち投げられた物の軌道と収束があるような運動力学と捉える。このリズムの基本を理解させ、そこからリズム課題などを実践するように導く。この理解に裏付けられた自発性から、表現に息吹を与える事ができる。

c. 音感の育成

基 本：言語同様に何より音を聴くことが、一義的な意味を持つ⁴⁾。

方 法：単音から始め、音（ピアノ）の減衰を深く聴かせ、脳裏の残像（音）を確認させ、それを発声させる。次に、その倍音（第3，5）を確認させ、基音を聴き、倍音を発声させる。そして、単音から、重音、和音へと導く。また、音の移動を完全5度から始め、完全4度、長・短3度、長・短2度と、旋律音程を聴き発声させていくことを展開する。

注意点：深く聴き、脳裏で確認された音を発声させることが重要で、音を聴いた後に音を消し、しばらく自らの脳裏にある音を聴かせることで、音の認識と定着へと導く⁵⁾。倍音は純正律の確認であり、旋律音程は平均律と双方への適応性も視野にいれる。また旋律音程では、音が移動するという概念を強調し認識させる。つまり、旋律は音が単に並列されているのではなく、音から音へと向かって動くということ、そしてその移動の瞬間に表現があるということ意識させるのである⁶⁾。

◎課題実施上での事例

d. 黙読予見の積極的活用

基 本：課題楽譜の黙読に時間をかけ、内面でその内容を形成させる。

方 法：発声や実動はさせず、想念に集中させる⁷⁾。

予め全体と注目点を確認させ、それからテンポを想起させる。それで最後まで黙読で1度通すことを基本とし、不明、不確実な点を反芻させ、極力課題を事前掌握させる。

注意点：テンポを想起させ、その上で黙読させることが肝心であり、例え不明、不確実な点があっても、テンポは持続させて最後まで通すことを原則とする。対象者によっては、テンポを指導者が予め与えても良いだろう。また、音楽は音が並んでいるのではなく、動いて繋がっていることを何より意識させ、予見に十分な時間をかける。

e. 実践一回性の基本

基 本：課題実践の一回性を基本とする。

方 法：繰り返し聴き書き取りを行う聴音以外の視唱、リズム、読譜課題などは、予見の後に一回の実践を基本とする。その際、やり直しは不可とし、間違いがあっても、できずに落ちてても、テンポ保持を最優先にて進行させて最後まで実施させる。

注意点：実技レッスンでの練習を重ねて臨むこととの違いを明確にし、一回性を基本とすることで、各自の素養としての実力を認識させることが重要である。何が不足しているかを的確に指摘し、その自覚を促す。これこそ、進歩への動機付けとなると考えている。

f. 聴音の実施法

基 本：記憶させること、歌わせることを重点とする。

方 法：楽譜を書かせる前に、覚えさせそれを歌わせ、組み立てを考えさせる。そのため、2小節の動機単位で覚えさせることを基本とする。その適応力が進んだ時に、小楽節、大楽節と次第に長い課題へと進歩させていく。場合によっては、調や拍子も予め明示せずに考えさせることも加えていく。単旋律聴音でも、簡単な和声を伴うことで、調や音の方向性（機能）を示す

ことも必要であろう。多声聴音や和声聴音（一対）も、低音や内声を聴かせ、歌わせることから始める。

注意点：一般的な4小節単位での聴音で書き取るなど、画一的な方法のみではなく、対象者によって柔軟な方法を駆使していくことも必要である。

第2項 総合的視点

これら以上にも、ソルフェージュ教育は多岐なる方法論が成立していることは言うまでもない。また、第1項で列挙した事例の次に、どのような展開や方法があるかも重要な観点である。一つ上げるのならば、全事例に共通してフォルマシオン・ミュージカルに見られる既成楽曲からの課題活用があるだろう。

しかしいずれにせよ、その基本にあることは共有している。

ここに共有している根本は、音楽が音や音響自体を目的するものではなく、それが表現手段としてあるということである。したがって、それを想起している人間の内面こそ本質であり、それは運動性ということに還元できると考える。それは、指揮者の存在とその役割に象徴されている。指揮者は、一音も発生せずして身体動作で内面にある音楽を表し、多数の演奏者を束ね表現全体の責任を背負え得るのである⁸⁾。つまりそれは、音楽表現はすべて内面にこそあり、それが運動性に集約できるという証左でもある。もとよりそれだけではなく、表現者の解釈と個性という独自性がそれに絡むことは言うまでもない。何より、個々に生きている人間の表現に他ならないからである。しかし、それが音楽芸術として個人や時代を超える普遍性を得たとき、運動性という抽象概念において、万人の共通項としての存在意義を保持されていると言えないだろうか。

それらの意義を余すところなく表出するための基礎としてこそ、ソルフェージュ教育の意味を見出すのである。

第2章 教育実践上での成果と問題点

本章では、現在までの自らのソルフェージュ教育を中心にして、その経験で得られた成果と問題点について考察していく。

第1項 教育成果の確認

問題点を掘り下げるために、現在まで自らの教育経験で得た、成果と共にその問題点に触れる必要があろう。

まず、上記の方法を体系的に確立し駆使したのは、35年間の経験でごく最近の数年間であり、これ自体の成果が全体的にしかも具体的に認識できるには至っているとは必ずしも言えない。しかし、テンポ感とリズム感に関しては、20年以上前から常に取り上げて来たことであり、少なくとも自ら関わる教育現場では、対象者の意識がその場で変わることが確認できる。しかし、それが各自の音楽表現にどこまで反映されるか否かを、如実に確認できているかと言えば、

個々に因ると言わざるを得ない。それでも、ピアノなどの実技の指導に自分自身が関わる場合に、当然このテンポ感・リズム感に関して指摘し、それが表現自体を望ましい方向性へ導くことは常に経験している。同様に、黙読予見に関しても、例え暗譜の有無に関わらず演奏する前に、テンポを明確に想起させ、その楽曲の冒頭から場合によっては全曲に渡るまでも内面に形成させてから演奏させることで、その確実性を高めることも常に確認できる。さらに、重要な声部や難易度の高いフレーズを歌わせることでも、よりそれが演奏者のものとして表現され得ることは、確実である。そして、常に演奏者自体が自らの音を聴きその余韻まで確認させることを促すことは、演奏表現というものの本質につながることを考えている。演奏者自体が、まず一番の聴き手でなくてはならないからである。自らが納得できないものを、他者が納得できるはずもないし、自ら味わえないものを、他者が味わうはずもない。音楽とは、やり手の内面が他者を通じて確認される、人間同士の精神の交流とも言える。人と人の間にこそ、音楽は形成される。

こうしたことから、ソルフェージュ教育がそれだけで完結するものではなく、真に音楽であることを目指す実技実践と、常に有機的に連関することの重要性ということを考える。

第2項 教育上の問題点の考察

現在、音楽大学などでのソルフェージュ教育は、カリキュラムという体系上科目として個別化されることによって、本来密接に関連すべき実技教育と連携しているとは言い難い。その意味では、本来なれば実技指導の教育者が同時にソルフェージュ教育するという考え方もあろう。少なくとも、互いにその意味を共有して基礎と展開として結ばれるのならば、何より教育を受ける対象者の中で有機的な連関を成す可能性が高まる。

しかし一方では、特に我が国の音楽界全体や音楽教育界の縦割りの専門性に陥りがちな事情から、そうした有機的な連関は理想論に近く、早急に求めることはあまり現実的とは言えないだろう。また逆に言えば、ここで提言するソルフェージュ教育は、実技教育の中での要素としても考えられ、取り入れられ得るものでもある。そうすると、改めてソルフェージュ教育の位置付けと意義が問われかねないとも言える。だからこそ、教育する者の意識が重要となるのである。

本来教育というものは、素養そのものよりも経験や知識が不足している点を与え、教育を受ける側がそれを吸収して自らのものとするときに意義を成す。

その意味で、経験が浅く感性の育成が及ばない対象者には、より多くの時間をかける地道な行程が必要である。そして、何よりそれが継続されるために、その動機付けが重要であろう。

経験豊富で感性が育成された対象者には、より広い視野を与えることが求められる。概して、何事も感性での対応に傾き、知識や思考に不足する傾向があるからである。

具体的な事例をあげれば、専任として30年以上教育を行ってきた私立総合大学でのソルフェージュ教育では、経験の浅い学生を対象とすることが主体であったが、組織上の問題からそれに必要な多くの時間数を通やすことは叶わなかった。しかし、反面に実技教育に関われる側面があり、有機的な連関が可能な面があった⁹⁾。

一方、20年以上関わることができた国立の音楽大学でのソルフェージュ教育では、幼少より経験豊富で感性が育成された学生が大半であったが、やはり意外にも知識と理解に不足し、その点では決して優れているとは言えなかった。

しかし、感性が育成されているため、指摘することを即座に理解する面は多々あったと言える¹⁰⁾。

つまり、ソルフェージュに限らずそもそも教育とは、基本を踏まえた上での対象者の状況を見抜く客観性と、その上での柔軟性が重要であり、臨機応変に方法を考案し実践すること肝心だと言える。

もちろん、現在様々なソルフェージュ研究が進められ、創意工夫を凝らした堤言もあることは充分承知している。しかし、ともすると音楽大学受験課題を中心に成立してきたソルフェージュとその教育法を踏襲することに陥りがちであり、もっとも求められる客観性と柔軟性に不足しがちであって、その音楽表現の基礎育成という本質的意義を自ら阻害しかねない。

ソルフェージュ教育の名の元で、我が国における音楽専門教育の状況の客観的な把握を背景におき、その上で必要な要素は何でも取り入れることが求められる。そのために、教育する側が音楽史、音楽理論、音楽学の範疇までを背景に備え、広範な知識と経験とそれらによる総合的な視野が必要だと言えるのである。

基礎こそ、すべてを見渡すような視野から、学ぶ者に最も必要なものを与えていくべきだからである。

結 語

ソルフェージュ教育は何より音楽教育であり、音楽を与えなければその意味がない。基礎だからこそ、より深くそれが根幹になればならないと考える。それは人間の表現であり、音と音響は目的そのものではなく手段としてある。したがって、その音を認識できても、音楽が理解され表現されるとは限らないということを常に念頭に置く必要がある。例えば、音感育成は目的ではなく、手段の育成であること踏まえてはならない。したがって、特に歴史的背景のない我々こそ、より求められるべき目的としての理解と表現、そしてその原点としての内面の育成が目標になるのである。

音楽の理解も、人間の理解においてその人がどのように感じ、考え、行動しているかを察知し、探らなければ成し得ないことと同様である。それは、理解しようとする人の内面に立ち入ることであり、音楽もそれが発想された時点の内面に立ち返ることが必要と言える。つまり、それは限りなく作曲家に近づくことも言える。

そもそも、ソルフェージュという仏語の名称は、フランスというラテン系国家の置かれた文化的な背景が見え隠れする。音楽史的に見れば、イタリアという同じラテン系国家の文化に影響を受けながら、18世紀以降にドイツ・オーストリアのゲルマン系国家に主導権を握られて、より自立した文化的アイデンティティを確立させる必要があった。そのため、いち早く客観的な専門教育に目を向け、音楽学校の設立と体系的な教育法を確立させた。その象徴こそ、まさ

にソルフエージュ教育であったと言える¹¹⁾。そして戦後に入り、フォルマシオン・ミュージカルという呼び声の下、新たな取り組みが始まりすでに数十年を経ている。

こうした意味では、ヨーロッパの伝統外にある我が国こそ、フォルマシオン・ミュージカル以上に広範な視野で総合性をもった教育が求められていると言える。そして、日本人の特性も考慮しながら、何がもっとも必要で、それがどうしたら得られるかを常に考えていくことが必要なのである。

いずれにせよ、ソルフエージュ教育が意義を成すため、実技教育以上に広い視野で客観性と柔軟性をもって、如何にして内面に立ち返るかを考えながら個々の方法を総合的に発想し創造していかななくてはならないと考えているのである。

注

- 1) 源了圓著「型と日本文化」(源了圓編『型と日本文化』より) 創文社(1992) pp.31-42などで論じられている「心技体の一致」の美学の伝統を指し、文武に渡って数種の「型」という外形からそれを追求していくことを意味する。
- 2) 小山英恵著『フリッツ・イエーデの音楽教育』京都大学学術出版会(2014) pp.65-70: 拍は「血液循環のような流れ」であることを説き、「内面の歩み(innerer Schritt)」という指摘もある。
- 3) エミール・ジャック＝ダルクローズ著 板野 平訳『リズムと音楽の教育』全音音楽出版社(1975) p.41: 「リズムは動きである」との基本的概念が端的に強調されている。上記小山著でも、イエーデがリズムを「動きの流れの感覚」という言葉で表現していることが述べられている。
- 4) 大野 桂著「音楽を感じずる」『最新ピアノ講座－3 ピアノ初歩指導の手引き I 第13章』音楽之友社(1981) pp.203-214
- 5) エミール・ジャック＝ダルクローズ著 前掲 pp.1-3: 「内的聴取(inner hearing)」 「内的聴力(inner ear)」という言葉で、主に身体運動の観点からではあるが、内的獲得の重要性が指摘されている。
- 6) 前掲小山著 pp.71-72: 「動く音符(Wandernote)」を工夫して作成し、その使用を推奨している。
- 7) 前掲ダルクローズ著 p.70: 「集中力の練習-リズムの心的聴取力の創造」という項目の中で、心の中に想像を目覚めさせるという指摘がある。注2同様に身体的な動きの観点で若干異なるが、内面形成で本質的に共通する。
- 8) シャルル・ミュンシュ著 福田達夫訳『指揮者という仕事』春秋社(1994) pp.147-150: 訳者福田達夫の記述した付録『指揮者とは何か』『なぜ指揮者はそこにいるのか』においても考察がある。
- 9) 東海大学教養学部芸術学科音楽学課程(1981-現在)での「ソルフエージュ」科目と、「音楽実技」「音楽解釈法」「演奏表現法」「ゼミナール」及び学内外発表活動などでの実技教育。
- 10) 東京芸術大学音楽学部(1979-81)及び同付属音楽高等学校(1981-2003)での「ソルフエージュ」講座科目での教育。
- 11) 1795年にパリ音楽院を創設し、同時にソルフエージュ教育が基礎カリキュラムとして取り入れられた。

【参考文献】

- ① エミール・ジャック＝ダルクローズ著 板野 平訳『リズムと音楽の教育』全音音楽出版社(1975)
- ② 東川清一著『移動下のすすめ』音楽之友社(1980)
- ③ 永富正之、大野 桂、二宮 洋 他著『最新ピアノ講座－3 ピアノ初歩指導の手引き I』音楽之友社(1981)

- ④ 永富正之, 大野 桂, 二宮 洋 他著『最新ピアノ講座－4 ピアノ初歩指導の手引きⅡ』音楽之友社 (1981)
- ⑤ エミール・ジャック＝ダルクローズ著 板野 平訳『リズムと芸術の教育』全音音楽出版社 (1986)
- ⑥ 源了圓編・著『型と日本文化』創文社 (1992)
- ⑦ シャルル・ミュンシュ著 福田達夫訳『指揮者という仕事』春秋社 (1994)
- ⑧ ボブ・スナイダー著 須藤貢明, 杵鞭広美訳『音楽の記憶』音楽之友社 (2003)
- ⑨ 最相葉月著『絶対音感』新潮社 (2006)
- ⑩ 小山英恵著『フリッツ・イエーデの音楽教育』京都大学学術出版会 (2014)

【参考資料】

(ソルフェージュ課題)

- ① A.Danhauser, L.Lemoine et Albert Lavignac 「Des Solfèges de Henry Lemoine & G.Carulli」 Éditions Henry Lemoine (1910) etc.
 - ② Noël-Gallon 「Sofège des Concours」 Société des Éditions JOBERT (1921) etc.
 - ③ Noël-Gallon 「Cours complet de Dictée Musicale」 Société des Éditions JOBERT (1927) etc.
 - ④ G.Dandelot 「Étude du Rythme」 Éditions Musicales Alphonse Leduc (1965) etc.
- (フォルマシオン・ミュージカル課題)
- ⑤ O.Gartenlaub 「Leçons de Solfège a Chaniter」 Éditions Rideau Rouge (1977) etc.

Abstract**“What is Found for Solfeggio Education”: Basic Directionality to the Internal Education****Hiroshi NINOMIYA**

The main subject is proposal to the basis of solfeggio education by my experience. I am thinking that it tends to be outward education. However, the education to the inside that is not superficial is very important above all.

For it, we have to make recognize that the beat and the rhythm is "movement" to the person who learns. And we lead them to hear sound deeply and to sing the sound resounding through their mind. And it is also important to spend time enough reading the musical score silently. It is because that makes the music grasp in the inside. Therefore, we have to give priority to education of internal hearing.

The music is not only outward sound. It is the internal expression. The sound is means to transmit it.

For example, a conductor expresses the music in only body motion without issuing sound. And he can have a full responsibility of the music expression. It is because all of the music is his inside.

The internal education to give a musical basis is the most important point of view for the solfeggio.

And, I am thinking it is necessary to educate the solfeggio by the wide view of the music history, the music theory and the musicology in Japan that does not have the historical background.