

ピアノ教育への新たな提言

伊 達 華 子

教育学部 音楽教育講座

古 賀 望 子

尚綱学院大学短期大学部非常勤講師

(平成15年10月1日受理)

要 旨

山形大学教育学部における音楽教育は、他大学と同じくカリキュラムの上で「ピアノ」と「ソルフェージュ」を別科目として立ててきた。前者は主としてピアノの演奏法を、後者は主として視唱法ないし聴音を扱っているが、両者を有機的に連動させる必要性が指摘されているにもかかわらず、現在のところ必ずしも成果が上がっているとはいえない。

したがって本論文では、筆者の教育経験に基づき、「ピアノ」の教授法に「ソルフェージュ」の要素を取り入れる新たな教授法を具体例とともに提言する。論文の第1部では、これまで行われてきた様々なソルフェージュ教育法を概観しつつ、各教育法が抱える問題点を指摘し、さらに第2部では、モーツァルト ピアノソナタ変ロ長調 の冒頭楽章第1主題を例として、単なる演奏技法の習得にとどまらず、トータルに音楽を捉える具体的な教授法の試案を提示する。なお第1部は古賀望子が、第2部は伊達華子が担当したが、両者は原稿の段階で論議をつくした。したがって論文の責は等しく両者にある。

第1部 ソルフェージュ教育の問題点

1-1 演奏とソルフェージュ教育とのかかわり

ソルフェージュ教育は、あらゆる音楽教育の基礎をなすものだけに、これまでも多くの教育者、研究者などによって、その在り方についての議論が繰り返されてきた。また、各国に、ソルフェージュに限らず音楽の基礎学習のためのメソッドも数多く存在し、その一つひとつが様々な問題点の解決策や、理想とする教育原理・学習方法を提案している。しかし、ソルフェージュ教育の問題は、音楽教育の根底にある個々の音楽的感性にかかわる問題でもあることから、簡単にこの方法が一番良いという結論を出すことはなかなか難しいのも事実である。そういった意味で定義は難しいのだが、ソルフェージュ教育とは何なのかをここで少し考えてみたい。

『グローヴ音楽事典』によれば、「ソルフェージュ」は「本来は、音階や音程、練習用

旋律を階名で歌うことを指す語¹⁾とある。しかし18世紀以降、イタリアやフランスにおけるソルフェージュの学習方法が広く普及し、現在は音楽の基礎教育の中心として位置づけられている。和声感や分析力を養い、楽譜の全体的な理解と正確な表現能力を得ることを目的としているソルフェージュ教育には、理論を学ぶことと、音を感じ表現することの育成という大きな2つの柱があると考えられるだろう。音楽の学習の話をするとき、よく言語の習得が引き合いに出されるが、アルファベットやひらがなが読めても、言葉や文章の意味を理解できるとは限らないように、音楽の基礎教育を通して、音の名前や高さが分かっただけでは、音と音とのつながりをもつ音楽的意味、内容、色合い、方向性などを理解したことにはならないということは当然のことである。つまり、ソルフェージュ教育の一本目の柱である理論の学習は、あくまでも二本目の柱である音楽の内容を理解し、表現力を身につけるための前段階であり、実際の演奏と結びついて初めて、「耳と頭と手を結びつける」²⁾音楽の総合的な教育の中の一端を担う「ソルフェージュ」としての意味を成すのだと考えられる。

1 - 2 音楽教育メソッド

戦後日本にも多くのメソッドやシステムが紹介され、また、その一つひとつの新しい教育方法の導入や分析研究は音楽教育界に大きな影響を与えてきた。

ドイツのカール・オルフ(1895~1982)による「オルフ・シュールヴェルク」、ハンガリーのゾルタン・コダーイ(1882~1967)による「コダーイシステム」、スイスのエミール・ダルクローズ(1865~1950)による「リトミック」、日本の鈴木鎮一(1898~1998)による「鈴木メソッド」、パウル・ヒンデミット(1895~1963)による「音楽家の基礎練習」、小泉文夫(1927~1983)による「わらべうた教育」、階名唱法を用いた「トニック・ソルファ法」、フランスの「フォルマルシオン・ミュージカル」、最近では、「ペースメソッド」、移調を容易にする全調教育「バスティンメソッド」他、数多くあるが、どのメソッドも独特の教育理念を出発点としてユニークな特徴をもっている。しかし、それら多種多様なメソッドが、盛んに教育の場に導入され実践されるようになり、教育者だけでなく教育を受ける側にも、どれを採用したらいいのか、少なからず混乱が起きているのも事実である。また、学習方法がメソッドの提唱者の意に反して解釈されたり、それぞれのメソッドが互いに排除しあうものであるかのように誤解されたりすることも多く、そのことに起因する論争も起きている。

例えばコダーイシステムは、楽譜を見ただけで音を心に浮かべることのできる能力を身につけるために「耳がいつも指に先んじて指の動きをリードしなければならない³⁾」と強調している。言葉のもつ抑揚やリズムを感じながら歌えるようになることがまず先で、指を動かすのは歌を通して耳を使うための下地ができてからで十分に間に合うという考えが基礎になっている。しかしこのような方針では、ピアノのテクニック面で遅れをとってしまうとか、先に述べた「歌うこと」にハンガリーのわらべうたが使われていることに対して、ハンガリー以外の国では適用できないという批判の声が上がった。このようにシステムの一部だけを取り上げて批判することにより、システム全体に対して偏ったあるいは誤った解釈・評価がなされることもあったのである。また、本来の教育理念の中心である「耳

を使うこと「歌うこと」の重要性が軽視されて、このシステムが「移動ド」を基礎にしているというだけで批判されることもあった。ハンガリーでは、まず移動ドで歌い、やがて階名唱で歌い、その後階名と音名を統一的に理解していくというやり方ですめられるが、そういう段階を経て教育効果をあげようとしていることを知らずに、批判だけが先行してしまい、誤解が生じてしまっている。

しかしながら、どのメソッドも否定的な意見、肯定的な意見はあるものの、子供がいかにか自然に音楽に親しみ、演奏などの実践に必要な総合的能力を身につけていかに重きを置いていることに変わりはなく、それを受け入れる側は、どのメソッドを採用するにしろ、音楽性とは関係のない「聴覚」ではなくて、音楽的にバランスのとれた「良い耳」作りをしているという意識を常にもっておく必要があるだろう。

1 - 3 日本における「固定ド」教育

「移動ド」による唱法についての問題は、コダーイシステムでも少し触れたように、ソルフェージュの二本目の柱である音楽を表現する能力に直接結びつき、和声や調性を感じ取るために必要な耳を養うことにおいて、非常に重要なポイントであると言えるだろう。

歴史を少し振り返ると、戦後、日本の音楽教育の中でまず話題になったのも、この「移動ド」の問題であった。焦点は「移動ド」で歌うべきか「固定ド」で歌うべきかということだが、このことは「相対音感」と「絶対音感」の是非という問題に発展し、今もなお繰り返されているのが現状である。

移動ド・固定ドの是非をめぐる論争は、1979年に「音楽芸術」誌上で繰り広げられた三善晃と、東川清一による論争が最も有名である。東川をはじめ、コダーイシステムやトニック・ソルファなど、移動ドをすすめる多くの研究者は、移動ド唱法は、音楽のもつ調性感、和声感、さらには「旋律に内在する形式美さえも直接深く味わうことができる¹⁾」ようになるためのものであり、それにより培われた相対音感こそが音楽家にとって価値のあるものだとして主張している。実際、ピアノを演奏するときを考えると、音をただ音名あるいは階名で理解するのではなく、相対的に捉えて考えた方が、音の機能的が容易に認識できる。つまり、絶対音感をもつ耳は、どうしても音高の方に気をとられてしまい、どうも音と音との横のつながりや和声感に注意を払わない傾向があるように思われるのである。

日本でも相対音感の価値が理解されずに、音楽教育全般は、固定ド教育中心になってしまっているのだが、東川はその原因を日本の「移動ドが教育現場においていかに不毛であったか²⁾」にあると述べている。つまり、「移動ド」の実践者が、真の移動ドとは何か、どれだけ多くの可能性を秘めているのかを本当に理解していれば、ここまで「固定ド」が普及することはなかったと解釈できるだろう。日本では音名にも、階名にも「ドレミ」という言葉が使われていることで、「移動ド唱法」「固定ド唱法」の区別がしづらいということもその大きな要因と考えられている。

しかし、本稿の主題であるピアノ教育の現場におけるソルフェージュ教育と深く関わってくることであるが、「ピアノ」という楽器そのものが、固定ド教育への流れを作ったとも考えられる。音楽教育の基礎学習にも用いられるピアノ学習の導入時期を考えると、固定ドの方が鍵盤の規則的な並び方と合わせて考え易く、いつとはなしに「固定ド」が普及

し、習慣化してしまったのだろう。つまり「ピアノ」は、弦楽器や管楽器と違い、規則的に並ぶ白と黒の鍵盤をもつ特殊な楽器であり、視覚的にも音名で呼ぶしかない固定ド的な発想にならざるを得ない楽器なのである。初めてピアノの前に座り「ここがドです」と言われたときに、すでに固定ド教育が始まっていると言っても過言ではないのである。固定ド教育により絶対音感を得た者は、常に目の前の鍵盤が押されているかのように、鍵盤の並び順をイメージすることによって、楽譜に書かれた音符や聞こえてくる音を判断するものだという発想から、しまいには抜け出せなくなってしまうのである。そして、こういう音楽教育が、いつしか絶対音感至上主義につながっていったのである。

このような固定ド教育や絶対音感を身につけることを目的とした教育は、音楽的バランスを欠いた耳を創りかねない危険性をはらんでいることに対し、多くの研究者がすでに警告を発している。そして、固定ドによる教育の弊害を特にピアノ教育や演奏と結びつけて述べるとともに、移動ド教育により相対音感を身につけることによるメリットがいかに大きいのかも重ねて述べられている。

1 - 4 「移動ド」「相対音感」のすすめ

鈴木寛は「音楽教育とハイテク」⁶⁾の中で、絶対音感が「音高知覚」「同定」の能力ならば、相対音感は「音程認知」「比較・類推」の能力であると定義づけた上で、絶対音感者はバッハなどの複雑旋律の音楽を聴くときに障害になると述べている。つまり、音高知覚に偏った耳は、メロディーとバスの相対関係や絡み合いが把握しづらく、曲の全体的な流れやフレーズなどにあまり意識が向かない演奏になってしまうというのである。

岡田龍三は、絶対音感においては音高だけが主たる問題になることを説明するために、相対音感の主要な判断能力を以下の4つに分類している。1) 音の高低(音程) 2) 長短(リズム) 3) 強弱(バランス) 4) 音色である。⁷⁾中でも音程は音楽を理解する上で特に重要な要素と考えられ、メロディーの流れや、ハーモニーの進行と密接に結びつくものである。もちろん和音を単独で聞き取る場合には、絶対音感は有利に働くが、その前後関係の把握となると、相対的な理解が不可欠となるだろう。特に調性音楽における和音の連結は、カデンツによるパターンを組み合わせからなることが多く、横の流れや和声感を感じる耳なくしては、その音楽のもつ意味を理解した演奏は望めないだろう。トニックで始まりトニックで終わる安定感、ドミナントからトニックに解決する満足感や達成感、またその反対に、ドミナントやサブドミナントで一時的におとずれる期待感や不安感など、和音間の「重力」のようなものを感じる「音感覚」があれば、音の相互関係を識別することは容易になる。それは、和音感、そしてフレーズ感の理解につながり、さらに形式や内容を把握することにつながっていくのである。

ここで絶対音感によって音高だけを把握してしまうことのもう一つの弊害として触れておきたいことには、音の配列=音律の問題がある。音律には大きく分けて純正律系のもの平均律の2つがあるが、現在のピアノは一般的に平均律で調律されており、転調をスムーズにするために、等間隔の12個の半音でつくられている。これに対し純正律は、等分ではなく、半音にも全音にもそれぞれに大小があり、“just intonation”最近では、“pure intonation”と英語で表記されるように、人間にとって最も自然に感じる「声」に近い、「耳に優しい

音律」である。最相葉月の『絶対音感』の中に、「日本人は平均律的に音程をつくるため、（演奏が）モノトーンに近くなっている⁹⁾という一節がある。これは、日本人のヴァイオリン演奏を例にあげ、欧米人と日本人の音感の差として述べられたものであるが、「モノトーン」になるということは、子供の頃から基礎学習としてピアノでソルフェージュ教育を受け、ピアノの伴奏で演奏し、耳に入ってくるほとんどの音楽が平均律であることに慣れてしまっている「平均律化」した「音環境」で、本来の音律（音程関係）の微妙なニュアンスを忘れた、和声感のない演奏になってしまっていることを指していると考えられる。

ここでもやはり同様に、絶対音感と平均律のピアノの鍵盤配列が問題の原因になっているのである。先に、ピアノは構造上固定ド的発想になると述べたが、ピアノは一つの鍵盤に一つの音が割り当てられる都合上、当然ド とレ は同じ鍵盤が押されることになる。しかし、音程を自分の耳で作らなければならない楽器や合唱の場合、調性や和音の種類などによって、同じ音でも微妙に異なるピッチが求められ、「純正律的」に音を感じる能力が不可欠となる。

例えば、アンサンブルなどでヴァイオリニストが完全5度の音程を奏でようとするとき、美しい5度の響きを確かめながら、自分の耳を頼りに音程を作るのに対し、目の前に鍵盤のあるピアニストは、2つの音をポンと弾き、無造作に音を出してしまう。こうして出された2つの「完全5度」には、先に述べた音律上の音程の違いだけでなく、音色やタイミングの微妙なずれまでも生じてしまうのである。調性の違いによる色彩感は、平均律で調律されているピアノでは、どの音程も等分なために表現が難しい。だからこそピアニストには、調性感、和声感を表現するためにも、他の楽器奏者以上に、音楽の横の流れや和声進行に敏感な耳が求められるのではないだろうか。

大村哲弥は『演奏法の基礎』⁹⁾の中で、ヨーロッパのオーケストラが、決して「絶対音感」にもとづいたピッチではないことを例にあげ、以下のように述べている。「演奏家は流れに即した耳で判断される相対的音程で、分水嶺としての一音を選択する。この一音のピッチの取り扱いは『美しい響き』にとどまらず、『陰影をもつ演奏』に通じてくる。」¹⁰⁾つまり、ただそこにある一音を捉えるのではなく、その調性の中での一音、そのスケールの中での一音、そして室内楽やオーケストラの中での一音を感じる能力が、音楽をつくる上で最も重要なのである。国際的にデビューした日本人のヴァイオリニストが、海外では「音が綺麗ではない」と評価されることがあるが、これも「完璧な音程」と「純正律によるひびき」の相違の例であろう。絶対音感とは、個々の音が音楽的文脈を手がかりとせず特定できる能力といっても、440Hzで平均律を用いたときに絶対なのであり、それだけでは「よい耳」をもっているとは言えないのは明らかであろう。文脈を手がかりに、個々の音を横につながる意味をもった音として捉えることのできる耳を兼ね備えていなければ、旋律構造、和声構造を把握した演奏は困難なものになり、そこには無味乾燥した「モノトーン」な演奏だけが残るといった結果になりかねないのである。

以上のような相対音感と演奏の関係、演奏における和声感の重要性をふまえて、ピアノ教育・演奏におけるソルフェージュ教育の在り方を、実作品を通じ実践的に考察し私案を示したい。

第2部 ピアノ教育に組み込むべきソルフェージュ

2-1 ピアノ演奏におけるソルフェージュの必要性

第1部ではソルフェージュ教育の全般的な流れを概観したが、視唱法ひとつを取ってみても「固定ド」と「移動ド」の問題が解決したとは思えない。実際、教育の現場では、どちらの方法にも問題があると認識する人たちが、新しい方法を模索・実践しているのが現状とみてよいだろう。たしかに著者は「移動ド」が調性感や和声感の育成に有効であることは認めるが、その反面、「固定ド」が調性感や和声感が欠如する直接の要因だとする主張にも、教育経験から照らして疑問を感じる。そもそも筆者の古賀は「移動ド」で、伊達は「固定ド」で教育を受けてきたわけだが、今回の論議のなかで再認識したのは、「移動ド」と「固定ド」のいずれが正しいかという問題ではなく、「移動ド」と「固定ド」が相互に補完しあう関係にあるということだった。

したがって大学教育の場では、学生がそれまでに用いてきた方法(90%以上が「固定ド」)ではない視唱法(つまり「移動ド」)を身につけさせることが肝要である。ただ問題は、こうした視唱法という狭義のソルフェージュにとどまるものではなく、調性や和声、リズムや拍節、そして明暗や色彩といった要素もふくめた広義のソルフェージュに及ばざるをえないということである。現在、大学に入学してくる学生の多くが「音の機能に対する感覚」に欠けていることは、つとに指摘されているとおりである。しかし、たとえかなりの年齢に達していたとしても、たとえ「固定ド」に固執したままであっても、教育の可能性が失われたわけではない。

とりわけピアノという楽器は音程を作る必要がないため、音楽の垂直軸への関心が薄く、もっぱら水平軸への関心が高まる傾向にある。多声楽曲を演奏しているという認識が希薄で、和声進行に注意を払わず、したがって調性を認識しないということも必然的な成り行きのように思えるのである。ただ教育の現場で、旋律に対して徹底的な和声づけを行わせると、和声進行を的確に把握できるようになり、それに伴って自然なフレーズ感と右手と左手のバランス感が生じ、ひいては響きの重層性を耳で聴き取れるようになる。筆者の経験では、ほとんど例外なく、以下に述べる方法(広義のソルフェージュ)によって「音の機能に対する感覚」を学生に習得させることができた。

2 - 2 モーツァルト ピアノソナタ変口長調 K 333 冒頭楽章第1主題

[譜例]

(Allegro)

B : I ————— II ————— V₇ ————— I —————

II₆ ————— I₆ ————— II₆ ————— I₆ —————

V₅ ————— I —————

具体例としてあげたモーツァルト ピアノソナタ変口長調 K 333 の冒頭楽章第1主題 [譜例] は、旋律がアウトタクトで音階の第6音から始まっている点で他のソナタとは異なる趣を呈している。まず、このことを理解させるためには、モーツァルトのピアノソナタ全集の冒頭にある譜例索引を参照し、主題旋律を「移動ド」で視唱させることが不可欠だろう。このソナタを除いて、すべてのソナタの冒頭主題は、第11番イ長調 K 331の「移動ド」で読むミ（音階の第3音）を除いて、どの調性でも「移動ド」で読むド（主音）ないしソ（属音）で始まっていることを認識させれば、このソナタが定型どおりの開始ではなく、古典派としては珍しい「柔らかな」開始を狙っていることが感得できよう。

そして、この主題の第二の特徴は拍節上もっとも強い位置、すなわち小節の頭に非和声音（倚音ないし掛留音）が置かれていることにある。このことは旋律を歌いながら背景にある和音を弾かせることによって容易に感得させることができる。なお、この非和声音の導入（拍節上の強い位置）と解決（拍節上の弱い位置）をただちに理解した学生には、たとえばシューマン「詩人の恋」第1曲の前奏を弾かせ、冒頭の嬰八音が口音上の短三和音（イ長調の 度、それとも嬰へ短調の 度？）の根音に向けた長い倚音であることを理解させ、あわせて古典派とロマン派の非和声音の用法の違いを示すこともできよう。

いずれにせよ、この主題のソルフェージュ的訓練には次のような方法が考えられる。ただし、これはあくまでも順不同であって、学生の理解度や興味の方向性を瞬時に読み取って順序を組み替えて行くことが必要なは言うまでもない。

- 1) 旋律を「移動ド」で読み、そののちに階名を用いずに旋律を歌う。
- 2) 右手で旋律を弾き、1小節ごとに小節の頭に左手で和声づけをする。
- 3) 左手を記譜どおりに弾き、「あとから」和音が明らかになるという感覚を身につける。
- 4) 主題のなかでの強い終止感を避けるために主和音の第1転回形を用いていることを理解させる(転回形の感覚の育成)。
- 5) 和声学で頻出するカデンツ - - - が現われないことを確認し、実作品ではこのカデンツがあまりにも終止感が強いので、形式の各部分の終わりにしか現われないことを教える。
- 6) 両手でゆっくり記譜どおりに弾く(和声を明瞭に把握したことで、楽句のまとまりが認識できる)。旋律線、低音声部、あるいは伴奏声部其々が、自分の耳の中で把握され感じ取れるまで、できるだけゆっくり弾くことを身につける。
- 7) 支配調性を認知し、和声進行が理解できたあと、順次次に打鍵する音を意識する訓練を行う。つまり、偶発的な音ではなく、あらかじめ自分自身が次に弾く音を意識し、イメージしてから音を出す訓練を行う。自分自身で意識することで、「楽譜の音」と「音のイメージ」とが互いに密接な関係であることを理解させる。

2 - 3 ピアノ演奏のためのソルフェージュ

以上、具体例をもって大学におけるピアノ教育の方法を提言したが、より抽象的に総括するならば、以下の3点に要約することができる。

- 1) 音を個々に見るのではなく、ひとつの「まとまり」、すなわちひとつの大きな和声進行によって作られた「まとまり」として認識することを徹底的に教育する。言語に即して言うならば、最初から「あいうえお」を子供に教えるのではなく、それだけで意味をもった単語を習得させる方式と言えよう。
- 2) 上記の訓練を重ねることによって、一曲ないし一楽章が「まとまり」の積み重ねによって成り立っていることを理解させる。言ってみれば、単語の積み重ねから文章が成り立っていることを理解させる方式であり、これによって音楽が展開してゆく方向性を予測できる(あるいは裏切られたと感じる)能力を育成できるのである。
- 3) 個別のかつ具体的な楽曲の練習に加えて、すべての調性で基本的カデンツの練習を行うこと。楽譜に記された和音を目と耳で読み取るためには、和音の把握という肉体的な訓練も不可欠であり、教材としてはバッハの4声体コラール集や和声学教科書の解答例などが役立つ。なお以上の指針は体系的・段階的な教育方法ではないが、音楽に直接触れながら自然にソルフェージュ能力を身につけることができるとともに、自然なピアノ演奏技術の基礎である次の音への正しい動きを導き出す結果となり、打鍵の重量転移の問題をも解決する実践的な方法と言えるだろう。

結 び

これまで、演奏者から見たソルフェージュという観点でソルフェージュ教育の在り方を考えてきたが、本稿は絶対音感を完全否定し、相対音感こそが演奏家に必要な能力であるということ述べているのではない。むしろ、演奏をするときに何が大切なのか、そしてその大切な部分を見逃すことなく音楽を理解するためには、そのどちらもが上手く融合され、バランスよく在ることこそ重要であるということ強調したい。そして、平均律によって得られた絶対音感を「絶対的に優位な音感」と考えることが大変危険だと警告したいのである。

本稿では、モーツァルト ピアノソナタ変口長調 K333の冒頭主題を取り上げ、和声感と演奏とのかかわりを考察してきた。楽曲分析を通して、楽譜に記されている指示や音符の真の意味を捉えた演奏には、音高を認知して指示通りに音を加減しリズムを正確に再現できるテクニック以上に、耳を使って演奏することがいかに重要であるかを再確認した。

私案として挙げた練習方法は、音の相互関係を識別するための和声感を、先に述べたピアノの構造上の問題点を踏まえた上でピアノに触れながら身に付け、実際の演奏に効果的に結びつける方法として提案するものである。音符を個々の音高としてではなく、一つのまとまりの中にあるものとして捉えることにより、その場にふさわしい音色や音楽の流れを作り出すことが可能になり、また楽譜に書かれている様々な指示についても「何故そのような指示が書かれているのか」を読み取ることが可能になるだろう。音楽を和音の変化に合わせて要約し「コード弾き」する練習方法は、フレーズを的確に捉え、和音と旋律のその曲に相応しい関係を見つけ出すために有効な練習方法として提案したものである。カデンツを活用した練習方法は、和声進行の型をただ暗記するということではなく、ピアノで実際に音を出して覚えることにより、和音の方向性や比重のかけ方を自然と理解し、感覚的に予測できるようになるための練習方法として提案したものである。その応用・発展型として、聴いた音楽や聞き覚えのある曲を楽譜に頼らずに弾いてみることも、音符にとらわれずに耳を使うトレーニングとして非常に有効な練習方法と考えられる。「カデンツの移調練習」を応用し、徐々にピアノ曲やそれ以外の曲（たとえば弦楽四重奏曲など）の模倣、「コード弾き」による要約、移調へと発展していければ、さらに演奏技術につながる様々な音感覚が、自分の耳に裏付けされたものとして蓄積されることは間違いないだろう。もちろん、このような感覚には分析力も大きく関わってくる。しかし、それらの音楽に関する能力は、自分の音体験に基づくものでなければ、ただ紙の上だけのものになってしまうだろう。1 - 4でも述べたが、演奏には、和音間の「重力」のようなものを感じる音感覚が欠かせないのである。和声の変化も瞬時に捉え、敏感に反応できるような音楽の総合的基礎能力を養い、音に対する感覚を磨くことがソルフェージュ教育の最大の目的なのであり、その能力だけが一人歩きしては意味がないのは明らかであろう。

ソルフェージュ教育には様々な方法論が存在し、またピアノという楽器は、構造上「固定ド思考」にかたより易いという問題点を抱えている。しかしピアノ教育の現場で、より自然な形で感覚として和音のひびきを捉える能力を身につけるためには、実際の演奏を通して体感（音を体験）することが、最も望ましい学習方法であると考えられる。演奏し、

音楽をつくるという一連の作業の過程から、和音感をはじめとする様々な音感覚が引き出され、それを自分のものにしていくことが、演奏とソルフェージュ教育の理想の関係と言えるだろう。

註

1. Stanley Sadie (ed.)(1994)『ニューグローヴ世界音楽大辞典』ソルフェージュ Owen Jander(斎藤令訳)講談社, , p.118
2. 呉 暁(1991)『ピアノの上達はソルフェージュから』音楽之友社 p.17
3. ロナルド・カヴァイエ・西山志風(1987)『日本人の音楽教育』新潮選書 p.110
4. 岡田龍三(1973)『移動ド唱法と固定ド唱法の是非について』日本大学芸術学部学術研究 3 p.40
5. 東川清一(1985)『移動ドのすすめ:正しい読譜法と視唱指導』音楽之友社 p.9
6. 鈴木寛(1999)『SML理論による音楽教育とハイテク(その9):人間のコンピュータ化=絶対音感(2)』月刊ミュージックトレード,ミュージックトレード社 (online)
<http://www.art-hyogo-u.ac.jp/hrsuzuki/Jindex1.html>
7. 岡田龍三(1973)『移動ド唱法と固定ド唱法の是非について』日本大学芸術学部学術研究 3 p.34
8. 最相葉月(1998)『絶対音感』小学館 p.216
9. 大村哲弥(1998)『演奏法の基礎:レッスンに役に立つ楽譜の読み方』春秋社
10. 大村哲弥(1998)『演奏法の基礎:レッスンに役に立つ楽譜の読み方』春秋社 p.174

参 考 文 献

- 岡田龍三(1973)『移動ド唱法と固定ド唱法の是非について』日本大学芸術学部学術研究3 27 - 41
- 東川清一(1985)『移動ドのすすめ:正しい読譜法と視唱指導』音楽之友社
- Lois Choksy, David Woods, & Avon Gillespie (1986) *Teaching music in the twentieth century.* Prentice Hall College Div.
- ロナルド・カヴァイエ・西山志風(1987)『日本人の音楽教育』新潮選書
- 呉 暁(1991)『ピアノの上達はソルフェージュから』音楽之友社
- Stanley Sadie (ed.)(1994)『ニューグローヴ世界音楽大辞典』全21巻+別巻2 講談社
- 鈴木寛(1995 - 2000)『S.M.Lの音楽教育(~ , 追補, 追補 - 2)』実技教育研究9 ~ 14号, 兵庫教育大学学校教育学部附属実技教育研究指導センター
- Kenichi Miyazaki(1995) Perception of relative pitch with different references : some absolute-pitch listeners can't tell musical interval names. *Perception & Psychophysics*, 57, 962 - 970
- 東川清一・海老沢敏(1996)『よい音楽家とは:読譜指導の理論と実践』音楽之友社
- 鈴木寛(1998)『SML理論による音楽教育とハイテク』8 ~ 11,ミュージックトレード,ミュージックトレード社
- 最相葉月(1998)『絶対音感』小学館
- 大村哲弥(1998)『演奏法の基礎』春秋社

Summary

Hanako DATE, Machiko KOGA : A Proposal for Music Education - Integration of piano instruction and solfège -

Musicians and music educators in Japan share the notion that understanding “solfège” leads to better performance. However, there is no consistency in teaching methodology, with various approaches based on proposals and discussion from educators around the world. In addition, the principles on which methods are based are often misunderstood, resulting in the unreasonable rejection of these methods. In Japan, developing absolute pitch is emphasized over developing relative pitch, while the authors believe they should be given equal value. This paper summarizes and reconsiders the principles of previously proposed methods and will present a teaching method integrating solfège instructions into college level piano instruction.

(Section of Keyboard Instrument, Faculty of Education)

