

ピアノ演奏指導法の研究：ソルフェージュ的アプローチの試み

メタデータ	言語: ja 出版者: 公開日: 2018-03-30 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 白澤, 暁子, 鈴木, しのぶ, 宮澤, 幸子, 和田, さやか, Shirasawa, Akiko, Suzuki, Shinobu, Miyazawa, Sachiko, Wada, Sayaka メールアドレス: 所属:
URL	https://senzoku.repo.nii.ac.jp/records/759

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 3.0 International License.



ピアノ演奏指導法の研究

—ソルフェージュ的アプローチの試み—

白澤暁子 鈴木しのぶ 宮澤幸子 和田さやか

Akiko Shirasawa, Shinobu Suzuki, Sachiko Miyazawa, Sayaka Wada

1 はじめに

ソルフェージュは、ソルミゼーション、すなわちヘクサコルドの各音に異なるシラブルで名前を付け、容易に旋律を視唱できるよう考案された階名唱法を起源とする¹⁾。これはその後、視唱の他に聴音や楽典なども含む音楽の基礎教育として、主にフランスやベルギーで発達し²⁾、ソルフェージュの名で日本にも導入されて広まった³⁾。

音の高低とは、本来、連続的な値をとるものであり、区切りはない。音を名付けるということは、音の高低を組織化して扱いやすい形に加工し、音という自然を人間の手に飼い馴らすことであったといえよう⁴⁾。音の長短についても同様のことが考えられる。名付けることによって時間を区切り、体系化する。名付ける＝言語化することで、「音」が「音楽」になったのではないだろうか。

名付けるとは、一般に、ある現象（あるいは表象）を他から区別することである。名指された現象、例えば「ラ」という音の高さを、常に同じ「ラ」として同定する、それが名付けるという行為であり、名付ける行為こそが、音楽の、そしてソルフェージュの出発点である。

しかし実は、「ラ」という音名は一義的ではない。音の高低は連続的に変化する。音高に応じて音名を付けるということは、境界のない連続体に境界線を引くということであり、それは色彩の連続スペクトルに各色名の範囲を設定しようとする行為に似ている。ところが、あまりにも滑らかなグラデーションで色彩が移行するために、連続スペクトルで隣接する色名の境界が定まらないように、音名の境界線もぼやけている。このことはしかし、境界線を引くことが不可能であることを意味するのではない。境界線は、その時々で最適と思われる位置にその都度引き直される。つまり、「ラ」と名付けられた音高をより厳密に同定しようとするほど、必然的にその音名の多義性が露呈されるのである⁵⁾。

ソルフェージュ教育において音感の育成が重要な位置を占めることは疑問の余地がない。ソルフェージュの指導者が学習者の音感育成のために最初にするのは、おそらく音名を教えることだろう。それはすなわち、学習者のアナログな音世界をデジタル化することであり、音高に限らず様々な音楽現象を連続しないデータ（数値化されたデータと言い換えることもできよう）として扱うということである。データをより細分することで音楽的な感受性を高めようとするのがソルフェージュ教育の基本的な手法

であり、ソルフェージュ的アプローチとは、細分された音楽現象のデータ間の差異に名前を付けて区別し、学習者に差異を認識させることであるといえる。そして、差異をさらに微細化することで、音楽的な感覚をより繊細で敏感なものに鍛え上げ、学習者の専攻分野での豊かな表現力の獲得を促す。

本稿第2章「ソルフェージュ教材を使ったピアノ教育指導法について」の全般、および第3章「休符・タイを音楽的に表現するために」と第4章「ピアノ初見の授業から」の各前半部分は、調性やリズム、拍子などの音楽現象を認識し、それらに対する感受性を磨こうとする試みである。しかし、これだけではまだ不完全である。デジタル化され、均一な音空間に規則正しく整理された音楽現象は、再びアナログの具体的で不均一な世界に戻さなければならない。一度得た名前を捨て、音名のない場所に音が還ったときに、我々は音に生々しい手触りを感じ、力強い表現に満ちた音楽を体験するのではないだろうか。もちろん、そこに到達するための道は誰かに案内されるものではなく、自身で切り開くべきものである。しかし、ささやかながらその端緒を示す試みが、第3章と第4章の各後半部分、そして第5章「十分な音楽表現に到る生きたリズムとその理解」である。

各章の執筆者4名は、いずれもピアノ実技とソルフェージュの両分野で指導にあたっている。日々の教育活動の中で生まれた問題意識を出発点として、ピアノ実技での演奏指導においてソルフェージュ的アプローチが効果的と思われるケースを挙げ、その指導法について報告する。(鈴木しのぶ)

2 ソルフェージュ教材を使ったピアノ教育指導法について

ピアノ指導を長年していると、いつも同じような問題、課題と対峙する。「どうしたら調性感を養えるのか?」「和声感はどうやって磨くのか?」「拍がゆれてしまうのはなぜ?」「初見が強くなるには?」等々。多くのピアノ学習者にみられるこれらの課題をどのように解決してゆくかということが、筆者の長年のテーマでもあった。また、ソルフェージュの授業を担当していると、「譜読みが早くできるようになりたい」という学生の声が非常に多い。譜読みという言葉の持つ意味合いは多岐にわたると思うが、この場合、音の高さやリズムを把握し、調性、和声感、フレーズを含めその曲の持つキャラクター、音楽的な表現を読み取る、「より深い音楽表現へ繋げていくための基盤」と解釈し話を進めたい。筆者は以前からこれらの問題点は、個々の「ソルフェージュ力」に起因するものではないかと考えていた。

実際、学生は上記の問題点をどのように捉えているのか、授業を担当している本学1・2年生ソルフェージュの2クラスで「譜読み」についてアンケートを行った(回答者36名)。学年で平均より少し上位に位置するこれらのクラスは、ほとんどの学生が、受験や専攻楽器学習の準備として、音楽大学入学前に聴音を学んだ経験がある。ここでは、その中から抜粋して紹介する。

アンケート

大学1・2年ソルフェージュ2クラス(合計36名)、2017年7月実施。

1) 新しい曲を譜読みするのは好きですか?

とても好き(6名) 好き(13名) 嫌い(8名) どちらでもない(9名)

2) 譜読みで苦勞することはありますか?それはどんなことですか?

- *臨時記号が多い曲 *リズムを捉えるのが苦手 *拍感 *頭の中で音が思い浮かべられない
 - *フレーズを感じる事 *近代・現代曲、不協和音や臨時記号の多い曲
 - *連符の多い曲、メロディーのつかみにくい曲、細かい音符の技術的問題
 - *譜を見て指に伝わるまで時間がかかる *音が覚えづらいなど
- 3) できるようになりたいことは？
- *調性がすぐわかるように *拍をもっと正確に感じられるように *和声感を身につけたい
 - *音のイメージ、フレーズ、音楽的表現を含めた曲の素早い理解 *臨時記号にすぐに反応
 - *譜読みを早くしたくさんの曲に触れたい
- 4) 演奏するときにソルフェージュが役立ったと感じることはありますか？あると答えた方は、それについても教えてください。
- *調性を考えながら演奏できるようになった *和声を感じながら演奏するようになった
 - *音程に敏感になった *楽譜を見て自然と指が動くようになった
 - *楽譜に書かれた曲の和声を考えることで、記譜されていない表現を理解できるようになった
 - *暗譜しやすくなった *(アンサンブルで) 聴きながら演奏できるようになった
 - *複雑なリズムが素早くわかるようになった

アンケートを通して彼らが抱えている課題と、筆者が長年テーマとしている課題とがほぼ合致したことは、ソルフェージュをめぐっての基礎的諸問題が、音楽大学における専門教育の現場においていかに大切であるかをあらためて実感させる。

これらの課題を具体的に解決していくため、筆者のピアノ実技の指導現場では、ソルフェージュ的な側面からのアプローチを幾つか試みている。特に参考になっている教授法の1つは、フランス、パリのスコラカントルム音楽院 (La Schola Cantorum) で教えを受けた、ナルシス・ボネ (Narcis Bonet 1933-) によるものである。2003年から2年間、筆者はフランスでの留学機会を得て、故ナディア・ブーランジェ (Nadia Boulanger 1887-1979) の弟子である彼から、ソルフェージュ指導、演奏解釈、およびキーボード・ソルフェージュについて学ぶことができた。彼は授業の中で、テトラコルドを使った全長調の音階練習、カデンツ、基本的なゼクエンツの習得の大切さを説いていた。

筆者は今、それを「調性感覚・和声感を養うため」としてピアノレッスンに取り入れている。ボネの指導法は、その音階やゼクエンツを弾く際、「大事なことは、楽譜を見せず指の感覚で覚える。絶対に違う音を弾かないこと。まずはゆっくり、指使い、音程を確認しながら弾く」ということ、つまり、一切楽譜にしたものを見せることなく、音階や各声部の鍵盤上の動き、指使いで覚えさせていくというものであった。早くからソルフェージュとともにピアノを習い、楽譜にあるものを弾く習慣が身についていた筆者にとって、耳で聴いて覚え、弾くことは新鮮であり、視覚よりも、聴覚により意識が集中することを肌で感じた。その授業で学んだ内容は、2006年、ボネの著書として出版されている⁶⁾。

実際、ピアノレッスンの中でその音階を学生に弾かせてみると、初めは非常に戸惑いを見せる。しかし、いったん規則が見いだされると、5度圏を理解し、面白がって様々な速度で、そしてテンポを上げて弾きたがるようになる。いろいろな調が次々と、そして一気に紡ぎ出されていく様子は、非常に新鮮な

のかもしれない。またそこで、学習者の「調性に対する興味」というものが同時に引き出されていく。

ゼクエンツにしても、指使いを統一することで移調が容易となり、「移調は苦手」という学生が、様々な調性で次々弾くことができるようになる。たくさんのゼクエンツをどんどん移調奏することで、調号が多い、少ないという視覚的な苦手意識が薄れていき、指使いが同じパターンを繰り返すことで、様々な調性を均等に弾くことができる。「#や♭がたくさんついているから苦手、難しい」という、よくある「思い込み」によるような感覚を遠ざけ、同時に、各調性の色合い、和音の持つ個々のエネルギー、つまりトニック、サブドミナント、ドミナントの役割を学びながら、常に耳と手で感じる事が可能になる。これらの訓練によって、作品中のゼクエンツや転調について鋭敏な感覚を養うことができると同時に、転調などをより身近なものとして意識できるようになる。実際、レッスンでこの方法を実施することによって、学生が曲中での「転調」や「和音の持つ役割」について意識をしながら弾くようになったことは確かである。この指導法にヴァリエーションを加えることで、幅広いレベルの学習者、副科ピアノの履修者にも有効であると考えている。

様々な教授法を実践していく上での教師の役割とは、学生が個々に抱える課題を素早く見抜き、何を優先し、またどのタイミングで、どれだけのことを、どの深さまで追求していくかということにあると考えている。今回は、調性・和声感に絞って話を進めたが、これらが活かされていくためには、学習者の意欲向上や認識が重要であると痛感している。上記に挙げた指導方法は、一見「技術的訓練」のようなものにもとれる。だが、一番大切なことは、これらが単なる「訓練」にとどまることなく、学習者の音楽の好奇心を刺激し、興味を広げ、「より音楽的な表現へ繋げていく」ための感覚、技術を磨くことにある。ピアノの実技演奏指導において、ソルフェージュの要素の感覚の習得を日頃から意識し、実践してゆくことは、基礎を積み重ね、より深い楽曲の理解と演奏に繋げることである。そして、このような指導が、学習者が更に高みを目指すための意欲向上に結びついてゆくことを強く願うものである。

(宮澤幸子)

3 休符・タイを音楽的に表現するために

学生にピアノを指導する上で、奏法技術の欠如以前に、楽譜の読み方、ソルフェージュ能力不足による問題が、多々見受けられる。アンリエット・ピュイグ＝ロジェ(Henriette Puig-Roget 1910-1992)は、「音楽にたどりつくためには、ソルフェージュの“段階”をひとつずつ登っていかねばなりません。さもないと、いくつかの単語しか知らない言語で話しているのを聞くのと同じように、本当の意味を理解しないままに音楽を聴くということになってしまいます」「ソルフェージュは、音楽の文法ですから、これをよく知ることによって、音楽をよりよく感じ取れるようになります」(船山 2003: 102-103)と述べている。

ここでは、特に演奏を困難にしていると思われる2つの要素である休符とタイについて、考察していく。

3-1 休符を認識するために

ヴォルフガング・アマデウス・モーツァルト(Wolfgang Amadeus Mozart 1756-1791)は、「音楽

の最高の効果は流れる音の間に来る無音の状態（休止符だ）（レヴィーン 1981:4）と述べている。ルートヴィヒ・ヴァン・ベートーヴェン（Ludwig van Beethoven 1770-1827）の交響曲第5番ハ短調作品67で全体を通じて繰り返される動機（譜例1）は、休止符が曲の緊張感を高めるための重要な役割を担っており、フレデリック・フランソワ・ショパン（Frédéric François Chopin 1810-1849）のバラード第1番ト短調作品23（譜例2）では、感情の推移を表現するために要する時間として、フランツ・リスト（Franz Liszt 1811-1886）のピアノソナタハ短調S.178（譜例3）の冒頭では、静寂の中で音楽の展開への暗示と注目を促すものとして、休止符が存在している。これらの作品から、静寂（休止符）がもたらす音楽的価値を認識した上で、作曲家の作品構造上の意図を考察し表現を追求していくことは、非常に重要であると気付かされる。初級、中級、上級関係なく全てのピアノを学ぶ者にとって、休止符の長さに対する意識を研ぎ澄ましていくことは、必須事項である。楽譜を丁寧に注意深く読み取ることは、その音楽の求める表現を的確に演奏できる奏法技術、初見スピードの向上に繋がる。

譜例1 Ludwig van Beethoven "Symphony No. 5, Op. 67" 冒頭

Symphony No.5, Op.67

Ludwig van Beethoven

Allegro con brio

譜例2 Frédéric François Chopin "Ballade No. 1, Op. 23" 冒頭

Ballade No. 1, Op. 23

Frederic Francois Chopin

Largo

譜例3 Franz Liszt "Sonata, S. 178" 冒頭

Sonata, S. 178

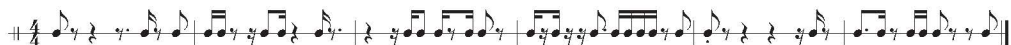
Franz Liszt

Lento assai

3-2 休符を表現するために

休符の長さを認識し、音楽上意味あるものとして敏感に捉え対応できるようになるべく、基礎的なアプローチを授業内で試みた(ソルフェージュ、大学2年生18名。ピアノ専攻7名、管楽器専攻6名、音楽教育専攻1名、弦楽器専攻2名、音響デザイン専攻2名)。

譜例4



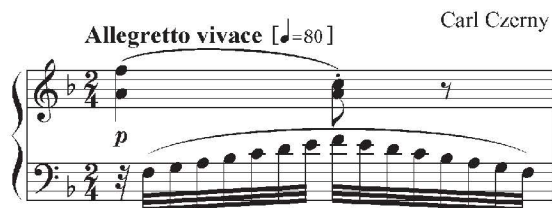
譜例4のリズム課題を一定時間の予見後、手で叩かせる。それぞれの休符の長さが不明瞭で、拍子感を失う学生が多々見られた。

次に、1拍の範囲を明確に認識するために、拍間に楽譜に線で区切りを記入する(この場合は4分の4拍子なので、4分音符1拍となる)。これにより、強拍位置がはっきり目視で認識できるため、1拍毎のリズムに対するイメージが、視覚的に改善される。4分音符の拍位置を把握後、8分音符での拍位置も確認し、実際に拍を音読して数えながら、リズムの構造を体感する。その後、休符を音符と同じ価値を持って感じさせるために、音符では手を叩き、休符でも机を叩く(足で休符のリズムを取ることも可能)ことにより、休符の長さに対する意識が生まれる。数回の段階を追ったアプローチでも、格段の改善が見られた。

ここから、実際の曲中でどのように休符を意味のあるものとして捉えていくべきか、検証していく。

譜例5 『ツェルニー 30 番練習曲 作品 849』より第9 番冒頭

Etudes de mecanisme No. 9, Op. 849



六

譜例5のように、一方の声部は休符で他方の声部は音がある場合、弾き始める前に曲のテンポは掌握しているものの、始まりの32分休符の長さを事前に体感できず、さらに利き手でない場合、脳からの指令が手に届くまでに若干のタイムラグも生じるため、初級、中級の学生が学ぶ際に課題となる事例が多々ある。問題解決のために、休符部分で休符後の音と同じ音を演奏させ(この場合、Fを2回)、休符の長さを体感することは、大変有効である。休符を体感できるようになるので、楽譜通りにもう一度弾かせると、より明確に表現される。4分音符拍でテンポを捉えるのではなく、8分音符拍、16分音符

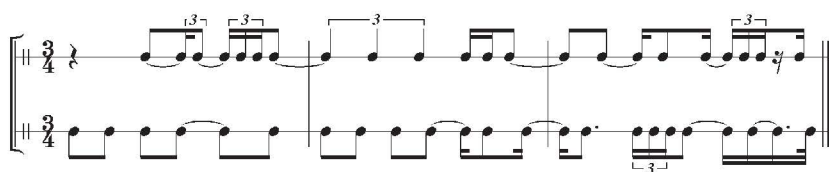
拍と拍を細分しメトロノームで練習することも、正確なリズムの体得のために大変効果的である。メトロノームを使用することは、初級、中級者にとっては拍感の体感、正確なリズム、休符への意識向上のために、上級者にとっては曲想によるテンポアゴーギクを考慮した表現において、音価をより意識していくために有効な練習方法の1つである。

次に、上級者向けの指導法として、前述の譜例3 (Franz Liszt “Sonata, S. 178” 冒頭) に関して言及したい。こちらは、前述の初級、中級者への基本のアプローチに加えて、音楽そのものが求める休符の意味も考慮していくので、より内容的に深まる。まず楽譜通りに演奏後、休符を感じるだけではなく、音と音との繋がりを体感させ、音楽を発展し紡いでいくために、2回目では休符部分でも音を弾かせる。すなわち、同じGの音を6回弾くことになる。その際、6番目のGの音まで強弱、音楽の流れ、呼吸、体の筋肉の状態、ペダルの踏み方、音と音の間の繋ぎの部分など、全ての音が表現したい音楽としての意味を持つよう、音楽の流れを意識させる。1つのフレーズとして3小節が体感でき、その曲の表現すべき音楽が掴めてきたところで、改めて楽譜通りに弾かせ、音で表現したものと同じものを休符で表現させる。最初に演奏した弾き方では、表現が十分ではなかったと感じた学生がほとんどであった。呼吸のスピード、筋肉の弛緩と緊張、作曲家が伝えたかった音楽のイメージ、それらを楽譜からより具体的かつ緻密に考察し、変幻自在な休符の可能性について、認識の変化を体感させた。

3-3 タイについて

休符とタイは、音楽を表現する上で共通する問題点が多い。典型的と思われるタイの問題点は、打鍵後の音に対する意識が薄いため、タイの音価が見えておらず、読譜上、演奏上ともにつまずきが非常に多いことである。

譜例6



譜例6を予見後、リズムを両手で叩かせるが、途中で分からなくなる学生が多い。原因として、タイで繋いだ2つの音価を1つの音価として計算してしまうために拍感を捉えられず、さらにそれぞれの声部の音価への認識が薄れてリズムを見失うということが挙げられる。そこで、タイがついている音符をタイがついていないものと考え、リズムを再び両手で叩かせる。これにより、タイで繋がった2つ目の音符の音価に、初めて意識が生まれる。その後楽譜通りのリズムを叩くと、問題は大部分改善されている。譜例4で試みたアプローチも取り入れ、強拍位置も確認することによって、タイを明確に認識できる。ピアノを学ぶ者には、打鍵後の音が減衰するという鍵盤楽器の特性ゆえに、タイへの意識が薄弱な傾向がみられる。物理的には、打鍵後の音をクレッシェンドさせることは不可能なため、学生によって

は音価を耳で捉え、追うことへの意識が薄い。打鍵後の音をよく聴き、次の音へどのように繋げていきたいのか熟考し演奏することによって、音楽の表現は変わってくる。演奏者が良い耳と意思を持つことによって、物理的には減衰するはずのタイの音を、聴き手にクレッシェンドしているように感じさせることは可能である。

3-4 まとめ

ビューグ=ロジェも、「音楽は、五線紙の中の建造物なのです」(船山 2003: 103)と述べている。演奏者は楽譜から音楽を注意深く読み取り、表現について様々な選択肢を自らの力で考え、発見するようにならなければいけない。学習者に音楽の文法であるソルフェージュを、忍耐強く時間をかけ、多種多様な課題を継続して学ばせ続けることによって、良い耳を育て、個性的な美しい建造物が多数生まれるよう、尽力していきたい。(和田さやか)

4 ピアノ初見の授業から

本章では、ピアノ専攻生を対象としたキーボード・ソルフェージュの授業での実践例から、特に初見奏の指導法について述べる。キーボード・ソルフェージュとは、ピアノを使った初見奏を中心に伴奏付けや即興演奏なども行う授業で、1クラスの受講者数は10～15人程度である。

4-1 テンポをコントロールするために

初見奏や初見視唱をする場合、音部記号、調号、拍子記号などを確認したのちにさしあたってすべきことは、テンポの設定である。適切なテンポ設定のために必要な情報として、速度標語やメトロノーム表記、タイトル、楽曲の様式や形式などが挙げられるが、それらを参照しつつ、最終的には実際に楽譜の音を辿ってテンポを決定することになるだろう。

ところが、授業の現場では、テンポ設定や拍子の認識が曖昧なまま演奏を始めたり、まったく見当違いのテンポ設定をしたりする学生をしばしば見かける。原因としては、「初見なのだから、速く弾いて失敗するより慎重に弾いたほうがよい」といった類の学生の思い込み、そして、音の弾き間違いや読み間違いを気にするあまり、テンポや拍子に対する注意が薄れてしまうことなどが考えられる。このような問題は、テンポや拍子を演奏の二義的な要素と考えていることに起因すると思われる。

テンポや拍子に対する注意力を養うためには、アンサンブルすることが有効である。しかし、むやみに連弾や2台ピアノの実作品を初見でアンサンブルさせても、そもそも適切なテンポ設定ができないため、混乱を招いてしまうことがある。そのような場合、2人以上のグループを作って、簡単なカデンツや音型を2台のピアノで順番に移調奏することから始める。その際、拍子とテンポを予め設定することが重要である。

譜例 7

♩ = 60 ~

C: G: D: A: (以下同様)

譜例 7 は、最初の小節を学生に示したのち 5 度圏で移調奏するという練習で、最後に元の調に戻る。2 小節目以降は楽譜なしで奏するが、1 小節目も楽譜で示さず学生に記憶させて実施することもできる。2 人 1 組で実施する場合、2 台のピアノに奏者が 1 人ずつ座り、1 人目が 1 小節目を弾き、そのテンポを維持したまま 2 人目が 2 小節目を弾き、3 小節目は 1 人目、4 小節目は 2 人目…というように、5 度圏で移調しながらテンポに乗って交互に奏する。3 人以上の奏者で実施する場合も、やはり 2 台のピアノを交互に使って、演奏する学生を次々に交代しながら行えばよい。拍子やリズムを変更したり、全終止や半終止などの終止形を使ったり、非和声音で装飾したり、分散和音にしたりすることで、変化を付け、難易度を変更することができる。

いずれも拍子、テンポ、リズムを最後まで必ず保持するよう指導し、指使いも統一させる。学生はむしろ、これを移調奏やカデンツなどの練習だと思っており、その通りでもあるが、拍子とテンポを設定することで、移調奏やカデンツの練習に初歩的なアンサンブルの要素を盛り込むことができる。また、譜例 8 のように実作品の一部を使用する方法もある。

譜例 8 Johann Sebastian Bach "Invention No. 1, BWV772" より

C: G: D: (以下同様)

4-2 聴く力を育てるために

次に、テンポや拍子を安定させるだけでなく、リズムのニュアンスやフレーズなども含めた、表現力を向上させるための指導法について述べる。

ここでの目標は、「演奏しながら自分の音を聴く」ことである。しかし、自分の音を聴くことは大変難しく、長い期間をかけて探求しなければならないことであり、週 1 回の授業で手に負えるものではない。したがって、実際には、「自分の音を聴くためのきっかけを掴む」、あるいは、「自分の音を聴くことの重要性に気付く」ことなどを現実的な目標として設定する場合もありうる。

まず、初見奏の課題として楽曲を与え、その曲の拍子を声に出してカウントしながら奏するよう指示する。「拍子をカウントする」とは、4 拍子であれば「1、2、3、4、1、2、3、4、…」などのように数

えるということである。必要に応じて、「1ト、2ト、3ト、4ト、…」のように、拍を内分割させる場合もある。このとき、自分の演奏の状態に拍子のカウントを合わせてしまうケースが非常に多く見られるが、必ず拍子のカウントに演奏を合わせるよう指導することが重要である。そして、自分の声とピアノの音を、できるだけ集中して聴くよう指示する。

拍子をカウントしながらの演奏は、慣れない奏者にとって大きな負担となることがある。そのため、難しすぎることをないよう課題の難易度を調整することはもちろん、演奏範囲を短く限定したり、片手のみの演奏にしたりすることで奏者のストレスを軽減し、音を聴くことに意識を集中できるよう配慮する。

学生の多くは自分の音を聴いていない。自身の腕や指の運動だけで精いっぱいになっている場合もあると思われるが（特に初見奏ではこれに読譜も加わるため、さらに余裕が失われるだろう）、ここで問題にしたいのは、自分のイメージの中の音を聴いていて、実際に鳴っている音を聴いていない、すなわち、「聴いているつもり」という状態である。この状態は、意識が自分の内側に向かっていることで引き起こされる。そこで、演奏する他に「声に出して拍子を数える」という動作を加えると、それが刺激となって、内向きだった意識が自然と外に向かう。それは、「自分の音を客観的に聴く」という感覚を掴むための糸口となるだろう。

リズムは音として我々の前に立ち現われてくるが、拍子には実体がなく、その存在は奏者が意識するか否かにかかっている。時に拍子とリズムは混同されるが、拍子を声に出し、拍子の存在をいわば可視化することによって、拍子（自分の声）とリズム（ピアノの音）が異なる存在として明確に識別され、両者の概念の差異が明らかになる。拍子を数えながら演奏することは、拍子とリズムについて深く学ぶことでもある。

自分がどのように演奏しているのかを客観的に把握することは、自分と楽器との間の距離を知ることである。自身が奏するピアノの音を聴くことによって、自分が歌うこととピアノを歌わせることは違うのだ、という認識が生まれる。自らを音楽的に成長させるために、この認識は必須である。

自分の音を聴くことは容易ではない。しかし、ピアノを弾くことに集中しようとする意識をあえて外側に逸らすことで、「聴く」という行為に気付き、それについて知る機会を作り出すことができる。「聴く」ことについて学ぼうちに、それはすなわち表現について学ぶことである、と気付くだろう。

(鈴木しのぶ)

5 十分な音楽表現に到る生きたリズムとその理解—《世界に一つだけの花》を例に—

2003年にリリースされ、以後国民的愛唱歌といえるほどに流行したSMAPの《世界に一つだけの花》（作曲：槇原敬之）は、現行の高校の教科書教材にも取り上げられており、楽譜がなくても学生は皆、実に生き生きと歌うことができる。

例えば、この曲から歌詞を省き、音名唱法のソルフェージュ課題としてみよう（譜例9）。読譜力の弱いソルフェージュ初級の学生にとっては、途端に難度の高いリズム課題となってしまう。

譜例9 槇原敬之《世界に一つだけの花》冒頭

世界に一つだけの花

槇原敬之



(JASRAC 出 1710111-701)

J-POP であれ、普遍的な芸術作品であれ、媒体となるのは楽譜であり、これが読めればその音楽への扉は開かれるのであるから、まずは正確に読めるようになることが音楽を学ぶ者の最低条件であるのは言うまでもない。ソルフェージュ教育は、この音楽への導入口に位置している。

さて、教職の観点からも考えてみよう。まず、学校教育のなかで、「音楽」がその存在価値を主張し続けるために最も大切なのは何であるか。人はそれぞれ固有の感性をもって生まれてきており、その心の世界を深めていくのが「芸術」の教育の目的である。中でも時間の芸術ともいえる「音楽」は、生きることと直結しており、各人の感性のもとで100%の自己表現、自己解放のでき得る分野に他ならないため、人間形成の過程では不可欠の教科である。つまり、音楽で最も大切なのは、音を通して自らの存在が「生き生きとしてくること」であると筆者は考える。

では、その音楽の本質に、ソルフェージュ教育の現場はどのように関与しているであろうか。

5-1 楽譜をいかに読むか

音楽は「はじめにリズムがあった」とハンス・フォン・ビューロー (Hans von Bulow 1830-1894) は言った (ネイガウス 1965:38) が、言い回しを用いたヨハネの福音書冒頭は「初めに、ことばがあった」(新約聖書 新改訳 1970:157) である。ことばとリズムはとても密接な関係がある。《世界に一つだけの花》のリズムはことばから生まれたもので、喋るように歌うことでおのずから旋律自体が生き生きとした表情を帯びてくる。意味のあることばとしてリズムを読むことは、「生き生きとした」音楽表現に繋がる一歩である。

さて、譜例9のようにことばをなくしてしまったリズムは、ソルフェージュの現場では、つい数学的なカウントを優先し難しいものにしてしまうのだが、楽譜から生きたリズムを読み取るにはどうしたらよいか考察を進めてみよう。

筆者のドイツ留学中、恩師であるゲルト・ローマイヤー (Gerd Lohmeyer 1927-) からよく言われたのは、「もっと話すように弾きなさい」ということ。さらに印象深いのは「すべての音を同じに弾くとことばが通じない」と言われたことである。筆者が読譜で心がけていたのは、まず「音価に等しく」であったのだが、その規則を破らなければならないようにさえ感じられたひと言であった。彼はパッセージを歌いながら、ここは少し長く、ここは少し短く、と実に細かく指示してくれたが、その通りにやっていくうちに、やがて自然に感じられるようになった。

リズムの語源である古代ギリシャ語 *rhythmos* には〈形・姿〉という意味がある。紙上の二次的な数での理解ではなく、三次的な空間の中で高さや奥行きをイメージする必要がある。舞曲が元となっ

ているリズムはその典型的な例である。この空間にリズムを表現するのが、我々日本人は苦手なようである。これは、後述する言語のリズムからの影響もあると考えられるが、特に空間を感じなければならぬ3拍子は、身体が浮くような遠心力を伴う円を描きながら読むように筆者は指導している。

5-2 生きたリズムの探求へ

そもそも西洋の文化とはルーツが違うことで、何かしっくり来ない、という違和感を我々日本人はリズムに持つことがしばしばある。だが、それは大切な感覚である。しっくり来るまで探し求めるべきである。本来、作曲家は自身の必然に従って書いたのであるから、読み取る我々も各自の必然に答えを探らなければならない。その過程で迷ったらどうすればよいか。奇しくも2人の巨匠—1人は先述のローマイヤー、もう1人は、一世を風靡したアマデウス・クアルテット (Amadeus Quartett) のチェリストであるマーティン・ロヴェット (Martin Lovett 1927-) である—が同じことを言った。「分からなければ歌えばいい。」

いくつかの試みを紹介しよう。

ピアノ専攻の学生は、楽譜を見ると、すぐに指で弾きだそうとする。難しいパッセージでつまずいてしまうと、指の運動で克服しようと繰り返し弾くのだが、なかなかうまくいかない。そのような場合、筆者はすぐに弾くことをやめさせ、まず声に出して読ませる。しかも、ただなぞるのではなく、自身から発する言葉のように感じられるまで繰り返しさせる。これが本来必要なソルフェージュであると筆者は考える。その後ピアノで弾かせると、もはやつまずくことなくスムーズに行く。

譜例 10 は 8 分の 6 拍子のリズムの一例である。この拍子を初めて認識する初級者は数学的にはなかなか理解しにくいようだが、これが《きよしこの夜》のリズムだと説明すると即座に馴染みのあるリズムとして理解する。

譜例 10 フランツ・クサーヴァー・グルーバー《きよしこの夜》冒頭

きよしこの夜

Josef Mohr / 山本康訳 Franz Xaver Gruber

き - よ し こ の よ る

さて、最後に少しだけ触れたいのは、ことばとリズムの関係は言語の種類による相違がある、という観点からの考察である。譜例 11 は、「こんにちは」を筆者なりに日本語、ドイツ語、フランス語で表したものである。日常、どういうリズムのことばを使っているか、によって必然と感じるリズムも違ってくるのは当然である。フランツ・シューベルト (Franz Schubert 1797-1828) はドイツ語を、クロード・ドビュッシー (Claude Debussy 1862-1918) はフランス語を用いていたのだから、彼らの音楽もその言語固有のリズムから生まれてきている。平坦で強弱の乏しい日本語を用いる我々が彼らの音楽を自然に表現するには、その言語のリズムの特徴を理解する必要がある。語頭にアクセントの来るドイツ語は、

拍の頭に重心が来ることが多いが（譜例 12）、リエゾンするフランス語は、シンコペーションとなって重心が拍の頭にかからない場合が多く（譜例 13）、それが音楽にもそのまま表れている。


譜例 11

日本語	ドイツ語	フランス語
		
こ ん に ち は	Gu - ten Ta - g	Bon - jou - r

譜例 12 Franz Schubert “Heidenröslein D. 257, Op. 3-3” 冒頭

Heidenröslein D. 257, Op. 3-3

Johann Wolfgang von Goethe Franz Schubert



譜例 13 Claude Debussy “1er Arabesque” より

1er Arabesque

Tempo rubato (un peu moins vite) Claude Debussy



5-3 まとめ

《世界にひとつだけの花》を生き生きと歌うことができる学生たちが、同じ親密さをもってバッハやモーツァルト、そして現代音楽に到るまで、その楽譜が自身の必然に結びつくように読めるようになる道程には、当然様々な知識も必要になってくる。しかし、すべては必然から生まれたものである。想像力を働かせて、重力と引力のあるこの地球上の必然、人としての必然、そして個人の中の必然、それらが合致するところを歌いながら探してほしいものである。（白澤暁子）

6 おわりに

音楽大学で学ぶ期間は短い。限られた数年間のうちに、自立した音楽家になるための土台を築かなく

ではならない。しかし、ピアノ作品のレパートリーはあまりに膨大で、ピアノ専攻の学生が大学在籍中に指導者のもとで勉強できる作品数は、ごく僅かである。このような状況はピアノを専攻する者にとっての宿命であるとはいえ、学生の大学卒業後を視野に入れ、指導者として今何をやる必要があるのか模索した結果、ソルフェージュ的な要素を多く取り入れた指導法に行き着いた。

学生にとって、良い教師に師事できることは一つの幸運である。しかし、その学生が良い耳の持ち主であるなら、生涯にわたって最も優れた教師たりえるのは、その学生の耳である。良い耳は、聴覚器官としての機能が優れているだけでなく、知性と知性に裏打ちされた感性をもって、持ち主がそれまで聴こうとしていなかったことを聴かせ、彼の意識からこぼれ落ちていたことを掬いあげ、さらなる音楽的探求へと踏み込んでゆく力を与えてくれる。そのような力の育成に貢献できるよう、今後も努力したい。

(鈴木しのぶ)

【注】

第1章

- 1) 「11世紀の修道僧のグイード・ダレッツォ Guido d'Arezzo は、ハーニーホーヘートーイの型の6音の記憶を基礎にして視唱を教える方法を完成した。(略)グイードは、この型を記憶する助けとして、『貴方の僕(しもべ)たちが Ut queant laxis [(ラ)ウト・クエアント・ラクシス]』〔洗者聖ヨハネの誕生日の祝日の晩課に用いられる賛歌〕というよく知られた賛歌で、6つの句のそれぞれがこの型の音符のひとつで始まり、しかも一句ごとに上昇するようになっている—1番目の句はハ、2番目の句はニという具合に—ことを示した。その結果、これら6つの句の言葉の最初の音節 ut, re, mi, fa, sol, la [ウト、レ、ミ、ファ、ソル、ラ] が音符の名前になった。」(グラウト 1969: 83)
- 2) 「音楽の専門教育において『ソルフェージュ』が基礎科目として確立され完成されたのは、フランス及びベルギーを中心に19世紀後半のことである。」(泉谷 1999: 1)
- 3) 「音楽教育において『ソルフェージュ (Solfège)』は『音楽の基礎教育全般』を担う、必須科目に位置付けられている。もともとフランスの音楽教育の影響が大きく、フランス語のまま日本に定着した唯一の科目である。」(泉谷 1998: 1)
- 4) 徳丸吉彦は次のように述べている。「音楽経験にとって記憶は非常に重要です。(略)しかし、記憶は留めることは非常に難しいです。そこで我々は音楽を構成する音そのものを覚えるのではなく、それを何らかの方法で変形 (transform) して覚えようとしています。(略)変形する時に、あるものは残り、あるものは消えてしまいますけど、ともかく変形するための方法の一つが、楽譜であり、ソルフェージュであり、あるいは唱歌であると考えます。」(エリザベト音楽大学〈音楽家の耳〉トレーニング研究所 2010: 80)
- 5) 本章における音名についての論の展開は、ルートヴィヒ・ウィットゲンシュタイン (Ludwig Wittgenstein 1889-1951) が「言語ゲーム」(ウィットゲンシュタイン 1976) と呼んだ考え方をモデルにしている。

第2章

- 6) Bonet, Narcís. 2006 Les principes fondamentaux de l'harmonie, Barcelona: Dinsic Publicacions Musicals

【引用・参考文献】

第1章

- 朝比奈隆他編集 1985 『齋藤秀雄・音楽と生涯：心で歌え、心で歌え！！』東京：民主音楽協会
- 泉谷千晶 1998 「フランスの音楽教育とソルフェージュに関する一考察—日本の音楽教育が抱える問題点について—」『青森明の星短期大学紀要』第24号別冊1-22

- 泉谷千晶 1999 「フランスの「フォルマシオン・ミュージカル」の変遷と改革—1978年以降のソルフェージュ教育の動向—」『青森明の星短期大学紀要』第25号別冊1-29
- ワイトゲンシュタイン、ルートヴィヒ／藤本隆志訳 1976 『ワイトゲンシュタイン全集8 哲学探究』東京：大修館書店
- エリザベト音楽大学〈音楽家の耳〉トレーニング研究所編集 2010 「平成19年度文部科学省 特色ある大学教育支援プログラム（特色GP）「〈音楽家の耳〉トレーニング教育法の開発—総合的音楽能力育成を目指す教育システムの開発と実践—」『平成19年度～21年度活動報告書』79-103
- グラウト、ドナルド・ジェイ／服部幸三・戸口幸策訳 1969 『西洋音楽史（上）』東京：音楽之友社
- モンサンジャン、ブルーノ／佐藤祐子訳 1992 『ナディア・ブーランジェとの対話』東京：音楽之友社
- Hughes, Andrew. 他／東川清一訳 1994 「ソルミゼーション」柴田南雄・遠山一行総監修『ニューグローブ世界音楽大事典』第10巻118-125 東京：講談社
- Jander, Owen. / 斎藤令訳 1994 「ソルフェージュ」柴田南雄・遠山一行総監修『ニューグローブ世界音楽大事典』第10巻118 東京：講談社

第2章

- Billier, Sylvaine. 1990 *Le déchiffrage ou l'art de la première interprétation*, Paris: Alphonse Leduc
- Bonet, Narcis. 2001 *Les éléments essentiels de la musique*, Barcelona: Dinsic Publicacions Musicals

第3章

- ガート、ヨーゼフ／大宮真琴訳 1972 『ピアノ演奏のテクニク』東京：音楽之友社
- ギーゼキング、ライマー／井口秋子訳 1967 『現代ピアノ演奏法』東京：音楽之友社
- ビュイグ＝ロジェ、アンリエット／船山信子編 2003 『ある「完全な音楽家」の肖像：マダム・ビュイグ＝ロジェが日本に遺したもの』東京：音楽之友社
- ユディット、ダイメーニ／大熊進子訳 1989 『静けさと音：新しいソルフェージュ指導書』東京：全音楽譜出版社
- レヴィーン、ジョセフ／中村菊子訳 1981 『ピアノ奏法の基礎』東京：全音楽譜出版社

第5章

- 新改訳聖書刊行会訳 1970 『聖書 新改訳』東京：日本聖書刊行会
- ネイガウス、ゲンリッフ／園部四郎訳 1965 『ピアノ演奏芸術について』東京：音楽之友社
- Dürr, Walther. 他／角倉一朗 1995 「リズム」柴田南雄・遠山一行総監修『ニューグローブ世界音楽大事典』第19巻420-432 東京：講談社