

## 唱法の研究(3)

杉山知子

### I 序

音楽教育における最も基本的な問題の一つに唱法があげられる。

現在我が国では小・中学校の歌唱指導において「移動ドを原則とする<sup>1)</sup>」とされている。一方、専門教育においては固定ドあるいはドイツ音名を用いることが通例になっている。

このように普通教育と音楽の専門教育における教育方法のちがいが子どもたちに与える影響には大きなものがある。よく指摘されることは、音楽教室などで固定ドで学んだ子どもが学校の授業では移動ドで歌わねばならず、その点で混乱するということである。

このようなことから普通教育において移動ド・固定ドのどちらがより良いかということが長年論議されてきた。<sup>2)</sup>

この移動ド唱法か固定ド唱法かは単に五線譜におけるドの位置を移動して読むか、固定して読むかというだけの問題ではない。それは、五線譜に記入された音楽を心に描く方法としてどちらがより、イメージしやすいかという問題である。つまり五線譜上の音符のネーミングが音名とされるか階名とされるかだけの問題を越えて、メロディのイメージ形成の難易に関することなのである。

ところで唱法といえはまず第一にドレミが頭に浮かぶ。このドレミは11世紀に考案されたものであるが、音楽の発展と共に様々な改良が試みられてきた。しかし、それにもかかわらずドレミ唱法は今日まで継続してきている。

そしてもともと声楽のために考案されたドレミ唱法であるが、後には器楽にも利用されて、一定の音高を示す音名としても用いられるようになった。<sup>3)</sup>この、音名としてのドレミの使用により現在の「移動ドか固定ドか」の問題が生じてきている。

本稿はこれらドレミ唱法に関してヨーロッパ音楽の歴史を概観し、日本への導入と発展について述べる。さらに、今日の唱法の現状調査を行ない、唱法の今後の展望について若干の考察を加えたい。

### II 西洋におけるドレミ唱法定着までの概観

現在一般的に用いられているドレミ唱法は11世紀にGuido d'Arezzo (グィード・ダレッツォ 990頃~1050)により考案されたものである。それは音楽の発展と共に様々な変化を伴いながら今日に至っており、唱法のみならず音楽全体の発展に大きな影響を与えてきた。すなわち、教会音楽と世俗音楽の相乗的な発展に寄与したり、五線の記譜法出現や調性音楽確立の基礎となるなど大きな貢献をしてきたのである。

このドレミ唱法もドレミファソラの呼称に落ち着くまでには様々な改良案が出されてきた。それら改良案の内容は多岐にわたっている。つまり、7音に対する単なる呼称の改良から音構造に関連したもの、7音以外の派生音を含めた呼称の考案など、変化の程度も大小様々であった。

例えば7音音階の構造は変えないで呼称のみ変えようとしたのがHubert Wealrant (ヒューベルト・ワラント1517~1595)、Daniel Htzlar (ダニエル・ヒッ

ツラー1575～1635), Karl Heinrich Graun (カール・ハインリヒ・グラウン1704～1759)である。

Wealrantのボセディゼーション (bo•ce•di•ga•lo ma•ni) Htzlarのベビゼーション (la•be•ce•de•ma •fe•ge) Graunのダメニゼーション (da•me•ni•po•tu la•be)がその試みであった。しかし、主に発音上の問題からそれら改良案は普及することなく、ドレミファソラシの呼称が定着していった。

また、16・17世紀イギリスにおいては音階構造が古代ギリシャのテトラコード(4音音階)に復帰したかに思われるファソラ法 (fa•sol•la•fa•sol•la•mi)が普及し広く用いられた。

ファソラ法はランカシア地方で長年にわたり広範囲に用いられたため、ランカシア・ソルファ、または、ランカシア法とも呼ばれる。

しかし、ファソラ法も他国に影響を与えるものではなく、またイギリス国内においてもドレミの呼称にとってもかわるほどの勢力はもたなかった。

次に7音以外の音に対して呼称を考案したのはドイツのKarl Eitz (カール・アイツ 1848～1924)である。

Eitzはmusica・ficta (ムジカ・フィクタ)より発展し、今日の半音階的变化音である派生音にも命名を試みた。彼の考案した唱法はアイツ式音語法といわれる。それは固定した12個の子音、移動する5個の母音の組み合わせで呼称される合理的なものであった。

しかし、その呼称は非常に複雑なものとなり、学習が困難であったため一般化はされなかった。

このようにドレミの呼称は16世紀より20世紀に至るまで種々の改良が試みられてきた。

しかし、どの改良案もドレミ唱法以上の普及はしなかった。

ところで、唱法は本来、声楽の学習手段として用いられるために考案されたものである。従って、音の相対的音高関係を示す階名唱であった。ところが器楽の発達に伴い、18世紀には音名としてもドレミという呼称が用いられた。これより、現在我が国におけるような唱法の問題が派生してきた。

すなわち、17世紀までの器楽において、楽譜は楽器の発音の仕方、つまり奏法を示すものであった。その楽譜が演奏法直接ではなく、音の高さを表すようになってくると個々の音に対するネーミングが必要となってきたのである。その際に音階各音の呼称は常にハ長調におけるドレミ階名唱法の呼び方が借用されたものと考えられる。そしてそのうちにドレミ唱法は音階における音機能の関係を表す階名唱法にも、他の音には影響されず常に一定の物理的音高を示す音名唱法にも用いられるようになったのである。

その後各国での唱法の取り入れ方は様々である。

一般的にはドレミ階名唱法の採用国が多いが、フランス、イタリアのようにドレミを音名として用い、階名は使用されない国もある。

また、学校教育における唱法ではハンガリーのように徹底した移動ド唱法の国や、フランス、西ドイツのようにソルフェージュ指導はあまり行なわれていない国、スイスのようにトニック・ソルファと移動ド唱法の共存している国と様々である。

以上のように唱法としてドレミは長い歴史の中で連綿と続いてきている。それではこのドレミが我が国へはどのような状態で取り入れられたのであろうか。

### Ⅲ 日本へのドレミ唱法導入

#### 1. 導入時の時代的背景

我が国に西洋音楽が取り入れられたのは明治初期である。それは科学・技術など自然科学の分野と、音楽という精神活動の文化とを同一視した考え方に基づいたものであった。すなわち先進国である欧米の科学・技術の輸入と同じく、ヨーロッパ音楽の輸入がそのまま日本の音楽の進歩につながるという考え方であった。

この明治初期に西洋音楽を日本の学校に取り入れ、その後の音楽教育の方向を決定するうえで重要な役割を果たしたのは伊沢修二(1851～1917)である。伊沢は音楽に対する関心が強く、23歳で愛知師範学校の校長になったとき、いくつかの曲をとりあげて遊戯の際に園児たちにうたわせていた。そして唱歌は子どもたちの精神に「娯楽」を与えるものとして、教育には欠くことのできないものだから全国の学校で実施すべき

だ、<sup>6)</sup>と文部省に進言した。

その後、伊沢は師範学科取調員としてアメリカに留学し、ボストンのL. W. Mason (メーソン 1828～1896) についてドレミによる音楽教育を受けた。彼はドレミファソラシドという西洋の音階を学ぶ上で、ドレミまではなんとか音がとれたが、ファはむずかしくなかなか音程がとれず苦労したということである。<sup>7)</sup>

この「ファ」という発音は日本の日常語には用いられない音であり、外国語のなじみも少ない当時としては特殊な音であり発音しにくかったことが想像される。

このように言語を始めとして文化の全く異なるヨーロッパの音楽をそのまま輸入しようとすることは非常に困難が伴った。そこで、西洋音楽をそっくりそのまま取り入れるのではなく、日本の音楽文化と融合するよう様々な創意工夫がなされた。その工夫のひとつに「ヒフミヨイムナ」という唱法があげられる。このヒフミ唱法は伊沢の考案によるものである。

伊沢は、前述のようにアメリカで西洋音楽を学んだ際にファの発音と半音の獲得に非常に苦労した経験がある。そのためドレミ唱法をそっくりそのまま輸入し日本人には違和感を与え、なじめないと判断した。ここで日常生活の中で極めて自然に用いられている「ヒフミヨイムナ」を西洋音階のドレミファソラシに当てはめたのである。

こうして始められたヒフミ唱法は明治20年(1887)に設立された東京音楽学校<sup>8)</sup>において教授され、その卒業生たちにより全国の師範学校で伝授され広まっていった。そして明治30年代ごろまで一般に用いられていたようである。<sup>9)</sup>

現在「ヨナ抜き音階」ということばが頻繁に用いられるが、このことばはヒフミ唱法の名残りを伝えるものである。それはヒフミヨイムナの音階よりヨとナを抜いたものを指し、日本人の好む代表的音階として例にあげられるものである。

## 2. 「ヒフミ」から「ドレミ」へ

伊沢によりヒフミヨイムナと命名された階名唱法は明治30年代には全国に浸透していった。しかしこれが

最良の唱法とされたわけではなく、改良案としてトケミハソダチトというトケミ唱法が再び伊沢自身により考案された。このトケミ唱法はWealrant やHtzlar Graunのボビゼーションと同じく、単なる呼称の改良として考えられたものである。

一方、小山作之助(1863～1927)は明治28年(1895)東京音楽学校においてドレミ唱法を採用し教授していた。これによりドレミ唱法はその卒業生を通じて全国に広まり、師範学校はもちろん、中等学校や小学校においてもこれにならうようになったのである。<sup>10)</sup>

しかしヒフミ唱法がひとあし早く全国的に普及しており、明治30年代はヒフミ唱法とドレミ唱法の併用時期であったといえる。

この間、明治30年(1897)には鈴木米次郎により、『トニック・ソルファ』の訳書である『新式唱法』<sup>11)</sup>が出されたが認められず、またヒフミ唱法よりもドレミの方が優勢となっていったのである。

このドレミ優勢については、明治30年代の社会情勢の変化とヒフミ唱法の発音上の問題が理由としてあげられる。つまり、明治30年代になると生活・文化面の西欧化が可成り進み、伊沢が苦労したドレミの発音や音程に対する抵抗感が減少したものと考えられる。その上、後にも述べるようにヒフミ唱法においては「ヒヒヒ」「フフフ」「イイイ」など発音上こっけいに聞こえることが原因となっているものと思われる。

その後ドレミ階名唱法は昭和16年(1941)まで教育体系の中で用いられ、ドレミといえば音楽、音楽といえばドレミを意味するまでに一般的となった。

## 3. 音名唱法としてのドレミの採用

ドレミを階名としてではなく音名として用いたのは大正3年(1914)が最初であったとも<sup>12)</sup>、また、大正末期から<sup>13)</sup>ともいわれている。がどちらにしても、ともかく東京音楽学校で採用されるようになり、昭和14・15年頃には入試で固定ドでも歌えることが要求されるようになった。<sup>14)</sup>しかし一般的にはドレミ階名唱法、すなわち移動ド唱法が主流を占めていた。

ところが第二次世界大戦の開戦により、文部省は政

策上の理由より、昭和16年（1941）小学校音楽教育に関して「イロハ音名唱法」を採用し実行する旨の通達を出した。しかし、イロハ音名唱法は実際には定着しなかった。それは主に次の二つの理由によるものと思われる。

第一は、実施されたのが短期間であったことである。

それはイロハ音名唱法採用の通達から実施までに手間どり、間もなく終戦を迎えてしまったためである。

第二は、発音上の問題である。

ハニホヘトイロの呼称では発音が「ハハハ」「ホホホ」「ヘヘヘ」と笑い声になったり、「イロイロ」「ヘトヘト」「ハイハイ」など意味ある語を形成する。

これらは歌唱上こっけいであり不適當であったと思われる。

しかし、この「イロハ音名唱法」や東京音楽学校での「固定ド唱法」は戦後の音楽教育確立を考える上で、大きな影響を与えるものであった。

#### 4. 戦後の音楽教育の始まり

戦後、文部省は小学校各教科について実験学校を委嘱し、調査研究を行ない教育の計画や方法を工夫する<sup>15)</sup>ということを行なった。

音楽科では「児童の読譜能力の発達」という研究課題で横浜国立大学付属鎌倉小学校をはじめ、東京都中野区立江古田小学校、鎌倉市立玉縄小学校、千葉市立登戸小学校、大宮市立大宮小学校において実践的研究が積み重ねられた。

その中で江古田小学校では移動ド唱法を、玉縄小学校では絶対音感を基調とした固定ド唱法を中心とした指導が行なわれ、比較研究がなされた。そしてその結果、小・中学校においては移動ド唱法を採用することに結論付けられたのである。<sup>16)</sup>

#### IV 教育現場における唱法の実態<sup>17)</sup>

1986年の法岡氏の調査によれば、歌唱教材における読譜指導の場合、小学校72%、中学校59%の教師が移動ド唱法を採用している。また器楽指導の場合、小学校91%、中学校86%の教師が固定ド唱法を採用してい

る。このように採用の唱法は歌唱と器楽で異なっており、歌唱は移動ド、器楽は固定ドを用いる教師が多い。

これは歌唱と器楽における唱法の機能に対する捉え方の差からきているものと考えられる。すなわち、歌う場合には調性感を養うために呼称と音機能が結びついている移動ドを用い、器楽の場合にはメロディ心像するために唱法を用いるのではなく、発音のポジションを示す呼称として唱法が考えられているものと推察される。

このように教師の側は同じドレミでも歌唱と器楽の場合において唱法の機能を別個に考えて指導していることがうかがわれる。ではドレミを学ぶ側は唱法をどのように理解しているのだろうか。

そこで、小学校・中学校と音楽教育を受けており、一定の唱法がすでに身につけていると考えられる短大生を対象として唱法に関する実態調査を行なった。

対象はM短大幼児教育学科1・2年生103名である。そして特にソルフェージュ能力に焦点を当てるものではないため、質問紙による自己申告の形をとった。

質問の内容は

1. 読譜の方法に関するもの
2. 聴きとりの方法に関するもの

の2項目に大別できる。具体的には次のような内容である。

まず読譜の方法については「冬げしき」（文部省唱歌、ヘ長調）のメロディを8小節記譜したものを提示した。そして歌う場合とピアノで弾く場合に分けて、それぞれの読譜の仕方をドレミで記入してもらう方法を採用した。これは小・中学校における読譜指導に関して「移動ドを原則とする」（小・中学校指導書）となっているが、実際に歌ったり器楽演奏する場合に移動ド・固定ドのどちらのやり方で読譜してきたかを調査することを目的としている。

また、その楽譜を読んでメロディ想起ができるかどうか、あるいは曲名を知っているかどうかなど読譜とメロディ心像との関係把握も調査目的の一つとした。

次に聴きとりの方法については「故郷の人々」（フォスター作曲）を用いた。この曲の最初の4小節につい

てハ長調・ト長調・ヘ長調の3種類の調子で各4回ずつピアノ演奏した。そして各調のメロディがどのように聞こえたかをドレミで回答してもらった。同一メロディを調子を変えて演奏することにより、移動ド・固定ドのどちらの方法で聴いているかを調べるためである。結果は次の通りであった。

1. 記譜されたメロディを歌う場合は103名中87名が移動ドで読んでおり、固定ドは15名、無回答1名であった。(表1) 調査対象者はこれまで音楽の普通教育を受けてきたものがほとんどであり、前述のように小中学校の歌唱において移動ドによる教育が多く行なわれている以上、移動ド唱法が多いのは当然の結果といえる。

次に唱法のちがいとメロディ想起の間に差があるかどうか調べた。これは移動ド・固定ドの唱法のちがいがメロディ想起とどのような関連をもっているかを把握するためである。結果は表2の通りである。

表1 記譜されたメロディを歌う方法

	人数 (%)
移動ド唱法	87 (84.5)
固定ド唱法	15 (14.6)
無回答	1 (1.0)
計	103 (100)

表2 唱法とメロディ想起の関連

	人数 (%)		
	移動ド唱法	固定ド唱法	計
メロディがほぼ正確に想起できる。	66 (77.6)	9 (56.3)	75 (74.3)
ドレミはすぐ読めるがメロディはよくわからない。	14 (16.5)	5 (31.3)	19 (18.8)
ドレミを読むのに時間がかかり、メロディ想起まで気が回らない。	2 (2.4)	2 (12.5)	4 (4.0)
ドレミを読むのに時間はかかるが、メロディは想起できる	3 (3.5)	—	3 (3.0)
計	85 (100)	16 (100)	101 (100)

表2より唱法のちがいとメロディ想起の関連をみると次のことがいえる。

まず、両唱法ともにメロディ想起できるものが多い。しかし移動ド唱法採用者の方が、より高率で想起できている。次に、移動ド唱法においては「時間がかかるがメロディ想起できる」ものが3名いる。これに対し固定ド唱法において「ドレミはすぐにわかるがメロディ想起はできない」ものが5名いるという対照的結果である。

これはすなわち移動ド唱法における階名の置換作業の困難さとメロディ心像の容易さ、固定ド唱法における呼称の容易さとメロディ心像の困難さを表わしているものと考えられる。

また固定ド唱法において「ドレミを読むのに時間がかかる」ものが2名おり、五線譜と音符の位置の認識が十分に確立していなかったことがうかがわれる。

以上のように移動ド唱法によるものは比較的高率でメロディ想起ができている。そして階名と音高との相対的な関係把握もできているものと思われる。

一方、固定ド唱法によるものは絶対的な音高感がある、いわゆる絶対音感があるという積極的理由によるのではない。これは後述する聴きとり方からも明らかであるが、絶対音感をもっているために固定ドで読譜するのではなく、ハ長調読みの方が置換作業がなくて容易であるからという消極的理由によるものと考えられる。つまりとにかくハ長調読みに慣れるという比較

的低次元のものと捉えるのが妥当と考えられる。

2. 記譜されたメロディをピアノで弾く場合には、固定ド101名、移動ド2名であった。このように固定ド唱法が圧倒的に多く用いられており、器楽における唱法が音高関係よりもポジション指示として捉えられていることが明らかとなった。

以上、歌唱の場合と器楽の場合では唱法に対する捉え方が異なっていることが確認された。すなわち、教える側の捉え

方と同じく、学ぶ側も、歌唱の場合は音程把握を目的とし、器楽の場合は発音のポジション認識を目的とするように、唱法の機能を別個のものとして考えていると思われる。

3. 次に演奏されたメロディの聴きとり方については表3のようになった。表3において「どちらともいえない」というのは、曲の前半を固定ド、後半を移動ドで回答していたり、間違いが多過ぎて移動ド・固定ドのどちらの方法で聴いているのか判別できないもので

表3 聴音時の唱法

	人数 (%)		
	ト長調	ヘ長調	計
移動ド唱法	11 (10.7)	14 (13.6)	25 (12.1)
固定ド唱法	53 (51.5)	37 (35.9)	90 (43.7)
どちらともいえない	31 (30.1)	40 (38.8)	71 (34.5)
無回答	8 (7.8)	12 (11.7)	20 (9.7)
計	103 (100)	103 (100)	206 (100)

ある。結果予測として、前述の楽譜視唱において移動ド採用者が多数を占めたことより、聴く場合にも移動ドによるものが多数であろうと考えた。しかし、このように移動ド聴取のもの12.1%、固定ド聴取のもの43.7%となっており、固定ド聴取の方が半数近くを占めている。けれどもこのことは即、絶対音感保持者が半数近くいるとの表われとはいえない。

なぜなら、一旦移動ドで相対音高として捉えたものをピアノの鍵盤に移し換え、その鍵盤の読み方で記入したと思われる回答が多かったこと、そして絶対音感があると認識しているものが103名中1名であるということ、この二つがその理由としてあげられる。

これは質問の意図が十分に伝えられていなかったという発問のまずさにも起因していると思われる。

次に表におけるト長調とヘ長調の間の回答差についてであるが、これは調の提示順に関係しているもので、相対的音高把握をするものが多いことの表われと考え

られる。すなわち、演奏順序がハ長調、ト長調、ヘ長調であったため、最後に演奏されたヘ長調の方が階名認識がより深くなったものと考えられる。

また無回答が9.7%、「どちらともいえない」が34.5%となっており、回答が不明確なものが視唱の場合に比べ可成り高率となっている。このことは聴覚を通した音高把握の困難さを如実に示すものと考えられる。

## V 唱法における今後の展望

唱法について考える際、問題は二つの側面に分けられる。一つは実践上の呼称の問題である。これはドレミファソラシのシラブルが考案されて以来、西洋においても日本においても様々な改良案が出されてきた。

Wealrantのbo•ce•di•ga•lo•ma•ni, Htzlarのla•be•ce•de•ma•fe•ge, Graunのda•me•ni•po•tu•la•be がそうであるし、我が国においてはヒフミヨイムナヤトケミハソダチが改良案としてあげられる。

しかし、これら改良案が広く一般に普及することなく相変らずドレミ唱法が採用され続けてきたという事実は、ドレミの呼称がすぐれていることの証明と考えられる。また、ドレミの呼称に対してこれまで慣れ親しんできたという利便性も見逃すわけにはいかない。<sup>18)</sup>

我が国における最近の改良案をみると埜上定氏の案があるが、この案もドレミ唱法を根本的に別の呼称にしようとするものではない。ドレミファソラシの幹音はそのまま派生音の呼称を工夫するものである。

このようにドレミの呼称は今や不変のものときえいえるようになっており、今後の採用も期待されるものと考えられる。

唱法について、問題のもう一つの側面は音楽の捉え方についてである。これは単なる呼称法の問題ではなく、音楽を相対的音高関係で捉えるか、あるいは絶対的音高関係で捉えるかという精神活動の分野の問題である。前者の捉え方が階名唱法、後者の捉え方が音名唱法となるが、ここで重要なことは、階名唱法、音名唱法の両唱法がドレミファソラシの呼称をもつということである。この同一名称となった歴史的経過はII章

で述べた通りであるが、ドレミのシラブルを階名・音名両唱法ともに放棄せず採用するのは、これまでの長年にわたる親しみという利便性やそれ以上に適当な呼称が見当たらない結果であると考えられる。

さてIV章における調査結果より、歌唱においては移動ド、器楽においては固定ドの使用者が多く、両唱法の使い分けがある程度うまくできていると考えられる。

また、移動ドによる調性の機能感獲得も読譜においては多数が修得している。しかし反面、移動ドと固定ドの区別が理解されていなかったりハ長調読みのドレミが困難なものもある。

相対的音高関係把握については読譜よりも聴取の場合に困難が増し、正答者が少なかった。これはある程度は当然のことを考えられるが、その落差は予想外に大きく、聴取における旋律機能に対する認識不足を感じさせられる。

ところで読譜とは本来、五線上の音符を単に呼称するだけではなく、記譜されたメロディが音のイメージとして心に形成されることを意味する。現在、移動ドか固定ドかと論議されるのは、呼称の容易さとメロディ心像の点において両唱法がそれぞれ利点と欠点とを合わせもっているからである。

移動ド唱法はあらゆる調においてドレミの呼称と音程の関係が一定しておりメロディ心像が容易である。しかし、五線譜におけるドの位置が様々に移るため呼称の確認が困難である。

一方、固定ド唱法は常にハ長調読みである。このためドの位置は常に一定であり呼称は容易である。しかし、絶対音感保持者でないものには、その呼称よりメロディ心像することは困難である。

このように呼称の容易さの点では固定ド、メロディ心像の容易さにおいては移動ドが優利となる。

ところでII章で述べたように外国における現代の唱法は種々採用されている。フランス・イタリアの固定ド唱法、ハンガリーの移動ド唱法、ドイツのアルファベットによる音名唱法があるが、それらはそれぞれ日本の教育方針のもとに採用されているものと考えられる。

我が国においてはIV章における調査結果に示されるように、移動ドの利点は認めながらもこれで十分とはいえない。そこで仮に、呼称の容易さの点で固定ドを採用するとした場合、メロディ心像のために絶対音感を身につけさせる絶対音感教育が音楽教育であるような錯覚に落ち入る恐れが十分にある。

また、メロディ心像の容易さの点より移動ドを採用するとした場合、調性に基づかない現代音楽やバロック以前の音楽、あるいは頻繁な転調のある曲などは一体どう考えられるか。

以上のように考えると、移動ド唱法か固定ド唱法かという単なる二者択一ではなく、両唱法の利点を生かした唱法の考え方が必要と思われる。つまり、呼称は固定ドによるが旋律の感じ方は移動ドの機能感によるというようなことはできないものであろうか。

移動ド唱法が原則とされて40年近くになるが、このあたりで移動ドのよさを加味した固定ド唱法に切り替えてもよい時期にきているのではないかと思われる。

#### 注および引用文献

- 1) 小学校及び中学校の学習指導要領昭和33年版より現在まで引き続き移動ド原則がうたわれている。
- 2) 1970年には『音楽教育研究』誌上で大々的にとりあげられ多数の意見が寄せられた。また1979年には『音楽芸術』誌上で東川清一氏と三善晃氏の論争が行なわれ、1986・1987年には音楽教育学会においてもとりあげられている。
- 3) 杉山知子 唱法の研究(1), 美作女子大学・同短期大学部 紀要第30号; 1985年, P. 42
- 4) 小山章三 欧米の学校教育における唱法, 音楽教育研究 No.50, 1970年, P. 38~45
- 5) 園部三郎・山住正己 『日本の子どもの歌』, 岩波新書, 1963年, P. 28
- 6) 園部・山住 前掲書 5), P. 31
- 7) 園部・山住 前掲書 5), P. 31
- 8) 明治12年(1879)に文部省直轄の機関として設立された音楽取調掛が昇格したものである。現在の東京芸術大学の

前身

- 9) 新垣壬敏 唱法についての考察, 音楽教育研究No.26, 1981年, P.120~133
- 10) 井上武士 日本における唱法の変遷, 音楽教育研究No.50, 1970年, P. 22~29
- 11) 中村正男 わが国の音楽教育におけるソルミゼーションの変遷について, 大分大学教育学部研究紀要第4巻3号, 1973年, P. 95~101
- 12) 新垣 前掲書9), P. 121
- 13) 平井康三郎 唱法をめぐる音楽上の問題点, 音楽教育研究No.50, 1970年, P. 46~55
- 14) 平井 前掲書13), P. 46~55
- 15) 実験学校の研究報告(1) 『文部省初等教育研究資料第IV集音楽料』, 音楽之友社, 1953年
- 16) 梶野健二 最初の文部省実験学校と「読譜」, 音楽教育研究No.46, 1986年, P. 87~90
- 17) 法岡淑子 「移動ド・固定ド」問題に関する教育現場の実態——小・中学校教師に対する調査を通して——, 日本音楽教育学会第17回大会課題研究発表資料, 1986年
- 18) 埜上定 固定ド唱法改良についての提案, 音楽芸術, 1979年, 8月, P. 54~56