

唱法の研究(2)

杉山知子

I 序

NHK学校音楽コンクールなどを聞いていると、小学生とは思えないほどむずかしい曲を取りあげて、しかもそれを上手に歌いこなしているのに驚かされる。これを聞く限りにおいては、小学校における音楽教育レベルの高さに目を見張らされるのである。しかし一方では「子ども白書」1985年版に見られるように、学校教育の中で十分な歌唱力を育てられていない¹⁾ということも指摘されている。これらのことは子ども達の間で学校音楽享受の差が拡大していることを如実に示すものと思われる。

さて社会生活において歌は切り離せないものであり、特に男性の場合「社会生活を営んでいくうえで人間関係を円滑にしていこう手段の一つとして歌われている傾向がうかがえる²⁾」というように、すでに生活の一部となっている。このように生活から切り離すことのできない歌であるのに、学校教育で十分に歌唱力を育てられないというのは何に起因するのであろうか。

最近では社会的な生活環境の変化から、子どもの声が低音化している³⁾ということも報道され、ますます音楽教育、特に歌唱教育が重要とされてくる。そしてその指導法を検討する時期にきていると思われる。

歌唱教育においてはいちばんに問題となるのが唱法についてであろう。現在我が国では普通教育において移動ド唱法が採用されている。そして音楽の専門教育においては固定ド唱法あるいはドイツ音名唱法が採用されているという複雑線型になっている。これは移動ドか固定ドかという単なる採用の問題ではなく、階名唱

法か音名唱法かという音楽の捉え方自体の問題となってくる。この論争は長い間続いており、1970年には『音楽教育研究』誌⁴⁾において多くの人々の意見が出されたが、依然として解決はしていない。もともとこの問題は移動ドかあるいは固定ドかのどちらか一方に解決するという種類のものではないものと考えられるのである。しかし普通教育において移動ドによるドレミ唱法が必ずしもうまくいっているとはいえない現状を考えると、唱法の問題も早急に解決しなければならないと思われる。

ところで五線譜によるドレミ階名唱法は本研究⁵⁾で述べたように、歴史の長い期間に渡って練磨されてきたものであり、音楽の可視的表現と呼称法として素晴らしいものであることは認めたい。しかし幼児などが耳で聞いて覚える聴唱法から五線譜視唱への移行がスムーズにいておらず、この間に間隙があるように思われる。そしてそれが音楽を必要以上にむずかしいものにしてしまう原因となっているように思われる。そこで聴唱法から五線譜視唱への間隙を埋めるような新たな教育法が必要となる。

ピアノ教育においては拙稿「保育者養成におけるピアノ教育⁶⁾」で紹介したように、Bastienは五指の動きの訓練をまず行っている。そして鍵盤上の様々な位置で弾くことを最初に行い、それに慣れた後に読譜にはいるような指導法をとっている。

歌唱の場合にも、音の高低と楽譜とが有機的に結びつくためには、その前段階として五線譜以前の音楽の捉え方が重要となってくる。西洋の唱法の歴史の中で

このように五線譜導入までの方法として考えられたものに、ガラン・パリ・シュヴェ法とトニック・ソルファ法の二つがある。そこで聴唱法から五線譜への移行期に用いる唱法を考える上で今回この二つの唱法についてどのようなものであるかについて研究する。

II 読譜指導の現状について

幼児期においては耳で聞いたものを覚えて歌うといういわゆる聴唱法がとられる。そして小学校になると教科書が用いられ、楽譜という視覚的な方法で音楽授業が行われるようになる。しかし、音楽の専門教育を受けなかったルソーが、五線譜読譜はむずかしいのでそれに代わるものとして数字譜を考えたことから明らかなように、五線譜から音を読むことは一般には容易なことではない。そこで聴覚的方法から視覚的方法への移行期における読譜法を考える上で、まず現在採られている読譜指導法を探ってみたい。

小学校音楽科1年の指導細案⁷⁾における年間指導計画より読譜指導に関する事項を抜き出してみると表1のようになる。

表1 読譜指導に関する事項

月	教材	指導目標
6月	かたつむり	範唱を聴いて階名模唱をさせる。
9月	つき	範唱や範奏を聴きながら、階名模唱や階名暗唱をさせる。
10月	ひのまる	範唱や範奏を聴きながら、階名模唱や階名暗唱をさせる。
11月	きらきらぼし	範唱や範奏を聴きながら、階名模唱や階名暗唱をさせる。
12月	さんたのおじさん	範唱や範奏を聴きながら、階名模唱や階名暗唱をさせる。
1月	もっくん	範唱や範奏を聴きながら、階名模唱や階名暗唱をさせる。
2月	ふるいもくば	範唱や範奏を聴きながら、階名模唱や階名暗唱をさせる。
3月	おうむ	範唱や範奏を聴きながら、階名模唱や階名暗唱をさせる。

表1において階名模唱・階名暗唱ということばが用いられている。階名模唱とは教師の階名唱を真似て階名で歌うことであり、階名暗唱とは階名を歌詞のように覚えて歌うことを意味する。すなわち、階名模唱も階名暗唱も五線譜からの視覚的な読譜ではなく、教師の範唱を聞いて真似たり覚えたりして歌うものであり、

これは聴唱法の延長と考えられる。このようにドレミの階名はいきなり五線譜を読むことから始められるのではなく、階名模唱により耳で聞いて口づさむことより始められる。そして階名模唱によってドレミファソラシドの呼称に慣れることから読譜にはいるのである。

1年生6月に始められる階名模唱は9月には階名暗唱も加わって、ただ単にオウム返しにドレミを唱えていたことから、覚えて唱えるという少し深い段階にはいる。一方教科書には1年生より五線譜の楽譜も掲載されており、聴覚を主としながらも次第に視覚的読譜に移っていくよう考えられていることがうかがわれる。このような階名模唱、階名暗唱と五線譜の楽譜掲載という聴覚・視覚の両面による読譜の準備段階は2年生終わりまで続き、3年生になって初めてハ長調の階名視唱が表われる。階名視唱はハ長調ばかり続き、4年生になってト長調とヘ長調が表われ、また5年生でニ長調と変ロ長調が加わる。

このように調号の何も付かないハ長調からシャープフラットが1つ2つと調号の数が漸次ふえる形がとられている。

読譜練習は以上のように五線譜視唱までは階名模唱及び階名暗唱がとられ、五線譜にはいってからはハ長調を中心に漸次シャープ、フラットが多く付く調子が出現する。

次にやはり五線譜導入までの読譜法として考察されたガラン・パリ・シュヴェ法とトニック・ソルファ法についてみる。

III ガラン・パリ・シュヴェ法

これは19世紀フランスにおいて普及した唱法であり、ガランとパリそしてシュヴェの三人により創案されたので、その名前をとってこのように呼ばれている。もともと数学者であったピエール・ガラン（Pierre Galin 1786-1821）によりこの唱法は創始され、

エーメ・パリ (Aime Paris 1798-1866) やエミール・シュヴェ (Emile Cheve 1804-1864) によって引き継がれたのである。当時フランスではすでに1742年にジャン・ジャック・ルソーにより数字譜が提唱されていた。これは do・re・mi・fa・sol・la・si を1から7の数字で表わす方法であり、長旋法の主音は常に1。短旋法の主音は常に6で表わされた。この方法は音楽の専門教育を受けた経験のないルソーが、五線譜の読めない人に音楽を教える方法として考案したという点において、一般の音楽教育を考える上で数字譜は重要と思われる。また、ガラン・パリ・シュヴェ法や後に述べるトニック・ソルファ法にも数字譜は影響を与えており、音楽教育方法の発展に大きく寄与している。

ガラン・パリ・シュヴェ法の創始者であるピエールガランは数学者から後に音楽教育に携わった人であり、同時に、ルソーの流れをくむ教育論者でもあった。従ってガラン・パリ・シュヴェ法においてもルソーと同じく数字譜を使用する。しかし次の点でルソーの考え方と大きく異なっている。それはルソーが「五線譜の代用」として数字譜を考えたのに対し、ガランはあくまで「五線譜導入までの使用」として考えたという点である。つまりガランは五線譜を認めながら、それが理解できるまでの音楽的な内的成熟のためにこの方法を考案したものと考えられる。

またルソーとガランにおける数字譜の違いは譜1の通りである。五線譜で表わした音をルソーの数字譜で表わすと譜1 a・bとなり、ガランの数字譜で表わすと譜1 cとなる。

譜 1



- a. ルソー fa + 3 5 1 3 1 5 3 1 5 3 5 1
- b. ルソー fa 1 3 5 i 3 1 5 3 1 5 3 5 i
- c. ガラン fa 1 3 5 i i 5 3 1 5 3 5 i

ルソーは譜1 a・bのように二通りの方法を用いた。aは水平線を用い、同じオクターブ内の音は水平線上

に記し、オクターブ上の音は線よりも上に、オクターブ下の音は線よりも下に記した。またbは新しいオクターブに移る時、その最初の音にのみ数字の上又は下に点を付けて示すものである。この場合、ガランの数字譜Cではオクターブ上の音には最初の音だけでなくすべての音に対し、数字の上に点を付けている。オクターブ下の場合にも同様に、すべての音に対し数字の下に点を付ける。このようにオクターブが移る場合の点の付け方においてルソーとガランの違いが見られる。

ところでガラン・パリ・シュヴェ法の全容を世に紹介することになったエミール・シュヴェ著の『初歩の声楽教本』(1844 Methode elementaire de Musique vocale) が「声楽教本」ということから明らかかなように、この唱法は声楽の視唱力育成のためのものと考えられる。譜2 aはガラン・パリ・シュヴェ法による記譜であり、譜2 bはそれを五線譜に直したものである。

譜 2

a

Key FA. M.M. - 80

S	1	1	2	1	?	1	2	3	3	4
A	3	3	6	5	5	5	5	5	5	6
O	Lord	our	God	a	rise.	Scatter	her			
T	1	1	4	3	2	2	2	1	5	4
B	1	6	5	4	4	4	6	7	5	1
O	Lord	our	God	a	rise.	Scat	ter	her		

3	2	1	2	0	1	0	7	0	1	0
1	7	1	6	0	5	0	4	0	3	0
e	ne	mies	And	make	them	fall.	-			
5	5	6	4	3	5	4	0	3	0	2
1	7	6	5	6	5	4	0	5	0	5
e	ne	mies	And	make	them	fall.	-			

b



『退け、暗き影「固定ド」よ!』より

譜 2 a はソプラノ・アルト・テナー・バスのメロディを数字で表わしたものである。・は前の音を延ばす記号であり、0 は休符を意味する。さらに、 $\dot{\cdot}$ は半音低くなることを表わし、 $\dot{\cdot}$ の / は半音高くなることを表わす。そしてリズムは数字の上の横線で示される。すなわち数字の上に横線がない場合は 1 拍を表わし、線があれば 1 拍を等分に分割する。つまり $\overline{2 \quad 0}$ では 2 と 0 が等しい長さ ♪♪ となり、 $\overline{3 \quad 3}$ でも ♪♪ の長さとなる。また $\overline{2 \quad \cdot 1}$ は 2 と $\cdot 1$ が等しく、さらに \cdot と 1 も等しいので ♪♪♪ となる。そして \cdot が前の音を延ばすことを意味するので ♪♪♪ となり ♪♪ と記される。

また視唱の練習としてエミール・シュヴェの夫人は譜 3、譜 4 のような練習曲シリーズを作成した。譜 3 は長調、譜 4 は短調の練習曲である。

譜 3

1 3 5 3 1	1 3 4 5 6 5 4 3 1	1 3 5 3 1	1 7 1 2 1 5 1 2 1 7 1	1
1 3 5 3	1 3 4 5 6 5 4 3	1 3 5 3	1 7 1 2 1 5 1 2 1	1
1 3 5 1	1 3 4 5 6 5 1	1 3 5 1	1 7 1 2 1 5 1 7 1	1
1 3 1 5	1 3 4 3 1 5 6 5	1 3 1 5	1 7 1 2 1 7 1 5	1
1 5 3 1	1 5 6 5 4 3 1	1 5 3 1	1 7 1 5 1 2 1 7 1	1
1 5 3 5	1 5 6 5 4 3 5 6 5	1 5 3 5	1 7 1 5 1 2 1 5	1
1 5 1 3	1 5 6 5 1 2 4 5	1 5 1 3	1 7 1 5 1 7 1 2 1	1

譜 4

6 1 3 1 6	6 1 2 3 4 3 2 1 6	6 1 3 1 6	6 5 6 7 1 3 1 7 6 5 6	6
6 1 3 1	6 1 2 3 4 3 2 1	6 1 3 1	6 5 6 7 1 3 1 7 6	6
6 1 3 6	6 1 2 3 4 3 6	6 1 3 6	6 5 6 7 1 3 6 5 6	6
6 1 6 3	6 1 2 1 6 3 4 3	6 1 6 3	6 5 6 7 1 6 5 6 3	6
6 3 1 6	6 3 4 3 2 1 6	6 3 1 6	6 5 6 3 1 7 6 5 6	6
6 3 1 3	6 3 4 3 2 1 3 4 3	6 3 1 3	6 5 6 3 1 7 6 3	6
6 3 6 1	6 3 4 2 6 1 2 3	6 3 6 1	6 5 6 3 6 5 6 7 1	6

『退け、暗き影「固定ド」よ！』より

これらの譜において歌われるのは大きい数字の部分のみで、小さい数字は歌われない。小さい数字はポワン・ダピュイ⁹⁾として大きい数字の音をイメージするために記入されているだけである。このポワン・ダピュイの利用について東川清一氏は次のように述べている。¹⁰⁾ 「エメ・パリの比喻によれば、主和音の音はそれぞれ自分に依存する衛星をひとつ、ないしはひとつ以上もった惑星とみなされるのである。主和音の構成音中

もっとも重要な主音は二つの衛星をもつ。すなわち上には 2、下には 7 という衛星をもつのである。主音に次いで重要な属音には 6 という衛星がひとつしかない。上中音にも 4 という衛星がひとつしかない。ではこうした関係がどう利用されるのだろうか。たとえば音程 1-4 を歌わなければならないとすると、生徒は 1 を歌ってから 4 が寄りかかっている主和音の音 3 のことを考え、そしてその 3 から音階の順次進行によって、前から熟知している短 2 度 3-4 だけすすむのである。音程 3-6 を歌わなければならないとすると、生徒は 5 のことを考えその 5 から長 2 度 5-6 をすすむ。では音程 4-7 の場合はどうか。最初 3 のこと、次は 1 のことを考える。1 から短 2 度 1-7 をすすむためである。」このように次の音を考える起点としてポワン・ダピュイは存在し、それらは主に主和音 1・3・5 であることが多い。

これらの数字の読み方については、数字がそのまま発音されるのは発声上好ましくないというので 1 は ut、2 は re、3 は mi、4 は fa、5 は sol、6 は la、7 は si と呼称された。

IV トニック・ソルファ法

近世においてイギリス・アメリカではファソラ法¹¹⁾、フランスではガラン・パリ・シュヴェ法、ドイツではアイツ式音語法¹²⁾が提唱され試みられた。その後イギリスにおいてはトニック・ソルファ法が考案され、イギリスばかりでなくヨーロッパ大陸にも普及した。そしてドイツでは「ドニカ・ド」¹³⁾として受け入れられるなど、トニック・ソルファ法は音楽教育の面で大きな足跡を残している。我が国においてはトニック・ソルファ法自体はあまり用いられていないが、可成りの普及をみるコダーイシステムに多大な影響を与えている。

トニック・ソルファ法はサラ・アンナ・グラヴァー (Sarah Anna Glover 1786-1867) によってファソラ法から発展させられ、ジョン・カーウェン (John Curwen 1816-1880) によって完成された。そしてガラン・パリ・シュヴェ法や後のコダーイシステムと同じく、この唱法は五線譜導入までの方法として考えら

れている。いづれ後には五線譜を用いるのに、なぜ最初から五線譜にはいらぬのかという疑問に対してカーウェンはエミール・シュヴェと全く同じ考え方をしている。

それは初めから五線譜を与えても、五線譜を見ながら正しい音程とリズムでその音楽をイメージすることなどは非常にむずかしいとするのである。その理由としてカーウェンは次のように考える。つまり、普通の耳にとってはメロディは絶対音高としてよりも相対音高としての方が聞きとりやすい。従って音高の教育においては相対的音高教育からはいるのがよい。しかし五線譜は相対的音高よりも絶対的音高の方を優先して示すものであり、相対的音高を学習中の視唱者が絶対音高優先の五線譜から相対音高を読みとることは、二重の課題を同時に与えられるようなもので非常にむずかしいのである。それはピアノを弾く場合に相対音高で表わされた楽譜を見て弾く困難さに似ている。それゆえ、歌うときには相対音高を示すトニック・ソルファ譜の方が簡単にうたえらるるのである。そして音楽そのものがある程度わかるようになってから五線譜にはいればよりスムーズに音楽を読みとることができるのである。このようなトニック・ソルファ法とは一体どのようなものであろうか。

トニック・ソルファ法はトニック・ソルファ譜とハンドサイン及びモデュレイターの三つの方法により視唱させる点にその特徴がある。

譜5はトニック・ソルファ譜である。このようにトニック・ソルファ譜は文字譜の一種であり、従って譜中の文字は階名である do・re・mi・fa・sol・la・ti の頭文字を示す。階名の呼称はドレミ唱法とはほぼ同じであるが si だけが ti となっている。それは頭文字にした場合に soi と si が同じ s になり区別がつかなくなるので、これを避けるために ti とされたのである。このようにトニック・ソルファ譜は音符ではなく、階名の頭文字を楽譜の記号として用いており、ルソーの数字譜が1から7の数字を用いたのと同じ考え方のように思われる。

図1はハンドサインを示す。トニック・ソルファ法

譜 5

Ex. 30. xxy D. †

{ d	:-	m	:-	s	:-	d'	:-	†	d'	:-	s	:-	†	m	:-	d	:-	
{ d	:	d	:	d	:	d	:	d	:	d	:	d	:	d	:	d	:	d

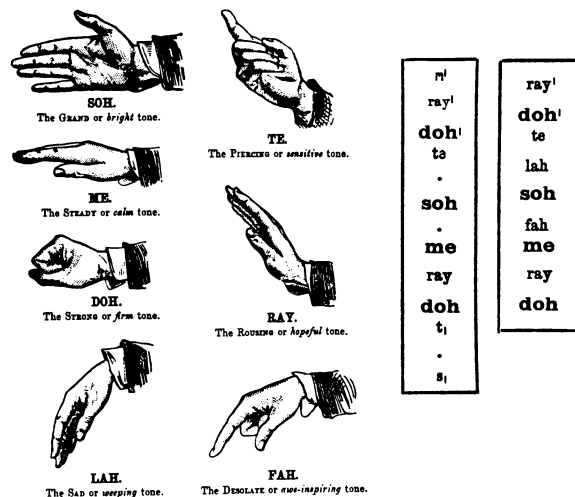
Ex. 31. xxy D. †

{ d	:-	m	:-	s	:-	d'	:-	†	d'	:-	s	:-	†	m	:-	d	:-	
{ d	:	d	:	d	:	d	:	d	:	d	:	d	:	d	:	d	:	d

では教師がこのようにハンドサインを行い、生徒は示されたハンドサインによって声を出すのである。

図1 ハンドサイン

図2 モデュレイター



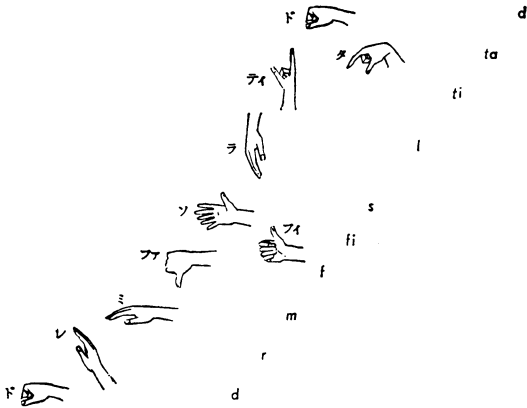
『退け、暗き影「固定ド」よ!』より

また図2はモデュレイターといわれるもので、音の階段を示す。五線譜では全音と半音の区別が表示されないが、モデュレイターでは図2のように半音の箇所が狭くなっており、視覚的に全音と半音が区別できるようになっている。このモデュレイターの文字を教師が連続的に指し、生徒は指された文字を歌うことにより音高関係をつかむのである。

以上のようにトニック・ソルファ法は譜とハンドサイン及びモデュレイターの三つを用いるのであるが、その中でもトニック・ソルファ譜とハンドサインはコダーイシステムに非常によく似たものが用いられる。



図 3



『ハンガリーの音楽教育』より

譜 6 及び図 3 はコダーイシステムのものであるが、このようにトニック・ソルファのもの非常に似ておりその影響の大きいことが明らかである。

V 考察

ガラソ・バリ・シュヴェ法とトニック・ソルファ法について述べてきたが、この二つの方法に共通していることがある。それは、五線譜の場合のように、絶対音高を表示しそれを一定の唱法に従って読ませるといったものではないということである。つまりそれはドレミの呼称そのものが示されるのである。これは器楽における初期の楽譜がタブラチュアという奏法譜であり、発音の仕方を直接に示したことに似通っている。

音楽を学ぶ初期においては、絶対音高を見てその音を呼称に置き換えるという作業と、その呼称により相対的な音高関係をつかむという作業の二つを同時に行うことは非常に困難なことである。それゆえ呼称が直

接示される方が、相対的な音高関係把握には有利な方法と思われる。この点現在の読譜指導においては階名模唱という聴唱法からはいっており、ドレミの相対的な関係を把握するには適した方法と考えられる。

しかし五線譜の視唱にはいると、それを読む要領を教えることなしに、ただ楽譜に慣れることに主眼が置かれているのではないと思われる。しかもハ長調からト長調・ニ長調と漸次調号の多い調へと進むところに、必要以上に読譜をむずかしく感じさせている原因があるのではないだろうか。

ドレミファソラシドの相対的な音高関係が把握できたならば、どの調がむずかしくてどの調がやさしいということはないはずである。あるとすれば楽譜を読む上での視覚的な問題であり、声域の問題を別にすれば発声上の難易はおおよそ考えられない。

この視覚的なむずかしさを解決するためには、バスターンが行っているように¹⁴⁾、線の音・間の音・1つ飛び(スキップ)・隣の音(ステップ)というように視覚的に楽譜を速く把握する方法を指導することが必要になってくる。そしてそのように読譜の方法を教えると共に、ハ長調のみに固定しないであらゆる調の読譜機会を多くすることが重要ではないと思われる。

聴唱法から五線譜視唱への間隙を埋めるものとして、その移行期における唱法について研究してきた。しかしこれは呼称の問題である唱法と、視覚的な表記法である記譜法、またそれらを指導する際の指導法など様々な問題が複雑にからみ合っており、ただ単に唱法のみ独立して論じるわけにはいかない問題であることが明らかになった。これらについて相互に関連させ有機的に機能させる研究は今後の課題としたい。

注および引用文献

- 1) 日本子どもを守る会編 『子ども白書』, 1985年版, 草土文化, p347
- 2) NHK 放送世論調査所編 『現代人と音楽』, 日本放送出版協会, 1982年, p28
- 3) 朝日新聞 1985年10月16日朝刊に記載されている。
- 4) 教育のなかの唱法, 音楽教育研究, 1970年, p12～128
- 5) 杉山知子 唱法の研究(1), 美作女子大学・美作女子大学短期大学部紀要第30号, 1985年, p38～42
- 6) 杉山知子 保育者養成におけるピアノ教育, 美作女子大学・美作女子大学短期大学部紀要第26号, 1981年, p65～75
- 7) 大和淳二編 『小学校音楽科指導細案1年』, 明治図書, 1980年
- 8) 東川清一 『退け, 暗き影「固定ド」よ!』, 音楽之友社, 1979年, p120
- 9) point d'appui よりかかる点とかささえる点を意味するフランス語である。
- 10) 東川 前掲書8), p125～126
- 11) ファソラ法は音階をファソラファソラミと呼称する唱法であり, ランカシア地方で長い間, 広く用いられたのでランカシア・ソルファともランカシア法とも呼ばれる。
- 12) アイツ式音語法はドイツのカール・アイツにより提唱されたもので, 53音音階に対して1音対1語の音語が付けられる。
- 13) イギリスに渡ってトニック・ソルファ法を体験したアグネス・フンデッガーがドイツに帰国して普及させた唱法である。
- 14) J.W.Bastien・J.S.Bastien “Beginning Piano for Adults” General Words and Music Co. 1968 p31

(1985.12 受理)