

和声教育とソルフェージュ教育の相互性

高 濱 絵里子

はじめに

東京藝術大学音楽学部作曲科では、2015年に和声教育の改革を行い、より伝統的な数字付き低音（フランス式数字）を採用し、机上での学習にとどまらず、ピアノ（鍵盤楽器）で演奏することで身体的、聴覚的に和声を学ぶことを重視している¹。

これらは、「和声学習を実際の演奏行為と一体化させることが重要であるという認識にもとづく」²が、「実際の演奏行為との一体化」は、ソルフェージュの学習においても重要とされるものである。

ピアノで演奏することを重視した和声教育は、従来に比べ、あらゆる点でソルフェージュ教育と互に関連しあっている。19世紀を通じてソルフェージュ及び和声の教育がもっとも発展したのはパリ音楽院（後のパリ国立高等音楽・舞踏学校）である。フランス18世紀末以降に用いられたソルフェージュの教本は『数字付低音を伴うイタリア・ソルフェージュ集』（Levesque & Bèche. *Solfèges d'Italie avec la basse chiffrée*, 1772）³と、ロドルフ、ジャン・ジョセフ『ソルフェージュあるいは新しい音楽教育法』（Rodolphe, Jean Joseph. *Solfège ou Nouvelle méthode de musique*, 1784）⁴であり、前者の7つの音部記号を用いた視唱課題には、バスに和音数字が付いていて、和声進行を通じて単旋律の正確な歌唱が求められる。

フランスでは1978年の教育改革以降、新しいソルフェージュ教育としてフォルマシオン・ミュージカルの教育が行われている。和声とソルフェージュの相互的な理解により、実作品を用いた（和声等の分析とソルフェージュが一体化した）フォルマシオン・ミュージカルの学習が意味を持ち、「実際の演奏行為との一体化」につながっていくと考える。

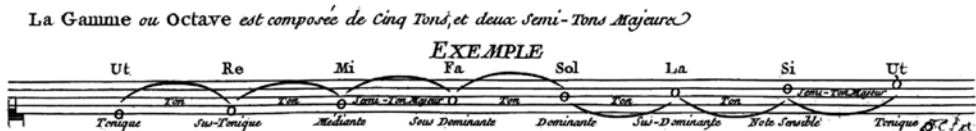
本稿では、筆者自身が現在和声及びソルフェージュを指導する立場として、和声の範例やソルフェージュの教材、実作品の分析等を通して、有効な教育・学習方法を考察する。

1. フランス・ソルフェージュ教育最初期の教本

1-1. 『イタリアのソルフェージュ集』

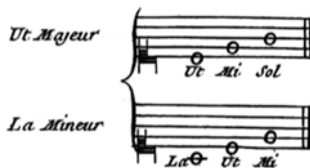
フランスでは、ソルフェージュ、和声を重視した教育が中心にある。最初の重要な曲集は、1772年に出版された『数字付低音を伴うイタリア・ソルフェージュ集』(*Solfèges d'Italie avec la basse chiffrée*)⁵で、この教本は3版を重ね、海賊版も幾つか現れたところから、当時広く普及していたことがうかがい知れる。

同書は本編の視唱課題に入る前に、8つの音部記号（ハ音記号4種、ト音記号2種〔第1線ト音記号のものは実習には含まれない〕、ヘ音記号2種）の説明から始まる。読譜に必要な理論（楽典）の説明が、序章として簡潔（頁数では6頁）にまとめられている。音階と音名の説明部分においては、【譜例1】のようにUt（ハ音）から始まる全音階（長音階）を基準とし、音階の隣接音間が全音か半音かという音程関係、1オクターヴが5つの全音と2つの半音で構成されていること、また各音の音名と共に *tonique*（主音）、*sous dominante*（下属音）、*dominante*（属音）、*note sensible*（導音）といった音の機能も記されており、最小限の音楽理論も学べるように書かれている。



【譜例1】

さらに、30種の調（異名同音による重複を含む）が説明されている一覧表では、【譜例2】のハ長調とイ短調のように、それらは全て平行調と組になっており、全ての調の主和音が音名を伴い記譜されている点が、調性と和音を関連させる意味で重要と考える。



【譜例2】

本編の視唱課題は、No.1～11まで、高音部（ト音）譜表ハ長調の音階を用いて、2度から8度（オクターヴ）までの音程、さらには主和音の分散和音と半音階からなる単旋律によ

る音程課題から始まる。

4 *Une blanche pour chaque temps, une ronde pour la mesure entiere.*

N^o.12. *Moderato*

【譜例 3】 No.12

その後 No.12 (二分音符と全音符)【譜例 3】以降は、和音数字付のバスと、各課題には速度標語 (あるいは *Grazioso* や *Affettuoso* などの発想標語) が記されている。

この教本自体が、当時の音楽教育の基礎として、まず声楽技法を学ぶためのソルフェージュであるため、高音部譜表及びソプラノ譜表による視唱課題が中心であるが、他のメゾ・ソプラノ、アルト、テノール、バリトン、バスの全ての譜表による課題があり、さらには曲中で音部記号を変更する課題も数題あり、各音部譜表の習得が求められていたことが課題からもうかがい知ることができる⁶。

音程、音価、拍子、リズム、調、音楽的性格 (イタリア語による速度・発想標語) を、曲集を通して段階的に学ぶ内容になっているのは言うまでもないが、一方でバスには旋律課題の最初 (No.12) から和音数字が付けられており、簡易的な旋律であっても常に豊かな響き (和声) を伴っている。以上のように『イタリアのソルフェージュ集』では、前述した序章の内容からみても、ソルフェージュの初歩の学習は同時に、通奏低音に基づく和声の習得も関連していることがわかる⁷。

1-2. 『ロドルフのソルフェージュ』

続いて、1784年に出版され19世紀に至るまで使用された、ロドルフ、ジャン・ジョセフ (1730～1812) の『ソルフェージュあるいは新しい音楽教育法』 (Rodolphe, Jean Joseph, *Solfège ou Nouvelle méthode de musique*)⁸ についての概要を見ていく。

前述した『イタリアのソルフェージュ集』同様、バス声部を伴う (ただし通奏低音の数字がない) 視唱課題に入る前に、読譜に必要な理論 (音名、音階、音価、拍子、音程、調、裝飾音や奏法など) に加えイタリア語による速度・発想標語) が、当時の教本によく見られる問答形式を中心に説明されている。頁数では33ページあり、全体 (全159ページ) の約1/5を占めている。最初に8つの音部記号の説明がなされ、音階において7音全てに機能が書かれており、各調も調号と主和音で説明されている『イタリアのソルフェージュ集』に対し、『ロ

『ドルフのソルフェージュ』では、音部記号はト音記号の説明しかされておらず、音階と関連させた各音の機能の説明もなく、【譜例4】のように短調における主音と（臨時記号による）導音だけが別の項で説明されており、各調についても調号と主音のみで簡単に説明されている。一方で、各種の音程については、【譜例5】のように1度～8度までの長・短・増・減を含む各音程、さらに転回音程が説明されている。調関係においては平行調に加え同主調の説明も含まれている。

MODÈLE DES TONS MINEURS.



【譜例4】主音、導音の説明

EXEMPLES.

Ex.....1. Ex.....2. Ex.....3.

Seconde mineure. Seconde majeure. Seconde superflue.

Septième majeure. Septième mineure. Septième diminuée.

Ex.....4. Ex.....5. Ex.....6.

Tierce diminuée. Tierce mineure. Tierce majeure.

Sixte superflue. Sixte majeure. Sixte mineure.

【譜例5】音程の説明

音楽理論（楽典）について書かれた部分を比較すると、各調性を主三和音で説明するなど通奏低音（和声）を前提とした理論を重視した『イタリアのソルフェージュ集』に対し、『ドルフのソルフェージュ』では音程の理解等、読譜のための理論に重点が置かれているように思われる。

しかしながら、本編の視唱課題を見ていくと、それぞれの旋律の背景には随時、機能的な和声の響きが前提とされていることがわかる。本編は229題の視唱課題が収録されており、No.1～No.31までは単旋律で2度から10度までの音程を順に、丁寧に学習するようになっている⁹。No.32以降は全ての課題において、数字付ではないもののバスが与えられている¹⁰。『イタリアのソルフェージュ集』同様に段階的な内容になっているが、新しい調を学ぶ際には、いつも最初にそれぞれ長・短調共通の旋律課題（長調2種、短調1種）が移調されて置かれており、この共通課題における旋律は、それだけをみると音楽的なものではな

いが、導音から主音への解決（V-I）、さらには属調や（後には）下屬調への転調、さらには属調へ転調が強く印象付けられるようになっており、全体として和声的機能の把握を重視して書かれていることがわかる（【譜例6】参照）。

Leçon pour se familiariser avec les deux premiers dièses.

N^o. 83.

【譜例6】 No.83

共通する課題を各調で歌うことにより、読譜上の移調にのみならず、聴感覚における移調の訓練が考えられている点が重要である。

No.189以降はソプラノ、アルト、テノール、バス譜表による課題となっているが、『イタリアのソルフェージュ集』に見られたような、同一課題中で音部記号が変化するものや、二重唱は含まれていない。一方で『イタリアのソルフェージュ集』にはなかった、主題と変奏による課題も収録されている¹¹。

以上、フランスにおける、最初期の2つの重要な教本の概要をみてきたが、両書とも膨大な数の課題を収録し、段階的な学習によって得る声楽技法、言い換えれば高度な視唱訓練（音域による発声法の違いや、ブレス、アーティキュレーションの組み合わせにより、音楽的なフレーズを作る）であったことがわかる。

演奏においても聴取においても、正確な音程の認識のためには、まず自らの声で再現することが必要不可欠である。声を発する際の身体的な感覚と、発せられた音を同時に自ら聴きとる訓練を重ねることで音程の認識を深め、理解し、習得していくこととなる。

同時にソルフェージュ教育が目指すものは、音程や音価(リズム)の正確さだけでなく、アーティキュレーション、フレーズについても捉えていく能力を培うことである。また、歌手や旋律楽器奏者が演奏する際に、背景にある和声的な進行=フレーズと終止形(後述)を理解し、聴くことができれば、相対的に正確な音程を作ることができるだろう。

2. 和声視奏、移調について

2-1. 和声視奏における指使い、手のポジションについて

前述したとおり、現在東京藝術大学における和声教育では、全ての専攻学生（西洋音楽）を対象とし、ピアノを用いた、数字付低音による和声視奏の移調奏を積極的に取り入れている。その際に重要なのが、指使いと手のポジションの問題である。

数字付低音（通奏低音）を原則とした和声視奏の場合、左手によるバス1声部に対し、右手で上三声を補うことで、四声体とする。

まずバスの進行であるが、ある程度フレーズごとのまとまり（＝終止形）を捉えて指使いを選択する必要がある。例えば、下の【譜例7】のようなバスの場合、5の指から始めるのが自然であるが、4小節の単位として把握することができない学生の場合には、このように大変平易なものであっても、3や2、さらには1の指から始めてしまうことさえもある。フレーズのまとまりの把握以前に隣接音との距離、つまり旋律音程と指使いへの意識が欠けていることが考えられる。

【譜例7】でいえば、C-E, F-Dの3度の旋律音程には5-3や2-4といった指3本分の、D-G, G-Cの4度の音程には4-1や5-2といった指4本分の距離を当てはめることができる。

このように、鍵盤上での指使いによる音程の認識には、視覚的、聴覚的、身体的な感覚のそれぞれが同時に、そして具体的に関わりあうため、音程の理解のためにはとても重要な役割を果たすのである。それらは初歩のピアノ学習であるだけでなく、ソルフェージュ的な意味での学習でもある。



【譜例7】バスの指使いの選択の例

Example 8 shows a four-part setting of Example 7. The right hand part is in treble clef, and the left hand part is in bass clef. Fingerings and Roman numerals are indicated below the notes.

5	5	4	5	5	4	5
2	2	2	2	2	2	2
1	1	1	1	1	1	1
5	6	5	5	6	5	5
I	I	IV	II	I	V	I

【譜例8】譜例7のバスを四声体にした例（高音部譜表の数字は運指、バスの数字は和音数字）

次に右手による上三声についてだが、三和音においては、バスに付けられた和音数字が5、6、 $\frac{6}{4}$ のいずれの場合であっても、それに対応させる右手の上三声は、基本的には下の【譜例9】のように当該する三和音のいずれかの配置となる。右手の指使いは隣接和音との連結によって決定されるが、先の【譜例8】のように共通音を含む場合はそのまま保留する、順次進行の場合には隣り合う指を使用する、ということが多い。

(1) 5 の和音

(2) 6 の和音

(3) $\frac{6}{4}$ の和音

【譜例9】 C-dur、I度の和音における和音の配置例（バスの数字は、和音数字）

Detailed description: The image shows three musical examples, (1), (2), and (3), illustrating chord voicings for the I degree in C major. Each example consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef. Example (1) shows the 5th chord (G-B-D) with bass notes G, G, and G. The treble clef has three voicings: G4-B4-D5 (fingerings 1, 3, 5), G4-B4-D5 (fingerings 1, 2, 4), and G4-B4-D5 (fingerings 1, 3, 5). Example (2) shows the 6th chord (E-G-B) with bass notes E, E, and E. The treble clef has two voicings: E4-G4-B4 (fingerings 1, 3, 5) and E4-G4-B4 (fingerings 1, 2, 4). A smaller example to the right shows an alternative voicing: E4-G4-B4 (fingerings 3, 1, 5). Example (3) shows the 6/4 chord (E-G-B) with bass notes E, E, and E. The treble clef has three voicings: E4-G4-B4 (fingerings 1, 3, 5), E4-G4-B4 (fingerings 1, 2, 4), and E4-G4-B4 (fingerings 1, 3, 5). Fingerings are indicated by numbers 1-5 above the notes. Bass notes are indicated by numbers 5, 6, or 4 below the bass clef.

【譜例9】 C-dur、I度の和音における和音の配置例（バスの数字は、和音数字）

視奏する場合には、最初にバスに付された数字（縦の音程 = 和音の把握）と、フレーズの把握から、終止形を捉え、さらに隣接和音との関係から右手のポジションと指使いを選択していく。指の移動と同時に和音の響きを想像できることが非常に重要であり、この点においても、和声試奏とソルフェージュは相互に深く関連しあっているのである。

三和音のみの通奏低音を原則とした和声視奏を理解した上で、四和音や転調も含むものへと段階的に進み、移調奏においても、バスの動きからの和音連結にふさわしいポジションと指使いの選択への意識という形で深く結びついていくことが望まれる。

2-2. 移調について

続いて、移調奏を行うときに必要となるのは、聴感覚による音度の移動を用いた移調、音部記号を用いた読み替えによる移調の能力である。

小鍛冶邦隆監修『楽典—音楽の基礎から和声へ』の第6章「音階・調」（執筆：小鍛冶邦隆）において、移調の方法は下記のように記されている¹²。

……ほんらいの調の主音を移調した調の主音に移し、他の音階音もすべて同様に移す。移調をおこなう音度と同様に、各音の音度が変わる。

さらに変化音（臨時記号）については、嬰・変記号の調どうしの場合そのまま反映させるが、嬰記号から変記号の調の場合は、本位記号は変記号、変記号から嬰記号の調の場合は本位記号は嬰記号、さらにどちらの場合も嬰記号は本位記号か嬰記号、変記号は本位記号か変記号などになる。

7つの音部記号をもちいることで、1つの音を7音に読み換えることができるので、全音階すべての読み換えが可能になる。

実際の移調奏では、これらの方法を総合的に組み合わせながらおこなうのが有効であると考えられる。移調の前に原調における手のポジション、指使いをしっかりと把握しておくことを前提とする。

例えばハ長調の和声進行を長2度上のニ長調に移調する場合、音部記号の読み替えをするならばバスへの音記号はメゾ・ソプラノ記号、上3声のト音記号はアルト記号になる。この場合、音部記号の読み替えのみで移調をおこなうよりも、バスもしくはソプラノも含む両外声は聴感覚をもとに長2度上の音へ旋律を平行移動（それにポジション、指使いも付随）させ、同時に上3声をアルト記号を用いて読譜することで確実なものとする。

調号と変化音（臨時記号）の移行については、先に引用したとおりであるが、これについては、楽典（和音、和声の知識）としての理解、訓練も必要であろう。

優れた聴感覚を持っていれば、和声の移調奏のおおよそは音度の移動だけでおこなうことも可能であるが、様々な転調や変化音を含む実作品の移調に対応するためにも、移調に際しては先に述べたような（音部記号を用いた）訓練が重要であろう。

楽典の理解、ソルフェージュにおける視唱＝各音部記号の習得から、和声移調奏を通してのフレーズ単位での移調を習得することで、実作品での譜読みの実践にも繋げていくことができると考える¹³。

3. 通奏低音から和声の初歩の学習について

3-1. 通奏低音から和声の初歩の学習について

和声の学習¹⁴は、通奏低音（数字）による実際の演奏（初見視奏）を通じた学習と同時に、一方では理論的な理解を深めるための学習（書法＝エクリチュールとしての和声法）も重要である。なぜなら、通奏低音の訓練では、課題のバス声部及びそれに付された数字を確認しながら、適宜右手の和音を加えて演奏するが、課題全体の音楽的な理解のためには、トニック、ドミナント、サブドミナントといった和音の機能、さらにそこからフレーズのまとまり（＝終止形）、を理解するためにも、和音数字だけでなく（当然ながら通奏低音声部には書かれていない）和音度数と和声進行の把握も欠くことはできないからである。

3-2. 読譜による理論的な理解、聴取を通じた響きとしての理解の、双方からのアプローチについて

和声の学習に入る前段階として、和音の基本形を学び、さらに転回形にした様々な和音を例に挙げて、基本形に直させる学習をおこなう。

次に、転回形である6の和音、 $\frac{6}{4}$ の和音の形態（たとえば基本形C-E-Gの場合の、E-G-C、G-C-E）を、数字が示しているのは低音からの音程関係であることを意識しながら、それぞれの和音の響きの特徴、さらには同一和音における5、6、 $\frac{6}{4}$ の響きを区別する。このように数字から音程を測り和音を想像するためには、ソルフェージュでの音程の習得（音程を判別すること、作ること）が必要不可欠である。

3-3. 手の動きによる身体的な感覚からもフレーズを覚える

さらに、通奏低音でフレーズを奏する場合、右手上3声は、共通音はそのまま保留したり、過度な跳躍は避けるなど、和音ができるだけ無理のない滑らかな連結になるよう留意するが、この手による身体的な感覚を、和声を実施する上でも結びつけていく。例えば、半終止や全終止に際して、サブドミナント和音からI度の $\frac{6}{4}$ 和音、V度の5（あるいは属七）の和音への連結は、ほぼ慣習化された、特定の指の順次進行（つながり）を伴うことで、終止における和音の連結が分かる。

また転調を含む場合、初歩の学習では属調、平行調、または下屬調に転調することが殆どだが、たとえばハ長調からの転調であれば属調にはFis音、平行調にはGis音、下屬調にはB音といった鍵盤上では黒鍵を介することとなり、手のポジションの変化だけで実感することができる。

通奏低音の学習は、実際に演奏に使われていた時代（17-18世紀）から、今日のように和

声学習として修得する場合、終止形や和音の機能を理解するためには、その和音を基本形に変換して和音の度数を把握していく必要がある。読譜の場合には楽譜上に数字が記されているので構成音を捉えることは難しくないが、通奏低音として試奏する場合には、同時に（あるいは実施後に）和音の音度や和声進行や転調を、正確に理解しなければならない。ここで、実際の通奏低音課題を見ていくことにする。

3.4. 通奏低音付の視唱課題、19世紀（1830年代？）のパリ音楽院作曲科の通奏低音課題の考察

1) テンポや曲想の把握：伝統的に演奏を前提とした課題

第1章で取り上げた『イタリアのソルフェージュ集』には、No.12以降全ての課題に速度標語もしくは発想標語が付されていたことは既述したが、通奏低音で学習する和声の例としてパリ音楽院における1830年以降の通奏低音の試験課題では、『イタリアのソルフェージュ集』同様に多くの課題に速度標語が付されている。Lento、Moderatoなどの遅めのテンポの速度標語が付されている課題は一拍ずつ和音が増える場合が多いのに対し、Allegro、Allegrettoなど速めのテンポの速度標語が付されている課題は、数拍に渡り一つの和音が保留されバスが軽快に動く旋律線になっているなどの（例外も多数含む）、共通点が見られる。このように、テンポと曲想の関係など、伝統的に実際の演奏を前提とした課題である¹⁵。

2) フレーズ、終止形、転調を数字から瞬時に判断する

通奏低音課題の場合、楽節についての予備知識に加えて、バスの旋律線と数字を同時に読むことでフレーズや終止形、転調を判断する。

【譜例10】19世紀（1830年代？）パリ音楽院コンクール課題より 1小節目～14小節目

【譜例10】の場合は、最初2小節で動機が繰り返された後、3小節目から掛留音を伴った反復進行があり、6小節目から7小節目にかけて $\frac{6}{5}$ $\frac{6}{4}$ $\frac{7}{+}$ 3と終止形を形成して属調のC-durに完全終止をし、最初のフレーズを形成している。その過程における転調は、5小節

目4拍目のF音に対し、+4（ハ長調の属七和音の第三転回形 = +は導音を示す）が付されているので、数字から明確に読み取れる。

全終止した後の7小節目からは、二分音符によるバスの動きがしばらく続いていくが、バスの動きに対し共通した、 $\frac{5}{4}$ 3（あるいは#）、9 8、7 6 という数字が付されていることからこの部分もまた、掛留を含むゼクエント（反復進行）によりフレーズが形成されていることが読み取れる。6小節目から11小節目までのレアリザシオン（実施）の一例【譜例11】を載せる。

6 6 6 7 3 5 9 8 5 9 8 5 # 9 8 7 6 9 8 7 6
5 4 + 4 # b 4 3 4

【譜例11】 6小節目からの11小節目までのレアリザシオン（実施例）

これらの通奏低音による課題は、書法的な和声とはことなり、鍵盤上で初見で弾くものである。譜例のように想定される上声部を楽譜として書くとかえって複雑なものとなるが、重視されるのは数字に即した和声の響きであり、声部の入れ替えや増減¹⁶はある程度自由である。禁則（連続8度や、5度等）も、明らかに聞き取れる場合以外は、それほど問題にされないといってもよい。

【譜例10】で掲載したのは中間部を含む14小節目までであるが、その後の構成は、14小節目の終止形を経て、15小節目からは主調F-durで冒頭の動機が再現される。さらに平行調d-moll、下屬調B-durへの転調を經由した後に、26小節目3拍目よりF-durのII 7-V-Iで完全終止し、3小節にわたる後奏がおかれ、全29小節となっている。大まかに3部形式とみることができ、転調も属調、平行調、下屬調と、近親調の範囲のみである。下屬調への転調が後半に置かれるのは、伝統的な構成である。

通奏低音課題は、フレーズ、終止形、和音の響き、転調などが、視覚で得られる情報（＝読譜）として、上声の旋律線すら数字から読み取れる個所もあり、さらには声部処理における自由さも合わせて、実施＝実作品の演奏とも関連が深い。

以上のように、テンポと曲想の関係、終止形、転調、楽節構造＝形式など、実作品においても大変重要な音楽を構成する諸要素を、通奏低音による和声や伴奏付視唱課題から学ぶことができる。

4. 実作品の視奏（初見）について

最後に、これまでみてきたソルフェージュ及び和声の学習を、どのように実際の視奏（初見）に結びつけていくか、ここでは本稿で検討している和音-和声の理解と、ソルフェージュ的問題に限った観点で、R.シューマン（1810～1856）のピアノ小品《少年のためのアルバム *Album für die Jugend*》Op.68（1848）より、〈輪唱 *Rundgesang*〉を例に考察する。

Rundgesang
Mäßig. Sehr gebunden zu spielen M. M. ♩ = 72

【譜例 12】R.Schumann. “*Album für die Jugend.*” Op.68 ‘*Rundgesang*’ より（和音数字は筆者による。）

譜例の冒頭8小節のフレーズを見ると、1小節目6つめの8分音符から2小節目にかけて、II度の6の和音（サブドミナント）からドミナントに入る、和声進行が形成されている。2小節目1拍目は通常的通奏低音であれば $\frac{6}{4}$ 和音がおかれるところ、導音への倚音を含むドミナント和音に直接入っている。このような和音も、通奏低音の手のポジションを基準とすれば、2小節目1拍目の和音が変化したものとして理解しやすくなる。4小節目はドミナント和音が引き延ばされ、6つ目の8分音符から同じ和音（属七和音）の中の転回形を、+4（属七和音の第三転回形）とする。本来、この上3声 Gis-H-E は、通奏低音的に右手のみで取れるポジションだが、次に右手がオクターヴとなる旋律線に関連し、左手で三声=三和音を取っている。さらに8小節目の主音上の属七和音 A-Dis-Fis は通奏低音的の発想からいえば右で三声とすることもできる。+4から6への連結（5小節目2拍目から、6小節目）も本来、前者同様の、（右手で三声=三和音を取る）和声的進行であり、指使いはことなるとはいえ、和音数字から同様の手のポジションを想像できる。

↓ cis は逸音

D: +4 6 k: +4 6 A: 6 5 8 6 7—5
(II IV ↑) ♯
ドニール
ドミナント

【譜例 13】 21 小節以降

中間部を経て 17 小節目より冒頭の楽節が再現され、5 小節目 1 拍目の和音に対して【譜例 13】の 21 小節目 1 拍目が対応しているが、21～22 小節のバスの順次下行する旋律 = +4 から 6 の反復進行（手のポジションの平行移動）を用いて、A-dur の下屬調である D-dur、22 小節で h-moll へと転調する。作品後半での下屬調への転調は、先の通奏低音の例でも見られたが、伝統的な構成で、通奏低音等を通して学習していればここでの転調に迷うこともないだろう。23 小節目の 2 拍目で主調 A-dur の $\frac{6}{4}$ に入り、ここでの $\frac{6}{4}$ $\frac{7}{4}$ の進行は前半 7～8 小節目のカデンツ（それぞれ主調と属調の完全終止）と対応している¹⁷。

以上のように、通奏低音的な和音進行に即したポジションと指使いと関連して、作品を理解していくことができる。

一方、4 小節目にみられるような 2 拍目がタイによりシンコペーション（ヘミオラ）になっている箇所を正確に演奏するために必要なのは、拍節に対するソルフェージュ的認識である。22 小節後半から 23 小節にかけて、和音（II 度の 6 の和音）が変わらないので、その前の和音が伸びていることを、拍節を正確に意識して演奏する必要がある。

さらに、5 小節目、22 小節の転調過程は、1 章で例として挙げたように、『ロドルフのソルフェージュ』において、導音（前者は内声の dis 音、後者は左手和音中の ais 音）による転調が説明されていることを思い起こさせる。

まとめ

本稿では、フランスのソルフェージュ教育成立の初期に出版された教本や、通奏低音の課題、実作品を通して、和声とソルフェージュ教育の相互性、そして「実際の演奏との一体化」について考察してきた。初歩の楽典の学習も含め、これらがいかに深く関連しているかは、本稿で確認してきた通りである。

その中でも特に重要な「移調」では、音部記号を用いたソルフェージュ的な移調（固定ド）によって、固有の調とその変化に対する意識・認識を高める。続いて、和声視奏から基本的

な和音のポジション・指使い、その移調奏によってポジション・指使いが変わることを学び、移調、さらには転調の理解へとつながる。そして、初見での和音と和声の変化に対応することを学ぶ。

フランスでは18世紀後半以来、初見視唱(ソルフェージュ)を基に、音楽の基礎教育が定着・発展した。パリ音楽院和声クラスでは、書法による和声と通奏低音(和声伴奏科 *Classe d'accompagnement pratique*)が分離され、通奏低音(和声伴奏科)は1879年よりピアノ伴奏科(*Classe d'accompagnement au piano*)へと発展解消された¹⁸。また、器楽クラスにおいては、1870年代以降、各楽器のコンクール(卒業試験)に初見課題が義務化されていたが、1919年に器楽初見クラス(*Lecture à vue*)が創設された。その後、1978年に統括的な音楽教育を目指した改革として、フランス文化省より「フォルマシオン・ミュージカル」創設が示された。ここに見られるような教育的な発展の過程が、本稿で検証した歴史的なソルフェージュ・和声の学習内容のうちに、問題意識として内在しているところが、大変興味深く思われる。このようなフランスにおけるソルフェージュ、和声教育法の歴史を、日本でどのように理解し、取り入れていくかを、今後も引き続き検討していきたい。

参考文献

- ・ Levesque, P. & Bèche, L. *Solfèges d'Italie avec la basse chiffrée*, 1772.
- ・ Rodolphe, Jean Joseph. *Solfège ou Nouvelle méthode de musique*, 1784.
- ・ Conservatoire national de musique et de déclamation. *Basses & Chants donnés aux examens & concours des classes d'harmonie & d'accompagnement (Années 1827-1900)*, 1900.

注

- 1 演奏による学習は、授業内での取り組みだけでなく、年に2回、数字付低音への和声付けとその移調奏として試験にも課している。
- 2 林達也著『新しい和声』(アルテスパブリッシング、2015)2頁
- 3 レオナルド(・オルテンシオ・サルヴァトーレ・デ)・レーオ Leonardo (Ortensio Salvatore de) Leo (1694～1744)、フランチェスコ・ドゥランテ Francesco Durante (1684～1755)、(ピエトロ・)アレッシンドロ(・ガスパレ)・スカルラッティ (Pietro) Alessandro (Gaspare) Scarlatti (1660～1725)、ヨハン・アードルフ・ハッセ Johann Adolf Hasse (1699～1783)、ニコラ(・アントニオ)・ポルポラ Nicola (Antonio) Porpora (1686～1768)といった当時のナポリ派を中心とした重要な作曲家たちの譜例を含む。また巻末に、ダヴィド・ペレス David Perez による2声部と通奏低音のための(トリオソナタ風)課題が収録されている。王室付き音楽家 P. ルヴェックと L. ベシユ編により、1772年にパリで出版されている。後の時代の重要なソルフェージュ

- 教本としては、ダノーゼル、ルモワース、ラヴィニャック著の『Solfèges des solfèges』(1910～11)が知られているが、この『数字付低音を伴うイタリア・ソルフェージュ集』と、後述のロドルフ『ソルフェージュあるいは新しい音楽教育法』から多くの課題が採用されている。
- 4 著者のJ.J.ロドルフは1730年ストラスブール生まれの、ホルン奏者、ヴァイオリニスト、作曲家である。1784年に新しい王立歌唱朗唱学校の作曲教師となり、フランス革命の勃発により一度はその地位を追われたが、同校が国立音楽学院（現在のパリ国立高等音楽・舞踊学校）と改称した後の1798年にソルフェージュの教授として復帰し、1802年まで奉職した。彼の著書は、当時の同種のいかなる著作よりも好評を得たとされている。
 - 5 『イタリアのソルフェージュ集』と略記する。
 - 6 当時の音楽家にとって、音部記号で旋律を読み替えての移調は必須の技術であった（後述）。
 - 7 同書の序文と注意に、視唱における通奏低音の扱いが説明されている。
 - 8 『ロドルフのソルフェージュ』と略記する。
 - 9 この体系的な学習方法が、本稿執筆者が平成31年度発行の東京藝術大学音楽学部紀要第44集『《小学唱歌集》におけるソルフェージュ及び和声に基づく教育アプローチについての考察』で明らかにしたように、日本で最初の音楽の教科書である、お雇い外国人教師ルーサー・ホワイティング・メソン Luther Whiting Mason (1828～1897)を中心とした音楽取調掛によって編纂された『小学唱歌集』(1882)にも見られるところが興味深い。
 - 10 3で注記した『Solfèges des solfèges』も同様に、一番最初の課題であるオクターヴを順次進行で歌う課題から、和声的（近親調への転調も含む）伴奏が付けられている。
 - 11 『イタリアのソルフェージュ集』は、よりバロック的・対位法的な課題が特徴的である。
 - 12 小鍛冶邦隆監修『楽典—音楽の基礎から和声へ』（アルテスパブリッシング、2019）68頁、70頁
 - 13 音部記号の習得、移調の理解から移調楽器の理解へとつながり、移調楽器パートを含む総譜を読むことが可能となる（スコアリーディング）。
 - 14 ここでは主声部と通奏低音というバッハ以来のあり方と異なり、和声習得のための鍵盤上で通奏低音のみを実施する学習である。
 - 15 音楽取調掛が東京音楽学校に改組した後に雇われた外国人お雇い教師、ブルックナーの弟子であったルードルフ・ディットリヒ Rudolf Dittrich (1867～1919)が、9で注記した『小学唱歌集』に和声付けをしたが、和声視奏とピアノの初歩学習のために、全ての曲に数字でテンポが、また運指についても細かく書き込まれている。
 - 16 6小節目から7小節目の完全終止において、その後の反復進行の手のポジションに合わせ、4声から3声に減らしているが、9小節目から10小節目のゼクエンツの切り替え（上行から下行）のところで一時的に4声に戻す等。
 - 17 22小節後半から24小節目の属七和音までは、7～8小節目と異なり、声部書法的な（開離配置による）書き方なので、明らかに通奏低音的ではない。

- 18 同ピアノ伴奏科で1880年に一等賞を受賞したのは、ドビュッシーである。和声書法クラスでは何らの賞を得られなかったドビュッシーであるが、14歳で例外的にソルフェージュで第一等メダルを与えられ、この実践的分野で高い評価を得た事実は興味深く思われる。

The reciprocity of harmony education and solfège education

TAKAHAMA Eriko

The Faculty of Music Department of Composition, Tokyo University of the Arts, reformed its harmony education in 2015. It adopted the more traditional figured bass (French-style) and emphasised the physical and aural learning of harmony based on playing the piano or other keyboard instruments, not just understanding theory.

This education is “based on the recognition that to integrate learning harmony and actual performance is important”. (Tatsuya Hayashi. *New harmony*. Artespublishing.2015.p.2). Integration of learning and performance is also important when learning solfège.

When you learn harmony by playing the piano, it is necessary to recognise the cadence of phrases and passages and to analyse and convert the figuring into hand positions and fingering. Then, the process leads to the transposition of the cadence, and it is necessary to change the hand positions or fingering when the music is transposed with clefs .

Such learning methods are deeply involved in learning solfège. By transposing figuring into hand positions and fingering in the actual performance — the first sight performance with a keyboard instrument — the harmony can be recognised from the motion of the bass in the tonality work and selection of hand positions and fingering that are appropriate for chord connection.

Capturing the cadence of the phrase, the passage, means that you can feel the harmony behind the melody, and it leads to the recognition of correct pitch in the tonality and chords in sight singing or playing the instruments (first performance at sight).

Early solfège education in France used the textbook, “*Solfèges d’Italie avec la basse chiffree. 1772*” and “Jean Joseph Rodolphe. *Solfège ou Nouvelle méthode de musique, 1784*”. In “*Solfèges d’Italie*”, exercises which use seven clefs have figured bass and require the accurate singing of a single melody through each harmony progression. Furthermore, learning of sight reading (singing) in solfège education is very important in the acquisition of the seven clefs for transposition.

From the above, it can be seen that harmony education which emphasises playing the piano is more related to solfège education than it was in the past. Furthermore, if both of these foundations have been established, it will be more meaningful to study formation musical using actual works, integrated analysis, and solfège.

In this article, as a position for teaching harmony and solfège, I consider the relationship between the two above-mentioned types of education and effective methods of teaching and learning based on them through some harmony paradigms, teaching materials on solfège, analysis of actual works, and other means.