
目 次

※ 2台のピアノのためのブルレスク

作曲科教授・学校長 佐藤 眞 …… 1

※ ソルフェージュとはなにか

～ソルフェージュの受容と授業展開のマチエール“ソルフィエ”への一考～

ソルフェージュ科教授（本校併任） 細野 孝興 …… 25

※ 物理 I A の授業実践報告

数学科・理科教諭 大澤 幾子 …… 37

ソルフェージュとはなにか

～ソルフェージュの受容と授業展開のマチエール“ソルフィエ”への一考～

序

ソルフェージュとはなにか？それはソルフェージュに直接たずさわる教師だけに向けられる問いではない。なぜなら、ソルフェージュは専門的音楽教育の基礎であり、「ソルフェージュ」であるなしに拘わらず、音楽を志向する誰もが必ず学んだ基本的な音楽学習であり、従って、音楽家なら誰もが関心を持たなければならない問いだからである。

ソルフェージュの教育は、実践と理論の2つに大別され、実践はさらに聴感覚の形成とリズム感覚（聴覚とリズムに対する感性¹）の形成に分けられる。聴感覚を形成する歌唱訓練と聴音訓練は、俗に「聴ソル」の名で広く認知されているとも言えるが、リズム感覚の形成も聴感覚と同様、楽譜からリズムを作り、リズムを聴いて楽譜に直す訓練によって実践される。理論は楽譜に用いられるすべての記号と、音程や音価に関わるすべての法則の理解にあるが、ソルフェージュを構成する訓練のすべてがこの理論の上に成り立っているのは当然である。これに色々なスコアの読譜を意図した各種音部譜表の読譜練習（ハ音記号で書かれた譜表と移調楽器の実音）を加えることによって、聴覚、リズム、理論のそれぞれは実技と机上の学習とに整理される。

しかしながら、単にこれらの訓練を行うだけでソルフェージュ教育が完了するわけではない。ソルフェージュそのものは目的ではなく、目的にいたる手段を習得する過程がソルフェージュだからである。専攻実技の指導方法が一人ひとりの生徒によって異なるように、ソルフェージュの指導方法も単一ではなく、その内容も段階によって異なる。「ソルフェージュのためのソルフェージュ」に陥らないためにも²ソルフェージュの教育は固定的に考えるべきではない。ソルフェージュ教育がその教師だけに委ねられた占有分野ではないことを共通認識とし、広くソルフェージュとは何かを問う所以である。本論はソルフェージュの理解のための導入的試論であり、ソルフェージュの定義や具体的な学習方法を提示することは意図していない。

1. ソルフェージュの受容

教育

18世紀末以来ソルフェージュはその内容を発展させ、範囲を広げるとともに、教材とメソッドを充実させてきたが、フランスの実践と研究に負うところが大きいのは周知の通りである。

フランスの教育制度では、小学校から大学までの教育を受けながら、公的な音楽院³（日本の国立、県立、町立に該当する）で専門的な音楽教育を学ぶことが出来る。いずれの音楽院においてもソルフェージュは必修である。その他にも、合唱、室内楽、オーケストラ等を学ばなければならない。こうした全体がフランスの子供たちが初めて受ける音楽教育である。

一方、我が国における基礎的音楽教育、ソルフェージュは、その内容が整わぬまま、入学試験に課される「聴ソル」に変転し、総合的な基礎教育の代わりに、聴覚のみの訓練がソルフェージュの名称を占拠してしまった。

日本の音楽教育機関に求められるのは、こうした教育内容の不均衡を是正し、すべてを網羅した総合的教育と、教育分担を明確に認識した教育の構築である。例えば、一般論としての楽譜の

読み方、曖昧な音程や不正確なリズムを修整するのはソルフェージュの範疇であり、生徒の習得が不十分な場合に責任を負うのはソルフェージュの教師でなければならない、ということである。色々な専門分野を横断的に、同時、あるいは時期を遅くして学習できるフランスの音楽院とは異なり、専攻分野のそれぞれが専攻実技の習得に必要な学習プログラムを定める日本の教育においては、尚更に教育機関のはたす役割は重要であると言わなければならない。

ソルフェージュ

ソルフェージュは、グイ・ダレッツォが11世紀初頭に考案したソルミザシオンを取り入れたイタリアで生まれたが、その後フランスを中心とするラテン系の国々で発展した。基本的にはソルミザシオンの6つのシラブルに si を加えた do, re, mi, fa, sol, la, si の音名による基礎訓練である。一方、ドイツやアングロサクソン系の国々⁴は、音名として古代ギリシャの音階に由来するアルファベットの ABC を用いてきた。ドイツ人のヒンデミットは、その著作 *Elementary Training for Musicians*⁵ の序文の中でソルフェージュに関して次のように述べている。

「ソルフェージュ教育を受けた者は、ソルフェージュが音楽の訓練に最良の方法と考えるであろう。確かにソルフェージュで訓練された生徒は、楽譜から旋律やリズムを読み取っていく点で比較的高い水準に達している。しかしながらソルフェージュの欠陥は、和声や旋律への発展性が乏しいこと、調性に対する概念が狭いこと、ドレミファ唱法に素早い反応をするだけで理性的な要素が欠けていることである。」

当時における批判の適否はともかくも、ヒンデミットは、この著作の中での訓練を“歌唱”“リズム”“歌唱とリズムの総合”の3つの項目に分け、教唆に富んだ教育法を展開しているが、中でも特徴的なのは m, l, h, la 等の発声による歌唱訓練と、拍を数えながらピアノを弾くリズム訓練である。

la 等の発声による歌唱訓練にも無論利点がある。la の発声は各音に対して常に均等な唇の運動が基本にあり、自然で簡単な方法で、歌唱訓練を行い易い。これに対して、シラブルのド、レ、ミ、ファ、ソ、ラ、シは摩擦音、両唇音、唇歯音等の発音方法の違いにより、均等に発音したり、明瞭に発音することが容易でない点である。特に日本人にとってはソやシに加えてファの発音は不明瞭になり易い。しかしながら、音にシラブルによる音名を充てることは、音の認識においてそれ以上の利点があるのは明白である。

拍を数えながらピアノを弾くリズム訓練は、ライマー＝ギーゼキングの「現代ピアノ奏法」⁶にも書かれているように非常に優れた方法で、特にポリリズムの習得に優れている。リズムの訓練にも色々な方法があるが、後述するソルフィエは基本的で重要な方法の一つであるといえよう。

フランスにおいてもドイツにおいても音楽の基礎訓練であることに変わりはないが、重要なのは、日本がドイツ、フランス、イタリア等々それぞれの楽派から影響を強く受けていることへの認識である。例えば、フーガのテーマをドイツ楽派では主題と呼び、フランス楽派では主唱と呼ぶ如くである。ソルフェージュを用いない楽派においてソルフェージュがどのように理解されてきたかは、専門的音楽教育におけるソルフェージュの位置付けを考える上で重要な要因である様に思える。

我が国の専門的音楽教育において調性、音階、音名はドイツ語を用い、歌唱や音符の音読にはドレミファ唱法を用いる便法は、ゲルマンとラテンとの見事な折衷であると言わねばならない。

五線譜

日本の伝統的音楽の楽譜が、口伝による伝習や口頭伝承のための補助的手段であるのとは異なり、五線譜はヨーロッパ音楽の創造過程（作曲家→五線譜←演奏家→聴衆）を成立させる原典である。それは音の高低長短が正確な値⁷をもつ音符として写像的⁸に記される五線譜が、作曲家にとっては音のホモフォニーを創造するための視覚空間となり、演奏家にとっては多様な演奏（解釈）を可能にするために遵守する汎用記号となるからである。

ソルフェージュのあらゆる訓練が楽譜を中心に行われる理由もこの原理に依拠している。五線譜に記された音符間の絶対的關係から近似値⁹にいたる微細な感覚を修練することは、専攻実技における表現技術の向上に欠かすことができないソルフェージュの一つの訓練である。

学生の演奏習得に見られる一般的傾向は、CDの演奏を真似たり教師に教えられた通りに演奏する（ある段階まで少々は必要であるとしても）芸術との消極的な取り組み方である。作品への口伝的なアプローチと五線譜からのアプローチとは、演奏解釈における両極の手段であると言える。自らの力で楽譜から作品を再現（解釈）できる能力を習得させること、それがソルフェージュ教育の目的であろう。

異文化の受容

1871年（明治4年）施行の廃藩置県に象徴される社会改革を行った明治政府は、欧米の政治、経済、社会、学問、文化等のすべてを取り入れ、積極的に欧米化への道を選んだ。近代的教育制度の制定においても、結果的には琴、三味線、尺八といった伝統的音楽はいわば切り捨てられ、洋楽器の採用を優先させたことは当然の成り行きであったと思われる。

アメリカ留学後、音楽取調掛長となった伊沢修二は当時の文部卿大木喬任に宛てた文書の中で「世の音楽の事を談ずる者の言を聞くに、其説、^{おおむ}概ね三あり。」と記している。

その3つの意見とは、1) 洋楽の移植 2) 我固有の音楽の培育完成 3) 東西二洋の音楽の折衷である。

さらに「東西二洋の折衷策が妥当だが、その実施の方法は至難である。しかし実行しなければならない。東西二楽の異点と同点とを発見することから始めて、人材を養成して二楽折衷の新曲を作り、諸々の学校で試みなければならない。（要旨）」と当時の異文化受容に直面した短期間では実現困難な状況が述べられているが、洋楽移植派の意見は次のようにまとめられている。

「音楽は人情を感発するの要具にして、喜怒哀楽の情、自ら其音調に顕るる者ならば、洋の東西を問わず、人種の黄白を論ぜず、^{いやしく}苟も人情の同じ所は、音楽亦同して可なり。^{そもそも}抑々西洋の音楽は、希臘〔ギリシア〕の哲人ピサゴラス以来数千年間の研究によりて、殆ど最高点に達したるものなれば、其精其美、素より東洋蛮楽の及ぶ所に非ず。故に其良種を択びて、之を我土移植す可し。又何ぞ、不十分なる東洋楽を培育完成するの迂策を求むるを要せんや。¹⁰」

すなわち、喜怒哀楽の人情は洋の東西を問わず同じである。音楽はその同じ人情を感発するのであるから、ピタゴラス以来数千年におよぶ研究の蓄積であるヨーロッパ音楽を移植し、培育完成すべきであると。

明治期におけるヨーロッパ音楽受容の難しさは想像に余りあるが、現代においても音楽は世界の共通語であると言われる。しかしこれは極めて大雑把な捉え方にすぎない。それぞれの音楽にはそれぞれの文化的・歴史的背景があり、聴こえる音は同じでも（それも定かではないが）そこに創造される精神的世界は同じであるはずがない。ヨーロッパ音楽の表現形態とその表出とは、キリスト教文化圏で生まれ、動的な歴史や文化に深く根ざしていることは明白であり、改めて記

するまでもない。我々にとって母語ではないヨーロッパ音楽言語は、言葉の言語と同様に学習しなければならない。

明治期には欧米からの新しい概念の流入によって翻訳語が数多く造語¹¹された。社会、個人、近代、美、恋愛、存在、自然、権利、自由等の語彙である。音楽においても現在用いられる長音階、調性、拍、和声、リズム、アーティキュレーション、エンハーモニー等の用語もヨーロッパ語からの翻訳語や音声翻訳語である。フランスの現象学者メルロー・ポンティは「事物の命名は認識そのもので、後にもたらされるものではない。」と述べているが、日本の音楽翻訳語の数が外国語の音楽用語に比して少ないことと、翻訳語の意味内容が原語のそれを必ずしも網羅していないことを認めなければならない。

モーツァルトは、父レオポルドに宛てた手紙の中で「音楽にとってもっとも重要なもの、習得がもっとも難しく音楽の本質に属するもの、それはテンポ Tempo である。Tempo は拍の中で弾くこと (auf den Takt) とは異なる概念である。(要旨)」と述べている¹²。天才モーツァルトが音楽の本質であると定義する Tempo のすべては分からないにしても、「tempo」には次のような多様な概念が含まれている。

1. 「時、時間」
2. 音楽的時間継続の単位である「拍」
3. そして「拍」を標柱とした音楽の「運動」
4. そして「拍」の長短と「運動」の緩急の相対的關係に起因する人間の感じる「速度」のこと
5. 音楽作品を構成する部分の全体を特徴づける「運動」としての「楽章」

テンポとは「曲の速度」(メトロノーム速度)と記しているだけの多くの楽典からは、モーツァルトの Tempo に結びつく概念は、いささかも見い出すことが出来ない。ここにポンティの述べる現象と命名、異文化の受容における内容の変容という問題が提起されている。

現代の多くの学生たちは、ヨーロッパ音楽を本質的に異文化として認識していないように見受けられるが、次の夏目漱石と森鷗外のそれぞれの文章はどのように受けとめるのであろうか。

「…西洋の開花(即ち一般の開花)は内発的であって、日本の現代の開花は外発的である。ここに内発的というのは内から自然に出て発展するという意味で丁度花が開くようにおのずから蕾が破れて花卉が外に向かうのを云い、また外発的とは外からおっかぶさった他の力で已むを得ず一種の形式を取るのを指した積もりなのです。」「粗末な説明ではあるが、詰まり我々が内発的に展開して十の複雑の程度に開花を漕ぎつけた折も折、凶らざる天の一方から急に二十三十の複雑の程度に進んだ開化が現れて俄然として我らに打って懸かったのである……今の日本の開花は地道にのそりのそりと歩くのではなくって、やっとな気合いを懸けてはびよいびよと飛んで行くのである……」「…が西洋で百年かかって漸く今日に発展した開花を日本人が十年に年期をつづめて、しかも空虚の譏りを免れぬように、誰が見ても内発的であると認めるような推移をやろうとすれば是亦由々しき結果に陥るのであります。」

夏目漱石 「現代日本の開花」より

「イプセンは初めノルウエーの小さいイプセンであって、それが社会劇に手を着けたから、大きなヨーロッパのイプセンになったというが、それが日本に伝わって来て、またずっ

と小さいイプセンになりました。ニーチェも小さくなる。トルストイも小さくなる。(…
…)日本人はいろいろな主義、いろいろなイズムを輸入して来て、それをもてあそんで目を
しばだたいている。何もかも日本人の手に入っては小さいおもちゃになるのであるから、元
が恐ろしい物であったからと言って、こわがるには当たらない。何も山鹿素行や、四十七士
や、水戸浪士を地下に起こして、その小さくなったイプセンやトルストイに対抗させるには
及ばないのである(……)」

森 鷗外の「青年」より

2. 授業展開のマチエール“ソルフィエ”への一考

授 業

ソルフェージュの授業を組み立てるには、次の2つの段階¹³を想定出来よう。1) 聴覚形成と
リズム形成を目的とする音楽感覚能力の開発と音楽理論からなる“基礎訓練” 2) 実作品へアプ
ローチするための基本的実践となる“楽曲接近法”^{アプローチ}(以後、^{アプローチ}接近法)である。

長期的な授業計画での両者の比重や、授業時間内の配分における比率は、生徒たちの、専攻楽
器を含む音楽学習の習熟度に応じて考えるべきである。しかし基礎訓練においても、生徒たちに
その意義を理解させ、基礎訓練への学習意欲を喚起するには、ソルフェージュと演奏実技との関
わりを理解させることが最も重要である。基礎訓練の授業に^{アプローチ}接近法を適宜取り入れることもその
一つの方法であろう。

ソルフェージュの授業の目標は、練習課題を「形」に仕上げることではなく、その形にいたる
過程を学習させ、生徒が個々に異なりうる方法を見つけだすために教唆を与えることにある。生
徒一人ひとりに柔軟な指導を行うためには、一クラスの生徒の数は限定されなければならない。
その概数をフランスの文化省は初級10名~12名、中級12名~14名、上級8名~10名と定めている
が参考になる数値である。ある大学のように一クラスが30名~40名の場合、それがたとえグレイ
ド別に分けられていようとも、きめ細かな指導は無論のこと、授業をする意味がほとんどないと言えよう。

ソルフィエ

ソルフェージュ solfège の原点は、ソルフィエ solfier¹⁴という行為にある。ソルフェージュの
語源である動詞形ソルフィエとは、記譜された音符を do, re, mi, fa, sol, la, si の音名で歌う
こと、そして後の器楽音楽の興隆によって、音の高低なしに音読する(広い音域での器楽的な音
の跳躍によって) ことをも意味するようになった。現在のソルフェージュ教育においても、聴感
覚とリズム感覚を形成するための中心的なマチエールはソルフィエなのである。

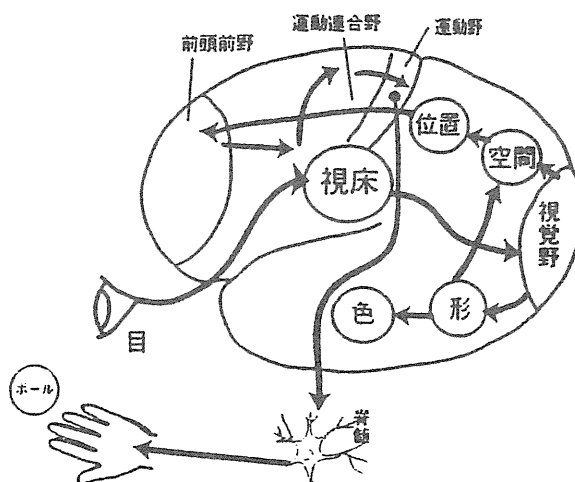
本論では、既に論考されている歌唱のソルフィエに付いての言及は避け、音符の音名音読のソ
ルフィエについて考察する。

基礎におけるソルフィエは、まず一連の音符を素早くとらえる訓練であり、同時に音名の発音
を通して音符(音)の一つ一つを意識化する訓練である。従ってソルフェージュの実践において
は、演奏での音が明確でなければならないように、発音は明確でなければならない。

^{アプローチ}接近法でのソルフィエは、ソルフィエに表れる特徴と、演奏に表れる特徴とが極めて似通っ
ていることを前提とした、演奏行為での音符音価の配分を中心とした表現のイマジネーションため
の訓練である。

脳からの情報伝達の仕組みについて、脳神経科学者の森昭雄氏は次のように説明する。

「…前頭連合野で判断が下り、行動と運動の種類が選ばれると、そのプログラムが運動連合野に送られ、運動連合野は運動野に手を伸ばすという運動の情報を発する……すると脊髄の運動ニューロンが活動して、手がボールまで伸びる……」



ボールを手でつかむまでの情報の伝わり方

森氏の説明を借用して演奏行為のプロセスを解析するなら、上記の脳の神経回路に該当するのは初見による演奏行為である。しかし神経回路が反復される練習や、練習の結果である実演においては少々異なる。そこでは楽譜からの視覚情報は補助的役割、つまり既に得ている情報を確認するだけの役割しか果たしていないはずだからである。

ソルフィエと演奏との関係を考察すると、ソルフィエは視覚によって得られた情報をシラブルの発音という広義の言語活動（あるいはソルフィエに集約された音楽言語活動）を通して音を意識化することであり、演奏は前頭連合野が熟考し、理解している楽想を身体が表現する行為である。

言語活動のソルフィエと演奏との間に共通点が見られると言うことは、両者は何らかの精神作用によって密接に関わり合っていることを表している。つまりソルフィエは、演奏の一側面をとらえた別な表現形態であると言うことが出来る。

こうしたソルフィエの訓練によって、生徒の演奏に表れる一種の癖を認識させることにもなる。癖は本来無意識¹⁵なものであり、個性とは異なるものである。無意識である癖は技術とはならず、従って演奏家の成長にも関わることはできない。ソルフィエは、音を意識化することとともに、音楽の、意識による調整であると位置付けることが出来る。

手で拍子を振ること

ソルフィエは、歌唱、リズム、音部譜表¹⁶のすべての実習において、常に手で拍子を振りながら行わなければならない。課題を拍子を振りながら学習する場合、以下の順に難しくなるのが認められる。

1. 手で身体の側面などを叩いて拍を取りながら（あるいは足で）
2. 拍も拍子も取らないで
3. 手で拍子を振りながら

手で拍子を振ることは、習慣のない生徒にとっては負担となり得るが、生徒に妥協すべきでは

ない。手で拍子を振らなければならない理由は以下の通りである。

1. 拍子を構成する拍の確認
2. ポリリズム習得の準備
3. 手・腕のソマティゼーション
4. 指導上の視覚的確認

1. 拍に周期的な重軽が繰り返される拍子や、それぞれ異なる1拍子、2拍子、3拍子、4拍子自体の認識という目的については言及するまでもない。拍子を構成する拍を確認しなければならないのはヨーロッパ音楽がホモフォニー、すなわち多声部が同時に鳴る合奏形態の音楽であること。そして拍も拍子も合奏の必然から生じたと言われるように、ヨーロッパの古典は縦と横とに構成された音（複）が、拍という時間的秩序の中に進行することによって成り立っているからである。
2. 演奏者の身体運動はその時々において流動的である。同時に重なっている個性的な旋律に最も相応しい運動を与えようとするなら、声部のそれぞれにある種の時間的自由を与えなければならない¹⁷。ポリリズムとは単に同期的に進行する多声部をいうのではなく、言わばテンポの異なる旋律（複）や和声の同時進行を指す言葉である。拍¹⁸とは、ポリリズムの一種の混沌の中に標柱を設けることであり、標柱とは個々のリズム（複）にそれぞれの主張を許しながら、同時にそれらを制御する秩序であると言うことが出来る。
3. 拍は、拍子と同様リズムを支える広義のリズムであり、その拍の運動を把捉し、了解するのは身体である。手・腕で拍子を振ることの必要性は、拍を身体リズムとして受け止めることであり、拍や拍子といった抽象的・精神的存在を、身体リズムとして具現することである。J. ダルクローズはこれをソマティゼーション somatisation と名付けるが、ソマティゼーションは無論、演奏行為のすべてに関わる概念である¹⁹。演奏の瞬刻に現れる楽想 idee を、手や腕等の具体的な身体表現部分に託すと言うこと。これを前掲イラストの解説を借用するなら、情報の一フレーズを理解した運動野と脊髄の運動ニューロンは、前頭連合野の逐次の介入（制御）を退け、独自の自律性をもってそのフレーズを表出する、と表現できようか。表現方法としてのソマティゼーションの概念は、音楽のみならず他の芸術にとっても極めて重要であるように思える。書道家桑田三舟氏の言われる、“筆先意後²⁰”は読んで字の如く「指が先に行って、気持ちは後からその表現を確認してゆく」ことであり、これもソマティゼーションであると推量する。音楽評論家遠山一行氏とフランスのピアニスト A. コルトーとの言を引用し、ソマティゼーションの概念を補完する。

バレエという芸術に対する要求や接し仕方にはいろいろな道があってもかまわないだろうが、私にとっては、その魅力はやはりそれが人間の肉体というある意味で大変不自由な素材を持っていることにあると言えるようである。その肉体がやれることは限られているが、それだからこそそこに美を求める心は深まるのである…… 人間の体を素材とした踊りにも、さまざまな近代性の誘惑があって、ロマンティックなバレエから現代舞踊、そして自由なアクション劇などが生まれるが、それが現実の肉体を離れない限り、どんな表現もその肉体の作り出す形につなぎとめられている…… ギリシャ劇の中に現れたバレリーナの肉体の微妙な表情から、私は日本のバレエの出現を予感したが、それは私共の音楽ではむしろ希なことである。音楽—演奏も肉体を通さなければできないが、音楽家たちはもっとはるかに抽象的な音楽という概念の中で、その肉声を見失っているようである。肉体を離れることのできないバレリーナは初心を失うことはないが、音楽家にとっては、そ

れはずっと簡単なことなのである。²¹

遠山一行

あなたの考え *pensee* を指に翻訳させなさい。その時、貴方は単なる実行者 *executant* ではなく演奏家 *interprete* (通訳者) になるのです。²²

A. コルトー

4. 手の動きに表れた生徒の拍に対する運動感覚を確認する指導上の理由である。歌唱、リズム、音部譜表、楽曲のそれぞれでのソルフィエにおいて、オーケストラの楽員が眼前の楽譜を見ながら指揮者の仕草を視野に入れているのと同じように、生徒の手の動きを視野に入れた声や発音を聴いて、ポリリズムとソマティザシヨオンの習得段階を観察し、必要に応じて助言しなければならない。しかし、多くの場合、拍が不規則である、拍点の意識が曖昧である、振り方が大きすぎる、といった基本的な誤りにのみ注意を与え、その他は生徒の自発的な習得にまかせるのがよい。

ポリリズムと同様、ソマティザシヨオンもまた習得させることが難しい。教育の一般論として、即効的な内容を教えることが正しいとは限らず、逆にそれによって生徒の自発的な工夫や発想の妨げとなる可能性も否定できない。工夫によって効率よく習得できる学習と、時間を掛けなければならない学習とに区別しなければならないのはソルフェージュも同じである。ポリリズムとソマティザシヨオンの指導には工夫と忍耐が必要である。

アブローチ 楽曲接近法への補

ソルフェージュ的楽曲接近法の範疇を授業に取り入れるには、生徒たちが学んでいる音楽作品の時代分布を知らなければならない。次の調査は昭和63年から平成14年度までの本高校3年生の公開実技試験で演奏された楽曲を、生年順に並べた作曲家の中にまとめて、ピアノ、弦楽器、管打楽器の順に一覧表にしたものである。(音楽人名辞典にないマイナーの作曲家は除外したが、これはレパートリーの関係から管楽器に多い。) 加えて生徒たちが自主的に行った室内楽演奏会、及び生徒たちのオーケストラ定期演奏会で取り上げられた楽曲を分類して加えた。

ピアノではリスト、ブラームス、シューマン等のロマン派の音楽が最も多く演奏され、弦楽器ではシベリウス、チャイコフスキー、バルトーク、プロコフィエフが中心である。また管楽器では古典のモーツァルトの他、プロコフィエフ、ジョリヴェ等の音楽も演奏されている。

生徒たちが演奏する古典から現代までの広い範囲に渡るレパートリーを、グループ授業形態のソルフェージュでどのように取り上げるのが最良であるかは、教師の判断に任される問題である。筆者にとっても今後の研究課題である。

終わりに

本学附属音楽高等学校副校長・教頭海老原直秀教諭を始め、原稿の提出を辛抱強く待っていたき、原稿を丁寧に校正していただいた岡真知子教諭、鈴木芳明教諭、また附属高等学校の演奏記録の資料を集めていただいた高橋裕教諭、木部敏司教諭に感謝申し上げたい。

参考文献

- 青木 保著「異文化理解」岩波新書
鈴木孝夫著「ことばと文化」岩波新書
丸山圭三郎著「言葉と無意識」
柴田治三郎編訳「モーツァルトの手紙」岩波文庫
伊沢修二・山住正己校注「洋楽事始」東洋文庫
丸山真男・加藤週一共著「翻訳と日本の近代」岩波新書
柳父 章著「翻訳語成立事情」岩波新書
ピエール・ギロー著 佐藤信夫訳「記号論」白水社
大野 晋著「日本語の教室」岩波新書
L. クラーゲス著 杉浦 実訳“リズムの本質”みすず書房
森 昭雄著「ゲーム脳の恐怖」
齋藤 孝著「身体感覚を取り戻す」NHK ブックス
メルロー・ポンティ著 竹内芳郎・小木貞孝共訳「知覚の現象学」みすず書房
ヴェイヤン著 細野孝興訳“フランス・バロック音楽”ルデュック社、パリ

- Maurice Martenot <Principe Fondamentaux de Formation Musicale et Leur Application> Magnard, Paris
Hélène Kiener <Marie Jaël> Flammarion
Alfred Cortot <Interprétation Musicale> Slatkine, France
M.L Bachmann <La Rythmique Jaques-Dalcroze> A la Baconniere
Ernest Ansermet <Ecrits sur la Musique> A la Baconniere
Jean-Pierre Marty <Les Indications de Tempo de Mozart> Librairie Seguiet, Paris
Jean-Jacques Rousseau <Dictionnaire de Musique>
Edgar Willems <L'Oreille Musicale> Editions Pro Musica
Pierre Guiraud <La Sémiologie> Presse Universitaire de France
Paul Hindemith <Elementary Training for Musicians> Schott's Sohne
G.Cooper=L.B.Meyer <The Rhythmic Structure of Music> The University of Chicago
Mathis Lussy <Traité de l'Expression Musicale>
Pierrette Hissarlian-Lagoutte <Style et Technique des Grands Maîtres du Piano> Editions Henn
H.Challan=J.Chailley <La Théorie de la Musique> Editions A.Leduc

〔註〕

- 1 煩雑さを避けるために一般的に使われる「感覚」を用いるが、本来は「感性」と言うべきである。
- 2 1970年代後半に行われたフランスのソルフェージュ改革も、ソルフェージュが特化しすぎたことに対する反省が発端である。
- 3 パリやリオンの国立高等音楽院を含めてフランス文化省の管轄である。
- 4 ドイツのミュンヘンやケルンの音楽大学でソルフェージュが取り入れられるのは1975年頃である。最近でもオーストラリアやイギリスの留学生が五線譜をラララ等のシラブルで歌うのが見受けられる。
- 5 1946年、米国で刊行。邦訳「音楽家の基礎練習」坂本良隆、千蔵八郎共訳 1957年（音楽之友社）
- 6 K. Leimer=W.Gieseking: Modernes Klavierspiel 1931年。邦訳井口愛子「現代ピアノ演奏法」
- 7 しかし、この記譜法もまた、自然科学や数学とは異なり作品の再現に必要なすべての情報を提示するわけではない。
- 8 icon. 図形等が原物の形を備えている性質。形のない音の世界では準写像性というべきであろうか。
- 9 “画一的な尺度で記されている高低、長短の音符は、芸術の本質からかけ離れた存在である。演奏者が表現する繊細さに比べるなら音符は近似値でしかない”（マリー・ジャエル）
- 10 伊沢修二・山住正己校注“洋楽事始め”「創置処務概略」より抜粋
- 11 “明治22年「文学と自然」論争が巖本善治と森鷗外との間で戦わされた。自然 nature という翻訳語を、

- ・ 厳本は基本的に日本語の「ありのまま」という意味にとらえ、鷗外は自然科学の自然 nature ととらえ、お互いに言葉のすれ違いに気付かなかった。”柳父 章著「翻訳語成立事情」
- 12 モーツァルトが父レオポルドに宛てた1777年の手紙
 - 13 理解のための便法としてこのような表現を用いた。基礎的訓練はフランスで行われてきた従来の伝統的なソルフェージュに相当し、接近法は現在のフランスで教授されているフォルマッション・ミュージカルに近い考え方であるとも言える。現在のフランスのソルフェージュは音楽家形成の総合的学習として改革され、その名称もフォルマッション・ミュージカルと改められたが、その後内容が修正された。
 - 14 “歌う時、音に対応する音階のシラブルを同時に発音すること。音楽を習い始める生徒たちにいつも最初に行う訓練である。異なるシラブルがもつ想念 idee を、それに合致する音程の想念に精神的 esprit に結びつけることを目的とする。シラブルから音程を想像させる便法である。”(J.J. ルソー)
 - 15 “意識的な練習のみに価値があるのは、意識が知性を発展させるからである。意識的に習得されたことのみが他人に伝達され、活用される。つまり進歩全般に役立つのである。意識化はあらゆる発展、完成のための条件そのものである。無意識のままであるものは全て完全なものにはなり得ない。”(マリー・ジャエル)
 - 16 音符の速読やアルト、テノール譜表、移調楽器の実音を読むための各種音部譜表の読みとり訓練
 - 17 “画一的な運動には生命も思考も存在しない。運動は明確な断片によってしか現実化されない。運動は知性で関知することは出来ない。関知しようとするなら無意識に思考が停止するからである。思考が自由に循環するのは、一つの運動における速さが絶えず変容しているときで、この変容こそがリズムである。”
(マリー・ジャエル)
 - 18 “リズムは自由な創意をもった個体であることに対して、拍は規律と秩序である。”(M. リュシー)
 - 19 身体の必然的な動きから制約される「身体リズム」と、言葉のシラブルを発音する発声器官の筋肉と意味を持った言葉のまとまりから制約される「言葉のリズム」とに分けることが出来る。
 - 20 平成10年 NHK 教育テレビ、桑田三舟氏の書道講座より
 - 21 昭和63年3月18日、毎日新聞に掲載された遠山一行の「バレエ讀」より抜粋
 - 22 A. Cortot Cours d'Interprétation より抜粋

芸大附属高校 公開試験演奏曲目 昭和63～平成14年

	ピアノ	弦楽器	管打楽器	室内楽	オケ	計
Vivaldi			1			1
J. S. Bach	2	9	1	3	4	19
Handel		2		1	1	4
Haydn		3	1		3	7
Dittersdorf			1			
Mozart	2		11	1	7	21
Beethoven	6	3		2	7	18
Hummel			3			3
Paganini		9				9
Spohr		1		1		2
Weber		2	2		1	5
Czerny				1		1
Rossini			1			1
Schubert	4	2		3	3	12
Berlioz				1		1
Glinka				1	1	2
Mendelssohn	1			2	3	6
Chopin	19	1				20
Liszt	27				3	30
Gounod					1	1
Schumann	16	2		5	1	24
Vieuxtemps		1				1
Doppler				1		1
Bottesini		1				
Franck	12					12
Lalo		3				3
Smetana				1	1	2
Reinecke			2	1		3
Brhams	16	9	3	13	1	42
Borodin				1		1
Ponchielli			1			1
Saint-Saens		9		5	2	16
Wieniawsky		14				14
Bizet					2	2
Bruch		3				3
Moussorgsky	2					2
Tchaikovsky		16		8	2	26
Chabrier				1		1
Dvorak		8		4	1	13
Grieg	1				1	2
Sarasate		6				6
Taffanel			3			3
Faure	6			5	1	12
Widor			1			
Indy d'				1		1
Chausson		4				4
Elger		10				10
Ysaye		14				14
Albeniz	1					
Arensky				2		

Debussy	3		2		1	6
Grandjany		2				
Pierne				1		1
R. Strauss			2			2
Sibelius		19			1	20
Glazounoff		5		1		6
Bach-Busoni	10					10
Cassado		1				
Roussel				2		2
Scriabin	9					9
Rachmaninov	17			2		19
Reger		2				2
Jongen			1			
Ravel	13	6		1	1	21
Gaubert			1	1		2
Tournier		10				10
Bartok		19				19
Enesco		1				1
Stravinsky		1		1		2
Kodaly		1		2		3
Szymanowski		1				1
Casella				1		1
Berg		1				1
Ibert			1	2		3
Martinu		1	1	1		3
Prokofiev	9	14	5			28
Milhaud			1	1		2
Hindemith	1	4				5
Tansman			1			1
Poulenc			2		1	3
Copland				1	1	2
Walton		1				
Khachaturian		4	1		1	6
Kabalewsky		1				1
Jolivet			6	1		7
Bozza			1			1
Shostakovich		4		2		6
Creston			1			
Messiaen	2					2
Francaix			1			
Britten					1	1
Dutilleux	2		1			3
Sancan			1			1
Reich				1		1
Damase				1		1
Bitsch			2			2
Berio			1			1
尾高尚忠			2			2
八代秋雄	1					1
合計	182	230	65	86	53	603