

ドイツと日本のソルフェージュ教育の違いと 音楽家育成への影響

The Difference of between German and Japanese Pedagogy in Solfege And its Impact on Musician Development

前田 祐里 MAEDA Yuri
(音楽領域)

1 序文

1-1 はじめに

音楽を志すものにとって避けては通れない「ソルフェージュ」。専攻の演奏技術と並び音楽の根幹を成すものと言っても過言ではない。

高校卒業後ドイツで10年間学んだ筆者が経験し、見聞きしてきたソルフェージュは、日本でそれまで受けてきたそれとは幾分異なっていた。

課される課題はどう違うのか、それによってどのようなスキルが磨かれるのか。

日本とドイツのソルフェージュ教育それぞれの違いを比較し、望まれる音楽家像の違いを考察する。

1-2 ソルフェージュとは

そもそもソルフェージュとは、11世紀にグイード・ダレッツォによって初見の歌を歌うために考案されたソルミゼーション（短いシラブルによる階名唱法）に端を発する。音楽の基礎を身につけ、より深い理解とより優れた演奏を目指すためのメソッドである。歌の練習を主軸に耳のトレーニング、リズム感、音楽的表現力や想像力を総合的に鍛えていくと共に基礎的な音楽理論も同時に学んでいく。

ちなみにソルフェージュ（フランス語 *solfège*、イタリア語 *solfeggio*）の語源は *sol*、*fa* すなわち音階の「ソ」「ファ」から来ている。

2 日本におけるソルフェージュ教育

現在の日本におけるソルフェージュはフランスのパリ国立高等音楽院におけるソルフェージュ教育を基にしたものである。特に音楽大学入学前までの課題はおおむね1978年のフォルマシオン・ミュージカル（極度に細分化された訓練が、実際の音楽の演奏と乖離してしまった事への反省により余儀なくされた）改革以前のものを踏襲している。

ソルフェージュの本国フランスにおいても施行直後には、教材選定の自由度の大きさや、指導、評価のしかたなど、教師へ委ねられる部分の多さから混乱をきたしていたようで

あるが、現在は出版されている課題集の数も増え、安定的な指導が可能になってきている。

しかしながら日本において旧態依然としたソルフェージュが行われているのは指導、評価のしやすさに他ならない。すなわち、明確な答えが用意された教材が多数存在しており、それらを用いれば高度で幅広い音楽的知識を必ずしも持ち合わせていなくとも指導できる。この事は初期の音楽教育をほぼ全て民間の音楽教室が担っていることを考えると非常に重要且つ合理的である。そして正解、不正解を判断しやすいという事は、音楽高等学校、音楽大学の入学選抜試験における評価の公平性の確保にもつながる。

上記の理由から日本においては初期の音楽教育は、フォルマシオン・ミュージカル改革以前のソルフェージュが行われているが、大学、大学院においてはフォルマシオン・ミュージカルを踏まえた教育、研究が進んできている。

3 ドイツにおけるソルフェージュ教育

3-1 概要

まずドイツでは、*solfège*（ソルフェージュ）、*formation musicale*（フォルマシオン・ミュージカル）という科目はない。それらにあたる科目は *Musiktheorie*（ムジークテオリー）と呼ばれている。日本語にすると「音楽理論」である。この科目の中でいわゆるソルフェージュを学ぶ。内容は *Gehörbildung*（聴音）、*Formenlehre*（楽式論）、*Tonsatz*（和声）の3種類である。

おおよそで取り組むことは日本のソルフェージュと同じように見えるが、その取り組み方には違いがある。

3-2 ドイツにおけるソルフェージュ教育

筆者の在籍していたマンハイム音楽大学での聴音の授業は、学生のレベルに応じてA～Cの3つ前後のクラスと、高難度の課題に取り組む指揮科向けクラスの4クラスに分けられていた。基本的には指揮科の学生は指揮科向けのクラスに配属されるが、レベル的にまだ未熟な場合はその他の学生のためのクラスにレベルに応じて振り分けられる。

筆者が在学、履修していた当時、履修者60人程度のうち指揮科以外の学生で一番難易度の高い問題に取り組むAクラスが5～6人、下のレベルになるほど人数が多くなる。そのAクラスのうち3人が日本人であり、それは日本人履修者のうち筆者を除く全員が所属していたという事実に他ならない。筆者はというと教授の薦めで5人中唯一のピアノ科の学生として指揮科のクラスにいたのである。

なぜこのような偏り、すなわち高難度のクラスに日本人が多かったか。それは絶対音感の有無に他ならない。泉谷千晶によると¹⁾「耳の教育はできるだけ早くはじめなければな

1) 泉谷千晶「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（1999年）p. 6.

らないということ、なぜならそれは5歳か6歳の年齢であれば毎日の訓練の中で「絶対音感」が自然に身につくためであり、この「絶対音感」の能力がソルフェージュ教育において（聴き取りや書き取りにおいても）必要である」とパリ国立高等音楽院における1961年のソルフェージュの定義を書いたアネット・デュドネ（*Anette Dieudonné*）女史が指摘しているとの事である。

日本において幼少期から音楽を学ぶ場合は、早い段階から専攻と並行してソルフェージュを学ぶ事が多い。そして幼少期から音楽を続けて最終的に音楽大学へ進学する事を決めた学生は絶対音感を有している確率がかなり高くなっている。

このように上位クラスには圧倒的に日本人が多い理由は絶対音感を保有する学生の多さからくるという予想が立ったが、それは逆説的にいうと「ドイツ人学生は絶対音感保有者が少ない」という事である。ではその理由は何か。理由は2つ考えられる。

- (1) デュドネ女史の指摘するように幼少期から毎日取り組んでいない
- (2) 絶対音感に重要性を感じていない

1つ目の理由に関して、欧米では長時間子どもが練習している音が近隣から聞こえていたりすると虐待を疑われて隣人に通報されることがあるので、幼少期からの音楽の取り組み方が日本とはかなり違うようである。この「長時間」の感覚も我々日本人が思っているよりも短い可能性が高い。

2つ目が日本のソルフェージュと最も特筆すべき相違点である。以下にドイツではどのように取り組んでいるか、具体的に示す。

3-3 ドイツの単音聴音

基準の音を与え、高さを含め音を答える。c2、g3等。絶対音感的訓練ではなく、与えられた音からの隔たりを手がかりに考える。

3-4 ドイツの重音聴音

2つの音を鳴らし、その音程を答える。完全4度、短3度等。この時、実音は答える必要はない。音の響き、感覚を覚えていく。

日本式のソルフェージュ教育を受け、すでに絶対音感が身についていた筆者、あるいは筆者の周りにいた日本人学生は2つの音が音名としてまず聴こえてしまうので、その後理論的にその2音間の音程を考える事になる。なので感覚的に捉えることは逆に難しかった。ドイツ人学生はその響きの感覚を捉えることに重きを置いていたので、2つの音が鳴ると、「何の音かは分からないが減5度」と言うように音程を答える事ができたのである。

3-5 ドイツの旋律聴音

日本では五線紙に音部記号、調号、拍子を書いてから始めるか、あるいは調性や拍子を秘したまま始めたとしても当然固定ドで、絶対音感的に書き取っていく。そうでなくては正解にならない。

ドイツにおける旋律聴音の書き取りは「何の音から書き始めても良い」のである。その代わり相対音感的に正しい音程で並んでいなくてはならない。すなわち、実際に鳴っている音がイ短調で、回答者の記譜は嬰へ短調であっても相対的に音程が正しく並んでさえいれば良いのである。

3-6 ドイツの和音聴音

和音を鳴らし、その種類を答える。短3和音の第1転回形、属9和音の第2転回形根音省略等。これも実音を答える必要はなく、響きを理解する事が求められる。

四声体の和声聴音のような五線紙に鳴らされた和音を書き取っていくような課題は基本的には取り組まない（必要ないと考えられている）が、指揮科のクラスはジャズ和声を含む和声聴音が行われていた。これは、指揮者には絶対音感的に複雑な音を聞き分ける必要があるため例外的に行われていた。



答え方 *Durdreiklang* (長3和音)
1. *Umkehrung* (第1転回形)



答え方 *Dominantseptakkord* (属7和音)
Grundstellung (基本形)

譜例 ドイツの和音聴音の答え方

3-7 ドイツの和声、楽式論

日本と同じような基本的な音楽理論を学習した後、パレストリーナ様式の対位法や、フーガの作曲まで取り組む。筆者の在学していた大学では作曲科以外でもフーガを作曲する試験が課せられた。言わずもがなフーガは対位法の作曲法の最高峰であり、作曲を学んだ事のない学生にはかなり難しい課題であるといえる。テーマが与えられ、厳格な決まり通りに作曲できないと単位が認定されず学生は皆難儀していた。フーガの作曲まで求めるのはバッハを輩出した音楽大国の矜持からか。正しく伝統を踏襲して初めて未来への発展に臨む事ができるといった考え方はまさにドイツ的発想である。

ドイツにおける機能和声の分析方法は、日本で広く使われている『和声 理論と実習』いわゆる「藝大和声」に基づくローマ数字を用いる（フランスの流れを汲む）ものではな

く、リーマン・フーゴーによりローマ数字からアルファベットによる記号に改められ、その後マックス・レーガーらに継承されていたものが用いられている。

3-8 聴き取り分析 (Höranalyse)

音楽を聴き、白い紙に線だけ引いたものに、起きた事、気づいた事を全て書いていく。形式、拍子、和音記号、フレーズの塊、楽器編成、カデンツの種類、どこで転調したかなどである。この項については *wikipedia* に簡単に触れられているのみで他の文献では触れられておらず、仮にここで「聴き取り分析」と名付け、改めて別の機会に詳しく報告したい。

3-9 新曲視唱

基本的に取り組まない。

4 日本とドイツの違い

このようにドイツのソルフェージュは、初めから絶対音感を想定しておらず、相対音感の発達のための訓練に重きを置いている。さらに、もともと歌の訓練として想定されていたソルフェージュであるが、ドイツにおいてはほぼ歌による訓練をしていないのである。宮崎謙一らの国際研究チームによると、絶対音感の保持率は日本人音楽学生でおよそ6割、欧米の学生の場合は1割にとどまり、逆に正確な相対音感を有する学生は欧米では7割を超え、日本人は1割にも及ばなかったという²⁾。

相対音感とは、基準になる音に対して別の音がどれだけ隔たりがあるのか、を感知する能力である。ドイツのソルフェージュにおいては、時間的に続く「旋律音程」、同時に鳴る「和声音程」いずれにしても、それら音の隔たりを響きで捉える、ということを目指している。すなわち、その響きの「キャラクター＝性質」を捉える、ということである。音の響きが人の心に本能的に感じさせる印象から始まり、それらを用いて作曲家らが生み、育んできた音楽の語法を、まさに言葉を理解するように捉えるための訓練と言える。

対して日本式のソルフェージュによって得られる利点の最たるものは、音の正確な高さ、リズムが瞬時にわかるという事である。この事は日本人音楽家に抱かれがちなイメージ「正確な演奏と高度なテクニック」に繋がっているのではないかな。

加えて日本では、コンクールや音楽高校、大学の入学選抜試験の際の評価の基準が「楽譜通りに音が並ぶこと」が何より優先される価値観がある。「ミスを恐れず大胆にチャレンジし、表現力に秀でている」人や「音色がずば抜けて美しいが他のコンテストに比

2) Ken'ichi Miyazaki, Andrzej Rakowski, Sylwia Makomaska, Cong Jiang, Minoru Tsuzaki, *Absolute Pitch and Relative Pitch in Music Students in the East and the West*, University of California Press (2018) p. 136.

べてミスタッチのある」人より「表現は多少物足りないがまったくミスの無い」人の方がより良い評価に繋がる。逆に言えば審査をする側の人「評価しやす」く、結果に対する不満や苦情に繋がりにくいのである。また、前者を評価するには多分に主観的になってしまい、自分の考えを押し出し、他の審査員や、コンテストを納得させるメンタリティが必要である。我を通す事をよしとせず、かつ議論はできるだけ避けたいのが日本人の気質であり、これら教育と社会がテクニク偏重の日本人演奏家を育成していくのである。

先にも述べたように幼少期からしっかり訓練されているアジア人やロシア人は早熟で、特に早期訓練が重要なピアノやヴァイオリンを専攻する者らは学生時代から早い段階でコンクールにも入賞しやすい。

対してドイツ人は晩成型であり、大学時代にはまだテクニクが完成していない者が少なくなかった。だがその後努力を続け開花すると、伝統的語法に裏付けされた誠に説得力のある演奏をする音楽家に成長するのである。学生時代は華々しい活躍を見せなかった彼らであるが、音楽表現の確かな根柢を持っているので、演奏の他、後進の指導にも実力を発揮する。

5 結論

考察の結果、日本のソルフェージュ×ドイツのソルフェージュ＝絶対音感×相対音感の構図が明らかになった。日本におけるソルフェージュは音楽系学校の入学選抜試験を念頭においた固定型的アプローチで、絶対音感を目指す。あるいは早期の音楽訓練を受けたものは結果的に絶対音感が備わった、とも考えられる。

上でそれぞれの利点について触れたが、絶対音感の利点が薄い。他にメリットがないか改めて考えてみたが、ソルフェージュの授業、試験に有利である、という事しか浮かばなかった。ソルフェージュのためのソルフェージュと言えるかもしれない。もちろん、幼少期の脳などに及ぼす影響などは専門外なのでここでは触れないので、音楽的メリットということに限るのであるが。

とはいえ、絶対音感の一つ一つの「音そのもの」を正確に捉え、絶対音感保持者は言葉を聞くようにドレミが聞こえる。この事は確かにドイツの音楽大学の中でも日本人学生を優秀な音楽学生たらしめていた。ただそれは意味を持たない文字の羅列である。その文字の羅列の中からクロスワードパズルのように意味のある塊を見出す事、すなわち、響きを言語的に捉える事が相対音感と言えるのではないか。ドイツにおけるソルフェージュは、その相対音感に重きを置くという事、すなわち、「音楽に持たされた意味を感じ、理解する事」が最も重要であり、その語法を習得する事を目的としているのである。

ルネサンス以降、音楽に修辞学が取り入れられ、響きや音型に意味が与えられた。500年以上に渡って培われてきた西洋の音楽芸術の歴史は、楽譜に書かれた音をただ鳴らせば良いというようなものではない。正しく理解し、表現する語法を修めて初めて演奏解釈に

根拠と説得力が生まれるのである。

6 今後の課題

西洋音楽を育み、伝統の継承、発展を担ってきたドイツ人音楽家も、ただ手放しに「伝統があるから説得力がある」というわけでは無い。その説得力の源泉が相対音感的ソルフェージュ教育なのだとすれば、これを導入する事で日本人音楽家に多く見られるテクニク偏重型の演奏の改善が期待できるはずである。

また中学、高校の吹奏楽部や合唱部等の音楽系の部活動等で、ある程度年齢が上がってから音楽を始めて音楽大学に入ってくる学生も少なくないが、その場合大学に入学した時点で絶対音感を習得している可能性は低い。聴音に地道に勤勉に取り組んだとしても普通は完璧にはドレミで聴こえるようにはならない。

しかも「ソルフェージュのためのソルフェージュ」なのだとすれば、大学に入ってなおこれを必要とするのは指揮科やソルフェージュ科の大学院を目指す学生のみではないか。

これを考えると従来の日本の絶対音感的ソルフェージュは早期音楽教育を受けてこなかった学生にとって大きな負担であり、得られるものも少なく徒労に終わるのではない。幼少期からの経験の違いでどうにもならない、越えられない壁があると学ぶ意欲を失う。

それに対し「響き」というものは絶対音感がなくても捉えやすい。響きが捉えられるようになれば語法の学習に続く。今始めて身に付く、努力が結果につながる相対音感的アプローチによるソルフェージュは、意欲を失わずに取り組むことができ、かつ自分の専攻の演奏にダイレクトに生かすことができる。

とはいえ、ドイツの相対音感的ソルフェージュ教育のみで事足りるわけではない。ただ演奏のみで立身するのであればそれでも良いかもしれないが、将来音楽教室でソルフェージュ教育を施す立場になる学生も多数いる事を考えると、大学等の高等教育機関においては、従来の日本の絶対音感的ソルフェージュと、ドイツの相対音感的ソルフェージュの両方を学べる環境が整えられることが望ましい。

参考文献

- 泉谷千晶「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（1999年）
- Ken'ichi Miyazaki, Andrzej Rakowski, Sylwia Makomaska, Cong Jiang, Minoru Tsuzaki, *Absolute Pitch and Relative Pitch in Music Students in the East and the West*, University of California Press (2018)
- 『図解音楽事典』ウルリヒ・ミヒェルス編 角倉一朗 日本語版監修 白水社（1989年）
- ローラン・テシュネ「ソルフェージュ：明日のための教育法(1) —19世紀フランスのソルフェージュ—」『東京藝術大学紀要』第30集（2005年）
- ローラン・テシュネ「ソルフェージュ：明日のための教育法(2) 第一部 —20世紀フランスのソルフェー

ジュー」『東京藝術大学紀要』第31集（2006年）

ローラン・テシュネ「フランスにおけるソルフェージュ」昭和音楽大学『研究紀要』第18号（1998年）

舟橋三十子「新しいソルフェージュ・フォルマシオン・ミュージカルからの発展」『名古屋芸術大学研究紀要』第40巻（2019年）

長崎結美「保育者養成課程におけるソルフェージュ指導—フォルマシオン・ミュージカルの視点から—」『帯広大谷短期大学紀要』第52号（2015年）