譜読みが速くなるためのトレーニング

ーソルフェージュ授業の実践を通して考えたことー

堀　由紀子
Yukiko Hori

私がソルフェージュのクラス授業を受け持つようになって３年になる。これまでにソルフェージュ教育を念頭においた特別な訓練を受けた経験はないので、この授業を担当することが決まった時には正直言って多少の戸惑いがあった。そこでまず手始めに、学生たちにはいったい何が必要なのか、実際に自分にできることは何か、ということを考えてみた。その結果、方向性としては彼らの譜面とのつき合い方に柔軟性と幅を持たせ、より速く、より深く曲の内容や作曲者の工夫を読み取れるように、そしてそれをうまく演奏表現に結びつけるための手伝いができればよいのだ、という結論が出て、それならば試行錯誤はあるだろうが、これまで演奏と教育の双方に携わって来た者としての経験を生かし、学生がよりよい演奏をするための実践面での助けとなるような授業を目指そう、ということになった。

ソルフェージュ教育の理想を言えば、外国語の集中特訓の場合のように週に４回程度の授業を行うことだろう。またはメカニカルな訓練であれば、例えば語学のラボ教室（これはソルフェージュ関連で利用できるようなものはまだ開発されていないようだが）のようなところで各自に合ったプログラムを組み、身体にたたき込むような方法をとることができるならば、うまくすれば実際に効果を上げることができると思う。しかし私の担当するクラスに関しては、週に１回９０分、そして１学期若しくは２学期ごとに完結させること、という条件がつけられていたので、必然的にかなり違うアプローチをせざるを得なかった。その条件で効率を上げるにはどうすればよいかと考えてみたが、まずは学生の意識の改革が不可欠だと思った。授業に出席すれば少しはマシになるだろう、などという消極的な姿勢で向かうのではなく、自分の弱いところを認識し、自分自身のトレーナーになる方法を見つけさせるしかない。そして、専攻実技の普段の練習の際にも実はおもしろいほどに材料が転がっていて、訓練の方法を考えることをも含めたすべての段階を楽しみながら、自分の能力を高めてゆけばよいのだということに気づかせることができれば、あとは毎日の「自主トレ」の効果を待つばかりという訳だ。

もう一つ考えたのは、実技の腕を上げようする学生たちを妨げているものはないか、学生たちが共通して持っている問題点は何か、ということだった。その結果、大きな問題点として次のようなことが挙げられると思った。

実技専門の教員がレッスンを行う場合には、次のように考えることが多いようだ。

・ ただでさえレッスンの時間が足りないのだから、理論やソルフェージュに関してはどこか他のところでやって来てほしい
・ 自分は作曲や音楽理論の専門家ではないので、説明に慣れていない

逆に楽典やソルフェージュのレッスンや授業では、

・ 知識や理論は教えるが、具体的に個々の演奏に結びつけてまでレッスンしている時間はないので、それらのことは実技のレッスンで行ってほしい
・ 効果的に耳の訓練を行っておけば、あとは必然的によい結果が出るだろう

等々、上記のようなことになりがちで、理論と実践、漠然とした知識と人間的な感性や思考との間に溝ができやすいのだ。そしてその溝に目を向ける余裕と時間のある教師も少ないので、年若い生徒たちは全体を把握しないままひたすら宿題をこなす、という構図ができあがる。年端の行かない子供たちには、レッスンの際に理論を説明するのは早いだろうと考えられ、また子供たちも難しいことにはすぐに退屈してしまうため、レッスンではいかに楽器をうまく演奏するかということに終始しがちだ。少し技がこなせるようになると、すぐに課題が難しくなるため、それを乗り越えることで手いっぱいとなる、というように、同じことの繰り返しになりやすい。ソルフェージュや楽典のレッスンについては、よほど恵まれた環境でなければ、ひたすら音高や音大の受験のためのみに行なわれているのが現状であろう。理想を言えば、実技レッスンの際に露呈する数々の問題点を把握している教師が、ソルフェージュまでをひっくるめて教えるようにすれば、幅の広い音楽教育ができるのだろう。

自分自身のことを振り返ると、とにかく一週間につき数曲の宿題と、１日にピアノを練習する（実際に音を出す）時間のみが厳格に決められており、自分の弱いところはどこなのかを考えてくるように、とか、それを克服するための練習方法を自分で編み出すように、といった課題などは与えられたことがなかったし、いろんなことの音楽的な意味をゆっくりと時間をかけて考えるということがなかった。例えば不協和音という言葉一つにしても、「あ、一緒に鳴らした時にごつい響きがする和音を不協和音と呼ぶんだな、それに対するのが協和音か、ふむふむ・・・」といった程度の理解はあったけれども、まず、それらの緊張と弛緩およびその度合いまで理解し、演奏の瞬間にはそれを心と身体で実際に感じながら表出できなければ音楽にならない、ということに気づくのに大変に時間がかかった。要するに不協和音の、音楽そして音楽の歴史にとっての意味、そしてこれこそ一番大切な、私にとっての意味がわからなかったのである。信じられないことではあるが、このような例を挙げると枚挙にいとまがないし、一事が万事なのである。単に自分が不器用だったのかもしれないと思っていたが、現に学生たちを見ても、理論と実際がうまく結びついていないのがはっきりわかる。自分の置かれた状況と問題点を客観的に把握し、解決策を考えることは、特に芸術系の技芸においてはなかなか難しいのだと実感する。そのような問題点の克服が急務なのだ。それらを念頭において、何としても「結びつける、ぴんと来させる」トレーニングをしなければならない。

いざ取り組んでみると、この分野は困難だが面白く奥の深い領域であり、こういった経験をしないのは音楽教育に携わる者として大きな損失である、と思えるほどになった。講義題目は、「譜読みが速くなるためのトレーニング」。自分に、そして学生たちに明確な指針を与えるため、最初から大きな目標を掲げた。一言で読譜能力と言っても、単に楽譜に記されたマテリアルとしての音高やリズム、アーティキュレーションや強弱などを、初見で実際の音に置き換える練習だけをしても、決して使い物にはならないということは、自分が学生だった頃の経験からわかっていた。音を想像する時点ですでに、充分に音楽的な

発想を持っていないと、二度手間どころか、修復に時間のかかるダメージを被る。俗な言い方をすれば、耳、または感性が壊れてしまい、表現能力も育たない。楽譜に記された音符や記号、標示のすべてから即座に音楽的な内容を読み取り、それをまた即座に表現に結びつけていくということに、どんどん慣れさせなければならない。個々の具体的で現実に即した能力の開発とともに、感覚的、また理論的な観点からみても生きた読譜ができるように、ということを大前提におき、本末転倒にならないよう、訓練する本人の側からも常に目的が意識されたトレーニングである必要がある。

　では実際に主としてどのようなことを行ったか、またその際に考えたことなどを、この３年間のまとめとして記してみたい。そのことによって、更なる課題が発見されたり、今後進むべき方向性がより明確になるのではないかと思う。

１．拍子・リズムの訓練

　揺るぎない拍の歩みの感覚を身につけることは、拍子・小節を持つ楽曲の再現をする際には絶対不可欠なことである。これが身について初めて、演奏に自然な流れが出るし、また音楽を有機的なものにするところの、内容に即した自在なアゴーギクやルバート、人が納得するテンポの変化が可能になる。１７世紀～２０世紀初頭に作られた楽曲を演奏する際にこれがないと、基礎や土台のない家、砂上の楼閣を建てるようなものである。しかし実際に学生の演奏を聴くと、いかにこの習得が中途半端に行われているかがわかる。もちろん、頭でわかっているだけでも駄目なのだが、おそらく頭でもあまりわかっていないのが実情なのだと思う。その証拠に、学期始めには常に、拍・拍子・リズムについての説明をさせてみるのだが、必ずと言ってよいほど、かなり混乱した答が返って来る。まず、すべてを認識し直すことから始めなければならない。

　拍というのは言わば楽曲の心臓の鼓動なのだから、これ自体がすでにエネルギーに満ちている必要がある。この歩みに乗って規則的にめぐって来るアクセントのついた拍（強拍）が、そのあとに続く拍（弱拍）と共に拍子を形成し、その結果、小節が生まれるということを、まず再確認する。次にそれに乗って（また逆らって）、その規則性の束縛を受けながらも、長短、強弱、休止などを伴った、自由度を持つ動きが喚起され、それがリズムと呼ばれることを確認する。これらの言葉の定義については、楽典の本などにも必ず書かれているのだが、そんなことは当たり前だと思って読み飛ばされるか、それとも、ずっしりと深い内容があまりにもさらりと簡潔にまとめられているため、若くてまだ経験の少ない学生には具体的に把握しにくいのだろう。しかし、これらの原始的な、直接に官能に働きかける要素を甘く見てはいけないのだ。意識された拍の連なりの上にリズムを乗せていく訓練は、メロディーの歌い方やハーモニーの感じ方をとやかく言うより以前に、別個に分けて行われるべきであると私は確信している。ここで、拍とリズムの感覚を養う訓練に入る。

・ まず拍の歩みだけを、机の上で音をたてて叩いてみる。次に、叩く音に強弱をつけることにより強拍と弱拍を組み合わせ、拍子を作る。

・ 小節線の持つ視覚的な役割ーこれによって、強拍の置かれた位置が一目でわかるという

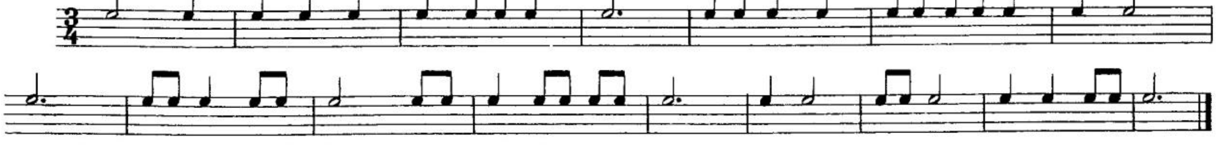
ことの確認。

・ 簡単な指揮のしかたを説明し、実際に振ってみる。指揮の動作 (den Takt zu schlagen) は、強拍・弱拍の位置が感覚的にわかるように、うまく考えられた動作であることを体験。

・ アウフタクトの説明。指揮の動きから、強拍の直前の拍が大きな Auftakt になっていることを身体で感じてもらう。次の Takt（小節）を準備すると同時に、しかるべくして強拍へ流れ込む、という方向性をはっきりと意識させる。小節線は視覚的には「前後をはっきりと分け隔てるもの」として見えるのに、それによって隔てられた２つの拍または小節同士は、実際には非常に深く関連しつながっているという矛盾があるため、アウフタクトに関しては意識して学ばないとわかりにくいし、この意味が本当にわかると音楽がすぐさま活気を帯びる。指揮をしてみると、強拍直前の拍ばかりではなく、それぞれの弱拍のあたまの前にも準備するような柔らかい動きがあることがわかる。曲の中には、このような動きや、またはもっと長くまとまった一連の動きをアウフタクト的に奏するべきところが非常に多い、ということについても、また別の機会に例を挙げて説明しなければならない。

・ ここで実際に指揮をしながらのリズム練習を始めたいところだが、指揮の動きが身についていなければ課題が２つになってしまって集中出来ないので、拍の歩みと拍子は強弱をつけて片手で机を叩く、または両手を打つことで表わしてもらうことにする。そしてリズム譜を与え、そこに書かれたリズムを、実際に声を出してそれに乗せてみる。タン、タタ、ンタ、タンなど。最初は平坦に各拍のあたまにアクセントをつけ、徐々に強拍にのみアクセントをつけるように移行していく。慣れて来たら次強拍にも軽いアクセントをつける。その際に弾むような躍動感を感じることが必要。リズムの性格的な要素に注目し、動きの変化に主観的に面白さを見つけられることが肝心だ。口で唱えるだけでなく、全身ですべてを感じることを常に要求する。もちろん身体の動きを伴ってよい。そして、何が起こってもわからなくなっても、拍の歩みは絶対に止めないという癖をつける。リズムの教材としては、主として F. van der Horst: “Maat en Ritme” を使用した。最初は譜例１のような程度のものから始めた。（以下、譜例６まで出典同じ）

＜譜例１＞



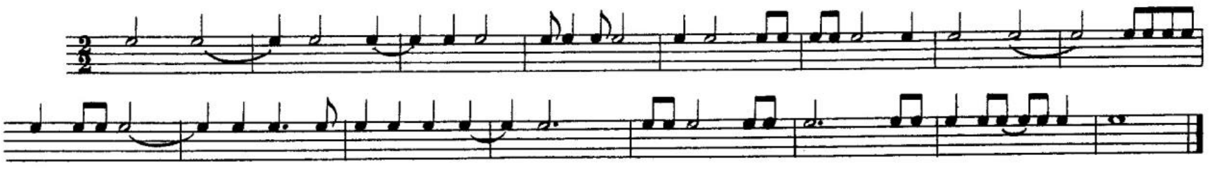
この例を初見で打ってみると、２フレーズ終わった段階ですでにはっきりとした４小節構造が感じられること、そして各小節の強拍同士の力関係が生じていることに着目する。

・ 原初の欲求をさらけださないように文化的に育って来たことの弊害なのか、最初はなかなかリズムに乗り切らないのだが、だんだん慣れて来るようだ。そして、目と勘で譜割が識別できるようになると、初見でもかなりのリズムが打てるようになるのは、こちら

が驚くほどだ。隣り合わせた学生同士、またはグループ同士で、勘違いがないか、リズムが拍に乗り切れているかなどをチェックする。

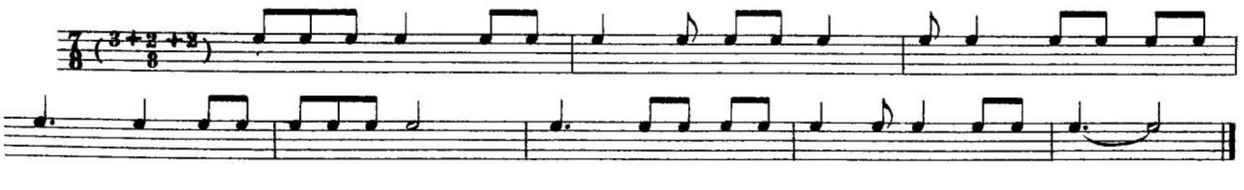
・シンコペーションが起こっているところは、特に注意して強拍を意識するので、机を叩く音のみが特に強くなる。強拍の持つ根強い「既得権」と、それを奪おうとするリズムの緊張感を意識。それが解消された後の建て直し（譜例２）。

＜譜例２＞



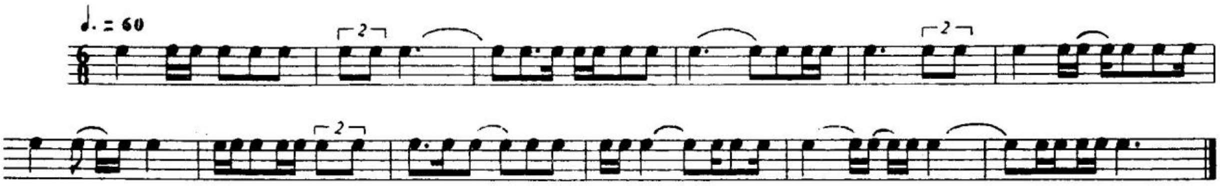
・変拍子（特に混合拍子）に慣れる。最初は譜例３の程度から始める。

＜譜例３＞



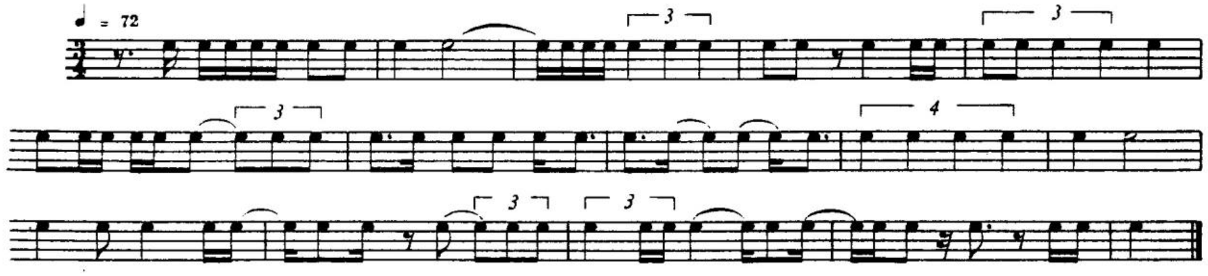
・連符に慣れる（譜例４）。機械的に均等に割るというよりは、動きの性格をつかむ練習。３拍に４連符（またその逆）などの奏法も、まずは割り振りを学び、そのあとは感覚的に行えるようにする。リズムはセンスなのだ。

＜譜例４＞

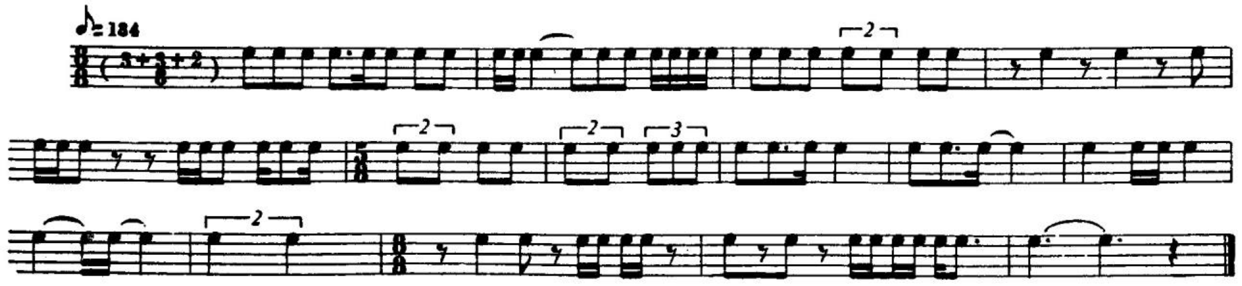


このような訓練を授業のなかの限られた時間内で継続して行うだけで、１年後には譜例５や６のようなリズム形を初見で躊躇なく、それもほとんど間違えずに打てるようになり、ずいぶん自信がつくようだ。

＜譜例５＞



＜譜例６＞



・自分が現在勉強している曲のメロディーから、リズムだけを取り出して記憶により書かせてみる。知っているはずの曲が違った表情を持つことを理解させる。そこに音高がのせられ、和声的な動きが生じてくると、強拍・弱拍の力関係が微妙に変わってくることに着目させる。作曲者はリズム、メロディー、ハーモニーにいわば「力のせめぎ合い」を行わせ、そのことによって意識的に緊張と弛緩の関係を作り出しているのだということを理解させる必要がある。

・あるメロディーをピアノで弾いて、そのリズムだけを記憶により抽出して書き取らせる。

・学生にある曲の部分を初見で演奏させ、他の学生たちはそれが何拍子の曲であるかを当てる。次に任意の拍で合図を送り、そこが何拍目であるかを当てる。もちろん、演奏する学生も拍子感を要求される。楽節構造を持っている曲または部分を演奏する際には常に、何小節のまとまりのうちの第何小節目を、そして第何拍目を今演奏しているところなのか、また、強拍、弱拍どちらの場所にいるのかということを、非常に感覚的に把握していられることが必要だ。

柔軟で揺るぎない拍の感覚を持つ学生は、ほとんどいない。テンポが揺るがないことはあっても、機械的になってしまうのだ。学生たちの普段の音楽的な練習の方向性は、メロディーをよく歌う、ハーモニーを美しく響かせる、ということに偏りがちな気がする。急がないように、もたれないように、という注意は払われるのだが、そのこと自体が受動的な「注意」であるため、発展的ではない。小さい頃からメトロノームに合わせて練習することが多く、さんざん「数えさせられて」来たので、実際に譜面があらかた読めてしまったら最後、数えるなどと言う初歩的なことは必要ない、それよりもっと「音楽的な」ことを表現したいという心理が、確実な拍感への進歩を妨げているのではないだろうか。上述したように、有機的なアゴーギクやルバートはすべてしなやかな拍感を基礎としてのみ可能なことであるにも関わらず、これを後から身につけるのはまったく容易ではない。拍の歩みの正確さは、メトロノーム的な正確さとは全く違うものであるからだ。練習の際のメトロノームの使用は、どちらかというと反面教師として有意義であると私は考える。

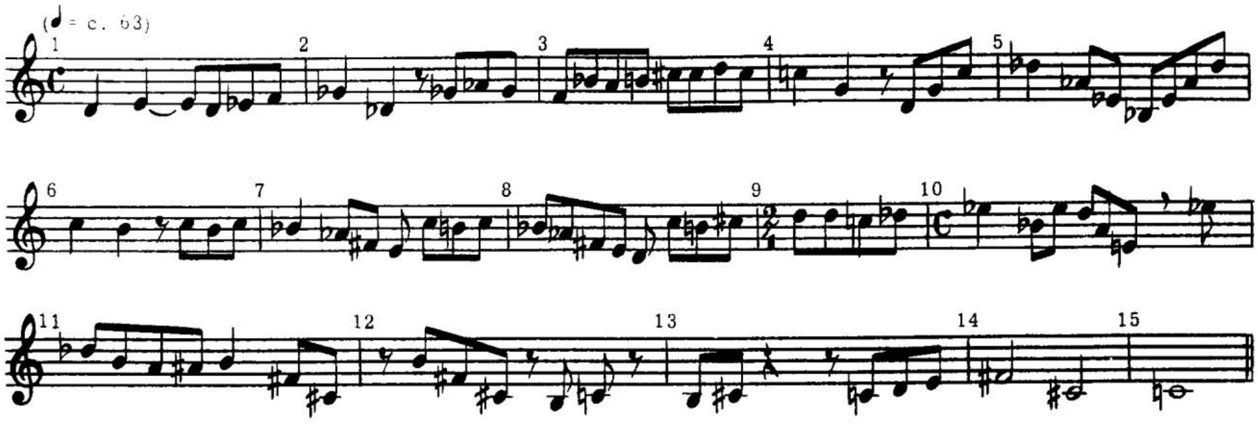
音楽を聴く際に人間が感じ、納得する拍の歩みとは、楽曲のフレーズごとに、また楽曲の内容が刻々と変化していく過程に伴って、微妙なニュアンスで自然に変化するものであるから、その変化の様相が人間の感性にとって納得いくものであることが必須なのだ。

２． 音楽的に音程を意識する訓練

メロディーを奏する際に正しい音程をとることは、そのメロディー自体や、それに付随しているところのハーモニーなどの、いくつかの音の関連が作り出す緊張感や安堵感、期待感や絶望感などの表情がはっきりと理解されたときに、初めて可能になる。これは自分で音程を作り出さねばならない歌手や旋律楽器奏者にとってはもちろん、あらかじめ音の高さが定められ、実際には微妙な変化でさえも加えられない鍵盤楽器の奏者にとっても、理解するとしないのでは全く表出内容が変わって来る。すべての奏者にとって、音程とそれに付随する表情は自分で意識して作り出すものだ。ただ一つの音が他の音との関連から独立して、それ自体で素敵な表現であるなどということはあり得ない。

・もちろん、単に音程をとることさえ難しいというレベルであれば、そこまで要求はできないのだが、私のクラスに来た学生たちは、一つの音を与えて決まった音程をとったり、また２つの音を同時に鳴らした時にはその音程を把握することができたので、音程や調性の感覚を鋭敏にするための訓練として私が選んだことの１つに、調性の定まらない、しかし音楽的内容のあるメロディーを歌うことがある。例えば譜例７のメロディーは、長短２度、完全４度、音高の記憶の訓練をも目指すが、モティーフやリズム、音程や拍子の変化を駆使して、短いながらもクライマックスもあり、音楽的な表情を考えながら歌うのに有効なものだと思う。

＜譜例７＞

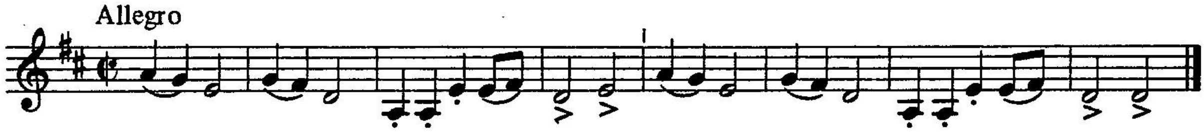


Lars Edlund : ”Modus Novus” より

・このようなメロディーを歌うことに慣れて来たら、次に２つのグループに分かれ、音名をつけずに歌い合って互いに書き取ったり、ピアノを用いての聴音をする。

・調性のはっきりしたメロディーを１度から２度聴いて覚え、オウム返しに奏する。それを順次移調していく（譜例８）。

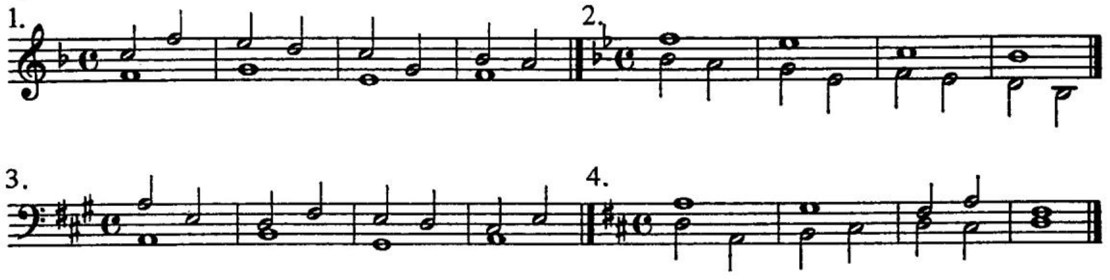
＜譜例８＞



Roland Mackamul: “Lehrbuch der Gehörbildung” Band 1 より（以下、譜例１１まで出典同じ）

・２声の記憶聴音を行う（譜例９）。

<譜例９>



・古典から近代の室内楽やオーケストラの曲を CD で聴かせ、ある特定の楽器が演奏しているメロディーのみを書き取ったり、記憶によりそれを歌うことを行った。また２声、３声の書き取りも随時行った。

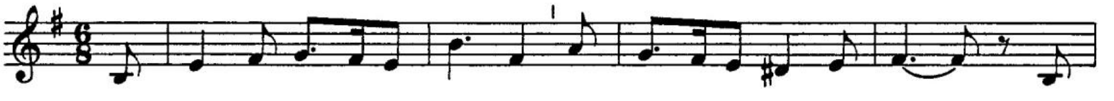
３． 和声感の訓練

耳で聴いて和声の動きを把握することに重点をおいた。

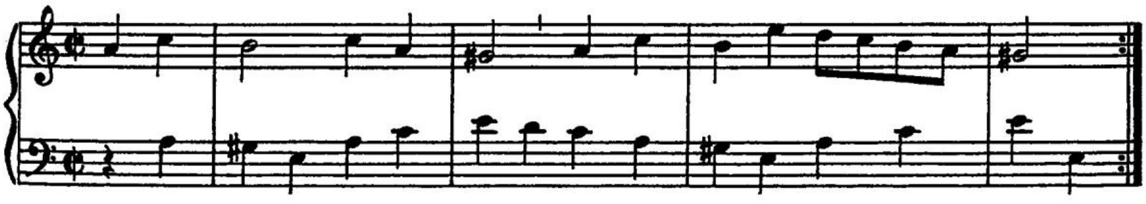
・いろんな楽曲を演奏し、学生たちは譜面を見ずにそれを聴きながら、主要３和音、２度や６度の和音、特徴のある減和音、カデンツなどを聴き分けることをした。曲としては、モーツァルトや初期のベートーヴェン、シューベルトのピアノ曲や室内楽曲、また交響曲などを取り上げた。中心になる音を頼りに探すことも自然に行われるので、調性の感覚が鍛えられるし、音の洪水の中から根幹となっている和音を見つけだす訓練になる。

・４小節の開かれたメロディー（譜例１０、１１）を書き取り、次の４小節を使ってそれを納めるメロディーを作って演奏し、続いてそれに伴奏をつけてみる。これに慣れて来たら、誰かが即興で最初のメロディーを演奏し、続く人がやはり即興でそれをまとめる。演奏はピアノ、歌、他の楽器でも行う。

<譜例１０>



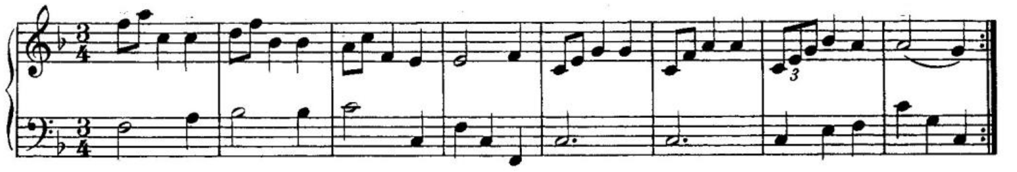
<譜例１１>



・不協和音の扱いについては、特に強拍に置かれた不協和音の解決の方法について取り上げた。学生の演奏を聴くと、昔の私がそうであったように、不協和音の解決が自然に行われていないことがままあるばかりか、逆に解決させるべき和音が強く無味乾燥に演奏されていることがある。極めて単純明快なモーツァルトのメヌエット KV 2（譜例１２）は、緊張と弛緩の法則に韻を踏ませているような曲であり、この説明にうってつけだ。メロディーの１つの音だけが先に進むのをやめて元の場所に留まると、それまで協和していた和音が急に不協和になり、「何とかしなければならない音」になる。幼いモーツァルト

がこれを連発して興じたであろうことは容易に想像できる。この遊び心が、バロック以降の西洋音楽の原動力なのだと思う。古典派のピアノソナタの緩徐楽章なども、さまざまな不協和音とその解決が何とわかりやすく装飾的に扱われていることか。まるで宝の山に紛れ込んだかのようである。

<譜例１２>



（以下省略）

・実際の楽曲（４声以上）の聴音なども行ったが、これについては各自の程度に合わせて、上下の２声のみをとってもよいこととした。

４． 初見視奏

読譜力を高めるための訓練として、初見視奏を頻繁に行うことは欠かせない。楽譜をさっと見ただけで曲の性格をおおまかに捉え、各フレーズの内容を追いながら表現していくことに慣れれば、読譜のスピードは自然に上がるだろう。あとは曲の内容をじっくりと把握する力を高め、経験を積むだけだ。学生は、自分が出会ったことのないタイプの曲になるとどうしても引っ込み思案になりがちなので、可能な限りのさまざまな時代様式、作曲家の作品に接して、とにかく慣れることが肝心だ。この授業では、バロックから近・現代までの楽曲の初見視奏（合奏を含む）を行った。また楽譜を注意深く見る意識を高めるために、各自が現在取り組んでいる曲の８小節程度を、記憶を頼りにすべての記号や発想用語などと共に書かせてみた。

初見で演奏する際の助言としてよく言われることは、常に先の部分を見て演奏するように、ということだが、その言葉通りに個々の音の高さや長さなど、書かれたすべての情報を見ようとすると、ただ混乱するばかりだ。実際に見ていくのは、一つのフレーズの長さ、それが繰り返しているか変奏されているか、気分や状況の継続や変化など、要するに曲が向かおうとしている方向性なのだ。急に音程が飛び始めた、音の数が目立って増えた、音部記号が変わった、何となくスラーが増えて来た、などはもちろん大切なポイントだが、それを認識するだけではなく、その結果として何が起こるのか、というところまで推察する癖をつければよい。典型的な伴奏形がある場合にはその特徴を捉えてそれらしく聞こえるように、また、適当にごまかしてよいところと、なくてはならない音や部分とを判別する能力を養う必要があるが、これらは音楽を理解する力と相俟って育つものだ。

初見の際に何より大切だと私が思っていることは４つある。それは１.実際のテンポで演奏する　２.絶対に止まらない　３.旺盛な表現意欲で臨む　４.予想を働かせること　である。

１）実際のテンポで演奏する

全く違うテンポを設定すると、曲の本質的な性格を捉えることが難しくなるので、できる限りの勇気を持って実際のテンポで演奏することだ。性格を捉えるのが目的なのだから。これが全くもって不可能なようならば、もっと簡単な曲を選んだ方がよい。しかし例

外的に、まず部分的にスケッチのように演奏して大まかなイメージをつかんでからであれば、テンポは少し抑え気味にしてもよいと思う。

2. 絶対に止まらないこと

初見がうまくなろうと思ったら、恐れ知らずに猛然と能動的に前進しなければならない。スキーに例えれば、ちゃんと前傾姿勢をとることだ。重心が後ろに乗っているへっぴり腰の状態では、転んでばかりで、起き上がるのに時間がかかる。何があっても、例え木にぶつかろうとも意に介さず、決して止まらずに（演奏し直さずに）とにかくがむしゃらに先に進むことである。このために効果を発揮するのは、合奏を初見で行うことである。能力の近い者同士が組んで行えば、非常に能率のよい学習ができる。この授業では、学生の履修状況に応じて、ソロ、連弾、合奏、と、いろんなタイプの曲の初見視奏を行ったが、間違えることを神経質に恐れる学生はずいぶん減って来たし、なかなか勢いのよい学生も出て来たとはいえ、初見で躊躇せずにどんどん先へ踏み込んで行くことは、多数の学生にとっては、やはりかなりの勇気と慣れ、そして旺盛な好奇心が要るようだ。

3. 旺盛な表現意欲で臨む

私がスイスで教えた経験では、やっとのことでブルクミュラーや初歩のソナティネが弾けるようになったという程度の人でも、ピアノに向かうやいなや、すでに何かを表現しようとする姿勢を見せていた。例外はなかった。そしていったん弾き始めてからも、表情のない、無味乾燥なフレーズを作るなどということは皆無であった。但し、表現と曲の内容とが必ずしも一致しないことはある。これは、合ってもいても間違っていても、自分の考えを外に向って表現しなければ、自分が存在しないも同然で、自分は決して何も考えていない木偶の坊などではないのだ、と考える傾向の強い人種性にも起因するのだろう。そもそも、間違ってはいけないという発想があまりないようだ。これはおおいに真似をすべきだ。だから、よくわからない曲だと思ったり、咄嗟に感じをつかめない部分があった時には、仮定的に何らかの表情をつけてみるのだ。上下左右、とにかくはっきりした方向を打ち出せば、それが合っているか違っているかは（緊張から気持ちが固まってさえいなければ）すぐに分かるはずだ。勘違いならあとから修正すればよい。何も出さなければ何も始まらず、結局 100 パーセントの確率で間違い必定なのだから、思いきって可能性にかけているうちにコツがつかめてくるはずだ。

4. 予想を働かせる

初見の際には常に自分なりの「先行きについての予想」を持つことが必要だ。「この作曲家はこの曲をこうやって始めたけれど、たぶんこの先はこんな風に作っていくだろうな」もしくは、「自分ならこう作るだろうな（こんな風だと素敵だな）」という予想または希望である。でもこれを持ったからといって、予想が外れた場合に大きな影響やダメージを受けるものでもなく、軌道を修正しながら、「あ、そうか、この人はこう進ませるのか」と思いながら、自分の感性とは違った、新しい経験を楽しむようにする。そして、予想の引き出し＝予想可能領域がどんどん増える。逆にイメージを持たずに受動的でいると、まず間違いなく出遅れる。このための訓練としては、前項３（和声感の訓練）で述べた「メロディーの続きを即興で作る」ことを一歩進め、初見視奏の最中にさっと続きを隠し、その先を想像して演奏してみる、ということが非常に有効だと思っていて、学生たち

にも是非とも自分で試してみるようにとは言ったのだが、授業ではまだ実現していない。

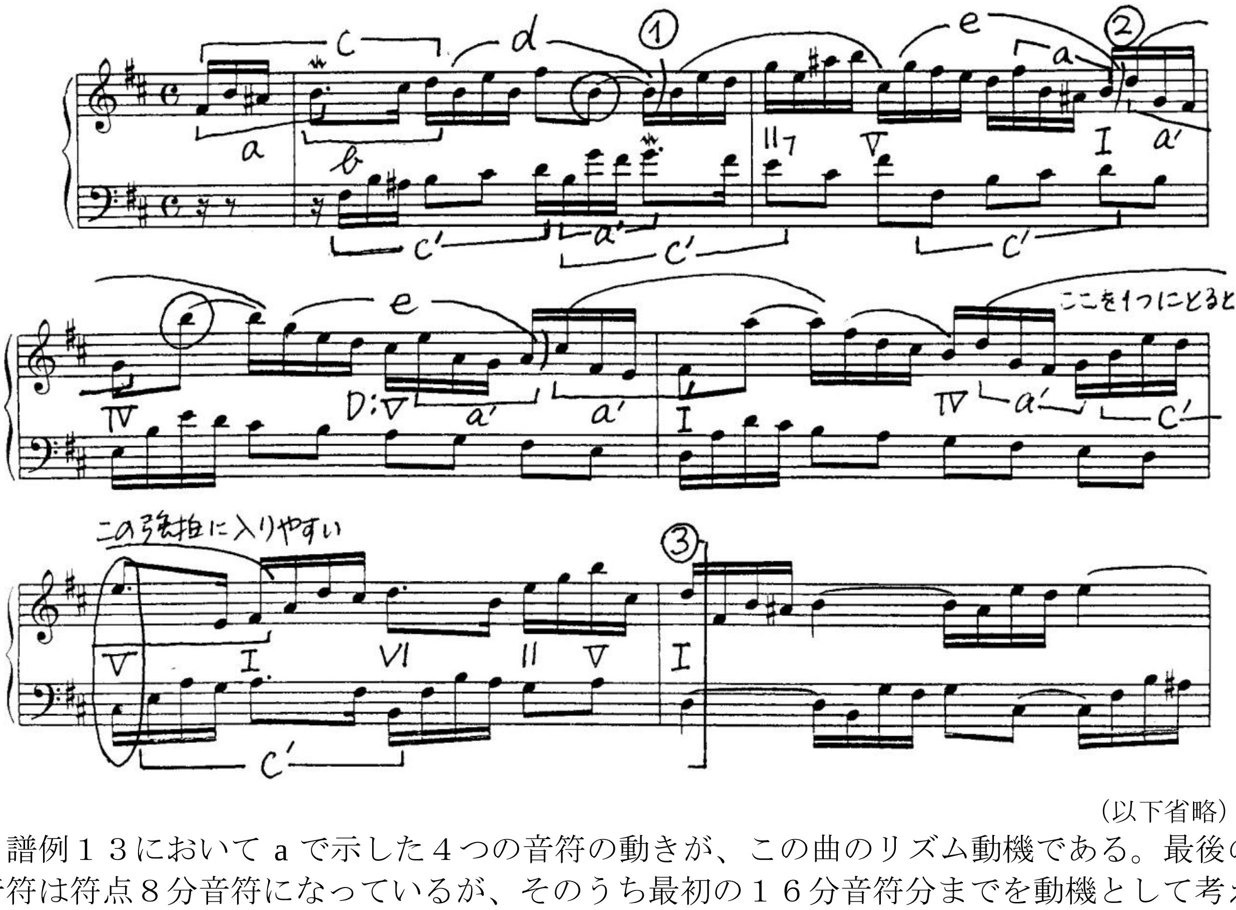
５．その他

上記の第１項から４項に述べたような訓練を毎回の授業の土台としたうえで、その他に特にテーマ別に取り上げたことがいくつかあるのだが、そのうちの２つをここに挙げることにする。

1.　モティーフとフレーズについて

音楽とは音による語りかけであるため、その内容を明確に伝える為にはしかるべき句読点が必要であることの確認。音楽としてのひとつの生命を誕生させるには、まず核になる細胞を発生させ、あたかもそれ自体が有機的に増えていくような形をとらせれば、人間が理解できるフォームを持った生命となり得ること。この原理が発見され、多くの才能ある人々（作曲家、演奏家、聴き手）によってあまねく追求され続けてきたため、クラシック音楽には今日に至るまで生き続ける名曲がたくさん存在するのだ。ここでは J.S.バッハのフランス組曲第３番ロ短調 BWV814 よりアルマンド（譜例１３）を例に挙げ、モティーフとフレーズの関係を追ってみた。

＜譜例１３＞



（以下省略）

譜例１３において a で示した４つの音符の動きが、この曲のリズム動機である。最後の音符は符点８分音符になっているが、そのうち最初の１６分音符分までを動機として考えると、この動機は４つの１６分音符から成り立っている。アウフタクトで始まるこの動機は、常にアウフタクト的に上下どちらかの声部に引き継がれながら、休むことなく全曲を通して貫かれている。もう１つのリズム動機は b であり、この a と b のリズムが組み合わされ、音が乗せられたものが、メロディー動機 c となる。

まず上声を見ていくと、a が属音から主音へ４度上行、b が主音から３度上行しており、次いで b が圧縮されたものが素早く２回繰り返されて５度まで上がり、落下する形ですぐに主音に戻っている。これが最初のフレーズとなる。c と d はそれぞれ８つずつの１６分音符を内包し、リズムの観点からみると d は c の変奏である。d の前半は、c の滑らかで叙情性な動きに比して短い間に上下に揺れ動いているため、ここに小さな音楽的緊張が生じる。d の８分音符 h 音は、シンコペーションになっているとはいえフレーズ最後の主音であるため、単純に強く演奏することはできない。しかしこのリズムは、次に続くフレーズのリズムを呼び込む役割を果たすので、地味な存在だが重要である。

丁度１つのリズム動機分だけ遅れ、上声を真似て始まった下声は、上声が１フレーズ終わらないうちにすでに上述 d 前半の高揚感を受けて６度上行するが、これは動機 a そのものの高揚でもあり、和声的にも新しい響きを呼び起こしている。そのため下声は①の地点では上声のようにトニカに解決せず開かれたままとなり、上述の上声シンコペーションや、下声 c'の動機が次のフレーズにまたがっていることとも相俟って、人が自然に先の展開に聴き入るように仕向けられている。アルマンドは４拍子の舞曲なので、最初の読点は①に置かれる。モルデントによって放り投げられたような不思議な浮遊感や、和声がそれまでと変化した感じを聴き取らないうちに次に進むと、息づかいの感じられない不自然な演奏になる。

続くフレーズは、上声が（４度の上行を２回繰り返すという段階を踏んで）下声の６度跳躍を取り込んで始まり、さらに上へ登ってから今度は回り道をしながら再び主音へ降りて、先の開かれたフレーズをまとめるものである。リズムだけを見ると、８分音符と１６分音符がそれぞれなだらかに連ねられていて、聴く者が上下に跳躍の多い上声のメロディーが表わすところの気持ちの揺れに集中できるようにしてある。和声的に見ると、第２小節第１、２拍で II7 から V、第３、４拍で I に解決し、カデンツが生じている。この和声の動きや、下声の c'の動機が d 音まで続くこと、また４拍子の拍子感からしても、句点は第３拍目のトニカ基本形のところではなく、②に置かれるのが自然なのだが、ここではトニカがすでに展開形になっていることや、上声第３拍目の動きが第４拍目に流れ込むような模倣により引き継がれていること、また上声に連なる１６分音符も慣性から常に先へ流れようとしているので、音楽がそこで途切れ過ぎずに先に進むようになっている。

第３小節は、第１拍目で h-moll の IV (平行調 D-dur の II)、第３拍目の頭では高らかに D-dur の V が響き、続く第４小節では I から IV へというように、２拍ごとの和声交代で進むことや、上声の憧れるような１０度の跳躍でのシンコペーションに答えて e がゼクエンツとして用いられていることから、音楽がゆったりした感じになっている。第４小節の終わりに動機 c'が戻って来て、第５小節ではそれを用いての掛け合いが上下声でなされ、また和声交代も１拍または半拍単位で起こるので、動きがにわかに活発になったところでカデンツが生じる。上下声共に主音に戻ったところ③が、第１段落を締めくくる明確な句点となる。

実際の授業では、ここまで細かくアナリーゼをした訳ではないが、大まかなアウトラインを伝えることで、１つの曲がいかによく考えられてできているかということと、モティーフとフレーズについて考えることが曲へのアプローチの際に必須であるということを伝えたつもりだ。補足すると、私のこのアナリーゼはあくまでも自分が、また学生たちが曲を身近に感じ、演奏に生気を与えるための助けとして行ったもので、自分自身もさらに経験を重ねていく必要があると思っているため、この考え方が唯一の可能性であるとは考え

ていない。

２）自然なテンポの設定方法

学生たちは、これから勉強しようとする楽譜に接した時、また初見視奏に臨む際にも、必ずと言ってよいほど「この曲はどんなテンポで演奏すればよいのですか？」と質問してくる。そこで、ぴったりくるテンポ感をつかむのに必要なことは、ちょっとしたコツと、経験であることを説明する。

例えば Allegro と言う標示を見て、「あ、これは速い曲だな。でもどのくらいの速さなんだろう？」などと思う。速さを抽象的に捉えようとするからわからないのだ。まずは拍子記号を見て、その拍子で指揮の身振りをしてみる。そして、その拍の動きに乗せながら頭の中で音楽を想像してみて、実際に快速な感じがするかどうかを確かめる。この感じは、拍の動きだけを、または書かれた音だけを、というように別々に想像するのではつかめない。なぜなら、速い動きと言ってもいろんな速さの程度があるし、音の動きの多少によっても速さの感覚が変化するからだ。必ずこの２つを組み合わせ、双方向から引っ張り合うように確認し合うと、とてもよくわかるのだ。実際に確認することは、例えば「この動きにこの音楽を乗せると、動きの方が速すぎて、音楽が煽られている感じはしないか？」「ここまでたっぷりと歌わせると、動きとして見た時には重い感じになってしまわないか？」　とふるいにかけて、丁度よいところに落ち着かせ、最終的に「快く元気で、のっている感じがするか？」ということを確認する。こんな感じは、普段の生活でみんないくらでも経験していて、その当たり前の感覚と密着させることがコツなのだ。vivace や presto なども、誰でも日常茶飯事に持つ感覚である。

経験も必要であると言ったのは、テンポ感はその曲が作られた時代、拍子の種類、またその音楽の内容などによって、そして解釈が深くなるにつれ、微妙に変わって来るからだ。また、若い学生たちが実生活で体感したことの少ない言葉、例えば maestoso のニュアンスなどについては、想像力を働かせる必要がある。しかし、曲に初めてアプローチする際には、まずは大まかなところを捉えればよいのだから、そんなことはあまり問題にならない。

では、速度やニュアンスの標示がない場合にはどうするか。これに慣れれば、きっと自信がつくだろうと考えた。そこで J.S.バッハの平均率クラヴィーア曲集から、幾つかのの前奏曲を取り上げて皆で交互に初見で演奏し、テンポの設定によって曲の持つ表情が変わることを体験した。そして各曲の性格について、またバッハはどう感じていたのだろうかということについても話し合ったが、非常に活発な意見が交わされた。このディスカッションは学生たちが、曲にはそれぞれの個性があって、それを見つけて生かすことが大切なんだということと共に、皆が共通に分ち合える感覚の存在を感じたという点で、有意義なものであったと思う。

この３年間のソルフェージュ授業実践については、自分なりに強く必要性を感じることを中心に据えて行ってきたつもりだが、実践するうちにも逐次、こうあるべきという方向性が見えて来たように思う。それらをここにまとめる作業は、各訓練の意義を再確認した

り、また再考を要するところにも気づく格好の機会となった。これからも、楽譜を読み解く力や、耳で聴いて曲の要点を把握する力を養うために学生を助けることは勿論だが、自分自身の能力をも高めて行けたらと考えている。

参　　考　　文　　献　　（　　楽　　譜　　）

Bach, Johann Sebastian. Die sechs Französischen Suiten. Kassel: Bärenreiter-Verlag, 1980, p.82

Edlund, Lars. Modus Novus. Stockholm: AB Nordiska Musikförlaget / Edition Wilhelm Hansen, 1964, p.21.

van der Horst, F. Maat en Ritme. Deel I, II. Amsterdam: Broekmans en van Poppel, 1963, Deel I - pp.1-10., Deel II - pp.20-28.

Mackamul, Roland. Lehrbuch der Gehörbildung. Band 1. Kassel: Bärenreiter-Verlag, 1969, pp.65-139.

Mozart, Wolfgang Amadeus. Klavierstücke. München: G. Henle Verlag, 1955/1983, p.8