

声楽教育における音楽理論と教則本の意義

—楽譜を総合的に読み解く—

Significance of Music Theory and Practice Books Used in Vocal Education

— Comprehensive Reading of Sheet Music —

大橋 ジュン

(教育学科非常勤講師)

抄録 音楽に志を持つものは、音楽理論、聴音、新曲視唱などのソルフェージュの学びを通して演奏するための知識、そして技術を身に付ける。その為に多くの大学では、入学試験で音楽理論やソルフェージュの課題が出されるが、筆者もそうだったように受験のための学びで終わり、果たして楽曲の演奏へ活かされているだろうか。様々な教則本の存在も同じように、本来は楽曲に反映されるべきであるが、教則本をいかに上手く演奏するかに留まっているように思われる。本稿ではこのような学びの分離を見直し、楽譜を総合的に読み解くことの重要性と音楽理論や教本の存在意義を明らかにすることを目的とする。また、その学びをいかに演奏に繋げていくか、筆者が関わる様々な教育現場での取り組みを紹介しながら検討する。

キーワード：声楽教育，音楽理論，楽典，教則本，ソルフェージュ

1. はじめに

Interpretationという言葉には解釈、翻訳、演奏、説明という意味があるが、これこそが演奏家の役割ではないだろうか。

楽譜を色々な角度から解釈し演奏する為には、音楽理論、ソルフェージュを学び、さらに演奏技術を身に付けることが必要である。

音楽理論とは音楽を学ぶ上で必要な手法や構造を理論立てて説明してあるものだが、その中で、まず、楽典という楽譜を読み書きする知識を学ぶことになる。様々な楽典の文献があり、その多くは音の定義より始まるが、次のような興味深い書き出しの文献がある。

音楽の芸術活動は、作曲、演奏、鑑賞の三者によって成立し、作曲家と演奏家が別のものとして独立するようになったのは19世紀からで、それ以前の作曲家と演奏家は、同一人物であることが多かった「中略」これにともない演

奏理論も発達したが、そもそも演奏の根拠となる楽譜は不完全なもので、およそDynamik[強弱法]やAgogik[速度法]などでしか表現できない。したがって楽譜を通じて作品の持つ意味を理解する必要があり、そこで作品に対する解釈が問題になってきた「中略」作品が楽譜の形で客観化されたものである以上、演奏に対しても不完全な指示力しかもっておらず、いかに客観的な解釈に徹しようとしても作品の忠実な再現には限度がある。また、現代の聴衆の時代様式に対する順応性にも限度があり、必ずしも過去の様式を忠実に再現することが演奏のすべてであるとは言えない。演奏は芸術的表現行為であるから、演奏家の自由な創造性や個性が出るのは当然であり、むしろそのことに妥当な解釈による演奏であるならば、必ずしも作曲家の意図や時代様式に限定されることなく、自由な芸術活動が可能であるⁱ

と述べられている。これは、決して楽譜を無視して自由に演奏するのではなく、妥当な解釈とは、単に楽典の知識だけではなく、楽譜を総合的に読み解かなければいけないということであり、その為に読み解く知識である楽典をまず学ぶことが必要不可欠と考える。様々な角度から楽譜を読み解けば、演者の創造性や個性が自ずと演奏に表れるのである。

そこで、数ある声楽教則本を使い、その特性を示しながら楽典との関係性を明確にし、楽曲を演奏する上での楽典と教則本の必要性を声楽教育の観点から考察してみる。

2. 声楽における音楽理論と教則本

文献により多少の違いはあるが、楽典の主な内容は次のとおりである。

- I 音
- II 譜表と音名
- III 音符と休符
- IV リズムと拍子
- V 音程
- VI 音階
- VII 和音
- VIII 速さ、強さ、曲想、奏法に関する表示法

(1) 音とは

音とは振動であり、私たちが扱う音楽の音は高さを伴う「楽音」といい、普通はいくつもの倍音を含む。演奏する楽器には様々なものがあるように、楽音には高さ、強さ、音質の3つの要素がある。声楽における「楽音」つまり「声」は、声帯の振動であることを認識し、その高さ、強さ、音質を呼吸でコントロールしなくてはならない。ソルフェージュにおいて、新曲視唱の課題では必ず声を使うため、声楽以外の楽器の奏者も発声の仕組みをある程度知っておく必要があると考える。

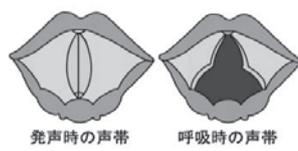
では、声はどのような仕組みによって発せられるのか簡単に述べてみる。肺から気管を呼んで呼吸が昇ってくると、喉仏(甲状軟骨)の中の2枚の声帯が閉じて振動させることによって声のもとが作られる。【図1】

そして、その振動が唇までの声道を共鳴させることにより、声が発せられるのである。なお、吸気では声帯は開いている。体の中で声が反響する空洞部分を共鳴腔といい、主に3つ挙げられる。【図2】

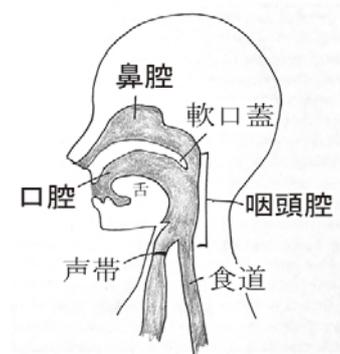
咽頭腔：声帯の上であり最初に機能する最も重要な共鳴腔である。

口腔：二番目に大事な共鳴腔で視覚的に確認できるのでコントロールしやすい。

鼻腔：高音や、ナ行、マ行、ソの音を使う際に共鳴させる共鳴腔である。



【図1】 発声時と呼吸時の声帯



【図2】 音声器官（筆者作成）

このように声帯が綺麗に閉じて振動することによってできた声は共鳴腔で響き、倍音を含んだ豊かな声となる。とりわけ金管楽器演奏は歌唱と共通するところが多くあると、トランペット奏者のクリスティアン・ステーンストロプは自書の中でこのように提唱している。

歌手と同じように、私たち金管楽器奏者は、肉体の小さな部分—私たちの場合は、声帯

ではなく唇である一を振動させなければならず、振動の源のところで適切な空気の力を供給するために舌を使わなくてはならない。「中略」最初の音を歌う前に耳の中に音を持ち「中略」心の中で音楽を聞くⁱⁱⁱ

とあるように音は振動であることを認識し、声を出す時に力んだり、その振動の妨げにならないようにする。また、イメージした音を耳の中に持つことは、高さ、強さ、音質、を作り出すために重要であり、その音（声）がメロディーを奏でるのである。

(2)音楽の三要素

メロディーの他に音楽には、リズム、ハーモニーの重要な要素がある。音や休止の長短と強弱が組み合わされ、それが秩序で打たれる拍に乗ってリズムとなる。演奏するにあたって、この拍を感じる事がとても大切である。さらに、この拍に心理的な強点が加わり、繰り返されることによって、2拍子、3拍子などの拍子となる。単なる音の強さではなく心理的な強点であることを強調しておきたい。なぜなら楽曲を演奏する上で、必ずしも拍子の最初を大きな音で演奏する必要はないからである。そして、同じ3拍子であっても、例えばドイツ音楽とフランス音楽では3拍子の感じ方の相違があることなどを掘り下げる必要もある。

その拍子に乗って演奏されるメロディーは、楽典では音程、音階、そして和音へと展開していく。音程には完全系と長短系があるが、その名前に疑問を持つことなく筆記試験で機械的に問題を解いていく。そこに純正律や平均律について多く語られることはない。純正律と平均律の違いは、アカベラかピアノ伴奏かによって、音程の取り方に影響するはずであるが、残念ながら、楽典の学びと演奏が分離することがしばしばある。

そこで、楽典の学びを、机上の空論ではなく演奏に繋げていくために教則本をどのように活かすかが重要である。

(3)教則本について

さて、音楽を演奏する楽器は様々あり、その楽器により多様な教則本がある。声楽は楽器が自身であることで客観性が持ちにくく、さらに「言葉」があるのが魅力であり困難でもある。それを鍛錬する教則本に「コールユーブンゲン」「コンコーネ」や、イタリア語の歌詞のついた「サルバトーレ・マルケージ」などがある。中でも「コールユーブンゲン」は声楽を志す者以外でもソルフェージュ教材として使用され、リズム、音程、調性を学ぶ教則本で、声楽を目指す者には無くてはならない存在である。ここで各教則本の特徴や使い方を紹介する。

『コールユーブンゲン』

ドイツ語で[Chorübungen] (Chor - 合唱übungen - 練習) と書き、ドイツミュンヘン音楽学校合唱練習書としてドイツ人の音楽家、フランツ・ヴェルナーが1876年に刊行した合唱練習書である。

日本では声楽学習者の初歩の教材として、また音楽大学の入学試験の課題として、しばしば使われている。様々な拍子、リズム、音程を駆使して歌う教本で、各曲にはアクセント、ブレスの位置も細かく書かれている。後半ではハ長調に留まらず全調における調の相互作用や転調を含む練習曲がある。序文においてヴェルナーは階名唱法でまずは楽器の助けなしに行うべきであると述べている^{iv}ように、最初は楽器で音を出さず音程をとり、あとでピアノを弾いて確認して使う教材である。

『コンコーネ』

コンコーネとはイタリアの作曲家、教育者のジュゼッペ・コンコーネ(1801-1861)によって作曲されたヴォカリーズ(母音唱法)による練習曲である。ソルフェージュとして使用するのには勿論、母音唱法なので発声のトレーニングにも有効であり、ピアノ伴奏があるため、ハーモニーを感じて歌うことが大切である。速度や表現に対しての指示や転調もあり、1つの楽曲として様々な母音で歌うと良い。この練習は楽曲

の歌唱での母音の扱いに大いに役立つであろう。難易度に従って、50番、25番、15番と展開する。

『サルバトーレ・マルケージ』

イタリアのバリトン歌手であり声楽教師であるサルバトーレ・マルケージ(1822-1908)によって作曲された練習曲である。コンコーネと違いメロディーにイタリア語がつけられているので、イタリア歌曲に入ろうとする為の入門書とも言うことが出来る。

「きわめて単純イタリア語から始まり、課題が進むにつれて、難しい声の技術とあいまってイタリア語のニュアンスも要求される。しかし本書はあくまでトレーニングの為のものであり、詩の表現とか音楽的な内容というものは考える必要はない。」とあるように、音楽と言葉の歌い方を重視している。また、各曲には「平滑唱法」「跳躍」などの練習のテーマが明記され、練習方法などの注意点が書かれている。まずはコンコーネのように母音唱法で練習し、イタリア語を朗読してから練習することが推奨されている。

(4)階名唱法の注意点（コールユーブンゲン）

新曲視唱、コールユーブンゲンの階名唱法での歌唱は、ある程度の発声の知識と階名で正しい音程を歌うことが必要である。楽器奏者の中には、頭に音がイメージでき、耳の中にその音があるのに、声に出した時に違う音になってしまうケースがある。声をどのようにコントロールすれば良いのかを発声と言葉から考えてみる。まず、使われる音域は、おおよそ日本音名での口音から二点ト音であり【譜例1】この音域を自由に声という楽器で表現しなければならない。その時、全音か半音かの認識を必ず持つ必要がある。



【譜例1】新曲視唱やコールユーブンゲンの音域

前述した通り、声は声帯の振動である観点から声帯を弦に例えてみると、低音では弦は太く長い。その振幅の幅は高音より広く遅い。それに対し、高音の弦は短く細くピンと張り、振幅の幅は低音より狭く速い。では人が声を出そうと筋肉(この場合声帯筋)を使ったときの筋肉の特性を照らし合わせてみる。(表1) 筋肉は普通使うと短く太く硬くなる特性があるため、低音を出すときは短く硬くなる声帯筋を柔らかく伸ばし、高音を出すときは太くならうとする筋肉を伸ばして薄くする必要がある。高音を出す際、声帯筋が縮んで短くなり喉仏(甲状軟骨)が上がるのはその為である。

このようにある程度、声をコントロールする為の知識を持つことにより、正確な音程をとるのに大いに役立つのである。

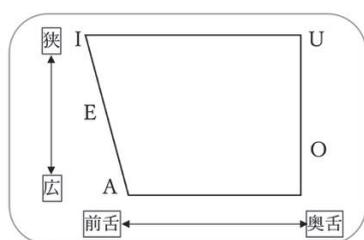
表1 音の高低による弦の性質と筋肉使用時の特性

	弦の長さ	弦の太さ	弦の振幅
低音	長い	太い	遅く緩やか
高音	短い	細い	速く硬い
筋肉使用時	短い	太い	速く硬い

階名唱法での階名は (Do Re Mi Fa So La Si) のイタリア語であり、大きく5つの母音が使われ、この I E A O U の母音は、口の中での使う場所や開け方が異なっている。【図3】

声帯の振動が共鳴腔で響き、口腔から発せられるとき I の母音は発語に狭さを伴うため、発音しづらくなり、その結果音程が下がってしまう。O の母音に関しても、広さはあるが口の奥で発語されるため暗い声になり音程が下がってしまうことがある。したがって【譜例1】の一点ホ音の Mi は、高音で硬く狭い母音 I を伴うため非常に発音しづらい母音となり、階名唱法で最も注意する音程であり階名である。

このように、音の高低や発語による原理の違いを、前もって知っておくことで、より正確な階名唱法の結果が得られるのである。



【図3】イタリア語の母音と舌の位置（筆者作成）

コールユーブンゲンでは、楽典で学んだ様々なリズム、拍子、音符、休符、音程を駆使して階名唱法するが、注意点を明確にして練習することが大切である。コールユーブンゲン No.35 b) 【譜例2】を例に挙げて練習するにあたっての注意点を挙げてみる。



【譜例2】コールユーブンゲン No.35 b)

- ①複合拍子であり大きな4拍子で捉える。
- ②アウフタクトの曲であり、最初にアクセントを付けない。拍子の頭を意識する。
- ③シンコペーションは、強拍部がタイで結ばれる時、弱拍部に強拍部が移動する。
- ④下降形の音階や跳躍で音程が低くならないよう気を付ける。
- ⑤ブレスの前の音符は少し短くし、ブレス後遅れない。
- ⑥音程を歌うときに、全音、半音、長短音程などの意識を持つ。また、導音から主音への繋がりに注意する。
- ⑦休符によってリズムが詰まってしまうわない。

以上のような点を注意しながら教則本を歌唱することで、楽典の理解が実践され深まるのである。そして、教則本は、本来楽曲を演奏するにあたって活かされるべきであるが、実際は教則本を上手く歌うための練習になり、楽曲との繋がりが持っていないのが現状である。

3. 楽曲からの音楽理論と教則本へのアプローチ

(1)「夏の思い出」と三連符

では、次は実際に楽曲で使われているリズムから、そのリズムを様々な教則本で練習してみる。次の楽譜は中田喜直作曲の「夏の思い出」の一部【譜例3】であるが、有節歌曲のこの曲の1番と2番でリズムが違う箇所がある。

よく間違える例としては「さいて」が三連符で歌われるべきであるが、「さいーて」(♪♪♪)になることがしばしばある。また2番の「において」は4つの十六分音符で歌う必要がある。



【譜例3】中田喜直作曲「夏の思い出」

このような、歌いわけを明確にするために、教則本ではこのような練習がある。

コールユーブンゲン No.43 a) 【譜例4】やコールユーブンゲン No.43 b) 【譜例5】では、1拍を2分割、3分割、4分割にし、さらに付点音符を混在させることにより、一定の拍の中でそれらを歌い分ける練習がある。また、コールユーブンゲンにはアクセント記号があり拍子感を伴った練習になる。



【譜例4】コールユーブンゲン No.43 a)



【譜例5】コールユーブンゲン No.43 b)

コンコーネ 50番 No.22【譜例6】では三連符表記されていないが、6拍子 Allegro vivace のこの曲は三連符のような扱いとなる。

そして、リズム練習だけでなく下降や跳躍音形の練習も兼ねている。No.25【譜例7】では反復される三連符の伴奏において付点音符や三連符を歌い、伴奏との関係性を学ぶ。

また、コンコーネは階名唱法ではなく、母音唱法をすることにより、より良い発声を目指さなければならない。



【譜例6】コンコーネ 50番 No.22



【譜例7】コンコーネ 50番 No.25

さらにコンコーネでは、コールユーブンゲンとは異なり速度や曲想が指示されている。その多くの音楽用語はイタリア語であるが、その用語の意味をどのように読み解くか、楽曲の演奏において重要である。

コンコーネ 50 No.22【譜例6】では速度は *Allegro vivace* と指示されている。楽典の文献には *Allegro* は「快速に」*vivace* は「活発に」と記されており、音楽用語としての意味を暗記することに留まっているが、*Allegro* には、言葉の持つ本来の意味として「陽気に、元気な」という意味もある。同じように *vivace* には「鋭く鮮明な」という意味もある。(表2)ただ速さだけではなく多様な意味を知り、それを伴って演奏することは楽曲の理解を深め、演奏表現をより豊かなものにする。

表2 音楽用語の広義の一例

音楽用語	音楽用語としての意味	イタリア語の意味
Largo	幅広く緩やかに	広い 豊かな 余裕のある

Lento	おそく	緩慢な のろい
Moderato	中庸の速さで	穏和な 控えめな
Allegro	快速に	陽気に明るい 楽しい 元気な
Vivace	活発に	鋭い 活気のある 鮮明な すばしっこい
Presto	急速に	迅速な すぐに 機敏な
	程よく伸ばす	停止 停留所
morendo	だんだん遅く消えていくように	だんだん死んでいくように
<i>p</i>	弱く、小さく	平らな 水平の 静かに ゆっくりと
<i>f</i>	強く 大きく	丈夫な 激しい 濃い 深く

次に三連符の練習として、イタリア語の歌詞を伴った、サルバトーレ・マルケージを取り上げる。この教則本では各練習曲に題名がついており、何を練習するのか明確である。No.10【譜例8】は「Terzine(三連音)」と題され、曲の解説はこのように書かれている。

「これを歌う前に一度”Concone50番”の No.22 No.31 var I を予習してほしい。「中略」途中の *un poco piú mosso* から始まる転調も自分自身でピアノ和音がつかめるように。*un estro* はつなげる(ウネストロ)。*improvvisare* はイムプロヴィザーレ。*Vorrei* の *rr* に気をつけ *Vorei* にならぬよう。*Ho* はオ。*estasi* の *s* は濁る *quasi* も同様。*balliam* の *ll*, *dobbiamo* の *bb* などに注意。」^{vi}

というように学び方が細かく解説され、音程、リズム、そして転調を含む和声の学びや、イタリア語の持つリズムを、いかに音楽の持つ拍子やリズムに乗せるかを重視している。伴奏があるという面で、コンコーネと共通する和声感を養うための教則本であるが、特にイタリア語での歌唱により、発音練習に有効である。あくまでも言葉の発音と音楽の関係性を重視し、あえ

て詩の内容を表現することは求めている。



【譜例 8】サルバトーレ・マルケージ No.10

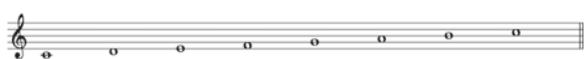
同じ三連符を練習するにあたって、教則本によって学びは多く、何を練習するのかを明確にすることは、スポーツにおいて、どの筋肉を鍛えるのかを明確にしてトレーニングするのと同じである。そして、楽典の知識を活かす練習は楽典の知識を深める結果にも繋がる。

楽典では音程に続き音階を学ぶ。長音階と短音階、そして、その他の音階のような扱いで教会旋法が紹介されている。そもそも教会旋法は長音階と短音階のルーツであるが、それを知っている受験生はどれだけいるのか。また、教会旋法は決して昔の音階ではなく、様々な形で楽曲の中で美しい旋律となって姿を現しているのを知れば、演奏する上でも非常に興味深いものとなる。ただ楽典の知識としてだけでなく、楽曲から楽典を知る相互関係の発想も持っておきたい。

(2) 楽曲と教会旋法

① 「グリーンスリーブス」

中世のローマ教会では様々教会旋法が定められ、16世紀までのヨーロッパ音楽を支配していた。その頃はオクターブ内における音の配置状態を指し、現在の音階のように最低音が必ず主音になるとは限っていない。16~17世紀にかけて機能和声が発達するに伴いイオニア旋法【譜例 9】とエオリア旋法【譜例 10】が音楽を支配する基本的な音組織となり、今の長調と短調に発展し 12 種の長調と 12 種の短調が確立した。



【譜例 9】イオニア旋法



【譜例 10】エオリア旋法

このように楽典では知識として教会旋法を知るが、実際音楽へ与える効果は楽曲を演奏して初めて実感できるのである。

例えば、「グリーンスリーブス」はイングランド民謡として多くの人に知られているが、ここにドリア旋法【譜例 11】という教会旋法が使われている。楽譜では二短調として記譜されているが、【譜例 12】ドリア旋法ではシの音は♭が付かないため、【譜例 13】では♯が使われている。この 2 つを演奏すると教会旋法での作風を体感できるのである。



【譜例 11】ドリア旋法



【譜例 12】グリーンスリーブス(二短調)



【譜例 13】グリーンスリーブス(ドリア旋法)

② 「リディア」

また、フランスの作曲家フォーレの作品に「リディア」という、その名の通りリディア旋法が使われている歌曲がある【譜例 14】歌詞の内容は、リディアという少女を褒め称え、そのリディアに対する愛ゆえ魂が奪われ、もはや死ぬことも出来ない。といった内容であるが、少女の名前とリディア旋法【譜例 15】を掛け、リディアへの情熱的な愛を歌った詩である。教会旋法を用いることによって、少女の美しさや気品が絶妙に表現されている。歌曲では、オペラの作品とは違い、声種によって移調が許されるが、この曲においてはリディア旋法

であることを優先しへ長調で演奏したいものである。



【譜例 14】フォーレ作曲「リディア」



【譜例 15】リディア旋法

今日において、無調性以外は 12 種の長調と 12 種の短調によって作曲されるのが一般的であるが、教会旋法が音楽に新鮮なニュアンスを与えていることを、楽曲を通して感じることができる。この教会旋法のイオニア旋法【譜例 9】が長調へ、エオリア旋法【譜例 10】が短調へと発展し、作曲家は思い巡らして調性を決め作曲するわけであるが、楽典の学びにおいては、各調による # や ♭ の記譜の位置や主音の関係性を五度圏に表し、どちらかといえば数学的な学びをする。その学びが無機的なものに留まらないよう、作曲家からの観点で調性をさらに考えてみる。

1 オクターブを 12 等分にした十二平均律の誕生により、純正律のような音律の調和は得られないが、一つの楽器であらゆる調の演奏が可能になった。それによってバッハは「平均律クラヴィーア曲集」という、すべての長調と短調を網羅した大傑作を作曲したが、調性の持つ様々な印象を作曲家はどう捉えているのか、作曲家の吉松隆はこのように問いかけている。

「クラシックの曲はどうして題名に調号が付いているのか？」「長調は『楽しい』、短調は『悲しい』？」「ハ長調は『白』、ト長調は『緑』調性には色がある？」

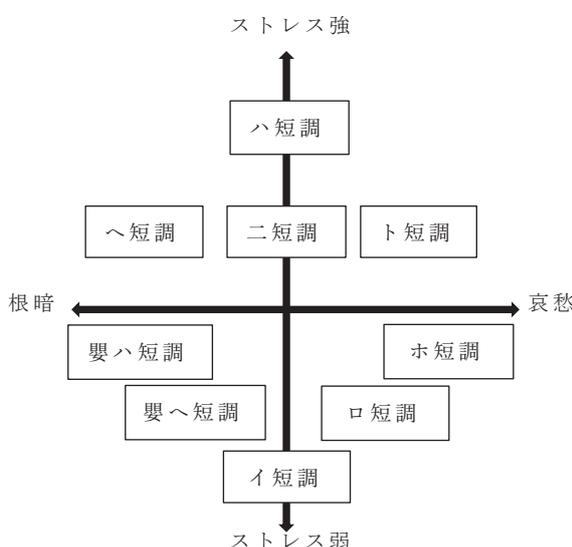
調には単なる「明るい」「暗い」ではなく、もっと細かく「調性に色を感じる」と主張する音楽家たちも少なくない。ちなみに、このように本来は「聴覚」の刺激(音)を「視覚」としても感じることを「共感覚」といい。特に音に色を感じるのは「色聴」という。

表 3 調の持つ色彩やイメージの一例

ハ長調	白	基礎となる濁りのない音階
へ長調	緑、春	自然の緑が萌え立つ
ト長調	青、夏	青々と茂る自然の景色
ニ長調	黄色、赤	鮮やかな色彩

このように長調に感じる「色」は、虹色のような純色(彩度の高い色)に近いイメージだが、短調のほうは、明度と彩度が低い「濁らせた」「暗い」色—茶色や灰色のような—を連想させる。もはや「色」という感覚より「ストレスの度合い」を持ち出した方が早いかも知れない。

vii



【図 4】おもな短調のストレス座標

3. 楽曲を総合的に読み解く

(1) 「Nina」から詩と調性を読み解く

古典イタリア歌曲に「Nina」という歌がある。三日前に死んでしまったニーナの死を受け入れることが出来ず、ニーナの側で笛、太鼓、シンバルを鳴らし、どうかニーナの目を開いてくださいと、切々と訴える歌である。

ホ短調から始まるこの曲は最初は **p** で床に伏しているニーナの情景描写をしている。【譜例 16】あえて「死」という言葉は使わないで、ホ短調の哀愁に満ちたメロディーを奏することにより、余計に悲しさが増すのではないかと

Nina という名前が冒頭で 3 度繰り返され、同

じ音形で2度、そして3度目には音が高くなり Nina という名前も付点のリズムにより強調されている。すると突然ト長調へ転調し *f* で笛や太鼓が鳴らされる【譜例 17】近親調である平行調への自然な転調であるが、明るイト長調で大きく鳴らされた笛、太鼓、そしてシンバルは、無駄であると分かりつつ必死になってニーナを起こそうとしている心情が伺える。そして、またホ短調に戻り「私のニーナを起こしておくれ」とホ短調の旋律短音階上行形で繰り返し歌われる【譜例 18】

楽典で私たちは、3種類の短音階を学ぶが、この「Nina」で増2度を含む和声短音階ではなく、旋律短音階の中に洗練された美しさを、この楽曲を通して感じるのである。



【譜例 16】Nina(作者不詳)①



【譜例 17】Nina(作者不詳)②



【譜例 18】Nina(作者不詳)③

(2)モーツァルト「ルイーゼが不実な恋人の手紙を焼いたとき」から総合的に読み解く

楽典で学びは音階から近親調、調判定、和音で受験の範囲を終えるが、楽曲の中でその学びの必要性がわかるのである。しかし、いざ楽曲に取り組んだ時、歌詞の内容や言葉の発音、そして発声にとらわれ、楽典で学んだ理論との相互関係がなされていないことがしばしばある。

モーツァルトの「ルイーゼが不実な恋人の手紙を焼いたとき」という曲がある。タイトルの通り、ルイーゼが不実な恋人の手紙を燃やしなが

ら、手紙が燃えて消えてしまったとしても、私に恋の炎を与えた男は、私の心の中でこれからも燃え続けるだろう、と歌った女の情念のこもった作品である。

18世紀後半といえば、ドイツ文学史においてゲーテの「若きウエルテルの悩み」を代表とする「疾風怒濤」と言われる運動があり、理性に対する感情の開放が、このような作品を生んだのだろう。(表4)で示された短調のストレス座標で最も強いハ短調で書かれているのも、この作品の激しさを物語っている。

まず、*f* で始まる前奏のアクセントはスタッカートではなく、スタッカーティシモで書かれている【譜例 20】これをスタッカートで演奏すると、この曲には不釣り合いであり、スタッカーティシモで書かれていることに納得するだろう。音楽用語上スタッカーティシモは1/4の長さと言われているが、音楽用語は楽曲の中で、(表2)のような広義を伴って理解し、演奏することで本来の意味を学ぶのである。

ルイーゼは手紙を炎に投げ、「geht zu grunde! geht zu grunde! 滅びゆくがいい! 滅びゆくがいい!」と繰り返しているが、「ihr Kinder der Melancholie! 憂鬱の子供たちよ!」と、*p* によって燃えていく手紙を愛おしく表現している。これは *p* で弱まるのではなく、むしろより印象付けられている。【譜例 21】

半終止で終わった次の小節からはハ短調の平行調変ホ長調になり、ピアノのパートは細かい分散和音で恋の炎を表している。【譜例 22】

しかし、その恋の熱烈な炎は今や手紙を焼く炎となる。「なぜなら」と、ピアノのパートは半音進行の嘆きの音形となり、「それは私だけのために歌ったのでは無いのだから」とト短調で歌われ sang の部分ではナボリの六度の和音が使われ、嫉妬を感じさせるような意味深いものとなる。【譜例 23】

最後はまた、ハ短調になり、不実な恋人が書いた手紙をお前たちと呼び、その手紙が燃えて消えても、その男への愛の炎は「私の中で」で偽終止を経て完全終止するのである。【譜例 24】



【譜例 20】モーツァルト作曲「ルイーゼが不
実な恋人の手紙を焼いたとき」①



【譜例 21】モーツァルト作曲「ルイーゼが不
実な恋人の手紙を焼いたとき」②



【譜例 22】モーツァルト作曲「ルイーゼが不
実な恋人の手紙を焼いたとき」③



【譜例 23】モーツァルト作曲「ルイーゼが不
実な恋人の手紙を焼いたとき」④



【譜例 24】モーツァルト作曲「ルイーゼが不
実な恋人の手紙を焼いたとき」⑤

この曲はハ短調→変ホ長調(平行調)→ト短調
(ハ短調の属調)→ハ短調→ヘ短調(下屬調)→
ハ短調という近親調の中で自然な転調が見られ
るが、モーツァルトは詩の内容にまつわる情景
描写、心理描写、場面転換などを和声や調性
の変化で絶妙に表現している。この変化をしっか

りつかみ歌唱することで、特別な感情移入する
必要はなく、この詩の内容は十分表現するこ
とができる。ところが大抵、楽曲を歌唱するに
あたっては発声にとらわれ、旋律と言葉に翻弄
され、間違った自由な創造性や個性ありきの演奏
になることが多く、そこには、もはや音楽理論
的な解釈がなおざりになっている。

このような学びの分離はフランスではすでに
言及されており、音楽を総合的に学ぶ

「Formation Musicale(フォルマシオン・ミュ
ジカル)」という音楽教育がなされている。

4. フォルマシオン・ミュージカル

19世紀から20世紀にかけて、フランスの芸
術文化に対する新たな動きが起こり、音楽教育
においてもソルフェージュ教育の抜本的な見直
しがされた。ソルフェージュはそもそも、音楽
の各要素を分離して学びを深めるという教育体
系にあるため、その技術的能力の高度化は、音
楽的能力と必ずしも一致しない。最終的に総合
かされなければ音楽表現は結実しないという考
えから、新たな理念「フォルマシオン・ミュ
ジカル」が提唱され、実際の楽曲から教材を求
める方針がとられた。^{viii}

5. 各現場での取り組み

筆者は様々な現場で音楽教育に携わっているが、
現場によって年齢や音楽経験の有無も様々であ
る。アプローチの仕方で、大人より未就学児の
方が習得が早い場合があり、かえって経験者の
悪い習癖が習得の妨げになることもある。音楽
の学びにおいて、その年齢にあった、そして、
経験の有無にあった指導を常に模索している。

事例 1

保育園で4歳児、5歳児の指導をしているが、
大人がまだ難しいだろうと思っていることが、
園児にとってはその垣根が無いことがしばしば
ある。リズムと拍子に学びのため、音符や休符、
拍子記号をホワイトボードに書いたが、園児に
とって初めて見る物に拒絶感はなく、むしろ好
奇心の方が強い。また、頭で理解するより体を

使って体感し楽しみながら覚えることが重要であると感じた。

園児の歌唱で気になるのは、まずリズムと音程である。これが欠けると音楽が成立しないのを歴然と感じ、楽典の必要性を再認識した。歌唱においてリズムに乗れない園児は、一定のリズムで手拍子が出来ないケースが多く、また、歌＝声を出すと思っている節があるが、音楽の三要素であるリズムとメロディーが大切であることや、上手な歌は叫ぶのではなく綺麗であることへの理解は得られた。そこで、まず楽しく音程を実感する為に、1オクターブを低い音はしゃがみ、【写真1】高い音は背伸びをして、【写真2】音の高低を手によって表しながらドレミで歌うのは効果的である。



【写真1】



【写真2】

音程に関しては、やはりピアノの鍵盤は全音と半音を知る上で視覚的に有効であり、音符の名前を覚える取り組みをマグネットを使いゲーム感覚で行っている。【写真3】園児に8つのドレミのマグネットを渡し鍵盤に音を貼ってもらうことにより、園児同士での助け合う様子も見られた。【写真4】



【写真3】



【写真4】

事例2

音楽教室での大人の生徒の例としては、楽譜が読めない生徒では、音源の聴き覚えで歌唱す

るため、ピアノ伴奏と歌うのは非常に難しい。リズム、拍子、音符の理解の無いまま歌詞だけを見て、音源の歌い回しで歌唱するためである。そこで、階名で読む必要のない、母音唱法のコンコーネ 50 番を発声のために取り組んでみたが、何を扱った所に歌えば良いか分からないため、結局は楽典の学びとコールユーブンゲンから始めることとなった。しかし、しばらくコールユーブンゲンを続けるにつれ、歌唱に拍子感や音程感の進歩が感じられた。それによって、伴奏との一体感のある歌唱が得られた。

事例3

芸術コース（高校生）の生徒の場合、聴音が優秀な生徒は新曲視唱やコールユーブンゲンも優秀なことが多いが、ピアノ専攻の生徒でこのような事例がある。頭では音程がイメージ出来ているが、声に出した時にイメージした通りの声が出せず、発声に難があることがわかった。この場合は発声器官や母音による発声の違いを説明し実践することが、正しい音程で歌唱するのに効果的であった。

また、声楽の生徒については、楽曲の演奏で半音進行の部分の音程が広すぎたことから、教則本サルバトーレ・マルケージのNo.7(半音階)を練習することにした。その練習により丁寧に半音階が歌えるようになった。

アンサンブルの授業においてはアカペラの曲を必ず取り上げることにより、ピアノ伴奏での平均律的音感ではなく、純正律的音感を体感しその違いに触れる。また、ヴォイストレーニングにより響きのある声を目指し、和声を耳で感じる練習をしている。

事例4

自宅レッスンでは、声楽経験者ではあるが間違った発声から高音が出ない、息が漏れる、口の開け方に癖があるなど、さまざまな問題を抱えた生徒がいる。発声器官の正確な認識が十分出来ておらず、不随意筋を無理に使おうとして力みが生じていることもあり、原因を見極めるのが難しく、長年その状態で歌っているため、

直すのは一苦勞である。そして、その習癖が音程やハーモニー感の悪さに繋がることもあり、一概にソルフェージュ力の問題とは言え無い。また、以前受けた声楽教育が何らかのトラウマになり、精神的な理由により声が出にくくなることもあり、原因もさまざまである。

5. まとめ

楽典を含む音楽理論の知識、教則本の有効な使い方、楽曲の演奏は相互作用が非常に大きく、常に連携する必要がある。【図5】



【図5】音楽理論、教則本、楽曲の相互作用

声楽の楽曲は歌詞を伴うため、詩の内容をよく理解し、発声や発音に気を付けることは大切であるが、作曲家がその詩の言葉に添った音楽やリズムにおいて作曲している為、音楽理論的解釈で歌唱すれば必然と重要な言葉や詩の内容が表現されるのである。

そして演奏に必要とされる技術こそがアート(芸術)の本来の意味であり、それを様々な角度から研鑽するために、教則本の役割は非常に大きい。楽譜を総合的に読み解くとは、単なる読譜能力だけでは無く、実践を伴った音楽理論的知識や教則本などに培われた技術が必要であり、それが演奏者の個性や表現力へと繋がっていくのである。各教育現場では、生徒の能力に応じて理論をいかに説明しどの教則本を使うか、また、生徒の楽曲の演奏から、どんな練習が必要かを見極めることが大切である。

注

- i 菊池有恒 楽典 音楽家を志す人のための 新版 音楽之友社(1996) p.18-19
- ii イラストは無料素材
- iii クリスティアン・ステーンストロプ 前川陽郁 西田和久 訳 心の歌で吹け 株式会社ウイング (2020) p.4
- iv Franz Wüllner 信時潔訳 Chorübungen der Münchener Musikschule 全訳 コールユーブンゲン 79版改訂版 大阪開成館 (2022) p.6
- v 畑中亮輔 サルバトーレ・マルケージ 株式会社全音楽譜出版社第1版(2007) p.4
- vi 畑中亮輔 サルバトーレ・マルケージ 株式会社全音楽譜出版社第1版(2007) p.6
- vii 吉松隆 調性で読み解くクラシック 株式会社ヤマハミュージックエンタテイメントホールディングス出版部第11版(2018) p.10~p.13
- viii 二宮洋 ソルフェージュは何のために学ぶのか?~その目的と指導法を解く~ 株式会社共同音楽出版社初版(2020) p.15(参照)

参考文献

- 1)石桁真礼生 丸田昭三 金丸威和雄 末吉保雄 飯田隆 飯田信義 楽典 理論と実習 株式会社音楽之友社 昭和63年第63刷発行
- 2)菊池有恒 楽典 音楽家を志す人のための新版 株式会社音楽之友社(1996)

譜例作成に用いた楽譜とイラスト

- 1) Franz Wüllner 信時潔訳 Chorübungen der Münchener Musikschule 全訳 コールユーブンゲン 79版改訂版 大阪開成館 (2022) p.45 p.54111
- 2)畑中亮輔 コンコーネ 50番 中声用 株式会社全音楽譜出版社 p.50~p.51 p.58~p.59
- 3)畑中亮輔 サルバトーレ・マルケージ 株式会社全音楽譜出版社第1版(2007)p.6 p.28~p.29
- 4)山本文茂 ほか5名 高校の音楽1 株式会社音楽之友社(平成20年) p.23 p.60
- 5)山本文茂 ほか8名 新高校生の音楽3 株式会社音楽之友社(平成20年) p.31
- 6)畑中亮輔 イタリア歌曲集(1) 中声用 株式会社全音楽譜出版社 p.112~p.113
- 7)畑中亮輔 ドイツ歌曲集 株式会社全音楽譜出版社第1版(1995)p.30~p.31
- 8)オカリナ楽譜配信サイト おとたま <http://ototama.com/music/folksong/score.php?id=234> (2023.1.3 閲覧)
- 9) illustAC https://www.ac-illustr.com/main/search_result.php?search_word=声帯&sl=ja&qid=&creator=&ngcreator=&nq=&srt=dlink&orientation=all&format=all&color=all (2023.1.3 閲覧、ダウンロード)