

20 世紀以降の音楽作品を使用した ソルフェージュ授業の実践

Practice of Solfège Class with Music Composed
since the 20th Century

成 本 理 香
NARIMOTO Rica

This is a practical report on the "Modern and Contemporary Class" that I taught in the solfège class at Aichi University of the Arts (AUA) from 2013 to 2020. Recently, employing a method of *Formation Musicale* of France, solfège classes at many universities of music in Japan are using actual musical pieces. At AUA, all the solfège classes are making use of the actual musical works too. It is fair to say that the solfège class applying only the musical pieces from the 20th century onward to teaching at AUA is quite unique. In this class, as in the traditional solfège classes, the three training areas, "listening", "rhythm" and "singing", are the main focus, and most of the works employed are the actual works composed in and after the 20th century. Most students are unfamiliar with the music from this period. However, trained in this class with the music pieces from various countries, the students learn musical styles, forms and concepts. As a result, they acquire skills to read the modern music. In this paper, I would like to report what kind of works I have utilized and how I have taught the students. Also, I would like to describe the process that, through the above-mentioned practice, the students who were unfamiliar with the modern music finally showed their interest in it and they came to know basically the abilities in solfège of the same kind were required in any period.

1. はじめに

本稿は、筆者が 2013 年度から 2020 年度まで愛知県立芸術大学のソルフェージュ授業にて担当した「応用グレード『近・現代クラス』」における実践報告である。

近年、日本の主要音楽大学のソルフェージュはフランスのフォルマシオン・ミュージカルの方法論を用いて実際の音楽作品を教材として使用している。本学も全てのグレードで実際の音楽作品を教材として使用する。その中で、20 世紀以降の音楽作品に特化して教材とする「近・現代クラス」は

本学独自の授業だと言えるだろう。このクラスにおいても、従来のソルフェージュと同じように「聴音」「リズム」「視唱」という3つのトレーニングを中心に据えながら、ここで扱う作品のほとんどを20世紀以降に作曲された実際の作品から選んでいる。ほとんどの学生はこの時代の作品に馴染みが薄い、これらの作品を使用してソルフェージュのトレーニングをしていくうちに、近・現代の作品に対して抵抗が少なくなっていく様子が見られることが多い。さらに、読譜、演奏、アンサンブルなどに必要な能力は、この時代の作品に限らず、それまで学生が親しんできた西洋音楽の古い時代から現在まで、共通しているということを実感できるようになる。

本稿は、実際にどのような作品をどのような方法でとりあげて授業を行ってきたのかの実践報告である。

2. 履修する学生とグレード制¹

愛知県立芸術大学のソルフェージュは、基礎グレードと応用グレードの2つのグレードからなる。また、基礎グレードには基礎グレード（初級）、基礎グレード（中級）と2つのレベルを設けている。学生は入学したらクラス分けテストにより、基礎グレードの初級と中級に振り分けられる。その後、各学期末の試験の成績の点数により、初級から中級へ、または中級から応用グレードへと進級する。つまり、基礎的な力が身についたと認められた学生が応用グレードに進級するのである。基礎グレードは、全員同じ内容を学ぶことになっているが、応用グレードは各クラスで特色ある内容を展開する。これまでに、「基礎補強」「アンサンブル」「教員採用&伴奏づけ」「即興演奏」「近・現代」「ピアノ演奏聴音」「声楽（声楽専攻以外の学生のために開講）」などのクラスが開講されてきた。また、原則として1度履修したクラスは、再度履修できないルールにしており、学生が幅広く学べるシステムとなっている。クラス分けは、学生への希望調査を行って決定する。できるだけ学生の希望通りにクラス分けできるように試みるが、人数の関係などで抽選になることもある。実際に、近・現代クラスを履修する学生に、このクラスを選択した理由を尋ねると、以下のような回答が多い。

- ・近・現代の音楽に興味があったから
- ・近・現代の音楽が苦手なので克服したかったから
- ・希望のクラスの抽選にはずれたから

毎回、「抽選にはずれたから」というネガティブな理由の履修生は少なくない。また「近・現代の音楽が好きだから」と答える学生もいるが、そう多くはない。つまり、もともと近・現代の音楽になじんでいる学生は、クラスの中にはそれほど多くない。学期の最初はこのような学生たちが集まって、スタートする。

3. 「近・現代クラス」の方針

筆者は非常勤講師であった2013年度から、2017年に常勤教員になった後も引き続き2020年度まで、「近・現代クラス」を担当してきた。開講時に様々な到達目標を考えたが、最初に考えたのは「20世紀以降の作品で学んだソルフェージュを、それよりも前の時代の作品にも応用できるようにす

る」ということである。授業では、聴音、視唱、リズムを3つの柱として、様々な国のより多くの作曲家の作品を教材として扱うことを心がけた。ソルフェージュでは、初見の練習も重要ではあるが、このクラスでは敢えて初見にこだわらず、時間がかかっても正確な譜読みを目指すことにした。

4. 各トレーニングに特化した課題

ここでは、各トレーニングに特化して行なった課題について述べる。従来のソルフェージュでは教材専用に作曲された曲を主に使用していた。しかし前述の通り、フォルマシオン・ミュージカルの方法論導入により、本学でも既存曲²を教材として使用している。既存曲は「聴音」「リズム」「視唱」の3つのトレーニングという観点から見れば複合的である。ここでは、既存曲を使用しながらも、3つのトレーニングのそれぞれに特化するようにした課題について述べる。

4-1. 聴音を中心とした課題

譜例1はベラ・バルトク Bartók Béla(1881-1945)の《2本のヴァイオリンのための44の二重奏曲》より〈新年の挨拶2〉の聴音解答用紙である。20世紀以降の作品に馴染みがなくても、バルトクの曲は聴いたり演奏したりしたことがあるという学生が比較的多く、この作品はリズムなどもシンプルで導入にちょうど良い。また、以降の譜例では割愛するが、聴音などの解答用紙にはほとんどの場合空欄で「作曲者：」「タイトル：」と書いておき、答え合わせが終わった後にそれらを発表し、学生自身で書き込むようにしている。その際、作品や作曲者について解説するというスタイルで授業を行なった。

譜例1：バルトク《2本のヴァイオリンのための44の二重奏曲》より〈新年の挨拶2〉 聴音解答用紙

作曲者：

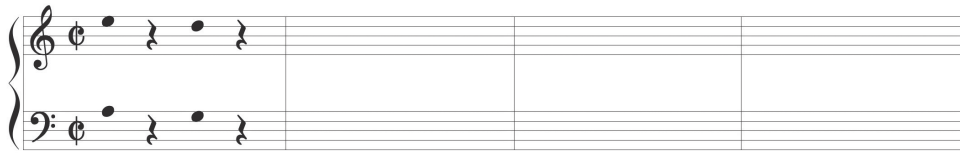
タイトル：

Tempo giusto, (♩=60)

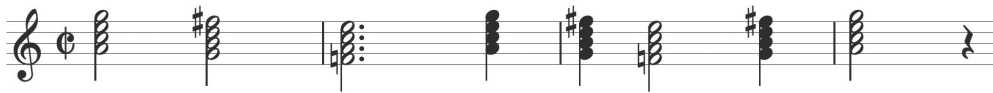
譜例 2 はドミトリー・カバレフスキー Dmitri Kabalevsky(1904-1987) 作曲《ソナチネ》の聴音解答用紙、譜例 3 は和音構成である。

譜例 2：カバレフスキー《ソナチネ》より第 1 楽章 聴音解答用紙

Allegro assai e lusingando



譜例 3：カバレフスキー《ソナチネ》より第 1 楽章冒頭の和音構成



原曲の冒頭部分の和音は七の和音で、右手、左手ともにほとんど三和音を演奏しているため、和音の響きから和音の種類を理解できたなら、聴きとるのはそれほど難しくない。しかし、和音の響きは調性的でも、はっきりと「何調」と判断しにくい。答え合わせの後、なぜ、七の和音や三和音の組み合わせなのに、調性がはっきりしないのかということを考えさせる。ところで、本学のソルフェージュ基礎グレードで身につける力として「カデンツの把握」がある。四声体や、既存曲を聞いて、和音の機能（TDS）を判断する。また、基礎グレードで扱う作品は、ほとんど 19 世紀までの作品のため、授業ではドミナントがトニックに向かうということについて徹底して学ぶ。これは、和声の授業との連携にもなっている。しかし、本授業で扱うのは 20 世紀以降に作曲された作品である。譜例 2、譜例 3 のような作品での聴音課題をおこなったあとの解説で、ソルフェージュ基礎グレードや和声の授業で学習する「ドミナントからトニックへ」という進行が見られないことに触れる。このように、最初に決めた「現代から古典を理解する」という方針を活かし、さらに、和声の授業との連携を心がけている。同様に、湯山昭 (1932-) 作曲の《日曜日のソナチネ》より第 1 楽章も、冒頭はハ長調に聴こえるが、ここでもハ長調のドミナントからトニックへという動きは見られない（譜例 4）。さらに、多くの学生が「20 世紀以降の作品は不協和音で作られている」と思い込んでいたものが、どうやらそのような曲ばかりではないと気付くことになる。

譜例 4：湯山昭《日曜日のソナチネ》より第 1 楽章冒頭の和音構成



譜例 5 はルチアーノ・ベリオ Luciano Berio(1925-2003) 作曲のトランペット独奏のための《Good Night》の前半部分である。この曲は開始から数小節間は、「長調の属音—主音—第三音」のように音が動くので、ドミナントがトニックに進行しているように聞こえ、ト長調と考えることが可能である。その後、最初に提示された旋律を繰り返すが、フレーズ半ばなどで次々と音高が変わっていく。「属音—主音—第三音」の動きは守られているが、その途中で高さが変わり、属音が主音に行った時にはその主音は次の調の主音となっていて、結局調性を判別しにくくなる。この曲は、聴音したあと全員で視唱する。そして、調性が成立するという点について考えさせる。

譜例 5：ベリオ《Good Night》前半部分

Calm

The image shows two staves of music in 4/4 time. The first staff starts with a whole rest followed by a quarter note G, a half note B, and a quarter note D. A bracket underneath these notes is labeled 'G dur'. The second staff continues with a quarter note G, a half note B, and a quarter note D. A bracket underneath these notes is labeled 'G dur'. The melody then moves to a quarter note A, a half note B, and a quarter note C. A bracket underneath these notes is labeled 'As dur'. The melody then moves to a quarter note A, a half note B, and a quarter note C. A bracket underneath these notes is labeled 'A dur'. The melody then moves to a quarter note B, a half note C, and a quarter note D. A bracket underneath these notes is labeled 'B dur'.

譜例 6 はカレヴィ・アホ Kalevi Aho(1949-) 作曲《Andante》の聴音解答用紙である³。この作品はアホが自身の交響曲の旋律を使用して作曲したピアノ曲である。この作品は主に三和音が使用されている。聴音のあと、原曲の交響曲も聴く。ピアノ曲では旋律に最初から和音がついていたが、原曲は単旋律で始まり、それがカノンのように折り重なっていく。ここで作曲者自身が自分の作品のテーマやモチーフを使用して別の曲に作り替えるということについても解説していく。本学では短期外国人客員教授として、作曲家のユハ・コスキネン氏を 2 回招聘したが、アホはコスキネン氏の師でもある。また、フィンランドから本学の作曲コースに留学生が来た時にも、この作品をとりあげ、留学生にアホについて説明してもらったことがある。このようにして少しソルフェージュとは関係のないようなことでも、作品や作曲家にまつわるエピソードが身近にあれば紹介した。

譜例 6：カレヴィ・アホ《Andante》聴音解答用紙

Andante
Theme from The 4th Symphony
Kalevi Aho

4-2. リズムを中心とした課題

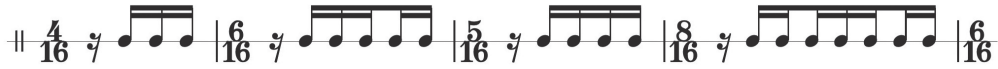
学期の早い時期には、様々な連符を正確に打つことに重点を置いている。このグレードに進級してきた学生は、たいていの場合 2 拍 3 連くらいならば、問題なく打つことができる。そこで最初はこの連符を使って、1 拍の中に入れる 8 分音符による 3 連符 2 拍分（音符 6 個）の中で、音符 2 つずつにタイをつけるというように、分割してリズムを数える方法を解説し、その後それを応用しながら、3 拍 4 連、4 拍 3 連、2 拍 5 連、3 拍 5 連などを学習していく。これらのリズムは、20 世紀以降に限ったものではなく、ロマン派にも見られるリズムである。そのため、基礎グレードの授業で取り上げられることもあるが、このクラスではこれらの連符を正確に打つことができるようになるよう、徹底的に練習する。

続いて、変拍子の練習に入る。正確に数えることを徹底するようにして、既存曲を使ってリズム打ち、または拍子を振りながら正確なリズムで楽譜を読む、歌うということを行う。

例えば、吉松隆 (1953-) 作曲《プレイアデス舞曲集 II》より〈1. 消極的な前奏曲〉（ヴァイオリン、あるいはフルートによるオブリガートつき）は、8 小節間で 4/16、6/16、5/16、8/16、6/16、4/16、3/16、7/16 と拍子が 1 小節ずつ変わっていき、この 8 小節の拍子パターンが繰り返される（中間部除く）。この拍子パターンが繰り返される間の旋律は、（中間部を除いて）各小節の 1 拍目が 16 分休符で、それ以外は 16 分音符で動く（譜例 7）。拍子を数える時に、1（拍目）にあたる場所が必ず 16 分休符で、それ以外は休符と同じ長さの 16 分音符が続くという形を理解すれば、数えるのはそれほど困難ではない。ここでは、構造を把握してから譜読みするという事について学ぶ。この曲は拍子を振りながら旋律を視唱するが、正確に細かく数えていても、音楽の流れを短く途切れさせることなくレガートの表現をするという練習にもなる。

譜例 7：吉松隆《プレイアデス舞曲集 II》より〈1. 消極的な前奏曲〉（ヴァイオリン、あるいはフルートによるオブリガートつき）旋律のリズム

Allegro moderato



さらに、変拍子の練習にはイーゴリ・ストラヴィンスキー Igor Stravinsky(1882-1971) 作曲《春の祭典》から、曲の最後の部分を使用する。これは、J-C・ジョレ Jean-Clément Jollet の「Jeux de Rythmes et Jeux de Clés volume 8⁴」に掲載されている課題を使用した。原曲の練習番号 186 から、コントラバスをはじめとするバスパートのリズムを手拍子で打ち、それ以外のパートから声部を抜き出した旋律を読む、または歌う。ここでは、拍を数えることを他人に依存せず、大きなアンサンブルの中にあっても自分で正確に拍を数えることを徹底する。各学生が全員正確に数えて演奏できれば、複雑な変拍子でも縦のライン、リズムはぴったりと合うはずである。そのため、教師は最初の合図を出すのみで、指揮はしない。「拍は他人に依存せず自分で必ず正確に数える」ということを学習する。

4-3. 視唱を中心とした課題

無調や調性がはっきりしない曲を歌うときの音程をとり方には（無伴奏は除いて）、ガイドになる音高を他の楽器などから見つけ出す方法があるだろう。その練習にはベンジャミン・ブリテン Benjamin Britten(1913-1976) の歌曲《詩人のこだま》より〈1. エコー〉を使用した。譜例 8 は、それぞれピアノの和音の中からフレーズの歌い出しの音高のガイドを見つけてそこから最初の音高を定める部分である。1 小節目は一見 F の音を見つけ出しにくそうだが、ピアノの和音はアルペジオで演奏されるので、バスの F⁵ をとらえれば、自分の歌い出しのガイドとなる。むろん、いつもこのようにガイドとなる音がある曲ばかりではないが、譜読みの時に、自分のパートだけではなく、アンサンブルの相手の音も丹念に読むことにもつながる。

譜例 8：ブリテン《詩人のこだま》より〈1. エコー〉 1 小節目、8 小節目、16 小節目

Largamente

チャールズ・アイヴズ Charles Ives (1874-1954) の歌曲《2つの小さな花》は、二長調 4/4 拍子で、リズムも音程もこのクラスの学生たちにはかなり易しい。しかし、ピアノ伴奏が加わったときに、きちんと数えることが要求される。譜例 9 は歌詞を削除した歌のパートと伴奏パートのリズムを書き出したものである。

譜例 9：アイヴズ《2つの小さな花》 歌の旋律とピアノパートのリズム

Allegretto

左手×4 右手×3 左手×4 右手×3

7x7 7x7 7x7 7x7 7x7

歌のパートは、4/4 拍子で進んでいくが、ピアノの伴奏は 7/8 拍子のように進んでいく。8 分音符 7 つ置きにバスの音が鳴り、それを起点として山型のアルペジオが 8 分音符で奏される。むろん、ピアノパートをまったく無視して聴かずに歌っていくことは可能だが、それではアンサンブルにならない。この曲では、歌のパートを歌いながら、実際にピアノを弾く時のように机の上でピアノパートのリズム通りに指を動かす練習をした。またこのピアノのリズムは、最初から最後まで変化なくこのパターンが続くわけではなく、中間部では時々 3/8 拍子のような 8 分音符 3 つの上行形だけのアルペジオが挿入される。7/8 拍子的なピアノパートのリズムに慣れて惰性でリズム打ちしてしまうと、この 8 分音符 3 つだけの部分でつまづくことになる。口では二長調 4/4 拍子の易しい旋律をレガートで優しく歌いながら、リズムパートはしっかりと 7/8 拍子、3/8 拍子を数え続けることになる。

二重唱の練習としては、クリストバル・アルフテル Cristóbal Halffter(1930-2021) 作曲《2本のトランペットのための小さなファンファーレ》を使用した(譜例 10)。学生は 2 人 1 組になって練習する。初めに、2 小節目 1 拍目の長 2 度を、正確な音程で響かせるよう指示する。大抵、最初に初見で歌ったときには、同じ音から跳躍して長 2 度の音程への到達がうまくいかない。しかし、双方が開始の音から正確に完全 5 度、完全 4 度上行し、そこでまっすぐに声を出せばこの 2 度は美しく響く。しばしば 2 度を「ぶつかる」という表現をすることがあるが、近・現代クラスでこのような音程を美しく響かせる練習をしていくことにより、実は 2 度というのはそれほど狭い音程ではなく、また、「不協和な響き」というわけでもないということに気付く学生が出てくる。

譜例 10：アルフテル《2本のトランペットのための小さなファンファーレ》冒頭

そして、この曲では、最後の段でそれぞれ違うテンポを演奏する（譜例 11）。1st パートは、テンポを変えず、冒頭と同じフレーズを 5 回繰り返す。その際 1 回ごとにダイナミクスを *fff*、*f*、*mf*、*p*、*pp* と落としていく。5 回目は *pp* からデイミヌエンドする指示がある。2nd パートは付点四分音符 8 個からなるフレーズを常に *pp* でだんだんゆっくりしながら繰り返す。2nd パートの繰り返しの回数は定められていないが、2 パートは同時に終わるよう指示されている。最後の段はお互いを見計らいながら演奏しなければならない。近・現代クラスを履修する学生のほとんどは、履修時点でこのような楽譜の演奏に触れたことがない。自分の楽譜をしっかりと歌いつつアンサンブルの相手の動向に敏感に反応しなければならないというシチュエーションは「相手をよく聴く」というトレーニングにもなっている。

譜例 11：アルフテル《2本のトランペットのための小さなファンファーレ》最後の段

5. 複合課題

前述のように、実際の楽曲には複合的要素があるが、ここまでは比較的1つの項目に重点がおかれたトレーニングを紹介した。ここからは、複合的要素を積極的に活用した例を挙げていく。

5-1. メシアン《時の終わりのための四重奏曲》より

譜例 12 はオリヴィエ・メシアン Olivier Messiaen (1908-1992) 作曲《時の終わりのための四重奏曲》より〈5. イエスの永遠性への賛歌〉の冒頭部分を8小節間聴音する課題の解答用紙である。このクラスの学生には、この曲の音高はさほど難しくはないが、テノール記号による聴音、極端に遅いテンポの曲の聴音の練習となる（原曲には、拍子記号は記されていないが、解答用紙用に書き足した）。

譜例 12：メシアン《時の終わりのための四重奏曲》より〈5. イエスの永遠性への賛歌〉聴音 解答用紙

Infiniment lent, exstastique

答え合わせの後、同じ《時の終わりのための四重奏曲》より〈6. 7つのトランペットのための狂乱の踊り〉をとりあげる。ここでは、メシアンの付加リズムについて解説する。ユニゾンで演奏される旋律を読みながら、拍を手拍子で打つ（譜例 13-A）。付加された16分音符の部分がうまく打てない場合は、譜例 13-Bのように、該当部分を16分音符で打ってみて、その後譜例 12-Aのように打ちながら読む。この作品も、前述の《春の祭典》と同じように、筆者が指揮をすることはなく、各自がきちんと数えることにより、アンサンブルが合うよう意識させる。

譜例 13：メシアン《時の終わりのための四重奏曲》より〈6. 7つのトランペットのための狂乱の踊り〉リズム読み

これらの練習の後、この作品についての解説を行う。作曲者本人が語る初演の状況を解説した後、レベッカ・リシン著「時の終わりへ メシアンカルテットの物語」⁶を紹介する。作曲者本人の説明と違っている状況について触れ、それによって作品の価値そのものが変わるのか、という問題提起をする。新しい作品は作曲者本人の解説にアクセスできることも多く、存命の作曲家となれば本人に話を聞くこともできる。しかし、作品に付随する物語にあまりに振り回されるのは好ましくないであろう。授業ではそこまで含めて解説をすることにはしている。

5-2. デュティユー 《ピアノ・ソナタ》第2楽章〈Lied〉

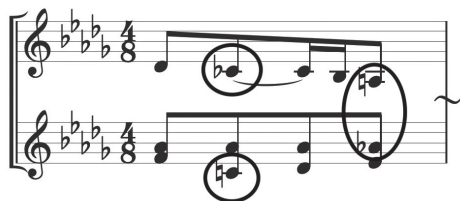
アンリ・デュティユー Henri Dutilleux(1916-2013)作曲《ピアノ・ソナタ》第2楽章〈Lied〉では、はじめに冒頭の9小節間を聴音する（譜例14）。左手パートは最低音のみ、可能な学生は内声も聴き取るように指示する。

譜例 14：デュティユー 《ピアノ・ソナタ》第2楽章〈Lied〉聴音解答用紙

Assez lent

聴音が終わった後に、教師は、左手パートを弾き、学生はそれに合わせて右手パートを1オクターブさげて全員で視唱する（譜例15）。最初の音は、調号の通り変ニ長調のI度の和音なので、伴奏パートと合わせるのには特に問題ないが、次の拍で、歌（右手パート）はC \flat 、ピアノパートにC、小節内の最後の拍には歌（右手パート）はA、ピアノパートにA \flat というように、増1度または減8度の音程が出てくる⁷。このような音程の時、最初は不安定なことが多いが、怖がらずにしっかりと高さを定めるよう指導すると、正しく増1度、減8度をとれるようになる。他の作品でもこのような音程の練習を行うため、学期後半になると、前出のアルフテルの楽曲における長2度に続いて、増1度も実際はそれほど狭い音程ではなく、特にとりにくいということもないと感じる学生が出てくる。

譜例 15：デュティユー 《ピアノ・ソナタ》 第2楽章 〈Lied〉 冒頭 視唱のための楽譜



聴音のために何回も聴いたことと、視唱したことにより、曲を知らなかった学生もこの段階でいたいこのテーマを覚えている。そこで、この曲をさらに先まで鑑賞する。楽譜では調号が#4つに転調するが、再びb5個に戻ったところで、このテーマが反行形で出現する。高さを変えてもう1度反行形が奏された後、曲の始めと同じ形が1オクターブ高い音が重ねられて出てくる。このあたりで一度CDを止め、最初のテーマが3回出てきたことについて説明し、再度聴く。その時には、どのような形でテーマが出てきたのかをよく聴くよう指示し、聴き終わった後答えさせる。補足の解説などをして、もう一度鑑賞する。現代作品の中の、このようなモチーフ操作が行われている例を、この曲で提示することができる。

5-3. 12 音技法

授業で12音技法を取り上げる時には、最初にアントン・ウェーベルン Anton Webern(1883-1945)作曲の《変奏曲》第1楽章を使用する。冒頭7小節を譜例16のようなリズムのガイドと開始音が記入された解答用紙で聴音する。

譜例 16：ウェーベルン 《変奏曲》 第1楽章聴音 解答用紙

答え合わせの後、「じっくり楽譜を見て何か気付きませんか？」という質問を投げかける。大抵の場合はクラスの中の誰かが「12 音になっている」または、「鏡の形になっている」と答える。そこで、この作品に使われている 12 音列を板書し、また、この 7 小節の鏡像型について解説する。

続いて、M. A. Ghezzeo 著「Solfege, Ear Training, Rhythm, Dictation, and Music Theory: A Comprehensive Course」の「Ear Training Exercise」⁸ に提示されている 12 音列を聴音する（最初の音は提示しておく）（譜例 17）。

譜例 17：Ghezzeo による 12 音列



答え合わせの時には、この音型とこれを原型とした反行型、逆行型、反逆行型も提示する。そこで、原型とそれぞれの変化型についての解説を行う。テキストには、この音列を使用した視唱課題が掲載されているため、それも実際に視唱する。このようなスタイルの曲（調性音楽にあった主音と属音のようなよりどころとなるような音がない曲）に慣れていない学生は、最初の音をとったあとは、今自分が声に出した高さをよりどころに次の音に跳躍するということを繰り返すことになる。最初は音をとるのに精一杯になりがちだが、アーティキュレーション、ダイナミクス等にも注意するよう指導し、最後には、音楽としての表現ができるようになる。その後、この同じ音列を使って、各自「視唱のための曲」を作曲してくるという宿題が出される。これは、全員に、つまり音楽学や演奏の学生にも作曲の宿題が出る。テンポ表記、強弱、アーティキュレーション等をかならずきちんと書き込んだ楽譜を書くよう指導し、翌週提出となる。12 音技法は学期の後半に取り上げることが多く、これまでに様々なリズムのトレーニングもしてきているため、毎回工夫を凝らした作品が出来上がってくる。クラスの人数が少ない時には、提出された課題を全員分印刷して翌週全員で全ての曲を歌った⁹。このような形で 12 音技法をとりあげる理由は、今自分が歌っている音の高さをよりどころとして、次の音に正確な音程でつないでいくという緊張感を体験して、正確な音程をとることをどのような時代の作品であっても心がける、またはその方法をそれぞれ見つけてもらいたいという狙いもある。さらに、実際に自分が作曲してみることにより、楽譜に書かれた記号などの一つ一つは作曲家がどのように曲を演奏してほしいのかが詰まった情報であるということに敏感になってもらいたいということなどがある。これらは新しい音楽に限ったことではなく、古典にも通じることである。

6. 音楽史と作品の背景

課題として既存曲を取り上げた時には、必ず各作曲家についての解説をした。ソルフエージュの授業であっても、「現代音楽紹介のコーナー」のように様々な曲と作曲家をひたすら次々と並べるのではなく、なぜそのような音楽が生まれたのか、またその文化的背景と作曲家の信条などにも作品ごとに触れるようにした。20世紀前半の作品をとりあげるときには、特に第二次世界大戦の話題は避けては通れない。作曲家の亡命や、悲劇的に語られる作曲家の人生の出来事について、知らないというわけにはいかない一方で、このようなトピックが実際の演奏や表現にどれほど関わるのかということは、注意すべきである。演奏や表現は、楽譜に書かれた情報から音楽を読み取ることが基本であり、トピックに振り回されることのないよう慎重にならなければならないと考え、その点も含めて解説を行う。これらの解説は、学期末の試験に持ち込み不可の筆記試験も取り入れ、授業後も学習する機会を持ってもらうようにしている。

7. ポーリン・オリヴェロスのディープ・リスニング

ほぼ毎学期、試験直前の授業でとりあげ、このクラスのまとめとしたのが、アメリカの作曲家ポーリン・オリヴェロス Pauline Oliveros (1932-2016) の著書「Deep Listening」から《Ear Piece》¹⁰である。「ディープ・リスニング」はオリヴェロスが提唱する「周囲の環境の状態に耳を澄まし、それに反応する技術を実践することを促すように考案された¹¹」概念である。「No.1: Are you listening now?」という質問から始まるこの作品は、「聞く hear」「聴く listen」「耳 ear」に関する13の質問から成っている。学生は一つ一つの質問に答えるために熟考することにより、「聴くとはどういうことか」ということについて考えを深めていくことになる。例えば、「No.11: If you could hear any sound you want, what sound it be?」という質問には、「音楽の話」と捉えて「美しいピアノの音」「壮大なオーケストラの音」といった回答もある一方で、ここまでの様々な作品での経験から音楽という枠にとらわれずに「ビッグバンの音」「うちの犬の心の中の声」「誰も聴いたことない音」「植物が成長する時の音」「北極に立っているいろんな音が聴きたい」という回答もある。《Ear Piece》の実践により、音楽家にとって必要なのは自然に「聞こえてくる」状態ではなく、自らが積極的に「聴く」ことなのだということを、半期続いたソルフエージュの近・現代クラスのまとめとする。

8. 学生アンケート

期末試験では、授業で解説された様々な作品や作曲家についての筆記試験があるのは前述した通りである。その時に、さらに以下のような設問によるアンケートも行う。

『近・現代クラスでソルフエージュの学習をして、発見した事、新たに学んだ事、感想などを書きなさい。』

この設問に対しての主な意見をいくつか記す¹²。

- ・授業で難しいリズムを実際に演奏してみて演奏者に見やすく読みやすい楽譜を渡すべきだと思った。
- ・12音技法について、この授業ではっきり理解することができた。
- ・まったく知らない作曲家の作品をたくさん知ることができた。授業後に、その日習った曲をナクソスで探して聴き直した¹³（または、コンサートで演奏されるのを見つけて出かけてきた、など）。
- ・変拍子やリズムは、普段正確に演奏しているつもりでも、かなり感覚的で不正確な部分があったのだなと思った。
- ・変拍子に壁を感じていたが、授業を受けてからはその壁がなくなった。
- ・ゆっくり丁寧に数えて練習すれば、リズムはそんなに難しくないとわかった。
- ・これまでは近現代の音楽は嫌いで、現代音楽は意味がわからないと考えていたが、食わず嫌いしていただけだったことがよくわかった。
- ・授業で「1回1回全神経をそそいで楽譜を読むのが当たり前」と習って、その姿勢が自分の実技には欠けていたと思った。
- ・履修する前に比べて、リズムを正確に演奏できるようになった。

「勉強にはなったが、今でも現代音楽は好きになれません」という意見が出てくることもあるが、学生たちが発見したことなどの記述を見ると、こちらの狙いは概ね達成されていると考えられる。

9. おわりに

2021年の春、非常勤講師時代を含めると9年間担当したソルフェージュの授業から退いた。立ち上げから関わった近・現代クラスは、別の教員へ引き継ぎを行った。これを節目にいったんこままでの授業について研究報告としてまとめようと思い立った。振り返れば、筆者が最終的に目指したのは、20世紀以降の作品によるソルフェージュの授業の中で「幅広く音楽の様々なことを身につけること」であった。楽譜は「丁寧に」読むこと、さらに「丁寧に、正確に楽譜を読む」ことについては古典も現代も変わらないこと、「聞こえる」状態であるのではなく自ら積極的に「聴く」こと、自分の音楽表現を他人に依存しないことなどである。1つの授業の到達目標としては広範にわたっているが、ソルフェージュは音楽の基礎能力の訓練であるから、授業の工夫さえすれば十分到達可能であろう。この報告では授業で使用した作品すべてをとりあげることができなかったが、いずれすべての作品についてまとめておきたいと考えている。

主な参考文献

- 成本理香 2021「愛知県立芸術大学のソルフェージュ教育における新しい教材開発」『愛知県立芸術大学紀要』50：pp.134-135
- オブリスト, ハンス・ウルリッヒ 2005 『ミュージック「現代音楽」をつくった作曲家たち』 篠儀直子、内山史子、西原尚 (訳) フィルムアート社
- Ghezze, Marta Arkossy. 2005. *Solfège, Ear Training, Rhythm, Dictation, and Music Theory: A Comprehensive Course*. The University of Alabama Press
- Jollet, Jean Clément. 2000. *Jeux de Rythmes et Jeux de Clés - vol.8*. Editions Gérard Billaudot
- Oliveros, Pauline. 2005. *Deep Listening: A Composer's Sound Practice*. iUniverse

註

- ¹ 愛知県立芸術大学におけるソルフェージュのグレード制については以下参照。
- 成本理香 2021「愛知県立芸術大学のソルフェージュ教育における新しい教材開発」『愛知県立芸術大学紀要』50：pp.134-135
- ² 本報告の中での「既存曲」とは実際の音楽作品のことを指す。
- ³ 基本的に聴音した曲のタイトルなどは、答え合わせの後、学生自身に記入させるが、この作品はテンポ表記がなく、タイトルからテンポを読み取る必要があるため、最初から記入している。
- ⁴ Jollet, Jean Clément. 2000. *Jeux de Rythmes et Jeux de Clés - vol.8*. Editions Gérard Billaudot
- ⁵ 本稿では音名は英語で記している。
- ⁶ レベッカ・リシン (著)、藤田優里子 (訳) 2008『時の終わりへ メシアンカルテットの物語』アルファベータ
- ⁷ 原曲では、この部分は減8度、増1度の順であるが、歌うために右手パートを1オクターブ下げるため、このような音程順になる。
- ⁸ Ghezze, Marta Arkossy. 2005. *Solfège, Ear Training, Rhythm, Dictation, and Music Theory: A Comprehensive Course*. The University of Alabama Press: pp.312-315
- ⁹ 人数がある程度以上のクラスとなると、この方法は、お互いの曲を歌うだけで授業時間の多くを占めることとなるため、筆者が何曲かピックアップしたものを歌う形になる。
- ¹⁰ Pauline Oliveros. 2005. *Deep Listening: A Composer's Sound Practice*. iUniverse. p.34
- ¹¹ オブリスト, ハンス・ウルリッヒ 2005 『ミュージック「現代音楽」をつくった作曲家たち』 篠儀直子、内山史子、西原尚 (訳) フィルムアート社、p.178
- ¹² ここに記しているのは、同意見多数のものを筆者がまとめたものである。
- ¹³ 本学の学生はインターネット音楽配信サービスのNAXOS MUSIC LIBRALYを使用することができる。

執筆者

成本 理香 (音楽学部作曲専攻 作曲コース)