

卒業論文

小学校音楽教育における相対音感の発達についての研究

平成 15 年度卒業

兵庫教育大学 学校教育学部

教科・領域教育専修

芸術系専修コース（音楽）

U00144H 松井愛子

指導教官 鈴木 寛

目次

はじめに	p 2
音感について	
I. 東川清一氏の『退け、暗き影「固定ド」よ！ —ソルミゼーション研究—』 (音楽の友社 1983年) より	p 3
1. 絶対音感	p 3
2. 相対音感	p 5
II. 竹内一弥氏のホームページ (http://homepage3.nifty.com/montserrat/index.html) より	p 7
1. 絶対音感	p 8
2. 相対音感	p 9
III. 鐸木能光氏の『あなたの音感は何型か? ～「絶対音感」の誤解』 ホームページ (http://takuki.com/onkangata.html) より	p 13
1. 音感の分類	p 14
2. 絶対音感	p 15
3. 絶対音感と相対音感	p 17
4. 二つの絶対音感、二つの相対音感	p 18
IV. 宮崎謙一氏のホームページ (http://psyche.ge.niigata-u.ac.jp/psyche/Miyazaki/default.html) より	p 20
移動ドと固定ドについて	
1. 移動ドと固定ド	p 23
2. 移動ドと相対音感	p 24
3. トニック・ソルファ法	p 25
4. トニック・ソルファ法とコダーイ・システム	p 27
5. トニック・ソルファ法における音階音の個性化	p 29
6. 相対音感を身につける指導の実践例	p 31
まとめと課題	p 35
参考文献	p 36
おわりに	p 38

はじめに

まず、絶対音感に興味があった。絶対音感があれば、合唱で音をとるのも、音楽を聴いて楽譜に起こすのも、とても便利だろうという気持ちから、絶対音感を持っていることに憧れがあった。そして、大学での講義で、音感には絶対音感と相対音感があり、音感に関する様々な文献を読むうちに、音楽を楽しむ上で役に立つのは、絶対音感ではなく、むしろ相対音感である、と知った。

絶対音感保持者、相対音感保持者の種類は、各々、様々な分類できるであろう。では、どのような種類の音感がもっとも音楽を楽しむ上で役に立つのだろうか。小学校音楽科が目指すべき音感とはどのようなものなのだろうか。

また、音感は、唱法と深く関わっている。私は、大学に入り声楽の授業で初めて「移動ド」での視唱を知った。小学校学習指導要領の第3の2では、「(1)歌唱指導における階名唱については、移動ド唱法を原則」とし、小学校学習指導要領解説にも、「移動ド唱法は、音の相対的な感覚や調性感を身につける上で効果のある歌い方」とある。しかし、私の通った小学校、中学校ともで実際に移動ドで視唱を行う機会はなかったのである。小学校学習指導要領のA表現の分野では、6年間を通して調号のない「ハ長調とイ短調の旋律」の視唱と視奏が内容に上げられている。これだけでは、移動ド読みも固定ド読みもなく、多くの子ども達がいつの時も「ハ＝ド」と思い込んでも仕方がないことである。事実、本学の学生においても、「階名」と「音名」の違いすらしっかりと理解できていない学生も少なからずいる。このような小学校教育現場の現状を見つめ直すとともに、「移動ド唱法」と「固定ド唱法」の視点からも音感について、調べていきたい。また、子どもの音楽的素質の育成に効果的な音楽科にするために、相対音感の発達の観点から考えていきたい。

音感について

音感には、大きく分けて絶対音感と相対音感の2つがある。

絶対音感とは、任意の楽音の絶対音高を、直接に他の異なった音と比較しないで直ちに知覚できるような能力をいう。それに対し、相対音感とは、他の音との関係において音を認識、判別し、歌い、記憶する能力、とある。(『音楽大事典』平凡社より一部抜粋)

I. 『退け、暗き影「固定ド」よ！ —ソルミゼーション研究—』東川清一 (音楽之友社 1983年)より

『退け、暗き影「固定ド」よ！』には、ゲーザ・レヴェス(Géza Révész, ハンガリー, 1878-1955)著『音楽心理学入門』(1946年)の一章「音楽的聴覚」の部分訳をもとに、音感について次のように書かれてある。

1. 絶対音感

「単独の音を他の補助手段を使わないですぐに識別し、正しくその音名をいうことができるのか、さらには、音名をいわれた音を、声なり口笛でだすことができるという能力は、特殊な音楽的聴覚とみなされる。この能力は絶対音感(absolutes Gehör)とよばれ、それによって、音程を識別したり発したりする能力としての相対音感と区別される。」また、「別の名称で用いられることもあり、absolutes Tongedächtnis〔絶対的音高記憶〕やabsolutes Tonbewußtsein〔絶対的音知覚〕などがその一例」である。「真正な絶対音感は特別な、しかも比較的少数の人びとにしかみられない生得の能力」とし、「女性よりは男性に多い」とあり、この当時、絶対音感はごく限られた人々の生まれ持った能力で、男性に多いと考えられていた。

しかし、どの人も同じように発達しているわけではなく、「その音高識別力がおよぶ音域の広がり、ならびに音色の面」に相違があらわれるとし、この観点で、絶対音感を次のように分類している。

● 音域の広がりの点

ア. 全域的絶対音感

その絶対音感が音楽のほとんど全音域にわたるという人の場合。

イ. 局域的絶対音感

多少とも限られた音域内の音しか正確にいい当てることができないという人の場合。つまり、この音域をこえて上や下にひろがるにつれて彼らの判断がだんだん確実さと正確さを失ってゆき、ある限界をこえてはもはや、それが絶対音高判断とはいえなくなるのである。音域の限られた音高判断力のこと。

しかし、音域は全域的絶対音感にとっても無関係ではなく、文句なしの絶対音感をもつ人の音高判断も、中音域のときの方が、それより上や下の両極端音域のときより、ずっと鋭く、上下両極端の音域、とりわけ下二点オクターブ以下と、四点オクターブ以上についていうなら、絶対音高判断も信頼できなくなる。

絶対音感をもつ人びとの間でも、音高判断の命中率と正確さに相違が見られ、聴いた音を確実に識別したり、再現したりできるという人は少数派で、絶対音感をもってはいるが、オクターブの上下を混同したり、時には半音ずれたりするというのが、大部分である。その他、標準ピッチに対する立場によっても左右される。

● 音色の点

このように、音域の広さによって色々区別されるだけではなく、その絶対音高判断が音色によっても左右される。

ア. 一般的音高感覚

音色にはまったく左右されない絶対音高記憶。

イ. 専門的音高感覚

特定の音色ひとつにのみ通用する絶対音感のこと。たったひとつの音色（概して当人がよくする楽器）の場合に限られる人が音色に関して一番多い。その絶対音高が判定しやすい楽器音のなかで、第一位を占めるのが、普通はピアノの音である。その次にくるのがヴァイオリン、木管楽器、金管楽器および音叉の音である。

第一位に挙げられているピアノの音は、幼少時に通うピアノ教室などで触れる機会が多く、絶対音感形成に結びついている事と深く関わっていると考えられる。

「絶対音感はすぐれて生得の才能である」が、「訓練によってはじめて開花し、実際的に利用できるもの」となるのは決して矛盾していることではなく、例えば絶

対音感保持者が標準ピッチのわずかなずれにもすぐに気づくことができるのは訓練のおかげである。また、絶対音感の遺伝質についても述べられており、遺伝である場合多く、調査を行った 103 人のうち、40 例が遺伝であることが認められたとある。

「絶対音感自体が、美的観点からみて大きな価値を有するとか、絶対音感をもつ人がもたない人よりも完全に音楽の美しさを享受することができる、という見解は否定されなければならない」また、「絶対音感が創作力、自由に着想する想像力に決定的な影響をおよぼすという主張もやはり、正しくない」とあり、絶対音感の重要性について、聴覚と創造的才能のあいだの関係は、まったく別として考えるべきである。絶対音感音楽家になるうえでの非常に有益な才能であると見なされている。しかし、絶対音感の不利な面も述べられており、自身の標準ピッチに固執するあまりに、その標準ピッチから例えば四分の一だけ低く、あるいは高く歌うとか、演奏しなければならない場合、大いに困惑する例が挙げられている。

2. 相対音感

絶対音感と区別されるべき音高判断として、標準音記憶ないしは標準音聴覚とよばれているものがある。

・ 標準音判断、または標準音聴覚

一つの音（まれに二、三の音）を正確に識別したり、自動的にうたったりすることのできる（例えばヴァイオリン奏者なら調弦音である一点イ、ピアニストなら大抵一点ハを記憶している）人で、この能力は絶対音感とも音域的音感とも関係がない。識別できるのは普通ひとつの音に限られ、その音高判断は音域的音感の場合とは対照的にきわめて正確だからである。きわめて正確に標準音に合わせて調弦したり、標準音をうたったりすることができ、その標準音記憶と確かな音程感覚（したがって、その相対音感）によって他の音もすばやく、しかも正確にいい当てることができるので、絶対音感保持者とみなされやすい。

このように確実な音高判断が絶対音感なしにできるのは、この種の音高識別が、経験と組織的な訓練によって標準音が記憶のなかに、独特な音印象として徐々に組み込まれていった結果であるとしている。このような自動的音高識別は、後天的なもので、長いあいだの経験を必要とし、しかも、普通はたったひ

とつの特別な音にしか機能しない。

ここで、相対音感つまり音程感覚についてであるが、絶対音感とは、明確に区別されなければならない。二つの音楽的聴覚のあいだの相違といえ、絶対音感の場合は、個別音が音楽的な個性として体験され、識別されるのに対し、相対音感は、二つの音によって形づくられた音の結合がそれに固有な音程的性格によって把握されるということである。相対音感では、ある音程がどの音とどの音からなるのかが問題なのではなく、むしろ、音程をそれ自体音楽の基本形象としてとらえることなのである。したがって相対音感とは、あたえられた音程は正しくその名がいえるとか、別の音高に移して正しく歌うことのできる能力のことである。

相対音感は素質としては生まれつきのもので、訓練によって発達させることができ、個人差がある。主要音程ならきわめて正確に識別したりうたったりできるのだが、その他の音程となると、その正確さがずっと落ちるといっている人がいる。

音程感覚は音楽に固有な能力であり、音楽的天分にたいする確かな目印としてみなされている。音程感覚が欠落していたり、未発達であったりするのであれば、音楽を理解するとか、音楽にたいして美的に反応することは、ほとんど不可能である。相対音感をもたないという人がいるとすれば、その人は、楽曲の旋律なり和声構造を把握して、音楽美を楽しむことができない。音程感覚がなくては、旋律も、和声も、調性もない。つまり、いっさいが相対音感に基づくのである。絶対音感がどのような利益をもたらそうとも、音楽における重要差の点では、とても相対音感にはかなわない。

このように、旋律や和声、調性を把握し音楽の美しさを楽しむことができるのは、絶対音感ではなく、相対音感であると述べられている。

以下、音楽的聴覚についてのまとめを書きより抜粋する。

- a) まず第一に、絶対音感は相対音感から区別される。前者は単音を、後者は音程を自動的に識別したり、生んだりすることをいう。
 - 一. 真正な絶対音感は一得のもので、多くの場合は遺伝である。それは最初から、高度に発達した形であられる。
 - 二. 絶対音感は全域的であるか、局域的である。つまりその音高識別が全音域におよぶか、中音域に限られるか、である。
 - 三. 絶対音感は、音色から独立的であるか、特定の音色にしか働かないか、であ

る。前者の場合は一般的絶対音感、後者の場合は専門的絶対音感という。

四. 絶対音感をもつ人は、音の性質 (Tonqualität) に基づいて音高を判断する (いわば音質判断)。

b) 上記の洗練された音感のほかに、特殊な形の音高識別がある。すなわち、音が近似的にのみ判断される、つまりその音が音域のなかで占めるおおよその位置にしたがって判断される音高判断がそれである。われわれはこの種の音高判断を音域的音感とよぶ。

一. 音域的音感は素質としてすべての人にそなわっている。また訓練によって発達させることができる。

二. 音域的音感の場合、個人差が大きい。

三. 音域的音感をもつ人は個別音を、それぞれがもつ高さの特徴に基づいて、判断する (音の高さの判断)。

c) いわゆる標準音記憶は後天的に得られた自動的音高識別の特殊形とみなされなければならない。この記憶はごく少数の、たいがい唯一の標準音 (a¹またはc¹) にのみ関係するものである。このひとつ、ないしは小数の音がしっかり記憶にとどめられるには、きわめて長い間の経験が必要である。なおこの標準音は、それがひとつの全体としてとらえられることによって、記憶に定着させられるのである。

d) 最後には、音関係なり音程を識別し、判断し、生むところの相対音感がある。音楽的な観点からは、この種の音楽的聴覚こそもっとも重要なものである。信頼できる音程感覚も、訓練と経験に左右される。

以上が、東川清一によりまとめられ、1983年に発行された『退け、暗き影「固定ド」よ！ —ソルミーゼーション研究—』に見る音感についての考えである。

II. 竹内一弥氏のホームページ

(<http://homepage3.nifty.com/montserrat/index.html>) より

竹内氏は自身のホームページに論文『音感の分類について』を掲載している。そ

の中で、音感にはいくつかの種類があり、場面、状況、人により使い分けられていると考え、詳細に分類し、検討を加えている。

1. 絶対音感

絶対音感とは、ある任意の音の「音高」を音名で識別することができる能力である。幼い頃から音（以下、音高を持った楽音を指す）に触れることにより、絶対的な音高そのものを長期記憶として獲得したために生まれる後天的能力である。音高とその組織は文化的な制度であり、民族、国、地方、あるいは音楽的な趣味によりそれぞれ異なるものなので、先天的ということは考えられない。絶対音感保持者にとって、全ての音高は、単音として互いに依存せず、独立して認識、把握されるので、「音高」のみが存在し、「音程」は存在しないと言える。しかし、この音感のみによるならば、音高と音高との間に生まれる相対音程を認識できないので、アンサンブル上支障を来す。現実的には絶対音感のみを有し、相対音感を全く持たないという事態はまれであろう。

絶対音感の利点として、絶対音感をもっていない者に比べ聴音や初見視唱が楽に行えるなどが、挙げられる。

絶対音感の問題点としては、次の三つが挙げられる。

- (ア) 音高の認識に柔軟性が無い。例えば、**A=442Hz** のピアノで育った絶対音感保持者は、**440Hz** の **A** には違和感を抱く。古楽などで用いられるさらに低い調律 (**A=392,415,422Hz** 等) では正しいイントネーションをすることが困難になる。
- (イ) (ア) から派生する問題として、移調などに困難を生じる。目で見た音高と耳で聞こえる音高が異なる場合、認識に混乱が生じる。移調唱、移調奏などは訓練によって克服できる。しかし、その訓練は相対音感の訓練であり、ソルフェージュの訓練であって、絶対音感の訓練ではない。
- (ウ) どのような楽器によってそれを習得したかに左右される。移調楽器で絶対音感を習得した場合、トランペット奏者なら、**B** を **ド** と認識する「固定 **B**」など、これも一種の固定 **ド** である。また、平均律のピアノの響きで絶対音感を身につけると、平均律が染みついてしまい、純正な音程を作る際に不利に働くことがある。

絶対音感の特質としては、次の二つが挙げられる。

- (ア) 平均律的発想との親和性及び、純正律との非親和性。絶対音感者は音高を長期記

憶として絶対的に記憶するものであるから、一つの音名には一つの確定した音高が対応する平均律的発想と親和性が高い。これに対し、純正律的発想では、A といっても出現する調によって微妙にピッチはことなるし、同様に鍵盤上では同じものであっても **fes, e, disis** はそれぞれ文脈により、音程が異なる。これは厳密な絶対音感とは合い容れないであろう。

(イ)音名唱、固定ド唱法との対応。絶対音感保持者にとってドレミはまず音名であり、鍵盤の一つ一つに付けられた名前である。それゆえ、調によってドを移動させて歌う移動ド唱法に違和感をもつ。絶対的な音高とその名前とが常に一致していることが当然なのだから、調が違うからといって音の名前が違っては困る、ということである。さらに言えば、絶対音感保持者には音名という概念のみあって、「階名」という概念が存在しない場合がままあるのではないだろうか。

このように、竹内氏は、絶対音感について、後天的能力であるとし、平均律的発想に傾いているとしている。また、絶対音感は、音高知覚が音名唱や、固定ド唱法に対応していると述べている。

2. 相対音感

相対音感は二つ以上の音の相対的な関係に対し、把握、識別する能力である。一つ一つの音高は意味を持たず、複数の音高が互いに依存し、関連づけられて認識される。そのため、予め一つの基準となる音名を与えられなければ、「音名」を言い当てる事は出来ない。しかし、たとえ基準となる音高が確定されていなくても、複数の音程の間関係を認識する事は可能であり、音楽を階名で歌う事（階名で認識すること）などには何ら支障はない。

相対音感はさらに3種類に細分できる。

(ア)調性的相対音感

調性的（ないし旋法的）な枠組みの中で、「階名」の持つ相対的音程関係を頼りに音を取ったり、認識したりする音感である。調性ないし、旋法を理解することで、そこに登場する音階音を想定することができるので、その範囲内での音程認識は容易であるが、転調などで調性感が一時的に弱まった場合など、混乱することがある。

絶対音感はもちろん、音楽の専門的知識は皆無でもこの調性的相対音感を体得す

れば、歌を歌うなど、日常で音楽を楽しむ程度であれば、問題は無い。自分の出した音の音高が把握できなくても調性（あるいは旋法）さえ理解できれば、そこから音を「取り」歌うことが可能である。もちろんそれが何調であるかは関係なく「調の名前」「音名」は不要である。

相対音感に加え、さらに専門的な知識を得たならば階名を使って楽譜を読み、初見唱が出来る。調性的相対音感の場合、音高ではなく、音階の中での各「階名」が一つ一つイメージされる。ド、レ、ミ、ファ、ソ、ラ、シ（ティ）はそれぞれ異なる意味とニュアンスを持ち、混同されることはない。コダーイシステムにおいて用いられるハンドサインは、この階名を視覚的に表現したもので、それぞれの階名の意味とニュアンス（部分的にではあるが）を手の形で表わしている。この階名の意味とニュアンスは半音階的変化音ひとつひとつにもあるばかりでなく、どの音から進行したかという前後の関係によっても異なり、多義性を持つ。〈例〉do→la→faのfaとti→re→faのfa、so→fi→soのfiとmi→fi→siのfiではニュアンスも意味も異なる。これは和声感とも関連している。調性的相対音感保持者は、これらのニュアンスを事細かに弁別することによっても音程を把握している。

この音感の限界は、転調の複雑化にともない明らかになる。転調の際に正しく階名を読み替える事が出来ないと、聴音、視唱のいずれにも困難を来す。これは、専門に音楽を学ぶ学生にも多く見られる困難である。調性的相対音感によって複雑に転調する楽曲を歌うためには、楽曲の調性的構造を理解し、正しく階名を読み替える事が出来るよう、曲全体についての見通しをつける必要がある。

ここで、絶対音感の場合を考えてみると、絶対音感によるならば、相対音程には難易度の高低はなく、同様に転調にも難易度の差はないのである。つまり、絶対音感はあるが勉強の足りない学生の場合、転調があった事にも気付かず、何調から何調に転調したかも理解せずに難曲を演奏し通すことが可能なのである。これを演奏と呼べるのであろうか。これは一種の「自動演奏」であり、調性的相対音感の演奏が「理解」なしにはありえなかったこととは対照的である。

絶対音高ではなく、音と音との相対音程を理解すること。これが、音楽の本質的理解であることは言うまでもない。曲のピッチを声域に合わせ移調を行っても、絶対的音高は全て異なるが、その音楽が本質的に変化するわけではない。しかし、ひとたび相対音程を一つでも変えるならば、曲そのものが変化するのである。

(イ)非調性的相対音感（相対音程相対音感）

調性の支えを元に階名に頼って音を取るのではなく、2音間の音程を調性の支えなしに、完全5度であろうと、増6度、増4度、短9度などであろうと完全に識別して、聞き取り、または歌うことの出来る能力である。この能力は自然に身に付くというものではなく、理論的な面をも含む研鑽を積むことによって初めて得られる音感である。つまり、音楽を専門に学ぶ者にとってのみ関係する音感であり、楽譜を読んだり、音楽を分析的に聴いたりする習慣のない一般人には無縁の音感である。例外的に、専門的知識のない者が無調の曲を暗記して歌う、という場合、最初に暗記する際にはこの能力が使われている、と考えられる。しかし、彼は具体的な曲の具体的な部分との関連においてのみその音程を理解しているのであり、それを更に一般化して、あらゆる音程を理解できるようになるまでの道程は非常に遠い。

絶対音感は、早期英才教育などにより、音楽の専門的知識などとは無関係に獲得される場合も多い。しかし、この非調性的相対音感の場合は、この音感の獲得自体、楽典や音楽理論の基礎的知識、あるいは和声学を踏まえなければ不可能であり、この音感を獲得しているということはすなわち、音楽の専門的素養を有する、と言ってさしつかえないところが、絶対音感とは違う。この音感を持っているということは、絶対音感を持たなかったものが、絶対音感保持者と同等の、あるいはそれ以上に高度なソルフェージュ力を身につけようと努力した、という事実を物語るであろう。

この音感を持つことは實際上、絶対音感を持っているのと見かけ上殆ど変わらない。しかし、彼はたとえAをGと言われても違和感を覚えることなく、その長2度ことなる音程で歌い続けることが出来るであろう。つまり、移調唱には何等苦勞を要しないのである。しかし、絶対音感に依る者は移調に際しいちいちの音程を読み替えなければならない。

(ウ)微細音程相対音感

正しく、美しいイントネーションを作ることのできる音感。例えば、耳のいい弦楽器奏者がピアノ（平均率で調律されている）と共演する場合に、音程に違和感を覚えるのは、この音感が鋭敏だからである。彼の耳は、ピアノが転調の可能性を広げるために、響きの美しさを犠牲にしたその音楽的妥協案に無頓着ではありえないのだ。正しく協和する音程関係を鋭敏に聞き分け実現する音感がこれである。合唱などで、よくハモる、とかハモらないとかいうのも、この音感のよしあしに関わる

事柄である。平均率的に音高が正しいだけでは決して合唱はハモらないし、美しく響かないのである。

いわゆる「耳がいい」音楽家というのはこれが完全に備わっている音楽家である。彼は **C** と **His**、**Fis** と **Ges** などを音楽的に聞き分け演奏しわけける（例えば **C**→**Cis**→**D**、**D**→**Des**→**C** と進行する場合、**Cis** と **Des** の音程はまったく異なる。これを識別するのが微細音程相対音感である）。これこそ演奏に際して最も重要な音感である。正しいイントネーションで演奏するためにはこの音感が必要不可欠なのである。

重要なのは、この微細音程音感には相対音感のみが存在し、絶対音感は存在しないということである。

絶対音感／固定ド派の音楽家といえども、優れた音楽家である以上は必ずこの微細音程相対音感を持っている。**Cis** と **Des** とを別々の音として絶対音感的に記憶することはおそらく不可能であろうし、その方法では正しいイントネーションには決して到達しないからである。これを定理として定式化すれば、『正しいイントネーションは複数の音程の相対的関連のなかに存在し、絶対音的に単独では存在しない』と表現することが出来るだろう。

竹内氏の言う調性的相対音感では、調性的または旋法的な音楽について有効であり、調性や旋法を理解することにより、階名で知覚するため、「階名唱」や「移動ド唱法」に深く結び付いていると述べている。また、この音感は、転調が多かったり、調性が一定でなく複雑な音楽には対応が難しくなると述べている。そして、絶対音感とは転調に気付くことなく演奏可能な「自動演奏」と名付けたのに対し、調性的相対音感とは転調を感じ取り、理解して演奏を行うとの違いを述べている。

非調性的相対音感とは異なり、調性の支えに頼らず、二音間の音程を識別することのできる相対音感であると述べている。そして、この音感とは音楽理論や楽典の知識を持ち、階名唱による視唱の訓練あつての音感であろう。よって、この音感とは視唱という行動に深く結び付いていると言える。東川清一の著書「移動ドのすすめ 正しい読譜法と視唱指導」（音楽之友社）によれば、第二部「視唱の心理学」の『ウィリアム・グレイ・マクノート（William Gray McNaught, イギリス, 1849－1918）の「視唱の心理学」』の段の中で、音階音の精神的効果／音階音のプロパティとして、こう書かれている。音楽家ウィリアム・マクノートが1899年にイギリスの王立音楽協力協会のために行ったレクチャー「視唱の心理学」

〔“The Psychology of Sight-singing,” in: *Proceedings of Musical Association*, xxvi (1899–1900), 35〕の訳で「耳が音程にたいするよりも、各音が音階のなかでどんな位置を占めるかによって生まれる効果にたいして、いっそう敏感である」とある。このように、人が視唱を行うとき、人は二音間の音程のみを識別するよりも、旋律の中での各音がどんな位置関係にあるかを識別する方が感じ取りやすい。そのため、一般に調性的相対音感を持つ人の方が、非調性的相対音感を持つ人よりも多く存在する理由である。

微細音程相対音感で竹内氏の言う「正しいイントネーション」「美しいイントネーション」とは、純正律に正確な音程を指している。音律において、純正律、平均律、それぞれ一長一短があり、純正律を最も正しいものとして捉えることに関しては、異議があるかもしれないが、この微細音程相対音感は、純正律をもとに相対音程が知覚され、純正律と平均律の違いが識別できる能力であると述べている。しかし、「微細音程音感には相対音感のみが存在し、絶対音感は存在しない」と言いつつ、「絶対音感／固定ド派の音楽家といえども、優れた音楽家である以上は必ずこの微細音程相対音感を持っている」とあり、矛盾していると思われる。この音楽家の場合、絶対音感を持ち、固定ドでラベリングされるが、音高識別に対しある程度融通が利き、階名にも置き換えられる場合で、絶対音感も相対音感も使い分けができるということだろうか。

3つの相対音感について、(イ)(ウ)については、音楽の知識や経験を有する音楽専門家や音楽学生にしか、持ち得ない音感であるので、一般の相対音感保持者の多くは、(ア)の音感に属する。一般の人のほとんどが、同等の相対音感を持っているとは思えないので、次項では相対音感についてさらに詳しく分類を行っていきたい。

III. 鐸木能光氏の『あなたの音感は何型か? ～「絶対音感」の誤解』

ホームページ (<http://takuki.com/onkangata.html>) より

鐸木氏は自身のホームページ内で、絶対音感への誤解や偏見を検証し訂正することを試み、唱法にも触れ音感を様々な型へ分類している。

1. 音感の分類

小学校唱歌「チューリップ」を、ピアノによりへ長調（F Major）で演奏されたとき、それを聴いて、ドレミを歌えるか、またどのように聞こえるかによって、音感を詳しく分類している。

絶対音感

- ピアノの調律が高めか低めかということは明確に分かるし、気になるが、音名は分からない。基準音のピッチにこだわり、それから大きくずれている調律は許せない。音楽が標準ピッチでの演奏でもラベリングはできない。

→ 絶対音感人間音叉型非メロディー型

- 「ファソラ ファソラ ドラソファソラソ ファソラ ファソラ ドラソファソラファ ……」と音名で聞こえる。

→ 絶対音感固定ド型

➡ [実音対応判定] 基準音の調律を A=450Hz くらいまで上げてみる

- 気持ち悪くて、ラベリングができない。

→ 絶対音感人間音叉型実音固定ド型

- 少し高めに感じるが、やはり「ファソラ ファソラ ……」と音名で聞こえる。

→ 準絶対音感実音固定ド型

相対音感

- 「ドレミ ドレミ ソミレドレミレ ドレミ ドレミ ソミレドレミド ……」と階名で聞こえる。どんな調でもそう聞こえる。

→ 相対音感移動ド型

- ドレミは分からないが、この程度のメロディーなら一度聴けばすぐに正確な音程で口ずさめる。また、手探りではあるが、ピアノや他の楽器でもメロディーを再現できる。

→ 相対音感ノンラベリング型

➡ [譜面型判定] 得意な楽器で音を探してみる

- 最初の音が F であり、「ファソラ ファソラ ……」だったと分かる。

→ 相対音感譜面固定ド型

- 最初の音が F であり、へ長調の「ドレミ ドレミ ……」であることが分かる。

→ 相対音感譜面移動型

一般型

- あまりにも有名な曲なので、「ドレミ ドレミ ……」だと知ってはいるが、他の曲だったら単純なメロディーでもドレミでは歌えないし、覚えるのも少し時間がかかる。

非メロディー型

- 歌もリズムセクションも入っていない音楽には、初めから興味がない。メロディーだけ聴いても全然乗れない。だから、「ドレミ……」と歌うこと自体に意味を感じられない。

- ドレミ（階名）は分からないが、譜面を見せてもらえば、瞬時に弾くことができる。

→ 譜面変換型

- 音楽は歌手の声や歌のうまさ、歌詞の内容、演奏の味や技術などを鑑賞するものと考えており、作品よりも歌手や演奏者の個性を重視する。

→ 演奏者個性重視型

- 歌はなくてもいいが、リズムカルでない音楽は聴く気がしない。

→ リズム陶醉型

- 音楽は総合的な「音」を楽しむものなので、メロディーだけ抜き出して聴く鑑賞法は意味がなく、メロディーは音楽の「パーツ」の一つにすぎないと考えている。

→ サウンド感覚型

2. 絶対音感

鐸木氏はこのウェブ文書の中でまず、聴いた旋律のドレミ（音名）が言えるラベリング能力と、ある周波数の音を正確に聞き分けることができるという「人間音叉」的な能力を区別し、絶対音感の定義の再検討を行っている。

鐸木氏は、ピアノの基準音（A または C の音）が何ヘルツ位で調律されているか分かったり、音楽を聴いて基準音が何ヘルツ位で演奏されているか分かったりするが、旋律のラベリングはできないという絶対音感を「絶対音感人間音叉型非メロディー型」と呼んでいる。このような人間音叉としての絶対音感と、ドレミをラベリングできる絶対音感を区別し、人間音叉能力はチューニングメータの使用で足り、

むしろ音楽を楽しむ余裕が奪われるなど害悪をもたらし、音楽の能力とは無関係であるとしている。

そして、ラベリング能力について、旋律が音名で知覚される音感を「**絶対音感固定D型**」と呼び、それをさらに 2 つの音感の種類に分類している。標準ピッチ $A=440\text{Hz}$ の付近で調律された演奏ならラベリングできるが、**440** ヘルツと半音上の **466** ヘルツの間の **450** ヘルツ位に **A** を合わせた調律の演奏を聴くと気持ちが悪く聞いていられないような人の場合を「**絶対音感人間音叉型実音固定D型**」と呼び、 $A=450\text{Hz}$ 位の調律でも少し高めに感じるがラベリングできる絶対音感を「**準絶対音感実音固定D型**」と呼んでいる。

鐸木氏は、絶対音感のラベリング能力について、標準ピッチで $A=440\text{Hz}$ 、 $A\# =466\text{Hz}$ とするなら、その間の **453Hz** の音で **A** を合わせた音楽に対しては、絶対音感保持者はラベリングできなかつたり、演奏したりするのに困るだろうと述べている。また、クラシック音楽演奏家の養成においては特に絶対音感が重視されるが、バロック音楽時代の古楽器は今日よりおよそ半音低く調律されており、譜面の音と実音が半音ずれるため、演奏に困難を感じる事や、バロック時代の作曲家の意図した「オリジナルキー（元々の調）」の演奏にこだわる事自体虚しいもので、基準音の定義そのものが時代や社会背景に左右される為、基準音の周波数を限定することには何の根拠もなく、「基準音に根ざした絶対音感」というものにはまったく意味がないと述べている。また、音律についても述べており、平均律や純正律、ピタゴラス音律など、「絶対」といえる音程が定められていないため、「絶対音感」と呼べるものはなく、1オクターブを平均に **12** で割った平均律に基づいた音感が「絶対視」されることはおかしいと述べている。

鐸木氏が言う「**絶対音感人間音叉型非メロディー型**」であるが、基準音のピッチは把握できるが、その人の標準ピッチ（たとえば $A=440\text{Hz}$ ）の音楽でも旋律のラベリングのできない人が存在するのであろうか。もし存在するなら、『音楽大事典』（平凡社）でいう「絶対音感とは、任意の楽音の絶対音高を、直接に他の異なった音と比較しないで直ちに知覚できるような能力」、ゲーザ・レヴェス（Géza Révész）の定義した絶対音感とは「単独の音を他の補助手段を使わないですぐに識別し、正しくその音名をいうことができるとか、さらには、音名をいわれた音を、声なり口笛でだすことができるという能力」に当てはまらない。よって、鐸木氏の分類した

「絶対音感人間音叉型非メロディー型」はもはや絶対音感ではなく、単なる「人間音叉型非メロディー型」と呼ぶのが相応しい。

また、「絶対音感人間音叉型実音固定ド型」と「準絶対音感実音固定ド型」の分類であるが、絶対音高判断力の正確さにより、絶対音感保持者の絶対音高知覚の仕方は様々であろう。例えば、 $A=440\text{Hz}$ と $A\sharp=466\text{Hz}$ の間の任意の音を聴いた時に、半音の八分の一の周波数の違いまで詳しく知覚できる絶対音高判断力を持っている人なら、その任意の音が A と $A\sharp$ のどのあたりに位置しているか詳細に感じることができるであろうし、音高判断力がそれ程発達していない人ならば、 A と $A\sharp$ の間のどのあたりの音か、前者に比べ音高判断が曖昧になるであろう。また、自分の体得している標準ピッチからどれ位ずれば、ラベリング能力が機能しないかも人それぞれである。だから、「絶対音感人間音叉型実音固定ド型」と「準絶対音感実音固定ド型」との境界が厳密に設定できるものではない。

また、絶対音感を持っていることの欠点として、譜面の音と実音との差に苦しむ演奏家がいることを、古楽器が例に上げられているが、このことについては移調楽器でもよく言われている。そして、音律や基準音の上昇を例に挙げ、「絶対音感」の定義に疑問を投げかけている。

3. 絶対音感と相対音感

次に、鐸木氏は、絶対音感と相対音感の違いについて述べている。

上記の人間音叉能力は別にして、一般には「絶対音感」とは「メロディー内のある音に対して、必ず唯一絶対の音名を割り当てられる音感」と解釈されていることが多い。しかし、基準音が体得の標準ピッチからずれているチューニングで演奏されたメロディーを聴いた場合でも、基準音の A が提示されれば、そこから上下の相対関係において、各音にドレミのラベルを貼れなければ音楽的な意味での「音感」とは言えないだろう。 440 ヘルツや 466 ヘルツの音には音名というラベルを貼ることができても、 453 ヘルツの音に対しては無力である音感が「絶対音感」であるとしたら、そのラベリング能力の中身は、音楽の本質であるメロディーの把握には無関係の、単なる「人間音叉の連続技」ということになる。基準音が体得の標準ピッチからずれているというだけで音楽を楽しめなくなる耳というのは、果たして音楽的な耳なのだろうか。

これに対して、基準音がどんな高さであろうが、他の音との「相対的な音程差」を正確に感じ取り、メロディーとして把握できる能力のことを、一般には「相対音感」と呼ぶ。相対音感は、基準音がどうであろうと関係がない。Aが453ヘルツ（一般的なAとA#の間）であっても、全然違和感はなく、音列の相対位置さえ合っていれば間違いない。

絶対音感とは、個別の音を物理的に定義するだけの能力であり、それらの音の集合体がどんな物語を語っているのかということには無関係なのだ。絶対音感（人間音叉能力）は、譜面に書かれた音を再現してみせる場合や、演奏された音楽を譜面に起こす場合には、便利なように見えるかもしれない。脳の中に標準的平均律で調律された音のボタンが並んでいて、それに合致した音符や音が飛び込んでくれば、そのボタンを押して変換していけばよいのである。しかし、これはデジタルレコーダーの働きと同じで、正確に「再現」はできるが、それは単に、信号を変換したに過ぎないのである。音のボタンが並んでいる脳を持っていることと、そのボタンを駆使して音楽を作り出すことはまったく別のことである。音楽を作り出すということは、音の相対的な並び方を決めるということである。つまり、大切なのは相対音感であり、絶対音感ではない。人間音叉型の絶対音感が、即、有害なものだとまでは言わないが、絶対音感保持者が、同時に相対音感を持ち合わせていないとしたら、音楽を「楽しむ」心は、絶対音感によって阻害される可能性が高いのではないかと鐸木氏は述べている。

絶対音感と音楽を創造する能力は別のものであり、音楽を生み出すには相対音感が重要である。

4. 二つの絶対音感、二つの相対音感

鐸木氏は、絶対音感と相対音感を固定ドと移動ドの問題から、さらに詳しくそれぞれを二つに分類している。

固定ド・移動ドの問題と、絶対音感・相対音感の問題は、しばしば同じことのように語られるが、よく考えてみると、そうではないことに気付く。

ドレミのラベリングができる絶対音感には、

- ① 何も提示しなくても、とにかく $A=440\text{Hz}$ という基準音から作られる物理的

な音名に忠実な絶対音感。(人間音叉型絶対音感固定ド型)

- ② 基準音の調律にはかなりの幅を認めた上で、ひたすらメロディーを固定ドでラベリングできるという絶対音感。(非人間音叉型絶対音感固定ド型)

の二種類があることになる。

また、相対音感についても、大きく分ければ、二つのタイプに分類できる。

- ① 音と音の間がどれだけ開いているかという相対音程にひたすら敏感な聴覚を持っているが、ドレミのラベリングはできないという相対音感。例えば、耳にしたメロディーをすぐにその場で正確に歌えたり、ちょっと確認しながら、すぐに楽器の上で再現できるが、最初に聴いた段階では、この音がどういう階名かはわからないというタイプ。(相対音感ノンラベリング型)
- ② どんな高さで演奏されようとも、ドレミファの7音階にはまっている音で構成されているメロディーなら、ドレミのラベリングができるという相対音感。(相対音感移動ド型)

実際には、非人間音叉型絶対音感固定ド型と、相対音感ノンラベリング型の違いは微妙なもので、厳密には区別できないことがある。

また、絶対音感は特定の周波数の音に対して敏感な聴力、相対音感は基準音の高さには関係なく、音程(音と音の間)には敏感だという能力という区別であるが、固定ドと移動ドは、周波数ではなく、ある決められた音階上で基音(トニック)を移動させるかさせないかの譜面上の問題であるとも言える。

固定ドとは「実音固定ド」と「譜面固定ド」の二種類に分類しなければならない。実音に音名を割り当てようとするのを実音固定ド、実音の高さにはとらわれず楽曲の中における音階を移調の有無に関わらず単一の音階にあてはめ、音名で言い表そうとするのを譜面固定ドと名付ける。二つの固定ドは、意味するところがまったく変わってくる。つまり、聴覚の上では相対音感型に属するが、譜面上では音符を読む際紛らわしくないよう固定ドを使ったり、頭の中で音を組み立てていく時は固定ド型の思考になるのが「譜面固定ド型」である。このタイプを「相対音感ノンラベリング型」の一種として捉える。「譜面固定ド」は、音感型というよりは、音楽を学習する上での理論上の問題という意味合いが強い。

このように、二つの音感について、唱法、固定ドと移動ドの問題についても触れ、さらに詳しく分類している。鐸木氏は、相対音感を、音楽がどのように聞こえ、ど

のようにラベリングしているかという観点をもとに分類している。相対音程により音を識別する相対音感を持ち、音楽をラベリングできない音感を「相対音感ノンラベリング型」とし、音楽が階名で聞こえてくる音感を「相対音感移動ド型」と分類している。さらに、「相対音感ノンラベリング型」で楽譜を読む際に、移動ド（階名）を用いる場合を「相対音感譜面移動ド型」、固定ド（音名）を用いる場合を「相対音感譜面固定ド型」と分類している。この二つの音感の違いは、楽譜を処理する際、階名に読み替えることができない、もしくは読み替えが面倒なので固定ドを用いているのであり、どのように音楽教育を受け、経験してきたかの違いが表れる。

また、鐸木氏は、絶対音感と相対音感以外の音感について、一般型と非メロディ一型に分類し、説明している。

IV. 宮崎謙一氏のホームページ

(<http://psyche.ge.niigata-u.ac.jp/psyche/Miyazaki/default.html>) より

宮崎氏のホームページに掲載されている論文『絶対音感保持者の音楽的音高認知過程』（1999年）より、「絶対音感保持者の音程知覚」では、音感についてこう書かれている。

音楽を聞くと、私たちが受け取っているのは鳴り響く音の絶対音高ではなく、メロディや和声を作っている音が全体として形作る音高の枠組み（調性）の中でそれぞれの音が果たす音楽的性格であり、それは音階の中で音が占める位置によって決まる。例えば、ハ長調（C Major）の調性では、C-E-Gの和音は主和音と呼ばれてもっとも安定した響きに聞こえ、G-B-Dの和音は属和音と呼ばれて、いくぶん緊張を感じさせ、主和音が次に続くことを強く期待させる。ところがハ長調の主和音は、ヘ長調（F Major）の調性の中では属和音となってヘ長調の主和音（F-A-C）を期待させるものとなる。絶対音高の点では同じ高さの音が、まわりの音との関係によって異なる音楽的性格を持つようになるのである。このように他の音との関係の中で音高を認知し、音の性格を聴き取る耳（相対音感）を持つことが音楽的には

ずっと重要である。

このように見てくると、他の音とは無関係に音の高さを言い当てる能力である絶対音感とは、本当の意味で音楽的な能力であるとは言えなくなる。絶対音感を持っていると音楽をやる上で役に立つことがあるのは確かだが、それは技術的なことであり、音楽の本質とは関わりがないことである。むしろ、本当の意味で音楽的に大切な面に耳を開かずに、技術的にすべてを片づけてしまうようになってしまうことが絶対音感の問題だといえる。

絶対音感が身に付けば、相対音感も自然に発達するという考えもあるかもしれない。しかし絶対音感と相対音感はある意味で矛盾する音高のとらえ方であり、一方が身に付くと他方も自然に発達するというようなものではない。それどころか、私が行った実験の結果では、音楽専攻の学生の中に、絶対音感を持っていながら、音程を移調したり、異なる調性の中でメロディを識別したりするというような、音楽的に重要な課題がうまくできないものがあることがわかっている。絶対音感が、音楽的に本質的な音高関係をとらえる耳の発達を妨げることになってしまうかもしれないことをこの結果は示唆している。絶対音感だけでは音楽的に何の意味もない。子どもが絶対音感を身につけたならば、その後に音高の関係、和声、調性などをとらえる耳を育てるための十分に工夫された働きかけをする必要がある。それをやらないで、絶対音感を身につけさせるだけの訓練ならば、弊害を生むだけだと言えるだろう。

このように絶対音感とは相対音感と両立しない面を持っており、一方が他方の発達を妨害する可能性がある。子どもの認知発達過程の一般的な特徴の一つとして、ピッチを絶対的に把握するやり方から相対的に把握するやり方にバランスシフトが起こると考えられる (Sergeant & Roche, 1973)。絶対音感の獲得が6歳を過ぎると次第に困難になっていくのは、その頃から相対音感が発達し始めて、ピッチを固定的にではなく、相対的にとらえるようになるからである。これとは逆に、絶対音感とは音楽的ピッチ情報の処理にとってある意味で好ましくない影響をもたらすことがあるかもしれない。もし子どもが幼児期の訓練によって絶対音感の能力を獲得した場合、以後の音楽活動においてその能力に依存する傾向が生まれ、ある場合には、相対音感を学習する動機づけを失うことになるかもしれないからである。その結果、子どもがいったん絶対音感を獲得すると、相対音感を発達させるための特別の注意がはられない限り、相対音感の完全な発達が阻害される可能性が指摘でき

るだろう。もしこのようなことがあるとすると、絶対音感を持つことが、相対音高課題の遂行に不利に働くことがある。

宮崎氏は、相対音感の発達を重要視しており、絶対音感の獲得が相対音感の発達を阻害する危険性を指摘している。

第一章では、絶対音感と相対音感について見てきた。絶対音感を体得しただけでは、音楽の創作や演奏に有利に働くわけではなく、むしろ、絶対音感を習得したことによって、音楽的行為を行う上で、不便な面もある。それに対し、相対音感を身に付けることにより、旋律から主音を感じ取ったり、旋律の移調を行うなど、音楽的行為に有効に働く。なお、小学校入学の6歳ごろから発達を始めるのが相対音感であり、小学校音楽科教育において目指すべき音感であると言える。

移動ドと固定ドについて

第一章では、音感について述べてきた。音楽行為を行う上で重要なのは、相対音感である。ではその相対音感を伸ばすために、深く関わっているのが移動ド唱法である。第二章では、移動ドと固定ドについて見ていきたい。

1. 移動ドと固定ド

まず、移動ドと固定ドの定義である。『新訂標準音楽辞典』（編集兼発行者 浅香淳、音楽の友社、1991年新訂第1版第1刷発行）より、移動ドとは、「**movable Doh** [英] おのおのの調の主音を **do** とし、**do**、**re**、**mi**、**fa**、**sol**、**la**、**si** と歌う方法。〈移動ド唱法〉〈階名唱法〉ともいう。〈固定ド〉の反対」であり、固定ドとは、「**fixed Doh** [英] ソルフェージュにおいて、ドをつねにハ音に固定する、すなわちハ音をいつも **doh** と読んで歌う方法。〈固定ド唱法〉ともいう。移動ドにおいて、その曲の属する調の主音を **doh** と読むのに対する」とある。

「固定ド唱法」と「移動ド唱法」について、『音楽教育入門 ー基本理念の構築』の「記譜法と唱法」より、『固定ド唱法』は、常に階名と音名が一致するので階名を直ちに答えられる一方、音階固有の機能が反映されず、特に初心者にとっては音程関係把握が困難な唱法である。『移動ド唱法』は、調が異なっても音階緒音に対応する階名が同じなので、常に音階の機能が固定し、音程関係が容易に把握できる一方、音名と階名が異なるため、階名を見つけるのに困難が伴うのは否定できないとある。「移動ド」と「固定ド」のどちらにも、一長一短があり、どちらが優れているかは簡単に断言はできない。

しかしなぜ固定ドではなく、移動ドでなければいけないのか。これについては、東川氏の『退け、暗き影「固定ド」よ！』の『序にかえて——退け、暗き影「固定ド」よ！』から、答えを得たい。

固定ドか移動ドか。本来は別々に問われるべき二つの間がごっちゃになった間である。しかもその二つはいずれも、解きほぐしてみると、意外なほど簡単なのである。その間の第一は、ドレミ……は階名か音名か、といったものであり、元来、ドレミは階名であり、ドレミを音名として用いるのは誤りである。間の第二は、音名

唱か階名唱か、といったものである。階名唱がドレミ……を用い、音名唱がハニホ……なり、**c d e**……を用いるようになる限り、階名唱と音名唱は十分に両立することができるばかりか、その教育目標のいかんによっては、その両方を用いるほうがのぞましい、という場合も少なくはないはずである。したがってなぜ、音名唱か階名唱かといった、二者択一的な考え方をする必要があるのでろうか、という問のほうがむしろ自然である。ここで、決定的に重要なのは、二者択一的な考え方をする必要があるのであるのは、音楽の初心者进行者を教える場合に限ってのことであるということである。「固定ドか移動ドか」は、世にいう「固定ド」がドレミ……を音名として用いるという誤りをあらためるだけで、すぐにも問う必要がなくなるのである。

日本の音楽教育における問題点は、もともと階名である「ドレミ…」を音名にも用い、階名唱に固定ドを用いたことである。日本には、元来音名には「ハニホ…」を用いていたはずである。そこで、階名と音名の混同が起こる。移動ドか固定ドかを問うべきは音楽の初心者、すなわち音楽的特別な才能を持たない一般の生徒に対してである。

2. 移動ドと相対音感

トニック・ソルファ法 (tonic sol-fa method) の確立者ジョン・カーウェン (John Curwen, イギリス, 1816-1880) は、音高が高さと性格、あるいは絶対音高と相対音高からなるという事実から出発して、初心者には音高を教えるに当っては、その二つは別々に教えなければならない、と考えた。最初に教えるべきなのが、絶対音高なのか、それとも相対音高かであるが、小中学校における音楽科教育のあり方について問うのであれば、第一章に述べてきたように、相対音高教育を最初に教えるべきである。

相対音高とは、旋律の中の主音と主音以外の音のあいだの関係こそが音楽の本質であり、主音そのものがどうであろうと、その関係が変わらない限り、旋律も変わらない。したがって、音楽を構成するのは、主音と主音以外の音のあいだの関係であると、ジョン・カーウェンは考え、『対主音関係』を音高教育の主要概念として位置づけた。

相対音高教育、すなわち相対音感教育を進める上で、重要な教育方法を呈したの

がイギリスより広まったトニック・ソルファ法である。

3. トニック・ソルファ法

東川清一氏の『退け、暗き影「固定ド」よ！』によると、ジョン・カーウェンは、「誰でも楽々と、しかも正しくうたえるようになる簡単な指導法」を考え出す上で、当時、フランスから直輸入で教えられつつあった、いわゆる固定ド唱法の誤りを指摘するとともに、サラ・アンナ・グラヴァー (**Sarah Anna Glover**, イギリス, **1786-1867**) の著作『賛美歌の歌唱を会衆のものにするための計画』(*Scheme to Render Psalmody Congregational*, London and Norwich, 1835) より、トニック・ソルファ法を発展させ、普及させた。

まず、ジョン・カーウェンは、一般の人たちの耳にとって、相対音高のほうがずっとききとりやすいという事実から、音高教育は相対音高教育から始めるべきである、と考えた。そこで、用いられたのがトニック・ソルファ法である。

トニック・ソルファ法とは、19世紀以来のもっとも代表的なソルミゼーションのひとつである。ソルミゼーションとは、『標準音楽辞典』より、「音階や旋法の各音度を、たがいに他と区別するために名称づけを行う方法の総称で、しかも声による読譜の便宜を目的としてはじまるものであるから、その名称づけは発音しやすい1音節をもってする」とある。各音階音に名前を付け主に視唱のために用いられるものである。

トニック・ソルファ法は、もとはグラヴァーにより、創始されたものである。グラヴァーの著書の題名にあるように、教会において会衆のうたう賛美歌がいつそう美しくなるようお願い音楽教育に取り組む際、彼女によって発案され用いられたのである。

トニック・ソルファ法には、トニック・ソルファ譜やトニック・ソルファ唱が用いられる。そのトニック・ソルファ譜 (**tonic sol-fa notation**) とは、が用いられる最大の理由のひとつは、こんにちに慣用の五線譜は、誰でも容易に視唱できるようにはできていないとの認識からである。彼女は、視唱の初心者立場に立ち、五線譜は、多くの人々が音楽を修めようとするのを不当に妨げていると考え、具体的に次の四点を五線譜の欠点としてあげている。

- (1) 五線譜では、全音と半音の区別がはっきりしないこと。
- (2) どの調も構造は同じなのに、調号としての＃や♭の数によって、難易の差があるような誤解を生むこと。
- (3) 音部記号が何種類も使われるので、同じ音がまったく違った記号でしめされたりすること。

- (4) 同音の反復にすぎないオクターブ関係の音が別々の記号でしめされること。

これらの欠点を補うべく、トニック・ソルファ譜が用いられた。このトニック・ソルファ譜は旋律の下に移動ドでシラブル名の頭文字が振られており、これを基にリズム、音高、転調、短旋法などを習得した後に、五線譜に移る。

また、トニック・ソルファ法 (**tonic sol-fa method**) では、新しい音の指導は教師のうたうパターン (範唱) から始まり、習っていない音が何番目であるかを生徒にたずねたりして指導し、生徒がその新しい音が聞き取れるようになると、教師はその音を示すハンドサインと、階名を教える。ハンドサインと階名も、トニック・ソルファ法では、重要な記号、「楽譜」なのである。また、モデュレイター (**modulator**) と呼ばれ、グラヴァーの「ノリッチ・ソルファ・ラダー」 (**Norwich Sol-fa Ladder**) にヒントを得た、縦にシラブル名の頭文字が並んでいるものも用いられた。使用方法としては、歌われる音符の一つひとつを指差して旋律の上り下りを生徒に意識させたり、教師が音符を指して生徒に新曲を歌わせたりするのに用いられ、ハンドサインでは個々の音をばらばらに示せないが、モデュレイターでは音と音の音相互の関係が図示された。

このように、トニック・ソルファ法では、ハンドサイン、モデュレイター、およびトニック・ソルファ譜という、三種の「楽譜」からの視唱をへてはじめて、五線譜からの視唱が導入されるのである。

日本の音楽教育では、「視唱」を五線譜からの視唱に限定されており、「視唱」についての考え方を広げるよう見直すべきである。

また、フランスの音楽教育方法、ギャラン＝パリ＝シュヴェ法 (**The Galin-Paris-Chevé Method**) は数字譜を用いるが、その代表者のひとりエミール・シュヴェ (**Emile Chevé**, フランス, 1804-1864) も、五線譜から相対音高を読み取ることの困難さを述べている。

4. トニック・ソルファ法とコダーイ・システム

トニック・ソルファ法のヨーロッパ大陸への普及に、重要な影響を与えたのが、ゾルダーン・コダーイ (Zoltán Kodály, ハンガリー, 1882-1967) のコダーイ・システムである。コダーイは自国、ハンガリーの歌唱指導法の改善の必要性を感じ、1927年にイギリスに渡り、当地の音楽調査に当たった。そこで、カーウエンのトニック・ソルファ法に強い関心を持ち、コダーイ・システムを生み出すきっかけとなった。コダーイ・システムは、音楽教育はまずは相対音高教育からという構想のみでなく、まずは音楽自体、リズム、音高、転調、短旋法などを教えてから五線譜の指導を、という教育計画をもトニック・ソルファ法と共有している。さらに、その計画を実現するために用いられる次の四つの手段は、トニック・ソルファ法と相通ずる面が少なくない。その四つとは、トニック・ソルファ法でも用いられる次の四つだからである。

ア. 階名

トニック・ソルファ法もコダーイ・システムもド、レ、ミ、ファ、ソ、ラ、ティ、という7つのシラブルが階名として用いられ、第七音にシではなく、**te** (もしくは **ti**) [ティ] を用いる。いわゆる半音階的な変化は、シラブル名の母音を変えることによって示され、#音にはトニック・ソルファ法では母音 **e** が付き、コダーイ・システムでは母音 **i** が付けられる。**me** (または **mi**) と **te** (または **ti**) には、#音ではないのに、母音 **e** (または **i**) が付けられているが、それは目に見えない#が付いているのであり、事実、**me** (**mi**) と **te** (**ti**) に目に見える#が付くことは皆無なのである。**te** (**ti**) がbされると **ta** と呼ばれると同様、**me** (**mi**) もbされると **ma** になる。ラは、bされるとその母音が一段暗くなって、ロとなる。

日本の音楽教育に、いずれかの階名の方法を取り入れようとするならば、まずシをティと呼び、**r** と **l** を聞き分けたり、区別して発音したりすることが必要となる。しかし、日本人にとってこの **r** と **l** の使い分けはほとんど不可能であり、全国での画一的な使用に至るには、多くの問題を残している。

トニック・ソルファ法			コダーイ・システム		
ディアトニック音	＃された音	♭された音	ディアトニック音	＃された音	♭された音
doh [ド]	de [ディ]		do [ド]	di [ディ]	
ray [レ]	re [リ]	ra* [ロ]	re [レ]	ri [リ]	ra [ラ]
me [ミ]		ma* [モ]	mi [ミ]		ma [マ]
fah [ファ]	fe [フィ]		fa [ファ]	fi [フィ]	
soh [ソ]	se [シ]		so [ソ]	si [シ]	
lah [ラ]	le [リ]	la* [ロ]	la [ラ]	li [リ]	lo [ロ]
te [ティ]		ta* [ト]	ti [ティ]		ta [タ]

*ra, ma, la, ta の“a”は“aw”と発音する。

『退け、暗き影「固定ド」よ！——ソルミゼーション研究——』東川清一より

イ. リズム名

四部音符を **ta**、八部音符を **ti** とよびながらそのリズムを歌うことを、リズム唱というが、これはトニック・ソルファ法でもコダーイ・システムにおいても行われることである。トニック・ソルファ法の場合、前述したギャラン＝パリ＝シュヴェエ法から借用されたリズム名が用いられるのだが、コダーイ・システムのリズム名もそのフランス音楽教育方法から借用されたものである。

ウ. ハンドサイン

カーウェンが考案しトニック・ソルファ法に用いるようになったハンドサインからコダーイが借用し、二つの方法において共通点は多い。

エ. ソルファ譜

階名としてのシラブル名の頭文字を音符として用いる楽譜、いわゆるトニック・ソルファ譜がトニック・ソルファ法で用いられるが、これに類したソルファ譜は、コダーイ・システムにおいても用いられる。

以上四つの手段を用いることは、トニック・ソルファ法とコダーイ・システムに共通しており、最初五線譜を使わずに指導が行われる。

5. トニック・ソルファ法における音階音の個性化

トニック・ソルファ法における「相対音高」には、より深い意味がこめられており、各音階音がつねに主音との相対音高、つまり、「対主音関係」の意味を含んでいる。たとえばソなら、ファよりは全音ないし長二度高く、ミよりは短三度高い音でもあるわけだが、このように主音以外の音同士のあいだで生まれる音程は、トニック・ソルファ法では「絶対音程」と呼ばれ、「相対音高」とはっきり区別されるのである。各音階音はつねに主音とのあいだの相対音高としてとらえられるのである。そこで、さっきの間も、長調のソなら、主音ドの上四音、もしくは下四音であり、厳密に言うなら、上属音に他ならず、各音階音を、主音ドを基準に音をとればよいのである。このような「対主音関係」によって各音階音を体得させていくのである。

また、カーウエンは純正な音程で歌うことを教えるために効果的な方法として、同じ主要三和音に属する音をまとめて教える。まず第一に、学習者は主要三和音ド・ミ・ソに習熟してから、次に属和音（ソ・ティ・レ）で、そして最後に下属和音（ファ・ラ・ド）を習い、これではじめて7つの音がそろるのである。その後、この7つの音以外含まず、しかも転調しない旋律に取り組み、次にもっとも単純な形の転調——属調と下属調への転調——を学び、その後に短調、半音階的な音、および遠隔転調に取り組むことになるのである。

さらに、その習熟の際、各音階音のもつカーウエンの言う「精神的効果」すなわち、「ある音が悲しく、別の音が強く、そして今ひとつは安息にみちている、といったこと」を指導の過程で利用し、生徒に各音階音の印象を心にきざみこませるのである。たとえば、教師が旋律を歌ってきかせ、今までなかったことのない音が何番目かを生徒に問い、それがどんな感じのする音かもたずねるのである。印象を言葉でいわせることは、一見無茶なようだが、それは結果的に生徒に耳を傾けさせ、その精神的効果を自分で感じ取らせることができるのである。各音階音の精神的効果の例は次のようなものである。

長調の場合

階名	術語	精神的効果
ティ	導音	鋭い、あるいは敏感。
ラ	下中音	悲しい、あるいはしおれた。
ソ	属音	堂々、あるいは輝かしい。
ファ	下属音	寂しい、あるいは恐れをさそう。
ミ	上中音	穏健、あるいは平穏。
レ	上主音	活発、あるいは有望。
ド	主音	強い、あるいは不動。

短調の場合

階名	術語	精神的効果
シ	導音	長調のティと同じく、鋭い、あるいは敏感。
ソ	〃	あまり使用されないが、シの直後は陰気。
ベイ	下中音	長調のラに相当するが、概して悲しくない。寂しいファの代りをする#音なので、「涙の後の微笑」。
ファ	〃	寂しい。ベイの直後では極度に荒涼。
ミ	属音	属音なので、いっそう大胆で断言的となる。
レ	下属音	祈るような、あるいは厳しゆく。
ド	上中音	もはや不動の安定音ではなくて、悲しみをおびる。
ティ	上主音	ドに執着しなくなり、動きがいっそう自由。
ラ	主音	いまや、悲しみをおびた落ち着き。

『退け、暗き影「固定ド」よ！——ソルミゼーション研究——』東川清一より

教師は、生徒にその効果について話すのではなく、生徒に感じ取るよう耳を傾けさせ、各音の性格を学習者の心に定着させるのがねらいである。

カーウェンはトニック・ソルフア法において、様々な手立てを用い、系統だった計画を持って、相対音高教育を行った。しかも五線譜を用いないのである。日本の現在の教育現場では、五線譜を生徒に理解させることに困難をきたしており、多く

の生徒の「音楽嫌い」を作り出す原因にもなっている。系統的な読譜、視唱訓練が行われないまま、音楽指導が行われているのが原因であろう。今後の読譜教育の一貫した指導が望まれる。

6. 相対音感を身につける指導の実践例

まずは、鈴木氏の『S. M. L. の音楽科教育 (Ⅲ)』には、「固定ド」を改め、「移動ド」の導入を段階的に示されてあるのを参考にしたい。

第1段階（固定概念の破壊）

- ① 視唱による階名唱の前に、聴唱による階名唱を移動ドで指導する。器楽の場合は音名唱を基本とし、**C-dur** 以外では階名を用いない。すでにハ調読みのくせがついている子どもに対しては楽譜と実際の演奏の調が異なるように心がけ、極力聴唱による階名唱を用いる。
- ② コンピュータや移調機能のある楽器を使って、移調しても旋律や和声が変わらないことを感覚的にわからせる。例えば「ドレミの歌」を移調しても歌えることをわからせる。
- ③ 鍵盤上の任意の音から音階を探らせる。結果を五線譜に書かせてみる。

第2段階（新しい概念の導入）

- ① 初めて聴く新曲を移動ドによる階名唱で歌わせる。この場合ド以外の間違いにはあまり拘らない方がよい。全曲を通してやらせる必要はないが、あまり細切れでは効果が薄れる。
- ② 頭に浮かんだ音程や旋律をハ調（ハ短調）で楽器演奏させる。
- ③ 頭に浮かんだ音程や旋律をハ調（ハ短調）の楽譜にドを主音として記譜させる。

第3段階（新しい概念の定着と適応）

- ① 既知の曲をハ調に移調して演奏させる。
- ② ハ調の曲を任意の調で演奏させる。
- ③ 転調を含む曲を転調したところからドを読みかえて歌わせる。

これらの段階的指導は先を急いではいけない。第1段階が徹底してから次の第2段階に入るようにしないと、かえって混乱を生ずるからである。

次に、実際に日本の小学校現場で、山本陽子氏が行った「移動ド唱法」を中心とした相対音感を身につける指導の実践例を紹介する。山本氏は、実際の教育現場において、低学年の子どもたちは階名唱において、その視唱に音程感が感じられることが少なく、五線譜は読めてもその音の音程正しく歌うことができる子どもはごくわずかである、と感じていた。これはドレミの名称とその音同士の関係（いわゆる相対音感）が身につけていないことにほかならないと考え、これを動機に、移動ド唱法による音程感を身につける指導法の研究に取り組み、ハンガリーや西欧で行われているハンドサインを用いた「移動ド唱法」を中心とした相対音感を身につける指導を継続的に実践している。

実践は対象を小学校4年生とし、実施時数音楽科授業の一部15分程度を使って4回実施している。

《実践その1の概要》

- ア. ドレミには固定されたものと移動するものがあることを知り、器楽（リコーダー）のドレミは固定であるが、歌唱のドレミは自由に移動させることができ、「移動ド」と呼ぶことを知る。
- イ. 左腕をひじから折って上に向け、手の甲を見せてまっすぐ立てる。右手の人差し指で一番下になるひじを指し、ドと歌う。
- ウ. 同じように右手人差し指で左手首の位置をミ、左手の中指一番上をソと指し示し、ドとミの真中をレ、ミとソの間をファと決め、指導者が示した場所のドレミを歌う。
- エ. 子どもたちも一人ずつ交代でみんなの前に立ち、はじめドの音の声をそろえてから、腕の位置を指してドレミファソの中の音を自由に歌う。

3度のハーモニーにも挑戦したが、指導者の声を出している場合はまずまず音程よくハモリの実感を感じた子もいた。しかし全体的にはまだ一人ひとりの子どものハモリの実感は不十分な状態であった。一人ずつの声を聴いたところ、きちんと音程感をとらえて歌っていた子どもは4割程度であった。

《実践その2の概要》

- ア. 前回の腕を使ったドレミのサインのほかに、ドより低いシやソなどをコダーイのハンドサインを用いて表現する方法も知る。
- イ. ドミソ、シレソの和音を知り、飛躍した音程がとれるようにする。

ウ。「もみじ」、ベートーベンの「喜びの歌」などで3度の進行を2グループに分けてハモる体験を積む。

エ。「喜びの歌」にバスの声部をつけて、2つに分かれて聴き合いながら歌う。

短期間・短時間の実践であり、前回の実践と間隔が開いていたが、子どもたちは前回の活動をよく覚えていた。「もみじ」では3度下声部のはじめの音が正確にとれる子どもがいる場合はきれいにハモルことができるようになった。「喜びの歌」では、低音部との2部がかなりきれいに合わせられた。ハンドサインにも興味を示し、自然に親しむことができた。このあと次回は、ドファラの和音を加え、さらに相対音感、移動ド唱法の定着をめざしたい。

山本氏の実践では、腕を使ったドレミのサインやコダーイのハンドサインを用い、音階における各音の音程の体得や、主和音の響きの感得、三度音程の合唱指導に取り組んでいる。このように、ハンドサインは工夫を加えれば、実践での効果的な使用が可能であろう。しかし、実践その1のアで、ドレミを「固定ド」と「移動ド」でも使うことを知らせとあるが、ドレミを音名として用いることは子どもの混乱を招くだけであるので、避けるべきである。まずは「音名と階名」の概念の理解の徹底を目指す必要がある。

また、リコーダーなどの器楽について、「移動ド」で扱うか「固定ド」で扱うかであるが、ホームページ、Hijiriの音楽室

(<http://www.h5.dion.ne.jp/~hijiri43/ityoukihu.html>)に、リコーダーを移調楽器として用いるという提案がされている。

ディスカントリコーダー（ソプラノリコーダー）をC管楽器、トレブルリコーダー（アルトリコーダー）をF管楽器として使用し、移調楽器ならびに移調譜に慣れさせるという考えである。大多数の児童、生徒たちは、楽譜上の五線譜の音符の位置と運指（指使い）を関連付けて覚えているが、トレブルリコーダーの楽譜がC調で書かれていると、小学校でせっかく覚えた（ディスカントリコーダーの）音符の位置と運指との関係が崩れてしまい、同じ形の楽器なのに「まったく新しい楽器の指使いを1から覚えなおす」と変わらなくなってしまう。これが原因で、多くの生徒がせっかく親しんだリコーダーから離れていってしまうという悲しい現

状を中学校の音楽現場は抱えている。これを解決するには、言うまでもなく、アルトリコーダーの楽譜を「F調の移調記譜」で扱うように標準化してしまえばよいのである、と彼はホームページで提案している。

このような移調奏は、移動ド唱法を完全に習得し移調唱に難なく行えるようになった上で、歌うだけでなく器楽でも可能であることを実際に体験させる手段として使えるであろう。

まとめと課題

小学校音楽科教育において、伸ばすべき音感は、絶対音感ではなく、相対音感である。相対音感とは、絶対音高ではなく、主音からの相対音高、「対主音関係」を体得することである。相対音感の発達のためには、現在行われている固定ドによる視唱を無くし、階名唱いわゆる、移動ドによる唱法を身に付けることが重要である。固定ドによる視唱は相対音程を捉えられないばかりでなく、絶対音感を身につけることに結び付き、相対音感の発達を阻害する可能性をも含んでいるのである。移動ドを進めるにあたっては、階名と音名の混同を無くし、二つの概念を明瞭に理解させることが大切である。

「移動ド」による階名唱により子どもの相対音感を伸ばす試みを、トニック・ソルファ法を中心に見てきたが、日本の音楽科教育の問題もここから学ぶことは多く、教育現場において、工夫ある指導が望まれる。子どもたちが相対音感を身につけ、より音楽に親しみをもち、表現の可能性を広げられるようお願い、そのような指導を行えるよう今後も指導実践の研究を続けていきたい。

参考文献

<単行書>

- 東川清一 1983 『退け、暗き影「固定ド」よ！ ——ソルミゼーション研究——』
音楽之友社
- 東川清一 1985 『移動ドのすすめ 正しい読譜法と視唱指導』 音楽之友社
- 山田浅蔵 1991 『実践 音楽教育学』 音楽之友社
- 小川昌文 1995 「記譜法と唱法」 『音楽教育入門 ——基本理念の構築』p 74~76
音楽之友社
- 1999 『小学校学習指導要領 平成 11 年 5 月』 文部省
- 1999 『小学校学習指導要領解説 音楽編 平成 11 年 5 月』 文部省

<辞書類>

- 標準音楽辞典 1966 音楽之友社
- 新訂標準音楽辞典 1991 音楽之友社
- 音楽大事典 1981 平凡社

<論文>

- 鈴木 寛 1995 『S. M. L. の音楽科教育 (I)』 実技教育研究第 9 号
兵庫教育大学学校教育学部附属実技教育研究指導センター
- 鈴木 寛 1996 『S. M. L. の音楽科教育 (II)』 実技教育研究第 10 号
兵庫教育大学学校教育学部附属実技教育研究指導センター
- 鈴木 寛 1997 『S. M. L. の音楽科教育 (III)』 実技教育研究第 11 号
兵庫教育大学学校教育学部附属実技教育研究指導センター
- 鈴木 寛 1998 『S. M. L. の音楽科教育 (IV)』 実技教育研究第 12 号
兵庫教育大学学校教育学部附属実技教育研究指導センター
- 鈴木 寛 1999 『S. M. L. の音楽科教育 (追補)』 実技教育研究第 13 号
兵庫教育大学学校教育学部附属実技教育研究指導センター
- 鈴木 寛 2000 『S. M. L. の音楽科教育 (追補-2)』 実技教育研究第 14 号
兵庫教育大学学校教育学部附属実技教育研究指導センター

- 尾崎公紀 2000 『絶対音感にみる音楽認知の傾向と問題』
兵庫教育大学大学院修士論文
- 鈴木 寛 2001 『音感と音楽能力評価』 実技教育研究第 15 号
兵庫教育大学学校教育学部附属実技教育研究指導センター

<ホームページ>

- 竹内一弥 <http://homepage3.nifty.com/montserrat/index.html>
- 鐸木能光 <http://takuki.com/onkangata.html>
『あなたの音感は何型か? ~ 「絶対音感」の誤解』
- 宮崎謙一 <http://psyche.ge.niigata-u.ac.jp/psyche/Miyazaki/default.html>
- Hijiri の音楽室 <http://www.h5.dion.ne.jp/~hijiri43/ityoukihu.html>

おわりに

音感と移動ド・固定ドの関わりに関心を持ち、研究に取り組み、私自身の音感や音楽科についての考えが深まり、私にとって意味の大きい研究となった。ちなみに、私自身の音感については、ピアノについては少し絶対音感が働き、音楽全般には相対音感が対応し、移調楽器への抵抗はそれ程なく場面により切り替えができる。しかし、「移動ド」での聞き取りはできず、カーウェン（**John Curwen**）の言う各音階音の性格が把握できていないようである。どちらの音感も未熟なようだ。これからは、相対音感を鍛えるべく、「移動ド」による階名唱を習得したい。そして、今回学んだことを現場で生かせるよう今後も研究を続けたい。

また、なかなか卒論に挑まず、ようやく研究に本気で取り掛かり始めたものの、足を踏み入れるほどにその奥の深さに困惑し、何度と道に迷いかけた。論文の書き方の右も左も知らない私に、様子を察していつもの的確なアドバイスを与え指導して下さった鈴木先生には心より感謝いたします。最後まで見捨てず、いつも暖かく見守り、時には厳しく声を掛けて頂き、本当にありがとうございました。最後に、本論文を作成するに当たり、ご協力を頂いた皆様にありがとうございました。

松井愛子

平成 16 年 1 月 20 日