

# 「ソルフエージュ教育」への提案

## A Proposal for Solfège Teaching

大 槻 寛

Hiroshi OHTSUKI

(昭和50年10月9日受理)

### I. はじめに

この小論に於いて展開する「ソルフエージュ教育」への考え方を理解して頂く為に、まずはじめ、次の様な事を述べて私の視点を理解して頂きたいと思えます。

寺の小坊主が、和尚さんから毎日、経文を聞かされて長年の間に空でお経を覚える事が出来、毎日単調な「くり返し」の作業を積み重ねる事ですらも、その作業の仕方によっては「経文」に付随する全ての文化の根本的な伝承や理解をする事も可能であるという考えもありますし、又この様な学び方、修練の積み方は、かなり東洋的な思考法によるものであって、私達の日常を無意識に過ごそうとすれば無理なく自然な状態でその中へ入ってしまいうものでもあります。「わび」、「さび」、「悟り」、とか「極意」、の様な状態に自分自身を持って行こうとする事が、私達の教養でもあり教育でもあるわけではありますが、この様な民族の体質といったものが、西洋音楽を私達が学ぶ方法にも当然強く影響を与えております。例えば、ソルフエージュの初歩的教材として多く取り上げられる、「コールユーブンゲン」(最近まで過去数十年間、我国の音楽専門学校の入試課題に使用されていた)の単声のメロディーを、多くの初歩者達はお経の修得と同じ方法で身につけ様と努力する事などは、その典型であります。従って聴音の課題を五線紙に書かせる場合も、だいたい楽譜上に音が書けたという時点で次へ進みますし、ピアノの奏法にしても、おおむね音が正確に弾ける、或いはリズムが機械的に正しく表わせる、表情全体のコピーがよく修得出来た、という時点で次へ進んで行きます。「とにかく歌える」、「とにかく弾ける」、「とにかく書ける」、と言った状態を一つの完成へのプロセスの第一歩として重要視する考え方が、広く一般に行われている現状です。しかしながら、こういった方法が日本の歌の根本的な理解や伝承の為には大変有効であるとしても、かなり異質の音楽文化を理解する為には根底から取り組む態度を考えて見なければならぬのではないのでしょうか。現在は西洋音楽史の多大な情報や、それらの発展に關与したと思える多くの各種民謡、又多くのソルフエージュの為の教材が手に入りやすくなっております。又近年特に明確になってきた、音楽の共通語法(機能和声をベースとする)の徹底的な利用や、関連性の深い追求を試みる事が、結局根源的な理解とこれからの創造に発展する大きな素地であると言えましょう。共通語法として浸透している上での新しい創造を見るならば、次の例などによって理解出来得るでしょう。(譜例I A 参照)

譜例I A ビートルズ「イエスタデー」

The image shows a musical score for the song "Yesterday" by The Beatles. It consists of two staves of music. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The key signature is one flat (B-flat major). The time signature is 4/4. The score includes various chords and melodic lines. Chords are labeled with letters and numbers, such as F, Em7, A(7), Dm, Bb, C7, A7, Dm, G7, Bb, F, A7sus4, A7, Dm, C, Bb, Dm. The melody is written in a simple, accessible style, typical of a teaching example.

これは世界的に大流行した曲ですが、流行する基盤（下側のコード記号参照）の上に、(イ)の様なコード進行、(ロ)の様な解決の「ずらし」（D音→C i s音）、(ハ)の様な弱進行といった新鮮さ（つまり聞く側にとって旋律に対する機能と和声の感覚が多少とも定着しているから）を見るのであります。

したがって具体的に言えば、施律の歴史的発展に適合する実際の音楽を教材としながらソルフエージュ能力の向上と西洋音楽史の概要をつかむ事と、それに伴って自分自身の語法となっているものへの発展経路の理解（実際に、これらの理解が進めば、既存の音楽の学習に取り組む時点に、もっと方向性の予感能力の向上や、和声機能の類推能力の向上が出来るであろうし、全く新しい曲を聞いた時も、より正しい価値の評価が出来得ると思える。又この事は、音楽文化の正しい評価を出来る聴衆を増加させる事につながる。）といった事が、これからのソルフエージュ教育に於ける重要な柱にならねばならないと思うのであります。

以下項目順に譜例を提示し、個々の目的と理解させるべき点の説明、及び実際の訓練の方法と応用に関しての説明をいたします。

## II. 基準音と対比音

### III. ペンタトニック、旋法とグレゴリオ聖歌

### IV. グレゴリオ聖歌と宗教楽曲の発達

### V. 旋法と派生音、創作的訓練の教材

### VI. まとめ

## II. 基準音と対比音

まず初歩者に対しては、基準音（主音、或いは中心音）の認識には必ず対比音（後にドミナントの機能、上下行導音、或いはサブドミナントの機能への発展として）とのお互いに補い合う性格を理解させる事が最初の目的である。

譜例 II A ~ C 日本の子供の歌

II A

II B

II C

この段階に於ける課題の扱いは、既に体の中に入っている歌を多く使って、五線譜という二次元の世界に表記する事（右方向に拍時的経過、上下に音高）、表記されたものを逆に歌う事の訓練と。もともとの歌の表情を完全には楽典に書き表わせない事（従って、楽譜の初歩を、或る程度必要性を理解させながら）や、歌としての最小単位のまとまり（例えば、問と答）、つまり構成の原理の把握等が目的で、表記方法の訓練としては必ずしも最初から五線上に正確に書けなくても（絶対的な音高も含めて）、II Bのように左から右へ時間の経過、上下に音高といった曲線を書かせる遊びもしばらくやって見るのも良いでしょう（色盲検査に

使われる曲線を左から右へなぞるのが困難な幼児もあると言われています)。又ⅡAとⅡCの左と右の譜面をよく比較すれば、旋律とリズムのバリエーションの様な関係もあるわけです。基本型と変奏型という認識も初期の段階で音楽の構成感を育てる大きな要素であります。

譜例 ⅡD 基本型と変奏型の練習

ⅡDの下の譜面を初歩者に急に与えてみれば、一瞬とまどうに違いありませんし、既知の旋律と関係なく与える事も非常な困難を感じさせます。下の譜面のリズム打ちは多くの日本人になじみの深い祭り太鼓のリズムであります。リズムを動作で表現すれば、普通に歩行している状態から目前に歩幅より大きな障害を発見して、はずみをつけて跳びこえる様なものですが(ⅡD下の3小節目、シンコペーションリズム)。又ここでは基本型に於けるなだらかな起伏(矛らかな呼吸)と変奏型に於ける振幅の拡大(少し激しい呼吸)といった点の注意といった事に関心の目を向けさせる事が重要です。

譜例 ⅡE

ⅡEの旋律もなじみ深い曲ですが、これにリズム変奏として8ビートのドラムを入れますと起伏の構造がより顕著になります(7・8小節からもとにもどる所で振幅の頂点ができる)。基本型と変奏型が必ずしも同一性とは言えませんが、だいたい振幅の基本線は同じであるのが一般的であるといえるでしょう。別の表現をすれば、平坦な歩行(に見える歩行)と、跳躍を目的とする助走の様に。拍節リズムに於いて初歩者がしばしばおちいりやすい欠点(強弱のリズムを生のまま、つまり本来アクセント無しの歩行状態をベースとするのに、無目的にアクセントをつけてしまう)を、こういったリズム変奏や(ドラムなどは、肉体の緊張や興奮の度合をかなり表現しやすく、又聞いている側にもわかりやすい)、旋律の変奏といった訓練によって、基本型の持っている本来の正しい表情の把握が可能になります。次にバリエーションの一種であるともいえる対位的扱いの例を考えます。

譜例 ⅡF 対位的扱い

ここでは旋律のくり返しと模倣、切拍、「ズレ」といった事の訓練を通して、対旋律、多声音楽への導入を目的としています。この訓練の際に上声、下声をグループ別に訓練して（お互いに聞こえない所で）、同時に歌いながら、お互いの声を聞きあって、次に、聞き覚えた方の声部を受け持つ様な事をくり返しますと、楽譜にたよらない事と、多声部音楽に取り組む時は常に全体の構成と自分のパートとを聞く態度、それに伴う耳の訓練が出来ていきます。これらは、アンサンブル（合奏）の基本として重要な訓練の方法でもあります。

譜例 II G 総合、創作（遊び）

創作活動（音の遊び）こそは、最もソルフエージュ教育の初歩に於いて活用されるべき事と考えますが、この項で説明した全ての事を理解し、使いこなして、発展させる力を指導者が持っていないければ、なかなか有効性を見出す事が出来ません。もち論指導する側の限定された構成感に未知の創作を押し込めない態度が重要であります。だからと言って「ヒント」や創作への手掛りを与える基本的な音楽理解といった事が、疎かにされているのは支離滅裂なソルフエージュ教育になるでしょう。

### III. ペンタトニック、旋法とグレゴリオ聖歌

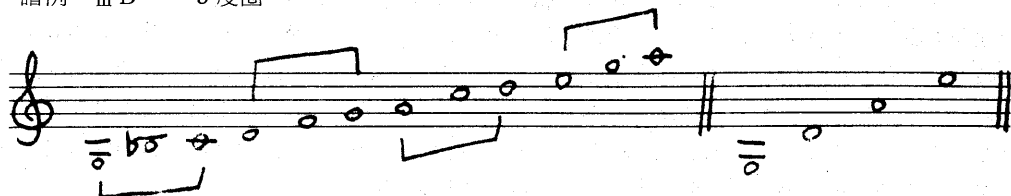
テトラコード（4音音階）、ペンタトニック（5音音階）、と行くに従ってⅡ項で述べた基準音と対比音といった関係が序々に拡大されて複雑化してきます。ここではますます二元的な対比と、旋律のもつ多様性とに多く慣れ、理解をする事によって総合作用の理解を一層深める事が出来ます。また旋法や民謡、グレゴリオ聖歌などをソルフエージュ（歌唱＝ソルフエージュのもともとの意味）することは旋律に対する興味を増加させ、自由リズムと固有な拍節リズムとの違いを一層深く理解出来、固定的な概念にとらわれがちな音楽観からの脱出を計り、創造性の振幅の度合いをより多くすることが出来、又後に述べる派生音の発生や基準音から基準調へ、対比音から対比調への発展の理解の基礎となる旋律の構造を学ぶ事が出来る。

譜例 III A ペンタトニック

各国の民謡の中に多く見られるこの5音音階は、生の伝承音楽としても、もちろん重要であ

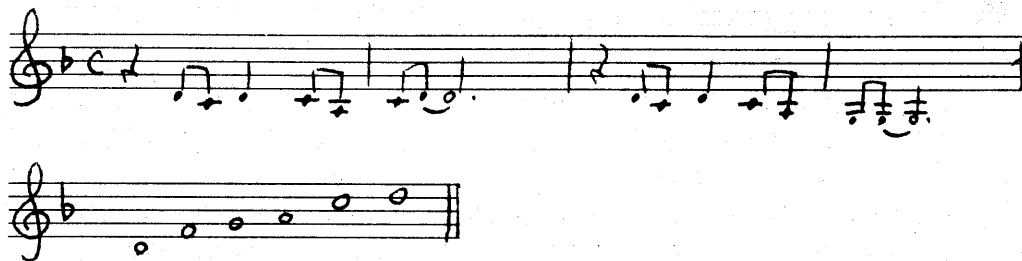
るが、その音階から導き出される5度転旋（転調や、その後の発展に於ける素材）の理解が最も重要である。つまりテトラコードの音程をそのまま5度上に移調して二つのテトラコードをつなげる事によって、ペントニックが出来上がる。この二つの関係を拡大する事によって「5度圏」（譜例ⅢB参照）という音組織が出来上がり、それに伴って、「属音」「下属音」「主音」という中心音の概念をより明確にする機能声法時代（Ⅰ項、ⅣⅤ項参照）への発展を理解する重要な手懸りとなし得るものでありますから。

譜例 ⅢB 5度圏



又場合によっては、次の様な現代曲からペントニックの応用教材を見つけ出す事も必要でありましょう。

譜例 ⅢC サンタナ BLACK MAGIC WOMAN より



ⅢD 旋法とグレゴリオ聖歌に関する理解の為に次の様な教材を使用して見る。

譜例 ⅢD 1～3



ⅢD 1に於ける音の扱いは(本来の予想した旋律)完全な施法であり、ⅢD 2に変化するの  
は半音の上行導音の感覚が芽生えて来た中世ルネッサンス後期の様な音の扱いであり、ⅢD 3  
に至っては、殆んどD-mollの施法になっているが、☆の所などに(もちろん機能と声時代  
に入っても、こういった音の扱いはいくらでもあるが)多少の旋法のなごりはある。これらと  
似た様な教材をソルフエージュに多用すれば、ほんのちょっとした音(派生音)の変化にも、  
音楽の長い歴史や表情の基をなす音組織に対しての感覚が有機的に養われる。

グレゴリオ聖歌を歌って見て(正確な唱法は、空白時代がある為にわからないが、ソレーム  
唱法が主流として認められている)特に感じる事は、いわゆる五線による拍節リズムの音楽と  
比較して、非常に自由であるという事で、一つ一つの言葉による音価といったものが微妙に違  
う点も、斉唱に伴う多少の訓練が必要であるが、表情の深みといった点で比類なき美しさを感じ  
させます。もち論、有拍節として表わされている音楽に於いても、音価は、数理的に適合す  
る事は、実際は無い事が多いのですけれど。(譜例ⅢE参照)

譜例 ⅢE モーツァルトのピアノ変奏曲に於ける「シシリア」リズム



グレゴリオ聖歌に見られる自由リズムの唱法を学ぶ事は、邦楽の手習いとか、冒頭に述べた  
いわゆる寺の子坊主になりきる方法、つまり絶対的な「型」を学ぶ事に依って本質をつかむ方  
法に共通するものでもあります。

次に譜例ⅢFの旋法表を見て頂きたい。しかしながらこの表を見て単に覚える事は何んの役  
にもたちません。多くのグレゴリアン旋律を歌って見て、その中から音組織の類似したものを  
分類し発見する事によって理解が可能になります。

譜例 ⅢF グレゴリアン音楽に於ける主要な旋法

ドリア 「レの旋法」      フリギア 「ミ」  
リディア 「ファ」      ミクソリディア 「ソ」

#### Ⅳ. グレゴリオ聖歌と宗教楽曲の発達

音楽史的に見れば実に長い年月を経て少しずつ変化して来たわけですが、発展の歴史を見る  
中で、新しく得て来た事と、失われた事の両面が有るという事を忘れてはなりません。

譜例 ⅣA パンジュ・リングア(グレゴリオ聖歌)

Pan-ge lin-gua

ⅣAのグレゴリオ聖歌を基にして15～16世紀の作曲家ジョスカン・デュ・プレはミサ曲を作曲しております。(譜例 ⅣB参照)

譜例 ⅣB ミサ曲 パンジェ・リングア

< Kyrie > ジョスカン・デュ・プレ 作曲

この音の扱い方を単なる音楽の計量化(つまり拍節リズム化)として見てはならないのであって、単声旋律から多声部音楽への移行の中で如何にしてグレゴリオ聖歌の持つ予かき、絶対性の様なものを大切にしながら音楽の拡大を計っている事を見逃してはならない。(実際に歌ってみるとよくわかる。)又この曲はD-F#-Aの和音からG上三音無し(G-D)の和音へという終止形を持っているが、この終止形は構成上面白い。(何故なら、最初の5小節を見て、終止を予測する事はかなり困難であると思えるので)

ジョスカン・デュ・プレの苦勞とは必ずしも同じとは言えませんが、恐くともとは自由なリズムであった旋律が、民族的な拍節リズム(舞曲など)や、時代の思想などによって影響されて計量化された楽譜の例は多くあると思います。例えば

譜例 ⅣC ドビッシェ作曲「イベリア」とロドリゴ作曲「アランフェス協奏曲」

ⅣCは、リズムの素材は同じでしょうが、スペイン人のロドリゴとフランス人のドビッシェの受けた印象がこの様な楽譜となって違った記譜がされるわけで、素材となったフラメンコのもともとのリズムは多分に東洋的な自由リズムとアラブ音楽の混合体でしょうが、合理性に影響された異民族が自己の音楽として表現する、そういった変化の「過程」を理解(音楽の見方として)する、或いは予測する能力を養う事もソルフェージュ教育の一部であると言えるでしょう。(教材の選択に注意すれば充分可能である)

次に民謡の中から、素材の印象をどの様に表現する事が出来るものであるか、を学ぶ為の教

材を見てみましょう。

譜例 IV D 1 ブルガリア民謡、ギリシャ民謡

ブルガリア民謡

9=2+2+2+2+3

Vivace, leggiero

ギリシャ民謡

譜例 IV D 2 ハンガリー民謡

譜例 IV D 3 バルトーク作曲「マイクロコスモス」より

古い時代にIV D 1、2ほどの様に歌われていたのか知り得ませんが、言葉によるフレーズのまとまりと、舞曲としての動律が混合されて譜例の様な楽曲楽譜になっているのではないかと思います。IV D 3の例も、ただ単にリズム訓練に用いるだけでなく、自由リズムに於ける旋律の歌われ方との関連性に対する理解や、味わいを追求させるべきものでしょう。即ち、一見して拍節リズムに見えるが本来その歌の持味であるのかどうかを深く洞察せねばならないし、その方向へ注意を向けさせる事が、音楽的ソルフエージュの目的でもありましょう。(例えば、優れた音楽教師が、生徒に対して「小節線を取り払って歌を歌え」と言う様に。又私達の大変好きな言葉である「行間の意味を感じ取って欲しい」という様に。)

次に完教改革によって誕生した「コラール」の歴史的な施律及び和声の扱いの変化を見る事によって、いままで述べた事のより拡大をいたしましょう。「コラール」の旋律は、成立の時



点で全く新しい歌だけではなく、むしろ、グレゴリオ聖歌の変容的發展に依るものや、それまで教会に取り入れられなかった世俗的な歌を混合したものが多いと言われております。

譜例 IV E 1～3 コラール「神はわがやぐら」の年代順に於ける編曲

IV E 1 ロジェル・ミハイル編曲

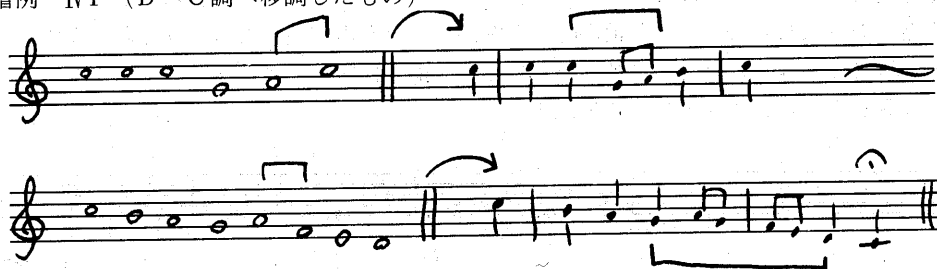
IV E 2 ハインリッヒ・シュッツ編曲

IV E 3 J. S. BACH 編曲

IV E 1～3のそれぞれの和声の用い方を見ると、J. S. BACHの扱いが、現在の我々にとっては、最も身近に（好むと好まざるとにかかわらず）感じるはずであります。

この事はもちろん機能的な和声の使用法を確立した最も偉大な人の作曲ですから当然ですが、他の例ではどうでしょうか。比較しながら述べていきますと、まず旋律からいうと、BACHは言葉の考慮と和声のなだらかな連結（機能と声に於ける定型的な終止方法）をねらって音を埋める作業をしています。

## 譜例 IV F (D → C 調へ移調したもの)



リズムは一応拍節リズム的に書かれておりますが、実際、後拍始まりを感じさせるものでしょうか？ H. シュッツの冒頭と比較して見ても、理解出来るのではないのでしょうか。三者の作曲の和声の扱いを比較しますと、まず大きな点で半終止の方法が異なります。

(D 和音から → G 和音へ)、ここに於ける F 及び F # の扱いは、歴史的時代の変化の過程でしょうし、後半の終止形部分も大きく異っております (譜例 IV G 参照)。

## 譜例 IV G

実際問題として旋法の時代から、半音の導音が誕生して (恐らくは、終止感や、構成などの点で必然的に)、長い期間、旋法本来の音とのぶつかり合い (ここでは B $\natural$ 、B $\flat$ ) や三全音の処理といった点で、多くの作曲家達が工労を積み重ねてきた様子が、これらの例から理解出来得ましょう。又、楽譜上に於けるタイ (掛留) のあり方も、完全な機能と声時代のあり方 (拍節リズム優位の考え方からする強進行) とは、かなり異なる (IV E 1、2 は時に) 事も理解すべき点であります。

(15~17世紀の作品を「ソルフェージュ教材」として活用する事に依って、いままで述べた通り機能と声の語法といったものの理解と、グレゴリオ聖歌からのメロディーの扱い、リズムの変化、つまり何を求めて、何を犠牲にして来ているかという見方も多少なりとも理解出来るに相違ありません。)

別に民謡から発展して来た楽曲の歴史をもソルフェージュ教育という観点で利用いたしますと、多声部音感の育成に役立つと思います。(譜例 IV H 参照)

## 譜例 IV H 初期多声音楽 10~11世紀

平行4度音程で出来ているこの曲は（通常オルガヌムと言われる。）単音の持っている自然倍音を旋徒全体にかぶせた様なもので、こういった音楽を教材に用いると、自分の中にある自然な響きを、さらに外力によって感覚がよびさまされるので、2声以上のソルフェージュ訓練の導入にくり返し使用すれば、後の複雑な音構成の教材に取り組める力を養える。

譜例 IV 1 13世紀イギリスの音楽

前の曲に比較すると3、6度の進行が多くなっているが、まだフレーズの始まりや終りの部分に、完全5度、8度の響きが多く、初歩者にとっても、かなり容易に取り組める教材であると思える。その他にモテト（主にテノールにグレゴリアン定旋律を歌わせて他の声部を作っている）、3声以上の民謡も教材として利用したい。

## V. 旋法と派生音、創作的訓練の教材

譜例 VA ドリア旋法に於ける終止

IX. — For Feasts of the Blessed Virgin. 1.  
(Cum jubilo) xii. c.

1. **R** Y-ri- e e-lé-i-son. Ký-ri-e e-lé-i-son.

Ký-ri- e e-lé-i-son. Chri-ste e-lé-i-son. Chri-

ste e-lé-i-son. Chri-ste e-lé-i-son. Ký-ri-e

e-lé-i-son. Ký-ri- e e-lé-i-son. Ký-ri-e

e-lé-i-son. xi. c.

マールセル.デュ. フォレにヨリ和声付けと。 →

d-moll V-I

ドリア旋法の終止には絶対にC#の音は出て来ませんが、この旋法を聞いた多くの人が「二短調」を感じると言っております。V Aの四線譜の中間にひんぱんにB $\flat$ の音が出て来ますが、(但し、次に必ず下降=下行をしている点に注意)、この旋法唯一の変化する音であります。この音の扱いが長い間に、半音導音の発生(前項「神はわがやぐら」参照)と旋法固有の音との関連に於いて、序々に派生音を生み出す大きな源となっていると思えます。別の面では、補助音的メロディーと導音の混合といった関連も多分に影響している事ですが、……

「ミ」の旋法の終止は、機能和声に於ける一般的な終止と異り(何か円の中心へ吸い込まれる様な感じがする)、「フリギア終止」といって、通常は短調の半終止に用いられる事が多い。しかしながら、J. S. BACHに於いても、旋法のなごりの様な所には、(特にコラルの和声付け)半終止としてではなく「終止」として和声を付けています。次の様な例を見れば、如何にして、旋法のニューアンスと彼の調性感の混合を心懸けているか良くわかります。(譜例 VB 参照)

譜例 VB BACHのコラルに於けるフリギア終止

Befiehl du deine Wege.

フリギア終止のおろしい符、た終止形

「ミ」の旋法 「フリギア終止」

(「フリギア終止」は、ヨーロッパ中心地帯から見ると東方の「ルーマニア」やその近辺に多く見られます。)

次に、やはり古い民謡を用いて派生音の理解について述べますと、(譜例V C 参照)

譜例 V C ガスパルサンスの曲にあるモチーフより



初歩者の中にはBbの音が、明確に意識されない場合がよくあります。(ピアノ奏法で、BACHのインベンションの調性上大事な音を無意識に不明確に演奏してしまいながら、平気で先へ進めてしまう、「教師」や「生徒」もこれと良く似た状態であります。) これなども感覚的に、派生音の発生に対する直観的な認識から、或いは、いままで述べた事の総合から「ソルフェージュ指導」する事に依って、単に技巧的のみに音感を鋭くしようと心懸けるよりも、幅広い「音楽性」を植付けられる事でありましょう。

最後に「創作」的、ソルフェージュの教材例を見て頂きましょう。

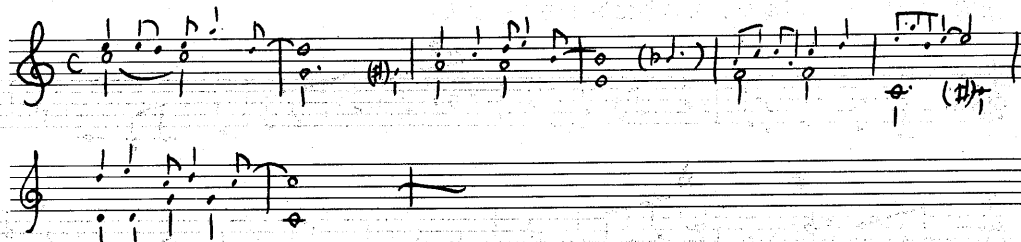
譜例 VD パッヘルベルのカノンより

私はこの教材(素材)を3年に渡って、多数の初歩者に与えて、各種の結果を見ておりますが(特に創作的ソルフェージュ課題として使用した)、それらをまとめます。

(まずVD1のメロディーを与え、コードネームによって和音を与え、「創作メロディーの都合によっては、多少和音を変化させても、構わないし、リズムも好き勝手にしてよい」という出題をしました)パッヘルベル自身の曲にも何度かくり返えられる間に出て来る変化ですが、「二」を使用する解答も多く有り、最も多く見られたのは「ト」の様にドッペルドミナントを好む和声付けと、まれには「ヘ」を「ヌ」の様にSのドミナントを用いている解答もあり、メロディーの中に「ロ」(G→G#)、「ニ」(B→Bb)、「ト」(F→F#)といった半音導音への変化をつけいるものもありました。数は多くありませんが、ジャズを好む生徒の中には、「ニグロ節」(Cの調性で、Eb、Gb、Bb、Abを固有音として使う。従って、E♭Ebのぶっかり合いが同時に響くが、適当な配置によって半音の中間音、つまり¼音を感じさせる)に依って旋律を作曲してある例もありました。私はこれらの結果に非常に興味を感じております。これからも多種多様な反応が出て来るでしょうし、うまく言葉で表現する事が出来ませんが、……

但し、私が、ただ、パッヘルベルの曲に感動しただけで、ソルフェージュ教材に使用したわけではありません。(譜例 VD 3 参照)

## 譜例 VD 3 最近の商業ソングから



耳の慣性を利用しながら創作と、ソルフェージュ教育による音楽の見方の整理をねらうには、上例の様な配慮も必要ではないでしょうか。(今年度、パッヘルベルのカノンそのものをコピーして、その発展バリエーションとしてのロック音楽が流行しております)  
また、先ほどの各種の結果を、ⅣE 1~3で説明した「神はわがやぐら」と比較することも面白い事であります。

## Ⅵ. まとめ

ソルフェージュ教育を、歴史的な音組織の発展経路や和声的な関連性といった方面から、一つの体型付けを考える為の提案をこの小論で述べました。又、これらの対象として考えているのは、初歩の職業音楽家養成を含めた、より一般的な音楽教育の基礎の確立をねらっているものでありますので、将来の聴衆を育成する為に、実際音楽を教材として(あまり高度な専門的訓練としての技巧を含まずに)、音楽の概念を出来るだけ幅広くする事と、それらが出来るだけ有機的に理解される事を目的としています。

この小論で取り上げました各作品は、もち論各作曲家の個人的努力の成果であります。その背景に存在した記憶されない作曲家や演奏家とその時代の語法を理解した多勢の人間集団が下地となっております。拡大解釈をすれば、「ソルフェージュ」とは、以上の様な背景を作る為の音楽による人間集団の交流であるとも言える事があります。

## 参考文献

- |               |                        |         |
|---------------|------------------------|---------|
| 1. グレゴリオ聖歌    | 水嶋良雄著                  | 音楽之友社   |
| 2. 合唱音楽の歴史    | 皆川達夫著                  | 全音楽譜出版社 |
| 3. ハンガリーの音楽教育 | シャンドル・フリジェシ編<br>羽仁協子編訳 | 音楽之友社   |
| 4. 音楽分析       | ジャック・シャイエ著             | 音楽之友社   |
| 5. 旋律学        | エルネスト・トッホ著             | 音楽之友社   |