

我が国の音楽教育における読譜の歴史的な変遷について [Ⅶ]

——<固定ド>と<移動ド>の音感と唱法の問題を根底に——

古 田 庄 平*

(平成4年10月30日受理)

A Historical Survey of Score-reading in Japanese Musical Education

——<Fixed-Doh>and<Movable-Doh>for Auditory Sense
and Score-reading in Music——

Shyohei FURUTA*

(Received October 30, 1992)

はじめに

この論文は前回の論文 [Ⅵ] の続稿として、昭和50年代の我が国の音楽教育界において音感や唱法及び読譜指導に関する研究や論文を検索し、それに考察を加える作業を続行したものである。

ところで、この音感や唱法及び読譜指導に関する研究も、昭和50年代に入ると音楽教育現場などにおいて多くの研究や実践が行なわれるようになり、その考え方や指導方法などについても多くの意見や論文が発表されるようになってきた。つまり、それだけこの音感や唱法及び読譜指導に関する問題が、音楽教育において重要な課題の一つであることが意識されるようになってきた証拠でもある。

1. 昭和50年代

(1) 「トニック・ソルファ法」の提唱

既に前回の拙論 [Ⅵ] の巻末で紹介したように、東川清一は「階名を考える」と題した論文¹⁾を学会誌「音楽教育学」の創刊号に発表しているが、その第7号では、古代ギリシャから19・20世紀にかけてのヨーロッパにおける階名法について「階名を考える(歴史に話

* 長崎大学教育学部音楽科教室

題を拾って)」と題した論文²⁾を発表しており、その中で彼は、「音環境が似ていれば音の性格も似ている」というグイド・ダ・レッオの「音関係論」を紐とき、そこから「ヘクサコードの6音の性格なり、相互の類似関係をしっかりと心と耳にきざみこませようとしたことは確かである」とする彼の知見をもとに、それが階名法の誕生であり、階名法の本質であることを暗示している。また、アイツの「トンヴォルト」唱法や、ミニッヒの「ヤーレ」唱法についても歴史的な経緯にそって解説している。さらに、第9号にも彼は「その発生史にみるトニック・ソルファ法」と題した論文³⁾を発表し、トニック・ソルファ法がサラ・アン・グラヴァーからイギリスのジョン・カーウエンに引き継がれ完成された経緯について、歴史的な角度から詳しく論説を行なっている。

一方彼は、ジョン・カーウエンの「トニック・ソルファ音楽教育方法におけるレッスンと練習の標準コース(1900年版)」の「第1段階から第5段階までの<B旋律>」と「第4段階から第5段階までの<Bリズム>」について、学術的な見地から詳しい論説を行なうとともに、古代ギリシャから中世ヨーロッパにかけて広く用いられたとされている「音名法や階名法」などについて、雑誌「音楽教育研究」に「トニック・ソルファ法への手引き」というタイトルで11回にわたって連載を行ない、詳しい紹介を行なっている。⁴⁾ その中で彼は、「階名法の歴史を思い起すことによって、階名法とはなにかを問ひ」、「トニック・ソルファ法の発生史をたどり」ながら、「トニック・ソルファ法の同時代や後の音楽教育への影響をみきわめること」によって、「教育方法としてのトニック・ソルファ法とはなにかを問ひながら」、「今日の音楽教育がトニック・ソルファ法から学ぶべきものを鮮明にしたかった」というように、その研究の意図について述べている。⁵⁾

当時ヨーロッパでは、このトニック・ソルファ法の他に「ガラン・パリ・シュヴェエ法」や「ウィルヘルム法」あるいは「カールアイツ法」などといった様々な唱法が考案され、読譜のための唱法として用いられていたようであるが、このジョン・カーウエンによって完成された「トニック・ソルファ法」が唱法として理論的に最もよく体系化されており、その内容も学術的に高度な論理性をもち、「読譜の手段としての唱法」として高く評価されていたようであった。つまり、このトニック・ソルファ法という唱法で読譜した場合、「その楽譜に記載された音楽の構造や様式などがよく理解できる」という利点があり、それが「読譜のための唱法として極めて優れた唱法である」と高く評価された最大の理由でもあったからである。

ともあれ、この東川清一の「トニック・ソルファ法」の研究は、その後彼がこれらの論文をまとめて出版した著書⁶⁾とともに、ジョン・カーウエンの「トニック・ソルファ法」という唱法が極めて論理的で、学術的にも優れた唱法であるということ及び、今日、我が国の音楽教育において用いられている「移動ド唱法」という唱法が、このトニック・ソルファ法を根本的な基礎理論として発展してきたものであったということも含めて、われわれに充分理解・納得させることができる貴重な研究であったとして、筆者は高く評価しているのである。

しかし、だからといって、このトニック・ソルファ法を今日の我が国の音楽教育の場にそのまま適用しようとすることは至難な技であると同時に、現実問題として不可能に近いことではないかと思われるのである。確かにこのトニック・ソルファ法という唱法は理路整然としており、音楽学習の方法として学術的にも高い価値を有していることは充分認

められるのであるが、あまりにも学習内容が膨大且つ複雑すぎるのである。したがって、音楽学や作曲法の学習を目的とした大学生の読譜のための唱法として習得させるのであるならば、必要且つ可能であるかもしれないが、今日の我が国の公教育の児童・生徒を対象に、その音楽学習の実践に役立つ程度に、理論と感覚の両面にわたって陶冶しようとすることは、現在の週2時間という学習時間帯の中では、あまりにも無理な要求であるように思われてならないのである。

しかし、指導者（音楽の教師）が、音楽そのものを学習させるという、音楽教育本来の目的を充分理解・認識（つまり、トニック・ソルファ法という唱法が「その楽譜に記載された音楽の構造や様式などがよく理解できる方法」であることを充分理解・認識）した上で、尚且つ、音楽学習の実践の場における「教材提示の読譜の段階」から指導することが可能だというのであるならば、それを拒否する理由はなにもないのである。

しかし、例えそのような理由で指導される場合であっても、決して唱法を陶冶するための読譜指導つまり、唱法のための唱法指導に陥ることのないように、充分注意する必要があることを筆者は重ねて忠告しておきたい。

一方、現在音楽の専門教育などを受けている児童・生徒の中には、＜固定ド＞などの唱法や聴感覚（音感）を既に陶冶してしまっている者が多く存在していることも実態調査によって確認されている。したがって、そのような学習者に対して指導者は、その能力の有効性を充分理解・認識し、それを読譜の方法として用いることを認めてやるとともに、さらにそれらの学習者がその能力を促進させることができる方向で指導すべきであり、決してその能力を妨げるような指導（トニック・ソルファ法という唱法や移動ド唱法を強制するような指導）を行ってはならない。それは次の(2)や(3)の項でも明らかなように、現在、我が国の音楽界の第一線で活躍している音楽家や音楽大学生の中には、＜固定ド＞の唱法や聴感覚を既に陶冶してしまっている者が多く存在しており、その唱法や聴感覚を有効に活用して高度な音楽活動を行なっているからである。

(2) 「唱法と聴感覚」の実態調査について

繁下和雄他4名は「音楽を長期間学習していると、＜移動ド＞的感觉から＜固定ド＞的感觉へと自然に移行してゆくのではないか」という仮説をたて、そのことを実験によって確かめるため、「音楽の専門的トレーニングを受けている中学生・高校生及び大学生の531名を対象に、聴感覚が＜移動ド＞か＜固定ド＞かを調べる実験」⁷⁾を行なった。

この実態調査は、唱法と聴感覚の相関関係、つまり、唱法としての「固定ド」と「移動ド」というものが聴感覚のそれとどのような相関関係にあるか、ということが同時に解明されるということもあって、これまでに例のない画期的な研究として、筆者は特にその結果に大きな期待をもったのである。

その調査結果の要点が箇条書きにまとめられているが、その中で筆者が最も注目したことは、「音楽の専門教育においては、＜固定ド＞を身につけている者が全体の70%にものぼる。さらに＜固－1＞、＜準固＞も＜固定ド＞に入れるとすれば74%という圧倒的な数となる。(表1)」⁸⁾と述べている点である。つまり音楽の専門教育を受けている者の中で、その唱法と聴感覚が＜固定ド＞になっている者が極めて多くなっているということ

である。さらに、「楽器の専攻別にみた場合（中略）ピアノ専攻は＜固定＞が85%と、＜移動＞に比べて圧倒的に多い」という結果が表れているということである。

①「固定ドの唱法と聴感覚」の発生と普及について

このことは、すでに拙論⁹⁾などにおいてたびたび述べてきたことであるが、特に近年、我が国における音楽の基礎学習の開始というものが、「歌をうたう」という学習よりも、「ピアノを弾く」という学習から始められる方が圧倒的に多くなっていることが一つの大きな原因になっていると考えられるのである。それが、最近の我が国の音楽教育界に「固定ドの唱法と聴感覚」を誕生させ普及させた大きな要因の一つであるといえるのである。つまり、我が国の経済成長によって、幼児期からピアノの学習を始めさせる家庭が急激に増加したこと。それによって、ピアノを指導する指導者が急激に増加したこと。（このことは、音楽学校や楽器会社などが大きな影響を及ぼしたことも無視できないのであるが）ともあれ、このような要因によって増加した音楽学習者を指導する指導者の多くが、初歩的な音楽学習を「ピアノを弾く」という学習から始めたことと、その際、＜固定ド＞という唱法によって指導を行なったため、それらの学習者の唱法や聴感覚も自然に＜固定ド＞になってしまったということになり、「ピアノ専攻は＜固定＞が85%と、＜移動＞に比べて圧倒的に多い」という結果を生み出したといえるのである。

したがって、今日の我が国の音楽専門教育、特に音楽教室や家庭教師という個人指導の形態によって行なわれるピアノ教育の場に発生し普及してきた＜固定ド＞という唱法は、ピアノという楽器によって楽譜を読むための利便さを追求した唱法として誕生したものであって、それは、音を概念化した視覚的な記号（＜固定ド＞の場合ドレミ……という名称）によって反射的に読み取る方法（唱法）つまり、音符と楽器のポジション（ピアノの鍵盤）とを結び付け、可能な限り時間的な短縮と、より正確な読み取りを目的とした、極めて「特殊な読譜の方法なのである」といわざるをえないのである。そのため、それに付随した＜固定ド＞という聴感覚も、ピアノという楽器により、＜固定ド＞という唱法によって読譜する作業が重ねられるに従って、副産物的なものとして自然に陶冶されてしまうものであるというように筆者は考えている。

②＜移動ド＞聴感覚による聴音記譜について

一方、この調査実験の実験方法のところで「問題1に関しては、各問ごとに何調ということは提示しないので、＜移動ド＞に有利な問題となっている」¹⁰⁾と述べている点はよく理解できるが、問題2に関して「旋律聴音能力との関係を見るために、変ホ長調、8小節の旋律を書き取らせた」といっている点に筆者は疑問を感じるのである。それは、この問題の旋律を聴き取って、それを五線譜に書き取る場合、＜移動ド＞の者にとっては極めて難しい作業が伴うからである。つまり、＜移動ド＞音感の者には、ハ長調の記譜作業より変ホ長調の記譜作業の方が、五線譜上における階名の視覚的な位置確認という作業の面で負担が感じられるからである。例えば、変ホ長調の旋律をハ長調で書き取らせるとか、あるいは問題1のように、階名のみ書かせる方が有利であり、またその方が＜移動ド＞の旋律聴音能力（音感）の程度がよく分かると思われるからである。

ともあれ、繁下らはこの調査実験によって「音楽を長期間学習していると、＜移動ド＞

的感觉から＜固定ド＞的感觉へと自然に移行してゆくのではないか」ということを実験的に確かめようとしたようであったが、結果的には「音楽の専門教育を受けている者は、唱法も聴感覚も＜固定ド＞であることが多い」¹⁰⁾ということが判明したということは貴重な研究であったということがいえる。

またさらに、結果(6)から「＜移動ド＞から＜固定ド＞に唱法を変えた場合、聴感覚も＜固定ド＞となって安定し、逆に＜固定ド＞から＜移動ド＞に唱法を変えた者は、聴感覚と不一致で不安定になる傾向をはっきり示している」ということ、したがって、「＜移動ド＞で学習してきた者も＜固定ド＞で学習してきた者も、＜固定ド＞に聴感覚が着く傾向を示しているのである」という意見は、今後の音楽教育における読譜指導や唱法と音感の方向性を示唆したものとして注目に値する。

(3) 「相対音感による固定ド視唱法」の提唱について

埜上定は、「相対音感による固定ド視唱法」という論文¹¹⁾の序文で、「音楽の勉強を始めてからこのかた最近まで何十年と、もっぱら移動ド視唱法に馴れ親しんできた。しかし、より音楽的に高いものを求めて試行錯誤をくりかえすうちに、この移動ド視唱法に限界を感じ、(中略)固定ド視唱法に利点と長所を認めるに至り、同唱法による研究と教育とを推進するようになった」と、この「相対音感による固定ド視唱法」の研究を始めるに至った経緯について述べており、自分自身も視唱法の転換を行っているが、この視唱法の転換は、「筆者が長年、清潔な音程で歌うための方法を追求してきたことの、必然的でまた劇的な帰結であった」ということ、さらに「普通教育における視唱法指導に容易とされて、わが国の普通教育で従来広く採用されてきた移動ド視唱法が、全体として一向に定着せず、その階名読み替えの煩雑さが大部分の子供を音楽嫌いに追いやる大きな原因の一つになり、教科書の音符に無意味なふり仮名をつけさせている事実に対する反省の結果でもあった」のだと、その視唱法の転換の理由について述べている。

ところが、「現在、専門教育などでおこなわれている固定ド視唱法による歌声が、往々にして無味乾燥で音楽性に乏しく、悪い意味で平均律的になりやすいことも事実である」ことから、「筆者の目指すところはそのようなものではなく、音程を絶対的な音高の差ではなく、相対的な音高の幅と考えて追求する、いわば純正調的な固定ドである。」というように説明している。そして彼は、「固定ドも移動ドも原理的にそれぞれ存在理由をもっているが、(中略)結論としてまとめれば、普通教育にあっても、旋律の機能美を感じながら歌う固定ド、換言すれば、移動ドのよさをかねそなえた固定ドを使つての学習の方法が、その逆の、固定ドのよさをかねそなえた移動ドを使つての学習よりも、ずっと容易で実用性をもっている」というように、「相対音感による固定ド視唱法」の利点について結論的な意見を述べている。さらに「移動ドの時はそのつど階名読み替えについやした集中力を、固定ドではその音符の示す音程について、自分の声があるかを確認することに用いることができる」ので、普通教育にこの「相対音感による固定ド視唱法」を取り上げることを提唱している。

しかし、はたして埜上のいうような「相対音感による固定ド視唱法」つまり「純正調的な固定ド視唱法」を、今日の我が国の普通教育の場において、全ての教師が全ての児童・

生徒を対象に、指導することが可能であるかどうか、筆者は疑問に思われてならないのである。なぜならば、ハ長調の楽譜の階名ですら満足に読めないとか、たとえ読めたとしても、音程が不正確な児童・生徒たちを対象に、教師はどのようにこの「相対音感による固定ド視唱法」つまり「純正調的な固定ド視唱法」を指導し、読譜指導を行なうことができるかということを考えた場合、今日の我が国の普通教育の現状ではまだまだという感がするのである。それよりも、小学校の段階では「最低限、ハ長調の簡単な楽譜（旋律）の視唱ができる程度に読譜能力を養うこと」とし、中学校の段階になってまず、生徒の音感や唱法など「音楽的な能力の実態調査」¹³⁾を行ない、それによって、移動ド音感の生徒には移動ド視唱法を固定ド音感の生徒には固定ド視唱法による読譜指導つまり、二者択一ではなく「二者共存の読譜指導」を行なうべきだと考えている。なお、この方法論については、前述の拙論の他に、拙論「読譜のための音感と唱法の問題について（1～2）」¹⁴⁾も合わせて参照されたい。

さらに、この埜上定の「相対音感による固定ド視唱法」については、次の項で中嶋恒雄がさらに詳しく論理的に解説して論述しているので、それを考察することにしたい。

(4) 「音楽教育における視唱法の意味」について

前項では、「相対音感による固定ド視唱法」という埜上定の論文に対して拙論を述べてきたが、中嶋恒雄はその埜上定の論文に対して「音楽教育における視唱法の意味」という論文¹⁵⁾の序において、まず「普遍的な方法論を提供しているかどうかについて、さらなる同様なデータの集積、今後に行なわれるべき多くの実践と追跡、方法論の妥当性についての吟味など多くの批判、検証が必要」であることを指摘している。

そして彼は「唱法のもつ基本的な意味」について、まず純正律、平均率、ピタゴラス音律などの比較表を提示しながら、それぞれの音程に若干の誤差のあることを指摘するとともに、さらに相沢陸奥男の「音程判別の実験報告」¹⁶⁾をもとに、「われわれが音程をイメージし旋律的に歌う場合、イメージする音程は決して固定したものではなく、流動的である」こと、したがって、埜上のいう「清潔な音程」とか「純正調的な固定ド」というものは、「純正調そのものというよりは、聴覚的に正しいと感ぜられる音程のことであり、それは数理的にかなり幅のあるもので」、極めて曖昧な音程なのだということを指摘している。¹⁷⁾

またさらに「固定ドとは、単に西洋音楽で使われる12半音からなる素材音階に対応してつくられた音符名を使用して、視唱する方法であり」、それは「決して絶対音に付着した唱法などではなく、単に素材音に命名された名称をもって歌う」方法である。そして「この素材音はある基準音をもとに一定の音程間隔で無機的にならんでいる」ので、埜上がいのように、「往々にして無味乾燥で音楽性に乏しく、悪い意味で平均率的になりやすい」のは当然であるといっている。「従ってこの音符名を歌うときには、必ずその名称の背後にある音の性格、音楽の構造の下でその音がもつ位置、働きをイメージしながら、その音を修正しなければならない」というように、埜上のいう「旋律の機能美を感じながら歌う固定ド」唱法を暗に示唆した意見を述べている。この固定ド唱法の特性については筆者も感じており、拙論「読譜のための音感と唱法の問題について [1]」¹⁸⁾の⑥項を参照していただきたい。

一方、移動ド唱法について中嶋は、「階名は決して音度名ではなく、音の性格そのものの命名である」という東川清一の定義¹⁹⁾によって、「従って十二の素材音階から選ばれた、七音よりなる長短音階が構成原理として働く音楽においては、ある一つの音符が七通りの名称をもつ不便さはあるとしても、その名称によって自からその音符の性格、機能が浮かび上がるのである。従って移動ド唱法は、その成立当初からつねに純正律を指向してきた」ので、その歌声は清澄さを保っていたはずであった。ところが、今日のように移動ド唱法も平均律化されてしまうと、「本来移動ドのもっていた純正律の良さを失って、真の移動ドの意味、つまり、その階名の性格をわすれてしまって」固定ド唱法と同様の、無味乾燥な音の羅列になってしまう。その上さらに「われわれの教材が平均率であるのならば、音高の無機的な感覚は移動ド、固定ドとも五十歩、百歩であるし、もし真の純正律を指向するというのは、移動ド、固定ドにかかわりなく、和音構成の音律的原理を把握する以外に方法はない」のではないかというように述べ、中嶋は埒上定の提唱する「相対音感による固定ド視唱法」を支持した意見で小論を結んでいる。

(5) 「三善晃と東川清一の唱法論争」について

①「子供の可能性を奪うもの」(義務教育における音楽教育の諸問題)

三善晃は、雑誌「音楽芸術」1979年1月号の「日本楽界の閉鎖的一面を衝く」という特集に「子供の可能性を奪うもの(義務教育における音楽教育の諸問題)」と題した論説を掲載した²⁰⁾。そこで彼は、音楽の教科書について、制作編集に加わった経験がある立場から、音楽の教科書が作られていく過程における学習指導要領との関連について問題点を指摘するとともに、それらについて意見を述べている。その中で「唱法」に関する問題について述べた部分が2箇所ある。

その第1の部分は、三善が地方の先生から聞いたという話で、「＜鑑賞＞で、ある曲を聴く。原調はA長調だが、 \sharp 三つの譜は教科書に出せないため、G長調に移調した主旋律楽譜が載っている。(中略)この主旋律を音階名唱させた。これが移動ド。生徒はどうなるか。同じ旋律を耳はA調で聴き、目はG調で確かめ、口ではC調で歌ったことになる。教条主義もここまでくると悲劇のもとだ」というように辛辣な表現で非難している。²¹⁾

これには2つの問題が含まれており、その1つは、原曲の旋律が原調(A調)以外の2種類の調(高さ)に移調(転化)されてしまうために、原調の味わいが損なわれてしまうということ、もう1つは、耳はA調、目はG調、口はC調といった煩雑な学習に陥ってしまうことを彼は指摘しているようである。

確かに筆者も、このような「鑑賞」という学習で、ある曲の主題や主旋律を階名唱させたり、あるいは笛で吹かせたりしてよく旋律を把握させてから、曲全体を鑑賞させようと考えた場合、その原曲の主題や主旋律が例えばA調の場合は、A調の高さのまま(つまり原調のまま)掲載されてあったり、あるいは提示されていた方が、その直後原曲を聴かせる場合に異質感が起らなくて良いだろうと考えるのは当然である。

しかし、例えばその曲の原調が $\sharp 5$ や $\flat 6$ が6つ付いた調であった場合、今日の我が国の小学校や中学校の児童・生徒がそのような楽譜を見て階名唱したり、楽器で演奏したりすることがはたして可能であろうかと考えた場合、これは不可能であるということは明白で

ある。では、そのような場合にどのような方法があるかといえば、その曲の主題や主旋律の楽譜を、その学年の児童・生徒が階名唱したり、楽器で演奏したりすることが可能な調に移調して教科書に掲載してあったり、提示してあることは、最善の方法とはいえないまでも、調性音楽を理解する好材料でもあるといえよう。例えば、シューベルトの歌曲などを鑑賞する場合、ソプラノ歌手の場合は原曲より高く、またバス歌手は原曲より低く移調して歌っているにもかかわらず、その旋律の楽譜は原調の楽譜が掲載されており、それを見ながら聴いても一向に異質感が起こることはない。またそのような方法に対して異論を唱える者もない。（例えば、原調の楽譜をピアノで弾いたり、歌ったりしてから聴いた場合に、その声の高さの違いに気付くことはあるが、それは異質感を感じるということよりも、声の高さの違いによる演奏表現の違いに気付く方が多いのである。）

次に第2の問題点は、「固定ドの採用は時間の問題だ。現在、原則的に移動ドにしてあるのは、相対音感を持っている大部分の子供が調性音楽を歌うのに適しているからだ」と文部省担当官が言ったことを取り上げ、「しかし、調性音楽のほとんどが広い意味での転調（一時的内調使用）をするのだから、途中でキーを乗り換えねばならない。この判断（知的）と転換（生理的・時には同高音を違う名で続けて歌わねばならない）の負担を考えれば、調性音楽に適しているとは到底言えまい。」²⁹⁾ つまり「移動ドは調性音楽にとって不適である」と言っている点とさらに、「絶対音教育というと何か特殊なことのように思われているが、子供にとってはむしろ自然なこと。初めからドをドと呼んでいれば、それ以外にないのだから（たった12）、これほど楽なことではない。時間の問題というのは、絶対音を持った子供が増えてくるまで、という意味だろうが、それまでは義務教育過程の原則を、不合理なものに定めておくというのも、見識ない話である。」³⁰⁾ というように、「移動ドは不合理なものである」と決め付けている点である。そして彼は「少なくとも、固定ドのすすめ、を一つの段階として考えるべきであろう。」と「固定ド」を義務教育で取り上げることを提唱している。

この問題点については、東川清一が強い反対意見を述べているので、それを聞いた上で筆者の意見を述べることにしたい。

②「固定ド反対!!」（三善論文によせて）

これに対して東川清一は「固定ド反対!!（三善論文によせて）」という論文を雑誌「音楽芸術」に投稿している。³¹⁾ まずそれについて考察することにした。

そこでまず最初に彼は、三善晃が文部省に対して固定ドの採用を要求している文章³²⁾を取り上げ、「固定ドとは（中略）c d e……という音文字の代わりに、ドレミ……というグイド以来の音綴（Tonsilbe）を用いるという音名唱に他ならない」ものであること、そしてそれは、「1659年にドイツの音楽家ギーベルが考案した、ほとんど歴史上最初の固定ドである³³⁾」ことを説明している。

次に、「同じ音符がいろいろな階名で読まれたり、いろいろな音符が同じ階名をつけられたりする移動ドは不合理である」という三善の言³⁴⁾に対し東川は、「移動ドでは、曲の出だしの階名がはっきりしないばかりか、三善氏の指摘にもあるとおり、曲が途中で転調するともなると、同一音高での階名の読み変えすら必要である。したがって、三善氏がそれを『負担』とよぶのも理由のないことではないのだが、移動ドの階名が音（符）名でな

い以上、それが不合理でないことも確かである。」と反論している。²⁸⁾

また、「調性音楽のほとんどが広い意味での転調（一時的内調使用）をするのだから、途中でキーを乗り換えねばならない。この判断（知的）と転換（生理的・時には同高音を違う名で続けて歌わねばならない）の負担を考えれば、調性音楽に適しているとは到底言えまい」²⁹⁾という三善の『移動ドの負担』の問題に対して、東川は「たしかに三善氏のいう『負担』は否めないが、だからといって、移動ドは駄目!!ということにはならない」というように、移動ドには『負担』があることを認めながらも、「そうした『負担』を必然あるいは不可避とするひとつの体系的な音楽教育方法であるはずだからである。³⁰⁾」と反論し、トニック・ソルファ法を紐といて移動ドの特徴について説明している。

さらに、三善の「絶対音教育というと何か特殊なことのように思われているが、子供にとってはむしろ自然なこと」という「絶対音教育を目的とした固定ドの採用」に対して、東川はレヴェスの「音楽心理学入門」の中の「絶対音感は特別な、比較的小数の人びとにしかみとめられない生得の才能である。……」という説を引用し、「このレヴェスの説がまったくのでたらめでない限りは、公教育の音楽教育に絶対音教育を取り入れることは危険であり、無謀であるといわなければならない」というように警告し反論している。

これに対して三善は次のような反論を行なっている。

③「合理の不合理」（東川さんへのお返事）

まず三善は、東川が移動ドの「不合理」でない証拠に挙げた「モデュレイター」も「解釈譜」も、要するに、読譜者が、内部調出現のたびにキーの乗りかえをしなくてはならない点で、自分のいう「負担」を別の記号でやっているだけだといって、移動ドには「負担」がかかることを指摘するとともに、「一つの体系の中での『合理』は、その体系の十全に近づけば近づくほど、体系があらかじめ捨象しておいたものとの乖離を拡げてゆきます。言いかえれば、合理そのものが不合理を生むわけ」だと説明している。

そしてさらに、この「階名の読みかえ」による「移動ドの負担」について、「内部調転調」や「半音階的転調」の具体的な譜例を挙げながら、この「合理の不合理」を主張しているのである。しかし、これらは全て「移動ド」の難点を指摘しているに過ぎないのであって、「固定ドを採用する理由」になっていないといわざるを得ないのである。したがって、これまでに三善が提唱した「固定ドの採用」の理由は、最初の稿で述べた「絶対音教育は子供にとっては自然なことである」ということと「初めからドをドと呼んでいけばよいのだから（たった12）、これほど楽なことはない」といった、極めて非論理的な理由しか述べていないのである。これでは全く「固定ドの採用」の理由にはならない。

また今回の稿では、「全国各地で小中学校の先生方と話をする時『私の教室は固定ドです』と言う先生が必ずいて、聴唱の重要性を話してくれた」こととか、「この話を文部省の担当官と話し合ったら『たしかに、そういう時代が来つつあるのですね』という感想と共に『固定ドの採用は時間の問題だ』と言われた」ので三善は「この会話のリアリティから、固定ドのすすめを提唱したわけで、決して結論を急いでいるわけではない」というような回答を行なっている。

しかし、これではあまりにも弁解がましく、「責任逃れ」の感はまぬがれない。いやしくも、音楽大学の学長であり作曲家である三善晃の「固定ドのすすめの論理」としてはあ

まりにも稚説で非論理的であり、説得力に乏しいとしか言いようがない。もっと東川の反論を真正面から受けて立ち、「固定ドの音楽的利点・効用」について述べるべきである。

当然のことながら、これに対して東川は厳しい反論を三善に浴びせかけている。

④「続・固定ド反対!!」(三善氏の反論にこたえて)

まず最初に東川は、「ドレミは移動ドに使われて初めて『階名』になるのであるから、固定ドのように使った場合には音(符)名である。したがって、この議論は『固定ドか移動ドか』ではなく『音(符)名唱か階名唱法か』ということを問わなければならないのではないか」といった質問を投げ掛け、さらに「なぜ固定ドは移動ドの階名とまぎらわしいドレミ……を使うのだろうか」という疑問を提起している。

また「移動ドは音(符)名ではなく階名なのだから、固定ドによって音(符)名が異なる二音が同じ階名をつけられようと、音(符)名が同じである二音が別々の階名でよばれようと、そのこと自体は、必ずしも「不合理」を意味するものではない」と再び反論しているのである。

さらに彼は、「トニック・ソルファ法の第1段階から第6段階まではみな五線譜なしに、したがって手信号、モデュレイターおよび解釈譜だけで、それゆえ最初から種々の Key の導入のもとに教えられるので、第3段階を終えたと、どんな Key の長調旋律でも(したがって小中学校教材のかなりの割合を)自由に歌えるようになっているはずである」といっている。(ここでわれわれが注意をしておかなければならないことは、「第3段階を終えたと、小中学校教材のかなりの曲の楽譜が移動ドで視唱ができるようになるのかのような錯覚をしてはならないということである。)

また一方、彼は移動ドの「負担」について「私は一度も、転調のさいの読みかえが『負担』にならないと言ったことはない」というように認めた上で、「転調が教えられる第4段階からは、モデュレイターや解釈譜を使っても、読みかえをやることには変りはない。その意味では、たとえ固定ドでうたうにせよ、いや聴くだけにせよ、心の中での読みかえは避けられないし、その『負担』なしには、転調に固有な音楽の効果は説明できない」のであるとまでいっている。(ここでも筆者は注意をうながしておきたいことがある。それは、われわれが児童・生徒に楽譜を移動ドで視唱させる場合、「調が変わって(あるいは移調して)『階名読みかえによる視覚的な煩雑さ』という児童・生徒が最も「負担」と感じるものと、ここで彼らが議論している「転調による読みかえの負担」というものとは、若干意味が異なっているということである。)

最後に東川は、三善の公教育での絶対音教育の提唱に対して反対を唱えているが、筆者も公教育での絶対音教育には反対である。しかし、固定ド音感の保有者が固定ド唱法を用いることは認めてやるべきだと考えている。

ところで筆者は、「絶対音教育というとは何か特殊なことのようになっているが、子供にとってはむしろ自然なこと」とか、「初めからドをドと呼んでいれば、それ以外にないのだから(たった12)、これほど楽なことはない」というようなことを言う三善は「絶対音感と固定ド音感の関係」についてあまり明確に理解されていないのではないと思われるのである。つまり、「絶対音感」と「固定ド音感」というものは全く別のものであるということをご存じないのではないかとと思われるのである。

最近の音大生に増加しつつある（あるいは定着しつつある）固定ド³⁰や、全国各地の小中学校の先生がたの「私の教室は固定ドです」という固定ドの中には、相対音感的なもの（つまり、ある基準音を聞いてからでないと他の音がとれないとか、D長調とかH長調を固定ド<ハ長調読み>で歌っていても気が付かないといったような固定ド音感）が多いようである。したがって、無味乾燥で、他の音と機能しない、非音楽的な孤立した音を特定するというような、特殊な音感（絶対音感）は、音楽教育には全く不必要なものであるとしか言いようがない。しかし、「絶対音感教育」と「絶対音教育」は全く異なるものであると言うのであるならば、話はまた違ってくる。

ともあれ、三善が「義務教育における音楽教育の問題」の一つとして、「固定ドや絶対音教育」を公教育の音楽教育に提唱したいのであるならば、移動ドの弱点や問題点などにとにかくいっていないで、もっと真剣に「固定ドや絶対音教育」についての音楽教育的な視点からの特徴や教育方法論を堂々と展開すべきであると筆者は思うのである。

⑤「続続・固定ド反対!!」（音楽教育方法としてのトニック・ソルファ法について）

三善の反論がないまま、東川は「続続・固定ド反対!!」という論文³⁹を投稿し、三善の「固定ドや絶対音教育」の提唱に反論を繰り返したのである。しかしその内容は、三善の「固定ドや絶対音教育」の提唱に対する反論というよりも、東川自身がサブタイトルに書いているように、音楽教育方法としてのトニック・ソルファ法について詳しく解説を行なったに過ぎないもので、筆者はどこが「固定ド反対!!」なのか理解に苦しむのである。（五十歩譲ったとして、東川もまた、この紙面を利用して三善の提唱する「固定ドや絶対音教育」の代わりに「トニック・ソルファ法」を公教育の音楽教育に採用することを提唱しているとしか考えられない。）

⑥「固定ド唱法改良についての提案」（三善、東川氏の論争をふまえて）

この提案は、東川氏の「音（符）名唱なら、ハニホ……とかCDE……を使わないで、ことさらに階名とまぎらわしいドレミ……を使うのだろうか、といった疑問」に対する解答でもあるとしながら、**埜上定は「固定ド唱法改良案」を提案した**。そして彼は「この提案の究極の目的は、それぞれ、原理的に大きな存在理由をもっている固定ド、移動ドが、現在の混乱状態を脱却して、共立併存できる方策を示すことである」と述べている。

ところで、既に埜上が提唱している「相対音感による固定ド視唱法」については、この論文の(3)の項で詳しく考察したのでここでは省略することとし、ここでは、埜上が「音名としての DoReMi……＝固定ドと階名としての DoReMi……＝移動ドが、混乱なく、あい補って共立併存できるために、現行の雑駁な固定ドに、表1³⁹に示すような派生音を加え、より即物的な音高認識ができるように改良することを提唱」しているので、そのことについて考察を加えることにする。

そもそも、この埜上の提案は、公教育の音楽教育に絶対音教育を目的とした固定ド唱法を採用することを提唱している三善氏の論文に関連して投稿されたものであり、したがって基本的には三善と同じ「固定ドを採用することの提唱」であると見ることができる。

しかし、埜上の提案は三善のそれと若干異なっている点がある。それは、埜上の場合、「絶対音教育」を目的としたものではなく、「あくまでも相対音感の育成を目的とした固

定ドの採用であること。また、声楽家としての自らの体験を基に、唱法としての固定ドを論理的に説明しようとしている点である。例えば、「現行の固定ドのように、CもCisもCesもCisisもCesesも、全部Doと呼んでしまうことは、論理的に粗雑な点があり、音程アレルギー（埜上は＜音程コンプレックス＞ともいっている）も感じられるので、「固定ド唱法に用いる派生音のシラブル（名称）を（前記表1のように）改良」することによって、それを解消することができる」ということ。さらに彼は「学生と共に、表2³⁴⁾を用いて長短24調の構成音を5度圏の順に、この改良された固定ドの音名によって、すらすらと唱えられるようになることを課題として、（中略）時として移動ドをまじえながら、（これは移動ドも併用する意味なのか筆者にはよく理解できない）この改良固定ドで、学習を続けているが、初めてこの固定ドを経験する者のための導入期を含めて、支障なく、効果を上げている」ということを理由に、公教育の音楽教育にこの固定ド唱法を採用することを提唱していることである。

ともあれ、埜上の提案は三善のそれよりは若干論理的であるだけに説得力はあるが、しかし、(4)の項で中嶋恒雄が指摘しているように、筆者もまた「これが普遍的な方法論を提供しているかどうかについては、さらなる同様なデータの集積、今後になさるべき多くの実践と追跡、方法論の妥当性についての吟味などおおくの批判、検証が必要」であろうことを申し述べておきたい。

⑦「併用したい音名唱法と階名唱法」（三善、東川氏の論争に対して）

作曲家の別宮貞雄もまた、三善、東川氏の論争に対して「併用したい音名唱法と階名唱法」³⁵⁾という論文を投稿している。そこで彼はまず最初に、東川氏の主張①に対して「三善見、東川清一両氏による唱法に関する論争は、（中略）議論が必ずしもかみ合わず、問題が十分に解明されるに至ったとは思えない」こと、そして「東川氏の文章は、学者のものらしく、後注によっていろいろと整備されているが、主張そのものはいささか拡散しているくらいがある」ことを指摘した上で論評を行なっている。

そこでまず第1に、「固定ドレミの音名唱法に徹すると、音の機能感の教育が手うすになるおそれがある」という東川の指摘に対して、彼は「これは階名唱法という形に顕在化しなければ、絶対不可能であるというわけではない」というような意見を述べている。筆者も不可能ではないと思うが、しかし、音の機能感を陶冶する教育は少なくとも固定ド唱法より移動ド唱法の方が容易であることは確かである。それは東川が言っているように、移動ド唱法の「階名は音の性格を表している」からである。

第2の問題は絶対音感教育の問題であるが、別宮は「専門教育では絶対音感教育をすることは意味があると思うが、一般公教育では、効用が大きくないので、反対である」と述べている。

次に、「トニック・ソルファ法という階名唱法が、合理的な組織体系であって、これをソルフェージュ教育に用いる」という東川の提唱に対して、三善が「実例をあげての不合理性」を唱えている問題について、別宮は「双方の論証を読んで、共に極端だと思った」と言っている。そして「そんな調性の分析解釈は決して一意的に決定するわけではなく、（中略）ソルフェージュ教育の現場の教師の手に負えるものでもない。ましてや生徒が五線譜を見て即席解釈できるものではない。したがって転調の多い十九世紀以降の音楽を扱

う職業音楽家のためのソルフェージュの訓練では、階名唱法を採用することは、実際問題として不可能なのである」と否定している。

しかし一方で彼は、「音楽の根本は、やはり音高の相対的關係にあるので、階名唱法の方が音名唱法より音楽の基本につながることは否みがたい。しかも現在一般大衆が享受している音楽は、ディアトニック音階にもとづくもので、その旋律もそう多くの転調をふくまないものが多いから、その範囲では、階名唱法は十分通用する。それならば一般公教育では、階名唱法を用いる方がよいという考えも理由がある。」つまりそれは、「一般公教育では子どもたちに音楽への愛をはぐくむことが私は第一の目標だと思っているので、階名唱法から音楽に入ってよいと思う」というような理由を述べている。

しかし彼は「一般公教育の音楽教育と専門音楽教育とは区別して考えるべきであり、専門教育では卓越した演奏家をつくるために、幼児から特殊教育が必要だと思うので、やはり音名唱法を用いざるをえない」といっている。また、「専門家を志す子どもは幼児から二重命名になれさせられることになる（つまり、公教育の場では階名唱、別のところでは音名唱を併用することになる）わけだが、それはそれでよいと思う。それが別の呼称法を持っている限り、別に重大な支障のあることではなかろう」と、いとも簡単に「二重命名の学習」つまり「階名唱法と音名唱法の併用」を提唱している。

ところが、現在我が国の公教育の場で最も大きな問題になっていることは、階名唱法（移動ド唱法）も音名唱法（固定ド唱法）も共に「ドレミ……」というシラブルを使用していることである。それは、専門音楽教育で音名唱法（固定ド唱法）を学習している児童・生徒が、一般公教育の音楽教育の場で階名唱法（移動ド唱法）を学習させられると、聴感覚に一種の音感（音程）混乱（錯乱）を起し、音の確認が極めて不正確になってしまうからである。これは専門音楽教育で音名唱法（固定ド唱法）をより強く陶冶した者ほど、負の作用（反発作用）が強く働くからである。したがって、一日も早くこの問題を解決するためには、東川や別宮が提唱しているように、音名唱法（固定ド唱法）に「ドレミ……という階名」とは別の「呼称法」を使用することを決定することである。しかし筆者は、この問題は極めて困難な問題であると考えている。それは、例えば別宮が推奨している「埜上定の改良音名」³⁶⁾を採用するとしても、幹音名があまりにも「階名のドレミ……」と似ている（Si が Ti に変っているだけである）からである。また例えそのような音名が考案されたとしても、それを専門音楽教育の教師や学習者に使用することを徹底させることは至難な技だと考えているからである。

したがって筆者は、別宮が提唱する「階名唱法（移動ド唱法）と音名唱法（固定ド唱法）の併用」ではなく、「階名唱法（移動ド唱法）と音名唱法（固定ド唱法）の二者共存、あるいは三者共存」を提唱しているのである。これについては拙論「唱法としての＜固定ド＞と＜移動ド＞の問題」³⁷⁾と「教師教育における音楽の基礎学習について」³⁸⁾及び、「小学校の音楽科教育における読譜指導について」³⁹⁾を参照されたい。

ともあれ、今回のこの「三善晃と東川清一の唱法論争」は昭和50年代以後の我が国の音楽教育界に、「音感と唱法の問題」や「読譜指導の問題」という一石を投じたことになり大きな波紋を呼び起こすことになったのである。

（この稿続く）

＜引用及び参考文献＞

- [註1] 東川清一「階名を考える」音楽教育学＜創刊号＞ p.85～90 日本音楽教育学会 1971
- [註2] 東川清一「階名を考える（歴史に話題を拾って）」音楽教育学 第7号 p.72～83 日本音楽教育学会 1977
- [註3] 東川清一「その発生史にみるトニック・ソルファ法」音楽教育学 第9号 p.44～61 日本音楽教育学会 1979
- [註4] 東川清一「トニック・ソルファ法への手引き」1～11 音楽教育研究 No21 秋号 p.162～167 1979 から No31 春号 p.139～155 1982 まで 11回
- [註5] 同上書 No28 p.171～172
- [註6] 「退け、暗き影『固定ド』よ！」東川清一著 昭和58年6月 音楽之友社
- [註7] 繁下和雄他「唱法と聴感覚」（「固定ド」と「移動ド」をめぐって）音楽教育研究 No4 夏号 p.16～23 1975
- [註8] 同上書 p.19 「三、調査結果」の(1)
- [註9] 拙論「唱法としての＜固定ド＞と＜移動ド＞の問題」音楽教育学 第16号 1986 p.98～103及び、「読譜のための音感と唱法について〔1〕」長崎大学教育学部教科教育研究報告 第17号 p.23～29 1991 参照
- [註10] 註7書 p.17 「二、実験方法」の中
- [註11] 註7書 p.20 「四、考察」
- [註12] 埜上定「相対音感による固定ド視唱法」季刊音楽教育研究 No11 春号 p.136～145 1977
- [註13] 拙論「音楽的聴感覚機能の実態調査に基づく読譜指導」長崎大学教育学部教科教育研究報告 第8号 p.81～96 1985
- [註14] 拙論「読譜のための音感と唱法の問題について〔1〕及び、〔2〕」長崎大学教育学部教科教育研究報告 第17号 p.23～29 1991及び、同 第19号 p.33～47 1992 参照
- [註15] 中嶋恒雄「音楽教育における視唱法の意味」季刊音楽教育研究 No13 秋号 p.72～83 1977
- [註16] 同上書 p.72
- [註17] 同上書（注5）東川清一「ヨナ抜き雑考」吉川英史還暦記念論文集 292頁
- [註18] 同上書（注1）相沢陸奥男「音楽的聴覚の研究」音楽之友社 172頁
- [註19] 拙論「読譜のための音感と唱法について〔1〕」長崎大学教育学部教科教育研究報告 第17号 p.29 ⑥ 1991参照
- [註20] 三善晃「子供の可能性を奪うもの（義務教育における音楽教育の諸問題）」特集「日本楽界の閉鎖的一面を衝く」雑誌「音楽芸術」1979年1月号の p.36 音楽之友社
- [註21] 同上書 p.36 上段
- [註22] 同上書 p.36 中段
- [註23] 同上書 p.36 下段
- [註24] 東川清一「固定ド反対!!（三善論文によせて）」雑誌「音楽芸術」1979年3月号 p.54～57 音楽之友社
- [註25] 註20の三善晃の論文の p.36中段から下段の文章
- [註26] 註24の東川清一の論文の p.54 3段目から4段目

- [註27] 註23と同じ
- [註28] 註24の東川清一の論文の p.55 2段目
- [註29] 註20の三善晃の論文の p.36中段から下段の文章
- [註30] 註24の東川清一の論文の p.55 2段目から3段目
- [註31] 註7の繁下和雄他による「唱法と聴感覚」の調査結果によく表れている。
- [註32] 東川清一「続続・固定ド反対!! (音楽教育方法としてのトニック・ソルファ法について)」
雑誌「音楽芸術」1979年7月号 p.68～73 音楽之友社
- [註33] 埜上定「固定ド唱法改良についての提案」(三善, 東川氏の論争をふまえて) 雑誌「音楽
芸術」1979年8月号 p.55の表1 音楽之友社
- [註34] 同上書 p.55 表2
- [註35] 別宮貞雄「併用したい音名唱法と階名唱法」(三善, 東川氏の論争に対して) 雑誌「音楽
芸術」1979年9月号 p.68～73 音楽之友社
- [註36] 註33と同じ
- [註37] 拙論「唱法としての<固定ド>と<移動ド>の問題」音楽教育学 第16号 1986 p.98～
103 日本音楽教育学会
- [註38] 拙論「教師教育における音楽の基礎学習について」p.42 長崎大学教育学部教科教育研究
報告 第15号 1990 参照
- [註39] 拙論「小学校の音楽科教育における読譜指導について」p.54 長崎大学教育学部教科教育
研究報告 第15号 1990 参照