

「固定ド・移動ド」をめくって

鳴海 史生

“Fixed doh” and “movable doh”

NARUMI Fumio

Abstract

The “fixed doh/movable doh” is not simply a way of music reading, but also a matter of music interpretation. Most students who get into our department of music expression only know the “fixed doh” against the background of music-educational environment in present-day Japan; but I think we must not overlook this situation. When we trace the “movable doh” back to its origins, it is obvious that “do-re-mi-fa...” are essentially the syllable names, in other words a tool for the movable doh reading. The “fixed doh” is based on the equally tempered piano. It seems to be convenient and reasonable, but we have to understand sufficiently its weak points. Students who aim at becoming good musicians are required to have the sense of “movable doh.”

Key Word

fixed doh/movable doh, music education, solmization, temperament

[要約]

「固定ド・移動ド」は単なる譜読みの方式ではなく、音楽解釈や演奏にまで深くかかわる。本学に入学してくる学生たちの大半は、現代日本の音楽教育環境を背景として「固定ド」しか知らないのだが、その現状を放置することは許されないであろう。歴史をひもといたときに明らかなのは、「ドレミファ...」は元来、階名、つまり「移動ド読みのためのツール」だということだ。一方、固定ドは平均律に調律された現代ピアノを拠り所としている。それは一見、便利かつ合理的なものに見えるが、われわれは平均律そのものの欠点をよくよく認識しなくてはならない。「良い音楽家」を目指す者には、やはり「移動ドのセンス」が必要なのである。

キーワード

固定ド・移動ド、音楽教育、ソルフェージュ、平均律

はじめに

本学・音楽表現学科の専門教育の在り方が議論される場で、かならず出てくる話題のひとつが、いわゆる「固定ド・移動ド」である。これをめぐる議論はえてして(ひとりの「ウィンドウズかマッキントッシュか」式の論戦にも似て)個々の論者にとっての「使い勝手論」に終始する場合が多い。そうして、畢竟、議論の参加者それぞれが「固定ドのほうがよい」、「いや、移動ドだ」、「どちらでもよい」のいずれかの立場を表明したところで立ち消えになってしまう。

だが、私見によれば、「固定ド・移動ド」は、そのような単純な結論では済ますことのできない重大な問題を孕んでいる。それは単なる譜読みの仕方なのではなく、音楽の認知・解釈、さらには演奏・創作能力に深くかかわるものなのである。

本稿は筆者自身の日常の教育活動をつうじて巡らしてきた「固定ド・移動ド」についての考えを書き留めておくものである。それはあくまで本学科の教育の在り方を考えていくための材料であり、この方面の学術(音楽理論や音楽教育学)的議論に参加しようという意図はもたないことを最初にお断りしておく。

なお、以下の記述では、音名は英語表記とする。

1. 「移動ド」を知らない子どもたち

「固定ド」を音名唱法の一つ、「移動ド」を階名唱法の一つとみなすとすれば、少なくとも1960年代の日本の学校教育においては、両方がきちんと分けて教えられていたと思う。というのは、筆者が小学校4年生のとき(昭和44年、1969年)の学校での記憶として、担任の教師から「へ長調のミは、音名では何か?」と問われた覚えがあるからだ。また、音楽の授業では、調号の付いた旋律の楽譜に階名をふる宿題が幾度か出された。

ところが、『音楽基礎論』(楽典)や『西洋音楽史』などの授業で上と同様の問を投げかけてみると、大半の学生はきょとんとした顔をしている。彼らにとって、C=ド、D=レ、E=ミ、F=ファであり、F は「ファ・シャープ」、B は「シ・フラット」以外の何ものでもない。つまり「固定ド」読み、ないし音名唱法しか知らないのであり、「へ長調の(階名)ミは、音名では何か?」という問などには答えようがないのである。

その背景には文部科学省の『学習指導要領』(平成10年12月告示、15年12月一部改正)にもとづく、公教育の実態があるらしい。『小学校学習指導要領』の「第6節 音楽」から関連項目を抜き出してみると、学年が進むにつれて「階名で模唱や暗唱をしたり、リズム譜に親しんだりすること」(第1・2学年)、「へ長調の旋律を視唱したり視奏したりすること」(第3・4学年)、「へ長調及びイ短調の旋律を視唱したり視奏したりすること」(第5・6学年)とある。そして「指導計画の作成と各学年にわたる内容の取扱い」においては、「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すること」(傍点、筆者)と記されている。

『中学校学習指導要領』(平成10年12月告示、15年12月一部改正)「第5節 音楽」、「指導計画の作成と各学年にわたる内容の取扱い」にもやはり「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すること」とあり、続いて「読譜指導については、小学校における学習の経験の上に立ち、**ド**の意味を理解させるとともに、3学年を通じて、1、1 程度をもった調号の楽譜の視唱や視奏に慣れさせるようにすること」と述べられている。

つまり日本の「普通の」若者たちは、義務教育の9年間、調号なし、もしくは調号1つの楽譜の読み方しか教わらない。しかも移動ド唱法の学習が「原則」にすぎないとあっては、大方の音楽担当教員はいつそう扱いが容易で、生徒に「余計な負担」を与えない固定ド唱法を採るはずである。

白状すれば、「へ長調のミは、音名では何か?」との問に、小学校4年生の筆者は正しく答えることができなかった。同じ音符が「音名と階名」の2つの名前をもつこと自体、よくわからなかったのである。音楽の道に進むなど考えもしない者にとっては、そんなことなどどうでもいい、といえどどうでもいいのかもしれない。しかし、およそ音楽の道を志す者がそれでいいのか、となると、話は別だろう。

かつての音大受験生は、嫌でも「固定ド・移動ド」、「音名・階名」の問題に直面したものだ。どこの音楽大学でも入試必須科目であった新曲視唱と聴音で一定以上の点数を得るためには、自分が「固定ド・移動ド」のどちらに向いているのかを見定め、学習しなければならなかったからである。その場合、いわゆる絶対音感(およびそれに近い感覚)をもっている者は「固定ド」、そうでない者は「移動ド」となった。「固定ド」の者も、少なくとも観念的には「移動ド」の何たるかを知っていた。

一方、「受験生の負担軽減」という風潮のなか、新曲視唱・聴音のいずれにも取り組まないまま入学してくる者が大勢を占める本学の学生は、実質的な「固定ド」読みしか知らない。だが、それは果たして「時代の流れ」として放置しておいてよいのか? 固定ドでも移動ドでも、それぞれが得意なやり方をすればいいのか? それとも、何らかの手当てをすべきなのか?

2.そもそも「ドレミファ…」とは

われわれが何らかの判断を迫られたとき、そのもっとも適切な材料は歴史に見出せることが多い。ここでもまず、歴史を振り返ってみることから始めよう。

譜線楽譜、つまり線によって各音の高さを明記することを第一義とする楽譜が広がり始めた10・11世紀、音楽実践上の問題のひとつとして浮上したのは、「新曲視唱」の方法であった。

音楽学習者が譜線楽譜のしくみを「頭で理解する」のには、ほとんど何の困難もない。音部記号によってどの線が何の音を示すかを把握すれば、そこに記された個々の音の高さを特定できる。初心者はそれを指折り数えるプロセスを踏むであろうが、ちょっとした訓練で即、ひとつひとつの音高を言い当てることができるようになる。

この段階で読み手が認知するのは「音名」である。ヨーロッパでは伝統的に、音名としてアルファベットのA~Gが当てられた。音部記号(ト音記号、ヘ音記号、八音記号)もまた、G、F、Cの各音名をデザイン化したものにほかならない。

しかし音名の認知は、楽譜に記された旋律を歌う能力には直結しない。これはさしずめ、

欧米語のアルファベットは読めても、単語の発音ができるとはまったく限らないことと同じといえよう。(たとえばドイツ語の“Musik”の場合、綴りのmをエム、uをウー、sをエス、iをイー、kをカーと読むことができても、それだけでは「ムズィーク」の発音はできない。)

譜線楽譜に記された音符の連なりを目にしたとき、もっぱら音名(アルファベット)で読み上げるのではなく、旋律(音楽的な意味をもった音声)として歌うにはどうすればよいか?

この問にひとつの明快な答えを提示したのが、グイート・ダレッツォ(991頃~1033後)である。グイードは全音 - 全音 - 半音 - 全音 - 全音からなる6音音階(ヘクサコード)の各音に“ut - re - mi - fa - sol - la”という名称(階名)を与え、生徒がアトランダムに示された個々の音を即座に歌っていく訓練を重ねることで、新曲視唱を容易にする方法を考案した。

このやり方に従えば、“C - D - E - F - G - A”の音階も“G - A - B - C - D - E”の音階も“ut - re - mi - fa - sol - la”と歌われる。また、Fから始まる6音音階は第4音Bを半音低めたうで(つまりB にして)、同じく“ut - re - mi - fa - sol - la”と歌われる。そうして音楽の学習者は楽譜に記された旋律から6音音階を素早く見つけ、種々の音程を自分の声で歌っていく訓練を経て、たとえば“G - B - A - C - B - A - G”の旋律を“ut - mi - re - fa - mi - re - ut”と歌えるようになる、というわけである。

“ut”がのちにイタリア語で“do”に転化したこと、さらにのちの音楽理論がオクターヴを基本とするにいたって“si”が加えられたことは、改めていうまでもない。フランス語の「ソルフェージュ」も、「solやfaの階名に読み替えて歌う」ことが原義である。フランス語圏(およびイタリア語圏)でいかにして八長調の階名が音名に流用されるようになったのか、筆者は知らないが、いずれにせよ「ドレミファ…」はそもそも音名ではなく、階名であった、というより「移動ド唱法」のためのツールとして考案されたものであることを、ここで確認しておくことにしよう。

階名唱法(移動ド読みで歌う)ための「ドレミファ…」は、グイード以降、ヨーロッパでは広く音楽認知のツールとして定着していたようである。たとえばジョン・ブル(1562?~1628)は、G - A - B - C - D - Eの旋律を主題とする鍵盤楽曲に“ut - re - mi - fa - sol - la”というタイトルを付した。また、J. S. バッハ(1685~1750)はいわゆる《平均律クラヴィーア曲集》第1巻の序文に次のように記している。「うまい具合に調律された鍵盤楽器。またはすべての全音と半音、すなわちすべての長3度ないしドレミ、ならびにすべての短3度ないしレミファによるプレリュードとフーガ集。」 バッハはあらゆる長調を「ドレミ…」、短調を「レミファ…」と認識した。つまり、史上初の全調による芸術的な作品集を著し、12音技法の先駆者とさえいえるバッハもまた、「移動ドの人」だったのである。

3. 歴史が物語ること

こうした歴史的な事象からも確認できるように、「固定ド」はCから始まるヘクサコードの階名に「シ・ド」を付け足し、音名化したものである。これは一見、合理的ですっきりとした「転用」にみえなくもないが、まずもって歴史的には「誤用」といわなくてはならない。

グイードがわざわざ階名を考案したのは、人間はその自然な在り方において、絶対音感、

すなわちある音高と特定の音名の対応関係を認識・音声化する能力をもたないからであろう。というよりも、音楽の根幹において重要なのは、個々の音の絶対的な高さではなく、あくまで各音高の交互関係(音程)である。たとえば古楽器ないしオリジナル(ピリオド)楽器のピッチは、通常、現代楽器より半音ほど低いが、どちらで演奏されようとも同一の楽曲であることに変わりはない。また、移調して演奏されても、同じ曲として認識される。したがって、ある音高(より正確には物理現象としての振動数)と特定の音名を対応させる能力は、音楽実践においては本来二義的なものである。より重要なのは各音高どうしの相対的な音程関係の把握なのであり、ピッチが高いか(同じ曲なら概していっそう輝かしく聴こえる)低い(概して落ち着きや暗さ、渋さを感じさせる)は二の次である。そして階名ドレミファ...ないし移動ドとは、各音高どうしの相対的な音程関係をきちんと捉え、正確にかつ音楽的に美しく音声化する(歌う)ために考え出されたのである。

ここで絶対音感について触れておくと、その正体は、1939年ロンドンの国際会議で定められた1点イ音=440Hz(Hzは1秒間の振動数)を基準として、しかも大抵はいわゆる平均律(すべての調の楽曲が演奏可能という点では便利ではあるが、けっして美しくない音律)にもとづいて、ある音の振動数を音名(固定ドを含む)と対応させる能力である。それ自体、幼児期の環境(とりわけ平均律のピアノが身近にあること)がもたらす一種の病理的特殊能力、と言って語弊があるとすれば「癖」であり、音楽性の豊かさと一致しない。もっとも、絶対音感是一般に、ごく幼い頃から専門的な、しかも厳しい音楽教育を受けなければ身につかないため、結果的にすぐれた音楽家のなかには絶対音感をもつ人が少なくない。しかし絶対音感をもたない、すぐれた音楽家も多数存在する。バッハが類稀な「良い耳」の持ち主であったことに異論の余地はないが、当時はヨーロッパにおいてさえ、全域に共通する標準ピッチなど存在せず、地域や場所によって基準音高はまちまちであった。そのような環境では、現代的な意味での絶対音感とは、ほとんど何の役にも立たなかったであろう。

4.合理的な「固定ド」一本化論?

それにしても、音名・階名の両方を使い分けないといけないとなると、多くの学生たちは大きな心理的負担を覚えるようである。「固定ド・移動ド」の問題に関心を寄せる研究者たちのあいだでよく引き合いに出される次の新聞投書(1988年5月11日付『朝日新聞』、「声」欄)は、いまの音楽学生たちの心中をも代弁しているかのようだ。

「学校の音楽のテストの話を知り、ピアノの生徒に調の説明をするたび、考えることがある。八長調、イ短調など、調名のことである。なぜ、調名だけが八二ホヘトなのか。古くは、八二ホヘトイロハの音名で歌唱指導していた時期もあるというが、今は、ドレミ...のイタリア音名を用いるのが一般的だ。それにもかかわらず調名だけが八二ホであるために、ドレミを八二ホに考え直す作業が加わる。これは、子どもたちにとって、ただでさえ難しい調の関係をますます難しくしているだけのように思われる。

クラシックで使われるドイツ音名のC(ツェー)、D(デー)、E(エー)は調名でもC dur(長調)、

D moll(短調)と同一である。これはとてもわかりやすい。ところが日本の場合、同一でないばかりか、**レ**が嬰(えい)、**変**(へん)となる。八二ホにしても、**嬰**、**変**にしても、今の子どもたちにとって、なじみの薄い言葉である点も問題だ。ド長調、**レ**短調、**ファ**短調、**シ**長調などとはいかないものだろうか。」

こうした考えの誤り(とりわけ歴史的視点の欠如)はこれまで述べてきたとおりであるし、誠実なピアノ・レスナーとおぼしき人の意見、しかも20年以上も昔の新聞投書に、正面切って反論するつもりはない。ただ、この種の「固定ド一本化論」ないし「移動ド不用論」というべき考えが、専門的な音楽教育にとってはなほ危険であることは強調しておかなくてはならない。すなわち、これまた上述のとおり、音楽実践(要するに「良い演奏」)においては「音と音との関係性」「個々の音の役割」の的確な把握と表現こそが重要なのであり、そのためには「移動ド」読みが絶対に必要なのである。

5.平均律は諸刃の剣

先の新聞投書のような考えが出てくる最大の要因は、平均律のピアノが「あたりまえの存在」になっているからである。

平均律(正確には等分律)という音律においては、すべての完全5度を均等にわずかず狭くすることで、オクターヴの純正さが確保される。その結果、ありとあらゆる調の演奏が可能となると同時に、「異名同音」が成立する。だから考えようによっては、「どうせ同じ音なのだから同じ名前で呼んだほうが合理的だ」、「イタリア式のド長調、**レ**短調...のほうが混乱を生じさせないからよい」ということになる。(イタリア・フランス式の音名がドレミファ...なもの、おそらく両国で早い時期から平均律への志向があったせいであろうと筆者はにらんでいる。)

しかし、およそ高いレベルの音楽実践にたずさわる者は、平均律のもつ欠点をわきまえていなくてはならない。まず何よりも、音楽のもっとも基本的な響きというべき長三和音の3度が、ことごとく広すぎる、すなわち「美しくない」ことである。加えて、美しい演奏のためには、音楽の本質である「異名異音」を認識していなくてはならないのだが、平均律はその意識にも覆いをかけてしまう。それを取り除くためにも、「移動ド」読みが求められるのである。

一例を挙げておくと、「固定ド」読みにおいては、**C**は「**ド**」でしかない。ところが同じ**C**であっても、八長調においては主音、変口長調においては第2音、変イ長調においては第3音、ト長調においては第4音(下属音)、ヘ長調においては第5音(属音)、変ホ長調においては第6音、変ニ長調においては導音、というように、その音楽的な意味、役割は調によって変わってくる。演奏上のタッチ、音のニュアンス、イントネーションも当然変えるべきなのだが、「固定ド」でそれを教えることは可能であろうか? むしろ最初から音名と階名を区別して教え、同じ**C**も**ド**(八長調の主音)、**レ**(変口長調の第2音)、**ミ**(変イ長調の第3音)、**ファ**(ト長調の第4音・下属音)、**ソ**(ヘ長調の第5音・属音)、**ラ**(変ホ長調の第6音)、**シ**(変ニ長調の導音)と読む

癖をつけさせたほうが、音楽のすぐれた人材を育てる近道ではないだろうか? (もっとも、現実にはたいへんすぐれた音楽家のなかにも「固定ド」読みを常とする人は少なからずいる。しかしそんな彼らとて「音と音との関係性」「個々の音の役割」はしっかりと意識している。だからこそ「すぐれた音楽家」なのである。)

6. 楽典の授業の現場から

「固定ド・移動ド」と演奏表現の問題はいささか大きすぎるテーマなので、機会を改めて論じることとし、ここでは最後に、筆者が直接関わっている楽典(『音楽基礎論』)の授業をつうじて考えていることを書き留めておきたい。

本学科では、すべての学生が楽典の十分な知識を身につけて入学してくるわけではない。そこで、入学時のオリエンテーションで簡単な楽典の試験を実施し、ある一定レベルに達しない学生たちには『音楽基礎論』の履修を促し、そこで楽典を学ぶよう指導している。

『音楽基礎論』の履修者は、上掲のような状況の義務教育のなかでしか「音楽の勉強」をしておらず、「固定ド」読みがあたりまえだと思っている。そのため、早くも音名の項目で苦勞する。

音楽理論の学習の基礎となる楽典で学べき音名は、英語・ドイツ語・日本語のそれである。英語音名はコードネームの理解と直結するし、とくにクラシック音楽の現場ではドイツ語音名は必須である。また、「ソナタ第 番 長調」なり「 短調」といった表記がされるクラシックでは、日本語音名も「自分の語彙」としなくてはならない。「固定ド」すなわちイタリア・フランス式音名が頭に染み付いている学生はこの時点で苦痛を覚えるようだ。

しかし音名をおろそかにすると、あとで大変なことになる。楽典の要のひとつである音階(その冠にはもちろん、英語・ドイツ語・日本語いずれかの音名がつく)ができないからである。実際、音階を書く段になると、「固定ド」ないし平均律に由来する異名同音を読み違えて変ホ長調を嬰二長調とみなしてしまい、延々と悩んでいるような学生が珍しくない。また、増4度と減5度の区別がつかない学生が多いのも、その要因は同じであると思われる。

このレベルの問題は別としても、「固定ド」読みしかできない学生は、音階がひどく苦手である。何しろ彼らはそれぞれ12(厳密にいうと15)の長・短調を丸ごと覚える、という発想でしか音階に取り組めないからである。12×2(厳密には15×2)、つまり24(30)もの対象を暗記するのは容易ではなからう。

その点、「移動ド」読みができれば、何ということはない。とくに暗記している八長調とイ短調の音階だけに基づき、それらの全音・半音の関係を、他の調にそっくりそのまま当て嵌めれば済むのだから。調と調号の関係についてもまたしかりであり、「移動ド」の応用で調号の最後の が「ファ」、 が「シ」であることがわかれば、調号がいくつ付こうと恐れることはないのである。

近親調に関して、「移動ド」読みを応用して、長調の「属調はソがド」、「下属調はファがド」、短調の「属調はミがラ」、「下属調はレがラ」になり、「同主調は主音が同じ」、「平行調は調号が同じ」という認識で十分であろう。また、和音にしても「長三和音=ドミソ」、「短

三和音=レファラ_レ、「減三和音=シレファ_レ」、「増三和音=ドミソ_レ」、「長七和音=ドミソシ_レ」、「短七和音=レファラド_レ」、「属七和音=ソシレファ_レ」、「減七和音=シレファラ_レ」と覚えておけばいい。それは「固定ド」読みで頭を酷使するよりもはるかに負担が少ないばかりか、音楽の本質に即した覚え方なのであって、楽典の学習そのものが演奏・創作のしっかりとした基礎になり得るのである。

おわりに

筆者は強硬な「移動ド」推進論者ではない。端的に言えば、本文中で幾度も触れたとおり、「音と音との関係性」と「個々の音の役割」が認識できていれば(つまり「移動ドのセンス」が身についているなら)、「固定ド」でもかまわないと思っている。困るのは、現在の学生の多くはそうした観念すらもたないまま、丸ごと「固定ド」を抱えて入学してくることだ。だが、本学科が音楽の専門的な教育機関である以上、この現状を放置することはできないであろう。

こうして改めて事の重大性を考えてみると、急がれるのは音律(平均律のメリットとデメリット、純正な響きへのアフ^oローチの方法)を理解させるための教育プログラムの確立といえよう。それ無しではせっかくのレッスンや授業の効果がひどく希薄になるのではないだろうか。

筆者自身は、『音楽の原理』(1年次生を対象に音楽のさまざまな側面を実地で体験させることを旨とする)で実際に鍵盤調律の現場を見せつつ、音律の問題を1コマ講じているほか、自分の担当科目である『音楽基礎論』と『西洋音楽史』のなかで、学生たちになんとか「移動ド」のセンスを身につけさせようと努めてはいる。しかし如何せん、限界がある。実をあげるためには、やはり学科全体の共通理解が必要なのである。拙稿がそのためのきっかけとなれば幸いである。