

合唱の基礎能力を伸ばす指導法に関する研究Ⅱ

虫明真砂子

学校教育における合唱活動を活性化させるためには、合唱芸術の原点に立ち戻り、根幹となる「和声感」についていま一度検討を加える必要がある。そこで、「和声感」に着目し、日本の学校教育へ導入可能な、和声感の育成が取り入れられた練習方法について検討した。その結果、和音の構成音の持っている倍音や結合音の性質や特徴を認識し、その知識を活かした音程練習を合唱練習に取り入れることで、演奏者の耳が鍛えられ、さらにこの練習が、正確な音程から生まれる合唱の調和感覚、色彩感や広がりを感じられる合唱づくりの基礎になりうることがわかった。

Keywords: 合唱, 倍音, 和声感, 指導, 基礎

I. はじめに

現在の学校教育においては、合唱活動は、音楽の授業、部活動のほか、年に1回程度開催される校内合唱コンクール等のクラス合唱の形で行われている。校内合唱コンクールで歌われる曲の大半は、ポップス系の合唱曲が多く、指揮は生徒が担当している場合が多い。ここでは、クラスの団結力や特色をアピールするためのパフォーマンス的な合唱が重視され、合唱の重要な要素である音程の正確さや発声、アーティキュレーション、言葉の表現、ダイナミクスやフレーズ等にはほとんど関心が払われず、大きな声、地声や叫び声で歌われる光景がよく見られる。このような合唱活動が行われている一方、その学校の音楽教員等が大きな声よりも、児童生徒の自然で無理のない声の重要性を認識している学校では、柔らかな自然な声によるハーモニーを創り上げている。しかし、このような歌唱指導は、指導者の発声面や和声の理解、音楽作品を分析する力、指揮の力、また、技術指導ばかりでなく、児童生徒との信頼関係や発達に応じた心身の解放に向けた指導助言といった、指導者の力量に左右される場合が多く、さらには、音楽教師ばかりでなく、周りの教師群の理解がなければ、児童生徒の歌声を育てていくのは困難であろう。このほか、合唱教育では、幼少からの発声への取り組み方や読譜力の指導等も必要である。

このように多くの課題を抱えている学校教育の中

での合唱活動を活性化させるためには、合唱芸術の原点に立ち戻り、根幹となる「和声感」についていま一度検討を加える必要がある。そもそも合唱とは、多声部が互いに和声を作りながら、音楽を完成させていく芸術である。その和声的な音楽の流れの中に、言葉やフレーズがあり、さまざまな音楽表現がなされていく。したがって、まず、相互で響きあう和声感を意識できることは、合唱において重要な要素である。日本の合唱活動の練習方法は、ウォーミングアップ（発声体操など）から始まり、発声練習、音取り、パート練習、全体練習と段階的に行われているのが一般的である。これらの合唱練習では、発声に関する意識が高く、声をどのように響かせ、作り上げていくかに多くの時間が払われている場合が多い。筆者は、米国やハンガリー、フィンランドの合唱団の音楽練習を視察して、発声の位置づけが日本の合唱団と相違することを認識することができた。それは、合唱指導の中で、声の質や発声に関する注意がほとんど見られず、ピッチや音楽的な流れやディクชันへの注意が多いことである。特に、ハンガリーの合唱視察で見られた特徴としては、コダーイ・メソッドに基づいた音楽教育のシステムを幼稚園から用いており、ハンガリーの民謡を使用して、自然にソルフェージュの力や自然な発声が育成されていた。日本の合唱団の練習と比較して、合唱活動の中で発声練習などに費やす時間は非常に少なく、

和声感のある和音や音型を用いた発声またはソルフェージュの指導を大切にしていることがわかった。また、スウェーデン放送合唱団を中心に活躍する合唱指揮者エリック・エリクソンのリハーサルメソッドでは、具体的にどのような声の質や響きが望ましいのか、発声法をどのような方法でどれくらいの時間行なうかなどいっさい触れられていない¹⁾。

そこで、本稿では、欧米の合唱団の和声感やソルフェージュを重視した合唱練習に着目し、まず、合唱における和声感について考察する。次に、日本の学校教育へ導入可能な、和声感の育成が取り入れられた練習方法について検討する。

Ⅱ. 合唱における和声感

合唱では、多声部を同時に響かせて、言葉のイントネーションとフレーズの流れが音楽を創り上げる。その響きで連結される和音の美しい流れを感じ取ることのできる能力が、合唱における和声感であり、これを認識することが、合唱音楽を創り上げる過程で必要となる。

エリクソンは、合唱指導者としての技術を「徹底的な準備」と称して具体的に次の事項を提案している²⁾。「第一に注目されるのは、和音を歌うことである。楽譜を垂直に読んで心の中で聴く能力に限界があると分かたら、和音を声に出して歌い、ピアノで確認すること」をすすめている。この楽譜を垂直に読む、すなわち、和音の構成音を低音部または高音部まで正しいピッチを耳で認識しながら声を合わせていく方法は、演奏者が他声部を意識できるという点で興味深い方法だといえる。また、イルディコー・ヘルボイ・コチャールも、ポリフォニーの訓練を行う上で他声部を聴くことの重要性を指摘し、幼少からの自分たちの歌声を聴く訓練をすることで、聴くことの喜びを感じながら歌うことができるようになり、均質な声の響きと音色をつくることができる」と述べている³⁾。和音、いわゆるハモリの感覚は、一瞬にして演奏者や聴衆を別世界へ誘うことができる。この「他声部を聴く」力は、合唱指導の中で強く求められる力であり、他声部との和音関係の理解や音量・音質のバランスをとる上で必要な力である。さらに、ガルドシュ・パールは、清潔なイントネーションが真の合唱の響きの基本条件であり、合唱芸術においては、これがその素材性の必要条件となると以下の様に述べている⁴⁾。

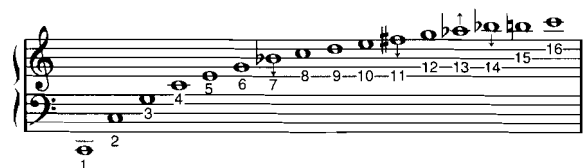
清潔なイントネーションによって、澄み切った濁りのない音色が生まれ、音の重なりが響きあうとき、それが心地よくホール全体に鳴り響くことがある。それは、「倍音と結合音」が鳴り

わたることによってその響きは充ち、輝き、神秘的なものとなる。響きが濁っている間は作品それ自体にベールがかかり、指導者も演奏者にもはっきりみえない。しかし、明るく透き通った響きは、その作品の深奥をも照らし、予想もしない美しい響きの虹を浮かび上がらせる。後略 (下線部は筆者による)

倍音と結合音に注目し、声の響きとの関連性について考察する。まず、結合音とは、2つ以上の異なる音が同時に鳴らされたときに生じる新しい音である。それぞれ音の部分音列の中の各部分音が、その部分音列の中の他の部分音や他の部分音列の中の各部分音との間にすべての結合音を組織する⁵⁾。すなわち、2音から生じる第1次結合音は、再びもとの振動系の発する音と結合して第2次結合音を作り、そして第2次結合音と結合して第3次結合音がつけられる。2声が3声、4声それ以上と増えるにつれて、生じる結合音は限りない。結合音のように和声感の中にある自然に静かに鳴り響いている音があることは、声の響きを増大させ、パールが述べているように、響きをより輝き、神秘的なものとしているといえよう。

次に、響きと倍音について考察してみる。まず、2つの音を同時に鳴らしたときに、音の組み合わせによって生じる音の協和、不協和という観点から、倍音との関係を考察する。倍音の構成を譜例1に示す。

譜例1 倍音の構成



倍音とは、ある音に対しその音の周波数の整数倍の周波数をもつ音のことで、譜例1は、ハ音を基音にして生じる倍音列を示している。では、合唱のような同時に音が鳴らされた時に、滑らかで調和していると感じるか、耳障りに感じるかなど、我々の耳に起こる現象を倍音列との関係から見てみよう⁶⁾。協和しやすい場合は、それぞれの倍音（部分音）が重なり合い、協和しにくい場合は、倍音の重なりは少ない。表1は、2音の倍音列および基音（ハ音）から生じる倍音を第12倍音まで示したものである。

協和するとは、2音が同時にならされたときに、なめらかに快い感じを与える1対の音と定義される。

表1 各音程の倍音列

序数	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
完全8度	c	c'	g'	c''	e''	g''	b''	c'''	d'''	e'''	fis'''	g'''
完全5度	c	c'	g'	c''	e''	g''	b''	c'''	d'''	e'''	fis'''	g'''
長3度	c	c'	g'	c''	e''	g''	b''	c'''	d'''	e'''	fis'''	g'''
短3度	c	c'	g'	c''	e''	g''	b''	c'''	d'''	e'''	fis'''	g'''
完全4度	c	c'	g'	c''	e''	g''	b''	c'''	d'''	e'''	fis'''	g'''
長6度	c	c'	g'	c''	e''	g''	b''	c'''	d'''	e'''	fis'''	g'''
短6度	c	c'	g'	c''	e''	g''	b''	c'''	d'''	e'''	fis'''	g'''
長2度	c	c'	g'	c''	e''	g''	b''	c'''	d'''	e'''	fis'''	g'''
短2度	c	c'	g'	c''	e''	g''	b''	c'''	d'''	e'''	fis'''	g'''
長7度	c	c'	g'	c''	e''	g''	b''	c'''	d'''	e'''	fis'''	g'''
短7度	c	c'	g'	c''	e''	g''	b''	c'''	d'''	e'''	fis'''	g'''

■は倍音一致部分 ○は全音程 ()は半音程

表1を見ると、協和すればするほど、各基音から生ずる部分音は重なっていることがわかる。一方、2つの楽音が同時に鳴らされたときの音の不協和は、「うなり」を生ずる。これは、ヘルムホルツによって議論されており、純音における不協和の2音間のうなりがその原因となっており、不協和の程度は2音間の音程によって決まるとされている。アレクサンダー・ウッドは、うなりについて、部分音の振動数は高音域にあり、うなりは音程が全音の場合よりも半音の場合のほうが大きいとしている⁷⁾。すなわち、隣りどおしのぶつかる音である2度音程の中で、全音程である長2度よりも半音程である短2度音程は不協和が強いということになる。表1を見ると、2音を同時に鳴らしたときに、隣りあう部分音が全音程、半音程になっている箇所がかなり多いことに気づく。ウッドは、不協和の程度の順序づけについて、次の2点を基準としている。

- ① うなりは音程が全音の場合よりも半音の場合の方がひどい。
- ② うなりを生じる部分音の序列が高ければ高いほどその部分音は思ったより強くあらわれない。

では、表1に基づいて、各音程の全音、半音の数を示す(表2)⁸⁾。不協和は、序数の低いところで性質が出ることから、第6倍音までの音列で、全音程・半音程を序数で表記した。

表2 2音程間の全音程半音程の序数

音程	全音程	半音程
完全8度		
完全5度	3-4 3-5	
長3度		3-4 5-6
短3度	3-4	4-5
完全4度	2-3 4-6 5-6	4-5
長6度	2-3 4-6	
短6度		2-3 3-5 4-6
長2度	1-1 2-2 3-3 4-4 5-6 6-6	5-5
短2度	5-6	1-1 2-2 3-3 4-4 5-5 6-6
長7度	3-5	1-2 2-4 3-6
短7度	1-2 2-4 3-6	3-5

うなりが強いとされる半音程どうしを比較してみると、完全8度、完全5度、長6度音程は半音程を含まないことから、協和しやすい音程であることがわかる。一方、短2度、長7度、短6度音程は半音程を多く含むことから、不協和が強いことがわかる。ウッドは協和2音の順序として、理論上では、響きやすいものから並べると完全8度、完全5度、長6度、短3度、長3度、完全4度、短6度としている。ただし、完全4度の場合、完全5度の転回形、長6度の場合、短和音の使用によって変化することから協和の程度も変化するとしている⁹⁾。次に、1オクターブ内で、周波数の比で表される協和性の音程を示す¹⁰⁾。

表3 周波数の比と音程

周波数の比 (n/m)	音程
"完全" 協和音	1/1 同音
	2/1 オクターヴ
	3/2 5度
	4/3 4度
"不完全" 協和音	5/3 長6度
	5/4 長3度
	6/5 短3度
	8/5 短6度

これらは、これまで西洋音楽において、協和音程として受け入れられている2音の音程を示したもので、m, nが大きくなると完全協和性は減少する。周波数の比率から見ると、同音、完全8度、完全5度、長6度、完全4度、長3度、短3度、短6度の順に協和性は減少している。全音程・半音程によるうなりから見た不協和の順位と完全4度、短3度の捉え方は若干の相違はあるが、ほぼ同様といえる。

では、協和と不協和の感じ方は実際にどうなのだろうか。これまでの協和音程は心地よく、不協和音程は不快であるといった一般的な考え方がある。「協和度」を定量化する心理学実験では、多くの被験者に音高の異なる2音を同時に聴かせ、何人が不協和と感じるかで客観的な「不協和度」を算出するという方法である。小方厚は、不協和とはっきり定義するのは不可能であるとしながらも、次のように述べている¹¹⁾。

周波数が近い2音は不協和とされる。これを実際に何人かで聴いてみた結果は、不協和イコール不快といった単純なものではなかった。「へんだ」「奇妙だ」「気持ち悪い」などの否定的な感想が大勢を占めたが、「浮遊感」「おもしろい」といった肯定的な感想もあった。

この肯定的な感想は、現代の音楽の多様性に敏感に反応している表現ではないだろうか。19世紀までの調性音楽から20世紀、21世紀にかけて12音音楽、無調音楽の流れは、多様な和声感を生み出し、現代音楽のさまざまな可能性の幅を広げたといえる。合唱においてもさまざまな和声が使用され、和声練習では定説でもあったいわゆるドミソの世界は、不協和を含みそれ以外の音と重なりを楽しむ感覚が広がっているといえる。小方は、さらに周波数比によって、不協和度がどのように変化するかを図に示している¹²⁾。これは、楽器の音の不協和曲線で、根音を261Hz(中央C音)とし、2つの根音を周波数比

で1.0から2.0まで変化させたものである。

図1 不協和曲線

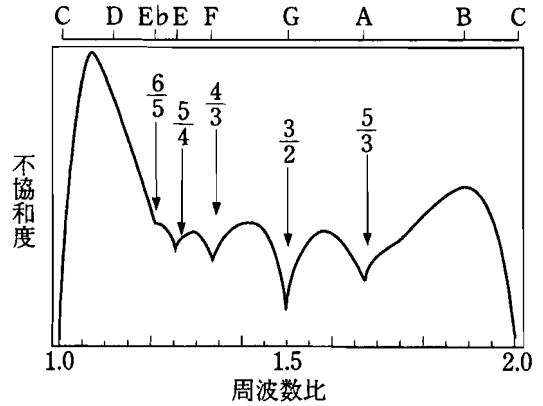


図1によると、同音、完全8度、完全5度、長6度、完全4度、長3度、短3度、短6度の順に協和度が弱くなり、逆に、短2度、長2度は不協和が極端に強く、続いて、長7度、減5度(増4度)、短6度の順に不協和が強くなっていることがわかる。

では実際に、合唱で和声感覚を身につけるために、どのような練習が相応しいのだろうか。

Ⅲ. 合唱のための和声練習

1. 日本の作曲者による和声練習

野上義臣は、倍音の音列を基調とした関係音感を重要視し、倍音の音列を取り入れることにより、豊かな和声感が生まれると主張している¹³⁾。音指導の順序として、倍音の音列におくこととし、第7倍音までを和音的、第8倍音以下は、音階的であることから、最初は和音的な指導を、後に音階的な指導へと進めることが合理的であると述べている(譜例2)¹⁴⁾。

譜例2 倍音列と音階の関係



倍音の音列を基調とした関係音感については、次のように述べている。「音を指導する順序の基礎として、倍音の音列を取り入れることにより、(ド)(ソ)(ミ)と和音的な順序となり、音高認識の態度も、(ド)から『5とび』(五度うえ)(ソ)を関係的、反射的に感じ取るもので、(ド)(レ)(ミ)(ファ)(ソ)と探る態度を否定する。従来の方法では、(ド)→(ソ)は、(ド)(レ)(ミ)(ファ)(ソ)と心の中で歌って

音を出し、(ド)→(ラ)の跳躍音も同じように探ることが見られた。が、これでは、音認識の力が向上しないのが当然である。」五度うえの(ソ)は、第3倍音、第6倍音に生じ、(ド)の次に感じ取りやすい音であり、体系的にも効率のよい音の取りかたと考えられる。

清水脩は、合唱教本の中で、「四声部の和音ではその中のどれかが重複されていることがある。まずその重複された音をよくあわせ、次に完全五度の音程、三度の音程を正しくとるようにする。」と述べている¹⁵⁾。清水の場合、和音練習の中心は、長三和音と短三和音の二つとし、それ以外の和音は補習程度に取り扱えばよいとしている。清水は和音の種類を次の順にすすめている。長三和音、短三和音、減三和音と増三和音、属七の和音、副七の和音、減七の和音である。野上、清水らの主張は昭和30年代前半の著書で述べられており、その時代にすでに練習の過程として、協和音程を主軸として音程感覚を養い、不協和音程の感覚も取り入れられていることは非常に興味深い。

小林秀雄は、同音またはオクターブのユニゾンで音量変化、早口言葉、リズム練習、和声的スタイルによる縦のバランス練習、ユニゾンによる跳躍音程の練習、ユニゾンによるスタッカートの練習、異なる旋法の重複練習など、ユニゾンを利用して歌唱技術と和声感の両面を向上させていく方法を主張している。そして、後半では、短三和音による和声的スタイルの練習を取り入れ、異なる旋法にいきなり入る練習を取り入れるなど、かなりの高度な和声練習となっている。ユニゾンを用いた練習は倍音が一致するため、ピッチが完全一致する感覚がつかみやすいと考えられる。また、小林は、長・短の2度、3度を正確にとることは、あらゆるメロディー的現象の把握やその歌唱の基礎を作ると述べている¹⁶⁾。また、日本のわらべうたの音感をよりどころとしてこのテーマを追求し、歌詞もわらべ歌のことばを分解して再編成することで、五音音階による和声感、日本語による発声・発語の意識が強まり、特徴的な合唱教本となっている。

鈴木憲夫の場合は、コーラスアンサンブルの向上を目指して練習方法を作成している¹⁷⁾。声そのものの、響き、アンサンブルに重点を置き、すべて母音を用いている。1度、3度、4度、5度、6度、8度など、それぞれの響きの特徴を活かしたものから後半には全音、半音、不協和音を各パートに取り入れている点が興味深い。

多田武彦は、和音は、音楽における色彩の役目を持っているとし、日本の「和音に知識・理解・体得

の水準」が諸外国に比べて低く、3度の和音は比較的良好よくハモルが、完全5度、完全4度、2度の和音はきちんと体得しないとハモりにくく、「音楽における色彩」とも言うべき和音の威力が十分に発揮されない」と述べている¹⁸⁾。

各作曲家が述べている和声練習は、概ね倍音列の特質が活かされたものとなっていることがわかる。そして、ユニゾン、完全5度音程、3度音程に加えて、4度音程、2度音程、不協和音程の重要性が指摘されている。

2. ハンガリーの和声練習

ガルドシュ・パールは、清潔なイントネーション育成にあたって最良の出発点となるのは、自然倍音の長三和音内、すなわち6つの部分音に並ぶ二つ（またはそれ以上）の隣り合った音程であると述べている¹⁹⁾。譜例3は倍音を合唱形態と重ねたものである。

譜例3 自然倍音と合唱形態

清潔な長三和音の音響形態（倍音列）では基音が3回、5度が2回、3度が1回現れる。理想的に響かせたい場合、この倍音の内部比に従って響きのバランスをとらねばならないと指摘している。do（基音）>so(5度音)>mi(3度音)の順番で発声し、音量も減衰していくと理想的な響きを得られるといえる。この方法は、ハンガリーのミラクルム合唱団の練習の初期段階でも使用されている。さらにそこでは、この長三和音に、第2音を最後に入れて、完全5度、長3度、短3度、長2度の響きを体感させていたが、これも倍音列にしたがって取り入れられており、和声感の育成には大変効率のよい練習といえる。

イルディコー・ヘルボイ・コチャールは、実作品の練習や各種の音階の練習において、次のような準備を示している²⁰⁾。

- ① 二つの声部がユニゾンになる部分を探す。また二つの声部が完全5度を形成する部分を探す。
- ② その曲全体を両パートをあわせてゆっくりと歌う。そして、完全8度や完全5度が聞こえる部分に注目する。

Ⅱでも述べたように、ユニゾンと完全8度、完全5度音程は協和度が強いことから、まず和声感の基軸

となる音を視覚と聴覚で認識することは大切な練習であろう。ポリフォニーへの導入において、コチャールが主張している方法を以下にいくつか挙げてみよう²¹⁾。移動ド唱法が理想的ではあるが、これは、日本の学校教育に根づいていないため、la, maなどのヴォカリーゼに置き換えて歌うことも現状に即して導入する必要があると考える。

- (1) 同じ開始音で始まる各種のモデル・スケール（旋法による音階）を階名で歌う→短2度（半音）の音程を正確に
- (2) 五音音階をカノンで歌う→「ラ」ではじまる五音音階の美しさ
- (3) 同じ開始で始まる各種の五音音階を歌う
- (4) 5種類の五音音階を次々と交互にカノンで歌う
- (5) 長音階と短音階をカノンで歌う
- (6) 音階のパッセージを歌う→3声部/2声部と3番目の声部をずらす/中央の声部を上声部と下声部の2つに分ける
- (7) 長調と短調のカデンツを歌う
- (8) 2度音程の練習を行なう→不協和な2度音程に慣れ、親しむ
- (9) ファ#やミ#を含んだ音列を同じように練習する
- (10) 半音階や全音階の練習を行なう
- (11) 三和音の平行を歌う→長三和音か短三和音のどちらかを合唱してつくり、三つの構成音をすべて同じ階名で歌う
- (12) 完全4度の積み重ね→新しい響きの感覚に親しむ

五音音階、長短音階、旋法、全音階、半音階などをカノンで歌い、多声感を養うのは大変興味深く、新しい感覚を養う方法であるといえる。協和音程を主体と調性感のあるメロディーをカノンで歌う充実感を味わうことも必要であるが、コチャールの述べている不協和的な音程や音階を多声にしていくことで、新しいハーモニー感覚が生まれていくことは現在の合唱教育には必要となっている。2007年に筆者が視察したハンガリー・ケチケメートのコダーイスクールのミラクルム合唱団でのウォームアップは、コチャールの準備項目(8)～(12)がほぼ取り入れられたものであった²²⁾。また、ハンガリーで見られる発声練習などは、すべて移動ドによるものであった。コチャールは、階名唱ができることの意義について、移動ド唱法により聴いたメロディーの音をその調性における機能感に基づいてすぐに理解できる点であると述べている²³⁾。移動ドの「ラ」と

「ド」で始まる五音音階の特徴を子どもたちに認識させるには、継続して練習させることが必要であり、教師が常に移動ドで子どもたちに歌いかけることは絶対条件であろう。しかし、響いている音程を認識するために、母音唱法がいいのか、音階の種類を理解させ、それを移動ド階名唱で歌い続けることが有効なのか、その意義については指導者によって大きく異なっている。ハーモニーを聴き取り、歌唱できる力と階名唱法との関わりや意義については、ここでは省略する。

以上、日本とハンガリーの合唱練習について考察した結果、倍音や結合音の性質や特徴を認識した合唱練習が、和声感を育成する上で有効であることがわかった。そこで、日本の学校教育に適応する練習方法として、以下の7点を提案する。ソルフェージュのテキストを用いず、さまざまな音階、音程、唱法を柔軟に使用するハーモニー練習を行うことを目的としている。

- ① 完全5度音程を基調とした長三和音・短三和音、長2度の響きを入れた和音練習（ド・ソ・ミ・ド/ド・ソ・ミ・レ・ド）→協和音程から不協和音程へ変化の認識と育成
- ② 曲の中から縦の和音、ST,ABなどの声部を組み合わせて取り出し、ソルフェージュ的に活用すること→楽曲中における和声感の認識と育成
- ③ 2声間の音程を全音音階、半音音階など取り組みやすい音列で組み立てること→協和音程から不協和までのさまざまな音程感の認識と育成
- ④ カノンを活用すること（五音音階、和声的・旋律的音階）→多声の響きの体感
- ⑤ 旋律を長三和音や完全4度や長2度の平行で歌う→あらゆる和声感への対応法として
- ⑥ 移動ド唱・固定ド唱・母音唱を柔軟に取り入れること→あらゆる楽曲への対応法として
- ⑦ la, lu, lo等で楽曲を歌唱すること→和声感とフレーズ感の育成

V. まとめ

「和声感」に着目し、日本の学校教育へ導入可能な、和声感の育成が取り入れられた練習方法について検討した。和音の構成音の持っている倍音や結合音の性質や特徴を認識し、その知識を活かした音程練習を合唱練習に取り入れることで、演奏者の耳が鍛えられ、さらにこの練習が、正確な音程から生まれる合唱の調和感覚、色彩感や広がりを感じられる合唱づくりの基礎になりうるということがわかった。こ

で述べた練習方法をまとめると次の5点になる。

1. まずユニゾン、完全5度の正しいピッチを身につけ、完全4度・長・短3度音程を取り入れた和音の基礎練習をする
2. 不協和音程（2度）を取り入れる
3. 不協和音程（増、減、7度）を取り入れる
4. 多様な音階（全音階・半音階・五音音階、和声的・旋律的音階等）を取り入れる
5. 同旋律による平行歌唱（長三和音、完全4度、長2度等）を行う

正確な和声感・音程感を獲得するためには、練習で色々な和音を感じる必要がある。幼少期から継続して和音を感じる練習を続けることは、小学校、中学校の合唱活動の向上発展につながると考える。また同時に、正しい呼吸法や発声法でコントロールされた声が必要である。和声感の育成と正しい発声法の習得は、相乗的なものであり、したがって、合唱のための和声練習の中に出来る限り柔らかな声の出し方を組み入れることも重要であろう。今後は、合唱指導の基礎となる和声感の育成とリラックスを取り入れた呼吸法、心技体のバランスの取れた指導法についての研究に取り組んでいきたい。

注

- 1) 高橋雅子, 効果的な合唱指導のあり方と指導者の心構え, 「山口大学研究論叢, 芸術・体育・心理57」, 2007, p.31.
- 2) 前掲書1) p.39.
- 3) イルディコー・ヘルボイ・コチャール, 『合唱指導の出発点』, 音楽之友社, 2002, p.13.
- 4) ガルドシュ・パール, 『合唱の育成・合唱の響

き』, 全音, 1994, p.3.

- 5) アレクサンダー・ウッド, 『音楽の物理学』, 1976, p.228.
- 6) 前掲書5) p.221-233を参照した。
- 7) 前掲書5) p.220.
- 8) 前掲書5) p.221を参照した。
- 9) 前掲書5) p.224.
- 10) ホアン G.ローダラー, 『音楽の科学』, 音楽之友社, 1983, p.183.
- 11) 小方厚, 『音律と音階の科学』, 講談社, 2007, p.86-87.
- 12) 前掲書11) p.109.
- 13) 野上義臣, 『読譜指導法』, 音楽之友社, 1958, p.8.
- 14) 前掲書13) p.11.
- 15) 清水脩, 『合唱教本』, カワイ楽譜, 1959, p.120.
- 16) 小林秀雄, 『合唱のための試み』, 全音楽譜出版社, 1973, p.11.
- 17) 鈴木憲夫, 『女声（同声）のための43の合唱エチュード』, カワイ出版, 2002. を参照した。
- 18) 多田武彦, 合唱を練習する際の留意事項第2回, 「ハーモニー134号」, 社団法人全日本合唱連盟, 2005, p.72.
- 19) 前掲書4) pp.2-3.
- 20) 前掲書3) p.34.
- 21) 前掲書3) pp.36-42.
- 22) 詳細については, 児童・生徒の自然な声を引き出す合唱指導について, 「岡山大学教育学部研究集録第139号」 pp. 93-95を参照されたい。
- 23) 前掲書3) p.48.