

音楽理論授業実践報告

1年生前期授業

音楽科 高橋 裕

1. はじめに

音楽高校である本校の教育の目的は、言うまでもなく将来の優れた作曲家や演奏家を育てることにある。全国から集まって来る生徒は、入試を突破して高い理想を持っている生徒ばかりである。

しかしながら、それぞれの専攻実技を習得するのに多くの時間を割き、入試科目にある楽典と聴音、副科ピアノ（ピアノ科を除く）をマスターするのに精一杯なのが現状である。曲がどのような構成になっており、なぜそのように演奏するのか、どうして音楽がこのように作られているのか、というところまでは考えずに、教えられるままに奏している。14～15歳の中学生としては、仕方がないのかもしれないのだが。

本校では音楽理論、音楽史、演奏法にソルフェージュ、合唱やオーケストラ、室内楽にピアノ初見アンサンブル、副科ピアノ、副科声楽、副科打楽器、等々の音楽科目が互いに関連性を持ち、有機的に繋がりのある、広い視野に立った多角的な学びが出来るように考えている。

ここに中学から高校に入ったばかりの、1年生の授業の実践報告をしながら、優れた音楽家になるための学びとして音楽理論の授業では、どうしていけばよいかを考察していきたいと思う。

2. 音楽理論とは

「音楽は魂で感じとられるもの、音楽を理解するだけでは充分でない。」¹⁾ 戦中、戦後のピアニスト、指揮者として日本で活躍された巨匠、レオニード・クロイツァー（1884～1953）はこう述べている。この言葉に込められた意味は深く、音楽を志す者は銘記しなければいけない。しかし、言うまでもなく古今の大作曲家や名演奏家が、音楽を理解するための学びを怠っているというわけではない。また音楽を理解することを必要ないと、クロイツァーが言っているわけでもない。音楽家にとって和声や対位法、楽式等の学びが必要不可欠であることは言うまでもないことである。音楽理論には、ここで言う音楽を理解するという学びの多くが含まれている。音楽を志す者はこれを学び、さらに音楽を魂で捉えなければならないと言うのである。

音楽理論とは、音楽の仕組みや構造に関する学びとされている。音楽の3要素である旋律、リズム、和声と、対位法、楽式やアナリーゼ等がこれに含まれる。広義においては、作曲法や演奏法、管弦楽法も含まれるが、これらすべてが重なりあって音楽となっているので、個別に完全に分けて論ずるわけにはいかないであろう。

なお、文部科学省の高等学校学習指導要領（平成11年3月告示）の音楽理論の科目には、

(1) 目標

音楽に関する基礎的な知識及び法則を習得させる。

(2) 内容

(1)楽典、楽式など (2)和声法 (3)対位法

(3) 内容の取り扱い

内容の(1)については、理論の学習のみにならないよう、具体的、実践的に学習させるようにする。

のように記載されている。

3. 本校の音楽理論

本校の音楽理論を語る上で、総合的な音楽教育という考え方をなくしては語れない。

平成3年より、元校長であり元芸大ソルフェージュ科主任教授、永富正之先生（現在聖徳音大教授）のもとで本校の音楽科目の総合教育のヴィジョンが動き出した。²⁾

このヴィジョンの中心に存在するのが、全校生徒が参加する定期演奏会である。生徒が実際に演奏するオーケストラの曲やオーケストラと合唱による曲を、音楽理論や音楽史で学び、ソルフェージュや聴音においても教材として用いて、多角的なアプローチにより理解を深めていく方法である。そして、より系統的に音楽を把握するために、学年により学ぶ時代を設定し、同時期にいくつかの音楽科目で同じ時代の音楽を学ぶ仕組みになっている。

第1学年 古典派、ロマン派のホモフォニーの音楽

第2学年 中世、ルネッサンスからバロックのポリフォニーの音楽

第3学年 近代から現代に至るまでの音楽

各教科や先生によって、これは柔軟に取り扱われているが、時には同じ作曲家や同じ曲を同時に教えることもしばしば見受けられ、効果を上げているように思われる。

この他に音楽の基礎知識を得るための教材として

新しい音楽通論 菊本哲也著 全音楽譜出版社

総合和声 島岡 譲（執筆責任） 音楽之友社

を常時使用している。

ここに平成3年より今まで音楽理論で取り上げてきた曲目をあげることにする。

- 第1学年 Beethoven: Symphony No.1 C dur Op.21 1st mov. (H3)
Schubert: Symphony No.8 h moll Op. Posth 1st mov. (H4)
Beethoven: Overture f moll Op.84 EGMONT (H5)
Schubert: Symphony No.6 C dur D.589 1st mov. (H6)
Beethoven: Symphony No.8 F dur Op.93 1st mov. (H7)
Mozart: Symphony No.39 Es dur K.543 1st mov. (H8)
Mendelssohn: Ouvertüre “Ein Sommernachtstraum” Op.21 (H9)
Mozart: Piano Concerto No.23 A dur K.488 1st mov. (H10)
Dvořák: Symphony No.8 G dur Op.88 1st mov. (H11)
Mozart: Piano Concerto No.20 d moll K.466 1st mov. (H12)
Beethoven: Symphony No.2 D dur Op.36 1st mov. (H13)
(定期演奏会以外で通常用いている曲)
Kuhlau: Sonatine Op.20 No.1, No.2 1st mov.

Clementi : Sonatine Op.36 No.5 1st mov.
Beethoven : Sonata Op.49 No.2 1st mov.
Brahms : Variations on a theme by Haydn Op.56a

第2学年 Bach : Kantate No.147 BWV 147 「Herz und Mund und Tat und Leben」 (H3)
Haydn : Oratorium 「Die Jahreszeiten」 “Der Fruühling” (H4)
Händel : Messiah (Transcription : Mozart) (H5)
Bach : Kantate No.4 BWV 4 「Christ lag in Todesbanden」 (H6)
Mozart : Regina coeli K.108 (H7)
Haydn : Oratorium 「Die Schöpfung」 (Erster Teil) (H8)
Bach : Kantate No.39 BWV 39 「Brich dem fugrigen dein brot」 (H9)
Fauré : Requiem Op.48 (H10)
Brahms : Nänie Op.82 (H11)
Bach : Lutherische Messe G dur BWV 236 (H12)
Schubert : Messe Es dur D.950 “Kyrie” “Gloria” (H13)
(定期演奏会以外で通常用いている曲)
島岡譲 : 学習フーガ (学習追走曲 池内友次郎著 音楽之友社より)

第3学年 Britten : Matinée Musicales Op.24 (H3)
Copland : Appalachian Spring (Ballet for Martha) (H4)
Debussy : PRINTEMPS Suite Symphonique (H5)
Poulenc : Concerto en Ré mineur pour deux Pianos et Orchestra (H8)
Fauré : Requiem Op.48 (H10)
(定期演奏会以外で通常用いている曲)
Debussy : Prélude à l'Après-midi d'un faune
Ravel : Boléro
Bartok : Musik für Saiteninstrumente, Schlagzeug und Celesta
Stravinsky : Le Sacre du Printemps

このような古今の名曲を、音楽理論で学び、また実際にオーケストラの授業や合唱の授業で演奏し歌い、指導を受けることの意味は大きい。

しかし本校の生徒の専攻科目は、作曲、ピアノ、ヴァイオリン、ヴィオラ、チェロ、コントラバス、ハープの弦楽器、フルート、オーボエ、クラリネット、ファゴット、サクソフォーン、トランペット、ホルン、トロンボーンの管楽器と打楽器の様々な洋楽器の専攻に加えて、箏曲、尺八、長唄三味線、邦楽囃子の邦楽器専攻がある。邦楽に関しては、1年の時には日本音楽史、2年では日本音楽理論、3年になって邦楽演奏法をそれぞれ学んでいるが、西洋の音楽史、音楽理論、演奏法も2時間ずつ学ぶことになっている。専攻によっては古典から現代曲まで、非常に高い演奏水準をもつ専攻もあり、一方西洋音楽を一から学ばなくてはならない邦楽専攻もあり、各個人の能力差も考えあわせると、大きな問題を抱えながら授業をしているのも事実である。

いろいろな問題はあっても、本校の音楽理論の基本方針は、3年間この音楽理論を学ぶことによって、音楽の仕組みや構造、作曲家の意図やその奥にある感情の動き等を、自分自身で

読み解き、分析していくことができるようになることである。

4. 1年前期の音楽理論の授業について

1年の音楽理論においては、1. はじめにや3. 本校の音楽理論ですでに述べたように、作曲やピアノ等から、洋楽とはほとんど接点を持たない長唄三味線や邦楽囃子にいたるまでの生徒を、いかに易しく、わかりやすく、しかもわかっている生徒にも聞き耳を立てさせるような授業をすることが、重要となってきた。

1年の前期においては演奏法の授業においても、生徒達が学んできた丸暗記の楽典から、一歩進んだ実際の音楽に即した楽典を並行して行っている。これをふまえて音楽理論は和声や楽式、楽曲の分析へ入って行こうとするのである。これは作曲科の生徒にとっては比較的簡単なことではあるが、もう一度原点に戻って、なぜそうするのか、どうしてそうなるのかという問いかけを常にしながら、授業を行っている。

平成3年より平成9年まで、4声体の和声実習（和声理論と実習Ⅰ、Ⅱ 池内友次郎他 音楽之友社）を楽曲のアナリゼとともに行ってきたが、多くの生徒が進学する東京芸術大学でも和声実習は一から行われることもあり、また、より実践的な分析も入った和声の教科書（総合和声 実技・分析・原理 島岡譲他 音楽之友社）が平成10年に出版され、芸大でも導入されることになったため、本校でも取り入れ、分析篇のみを行うことにした。なお平成11年に箏曲専攻が設置されることになったことも考えあわせると、より平易に音楽の和声や構造を理解しやすい教科書であったので、タイムリーであったように思える。

授業では最初の10～15分程度総合和声を学び、その後に楽曲の分析に入ることになる。そしてその本論である楽曲も、何もわからない生徒にでも親しめ、和声も簡明で形式もわかりやすい、ウィーン古典派のソナチネを取り上げることにしている。生徒にとってここから音楽の奥深い妙味を味わっていく、出発点となることになれば教師として望むところである。

5. 第1学年前期 音楽理論授業報告

これから実際の授業報告に入っていくことにする。教材はもう何度も述べている総合和声と新しい音楽通論、楽曲分析にはクーラウのソナチネ Op.20 No.1（全音楽譜出版社版）を用いている。

(1) 第1回授業 「音楽とは何か、理論とは何か」

これから本校において3年間、音楽理論をともに学んでいく者として、また一生音楽の徒として学び続ける姿勢において、どういうことが必要なのか。またこれから学ぼうとしている音楽とは何か、理論とは何かということを、新入生である1年の最初の授業に考えることが大切である。

① 「音楽とは何か」

まず一番原点となるこの問いをともに考えてみたい。これを最初に問いかけても、通常ほとんど答えは戻ってこない。音楽を学び出した小学生や中学生のなかで、この問いについて考えてみたという生徒はまずいないであろう。しばらく時間をかけて考えさせても、「音のつながり」というような表現の仕方や、「心を癒してくれるもの」とか、「励ましてくれるもの」というような

主観的な表現の答えが戻ってくるぐらいである。ここではもちろん音楽学者や音楽美学の専門家が出すような答えを求めているわけではない。そこでもう少しとりつきやすい、「音楽の始まりはどういうところから起こったのか」という問いに変えてみる。生徒は「音楽とは何か」の時よりも感情に動きを見せてくれるのが普通である。隣の生徒とこそこそ話し出すのも出てくる。「歌が始まり」だとか「簡単な太鼓が始まり」などという意見も出てくるようになるのもこの頃である。ここで想像力を働かせてみることにする。原始時代、もちろんラジオもテレビも音楽もない未開のジャングルや砂漠に、自分が住んでいるとする。そのなかで音楽に近いようなものが生まれてくるとしたら、どのような時であろうか。しばらくたって生徒のなかに「叫び声」というような発言が出るようになれば、しめたものである。どうして叫び声をあげたのだらう、どういう状況で声をあげたのであろう、とたたみかけて問いかけてみる。「驚き」や「悲しみ」、「何かを人に伝えたい時」等の言葉が出だしたら、それはもう答えと同然であろう。人と人がコミュニケーションをはかるとき、たとえば強く訴えたいとき、自然と言葉に力がこもり抑揚を生み出すことにならないだらうか。遠くにいる人に大きな声で何かを伝えようとするとき、いつもとは違う声の出し方をしてはいないだらうか。神聖な場で太陽や大地、神に皆と祈るとき、歌のような抑揚をもたないであらうか。嬉しくてみんなと踊りたいとき、木や石を叩いてリズムをとらないであらうか。太古の時代に戻れない今となつては、音楽の起源をもう正確に知ることはできないが。

新しい音楽通論の第4部 音楽史の1. 音楽の起源の項に、(P.393)

- (1) 言語起源説 (ルソー 1712~1778) (ヘルダー 1744~1803) (スペンサー 1820~1903)
- (2) リズム起源説 (ビュッヒャー 1847~1930) (ワラシェック 1860~1917)
- (3) 性的衝動の発現による起源説 (ダーウィン 1809~1882)
- (4) 信号起源説 (シュトゥンプフ 1848~1936)

等があげられている。

立ち返って「音楽とは何か」と問われれば見えてくるものはないであらうか。生徒に再び問う。求めようとしている答えそのものではないにしても、もう音楽の洗礼を受けている生徒にとっては、すでに感じられ、わかっていることなのではないであらうか。

様々な答えがあるであらう。しかし「音楽とは、人の血の通った心のメッセージであり言葉である。」というふうには捉えられないだらうか。

この音楽の起源、原点を考え突き詰めて考えていくとき、レオニード・クロイツァーの「音楽は魂で感じとられるもの」の言葉の意味の一端も、感じられるのではないであらうか。

②「理論とは何か」

私はこの理論という言葉は好きになれない。しかし仕組み、法則という言葉にはそれほど大きな抵抗感はない。理論という言葉には、どうしても人間が考え出した作為を感じてしまうが、仕組みや法則には人間を越えた普遍性を感じるせいだらうか。生徒には、決して音楽を頭で考えたことだけで演奏しないようにと、言い続けている。しかし人間の言語には文法があり、ある一定の法則によって成り立っていることも事実である。このことを考えれば、音楽にも仕組みや法則が存在するのは当然である。

世界に数え切れない民族と言葉が存在し、数え切れない音楽が存在する中で、なぜ西欧の、それも数百年という限られた時間のなかで生まれた音楽が、世界中に広まっているのか。もう既に本校には3年前より邦楽の生徒がおり、この問いは邦楽の生徒にとっても身につらい問題でもあ

る。生徒にとって難しすぎる問題であり、作曲科の生徒に聞いても答えは得られたことはない。ここには西洋音楽のみが、和声（ハーモニー）を持ち、音楽言語の文法を持ち得たという事実がある。今、日本や各国でテレビやラジオで流されている音楽の90%は、ハーモニーが付けられていると言って間違いはないだろう。また曲の構造に関しても、西洋の音楽がもつ構築性が見事さと言うに待たないものがある。このハーモニーや構築性をもったが故に、世界に広がる普遍性をもつに至ったと言えるであろう。和声と構造を解くのを理論というのなら仕方がないが、これを作曲したのは、血沸き肉躍る人間である作曲家であることを、常に心に銘記しなければならない。

③まとめ

これから3年間、いや一生の音楽の学びにおいて、音楽をテクニク的なもの、理論的なもの、頭で考えるもの、即物的に音を捉える考え方だけでなく、一段階上に越えた心、魂のレベルにおいて常に考え、感じながら学び続けていく姿勢であってほしいと願い、いつもそのように伝え続けたい思っている。音楽を常に血の通った生命体として捉えて、感じていってほしい。

(2) 第2回授業 「総合和声 序章 和声学習の基礎〈1〉」「ウィーン古典派とソナチネ」

第2回目の授業から、ようやく音楽理論の授業に入る。4. で少し述べたように、総合和声では、理論的な要素が多い和声学の**実技篇**からではなく、和声学と専門実技の実際の演奏に関わってくる、**分析篇**から入ることになる。しかし同書の**序章の和声学習の基礎**は、やはり最低これだけは学ばなくてはならない。駆け足で説明することになる。

①「総合和声 序章 和声学習の基礎〈1〉」

1 調 (2) 音階と調種 (旋法) (P.15) 「音階の各ステップを音度という。主音をI度と数え、以下順次上方へ向かってII度・III度……VII度と数える。」これは確認する。(4) 移調・移旋・移旋調 (P.16) も確認。2 和音に移る。(2) 3 和音の原型 (P.18) を説明する。根音、第3音、第5音 (3) 和音の音度 「各3和音は、根音の音度によってI度の和音・II度の和音……VII度の和音と呼び」等を確認。ここまでは楽典との重複もあり、復習も兼ねながら学ぶ。ここで総合和声での学びは打ち切り、クーラウのソナチネ Op.20 No.1に移ることとなる。

②「ウィーン古典派」

今までとりたてて深く考えもせずに演奏し、簡単な子供の曲と思われてきたソナチネを、これから学んでいくことになる。

曲を演奏し、学ぼうとするときは、まず音楽史的時代背景を知り、そして作曲家の国籍や、その活動の全容を知っていくことが必要である。それからその楽曲の生まれてきた背景や、楽曲の形態や形式を知り、主題を分析していくようになる。アプローチの仕方として、大きく広いところから、徐々に小さい部分、そして細部へと目を向けていくことが大切である。

授業ではまず、この曲はどんな時代区分に属している曲かと、音楽史的時代背景を質問することになる。ここで「古典派」あるいは「ウィーン古典派」という答えはなかなか戻ってくることはないが、大切なことは「古典派」「ウィーン古典派」とはどのような派なのか、ということを知ることである。この分野はまさに音楽史の範疇に属するが、はっきりと認識してもらうためにも何度も学ぶことは大切である。

「古典派」とはどのような派なのかという質問をしても、やはり答えは返ってこない。ここで、

これから3年間音楽理論を学んでいく上での大切な約束をすることにする。質問をしてもすぐ「わからない」と答えないこと。まず必ず自分で考える。どうしてもわからなければ、新しい音楽通論や総合和声の索引を引いて調べること。

「古典派」を調べさせる。新しい音楽通論においては「古典主義(派)」として索引にのっているが、このようなことにも即応できるようになることが望ましい。

第4部 音楽史 第15章 西洋音楽史V. 古典派の音楽 (P.410) の項には「18世紀後半から19世紀初期には、フランスとドイツを中心とした啓蒙主義的思想のもとに、独創的な旋律と機能と和声法にもとづくホモフォニーの音楽が始まり、音楽史上不滅の大音楽家ハイドン、モーツァルト、ベートーヴェンがウィーンを中心に活躍した。このような時期を古典派(classic 英)の時代という。古典派の時代はカント(1724-1804)、ヘーゲル(1770-1831)などのドイツ哲学、ゲーテ(1749-1832)、シラー(1759-1805)などのドイツ文学と時代を同じくしており、精神と肉体、自然的と人間的、そして形式と内容、芸術性と大衆性の偉大な調和と統一の時代である。」というように記載されている。特に「形式と内容」の「調和と統一」、ここはしっかりと把握しておかなければならない。また「機能と和声法による垂直と水平(和声的と体位的)の調和」そして「楽曲構造や主題労作の原理、それらにもとづくソナタ形式の確立」は、これから実際に曲を見ていく上で中心となるところである。

次に作曲者を知らなければならない。「フリードリッヒ・クーラウ(1786-1832)はドイツのユルツェンに生まれる。ハンブルグでシュベンケに和声を学び、1810年徴兵をのがれてコペンハーゲンに行き、ピアノ及び理論の教師となる。1813年王室管弦楽団のフルート奏者となり、デンマーク語のオペラを書いた。1818年の宮廷作曲家に任命され、1823年には「教授」の称号を受けた。作品は多く、特にソナチネは初歩の教材として、今日でも必ず用いられているものの一つである。」(全音楽譜出版社ソナチネ アルバム1より)

③「ソナチネ」

音楽史的時代背景を頭に入れた後は、楽曲形態や形式がわからなければならない。音楽の形式のなかで、フーガとともに最も完成していると言われているのがソナタ形式である。音楽を学ぶ者としては、ソナタ形式を知らないというわけにはいかない。ソナタ形式の説明は曲に即して、耳とともに理解した方がいいので、ここでの説明は省くことにする。

ソナチネとは小規模なソナタをソナチネという。ソナタ形式についてもソナチネにおいては、展開部が簡略化されていることが多い。

(3) 第3回授業「総合和声 序章 和声学習の基礎<2>」「ソナタ形式」

第3回授業において、ここで初めて音を出す。音を聴きながら音楽の仕組みの、初歩を学び出すことになる。

①「総合和声 序章 和声学習の基礎<2>」

第2回の続きになる。2 和音(4)7の和音(P.18~19)から始める。前項までの3和音とは異なり、この7の和音は属7の和音を除くと、生徒にとってあまりなじみのないものである。実際にピアノでこのいろいろな7の和音を聴き、学ぶことにする。「それぞれの7の和音は、根音の音度によってⅠ度7の和音、Ⅱ度7の和音.....Ⅶ度7の和音と呼び」を聴き知ることになる。例として、生徒も練習するハノンピアノ教本の音階、39番のCdurのカデンツを弾いてみる。属7

の和音と、次の主和音との強い結びつきを感じ取ることが重要である。またカデンツの最初にある和音がⅡ度の7の和音であることを知り、属7の和音とはまた異なる役割があることを知ることが大切である。(5) 構成音の上下配列を説明、次の 課題1 和音の分析 (1) (P.20) 次の曲の和音(音度・形体)を分析せよ。(全4題) のやり方を少し説明し、次回の授業までの宿題とする。

②「ソナタ形式」

いよいよクーラウのソナチネの音楽を聴くことになる。その前に新しい音楽通論の 第2部 楽曲の構造 第12章 楽式Ⅲ. 応用形式 3. ソナタ形式 (P.278) の項を読む。

「次にソナタ形式の標準的な構成を示す。

(序奏)

第1部分 (提示部)

第1主題 - (主調)

移行部

第2主題 - (属調そのほかの近親調)

コデッタ (小結尾)

第2部分 (展開部)

第1・第2主題およびそれらの動機による展開

第3部分 (再現部)

第1主題 - (主調)

移行部

第2主題 - (主調または同主調・平行調)

コデッタ (小結尾)

コーダ

なお最後のコーダの部分が拡大されて第2展開部のようになっていることがある。この場合にはコーダを第4部分 (終結部) と考えるべきであり、標準的な3部構成から4部構成となる。」

これを頭のなかに入れ、楽譜を見ながら演奏を聴くが、今どういう部分を演奏しているかを、少し頭を働かせながら聴くことを課題とする。演奏はピアノ専攻の生徒に突然弾いてもらうことにする。新1年生でもあり、まだあまり知らない同じクラスの生徒がどんな演奏をするのか、興味は、いやがおうにも高まるのが常である。理論の授業ではあるが、あくまでも音楽の生きた授業であることを感じてもらうのが重要な要点である。ここで気を付けなければいけない点は、ピアノ専攻といえども、ソナチネといえども、少々うまくない演奏をした場合にはしっかりとフォローし、生徒が2度と弾きたくないというような思いにならないように心がけることである。

演奏を聴いた後、いよいよ各部分がどこにあたるか質問する。これも、常に大きい構造をまず先に捉えることが大切である。

例年、提示部、展開部、再現部を間違える生徒はあまり見かけない。しかし後の授業で、この各部分の役割をしっかりと把握することは大切である。次に第1主題、第2主題がどこにあるかを、聞くことになる。簡単そうに思えるこの質問であるが、ここで重要なのは、たとえ間違えたとしても、その部分がどのような部分であり、どうして第2主題と異なるのかよく見ていくことが大切である。ときには正しい第2主題がすぐわかるよりも、いい学びになることがあるため

ある。そして提示部と再現部の違いが把握されれば、この授業の主目的は達成されたとする。

(4) 第4回授業「総合和声 序章 和声学習の基礎〈3〉」「第1主題〈1〉」

第4回の授業では総合和声は第3回の続きを行う、ソナチネは第3回の授業まで大きく捉えるところまで来たので、今回は音楽の細部に目を向けていくことにする。

①「総合和声 序章 和声学習の基礎〈3〉」

課題1 和音分析 (1) (P.20) の宿題を、順番に生徒に答えさせ、答え合わせをする。ここで注意をしなければならないことは、宿題をやって来ていない生徒に対する態度である。確かにこのあたりまではまだ、楽典の域を脱してはいない。しかし、この宿題をやらなかったことによりここがわからなくなると、後にどんどん複雑になってきたり、音楽的要素が加味された問題や分析が出来なくなってしまうので、必ず全員にやらせるようにする。

答え合わせの後、次の(6)低音位 (P.20~21) の項を読み、確認をする。

「最低音が

根音ならば	基本位置	(〈基〉と略記)
第3音ならば	題1 転回位置	(〈1 転〉と略記)
第5音ならば	題2 転回位置	(〈2 転〉と略記)
第7音ならば	題3 転回位置	(〈3 転〉と略記)

という。」

次の課題2 和音の分析 (2) (P.21) を少し説明、次回の授業までの宿題とする。

②「第1主題〈1〉」

古今の名曲を奏する上で、音楽の始まりがどれほど大切なものか、どこが印象的であり、どこに魅力があるのかがわかっているかないかで、演奏に大きな違いが出てくる。作曲家が曲の冒頭にどれほどの心血を注いでいるのか、ということを知らなければならない。

このクーラウのソナチネを、名曲と同様視することはできないが、曲の冒頭、第1主題がどういう特徴をもち、どういう性格をもっているかを知ることが必要である。

[譜例1]

SONATINE

Fr. Kuhlau Op.20, No.1

Allegro

1. *p*

生徒に第1主題の特徴をあげさせることにする。今まで、そのようなことをしたことがないた

めか、やはり最初はなかなか意見が出ないのが普通である。なんでもいからと言ってさらに促してみる。「最初の2分音符」とか「分散和音」、「左手の伴奏形」などの言葉が出るようになれば、それらの意見を考察していくことになる。まずやはり、最初の2分音符の分散和音の形で出てくるメロディーに、注意をしなければならないであろう。とてもシンプルな、簡単すぎるDo、Mi、Solであり、我々は何げなく演奏し通り過ぎていってしまうDo、Mi、Solであるが、ほんとうにそれだけの存在であろうか。このソナチネにおいても、最初の3小節はDo、Mi、Sol以外の音はひとつとしてない。いったいこのDo、Mi、Solは、どこから生まれたのであろうか。ここでも生徒にいったん考えさせる。

これは総合和声でも学んだ3和音の構成音でもある。5 (1) 第1回授業 ②「理論とは何か」で述べているハーモニーに戻るようになるのである。ここで倍音の話に移る。

ピアノで下1点のはの音（1点ハの2オクターブ下の音）を弾き、上に鳴っている音を聴く。そしてその聴こえてきた倍音の、第5倍音までを集めるとDo、Mi、Solになることを実感してもらおう。このDo、Mi、Solは、人間が思いつきで作りに出した和音ではなく、音の自然の法則から抽出されて生まれてきた、美しい完全協和音なのである。

新しい音楽通論 序章 音と音楽 II. 音 倍音 (P.4)

[譜例 2]

(黒符は近似音である)

このハーモニーを西洋音楽が得たために、世界中を西洋音楽が席捲したと言っても過言ではないであろう。このDo、Mi、Solの意味をかみしめてみる必要もある。

先に進み、2分音符の次に出てくるSolの8分音符の同音反復は、なぜ出てきたのであろうと、また質問してみる。常にはそう簡単に答えらしきものは出てこないものなのであるが、時々「Solの音が次のSolの音にタイでつながれているから」等と答える生徒もおり、驚きを覚えることもある。音楽にも力学の法則のようなものがある。2分音符でDo、Mi、Solと進み、自然にいけば上の加線のDoと2分音符ばかりで進むところ、Solでタイでつながれたため力がためられ、その力を放出するかのように8分音符でSol、Sol、Solと同音反復される。そしてその勢いは止まらず、今度は4分音符でSol、Do、Miと第1主題の最高音まで上がることになるのである。またこのSol、Do、MiはDo、Mi、Solの2分音符の縮小形になっている。このSolのタイの意味は大きい。

次に、4小節目のDoの音にアクセントがついているのはなぜか、という問いを出してみる。答えられない生徒もいるが、少し慣れてきているのか「和音が変わったから」という生徒や、実技やソルフェージュの先生に習ったのか、「倚音だから」という生徒も出てくる。ここで総合和声の実技篇 第7章 転位・修飾 1 構成音の装飾(転位・修飾) (3) 転位形体(ゆれのさまざま) 2) 隣音 b) 倚音 (P.160)「始めの原音が省かれていきなり転位音から始まるならば倚音(イと略記)と呼ばれる。」の説明を読み、ピアノでいくつかの例を弾き、この倚音が非和声音のなかで最も大切であることを述べる。

[譜例 3]

そして最初の3小節がDo、Mi、SolのIの和音だけでできていたところに、初めて属7の和音に変わるところでもあり、そこに非和声音の倚音が来るともアクセントがつく要因でもある。それに加えてメロディーが最高音にまで達して高まった直後であることを考え合わせると、この倚音が大変重要な位置にあり、またよく考えられて作られているのがわかるであろう。

(5) 第5回授業「総合和声 序章 和声学習の基礎〈4〉」「第1主題〈2〉」「確保と移行部」

①「総合和声 序章 和声学習の基礎〈4〉」

前回の宿題 課題2 和音の分析(2)(P.21)の答え合わせを行う。次が課題1、課題2の(1)の解答である。

[譜例 4]

(7) 高音位 (P.21) は読んで理解しておく。課題3 和音の分析(3)(P.22)は省略。

3 和音のゆれ(カデンツ)(1) 和音のゆれ(カデンツ)(P.22~23) このゆれの考え方は総合和声の独特な捉え方で、非常に大切である。

「和声は不安定な状態のまま留まることはできないので、必ず安定状態に戻らなければならない。安定和音(I)が不安定和音(I以外)へ移り、再び安定和音(I)へ戻る「振り子のゆれ」のような運動は、和声の基本的な力性原理を形作る。「振り子のゆれ」に当たる和声単位をカデンツという。」

[譜例 5]

②「第1主題〈2〉」

前回で学んだ、非常に大切な倚音の音型について考えてみる。この Do、Do、Si という形は、次に Si、Re、Fa、そして Fa、Mi、Sol と同じような形で変奏され、全体としては下行していく。このように何度も使われる音型は、その曲にとっては大切な音型と言えよう。このような音型のことを何と呼ぶのであろうか。新しい音楽通論を見てみよう。第12章 I. 楽曲構成の要素

1. 動機 (P. 267) の項には「楽曲においてある表現性をもつ最小の音楽的単位である2小節(または2アクセント)からなる音型を動機 (Motiv 独) という。動機は主題 (Thema 独) を構成する重要な音型であり、単なる音型 (Form 独) とは区別されるのが普通である。また動機は多くの場合2つの部分動機 (Teil Motiv) に分けることができる。」と書かれている。では第1主題ではどうなっているだろうか。特徴ある部分動機に a、b、c の名前を付けてみる。

[譜例 6]

第1主題

上行

下行

動機

部分動機 a 部分動機 b 部分動機 c 縮小形 c'

提示部

1. *p* *legato*

7 9 13

確保・移行部

II¹ V I I¹ I² V¹ V² V₇ a' I I¹

ここでもうひとつ注目しなければならないのは7～8小節目である。ここは今までの音楽とは音楽も音型も異なっている。まずどのように異なっているかを見なくてはならない。もちろん右手が8分音符で動き出していることもある。また8分音符で動いていた左手が全音符で止まっていることも大切である。ここまでは生徒も簡単に答えてくれる。その他に何かないか。ここでII度の和音が出てきていること、次にV度の和音で半終止をしていることを感じなくてはならない。半終止については、総合和声 序章 和声学習の基礎 3 和音のゆれ (8) 和声フレーズと終止 (P. 28~29) の項を読み、半終止の性格を把握する。第1主題を、この半終止でもって区切りをつけていると言えないだろうか。よく見ると第1主題は3小節目に向かって上行していき、4小節目からは下行していく。そして8小節目の最低音の Sol の音で落ち着いている。そして右手の倚音を含みながら動く8分音符のやわらかい動きも、第1主題を安心して終わらせる役目を果たしていないであろうか。そして次にはっきりと左手で出てくる主題を、引き立ててはいないだろうか。

我々は、音楽が自然に流れているところに、新しいものや異なったものが出てきたときには、そこに作曲家の意図が何か隠されている、ということを感じなければならぬ。そしてそれを探っていくとき、音楽に対する理解が一步深まるのである。

③「確保と移行部」

では、8小節目のアウトタクトからは何が始まるのであろうか。明らかに左手の旋律は第1主題に似ているが、10小節目でもう異なってきた。ここから繰り返される左手の音型は、前に名付けた部分動機aに他ならない。ここでは何をしているのであろうか。第3回授業で見た新しい音楽通論のソナタ形式の標準的な構成を思い出してみる。そこでは第1主題の後は、移行部(私は推移部という言葉を使っている)になっているが、はたしてそうなのだろうか。ここでいくつかのハイドンやモーツァルト、ベートーヴェンのソナタを弾いてみる。第1主題の後に移行部が来ているであろうか。多くのソナタでは第1主題が繰り返されているのが普通である。これを確保という。人は主題を1度聴いただけでは、なかなか覚えられるものではない。続けて2度聴くことによってはっきりと印象づけられ、再び出てきたときに感動を新たにするものである。このソナチネの場合、最初の2分音符のDo、Mi、Solまでは確保をできると言えるが、次には変奏されながらaの部分動機が反復され(これは正確な反復進行ではないが)、転調する。これは明らかに移行部の特徴でもある。故にこの部分は、確保をしながら移行している部分と言えよう。

(6) 第6回授業「総合和声 序章 和声学習の基礎〈5〉」「第2主題」

①「総合和声 序章 和声学習の基礎〈5〉」

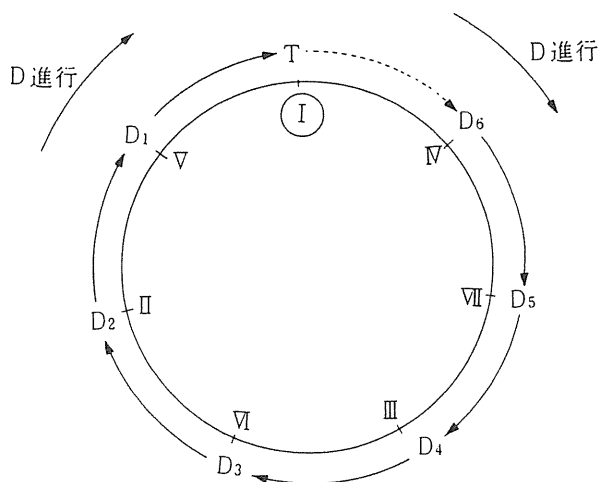
3 和音のゆれ(カデンツ)(2) 和音の道筋(D進行)(P.23~24)

5度サークルとドミナント進行(D進行と略記)を説明する。

(3) 和音の機能(P.24)

「安定和音Iの位置をトニックと呼び、Tという記号で表す。和音の道筋の上で、この終点Tに最も近い不安定和音はVである。Vは1回のD進行でIへ到達できる。このようなVの位置をD₁(または単にD)という記号で表す。Vの次にIに近い不安定和音はIIである。IIは2回のD進行によってIまで到達できる。そこでIIの位置をD₂(第2ドミナント)とする。以下同様に、VI・III・VII・IVという順で、D₃・D₄・D₅・D₆となる。」を説明する。

[図例1]



この考え方は、やはりこの総合和声独特の考え方で、他の和声の教科書では、Ⅱ度をサブドミナント (S) として扱っている方が多いことを、知っておかなければならない。

②「第2主題」

第4回授業の②「第1主題〈1〉」の時と同様に、第2主題の特徴と性格を捉えるところから始める。生徒からの意見も聞き、第1主題と比較しながら簡条書きにしてみる。

[譜例7]

第2主題

下行

17 カ イ シ カ イ シ イ

p dolce

G: V_7^1 V_7^2 V_7 I IV^2 V_7^1

カデンツ

21 カカカ イ カカ イ イ

コデッタ

24 部分動機

cresc.

I I II^1 I^2 V_7 I V_7

(T D₂ D T T)

(S S D T)

- ① 調が属調の G dur に転調している。
- ② 強弱は第1主題と同じ P だが *dolce* の記述がある。
- ③ 冒頭1オクターブの跳躍とシンコペーションのリズムが用いられている。
- ④ 第1主題は最初上行していくが、第2主題は1オクターブの跳躍の後下行していく。
- ⑤ 第1主題は2分音符や4分音符が多いが、第2主題は8分音符の動きが多い。第1主題の7~8小節目の動きとの類似性には注意。
- ⑥ 第1主題は分散和音の跳躍進行が多いが、第2主題は順次進行や非和声音が多い。
- ⑦ 第1主題は最初Ⅰ度が3小節、Ⅴ度が2小節と和声がゆっくり変わるが、第2主題は最初から1小節ずつ変わっていく。
- ⑧ 最初の伴奏形が同じ、後半に全音符で動きが止まるのも同じ。

このように調べていくと、第1主題の明確な分散和音による大きな表現に対して、第2主題の繊細なやさしい表現は、なぜそうなっているのかが具体的にわかるであろう。

ソナタ形式の素晴らしさの要因の一つに、第2主題の存在がある。世界には様々な民族音楽があり、また日本をはじめとして芸術的にも素晴らしい音楽が各国に数多く見られる。しかしこのような対照的な第2主題をもっている音楽を探すことは、容易なことではない。本校にも箏曲や邦楽囃子の専攻の生徒はいるが、生徒に聞いてみても音楽が変わっていくことはあるが、対照的な二つの主題が存在することはないと言う。日本や東洋の音楽は、一つの旋律を少しずつ変化させていきながら、あたかも紡ぎ出していくような手法で旋律をつないでいく作られ方がなされている。この第2主題をよく把握して演奏することは、第1主題を引き立てることにもなり非常に重要なことである。

第2主題をもう少し詳しく知るために、⑦の和声と⑥の非和声音を知る必要がある。

17小節目からの和声の移り変わり方は $I \rightarrow IV^2 \rightarrow V_7^1 \rightarrow I$ ($T \rightarrow S \rightarrow D \rightarrow T$) の進行であること。

17小節目の旋律の非和声音 La は何か。総合和声 第7章 転位・修飾 1 構成音の装飾(転位・修飾) 1) 経過音 (P.160)「高さの異なる2個の定位音の間を音楽的につなぎ合わす転位音を経過音(カと略記)と呼ぶ」を読み、経過音であることを知る。

[譜例8]

経過音

カ カ

C: I I

18小節目の Fa# は倚音、注意しなくてはいけないのは経過音と間違えやすいところ、和音の転換点にあるため倚音になる。次に現れる Re# は何か。2) 隣音 a) 刺繍音 (P.160)「前後を2個の原音に挟まれた隣音は刺繍音(シと略記)と呼ばれる。」

[譜例9]

刺繍音

(上) シ (下) シ

C: V₇ V₇

後の非和声音も順次あげていく。このように非和声音が非常に多いところをみていくと、第1主題との相違も明らかになっていく。

しかし、第2主題を見ていく上でもう一つ大切な点がある。第1主題と第2主題の対照性、相違点はもちろん必要なのだが、類似点も重要である。⑧では伴奏形が、なぜ第2主題と第1主題とが同じなのか。こういう問題も生徒は考えなくてはならない。第1主題と全く関連性のない第2主題がくることは、問題ないであろうか。作曲家は、常に曲の統一性ということも、頭の中に入れていく。またこの Do、Sol、Mi、Sol、や Sol、Re、Si、Re という伴奏形が、アルベルティ・バスと呼ばれていることも、覚えていなければならない。

(7) 第7回授業「総合和声 序章 和声学習の基礎〈6〉」「カデンツとコデッタ」

①「総合和声 序章 和声学習の基礎〈6〉」

(4) 各種のカデンツ (P. 24~26) を読み (5) 逆回りの道筋 (S 進行) (P. 26~27) 「S 進行は比較的少ない。それで、実際に用いられるカデンツも、最短の I → IV → I (T → S → T) にほぼ限られる。」を読む。

[譜例10]

この I → IV → I の進行と I → V → I の進行の違いをよく耳で把握することは大切である。

② 「カデンツとコデッタ」

ここで総合和声で学んだカデンツとソナチネのカデンツが、合体することになる。21小節から24小節までの和声進行はどうなっているであろうか。右手の8分音符の動きに、非和声音が多く入っているために判別は難しい。しかし、ここに T → D₂ → D → T (T → S → D → T) のカデンツが形成されていることがわかる。ここでは機能上での和音連結を意味するカデンツだけではなく、第2主題を終わるためのカデンツ (終止形) の意味が込められている。

では24小節目からは何が始まっているのか。この質問に「コデッタ」と答え得る生徒は少ない。ではコデッタ (小結尾、小終結部) の意味は何なのか。またカデンツの日本語、「終止形」と、コデッタの訳、「小結尾」、「小結尾部」のどちらも終わりという意味を包含しているが、そのニュアンスの違いはどこにあるのであろうか。この二つの役割の違いは把握しておく必要がある。生徒にわかりやすく理解させるために、私はこのような表現を用いている。「カデンツは T → D₂ → D → T (T → S → D → T) 等の終止形を用いて、それまでの部分をはっきりと終わらせる役目をもっている。コデッタはカデンツの終止の上に、さらに念を押すように終止感を強める役割を果たしている。」

ではなぜこのコデッタで、突然16分音符のスケールが出て来たのであろうか。生徒は言うかもしれない。「元気よく終わりたいから」「発散したいから」それでほとんど正解であろう。しかし感覚的になんとなくわかっているという演奏と、深く理解されたうでなされる演奏との違いはないであろうか。第5回授業 ②「第1主題〈2〉」の項で「新しい音楽が出てきたときには、作曲家の意図が何か隠されている。」と述べた。ここで大きく音楽は変わっている。なぜ変わったのであろうか。ではその前の第2主題を見てみよう。すでに第6回授業 ②「第2主題」で詳しく調べたように、非和声音が多く用いられ、繊細なやさしい表現がなされている。このような音楽の続きでは、提示部を終えるのには少々弱いかもしれない。16分音符のスケールという、単純明快で、そして華やかなパッセージを *f* で演奏することにより、提示部がメリハリをもって終わることが出来るのではないだろうか。またそうすることによって、展開部の冒頭の *dolce* の表現も生きて来ないだろうか。西洋音楽は対比の音楽と言っても過言ではないだろう。その典型的な例が、第1主題と第2主題でもある。

ではこのコデッタの部分は、それまでの部分と全く関係ないのであろうか。この問いに答えてくれる生徒は少ない。もう少し絞り込んで、25小節目の3拍目からの動きを見てみよう。ここでは「部分動機 b」と答える生徒は増えてくる。なかなか気がつかないのだが、第1主題と関連が

あるのである。このモチーフ操作によって曲がばらばらにならず、統一感のある整った曲となるのである。そして I → V₇ → I (T → D → T) の簡潔なカデンツを形成して、はっきりとした終止感のあるコデッタを形成し提示部を終わる。

[譜例11]

The score for Example 11 consists of two systems. The top system is a piano accompaniment in 3/4 time, starting with a piano (*p*) dynamic. It features a melodic line with triplets and a bass line with chords. The bottom system is a vocal line starting at measure 30, marked *f* and *dimin.*, with a *dolce* section starting at measure 32. The vocal line includes lyrics: 半カカカ (Laへのカ) カカカ. The harmonic analysis below the vocal line shows: C: V₇, V₇, I², V₇, I². A box labeled '展開部 (第1部)' is placed over measures 32-35. The text 'ドミナント・ペダル (属音上の保続音)' is written below the I² chords.

(8) 第8回授業「総合和声 序章 和声学習の基礎〈7〉」「展開部」

① 「総合和声 序章 和声学習の基礎〈7〉」

(6) 常用カデンツと常用機能 (P. 27~28) を説明する。

T-D-T K1
 常用カデンツ T-D₂-D-T K2
 T-S-T K3

(7) カデンツの連鎖 (P. 28)

「和声は各種のカデンツの、種々のくみあわせによる連鎖としてとらえることができる。」

[譜例12]

The score for Example 12 shows a sequence of chords in C major: C: I, IV, I, V, I, II¹, V₇, I. Below the chords, the corresponding functions are listed: T, S, T, D, T, D₂, D, T. Brackets group these into three cadences: K3 (T-S-T), K1 (T-D-T), and K2 (D-D₂-D-T).

②「展開部」

展開部に入る前に30、31小節目は何をしているのであろうか。これは明らかにコデッタと、展開部のつなぎの部分である。しかし通常、古典派の時代は、提示部を繰り返す習慣があり、(繰り返すことによって、より第1主題や第2主題の印象が強められるのは明らかである)冒頭の第1主題にも自然に戻れるように考えられているのである。特にこの2小節は、第2主題の21、22小節目の音型とよく似ていることにも、喚起しなくてはいけない。

[譜例13]

展開部とはいったい何であろうか、どういう役目をもっているのであろうか。今まで見てきたように、提示部は第1主題、確保、移行部、第2主題、カデンツ、コデッタと綿密に構成された構造をもっている。では展開部はどうであろうか。第1主題や第2主題のモチーフ(動機)を中心に自由な展開を行う、というのがこの展開部の唯一のきまりということが言えようか。特色としては、モチーフの展開において反復進行(ゼクェンツ)が多く用いられ、めまぐるしく転調が行われることがあげられる。そしてクライマックスを形成することが多い。構造的にしっかり作られている提示部、再現部と、それに挟まれている展開部とは、自ら音楽のあり方が異なり、演奏も変わってくるであろう。ではこのソナチネをしてみることにする。

最初にこの展開部が、大きくどのように分けられているかを知らなければならない。まず最初の部分、第1部はもちろん32小節目から始まる。では次の部分、第2部はどこから始まっているだろうか。fで始まる41小節目であることは容易に見つけることができる。大きくはこの二つの部分から出来ていると言えよう。

第1部

まず32小節目、第1部の最初の展開は何のモチーフから始まっているのであろうか。第4回授業の②「第1主題<1>」で見てきた重要な部分動機cと似ていないだろうか。アクセントのついた倚音Doの音の扱いは、音符の長さの違いはあれど同じではないか。そしてその倚音のモチーフは上行しながら3度反復される。次のアウフタクトには部分動機bが用いられ、今度は部分動機bとcが合体するように変奏されて2度反復される。その3度目はさらに8分音符

の倚音や刺繍音の動きでもって変奏され次の部分に突入する。ここまでの部分は展開部の説明のなかの、「モチーフの展開において反復進行が多く用いられている。」そのままである。しかし次の「めまぐるしく転調が行われている。」はどうであろうか。展開部の冒頭32小節目から38小節目まで、主調のC durのままである。通常、展開部の頭には主調を使うことはない。なぜならば折角第2主題で属調に転調したのに、わざわざまた主調に戻ることはない。また再現部で主調に戻ったときの感動も薄れはしないか。ここで思い出さなければならないのは、**第2回授業** ③「ソナチネ」の説明である。「ソナチネとは小規模なソナタをソナチネという。ソナタ形式についてもソナチネにおいては、展開部が簡略化されていることが多い。」できるだけコンパクトにまとめてクライマックスを作り、素早く再現部に戻る。これがソナチネの様式であり、クーラウの意図ではないか。

次の39小節目に突然現れる **La b**、**Do**、**Mi b** の和音は何であろうか。この和声進行はどういう進行であろうか。この和音は何調の何度の和音か。それはどういう効果をもっているのか。

この部分のように突然音楽が変わったとき、このような疑問をもって音楽に問いかけていくことは大切である。ここは、C dur のV₇からc mollのVI度（偽終止の進行）へ進行している。この意外な進行が、クライマックスへ向かう急を告げている。そして右手の同音反復は、部分動機bから生まれ、左手の2分音符の動きとともに *cresc.* の効果を強める役割を果たしている。

第2部

また聞く。第2部の *f* の41小節目からは、どのような展開になっているのか。左手のパッセージ（経過句）はどこから来ているのか。右手は何をしているのかと。左手のパッセージは、提示部のコデッタから来ていることは明白である。このパッセージ、コデッタの部分動機をdと名付けよう。右手は部分動機b。このようにコデッタにおいても使われ、展開部においても数多く用いられる部分動機bの重要性は、一目に値するものである。部分動機dと部分動機bの掛け合いが、第2部の主になっている。41小節目から4小節目間は、1小節ごとにV→○I→V→○Iに変わっていたが、45小節目では1拍ごとに変わりながら、いったん *dim.* することになる。そして46小節目でC durのVに入り、部分動機dの後半部分を用いながら *cresc.* をする。16分音符のパッセージは連なって *f* の走句となり、クライマックスを形成するが、49小節では瞬く間に *decrsc.* されて *P* の再現部に入る。

[譜例14]

46

49

再現部

第1主題

50

p

cresc.

f

decrsc.

legato

(9) 第9回授業「総合和声 序章 和声学習の基礎〈8〉」 「再現部」

①「総合和声 序章 和声学習の基礎〈8〉」

(8) 和声フレーズと終止 (P.28~29) 「和声にも句読点がないといけない。「和声の句読点」が終止である。また、終止によって区切られた「和声のまとまり」を和声フレーズという。」

[譜例15]

C: I V₇ I I' V² I V I V₇ I I' II' V₇ VI
 T D T - D T D T D T - D₂ D T

IV II I² V₇ I IV I
 D₂ - D T S T

(9) 閉じた終止・開いた終止 (P.29~30) 「全終止と変終止は安定和音 I で終止 (安定終止) する。この場合、フレーズは完全に安定した状態で段落する。これを閉じた終止、閉じたフレーズという。楽曲や楽段を完結させるには閉じた終止が必要である。他方、偽終止と半終止は不安定和音 (VI・V) で終止 (不安定終止) するので、フレーズは完全には段落せず、未完成 (ペンディング) の状態に置かれる。これを開いた終止、開いたフレーズという。」課題4 カデンツの分析を宿題に出す。

②「再現部」

再現部にはどのような意味や役割があるのか、考えてみたことがあるであろうか。演奏者や聴衆のなかには「ああ、同じところ (再現部) に戻ってきた」とだけしか感じない人がいないだろうか。ソナチネの再現部を見てみることにする。

[譜例16]

確保・移行部

64 (Cdur) 第2主題

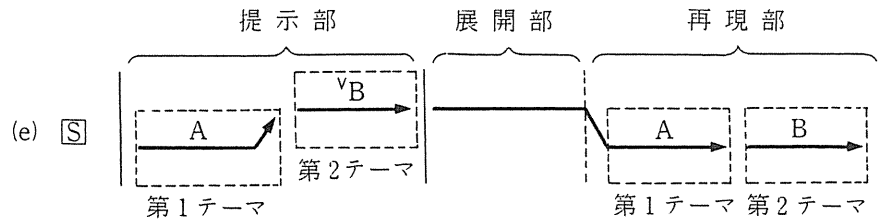
生徒に提示部と再現部の異なるところを問う。63小節目までは全く提示部と同じである。64小節目で提示部ではG durに転調しているが、再現部では主調のC durのままで転調は行わずに第2主題に入ることになる。なぜ転調しないのか。

ここでもう一度、提示部ではなぜ第2主題が属調に転調するのかを、考えなければいけない。考えられるのは、第1主題と第2主題の対照性をはっきりさせなければならないということ。異なった新たな世界に入ったと感じさせるためには、転調が必要であるということ。

再現部に立ち返って逆に考えてみれば、あまり第1主題と第2主題の対照性をきわたせたくない。さほど異なった世界に入ったと思わせたくない。そこまではいかないだろうが、再現部においては、あまり動かずに落ち着きたいという思いが表れてはいないだろうか。

(5) 第5回授業で行った総合和声 3 和音のゆれ(カデンツ)(1) 和音のゆれ(カデンツ) (P. 22~23)のI→V→I (T→D→T)において示されている、安定→不安定→安定(弛緩→緊張→弛緩)のゆれの構造が、このソナチネでは拡大されて出てきている。分析篇 第3章 調と楽曲構成 4 ソナタ形式 (P. 304~305)にソナタ形式の構造図式が示されている。

[図例2]



「ソナタ形式においては、

- 前段(安定-不安定)を 提示部
- 後段の前半(不安定)を 展開部
- 後段の後半(安定)を 再現部

この構造からみても、再現部での安定性は重要である。

その後、主調のままでカデンツ、コデッタが再現される。最後に提示部には無かった *ff* の二つ主和音で、このソナチネの第1楽章を閉じる。

(3) 第3回授業で学んだソナタ形式の標準的な構成では、再現部のコデッタの後にコーダが来

ている。コデッタは、提示部を終えるコデッタと再現部を終えるコデッタのように、各部を締めくくる役目を成し、コーダは提示部、展開部、再現部を含むその楽章全体を終える役割を成す。

ff の二つの和音を、コーダと呼ぶにはあまりにも短すぎるが、この簡潔なソナチネを締めくくるには充分な働きをしている。

[譜例17]

カデンツ

コデッタ

(コーダ)

ここでこのソナチネの全体の構造を、調性において見直してみることにする。

提示部、第1主題はC dur、第2主題はG dur、展開部、第1部はC dur、第2部はG durとc mollを行き来して(全てc mollという見方も出来る。)C durに戻る。再現部は全てC durとなっている。しかし展開部の第1部はV₇→I²→V₇→I².....の連続であり、よく見ればアルベルティ・バスの低音は全てSolの音になっている。これをドミナント・ペダル(属音上の保続音)(新しい音楽通論 3. 保続音 P.95参照)と呼び、V度、ドミナントの機能を長くそして強く働かせる役割を持つ。また第2部もV度、ドミナントが大きな位置を占めている。このことを考え合わせると、このソナチネの大きな機能的構造は次のようになる。

提示部		展開部		再現部	
第1主題	第2主題	第1部	第2部	第1主題	第2主題
I	V	V	V	I	I

このソナチネの展開部はほとんど転調を行っていないが、簡潔なソナチネの形をつくるため

にV度を中心に置き、全体としてI→V→I (T→D→T) 安定→不安定→安定 (弛緩→緊張→弛緩) の明瞭な構造となっている。

(10) 第10回授業「総合和声 序章 和声学習の基礎〈9〉」「復習、まとめ」

①「総合和声 序章 和声学習の基礎〈9〉」

課題4 カデンツの分析の答え合わせ。これで総合和声 序章 和声学の基礎を終了する。次回より分析篇に入る。

②「復習、まとめ」

クーラウのソナチネの最後の授業となる。各部分の復習をするとともに、今度は実際に、どのように演奏をしていったらいいかということを生徒に実演させながら、頭と耳と心で感じ取らせる。

- ① 第1主題、最初の4小節をいかに演奏すればよいか、特に部分動機b、三つの8分音符の演奏の仕方や部分動機c、アクセントのついた倚音の演奏の仕方等。
- ② 13小節目、確保・移行部の後半、同主調に転調して*f*、3連音符も出てくるこの部分をいかに弾くか。
- ③ 第2主題、倚音や経過音、刺繍音の多く入ったなめらかな主題をいかに奏するか。
- ④ 21小節目カデンツの *cresc.* 24小節目 *f* のコデッタをいかに奏するか、また26小節目 *P* で奏するエコーの弾き方。
- ⑤ 30、31小節目、このつながりの部分の *dim.* の演奏の仕方。
- ⑥ 展開部、*dolce* で始まる第1部の弾き方。
- ⑦ 39、40小節目の *cresc.* から41小節目の *f* の第2部への入り方。
- ⑧ 46小節目からのドミナント、*P cresc. f decresc.* から *P* の再現部への戻り方。
- ⑨ 80小節目、最後の *ff* の二つの和音の演奏の仕方。

実際の生徒の演奏に対し、このような要点について注意を与えていくことになる。

第3回授業の時に、ピアノ専攻の生徒に弾かせた時点とはもう思いが異なるのか、演奏にはすでに大きな違いが出ている。そこでもう一段はつきりと意識して演奏するためには、どうしてそのように演奏した方がいいのか、ということのを再び学びを振り返りながら実感していくことが重要である。その裏付けがはつきりと理解されているのと、いないのとでは大きな違いがあることを、耳で知ることが大切である。この授業では、少々ピアノ実技のレッスンに近づくことになる。しかし、これが理論が理論で終わらないためにも、非常に大切な授業となるのである。

最後に、ここまで学んで来たことをノートや楽譜に書き込み、それを丸暗記することよりも、それをいかに応用して、自分の専門実技の曲に生かすことができるかが大切かということ、心に銘記してもらいたい。そして前期の試験には、学んだことをいかに応用できるかということを知るためにも、ほかのソナチネやソナタのアナリゼをすることにする。前期の授業としてはまだ回数があり、いよいよ定期演奏会の曲のアナリゼに入るが、前期の試験には定期演奏会の曲は含まないことにする。以上を伝えてこのソナチネの授業を終える。

6. 1年 音楽理論 前期試験

前期試験において、学んできたクーラウのソナチネを試験をしても、3. 本校の音楽理論で述

べた目標であるところの、自分自身で音楽を読み解き、分析していく力を見ることは出来ない。

平成13年度においては、L.v.Beethoven : Sonate G dur Op.49 No.2 1st mov.を前もって知らせることなく、50分間で分析をさせた。見ていく内容は、第2回授業から第10回授業の学んできたところから大きく出ることはない。

- ① 和音の分析
- ② 非和声音（構成音の転位）の種類
- ③ 調判定
- ④ ソナタ形式の各部分の音楽的特徴とその役割

以上が主なところである。設問は8問あり、50分の試験時間では1問6分余り、このような時間では、音楽を深く考察することもかなわない。また音楽的な内容の解釈や、詳しい演奏法にまで触れるわけにもいかない。しかしこの試験を受けることによって、少なくともこの50分間は、自分自身の力だけで曲に向かうという貴重な体験をすることになるのである。

音楽に対して試験をし、採点をして成績をつける。考えてみれば、これほど音楽と似つかわしくないものはない。しかし入学試験、卒業試験をはじめ、数え切れないほどのコンクールにいたるまで、行われて当然のことになっており、それがなければ音楽界が成り立たなくなっているのも現実である。また音楽理論においては、音楽を言葉で説明しなければならないという、非常に難しい問題もある。しかし反面、言葉で説明できるようになるということは、それだけ感覚的な面でも、知覚的な面でもよくわかっていないと出来ないことであり、いい演奏をするうえにおいて重要なことでもある。この音楽理論の試験においては、音楽の内面性などを問うことまではできないが、なるべく具体的に答えることが出来るように記述式の問題にした。

各問いの要点をあげることにする。

- 1) 第1主題の確保の問題、その役割とどのように変奏されているのかを問う。
- 2) 第2主題を、第1主題と比してどのように演奏すればよいかということを前提に、相違点と類似点を答える。
- 3) 第2主題のカデンツの役割と和音記号を問う。
- 4) コデッタに対する理解を深める。
- 5) 展開部がどのように行われているかの考察。
- 6) 展開部がいかに転調していくか。
- 7) 再現部が提示部と異なるのはなぜか。
- 8) 倚音がなぜ重要なのかの考察。

次に模範解答の書かれた試験問題とソナタの譜例を載せることにする。

模範解答

平成13年度 音楽理論 1年 前期試験

番号 名前

1) 5小節目からは何が始まっているか、またどのような効果があり、どのような工夫がなされている

- ① 第1主題、確保が始まっている。主題を強、印象づける効果がある。また完全に同じ形で繰り返すのではなく、より面白く聴かせるために1オクターブ上で始め、また左手が8分音符で動いた変奏がなされている。その後第1主題はB部分でカデンツを奏し返す事になる。

2) 第2主題は何小節目から始まっているか、また第1主題との相違点と類似点を具体的に答えなさい。

- ① 20小節目の3拍目の音から始まっている。相違点としては、調が属調、転調されている。第1主題は最初半の和音で重く奏されて始まるのに対し、第2主題はアラフタクトでP.そしてスタカート同様に打って軽やかに始まっている。またフレーズも第1主題は4小節目までとまとまりがあるが、第2主題は2小節目で繰り返す形をしており、このようにすいぶん異なっている。2小節目のG F G Aという4分音符の動きは第2主題のD, C#, D, Eの動きと同じであり、第1主題の確保のほうに見えるが、2小節目のG F G Aという4分音符の動きは第2主題のD, C#, D, Eの動きと同じであり、第1主題の確保のほうに見える。

3) 42小節目の和声の和音記号を書くとともに、この小節は何と呼ばれ、どのような役割を果たしているか答えなさい。

- ① DdurのII → E7 → A7 この小節はカデンツと呼ばれ、第2主題群を終わらせるために、終止形を形成している。通常しっかりと終わるために繰り返すか、この曲には、その後2回カデンツが繰り返されて、コテンタに入ります。

4) コテンタは何小節目から始まっているか、またどのような特徴をもち、前の部分とどのような関わりがあるか説明しなさい。

- ① 49小節目から始まっている。伴奏形のBasso continuo音が49〜52小節目まであり、これはDdurに終止している。念を押す効果も主音上の保続音、オクターブの2倍は繰り返している。またこのコテンタは5〜20小節目まで奏されていた。第2主題の前のGdurの半終止のモチーフと同じであるが、第2主題前では1小節毎に和音が代わっていたが、コテンタでは半小節毎に代わっている。

5) 53小節目からは何が始まっているか、ここはどのようなことがなされ、どのような特徴があるか具体的に答えなさい。

- ① 展開部が始まっている。この曲では最初に第1主題と第2主題、2小節目の動きが2回転調して展開されている。大きな特徴があるわけではないが、提示部には出てこなかった調、属調、終は耳に残る。5小節目からはe moll a Dominanteのオクターブがはじまるが、この左半の動きは第2主題の22, 24〜27小節目に出てきた音型の展開とも思える。

6) 53小節目から60小節目までの調の移り変わりを答えなさい。

- ① a moll → e moll

7) 再現部は何小節目から始まっているか、また提示部と異なるところを答え、なぜそうなっているのか説明しなさい。

- ① 67小節目から始まっている。提示部と異なる所は、第1主題、確保が終めると、第2主題のカデンツがまた一部分がCdurで突然理わかる事、また第2主題は属調Gdurで提示される事、とて、この確保が1オクターブ高く提示される。このGdurで再現される事は、提示部で第1主題がGdurで提示された以外に異なる調に移り変わりながら音楽が流れてきたまま、また属調に転調

8) ①〜⑥までの非和声音の種類を答えなさい。また特に重要な非和声音を答えるとともに、どのようにして音楽が演奏すればよいか思うところを述べなさい。

- ① 経過音 ② 倚音 ③ 倚音 ④ 経過音 ⑤ 倚音 ⑥ 刺繍音
- ① 倚音が重要である。経過音も刺繍音も構成音には含まれ、且つよくなく奏されるが、倚音は、構成音でつくられている和音に不協和+非和声音をぶつけて、その緊張した不協和音、非和声音が解決、再び協和音に戻り、弛緩する安定した状態になる。安堵と喜びが音楽の喜びに繋がるといえる。故に、その緊張した不協和な状態を強固すればするほど、協和の状態の喜びが大きくなるので、アクセントをつけたり、重みをつけたり、意識して大切に演奏すればよい。

SONATE

L.v. Beethoven Op.49, No.2

1 **Allegro, ma non troppo**

15. *f* *p* *p*

7

13 *cresc.* *f* *legato*

18 *p*

23

29 *cresc.*

35

ベートーヴェンの26才の時の作品。なお、このソナタの初版には、第2楽章の第46、86小節めにつけられているpp(★)以外には強弱記号が全然かきこまれていない。(第一楽章)ソナタ形式。



39

44

49

54

59

65

71

76

p *pp* *f* *cresc.*

②

80

Musical score for measures 80-84. The right hand features a melodic line with various ornaments and slurs, while the left hand provides a steady accompaniment. Fingerings are indicated by numbers 1-5. A dynamic marking of *f* is present.

85

Musical score for measures 85-90. The right hand continues the melodic development with slurs and ornaments. The left hand has a consistent rhythmic pattern. A dynamic marking of *p* is present.

91

Musical score for measures 91-97. The right hand shows more complex melodic patterns with slurs and ornaments. The left hand accompaniment remains steady. A dynamic marking of *p* is present.

98

Musical score for measures 98-103. The right hand features a series of slurs and ornaments. The left hand accompaniment is consistent. A dynamic marking of *cresc.* is present.

104

Musical score for measures 104-107. The right hand continues with melodic lines and ornaments. The left hand accompaniment is steady. A dynamic marking of *f* is present.

108

Musical score for measures 108-112. The right hand includes a trill (*tr*) and slurs. The left hand accompaniment is consistent. A dynamic marking of *f* is present.

113

Musical score for measures 113-117. The right hand features melodic lines with slurs and ornaments. The left hand accompaniment is steady. Dynamic markings of *f* and *mf* are present.

118

Musical score for measures 118-122. The right hand continues with melodic lines and ornaments. The left hand accompaniment is steady. Dynamic markings of *f*, *mf*, *cresc.*, and *ff* are present.

7. 採点方法

採点する上で問題となるのは、音楽についての記述問題をいかに客観的に採点するか、という問題である。出来るだけ具体的な答えが出やすい設問にしてあるので、ここでは加点法と減点法の両方を用いることにしている。加点法では、たとえ少々設問の意図から外れていても、面白い感性であったり、豊かな発想があれば2～3点、加点する。もちろん模範解答にもない要点が書かれてあれば、大きな加点となることは言うまでもない。減点法では、模範解答の要点が書かれていなければ、一つ1～3点の減点となる。点数の加減は要点の数により異なってくる。

生徒にとってみれば要点の数によって減点され、何か非音楽的な採点方法に感じるかもしれない。しかしより多くの音楽的要点に気づくことができる人は、よく音楽を掘り下げることのできる人であり、音楽の幅をもてる人と言えないであろうか。様々な音楽的要点を素早く見抜いて、素敵な演奏に還元してほしいという願いが込められている。

8. 採点結果

この採点結果は、単に50分の試験の結果だけではなく、生徒がこの10回の授業でいかに学んだかという結果であり、いかに教師が教えたかという結果でもある。

生徒数	44名	80点台	4名
欠席者	1名	70 〳	7 〳
		60 〳	16 〳
最高点	84点	50 〳	10 〳
最低点	24点	40 〳	3 〳
平均点	61点	30 〳	2 〳
		20 〳	1 〳

専攻別に平均点を見ていくと、良い方から作曲、ピアノ、弦楽器、管楽器、邦楽の順であった。

9. 合格基準

音楽家として、人前に出して恥ずかしくないという合格点としては、70点台以上をあげたい。この70点以上の答案では、記述式の答案としても十分に文章表現がなされており、落としてはならない要点ばかりでなく、こまやかな部分にまで目を配ろうとしているのがわかる。音楽家にとって、このこまやかさを持ち合わせることは非常に重要である。

また音楽高校の生徒としての合格点は60点台。この点数ではすぐ目につく要点は答えられており、和声や楽式、楽曲分析の初歩は理解されていると言っていいだろう。しかし70点以上の答案に見られるこまやかさや、もう一歩深く音楽を探ろうとする姿勢はまだ弱い。

もう少しの努力で合格点は50点台。おおまかな基礎は理解しようとはしているが、そのなかには甘さがあり、しっかりとした組み立てができている。しかしこの点数台の生徒は、学ぶ要領や音楽への踏み込み方がわかってくると、大きく伸びる可能性を十分に持っている。

40点台以下の生徒は要注意、個人指導の必要性あり。この40点台以下の生徒にとっての問題

は、最初の基礎の段階からわからなくなっている、あやふやになっているところである。そして授業を聞いてない、聞こうとしてもわからない状態になっている様子が、答案から垣間見られる。この6名の生徒を出してしまった責任の半分は、教師にある。もう少し日頃の授業を受ける姿勢や態度から、こまめに指導していく必要があるであろう。

10. 考察

この音楽理論の目標の大前提は、1. はじめに記した本校の教育目的、①「将来の優れた作曲家や演奏家を育てる。」ことにある。そのうえで3. 本校の音楽理論に書き記した②「3年間この音楽理論を学ぶことによって、音楽の仕組みや構造、作曲家の意図やその奥にある感情の動き等を、自分自身で読み解き、分析していくことができるようになることである。」が具体的な目標となる。そして4. 1年前期の音楽理論の授業については、③「和声や楽式、楽曲分析を学び、ここから音楽の奥深い妙味を味わっていく出発点とする。」という内容で授業を始めた。

問題点としては、④「1年生の音楽理論においては、1. や3. ですでに述べたように、作曲やピアノ等から、洋楽とはほとんど接点を持たない長唄三味線や邦楽囃子にいたるまでの生徒を、いかに易しく、わかりやすく、しかもわかっている生徒にも聞き耳を立てさせるような授業をすることが、重要となってきている。」と、すでに4. で述べているとおりである。

この目標と問題点について、考察していくことにする。

①「将来の優れた作曲家や演奏家を育てる」

本校生徒並びに卒業生は厳しい選抜試験を乗り越えて来ているために、能力的には比較的揃っている。本校在籍中においても、国内外のコンクールで優秀な成績をおさめる生徒は少ない。そのような生徒の多くは、9. 合格基準の70点台以上の成績をとっていることが多い。しかし一人だけ例外がいる。その生徒は、10年に1度現れるか現れないかの天才と言われたが、勉強の方はろくにしない生徒であった。音楽理論も例外にもれず、50~60点以下のグループに常にいた。この点の考察において、音楽理論とコンクールの因果関係を述べるのは、少々穿った論法になるであろう。なぜなら音楽理論が優秀だったからコンクールに入った。音楽理論の成績が悪かったからコンクールに落ちた、等とは決して言えないからである。やはりなんと言っても、本人の専門実技の努力と才能、専門のレッスンが大きな位置を占めている。音楽理論、音楽史、演奏法、ソルフェージュ等の音楽科目は、その基礎的なサポートであり、支えであるからなのである。華々しくデビューしていく生徒とは逆に、努力型でコツコツ学び成長していくタイプの生徒にこそ、これらの科目で学んだものがいつの間にか、にじみ出てきているというものかもしれない。立派な芸術家や音楽家を育てるための、目に見えない肥やしというべきものであろうか。

②「3年間この音楽理論を学ぶことによって、音楽の仕組みや構造、作曲家の意図やその奥にある感情の動き等を、自分自身で読み解き、分析していくことが出来るようになることである。」

ここではいつも面白い結果が出ている。今回の1年生の試験の最高点は84点である。毎年のことではあるが、1年生の試験で90何点という高得点をとる生徒は、めったにいないのである。

しかし2~3年になると、もっと難しい教材になるにもかかわらず、90点台の成績を出す生徒が2~3名出てくるのも面白い。中学から上がったばかりの1年生には、このような形の試験は、やはり少々難しいのかもしれない。2~3年になるにしたがって、音楽に対する見方や学び方がわかってくるのか、慣れてくるのか、楽しんでいっぱい答案に書き込んでくる生徒も出てく

るのである。2～3年になると、その作曲家の作品を学んでの感想や、3年間音楽理論を学んでの感想を書かせることがあるが、「こんなことを作曲家が考えていたとは驚かされた」「このような見方が出来るのを初めて知った」「嫌いだと想っていた曲が、見ていくうちに好きになってきた」等々の感想も見られるようになる。また専攻実技の曲を「自分で分析したのだけれども見てほしい」とか、「どう見たらいいのかわからないから教えてほしい」と言ってくるのも、やはり2～3年生が多い。完全に自分で読み解くことができなくても、少しでもその面白さや発見の喜びを覚えることによって、楽曲とのつき合い方が変わってくるのではないだろうか。

③「和声や楽式、楽曲分析を学び、ここから音楽の奥深い妙味を味わっていく出発点とする。」1年生前期においては、10回の授業において、「音楽とは」から始まって、和声、非和声音、カデンツ（終止形）、ソナタ形式等の楽式を主に学んできた。これはまだ、音楽の基礎、楽典の次の段階ということができよう。しかし大切なことは、ソナチネと言えども生きた音楽を学ぶということである。ピアノ教本として練習させられたきた曲であれども、よく見れば第1主題と第2主題の関係から移行部、コデッタの存在、動機（モチーフ）の扱いに、提示部、展開部、再現部のあり方に至るまで、見事に組み立てられているのがわかる。これを学んで「ほう、よく出来ているんだ」という声があがれば半分は目標は達成されたと言えよう。そして第10回授業②「復習、まとめ」で行った演奏で、学んだことを耳で実感することが、もう一つの重要なポイントである。このように学んできた成果を知る一つの方法として、6. 1年音楽理論前期試験がある。もうすでに7. 採点結果、9. 合格基準のところでは報告しているように、結果はこのとおりである。音楽高校の生徒としての合格点60点以上の生徒の数は、全体の63%。もう少しの努力で合格点の50点台の生徒加えると86%になり、まずまずの授業成果であると言えよう。しかし残りの6名の生徒の顔や答案を思い浮かべると、ほんとうに成果があったと言い切れないものがある。希望に胸を膨らませながら本校に入学した生徒が、このような内容の点しかとれない、このことは音楽教官にとって大きなショックである。全ての生徒に、学ぼうとする意欲を起こさせる授業とならなかったことを反省しなければならない。全ての生徒が理解をした上で、進めなかったことを反省しなければならない。完璧であることは不可能であることは知りながらも。

④「1年生の音楽理論においては、1. や3. ですすでに述べたように、作曲やピアノから、洋楽とはほとんど接点を持たない長唄三味線や邦楽囃子にいたるまでの生徒を、いかに易しく、わかりやすく、しかもわかっている生徒にも聞き耳を立てさせるような授業をすることが、重要となってきた。」問題点としてこの点をあげた。

邦楽専攻が設置されて今年度で3年目になる。今年、初めてこの問題で変化が現れたことを報告しなければならない。今までの2年間は、やはり洋楽の生徒と邦楽の生徒とでは、差がはっきりと出ていたが、今回の試験で、音楽高校生としての合格点60点台を、邦楽の生徒がとることができたということは、大きな喜びであった。しかしその反面、手をつけられない程わからない、という点数の生徒も邦楽の生徒である。決して問題が解決したわけではないが、邦楽の生徒も諦めずに学びを積み重ねれば、洋楽の生徒とともに音楽を理解していくことができるという、一つの証を見た思いがした。③で反省したように、こまやかに生徒の学びの状況を把握していかなければならないことは言うまでもないであろう。

11. 今後の授業への発展性

今後の授業への発展性を考えていく。

1年前期授業を理解したという前提の上で、前期の残りの時間と後期全部をかけて、今年度の定期演奏会の曲目である、**Beethoven : Symphony No.2 D dur Op.36 1st. mov.**をじっくりと見ていくことになる。ここで定演で実際に演奏する曲、今練習している曲の学びをすることの意味は、ことのほか大きい。しかし、曲はソナチネに比べても長大であり、対象もオーケストラとなり、スコアを読まなければならないことになる。ここに大きな飛躍があるが、あくまでも和声や非和声音の基本は同じであり、ソナタ形式の根幹も同じである。全ての基礎は、前期の10回の授業のなかに詰め込まれているのである。これからの授業は、それに加えて何がプラスアルファされているのか、どこが違うのかを見ていくのである。そこに作曲家の創意工夫が隠されているのであり、それを自ら発見し、その感動を演奏に乗せていくことが出来れば、素晴らしい演奏ができることであろう。

12. まとめ

前期の試験後の保護者面談の時に、「すごい試験だった、あれこそ本当の試験だ」と生徒が言いながら喜んで帰って来たと、保護者より聞いた。きっと喜んで50分間、ベートーヴェンのソナタを首っ引きで見たのであろう、立派な解答であった。

名曲解説辞典や楽譜、CDに書かれている曲の解説や分析は、ほとんど演奏のプラスになるようなことは書かれていない。それは鑑賞の手引きであったり、頭でなされた楽式の分析でしかないからであろう。私の行う1回、1回の授業が、生徒にとって知ることの感動につながり、もっと知りたい、もっと学びたいというような次につながる授業となることを願って、これからも努力していきたいと思う。

註

- 1) 東京芸術大学音楽学部校内 Leonid Kreutzer 像碑文より。
- 2) 音楽科目の有機的な繋がり、総合的な音楽教育をはかる永富正之先生のヴィジョンより。

参考文献

- 1) 文部科学省、高等学校学習指導要領（平成11年3月告示）
- 2) 新しい音楽通論 菊本哲也著 全音楽譜出版社
- 3) 総合和声 島岡 譲（執筆責任）音楽之友社
- 4) 全音楽譜出版社ソナチネ アルバム1

参考楽譜

- 1) Kuhlau : Sonatine Op.20 No.1 1st mov. 全音楽譜出版社
- 2) 新しい音楽通論 菊本哲也著 全音楽譜出版社
- 3) 総合和声 島岡 譲（執筆責任）音楽之友社
- 4) Beethoven : Sonata Op.49 No.2 1st mov. 全音楽譜出版社

図例

- 1) 総合和声 島岡 譲（執筆責任）音楽之友社