

# 琉球大学学術リポジトリ

鑑賞・創作授業のための音楽分析試論 -器楽曲における反復と変化を題材として-

メタデータ	言語: 出版者: 琉球大学教育学部音楽科 公開日: 2011-05-11 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 中村, 透, Nakamura, Toru メールアドレス: 所属:
URL	<a href="http://hdl.handle.net/20.500.12000/19530">http://hdl.handle.net/20.500.12000/19530</a>

# 鑑賞・創作授業のため音楽分析試論

—器楽曲における反復と変化を題材として—

中 村 透<sup>1</sup>

音楽分析は一種のメタ言語である以上、けして我々自身の生みの音楽経験に取って替わることはできない。もしそのようなことが可能なら、音楽分析はそれ自身音楽作品で《ある》ことになってしまうだろう。言うまでもなく、生みの音楽的事実と音楽的な言説の関係は間接的なものであり、音楽的なメタ言説はつねに不完全なものなのである（ナティエ、足立訳1996：194）。

## 序 論

本論は、筆者が琉球大学教育学部音楽科教育専攻学生を対象として実施した演習授業「音楽教育演習Ⅱ」（2010年10月～12月）と、琉球大学教育学部附属中学校3年生を対象にした特別授業「音楽の仕組み“まねと繰り返し”～積み木シンフォニー～」（2010年10月19日）で教育実践した際の教材、授業内容、授業方法を事後に検証し、中学校・高等学校・大学における鑑賞・創作授業への音楽分析の応用方法を再構成したものである。

新学習指導要領「中学校・音楽編（平成20年）」では、音楽創作の領域が設定されたのみならず、歌唱・器楽の表現・鑑賞領域においても「様々な音素材を用いて自由な発想による即興的な表現」、「音色、リズム、旋律、和声を含む音と音とのかかわり合い、形式などの働きを理解して表現を工夫」とあるように、音楽を構造的に聴取し、表現する能力の育成が明記されている。

音楽学習を単なる再現・再生的表現活動にとどめずに、形式、和声、旋律、音色、テクスチュア等の「楽曲構造の文脈」とその「文化背景」の理解をともなって学習することが期待されているのである。

しかし、このような学習内容・方法は、生徒・大学生はむろん音楽教師にとっても容易なことではない。世界にある多様な音楽様式は、その様式自体のなかに独自の音楽語法とコンテキストをもち、さらに各々異なった文化背景をもっていて、そのすべてを理解するには限界があるからだ。

たとえばいま、「楽曲構造の文脈」を18～19世紀西洋芸術音楽の領域に特定してみよう。「調的機能と和声を基盤とした主題操作の音楽」という様式においては、共通の枠組み化が一応可能ではある。しかし、ウイーン古典派と前・後期ロマン派までの諸楽曲を個別に、さらには作曲

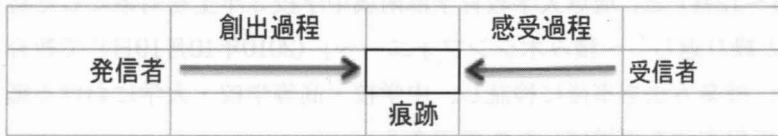
<sup>1</sup> 琉球大学教育学部音楽科、作曲・音楽理論担当

家個々に特徴的な構造様式をも視野に入れたとき、それらを調的機能と和声の理論や主題的音楽の用語で論じたとしても、一時代様式の共通性・規範性の理論言語にのみ帰趨し、ナティエのいう“メタ言説”の、それも様式還元論にとどまってしまう。つまり、個々の音楽作品そのものを“生まの音楽”として経験させることにはならないのである。

加えて、作曲家の創作の結果生じた音楽的痕跡の楽譜を、演奏家がどのように“解釈”して創出（演奏）するのか<sup>2</sup>、さらには演奏家によって演奏（創出）された音楽を、聴き手はどのようにイメージ化するのかも決して一様ではない。演奏家が個々に楽譜に“向かう”者であるとなれば、聴き手もまた彼独自の音楽文化コードによって、その音楽演奏へ“向かう”者であるからである。ことに鑑賞や創作の学習主体が生徒あるいは学生にあって、このことは切実な問題となる。受容にあたってどのような文化コードで音楽に向かうかが判然としないからである。

ナティエは記号学理論を用いて、この関係を「創出過程」「物質的実在としての作品（創出過程が生み出した物理的な痕跡）」、「感受過程」とし、図1のように説明する（ナティエ 邦訳1996：17-19）。

図1. ナティエの三分法



ナティエは、図1にある創出過程と感受過程とは“必ずしも一致するわけではない”、言い換えれば、作曲者→演奏家→鑑賞者という一方向の発信回路（又は受信回路）ではないとするのである。

その理由は、記号学でいう象徴形式の一でもある音楽は、「作り手の意図した意味を受け手に送る《コミュニケーション》過程の仲介物ではなく、むしろ作品の形式や内容に関わる複雑な創造《過程》（創出過程）の産物であり、送られたメッセージを《再構成》する複雑な受容《過程》（受容過程）の出発点なのである」（ibid.：19）からである。

このことは、作曲家でもある筆者の作曲経験において極めて実感的である。作曲（創出過程）に没頭しているときは、音の坩堝と一体化したフローの状態にあり、“音との戯れ”そのものに集中している。決して“意味した意図を受け手に送る”外向きの心理状態にはない。一方、感受過程の例として示唆的なのが、友人でもあるアマチュアのチェロ奏者の回顧談である。彼がチェロ学習を始めた動機は、中学時代に鑑賞授業で聴いたシベリウス作曲交響詩「フィランディア」の第一楽章第2主題の対旋律パートの美しさに惹かれて・・・後に彼は、このパートがチェロではなくヴィオラによって演奏されることを知ったのだが・・・のことであったと、しばしば述懐していることから窺える。作曲家、演奏家の“意図”や“意味”は、必ずしも

<sup>2</sup> 演奏家の音楽作品をめぐる言説の多くが、“演奏解釈”による演奏論である。楽譜は作品そのものではなく、演奏家が独自の解釈によって表現するための「台本である」という考え方（バーネット1979：14）に象徴される。

そのまま受容者の“意味”となって落着するわけではないのである。

とすれば、教材という名の創出過程の“痕跡(=楽譜・音源)”を目の前にして、音楽教師はいったいどのように振る舞うべきなのであろうか。作品鑑賞や表現活動に不可欠な、歴史的・様式的・分析的理論の言説を用いて説明し、聴かせることが、はたして“生まの音楽経験”に確実に帰着させることになるのであろうか。

むろんここで筆者は、作品をめぐる解釈や、解釈への言説が不要であると言いたいのではない。問題は、しばしば音楽の学習場面、とくに表現・鑑賞授業にあっては、学生・生徒がアブリオリにその教材(音楽作品)を理解しようという前提にたつて、教師の側が一方的に教材を“正典”として価値づけ、言語的メッセージへ転換して送っているに過ぎないのではないかとということである。

反転して考えてみよう。もしナティエの言う感受過程が、受容する側の「再構成する複雑な受容過程」であるのだとすれば、ここでいう再構成とは、受容者すなわち学習者の内面においての新たな創出活動、目に見えない音楽的知覚のポジティブな作動状況を意味することにほかならない。

この前提に立てば、学生・生徒の感受過程に位置する鑑賞学習は、やり方によっては“生まの音楽体験”へと組織されることが決して不可能ではないと考えられるのである。聴き手もまた彼独自の音楽文化コードによってその音楽演奏へ“向かう”者であるとすれば、その楽曲の音楽的要素に即して教材化し、それをもって“音の戯れ”へ向かう学習行動を体験させることができるのではないか。

筆者は、大学教育の作曲理論の定番となっている課題型作曲実習や理論的分析報告型の演習を近年になって軌道修正し、学習者の演奏行動と同時に進行する即興創作、及び鑑賞・表現活動にクロスした創造的・応用的学習スキルを開発するために多くの試行を行ってきた。試行過程で得られた仮説は、「鑑賞・表現・創作の音楽学習を並列的・分断的に行うのではなく、それらを有機的に一体化した音楽学習行動へ設計することが可能であり、実感をともなった音楽経験のためにも効果的である」<sup>3</sup>というものである。

音楽のもつ動的な諸特性、リズム、テンポ、音高、音色とそれらの時間的変化は、人間の生理的・心理的な波動への感応を生起させるものであり、それは音楽の多様な様式を超えて普遍的でもある。学習展開の方法論に置き換えれば、楽曲全体を固定的で動かしがたい“聖なる時間”として扱うのではなく、それらを一旦音楽の動的な諸特性に解体して題材化する。その題材を創作・即興表現のツールとして扱うことで、受動的受容から(従来型の鑑賞)から能動的受容へ、さらに踏み込んで創作的・創造的に向かっていく関係系を学習場面化することができる。こうした経験を基盤にして、楽曲全体というトータルな音楽時間へ向かう構えが用意されると考えるのである。

このような考え方による教材研究の過程と学習方法を示したのが、図2である。

<sup>3</sup> この仮説の実証は、筆者の授業に参加した巻末付録の中学生の感想に読み取ることができる(巻末資料)。

図2 楽曲分析と鑑賞・表現・創作の一体的音楽学習行動の関係

A. 分析のレベル	B. 分析の対象		C. 教材化/音楽学習
1. 創出過程の分析	時代・地域 作曲家	時代的・地域的様式の特徴 作曲家独自の様式の特徴	間接的背景情報
↓ ↑			
2. 中立レベルの分析	楽譜 文献	楽譜・先行研究による楽曲分析 音源・演奏者の解釈	直接的音楽題材
↓ ↑			
3. 感受過程の分析	学生 生徒	鑑賞者・表現者の感受レベル 鑑賞者・表現者の表現的技能レベル	題材応用の主体 鑑賞・表現・創作の一体的音楽学習行動

図2の具体的内容と方法を、左端Aの分析レベルに沿って説明すると以下である。

- 1) 創出過程の分析：取り上げる楽曲の時代的・地域的な様式の特徴と作曲家独自の様式を作品の背景情報として得る過程である。そこで得られた情報は、教師にとって楽曲分析の真正な角度への根拠を持ち、学習者の多様な疑問へ答える情報を得ることでもある。学習者にとっては、楽曲の周辺に付置する関心情報としての意味をもつ。
- 2) 中立レベルの分析：楽譜や参考文献を通して楽曲の形式、コンテキストの分析を行い、①その楽曲の中心的要素を抽出し、②構造的分析を行い、③演奏解釈を経て、④後続する一体的音楽学習行動にふさわしい教材整理と、⑤図形・演奏も含めた多様な教材提示の方法を探る場面である。
- 3) 感受過程の分析：2)で析出された要素を学生・生徒の感受レベルと表現的技能レベルに応じて、表現・鑑賞・創作の教材に再構成し、それらを具体的な学習題材として活用する場面である。ここでの主体は学習者となるので、学習展開によっては2—④、⑤の見直しが必要となる。

以上ここまで述べた考え方に沿って、第1章ではモーツァルト「ピアノソナタ KV.332第1楽章における反復と変化」、第2章ではベートヴェン「交響曲第5番ハ短調作品67における主題連関」を題材としてとりあげ論述する。

論述は、図2の分析レベルに沿って進めるが、筆者が実際に行った授業実践の内容・方法との整合性をはかるために、各節に下記のような補足タイトルを加えた。また、3. 感受過程の分析は、その内容が第1章では2の分析と重複し、第2章では、付録資料として授業計画・結果を付したので、本論では1. 2. の分析を総括する論、収束的説明の体裁をとった。

1. 創出過程への分析←→題材へのアクセス
2. 中立過程の分析←→題材楽曲（作品）の分析
3. 感受過程の分析←→収束（まとめ）

なお楽曲分析の用語と概念は、アドルノ英訳パディソン（Adorno, Th.W.: 1969, Paddison, M.1982）を参考とした（表1）。

表1 音楽形式における構成要素理論／アドルノ1969

音楽形式における構成要素理論 material Formenlehre der Musik アドルノ 1969		
独語／アドルノ	英語／パディソン	日本語／中村
Setzung	statement	呈示
Forsetzung	continuation	持続
Kontrast	contrast	対照
Auflösung	dissolution	解決
Reihung	succession	連続
Entwicklung	development	展開
Wiederkehr	reccurence	再現/再帰
modifizierter Wiederkehr	modified reccurence	装飾再現

## 1. モーツァルトピアノソナタ KV.332<sup>4</sup>第1楽章における反復と変化

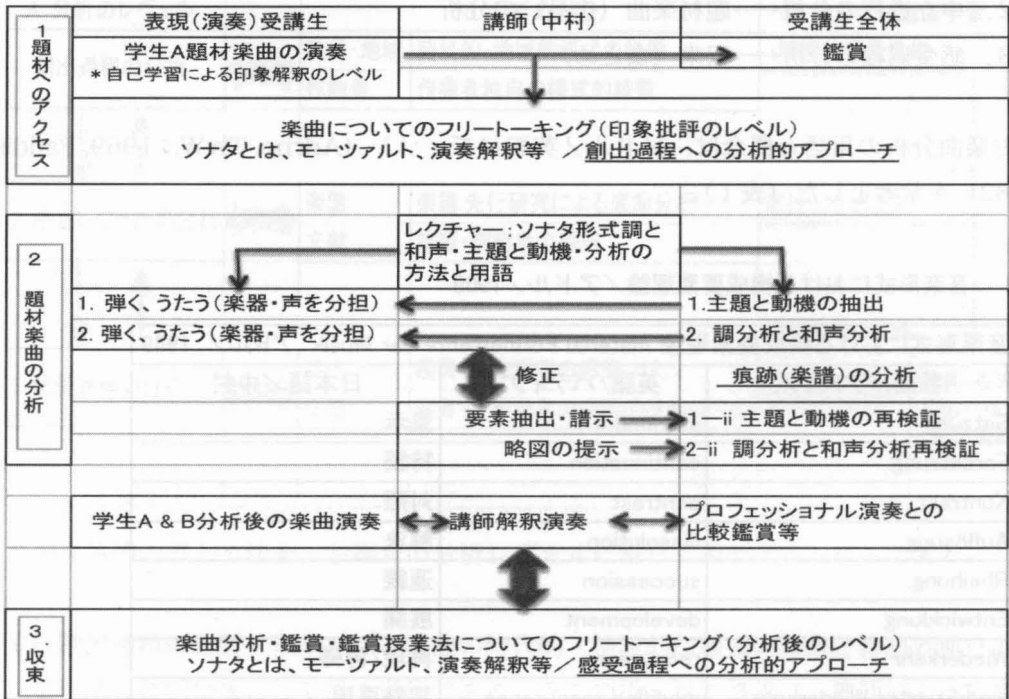
本章は、平成22年11月に音楽科教育専攻4年生6名を対象として行った授業実践（3時間）の再構成である。この授業は、「音楽科教育演習」として開設されており、学校音楽における鑑賞・創作の教材分析と作成、そして授業法研究を目的としている。演習及び講義の手順は

1. 題材へのアクセス / 創出過程への分析的アプローチ：学生の印象批評・印象解釈レベルでのフリートーキング、及び作品成立前後の情報収集
2. 題材楽曲の分析 / 痕跡＝楽譜の分析：受講生のラフ分析と講師の方法論による楽曲分析、エディション比較、先行研究の検証等、
3. 1. 2 を受けての収束（まとめ）

という段階を追った。図3にあるように、授業は、全曲を学生A・教員（講師中村）によるピアノの生演奏、抽出された要素はピアノ、打楽器、声、身体で音楽表現・鑑賞を交えながら進められた。

<sup>4</sup> 本章で主として用いる楽譜は、Bärenreiter 1984版で、同版は新モーツァルト全集（Neue Mozart-Ausgabe NMA IX/25）から出典し、自筆譜も参照して編纂されたものである。

図3 楽曲分析と音楽鑑賞の演習授業 (2010. 11. 中村)



### 1.1 題材へのアクセス / 創出過程へのアプローチ

最初に示したのが、指揮者・音楽学者アーノンクルの次説である。

モーツァルトのように自作品のテンポのイメージや希望を演奏家に誤解されることを憂慮し、正しく伝えようと努めた作曲家は数少ない

(Harnoncourt, N.1984 邦訳1992:133)

テンポ設定が音楽演奏にとって、作品解釈の出発点であることはモーツァルトに限ったことではない。しかし、モーツァルト演奏のオーソリティであるアーノンクルが、敢えてモーツァルトのテンポに対する態度について強調したことは重要である。一般に学校音楽に於ける鑑賞や、創作にあたっては、テンポが意識されることが少なく“なんとなく”速さが架設されたまま進行することが多いからである。

とくに楽曲分析にあたっては、楽譜を読むという視覚的な遡及作業が、テンポの設定を忘れがちなものにし、結果的に音楽感受の仕方に誤解の生じることがままあるのである。また、テンポを意識することは、痕跡として残るモーツァルトの楽譜が、演奏家としてのモーツァルトの実演の痕跡でもあることを確認することにもなる。

KV.332のソナタは、モーツァルトがパリに滞在した1778年の作曲とされてきたが、近年の研究でウィーン滞在中の1783年に、KV330 (C dur), KV331 (A dur トルコ行進曲付) と同時

期に作曲されたものであることが判明した<sup>5</sup>。KV.332はこれら一連のソナタの3曲目に位置し、規模も前2曲に比較して大きい。プラト&レーム (Plat, Wolfgang;Rehm Wolfgang) は、ウィーンにいたモーツァルトが1784年7月にザルツブルグの父親に宛てた手紙を根拠に、この3曲が一連のシリーズ“Sonatenzyklus”であるとしている。同時期に連作として作曲されたものであるとすれば、これら一連の3曲ソナタは、その楽曲様式の関連性、あるいは差異性も研究の対象となるであろう。

第1楽章はF dur、3/4拍子 Allegro ソナタ形式で、このテンポと拍子は舞曲、とくにメヌエットに近親性がある。以下分析にあたって、( )内の数字は小節番号を、i, ii, iiiのローマ数字は、主音を i とした音階相互の音度を示す。実音はドイツ音名で記した。

## 1.2 題材楽曲 (作品) の分析 / 中立過程の分析

### 1.2.1 第1主題とその推移

第1主題は、開始4小節間で跳躍進行をバネに一気に9度の拡がりで行き、ついで6度、5度、3度の2音枠で緊張を緩めながら次第に下降して主音へ再帰する(1-7)。再帰した主音は、前7小節の上下動の躍動を沈静化するように、今度はなだらかな上行一下降の折り返し点となってカデンツに至り主題を閉じる(7-12)。この間、低声部には上声部(5-7)の楽句がヘミオラを潜在した形で反復されている。

第1主題には、動機 a, b, c, d の4種類があり、その特徴は以下である。

- i - iii - v の分散和音型上行で
- 7度枠とその折り返し反行 (a - b - g)
- i - ii - iii のなだらかな進行とカデンツへのアクセス
- 7度枠の下降順次進行 (d …… e)

譜 1 - 1

第1主題

Allegro

a

b

hemiola

a Inv.

c

d

<sup>5</sup> タイソン (Tyson, Alan Walker 1926-2001) が、1970年代に「モーツァルト時代の楽譜の透かしや五線譜を徹底的に研究するとともに、モーツァルトの五線譜の使い方とくせを照合して」発見したとされる。(久本祐子『モーツァルトのクラヴィア音楽探訪』音楽之友社 1998)



国内旧版（音楽之友社 S41版）には開始の4小節がひとつのスラーで繋がれているものもあるが、本論使用楽譜 Bärenreiter 版では、1小節毎にスラーでつながれており、自筆譜を踏襲している。

譜 1-2



バドゥーラースコダは、この1小節弧線（スラー）は「メロディーの波状形の振動」を現し、「小節毎に区切ることなしに、手は肘からの運動によってこの振動をやる・・・つまり振動を肉体にも共働させ、それにより何か舞踏的で、浮き上がったような、まさにモーツアルト的な喜びを感じ得るのである」（渡辺訳：62）と、その演奏法を指示している。

第6小節目の a Inv. と印された動機は、その開始音が付点四分音符のブレーキ効果があるために、動機 a の反行型または逆行型を思わせ、版によっては c 音に *sfz* を記しているものもある。

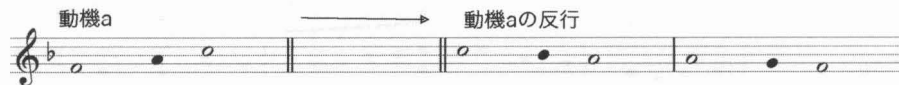
第1主題に後続する部分（12-21）は、第1主題とは異なった同型反復の間奏主題のように聞こえ、音色的には、ホルン五度を下に置く木管風の軽やかなパッセージである。しかし、第1主題 a の反行型、あるいは a Inv. の変奏としての”こだま”的再帰の性格も併せ持ち、主題確保の部分と解することができる。

譜 1-3



この関係を略譜で示したのが、譜1-4である。

譜 1-4



ここまでの第1主題とその確保の部分は、動機の音程構造で関係性を維持しているが、演奏行動の身体動作性からみると、対照的な変化に満ちていて演奏に緊張感が求められるところでもある。この動作性と音関係を図示したものが、図4、図5、図6である。

図4：左手が安定して、右手の旋律奏に注意を集中

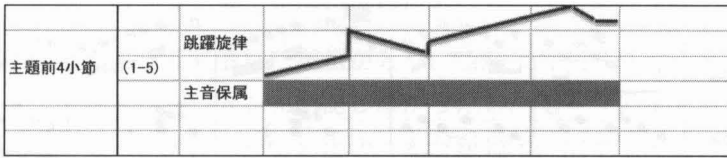


図5：対位法的な2声の右・左手の模倣でやや緊迫

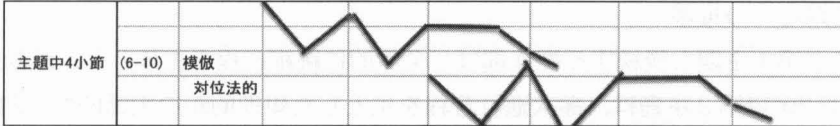
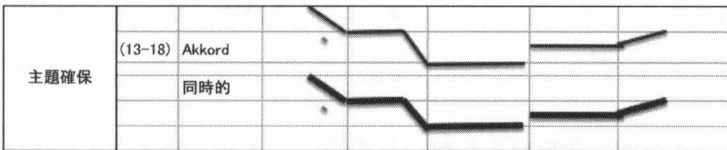


図6：両手のアコードによる同型リズム



短い時間でのこうした演奏法の変化は、モーツアルトの他の楽曲にもみられ、それが演奏者への緊張感となることがよく語られる。しかし、こうした演奏動作の変化が、視覚的にも音楽的にも変化刺激を呼び起こしつつ、同時に主題の要素を潜伏させることで一貫性を維持しているのである。

譜1-4の音型を、3度下の平行調に移行して延長させ（譜1-5）、第1主題の牧歌的なシーンから一転して劇的な上行型分散和音の動的なパッセージをもって属調に向かうのが第1推移部（22-40）である。

譜1-5



この第1推移部は、短調の象徴和音である導音上の減七和音を転回点にして d-moll → c-moll と反復的に連続し、c-moll の属保続音（ドミナント・ペダル）に至って第2主題の調を用意する。この推移部は、それ自体で独自の表現力をもっているが、上記譜2のような主題連関に加えて、伴奏部が第1主題冒頭の分散和音を模倣することで、主題からの連続性をみせている。

譜 1 - 6

第1推移部  
(22-40)

1.2.2 第2主題とその推移

以上のように、第1主題と後続する推移部は、全体的に跳躍音程を主体とし、躍動的に展開するが、属調 C-dur の第2主題は、順次進行音程を主とした規則的かつ歌謡的な主題であり、第1主題部分の躍動感と対照的な様相を表している（譜1-7）。

8小節の前楽句は半終止のあと、変奏して繰り返されながら全終止に至って規則的な歌謡形式で主題を閉じる。

譜 1 - 7

第2主題  
(41-56)

第2主題は、以下の特徴をもっている。

- 1) 冒頭の動機が、休符を挟む八分音符の同音連打であり、Bärenreiter 1986 版には楔形の記号が付されていること
- 2) 装飾音が付されていること
- 3) 49-51小節間の後楽句が、前打音 *appoggiatura* をもつロココ的な2音句の連続となっていること。

1) の楔型記号は、自筆譜からの転写であり、その演奏解釈についてはアーノンクールの研究が示唆的である。アーノンクールは18世紀において、器楽作品のアーティキュレーションは、当時の演奏習慣によって共通した解釈があり、当時の音楽家はその習慣を熟知したために、必ずしもアーティキュレーションを明記しなかったし、モーツアルトもその例外ではない。しかし、だからこそモーツアルトが自ら書きこんだ記号は、演奏上に強い意味を持つとしている。

モーツアルトの自筆譜では、明確に『点』と4mmにも及ぶ垂直の『線』とを区別することができる（アーノンクール：168）。

とし、休符に挟まれた音符 ♪・♪・♪・♪ に楔印がついた場合は、「極めて短いのであるが、できる限り軽やかに演奏される」ことを示していると述べている。

2) の、装飾音について、本使用楽譜 Bärenreiter 版解説では、「これらの前打音は同時に奏され、順々にアルペジオされるように奏してはならない」としている。また、アーノンクールによれば、

前打音とトリルは、ある一つの作品に於ける旋律的で和声的な、そしてリズム的な進展と関係があり、・・・中略・・・装飾音に関する問題は、一部の前打音が装飾音としてではなく普通の音符で書かれるようになり、その結果、それが前打音かどうか見分けがつきにくくなってしまった（ibid. : 172）。

Bärenreiter 版解説に従うとすれば、第2主題の冒頭は、下記譜3のように演奏することも許されることになる。

譜 1 - 8



1781年以降、モーツアルトはアントン・ヴァルター製のグランド・ピアノを使用したという研究もあるが（渡邊2001:103）、筆者の主観では、この第2主題のロココ的な装飾性と併せて、幾分クラヴィコード風な音色を醸し出すためにも、装飾音を前打音として奏したほうが、現代ではむしろ擬古調風な効果には思える。なお、モーツアルトの装飾音の奏法上の扱いについては、前述したエヴァ+パウル・バドゥーラーズコダ<sup>6</sup>に詳しい。

<sup>6</sup> エヴァ+パウル・バドゥーラーズコダ/渡辺護訳『モーツアルト 演奏と解釈』S38邦訳

第56小節目からは、第2 推移部が開始する。この推移部はC dur から、直ちにc mollへ転じる。第73小節目からは、反復進行 *Sequence* が開始し、それはヘミオラへ収縮して (64-65)、第2 主題調の属和音に至る。

譜 1 - 9

第2推移部  
(56-70)

この部分は、モーツァルト自身の手によって、小さな *p*, *f* がこと細かに記入されて「アクセントの移行をディナーミクの記号で示している」(バドゥーラースコダ: 58)、ヘミオラに際しては「アクセントのずれの魅力をはつきり聴かすために、ディナーミクをはつきりつけなければならない」箇所である。

第71-82小節 1 拍目までは、中間主題のような印象を与えるが、直前のリズム的な躍動感を鎮め、小結尾へと橋渡しする部分である。

譜 1-10

中間主題  
第1,2主題  
のこだま

同時にこの部分は第1, 第2 主題の再帰的な性格を併せ持っている。いま第1 主題の確保の部分、第2 主題、そしてこの中間主題を、同じ調C dur に音列化して比較すると (譜4)、その主題の連関性がより明確に見えてくる。

## 譜 1-11

12-16 v iv iii ii i ii ii iii

41-44 iii v iv ii ii i i ii ii iii

77-81 vi vi v iv iv iii v iv iii ii iii

上記に音列化された主題、または動機の連関性をあげると、

- 1) v 度音から順次下降して主音（上主音）へ向かう / v - iv - iii - ii - (i)
- 2) iii 度音（中音）の同音連打と、それを再現する vi 度音（下中音）の同音連打 / iii - iii - iii  
 ←→ vi - vi - vi
- 3) 主題部末尾の、ii 度音から iii 度音へ折り返してフレーズを締めくくる / ii - iii,

こうした主題や動機の関係性のさらに別の例として、第1主題の動機<7度枠とその折り返し反行 (b)>、あるいは<7度枠の下降順次進行 (d)>相互の関係があり、この7度枠は第1推移部の25-26と、その模倣である29-30にも感知することができる。

### 1.3. 収束（まとめ）

こうした楽想の連関性、言い換えれば直接的な反復と間接的・隠伏的な反復が、モーツァルトによってどの程度意識的なものであったかどうかは、当面問題ではない。主題や動機に内在し、その後の展開で出現する諸楽想が互いに近親性をもっていることで、演奏者にとっても聴き手にとっても、無意識であれ楽曲の統一性を感じとること、同時にその統一性が音楽の前面・前景では常に変化・変容しつづけていく刺激の連続であることを認識することが重要なのである。

楽曲を内的な有機性で統一することによって生じる主題連関（テーマ連関）の考え方については、A.ウォーカー（Walker, A.）の「音楽的無意識」の分析論がある<sup>7</sup>。ウォーカーは同論で、主題連関を「同一の楽想の連関 continuity」と「(楽想の) 多くの関連 connection」として定義し、その原理を次のように説明している。

<sup>7</sup> Walker, Allan "A study in Musical Analysis 1962" (邦訳三浦・吉富『音楽分析入門』1979) : シェンカーの前景・中景・背景の音楽構造論に依拠し、精神分析学の“無意識”の角度から主としてモーツァルトの楽曲分析を行った論著である。

楽想についてもっとも重要なことの一つは、それ自体の内に秘められた発展の可能性である。傑出した作品では、楽想はさらに楽想を生み、次々に、より新しいものに発展する。このようにして、すべてのものが他に調和し、最終的には一つの原形に帰する、といった、網の目のような関連が生じる。分析の基本的な課題は、この原形を論証することによって、楽曲内部の構造が、互いにどのようにかかわりあっているのかを明らかにすることである。(Walker 三浦・吉富：43)

ウオーカーは、分析の基本的課題を、最終的には「一つの原形質に帰することを、楽曲の内部構造において明らかにする」としている。この分析論は、明らかにシェンカーの *Ursatz* 原型に収束する和声的音楽構造論の系譜につらなる考え方であり、ナティエのいう「創出過程の痕跡（楽譜）」、中村授業論でいえば図3の第2段階にとどまるものである。

これに対してバーネットは、シェンカー論へ理解を示しながらも、前景として描かれた楽譜の情報は演奏行動を前提として解釈し、その多様な表現方法をどのように選択していくかが大事なのであり、「前景の意味が背景によって決まるように、背景の意味は前景によって決まる」(Barnet 大場訳 1980:56) と、演奏家としての分析態度を述べている。筆者が授業論で設定する「鑑賞・表現・創作の音楽学習を並列的・分節的に行うのではなく、それらを有機的に一体化した音楽学習行動へ設計することが可能であり、実感をともなった音楽経験のためにも必要である」とする考え方は、バーネットの立場に近い。

創出過程の分析、作品としての楽曲分析、感受過程への分析を相互関係の中で一体化した音楽学習行動として実践するのは、あくまでも学生・生徒にとって「生みの音楽経験」、として実感するためにあると考えるからである。

ところで、ウオーカーの言う「楽曲全体が最終的なひとつの原形質に帰する」現象は、ベートーヴェンの諸作品においてより一層明快である。ベートーヴェンは、ソナタや交響曲の作曲にあたって主題・動機を、極めて念入りに吟味したことでよく知られるが、このことは、主題や動機の発想そのものだけに固執したことを意味するのではない。むしろ、それらの持つ楽曲全体の構造因子としての展開の可能性を繰り返し精査し、楽曲全体のなかでいかに有機的に関係づけて統一性に至るか、といった方向での主題・動機の設定とその展開を行ったのである。

## 2. ベートーヴェン 交響曲第5番ハ短調作品67における主題連関

本章は平成22年10月19日に琉球大学教育学部附属中学校3年生30名を対象として筆者が行った特別授業(100分)『音楽の仕組み“まねと繰り返し”～積み木シンフォニー～』の実践にあたって準備した教材と、実践後に考察を加えて論考に再構成したものである。

『音楽の仕組み“まねと繰り返し”』とは、ベートーヴェンの交響曲における主題連関を分かりやすくネーミングしたもので、授業では社会・自然・文学等における周期的な反復現象へメ

タファーする発問と対話も多く交えた。始めに「器楽音楽の作曲とは、構成 composition あるいは設計である」という考え方を示し、4人の生徒からもらった各4音を、別の生徒からもらったリズム型に当てはめてメロディー動機とし、その動機に基づいて筆者が即興演奏することで開始した。続いて、その応用として「運命」第3楽章主題のリズム句を用いて、打楽器・手拍子によるリズム模奏と即興創作を全員で行い、そこまでを導入学習に位置づけた。

以降の経過の詳細記述は本論の構成を極めて煩雑なものにするので、巻末に授業計画（＝記録）を受講生徒の感想とともに資料として添付した。本論では必要に応じて生徒の感想を引用するにとどめる。

本章の譜例で示した断片的な分析楽譜は、教室でスライド投影し、それを筆者がピアノで演奏し、生徒には視覚・聴覚で同時に感受できるようにした。また、記載された図を、積み木を用いて象徴的に立体化し、視覚的・触覚的に生徒がアクセスする手法をとった。この積み木方式については以下の感想があった。

「作曲」って聞くと、すごく難しいというイメージがありました。しかし、今日の授業を通して、作曲は積み木を積み重ねていくイメージで、シンプルなんだけど、奥が深いんだなという事がわかりました。難しい部分もあったけど、音楽・作曲の仕組みがわかってすごく楽しかったです。(M.女)

前章同様に2.1題材へのアクセス／創出過程へのアプローチ、2.2題材楽曲の分析／痕跡＝楽譜の分析、2.3.収束（まとめ）の順で記述する。

なお、本章では図表番号、楽譜番号を新たに開始した。ドイツ語と発想記号は、英語表記と区別するためにイタリック体で記した。

## 2.1 題材へのアクセス／創出過程へのアプローチ

器楽音楽 Instrumental music と声楽 Vocal music とは、言葉（歌詞）を持たない／持つという点において、その性格が大きく異なる<sup>8</sup>。前者にあって、演奏形態の大規模のものがオーケストラ音楽であり、18世紀後半にオーケストラ音楽の中心的な表現手段となったのが交響曲である。

交響曲 symphony は Syn= 共に、phōnē= 響くこと、というギリシャ語に由来する。18世紀の交響曲は、「君主の祝祭という雰囲気」を宿していたが、ハイドン、モーツァルトの時代を経て「啓蒙主義や自由という新しい時代精神の代弁者としての、作曲家自身の勝利」を表現するものなり、ベートーヴェンの偉大な芸術音楽に至ったとされる (Nicholas Temperley: GLOVE Dic.VI-444)。テンパレイはさらに、ベートーヴェンの交響曲に於ける当時の新しい様相とし

<sup>8</sup> 声楽にあっては、西洋芸術では伴奏部が器楽であり、声のあつかいとしてボーカリーズやメリスマ、あるいは声の技能を楽器的に扱うケースもある。ここでは器楽音楽と声楽の基本的な差異の意味である。



て、主題の徹底的展開、オーケストラのパワーと表現の幅の拡大、そして聴衆を激しい感情の葛藤に巻き込む独創性をあげている。

アドルノによれば、素材を寄せ集めて絶え間なく生成していく形式は、西洋文化全体に通じるものであり、作曲もまた素材を寄せ集め *zusammengesetzt* 構成されたもの *Komposition* としての性格をもつとする (Adorno: translating Paddison:179)。とくにベートーヴェンの作品では、胚芽的な動機 *die Keime* が、まずはじめに巧妙な無頓着さで表明され、調のごく基本的 (和声) 関係のなかで途切れることなく連続して楽曲の全体像に至り、そこでは主題の生成—主題に何がおきるのか、それがどう展開するか—が、基本的要素<sup>9</sup>そのものよりも重要なのであるとしている。

In his (Beethoven) case the germinal cells [*die Keime*] are very often — as initially stated — ingeniously indifferent, in order that they may smoothly [*bruchlos*] and seamlessly lead up to the whole; in fact, they simply represent the fundamental relationships of tonality itself. And it is particularly the case with Beethoven that, just for very reason, it is much more important what the themes becomes — what happens to them and how they develop — than what the basic elements themselves actually are. (Adorno/Paddison1969:183)

ベートーヴェンの交響曲のなかでも、とくにこうした特質を示すのが、交響曲第5番ハ短調 (作品67) である。交響曲第5番の創作経緯と作品の概観は以下である<sup>10</sup>。

1) ベートーヴェンは作曲にほぼ5年を費やし、とくに主題の検討は入念になされた。

ベートーヴェンが残したスケッチ帳でこのことが確認されている。

—1804年作曲の準備～最終完成1808年—

2) 第1楽章502、第2楽章247、第3楽章373、第4楽章444、全楽章1,566小節に及ぶが、各楽章の楽想は主題連環によって関係づけられている。

3) なお「運命」という標題は、冒頭主題のリズムが、緊迫してドアをノックする様子に似ているために付けられたという説がある。

しかし音楽史家による研究では、ベートーヴェンが名付けたという明確な歴史的証拠はないとされる。

<sup>9</sup> ここでいう基本的要素とは、シェンカーのいう *Ursatz* 原型のことである。

<sup>10</sup> 授業では、生徒に総譜も見せながら、全曲演奏に30分弱を要する規模の大きな器楽作品であること、その作曲を長期にわたって行ったこと等から、改めて作曲は設計でもあるというメタファーを説明した。

## 2.2 題材楽曲の分析 / 痕跡＝楽譜の分析

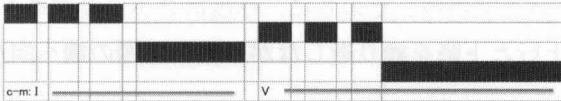
### 2.2.1 主題と基本動機

全曲の開始部である第1楽章冒頭の5小節は、譜6のように同一動機を主和音、属和音上に連結して主題を形成する（譜2-1）。この音型を象徴的に図示化したものが図1である。

譜2-1

**Allegro con brio** ( $\text{♩} = 120$ )

図1



この主題は、*Allegro con brio* —活気をもったアッレグロでいきなり開始すること、全弦楽器の3オクターブユニゾンによって奏されること（多くの指揮者は、開始からの全6音をダウン・ボーイングで奏させる）、*ff* によること、さらに作曲途中でクラリネットを加えて旋律の輪郭を極立たせたこと等から、極めて緊迫的で線の太い、強い印象を与える<sup>11</sup>。この一対の動機から成る主題は、2小節動機に分割されて煉瓦構造のように静かに (*p*) 上方に積みあげられ (5-12)、I-Vn. と II-Vn, Va の動機反行の対話を経て半終止に至る（譜2-2、図2a、2b）。

譜2-2

<sup>11</sup> セイヤー Sayer によれば、冒頭の八分休符は初期スケッチにはなく八分音符4音連続であったとされる。主題検討過程で変更されたものであろう。

図2 a

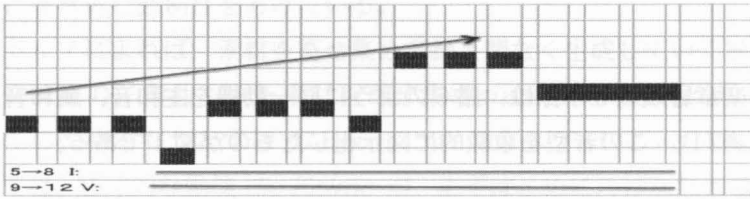
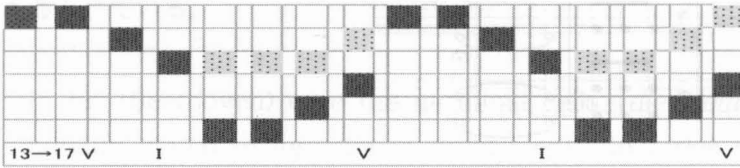


図2 b

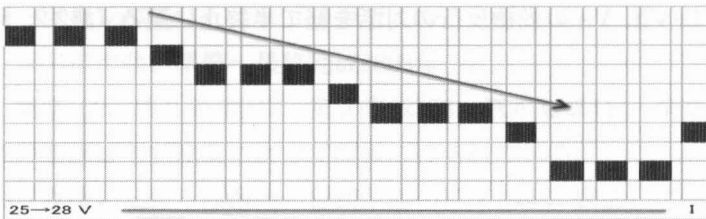


続いて、トゥッティで主動機を *ff* の *as-as-f* で再現したのちに、今度は2小節動機を下方に積み重ね(譜2-3、図3)、動機を細分化して上行と下降を繰り返しながら第2主題の調へ向かう。

譜2-3



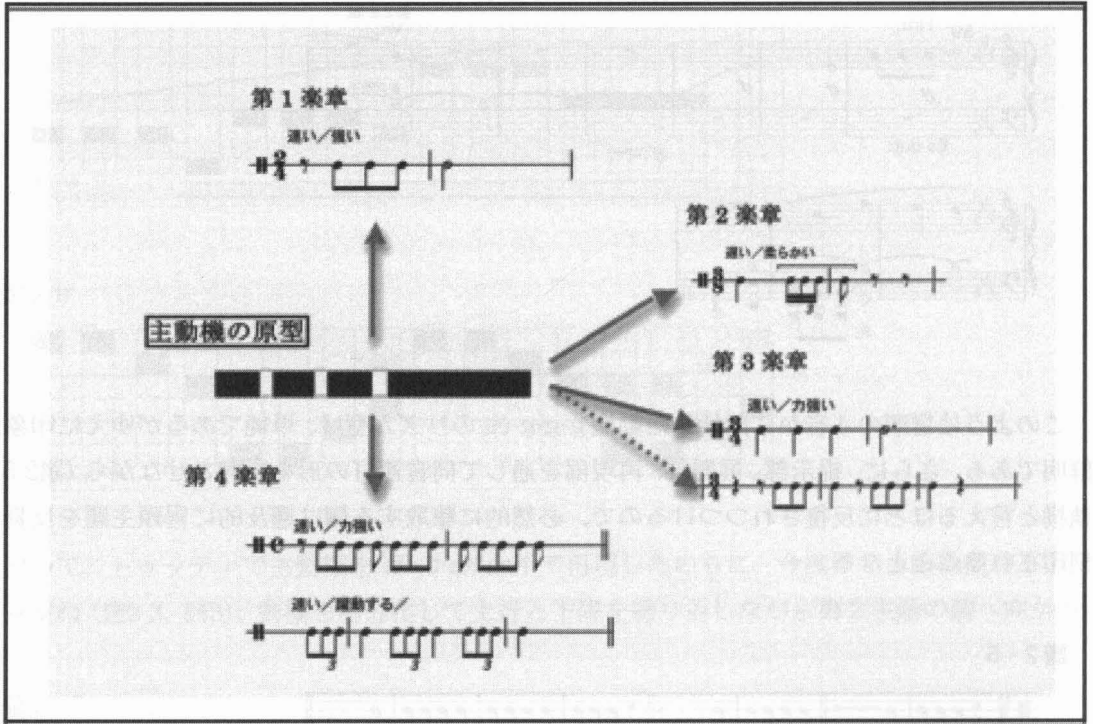
図3



第2主題への入りも、平行調での第1主題がシグナル化(ホルン59-62)されており、*dolce* の第2主題に移行してからもなお、チェロ&バスの第1主題動機が余韻としてこだまするのである(譜2-4)。



図4 「交響曲第5番」全楽章の主題連関



以下、この基本動機が後続する楽章でどのように主題連関として現れてくるかを追ってみる。

■ 第二楽章 *Andante con moto* の冒頭は、弦楽器群の変奏曲主題で開始して木管群にその結尾が委ねられ、その結尾を再び弦楽器群が変奏しながら総奏で締めくくる (40-48)。その締めくくり部分の終止 V-I の上声部にある主旋律が、16分音符三連符の音型で主動機を反映している部分である (譜2-6)。

譜 2-6




調が下3度平行調になっていること、テンポが遅く歌謡的な主題であること、主題の末尾に断片化されて配置されていること等から、主動機との関係は必ずしも明瞭ではない。さらにこ

の楽章は、断片的な間奏を挿入しながら変奏が連続し、その間この三連符は現れない。

しかし一連の変奏が終わった直後(194-204)に再現されてコーダを呼び起こし、更に速度の速められたコーダを鎮める効果で再び現れるので、その都度印象が強化される。指揮者によってはこの三連符を、重く *espressivo* で演奏表現する解釈もみられる。



第三楽章は、低音弦弱奏の13度の幅をもつ分散和音音型で開始し、それを高声部が対話的に受け止めて *poco rit.* で小終止する形を2度繰り返す。この序奏を受けて、主要主題が *ff* でホルンによって開始され(19-26)、短3度うへの調で反復的に総奏される(27-34)。

譜 2-7

ホルン、次いでトゥッティで力強く奏される主要主題は、gの同音連打—楽章開始のアウトタクトもg音である—で、明確に基本動機を再現している。異なるのは、裏の拍からではなく、スケルツォの性格を現すために1拍目の拍点から決然と開始している点である。基本動機どおりの  である。

中間部(トリオ)の対位法的主題を観察してみると、

譜 2-8

 で示されたg-a-h-cの4度上高音は、対位法的展開の締めくくりとして158-159、194-197に  のリズム型で単独で現れる。のみならず、194-197では、譜2-9のように低声部における反行型との同時奏で、再確認するかのよう強調される。

譜 2-9



これもまた基本動機 ■■■■■ の再現であり、この楽想は同時に後続する第4楽章でより発展的に扱われることとなる。なお、第3楽章と第4楽章は連続して演奏されるが、第4楽章に入る前に、50小節に及ぶ主音オルガン・ポイントがティンパニーによって奏される。この音型も、基本動機のリズムである。

第4楽章ソナタ形式の主要主題は譜 2-10である。

譜 2-10



第一、第三楽章の同音連打風の短い主題から一転して、強く上昇志向する8小節の完結型の主題へと拡大している。そしてその主題組成要素として、第3楽章のトリオで強調された8分音符の上行4度旋律（譜14）が包含されている。この音型は、第1主題のコデッタから譜16の反行音型一音型の頭が *sf* でアーティキュレーション強調された直後に、木管・弦楽器のユニゾンとなって一気に下降し、推移部へ入る（譜 2-11）。

譜 2-11



第2主題は、8分音符の4度上行旋律が三連符+4分音符の動機的音型の連続型となっている。





Beethoven's work was, in fact—as may be easily recognised from the sketchbooks—essentially to tinker with the themes and motifs until they finally became capable of meeting their function within the Whole. In reality this function always has priority in Beethoven, although it seems as though everything develop out of the 'motive-power' [*Triebkraft*] of the individual elements. (Adorno/Paddison : 183)

ベートーヴェンの創出過程・作曲過程が音楽の生成を求めて、基本動機を“いじくりまわす”ことにあったとすれば、それはまさしく“音との戯れ”ともいえるものである。モーツァルトの例では、こうした音との戯れが、性格づけられた一連の音群を母胎としつつほとんど無意識のうちに行われているのである(譜11-1)。こうした音との戯れともいう音楽の実在を感じ取るためには、その実在のまっただ中に自らも身を投じて創り・表現してみることが音楽の実感、“生みの音楽経験”を生み出すことになるであろう。感受過程を、模擬的な創出過程に反転させるのである。

今日学校の音楽教育では、真面目な鑑賞態度といわれることが、実は作曲者の創出過程とその痕跡(作品)をめぐる周辺情報の渉猟にのみ陥っているようにも思える。過剰なメタ言語が、ときとして学習者と音楽とを引き離してしまうのである。

「音そのものの戯れを無心に楽しむことができる・・・軽やかな聴取」(渡辺2004:227)を前提に、既成曲をも題材として表現・創作の音楽行動へ学習者を招き入れることは十分に意味のあることだと考えるのである。いうまでもなく、こうした学習シーンを創造的に構築するための音楽分析を行ってきたつもりである。ここまで提示した譜例・図にもとづく論述が、創作学習へ導く方法論の一でもある。

実際、筆者の 授業実践の体験によれば、中学生段階にあってもこうした学習方法が、極めてポジティブな音楽学習行動として受け入れられていることを明瞭に物語っている(巻末資料「P3.2 積み木シンフォニー」、生徒の感想を参照)。

## 参考・引用文献

(著者名の50音順)

アーノンクール、N. (Harnoncourt, N.) 那須 努、本多 俊之共訳

1992『音楽は対話である』東京：アカアデミア・ミュージック

ウォーカー、A. (Walker, Allan) 三浦洋司、吉富 功訳、早川 正昭監修

1979『音楽分析入門 (A Study in Musical Analysis)』東京：音楽之友社

大宮 眞琴

1994『ピアノの歴史』東京：音楽之友社

ナティエ、ジャン=ジャック (Nattiez, Jean-Jacques) 足立 美比古訳

1996『音楽記号学』東京：春秋社

パドゥーラースコダ、エヴァ+パウル (Badura-Skoda, Eva und Paul) 渡辺 護訳

1963『モーツァルト 演奏法と解釈』東京：音楽之友社

バーネット、D. (Burnet, D.) 大場 哉子訳

1980『ピアノによる音楽の演奏 (The Performance of Music)』東京：音楽之友社

久本 祐子

1998『モーツァルトのクラヴィーア音楽探訪 一天才と同時代たち』東京：音楽之友社

渡邊 順生

2001「モーツァルトとピアノ」海老澤敏先生古希記念論文集編集委員会編『モーツァルティアーナ』102-108 東京：東京書籍

渡辺 裕

2004『聴衆の誕生 ーポスト・モダン時代の音楽文化ー』東京：春秋社

Adorno, T. W. 1969 translating Paddison, Max.

1982 “On the Problem of Musical Analysis”

Jonathan Dunsby (eds.) Basil Blackwell/Oxford, *Music Analysis*, vol-2 169-187

著者	書名	内容	出版社	年次
パドゥーラースコダ、エヴァ+パウル	モーツァルト 演奏法と解釈	モーツァルトの演奏法と解釈について詳しく解説している。	音楽之友社	1963
バーネット、D. (Burnet, D.)	ピアノによる音楽の演奏 (The Performance of Music)	ピアノ演奏の技術と音楽の表現について詳しく解説している。	音楽之友社	1980
久本 祐子	モーツァルトのクラヴィーア音楽探訪 一天才と同時代たち	モーツァルトのクラヴィーア音楽の探訪と同時代の人々について詳しく解説している。	音楽之友社	1998
渡邊 順生	「モーツァルトとピアノ」	モーツァルトとピアノの関係について詳しく解説している。	東京書籍	2001
渡辺 裕	聴衆の誕生 ーポスト・モダン時代の音楽文化ー	ポスト・モダン時代の音楽文化と聴衆の誕生について詳しく解説している。	春秋社	2004
Adorno, T. W.	On the Problem of Musical Analysis	音楽分析の問題について詳しく解説している。	Basil Blackwell/Oxford	1969

資料

琉球大学教育学部附属中学校・特別授業

『音楽の仕組み“まねと繰り返し”～積み木シンフォニー～』

2010.10.19 (火) 11:00～12:50

授業者：中村 透 アシスタント：岩木桃子、宮城彩菜

音楽室のセッティング：ホワイトボード使用

用意する器材：パソコン、パソコン音源拡声機、プロジェクター

VHS再生機とTVまたは映写スクリーン、

用意する楽器：Low-tom1, カウベル1, テンプル・ブロック1、

鍵盤ハーモニカ、小太鼓、立奏グロッケン、立奏木琴、

ピーター各種、ピアノ

教具：積み木セット

\*生徒は、本人の身体以外一切持ち物なし！

およその時間配分				
時間		内容	所用時間	アシスト
11:00	1. 導入intro.	作曲とは？ ……音列即興等	10分	中央にグロッケン
11:10	2. 積み木シンフォニー	WS2.1 リズム編 演習 ……リズム即興創作	20分	ロー・トム、打楽器
11:30		WS.2.2メロディー編 演習 ……メロディ組み立て、和声伴奏との合奏	20分	ロー・トム、木琴(または鍵盤ハ)
11:50	3. レクチャー1	主題連環ということ ……四つの楽章	20分	PC.プロジェクター・スクリーン
12:10	4. レクチャー2	もう一つの設計技能 VTR鑑賞 ……フルスコアとVTR	20分	→VHS再生
12:40	5. まとめと質問	……繰り返されること	10分	質問記録

1. はじめに（導入）：作曲とは？（発問と対話、即興演習を中心に15分程度）

1.1 私は、いま作曲家としてここにいる。（以下Q.は生徒への問い）

Q. 作曲家とは、何をする人か？・・・音楽を ” つくる “ ? ..どのよう

作る make a rule, make a new home, form a new cabinet, establish a new record ?

創る create, produce a film, ?

造る build a bridge, build a nest, lay out a garden ?

A. composer : 構成する、組み立てる → 作曲家とは、音楽の設計士である。

1.2 Q. 音楽の設計とは？・・・実験 1. 音やリズムをもらって、それを積み木に見立てながら、①～⑤の手順で即興的に音楽（積み木）を組み立てる実験を行う。

① 一オクターブ内の音をグロッケンで複数（4音）もらう

☞ 無秩序に鳴らす、・・・音高だけではメロディーとはいえない

② 一リズム句をもらう一リズムに枠組化された音高は“動機 motive”となる

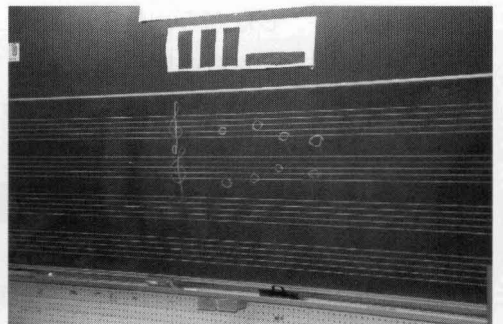
③ 動機を“まね”し、繰り返し、“変化をつける”・・・さまざまに組み立てる・・・と、それはメロディーになる。

④ 一テンポをもらう一テンポを決め、メロディーにスタッカートやスラーなどを与えると、輪郭がはっきりしてくる・・・でも、なにかが足りない・・・

⑤ メロディーを和声進行で型どり、全体を一定のビート・パターンにのせる・・・と楽曲の性格が明確になる。

⑥ ピアノで演奏する（可能なら簡単な合奏形態で）

← Q. 生徒は、再度、即興演奏からできあがった楽曲から、模倣（まね）・反復と対照（変化）を読み取る



2. **積み木シンフォニー**（今日の学習目標）：

「運命」第3楽章主動機による即興のリズム創作をワークショップで行う。

音楽設計の原理の一つ、音の模倣・反復（まね）の原理によってできている

Q. 交響曲の主題の仕組みを自分たちで創り、実際の楽曲を観察してみよう。

ワークショップ

W. S. 2. 1 : **リズム編：ダダダダンのリズム模倣と展開（20分程度）**

生徒は円形に並び、真ん中にパルス役のロー・トムを配置。残りの生徒は円陣でリズム1-3を模倣で手拍子。

（周辺に小太鼓のスネア・オフ、カウベル、テンブル・ブロックなどを置き、打楽器奏への移行に備える。）

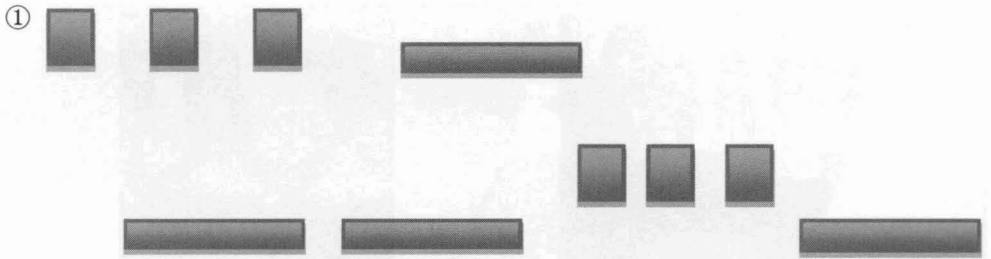
Allegro

- ① パルス（基本拍）役を決め、低音太鼓でパルス譜を打つ→パルスに乗って、譜1のリズムを手拍子で各自模倣し、その発展形を創る（譜2, 3 etc.）
- ② ①を、順に模倣しながら発展的に積み上げていく。→ Tempo 変化、cresc. しながら、最後を ff、
- ③ ②を打楽器で演奏する。打楽器は各自が選び、その順番を考える。  
← hint : 音色、cresc の効果、導入と盛り上げ、フィニッシュ、

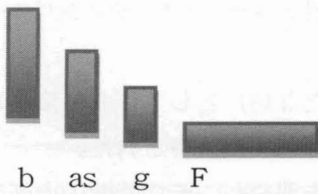
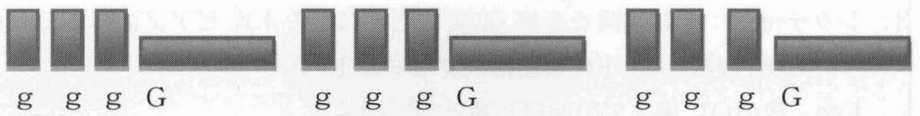
W. S. 2 : **メロディー編：リズム動機を組み立ててメロディーへ（20分程度）**

- ① 動機1（譜1）の組み立てを積み木にメタファーし、構成を工夫してさまざまナリズム楽句をつくる。→打つ、繰り返す、変化する

[積み木]



② 最終的に図3のフォルムにし、各積み木に音を指定して楽器（鍵盤ハーモニカまたは木琴）で奏する。2回目は短3度上で・・・(以下の図は、1 mov. 第1主題、4<sup>th</sup> mov. 第2主題構造にそのまま対応する)。



③ 上記②（「運命」第3楽章主題部）を楽譜で示し、教師ピアノと合奏確認する。

譜7.

レクチャー：「運命」の主動機とその子どもたち



3. レクチャー：主題連関を楽譜（必要なときは積み木）、ピアノ演奏とで示しながら理解を促す。（20分程度）（以下の楽譜はスクリーン上へ）

Lec. 後のQに備えての前提知識として提示：

1. 交響曲は、オーケストラという大編成の合奏形態で作曲／演奏される。  
（第5番：木管楽器 4パート8人、金管楽器3パート7人、ティンパニー1、弦楽器五部30人前後 計45人程度）
2. 交響曲は純粋な器楽曲（言葉・歌詞をもたない）として作曲／演奏される。
3. 交響曲はその誕生の頃から、多くの聴衆の前で生演奏された。
4. ベートーベンはこの曲の作曲にほぼ5年を費やし、その時間の大部分は主題の検討にあてられていた。（1804年作曲の準備－最終完成1808年）
5. 第1楽章502、第2楽章247、第3楽章373、第4楽章444、全楽章1,566小節で、演奏時間は30分前後である。
6. 「運命」という標題を、ベートーベンが名付けた明確な証拠はない。
7. 初演はベートーベン自身の指揮によって行われた（1808. 12. 22）
8. 交響曲第五番は後の時代に、ベートーベンの傑作と評価されるようになった。

図1 (掲示)

第1楽章  
速い/強い  
2/4

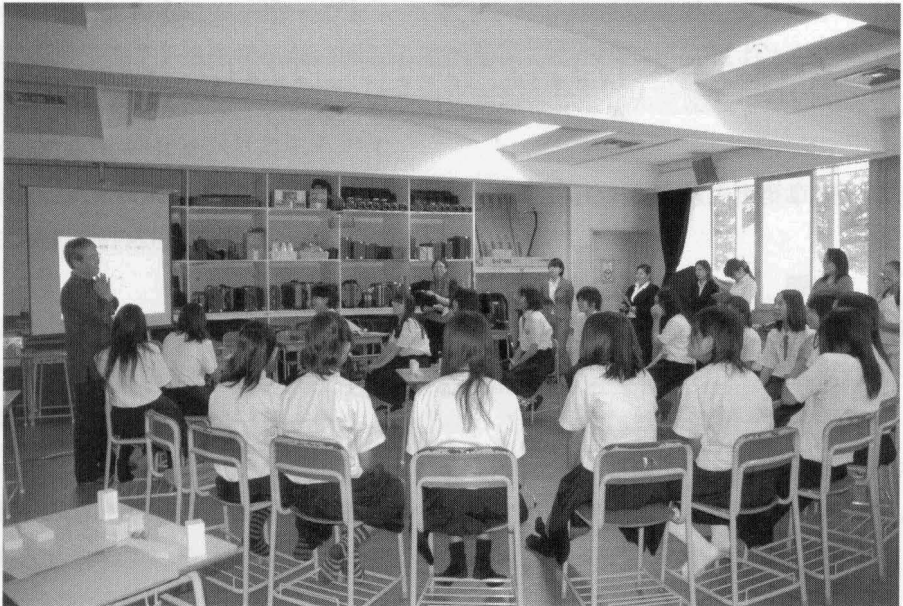
第2楽章  
遅い/柔らかい  
3/8

積み木のモチーフ

第3楽章  
速い/力強い  
2/4

第4楽章  
速い/力強い  
速い/躍動する/  
3

Detailed description: The diagram illustrates the development of a '積み木のモチーフ' (Block-stacking motif) across four movements. The motif is shown as a sequence of four quarter notes on a treble clef staff. Arrows point from this motif to four separate musical excerpts. Movement 1 (第1楽章) is in 2/4 time, marked '速い/強い' (Allegro/Forte), and features a rhythmic pattern of eighth notes. Movement 2 (第2楽章) is in 3/8 time, marked '遅い/柔らかい' (Adagio/Soft), and features a more complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes. Movement 3 (第3楽章) is in 2/4 time, marked '速い/力強い' (Allegro/Forte), and features a rhythmic pattern of eighth notes. Movement 4 (第4楽章) is in common time (C), marked '速い/力強い' (Allegro/Forte), and features a rhythmic pattern of eighth notes with triplets.





3.1 第一楽章提示部を弾く／読む

**Allegro con brio**

3.2 第二楽章40小節目から弾く／読む ～主調の3度下の長調＝開放弦のない調～

**Andante con moto** ♩=92

40

3.3 第三楽章冒頭を弾く／読む

**Allegro** (♩=96)

3.4 第四楽章第1主題と第2主題を弾く／読む～第3楽章の300小節目あたりでダダダダーのオスティナートを入り口に tutti で開始～

第1主題

**Allegro** (♩=84)

推移部

第2主題



Q. なぜ、このように全楽章を共通のリズム動機で展開（主題連関）したのだろう？

4. もう一つの設計の技・楽器法：フル・スコア（総譜）とその演奏

4.1 楽器法（管弦楽法）：楽器の特徴（音色・音域・演奏技術）と、配色

総譜は総合設計図、部分施工はパート譜に・・・

4.2 演奏するとは？

指揮者、演奏者は、動機や主題を身体的エネルギーと心のエモーションに換える

\*オーケストラ演奏の VTR を観る／2010春ウイーン・フィル

授業後の生徒の感想（原文のまま）

・作曲って浮かんだことを感覚で作っていきと思ってたけど、あんな風楽しく作ることをはじめて知りました。みんなでリズムを手でたたいたり、連続でやったりするのが楽しかったです\*1。あと、ベートーヴェンのやつが同じリズムでできてるのがすごかったです。聞いたときは全然きずかないけど、実際なってたっていうのはおもしろかったです。これからは何か音楽を聞くときに、繰り返しになってないか意識して聞いてみます。そうしたら何か新しい発見がありそうです。

\*1：導入で第3楽章の8小節主題のリズムを、手拍子と打楽器を用い、次々と音型を変えてカノン形式で連続的に模倣奏したことをさす。

・とても小さいな4つの音から、だんだん音楽になっていって、それがすごく感動しました。1つのパートだけじゃなくて、それがたくさんつながって楽しいリズムになっていって、楽しかったです。ベートーヴェンの作曲した「運命」も「ジャージャージャーシャーン！」からはじまって、だんだんゆっくりになったり、おだやかになったと思ったら、またこわくなったりして、とてもドキドキする曲でした\*2。今日は楽しかったです。最後の「ともだち」っていう本もとてもおもしろかったです\*3。

\*2：第1楽章から第4楽章まで、その主要主題を筆者がピアノで連続的に弾いて聴かせた。

\*3：周期的反復のメタファー教材として、谷川俊太郎詩・和田勉絵「ともだち」を朗読

- ・今まで知らなかった音楽を知ることができました。この授業を受けるまでは、作曲は難しいものだと思っていたけど、1つのリズムでテンポをかえるだけで、いろいろ作れるんだなと思いました。
- ・音楽の仕組みについてわかると、音楽鑑賞をするときに今までの何倍も楽しめるような気がしました。
- ・作曲は、こんな風にされているんだなという事が分かりました。最初に決めた4つのモチーフにリズムを付けたり、同じリズムで違う音程をつけたりして、どんどん曲ができあがっていくんだなと思いました\*4。ベートーヴェンの「運命」も、よくきいてみると同じリズムがいろいろなところでくり返し出てきて、おもしろかったです。つみ木で説明してもらおうと、見て理解できるので分かりやすかった。

\*4：導入で、生徒が発案した4音を、リズムに枠組み化し、即興演奏を行った。

- ・最初は、大学の先生の授業だから難しいかなって不安だったけど、とても分かりやすく説明してくれてよかったです。自分たちが実際にリズムをたたいたり、鉄きんをひいたりして、ただ聞くだけでなく自分たちも参加しながらできたからとても楽しかったです。作曲はとても難しく大変なイメージがあったけど、授業してみて音楽をととても身近に感じることができました。楽しかったです。ありがとうございました。
- ・先生が、ピアノでベートーヴェンの「運命」を弾いているのをきいてすごいと思いました。作曲は「設計\*5」「compose」だということが分かりました。実際にリズムを組み合わせて作曲(?)してみました!!

\*5 作曲を、建築の設計と工事にたとえて、モチーフから即興的に楽曲を構成した。