

音楽構成能力の教育方法に関する改善案

— J. S. Bach; BWV786 を教材として —

A Methodological Improvement on Developing Construction Ability in Music Education

With a Special Reference to J. S. Bach's BWV786

大 槻 寛

Hiroshi OHTSUKI

(昭和55年10月11受理)

はじめに

従来の楽式教育、楽曲分析等の教育では、音楽作品の外的側面（例えば、「この曲は何形式で出来ているのか」とか「この部分の和声は何んであるのか」といった様に、作品の表出された表面結果に関する面）にのみ、教育の重点が置かれる傾向が強かった。この結果、小中学校に於ける楽式教育は、教授者側と受容者側（生徒）の相方から、比較的敬遠されやすく、一音の価値に関する尺度や、曲全体の組み立て、さらに作曲者の内面に於ける独自のアイデア、省略、延長等といった本質的理解の為の能力を育成出来ずに過されてきた。そこで、本論では、音楽作品の内的側面からアプローチする構成能力を高める為の種々の方法を考察する。

教材として使用するのは、大バッハの作品「二声の為のインベンション」BWV786, h-moll である。これを選択した理由は、何よりもまず作曲者自身の書いたこの曲に関する序文(注1)で明らかな様に、この曲集が音楽に於ける構成美に関する実際教育教材としての目的を持って書かれているからである。この中で、特に筆者が重要と考えた部分は、序文の(2)の後半「すぐれた楽想 (inventiones) を身につけて、しかもそれを巧みに展開する事、そしてとりわけカンタービレの奏法を習得し、それとともに作曲の予備知識を得るための、明瞭な方法を示す正しい手引」と、書かれているところである。(傍点は筆者)傍点を付けたところを、筆者なりに解釈するならば、次の様になると思える。・・・音楽の創造的蓄積を心掛けて、常に柔軟な感性と音楽上の展開能力の向上を目標にする事、これらの為に特に基本となる自分自身への問いは、「メロディー(旋律)とは一体何んであろうか」という事と、メロディーの発見(この為には、当然、ハーモニーや、リズムを含んだ状態と、特に texture に関する感覚が含まれない)である。これらの中から、音楽の構成美に対する基礎知識を得るであろうし、自分自身の内に構成原理を認知する為の種々の接近の方法が明瞭になって来るであろう。・・・いずれにせよ、この曲集には、大バッハの音楽教育に関する基本的な考えが集約されていると考えられる。そこで、以下の様な項目を掲げて各々についての目的と学習者に対する課題、及び、実施に関する諸問題を考察する。

- I. 声楽的旋律と和声の探索 (和声と旋律の関係)
- II. 和声変換のリズムと形式 (段落と各種のフレーズ)
- III. 同形反復と変化への注目 (耳の慣性と作曲技法)
- IV. 緊張と弛緩 (主旋律・対旋律部分と間奏句)

なお、文中に於ける曲名に関する引用文で、特別にことわりの無い部分は、全てBWV786を意味する。又、次の様な、小節と拍に関する省略記号を使用する。

(例) 10小節目の2拍目の音 —————→10M 2 Bの音 (M→measure)
(B→beat)

I. 声楽的旋律と和声の探索

学習者にとって、器楽旋律(元来は、歌と合唱の旋律を楽器によって模倣する事が起源であったであろうが、各楽器の特性に合わせて序々に発展し、複雑化してきた。)を、声楽的な(最近の傾向としては、器楽的旋律に近づくこととする面もあるが、)基礎旋律に置き換える練習、或いは、復元を試みる訓練(音型の内に於ける鼓動拍に近いテンポを基に感じられるならかな順次進行を中心とする旋律線や、各小節に於ける拍対応点を結ぶ旋律線などを再構成する訓練であるが、科学的で正確な方法等は今後の研究課題である)は、かなり重要な課題であると言える。進行するリズム上の音が、和声音なのか非和声音なのか、どちらに学習者自身が感じられているのかを自分自身で判断し決定していく事が、音楽表現の主体性を高める事や表現能力の向上に役立つ。それらの明確な判別が訓練によって瞬時に下されるようになれば、演奏時に重要な音をミスする事を少なくする事が可能であろう。又或場合には、フレージングや、フォルムの把握についても深い見識が身に着く事になるであろう。又何よりも、旋律(多重旋律を含む)そのものに対しての自然な和声の厚みを含む多彩な感受性を増加し、音楽力の向上の本質的な能力が育てられる。

課題-1 声楽的基本旋律の復元と、三・四声の和声化を試みよう。

この場合、簡単に学習方法を説明し、若干の例(基本譜一参照)を示して、何はともあれ、取り組ませる。課題の内容を、始めから明確に理解出来る学生は少いが、各自が何度も、この様な面から曲を弾いていくうちに、少しずつ出来上って来る。少くとも課題の持つ目的は全員が理解したと思える時点で、集団で検討して見ると、大半の学習者が不明確であったり、感じ方の異なる部分が絞られてくる。この部分、或いは傾向を小さくまとめると次の様になる。

イ V₇とIVの和声、その他の和声化に於ける問題

1 M 3 B (譜例-1のボーケルマン和声譜及び巻末の基本譜の同一部分を参照)の場合、h-mollのV₇か、IVなのかといった疑問や相異点が生じてくる。又3 M 1 B~2 B(同上)の和声は、ボーケルマンのように一拍目からfis-mollの主和音として感じられるか(A音・#)、基本譜のように、一拍目で一旦h-mollのVに半終止して2拍目からfis-mollとした方が自然に感じられるであろうか、といった点などである。(注2)

これらの問題に対する解決の方法、対処の方法に関して、ただ単に直感的(安易な感性、つまり前後の脈絡欠如や非主体的判断を元に行っている場合)に、二者択一を行わせないで、どの様なアプローチの方法があるのかを考えさせる事が、最も重要で、意義のある事である。その一つの方法として、同じ様な音楽的内容を持つと思える部分の相似拍点(1 M 3 Bの場合は、

3 M 3 B, 6 M 1 B, 12 M 3 B, 18 M 3 B, 20 M 1 B など) を見つけ出して比較検討をさせる。1 M 3 B の部分以外の相似拍点は、ボーケルマン自身でさえ、各調の V_7 の和声にとらえられている。従って厳密な意味での正解は断定出来得ないとしても、比較検討の中から得られた判断の為の資料は重要であろう。

同じ様に、3 M 1 B ~ 2 B の扱いを、相似拍点を見つけて出して検討させると (5 M 1 B, 7 M 3 B, 14 M 1 B, 16 M 1 B, 21 M 3 B, 他に 18 M 1 B も加えて考える), フレージングの面での種々の扱い方の違いに視点が注がれる。つまり 3 M 1 B の場合には、曲が始まったばかりの為か、軽い段落感があるが、7 M 3 B を除いた他の相似拍点は、16分音符がのめり込んでいて、フレーズのただ中でブリッジフレーズや重層フレーズを構成している。いずれにせよ、2拍の間、じっと同じ和声であるかどうかを比較検討させる。1 M の出の和声変換リズムが ♪♪♪ となっているので、3 M も同じ様な和声変換リズムに感じとれなくもないが (ボーケルマン氏は、そう解釈していると思えるのだが) どうであろうか……

譜例一IIは、この問題のアプローチをやや別の角度から検討する材料である。つまり、BACHは、コラール等に於いて、しばしば☆印のような和声付け (譜例一IIの3 M 1 B から4 B にかけて) を行っている。(フレーズの終止点、次の始まり、といった点の *moll* の曲に多く見られる)。私自身には、この曲 (BWV-786) の背景和声としては、どうしても基本譜の様に感じざるを得ない。

譜例 — I
(注2)



譜例 — II
(注3)



□ 終止形部分における和声化の検討

5 M 1 B ~ 2 B の様なところはどうであろうか。筆者は 4 M 3 B から一拍ずつ *fis-moll* の I, II, I², V₇, I という典型的な終止形を、和声譜として書いたが、これなども、譜例一IIIの 2 M 3 B ~ 3 M 3 B の終止形の書法などを参考にしている。この他、学習者にとっては原形の内に、和声の流れとしての解決を、各拍の表にとるのか、裏にとるのか (この曲では、バス旋律が 8分音符で動いているので、一拍の表、裏を検討せねばならない) といった事に対するの注意力を養う事や、或いは又、各拍の主要な和声は何であるのかを決定する為には、常に前後の関係や、同一作曲者の他の作品等と比較して、音楽的なインスピレーションを得る姿勢を教育しなければならない。

初級の和声を終えた学習者達の中には、ともすると、バス音のみが和声決定の最重点要素で

あると決めつけてしまっていて、バス音を旋律（比較的ソプラノ及び内声のメロディーには、和声音と非和声音の混入がある事を多数の学習者が認識している）としてとらえられなければならない場合がある事を、認識していない状態が見られる。そういった能力の改善の為の訓練にも、以上の様な教育的アプローチは、意義あることである。

一歩進んで、更に検討を加えるならば、二声のインベンションに於ける背景の和声進行では、終止形をつくる部分においてバス進行が和声決定の際、上声よりも重要である事が多いが、その他の対位的部分の和声決定においては、殆んど、上声、下声が対等であるという観点を学習者が、自分自身で発見し、認識出来る様にする事が肝要である。

譜例 — III
(注4)



ハ 短調における VI 音, VII 音 の扱い

音楽的初歩者の演奏する、バッハのインベンションを聞くと、短調部分に於ける、VI, VII 音の個所で、比較的多くのミストーンが感じられるのは、筆者ばかりではないであろう。（この場合のミストーンとは、指の押さえ違いや、運指運動上の事よりも、主体的に何を弾こうとしているのか理解していない事をさす）

この事は、恐らく、調や、部分和声を決定づける重要な音（例えば、その部分の調性における幹音）と、装飾的・派生的な音との音楽上の識別が、不完全な状態であると推察出来る。

それらの中でも、とりわけ、moll の VI, VII 音の扱いは、moll それ自体が、我々の内にある音楽的嗜好性（この事に関して筆者は断言出来得ないが、歌謡曲のメロディーと伴奏に見られる関係——短調では無いが短調風の音楽、つまり、旋律には自然短音階のような上行、下行があり、伴奏部には、充分な和声的短音階を用いてアレンジされている曲が多く聞かれるが、そういった状態を何と表現してよいのか・・・いずれにせよ、十二分に浸透していると思わざるを得ない感性をさす）と混同されやすく、インベンションの様な和声的支配下にある moll の旋律、特に下行形（VI, VII 音周辺の）旋律の扱いは、とても難解である。

これらの点も、一連の手段の様に（基本譜15M 4 B~17M 3 Bまで参照）、和声を判別し、整理する事によって、基礎となるメロディーのソルフェージュ訓練が可能になり、音楽把握の不確実性に起因するミスは、相当改善される。


同様な目的の訓練と比較検等の為に、他のインベンションの次の部分を参考にすると良い。

BWV 773 の 12M, BWV 775 の 42~43M, BWV 777 の 29~41M, 等で和声化をさせる。

II. 和声変換のリズムと形式

学習者は、I 項で試みた和声化を実施する過程で、当然、和声変換のリズムに注目する様になる事が望ましい。原曲の表面に現われなかった背景的なリズムを整理して、形式及びこの音楽の進行状態に関する的確な把握方法を考えさせる事は意義のある事である。（基本譜の中段、和声変換リズムを参照）

課題一 作成した和声譜の和声変換リズムを記し、それらの粗密を分類して曲の構成との関係について考察せよ。

和声変換点をリズム符にして見ると、この曲の安定部分における和声変換リズムは  である事が理解されるであろう。(1~2M, 11~14M, 19Mと近似の個所として3, 8M) それらを平衡状態であるとして基準にし、他の部分のリズムの粗密を検討すると以下の様になる。

- 明きらかに粗い部分 8M~9M
- 安定平衡 (上記) プラス4~7M但しフレーズはズレている, 20~22M
- 明きらかに密な部分 10M, 15M 3B~18M 1B

8M, 9Mは、ゆったりとして同形反復的に動き、10M 4B裏及び11M 1Bの間の繋留に向けての前半のエピソードフレーズを作っている。(調的な新鮮さを出す為に10M 1B上声にC 4の音を使っている事にも注意せよ) 12M 1B裏から平行調で2群が始まる。(この考えには異論があるであろう。つまり5M 3B裏から5度上の調 fis-mollで、第2群が始まるとの解釈である。が、ここでは8M~10Mの追い込み、11Mの終止形、12M 1Bでの段落感が非常に大きい事をどの様に見るかという点を強調しておくことに留める)

15M 3Bからの後半のエピソードフレーズは、前半と対照的に、細かいリズムで和声に変化していき、旋律が大暴れして(17M)、クライマックスを創り、大波の様な変化の余波を受けて休息せずに、流れこんで主題が帰ってくる。(18M 1~2Bの和声を見よ)

こういった和声変換のリズムに視点を当てて検討する事によって、次の様な構成の概略が理解されるであろう。

テーマの交叉(1~7M 3Bまで、但し5M 3Bで軽い段落) → ゆるやかな流れ(8~9M, 10Mから軽い緊張) → テーマの交叉(12M~15Bまで) → 細かい流れ、緊張の増加(15M 3B~18M 1B) → テーマの交叉、加速度状態からの沈静と安定

II項のまとめとして、学習者の内面に、一曲中に於ける基本的平衡リズムの流れと、それから見て加速的部分、減速的部分がどの様に組み合わせられて、音楽美としての構成がなされているかを考えようとする事、筆者は、これらを一般的な機能と声、調構成の重要な柱である「主要三和音」と同等に「主要三リズム」(緩、適、急、といった)と名付けて構成能力の速度面からの理解力を増加させている。この場合、あくまで表面的なメロディーのリズムの粗密云々という事より、背景となっている和声の変換リズムこそが大きな要素である事(これのみではないが——注5)に、学習者が早く気が付く様指導せねばならない。

III. 同形反復と変化(耳の慣性と作曲技法)

反復進行の生み出す音楽の効果は、認識力を深める事のみならず、一定の方向に音楽を期待させる作用を持つ(予感能力の様な)と考えられる。しかしながら必要以上の反復は音楽の進行感覚を妨げてしまい逆効果となってしまう。そこで或程度の反復進行の後には必ず変化し、発展していく事になるが、こういった時点でインベンションでは何が行われているかを探求する。

課題一 各インベンションに於ける同形反復個所に注目し、後に続く「変化」との関係を検討せよ。

ここでは BWV 786 があまり適例にならないので（8 M～9 M の同形反復的内容の延長上に 10 M 1 B の上下声が書かれてはいるが）、BWV-775 d-moll（譜例-Ⅳ）と BWV-781 G-dur（譜例-Ⅴ）を例にして検討する。



譜例-Ⅳ



BWV 775 の場合、7～10 M まで 2 小節単位 の同調的 反復を 2 度行い、11～14 M では音型が変化していくが、各小節の頭は上、下声とも同調的 反復の延長線上の音と対応している。



譜例-Ⅴ



BWV 781 も前例とよく似ているが、4～6 M まで同調的 反復（1 M 単位）で 7、8 M と音型が変化するが、各々の 1 B の音は 4～6 M の延長線上の対応点にあり、更に 9、10 M と音型が 1 M 毎に変化するが、相変わらず一拍目は延長線上の対応点にある。

この項と直接関わらないが、以下 10、11、12 M と疑似反復の音型変化をする。4 M から 10 M までの順次下降のメロディー（各小節 1 拍目における）に対して、10～12 M の各小節 2 拍から 3 拍にかけての上声部のメロディーは 5、6、7 度の順に音程を拡大していき、（各小節 8 分音符の 6 拍目から 7 拍目にかけて）、あたかも三段跳びの様にして、前半部（第 1 群）のクライマックスを創り上げている。

こういった学習により、楽想上の変化に関して、〈用意〉、〈慣性〉、〈大きくとらえたカウンタービレ〉、といった音楽的な見方に関する感覚を訓練する事が出来、作曲技法の動的な理

解と、応用範囲の広い構成能力を育てる事が出来る。

Ⅳ. 緊張と弛緩 (主旋律・対旋律部分と間奏句)

課題—4 各インベンションに於いて、主・対旋律を保持している状態の個所と間奏句的な個所を区別し、緊張関係を検討せよ。

ここでは、緊張＝主・対旋律保持部、弛緩＝間奏句といった概念、或いは逆の組み合わせについても固定的概念として理解させる事を意図するものではない。或場合には前者の見方が適合出来る事もあるであろうし、全く採用不可能な事もあるかも知れない。いずれの場合も「正解」などは求めるものではない。最も重要だと思う事は、学習者が演奏中にこれらの事を意識しているかどうかという事と、(残念ながら、こういった課題など一切無用である程の演奏はめったに聞く事は出来ない)演奏表現の為の自己の決定や選択という概念があるかどうかである。つまり十分に自己の内面でこれらが検討されているかどうかが重要な点である。

多くの学習者にとって、連続して起る音楽変化(フレーズから次のフレーズへの移行といった、連続する2者の相対的変化)に対する緊張・弛緩の選択は、容易で無意識に行うことが出来るが、その様な状態でただ単に演奏作業をくり返しても、音楽構成に対する能力向上にはつながらない。「その場の」な、統一のとれない音楽を創ってしまう事になるであろう。

これらを、インベンションの様に、少くとも断続的に3度は出現する「主題にかかわる」部分(主題、提示・発展・再現＝第1・2・3の各群)と、その間を埋める、或いはつなぐ意味合の2つ(以上)のフレーズといった、最低5つのパートを持つ曲に於いて、学習者が各々のパートの緊張・弛緩関係(各々に何段階も、増大や減少といった事が当然あるわけであるが)をどの様に位置付けしているのか探求させる事は、意義ある音楽学習課題である。

例えば、この曲の8～10Mや15M 3 B～18Mといった2つのつなぎ的フレーズはどうかであろうか。又その他の3つのパート各々の音楽熱量はどの様に配分されたらよいであろうか。・・・(文化の源泉は、人間の記憶にあるとの見解を重視するべきであろう)

まとめ

最近、音楽要素別(melody, rhythm, harmony, etc)の分析を中心とした音楽理論教育に、疑問をなげかける声が、度々耳にされる様になってきた。つまり「ゲシュタルト心理学」でいうく個々バラバラの事象分析主義では、総体としての真の理解がなされない」という様な点である。(ゲシュタルトの理解の為には、よく音楽メロディーの認知が例に出される。例えば、移調されたメロディーが、何故、元と同じ様に感じられるのか、又、その際に、ほんの僅かな間違いでも、容易に指摘出来るのは、どの様な認知手段によるのであろうかといった・・・)

本論に於ける項目・課題も、ただ単に静的で受動的な心理状態で行われるならば、従来の教育より、多少の音楽断面図が増えた程度で終るだろう。しかしながら、僅かでも学習者の内面に、意欲というエネルギーが存在すれば、音楽的理解力の拡大・インスピレーションの増大がなされる様、腐心してまとめたものである。つまり学習者にとって重要な点は、自分の演奏中の音を聞いている時に、自己の内面に生じる様々な心理状態の変化(興奮、緊張、安息、不安、脱力、等の感じ)を、一方で客観性を持った自己の視点に拠って〈形としての認知〉を形成していく事である。結局、ただ単に物理的な音高・音色・組み合わせ等を聞き分けるのではなく、

一つ一つの分析行為が、絶えず一曲の有機的総体との関わりから音楽の精神作用を主体的に決定するように、内なる聴力を養成しなければならない。或いは又、要素として分解したものを、主体的に復元する（もとどおりに、自己の視点で再構成する）過程をくり返す事によって、バッハのいう ゆたかな楽想 を深めていく事が必要である。再度バッハの簡素明瞭な「序文」を熟読玩味せねばならない。

注1) J・S・BACHによる序文

(インベンションとシンフォニア ウィーン原典版 音楽元友社) より

クラヴィーアの愛好家、とりわけ学習希望者が(1)2声部をきれいに演奏するだけでなく、さらに上達したならば、(2)3声部を正しくそして上手に処理し、それと同時にすぐれた楽想 (inventions) を身につけて、しかもそれを巧みに展開すること、そしてとりわけカンタービレの奏法を習得し、それとともに作曲の予備知識を得るための、明瞭な方法を示す正しい手引。

注2) Bernardus Boekelman (1838~1930) 編著 バッハ カラー譜 インベンション
2声 公論社

注3) J・S・BACH ; 371 Vierstimmige Choralgesänge E. BREITKOPF
より“Wer nur den lieben Gott läßt walten”

注4) 同上 “Was mein Gott will, das.”

注5) G. W. クーパー, L. B. メイヤー 共著 (徳丸吉彦 訳) 「音楽のリズム構造」
/音楽元友社 P-9 4~8行目

旋律が単なる音高の連続以上のものであるように、リズムも、長短の比の単なる連続以上のものである。リズムを体験することは、ばらばらの音を構造化されたパターンにグループ化することである。このようなグループ化 grouping は、持続をはじめとして、音高、強度、音色、和声、テクスチャ、など、音楽の素材のもつ種々の様相の相互関係の結果である。

基本譜について (次頁以降の楽譜)

J. S. BACH の原曲と、和声変換リズム・和声譜 (筆者作) を同時に見やすくする為、まとめて一つの楽譜にしてある。和声譜は原曲の楽譜上におけるタイミングと必ずしもシンクロナイズされているわけではないので、一つの楽譜にしてあるからといって、同時に演奏される事を目的とはしていない。(但し、和声譜のパートを、オルガン等で弱奏して、他の個性的な楽器、声などで原曲のパートを演奏する様な合奏もやれない事はないが)、和声譜の応用を考えるならば、インベンション学習中の生徒に対する、聴音教材としての使用も効果的であろう。

基本譜

J.S.BACH 作曲, H.Otsuki 和声譜編曲

原譜

和声変換以ム

和声譜

The image displays a musical score for J.S. Bach's Minuet in G major, BWV 99. It is presented in three systems, each containing three staves. The top staff of each system is the original score (原譜), the middle staff is a harmonic transformation (和声変換以ム), and the bottom two staves are the harmonic score (和声譜). The original score is in G major (one sharp) and common time. The harmonic transformation and harmonic score are in C major (no sharps or flats). The score includes various musical notations such as notes, rests, accidentals, and fingerings. The harmonic score uses block chords and arpeggios to represent the underlying harmony of the piece.

This musical score consists of three systems of music, each with four staves. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The first system (measures 8-9) features a right-hand melody with triplets and a left-hand accompaniment with eighth notes. The second system (measures 10-11) continues the right-hand melody with more complex rhythmic patterns and includes a fermata in the left hand. The third system (measures 12-13) shows the right hand playing a steady eighth-note pattern while the left hand has a simple accompaniment.

This musical score consists of three systems of piano music, each with a grand staff (treble and bass clefs) and two single staves. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. Measure numbers 14, 16, and 18 are indicated at the beginning of each system. The notation includes various rhythmic values, slurs, and fingerings. The first system (measures 14-15) features a complex melodic line in the upper right staff with slurs and accents, and a bass line with fingerings 1, 2, 3, 1, 3, 4, 5. The second system (measures 16-17) shows a more intricate melodic passage with many slurs and fingerings such as 2, 2, 2, 1, 5, 3, 5, 2, 5, 2, 1, 4. The third system (measures 18-19) continues with a melodic line in the upper right staff and a bass line with fingerings 5, 1, 3, 3, 3, 3, 1, 3, 3, 1, 3, 2, 3, 1, 3.

Musical score for piano, measures 20-22. The score is written for four staves: two grand staves (treble and bass clef) and two smaller staves (treble and bass clef). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. Measure 20 features a melodic line in the upper treble staff with wavy hairpins and a complex bass line with fingerings 2, 1, 1, 1. Measure 21 continues the melodic line with fingerings 1, 1 and includes a triplet in the bass line with fingering 3. Measure 22 concludes the passage with a final chord in the bass line and a fermata in the upper treble staff.