

音楽理論系科目における、創作実習の重要性について — グレゴリオ聖歌から後期ロマン派音楽までの様式の変遷に学ぶ —

The Importance of Writing Exercises in Music Theory Classes
— *The Study on Transition of Musical Forms from Gregorian Chant to Late Romantic Works* —

田中 範康 TANAKA Noriyasu
(音楽領域)

はじめに

2019年度名古屋芸術大学特別研究費の助成を受け、以下に示す、3曲の室内楽作品を初演した。

- 「ラメンテーション」ピアノソロのための
 <Lamentation 2> for Piano solo

- <Sparkling in the Space X> for Elec. Gt. & Electronics

- 「響きの残像」ヴァイオリン、クラリネット、チェロ、のための
 <An Afterimage of Resonance> for Cl. Vn. & Vc

作品を創作するにあたって、3作品とも、調性の誕生そしてそれが発展するロマン派までの作曲技法、様式を検証し、それを自らの作品にフィードバックしながら作品を書くこととした。

筆者の作品は無調なのであるが、倍音を基軸としたハーモニーに支えられた調性音楽の変遷を様々な視点から見直すことで、特に筆者が創作上の課題としている、透명한響きの構築を具体化する方法について、新たに多くの知見を得ることができたと言える。

そこで本稿では、2019年度に作品を創作する上で知り得た知識をもとに、同年度特別研究の課題である〈自らの創作活動（音楽作品）を基にした、音楽理論基礎科目の新たな教育方法の研究〉について述べていくこととする。

加えて巻末に、2019年度に創作した3曲の中から代表的な作品「響きの残像」の楽譜を掲載する。

〈現在の音楽理論科目の教育実態〉

日本の音楽系大学のカリキュラムでは、音楽理論系科目は科目内容が細分化され、専門

的な知識を得られように分類されている。しかし実際の教育内容を見ると、理論系科目を学習する最終目的である、楽曲を客観的に理解する能力を養うという本質的な意味において、科目間の横軸の連携のもとに、有機的な教育体制が整っているとは言えない。

極論を言えば、音楽理論科目が机上の理論になりがちな現実を多く見て取ることができる。

音楽理論の基礎科目として代表的な科目は和声学、対位法、楽曲分析（楽式論含む）、そして音楽史の一部も含むのであるが、それらをシステムティックに学び総合的な理解を深めるためには、ソルフェージュ教育の重要性がまずあげられる。そして理論科目をある程度学んだ段階で、作曲を専門とする学習者以外にも作曲の実践教育を課す必要があるといえる。

そのためには前者については従来のソルフェージュ教育に加え、音楽に関わるリテラシー教育を同時に実施させるべきであり、後者においては、小曲の創作を実践させることで、教育効果が格段に上がると考えられる。

〈楽曲創作実習の重要性について〉

楽曲創作を実習するにあたって、その前提として各時代の音楽様式の重要なポイントを学習者に正しく伝えなくてはならない。

その上で、ルネサンス様式については、原理的な対位法の実習を通じての学びが重要であり、バロック時代以後の音楽については各時代の様式の音楽的特徴に基づいた、簡易な小曲、の創作を実習させることが重要である。（学習者のレベルによっては特にロマン派以後の実習では、8小節程度のフレーズのみでの創作でも良い）

その結果、学習者それぞれが、作品を客観的に見る能力が養われことは言うまでもなく、特に作曲技法の必然性に基づいた、音楽の正統的な理解ができるようになると言える。

以下に、実際の創作実習を行うための、実践的教育内容について、その基本となるグレゴリオ聖歌からロマン派の時代における各時代様式の重要なポイントを述べながら、合わせて、具体的な小曲の創作実習の方法についても要点を述べていく。

1. グレゴリオ聖歌からルネサンスの音楽について

グレゴリオ聖歌が誕生するまでの教会音楽、世俗音楽は、どちらかというとならざるで、感覚的なものが優先していたが、グレゴリオ聖歌の誕生により、その旋律に一定の秩序を見ることができるようになる。そして、グレゴリオ聖歌自体は素朴な単旋律で作られているのだが、やがて、教会で歌い継がれていく中で、人々は自然に聴こえる倍音を意識し、それを音楽の中に組み入れていくようになるのである。つまりそれは多声音楽の原点であるオルガナムに結びつくのである。縦の響きを意識的に作り出すことで得られる豊かな響きの世界を人類が体験することで、これが時代とともに変遷しながら音楽の中で最も重要な位置を占める和声進行がルネサンス時代後期からバロック時代にかけて体系化されるの

である。

初期のオルガヌムは、4度、5度を基軸とした響きで構成されたが、その響きは極めて透明であると言える。その後ルネサンス音楽が台頭する15世紀まで、調性音楽で好んで使われる3度、6度音程は消極的にしか使われず、逆にルネサンス時代から現代まで避けてきた、無秩序と言える2度、7度などの不協和音程がアルス・ノーヴァの時代まで、数多く見ることができるのである。この時期の不協和音程の存在に一定の法則を見ることはできないが、核になる部分で使用される4度、5度音程の透明な響きと、旋律と旋律の絡みの中で生じる偶発的な不協和音程が混在していることが当時の音楽的特徴の一つであり、協和と不協和という対局にある響きの同時性の中で、独特の美学を形成していたと言える。

ルネサンス以前の音楽について、その様式、理論を学ぶためには、音楽史が中心になるが、特にグレゴリオ聖歌の時代からアルス・ノーヴァの音楽に至る、歴史ごとの様々な様式を、音楽鑑賞を通じて学ばせることはいうまでもない。その際、必ず楽譜（現代譜に直したもの）を見ながらの鑑賞をすべきである。

そして、この時代の響きの特徴や、鋭い不協和音程、インソリズムなどに代表されるリズムの考え方など、当時の音楽様式の一部は、現代音楽に通じる発想のあることも紹介した方が良いでしょう。

〈アルス・ノーヴァの様式による創作の実習について〉

ここでは、アルス・ノーヴァ時代の代表的な作曲家であるギヨウム・ド・マショウの楽曲を分析（特に声部間の音程）した後に、それを模倣した、旋法による2ないし3声部の小楽曲を創作させることが良い。

譜例(1)

記載してあるリズムに従って適切なメロディーを作る

The musical score is in 4/4 time and consists of three staves. The top staff contains a melody with eighth notes and triplets. The middle staff contains a bass line with eighth notes and triplets. The bottom staff contains a bass line with quarter notes and rests. A dashed box encloses the second and third measures of the top staff, with an arrow pointing to the text '記載してあるリズムに従って適切なメロディーを作る'.

実習に際しては、譜例(1)のように、最下声部に、あらかじめ当時のカントゥス・フィルムスに該当する長い音符の声部を指定し、2ないし3声の小作品を作らせる。この時、声部間の縦の響きが、4度、5度、8度音程中心になり、合わせて当時好んで使われたリズムも紹介することが良いと思われる。

注) ここで使用する cf. は、当時の様式を守った上で、指導者のオリジナルで構わない。

2. ルネサンス＝原理的な対位法の音楽について

ルネサンス時代に入ると不協和音程が、掛留音などに代表される秩序を持った方法で楽曲の中に使われ、また、3度、6度音程が中心になり、現在の和声の響きの基礎となるのである。

グレゴリオ聖歌からルネサンス時代の音楽は、倍音を人類が聞き取ることで、縦の響き、つまり和声的な響きの基礎が作られるのであるが、当時は線と線の絡み合う極めて知的に構築された多声音楽（ポリフォニック）の中で、その結果得られる偶発的な縦の響きという位置付けであることの認識が必要である。したがって、古典派の時代に完成された、ドミナントからトニックへの進行を基軸とした機能和声とは異なる点、さらに調性ではなく旋法で作られている点を述べる必要がある。

ルネサンス音楽を実際に学ぶ上で、精緻な対位法技法で作られた様式を知るために、当時の作品の楽曲分析を学習していくことが、この時代の音楽様式の原点に関わる様々な点についての理解が深まるようになる。

また、ルネサンス音楽は、厳格な対位法書法により、教条的とも言える諸規則の枠組みの中で作られていることを学習者は認識する必要がある、数ある対位法の著書の中から、パレストリーナ様式の厳格対位法（クヌート・イエッペセン著）による実習が最も良いと思われる。そして分析と対位法書法の実習を学ぶことで対位法作品の構造が、正しく認識できるようになるのである。

〈ルネサンス様式の創作の実習について〉

本時代の様式の理解のためには、パレストリーナ様式での対位法実習をすることが、結果的には創作を実習した結果になる。

そして、対位法で最も理解しなくてはならない声部様式を学ぶためには、最低でも3声部の華麗対位法の実習が望まれるが、どうしてもレヴェルの達していない学習者については2声部の華麗対位法でも止むを得ない。3声部の華麗対位法を実習する際には、最初は、指導者がリズムや、模倣部分があれば、その箇所を指示し、それに従って実際の課題に取り組む方法で、実習を始めると良い。

3. バロック時代の音楽について

バロック音楽は、一般的にはルネサンス時代の対位法音楽を、さらにおし進めたポリフォニック音楽の時代であると言われている。

しかしこの時代の重要なポイントは、イオニア旋法からの長調、エオリア旋法からの短調における調性の確立であり、音階の中で属音、下属音、導音などの機能や、和声においてもドミナントを中心とした所謂機能和声の基礎が完成された時代である。また、ルネサンス時代の旋法や和音進行における弱進行は、この時代の中期以後では殆どその姿を見ることができなくなるのである。

そして、この時代の音楽は厳格な手法による純粋なポリフォニーの音楽様式ではなく、すでにホモフォニーをもとにした音楽構成との混在を多く見る事ができるのである。確かにこの時代の様式の中心はフーガなどの模倣を中心としたポリフォニックな音楽が隆盛を極めた事も事実であるが、同時に機能和声の発展に伴い、ホモフォニーの色彩を持った音楽様式も散見することができるのである。

つまり、バロック時代の中期以後では、ポリフォニック音楽とホモフォニー音楽との融合により、古典派からロマン派に繋がる和声進行やそれに伴う様々な音楽様式の基礎が作られたと時代と認識すべきである。

またこの時代に入ると平均律の調律方法が確立し、そのために近親関係調を中心に、自由な転調が可能になり、調的な変化の幅の広がった作品が作られるようになる。そして、ルネサンスやそれ以前にはムジカフィクタのような、楽譜に表記しない即興的な半音階（ルネサンス後期のイタリアのマドリガーレ等）を旋律上に見ることができが、この時代になると、譜例(2)のように、ドミナントからトニックへの和声進行を伴った、一時的（経過的）な半音階転調も多く見られるようになるのである。

そして、それまでの時代の音楽作品の中心が声楽曲であったことに対し、楽器の目覚ましい発達により、J. S. バッハや、F. ヘンデルに見られるような鍵盤楽器作品はもとより、様々な編成の器楽曲が多く作られるのである。

さらに、この時代に隆盛を極めたフーガに代表される、テーマまたは動機を基軸として音楽を構成するという、音楽構造の根幹をなす考え方が、この時代に明確になったと言える。

譜例(2)

The musical notation for Example 2 shows a short melodic fragment in 4/4 time signature. It is written in treble and bass clefs. The melody starts on a G4 note, moves chromatically down through F#4, F4, E4, and D4, then up to C4. The bass line follows a similar chromatic path, starting on D3, moving down to C#3, C3, B2, and A2, then up to G2. This illustrates a chromatic modulation from a dominant to a tonic.

特にこの時代の後期を代表する、J. S. バッハにおいて、テーマ自体の変容、拡大、縮小、分割などや、和声法や転調の幅の広がりを伴って、様々な複雑な音楽の展開を見ることができるようになるのである。

〈バロック様式の創作実習について〉

この時代の音楽様式の理解を深めるために、2つの小楽曲を創作すると良い。

1曲目は、2声ないし3声の小さなコーダを伴った短いインベンションの創作実習である。その際、全曲にわたり、テーマと対旋律の組み合わせは固定すると良い。合わせて、経過句の転調する部分については反復進行などを用いた和音進行の指定もすると良い。

2曲目は、和声学で実施した任意の4声体を、譜例(3)のように非和声音を加え、各声部を旋律化する実習である。この際、声部同士の動きに対しては、模倣などによる一定の工夫をさせる指導が必要である。

譜例(3)

●原曲

●各声部を旋律したもの

The image shows two musical staves in 2/2 time. The top staff, labeled '●原曲', shows a simple harmonic structure with chords in the right hand and single notes in the left hand. The bottom staff, labeled '●各声部を旋律したもの', shows the same harmonic structure but with each voice part (treble and bass clef) having a melodic line. Two downward-pointing arrows indicate the specific points where the original chords are being expanded into these melodic lines.

4. 古典派の音楽の理解

古典派の音楽の大きな特徴は、バロック時代までの淡々と時間軸上で流れる音楽に対して、ドミナントを中心とした和声進行の基に、明瞭な段落を持ち、均整感を重んじた小楽節、大楽節などの楽節の連鎖により楽曲が構成されている点である。

さらに、この時代、すでに過去の時代に楽節構造の不完全な形を見ることができているのはあるが、一つの動機を核に音楽を組み立てるという手法、つまり動機書法を中心に綿密に練られた楽節構造により創られた作品を多く見ることができるのである

この技法の基本的な理念、手法は、その方法論が様々に変容するものの、現代にまで受け継がれていくのである。

そしてこの時代に完成されたソナタ形式は、2部形式や3部形式などの、比較的簡素な

形式が発展、収斂したものと考えて差し支えないのであるが、当然動機書法を核として全曲を構成されていることは言うまでもない。

古典派の作曲家の中で、この動機書法において特に秀逸な作曲家はベートーベンであるが、ピアノ曲、室内楽、シンフォニーなどに、主に器楽曲の中に精緻な動機書法を見ることが出来る。

さらに、古典派の音楽ではすでにバロック時代の後半にも見られる、カデンツを中心とした和音進行が完成され、特に調性を明確にするためのドミナントからトニックへの和音進行上の流れが確固たる存在となったのである。しかし、後期ロマン派のような多彩な和音の響きはまだ見ることができず、3和音、属7和音、減7和音などに加えてサブドミナント系の副7和音のみが使われていた。そのことがかえって、古典派の音楽の、安定的で均整のとれた響きを作り出しているとも言える。

そして、転調においても、半音階的な一時的転調を駆使したより複雑な転調を見ることが出来る。また転調する調の幅も、バロック時代は、近親調の範囲に限定されていたものが殆どであったが、古典派では遠隔転調を随所に見ることが出来るようになる。加えて、転調する過程の和音進行が巧妙で複雑化された点も注目に値する。

また、古典派の時代は、楽器の飛躍的な発展で、鍵盤楽器、弦楽4重奏に代表される室内楽や交響曲などの作品が多く、バロック時代よりも楽器編成の規模はもちろんの事、音楽的にも多彩な表現力を持つ器楽作品が昇華した時代といえる。この流れはロマン派時代にさらに大きな発展的変容を遂げ、それは現代まで引き継がれていくのである。

以上、古典派音楽で理解すべき要点を何点か述べたが、これらのことを元に、実際の小作品の創作をすることで、より古典派音楽の理解が深まると言える。

〈古典派様式の創作実習について〉

古典派様式の創作実習は、動機書法や明確な楽節構造を持った2部形式、3部形式の楽曲の創作を基本とする。

そして、特に3部形式では、コーダを共なった複合3部形式の楽曲創作を目指し、動機の発展や中間部(B)と前後(A.A)との音楽的な対比を意識した作品を作るように指導するとよい。

同時に、簡易な和声対位法的手法を部分的でも良いので、必ず加えるようにすべきである。

なお、楽曲を創作する上で、最初はテーマや和音進行については指導者が与えた方が、学習者が学びやすいと思われる。

また学習者が創作した3部形式の楽曲のクオリティーによるが、場合によっては、小構造のソナタ形式による楽曲創作をさせてもよい。

ソナタ形式の実習については、提示部の第2テーマへの転調方法や、特に展開部の作り

方において、指導者が具体的なモデルを示し、それを学習者が模倣して創作するように指導すると良い。

5. ロマン派の音楽について

（ロマン派の音楽は、シュトゥルム・ウント・ドラング *Sturm und Drang* と言うそれまでの価値観と異なる価値観によるドイツで起こった文学運動に影響されたと言われている。）

ロマン派の音楽は、十九世紀から20世紀半ばまでの約150年間続いたのであるが、古典派の充実した調性、和声進行、形式などを基礎にしながら、それらを様々な手法で、極限まで発展させた時代であると言える。

すでに述べたように、古典派の音楽では均整のとれた音楽構造や知的な創作姿勢が根底に貫かれていたが、ロマン派音楽ではそれに加え、人間の感性に依拠した精神性や詩、文学、哲学、思想などの影響が顕著に見られる作品を多く見ることができる。

また、標題（言語）によって音楽を定義する、例えばベルリオズの「幻想交響曲」に代表される標題音楽が多く見られるようになるのもロマン派の時代の特徴と言える。

そして、ロマン派の音楽では、7の和音や9の和音、さらには変化和音、偶成和音などを多用することにより響きの世界を大きく広げたのであるが、加えて転調においても、遠隔転調や、半音階を駆使した頻回な転調など、古典派とは比較にならないほど複雑な調変化を見てとることができるのである。

さらに、この時代の旋律構造は、非和声音の多用により、装飾的な旋律を多く見ることができるが、同時に自由なアゴーギックを前提としたフレーズを持った旋律も、この時代の特徴と言える。

また、ルネサンス時代から古典派の時代までは、ヨーロッパの中でも特定の地域（ドイツ フランス イタリア オーストリア）で発達したクラシック音楽が、交通網や、情報伝達手段の発達に伴って、時代を追うごと国際化が進むことになる。つまり様々な文化的情報が、周辺国に伝播することで、少なからずとも中央ヨーロッパを規範としながらも、それぞれの民族または地域の音楽的特徴を取り入れた作品を見ることができるようになる。

そして、この時代の最後（後期ロマン派の時代）には急速な楽器の進歩なども相まって、ヴィルトーヅ的な楽曲や、巨大化されたオーケストラによる、過去とは比較にならないほど、様々な面で音楽表現の飛躍的な進歩が見られるのである。

以下に、音楽的特徴の異なる1) 古典派様式の継承の時代、2) 様々なスタイルによるロマン派音楽、3) 後期ロマン派の音楽、に区分して、それぞれの音楽的特徴を述べていく。

〈古典派様式の継承の時代〉

この時代はベートーベンが古典派からロマン派への架け橋の役目を担った時期であり、その音楽は、表現や発想の幅が古典派に比べ自由で精神性に富んでいるものの、和声法を含め作曲技法的には古典派の影響が強い時代と言える。

また、転調方法についても古典派と比較してそれほどの変化があるとは言えない。

しかし、音楽の構築方法については、進展を見ることができる。音楽を構成する手段として、古典派では動機単位での音楽作りがその骨格であったがむしろフレーズを中心とした音楽構成が明確にみとることができる。

例えばシューベルトに代表される歌曲＝リートでは、和声進行については、古典派時代の和声進行を踏襲しているものの、詩と音楽との有機的関連や、詩の持つイントネーションと音楽、特にフレーズとの関係についても極めて精緻に構築されている。

このリートにおける創作思想はシューマンに引き継がれ、ブラームスや後期ロマン派のマラー、リヒャルトシュトラウスなど、多くのロマン派の作曲家によって歌曲の隆盛を極めるに至るのである。

さらに、初期ロマン派時代の代表的な作曲家の一人として、オペラを中心に活躍したロッシニが挙げられる。彼のオペラ作品の創作理念は、古典的なオペラ・ブッフアやオペラ・セリアのスタイルを保持することであった。しかし随所に見られる新たな和音進行の試みやオーケストレーションなどに新しい発見を見ることができ、同時に彼のメロディーは、極めて歌唱的な流麗な旋律線により作られている点が注目される。

以上のように、この時期の作曲家は、古典派様式を保持し、控えめ目な変容の幅にとどまっていると言える。

〈様々なスタイルによるロマン派音楽・古典派様式からの脱却〉

初期ロマン派の音楽が台頭してくると、すぐに元来の古典派様式と異なる新たなスタイルを持った作品が多く作曲家によって書かれてくる。

すでに述べたように、中央ヨーロッパでは、古典派の伝統の継承を基本とするものや、ヨーロッパ各地でそれぞれの民族のアイデンティティに基づいた、新しいタイプの音楽作品が見られるようになる。

前者については、ドイツにおけるメンデルスゾーン、シューマン、ブラームスであり、古典派の作曲技法を基本としながらも、和音進行や音楽を構成するフレーズの捉え方や、ミクロな部分での均整を求めない自由な楽節構造など、明らかな違いを見ることができる。メンデルスゾーンは均整のとれた音楽構造がその特徴だが、和声的にも決して複雑ではないものの、古典派の時代にはなかった甘美なメロディー、拡張化されたフレーズを特徴とする作曲家である。

ロマン派最盛期の代表的な作曲家であるブラームスにおいては、彼が新古典主義とも言

われるように、古典派の様式を常に意識しながらもフレーズの連鎖方法や、半音階的な和音進行に伴う巧妙な転調、さらに対位的な複雑な手法に新しい工夫が多く見られる。また、交響曲第4番の2楽章に見られるように、一部の作品では、教会旋法が好んで使われている。

そして何よりも彼が作り出す音楽の特徴は、彼の歌曲や、器楽曲に共通している、叙情的な旋律と堅牢な古典手法による作曲技法に裏打ちされた点である。

後者は自らの民族的な内容を音楽表現に加える新たな創作姿勢を持つ作曲家達のことである。

そして、民族を意識した上での創作方法はさらに2つのタイプに分類できる。

一つ目のタイプは、消極的ではあるが、民族の持つ音楽の特徴や様式を当時の中央ヨーロッパの音楽スタイルに融合させることで、新しい響きを作り上げた作曲家達である

代表的な作曲家として挙げられるのは、ショパン、リスト、チャイコフスキー、スメタナ、グリーク、ジベリウスなど、その名を挙げればきりがないのであるが、彼らに共通していることは、作曲技法全般において、中央ヨーロッパの伝統様式の枠から距離を置くことをせずに、新たな要素として、民族的な舞曲の特徴や、地域で長年歌い継がれてきた旋律を作品の中に加えることなどにより、地域性を感じられる音楽作りを目指した点である。

二つ目のタイプは、民族意識を作曲姿勢の根幹に据え、1つ目のタイプと比較して、より積極的に民族的な内容を作品の中に組み入れたロジア5人組に代表される国民楽派と称されるムソルグスキーや、リムスキー・コルサコフなどの作曲家達である。彼らの基本的な作曲姿勢は、強い民族意識が根底にあり、自国（地域）の音楽様式や、音楽表現の方法を積極的に取り入れることで、中央ヨーロッパの音楽様式を規範としながらも、それとは異なる新たな響きの世界を求めたのである。

なお、上記の2つのタイプに共通していることは、すでに述べたように、作品の根底にある和声進行や、様式について、あくまでも中央ヨーロッパのスタイルを規範としている点であり、調性音楽と異なる響きを作り出す民族音階の使用や、それに伴う3和音と異なる和音構造を見ることはないのである。

また、上記の2つのタイプと同列には語れないが、フランスでは、中央ヨーロッパにありながら、自国のアイデンティティとして、中世の旋法がどの時代にも底流に流れており、フランクや、フォーレなどの音楽の中にそれが顕著に感じられる。これに対し、同時代のベルリオーズ、サンサーンスについては、調性の世界にとどまっていたと言える。（フォーレについては、近代の時代区分に分類される場合もある）

〈後期ロマン派の音楽・R. ワグナーとその信奉者の音楽〉

後期ロマン派の最も代表的な作曲家はR. ワグナーであると言える。彼は、調性感の希

薄な、いわゆる「トリスタン和音」や、半音階の究極的な使用、頻繁な転調、偶成和音の多用、さらに特定の事象、もしくは人物、理念に固定された動機を持つライトモチーフの使用、さらに、途切れないフレーズを持つ無限旋律など、多くの斬新な手法を作品に取り入れたのである。

そして、それらワグナーの手法を規範とした代表的な作曲家として、ここでは、マーラー、R. シュトラウス、の2人の作曲家を挙げていくことにする。

彼らは、R. ワグナーによる様々な作曲技法を発展させ、特に巨大化されたオーケストラ作品では、長大で色彩的、且つ重厚なサウンド作りを目指した点が共通している。

マーラーにおいては交響曲2番から5番にかけて、長いフレーズを数小節単位で楽器を変える、音色旋律と言っても過言ではない手法や、第3番の3楽章ではハンマー、低い鐘、カウベルを加えたり、第7番ではマンドリンやギターを使用し、オーケストラサウンドに新たな境地を広げた。

さらに、R. シュトラウスでは、ライトモチーフの概念を発展させた交響詩による音楽表現の拡大や、特にオペラ「サロメ」に見られる、調性からの脱却を思わせる不協和音の連用、そして控え目ではあるが複調も見られるのである。

彼らは調性の枠内に留まりながらも、その中で、音楽表現の可能性を最大限に押し広げた最後の作曲達であると言える。

〈ロマン派様式の創作実習について〉

ロマン派様式の楽曲の実習では、転調を伴う多彩な和音の響きに基づいて実施する必要がある。様々な和音進行を学ぶためには一つの提案として、シャラン380課題の和声学の各巻を抜粋で、第5巻程度まで実習することが良い。このことで転調を含む多くの和音進行を学ぶことができる。実際の実習では、指定されたソプラノ、バス、に対して、アルトとテノールの内声のみに指定された数字に従って音を加え、4声体を完成させていく。併せて様々な和音進行の響きを覚えるために、完成した4声体の響きをピアノで必ず演奏するように指導していく。

ある程度、和声進行を学習することができた段階（4巻程度まで）で、第1段階として指導者が和音進行（偶成和音を加える）と、旋律の冒頭のメロディーと和声進行をあらかじめ用意し、4から8小節程度を目安に複数のフレーズを創作することの実習から始める。

そして、ここで作られたフレーズを基に、学習者の能力に従って、転調を含む簡易な3部形式などの小曲の創作指導をしていく。

なお創作実習の前提として、すでに述べたシャランの和声学の実習と同時に、様式の異なる作曲家の楽曲構造、和声進行、非和声音の扱い方、の3点を中心に、分析を綿密に指導する必要がある。

注) H. シャランの代表的な380和声学課題集は、数ある和声学のテキストの中で、早い段階から、転調を含んだ課題を実習できる利点があり、加えて、どの課題も音楽的な流れを意識して作られている。

おわりに

今回、グレゴリオからロマン派の音楽様式の要点について時代ごとに述べてきたが、冒頭に述べたように、各時代の様式の特徴に基づいた小曲の創作を実習することで、音楽作品に対する知的理解が深まり、それが個人の感性と合わさることで、作品の意図を尊重した、正統的な演奏表現ができるようになるのである。

同時に、創作実習を通じて、それぞれの作曲家における作曲技法上の観点から作品を検証する能力も養われることになり、過度に感覚的に偏向した解釈の演奏表現に陥る危険性を回避できるようになるのである。

以上のように、創作実習は、結果的には音楽理論系科目を、より実践的、音楽的理解に導くことが期待され、そのことが、演奏に求められるテクニカルな面と双璧になることで、より創造的な音楽作りの可能性を広げると言える。

主要参考文献

- H. M. ミラー著（松井範子・松前紀男・佐藤馨共訳）（1977）『新音楽史』東海大学出版会
柴田南雄（1967）『西洋音楽の歴史 中』音楽之友社
柴田南雄（1967）『西洋音楽の歴史 下(-)』音楽之友社
渡邊學而（1986）『ヨーロッパ音楽の流れ』芸術現代社

次に掲載する拙作、「響きの残像」<An Afterimage of Resonance> for Cl. Vn. & Vc は、2019年度、本学の研究助成を受けて、本稿で述べている様式の歴史的な変遷を検証した中から、現代という時代で、また調性とは異なる様式の中で、自らが、どのような作曲語法に反映させられるか、をテーマに書いた作品である。

本作品は3つの楽器のアンサンブル曲であるが、冒頭に提示されるテーマが、縮小、拡大などの変容を繰り返しながら、全曲を構成している。これは、古典派に代表される動機書法や、加えてワグナーのライト・モチーフの手法も意識したものである。

さらに、3つの楽器の織りなす有機的な線と線との絡みについても、対位法書法の原点を見直すことで得た、新たな発見に基づいた手法を本作品の中で試みている。

初演は2019年11月22日、東京オペラシティリサイタルホールで行われた日本現代音楽協会主催「フォーラムコンサート第2夜」である。演奏は、クラリネット＝菊池秀夫、ヴァイオリン＝甲斐史子、チェロ＝松本卓似の3名によるものである。

Score

響の残像

An Afterimage of Resonance

Jul.2019

Noriyasu Tanaka

Clarinet

Violin

Cello

Cl.

Vn.

Vc.

Cl.

Vn.

Vc.

Cl.

Vn.

Vc.

slow to very fast

Flatter $\text{♩} = 90 \text{ ca.}$ molto rit. **Tempo I**

Cl. *mp* *f* *mp*

Vn. *mp* *mf* *f* *mf*

Vc. *mp* *mf* *sfz* *mf*

pizz. arco

15 *poco rit.* $\text{♩} = 50 \text{ ca.}$ *poco a poco accel.*

Cl. *p* *mf* *p*

Vn. *mf* *p* *mp*

Vc. *mf* *p* *mp*

poco a poco cresc.

18 *molto accel.* $\text{♩} = 90 \text{ ca.}$ Flatter $\text{♩} = 90 \text{ ca.}$

Cl. *ff*

Vn. *mf* *ff* *sfz p*

Vc. *mf* *ff* *sfz* *sfz p*

20 *p* *f*

Cl. *p* *f*

Vn. *f*

Vc. *f*

22 $\text{♩} = 75 \text{ ca.}$ *poco a poco accel.* $\text{♩} = 90 \text{ ca.}$ arco

Cl. *mp* *f*

Vn. *mp* *f*

Vc. *mp* *f*

24 *accel.* $\text{♩} = 120 \text{ ca.}$

Cl. ff

Vn. ff

Vc. ff

A 26 $\text{♩} = 50 \text{ ca.}$ *accel.* $\text{♩} = 75 \text{ ca.}$ $\text{♩} = 50 \text{ ca.}$

Cl. fp f fp sfz mf

Vn. mp f f f f

Vc. fp f fp sfz mf

29 *poco rit.* *a tempo*

Cl. mp f p p

Vn. mf f p p sul t.

Vc. mf f p sul t. p

32 *accel.* $\text{♩} = 80 \text{ ca.}$ *molto rit.*

Cl. p f f f

Vn. ord. p $\text{poco a poco cresc.}$ f pizz. sfz

Vc. mp pizz. mp

B 36 $\text{♩} = 50 \text{ ca.}$ *molto rit.* $\text{♩} = 75 \text{ ca.}$

Cl. sub. p mf p p

Vn. p fp pizz. sfz

Vc. arco p fp sfz fp

40

Cl. *mf* *f* *mp* *f*

Vn. Batt. pizz. Batt. *mf* *f* *mp* *f*

Vc. *mp* *f* Batt. pizz. arco *mp* *f*

43

Cl. *p*

Vn. *mf* *p* *fp* *f* *fp* *f*

Vc. *mf* *p* *fp* *f* *fp* *f*

rit. $\text{♩} = 75 \text{ ca.}$

47

Cl. *mp* *mf* *f* *p* *mf*

Vn. *f* *p* *mf* *p* *mf*

Vc. *p* *mf* *p* *mf*

$\text{♩} = 50 \text{ ca.}$ *poco accel.*

50

Cl. *p* *f*

Vn. *p* *fp* *f* Batt. pizz. *p* *fp* *f*

Vc. *p* *fp* *f* Batt. arco pizz. *f* *pizz.*

accel. *molto rit.* $\text{♩} = 75 \text{ ca.}$

52

Cl. *fp* *f* *p* *f*

Vn. arco *mf* *fp* *f* *p* *f* *pizz.* arco *f*

Vc. arco *mf* *fp* *f* *f* *3* *p* *f* *f* *3* *p* *f*

accel. $\text{♩} = 75 \text{ ca.}$

55 *molto accel.* $\text{♩} = 90 \text{ ca.}$

Cl. *f* *ff*

Vn. *p* *f* *ff*

Vc. *p* *f* *ff*

58 *poco a poco accel.* $\text{♩} = 100 \text{ ca.}$

Cl. *mp poco a poco cresc.* *mf*

Vn. *p poco a poco cresc.* *mf*

Vc. *mp*

59 $\text{♩} = 125 \text{ ca.}$

Cl. *ff*

Vn. *ff*

Vc. *ff* *pizz.*

61 $\text{♩} = 90 \text{ ca.}$

Cl. *sfz* *sfz*

Vn. *sfz* *sfz* *pizz.* *ff*

Vc. *sfz* *sfz* *gliss.* *sfz* *ff*

65 *poco a poco accel.* $\text{♩} = 120 \text{ ca.}$

Cl. *fp* *f* *mf*

Vn. *f* *mp* *fp* *mf* *ord.* *fp* *pizz.*

Vc. *mp* *f* *pizz.* *mf* *sfz* *arco* *sfz* *Batt.*

D

68 $\text{♩} = 90 \text{ ca. } \textit{poco a poco accel.}$ ----- $\text{♩} = 120 \text{ ca.}$

Cl. *p* *mf* *mf*

Vn. *mf* *mf* *mf*

Vc. *p* *mf* *mf*

71 *mf* *f* *mp* *f* *sub. p* *mf*

Vn. *mf* *f* *mp* *f* *sub. p* *mf*

Vc. *mf* *mp* *f* *fp* *f*

74 *sub. p* *mf* *mp* *f* *mf* *f*

Vn. *mf* *sfz* *fp* *f* *f* *f*

Vc. *pizz.* *arco* *mf* *pizz.* *arco* *mp* *f*

77 *sfz* *f* *sfz* *3* *sfz*

Vn. *f* *sfz* *3* *sfz*

Vc. *fp* *f* *sfz*

80 *ff* *sfz* *sfz p* *fp* *p* *pizz.*

Cl. *ff* *sfz* *sfz p* *fp* *p* *mp*

Vn. *ff* *sfz* *p* *fp* *p* *mp*

Vc. *ff* *sfz* *p* *fp* *pizz.* *mp*

- 6 -

83

Cl. *f* *mp*

Vn. *f*

Vc. *arco* *mp* *mf* *f* *mp* *f*

86

Cl. *sfz* *fp* *gliss.*

Vn. *fp* *f* *sfz* *mp*

Vc. *sfz*

89

Cl. *f* *fp* *mf* *sfz*

Vn. *f* *sfz* *Batt.*

Vc. *pizz.* *mf* *fp* *f* *sfz*

92

Cl. *f*

Vn. *p* *tr*

Vc. *f* *(d)*

95

Cl. *sfz* *sfz* *ff* *sfz*

Vn. *sfz* *sfz* *ff* *sfz*

Vc. *sfz* *f* *ff* *sfz*

98

Cl. *mf*

Vn.

Vc. *f*

100

Cl. *mf* *ff*

Vn. *mf* *ff*

Vc. *mf* *ff*

101

Cl. *f* *mf*

Vn. *f* *mf*

Vc. *sfz* *ff* *mf*

104

Cl. *mf* *p* *mf*

Vn. *arco* *sub. p* *mf* *p* *mf*

Vc. *p* *mf* *p* *mf*

107

Cl. *p* *f* *sub. p* *mf*

Vn. *p* *f* *f* *mf* *sfz*

Vc. *p* *f* *f* *mp* *mf*

110 Flatter

Cl. *fp* *fp* *f* *sfz*

Vn. *f* *sfz*

Vc. *f* *sfz*

113

Cl. *sfzp* *p* *mp* *mf* *p*

Vn. *sfz* *sub. p* *mp* *mf* *p*

Vc. *mp* *mf* *mp*

116

Cl. *p* *f* *f* *mp* *f*

Vn. *mp* *port.* *mf* *f* *f* *mp* *f*

Vc. *f* *f* *f*

G Feroce

120

Cl. *ff*

Vn. *ff*

Vc. *ff*

124

Cl.

Vn.

Vc.

128

Cl. *mp* *f*

Vn. *f*

Vc. *mf* *sfz* *sfz*

131

Cl. *f* *sfz* *mf* *f*

Vn. *pizz.* *sfz* *pizz.* *s.p.* *mf* *f* *sfz* *ord.*

Vc. *ff* *sfz* *arco* *pizz.* *mf* *pizz.* *s.p.* *f* *pizz.* *f*

135

Cl. *mp* *mf* *mp* *mf*

Vn. *s.p.* *mp* *s.p.*

Vc. *mp*

138

Cl. *mp* *f* *sub. p* *mf* *f*

Vn. *ord.* *f* *ord.* *s.p.* *mp* *f* *ord.*

Vc. *ord.* *f* *ord.* *s.p.* *mp* *f* *ord.*

141

Cl. *sub. p* *f* *sub. p* *f* *ff*

Vn. *s.p.* *sub. p* *f* *ord.* *sub. p* *f* *ff*

Vc. *s.p.* *sub. p* *ord.* *to ord.* *ord.* *sub. p* *f* *ff*

143

Cl. *sfz*

Vn. *fp* *f* *sfz* *fp* *f* *sfz*

Vc. *sfz* *mp* *sfz*

146

♩ = 75 ca. molto rit. -----

♩ = 90 ca. accel.----- rit.-----

Cl. *mf* *p* *mf* *f*

Vn. *mp* *mf* *p* *mp* *f* *pizz.*

Vc. *mf* *p* *f*

150

♩ = 75 ca. Cantabile

Sub. p

Cl. *mf*

Vn. *mf* *mp* *mf* *mp*

Vc. *mf* *mp*

153

poco rit.

I

♩ = 50 ca.

GP

Cl. *mf* *pp* *mf* *fp* *3f* *p*

Vn. *mf* *pp* *mp* *mf*

Vc. *mf* *pp* *p* *mp* *f* *mp* *mf*

157

Cl. *mf* *mp* *f* *mf*

Vn. *p* *mf* *mp* *mf* *mf*

Vc. *mf* *mp* *mp* *mf*

161 *slow to fast* *accel.* *rit.*
 Cl. *mf* *sub. p*
 Vn. *mp* *f* *pizz.* *p* *arco* *p*
 Vc. *f* *sfz* *p*

165 *sva.*
 Cl. *mf* *fp*
 Vn. *p* *mf* *mf*
 Vc. *p* *mp* *mf* *pizz.* *mf*

169 *mf* *fp* *mp* *fp* *col. batt.* *pizz.* *Batt.* *mf* *p*
 Cl. *mf* *fp*
 Vn. *s.p.* *sfz* *p*
 Vc. *f* *ord.* *f* *ord.* *mf* *3*

172 *♩ = 50 ca.* *rit.*
 Cl. *mp* *mf* *pp* *pizz.* *3*
 Vn. *mp* *pp*
 Vc. *mf* *3* *mp* *pp* *pizz.*