北海道教育大学学術リポジトリ
Hokkaido University of Education Repository
国立大学法人 北海道教育大学
HOKKAIDO UNIVERSITY OF EDUCATION

教員養成大学音楽科における音楽史の指導内容と考察

メタデータ	言語: Japanese
	出版者:
	公開日: 2010-07-12
	キーワード (Ja):
	キーワード (En):
	作成者: 浅井, 良之
	メールアドレス:
	所属:
URL	https://doi.org/10.32150/00004693

北海道教育大学紀要（第１部Ｃ）第47巻　第２号
Journal of Hokkaido University of Education (Section IC) Vol. 47, No. 2

平成９年２月
February, 1997

教員養成大学音楽科における音楽史の指導内容と考察

浅　井　良　之

はじめに

音楽史の配当時間は90分・15回である．この枠のなかで，学生の音楽理解を深めるために一般的な通史を始めとして様々な歴史的記述の学習がありうるが，とりわけ教員養成大学音楽科においてはどのような内容が適切か考えてみたい．音楽大学ピアノ科の学生にとって求められる能力は，たとえばショパンの「バラード第１番」をその独特な様式をもった演奏として表現できることである．教員養成大学音楽科の学生にとっては，演奏ができることに加え，その表現の理由と方法について「なぜそうするのか」を中高生に言葉として説明できる能力であろう．同様に生徒にクラシック音楽について学習させる場合にも「なぜ学習する意味があるのか」を音楽そのものから説明できる能力が必要となろう．

では「クラシック音楽でなければ得られない感動があるから」という場合，何にどのように感動しているのであろうか．これはたぶん言葉として説明しにくいだろう．「それではどうやってクラシック音楽を好きになったか」という質問には，邦楽とは異なった拍や音程の感覚，和声の働き，曲の構成などについて，いつどのようにして気付いたか，どのように理解しているか，といった事柄に関わる答えがあると思われる．

もしそうだとすれば，洋楽独自のアポジアトゥーラ，カデンツその他の様々な和音進行，音程，リズム，などによる「表現」，主題操作や伝統をふまえた楽曲の「構成」，東洋と西洋の「考え方」の相違，を理解することが，クラシック音楽を理解するための一つの方法として考えられる．

本稿では，学生が習得しつつある音楽理解をより深めるために，また教師になった時に音楽理解を生徒に言葉として説明できるようになるために，音楽史の講義において指導した事項を述べ，考察を行なう．

Ⅰ・指導内容について

１・学生が習得しつつある音楽理解のために．

作品を「理解した」と確信できるのは，「解釈」ができた時である．その様子をみると，ａ，断片または部分にたいしての漠然としたフィーリングをもとにして理解する．ｂ，作曲家，作品への文学的な感情移入．「ショパンが恋人グラドフスカを思って書いた」だからいい曲だ，という理解．また「物語」として音楽を理解するなど．ｃ，部分的な音の動きそのものによる表現の理解．「ここの節回しがいい」など．

ここまでは興味があれば，能率の善し悪しはともかく，個人でたどりつく．

ｄ，音楽語法が理解できる．ｅ，文化的な背景が理解できる．

これは個人だけでたどりつくよりは指導があるほうが能率がよい．

ｆ，その曲に特有な音楽的な表現，意味，位置を，自己の音楽経験と関連させ納得できる．

ｇ，「芸術（作品）の唯一の重要性は，われわれが含んでいるとは知らなかったものを－いや含んでいなかったものを－われわれから引き出すことにある．[1]」という文化としての理解，把握をする．

これは望ましいことだが，個人の経験に関わり，ヒントを与えることはできるかもしれないが，「教育」の方法論が一般化できない．

音楽史の授業はｄとｅに関わって音楽理解の幅を広げることに役立つことができるだろう．

２・教師になったとき役立つために

一般的に生徒の意識と行動は「その音楽を好きか嫌いか」という主観的な価値判断による受け入れが中心となり，教師の意識と行動は「なぜそのようであるか」という分析的な事実判断にもとづいた働きかけが中心となろう．教師が「音楽語法と表現，文化的な背景」について，分析的な理解を身に付けていることは，

ａ，生徒の「好き，嫌い」から出てきた「なぜこの曲を勉強するのか」「なぜそのように演奏するのか」などの，教材や課題を受け入れる際の疑問に答えるために有効な手段，態度となりうる．

ｂ，教師になってから，自分一人で楽譜から指導事項を発見し演奏を完成させ評価するために役立つ．

ｃ，生徒自身が「なぜ」という音楽的好奇心を持って問題解決を行なう態度を育てるために役立つ．

表現の方法については声楽，ピアノ，管弦楽器の演習において学んでいるが，音楽史において系統化することができよう．

３・扱う時代と内容

学生の実技演奏の対象となっている音楽および小中高のクラシック音楽の教材は，バッハ以降ロマン派までの時代の作品がその多くを占めている．バッハの死1750年から1850年までの100年間を見ると，サリエリが生まれた年からショパンが亡くなった年までが含まれる．モーツアルトの妻コンスタンツェの生涯はこの期間をほぼカバーし，彼女の亡くなった年にワーグナーは「さまよえるオランダ人」を試演している．

100年間という長さは「人間の一生の期間」として学生，生徒が感覚的に把握しやすいと思われる．

この時代の音楽の分析には和声学の知識が有効な道具となるが，その知識を自分の学んでいる曲目に応用するためには「道具としての使い方」の具体例を習得する機会が必要である．ただし学生の多くは和声第Ⅱ巻[2]で終わることが多く，ソプラノ課題，非和声音について不十分である．道具として実用化するためにはこの点を音楽史で補うことが必要となる．

以上の理由から，古典派，ロマン派を対象とし「機能和声による音楽の表現」を扱うこととした．

Ⅱ　授業経過

始めにモーツァルトを取り上げた．その理由として

１）音楽の基本的な技巧によるものから，晩年の複雑な技巧のものまであり，和声の復習教材としてもアナリーゼの題材としても適度な困難さを持っている．

２）映画「アマデウス」ほか授業に取り上げやすい映像があり，文献資料が多く，インクの色や紙質などを調べた実証的な研究方法とその成果が生徒に取っても興味深いと思われる．[3]

１・「フルートのためのアンダンテ」　Ｋ，315　1778年作曲

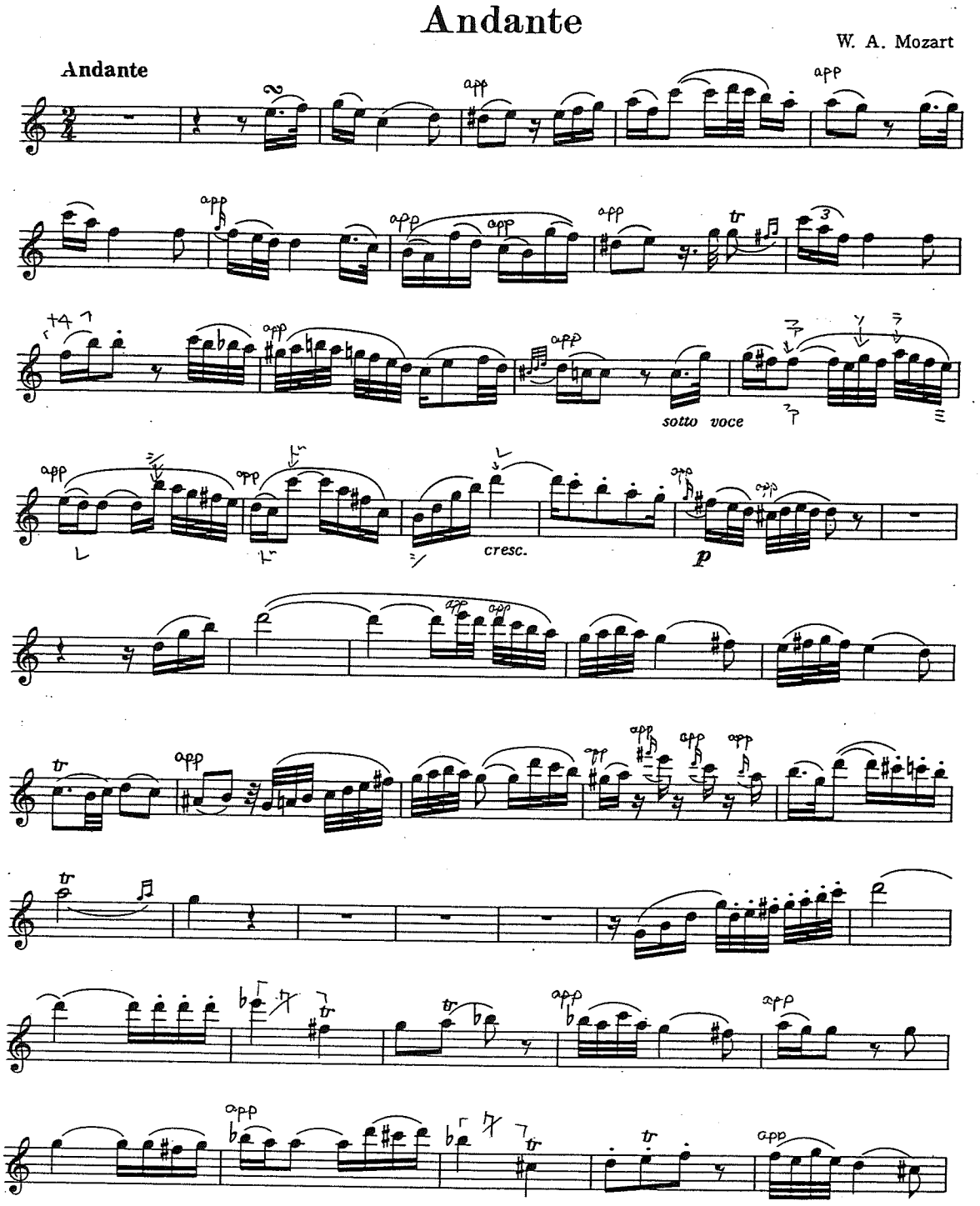
１）要所ごとの調を判定させる．ハ長調，ト長調，ト短調，ニ短調，イ短調，ハ長調，ヘ長調，ハ長調．

２）演奏するときに特に表現を意識するところとして，

ａ，アポジアトゥーラを探させる．譜例１ではappと記入．和声第Ⅲ巻，p, 109「構成音の転位」，特にp, 122「倚音」について説明した．（教育出版社の教科書指導書では「転過音」と呼び，「いきている和声」

A・D・ディエルニ，音楽之友社では「よりかかり音」としている．本稿ではアポジアトゥーラまたはappとする）この音は非和声音のうちでも表現力が強く，一般的にはアクセントを付けて緊張を強め，よりかかるように次の音に滑らかにつなげて緊張を解く表情を付ける．

譜例 1



b， 12小節目増4度の上行進行なので緊張を強め，続く半音階の下降で緊張を解く． 15小節目からト長調．16分音符のソからは，32分音符のラ， 16分音符のシ，8分音符のド，4分音符のレ，の上行する声部とソファミレドシの下降する声部の2つがある．38小節ト短調，40小節に減7度，この部分の伴奏は根音省略の属九の和音．ブライトコップフ版[1]およびこれに基づいたと思われる音楽之友社版[5]ではピアノパートのミにシャープがつけてあるが，フラットの誤り． 46小節ニ短調， 40小節に減7度． 49小節2拍目からの16分音符の3つの同音の連続は53小節32分音符の刺繍音のパターンに変奏され，拍の分割による緊張を表現する．

3）ガッゼローニ，ランパル，フランス・フェスター（フラウト・トラヴェルソ）の3種類の演奏を聞かせ，特に以上の部分の表現の違いを注意させた．

2・「アヴェ・ヴェルム・コルプス」 K 618 1791年作曲

1）要所ごとの調性を判定させ，バスの属和音－主和音の根音進行による段落を探させる．

2）ラテン語の各単語毎の訳を渡し，アポジアトゥーラを探させ，その部分の歌詞の意味を理解させる．

3） 8小節間ニ長調， 4・6・9小節のアポジアトゥーラが単語の意味“めでたし，御体・処女”を強調．11小節からイ長調12小節1拍目は減7度和音で“犠牲となる”を強調． 16小節4拍目はテノール・バスが半音でぶつかる．もしバスがD＃ならばⅡ－Ⅴ度のⅤ度根音省略1転－属7と規則的な進行になる．

それにしてもなぜ“pro,～のために” “homine, 人”「人のために，十字架上にて犠牲を受け」という，信者にとって重要な歌詞であり，pro homineと1つにまとめて読まれる段落なのに，モーツァルトはこのように書いたのだろう．音楽的にはソプラノ，テノールを経過音と考えられないこともないが，DをD＃にすれば14小節と対になり，属和音をより強調し，楽器による間奏の前の段落を作るためにも効果的である．

音楽之友社版「踊れ喜べ汝幸なる魂よ他二曲」OGT 504， 1957年出版のスコアの数字低音には7， 5と書いてあり，バイオリン，ビオラ，オルガンと低音弦が声楽パートとそれぞれ重複し， 4拍目がD＃になっていない．演奏会およびCD（G・シュミット・ガーデン指揮テルツ少年合唱団，P・マーク指揮ウイーン・フォルクスオーパー管弦楽団・合唱団，その他）も現行の譜面にそって演奏している．

この曲はバーデンの聖歌隊長シュトル（Anton Stoll 1748–1805）に贈られたとされるが，オリジナルの譜面もそうなのだろうか？誰かが間違えて写譜をしたものが伝わっている？

23小節“脇腹”を減7度和音で強調．ヘ長調に転調． 25小節でバスが属音－主音の完全終止をするが，ハ長調の下属和音に読み替えられ， 26小節の属7和音からすぐにニ短調に転調． 30小節からニ長調． 39小節第3拍目減7度和音から属和音に進行しながら“死”をメリスマで飾る． 41小節目バスがAならばイ長調の主和音に安定するが，予想を裏切り，Gなのでニ長調の属7和音となり3拍目で第1転回の主和音となる．以後の部分は定型的進行．楽譜から以上を読み取らせる．

4）緊張度の高い減7度和音やアポジアトゥーラなど，自分の歌っている音符の和声的な機能を意識させ，単語の意味との結び付きを理解させる．また16小節目バスをD＃に変更して歌わせ，その変化を味あわせた．

3・「交響曲第40番・第4楽章」 K 550 1788年作曲

展開部の冒頭9小節間に和声をつければ，譜例2のように根音省略の短調の属9和音の3音と9音の2つの音が，解決和音の3音の進む．その3音と次の音が減7度の属和音を作り，その解決がまた3音．以下同様にしてヘ短調，ハ短調，ト短調，ニ短調，イ短調と五度圏で進む．このように考えられるが当時としては前衛的だった．また展開部159小節からは16小節間に5度上りで7回，ハ短調－ト短調－ニ短調－イ短調－ホ短調－ロ短調－嬰ヘ短調－嬰ハ短調．ナポリのⅡ度を通り193小節からは8小節間に4度上がりで4回，ロ短調－ホ短調－イ短調－ニ短調－ト短調とめまぐるしく調性が変化する．

こういった技巧は当時の聴衆には“楽しみ”の範囲を越えており，晩年の作品について次のように言われた．

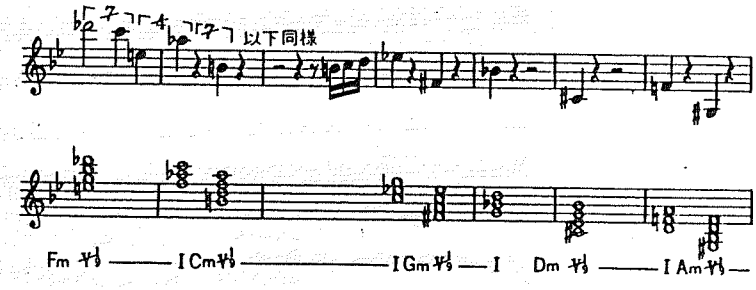
1787年　ピアノ・カルテットK.478，K.493がよく売れなかった後で，「もっと俗っぽく書いてくれたまえ．さもないと君の作品はこれからはもう印刷できないし，支払いもできない．」ウイーンの出版商ホーフマイスター．[6]

1789年　ドン・ジョバンニの公演について，「またしてもわが聴衆の頭をくらくらさせたオペラ．多くの観客には豪奢と喧騒，教養ある一部の人たちには陳腐な素材とやぼったさ．音楽もまたスケール大きくよく響くが，快いというよりは重く技巧的．一般の人気を集めるほど通俗的でない．」フランクフルトの批評家シュライバー[7]

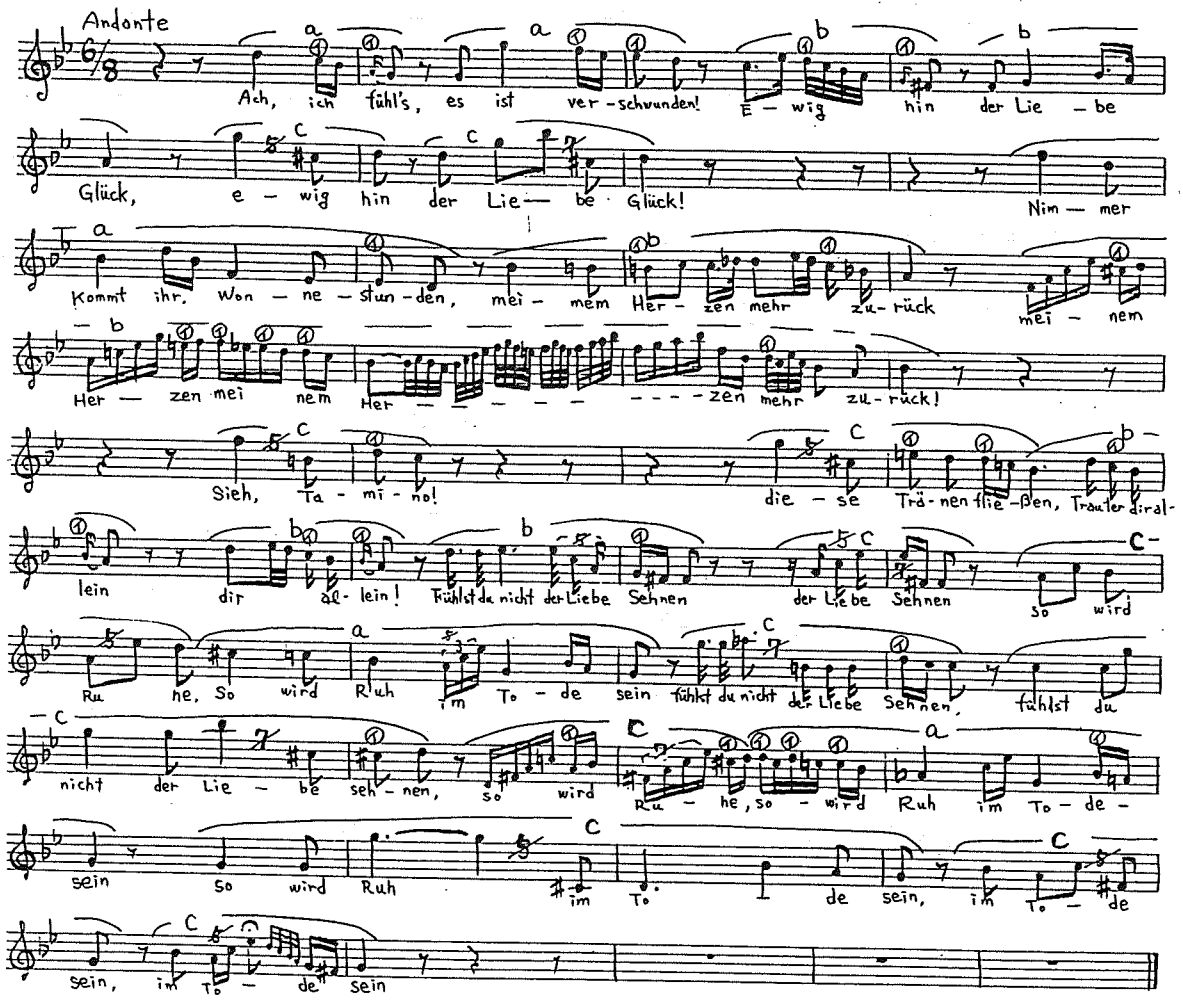
譜例2

交響曲第40番・第4楽章

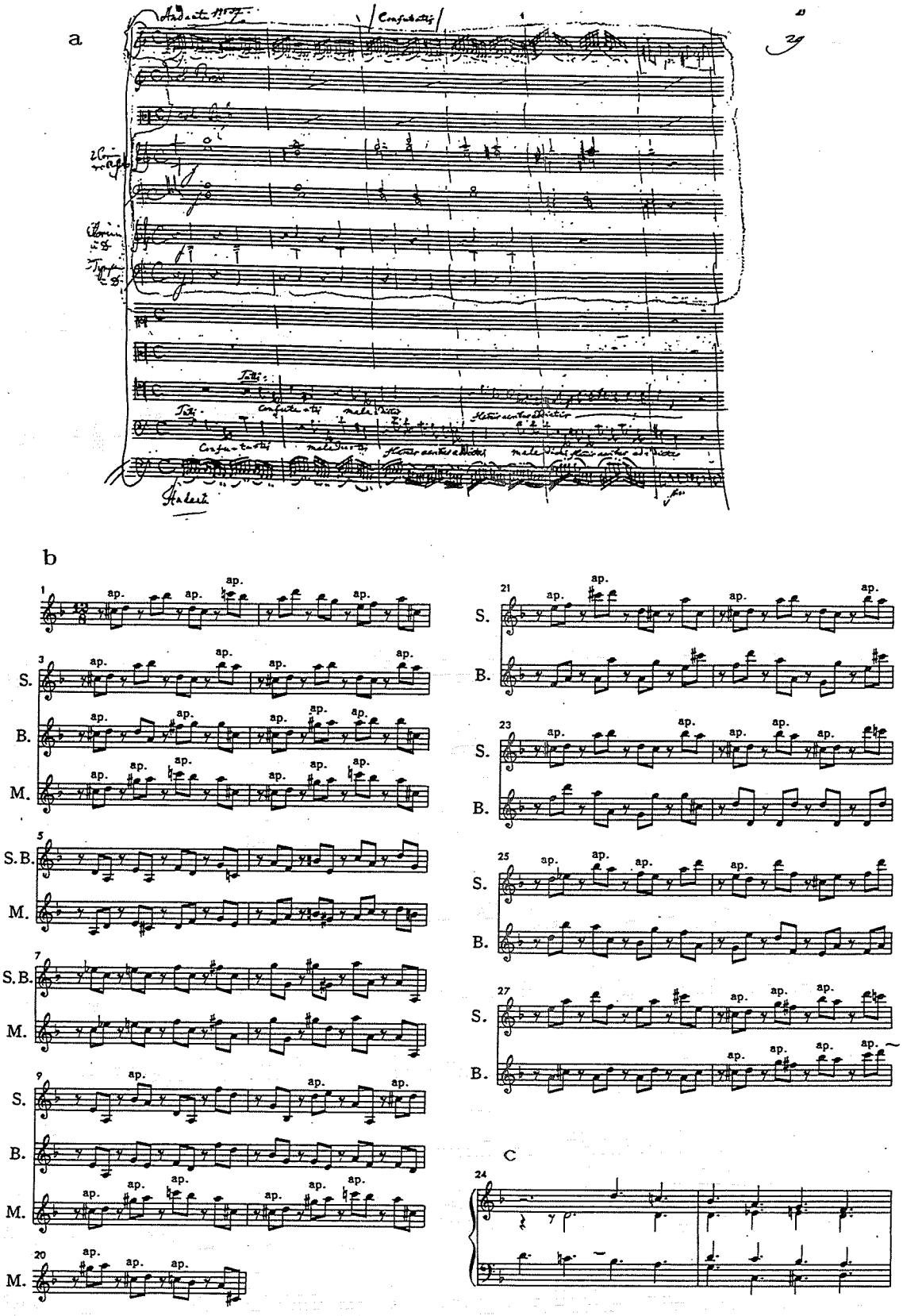
展開部の冒頭



譜例3　歌劇「魔笛」　K・620からパミーナのアリア「恋の喜びは永遠に消え」



譜例 4



4・歌劇「魔笛」　K・620からパミーナのアリア「恋の喜びは永遠に消え」　1791年作曲

1）譜例3のａｂｃは旋律のパターンを示す．ａは下行，ｂは1度上昇するが下行して終わる，ｃは跳躍音程を含み，しかも減5度や減7度を含み，緊張し表現が強い．

その使われ方を見ると，ａｂｃが2回ずつ1小節の長さでまず使われ，休止のあとパターンが2小節以上に拡大され，リズムが細かくなる．「見てタミーノ・この涙を」「あなたは愛のあこがれを感じないのですか」など相手に訴える言葉が減音程で強調される．

2）譜例の丸で囲んだイはアポジアトゥーラ（スペースが無いので倚音のイ）

フレーズの終わりだけでも10回以上女性終止の形で使われ，各単語の意味を強調する．また，各フレーズの終わりは同音または2度の進行をし，動きが止まったかのような表現を作る．

3）8分の6拍子で伴奏は和音を途切らせながら鳴り，旋律を重複しないので非常に真剣な表情をつくる．

4）以上のような音楽の構造に注意させ，演奏を聞かせてその表現を聞き取らせた．

5）歌劇「魔笛」についてモーツァルトが手紙に引用したサリエリの言葉

「2人ともどんなに丁重だったか，わたしの音楽だけでなく，台本もなにもかもひっくるめて，どんなに彼ら（サリエリとカヴァリエリ嬢）の気に入ったかは，あなたにはとても信じられないでしょう．二人ともこう言ったのです，これはオペローネです，最大の祝祭のおりに最大の君主のまえで上演するに値するものです，と[8]」

5・「レクイエム」　K 626　1791年

モーツアルト研究の様子と成果の一例を，楽譜と録音資料により紹介した．

現在はジュスマイヤー版[9]，それをさらに変更したバイヤー版，モーンダー版，レヴィーン版がある．ここではジュスマイヤー版としてEulenburg No,954，バイヤー版としてPeters No 8700，モーンダー版としてOxford.Univ.Press 1988を使用した．レヴィーン版は参照できなかった．以下S版，B版，M版と略記する．S版の演奏例としてK・ベーム，ウイーンフィル，B版の演奏例としてN・マリナー，アカデミー室内合奏団，M版の演奏例としてC・ホグウッド，エンシエント管弦楽団の演奏の録音ＣＤを用いた．

1）「コンフターティス」

映画「アマデウス」でモーツァルトがサリエリに指示して楽譜を作る場面を講義の導入に使用する．字幕に間違いがあるので，訳をプリントにする．（ＬＤ／ＳＦ 098－5062　パイオニアを使用）

「オーケストラ，2番バスーン，バストロンボーンはバスと，リズム，音程を同じにする．1番バスーン，テナートロンボーンはテナーと」「器楽は声楽を重複する．次はトランペット，ティンパニ．ニ調のトランペット，主音と属音．1拍目から入る．」

1990年に自筆譜のカラー版ファクシミリが出版された．[10]その解説には「自筆譜の上から三段目までのバイオリン1・2ビオラの弦楽三部は最下段の低音弦と同じ動き，バセットホルン，トロンボーンは全音符，トランペット，ティンパニの2，4拍目の4分音符がインクで書かれている．1から7段目まではこの時26歳のＪ・アイブラー[11]により書かれたとして，鉛筆で囲んだ記入がある．モーツァルト自身が書いたのは一番下の低音弦と合唱だけである．」と書かれている．譜例4－ａ．

S版とB版は録音を聞く限りでは，6，15小節以外はその違いを捕らえにくいが，M版ではトランペット，ティンパニが使われず，5小節間バセットホルンは休止，トロンボーンは4小節間，2，4拍に4分音符の和音を奏する．6，16小節はバセットホルンと弦で他の版とは異なる音型を奏する．この違いを耳で確かめさせる．映画に使われたのはN・マリナーの演奏したB版である．

2）「ラクリモーザ」

6～8小節の自筆譜は「モーツァルト」（田辺秀樹著，カラー版作曲家の生涯，169ページ，新潮文庫）その他でしばしば見かける．その譜面の9小節目はアイブラーによるもので，＃や音符の形がモーツアルトと違う．「始め2小節間の弦三部と3～8小節の合唱と低音弦のみがモーツアルトの自筆」[12]楽譜がなくとも目と耳だけで把握しやすい第一バイオリンの譜面をジュスマイヤー，バイヤー，モーンダーの3つの版から抜き書きしてプリントを作った．（譜例4－b，アポジアトゥーラをapと略記しマークしておく．）バイオリンの音型，アポジアトゥーラ，合唱パートの2度下行の部分に注意させ，聞かせる．1小節目2拍目のB音の逸音は次のD，C＃と結び付いて属和音の導音に解決する．3・4小節3拍目は和音がⅡ7で，ソプラノに予備された7音が保続しているにもかかわらず，S版は1，2小節と同じ音型を使っているので，半音で衝突し，更に悪いことに導音を先取りしてしまう．多くの指揮者はこのC＃を非常に弱く鳴らしてこの問題を解決しようとしている．

22小節からの同じ音型がフォルテで繰り返される所も同様．B版はこれを避けて4小節目の音の動きを変え，5小節目では上行のアポジアトゥーラを3回続けて変化を作っている．合唱部分については，S版では24，25小節でバスと低音弦の動きが異なっているが，B版ではバスに弦楽器を合わせ，アルト，テノールも書き替えている．譜例4－c．

8小節までの合唱のなかで2度の下行音程の使われている所を調べさせる．3小節目のソプラノ，アルト，テノールに各1回，6小節目のバスに2回，7，8小節でアルト3回，テノール2回，バス3回，計16回．次に3小節以降の第一バイオリンの譜例からアポジアトゥーラの使われ方を数えさせる．（S版9小節目のB音は属九和音と考えられるが，ここではアポジアトゥーラとする．）S版24回，B版9回．この使用頻度の違い，特に21小節以降において分散和音を弾くか，表現力の強いアポジアトゥーラを弾くかの違い，合唱における2度下行の表現等に注意させ，3つの版による演奏を聞かせる．

8小節以降がジュスマイヤーの創作かどうかについて，モーンダーはモーツァルトがアトウッドに作曲を教えた時の禁則を紹介し，彼自身では犯さないと思われる誤りを8小節以降について調べ，更に，同様の誤りがジュスマイヤー自身の作品にあるかどうかを調べている．[13]

例えば9小節目テノールとバスのC＃－Dの並達8度，11小節目ソプラノとアルトのEｓへの並達，およびナポリ2度和音の誤用について．「17～19小節は誤りに満ちている」25小節目にテノールとバスの並達がある．「12小節目の2転の和音の進行は疑念を起こさせる」（しかしこれは，私見ではソプラノとアルトの2拍目最後の音を経過音と考えればⅠの2転－Ⅳとなり誤りだが，テノールをFDC＃Dと進行させることによりⅠの2転－属7－Ⅵとなり何ら問題はないと考えられる．ジュスマイヤーの書いた楽譜のファクシミリの数字低音には3＃とある．しかし導音である3＃つまりC＃の音が合唱，オーケストラいずれのパートにもない．ジュスマイヤーが頭では分かっていても書き間違えた？）モーンダーの見解は「まとめると，9～30小節はジュスマイヤーによって書かれ，口頭にせよスケッチにせよ，何らかの指示があったという証拠はない」M版では9小節目は3小節目と同じ音型を第一バイオリンが奏し，合唱は休む．11小節からの合唱部分は付点四分音符と付点二分音符のリズム，ほとんどが順次進行となる．これは「入祭文」の21小節目以降の音型を用いた補作であり，25小節からモーツァルトによる16小節のスケッチを素材とした4分の3拍子のフーガ“アーメン”となって終わる．このような現在の研究成果を紹介し，私見として，ジュスマイヤーの誤りのうち12小節のアポジアトゥーラと18－19小節のソプラノ－バスの間接連続8度以外は現代ならばさして問題とならないこと，もし誤りを指摘するならモーツァルトの自筆によるDies iraeの12－13小節の外声による並達8度，Recordareの49小節の外声による並達5度も問題となること，アベ　ベルム　コルプスの16小節4拍目で見たように，理論だけでも割り切れない場合があることなどにふれる．

6・映画「アマデウス」

原作・ピーター・シェファー・1979年　映画台本・ミロス・フォアマン・1985年

日本では2つのものを融合する方向に考えが向くこと（自然と人間，生と死，自己と他者など）に対して，西洋では分離，切断の方向に考えが向く．この映画も「アマＡｍａ（愛する）デウスＤｅｕｓ（神）モーツァルト」と「神に愛されなかったサリエリ」の対比を強調している．この映画をきっかけに，東西の思考の相違に関心を持たせることを目標とした．

1）モーツァルトの少年時代の「神童」を強調する逸話を取り上げた．例えば1765年，10歳の時ロンドンで作曲されたハープシコード協奏曲Ｋ・107　は，Ｊ・クリスチャン・バッハの作品5のソナタの編曲であること，1770年14歳の時一度聞いただけで楽譜に書いたアレグリのミゼレレは，12小節5声部のＡが5回，9小節4声部のＢが5回繰り返されるので，言葉の助けがあれば思い出すことはさほど困難ではなかったかも知れないことなど．また「モーツァルトの手紙」岩波文庫　33－504－2 p, 228　その他の本でも「死と埋葬の日は嵐だった」と書いてあることがある．映画でも雨天．しかし，1793年（死後2年目）に書かれたシュリヒテグロル著「モーツァルトの生涯」にはそのことは何も見当たらず，生誕百年記念に“ヴィーナー・モルゲン・ポスト”紙に掲載された記事をもとにしたＯ・ヤーン「Ｗ・Ａ・モーツァルト」（1856年）に始めて現われる．ところが，Ｋ・ツィンツェンドルフ伯爵の日記のモーツァルトの死んだ日のページには「おだやかな天候．ときどき霧が出る」と書いてあることから，伝記の様々な批判研究がされている．こういったモーツァルトの生涯に関する研究や，レクイエムでみたような楽譜資料の研究が現在も続けられていることを紹介した．[14]

2）モーツァルトとサリエリについての資料を配布した．以下はその一部．

ａ・少年時代の旅行について

1766年（10歳）「モーツァルト氏と彼の子供達は，ひじょうに豪華な旅のうちに，大専制君主や国王からいろいろと授かった．金製の懐中時計を九つ，金製のタバコ入れは12個も手に入れた．－中略－しかし私がこれまでみたうちで最も高価で美しいものは，フランス国王ご自身が50ルイドール（500グルデン）を中に入れて手ずから彼に贈られたタバコ入れである．しかも王はこれを渡されたとき，もし万一よんどころなくこれを売らねばならぬようになったら，これは自分がまた買いもどしたいから，そのつもりでいてくれ，と付言したそうである．」　ヒューブナーの日記1766年12月8日[15] 500グルデンは少なく見積もって60万円，多く見積もると150万円となる．[16]

ｂ・貴族からみた音楽家

1771年（15歳）「そなたはザルツブルグの少年を自分のもとに雇い入れたいむね申してきたが，作曲家など必要ないであろうし，無駄な者のように思えるのだが．それでもそうしたいとお言いなら，私には邪魔だてはできますまい．ただ申しておきますが，余計な者たちのことでそなたが重荷にならぬよう，また，物乞いよろしく世間を渡り歩いて肩書きをけがすだけのような者たちには，称号やら官位を与えぬよう」9月12日，女帝マリア・テレジアがミラノの息子フェルディナント大公にあてた手紙[17]

ｃ・サリエリについて

1824年，ベートーベンの会話帳にシントラーが記入．「サリエリはまったく錯乱状態だ．モーツァルトが死んだのは俺のせいだ，彼に毒を盛ったのはこのおれだとうわごとをいっている．彼がこれは本当だと告白しているからには，そうなんだ」[18]　サリエリはモーツァルトの死後32年間，宮廷楽長の地位にあり1693年から1800年までベートーベンに歌曲の作曲を教え，1808年には10歳のシューベルトの入学試験に立ち会っている．[19]

3）映画の構成にもちいられた「対比」

映画が始まってすぐに「舞踏会で楽しむ人々」と「担架の上で死にそうなサリエリ」の場面が交互に写され，「対比」が暗示される．

「モーツァルト」	「サリエリ」
有名	忘れられた
親が熱心（義務教育の 71 %は計画的な演奏旅行）	親が無関心（サルマワシのサルになりたいのか）
地位が低い	宮廷楽長
「新しい」技法を追及	「大衆にうける」判り切った進行

モーツァルトの「世渡りの拙劣さ」について，a・場所を弁えない高笑い，b・サリエリの作ったマーチを大勢の前で弾き，サリエリの面目をつぶす．原作ではサリエリと2人だけのとき．c・歌劇「後宮からの誘拐」のヨーゼフⅡ世の批評について「あれは陛下，全て必要なだけのものです．多過ぎてもいなければ，少な過ぎてもいません．」原作では，この言葉のあと皇帝は出て行く．「どの音符が多い？」原作にはこの言葉はない．d・「大理石のうんこを」原作ではサリエリに向かって言う．など

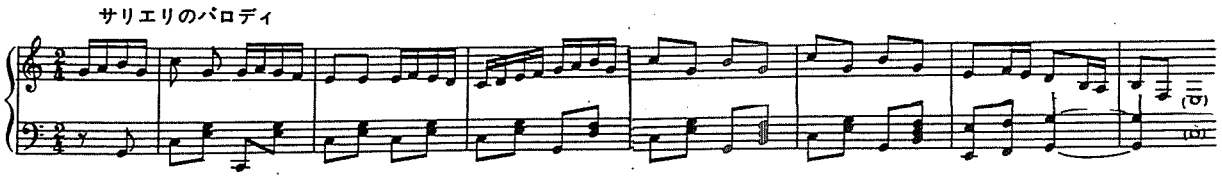
これに対してサリエリの「世渡りの巧妙さ」を強調する．a・宮廷作法をしっかり身につけている，b・フィガロのバレーの部分を音楽なしで上演することについて「どう思う」と聞かれ「どう思うか，ではなく，貴方の命令です」と答える．原作ではローゼンベルクが答える．

「音楽一筋」を強調する．a・原作ではコンスタンツェ，カバリエリを誘惑する．「彼女は何年も私の愛人でした」b・モーツァルトの様子を知らせる女中が「金のタバコ入れ」と生活にふれても「怖い」と言っても「作曲は？」と音楽以外について無関心．[20]

4）音楽的に興味深い場面．

a・フルーツ・バスケットの罰ゲームにバッハ，サリエリの真似をする．サリエリのパロディーには連続8度があり，ワンパターンかつ不器用なものが用いられる．譜例5．この2つに限らず，音楽に関してていねいに作られていることにも関心を持たせた．J・S・バッハの音楽はスヴィーテン男爵が1777年，ベルリンから来るまでウイーンでは知られていなかった．[21] モーツァルトも1782年にスヴィーテンから知らされ，1789年ライプツィヒで「主に向いて新しい歌を歌わん」BWV 225を初めて聞いて大いに関心をもった．レオポルトがウイーンに来たのは1785年であり，まだ一般市民には有名ではなかった．バッハの音楽の受容の歴史にふれた．

譜例 5



5）コンスタンツェが存命中に（1842年3月死亡）ショパンがピアノ協奏曲（1830年）を初演，シューマン，メンデルスゾーン，リスト，ヴェルディ，ワーグナー，が活躍し，ムソルグスキー，チャイコフスキー，ドボルザークが生まれ，パガニーニは彼女より先に亡くなっている．機能和声による音楽の表現の変化が百年間に様々に変化したことについてふれた．

6・宗教曲の伝統的音型，表現様式

ベートーベン「ミサ・ソレムニス」に関するW・キルケンダーレの論文を中心にバッハ，ヘンデル，モーツアルトの例を取り上げた．以下の6から8については別紙を参照していただきたい．[22]

7・主題操作

ハイドン「ひばり」第1楽章の序奏と第1主題および第2楽章の音程の関連,

モーツアルト「交響曲第40番・K 550」第1楽章・アポジアトゥーラからの2度下降のモチーフとその拡大，反行,

ベートーベン「ピアノ協第3番」第1主題を分割した手法のモチーフ操作，ピアノソナタ「悲愴」のモチーフの楽章関連,

チャイコフスキー「悲愴」のモチーフ操作とベートーベンの「悲愴」との類似点

8・ロマン主義

1）ヒュームの論文，ロマン主義と古典主義の人間観

2）シューマン「詩人の恋」とシューベルト「セレナード」における，カデンツの使われ方の相違，借用和音，曲ごとの調性関連,

3）ワグナー「トリスタンとイゾルデ」

短時間での転調　カデンツが極端に少ない，アポジアトゥーラによる表現など

9・様々な演奏と音楽史

1）ベートーベン交響曲第9番，第4楽章，バリトンのTöne

第4楽章，221小節のTöneをF－Fと同音に歌う例と，1拍目をアポジアトゥーラに変更しG－Fと歌う例を聞きくらべさせる．前者はフルトヴェングラー，ワルター，ブリュッヘン，後者はワインガルトナー，トスカニーニ，バーンスタイン，カラヤン．トスカニーニのＬＤではバリトンがGで体を浮かせ，Fで体を沈めて歌い，ニュアンスの表現を視覚的にも把握しやすい．このように楽譜と違う演奏が可能な理由として，a，独唱者独奏者が様式に基づいて譜面を変更することがある．[23]　b，8小節から同じ音型が表れるが低音弦（ベートーベンは6人で弾いたと話している[24]が自分達で譜面を変更することは考えられないので，弾いてもらいたい音として，G－Fと書いている．もしソロの譜面を弦と同じに書くと，歌手は2回目なので更に装飾するかもしれない．これらのことから独唱も譜面を変更し弦と同じに歌うことがある．

2）ベートーベン歌曲「Ich libe dich」（教科書では「愛」）

18小節と20小節に注意させながら，演奏例を聞かせる．a，F・ディースカウ・伴奏ヘルタ・クレストは4分音符76の速度，b，F・ディースカウ・伴奏H・ハルは4分音符104の速度，共に譜面の変更なし．c，F・ヴンダリッヒ・伴奏F・ギーゼンは4分音符88の速度，18小節のアポジアトゥーラを17小節と同じように16分音符に変更d，E・アメリンク・伴奏R・ジャンセンは4分音符116の速度，20小節にターンを加える．ヴンダリッヒは15，16小節の繰り返しが17，18なので変更し，アメリンクは20小節のフェルマータをカデンツァとして修飾している．（同様な変更例が，モーンダー版，ホグウッド指揮，モーツアルト「レクイエム」“Tuba mirum”の17小節目のバリトン独唱に見られる．）また「アンダンテ」も19世紀には「テンポ」の表示として，17，18世紀には8分音符のバスの歩みを正確に等しい長さとしてはっきり演奏する「様式」の記号として用いられ（バッハ平均率第1巻24番の前奏曲）ハイドン，モーツアルトでは優しくリラックスしたテンポとして扱うなど時代により意味が変わる．[25]それぞれの演奏の表現を聞きとらせた．

Ⅲ 考察

講義中に学生が「これでサッパリした」と言ったことが何回かあった．何かと聞くと「和声学でやったことの意味が分かった」とのことであった．また「アポジアトゥーラではアクセントを付けて次の音に寄り掛かるようにつなげる」という表現の例をピアノで弾いて示すとよく理解した．講義終了後「作曲家，作品を自分で選び，分析せよ」という課題に対して「ハイドン作曲ピアノソナタHob XⅥ／49の演奏表現」「ロシア正教会の記譜と演奏方法の実際」といった題名で内容のあるレポートが提出された．この点では西洋音楽の表現法についてそれなりに理解した学生が数人いたことになる．しかし“講義は理解したが自分で表現に関して書くことを見つけられなかった”と思われるレポートが何件もあった．調べてみると，実技演奏のレベルとレポートの内容のレベルとは関係がなかった．これはなぜだろうか．

音楽の理解に関して次のような意見がある．

「若い器楽奏者が，当然のこととして勧められた和声の勉強と自分の楽器演奏法の確立をめざして取り組んでいる楽曲との間に存在するはずの関係をうまく捉えられる状態にあるかどうか－中略－彼らが，音楽的な理解の点でもっとも有用な概念の数々について沈黙してしまうのを目にするが，これは矛盾したことではないだろうか？解釈とは考えられるものであるということ，誰もがそのことは認める．－中略－私たちの学生は皆，さまざまなニュアンスが和声によって正当化されること，ある楽曲の均衡はすべて転調する和声連結や調的な動きに基づいているということを知っているのだろうか？」[28]さらに極端な意見「演奏家の大部分の人達をみれば十分である．かれらは楽曲を“初見でひき”また“さらう”が，ほとんど自動的で，それらの楽曲の構造についてほんの少しでも認識することは無い．演奏家について真実であることは大部分の聴衆についてもいっそう真実であって，彼らは聞いている音楽を単に受動的に受けとっているだけである．」[29]フランスでそのようであるとしても，日本にはまたさらに別の原因も考えられる．

もしかして学生は洋楽を学びながらもその学ぶ姿勢，取り組み方は伝統邦楽のそれではないだろうか．

たとえば（能役者が）「いくら能の美を理解しようと，いくら理想的の演出法を知っていようと，それでお能ができると思ったら大まちがいです．お能はなんでもかんでも技術第一なのです．その役をきわめるとき，能役者は自分が思うと思うまいとにかかわらず能の美は表現されます．自然ににじみ出るのであります．[30]」もちろんこの反対の考えもある．「能だけに限らず，日本の伝統芸に共通した問題なのであるが，－中略－何事においても，稽古するというのは，自己をまったく抹殺してただただ習練のみに没頭するのだという考え方，また演戯者の場合はとくに，役者馬鹿ということばで代表されるごとく，頭で考えるのは邪道であるといった考えが圧倒的となり，とくに能の場合には江戸式楽となって固定化され，技術本位のみになったことの残滓が強く感じられるのである．[31]」

能楽ではなにものにも囚われないこと，無心が重視される．それを目的とし，あるいはそれを原因として様々な技術を体得し，それを駆使して演技が行なわれる．謡では子音の強さ，続く母音への緊張の移り変わりに様々な変化をつけ，「ふけゆく月の」と女性が昔を回想するならば「内にとる声」といって声を前に張らずに内に響かせる．しかしこういった技術を駆使しながらも，伝承された型をふまえて「自然のような存在」になることがその理想とされるから，個人が作為的に何かを表現することは戒められる．

これはなぜか，また何のためか，次のように考えられる．

私たちは「桜のはなびらが散り続ける」前で，ある時は言葉をこえ，意識で分割されない「総体」として捉え，またある時は自分で総体から部分を選択し「朝の林に舞う山桜」と名付けて捉える．この総体の感覚的受け入れと，名付けるという認識の交替が繰り返して行なわれ，感覚により認識の枠組みが広がることが楽しみを作る．能楽で作為的表現が戒められるのは見る人の意識が特定の部分に引きつけられて限定される

ことを避けるためと考えられる.

これに類する考えは，たとえこれほど複雑でなくとも日本に多いのではないだろうか．毎日新聞「余録」に武満徹氏の追悼記事があり「私は，作曲という仕事を，無から有を形づくるというよりは，既に世界に遍在する歌や声にならないつぶやきを聴きだす行為なのではないかと考えている．音楽は紙の上の知的操作から生まれるはずのものではない．」という文章を氏の「時間の園丁」から引用している．1996，2，21．全国紙の編集者がこれを使い，例えば「ぼくの場合はいつでも，作曲を開始する前に，言葉との激しい交渉をもたなければなりませんし，そうしなければ音楽的な表現，音楽的な行為は生まれてこないからです[30]」を引用しなかったことは，日本人の多くが作為的表現をきらっている表れと取れるだろう．これは西洋において「Art」が天然自然にたいして人工，技巧，手管を意味し「作曲」がCom＋Poserとして「自然が離しておいたものを組み合わせる」とは反対の考えである.こうしたことから，小中学生から大学生までメカニックな技巧には関心が強くても，音楽表現の技巧に関心が弱く，自然に又は楽譜に従って音をだせば，音楽になると考える癖がついているのかもしれない.

しかし，だからこそ教師をめざす学生は技巧に関する考え方の相違も含めて，西洋芸術音楽に特有の表現技法を理解し言語化できることが必要であろう．指導方法についてさらに考えたい.

注

(1) P・ヴァレリー，『カイエ・第8巻』「詩学」，筑摩書房，1982，p, 188

(2) 池内友次郎ほか「和声　理論と実習」，音楽之友社，1965

(3) 海老沢敏編「モーツァルト探求」，中央公論社，1992，他

(4) W.A.Mozart,「Andante C−dur」Edition Breitkopf, No.3341, Leipizig, Burchard編.

(5) 堀内敬三編，「世界大音楽全集, フルート名曲集, 器楽編，第72巻」，音楽之友社，1958，pp, 141 − 145

(6) クルト・パーレン，「モーツァルト」，朝日出版社，1974，p，514

(7) ibd p, 562

(8) アインシュタイン，「モーツァルト」，白水社，1961，p, 643

(9) Franz Xaver Sussmayer（1766−1803）始めに父に音楽を学び，1784年からM・ピエシンガーその他に作曲を学ぶ．1788年からウイーンに定住．1790年ごろモーツァルトと知人になり作曲を学ぶ．宗教曲は南ドイツ・オーストリアバロックの伝統を引継ぎ19世紀中頃まで演奏された．「レクイエム」の他に「ティトの慈悲」のレシタティーフ・セッコを作曲．モーツァルトの死後サリエリから声楽の作曲を学んだ．The New Grove Dictionary Vol.18, Macmillan 1980, pp, 380 − 1

(10) GunterBrosche,「Requiem」Musica Manuscripta，Barenreiter，1990，

(11) Joseph Eybler（1765−1846）ハイドン，モーツァルトの友人．6歳でピアノ協奏曲を演奏．1776 − 1779　年作曲をJ・G・アルブレヒツ・ベルガーに学ぶ．1803，マリア・テレジアに求められレクイエム・ハ短調を作曲．これによりサリエリと知り合う．26歳のときモーツァルトのレクイエムの補作をコンスタンツェに頼まれるが，途中であきらめる．The New Grove Dictionary Vol.6,Macmillan 1980,pp,336−7

(12) GunterBrosche, op.cit.,pp,34−36.この後26歳のジュスマイヤーが全曲を完成させた.また,最後にに書かれた部分は「ラクリモーサ」の8小節ではなく，「ホスティアス」の54小節のあとに，Quanolimdacapoとある3ケ所の文字であり，その一番下の記入が1958年，ブリュッセルで展示中に誰かに破り取られたこと，自筆譜の透し模様から1788年オーストリアで作られた紙であることが判明し，従って1785年作曲説は問題外となることがのべられている.

(13) Richare Maunder,「mozart's Requiem on Preparing a New Edition」.Oxford Univ Press, pp,25−37,166−179

(14) 海老沢敏,「モーツァルト研究ノート」，音楽之友社，1973 p, 72，高野紀子訳,「最初期のモーツァルト伝」，音楽之友社，1992

(15) クルト・パーレン,op.cit,p 137

⑯ 海老沢敏，「新モーツァルト考」ＮＨＫ市民大学，日本放送出版協会， 1982
⑰ クルト・パーレン,op.cit, p,221
⑱ ibd, p,642
⑲ アインシュタイン「シューベルト」，白水社， 1963， p, 20
⑳ ピーター・シェファー 「アマデウス」ニューヨーク版， 1980 年， 劇書房， 訳・江守徹， 1984
㉑ アインシュタイン，「モーツァルト」op.cit,p,214
㉒ 浅井良之「音の動きに関心をもたせること」『教育音楽・中学高校版』３月～９月，音楽之友社， 1983 － 1984
㉓ Ｅ＆Ｐ・バドゥラ＝スコダ，「モーツアルト 演奏法と解釈」，音楽之友社， 1963 ,pp， 93 － 100
㉔ ロマン・ロラン，「ベートーベン偉大な創造の時期」全集第 25 巻，みすず書房， 1980，p, 72
㉕ The New Grove Dictionary Vol.1, Macmillan 1980, p,397
㉖ ドメル・ディエニー，「演奏家のための和声分析と演奏解釈」ーショパン，シンフォニア， 1988，p 17
㉗ レイボヴィッツ，「シェーンベルクとその楽派」，音楽之友社， 1966，pp, 20 － 22
㉘ 白洲正子，「お能 老木の花」，講談社， 1993，p, 46
㉙ 観世寿夫，「演戯者からみた世阿弥の習道論」『観世寿夫著作集 １』，平凡社， 1980， p, 28
㉚ 武満徹，「樹の鏡，草原の鏡」，新潮社， 1975，p, 132

（本学助教授 釧路校）