

# 教員をめざす学生のための「音楽理論・作曲」学習

\* 吉川和夫

A music theory and composition instruction method for students working to become school teachers

KIKKAWA Kazuo

## 要 旨

教員養成大学の学生の「音楽理論・作曲」学習がめざすのは、音楽を構造的に理解すること、音楽専門としない学生も「作曲する、作曲した作品を聴く」体験をして、将来学校で「音楽づくり、作曲」を教材として扱うのをハードルと感ぜないようになること、また教室で児童、生徒と向き合ったときに、自信を持って適切なアドバイスができるようになることなどである。音楽大学における作曲専攻生としての修練ではなく、あくまでも教員養成大学において音楽を学習する学生を対象とした授業への一提案である。

**Key words** : 教員養成大学、小・中学校音楽、音楽づくり、音楽理論、作曲

## 1. はじめに

宮城教育大学は教員養成大学であり、中等教育教員養成課程・音楽教育専攻、初等教育教員養成課程・音楽コースに学ぶ学生は、中学校、高等学校の音楽科教諭、または小学校・特別支援学校等においては音楽のスキルを身につけた教諭として活躍することが期待されている。所属は他専攻だとしても音楽の単位を多く履修した学生も同様である。

ひと言で「音楽のスキル」と言っても、身につけてほしい力は多岐にわたる。中学校、高等学校にせよ、小学校にせよ、表現（歌唱や合唱、器楽や吹奏楽・マーチング等、音楽づくり）や鑑賞において、教室でのリーダーシップを発揮するためには、学生時代に様々な経験を積むことが求められる。学校に着任した「音楽の先生」には、すぐさま、校歌や国歌の指導や伴奏を任されることになるだろう。

教員養成大学の音楽系で学ぶ内容として、楽器演奏や歌唱、合唱などは、実技科目として想像しやすい。

しかし、音楽理論・作曲の科目については、必ずしも学ぶ意味や汎用性、面白さが十分に理解されているとは言いがたい。楽器演奏や歌唱のように上達の過程が見えにくいし、華やかさに乏しく思えるかも知れない。それでいて、後年、教職に就いた卒業生たちが口々に言うのは、「学生時代にもっと音楽理論を勉強しておけば良かった」という述懐なのである。

折から教員数削減の大波を受けて、とりあえず目に見えて必要だとわかる科目、教員採用試験に直接関係する科目が優先されている。教員養成大学の音楽系の組織に、理論・作曲教員が不在となる大学も散見される。果たして、教員養成課程であれ、音楽を学ぶことにとって、音楽理論・作曲の学習が手薄になって良いのだろうか。

## 2. 教員をめざす学生が音楽理論・作曲を学習する意味

音楽理論には、音楽を学ぶうえで欠かせない基礎・基本としての楽典、エクリチュール修練のための和声

\* 音楽教育講座

学や対位法、さらには楽式論で形式の概要を知ることに加え、知識・技術を総合して取り組む楽曲分析が含まれる。

音楽理論が、音楽を聴く耳、楽譜を見る目にとって、どのような場面で力になるのか考えてみる。

和声学の知識・技術は、教材の単旋律を合唱の形態にパートを割り振る、あるいは伴奏を作るといった編曲の際、直接的に必要となる。編曲は、単旋律を二声、三声、四声というように声部を増やす場合だけでなく、声部を減らさなければならない場合もある。生徒数が足りない、あるいは力が不足しているので声部を減らす、または難しすぎる伴奏を簡略化して弾きやすく工夫するような場合、省略できない音と、省略しても音楽として成立する音とを見極めるために、音楽理論、より直接的には和声学のスキルが役に立つ。もちろん、既存の楽譜にこうした工夫をするのは、厳密に言えば著作権上改竄にあたるので推奨すべきことではなく、注意深く限定的であるべきである。しかし、それでもなお、授業現場ではそのような対応が求められることは日常的に起こり得る。

創造的行為である作曲では、和声学で学ぶ内容をそのまま書き記すようなことはないが、音を操作し組み立て、重なり合いを想像して、音楽作品という目に見えない形状を構築するために、和声学、対位法で学ぶ抽象的な思考は、創造の基盤を形成するのに役立つと考えられる。アカデミックに作曲を学ぼうとする初学の者の手始めに、まず和声学が課せられるのはそのためである。

音楽理論諸科目から得られる知識・技術が有効なのは、編曲、作曲だけではない。演奏においても鑑賞においても、音楽理論諸科目、とりわけ楽曲分析力は大きな助けとなる。楽曲分析によって、楽曲の構造は明確に可視化できる。また、視野を限った場合、和音の響かせ方や聴き方、例えばある音は和音の中でどういった役割を持つ構成音なのか、そのために、どういった音量バランスや表情を持って演奏されるのが望ましいかといった思考は、演奏、とりわけアンサンブルにおいて非常に重要だ。演奏においても、鑑賞においても、楽曲分析することは、その曲の「地図」を持つことである。手元に地図があれば、今自分がどこにいるのか迷うことはない。「こんな感じ」という根拠の薄い情緒や好き嫌いではなく、音楽の知的な演奏や受容

のために、とりわけ音楽経験の少ない学生には楽曲分析の演習が重要である。楽曲を理解しないままに、音を並べるだけの演奏や、知的好奇心をかきたてることのない鑑賞指導がいかにも空虚か、詳しく述べるまでもないだろう。さらに、音楽理論は、基礎的音感修練としてのソルフェージュにも応用できる。

小学校「学習指導要領」(平成29年3月告示)に記されている「音楽を形づくっている要素を聴き取り、それらの働きが生み出すよさや面白さ、美しさを感じ取りながら、聴き取ったことと感じ取ったこととの関わりについて考えること。イ 音楽を形づくっている要素及びそれらに関わる音符、休符、記号や用語について、音楽における働きと関わらせて理解すること。」(A表現、B鑑賞[共通事項])や、中学校「学習指導要領」(平成29年3月告示)に記されている「音楽を形づくっている要素や要素同士の関連を知覚し、それらの働きが生み出す特質や雰囲気を感じながら、知覚したことと感受したこととの関わりについて考えること。イ 音楽を形づくっている要素及びそれらに関わる用語や記号などについて、音楽における働きと関わらせて理解すること。」(A表現、B鑑賞[共通事項])の具現化のためにも、まず「音楽を形づくっている要素」を抽出する音楽理論・作曲学習は欠かすことができない。

### 3. 宮城教育大学における音楽理論・作曲の授業

#### 3-1. 歴史的推移

筆者は、平成4(1992)年10月、宮城教育大学に着任した。当時の音楽理論に関する授業科目を表で示す(宮城教育大学 平成5年度 履修のしおりによる)。

学年	前期	後期
1年	音楽理論Ⅰ(必修)	
2年	音楽理論Ⅱ	
3年	音楽理論演習※	

このカリキュラムは、おそらくは故・本間雅夫教授によって作られたものである。しおりには「音楽理論演習」はA～Cと分けて表記されているが、3つの科目を毎年開講したのではなく、年によって開講科目を決めていたか、異なった内容を開講できるように、3つの科目を用意していたものと思われるが、実際には、

少なくとも平成4年以降はAのみが開講されていたと記憶している。

本間氏は、平成6(1992)年3月に定年退官され、筆者がこのカリキュラムを引き継いだ。当時は、音楽理論Ⅰ～Ⅱの前期まで和声学、Ⅱの後期では、長谷川良夫「対位法」の第二部「器楽的スタイルの線的技法」第一章、第二章をテキストに、2声の簡単なインヴェンション風な楽曲創作をめざしていた。音楽理論演習では、貴島清彦「音楽の形式と分析」をテキストに、小楽節、大楽節からソナタ形式に至る楽曲について、このテキスト独特の方法である「分析グラフ」を用いて、楽曲構造の視覚化をはかった。一般の学生に対する作曲の授業はなく、作曲の勉強を志願する学生には、個人レッスンの形で対応していた。

平成8年の課程改革によって生涯教育総合課程が設置され、このカリキュラムは改訂された。ここでは、平成8年から次の課程改革が行われる19年までのカリキュラムについては省略する。

### 3-2. 現行の音楽理論・作曲関係カリキュラムについて

平成19(2007)年4月以降、令和元年(2019)年現在の、音楽理論、作曲関係カリキュラムについて記す。

まず、学生の定員は以下のとおりである。

中等教育教員養成課程・音楽教育専攻 定員8名  
 初等教育教員養成課程・音楽コース 定員7名  
 大学院(修士課程、教職大学院専門職学位課程)

初等教育教員養成課程・音楽コース向けには、次の2つの授業が開かれている。

- 音楽基礎演習D(音楽理論・作曲) 半期2単位(必修)  
 楽典の確認、バイエルやコンコーネなどの和声分析、非和声音、近親調、転調、借用和音、2部形式・3部形式・複合3部形式・ソナタ形式など。最終的には自由作曲を課す。  
 教科書：島岡譲「和声と楽式のアナリゼ」
- キーボード・ハーモニー 半期2単位  
 鍵盤和声の習得。和声法の基礎を、簡易伴奏づけ等を通して実践的に学ぶ。  
 教科書：吉川和夫他「はじめてのソルフェージュ5(キーボード・ハーモニー)」

現行の中等教育教員養成課程・音楽教育専攻向けカリキュラムは下記のとおりである(※は重ね履修可)。

学年	前期	後期
1年	音楽理論Ⅰ(必修)	
2年	音楽理論Ⅱ	作曲演習※
3年	音楽理論演習※	

この中等教育教員養成課程・音楽教育専攻向けカリキュラムが、前節に記した平成19年までの音楽理論・作曲の授業を引き継ぎ、展開させたかたちである。

- 音楽理論Ⅰ 通年2単位(必修)  
 和声法の基礎。主に四声体の学習と実曲の和音分析  
 教科書：島岡譲「和声のしくみ・楽曲のしくみ」第1、2、5章(ただし大幅な省略、補足あり)。  
 また適宜プリントを配布する。
- 音楽理論Ⅱ 半期2単位  
 和声法の応用。片手伴奏・両手伴奏作りから簡単な作曲へ。  
 教科書：島岡譲「和声のしくみ・楽曲のしくみ」第3、4章(課題をまとめて実施など)
- 音楽理論演習 半期2単位  
 古典派、ロマン派の音楽作品を分析し、音楽を構造的に理解することを目指す。
- 作曲演習 半期2単位  
 毎回課題を設定し実施する。一定の時間内集中して取り組むために、原則持ち帰りの宿題にはせず、授業時間中に課題を実施する。

この他に、初等教育教員養成課程、中等教育教員養成課程それぞれに出講する科目がある。

- 音楽科教材実践研究、音楽科教育実践研究 2-3年生 年に2コマ分担  
 分担した時間には、動機作り、歌の旋律作りなどを実施する。

## 4. 作曲を演習する課題について

ここでは、上に示したいいくつかの授業で行った作曲の課題について、次のように記しておく。

4-1. 【ステップ1】動機を発想し、旋律に広げていく

- (1) 名前のリズムによって動機(モチーフ)を作ってみる
- (2) 新聞記事の一行などをリズム譜に書いてみる
- (3) 短い詩に旋律を作曲する。
- (4) 4つの音による動機(モチーフ)作り

4-2. 【ステップ2】対位法的な音楽に対する興味をひらく

- (5) カノンをつくってみよう
- (6) 歌うためのカノンまたはカノン風楽曲
- (7) カノンを応用した対位法的な曲

4-3. 【ステップ3】さらに多様な表現へ

- (8) 簡単なシャコンヌ(パッサカリア)風変奏を試みる
- (9) 変奏曲をつくろう
- (10) 自由作曲

4-4. 【補記】ステップ1に先立つ段階での旋律作り

4-1. 【ステップ1】動機を発想し、旋律に広げていく

- (1) 名前のリズムによって動機(モチーフ)を作ってみる

まず、自分の名前をリズムに書き取ってみる【譜例1】。

筆者の名前を例に挙げたが、促音「っ」が入るために、やや特殊なリズムになっているかも知れない。

音を付すと、1～2小節の動機となる。名前の音韻を取り去り、音楽の動機として、自由に変形する【譜例2a】【譜例2b】。曲として完成させなくて構わない。

- (2) 新聞記事から抽出した一行など任意の文を、リズム譜に書いてみる【譜例3】。

ここで扱うことばは、字数が整っているとは限らない。字数が整っていないことばのアクセントを考え、リズム表記することがねらいである。

リズム譜ができたら、音を考える。ことばの1音に音符1音でなくても(メリスマのように音が延びても)構わない。ことばのアクセントとリズムに注目することを目的とする課題なので、曲として完成させなくても良い【譜例4】。

- (3) 短い詩に旋律を作曲する

詩に曲をつけるのは、短い詩といえども、必ずしも簡単ではない。内容を解釈し、その詩とどう向き合うかという読み手としての姿勢に関わってくるからだ。しかし、ここでは作曲の初歩段階として、厳密な解釈はさておき、詩のことばを音楽のリズムとして置き換えて、旋律化することを試みる。詩の例としては、谷川俊太郎『わらべうた』、『わらべうた 続』、まど・みちお、工藤直子、金子みすゞの作品など。入手しやすく、平易なことばで書かれたものが良い。伴奏はさておき、完成させたい。

- (4) 4つの音による動機(モチーフ)作り

ここまでは、導入として「あそび」の要素があった。ここからは、もう少し深く作曲に踏みこんでいく。

まだ、任意の音を4つ決める。ここではこれを「骨組みの音列」と呼ぶことにする。はじめは、極端な跳躍や複雑な音程を含む音列を設定するのは避けた方が良い【譜例5】。

この「骨組みの音列」が旋律の冒頭の核となる動機、言い換えれば「骨組みの音列」から導き出した動機(2～4小節)を、できるだけ多く作る。調性、拍子、リズムはまったく自由で、制限は設けない【譜例6】。

はじめのうちは、あえて2小節目以下は作らずそのままにして、他の楽想を考えるようにする(ただし、3拍子や、テンポの速い曲想などで、4小節目あたりまでを連続的に思いついた場合は、書き留めることを妨げない)。

「骨組みの音列」の各音の間に、経過音、刺繍音、倚音等の非和声音を挟んで、旋律を多様化させる。各音に変化記号が付けられても差し支えない。できるだけ様々なキャラクターを持つ楽想(拍子、テンポ、調性等)を試作する。

「骨組みの音列」は、必ずしも冒頭になくても良い。動機を支える、まさに「骨組み」として、この音列を活用するのである。ひとつの音列につき、少なくとも10以上の動機を作ること。

十分な数の動機が書けたら、見直して、気に入ったもの、続きを作っていけそうなものをいくつか選び、4または8小節をめどに、続きの旋律を作っ

ていく。

作っている旋律が歌うためのものか、楽器で演奏するためのものかによるが、全体の音域は考慮されるべきである。歌うためのものであれば、最低音から最高音までの音程の幅は、10度程度が適当であろう。全体が高すぎたり、低すぎたりした場合には、後ほど移調する。

ここまで無理なくできれば、二部形式(16小節)、三部形式(24小節)にまとめるよう考える。伴奏を考えるのも良い。あるいは、別の「骨組みの音列」を考えるとところへ立ち戻り、以上の過程を繰り返すのも良い。

次には、和音、コード、簡易な伴奏を作る。伴奏は、片手によるもの(右手で旋律、左手で伴奏)、両手によるもの(旋律は歌う、あるいは別の楽器で弾くことを前提に、両手で伴奏をする)、どちらでも構わない。和音や伴奏型を決められない学生もいる。その場合は、必要に応じたアドバイスをすることになるが、伴奏を付すことには拘らず、先へ進めても構わないと考える。

ひとつの「骨組みの音列」に対して、できるだけ多くの動機を発想し書き留めることが重要。また、ある「骨組みの音列」でアイデアが出尽くしたと感じたら、別の「骨組みの音列」を設定して、同様に動機を考えていくと良い。最初の「骨組みの音列」ではなかなか発想できなかったとしても、「骨組みの音列」を変えて繰り返していくことで発想が柔軟になり、アイデアが出てくる。授業時数としては、時間はかかるが、数回の授業時数を費やすのが理想的である。また、前の段階として、非和声音(経過音、刺繍音、倚音、逸音など)についての知識をある程度以上備えていることが、発想の多寡に繋がると考えられる。

#### 4-2. 【ステップ2】対位法的な音楽に対する興味をひらく

##### (5) カノンをつくってみよう

カノンは、1度、8度、5度、2度など、様々な音程によるが、授業では8度のみを扱った。カノンについて、長谷川良夫は「模倣するパートの入りが早いほど、カノンとしての効果は良いが、しかし、それがおそい程、作曲には容易である。」

と述べている(「作曲法教程」下巻)。ただ、模倣するパートの入りの早い方が、カノンとしての実感を得やすいので、2声で、2小節程度遅れて模倣することを実習した。

留意すべきこととしては、リズムは相互に補完しあうようなものが良いこと。例えば、1:1(四分音符に対して四分音符を置く)、1:2(二分音符に対して四分音符2つ、あるいは四分音符に対して八分音符2つを置く)、1:3(付点二分音符に対して四分音符3つ、あるいは付点四分音符に対して八分音符3つを置く)、1:4(全音符に対して四分音符4つ、あるいは二分音符に対して八分音符4つを置く)などが良好。付点四分音符+八分音符に対して付点四分音符+八分音符を置くなどは避けた方が良い。

また、分散和音を成す旋律が多用された場合、カノンには聴こえづらくなる可能性があるため、注意が必要である。

【譜例7】に、2種類の試作例を掲げる。終止部分では、模倣するパートの結尾を変えても差し支えない。

##### (6) 歌うためのカノンまたはカノン風楽曲

ここでは、カノンの方法を応用しつつ、厳格に模倣しないことを容認して、曲想に柔軟性を持たせる。学習者がパートに分かれて歌ってみることを前提として制作する。そのためには、音域や声部進行の配慮も必要である。

##### (7) カノンを応用した対位法的な曲

インヴェンション作曲の初歩として、さらに自由に対位法的な曲を試作する。厳格な対位法を学習するには様々な禁則について学ぶ必要があるが、これに時間をかけて学習するのは困難なので、禁則の説明は、2声部間で「完全5度、完全8度を連続させない」、「並行して完全5度に至らない」こと等、最小限を説明するにとどめ、制作された作品を添削しながら、好ましくない事象があればそのつど指摘し、必要に応じてアドバイスすることとした。

#### 4-3. 【ステップ3】さらに多様な表現へ

##### (8) 簡単なシャコンヌ(パッサカリア)風変奏を試みる

8小節程度の定旋律を作り(もしくは課題とし

て提示し)これに基づいて旋律を作る。バスに定旋律を置いて上声部を作曲する、上声部の定旋律に対して下声部を作曲する、あるいは旋律の中に定旋律の音を埋め込んでいくなど、どの方法でも良い。【譜例8】では、3種の変奏例を示した。さらに大きな楽曲にするには、定旋律を何度も繰り返し、変奏を繋げていく。参考楽曲は、ヘンデル「パッサカリア」(鍵盤のための組曲 No.7 HWV432より)、ブラームス「交響曲第4番」第4楽章など。

#### (9) 変奏曲をつくろう

シンプルな楽曲を主題として、変奏曲を作曲する。履修生全員が同じ主題について、主題に忠実な変奏と、自由な変奏の少なくとも2種類をつくり、最後に全員の作品を並べて演奏すると、様々な変奏が生まれて面白い。

主題としては、例えば「むすんでひらいて」。【譜例9】には、かつてこの授業を履修した濱口可奈子さんが書いた主題を挙げておく。

#### (10) 自由な作品

演奏可能であることという以外、特段の制約は設けなくて、自由に作曲に取り組む。楽器は任意だが、可能であれば「自作自演は避ける」ことを課した。演奏者(ほとんどの場合、学内にいる友人、先輩、後輩)が理解できるように、正しい記譜で譜面を書くこと、練習に立ち会ってコミュニケーションを取り、自分の意志を述べることで、本番の会場では、客席の雰囲気の中で自作が演奏されるのを聴くこと。これらの体験すべてが大切と考えるからである。

#### 4-4. 【補記】ステップ1に先立つ段階での旋律作り

ここまでの3つのステップ、9つの課題は、作曲初心者とはいうものの、ある程度の音楽経験を積んできた学生を対象としたものである。教員養成大学では、楽譜は読めるけれども、音楽経験を積んだとは自信を持って言えない学生も大勢いる。そういう学生たちにとっては、以上述べた課題の最初の方でも、なかなか難しいと考えるかも知れない。そういう学生たちのためには、どのような課題を設定したら良いか。解決策は提示できないが、ひとつの方法を簡単に書きとめておく。なお、楽譜の読み書きについては、まったく問

題もないというほどではないにしろ、一応のきまりは理解していること前提とする。

- 五線紙を用紙して、これから単旋律を作曲しようとして声をかける(その気になってもらうことは大切)。
- 調を決める(まずはハ長調が良い)。拍子を決める。
- まず1小節目のリズムを作る。
- 続いて2小節目のリズムを決める。1小節目のリズムを受け取るようなものにする。
- 3小節目は1小節目と、4小節目は2小節目と同じ、または似たようなものにする。
- 5小節目、7小節目は1小節目と同じ、6小節目、8小節目は2小節目、4小節目と同じ、または似たようなものとして、まず8小節目までのリズムを設計する。
- 1小節目・最初の音は、ド、ミ、ソ(短調ではラ、ド、ミ)のいずれかとする。
- 4小節目・最後の音は、ソ、レ、ミ(短調ではミ)のいずれかとする。
- 8小節目・最後の音はド(短調ではラ)とする。
- 旋律は、「歩く」、「階段」、「飛ぶ」のいずれかを使うことになる。
- 「歩く」とは、中央に刺繍音をはさんだ音型(例えばドーシード、ソーラーソ)、もしくは同じ音にとどまる(例えばドード)音型。
- 「階段」は、隣接する音を上行、または下行する音型(例えばミーファーソ、ソーラーシードーレ、ラーソーファ)。
- 「飛ぶ」は、隣接しない音へ跳躍する(例えばドーミーラ、ソードーソ)。
- 「歩く」や「階段」を中心に、ところどころ「飛ぶ」を加えて旋律を作る。
- 8小節で1部形式の曲となるわけだが、可能ならば、1～4小節目の旋律が「呼びかけ」、5～8小節目が、それに対する「応え」となるように意識すると良い。
- さらに、1、2小節目が「呼びかけ」、3、4小節目が「応え」のように対比できると、なお良いだろう。この形式のお手本となるのは「春が来た」(高野辰之作詞、岡野貞一作曲)。
  - 1～2小節目「春が来た 春が来た」
  - 3～4小節目「どこに来た」

5 ～ 6 小節目「山に来た 里に来た」

7 ～ 8 小節目「野にも来た」

前半4小節が「呼びかけ」、後半4小節が「応え」となり、さらに、2小節ずつが「呼びかけ」と「応え」となっているのは、歌詞を読むとよりよくわかる。

- アドバイザーは、楽譜として定着できたかどうかを確認し、必要ならば一緒に伴奏を考える。

ほかに、先に和音の進行を決め、和音の中の音を選んで旋律を作っていくという方法もある。例えば、8小節をコードネームC-G-C-G/C-F-G-Cで構成するなど。

ただ、これはなかなか自由な発想に結びつきにくく、ある程度は形になっても、どれも同じような面白味に書けるものになったり、和音との齟齬を生じる旋律になってしまったりすることが多い。和音(伴奏)をつけるのは、ハードルの高い作業なので、初心者には、自由に旋律を作ってもらって、経験豊かなアドバイザーが和音(伴奏)を補ってあげる方が、委縮することなく旋律作りを楽しめるのではないかと考える。

#### 4-5. 作曲を演習することの有効性と課題

めざしたいところとしては、音楽理論の知識を得て、音楽を構造的に理解すること、専門外の学生にも「作曲する、自分や友人が作曲した作品を聴く」体験をしてほしいこと、将来、学校で「音楽づくり、作曲」を扱う場合に、ハードルと感じないようになること、また教室で児童、生徒と向き合ったときに、自信を持って適切なアドバイスができるようになることなどである。

あらためて強調しておきたいのは、ここで行っていることは、音楽大学における作曲専攻生としての厳格な作曲修練ではなく、あくまでも教員養成大学において、音楽全般を学習する学生を対象にしていることだ。例えば、対位法の課題は多数の禁則を身につけた上でアイデアを膨らませていくのが本来だが、時数が限られ、音楽経験が少ない学生も含まれる中で、すべての禁則を頭に入れさせるのは困難である。「やってはいけないこと」の多さだけしか印象に残らない学習より、多少の不具合にはこだわらず、対位法的な曲の制作を体験するのは、既存の楽曲の対位法的書法への耳を拓くことに繋がる。

加えて、自分が考えた音楽を、間違いなく人に伝え

られるよう、正しい記譜で作品の定着をはかることにも注意をしたい。

実施にあたっては、前述のように、多くの授業が半期であり時間が制約されている中で、個々の力を見極めつつ、課題に取り組みさせるための配慮が必要である。また、和声学や対位法、非和声音や形式等についての知識を少しでも多く身につけながら課題に取り組むために、複雑な決まりごとを、できるだけ簡略に伝えていく工夫が必要である。

## 5. 楽曲分析

### 5-1. 楽曲分析の必要性

楽曲分析は、音楽理論学習を総合するものである。本稿「2. 教員をめざす学生が音楽理論・作曲を学習する意味」の後半で述べたように、音楽を構造的に理解することは、楽曲の構造を可視化することに他ならない。楽曲構造を可視化することによって、演奏においても、鑑賞においても、自分自身の「作品の地図」を持つことができる。「作品の地図」は、情緒や好き嫌いではなく、音楽の演奏や鑑賞を、知的で能動的な行為として成立させる。音楽に対する客観的、科学的な目を持つことだと言い換えても良いだろう。教育現場において「音楽を形づくっている要素」を抽出、把握し「音楽の働き」と関わらせて理解を促すために、とりわけ多くの音楽経験を積んでいない学生は、楽曲分析力をつける必要がある。

「音楽理論演習(半期2単位)」では、古典派、ロマン派の音楽作品を取り上げ、形式(楽曲構造)、旋律と背景をなすテクスチュア、和音進行と低音の様相、オーケストレーションといった様々な角度から分析し、その作品の実像に迫ることをめざした。一例としては、ソナタ形式で作られているある作品の、提示部と再現部にどのような違いがみられるかといったことは、譜面を仔細に検討してはじめて把握できる。再現部が提示部と比較して、長さ、内容ともに大きな変化がないのか、著しく異なっているか等を見極めることは、演奏、鑑賞両面に必要な思考材料を提供してくれる。

取り上げた作品の例としては、バッハ：フーガの技法、音楽の捧げもの、モーツァルト：交響曲第40番、41番、ピアノ協奏曲第20番、ベートーヴェン：交響曲第5番、第7番、弦楽四重奏曲第7番、シューベルト：

弦楽四重奏曲「死と乙女」、五重奏曲「ます」、メンデルスゾーン：交響曲「イタリア」、シューマン：子供のためのアルバム、子供的情景、交響曲第3番「ライン」、ブラームス：交響曲第2番、第4番など。小品は別として、全員スコアを購入し、原則半期で全曲を扱う。

## 5-2. 楽曲分析することの有効性と課題

作品を細部にわたって分析することによって、霧が晴れて見通しが良くなったような達成感を得ることがある。規模の大きな曲であればあるほど、漠然と演奏や鑑賞するのではなく、作品の構造と内実に近づくために、楽譜を詳細に検討することが有効だ。

分析の前提となる音楽理論の知識、例えば和音の種類、調性判定や転調を判断する力が個人によって差が出る。従って、和声学の復習をしながらの分析になることも多い。副属七や準固有和音等については、(理論の授業で一度は学習したにも関わらず) そのつどあらためて和音の構造を説明しなければならない。だが、和声学を紙の上の課題だけで終わらせないために、過去の学習で実施した内容を、実際の曲の中で振り返りながら分析を進めるのは、教員養成を志す学生たちにとっては、むしろ意味のあることだと考える。

## おわりに

この稿は、2017年5月13日に行われた「平成29年度日本教育大学協会全国音楽部門大学部会 第42回全国大会(熊本)」の第5分科会【作曲】「より実践的な音楽理論、作曲法の授業について」において提言した「教員をめざす学生が『理論を知ること、「作曲」を体験すること』の意味」の発表資料に加筆したものである。願わくは、教員をめざす学生の多くが音楽理論や作曲を学び、教育現場で、児童、生徒とともに作曲を楽しみ、名曲の魅力を深く理解することに繋げてほしいと思う。

## 文献

1. 音楽理論、作曲法等に関するもの  
ギャロン,Nほか 矢代秋雄訳 『対位法』 東京：音楽之友社 1965年  
長谷川良夫 『作曲法教程』上巻 東京：音楽之友社 1949年

- 長谷川良夫 『作曲法教程』下巻 東京：音楽之友社 1953年  
長谷川良夫 『対位法』 東京：音楽之友社 1955年  
橋本國彦 『旋律の作曲法』 東京：全音楽譜出版社1948年  
本間雅夫 『古典和声法の解説』 東京：リューギンシャ 1990年  
堀内敬三；井上武士 『日本唱歌集』 東京：岩波書店 1958年  
池内友次郎 『対位法』 東京：音楽之友社 1950年  
池内友次郎 『二声対位法』 東京：音楽之友社 1965年  
貴島清彦 『音楽の形式と分析』 東京：音楽之友社 1980年  
吉川和夫ほか 『はじめてのソルフェージュ5(キーボード・ハーモニー)』 東京：全音楽譜出版社 1993年  
ケルターボルン,R 竹内ふみ子訳 『音楽分析の方法 モーツァルト作品を例として』 東京：シンフォニア 1985年  
西岡龍彦 『楽典-まとめと問題』 東京：アカデミア・ミュージック 1986年  
島岡譲 『和声と楽式のアナリーゼ』 東京：音楽之友社 1964年  
島岡譲ほか 『和声-理論と実習-I』 東京：音楽之友社 1964年  
島岡譲ほか 『和声-理論と実習-I』 東京：音楽之友社 1965年  
島岡譲ほか 『和声-理論と実習-III』 東京：音楽之友社 1967年  
島岡譲ほか 『和声-理論と実習-III』 東京：音楽之友社 1967年  
島岡譲 『和声のしくみ・楽曲のしくみ』 東京：音楽之友社 2006年  
島岡譲ほか 『総合和声-実技・分析・原理-』 東京：音楽之友社 1998年  
外崎幹二；島岡譲 『和声の原理と実習』 東京：音楽之友社 1958年  
山口博史 『厳格対位法-パリ音楽院の方式による-』 東京：音楽之友社 2012年

## 2. 詩集

- 金子みすゞ ハルキ文庫『金子みすゞ童謡集』 東京：角川春樹事務所 1998年  
工藤直子 ハルキ文庫『工藤直子詩集』 東京：角川春樹事務所 2002年  
谷川俊太郎 『わらべうた』 東京：集英社 1981年  
谷川俊太郎 『わらべうた続』 東京：集英社 1982年  
まど・みちお 『まど・みちお全詩集<新訂版>』 東京：理論社 2001年  
まど・みちお 『まど・みちお 詩の本』 東京：理論社 2010年

## 3. 教育に関するもの

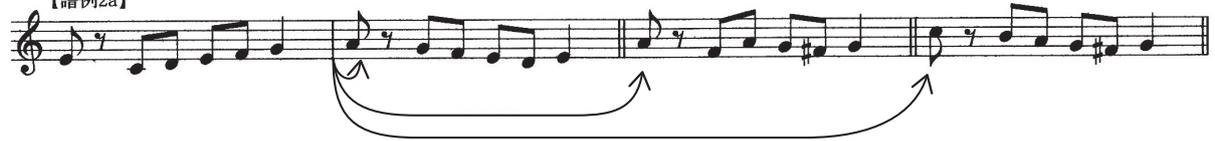
- 文部科学省 小学校『学習指導要領』(平成29年告示)第2章第6節 音楽  
文部科学省 中学校『学習指導要領』(平成29年告示)第2章第5節 音楽

(令和元年9月27日受理)

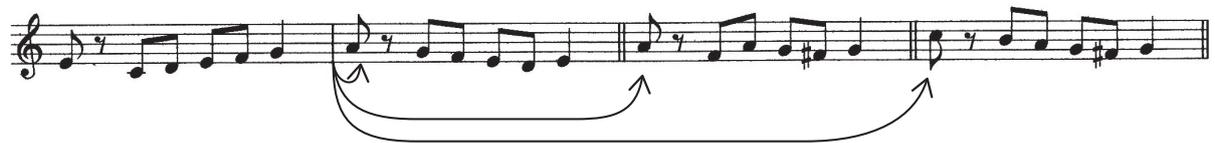
【譜例1】



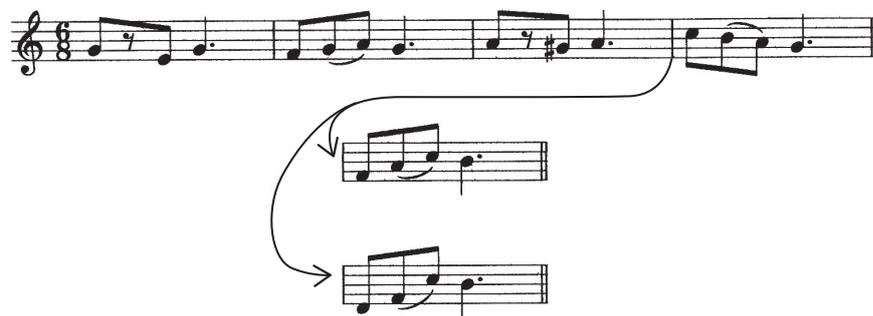
【譜例2a】



【譜例2a】



【譜例2b】



【譜例3】「円形のテーブルのまわりに、六脚の椅子が等間隔に並んでいる。」新聞より

えん けい の テー ブル の ま わ り に

またほ  
 テー ブル の ま わ り に

ろっ きゃ く の い す が

またほ  
 ろっ きゃ く の い す が

とう かん かく で ならん で いる

またほ  
 ならん で いる

【譜例4】

えん けい の テー ブル の ま わ り に ろっ きゃ く の い す

が とう かん かく で ならん で いる

【譜例5】

【譜例 6】

Example 6 consists of five staves of single-line musical notation. The first staff is in 4/4 time, the second in 3/4, the third in 6/8, the fourth in 2/4, and the fifth in 3/4. The key signature changes from C major to D major, then to E major, and finally to F major. The notation includes various rhythmic values such as quarter, eighth, and sixteenth notes, as well as rests and bar lines.

【譜例 7】

Example 7 consists of four systems of piano accompaniment. Each system has a treble clef staff and a bass clef staff. The time signature is 6/8. The key signature is C major. The notation includes various rhythmic values such as quarter, eighth, and sixteenth notes, as well as rests and bar lines. The bass line often provides harmonic support with chords and moving lines.

【譜例 8】

Musical score for Example 8, consisting of four systems of piano notation. The first system is in 2/4 time, the second in 3/4, and the last two in 4/4. The score includes treble and bass staves with various musical notations such as notes, rests, and dynamics.

【譜例 9】変奏曲の主題例「むすんで ひらいて」濱口可奈子編曲

Musical score for Example 9, titled "むすんで ひらいて" by Kanako Hamaguchi. It consists of four systems of piano notation in 4/4 time. The score includes treble and bass staves with various musical notations such as notes, rests, dynamics (*mp*, *mf*, *legato*), and articulation marks.