

# 音楽概論 AB

(吉成担当分)

## 2009 年度配布資料

国立音楽大学の授業で配ったプリントです。  
楽譜資料の多くは諸般の事情で割愛してあります。

### (内容)

音楽概論について

- (1) エディション研究
- (2) 記譜法(1) 記譜法の歴史と種類
- (3) 記譜法(2) 近代五線譜と演奏習慣
  - (4) 楽器と声
  - (5) 音の性質
  - (6) 音階と旋法
  - (7) テクスチュア
- (8) リズムと拍子 (音楽の時間的秩序 その1)
- (9) 音楽形式 (音楽の時間的秩序 その2)
  - (10) 演奏の歴史、演奏解釈

吉成 順

©Jun Yoshinari 2004-2009

## ■音楽概論について■

### ■音楽概論の目的

音楽概論の目的は、音楽大学で授業を受けたり広く音楽活動を行ったりする際に必要となる基本的な言葉や概念について理解を深めることにあります。音楽用語それ自体は、日常的な音楽活動の中で、また受験の際の「楽典」の勉強などを通じて、既によく親しんでいることでしょう。ここではそれを、歴史的・理論的により幅広く、より奥深く、そしてなるべく実際の音楽に即して理解することをめざします。

### ■授業の進め方と配布資料

音楽概論は基礎課程の必修科目で、国立音大の1年生全員が履習します。全6クラスを複数の教員で担当し、基本的には講義要目に記されたシラバスに従って全クラスが同じように進んでいきますが、具体的な授業の内容や進め方は、各担当教員や学生の専攻によって異なります。

吉成担当のクラスでは、授業は基本的にスクリーンにプレゼンテーションを映しながら進めていきますが、それを補うために配布資料をお渡します。音楽概論の配布資料には以下のような種類があります。

- ・かいせつ  
各テーマごとの授業のねらいや進め方などを説明したもの
- ・キーワード集  
各テーマに関して重要な言葉や概念を用語集の形式でまとめたもの。
- ・ワークシート  
特に重要な用語などについて理解を進めるための穴埋め式ワークシート
- ・資料  
授業の説明に用いる図表や譜例など

授業は講義形式のためどうしても一方通行になりがちですので、学生の皆さんからの積極的な発言や質問を歓迎します。

必要以上の私語など、**授業を妨害する行為は禁じます**。本人の意図にかかわらず、吉成が授業妨害と認めた場合には、即刻出席カードを没収し、退席を命じます。

### ■「音大生なら聴いておきたい100曲」について

「音楽基礎教養」科目の一環として、「音大生なら聴いておきたい100曲」というものを設けています。

説明は講義要目にありますが、いわゆるクラシック音楽の中から、音大生ならこのくらいは知っておいてほしいと思われる100曲を選び、聴いてもらおうというものです(ちなみにクラシック以外の音楽領域については、2年次の「音楽文化論」の授業を通じて親しんでもらいます)。

この「100曲」に関しては「音楽概論」の中でチェックし、その成績に反映されることになっています。授業内でも取り上げるようにしますが、100曲全部を授業で扱うのは到底不可能なので、各自図書館などで聴き進めておいてください。

なお、「100曲」リストは『西洋音楽史譜例集』に掲載されています。

### ■出席と試験

毎回、出席カードに授業の感想や質問などを書いて提出してもらいます。これが単位認定の前提となります。成績そのものは、学期末試験の結果を基礎データとして用います。随時行われる小テストや提出物の結果も、それに加味されます。

学期末試験の傾向や内容は、事前に授業内で告知します。

### ■吉成のホームページとメールアドレス

授業内容のまとめは、なるべく吉成のウェブサイト <http://homepage3.nifty.com/jy/index.htm> に掲載するよう心がけます(過去の授業内容は既に掲載済みです)。適宜ご利用下さい。

授業に関する意見や質問などは、基本的に授業内で発言してもらいたいのが望ましいのですが、緊急の場合などは、上記サイトの掲示板に書き込んでもらうか、直接メールして下さい([gcd00342@nifty.com](mailto:gcd00342@nifty.com))。

インターネットが使えない場合は、音楽学研究室(4号館310)に来てもらえれば連絡が取れると思います。

## (1) エディション研究

クラシック音楽ではふつう、作曲家は音楽を楽譜に定着させ、演奏家は楽譜をもとに音楽を再創造する。楽譜は音楽的コミュニケーションの要であって、そこには相応の精確さや忠実度が要求されるはずである。しかしまたに流布する楽譜の実態を眺めると、同じ作品の楽譜と言いながらも内容に様々な違いが見出される。こうした違いはどこから生じるのか。そして音楽家はそれにどう対応すればよいのか。それを考えるのがエディション研究である。

### ●エディション研究 かいせつ●

#### ■楽譜には何が書いてあるのか

クラシック音楽では、音楽の「内容」は楽譜によって伝えられることが多い。作曲家は楽譜に自分のメッセージを託し、演奏家は楽譜からそのメッセージを読み取り、更にそこに自分の想像力・想像力を働かせて、聴き手に伝える。クラシックに於いては、「楽譜を読む」ということがとても大事なのである。だが一方で、「楽譜はしょせん不十分なものであり、すべての情報が書いてあるわけではない」とも言われる。では、そもそも楽譜にはどんな情報が含まれているのだろうか。楽譜から読めるもの、読めないものとはいったいどういうものなのだろうか。それを知るために、まず幾つかの楽譜を眺めることからスタートする。

#### ■同じ曲の楽譜なのに、中身が違っていることがある。それは何故か。

たとえばモーツァルトの「きらきら星変奏曲」を演奏しようとして、楽譜を買いに行く。同じ曲の楽譜が幾つもある。中身が同じなら、安いのを選ぶ、印刷がきれいなのを選ぶ、といった選択ができる。しかしよく見ると、同じモーツァルトの「きらきら星変奏曲」でも楽譜の中身が違っていたりする。同じ作曲家の同じタイトルの曲なのに、なぜ違っているのだろうか。どれかが正しくて、どれかが間違っているのか。だとすれば、なぜ間違いが生じるのか、また正しいものと間違っただけのものはどうやって見分ければよいのか。

#### ■楽譜が出版されるまでのプロセス

出版された楽譜がなぜ異っているのか、を知るためには、作曲家によってまず楽譜が作られてから出版社によって印刷・刊行されるまでのプロセスを知っておく必要がある。最近ではパソコンで楽譜を書く作曲家も増えているが、伝統的に作曲家は、その着想をまず紙に下書きし、それを組み立て、作品が完成したら清書する。その清書原稿をもとに出版社が版を起こし、印刷し、刊行する。時には作曲者以外の第三者が編集に関与することもある。楽譜の印刷出版はいくつもの段階を経て行われるものであるから、その段階ごとに間違いが生ずる余地はあり、また編集の目的によって意図的に手が増えられる場合もある。こうして同じ曲の楽譜でも、様々な版(エディション)が生まれるのである。

#### ■版(エディション)と稿(ヴァージョン)

作曲家の清書が一つなのに、それをもとに出版された楽譜が複数ある場合、それは版(エディション)の問題である。一方、そもそも清書が複数ある、という場合もあり得る。作曲家がいったん清書したあと、作り直したりした場合である。かつては後から作った形ほど作曲者の「最終意志」に近く望ましいと言われてきたが、最近では全ての清書稿にそれぞれの価値を認め、初稿、最終稿などと銘打って出版されることも多い。これが稿(ヴァージョン)の問題である。

#### ■授業内容

- ・ 同じ曲でも版によって違いがあることを確認する
- ・ 着想からスケッチ、清書、版刻、印刷、出版に至るプロセスを理解する
- ・ 作曲家の自筆譜を書き直してみることで版の問題の所在を具体的に知る
- ・ 原典版、実用版、解釈版などの違いを知る
- ・ 稿の問題を理解し、版の問題との違いを知る

## ●エディション研究 キーワード●

## ◆版(エディション)印刷・出版された楽譜の個々のもの

(英:edition)

出版社によって「ペータース版」「ヘンレ版」「春秋社版」などと呼び分けたり、編集者・校訂者によって「コルトー版」「パデレフスキー版」「井口版」などと呼んだりする。

出版の目的や用途によって、以下のような種類がある。

## \* 原典版 作曲者が残した形を、第三者の手を加えずなるべく忠実に再現しようとした版

(独:Urtext)

音部記号の変更など、現代の習慣に合わせた最低限の変更は行われることが多い。

批判版(critical edition)、批判校訂版(critically revised edition)と呼ばれることもある。

(この場合の「批判」という語は「吟味する」という意味であって、「欠点を指摘する」といった意味ではない)

資料の所在や資料間の異同などについて解説した校訂報告(editorial notes, Revisionsbericht)ないし批判報告(critical notes, Kritischerbericht)が完備していることが望ましい。

## \* 実用版 本来は書かれていない演奏上の指示(フレージング、強弱、運指、ペダルなど)を補った版

## \* 解釈版 演奏家が自分の解釈を伝えるために様々な指示や解説をほどこした版

## \* 全集版 ある作曲家の作品全集の一環として出版された版

作曲家全集の出版は19世紀からドイツのブライトコップフ社を中心に広まり、20世紀初頭までに多数の全集が生まれたが、20世紀後半になると、校訂の技術的・方法論的進歩を反映し、より科学的で厳密に作られた原典版全集が登場するようになった。ある作曲家についてこれら2種の全集版が存在する場合、前者を「旧全集」、後者を「新全集」と呼ぶ。

## \* 初版 ある作品の、最初に印刷・出版された版

作曲家自身がその出版に直接関わっていたり、自筆譜や筆写譜が失われていたりする場合には特に資料的価値が高い。

## \* ファクシミリ版 手稿譜や初版楽譜などをそのまま写真製版して再現し、出版した版

## ◆稿(ヴァージョン) 改訂などにより作曲者が一つの作品を複数の形で遺した場合の、個々の状態

(英:version, 独:Fassung)

段階に応じて初稿(第1稿)、改訂稿、最終稿といった言い方をする。

かつては「作曲者の最終意思」を尊重する、という意味から最終稿が重視されることが多かったが、近年では個々の稿に独自の意義を認め、あえて初期の稿を演奏したり、全ての稿を出版するといったことも行われるようになっていく。

なお一般に、「改訂」によって新たな稿が成立した、とみなされるのは、曲ないし楽章全体の楽譜を新しく書き起こすほどの大規模な変更の場合であり、もとの楽譜を部分的に書き直す程度の変更の場合は「改訂」ではなく「修正」とみなされることが多い。

## ◆スケッチ(草稿) 作品完成以前の作業段階を示す下書き

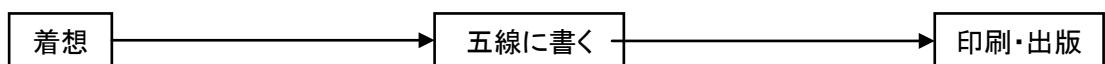
作曲家はふつう着想をまずメモとして書きとめ、それを加工したり構成したりといった作業を楽譜上で行って、最終的に完成稿を仕上げる。この、着想から加工までの作業段階を示す楽譜がスケッチである。スケッチ研究によって解釈や演奏の示唆が得られることも多い。

## ◆手稿譜(マニュスクリプト) 手書きの楽譜

(英:manuscript)

その中でも作者自身が書いたものを自筆譜(autograph)、オリジナルを書き写したものを筆写譜(copy)と呼ぶ。

## 〈着想から楽譜出版までの流れ〉



(スケッチ → 完成稿・清書 → 筆写譜)

(版をおこす → 試し刷り(校正) → 初版 → 様々な版)

## ●エディション研究 ワークシート●

◆手書きの楽譜を 　　　　　　　　　 という。

・ そのうち作曲者自身による手書きの楽譜は 　　　　　　　　　 という。

・ オリジナルの楽譜を書き写したものは 　　　　　　　　　 という。

◆印刷・出版された楽譜(印刷譜・出版譜)の個々のものを区別するときに、  
　　　　　　　　　 という語を用いる

・ 出版社による区別

・ 編集者・校訂者による区別

・ 出版回数(時期)による区別

・ 編集姿勢(目的)による区別

\* 　　　　　　　　　 とは、作曲者が残した形を、第三者の手を加えずなるべく忠実に再現しようとしたもの  
　　　　　　　　　 ともいう

\* 　　　　　　　　　 とは、実用性を考慮し、本来は書かれていない演奏上の指示を補ったもの

\* 　　　　　　　　　 とは、演奏家が自分の解釈を伝えるために様々な指示や解説をほどこしたもの

・ その他

◆改訂により作曲者が一つの作品を複数の形で遺した場合など、  
　　　　　　　　　 作品成立の個々の段階を示す楽譜を 　　　　　　　　　 という

・ 完成以前の作業段階を示す下書きを 　　　　　　　　　 という

・ 完成したものは、その段階に応じて 　　　　　　　　　 などと呼ぶ

## ●エディション研究 資料●

## ・版の違いの具体例(1)

- ◆ モーツァルト:きらきら星(お母さま聞いてちょうだい)変奏曲 K265

## ・版の違いの具体例(2)

- ◆ モーツァルト:ピアノソナタ イ長調 K331

## ・モーツァルト ピアノソナタ イ短調 K.310 の自筆譜と様々なエディション

- ◆ 自筆譜第 1 ページ
- ◆ 新全集(Bärenreiter 社 W.Plath & W. Rehm 校訂) 1986
- ◆ 旧全集(Breitkopf 社) 1878
- ◆ Henle 旧版(W. Lampe 校訂・運指) c1955
- ◆ Henle 現行版(E.Hertrich 校訂 H-M.Theopold 運指) 1977/1992
- ◆ ウィーン原典版 旧版(Universal 社ほか K.Füssl 校訂 H.Scholz 運指) 1973
- ◆ ウィーン原典版 現行版(Universal 社ほか U. Leisinger 校訂 H.Scholz 運指 R. Levin 解説) 2004
- ◆ Haslinger 版 c.1800
- ◆ Musica Budapest 版(Bartok 校訂) 1940 以前
- ◆ Ricordi 版(A. Casella 校訂) 1946
- ◆ 全音版(モーツァルト・ソナタ・アルバム 全音編集) 年代不明

## ●エディション研究 関連資料●

(エディションの話題からちょっと離れて……)

## ●K.310 の演奏と解釈

## ◆楽譜(自筆譜)から見えてくるもの

## \*外的情報

題名(ジャンル) Sonata  
 作曲者 W.A.Mozart  
 作曲年地 1778 パリ  
 ……

→音楽史的／伝記的な情報を持っていれば更にさまざまな情報が得られる →解釈へ

## \*内的情報

テンポと発想 Allegro maestoso  
 拍子 4/4 四分音符単位  
 強弱 冒頭はフォルテ  
 形式 ソナタ形式  
 ……

→音楽理論や演奏習慣の知識をもとに分析 →解釈へ

## ◆発想記号と音楽の中身

もしも……左手が四分音符だったら

Allegro maestoso

The image shows a musical score for the first movement of Mozart's Sonata in G major, K.310. The tempo is marked 'Allegro maestoso'. The score is in 4/4 time. The right hand plays a melodic line with eighth and quarter notes. The left hand plays a simple accompaniment of quarter notes.

もしも……左手が分散和音だったら

Allegro maestoso

The image shows the same musical score as above, but with the left hand playing a rhythmic pattern of chords (dyads and triads) instead of quarter notes.

もしも……左手が16分音符の分散和音だったら

Allegro maestoso

The image shows the same musical score as above, but with the left hand playing a rhythmic pattern of chords in a 16th-note pattern.

もしも……左手がオクターヴ下だったら

Allegro maestoso

The image shows the same musical score as above, but with the left hand playing chords in an octave lower than the original score.

## ●エディション研究 関連ワークシート●

## ■モーツァルトのピアノソナタ イ短調 K.310 の演奏比較

ポイント：テンポ、前打音、アレグロ・マエストーソの表現 など

- ◆1939 シュナーベル 1882-1951
  
- ◆1950 リパッティ 1917-1950
  
- ◆1956 クラウス 1903-1986
  
- ◆1967 アシュケナージ 1937-
  
- ◆1969 グールド 1932-1982
  
- ◆1984 アラウ 1903-1991
  
- ◆1985 内田光子 1948-
  
- ◆1988 ランペ (チェンバロによる)
  
- ◆1990 タン (フォルテピアノによる)
  
- ◆1997 ハッキラ (フォルテピアノによる)
  
- ◆2002 ティルニー (フォルテピアノによる)



## ●エディション研究 関連資料●

## ●作品目録の例

## モーツァルト研究所 編 『モーツァルト全作品目録——年代順主題解説』

(ケツヘル目録第6版の日本語訳に、若干の日本語文献情報などを追加したもの:中央公論社 1977)

## K. 310(300d) クラヴィーアのためのソナタ イ短調

【他の番号】 WSF 314 (311).

【作曲地】 バリ.

【作曲時期】 おそらくは1778年初夏.

【基本資料】 **自筆楽譜** ベルリン国立図書館(プロイセン文化財).

**ファクシミリ** Schiedermaier: W. A. Mozarts Handschrift in zeitlich geordneten Nachbildungen. 図版28 (第1ページ); R. Haas: W. A. Mozart, Potsdam. 1933, 55 (同); R. Bory: Mozart, Genf 1948, 107 (同).

**初版** Paris, Md. Heina: Trois Sonatas [K. 309(284b), K. 310(300d), K. 311(284c)] pour le Clavecin ou le Forte Piano par Wolfgang Amade Mozart, Œuvre N°. (おそらく1782年).

【実用楽譜】 G. Henle, Urtext Neuauflage (E. Hertrich 編): Klaviersonaten nach Eigenschriften Abschriften den Erstausgaben und alten Drucken, I-9; Universal-Edition: Mozarteum Ausgabe UE IIa, (R. u. H. Scholz 編), Klaviersonaten I-9; The Associated Board of the Royal Schools of Music, London (Y. Bowen and A. Raymer 編): Sonatas for Pianoforte, I-9; Peters: 1800a (C. A. Martienssen u. W. Weismann 編): Ed. Nr. Sonaten für Klavier zu zwei Händen I-8; B & H: Urtext (E. Rudorff 編): (Sonaten und Fantasien für Klavier II-8; Curci: E. 6095c. (E. Fischer 編): Sonata per Pianoforte, I-8; Ricordi (A. Casella 編): Sonate e Fantasia per Pianoforte I-9; Durand (C. Saint-Saëns 編): Sonates pour Piano I-8; Hansen (H. Bischoff u. E. Parlow 編): Klavier Sonaten I; P. J. Tonger, Köln (G. Preitz 編): Klavier Sonaten und drei Fantasien. Urtext u. Bearbeitung vereinigt; The Pressr Co., Penn, (N. Broder 編): Sonatas and Fantasies for the Piano. A new edition prepared from the autographs and earliest printed sources.; 音楽之友社, ウィーン原典版 (K. H. フェッスル, ショルツ編): ピアノ・ソナタ集 I-9.

【解説】 自筆楽譜には〈ヴォルフガング・アマデオ・モーツァルトのソナタ, バリ 1778年 // Sonata // di Wolfgang Amadeo Mozart. Paris 1778〉と書かれている。5曲の〈バリ・ソナタ〉の最初のものである。バリの前に滞在したマンハイムで作曲した K. 309 および K. 311 と一緒に、バリのエーナ社から初版が出版された。ケツヘル目録の第1・第2版では初版本の順に従って K. 309, 310, 311 の番号が付されたのであるが、アインシュタインは作曲年代に従って (284b), (300d), (284c) と並べかえた。初版は、アーティキュレーション、強弱記号、音符、臨時記号などに不正確なところや、誤りが多い。このソナタは、モーツァルトのクラヴィーアソナタの中で最初の短調作品である。そのことに関して、同年7月3日の母親の死と関連づけられ、その深い悲しみが短調の音楽になって現われたといわれる。

【文献】 その他 K. 309 (284b), K. 311 (284c) の項参照。

【文献】 Jahn I 552 注 29, I 557; Abert I 593, 610, II 190以下. 201; WSF III 85~88; J. R. Tobin: Mozart and the Sonata Form, 1916 (1971), 67~71; H. Schenker: Mozart, Sonata a-Moll, Der Tonwille, Heft 2, Wien 1922, 7~24; H. Federhofer: Beiträge zur musikalischen Gestaltanalyse, Graz, Innsbruck, Wien. Akademische Druck- u. Verlagsanstalt 1950; H. Dennerlein: Der unbekannte Mozart, 1951, 95~102, 125~130; R. Rosenberg: Die Klaviersonaten Mozarts, Hofheim a/Taunus, 1972, 73~77; E. & P. バドゥーラ=スコダ: モーツァルト演奏と解釈, 渡辺謙訳, 音楽之友社; アインシュタイン 336; 属 III 40~42; 諸相(上) 172, 174.

## ●エディション研究 関連ワークシート●

## ■作品番号 opus (略号 op.) とは:

ある作曲家の作品を特定するために付された番号。 通常は 順。

## ■作品目録とは:

ある作曲家の(全)作品を整理するために作られた目録。

曲(楽章)の主題や冒頭部分の楽譜を添えたものは特に という。

- ・ 作品目録には 作曲者自身が作成したもの、  
出版者が作成したもの、  
研究者が文献学的資料調査を踏まえて作成したもの、  
などがある。

- ・ 学問的な作品目録は

19 世紀に が出版した モーツァルトの全作品主題目録 に始まる。

整理番号、作品名、主題、作曲年地、基本資料の所在、主な版、参考文献  
などの情報が記載されている。

- ・ 目録の配列 (および整理番号) には  
作曲年代順によるもの

(例: 、 など) と、

ジャンル区分を優先して年代に関わらないもの

(例: など) がある

## ■代表的な主題目録と整理番号

| 作曲家     | 最初の編者  | 略号      |
|---------|--------|---------|
| J.S.バッハ | シュミーター |         |
| ハイドン    | ホーボーケン |         |
| モーツァルト  |        | K       |
| ベートーヴェン | キンスキー  | および WoO |

\*WoO は「作品番号のない作品 Werk ohne Opuszahl」のこと

シューベルト D

- \* 他の作曲家 (リスト、ショパン、ヘンデル 等々) についても  
どんな作品目録があるか、  
どんな番号が使われているか、調べてみよう

(図書館の参考図書コーナーに行ってみよう!)

## ●エディション研究 資料●

## ■稿の問題をめぐる

- \* 改訂により作曲者が一つの作品を複数の形で遺した場合など、作品成立の個々の段階を示す楽譜を稿 version(英) Fassung(独)という
- \* 完成以前の作業段階を示す下書きをスケッチという
- \* 完成したものは、その段階に応じて初稿、改訂稿(第2稿…)、最終稿などと呼ぶ

## ●改訂と修正

- 改訂 新しく清書するほど大規模な変更→新しい「稿」が成立
- 修正 既存の清書稿に手を入れる変更 →新しい「稿」とは見なさない

## ●「版」と「稿」のちがい

- 版 edition 印刷・出版された楽譜
- 稿 version 完成した作品の段階

## ●「稿」の問題の例 ブルックナー：交響曲第4番「ロマンティック」

1874年 第1稿  
第1稿第3楽章冒頭

1. 2. in F  
Hörner  
3. 4. in F

1878年 第3楽章スケルツォ 差替え (いわゆる「狩のスケルツォ」)  
第2稿第3楽章冒頭

Bewegt

1. 2. in F  
Hörner  
3. 4. in F

1880年 終楽章改訂 →第2稿

## ●「稿の問題」の問題

- ・改訂が常に作曲者自身の意思によるものとは限らない
- ・「最終稿=最終意思」が最良とは限らない
- 最近の全集などでは全ての稿を出版する傾向

## ■未完成作品の「稿」「版」の問題

- ・モーツァルト《レクイエム》の版の問題
  - ・未完のままモーツァルトが他界
  - ・弟子のジュスマイヤーが完成 →19世紀から批判的
  - ・20世紀になって様々な「補筆完成版」が登場 →歴史的正当性は？
- ・シューベルトの「未完成」交響曲
  - ・完全オーケストレーションは2楽章
  - ・第3楽章はスケッチのみ
  - ・第4楽章を補った「完成版」も試みられている
  - ・2楽章で「完成」という可能性もなくはない

## ■他人の手による改変や編曲の問題

- ・ムソルグスキー 組曲「展覧会の絵」より「ブイドロ」
  - ・冒頭のデュナーミク:オリジナルは *ff*
  - ・初版はリムスキー=コルサコフが手を入れて出版(*pp* からクレシェンドに改変)
  - ・ラヴェルは初版に基づき編曲
  - ・その後オリジナルが普及

## (2) 記譜法(1)

音楽を記述・記録する手段が楽譜である。

楽譜には古今東西さまざまなタイプのものがあり、またすべての音楽が楽譜を必要とするわけではない。

だが、こと西洋音楽に関する限り、その発展は記譜法の発展と表裏一体の関係にあった。

旋律の具体的な動きを視覚化したネウマ譜から高度に抽象化された近代五線譜体系への変遷を眺めることは、単に楽譜に対する知識を増やすのみならず、西洋音楽そのものへの理解を深めることに繋がるはずである。

### ●記譜法(1) かいせつ●

#### ■楽譜のない音楽文化とある音楽文化

音楽の中には、即興的に生まれ、記録されぬまま時の流れの中に消えていくものも多い。しかし人々がそれを記憶にとどめ、人に伝えようとするとき、それを効率的に行う方法が工夫される。その一つが「楽譜」である。

楽譜はあらゆる音楽文化に存在するわけではない。楽譜のない音楽文化では、音楽は人から人へ(師匠から弟子へ、仲間から仲間へ)口頭で伝承されたり(雅楽の唱歌など)、演奏そのものを模倣して覚える、といった形で伝えられる。雅楽のように、楽譜があってもあくまで補助手段として位置づけられ伝承の基本は口頭伝承と見なされているような音楽文化のあり方を踏まえると、楽譜のない音楽文化の方が本来的でありまた普遍的であると考えられる。

音の動きを紙などに記録する「楽譜」は、口頭伝承に伴う「記憶」という行為の負担を減らし、レパートリーを増やしたり、音楽を抽象的・理論的に考えたりする際に便利である。また楽譜は歴史の中を物理的に残っていくことができるため、演奏の伝統が途絶えた曲であっても楽譜をもとに復元するといったことも可能になる。こうしたことから、楽譜を持つ音楽文化の方が多様で複雑になりやすい傾向を持っているが、楽譜の有無がそのまま音楽(文化)そのものの優劣につながるわけでない、ということはいうまでもない。

#### ■楽譜にはどんな種類があるか

楽譜には、記録する内容によって主に演奏法を記録するタイプ(奏法譜)と抽象的な音の動きを記録するタイプ(五線譜や数字譜など)があり、また記録方法として文字や数字を応用するタイプ(文字譜、数字譜)と、より抽象的な図像表現を用いるタイプ(五線譜、声明の博士など)がある。実際の楽譜にはこれら様々な要素が混ざり合っていることも多く、またそうしたものの何れにも分類できないようなもの(実験的な図形楽譜の一部など)も存在する。ある音楽ジャンルでどういうタイプの楽譜が用いられるかは、音楽様式の特長や歴史のなりゆきによって個別に決まるものであり、一定の基準が定められるものではない。また、ここでも、楽譜の種類とその音楽の優劣には何の関係もない。

#### ■五線譜の発展

西洋では中世にキリスト教聖歌の歌い方を示す記号として歌詞に添えられていたネウマが音の高さを指示する記号へと抽象化し、音高を具体的に示す方法として横線が用いられるようになって、そこから今日の五線譜が生まれた。音の長さに関しては、12・3世紀頃に音符の組み合わせ(繋ぎ方)でリズムパターンを示すモード記譜法が採用されたが、より複雑で自由なリズムを表現するために13世紀半ばに音符の形で相対的な長短関係を示す計量記譜法が生まれ、それが発展して今日の近代的五線譜の体系になった。音の高さと相対的な長短関係以外の要素は、近代的五線譜では文字や特殊な記号の付加によって示される。

#### ■授業内容

- ・ 様々な種類の楽譜に触れる
- ・ 4線ネウマ譜の読み方を理解する
- ・ ネウマ譜から近代五線譜への変遷を知る

## ●記譜法(1) キーワード●

## ◆楽譜 音楽を一定の約束に基づいて記述・記録したもの

music(英) Noten(独) たいていは視覚的に記されるが、視覚障害者用の点字譜なども存在する

\* 記譜法 楽譜を記す方法 notation(英) Notenschirift(独)

## (1) 楽譜のさまざまな種類

\* 文字譜 文字(ないしそこから派生した記号)によって記された楽譜

音の高さを文字で示したもの(古代ギリシャ)や、奏法譜の性格を兼ねたもの(雅楽)など様々な種類がある

\* 数字譜 文字譜の一種で、数字を用いたもの。

階名を数字で表すタイプ(18世紀フランスに由来)が教育用やアマチュア用として広く普及している

\* 奏法譜(タブラチュア) 楽器の演奏法を文字・記号などで記した楽譜

tablature(英) 音の高さのような抽象的な要素ではなく、運指やフレットの位置などを記号化して表す。

楽器の特性や音楽の種類によって様々なタイプがある。

西洋でルネサンス時代から普及したリュート用タブラチュアは、今日でもギターなどに応用されている

\* 図形楽譜 図形的表現を用いて表した楽譜

graphic notation(英) 一般的には、20世紀半ば以降の作曲家たちによって、近代五線譜では示しきれない特殊な

奏法や作曲者の意図を伝えるために用いられるようになった種々のものを指す

## (2) 西洋音楽における記譜法の発展

\* ネウマ記譜法 グレゴリオ聖歌などで用いられる記譜法

ネウマ neuma は本来「記号」や「合図」という意味。もともとは旋律の上下の動きを示す身振り(カイロノミー)と結びついた記号であったが、一つ一つの音の高さをより正確に示すために、次第に個々の音符を明確に区分したり譜線を添えたりするようになった。譜線の数は少しずつ増え、最終的には4本ないし5本に落ち着いた。

リズムに関しては良く判っていない。広く普及している「原則として全ての音符を同じ長さとして扱う」というやり方は19世紀の聖歌復興運動の中でフランスのソレーム修道院によって提唱されたもので、今日では異論も多い。

\* モード記譜法 12・3世紀に用いられた記譜法で、音符の組み合わせ方でリズム・モードを示す

modal notation(英)

ネウマ譜では示しきれないリズムをよりはっきり示すために生まれた方法。

6つのモード(長短、短長、長短短、短短長、長長、短短短のパターン)は古代ギリシャの詩の韻律に由来

\* 計量記譜法 音符の形で音の長さの関係を示す記譜法。

mensural notation(英) 以前は「定量記譜法」という訳語が一般的だった

13世紀中ごろにケルンのフランコが体系化。

その時は長い音符を短い音3つに分割するのが原則

14世紀前半フィリップ・ド・ヴェトリの『アルス・ノヴァ』以降、

3分割(完全)と2分割(不完全)の両方が認められる

| テンプス<br>フロラツィオ | 完全 | 不完全 |
|----------------|----|-----|
| 完全<br>◆=◆◆◆    | ●  | ◐   |
| 不完全<br>◆=◆◆    | ○  | ◑   |

・黒符計量記譜法

15世紀頃まで主流であった、黒い音符を中心とした計量記譜法

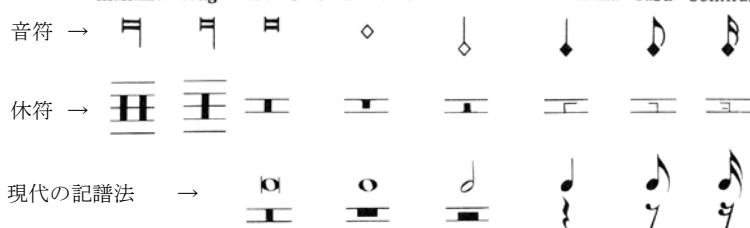
maxima longa brevis semibrevis minima



・白符計量記譜法

15世紀以降に主流となった、白抜きの音符を中心とした計量記譜法

maxima longa brevis semibrevis minima semiminima fusa semifusa



## ●記譜法(1) 資料●

## ■ネウマ譜の変遷

## ●グレゴリオ聖歌《我は復活し》の比較

現行四線譜

線なしネウマ(10世紀)

線なしネウマ(11世紀)

## ●譜線の増加

二線ネウマ譜(12世紀フランス)

四線ネウマ譜(14世紀ドイツ)

五線ネウマ譜(13世紀スペイン)

六線ネウマ譜(14世紀イタリア)

## ■モード記譜法

ペロティヌス(13c)のオルガヌム《アレルヤ》

## ■計量記譜法

14c 初頭のカノン《夏は来ぬ》(黒符記譜法)

オケヘムの《ミサ・プロラツィオヌム》(15世紀)(白符記譜法)

## ■五線譜以外の楽譜

## ●文字譜

古代ギリシャ「セイキロスの歌」(音高文字譜)

## ●奏法譜(タブラチュア)

「グリーンズリーヴス」のリュート用タブラチュアとその五線譜訳

## ●図形楽譜

ブラウン《December 1952》

ケージ《Aria》1960

## ●記譜法(1) ワークシート●

## ■五線譜の発展

## ◆ 記譜法

グレゴリオ聖歌などで用いられる記譜法で、近代五線譜のもとになったもの。

とは本来「記号」や「合図」という意味。

もともとは旋律の上下の動きを示す身振り( )と結びついた記号であったが、

次第に個々の音符を明確に区分したり譜線を添えたりするようになった。

## ◆ 記譜法

12・3 世紀に用いられた記譜法で、音符の組み合わせ方でリズムのモード(リズム・パターン)を示す

## ◆ 記譜法

音符の形で音の長さの関係を示す記譜法。

13 世紀中ごろにケルンのフランコが体系化(長い音符を短い音 3 つに分割するのが原則)。

14 世紀前半フィリップ・ド・ヴィトリの『アルス・ノヴァ』以降、3 分割(完全)と 2 分割(不完全)の両方が認められる

## ■五線譜以外の記譜法

◆文字(ないしそこから派生した記号)によって記された楽譜を ( ) という。

文字の中でも数字で階名を表すものを ( ) という。

◆楽器の演奏法を文字・記号などで記した楽譜を ( ) という。

◆図形的表現を用いて表した楽譜を ( ) という。

### (3) 記譜法(2) 近代五線譜と演奏習慣

西洋近代の五線記譜法は17・8世紀(バロックおよび古典派)の時代にほぼ確立し、

その後図形楽譜を初めとするさまざまな新しい記譜法が導入されても、依然標準として君臨し続けている。だが、同じ用語や記号の解釈が時代によって変わることもあり、また作曲者が当然のこととして書き記さなかった演奏習慣など、楽譜に書かれていない要素をどう判断するか、という問題も常に残っている。ある作品の姿を正しく捉えるには、それが書かれた当時の演奏習慣や作曲家についての理解が不可欠なのである。

## ●近代五線譜と演奏習慣 かいせつ●

### ■楽譜に書いてあること、書いてないこと

近代五線譜は、基本的に音高や相対的なリズムを比較的明確に示すことができる。また、強弱(およびその変化)やアーティキュレーション、フレージング、装飾や特殊な奏法などは特別な記号を付加することで示す。一方、テンポ(およびその変化)や音楽の雰囲気(発想、表情)それ以外の要素は言葉によって示される。これらの諸要素を総合的に読み取りながら、演奏家はその楽譜を実際の音として具体化していくことになる。しかし、近代五線譜といえども、音楽の諸要素・諸局面を完全に示すことはできない。楽譜とは、本来的不十分なものである。例えば、様々な記号や発想標語には必ず解釈の幅や曖昧さがつきまとう。それは一方では演奏解釈の多様さをもたらして音楽文化を豊かにするのだが、ともすれば本来の意味するところから遠ざけてしまう危険もはらんでいる。

記号や発想標語の意味するものが時代やジャンルによって異ってくる場合もある。その場合、ことは「解釈の違い」としての許容範囲を超え、「正しいか間違っているか」が問われてくる。更にやっかいな問題として、「作品が成立した頃に暗黙の了解事項であった事柄については、わざわざ楽譜に示されていない」という問題もある。その「暗黙の了解」が今も受け継がれている場合は良いが、その伝統が歴史の中で失われてしまった場合には、作曲者の意図通りに演奏することは不可能ということになってしまう。

楽譜を「正しく」読むためには、「今私たちがそれをどう読むか」を考える前に、「その作品が成立した当時、その楽譜はどう読まれ、どんな風に演奏されたか」を知っておかなければならない。当時の「演奏習慣」に対する知識と理解が必要なのである。

### ■演奏習慣

ある音楽(ジャンル)に関する演奏習慣を知るためには、まず「その音楽が、誰が誰のために、どういう目的で、またどういう状況で、演奏するものであったか」ということを知る必要がある。一般の音楽史的な知識に加えて、文化史・社会史的な背景、作曲家個人についての伝記的情報、当時の楽器とその演奏法、当時の理論書や音楽家たちの証言、演奏風景を伝える図像資料、など多岐にわたる知識と理解が要求されるところである。

### ■楽語

近代五線譜が完成段階に達した頃、ヨーロッパの音楽界を牛耳っていたのはもっぱらイタリア人音楽家たちであった。そのため、楽譜に書き込まれる指示語や記号の名称にはしばしばイタリア語が用いられ、そのイタリア語がそのまま「音楽用語」として一般化した例も数多い。一方、イタリア以外の諸国語による指示ももちろんあり、特にドイツではシューマン以降、フランスではフォーレやドビュッシー以降、意図的にイタリア語を避けて自国語で指示する例が多くなる。

何語であれ、それが「言葉」である以上、それが本来どういうことを意味しているのか、を知っておくべきである。「音楽用語」として一般化する前の、その語自体の意味である。そのためには、手近な音楽辞典や用語集だけでなく、各国語のきちんとした辞書でその語の意味を調べてみることに役立つ。

### ■授業内容

- ・近代五線譜の構成要素を確認し、それがしばしば曖昧であることを理解する
- ・楽語、特にテンポ標語についての言葉本来の意味を理解する
- ・演奏習慣上に関わる諸問題について具体的な事例を眺め、理解する



## ●近代五線譜と演奏習慣 キーワード●

## ◆近代五線譜 17 から 18 世紀にかけてほぼ完成した、西洋近代の記譜法

## 近代五線譜の諸要素

パート(楽器名)、音部記号、調号、拍子記号、小節線

音符

記号で示されるもの: 強弱、強弱変化、アーティキュレーション、フレージング、  
装飾、特殊奏法、繰り返し など

文字で示されるもの: テンポ、テンポ変化、発想(表情)、演奏上の注意 など

## ◆演奏習慣 performing practice, Aufführungspraxis

ある様式の音楽に特有の、特定の音楽要素をどのように演奏表現するか、  
という習慣リズム、テンポ、フレージング、アーティキュレーション、装飾音など多方面にわたる  
時代や地域によって変化する

成立当時、作曲者と演奏者の双方にとって当然の約束事は記されていないことも多い

→ 当時の演奏習慣や作曲家の書き方の癖などについての知識が必要  
それでも解決不可能な部分は残る

## ●資料●

## ●時代やジャンルによって異なる記譜と演奏習慣の例

カッチーニ「アマリリ美し」1602

クーブラン「恋のうぐいす」1722

Lentement, et tres tendrement, quoy que mesuré

リスト「パガニーニによる超絶技巧練習曲」第2番 1838

## ●近代五線譜と演奏習慣 資料●

## ●主なテンポ表示の原意

## ■イタリア語 白水社 新伊和辞典

|          |  |
|----------|--|
| largo    | (1)広い、幅広い、横幅のある (2)[比喩的]気前のよい、おうような、金離れのよい (3)多量の、おびただしい (4)[言]開口音の (5)ゆったりとした、堅苦しくない、おおまかな (6)骨太の、力強い                         |
| lento    | (1)のろい、おそい (2)のろまな、間だるい (3)気長な、悠長な (4)[病気などが]急性でない、[薬・毒薬が]固まりの遅い (5)たるんだ、張りのない   |
| adagio   | ゆっくりと<br>← adagiare (1)くつろがす (2)のびのびと横たわる  |
| andante  | (1)進行中の、歩行中の (2)のんきな、無頓着な、気取りのない、飾らない (3)今の、現在の、時下の (4)[色が]単純な、一色の (5)日常の、安価な<br>← andare (1)行く (2)歩く、歩む (3)出発する、[旅行などに]出かける…… |
| moderato | (1)節制のある、適度の (2)[政党が]穏健な<br>← moderare (1)緩和する、和らげる (2)制する、抑える、拘束する (3)調節する、律する (4)[稀]管理する、取り締まる                               |
| allegro  | (1)愉快的な、陽気な、快活な (2)喜ばせる、うれしがらせる (3)ほろ酔いの (4)生き生きとした、はつらつとした  |
| vivace   | (1)活発な、浚刺とした、元気な (2)敏捷な、はしっこい (3)早い、迅速な (4)[言葉が]よく響く   |
| presto   | (1)すぐに、直ちに (2)早く (3) 急いで (4)間もなく   |

## ■ドイツ語 三省堂「クラウン独和」

|         |  |
|---------|--|
| langsam | (1)遅い、ゆっくりとした、のろい (2)遅鈍な、のろまな  |
| schwer  | (1)重い、重量のある (2)苦勞の多い、苦勞を強いる、困難な、むずかしい (3)重大な、はなはだしい、激しい、強い                                 |
| mäßig   | (1)適度の、節度のある、[要求・価格などが]穏当な、妥当な (2)たいして大きく[多く]ない (3)あまりよくない、平凡な、つまらない                       |
| lebhaft | (1)活発な、元気な、生き生きした、活気に満ちた (2)[記憶などが]鮮明な (3)強烈な、激しい (4)派手な、鮮やかな                              |
| schnell | (1)[速度・テンポが]速い、スピーディーな、速やかな (2)[動作が]即座の、素早い (3)[車・道路などが]高速が出せる、スピードの出る (4)[話]手軽にできる、すぐ手に入る |
| rasch   | 速い、素早い   |

## ■フランス語 三省堂「クラウン仏和」

|        |  |
|--------|--|
| lent   | 遅い、のろい   |
| grave  | (1)重要な、重大な (2)[病気、傷が]重い、[危険の]さし迫った、深刻な、困った (3)[態度などの]重々しい、おごそかな、まじめな (4)[音の]低い   |
| modéré | (1)節度のある、控え目な (2)適度の、ほどよい (3)穏和主義の、中道の   |
| animé  | (1)生き生きした、にぎやかな、活気のある、激しい (2)動きのある (3)生命のある  |
| rapide | (1)速い (2)[傾斜が]急な (3)すばやい、[進行の]早い、束の間の、[すばやく]簡潔な  |
| vif    | (1)生き生きした、活発な (2)[頭の働きの]鋭い、分かりが早い (3)きびしい、鋭い (4)[感情・欲望の]激しい、激しやすい (5)白熱した、激しい、[叱責などの]厳しい (6)[色などの]鮮やかな、派手な、強烈な (7)新鮮な、清らかな (8)[文]生きている (9)[角が]鋭い |

## ●近代五線譜と演奏習慣 資料●

## ●アンダンテの変遷

■バッハ 平均律クラヴィーア曲集第1巻よりロ短調プレリュード BWV869

■ベートーヴェン 七重奏曲 op.20 より  
第4楽章  
第6楽章

■メンデルスゾーン 弦楽四重奏曲 op.44-2 第3楽章  
(あまり引きずらないで演奏すべし、との注意書きがある)

■シューマン 弦楽四重奏曲 op.41 第1楽章

## ●楽譜どおりに演奏してはいけないリズムの例

■フランス・バロックの不均等リズム(Notes inégales)

\*ラモー クラヴサン曲集第1集 アルマンド 1

\*ラモー クラヴサン曲集第1集 アルマンド 2

■フランス・バロックにおける付点の強調

\*リュリ 歌劇「アルミード」序曲

## (4) 楽器と声

音楽家の頭に浮かんだ楽想や楽曲、そしてその記録としての楽譜を、音楽(音の芸術)として現実化するために不可欠なもの。それが、楽器であり、声である。人類はその長い歴史の中で、時代ごとに、また地域や民族ごとにさまざまな楽器を生み出し、奏でてきた。声にまつわる技法や美意識もまた、時代や地域、民族によって実に多様である。ここでは主に西洋クラシック音楽の例を中心としながら、さまざまな楽器や声のあり方について理解する。

### ●楽器と声 かいせつ●

#### ■楽器とは何か

「楽器」の例を挙げよ、といわれて具体的な名称を並べるとはたやすいが、では何が楽器で何が楽器でないか、といわれると、そこにはっきりとした線を引いて示すのは案外難しい。タイプライターは一般に楽器とはみなされていないが、しかしルロイ・アンダーソンの曲の中では楽器として活躍する。

「楽器」と近い概念に「音具」というものもある。「がらがら」やサイレンなどである。音具とはなにか、楽器と音具はどう違うのか。その辺りを押さえながら、楽器とは何かを考えてみる必要がある。

#### ■楽器の分類

長い歴史の中で、またさまざまな地域や民族の文化の中で生み出されてきた多種多様な楽器の全体を適確に把握するための手段として、まず分類と整理が必要になる。楽器分類の仕方も文化によって様々であり、また目的に応じてさまざまな分類基準を設けることも可能である。西洋音楽文化においても永いあいだに伝統的・慣習的な楽器分類法が行われてきたが、実はその分類基準には曖昧な点が多く、結果としてたくさんの例外や分類不可能なものが出てくることになる。そこで学術的な立場から体系的・統一的な楽器分類法が提示されることになる。現在最も広く普及しているのはホルンボステルとザックスが20世紀前半に提唱したものが、これとてもけっして完璧なものではない。オールマイティな楽器分類というのは存在しないのである。

#### ■楽器の歴史、構造、技法と音楽

楽器を理解するためには、その歴史やそれをとりまく文化に対する理解が必要である。西洋クラシック音楽で用いられる楽器の多くは中近東に起源を持っており、それが西洋の近代化とともに大幅な改造・改良を受けたものであるが、そうした背景を持たず、19世紀や20世紀になって新たに生み出されたものもある。楽器は文化の産物であり、文化のあり方を示す象徴である、ということをもふまえておくと、その楽器の特性、技法や音楽の内容についての理解もいっそう容易になり、また深まることになる。

#### ■合奏形態

楽器は独奏されるだけではない。西洋クラシック音楽においても、室内楽からオーケストラまで、さまざまな形態の合奏が行われてきた。その編成や内容についても概略を知っておきたい。

#### ■声

西洋音楽の歴史の大部分は声楽の歴史である、といっても決して過言ではないが、では、例えばルネサンス以前の過去の時代にどのような発声が行われていたか、については實際上ほとんど何もわかっていない。近代に於いては声に対する美意識や技巧の点で一定の方向付けが明確になるが、しかし20世紀以降の音楽の多様化はそれもまた過去においやり、新しい表現の可能性を追求しようとしている。理論的に不明確な点が多く科学的説明も困難な「声」の理論だが、それを考える場合にも文化的視野を拡げることが役に立つだろう。

#### ■授業内容

- ・伝統的な楽器分類のあいまいさと、ホルンボステル＝ザックスによる体系的分類の概要を知る
- ・さまざまな楽器について、その歴史や構造、演奏法などを理解する
- ・西洋クラシック音楽の主要な合奏形態について知る
- ・西洋クラシック音楽における声についての考え方や技法を知る

## (4a) 楽器(総論)

さまざまな楽器について、ここでは主として分類法という視点を軸に、その体系的な理解を試みる。

## ●楽器(総論) キーワード●

## ◆楽器 音楽の素材としての音を発する道具 (musical instruments)

音楽のために特別に作られるものが多いが、自然物や日用品などを楽器として転用することもある。構造的には、音を生み出すための振動体である発音源、その響きを整え聞こえやすくする共鳴体、更に音程や音量を調節するためのメカニズムを持つことが一般的である。

## \* 音具 音楽以外の目的で作られた、音を発する道具

広義には、「音を発する道具すべて」。この場合は、楽器も音具の一部ということになる。狭義の音具を楽器として転用することもある

## 楽器の分類

様々な音楽文化には、それぞれの伝統を背景とした様々な楽器分類法が存在する。主な分類基準としては素材、発音原理、外観(形状)、メカニズム、演奏法、用いられる音楽の種類などがあるが、それらが複合的に適用されることも多い。楽器学の立場からより体系的に整理された分類法も提唱されている。

## (1) 西洋の伝統的分類

## ◆弦楽器 弦の振動を発音源とする楽器 stringed instrument(英) Saiteninstrument(独)

- \* 撥弦楽器 弦を指やばちではじいて音を出す楽器
- \* 擦弦楽器 弦を弓や棒でこすって音を出す楽器
- \* 打弦楽器 弦をばちなどで叩いて音を出す楽器

## ◆管楽器 管の中の空気の振動を発音源とする楽器 wind instrument(英) Blasinstrument(独)

- \* 木管楽器 管壁に空気を吹き付けるか、管端に取り付けた振動体を吹いて音を出す楽器。笛の類。もともと木の管や草を吹き鳴らすことから発達したと思われる楽器群。管体に木、竹、葦などを用いることが多いので木管楽器と呼ばれるが、金属や骨、プラスチックなどを用いたものもある。
- \* 金管楽器 管の一端に口を当て、呼気で上下の唇を振動させて音を出す楽器。ラッパの類。金属で作られたものが多いので金管楽器と呼ばれるが、木や角、骨、貝殻などを用いたものもある。

## ◆打楽器 叩いたり振ったりして音を出す楽器 percussion instrument(英) Schlaginstrument(独)

素材は何でも良い。共鳴胴に皮などの膜を張ったもの(太鼓の類)も多い。明確な音律(ピッチ)を持つものと持たないものがある。

## ◆鍵盤楽器 鍵盤を備えた楽器 keyboard instrument(英) Tasteninstrument(独)

鍵盤は主として音高(ピッチ)を操作するために用いられる

## (2) ホルンボステルとザックスによる分類

ドイツの音楽学者ホルンボステル Erich von Hornbostel(1877-1935)とザックス Curt Sachs(1881-1959)が1914年に提唱した体系的楽器分類法。まず発音源の種類によって大きく体鳴、膜鳴、弦鳴、気鳴の4部門に分け、それらを演奏法や形状によって更に細かく何重にも下位区分していく。1940年にザックスが第5部門として電鳴楽器を追加した。

- ◆体鳴楽器 Idiophone ある程度の大きさの固体が発音源となる楽器群
- ◆膜鳴楽器 Membranophone 張られた膜状のものが発音源となる楽器群
- ◆弦鳴楽器 Chordophone 弦の振動が発音源となる楽器群
- ◆気鳴楽器 Aerophone 空気の振動が発音源となる楽器群
- ◆電鳴楽器 Electrophone 電氣的信号をスピーカーで音に変換する楽器群
  - \* 電気楽器 伝統的な楽器にピックやマイクを施し、その音を電氣的に増幅したり変調したりする楽器
  - \* 電子楽器 電気回路(発振器)を発音源とする楽器

## (4b) 楽器(各論)

ここでは、主にクラシック音楽で用いられる楽器について、一般的に知っておくべき基本的な概念を列挙する。個々の楽器の特性などについて詳述するゆとりはないので、適宜音楽事典等の参考文献を参照していただきたい。

## ●楽器(各論) キーワード●

## 〈鍵盤楽器〉

◆鍵盤 keyboard, clavier, Klaviatur 一般に音高を操作するため一列に並べられた装置。普通は一つの鍵盤に一つの音高が対応し、半音間隔で音高の順に並べられている。

## 発音原理による鍵盤楽器の大別

|      |      |                                 |
|------|------|---------------------------------|
| 体鳴楽器 |      | チェレスタ、グラスハーブ                    |
| 弦鳴楽器 | 打弦楽器 | クラヴィコード、ピアノ                     |
|      | 撥弦楽器 | チェンバロ、大正琴                       |
|      | 擦弦楽器 | ハーディガーディ                        |
| 気鳴楽器 |      | パイプオルガン、リードオルガン(ハルモニウム)、アコーディオン |
| 電鳴楽器 |      | オンドマルトノ、電子オルガン、シンセサイザー          |

**パイプオルガン** 起源は古代ローマの水力オルガン。中世〜ルネサンスには、携帯可能な小型のポルタティーフ・オルガンや据え置き型のポジティーフ・オルガンなどが用いられる一方、13世紀頃から教会などの建築物に大型のオルガンが組み込まれるようになっていく。

大型のものでは、一つの鍵盤に対して複数の音色や音域の異なるパイプを接続することが可能。ストップ(音栓、レジスター)と呼ばれる装置でその組み合わせを変化させる

**クラヴィコード** 金属片(タンジェント)で弦を叩いて発音。小型でシンプルなため、ルネサンスから18世紀後半まで家庭用に普及。いったん押下した鍵盤を振動させてヴィブラートをかける(ベープンク)など、繊細な表現が可能だが、音量に乏しいためピアノに駆逐されることになる。

**チェンバロ(クラヴサン、ハーブシコード)** 爪状の小片で弦をはじいて発音。ルネサンス期にはヴァージナルの名で普及。小型のものはスピネットとも呼ぶ。音域や音色を操作する装置(ストップ)が付いているものもある。基本的に一定の音量しか出せないが、二段の鍵盤を連結して音量を拡大する機構(カブラ)を備えているものもある。18世紀後半まで全盛を誇ったが、近代のダイナミックな音楽表現に対応できず、ピアノに駆逐される。20世紀に復活。

**ピアノ** 弦をハンマーで叩いて発音。18世紀初頭にイタリアのクリストフォリが発明、強弱の自在な表現が可能なることからピアノフォルテ(フォルテピアノ)と呼ばれる。当初はチェンバロなどに対するメリットがあまり認められなかったが、18世紀後半からよりダイナミックな音楽表現への欲求が拡大するのと共に注目されるようになる。19世紀に入ると市民的音楽生活に不可欠の楽器として一気に普及。一方で金属枠の導入など、音量の拡大と音色の均質化に向けて改良が進められた。

\* **フォルテピアノ** 18世紀および19世紀初頭のスタイルのピアノを、モダン・ピアノと区別するとき、フォルテピアノと呼ぶことが多い。

\* **プリペアド・ピアノ** ピアノの弦にボルトや楔を挟むことによって多彩な音色効果を引き出す手法。ジョン・ケージが1950年頃から用いた。

**アコーディオン、バンドネオン** どちらも19世紀にドイツで生まれた楽器。蛇腹で空気を送り込んでフリー・リードを発音させる。主に大衆音楽の領域で普及した。

**チェレスタ** 19世紀末にムステルが発明した鍵盤付き鉄琴(グロックンシュピール)。

**オン・ド・マルトノ** 1928年にマルトノが発表した電子楽器。単音のみだが、発信器の信号を3種のスピーカーから発することで音色の変化を作り出す。ポルタメント表現が特徴。

**シンセサイザー** 発信から増幅・変調、音色の生成までをすべて電子回路内部で行う楽器。理論的にはあらゆる波形を作成し演奏することができる。1960年代からムーグやアープといったアナログ式の大型シンセサイザーが実用化されるはじめ、次第に小型化とデジタル化が進んで、今では日常生活の中にさえ浸透している。

## ＜弦楽器＞

### ◎撥弦楽器

- リュート           ルネッサンスからバロックにかけて独奏と歌曲伴奏で隆盛。大型の低音用楽器は、キタローネ、テオルボなどと呼ばれる。
- ギター           18世紀以降、独奏および伴奏用楽器として隆盛。特にスペインで栄えた。
- マンドリン       18世紀以降、独奏・合奏に愛好される。特にイタリアで栄えた。
- ハープ            古代から存在。現代のペダル式ハープは18世紀以降の改良の産物。

### ◎擦弦楽器

- ヴィオール族     ルネサンスに隆盛。4度調弦でフレット付き。片にのせるヴィオラ・ダ・ブラッチョの系統と膝に乗せるヴィオラ・ダ・ガンバの系統がある。ルネサンス期には同族合奏が盛んだったが、バロックにはより音量が豊かなヴァイオリン族に駆逐され、バス音域のガンバのみが独奏および通奏低音用の楽器として残った。
- ヴァイオリン族   5度調弦でフレットなし。ヴァイオリン、ヴィオラ、チェロ。バロック期から独奏楽器として、またヴィオール族の末裔であるコントラバスとともに合奏の中核をなすものとして栄えた。

## ＜管楽器＞

### リードの種類による分類

- \* シングル・リード   一枚のリードを用いる。クラリネット、サクソフォーンなど。
- \* ダブル・リード   二枚一組のリードを用いる。オーボエ、ファゴットなど。
- \* エア・リード     空気のビームを完璧に当てて振動させる。フルート、リコーダーなど。  
上記3種が一般に「木管楽器」と呼ばれるものに相当。
- \* リップ・リード   上下の唇を振動させる。トランペット、ホルンなど。「金管楽器」に相当。
- \* フリー・リード   一枚のリードを間接的に送られた空気振動させる。ハーモニカ、笙など。

### ◆移調楽器   記譜上の音と実際に響く音の高さ(ピッチ)が異なる楽器。

金管楽器は本来自然倍音(ドソドミソ……)以外の音が出せず、また木管楽器も変化音の音程や響きが悪くなりやすいといった特徴を持つため、演奏する曲の調性によって長さ(ピッチ)の異なる楽器を使い分けるということが行われた。その際、楽譜を実音どおりに記譜し、楽器のピッチによって運指を変える(あるいは読み方を変える)方法と、どのピッチの楽器でも運指法を統一するために、楽譜の方を移調して記譜する方法とが考えられるが、後者の方法を標準的に採用した場合、その楽器は移調楽器ということになる。なお、チェロの高音部表記やチェレスタ、楽器ではないが声楽のテノール・パートなど、実音と記譜音のピッチが異なる例は管楽器以外にもある。

### ◎木管楽器

- リコーダー       ルネサンス、バロック期に隆盛。古典派以降の表現力に適應できず衰退、20世紀に復活。
- フルート         18世紀以前は響きの不明瞭さと音程のとり難さによってリコーダーに主役の座を譲っていたが、19世紀初頭のペームによる改良(ペーム式)によって表現力を格段に向上させた。なお、今日ではペーム式以前の楽器を特に区別してフラウト・トラヴェルソと呼ぶことがある。
- オーボエ         同属は中世以来存在。現在のオーボエはバロック期にトルコ風軍楽の中心として発展。
- クラリネット     18世紀初頭にデンナーが発明。マンハイム楽派以降オーケストラに定位置を占める。
- ファゴット       バスーンとも呼ぶ。同族は古くからあるが、現在のファゴットは主に18世紀初頭から。

サクソフォーン A.サクスが発明(1846年に特許)。豊かな音量と運動性によりポピュラー音楽でも活躍。

- \* 鍵(キー)       音孔を直接指で押さえるかわりに設置された装置。
- \* ペーム式       フラウト・トラヴェルソの欠点を改良すべく19世紀初頭にT.ペームが開発したシステム。  
音孔を大きくし、すべての音孔にキーを施すと共に、キーの連携を工夫して合理的な運指を実現した。同様のやり方を応用したフルート以外の楽器をもペーム式ということがある

## ◎金管楽器

**トランペット** 古代から信号や合図に使用。円筒部分が多く、華やかで祝祭的な音色を持つ。バロック時代にはトルコ風軍楽の中心として活躍、高次倍音を駆使する高度な技巧(クラリーノ奏法)も発達したが、その後衰退。ヴァルブの普及までは低次倍音の離散的な音のみを組み合わせ用いられた。

**ホルン** 狩猟用の角笛に由来。長い円錐管を円く巻いており、柔らかい音色を持つ。高次倍音が使いやすく、ベルの中に手を抜き差しして音程調節するストップ奏法が可能であるなど、金管としては比較的使える音が多かったため、早くからオーケストラに定位置を占めることになった。

**トロンボーン** ルネサンス時代にはサクバットと呼ばれ教会音楽で活躍。長い円筒部分を折り曲げたスライドによって音程調節するのが特徴(19世紀末に登場したヴァルブ式は結局普及しなかった)。オーケストラでの使用はベートーヴェン以降。

**ホルネット** 語義は「小さな角笛」。円錐状の部分が多く、柔らかな響きを持つ。ルネサンス期には木製の管に指穴をあけた形状でサクバットとともに教会で活躍(ドイツ名ツィンク)。バロック時代に衰退したが、19世紀半ばにヴァルブ機構がいち早く適用され(ホルネット・ア・ピストン)、オーケストラや吹奏楽で用いられるようになった。

**バス・テューバ** 1835年にヴィープレヒトが発明したヴァルブ付き低音金管楽器。これが普及するまで金管の低音楽器としては、大型のツィンクであるセルパンや、それにキーを施したオフィクレイドなどが用いられていた。

**ユーフォニアム** 1840年代に発明されたヴァルブ付き中低音金管楽器。名称はオーストリアのゾンマーに由来するが、現在の実態はサクソやチェルヴェニーなど様々なルーツの中低音楽器が集約されたものと見るのが妥当。主に吹奏楽で活躍。

**サクソルン(サクソホルン)** A.サクソが発明した金管楽器一族(1845年特許)。英米で金管バンド(ブラスバンド)の中核として普及した。

## \* ヴァルブ 金管楽器の管長を瞬時に切り替るための装置。

1814年にドイツで発明されたが、本格的な応用と普及は1840年代以降。主に垂直運動によるピストン・ヴァルブと回転運動によるロータリー・ヴァルブの2種がある。

ヴァルブが発明される以前は、曲の合間などに長さの異なる何種類かの管(替え管、クルック)を差し替えて全体のピッチを変化させていた。木管楽器のようなキーの適用も行われたが、金管らしい華やかな音色が損なわれるため、一部の例外を除いて普及しなかった。

## &lt;打楽器&gt;

**ティンパニ** 中東のナッカーラを起源とするお椀型の膜鳴楽器。一般にピッチの異なる2個を一对として用いる。バロック時代からトランペットとともに祝祭的表現のために用いられた。

**トルコ風打楽器** シンバル、トライアングル、大太鼓、小太鼓など。オスマン・トルコの軍楽隊(メヘテルハーネ、イェニチェリ)の影響でバロック時代からヨーロッパの軍楽に採用された。

この他、19世紀以降にはアフリカやアジア起源の様々な打楽器が植民地や移民の文化を経由してヨーロッパ音楽に導入された。

## &lt;合奏/オーケストラ&gt;

\* **コンソート** ルネサンス時代の合奏。同族楽器による whole consort と異種混成の broken consort がある。

ルネサンス時代には作曲者が楽器を指定することはなく、音域に合わせて演奏者が適宜楽器を選択していた。作曲者による楽器指定が行われるようになるのはヴェネツィア楽派のガブリエリあたりから。

\* **オーケストラ** 管・弦・打楽器などによる合奏体。

オーケストラが常設的に組織されるのは1626年ルイ13世時代の「王の24のヴァイオリン」あたりから。その後各地の宮廷、教会、大学などでヴァイオリン族弦楽器を中核としたオーケストラが組織されていく。宮廷にはトルコの軍楽の影響を受けた軍楽隊(オーボエ、トランペット、打楽器)も組織される

\* **ハルモニウムジーク** オーボエ、クラリネット、ホルン、ファゴット中心の管楽合奏。

18世紀半ば以降ドイツ・オーストリアで流行し、軍楽の他セレナードなどでも用いられた

\* **吹奏楽** 木管・金管・打楽器による合奏。19世紀以来の軍楽隊に由来する。

\* **金管バンド Brass Band** 金管(サクソルン+トロンボーン)と打楽器による合奏。主に英米で盛ん



## (4c) 声

声はどんな楽器よりも古く、また身近な「楽器」である。西洋音楽の歴史的発展の過程でも、声楽は器楽以上に重要な役割を担い続け、その中で声に対する西洋独自の美意識や発声技巧の発展がもたらされたが、20世紀以降の音楽や西洋以外の文化圏では、そうした域を超える様々な美意識や技巧が存在することも見逃せない。

## ●声 キーワード●

◆声 人または動物の発声器官から出される音。通常は喉頭で発せられた原音が、下咽頭、口腔(こうこう)、唇などの構音器官や鼻腔に共鳴して形づくられたもの。(音楽中辞典)

◆声域 声の高さの範囲。人声の声域はおよそ60~800Hz。人によって異り、伝統的に男声・女声それぞれ2~3の声種に分ける

◆声種 声の種類。伝統的には声域によってソプラノ、アルト、テノール、バスの4種あるいはメゾ・ソプラノとバリトンを加えた6種に分け、声の音色や雰囲気などによって更に細かく分類することもある。



## \* ソプラノ soprano

声種としての定義:

女声の声種のひとつ。高音域を特徴的に用いる。声の性質により、ソプラノ・ドランマーティコ(劇的)、ソプラノ・リリコ(叙情的)、ソプラノ・レジーエロ(軽快)、ソプラノ・コロトゥーラ(装飾的)など。また、変声期前の少年や、ファルセットを用いた男声もソプラノの声域で歌う。(音楽中辞典)

語源: 「超える、上の」を意味するイタリア語の語幹 *sopra* による。ルネサンス以来、多声音楽の最上声部を指す言葉として用いられるようになったラテン語 *superius* がイタリア語したもの。ちなみに中世からルネサンス初期には、最上声部には *discantus* という語が用いられた。

## \* アルト alto

声種としての定義:

女声の声種のひとつ。女声声域の中低音域を特徴的に用いる。(音楽中辞典)

コントラルト *contralto* ともいう。

語源: 「高い」を意味するイタリア語(「低い」ではないことに注意!)。もともとは中世ルネサンスの多声音楽でテノールに対して加えられた声部 *contratenor* の高い方 *contratenor altus* という言葉が略されて *contralto* ないし単に *alto* と呼ばれるようになったもの。

(ちなみに同じく *contratenor altus* の略として英語で使われるようになった *countertenor* は、現在では特に同音域の男声を指して用いられるようになっている。)

## \* テノール tenor

声種としての定義:

男声の声種のひとつ。男声声域の高音域を特徴的に用いる。(音楽中辞典)

語源: 「保つ」を意味するイタリア語 *tenere* に由来。もともとは中世の多声音楽で、もともとなる定旋律を担うパートが音楽の複雑化にともない次第に音を引き伸ばして歌うようになったことから *tenor* と呼ばれるようになったもの。

## \* バス bass

声種としての定義:

男声の声種のひとつ。とくに低音域を特徴的に用いる。声の性質により、バツ・セリオーツ(荘重)、バツ・ブッフオ(滑稽)、バツ・ドランマーティコ(劇的)など。(音楽中辞典)

語源: 「低い」を意味するフランス語 *bas* から。ルネサンス以降の多声音楽でテノールに対して加えられた声部 *contratenor* の低い方 *contratenor bassus* という言葉が略されて *bassus* と呼ばれるようになったもの。

◆声区 人の声の高低によって生じる異なった音色の種別のことをいう。大きく分けて、低声区、中声区、高声区の3声区に分けられる。それぞれ、胸声、中声、頭声を用いて声を出し、「胸声区」「中声区」「頭声区」となる。男声では、頭声区の上の区でファルセットを用いるため、正確には4つの声区となる。

## ●楽器と声 ワークシート●

## ■楽器分類

## ◆西洋の伝統的な楽器分類

西洋では楽器を大きく 楽器、 楽器、 楽器、 楽器などに分類する

弦楽器はさらに 弦を指などではじいて音を出す 弦楽器、

弦を弓などでこすって音を出す 弦楽器、

ハンマーなどで打って音を出す 弦楽器 に分かれる

管楽器はさらに 管楽器と 管楽器に分かれる

## ◆ホルンボステル＝ザックスの楽器分類

ホルンボステルとザックスの楽器分類では、楽器はその によって、まず

楽器、 楽器、 楽器、 楽器、 楽器

の5つに分けられる

\* 上記に示した西洋の伝統的楽器分類とホルンボステル＝ザックスの楽器分類のそれぞれの区分にあてはまる楽器を列挙してみよう

\* オーケストラや吹奏楽の標準編成に含まれる楽器を上記の分類にあてはめてみよう

## ■19世紀における楽器の「改良」と発明

19世紀にはさまざまな楽器が「改良」された。

たとえば 木管楽器では によるキー・メカニズムの改良、

金管楽器ではシュテルツェルらによる の発明

ピアノでは 弦や フレームの採用

などである。  
これらの改良はいずれも、

という同じ目的意識で行われたと見ることが出来る

また19世紀にはさまざまな楽器が発明された。

たとえば などがある。

## ■20世紀における楽器の発明

20世紀以降に発明された楽器には、次のようなものがある。

## ■声

西洋では、声をその音域( )によって、大きく

の4つに区分する。

アルト alto という語はもともとイタリア語で

という意味である。

## (5) 音の性質

西洋音楽は「音の芸術」として発展してきた。西洋音楽における規則や習慣も、しばしばその根拠は音の性質に由来する。素材としての音について知っておくことは、音楽を理解し、また表現するためには不可欠なのである。

### ●音の性質 かいせつ●

#### ■音の二つの側面

音という言葉は、空気などの振動が伝わる「音波」と、それが聴覚器官を通して脳で生じる「感覚」との両方を指す。つまり音には、物理的現象としての面と心理的現象としての面があり、そこには対応関係がある

#### ■音の三属性(三要素)と物理量

心理的現象としての音を特徴づけるものとして、音の三属性(三要素)と呼ばれるものがある。「音の高さ」「音の大きさ」「音色」である。これらそれぞれに、物理現象としての音の「振動数」「振幅」「波形」が対応する。

#### ■「音の高さ」にまつわる知識

音の高さに関わる感覚には、「絶対的な音高感覚」と「ピッチ感覚」の二つの面がある。実際の音楽はこの両面を巧妙に応用して作られている。また、音の高さに関する感覚の微妙さが音楽における響きの美しさ(協和・不協和)の根拠となっており、とくに西洋音楽では、この「協和・不協和」の関係が音楽構成の原理となったり、音楽史の進展の牽引力の一つとなったりしている。一方、たいていの音は、一つの音と聴こえる中に複数の高さの音が混じり合った「複合音」であり、その性質を知っておくことも音楽実践への応用の役に立つ。調律、音階、和声、楽式、アンサンブル、楽器の選択やメンテナンス、演奏といったさまざまな音楽上の問題が、もとをたせば「音の高さ」の問題に帰結する、といっても過言ではない。

#### ■「音律」

音楽が複雑化すると、楽器どうしを合わせるために、また実際に鳴り響く音の美しさを整えるために、「調律」が行われるようになり、その指標としてさまざまな「音律」が考案されることになった。音律は音楽文化によって、つまり音楽が属する地域や時代によって変化してきたので、音楽をよりよく知るためには音律についても理解を深めておく必要がある。

#### ■授業内容

- ・心理的な音と物理的な音の対応関係を知る
- ・音に関する基本的な物理用語に慣れる
- ・「音の高さ」のさまざまな性質とその音楽への関わりを理解する
- ・音律とはどういうものかの概要を理解する

## ●音の性質 キーワード●

◆音 物理的現象としての音： 空気や水などの媒体を伝わる波動。音波。

心理的現象としての音： 音波が聴覚器官(耳)を通じ脳で惹き起こす現象。

音波が音として知覚されるのは、振動数にしてほぼ 20Hz から 20000Hz の範囲(個人差あり)。

それより低いものは「低周波振動」、高いものは「超音波」。音としては聞こえないが不快感を催したりする。

\* 音の三要素 個々の音を特徴付ける「高さ」「大きさ」「音色」の三属性を俗に音の三要素と呼ぶ。

上記三属性について、心理現象と物理現象との間におよそ次のような対応がある。

| (心理現象) | (物理現象)         |
|--------|----------------|
| 音の高さ   | 振動数(周波数)       |
| 音の大きさ  | 振幅(エネルギー、音の強さ) |
| 音色     | 波形(倍音成分、スペクトル) |

「音の高さ」の感覚には、絶対的な音高感覚 tone height とピッチ感覚 pitch の 2 つがある。

ピッチ感覚(あるいは音調性 tonality)とは、要するにドレミ……の感覚で、振動数が 2 倍・4 倍…(2 の n 乗倍)…のとき(オクターヴ関係のとき)、絶対的な音高は異なるにも関わらず「同じ音に戻った」と見なせるような感覚が生じることに起因する(つまり音の高さの感覚はらせん階段状になっている)。

ピッチと絶対音高との対応に関しては、昔から地域やジャンルによって様々な違いがあったが、19 世紀末から 20 世紀前半にかけて何度か国際会議が開かれ、現在は一点イ(A)=440Hz というのが標準となっている。

ちなみに 絶対音感 とは、何ら基準を提示されずともピッチを識別できる能力のこと。

\* 楽音 振動数が一定の (=高さの定まった) 音。

\* 雑音 振動数が一定でない (=高さが定まらない) 音。

ちなみに 騒音 は(高さに関係なく)やかましく感じる音。個人差がある。

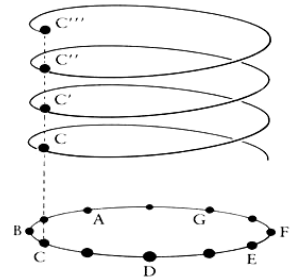
\* 倍音 ある音の振動数の、整数倍の振動数を持つ音。

\* 純音 正弦波によって生じる音。

\* 複合音 複数の純音が混じりあってできた音。

正弦波は、物理的(数学的)に最も単純な波。

楽音は全て、それと同じ振動数の純音(基音)と、その整数倍の振動数をもつ無数の純音(倍音)を重ね合わせたものとみなすことができる。このとき、どの倍音成分がどの程度の強さの割合で含まれているかによってその音の波形(音色)が決まる。その各倍音成分の割合を棒グラフ状に示したものが音のスペクトルである。



\* 協和 二つの音が互いに調和して感じられること。

振動数の比が数的に単純であればあるほど協和の度合いが高く、最も単純な 1:2 (オクターヴ) のときは殆ど同一にさえ感じられる(上記の音調性の根拠)。次に良く協和するのが 2:3 (5 度) や 3:4 (4 度) である。

協和の根拠は、互いの倍音がどのくらい共通しているか、ということにあるものと思われる。

同時に鳴る二つの音の周波数の差がとても小さいとき、人間の耳はそれを二つの別の音として認識せず、一つの音が大きくなったり小さくなったりしているように聞こえる。この大きさの変化を「うなり」といい、しばしば「音の濁り」とも感じられる。

◆音律 temperament 音楽で用いる音の高さ(ピッチ)の相対的な関係を数理的に規定したもの

\* 調律 tuning 所定の音律に合わせて楽器の音の高さ(ピッチ)をととのえること。

\* 純正律 主音を基準として各音を最も協和しやすい音程で並べた音律。

純正 5 度(2:3)と純正長 3 度(4:5)の組合わせから導き出される。]

全音に大全音と小全音(9:10)の 2 種類が含まれるため転調に不向き。

\* 平均律 純正ではない近似的な音程を用いて転調などの実用性に対応させた音律。

オクターヴを均等に区分する等分平均律と、不均等な不等分平均律がある。

バロック時代にヴェルクマイスターやキルンベルガーなどによって多くの不等分平均律が考案された。J.S. バッハの《平均律クラヴィア曲集》も、恐らくはこの不等分平均律を指したと考えられる。今日一般的なのはオクターヴを 12 の均等な半音に分ける 12 等分平均律だが、これが広く普及したのは恐らく 19 世紀も後半のことと思われる。

\* ピタゴラス音律 純正 5 度の積み重ねから導き出した音律。全音はすべて大全音(8:9)。3 度が濁る。

\* 中全音律 純正に近い長 3 度を均等に二分した中全音(ミーン トーン)を用いた音律。

## ●音の性質 ワークシート●

## ◆音の三属性(三要素)に対応する物理量は次の通り

心理現象

物理現象

音の高さ

(=周波数、波長[反比例])

音の大きさ

(エネルギー、音の強さ)

音色

(倍音成分、スペクトル)

◆音として聞こえる波の振動数の範囲はほぼ

Hz～

Hz

◆音の高さの感覚には 絶対的な

の感覚と

の感覚がある

◆音高とピッチの対応は、国際標準として 1点イ(A) =

Hz と定められている

◆何ら基準を提示されなくてもピッチを識別できる能力を

という

◆ある音の振動数の、整数倍の振動数を持つ音を

という

◆正弦波によって生じる音を

という

◆あらゆる音は、一つ以上の純音が混じりあってできた

とみなすことができる

◆二つの音の振動数の比が数的に単純であればあるほど、それらは

する。

◆音楽で用いる音の高さの相対的関係を数理的に規定したものを

という。

◆所定の音律に合わせて楽器の音の高さ(ピッチ)をととのえることを

という。

◆主音を基準として最も協和しやすい音程を並べたのが

である

◆純正律には  
である

という欠点があり、それを補うために調整したのが

◆平均律にはオクターヴを均等に分割した  
がある

と不均等な

◆バッハの「平均律クラヴィーア曲集」は

を前提としたと考えられる

## (6) 音階と旋法

ある音楽の中で用いられる音の高さを体系的・有機的に組織化した概念である音階や旋法は、音楽の基本的枠組みを形成しその性格をも決定付けるものとして重要である。これらの概念は音楽の種類(文化、時代、様式)によってきわめて多様な内容を含みうるが、ここでは西洋中世の教会旋法から長短両調の確立までを中心に眺めておく。

### ●音階と旋法 かいせつ●

#### ■基本的音組織としての音階と旋法

音階や旋法は音楽を構成する基本的な音組織である。音階や旋法は、時代や地域、ジャンル、あるいは作曲家の立場や思想など、その音楽の属する音楽文化を反映する。音楽は音階や旋法を基礎として構成され、逆にそれらを手がかりとして楽曲を分析することができる。ある音楽を理解するためには、その音楽を構成する音階や旋法について知ることが重要なのである。

#### ■音階と旋法の違い

音階は理論的・抽象的な性格の強い概念であるのに対し、旋法はより音楽実践と結びついた具体的な概念である。両者はしばしば言葉遣いの上で混同されることがあるので、その違いを知り、自分が今問題にしているのが音階であるのか旋法であるのかをわきまえることが必要である。西洋では近代以降、その合理的思考の結果として抽象的な音階概念が発展したが、中世の教会旋法はあくまで旋法である。その点を押さえることで、教会旋法、特にその正格旋法と変格旋法との違いなどの理解は容易になるはずである。

#### ■授業内容

- ・音階と旋法の概念の違いを理解する
- ・中世の教会旋法について理解する

●音階と旋法 キーワード●

◆音階 scale ある音楽の中で用いられる主要な音をその高さの順に階段状に配列したもの

一般には1オクターヴ内の音の並び(オクターヴ種)を単位とし、それが上下に無限に繰り返されることを前提とする。オクターヴ内の音の数によって五音音階 pentatonic scale、七音音階 heptatonic scale などと分類することもある。

\* 全音階 diatonic scale ピアノの白鍵のように、…全全半全全半…という音程関係の繰り返しによって形成されている音階。

中世ルネサンスの教会旋法や近世の長音階、自然短音階などがこれに該当する。辞書などでは「オクターヴ内に5つの全音と2つの半音を含む音階」と定義されていることもあるが、例えば「全全全全半半」というのは全音階ではない。全音3つと全音2つが半音を挟みながら並ぶ、という関係が大事。全音音階 whole-tone scale (半音を含まず6つの全音だけで構成された音階)と混同しないこと。

◆旋法 mode ある音楽の中で用いられる主要な音の並び方。抽象的な音階ではなく、音相互の力関係や音域、節回しなどといった概念まで含んだ有機的な音組織としての性格を持つことが多い。

\* 教会旋法 church modes 中世ルネサンスの西洋音楽で用いられた旋法。

グレゴリオ聖歌では8つの旋法が用いられ、順に第1旋法～第8旋法と番号付けられた。その後それらにギリシャ由来の名前が当てはめられるようになったが、同名の古代ギリシャの旋法とは無関係。各旋法には終止音(finalis、旋律の終わりの音)と支配音(dominant、旋律の中心となる音)がある。第1・3・5・7旋法は終止音から上方1オクターヴの音域を持ち、正格旋法と呼ばれる。第2・4・6・8旋法は、第1・3・5・7旋法とそれぞれ同じ終止音ではあるが4度低い音域を持ち、変格旋法と呼ばれる。原則として正格旋法の支配音は終止音の5度上、変格旋法の支配音は対応する正格旋法の支配音の3度下。ただしその原則で支配音がシに当たる場合は、半音上にずれてドが支配音となる(第3・8旋法)

|                         |                            |
|-------------------------|----------------------------|
| 第I旋法、正格第1、ドリア<br>       | 第II旋法、変格第1、ヒポドリア<br>       |
| 第III旋法、正格第2、フリギア<br>    | 第IV旋法、変格第2、ヒポフリギア<br>      |
| 第V旋法、正格第3、リディア<br>      | 第VI旋法、変格第3、ヒポリディア<br>      |
| 第VII旋法、正格第4、ミクソリディア<br> | 第VIII旋法、変格第4、ヒボミクソリディア<br> |

(○印は終止音, □印は支配音)

正格と変格の違いの例:

16世紀になって ラを終止音とする旋法(第9 エオリア、第10 ヒポエオリア)と ドを終止音とする旋法(第11 イオニア、第12 ヒポイオニア)が追加された。理論上 シを終止音とする旋法(ロクリア、ヒポロクリア)も考えられたが、実際の音楽は存在しない

聖歌の音域拡大や多声化に伴って、正格と変格の区別は事実上なくなっていく。また増4度を避けるための変化音の使用(明記されていなくても即興的に補った。musica ficta という)が常習化。8つの教会旋法はエオリアとイオニアの2つに収束していく → 後の短調と長調

◆ソルミゼーション 音階構成音に単純なシラブルをあてはめて音楽を学習しやすくする方法

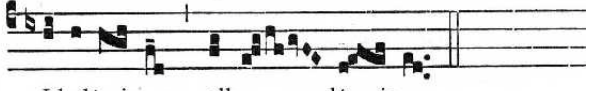
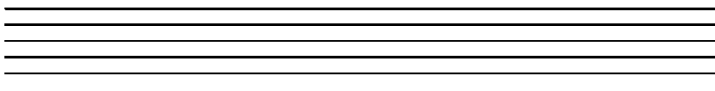
\* ヘクサコード 11世紀にグイード・ダレッツォが考案したといわれる ut re mi fa sol la の6音の並び

音が足りなくなったらムタツイオン(ヘクサコードの転換=読み替え)をする

(第1旋法)

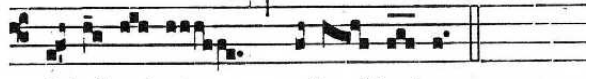
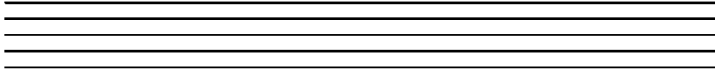
★17世紀頃に ut が do に変わり、第7音 si が導入された

## ●教会旋法のワークシート(8つの旋法による復活祭のアレルヤ)

1.  


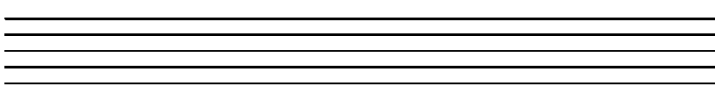
Lle-lú- ia, alle- lú- ia.

音部記号は                  音記号                  最初の音は                  最後の音は                  旋法は                  旋法

2.  


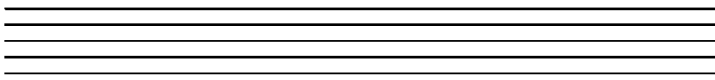
L-le-lú- ia, alle- lú- ia.

音部記号は                  音記号                  最初の音は                  最後の音は                  旋法は                  旋法

3.  


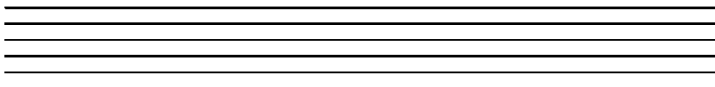
Lle-lú-ia, alle- lú- ia.

音部記号は                  音記号                  最初の音は                  最後の音は                  旋法は                  旋法

4.  


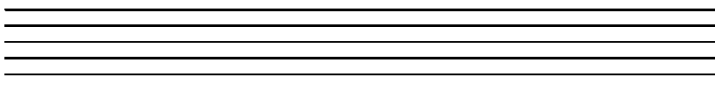
Lle-lú- ia, alle- lú- ia.

音部記号は                  音記号                  最初の音は                  最後の音は                  旋法は                  旋法

5.  


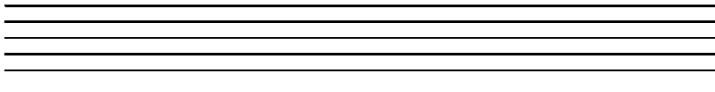
Lle- lú- ia, al-le- lú- ia.

音部記号は                  音記号                  最初の音は                  最後の音は                  旋法は                  旋法

6.  


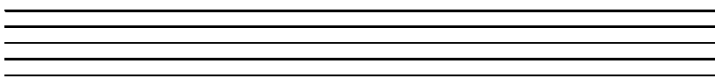
Lle-lú- ia, alle- lú- ia.

音部記号は                  音記号                  最初の音は                  最後の音は                  旋法は                  旋法

7.  

Llelú- ia, alle- lú- ia.

音部記号は                  音記号                  最初の音は                  最後の音は                  旋法は                  旋法

8.  

Lle-lú-ia, alle- lú- ia.

音部記号は                  音記号                  最初の音は                  最後の音は                  旋法は                  旋法



## (7) テクスチャ

テクスチャという語は音楽用語としては比較的新しいものであるが、多声性を重要な特徴とする西洋音楽においては、その音楽の響きの状態を示す概念として便利である。ここでは、その概念のもとに主要な作曲技法や時代様式を整理してみる。

## ●テクスチャ キーワード●

## ◆テクスチャ texture原意は 織物の織り方、糸の重なり具合

音楽では 声部の重なり具合、絡み合い方

響きの厚さ(薄さ)や明晰さ(複雑さ)などを示すときに使う

例:ぶ厚いテクスチャ、シンプルなテクスチャ、錯綜したテクスチャ など

## 主なテクスチャ／書法

## ◆モノフォニー 単旋律のみ

(全声部が同一の旋律を演奏する)



## ◆ヘテロフォニー 本来ユニゾンの各声部がずれる

(全声部が建前上は同一の旋律を演奏するはずなのに、実際には違ったことをやる)

非意図的(偶発的)な場合も意図的な場合もある

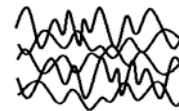


## ◆ポリフォニー 多声の絡み合い

各声部の独立性が高い

(全声部が別個の旋律を自己主張しあう)

関連する作曲技法 対位法



## \* 対位法

counterpoint (<- point counter point 点对点)

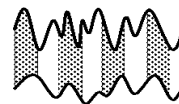
ある旋律に別の旋律を組み合わせる技法

## ◆(通奏低音 外声間のポリフォニーと即興的な和声)

「通奏低音」は様式(書法)名であると同時にパート名でもある  
通奏低音はしばしば低音旋律楽器と和声楽器の二つで担当する

和声は個々の音が具体的に楽譜として記されるのではなく、  
通奏低音の楽譜に数字や記号を用いて略記し、演奏時に  
和声楽器の奏者が即興的に具体化(realisation)する

歴史的には、ポリフォニーからモノフォニーへの移行的段階として  
バロック時代特有のスタイルとして存在した



## ◆モノフォニー 和声为背景をつくる

各声部の独立性が弱い(同質)

(各声部は基本的に自己主張せず和声で音楽の土台を作り、  
その上に旋律が浮かび上がる)

関連する作曲技法

和声法



## \* 和声法

harmony 和声を効果的に配列していく技法

## 西洋音楽史とテクスチャ

大雑把な傾向: 単純 → 複雑

モノフォニー → ポリフォニー → モノフォニー

中世初期 (9世紀頃) モノフォニー

中世中期～後期 (11世紀頃～) 初期ポリフォニー

ルネサンス (1450～1600) ポリフォニー全盛:

バロック (1600～1750) 通奏低音

古典派・ロマン派 (1750～1900) モノフォニー

## ●テクスチュア 資料●

◆大編成だがシンプルなテクスチュアの例:ラヴェル《ボレロ》より

◆ヘテロフォニーの例:雅楽《越天楽》の管楽器パートより

◆ポリフォニーの例:パレストリーナ《教皇マルチェルスのみサ》

◆53声部の「ザルツブルクのミサ曲」(恐らくビーバー作曲)

◆タリス作曲 40声のモテット「御身よりほかに我は」

◆バッハ「平均律クラヴィーア曲集」第1巻第1曲ハ長調のプレリュードとフーガ

◆古典派・ロマン派の作曲家によるポリフォニー(フーガ)の例:

ベートーヴェン弦楽四重奏曲第9番(ラズモフスキー第3番)第4楽章

◆古典派・ロマン派の作曲家によるポリフォニーの例:

フランク:ヴァイオリン・ソナタ第4楽章

## ◆20世紀の作曲家によるポリフォニーの例

バルトーク:弦楽器打楽器とチェレスタのための音楽

◆モーツァルトのカノン

K561「お休み、お前はほんとお馬鹿さん」

1.  
お や す み お ば か さ ん お や

2.  
す み お ば か さ ん さ あ お や す み な さ

3.  
い よ る は ー な が ー い ベ ッ ド に ウ ン チ を し な さ い

4.  
お し り を な め な さ い

モーツァルトの謎カノン K228(515b)「ああ、我らの人生はあまりにも短い」

◆バッハ《音楽の捧げもの》より

3声のリチェルカーレ

6声のリチェルカーレ

各種のカノン

フーガ・カノニカ

二つのカノン

## (8) リズムと拍子(音楽の時間的秩序 その1)

音楽は時間的芸術である。「音の操作によって、無限に流れる時間に秩序をもたらし、享受する技」と言い換えてもよい。

音楽における時間的秩序のうち、基礎となるミクロレベルの秩序はリズムや拍子として知覚される。

リズムは、音楽のもっとも根源的かつ重要な要素というべきものである。

## ●リズムと拍子のキーワード●

## ◆リズム 時間の分節化、およびそれによって生じる感覚。

音楽的には、継起する音群の中に音の高さや大きさ、長さ、音色などの変化にもとづいてまとまりや反復・変化・運動といった秩序をもたらすこと、およびそれによって生じる感覚。

(音友 音楽中辞典)時間的現象における運動の秩序

(ハーバード音楽辞典 旧版)音楽における運動の感覚

(広辞苑)音楽におけるあらゆる時間的な諸関係

(大辞林)音の時間的進行の構造

(ニューグローヴ音楽事典 旧版)ある時間間隔を、感覚器官で知覚可能な部分に分割すること。音楽の音を、主に持続と強調によってグループ化すること

(ニューグローヴ 新版=OED)強弱要素の規則立った連続によって生じる運動

\* 自由リズム 明確な拍節感のないリズム

\* 計量リズム 計量記譜法の時代(中世後期からルネサンス)の音楽、特に対位法的宗教音楽に見られるリズム。各パートはそれぞれに音符の長短に基づくリズムを内包しているが、全体として明確な拍節を示すことはない

\* 拍節リズム 拍節感のあるリズム

## ◆拍 beat[英] ある音楽に潜在的に存在する時間の基本単位。一般的には等間隔。

(音楽中辞典)拍子の単位。音楽の時間的継起における基本単位で、一定の時間的間隔をもって刻まれる。いくつかの拍が連続し、そこにアクセントの強弱(強拍、弱拍)の周期的パターンを生じるとき、そこにさまざまな拍子(2拍子、3拍子など)が生みだされる。

## ◆拍節 meter[英] ある音楽に潜在的に存在する、拍のまとまり。周期的であることが多い。

西洋音楽では強拍と弱拍との組み合わせにもとづく

(音楽中辞典)連続するいくつかの拍のあいだに、アクセントの強弱(強拍、弱拍)の周期的パターン(拍子)を生じたとき、そこに確立されるリズム構造。

## ◆拍子 meter, time[英] ある音楽を支配する、周期的な拍節。

単位となる拍節に含まれる拍の数によって2拍子、3拍子、4拍子……などと呼ぶ。

更に、記譜上で拍をあらわす音符の種類によって、4分音符が基準となる場合は「4分の2拍子」などといった表現もする。

(音楽中辞典)いくつかの拍が連続し、そこにアクセントの強弱(強拍、弱拍)の周期的パターンを生じるとき、拍子が生みだされる。たとえば4分音符を1拍として、そこに3拍ごとの周期的パターンを生じるとき、4分の3拍子という。拍子の種類には単純拍子、複合拍子、混合拍子、変拍子がある。

\* 単純拍子 2拍子、3拍子、4拍子のうち、基本となる拍が2分割されるもの。

\* 複合拍子 2拍子、3拍子、4拍子のうち、基本となる拍が3分割されるもの。記譜上は一般に6拍子、9拍子、12拍子などとして表記される。

\* 混合拍子 異なる単純拍子が組み合わさってできた拍子。5拍子、7拍子など。

\* ヘミオラ 3拍子2つ分を3つに分けること。

バロック時代、速い3拍子の曲のフレーズの終わりなどで好んで用いられた。語源は「3:2」を意味するギリシャ語。

\* シンコペーション本来強調されない拍を強調したり、逆に強調されるべき拍を強調しないことによって、規則的な拍子の強弱パターンを一時的に変化させること。

## ◆テンポ 音楽の進行する速さ(拍の時間的密度)。

イタリア語の原意は「時間」

バロック以降の西洋音楽では通例、基準となるテンポを楽譜の冒頭およびテンポが変化する場所の上方に言葉で示す。また、テンポの漸次的(段階的)変化は表情記号と同様、楽譜の相応箇所にも略号で示す。

\* メトロノーム 振り子などを用いてテンポを示す機器。

1810年代に発明され、メルツェルが改良したものをベートーヴェンが用いたことで一般に普及した。それに伴い、1分間の拍数をメトロノーム記号として楽譜に表記することも行われるようになった。

18世紀頃まで、テンポの標準は脈拍であった(cf:クヴァンツ)

「ベートーヴェンのメトロノームは壊れていた(シューマン)」説は否定されている

## ●リズムと拍子 資料●

## ◆小節線のない楽譜

- グレゴリオ聖歌 キリエ
- ジョスカン・デ・プレ アヴェ・マリア
- ラモー クラヴサン曲集第1集 プレリュード
- サティ 「バラ十字団のファンファーレ」より「教団の歌」

## ◆ヘミオラの例

- ヘンデル オラトリオ「メサイア」より第4曲
- バッハ カンタータ 61番「いざ来ませ異教徒の救い主よ」より第1曲
- ブラームス 交響曲第2番 第1楽章

## ◆変拍子の例

- ムソルグスキー 組曲「展覧会の絵」よりプロムナード
- バルトーク ミクロコスモス第6巻第148番「6つのブルガリアのリズムによるダンス」第1曲
- ストラヴィンスキー 「春の祭典」より いけにえの踊り

## (9) 音楽形式 (音楽の時間的秩序 その2)

音楽の時間的秩序のうちマクロレベルのものを音楽形式(楽式)と呼ぶ。

時間とともに流れいく音楽に大きなまとまりを与え、捉え易くするための工夫として、様々な音楽形式が生まれた。

形式をもたらす要素は同一性を保つことのできる音楽的要素(主題・動機)の存在と、その繰り返しである。

素材をどのように示し、どのように繰り返すか、そこにどのような変化をもたらすか、が形式のポイントとなる。

## ●音楽形式のキーワード●

- ◆主題 theme, subject ある楽曲の中で中心的役割を担う素材。  
通常は旋律としてのまとまり(完結性)を持つことが多い。  
伝統的な楽式論では「8小節ないし16小節のまとまりを持つ旋律」とされ、その下位区分として楽段や楽節という概念が用いられたりするが、実際にはそうした杓子定規な定義づけに当てはまらないことの方が多く、もっと柔軟にとらえるべきである
- \* 楽節 Satz 伝統的な楽式論では「4小節のまとまりが小楽節、その二つ分が大楽節」とされる
  - \* 楽段 Periode 伝統的な楽式論では「半終止と完全終止をもつ2つの楽節からなる」とされる  
これらについても、定義にとらわれることなく柔軟にとらえてよい
- ◆動機 motive, motif 楽曲構成上の基本となる要素。通常は主題の中に構成要素として含まれる。  
旋律としてのまとまりを持ったものから、同一性を保持することのできる音程やリズムの最小単位まで、様々なレベルがある。  
伝統的な楽式論では「小楽節を構成する2小節」とされるが、これも実際的な定義ではない
- ◆主題展開、動機労作 thematic development, thematische Durchführung,, motivische Arbeit  
主題や動機を様々な応用(変型、移調、重ね合わせ等)しながら音楽を発展させること  
とりわけ18から20世紀前半にかけて、西洋芸術音楽の最重要な楽曲構成法として用いられた「変奏」の技法をより緻密な楽曲構成法として発展させたもの、と考えることもできる  
「固定楽想」(ベルリオーズ)、「示導動機」(ワーグナー)、「主題変容」(リスト)、「発展的変奏」(ブラームス)などの用語もこれに関連する。20世紀の音列技法もこの一種と考えることができる
- 主な形式
- ◆リート形式
- \* 二部形式 2つの楽節からなる歌の形式 AA, AB、など
  - \* 三部形式 3つの楽節からなる歌の形式 ABA, AAB、など
  - \* 複合形式 上記の複合形 (ABA)(CDC)(ABA) など
- ◆リート形式が拡大・複合・発展したもの
- \* 変奏曲形式 主題を装飾・展開しながら繰り返す形
  - \* ロンド形式 同一の主題(ロンド主題)が繰り返される間に別の主題(クープレ、エピソード)が挿入される。ロンド主題は基本的に主調で繰り返される。 ABACABA (大ロンド形式) など
  - \* リトルネッロ形式 同一の主題(リトルネッロ主題)が繰り返される間に別の要素(エピソード)が挿入される。リトルネッロ主題は繰り返しの際に簡略化されたり移調されたりする。主にバロック時代の協奏曲で用いられ、その際はリトルネッロ部が総奏、エピソード部が独奏に対応した
  - \* ソナタ形式 調的構成と主題展開という2つの原理に基づいた形式。主題提示と主調からの離脱を行う提示部と、主題の再現と主調への回帰を行う再現部を持ち、その間に主題展開と転調を行う展開部をはさむことが多い。  
ソナタの第一楽章でしばしば見られたことからその名がある(名前が付いたのは19世紀)。  
18世紀後半から20世紀初頭までの西洋芸術音楽の最も重要な形式の一つであった。  
歴史的にはバロック時代の舞曲など見られた ||主調→属調||属調→主調|| の2部分形式に由来する  
従って18世紀の例などには展開部の見られないものも多い
- ◆対位法的形式
- \* カノン 同一の旋律主題を時間をずらせて重ね合わせる技法、およびそれに基づく形式。  
同じ音程の単純な重ね合わせ(輪唱)だけでなく、高さをずらせて重ねる方法や、主題を後ろからなぞって模倣する逆行カノン、主題の音程関係を上下逆にして模倣する反抗カノンなどもある。
  - \* フーガ 主題を対位的に模倣させながら曲を発展させていく形式。バロック時代に発達し、その後も対位法的書法の代表として応用された。

## ●音楽形式 キーワード補足●

## ◆並列的形式と発展的形式

- \* 並列的形式 構成する各部分の間に有機的な関連がうすく並列的に配置されているもの。  
リート形式、ロンド形式、変奏曲形式など
- \* 発展的形式 動機労作・主題展開などの手法によって各部分が有機的に関連づけられているもの  
ソナタ形式、フーガなど

## ■変奏曲

## ●装飾的変奏

- ・旋律の輪郭や和声など主題の基本的な枠組みは常に保持しながら、主題旋律を装飾的に飾っていく(個々の変奏から主題が連想できる)。  
モーツァルトやベートーヴェンの初期作品などが典型

## ●性格変奏

- ・主題の和声や部分的な動機などを生かし、主に動機労作的な手法を用いて各変奏を作っていく(個々の変奏から主題が連想できないことがしばしば)。  
ベートーヴェンの中期以降の作品、ブラームス、レーガーなどが典型

## ●オスティナート変奏

- ・主に低音パートが一定の音型を繰り返し、他のパート(上声)が和声的・対位的に変化する。ルネサンス時代のグラウンド、バロック時代のシャコンヌやパッサカリアなどが代表的なジャンル。有名なパッヘルベルのカノンやコレルリのラ・フォリアなどもオスティナート変奏曲である。なおシャコンヌとパッサカリアはほぼ同じものと考えてよく、スペインの舞曲に由来するといわれるゆったりとした3拍子が特徴で、バロック時代のみならず、ブラームスやウェーベルンなど19世紀以降の作曲家たちによっても取り上げられている。

## ■ソナタ形式

## ●教科書的なソナタ形式の図式

主題と調性の2重原理による3部形式

| 提示部                | 展開部  | 再現部         |
|--------------------|------|-------------|
| : 第1主題→第2主題 :    : | (展開) | 第1主題→第2主題 : |
| : 主調 → 属調 :    :   | (転調) | 主調 → 主調 :   |
| (平行調)              |      | (同主調)       |

- ・最初に序奏(大抵は緩い)、最後にコーダがつくことが多い
- ・19世紀の例では、コーダが「第2展開部」の様相を示すことも多い
- ・提示部および再現部の結尾(コデッタ)が第3主題のような重要性を示すこともある

- ・実際にはこの図式にぴったり当てはまる例は少ない
- ・この図式はベートーヴェンの实例に基き19世紀の理論家A.B.マルクスが理論化した
- ・従ってモーツァルト、ハイドンをはじめベートーヴェンより前の作例では、この図式に当てはまらない方が多い

## ●ソナタ形式の原型

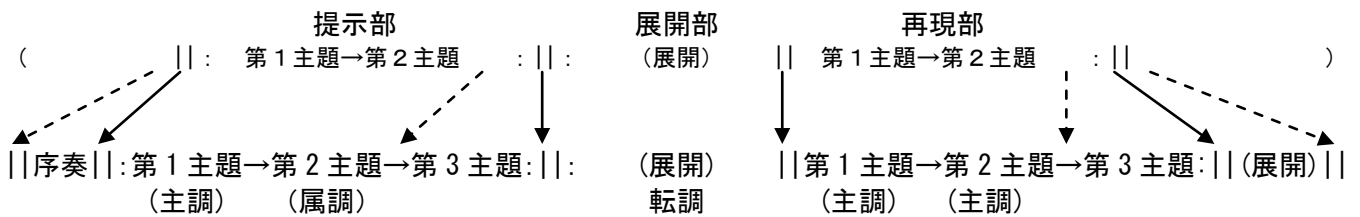
調性のダイナミズムを基本原理とする2部分形式

||: 主調 → 属調 :||: 属調 → 主調 :||

- ・バロック時代の舞曲、古典派の行進曲や多楽章楽曲の緩徐楽章などに見られる
- ・ここに主題展開の原理が重なり、また属調から主調へ回帰する部分が拡大して、上記のような3部分形式になる

## ●19世紀(ロマン派)におけるソナタ形式の拡張

(メンデルスゾーン、シューマン、ブルックナーなど)



- ・提示部および再現部のコデッタ(小結尾)が第3主題へと成長
- ・コーダが成長して第2展開部の様相を呈する

## ●ソナタ形式の使われる場所

- ・交響曲・協奏曲・ソナタ・室内楽など古典派・ロマン派の主要な器楽ジャンルはほとんどこのソナタ形式楽章を含む多楽章ソナタの形態をとる。

多楽章ソナタの一般的な楽章構成

急(ソナタ形式) — 緩 — メヌエット/スケルツォ — 急(ソナタ形式、ロンド形式、変奏曲など)

- ・演奏会用序曲や交響詩など単一楽章の曲にもしばしばソナタ形式が採用される
- 規模が大きい場合、ソナタ形式の枠組みの中に多楽章ソナタの要素(緩徐楽章やスケルツォの性格を持つ部分)を含みこむことがある

注意:

- ソナタ: 一般に多楽章からなる器楽のジャンル名 (バロック時代からあった。ただしバロックのソナタと古典派以降のソナタは中身が違う)
- ソナタ形式: ソナタの第一楽章などによく用いられる形式 (バロック時代にはまだなかった)

## ●協奏的ソナタ形式

- ・古典派以降の協奏曲の第1楽章では、ソナタ形式の提示部の1回目はオーケストラのみで演奏し、2回目(繰り返し)で独奏が加わる、という形をとることが多い。この場合、反復記号を用いた略記法が用いられず、提示部2回分が通して記譜されることになる(double exposition)。こうした形を特別に「協奏的ソナタ形式」と呼ぶことがある。

## ◆通常のソナタ形式

||: 提示部 :||: 展開部 || 再現部 :||

## ◆協奏的ソナタ形式

|| 提示部1 || 提示部2 ||: 展開部 || 再現部 :||  
(オケのみ) (独奏付き)

## ●ソナタ・ロンド形式

- ・多楽章ソナタの終楽章などで、しばしばロンド形式とソナタ形式の特徴を併せ持ったものがある。これをソナタ・ロンド形式ないしロンド・ソナタ形式と呼ぶ。典型的な形は次のようなものである。

|| A B A || C || A B A ||  
|| 提示部 || 展開部 || 再現部 ||

●音楽形式 資料●

◆装飾的変奏の例: モーツァルト ピアノソナタ イ長調 K.331 第1楽章

◆性格変奏の例: ベートーヴェン《ディアベリの主題による33の変奏曲》

◆オスティナート変奏の例: J.S.バッハ《パッサカリア》ハ短調 BWV582

◆D.スカルラッティのソナタにみる ソナタ形式の原型  
(前半)

(後半)

主調

属調

属調

主調

◆クーラウのソナチネにみる「教科書的」ソナタ形式  
(提示部)

(再現部)

(展開部)



(10) 演奏の歴史、演奏解釈  
(2009 年度は時間切れでできませんでしたが、ご参考まで)

- 19 世紀初頭までは一般に演奏家＝作曲家  
音楽家には演奏技術と作曲技術の両方が必要
- 19 世紀はじめから演奏と作曲の分業化  
cf: シューマン、パガニーニ  
しかしまだ演奏家に作曲技術は必要  
演奏家の技術を最大限に発揮できるのは演奏家自身  
即興・変奏の能力が演奏家の技能を計るものさし  
他人の曲でも即興的な装飾や改変は普通  
(バロックだけではない！)
- 例えばメンデルスゾーンの演奏スタイルは速めのテンポで淡泊だったらしい  
cf: ワーグナーの批判、ショパンのテンポ・ルバート
- 19 世紀後半からテンポを揺らしたりフレーズを長く取ったりする演奏がはやる  
ワーグナー、ビューローらの影響  
そうした演奏スタイルを踏まえたエディションの普及  
ヴィブラート、レガート、ポルタメント  
大会場向け、楽器の「改良」とも同期  
これが 20 世紀初頭までの「ロマンティックな」演奏スタイルの基盤となる  
cf: フルトヴェングラー、メンゲルベルク、ラフマニノフ、クライスラー……  
全てがこのスタイルであった訳ではない！  
cf: ツェムリンスキー
- 両大戦間(1910-20 年代)あたりから「新古典主義」的な演奏が台頭  
「新古典主義的」な作曲の風潮と同期  
テンポを恣意的に変えない  
楽譜＝作曲家の意図に忠実  
→楽譜に書いてないことはやってはいけない！  
(実は演奏史上初めてかも)→作曲能力を剥奪される演奏家  
cf: トスカニーニ、ギーゼキング、シゲティ  
これが 20 世紀の演奏スタイルの基盤となる(21 世紀まで?)
- 20 世紀初頭から古楽器復活のきざし  
ただし「現代」のコンテキストに合うよう「改良」  
cf: ランドフスカ、ドルメッチ
- 1950 年代から authentic performance の本格化  
「オリジナル楽器 period instruments」本来の響きを追求  
古典調律の再発見  
当時の演奏習慣 performance practice も踏まえる  
「原典版」の普及と同期  
バロックにおける「装飾」「即興」の再発見  
最初は「誰も聴かないレパートリーについての学術的実験」のような様相  
cf: アルヒーフ・レーベルのヴェンツィンガー
- 1970 年代から古典派・ロマン派にまで authentic performance が波及  
cf: アーノンクール、ブリュッヘン、クイケン、ガーディナー、ノリントン
- 21 世紀初頭: 「モダン」なオーケストラにも authentic performance の採用  
「モダン」な演奏スタイルの意味は？
- メディア・テクノロジーの発達の中での演奏行為・演奏家の存在意味

## ■J.S.バッハ《ゴルトベルク変奏曲》BWV988の幾つかの演奏をめぐって

*Aria* 1.

初版楽譜冒頭(1741)

## 1) 鈴木雅明のチェンバロ (1997)

鈴木雅明(1954- ):日本のオルガン/チェンバロ奏者、指揮者。authentic performance の演奏団体バッハ・コレギウム・ジャパンを組織して国際的に高い評価を得ている

## 2) グレン・グールドのピアノ(1955)

Glenn Gould (1932-1981):カナダのピアニスト。少年時代から母国で才能を発揮し、1955年にニューヨーク・デビュー。清新でユニークな演奏スタイルが注目され国際的なキャリアをスタートさせるが、60年代半ばから演奏会を行わず、録音と放送に専念。作曲、著作もある。1955年の《ゴルトベルク》は彼のデビュー盤で、その颯爽とした演奏によって世界的評価を確立した。

## 3) グレン・グールドのピアノ(1981)

1981年の《ゴルトベルク》はグールドの最後の録音。奇しくもデビュー盤と同じ曲となったが、演奏スタイルは1955年のものとは極端に異なる。ただし、それが「年齢を経たことによる解釈の変化」といったものでないことは、モンサンジョンとのビデオ・インタビューなどからも明らかである。

## 4) ヴィルヘルム・ケンプのピアノ(1969)

Wilhelm Kempf (1895-1991):ドイツのピアニスト。1918年以来ソリストとして活躍、ドイツ音楽の「正統的」解釈に定評があった。若いころは作曲家としても活躍したが、第2次大戦後はピアノに専念。バッハ作品のピアノ用編曲などでも知られる。演奏家としての姿勢は「作品に忠実」であるはずのケンプが、《ゴルトベルク変奏曲》ではバッハの指定した装飾すらすべて取り去ってしまう。そこには彼独自の考え方がある。