

大阪音楽大学 研究紀要

第六十号

要 旨 (1)

論 文

補習「教職ピアノ」の「指導法」の在り方に関する一考察
—学び合いの有効性に着目して—
..... 長谷川真由・片岡潤子 (4)

研究ノート

ショパンの記譜法についての覚書 大竹道哉 (19)

多調音楽の視点による Alexandre Andrés 「Ala Pétalo」の分析
～ブラジリアンポップスに見る多調技法～ 古後公隆 (34)

大阪音楽大学大学院音楽研究科
修士作品の曲目及び修士作品に関する論文の題目
修士演奏の曲目及び修士演奏に関する論文の題目 (2020年度) (45)

大阪音楽大学
大阪音楽大学短期大学部
(2021)

要 旨

Summaries

【論 文】
Article

補習「教職ピアノ」の「指導法」の在り方に関する一考察 —学び合いの有効性に着目して—

長谷川真由 片岡潤子

本研究の目的は、2020年度前期から2021年度前期（3つのセメスター）までに行ってきた「指導法」について、学び合いの有効性に着目して整理することにある。このことにより、補習「教職ピアノ」の今後の方向性を考察したい。

2人の「指導法」に共通することは、「学び合い・育ち合う集団づくり」に重点を置いていたことである。具体的には、下記の「指導法」が効果的だったことが考察される。①1組5人以下の少人数制で進めること、②ペア指導やグループ指導、模擬試験の場で必ず発言し合う場を設けること、③振り返りを文章で書かせること、④①～③までの一連の活動や流れは、お互いの良さを認め合える雰囲気の中で培うこと。

今後の課題は、マニュアルの作成と授業化の検討である。

キーワード：教職課程、弾き歌い、教職ピアノ、指導法、学び合い

A Study on the “Teaching Method” of a Supplementary Lesson “Piano for Teachers”: Focusing on the Effectiveness of Learn from Each Other

HASEGAWA Mayu , KATAOKA Junko

The purpose of this research is to summarize the “Teaching Method” which is conducted from the first semester class of 2020 to the first semester class of 2021 (three semesters), with focusing on the effectiveness of learn from each other. We would find the future direction of supplementary class “Piano for Teachers” based on its outcome.

It became clear that the two “Teaching Method” put the emphasis on “Creating a Group to Learn from each other and grow together” in common. Specifically, considered the following “Teaching Method” would be effective. (1) make up a class with a small group of 5 people or less per group. (2) create an opportunity to give their opinion each other in pair or group guidance, and a practice exam. (3) have students write their reflection in sentence. (4) the actions or steps (1) to (3) should be cultivated in an atmosphere where students can acknowledge each other strengths.

Future task is to consider creating a manual and making a class.

Key words : teacher training course, playing while singing, teaching piano, teaching method, learn from each other

【研究ノート】
Note

ショパンの記譜法についての覚書

大竹道哉

ショパンの記譜法についての覚書

ポーランド出身の作曲家、ショパン(Chopin, Frédéric François; 1810-1849) のほとんどの作品は、ピアノ独奏である。一生涯ピアノにこだわった作曲家だと言える。

私は、ショパンの楽譜の記譜法に、顕著な特徴を見出した。

その様々な特徴を合わせて考えると、一つの可能性が浮かび上がる。ショパンの書いた音符は「聞こえてくる響き」ではなく「ピアノの操作方法」を記したものであること。また、このことは、校訂者によってこれまで検証されずに来た可能性が大きい。

キーワード：ショパン、ピアノ、楽譜の校訂、読譜、楽譜解釈

Memorandum über Chopins Notation

OHTAKE Michiya

Die meisten Werke des polnischen Komponisten Chopin (Frédéric François; 1810-1849) sind Klaviersoli.

Er ist ein Komponist, der sich für den Rest seines Lebens besonders mit dem Klavier beschäftigt hat. Ein auffallendes Merkmal fand ich in Chopins Notenschrift.

Betrachtet man die verschiedenen Merkmale zusammen, ergibt sich eine Möglichkeit.

Die Notizen, die Chopin schrieb, sollten nicht "Klänge hören" sein, sondern "wie man das Klavier bedient". Es ist auch wahrscheinlich, dass dies von der Redaktion nicht überprüft wurde.

Keywords: Chopin, piano, sheet music editing, Reading sheet music, Sheet music interpretation

【研究ノート】

Note

多調音楽の視点によるAlexandre Andrés「Ala Pétalo」の分析
～ブラジリアンポップスに見る多調技法～

古後公隆

本稿は、シンガー・ソングライターでありフルーティストでもあるAlexandre Andrésの「Ala Pétalo」という、2013年リリースのブラジルの楽曲を題材とし、この楽曲において多調的アプローチを採る3箇所についてを、同じく多調という概念を導入し発展させた20世紀初頭のおもに新古典主義と言われる一派の音楽を比較・参照しながら分析するものである。

分析の手法としては、シャルル・ケクラン著『和声の変遷』の多調に関する章をベースとし、同時代の作曲家であるイベール、レスピーギ、ミヨー、ラヴェル、ホルストのいくつかの楽曲を比較・参照しつつ、基本的なキー、スケール、度数といった概念については機能和声を踏襲した。

キーワード：Alexandre Andrés、多調、複調、ブラジル音楽、新古典主義

Analysis of Alexandre Andrés "Ala Pétalo" from the Perspective
of Polytonal Music

～ Polytonal Technique in Música Popular Brasileira ～

KOGO Kimitaka

This article examines a Brazilian song released in 2013 called "Ala Pétalo" by the singer-songwriter and flutist Alexandre Andrés. This analysis compares and refers to the three places that adopt a polytonal approach in this song and the music of the genre which is mainly referred to as neoclassicism at the beginning of the 20th century. The concept of polytonality was introduced by neoclassicism.

The analysis is based on the chapter on polytonality of "Law of Harmony" by Charles Koechlin, and some music by Ibert, Respighi, Milhaud, Ravel, and Holst are used for comparison. For basic key, scale, frequency concepts, they followed a functional harmony.

Keywords：Alexandre Andrés , polytonality , polymode , Brazilian music,
neoclassicism

【論文】

補習「教職ピアノ」の「指導法」の在り方に関する一考察 —学び合いの有効性に着目して—

長谷川真由 片岡潤子

1 はじめに

〇音楽大学・〇音楽大学短期大学部（以下、本学とし、必要に応じて学部・短大とする）の教職課程では、2018年度より、補習「教職ピアノ」を実施している。この補習は、それまで教育実習校からの実習生の成績票に指摘があった課題項目（ピアノ、歌唱、指導案、教材研究、声の大きさ・話し方、積極性、実習態度等）の中で、ピアノ技能の低さへの指摘が最も多い現状を鑑み、教職の橋本を中心に企画・推進されてきた⁽¹⁾。橋本は、2016年11月18日に音楽教育専攻に係るプロジェクトの研究調査のため、洗足学園音楽大学（以下、洗足とする）を視察している。そして、洗足の教職必修授業「教職ピアノ実習」をモデルに、本学において2018年度から試行的に補習「教職ピアノ」を開設したという経緯がある。

今年で4年目となる補習「教職ピアノ」は、成績・評価に係る教職科目ではなく、その名の通り補習という位置づけで行ってきた。しかしながら、単なる補習ではなく、教員免許状取得に係る教育実習の必須条件として課している「ピアノ弾き歌い試験（以下、「試験」とする）」に連動させていることに特徴がある。この「試験」は、本格的に教職科目の履修が始まる前段階から行っている。

2016年度の入学生からは、中学校学習指導要領に掲載されている歌唱共通教材全7曲（「夏の思い出」「浜辺の歌」「赤とんぼ」「花」「花の街」「早春賦」「荒城の月」）が「試験」の課題曲となっているため、試験制度が定着してきた2019年度からは、上記7曲（本伴奏、簡易伴奏、実習用の伴奏）が掲載された伴奏集を、入学年度の前期に学生に配布している⁽²⁾。

2016年度の入学生は、2年次の4月に課題曲を発表し、9月、1月（再試）、3月の合計3回の「試験」で2曲合格が求められていた。2017年度からは、1年次から試験を実施し、合格曲数も3曲、2018年度は4曲と増えて行った。

2021年度現在は、4曲合格で定着している。短大は、入学前の11月に楽譜と入学早々に試験がある文書を教務課から発送しておき、入学後の1年次の4月に1回2曲の課題曲（「夏の思い出」「浜辺の歌」）を「試験」し、その年の9月に7月に発表された課題曲1曲を受験する形をとっている。毎年、100人から250人近く受験する「試験」は、教職の担当者4人だけで実施することは難しく、審査員の先生方に協力を得ながら進めている⁽³⁾。

「試験」の回数や課題曲が増えて、教職科目の履修自体のハードルが上がるにつれ、ピ

補習「教職ピアノ」の「指導法」の在り方に関する一考察 —学び合いの有効性に着目して—

アノの学習歴の浅い学生やピアノを弾きながら歌うことに苦手意識のある学生からの不満の声、副科ピアノで学生の支援をしてくださっている先生方からの「試験」そのものに対する疑問の声等が挙がっていたことも事実である。その一方で、文部科学省や教育実習校が要請する教職課程を有する大学の教育保証も満たさなければならない。学修の保証と学生のニーズ等との狭間で、現実的にできることから始めたというのが補習「教職ピアノ」といえよう。

こうした状況下で、本稿を執筆した背景には、次の2点がある。第一に、本学の中山がまとめた「教育実習に関連した自己点検・評価統括委員会」の会議資料を目にしたことにある⁽⁴⁾。この資料では、2018年度から2020年度の教育実習の成績評価に係る「特徴的事項」の4「総合所見」において、ピアノ伴奏と歌唱（範唱）指導の力不足に関連する言及の散見のコメントが、2018年度に7件、2019年度に4件、2020年度には2件と減少傾向にあることが明記されていた。その理由として、「履修学生全員に『ピアノ弾き歌い試験』を課していることと、2018年度よりその試験に向けた支援として補習授業としての『教職ピアノ』が開講されたことが影響していると考えられよう⁽⁵⁾」と述べられていた。

第二に、第一の評価を次へのステップとするためにも、補習授業の担当者として、自己の授業の振り返りをしたいと考えた。補習「教職ピアノ」は、橋本の構想の基で、設立当初から元公立学校の管理職で教育委員会の行政職経験もある片岡を招致し、進めてきた。2019年度からは、片岡と筆者の2人で補習授業を担当し、より良い形の授業を協働で模索してきた。特に、2020年度のコロナ禍の中で積極的に構築していった方法は、「指導法」（本稿では、指導内容や指導方法、学習形態、教師の支援等を含んで「指導法」とする）としてまとめて、今後の方向性を探る一助にしたいと考えた。

2 研究の目的と方法

研究の目的は、授業担当者の立場で、2020年度前期から2021年度前期（3つの Semester）までに行ってきた「指導法」について、学び合いの有効性に着目して整理することにある。このことにより、補習「教職ピアノ」の今後の方向性を考察したい。

研究の方法は、次の通りである。

- ① 教員養成機関で実施されているピアノ弾き歌いに関わる「指導法」の先行研究を学び合いの視点から捉える。
- ② 2020年度前期から2021年度前期にかけての各授業担当者の「指導法」やSemesterごとの出席率を整理する。
- ③ 学生の感想の抜粋等から、学び合いに対する学生の反応をまとめる。
- ④ ①から③を踏まえ、補習「教職ピアノ」の「指導法」の在り方を考察する。

3 教員養成機関における「指導法」の先行研究

教員養成大学や本学のように教職課程を有する大学にとって、限られた時間の中で、ピ

ピアノ学習の初心者には教育実習に自信をもってピアノ弾き歌いができるように指導することは、大きな課題となっている。

ピアノ学習初心者に対する基礎的なピアノの技能向上の指導法に関連した研究には、例えば、古川 (1999:910-911、2003:870-871)、中島 (2002:31-40)、神野・鈴木 (2018:101-114) がある。一方、ピアノの弾き歌いの指導法や教材の開発に関連した先行研究には、次の研究がある。平井 (2016:98) は、ピアノ初心者の学生にとって左手での伴奏の課題に対して、短音による伴奏が最も有効な手段であることを明らかにしている。木村・若林 (2019:247-254) は、個別指導の時間の捻出のために、「教員の演奏とともに楽譜を照らし合わせた」動画とソルフェージュ (調性感覚、音高、拍子感、リズム感などのスキルの習得) の教材を組み合わせる指導法を開発している。

授業デザインや教育デザインの視点から e ラーニング教材 (ブレンデッドラーニング) を取り入れた研究には、中平・赤羽・深見 (2010:45-48、2012:291-299) のものがある。100 人程いる受講生の質保証に、自身の状態を確認する演奏映像動画の提出を 2 回以上させることが、実技試験の得点の向上に寄与していること、e ラーニング教材が知識不足を補っていることを明らかにしている。

なお、学び合いの視点で先行研究をみると、本学がモデルとした洗足の「教職ピアノ実習」の授業の様子を分析した神野・鈴木 (2018:101-114) と西川 (2018:235-249) のものがある。洗足では、レベルに応じて初級・中級・上級にクラス分けをして、2 年次までは、独自で開発した『教職ピアノ実習テキスト』の中からレベルに応じて指導し、3 年次では、クラス分けをせずに、合唱曲の教材を加えていることがわかった。本学の補習「教職ピアノ」の募集対象に関係するのは、初級クラスとみられる。初級クラスでは、音を出す以前のマナーや「ハノン 1 番」にはじまり、運指、ペダル、アインザッツ (歌いはじめのサイン) の入れ方等をグループレッスンで進めている。しかしながら、グループレッスンにおける学生同士の学び合いについては、明らかにされていない。

以上、本稿に関連する先行研究を指導法の観点からみた。その結果、教員養成機関等におけるピアノ学習初心者への指導は、補習ではなく授業として実施しており、その多くはピアノ学習歴に沿ってクラス分けをしていること、グループレッスンは行っているが、それは 1 人が弾き歌いをして教員から指導を受ける姿をグループの構成員が聞くというスタイルを取っていることがわかった。こうした点で、本学の補習「教職ピアノ」は独自性があるといえる。

(長谷川真由)

4 各授業者の「指導法」(2020 年度前期～2021 年度前期)

ここでは、各授業者の「指導法」について概観する。

4-1 片岡の「指導法」

開設以来試行錯誤しながら積み上げてきた「指導法」にさらなる工夫改善を試みた 2020 年度前期から 2021 年度前期までの実践を中心に述べる。

補習「教職ピアノ」の「指導法」の在り方に関する一考察
 ー学び合いの有効性に着目してー

4-1-1 学習環境

開設当初の2年間は、各時間帯の受講者数は10人～16人で使用するML教室に満杯となる時間帯のクラスもあった。昨年度、コロナ禍の中で教職ピアノを対面授業の形態として進めていくため、感染症対策として90分の指導時間を前半後半にわけ5人ずつ、計10人の少人数指導形態をとって指導することを試みた。入学間もない学生達にとって登校する機会も少なく、大学生活への不安等を持つ者も少なくないようである。他教科で遠隔授業がようやく始まる中、この教職ピアノ講座が初めての対面(集団)授業となる学生も多かった。5人の少人数での指導は安心感があるのか、「友達ができた！」などの声も聞かれ結構好評であった。指導者側も受講生個々の実態把握がしやすく、個に応じた指導ができるというメリットがあった。2時限で4コマ(前半後半の少人数指導形態)、火曜水曜の2日間で計8コマとする補習授業の指導は、展開や途中入れ替えのせわしさに慣れてさえくれば、Withコロナで今後も継続していけば良いと考え、2021年度も同様とした。指導目標である「弾き歌い試験の合格を目標におき、学習集団として高め合う中で個人のレベルを伸ばしていく」ためにこの少人数での集団指導形態が学生にとっても指導者にとっても一番望ましいのではないかという結論になった。

4-1-2 希望者数と学生の出席状況

2020年度前期から2021年度前期までの火・水曜日の4限と5限の登録者数、出席者数、欠席者数、全体の出席率の平均は、次の通りである(表1、表2、表3)。算出するに当たり、小数第2位以下は四捨五入し、全体の出席率のパーセンテージは、少数第1位以下を四捨五入位した。

表1 2020年度【前期】の火・水曜4・5限の出席率の平均

曜日と時限	火曜4限	火曜5限	水曜4限	水曜5限
登録者数の平均人数	9.3人	9.7人	10.0人	9.2人
出席者数の平均人数	7.9人	8.4人	9.2人	7.8人
欠席者数の平均人数	1.4人	1.3人	0.8人	1.4人
全体の出席率	85%	87%	92%	85%

表2 2020年度【後期】の火曜4・5限と水曜4限の出席率の平均

曜日と時限	火曜4限	火曜5限	水曜4限
登録者数の平均人数	11.1人	11.5人	11.0人
出席者数の平均人数	9.0人	9.4人	9.2人
欠席者数の平均人数	2.1人	2.1人	1.8人
全体の出席率	81%	82%	84%

表3 2021年度【前期】の火・水曜4・5時限の出席率の平均

曜日と時限	火曜4限	火曜5限	水曜4限	水曜5限
登録者数の平均人数	9.0人	9.4人	9.2人	9.0人
出席者数の平均人数	7.5人	7.4人	8.5人	8.3人
欠席者数の平均人数	1.5人	2.0人	0.7人	0.7人
全体の出席率	84%	79%	92%	92%

2020年度前期において、途中で受講を辞めた学生は40人中4人（ピアノ専攻3人、弦楽器演奏特別専攻1人）と少なかった。出席率も非常に良く、欠席理由はほとんどが体調不良である。中にはコロナ感染拡大状況で登校を見合わせるよう家族の要望があった理由も見受けられた。

受講希望数が多く、ポータルでの申し込みの早い順番に受講可が決定されている。弾き歌いの技術・表現の向上意欲や教員免許取得に関心のある学生が早いうちに申込をしたからなのか、出席率、中退者数共に好結果が出たと考える。

後期の受講者は試験合格を目標とする者、合格済の短大生、前期にポータルの順番で受講できずにいたので後期受講を強く希望する者、また、9月の試験における条件付き合格者（教職ピアノ受講を条件）が全3クラスで合計10人（短大生2年2人、1年4人・学部生3年1人、1年3人）など様々な目的を持つ学生が受講していた。

2021年度前期の受講希望者は、各曜日各時限にほぼ割り振りができている。例年、中退者が複数出たクラスは全体の士気も低下し、欠席者が増え出すという傾向が見られる。その対策として、今年度は初めに「補習授業であり単位取得はないが、弾き歌い試験合格の目標にむけて出席努力の遂行」を伝えた。そして、指導プランを示し、次時予告で補習授業内容への期待感が持てるようにした結果、体調不良以外は毎時間全員出席する状況で中退者も2人のみ（管楽器専攻、打楽器専攻）という非常に良い結果が出ている。

4-1-3 開設4年目における指導内容・指導方法の概要

(1) 学生の実態から捉えた工夫改善

① クラス分け

各曜日・時限の受講者名簿は教務で作成される。その後、前半・後半の組分けを指導側で決めていった。弾き歌いの声量指導をする際に声楽専攻生の歌唱力を活用したり、同じ専攻同士で競争心を持たせたりした。水曜4限にはピアノ専攻が6名集まり、ピアノ歴10年以上が計8人いた。そこで4人ずつにわけ一斉指導で伴奏法や表現力の指導にも重点がかけるように留意した。

② 提出レポートから捉えた学生の実態

4月に補習授業を1回実施しただけですぐに緊急事態宣言のため大学は休講となった。そこで1回はオンデマンド配信で「教職ピアノを受講した理由」というタイトルでレポートの提出を指示した（表4）。

補習「教職ピアノ」の「指導法」の在り方に関する一考察
 ー学び合いの有効性に注目してー

表 4 受講希望理由

No	レポート内容の抜粋	4限前半	4限後半	5限前半	5限後半	合計
1	弾き歌い経験ない	4	3	1	4	12
2	自信ない(ピアノ、歌、人前演奏)	2	5	2	5	14
3	試験合格	2	2	0	0	4
4	弾き歌い技術向上(伴奏法含む)	2	0	3	1	6
5	教員志望	3	1	3	4	11
6	教員免許取得	0	0	1	2	3
7	教育実習に役立つスキル	2	2	1	0	5
8	集団での学習、他専攻者との関り	2	2	1	2	7

※5月2回目段階(在籍者)38名 レポート全員提出 複数回答あり

ピアノ歴が長い、または歌にある程度自信がある学生であっても「弾き歌い」の演奏経験がないことや練習のすすめ方をどうすれば良いかがわからないという学生の心理状況が数字に大きく表れている。

また、「弾き歌い技術向上」をあげている詳細としては「歌とピアノのバランス」や「聴き手や周りの存在への意識のむけかた」等、伴奏法や表現力の指導を期待している学生もいる。「同じ教職を受ける仲間が近くにいれば、お互いに刺激し合い大変な時でもがんばることができる」という数も結構あり、集団での学習に期待を持って受講したことが伺える。また、それ以外に個々の学生の音楽歴、弾き歌い試験への思いや教職ピアノで学びたい内容、等を把握することができたことは大きな収穫である。技術面の指導と同時に学生理解に努め、精神面の指導も両立させながら補習授業に取り組むことは、教職に身をおく指導者には不可欠と考える。

4-1-4 指導内容・指導方法の概要

レポート内容の実態をふまえ、2021年度は新たに以下の指導に取り組んだ。

① ペア学習からペア指導への発展

ペア学習の形態は例年学生から大変評判が良い。お互いに聴き合い教え合うことは学習の主体性を育むことになる。それに加えて、ピアノ技術が同等のペアで伴奏法を重点的に指導したこと、声量の少ない学生と声楽専攻生とでペアを組み歌唱指導で声量をアップさせたこと、互いの伴奏で歌う等の指導を行った。試験曲の1曲目はほぼ全員が「夏の思い出」を選択しているが2曲目を「浜辺の歌」「赤とんぼ」等選択した同じ曲同士のペアを組んでの指導も行った。これらの実践によりペアで行なう指導の幅が広がり、個々の学生の弾き歌い技術向上に大きく役立ったと考える。

② 各コマ時間の指導内容

始めに出席者全員を前方に集め、集団としてのまとまりや士気を高めることをねらいとして導入指導を行った。一斉指導、各学生への2~3分ずつのワンポイント指導、上述のペ

ア指導やグループ指導等をローテーションさせながら指導展開をしている。自己を見つめる「振り返り」を時間内に必ず記入させ、何時間分かまとめて提出させることで個人練習の進捗状況や学びの状況をチェックしている。また、4回に1回は弾き歌い試験を想定しての模擬試験形態の場を設定した。

③ 複数回の模擬試験形態を実施

弾き歌い試験合格を目標にして場慣れするために、今年度は模擬試験を複数回、経験する場を設定した。各学生のピアノ歴や進度差があるので「今自分が弾けるところまでを発表する」ということで安心感を持たせている。「人前で弾き歌いすること」に早くから慣れると共に他の学生の良さや課題を的確に捉え、自分自身の振り返りに役立てるように指導した。

(片岡潤子)

4-2 長谷川の「指導法」

開設から3年目となる2020年度前期から2021年度前期までに特に改善した点を中心に述べる。

4-2-1 学習環境

1コマの人数や分け方については、片岡が本稿の「4-1-1 学習環境」で述べた通りである(90分を1回45分、5人以下で2回に分ける)。前期も後期も木曜日の4限は、グランドピアノのないML教室のため、その教室から近いグランドピアノのある部屋も予約し、両方の部屋を行き来する形で進めた。木曜日の5限は、片岡が使用しているML教室を予約できるため、教室内にグランドピアノがあり広々とした環境で進めることができた。

2020年度前期は、新型コロナウイルスの感染力の強さや重症化について、今以上に情報が乏しく、学生の命も教員の命も守らなければならない中での対面実施だったため、試行錯誤の連続だった。申請書類が通り対面が決まって、初めての授業で、厚生労働省の感染防止対策の注意喚起のチラシを配布し、入退室のドアには片岡が作成したポップを貼った。導線を確認しつつ、15分に1回喚起をする、マスク着用や消毒、石鹸での手洗いの徹底、歌わないでピアノの練習をメインにする等、考えられる感染防止対策を講じた。マスクだけでは、足りないと判断し、フェイスシールドの着用も促すことにした。当時、フェイスシールドは品薄であり、価格の面でも全員分準備するのは難しいと考え、大阪大学が公開していた「簡易フェイスシールドの作り方」を参照し、材料やある程度の準備は授業者が整えて、第1回目の授業で、各々がフェイスシールドをつくり、それをプレゼントするという方式を取った。こうした取り組みは、緊急時に、学校現場で教員として何をすべきかということを考えるきっかけにもなる。また、入学しても大学に通えない状況の1年生に何か楽しさを提供したいという思いもあったことから生まれた。これらの準備は、片岡と協働ですすめた。後期からはフェイスシールドの着用は求めなかったが、マスク着用、換気や消毒、石鹸での手洗いは、現時点でも続けている。

2020年度のコロナ禍で片岡と協働で編み出した感染防止対策を講じつつ対面を維持する少人数制の学習環境は、学習者同士の交流も生まれ、仲間意識や学習のモチベーション、

補習「教職ピアノ」の「指導法」の在り方に関する一考察
—学び合いの有効性に着目して—

指導者自身もより丁寧に学生の状況が把握しやすいという点で効果的であったと考える。

4-2-2 希望者数と学生の出席状況

2020年度前期から2021年度前期までの木曜日の4限と5限の登録者数、出席者数、欠席者数、全体の出席率の平均は、次の通りである(表5)。算出方法は、本稿の「4-1-2 希望者数と学生の出席状況」と同様である。

表5 2020年度【前期】から2021年度【前期】までの木曜4・5時限の出席率の平均

年度とsemester	2020年度【前期】		2020年度【後期】		2021年度【前期】	
	木曜4限	木曜5限	木曜4限	木曜5限	木曜4限	木曜5限
登録者数の平均人数	9.9人	10.0人	8.0人	11.3人	8.2人	9.8人
出席者数の平均人数	7.9人	8.0人	6.3人	8.6人	7.0人	9.4人
欠席者数の平均人数	2.0人	2.0人	1.7人	2.7人	1.2人	0.4人
全体の出席率	80%	80%	80%	76%	86%	96%

出席率のsemesterごとの平均は、2020年度前期は80%、2020年度後期は78%、2021年度前期は91%となっている。登録者数に変動があるのは、途中で登録を取り消したり再登録したりする学生がいるためである。

この補習は、学年の低い者を優先順位として募集している(資料1)。教務から受講者名簿を受け取った後、各担当者がクラス分けをする。ポイントは、片岡が「4-1-3-(1)①クラス分け」で書いた内容とほぼ同じ考えで進めている。

2020年度前期の希望者は60人の枠に114人の応募があったため、木曜4・5限の受講者は、全て1年生であった。2020年度後期は、前期から継続して受講した学生と、9月の試験で合格はしたが課題を見つけた学生、不合格だった学生というように1から3年生までが受講した。2020年度後期は、9月の試験で「条件付き合格」という補習「教職ピアノ」を受講して授業内で合格を確定する必要がある学生が全受講生21人中8人いたため、本人の希望とは別で受講している学生もいた。

2021年度前期の受講者は、1年生から継続して受講している2年生と2021年度に新たに入学してきた1年生で構成された。毎年、受講生は、短大生と学部生がいて、ピアノや声楽、管楽器、クリエーション、コミュニケーション、ヴォーカルパフォーマンス等、専攻やコースも多彩である。

4-2-3 指導内容・指導方法の概要

(1) 自己評価カードの導入

2020年度からは、新たに自己評価カードを導入した。これは、片岡が2018年度当初から推進している自己の振り返りが効果的であると考え、その取り組みを模倣しつつ自分なりにアレンジしたものである(図1)。

		学籍番号：	専攻・コース：	氏名：			
		ピアノ歴：	年				
		意気込み（どこを中心に上達させたいか等）：					
No.	日付	教材名（小節数等）	自己の目標	一言感想 (特に頑張ったこと・楽しかったこと)	自己評価	チェック	
1	/				A B C		
2	/				A B C		
		全体を振り返って（感想等）：					

図1 自己評価カード（2021年度改訂版の一部抜粋）

第1回目の授業の始めに「意気込み」や第1回目の「自己の目標」まで書かせ、授業の終わりに「一言感想」を書かせ、「自己評価」に丸を付けさせて、毎時間ごとに教員がチェックし、その時に良かった点や次回までの課題について一言アドバイスをするという方式だ。「全体を振り返って」は、授業最終日に自己のまとめとして書かせた。

2019年度までは、口頭で発言させていた「意気込み」を授業の最初に書かせることで、学生のニーズを改めて認識することができた。すなわち、ピアノの学習歴の浅い学生は、ピアノを中心に学びたいこと、ピアノは弾けるが声量が出ないことに悩みを抱えている学生も一定数いること、弾きながら歌うことの苦手意識は、多くの学生の共通課題であることである。改めて言うまでもなく、ピアノの学習歴でクラス分けをしていないこともあり、学生のニーズは、バラバラなのである。これは、一見大変ではあるのだが、学び合う、そして育ち合うチャンスと捉えることもできる。

(2) 学び合い、育ち合う場づくり（環境構成という視点）

2018年度から授業者として心掛けていることがある。それは、学生をピアノ歴等の差で見ないことである。補習「教職ピアノ」には、様々な専攻やコースの学生が集まる。これは、学生同士の交流を生み出すまたとない場である。それぞれの専攻では専門性を学んでいる学生も、ピアノを弾きながら歌うという行為になると、途端に自信を無くしてしまう。しかしながら、自己の演奏での学びは、ピアノを弾きながら歌うという表現行為にも通じているはずである。

2020年度は、先述したように、1回に集まる人数を5人以下とした。そこで見えてきたのが、学生同士が学び合い育ち合う場を教師が如何につくるかという課題である。もちろん、最低限のアドバイスとして指使い、ペダルの踏み方、声量を響かせるコツなどは毎時間必要に応じて指導している。しかし、そういったことも含めて学生同士で学び合う場をつくりたいと考えた。なぜなら、コロナが流行する前は当たり前のようにできていた学生同士の交流

補習「教職ピアノ」の「指導法」の在り方に関する一考察
—学び合いの有効性に着目して—

の場が、日常生活の中でつくりにくくなったため、貴重な対面授業で関わり合う喜びを感じて欲しいと思ったからである。ピアノが上手く弾けなくても歌が上手に歌えなくても、相手の演奏について何かしらのアドバイスはできる。また、こうした活動は、教育実習でも役立つと考えた。ペア学習やペア指導を取り入れる基盤においても片岡の「指導法」を参考にした。学生同士の教え合いや学び合いの様子の一部は次の通りである（写真1、2）。



写真1 歌唱・ピアノの教え合い



写真2 指使いの指導

そこで、初回から積極的にペア（または3人）で練習し、アドバイスをし合う活動を取り入れた。ウォーミングアップとして全体で1曲、例えば「夏の思い出」を弾き歌いしてから、個人練習に入り、ペア学習・ペア指導をするというスタイルが各回の概ねの流れである。ペア学習やペア指導は、毎週違う友達と組めるように配慮した。授業回数の後半に差し掛かって来て、人前で弾くことに抵抗がなくなってきた時点で、模擬試験のように全員の前でピアノを弾き歌いするという活動も繰り返した。その際、必ず、本人に「今の演奏はどうだったか、何か課題があるか」を尋ね、聞いていた学生にも一人ずつ、「良かった点」と「改善点」を言い合うという流れをつくった。

このような流れで進めていると、ペア学習・ペア指導の時に、上手に「花」の伴奏をしている学生に対して、そのペアの学生だけでなく、別の学生がハモリ出すというシーンが出てきた。その時、他のペアもそのまま一緒に歌い出し、心が震える場面ができた。その日、伴奏をしていた学生は、「自分の伴奏でみんなが歌ってくれて嬉しかった」と書いた。音楽の喜びをその場にいた全員で分かち合えた瞬間であった。また、声楽専攻の学生が歌詞の意味を捉えつつ、どのように歌うと表現が豊かになるのかということをレクチャーする場面もあった。さらに、ピアノ専攻の学生が指使いやペダリングを丁寧に教える場面も出てきた。みんなで学び合い育ち合う場が生まれているように見えた。

(3) 年齢の近い先輩の存在を生かす

2021年度前期は、これまでと違った取り組みとなった。2020年度に受講していたピアノ専攻のA（2回生、男子）が、既に4曲合格していて受講する必要がないにもかかわらず、サポーターとして授業に入ってくれるようになったことである。指使いやペダリング、楽譜

の読み方、B 伴奏から A 伴奏への移行方法等、A 自身も教える立場で積極的に学び、全体の指導やペア指導にも入り込み、身近な存在として活躍してくれた。2021 年度前期の出席率がそれまでよりも高くなったのも A の存在も大きいのではないかと考えている。特に、ピアノ歴 0 年で、このままでは手も足も出ないという落ち込んでいる学生に対して、A の丁寧な指導や周囲の励まし（1 年前は自分も泣きそうだった、メトロノームで練習したらよい、まずはピアノを覚えてしまおう、大丈夫、自分もそうだったからきっとできるようになる）等々、A だけでなく 2 年目も履修している身近な先輩の存在は、めげそうになっている学生の目標にもなり、向上心への相乗効果があるのではないかと考察する。

(長谷川真由)

5 学び合いに対する学生の反応

ここでは、各指導者が授業内で行った振り返りカードに記載されていた感想の抜粋を明記する。片岡も長谷川も授業の最後に行った振り返りを基に抜粋した。学び合いに関連する文言には、下線を引いた。

5-1 片岡の担当学生の感想の抜粋

(1) ピアノ専攻 ピアノ歴 15 年の学生

前期の教職ピアノを受講して、歌の伴奏としてのピアノの表現や歌での表現を学んだことで、演奏表現に幅を生み、情景豊かに演奏することができるようになった。自分の演奏の改善だけでなく、他の人の演奏を聴き、アドバイスを申しあうことで、1 人では気づかなかったことに改善することができたり、教えることで自分の演奏への意識にも良い影響が生まれたりと非常に有意義な時間となった。

また、教職員として重要となる「人にわかりやすく伝える力」を弾き歌い試験の練習の中で効果的に学ぶことができたと思う。仲間と教えあい、団結して弾き歌い試験合格という 1 つの目標に向かって進んでいくことで楽しく学び、技術を向上させることができた。

(2) 管楽器専攻 ピアノ歴 0 年の学生

同じ曲を練習している友達同士で、どのようにすれば弾きやすいか、どのように弾いているかを教え合うことができ、私はピアノの経験が浅く教えてもらうことばかりだったのでよかったと思いました。また、みんなと練習することにより人前でピアノを弾く度胸がつきました。経験の浅いピアノを人前で弾いたり大きな声で歌ったりすることは練習をしないと堂々とすることはできないと思います。ここに自信を持てたのは教職ピアノを受講していたからだと思います。

(3) ヴォーカルパフォーマンスコース ピアノ歴 14 年の学生

一人ではなく、皆で取り組んでいるので、私も、もっと頑張ろうと向上心を持つことが出来ました。皆で取り組んでいく楽しさを感じる事が出来ました。一人ずつ皆の前で演奏していくことが多く、人前で演奏する度胸が以前よりついた気がします。練習をこれからも頑張って、自信を持って演奏できるようになりたいです。みんなの演奏を聴いて、自分の思ったことを伝えることが難しかったのですが、伝えようと頑張ったことは、自分

の力になっていると思います。

(4) 声楽専攻 ピアノ歴 1 年の学生

とても楽しい講座でした。何より周りの人が皆温かくて安心できました。いつか私もそんな空間を創れるようになりたいです。

(片岡潤子)

5-2 長谷川の担当学生の感想の抜粋

(1) ピアノ専攻 ピアノ歴 12 年の学生

4人でグループでコメントし合って授業が受けられたので、とても良い刺激になって、教えてもらうだけでなく、教えるという経験もすごく役に立つし、自分の演奏のためにもなりました。教える・コメントし合うことがとても良い経験でした。

(2) ヴォーカルパフォーマンスコース ピアノ歴 0 年の学生

ペア学習や前での発表を見てコメントを言うなどは、すごく自分を鍛えられたなと感じます。個人練習ではない、緊張する場での学びが大きかったです。ピアノを練習して上手くなりたいという気持ちが強くなり、弾くことが楽しくなりました。疲れた時はピアノを弾いたりしてリフレッシュするくらいです。ペダルのタイミングや指使いも上達で来たかなと思いました。曲の雰囲気をもっと出せるようにこれからも練習します！

(3) 管楽器専攻 ピアノ歴 3 年の学生

初めは自分はピアノすらまともに弾けなかったので、不安どころか絶望に近かったのですが、何回もやれば多少難しい曲でもできると実感しました。1人ならこの実感までたどり着けたかわかりません。来年もこの授業を取ろうと思います。最も印象の良い授業でした。

(4) 声楽専攻 ピアノ歴 15 年の学生

1人で練習できる時間があることで、普段練習できなくても練習できるので良かったです。ペア学習はとても身になりました。教えるコツも知れてよかったです。

各担当者に寄せられた感想の抜粋から、個人練習のみならず、友達同士でアドバイスし合うペア学習の中での学びに喜びや充足感を感じていることが読み取れる。

(長谷川真由)

6 考察

これまで、2020年度前期から2021年度前期までの各授業担当者の「指導法」や出席率、学生の感想等を概観した。両担当者の授業の出席率の平均が80%以上を保っていたこと、学生の感想の抜粋に学び合う喜びについて多く書かれていたことから、2人の「指導法」に共通することは、「学び合い・育ち合う集団づくり」に重点を置いていたといえる。具体的には、下記の「指導法」が効果的だったことが考察される。

- ① 1組5人以下の少人数制で進めること
- ② ペア指導やグループ指導、模擬試験の場で必ず発言し合う場を設けること

③ 振り返りを文章で書かせること

④ ①～③までの一連の活動や授業の流れは、お互いの良さを認め合える雰囲気の中で
培われること

上記4点は、それまでの実践の蓄積及び2020年度のコロナ禍での試行錯誤過程の経験により導き出され、定着して行った。

(長谷川真由)

7 おわりに

補習という位置づけで開設された当時、指導内容についてのモデルもないままに指導者の手腕に委ねられていた。受講学生がML教室で各自練習し1人約2～3分程度の個人レッスンを受けるだけの補習内容では恐らくこの講座は3年程度で消滅していたことであろう。たとえ単位取得がなくても魅力や興味ある指導内容で学生を惹きつける補習授業「教職ピアノ」を確立させるべく取り組んできた4年間である。指導内容の中核を担う「学び合い」の学習形態について今回の研究(まとめ)は我々2人としての軌跡であり、今後さらなる課題にむけての出発点となる。

(片岡潤子)

片岡の「指導法」に刺激を受けながらここまで進めることができた。2018年度当初は、補習に来た学生全員を「試験」に通すために、どのような「指導法」が有効なのかということばかりに気を取られ、個人練習や個別指導を中心に進めていた。つまり、補習の域を脱していなかったといえる。こうした中、2018年度の開講当初より、 Semesterごとに互いの状況をレポートにまとめ、情報共有するとともに、こうした報告書を教職部会や教職課程委員会に提出してきた。その中で、片岡の「指導法」の魅力を学び、常に協働的に授業を構築していった。2020年度は、3年目、4年目と実践を積み重ねてきたことやコロナ禍で少人数制にしたことで、学生一人ひとりの表情や思いがみえるようになってきて、それぞれの良さを生かす「指導法」を確立させていく契機となった。補習「教職ピアノ」のように一人ひとりの持っている能力の違いが顕著に表れる学習では、学生同士が学び合い育ち合う環境を指導者が意図的につくるのが重要なのではないかと考える。

(長谷川真由)

8 今後の課題と展望

今後の課題は、次の通りである。模索しながらの教職ピアノの指導方法、指導内容も開設4年目となり、マニュアルを作成していく必要がある。どの指導者でも、どのコマの時間帯であっても基本事項をもとに指導を進めていくことができるという補習授業「教職ピアノ」を定着させ確固たるものにと考える。

(片岡潤子)

本稿では、学び合いの有効性に関して、検証結果等を立証する数値的なデータを示すまでには至らなかった。今後は、ここにも焦点を当てて研究を継続させたいと考える。「指導法」に関する個人的な今後の課題は、学生同士の学び合いと教師の支援や指導力の向上の両方のバランスをどのように保つのかということを実践しながら追及していくことである。補習「教職ピアノ」の今後については、片岡が述べたように、マニュアル作成も重要だと考え

補習「教職ピアノ」の「指導法」の在り方に関する一考察
—学び合いの有効性に着目して—

ている。さらに、教育実習の内諾を受けた学生が実習前に受講できる授業としての「教職ピアノ」も開講できると、下支えや発展の両方の視点で、「教育実習に自信をもってピアノ弾き歌いができる」学生を増やすことができるのではないかと考えている。（長谷川真由）

注

- (1) 発足時のメンバーでまとめた「報告書」である。橋本龍雄・片岡潤子・園田葉子・長谷川真由（2019）「教職課程における『ピアノ弾き歌い試験』対策としての『教職ピアノ』の試み：受講生の様相及び指導内容と課題」『大阪音楽大学研究紀要』57、24-39。
- (2) 橋本龍雄・園田葉子・長谷川真由編集（2019）『中学校音楽科 歌唱共通教材伴奏集：「教職ピアノ」「ピアノ弾き歌い試験」「教育実習」にむけて』大阪音楽大学教職ピアノ検討委員会、武藤好男・永田孝信・駒井肇・熊谷美紀・高昌帥編曲。
- (3) 2020年度と2021年度は、永田孝信、熊谷美紀、高昌帥、鳥居知行、高橋徹の5人の審査協力を得た。
- (4) 中山喜満が2021年3月17日に自己点検委員会に提出した会議資料「大学2018-2020教育実習成績報告書について」1-4を参照した。
- (5) 中山（2021）は、2018年度の発足時のメンバーの橋本・片岡・園田・長谷川でまとめた前掲の「報告書」（2019）も根拠としていた。

参考文献

- 今泉朋美（2004）「ピアノ初心者学生のためのピアノ授業の試み：集団講義とキーボード・ピアノを用いて(2)練習カルテ導入」『日本保育教育学会全国大会論文集』57、560-561。
- 神野すなほ・鈴木由紀子（2018）「『教職ピアノ実習』で育まれるピアノ演奏力：グループレッスンを通して」『洗足学園音楽大学教職課程年報』2、101-114。
- 木村貴紀・若原真由子（2019）「教員及び保育士養成機関に於ける『弾き歌い』指導についての提言：動画を用いた学習とソルフェージュ的側面からのアプローチ」『北海道教育大学紀要 教育科学編』69（2）、243-254。
- 中島卓郎（2002）「実践的指導力を高めるピアノ教育の試み：教員養成教育の場合」信州大学教育学部附属教育実践総合センター紀要『教育実践研究』3、31-40。
- 中平勝子・赤羽美希・深見友紀子（2010）「ブレンデッドラーニングを取り入れたピアノ弾き歌い指導の改善」『日本教育工学会論文誌』34、45-48。
- 中平勝子・赤羽美希・深見友紀子（2012）「ピアノ弾き歌い教育の質保証」『日本教育工学会論文誌』36、291-299。
- 西川麻里子（2018）「音楽教育指導者に求められる〈気づき力〉と〈コミュニケーション力〉：「教職ピアノ実習」の授業における、副科ピアノ専攻学生の自己向上力の涵養の

指導』『洗足論叢』46、235-249。

橋本龍雄・片岡潤子・園田葉子・長谷川真由 (2019) 「教職課程における『ピアノ弾き歌い試験』対策としての『教職ピアノ』の試み：受講生の様相及び指導内容と課題』『大阪音楽大学研究紀要』57、24-39。

平井李枝 (2016) 「教員養成課程学生に対するピアノ「弾き歌い」指導法の研究」『宇都宮大学教育学部教育実践紀要』2、91-98。

古川美枝子 (1999) 「基礎技能音楽のカリキュラムに関する一考察(2)：ピアノ学習初心者への集団指導の試み」『日本保育学会大会発表論文集』52、910-911。

古川美枝子 (2003) 「保育者養成における音楽教育に関する考察：子どもの歌を導入教材とするピアノ学習初心者への集団指導」『日本保育学会大会発表論文集』56、870-871。

資料1 2020年度前期のポータルサイトの掲載文書

補習授業「教職ピアノ」の前期の受講者を下記の通り募集します(詳細は添付資料の補習「教職ピアノ」について)。

学部1年生は、添付資料の「2020年度 ピアノ弾き歌い試験」要綱を必ず読んでください。

<募集曜日>

火曜4・5限(片岡潤子)

水曜4・5限(片岡潤子)

木曜4・5限(長谷川真由)

定員：**各曜日5～8名程度**

<募集対象>

短大1・2年の教職課程履修者

大学1年の教職入門履修者

大学2～4の教職課程履修者

<募集期間>

5月20日(水) 13:00から 5月27日(水) 17:00まで

※ポータルシステムの「アンケート回答」で申込を受け付ける。

※いずれも弾き歌いが合格していない者を優先とする。多数の場合は、学年の若い順を優先とし、申込の早いもの順に順次対応する(無断欠席が連続3回の者は、受講意欲がない者とみなし、登録の早い者へ順次声を掛ける)。

<受講可否通知>

5月29日(金) 13時

<受講開始>

6月2日(火) から

※後期もほぼ上記の内容と同質の募集をかけるが、後期は例年応募人数が少ないことと、2020年度より水曜日の5限は片岡が別の授業を担当しているため、5コマ開講になっている。

謝辞

資料を提供して下さった中山喜満先生には、心より感謝申し上げます。また、補習「教職ピアノ」の募集や教室確保等に尽力して下さっている教務課の皆様、「ピアノ弾き歌い試験」を受験する学生を陰で支えて下さっている副科ピアノをご担当の先生方、お忙しい中、『中学校音楽科 歌唱共通教材伴奏集』の開発や試験の審査に協力して下さっている先生方に、深く感謝申し上げます。

【研究ノート】

ショパンの記譜法についての覚書

大竹道哉

1. はじめに

ポーランド出身の作曲家、ショパン(Chopin, Frédéric François; 1810-1849) のほとんどの作品は、ピアノ独奏のための曲である。ピアノにこだわった作曲家だと言える。

私は、ショパンの楽譜の記譜法に、顕著な特徴を見出した。その様々な特徴を合わせて考えると、一つの可能性が浮かび上がる。ショパンの書いた音符は「聞こえてくる響き」ではなく「ピアノの操作方法」を記したものであること。また、このことはこれまで検証されずに来た可能性が大きい。

2. ショパンのペダル表記について

ショパンのペダルの書き方には、ほかの作曲家にあまりみられない特徴が見いだせる。

ショパンの楽譜には、休符の部分にペダルを書き込まれていたり、スラーの切れ目とペダルの切れ目が一致しないように書き込まれていたり、という箇所が多く見られる。

マズルカ 変ロ長調 作品 7-1 譜例 1

アーテキュレーションが細かく、スタッカートや休符が入っている箇所にも関わらず、ペダルは踏まれる。

舟歌 嬰へ長調 作品 60 譜例 2

The musical score is written for piano in F# major and 12/8 time. The first system is marked 'Allegretto' and shows a right-hand melody starting with a forte (f) dynamic, which then diminishes (dim.) to piano (p). The left hand provides a rhythmic accompaniment of eighth notes. Pedal markings are shown as asterisks and the symbol 'ped.' below the notes. The second system is marked 'cantabile' and continues the left-hand accompaniment.

そこで、なぜこのような表記になったか考察してみる。

ペダル（ダンパーペダル）を踏むと、音そのものは踏んでいる間は伸びる。だから、このように「休符」と「ダンパーペダル」が一緒に書いてあるということは「休符そのもの」は単にその個所に「音がない」ことを意味しない。とすると、ショパンにとっての「休符」は、鍵盤から指を離すことだといえる。

ダンパーペダルの表記方法については、次の2種類が考えられる。

A. 指を鍵盤に置く時間と「ダンパーを上げる装置」の操作を明記する。「手許で何をするか、指はどの時間どの鍵盤に置き。ペダルはどこで踏むか」つまりピアノという楽器の操作方法を、楽譜に記すこと。

B. 響く時間の音価を記して、指は鍵盤から離しても「ダンパーを上げる装置」によって音を響かし続ける。「響き方、聴こえ方」が書かれている。これを見て演奏者は、どのようなタイミングでどの鍵盤に指を置き、どのタイミングでペダルを踏むか考える。つまりピアノという楽器の鳴り響くイメージを、楽譜に記すこと。演奏方法は、演奏者が考える。

この譜例の違いを、単純な形で記してみた。（下記の楽譜は左手だけで弾くものとする。）

譜例 3

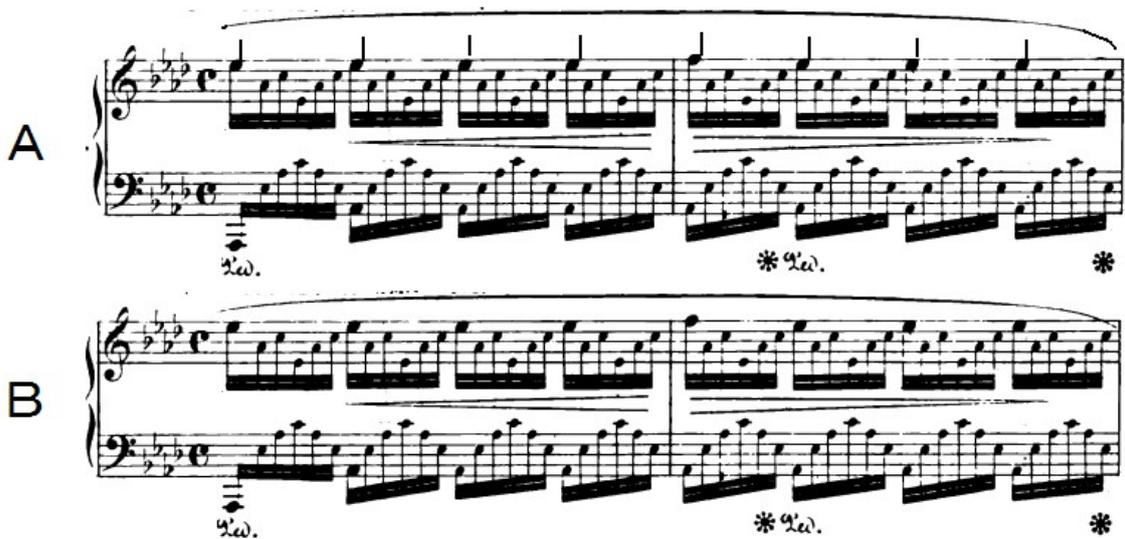


譜例 3 の A は、指を鍵盤に置く時間と、ペダルを踏むタイミングを示したものである。これは「操作方法」が書かれているといえる。B は、響き方を記したものと見える。ショパンの楽譜は A の書き方で記されている。B のように「響き方」を書くと、「ダンパーペダル」によって残されてしまうバス以外の音もダンパーペダルにより響き続ける。これらの響き続ける音が長い音として記されないのが、曖昧な書き方だといえる。(ソステヌートペダルは 1862 年に発明されているので、少なくともショパンには関係がない。①)

3. 旋律線についての考察

ショパンがどのような手順で楽譜を書いたかを、考察できる資料がある。エチュード作品 25-1 の草稿が残っている。ショパンは最初 A を書き、そのあとその符幹をペンで消した跡が残っている。つまり、最初に A を書き、それを B に直した。このような下書きが見つかっている。②

譜例 4



この A と B の間に「ショパンが何を考えたか」を推論することができる。ショパンが A を書いた後、ピアノで試奏した結果「鍵盤から指を離す」ことに気がつき、

それで「四分音符」としての符幹を削った。と考えることができる。
スケルツォ第1番の中間部は、譜例5のように書かれている。

譜例5

Molto più lento. M. ♩ = 108.
sotto voce e ben legato

譜例6

ショパンは譜例6で記されたように、メロディーを示す符幹を書いていない。内声のメロディーは、「ペダルで長く響かせるが、八分音符の長さだけ鍵盤に指を置く」から、譜例5の書き方になっていると考えられる。「ショパンにとっての楽譜、音符は、手許で何を行うか。」という演奏者への指示であるといえる。スラーの切れ目で手を離す。ペダルの離す箇所と手の離す箇所は、同じでないことも多い。そのようにして楽譜通りに行った結果、出てくる旋律線は、演奏者が見つけていく。

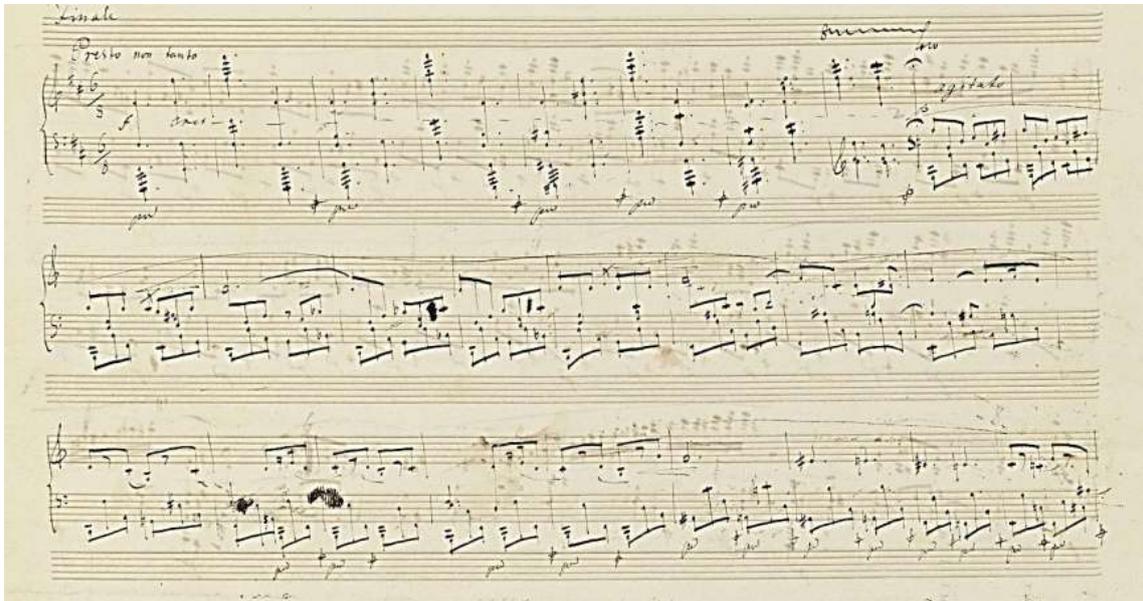
以下は、校訂者が旋律線を補完した楽譜である。(Peters版 Herrmann Scholtzによる校訂)

譜例7

Molto più lento. (♩ = 108.)
sotto voce e ben legato.

ソナタ第3番の終楽章も同じことが言える。

譜例 8



譜例 9

FINALE.
Presto non tanto.

A printed musical score for the third movement of Chopin's Sonata No. 3. The score is arranged in three systems. The first system begins with the tempo marking "Presto non tanto" and includes dynamic markings like "f" and "cresc.". The notation is clear and includes various musical symbols such as slurs, accents, and dynamic markings like "p" and "agitato". The score is presented in a clean, professional layout.

譜例 10

68 **Finale.**
Presto, ma non tanto.

譜例 8 は自筆譜、譜例 9 は自筆譜の書き方を守った楽譜。譜例 10 は、校訂者によって符幹が書かれ、旋律線が記された楽譜。(H.Scholtz 校訂による Peters 版)

夜想曲作品 48-1 の中間部 譜例 11

ショパンがいわば「リスト的な」オクターブ連打を使った、大胆な例だといえる。ここでもショパンは「音符の長さは指を置く長さ」とし記している。響き続ける旋律線を、長い音符で書くことはされていない。また 10 度を超える和音には、アルペジオの記号を入れている。ショパンは、自身の作品を試奏してペダルをどこで踏み変えたか、どこで手指を鍵盤から離

したかを点検し、克明に楽譜に書き記したと考えられる。また、この書き方は、のちの校訂者の手によって、崩されていったと思われる。

4. バス音の書かれ方

ワルツの左手には、次のようにバス音が3拍のものと1拍のものが混在している。これは「指が届いている」かどうかによって書かれていると思われる。囲った音は「手が届く範囲」にあるバス音である。

華麗なる大円舞曲 作品 18 譜例 12

スケルツォ第2番にもこの事例がはっきり見られる。

スケルツォ 第2番 変口短調 作品 31 譜例 13⁽³⁾

5. バラード第4番の問題

もし、ショパンが「楽譜に書いた音符の長さは、指を抑える時間」と仮定した場合、以下の箇所について、多くの版の指使いの選び方に問題がある。ショパン自身はここに指使いを記していない。

譜例 14 ショパン；バラード第4番 へ短調 作品52 125～

aで囲ったAsとEsが書かれているとおりの126小節の3拍まで指で押さえられると、bの指使いは1の連続以外に考えられない。また、cで囲ったAs-Gis音が、書かれているとおりに128小節の3拍まで押さえられると、dの指使いも、1の連続になる。よって譜例15に記したようになる。

譜例 15

しかし、このような版は見いだせなかった。(4)

譜例 16

譜例 16 のように、指が離れるところに、休符を置いている版も見いだせなかった。(5)
以下に、主な楽譜の譜例を示す。

Chopin, Frédéric, 1929. *Ballads*. Edited by Cortot, Alfred; 1829, Salabert,

Chopin, Frédéric, 1929. *Ballads*. Edited by Scholtz, Herrmann; Leipzig C.F. Peters,

Chopin, Frédéric, 1924. *Balladen*. Edited by Kreutzer, Leonid; Berlin Ullstein

The image shows the first system of a musical score for Chopin's Ballade No. 1, 1924 edition. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff features a complex, flowing melody with various fingering numbers (1-5) and dynamic markings such as *f* and *p*. The bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and single notes, including some markings like *ten.* and asterisks. The key signature is three flats (B-flat major/D-flat minor) and the time signature is 3/4.

Chopin, Frédéric, 1948. *Ballads*. Edited by Iguchi, Motonari; Tokyo, Shunju-sha

The image shows the first system of a musical score for Chopin's Ballade No. 1, 1948 edition. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff features a complex, flowing melody with various fingering numbers (1-5) and dynamic markings such as *f*, *ritard.*, and *a tempo*. The bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and single notes, including some markings like *ten.*, *dim.*, and *pp*. The key signature is three flats (B-flat major/D-flat minor) and the time signature is 3/4.

Chopin, Frédéric, 1976. *Balladen*. Edited by Zimmermann, Ewald; Munich Henle

Musical score for Chopin's *Ballade*, measures 124-127. The score is in G minor (three flats) and 3/4 time. Measures 124-127 show a complex texture with multiple voices in both hands. Measure 124 features a forte (*f*) dynamic and a *ten.* marking. Measure 127 features a *dim.* marking. The score includes various fingering numbers (1-5) and articulation marks.

Chopin, Frédéric, 1976. *Balladen*. Edited by Ekier, Jan Stanisław, Edition Wiene; Vienna

Musical score for Chopin's *Ballade*, measures 125-128. The score is in G minor (three flats) and 3/4 time. Measures 125-128 show a complex texture with multiple voices in both hands. Measure 125 features a forte (*f*) dynamic and a *ten.* marking. Measure 126 features a *dim.* marking. Measure 127 features a *pp* dynamic and a *ritardando* marking. The score includes various fingering numbers (1-5) and articulation marks.

Chopin, Frédéric, 2013. *Balladen*. Edited by Ekier, Jan Stanisław, Edition Polskie Wydawnictwo Muzyczne,

The image shows two systems of musical notation for Chopin's Ballade No. 1. The first system covers measures 128-130. It features a right-hand melody with a 'ritardando' marking and a 'dim.' (diminuendo) marking. The left hand has a bass line with a 'pp' (pianissimo) marking and a '5' fingering. Pedal markings are shown in the bass line. The second system covers measures 131-133. It features a right-hand melody with a 'smorzando' marking. The left hand has a bass line with a '5' fingering and pedal markings. The score is in G minor and 3/4 time.

私は、譜例 14 の b と d の箇所に関して、譜例 15 で記したように「ショパンがバスの音を指で押さえてくれることを期待して ten. (テヌート) を書いた。また、それによって 1 指を滑らせて使ってもらうことを期待していた、さらにはこのような運指法を、楽譜から読み取ってもらえると考えていた。」と考えている。その上 127 小節から 128 小節にかけて、バス音は A \flat から G \sharp に変わっている。このような場合、このバス音「G \sharp として鍵盤を抑え続ける時間」をショパンは考えていたのではないだろうか。また、多くの校訂者はこのことを理解しなかったのではないだろうか。

5. まとめ

私の現時点の見解としては、

ショパンは、楽譜に音符を書くときに「響き方」ではなく、克明に「手元で何を行うかという操作方法」を書いた。ペダル表記も、この原則に準じている。

私は演奏者として、ショパンが「手の振り付け、所作」を記したかのように感じる。

このことは、のちの校訂者に理解されずに、曖昧にされてしまった。そのために、ショパンの意図から外れたことが、多くの楽譜に書かれた可能性がある。

今後の研究課題としては、この見解への様々な議論、より多くの明確な裏付け、批判意見、他の作曲家の楽譜との比較検証などが考えられる。また、多くの議論を経て、新たな「ショパン像」を築くことが必要なことだと考えている。

さらには、楽譜に限らず「記されたもの」の研究に、これらの研究の考え方を生かすことなどが考えられる。

注釈 (1) 青山一郎 2021 『1冊でわかるピアノのすべて：調律師が教える歴史と音とメ

カニズム』182 ページ

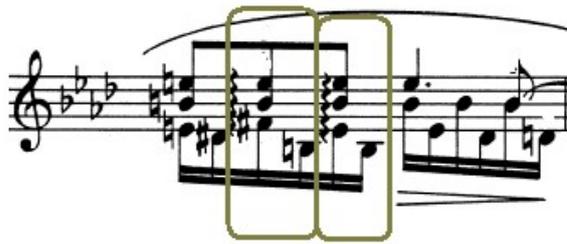
注釈(2) 前田則子 多田純一 2010 「ショパン作曲《Etudes op.25》の原典版楽譜の研究—No. 1、No. 2 の原資料に基づいて」奈良教育大学紀要 第59巻 第1号(人文・社会)平成22年 181 ページ

注釈(3) 譜例13のバス音には、10度以内に手が届いて長く伸ばしている音、手が届いても伸ばされていない音、手が届かなくて伸ばされていない音、3種類が存在する。「10度以内に手が届くバス音」で、どのような音が伸ばされているかを検証することによって、ショパンの「弾き方、手の動きやハーモニーの感じ方」を見ることができる。

注釈(4) 大竹道哉 <https://m-ohtake.classic-market.jp/blog/>「指使いからちょっとした発見 ショパン：バラード第4番」2014年1月10日 / 最終更新日時：2021年8月25日

注釈(5) 128小節の、2,3拍の右手の扱いであるが、ショパンは10度を超える和音については、アルペジオを書き記している。それから考えると、ここの囲ったものを一つのアルペジオとして意識し、右手で弾くことを想定していたのではないかと考えることができる。

夜想曲作品48-1の中間部 譜例11も参照のこと。



参考文献

Chopin, Frédéric, 1878. *Balladen*. Edited by Rudorff Ernst. Leipzig; Breitkopf und Härtel, (Friedrich Chopin's Werke. Band I). Accessed September 28, 2021, <https://imslp.org/wiki/Special:ImagefromIndex/183622/wc22>

Chopin, Frédéric, *Balladen*. Edited by Scholtz, Herrmann. Leipzig, Peters, (Chopin Sämtliche Pianoforte-Werke, Band II), Accessed September 28, 2021, [https://imslp.org/wiki/S%C3%A4mtliche_Pianoforte-Werke_\(Chopin,_Fr%C3%A9d%C3%A9ric\)](https://imslp.org/wiki/S%C3%A4mtliche_Pianoforte-Werke_(Chopin,_Fr%C3%A9d%C3%A9ric))

Chopin, Frédéric, 1880. *Mazueukas*. Edited by Woldemar Bargiel. Leipzig; Breitkopf und Härtel, (Friedrich Chopin's Werke. Band I). Accessed September 28, 2021, <https://imslp.org/wiki/Special:ImagefromIndex/183624/wc22>

Chopin, Frédéric, 1878. *Nocturnes*. Leipzig; Breitkopf und Härtel, (Friedrich Chopin's Werke. Band IV). Accessed September 28, 2021,
<https://imslp.org/wiki/Special:ImagefromIndex/183625/wc22>

Chopin, Frédéric, 1879. *Barcarolle, Op.60*. Leipzig; Breitkopf und Härtel, (Friedrich Chopin's Werke. Band X). Accessed September 28, 2021,
<https://imslp.org/wiki/Special:ImagefromIndex/183630/wc22>

Chopin, Frédéric, 1878. *Sonaten*. Leipzig; Breitkopf und Härtel, (Friedrich Chopin's Werke. Band VIII). Accessed September 28, 2021,
<https://imslp.org/wiki/Special:ImagefromIndex/183628/wc22>

Chopin, Frédéric, *Sonaten*. Edited by Scholtz, Herrmann. Leipzig, Peters, (Chopin Sämtliche Pianoforte-Werke, Band III), Accessed September 28, 2021,
<https://imslp.org/wiki/Special:ImagefromIndex/182753/wc22>

Chopin, Frédéric, Piano Sonata Op.58, Holograph manuscript, 1844.
<https://imslp.org/wiki/Special:ImagefromIndex/122149/wc22>

Chopin, Frédéric, 1976, *Balladen*, Edited by Zimmermann, Ewald, Fingering by Hans-Martin Theopold, Munich; Henle

Chopin, Frédéric, 1976, *Klaviersonate h-moll Opus58*; Edited by Zimmermann, Ewald; Fingering by Hans-Martin Theopold, Munich; Henle

Chopin, Frédéric, *Sonaten*. Edited by Cortot, Alfred. Paris, Peters, (Alfred Cortot Edition de Travail des Euvres de Chopin),

ショパン、フレデリック 1964 『ショパン集I 世界音楽全集：ピアノ編』井口基成編、東京；春秋社

岡部 玲子 2015 『ショパンの楽譜、どの版を選べばいいの?—エディションの違いで読み解くショパンの音楽』 東京：ヤマハミュージックエンタテイメントホールディングス

エーゲルディンゲル, ジャン=ジャック 1983 『弟子から見たショパン—そのピアノ教育法と演奏美学』 米谷 治郎, 中島 弘二訳, 東京: 音楽之友社

青山一郎 2021 『1冊でわかるピアノのすべて：調律師が教える歴史と音とメカニズム』 東京；アルテスパブリッシング

大宮眞琴 1994 『ピアノの歴史：楽器の変遷と音楽家のはなし』 東京；音楽之友社
前田 則子、多田 純一 2010 「ショパン作曲《Etudes op.25》の原典版楽譜の研究 —
No 1、No 2 の原資料に基づいて—」 奈良教育大学紀要. 人文・社会科学 第 59 巻 175
- 186

大竹道哉 2014 「大竹道哉『日々雑感』指使いからちょっとした発見 ショパン：バラード第 4 番」 2014 年 1 月 10 日 / 最終更新日時：2021 年 9 月 23 日；2021 年 9 月 29 日閲覧 <https://m-ohtake.classic-market.jp/blog/>

大竹道哉 2013 「大竹道哉『日々雑感』ショパンの楽譜」 2013 年 1 月 21 日 / 最終更新日時：2020 年 2 月 2 日；2021 年 9 月 29 日閲覧 <https://m-ohtake.classic-market.jp/blog/>

大竹道哉 2019 「大竹道哉『日々雑感』ショパン幻想曲へ短調 作品 49 の一部です」 2019 年 8 月 28 日 / 最終更新日時：2020 年 2 月 20 日；2021 年 9 月 29 日閲覧 <https://m-ohtake.classic-market.jp/blog/>

大竹道哉 2018 「大竹道哉『日々雑感』ショパンは楽譜に何を書いたか？」 2018 年 5 月 2 日 / 最終更新日時：2020 年 3 月 16 日；2021 年 9 月 29 日閲覧 <https://m-ohtake.classic-market.jp/blog/>

大竹道哉 2013 「大竹道哉『日々雑感』ショパンの楽譜」 2013 年 1 月 21 日 / 最終更新日時：2020 年 2 月 2 日；2021 年 9 月 29 日閲覧 <https://m-ohtake.classic-market.jp/blog/>

【研究ノート】

多調音楽の視点によるAlexandre Andrés ”Ala Pétalo”の分析 ～ブラジリアンポップスに見る多調技法～

古後 公隆

1.はじめに

本稿は、シンガー・ソングライターでありフルーティストでもあるアレクサンドリ・アンドレス (Alexandre Andrés) の「アラ・ペターロ (Ala Pétalo)」という、2013年リリースのブラジルの楽曲を題材とし、この楽曲において多調的アプローチを採る3箇所についてを、同じく多調という概念を導入し発展させた20世紀初頭のおもに新古典主義と言われる一派の音楽を比較・参照しながら分析するものである。

ポピュラーミュージックは主にバークリーメソッドあるいは機能と声で分析される事がほとんどであり、実際のところ大部分の楽曲はそれらの理論の範囲内で分析する事が可能だが、当該楽曲の3箇所は、以下に分析する通り機能と声の範疇には収まらない。

そういった要素について、一部では「アウトする」という慣用語で一括りにする向きもあるが、詳細に分析すると様々な角度から明確な分類が可能であり、それらの分析・分類が楽曲のコンセプトを炙り出す上で重要なファクターとなることは明白である。また、手法を論理的に明確にすることはポピュラーミュージックの可能性を考える上でも非常に重要であると考え、この楽曲を取り上げるに至った。

分析の手法としては、シャルル・ケクラン著『和声の変遷』の多調に関する章をベースとし、彼を含む同時代の作曲家たちのいくつかの楽曲を比較・参照しつつ、基本的なキー、スケール、度数といった概念については機能と声を踏襲している。これは、当該楽曲があくまで複数の調性の同時的存在というところに留まっており、セリーやクラスター、微分音といった要素には及んでいないためである。

また、本稿は多調音楽の視点による分析を主旨としており、この楽曲全体の楽曲分析が目的ではないため、機能と声の範囲内で解釈できる部分については完全に割愛した。

なお、当該楽曲の3箇所については、「機能と声からの逸脱が認められる部分の概要とその理由、譜面の提示」「キーやスケールその他音楽的な要素の分析」「似たアプローチを採る20世紀初頭の多調音楽の提示と比較」「特記事項」という順に述べ、それらを合計3箇所に渡って展開し、最後に総括する。

その他、引用の譜面については、クラシック楽曲については紙面の都合により抜粋と必要に応じて筆者によるコード分析を行い、ポピュラー楽曲については原典となる楽譜が存在

多調音楽の視点による Alexandre Andrés "Ala Pétalo"の分析
～ブラジリアンポップスに見る多調技法～

しない、あるいは公表されていないことが多い、またライブでは即興的に演奏されるケースも多く様々なバージョンが存在し得る、といった諸問題を鑑みて、2013年リリースのオリジナルトラックに準拠し、筆者による記譜と当該トラックのタイムに従った時間表記を併記した。

2-1. 譜例1の問題

(筆者による記譜)

譜例1は、イントロを記したものである。フルートパートに注目して頂きたい。⑩の E#音はノンダイアトニックのノートだが、その前のノートである⑨が D#であることから、構成音による準備がない上に、その後は休符で解決先の音を用意されていない。よって、機能音声では解釈できない。

2-2. 分析

第一に、①～⑨は A リディアンスケールである。そしてその後⑩の登場つまり本来 E であるところを上方変位させることにより、コードはそのままにフルートパートのみ、ホルトーンスケールを伴いながら (⑥～⑩) 転調している。転調先は様々に解釈しうるが、③～⑩に範囲を絞れば F#メロディックマイナースケール、つまり F#マイナーキーであり、⑦～⑩に範囲を絞れば F#メジャーキーといえる。

調号の上では A リディアンスケールは E メジャーキーと同一だが、それから見ると前者である F#マイナーキーは下屬調の平行調に当たり、後者である F#メジャーキーは属調の属調に当たる。

この例のように、他のパートとの不協和を許容しながら、特定のパートのみを、フレーズの途中から転調させる目的で一部のノートを変位させる手法は、20世紀初頭が多調音楽にいくつか先例を見出すことができる。

2-3.比較例1

ケクラン「陸景と海景」より「ヤギの番人の歌」 (1916)

Fm7add#17

♩=40 7 fl. ② ③ ④ ⑤

(シャルル・ケクラン著『和声の変遷』より p.170、作曲家自身による抜粋譜と筆者によるコード分析と抜粋)

1916年、シャルル・ケクランにより作曲された「陸景と海景」より「ヤギの番人の歌」などはその典型的な例として挙げられよう。①のようにピアノパートはCマイナーキーのIVを奏で、その上にフルートによるCマイナーキーのフレーズが乗る形となるが、⑤の出現により、他のパートとの不協和を許容しながらCマイナーキーにおけるノートVIを上方変位させることにより、Gマイナーキー（属調に当たる）に転調したと見ることが出来る。

(Cメロディックマイナースケールとも解釈できる)

またこの上方変位の影響により、②～⑤がホールトーンスケールに接近している点と、同一主音あるいは平行短調の派生スケールとも解釈できる（比較例1は前述の通りCメロディックマイナーとの解釈が可能、譜例1はこれを平行短調であるF#マイナーと解釈した場合、譜例2の⑩はF#メロディックマイナーのノートVIIに当たる）点にも、譜例1との近似性を見出すことができる。

ただし、譜例1において⑩のように上方変位する前の音が②という形で提示されているのに対し、比較例1の場合、CマイナーキーにおけるノートVIは⑤が初出であるため、フルートパートのみ一貫してGマイナーキーであるかのように聞かせるという効果も伴っている。

多調音楽の視点による Alexandre Andrés "Ala Pétalo" の分析
～ブラジリアンポップスに見る多調技法～

2-4. 比較例2

イベール 「戯れ」より第2楽章 (1923)

♩=82 E△7 fl. pf.

(alphonse leduc 社による総譜 p.12～と筆者によるコード分析・抜粋)

もう一例としては、1923年ジャック・イベール作曲 「戯れ」より第2楽章を挙げたい。2小節目までは、ノート a にのみシャープがついていることから E リディアンと認められるが、3小節目に至り②のようにノート I を上方変位させることにより、ピアノの右手のみ F#メジャーキー (E リディアンをメジャーキーに還元すると B メジャーキーであり、それから見ると属調に当たる) に転調する (なお、G#メロディックマイナースケールとも解釈できる。この場合は平行調に当たる)。そしてその次の小節では、その転調にフルートも追従する。

遡って①からの流れを分析すると、①～②間は増4度を成しており、ここにもホールトーンスケールへの近似性が見出されると同時に、前述の通り G#メロディックマイナースケールとも解釈可能であり、この場合平行短調の派生スケールである。以上2点共に譜例1、比較例1と一致する。

2-5. 特記事項

比較例も含め共通して指摘できるのは、転調に伴う臨時記号を1つだけに絞ることにより、転調先を近いキーに限定しているという点である。また別解釈として示したように、平行短調の派生スケールと見ることも可能である。

このように、近い調あるいは派生スケールということは当然、重複する構成音も多く、部分的にはどちらのキーなのか判別しにくく、その結果、非常に曖昧で独特な調性感覚を醸し出すことに成功している。

3-1. 譜例2の問題

再び「アラ・ペターロ (Ala Pétalo)」に戻り、0'28"のフルートのフレーズについて分析する。

譜例2 A Am7 Cmaj7 ① ② ③ ④ Esus4
6 0'28" vib fl.

(筆者による記譜)

譜例2の①～④の通り、Bメジャーコードの構成音をアルペジオで奏でており、フルートパートに限定して考えればBメジャーキーであるが、他のパートはAマイナーキーであり、ここにも機能と声では解釈できず、明確に多調性を伴う部分を見出すことができる。

3-2. 分析

まずキーに絞って分析すると、フルートパートのBメジャーキーとその他のパートのAマイナーキーとは、調号の上ではシャープ5つ分の隔たりを持つ遠い調である。

音域としての側面を見ると、このフルートパートの音域はかなり高音域に集められており、中低域に集められた他のパートから乖離している。また、前後が休符であり突如現れることから、このフルートのフレーズのみを音域的にも時間軸においても分離させようというコンセプトを見出すことができる。また、譜例にvib.と示したメインのパートは、順次進行を主とするフレーズであることに対し、このフルートパートは構成音をなぞる跳躍進行によって形成されており、フレーズのキャラクターという視点から見ても明確に差別化されてある。

こういった形で、キー、休符、フレーズのキャラクターなど音楽的要素の多くを活用して空間的に分離させようという手法は、同じく20世紀初頭の高調音楽にも数多く見つけることができる。

多調音楽の視点による Alexandre André's "Ala Pétalo" の分析
 ～ブラジリアンポップスに見る多調技法～

3-3. 比較例1

レスピーギ「ローマの祭り」(1928) リハーサル記号[36]より9小節目

♩.=64 C/E Ebdim7 Dm7 G7 Dm7 G7 \overline{C} $\overline{D^b}$

trp.1 3 3 3

trp.2 3

(Casa Ricordi 社による総譜より p.120～と筆者によるコード分析・抜粋)

例えば1928年にオットリーノ・レスピーギにより作曲された「ローマの祭り」のリハーサル記号[36]より9小節目からは、空間的な多調性を伴っている。譜例の前半、トランペット2により奏でられるCメジャーキーの歌謡的なフレーズに対し、打ち消すように登場するトランペット1のD \flat メジャーキーのフレーズは跳躍進行のみで構成されたファンファーレであり、調号の上ではフラット5つ分離された遠い調であることに加え、順次進行を多用したトランペット2の歌謡的フレーズと全く趣を異にしており、譜例2と同じく、空間的な分離を明確なものとすると同時に、フレーズのキャラクターの明確な差別化を図っている。

3-4. 比較例2

ミヨー「屋根の上の牛」5小節目(1920)

93 C G7 C/E Cm6/E \flat G7/D G7

trp.

97 $\overline{E^b}$ sus4 $\overline{F^\#}$ $\overline{E^b}$ sus4 C \overline{G} C $\overline{E^b}$

fl. cl. fl.

(Éditions de La Sirène 社による総譜より p.1～と筆者によるコード分析・抜粋)

また、1920年にダリウス・ミヨーにより作曲された「屋根の上の牛」にも同様の傾向を見出すことができる。

トランペットによるカーニバル風のCメジャーキーのフレーズに対し、フルートやクラリネットなど木管楽器群による不協和度の高いE♭マイナーキーのフレーズが直後に現れる。調号の上ではフラット6つ分離れた極めて遠い調である。またトランペットのフレーズの終わりが下降の順次進行を示しているのに対し、木管楽器群は上昇の跳躍進行を形成しており、こちらも空間的分離への意識が明らかである。

3-5.特記事項

調号、時間軸、フレーズのキャラクターという様々な角度から空間的分離を図り、音楽を立体的に構成しようとする手法が非常に興味深い。また譜例1と比べると、逆に極めて遠いキーを選択している事が特徴的である。

4-1.譜例3の問題

譜例3
2'29"

fl.1
fl.2

A ① ② Am7 Cmaj7 Esus4 A

(筆者による記譜)

続いて2'29"の分析を行う。

譜例3を多調と解釈する理由を先にまとめると

- ・機能と声において禁忌とされる連続5度を形成している。
- ・fl.1の①に見るように、機能と声においてノートdとすべき音を上方変位させてノートd#としている。
- ・fl.2の①は導音であるにも関わらず、fl.2-②に見られる通り主音に向かわずVIに向かう。

となる。以上3点の理由から、この部分についても機能と声以外の視点での分析が必要であると言える。

多調音楽の視点による Alexandre Andrés "Ala Pétalo"の分析
～ブラジリアンポップスに見る多調技法～

4-2.分析

譜例4は、譜例3に譜例2のビブラフォンのフレーズを書き加えたものである。実際にここでビブラフォンが演奏されている訳ではないが、形としてはこのビブラフォンのフレーズの上に2本のフルートが乗る形となっており、聞き手としてはイントロのビブラフォンのフレーズを明瞭に想起できるようになっている。そしてそれらは完全に平行移動する形をとっている。

譜例4

A Am7 Cmaj7 Esus4 A

The musical score for Example 4 is written for piano. It features a treble and bass clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The melody in the treble clef consists of a series of chords: A, Am7, Cmaj7, Esus4, and A. The bass clef provides a simple harmonic accompaniment with a few notes.

(筆者による記譜)

ここで「ハモリ」という用語の定義について再確認する。そもそもこの用語は慣習的に利用されるものであり定義が安定しないため、本稿では「メロディーに対し、一定の音程（その多くは3度あるいは6度）で平行移動するパートまたはその手法を指すもの」とする。

一定の音程と記したが、実際はメロディーと同じキーに含まれる音を利用するため、適宜、半音変位させることになる。またメジャーコードの代わりにメジャーシックスを用いることは可能な限り避けた方が調性的に安定するため、時には全音変位させることもあり、結果として完全な平行移動にはならないのが通常である。

そこから考えると、フルート1のハモリは譜例5に示すように①を本来のキーに従いノートdとするべきだが、この楽曲の場合、①を上方変位させることで、フルート1と完全な平行関係を保つよう設定されている。

その結果、倍音を非常に多く含んだ民族楽器のような効果を表出している。

譜例5

A Am7

①

The musical score for Example 5 is written for piano. It features a treble and bass clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The melody in the treble clef consists of a series of chords: A and Am7. A circled note '1' is shown above the first chord, indicating a specific note or interval.

(筆者による記譜)

なおキーとしては、他のパートがAメジャーキーであり、フルート1が完全5度上のEメジャーキー、フルート2がその完全5度上のBメジャーキーである。

4-3.比較例1

ラヴェル「ボレロ」(1928) リハーサル記号[8]より3小節目

The image shows a musical score for three instruments: piccolo1, piccolo2, and Horn. The tempo is marked as ♩ = 72. The key signature is C major. The piccolo1 part has a treble clef and a C-clef. The piccolo2 part has a treble clef and a G-clef. The Horn part has a treble clef and a C-clef. The score shows the first three measures of the piece, with a rehearsal mark [8] above the first measure.

(Durand & Cie 社による総譜より p.1～と筆者によるコード分析・抜粋)

こういった形で、2つのパートの完全な平行移動のために該当するノートを変位させることで特殊な音色を生み出す手法の例としては、まず第一に、1928年モーリス・ラヴェルにより作曲された「ボレロ」をあげることができる。

フレーズにおいて一番低いホルンのパートより完全5度上にピッコロ2を乗せ、その長6度上にピッコロ1を乗せ、それらを平行移動させることで独特の音色を形成させている。キーとしては、ホルンがCメジャーキー、ピッコロ2がGメジャーキー、ピッコロ1がEメジャーキーであり、このようにCメジャーコードの構成音に一致しているということも併せて見出される。

4-4.比較例2

ホルスト組曲「惑星」より「火星」リハーサルマーク[II]より11小節目 (1920)

The image shows a musical score for five instruments: vn.1, vn.2, vla., vc., and cb. The tempo is marked as ♩ = 158. The key signature is B-flat major. The score shows the 11th measure of the piece, with a rehearsal mark [II] above the first measure. The vn.1 part has a treble clef and a B-flat-clef. The vn.2 part has a treble clef and a B-flat-clef. The vla. part has a treble clef and a C-clef. The vc. part has a bass clef and a C-clef. The cb. part has a bass clef and a C-clef. The score shows the first measure of the piece, with a rehearsal mark [II] above the first measure.

(Boosey & Hawkes 社による総譜より p.9～と筆者によるコード分析・抜粋)

1920年に発表されたグスターヴ・ホルストの組曲「惑星」より「火星」にも似た例を見つけることができる。

多調音楽の視点による Alexandre Andrés "Ala Pétalo"の分析 ～ブラジリアンポップスに見る多調技法～

2nd ヴァイオリンとヴィオラとチェロの計3パートが、この場合は内声にて前掲のラヴェルと同様の和声配置による平行移動を形成している。

4-5.特記事項

譜例3とこれら2つの比較例は、シャルル・ケクランによる和声書『和声の変遷』の多調の章の導入として書かれてある、「ハ長調の主和音には、倍音から考えると潜在的にホ長調とト長調が含まれる（大意）」という考察にも一致しており、倍音を視野に入れた特殊な音響効果の構築を意図していることは明白である。またシンセサイザーのマニピュレートにおいて、特にリード音色のヴォイスを5度のスパンでスタックするテクニックにも似ている。

これらにおいて共通して言えることは、メロディーが動くことにより常軌を逸した不協和音が生まれることで、このことによりメロディーを特徴づけ、アンサンブルの垣塙の中から独特な個性を持って浮き上がらせるという効果を持っている。

5.結び

譜例1においては、フレーズの一部のノートを変位させることにより、近い調を重ね合わせて淡い調性感覚を構成し、譜例2においては遠い調を重ねることに加え音域・フレージング・時間軸により独立した空間を構築、譜例3においては倍音列に従ったハモリを付加することで特殊な音色操作を行いメロディーを浮き上がらせる、という、それぞれ3種の特徴的なアプローチを持つ事が分かった。そしてこれらは機能和声と20世紀初頭の多調音楽の伝統に根ざした理知的な発想により構築されたものであり、多様化するポピュラーミュージックの世界において、オリジナリティを追求したトラックメイクの1アプローチとして特筆すべきものであるという結論に至った。

ブラジル音楽シーンを見渡すと、伝統的にポピュラーとクラシックの境界が曖昧でボーダーレスに活動するアーティストも多く、お互いのジャンルの情報交換、手法の共有などが盛んに行われている。この楽曲にはそういった傾向が顕著に現れており、ポピュラーミュージックの中にクラシックの手法をいかに取り込むかについて、非常に具体的で興味深い内容を見出すことが出来た。

6.参考文献

- シャルル・ケ克蘭 著 / 清水 脩 訳『和声の変遷』1962 音楽之友社
小山 大宣 著『Jazz theory workshop 中・上級編』1980 武蔵野音楽学院出版部
エドモン・コステール 著 / 小宮 徳文 訳『和声の変貌』1980 音楽之友社
ウィリー・ウォーパー 著『リアル・ブラジル音楽』2010 ヤマハミュージックエンタテイメントホールディングス
濱瀬 元彦 著『ブルーノートと調性』1992 全音楽譜出版社
若林 忠宏 著『世界の民族音楽』2003 東京堂出版
若林 忠宏 著『世界の民族音楽辞典』2005 東京堂出版

大阪音楽大学大学院音楽研究科
修士作品の曲目及び修士作品に関する論文の題目
修士演奏の曲目及び修士演奏に関する論文の題目
(2020年度)

修士作品の曲目及び修士作品に関する論文の題目

1. 作曲専攻(作曲) 山村 泉玖
(演奏曲名)
「扇香」

(論文名) 日本人の感性と音楽

修士演奏の曲目及び修士演奏に関する論文の題目

2. 声楽専攻(オペラ) 鈴木 彩華
(演奏曲名)
Vincenzo Bellini ヴィンチェンツォ・ベッリーニ
I CAPULETI E I MONTECCHI

(論文名) ヴィンチェンツォ・ベッリーニ作曲《カプレーティ家とモンテッキ家》
女性が演じるロメオの特性について
3. 声楽専攻(オペラ) 中井 百香
(演奏曲名)
Jules Massenet ジュール・マスネ
MANON

(論文名) ジュール・マスネ作曲《マノン》原作とオペラの比較におけるマノン
4. 声楽専攻(オペラ) 安江 陽奈子
(演奏曲名)
Gaetano Donizetti ガエターノ・ドニゼッティ
LA FILLE DU RÉGIMENT

(論文名) ガエターノ・ドニゼッティ作曲《連隊の娘》多角的な視点から見るマリーの人物像

5. 器楽専攻(ピアノ) 今野 真衣
(演奏曲名)

R.シューマン

アベッグ変奏曲 へ長調 op.1

アラベスク ハ長調 op.18

花の曲 変ニ長調 op.19

《3つの幻想小曲集》 op.111

第1曲 ハ短調

第2曲 変イ長調

第3曲 ハ短調

主題と変奏(精霊の主題による変奏曲) 変ホ長調 WoO24

(論文名) 変奏曲形式のピアノ作品から見たシューマンのスタイルの変遷

6. 器楽専攻(ピアノ) 上田 悠加
(演奏曲名)

矢代 秋雄

ピアノ・ソナタ

第1楽章 Agitato – Adagio

第2楽章 Toccata・Allegro ritmico

第3楽章 Theme et Variations・Lento

三善 晃

ピアノ・ソナタ

第1楽章 Allegro

第2楽章 Andante

第3楽章 Presto

(論文名) 三善晃《ピアノ・ソナタ》の研究

7. 器楽専攻(ピアノ) 河島 利香
(演奏曲名)

E.シャブリエ

ブーレ・ファンタスク

M.ラヴェル

グロテスクなセレナード

《鏡》

第1曲 「蛾」

第2曲 「悲しい鳥たち」

第3曲 「洋上の小舟」

第4曲「道化師の朝の歌」

第5曲「鐘の谷」

(論文名) ラヴェルの音楽におけるグロテスクなもの ―《鏡》より第4曲「道化師の朝の歌」を中心に―

8. 器楽専攻(ピアノ) 下久 聡二郎

(演奏曲名)

F.リスト

《超絶技巧練習曲集》 S.139より 第4番 ニ短調「マゼツパ」

ピアノ・ソナタ ロ短調 S.178

(論文名) 作品の演奏法解釈～リストのソナタを用いて～

9. 器楽専攻(ピアノ) 山本 菜月

(演奏曲名)

S.ラフマニノフ

ピアノ協奏曲 第2番 ハ短調 op.18 第1楽章

《楽興の時》 op.16

第1曲 変ロ短調

第2曲 変ホ短調

第3曲 ロ短調

第4曲 ホ短調

第5曲 変ニ長調

第6曲 ハ長調

(論文名) S. ラフマニノフ《楽興の時》作品16の研究

10. 器楽専攻(ピアノ) 渡 真実

(演奏曲名)

F.シューベルト

《4つの即興曲》 D 935 op.142

第1曲 Allegro moderato

第2曲 Allegretto

第3曲 Andante

第4曲 Allegro scherzando

(論文名) シューベルトの即興曲集D935における両義性

11. 器楽専攻(管弦打) 濱田 凌平

(演奏曲名)

M. エレビー

ユーフォニアム協奏曲より

I .Fantasy

IV.Diversions

M. エレビー

バリトン協奏曲

I .Fusions

II .Soliloquy

III.Tangents

(論文名) バリトン・ホーンの特性と実際—独奏曲、吹奏楽、英国式ブラス・バンド
それぞれの演奏形態におけるユーフォニアムとの相違点

[作曲者名、演奏曲名は修士演奏会のプログラムに基づく。また、論文名は本人記載の題目届に拠る。]

執筆者一覧 (掲載順)

長谷川真由 (教職)

片岡潤子 (教職)

大竹道哉 (ピアノ)

古後公隆 (ポピュラー)

研究委員会構成員 (五十音順)

*谷口真生子 土井 緑
西村 理 羽鳥 三実広
松田昌恵 松本昌敏
山下 豊

*印は編集代表

研究紀要 第六十号

2022年3月1日 発行
(2022年3月31日 WEB公開)

編集 研究委員会

発行

大阪音楽大学
大阪音楽大学短期大学部
〒561-8555
大阪府豊中市庄内幸町1丁目1番8号
電話 06-6334-2136
URL : <http://www.daion.ac.jp/>

ISSN 0286-2670

BULLETIN
OF
OSAKA COLLEGE OF MUSIC

Vol. LX

2021

Contents

Summaries (1)

Article

A Study on the “Teaching Method” of a Supplementary Lesson “Piano for Teachers”
Focusing on the Effectiveness of Learn from Each Other
..... HASEGAWA Mayu , KATAOKA Junko (4)

Notes

Memorandum über Chopins Notation OHTAKE Michiya (19)

Analysis of Alexandre Andrés "Ala Pétalo" from the Perspective of Polytonal Music
~ Polytonal Technique in Música Popular Brasileira ~ KOGO Kimitaka (34)

Published by
Osaka College of Music
Osaka Junior College of Music
Osaka
JAPAN