

音楽表現のための教材研究，楽曲分析を考える

音楽教育専修 朝田 健

1. はじめに

今年度の研修については「教材研究と授業改善」のコースに受講生が二人であること，二人の研修課題は「一人一人が生き生きと表現し，豊かな感性が育つ指導のあり方」「学習意欲や可能性を感じる教材の選択や設定及び展開方法を研究する」であるが，詳しく聴いてみると，教材曲を掘り下げていったときに行きづまりを感じるのので，その解決方法の一つとして曲を十分理解し，その指導に役立てるということで，教材研究，楽曲分析を課題にした。

まず，教材研究，楽曲分析を教育の視点からと音楽の視点から考えてみる。

教育の視点では，児童生徒にいかにか曲を理解させ，どのように演奏に活かしていくかということである。いわゆる「豊かな表現」を求めるところを中心に考えるのではなく，演奏者として，演奏者の心と楽譜との接点を学習する。音楽の視点からは，楽曲分析の内容が演奏にどう生かされるのかを常に念頭に置いて，その具体的方法について旋律学などを元を探る。両者ともに演奏という共通点を忘れないようにする。

生徒にどのような力を付けさせたいのか，そのためにはどのような演奏がふさわしいのかを考えたとき，その楽曲のどこに着目すれば効果的な指導ができるのか，楽曲のもつ特徴や，その仕組みを深く理解する必要がある。一般的には音楽である以上どの曲を扱っても音楽の授業で学んでほしいこと，つけさせたい力，学ばなければならない音楽的要素などはどの曲にも潜んでいる。還元すれば，音楽との関わり方，対処の仕方，基本的な演奏の技術などはどの曲を使っても教えることができる。一方この曲でしか教えることができないという曲もある。その曲でしか味わえない特徴，その曲独自の性格などを体感するということである。むろん，曲はすべて異なる性格を持っている。しかし，歌い方を例に考えると，強弱を工夫しようとする場合にはほとんどの曲が強弱の変化を伴っているのので曲の選定はそれほど重要ではない。より変化の激しい曲や，微妙なニュアンスを含んでいるなどの例は挙げられるが，それはその曲でしか味わえない曲の性格の部類と考えることができる。

そこで，指導者が注意しなければならないことは，この曲の特徴を生かした授業を進めるのか，どの曲でも扱える一般的な，基本的な内容を学習していくことを主眼に授業を進めるのかをしっかりと見極めることである。

学習指導要領を見ると教えるべき内容が詳しく記されている。その内容をふまえて，独自に年間計画を立て作成したのが教科書であると考えられる。従って教科書通りに進める場合，教えたこと，学ばなければならないことが，一般的な内容，基本的な内容であるのか，この曲でしか味わうことができない内容を主眼にしているのか，しっかりと見極めが必要になる。教師は自ら教材曲を深く理解し，その曲に感動を覚える。その感動した音楽をいかに生徒たちに楽し

みながら、気づかせ、学ばせるのかという授業の展開が理想と考える。

教科書通りに曲を使って学習を進める場合に、その曲の特徴を深く読みとり、学ばなければならない項目と、感動するであろう根拠を把握して、授業に望まなければならない。また、中学校などで見かける、生徒に人気のある曲、生徒が好きな曲などを取り上げる場合には、好きであることが前提なので、その曲の分析をつぶさに行い、生徒が好きな理由、根拠を科学的にとらえておく必要がある。科学的根拠を裏付けとして教材曲を理解し、音楽的感動を呼び起こすような授業というのが理想ではないだろうか。

具体的には、作者の気持ちを感じようとするときに旋律の特徴、リズムの特徴、ハーモニーの特徴などを元に生徒に解ることばで指導していけば生徒たちは知らず知らずのうちに音楽に引き込まれるような授業になって行くのではないだろうか。

また、和声学、旋律学など楽曲分析に加えて活用していく必要があるだろう。和声学についてはさまざまな楽書が世に出ている。旋律学については、トッホの旋律学がバイブル的存在であるが、絶版で今手に入りにくい。その他にいくつかの旋律学の本はでていますが、保科洋氏の「生きた音楽表現へのアプローチ — エネルギー思考に基づく演奏解釈法」はわかりやすく、くわしい説明が多岐に渡ってされている。旋律を音と音の間に生じる力関係、エネルギーという考え方に基いて分析・表現方法を考察していくものである。フィラデルフィア管弦楽団オーボエ奏者であったM.タビトーのムービング理論と合わせて考えると、音の動き、メロディーの流れが明確に見えてくる。保科氏の理論は、要約されて日本バンドクリニック委員会の合奏用テキスト「JBAバンドスタディー — 音づくりから音楽表現まで — 指導書」に掲載されている。これらをふまえながら表現のための教材研究、曲の分析を軸に今回の研修の基本的考えを述べ、研修の成果を一部報告する。

2. 表現と演奏

学習指導要領音楽には指導領域が二つ示されており、それは表現領域と鑑賞領域である。表現領域はさらに歌唱と器楽と創作にわかれている。学校で行われている指導領域のバランスの問題はさておき、学校現場でおそらく多くの時間を費やされていると思われる歌唱の領域を中心に話を進める。歌うことが表現領域にあるからなのか、歌うという音楽的行為が元々表現手段の一つとしてあるからなのか定かではないが、“音楽表現”ということばが使われている。

「作曲という行為は楽譜が完成した時点で仕事はおわる」といわれるが、作曲作品としてではなく、音楽として存在するためにはその作品は音として表されなければならない、声という音を使って、楽譜という記号を音に変えていく、歌うという作業が必要である。

心中の感じ・考えなどを外へ表すことである“表出”とは異なり、内面的・主観的なものを外面的・感性的にとらえられる手段・形式によって伝達しようとすることである“表現”（表情・身振りのほか、記号・言語・音楽・絵画・造形などの方法が有る。：新明解辞典）について考える。

中学校で教わった英語では 演奏 = Play である。歌う = sing である。「ピアノを弾く」「歌を歌う」のように使う。音楽はそれに加えて聴衆を求める。聴く人の存在が不可欠である。聴く人がいれば歌う人は、自分が感じた、楽譜を読みとって得た作者の意図を音に載せて聴く人に伝えなければならない。それが演奏である。Play ではなく Perform である（per 完全に form 供給

する)。成し遂げる、役を務める、上演するなどという意味でも使われる。

演奏するということは、作品（この段階では楽譜）を現実の音として具現化し、その音の組み合わせにより感じ取った作曲者の思いを聴衆に伝えるとともに、そこから感じる演奏者自身の思いを、作品（この段階では音楽）を通して聴衆に伝えることである。

すなわち、まさに演奏することは表現することであり、演奏と表現は同義と考えられる。

ここで一つ問題がある。学校教育現場では楽譜を読むことよりも、参考の演奏を聴いて、その演奏から何かを感じ、幾度と聴いて曲を覚え、そして自分で歌えるようにするという手順を踏むことが少なくない。そこに曲に関する情報も提供しながら。これはかなり多くの教育の場で行われている。低学年では仕方がないところもあるが、中学年高学年、また、中学校でも行われている。しかし、参考の演奏というのは演奏者の解釈が大きく関与しているので、作者の意図と大きく異なる場合がある。

たとえば、「信号は赤色と黄色と青色の三色だ」と人が信号機をみて言ったとする。自分の知識と経験から三番目は青だと判断しているのである。別の人それが聞いて絵を描くとすれば赤色と黄色と青色で書くだらう。しかし、その人が実際に信号をみて、三番目は緑っぽいと感じたとする。その人はいくつかの色を混ぜて工夫しながら緑っぽい色で描くであろう。見た人は自分で解釈をしているのである。

参考の演奏を聴いて曲の感じをつかむと言うことは、厳密に考えると、実は作曲者の思いをつかむという行為ではなく、その演奏者のその曲への思いを感じ取る、演奏者の主張を感じ取るということである。さらっとなめらかに演奏していると、さらっとした感じの印象を受けるし、たとえばことばをかなりはっきりと一言、一言丁寧に演奏していると、はっきりとした感じの曲であるという印象を持ってしまう。音楽経験の豊富な人ならばその演奏に対して、有る程度の批判もできるので、この作品はもっと違う表現方法の方がふさわしいなどの判断ができるが、大学生でもなかなか難しいことに直面していることから考えても、児童生徒にその判断をさせることは難しい。必然的にその演奏から感じ取ったものがその曲そのもののようにとらえてしまう。むしろ作曲者の思いを演奏者が感じ取ったものも込められてはいるが。

作曲者が思いを込めて作った作品が存在し、それが楽譜という記号をもとに演奏者が音に具現化し、その作品に込められた思いと演奏者の思いを聞き手に伝えるという一連の行為が演奏であるとするならば、演奏者は作者の思いを読み解くためにあらゆる技術を駆使して楽譜を読まなければならない。それが「楽曲分析」と「演奏解釈」という二つの行為である。演奏者には楽譜から読みとったあらゆる情報の蓄積が必要である。演奏者はこの蓄積をもとに、磨き上げた演奏技術を駆使して音に変えていく作業を、試行錯誤を繰り返しながらしなければならない。

このような演奏という行為をするためには、一つ、楽曲分析をする読譜力、これには和声をはじめとする音楽的知識が必要である。そして演奏解釈をするための幅広い音楽的経験、人生経験、それに音楽的知識が必要である。三つ目に音を出すための声や楽器を操作する技術、それを駆使して音楽にするための表現技術。これらの知識や技術は奏者が曲に接する前に長い時間と労力をかけて蓄えておくことが求められる。

これらを駆使して音を出したときに、作曲者の思いをくみ取ったうえに自分の感じたことをふまえた演奏、音楽を使って、自分の意志で判断した事柄を聴く人に伝えるという演奏である。す

なわち“音楽表現”といえる。

学校現場において児童生徒にそれをすべて望むことはとうてい無理である。では指導者はどのような手だてを持って、児童生徒が演奏することへ導くのか。

3. 楽曲分析と指導

学校における音楽教育では学習指導要領に準じて表現と鑑賞の能力を培うことが求められる。鑑賞によって様々な音楽経験を積み重ね、児童生徒一人一人の感性が磨かれる。この蓄積は学年があがっていくにつれて、能動的に音楽に関わり、演奏上の様々なもととなる。先生は児童生徒がうたう歌を、知識と経験をもとに、より歌いやすいようにより気持ちのこもった演奏になるように指導しなければならない。児童生徒が感じる音楽に教師が得た多くの情報を提示していきながら、児童生徒の感じた音楽に幅を持たせる。より深く音楽を感じ取るように導き、それらを音として表すとき、その表すための技術も伝えながら、音の連続、すなわち音楽として演奏することができるようになる。この時点での演奏は、先生の指導のもとで作りに上げられた音楽である。少なくとも児童生徒は共感しているはずであるが。

児童生徒たちが直感的に感じた音楽への思いの実現のために、作曲者が残した楽譜から得られる多くの情報を、教師はあらゆる手だてを講じて児童生徒たちに分かるように伝え、感じた音楽の理解を深め、歌うための欲求が高まるように指導しなければならない。

音楽教育で Play することを教え、それが Perform する次元まで高めるためには、記号としての楽譜から音符を正しく音に変える指導を経て、音楽としての楽譜、すなわち音の連続や、音の重なりで表されている音と音との関係、その作者が意図するところを音楽として再現することを教えなければならない。そのために楽譜を読むことが教材研究では重要であり、楽曲分析は教材研究の重要な部分である。楽曲分析することにより音そのものから情報を得るのである。

教師は自分が読み解いたものを裏付けとして、児童生徒にわかる言葉で伝えなければならない。それは、必ずしもわかりやすく説明することではなく、教師主導で音楽作りをしていく中にも指導の根拠となり、演奏のための根拠となるものである。また、低学年などでは、指導者が一緒に音楽を奏でることにより、模倣の状態、それぞれの音楽的特徴を体にしみこませていくのである。表現を求めるのではなく、表現している指導者と一緒に音楽の渦の中に漂わせるのである。それは歌で導いてもかまわないし、ピアノで伴奏しながら導いてもかまわない。自分の得意とする分野で音楽を共有することが大切である。

指導者は、まず音を出す前に書かれた音の並びから情報を得る。旋律学的見地、すなわち音の長さ、高さ、強さ、となりの音との長さの比較、となりの音との高さの比較、強さの比較などから得られる心理的变化。和声学的見地、すなわち音の重なり方から感じる心理的動き。また、カデンツ（トニカ、サブドミナント、ドミナントの連結。TST, TDT, TSDT など）から感じる和音連結による心理的变化。歌詞がある場合、これらに歌詞の内容を加えて、作者の意図を読みとる。それら楽譜の分析をもとに、実際に音として再現し楽譜の情報だけでなく耳からはいる音情報から得る感覚的情報を加えて、その曲、その音楽に対する自分の考えをまとめていく。音づくりから、行間の読みへ、そして伝達へと三段階をふむ必要がある。

Play から Perform の準備＝音取り。これらを繰り返し練習して積み重ねていくことにより、




その音楽に対する考えをまとめ、その考えをもとに音として表せるように演奏に近づけていく。そして自分の考えをもとに、音が出せるようになり音に表情が出てきたら、それを聴く人に伝えるべく、表情に幅を持たせる。音楽として形作るための音づくり、演奏から、聴く人に伝えるための音づくり、演奏へと変わる。この変化はいつからという風にいえるものではなく、音楽作りの練習を重ねるうちにだんだん変化していく。しかし、その完成は実際聴衆を前にして披露されるときまで待たなければならない。聴衆の年齢、人柄、人数、教室の広さ、ホールの状態、天候などあらゆるものが条件となって、そのときただ一度の完成形が生まれるのである。

4. 研修生 A の場合 小学校の例

曲 — 何となく良い — 裏付け — 指導

リズム、メロディー、ハーモニー、歌詞、形式など楽曲が成立している音楽要素から曲全体の成り立ち構成を解明していく。それにより、曲の特徴が明らかになり、その特徴が何となく良いと思って好感を持った裏付けになる。その裏付けをとるための新しい視点を考えた。

たとえば「音のカーニバル」の曲を歌いながらいくつかの楽器を使ってリズム打ちをする場合。ただ、テンポに合わせてリズムを打つのではなく旋律を充分感じながらリズム打ちをする。旋律に合う感じのリズム打ちをする、という指導を行う。

この題材における課題の一つは拍子を取りながらメロディーを感じる。メロディーラインを感じながらという題材でありながら、使う複数の楽器で4/4のリズムは  統一されており、トライアングル、すず、などを用いるのだが、児童がリズムを覚えやすいようにとの配慮なのか前記のようなリズムを順に繰り返して打つというものである。しかし、メロディーをよく観察すると  の部分には次のようなリズム  の方がうたいながらたたきやすい。違和感がない、たたきやすいということはメロディーをうたいながらたたくリズムとしてふさわしいといえる。4年生であるということを考慮しても、メロディーの音楽的アクセントの裏打ちである後の方がふさわしいといえる。実際授業に取り入れて、気持ち良くうたいながらリズム打ちができた。

5. 研修生 B 高等学校の場合

楽しさを実感できる音楽活動ということで、授業を行うのであるが、高校において音楽の時間は学ぶ場というより、心休まる場という意味合いが強いので音楽室に喜んで足を運び、50分の活動に没頭させることが大切である。歌う喜びを感じている生徒に音楽の多角的な深まりを提示し喜びが高まるように指導しなければならない、ということである。音楽活動の快感を深めるのである。これらを念頭に研修教員はあらゆる情報を集めながら授業の準備を進め、その手段を惜しまない。

高等学校で扱う楽曲はかなり複雑で、歌曲を例に考えると、詩が大人のための詩、すなわち具体的な事象ではなく抽象的な事象や心理的な内容であり、しかもそれを直接的な表現で表していない場合が多い。また、その楽曲の仕組みも、メロディーも、和声もかなり複雑な場合が多い。それをかみくだいて生徒に伝え、音楽として音に変える段階でのあらゆる技術的な問題を克服して、表現としての音楽にまで指導していかなければならない。

分析が不十分であると、生徒の楽曲理解のための指導も十分できなく、生徒はどのように歌って良いのか分からないという状態になり、歌うことへの意欲も低下する可能性がある。

音楽をリズム、メロディー、ハーモニーの音楽の三要素からとらえたり、速度、強弱など音楽の構造的側面を知覚することと、曲の雰囲気や曲想、曲の美しさなどを感性的側面でもとらえることにより、表面的に楽しいのではなく、人と曲の奥深いところで共感を得た楽しさを体感できる。このような活動が楽しいだけにとどまらない、学習という過程をふまえた楽しさとなる。その学習の蓄積が次の楽しさを生み出す原動力となるよう共感と学習を繰り返していく。

5-2. 演奏指導における改善例

いままでの指導内容をいくつかあげると、

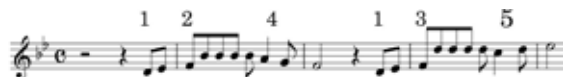
メゾスタッカートはスタッカートにならないように少し刻む感じがよい。

「この気持ちは何だろう」の二度の繰り返しは、歌い方が同じにならないよう、2度目は一歩前にでる感じで。

「枝の膨らんだ・・・」は中間部の入りなので、音色を変えて *pp* の響きで歌いたい。音色を工夫する。などなど

演奏する上でとても大事なことばかりであるが、このような演奏にするための根拠がはっきりしていないので、生徒の学習として深まらない。音楽的根拠を示して、表現法の指示をするならば、生徒の理解も深まり、楽譜をみただけで、指導の指示が思い出せるし、最終的には自らの力で曲と向かい合い表現の工夫をすることができるようになる。

「この気持ちは何だろう」の二度の繰り返しの部分は、リズムが同じ。音で調べると、



フレーズの歌い出し D, Es, F の音程とリズムが同じ (1) であるが F, B という 4 度の動きが一回目に対して (2), 二回目は F, D と 6 度の開きがある (3)。しかもそのあとのシンコペーションは順次進行の下降形である一回目に対し (4), 二回目はシンコペーションが同じ高さに保たれ、つぎの音が二度あがってフレーズを終える (5)。シンコペーションの C は一音下がるが、刺繍音であると考えうる。従って一回目の不安を感じさせる下降のメロディーに対し、二回目の少し希望のある、少し疑問を含むが解決に向かう意志のような、前向きで積極的な感じで歌うといい。

「枝の膨らんだ・・・」の部分为例に述べると。その部分の二小節前から、今まで、三声で歌ってきたものが、ソプラノだけのメロディーになり、アルトと男声はハミングになっている。そしてそのフレーズの最後はトニカのコードを三拍のばし、*dim.* と *rit.* によって次の気分を準備するかのようフレーズを穏やかに閉じる。

その *rit.* の中で奏でられるピアノのアルペジオに導かれて転調し 4 小節は *pp* のアルペジオの上で「枝の膨らんだ・・・」のメロディーが漂うように歌われる。「この気持ち・・・」のときは、4 度あがって、音階で下るといって不安を表しているが、「枝の・・・」では 4 度あがって順次進行でのぼっていくという、暖かみのある歌詞の内容をメロディーの音型からも表しており、少し心を開くような感じに作られている。転調と *pp* の響きを大切に詩から受ける心情の変化を表すよう指導する。

この二つの例のように文字で示すと、少しわかりにくいですが、こんな気持ちで歌いたいという意志だけでなく、楽譜から得られる情報をよりどころに曲の感じを明確にした上で、そこから感じる演奏者、指導者の気持ちを歌い方に表して指導するとよい。

生徒が、理解することは音が高くなる、歌う音程幅が広いということにより、気持ちが積極的に能動的になるということである。転調による曲の雰囲気の変化を楽譜上から、転調ということをしつかり確認し、テンポや音量の変化により曲想の変化を感じ取って、次のメロディーへと移行していくことを学ぶ。

6. まとめ

音楽の基本的なことをふまえて、表現とは何か、演奏するということとは何かということに対する考えを明確にするために、作曲家の残した大切なメッセージである楽譜を分析し、意図を読みとったうえで、教材曲の演奏に活かすことが求められる。そうすれば指導内容も明確になり、児童生徒たちが音楽活動を意欲的に取り組むことになり、演奏技術や表現能力が向上していく。

表現することは、音を扱う音楽でいうと、うたう、弾くなどの演奏を伴う。演奏を聴衆の耳に音楽として届けさせ、聴衆の心が動かされるという一連の流れを次のように考えることができる。

作者は心にわき出た音楽を楽譜に書きとめる。次に演奏者は楽譜を元に音に変換する。作者が感じたであろう思いを楽譜から読みとり、奏者自らの思いを熟成さす。聴衆を前にして作者の代弁者として、また自分の思いを込めて演奏者として聴く人に音を使って伝える。聴いた人の心に感情の変化がおきる。

この流れを演奏者、また、音楽学習者の視点から考えると、次のように分けられる。

- ① 楽譜を吟味し、分析し、作者の思いを読みとる。
- ② ①をもとにして楽譜に忠実に音へと変換していく。
- ③ 楽曲分析と解釈を加味して自分の音楽に仕上げていく。
- ④ 聴く人に音楽、自分の思いを伝えるべく演奏する。

音楽教育では、表現領域として②③を重点的に指導されているように思われる。①については、指導書の内容から、また、本論でも取り上げたように楽譜を根拠にしている部分が弱い。④については発表会などでは実践されているが、音楽の伝達者という意味合いより、自分の思いを表すという点に比重がある。

述べてきた演奏についての考えは音楽専門の立場である。学校教育で実現しなければならないとっているのではない。作者から聴衆という流れの中で、未熟な演奏者である児童生徒に教師という立場から援助をしていく場合、教師が①の準備を念入りにして、音を使って児童生徒に伝えることが重要である。その体験を共有することにより演奏が充実したものになる。感覚的な曲への思いだけでなく、楽譜を吟味して得た作者のメッセージを代弁する音楽として充実したものになる。

④については、自分の思いを込めてうたうという表出から、自分の思いを聴く人に伝えるという演奏として、さまざまな機会を利用して経験することが大切である。例えば、作曲者の思いとその曲と出会って感動した自分の思いを伝えるということは重要であるがとても難しい課題である。この点については今後さらに研究していかなければならない。