

演奏法の考察に資する和声エチュード  
 ——J. S. バッハの無伴奏チェロ組曲を用いて——

Harmony Etude Contributing to the Study of Musical Performance:  
 Using J. S. Bach's Suite for Violoncello

西尾 洋  
 Yo Nishio

1. はじめに

本論考は、作品の分析をエチュード化することにより指導および学習に貢献する研究である。これにより作品の分析、解釈、演奏が一体化したものと把握することが可能となる。

作品の和声構造が音楽表現の根拠となりうるものが広く知れ渡って久しい。そのため和声や楽曲分析といった授業が音楽学校の必須科目として開設されている。私たちが日常的に触れる西洋音楽の大半は、和声分析が相当の程度で有効である。その場合、伴奏がついているものについては主にその部分を検討すれば構造が明らかになるが、無伴奏作品の場合、主旋律と伴奏部分を分離したうえで、もしくはそれらを総合的な多声書法として理解したうえで分析に入る必要がある。

具体的には、1) まず無伴奏独奏作品に内在する和声構造（当然多声部となる）の垂直的および水平的な相互の関係性と、それらによって規定されるフレーズの区分を明確にする。以上が理論的に説明されたのち、2) 実践的に体得するエチュードを用いた訓練を経て、最終的には3) 作品全体の形式の力学を、統語論的な見地から解釈し、4) 演奏に落とし込むという一連の学習系統の一指針とするものである。現在の音楽教育では、まず楽典を当然の前提として、1) は和声、2) はソルフェージュ、3) は楽式論や楽曲分析、4) は演奏実技といったようにそれぞれの専門科目に細分して指導がなされている。このうち、最終段階を担う演奏実技指導においてこれらが統合されるのが理想であるが、演奏に必要な楽器や身体の訓練は難易度がきわめて高く、実際のレッスン時間の大半はそれに費やされ、理論と実践の統合を望むのは厳しい状況にある。また音楽の習得は必ずしもこの1から4の順に進むわけではなく、むしろ逆順に近い道を辿り、そののちに相互を参照しながら深めていくのが通常である。

本論考は、一流の演奏家の演奏録音もその判断の指針としながら、これらを一貫した指導や学習に用いる新たな教程の土台とするものである。

西洋音楽はその起源以来、理性と感性が相互に支配しあいながら歴史を積み重ねてきたが、どちらかといえば理性で感性を説明しようとする精神がやや強い側面がある（Eggebrecht 1996: 40）。しかし、その音楽（教育）を輸入した日本は、西洋音楽の土台にある理念、精神、哲学を深く知ることなく、楽譜や演奏技術といった現象面にもっぱら注目してきた。そのため、西洋音楽が本来持ちあわせている理性的なものを音楽のなかに見出そうとする学術的思考に欠ける傾向にある<sup>1</sup>。

題材として選んだヨハン・セバスティアン・バッハ Johann Sebastian Bach（1685-1750）の『無伴奏チェロ組曲』は音楽を専門に目指す人から趣味で学ぶ人まで、チェロに携わる人ならほぼ必ず通る道である。

<sup>1</sup> 学校教育における音楽科の位置づけが典型例である。もっぱら実技教科としてのみ理解され、その学術的、哲学的、論理的側面は二次的に扱われてきた。

独奏でありながら自らも伴奏を演奏するという「伴奏者なし＝無伴奏」の形態は、独奏楽器の学習者や指導者にとって、その楽器やレパートリーの特徴から考えてやや特殊である。チェロ奏者らによる分析(Efrati (1979、日本語訳 1992)、Tobel (2004、日本語訳 2009)、鈴木 (2009) など) も出ているが、演奏者による解釈はときに強く主観的であり、なぜそのような主観にいたったのかの論理的な説明までは網羅しない。もちろんこれは演奏者がそういったことを考えていないということではない。音楽家はえてして言葉ではなく音で語ろうとするし、それは最終的にそれでしか語りえない。しかし、人文科学の一分野としての音楽を考察するにあたってまず重要なのは、論理的で科学的な方法によって作曲家の思考を読み解こうとする客観的な観察者の姿勢である。一方で理論家の分析には、これもまた当然ながら（そしてある意味ではそうあるべきなのだが）演奏の生理にまでそれを結び付けようとする考えは希薄になる傾向にある。本論考は両者の視点に立ち、その双方が他に譲った側面を可能な限り一貫したものとして捉える試みである。

## 2. 和声分析方法について

和声の分析にはいくつかの方法があるので特徴を整理する。

分析記号の種類	方法	長所	短所
音階の度数によるローマ数字の記号	その調の音階の何度音が和音の根音になるかを示す。機能記号と連携しやすい。	音階内での主音、主和音に対する相対的な関係が明白。終止形がわかる。	複雑な転調に対応しにくい。反復進行が適切に表記されない。通奏低音の数字と組み合わせない限り非和声音が示せない。
コードネーム	和音の根音と和音の種類を一義的に示す。	バスの音名と和音の種類が明白。	調と機能が表記されない。異名同音を転換することがある。
機能記号	T、D、Sの3機能のどれに属するかを示す。	調と和音の機能が明白。長三和音と短三和音の区別がある。終止形がわかる。	諸形態を示す従属的な記号が複数必要。反復進行の表記が非論理的。通奏低音の数字と組み合わせない限り非和声音が示せない。
通奏低音の数字	その和音のバスから何度上の音程を重ねるかを略記する。	バスからの音程と不協和音程の解決が明白。非和声音が表記できる。最も単純な表記法。	調と機能が表記されない。終止形が示せない。

どの分析記号を選ぶかは、何を分析の目的とするのかによって変動する。本論考では調性音楽の機能に基づく和声とフレーズ分析を行うため、音階の度数による記号を用いることとする。機能記号もほぼ同等の効力を持つものの、日本ではほとんど普及していない<sup>2</sup>ため、和声分析の主たる道具とはせず、補助とし

<sup>2</sup> 機能そのものについては広く理解されているが、これを和声分析の記号として主体的に用いることはほとんどな

て用いる。調と機能が示されることは、とりわけフレーズの終止とそれにいたる流れを判断するうえで重要である。この点のみにおいても、コードネームと通奏低音の数字は、少なくとも未熟な学習者の観点からの、機能と声に基づく楽曲分析には向いていない。機能と声は、まず調性を前提とし、主音とそれ以外の音階構成音の間に力学関係を見出したうえで、それらの上に構築される諸和音同士の相関が音楽構造の表象として観察される、というものである。一方で、記号や数字に従って音を入れていくための即興的なメモとしての役割が大きいコードネームや通奏低音の数字は、演奏の現場で用いられる性格が強い。当然の帰結としてこれらの方法が用いられる場においては、たとえば和声の進行についての細かな理論は確立されていない。ところが楽曲分析はむしろその細やかな理論体系をもとに作品を紐解いていく手法である。したがって、これらの記号類は、主に楽譜に書かれていない音を入れていくためのコードネーム、通奏低音の数字に対して、主に楽譜に書かれた音について考察する度数記号、機能記号、というように大別される。

機能はともかく調にかんしては理解できて当然なので、明示するまでもないという意見もあろう。しかし筆者が所属する岐阜大学教育学部学校教育教員養成課程音楽教育講座において、音楽を専門に学ぶ学生を対象に実施した調査（2019年実施、無記名、回答期間1週間）が示すところでは、小学生でも弾く生徒の多いバッハ作曲『インヴェンション』第8番（ヘ長調）BWV779の転調過程をすべて正確に回答できたのが、21名のうちわずか7名（回収率約40%）であった<sup>3</sup>。音楽を専科とする学校教員を目指している学生の水準がこれであることを鑑みると、音楽を学んでいながら（あるいは教えていながら）調がよくわからない人の割合は、控えめに見積もっても相当程度いると推察される。そのため、一般の音楽学習者に対して、もし調が明示できない分析方法を、転調を含む作品の分析に用いる場合には、別の方法を補助的に併用するなどの配慮が必要である。

通奏低音の数字のうち、近代のフランスで開発された独自のものについては、属七の和音に特殊な用法をあてがうことによって調を間接的に示すことができる（西尾 2017: 94-96）。しかし調の概念が希薄な学習者にとっては理解が困難な方法であることに変わりがないため、やはり楽曲分析への採用は厳しい。翻って、フランス等一部の国でこれがよく用いられる理由は、機能と声の枠組みから若干逸脱し始めたフランス近代音楽の表記や説明に最適だったというのも一因と考えられる。また、そもそもの歴史的な通奏低音の数字はルネサンス時代の音楽理論をもとにバロック時代の初期に生まれたものである。これも調性とそれにに基づく機能と声を前提としているわけではないことに十分留意すべきである<sup>4</sup>。

調はともかく音程を示す数字なら学習者の理解はたやすいだろうと思う向きに、改めて同大学同講座の2019年度前期ソルフェージュ授業で実施した簡易な音程の読み取り（聴き取りではない）試験の結果を示せば、正答率は約71%であり、専門家が認識している以上に音程認識は「難しい」といえる。調や音程は聴覚的に、そしてもちろんすべてが正しく理解されねばならないという当たり前の前提は、本論考が対象としているような幅広い層に対して無条件に期待することは現状では困難である。

以上のように、聴覚的にも理論的にも音楽的現象の正確な把握がなされにくいなかで、もっとも有効な方法は、それらの迅速で反射的な理解に頼らずに作品の構造上最低限かつ最重要の事項を簡潔に記述でき

---

い。

<sup>3</sup> 大学の教育体制にも改善すべきところはあるが、この結果は少なくとも大学に入学するまでにこれらの学習がきちんとなされていないという実態を示している。

<sup>4</sup> 調性の確立時期の目安の一つとしては、フーガが一般的になった17世紀半ばごろと考えるのが妥当である。

る分析システムを採用することであろう。それは、調と終止形をほぼ一意に示すことのできる、音階度数による方法である。

### 3. 和声とフレーズの分析

和声分析は以下に掲載する楽譜のとおりである。VからIへの進行を基準にしてフレーズ構造として段分けをした。第10フレーズは属音の保続上に成立しており、譜例の段をまたいで続いている。ここでいうフレーズは和声構造によるものである。その他の観点によるフレーズ構造も考えられ、実際の演奏ではそれらを総合的に勘案することとなるが、本論考の主旨に鑑みて議論の土台を明確にするため、ここでは和声構造によるものに限定する。

フレーズは4節で開始し、3小節、2小節と短くなっていき、第6フレーズで第1フレーズの再現を含む6小節となる。第7フレーズでフェルマータによりいったん終止。第9フレーズは第1フレーズの変形と考えることもできる。その後長い属音の保続を経て最終の第11フレーズで第1フレーズを想起させる和声進行とともに全体を閉じる。

ここで、各和音記号には機能と声理論にしたがって以下の機能が割り当てられる。

I . . . T

II . . . D<sub>2</sub>

IV . . . D<sub>2</sub> (Sの場合もあるが今回は出現しない)

V . . . D

副属和音について、島岡 (1967: 49)<sup>5</sup>によれば「等しい根音の音度をもつ主調の固有和音と一致する」ので、たとえば第16小節はTとなる。しかし後述するようにフレーズ全体での和声力学を総合的に勘案したときには、島岡 (1982: 49)にしたがってDの連鎖と考えたほうが、フレーズの統語論的な生理をより明確に説明しうる。なぜなら前者の考え方では当該フレーズが細分化されるが、第1フレーズの関連や前後のフレーズ構造と比較してこの細分化に合理的な音楽的意図が見られないからである。

<sup>5</sup> 島岡による理論体系は、近年になって一部の専門家から「移動Doを基本とした分析法に留まっている」と否定的に批判されている。しかし調性音楽の分析を目的とした機能と声理論は、移動Doを前提としなければ成立しない。また島岡による和音記号は「日本国内でしか通用しない」のは確かである一方、その背後にある論理はフォーガー・リーマンのものであり、内容の実態としてことさら日本独自というほどのものではない。「特殊で複雑」という点ではリーマン式の記号も同程度に特殊で複雑である。要は個々の方法には向き不向きがあり、すべての事象を網羅するような分析方法はないので、目的に応じてそれらを適切に使い分ければよいのである。

1  G: I IV<sup>2</sup> V<sub>7</sub> I

5  D: II<sup>1</sup> V<sub>7</sub> I<sup>1</sup>

8  II V<sub>7</sub><sup>2</sup> I

11  a: V<sub>7</sub><sup>3</sup> I<sup>1</sup>

13  e: V<sub>7</sub><sup>1</sup> I

15  G: V<sub>7</sub><sup>1</sup> V<sub>7</sub><sup>1</sup> IV<sup>2</sup> V<sub>7</sub><sup>1</sup> I

20  V<sub>7</sub><sup>1</sup> V<sub>7</sub><sup>3</sup>

23  V<sub>7</sub>

25  V = D: V<sub>7</sub><sup>1</sup> IV<sup>2</sup> V<sub>7</sub><sup>1</sup> I

29  I = G: V

33  I = G: V

36

39

11

I<sup>2</sup> (G sus4) V<sub>7</sub> I

4. ソルフージュ的観点からのエチュード

3 声の和声書法による原曲の抽象化（和音構成音への還元）により、作品の和声構造を把握するためのエチュードを開発する。ここでの学習内容は、分析、複数の声部の聴きとりや歌い分け、そしてフレーズ内の和声進行の把握である。とりわけ (D<sub>2</sub>→) D→T といったカデンツの力学を重点的に体得する。

以下に示す楽譜では、原曲の分散和音のうち独立した声部進行を顕在化できるものに限って示した。このうち第 6 フレーズは副属和音を含むため、前述した 2 通りの機能分析が可能である。現在の日本で、より一般に普及している考え方は島岡（1967）によるものだが、島岡（1982）のほうが実態を正確に記述している。したがって、以下の譜例では括弧つきで示しているものの、筆者の考えではこちらを支持したい。

第 1 フレーズ

G: I IV<sup>2</sup> V<sub>7</sub> I  
T D<sub>2</sub> D T

第 2 フレーズ

5

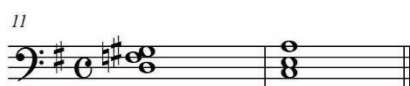
D: II<sup>1</sup> V<sub>7</sub><sup>1</sup> I  
D<sub>2</sub> D T

第 3 フレーズ

8

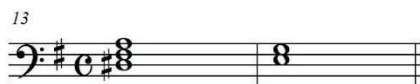
D: II V<sub>7</sub><sup>2</sup> I  
D<sub>2</sub> D T

## 第4フレーズ



a:  $\text{V}_3^{\text{I}}$       I<sup>1</sup>  
       D            T

## 第5フレーズ



e:  $\text{V}_7^{\text{I}}$       I  
       D            T

## 第6フレーズ



G:  $\text{V}_7^{\text{I}}$        $\text{V}_7^{\text{II}}$        $\text{IV}^2$        $\text{V}_7^{\text{I}}$       I  
       D(D4)      T(D3)      D2        D            T

各フレーズにおいて次の課題を実施する。

- ・各和音におけるバスからの音程を数字で示す（音程の学習）。
- ・それらの音程のうち不協和音程が協和音程に解決する過程を抽出する（不協和音程とその解決の学習）。
- ・あらゆる組み合わせによる2声部について、一方をチェロで、他方をハミングまたはその他の方法で歌う。一人でやってもよいし、指導者の援けを得てもよい。3声部であるため、組み合わせは全部で6通りである。なお指導者の援けを得れば一方が2声をチェロで奏したり、両名で歌ったりすることで3声のアンサンブルも可能となる（アンサンブルの学習、とりわけ耳の訓練）。
- ・機能記号のうちDからTへ緊張から弛緩の経緯を認識し、表現に結びつける（ドミナントの学習）。
- ・D<sub>2</sub>が緊張の前段階を準備していることを認識する（第2ドミナントの学習）<sup>6</sup>。
- ・この譜例から漏れている音が、どのような音となっているかを調べる（修飾、装飾の学習）。
- ・この譜例を見て原曲を演奏する（暗譜の学習）。
- ・この譜例を暗記し、別の五線紙に再現する（聴音の学習）。

<sup>6</sup> 島岡（1998: 285, 498）は「D<sub>2</sub>機能のもう一つの重要な役割はT~Dの単純で切迫したゆれの緊張を和らげ、和声の中に一種のゆとり、あそび、思い入れ等の要素を招き入れることにある。D<sub>2</sub>の参加によって和声のゆれ巾は大きくなり、その速度は緩やかとなる。こうしたD<sub>2</sub>の特性を活用して、T・D両機能には見られないD<sub>2</sub>特有の豊かな表情を生み出すことができる」とし、とりわけ「ロマン派におけるD<sub>2</sub>和音の特愛を指摘」している。バッハはバロックの音楽であるが、島岡の見解を応用できる余地がまったくないわけではない。

紙面の都合により原曲の前半のみの記載としたが、同様の手法により後半も実施が可能である。

## 5. 統語論的な解釈に基づく演奏法の検討

作品全体を有機的に構成するためには、フレーズ同士の関係に着目する必要がある。それらの関係性において、長さの違い、調、音域、フレーズの最後の音、フレーズの和声的・旋律的・韻律的な重心の位置といったものは、音楽の展開を読み解く際の有効な要素である。

しかし、前項の和声分析に代表される明瞭で疑念の余地がほとんどない方法と異なり、同じ現象を観察していても解釈は一通りにはならない。そうなってはいけない場合も多い。それは音楽の何を重視するのか、またその他の多分に即興的で流動的な要素（演奏会場の状態、楽器の状態、演奏者の身体的・心理的条件など）によっていかようにも変動しうる。とはいえ、鋭い鑑識眼を持った多くの人々によって支持される演奏とそうではないものがあることから、たんに「好み」では片づけることのできない、ある程度の蓋然性が解釈の幅を規定していると考えられる。そういった、歴代の有能な音楽家、作曲家たちの残してきた知性に一定の傾向を見出し、体系化したものが音楽の理論であるため、本項の試みはけっして根拠のないものとはいいきれず、むしろ学習者にとって有益な指針となる。

このように、解釈は音楽理論的思考に由来する科学的考察で、一定の枠組みの中で学習が可能ではあるが、すでに述べたとおり当然の前提として変動の可能性を含んでおり、唯一の正解や真理といったものとは程遠いことは認識しておかなければならない。加えてこれらは時代の流れによって、さらには学術的な検証によって大幅に方向性が変わることもあるので、本項については謙虚な姿勢で論を進めたい。

分析は、客観的な観察の結果明らかになった事実である。そこには異論の余地はないか、あったとしても少ない。しかし解釈はその分析結果に基づき、論理的に考察しても、さまざまに展開する可能性をもつ。本項では分析結果の前後関係から生ずる文脈的な意味を検証し、解釈の一例につなげる。

まず各フレーズ内の重心について考察する。

第1フレーズは第3小節にDがあるため和声的重心（緊張）はここにあるとみてよい。開始を告げるこのような4小節はとりわけバッハの作品には典型的な和声進行である。

第2、3フレーズはともに属調。フレーズが短いのでD<sub>2</sub>からDへの推進力がある程度用意しておかないとTに持ち込むのに間に合わない。とくに第2フレーズの開始は転調のきっかけでもあるため、ある程度の変化が期待される。両フレーズとも和音記号上の変化がないので、別の点で差異を探す必要がある。V→Iがつねに同じ表現であり続けるということはない<sup>7</sup>。ここで音域内の主音の位置をみると、第3フレーズはTに入って比較的すぐに音域内の下方主音に落ち着く一方で、第2フレーズは第4拍にいたっての着地であり、やや軽い。第1拍で上方主音に到達しているが、この両フレーズを統合したときの大きな旋律線を描けば、第3フレーズの方に強めの収束感があろう。第3フレーズにはより低音域の音が多くあることも重要である。

第4フレーズでさらに下屬調の平行調（短調）に転ずる。まず短調に転じたことをもって、すでに不安

<sup>7</sup> たとえばIVは開放的であるとか、V→Iは収束するように、という指導がなされることがある。これらは旋律線、音域、リズム、強弱といった音楽の諸要素を除外した見方であり、適切ではない。



定局面に揺れ動いているということがいえる。D から T の進行は不安定から安定への局面変化であるため、第 12 小節の終わりに向けて緊張度が増し、第 13 小節に入ったところでそれが解放され収束するという流れは和声的には理にかなっている一方で、たとえば各小節の最高音がそれぞれロと 1 点ハであるから後者の方が盛り上がるという考えは旋律的な考え方である。第 5 フレーズは主調の平行調。このフレーズとの兼ね合いも考慮して（つまり同様にするのか変化をつけるのか）、第 4、5 フレーズの構成を考えたい。

第 6 フレーズは D 開始だが、解決すべき直近の T は実際には IV 調の属和音であり、T への解決が延引され期待が高まる構造になっている。和声進行は第 1 フレーズに準じている。第 1 フレーズがゆるやかとはいえず主調で再現されたということは、安定局面に入ったことを意味し、ここで曲が終わりうるということでもある。しかしそれを否定するのが第 7 フレーズ。属七の第 3 転回形で中途ながらいったん「終止」する。二重の意味で中途かつ半端である。この中途で半端な終止の意味と効果は、作品をこれまで作り上げてきたいくつもの恒常的なもの一敷小節で完結する和声進行、おおむね 1 小節に 2 回やってくる上下の旋律のうねりを、否定することでもある。

第 22 小節でのフェルマータのあと、少なくとも第 25 小節から第 42 小節において終止する直前まで、属音が実質的なバスとして保続されている。全 42 小節中の 16 小節間（全体のおよそ 38%）を占める属音上の和音群の連続は、作品全体のバランスの上で異様である。したがってこのフェルマータから終止にいたるまでを一つの大きな和音と捉え、それまでとは違う演奏法をとることも不可能なわけではない。それどころか、作品の構造上はむしろそうすべき、とさえいえる。フェルマータ以前に見られた 2 ないし 6 小節のフレーズ構造、明快な和声進行、1 小節に 2 回程度の上下の旋律のうねりは消え、第 29 小節からの 4 回下行形、第 31 小節から第 36 小節までの属和音の第 5 音であるイの保続部分の停滞、そしてその後の 2 小節にわたる上行形は、すべて第 39 小節からの 4 小節を目指している。この 4 小節は和声機能的に冒頭の 4 小節に相当する。実際のところ、Jiří Barta による 2018 年の録音が、フェルマータ以降をカデンツァのように捉え、あたかも *senza tempo* であるかのごとく速く軽やかに流し、最後の 4 小節でもととのテンポに戻しているのは、上に見たような分析の結果と考えることができる。

このようなフレーズ同士の関係から導き出されるのは、各フレーズを「最小」単位とした音楽のより大きな構造の見通しである。演奏を学ぶ者は個々の音にまず着目する傾向にある。それが和音の単位で考えられるべきだということを教えるのが和声法の枠組みである。そのうえで、機能と声理論は個々の和音が和声フレーズとしての一単位をなしていることを明確にする、統語論的な視点を持ち合わせている。これは、たんに D が T に進むという小さな現象ではなく、フレーズは何らかの和音で開始し、最終的に D を経て T に着地することを目的としている、という大きな原理を述べているのである。第 2 項「和声分析方法について」で概観したように、フレーズの解釈や演奏にもっとも近いところにあるこの生理を明確に記述できるのは機能と声理論による記号である。ただしひとくちに T や D<sub>2</sub> といってもいくつかの和音がそれに属しているので、音階の度数を示す記号も併用することにより、調や音階の感覚を見失うことなく作品の読み込みに取り掛かることができる。こうした俯瞰的な視野は、個々の音程や強弱の集積が何であるか、何の一部であるのかという観点を与える。あえて比喻表現を用いるなら、ひとつひとつの音について考えているのは微分的視点であり、本論考で扱ったフレーズ単位の、またフレーズ同士の関連をみる方法は積分的ともいえる。

## 6. おわりに

本論考では、島岡の整備した音楽理論体系に基づきながら、無伴奏作品における分析、ソルフェージュ、解釈、演奏法を一貫した流れで捉えた。和声分析に始まり、機能を示し、また非和声音を和音構成音に還元することで明確な骨組みを提供した。以上から明らかになるのはフレーズの構造、フレーズ同士の差異、そしてそれらの有機的な関連であった。これは従来の楽典、和声法、楽式論、ソルフェージュ、演奏法といった個々の教科が目指すところの総合の姿である。学習者、そしてときに指導者もまた、目下の課題の習得や教授に集中し、それらが何のためになされているのかを俯瞰するのはしばしば困難である。とりわけ本論考で最終的に示したような概観的な、大きな視点をもつことは、解釈や演奏を著しく容易にするにもかかわらず、なかなか到達されない。

今回は紙幅の都合で解釈のさまざまな可能性を詳細に検討しつつ示すにはいたらなかった。また参考文献に挙げた演奏家らの個々の助言の根拠を分析に求めることはならなかった。今後これらを含んだ教程を整備する予定である。その場合、教材としての使いやすさとともに指導者に対しての有益な助言や指針もあわせて明確にする。また、この作品に限らず伴奏者を伴わない独奏作品の和声を顕在化したり、伴奏をつけて和声的に考える素地を用意したりすることで、学習者や指導者に理論的な研究の端緒を呈示する作業もまた、必須かつ喫緊の課題である。音楽の理論的な理解は、理論科目で独立してなされて完成するのではなく、もっぱら作品と演奏の場において、最終的には体感としてなされるのが理想である。

音楽では、専門教育と学校教育の別を問わず、作品の構造にほとんど基づかない表現指導が多くみられる。学習指導要領や教科書に記載されている「感じる」「味わう」「楽しむ」といった感覚的な概念の根にあるべきは、作品に対する鋭い観察眼であり、明確な裏付けをとらなう科学的なものの捉え方である。感性や直感が一瞬にして判断しているものはいったい何なのか、それが作品のどの箇所に存在し、どのような音楽的效果を生み、人の感性が反応をしているのかを考察し、音でそれを明らかにしていくことが演奏の重要な要素である。

## 参考文献

Bach, Johann Sebastian. ca 1723. *Inventionen*. Köthen

Efrati, Richard R. 1979. *Versuch einer Anleitung zur Ausführung und zur Interpretation der Sonaten und Partiten für Violine solo und der Suiten für Violoncello solo von Johann Sebastian Bach*. Zürich: Atlantis Musikbuch-Verlag [リチャルト・R・エフラティ 1992 『バッハ 無伴奏ヴァイオリンソナタとパルティータ 無伴奏チェロ組曲の解釈と演奏法』 三木敬之 (訳) 東京: シンフォニア]

Eggebrecht, Hans Heinrich. 1996. *Musik im Abendland*. 40. München: Piper Verlag

Tobel, Rudolf von. 2004. *Johann Sebastian Bach, 6 Cello Suites a Violoncello Solo senza Basso, nach Interpretation von Pablo Casals*. Stuttgart: Carus-Verlag [ルドルフ・フォン・トーベル (編) 『バッハ《無伴奏チェロ組曲》カザルス解釈版』 天崎浩二 (訳) 東京: 音楽之友社]

島岡譲 1967 『和声 理論と実習Ⅲ』 49 東京: 音楽之友社

島岡譲 1982 『音楽の理論と実習Ⅰ』 49 東京: 音楽之友社

島岡譲 1998 『総合和声 実技・分析・原理』 285、498 東京: 音楽之友社

西尾洋 2017 『鍵盤和声 和声の練習帖』 94-96 東京: 音楽之友社

(令和元年8月26日受理)