

中学生から音楽学者まで 音楽を聴く人、する人、作る人、研究する人のために

君達の音楽は、間違っていないか

# 読譜のマニュアル

旋律要素の解析（拡大版 2022）

—エレメンタリー・フレーゼットと、演奏におけるその重要性—

正しく音楽をするために 今までの間違った知識を正そう

誰にでも解る音楽の解説書

北村憲昭 著

# 目次

はじめに	P.3
フレーゼット解析	P.4
解析の手順	P.4
1. 方法の概念	P.5
2. フレーゼットの解析法	P.7
A. 音の分割	P.7
B. 音価の小さい音	P.10
C. スラー・スタッカート・小節線など	P.10
D. アウフタクト	P.12
E. 即興と装飾とヴァリエーション	P.16
F. カデンツを考える	P.22
解析の演習	P.23
演習の解答と解説	P.25
フレーゼットの解析例と検証	P.32
解析例 1	P.32
1-1 フレーゼット解析	P.32
1-2 譜例 16 のフレーゼット解析の説明	P.34
1-3 譜例 16 と譜例 17、18 との比較	P.37
1-4 検証	P.39
1-5 考察	P.45
1-6 解析例 1 のまとめ	P.47
1-5 考察 補足	P.48
解析例 2	P.51
2-1 フレーゼット解析	P.52
2-2 フレーゼット解析の考察	P.53
2-3 声紋解析による検証	P.56
2-4 解析例 2 のまとめ	P.57
おわりに	P.58
参考文献	P.61
付録、音源 No.リスト	P.63

## はじめに

音楽において演奏のための解析というものを考えた時、通常楽式と呼ばれる音楽形式についての学問を思い起こす。しかし実際の演奏においてより重要である旋律構造についての考察はあまりされていない。

その旋律構造を構成する意味のある最小単位を、エレメンタリー・フレーゼットと定義する。以後「フレーゼット」という。

その必要性については、多くの人によって論じられている。

熊田為宏氏は「演奏のための楽曲解析法」<sup>1)</sup>で、「楽曲解析の実際はグルーピングに終止するといっても過言ではない」といっている。この中で使われている「グルーピング」という語は、G.W.クーパー・L.B.メイヤーがやはり旋律を構造化されたリズムパターンにグループ化の必要性を「音楽のリズム構造」<sup>2)</sup>の中で唱え、その用語として使われたものである。

最近では、作曲家である保科洋氏がその著書の中で、やはり音符をグループ化しなければならないと主張している。「では、文字の羅列に等しい音符に意味をもたせるには、どうしたら良いでしょうか？ 英文は、単語ごとに隙間を開けることによって、はじめて意味を伝達する機能が働きます。すなわち、個々のアルファベット（文字）をグループ化することによって、単語としての意味を持たせているのです。音楽にもこれと似たようなことがいえます。音符に音楽的意味をもたせるためには、複数の音符をグループ化しなければならないのです」

そしてそれに続き、作曲家としての立場から「楽譜に記された音符の状態に即して音をグルーピングし、それを通して作曲家の意図を読み取ることを出発点とすべきなのです」（「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 —」第1章第2節 p.21 参照<sup>3)</sup>）と太字で強調してまで述べている。

これらのように旋律を解析する試みの必要性は多くの人達によって語られているが、未だに実際の演奏に反映されず、これらの方法論が一般化していない。今現在聴かれる演奏の多くは、こうした解析を経なかったために説得力を失っているだけでなく、それを補うために過度の演出効果により「感動を呼ぶ」ことを狙う演奏が多く見受けられる。

この原因の1つには、旋律の解析法が確立していないことがあると考えている。

そこで本稿では、新たな旋律の要素を解析する方法を述べてみたい。

旋律を解析する方法は、保科洋氏の著書<sup>3)</sup>の引用文にあるように、文章における文節に分けることを試みるのであるが、これが文章のように簡単明瞭ではない。旋律は音楽を音符という記号に置きかえられたもので、区切りなくカタカナやアルファベットを羅列したような状態である。

演奏される時には、演奏家はその旋律に独自のイントネーションを加えるのである。

しかしそのように演奏家が自身の解釈で新たなイントネーションを加えるには、正しい解析をした上で演奏しなければならない。演奏家の好みや習慣では、本来の作品における作曲家のメッセージとはかけ離れてしまう。

しかし、そのような正しい解析をしていない演奏が氾濫し、本来の作曲家への共感や敬意がなくなってしまうのではないだろうか。

旋律の解析がいかに良い演奏のために必要であるかを、前に筆者の「演奏の解析法」<sup>4)</sup>の論文で Sound Spectrogram を使って演奏の良し悪しを判断する方法として述べたが、その中の「イントネーションの問題の解決となる解析法」でこの解析の必要性の検証を試みる。

このフレーゼット解析の方法論によって、演奏の良し悪しを判断する基準が明確になるのではないかとさえ思っている。

## フレーゼット解析

### 解析の手順

フレーゼットの解析手順をまず述べ、その根拠を説明する。

基本的な考え方としては、1つの音がどの音へつながって行こうとするかを見ていくことである。

1. 最初の音を出発として、行き着く先を見つける。
2. さらにその次の音を出発として、次の行く先を見つけ、順次進める。
3. 本来1つであるべき音のグループを特定する。(A. 音の分割 B. 音価の小さい音)
4. 旋律本来の音符以外の記述に惑わされていないかを見る。(C. スラー・スタッカート・小節線など)
5. 前後の旋律感、モチーフ、その変奏に矛盾していないかを見る。(D. アウフタクト E. 即興と装飾とヴァリエーション)
6. ハーモニー進行を上手く説明できるかを見る。(F. カデンツを考える)

( )内はその説明の項目。

尚、文中のアルファベット大文字はドイツ語音名。

このフレーゼット解析法の目的は、1つ1つの音について意味付けすることにより、演奏の表

現に論理性をもたらすことである。そのためには、書かれた全ての音について見ていかなければならない。

なるべく大きな音符群にならないように、極力分割する。

手順としては最初の音から順に出発音と終着音を見つけて行くのであるが、むしろその終着音こそが重要な音であるので、逆にその音を導き出す音を見つけ出す思考も大切である。

後に詳しく述べるが、より大きな単位での音の結びつきもある。

先に引用したグルーピングの解析は、音楽の構造を解析した方法論として大変に詳細であるが、このフレーゼット解析においては最も小さい単位を扱うものである。

その最小単位を先ず見ることから始め、さらにより大きな単位での結び付きを考えれば、矛盾なく論理的な演奏をすることができる。

この他の注意点としては、この手順にしたがって解析を進めて、5 や 6 で矛盾や大きな単位を崩してしまう問題が生じてしまった時に、それまでの解析に疑いを持つことがある。しかしその疑問は、最小に分割されたフレーゼットの論理的関係を積極的に見ることによって解決できる場合がある。そのような場合の多くは変奏に変奏を重ねたためであり、音楽的には問題を感じず音楽解析的矛盾である場合が多い。

ハーモニー解析を含め音楽解析の知識が十分でないと矛盾が起こるのであり、本来はそのような矛盾を晴らすことこそが音楽解析の役割であるはずだ。それを音楽の解釈というものであろう。逆ではないはずだ。

自然な音のつながりは大変に強力であり、その感覚を持って表現しているのが音楽であり、そのつながりを断つことなく演奏することが最も大切であると思う。

音を聴けばこのフレーゼットの解析は難しいものではない。むしろ自然に結び付けられた音が、どのような関係かを説明するものと思っても良いだろう。

## 1. 方法の概念

解析の手順でも述べたように、音の結びつきを説明するのが目的であるが、その根拠となる理論的裏付けが必要だろう。

ハーモニー理論による解析はよくなされるが、旋律の解析法としてのアプローチをする。

かつてからの旋律の解析法の1つに、「リズムのグルーピング」があることについては、先程引用した保科洋氏の著書<sup>3)</sup>に詳しい説明がある。重要な理論であり、今から述べようとするフレーゼットの解析法と矛盾するものではない。違いは、そのアプローチを「リズム」でなく「旋律」に

基づいている点である。そしてその旋律の即興法を参考にしていることである。即興演奏の基はバロックの演奏法である装飾法にあるが、その詳しい理論の説明は専門の書に譲る。(参考文献<sup>5)</sup>)

実際の即興演奏は、いくつかのパターンで組み立てられている。そのパターンを楽譜に書かれた旋律の中に見ることが、フレーゼットの解析法へのアプローチである。

一般には即興演奏は難しいもの、あるいは特別な能力がいると思われているのだが、実際にしてみれば、意外に易しいことがわかる。

手の内を明かしてしまうのは興味を失わせるが、即興演奏の価値観を必要以上に高く評価しないためにもあえていくつかのパターンを挙げる。



譜例 1 即興パターン [音源 1](#)

1.や 2.は音階、3.はターン（回音）、4.は分散和音、どれもさほど難しいものではない。初めてピアノを弾いた人でも、このような音形を弾くのは難しくはない。これらの一部分であれば、なお易しい。

これが即興パターンの全てだと言ったら極論であるが、事実だ。音楽はこのパターンがほとんどで、他はその応用と言えるであろう。どんなに複雑に聞こえるジャズの即興でも、これらのパターンを組み合わせたヴァリエーションである。それだけでなく、バッハの作品でも同じなのである。過去の作曲された音楽は全てこれらのパターンで説明することができる。

すなわち、「全ての音楽（旋律）は、音階と分散和音で出来ている」ということだ。

その方法論を、作曲法としての説明を、G.ストラング L.スタイン編「アルノルト・シェーンベルクによる作曲の基礎技法」<sup>6)</sup>に見ることができる。

この中では、第1部第3章で動機の変奏方法を詳しく述べている。又その前の第2章楽句のところでは「構造上最も小さい単位は、楽句である」と定義しているが、この中において作曲家の理念としてそれより小さいものに作曲家の意図を反映させるには小さすぎるとの意識であろう。つまり作曲家の潜在意識の問題と捉えているのであろう。そこを問題としたいと思っている。

むしろこのようなところに作曲家の深意が表れているように思うのであり、我々演奏者が楽譜を頼りに作曲家の深意を探る手がかりは、動機の変奏方法にあると見ている。

シェーンベルクはこの第2章と第3章で試みられる変奏の実例に多くのベートーヴェンの作品

を引用している。すなわち今ここで述べようとしているフレーゼットの解析法を試みた結果をもって、作曲家を目指す者に変奏の方法を説いているのである。

ここで大切な点としては、これらの装飾やヴァリエーションは、音形を変化させるだけではなくあくまでその骨格となる音をいかに強調するかが目的であることだ。その強調される音がどれであり、その音への意味付けをしているのはどの音であるかがわかっていることが大切であり、それを論理的に説明しようとするのがこのフレーゼットの解析である。

## 2. フレーゼットの解析法

### A. 音の分割

旋律を最小に砕くとすればもちろん1つ1つの音にすることができる。しかしその1つの音だけでは意味を成すものとは言えないことは、前に述べた通りであり、シェンカーが「しかし動機というものは、それが旋律としても考えられるためには、多くの、少なくとも2つの音の連続を必要としないでしょうか」(野口剛夫邦訳「ベートーヴェン第5交響曲の解析」p.10<sup>7)</sup>)と述べているように、1つの音だけではそこに意味を感じることは出来ない。

しかし1つの音を分割すると意味をもってくる。

解析の手順として1つの音のヴァリエーション例を見る。



譜例2 Beethoven Sym. No.5 c-moll 第3楽章 [音源 2a](#)

この譜例2の3回繰り返される4つの同音は、元来1つの音を分割することによって生まれている。4回目の第7~8小節は、これらの音を音階に並び替えたヴァリエーションであるが、それまでの同じ音だけの繰り返しから音の変化を伴うことによってさらに旋律としての意味を加え、このフレーズの最終到達音のFへ導く力を強くしている。

このように即興パターンを変化させるには、過程がある。



譜例3 最初のパターンから最終パターンへ [音源 3](#)

この譜例 3 のように、分割させた音がとなりへ移動することにより変化が生まれ、最終的には下降音形にしている。

上行に変化させれば、譜例 4 のようになり、最後は第 1 楽章の再現部に出てくる旋律となる。



譜例 4 [音源 4](#)

又音階的でなく分散和音的に音を動かすと、



譜例 5 [音源 5 上段](#) [音源 5 下段](#)

譜例 5 の上段は、冒頭のモチーフとなる。

一般に言われている 4 つの音の「運命のモチーフ」は、G が 3 つ（下段の第 4 楽章の冒頭では、前半は分散和音で後半は音階的に変化させている）に分割され Es に移行することでモチーフとなるといった説明が一般的である。しかし、4 つの音に分割された最後の音が長 3 度下へ移行した 1 つの音の変奏と捉える。そうすると、このフレーズは 4 小節で意味を成すモチーフであるといえることができる。（後の C. **アウトタクト**の項で詳しく述べる）この考え方は、シェンカーが前に引用した著書<sup>7)</sup>で述べている彼独自の動機の解釈論の補足説明になるであろう。

このように 1 つの音では意味を成さなくてもいくつかの音に分割することにより、またさらに音の変化を加えることになり、1 つの音に意味を加えて行くことになる。

それに伴い新たな旋律が生まれてくる。その中にフレーゼットもまた新たに生まれてくる。

その音の関係を原型から見ていくと、図 1 のようになる。

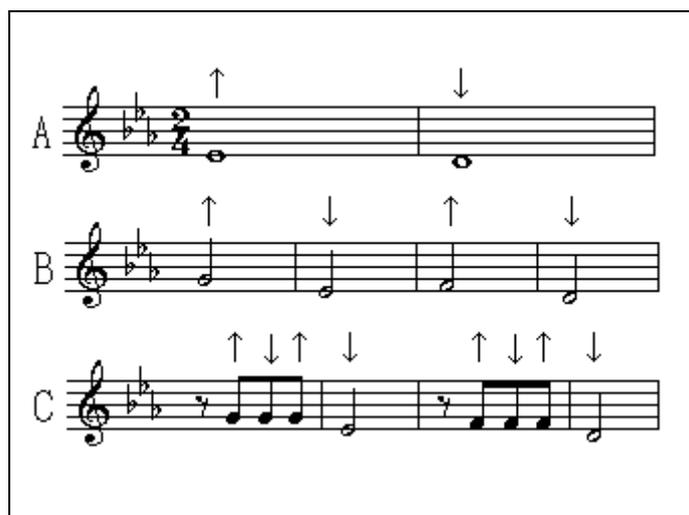


図 1

この図 1 に描き込んだ↑↓はその音の方向性を示している。

上拍下拍の用語と同じ意味で使っている。すなわち↑は↓へとつながって行く方向性を持っている。↓は、終着点を示す。

厳密な意味では、A 譜の↑は B、C 譜ともに内在はしているが、最小単位の解析として見ているので、それには今は触れないで置く。あくまでこのような旋律の解明があつてのフレーゼット解析と理解して頂きたい。

これをふまえて↓で1つのフレーゼットが完結していると見れば、図 2 のように4つのフレーゼットに分割ができる。

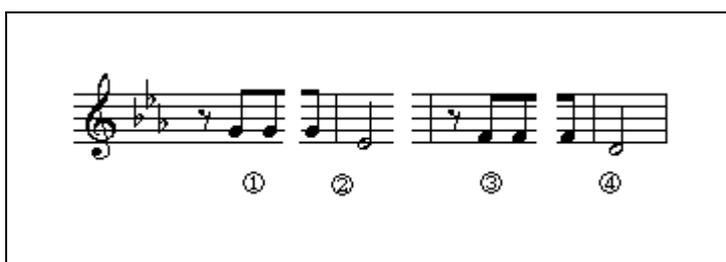


図 2

これを8分音符全て↑にして考えるのはB 譜の段階であり、間違いとはいえないが、C 譜の段階までの展開で原型をさらに強調する意味付けがあることから、演奏上必要な解析はこのフレーゼットのようなになる。

## B. 音価の小さい音

フレーゼットの分割にはいくつかの注意すべき原則がある。

1つは相対的に小さな音価の音は、その後に来る音価の大きい音を装飾（強調）するので、それらをまとめて1つフレーゼットとすることである。

この点には異論があろうが、一般的な西洋の旋律感として音を装飾する場合はその音の前に装飾を施す。音の後に装飾を施す例は、日本の「こぶし」のようなもので、西欧の音楽ではそのようなものはあまりない。一見そのように見える場合もあるが、ただ飾るのでなく本来の音の強調との意味では、強調される音の前にくることで意味が生まれる。前記図1に在る↑↓で考えれば理解できると思う。

譜例5の下段後半、第4楽章の冒頭部の第2小節、付点2分音符Gに続いて4分音符Fに繋がっている。このGは本来Fであるが、最初に非和声音あるいは前の小節のハーモニーからの掛留音として変化した音である。その効果として、ストレスを長く保つことでより解決感を増すために、和声音より大きな音価となっている。

このような倚音や掛留音のように強拍に来る非和声音には、原則にはとらわれない注意が必要であろう。

「運命」の第2楽章の冒頭を見る。



譜例6 [音源 6a](#)

譜例6は原則からすれば音価の小さい32分音符は8分音符や付点16分音符を飾ることとなる。すなわち下段のように書かれればわかるのだが、上段のように書かれているのでつい譜桁の繋がりで見てしまい前の大きな音価の音を飾るようにまちがってしまう。どちらの音が重要であるかを考えれば自ずと答えは定まってくる。

下段のように書かれていればそのことは良くわかるのだが、非常に読みづらい。またもしこの下段のように書かれていたとしても、実際に演奏すれば、自然に上段のように演奏してしまう。

人の感覚としては、必ず小さな音価の音は拍より前に出てしまうものである。

## C. スラー・スタッカート・小節線など

この他にも原則というよりもフレーゼットの解析をわかり難くしていることがある。それは、

楽典の知識である。

解析を誤る最も多い原因としてスラーがある。譜例 5 には書き入れなかったが、スラーが書かれているとフレーズの分割を間違いそうになる。



譜例 7 Beethoven Sym. No.5 c-moll 第 2 楽章 [音源 6a](#)

この譜例 7 を見れば、先ほどの原則に疑問が生じるかもしれない。

このスラーがフレーズや音の繋がりを表していると思えばそのように見えてくるのだが、この時代、19 世紀初頭にはまだフレーズを示す目的では使われていない。(「ニューグローブ世界音楽大事典」加田萬里子「スラー」IX p.369～370 参照<sup>8)</sup>)

このスラーは、弦楽器のボーイングを示しているのである。

32 分音符と次の長い音価との間にスラーが切れているところに注目する。特に最初は、8 分音符には縦の短い線がつけられ、ハッキリとした音を要求している。この音の時に弓を返すことで、明瞭な音のディテールが可能になる。そしてこのスラーの切れ目の先、すなわち次のスラーの最初の音が旋律の骨格↓を成し、非常に重要な音であることが読み取れる。

そこで音価の大きい音だけを取り出してみると、最初の Es は C のアウトタクトとして、Es-C-C-As-F また次の B もアウトタクトとして、B-Des-B-G-E-C この最後は CEG の分散和音で調性を強調するドミナントの転回形とみる。

ここに最初の 4 つの音による変奏が見えてきた。これらの重要な音を装飾するために、その前の 32 分音符がある。

このスラーと同じくその特徴的記号であるスタッカートにも注意がいる。

ベートーヴェンのスタッカートの使用法についての記述がある。「今日スタッカートの付いた音符は、その音価にかかわらずできるだけ短いタッチで奏するものと考えられているが、ベートーヴェン時代にはこの奏法は、スタッカートのいろいろな奏法のうちの一つにしかすぎず、逆にテヌートや強調だけの意味に用いられることもあった。また今日スタッカートと混同されているが、フレーズの区切りを示す句読記号を意味することもあった」(児島新「ベートーヴェン・ピアノ作品集」I まえがき春秋社 1984<sup>9)</sup>)

この記述の前に、「現代のわれわれは 18 世紀から 19 世紀初頭に至る音楽的伝統から全くと言っても過言でないほど切り離されている。したがってその当時は当たり前のこととして何らの説

明を要しなかったような、いろいろの演奏上の前提や約束事が、すっかり忘れられてしまっている」とあり、その当時だけでなく、このようなあらゆる記号が本質的な正しい演奏を阻害してしまいそうなることを注意しておきたい。

さらにもう一点記号ではないが、再認識したい大切なものに「小節線」がある。

五線譜を区切っているしるしは、区切りを示しているように思ってしまうのは、仕方のないことかもしれない。しかし小節線の正しい説明は、旋律の強拍部を示すためのもので、その小節線の右側が強拍、左側が弱拍であることを示しているのである。

楽典では、「小節線は、その拍子の強拍の直前に毎回しるされ、強拍の位置を見やすくし、楽譜を整理する役目をする」（石桁真礼生他「楽典」p.4 音楽の友社 1965<sup>10)</sup>）と説明されている。一般的には、「拍節単位を区切るために、譜表上に垂直に引かれた一本の線を小節線といい、また、区切られた拍節単位を小節という」（「ニューグローブ世界音楽大事典」武井茂美「小節／小節線」VIII p.503～504 講談社 1993<sup>8)</sup>）が一般的な認識ではあるのだが、今述べているようなフレーゼットを見極めようとする時には、誤解を招きやすい。

すなわち小節線で囲まれた部分、小節が旋律の単位を示すものでは決してないのだ。むしろこの小節線をまたがって、その前のアウフタクトの音と小節線の次に来る音とが密接な関係↑↓があり、本来一塊のフレーゼットの単位であることが多い。

#### D. アウフタクト

このフレーゼットの解析を導くのに、アウフタクトの理解が必要になってくる。

ひんばんに使われている「アウフタクト（上拍）」の言葉の意味を辞書から引用する。「拍節的リズムにおいて、下拍（1拍目の最も強い拍）の直前にあり、下拍を導く働きを持つ拍、または楽曲や楽句などの最初の小節線の前にあってその小節の下拍を導く1つの音符や音符群」（「ニューグローブ世界音楽大事典」角倉一郎「上拍」VIII P.504 講談社 1993<sup>8)</sup>）

この中で下拍を1拍目と規定しているが4拍子の3拍目や2拍子の2拍目などの中強拍の下拍も入れるべきであり、それぞれにもアウフタクトが存在すると思うのだが、その論議は今はせずに、広くそのような場合も含んでいることにする。

先ほどからの↑の記述と考えて頂きたい。

旋律のイントネーションとして見た場合には、西欧的旋律では必ずといっての良いほどにアウフタクトが存在する。もちろん全てではないが。出展は失念したが、「アウフタクトのない音楽はない」とまで断言した文を読んだ覚えがあるが、そこまでは言えないまでも「殆どの」と言いかえるぐらいは許されると思う。

又西欧の言語は、多くの場合アフタクトを伴う。この言語と音楽の間には大きな関係が存在するのではないかと考えている。

例えば、アフタクトが存在しないような話し方は、日本語の他には、東欧のチェコ語やロシア語などスラブ語系に多く見られる。これらの言葉は日本語と同じように冠詞を持たない言語であるためかもしれない。この点については、今後詳しく研究する必要があるだろう。

ただこのように考えながら音楽を聴いてみれば、確かにロシア民謡や、チェコの作曲家の作品ではアフタクトのない旋律がしばしば見られる。(譜例 8)



譜例 8 A. Dvořák Sym. No.9 e-moll Op.95 第 2 楽章 [音源 8a](#)

ただこの譜例 8 の旋律全てを一拍前に書けば、アフタクトを伴っているといって差し支えないかもしれないが、やはりドヴォルジャークはアフタクトの無いイントネーションを望んでいるのであろう。

もちろん冠詞を伴った言語の地域でもそのような旋律を頻繁に使っている作曲家もいる。

一例を挙げるならば、ベートーヴェンの交響曲第 6 番「田園」の中に出てくる旋律である。(譜例 9)



譜例 9 Beethoven Sym. No.6 Op.68 F-Dur

上段 第 1 楽章 前半 第 16~19 小節 後半 第 151~154 小節 [音源 9 上段](#)

中段 第 3 楽章冒頭

下段 第 3 楽章 第 165~168 小節 [音源 9 下段](#)

この譜例 9 では、この作品の中でベートーヴェンは、アフタクトがある場合とない場合を意識的に使い分けていることが見られる。

上段では、第1楽章の最初のテーマ（譜例10）の部分を使いながら、最初は16分音符から始まるアウフタクトの旋律で（1番最初のGはその前のフレーズの最終音）、後半の展開部からのパッセージは同じに見えるが、今度はアウフタクトを持たない旋律を書いている。



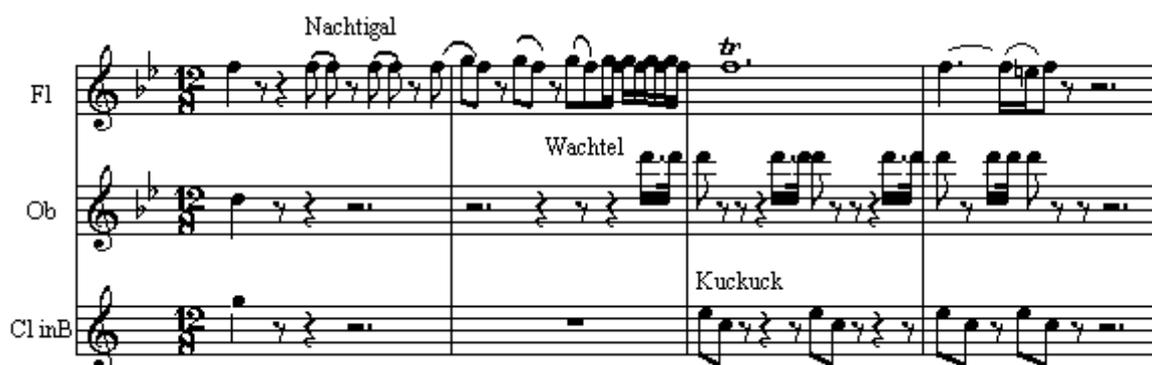
譜例10 Beethoven Sym. No.6 Op.68 F-Dur 第1楽章 テーマ [音源 10a](#)

推測の域を出ないが、各楽章にベートーヴェン自身の付けた標題では、第1楽章は「田園に着いた時の愉快的感情の目覚め」（門馬直衛「ベートーヴェン第6交響曲」スコア解説 音楽の友社1948<sup>11)</sup>）と書かれているところから、ベートーヴェンが田園ウィーンの郊外、ハイリゲンシュタットなどの近郊ではなくもう少し遠くへ出かけたのであれば、今のチェコあるいはハンガリーであろう。今だと車で1時間も走ればそのあたりに行けるので、その当時としても小旅行の地であったであろう。そのあたりで話される人々のこのようなアウフタクトのないイントネーションや踊りのステップなどから、田園へ着いた印象を持ったのではないだろうか。

第53小節から聞かれるクラリネットやファゴットでの鳥の鳴き声がやはり突然（アウフタクトなく）聞えてくることもその1つの裏付けとなるであろう。

もっとハッキリとした形で現われて来るのが第3楽章だ。譜例9中段の3拍目から始まるアウフタクトの旋律が、トリオではアウフタクトを伴わずに、いかにもやぼったくいきなり強拍から始まるのは、まさに「田舎の人達の楽しい集い」<sup>11)</sup> ではないだろうか。

人の話し声や踊り方、鳥の声をリズムで捕らえたこのアウフタクトの処理の集大成は、第2楽章の最後に現われている。（譜例11）



譜例 11 Beethoven Sym. No.6 Op.68 F-Dur 第2楽章第129～132小節 [音源 11](#)

譜例 11 の部分では、フルートがウグイス Nachtigal、オーボエがウズラ Wachtel、クラリネットがホトトギス-カッコウ Kuckuck と書きこまれている。

カッコウだけがアウフタクトが無い。しかしクラリネット奏者はついアウフタクトで出たくなるのでこの部分は意外に混乱を招くことが多い。(音源 11 でも少しだがその傾向が聞こえる)

ベートーヴェンがこのようなイントネーションに注目したのは間違いない。

もちろんこのような例はやはり他のウィーンの作曲家にも見ることができる。(譜例 12)



譜例 12 F. Schubert Moments musicaux D.780 [音源 12a](#)

この譜例 12 は、「楽興の時」と呼ばれ、シューベルトのピアノ曲として日本ではよく親しまれている作品である。これらアウフタクトのない作品が、日本人に大変好まれる要因の 1 つは、このようなイントネーションが我々日本語の抑揚と合っているからではないだろうか。

さらにこれらの旋律をもう少し詳細に見てみると、「新世界より」も「田園」も「楽興の時」も確かに始まりはアウフタクトを伴っていないが、**B. 音価の小さい音** の原則からすれば、途中の旋律感にはアウフタクト的イントネーションが見られるといっても良いであろう。

この原則から外れて音価の小さい音で終わっているのは唯一「田園」第3楽章トリオの最初の小節だけではないだろうか。

これらのことを踏まえれば、「運命」の最初のモチーフでも 4 つの音を 1 つと捉えれば、最初の 3 つの 8 分音符はアウフタクトと言えるであろう。(譜例 13)



譜例 13 Beethoven Sym. No.5 c-moll 第1楽章 [音源 13a](#)

そうすれば、図 2 のようなフレーゼットの分割が間違いに思えるのだが、従来通り G を 3 分割して Es へ進むことを考えて演奏をしてみようとすれば、とてもスムーズに Es には入れないことがわかる。小節線のところで間が必要になる。

4 つの音を 1 つのまとまりにすれば、何の問題もなくいつも耳にするあのテーマになる。どうしても別にしたければ、かつての大指揮者が非常にゆっくりと 1 つ 1 つの音をマルカートで遅いテンポで演奏したようにするより方法はない。残念ながら CD 指揮者には、その感覚はわからな

いであろう。実際に生のオーケストラを指揮した時に理解できることである。

フレーゼットに忠実な演奏を考えると↑↓を弓のボーイングに置きかえるとわかり良い。(図2)

問題は少しはずれるが、最後の2分音符がタイで繋がっている意味を、色々と言われているが、これを弓を反す意味と取れば、この後のフレーズ全てが納得のいく弓順になると思うのである。

アウフタクトこそ次の強拍の音と結びついてフレーゼットとなることは、言うまでもない。アウフタクトは次の強拍の音を強調するのである。

### E. 即興と装飾とヴァリエーション

ここでもう一度バロックの装飾法について詳しく述べることにする。

今までに使ってきた「装飾」「ヴァリエーション」は「即興演奏」として同じ意味として使われる。すなわちバロックの演奏法では、現在使われている装飾音符のような即興法は「フランス式」、ヴァリエーションは「イタリア式」なのである。ただどちらを取っても変化する音は同じで、違っているのは変化した音符の速さだけである。

いくつかを対比して見てみる。

上段に、現在装飾音符として見なれている記号の「フランス式」。

下段に、上段の装飾音符を演奏する時と同じ音の変化をさせたパッセージの「イタリア式」。

装飾音符での奏法の説明に似ているが、その奏法は下段の音符をもっと小さい音価にして、なるべく素早く演奏するように説明している。



譜例 14 [音源 14](#)

参考までにこの装飾記号の通常使われている名称を記しておく。

上段の左より、

アチャカトゥーラ *acciaccatura* [伊] (長い場合は、アポジアトゥーラ *appoggiatura* [伊]、  
拍より前に出す時は、クレ *coulé* [仏])、

上行モルデント *Mordent* [独]、下降モルデント *Mordent* [独]、ターン *turn* [英]、  
次も同じくターン *turn* [英]、アルペッジオ *arpeggio* [伊]、シュライファー *Schleifer* [独]

すなわち音形は同じであり、それをゆっくりと演奏することで旋律の変化(ヴァリエーション)を求めるのがイタリア式なのである。

現在では、と言っても 18 世紀終わり頃の古典派以来、下段のように書かれた楽譜を我々は見ているのである。もちろんここで取り上げたのはその一部ではあるが、その他の音形もほとんどがこのパターンに属するといっても良いであろう。

最初の **A. 音の分割** で分割されたそれぞれの音に対して、さらにこのような音の変化を加えられるということ。又さらにこのように変化させた音それぞれにまた変化をさせると言ったように、箱の中に又箱がありまたまたその中に… と、入れ籠状態つまりフラクタルな状態が作られるのである。それを解明することには、大変に興味をそそられるのであるが、それは音楽の構造を解明する研究者に任せて、我々演奏家としては最小部分のフレーゼットに最も関心を持つべきだ。このように複雑に装飾を織り込んで行くのが即興演奏法であるのだが、我々はその最終の楽譜を見ていると考えれば良い。

その過程を解説した楽譜、テレマンの「メソディッシュ・ソナタ」<sup>12)</sup> がある。バロック当時の学習用に作られた即興の手引きとして、重要なものであろう。

今もう少し身近な例として、パッヘルベルのカノンとジーク (J. Pachelbel Kanon a 3 con suo basso und Gigue) から有名なカノンを取り上げる。

1 つの旋律をそれぞれ 2 小節遅れて 2 声が追いかけるもので、フレーゼットの解析としては、カノンを成立させるために和音構成が単純で 2 小節単位で作られていること、装飾の加えられて行くステップの様子が見て取れるなど、良い例といえる。

この旋律が始まる前に、2 小節バスソコンティニューオだけで前奏がある。後はこの譜面の通りである。

スラーの記述はされていない。この当時としては書かれていなかったと見るべきで、書き込みされているものがあれば編集者の加筆である。もしそのようなものがあっても、今論じているフレーゼットの解析に矛盾が無ければ問題はない。しかし殆どのものには疑う必要がある。

この時代のものだけでなく、全ての出版された楽譜を疑って見なければならない。

近年「エディション研究」が進んでいるので、作曲家自身の書きこみに忠実な、あるいは、それがはっきりとわかるように解説された楽譜が出版されるようになったことは、大変ありがたいことである。しかしまだ一般に出まわっている楽譜には、信頼できないものが多い。

とくにモーツァルトについては本来ダイナミックなどの記述が殆ど見られないこともあり、時代の習慣として自由に書き加えられたとの憶測から、多くの書き込みをした楽譜が出まわってしまっている。特にオーケストラのパート譜は、未だに古い記述の楽譜が使用されていることは大

変に残念である。

また大変に有名なかつての名指揮者や演奏家の書きこみを、全てうのみにしたものもある。1970年頃までは、「演奏家が独特の書きこみをすることが、その演奏家の個性である」と、信じられた時代が続いていたためであろう。

しかしその中でもかつての名指揮者、フルトヴェングラーは、音楽学者シェンカーの助けもあり、正確なフレーゼットの解析をしているように演奏の録音から聴き取ることができる。それこそが彼の名演奏の秘訣ではないだろうか。

ではパツフェルベルのカノンを検証する。(譜例 18)

譜例 18 は装飾 (ヴァリエーション) を繰り返す 4 小節単位に、記号 (A~N) を付けた。

このように、この作品は最初の A の部分に装飾を加え複雑化されて行く過程を見ることができ

る。またこの譜面では非和声音をブルーで塗り分けている。それぞれについての解説は省くが、フレーゼットの解析をするには、この非和声音はとても重要な意味を持っている。和声での楽曲解析のアプローチはとても精密なものであり、それは大変尊重すべきものであるが、演奏時には、また音響的には、和声を邪魔する音 (非和声音) が表現の大きな要素となる。

音楽特に合奏や合唱では、和音は整った響きをもたらし透明感のある色彩を演出する。そこへ非和声音が挿入されると、その透明感が失われ大きなストレスをもたらす。その非和声音が次の和声音へ解決されると、一瞬にして透明感が戻るだけでなく、一層その美しさを感じることができる。そのストレスの解消感、聴衆に感動をもたらす。

その最も効果的なものは、オルゲルプンクト (保持音) であろうが、対極的には、ささやかな装飾として非和声音が頻繁に使用される。オルゲルプンクトからの最終終止音への展開のようなハーモニーの進行をカデンツと呼ぶが、演奏効果としては非和声音解消のための解決と同じものと言える。

この譜例 18 のように多くの非和声音を加えることで旋律の変化を促している。

楽譜中に、○でいくつかの音符を囲ったところがあるが、それは本来先取音や、掛留音である音にさらに装飾を加えたものであることを説明している。

バロックの即興法では、このようにもとの旋律から大きく逸脱して新たに旋律を設定することを自由にしてきたことは、前もって理解しておく必要があるだろう。しかしあくまで自由を束縛しているのは、バツソ・コンティニューオ (通奏低音) である。この譜例 18 の最下段に B・C と書いている譜表だ。この低音がその時々の和音 (音響) を支配している。

すなわちこの楽譜を 1 段のスコアと見て、各段の譜面全てを別のパートに割り振り同時に演奏しても和音的に問題なくできている。もちろん 2 小節毎にも同じことなのだが、やはり後半の 2 小節は前半の答え、あるいは次への問いかけになっているので、その意図は汲み取りたい。

A  
B  
C  
D  
E  
F  
G  
H  
I  
J  
K  
L  
M  
N  
B·C

F: I <sup>-6</sup> vi <sup>-4</sup> IV <sup>-6</sup> - V I

譜例 18 Pachelbel Canon [音源 18pf](#)

演奏上問題になるのは、Gの部分であろう。

基になるAの旋律の各拍毎に上行モルデントを付けたものに見えるが、その形をフレーゼットそのままに演奏すると、リズム上音価の小さい音が後に来てしまう。このイントネーションは**B. 音価の小さい音**で述べたように、西欧的ではない。むしろ次の8分音符と結びつくことで、新たな旋律展開を試みたのであろう。このように各拍毎を1つのフレーゼットと見てしまう誤りは大変に多い。

この違いを検証することにする。

この部分だけを抜き出した楽譜を、譜例19に示す。



譜例 19

この部分を拍毎のフレーゼットに区切って演奏すると、[音源 19-1](#) のようになり、正しい要素で区切って演奏すれば、[音源 19a](#) のようになる。

この音源は、この音符をMIDIデータにして、フレーゼットに区切った最後の音を80%の音価にし、後は100%にして演奏させている。

このようにして演奏されたものは、機械音で演奏しただけであるが、明らかにその音楽の意図を聴き取ることができる。誤ったフレーゼット解析では音楽が停滞しいかにも稚拙な印象を受け、最初のAの旋律音を飾っているようには聞こえずに、怠惰な印象だけが残る。しかしこのような演奏が、実際にはひんぱんに行われていることを知っていただきたい。

正しくフレーゼット解析した演奏では躍動感があり、生き活きとしたその表情は一度完成された有名な旋律Eを、さらに新しい発想への意欲を感じさせている。

これだけの違いの演奏で、それぞれの音の持っている意味合いや論理的関連性が現われることは、注目しなければならないであろう。

しかしこの点をいかに力説しようと演奏を実際に聴かないことにはそれは理解できない。たとえ聞いたとしても、その感覚を共通認識とするには多くの問題が存在する。そこで筆者の「演奏の解析法」<sup>4)</sup>の論文でSound Spectrogramを使って「イントネーションの問題の解決となる解析法」で演奏の良し悪しを判断する方法として述べた声紋解析の検証を試みたい。

次にあげる図3と図4は先ほどのMIDIで制作した音源をWAVE形式に変換し、それを声紋解析したものである。この処理は全て同一コンピューター内で行われており、実際の音は介していない。

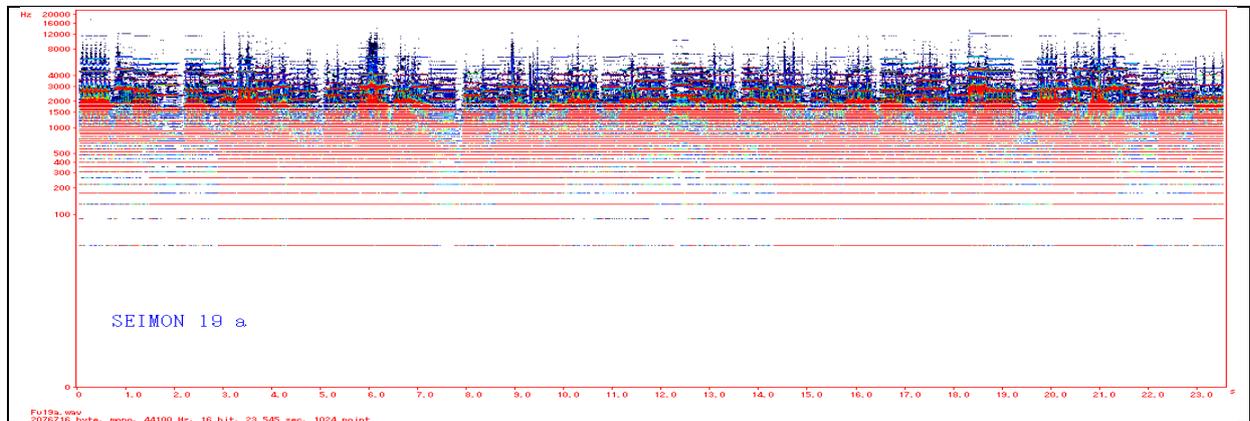


図3 [音源 19a](#)

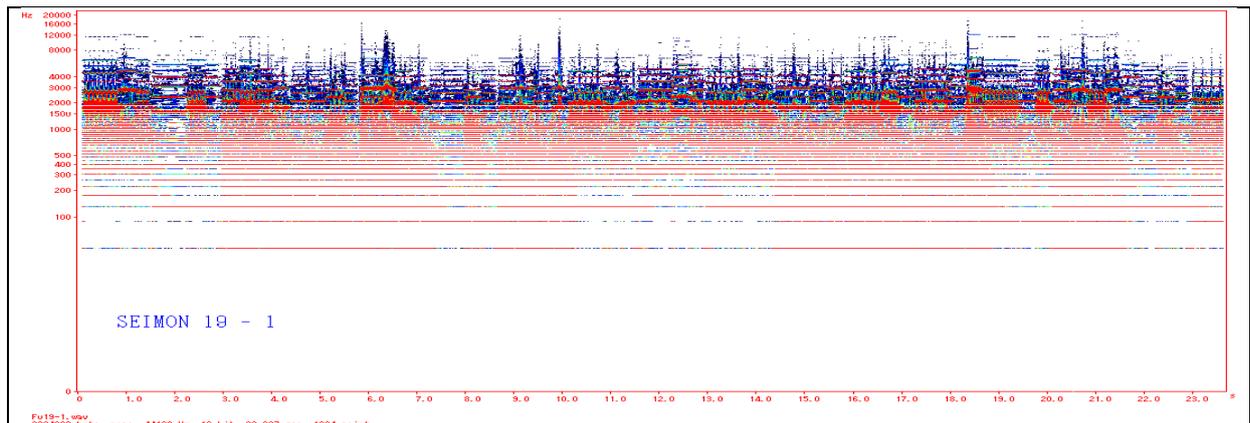


図4 [音源 19-1](#)

全く条件を同じにした音の連続を、そのフレーゼットの区切りでどれほどの違いがあるか、機械音である以上旋律のイントネーションにそんなに違いがあるのか、それらの疑問はもっともであるが、実際にこの声紋図を見比べればその違いが歴然としている。

一口でいうならば、図3のフレーゼット単位のディテールが整っていて、旋律線が滑らかに現われている。しかし図4ではフレーゼットが殆どわからず、かろうじて実音部分（濃い赤い部分）や低い音域での薄い部分で切れ目が見えるだけで、全体に響きも一様でイントネーションが殆ど見られない。機械的な演奏というのはこのようなことをいうのであろう。

しかし実際に音にすれば、この誤ったフレーゼットの切れ目が露骨なほどに聞こえ、この声紋図で見られるような雑然と音がある響きとは違った印象である。この点については音楽心理から

の考察が必要ではないだろうか。専門家の研究を待ちたい。

少なくともこの声紋図からは、正しいフレーゼットの解析により、音楽の流れが際立って良くなることは間違いのない事実である。

最も高い倍音のホルマント部分にも違いが見て取れる。図4ではどの部分も直線的であるのに、図3では旋律と共に変化が見られる。稚拙な演奏に聞こえる原因と言えるであろう。

前著<sup>4)</sup>でも述べたように、良い演奏の音は実際の楽譜上の音よりも倍音、いわば響きで変わってくる。このような機械での演奏でもこのフレーゼットを正しく解析し演奏すれば、良い響きを生むことがわかる。

## F. カデンツを考える

前項で使った「カデンツ」とは、終止形の意味で「楽句や楽段、楽曲を締めくくるための一定の型のこと」（「音楽大事典」第3巻 渡鏡子「終止法」p.1106 平凡社1982<sup>19)</sup>）と定義されているが、今ここでは「解決」（非和声音が和声音に進行すること）も含めて、音の進行がある音に収束するという意味で使うことにする。

すなわち今までに述べてきたフレーゼットの解析法の目的は、↑↓で説明したように最後に何処へ収束するのかをはっきりと示すことだ。

**A. 音の分割**では分割した音は最終の音へ収束しようとしているし、**B. 音価の小さい音**も全ての音は音価の大きい最終の音へと向かっている。**D. アウフタクト**はもちろん次の強拍の音への進行が目的であるのだ。すなわちカデンツを示しているのである。本来の意味ではドミナントがトニカへの和音進行で終止形を作り出すなどの意味の和声楽用語であるが、もし細かく和音を考えるのであればそれぞれにそのような進行を当てはめられるかもしれない。その作業は和声学の領域に任せよう。ここでは1つの音が、終着点の音に向かっているのか、終着した音であるのかの判定を問題とする。

その問題があるがゆえに、前に引用したシェンカーの「しかし動機というものは、それが旋律としても考えられるためには、多くの、少なくとも2つの音の連続を必要としないでしょうか」<sup>7)</sup>の言葉となっているのだ。1つの音では、その音の方向性の意図を示すことができない。1つで完結させてしまわなくてはならない。言葉であれば「感嘆詞」のような場合にはあるだろう。そのような音であれば存在は理解できる。しかし、そのような音は頻繁にはないだろう。

つまり2つの音があればどちらかが主（当然後にある音）↓で、もう1つがそこへ向かう働き↑を持っているはずである。このような関係を、全ての音について検証しておかなくてはならない。

和声学では、和音進行あるいはコード進行という言葉があるが、旋律のそれぞれの音についての進行の解析はされてこなかった。

それは当然のこととして見過ごされてきたことなのだろう。もちろんわかりきったところは問

題ないが、全ての音を検証した時に必ず不可解なまま見過ごした音があるものだ。これをそのまま間違ってしまうと、その後の音の働きが全て順々に入れ替わってしまう。構造や形式を考えている時には些細なことで、大切な部分だけに注目すれば良いが、演奏者は常に1つ1つの音に意図を持っているべきであり、その個々の音の方向性を表現することによって意味ある演奏ができるのである。

それがこの最小単位で完結させる音の組み合わせ、すなわちフレーゼットを見ていくことの必要性である。

---

## 解析の演習

ここでは今までに出てきた譜例を例題として、フレーゼットの解析演習をする。それぞれの楽譜をフレーゼットに分割し、その分かれ目に図2を参考に線（この例では白線）を入れてみよう。



図2

### 演習1 Beethoven Sym. No.5 c-moll 第3楽章



### 演習2 Beethoven Sym. No.5 c-moll 第2楽章



### 演習3 A. Dvořák Sym. No.9 e-moll Op.95 第2楽章



演習 4 Beethoven Sym. No.6 Op.68 F-Dur 第1楽章 冒頭テーマ



演習 5 F. Schubert 楽興の時 (Moments musicaux) 第3番 D.780



演習 6 J. Pachelbel Kanon



演習 7 Beethoven Sym. No.9 d-moll 第4楽章

"Freude, Schöner Götterfunken,"  
from Symphony No. 9 d moll 4th mov. op. 125

F. Schiller  
Lvan Beethoven

1 2 3 4

Freu- de, schö- ner Göt- ter- fun- ken, Toch- ter aus E - ly - si - um,

5 6 7 8

wir be - tre - ten feu - er - trun - ken, Him- mli - sche, dein Hei - lig tum!

9 10 11 12

Dei - ne Zau - ber bin - den wie - der, was die Mo - de streng ge - teilt; al -

13 14 15 16

- le Men - schen wer - den Brü - der, wo dein sanf - ter Flü - gel weilt.



### 解説

①は Es と As の間で分け As と C の結びつきを考慮することができるが、それでは Es が孤立してしまう。1つにすることで Es は跳躍し C に行こうとする大きな力を感じることができる。 EsAsC の分散和音の勢いを増すために As-C のリズムをすばやくさせたと取った方が良いと思う。

②と③では、滑らかな下降と跳躍の下降の対比が見られ、F への帰着がより鮮明になる。

④⑤⑥を 1つにすれば、音価の大きい高い音だけで、B-Des-B-G-E-C の旋律が見られる。ただ⑥の終結で、EGC の分散和音で閉じることから、⑤は独立した方が意味ははっきりする。

### 演習 3 A. Dvořák Sym. No.9 e-moll Op.95 第 2 楽章

① ② ③ ④

正 音源 8a 誤 音源 8-1

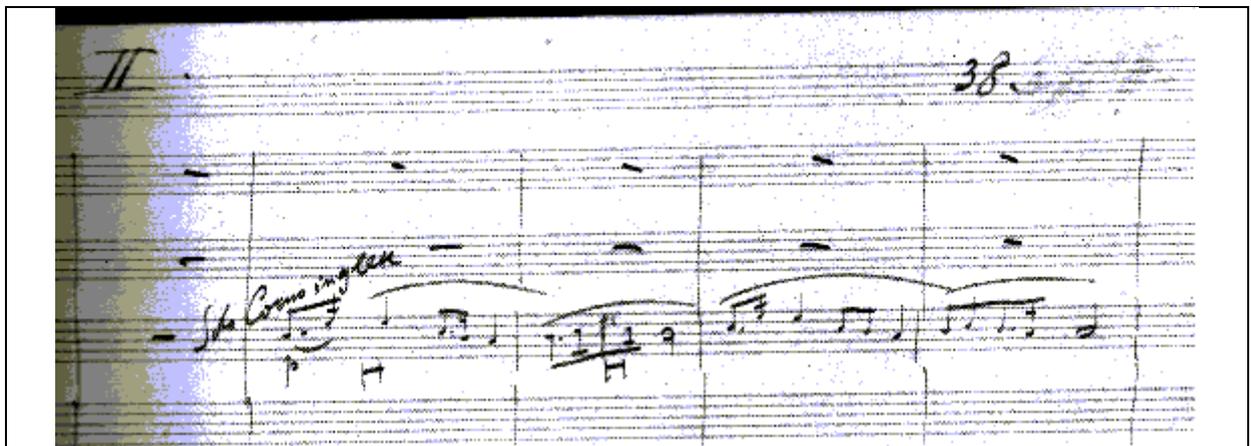
### 解説

①②については、問題は無いと思う。16 分音符はあくまで 4 分音符に属するが、そこで分けてしまうと付点 8 分音符が単独になり 4 分音符への指向力が弱まる。③の部分は③+④でも良いだろうが、最初の小節の変化形である意味を崩したくない。

このようにフレーゼットで区切りをすると、音響の原因で音程感や響き方が変化するが、それについては後述する。

この譜面に付けられたスラーについては、説明を要する。

この部分を作曲家の自筆の楽譜から検証する。(参考資料 1、2<sup>14)</sup>)



参考資料 1 A. Dvořák Sym. No.9 e-moll Op.95 第 2 楽章冒頭旋律部分 自筆譜 p.38

旋律の第3小節3拍目の音は、8分音符になっている。ちなみに再現部分では付点8分音符になっている。これは一般の楽譜を訂正すべきかを、考察しなければならない所である。

今注目してもらいたいのは、スラーの書き方である。

最初1拍目にボーイングと同じようにスラーを付け始めているが、後はただ滑らかさを強調するために付けられていることを、この自筆譜から見る事ができる。

この時代(1893)になれば、スラーが滑らかな旋律を指示するためにも用いられていることがはっきりわかるが、作曲家自身はまだボーイングのための意識が強いことが見られる。

次の参考資料2最後の小節を見れば、このような意識がハッキリと顕われている。



参考資料2 A. Dvořák Sym. No.9 e-moll Op.95 第2楽章コーダ旋律部分 自筆譜 p.52

これは第2楽章最終部分にある、弦楽器による同じ旋律の部分であり、最後の2小節は Vn. Va Vc.の3本のソリである。この弦楽器パートにおけるスラーの記述は、先ほどのイングリッシュホルンのスラーより丁寧にしかも確固たる記述が認められる。

この最後の小節には書き直しの跡が見られる。最終的には1小節をまとめてスラーが記されるが、最初に記されたスラーが、ここで述べたようなフレーゼットにしたがったボーイングが書かれた跡が見られる。

#### 演習4 Beethoven Sym. No.6 Op.68 F-Dur 第1楽章 冒頭テーマ



① ② ③ ④ ⑤ ⑥

正 [音源 10a](#) 誤 [音源 10-1](#)

## 解説

①+②でも問題はないだろうが、最初の3つの音 A-B-D を1まとめにして演奏してしまう可能性が大きくなり、第2小節の最初の音 C に重みがかかり過ぎ、その音からの新たな要素にしてしまいかねない。ベートーヴェンは、それを懸念してのスラーによるボーイングの記述と見れば、このテーマ全て大変に納得の行くボーイングで、素直に旋律が流れる。

④の C は特に次へのアウトタクトであることを忘れ小節線で分けてしまえば、この旋律のプロポーションが極めて悪くなる。

⑥は16分音符のアウトタクトが、フェルマータの音を「生き生き」とさせることになる。

### 演習 5 F. Schubert 楽興の時 (Moments musicaux) 第3番 D.780



①                      ②                      ③                      ④                      ⑤                      ⑥

正 [音源 12a](#) 誤 [音源 12-1](#)

## 解説

装飾音符をも対象にするなら、全てアウトタクトを持ったフレーゼットとなるだろうが、敢えてアウトタクトを持たないようなフレーゼットと、しっかりとしたアウトタクトのフレーゼットが交互に現われる面白味をくみ取りたい。

それがあまり露骨にならないような処理が、この装飾音であろう。③の始めの As が装飾音をはずされていることに、それを見せてくれる。装飾音符を拍の前に出し (クレ coulé [仏]) あたかもアウトタクトのように演奏されることを、黙認しているかのようなのである。

④の16分休符に気をつけたい。休符があっても分かれ目とはかぎらない。この休符は B の勢いを取るべきである。

⑤⑥は少し難しい。譜例 15 を見て欲しい。



譜例 15 [音源 15](#)

もとの形は C をターンさせたもの。

その刺繍音 B にさらに下降モルデントの装飾を加え、Des をさらにターンさせることにより終着の F への勢いを増している。そのターンの間にある Des は和声音なので省略と見る。その Des が和声音であることの証明は、C の時に B と G が同時に鳴らされ非和声音であることを際立

たせていることである。

今までに和音との関係については触れてこなかったが、非和声音の見極めは大切であり、E. カデンツ で述べたように、非和声音の解決も大切な要素であり、当然非和声音は解決した音に属することになる。ここの非和声音にさらに装飾を加えているような部分もあることに、注意が必要であろう。

⑤の始まりは、今までと違った積極的なアウフタクトであることを強調する処理であると考えたい。

### 演習 6 J. Pachelbel Kanon

The image displays the musical score for the first 32 measures of J. Pachelbel's Canon in D major. The score is written for piano in 4/4 time, featuring a treble and bass clef. The melody in the treble clef consists of eighth-note patterns, while the bass clef provides a simple harmonic accompaniment. The measures are numbered 1 through 32, with circled numbers 1 through 8 placed below the treble clef staff in the first system, and circled numbers 9 through 32 placed below the bass clef staff in the subsequent systems. The score concludes with a double bar line at the end of measure 32.

正 [音源 16a](#) 誤 [音源 16-1](#)

## 解説

この旋律を要素に解析するのは、演習5シューベルト「楽興の時」の第7小節と同じ要領である。

最初のCを省いてしまっているが、この最初の音はこの前の要素の最終音、すなわち前のフレーズの到達音だからである。

②のCから始まる上行の音階の要素を4つの音毎に分けても良い。ここでは到達音のAにターンG-A-B-Aがあり、それにつながるCからの勢い良く上昇してくるシュライファーC-D-E-F(譜例14の最後の形)を1つに結びつけた形③+④と取っても良く、それによりその勢いが上手く表現できる。

⑦⑧の同じような個所は⑧がBへ向かうことと、この中の和声音はAとCであり最終音の1つ前の音は和声音であるために勢いがあまりないので、1つには取れない。

⑮の要素は、Dから始めている。Cからにしたい欲求が生まれるが、Cから始まれば、最終音のAまで行くと「字あまり」のようになってしまう。やはり1音多い。もしもCからCまでの音階で要素を分けてしまうと、次の最初のAが単独になってしまい、やはりつじつまが合わなくなる。残念ながらこのような演奏は多い。

第3小節の⑲⑳もやはり同じ要素だが、ここも8個を1つ⑲+⑳にしなかったのは、上がって下りてくる旋律は最後へ向かう勢いがなくなって、意味を失いそうになるからである。

第4小節最後は16分音符2音をアウフタクトにしたが、このようにすると、終止形が引き立ちフレーズ最後にふさわしい終わり方になる。

今まで触れなかったが、主旋律だけでなく伴奏の旋律もこのようなフレーゼット解析が必要である。あまり旋律らしくないだけに判り難いが、より音楽的には重要性があるといっても良いだろう。

演習7 Beethoven Sym. No.9 d-moll 第4楽章

"Freude, Schöner Götterfunken,"  
from Symphony No.9 d moll 4th mov. op.125

F.Schiller  
Lvan Beethoven

1 2 3 4  
Freu-de, schö-ner Göt-ter-fun-ken, Toch-ter aus E-ly-si-um,

5 6 7 8  
wir be-tre-ten feu-er-trun-ken, Him-mli-sche, dein Hei-lig tum!

9 10 11 12  
Dei-ne Zau-ber bin-den wie-der, was die Mo-de streng ge-teilt; al-

13 14 15 16  
-le Men-schen wer-den Brü-der, wo dein sanf-ter Flü-gel weilt.

正 [音源 dai9a](#) 誤 [音源 dai9-1](#)

解説

この旋律は良く知られているものであり、大変にシンプルであるがそれだけに簡単に取り扱ってしまい、詳細な検討を怠ってしまいがちだ。

この解答はいままで解答と解説からすれば納得がいくであろう。

その違いの認識が必要である。

この解説は次の [フレーゼットの解析例と検証](#) で詳しく説明する。

## フレーゼットの解析例と検証

### 解析例 1

#### 1-1 フレーゼット解析

フレーゼット解析例と検証の題材として取り上げる最初の旋律は、演習 7 で取り上げた第 4 楽章 241～256 小節。つまり「歓喜の歌」の旋律である。

譜例 15 に演習 7 の楽譜を再度示す。

"Freude, schöner Götterfunken,"  
from Symphony No. 9 d moll 4th mov. op. 125

F. Schiller  
Lvan Beethoven

1 2 3 4  
Freu-de, schö-ner Göt-ter-fun-ken, Toch-ter aus E-ly-si-um,

5 6 7 8  
wir be-tre-ten feu-er-trun-ken, Him-mli-sche, dein Hei-lig tum!

9 10 11 12  
Dei-ne Zau-ber bin-den wie-der, was die Mo-de streng ge-teilt; al-

13 14 15 16  
-le Men-schen wer-den Brü-der, wo dein sanf-ter Flü-gel weilt.

譜例 15

これをフレーゼットの解析例にした理由は、この旋律は大変にわかりやすくフレーゼット解析が簡単に思われるが、予想に反して複雑で意味深い要素が含まれているからである。簡単に思えるのは、C. スラー・スタッカート・小節線などで注意を促した、小節単位でフレーゼットを区切ってしまう過ちを犯し易いからである。

次に正しいフレーゼットで区切った楽譜を譜例 16 に再度示す。

"Freude, Schöner Götterfunken,"  
from Symphony No.9 d moll 4th mov. op.125

F.Schiller  
Lvan Beethoven

1 Freude, schö-ner Göt-ter-fun-ken, Toch-ter aus E-ly-si-um,  
5 wir be-tre-ten feu-er-trun-ken, Him-mli-sche, dein Hei-lig tum!  
9 Dei-ne Zau-ber bin-den wie-der, was die Mo-de streng ge-teilt; al-  
13 -le Men-schen wer-den Brü-der, wo dein sanf-ter Flü-gel weilt.

譜例 16 正しいフレーゼット解析

正 [音源 dai9a](#) 誤 [音源 dai9-1](#)

注 1) 正誤の音源を聴けるようにした。方法は、この音符を MIDI にして、フレーゼットを区切った最後の音を 80%の音価にし、後は 100%にして演奏させている。少し切り方が極端になっているが、この程度の違いでも、驚くほど演奏が変わることを確認して欲しい。

注 2) この譜例は、「歓喜の歌」の最初にバリトンソロで歌われる旋律を、1 オクターブ上の高音部譜表に書き換えたもの。譜表上の小節番号はこの譜表での番号とした。

注 3) スコアには、このパートにはこれ以外の書き込みは無い。第 12 (252) 小節に *cresc.* が他のオーケストラパートと同様に書かれているものもあるが、このパートには本来書かれていない。

最新の研究版では、この譜面の最初のところに angenehmen「快く」と書かれ、第 14 小節のデクレッシェンド > の記号が単なるアクセント記号 > になっている。(BEETHOVEN SYMPHONY NO.9 IN D MOLL Op. 125 BÄRENREITER 1999<sup>15)</sup>) この > には疑問がある。

注 4) この旋律はバリトンソロで歌われる前にチェロ Vc.とコントラバス Db.で演奏される。その部分の楽譜との相違は、譜例 16 の第 1、3、5、7、9、15 小節の 1 拍目と 2 拍目の同じ音が 1 つの 2 分音符になっていることと、ほとんど小節単位にスラーがつけられていることである。(譜例 17、18 参照)

このフレーゼットの解析に異論が出る根拠は、「歌詞の単語の途中で、区切れがあること」や、「この前に Vc.と Db.で奏される時のスラーのつけ方と矛盾があるのではないか」等であろう。

それらの矛盾に思える部分こそベートーヴェンの意図を読み取れる個所であると考え。

この旋律の音の配列がオリジナルな発想であろうから、そのフレーゼット解析をして、改めて実際の演奏の声紋図によって検証することでこの矛盾に答えることとする。

## 1-2 譜例 16 のフレーゼット解析の説明

### 第 1 小節

最初の 2 つの Fis は、1 つの音と考えるもさしつかえない。言葉のシラブルが複数の場合には基本的には 1 つの母音に 1 つの音符をあてるのが習慣であるから、Frou-で 1 つ、-de で 1 つになる。もちろんこの小節の音全てが、次の第 2 小節からのフレーズへのアウフタクトとなる (541～542 の 2 小節が、次の 543 小節練習番号 M からの序奏となっていることと同じ) ので、この小節の 4 つの音を全て一塊にしてもよいように思える。しかし、4 拍目 A は第 2 小節 1 拍目 A が先取音的に前へ出てきて次の小節へ積極的に進める働きをしているので、前の 3 拍の Fis-Fis-G とは切り離しておきたい。

実際に歌うとわかるが、第 1 小節を 1 つのフレーゼットでくくってしまうと、第 2 小節の最初の A からの Göt-ter-fun-ken, に、旋律の重みよりもっと鋭角なアクセントが付いてしまい Göt-ter が詰まった発音になってしまう。もしもベートーヴェンがそれを望んでいたのならば、1 拍目 A を 8 分音符にして 8 分休符を書きこんでいただろう。

単語の区切れ目でフレーゼットを切れればよいように思えるが、それでは最初の Freu-de, が独立してしまう。カンマもあるのでそれで良いとの意見もあるだろうが、それではあまりに文法的でありその後への関連性が薄すぎる。もしもそのようにベートーヴェンが考えたならば、そこにもっと明瞭なメッセージを残しているだろうし、すでにその前に 2 度も男声合唱を従えて Freude! を高らかに唱えさせたことから、3 度は多すぎる。3 度目は文章にしたい。

Fis-Fis-G と進むことにより前へ進んでいく意図が表れ、一層積極的な A を準備して第 2 小節の A へ繋がる。

Schö-ner の後半が次のフレーゼットになることで、形容詞の働きが次の Göt-ter-fun-ken に上手く掛かっていく。

### 第 2 小節

第 1 小節 4 拍目 A を受けた重みを持った最初の A から下降の音階のフレーゼットである。

やはり問題はそれが 3 拍目までか 4 拍目までかだ。4 拍目までとなると、第 3 小節が第 1 小節と同じになる。A-G-Fis-E と続いた音階の終点はあくまで第 3 小節 1 拍目 D だ。

ただしこのように第 3 小節の 1 拍目までを 1 つのフレーゼットにしてしまうと、次の旋律との係わり合いが悪くなってしまう。そこで 4 拍目 E と第 3 小節 D とで 1 つのフレーゼットと捉えるのが良い。そうすれば、第 1 小節と同じ 4 拍目がアウフタクトとなるイントネーションとの整合性が生まれる。

### 第 3～4 小節

第 2 小節の下降フレーゼット最後の音としての 1 拍目 D、そして改めて上行のフレーゼットの初めが 2 拍目 D だ。

ここからのフレーゼットは上行の音階であるが、ここから第4小節の全ての音を含む1つのターン（譜表1、3番目のフレーゼット2つ目の音から反転させたもの）とみることができる。それも正解であろうが、ここではE-ly-si-umの語への特別な思い入れがあること（後に出てくる合唱の部分（549小節）で*sf*を記して強調させていることから見て取れる）と、やはりイントネーションの整合性から、4拍目Fisからが次のフレーゼットと見たい。

### 第5～8小節

ここは第1～4小節と変わりはない。第7小節2拍目～第8小節がここではターンには取れないことだけだ。言葉のイントネーション通り dein Hei-lig tum!に、第7小節4拍目からのFis-E-Dの下降音階だ。これを第7小節2拍目からD-E-Fis-Eのターンとすれば8分音符と2分音符のDだけでフレーゼットを作らなくてはならなくなるし、重みのある言葉のイントネーションにならない。

同じ音だけでフレーゼットをなるべく作らないのは、「リズムのグルーピング」<sup>1)2)3)</sup>と違うところで、旋律のフレーゼットとしてはあまりに細かすぎるし、1つの音だけではそこに意味を感じることが出来ない。あえて1つにするならば、E-Dの下降フレーゼットでEの音の強調としてD-E-Fis-EのターンからDへの進行と捉えるのは誤りではないだろう。しかし言葉のイントネーションとしてはやはり問題だ。同じようなことが第9、10、11小節のD-E-Fis-Eのフレーゼットでも言える。

第7小節4拍目から新たなフレーゼットとするのは第3小節4拍目からと同じ理由だ。歌詞の dein は Heilig の冠詞であるので、1つの言葉として捉えるべきであることは注意を要する。

### 第9～11小節

この3小節は同じフレーゼットの連続である。最初のE-E-Fisは第1小節と同じフレーゼット。第5～8小節の説明の最後に述べたフレーゼットでも良いが、8分音符の上行モルデント（ターンのもっとも単純な上か下かへ一度だけ行って戻るパターンの上への形）を単独のフレーゼットにすることで、第13小節2拍目からのFis-G-Aの旋律へ発展する伏線とすることができる。

### 第12小節

最初の音は第11小節4拍目からのフレーゼットの最後の音。2拍目と3拍目も含めて4つの音で1つのフレーゼットにしたいところだが、2拍目と3拍目拍だけで偽終止のカデンツをはっきりさせてあるので別のフレーゼットとした。

4拍目は言葉の意味合い Al-le Men-schen からシニコペーション（積極的に飛び出す意味）でのリズムの強調であろう。しかし、この場所だけの突飛な印象を避けるために、今まで4拍目から始まるイントネーションを重ねてきたのである。もしそれをしなければ、この部分の強調が過度になって、本来の詞の深い意味合いを失ってしまうのではないだろうか。

### 第13小節

第1小節と同じ。

## 第14小節

基本的には第2小節と同じだが4拍目のGまでとすることで、下降のフレーゼットでなくターンの形とする。

4拍目の8分音符2つで新たなフレーゼットにしたいために>の記述があるのだろう。これが無ければ今までのイントネーションの整合性から4拍目のG-E-Dのフレーゼットとしてしまうであろう。それゆえに最新版<sup>15)</sup>での>の変更は、他にはアクセント記号が見られないことも考えると、このような趣旨で見れば>の方が妥当かもしれない。彼はアクセントには*sf*記号を使う。自筆譜でもこのように見える。

## 第15～16小節

第7、8小節と同じ。ただし本来はこの後もう一度コーラスで第9～16小節を繰り返すために、伴奏部には第16小節3拍目の後半から8分音符でD-E-Fisと次への移行のパッセージが挿入され、また2度目の4拍目にはやはり新たなフレーズが始まるようになっている。

### このフレーゼット解析が意味すること

以上、この旋律をフレーゼットで解析した解説だが、実際の演奏ではこのフレーゼットの切れ目をはっきりと演奏されるわけではない。演劇の台詞でも朗読でも、文法によって解析しそれを説明するような話し方が上手な読み方でないことと同じだ。それを越え作者の意図を読み取り、読み手がさらにそれを表現として意味あるようなイントネーションを加えて、はじめて上手な台詞であり朗読と言えるのであろう。

**はじめに**の項で作曲家保科洋氏の言葉<sup>3)</sup>を引用したように、作曲家は読み手である演奏者の意識に訴えるように書いている。この点が大切である。

それだけに演奏家は、もっと深くまで考える必要があると思っている。すなわち、作曲家のメッセージは彼等の直接的な意向だけでなく、深層心理にある体験や感情までそこに表わされていると思うのである。それは、はたして作曲家自身に問いただしても深層心理ゆえに答えられないかもしれないが、歴然とそこに存在しているのである。

しかし演奏家はそこまで楽譜から探求して演奏する義務があると考えている。

バリトンのソリストは、歌詞があるために言葉のイントネーションに従い、最初はこのようなフレーゼットを考えては歌わないだろう。しかし何度か歌っていくにしたがって、歌詞（単語ではない）のイントネーションとこのフレーゼットから来るそれぞれの音の表情があいまって、新たなベートーヴェンの意図した表情で演奏するようになる。

単純に歌詞の単語の切れ目だけに従った演奏とは、違ったものになって来る。そこにその演奏家の思索の深さが明示されると言える。さらに問題が解決されている演奏家の資質がはっきりと見える箇所は、矛盾ではないかとして問題にした、Vc.とDb.の部分である。

その部分の演奏を声紋解析によって、後に検証する。

"Freude, Schöner Götterfunken,"  
from Symphony No.9 d moll 4th mov. op.125

F.Schiller  
Lvan Beethoven

譜例 17-1 164~187 小節のアーティキュレーションを加えたもの

"Freude, Schöner Götterfunken,"  
from Symphony No.9 d moll 4th mov. op.125

F.Schiller  
Lvan Beethoven

譜例 17-2 92~107 小節のアーティキュレーションを加えたもの

譜例 17-1 は 164 小節からの Tutti の部分で管楽器のパートに記されたスラーなどの記号を付したものの、譜例 17-2 は Vc. と Db. の部分。

### 1-3 譜例 16 と、譜例 17-1、17-2 との比較

注) もちろん譜例 17-1、17-2 に書かれた部分に歌詞はついていない。比較の便宜上筆者がつけたものである。

奏者達は単に音符を見て旋律線から判断を下す。すなわち譜例 16 で示したようにフレーゼットを読む。

先に譜例 17-2 を見ることにする。

このスラーを弓のボーイングとして見れば、down から始まると、スラーの通りに順次弾くと、小節の最初に表情の重心が来る（重み↓が来る）。

第 5 小節は、up から始まるが、意味がある。同じ旋律が繰り返されるが弓順を変えれば表情が変わる。それに up から始まれば、第 6 や第 8 小節の始めの音により強い重みが来ることになり、後のコーラスを伴った部分に **sf** を記した意味を感じる。

さらに第 12~13 小節をまたぐタイのシンコペーションの働きが down になることで理にかなう。最後も up で終わるので、次への対処にもよい。完全にこのフレーゼットに合ったボーイングといえる。これを **2. C. スラー・スタッカート・小節線など** の問題点でとりあげたように、小節線がフレーゼットの切れ目とした演奏であれば、このような意味ある演奏にはならない。最初この譜面に接した時には、このような間違った読み方をしてしまいそうな記述であるだけに、注意を要する。

譜例 17-1 をみる。

これをやはりボーイングの記述と見れば、上手く行かない。そのはずで、この記述は管楽器に示されている。メゾスタッカート（ポルタート）は、*espressivo* の意味をもっている。決して 4 分の 3 の長さにするとは思ってはいけない。楽典での記述は、あまりに機械的に過ぎる。

第 2 小節後半では解決せずに第 3 小節最初の音までつなげようとする意向が見える。

第 7 小節の場合は、さらに先へとつながって行こうとする推進力が強く読み取れる。

第 10 小節のスタッカートは次へのアフタクトと教えてくれる。

注) アフタクトの音にスタッカートを付けることは、特にウィーンでは頻繁に行われ、ある意味ウィーン流と言ってもよく、それを嫌うチェリビダツケのような指揮者もいた。

第 12 小節のスタッカートはマルカートの意味で、ハッキリとした終わりを見せることにより、次のシンコペーションの準備がされる。ここでは第 2、6、10 と 11 小節前半、第 14 小節での区切りは、やはり潜在意識的にはあっても、あまりに文法的な演奏であり過ぎたくないところだ。

以上のようにこのフレーゼット解析が深読みに見えるが、ベートーヴェンの意識にはっきりあったのだろう。このようなところを論理的に読み取ることが、音楽家の見識であると思う。

## 1-4 検証

### 検証 1

さらにこのフレーゼットの意味を和声的な面から検証したい。

実際に演奏する時、より良くこの旋律を表現するためには、いかに良い響きを作り出すかが問題になるからである。特にはじめてこの旋律が出てくる部分は Vc. と Db. のユニゾンだけで、ハーモニーを決定するいわゆるバロックのバスソコンティヌオ（通奏低音）がないことも重要だ。

この旋律の最初はニ長調の第 3 音の Fis から始まる。主音の D は第 3 小節にやっと出てくる。それも 1 拍ですぐにこのフレーズの終わりドミナント第 5 音ニ長調の第 2 音の E に行ってしまう。ハーモニー解析での I<sub>6</sub>.V-I-V だけではこの旋律の持っている意味は解けない。なぜならこの旋律は明らかにニ長調のトニカを際立たせるように聞えるからだ。すなわち第 3 小節の D が大きな比重を持っている。その音を示すためにその前にドミナントの A をアウフタクトを伴った 2 音で際立たせ、D へ進んでいく意思表示をする。そのための第 1~2 小節にある 2 つの 4 分音符 A であり、さらに勢いを付けるのが直前の E であろう。

もし新しいフレーゼットを第 2 小節のドミナントの A から出発すればハーモニー進行の説明のようになるところを、トニカの第 5 音からドミナントの第 1 音への移行を聞かせることで、それを和らげることに成功している。演奏上も Fis からの始まりでも、誰も嬰へ短調とは思わないが、iii 和音の根音のように Fis を取り、第 3 音のように A を取ってしまうと、倍音関係的に非常に低い A の音程になり、ドミナントの働きが失われることとなる。これはとても重要なことだ。

もしここが短調のように聞こえる演奏があればこのように捉えているということで、正しいフレーゼットを理解していればありえないことだ。たとえトニカの和音と聞いていても小節線を切れ目に思うと、第 1~2 小節に和音の展開を感じて、この 2 つの A のドミナントとしての効果が弱まってしまう。

第 3~4 小節の部分も同じように Fis を繰り返すことで、偽終止のドミナントへ誘導するトニカの第 3 音を強調している。又この 2 箇所は同じようだが、第 1 小節 A は先取音で積極的な意味を、第 4 小節 Fis は掛留音でトニカを引きずることにより、違った表情を作っている。

演奏中和音を考える時には今何のハーモニーであるかということより、どのように進行するかを考えることが大切であろう。当然だが、意外にされていないと思う。

このハーモニーの連結を上手く移行することを考えると、ハーモニーの連結部分、すなわち同じハーモニー内の最後の音を改めて鳴らすことで次への移行が明瞭になる。それをフレーゼットで区切れば、よりハッキリしてくる。

第 9~11 小節はドミナントを繰り返しているに過ぎない。その中で第 9、10 小節の最後で主音 D を一瞬見せ、さらに第 12 小節の最初でも前の E からの解決 D を聞かせてすぐに又ドミナントへ戻る。その効果のためにはこのようなフレーゼットにすべきであり、もし小節単位であればそ

それぞれの小節内での V-I のカデンツで解決してしまい、ドミナントの要素よりもトニカ的印象になってしまう。特に第 12 小節の 2、3 拍の E-A でドミナントを完結させることにより、又その前に E-D で短いトニカへの解決を見せることで、このドミナントのトニカに移行する意志を強く感じさせることになる。そのためにはこのようなフレーゼットが認識されるべきであろう。そして最初と同じ構成の部分へ突然戻るように Fis が鳴る。後は第 5～8 小節と同じである。

非常に単純なハーモニーの展開でありながら、その中に含まれるそれぞれの音の意味に注目すれば、思い入れの深さが伝わってくる。

## 検証 2

実際の 2 種の演奏を声紋解析により比較し、検証を試みる。

この解析法は、著者の論文<sup>4)</sup>で紹介した Sound Spectrogram を使って、既存の録音された演奏を視覚的に見ることにより、いままでの聴覚の主観的感覚に客観的論証を加えようとするものである。

この解析に使用した音源は、

### 音源 1

フルトヴェングラー指揮バイロイト祝祭管弦楽団の演奏<sup>16)</sup>。

この CD ではエレクトローラ社によってブライトクランクという方法で疑似ステレオ化され、ディテールを強調されたものである。(同 CD ブックレット<sup>16)</sup> 参照) 演奏の評価は宇野功芳氏が「フルトヴェングラーの名盤」<sup>17)</sup>の著書で「フルトヴェングラーを語る上に最も重要なレコードと言えよう」と述べているように、最も定評ある演奏といえよう。残念ながらこの書の著者は、「このブライトクランクでは真価は決して分からないであろう」と述べているが、この解析としてはこの音源はディテールが明瞭でサンプリングできるので採用した。

### 音源 2

日本人指揮者 S 氏による日本のオーケストラの演奏。

この音源に関しては、間違っただフレーゼットによる悪い例として取り上げるので、演奏者については匿名にする。しかしこの指揮者はタレントとしての人気は高く、よく言われる「受ける」演奏をし、情熱的な指揮をすることで知られている。

オーケストラはいくつかの団体の合同であるが、それぞれのトップメンバーで構成されて何年も連続して演奏されているので、決してレヴェルは低くない。

## 声紋解析結果

音源 1 及び 2 の声紋を対象として、4 小節毎に分けて表示し、その 2 種の図の間に相応する部分の楽譜を挟んである。

第 3、7、15 小節について、3 拍目の 4 分音符は 1、2 拍が 2 分音符であるので、後のフレーゼットに含まれる。(譜例 16 とは異なる)

### 表示例



それぞれの音を確実に対応して見るのは難しいが、全体的流れを比較することによりかなりハッキリとしたイントネーションの違いを見ることができる。

全体としては大変に弱音部であり、実際の会場では明瞭に聞き分けが可能であるが、録音ではよほど耳を澄まして聴き入らなくてはならない。しかしこの声紋ではそのイントネーションがはっきりと示される。むしろ大きい音の時よりも鮮明にその演奏の意図を読み取ることができる。

比較対象の部分に番号をつけ、その個所を検証する。

小節線の位置を矢印で示した。

## 第1~4小節

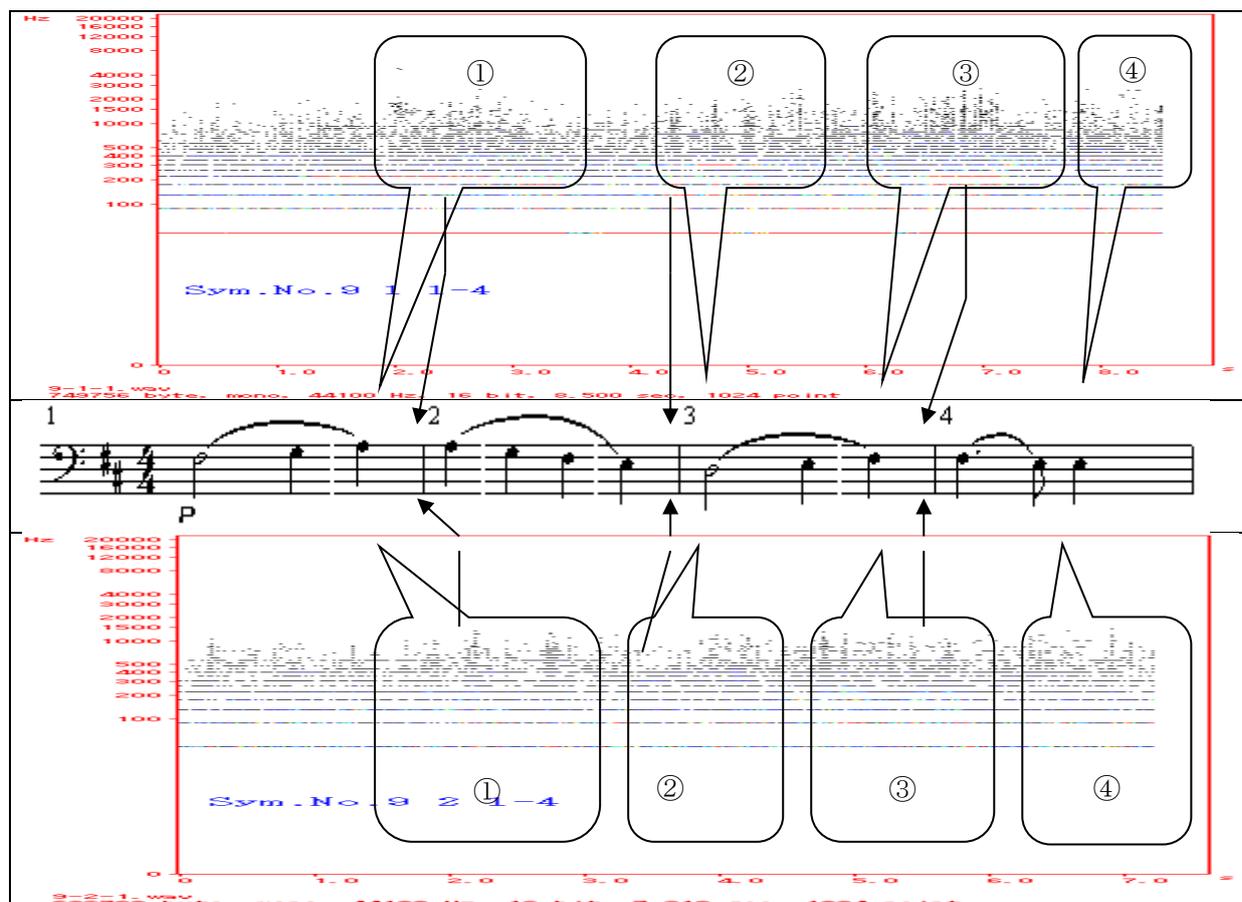


図5 第1~4小節の図

①の声紋では第1小節の4拍目が楽譜よりも1拍分ほど後にあるが、それは最初のピークでわかるであろう。その音の表情に注目したい。4拍目のAが音源1では次へつながらようすが見られるが、音源2ではそこで途切れ第2小節のAから新たなフレーゼットを作っているのが見られる。

②の第3小節1拍目の主音Dの響きが音源1ではよく響いて終わっているが、音源2では響きが薄く先へつなろうとしている。この響きがむしろ大きな問題である。すなわち**検証1**で和声での問題で述べたように、第1小節最後Aの音程が低くなりドミナントの働きが失われ、そのためにこの主音Dを導けなかったことを示しているのだ。あたかも嬰へ短調のように、「ラーシド ドシラソ ファーソラ ラーソソ」と聞こえ、嬰へ短調の第6音Dは響かない。

③は、最も違いが鮮明なところだが、大きく2小節単位で全体のイントネーションを見れば、音源1は2つの山の頂点に意識が見られるし、音源2では後半のフレーズはわかるがその音の頂点に意味が見えない。

④の次の小節に移行する部分に注目していただきたい。音源1ではさらに先へと進む意図が見られるが、音源2ではその意志は全く表れていない。偽終止であることが知識に終わっていると言える。

## 第5～8小節

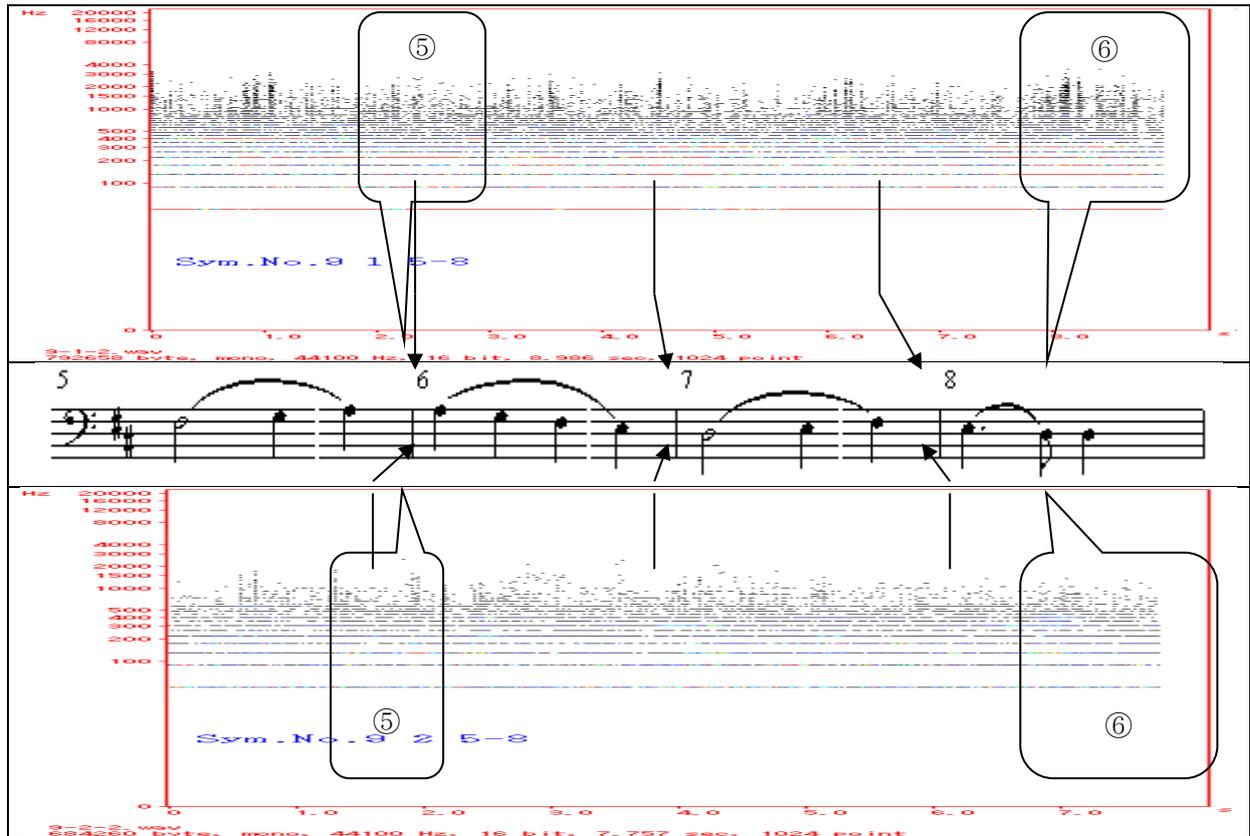


図6 第5～8小節の図

⑤の第5小節終わりから第6小節への繋がり部分はどちらも隙間が見られるが、前後の音の表情がまるで反対である。

⑥では最後の主音への終止はどちらも見られるが、その音の響きの違いは大きい。フレーズの最後は穏やかに落ち着くものであるような指導を受けたことがあるが、いつもそのようであることが良いかは疑問で、音源1のようにしっかりとした終わり方が次へつながる意思を示す表現は注目される。

他の部分は第1～4小節と同じであるが、どちらの音源もイントネーションに変化が少なくなっている。これは再現的旋律による表情の抑制が働くのと同時に、最初が最弱音で奏されるための緊張の緩和が見られたためと思われる。

## 第9～12小節

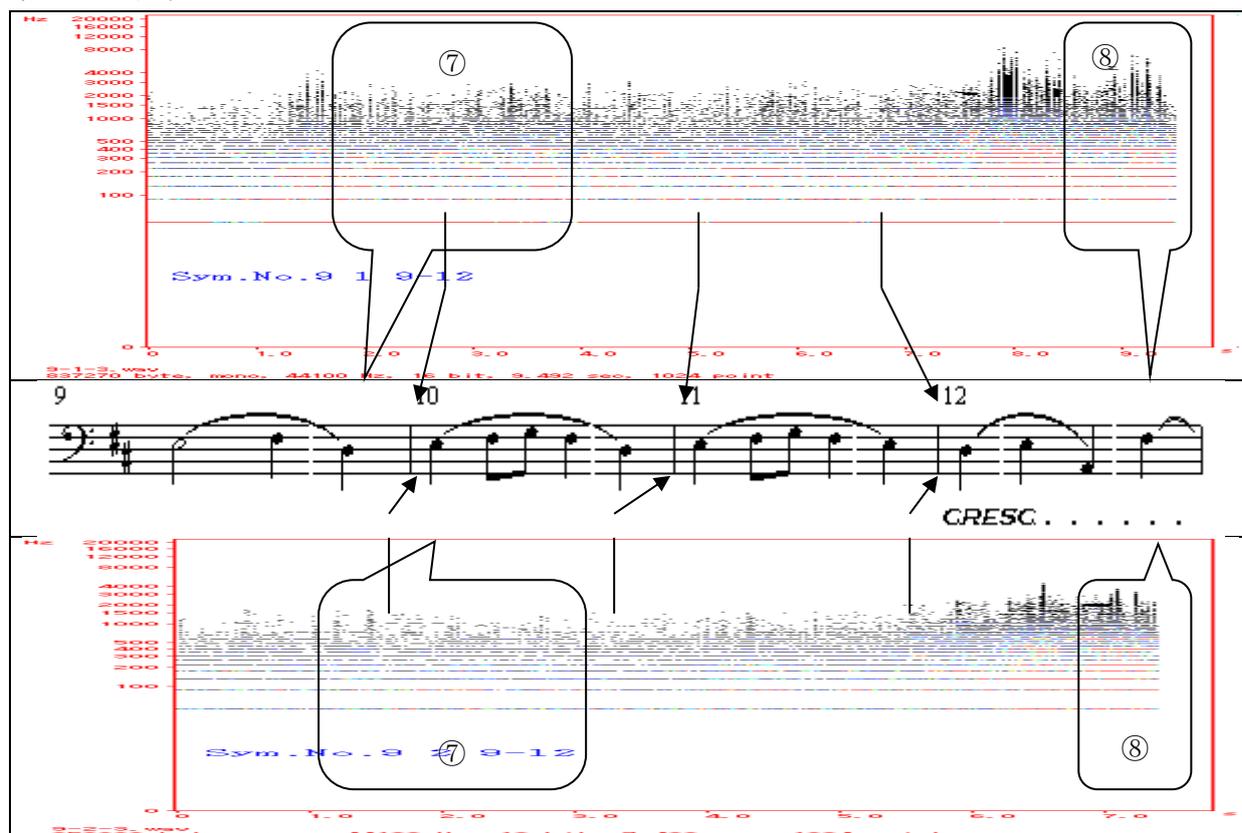


図7 第9～12小節の図

ここ⑦での明らかな違いは、音源1では第9小節4拍目から音量が大きくなっていることだろう。しかし実際に音で聴くと殆ど前と変わりなく聞こえる。この現象はこの音源がブライタック法で手を加えられた可能性がある。その点は検証の余地が残る。しかしこの後と連続的に見れば、それほど大きく加工されたとも思えない。やはりフルトヴェングラーの意志と見るべきであろう。特に第10小節と11小節の2度の繰り返しを見ると、音源1では2度目は控えめに、音源2は2度目の方がわずかに大きくなっている。

⑧での第12小節の *cresc.* (この部分には書きこみがある<sup>15)</sup>) の効果は、第9小節4拍目ですでに意識し始めた時から書かれた位置まで我慢をし、書かれた地点から正直に行ったのが音源2であろう。音源1ではこの部分が取って付けたような印象を避け、全体的には *cresc.* の効果がみられながら2度目を少し控えめにして自然な効果を狙ったものと思われる。書かれたことをそのままに演奏するのと、その深意を読み取ろうとした違いがある。

最も大きくなっているのがここ⑧直前の低いAであるのはどちらも同じだが、その音のイントネーションと次の音との関係が違っている。音源1では、Aでフレーズは終止し、改めてシンコペーションの Fis から大きな音のまま始まっている。しかし音源2ではAがさらに Fis へとつながる意志がとても強く現れている。フレーズの作りは考えずにただ *cresc.*<sup>15)</sup> の記述のままに次へつないでいる。

## 第 13～16 小節

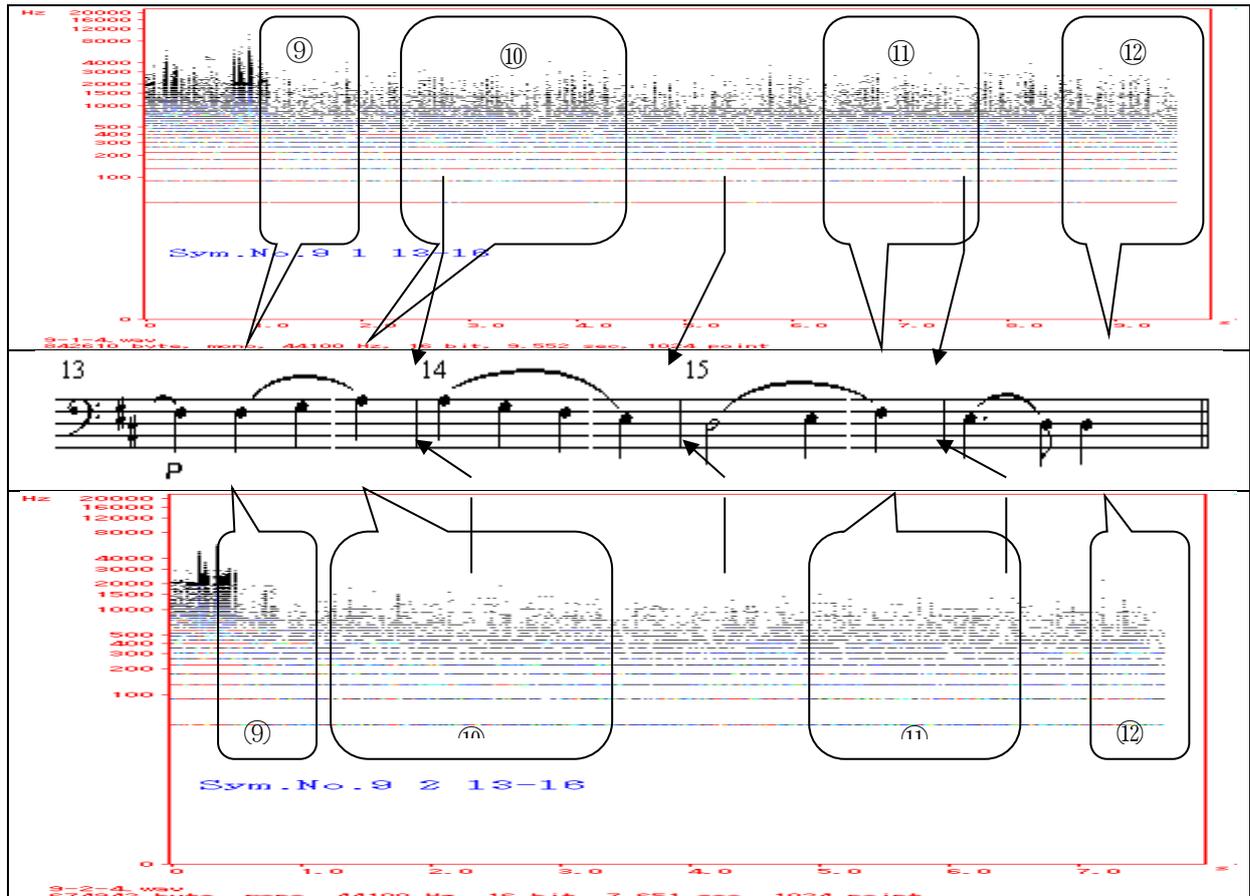


図 8 第 13～16 小節の図

第 12 小節からのフレージングの違いがここ⑨に現われる。

どちらもタイの後の Fis では楽譜通りに *sub.p* にしているのだが、音源 1 ではフレーズの繋がりが見られむしろハッキリとした *sub.p* が見られる。反対に音源 2 では前からのフレーズを終わらずに来たために、到達点に疑問が生じて中途半端な終わりを残し、新たにフレーズを始めようとしたために *sub.p* が成功しないで、フレーズがくずれてしまっている。

⑩⑪では、音源 1 はこのフレーゼットでのフレージングが見られるが、音源 2 では小節線に従ったフレーゼットが見られる。

⑫での最後の音の表情は、この後半の旋律が実際には繰り返されているが、音源 1 ではそのつながりが見られ、音源 2 では完全に終わろうとしているのが見られる。

### 1-5 考察

この旋律のフレーゼットを解析する必要性を感じたのは、近頃小節線の聞こえるような演奏が目立ってきたためだ。そのような稚拙な演奏を解消するのが目的である。

この点について、この図を作成するにあたり、声紋に小節線の個所を特定することが音源 1 に

については難しく、再度演奏と声紋と対応しながら決定しなければならなかった。それに対して、音源2はほとんど迷いがなかった。

この図においては、音の周波数成分を示しているので実際の譜面上の音は最も高いところで約220Hzであるが、それ以上の成分は全て倍音である。少し分かり難いが、縦軸の目盛一番下は0Hzで最初に記されているのが100Hz その上が200Hz、300Hzとなっているので、音の成分である縞模様の下から5本目が実際に書かれた最も高い音である。

その音までの繋がりを見ると、どちらの音源にしてもほとんど切れ目は認めないが、倍音の縞模様からその演奏の意図が見えてくる。すなわち演奏者は小節線があっても休符が無い限りは音を切ることは考えない。ということはこの部分では休符が無いので切られることはない。もちろん奏者はフレーズの切れ目よりも新たなフレーズの始まりは、かなり意識して弾き始める。すなわちそこに新たな変化を見ることができる。

最もそれがはっきりと見られる第13～16小節の部分、もう一度周波数が見られる縮尺で図5に示す。

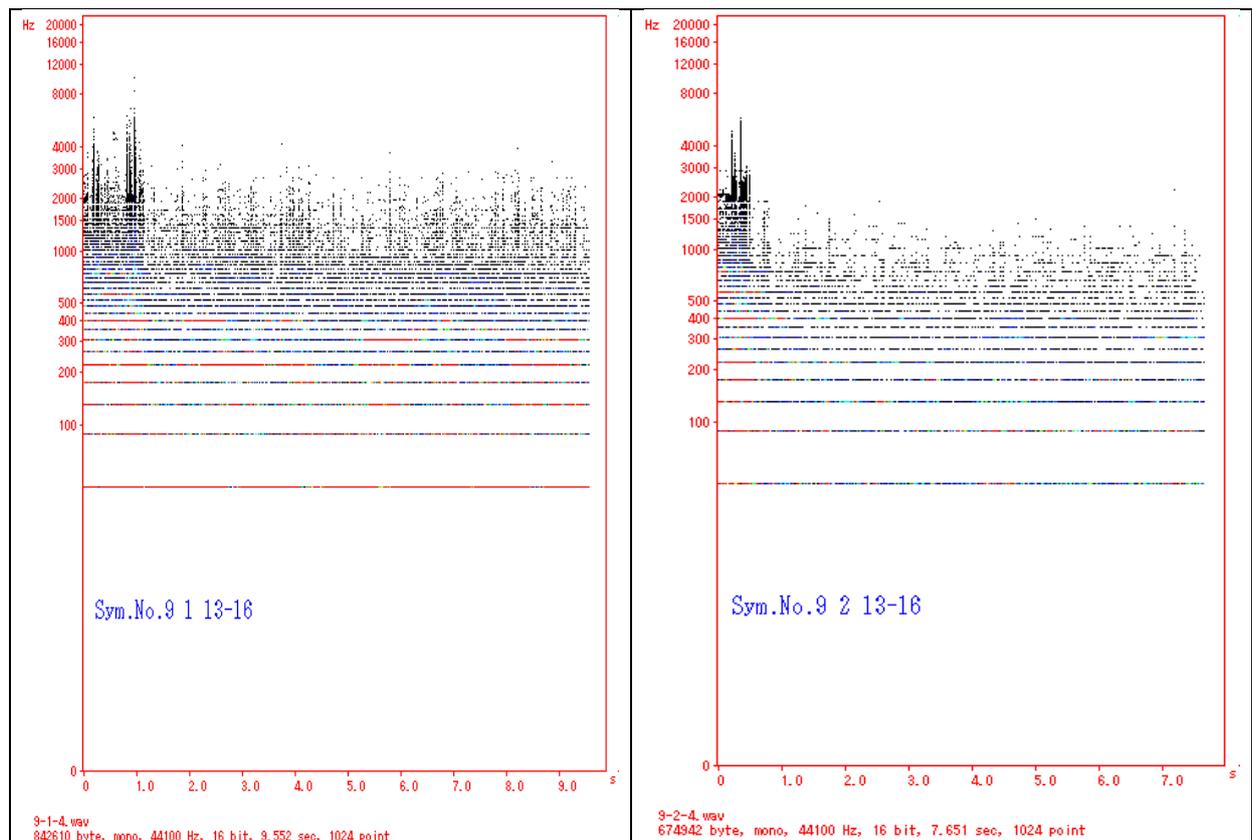


図9 第13～16小節の図（左音源1 右音源2）

この2つの声紋図は、音量の差があるので相対的な音量差で判断をする必要があるが、変化ははっきりと比べることができる。

後半の第15～16小節の最後のフレーゼットは、どちらも問題は無いだろうが、第13～14小節特に急に小さくなる *sub.p* のディテールの差は見ての通りだ。この第13～14小節の部分こそがこのテーマの最も大切な部分であることは、シラーの詩によっても確認できる。

"Alle Menschen werden Brüder," 「全ての人々は兄弟となる」の最も意味を成す *werden* の単語に当たるところが、この音楽の最も大切な意味合いを込められたところと言えよう。

後の *Brüder* に当る音には、歌の中では *sf* が付けられるために、言葉の意味合いを無視してこの部分だけにアクセントをつけて歌わせる低レベルの演奏は論外として（残念ながらこの音源2もそのような演奏をしているのだが）、大切なこの部分の演奏がこのようにまでイントネーションの差が認められることは、これらの演奏の価値を決定付けることができるのではないだろうか。

もちろん輪郭だけの判断でなく、その部分がいかに良い音になっているかこそが、本来演奏の表現の原点であり演奏の目的であるので、この声紋図からもその点に注目すべきであろう。

音量の差は考慮してもあまりに響きの違いはいうまでもないだろう。タイで繋がった強くなっている音の部分との比較でも、後半の大切な部分の響きがどのように扱われているかを見て取ることができる。残念ながら、音源2の演奏に問題があるといわざるを得ない。

この曲が、大変に演奏頻度が少ない場合ではこのようなことを比較するのは過酷かもしれないが、良く知られた名曲である以上、演奏者の楽譜を読む技量の差がはっきり出ていると言っても良いのではないだろうか。

## 1-6 例1解析のまとめ

このような音の詳細な解析をすることについて、もしも疑問を呈する人があるなら、その人は演奏についての知識がないと言わざるを得ない。演奏家はこのような解析を言葉でしているのではないが、もっと詳細な変化をその意味から考えているのである。そこに論理性を求め、作曲家の意図を理解して、演奏に芸術表現の意図を示すのである。大変に残念なことながら、この音源2のように作曲家の意図とまで言わずとも、根本的な音楽の解析能力が身に付いていない演奏家があり、もてはやされている事実は大変に残念なことである。

観客がなんとなく「流れが良い」とか「綺麗な音がする」などの評価をすることには、何ら言い及ぶものではない。しかしそのように演奏できるようになるには、このような思考や解析法の習得が欠かせないのである。

最後にもう一度図10に全体を通しての声紋を見てみる。

この2つの声紋を見比べ良し悪しを判定することは、以上のようなフレーゼット解析をせずには困難であろう。せめて抑揚の変化の違いがわかる程度であろう。

良い演奏というものは、細部に意図を込め全体を構築し、その論理的関連を描き出そうとしているのであり、その主張が聴衆に共感や感動を呼び起こすのである。

この2つの声紋図からもその主張は、全体のプロポーションにはっきりと認められる。ただなんとなく音符をなぞっただけでは、音源2の演奏のように主張のない流れになってしまう。

聴衆にとっても同じで、この声紋図を見ているようになんとなく全体の印象で判断をしているのだが、演奏者にとってはそれがどこに起因しているかを解明する必要がある。

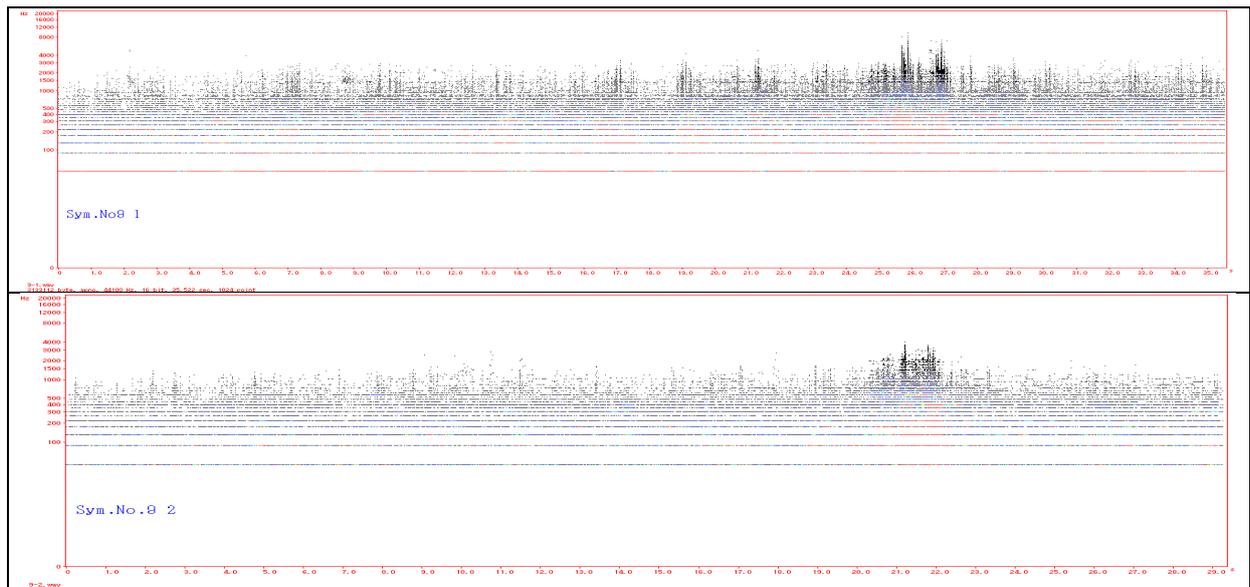


図 10 全体の声紋図（上音源 1 下音源 2）

## 検証例 1 1-5 考察 補足

### フレーゼットと歌詞との関係

「歓喜の歌」のこの関係は全く絶妙である。この関係を説明しなければフレーゼット解析の説明は完結しないであろう。なぜなら、前にも述べたがこれらのようなフレーゼットの切れ目が分かるようには演奏されないが、フレーゼットで旋律の表情が決まり、旋律の構成が論理性を持ってくるからである。その旋律的論理性が歌詞とどのように関係しているかを説明する。

譜例 12 にフレーゼット解析をした楽譜を示す。

基本的に作曲する時には、歌詞の 1 母音に対して 1 つの音符を付けるので、1 つの単語はハイフンで繋がられて示されている。複数の音符を同じ母音で歌う時にスラーがつけられている。促音にする場合（Göt-ter-、Al-le）は休符を書くので、この旋律部分にはその意思はない。

フレーゼットの切れ目は、ほとんどが歌詞の単語の途中になっている。しかし、強調されるべき"Elysium,"と"dein Heilig tum!"の部分はフレーゼットと合っている。これをもし歌詞の単語のままにフレーゼットとするか、もしくは旋律のフレーゼットに合わせて歌詞を付けなおすとすれば、どちらであっても大変に凡庸な歌になってしまうであろう。すなわちシラーの詩の持つ情景描写的な言葉のリズムに、旋律的抑揚と音の持つ方向性とを加味することにより、描写に立体感や動きを感じさせている。

"Freude, Schöner Götterfunken,"  
from Symphony No.9 e moll 4th mov. op.125

F.Schiller  
Lvan Beethoven

1 2 3 4  
Freu-de, schö-ner Göt-ter-fun-ken, Toch-ter aus E-ly-si-um,  
5 6 7 8  
wir be-tre-ten feu-er-trun-ken, Him-mli-sche, dein Hei-lig tum!  
9 10 11 12  
Dei-ne Zau-ber bin-den wie-der, was die Mo-de streng ge-teilt, al-  
13 14 15 16  
-le Men-schen wer-den Brü-der, wo dein sanf-ter Flü-gel weilt.

譜例 12 「歓喜の歌」フレーゼット解析 正音源 [dai9a](#) 誤音源 [dai9-1](#)

最初の第1小節3拍目のフレーゼット終わりからを"schö-ner"と1つの単語で次へ繋ぐことで、より"Göt-ter-fun-ken"の形容を強め、「なんと美しく！」の感動のイントネーションをもたらしている。詩の始まりの印象的な言葉が一段と際立つだけでなく、視覚的な遠景からのフェードインのような効果がある。

第2小節から第3小節に移るところは、フレーゼットが単語と同様に小節線で完結すれば詩の前後の関係が弱くなってしまうところを、急速な"Toch-ter"へのフェードインを、フレーゼットを繋ぐことで見せ、すぐに次のフレーゼットへ進むことでもう一度先への関心を高め、この節の締めくりである"E-ly-si-um"をフレーゼットのままにして完結させている。

まるでジェットコースターのように視線を変化させるような効果がある。第2節もほとんど同じ方法で、言葉の表面上の意味だけでは想像し難い状況を、映画のカメラワークのように印象深く見せている。

第3節から何度も Fis への進行を見せることで、"Al-le Men-schen…"以下へ結びつける意思が見られるが、毎回完結しないように単語の途中で新たなフレーゼットにして、ストレスを高め主題である第4節へ導いている。

第4節主題の長いフレーズ"Al-le Men-schen wer-den Brü-der,"のテンションを緩めない工夫も、同じようにフレーゼットの区切りと単語の区切りを合わせないことで防いでいる。さらに第15小節の"wo"へフレーゼットがつながっていることで"wo dein sanf-ter Flü-gel weilt."のフレーズとの関連付けが成され、非常に穏やかな印象を与えている。

以上のように詩の言葉の意味だけでなく、朗読する時のようなイントネーションをこの旋律はフレーゼットの関連で見事に表現している。たとえ単語にしたがって歌ってもこの旋律によって自然にこのようなイントネーションがつけられ、ベートーヴェンの意図した効果になるが、このようにフレーゼットを理解することでよりその効果は高まるであろう。

## フレーゼットの解析例と検証

### 解析例 2

解析例 2 は解析例 1 と同様に、大変に良く知られている旋律モーツアルトのアイネ・クライネ・ナハトムジーク G dur K.V.525 第 1 楽章を取り上げる。

この旋律の部分をフレーゼット解析する。

方法は解析例 1 と同様であるので細部の説明は省略する。

解析例 1 では大変に滑らかな旋律であり歌の旋律と言って差し支えないものだが、解析例 2 はもっと激しい旋律線の動きがある。最初から跳躍があるように、解析例 1 のような音階的なフレーゼットばかりでなく、分散和音的フレーゼットも多い。

このような分散和音のある旋律は器楽特有のものと言われる場合もあるが、技巧的な声楽曲、特にモーツアルトのアリアには頻繁に見られるし、旋律は 1800 年までの音楽では器楽も声楽も同じであると言って良いだろう。

声楽曲でコロラトゥーラと言われている唱法や楽曲は、分散和音が中心であるのだが、この時代だけでなく重要なテクニックの 1 つである。又発声法的にも一見高度なテクニックに思えるのだが、分散和音は音響的にはきわめて自然な倍音の関係であり、ヨーデルの唱法にも見られるように一般的な歌唱技術と言えよう。

又金管楽器においても、声楽の声帯に対応する唇の発音体を上手くコントロールする、リップスラーという技術は基本である。ピアノなどの鍵盤楽器やハープ、弦楽器では分散和音はそれなりの技術の習得に手間をかけざるを得ないが、肉体的な表現法としてはむしろ自然なコントロールによるものと言えよう。

音程に関しても、身体的に自然なフォームであれば最適な音程になり、むしろ平均律のような人工的に作られた音程では作れない透明な澄んだハーモニーを作り出す。音響的に、自然な心地よい旋律を作れる。声楽だけでなく管楽器も同じであるが、どのような楽器や声であっても良く整った音（響き）を出すには、この音程には注意をしなければならない。そのためにこのようなフレーゼット解析が、美しく響かせることに必要である。詳しくは**おわりに**で論じる。

2-1 フレーゼット解析

Serenade in G  
Eine Kleine Nachtmusik K.V. 525  
Violino 1 WOLFGANG AMADEUS MOZART

Allegro ↓

1 5 9 13 17 21 25 29 33 37 41 45 49 53

*p* *f* *sf* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p*

譜例 20 W. A. Mozart Serenade Eine Kline Nachtmusik in G dur K.V. 525 第 1 楽章

譜例 20 にモーツァルト Serenade Eine Kline Nachtmusik in G dur K.V.525 から、第 1 楽章提示部終わりまでの Violin 1 のパートの楽譜を示している。

すでにこの楽譜はフレーゼット解析を済ませている。又、楽譜中にある↓は、フレーゼットの終着点を示すものだが、**2. フレーゼットの解析法 A. 音の分割**で説明をしたものと同じである。

## 2-2 フレーゼット解析の考察

ここでは解析例 1 とは少し違った視点からの考察を試みようと思う。

最初のテーマを解析すると、次に示す図 11 のようになる。

図 11 最初のテーマの解析

通常、Analysis 1 のように読んでしまいが、正しくは Analysis 2 だ。その理由を勢いの方向としての、↑↓で説明すると次に示す図 12 のようになる。

図 12 勢いの方向

注) → は、大きなフレーズでは上拍になるという意味

第1小節2拍目裏のDは3拍目のGへ向かっていく勢いを持つ。4拍目裏のDも第2小節1拍目のGへ行こうとし、そのGは次のDへではなく3拍目のオクターブ上のDへ行こうとする勢いを持つ。すなわち最初のDHGも3拍目のGも第2小節最初のGも、全てがこのフレーズ最後の高いDへと進む勢いを持っている。第2小節の1拍目裏からのD-G-Hはもちろん高いDへ駆け上がる。

このような勢いを実現するには Analysis 2 のフレーゼットでなくてはならない。特に、第2小節の最初から G-D-G-H を1つにまとめては、主音である G を強調してしまい勢いをそがれ、次の高い D への力を失ってしまう。

Analysis 1 のようにしてしまう原因の1つは、この後の第4小節の旋律を C-A-Fis-A とまとめ最後の D で収まるように思えるからであろう。しかし、この D で収まれば今始まったばかりの旋律がそれも G Dur で始まった音楽が、中途半端な D で終止してしまうようになる。Analysis 2 のように第4小節最後を Fis-A-Fis-D とすれば、その次の第5小節 G への勢いができる。

第5小節最初の G が繰り返されるのはこれで説明ができる。すなわち第5小節最初の重音 DHG と次の G はそこまでの大きなフレーズの最終音で、次の H が次のフレーズの始まりである。それ以外にこの G を2度繰り返すことに、納得できる意味を見出せない。

又曲の冒頭の DHG もそれだけでは意味をなさない単独の音の存在となるが、フレーズ最終音とからできる、「運命」と同じ動機 G-G-G-D 音列の最初とすれば問題は解決するし、そのような音形の始まりは第5小節最初からの音形と完全に一致しているといえる。すなわち、最初の音を繰り返すことで強調された印象で始まるが、第5小節でもそれがあつてより印象が強くなる。

そしてもうこの第1楽章には、最初のテーマ以外にはこのようなアウフタクトを持たない始まりは出てこない。同じようだが、第11小節は2つの2分音符による十分なアウフタクトを持たせ、優雅さを見せている。

ボーイングを考えると、最初から順に弾いていけば第4小節の終わりは up になり、当然第5小節の最初は down で、次の G は up で完結し、H-A が up から始まりこのボーイングが完全に意味を成すことがわかる。この第5小節を down-down で弾き始めると、この働きをなくしてしまうので down-up であるべきだろう。さらにそのまま進めば第10小節の大きな段落の最後が down で終わり、デリケートなニュアンスを持って第11小節が up から始まることで第12小節からのアウフタクトとしてのニュアンスが出る。

ただ第13小節3拍目のスラーには疑問が残っている。ここは、8分音符3つに掛かっているべきではないだろうか。そうすれば万事上手く行くのだが。この点については、手稿を一度検討してみたいと思っているので、今は触れないでおく。

さすがにこのような書き方は、奏法を良く心得たモーツァルトだからこそ出来たボーイングの記述ではないだろうか。それでこそ、導入のためのこの冒頭 4 小節がより意味を成すことになるのである。このような G-G-G-D と C-C-C-D の音列が次の最初の G と繋がって、G-D-C-D-G の旋律となり、それぞれ又その最終音へと向かう勢いを持つ。そしてそれらを繰り返す、最後の音への決着をみるのである。

このことは、かつて名指揮者セルジュ・チェリビダッケが、「最初の音が鳴った時、最後の音が解った!」と言った意味であり、ハインリッヒ・シェンカーの理論の「URLINIE (原旋律)」<sup>13)</sup> で説明しようとしたことだ。

この 2 人の共通項は、20 世紀最高の指揮者ウィルヘルム・フルトヴェングラーだ。彼はウィーンへ行くごとにシェンカーを訪ね研究を重ねていたといわれている。もちろんチェリビダッケは彼の下で研鑽を積み、彼の後継者と目されていた。

このようなことを繰り返すのは、実際の演奏家にとって必要な最低限の解析である。フレーゼットの認識が旋律の最小単位の解析である。

この譜例 20 では解り易くするために、そのモチーフの最終到達音すなわち骨格となる音のみに ↓ を付けている。そしてその他の音は全てその後の ↓ に向かう勢いが在ることになる。すなわち ↓ の他の音は全て ↑ である。

しかし、このように全て原則で判別しようとする、疑問が生じる。

例えば最初の音は始まりでありながらも ↓ になってしまう。しかしこの音を ↑ にすると全てが反対になってしまう。そこで考えておかなければならないのが、もう 1 つ次元の高いまとまりにおける ↑ と ↓ である。「入れ籠」と言えるフラクタルの状態を考えなければ解決しない。

実際の演奏上での解析の優先順位はあくまでこの最も細かい組み合わせが一番で、この関係を重要視すれば、上位のフレーズの混乱を防ぐことができる。フラクタルの上位の関係は重要であるが、上位の解析から見っていくと演奏が観念的になってしまいかねない。あくまでこのような最も下位のフレーゼット解析をしなければ、良い演奏にはなっていないのである。

演奏は、「今」の音の表現を求められるのであり、それがどのような前後関係においてなされているかがわかっていることが論理的な表現であるのだから。

以下の部分については、詳細を省略する。

モーツァルトの楽譜に関しては職人芸的完璧さで、順々にボーイングを進めて行きさえすれば、自然にこのようなフレーゼットの音楽になるように書かれている。しかしながら、近年に出版された楽譜においては、このような考察をしなかった誤った解析のため、あるいはモーツァルトがそのような記述はしていなかったとの思い違いから、多くの記号を加えたり、新たにボーイング

を付け直した楽譜がある。それを何ら疑いなく使用すると、このようなフレーゼットの解析に支障をきたすので、注意が必要であろう。

### 2-3 声紋解析による検証

解析例 1 では声紋での検証に、模範的演奏とそうでないものとの比較を試みた。

このような比較は、良くない演奏を客観的に指摘することが今後の目的の 1 つには違いないが、本来この方法論はより良い演奏に寄与するためであり、良い演奏の要因と結果を声紋図から見ていくことにある。

ゆえにここの解析例 2 では、模範的演奏であるフルトヴェングラーとウィーンフィルハーモニーの演奏<sup>16)</sup>で、上手く演奏できている部分とそうでない所を比較検討する。

共に同じ演奏の中での音源であるので、音量や録音の条件は同じであるとする。ミキサーや編集時のリメイクも考えられるが今は同じ条件として考える。

全体として冒頭部は再現部に比較して輪郭がぼやけた印象がある。

図 12 を参考に見ていただきたい。音のイントネーションに関しては、勢いの方向性が大切である。テーマの声紋を、冒頭部（第 1～4 小節）と再現部（第 76～79 小節）の声紋を次の図 13 に示す。

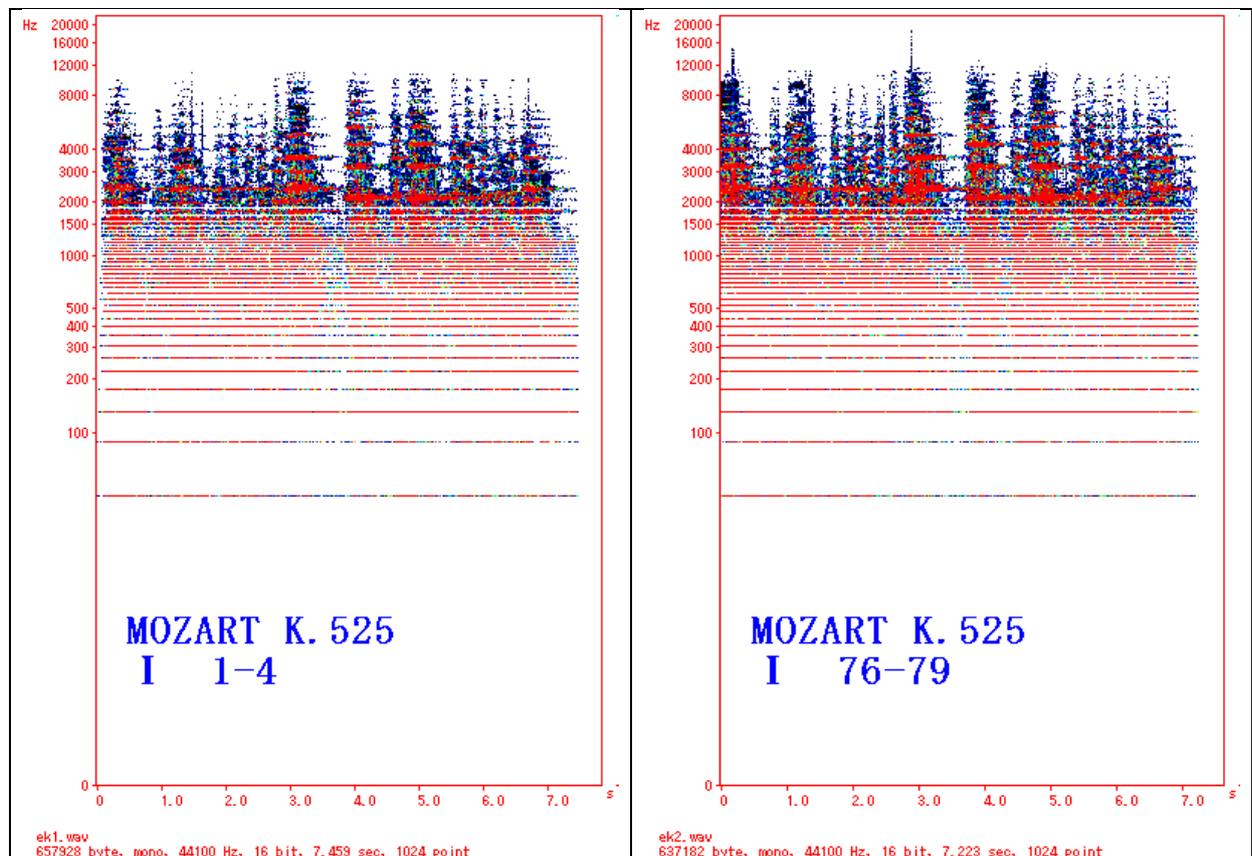


図 13 テーマの声紋（左第 1～4 小節 [音源 ek1](#)、右第 76～79 小節 [音源 ek2](#)）

2 拍目休符の後の 8 分音符と 4 分音符の部分に注目する。(最初の谷の後)

冒頭(左第 1~4 小節)ではこの 2 つの音の関係がスムーズではないが、再現部(右第 76~79 小節)でははっきりと繋がっている。

再現部の 8 分音符が次の音への準備が十分であり、それゆえ 4 分音符が長さも響きも充実している。

誰でも、たとえウィーンフィルハーモニーのメンバーでさえ、最初の 4 分音符が始まって先へ繋がろうとしてしまうのは、無理もないことだ。最初のモチーフの楽譜から次の 8 分音符を改めて 3 拍目の 4 分音符に向けて引き出すには、かなり確信が必要であろう。果たして再現部では見事に表現できている。

この演奏では提示部が繰り返されてなく、もっとはっきりと違いが確認できなかったことは残念である。このモチーフの後半にある 8 分音符の連続も見れば、第 2 小節より第 4 小節、冒頭より再現部、第 77 小節より第 79 小節と順に図 12 のような、1 拍目裏からの駆け上がる分散和音の勢いの流れがはっきりとしている。そして何より上手く出来た結果として、再現部の音の充実している様子は、倍音の横縞の多さで証明できる。

決して縦縞の衝撃的な強い音でなく、豊かな響きの音であることを見ていただきたい。再現部第 77 小節 3 拍目の最高音に縦縞が出ているのは、勢いがあり余った結果出てしまったのであろうし、音の立ち上がりだけですぐに無くなっていることを思えば、しっかりと終着点に達した証拠としても良いであろう。

第 4 小節第 79 小節、1 拍目裏の 8 分音符がハッキリとした音になっていないのは、やはりこの音形から別のフレーゼットと捉えるには彼等でも十分でないことがうかがえる点である。

フルトヴェングラーがこの点にいかに注意を促したか知りたいものである。

このモチーフ最後の音も見逃せない。冒頭の音は完全に終止しているが、再現部の音は終わってしまわずにさらに先への意図が見て取れる。

## 2-4 例 2 解析のまとめ

提示部と再現部は、楽式形式論的には全く同じであることが当たり前の認識であるが、深く考えてみれば、先ず提示された素材を発展させながら吟味して、確信を持って再現するという行程が最も良い演奏ではないだろうか。

あまりにこの演奏を身びいきに過ぎるようであるが、このような再現部を聴かされてこそ音楽の真価が現れていると言えるのではないだろうか。指揮者も演奏家も聴衆も同じように再現部で納得することができる、一人称の演奏であることが名演奏の所以のように思われる。どこまでが

フルトヴェングラーの意図であるのか偶然のものかは、ここでは決して読み取ることは出来ない。  
しかしこのようなフレーゼットの解析に起因することが、最終結論の確証かもしれない。

## おわりに

これらのフレーゼット解析がいかに必要であるか、過去の名演奏家達はなぜこのような解析を試みていたのか、それを説明する。

音楽が美しく感じたり心地よく癒されたりするのは、あくまで相対的な関係で音を聴いているからである。「小川のせせらぎ」の音は安らぎをもたらすが、同じ音でも大雨の後の擁壁からの音であれば、土砂崩れの危険信号である。極端な例ではあるが、ある1つの音を突然聞いただけではそこに何らかの感動や意思を聴くことはない。前後関係によってはじめてその音に意味を生じているのである。何度も述べてきた「1つの音では意味を成さない」ということである。

解析例2の最初に述べたように、音楽においては音程の問題となる。すなわち自然倍音律（倍音関係で構成された音律）の必要性である。

詳細な音律音程の問題はまだ十分に検討されているとは言えないので、今後の課題にしなければならないが、今は自然倍音律が心地よい響きを作ることを前提に話を進める。

対極にあるのが平均律である。1オクターブを12等分した音律で、この均等であることに平等思想を重ね合わせ絶対的に正しいと思うことには問題がある。平等思想が良くないのではなく、物理的な関係（音程は対数関係にある）を無理に等分することに問題がある。平均律が便利であることには異論はない。そのためにピアノ、オルガン、ハープ、鍵盤楽器は、一回の調律でどのような調の音楽も弾ける、大変に優れた発明だ。

しかしそこには物理的な音が干渉する空間があつてのことである。

やはり何度も引用した、保科洋氏の著書<sup>3)</sup>の副題に「エネルギー思考に基づく演奏解釈論」とあり、克明に演奏における音量のコントロールを述べている。これはまさしく音響の干渉を利用して、平均律の響きを自然倍音律の音へと誘導する試みなのである。ピアノでも合奏合唱でも、複数の音がある以上それは互いに干渉し合い影響を受ける。その影響のしかたで、美しくもひずませることも可能である。もう少し音楽的に述べれば、同じ音でも協和関係にある和声音にも、和声の関係を壊す非和声音にもなる。それを楽譜の中から読み取り、演奏しなければならない。

1つの音は、その前に何が響いているかによって決められなくてはならない。

かつての名指揮者セルジュ・チェリビダッケは、このような関係を音楽現象学によって説明を試みていた。そのような哲学的検証に由来するまでもなく、バッハマタイ受難曲最終の C moll のハーモニーになった時、フルートだけが H を鳴らすのは主和音 I<sub>7</sub> の第 7 音を思っただけはこの曲は受難曲とはならない。これは前の小節の属和音 V にあった H を引きずった掛留音でなければならない。この 1 つの音で全てを言い表し、C へ解決することで救いをあたえる。

主和音 I<sub>7</sub> の第 7 音になるか非和声音になるかは、その音程あるいは強さで変わる。弱ければ絶対的多数の C moll の主和音に影響され、I<sub>7</sub> の和声音になる。強くても自然倍音の音程で響けば、和声音になる。かなりの強い意志を持ち他の音に逆らって、はじめてバッハの意図した音となる。

この処理はむしろオルガンでは難しくはない。音律が平均律で、CEsGH の和音として鳴り、CEsG の圧倒的な力で、H は協和しないで聞こえるので、むしろこの和音が濁って響きその目的は達する。パイプオルガンでは設置された部屋の音響で、前の小節で作られたハーモニーが響いているので最初 H はその名残として聞こえ、新しい和音の響きに飲み込まれることはない。

機械的環境にあるエレクトリックなオルガンやシンセサイザーの音は、逐一音を作り続けているので、ずっと協和しないままに平均律音程で鳴り続ける。このような音環境は精神的に違和感を起こすので、ロックバンドでは大音量の低音を鳴らすことで、物理的音響効果で響きを自然倍音にコントロールしているのは、理解できる。

このような重大な意味としてばかりでなく、全ての旋律にはそれぞれの音にこのような役割を課して意味をもたせる。1 つの音の存在が前のフレーゼットの終着であるのか、次のフレーゼットとして始まるのか見分けることは非常に重要な意味がある。イントネーションとして見れば、「字余り」や「字足らず」になったり、中途半端な終止になったりする。ハーモニーとしては、フレーゼットの始まりが変わればそのハーモニーの根拠が変わり、違う和音に聞こえてしまうであろう。論理的展開を説明できなくなってしまうのだ。

言葉では立証が難しいが、実際の演奏でこのフレーゼットの取り方の間違いを訂正するだけで、飛躍的に良い流れになると共に、とても良い響き、音程になった例は少なくない。

一例としてよくある間違いを挙げる。モーツァルトのオペラフィガロの結婚 K. 492 No. 11 でケルビーノが歌う、「Voi, che sapete」の部分は誰もが知っているが、跳躍した C が上手く良い音程になかなかならない。その原因は sa-pe-を F-C-と跳躍で歌うために、最初の Voi, che (B-F) の I の和音のままに sa-pe-te を歌わず、-pe-を新たに副和音の II の根音 C で歌い出したために V の第 5 音 C が正しく取れなくなってしまうのである。すなわち、che の F は主和音 I の第 5 音としての F、sa-の F は属和音 V の根音としての F と、解ってはじめてこの跳躍がスムーズに歌え、とても心地よい自然倍音の C が聴かれるのである。

楽譜を譜例 21 に示す。



### 譜例 21

イタリア人でも sa-pe-te を1つのフレーゼットで歌うことに躊躇してしまいかねない。そこで -pe-te と歌い出してしまうと、この C が ii 根音 C になりまたしても F に帰れなくなって音程が不安定になってしまう。

思いきって sa-pe-te を一気に歌えば、難なく歌えるのだ。

簡単なことではあるが、経験論的に知るだけでは、この個所だけのことに終わってしまう。このような読み方を常にできるように、フレーゼット解析法を身に付けておきたいと考えている。

音程とフレーゼットの音程に与える影響については論証が不十分であるので、今後の課題にすることとする。

この著書を書き終えてから、このような理論を展開した書物が以前にも必ずあるものと確信して探していたが、2008 年春にようやく探し出すことが出来た。それは、音楽辞典で有名なドイツの音楽学者フーゴ・リーマン氏が「フレーズング」1912<sup>20)</sup> という書を出版していた。今後この文献の研究をしたいと思っている。

## 参考文献

- 1) 熊田為宏「演奏のための楽曲解析法」音楽の友社 1974  
Tamehiro Kumada, *Musical Analysis Method for Playing* (Ongakunotomo-sha1974).
- 2) G.W.クーパー・L.B.メイヤー「音楽のリズム構造」徳丸吉彦訳 音楽の友社 1968  
Grosvenor W. Cooper Leonard B. Meyer, *The Rhythmic Structure of Music* 1960.
- 3) 保科洋「生きた音楽表現へのアプローチ」音楽の友社 1998  
Hiroshi Hoshina, *Approach to Living Musical Expression* (Ongakunotomo-sha1998).
- 4) 北村憲昭「演奏の解析法—声紋解析による解析—」神戸山手女子短期大学紀要 NO.44 2001  
Noriaki Kitamura, *Performance Analysis by Sound Spectrogram*, (Kobe Yamate Women's Junior College annual report. NO.44 2001).
- 5) ハンス=マルチン・リンデ「古い音楽における装飾の手引き」高野紀子訳 全音楽譜出版社 1972  
Hans-Martin Linde, *Kleine Anleitung zum Verzieren Alter Musik* (B. Schott's Söhne, Mainz 1958).
- 6) G.ストラング・L.スタイン「アルノルト・シェーンベルクによる作曲の基礎技法」山縣茂太郎 鴨原真一共訳  
Gerald Strang Leonard Stein, *Fundamentals of Musical Composition by Arnold Schönberg* (Faber and Faber Limited London).
- 7) H. シェンカー 野口剛夫邦訳「ベートーヴェン第5交響曲の解析」音楽の友社 2000  
Heinrich Schenker, *Beethoven Fünfte Sinfonie* (Universal edition 1923).
- 8) 「ニューグローブ世界音楽大事典」講談社 1993  
*The New Grove Dictionary of Music and Musicians* 1980.
- 9) 児島新「ベートーヴェン・ピアノ作品集」春秋社 1984  
Shin Kojima, *Beethoven Klavierwerke Kritische Ausgabe mit Historischem Komemmentar* (Shunju-sha1985).
- 10) 石桁真礼生他「楽典」音楽の友社 1965  
Mareo Ishiketa, *Musical Grammar* (Ongakunotomo-sha1965).
- 11) 門馬直衛「ベートーヴェン第6交響曲」スコア解説 音楽の友社 1948  
Naoe Momma, *Score Description for L. Van Beethoven's Symphony No.6* (Ongakunotomo-sha1948).
- 12) G. PH. Telemann, *Sonate Metodiche für Querflote (Violine) und Basso Continuo II-6 III-6* (Bärenreiter 1968).
- 13) Heinrich Schenker, *Der Frei Satz Neue Musikalische Theorien und Phantasien II-III* (Universal Edition, 1935).
- 14) A. Dvořák Sym. No. 9 e moll Op. 95 手稿 (作曲家相続人蔵) Manuscript (collection of the composer's heir).
- 15) Beethoven, Symphony No. 9 in D moll Op.125 (Bärenreiter 1999).

- 16) 音源 1 : Wilhelm Furtwängler Bayreuth Festival Orchestra & Chorus 29th July 1951.  
Bayreuth Festspielhaus TOCE-6515 25 TOSHIBA EMI Ltd. 1990.
- 17) 宇野功芳「フルトヴェングラーの名盤」芸術現代社 1977.  
Kobo Uno *Furtwängler's Masterpiece* (Geijutsugendai-sha1977).
- 18) <http://homepage1.nifty.com/nma-yc/meiennsou/k525analysis.htm>
- 19) 「音楽大事典」第3巻 渡鏡子「終止法」p.1106 平凡社 1982
- 20) Hugo Riemann, *Handbuch der Phrasierung* (Max Hess, 1912).

## 音源 No.リスト

はじめに

### フレーゼット解析

1. 方法の概念

譜例 1 即興パターン P.6

[音源 1](#)

### フレーゼットの解析法

譜例 2 P.7

[音源 2a](#)

譜例 3 P.7

[音源 3](#)

譜例 4 P.8

[音源 4](#)

譜例 5 P.8

[音源 5 上段](#)

[音源 5 下段](#)

譜例 6 P.10

譜例 7 P.11

[音源 6a](#)

譜例 8 P.13

[音源 8a](#)

譜例 9 P.13

[音源 9 上段](#)

[音源 9 下段](#)

譜例 10 P.14

[音源 10a](#)

譜例 11 P.14

[音源 11](#)

譜例 12 P.15

[音源 12a](#)

譜例 13 P.15

[音源 13a](#)

譜例 14 P.16

[音源 14](#)

譜例 18 P.19

[音源 18pf](#)

譜例 19 図 3 図 4 P.20

figure 3, figure 4 P.21

この部分を拍毎のフレーゼットに

区切って演奏すると、

[音源 19-1](#) のように成り、正しい要素で区

切って演奏すれば、

[音源 19a](#) のようになる。

### 解析の演習

#### 演習の解答と解説

演習 1 P.25

Beethoven Sym. No.5 c-moll III

正 [音源 2a](#) 誤 [音源 2-1](#)

演習 2 P.25

Beethoven Sym. No.5 c-moll II

正 [音源 6a](#) 誤 [音源 6-1](#)

演習 3 P.26

A. Dvorak's Sym. No.9 e-moll Op.95 II

正 [音源 8a](#) 誤 [音源 8-1](#)

演習 4 P.27

Beethoven Sym. No. 6 Op.68 F-Dur II

正 [音源 10a](#) 誤 [音源 10-1](#)

演習 5 P.28

F. Schubert Moments musicaux D.780

正 [音源 12a](#) 誤 [音源 12-1](#)

譜例 15、P.28

[音源 15](#)

演習 6 P.29

J. Pachelbel Kanon J. Pachelbel's Kanon

正 [音源 16a](#) 誤 [音源 16-1](#)

演習 7 P.31

Beethoven s Sym. No.9 d-moll IV

正 [音源 dai9a](#) 誤 [音源 dai9-1](#)

フレーゼットの解析例と検証

解析例 1

1-1 フレーゼット解析

譜例 16 P.33

正 [音源 dai9a](#) 誤 [音源 dai9-1](#)

1-2 フレーゼット解析の説明

1-4 検証

1-5 考察

図 10 全体の声紋図 P.40

解析例 2

図 13 テーマの声紋 P.56

[音源 ek1](#) 左第 1-~4 小節

[音源 ek2](#) 右第 76-~79 小節