



# 東京学芸大学リポジトリ

Tokyo Gakugei University Repository

教員養成教育における音楽分析を通じた演奏解釈の  
深化に関する研究：W. A. モーツァルト 《幻想曲  
ハ短調 KV 475》の楽曲分析による学生の変容

メタデータ	言語: ja 出版者: 東京学芸大学教育実践研究推進本部 公開日: 2023-12-08 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 野田, 清隆, ドブレツベルガー, バーバラ, 中地, 雅之 メールアドレス: 所属: 東京学芸大学, オーストリア・ザルツブルク・モーツァルテウム大学, 東京学芸大学
URL	<a href="http://hdl.handle.net/2309/0002000150">http://hdl.handle.net/2309/0002000150</a>

## 教員養成教育における音楽分析を通じた演奏解釈の深化に関する研究

— W. A. モーツァルト《幻想曲 ハ短調 KV 475》の楽曲分析による学生の変容 —

野田 清隆\*<sup>1</sup>・バーバラ・ドブレツベルガー\*<sup>2</sup>・中地 雅之\*<sup>3</sup>

音楽・演劇講座（音楽分野）

(2023年6月28日受理)

NODA, K., DOBRETSBERGER, B., NAKAJI, M. : Research About In-Depth Comprehension of Musical Interpretation Through Music Analysis in Music Pedagogy Education : Changes in the Students' Performance After a Musical Analysis of W. A. Mozart's "Fantasy in C-Minor K 475". Bull. Tokyo Gakugei Univ. Division of Arts and Sports Sciences, 75: 27-54. (2023)

ISSN 2434-9399

### Abstract

This study examines, from an interdisciplinary perspective under consideration of the three subjects musicology, piano lessons, and musical pedagogy, how music analysis can deepen the students' interpretations in music pedagogy education. At the center of the study was W. A. Mozart's "Fantasy in c-minor K 475". At first, five students at the Tokyo Gakugei University analyzed the Fantasy themselves, then they took part in a seminar about musical analysis by Dobretsberger. Afterwards, Noda observed the students' changing piano interpretations, that is, the difference before and after the seminar about musical analysis. In addition, he gave an interview about musical analysis. Lastly, Noda and Nakaji reflected on the results of both the musical analysis and the seminar, as well as the role of musical analysis in teacher education in Japan.

In the music analysis seminar, the Fantasy was analyzed with an emphasis on "storytelling" and "musical rhetoric", which is an uncommon approach to research in Japan. The Fantasy was formally segmented into seven parts depending on changes in speed and character. This musical piece was arranged in a free and improvisatory manner, as the historical development of the category "Fantasy" suggests. The form of the Fantasy K 475 can be considered a "series form" or a "frame form", because the concluding part shows the same repetitive characteristics as the beginning. All in all, the Fantasy can be labeled "a small opera" and analyzed as such, as coherences between the Fantasy and the opera "Don Giovanni K 527", which premiered in 1787, can be found, as well as the fact that it is characterized by a change between Arioso-parts and prelude, interlude, and postlude.

Even though for the students it was more or less a first encounter with music analysis, the following four results were reflected:

- 1) Recognizing the necessity of music analysis
- 2) Comprehension of and interest in musical rhetoric
- 3) Comprehending and recognizing functions of harmony and key characteristics
- 4) Comprehending other works by the same composer as well as the composer's historical background and the background of the composition

This leads to the conclusion that music analysis deepens the students' interpretation and their comprehension of this piano

---

\* 1 東京学芸大学 音楽・演劇講座 音楽分野 (184-8501 東京都小金井市貫井北町4-1-1)

\* 2 オーストリア・ザルツブルク・モーツァルテウム大学 (Mirabellplatz 1, 5020 Salzburg)

\* 3 東京学芸大学 音楽・演劇講座 音楽科教育学分野 (184-8501 東京都小金井市貫井北町4-1-1)

work. Moreover, their attitude towards their own piano playing has been changed. Not only through intuitive feelings, but also through rational understanding and rational knowledge they are able to interpret a piano piece convincingly.

Further tasks are as follows:

- 1) How can we tackle challenges in piano technique in order to bring to life one's own perception, which is inspired by music analysis?
- 2) How can music analysis be integrated into piano lessons, which are offered only to a limited extent in Japanese teacher training?

This issue might be solved by implementing group lessons, where exercises revolving around music analysis run parallel to practical piano lessons.

Keywords: Music analysis, Storytelling, W. A. Mozart, Fantasy KV 475, Teacher education

*Department of Music and Theater, Tokyo Gakugei University, 4-1-1 Nukuikita-machi, Koganei-shi, Tokyo 184-8501, Japan*

教員養成教育における音楽分析を通じた演奏解釈の深化に関する研究  
— W. A. モーツァルト《幻想曲 ハ短調 KV 475》の楽曲分析による学生の変容 —

要 旨

本研究は、教員養成教育において、音楽分析が学生の演奏解釈にどのような深化を齎すかに関し、音楽学・ピアノ指導・音楽科教育学の3領域から学際的視点によって取り組んだものである。分析の対象としたのは、W. A. モーツァルトの《幻想曲 ハ短調 KV 475》であり、東京学芸大学の2～4学年の学生5名が、まず自身での音楽分析を試み、その後に Dobretsberger の音楽分析セミナーを聴講し、その前後の演奏の変容を野田が学生の演奏観察とインタビューによって明らかにし、音楽分析の意義と課題を野田と中地で考察した。

音楽分析セミナーにおいては、「ストーリーテリング Storytelling」の視点から、特に日本での研究が希少である、「*musikalische Rhetorik* 音楽修辞法」を中心に楽曲分析が行われた。本曲の全体の形式区分は、テンポの変化のみならず、同一テンポの中での曲調の変化を加えた7つに設定される。幻想曲 *Fantasia* の歴史的発展の経緯に見られるように、本曲も極めて自由で即興的な構成になっており、次々と新しい要素が連なっていく、「連続的形式 *Reihungsform*」として、あるいは、終結部に冒頭と類似した楽想が置かれていることから「フレーム形式 *Rahmenform*」として捉えることができる。本曲には、モーツァルトのオペラ《ドン・ジョヴァンニ KV 527》からの影響を見出すことができる。また、歌曲的な部分（アリオソ）と調性とテーマが不確定な前奏・間奏・後奏の部分とが交互に変換する構成になっていることから、総じて本曲を一種の「短いオペラ」として解釈することができる。

今回省察の対象となった学生は、音楽分析に取り組むのはほぼ初めての経験であったが、その変容から特に下記4点の成果が認められた。

- 1) 音楽分析の必要性の認識
- 2) 音楽修辞法への理解と興味
- 3) 和声の機能や調性格の理解とその重要性の認識
- 4) 作曲者の他の作品や時代背景の理解

今回の一連の音楽分析によって、各学生の演奏解釈や作品に関する理解は、演奏観察とインタビューから深まったと結論づけられ、さらに音楽作品に向き合う学生の姿勢自体にも変容が齎されたと言える。即ち、感覚的な側面からだけでなく、分析によって得られた知見の裏付けを持って解釈を構築するアプローチを認識したと言える。

今後の課題として、以下の2点があげられる。

- 1) 分析で得られた音楽的なイメージ、演奏のための表象をどのように、技術的に音として実現していくかという指導の課題
- 2) 音楽分析のカリキュラム上の位置付けや指導体制、時間配分などの課題

ピアノ演奏指導にかけられる時間が限られている教員養成教育において、逆説的に、時間的な制約を補う意味でも、グループレッスンの形態を活かし、音楽分析の課題を取り入れていく可能性について今後検討していく必要がある。

キーワード: 音楽分析, ストーリーテリング, W.A. モーツァルト, 幻想曲 KV 475, 教員養成教育

**Forschung zur Thematik eines vertieften Interpretationsverständnisses durch Musikanalyse in der Lehrerausbildung: Veränderungen im Spiel der Studierenden nach der musikalischen Analyse von W. A. Mozarts "Fantasie c-Moll KV 475"**

### Zusammenfassung

Diese Studie untersucht aus einer interdisziplinären Perspektive unter Einbezug von drei Bereichen, Musikwissenschaft, Klavierunterricht und Musikpädagogik, wie Musikanalyse die Interpretation der Studierenden in der Lehramtsausbildung vertiefen kann. Im Mittelpunkt dieser Studie stand W. A. Mozarts Fantasie in c-Moll, KV 475. Fünf Studierende an der Tokyo Gakugei University analysierten zuerst selbst die Fantasie, dann nahmen sie am Musikanalyse-Seminar von Dobretsberger teil. Danach beobachtete Noda die Veränderung der Klavierinterpretationen der Studierenden, also den Unterschied vor und nach dem musikanalytischen Seminar. Zusätzlich gab er ein Interview über Musikanalyse. Am Schluss reflektierten Noda und Nakaji die Ergebnisse der Musikanalyse und des Seminars sowie die Aufgabe von Musikanalyse in der Lehrerausbildung Japans. Im Musikanalyse-Seminar wurde unter dem Gesichtspunkt "Storytelling" und mit dem Schwerpunkt "musikalische Rhetorik" die Fantasie analysiert, ein in Japan seltener Forschungsansatz. Die Fantasie wurde nach Tempo- und Charakterwechsel in sieben Abschnitte formal gegliedert. Die Fantasie ist frei und improvisatorisch gestaltet, wie die Entwicklungsgeschichte der Gattung "Fantasie" nahelegt. Die Form der Fantasie KV 475 kann als "Reihungsform" oder auch als „Rahmenform" bezeichnet werden, weil der Schlussteil den Wiederholungscharakter des Anfangs hat. Insgesamt kann die Fantasie als "eine kleine Oper" analysiert und bezeichnet werden, weil bei der Fantasie Zusammenhänge mit der 1787 uraufgeführten Oper "Don Giovanni KV 527" zu erkennen sind und weil sie vom Wechsel zwischen Arioso-Teilen und Vor-, Zwischen- und Nachspiel charakterisiert wird. Obwohl es für die Studierenden eine fast erstmalige Auseinandersetzung mit der Musikanalyse war, wurden die folgenden vier Punkte als Ergebnisse reflektiert.

- 1) Erkennen der Notwendigkeit der Musikanalyse,
- 2) Verständnis und Interesse an musikalischer Rhetorik,
- 3) Verständnis und Erkennen von Funktionen der Harmonie und Tonartsymbolik,
- 4) Verständnis anderer Werke vom selben Komponisten und historische Hintergründe des Komponisten sowie der Komposition.

Daraus lässt sich schließen, dass die Musikanalyse die Interpretationen und das Verständnis der Studierenden über das Klavierwerk vertiefte. Weiters wurde auch ihre Haltung gegenüber dem eigenen Klavierspiel geändert. Nicht nur mittels intuitiven Gefühls, sondern auch mittels rationalen Verständnisses und rationaler Kenntnisse können sie überzeugend ein Klavierwerk interpretieren. Weitere Aufgaben sind folgendermaßen:

- 1) Wie kann man im Unterricht technische Probleme lösen, um die eigene Vorstellung zu realisieren, die durch die Musikanalyse angeregt oder inspiriert wird?
- 2) Wie kann man Musikanalyse in den Klavierunterricht mit einbeziehen, dessen zeitlicher Umfang bei der Lehrerausbildung in Japan ziemlich begrenzt ist?

Dieses Problem könnte durch Gruppenunterricht gelöst werden, in dem die musikanalytische Aufgabenstellung neben dem praktischen Klavierspielen stattfindet.

Stichwort: Musikanalyse, Storytelling (Geschichten erzählen), W. A. Mozart, Fantasie KV 475, Lehrerausbildung

## 1. 教員養成教育における音楽分析の意義

西洋芸術音楽の演奏において、音楽分析は不可欠な視点である。楽曲の形式把握、主題の相互の関連、和声機能の理解などは、演奏解釈と演奏表現に際しての基盤となる。同様に、音楽科教育における教材研究においても、音楽分析は不可欠であり、そこで得られた知見から学習指導案が作成され、さらに実際の演奏指導へとつながる。したがって、教員養成教育において、学生自らが音楽分析を実施し、その意味を理解し、演奏解釈を深化させる体験と学習が必要となる。音楽科教育においても、平成20年度学習指導要領改訂において〔共通事項〕が導入され、全国的に音楽の構成要素や構成を理解する授業が求められるようになった。要素の理解のみならず、さらに楽曲のある視点に着目した「教授法的楽曲分析 *Didaktische Musikanalyse*」に関する音楽科の実践研究も進められている<sup>1</sup>。しかしながら、教員養成教育における音楽分析に関する実践的研究は非常に限られているのが現状である<sup>2</sup>。

本研究は、東京学芸大学音楽・演劇講座の主催により2023年4月に実施した音楽分析セミナーと関連して、本学学生を対象に実施したものである。同セミナーでは、オーストリア・ザルツブルクモーツァルテウム大学のバーバラ・ドブレツベルガー氏 *Barbara Dobretsberger* を講師として招聘し、「音楽分析とStorytelling」のテーマで、3つの講座が実施された<sup>3</sup>。本研究はその中から、ヴォルフガング・アマデウス・モーツァルト *Wolfgang Amadeus Mozart* (以下、W.A.モーツァルトまたはモーツァルトと記載) 作曲の《幻想曲 ハ短調 KV 475》を取り上げ、音楽学・ピアノ指導・音楽科教育学の3領域による学際的視点から取り組んだものである。

以下の構成は次の通りである。「2. W.A.モーツァルト《幻想曲 ハ短調 KV 475》の楽曲分析」は、本セミナーの内容の記録であり、*Dobretsberger* による音楽分析を中地が翻訳したものを掲載する。「3. W.A.モーツァルト《幻想曲 ハ短調 KV 475》の学生の演奏解釈の変容」では、ピアノ指導にあたり学生に本曲の音楽分析の課題を課し、さらに音楽分析講座を受講した後に見られた5名の学生の変容を、野田がインタビューとレッスン時の観察記録に基づき省察し記述する。「4. 研究総括」では、学生に見られた具体的な変容から、教員養成教育における音楽分析の意義と課題について野田と中地が考察する。

## 2. W.A.モーツァルト《幻想曲 ハ短調 KV 475》の楽曲分析 ～「語り手」としてのモーツァルト

### 2. 1 ストーリーテリングとは何か

本稿の分析で着目する、「Storytelling」【英】、「Geschichten erzählen」【独】とは、直訳すると「物語を話す」という意味である。ここで示す「物語 Story」とは、「おとぎ話」や「本」だけでなく、「雑誌」や「週刊誌」なども含み、さらに「政治的な言説」(演説、プロパガンダ)や「映画」等までも含むものである。ストーリーテリングは常に、個別の「物語」を取り扱うものである。そのような個別の「物語を話す」ことによって、聞き手にはある種の「感情」が生まれる。ストーリーテリングの「感情への影響」は、聞き手への認知的・知的な影響よりも概して重要である。ストーリーテリングでは一怪異小説集である御伽婢子から連続小説に至るまで、日本のあらゆる種類の文学においても見られる一特定の言語表現が使用されている。使用される言語的・様式的な方法には、象徴、比喩、言葉遊び、修辞法などが含まれる。言語には様々な「音声を形成する方法」＝「話法」があり、聞き手の感情を呼び起こす様々な手段が存在している。音楽においても一後述するように一同様の方法があることが知られている。

### 2. 2 音楽ジャンルとしての「幻想曲」

W.A.モーツァルトの楽曲を分析する前に、音楽ジャンルとしての「幻想曲 *Fantasie*」について概観しておきたい。幻想曲という音楽用語は非常に古くから使用されている。16世紀にはすでに文献に見られ、この時期には、リチェルカーレやカンツォーネと同様に、主に模倣的に作曲された音楽に使用されていた。しかし、17世紀初頭からは、モノディ *Monodie* が、幻想曲において重要になる。モノディは、和音楽器伴奏付きの独唱曲で、もちろんモンテヴェルディの作品とも密接に関係している。この新しいスタイルの音楽は器楽の領域にも影響を与えた。この時代は、ポリフォニックな部分とホモフォニックな部分が交互に現れる器楽作品や、ホモフォニーの様式に明らかに近い器楽作品(「器楽レクタティーヴォ」)も作曲されており、これらの作品も幻想曲とも呼ばれていた。

W.A.モーツァルトの場合は、バロック時代の幻想曲がモデルであったので、ここでバロック時代の幻想曲について言及しておきたい。バロック時代は「幻想曲」という語が、前奏曲やフーガ、とりわけトッカータの題名とし

てよく使用されていた。この種の例は、ヨハン・セバスティアン・バッハ Johann Sebastian Bach の《半音階幻想曲とフーガ》だけでなく、トッカータにも該当する。J. S. バッハは「トッカータ」を「幻想曲」と表記することもあり、実際にオルガンのための《トッカータとフーガニ短調 BWV 565》でそれを行った。本作品は《幻想曲とフーガ》というタイトルでも出版されているのである。J. S. バッハに続いては、その息子の一人であるカール・フィリップ・エマニュエル・バッハ Carl Philipp Emanuel Bach が重要である。彼は、名著『正しいクラヴィーア奏法』(1752/1763)の中で、「自由幻想曲について」の章で幻想曲というジャンルに多くの頁を割いている。譜例 1 は、C. Ph. E. バッハによるファンタジーの一例であり、ほとんど表現主義的と言って良い記譜が特徴的である。

バロック時代の幻想曲の構成は非常に多様である。名人芸的（ヴィルトゥオーゾ）であったり、叙情的であったり、よりポリフォニックであったり、よりホモフォニックであったり、多様な作曲技法を組み合わせた楽曲でもあった。このことは、バロック以降のファンタジーが、形式も表現も完全に自由であることを意味している。モットーは、「すべてが可能！」または「ほぼすべてが可能！」なのである。

バロック時代において、幻想曲は素人の聴衆のための感情を煽るだけの音楽とは考えられておらず、実際はまったく逆であったことを理解するのは、現代に生きる私たちにとって重要である。即ち、幻想曲は知的教養のある愛好家のためのジャンルと考えられていたのである。音楽の知識のある聴衆だけが、幻想曲における音楽の規則を発見することが出来るのである。カール・フリードリヒ・クラマー Carl Friedrich Cramer (1752-1807) は、ウィリアム・シェイクスピア William Shakespeare の『ハムレット』を引いて、幻想曲について次のように述べている。「変に見えるかもしれないがそれなりの理屈はある、見かけほど無謀ではない。」(“Though this be madness, yet there’s method in it”) (ハムレット, 第2幕, 第2場)。このモットーは、W. A. モーツァルトの《幻想曲ハ短調 KV 475》にも当てはまるだろう<sup>4</sup>。

譜例 1 C. Ph. E. バッハ『正しいクラヴィーア奏法』(1752/1763) より  
《幻想練習曲 二長調》“Probefantasie in D-Dur”<sup>5</sup>

## 2. 3 《幻想曲 ハ短調 KV 475》概説



© Internationale Stiftung Mozarteum, Bibliotheca Mozartiana

譜例2 W. A. モーツァルト《幻想曲 ハ短調 KV 475》実筆譜<sup>6</sup>

本実筆譜は、国際モーツァルテウム財団のご厚意により転載が許可された。興味のある方は、以下のURLリンクで Bibliotheca Mozartiana においてデジタル化された全楽譜を閲覧することができる。Die Abbildung des Autographs erfolgt mit freundlicher Genehmigung der Internationalen Stiftung Mozarteum. Interessierte finden den Link zum kompletten Digitalisat auf Bibliotheca Mozartiana digital unter folgender Adresse: <https://resolver.obvsg.at/urn:nbn:at:at-moz:x2-37199>

## 2. 3. 1 W. A. モーツァルトの作品における幻想曲

モーツァルトが作曲した幻想曲は KV 475 だけではない。有名な《幻想曲 ニ短調 KV 397》はもちろん、《フーガ付き幻想曲(前奏曲) KV 394》や《幻想曲(オルガンシリンダーのための) KV 608》にも言及する必要がある。しかし、特筆すべき特徴が1点ある。KV 475 は、モーツァルトがウィーンの聴衆の前で演奏したすべての即興演奏の中で、生前に楽譜として印刷された唯一のものとされている<sup>7</sup>。モーツァルトは最初、幻想曲を c-Moll の臨時記号で通常通り記譜した。しかし、最終稿では、一般的な調号を削除している。この調号のない記譜法は、転調が多いため記譜する際にも、演奏者として楽譜を読む場合にも確かに利点が認められる。

## 2. 3. 2 《幻想曲 ハ短調 KV 475》と《ピアノソナタ ハ短調 KV 457》の関係について

ここでは簡単な言及に留めるが、2つの作品の間には密接なつながりが認められる。例えば、同じ調性であること、モチーフとテーマに関連が見られることなどである。この幻想曲のアイデアはソナタの作曲中に生まれたと考えられている。しかし、モーツァルト自身はこのファンタジーを独立した作品と見なしていた。彼自身は1789年に

ライブツィヒでのコンサートにおいて、この幻想曲を演奏したがソナタは演奏しなかった。KV 457 と KV 475 の2つの作品の作曲年も明らかで、最初にソナタが1784年に作曲され、次に幻想曲が1785年に作曲されている。

## 2. 4 《幻想曲 ハ短調 KV 475》の形式的区分について

本曲の形式的区分に関しては、まずモーツァルトが設定したテンポ記号に基づいて、5つの部分に分割する可能性が考えられる。

- 1) Adagio 1-35小節
- 2) Allegro 36-85小節
- 3) Andantino 86-124小節
- 4) Più Allgro 125-160小節
- 5) Primo Tempo 161-176小節

しかし、テンポのみを指標とするのではなく、各テンポの部分における曲調の変化をも考慮した区分を設定することも可能であり、具体的には次のように考えられる。

- パートA: 1-25小節
- パートB: 26-35小節
- パートC: 36-55小節
- パートD: 56-85小節
- パートE: 86-124小節
- パートF: 125-160小節
- パートG/A': 161-176小節

後者の形式的区分は、各記号（アルファベット）の部分に明確に異なった音楽的性格を有しているため、モーツァルトが如何に多くの「ファンタジー（想像力）」を本作品に注いだかが非常に明確に示されている。既に現れたテーマが活用されている唯一の部分、G=A'、即ち最後の部分のみである。上述のどちらの形式モデルも、モーツァルトの幻想曲が一種の「連続的形式 Reihungsform」であることを示している。この両者の形式区分から、モーツァルトがこの幻想曲を、次々と新しい要素が連なっていく、一種の「連続的形式」として構成していることがわかる。しかし本曲の形式では、161小節からのA'の部分によって、一種の「再現部」のような形式的視点も有している。「再現部」という形式概念は、ソナタ形式に用いられ、より大きな部分を示すため、ここでは別の用語として「フレーム（枠）形式 Rahmenform」を提案したい。「フレーム形式」は、曲の最初と最後にある短いセクションが「音楽をまとめる」形式を示す（実際に、写真のフレームは、写真自体よりもはるかに小さいものである）。

また、1-25小節のAの部分「前奏」としてみなし、161-176小節のA'を「後奏」として位置付けることも<sup>8</sup>、AとA'をプロローグとエピローグと見做すことも可能である。作曲者の音楽的想像力によって、音楽分析者の想像力も刺激されるのである。後者の形式区分においても、連なっている各部分が同様の機能を有している訳ではないだろう。既に提案した、AとA'に関する、前奏と後奏、またはプロローグとエピローグという語が、このことを明確に示しているだろう。

## 2. 5 各部分の概要

まず、各部分の概要をみてみたい。以下の分析においては、先に述べた後者の形式区分（アルファベット）を用いる。ここで着目したいのは、各部分が古典的な意味での「テーマ（主題）」を持っているのか、それよりも小さな「動機的なもの」で構成されているのかという点である。ここでいうテーマは閉じた音楽単位であり、多くの場合8小節、16小節、または12小節で構成される。ここで着目するもう1つの視点は、各部分が1つの調性に留まるのか、それとも転調していくかという点である。



- パートA** (1-25小節)：テーマの統一性は見受けられない。この部分は、常に紡ぎ出される2小節が発展していき、c-Moll から Fis-Dur まで転調していく。
- パートB** (26-35小節)：明確なテーマが認められる。反復記号からも、ここでは小3部形式が用いられていることが理解できる。最初の部分の a (26-29小節) が示され、次に b (30-31小節) が続き、32小節 から再度少し変化した a が続く。したがって、非常に明確な aba の形式で構成されている。また、この部分は和声的に安定しており、D-Durは35小節まで持続する。最後に H7 の属和音を伴う35小節が、次の部分への重要な準備を示す。
- パートC** (36-55小節)：ここは、比較的明確にさらに2つの部分に分割することができる。36-44小節 は9小節の最初のまとまりを形成し、45-55小節は11小節のゼクエンツとなっている。この部分は、古典的なテーマではなく、むしろ「響きの敷物 Klangteppich」として捉えるのが妥当であろう。Cの部分も調性的に不安定で、e-Moll/E-Dur で始まり、それぞれ51小節と53小節の g-Moll に進む。さらに2つの「追加小節」54小節と55小節は、次の部分のF-Durへと連結される。
- パートD** (56-85小節)：ここでモーツァルトのソナタによく見られる曲調が聴かれる。4小節単位の16小節のテーマの構成が明確で、73小節では3連符のモチーフと低音のオクターブが展開され、さらに解放される“ソロ・カデンツァ”が現れる。ハーモニーは最初の F-Dur から f-Moll に進み、転調の部分の後、85小節の終わりで、Eの部分へ繋がる B-Dur のドミナントとしての F7 の和音に辿り着く。
- パートE** (86-124小節)：ここでもソナタの緩徐楽章を想起させる典型的なモーツァルトの音型が示され、通常の4小節、16小節のテーマが構成されている。102小節以降も明確なテーマが見られる。和声的には、この部分は長く B-Dur で安定し、その後最後の小節で「F」部分の g-Moll へのドミナントとして D7 和音に移っていく。
- パートF** (125-160小節)：音画的な部分で、「テーマ的」ではなく、転調が続く。142/143小節 からは フォルテの4つの和音による印象的なモチーフが聴かれる。
- パートG/A'** (161-176小節)：エピローグ

総じて、モーツァルトは、自由で即興な部分と明確なテーマによる部分を交互に配置して本曲を構成している。

パートA：自由な部分（前奏）

パートB：「テーマ的」に構成される

パートC：自由な部分

パートD：「テーマ的」に構成され、カデンツァを含む

パートE：「テーマ的」に構成される

パートF：自由な部分

パートG/A'：自由な部分（冒頭と同様）

2. 6 “ストーリーテリング” —モーツァルトは《幻想曲 ハ短調 KV 475》でどのような物語を話しているか？  
紙面の都合上、ここでは楽譜の細部まで見ることはできないので、重要な部分を中心に指摘したい。

**パートA：悲劇/ドラマ**：ここでは、劇的なまたは悲劇的な導入（プロローグ、オープニング）が聴かれる。ユニゾンとポリフォニーなど、多くのコントラストが出現する。1小節目のモチーフはユニゾンで、2小節目のモチーフは多声的である。短い間でフォルテやピアノの強弱が入れ替わる。

この部分では、音楽修辞法を活用したストーリーテリングが行われている。音楽修辞法とは、作曲家が当時の教養のある聴衆との間で言語として理解されていた特定の音型を使用することである。音楽修辞法の起源はバロック時代にある。しかし、それを超えた時代で重要な役割を果たし、古典派、ロマン派、そして時には現代の作曲においても見

Therese von Trattner gewidmet

**FANTASIE und SONATE** KV 475/457

Phantasia (KV 475)

Adagio

**S = Suspiratio**      **C = Climax**  
**P = Passus duriusculus**      **L = Lamento**  
**LO = leere Oktave**      **SC = Stilo concitato**

14

4

7

9

11

13

15

UT 50 227

譜例3 W. A. モーツァルト《幻想曲 ハ短調 KV 475》1-15小節の音楽修辞法による分析<sup>9</sup>

い出すことができる。モーツァルトは、KV 475 だけでなく、室内楽、オペラ、歌曲、ミサ曲、協奏曲などでも、音楽修辞法、つまり特定の内容や特徴を意味する音型を使用している。《幻想曲 ハ短調 KV 475》で使用されている修辞的特徴の一部を以下に列挙する。これらの理解は、私たちがモーツァルトの音楽をより深く理解するのに役立ち、いわば作品のもう一つの知的な解釈を可能にする。各用語はもともとラテン語から作られているが、より理解しやすくするために独語・日本語訳も併記しておく。

- － **Suspiratio** (“**Seufzer**” [ため息])：2度の下行・上行、時には3度の下行・上行音型。ため息のようにメロディラインを区切る休符は、「ため息の休符」と呼ばれる。「ため息」の音型は、多くの場合、スラーによって接続された2音のまとまりを示す。この音型は痛み、苦しみ、絶望の表現をもたらす（2小節目のモチーフ）。
- － **Passus duriusculus** (“**ziemlich harter Schritt**” [かなり困難な歩み])：通常のハーモニーから外れる不協和音の音程で、苦しみと痛みを表現する。（例：1小節目のモチーフの Es から Fis の音程。例：1小節の半音階の Fis-G-As の上行音型）。半音階だけでなく、増2音などの音程も苦しみ、痛み、緊張、憧れを表現する。
- － **“leere” Oktave** [空虚] オクターブ (和声音のないオクターブ) の象徴：死（「空疎」）の表現。1小節目など。
- － **Climax oder Gradatio** (“**Höhepunkt**” “**Steigerung**” [最高点] [高揚])：同じ声部で、場合によっては異なる音程で、メロディー セクションを繰り返すこと。ファンタジーの冒頭で、「高揚」という修辞的な音型が、下行または上行のシークエンス進行（それぞれ 2度高くまたは低く）で現れ緊張が高まる。1, 3, 5小節を参照。さらに6/7小節, 8/9小節, または10小節にも見られ、シークエンス進行による高揚を示す。
- － **Lamento** (“**Klage**” [嘆き])：半音階の下行進行。この下行進行が低音部にある場合、「ラメントバス」と呼ばれる。この例は、10-15小節 (H-Ais-A-As-G-Ges/Fis) に見られる。
- － **Stilo concitato** (“**aufgeregter Stil**” [興奮したスタイル])：繰り返される音符は、緊張感を高め、ドラマチックな表現にする手段として機能する。10小節以降の16分音符の連続部分を参照。この修辞法は、話し言葉や歌われる言葉と同様に、高揚の手段として機能する。

**パートB「陽気な青春の日々」**：陽気に満ちた全く別の世界がここに現れる。ヘルマン・アベルト Hermann Abert はこの場面の变化を「甘い青春時代の夢のような、哀愁を帯びた本物のモーツァルトの歌の感動」と表現している<sup>10</sup>。ため息のモチーフはもはや苦痛のため息ではなく、小さくて幸せなため息となる (a-g-g 26小節)。無邪気で、ほとんど心地よいアルペルティバスの伴奏が聴かれる。非常によく知られた形式、すなわち3部構成の小歌曲形式 (aba形式) が基本となる。すべてが、ある種の静けさを醸し出している。35小節では、ため息モチーフが3回連続し (a-g-g / d-c-c / h-a-a), H7の和音で驚くような停止が来る。その直後、モーツァルトは緊張に満ちた休止を挿入する。この休憩は、ピアニストが少し一息つく「休憩 Pause」ではなく、「緊張の休符」である。これは、**Aposiopesis**, (“**Abbruch**”, “**Schweigen**” [中断], [沈黙]) という修辞法であり、和声的解決を遅らせることによって緊張を生み出す語法である。パートBの調性である D-Dur は、「若々しい新鮮さ」、または「純粋な」調性とみなされている。ただし、この調性格は、著者によって必ずしも一致していない点は考慮する必要がある (例: Mattheson, Quantz, Marpurg, Schubart を参照)。

**パートC：パトス、ドラマ**：ここではフレーズ構造が非対称である (フレーズの長さが9+11小節)。特徴的なのは前述の **stilo concitato** (興奮したスタイル) である。また、43/44小節の嘆願のモチーフも印象的で、これは半音階的な流れ、その反復と自循環によって、**Circulatio** (“**Kreis**” [円]) という修辞的音型を形成している。**Circulatio** (“**in sich kreisende Motivik**” 循環するモチーフ) は、**絶望的な状況** (例: **Gefangenschaft, unlösbare innere Konflikte** 拘束, 解決できない内なる葛藤) の音楽的象徴として使用される。

**パートD: 牧歌, 「パストラレ」:** まったく異なる世界が現れ, F-Dur の雰囲気は牧歌的で穏やかな雰囲気を醸し出す。穏やかな分散和音が伴奏として響く。穏やかな効果は、非常に規則的なフレーズによって生み出される。ターン、グルベット、シュライファー、トリルなどの装飾が、この部分を活気づける。しかし、73小節以降、Fis から始まる左手の半音階の下行線によって導かれ、再びドラマが起こる。この部分のクライマックスまたは到達点は、オルゲルプンクトを伴ったヴィルテウオーズなソロ・カデンツァである。

**パートE: アリオソ, 対話:** この部分は歌曲風であるが、94小節で「歌」が非常に低い音域になるという特徴がある。102小節目からは、右手で音型を繰り返し、半音階で下行する別のキャラクターが登場する。ただし、フレーズ構成は規則的なままで「歌」が続く。ここに用いられているのは aba 形式である。a の部分 (86-101小節) は、繰り返しにより aa' として示すことができる。これに b (102小節から) が、さらに a" (106小節目以降), b' (110小節目以降), a''' (114小節目以降) が続く。この形式は、アリアでよく使用される3部の歌曲形式に呼応している。118小節以降、古典的な形式的統一性は、冒頭動機の絶え間ない繰り返しによって次第に解消していく。最後の数小節は「身振り・仕草 gestische」のような特徴を持ち、低音と高音から聴こえる別れのように聴こえる。パート E はデュエット (つまり歌曲) としても解釈できる。

**パートF: ドラマ:** この部分は、広音域に渡って構成されており、まるで展開部のような性格を示している。脅迫的とも言えるような動機の交替の後、フォルテの和音による4音の動機が現れる (142/143小節より)。この新しい動機は、141小節の和声的転換点によって準備されている。Eの減七和音 (E dim) は象徴性に富んでいる。『魔笛』では、「すべての楽器による恐ろしい和音が、雷鳴、稲妻、打撃をもたらす」<sup>11</sup>という場面で用いられる。減和音は、恐怖、苦しみ、または運命の突然の変化を表す音楽的象徴である。

**パート A': エピローグとしてのドラマ, 悲劇:** 冒頭と類似しているが、ここでは「結びの言葉」、エピローグとして機能している。ここでも、Aパートと同様の修辭的な音型が多数見られる。

#### “ストーリーテリング” としての要約

以上、音楽修辭法の視点から分析した通り、《幻想曲 ハ短調 KV 475》は一種の「短いオペラ」として解釈することができる。パート A には「幕開けの効果」が見られる (= ドラマへの緩やかな序曲)。パート B では、幸せだった頃の至福の回想が響き渡る。これに、一種の劇的な間奏曲 (Intermezzo) としてパート C が続く。パート D の後には、突然人生の暗い側面を認識しなければならない「カンタービレ」が続く (73小節から)。ピアノのソロ・カデンツァは、歌手のヴォカリーゼとして解釈できる (ただし、完全にピアニスティックなテクニックによる...)。パート E は再びアリオソとして、場合によってはデュエットとして解釈できる。二重唱とすることで、かなり低い音域の部分も適切に解釈されるだろう (94小節以降および118小節以降)。セクション F は、壮大なトゥッティとして構想されたオーケストラの間奏曲で、143小節以降の印象的なモチーフが登場する。セクション A' では、音楽が A のモチーフに戻り、円環形式が完結する。

実際に本曲には、1787年に初演された、モーツァルトのオペラ《ドン・ジョヴァンニ KV 527》から特定の影響を見出すことができる。これらの具体的な影響・関連は、「空虚オクターブ」、半音階、付点リズム (ドン・ジョヴァンニの序曲、14-16小節 参照)、トレモロなどのモチーフ、さらに和声、特に減七和音に関連が見られる。このオペラの最後に序曲のテーマが再現されていることは、2つの作品の関連を示している。即ち、KV 475 のパート A の再現 (A') は、《ドン・ジョヴァンニ KV 527》の騎士団長の像が歌い始める部分で序曲のテーマが再現するシーンに呼応している。

## 2. 7 さらなる“ストーリーテリング”

### 2. 7. 1 E. グリーグによる編曲

1876/1877年に、エドヴァルド・グリーグ Edvard Grieg はこの《幻想曲 ハ短調 KV 475》に2台目のピアノのパートを追加した。彼はまた、《ピアノソナタ 長調 KV 283》, 《ピアノソナタ ヘ長調 KV 533》, 《ピアノソナタ ハ長調 KV 545》, および《ピアノソナタ ハ短調 KV 457》でも同様の編曲を行なった。これらに関しては、評価が非常に分かれている。しかし、グリーグは常にオリジナルのソナタや幻想曲を原曲のまま残していたため、これらの追作はモーツァルトへの大きな敬意の表明にもなっている。一方で、第2ピアノの追加パート作曲は「不必要」であるとの批判もある。いずれにせよ、グリーグも、この編曲によって彼自身の物語を話すのだが、それは別の機会に譲りたい。

### 2. 7. 2 I. v. ザイフリートによる編曲

1812年、モーツァルトの弟子であるイグナツ・フォン・ザイフリート Ignaz von Seyfried は、《幻想曲 ハ短調 KV 475》のオーケストラ版を作成した。この編曲は、ピアノの音色を多様な楽器の音色にオーケストレーションしており、本曲を構成・解釈する際に、インスピレーションを与えることができるだろう。ザイフリートの編曲版は、それ自体が新たな物語を話しているわけではないが（彼はモーツァルトが作曲したものに忠実であり続けた）、特定の楽器の使用は、私たち自身の想像力を刺激する独自の可能性を生み出している。

## 3. 教員養成教育における音楽分析と演奏解釈に関する実践

### 3. 1. 1 問題の所在

2022年度秋学期の課題として音楽分析を課そうと考えた。本学学生の卒業レポートや論文指導、あるいは芸術大学や音楽大学の学生たちの室内楽のレッスンでも、立派な演奏を目指すわりに音楽の構造を自ら捉えることのできない学生が多いことが気になっていたためだ。

分析対象をモーツァルトの《幻想曲 ハ短調 KV 475》としたのは、前述のドブレツベルガー氏の特別講座を見越したことによる。基礎的な構造を読みとるにあたって学生たちはどんな場所で躓くだろうかと想像した。彼ら自身の読譜能力を実技レッスンでしか知らないため、いきなり分析と言われて躊躇する者が多いことは予想に難くなかった。いずれにしても自らの努力の後にドブレツベルガー氏による音楽分析の講座を受講すれば、その内容に一層引き込まれ、学生たち自身の今後の意識に働きかける効果は倍増するだろうと考えた。

### 3. 1. 2 学生への課題

課題に当たった条件として、分析のみならず演奏の試みも伴うこととした。そして分析を書き込んだ楽譜の提出ではなく、要点を文書にまとめたレポートを提出すること。もちろん譜例を盛り込むことや、書き込んだ楽譜を別添することは任意であり、書式も自由とした。

2023年1月末の勉強会（学期末の演奏発表会）終了のタイミングで筆者のクラスに所属する学生全体に呼びかけたが、任意の課題とした結果、その中から5名の学生が取り組んだ。総勢24人ほどのクラスから名乗りを上げたのが5人とは淋しい気もするが、卒業・修了する者、専攻が変わる者たちを引いて残った学生の中から、試験も終わってようやく春休みという時期に、わざわざ困難を伴う分析に取り組もうという者が5人もいたというのはむしろ喜ぶべきであり、各人の分析と演奏、その変化を見極めるためにもよい数だったかもしれない。

彼らには分析の提出期限を4月7日とし、個別に演奏とインタビューを2度ずつ行なった。初回は講座の3日前の4月7日、2回目は講座から8日後の4月18日に学内の同じ部屋、同一の楽器で演奏してもらい、それらに関する所見を記録した。

### 3. 1. 3 学生5人の取り組み

次節から各学生の音楽分析の取り組みと演奏の変容に関して記述する。分析・演奏・インタビューについては、集約したものを掲載する。学生5人の内訳は2年生が3人、3年生と4年生が1人ずつであった。各学生の取り組みについては、次の順序でまとめていく。

【分析】 提出された分析内容について。全員に課したのは文書だったが、結果としてレポート1枚のコンパクトなものから、10ページに渡って手書きで力強く、または細やかに記されたもの、または書き込み楽譜を伴うものなどが提出された。それぞれその一部を転載し検証する。

【講座前の演奏とインタビュー】 4月7日の演奏について、本人の分析に沿って聴取を試みた。前述のドブレツベルガー氏による作品の区分A~Gごとに筆者のコメントを記載する。演奏後にはインタビューを行い、分析に取り組んだ感想などを聞き取った。

【講座後の演奏とインタビュー】 4月18日の演奏について受講が演奏に及ぼした変化・影響の聴取を試みた。ここでも区分ごとに筆者のコメントを記載する。インタビューでは講座の感想や今回の取り組みにより、自身の演奏や思考にどのような変化があったか話を聞いた。

なお、演奏に関しては、学生の各演奏を録音し、後日再度聞き直した上で所見を記入した。

### 3. 2. 1 学生A (2年生)

先述したように3人の2年生が取り組んだが、2023年4月現在の2年生ゆえ、課題を出した時は1年生であった。熱心な学生が互いに切磋琢磨して取り組んだようであった。

【分析】 提出は1枚のレポートと書き込み楽譜であった。レポートではまず5つのテンポ部分が示され、それぞれの主だった調性とその揺らぎについての特徴が大まかに記されている。偽終止や響きの性格、非和声音など印象的な事が綴られている。

*Adagio: c-Moll*で始まるが最初から不安定な響きが続く。9小節目からは基本となる和音の中に倚音が含まれる。*D-Dur*の短調と対照的な明るい響きへと移り、途中のVIへの進行が印象的。

*Allegro*へ向けて*e-Moll*のような響きで終わる。

*Allegro*: いままでさまよっていた音楽が動き始める。*a-Moll*から*g-Moll*へと変わり、細かく和音が移り変わり、*F-Dur*に進む。転調というよりも多様な響きが次々に重なるようにして曖昧な響きで進んでいく。

*Andantino*: 激しい調性の変化はなく、*B-Dur*の穏やかな旋律が続く。後半になるにつれて次の*Più Allegro*へ向けて和音が変化していく。

一方、楽譜への書き込みは、ほとんどが和声についてのものだが、コードネームと和音記号が併記されている。ドミナントの位置や表記が曖昧になりやすく、ゼクエント部分ではコードネームの表記となる。

【講座前】 学生Aは演奏にエネルギーが不足しがちで、放っておくと表現も淡白なまま流れてしまうきらいがある。

表1 学生Aの講座前の演奏に関する所見

全般的	第一に誠実に演奏しようという姿勢が感じられる。その一方で恐らく譜読みから時間の浅い事や緊張などの理由で表情・イメージに乏しく、総じて浅い呼吸、軽いテンポを取る。音やリズムの読み違いも散見される。
	アルベルティ・バスになると動きに重さがなくなってしまっていて和音の性格が出ない。コードネームで分析された部分では、演奏においても「機能」としての和声感が欠如する傾向がある。
A: T. 1-25 Adagio	転調を続けることの効果が表現されず。2つの理由が考えられる。1つはアルベルティ・バスの軽さから和音の性格が出にくいこと、もう1つはコードネームでの分析が示すように、機能と和声感の欠如が表れている印象である。
B: T. 26-35 D-Dur	アルベルティ・バスを弾き急いでしまうためAdagioを十分に味わいにくい。分析に記された通り、33, 39小節の偽終止の表情はよく出ている。歌とつなぎのパッセージの区別が少ない。
C: T. 36-55 Allegro	分析で記された41小節からの和声的準備を受けてドラマ性の表出がある。

D: T. 56-85 F-Dur	72小節以降は和音が分析されているが、速いテンポのせいか、あまり和声感が聴かれない。分析で転調がドミナントから捉えられていない事と関係するのかもしれない。79-84小節のゼクエントはコードネームになってしまったが、それ故か和声的緊張に乏しい印象である。
E: T. 86-124 Andantino	情感豊かでアーティキュレーションなどとても丁寧。このセクションは和音記号で分析されているが、非和声音など表情がある。
F: T.125-160 Più Allegro	129小節からの和声的準備の指摘の通り、音になっている。 143小節以降は運びが真っ直ぐな事と、音符を追うことに夢中になってしまうせいか和声の緊張・弛緩が希薄である。また後半の158小節以降の繰り返される同一リズムはアーティキュレーション不足か、また繰り返しの意味を感じ取れないゆえか、平坦になってしまう。
G (=A'): T. 161-176. Primo Tempo	173小節以降に現れる同音の連続、音楽修辭法でいう <i>Bombus</i> の「唸り・ざわめき」といった効果とかけ離れた、軽く弾むスタッカートに終始してしまった。

表2 学生Aへの講座前のインタビュー

課題への取り組みについて・感想	難しいと思った。きちんと分析を試みたのは初めてだった。 こうして楽譜をちゃんと読むと今までやった曲ももっと気づくことがあったのだろうなと感じた。
分析によって気づいたこと	テンポが速くなる2つの場所 ( <i>Allegro</i> , <i>Più Allegro</i> ) は調性を捉えるのが難しく、その違いを感じるのが難しいと思った。同時にそれがこの曲の良さだろうなとも感じた。
作業としての難しさ	調性、非和声音の判断や、今の和音が次の調にとってどんな意味なのかという理解が難しいと思った。

筆者からは休符や音型のもつ意味について今後考えてみることに、分析の目的とその方法にさまざまな種類があること、などを示唆してインタビューを終えた。

## 【講座後】

表3 学生Aの講座後の演奏に関する所見

全般的	劇性や和音の性格が増した。フレーズ同士の関係やセクション毎の性格が明確になるなど高次の視座で演奏している。 歌い込もうという意識が見えるようになった（呼吸が浅く、弾き急ぐ癖は残る）
A: T. 1-25 Adagio	冒頭からパトスが加わったのがわかる。5小節、3度めの繰り返し音型に入る前の呼吸が深くなり、意識が感じられる。非和声音の扱いが感覚化し、抵抗感が生まれる。21小節のドラマティックな増六へ入る前に時間を使って入るなど、変化が見られた。
B: T. 26-35 D-Dur	アルベルティ・バスの扱いは変わらないが、30小節のチャーミングな表情など、D-Durの無邪気な調性格とマッチしている。
C: T. 36-55 Allegro	<i>Stilo concitato</i> （興奮したスタイル）といった要素がより一層感じられるようになった。
D: T. 56-85 F-Dur	とりわけ70小節以降の和声感が増し、濃厚なドラマとして響くようになった。
E: T. 86-124. Andantino	冒頭の91-94小節の第1フレーズから、95小節からの第2フレーズの違いが、多彩な呼吸とともに変化するなど、演劇的要素が効果的になった。様々な声域でのアリオソもこなれてきた。
F: T.125-160 Più Allegro	4音モチーフの意識と共にドラマ性が向上。 平坦だった部分は、より劇性を増した。
G (=A'): T. 161-176. Primo Tempo	冒頭小節の増2度音程など非常に印象的になった。 <i>Bombus</i> は変化がなかった。

表4 学生Aへの講座後のインタビュー

セミナーの印象	自分が知らないことがたくさんあった。 自分の思う分析とは違って、音程や音型にどんな感情が込められているかということを知り、ためになった。
意識の変化	調の変化、場面の変化については前回も意識していたつもりであったが、もっと細かい音型毎の解釈を聞いて、自分と異なることを消化して演奏しようと努めた。
これからの勉強について	もっと曲の時代背景、作曲者の当時の状況や音楽の流行も知っておいた方がもっとより良く演奏できると思った。
分析は必要か	それらをわかっていた上で自分の考えを(意見を)主張すべきと思う。 知らずにただなんとなく弾くのは違うと感じる。
まとめ	分析は難しかったが、自分がもっと曲を弾くためにやらなきゃいけないことがたくさんあることを感じた。 曲の背景、分析も含めて、もっと丁寧に取り組むべきと思った。
作品について	今までやったことのないタイプの作品だったので、面白いと感じた。

講座での言葉や示唆の数々は、学生に具体的な方法で作品の持つパトスを伝えていったようだ。具体的な方法とは、1. 音程に意味があること。2. 和音に意味があること。3. 調性に意味があること。こうしたことが演奏の変化として表れていたように思う。自らが苦労した分析と異なる視点への気づきと興味が芽生えたのがわかる。いわゆるクラシック音楽には、一聴しただけでは馴染みにくい作品が多いが、今回のように時間をかけて味わうべき内容と複雑さをもつ名曲に音楽分析を通して出会えたこと自体がこの学生に有益であった。筆者は分析作品の選択も重要と感じた。

### 3. 2. 2 学生B (2年生)

この学生は、譜例を貼り付けたノートに多くの言葉を書き綴っていた。日頃から研究熱心で、レッスンの際にも楽譜に所狭しと力強くたくさんの書き込みをして音符が見えなくなるほどで、加えてインターネットや YouTube で演奏家の言葉を調べては、自分の思考を深めようとしている印象がある。他方で知識や言葉を偏重し、ソルフェージュ的な甘さを放置したり譜読みの不注意が散見される傾向もある。

**【分析】** ノートに手書き、譜例を貼付するスタイルで全10ページが提出された。5つのセクションと、作品の献呈者やソナタの前奏曲として出版された経緯の説明の後、*Adagio* について記譜上の特徴や譜例上には、冒頭から *Suspiratio* (ため息) の音型が連鎖していることが示される。

*Adagio* について順を追って詳述し、分析の大部分はここに割かれている。また和声や和音の分析を果敢に試みているが、理解が不十分な点も見受けられ、全般的に誤謬も散見される。続いて冒頭のメロディラインがバッハ作品の影響下にあることや、この作品が自由さと大胆さを持ち、ロマン派に迫る音楽であることを伝えている。*c-Moll* という調を挙げて調性格論にも触れられ、ドラマティックな冒頭がオペラのような性格を持つことに注目している。また49小節、58小節の音型・動機について《コジ・ファン・トゥッテ KV 588》との関連を指摘している。

モーツァルトのピアノ音楽において、オペラで使用されている動機や音型によって特定の雰囲気象徴されていることがある。49、58小節に登場する恩恵は、《コジ・ファン・トゥッテ KV 588》のレチタティーヴォ第2幕26番に登場する。「なんと恐ろしい苦悩、なんと酷い苦境にあるのか、私の心と魂は」この台詞に合わせて動機を表す。幻想曲の動機にも同じような表現が意図されている。*Allegro* の強い意志をもった *a-Moll* や *g-Moll* の中にこのような絶望の動機が *p* で演奏される。心の奥底にある葛藤や苦悩を *f* の後に挿入することにより、より表立った激しさと裏腹にある部分が映える効果があると考えられる。

ところどころ演奏法についても触れられ、現代ピアノでのペダリングについても注意点が語られる。また下行音型で使われたリズムの効果に着目している。



84, 85小節と同様に8分音符で下行するのではなく、86小節のみ3連符で下行し、87小節で8分音符の下行に戻る。3連符下行で、より下行のエネルギーが加速し、急激に迫ってくるような効果がある。

最後はそのストーリー性から再びオペラとの共通性に触れ、幻想曲の演奏のためにモーツァルトのオペラ作品についての勉強の必要性を記して締めくくっている。

【講座前】

表5 学生Bの講座前の演奏に関する所見

A: T. 1-25 Adagio	冒頭から丁寧に表現されている。フォルテとピアノの対比に加え1小節目のfisの扱い、6小節目以降の非和声音など分析の通り不安定さを醸し出している。8小節での減7（分析では短3）はそれほど効果的でなく、11小節での不穏さは、突然というよりそれ以降の流れも見越してか、順を追ってより長いフレーズとして捉えられている。
B: T. 26-35 D-Dur	穏やかさ一辺倒な印象で表情も控えめ、割と平坦に響く。前後の劇的なセクションとの対比ゆえか。
C: T. 36-55 Allegro	分析の言葉の通りフォルテに強い意志が宿る。絶望の動機と言われたピアノにはそれほど葛藤、苦悩の性格は聞かれない。表現力、技術の問題かもしれない。
D: T. 56-85 F-Dur	本人の弁の通りターンに遊び心を感じ、アルベルティ・バスのスラーが途中で消える77小節以降は「タテの音楽への移行、ペダリングへの留意」そうした意識が自然と判る演奏である。終盤のカデンツァもこなれた表現を見せる。
E: T. 86-124. Andantino	リズムの読み違いが多く、表情や効果に言及しにくいだが、冒頭のフレーズのみは成功しており、3つの反復音型がオペラティックな表情に感じられる。
F: T.125-160 Più Allegro	冒頭から「1小節ごとに変わる調」と分析していたが、揺れ動くのは調性は確かでも転調は2小節ごとと考えられる。その読み違いあるいは技術的な問題も伴ってか調性感に乏しい。終盤の143小節からはリズムや音の読み違いはあるものの、レチタティーヴォ的な部分の伴奏や再現に持っていくための終盤のラレンタンドなど功を奏している。
G (=A'): T. 161-176. Primo Tempo	同音連打 (Bombus) など何らかの効果が感じられる。c-Moll 部分のターンやリズムの扱いは、読み違いや技術不足ゆえだろうが、違和感を覚える。

表6 学生Bへの講座前のインタビュー

課題に取り組んだ感想	モーツァルトを勉強するにあたって、今までと全然違う曲想だし、古典的でないと思った。オペラもたくさん書いているのでストーリー性のある作品だと思った。
難しさを感じた部分	冒頭から次々と調が変わって変化が大きいのをどうやって演奏したら伝わるのかというのを考えるのが難しかった。 分析も、1小節毎に調性が変わるため、長調だったり、短調だったりかわからないことが多くてその判断が難しかった。 非和声音が含まれる中で、過渡的な和音や調を判断する難しさ。 モーツァルトの時代は古典的で和声に厳格なイメージがあったが、それに抗ってこんなに不安定な場面が多いので、ロマン派に迫っている感じがした。自由度の高さを感じた。 バッハの作品の影響を受けたという情報があったが、バッハと冒頭は似ているものの、バッハのリチェルカーレは調的には安定していた。
参考文献	シフの動画で、演奏会に先立って説明している言葉や、スコダ夫妻によるモーツァルト本を買ってオペラの音型からの情報を得た。
モーツァルトに特化したソース以外は？	分析自体がどうしたらわからなかったので楽曲分析法を買ったり、ピティナのアナリーゼ集が出ていたので一般的な分析について参考にした。

【講座後】

表7 学生Bの講座後の演奏に関する所見

A: T. 1-25 Adagio	導入のドラマ性はいくぶん減じたものの、展開の仕方に計算が出て関連・文脈が見える。和音の重みにも変化が出た。緩やかなテンポの中で緊張感を持続し、Bombus（同音、同和音のきざみ）などが非常に効果的に扱われている。 10小節からの左手の音型がかなり丁寧に彫琢される。 21小節の増6が印象的に響く。
B: T. 26-35 D-Dur	伸びやかな歌が聴かれるようになる。自然なやり方でいくぶん軽快なテンポにしたことも要因 フレーズの構造を踏まえた演奏で、表情に変化がついた。 つなぎの音型や、3度の繰り返しなどが意識された結果と思われる。
C: T. 36-55 Allegro	ピアノで歌われる49小節などリズムに性格が加わるなど、表出性が増した。
D: T. 56-85 F-Dur	前回に比べると大差ないが、少し陰影が加わった。ペダリングはより整理された。
E: T. 86-124. Andantino	リズムが正され、3度や6度のデュエットの響きが充実した。
F: T.125-160 Più Allegro	間違いが正されるだけでなく、和音に性格が加わった。 わずかに和音の感覚が増した印象。
G (=A'): T. 161-176. Primo Tempo	間の取り方に深みが出て、大きな空間性が感じられるようになった。

表8 学生Bへの講座後のインタビュー

講座の印象	私が分析した上で重なっているところもあり、オペラに近いのかな？という視点を持っていたので、それが確認できた。 デュエットであるとか、ブッフォであるなど、より詳しくわかった。 修辞法について全く知らなかったので必要を感じた シューバルトの調性格論によるとこうだというのをおかして見たことがあったが、再度されていたので普遍的なイメージをもっと勉強すべきと思った（モーツァルトのc-Moll みならず、他の時代にとってのc-Moll など）
自身の演奏の変化について	バーバラ先生が各部分のイメージについて文字化してわかりやすく書いて下さったおかげで、劇的な場面などが想像しやすくなった。またある部分のフレーズ構造、その和声的な安定感などを理解できた。それにより綿密なイメージを持てた。
これからの意識	もっと勉強しなきゃと、自分の不足を身に染みた。 分析も初めてやってみてその難しさを感じた。分析もすごく難しいが、もっと他の社会学とかいろんな歴史的な事ももっともっと勉強しないといけないということがわかった。 譜読みの段階で音符やリズムだけを見るのではなく、表面的な情報を読むばかりでなく、基礎的な和声進行や音程の持つエネルギーなどももっと早い段階で勉強すべきなのだなど知った。
嫌になるのでは？	嫌になるのではなく楽しいと感じた。 今になって分析がようやく腑に落ちてくるものもあった。初めは本当に試行錯誤でわからなくなったが、ちょっとずつわかってくるのが楽しい。
演奏と分析の関係・ピアノを離れての勉強について	本当に足りないなと実感した。 不可欠なのに19歳までほったらかしだったことが勿体無いと後悔している。同時にもっと追いつかなきゃと思う。
分析など不要とは思わないか？	今までは音楽を単なる楽しみとして（分析なしで）やってきたが、こうして1回分析してからいろんな人の演奏を聞くと、ある根底を持ってフォルテピアノの意味などを綿密というか考えながら聞けるようになった。ただこの曲いいなと聴くのでなく、そういう自分の中の変化があった。

この学生にとっては、オペラとの関連を再確認できたことが最も大きかったようで、その結果か伸びやかな歌が聴かれるようになった。またフレーズ同士の関係が意識され、そこに意味が加わった。各和音の性格が踏まえられて表出性が増した。

### 3. 2. 3 学生C (2年生)

この学生は演奏のスケールが小ぶりで、表現も消極的な印象がある。

**【分析】** 提出されたものは、レポート用紙7ページに渡っての手書きの記述と書き込み入りの楽譜であった。まず概要として作曲・出版年や献呈者名、ジャンルとしての幻想曲の説明・この作品がソナタ KV 457のプロローグであることが記してある。続いて6つの部分ごとの説明。ここでは説明に先駆けて「イメージ」と掲げられ、短い言葉が記されている。それぞれの「イメージ」は、Adagio が、悩みを抱えていて不安定な気持ち、回想。後半の D-Dur 部分が、幸せだった頃の回想で、現実逃避して意識が浮いている感じ。Allegro が、現状に絶望、幸せを偽っている。Andantino が、救いを見つける。Più Allegro が、生まれ変わった世界線で葛藤する。Primo tempo が、答えが出なくても強くなる芯。という具合である。「イメージ」に続く各部分については、部分内の形式を明らかにしつつ、和声、オーケストレーション（ピアノの書法）、デュナーミクの特徴とそれらがもたらす効果について基本的にはきめ細かく丁寧、かつ客観的に綴っている。

下記は Andantino 前のカデンツァ以降の部分についての解説である。客観的な構造を浮き彫りにすると同時に、音楽のイメージをこのように多くの場所で添えている点がユニークである。

84小節の半音階上行形あとのEs, C, A, F, E, Esは、78小節と違い、Fの#がとれていて長調に落ち着くAndantinoの1音目、Dに向かって半音ずつ下がっている。このフェルマータは、崩れるところまで崩れきり、立ち止まって自分を見つめ直し、向き合っている時間ではないかと思った。

時おり論旨とそぐわない和声分析をしている箇所がある。下の部分は説明だと166小節からが冒頭と異なるポイントとしているが、164小節をc-Mollのナポリの六、165小節を同様にc-Mollのドッペルドミナントの九と捉えれば続く2小節も含めて一連のカデンツとして和音連結を見られるはずである。これは和声の経験不足によるものと思われる。

半音ずつ下行していた初まりのAdagioと異なり、160小節で主音(D)から始まったモチーフは162小節で短3度下へ進行する。163小節と164小節の間に、初めのAdagioでは長3和音を挟んでいたけれど、それがなく直接164小節の右メロディに左伴奏のフレーズへ入る。この部分も時間をかけず2小節で終了し、右手は各小節の1音目を聴かせ、その間に下行する旋律をおさめる形をとる。166~167小節にかけてはc-MollのI→V7を通してc-Mollに解決する。ここが安定して強くなったポイントで、初めのAdagioでは彷徨っていた和声の主調の性質を強め、c-Mollに解決したことで、揺れ動く雰囲気うすくなっている。

### 【講座前】

表9 学生Cの講座前の演奏に関する所見

A: T. 1-25 Adagio	分析の言葉の通り、冒頭モチーフのピアノ、ピアノッシモが1音目のフォルテに収められ、収めるための気迫が感じられる。緩やかなテンポを保っていることも悩み・不安定な気持ちを表現しているのが判る。16~18小節のH-Dur → h-Moll → G-Durの難しい転調への意識も聴き取れる。
B: T. 26-35 D-Dur	Sfzが時折ダイレクトに響くものの、穏やかさ、素朴さの中にD-Durが「幸せだった頃の回想」の言葉のように悲哀に満ちて響く。偽終止は表情豊かだが、分析では偽終止の意識ではなくh-Mollと捉えており、続くAllegroの短調の予兆であるとしている。3部形式の構造ばかりでなく、27小節と29小節の旋律法の力学の違い、または音域の変遷などもよく捉えられている。

C: T. 36-55 Allegro	直前の (p) について <b>Allegro</b> 冒頭のフォルテを際立たせるためにあるのか? と自問していたが、あまり効果的でない。やや緊張感に不足。
D: T. 56-85 F-Dur	ここでも「もう1人でも生きていけると強がっている」のイメージと結びつく悲哀の表情が聴かれる。後半80小節の3連符については、「グラグラな足もとを表している」というユニークなイメージを打ち出していたが、8分音符2つのリズムもややふらふら聴こえてしまったのは意図あるいは技術的な要因か。カデンツァにはより即興性が欲しく、フェルマータの「自分を見つめる時間」は長すぎて <b>Andantino</b> 冒頭とのつながりを失いがちで不自然。
E: T. 86-124. Andantino	素朴さが印象的だが、89小節からの2つ目のフレーズは意識しすぎて不自然になってしまった。
F: T.125-160 Più Allegro	丁寧に弾こうとする誠実さの反面、恐らくはまだ技術的な余裕のなさから、アーティキュレーション等にも曖昧さが散見される。
G (=A): T. 161-176. Primo Tempo	冒頭の <b>Adagio</b> との違いが和声分析が試みられたが、やや曖昧な和音分析の示すように c-Moll の求心力 (意味づけ) が薄い。最後の上行音階はリズムが甘い印象。

表10 学生Cへの講座前のインタビュー

分析の感想	分析が初めてだったのもあるが、広範囲で作品を見るのが苦手と思った。(セクションごとの違いを探す等)
ポジティブな面では?	知識が足りないのでイメージを作ってから臨んだ。 ストーリーみたいになってしまっていて、それはそれで楽しくはあったけれど、感情が先行しすぎて裏付けができていない。
その他	文章にするのが難しかった。

【講座後】

表11 学生Cの講座後の演奏に関する所見

A: T. 1-25 Adagio	増2度の音程の表現にこだわりが出た。その分ほかは幾分速く、軽いテンポとなった。そのため連続するモチーフに方向性が生まれ、求心力が大きく、時間の使い方が自在になった。また19小節の <b>Bombus</b> でのフォルテとピアノの交替も効果的となった。
B: T. 26-35 D-Dur	<b>Sfz</b> の表現は変わらず極端になってしまった。ここも c-Moll 同様に軽いテンポ。やや作為的な表現にも感じられる。音楽をドライブする力と自然さの狭間の難しさを感じる。ある意味、講座での「D-Dur = 無邪気な調性」の話を受けたぶん、元気さ・健康度が増して、自らのイメージの「哀しみ」が後退したようだ。
C: T. 36-55 Allegro	だいぶ弾き慣れてきた印象。カデンツァ、より和声的な揺らぎが出たか。
D: T. 56-85 F-Dur	58小節からの前半と62小節からの後半、2つのフレーズの表現の差が生きている。後半のカデンツァはよりこなれたが、最後の Es 音から <b>Andantino</b> のはじめのD音の間を待つのがもどかしい。繋ぎの音としての認識を持っていないと感じられる。
E: T. 86-124. Andantino	自然とは言い難い流れもあるが著しく方向性が出てきた。時間の使い方やその配分が今ひとつ説得力に不足する印象もある。
F: T.125-160 Più Allegro	だいぶ巧みになり、慣れてきつつある印象。弾き込む時間がもう少し必要か。
G (=A): T. 161-176. Primo Tempo	良いところ (デモーニッシュな性格の表出に成功) と悪いところ (弾き急いでしまう)。上行音階は正しくなった。

表12 学生Cへの講座後のインタビュー

取り組みの経緯	2月に分析を始めた。最初は譜面を見せるのかと思って楽譜に書き込みをしていた。文章化するため3月に書き込みを読み上げて録音して、文字起こししたのが3月終わり。 2月終わりと3月の初めに同級生（学生B）と一緒に勉強した。 最終的にはレッスン1日前に仕上げた。
講座の印象など	ストーリー・テリングと聞いて、自分の分析と似ている部分もあったが、なぜここが悩みなのか、ということが自分はなんとなく音の雰囲気とか響きの感じが暗いといったことでしか捉えていなかったが、この作曲家のオペラで使っているからといった知識があるから知れて良かったし、なぜかというのがすっきりした。 それらは和声だけで解けない事であった。 音楽修辭法の存在は知っていたが、より詳しく知りたいと思った。
2回の自分の演奏の変化について	前はこの動きがこうで、とか考えながら弾いていたので全体の流れが少なく、1カ所1カ所立ち止まりながら弾いていたが、講演で先輩方の演奏を聞くことで <i>Adagio</i> , <i>Allegro</i> , <i>Andantino</i> の流れを全体の中で聞くようになった。全体を俯瞰することができるようになった。少し荒くなってしまったけれど。
今後、演奏する上で自分に求められるもの	<i>Più Allegro</i> を弾くための技術が欲しい（明瞭さ、バランス、演奏することによっていっばいいいばいいになっている）その先の表現がしたい。 より音符の少ない部分については、和声でわかっても、それをどう弾いたら良いかわからない。減七をわかっているでもそれが？という感じがしている。
まとめ 今回の課題についてどんな学びがあったか	音楽的な知識が足りないが一番感じた。 分析と演奏が呼応していない。ユーチューブなどで他人の演奏を分析を見ると、それらが繋がっていることがわかるのに自分の録音を聞くとそれが感じられない。手と頭が乖離していると感じる。

今回の取り組みによって和声も含めてかなり詳しく理解していること、分析作業の丁寧さに筆者は何より驚いた。客観的で丁寧な分析に加えて、セクションごとにイメージを言葉にしており、日頃の演奏から本人の作曲学的理解度や音楽的想像力がこれほど高いことを想像できなかったためである。

今後の課題はインタビューでの本人の言葉にある通り、構造の理解とその処理（演奏）に乖離があることであろう。講座後の演奏でも、理解したことを自然な語り口や表現に落とし込めずにいるようだった。技術的・音楽的なサポートが必要であると同時に、いわば演奏上の語彙を増やすための音楽体験の充実が求められる。

### 3. 2. 4 学生D（3年生）

この学生は、音楽への熱い気持ちや演奏能力を有している。しかしそれを音楽作品固有の表現のために活かしきれず空回りしている印象があり、芸術の深淵を覗き込もうとすることなく表面的な演奏になってしまうことが多い。

**【分析】** 提出はレポート1枚と5つの譜例であった。以下はレポートの全文である。

そこではまず作品中の緩急についてバロック音楽からの影響ではないかという推測で始まっている。

- ・一曲を通じて、速いパッセージと緩やかなパッセージが交互に現れている。これを踏まえて、バロック時代の形式（緩急が交互に出現するような形）の影響を少なからず受けているのではないかと予想した。
- ・10～15小節の間は、ほぼ同じような形の旋律、伴奏が繰り返されている。しかしその中で、音型は少しずつ下行していつている。音型が下がり切った先（16, 17小節）からは、鐘の音を表しているかのような二分音符の *Fis* が新たに加わり、音楽が進行している。ここで *H-Dur* と、序盤の *c-Moll* と比べるとかなり明るい調になるため、暖かさを出すために *Fis* が追加されたのかもしれない。
- ・26～40小節あたりでは、特定の旋律（26, 27小節で使われている）が繰り返されながら音楽が進行している。1オクターブ上がるなど多少の変化はみられるが、旋律が大きく変奏されることはなさそうである。曲の後半で、速度の変化や転調など大きな変化がたくさん起こることを考慮して、このパッセージは変化を少なめにしようとしていたのかもしれない。
- ・42～43小節のバスのリズムが、46小節で2倍速になって使われている。同じことが51～52小節、55小節でも

言うことができる。*Allegro* の速度表記が書かれていることを加味すると、せかさされているような雰囲気を出すためにあえてこのようにしたと見ることができる。このように見ると、44~45小節の右手のトレモロがさらにそのような雰囲気作りに貢献している。

- ・130小節で *Più Allegro* になってからしばらくの間、ほぼアルベルティバスのような形のみで音楽が成立している。ひょっとしたら、旋律と伴奏の境界線をなくそうという試みがあったのかもしれない。
- ・176~177小節では、ソプラノに細かい動きが出てくる。この旋律は序盤にも出てきたが、ここで初めて高音域に出現する。色々な箇所から音が聴こえる様子を描写するための手段としてこのようなことをしたのかもしれない。

予想・想像の形で綴られる傾向が見られる。全体の構造を明らかにすることなく、もっぱら本人の関心を引いた部分について記されている。やや表面的な分析や荒めの仕上がりからも普通の演奏との相似を見る想いだが、しかしグランドデザインを見据えた視点や、ユニークな表現も垣間見ることができる。

### 【講座前】

表13 学生Dの講座前の演奏に関する所見

全般	音をタメる癖があることと、多めのペダリングによって語尾を捨てない印象があるため、様式的な違和感がある。フレージングやより大きな関連を感じ取りにくい。
A: T. 1-25 Adagio	冒頭のC音のフォルテピアノは凄味があるのに比して、その後 B, As と次第に柔らかくなる。また2小節ではスラー同士が連鎖しにくい印象。 6-9小節のアルベルティバスは、毎小節同じアゴギクのため和声的な関連を感じにくい。分析にあった16小節の Fis はあまり意識が伝わらず、通り過ぎていく。
B: T. 26-35 D-Dur	基本的にタメるため、歌い回しが濃厚でやや過剰に響く。
C: T. 36-55 Allegro	分析でいう「2倍速」はアーティキュレーションが不明瞭で、そう聴こえにくい。a-Mollとg-Mollのフレーズ同士の関係を感じにくい。
D: T. 56-85 F-Dur	後半のカデンツァでは属7の2分音符のたびに同じ呼吸(タメ方)をしていて一連の動きが分散して聴こえる。
E: T. 86-124. Andantino	タメる癖が目立ち、フレーズが細切れに。3度、6度の重音バランスは高いほうに光を当てている。
F: T.125-160 Più Allegro	4音動機の最後を柔らかく閉じるため、ロマン派的に響く。 終盤の158小節以降は和音で進むが、非和声音がわかりにくいバランス
G (=A'): T. 161-176. Primo Tempo	冒頭と同じくC音のフォルテピアノ以外は、捻っているのかアタックをだいぶ減らす。

表14 学生Dへの講座前のインタビュー

分析の感想	モーツァルトのピアノソナタとは違って、ソナタ形式ではなかったのが難しかった。
気づいたこと	分析してたら転調がモーツァルトにしては激しいと思った。例えば最初 c-Moll から始まったかと思えば、長調になったり、フラットとシャープの間を彷徨ったりなど。
ファンタジーとは	結構自由なものと思われている。
この作品の幻想曲的な部分	気づくことができた。
バロック時代の喩えはどこから?	ブランデンブルク協奏曲の楽章にある緩急から影響を受けていると思った。

## 【講座後】

表15 学生Dの講座後の演奏に関する所見

A: T. 1-25 Adagio	フォルテピアノにイメージが少ないと思われる。6小節以降はやや2小節単位の和声的連結が感じられるようになった。 17小節の色合いがわかるアゴーギクとなった。
B: T. 26-35 D-Dur	少しスマートな表現になり、ディテールが整った。
C: T. 36-55 Allegro	フレーズの連関が生まれた。
D: T. 56-85 F-Dur	ペダルも整理された。カデンツァで同じ和音の入り方は変わらない。
E: T. 86-124. Andantino	タメる癖は取れず。いちいち止まって不自然。三度、六度の重音はバランスを変えたというが、その分歌が減った印象。
F: T.125-160 Più Allegro	4音目のタメが少なくなった。
G (=A): T. 161-176. Primo Tempo	Asでより強烈なアタックが聴かれるようになった。全体に強調したい部分の左右の手のバランスが同じになってしまう。 ピアノの偽終止は素通りし、フォルテの偽終止は強く弾く。最後の音はより自然になった。

表16 学生Dへの講座後のインタビュー

セミナーの印象	全体的に自分の解釈と結構違うと感じた D-Durの部分は、かつてはあっさり序奏のような位置付けだったが、バーバラ先生の話ではこの調性がヨーロッパでは若者の無邪気なイメージを表すことを知り、ここはあっさり行かない方が良くはないかと思ひ、さらに会場で流れたイェルク・デムスの古楽器によるCDを聞いてもテンポを揺らし、激しめな表現が聞かれたので変えてみた。 3度、6度が多いと思った箇所は、オペラの影響を受けている、という話を受けて、二重唱と感じると今回は下の声部の重要性を感じて弾いてみた。
今後の勉強への展望	ピアノ曲を弾いていく上でも、ピアノ以外の音楽から見てみる視点が大事だと思った。 オペラ、交響曲、弦楽四重奏曲などの視点からピアノ音楽を見ていきたい。
分析について	曲の中で、半音階や3度が連続して出てきたら、その裏には何かあるのでは、と思うようになった。 転調の連続にバスの半音階下降に「苦しみ」が表れているということは講座をうけるまでは全く気づかなかったので、楽譜に隠れた意味を知ろうとする姿勢は失わない方が良くと思った。 修辞法についてもっと知りたいと思った。
ピアノを離れた勉強	必要と思った。 暗譜をするために楽譜を見ることはあったが、それ以上はなかった。
分析は不要では？	音楽をする上で、ちゃんと調べてみたらこんなに意味があり面白いのに、分析しないのは勿体無いと思う。
自身の演奏の変化	全体的に音型が下がってきている、とか3度の連続とか特徴的な動きに敏感になったと感じる。

演奏から講座前後での変化はあまり感じ取れなかったが、インタビューからは本人のなかでの今回の学びが豊かであったことが語られた。そこには演奏の変化についての具体例も挙げられたが、それをもとに録音を再検証しても筆者にはあまり判別しにくいものだった。思考と演奏に客観性を失うことなく柔軟で深い音楽を目指せるよう、構造の理解を促していきたい。

## 3. 2. 5 学生E (4年生)

この学生は、講座でモデル演奏を担当した2人のうちのひとりである。音楽的好奇心が強く、近頃の成長が著しい。

**【分析】** 提出はレポート5枚と、和声分析の書き込まれた楽譜であった。**【幻想曲について】****【作曲経緯】****【楽曲構成】**を端的に示した後、**【和声分析】**が大半を占め**【参考文献】**で締めくくる、という構成である。主要な和声分析の部分は、荒削りなどところがあるものの、要所を絞ってその特徴を的確に記そうという誠実さが感じられるものだった。具体的には例えば1小節後半のVI、また3小節のF-Durの借用ドミナントなどの識別が果たして理論上のものか、感覚を伴っての判断なのか実演で聞きたいと感じた。

2オクターヴでの主題(C-Es-Fis-G-As-C-H)と応答のカデンツが組み合わされる。主題は和音を形成していないが、Fis音を倚音とみなし3拍目までをI、4拍目をVI、2小節目H音はVと考えられる。3小節目からは長2度下で繰り返され、《ワルトシュタイン》のような期待の裏切りを感じさせる。3拍目の付点化や4拍目がGes音でなくG音となっている点、4小節目はF-Durのカデンツということから3小節目はF-Durの $\circ M_9$ の分散和音である。

和声の他にモチーフの連関についての指摘もされている。

Andantinoの主題は、Adagio部分22小節2拍目と同一の形であるが関連は不明である。

譜例にはもれなく和声分析が示されるが、提出された楽譜の全編はもとより、日頃から自ら演奏している作品の楽譜には同様の分析の跡が見られる。課題で書式は自由としていたものの推敲を重ねた後が感じられ、総じて内容の凝縮された立派なものであった。

### 【講座前】

表17 学生Eの講座前の演奏に関する所見

A: T. 1-25 Adagio	1小節後半のVIは聴こえるが、増2度それほど印象的でない。3、5小節をドミナントに感じていないように思える。心地よいテンポで丁寧だが変化が少なく、到達点を見せない印象。全体のフォルテ、フォルテピアノの弾き方のせい。
B: T. 26-35 D-Dur	穏やかにして詩的、哀しみを感じるD-Durである。27、29小節の旋律の違いをもっと感じ取れると良い。31小節のA音を左右の手で連打する部分には正直さと不器用さが見える。
C: T. 36-55 Allegro	トレモロに変化が欲しい。(平坦な繰り返しに聞こえる)
D: T. 56-85 F-Dur	D-Dur部分同様に哀しみを感じる表情。カデンツァは丁寧だが即興性、自由度は少なめ。
E: T. 86-124. Andantino	強調すべき拍が違うように感じる。後半のB-Durからの転調は色合いがあまり変わらず。
F: T.125-160 Più Allegro	冒頭5小節の扱いが分析の和声感と違って聴こえる。丁寧さが勝ってやや柔らかく優しい。後半のレチタティーヴォ的場面もあまりこなれていない。
G (=A'): T. 161-176. Primo Tempo	c-Mollの安定を表すためか、流れが淀んだ印象。

表18 学生Eへの講座前のインタビュー

分析について	モーツァルトの時代ですでにこれほど和声の半音階的扱いをしていたのかという発見があった。
難しさを 感じた点	はじめのページの分析が難しかった。和声について無理やり書いてはみたが、どう書けば良いのだろうかというのはあった。



## 【講座後】

表19 学生Eの講座後の演奏に関する所見

A: T. 1-25 Adagio	多少デコボコあるが、モチーフの内外で大小さまざまな関連が見られ、有機的。強調すべき拍の刻みもワンパターンに響かない。複雑な和声については一貫した流れの中で移ろう様がよく表現され、各パートに深みとリアリティが増す。次のセクションへのつながりも効果的。
B: T. 26-35 D-Dur	純真さ、良い意味で素朴さが加わり、その上でアゴークや歌いまわし、独特な和音の響かせ方に彫琢が見られるように。和声的な色合いも不足していない。
C: T. 36-55 Allegro	効果的なトレモロだけでなく、内的なドラマ性もはるかに充実した。
D: T. 56-85 F-Dur	頻繁な転調、ゼクエンツでのバスの下行ラインなど雄弁。カデンツァ部分は即興性と自由度が増した。
E: T. 86-124 Andantino	愛情あふれる調性感というセミナーでの話の通り、性格づけがされた。その一方でフレーズ後半がやや重く、無骨さが残る。セクション終盤は翳りのある表現が転調と相まって効果的。
F: T.125-160 Più Allegro	冒頭の和声が身体化した。中盤では疾走感がやや薄れたが、セクション自体が大きく捉えられて必然的に響く。終盤の運命の動機はアーティキュレーションのやり方ゆえか繰り返しがくどく感じられた。
G (=A'): T. 161-176. Primo Tempo	As からHの増2度が特徴的。不協和音のぶつかりが内的ドラマを強く表現している。締めくくりまで緊張感が支配。

表20 学生Eへの講座後のインタビュー

受講の印象	音楽修辞法というものがバロック時代にできたものであり、一方ファンタジーはエマニュエル・バッハから伝わったもの、モーツァルトがそれら双方をもって作曲されているということを知った上で演奏すると音楽の構成の仕方に深みが出るのかなと思った。 修辞法を使って作品が作られていることを知ると、音楽の方向性、構成の仕方を知ることができると思った。
今後の勉強への展望	音楽修辞法は詳しくないものの、当時の演奏法や理論体系について興味がある。その一方で古典派はバロック音楽をまだそれほど演奏していないので、これから演奏する際には生かしていきたい。
自分の演奏への変化	講座の時は緊張感もあつてか、音楽の構成とか組み立てはそれ以前より意識できたと思う。5つの場面転換の違いは出せたと思う。今日はちょっとバーバラ先生の前よりも流れがスムーズでなくなり、タッチも前の方がもうちょっと表現できたかな、という感じ。

分析は作品の要所を掴んでいると同時に美しい仕上げを誇るものだったが、苦渋の選択が多かったことが語られた。本人の言葉の通り、これからは音楽修辞法をはじめとした楽譜の裏に隠されたメッセージの理解、それを実現するための多彩なタッチやペダリングなど楽器を扱う上での技術的な問題、それら表情を聴き分ける耳、これらの能力の向上が望まれる。

## 3. 3. 1 全体の省察

分析結果を見ると、和声やフレーズ構造の分析の試み、さらには各セクションを固有のイメージに結び付けるなど、様々な試みが見られた。全体について大きく捉えた上で、個々の事象について必要な部分を纏めるなどすぐれた記述をする者がいる一方で、分析の手順や方法がわからず、また和声的な理解や音楽的な構造を見つける能力・手段の乏しさから観念的な記述に留まっている学生も見られた。

分析の出来は、学生自身の音楽への取り組みを表している部分もあり演奏と比例していると感じられる例があった一方で、逆に演奏を聴いているだけでは想像のつかなかった丁寧な分析や音楽的な知識が見られるなど興味深い例もあった。

また舌足らずではあっても、なんとか演奏や音楽的内容へ迫りたいと、インターネットを含めて様々な文献調査をして、キーワードを抽出した者もあった。自身の分析能力に自信がないため、分析の入門書を紐解いて、取り組

んだ者もあった。友人と一緒に分析に取り組み、意見交換をしつつ進めた者たちもあった。

### 3. 3. 2 これからの課題

個々の学生による分析と演奏を考察する今回の試みからはその巧拙だけでなく、必要とされる個別の音楽的要素が見え隠れしたように思う。音楽分析が実技授業で果たす役割は大きい。今後は作曲関連授業やソルフェージュ授業任せとせず、生きた演奏や指導と直結するものだという認識を学生と教員の相互で持ちつつ実践に努めたい。そのために各種様式の音楽作品を分析するための基礎的な方法の修練はもとより、とりわけまだ日本で十分に浸透しているとは言い難い音楽修辭法について教員自身が学び、教育や演奏の分野での共通言語となるよう進めていくことも求められよう。問題点は分析を課すときの労力や時間が膨大となることである。しかし学生の出来について一蹴することなく努力を認め、寄り添いつつ指導を惜しまなければ、卒業後に強い基盤となる音楽力・読譜力を築くことも可能であり、むしろ近道といえよう。教員数の削減が迫られる昨今の大学を取り巻く現状を鑑みても、これからのピアノ実技授業のあり方を考えるにあたって、大きな指針を得ることができた。

## 4. 研究総括

最後に、学生の講座受講後のインタビューを中心に、音楽分析による学生の変容に関して考察したい。多くの学生が、音楽分析に取り組むことが初めてということもあり、その意義と必要性を感じた意見が多く見られた。ここでその成果を4点から集約する。なお、アルファベットは発言した学生を示している。

### 4. 1 本研究における「音楽分析」の成果

#### 4. 1. 1 音楽分析の必要性の認識

まず、音楽分析が演奏および演奏解釈に取って必要であるという認識を学生が得たという成果があげられる。ピアノ演奏自体に関しては、入学前から長年にわたり継続して取り組んでいる学生達であったが、自身の演奏する曲を分析する経験や学習に関しては、あまり機会がなかったことが示されている。本研究を通じて、音楽分析を体験することにより、その重要性を学生が改めて認識したことが伺える。

「自分が知らないことがたくさんあった。(A)」

「知らずにただなんとなく弾くのは違うと感じる。(A)」

「分析は難しかったが、自分がもっと曲を弾くためにやらなきゃいけないことがたくさんあることを感じた。(A)」

「分析も初めてやってみてその難しさを感じた。(B)」

「嫌になるのではなく楽しいと感じた。(B)」

「不可欠なのに19歳までほったらかしだったことが勿体無いと後悔している。(B)」

「ただこの曲いいなと聴くのではなく、そういう(意味を考えながら聞く)自分の中の変化があった。(B)」

「音楽的な知識が足りないが一番感じた。(C)」

「音楽をする上で、ちゃんと調べてみたらこんなに意味があり面白いのに、分析しないのは勿体無いと思う。(D)」

以上より、教員養成教育においても、音楽分析を積極的に取り上げる必要性があると言える。一度の経験で学生が音楽分析に対して新たな認識を得たことは、特筆すべき点である。

#### 4. 1. 2 音楽修辭法への理解と興味

今回の音楽分析セミナーの全体テーマが“Storytelling”ということから、講座においても音楽修辭法に関する分析が多く取り上げられていた。日本においては、この分野の研究書が少ないこともあり、学生にとっては初めて知る内容が多かったと考えられる。

「音程や音型にどんな感情が込められているかということを知り、ためになった。(A)」

「もっと細かい音型毎の解釈を聞いて、自分と異なること(イメージ)を消化して演奏しようと努めた。(A)」

「修辞法について全く知らなかったので必要を感じた。(B)」

「音楽修辞法の存在は知っていたが、より詳しく知りたかった。(C)」

「バスの半音下行に苦しみが表れていることは、講座をうけるまでは全く気づかなかったので、楽譜に隠れた意味を知ろうとする姿勢は失わない方が良かった。(D)」

「修辞法を使って作品が作られていることを知ると、音楽の方向性、構成の仕方を知ることができる、と思った。(E)」

音楽修辞法の理解に関しては、教員養成教育における学生のみならず、日本の音楽大学等の学生にも必要とされ、さらには教員や指導者にも求められる内容として考えられるだろう。

#### 4. 1. 3 和声の機能や調性格の理解とその必要性の認識

今回、学生が事前に行なった音楽分析では、調性・和声に関するものが多く見られた。これには、大学での和声法の授業での学習内容が活用されていたと考えられる。講座での分析の際は、和声の分析は要所に留まったが、調性に関しては、さらに当時の「調性格」や転調部分の修辞法などに関する言及が見られた。学生も改めて和声の機能や調性格の意味を感じ取ったようである。

「表面的な情報を読むばかりでなく、基礎的な和声進行や音程の持つエネルギーなどももっと早い段階で勉強すべきなのだと知った。(B)」

「(調性格論の) 普遍的なイメージももっと勉強すべきと思った。(C)」

「この調性(D-Dur)がヨーロッパでは若者の無邪気なイメージを表すことを知り、ここはあっさり行かない方が良くはないかと思(った。)(D)」

「調性格」に関しては、様々な文献が存在しているが、演奏解釈においては分析と合わせて当時の音楽理論への理解が必要であると言えよう。

#### 4. 1. 4 作曲者の他の作品や時代背景の理解

今回の分析講座では、《幻想曲 ハ短調 KV 475》と《ドン・ジョヴァンニ KV 527》との関連性や類似性への言及があった。また、《幻想曲 ハ短調 KV 475》全体を、オペラの構成と対比させて解釈を提示したことから、ピアノ作品の解釈においても同作曲家の他の作品の理解が必要であるという意識が学生に芽生えたようである。

「もっと曲の時代背景、作曲者の当時の状況や音楽の流行も知っておいた方がもっとより良く演奏できると思った。(A)」

「曲の背景、分析も含めて、もっと丁寧に取り組むべきと思った。(A)」

「もっと他の社会学とかいろんな歴史的な事ももっともっと勉強しないといけないということがわかった。(B)」

「なぜここが悩みなのか、ということは、自分はなんとなく音の雰囲気とか響きの感じが暗いといったことでしか捉えていなかったが、この作曲家のオペラで使っているからといった知識があるから(ママ)知れてよかったし、なぜかというのがすっきりした。それらは和声だけでは解けないことであった。(C)」

「ピアノ以外の音楽から見てみる視点が大事だと思った。オペラ、交響曲、弦楽四重奏などの視点からピアノ音楽を見ていきたい。(D)」

「二重唱と感じると今回は下の声部の重要性を感じて弾いてみた。(D)」

「音楽修辞法というものがバロック時代にできたものであり、一方ファンタジーはエマニュエル・バハから伝わったもの(ママ)、モーツァルト(の幻想曲)がその双方を持って作曲されているということを知った上で演奏すると音楽の構成のしかたに深みが出るのかな(と)思った。(E)」

今回の音楽分析を通じて、ピアノ作品の理解には、他の編成の音楽や時代的背景の理解が必要であることに学生が気づいたことは、本講座の大きな収穫であると考えられる。

#### 4. 2 今後の課題と展望

以上考察してきたように、今回の一連の音楽分析によって、各学生の演奏解釈や作品に関する理解は深まったと言えることができる。さらには、学生の音楽作品に向き合う姿勢自体にも変容を齎したことが認められる。

しかし一方で更なる課題も見受けられる。1点目は、分析で得られた音楽的なイメージ、演奏のための表象をどのようにして、技術的に音として実現していくか、という指導である。「和声でわかっている、それをどう弾いたら良いかわからない。(C)」「分析と演奏が呼応してない。(C)」という学生のコメントはそのことを端的に表している。和声の機能や音型の象徴を理解した上で、それを現実の響きとしてどのように表現するか、より本質的な技術的側面の学習がさらに必要になる。

2点目は、カリキュラムにおける指導体制や時間の課題である。3.3.2でも述べられているように、教員養成教育においてピアノ演奏指導にかけられる時間は概して限られている。しかし逆説的に、実技レッスンの時間的な制約を補う意味でも、グループレッソンの形態を活かした、ピアノ演奏以外の音楽分析の課題を取り入れていく可能性が考えられる。今回の学生の変容に見られたように、一度の音楽分析の経験でも、その後の作品や演奏解釈に向き合う姿勢に大きな影響を与えることがある。今後さらに、置かれた条件の中で、音楽分析を、演奏解釈にどのように関わらせて指導していくのかを実践的課題として提示し、本稿を結びたい。

#### 参考文献

- Abert, Hermann: *W. A. Mozart*. Herausgegeben als fünfte, vollständig neu bearbeitete und erweiterte Ausgabe von Otto Jahns Mozart. Zweiter Teil. Leipzig, Breitkopf & Härtel 1921. [https://archive.org/details/abert\\_jahn\\_w\\_a\\_mozart/page/n1241/mode/2up?view=theater](https://archive.org/details/abert_jahn_w_a_mozart/page/n1241/mode/2up?view=theater). Letzter Zugriff am 20.5.2023.
- Bach, Carl Philipp Emanuel: *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*. Faksimile Reprint der Ausgaben von Teil I, Berlin 1753 und Teil II, Berlin 1762. Herausgegeben und mit einem ausführlichen Register versehen von Wolfgang Horn. Kassel, Bärenreiter 1994.
- Bernardy, Ralph, »Carl Philipp Emanuel Bachs Fantasien, oder: Von der ›Wissenschaft der Harmonie‹«, *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 17/2. 2020. S. 115–139. <https://doi.org/10.31751/1065>. Letzter Zugriff am 20.5.2023.
- Dennerlein, Hanns: *Der unbekannt Mozart. Die Welt seiner Klavierwerke*. Leipzig, Breitkopf & Härtel 1955.
- Irvine, Thomas: "Mozart's KV 475. Fantasie als Utopie" In: *Acta Mozartiana* 50/1, June 2003. S. 37-49.
- Mozart, Wolfgang Amadeus: *Die Zauberflöte* 2. Aufzug, 5. Auftritt. [https://dme.mozarteum.at/libretti-edition/pdf/LV\\_421.pdf](https://dme.mozarteum.at/libretti-edition/pdf/LV_421.pdf). Letzter Zugriff am 20.5.2023.
- Mozart, Wolfgang Amadeus / Seyfried, Ignaz von: *Fantasie* (Arr. for Orchestra after Fantasie, K. 475). <https://www.google.com/search?q=Ignaz+vonn+Seyfried+youtube+KV+475&aq=chrome..69i57j33i160.12700j0j15&sourceid=chrome&ie=UTF-8#fpstate=ive&vld=cid:916b0a5c,vid:YMqOPUV05vQ>. Letzter Zugriff am 20.5.2023
- Wolf, Eugene K.: "The Rediscovered Autograph of Mozart's Fantasy and Sonata in C Minor, K. 475/457". In: *The Journal of Musicology* Vol. 10 / 1 (Winter 1992), pp. 3-47. <https://www.jstor.org/stable/763559?seq=45https://www.google.com/search?q=Ignaz+vonn+Seyfried+youtube+KV+475&aq=chrome..69i57j33i160.12700j0j15&sourceid=chrome&ie=UTF-8#fpstate=ive&vld=cid:916b0a5c,vid:YMqOPUV05vQ>. Letzter Zugriff am 20.5.2023.

#### 注

1. 及川慶太『中学校音楽科における教授法的楽曲分析の意義と実践方法の提案：3年間の系統的授業実践の構築』（東京学芸大学連合大学院博士論文、2022年）[https://u-gakugei.repo.nii.ac.jp/?action=pages\\_view\\_main&active\\_action=repository\\_view\\_main\\_item\\_detail&item\\_id=50103&item\\_no=1&page\\_id=13&block\\_id=21](https://u-gakugei.repo.nii.ac.jp/?action=pages_view_main&active_action=repository_view_main_item_detail&item_id=50103&item_no=1&page_id=13&block_id=21)（2023年6月20日、最終閲覧）
2. CiNiiで「音楽分析」と「教員養成」で検索すると結果は0件、「楽曲分析」と「教員養成」で検索すると6件のみが検出される。

- その内3件が河添達也による合奏指導法に関する研究であり、他に多賀秀紀による木管5重奏に関する編曲と関連指導に関する研究、明和史佳によるコード伴奏付けに関する小学校歌唱共通教材の分析に関する研究、中西智子による読譜時の眼球運動の関する研究の各1編のみであり、教員養成におけるピアノ演奏指導と楽曲分析に関する研究は検出されない。(2023年6月20日検索)
3. 本セミナーは、東京学芸大学音楽・演劇講座主催により、2023年4月10, 11日に同大学芸術館ホールにて実施された。(企画・通訳: 中地雅之) 第1回: W. A. Mozartのピアノ曲の音楽分析「幻想曲」KV 475分析と解釈、第2回: W. A. Mozartの歌曲の音楽分析「すみれ」KV 476, 「魔法使い」KV 472の分析と解釈、第3回: L. v. ベートーヴェン 交響曲 第6番 へ長調Op.68 「田園」終楽章の音楽分析。
  4. Vgl. Bernardy, Ralph: »Carl Philipp Emanuel Bachs Fantasien, oder: Von der ›Wissenschaft der Harmonie««, Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie 17/2. 2020. S. 115.
  5. Bach, Carl Philipp Emanuel: *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*. Faksimile Reprint der Ausgaben von Teil I, Berlin 1753 und Teil II, Berlin 1762. Herausgegeben und mit einem ausführlichen Register versehen von Wolfgang Horn. Kassel, Bärenreiter 1994. S. 1\*
  6. 《幻想曲 ハ短調 KV 475》の実筆譜に関しては、非常にユニークな“ストーリー”がある。本実筆譜は、1990年に米国フィラデルフィアの東部バプテスト神学校で発見されるまで、長い間行方不明であったが、《ピアノ・ソナタ ハ短調 KV 457》の自筆譜とともに、サザビーズのオークションで88万ポンド(170万米ドル)でザルツブルクの国際モーツアルテウム財団によって落札された。このようにして、モーツアルトの実筆譜は作曲者の生まれ故郷に戻ったのである。
  7. Vgl. Irvine, Thomas: “Mozart's KV 475. Fantasie als Utopic” In: *Acta Mozartiana* 50/1, June 2003. S. 37-49.
  8. Vgl. Dennerlein, Hanns: *Der unbekante Mozart. Die Welt seiner Klavierwerke*. Leipzig, Breitkopf & Härtel<sup>2</sup>1955. S. 206ff.
  9. W. A. モーツアルト 『ピアノ・ソナタ集2 (ウィーン原典版)』音楽之友社、1973年、pp.80-81。赤字は中地が記入。本譜例の引用・掲載に関しては、音楽之友社からの許諾を得ている。記して感謝申し上げたい。
  10. Abert, Hermann: *W.A. Mozart*. Herausgegeben als fünfte, vollständig neu bearbeitete und erweiterte Ausgabe von Otto Jahns Mozart. Zweiter Teil. Leipzig, Breitkopf & Härtel 1921. S. 160 / S. 1242.
  11. *Die Zauberflöte* 2. Aufzug, 5. Auftritt. Libretto S. 30. [https://dme.mozarteum.at/libretti-edition/pdf/LV\\_421.pdf](https://dme.mozarteum.at/libretti-edition/pdf/LV_421.pdf). Letzter Zugriff am 20.5.2023.