

和声指導法に関する一考察

西 岡 光 夫

Mitsuo NISHIOKA :

A New Approach to Instruction in Harmony

序 文

音楽の基礎教育の一環として学習者に課せられる和声学は、主として調性音楽の和声を主体として組織され、体系づけられた和声学である。ここでとり上げるのはこの種の和声学にかぎり、近代和声学およびその他の和声学は含まない。

和声の学習形態は、学習者が和声教程の記述を精読し、段階ごとに設けられた実習問題ととり組み、その学習の成果に対して指導者の助言を得るといった形をとるのが普通である。和声学習者は教程書と指導者との助力を得たとはいえ、始めて自力で完成した和音連結を奏してみ、聴き覚えのある名作品の美しい和音の響きを連想し、和声実習の意味を大いに感ずることであろう。それをはからずも自力で成し得たことに意義を感じ、驚異の目を見張り、感激するであろう。この感動により湧き上った学習意欲はしばらくは続く……………

和声学は作曲の基礎理論であり、調性音楽における無数の名作品の和声構造の原理を内包する理論である。したがって作曲を専攻すると否にかかわらず、音楽の学習者は、等しくこの和声学の学習にエネルギーを注がなければならない。作曲を専攻する学習者は、強い専門意識の上に立って和声学ととり組み、最も重要な研究課題として徹底した努力を傾注するので、ある程度の才能があれば学習は順調に進展していく。ここで和声指導上特に問題としてとり上げたいのは、作曲以外の部門（主として声楽および器楽）を専攻する学習者についてである。（以下単に「学習者」とあれば、作曲以外の部門を専攻する学習者を指す）作曲を専攻しなくても、みずからの作品を作ることもあろう。しかしこれらの学習者が和声学を学習する意義は、主として自分が練習している楽曲に対する知的、感覚的理解を深めるための素地を養うこと、更に大きくは、音楽家、音楽教育家として音楽固有の組織的、かつ体系的理論を研究することにより、論理性の基盤の上に立った高級な音楽性を確立することにある。したがって和声学習の必要性は十分感じていても、強い専門意識の上に立てないため、作曲専攻の学習者に比しそのとり組む姿勢は弱いものとなりがちである。もちろん例外もあるが、あっても数は非常に少ない。

前述のとおり、学習の初期は実習問題も単純であり、更に自己の手により和音連結を完成し

た喜びなども手伝って、意欲は湧き、しばらくは努力も続く。しかし和声教程の段階が進み、実習問題も次第に複雑化するにつれ、雲行きは徐々にあやしくなってくる。その原因としては次に示すような事項が考えられる。

- (1) 連日の和声問題とのとり組みには意義を感じていても、実技修練に追われている学習者にとっては単調であり興味ある学習ではなく、問題が複雑になるにつれ、学習の途中で困難を意識する度合いが強くなっていく。
- (2) 同じく問題が複雑になるにつれ、問題一題当りに要する時間が次第に多くなり、過重な負担を感じるようになる。
- (3) 実習の量も多くなり、理解も進み、かなりの成果を上げることができても、その成果と実際の作曲活動とをなかなか結びつけにくい。つまり、和声学習はできても、作曲となると歯がたたない。

要するにこれらの悪条件が重なりあって、学習の初期に燃え上った意欲は次第に消え行く方向をたどる。ここで更に努力を重ね、これらの悪条件を克服することはさしてむづかしいことではないが、いかんせん作曲以外の部門を専攻する立場にあるため、そこまで徹底することができず、結局じり貧状態に陥いる場合が多くなる。このような悪循環から学習者を救うためには、なんらかの指導法上の工夫が必要である。

さて、前記項目(3)に示した和声問題解明を目標とする実習活動と、実際の作曲活動の結びつきについて言及したい。これは必ずしもじり貧状態に陥った学習者だけの問題ではない。場合によっては作曲を専攻する学習者にも該当する問題である。和声教程書の記述に忠実な学習ができれば、それほど大きな問題となることはない。しかし、学習者は往々にして進度を気にしてあせり、先急ぎをする場合が多い。その結果学習が粗雑になり、かなり進んだ実習段階に達し、理論的な理解はある程度進んでも、肝心の和声感覚の方は一向に育っていない。学習者は、和声実習に多くの貴重な時間を費したにもかかわらず、簡単な歌の伴奏すら書けそうな気がしない。いつまでたっても作曲への距離は遠いのである。学習者は和声学を学びさえすれば、いずれ作曲の一つもと考え、希望に燃えて学習の道に入ったはずである。しかし現実はその甘くはない。このような悪循環から学習者を救うためには、これまたなんらかの指導法上の工夫が必要である。

このような状態が長期に亘れば、学習者の意欲は低迷せざるを得ない。指導者は学習者の状態を適確にとらえ、すみやかに次のような処置を構ずる必要がある。

- (1) 実習問題の段階をあとに戻し、やりなおしをさせる。
- (2) 教程書の用例、作例の類を徹底的に奏して、実感として耳にたたき込む学習に重点をおく。まず3和音の響き、つまり一定の調子の枠内での個々の3和音（転回形も含む）の機能感を徹底してとらえさせることである。また同じ和音でも、基本形および転回形（7の和音も含む）の間にそれぞれ微妙な響きのちがいがあっても感得させる必要がある。和声実習から離れ、いざ作曲となると学習者はなぜ急に困難を意識するであろう。仮に簡単

な歌の伴奏を書くとしよう。まず旋律の各部分に見合う適切な和音の決定に確信が持てない。次に和音は決めても、その和音の範囲で旋律を生かすことのできる伴奏音形を見出すことに困難を感じる。それでも伴奏譜の作製には、和音決定のよりどころとして旋律があるので作りやすい。簡単ではあってもピアノの曲を作ろうということになると、学習者は更に困難を感じるのではなからうか。現実の問題としてしばしばこのような学習者の状態を看取することがある。

和声実習がある程度進めば、作曲法上の指導も並行して行なうのが通例である。しかし現段階では、とりあえず和声実習の範囲で、実習に興味をもち、その意義を適確にとらえ、作曲との距離を近いものとして感じるような指導法を考究する必要がある。

以下は以上のような観点に立ち、学習者の実状を踏まえて、実際に実施してみた和声指導法上の一つの試みである。

I 和声問題に基づく簡易な歌曲創作

この指導法は内容的には作曲の技術修練も兼ねるが、第一義的には、あくまでも和声実習に対する意欲向上のために取り入れる方法である。学習作業の実態は主題のとおりであるが、具体的に、一体どういうことを行なうかについて述べよう。

ここに一つの簡単な数字付きバス課題〔楽譜1〕がある。

〔楽譜 1〕



学習者A（以下Aという）はこの問題と取り組み、次に示す解答〔楽譜2〕を得た。

〔楽譜 2〕

A two-staff musical notation in C major, 4/4 time. The upper staff shows chords: C major, G major, F major, C major. The lower staff shows notes and figured bass numbers: Measure 1: C2, G2, F2 (6); Measure 2: G2, A2, B2, C3 (7); Measure 3: B2, A2, G2, F2 (6); Measure 4: F2, E2, D2, C2 (7). Below the bass staff, Roman numerals are written: C: I - V VI II V I. The piece ends with a double bar line.

指導者はこの解答はよくできたと考え、十分ピアノで奏して聴かせて、2小節目のV₇-VI（偽終止）の響き、VI単独の機能感、VIに準備されて次に現われるII₆の響き、それにII₆も含めて最後の終止形等々、要点について注意し、自分でもピアノで奏して実感として耳にたたき込むように指示した。

さて、ここでこの問題については、特に新しい指示を与えて、ひき続き次のような作業をするように申しわたした。

〔1〕 歌曲の楽譜と同じく3段の譜表を準備せよ。

(2) 下の2段はピアノ伴奏用の譜表とする。先に完成した和音連結〔楽譜2〕の和音配列の順序、およびバスの動きはそのまま守って、歌の旋律も考慮しながら伴奏譜を先に書け。ただし非和声音は使用しない。

(3) 拍子、調子を変えてもよい。小節数は伸縮自在でよいが、縮まるよりも少し伸びる方がよい。一つの和音の領域に何拍与えるかは自由、しかし極端な伸縮は注意を要する。」

Aは以上の指示に基づき、苦心の末次の〔楽譜3〕に示す伴奏譜を作製した。

〔楽譜 3〕

指導者はこの作製された譜を見て、かなり伴奏譜としての形を感じとってきているものと判断して、更に指示を与え、歌曲として完成するように申しわたした。

〔1〕 歌の旋律は非和声音を用いず、伴奏の和音の範囲内で、伴奏の音の動きを感じながら、なるべく良い旋律にせよ。

(2) 歌詞のことは考えなくてよい。階名またはア音で歌うものと考えよ。」

Aは以上の指示に基づき、再び作業にとりかかった。

Andante

〔楽譜 4〕

こうしてAは〔楽譜4〕に示す小歌曲を完成した。

この経過をながめてまず気になることは、始めに伴奏譜を作ってあとで旋律を作ることであろう。学習者は始めに伴奏譜を作り、あとで旋律を書くという順序をたどらなければ、作曲できないという習慣のようなものができはしないかという危惧である。しかし作曲の実態は千差万別である。始めに旋律を書いてそれに伴奏を書くという順序が普通であるかもしれないが、場合によっては、この練習のような経過をたどることもあってよいではなからうか。実際には、初めに伴奏譜を書いても、旋律を作った段階で伴奏譜が好ましくなければ修正する必要も生ずる。こんな場合には遠慮なく伴奏譜にも手を入れる。そして最終的には、総合的判断に基づいて旋律と伴奏譜が密着した良い作品に仕上げるのである。また、作業に馴れ技術も向上してくれば、始めから和音連結の順序を頭に入れ、旋律作りを先に進めながら同時に伴奏を書いていくこともできるであろう。

要するにこの指導法の目標は、学習者自身に、現在とり組んでいる和声問題そのものが、調性音楽における無数の和声進行の一つの典型である……………つまり、おおざっぱな表現ではあるが、楽曲の和声の骨格が濃縮されたものであるということを感じさせることにある。また、和声実習の一環として行なう練習であるため、経験の浅い学習者が、旋律を先に書いて伴奏和音の配列の順序を見失うようでは、所期の目標から外れるので当を得ない。したがってこの指導法導入の段階では、しばらくは指定した和声問題の和音の配列順序を厳守して、伴奏譜の方を先に書くようにする必要がある。不自然になった場合には、前にも述べたとおり修正の段階で旋律、伴奏ともに総合的に修正する。

実際には、このような指導法を取り入れて学習者個々に小曲を作らせた場合、不完全な曲が数多くできることであろう。指導者は適宜助言の必要がある。また最終的には、指導者自身の手による模範曲も提示して奏して聴かせなければならない。

以上が小曲作製を主体とするこの指導法によるおもな学習活動であるが、次にこの学習活動を更に効率よくするための付随する諸問題について、項目を分けて詳述する。

1. 学習者の和声進度について

まずこの指導法導入前に、学習者がどの程度の和声学習の経験をもっているべきかについてまとめる。

- (1) 3和音の基本形、転回形を含む実習を一応終っていること。
- (2) 7の和音については、属7の和音、副7の和音のそれぞれの基本形、転回形を含む実習を一応終っていること。他調からの借用属7の和音に関する実習も終っておれば、更に好都合である。
- (3) 非和声音の取り扱いについての経験は是非必要である。
- (4) 開離位置に関する実習も終っていることが望ましい。
- (5) それ以上に進度が進んでおれば更に好都合である。

以上であるが、これは必ずしも絶体条件ではなく、たとえば、[楽譜3, 4]が示すように、

指定した和声問題が極めて簡単な問題なので、この程度の学習者は、まだ非和声音に関する実習経験はないものと想定して、旋律も伴奏も和声音のみの範囲で処理させる。ということは、学習者の和声進度は、まだ極めて初歩段階であればそれなりに、またかなり進んでおれば、更にその範囲内でいろいろな要素を導入して、高級な内容をもった楽曲を作り上げる……………要するに弾力的な取り扱いができるということである。しかし、ここで学習者の和声学習上のレベルを明示しておくことは、一応規準を明らかにするという点で意味があると考え、特にこの項を設けたのである。

2. 学習者の対位法学習について

この指導法導入前に、学習者はある程度の対位法学習の経験をもっていることが望ましい。和声学習の一環として行なう練習ではあるが、作業そのものは作品を作ることになるので作曲法の領域にも片足を引掛けている。作曲の基礎能力としては、和声学習により得た能力と対位法学習により得た能力が直結されて、バランスがとれた状態にあることが理想的であろう。たとえば歌曲の場合、伴奏部の音の動き（たとえそれがどんなスタイルの伴奏音形であろうとも）に何らかの起伏があるとする。ところでその伴奏部分に対応する歌の旋律を考える場合、学習者に対位法学習の経験があれば、それにより得た基礎能力は、伴奏部の音の動きと関連して歌の旋律作りに随時作用していくはずである。一般的には対位法学習は、和声学より少し遅れて出発するのが常識となっているように見受けられるが、この指導法を取り入れる時期には、和声学、対位法ともに並行して学習されていることが望ましいわけである。

しかし、これは絶体条件とまでは考えなくてよいであろう。場合によっては、学習者がまだ対位法学習の経験をもっていなくても、この指導法を取り入れてさしつかえない。それは、今は古くなったとされているヤダスゾーン (Jadassohn) の和声の時代に比すれば、現代の和声学教程は極めて実践的なものとなっているからである。つまりごく初期の和声問題ととり組む時期から、学習者は既にバスの動きに対して、その和音の範囲でソプラノの旋律をいかに良い旋律にするかということと苦心する。「共通音は同声音部に保ち、弧線をもって連結すべし。」という鉄則に始まる和声学とは異なり、新しい和声学は音の扱いかかなり自由化されている。「より実践的」というのはこのような意味も含んでおり、学習者は対位法学習の経験がなくても、ある程度の対位法感覚のようなものが和声学習に付随して育っているため、簡単な和音連結に基づく小曲作製であれば実施は可能である。俗に感(勘)がよいといわれる学習者であればそうむつかしくはないものと考えられる。

3. 小曲（特に伴奏譜）の聴音書取り

学習者は「楽曲を作れ」、「即興演奏（次項）をせよ」と言われても、当初は困惑の表情を示すであろう。そこでなるべく学習者の抵抗を少なくし、精神的負担を軽減するために行なうのがこの聴音である。この場合、聴音の題材としては、指導者が指定和声問題によって作製した

小曲がよい。しかし、学習者は旋律の聴音や簡単な和声聴音の経験はあっても、楽曲の聴音の経験はない者が多いであろう。したがって指導者が作製した小曲であっても、なるべく〔楽譜3〕に示したような分散和音スタイルの伴奏譜を題材として実施するのが効果的である。この程度の聴音なら、馴れば学習者もさして困難を感じないようになると考えられるからである。

ところでこの聴音の指導には含みがある。ただ単に耳の訓練というだけに留まらず、学習者はこの聴音の経験により、みずから音を聴き、楽譜を書き、指定された和声問題の和音連結が生きた楽曲となっていく過程を肌で感じる。そして題材が伴奏譜であれば、伴奏譜スタイルの譜形も同時に感じとっていく。題材がピアノの曲であっても同様の効果があるはずである。

学習者はこのような聴音の経験を多くもつことにより、次項の即興演奏練習およびその後の楽譜完成までの学習作業について、あまり抵抗を感じなくなっていくものとする。

4. 即興演奏指導の重視

項目Ⅰ「和声問題に基づく簡易な歌曲創作」の冒頭では、指導法の筋書きを明らかにするために、小歌曲の楽譜を完成するまでの経過を明らかにした。しかし日々の指導の実態は必ずしもそれだけではない。学習者が自力で小曲を作り、完全な楽譜にする能力を養うことが目標であるが、その目標に対して最短距離を歩むために、前記項目Ⅰの小曲作製の経過に挟み、感覚領域に属する効果的な種々の練習を導入する。そのうちの一つがこの項に示す「即興演奏指導」である。

この即興演奏練習では次のようなことを行なう。

まず和声問題の極めて初期のものから一つを選定する。学習者はこの指定された和声問題だけを見ながら、その和音の配列順序を守って、旋律を口ずさみながら即興的にピアノで伴奏をする。学習者は即興演奏にはあまり馴れていないであろう。したがって指定する和声問題は、なるべく短かくて簡単なものにした方がよい。最初は主要3和音基本形のみでの2分の2拍子4小節程度のものから始める。歌曲の即興演奏は弾き歌いがよく、声を出しながら奏するのである。この場合、学習者は歌の部分複雑に歌い過ぎると、能力的に過重になり混乱を起こしやすい。したがって熟練するまでは、歌の旋律は、たとえば4分の4拍子ならば全音符、2分音符等の長い音符のみで歌わせる。このような練習を飽くことなく、別の和声問題を指定して継続的に実施していく。そして時々項目Ⅰの冒頭で示した歌曲作製の筋書きに沿って、楽譜を完成する練習を行なうことが望ましい。

ただここで一つ注意を要することがある。それは一度奏した即興の小曲をしばらくの間覚えておくことである。弾いてしまったら最後、もう二度と再演することができないでは困るので、そのことも考慮に入れながら即興力を養うことが肝要である。

5. 小曲作製における非和声音の導入

主題の「小曲作製」というのは、この指導法に基づいて行なう小曲作製作業の意味である。

前述のとおり項目Ⅰの冒頭にある〔楽譜3.4〕では、音の取り扱い範囲を和声音のみにかぎったが、これでは表現のための制約があまりにも大きく、完成した作品に欲求不満がおこる。そこでどうしても非和声音を導入する必要がある。この項ではしばらくの間非和声音の問題について触れることにする。

非和声音については、次に示すものの中から簡単なものを選び使用範囲とする。

(1) 隣音 (2) 経過音

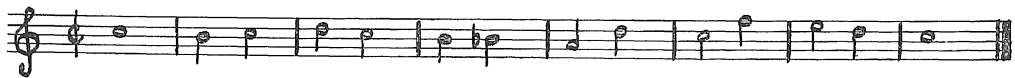
(3) 掛留音 { 予備音のつくもの
予備音のつかぬもの

(4) 先取音

等である。したがって指導者は和声学習の早い時期に、和声教程書の学習課程とは別に指導上のプランを樹て、学習者に対して非和声音についての適切な指導を行なう必要がある。次に指定和声問題に基づく小歌曲を作ることにより、非和声音導入の実態を示す。

〔楽譜5〕は楽曲作製のために指定された自由ソプラノ課題である。

〔楽譜 5〕



学習者B（以下Bという）はこの指定された問題に対して、苦心の末〔楽譜6〕のような解答を得た。

〔楽譜 6〕

指導者は、この解答はBとしてはよくできたと判断して、ひきつづき次のように申しわたした。

「この解答の和音配列の順序を守り、伴奏譜を作れ。ただし次の注意を念頭において考えよ。

- (1) 拍子は自由だが、作業に馴れるまでは4分の3拍子か4分の4拍子がよいであろう。
- (2) 最低音の音符の歴時は変ってよいが、指定和声問題のバスの音の配列順序は守らなければならない。

- (3) 歌の旋律を頭に描きながら作業を進めること。
- (4) 作業を進めながら伴奏スタイルの譜形を研究せよ。
- (5) この練習では、随時非和声音を導入してよい。ただし、伴奏譜に最初から多くの非和声音を使い過ぎると、あとで歌の旋律を作る場合、歌の方に非和声音、特に掛留音を使いにくくなるので、ひかえめに導入すること。
- (6) 調子は自由に適当なものを選べ。この場合人声の音域のことを考慮に入れなければならない。」

Bは以上の注意を守りながら、苦心の末 [楽譜7] のような伴奏譜を完成した。

[楽譜 7]

The musical score consists of three systems of piano accompaniment in 3/4 time. Each system has a treble staff and a bass staff. The bass staff contains chord symbols and some accidentals. Arrows indicate harmonic progressions between systems.

System 1: Treble staff is empty. Bass staff has chords: C: I, VI₆, I₆, II₆, G: V₅ (with an arrow pointing right).

System 2: Treble staff is empty. Bass staff has chords: C: V, F: V₅, C: IV, V₇, VI. Arrows show progression from C: V to F: V₅, F: V₅ to C: IV, and C: IV to V₇.

System 3: Treble staff is empty. Bass staff has chords: II₆, I₆, F: V₇, I. A double bar line is at the end of the system.

一応伴奏譜らしい形になっており、与えた注意も守られているので、指導者はBがこの段階の作業を終了したものとみなし、歌の旋律を書き入れるよう申しわたし、Bは努力の結果〔楽譜8〕のように楽譜を整備し、曲を完成した。

〔楽譜 8〕

Andantino $\text{♩} = 80$

The musical score is presented in three systems, each with a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The tempo is marked 'Andantino' with a quarter note equal to 80 beats per minute. The key signature is one flat (B-flat major or D minor).

System 1: The vocal line begins with a half note G4 (marked *mp*), followed by quarter notes A4, Bb4, and C5 (marked *mf*). The piano accompaniment features a steady eighth-note bass line. Harmonic analysis below the staff shows: C: I, VI6, L6, I6, and G: V7♭5.

System 2: The vocal line continues with a half note Bb4 (marked *mp*), followed by quarter notes C5, Bb4, and A4 (marked *f*). The piano accompaniment continues with eighth-note patterns. Harmonic analysis shows: C: V, F: V7♭5, C: IV, V7, and VI.

System 3: The vocal line concludes with a half note G4 (marked *mf*), followed by quarter notes A4, Bb4, and C5. The piano accompaniment ends with a final cadence. Harmonic analysis shows: I6, I4, F: V7, and I.

Dynamic markings include *mp* (mezzo-piano), *mf* (mezzo-forte), and *f* (forte). Performance instructions such as *simile...* and accents are also present.

〔楽譜7〕と〔楽譜8〕とを比較してみると、伴奏部に多少のちがいがあつたのに気がつく。これは、歌の旋律を作って実際に弾き歌いをしてみると、歌の旋律と伴奏の音の動きとのかね合いがなんとなくしっくりしない部分があつたが、その部分は極めて少量であつたので、ただちに伴奏部の該当個所に手を入れて修正したためである。つまり、伴奏を始めに書いてあとで歌の旋律を書いても、最終的には必ず総合的に前記のような修正が行なわれるのである。この修正の程度は、場合によりほとんど修正不要のこともあれば、かなり大幅な修正を必要とすることもある。

更にこの両楽譜を調べてみると、この項の主題である「非和声音の導入」が、歌の旋律、伴奏ともに見受けられる。この非和声音の導入により、楽曲としての表現の幅は飛躍的に大きくなる。したがって、学習者は早い時期に非和声音に関する知識、技術および感覚を身につけておかなければならない。

6. 歌曲の前奏と後奏について

これまでに、和声問題自体が和声の骨格となり、簡易な歌曲として完成するまでの過程を楽譜例を提示して論述した。この小論の趣旨は、内容的にはここまでの過程を掘り下げて論ずればよいのである。しかし学習者の立場にたてば、せっかく苦心の末自力で完成した歌の部分であるが、まとまった楽曲にするためには、どうしても前奏と後奏が欲しいという気持ちになるであろうと考える。したがって、場合によっては時間の許す範囲内で前奏、後奏の作製作業を継続させることもよいであろう。

その作製方法については、本来学習者個人に適応する自由な方法でよい。それでもどうしても困難を感じてペンの進まない学習者に対しては、指導者は、前奏の和声の骨格となる和音連結、および同じく後奏のための和音連結を考案して与えればよい。その結果学習者が経験する作製上の過程は、歌の部分の作製過程と大同小異である。

Bは完成した歌の部分〔楽譜8〕に対して前奏をつけるための努力を続けているが、どうしてもうまくいかない。指導者はその状況を見て、前奏のための短い和音連結〔楽譜9〕を与えた。(できればこの和音連結も学習者に自力でやらせた方がよい。)

〔楽譜 9〕

The musical score for '楽譜 9' is written in C major and 4/4 time. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a series of chords: C4 (C), E4 (E), G4 (G), and F4 (F). The bass staff contains a series of notes: C3 (C), E3 (E), G3 (G), and F3 (F). Below the bass staff, the chord progression is indicated as: C: I III IV I I V I.

Bはこの和音連結に基づき、和音配列の順序を守って〔楽譜10〕のような前奏を完成した。

〔楽譜 10〕

Andantino $\text{♩} = 80$

C: I II IV I I $\frac{1}{2}$

C: V $_7$ I

指導者はこの前奏を見て、与えた和音連結の和音配列の順序を守っており、歌の部分との趣味の統一、音楽としてのつながり等、前奏としての条件を備えたものであるとみなし、引き続きBに対して後奏のための短い和音連結（〔楽譜11〕）を与えた。

〔楽譜 11〕

C: I F:V \rightarrow C: I IV \rightarrow I I V I

なお、指導者はBが作業を開始する前に、与えられた和音連結の1小節目第1拍のIの和音は、歌の部分の楽譜（〔楽譜8〕）の最終小節と重複するものと考えて作業を始めるように注意した。

Bは以上の注意にしたがって作業を始め、苦心の末〔楽譜12〕のような後奏を完成した。

[楽譜 12]

The musical score for '楽譜 12' is presented in two systems. The first system consists of a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The piano part features a series of chords: C: I, F: V₇, and C: IV. Dynamics include *mf*. A large hairpin indicates a crescendo leading to a marked section. The second system continues the piano accompaniment with chords I₆, I₄, F: V₇, and I. Dynamics include *mp* and *rit.* (ritardando). The score concludes with a double bar line.

この後奏の楽譜をよく見ると、×印小節の伴奏譜左手部分が[楽譜8]の最終小節(この両小節は同じ小節)のそれと異なり、和音は同じIであるが分散和音として変えてある。これは、歌の部分が流れるように後奏に入るためにとられた処置である。与えられた和音連結の和音配列の順序も守られており、後奏として一応形の整ったものとなった。

Bはこうして和声教程にある1個の和声問題に基づき伴奏付の歌曲楽譜を作り、それに指導者から与えられた2個の短い和音連結によって、前奏と後奏を付け加えてまとまった1曲として完成したのである。

II 和声問題に基づく簡易なピアノ曲創作

学習者はまず特定の和声問題と取り組む。作業の進め方は歌曲創作の場合と大体同じである。学習者C(以下Cという)は和声問題として次のバス課題([楽譜13])を与えられた。

[楽譜 13]

The musical score for '楽譜 13' is a single bass line consisting of eight measures. The notes are: G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3. The piece ends with a double bar line.

Cはこの与えられた問題に対して、苦心の末[楽譜14]のような解答を得た。

[楽譜 14]

指導者は、この解答はCとしてはよくできたと判断して、ひき続き次のように申しわたした。
「この解答の和音配列の順序を守り、ピアノ小曲を作れ。ただし次の注意を念頭において考えよ。

- (1) 拍子は自由だが、作業に馴れるまでは4分の3拍子か4分の4拍子がよい。
- (2) 最低音の音の動きは、器樂的にかなり大胆で跳躍的な動きをすることもあろう。しかし、和音の移り変りの時は、和声問題におけるバスの音の配列順序に従った動きをしなければならない。ただしどうしても作りにくい場合は、同じ度の和音の範囲内（たとえばV₇の基本形、およびその各転回形等）であれば、不自然にならぬよう注意しながら多少弾力的な取り扱いをしてもよい。
- (3) 非和声音を効果的に自由に導入せよ。
- (4) 調子も自由に適当なものを選べ。

Cは以上の注意を守りながら、次のページに示すピアノ小曲〔楽譜15〕を完成した。

このCの作製したピアノ小曲の最低音の動きを見ると、〔楽譜13〕に示すバス課題の音の配列順序を和音単位で厳格に守っており、和音進展の状態も、〔楽譜14〕に示す和声問題の解答における和音の配列順序をそのまま忠実に守っている。

ここで指導者はC以外の学習者に対して、この完成した小曲をピアノで奏して聴かせる必要がある。鑑賞もさることながら、特にC以外の学習者にここで生の音を聴かせることの意味は、あの和声問題の和音連結が、そのままの和音配列順序で、このような生きた楽曲になることを肌で感じさせることにある。個々の学習者にとっては、極めて近い関係にあるCが目前でこのような曲を完成し、衆目の視る前で音として再現して聴かせることの刺激は絶大なものがある。指導者はこのような学習者の心理をとらえた指導法を随時取り入れる必要がある。たとえば、この曲を何回も奏して聴かせながら、和音に移り変わるポイントで軽く机をたたかせる。その和音が何から何に移行したかはわからなくても、少なくとも和音に移り変わった感じだ

[楽譜 15]

Moderato ♩ = 92

Chords: C: I, VI₆, I₆, I₆

Chords: G: V₇, C: I, F: V₇

Chords: C: IV, V₇, VI, I₆

Chords: I, V₇, I

けはとらえさせる。この最低限の教育効果を獲得するだけでも、指導者にとり、学習者の将来の発展を考えれば実に大きな収穫であるといえよう。その後、その和声感覚の芽のようなものを足がかりとして、いろいろと臨機応変の指導法を工夫することができるからである。

音楽ではこの臨機応変の指導法を特に重視する必要がある。指導者が豊富な指導経験と感(勘)を生かして、学習者たちの状態を十分観察し、その能力向上のための機微に触れる臨機応変の指導法を導入することは、感覚教科である音楽では極めて有効に作用する。しかし、この問題に更に深く立ち入れば、この小論の所期の論点からいささか外れるおそれがあるので、後日の課題として別の機会にゆずることとする。

このピアノの小曲作製は、歌曲の作製に比し、学習者はかなり困難を感じるのではないかと考える。そのような場合には指導者の作製した曲を聴かせたり、あるいはその楽譜の分析研究をして、小曲のもとになった和音連結との関係を明らかにすることが極めて有効である。

III 和声問題に基づく簡易な合唱曲創作

学習者D(以下Dという)はCがピアノ小曲を作製するに当り、事前に与えられたバス課題と同じもの〔楽譜13〕にとり組み、偶然にもCと同じ解答〔楽譜14〕を得た。指導者はその解答を是として、ひき続きDに対して、合唱曲とするためには、この密集位置で書かれた和音連結を開離位置に書き変えておいた方がよい旨注意を与えた。

〔楽譜 16〕

The musical score shows two systems of piano accompaniment. The first system contains six measures, and the second system contains three measures. The bass line is annotated with Roman numerals: C: I, VI I, II G: V, C: I/V, F: V, C: IV/V, VI I, I, V, I. Arrows point from the G: V, C: I/V, and C: IV/V chords in the first system to the C: I/V chord in the second system, indicating a change in voicing or a specific harmonic relationship.

指導者は、Dが開離位置に書き変える作業を終えたので、ただちに、この和音連結と同じ和音構成の簡易な合唱曲を作るように申しわたした。

Dは指示にしたがい、次のページに示す合唱小曲〔楽譜17〕を完成した。

このDの作製した合唱小曲のバスの音の動きを見ると、〔楽譜13〕に示すバス課題の音の配列順序を和音単位で厳格に守っており、和音進展の状態も、〔楽譜14〕に示す和声問題の解答における和音の配列順序をそのまま忠実に守っている。

指導者は、ただちにこの楽譜を必要部数だけコピーしてD以外の学習者に配布し、Dも含めて適当に四つの声部に分け、階名で合唱させた。そして各個人が所属声部の譜を自信をもって

[楽譜 17]

Allegramente ♩. = 55~60

First system of musical notation. The right hand (treble clef) plays a melody with accents and slurs. The left hand (bass clef) plays a rhythmic accompaniment. Dynamics include *mp*. Chord symbols below the staff are C: I, VII₆, and I₆.

Second system of musical notation. Similar to the first system. Chord symbols below the staff include II₆, G: V₅, I, F: V, and C: IV. Arrows indicate harmonic progressions between these chords.

Third system of musical notation. Features a *legato* marking and a *dim.* (diminuendo) marking. Dynamics include *mf*, *mp*, and *mf*. Chord symbols below the staff include V₇, VI, II₆, I₄, and V₇.

Fourth system of musical notation. Dynamics include *mp*, *p*, and *pp*. Chord symbols below the staff include I and PP.

歌えるようになった段階で、ラ音で歌わせ指揮をした。

その結果、学習者たちの反応にかなりの意欲の高まりをみとめることができた。一緒に学習しているDが、自分たちと同時にとり組んで得たあの和音連結をもとにして、このような楽曲

を作り、しかも、現在それをクラス全員で合唱して音として体感している。まさに驚異である。指導者は学習者たちの反応の中に、即座に以上のような心理を読みとることができた。

しかしながら、すべての学習者が常にこのような合唱小曲を作ることができるとはかぎらない。ピアノ曲の作製と同様に、学習者にとっては、歌曲の作製よりも更に困難を感じる場合が多いのではないかと考える。そのような場合には、指導者が作製したものを、同様の方法で合唱させてみても同じような指導効果があがるのではなからうか。

当然のことながら、この合唱曲の楽譜を分析して、もともとなった和声問題の和音連結との密接な関係を明らかにすることは、極めて有効な指導方法（曲種の如何にかかわらず）である。

む す び

この和声問題の和音連結をもとに小曲を作製する指導法は、第一義的には、あくまでも和声指導の能率と効果を高めていくためのものである。しかしこの指導法に基づいた学習活動を体験した学習者は、音楽に関する能力の底辺がかなり広がっていくであろうと考えられる。指導者の指導技術の如何にもよるが、少なくとも学習者が前向きに対応すれば、同時に対位法学習のための基礎感覚のようなものも育てていくであろう。また、作曲に対する意欲も湧き、それまで作曲など高嶺の花と考えていた学習者でも、その距離が近くなってくることを意識するようになるのではなからうか。

この指導法に基づく小曲の作製が実際の作曲と異なるところは、和声問題の和音連結をもとにするため、作る曲の和音配列の筋書きが始めから決まっていることである。学習者にとってはこのことがまことにありがたい。初歩的作曲を行なう学習者がまずぶつかる難関は、作曲の進行に伴なう和音の選定であろう。それは学習者にその曲を作るに必要な適確な和声感覚が備わっていないからである。この指導法に基づく小曲の作製では、学習者は、少なくともこの和音選定の労から解放される。和音は始めから決まっているからである。

この始めから決まっているということに疑議が出るかもしれない。その疑議は作曲の本質を考えてのことであろう。しかし、この指導法に基づく小曲作製の趣旨は、この小論の冒頭でくわしく述べたとおりである。要するに和声学習の効果を高めるためのものであり、いずれ一応の終止符を打つ時期もある。そして作曲と和声学習との距離を次第に縮めていく。本来作曲というものは全く自由なもので、和音配列の順序など始めから決まっていはいない。学習者は一日も早くこの自由な作曲の世界に到達しなければならない。そのためにも、ある一時期この指導法に基づく小曲作製の学習を行なうのである。

次にこの指導法を、和声指導の過程でどの程度導入するかについて述べる。和声学教程書に盛られた実習問題の数は極めて多い。教程書の内容にもよるが、実習問題を多少取捨選択するとしても、これらの問題の解明を完了することはなかなか容易なことではない。したがってこの指導法導入の程度にもおのずから限度があり、やたらに小曲作製をやらせていては、本命で

ある実習問題の解明の方に支障をきたす。そこで適当に間をおき、学習者の状態を十分観察の上、時宜を得た導入を行なわなければならない。学習者に意欲が湧き自主的学習が可能になれば、小曲作製の回数はなるべく多いほどよい。

要するに学習者は、この指導法の導入により、和声学が作曲の基礎理論であることを従前に増して明確に知ることができるであろう。たとえ専攻が作曲以外の部門（主として実技関係）であっても、和声学習の真の意味が理解できれば、それだけで、専門外の学習として安易になりがちな学習態度は是正されていくであろう。専攻が作曲でなくても、作曲もできるという学習者は、その専門の技能に更に信頼度を増すことになるであろう。教育者志望の学習者にも同様のことが言い得る。実技と密接に関係のある組織的かつ体系的な作曲の理論で武装された学習者は、従来よく見受けられた実技屋教師にとどまることはないであろう。

筆者は以上のような観点に立って学習者の将来に思いを馳せながら、声楽、器楽等を専攻する学習者に対する効果的な和声指導法について考究していた。そしてこの和声問題解明後の和音連結を、そのまま和音構成とした小曲作製の発想に着目したのである。この小論は以上の発想を出発点として、「指導者」と「学習者数名」を仮設した論述形式をとりながら、筆者の和声指導上の研究と経験に基づいて、この指導法の実態についてとりまとめたものである。

なお、掲載した楽譜例はすべて筆者の考案したものであることを付記する。

諸賢の御批判と御指導をおねがいする次第である。