

即興演奏指導法の研究

小林 昭 三

Shozo KOBAYASHI :

A Study on Instructional Method of Improvisation

はじめに

ここでとりあげる即興演奏とは、高度な内容や技法をもつものでなく、主として古典的機能
和声法に基づく簡単な旋律とその和声づけを鍵盤楽器を用いて、即興的に演奏することを意味
する。

即興演奏は、単に和声学への導入的役割を果し得るのみならず、和声を中心として、和声と
それぞれ関連のある旋律・リズム・フレーズ・形式・テンポ・アーティキュレーション・表情
などを総合的に学習することができ、さらに即興演奏力を高めることにより、これを原動力に
して、作曲活動にまで発展させることが可能である。したがって、即興演奏力を養うことは、
真に音楽性豊かな感覚を身につけ、さらに知的（理論的）理解を深める基盤となり得る極めて
効果的な教育方法であることを痛感する。

近年、音楽の基礎教育に於いて、ソルフェージュの重要性が叫ばれ、我が国に於いてもその
方法を諸外国の教育法を参考にして、一段と強化、充実され、次第にその成果が現われてきて
いることは、よろこばしいことである。即興演奏とソルフェージュは、その取扱う分野は互い
に関連した共通内容を持ち、これら双方を巧みに融合させた指導法がなされれば、その教育的
効果はより一層高まることを疑わない。以上のような理由で、音楽基礎能力養成のために、即
興演奏をソルフェージュと共に重視したい。

一般に和声学を学習する場合に、とかく五線紙上での音符連結作業に偏することになりがち
だが、大切なことは先ず実際に音を出して、その響をよく聴く作業が先行しなければならな
い。したがって初歩の段階では、和声学で学習する平行8度や5度の禁則をあまり問題にしない
で、先ず覚感を通して音を把握する訓練がなされねばならない。つまり学習者にとって、これ
らの響がどのように悪いかということが、実感として明確に認識できなければ、単に感覚から
遊離した知的理解のみに停滞し、一部の学習者にとっては、学習意欲の低下を来すことにも
なりかねない。むしろ、理論的な面からの知的理解をなおざりにするものではないが、最悪の場
合には単に紙上での機械的な和音連結を取扱うことに終り、最も重要な感覚面での把握がなさ

れない恐れも生ずることになる。

中田喜直氏は彼の著書の中で、次のように記している。「普通、音楽を勉強する人は殆んどピアノを使う。……………ピアノは音楽の基本的な楽器である。もちろん和声学もピアノを使って勉強するが、和声学はピアノのためのものではないので具合が悪い。和声学はその名の通り、和音の中の一つ一つの音を独立した声部として取扱い、その声部の動きを厳格に規定したものであるから、混声合唱か、異なる楽器の四重奏でやらなければ本当に理解出来ないわけである。平行八度や平行五度の禁則は、そうすれば或る程度理由がわかるが、ピアノで弾いたのでは悪く聴こえない場合が多いから、例えば下記の楽譜で点線で示した所が、悪いという事は全く無意味になってしまう。」



筆者も田中氏の言に賛成であり、和声学で取扱われる悪い連結の響を感覚的に理解できるのは、かなり和声学の習得が進んだ段階に於いて初めて可能になるものと思われる。したがって、このような規則を中心にした理論から学習するのではなく、先ずその前提となる感覚を基盤とした訓練を導入とした学習を行ない、次第に体系づけられた理論を学んで行く方法を取りたい。

本稿は、以上の趣意により、音楽基礎能力を高めるために重要な役割を果す即興演奏の一指導法を示したものである。

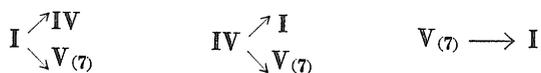
〔練習 I〕 カデンツ

調性のある音楽では、カデンツを最小単位として、これの連続により、楽句・楽節・楽曲へと発展するものである。つまり、カデンツを楽曲構成要素の一つの和声単位とみなすことができる。それ故に、即興演奏に於いても、カデンツを自由に演奏できるように十分な練習が必要である。



楽譜1は、I・IV・V・V₇の基本形と転回形である。両手で自由に演奏できるように、十分に練習する。(左手の場合は、オクターブ低くして) ()内の音を省略した形でも練習する。

楽譜2.楽譜3.を両手で演奏する。(左手の場合は、オクターブ低くして) []内の和音を省略した形でも練習する。楽譜2.3.のうちには、次の和音連結を総て含んでいる。



2.

(註) 以上の和音連結のうちには、 $\text{V}^{(7)} \longrightarrow \text{IV}$ のものだけが含まれていないが、自然な和声進行に逆行するので、当分の間は使用しない。和声的感覚が或る程度進んだ段階に於いて、初めて使用可能になる。

[練習 2] 旋律と和声 (I)

楽譜4にならい、左手に $\text{I} \cdot \text{IV} \cdot \text{V}^{(7)}$ の和音を使い、右手に和声音のみを使って、自由に旋律を作れ。楽譜化する前に、ピアノで十分に演奏して、なるべく整った旋律を作るようにせよ。

4.

4.

[練習 3] 旋律と和音 (II)

楽譜5は楽譜4に非和音を混入して、より旋律を美しくしたものである。これにならって、[練習 2]で作られた旋律に非和音を使って改作せよ。

5.

(a)

(b)

×印は非和声音を示す。この段階では、非和声音の理論的な分類やその使用法を問題にしないで、あくまでも感覚を通して、自然に美しくひびく音を探して使用するよう指導する。

〔練習 4〕 旋律と和声 (III)

楽譜 6. a と楽譜 6. b は、同一旋律のものに異った和声（ただし、和音は I・IV・V のみを用いて）づけをしたものである。当然、非和声音の現われる位置がちがってくる。この他にもまだ異った和声づけが可能だが、重要なことは、あくまでも旋律が生き生きするような和音を選択することである。旋律と和声は相互に支え合うもので、そのいずれか一方だけで独立することはむずかしく、両者は相互に他方の協力なしには発展し得ないものであることを十分に指導する。旋律に和声づける際は、それに最もふさわしい和音が選択できるように、徹底した和声感覚の訓練を要する。

6.

(a)

(b)

次に示す楽譜7は、1小節単位でみた場合、旋律と和音の關係に於いて、別に不都合はないが、全体を通して演奏した場合に、かなり不満足感が残る。1)と2)の箇所では、同一和音で処理されており、このことはフレーズとの關係が不自然で、ここでは当然和音が変わらねばならない。4)の箇所も、同一和音でその位置を変えたでものあるが、やはり旋律の流れを阻害し、終止感を稀薄にしている。これに反し、3)の箇所も縦線をはさんで、同一和音で処理されているが、ここではかえって、リズム感に変化が生じ、効果的にひびく。このように、旋律に和声づけをする場合、旋律のどの部分に、どのような和音を当てるか、どの部分で和音を変えるか、その和音が前後の和音と響の点でつながりがよいか等、全体的な観点で和音選択がなされねばならない。

7.

楽譜7は、当然楽譜13 aのように和声づけをするのが正しい。

次は、ロシア民謡の1節に和声づけしたものである。仮に、この旋律に楽譜8 aのように、I—V₇—V₇—Iの和声づけがなされた場合、1小節単位でみれば、別に不自然ではないが、4小節を通して演奏した場合には、不満足な感じで旋律の美しさが表現されない。その理由は、2小節単位のフレーズ感が不明確になり、前後の2小節間における対比がぼかされるからである。ここでは、どうしても3小節の初めで和音を変えねばならない。部分的に和音を考えると、2小節めに非和音を含まないV₇の和音を選択するようになるのは、当然の結果である。楽譜8 bのように、2小節めにIVの和音にすれば、フレーズの関係と和声の流れの関係で、旋律のもっている美しさが生かされてくる。このように旋律に和声づけをする場合には、旋律の表現内容を十分に生かし得る和音を、全体的観点から眺めて決定されねばならない。

8.

楽譜9は、同一旋律の速いテンポと遅いテンポの二種に和声づけしたものである。aのように遅いテンポのものには、細かく和音を変化させた方が自然で、これをかりに速いテンポで演奏すれば、全く非音楽的になり、旋律の表情は死滅する。これに反して、bのように、速いテンポのものは、数少ない和音で和声づけられた方がよい。これを非常に遅いテンポで演奏すれ

ば、間のびして、つまらない旋律になってしまう。このように、テンポの関係にも和声は極めて密接なつながりのあることを忘れてはならない。

9.

このように、旋律に和声づけをする場合には、旋律のもつ表現内容を十分生かし得る和声を、全体的観点から眺めて決定しなければならない。

楽譜10の各旋律に、ふさわしい和声づけをせよ。

10.

〔練習 5〕 V_7 の使用法

導音と第7音は重複しないようにする。ただし、短音符での重複はさしつかえない。楽譜11、楽譜12を十分に練習し、反射的に音があつかめるように訓練する。

11. $V_7 \rightarrow I$

12.

楽譜12にならって、数多く即興演奏をする。V₇ → Iの連結は、楽曲中に数多く現われるので、頭の中だけで理解するだけでなく、反射的に音がつかめるようになるまで、徹底した練習が必要である。旋律に導音・第7音がある場合には、和声部にはこれらの音が省かれていなくてはならない。短音符の場合での重複はさしつかえないが、例えば同じ楽譜であってもテンポの緩急により、重複が可能であったり、重複を避けた方が響がよかったりするのので、あくまでも感覚を通しての学習がなされねばならない。

〔練習 6〕 旋律と和声部の間隔 (I)

右手の旋律と左手の和音の音程間隔が離れすぎている場合は、あまり響がよくない。したがって、次の楽譜13 aを楽譜13 bに、楽譜14 aを楽譜14 bに改めた方が、響がよくなる。

13. (a)

13. (b)

〔練習 7〕 旋律と和声 (IV)

一般に楽曲の最終部分は、終止感の伴なう終止形でしめくられる。各種の終止形があるが、ここでは最も多く使用されるIV→(I)→V(7)→Iの定型を練習する。(I)は第二転回形で使用される方がよいが、初歩の段階ではあまり問題にしなくてよい。むしろ、左手の和音連絡が滑らかになるように心がける。次にあげる楽譜15は、同一旋律(曲の最終部分)に和声づけしたものである。(注)(I)は省略することができる。

a, b, cのいずれでもよいが、aは和音の数がb, cに比較して少く、どちらかと云えば、やや速いテンポのものに合い、b, cはいくらか rit. 感をもたせた、ゆっくりしたテンポのものに適している。ただし、cの例は、左手の和音が低い音域に位置しているために、やや重苦しい感じにひびく。それ故、C-Durの場合には、響の点でcよりもbの方がすぐれている。c'はcをF-Durに移調したものであるが、高域が高められているので、ひびきがよい。このように、左手の和音が低音域にある場合は、重苦しく感じられるので、特別の効果を必要とする場合を除き、低音域での和音使用は避けねばならない。(旋律と和声部の間隔に注意)

前出の楽譜10の各旋律を、V₇の使い方・和音と旋律の間隔・終止形などを考慮して、もう一度美しくひびくように、作り直せ。必要があれば、適当な音域になるように移調せよ。

〔練習 8〕 移 調

総ての調で、自由に演奏できなければならない。先ず、楽譜1・楽譜2・楽譜3・楽譜11.をC-Durの近親調へ移調してゆく。これらの調での演奏を、C-Durの演奏と同じように、困難を感じなくなるまで、徹底して練習せよ。次に4小節程度の旋律を作り、これをもとにして、移調練習を行なう。さらに、遠い調へと移調練習を拡大してゆく。

〔練習 9〕 副三和音

I・IV・V₍₇₎の主要三和音を、自由に使用して和声づけができるようになれば、おおかたの旋律は、これらの三和音で処理することができる。しかし、さらに色彩豊かな和声づけをするために、II・III・VII・VIの副三和音を使用する。これらの副三和音は、次に示す主要三和音と同一の機能をもち、それぞれ主要三和の代用として使用される。

VI……I又はIVの代用として II……IVの代用として

III……V₍₇₎ 又はIの代用として VII……V₍₇₎の代用として

次に示す二種の連結は、特に数多く使用されるものであるから、十分な練習が必要である。

V₍₇₎ → V III → V₍₇₎

16.

(a) II → V₇ 又は III → V₇ 又は III → V₇ 又は

(b) V₇ → III

16.

旋律に和声づけする場合、主要三和音を主体にし、これらの副三和音は、和声的色彩に変化を与える意味と、副三和音を使用した方が、むしろ効果的であると思われる箇所にのみ使用するべきものである。

次に示す楽譜17aは、主要三和音よりも副三和音を多用したため、調性が曖昧になりよくない。(もちろん、特殊な効果をねらった場合は例外である。)副三和音は、適度に主要三和音の間にはさんで使用することにより、初めてその機能を発揮する。楽譜17aは当然、楽譜17bのように和声づけされるのがよい。

17.

(a)

17.

(b)

次に示す楽譜18.楽譜19.楽譜20は、前出の楽譜6.楽譜13.楽譜14を、それぞれ副三和音を混用して、和声づけしたものである。主要三和音のみを使用して和声づけされた楽譜と比較し、その響の相違を検討せよ。

18.

19.

20.

前出の楽譜10の旋律に、副三和音を混用して作り変えよ。

〔練習 10〕 他調の V₇ 使用

楽譜21に示すように、C-Dur の各四和音を基盤として、これらの和音の一部に変化記号をつけることにより、V₇の和音を作ることができる。これらのV₇は、C-Dur からみて、それぞれ他調のV₇和音である。V₇は主として、V₇→I・V₇→VIの二種の連結で使用されることが多い。楽譜22に示す、これらの和音連結を、前出の楽譜11・楽譜16b'のように、いろいろ変化させた形で使用できるように、十分練習せよ。

21.

22.

F:V₇ G:V₇ A:V₇ B:V₇ d:V₇ e:V₇

調に属する固有和音の外に、これらの他調のV₇和音を借用することにより、より一層変化のある多彩な和声づけを行なうことができる。実作品の殆んど総てに、これらの借用和音が使

われているが、曲のどの部分に使用するかが問題である。

借用和音の使い方の注意として、今迄練習してきたように、主要三和音を主体にし、これに副三和音を混用したものに、さらに変化を与え、和声的色彩を豊かにするため、必要に応じて、これらの他調V₇を使用すべきもので、乱用することは、反って調性を曖昧にするのでよくない。あくまでも効果的な場所で必要に応じて使用ができるように、十分な感覚的訓練が必要である。

旋律に、これらの借用和音を使用するための技術的方法として、これらの借用和音に後続する和音の種類を、よくみきわめておかななくてはならない。例えば G-Dur のV₇が使用できるのは、この和音の次に C-Dur のV₍₇₎ 又はIIIの和音が連結される筈であるから、借用和音使用の次の旋律部が、C-dur のV₍₇₎ 又はIIIの和音で処理できるものでなければならない。又、G-Dur のV₇が使用されるところの旋律部にF音があれば、借用和音の構成音である Fis 音と衝突して不協和をきたすため、このような場合には使用できない。

次に示す楽譜23、楽譜24、楽譜25は、それぞれ他調のV₇を借用している。これらは作例なので、短い旋律の中で、数多く借用和音を使用しているが、実際は効果のある箇所にもみ数少く使用されるべきもので、前述の通り、乱用を避けねばならない。

23.

Musical score for exercise 23. The melody is in C major (C4-D4-E4-F4-G4-A4-B4-C5). The bass line consists of chords: C major, G major, D major, G major, C major, F major, C major, G major, D major, C major.

24.

Musical score for exercise 24. The melody is in C major (C4-D4-E4-F4-G4-A4-B4-C5). The bass line consists of chords: C major, G major, D major, G major, C major, F major, C major, G major, D major, C major.

25.

Musical score for exercise 25. The melody is in C major (C4-D4-E4-F4-G4-A4-B4-C5). The bass line consists of chords: C major, G major, D major, G major, C major, F major, C major, G major, D major, C major.

〔練習 11〕 減7の使用

楽譜26は、減7の和音を示したもので、〔A〕.〔B〕.〔C〕三種類のグループに分類できる。減

7の和音は非独立性和音なので、比較的どの和音とも連結することができるが、楽譜26に示したように、それぞれ1.2.3に連結するものは、比較的響がよく、したがって利用度は高い。

減7の和音の使い方は、他調のV₇の借用と同様、さらに和声に変化を与えるものであるが、やはり乱用は避けねばならない。次に減7の和音を使用した例を楽譜27.楽譜28.に示す。これにならって、減7の和音の使用法について練習せよ。

26.

(注) V₇はV₇もよい

27.

28.

〔練習 12〕 旋律と和声部の間隔 (II)

楽譜29aは、今迄の方法（左手に密集和音を使って和声づけをする）で和声づけしたものであるが、旋律と和声部の音程間隔が拡がりがちになったり、和音の各音が互いに密集しているので、どうしても響が重くなる。又、ソプラノとバスは、互いに均衡を保つために、反進行を主体にして動くのがよいが、旋律との間隔が離れ過ぎないように考慮すれば、どうしてもバス本来の動きが制約されて自律性を失うことになり、したがって良い響が得られないことになる。これらの悪い効果为了避免するために、楽譜29bのように改める。楽譜30は、同一和音でこれ

33.

〔練習 13〕 旋律とバス

一般に旋律とバスは互いに均衡を保ち、この二声部だけでも、きくにたえるようなものでなくてはならない。即興演奏の場合にも、旋律に合った和音を決定すると同時に、この和音の中からバスにふさわしい音を優先して選択し、必要に応じて、内声の響を充実するという考え方が大切である。

楽譜34 aは、二声で作られており、これだけでもきき得るものであるが、これに内声を加え、さらに響を充実したものが、楽譜34 bである。これにならない、今迄に作られたものを、バスを中心に考えて作り直せ。

(a)

34.

(b)

34.

楽譜35は、二声部だけで十分独立し得るように作られており、この上、さらに音を付け加えることは、反って響を悪くする。音の重複や省略はあくまで、感覚的に把握できるように訓練を要する。この楽譜の下のパートは、単にバスとしての役割だけでなく、旋律としての役割も担っている。(注) 6・7小節は分散和音なので、事実上のバスは、1拍めと4拍めである。

35.

〔練習 14〕 伴奏型

旋律に和声づけをする際、単に和音を充当するだけでなく、もっと積極的に旋律を生かすため、これにふさわしい伴奏型を考えることが必要である。旋律のもつリズム、テンポ、表情等をよくみきわめて、伴奏型を決定しなければならない。次に示す程度の伴奏型には十分なれることが必要で、楽譜化する前に必ず即興演奏を行ない、演奏を通して形を整えること。

次の旋律を8小節～16小節程度の長さの楽曲に完成せよ。この際、旋律の発展とまとめり、クライマックス・和声の変化、旋律と伴奏部の音域、バスの流れ等に十分な留意がはらわれねばならない。必要に応じてそれぞれにふさわしい発想記号も記入せよ。

36.

(a) Andante

(b) Moderato

(c) Andantino

(d)

(e) Moderato

(f) Allegretto vivace

(g) Andante

(h) Moderato

(i) Allegro

(j) Andantino

(k) Andante con moto

(l) Allegretto

(aa) Allegro

(m) Andantino

(o) Molto Allegro

(p) Tempo di Marcia

(q) Andante

(r) Moderato

(s) Allegro

(t) Andante

(u) Allegretto

(v) Allegretto

(w) Andante Cantabile

(x) Andante Cantabile

(y) Andantino

(z) Tempo di Valse

む す び

- 1) 音楽を学ぶものは、すべて、この程度の即興演奏が自由にできることが望ましく、この段階から、実作品のアナリゼを行ないながら、さらに理論的理解力を深めて、整った作品が作れるように指導して行きたい。
- 2) 紙面の都合により、ここで取扱った楽譜例は、すべて長調によるものだが、これは当然、短調の楽曲も平行して練習が行なわれるべきである。ただし、実際の手扱いは、[練習5]が終了した程度で導入した方がよい。
- 3) 練習問題は、C-Dur. F-Dur. G-Dur に限られているが、カデンツを中心として、すべての調で自由に演奏できるようにする。それ故、絶えず移調練習を行なうことは極めて大切で、移調が自由にできるようになれば、転調することはさほど困難ではない。
- 4) この後、変化和音・属7、減7和音以外の7の和音、9の和音などが使用できるように、さらに拡大して行く。
- 5) さらに日本音楽などにみられる、機能と声によらない自由な和声づけが、即興演奏で行なえるように研究を進める。
- 6) 8小節～16小節程度の楽曲を数多く作る練習は、より長い楽曲を作ることへの基礎となるものである。
- 7) ピアノ以外の楽曲を作るにも、先ずピアノを使ってスケッチし、構想をまとめることが必要であり、その意味で即興演奏技法を身につけることは、極めて重要であると云わねばならない。
- 8) できればピアノ学習の初歩段階から、単に演奏にのみ重点を置いた教育法でなく、これと平行して即興演奏力を身につけて行くことは、演奏力を増大するばかりでなく、音楽的創造力を豊かにし、音楽をより深く理解するのに役立つ。又、既に作曲された楽譜を演奏する行為は、とかく受身になりがちであるが、即興演奏を行なうことにより、より興味をもって積極的に音楽を表現しようとする姿勢が生まれる。

参 考 文 献

- 中田喜直著 実用和声学 音楽之友社
長谷川良夫著 大和声学教程 音楽之友社
長谷川良夫著 対位法 音楽之友社
長谷川良夫著 作曲法教程(上) 音楽之友社
森脇憲三著 判奏のかたち 音楽之友社
菅原明朗著 ピアノのための和声(上,下) 音楽之友社
下総皖一著 作曲法新書 音楽之友社
アルノルト・シェーンベルク著 作曲法入門 カワイ楽譜