

旋 律 要 素 の 解 析

ーエレメンタリー・フレーゼットと、演奏におけるその重要性ー

2022 年改訂版

北 村 憲 昭

キー・ワード：音楽・演奏・旋律・要素解析

1.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有る最小単位を、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」と言う。

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「演奏の為の楽曲分析法」¹⁾ で、「楽曲分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を「音楽のリズム構造」²⁾ の中で唱え、その用語として使われた物である。

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次のように主張している。「では、文字の羅列に等しい音符に意味をもたせるには、どうしたら良いのでしょうか？ 英文は、単語ごとに隙間を空けることによって、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）をグループ化する事によって、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、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事**を基点とすべきなのです」（「生きた音楽表現へのアプローチーエネルギー思考に基づく演奏解釈法ー」³⁾ 第1章第2節 p.21 参照）と太字で強調してまで述べている。

これらの様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ところであるが、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、こうした分析を経なかった為に説得力を失っているだけでなく、それを補う為に「感動を呼ぶ」ことを狙う過度の演出効果による演奏が多く見受けられる。

この原因の一つには、旋律の分析法が十分に確立していないことが有ると考えている。

前記のグルーピングは優れた理論であるが、フレーズの構成についての論理的説明であり、演奏法は演奏家の解釈に委ねられる部分が多く、演奏理論を確立するには不十分に思える。

フレーズ認識の為にグルーピングはもちろん不可欠であるが、演奏はリアルタイムの行為であり、一つの音の意味付けを確立する理論が必要であろう。

そこで本稿では、より詳細な旋律の要素すなわち「フレーゼット」を解析する方法とその重要性を述べてみたい。

旋律を解析する方法は、保科洋氏の著書の引用にあるように、文章における文節に分ける分析を試みるのであるが、これが文章の様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物で、区切りが無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、演奏家がそのフレーゼットに独自のイントネーションを加える、すなわち演奏解釈をするのである。そのフレーゼットの区切り方を解釈するのではない。

この点がこのフレーゼット解析とグルーピング理論との相違点である。前記の保科氏の著書では、グルーピングでその演奏法を説明した為に、解析理論と演奏理論が混在して述べられ、良い演奏の指針としては理解し難くなっている。

しかしその様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、正しく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。そのような正しい解析法をしていないために、本来の作曲家への共感や敬意がなくなってしまった演奏が氾濫しているのではないだろうか。

旋律の解析がいかに良い演奏の為に必要であるかを、筆者の前著「演奏の解析法」⁴⁾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成る解析法”で、このフレーゼット解析の重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、演奏の良し悪しの判断が明確になるのではないかと考えている。

2. フレーゼット解析の概念

このフレーゼット解析法の概念は、一つ一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。その為には、書かれた全ての音について検討していかなければならない。それには、フレーズを極力分割する。そうすることにより、決して切り離されてはいけない音のグループが明確に成って来るのである。これは個々の演奏解釈で決定されるものではなく、客観的な論証が必要である。同じ様なハーモニー理論による解析はよくなされるが、これは旋律の解析によるものである。

かつてから旋律解析法の一つに、「リズムのグルーピング」がある事については、先に引用した保科洋著「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―」³⁾に詳しい説明がある。重要な理論であり、今から述べ様とするフレーゼットの解析法と矛盾するものではない。フレーゼット解析のグルーピング理論との違いは、そのアプローチが「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がベースになっている。

即興演奏の基はバロックの演奏法である装飾法だが、その詳しい理論の説明は専門の書（参考文献⁵⁾ 参照）に譲る。実際に即興演奏を試みる時に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事が、フレーゼットの解析法へのアプローチである。

スケール、ターン、アルベジヨが即興パターンの全てだと言ったら極論であるように思えるが、即興のみならず音楽はこのパターンが全てで、後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。ゆえに、Bach でも現代曲でも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事ができる。その方法論を、作曲法の説明として アルノルト・シェーンベルク著 G.ストラング L.スタイン編「作曲の基礎技法」⁶⁾ に見る事ができる。

この中の第1部第3章で、動機の変奏方法が詳しく述べられている。又その前の第2章楽句の所では「構造上最も小さい単位は、楽句である」と定義しているが、作曲家の理念としてはそれより小さい物は作曲家の意図を反映させるには小さすぎると思えるのであろう。つまり作曲家の潜在意識の部分と捉えているのである。今そこを問題としたいと思っている。むしろこのような所に作曲家の深意が表れている様に思うのであり、我々演奏家が楽譜を頼りに作曲家の深意を探る手がかりとしては、フレーゼットやその変奏にヒントがあると見たい。

シェーンベルクはこの第2、3章で試みられる変奏の実例の多くに Beethoven の作品を引いている。すなわち今ここで述べ様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事だ。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事が大切であり、それを説明しようとするのがこのフレーゼットの解析である。

3. フレーゼット解析法

手順としては最初の音から順に出発音と到達音を見つけて行くのであるが、むしろその到達音こそが重要な音であるので、逆にその到達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（フレーズ）での音の結びつきもある。先に引用したグルーピングの分析は、そのフレーズ構造を解析した方法論として大変に詳細であるが、このフレーゼットにおいてはさらにもっと小さい単位を扱うものである。ゆえにその最小単位を見る事から先ず始め、さらにより大きな単位での結び付けを考えるようにする。そうすれば、フレーズ構造も矛盾なく理解でき、論理的な演奏をすることができる。

解析の段階で矛盾や大きな単位を崩してしまう問題が生じた時、その解析に疑いを持つ場合がある。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出すことによって解決できるだろう。そのような場合、多くは変奏に変奏を重ねた所であり、音楽的問題で無く音楽分析的矛盾である場合が多い。ハーモニー分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事こそが音楽分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。音楽分析ができるように解釈するのは演奏の目的に反する。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事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。

以下実例のフレーゼット解析を解説する事で、解析法の説明を進めていくことにする。

注1) フレーゼットの境は、譜例中白線で示している。

注2) 譜例に付随する音源については、筆者のホームページ¹⁵⁾に公開している。この音源を聴けばフレーゼット解析の効果が歴然とするので、是非参照していただきたい。

注3) 音源はMIDIで制作しフレーゼットを正誤で区切った音源を掲載している。正誤の音源は、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データは、生音を介していない機械音である。

A.音の分割

旋律を最小に碎くとすれば、もちろん一つ一つの音にすることが出来る。しかしその一つの音だけでは意味を成す物とは言えない。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交響曲の分析」p.10⁷⁾)と述べている様に、一つの音だけではそこに意味を感じることは出来ない。

しかし一つの音を分割すると、意味をもってくる。

一つの音を分割した例のフレーゼット解析を譜例1に示す。



譜例1 Beethoven Sym. No.5 c-moll III [音源 2a](#) [誤音源 2-1](#)

本来一つのG音(ドイツ語音名、以後「音」は省略する)は4つに分割されると、それぞれの音に新たに意味が生まれる。すなわち最初の音は始まりであり、これから何かが起こるのを予感させる為に次の音あるいはいくつか先の音への指向力がある。2つ目の音はそれを受けつつまた最終到達音への指向力を高める。3つ目の音は最後の音への指向を高める。

4つの音をひとまとまり(①+②)にしても間違いとは言えないが、内在する最小単位を2つとすることでさらに4つに分割した意味が強くなるであろう。特に③④の要素を示すことで、それまで3回同じ音で同じ音形を重ねた意味を、④でその同じ音をもう一度聞かせる事で新たなFへの移行に大きな意味を付け加える。

この楽譜全体で大きなフレーズのG G G Fのモチーフがあり、それをはっきりと見せるには、このようなフレーゼットを考えておかなければならないであろう。

この譜例1に繰り返されるパターンは、交響曲冒頭のモチーフの変形と成っている。

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つに分割されEsに移行する事でモチーフとなる説明が一般的であるが、4つの音の最後が長3度下へ移行した1つの音の変奏と捉えると、この第3楽章のフレーズは4小節で意味を成すモチーフであると見ることができる。(後の3.E.アウフタクトの項で詳しく述べる)この考え方は、前に引用したシェンカーの「ベートーヴェン第5交響曲の分析」⁷⁾で述べられている動機の解釈論(原旋律 Urlinie¹³⁾)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事により、またさらに音の変化を加える事により、1つの音に意味を加え

て行く事になる。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。

「運命のモチーフ」の音の関係を原型から見ていくと、図1のようになる。

注) 図1に描き込まれた↑↓はその音の指向力の方向性を示している。上拍下拍の用語と同じような意味と思ってさしつかえない。すなわち↑は↓へとつながって行く指向力を持っている。↓は、到達音を示す。

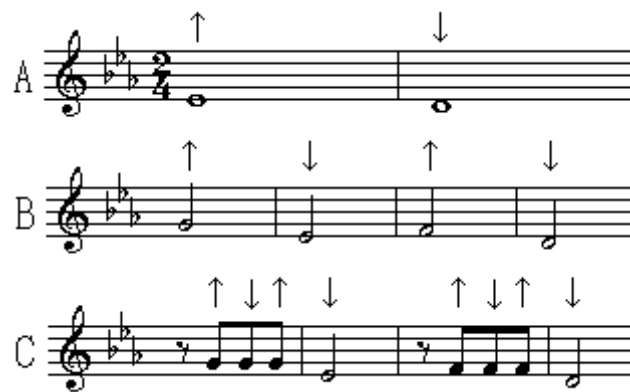
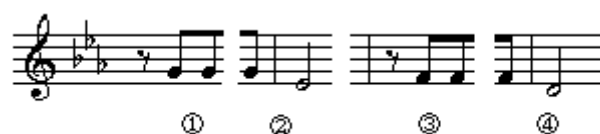


図1

厳密な意味では、A譜の↑はB譜C譜共に内在はしているが、最小単位の分析として見ているので、それには今は触れないで置く。あくまでそのようなフレーズ解明の為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、譜例2のように4つのフレーゼットに分割ができる。



譜例2 運命の動機のフレーゼット解析

これを8分音符全て↑にして考えるのは図1のB譜の段階であり、ここだけでは間違いとはいえないが、C譜の段階までの展開でさらに原型の形を強調する意味付けがあることから、演奏上必要な分割はこのフレーゼットのようなになる。

B.即興と装飾とヴァリエーション

バロック音楽において、「装飾」「ヴァリエーション」は「即興演奏」として同じ意味で使われる。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」⁵⁾なのである。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。

いくつか対比した例を譜例3に示す。

注)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を変化させたパッセージの「イタリア式」。



譜例3 [音源 14](#)

上段の記号の名称：1. アチャカトゥーラ acciacatura [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]）、2. 上行モルデント inverted mordent [英]、3. 下降モルデント mordent [独]、4. ターン turn [英]、5. 次も同じくターン turn [英]、6. アルペッジオ arpeggio [伊]、7. シュライファー schleifer [独]

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、なるべく素早くこれらの音符を演奏するように説明している。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世紀終り頃の古典派以来、下段のように書かれた装飾された楽譜を、我々はそれとは知らずに見ているのである。

もちろんここで取り上げたのは一部だが、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。ただし 最初の **3.A.音の分割** もやはり装飾法の1つだが、分割されたそれぞれの音に対して、さらにこの様な音の変化を加えられている。又さらにこのように変化した音それぞれにまた変化をさせると言ったように、箱の中に又箱が有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に作られているのである。それを解明するのは、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、今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であろう。

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、我々はその即興の楽譜を見ていると考えればよい。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」¹²⁾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、重要な物である。

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 Canon a 3 con suo basso und Gigue) からカノンの旋律の一部を取り上げる。旋律が始まる前に、2小節バスソコンティヌオだけで前奏があり、最も簡素な基になる4小節の旋律が始まる。

譜例4にその基になる部分(A譜)とそれに引き続き8分音符に分割し装飾した部分(B譜)を、3段目にバスソコンティヌオ(BC譜)をフレーゼット解析した物を示す。

注) この譜例の中 () で示している音は非和声音である。

A

B

BC

F: I - 4 vi - 4 IV - 4 - V I

譜例4 パッヘルベルのカノン A 譜テーマ、B 譜第1変奏、BC 譜バスソコンティヌオ

小節の所で区切りたくなるのだが、そうすればフレーゼットの終わりが非和声音に成る所ができてしまい、到達音で無い事がわかる。そこでこのようなフレーゼットになる。

装飾的に見れば、①⑤⑨はシュライファー、②④は下降モルデント、③は上行モルデント、⑪⑬は分散和音、⑥⑦は同音の分割の後半にシュライファー、⑧は下降シュライファーの間に根音のFを挟んでいる、⑫は真中にCを入れれば上下行のモルデント、⑩もオクターブ移動するが同じ上下行のモルデント。

基の旋律A譜のように4分音符ばかりの旋律は、意外に誤りやすい。**4.フレーゼットの重要性の検証 B.フレーゼットと歌詞との関係** の Beethoven No. 9 交響曲「歓喜の歌」も、このような過ちを犯した演奏が多い。解析を誤るといかに演奏が違ってくるかを、模範的演奏例と間違った例とで比較したので、参照して頂きたい。

また主旋律だけでなく、バスソコンティヌオの旋律もこのようなフレーゼット解析が必要である。旋律らしくないだけに不必要に思うが、より音楽的には意味が有るといってもよい。

どのパートも本来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楽譜が有れば編集者の加筆であろう。もしそのようなものが有っても、今論じているフレーゼットの解析に矛盾が無ければ大きな問題はない。しかし殆どの物には疑う必要がある。スラーの問題は、改めて **3.D.スラー、スタッカート、小節線**の項で論じることにする。

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成ったことは、大変すばらしい事である。しかしまだ信頼できない物が多い。特に Mozart 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のではないかとの憶測から、多くの書き込みをした楽譜が出まわってしまっている。近年 J.S.バッハの楽譜に付けられているスラーは、後に C.Ph.E.バッハによって付け加えられたということが分かっている。オーケストラのパート譜は、未だにその様な楽譜が使用されることが多いのは大変に残念である。

また有名なかつての名指揮者や演奏家の書き込みを、全て盲信した物もある。近年まで、「演奏家が独自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たであろう。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 Wilhelm Furtwängler は、音楽学者シェンカー Heinrich Schenker の助けもあり、正確なフレーゼットの解析をしている様に録音から聴き取ることができる。Umlinie¹³⁾

これが彼の名演奏の秘訣ではなかったのではないだろうかと考えている。

むしろ筆者は彼の名演奏のカギを探ろうとして、この解析法を認識し始めたのである。

さらに複雑に装飾を加えた最も有名な第 4 変奏部分のフレーゼット解析を譜例 5 に示す。

注 1) 旋律最初の C を省いているが、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ゼットの到達音であるからである。

注 2) () の音は非和声音を示す。

譜例 5 J. Pachelbel Canon 第4変奏部 [正音源 16a](#) [誤音源 16-1](#)

③のCから始まる上行の音階の要素を4つの音で分けても良いように思えるが、ここでは到達音のAにモルデント（ABA）が有り、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（CDEFG、譜例1の4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が、解析としてはこのようになるだろう。

⑦⑧の同じ様な箇所は⑧がBへ向かう事と、この中の和声音はAやCであり最終音の1つ前の音は和声音である為に次への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。前のCからに思えるが、Cから始まれば、最終音のAまで行くと「字あまり」のように成ってしまう。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 が単独に成ってしまい、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が多い。

3 小節目の⑲⑳もやはり同じような要素だが、ここも 8 音を 1 つ (⑲+⑳) にしなかったのは、上下行の旋律は最後へ向かう勢いを失いそうになるからである。

4 小節目最後は 16 分音符 2 音 DE 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りになる。

C.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。

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 つのフレーゼットとする事である。

一般的な西欧の旋律感としては、音を装飾する場合はその音の最初（前）に施す。音の最後（後）に装飾を施すのは、日本の「こぶし」ぐらいで、西欧の音楽ではそのような例はあまりない。ただ飾るだけでなく本来の音の強調との意味なので、強調される音の前にくることで意味が生れる。後ではない。(4.フレーゼットの重要性の検証、参照)

図 1 に在る ↑ ↓ で考えれば理解し易いであろう。

例に「運命」の第 2 楽章の冒頭を譜例 6 に示す。



譜例 6 [音源 6a](#)

譜例 6 上段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。下段の様に書かれれば解るのだが、上段のように書かれているので譜桁のつながりで見えてしまい、前の大きな音価の音を飾る様に思えてしまう。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事は良く解るのだが、非常に読みづらい。もしこの下段のように書かれていたとしても、実際に演奏すれば上段のよう

に成ってしまう。むしろこの楽譜通り演奏しようとするれば、生理的に違和感がありそれにあらがう強い意識が表れてしまう。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。すなわち上段の楽譜のようになる。

この楽譜をフレーゼット解析すれば譜例 7 のようになる。



譜例 7 Beethoven Sym. No.5 c-moll II [正音源 6a](#) [誤音源 6-1](#)

D.スラー、スタッカート、小節線

この他にも原則と言うよりもフレーゼットの解析を難しくしている事がある。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 6 を見れば **3.C.音価の小さい音**の原則に疑問は無いであろうが、譜例 7 のようにスラーが書かれているとフレーゼットの分割が間違っている様に思える。このスラーがフレーズや音のつながりを表しているのであれば、フレーゼットが間違っている様に見えるのだが、「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」(参照「ニューグローブ世界音楽大事典」⁸⁾「スラー」IX p. 369-370)

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の音との間は、スラーが切れている。特に最初は、つぎの 8 分音符には短い縦線（弦楽器などの奏法記号としてのスピッカート、スタッカーティシモ）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、明瞭な音になる。そしてこれらのスラーの切れた先、すなわち次のスラー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。音価の大きい音だけを取り出して見ると、最初の Es は C のアウトタクトとして、EsCCAsF、またつぎの B もアウトタクトとして、BDsBGEC、この後半は調性を強調のドミナント CEG の転回形分散和音と見る。ここに「運命のモチーフ」の 4 つの音による変奏が見える。これらの重要な音を装飾する為に、その前の 32 分音符が有る。

ゆえにフレーゼットで解析すれば、譜例 7 のようになる。

スラーと同じくその特徴的記号である「スタッカート、スピッカート」にも注意がいる。

Beethoven 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出来るだけ短いタッチで奏するものと考えられているが、ベートーヴェンの時代にはこの奏法は、逆にテヌートや強調だけの意味に用いられる事も有った。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事もあった」(児島新「ベートーヴェン・ピアノ作品集」春秋社 1984 I まえがき⁹⁾) またこの記述の前に、「現代の我々は 18 世紀から 19 世紀初頭にいたる音楽的伝統からまった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、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に成る事に注意しておきたい。

さらにもう 1 つ、間違い易く再認識したい物に「小節線」がある。

この五線を区切っている縦線は、音楽の区切りを示しているように思ってしまうのは無理からぬことかもしれない。しかし「小節線は、旋律の強拍部を示すための物」が正しい理解で、その小節線の右側が強拍、左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」(石桁真礼生他著 「楽典」 音楽の友社 1965 p.4¹⁰⁾) と説明されている。一般的には、「拍節単位を区切る為に、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言う」(武井茂美「ニューグローブ世界音楽大事典」⁸⁾ 文献社 1993 「小節／小節線」VIII p.503-504) 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。

小節線で囲まれた部分である小節が、旋律などのグループを示す物では決してない。

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↑↓の一塊のフレーゼットに成り、関係を切り離されてはならない場合が多い。

E. アウフタクト

このフレーゼット解析を導くのに、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)」の言葉の意味を辞典から引用すると、「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」(角倉一郎「ニューグローブ世界音楽大事典」文献社 1993 VIII「上拍」p.504⁸⁾) とある。

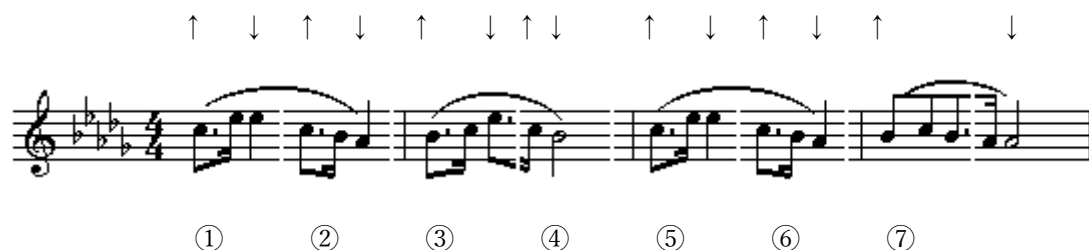
この中で下拍を1拍目と規定しているが、4拍子の3拍目や2拍子の2拍目などの中強拍、各拍の下拍も入れるべきであり、それぞれにもアウフタクトが存在すると思うのだが、その論議を今はせずに、アウフタクトは広くそのような場合も全て含んでいると考えてほしい。先ほどの↑の記述とさせて頂きたい。

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良いほどにアウフタクトが存在する。出展は失念したが、「アウフタクトのない音楽はない」とまで断言した説明文を読んだ覚えがあるが、そこまでは言えないまでも「ほとんどの」と言い変えるぐらいは許されると思う。

又西欧言語のイントネーションも、多くの場合アウフタクトを伴った話し方をする。この言語と音楽のイントネーションには大きな関係が存在するのではないかと考えている。

反対にアウフタクトが存在しないような話し方は、日本語の他には、東欧のチェコ語やポーランド語ロシア語などスラブ語系で見られる。これらの言葉は日本語同様に冠詞を持たない言語である為かもしれない。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。

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ウフタクトのない旋律がしばしば見られる。フレーゼット解析を加えればさらにハッキリする（譜例8）



譜例8 A. Dvořák Sym. No.9 e-moll Op.95 II [正音源 8a](#) [誤音源 8-1](#)

①②に付いて問題はないと思うが、それぞれの16分音符はあくまで4分音符や2分音符に属する。しかし拍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こわしたくない。

この譜例8の旋律すべてを一拍前に書けば、アウフタクトが有るといって差し支えないかもしれないが、イントネーションとしてDvořákはアウ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。

冠詞を伴った言語地域の作曲家でも、そのような旋律を意識して使っている。

ベートーヴェンの交響曲第6番「田園」の中にある。（譜例9）



譜例 9 L. van Beethoven Sym. No. 6 Op. 68 F-Dur

上段 I 前半 16-19 後半 151-154 [正音源 9-1a](#) [誤音源 9-1-1](#)

中段 III 冒頭 下段 III 165-168 [正音源 9-2a](#) [誤音源 9-2-1](#)



譜例 10 L. van Beethoven Sym. No. 6 Op. 68 F-Dur 第 1 楽章テーマ

[正音源 10a](#) [誤音源 10-1](#)

この作品の中で Beethoven は、アウ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のが見られる。この譜例 9 上段前半では、第 1 楽章の最初のフレーズ（譜例 10）の③のフレーゼット部分を使いながら、16 分音符から始まるアウフタクトのある旋律（一番最初の 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も同じに見えるが、今度は③のフレーゼットを変奏したアウフタクトがない 2 小節目を 1 つのフレーゼットとしたフレーズを使っている。

各楽章に Beethoven 自身の付けた標題で、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」音楽の友社 1948 スコア解説¹¹⁾）と書かれている。Beethoven が田園ウイーンの郊外、ハイリゲンシュタットの丘や近郊のウイーンの森でなくもう少し遠く、今のチェコあるいはハンガリーへ出かけたのであろう。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。

推測の域を出ないが、そのあたりの人々が話すこのようなアウフタクトの無いイントネーションの言葉や踊りのステップから、田園へ着いた印象を持ったのではないだろうか。

53 小節などで聞かれるクラリネットやファゴット等での鳥の鳴き声が、やはり突然（アウフタクト無く）聞えてくるのもその 1 つの裏付けとなるであろう。

もっとハッキリとした形が第 3 楽章に現われている。最初は譜例 9 中段の 3 拍目からアウフタクトのある旋律が始まるが、トリオからは下段のアウフタクトを伴わずにいかにもやぼったく強拍から始まる。この旋律は、まさに「田舎の人達の楽しい集い」¹¹⁾ ではないだろうか。Beethoven がこの様なイントネーションに注目をしたのは、間違いない。

これらの「新世界より」や「田園」の非西欧的旋律は、始まりはアウフタクトを伴っていないが、**3.C.音価の小さい音**の原則からすれば、旋律の途中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、「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。

これらのことをふまえれば、「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 2）従来通り G 音を 3 分割して Es 音へ進む演奏をしようとすれば、とてもスムーズに Es 音には入れないことが解る。実際には出来ないが、小節線の所で間が必要に成る。3 つの音をアウフタクトとして 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。どうしても別にしなければ、かつての大指揮者がしたように、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理解できないであろうが、実際に生のオーケストラを指揮した時に解かる事である。演奏は難しくないが指揮は意外に上手く行かない所である。

フレーゼットに忠実な演奏を考えると、図 1 のようなフレーゼットの解析が間違いに思えるのだが、演奏上必要だ。↑↓を弓のボーイングに置きかえると解り良いかもしれない。

問題が少しずれるが、第 4 - 5 小節の 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、弓を返す意味と取れば、この後からのフレーズ全てが納得のいく弓順に成る。

アウフタクトこそ次の強拍の音と強く結びついて 1 つのフレーゼットと成ることは、言うまでもない。アウフタクトは小節線や拍をまたいで次の強拍の音を強調するのである。

F. カデンツを考える

「カデンツ」とは、終止形の意味で「楽句や楽段、楽曲を締めくくる為の一定の型のこと」（渡鏡子「音楽大事典第 3 巻 p.1106」平凡社 1982）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事）」も含めて、音がある音に収束するという意味で使う。

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と同じだ。**3.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、**3.B.即興と装飾とヴァリエーション**や**3.C.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。**3.E.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ック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る事が出来る。その作業は和声学の領域に任せ、ここでは1つの音が何らかの到達点の音に向かうとしているのか、到達した音であるのかの判定を問題としている。それゆえに、シェンカーの文章⁷⁾を引用した。

1つの音では、その音の方向性の意図を示す事が出来ない。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、そのような音が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（当然後に有る音）↓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、全ての音に対し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を述べる事はなかった。それは当然のこととして見過ごされてきたのだろう。もちろん解りきった所は問題ないが、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有る。

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なので重要な部分だけに注目すれば良い。だが、演奏者は常に1つ1つの音に意図を持っているべきだ。その個々の音の方向性を表現することによって意味有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重要性である。

このようなフレーゼットでの区切りで演奏をすると、音程感や響き方がよくなる。そこに重要な意味がある。それについては今後の研究としたい。

4. フレーゼットの重要性の検証

A. 声紋分析による検証

検証例に、**3.B.即興と装飾とヴァリエーション**で取り上げたパッヘルベルのカノンから第6変奏を取り上げる。

基になる譜例 4 A 譜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。その形をフレーゼットにして演奏すると、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 3.C.音価の小さい音で述べたように、西欧的ではない。モルデントでなくむしろ次の 8 分音符と結びつくシュライファーで、新たな旋律展開を試みたのであろう。このように各拍をモルデントの 1 つのフレーゼットに見てしまう誤りは大変に多い。この間違いを検証する。

この部分の正しいフレーゼットを、譜例 11 に示す。



譜例 11 パッヘルベルのカノン第 6 変奏 [正音源 19a](#) [誤音源 19-1](#)

この部分を正しいフレーゼットで区切って演奏すれば、音源 19a のようになり、毎拍のモルデントとしてのフレーゼットに区切って演奏すると、音源 19-1 のようになる。

音源 19-1 の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 譜の旋律音を飾っている様には聞こえずに不安定な印象だけが残る。しかしこのような演奏が実際にはひんばんに聴かれている事実を知っていただきたい。

音源 19a の正しくフレーゼット解析した演奏では躍動感が有り、生き活きとしたその表情は一度完成された有名な第 4 変奏の旋律を、さらに新しい発想への意欲を感じさせている。これらの機械音による音源程度の演奏の違いでさえ、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、実際に演奏を聴かないことにはそれは判定できない。

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」⁴⁾ 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成る解析法」で演奏の良し悪しを判断する方法として述べた、声紋分析で検証を試みた。

正誤の音源の声紋分析図をそれぞれ図 2 に示す。

注) 図 2 は正誤の MIDI 音源を WAVE 形式に変換し、それを声紋分析した物である。この処理は全て同じコンピューター内で行ない、生の音は介在していない。

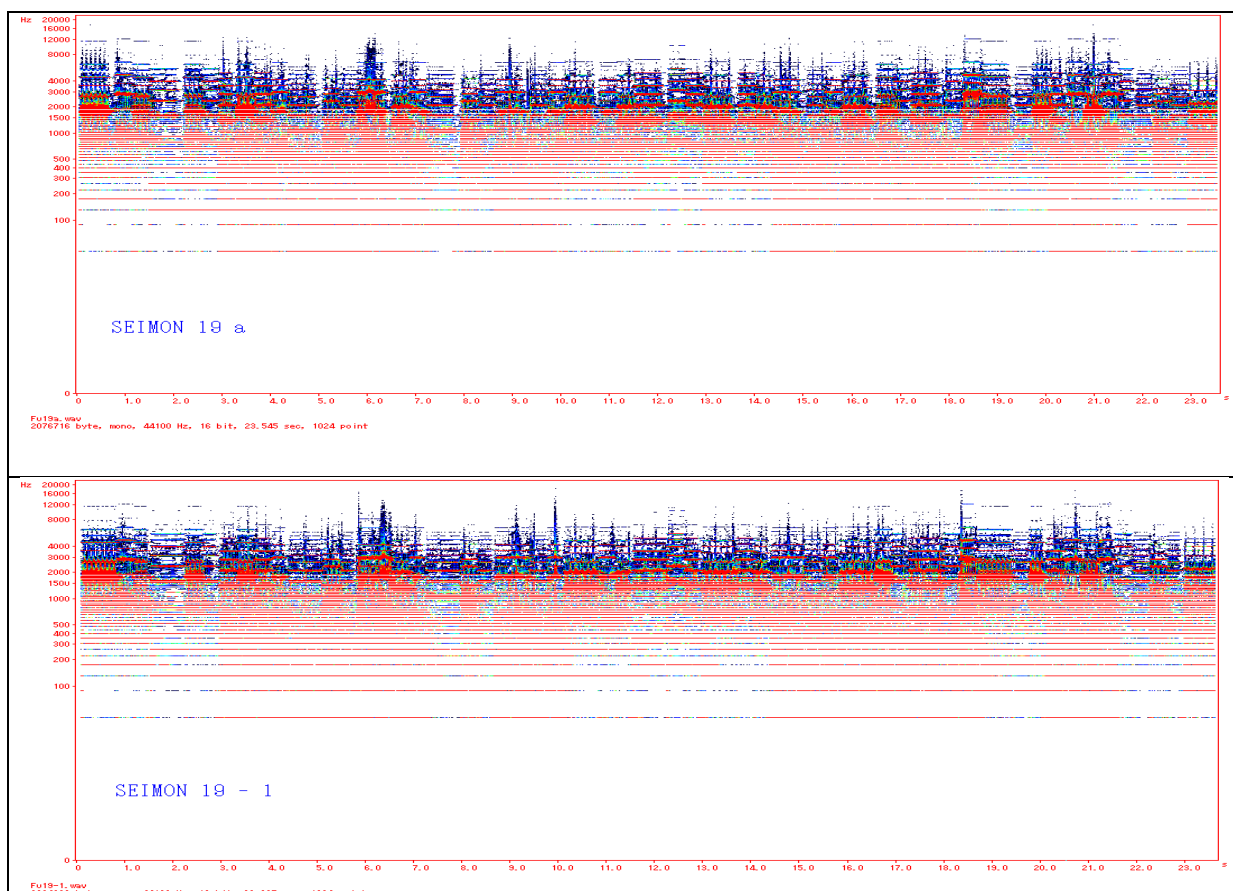


図2 上、正しいフレーゼット [音源 19a](#) の声紋分析図

下、誤ったフレーゼット [音源 19-1](#) の声紋分析図

全く条件を同じにした機械音の連続が、そのフレーゼットの区切りでどれほどの違いが有るのか？旋律のイントネーションにそんなに違いがでるのか？の疑問はもっともであるが、実際にこの声紋分析図を比べればその違いが歴然としている。

一口で言うならば、図2上の図はフレーゼット単位の流れが整っていて、旋律線が滑らかに現われている。しかし下の図ではフレーゼットが殆どわからず、かろうじて赤い実音部分（モノトーン図では少し薄いグレーの部分）や低い音域での区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。機械的な演奏と言うのはこのことを言うのであろう。しかし実際に音にして聴けば、この誤ったフレーゼットの区切れ目は露骨なほどに表れて、この声紋分析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あろう。専門家の研究を待ちたい。

少なくともこれらの声紋分析図からは、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成る事は、間違いない。

倍音のホルマント部分（上部のブルー、モノトーン図では濃いグレーの横縞部分）にも違いが見られる。下の図ではどの部分も直線的であるのに、上の図では旋律と共に変化が見られ、稚拙な演奏に聞える原因と言えるであろう。前著⁴⁾で述べたように、良い演奏の音は実際の楽譜上の音よりも倍音の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、良い響きを生んでいることが判る。

この例のほか L. van Beethoven "Freude schöner Götterfunken," from Symphony No.9 d-moll Op.125 IV 241-256 小節、つまり「歓喜の歌」の詳細なフレーゼット解析例と、フルトヴェングラー指揮バイロイト祝祭管弦楽団¹⁴⁾の模範的演奏とそうでない演奏の2種CDの演奏を、声紋分析により比較し検証を試みた。

そのフレーゼット解析が歌詞とどのような関係にあるかを説明した箇所を次に挙げ、フレーゼット解析の演奏上での重要性の結論にしたい。

B. 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、これらのようなフレーゼットの切れ目がはっきりわかる様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ことにする。

譜例 12 にフレーゼット解析をした楽譜を示す。

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

F.Schiller
L.van 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](#)

歌詞は、基本的に作曲される時には1母音に付き1つの音符が当てられるので、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）は休符を当てるので、この旋律部分にはその意図はない。

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。

全て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成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事により、描写に立体感や動きを感じさせている。

1小節3拍目のフレーゼット終りからを"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。2小節から3小節に移る所は、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ふのを、急速な"Toch-ter"へのフェードインをフ

レーゼットで繋ぐことで見せ、すぐに次のフレーゼットへ進めてもう一度先への関心を高め、この節の締めくくりである"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様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、言葉の直接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様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15小節の wo へフレーゼットをつなげ"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無く、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、Beethoven の意図した効果になる。

さらに、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。

5.おわりに

このような音の詳細な解析をする事について、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知らないと言わざるを得ない。演奏家はこのような解析を理論でしているのではないが、もっと詳細な変化をその旋律から考えている。ピアニストはフィンガリングで、ヴァイオリニストはボーイングで、管楽器奏者は息の流れで、打楽器奏者はマレットの選択や手順で、指揮者は身体の動きで、考えた意味に最も適切な音を作り出そうとしている。そしてその響きに、作曲家の意図を理解して得た論理性に基づいて、芸術表現の意図を示すのである。

大変に残念なことに、作曲家の意図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もてはやされているのが現実だ。観客が演奏を聴き比べて、なんとなく「流れが良い」とか「綺麗な音がする」などと評価することには、何ら言い及ぶものではない。しかし素晴らしい演奏をするためには、このような思考や解析法の習得が欠かせないのである。良い演奏と言うものは、細部に意図を込めて全体を構築して、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ことなのである。

自分の感性だけで独自の解釈と称し、作曲家と格闘する姿に感動をしてほしくはない。
聴衆はなんとなく全体の印象で判断をしているのだが、演奏者は正しく理解した解釈に基づいた演奏をする義務がある。

このフレーゼット解析法が、その理解の方法論として定着することを切望している。

この論文の改訂に際し、構成及び英文作成にご尽力いただいた北川啓微氏に感謝を申し添える。

参考文献

- 1) 熊田為宏「演奏の為の楽曲分析法」音楽の友社 1974
- 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
- 4) 北村憲昭「演奏の解析法—声紋分析による解析—」神戸山手女子短期大学紀要 NO.44 2001 (Noriaki Kitamura PERFORMANCE ANALYSIS BY SOUND SPECTROGRAM 2001)
- 5) ハンス・マルティン・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 1958)
- 6) アルノルト・シェーンベルク「作曲の基礎技法」G.ストラング・L.スタイン編 山縣茂太郎、鴨原真一共訳 1971 (Arnold Schoenberg FUNDAMENTALS OF MUSICAL COMPOSITION edited by Gerald Strang & Leonard Stein 1967)
- 7) ハインリッヒ・シェンカー「ベートーヴェン第5交響曲の分析」野口剛夫邦訳 音楽の友社 2000 (Heinrich Schenker BEETHOVEN FUNFTE SINFONIE Universal edition 1923)
- 8) 「ニューグロブ世界音楽大事典」文献社 1993 (THE NEW GROVE DICTIONARY OF MUSIC AND MUSICIANS)
- 9) 児島新「ベートーヴェン・ピアノ作品集」歴史的注解付批判校訂版 春秋社 1984 (Shin Kojima BEETHOVEN KLAVIERWERKE KRITISCHE AUSGABE MIT HISTORISCHEM KOMEMMENTAR)
- 10) 石柊真礼生他「楽典」音楽の友社 1965
- 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
- 12) G. PH. Telemann SONATE METHODICHE FUR QUERFLOTE(VIOLINE) UND

BASSO CONTINUO I1-6 II1-6 BARENREITER 1968

13) Heinrich Schenker DER FREI SATZ NEUE MUSIKALISCHE THEORIEN UND PHANTASIEN II-III Universal edition 1935

14) Wilhelm Furtwängler Bayreuth Festival Orchestra & Chorus 29th July 1951 Bayreuth Festspielhaus TOCE-6515 25 TOSHIBA EMI Ltd. 1990

15) <http://homepage1.nifty.com/nma-yc/meiennsou/dokufu/ongen/>

16) <http://homepage1.nifty.com/nma-yc/meiennsou/dokufu/>

17) William Lee BELWIN POCKET DICTIONARY OF MUSIC cpp/belwin. Inc.,1994

18) H. Riemann HANDBUCH DER PHRASIERUNG Max Hess 1912