

# 鍵盤楽器における即興演奏習得の実際

## —キーボード・ハーモニーによるゼクエンツを中心に—

紙 屋 信 義

Fact of an improvisation acquisition on a keyboard instrument :  
With a visual point of a sequence by a keyboard harmony

Nobuyoshi KAMIYA

An improvisation ability, is important for an instruction on a music education, solfège of a player, and fosterage of a fundamental music ability by a keyboard harmony, music performance of an organ on a church music to be on a keyboard instrument. Improvisation importance is watched, recently, as a reaction of a music education by the technique attaching importance to employing an only score. However, in Japanese music education for content and a method about an improvisation, an object is many, and least important with no a system. An education person of music aims at recognition and an improvement to a keyboard instrument and thinks about a method in order to learn a sequence as the measure. I think about impromptu necessity and significance and propose an improvisation method with method of various music. It makes recognition for music enlarge, for a musician to learn an improvisation. It fixes its eyes upon an element of a various music and by making technique of an abundant music develop, can express an abundant music.

キーワード：即興演奏 (Improvisation), 鍵盤和声 (Keyboard harmony), 反復進行 (Sequence),  
音楽手法 (Method of music), 音楽教育者 (Education person of music)

### はじめに

音楽教育の現場において教師(指導者)が、ピアノなどの鍵盤楽器を用いて指導するとき、即興演奏が要求される場面が少なくない。例えば子どもの歌をピアノ伴奏するときも、その場で用意された楽譜のみに頼る演奏では、音楽的に退屈で、子どもの興味を引く音楽作りをするためには限度がある。また子どもの動きに合わせて即興的に音楽を付けたり、物語や劇などに音楽を即興的に付けることが必要となる場面がしばしばある。

今日ピアノを弾くことは、単に楽譜の再現に留まらず、演奏者の創意によって鍵盤上で自由に弾くことができる技術や能力が不可欠であることは、音楽教育のみに留まらず、演奏法習得において、音楽に関わった者、誰もが認識していることである。現在、鍵盤楽器における即興演奏能力は、音楽教育における指導、演奏者のソルフェージュや鍵盤和声などの基礎的な音楽能力育成、教会音楽家によるオルガン演奏には欠かすことのできないものである。即興演奏の重要性は、楽譜のみに頼ったテクニック偏重による音楽教育の反動として最近、特に見直されてきている。

周知のように即興演奏は、楽譜に頼らず即座に創作し演奏する行為で、音楽における総体的な活動であると言える。それは歴史的に見ると、ごく当たり前に行われ、特にピアノより歴史の古いオルガンにおける即興演奏能力は、オルガニストにとって欠かすことのできない能力であった。即興演奏における変奏法、通奏低音奏法、協奏曲におけるカデンツァなどの即興演奏形態や、前奏

曲、フーガ、幻想曲、変奏曲などの楽曲形式は、西洋音楽の歴史のなかで重要な位置を占め、絶えず即興的に創作されてきた。また作曲の巨匠達は、即興演奏の大家でもあった。ジャズや民族音楽においても、楽曲形成で即興演奏の果たした役割は大きい。

日本の音楽教育において即興演奏は、難しいものとして歴史的になじみが浅く、その内容や方法には無系統なものが多く、あまり重要視されてこなかったように思う。楽譜を忠実に再現することには時間を費やし得意ではあるが、いざ即興演奏になると演奏できない音楽家や教育者が多い。その原因として即興演奏は、難しいという先入観があり、技術ではなく持ち合わせた潜在的な能力であり、身につけることが困難であるという偏見があった。それに加え体系的な方法論が確立されてなく、教育の現場に積極的に取り入れられなかったことに原因があるのではないか。そこで即興演奏は、身につけることができる技術であるという前提にたち、即興演奏の方法を音楽手法の観点から考察する。

確かに純粋な即興演奏は、極めて難しく、何らかの形式や手法に頼らなければ不可能である。ドイツの音楽大学での即興演奏のカリキュラムでは、鍵盤和声、特にゼクエンツに着目して、まずそれを身に付けさせ、発展させていく教育法がある。

音楽家、特に音楽教育者や指導者にとって必要な即興演奏を身につけるための方法として、まず即興演奏の可能性について述べる。そのうえで即興演奏におけるキーワードとなるゼクエンツについて考え、即興演奏の実践へと発展させる。

## I. 即興演奏の実際

### 1. 即興演奏の必要性

即興演奏Improvisation（独）とは、決められた楽譜などに頼らず、あらかじめ準備することなしに即座に作曲しながら演奏することである。ラテン語のex improviso「用意なしで」に由来している。即興演奏の実際における概念として、曲全体を創作する場合や、既存の楽曲に対して演奏者の創意で伴奏や他の声部を付加する場合。簡単な旋律や主題に対して装飾などの変奏によって即興的に発展させていくなど様々な方法がある。また単独で行う場合や集団即興など形態も様々である<sup>1)</sup>。どちらにしても作曲的な創作と演奏を同時進行させる行為で、楽譜に書かれたものを、そのまま再現することとは違った様々な技術や創意が必要であり、それらを知識としてだけでなく習得することが大切である。

音楽は演奏行為自体からつくりだされるので、即興演奏は實際上、演奏手段や演奏家の演奏能力による度合いが高く、全体的な自由即興は極めて難しい。一般的に即興演奏は全てが自由ということではなく、多少なりとも、なんらかの制約や構成原理に頼ることが多い。その範囲の中でいかに創造力を働かせるかがポイントになる。

ほとんどの即興演奏は、慣習や歴史的なしきたりに基づいている場合が多く、その場1回限りのものであるという点や、楽器や個人の能力による制限などから歴史的研究はもとより、その方法論も大変曖昧なものであった。しかし最近では音楽的能力の育成手段として、また音楽教育における表現を精錬し、創造的な活動として再び注目されるようになった。例えば歌のメロディーに対して即興的に伴奏付けしたり、子どもの動きに合わせて何か音楽を付けたり、音楽教育者に求められる即興演奏能力は拡大傾向にある。そうでなくても指導者が即興演奏できることは、いろいろな音楽の可能性を広げてくれるものである。音楽教育の現場にもっと即興演奏の要素を取り入れていくためにも、即興演奏習得のための実践方法について考えることは意義深いことである。

### 2. 鍵盤楽器における即興演奏の意義

音楽を構成する要素は、リズム、メロディー、ハーモニーである<sup>2)</sup>が、即興演奏では、まずその要素の変形から始まる。鍵盤楽器は、メロディーと伴に1人で和音をつくり、ハーモニーを奏でることができる楽器で、他の楽器と比べて大きな特徴となっている。鍵盤楽器における即興演奏も単旋律ではなく、和声的な多声部による即興演奏が中心で、歴史的に見てもかなり複雑な技術が要求されてきた。その点からも鍵盤楽器における即興演奏を考えると、和声が重要な位置を占めている。

即興演奏について歴史の観点から見ると、16世紀以降、教会においてオルガンが重要な地位を占めるにつれて、即興演奏が典礼音楽の中で用いられるようになり、オルガン曲の形式の中に取り入れられるようになった。プレリユード、トッカータ、ファンタジー、パッサカリア、シャコンヌ<sup>3)</sup>などは即興的性格のオルガン曲である。また16世紀以降のオルガン奏者であり作曲家でもある、J.S.バッハ、W.A.モーツァルト、L.v.ベートーヴェンなど

は鍵盤楽器上の即興演奏の名手として有名であった。特にバロック時代の演奏家が備えていた高度の即興演奏技術は、演奏家と作曲家が、まだ未分離であり、演奏家に対して作曲の知識と修練が要求されていた。そのことは通奏低音<sup>4)</sup>と装飾音<sup>5)</sup>の演奏法に要求されていた。

18世紀においては協奏曲の速い楽章におかれるカデンツァ<sup>6)</sup>が演奏者の自由な即興演奏の形式として確立した。

このように歴史的に見ても即興演奏の芸術的な向上は、現在までの全ての音楽的な創造の中に見いだされ、同時に新しい創作と実践によって促進された。つまり19世紀までの西洋音楽は即興演奏などの創造的な音楽活動によって普及し、その傾向は現在でも拡大傾向にある<sup>7)</sup>。

世の中には鍵盤楽器、特にピアノを上手に弾ける人は、たくさんいる。しかし適当に伴奏付けができ、即興的に何か演奏できる人は少ない。実際の教育現場では、全て楽譜が揃っているわけでもないし、指導者の使い慣れた楽譜があるとも限らない。どういう環境の中でもピアノを弾かなければならない。また最近、音楽指導者は、クラシック音楽だけに留まらず、ポップス、日本音楽、民族音楽など幅広い音楽知識と経験と、それに伴う演奏能力が要求されている。音楽教育者のピアノによる即興演奏、初見、和声付け、移調などの音楽の基礎能力は益々重要になっている。

### 3. 即興演奏の手法

即興演奏は演奏しながら音楽を創造することで、難しいという先入観を持っている人は多い。また「即興演奏は教えることはできない。それは才能であって生まれつき持ちあわせない限り、自由な即興に到達するのは無理だろう<sup>8)</sup>」と思っている人も多い。即興演奏は音楽上の種々の規則やパターンを、その場で瞬時に音楽のかたちとして再現する高度な音楽行為である。豊富な音楽語法や知識、技術が要求され、音楽経験が豊かな人ほど即興演奏の幅は広がる。しかし各個人の音楽レベルによって、その範囲の中でも即興演奏は可能である。楽譜の再現のみに力を入れ、音楽上の応用にしか興味を持たないと即興演奏は行き詰まるであろう。絶えず楽曲の構造、音の使い方、和音進行に気を配り、応用して、自分の音楽の中に取り入れてゆくような姿勢が大切である。

鍵盤楽器による即興演奏は、何もないうちから突然、音楽が湧き出し、でたらめを弾くのではない。何もかも自由ということではなく、音楽のスタイルがあり、音楽語法のワクの中での制約がある。そのワクを、どのように演奏の中に取り入れて設定し、個人の創造力によって発展させるかがポイントである。そのためには即興演奏の技術を理解し鍵盤上で習得することである。即興演奏はアイデアであり、身に付けることができる技術である。

鍵盤楽器による即興演奏を行う上での音楽的な要素から、音楽の理論的側面と身に付けなければならない音楽的素養を取り挙げてみる。

- ① 旋律に対して、適切な和声付けができる。
- ② 即座に音楽の旋律を把握し、展開できる。
- ③ 音楽の形式やパターンを把握し、発展させることができる。
- ④ 様々な音楽語法や技法を身につけ、工夫し再現で

きる。

- ⑤ 瞬時に意図する音楽が再現できる鍵盤上のテクニクを身に付けている。

以上のような諸能力以外にも、基礎的なピアノのテクニク、鍵盤和声、作曲技法、楽式、ソルフェージュなどの音楽訓練も大切である。

即興演奏を身に付けるためには、日々の訓練が必要であり、楽譜による練習と同様に即興演奏のための練習が必要とされる。次に基本的な即興演奏の技法を考えてみる。

### (1) 旋律の装飾

非和声音（掛留音、経過音、補助音、先取音）<sup>9)</sup>を用い



### (3) 転調

旋律における転調<sup>12)</sup>の基礎は、即興演奏において習得すべき大切な技法の1つであり、特に技法を発展させるときに重要になる。旋律には様々な転調を伴う和声付けの可能性はある。

### (4) 半音階

音階における幹音の半音階的变化は、経過的に用いら



半音階の最も重要な用法に転調がある。変化和音を用いて、長めの曲で使用すると効果的である。

### 譜例 3



### (5) リトルネロ、オスティナート、フガート、カノン

#### ① リトルネロ

〈帰帰〉を意味し、反復句の一種で前奏や間奏の部分で反復して付加される。そのとき定旋律は中断され、簡潔な楽曲の断片などにより曲全体に統一感

て旋律を装飾する技法がある。典型的な旋律とリズムによる装飾の技法はバロック時代によく見られた<sup>10)</sup>。

19世紀になると音楽の様々な手法が取り入れられるようになり、非和声音を多用する傾向にある<sup>11)</sup>。

### (2) モティーフ展開

モティーフ（動機）は音楽を構成する最小単位である。認識可能な特徴や表現を備え、楽曲全体の性格を方向つける重要な音楽素材である。コラール定旋律の中に特徴的なリズム型を用いたモティーフを挿入する方法がある。それは曲の構成要素を方向づける。

### 譜例 1

れる。導音的な効果を与えたり、和声的緊張感を高めたり、響きの魅力を持っている。全ての長2度と短3度は半音階的に進行させることができる。しかし、この手法を多用すると、その効果が半減するので注意して用いるべきである。

### 譜例 2

を与えている。リトルネロの巨匠としてA. ヴィヴァルディやJ.S. バッハが挙げられる<sup>13)</sup>。

#### ② オスティナート

例えばリトルネロの音型が楽曲全体を通じて同じ形で繰り返すとき、オスティナートを形成する。こ

の手法は、楽曲全体に統一感を与えるが、多用すると単調になるので注意して用いるべきである。

ロンド形式またはバロック時代におけるコンチェルト様式の反復句の部分のリトルネロの反復；オスティナート(A)を用いると効果的である。

ロンド形式：A—B—A—C—A—B—A

コンチェルト様式：A (Tutti) —B (Solo) —A —C (Solo) —A—D— (Solo) —A

③ フガート

フガートはフーガ風につくられた自由なパッセージや楽曲を指す。フーガの主題提示部のみで作られた楽句では、テーマは最初の部分で生じ、2つ目の部分（場合によっては4つ）で属調に転調する。初めの部分をフーガの〈主題〉、属調の部分〈応答〉という。属調または5度圏で転調した応答は、少し変化させて現れることもある。そのテーマの楽句は、再び元の調に転調するか5度圏で転調し変化する。

譜例 4



④ カノン

旋律（主題）が全く同じ音型で出てくるとカノンになる。オクターブ、4度、5度カノンが中心で、この練習は、集中力の訓練に適していて、それぞれの声部を注意深く進行させ、素早く和声を把握するためにも適している。

(6) 変奏技法

D.ブクステフーデやJ.S.バッハ、J.ブラームスなどの巨匠におけるパッサカリア形式は、最長でも8小節分のバス声部の一定音型上に、3拍子系の絶えず新しい変奏を上声部で行っている。その時テーマの旋律は、他の声部にも現れ、移調されて発展する。パッサカリアによる即興演奏は、2つのテクニックが必要である。まず第1にテーマの旋律に幾つかの異なる和声付けが即座にでき、その和声付けを再現させ発展させることができる。第2に旋律の動きを考慮して幾つかの伴奏型を即座に変化をつけて演奏できる。

組曲における変奏の技法は、パルティータや古典派からロマン派の変奏曲<sup>14)</sup>に見られるように、テーマを部分的に装飾する部分変奏と、全体的に変奏していく全体変奏の技法がある。

II. 鍵盤和声におけるゼクエンツ

1. ゼクエンツの意義

ピアノやオルガンなどの鍵盤楽器は1人で、しかも広い音域においてメロディーとハーモニーを同時に奏でることができる。しかも音を鳴らすという意味においては、他の楽器に比べ比較的容易な楽器だといえる。そのうえコストや手軽さからも音楽教育の現場には多く取り入れられてきた。したがって音楽教育の指導者において鍵盤楽器のテクニックは必要不可欠である。鍵盤楽器の演奏を容易にしてくれる要素に即興演奏の技術があることは、音楽指導者であれば誰もが経験し、感じていることではなかろうか。また鍵盤楽器の即興演奏を考えると和声

感は重要で、ましてや即座に創作と演奏を並行して行う即興演奏は、瞬時に自然に指が動くことが大切である。そのことから和声進行パターンを指に覚え込ませることは大変効果的であり、その和声パターンの典型がゼクエンツである。鍵盤楽器による即興演奏は、まず鍵盤和声におけるゼクエンツを徹底的に身に付けることである。つまりゼクエンツは、即興演奏の基本的な技法であり、習得の鍵であるといっても過言ではない。即興演奏のとき自然に手がゼクエンツ（変奏も含む）を動くことが、確実な即興演奏習得の第一歩である。

ゼクエンツSequenz（独）とは、楽曲において旋律の一部または和声進行や同一音型が異なる高さ（主に2度または3度上行、下行）で繰り返すことを指し、〈反復進行〉〈同形反復〉〈模続進行〉と訳されている。ラテン語のsequential「続唱」に由来している。旋律が反復する時〈旋律的ゼクエンツ〉、ある一定の和声進行全体が反復する時、〈和声的ゼクエンツ〉に大きく分類できる。

瞬時に消えていく音楽では、反復進行することによって、音楽的印象を強くすることができる。ゼクエンツにおいては、和声進行上、禁じられているような導音重複、増減音程進行などが許容されるため、楽曲にコントラストを与え、多様な変化と統一感を生み、作曲技法においても特殊な効果が得られる。また緊迫感を盛り上げ、多様な転調手段としての効果は絶大である。そのためゼクエンツの手法は、多くの作曲家たちに愛用されている<sup>15)</sup>。

2. ゼクエンツの基本的型と装飾

即興演奏ををたためなものにしないための最も効果的な方法にゼクエンツがある。メロディーやハーモニーを何度も反復することで、統一性が得られる。しかし反復ばかりしては、音楽が単調になってしまう。統一性は得られても多様性がない。そこで、それを防ぐためにゼクエンツに何らかの変化を加える。それがゼクエンツの変奏で即興演奏の基本となる。どのように即興演奏してもゼクエンツという枠が保たれるのである。

この即興演奏にとって重要な手法であるゼクエンツは、練習によって容易に習得できる。ゼクエンツの方法は、今までに幾つかの理論書や楽譜で紹介されてはいるが無系統なものが多く、むやみに練習しても、なかなか身に付かないのが現状であった。調性の問題や楽曲形式を考慮すると、そのまま転用できないジレンマがあったかもしれない。しかし系統だった基本的なパターンさえ習得すれば、あとはその応用になるので、基本的なゼクエン

ツのパターンを考えてみる。ここでは、習得することを目的とした実践的なゼクエンツを、歴史的な観点と声部進行によって分類<sup>16)</sup>し、ゼクエンツと、その変奏の可能性を考えてみる。調性は声部進行を把握し易いようにC-durを基本とし、習得するためには他の調性での訓練も必要となる。

(1) パッサメツ型 (16, 17世紀)

譜例 5



この型はバス声部の和音の根音または第3音によってはじまり、1つの音階を形成し、特徴的な進行をしている。外声部(ソプラノ声部とバス声部)の音程は、パターンa) 3-5-3-5またはパターンb) 8-3-8-3を成し、各声部間の音程関係は、3度と6度の並行進行で、これは対位法の基本である。長3和音、短3和音が2回ずつ形作られている。音階が2度下行するとき掛留が可能である。このパッサメツ型は自由な即興演奏

の基礎として大切で、例えばシャコンヌにおける和音連結を装飾すると即興演奏が成立する。この和声進行は上行、下行が可能で応用が可能である<sup>18)</sup>。4声体は可能だが、特徴的な進行をするのは、3声の部分なので2声体、3声体が効果的である。

(2) 5度進行ゼクエンツ (17, 18世紀)

譜例 6



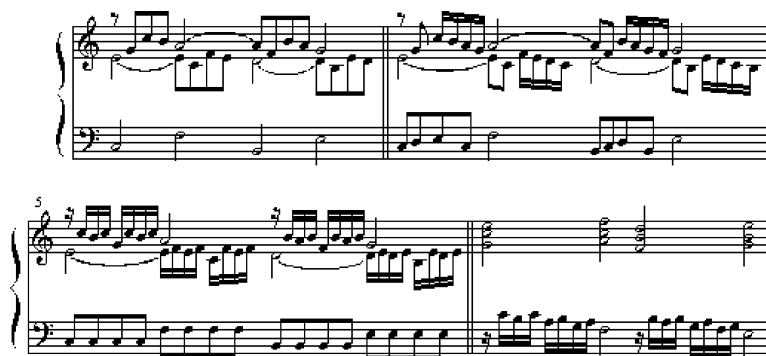
I-IV-VII-III-VI-II-V-Iの和音連結は5度進行になっており、全音階的和音<sup>19)</sup>のみからできているのが特徴である。先行和音が後続和音のD(ドミナント)関係あるいは導音進行するため、様々な調に挿入するこ

とができる。この5度進行は、ゼクエンツの基本であり、その装飾はバロック時代に多用された。装飾の可能性を例示する。

譜例 7 2声体におけるゼクエンツの装飾



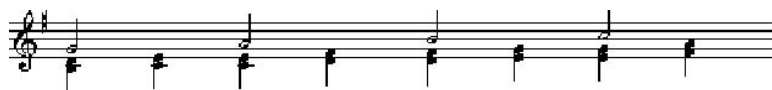
譜例8 3声体および4声体におけるゼクエンツの装飾



七の和音による5度進行ゼクエンツの例を示す。ただし5度進行が伴わないこともある。 譜例9



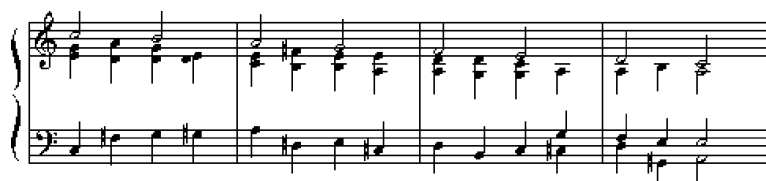
(3) 交互ゼクエンツ (17, 18世紀) 譜例10



譜例11 譜例10の装飾



3和音において基本和音（基本形）と六の和音（第1 副属和音<sup>20</sup>）の挿入 転回形）を交互に連結することができる。この型は上行、下行に適用することができ、装飾すると効果的である。 譜例12

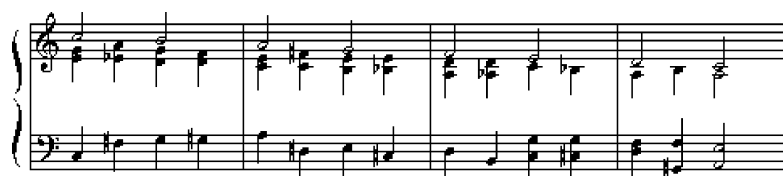


それぞれの和音に副属和音を挿入すると、ゼクエンツができる。副属和音は五六の和音（第1 転回形）で用い、ソプラノ声部とバス声部の音程関係から和音進行が決まる。その法則を示す。

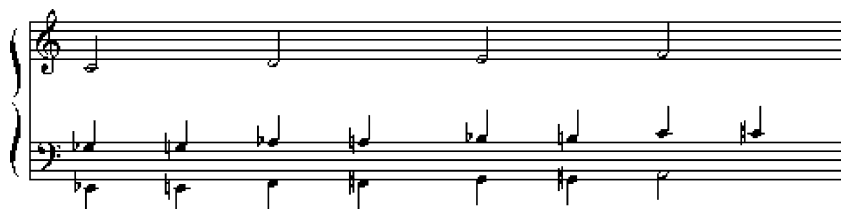
|            |               |
|------------|---------------|
| ソプラノーバスの音程 | 次のバス声部の進行     |
| オクターブ：     | 減5度下行または増4度上行 |
| 長3度：       | 短2度（半音）上行     |
| 短3度：       | 短3度下行         |
| 5度：        | 短2度上行         |

このゼクエンツはJ.S. バッハに多く見られ、掛留や経過音、補助音などの非和声音による装飾が可能である。19世紀になると、七の和音の代わりに減七の和音を使用する手法が多用される。これはM. レーガーなどの後期ロマン派における機能和声の典型となる。

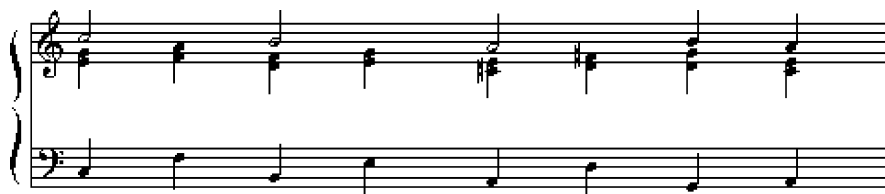
譜例13



このゼクエンツの上行形においては、長6度と短6度が交互に現れる。 **譜例14**

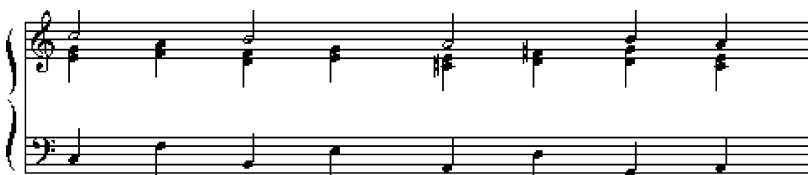


この型における和音進行の解決は、響きが充実し、和音連結における禁則も解決してくれる有効な手段である。大半のゼクエンツは、任意の部分にD（ドミナント）機能または導音として挿入でき、転調するとき用いられる。；〈転調的ゼクエンツ〉<sup>21)</sup> **譜例15**



(5) 様々なゼクエンツ **譜例16**

① 七の和音によるゼクエンツ



七の和音の基本形は、連続して連結することができ下行解決する。バス声部の5度進行上にも七の和音を連続して置くことができる。これもバロックの巨匠たちに愛用された。この七の和音は転調におけ

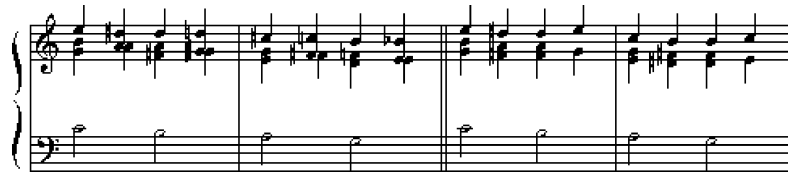
る先行調の離脱和音に適している。  
**譜例17** 五六の和音（第1転回形）、三四の和音（第2転回形）によるゼクエンツ



② 全音階的バス進行によるゼクエンツ **譜例18** 音階固有和音におけるゼクエンツ



譜例19 借用七の和音におけるゼクエンツ



③ 半音階的バス進行によるゼクエンツ

譜例20



④ 増3和音によるゼクエンツ

譜例21 バス声部は完全5度進行



結 び

この研究過程において即興演奏の意義と方法を再認識した。そのなかで即興演奏習得に関する実践的な音楽教育現場での問題や、日本の鍵盤楽器演奏における即興演奏軽視という現状と、音楽教育者の鍵盤楽器への認識と改善を目指し、即興演奏に有効な手段の1つとしてゼクエンツによる習得方法を説いた。ここに取り上げたゼクエンツによる即興演奏の方法は、音楽教育者や指導者に留まらず、ピアノやオルガンなどの鍵盤楽器奏者や、鍵盤楽器に関わり即興演奏を必要とする人たちのために、即興演奏の方法を提案するものである。

即興演奏は、簡単な旋律における基礎的な和声付けの練習から大きな形式による即興演奏に至るまで幅広い技術と能力が要求される。即興演奏を円滑に行うための方法としてゼクエンツに着目し、それを身につけることによって行う即興演奏は、その使用方法や応用によって、様々な可能性や成果を期待できる。第1章では、即興演奏の必要性や意義を考え、様々な音楽手法から即興演奏の方法を考えた。それは即興演奏するには、まず基本的な演奏手法の習得を基本概念としたからである。第2章では、その即興演奏をスムーズに実現するために、身につけたい手法としてゼクエンツについて考え、実際の即興演奏においては、この基礎的な手法を発展させることの重要性を述べた。

「西洋音楽における即興演奏の技術と芸術性などの質的な向上は、今日までの全ての音楽的な創作の中に見出すことができる。」<sup>22)</sup>つまり西洋音楽の普及は、新しい創作と即興的な実践によって促進され、その傾向は、現

在でも拡大している。即興演奏は西洋音楽の歴史的背景と、楽器や場所を問わず、演奏者や聴衆の興味、関心の対象として発展し取り入れられてきた。またジャズやその他の民族音楽においては、音楽形成の手段として取り扱われ独自の発展を見せてきた。

即興演奏には創造的な音楽の〈着想〉と、それを実現化する〈技能〉が大切であることがわかる。多くの音楽家や音楽教育者の楽譜のみに頼る演奏は、この音楽的な着想に乏しい。そのうえ即興演奏を確かな方向性に基づく技能として、身に付けることができるという認識も少ない。即興演奏を習得することは、音楽するものにとって、音楽認識を拡大させ再認識するものであるといえる。

現代の音楽は、西洋の芸術音楽に留まらず、様々なジャンルの音楽と音楽様式も多様化している。ここで取り上げた音楽様式は、18世紀から19世紀末のバロックから後期ロマン派に限定した。譜例も他の調性や無調の範疇も考えられるがC-durの密集配置を基本とした。それは他の様式に発展させるにしても、西洋の芸術音楽の基礎は重要で、習得すると他への応用が可能であると考えたからである。即興演奏に興味があり、音楽様式を発展させたいと思う音楽家や音楽教育者は、新しい音楽的な着想によって、音楽的な手法を発展させることも可能であろう。

様々な音楽の要素に着目し、技術をもって発展させることにより、豊かな音楽表現が現実のものとなるのである。



注および引用文献

- 1) 即興演奏についての分類および詳しい内容については、紙屋信義 1996年「幼児教育における即興演奏の方向性」『立教女学院短期大学紀要』第28号 pp. 202-205を参照。
- 2) リズム, 旋律, 和声を音楽の構成要素に考える概念はあるが, 西洋音楽の古典的な狭い音楽観を反映したものにはすぎない。今日では音素材の性質; 旋律と和声における音高, リズムにおける音の持続性, 音の強度, 音色などを音楽での本質的な性質と考えるようになった。Michels, Ulrich 1977 dtv-Atlas zur Musik, Munchen, Barenreiter, p. 105参照。
- 3) 鍵盤楽器のオルガン音楽の観点から以下を参照。Klotz, Hans 1994 Das Buch von der Orgel, Kassel, Barenreiter, p. 130/177参照。
- 4) 通奏低音についての詳しい説明は, Wolf, Erich 1971 Generalbasubungen, Wiesbaden, Breitkopf, pp. 1-6参照。
- 5) 装飾音についての一般的概要については, Keller, Hermann 1961 Die Kunst des Orgelspiels, Frankfurt, C. F. Peters, pp. 74-77参照。
- 6) カデンツァについての詳細は, 前掲Michels, Ulrich, p. 123参照。
- 7) 即興演奏における歴史的意義については, Göring, Ernst-Otto 1975 Improvisation-leicht gemacht, Berlin, Edition Merseburger, pp. 7-9参照。
- 8) G.P.ウォールナー (江崎正剛訳) 1987年『即興演奏』全音楽譜出版社 p. 9
- 9) 旋律において和音構成音でない音で, 和声外音ともいうが, 詳しい内容については, 前掲Göring, Ernst-Otto, pp. 57-58参照。
- 10) J.S.バッハ《コラール・パルティータ「恵み深きイエスを迎えよ」BWV. 768》
- 11) M.レーガー《コラール前奏曲「神よ, 汝の善をまねしめよ」op. 67-25》
- 12) 転調の種類と方法については, 紙屋信義 2000年「鍵盤和声における転調の実際」『千葉大学教育学部研究紀要』第48巻Ⅱ pp. 203-210参照。
- 13) J.S.バッハ《カンタータNr. 147より「主よ, 人の望みの喜びよ」BWV. 147》
- 14) 主題と変奏を単に変奏曲というが, 装飾変奏曲, 性格変奏曲, 対位法変奏曲に分類できる。変奏技法については, Wagner, Peter 1999 Orgelimprovisation mit Pfiff, München, Strube Verlag, pp. 19-24参照。
- 15) 紙屋信義 1999年「音楽におけるゼクエンツの意義」『立教女学院短期大学紀要』第30号 pp. 179-198
- 16) Gerok, Karl 1976 Lehrgang der Orgel-Improvisation, Stuttgart, Hänssler-Verlag, pp. 108-109
- 17) 16から17世紀にかけてイタリアで流行した, 2拍子系の緩やかなテンポの舞曲。詳細は, 前掲Michels, Ulrich, pp. 262-263参照。
- 18) Evangelische Landeskirche in Württemberg 1996 E.G., Stuttgart, Gesangbuchverlag, pp. 236-237
- 19) ダイアトニック・コードについては, 紙屋信義 1997年「子どもの歌伴奏における和音記号とコードネーム」『立教女学院短期大学紀要』第29号 p. 105参照。
- 20) ある和音に対して属和音関係にある和音を指すが, ドッペルドミナントがその代表になる。前掲Bauer, Siegfried, p. 10
- 21) 紙屋, 前掲「音楽におけるゼクエンツの意義」pp. 192-195
- 22) 前掲Göring, Ernst-Otto, p. 7