

教員養成課程におけるピアノ基礎技能獲得のための 効果的な訓練用教材の活用

— ブラームス・ピシュナ・ベートーヴェンによる練習曲の特性とその教育的意義 —

一 戸 智 之*

Good use of teaching materials for effective training for piano basics skills acquisition in
the teacher training course

— The characteristic of the etude by Brahms Pischna Beethoven and the educational significance —

Tomoyuki ICHINOHE*

Key words : ピアノ	Piano
音楽教育	Music education
基礎技能	Basic skill
訓練用教材	The teaching materials for training
指導法	Instruction method

1. 序論

保育所及び初等教育の現場においてピアノ演奏技能は、音楽的活動をしていく上で肝要な技能の一つである。そうした技能の中でとりわけ求められているものは、歌唱教材の適切な伴奏技能であろう。ところが、ここ数年、全国の小学校教育現場では、歌唱やピアノを積極的に取り入れながら授業を展開し得る教員と、そうしたことに消極的な教員との実践的能力の格差が顕著になってきているという。このように実技面において教師間で能力の格差が生じてきている要因はいくつか考えられるが、その中で最も大きな理由として以下の3点であると推察できる。

第1に、音楽の授業を専科教員に担当させる小学校が増加していることが挙げられる。役割分担を図り、専科教員が音楽の授業を担当することによってクラス担任の負担が軽減され、授業内容の専門性がより一層高まり充実したものになるであろうが、その反面、情操を養っていく上で最も大切な科目の一つである音楽の授業に、毎日の授業を通して子どもたち一人ひとりの感性や資質、そ

して人間性を最も理解しているクラス担任が深く関われなくなってきたのだとすれば、今後、専科教員の役割についてどのような在り方が子どもたちにとってより望ましいのかを十分に議論し、新たな指針に基づき体制を再構築していく必要があるように思われる。

第2に、小学校教員採用試験において「弾き歌い」を試験に課す自治体が減少してきていることが挙げられる。このことは第1の要因と関連しており、その意味は受験者全員一律に実技試験を実施するよりも、試験そのものを廃止し、実技を苦手とする受験者に対して実技練習の負担を軽減させ、代わりにピアノや歌唱を得意とする教員に音楽の授業を一任しようという方針があるようにも思える。

第3に、以前、ピアノは子どもたちの習い事のトップとして高い人気を誇っていたが、最近では全国的にそれらが多様化し、ピアノの選択肢は減少傾向になってきていることである。本学においても幼少時よりピアノに慣れ親しんできた学生の割合は減ってきており、習い始めても数ヶ月もしくは数年で止めてしまい、基礎的な技能を獲得する以前の段階で中断してしまった学生も多い。ま

*東北女子大学

た、歌唱においても、初等教育段階で合唱や人前で歌う機会をそれほど経験しないで入学してくる学生も多く、程度の差こそあれ一人で歌うことに対して躊躇してしまう学生も少なくない。しかし、このように初等教育の時期の音楽的経験が減少傾向にある一方で、ここ数年、地域によっては音楽活動を再評価し、その真価を見直す動きも始まり、徐々に改善しつつあるようにも思われる。例えば、各自治体で複数の小学校同士が集い、音楽発表会あるいはコンサート等、音楽的活動を通じた様々な企画が活発に行われ、音楽を通して情操や生きる力を養おうとする試みがこれまで以上に重要視されてきている状況も一部では見受けられる。こうした中で、今後、小学校・幼稚園・保育所等の現場からピアノ演奏技能の必要性が徐々に高まってくることも予想され、実際に現場から器楽教材や鑑賞教材の楽譜をピアノ用に編曲して、それを演奏できる、より高度な技能を備えた教員を求められるケースも多くなってきている。

このような現状を踏まえると、本来的には現場で指導にあたる全ての教師が、子どもたちの前で多様な教材をピアノ演奏でき得る技能を獲得し、音楽活動に積極的に関わっていけることが望ましい。とはいえ、その技能向上のために、実際に現場で使用されている歌唱教材のみを学習していただけでは、様々な場面で求められる幅広い演奏技能を獲得することは総じて難しいのも事実である。したがって、学習者は教員養成課程在学中から多種多様な訓練用教材に取り組み、在学中に汎用的なピアノ演奏技能を着実に習得しておくことが肝要なのである。

一方、指導者側の視点から考慮してみると、指導者には、練習過程を通して学習者一人ひとりの音楽的資質と技術がどの程度備わっているのかを適切にチェックした上で、基礎練習の教材・内容・方法を導き出し、それらを効果的に活用していくことが求められる。そして、聴覚や視覚、さらには触覚までも駆使し、表情豊かな演奏とはどういふものなのかを学習者自身で聴き分け、判断でき得る音楽的感性を養い、自身の演奏を知覚し

分析できる能力を育成していかねばならない。この3つの感性を伸ばし高めていくために、指導者は養成校での鑑賞の授業等々において、学習者にできるだけ多くの芸術作品に幅広く触れさせる機会を提供していくことも大切である。そうした体験を経た学習者が将来教師となり、子どもたちの前で自らピアノ演奏をすることによって、子どもたちの音楽に対する興味・関心・意欲が高まり、音楽を通じた美的情操が養われ、芸術音楽への知的探究心が芽生えていくのである。そして、子どもたち同士、あるいは教師と子どもたちが音楽発表会や合唱の活動等々を通して生の感動体験を共有かつ共感し、達成感や満足感を得ることによって音楽学習は心の移ろいに深く根ざした活動となっていく。そうした関わり方が相互の信頼関係の構築にも繋がっていくことになるだろう。

こうした演奏技能と指導性を身に付けた教師を育成することによって、初等教育段階における音楽活動の重要性あるいは必要性の論議が徐々に深まり、結果として情操教育の一翼を担う「音楽」そのものの存在価値を高めていくことにもなっていくのではないだろうか。

したがって、これらを考え合わせていくと、教師の総合的な音楽的力量形成を図っていくための根底にある要諦は、何よりもまず個人によって格差が生じやすいピアノ技能について、音楽的活動を展開していく上で支障がない程度の基礎的な技能を獲得し、これを応用が利くものにしていくことにあると言えよう。

そこで本研究では、基礎訓練用教材として、ブラームス：「ピアノのための練習曲 II巻 51曲」、ピシュナ：「60の練習曲」、ベートーヴェン：「指の訓練と楽想の断章」の3種類を取り上げ、これらの訓練用教材の特性とその教育的意義について考察するとともに、ブラームスとベートーヴェンのピアノ教育観及びピアノ指導法について考究していきたい。但し、本稿では、これらの教材を活用する対象として、主にピアノ中級者以上を前提に論じていくこととする。ピアノ入門者及び初級者についても一部言及するが、これについては今

後、稿を改め詳察する予定である。

2. 訓練用教材活用の意義と類別

まず初めに、ピアノという楽器の根幹をなす構造上の特性について触れておきたい。それは以下の2点である。

第1に、音程が常に十二平均律に調整されているため、鍵盤を打鍵しさえすれば誰にでも容易に均一な音程を表現できることである。敢えて音程感を意識する必要がないという利点はあるが、それだけに演奏者にはより緻密な表現能力が求められるのである。

第2に、打鍵の後は次第に音が減衰していくことである。たとえペダルを使用したとしても、より響きが豊かになるだけで音が徐々に減衰していくことには変わりがない。すなわち、人声や弦楽器、そして管楽器のように音を発してから音量を増加させる(*crescendo*)ことが不可能なのである。このことから、単音のみで発した時の音の響きを主な管弦楽器と比較すると、ピアノは強弱のダイナミクスにおいて明らかに表現の振幅が狭小であるといつてよい。こうした弱点を補完するために、打鍵時のタッチの仕方とフレージング処理の仕方に十分に留意し、作品の全体像を緻密に構築していかなければならない。すなわち、いくつかの単音を音の集合体にしてフレーズを組み立てていき、そのフレーズ内に *crescendo* と *diminuendo* を形成し、左右の音価のバランス感覚をコントロールした上で、表現方法を入念に考慮していかなければ、他楽器もしくは人声と比べて無味乾燥な演奏に終始してしまう。したがって、先にも述べたようにピアノは、奏する上で聴覚だけではなく、視覚や触覚もまた駆使していかなければ音楽的なニュアンスが聴き手に伝わりづらい複雑で難解な楽器なのである。

こうした楽器としての構造上の問題を考慮した上で、基礎的な技能を獲得するための効果的な訓練用教材活用の意義について考察していきたい。

さて、「理念なき練習は全くの空虚である」という言葉は、ピアノ指導者や学習者にとって大切

な要諦である。それはすなわち、たとえ訓練用教材といえどもそれを活用していくためには、そこに作曲者が目指した理念と意図を汲み取ろうとしなければ、効果的な学習あるいは指導をしていくことは不可能だということである。

現在、ピアノ基礎技能を習得するための教材は数多く出版されているが、初等教育の現場において実践的な音楽活動を展開していく上で困らない程度の技能を短期間で習得できる訓練用教材はそれほど多くはない。活用頻度という点から考慮すると、日本において以下の3つがとりわけ有名であろう。

第1に、最も知名度が高く、かつ活用されている教材として「バイエルピアノ教則本」が挙げられる。これは世界の中でとりわけ日本と韓国でのみ頻繁に使用されている教材と言えよう。

作曲者の Ferdinand Beyer (フェルディナント・バイエル 1803～1863) はドイツ人であるが、ヨーロッパの一般のピアノ指導者の間では、この作曲者と教材についての認知度は皆無といつてもいいだろう。しかし、このことがこのテキストの価値を何ら減ずるものではない。日本では現在、バイエルについての様々な解釈版が存在するが、それらの中でもきわめて使用頻度が高いと言われる「全訳バイエルピアノ教則本」の構成は、片手のみによる予備練習の変奏から始まり、続いて3番から53番まで左右パートがト音記号による大譜表となるが、学習者によっては、むしろ最初から左手パートがヘ音記号による大譜表から開始の方が、ヘ音記号に自然と慣れて次の段階に効率よく進んでいける場合もある。番号順に学習していくと、70番台から80番台前半あたりまでがとりわけ難易度が高く、ここで挫折してしまう学習者も少なくない。そのため、学習者の進捗状況に応じて曲順を適宜変更して練習させる方法も有効である。また、無理なく学習していけるよう編集された適切な校訂版を活用することでその後の進捗度がより高まっていくこともある。なにはともあれ、総合的な音楽表現法を習得する上では非常に実用的な教材と言えることは確かである。

第2に、「ハノンピアノ教則本」が挙げられる。これもまた、ピアノのメカニク的技術を習得するための教材として広くピアノ教育機関で使用されている。作曲者のCharles-Louis Hanon（シャルル＝ルイ・アノン、英語読みで「ハノン」1820～1900）はフランス人であり、この教材は「バイエルピアノ教則本」とは違い、フランスのみならず、ほぼヨーロッパ全域に渡って普及しており、多くの教育機関で使用されている。この教材の主旨は、指の動きを良くし、指の持久力を養い、左右のテクニックの粒の均衡・均等な演奏技術の獲得にあると言える。現在では、日本においてもたいの教育機関で使用されているが、この練習曲集が出版された当時は、左右同型のリズムを同時に奏する練習方法は画期的な発想であったようだ。それ以来、現在まで世界中の演奏家あるいは教育者から認知され、一定の評価が定まっている教材である。往々にしてこれを予備練習の段階で基礎的な奏法を無視して、ひたすら速いテンポで練習することに汲々とする学習者が少なからずいるが、それは非効果的である。そうすることは、ともすると手首あるいは指の筋肉の緊張を伴い、筋を痛めつけることになり兼ねない。このような無計画の練習が学習効果を高めることにはならないということを理解すべきである。

第3に、日本では「ツェルニー 30 番、40 番、50 番、60 番」等々の名称で名高い Carl Czerny（カール・ツェルニー、1791～1857）の教則本が挙げられる。これはリズム音型が多種多様かつ複雑な曲想になっているため、教員養成課程における初級・中級者にとっては、読譜に非常に時間を要し、短期間で効率的に基礎的技術を習得するための教材として適しているとは言い難い。これらの教則本は、主に音楽を専門的に学ぶ学習者対象の教材であり、単にメカニク的技術の習得のためだけに活用するというよりはむしろ、音楽的表現能力の向上を同時に目指すための教則本として役立つべきである。したがって、既に余程の読譜力が備わっており、なおかつ技術的に相当の余裕があれば大いに活用しても構わないが、教員養成

課程の学習者にとっては、これは非効率的な教材と言わざるを得ない。

さて、本研究で取り上げる「ブラームス」「ピシュナ」「ベートーヴェン」による3つの教材に共通している特徴は、不足している技能を獲得するために有効と思われる曲を抜本的に選択し、それを第一義的に補うための訓練として最適な教材となっていることである。

そこで、これらを活用するにあたり指導者が留意すべき点は、学習者にとって必要なものは何かという、個々人が抱えている技術的課題を的確に見極め、そして、それらの課題を解決するための適切な教材を選択することである。すなわち、指導者には学習者一人ひとりの音楽的な資質や技能の状態を最大限の注意を払いつつ的確に把握し、各々の教材の目的が何であるのかを正確に理解した上で、それが学習者の不足している技術を補うための適切な曲であるのかどうかを見定める能力が必要とされる。そして、場合によっては複数の教材を相互に組み合わせながら活用していくことも考慮に入れつつ、個々人に応じた指導方法を模索していかなければならないということである。

3. ブラームスの教育者としての側面と理想とする練習方法 — 「ピアノのための練習曲（Ⅱ巻、51曲）」からの示唆 —

この訓練用教材は Johannes Brahms（ヨハネス・ブラームス、1833～1897）によって1890年に纏められ、1893年に出版された。この練習曲の意図について門馬直美氏は、ローバート・ヘルンリート氏による以下の6つの見解を借用している。1、半音階的な6度の習慣 2、左手の熟達 3、黒鍵に対する第1指の使用 4、リズムの明確化 5、8度の飛躍の克服 6、幅広く離れた位置で両手を馴らすこと、である。

ブラームスのピアノ作品を概観してみると、5度、6度の重音程進行、またオクターヴによる跳躍進行の連続が挙げられる。音域は低音域の重厚な響きを巧みに取り入れ、それは和声的に豊饒な響きを醸し出す。そして、それらを土台に滋味豊

かな旋律線を忽然と浮かび上がらせることに成功している。

クララ・シューマンの弟子であったピアニスト兼著名なピアノ指導者の Fanny Davies (ファニー・デイヴィス, 1861 ~ 1934) はブラームスの演奏について次のように語っている。

「ブラームスの演奏を文字であらわすことは、非常に難しい。それは孤高の天才が、作品を創っていく過程を論じるようなものだからだ。巨匠の演奏に向かう姿勢は、自由かつしなやかで、余裕があり、しかもつねにバランスがとれていた。たとえば耳に聞こえてくるリズムの下には、いつでも基本となるリズムがあった。特筆すべきは、彼が叙情的なパッセージで見せるフレージングだ。そこでブラームスが、メトロノームどおりに演奏することはありえず、反対に、堅牢なリズムで表現すべきパッセージで、焦ったり走ったりすることも考えられなかった。下書きのようなザツとした演奏をするときも、その背後には学派的奏法がはっきりと見てとれた。(さもないればブラームスの演奏は、例のカリカチュアそのままである。) 推進力、力強く幻想的な浮遊感、堂々たる静けさ、感傷を排した深みのある優しさ、デリカシー、気まぐれなユーモア、誠実さ、気高い情熱、— ブラームスが演奏すれば、作曲家が何を伝えたいのか、聴き手は正確に知ることになったのだ。」

『ブラームス回想録集1 ヨハネス・ブラームスの思い出』ファニー・デイヴィス著 (天崎浩二編・訳 関根裕子共訳) 音楽之友社。

この賛辞からブラームスが目指した音楽表現の理想像が読み解ける。音楽の力は、「音」という言葉を通して、人に対して説得力を持って語りかけ、魂に訴えかけ、心に感動を与え、それによってその人の人格や人間性までも変えてしまうくらい偉大な力を持った存在であるということ、あたかもブラームス自身が音楽を通して語っているかのように筆者は感じてしまうのである。

以下は、ブラームスが理想とした具体的な練習方法とその効果について、Eugenie Schumann (オイゲーニエ・シューマン, 1851 ~ 1938) による回想である。

「ブラームス是指練習やテクニク全般を、母よりずっと大切に考え、音階、分散和音はもちろんのこと、練習曲をたくさん弾かせた。レッスンでは親指の訓練が中心で、思い起こせば彼自身の演奏でも、そこに細心の注意が払われていた。フレーズが親指から始まる時、ブラームスは他の指を丸め固定して、親指をぶらつかせ、拍子に合わせて鍵盤に打ち付ける。すると手首の力は抜いたままで、*ff*でも充実したまろやかな音がする。日課のかなりの時間は、親指をくぐらせるこのような練習にあてられた(譜例1)。三連符も同じように。

親指が拍の頭にくるときには、飛ぶように素早く弾けと言われた。四つ並んだ最初の音には、必ず鋭いアクセントを付ける。同じ練習を三連符で行うときもやはり、頭の音すべてに強いアクセントをおく。この練習が黒鍵なしの調でミスなく弾けたら次は嬰ハ長調、嬰ヘ長調、変イ長調、変ホ長調、変ニ長調と、常に親指から始める。

それから三和音のアルペッジョを三オクターヴ、四オクターヴに渡ってさまざまな調で、四連、三連の頭の音にアクセントを付けて弾く(譜例3)。これを十回ほど繰り返し、アクセントの位置を二番目の音に(譜例4)、それから三番目に移す(譜例5)。

こうしてすべての指が、均等に鍛えられる。なおこの分散和音では、三連符と六連符と交互に弾き分け三連符×2と二連符×3をはっきりと区別する(譜例6)。

ブラームスはトリルも三連符にして練習させた。アクセントのない音は、総じて軽やかに弾く。半音階を1と3の指、1と4の指、1と5の指で練習し、その際親指をくぐらせる練習として、隣り合う二つの音だけを取り出し、繰り返させた。これらはすべてきわめて単調な訓練だ。しかし最

初はゆっくり、次第に速度を早め、最後はプレスティッシモで—と注意深くやっていくうちに、これらは指を強く柔軟にして自在に操るために、きわめて有用だとわかってくる。

後に《五十一の練習曲》というタイトルで出版された難易度の高い曲も弾いた。ただし出版されたものには簡単なもの、音楽的に価値のない曲はすべて省いてあった。ブラームスは練習曲について、「簡単なものを、できるだけ早く演奏しなさい」と話していた。そしてクレメンティの《グラドゥス・アド・パルナッスム》を高く評価して、私にもたくさん弾かさせた。

バッハを勉強するとき、ブラームスが重きをおいたのは、リズムである。その指導は私の中で息づき、音楽生活をする間中、成長を続けているようだった。微妙なリズムの動きを感じるようになったのである。ブラームスは、何度も繰り返される音型で、アクセントを常に一定にする基本的原則を定めていた。アクセントのある音符は〔それ自体に〕強く圧力をかけるのではなく、アクセントのない音符を控えめに弾くことで表す。音型のなかの旋律的な音符は、切れ目が入らないようなめらかに（レガートイッシモ）につなげさせた。ただし分散和音など和声的なところは軽やかに。音符の上に、アクセント記号を書き込むことは絶対にしなかった。音型を全体としてとらえていたからだ。しかし特に意図された場所や、見ただけではわからない箇所には、はっきりとアクセントを記入し、鉛筆でスラーを書いてフレージングしていた。そしてスラーでつながったパッセージでは、手を上下するのではなく、リズムの強弱だけで表現するよう言われた。

シンコペーションは、意味合いを考えてははっきりと響かせると、他の声部との間に不協和音が生まれる。ブラームスは、そこで醸し出された和音をじっくりと聴かせた。掛留音にも、同じような見方をさせたが、彼が満足するような演奏など、できるものではなかった。」

ブラームスの練習帳

〔譜例1〕右手の親指の練習

3連符でも同様に……

〔譜例2〕左手の親指の練習

* 3連符は〔譜例1〕を見本に（以下同）

〔譜例3〕頭にアクセントを付けて

〔譜例4〕2番目の音にアクセントを付けて

【譜例 5】3 番目の音にアクセントを付けて



【譜例 6】3 連符と 6 連符を弾き分けて



『ブラームス回想録集 3 ブラームスと私 シューマン一家とブラームス』オイゲーニエ・シューマン著
(天崎浩二編・訳 関根裕子共訳) 音楽之友社。

訓練用教材を活用していくために、その作曲家の音楽的感性と演奏技能獲得のための方法論を深く理解しなければ、たとえ時間をかけて練習したとしてもそれは非効果的なものとなるであろう。この回想録には、「51の練習曲集」の要諦について彼の理想とした演奏技能獲得のための的確な練習方法が随所に盛り込まれている（譜例 7）。



譜例 7 『ブラームス ピアノのための練習曲集 II 巻 51 曲』から 11a. EDITION BREITKOPF. pp.15

そもそも、筆者がこの訓練用教材に興味を抱いた理由の一つは、ブラームスのような後世に多くの芸術作品を残した大作曲家が、なぜ晩年近くに

なってこのようなメカニ克的技能獲得のための訓練用教材を正規に出版するに至ったのか、極々疑問に思ったからである。つまり、彼がこのような練習用教材を自作として出版することを許可したという事実に頗る驚愕したのである。それについては多様な解釈があるが、おそらく、彼自身、この練習曲集の効果に余程の自身を持っていたのは事実であろうと考えられるが、であればこそ、指導者は彼にとって訓練用教材の集大成とも言えるこの練習曲集を活用するにあたり、どのような目的と意図が内包されているのかという本来的な意義を十分に理解した上で、指導にあたる必要があると言えるだろう。

4. ピシュナによる「60の練習曲集」の特徴

この Josef Pischna (ヨセフ・ピシュナ, 1826 ~ 1896) の教材については、クンツェルマン社、アルフレッド版、全音楽譜出版社等々、各社から多くの校訂版が出版されているが、元々は Emil von Sauer (エミール・フォン・ザウアー, 1862 ~ 1942) によって 1902 年に出版されたのが最初である。曲順や予備練習を含めた練習方法について、各版によって非常に差異があるため、複数の校訂版の中から取捨選択して練習していくとより効果的であると思われる。この練習曲集は国内盤も何冊か出版されており、初級者向けの「リトルピシュナ 48の基礎練習曲集 (60の練習曲集への導入)」と「ピシュナ 60の練習曲集」という名称で出版されている 2冊がとりわけ有名である。この版は坂井玲子氏によって詳細に分析がなされている。前者は名称の通りピアノ中級者でも取り組みやすい内容となっており、後者は主に上級者以上が対象であろう。機械的反復音型が中心となっているが、その目的は、指を速く動かすためのものというよりも、個々の指の独立の強化にあると言える。ピシュナ自身はブラームスのように芸術的な作品を後世に残したわけではないが、これらの機能的な練習曲集はその実、活用の仕方によってはきわめて有益な教材となりうる（譜例 8）。

この曲集と先述したブラームスの練習曲集の類似点として、以下の3点が挙げられる。

1. 多くの曲が単音あるいは和音を鍵盤に終始保持させつつ、保持していない他の指を動かす。
2. 半音あるいは全音ずつ音型が上行あるいは下行していき、同型のリズムをさまざまな調性で練習する。
3. 全体は単純なリズム音型によって構成されているため、読譜も短時間で容易に達成できる。



譜例 8 『ピシュナ 60 の練習曲集』から 1a.
Alfred Publishing Co., Inc. pp.4

したがって、これらの特徴から、不足している技術のみを取り出して短期間でそれを補いたいと考えている学習者にとっては、このピシュナ及びブラームスの練習曲が最も適した教材の一つではないかと考えられる。指導者は学習者に合った曲の組み合わせ方を工夫することで、より効果的に基礎技能を獲得していけるだろう。

譜例 9 『ピシュナ 60 の練習曲集』から No.7
XI—XIV EDITION KUNZELMANN.
pp.15

(譜例 9) のような練習方法の経験がない学習者にとっては非常に戸惑うかもしれない。最初は

テンポをかなり遅めに設定して片手ずつ練習を開始し、周到に注意を払いながら絶対に保持音を鍵盤から離さないようにすることが重要である。離れてしまえば全くこの練習曲の目的から逸脱してしまい、効果が半減してしまう。その時、腕を柔軟に保ち、指先をよく上げて一指一指を確認しながら練習し、始めは指を鍵盤に対して垂直に落下させて弾く「指による奏法」を取り入れ、徐々に余裕が出てきたら、いわゆる「重力奏法」を用いて腕全体の重みを指先に伝わるように練習すると良いだろう。さらに、左右異なったリズム音型を両手で奏することによって左右のタッチの独立感覚を体得することができる。

こうした練習方法は、メカニク的な硬質な響きが強調されずに、音楽的に整然とした柔軟な技術を獲得できる。個人差はあるが、これを一週間程度、何度も反復練習をすると、指と指との独立した感覚が徐々に得られていくだろう。この教材は既述した「ハノンピアノ教則本」のように左右の均整の取れたテクニックの習得を目指すというよりはむしろ、動きの良くない指を重点的に強化することを目的としている。

5. ベートーヴェンの教育者としての側面と理想とする指導法 —「指の訓練と楽想の断章」からの示唆—

この断章は、Ludwig van Beethoven (ルードヴィヒ・ヴァン・ベートーヴェン, 1770 ~ 1827) によって書かれたスケッチ帳に断片的に残されている練習用楽句の中から山崎孝氏が選択・編纂し、詳細に校訂がなされたものである。これらの断片は、ベートーヴェンの作品をより深く理解する手がかりとなるだけでなく、彼の教育的側面と彼が求めるピアノ演奏技術について客観的な視点から理解する上で、非常に参考となる貴重な資料と言える。ベートーヴェンについて語られる時、その傑作群の威容に圧倒され、作曲家としての偉大さばかりに焦点が当てられてしまうが、実は優秀な弟子を育成した教育者でもあった。

ベートーヴェンのピアノ教育に対する考え方が

読み解ける手紙が残されている。ここにはピアノ指導における基本的な一方法が提示され、多くの示唆に富んでいる。

以下は1817年(47才頃)に、ベートーヴェンの弟子であり、先に言及した練習曲集で名高いカール・ツェルニー宛に書かれたものである。

「わが親愛なるチェルニー¹よ カルル²は今のところあなたや僕が思っているようにはゆかなくとも、できるだけ辛抱してやってください。

～中略～ 彼にピアノを教えていただくについて、次のお願いがあるのです。まず正しい運指法を会得し、次に拍子が正しくなり、また音符もまず間違えなしに弾けるようになったら、はじめて演奏法ということに留意させ、そこまで上達したら、小さな過ちで途中でやめさせずに、その曲が終わってから始めてそれを注意してやるのです。僕はたいして教えませんでした、それでもいつもこの方法でやってきました。これは直ちに音楽家を育成します。音楽家を作ることが目的であり、またこれが芸術の第一目標の一つです。そして教師も弟子も退屈することはありません。

—ある次のようなパッセージでは



次の例と同じく、時々すべての指を使わせてほしいのです。



そうすればなめらかに弾けます。たしかにいわゆる「(二三の指で)珠をころがすが如く、あるいは珠玉のように」響きます。しかしながら人は時として珠玉ではなく金や銀の音を欲することもあるものです。～後略～

『ベートーヴェン書簡集』小松雄一郎訳 岩波文庫。

ここには、ベートーヴェンが理想とする初歩的段階におけるピアノ指導の留意点が、きわめて明快に語られている。彼の指導方法のポイントは、指導内容から順に「運指法」「拍子感」「読譜」「演奏法」「最初から最後まで通して演奏」そして諸注意等々である。これらに即して筆者の私見を入れつつ補足していきたい。

もとより、学習者の身体的成長と精神面における発達状況を考慮した上で指導にあたることは言うまでもないことである。

初めに、「運指法」について言及されている。現在の大抵の訓練用教材には運指番号が記されており、概して常識的な運指になっている。とはいえ、入門・初級者とは異なり、中・上級者に対して指導していく場合、指導者は個々人のテクニクの到達状況に応じて、より最適な運指を考慮していく必要がある。手の大きさ、手の形、指間の独立状態、腕や手の感覚神経、音楽に対する感性等々が人によって一様ではないということを常に認識し、それを踏まえて指導にあたらねばならない。

「拍子感」については、日本人にとって非常に苦手とする感覚機能である。例えば3拍子や4拍子を例に挙げると、ほとんどの学習者は拍の打点を正確に刻むことに夢中になってしまうが、大切なのは、拍子の全体像を音楽的に捉えるために「拍の打点から打点へ移動する時の時空の流れ」をどのように構成していくかを考慮できるかどうかである。なぜなら、音楽は常に流動しているからである。その中でもとりわけ、拍子の流れに乱れが生じ易いのは、3拍子の場合には3拍目から1拍目に戻る移動であり、4拍子の場合には4拍目から1拍目に戻る移動のタイミングである。日本語では数字の発音は「イチ・ニ・サン・シ」であるが、一方、フランス語及びドイツ語のそれを、それぞれ日本語表記すると「アン・ドゥー・トロワ・キヤットル」「アイン・ツヴァイ・ドライ・フィーア」となる。つまり、日本語では、「サン」「シ」について英語や上記の言語よりも時間的に短く発音するため、一般的に日本人は言語上の間

¹「カール・ツェルニー」に同じ

²ベートーヴェンの甥の「カルル」

題から感覚的に「拍」を空間上のただ一つの「打点」として認識してしまう傾向にあり、拍の打点から打点への移動を継続した音楽的移動空間として捉えることが苦手であると言われている。そういう意味でも、幼少期から児童期にかけてピアノ学習者に対してリトミックを取り入れた指導を行うことは、音楽的拍子感覚を養う上で非常に有効である。筆者がフランス滞在中に驚いたことは、フランス人は非常にリズム感覚と拍子感覚に優れているということである。ピアノ技能が未熟な子どもたちや音楽を取り立てて学習した経験がない人でさえも、ある程度の音楽的な拍子感覚を持っており、非常に正確に身体表現ができていたのを思い出す。おそらく、この感覚は普段の生活の中で培われ、自然と身に付いてきたのであろう。加えて、フランスの初等教育において音楽科の役割がきわめて重要視されてきた歴史の成果とも言える。

「読譜」について「音符もまず間違えなしで弾けるようになったら」と述べているのは特筆すべき重要な指摘である。「演奏法」について言及する前に、プライオリティーとしてまず正確に読譜をすることを先行させているのは非常に大切な点である。

「演奏法」について、現代のピアノを奏する上での筆者の見解は、何よりもまず、次の2つの奏法を習得すべきであると考え。それは指先を鍵盤に対して垂直に打鍵する「指による奏法」とロマン派以降の作品を演奏するときに必要不可欠な手首と腕を柔軟に行う「重力奏法」である。しかし、この「重力奏法」について当時はまだ、現代のように奏法として確立されていなかった。そもそも、ベートーヴェンの時代には、チェンバロとフォルテピアノが拮抗していた時代であり、また、当時のフォルテピアノの楽器の構造や響きもまた、現代のそれとはかなり相違があるため、そのまま当時のフォルテピアノを前提にして論じることには無理がある。現代のピアノ奏法では、この2つの奏法の違いについてしっかりと学習しておくことが必要である。

「最初から最後まで通して演奏」することは、筆者自身も非常に大切であると考え。とはいえ、授業等でのレッスンにおいては、時間的な制約もあるであろうが、そうであったとしても、できる限り最初から最後まで通して演奏する機会を多く持たせ、学習者に作品あるいは楽曲としての統一性及び整合性を感得させ、楽曲全体の構成要素（音楽の仕組み）を理解させることがきわめて重要なことなのである。

さらに、「これは直ちに音楽家を育成します。音楽家を作ることが目的であり、またこれが芸術の第一目標の一つです。そして教師も弟子も退屈することはありません。～中略～ しかしながら人は時として珠玉ではなく金や銀の音を欲することもあるものです。」と述べていることについて考えてみたい。ここで表現されている「音楽家」の意味は、今日一般的に言われる専門音楽家のみならず、「音楽家となりうる資質を有している学習者」、かつ「単に音楽を愛好する学習者」の両者を前提として述べているのだろうと筆者は考えている。すなわち、彼のこの文脈の真意について私見を入れつつ補足するならば、「ピアノ教育者は、ピアノに僅かでも関心があり、少しでも演奏ができ得るピアノ入門者あるいは初心者に対して、基礎的技能を習得できるよう根気と寛容さを持って指導していくことが肝要である。同時に社会全体でその弟子たちを音楽家として受け入れ、感化し教化しながら偉大な音楽の真価を共に理解し合い、音楽の裾野を深く広げていかなければならないという、当時のピアノ教育者と一般大衆への啓蒙と彼の甚深な願いが込められており、彼の高尚な作品群とはまた別の次元で、音楽教育の重要性が指摘されている。」と推察するのは解釈の飛躍であろうか。

彼は、とりわけピアノ初心者に対して筋道を立てて丁寧に指導し、奏法の基本の大切さを熱心に語っていたと言われている。その意味は、不正確な基礎技能を一度身につけてしまうと、それを矯正していくのにきわめて多くの時間と労力を要してしまうからである。その正しい基礎的な奏法を

習得するためには、彼自身、尊崇していた Johann Sebastian Bach (ヨハン・ゼバスティアン・バッハ, 1685 ~ 1750) の「平均律クラヴィーア曲集」を学ぶことの必要性を弟子たちに説いていたという。これは上級者向けのきわめて難易度の高い曲集であるが、このポリフォニーの作品を生涯懸けて分析していたことは、折に触れて書き留めていた彼の「音楽ノート」からも容易に想像できる。

いづれにしても、後世の人々にとって幸いなことは、ベートーヴェンによる手紙や書簡がきわめて多く残されていることであり、これらを掘り下げ、詳細に考究することによって、彼の作曲家としての視点のみならず、教育者としての側面を理解するための一助となり、それを手掛かりとして現代にも通じる音楽教育の本質とその意義を見出すことができるのである。

6. おわりに

明治以後、西洋音楽が日本へ伝播し、日本の音楽教育者や演奏家は、国家の威信にかけて西洋の音楽を日本に啓蒙しようという、確固たる目的と使命感を抱きつつ演奏と教育活動に尽力していた。そうした中で日本は急速に経済発展を遂げていき、社会全体が西欧の先進技術を獲得することを第一義的な目標として掲げていくことになる。とりわけ 1950 年代のそうした状況は音楽教育者たちへも殊の外の影響を与えた。当時の資料を読み解いていくと、初等教育現場においても少なからずそれと類似した傾向が見て取れる。それはすなわち、学習指導要領音楽科を指針とした実際の授業において、基礎的な知識及び演奏技能の習得が目標の要諦として掲げられ、また、個々の表現活動においても楽譜上に記されている音符や指示標語を正確に奏することが目的となり、それが評価の観点とされたのである。その結果、授業内容は情操教育としての音楽表現活動の本来的な意義との乖離が徐々に顕著となっていった。さらに、教員養成大学あるいは音楽大学においても、こうした時代の趨勢に応えるため、入試等ではメカニッ

ク的技能の有無を判別しやすい実技課題曲を課す傾向が著明となり、当然の帰結として技術面において完全性を期した演奏を目指すことが受験生にとって最も重要な目的となってしまったのである。

他方、世界のクラシック音楽の演奏スタイルの変遷を概観してみると、19 世紀後期ロマン派音楽の時代から 20 世紀前半にかけて、幾分、技術的には不完全であっても、演奏者の自由な発想と独自の解釈に基づく主観的感情が全面に表出された演奏スタイルが人気を博した時代であった。しかし、その後この風潮があまりにも行き過ぎた結果、その反動として、1920 年代からは、美術運動として始まり当時流行した新即物主義的な思潮が台頭し始め、演奏家や教育者にも多大な影響を及ぼした。具体的にそれは、楽譜の行間を読み解いていくというよりも、音楽を主知的に捉え、その作品が作曲された時代の音楽様式や形式を厳格に順守し、楽譜に記されている指示標語について、主観を排して正確かつ客観的に表現することが高く評価される時代へと移り変わっていく。しかしその後、紆余曲折を経て、それまでの技巧的演奏スタイルが行き着くところまで行き着いた結果、20 世紀後半に至って、こうした状況に再び異議が唱えられ、音楽の本質に立ち返ろうとする動きが始まっていく。そうした中で、日本の学習指導要領音楽科の指導内容にも、いち早く同様の取り組み姿勢が盛り込まれるに至ったのである。それは「子どもたちの生きる力を養うために音楽科が果たせる役割とは何であるのか」「情操豊かな子どもたちを育成していくために能動的かつ創造的な音楽学習を通して、どのように子どもたちと関わっていけばよいのか」という、将来に向けた音楽科の真価が問われる本質的かつ根源的な問いかけである。

今回取り上げた 18 ~ 19 世紀に生きたベートーヴェン及びブラームスの教育観とピアノ基礎技能獲得のための練習方法について叙述された一文は、音楽教育に携わる人にとって、現代に繋がる音楽教育上の今日的課題解決への示唆を与えてく

れる、きわめて価値の高い助言と言えよう。

最後に、訓練用教材を活用していくにあたり指導者及び学習者は、歌唱あるいは楽器で音楽表現活動をしていくために、発声法や演奏法、さらには最低限のメカニク的技術等々を習得するのは必要不可欠であるが、しかし、その獲得された技術は、あくまでも表現するための手段であり、その技能の獲得そのものが最終的な目的ではない、ということ絶えず深く心に刻んでおかなければならないのである。

引用楽譜及び文献

- ・ Brisman, Heskell Editor 『PISCHNA TECHNICAL STUDIES 60 PROGRESSIVE EXERCISES』 Alfred Publishing Co., Inc. pp.4
- ・ 『PISCHNA 60 Daily Studies』 EDITION KUNZELMANN. pp.15
- ・ 『BRAHMS 51 Übungen』 EDITION BREITKOPF. pp.15
- ・ 小松雄一郎訳 (1940) 『ベートーヴェン書簡集』 岩波文庫. pp.197-198
- ・ シューマン, オイゲニー他 (2004) 『ブラームス回想録集3 ブラームスと私』 天崎浩二編・訳, 関根裕子共訳 音楽之友社. pp.9-13
- ・ デイヴィス, ファニー他 (2004) 『ブラームス回想録集1 ヨハネス・ブラームスの思い出』 天崎浩二編・訳, 関根裕子共訳 音楽之友社 pp.209-210
- ・ 『ブラームス 51 の練習曲』 全音楽譜出版社. pp.3,5

参考楽譜及び文献

- ・ 坂井玲子編著 (2007) 『ピシュナ 60 の練習曲』 全音楽譜出版社.
- ・ 坂井玲子編著 (1983) 『リトルピシュナ: 48 の基礎練習曲 60 の練習曲集への導入』 全音楽譜出版社.
- ・ 山崎孝校訂 (1984) 『ベートーヴェン 指の訓練と楽想の断章』 全音楽譜出版社.
- ・ 『ブラームス 51 の練習曲』 全音楽譜出版社.
- ・ 『全訳ハノンピアノ教則本』 平尾妙子訳注 全音楽譜出版社.
- ・ 『全訳バイエルピアノ教則本』 全音楽譜出版社.
- ・ 『ツェルニー 30 番練習曲』 全音楽譜出版社.
- ・ 『ツェルニー 40 番練習曲』 全音楽譜出版社.
- ・ 『ツェルニー 50 番練習曲』 全音楽譜出版社.
- ・ ウェストラップ, ジャック (1980) 『音楽史を考える』 (森田稔・日下昭夫・杉田佳千訳) 音楽之友社.
- ・ クリステラー, P.O. (1977) 『ルネサンスの思想』 渡辺守道訳 東京大学出版.
- ・ ゲオルギアードス, G・トラシュエブロス (1994) 『音楽と言語』 木村敏訳 講談社学術文庫.
- ・ シラー, フリードリヒ・フォン (1936) 『美と芸術の理論 カリアス書簡』 草薙正夫訳 岩波文庫.
- ・ 中山靖子 (2009) 『ピアノ演奏法の基本—美しい音を弾くために大切なこと』 音楽之友社.
- ・ バーンスタイン, セイモア (1999) 『心で弾くピアノ』 (佐藤覚・大津陽子訳) 音楽之友社.
- ・ ヘンリー, ネルソン・B (1986) 『音楽教育の基本的概念』 美田節子訳 音楽之友社.
- ・ マーク, マイケル・L (1986) 『音楽教育の現代化』 (松本ミサヲ・田畑八郎訳) 音楽之友社.
- ・ 皆川達夫 (2009) 『中世・ルネサンスの音楽』 講談社学術文庫.
- ・ ラコスト, ジャン (2002) 『芸術哲学入門』 阿部成樹訳 白水社.
- ・ レヴィーン, ジョセフ (1981) 『ピアノ奏法の基礎』 中村菊子訳 全音楽譜出版社.