

初等教育におけるピアノ奏法を通した 「器楽」授業について

加藤 徹・三宅 由利子・稲村 敬子

まえがき

文科省における初等科の教職課程の必修科目にある「器楽」は実質的な演奏の実力だけを求めているわけではないと推察できる。なぜなら昨今の現場においては、音楽の専門課程を修了した教員を専門科目として担当させる小学校のパーセンテージが高い分、学生一人一人それまでの実力にもよるが、必ずしも音楽の授業の現場に携わるとは言えないかもしれない。そのような実情においての「器楽」の教育がどのような成果を必要としているのかを、現在の授業の進行を含めて検討したいと思う。さらにピアノ以外の楽器を通しての「器楽」の授業が可能な中で、ピアノ奏法の適正とその教育目標を報告する次第である。なお、この研究報告は器楽担当の3人の講師によるシンポジウムにより、第1章を加藤徹、第2章を三宅由利子、第3章を稲村敬子の担当による共著とした。

第1章

1 ピアノという楽器の特性と歴史

1709年イタリアの大富豪でレオナルド・ダ・ヴィンチやミケランジェロ等多くの芸術家の支援をしていたメディチ家に雇われていた楽器製作者バルトロメオ・クリストフォリの作り出した「グラヴィチェンバロ・コル・ピアノ・エ・フォルテ」と名付けられた楽器は、それまでの鍵盤楽器として主流であったオルガンやチェンバロにとって代わる画期的な楽器であった。それまでの楽器の特性は、止めていた空気の流れを音程の違う管の吹き出し口を開いて音を出すパイプオルガンやタンジェントについた爪で弦をはじいて音を出すチェンバロ等、鍵盤のタッチによる強弱の操作は出来ないものであった。ダイナミックの調節に関しては、同じ音の弦を重ねるとか、オクターブ下の音を重ねるといった機構による物理的な方法を使い、その意味で当然微妙な感情表現は出来なかった。例外としてクラヴィコードという、弦を直接突き上げて音を出す鍵盤楽器は、タッチによる強弱のコントロールは可能で、バッハも好んで演奏したものであったが機構上繊細で、限られたスペースでの演奏しかできなかった。そのような中、イタリアで生まれたピアノはドイツに紹介されて、さらにイギリス、フランス等の多くの楽器製作

者によって数々の工夫を重ね、現代の楽器に作り上げられてきた。鍵盤を押すタッチの加減で滑らかな音量の調節が出来る事によって、幅広い音楽表現が可能となったのである。この発達過程に、偉大な作曲家モーツァルトやベートーヴェンによる楽器への要求が大きな力となった事は言うまでもない。多くの楽器の中で、ピアノはタッチによる音量のコントロールが可能になった為、主体になる旋律とそれに対する対旋律、加えて音楽にとって必要不可欠なハーモニーをつかさどる伴奏部等それぞれのバランスをとって、一人で楽曲全体を演奏できるようになった。クラシック音楽の一つの流れはドミナントと呼ばれる5度の和音が主和音につながる必然性の中で頂点を迎えた。言い換えれば音楽の流れはいかにして終止のハーモニーにつながるか、トニカと呼ばれる終止音を求めていく、言わば文学の世界のロマンともつながる絶頂期をショパン、シューマン、リストそしてブラームスによって迎えた。もちろんその後の作曲家たちによってピアノ音楽の世界は広げられていったのだが、感情表現の最たる楽器の一つとして、ピアノはここまでの時代でその力を証明したと言えるのではないだろうか。

2 絶対音楽としてのピアノ音楽

音楽の流れ、ハーモニーの感情表現を裏付ける重要な要素は題名、ストーリー、シチュエーション、歌詞であることは明白であり、それを総合的に表していると言えるのがオペラや歌曲の世界である。その世界では、言葉のない間奏の部分であれ、大きな意味を持つ。曲によっては出演者が登場しなくても、旋律のみで存在を表すものまである。ヨーロッパの音楽界を確立させてきた要因の一つにオペラの存在は欠かせないと言える。その意味では旋律によるイメージの発想力等は、ヨーロッパの人々の存在的能力を育てるにはめぐまれた環境である。ピアノ音楽はそのようなオペラや歌曲の世界に対して表現の手立てとなる情報は多くない。例えばベートーヴェンはそのピアノソナタ、作品81a「告別」において、第1楽章に「Das Lebewohl」(告別)、(このテーマには音符に歌詞まで添えられている。)第2楽章「Die Abwesenheit」(不在)、第3楽章「Das Wiedersehen」(再会)と名付けた珍しい例がある。また作品31-2の「テンペスト」は弟子のアントン・シンドラーが質問したこの曲の解釈について「シェイクスピアのテンペストを読み」とベートーヴェンが答えたことから、演奏に関して言えばコントロールされた嵐としての表現が求められるのかもしれない。ショパンの作品23、38、47、52のバラードはポーランドの詩人アダム・ミツケヴィッチの「水の精」の一連の詩に誘発されて書いたとされているが、ショパン自身はその曲それぞれへの題名や但し書きの書き込みはない。ムソルグスキーの「展覧会の

絵」はそれぞれに題名がつけられ、演奏の大きな助けとなっている。以上のような例はあるにせよ、ピアノ曲の多くはあくまで楽譜に表された音符だけをもとに演奏する絶対音楽と言われ、旋律性、ハーモニー、リズムによって表現するという創造性が必要とされる。少ない情報でもこのような多くのものを表現する力は、題名と歌詞の付いた子供達の教材に対し、より豊かな発想と表現を導き出すものである。言い換えればピアノ音楽を演奏しようとする為のこの作業は、効果的な情操教育であり、ピアノを通しての「器楽」は授業を学ぶ本人の感性を高め、かつ現場での子供達への感情の伝達、および子供達本人の自由な感情表現、創造性を促す力を養うものと信じる。

3 バイエル教則本による指導の意味

1, 2を踏まえて「器楽1」の課題としているバイエルをみていこう。

フェルディナンド・バイエル Ferdinand Beyer (1806 ~ 1863) の教則本は1881年アメリカ人ホワイティング・メーソンによって日本に紹介され現在でもトンブソン、バステインメソード、バーナム等の初級教本と共に多くのピアノ指導者に愛用されている。106曲が収められており保育士試験や小学校の教員採用試験受験科目の試験課題に指定されているところもある。本学の「器楽」の授業ではこの教則本の50番以降を課題としてとりあげているが①伴奏の音程と調性、②手のポジションの安定的配置、③リズムの感じ方と表現等の力を養うのに適した進め方をしている。以下その詳細に触れる。

① 50番以降に現れる大譜表の形態の106番までのうち左手が伴奏であるパターンが37曲、そのうちハ長調が16曲イ長調、二長調、変ロ長調、ホ長調が1曲、イ短調が2曲、あとはト長調が7曲とヘ長調が8曲で占める。実はこのト長調、ヘ長調の伴奏に対する旋律の音程が子供達の歌える好都合な音域なのである。もちろんシャープやフラットが1つずつであるため書かれているという要因強いが、子供たちが旋律を口ずさむ上で適度な高さにあるとも言える。小学生の音楽でとりあげられる教材の中にあるこの二つの調性の曲は共通教材も含め、小学1年から6年まで以下のようなものがある。「かごめかごめ」「ひらいたひらいた」「みつばちぶんぶん」「茶つみ」「うみ」「あんたがたどこさ」「アルプス一万じゃく」「川はよんでいる」「スキーの歌」「喜びのうた」「思い出」「ピクニック」「お江戸日本橋」「ふるさと」「おお牧場は緑」はト長調系、「日のまる」「たなばたさま」「つき」「やぎさん ゆうびん」「かっこう」「さんぽ」「村祭り」「こいのぼり」「冬げしき」「たわらはごろごろ」「もみじ」「のぎく」「おほしさま」「ドナドナ」「お

おスザンナ」「おおブレネリ」「まっかな秋」「線路は続くよどこまでも」等がへ長調系としてとりあげられている。つまりこの左手の伴奏形を取得しておくことが、現場に臨んだときどれほど役にたつか計り知れないのだ。またこの曲集に現れる和音進行の多くは5度から1度、すなわちドミナント（属和音）とトニカ（主和音）のやり取りが多く扱われている。また同じパターンの繰り返しによる曲作り等、この単純さがピアノ指導者の中で次に発展しにくいとの考えからバーナム等他の教則本を選ぶ傾向にもあるのだが、初等教育を学ぶものにとっては好都合といえる。

②児童教育の音楽の現場では視線は鍵盤よりも子供達の方に向くパーセンテージが多いのは仕方ないことと言える。そのため指の感覚でキーを掴まなくてはならない。つまり5本の指で5つの音を確実に掴んでいて、そのポジションを基準に次の位置に移るテクニックを得る必要があるが、その要領を学ぶ上で旋律の形が適しているものが多い。例えば **譜例1** は左手の伴奏の配置も安定しやすいかと思われる。

譜例1

Comodo

A

B

C

またこの曲は調性の扱いとリズムの扱いには特筆するものがあると言っていい。まず調性つまり短調と長調の扱いである。もちろんほぼ30小節以内の小曲集である以上複雑な形ではなく、非常にシンプルであるが、形はABAの3部形式で見事なまでの全く同じ指使いでの仕上がりでありながら、カノンの形式をしっかりとっている形だけを見ても名曲だと言える。何より見事なのは一段ずつの8小節が両手とも5つの音を保持したままで演奏出来る事である。長調の部分には3度だけ移動するだけでよい。

Aの部分は短調の“寂しさ”を提示し、Bの部分では長調でAの感情を打ち消す“元気さ”を備え、再びAに戻って“そうは言っても”としめくくる。テクニク的に難易度の高くない曲であるためこの時点で感情表現を実行できるのは貴重である。この短調と長調のやり取りは後半にもう1曲あるがこの曲を十分に理解した上では比較的スムー

ズに乗り越えられる。さらにリズムの上でもバイエルは巧みにこの曲集に問題提議をしている。それは次の3曲である。6/8 **譜例 2**と2/4 **譜例 3**、さらに6/8と3/8 **譜例 4**。この違いはもちろんこの曲集を学ぶ学生にとって簡単なものではないが、もしかすると初期の段階の方が感性として自然に取り入れられやすいものかもしれない。2/4の4分音符に3連音符の8分音符で表された6つの音と6/8の中にある8分音符6つの弾き方の違いをバイエルは要求している。この二つの曲は二拍子として扱われるが明らかに相違がある。ここで表現を押し付けるつもりはないので差し控えるが、学生の中には説明に応じ即座に明らかな表現を出来るものもいるのは頼もしい。

66. **譜例 2**

Allegretto

85. **譜例 3**

Allegretto

104. **譜例 4**

Allegretto

さらに6/8と3/8。この3/8の曲**譜例 4**は二小節を一つとすれば6/8と同じ音符の価値になるが、決して同じではない事をバイエルは曲風の中で示している。

4 ピアノ演奏の教育現場での基礎的実力の取得及び相対的に培われる感性と管理能力

3～12才の児童、生徒にピアノで接する時、独奏のピアノ演奏と根本的に違う部分がある。まず演奏時の注意力の焦点が子供であって、音楽によって動くことであれ歌う事であれ、音楽に対応する子供の反応に注意が必要である。つまり通常のピアノ演奏の場合の楽譜と鍵盤への注意とその割合は当然異なる。場合によっては立ち弾きという姿勢での演奏が強いられる事となる。従って鍵盤はいわゆるブラインドタッチの状態で弾かなければならない。さらに歌う事の指導の場合、子供たちが旋律を覚えるまではバランスとして旋律線の大きさとはっきりしたラインが求められるが、それなりに歌えてきた時、その曲の持つ雰囲気や感情をより表す左手の伴奏の強さを増し、歌えてきた右手の旋律線を控えてやる必要が生じてくる。つまりその状況に応じての演奏であるためその都度の表現が違う事となる。それは動きに対する演奏もしかりである。このような柔軟な力を一年間で取得

するのは簡単ではないが、方向付けは充分に出来ると思う。またこのような現場に従事する可能性のある学生はさらに一年間次のステップを学ぶ事となる。そこでの教材の中には独奏用のものも含まれるが、これにはもう一つのピアノ奏法で得られる大切な要素がある。実際として本編前半で示した様に、子供に対する直接的な音楽指導に関しては、専門課程を修了した音楽大学出身者が専科として入っているところが増えてきた現状だが、もちろんそうでないケースもある。昨今、小学校におけるクラス対抗の合唱コンクールを催しているところが増えていた事を思えばピアノを使える力は当然あってしかるべきである。とはいえ初等教育においてはピアノを使った現場ばかりでなく、豊かな感性を伴った人格による指導が理想的であるのは言うまでもない。そこでピアノの作品一曲を仕上げる事が非常にその意味での情操教育として有意義となってくる。もちろんこれは他の分野においてもあり得る事でピアノに限った事ではないが、具体的な作業として顕著に現れるいくつかの事項を見る限り、有力な方法であると確信する。まずクラシック音楽の演奏は朗読であるという事。つまり楽譜という作曲者の作り上げた文章を一字一句正確に伝える役目をもつため、非常に冷静にそれに向かわなければならない。楽譜を鍵盤に正確に写す作業はまず、音にリズム、そして強弱、速さ、音の性質である。音、これはまったくシンプルな作業で誰が行っても正解は一つである。次にリズム、音の鳴っている長さである。ここにはピアノとしての弱点でもあるが、構造的に言えば、同じ音を二度弾く時と、となりの音を同じ値の音符で弾く時、当然その差は出てくるが、まあ微妙なところと言えよう。音価としてのリズムの表現は言葉のイントネーションや呼吸と関係してくるので、演奏者それぞれの表現は朗読と同様1つのポイントではある。そして強弱、これはリズムに関しても多分に影響することであるが、ただ強い弱いだけでは図りしない大きな違いが現れる。この問題は早さや温度にも共通して言える事だが、基準が0から始まらないで「普通」が基準値となる事なのである。強さにおいては平常な部分を表すのに *mf* (やや強く)、*mp* (やや弱く) を使い、*p* (ピアノ) *pp* (ピアノッシモ) の弱さへの方向へ、*f* (フォルテ) *ff* (フォルテッシモ) の強さへの方向にそれぞれ度合いを増す。そして速さに関しては *moderato* (普通の速さで) という値を基準としてひろがっていく。この速さの度合いは脈拍、つまり1分間に約72位(解釈により異論もあるが)、それより快活な *Allegro*、俊敏さ、速さを増す *Vivace*、*Presto*、幅広くゆったりとした *Lento*、*Largo* 等とひろがると言われた歴史がある。演奏者それぞれの相対的な基準でそれを表すので、ここでそれぞれの感性が問われ、創造性、が培われていくのである。強い音の場合 *cresc.* (だんだん強く) という準備から到達点に自然に *f* (フォルテ) として強くなるのがノーマルな表現だとすれば、

急な音量の変化、まして *cresc.* の結果が急に *p* (ピアノ) という楽譜には、当然作曲者の思いが含まれる。強弱を表す言葉や記号がない場合は音が上に行くほど、音符の値が長いほど、そして強拍である程強いエネルギーを持ち、万人が自然な流れと感じるのだが、それに逆らうのがそれぞれの作曲家の表現スタイルとも言えるだろう。少し難易度は高いが顕著な例としてベートーヴェンのソナタ第17番「テンペスト」の第3楽章のダイナミクスを見てみよう。

The image shows a musical score for the third movement of Beethoven's Sonata No. 17, 'The Storm'. It consists of four systems of piano and bass clef staves. The music is characterized by rapid dynamics, with frequent shifts between piano (*p*), forte (*f*), and crescendo (*cresc.*) markings. The tempo is marked 'Allegro'. The score includes various dynamic markings such as *dim.*, *p*, *cresc.*, *f*, and *sf*.

この曲の強弱の変化は比較的早いテンポであるのに、たった2小節の中で急激な *cresc.*, *p*, *f* を繰り返す。ノーマルな流れではない分、朗読という作業の中で自分にない感性になりきらなくては表現できない。このような体験は、自分ではない考え方への柔軟な対応を、妥協ではなく取り入れる貴重なものと言えよう。もちろんこれほどではないにしても、楽譜に忠実になる事は他人の感覚を取り入れる事になる。さらに別の角度からみると、ピアノ音楽の演奏はすべてを1人で完成する事が出来る、いや、させなくてはならない楽器といえる。もちろん他の楽器でも無伴奏の独奏曲はあるにせよ数においてその比ではない。すべてを自分の責任で完成させる過程は、練習という毎日の積み重ねに始まり、問題に直面したときの処理の工夫等あらゆる角度での対応が必要となる。そしてある程度の成果が出た喜びを感じたものは、多くのケースにおいてでも、子供たちにやり遂げる大切さを伝える自信となるはずである。ピアノを学ぶものにとって、このような考え方は今まで取り上げられなかったものだが、今後の情操教育の面でさらに研究される課題であると筆者は考えている。

第2章 テクニックにおける指導方針

学生たちがピアノを弾く上でまず最初にマスターしなければならないのは「楽譜を正しく読む」ことである。ロシアの偉大なピアニストであり教育者であった、ゲンリッヒ・ネイガウス（1888~1964）が、彼の著書の中で「作曲家は実際に演奏しなければならない100分の1を楽譜に書いています。ところがそれすらあなたがた実行していません。」と記している。そしてまたバイエルの楽譜には「私達は、楽譜に対する知識を豊富にする勉強を続けると同時に、楽譜を通して、その中に秘められた音楽の深い真髄に触れることが出来るように教養を高める必要があります。」とある。この二つの言葉の意味するところは、表現は違えど全く同様である。そしてこのことは、音楽を生業とする者は言うまでもないが、初等教育を学ぶ学生にとっても同じく重要なことであり、1年ないし2年間の器楽の授業の最終的な目標とも言えよう。それが具体的にはどういうことなのか、そのために実際どのように指導を行っているのか、本来ならば全ての曲について、それぞれの課題と解決法を述べたいところだが、それは諸般の都合で不可能であるので、まず、全ての曲に共通する、初心者が克服すべきテクニックを中心とした課題と解決法の説明をした上で、この場合に最も適切だと思われるバイエルからの2曲を例にとり、より音楽的な観点からの説明を試みたい。さらにその習得過程で得られる事が、初等教育現場で求められる適性とどう結びついているのかを検証していきたい。

1 テクニック基本事項

◆ 姿勢…椅子の高さ（肘が、鍵盤の上に置いた手よりも少し上に来る位置がベスト）を調節し、足を肩幅位に開き、丹田に力を入れ下半身を安定させる。上半身、特に肩は余計な力を抜き、自由な状態を保つ。初心者は演奏中、鍵盤を必死で見る為に、俯いて背筋も丸くなりがちであるが、その状態ではピアノから生まれ出る音の全てをバランス良く耳で聴くことが出来ない上に、余計な負担が首や肩にかかるので、背筋を伸ばし頭は自然に楽譜が見えるよう、背骨・頸椎の延長線を意識して保つ。しかしその為にはブライントタッチ（後述）を習得する必要がある、それも同時に進める必要がある。

◆ 指の形…鍵盤から離れた所で一度手を握り締め、ふわりと広げながら鍵盤上に置く。鍵盤と手の間に玉子が入っているイメージ。初心者は、指先が安定しない、5の指が寝転ぶ、指の弱さをかばい手首や腕、肩が力む、手首を振って反動で打鍵する、などの問題が生じるため、理想的な形を保つことは簡単そうで難しい。こればかりは指の力がついてこないことには始まらないので練習あるのみだが、間違った練習ではさらに癖を助

長させ指は弱いまま、ということになりかねない。指に意識を集中して打鍵し、他の部分はリラックスさせることが重要である。

◆ ブラインドタッチ…バイエルでは手のポジション移動が最小限で済むように配慮されているので比較的学びやすい。とはいえ学生達にとっては初めて直面する大きな壁である。まずハードルを低くして右手、或いは左手だけで楽譜を見ながら＝手を見ずに弾く感覚をマスターし、両手でも出来るように持っていく。最近の学生達はパソコンでのブラインドタッチには慣れているはずなので、感覚としては掴み易いと思われるが、ポジション移動が伴うピアノの場合、感覚でカバーできる部分以外は素早く無駄の無い目配り、楽譜と鍵盤の往復も必要であり、その習得には多少時間がかかるかも知れない。さらに、教育現場では子供達とのアイコンタクトや音楽的指示などが加わるので、より一層の訓練が必要となるであろう。

◆ ミスタッチ…音楽は時間芸術であり、出してしまった音は消しゴムで消すことが出来ない。学生達に良く見られる光景としてはミスした音そのものからまた弾きなおし、再び弾かせると全く同じミスを繰り返す、または、止まる度に最初に戻り、何が原因なのかも考えずに勢いで突破しようと試みる。そんな中、まぐれで通過に成功すると満足して先を続けてしまい、また戻れば懲りずに同じ間違いをするのである。フィンガートレーニングの御木本メソッドで有名な御木本澄子氏によれば、一度ミスして覚えた音列は、脳がその指令を出し続けるために何度も同じ間違いを繰り返すので、脳の中で正してやる作業が必要なのだそう。具体的には、間違える部分の少し前から口でアウトプットさせて歌わせてみる方法がある。早口言葉のように速いパッセージは音程無しでもOK。不思議なもので（脳の指令が手にいくのか口に行くのかの違いだけで、実際は不思議でも何でもないので）最初は間違えた通りに歌ってしまう。しかし繰り返し正しく歌おうとすることで、脳も正しく命令するようになり根本的な解決に至る。和音などで歌う事が困難な場合には、ミスする部分の少し前から繰り返し部分練習をする。出来なければテンポを落とし、出来れば徐々に上げていく。それらの細かい練習を経た上で最終的に必要なことは、楽譜上で自分が今まさに演奏している箇所から少し先を目で追うということである。先を読むことで、今現在のミス無くすか、実際ミスをしてしまっても、その影響を最小限に留めることができる。

◆ テンポ…バイエルでは、*rit.*（リタルダンド）*accel.*（アツチェレランド）などのテンポ変化の指示記号はまだ出てこないで、メトロノームが最も有効である。不安定なテンポになる要因は、①音符の長さ（音価）の相対的な関係をまだ十分に理解していな

い②易しい部分は速く難しい部分は遅く、と自分の都合で適当に弾いてしまっている ③
 16分音符のパッセージで指が転び正確に弾けない(これに関しては付点練習なども有効)
 ④ *cresc.* では音量を上げると共に自分も興奮して速くなり、 *decresc.* では逆に遅くなってしまうなど様々であるが、メトロノームの使用で本来のテンポ運びに気づけば殆ど
 の場合は解決する。まれにメトロノームを用いてもそれを聴く余裕すら無い学生がいるが、
 その場合は肩などを叩いてテンポを身体で感じられるように持って行く。最終的には、
 音楽に集中して演奏する自分とは別に、冷静にテンポをコントロールする指揮者としての
 の自分を意識するところまで持っていきたいところだ。これをマスターすれば、現場での
 合唱指導などに有益なのは勿論のこと、音楽以外であっても学級運営などに生かす事
 が出来ると思う。何故なら、ピアノはあらゆる楽器の中で唯一オーケストラの音域をカ
 バー出来るという意味でコンパクトなオーケストラのようなものであり、異なった個性
 と表現形態を持つ子供達の集合体としてのクラス編成もまたオーケストラのようなもの
 と考えれば、その中に感情移入をしながらも、指揮者のような冷静さと求心力でそれぞ
 れの個性を見極め生かしながらバランス良くひとつにまとめ上げるという作業は、まさ
 にピアノの演奏そのものだと考えられるからである。

2 バイエルに内在する音楽的な深みと拡がる可能性

バイエル 95 番

この曲は明らかに室内楽の要素が強い。いわゆる左手が伴奏、右手がメロディという、バイエルに多くみられる形式から完全に逸脱しており、左手が独立した声部として主張して

いる。弦楽3重奏、或いは、バッハのポリフォニー（多声音楽）を想起させる。人は右利きが殆どであるから、両手で演奏しながら、左手を聴き続けるということが実に難しい上に、さほど器用ではない左手でフレーズ感を出しながら滑らかに奏することも至難の業である。右手は一見単純な音形で、演奏し易く思いがちであるが、親指と小指で6

度音程の和音をメロディックに奏することは、そう簡単なことではない。まずはバランスである。何も考えずに弾いたとすれば、親指の方が小指よりも太く大きな音になりがちだがそれでは音楽にならない。解決策としてはまず、親指の力を緩め指の重さだけで弾くように、小指の関節はしっかり止めて、打鍵時には鍵盤上に接する指先を手前に引くイメージで、輝きのある音を創る。自然な音楽に聴かせることは、その実不自然な作業の緻密な積み重ねの上に成り立つことなのである。この曲を弦楽三重奏とすれば、ヴァイオリンがメロディ、ビオラが中声部、左手はチェロと考えられる。チェロの深みのある音色と、朗々とした語り口をイメージすることは左手をより音楽的に演奏する上で大きな助けになるだろう。右手も決して打楽器的に叩くのではなく、弦で弓を響かせるように、しなやかな手首で余韻のある和音連打をすることが大切だと理解出来る。すると、何となく弾きにくい曲としか認知していなかった学生の固い演奏から、右手と左手から複数の弦楽器の自然な対話が生まれてくる。全体を見ていくと、8小節単位の2つのフレーズの終わりに、左手により橋渡的なメロディが現れ(16小節目)それをきっかけとして8小節の音楽的なクライマックスが創り出される。その終わりに左手のなだめるような下降旋律とそれを引き継ぐ右手の親密な連携(23・24小節目)で再びもとの平和で耳慣れた世界に戻ってくる。僅か3段の至ってシンプルな曲であるが、注目したいのはその強弱記号である。最初は *mf* で始まるのに対して、再び戻って来た時は *p* の指示がある。ここにバイエルの詩情あふれる優しさを感じるのは私だけではないであろう。最初は、これがテーマであるという提示、これから何が起るのかという期待の *mf* で始まり、中間部で何か素晴らしい景色を発見したかのような、あるいは何か素敵な事が起ったかのような盛り上がりの *f* の後に迎える最初と同じメロディ。しかしそれは最初と同じ景色でありながらもはや同じではあり得ない。何故ならそこには、ある経験を経た後の違う自分がいるからである。そこにびったりなのは *mf* ではなく、心が満たされた穏やかな *p* なのである。そしてそれぞれのフレーズに移るきっかけには必ずキーパーソンとも言える左手が登場する。まるで人生をたった3段の音楽で表したような素敵な作品である。音楽が時間芸術と言われる所以はここにもある。「木を見て森を見ず」という言葉があるが、それでは時間芸術は成り立たない。今演奏し、瞬間に過ぎ去るその場面が、全体の中でどんな役割を果たしているのかという意識を常に持ち続けることで、音楽に構成感と有機的なまとまりが生まれ、ひとつのストーリーとしての生命を吹き込む事が出来るのである。

バイエル 93 番

Moderato
93. *mf*
marcato
f

これは、バイエルでわずか3曲しか取り上げられていないイ短調の中で最後に出てくる曲である。従って難易度も比較的高く、内容も深くなっているの、押さえておくべきポイントも多岐にわたっている。まず楽譜をひと目見て気づくのは、右手メロディの

細かいスラーの多さではないだろうか。これは、アーティキュレーションと言い、音楽を言葉や文章に例えるならば、語法、息遣いのようなものである。テクニック的に言えば、腕から手首にかけての柔軟な動きが不可欠で（ドロップロール奏法とも言う）大切なのは、スラーの始めの音と終わりの音の扱いに気を配ることであり、決して不用意なアクセントがつくようなことがあってはならない。そこで問題になるのが左手との兼ね合い、左右の独立である。右に合わせれば左の伴奏としての一貫性を欠き、左に合わせれば右手がいわゆる棒弾きになってしまう。これは他の曲も然り、ピアノ初心者が必ず乗り越えなければならない壁である。解決策としては、ひたすら片手練習を繰り返し独立性を高める以外に、左手を弾いて右手を歌うことも有効である。これは教員採用試験受験科目の「弾き歌い」にも多いにプラスになるであろうし、何よりもピアノ演奏上での息遣いを身体で感じることができる。実際、ピアノはあらゆる楽器の中で、息遣い＝ブレスを会得することが難しい。何故なら、声楽や管楽器は息を何処でどのくらい取り入れるか、ということが最優先課題…いや、それ無しでは演奏不可能であり、弦楽器も弓の長さに限りがあるので、どこまで一息で奏しどこで弓を返すのか、ということに日々頭を悩ませているが、ピアノは、ノーبران、ノーブレスで演奏出来てしまう、ある意味危険な楽器だからである。そう言った意味でも弾き歌いは有益な練習法であろう。たとえ音楽教科に携わることが無くとも、ここに挙げた素養の数々が初等教育志望の学生達にとっていかに大切なものである事は想像に難くない。一見同じように見える子供達の笑顔でもその奥にある心の内を読み取ろうという共感力と想像力を常に持ち続けることで、普通ならば見逃してしまうであろう子供のSOSに気づくことが出来るかも知れない。問題の解決は簡単ではないだろうが、忍耐力、注意力、共感力と想像力を駆使して立ち向かって欲しい。それが教員養成課程における器楽－音楽授業の目指す最も貴重な

な存在意義ではないかとさえ私は思う。最後に、ドイツのシュタイナー教育の創始者、アドルフ・シュタイナーの言葉の引用でこの章を終える。「教育は、学問であってはならない。芸術であるべきだ。そして芸術とは、私達が絶えず感情を働かせながら生きていなければ、学び取ることの出来ないものである。」

第3章 バイエルを基盤としたその後の課題と歌唱教材の教育現場での指導法について

小学校教育音楽科の学習指導要領には思考力、判断力、表現力を育成する等の豊かな情操教育を求められ、幼稚園教育要領では健康、人間関係、環境、言葉、表現の5つを高める事を指針としている。

その概念に基づき器楽Ⅰではバイエル教則本を用いて読譜力、リズム感、基礎テクニックを学び、音楽の表現能力、洞察力につながるノウハウを身につける事を目標としてきたが、次の段階として教育現場における実際の題材によって各要項の求める生徒、園児への指導、教育の具体的手法を学ぶ必要がある。その題材の多くは歌唱教材であり、教師の役目は伴奏によっていかに児童、生徒の感性、表現力を高めていくかである。まず小学校歌唱教材を用いてその方法を探ることとする。曲における要素は歌詞、旋律、リズム、そしてハーモニー、さらに伴奏の形態にある。共通課題には作曲者によって伴奏をつけられて作曲されたものと、もともと旋律のみで言い伝えられた旋律に伴奏がつけられた編曲のものがあり、前者においても別の編曲者が新たな伴奏を付けたものもある。当然クラシックの和声進行ではないものもある。左手の伴奏形はその意味で和声的、対旋律的バス、リズム強調形と大雑把に3通りに分けられるのではないだろうか。この原則を踏まえ臨機応変に対応できる力をつける事がこの段階といえる。簡単な例を見てみよう。

下の楽譜は小学校共通課題曲の文部省唱歌、船橋栄吉作曲の「まきばの朝」であるが、左手の伴奏は生徒が旋律を歌える様に指導する場合、その楽譜を譜例1の様にくみ取り、小節の第1拍目だけ和音でしめす事が確かな音程を掴む事、和声感を感じさせる事に役立つ。

譜例 1

1. た だ い ち め ん に た ち こ め た ま
 2. も う お き だ し た こ や の た
 3. い ま さ し の ほ る ひ の か げ に

さらに譜例2の様に発展させ、小節を2つの和音によって2拍子の感覚を感じさせる様に变化させていく。

譜例2 

では別の曲「ふるさと」でみてみよう



この曲に関しても右手の動きから譜例3のような和音進行をくみ取らなければならない。

譜例3 

しかしもともと楽譜の左手だけでも旋律のフォローが出来る。

譜例4 

また別の楽譜では譜例5のような左手で時の流れを刻むような、故郷を思い出す滑らかな音型も音楽の持つニュアンスを想像するのに有効な伴奏と言える。

譜例5 

以上はもともと作られた楽譜をもっともシンプルな形で工夫する和声的伴奏の例ではある。

この様な応用を加えながら、生徒にその曲の持つ音楽をより豊かな情報として伝えたい。また伝承されてきた日本古謡である「うさぎ」「さくらさくら」等は伴奏のバランスで旋律の持つ情緒を壊さないように、さらに「ひらいた ひらいた」や「子もり歌」等、伴奏のリズムによりその内容を感じさせる事等、生徒の感性を引出し、高めていく力を付けていく事がこの授業の指導目標となる。この様に実際の歌唱指導の現場では多様な場面の中でいろいろな応用が求められる訳だが、在学中、学生自身の楽曲演奏の為の研究によって育まれるものも計り知れなく貴重なものである。幼稚園児に接する時、行進、演技等音楽がフォローする多くのシチュエーションが考えられる。クルト・ザックス Curt Sachs はその著書「リズムとテンポ」の中で人間の持つ大切なリズムは、明暗、強弱、上下、左右等生活を取

り巻く2という現象、とくに二足歩行における2拍子についてその重要性を書いているが、2拍子を先導出来るリズム感を会得するのにふさわしい楽曲としてブルグミュラーの「貴婦人の乗馬」「アラベスク」等を課題とする事も必要と言える。またピアノの幼児教育において、五線紙に音符を書かず「雨が降ってきました」とか「象さんが歩いてきました」等というコメントを、ピアノによって自由に音にさせて、子供の発想を育てる音楽教室があるが興味深い方法である。そのような発想の展開に「バームクーヘン」や「柿の種」等の題名を持つ中田喜直の「おもちゃの世界」という曲集を体験させる事も同じような効果が得られる1曲と考えられる。さらに指導者を目指す学生自身の日本の歌曲に対する情感を蓄える為に三宅榛名の「赤とんぼの変奏曲」や多く日本の名曲が多く含まれている平井康三郎の「日本の四季」等も授業での課題として取り上げている。その他、学生各々に必要とされる楽曲はピアノにおいては計り知れないほど用意されている。我々大学での指導教員はこの授業においてはいかに個々の学生の特性を掴んでいくかに大きな使命があるといえる。

まとめ

ピアノを使った「器楽」の授業を通して得られる力は、知識と技術の双方である事は言うまでもないが、特に技術においては入学までの学習により、個人的に非常に大きな差がみられるのは当然ではある。しかし現場で求められる力はあくまでもある程度以上のものでなくてはならない。そして大学で学んだものが直接現場に繋がるのも、この授業の特徴であると言える。知識と技術という実質的な面に加え、情操教育の為の感性も同時に育まなければならない。まえがきに示したように教育現場によっては音楽専門よりも音楽を通して育まれた感性の方が大きな比重となる学生もある。本編に提示した教育方針をいかに反映していくかは更なる検討を続けていく必要があると考える。

参考文献

- 「ピアノの歴史」 属 啓成著 音楽之友社
 「チェンバロ フォルテピアノ」 渡邊順生著 東京書籍
 「ピアノの誕生」 西村 稔著 講談社選書メチエ
 改訂新版 小学校の音楽 教師用指導書1～6 音楽之友社
 最新初等科音楽教育法 初等科音楽教育研究会編 音楽之友社
 ベートーヴェン ソナタ集 ヘンレ版
 バイエル教則本 全音楽譜出版
 「リズムとテンポ」 クルト・ザックス 音楽之友社