

# ソルフェージュと芸術教育

## ピアノによる初見演奏について (1)

テシュネ, ローラン

訳・上田 泰史

### はじめに

2001年より、筆者は沼田宏行教諭、浅田淳子講師と共に、東京藝術大学音楽学部附属高等学校（以下、藝高）でピアノ初見アンサンブルという授業を担当してきた。当授業は、故安川加壽子女史<sup>(1)</sup>により創始され、3年に亘る学習期間を通して、ピアノと作曲を専攻する高校生がこの授業に集った。一方、他専攻の生徒は、器楽合奏とオーケストラの授業に参加した。

これらのクラスは週に一度開講され、定期試験のほか、毎年恒例の演奏会が藝高のホールで開催される。この折には、保護者、教員、同僚、その他の方々も生徒を激励すべく来場することができる。生徒たちは来場者と共に、自らのために書きたいいくつかの作品を演奏し、創造の成果を喜び、分かち合う。

### 譜例1 クロード・ドビュッシー Claude Debussy 《ピアノのための小品》



(Album Musica, No. 28, Paris: Pierre Lafitte, 1904.)

### 1. ピアノによる初見演奏について

「目は聴いています。私が音楽を読むとき、私はその音楽に出会ったことを嬉しく思うのです」(Billier 1990: 5)。ナディア・ブーランジェ Nadia Boulanger (1887-1979) は、フランスの作家ポール・クローデル Paul Claudel (1868-1955) の言葉を借りて、こう述べている。このことは、遙か昔から知られている事実である。実際、発見する喜びを通してこそ、生徒は自分自身をよりよく知る機会を得、自己の最も優れた能力を獲得する。それほどに、ある種の音楽の筆相は、時として一見するなり不意に驚かせてくれることがある。

手稿譜は、慣習に従わないこともあるため、「原則」に従う現代のものよりも、しばしば「難読」ではある。とはいうものの、その造形美のおかげで、最終的に生徒はいつそう真実味のある演奏へと学習を進め、更にはいつそうの意欲を掻き立てられ、そこに見られる誤記を受け入れ、心に入り込んでくる音楽に抗わず、自然な身振り、衝動、そして根源的な確信を再発見するのだ。

譜例2 ルイ・ディエメール Louis Diémer (1843-1919) 《メヌエット形式による小品》  
パリ音楽院初見演奏試験課題 (1894)



Paris, Alphonse Leduc, 1896

「そして耳は見ている」<sup>(2)</sup>。聴取の訓練において、奏でる音高を自ら作り出す楽器の奏者たちは、初めから12のいわゆる「均等な」半音に調律された楽器の奏者よりも、高い能力を示す。後者がある種の受動的聴取に身を任せてしまうのは、惜しむべきことである。全ての能力を再びバランスの取れた状態にしようとする試みができるのは、まさに初見演奏の授業なのであって、この点ではソルフェージュの授業と何ら変わらない。

### 1.1 ピアノによる初見演奏と音楽教育

1800年、パリ国立音楽院で完全に独立した授業として「公式に」認められ、アンブロワーズ・トマ Ambroise Thomas (1811-1896) からジュール・マスネ Jules Massenet (1842-1912)、アンリ・ビュセル Henri Büsser (1872-1973)、ポール・デュカス Paul Dukas (1865-1935)、オリヴィエ・メシアン Olivier Messiaen (1908-1992)、グザヴィエ・ダラス Xavier Darasse (1908-1992)、ブルーノ・マントヴァーニ Bruno Mantovani (1974-) に至るまで、多くの音楽家が試験課題を作曲した。ここでガブリエル・フォーレ Gabriel Fauré (1845-1924) が作曲した小曲を見過ごすわけにはいかない。この曲はのちに、《8つの小品》作品84の第5曲となる。

譜例3 ガブリエル・フォーレ 《8つの小品》作品84-5



Paris, Hamelle, 1903

譜例4 アンリエット・ピュイグ＝ロジェ Henriette Puig-Roget (1910-1992) による  
東京藝術大学用初見課題曲 (1992)



筆者個人蔵 (1990年にピュイグ＝ロジェ先生より寄贈)

20世紀、世界中の音楽教育機関は、バロック、ジャズ、即興、映画音楽、舞踊伴奏、身体治療等、新たな教育部門をかなりの程度拡充するに至り、ピアニストの特性までもが相当に変化した。アルトゥーロ・ベネディッティ・ミケランジェリ Arturo Benedetti Michelangeli (1920-1995) は、むしろ「限定的」と言いうるレパートリーで一線を画するキャリアを築いた。これに対し、ラン・ラン (郎朗、1982-) は多様性と即興演奏に至るまで、あらゆる様式を含むレパートリーで自身のキャリア構築を続けている。こうした特徴によって、ラン・ランは21世紀に、ミケランジェリは20世紀に位置づけることができる。

## 1.2 合奏

生徒は誰しも、楽譜の発見を他者と共有し合奏の喜びを味わうことを、心から望んでいる。1台ないし2台のピアノで4手、6手、8手、さらにそれ以上の作品に取り組んでみることは重要である。

テンポの選択、要求されるリズムへの対応力を発展させること、絶えざる対話の精神をもって自身の演奏と他者の演奏を聴く耳をコントロールすること——これらは、各人が合奏へと自らを統合しようと念じる気持ち、そして心理的な居心地の良さから生じてくる。というのも、楽器奏者が常にソリストとして演奏活動を行うということは、必ずしも当たり前のことではないからである。いま挙げた事柄のいずれもが、音楽的で人間的な実体験を獲得するチャンスを生徒にもたらし、将来のメチエへと生徒を育て導いてくれる。

## 1.3 教育は必ずしも時系列に沿わない

生徒は多様な音楽的地平へと導かれる必要があり、楽器の様々なアプローチにできる限り開かれていなければならない。ところで、音楽史の時系列に沿って行われる教育法は時に危険である。なぜなら、それは特定のジャンルを区分けすることになるので、特定のレパートリーばかりに特権を与えかねないからである。

モダン・ピアノは、鍵盤と2つのペダルだけが全てではない。楽器はあらゆる次元でその存在感を示す。例えばヘンリー・カウエル Henry Cowell (1897-1965) やアラン・ルーヴィエ Alain Louvier (1945-) の作品に見られるソステヌート・ペダルの活用、倍音奏法、クラスター奏法などがある。鍵盤上での演奏に関して、オリヴィエ・メシアンは1949年に《音価と強度のモード》を出版した。この作品は36の音高、24の持続、12のアタックと7つの強弱を用いている。20世紀音楽、さらにはコンテンポラリー音楽に取り組むことで、生徒は歴史的な文脈のなかで生きられた音楽的成果へと、自身のピアノ演奏を順応させることができる。しかも、それでいて全ての自由な芸術家には不可欠な、あのすばらしい音楽的創造の余白をそのまま保っておくことができる。その余白があるからこそ、私たちは、例えばヨハン・ゼバスティアン・バッハ Johann Sebastian Bach (1685-1750) の作品で、ロザリン・テューレック Rosalyn Tureck (1914-2003)、スヴャトスラフ・リヒテル Sviatoslav Richter (1915-1997)、グレン・グールド Glenn Gould (1932-1982)、アンドラーシュ・シフ Andras Schiff (1953-)、ダヴィッド・フレイ David Fray (1981-) の演奏を全く等しく評価することができる。本節の最後に、筆者はアルド・チッコリーニ Aldo Ciccolini (1925-2015) が、ヨハネス・ブラームス Johannes Brahms (1833-1897) の《バラード》作品10に取り組むにあたり、アルノルト・シェーンベルク Arnold Schoenberg (1874-1951) の作品を研究するよう助言したことを指摘しておく。それほど、これら二人の作曲家のピアノ書法は類似しているのだ。

## 2. 楽器を用いない準備

### 2.1 楽譜への最初の眼差し

「誰かから初見すべき楽譜を受け取ったら、弾く前に目で全体をざっと見通しなさい」(Billier 1990: 16)。こう述べたのはローベルト・シューマン Robert Schumann (1810-1856) だが、実際、たいていは多くのことをあまりに短い時間のうちに決めなければならない。具体的には、どの時代に属するのか、作曲家は誰かを想像し、使用されている音部記号を確認し、また調性のある曲の場合には、調号と調を決める最後の小節の和音を確かめ、指定されたテンポ、あるいは理想とすべきテンポを検討し、難しいパッセージに印をつけ、全体的な形式を意識すること、等々である。

### 2.2 楽譜を「聴く」すべを知る

『正しいクラヴィーア奏法』のなかで、カール・フィリップ・エマヌエル・バッハ Carl Philipp Emanuel Bach (1714-1788) も、筆者が先述したこと、すなわち読譜を優先すべきこと(目→耳→指)について書いている。同様に、和声を意識することも必要である。

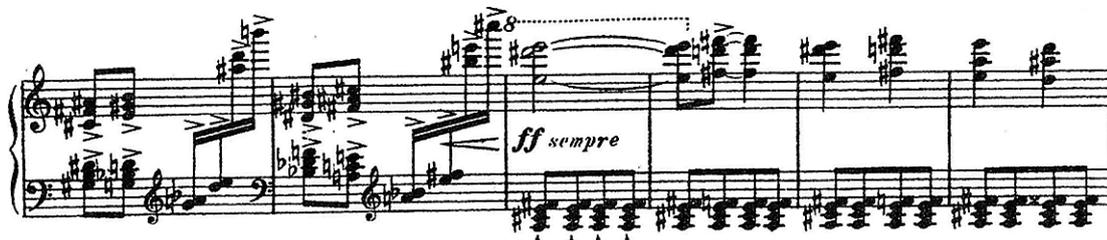
譜例5 ルートヴィヒ・ヴァン・ベートーヴェン Ludwig van Beethoven (1770-1827) 《ロンド》作品51-2



Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1865

無調、複調、12音技法による作品に関して、生徒は音程やアルトゥール・オネゲル Arthur Honegger (1892-1955) の作品に見られるような和音の累積をすぐさま認識できるよう練習すべきである。

譜例6 アルチュール・オネゲル《7つの短い小品》第7番 (1921)



Paris, Ed. Max Eschig, 1920

20世紀初頭以後については、次に示すシェーンベルクの抜粋に見られるように、増／減四度、五度、オクターヴ、短／長七度が優先的に扱われる音程になった。

譜例7 アルノルト・シェーンベルク Arnold Schönberg 《架空庭園の書》



Vienne, Universal, 1914

生徒は、音高、音価、休符、ダイナミクス、アーティキュレーション、区切り（音楽の句読法）といった全ての要素を考慮に入れるべく、耳をたえず働かせるべきである。そして時には一定の時間、どれ一つ切り離すことなく、全ての要素に精神を集中させなければならないこともある。どのようなテンポで弾くべきかを決める際に留意すべきは、ヨハン・ネポムク・メルツェルがメトロノームの特許を取得したのが1816年のことであって、それより前の音楽作品には真正なメトロノーム表示は例外なく存在しない、ということである。

### 3. ピアノによる初見演奏の実践

#### 3.1 楽器演奏における姿勢と動作

初見演奏を行うには、よい具合にピアノ椅子に座るよう心がけ、とくにペダルを踏むのに身体が楽な姿勢を保ち、音楽との関係が途絶えないように、発する音の質を常にコントロールしなければならない。これは通常の演奏の時と全く同様である。

#### 3.2 鍵盤楽器についての知識

初見者は楽譜に注意を定め、「読譜—聴取／演奏」という二項関係の中にもっぱら身を置かなければならない。それゆえ初見者は、できる限り鍵盤に視線を落とさないようにすべきである。それは、フランスのピアニスト兼作曲家で教育者のマリー・ヤエル Marie Jaëll (1846-1925) が述べたように、「貴方の手に眠っている目を覚ます」(Billier 1990: 28) ためである。

筆者に関しては、なによりもまず、テトラコルドの連結から練習を進めることを推奨する。

譜例8 テトラコルドの例



Exercices harmoniques, 2017 (筆者作成)

これらのテトラコルドは当然音階へと学習者を導くが、生徒はその音階を上行形と下行形で、オクターヴないしカノンで演奏し、それから反行形で奏する。これには、二つの基本的な移調の可能性はある。すなわち半音高く、半音低く、あるいはちょうど五度高く、または低く弾けば、結果として「五度圏」に含まれる12の可能な全調を弾くことができる。

これらの音階は当然、種々の和音を生じる。

- ・三和音：長・短・減・増三和音、長・属・短／七の和音：減五短七・減七、短三長七、増五長七／九の和音：長七長九、属九、短属九

これらの和音は、当然、種々の終止形を生じる。

- ・終止形：完全終止、不完全終止、変終止、偽終止、半終止

譜例9 種々の和音練習

短三和音  
基本形 + 第1転回形 + 第2転回形

長三和音  
基本形 + 第1転回形 + 第2転回形

短三和音  
基本形 + 第1転回形 + 第2転回形

短三和音  
基本形 + 第1転回形 + 第2転回形

IV I IV I

B → Es → As → Des → Fis  
→ H → E → A → D →

d → a → e → h → fis  
→ cis → gis → es → b →

Exercices harmoniques, 2017 (筆者作成)

最後に、生徒がレパートリーに含まれる諸作品を問題なく初見できるように、次の例を示す。

譜例10 エリック・サティ Erik Satie 《4つの前奏曲》第1番

Lent

mp

Paris, Rouart-Lerolle, 1929

譜例11 リヒャルト・シュトラウス Richard Strauss 《歌曲集》作品41-3 〈岸边にて〉

die Glut um-schlingt das

p cresc. - -

Leipzig, F.E.C. Leuckart, 1899

### 3.3 運指

「単純な楽譜を読むときでも、運指を知っておかなくてはならない。そのために、ピアノを用いる必要はまったくない」(Billier 1990 : 31) — こう述べたのは、グレン・グールドである。実際、重要な運指は前述したように、楽器を用いない準備の段階で決定することができるだろう。だが——ここではもっとも著名な人物だけを挙げるが——テオドール・ラック Théodore Lack (1846-1921)、マルグリット・ロン Marguerite Long (1874-1966)、アルフレッド・コルトー Alfred Cortot (1877-1962) といった 19 世紀末から 20 世紀初頭のピアニスト兼教育者たちが「校訂し、運指を付けた」無数の楽譜を制作したことも事実である。同様に、より最近では、いっそう慎ましい態度でエディションを制作したピアニストとして、リュセット・デカーヴ Lucette Descaves (1906-1993)、パウル・バドゥラ・スコダ Paul Badura Skoda (1927-), アルフレッド・ブレンデル Alfred Brendel (1931-), ウラディミール・アシュケナージ Vladimir Ashkenazy (1937-), ブルーノ・リグット Bruno Rigutto (1945-), ミシェル・ベロフ Michel Béroff (1950-) を挙げるができる。だが今日、この「運指」をつける方法は少しずつ二つの関心にとって代わられている。一つはオリジナルの手稿に立ち戻ること(原典版)、いま一つは生徒が自身の[身体的]特性に応じて自ら運指について熟考し、それを選択するということである。例えばクロード・ドビュッシーは 1915 年に自作の《練習曲集》の序文でこう書いている。

手の構造は各人各様なのですから、ひとつの運指法を押しつけてうまくいく道理はありません。現代のピアノ演奏論では、こう考えられてきました。いくつもの運指法を重ね合わせていけば、問題は解決すると。しかし、それでは困惑の種が生じるばかりです。(中略)

要するに、運指が記されていないということは、とても良い訓練になるのです。そして、作曲者の運指は付けられないほうがよいぞ、と私にささやくあまのじゃくを追い払い、いつの世も変わらない、あの格言の正しさを実証してくれるのです——「人を恃むは自ら恃むに如かず」。自分なりの運指を探そうではありませんか！(ドビュッシー 2020 : 6)

### 3.4 音程

普通、音階練習は二度音程で開始され、和音練習は三度から開始されるものとされている。とはいえ、時に音楽的にそれほど説得力がない練習であっても、全ての音程で練習すれば、しばしば多くの実りは得られるものである。練習が複雑になるのは、とりわけ四度ないし五度からである。

譜例 12 ヨーゼフ・ハイドン Joseph Haydn 《ピアノ三重奏曲第 45 番》変ホ長調 Hob. XV: 29



Billier 1990: 31

譜例 13 ジョン・ケージ John Cage 《2つの小品》第2番



Leipzig, Peters, 1935

### 3.5 フレージング

フレーズ、アーティキュレーション、区切りごとに読譜することは、必要不可欠である。シルヴェヌ・ビリエ (Billier 1990 : 34) は次のように書いている。「つねに音楽的意志によってこそ、明晰さ、流暢さは獲得される」。

譜例 14 ボフスラフ・マルティヌー Bohuslav Martinů 《ヴァイオリン・ソナタ第3番》第1楽章



New York, A.M.P., 1925

### 3.6 和声

声楽の伴奏もまた、和声を意識する貴重な機会となる。両手が連動し、まるで10本の指が生えた一つの手のようになるべきである。

譜例 15 ヨハネス・ブラームス Johannes Brahms 《美しきマゲローネ》作品33第14番

end - - - lich mei - - - nem Glück - - - ent - - - ge - - - -gen,

Leipzig, Breitkopf und Hartel, 1926

### 3.7 スタッカート

複数の音符から成る旋律曲線を大切にしつつ、スタッカートで演奏し分析的 정신を保持することによって、12音列に気づくことができる。

譜例 16 アッティラ・ボザイ Attila Bozay 《5の小品》第1番



Billier 1990: 41

## 4. 響きを構成する諸要素の独立

### 4.1 声部の運び方

各声部の水平的な動きを感じつつ、垂直的に読むことを促すために、生徒はこのジャンルの手本となるバッハのコラールを演奏するべきである。ピアノで4声を弾きながら、生徒はそのうちの一つの声部を順番に歌うようにする。

譜例 17 ヨハン・ゼバスティアン・バッハ J. S. Bach 《愛するイエスよ、わが願いを聞きたまえ》BWV 253

CCARH Team, 2008

### 4.2 区切りの付け方

腕と手がよりよく独立した状態になるように、生徒はフレージングの異なる2声ないし3声の作品を練習することができる。例えばカノンの形式の作品は音楽的にたいへん説明しやすい。

譜例 18 ベラ・バルトーク Béla Bartók 《スタッカートとレガート》(《マイクロコスモス》第5巻より)

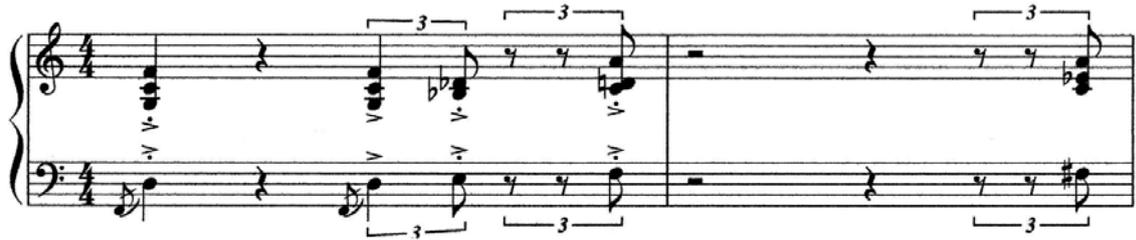
Allegro (♩ = 120)

London, Boosey & Hawkes, 1940

### 4.3 リズム

拍動を感じるということは、私たち自身の脈動を作品のリズム構造に適合させるということである。どうもリズムが自分の感覚に嵌まらない、つまり積極的にリズムを生み出せないと感じたなら、生徒は心臓の鼓動に主導権を与えることで、生気を纏い、テンポには血が通うだろう。レパートリーを拓げるために、生徒はジャズに取り組むこともできる。下に、マーサー・エリントン Mercer Ellington (1919-1996) の作品から例を示す。

譜例 19 マーサー・エリントン 《ジョン・ハーディズ・ワイフ》



Billier 1990: 51

パウル・ヒンデミット Paul Hindemith (1895-1963) の『音楽の基礎練習』およびベラ・バルトーク Bartók Béla (1881-1945) の《ミクロコスモス》も同様である。

声や音を出さない音楽の実践は、抽象的な体験ではない。それは演奏者次第であり、テンポが深く染み渡っているかどうかにかかっている。

生徒は拍を自在に数えられるようにならなくてはならない。この理由から、大きな声で拍を数えること (1, 2, 3...) は不可欠だが、それは最初のステップに過ぎない。シンコペーションと裏拍リズムの例を挙げよう。

譜例 20 ローベルト・シューマン 《リーダークライス》作品 39 第 2 番 〈間奏曲〉

*nach und nach schneller und schneller* - - - - -

The image shows a vocal and piano score for Robert Schumann's 'Intermezzo' from 'Liederkreis'. The piece is in 2/4 time and features a melody with a tempo change indicated by the text 'nach und nach schneller und schneller'. The piano accompaniment consists of chords and moving lines in both hands. The lyrics are: Herz still in sich sin get ein al - tes, schö - nes.

Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1885

譜例 21 イゴール・ストラヴィンスキー Igor Stravinsky (1882-1971) 《ペトルーシュカ》

Billier 1990: 54

20世紀初頭には、慣習的に用いられてきた拍子から距離を置く動きが見られた。バルトークは拍の均等な配分と袂を分かち、たとえば9/8拍子を4+3+2拍に分けた。一方、ヤナーチェク Leoš Janáček (1854-1928) は独自の方法で小節線を用い、エリック・サティは小節線から自らを解放した。

譜例 22 バルトーク Béla Bartók (ブルガリアのリズムによる6つの舞曲) 《マイクロコスモス》第6巻

Leipzig, Peters, 1935

譜例 23 ヤナーチェク Leoš Janáček 《草かげの小径》 第1番 〈我らの夕べ〉

Billier 1990: 56

拍子を表す数字はたえず変化するようになり、音価は追加され、時間はその都度瞬時に組織されるようになった。

譜例 24 ミシェル・ドゥクスト Michel Decoust (1936-) 《そして／または》(1982)

Tempo entre 3" et 6"

Billier 1990: 60

4.4 ハーモニゼーション

鍵盤上での和声実践に取り組み、ごく長い期間に亘ってこれを深めることが必要だということは、言うまでもない。それは初見のためだけではなく、作品理解と解釈に留まらず、音楽的直観と自身の芸術的創造性を開花させるためでもある。「キーボード・ハーモニー」に関する多くの著作は世界中で出版されている。日本語では、次の著作を挙げておく。著名な教育者である島岡譲の『キーボード』（国立音楽大学ソルフェージュ・理論委員会、1973）、ならびに永富正之と永富和子によって入念に訳されたイヴォンヌ・デポルト Yvonne Desportes (1907-1993) とアラン・ベルノー Alain Bernaud (1932-) の共著『和声法：基礎理論 大作曲家の和声様式』（日仏音楽出版、1990）、もっと最近では、小山大宣の『Jazz theory workshop : Jazz 理論講座』（武蔵野音楽学院出版部、1980）がある。

4.5 記憶

とりわけ 20 世紀後半から、人類は生来の記憶容量を増大すべく日々の記憶をコンピューターに委ねるようになるにつれ、少しずつ記憶の訓練をなおざりにするようになった。若年からスマートフォンを用いる習慣は、この傾向をさらに強めている。

音楽家を志す若者が学ぶ作品の大部分は、すでに彼・彼女の知るところである。というのも、それらは誰しもが共有する「古典」と呼ばれるレパートリーの一部を成しているからである。そのため、若者は一貫した記憶の訓練を必ずしもする必要がなくなっている。

それゆえ筆者の初見クラスでは、生徒に遊び感覚で記憶の訓練をするよう提案している。それほど、記憶は初見のプロセスにおいてさえも、重要な役割を担っている。ふつう演奏するときには、あらかじめ次のパッセージを「記憶する」ものだが、この訓練では、演奏するパッセージを読んだ後に、実際に反射的にこれを記憶して演奏するというものである。

この訓練では、つねに考慮すべき重要な二つの状況が生じる。

1. 目は読む = 聴く：楽譜上の旋律フレーズを、生徒が鍵盤上で記憶して演奏する。たとえば、次に示すのはシューマンの交響曲の幾つか主題である。

譜例 25 ローベルト・シューマン 《交響曲 第 1 番「春」》

The image shows two musical excerpts from Robert Schumann's Symphony No. 1, Op. 38.   
**Excerpt I: Allegro molto vivace (♩ = 120)**. It features a melody in the right hand with a forte (*f*) dynamic and a bass line with a piano (*p*) dynamic.   
**Excerpt II: Larghetto (♩ = 66)**. It features a melody in the right hand with a piano (*p*) dynamic and a bass line with a piano (*p*) dynamic. Both excerpts include dynamic markings such as *fp*, *cresc.*, and *f*.

Exercices harmoniques, 2017 (筆者作成)

2. 耳は聴く = 見る：複数の音、単声から多声へ声部を増やす。生徒はこれらを自分自身で立て続けに演奏する。続いて、和声的フレーズに取り組む。

譜例 26 単声から多声への練習課題例

The image shows six harmonic exercises for two voices, labeled I and II.   
**Exercise 1:** Shows two voices with rhythmic patterns.   
**Exercise 2:** Shows two voices with rhythmic patterns.   
**Exercise 3:** Shows two voices with rhythmic patterns.   
**Exercise 4 (a):** Shows two voices with rhythmic patterns.   
**Exercise 5 (b):** Shows two voices with rhythmic patterns.   
**Exercise 6 (c):** Shows two voices with rhythmic patterns.

Exercices harmoniques, 2017 (筆者作成)

次に、レパートリーから取られた旋律フレーズに取り組む。

譜例 27 ガスパール・ル・ルー Gaspard Le Roux (?-1706) 《メヌエット》(25)

The image shows a musical score for a Minuet by Gaspard Le Roux. It is in 3/4 time and features a melody in the right hand and a bass line in the left hand.

(『フランスバロック舞曲集 — ピアノで弾くフランス宮廷音楽 Le Piano danse』26 頁より)

譜例 28 ピエール・ランティエ Pierre Lantier による和声課題実施例

Allant

(Complément du Traité d'harmonie de Reber より)

遊びのつもりで水平的・垂直的な読譜訓練をすることも、生徒には実りある練習となるだろう。

譜例 29 ジャン=マリー・ルクレール Jean-Marie Leclair (1697-1764) 《高声部とバスのためのソナタ》第1楽章

Andante

Exercices harmoniques, 2017 (筆者作成)

#### 4.6 純粹な線

アンリ・ミショー Henri Michaux は音楽についてこう書いている。「作品とは、複数の道筋 (trajets) の総体のことである。すなわち、垂直的な道筋によって表現される諸音の高さ、およびこれに対する水平的な道筋によって表される持続とリズムである。音楽の構造を把握するためには、これらの道筋を辿らなければならない。」(Billier 1990 : 45)

「純粹な線」とは、決して他の線に取って代わられるものではなく、聴き手にとってと同様、奏者にとっても優先されるものである。いくらかミス・タッチをしてでも、リズム音形のほうが優先されるべきである。

### 5. 個人練習

生徒が個々に省察を深め練習する日常的な時間は、授業に劣らず重要である。少なくとも、自分で学ぶ、つまりは一人で練習するためには、ピアニストの職業生活で生じる二つの状況を考慮

して練習に取り組まなければならない。

- 1) 即座の初見：限られた時間楽譜を読んだ後、初めて通して全体を演奏し、1回目よりも遅いテンポで2回目を演奏する。そして3回目を演奏するが、何にせよ最後はしっかりと調べられた音楽の記憶が残るだろう。
- 2) 準備された初見：数日をかけて完成させるつもりで取り組む。作品はあらゆる点で深められ、暗譜され、次の授業で演奏されなければならない。

#### 註

- (1) 安川加壽子 (1922-1996)：日本のピアニスト、教育者。
- (2) 「目は聴いている、耳は見ている (◀ L'oeil écoute et l'oreille voit ▶)」は、フランスの作家ポール・クロードル (1868-1955) の著作へのアリュージョンである。

#### 引用文献・楽譜

Billier, Sylvaine, *Le déchiffrage ou l'art de la première interprétation*, Paris, Alphonse Leduc, 1990.

Maurice Paule et Lantier, Pierre, *Complément du Traité d'harmonie de Reber*, Paris, Gallet et fils, 1950.

テシュネ、ローラン (編) 『フランスバロック舞曲集——ピアノで弾くフランス宮廷音楽 Le Piano danse』東京：音楽之友社、2001.

ドビュッシー、クロード 《ドビュッシー 12の練習曲》東京：音楽之友社、2020.

#### 追記

本論文の刊行準備中、2020年12月17日に、大音楽家永富正之氏の訃報に接した。

氏は1991年から1997年にかけて東京藝術大学音楽学部附属高等学校(藝高)の素晴らしい校長であられた。一人の掛け替えのない教育者の思い出に相応しい敬意を、ここに捧げる。