

ピアノ演奏法における練習曲の教育課題 およびその必要性和効果

沼田 宏行

序. ピアノ独奏実技教育が高等学校学習指導要領において必須である今、音楽高校における初心者向けピアノ教育はより魅力的で効率の良い内容を必要としている。一方、楽器演奏技術の習得には、演奏技術だけではなく、演奏内容との関係も不可避であり、最終的に表現される音楽の内容にも触れる必要がある。本論文では、特に演奏技術の基本とみなされる練習曲に焦点を当て、その必要性和効果を検証する。

1. 教育の現況

現在の教育現場では、ピアノ実技は次のように行われている。教員養成系大学、音楽大学および音楽高等学校では特に必須科目として設定され、その短い時間で履修することに教員は苦心している。

1-1 科目や単位として求められるもの

通常ピアノのレッスンと呼ばれることが多いピアノ演奏実技ないしは音楽1・2と言われる科目では、ほとんど最後に楽曲の演奏を課し、演奏試験をすることが多い。ピアノ演奏実技は教養というより、演習や実験科目に相当するプロジェクト志向の科目なので、一定の品質のあるピアノ演奏実技ができる、という完成された形を必要とする。

この完成度については、学校それぞれが制定し異なるものであるが、その実技ができるという意味では、初心者においてかなり高いハードルとなり、授業に参加していれば単位が修得できる状況とはならない。そのために、教育者はさまざまな工夫をしている。その中に練習曲と言われるものが採用されることが多い。

ちなみに、完成した、または会得したとされる具体的な状況は、保育幼稚園養成系では、幼児が行動を起こせる行進曲が弾けることやみんなで歌う歌の伴奏を弾き歌いできる、などであり、音楽系大学や音楽高校では楽曲の分析のために、自分自身がさまざまな楽曲を通し、音楽を理解し、また説明することができる程度の演奏ができる、などがその一例である。

1-2 課題の意味

通常は実験や演習を行う際、予備知識なく当該の実験や演習を行うわけにはいかず、目的確認や技術準備に相当する講座を受講することが必要となる。しかし残念ながらピアノ演奏実技においては関連する予備科目が設定されることはほとんどない。特に大学・高校では3~4年の短い履修期間に習得を望むため、譜面の各種決まり事や音楽全般についての必須教育も同時に行われることが多い。その現状により、履修者にとってそれぞれの科目の関連性を認識するまでに至る

ことが少ないのが現状である。それら基礎教育を含め、なんとか「演奏することができる」という状況にまで持っていくために、各種の課題を工夫しながら出題し、数年をかけて何とかなるように焦って授業を行っているのが現状である。

現在の状況で最も多い授業課題としては、スケール、アルペジオ、練習曲、バッハ、そして試験課題となりうる楽曲を非常に短い個人授業時間で行うことになる。最近ではML教室を用い、集団授業も催されているが、集団にて学習できることは全体的なことにすぎず、結局はML教室にいながら個人の時間に指導を行い、最終的な仕上がりには1対1の個人授業、つまりセミナーの形を採らざるを得ないこととなっている。

これは個人のそれまでのピアノに対する経験が、全くなかった者から、十数年にわたる者までを一つの教室で授業を行う以上、致し方がないこととはいえ、授業の困難性を増加させている原因となっている。言い換えれば、ピアノの習得状況が小学1年生から高校3年生までを同時に行うことに等しい状況であり、その困難性は想像に難くない。

しかし、その短い時間で、学生や生徒も、そして教員ももっと高いステップを目指し、授業の内容の充実とより高度な技術の習得を望んでいるのは言うまでもないことである。そのために、課題の採用に対してはさまざまな工夫をしている。次項ではそれぞれの課題についての工夫を、順を追って確認する。

1-2-1 スケール

音楽のすべてはこのスケールにより支配されている。これは調性の排除を望んだ現代音楽における12音技法でも各音の周波数比分布が異なるジャズのブルーノートやジャワのガムランにおいても同じ現象が見られる。これはどのようなレベルにおいても、つまり大きな音階と括られる純正律や平均律、ピタゴラス音律だけでなく邦楽における旋法においても周波数2倍までの間を5から7又は12に区切り、その整数倍の周波数の音のみで楽曲が構成されているのは事実である。

そのために、この基準となる5~7又は12の基準を自由に扱うことができれば、基本的にはその楽曲すべてが自由に扱えることとなるのは自明の理である。しかし、この基準を自由に扱うことは実は安易なことではない。音自体の概要、つまり周波数は決まっているのに、なかなか思ったように発音周波数を制御することは難しい。これはピアノに限らず、ヴァイオリン、チェロなどの弦楽器、フルートやトランペットなどの管楽器、そして複数の音程を有する打楽器においても全く同じことが言える。演奏する場合において自由に扱えるということは、発音時期も自由になるということを含むため、その難易度は更に上がってしまう。ほとんどの専門教育を受けていない人でも、その楽曲が1000分の一秒狂えば、楽曲の変化として認識できる状態となる。それほど厳格な状況である。

そのような状況の中、長い楽曲を演奏することを完成させるために、そのエッセンスをまず取り出し、基礎的で全般的な操作を身に付けてから楽曲に戻ることににより、時間的な効率を上げようというのがこのスケールである。現在、クラシック音楽を習得しようという場合、長音階と短音階2種類を習得する場合が多い。これは、演奏家で教育家であるハノンが作曲した作品に基づいている。

スケールについては、楽曲のエッセンスを究極的に単純化したものであることから、そのスケールを自由に弾くことができる。すなわち非常に厳格なリズムや時間制御に基づきすべての楽曲の音を演奏できるかどうかを判断するために、多くの試験や検定に用いられている。具体的に

は現在、東京藝術大学音楽学部や附属音楽高等学校の副科ピアノ入学試験に採用され、学内の試験にて採用されている。

スケールについての特徴はこれに留まらず、始めたばかりの初心者でも習うことができる反面、世界中で演奏する演奏家にまで対応する課題であり、音楽性を含めたあらゆる要素を考えると、その完成した解答は非常に多く存在する多様性と学究性の高い課題でもある。

このスケールを楽曲にした良い作品例がベートーヴェン作曲ピアノ協奏曲第3番冒頭部分である。ハ短調の単純なスケールに始まるこの作品の演奏は数多く存在するが、そのすべての演奏において演奏者の技術だけでなく、音楽的な創造が込められていることがわかる。またこの部分は、ピアノを初めて触って1か月以内のものでも演奏することができるため、その差異がどこにあるのか具体的に検証するにはとても良い例となっている。このように、音楽の非常に単純な形として、また音楽の基準としてのスケールが、効率の良い授業に採用される理由となっている。

またクラシックのみに限らず、ジャズやポップスでは教会旋法のスケールまで実施し、クラシックよりも更に綿密に学習する傾向がある。これは最終目的がクラシックでは楽譜の再現となるが、ジャズやポップスではスケールや次項で述べるアルペジオを基に即興を目指すことになるため、演奏する際により多くの音型に慣れておく必要がある。そのためにこれらの課題は必須のものとして履修されている。

1-2-2 アルペジオ

スケールが隣り合う二つの音を結ぶものに対し、アルペジオは一つまたは二つずつ離れた音を結ぶものである。スケールに対し、音が順次進行しないために演奏することが技術的に難しくなる。そのためスケールよりも習熟が進んだ時点で採用されることが多い。順次進行すればスケール、順次進行せず跳躍すればアルペジオになる。すべての諸声部の進行はスケールとアルペジオでできているため、この二つは音楽の基本条件として重要なものである。

現実的に課題として採用する場合は、前述のハノン作曲の第41番を採用することが多い。全調性の長調と短調において行われ、4オクターヴを高速に行き来するものである。これは、基本的に3和音、特に長3和音と短3和音および減3和音において実施されることが多いが、属7和音、長7和音などの4音に基づくものも進度によって採り入れる。これにより得られるものは、単なる各指の打鍵の正確さに加え、前腕や上腕、更には肩や肩甲骨にいたる上肢全ての調整を学ぶことができる。スケールに比べると上肢の運動量が多くなるため、より高度で高速な運動性能が得られるようになる。

1-5 練習曲

練習曲は非常に多く、古くは18世紀初頭から見られ、現代にいたるまでさまざまな形態を示している。課題として使われることが多いのはバイエルやツェルニー、または新しい教則本がこの練習曲に相当する。練習曲は主に作品を難易度順、または履修しやすい順番に並べられて編纂されていることが多い。そのため、1番から最後まで順番に履修を続けることによりさまざまな技術をバランスよく履修することができる。これにより履修方法に迷わず、楽器の演奏技術の習得が効率よく可能となる。

難易度による配列は単に履修しやすいだけでなく、自分の履修進度が判りやすく、履修者のモチベーションに大きく寄与していることも見逃せない。よくバイエル何番まで弾いた、ツェルニー30番は終わった、等の表現は、履修程度を表現するには良い尺度となっている。芸術分野

では、指標となるものが大変少ない。自分がどれだけ習熟してきたかはいつも不安で、それが試験でいきなり評価されることとなる。それに対し、毎日の練習の一步一步が数値として表現されるのは、とても良いフィードバックとなっており、モチベーションを超え、目標ともなりうる。このような作品は、芸術性よりも技術に課題を置き、更に意図的に難易度に差異を付けた練習曲において他にないのが現実である。

1-2-4 バッハ

この項では具体的な作品としてバッハを取り上げるが、バッハに限らずポリフォニーの音楽を採り入れることが多い。これは音楽的な課題と共に、鍵盤楽器の特性を活かした複旋律の作品を習得しよう、というものである。後に述べる作品にもこのバッハが含まれることがあるが、この項ではそれよりも安易に習得できる課題を課すことが多い。基本的に鍵盤楽器は多声音楽を一人の奏者で演奏することができる数少ない楽器である。そのため、逆に多声音楽の演奏を望まれることが多く、同時に複数の旋律を考えながら演奏する必要性が出てくる。このバッハはそのための練習としてとても良い課題となっている。

具体的には J. S. Bach の作品が多く、特に 2 声のインベンションやアンナ・マグダレーナの音楽帳が初心者によく用いられることが多い。また J. S. Bach は音楽組成を学ぶコラール、さまざまな舞曲、またプレリュードやトッカータなどの多種多様な作曲様式や作品スタイルの作品を多く作曲しているため、音楽の基本的な形式を学ぶのに最適な作品が多くみられる。J. S. Bach は一族に多くの音楽家を抱えていることから、教育的な作品も多く手掛けている。現在多くの音楽大学や音楽高校で入試課題にも採り入れているインベンションでは、その名の通り音楽への各種の発見を促しているし、平均律クラヴィーア曲集では当時の修辞学に関わる内容にまで踏み込んで解釈しなければならない高度な作品まで見られる。

文字での音楽理論書は J. S. Bach の最初の妻の次男である C. P. E. Bach が “Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen” [Bach, 1753] として細かく記載している。鍵盤楽器の指遣いに始まり、当時の装飾音の演奏方法や、番号付き低音の演奏方法、また音型による演奏表現についても詳しく述べられている。この著作は、François Couperin “L’art de toucher le clavecin” [Couperin, 1716] や Daniel Gottlob Türk “Klavierschule” [Türk, 1789] と並び、重要な教本とされている。いずれの教本もそれぞれの時代や様式区分、ルネッサンス、バロック、古典を代表するものとされているが、音と音の関連を解き、指遣いを考え、和音の響きの違いを明確にしていく方法は、演奏家にとってとても有益なものとなっている。

それゆえ、テキストの部分は教師が生徒に対して説明し、それらを実践するべく演奏する課題がすべてバッハというこのカテゴリーになっているのが現況である。

1-2-5 作品の選択

ピアノ実技指導で最終的な目標となるのがこの作品と呼ばれるカテゴリーである。通常の授業では、最終試験課題としてこの作品を提示されることが多い。また学外では、発表会やおさらい会といった場面で演奏する作品ということになる。

試験課題を設定する場合、近年の傾向を見ると、偏った時代様式区分によらず、バロック、古典派、ロマン派、近代現代から、順を追って出題することが多く、音楽の時代的変遷を追う形で履修できるよう考慮されている。また作曲上の形式、たとえば技術的練習曲、ポリフォニー作品、古典的和声学ぶ作品などにカテゴリー分けして課題を設定することも行われている。

いずれにせよ、この作品カテゴリーは総合的にプロジェクトを完成させる目標となるものが設定される。この項までの他の課題が演奏に際する要素を強化するものであるものに対し対極的な存在となる。もともと芸術分野では学術分野とは異なり、順番を追って一つずつ段階を追って完成させていくのではなく、ある完成像を得るために何度も何度も振り返って基礎を精査して完成度を高めていくスパイラル構造を持っているため、その目標を強く持つことが重要である（芸術教育プロセスイメージ図参照）。

完成したものがあれば、どんな方法を用いても良い、というのが本来の芸術の姿であると思われるが、現実的には数百年の歴史を超え、更なる発展的な分野や表現を行うというのは容易なことではない。

そのため、百数十年前によく見られた「天才的な」状況は現代では起こりにくくなっている。少しでも洗練され、より高度なものを目指すために、教育分野も進化する必要があり、要素に分けそれぞれを強化し、それらを統合して最終的な完成度を高める方法が多く用いられ、また効果を得ている。

1-3 教育現場の現状認識

このように課題から見た実技演奏科目授業の実態から、教員それぞれの履修歴や工夫に基づいて行われている部分が多く、18世紀に具体的な形を見せた音楽教育は、いまだにカリキュラムが確立されているとは言い難い状況である。しかし、それならば逆にこれらの音楽教育教材を顧みることにより、その意味を改めて認識し、更なる教育効果を望むことができるのではないかと考え、練習曲について更に考察していく。

2. 練習曲についての詳細研究

前項で検討した現在までの演奏科目の状況から、特に教育効果が著しいと考えられる練習曲について考察を進める。練習曲にはさまざまな技術的課題が内包されている。各技術的要素は鍵盤楽器が発祥した時から工夫され、新たな演奏方法が編み出されてきた。今では当たり前のように使っている親指も当初は使わず、左右4本ずつの指で演奏してきた。楽器の改良および発達や産業革命による演奏速度や音量の増加、更に生活水準の向上による芸術表現の内容の変化に伴い、その概要は大きく変化し、練習曲の意味するものは幅広く深い。

作品を演奏するための準備として発生した練習曲ではあるが、その内容の高度化に伴い芸術性も加味され、それ自体が他の作品とのつながりを持たない独立した芸術作品にまで昇華し、現在もその範疇は単なる演奏に対するものではなく、作曲分野におけるさまざまな実験まで含めるようになった。この章では練習曲の特徴を挙げ、その詳細を検討する。

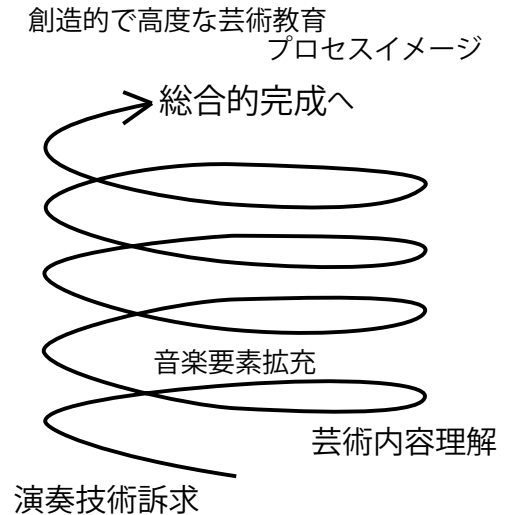


図1 芸術教育プロセスイメージ図

練習曲の特徴は以下のように挙げられる。これらを順に検討する。

- ① 進度の指針
- ② 課題の網羅
- ③ 課題の予告
- ④ 課題の難易度
- ⑤ 課題の規模
- ⑥ 課題の芸術性
- ⑦ 課題の習熟

2-1 進度の指針

授業の課題選択の項でも取り上げたが、何より履修者が最も必要としているのが、自分自身の学習進度の認識である。これはカリキュラムがある程度確立された学問では、自分が学習している内容がすなわち学習進度となるため、比較的学習進度を認識しやすい。しかし、芸術分野での進度は非常に抽象的なもので、スポーツ分野の速度や時間、あるいは得点といった具体的な指標がないだけでなく、あまりに広い分野の多岐にわたる要素が必要なため本当に学習効果が上がっているのか他人と比べても全く分からない、というのが真実である。これをすべての要素ではなくても、比べられるであろう指標の一つとなるのが練習曲の大きな効果といえよう。これは基本的に練習曲が次項以降の特色を持つ、一定の規則に則って編纂されていることによるものである。

これは特にロマン派や19世紀までの作曲家にみられることであるが、芸術作品として世に出されている作品は、技術としての主張より、心理的なメッセージを強く持っている。演奏の習熟に限らないことだとは思われるが、その作品自体がどんなに表面上は単純なものに見えても、その内容を伝えることを考えたとき、演奏の技術は全く違う次元を迎えてしまう。

例えばシューマンの子供の情景に含まれる《トロイメライ》は、子供でも演奏ができる簡単な作品のように受け取られてしまうが、上級者や演奏家にとってはシンプルが故のコントロールの微妙さや度重なる精緻な変化を内在した繰り返しにより、誰でもが弾けるが本当に良い演奏がなかなかできない超難曲にもなり得てしまう。つまり、作品を取り上げた場合は、何が弾けるかどうかではなく、演奏の完成度やメッセージ性が習熟度を表すことになってしまう。

しかしツェルニーに始まる練習曲の数々は、あらかじめ技術的難易度が想定されており、作品集毎、または履修順序において技術的難易度がスムーズに変化するよう意図されている。もちろん、前述のように完成度を問えばきりが無いが、演奏するだけでも最低限の技術習熟度が求められるため、習熟度の指標とするには一般的な楽曲よりも具体的でより正確な指標となる。

そのためにそれらを指標として用いれば、履修度合がかなり正確に推測される。学習者にとってこの履修度合が推測できることは非常に重要で、履修を極める厳しく長い道のりの中、正しい道順と距離を示す目標となっている。漠然とした大きな目標より、小さな目標を少しずつこなしていく達成感が、より学習を効果的なものにするため、練習曲を利用した進度の指針は大きな効果を持つと考えられる。

2-2 課題の網羅

練習曲は必ず一つ以上の課題をもって作曲されている。習熟したものや教育者にとっては作品を見たり演奏したりすることでその目的がわかるが、作品集によってはその課題を文字で表記し

ていることも少なくない。日本ではよく使われるバイエルでは文字の記載は少ないが、片手ずつの練習から始まり、徐々に難しい課題になっている。譜表も左手も最初はト音記号による練習に始まり、段々と音域が広がってヘ音記号にも慣れるようになる。両手の使用も最初はユニゾンから始まり、次に連弾を通じて音響の拡張を経験してから、両手の分離を履修していくように編纂されている。

それぞれの練習曲で順序は多少異なるが、次のような課題を与えている。

① 指の使用順序の拡張

- ・ 1-2-3-4-5、1-2-3-4、1-2-4-3、1-3-2-4、1-3-4-2、1-4-2-3、1-4-3-2、2-1-3-4、2-1-4-3、2-3-1-4、2-3-4-1 ~e.t.c.
- ・ 白鍵のみでパターンを履修
- ・ 黒鍵を含む和音で履修
- ・ 次の指の間隔の拡張を利用して履修

② 指の間隔の拡張

- ・ ドを親指としたとき、レ＝人差し指、ミ＝中指、ファ＝薬指、ソ＝小指 最小単位
- ・ ドを親指としたとき、レ＝人差し指、ミ＝中指、ファ＝薬指、ラ＝小指 4指と5指の拡張
- ・ ドを親指としたとき、ミ＝人差し指、ファ＝中指、ソ＝薬指、ラ＝小指 1指と2指の拡張
- ・ ドを親指としたとき、レ＝人差し指、ミ＝中指、ソ＝薬指、シ＝小指 3指と4指、4指と5指の拡張
- ・ ドを親指としたとき、レ＝人差し指、ファ＝中指、ラ＝薬指、ド＝小指 3指と4指、4指と5指の拡張
- ・ ドを親指としたとき、ミ＝人差し指、ソ＝中指、シ＝薬指、レ＝小指 2指と3指、3指と4指、4指と5指の拡張

それぞれのパターンを下記のようにさまざまな手の形に変化させ応用する。

- ・ 白鍵のみで拡張、および応用
- ・ 黒鍵のみで拡張、および応用
- ・ 白鍵と黒鍵の混用

③ 同音反復

- ・ 同音を各指の交代で演奏する 4-3-2-1、5-4-3-2、3-2-1、1-2-3-4 e.t.c.

④ 重音

- ・ 片手で2音を同時に連続して演奏する。
- ・ 響きの具合で2度は、順番として最初に履修されないことが多い。また2度は一つの指で奏されることも履修される。

第1段階 ・3度 (短3度、長3度)

第2段階 ・8度 (オクターヴ)

第3段階 ・4度 ・5度 ・6度

第4段階 ・7度 ・2度

⑤ 和音

- ・ 片手で3音以上同時に連続して演奏する。

- 第1段階 ・3和音（減3和音、短3和音、長3和音、増3和音）
- 第2段階 ・7の和音（減7和音、短7和音、属7和音、長7和音）
- 第3段階 ・9の音を7の音に付加する。

⑥ 各種音階

- ・半音音階
- ・各種旋法（教会旋法、民族旋法）
- ・全音音階

⑦ 指を保持した分離

- 第1段階 1つの指を打鍵し保持する中で、①の動作を行う。
例) 1を保持し、2-3-4-5、2-3-5-4、2-4-3-5、e.t.c.
- 第2段階 2つの指を打鍵し保持する中で、①の動作を行う。
例) 1、3を保持し、2-4-2、2-4-2-5、2-4-5-4、e.t.c.
- 第3段階 3つの指を打鍵し保持する中で、①の動作を行う。
例) 1、3、5を保持し、2-4-2、e.t.c
- 第4段階 4つの指を打鍵し保持する中で、①の動作を行う。
例) 1、3、4、5を保持し、2を連打

⑧ 広範囲なポジション移動

- ・簡単な和音やオクターヴを用い、同じ音を違うオクターヴに高速に移動する。
第1段階 片手で往復運動を行う（ピアノでは4オクターヴが多い）。
第2段階 両手で同じ方向に往復運動を行う。
第3段階 両手で反対方向の往復運動を行う。
第4段階 両手で同じ方向に単方向への運動を繰り返す（高速な原点復帰動作を行う）。
第5段階 両手で反対方向の単方向への運動を繰り返す（高速な原点復帰動作を行う）。

⑨ 右手、左手の役割交代

- ・左手での自由な時間軸を持つメロディーの再現
- ・右手での伴奏、コラールの再現

⑩ 多声体の自由な表現力

- ・片手内での2声部の再現
- ・両手で1声部の連続性ある再現

⑪ 各練習におけるリズムの多様性

- 第1段階 速度（テンポ）をゆっくりから高速、更に超高速にまで安定して変更
- 第2段階 等価の音価を付点リズムに変換（3:1、2:1、多数:1）
- 第3段階 特定のリズムに変換 ♩♪♪、♪♪♪、♪♪♪ e.t.c.

⑫ リズムの多様性

- ・右手と左手にそれぞれ異なるリズムを同時に行う。
第1段階 基準となる刻みの単位時間は同じもの（アクセント等で3つずつ、2つずつ付けるものを同時に演奏）
第2段階 基準となる刻みの単位時間が異なるもの（3連音符と2連音符を同時に演奏）

⑬ 発音方法の変更

- ・発音間隔は同じで、音価いっぱい長さを保持し、完全に次の音と入れ替える
- ・発音間隔は同じで、音価を長く保持し、オーバーラップを付けて次の音と交代していく

- ・発音間隔は同じで、音価を短くし、マルカートとして演奏する
- ・発音間隔は同じで、音価を更に短くし、スタッカートとして演奏する
- ⑭ 打鍵方法による変更
 - ・指の腹で打鍵
 - ・指の先で打鍵
 - ・第1関節を主な動力とする打鍵
 - ・第2関節を主な動力とする打鍵
 - ・第3関節を主な動力とする打鍵
 - ・手首の屈伸を主な動力とする打鍵
 - ・肘の屈伸を主な動力とする打鍵
 - ・肩からの動きを主な動力とする打鍵
- ⑮ 打鍵の強さによる変更
 - ・すべて強音で演奏 ・すべて弱音で演奏
 - ・デュナーミクを付け音量変化させる演奏
 - ・crescendo
 - ・diminuendo
 - ・crescendo 後 diminuendo
 - ・両方の小指の打鍵を強く演奏
- ⑯ ポジション移動時の身体運動
 - ・身体の向きを変えずに平行移動するポジション移動
 - ・腰から回転させ腕が角度を変化させるポジション移動
- ⑰ ペダルの使用
 - ・和音の補強のための同時に踏むペダル
 - ・レガートを補強するリズムとずらして踏むペダル
 - ・弱音ペダルの利用
 - ・ソステヌートペダルの利用
- ⑱ 特別な奏法
 - ・指をずらして演奏する
 - ・白鍵グリッサンド
 - ・黒鍵グリッサンド
 - ・一つの指で複数の音を打鍵する
- ⑲ 作品上の音響特性を再現する
 - ・各音程の特徴的な利用を再現 (半音階、各音階、3度、4度、5度、6度、オクターヴ)
 - ・各演奏技術の課題を再現 (親指を除く8本の指(古い奏法に基づく)、反復音、アルペジオ)
 - ・作曲上の技術的な課題 (装飾音、対置音)

以上を挙げるが、練習曲においてはそれぞれの課題が単発的に用いられ、目的が簡単にわかるものばかりではない。基本的には複合的に用いられ、幾つかの課題を並行して行うことにより、より難易度を増していることが多く、履修者が課題の本質を見抜くことが要求されている。これはのちの項で述べる、課題の深度に相当する。

2-3 課題の予告

ツェルニーを始め多くの練習曲において、当該の練習曲内で履修すべき技術的課題が言葉によって明示されていることがある。バイエルのように一曲一曲が非常に短い場合や初心者向けの作品の場合は、むしろ課題を明示する言葉自体が難しく、表示されないこともある。初心者にとって3度重音の履修と言われても何が相当するのか理解が難しい場合、言葉自体を表示することにより履修の困難さを増すことが懸念される場合は表示を避けている。しかし、ほとんどの練習曲において、作品を通じて一つ以上の技術を履修するべく意図されて作曲されている。

一般的な作品を演奏する時は、演奏者個人の特性により演奏し難い場所が特定されず、演奏が困難な場面や技術を抜き出して履修することが多いが、練習曲においては自分で課題を探すのではなく、あらかじめ設定されている又は想定されている課題を解決することが優先課題となる。練習曲では課題が常に予告されている状況となる。

この状況を説明する良い著作物が、ショパン各作品における Cortot 版である。例えばショパンのバラード第1番作品23 [Cortot, 1929] であれば、最初の部分のアルペジオをまずスケールとして狭い音域に変更して練習を始め、徐々に大きな跳躍のあるアルペジオへと手の伸長を促す訓練を勧めている。これは Cortot の著作である《ピアノ演奏技術の合理的な原則》[Cortot, 1928] との関連が強く、Cortot 版の表紙には履修版 (Edition de travail) と記載があり「さらいましょう。難しいパッセージだけでなく、そこに見出される本質的な (音楽的、技術的) 性格に立ち返り、同様の課題に至るまで。」と記されている。作品中には多くの課題が潜んでいるが、それは作曲者の意図したものではない。その音楽的、技術的課題は常に演奏者の問題であり、それは演奏面で解決されるべきである、と Cortot は表現している。作品の中から演奏者は自分で課題を見つけていかなければならないことの良い例と思われる。

これに対し、練習曲では表題で課題を示されたり、譜面表記から、演奏してみても弾き具合からすぐにわかるような課題が提示されている。この課題の予告が練習曲の特徴の一つである。

2-4 課題の難易度

課題の難易度の設定は、作曲される場合も、利用する場合でも重要な事項となる。課題は常に履修者の技術水準より、上位のものでなければ新しい技術を履修できない。しかし、あまりに技術水準が乖離している状態であると、履修自体が困難となる。この乖離状態が大変微妙で履修効率に大きく影響する。その意味でもこの難易度の設定は非常に重要な要素となる。

現況では多くの練習曲が作曲され、その技術難易度や内容において多くの選択肢が得られる。そのために履修教材を選ぶのは、授業を効率的に、しかも有効に行うために必要なこととなる。これは多くの場合、練習曲は曲集という形態を採るため、内包されるすべての作品が同じような難易度になることは難しい。そのために、練習曲集を全部順番に行うのではなく、順番を変えたり、幾つかの作品を選択したりして採用することも行われている。これは特に難易度が上がってきた場合によく見られる現象で、ショパンの練習曲に始まり、ドビュッシーやラフマニノフ、スクリャービンの練習曲など、そのシリーズ全部を演奏することが少ないことも稀ではない。

近代以降の練習曲は、練習曲としての意味合いが変化し、楽曲カテゴリーとしての練習曲だとしても、ツェルニーの60番練習曲集作品365 [Czerny, 1837] では、更に顕著な例が見られる。Wihmayer がその作品から抜粋を行い、具体的な練習方法を記したうえで「多数の変奏と注釈を加えて」出版した練習曲集 [Czerny, 1903] では、15曲を選び難易度が平易に履修できるよう

に再編した。この曲集では原曲第3番を最初に配置し、第2番は全90項目中の73番目に配置している。更に多くの変奏を付加し、予備練習としてツェルニーの原曲よりも安易に履修できる形として、または右手だけに練習項目が存在した場合には左手用として和声や音が合理的な形で変奏を付加するなど更に高度な技術を履修できる形としている。

このように練習曲の難易度については、抜粋して使用する消極的な形から、難易度順に並べ替え、更に変奏まで加えてより高度な形にして出版まで行うなど、あらゆる段階で調整されている。

2-5 課題の規模

課題曲の規模はそれぞれさまざまであるが、ツェルニーのように非常に多くの練習曲を書いた作曲家にとっては、その人生こそ課題の規模とも言える。もっともツェルニーはその他のジャンルにおいても多くの作品を残し、作品番号は860を超える。しかし、そのツェルニーでもそれぞれの曲集は数曲から10数曲のグループ(分冊)からなっていることが多い。例えばツェルニー50番の練習曲集[Czerny, n.d.]では6分冊からなっており、同様にツェルニー8小節の練習曲[Czerny, n.d.]では4分冊になっている。これは当時の出版事情により分冊化されたものとも考えられるが、8小節の練習曲ではそれだけではなく、明らかに4分冊の難易度が異なる。現在のツェルニーの出版事情では、各曲に同じ作品番号を付けた後、分冊番号(cahier jを付加することにより全分冊を合本にして出版されている。またショパンでは作品10[Copin, n.d.]および作品25では12曲ずつであり、ドビュッシーでは練習曲[Debussy, 1916]を2巻に分け6曲ずつ出版している。

それぞれの練習曲は難易度、技術的要素、作曲上の要素などそれぞれの意図をもって分けられているが、その規模はさまざまである。しかし、作曲者はある一定の意図により「包括的な」一組の練習曲群を形成するのがほとんどであり、その中に一連の技術グループ、または音楽的要素のグループを成している。小さな練習曲が多数あるタイプや、比較的演奏時間の長い練習曲が数曲から10数曲で組になっているタイプが見られる。

規模は楽譜の量だけでなく、演奏時間や技術練習量でも考慮される。よく例に挙げられるのが、前出したツェルニー60番の練習曲では、数小節ずつのパッセージに分かれて作曲されており、作品の最初に16回ずつ繰り返す、24回ずつ繰り返す、などの指示がある。つまり数ページの練習曲が、実は30ページから48ページ程度の長い練習曲になってしまう、という事実である。同じようにブラームスにも《51の練習曲》というものがあるが、これもウィーン楽派の血筋を引くことを考えれば、同様に繰り返しを2回で終わらせるのは、全くもったいないことだと思われる。

また、ピシュナーの練習曲では、原曲はこの後に述べるガムの形の楽譜にて出版されているが、これを発音するすべての音を楽譜に展開して出版もされている。つまり1~2小節のパッセージを12の全調性で履修するため、展開した楽譜では12倍の紙面が必要となってしまう。練習曲の規模は単に紙面上の容量で測れないため注意が必要である。

2-6 課題曲の芸術性

練習曲と表記された作品において、技術錬磨と芸術性の比率が顕著に変化してくるのは、ロマン派以後になってからである。古典派までは練習曲に相当する作品は、ソナタやトッカータとして表題されたものも多い。更に前述した《L'art de toucher le clavecin》[Courperin, 1716]では

更に舞曲の形を採用することにより、楽曲の演奏速度まで想定できるようにしている。舞曲は具体的な身体の運動パターンが規定されており、速度範囲がかなり狭い範囲に絞れることによる表現の方法である。練習曲として表題された作品が数多く作曲され始めたのは、ピアノの機構的な完成度が増すことにより、多彩な音色と強靱な音圧を得られるようになった時期と等しい。クープランの時点で既に音色や音楽観について述べられているが、それらの要求は楽器の発達と共により高度なものになっていく。リストやパガニーニによる楽器の演奏技術を飛躍的に高めた作曲家・演奏家が更に拍車をかけていく。その発展の過程で、芸術性も加味できる演奏者の技術の余裕によって、作品は現代に至るまで進化していくことになる。

もう一つ芸術性が増してくる理由がある。第1次世界大戦の影響でヨーロッパ国内の楽譜の流通が滞り入手困難になった際、ドビュッシーがショパンの練習曲をDurand社から依頼され校訂版として出版したことを一例に挙げる。校訂版を出すにあたって、ドビュッシーはかなりショパンの練習曲を研究し、記載する指遣いやアーティキュレーションを詳細に精査した。調べるほどドビュッシーにとってこのショパンの練習曲は興味深いものとなり、ついにはピアノの作品ではほとんど最後の作品となる練習曲集第1巻、第2巻を書き上げることになる。もっともこの構想は前奏曲集第2巻の《交代する3度》にも見られ、それ以前の「音楽で表現した風景」を描いたドビュッシーが前奏曲にはそぐわない題名を付け、その次に続く作品群である練習曲集に含まれる技術的な表題に続いていくほど、強くドビュッシーを鼓舞した作品であったことが判る。

このように先達となる作品を顧みる校訂作業からも、更に高度で充実した作品を作曲する上で、芸術性さえもより高いステージを自ら求めたという事実がある。練習曲への影響という意味では、パガニーニのカプリス第24番がリスト、ブラームスを始め、ラフマニノフに至るまで数多くの影響された作品が現存している。それらはすべて模倣ではなく、もともとの作品を別の楽器で演奏したらどうなるのかという観点で考えられ、ヴァイオリンではなくピアノで演奏した場合の更なる効果を付加したものであったり、ラフマニノフではテーマの反転も行い、技術的な追及だけでなく芸術性ある拡張さえも提示している。戦争や技術の発達といった社会情勢により、練習曲もその存在自体の在り方が変わっていった。

2-7 課題の習熟

練習曲において基本として求められるものは演奏技術である。しかし、演奏技術は常に進歩し、既存作品の完成された姿さえも変化させてしまう。解りやすく言い換えると、以前は弾けなくても又はゆっくりにしかならなかつた部分でも、高速で演奏したり、より適切なアーティキュレーションによる表現が常識的になってしまうことが少なくない、ということである。これは、一つの作品における完成度が一定ではなく、常に完成度が難しいものへと変化していることを指す。練習曲に限らず、音楽芸術全般における評価の問題となっているが、練習曲の習熟に関しては特に数値化や言語化が難しいため、教育現場では履修者への説明に困難をきたしていることも事実である。

練習曲における習熟は大切な項目の一つである。練習曲の目標のたて方はさまざまであるが、一つ例にその演奏速度を例にとってみる。よく音楽科教員は「ゆっくり弾けばだれでも弾ける」と述べることが多いが、これは半分本当で半分嘘である。初心者に限らず、一通り最初から最後までどんなにゆっくりでも演奏することはかなりの困難を伴う。つまり一通り弾くだけでも大変なのであるが、それを作品として成立する演奏速度にまで習熟するには更に努力が必要となる。ここから通常演奏速度にするだけでもかなりのリソースを必要とし、それを超えるものとなると

数倍以上のリソースが必要となる。

このように考えていくと、練習曲における習熟が必要とされる要素は以下のように考えられる。

- ① 演奏速度の向上
- ② 打鍵の正確さ（間違い発音、アーティキュレーションの再現性、他）
- ③ 強弱の明確さ
- ④ 指定された速度変化の再現性
- ⑤ 作曲家の時代様式に従った基本的な音楽的表現の順守
- ⑥ 積極的な音楽的解釈の表出
- ⑦ 演奏時における技術的余裕の有無
- ⑧ その他（作曲家の意図によらない新たな課題の発見等）

このように、練習曲では数多くの課題が「見える形」で作曲されているが、「見えない形」での練習曲の履修が必要であり、それが現実的な評価の差異になる。また課題の習熟は、完成された最終的な形が常に変化するため、基本的に数値化できない。絶対値評価の基準となるものもないため、採点時は各教員が独自に決めた基準により採点し、さらにそれらを集団分布の表に置き換えて換算するのがほとんどである。そのために演奏評価は絶対値で行うことは難しく、ほとんどの場合において中心（平均）となる点数とふり幅を指定されることが多い。

3. まとめ

このように振り返ってみると練習曲だけでも、教育効果を上げるためには考慮する点が多いことに気づくと同時に、練習曲自体の可能性も、普段認識しているより大きいものであることが認識できた。練習曲に限らず、その課題の意図するところを十分に機能させ、履修することにより効果を得られると考えられた。また履修者の特性に合わせたり、より強化する目的により練習曲を選択すれば、練習曲の本質を活用することができることがわかった。

ここまでの練習曲の調査を行った結果、練習曲の規模をさまざまに捉え、小さな単位での練習曲が特にガム（gymme）と呼ばれ、更に演奏実習履修に効果的な存在であることを研究の中から認識することができた。そしてそれはいわゆる練習曲が改変が行われないものであるのに対し、このガムは教育者や履修者自身が能動的に変化させて利用していくものであるため、演奏実習履修の新しい形を作っていくものだと推測された。このガムについては、更に別の機会をもって研究をしていきたい。

現代の教育現場が抱えている、限られた時間による教育を行う上で、より効率の良い履修や実習の採り入れに練習曲のエッセンスとしてのガムが、どのような効果を得られ、演奏曲との差異がどこにあるのかを探っていきたい。また単に求められている知識や技能だけでなく、思考力、判断力、表現力を養うために必要なガムは、主体的、対話的で深い学びに必要な自主性や積極的な工夫がその採り入れに必要なため、学びに向かう力を養うためにも、ガムを練習曲を超える効率的な次世代の履修に活かせる方法を探していきたい。

※掲載されている図はすべて筆者による

文献資料一覧

- Bach, C. P. E., 1753. *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*. Berlin: Christian Friedrich Henning (part1), George Ludewig Winter (part2).
- Copin, F., n.d.. *Etudes op. 10*. First Edition 編 Paris: Maurice Schlesinger.
- Cortot, A., 1928. *Rational Principles of Piano Technique*. paris: Salavert.
- Cortot, A., 1929. *4 Ballades of Chopin edited by Alfred CORTOT*. Paris: Edition Salavert (Collection Maurice SENART).
- Courperin, F., 1716. *L'Art de toucher le clavecin*. Paris: le Sieur Foucaut.
- Czerny, C., 1837. *Die Shule des Virtuosen*. Wien: Tobias Haslinger.
- Czerny, C., 1903. *Die Shule des Virtuosen, Ausgewählte Übungen von Theodor Wiehmayer*. Leipzig: J. Schubert & Co..
- Czerny, C., n.d.. *Die Kunst der Fingerfertigkeit*. Leipzig: Edition Peters.
- Czerny, C., n.d.. *Kurze Übungen*. Leipzig: Edition Peters.
- Debussy, C., 1916. *Etudes*. Paris: Durand & Cie..
- Türk, D. G., 1789. *Klavierschule*. Leipzig: Leipzig und Halle.