

初見教育における基礎能力構築を促す 課題作成の一考

——和声進行に基づく予測を経験として獲得するための課題の開発——

沼田 宏行

1. 序

現在の演奏家には、多種の作品を短時間に実演することが多く求められている。また、その演奏に対し、深い造詣と高度な分析、そして解釈も同時に求められている。作曲された当時は、これらの作品群を演奏できるのは一部の演奏家に限られていたが、時代を追うごとに演奏家の技術も向上し、現在では楽譜を素早く正確に演奏する方法として、音楽大学や音楽高校の授業に初見として採用されるに至った。

しかし、そのカリキュラムは確立されておらず、いまだに多くの学校が採用できるような一般化された教育メソッドは発案されていない。東京藝術大学音楽学部附属音楽高等学校（以下本校とする）では、既に40年を超える初見授業が行われているが、そのカリキュラムは経験的なものに基づいており、教員により教育課題も大きく異なっている。

また、ヨーロッパにおいても初見の教科書となるものは少なく、現在主な教科書は1969年に第1巻が出版されたガルテンローブの『ピアノ初見の準備』と1990年に出版されたピリエによる『初見または最初の演奏における芸術』の2冊以外は見受けられない。その他の初見の教科書とされるものは、初見を行うと教育的な効果が望まれるであろう作品を難易度順に纏めた出版物となっている。

単に新しい作品を提示し演奏させて評価することにとどまらない授業を行うためには、初見の意義を理解し、各課題に対して効果的な教材開発を行う必要があると痛感している。また前出の二つの教科書を読み進めるうちに、高度な技量を求めるだけでなく、日本の教育事情に即した課題を開発する必要性を感じた。この論文では、特にガルテンローブの教科書の利用法を基に、見たものを演奏する方法から、見たものの先を予測して演奏動作をより確実に行う手法を会得するための方法として、次の音への進行を強く制約するカデンツを主に教育課題として模索するものである。

2. 既存課題について

2-1 ガルテンローブの教科書におけるコンセプト

ガルテンローブの『ピアノ初見の準備』は全5巻により構成されている。瞬間的に記載された音を演奏するための技法を追求したものとみられ、理論書というよりは練習曲に近い教科書となっている。フランスでは「ガム」と呼ばれる指の練習を重要視しており、そのための特殊な練

習方法を論理的に纏めた教科書や教員自作の課題を生徒に課すことが多い。具体的には、日本ではハノンの『偉大なピアニスト』が最も一般的であるが、コルトーの『主要な技術』やピッシュナーの『技術練習曲』、またドホナーニの『不可欠な指の練習』も挙げられ、これらを本稿では技術教科書と呼ぶ。それぞれの作品はピアノ演奏のための技術を身に付けるためのものであるが、ガルテンローブの『ピアノ初見の準備』はこれに近いコンセプトの教科書となっている。技術課題が音楽的に含有された作品を集めた練習曲集とは根本的に異なり、演奏技術そのものを会得するための方法を示唆している。

これらの技術教科書の作品群は教育の現場でよく使われる。特にハノンの『偉大なピアニスト』の保有率はピアノの台数より多いであろう。しかし、現代において、この本の全曲をすべて演奏した演奏家は多くはいない。ショパンの練習曲を全曲、またはバッハの平均律クラヴィーア曲集を全曲演奏するピアニストが多い中、なぜこのような状況が起こるのであろうか。

筆者が考える理由は二つある。第一の理由は興味が湧かないからである。作品として技術教科書は意味を持たないし、演奏して聞かせるものではない。もう一つの理由は、自習しにくいからである。

第一の理由はその作成意図からして論ずるまでもないが、第二の理由である自習しにくいということは、教育環境において重大な意味を持つ。いわゆる練習曲集は、順番に弾いていけばそれだけで技術獲得ができるように作成されている。しかし、前述したような技術教科書は、番号順に弾いていっても練習曲集のような効果を得られないばかりか、場合によっては特定の筋肉や腱に負荷がかかり、手の故障へと繋がりがかねない。これは技術教科書の常で、特定の課題に対しあらゆる方法を用いて徹底的にその課題に挑むため、同じ部位を鍛える課題が集中して番号順に記載されているためである。それを避けるためには、番号を飛ばして異なる技術を上手く組み合わせ、疲労の分散と技術取得のバランスをとる必要が出てくる。

技術訓練が必要な演奏者が、自分の技術の判断をするのは難しい。そこで、メンターが必要となる。要素は解っていても、どこが足りないのか。またどうすれば補えるのか。また組合せや応用をどのように実現するのかはメンターが示唆することにより、効果は劇的に変化する。

ガルテンローブの教科書では、ピアノを演奏するという技術では、他の技術教科書と重複した技術を記載している。たとえば第1巻はスケールの運指から始まる。そして各音程幅の指使いを習得してポジション移動に入る。また第2巻では和音を用いてのポジション移動を行い、四和音を用いて黒鍵の親和性を得るに至る。各技術教科書は、それぞれの作者の考えに基づき、それ以後の展開はそれぞれ特色のあるものとなるが、この論文ではガルテンローブの教科書の特徴についてみていきたい。

2-2 ガルテンローブの教科書の特徴について

ガルテンローブの教科書を利用する上で最も気を付けなければならないことは、指の訓練もさることながら、「楽譜を見ること」が重要視されている点である。打鍵の速さや分離、パターンを増すための訓練は含まれているが、最終的な目的は、より正確に楽譜を瞬間的に再現するための訓練となっている。この意味では、ピアニストを育成するための良い音を求めた発音技術を磨くための教科書とは異なっている。

また、この教科書が初見の技術を習熟するために特筆されるべき優れた点は、楽譜に書かれていない「見えない音符」を予測して演奏するという点である。ピアニストは楽譜に常に忠実に演奏することを基本としているが、確認できた音から周辺の音を補完するという考えは、他の技術

教科書には見られない点である。これはソルフェージュにおける読譜の考え方に基づくものであり、それを採り入れることにより高速な読譜を実現しようとする試みが見て取れる。

ダンドローの『マニユエル・プラティック』というソルフェージュの教科書では、音程を認識する時に線と間の幅を多くの課題で学習する。この教科書では、その考え方を一歩進め、一つの音の提示から1～3個の音を指定された音程間隔にて演奏するよう指示されている。フランスでの初見は、基礎的なソルフェージュを習熟した者が次に習得すべき授業だとされているため、一段進んだ内容に設定されている。

特に第1巻、第2巻ではこの見えない音符の補完練習が、さまざまな形で展開されており、一つの音符からさまざまな可能性を付加して演奏することが指示されている。しかしながらガルテンローブの教科書の課題では、音を出して正確に演奏するには、かなり高度な演奏技術を必要とし、初見入門者にとってはハードルが高いものとなっている。

2-3 簡易な課題によるガルテンローブの教育コンセプトの試行

ガルテンローブの技術教科書は、十分なソルフェージュ能力を身に付けている者が次の段階の技術を得るために書かれているため、初心者がいきなり課題を演習するのは難しい。そこでその具体的な運用コンセプトを可能な限り採り入れ、課題は音域を狭め、移動音程幅も単純化して簡易な課題として授業に採り入れたものが下記に記載したものである（譜例1）。なお、楽譜については著作権を考慮して、生徒に配布できるようオリジナル課題を作成し、令和3年度より現在まで通年授業（3単位）の前期に1年生のカリキュラムとして実施している。

The image shows four staves of musical notation. The first two staves are in treble clef, and the last two are in bass clef. The notes are simple, focusing on interval training. The first staff has notes on lines 1, 2, 3, 4, 5. The second staff has notes on lines 1, 2, 3, 4, 5. The third staff has notes on lines 1, 2, 3, 4, 5. The fourth staff has notes on lines 1, 2, 3, 4, 5.

譜例1 単音からの展開 簡易練習課題

譜例1の楽譜を、最初は高音部譜表で、次は低音部譜表にて、習熟してくればすべてのクレフによる絶対音指定により下記の展開を行う。

具体的な練習の方法

- ①単音で正しい音を演奏する。
 - ・右手だけで
 - ・左手だけで

- ・両手を音高に従い弾きやすい方の手を用いて
 - ・両手を音高に関わらず交互に使って
 - ・特定の指（たとえば親指で、小指で、この場合手のポジションを意識する必要がある）だけを用いて
 - ・速度を徐々に高速にして
 - ・強弱のパターンを用いて（単純な強弱の繰り返しから始まり、適度な強弱パターンを与えて）
- ②表示された単音を親指（又は全指に変えて）で演奏し、その音に対して記載されていない音の一つ加えて演奏する。
- ・上方の白鍵上の音（3度、4度、5度、6度）を加えて
 - ・下方の白鍵上の音（3度、4度、5度、6度）を加えて
 - ・上方の各音程（短3度、長3度、完全4度、増4度、完全5度、短6度、長6度）を加えて
 - ・下方の音程（短3度、長3度、完全4度、増4度、完全5度、短6度、長6度）を加えて
- ③表示された単音を親指で（又は全指に変えて）演奏し、その音に対して記載されていない音を二つ加えて演奏する。
- ・上方の白鍵上に三和音を発音する。
 - ・下方の白鍵上に三和音を発音する。
 - ・表示された音を中心の音として白鍵上に三和音を発音する。
 - ・上方に指定された和音の基本形（減三和音、短三和音、長三和音、増三和音）を発音する。
 - ・下方に指定された和音の基本形（減三和音、短三和音、長三和音、増三和音）を発音する。
 - ・表示された音を中心の音として指定された和音（減三和音、短三和音、長三和音、増三和音）を発音する。
 - ・上方、下方、及び中心として各指定された和音の展開形を発音する。
- ④表示された単音を親指で（又は全指に変えて）演奏し、その音に対して記載されていない音を三つ加えて演奏する。
- ・上方、下方の白鍵上に和音の基本形の一つ飛ばしの7の和音を発音する。
 - ・上方、下方に次の和音の基本形を発音する。
（減七の和音、短七の和音、長七の和音、増七の和音、減五短七の和音、属7の和音、短三長七の和音）
 - ・表示された音を指定された和音の二つの内声として、各7の和音を発音する。
 - ・各7の和音を展開して発音する。

ガルテンローブの教科書では、以上のような指示が数段階に分かれ、それぞれの課題ごとに記されており、作成した簡易課題よりも更に広い音域と跳躍音程の幅が大きい高度な課題となっている。

またガルテンローブの教科書には指定されていないが、ソルフェージュの観点を加え、授業内にて下記のような変化も付け加えて実施している。

- ⑤ F や P などの強弱記号、クレッシェンドやディミヌエンドなどのダイナミクスを変化させて演奏する。
- ⑥ 速度の変化や指定を行って演奏する。
- ⑦ レガートやスタッカートなどのアーティキュレーションを指定して演奏する。

読譜の技術が経験を経ることにより向上することは、ソルフェージュの読譜のメソッドで確認されており、現況では多くの時間を費やして音楽専門教育の一環として実施されている。同様に初見においても初めての楽譜を読むことに加え、基礎的な音程を読む経験を積むことにより、技術の発達がみられる。通常のソルフェージュは声でアウトプットするところを、ピアノの演奏に置き換え、楽譜を読むことに関しての訓練を行うことは効果があることが確認できた。しかし、成長の度合いを数値化するのは難しく、評価の基準については先の課題としたい。

音域の拡張や、同時発音数の増加はピアノならではの特色を活かして、声のアウトプットに加えて展開されていることは言うまでもない。なおフランスのコンセルヴァトワールでは初見が開講される場合、ピアノ専攻者に限らず多くの楽器専攻者が参加して行う。更なるアウトプットの多様化については続けて課題としたい。

3. 補完から予測への展開

ガルテンロープの考えに基づく簡易課題を実施すると、楽譜に書かれた一つの音符が、複数の音を表現していることに気付く。たった一つ記載された音符が2音の響きを具体化し、更に習熟してくれば、4音の和音さえも意味することができることを実感できる。

それならば、記載された一つの音をバスとして捉えれば、また各声部における限定進行音として捉えることができれば、今まで一つの音に対する垂直方向の補完、つまり同時発音に対しての補完された和音に対して、水平方向の補完、つまり時間的推移が起こる次の音への予測ができるのではないかという考えに基づき、ガルテンロープの手法を次のように拡張して、上記の課題を実施した。

本論文では、同時に発せられる音の追加を補完と呼び、時間が相違する音の追加を予測と呼び区別する。つまりガルテンロープの教科書に基づく指示では補完が行われ、下記の実習では予測が行われる。

前項で示した課題①～⑦に続いて、譜例1の課題を以下のように実施する。

- ⑧ 記載された音を予め提示したモチーフの鍵になる音として移調する。
 - ・ 開始音として移調する。
 - ・ 主音として移調する。
 - ・ モチーフの最後の音として移調する。
- ⑨ 記載された音の機能を指定し、後続するカデンツを形成する。(完全終止を中心として)
 - ・ 導音としてバス及び和音を補完し、カデンツを形成する。
 - ・ 属音としてバス及び和音を補完し、カデンツを形成する。
 - ・ 記載された音を主音として捉え、二つ以上の和音からなるカデンツを演奏する。

予測の課題を実施することにより、たった一つの音からカデンツを生成できることを学習者は

認識できた。またカデンツの具体的なパターンをさまざまな調性にて経験することにより、カデンツの作用がより実感を得て学習できたように見受けられた。同時期に学習する和声学においては、基本的なカデンツのみを大量に演奏してカデンツを徹底して経験する場面は少ない。和声学においてカデンツは基本的なことであるが、楽譜を一瞥しただけで瞬間的に演奏をすることは、課題を実施してみると予想以上に困難を伴うことが判った。しかし、同時に経験を経ると誰もが実施できるようになり、初見が苦手という学習者ほど進歩が著しく見られた。

カデンツは実作品の分析において、大きな意味を持つ。作品の構造を理解するには最も基本的な事柄だと考えている。以前、本校において初見の試験を実施すると、30数名に対して3~4名が作品の調性とは全く関係のない和音で終わっていた。勿論、どの教員も作品の調性と拍子を確認することを最初の授業で伝えている。

現実的に、自分自身で同じ課題を実施すると、調性は勿論確認するが、余程の余裕がない限り、課題の中盤に起こる転調された部分では、最後の調性は覚えてはられない。むしろ、最後の調性に囚われていると転調に対し対応が難しくなることが判った。初見の経験や学習を積み重ねるほど、演奏部分に最適な調性へと感覚が変更されていき、その部分の調性にあるべき音とそれを崩す転位音を始めとするあらゆる音楽的変化を、鋭敏に演奏へ反映させていくことに集中することを優先するようになる。

最も単純な2部形式でも転調を含む。また含まない作品が存在しても、それを試験課題には採用しない。単純なマーチやワルツが好例である。それでは、どのようにすれば調性だけでも保てる初見の実施が可能なのであろうか。そのように考えた時、カデンツを単発で捉えるのではなく、ある時間的幅を持った、つまり複数の和音を連結したパターンとして先に経験しておけば、作品の最後のカデンツだけでなく、楽式として区別できる部分全てのカデンツに対応ができるのではないかと想定した。連続するカデンツを追うことにより、最終的には最後のカデンツをも正確な音で演奏しようとするものである。

4. カデンツ課題の作成と実施

4-1 和声学と鍵盤和声について

ガルテンローブの教科書から補完の手法を得た。そしてそれを時間軸に補完することによる予測の課題を作成し、それを実施することにより調性を確定するカデンツを得る手掛かりを得た。作品読解および演奏を通して初見に有効な経験と技術を得るために、より作品に使われている形に近いカデンツ課題を作成し、実施を試みた。カデンツ実施と言うと和声学におけるものを連想するが、初見におけるカデンツの考え方は異なるものと考えたい。

この違いを簡単に想像していただくには、高度な和声や厳格対位法には時間をかけることができるが、鍵盤和声には時間をかけることができない、という点からも理解できよう。勿論、厳格な語彙設定には異論があることを受け入れるが、鍵盤和声は厳格な和声よりも許容範囲が大きいことは誰しもが認めるところである。特に J. S. Bach の作品に見られるような並達は余程目立つものでない限り許容されるし、和声学でも認められているゼクエンツの配置例外などを含めると、初見における準備時間で演奏が可能となる。全くの初心者が、余裕がないとしても、なんとか調性を辿ることができるようにするのがこの課題の目標である。

4-2 課題の基本的な考え方

初見におけるカデンツ課題を作成する上で考慮すべき点を考察した。これはいくつかの点で、和声学の課題とは異なる点があると思われるが、求めている効果は別のものであり、比較すべきものとは考えていないので、和声学との比較はあえて行わない。またこの問題について熟考すると、和声学も鍵盤和声も突き止めるところは、「最も素晴らしい音楽」であり、最終目標は変わらないと考えているが、途中の道のりが異なり比較できないと考えるものである。

以下、課題の作成についての基本的考え方である。

①ガルテンローブの考え方に基づき、基本的にカデンツの手掛かりを最小限に設定する。これにより楽譜にある音のみの鍵盤を叩くのではなく、学習者が補完して演奏することを第一義とする。

②最初の一步はできる限り見本を示す。正しい最初の一步により、配置を含めた最適な経験を増やすことを可能とする。

③予測の考え方を進めるために、全課題の全調性への移調を標準とする。

これに基づき、課題を作成し、以下のように実施した。

5. 補完および予測のための初見課題

5-1 完全終止

作品の調性を決定するカデンツについて完全終止から始める。鍵盤楽器では、調性が異なると完全終止でも指遣いや手の配置が全く変わってしまうため、その障壁を取り除き、どのような調性においても確認できるようにする。具体的には譜例2のように簡単なカデンツを全調性に移調して演奏することから始める。



譜例2 完全終止 Keller p.10 例3

移調は、調号が増えるように5度圏で移調を実施しても良いし、短2度ずつ上げたり、下げたりして移調する方法も現実的である。授業内では、レッスン室で行うこともあり、2台のピアノで交互に演奏を交代させながら、間を置かず連続させてグループの全員が実習できるようにしている。これにより次の調性が何か予想させてほんの少しの間の準備時間を与えると同時に、絶えず自分の番が来るという緊張感を保つことができるので、全員参加の実感を得ることができる。

この時に、導音および属音の動向を意識させる。移調した場合に最初の和音を鳴らした時点で、導音が何かを反射的に意識することができるようになれば、終止形をより音楽的に演奏することが可能となる。また導音が主音に限定進行して解決するということが響きとして捉えられれば、更にこの学習は実り多いものとなる。

移調時にすべての音を記憶する必要は全くない。また移調の方法は、楽譜としてハ音記号等の

利用により、譜表が変化したものとして捉えられれば、かなり高度な教育となるが、そこまで感覚を得られず、移動ドとして受容し、短いカデンツの記憶を各調性に变化させたものを演奏する形でも構わない。つまり、初見の場合はどのような形で意識されていようと、アウトプットが得られれば、その間のプロセスは個人の特質を活かす方向で行うと効果を得やすい。

5-2 変終止

同様に変終止の実習を行う。変終止は終止形だけでなく、サブドミナントへのアプローチも大切な要素となる。できればバスとの反行する形を完全終止と共に意識するとなお効果が上がると思われる。



譜例3 変終止 Keller p.10 例4

これ以後の課題もすべて全調性にて実習を行う。移調は予測の実習として非常に効果的である。調号が多くなると実習が難しくなるように思われるが、意外にC-Durで記載された楽譜は、Des-Durのように短2度で近接した調性や、D-Durのように長2度として単に2度音程を上げて読む調性は、初心者にとっては易しい課題となる。むしろG-Durのように5度前後離れる方が、楽譜という媒体からのヒントが得にくくなるため、難しくなるように見受けられた。

また、完全終止、変終止共にこの段階では移調による困難は認められないので、短調についても同様に実施する。

5-3 スケール及びアルペジオ

意外な事実であるが、副科ピアノでは毎回課題とされるスケールは、ピアノ専攻生にとって安易な課題ではない。スケールはハノンの第39番を用いる。入試や普段の練習にてよく用いられているはずなのに、多くのピアノ専攻生はこれを完全に演奏することが難しい。改めて意識して課題に採り入れれば、新たな発見と共に簡単に有効な技術として身に付けることができる。これについては譜例を省略する。

この作品はほとんどの学習者が初習時に実施しているものであるが、教育者として注意しなければならないのは、ハノンの学習版が多々出版されていることである。その中には調性順に並んでいない場合や、時々指遣いが特殊なものも見受けられた。これについては、問題を感じるが、それぞれの教育メソッドの一環として統一されているので、基本的にはハノンのオリジナル版が理想だと思われる。

最後に付された和音については、手の大きさなどにて省略する場合、音の変化を限定する限定進行音についての動向については気を付けてアレンジ（配置）されることを強く望む。

同様に、ハノンにおけるアルペジオも有効となる。これは指遣いにおいて有効なヒントを得られる。特に親指を用いた現代奏法では、親指と中指、薬指の用い方が演奏の成否を大きく左右する。離れた音程をどのように演奏するかが鍵となる場合、アルペジオに対する指の慣れは有効に働く。

5-4 カデンツの拡張

前項のハノンはとても良く出来ており、最後に付されたカデンツにより調性感を丁寧に身に付けることができる。初見のためには特に和音の進行が重要となるため、その部分を抜き出し、高速かつ安定して連続演奏できるよう実習を行う。次の課題として、S（サブドミナント）→D（ドミナント）→T（トニック）の形を一回だけ行う課題を始めとして、和音のさまざまな連結を実習する。

譜例4 連続するカデンツ Keller p.11 例5、7、8、9

この課題（譜例4）についても全調性を移調して演奏する。短調についてもこの課題では問題なく移調できる。授業において行う場合は、交代して行うことが望ましいし、個人で練習する場合は、前述したような5度圏にて移調することでも、短2度上行、短2度下行することでも実施できる。なるべく多くの方法を取り、作品内での調性の変化に対応できることを目的とする。

最小単位は、このS→D→Tの形がほとんどであり、それがSやDを省略した形、またはDで次のフレーズに移行する半終止が楽式上の区切りとして用いられる。ゆえにこの最小単位を活用できる経験を積んでおけば、基本的には調性から逸脱した演奏をすることはなくなる。

5-5 第3音の扱いと鍵盤和声での禁則の扱い

鍵盤和声においても、和声法を遵守した音の扱いが基本である。実際に演奏した音を聞くとはっきりするが、連続8度や連続5度などのいわゆる「強い響き」と言われる音程や、導音が主音に進まない等の進行は、かなりの違和感を伴い聞こえてくる。強い響きを常用する近代または現代音楽を常に好んで聞いている耳では最初は判別がしにくい場合もあるが、これについては意識あれば簡単に聞き分けることができる。

そのうえで、綺麗な音の響きをなるべく求めるために、いくつか簡単な和声進行は学習の中に織り交ぜていくように心がける。ここでは第3音の重複を避ける進行を具体的に学ぶ課題を行う。

譜例5 第3音の扱い Keller p.12 例10、12

この課題（譜例5）では、複縦線において分離して移調するのも可能であるが、最後まで演奏することにより、ソプラノの開始位置によらず、 V_6 の和音を経ることにより、和音の配置を切り替えて、ソプラノを主音に解決される方法を学ぶことができる。具体的な例を演奏することにより、自然に和声法と実作品との結びつきを体得できるような課題が理想的だと思われる。

5-6 七の和音

属七の和音は作品中に属和音より頻出する。属七の第7音は下降する限定進行音のため、これを身に付けるためのカデンツをいくつか実習する。また属九は属和音としての性格が薄れるため、これ以上の拡張は行わない。基本的なカデンツとしての習得は拡張された和音を認識するよりも、なるべく単純化された和音の進行として捉え、楽式判断の瞬時性や正確性に重きを置く。その厳密な組成の把握よりも単純化を優先する。緊張した音に関しては、変位したものとして捉えるなど読譜の速度を優先し、組成に関しての説明は配慮あるバランスに注意する必要がある。



譜例6 7の和音 Keller p.13 例15、16

鍵盤和声として実施する場合、必ずしもバスを含めた四声体の形を守れなくても許容される。分析や練習等に時間がない場合、上三声が和声の課題のように厳密な進行にて演奏するには困難が生じる。しかし、7の和音を用いる場合、また6の和音（第1転回形）の場合の課題も併せて行う。

この譜例6についても、全長調と全短調にて演奏する。楽譜は単一調性のものを学習者に配布して行う。これは見て弾いても良いし、暗譜して移調することも有効である。初心者にとってはハ音記号を用いて移調して読むより、記憶して演奏することの方が実施しやすい、という声が多かった。

5-8 より大きな和音配列 ゼクエンツ

これまでは最も小さな基本的なカデンツの形を一度使う学習課題を扱ってきたが、この項目では作品の分析やフレーズの取得に繋がるよう、連続する和音の規則的変化であるゼクエンツを取り上げる。ゼクエンツは開始から終了までを作品として利用されることもあるが、より重要な学習効果は連続する特徴のある和音連結により、それぞれの音の推移が規則的に繰り返される点にある。ゼクエンツ課題で学習上意識してしなければならない点が二つある。

- ①機械的に和音連結が行われ、パターンを有すること
- ②機械的に旋法内の音が選出されるため、調性感が著しく変化すること

具体的な音の選択によりカデンツの種類は変わるが、基本的に和音が二つ連結されれば調性を決定できる。ゼクエンツでは同じ音を用いながら、同主調に簡単に転調することが可能である。また一つでも変位を加えれば、調性も簡単に変わってしまう機能も持ち合わせている。楽曲に用いるには利点の多い手法である。

一方、機械的な進行を意味するゼクエンツは、演奏訓練にて連続する和音進行を学習するには

最適である。連続した手の動きは、和音を組成として縦組みに意識することに対し、和音を連結した場合、次々に続く各パートにおける横の繋がりを意識することができる。初見においては和音の補完ができると同時に予測も実習できる。

和声を学ぶ際、まず音の進行が決まっている限定進行音を学習する。たとえば導音は主音に進行する。7の和音における第7音の下降がそれに相当する。しかし、現実的には II_7 が最適配置であるように、実は禁則や限定進行で指摘されにくい声部の推移が音楽の美しさや自然な流れを担っていることが多い。これは和声学自体が経験則に基づく学問であり、強い響きのみを忌避する方法が初心者にとって理解しやすい学習法であったと考えられているためであるが、現在ではより美しい響きをまず知り、それを拡張していく方法に徐々に変化している。初見では、よく使われる進行をまず知ることにより、作品の概要を掴む方法を得ようと試みるため、ゼクエンツは応用の効く良い課題となる。



譜例7 ゼクエンツ Keller p.15 例 27、29 p.14 例 25

ゼクエンツでは音楽的には同じ音程の推移にもかかわらず、運指は全く異なる。しかし、短調に移旋することを含めても全部で24種類しかないため、8小節の課題なら3分超ですべての調性を演奏することが可能である。初見全般について言えることであるが、初見における技術の獲得や経験の積み重ねについては誤解が多い。この3分も延々と続けるのではなく、運指に対して経験を得て、慣れが出てくるまでの期間のみ実施すれば充分である。数週間の3分の積み重ねにより、多くの楽曲を経験したのと同じような効率良い経験を得ることができる。

5-9 音の装飾による展開

これまでは、和音の連結を経験的に得ることを主眼にして課題を選択してきた。これまでの課題で、バスの動きが和音の連結と共に意識されるようになってきている。バスを読み込み和音も自ずと生成できれば、楽曲の特徴をかなり把握することが可能となる。

同様にソプラノについても、ヒントになるいくつかの要素からアプローチを考える。基本的にはソプラノについても和声による束縛から完全に離脱することは難しい。和音と所謂メロディの関係は対位法で多く論じることができるが、初見において短時間の準備で演奏を行うことを考えた場合、余程習熟が進んでいても厳格な対位法通りにソプラノを付けていくことは非常に困難である。そこで対位法としてではなく、ソプラノを装飾するという観点からソプラノの変化を理解しやすくする課題を行う。



譜例8 上声の遊び Keller p.16 例30を基に作成

譜例8は前項のゼクエンツのソプラノに変化を与えた課題である。身近な例としては、J. S. Bachのように一つの鍵になる音に対してさまざまな装飾を与え、音楽的に豊かに変化させていくものがある。厳格な二声対位法においてはバスの進行方向や音程、また到達音に厳密に従った上で、華麗対位法までのメロディとしての美しさの追求による作曲が行われるが、キーボードハーモニーでは既存作品における主となる音の抽出と、装飾の分離が要となる。

この譜例では、まず楽譜をこのまま演奏する。そしてバスについての和声分析および和声演奏を行う。そして再度、この譜例通りに演奏し、和声演奏時のソプラノと譜例におけるソプラノの関係を確認し直す。この作業を通じて、ソプラノと和声の関係について認識を改めることを行う。

バスとソプラノの関係は和声同様強い関係があることを認識し、楽譜を読むうえで大きなヒントを得る。メロディは、倚音、経過音、刺繍音、掛留音を始めとするさまざまな工夫により魅力的な音楽を形作っているが、構成する音のすべてが同じ重要度を持っているのではなく、それぞれが強調や平滑化、また変奏を担っており、それを取り纏める幹となる音が存在していることを認識する。

この譜例では一つのモチーフが一つのスラーにより表現されているが、もし譜例から幹となる音を得られる能力があれば、2種類の装飾により構成されているソプラノと、ゼクエンツによる和音構成ですべてを演奏することができると理解できる。もしこれを個別に読んで演奏した場合、演奏時に多くの読譜を行わなければならないばかりでなく、大きな楽式構成であるゼクエンツさえも演奏表現するのが難しくなる。

この譜例は、移調して短調すべての調性にて実施する。譜例の調性では前述したようにすべての音をひとつずつ演奏しても困難を伴わないが、調性が変わると何が変わりどこにヒントがあるのかを学習者自身で探す必要が出てくる。

この課題を行うと同時に、MozartやHaydnの作品を演奏し、比較検討する。たとえばMozartのK. 333第1楽章冒頭では完全ではないが、幹となる音が分析しやすい形で表現されており、前出の課題と比較して類似性を喚起するのに良い作品となる。



譜例9 Mozart : Piano Sonata K. 333 冒頭部分

この作品ではリズムを揃え、経過音を同一にすれば和音進行がはっきりして学習者の新しい観点を啓発することができる。メロディが和声と関わり、バスとの関係を知るきっかけとして利用できる課題は、楽譜を読み解くうえで重要であるし、その現実的な例を検討することにより、関

係性を深く実感できる。

5-10 和音の配置とメロディの流れ

和声を実習すると、配置によりソプラノの流れが変わっていくのを実感する。前述したように和声進行では限定進行する音が少なからず発生するため、メロディとしての役割を担うことが多いソプラノにおいても次の音が半ば強制的に進行することが多くなる。そのため、配置を変えて同じ和声進行を確認することは、メロディの動向を得るために良いヒントを導く。

演奏のための和音の配置とバスから和音を得るための配置の混同があるので確認をしたい。基本的に和音の構成音は、どの音がどの声部で発声されても自由であることに対し、数字付き低音における数字による音の配置指定は、バスが和音内のどの構成音かを示しているため、結果としてバス以外の和音構成音を示し、他声部の音を限定することとなる。

和音が決定された後の上三声によるメロディの流れを実習したいので、同じ和声進行のものをソプラノに対して違う構成音を与えて変化を確認する課題を行う。

譜例 10 配置の展開 Lemoine p.3 No.3、en Sol & p.113

この課題（譜例 10）のソプラノはいずれの配置でも 3 度の範囲で変化しているが、その動向は三つとも異なっている。和声進行は全く同じでもソプラノの形はすべて異なることを確認し、そのうえで属和音から主和音に解決する部分への一般的な流れと、属和音へのアプローチを確認できれば良い。この 8 小節をすべての長調、短調において実施する。

次の段階ではより大きな規模での課題を演奏する。特に I_6 が扱われるとソプラノの動きが活発になる。同じ和声進行のメロディ変化と、メロディが異なる場合でも和声進行が同一の場合があることを認識する（譜例 11）。

譜例 11 長いカデンツ Durand p.21 例 D

メロディとなるソプラノの有効利用は多くの作曲家が工夫を凝らしている。これだけがひな型になるわけではないが、和声進行上の制約から、小さな単位により組み合わせが形成されていることが課題の演奏から得られる。その経験を活かした多様な変化の受容は、既存作品を読み解くうえで良い手掛かりとなる。学習者にとっては和声や対位法を、課題演奏することによりその理

論を音から素直に受け入れ理解しやすくなるため、良い課題を用意することは教育者としての責務でもあると感じる。

5-11 バスの和音内の動き

前項ではソプラノの動きの変化と制約について、演奏を伴う経験の獲得を述べてきたが、バスについても装飾が可能な課題について検討する。初心者の場合は、一つのバスに対して一つの和音を付けることから始めるため、バスについてはあまり動きを意識しない場合が多い。しかし現実的にはアルペジオやアルベルティバスなど、他の声部同様にバスを和音の動き以上に、楽曲としてより完成された姿を見せる場合が多くみられる。和声を読み取れる学習者に対して初めて適応できる課題ではあるが、ロマン派以降の作品に対しては良い見本として実習することができる。



譜例 12 バスの動き 1 Durand p. 25 例 C



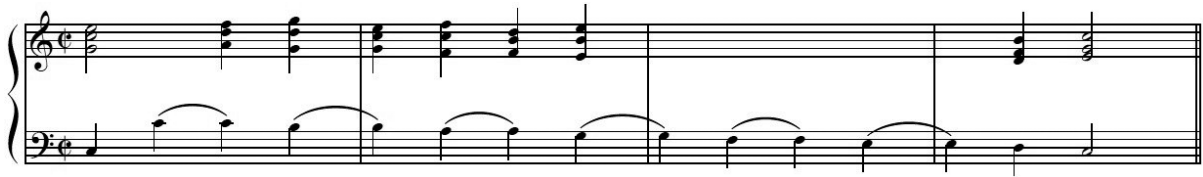
譜例 13 バスの動き 2 Durand p. 25 例 D

この二つの譜例（譜例 12、13）は、それぞれが和音の変化を強調していることに留意したい。音楽は無駄な動きをすることが少なく小さな変化の意味を見逃すことはできないが、同時に大きな流れ、ここでは和声の動きをバスの動きと共に捉えることができる点が大切である。



譜例 14 バスの動き 3 Durand p. 26 例 F

この課題（譜例 14）は I_6 におけるバスが第3音になった時の例であるが、複雑にならない範囲でよりの確な和声を実現できる実習を行うことにより、実作品における初見の完成度を増すことも可能である。ソプラノや内声の動きも含めて良い課題を用意することは効率の良い学習をする手助けとなる。



譜例 15 バスの動き 4 Keller p.15 例 29

この課題（譜例 15）では、バスもソプラノ同様、掛留が可能な例として取り上げる。バスの動きの拡張を確認すると同時に和音構造を把握することが目的であるが、いずれの場合もいきなり複雑な手順を必要とする課題や高度な要求をするのではなく、個々の学習度合いを観察して適切に判断した内容の課題を与えることが、中期的な成長を考えた時に重要な事項となる。



譜例 16 バスの動き 5 Keller p.16 例 30

この課題（譜例 16）では、バスとソプラノの呼応する動きが確認できる。ゼクエンツの課題が学習に相応しいと思われるのは、この課題のように進んだ音楽的要求、バスとソプラノの3度下行の音階を使った呼応が1、2小節目の見本をそのまま受け継ぐことにより以後の小節を模倣して実習できることにある。

演奏すればこの課題の美しさが、書法から受け取るよりもはるかに大きいものであることが実感できる。初見の問題は記号としての楽譜から演奏の響きへの変換が初心者ほど演奏を通じないといけないという点にある。これは初心者に限ることではないが、楽譜と演奏との間には隔たりがあるとしか言いようがない。この隔たりを如何にして埋めることができるのかが初見の最も難しいところであると感じる。

5-12 説明の必要性

これまでの初見課題を実施するにあたり、必ず行わなければならないのは、各課題における目標や内容についての説明である。どの課題も単純で短いものであるが、それぞれの目指すところを解説し、その効果がどこにあるのかを説明することにより、実作品との関連に気付かせることが大切である。音楽は単純な効果のみで構成されることはほとんどなく、どんな場合も最も高度な統合を意識する必要がある。特に実作品を扱う場合はそれが顕著であり、更に具体的な着目ポイントについてはこれまでに述べたように学習集団において共有する必要がある。自分の課題だけをこなすのではなく、他の人が演奏している際、自分ならどのように現実化していくのかを考えさせる時間とすることが、教育者に課された課題である。解説の簡易さ、解説の合理性、解説の応用性は、常に念頭に置いて学習者の理解を早めるよう努力を続けることが必要と実感している。

6. まとめとこれからの問題点

初見が上達するためには多くの作品を演奏し経験を増やすのが最適であることは言うまでもな

い。しかし、現実的には時間がなく、またやみくもに作品を弾いても必ずしも効率良く上達するわけではないのが現実である。高度なガルテンローブの考察から一歩進み、初心者向けのカリキュラムの開発実施は既に2年間を過ぎ、建設的な教育効果を上げつつある。調性把握やカデンツの経験を効率的に増やすことにより、初見の基礎的技術を培い、より高度な初見へ導入を可能とした。しかし、まだ初心者に対し、十分なカリキュラムを提供しているとは言い難い。これについては研究を続けていきたい。

更に充実し拡張されたカデンツや和声教育と共に、5-9で論じたソプラノの自由な扱いを即興として学習できる可能性を感じている。この論文を基に、初見に望まれる教育効果と応用について更なる研究を進めると共に、即興の学習に関する研究についても充実させ、音楽教育における鍵盤音楽の教育的意義とカリキュラム開発を続けて行っていきたい。

謝辞

初見授業の検討を重ね、いつも大きな助言をいただく東京藝術大学准教授テシュネ・ローラン先生に感謝いたします。フランスでの教育内容についてご解説いただき、また多くのフランス系作曲家の課題をご紹介いただきました。また、実授業では多くの目標をご提案いただきました。

多くの作品をご紹介いただき、さまざまなご助言をいただきました浅田淳子先生に感謝いたします。特に邦人作品を多数ご紹介いただき、初見の課題として取り上げることが多く、授業の充実を図ることができました。

試験用の新作を書き下ろしていただきました柳川瑞季先生に感謝いたします。柳川先生の6人2台ピアノ作品『Circle of circle』は本校で初演を迎え、アンサンブル授業だけではなく、学外演奏にて数多く再演し好評を博しました。またアメリカの作曲家の作品をご紹介いただき、新しいレパートリーを増やすことができました。

参考資料

洋書

- Albrechtsberger, Johann Georg, *A Succinct Thorough-Bass School by W. A. Mozart* (Originally published as: *Kurzgefasste Methode den Generalbass zu erlernen*, Berlin, 1791) Translated by Josiah Pittman, London, J. Alfred Novello, 1854.
- BILLIER, Sylvaine, *Le déchiffrage ou l'art de la première interprétation*. Paris: Edition Alphonse Leduc, 1990
- Bruckner, Anton, *Kurze Generalbass Regeln*, WAB 258 (Manuscript, 1868 ca.)
- Couperin, François, *L'Art de toucher le clavecin* (Paris: Chés l'Auteur, 1716)
- Czerny, Carl, *Studien zur praktischen Kenntniss aller Accorde des Generalbasses* Op. 838 (Vienna: C. A. Spina, 不明)
- Dandrieu, Jean-François, *Principes de l'Accompagnement du Clavecin* (Paris: M. Bayard, 1718)
- Durand, Emile, *Traité d'accompagnement au piano* (Paris: Alphonse Leduc, 1884)
- GARTENLAUB, Odette, *Préparation au déchiffrage pianistique*. (Paris: Editions Rideau Rouge, 1972)
- Heinichen, Johann David, *Anweisung zu vollkommener Erlernung des General-Basses* (Hamburg: Benjamin Schiller, 1711)
- Kirnberger, Johann Philipp, *Grundsätze des Generalbasses* (Wien: Franz Anton Hoffmeister, 1791)
- Lemoine, Henry, *Traité d'harmonie* (Paris: Lemoine, 1833)
- Matteson, Johann, *Grosse General-Bass-Schule* (Hamburg: Johann Christoph KISSNER, 1731)
- Müller, August Eberhard, *Fortepiano-Schule* (Jena: Friedrich Frommann, 1804)
- Riemann, Hugo, *Anleitung zum Generalbass-Spielen* (Berlin: Max Hesse, 1917)
- Sechter, Simon, *Praktische Generalbass-Schule*, Op. 49 (Leipzig: F.E.C. Leuckart, 1830)
- Seyfied, Ignaz, *Ludwig Van Beethoven's Studien im Generalbass, Contrapunkt und in der Compositionslehre* (Leipzig: Schubert & Comp., 1853)

- Telemann, Georg Philipp, *Singe-, Spiele- und GeneralbassUebungen* (Hamburg: Composer, TWV 25:39-85 ca.1733-4)
- Vierling, Johann Gottfried, *Allgemeinfasslicher Unterricht im Generalbass* (Leipzig: Carl Friedrich Enoch Richter, 1805)
- Werckmeister, Andreas, *Die nothwendigsten Anmerkungen und Regeln des General-Bass* (Aschersleben: Gottlob Ernst Struntz, 1698)
- Wolf, Johannes, *Handbuch der Notationskunde* (Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1913/1919)

和書

- 沼田宏行「初見の音楽的展望」『東京藝術大学音楽学部附属音楽高等学校研究紀要』第1集、2002年3月、41～54頁。
- ヘルマン・ケラー『通奏低音奏法』(Keller, Helman, Schule des Generalbass Spiels, Kassel, Bärenreiter, 1930)
野村満男訳、東京：全音楽譜出版社、1976年。