

# 和声感のあるピアノ演奏への導き

—和声の理解と聴覚の育成を目指して—

増 田 桃 香

## 1. はじめに

日々のピアノ指導において生徒が抱える課題はさまざま、筆者は指導者としての手腕が問われていることを常に実感させられる。それらの課題と向き合い改善へと導くには、課題に直面した際に、限られた時間の中であっても、「なぜそうになってしまうのか」という原因解明に時間を割く必要がある。まさに急がば回れであるといえるが、急がずじっくりと取り組むことの重要性は、指導を重ねる中で強く実感している。

本論では、そうした慎重に取り組むべき様々な課題の中から「和声感」に焦点を当てる。指導の現場では、実際どのように和声感についての指摘がなされているだろうか。例えば、「その和声の移り変わりをもっと聴いて」や、「そこのハーモニーをもっと感じて弾いて」といったような注意は、我々指導者が生徒に対して頻繁におこなうだけでなく、筆者自身も学生時代、そのように言われ続けてきたことでもある。弦・管・打楽器奏者や声楽家にとっても、「和声を聴く・感じる」ことは、音楽的な演奏をおこなう上で必要不可欠なことであると十分に認知されている。しかし実際は、和声感のある演奏を実現することは、容易とはいえない。

本論では、ピアノ演奏において和音を弾く際に起こりうる、和声感の問題に絞って言及する。両手で異なる旋律を同時に弾くこと、そして和音を弾くという行為は、鍵盤楽器以外ではなかなか実現しづらい。ピアノは広い音域を持ち、同時に多くの音を響かせることができる楽器である。しかし、だからといって和声を感じやすく、調和した響きを作りやすいかといえば、決してそうとはいえないのがピアノの難しいところである。多くの音を同時に鳴らすことができるがゆえに、重なり合った全ての音の響きをしっかりと聴き取ることもまた難しくなる。同時に弾く音が多くなればなるほど、正しい和音を弾くことはもとより、和声の響きを聴くことが困難となり、「和声感の無い演奏」がいとも簡単に生まれてしまう。

筆者が強く主張したいのは、これらの原因を単なる「練習不足」で終わらせたくないということである。ひたすらに反復練習を重ねれば、正しい和音を弾くことと、正しいバランスで弾くことに関しては、多少改善がみられるかもしれない。しかし先に述べたように、どうして和声感の無い演奏になってしまうのか、その原因をしっかりと見極めなければ、一進一退を繰り返すばかりになってしまうだろう。

本論では、筆者が2016年度より指導に携わっている東京藝術大学音楽学部附属音楽高等学校(以下本校)において副科ピアノを受講する生徒の演奏からの気づき、また自身の経験を踏まえて、和声感のある演奏への導きとなるべく、和声感の不足によって起きる問題の実態とその解決法を探る。

## 2. 和声感はなぜ必要であるか

18世紀には対位法とよばれる多声音楽において、和声理論を基盤として作曲されることはもはや標準となった。細かく体系化された和声理論の規則に則って書かれた作品には、理想とされる響きがすでにあるといえるだろう。複数の声部で書かれた、つまり和声理論に基づいて書かれた西洋音楽を演奏する上で、和声感を失わずに演奏することは、その作品のあるべき姿を伝えるために必須といえるが、そもそもなぜ和声感は演奏に欠かせないのだろうか。和声感の有無によって大きく左右されるのは、響きの美しさや豊かさであると考えられるが、和声を意識することによって、具体的にどのように演奏に生きてくるのだろうか。以下は、名ピアニストであり指導者としての功績も高い井上直幸氏の言葉である。簡潔でありながら的を射ているといえるだろう。

(中略) ハーモニー感(和声感)というものが弾く人になれば、多分、その演奏はとてつまらないものになってしまうでしょう。ちょっと強調して言えば、人間のさまざまな感情、そのデリケートな変化、またある時は自然の描写など、聴いている人に、直接、その感じや印象を伝え、訴えかける力を持っているのが「ハーモニー」だと思います。

このように井上氏は、聴いている人の感情に大きく作用するのが「ハーモニー」の持つ力だと述べている。ハーモニーというと、漠然と複数の声部が鳴っている様を思い浮かべがちだが、たとえ単旋律であっても、倍音の響き、どのような音程をとるのか、どのくらいの音量で弾くのかといったさまざまな要素が絶妙に合わさり、和声感のある単旋律を奏でることができるのである。また、ソルフェージュ教育に関する著書を多く出している呉暁氏は、ソルフェージュ指導の観点からより具体的に和声感について次のように述べている。

(中略) 「和声感とは何か？」というと、なんとなく、「音楽における色彩感」というようなイメージがあります。これをもっと具体的に説明するとどうなるでしょうか。2つのことが考えられます。第一は、音楽を演奏したり聴いたりする際に、たとえば「Ⅱ度の和音が属七に進行して主和音に解決された」というような和音の種類とその進行を感じることです。

第二は、旋律と和声の関係を感覚的に把握することです。楽曲を弾いたり聴いたりする際に、旋律のみ、あるいは和声進行のみに気をとられることなく、旋律は和声進行の中から生まれたもの、和声は旋律の動きにふさわしく選ばれたものとして、相互に関連をもって把握することが大切です。

音楽を専門的に学ぶ者にとって、演奏実技だけでなく、音楽理論やソルフェージュといった学習は必須とされており、音楽大学や音楽高等学校といった専門教育機関においても必修科目として指導がおこなわれている。幼児音楽教育の段階からこれらを取り入れることも、今や主流といえる。こうした地道な積み重ねによって蓄積される和声の知識と、鍛えられた聴覚が演奏に活かされることが期待されているといえるだろう。

和声感を持つことの重要性は、演奏解釈に直結する問題も含まれている。我々が今日演奏している楽曲の作者の多くは、和声学に裏付けされた作曲技法の中に、それぞれに自分の「和声」を

持っている。シューマンらしい和声進行や、ブラームスらしい和声進行と呼ばれるもの、またはフォーレ終止などといったように、その和声によって作品の至る所に作曲家独自の「らしさ」といったものを感じさせることは少なくない。特徴的な旋律のみによってではなく、そこに付随する和声があってこそ、その作曲家の個性が際立つのである。作曲家がこだわって書いた、あるいはそうでないにしろ、そこに選ばれた和音一つで絶妙に変化する音楽の表情を聴き手に伝えるために、和声感のある演奏は不可欠であろう。

では、プロのピアニストだからといって和声感のある演奏ができているのか、といえばそうとは言いきれない。タッチの質にこだわり、響きに耳を傾け練習してきたにも拘わらず、響きをコントロールできず、和声感の無い演奏になってしまうことは少なからずあるだろう。例えば、使用する楽器や演奏する会場、演奏者の極度の緊張など様々な要因によって、出来不出来は左右される。つまり、和声感というのは一生をかけて磨き続けなければならない能力であると筆者は考える。ピアノの経験が浅い奏者でも、巧みに難しい曲を弾きこなせる奏者でも、誰もが同等に目指すのが「優れた和声感の獲得」なのである。

### 3. 和声感の不足から起こる問題

本校では、副科ピアノで取り組む課題として、ハノンの教本に記載されているカデンツ付きのスケールと、試験毎に設定される課題曲の2つが課されている。ここでは和声感の不足から起こる問題について、指導にあたる中で顕著にみられる例を、カデンツを弾く際と、課題曲を弾く際の大きく2つに分けて挙げる。対象とするのは、主にピアノの経験が浅い生徒たちである。演奏技術は十分とはいえない中でも、和声に対する注意力はもっと持てるはずだという思いが筆者にはある。指先のテクニックと、和声を理解しよく聴くことは、別々に切り離して鍛えるべき問題ではなく、どのような場合であっても弾くことと聴くことは同時におこなわれるべきであると考えからである。

カデンツ付きのスケールは、練習課題としての意味合いが強いが、そうではあってもフォルテ一辺倒で演奏されるカデンツや、ミスが散見されるカデンツの演奏に出会うと、やはり指導者としての責任を感じざるを得ない。

#### i. カデンツを弾く際に起こる諸問題

譜例 1: C. L. ハノン《60の練習曲によるヴィルトゥオーゾ・ピアニスト》より

The image shows a musical score for a piano exercise. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The music is in C major and 8/8 time. The first part is a scale with various fingering patterns (e.g., 3, 4, 3, 2, 1, 2, 3, 4, 5, 4, 3, 2, 1, 2, 3, 4, 5, 4, 3, 2, 1). The second part is a cadence with chords: II7, I, V7, I. A note 'G' is marked as '属音 G' (dominant G). The bass staff has some notes with '5' and '1' below them, indicating fingerings.

譜例 1 は C-Dur のスケール後半とカデンツである。派生音が無い C-Dur のカデンツにおいて大きなミスが起きることは少ないが、ここでは分かりやすさを優先し、C-Dur を例として挙げる。主音に続き II<sub>7</sub> - I - V<sub>7</sub> - I の順で和音を弾くのだが、どこか間違った音を弾いてしまうと

いったことが起こる。手が小さいなどの理由によるミスタッチの場合もあるが、大抵は音がしっかり覚えられていないことに起因する間違いである。このような場合、普段の練習において、それぞれの和音を、なんとなく指の記憶に頼って弾いているのが露呈してしまう。

カデンツを弾く際に起こりやすい問題が、以下の2つである。

- ① 主音に続くⅡ<sub>7</sub>のバス声部と右手の和音が思い出せない（譜例1中C-F間の矢印）
- ② 和音の内声があやふやである

①の問題は、もともとピアノに対して苦手意識がある生徒に限らない。スケールを快速に弾き切るが、全く次の音が思い出せなくなってしまい演奏が中断してしまうというケースはこれまでに多く見てきた。難なくスケールを弾ける技量があっても、なんとなく流れてカデンツを弾いてしまわないように気を付けながら、自分が今どの種類の和音を弾いているのか、バスや内声はどのように動いているのか、「和声の機能を頭で理解しながら耳でよく聴く」ことを練習時から心掛けるように努める必要がある。カデンツの最初の和音に関していえば、バスはその調の下属音かつⅡ<sub>7</sub>の第3音であり、バスにその第3音がある場合、右手における同音は省略される場合が多い。カデンツを自信を持って弾くためにも、このようなことを少しでも頭の片隅に置いておくべきである。

一方で、スケールの最後の音である主音でペダルを力いっぱい踏んで、カデンツにつなげるといふ演奏も頻繁にみられる。主音の響きを増す目的や、跳躍による過度の空白を防ぐためなどの理由からペダルを使うことは認められるが、「主音が消えてしまうと次の和音を思い出せず、空白が生まれる」という不安のためにペダルを無遠慮に踏むと、その演奏からは和声感ではなく義務感のみが伝わりかねない。本校に入学してきたばかりの新1年生の中には、闇雲にペダルを踏む癖がついており、和音が変わる際、しかるべきタイミングで踏みかえることができないという生徒が度々見受けられる。和声感を身につけるためにも、まずは正しいペダルの踏み方を教えることが必須である。

②の問題に関しては、右手で弾く密集配置の和音の、特に内声があやふやになってしまうことが多い。内声で起こりがちなミスとして、右手で弾くV<sub>7</sub>の根音、C-DurでいえばGの音（譜例1中、属音部分）を、半音高くV<sub>9</sub>の第9音Asにしてしまうという事例がある。これは、長調ではなく短調で起こる場合がほとんどであるが、響きにどことなく違和感を覚え、何か違う音を押しえたということまでは、大半の生徒は自分自身で気づくことができる。その際に大切なのは、間違っただけで弾いてしまった音はどれなのか、それによって何の和音に変わってしまったのか、より具体的に踏み込むことである。響き自体は、V<sub>7</sub>でもV<sub>9</sub>でもどちらもそれぞれに美しいため、非音楽的に聴こえるということはない。しかし、たった一つの音が半音ずれてしまうだけで、絶妙な響きの違いが生まれるというところまで、もっと感じ取って欲しいと考える。

上記に加え、連続した和音は、それぞれがどのような機能を持つ和音なのか、「縦」の響きとして個別に理解している必要があるが、旋律としての「横」の響きも重要である。それは、美しさを追求するためだけでなく、一連のカデンツをより確実に覚えるためにも有効である。しかしながら、生徒が個人練習をする際には見過ごされることが多い。譜例1中に、□と○で内声の動きを示したが、それぞれ単体で聴くと、順次進行で覚えやすい旋律である。内声を度々失念してしまう生徒には、和音の構成音を再度確認する際に、このような横の流れを聴くことを意識させている。バスを弾きながら歌って聞かせる、または該当の内声のみ音量を強調させて弾かせる等

によってそれを行う。

カデンツの演奏だけを見ても生徒それぞれに個性的で、不安があるにも拘わらず不用意にとりあえず鍵盤を押さえて、正しい音にあたるまで弾き直そうとする生徒もいれば、音を鳴らすまで時間をかけ熟考してから弾く生徒など、さまざまなタイプが見られる。しかし、いずれにしても音を全く鳴らさない状態でその和音の響きを想像することができなければ、いつまでも自信を持ってカデンツを弾くことはできないと考える。複数の声部からなる作品を弾く場合、前後の音の響きや指の記憶のみに頼るのではなく、頭の中でゼロから響きを作り出す行為は、その作品を深く理解し自身の中に落とし込むために必要なものだと考える。よって筆者の試みとして、カデンツが苦手な生徒のレッスンでは、調を指定した後、カデンツをまず頭の中だけで鳴らし、次に実際にピアノで弾き、最後にスケールを弾くという練習を取り入れている。もし、実際に音を出した時に間違ってしまった場合は、和音中のどの音を間違えたのかを明確にし、内声の横のラインはどのような旋律であったか思い出させるようにしている。

## ii. 曲中に出てくる和音を正確に弾くことができない

課題曲として取り上げられる作品のスタイルは様々であるが、練習曲や古典派のソナタといった作品を演奏する際に、和声感の不足が露呈させられる事例が特に多く見つかる。以下に挙げるのは、過去に本校での試験課題曲として取り上げられたC. ツェルニーの《40の練習曲》作品299より、第5番の一部分である。

譜例 2: C. ツェルニー《40の練習曲》作品299 第5番より

The image shows two systems of musical notation for a piano piece. The first system, starting at measure 25, features a right hand with a complex, rapid scale-like pattern and a left hand with a steady accompaniment. A 'dimin.' (diminuendo) marking is present. The second system, starting at measure 28, continues the right hand's pattern and includes a 'cresc.' (crescendo) marking. Fingerings and articulation marks are clearly indicated throughout the score.

譜例 2 中、25 小節の後半から、右手ではスケールが始まり、左手は 2 拍で 1 つの和音という単位でゼクエントがしばらく続く箇所である。左手は、技術的には決して難しい箇所ではない。しかし、バスと上 2 声もしくは 3 声が 2 拍で分割されると、和音の種類は分かっているのに、和音構成音の内、どれを弾くのかということが分からなくなることが起きる。和音の種類は合っているが、弾いている音は正確でないという状態である。つまり、基本形あるいは転回形なのか、同じドミナントでも、V なのか V<sub>7</sub> といった細部の認識が甘いのである。耳だけに頼っていると、音の積み重ねがド・ミ・ソなのか、ミ・ソ・ドなのか、それ単体で聴けば難なく感じとれる違いが、他の旋律が入ることによって、どうしても聴き取りづらくなってしまふ。

ここでさらにその問題を悪化させているのは、この左手の伴奏型が八分音符であることによって、和音の響きを感じる時間が短いということである。そのため、間違った音を弾いているのに、それに気づかず弾き進めてしまうことさえある。そもそも弾くのに必死で、聴くどころではない生徒が大半である。こうなると、和声感だの美しい和音の響きだの、という話ではなくなってしまうのである。

このようなケースでは、和音を二分音符に伸ばして弾かせることから始め、右手の指使いに気を配りながらも、左の和音と右手のスケールが重なるとどのような響きになるのか、よく聴くよう努めさせている。どんなに短い音価であっても、そこに書かれた和音は正確に弾かれるべきであり、なんとなくその和音を押しえているという意識は改める必要がある。そうでなければ、本番の演奏でも結局同じ間違いを犯してしまうのである。正確な和音を弾くという事は、いかに普段からよく和音の響きに注意して練習しているかによるところが大きいだろう。どんなに単純な和音でも、練習の際には、音がどのように積み重なっているのかという観察を怠ってはならない。自分が弾いている和音が、単なる音のかたまりとしてではなく、全ての構成音を響きの中から聴き取れるようにすることは、和声感を身につけるための第一歩といえるだろう。ただ単に音を鳴らすだけでなく、それがどのように響いているか、音の響きをきちんと追うことも、より良い演奏表現を目指すために必要な行為である。

生徒自身は常日頃から自身が鳴らす音を聴くことの大切さを、もっと自覚するべきである。実際にレッスンの中で自分の音をしっかりと聴くよう指導しゆっくり弾かせると、生徒はなかなか良い音や納得する音が出せず、何度も試そうとする。この様子は、非常に感心させられる。心がけ一つで、耳を敏感にし、より良い響きを得ようと試行錯誤を重ねることができるのである。

ここに挙げたのはあくまで一例で、似たような事例や、これ以外でも和音への注意力の低さからくる和声感の不足が感じられる場面は数多い。もとより、和音で伴奏型を担うことの多い左手を自由に扱えずに苦勞する生徒は多い。そのような生徒たちにとって、右手で高音域を弾きながら、左手で弾く中・低音域の音をしっかりと聴き取ることは容易なことではない。声部が増え、音に厚みが増えればなおさらである。音域による聴こえ方の違いというのは、和声感に大きく影響を与える要素の一つである。例えば、次の譜例3の楽曲を弾く際、音域とリズムのおかげで、右手の和音は思い煩うことなく、比較的明瞭に弾くことができるだろう。音が飛び出してしまうという問題は懸念されるが、和音の外声と内声による横のラインも聴き取りやすいため、和音のミスや非音楽的な和声感で演奏されることは、左手のそれに比べると少ないといえるだろう。

譜例 3: R. シューマン 《ユーゲントアルバム》作品 68 より <楽しき農夫>



充実した和声感を聴き手に届けるためには、左手の技術向上はもちろんのこと、高音域から低音域まで同時に様々な音が鳴っていても、そこから和音を確実に聴きとることのできる耳が必要なのである。

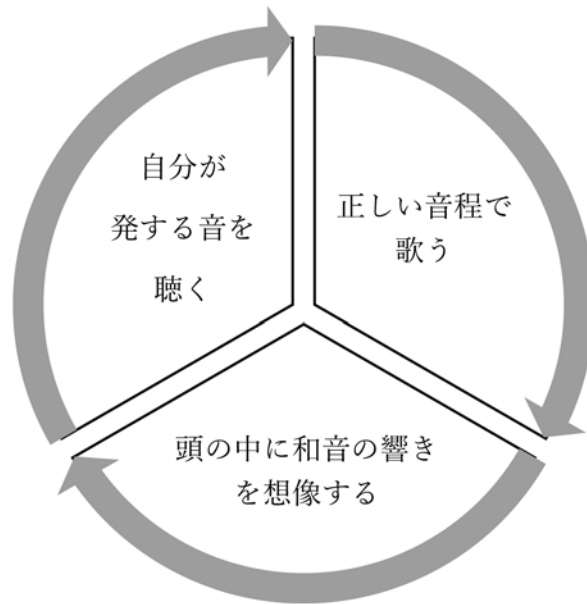
#### 4. 和声感を育てるには

和声感を獲得するためには、多角的な視点に立って、さまざまなトレーニングを積む必要がある。和声の学習と、よく聴くことの2つが大切であるところまでに指摘してきたが、それらに特化したトレーニングは、いわゆるソルフェージュの領域といえる。ソルフェージュの指導を専門とする前出の呉氏は、和声感を身につけるには、和声学を習うのが一番確かな方法だと著書の中で述べているが、和声学にさまざまな規則があるのを知り、及び腰になってしまう生徒が多いということも指摘している。そのような際に有効な手段として、簡単な旋律の和声付けから入るのが一番よいとしている。

(中略) 和声学で習う開離の四声は混声合唱や弦楽四重奏の書法です。このスタイルで和声を勉強することは有益なのですが、そこで学んだものを実際にピアノを弾くときに、自分で活かすことのできる人は少ないのです。したがってピアノを弾くためには、各声部の配置や動き方よりも、鍵盤の上でいろいろな和音をつかんだり、旋律に伴奏をつけたりすることのほうを、いくぶん重視する「鍵盤和声」と呼ばれるものが必要になってくるのだと思われます。

つまり、和声を学んだ上でそれを演奏に活かすために、「自分で響きを作り出す」という作業も重要となってくるのである。和声理論の教本には通常、バス課題やソプラノ課題といった、規則に従って、与えられた旋律に複数の声部を書き加えるという課題がある。呉氏の言う「簡単な旋律の和声づけ」というのも、まさにバス課題やソプラノ課題の導入とよべるものだろう。本校や東京藝術大学における和声授業の教本となっている、林達也著『新しい和声——理論と聴感覚の統合』では、完成した課題を頭の中で鳴らすことや、実際にピアノで弾いてみる、合唱で歌うといった、いわゆる「響きを作り出す作業」が積極的に課されている。著書のタイトルから見てもわかる通り、和声理論をより聴覚と結び付けて学ばせようという試みが強く感じられる。

よく聴くことに関しては、視唱も和声感を育てるために大きな役割を果たすと考える。視唱では単旋律を歌う際に、正しい音程を取ることが求められるが、これは同時に頭の中に和音を想像することを自然に促す行為である。正しい音程を取ろうと意識すると、響きを補おうとして無意識のうちにその旋律に沿う和音を想像し、自分の発する音をよく聴こうとしているはずである。以下の図 A は、この循環する行為を表したものである。鍵盤を押せばすぐに音が鳴るピアノよりも、歌うという行為は、音を発した際にそれが正しい音程や良い響きであるかどうかを、より注意深く聴こうとするといえるだろう。自分の出す音を聴くことのできていない生徒が多いと1.で指摘したが、楽器を介さず直接自ら声を出して歌う行為は、自分が出す音への注意力を高めるためには、上記の理由からも、より直接的で効果的な方法であると考えられる。



図A 歌うことと聴くことの循環図

これらのトレーニングは、ソルフェージュの授業内だけでなく、生徒が自宅でピアノや専攻楽器を練習をする際においても、日常的かつ長期的に行われることが理想的である。和声感の習得度は人それぞれであるため、和声感の不足を認識できたのであれば、まずは自分がどの段階にいて、何が出来ていて何が出来ていないのかを確認することも重要である。和声感を備えておくこと、そして響きの違いに敏感になることは、ピアノに限らずどんな楽器を演奏するにも必要なことである。管楽器などの旋律楽器であっても、他の奏者と共に演奏する際、良いハーモニーを作り出すために自ずとよく聴き、一人で演奏する時以上に自身の出す音に敏感になっているはずである。

## 5. 今後の取り組みと展望

和声感のある演奏へ導くには、和声の機能を理解する・よく音を聴くという2本の柱で、学習と経験を重ねていく必要があるというのが本論の考察である。そして、座学と実技を結び付けるための「自分で響きを作り出す作業」を繰り返し行うことが大事であることも重ねて主張したい。筆者は、和声をもっと感じ取って弾いて欲しいという思いがありながらも、時間の足りなさを理由に、レッスンにソルフェージュの要素を取り入れることを敬遠しがちであった。しかし、本論を書き進めながら、「歌う」という作業は短いレッスンの中でも、効果的に取り入れることができるのではないかと考えるようになった。

筆者自身の経験も含め、幼児期のピアノレッスンでは、歌うという行為はごく自然に行われていたが、高校生や大学生など、ある程度の年齢になると、レッスン中に指導者が歌って聴かせることはあっても、実際に生徒に対し、弾きながらもしくはアカペラで歌わせてみるということは非常に少ないのではないだろうか。ピアノで複数の旋律を同時に弾くというのは当たり前のように見えて、実はかなり複雑な動作であり、弾きながらその中の一つの声部を歌ってみるとなると、相当な集中力を要するものである。レッスンでは、和声の運びや機能について努めて取り上



げるようにしているが、実際に歌うことによって、どれほど和声感を得ることに効果があるか、今後試行錯誤を重ねていく必要がある。レッスン中に生徒の和声への注意を促し、弾くことと聴くことをセットで捉えること、つまり「自分の音を聴きながら弾く」ことを忍耐強く教えることは、指導者として常に怠ってはならないことであり、和声感を育てるために何ができるのか、この先もよく考えていく必要があるだろう。

音楽は耳で聴き楽しむものである。誰しものが、気軽に多種多様な音楽を手に入れ、聴くことができる現代社会において、「注意して聴き取る」という意識そのものが、希薄になってきてしまっていることは否めない。耳を傾ける、聴き取ろうとする主体的な行動が、対象となるものへの理解を深め、知識の蓄積につながることを忘れてはならないだろう。演奏家としても指導者としても、和声感のある演奏を実現すべく、しかるべき学習を積みながら、じっくり耳を育てていくことは一生の課題である。

### 参考文献

オンライン資料（楽譜）

#### 譜例 1

IMSLP, s. v “Part 1,” in “The Virtuoso Pianist (Hanon, Charles-Luis),”  
(New York: G. Schirmer, No. 925, n.d. (1900). Plate 15538),  
<http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/2/2a/IMSLP00874-Hanpart1.pdf>

#### 譜例 2

IMSLP, s. v “Book 1,” in “The School of Velocity, Op. 299 (Czerny, Carl),”  
(Leipzig: Edition Peters, n.d. (1888). Plate 6963-66),  
<http://bit.ly/2O8SZ0j>

#### 譜例 3

IMSLP, s. v “Complete Score,” in “Album für die Jugend, Op. 68 (Schumann, Robert),”  
(Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1887. Plate R.S. 67),  
[http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/0/00/IMSLP00668-Schumann\\_-\\_Album\\_for\\_the\\_Young\\_Op\\_68.pdf](http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/0/00/IMSLP00668-Schumann_-_Album_for_the_Young_Op_68.pdf)

### 和書

井上直幸『ピアノ奏法——音楽を表現する喜び』春秋社、1998年、128頁。

呉暁『ピアノの上達はソルフェージュから』音楽之友社、1991年、111頁。

同上、121頁。

林達也『新しい和声——理論と聴感覚の統合』アルテスパブリッシング、2015年。

ミヒェルス.U『図解音楽辞典』角倉一朗監訳、白水社、1989年、95頁。