

琉球大学学術リポジトリ

ピアノ雑感40年 ～演奏と教育のはざままで～

メタデータ	言語: 出版者: 琉球大学教育学部音楽科 公開日: 2011-07-01 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 永山, 哲男, Nagayama, Tetsuo メールアドレス: 所属:
URL	http://hdl.handle.net/20.500.12000/20896

ピアノ雑感 40 年

～演奏と教育のはざままで～

永 山 哲 男

はじめに

私の沖縄での演奏会デビューは、1970年・5月の琉球フェスティバル（琉球新報社主催）であった。その時は、ショパンのピアノソナタ3番を演奏したが、その4年前、大学に入学した最初のレッスンには、わくわくしながらショパンのバラード1番を持っていったのを今でも覚えている。昨年はショパン生誕200年で、同じく生誕200年のシューマンと共に、さまざまな企画のコンサートが世界各地で開催されていたが、ピアノ音楽に関しては、ショパンが圧倒的に人気があり、特に日本では、県内外でピアニスト達によるさまざまな演奏会が目白押しであった。40年前までは、私もショパンに憧れていた。ショパンの練習曲を弾けるようになることがピアノを弾く最終目的のようにすら思えた。今思うに、私が高校まで師事した先生方からは、ショパンの曲をほとんど弾かせてもらえず、バッハの曲と練習曲を中心にしたレッスンで、しかもバッハは暗譜を義務付けられていたので、それはもう苦しい日々だった。ショパンのワルツや幻想即興曲などを先生に隠れてよく家で弾いていたものだ。「男の子が、ピアノを学ぶには楽しみ半分の生半可な気持ではだめだ」と言われ続け、レッスンの日には、緊張感で、朝からお腹の具合が悪かった。私は、先生方の期待に応える為にピアノを弾き続けているのか？と恩師に対して恨みがましく思ったりもした。しかしバッハの作品のポリフォニックな曲を両手で弾き分ける〈指と頭〉のテクニックの大切さ（この事は後年、徐々に分かってきた事なのだが・・・）を考えると、基礎の段階でバッハの平均律をⅠ巻、次にⅡ巻と、強制されながら暗譜し続けたことは、現在の私のピアノでの最も貴重な財産となっていると確信をしている。

生誕200年に話を戻すが、この年齢になって、私の心情に寄り添ってくる音楽は、ショパンよりもシューマンの方である。ショパンの華やかで即興的な走句に彩られた音楽よりも、シューマンの交叉する旋律とリズムの襲（ひだ）に見え隠れする音楽に、より懐の深さを感じる。シューマンのピアノ音楽が妻クララへの愛の結晶として凝縮されたように今、私はピアノを弾く時に、昔懐かしい恩師の方々が私に注いでくれた厳しくも暖かい御指導の賜物が自分の身体に宿ってピアノを弾かせてもらっているのだと振り返る日々である。

琉球大学に赴任して

琉球大学に24歳で赴任したが、その直前から、よく大学生時代の夢を見た。大学入学時は、両親からもホームレッスンの先生からも開放された勢いで、友人とジャズバンドを結成して自由な音楽を楽しんでいた。週末は、演奏の仕事の依頼などもあり、そっちの方が忙しくなり、

大学のピアノのレッスンを無断欠席することが増えたので、指導教官に「本分をわきましろ！」と厳しく怒られる夢であった（実際はそれほど厳しい怒られ方でもなかったが・）。国から奨学金を支給されている身分なので、多少の後ろめたさはあった。

入学当時、沖縄は米国の統治支配下にあった。私は国費留学生として、特別音楽枠で、自分の志望外の教員養成枠として「教育学部」に配置されたので、教師になるべく組み込まれていたカリキュラムに当初は馴染めなかった。声楽のレッスンでは、歌うことがいやで、勝手に言って伴奏のみで声楽の単位を認定していただいたこともある。その結果、皮肉にも、翌年からの2年間、学部の入学試験で、受験生の為の課題曲の歌の伴奏を依頼され、多額の報酬を頂いたりもした。特別枠の為か、先生方には、大層心配りをいただいた。

ピアノを指導していただいた先生とは、私の怠慢による練習不足のため、しばらく気の重たいレッスン状態が続いたが、4年になってから心を入れ替えた。卒業試験では当時自分が好きだったショパンのソナタ3番を丁寧に御指導していただき、学外演奏会（杉並公会堂）にも推薦をいただき、無事に卒業が出来た。

その後、琉球大学に赴任し、教える立場となってからも、自らの不勉強を先生に戒められる夢を、自分へのトラウマのように幾度となく見る日々が続いた。それはレッスンの当日、練習の準備が間に合わず、曲がまとまらず、言い訳を考えられず、冷や汗をかきながら、悶々としつつ、まどろみの中で穴に落ちる夢や、石が、崖の斜面から大量に転がり落ちてくる夢などであった。目が覚めて、自分が学生でないことに気がついて安堵するという明け方の目覚めを何度も味わった。今では笑い話で済ませられるが、私は、小学校3年から大学卒業まで、毎日2時間以上練習しなくては行けないという強迫観念をずーと持っていた。裏を返すと練習はそれほど嫌いだった。鍵盤にしがみつくように練習し続けるという呪縛から逃れたのは、自分が伴奏やアンサンブルなどを始めてから後のことである。

琉大の学生の指導に慣れた頃には、その夢も見なくなった。数年後、全国の教育大学協会の総会の会場で、先生とお会いし、そのことを詫びた時は、笑い飛ばしておられた。その先生も、御退官後、声楽家の奥様の後を追うように亡くなられた。

琉球大学では、学生と年齢が近い為か、なかなか教官としての存在感を示す事が出来ない状態が続いたが、ピアノの好きな学生には、協奏曲を課し、オケパートで付き合ったりしながら、学生と競い合いながら一緒に勉強していった。当時は、音楽科にオーケストラはまだ無く、卒業演奏の舞台でも、私がオケパートを担当し、2台ピアノで、ベートーベンやシューマン、ラベルなどの協奏曲を毎年、積極的に取り上げていった。私自身も、沖縄交響楽団とピアノ協奏曲を共演させていただいたり、ヘンデルの救世主で、通奏低音を担当したり、妻や友人と室内楽を勉強しながら、ソロ演奏、伴奏も含めて、コンサート活動を増やして言った。当時は、県立芸術大学もなく、県内の他の大学にも音楽科は無く、琉球大学が、教育学部でありながら、沖縄県唯一の音楽科であったことなどの状況から、学生のピアノの演奏レベルを上げることを第一に考えた。新しいレパートリーを、お互いに増やしていくことや、コンクールに参加させたりすることで学生を叱咤激励していった。

多くの作曲家たちの芸術の香り高い名曲を演奏する魅力に、私も学生も取り憑かれる時期がしばらく続くが、県立藝術大学が創設されたことで藝術学部とは異なる、教育学部としてのピアノ教育のあり方が厳しく問われるようになってくる。実は、首里時代となる国立移管後、私の赴任した当初から「教育学部のピアノ指導はどうあるべきか？」という議論は始まっており、更に遡れば、大学生の頃、私の母校である東京学芸大学でもこの話題について幾度となく聞かされた事があった。「何れ教員になるのだから演奏家的ピアノ志向は、ほどほどに・・・」とか「学校の音楽教師になるためのピアノの勉強は、どうあるべきか？」などの問いかけである。赴任当時、私の頭に常にあった事は実技教員として、〈職業は最後にありき・・・〉で、先ず「好きな音楽で自己能力を高めること、音楽といえどもピアノ、声楽、管弦打楽器、オーケストラ、合唱、作曲などの実技分野が色々あり、それぞれを勉強しながらも、〈その中の1つの分野で演奏表現を通じて、最上の達成感を伴った自己の音楽の確立を図るべきである〉という考えであった。その為、学期を通して、卒業演奏へ向けての指導が最終目標でもあった。初等教育は私の範疇外で他の教員が担当していた。

しかし、その後は軌道修正をせざるを得なかった。時代と共に大学も変わっていく。小・中学が一本化され、私も小学校音楽に関わるようになった。学級崩壊など、学校現場でも色々と深刻な問題が出てきた。大学の法人化以後は、更なる改革の嵐にさらされている。

現在では、職業訓練学校と同じように、目的（職業）が最初にあり、それに必要な実践的カリキュラムを設定し、観察、実習を核にした教育体系のカリキュラムを構成するという図式に変わった。教科も大切だが、先ず教師としての実践力を4年間通してしっかり身につけて、そのうえで効率的に音楽の授業を行う為の指導力を身に付ける演習などのあり方をカリキュラムの中に組み込んでいくという考え方である。その流れは止めようもなく、「個人レッスンの実技教育のあり方」への疑問符が提示されるなか、「現場ですぐ通用する実践的で効率的なピアノ演習」への具体的な方向転換がより顕著に求められるようになってきた。最近では、更に就職難などの現実的問題も重なり、琉球大学が、小学校教員養成に次第に特化されていく現状で、実技教育も「自らの音楽の演奏能力」と「教師としての指導実践力」との狭間で揺れている。簡単に解決できる問題でもないが、ここ2、3年で学生たちの音楽的基礎力が確実に低下し、演奏能力も落ちてきていることは無視できない現実である。急激な学部改革のあおりで、色々問題を含み、決して明るい展望は開けていない。

ここで私の経験の中から、ピアノを通して見てきた音楽や教育のあり方を考えてみたい。

ピアノという楽器について

ピアノは、外部構造上は鍵盤楽器であり、内部構造のアクション部分では打弦楽器である。音律は12平均律による88鍵で、各鍵盤の大きさもタッチの重さも、音高に関わらず器械的に統一されている。ベースを想定する低い音域だろうが、小さいフルートのような高音域だろうが、同じ大きさの鍵盤が水平に音高順に並んでおり、指先で軽く押すことで、高低差を意識せずに、いとも簡単に音が出せる。音域も広く、10本の指を自由自在に駆使して、大量の音を放

出できることで、オーケストラ曲のスコアでも楽に指でなぞる事が出来る。ピアノがコンサートホールのみでなく、作曲家や声楽家や指揮者たちの練習部屋や、学校の音楽教室などにも常備されているのは、その幅広い利便性によるものである。1音1音が、鍵盤を使って簡単に弾き出せる事で、5線譜表上の音符をなぞる事も簡単で、作曲する上でも便利である。ピアノ1台で、スコアを書いたり、多様なレッスンにも自由に対応出来、演奏する時でも、色々な形態のアンサンブルがピアノを中心に手っ取り早く組むことが出来る。音楽の専門家のみならず、趣味で音楽を楽しむ大人や幼児の情操教育や、リトミック、音楽療法などにも使い勝手がよく、必要欠くべからざる楽器になっている。

これほど便利な楽器でありながら実は、ピアノと長年関わってくると、1つの不安が持ち上がってくる。一人でピアノを弾いていた時は、それほど気にもならなかった事だが、歌の伴奏をしたり、室内楽や、オーケストラと共演することで、お互いの音楽を確かめ合い音をぶつけ合う時、ピアノの特殊性や、注意すべき問題点が実に鮮明に浮き上がってくる。

ピアノは5線譜などの音符の機械的な抽出には便利だが、鍵盤を通して指で遠隔操作する為、音と自分の身体との一体感に乏しく、さらに両腕と両手を駆使して、アンサンブル感覚で、複雑な音色やニュアンスなどを複合的に絡ませたり、逆に融合的統一感などを表現しようと試みる時、他の楽器同士のアンサンブルに比較すると、呼吸を合わせたり、お互いの音色の違いを楽しんだり、意思の疎通を図ったりするなどの演奏行為を通じての音によるコミュニケーションをしているという質感を得にくい楽器である。それは、鍵盤を相手に一人で演奏をしているという状態で、更に鍵盤にしがみつき、意識が指と鍵盤との間のみの相互関係に執着している時ほど、その要素は強くなる。その為、ピアノの前進楽器である、オルガンやチェンバロ等では、ストップ操作（音色切り替え装置）や二段鍵盤、さらに足鍵盤などを追加することで、より立体的で複雑な表現の為の工夫を施していた。内部の打弦構造もクラヴィコードからピアノフォルテへ移行する過程で、ハンマーや共鳴板やフレームなどが強化工夫され、音色や強弱の変化、響きのニュアンスが出せるようになりオーケストラ的表現や、長大なソナタ形式の曲などが作曲・演奏出来るように改良されてきた。つまり楽器製作者たちが、<より音楽的に表現できる楽器であらねば・>という要求を持ち続け、改良に改良を重ねてきた歴史的経過を私たちは知るべきである。作曲家とピアノ製作者との、この共同作業により、ピアノは19世紀半ばに、現在のピアノの原型としての完成を見る。完成されたピアノとそれに見合うピアノスティックな様式の作品として登場したのがショパンの音楽である。ショパン以降、ピアノは最も人気のある花形の楽器としての地位を確立する。

人間同士がコミュニケーションする為の、楽器同士による立体的で色彩的なアンサンブルの形態とは全く異なる、墨絵やモノクローム映像の如く、濃淡の極致を絶妙に描き出すような孤独な響きのニュアンスや、複雑に細分化されたスピード感のあるリズムや、極端な強弱の対比による緊迫感等、実存的で現代的作品のさまざまな手法にも対応できる楽器として、新たなピアノ作品が次々に生まれていく。中でも最も重要な功績は、絶妙なペダリングと鍵盤上のさまざまなタッチのニュアンスによる残響音を強調した印象派の音楽と、スピード感を強調したり、無

機能的な12音技法による無調音楽などの近代的作品への貢献である。ここに至って、ピアノ音楽は、あらゆる手法を一挙に開花させる。19世紀後半以降、ピアノは他の鍵盤楽器に比べても、余りにも技術的機能が一足飛びに進化し、万能楽器としての存在感が強調されてきたが、その最終到着点がコンピュータ音楽と電子キーボード楽器である。精密機械から生み出される音楽は、次第に人間と音との自然な結びつき（生命のリズム～祈りの音楽～舞踏のリズム～感情の極致のアリア～儀式や教会建築などに関わる音楽の様式～情景～物語風音楽など）から離脱し、逆に細胞工学的、量子力学的ミクロの世界に足を踏み入れる超絶的技巧の作品を生み出すことになる。それは鍵盤を12平均律とし、ハンマーを導入し、共鳴板を設置し、ピアノの内部構造をダブル・エスケイプメント（ハーフタッチが使用出来る二重アクション構造）にした時からの歴史的宿命だったような気がする。バルトークの中心軸システムや黄金分割律などを活用した、斬新な作曲技法によるミクロコスモスなどの作品が、ピアノを通して作曲され、その一連の器楽曲が、近代から現代に至るピアノ曲の古典的作品としての光彩を放っている事は周知の事実である。

21世紀は、その反動からか、サケの川のぼりのように、ピアノの歴史的変遷を、時間を逆流しながら、その節々で、時代と作品を共有しながら関わっていた当時のオリジナル楽器と、その歴史的空間で演奏されていた当時の楽曲の原典のスタイルを求め、時代考証を背景にした演奏が活発になってきた。この2つの、逆流し交叉する歴史の流れを、現代の我々が作品を通じて垣間見ることが出来るのは、鍵盤と弦とハンマーという複合的で複雑なアクションにより組み立てられたピアノを発案し、製作し、改良してきた職人たちと、彼らに深く関わった当時の新進の作曲家たちとの共同作業を通しての偉大な功績の賜物であるといえよう。

ピアノを通して見た音楽の造形と表現について

鍵盤について考えてみよう。鍵盤を使って音を出せるように製造された最古の楽器は、オルガンである。オルガンは主に教会に設置されていた。当初の頃は、人間の声域に近い2オクターヴ以内の白鍵列のみで黒鍵は存在しない（白鍵列の7音の音階は、教会旋法と一致する）。オルガンは当初、旋律をなぞる為に鍵盤（当時はパイプに空気を送るレバーの役割を持っていた）を使用していたと思われる。その後、両手を使える事で、音域を拡大し、鍵盤の段を増やし、左手の低音域はリズムや持続音によるオスティナート、あるいは多声部の聖歌を模倣する対位法の表現としても使われたことだろう。その後、鍵盤に黒鍵による半音が1つ、2つと加えられることで、メロディ重視の旋法から和声を重視した調性音楽への展開が鍵盤の歴史的変遷からもはっきり分かる。1361年に、北ドイツのハルバーシュタットの教会に設置されたオルガンは、すべての半音鍵を備えていたといわれている。

（資料文献：大宮眞琴著・ピアノの歴史：音楽之友社・音楽選書）

こうした経緯から西洋のクラシック音楽の歴史が、鍵盤の構造とその発達に密接に関わっていた事がよく分かる。さらに、5線譜というものの発明も鍵盤抜きには考えられない。5線は、手の5本の指と数で一致するし、音高順に横に平行に、等間隔の直線で5線が引かれ、ピ

アノ用の二段楽譜を縦に見ると両手を等間隔に開いた指とびたつと重なる。音符が1個ずつ独立し、小節線で区切られた定量譜に、音符が整然と記入されている楽譜の構図をながめると、鍵盤の上で指先を動かしながら音をデザインしていく動きとグラフィック的な感覚で一致する。バッハのインベンション1番で冒頭テーマの右手のモチーフが、やがて対称形に変形され模倣テーマになるが、鍵盤に両手を置くと、左右の指の対称構造からすぐにそのイメージが湧いてくる。バッハのクラヴィーア作品を弾くと、オルガンやチェンバロで鍵盤を操りながら、器乐的モチーフを次々と生み出していったバッハの創造の瞬間に立ち会っているような気分になる。祈りの言葉が歌になり、集団のリズムが舞曲になっていくように、楽器は、その奏法を基に、それぞれの器乐的音型(モチーフ)を作り出していく。管楽器が倍音律からファンファーレを生み出し、弦楽器は、複数の弦にまたがる弓の動きから分散和音や回音や装飾的反復音などのモチーフを創り出したが、鍵盤は更に複雑な音型を次々と創り出していった。その凝縮されたものが、バッハの鍵盤曲である。バッハの作品は、オルガン曲を含め、まさに鍵盤を通して創り出していく音楽の宝庫である。それは声楽のポリフォニーにも影響を与えている。それらの曲を指でなぞる事は、10本の指の独立にも大変有効であるし、器楽音楽の造型の1つの典型を理解する事にもなる。鍵盤を通して見えるこの時代の音楽は、線的音楽に集約され、より複線的多声部音楽(ポリフォニー)へと発展する。

バッハ以後、クラヴィーア属からハンマークラヴィーアへ、更にピアノフォルテ(フォルテピアノ)からピアノへと発展していく時期は、市民階級が台頭し、ヨーロッパの都市でオーケストラ音楽が盛んになった時期でもある。ピアノはその間に4オクターブから7オクターブ半へと音域が広がり、ハンマーを含めた内部構造もどんどん進化し、楽器の改良と平行しながら、古典派のピアノソナタの作品がハイドン、モーツァルト、ベートーヴェンらによって生み出されていく。ピアノが、より立体的な、オーケストラ的表現を目指した時期でもある。ソナタ形式の発展は、このウィーン古典派の巨匠たちにより、交響曲と器楽のソナタを双子の兄弟のように結びつける創作意欲を通して、両ジャンルの作品が競い合うように次々と生み出されていった。それらの作品はクラシック音楽の歴史の中でも不滅の金字塔としての評価を与えられている。この時代にピアノは、オーケストラと対抗できる楽器へと駆け上がっていく。特にベートーヴェンは、ピアノソナタの中に弦楽器や管楽器、打楽器の効果も表現できるよう、ピアノ製作者に注文を出し続けた。初期のソナタの冒頭部では、ファンファーレ効果を意識し、緩徐楽章では弦楽合奏のしっとりした表現で歌わせる様なカウンタービレ音形を持ち込み、左手の低音部のリズム・オスティナートでは、ティンパニーの効果を意識するなど、鍵盤の遠隔操作では不可能とも思える難題を持ち込んだ。ピアノ製作者たちは、長い時間をかけて、その難題に見事に解答を与えた。

それまで、皮で巻かれていたハンマーに弾力性のあるフェルトを巻きつけ、タッチのスピード調整による音色やニュアンスの変化による表現を実現させた。軸のアクション部分には、てこを二重にセットし、ダブル・エスケイプメントといわれる細かい連打音に対応できるハンマーアクションを開発した。更に、フレーム(枠)を木製から鑄鉄へ、弦を鉄線から鋼鉄線へ

と、あらゆる部分に改良を加えていった。ベートーヴェンは既に、この世にはいなかったが、その弟子のチェルニー、孫弟子のリストへとその遺志は受け継がれていった。リストの頃にはピアノは、ほぼ現代のグランドピアノに近づいていた。オーケストラ的表現を目指したピアノに、別の新たな動きが出てきた。ピアノスティックな様式の開花である。

モーツァルトが使用していた華奢(きゃしゃ)だがよく歌う楽器の系譜の再登場である。ベートーヴェンの使った楽器(ブロードウッド製作)は、イギリス式アクションと呼ばれ、重たいタッチで強い音の出せる楽器である。モーツァルトの使った楽器(ヴァルター製作)は、ウィーン式アクションと呼ばれ、音量は小さいが、タッチが敏感で歌わせるのに適した楽器だといわれている。モーツァルトは直接の後継者を持たなかったが、しばらくの時を経て、ピアノ音楽で現在、最も人気のあるショパンに受け継がれた。モーツァルトのピアノは、一人でも持ち運べるほど軽い楽器だったが、ショパンがパリで愛用した楽器(プレイエル製作)も、現在の標準モデルと比べると、オクターブの広さが鍵盤の幅一個分程度せまい、細い鍵盤であった。その小さな鍵盤を自由に操り、ショパンは、＜ピアノスティック(ピアノで際立つ)＞と形容される独特の様式を確立した。ショパンの幻想即興曲の右手のアラベスクのような動きは、指の自由自在な動きを音を通して表したもので、それまでのピアノ音楽には見られなかったものだ。一転して、中間部の歌わせる部分は、まるでオペラのアリアのように切々とした感情が前面に出てくる。この頃から、ダンパーペダル(開放弦で弦をすべて共鳴させる)やソステヌートペダル(音を持続させる)の多用による残響を重視したピアノ音楽の形態がロマンチックな近代的作品として登場する。ロマン派に入ると、サロンの、大衆的ピアノ作品が次々と作曲され、ピアノは一般家庭にも浸透していった。大衆的楽器として、人々に人気を博すようになると、ピアノ専門の職業的演奏家や、演奏はせず、ひたすら教えるだけのピアノ指導者(リストの弟子に多い)なども登場し、同時にピアノ演奏法の指導書なども多数出版される。そのピアノ奏法の系譜の中で特に注目されるのが、ロシアである。この頃までには、ロシアにもピアノが普及し、ピアノ音楽は、イギリスを含めたヨーロッパ全土に広がっていた。ピアノ演奏のヴィルトゥオーゾとしてリストとよく比較されるロシアのルビンシュテイン兄弟が、その後のロシアの、ピアノの系譜の創始者である事はピアノの歴史では余りにも有名な話であるが、このロシア・ピアノイズムは、実は、今でも脈々と受け継がれ、名ピアニストを輩出している。(横道に逸れるがブラームスの永遠の憧れであり、夫、R. シューマンの作品と深く関わっていたクララ・シューマンも、その頃、女流ピアニストの第一人者として、ヨーロッパとロシアを股に駆けた演奏活動をしていた。)ロシアのピアノイズムには、1つの大きな特徴がある。荒涼な広々とした大地に響き渡る「鐘の音」を髣髴(ほうふつ)とさせる、オクターヴを超える音域にまたがる重厚な両手和音の連続による音型である。それはダンパーペダルの効果を最大限に発揮したピアノ独特の表現の1つであり、ピアノ音楽の最も劇的な表現効果として、華やかな協奏曲などの常套手段として使用されていくようになる。ラフマニノフ、チャイコフスキーの協奏曲の激情的な部分などでは特に効果的に使われており、今でもピアノ協奏曲の中で大変人気が高い。

リストにもラ・カンパネラ（鐘）というピアノ曲があるが、この曲では高音部で、執拗な広域のトレモロによる、鈴のような効果音を継続して使用する際立った特徴が見られ、やはりピアノ曲として人気がある。リスト以降のピアノでは、高音部の張りのある鋼鉄弦は金属的なキラキラした音が出せるようになり、低音弦の巻き線効果は、うなるような地響きのある音が出せるようになった。一台のピアノで、高・中・低音域により、まるで異なる音色をペダルの使用でうまく引き出せるようになったピアノは、20世紀に入りさらにその表現の機能を進化させる。鍵盤の打鍵スピードは益々敏感になり、タッチの深さも、何段階にも変えながらの表情付けのコントロールが可能となり、打鍵スピードの自由な操作とペダルを絡ませることで、幾通りにも表情を変えられるデリケートなハーフタッチが可能となった。弦楽器のポウイングと同じ様に、ピアノの指のタッチの変化も音楽表現の大切な要素となったのである。響板やハンマーも、より精度が上がり、広いホールに響き渡るほどの大音響から、微かに空気と触れ合う程度の小さな息使いの音まで自在に、表現出来るようになった段階で、ピアノの音楽は2つの正反対の方向に分かれていく。

1つは、ドビュッシーの音楽に代表されるように、光と影の微妙な移ろいやすい情景を描写したフランス印象派の絵画のイメージを、そのままピアノ音楽に持ち込んだ印象派音楽の流れである。それは、オーケストラ作品にも影響していくが、弱音を重視し、響きを極限まで求めていく、今まで全く予想もしなかった音楽の世界を切り開いていく。空気と音の混ざり合うコンサートホールの空間で、微妙な指のタッチから絶妙な足のペダリングまでを駆使しながら、上蓋の開いた巨大なピアノの響板を通してさまざまな四次元的な音の模様を描いていく様は、まさに、音楽を従来の調性や旋律、拍子、モチーフ、形式等の固定された枠から開放し、自由な空間を動きまわる風やハングライダーのように、更には時間や空間の境い目も越えて、行ったこともない異次元の世界に飛んだり、タイムマシンに乗って、過去と未来を自由に往来しているような、不思議な感覚にさえ陥るほどの表現が可能になった。ピアノは他の楽器に比べ音色的な個性を出しにくく、機械的で、無色透明な音だが、ドビュッシーやラヴェルは、逆に、そのクリスタルな音をうまく利用し、指先の絶妙なハーフタッチによる、ハーブのような細かい音の粒子や、ペダルを駆使して、幾重にも重なり合う微妙な響きを縦横無尽に絡ませ、ちょうど、流動体の「水」が水滴になったり、気化して霧になったり、容積した集合体となり、動きを伴った、噴水や波のような動きや、さらに広がりのある海の深い渦の様なエネルギーの奔流になったりするなどの様相を実に鮮やかに表現する作品までも開拓した。それは、より拡がりのある大気の空間的イメージとも繋がり、無限に広がっていく残響音が香りを伴ったり、光や雲の動きなどを表したりするなど、神秘的なイメージさえ表出する。ドビュッシーは自然の中にある、さまざまな情景現象から、表現するエネルギーを引き出し、音楽の対象として捉えていった。実際に、彼の作品には、水や、波や、雲や、香りなどを標題にした靈感新たな曲が多数ある。スクリアピンも、ロシアの神秘的印象主義の様式を持つが、彼のピアノの為の幻想ソナタ（2番）は深い海の底から浮上してくるような不思議な情感に捉われる。後に、彼は神秘和音という4度重ねの音の体系を作り出した。彼らの作品を演奏する時、ピアノが翼のあ

る飛行体になったり、海に潜る潜水艇になったりして、自分が、それを操縦しながら異次元の空間に跳んでいるような気分になることがよくある。

私は、30年ほど前、東京で、フランスのエリック・ハイドシェックのドビュッシーの前奏曲全曲演奏会を聴いた折に、演奏の最中に、会場の空間を包み込むように、なんとも芳しい香りが（女性の香水ではない）漂いはじめ、体中の毛が逆立ち、驚愕し、いたく感動した思い出がある。

ウィーン古典派の巨匠たちが打ち立てた巨大な建築のようにそびえ立つ交響的な音の金字塔とは全く異なるが、空間に漂い、移ろいながら幽玄の世界に遊ぶような趣の音楽から、ピアノ音楽の更なる新しい魅力が発見出来る。果てしなく拡散し、放射されていくような壮大で深遠な自然の（懐）に入っていくような音楽を感じる時など、ピアノ音楽の更なる可能性を垣間見る思いがする。これほどまでに、幾通りにもイメージを喚起出来る音の表現を可能にしたピアノの底力の根底にあるのは、その楽器の絶妙な鍵盤奏法と、複雑な内部構造がコントロール出来る、機械的技術との複合ユニットによる成果である。鍵盤操作でハンマーを通し響板の外の空間に放出される音の粒子と、開放弦による残響成分の音の広がりや思いのままに融合させるペダリングとの共同作業を通して生み出される作品としての最高傑作群がこの近代の印象派の作品群である。

しかしこの後のピアノ音楽は、複雑で、多方向の様相を呈することになる。民族音楽やジャズや映画などと結びついた実用的音楽や、風刺的音楽などはここでは割愛して、際立った特徴的な2つの方向について述べる

1つの方向は、ピアノを音色や響きの特徴からでなく、楽器を組み立てている1つ1つの部品が集約される精密な構造的機能を持つ、機械的な鍵盤楽器として捉え（音楽の楽曲構造の基本を、1個ずつの音を集積させていく、細胞工学的な方向からピアノに向き合っていく）というやり方である。もう1つはそれとはまるで異なる、打弦楽器としてのピアノの機能を、単純に、ハンマーと指とのピストン運動による肉体的演奏行為を前提にし、複雑でリズム的な運動表現を通して、ポリリズムや不協和音などを多用した、野生的で原始的な打楽器的鍵盤音楽（鉄琴・木琴のごとく）を目指す方向である。

音楽の歴史で、新しい音楽が登場する時は、大体において、古い音楽を否定する所からスタートすることが多い。しかし、この機械主義的要素と、原始主義的要素は、本来、ピアノという楽器が最初に発明された時から、双方とも備わっていた要素であり、この楽器の表現上の宿命でも合った。しかしピアノフォルテの名称が「ピアノ」という名に統一された時、楽器自体は、音域が拡大され、音量も増大させていく構造的歴史を辿りながら、音楽的には、よりデリケートなニュアンスを求めていく方向で発展してきた・・・という事が、ピアノという楽器の持つ悩ましい問題でもあった。つまり、ピアノは凶体（ずうたい）は大きくなりながら、デリケートな表現が出来る楽器としての機能を探りながら発展をしてきたというのがこの時点までの流れである。その後も、どん欲に楽器の弱点をカバーする為の代理機能を懸命に模索する中で、楽器も音楽も目まぐるしく変遷してきた。ピアノがペダルを装備したり、ハンマーに

フェルトを巻いたり、単旋律楽器のように歌えない部分を、和音や装飾音などで音の数を増やし、ピアノ的に歌わせる変奏曲的イメージを作曲家たちが作り出していったのは、演奏学的に見ると、〈ピアノ〉という楽器が在るが故の成果だったとも考えられる。顧みるに、西洋音楽の歴史にそびえたつ偉大な作曲家は、変奏曲の大家でもあり、傍らには常に、鍵盤楽器が備えられていた事実がある。その事が、器楽音楽全般の構造や様式の発展に大きく影響を与えてきた事はほぼ間違いない。先ほどの、際立った2つの方向に話しを戻して、具体的に説明していく。

ここからの流れは、過去の音楽の構造を数列的に見直すところから始まる。オクターヴ12音の平均律は、それまで機能和声や主音という中心軸を持っていたが、シェーンベルクの12音技法以降は、セリー（音列）という概念で、ちょうどピアノの鍵盤の外形の見え方と同じように、すべての音を同列で均等とする概念を持ち込む。その1個ずつの音に、音色や強弱を機械的に、順列的にはめ込む。そうする事で音の配列は細かく規定される。更に、その事で自由な音の流れは無くなり、ポツン・ポツンと切り離される為、点描主義的な様相を見せる。鍵盤の処理は的確さが第一になり、指で旋律的レガートを意識する必要もない。その代表的作品にウェーベルンの変奏曲がある。このスタイルを更に推し進めたのがメシアンである。メシアンは、音を〈オブジェ〉として捉え、〈音価〉という概念を作り出すと同時に「音価と強度のモード」というピアノ曲を世に出した。この曲の影響で、第二次大戦後の現代作曲家たちは、同じような作品を次々と生み出していくが、やがて、この動きは、電子音楽やミュージック・コンクレートという手法に繋がってくる。ここまで進むと、後は、コンピュータの登場である。ピアノで、タッチを重視していた鍵盤は、創世時代のオルガンと同じ様にレバーの役割に取って代わり、オルガンでは、レバーを押し、風を送り込んで音を出していたのが、今度は電気仕掛けのキーボードにとって代わる。ピアノと鍵盤の外見は一緒だが、タッチは、まるで無機的なキーボード感覚となる。ピアノの内部構造はコンピュータ式に取って代わり、音を出す時の手ごたえは、操作マニュアルに沿った、電気回路的構図となり、すべて機械的操作で処理される。このようなキーボード感覚は、本来のピアノの演奏から絶妙なタッチの表現をうばってしまう結果となる。もう1つの流れも問題含みである。

つまり打楽器的奏法に頼るあまり、タッチや響きのニュアンスが後退し、強弱の対比やリズムの正確さのみが前面に出てくるのである。鍵盤を垂直にたたく無機的な指の打撃音や、ハンマーが弦をたたく雑音効果はもとより、ピアノ内部のフレームを小槌で叩いたり、弦を指で引っかいたりするなどの表現もピアノの技術の中に入り込んでくる。原始的不協和音でリズムの緊迫感を強調したり、雑音効果を利用したり、機械的なモチーフを執拗に反復させたりと、コンピュータ・イメージや機械的運動行為に頼りきったようなピアノ曲（例：一柳慧のピアノ・メディア）が、当たり前のように登場してくる。こうなると演奏家は機械の操作技師やリズムマシンの代理のようになってしまい、音楽から、人間的感情移入も、靈感を駆使した創造力も、後退させてしまう。21世紀に入ると、もはやこういった音楽は、次第に一般のコンサートホールからは姿を消してしまい、特殊な研究発表の場だけの音楽となっていく。最近では、コン

ピュータ音楽も自然のイメージを取り込む方向へと変わり、映画での効果音や、癒しの音楽などに活用されるようになってきた。この項の記述のあらまは、私が1986年にラジオの放送大学で、「ピアノ領域における4つの時代」と題目を立てて述べてきた原稿を基に、新たな考えを述べたものであるが、当時に比べ、コンピュータ音楽は、環境音楽としての活躍の場を見出し、次々と新しいジャンルを開拓してきた。現代音楽は見る影もないほど後退してきたが、逆に、古楽器による演奏や、民族音楽や身体的動きと融合したノンジャンルないし、複合ジャンルの音楽なども登場してきた。

21世紀のクラシック音楽界は、ピアノ音楽のみならず、オーケストラ音楽も含めて、さまざまな時代の音楽を、楽器も作品も、その初演当時のスタイルに戻して、時代様式を大切にしながら再現する演奏、という考え方が大きな潮流になっている。楽譜を含め、原典に戻るという動きは、世界的動向であり、音楽学的な時代考証が欠かせないものとなってきた。古いピアノフォルテを使用したコンサートや、作曲家の愛用した楽器モデルで録音したピアノ曲のCDなども数多く市販されている。浜松には、古い時代のピアノを復元したレプリカ（複製品）を多数展示した楽器博物館も創設され、そこでは古楽器専門の演奏家たちによるコンサートも行われている。個人でも歴史的楽器のレプリカを所有している愛蔵家が出てきた。

そのおかげで、モーツァルトやベートーヴェンやショパンたちが愛用していた楽器の複製品を使って、作曲当時の生の雰囲気再現できるという事は大変ありがたい。それは作曲家のイメージした音楽を忠実に再現していくというクラシック音楽の理念でもある。学問的には正しいことである。しかし演奏する立場からは、別の懸念もはたらく。どんどん進化し、性能が向上し、完成された現代の万能楽器と、その時代、時代の作曲家の要求に応えながら、苦勞に苦勞を重ねて作り上げられた歴史的楽器とを比較した時、昔の時代の古い楽器とその演奏が、現代という時代や環境や価値観で生きている我々にどう受け止められるかという問いかけもあり、事は簡単ではない。作曲家の意に沿った原典版の楽譜にしても、原典が複数あったりすると、その信憑性さえ問われていく。グレン・グールドのバッハ観のように、「バッハの音楽は、楽器を選ばない。当時のクラヴィーアより、現代のピアノの方がより、色々な工夫が可能で、バッハの音楽的魅力が更に引き立つ」という解釈インタビュー（LP J.マクルーアと語る、Columbia BS-15:1968年）などの価値観を含め、一考する必要がある。（グレン・グールド 1930～1980 カナダのピアニスト）

理想の表現を求めて

演奏する人間は、当然、理想の表現を求めている。作品の分析や時代背景、当時使用されていた楽器の機能や音色などを踏まえながら、現代のピアノを使いながら、理想の演奏を考えていく。現代のピアノで、ピアノフォルテの音は出せないし、ましてオーケストラの音やスケール感を出すことは不可能である。そこで、私たちが考えるのは、〈要素〉の抽出とその表現法である。例えば、ヴァイオリンの音をピアノで出す事は不可能だが、ヴァイオリンのボウイングの動きをピアノの奏法に取り込み、手首や肘の動きで表出することは可能である。（アビー・

ホワイトサイド著の、ピアノ技法を探る：〈ムジカノーヴァ出版〉でショパンの演奏に関して同様の記述が見られる)。オーケストラ的表現をピアノでイメージする時は、その楽器の音色や、奏法の身体的感触や動きを、ピアノの鍵盤上で、指のタッチや、腕と関節の動きや呼吸法を含めたイメージに転化させる事が可能である。ショパンのピアノスティックなハーブのような音のイメージを、指を内側に丸めて、ハーフタッチで、鍵盤をハーブの1本の開放弦に見立て、引っかくようなイメージで、素早く鍵盤を掠(かす)め取るポーズのタッチで弾くことも可能である。おそらくベートーヴェンも同様のイメージを喚起しながら、ピアノソナタを書き上げて、更に、交響曲へと発展させていったのだろうという作曲技法の手順を、彼の、ピアノソナタから垣間見える交響的手法で感じ取る事が出来る。近代の完成されたピアノによる、ピアノスティックな作品からは、クリアで明晰なピアノの音色から、氷のような、ガラスのような、キラッとしたクリスタルなイメージを喚起することが出来る。リストやラヴェルは、その水を標題にした音楽(エステ荘の噴水や水の戯れ)で、ピアノの透明感ある明晰で、クリスタルな響きの傑作を残している。ハーブのグリッサンドと、ピアノのグリッサンドは、弦と鍵盤の違いはあるが、奏法的には同一概念のものである。つまり、ピアノの理想的表現とは、すべての楽器のイメージの音と奏法をどう鍵盤に取り込んでいくかというタッチとペダリングの身体的操作の工夫を伴うものである。特に、フランス音楽では、いろいろな楽器のイメージの、タッチへの変換が出来ないと、デリケートで繊細な表現は出来ない。古いウィーン古典派のソナタなどは、オーケストラ的色彩よりも、求心的で、器楽のアンサンブル的構成の典型を見るべき作品だと、私は解釈しているが、それらの作品をピアノで演奏する時、しばしば、音色的に統一しやすい弦楽四重奏のイメージを思い浮かべると、ぴたりと曲想に当てはまることが多い。要するに1人で独奏をするときは、どういった構成の、どういったアンサンブル的イメージを作り上げるかが、最も大切になってくる。

いろいろな楽器とのアンサンブルの場合は、それらの楽器の特徴により、ピアノの対応すべき役割を考えることになる。声乐は、特に言葉を伴っているので、文学的で芝居がかった表現への対応が面白いし、管楽器とは楽器により、音色や音量がさまざまに異なるので、タッチの工夫や音量のバランスや、音のスピード感に気を使う。しかし私が最も、音楽的に集中し、一体感が持てるのは弦楽器とのアンサンブルである。ピアノも一部、弦楽器なので弦同士一体感という思いが私の音楽的イメージの中に強くあるからだと思う。しかし、フランスのピアニスト、パスカル・ロジェのアンサンブル演奏では管楽器とのアンサンブルが最もじっくり聴ける。一般的にフランスのピアニストは管楽器とのアンサンブルが上手い。タッチの変化による色彩的表現が巧みで、彼らは虹のように色を変えて演奏する技術を持っているので、管楽器とのコラボレーションが、聴いていて心地良い。このように、他の楽器とのアンサンブルでは、ピアノは、色々な対応で、音楽を楽しむことが出来る。理想の表現とは、最も好きなアンサンブル楽器を相手にしたコラボレーションに尽きると、私は考える。

最後に、理想の楽器について述べる。今、世界で最も、人気のあるピアノは、ベーゼンドルファーとスタインウェイである。コンサートホールに必ず備えられている楽器である。リスト

もベーゼンドルファーを使用していた。ちなみに、リストが、自作の〈ラ・カンパネラ〉を演奏したピアノは、エラルというフランスの製品で、高音の鐘の音が印象的に響く特徴を持っているといわれる。ドビュッシーが好んだピアノは、プレイエルとプリュトナーというフランスの製品だが、特に、プリュトナーは「アリコート・スケーリング」という特殊な仕掛けを持っていた。それは、ハンマーでたたかれない共鳴の為だけの弦を、各音に1本ずつ張り、倍音効果を高める役割を担っており、ドビュッシーが、特に自慢していた楽器であるといわれる。統計的には、現在、ハンブルグのスタインウェイが、コンサートで最も使用されているが、最近、ピアノ発祥の地、イタリアから、夢のピアノが登場した。「イタリアの宝石」とも呼ばれる〈ファツィオリ〉というピアノで、92鍵のベーゼンドルファーを超える世界最大級のピアノらしい。イタリアの世界的ピアニスト、チッコリーニやポリーニが所有しているらしいが、楽器そのものの音を聴いたことがなく、詳細は明らかでない。日本でも、滋賀県・栗東市の藝術文化会館に納入されており、いずれ聴いてみたいと思っている。

教育学部のピアノ教育のあり方について

教育学部は、医学部と同様に、その道以外には進むことが難しい学部である。入学前から教師や医師になる意志をはっきり持たないと、途中で変更が難しい。学生はそういう覚悟を持って大学に入ってくる。医学部と教育学部の違いは、その学習のシステムと就職率である。医者を目指す人は、大学に入って、すべての専門領域に関わりながら、最終的に自分の専門分野を決める。教育学部では小学校の教員が、入学時はそれにやや近いが、しかし、小学校は全科と専科の2つの領域がある。中・高校は、入学時で、既に専門教科ごとに分かれて入学する（小中の専科は今では1つに統一されたが）。就職率に至っては、医学部卒は全国平均で90%を超える。それに比べて教育学部は半分の50%弱の就職率である。沖縄は更に低く40%である。どう考えても教師になれる保障は低い。しかし教師になる為の条件は厳しい。先ず子供が好きであること、そして教科に強いこと、指導技術を身に付ける事、あと、クラス経営などの管理能力や、人間関係における交流的実践能力など、多方面に渡る能力を在学中に身に付けなければならない。その為の実践的な教職系の科目が必修科目として1年次から課される。以前は3年次からの実習だったのが、今や、1年次から、付属学校での教職体験が入ってくる。2年次の介護実習、3年次の教育実習、4年次の教職実践演習と4年間、学生たちは、付属学校や公立学校、福祉施設などへ出かけて実習を行う。医学部が、6ヵ年かけて行うのに比べ、教育学部の学生たちは、教師になる為の自覚を持ち、生徒指導実践力を付け、専門教科の指導技術を身に付ける学習を含めて4年間で習得しなければならない。文部科学省からの指導に基づくカリキュラムの改変の結果、教職実践系の科目が新たに導入され、音楽の教科専門は、更に大幅に縮小せざるを得なくなった。この10年ほどの間の、ピアノの授業の流れを振り返ると、以前は、音階練習やエチュード、ソナタなどの曲によるクラシック・ピアノの基礎は、ほぼ全員がクリア出来た。現在、入学してくる学生たちは、入試制度の変更により、ピアノに関しては、全くの初心者も入ってくる。しかし、大学で基礎を教える時間的余裕はない。指導者も学生も、

手っ取り早く、すぐ現場で役に立つ内容へと変える必要に迫られている。そこで、今は、従来の指導法と併用する形で、新たに実用的な教材を導入し、コードワークを覚えさせ、リズム・パターンを色々と工夫した伴奏法を絡めた内容を含めた演習を行っている。小学校全科を目指す学生たちには、楽譜のしくみや鍵盤奏法の説明からはじめ、音階、コード、リズム、旋律奏（右手）、色々なリズムを組み込んだ伴奏の形態の奏法（左手）、などを段階的にマニュアル化し指導している。ある意味では、私が改めてこの鍵盤楽器の特性や可能性を捉え直すきっかけにもなったし、教育学部に於けるピアノ指導法のあり方までも見えてきた。しかし現実には、学生たちのピアノの演奏能力の個人差が大きく、クラス分けも大変で、半数は消化しきれてない状況であるが、具体的に、音楽教師を目指す初級者クラスの、私の指導法を、ここで段階ごとに出して見よう。全くの初心者想定したマニュアルで、多少弾ける学生には、確認作業のつもりで演習に参加してもらい、弾ける学生には、初心者への指導もやってもらう体制を取っている。

- 1) 最初に、ピアノを弾く両手の10本の指のシンメトリック（対称形）な形と、5線譜（ピアノ用2段譜）の構造との密接な関連性を、歴史的経過を踏まえながら説明し理解させる。
- 2) 鍵盤の形態と指を使った音の出し方、指づかいなどを、音階練習を通して指導する。
- 3) 調性の理解と主要三和音の導入として、両手の1オクターブ音階とカデンツによる和音連結の鍵盤上の指の形を覚えさせる。
- 4) 旋法や音階がメロディの基であることを教え、学校唱歌などの旋律奏を右手で行う。
- 5) 小節ごとに左手のベース音を小指で、確保し、その上部に3和音をつかみ取らせる。
- 6) 1小節ごとに和音を1個ずつ配置し、主要三和音による伴奏の概念を左手の指に覚えさせると同時に、右手の指で旋律を弾かせる。
- 7) 左手の伴奏を、曲想に合った伴奏音形に発展させる。アルベルティバス、ワルツの音形、ストライド奏法（ラグタイム・スタイル）など、複数のパターンを覚えさせる。
- 8) 自由に伴奏付けの出来る学生は、ポップス系や、自分の好きな歌などの楽譜を持ってきてもらい、曲想を考え、感情をこめて、弾いたり、歌ったりしてもらう。
- 9) 最後に、自分で、好きな歌のメロディを5線譜に写し取り、自ら5線譜下段に伴奏付けを施し、楽譜に仕上げたものを演奏し歌ってもらう。

以上のような流れで、グルーブレッスンの形態を取り、この1年間演習を行った。

＜能力にあった、グルーブ分けをしながら、上達の早いグループには、主要三和音の代理コードを自由に使えるような内容のコードワークを示し、伴奏音形やリズムも、より複雑に展開出来るような楽譜のモデル練習帳を作り、その上で色々な曲を、感情を込めて、楽しく雰囲気をつえながら演奏出来るようにする・・・＞という目標を設定した演習である。

私が、自分で手書きの教材を作り、学生の状況を見ながら、そのつど、新たな教材を追加する試みをしながら、指導を行っているが、学生たちの反応は個人差が大きい。大方は、現在流行している、ポップスの楽譜には、興味深く反応するが、学校唱歌には興味をそれほど示さない。基本的な主要三和音と単純な伴奏音形と音階に沿った単調なメロディをピアノで弾く曲調を嫌がる。つまり、単純な拍子の歌よりも、ラテン的な細かいビート、叙情的なメロディよりも、言葉を中心にした、「おしゃべり口調」の歌や、ラップ、シャウトするような黒人的な歌、を好む学生が多い。こういう学生たちには、ジャズ的感覚のコード、リズム、即興的な感性を引き出す為の、マニュアル化したテキストが必要であると考え、8ビートのロックスタイルや、ギターでよく使うフォークソング的スタイルの分散和音による伴奏の形を覚えさせたりしている。興味を持って、演習に参加出来る学生と、思うように弾けなくて、立ち往生する学生とが、ほぼ、半々ずつである。この学生たちが、将来、現場に行き、学習指導要領に沿った内容の音楽をどう指導していくのだろうか・・・など不安もある。現在の大学生たちは、いつも時間に追われ、じっくり時間をかけて、基礎から積み上げていく学習に慣れておらず、刹那的に反応できるポップスやノリ安い音楽に向かう傾向がピアノの学習にも見られる。時間をかけ、じっくり取り組ませる環境を持ってないだけに、学生たちもかわいそうである。手軽に演奏出来るキーボード付きの電子楽器を使っても、こういう状況なので、従来通りのクラシックのピアノの演奏指導は、もっと深刻である。ピアノから、音楽的高揚感と優れた解釈を引き出していく演奏研究を課していく事は、現在の教育学部に於いて、今後は次第に難しくなる。時代の流れで仕方がないが、自分で、音をゲーム感覚で操り、好きな曲を、自由に楽しんでいる今の子供たちの中から、「学校の音楽の授業は、なぜ必要なの？」という問いかけが起こりそうだ。長い時間と歴史を重ねて、造り上げられた素晴らしい音楽や楽器に、学生や子供たちを、もっと、じっくり親しませたいというのが、今の願いである。

(結)

＜主要参考文献＞

ピアノ領域（機能・表現）における4つの時代 永山哲男著・琉球大学公開講座委員会

テキスト「音楽芸術教育の理論と実践」の第6講から第9講：1986年9月

ピアノの歴史（カラー図解）

小倉貴久子著・河出書房新社：2009年3月

ピアニストガイド 吉澤ヴィルヘルム著・青弓社：2006年 P.227

「ファツィオリとピアニストの項」

* <引用文献については、本文中に（ ）書きで示してある>

<ピアノ表現と様式の説明で参考にしたピアノ作品のリスト>

J.S. バッハ：2声のインベンション1番

ウィーン古典派のピアノ・ソナタ群（ハイドン・モーツアルト・ベートーヴェン）

ショパン：即興曲4番：嬰ハ短調 Op.66 《幻想即興曲》

ラフマニノフ：ピアノ協奏曲3番 二短調 Op.30

チャイコフスキー：ピアノ協奏曲1番 変ロ短調 Op.23

リスト：パガニーニ練習曲3番 嬰ト短調 S-141-3 「ラ・カンパネラ」

ドビュッシー： 版画・・・（印象主義の代表的作品）

ドビュッシー： 映像・・・（印象主義の代表的作品）

ラヴェル： 水の戯れ・・・・・・・・・・・・・・・・（水のイメージ）

ドビュッシー： 映像I集 第一曲「水に映る影」・・・（水のイメージ）

リスト：巡礼の年報第3年より「エステ荘の噴水」・・・（水のイメージ）

ドビュッシー： 前奏曲集 1巻、2巻・・・・・・・・（幻想的タイトル）

スクリアピン： ピアノソナタ2番 嬰ト短調 Op.19「幻想」・・・（ロシアの印象主義）

シェーンベルク：6つのピアノ曲（Op.11, 19, 23, 25, 33a, 33b）・・・（セリー：音列）

ウェーベルン： ピアノの為の変奏曲 Op.27（1936年）・・・（セリー：音列）

メシアン： 音価と強度のモード・・・・・・・・（1949～50年）（音価）

一柳 慧（かん）：ピアノ・メディア・・・・・・・・（1972年）（コンピュータ音楽）

バルトーク： アレグロ・バルバロ（1911年）・・・・・・・・（打楽器的作品）