

# 琉球大学学術リポジトリ

「ピアノ演奏への考察」：  
重量奏法から感情尺度によるラベリングまで

メタデータ	言語: ja 出版者: 琉球大学教育学部音楽科 公開日: 2016-01-29 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 上原, 由記音, 森, まゆみ, Uehara, Yukine, Mori, Mayumi メールアドレス: 所属:
URL	<a href="http://hdl.handle.net/20.500.12000/33211">http://hdl.handle.net/20.500.12000/33211</a>

# 「ピアノ演奏への考察」

～重量奏法から感情尺度によるラベリングまで～

上原 由記音  
(森 まゆみ)

## 【はじめに】

日本にはヨーロッパのような公立音楽院がなく、ピアノ指導は徒弟関係で行われるため、閉鎖的な状況に陥る可能性があり、その場合にはそれぞれ入手できる情報量に大きな差が起きると考える。ピアノ講師には国家免許が課せられず、専門教育を受けずにピアノ講師として活動する者もいる。音楽大学の付属音楽教室や、積極的に研究会等に参加して研鑽を積む教育者による教室は、質の良い教育を提供できるが、ピアノを習う側は入門時に将来を見据えた教員選びをすることは限らず、講師の質に関心がない場合もある。また、生徒が講師の質を判別する知識を持っていない場合、入門した機関が閉鎖的な状況下にあると、上達に即した段階的な教育が受けられず、難易度の高い作品をその水準に必要な知識なしに練習している学習者も少なくない。

筆者はこれまでのレッスンの中で、そのレベルに不可欠な知識と技術が不足し、壁にぶつかっている者に出逢うことが多かった。これは琉球大学に限らず、東京でも、また他の地域でも同じであった。海外コンクール審査においては、各国の参加者が様々な表情を見せる演奏に対して、日本勢の多くが無感情なバッハを弾くことに驚いた。中村紘子はチャイコフスキーコンクール審査を通し、現代のピアノ教育の問題点を挙げている。タイプライターのようなショパン、舟酔いしそうなベートーヴェン、ショパンのノクターンのようなシューベルトを例に、『『音楽的』と『出鱈目』との区別において巨大な混乱』が起きており、そして、「その混乱は少数ながら一部の審査員にも及んでいるといってもいい」と述べている。このような指摘を前に、筆者は、我々教育者は身を正して研究に精進しなければならないと反省する。

世界から自分の周りに目を戻せば、自己評価が低く、コンプレックスを持ち、中には過去にピアノ講師から自分の人間性の否定をされ、トラウマになっているような者もいる。このような事例に対して、教育者は音楽的な表現を人間性に直接結び付ける前に、まず感情表現をどのように音として表現するのか、その方法の会得の為の指導を行うべきだと筆者は考える。そのために遠回りであるが、身体の使い方が、音の出し方・音色作りに連携するような学習が必要であることを教師側も学習者も共に認識すると良い。

さて、ピアノは音符が読めて音価が判り、指が動けば弾ける、というものでは無い。専門に勉強している学習者のなかにも、このことを勘違いしている者がいる。

再現芸術の場合なら、その作品の時代、形式、書法については勿論のこと、分析ができ構成がわかること、調性音楽なら機能和声を感じられること、転調による世界観の違いを感じられること、テーマが語ろうとしていることが判ること、そのテーマのキャラクターが判ること、そしてこれらをどのように音にするか、その為には、どのような身体の使い方、指の使い方をしなければいけないかを知ることが必要である。このようにピアノを演奏するには多面的に作品と向かい合っていかなければならない。

時代や形式、分析などは楽理や作曲の専門家に委ねるとして、欧米人のような体格を持っていない日本人、特に筆者の周りに多い小柄な奏者に特に有効な奏法を纏める。なぜなら、筆者は今まで演奏活動を30年続けているが、華奢で小さな体型であるために演奏に工夫が必要であった。この工夫は多くの奏者に有効であると考えられる。ここで紹介するのは、ヨーロッパでラヴェルの「左手の為のコンチェルト」を初演した巨匠ジャック・フェヴリエ、またピアノの女王といわれたアリシア・デ・ラローチャの両氏から授かった貴重な奏法に加えて、数々の演奏法を1900年代から現代までを研究し、それに演奏を通して自らが体得、また考案した奏法である。またその奏法を用いても、音楽が精神活動であることが忘れられては、音だけの偽物になるため、感情共有への取り組みについても述べる。

## 【第1章】 奏法について

### 1-1) 座り方

まず、最初に座り方から考える。

腕の使い方については、8)『『しなり』の利用』で述べるが、腕を鞭のように使うときに、腕だけでなく、肩・背中・腰を使い、そのためには足の構えも必要とする。また、胸をピンと張ってはい上手く動くことは出来ない。肩もほんの少し前にカーヴし、背中は反り返ってはいけない。首は前に突き出さず、頭は上からつられているような感覚を持ち、胸は安定させておく。

高音部や低音部を弾くときに、腕だけでなく胴体から弾くべき方向へ上体を傾けられるように、椅子にしっかり座らなければならない。椅子の位置は、小柄な奏者の場合、腕の重みを利用するため肩から手首の間に腕がぶら下がっている感覚が持てる高さでピアノとの距離感を探す。

### 1-2) メロディの弾き方について・陰影とレガート

たとえ難易度の高い音の数の多い作品であっても、一番の核になっているメロディで感情表現しなければ、その作品はただ騒々しいだけのものになってしまう。そのためには、メロディの構成音に細かく陰影が必要なことに気付き、その陰影をピアノの音で表す時に、どのように鍵盤をあやつれば陰影が作れるのかを知らなければならない。

まずメロディをどう弾いてよいか解らないという人が多い。その場合、フレーズにどのよう

な感情が込められているのか、どのような性格が表れているのかを考えなければいけない。性格が判れば、そこにはどのような表情があり、どのような気持ちで歌われているのか、というように想像を発展させることが出来る。このように考察しそのメロディの声色を想像する。

フレーズの性格の決定には、メロディを構成している要素を見ていく。例えば躍動的、または変化のない、といったリズムの動き、順次進行、跳躍進行、上行、下行、蛇行などの音の並び、速度、強弱などの要素から決定することができる。もちろん、曲のタイトルや、発想標語・速度標語は大きなヒントとなる。和声進行は、フレーズの展開や終始の感覚にかかわる。借用和音や転調による世界観の変化を、微妙な強弱または速度変化を使って表現するには芸術的センスが要求されるため、時間をかけてその加減を探す。そしてそのフレーズの山と方向性を見極める。細かくアーティキュレーションが明記されていれば一目瞭然であるが、それが書かれていない場合、フレーズの中での高音、音価が長い音、小節の頭、シンコーペーションの強拍部などが山の可能性が高い。

メロディの歌唱の反復はメロディ感の体得に役立つ。何か自分の好きな作品、例えばショパンの「別れの曲」のような美しい旋律の歌唱反復を、階名ではなくヴォカリーズにより行う。感情移入し、繰り返し自分の想いが他人に伝わるような歌い回しを工夫して歌うようにする。その時の「陰影」と「呼吸」を良く覚え、他のメロディにおいても、その「陰影」と「呼吸」の“振幅の幅”を応用し、音楽的な歌い回しを工夫する。注意すべきは、自分の頭の中でメロディを完成させ、実際の音として実現せずに、自分の頭の中だけで音量を補足してしまう場合がある。これを避ける為にはよく耳で音を聴く必要がある。

俳優が台詞に表情をつけ、その気持ちを込めて声に出すのと同じ作業であるが、そのフレーズに細かく強弱が必要であることに気づくことが重要なのである。メロディの構成音が全て同じ強さで並ぶことはあり得ない。多くの場合が山に向かって膨らみがあり、フレーズの最後は閉じるようになる。

### 1-3) レガート奏法・重量奏法とキーストーン

ピアノの鍵盤は押せば音が鳴る、要するに電気スイッチを入れれば明かりが点くというような事ではないと認識しなければならない。

「ショパンは弟子アンリ・ペリュに、いかに多様な響きを持たせるか教えるために、同じ音を20回も弾いて見せた」とペリュは語る。筆者はジャック・フェヴリエから現代ピアノでのモーツァルトのソナタの演奏に必要な音色について、1小節に1時間もかけて色々なタッチを説明された。それほど、指が紡ぎだす音はデリケートだという事を知らなければならない。

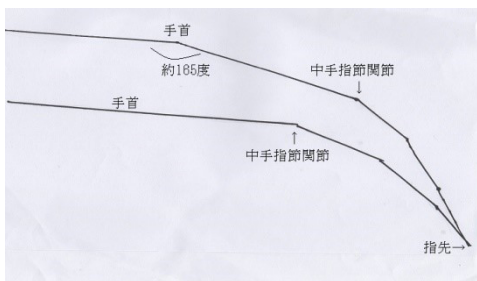
まず、なだらかで抒情的なメロディにはレガート奏法が必要となる。打鍵方法について色々な意見があるが、筆者は重量を支え伝達するのに非常に安定した効率の良い「アーチ構造」に着目している。これはトーマス・マーク氏が掲げているように、「キー

ストーンがあるべき場所にあるとき、アーチ構造は自分の重さをその構造だけで支えることができる」からだ。多くの演奏法指導書では、軽く手首を下げて構える事を推奨しているが、筆者はかねてより自分自身が腕の重みを指先に伝えることによる奏法を行っている。それは手首を少し高く構える事によって楽に音が鳴ることを実体験したからである。ルドルフ・マリア・ブライトハウプト氏は重量奏法を打ち出しており、「音量の大きさはかけた重さの量に比例する」と考えた。筆者は幾つかの繋がった音によるフレーズをレガートで弾く場合にこの考え方を有効と考える。

ブライトハウプト氏はロシア人であり、肩の高さ、腕の重みは小柄な日本人と大きく異なるはずであるが、日本人の場合、指自体が細く軽いため、腕の重みを乗せずに指だけで弾くことで豊かな音を出せるとは考えにくく、ブライトハウプト氏の考え方は有効であると考えられる。

重量奏法とマークス氏のキーストーンの考えを兼ね備えた筆者独自の奏法の有効性を検証するために、手の甲と肘を結ぶ線を、手首を少し高めに構える場合と、手首をほぼ直線に構える場合の指にかかる重量を計測した。条件は腕の力を抜き、筋肉が弛緩状態であり、あえて指には力を入れない。日頃から授業で、指の関節をグラグラさせず肩と手首の間に肘がぶら下がっている状態を訓練させられている学生による実験である。だらりとぶら下がった腕の重みを手首が高い位置と低い位置での重量を計測した。

被検者は琉球大学音楽専修の学生 18 名、実験期間は 2015 年 7 月、手首を高くした場合の手首の傾斜は約 165 度である。その結果は、手首を少し高くした場合の指先にかかる重みの平均値 641 グラムに対して、手首を水平にした場合の平均は 481 グラムであり、明らかに肘から手首、指がゆるやかなアーチ型を形作る構えかたにより指先に重量がかかることが分かった。



図の上部の線が実験で行った手首の高い位置。  
下の線は手首を平らにした。

レガートで奏する場合には、このように手首を少し高くし、なおかつ手の甲のこぶ（中手指節関節＝MP関節）を凹ませない構えにより、腕の重みを指に伝え、次に打鍵するまで抑えている音を離さず、手の甲の重心を移動していく

#### 1-4) 第5指主動

上腕は尺骨（第5指側）と橈骨（第1指側）で出来ていて、「尺骨は上腕骨に組み込まれているが、（中略）橈骨は輪状靭帯で保持されているだけ」で、ピアノを弾くポジションでの腕の角度では、橈骨はすでに尺骨と交差している。手は上腕骨に組み込まれている尺骨が軸になるため、5本の指は小指主動に動くことが正しい。和音を掴むとき重心は手の中心になるが、単旋律を奏する場合の重心移動は5指主導であることを忘れてはならない。重心が第1指に傾

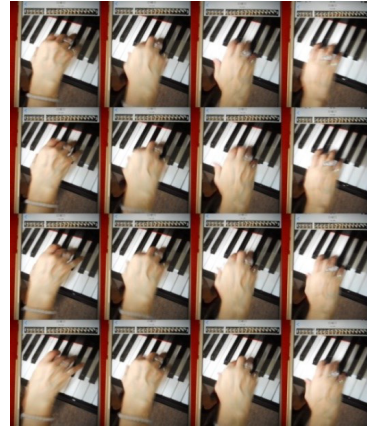


いている場合、手首の動きが硬く、重心移動が上手くいかないために弾きづらく、また第4指、第5指に重みが乗りにくくなる（写真1）。

（写真1）チェルニー 40 番曲集 第 17 番演奏中の連続写真



〈重心が第1指に傾いている例〉



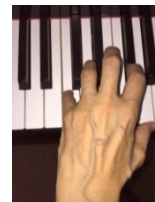
〈第5指主動で弾いている例〉

先に述べたように、メロディの構成音はすべて同じ強さで弾かれることはなく、どこかの山に向かって細かな強弱が必要とされるが、多くの場合は高音域に向かってクレッシェンドする。人間の感情が高まった時に声は高くなり、また中音域の声が穏やかであることは生理的に納得がいく。このようなメロディの抑揚と尺骨を尊重した第5指主動の手の使い方は、無駄のない動きとなる。

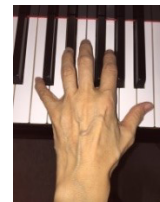


（表1）ショパン バラード op.23 始めは上体を低音部よりに傾け、徐々に中央へ向かう。

（表1）大きな矢印は、MP関節の重心移動である。左手の最初の音を第5指で弾く場合に、写真（2）のように構えてから矢印のように重心移動させ2小節目のCへ向かう。



○第5指主動  
（写真2）



×中央重心

### 1-5) 圧鍵と離鍵

鍵盤はMP関節の動きにスピードを持たせ、パッと打鍵し、パッと離鍵すれば、セック(乾いた)な音の表現ができるが、メロディが抒情的な表情を見せる時には、余韻のある音色が必要となり、そのためには“スピードの遅い打鍵(圧鍵)”と、鍵盤が自分の指を押し返そうとする力を感じるほどの遅い離鍵をすれば、音には余韻ができる。打鍵の遅さと浅さ、そして浅いところからの“ゆっくりとした離鍵”は余韻を作り、抒情的な歌いまわしに効果的である。手首をキーストーンに見立てる緩やかなアーチ型による重みに、デリケートな圧鍵離鍵による弱音と余韻を5本の指に適宜に配すことにより、フレーズの歌いまわしは、無機質なものから、生命を感じさせる「声」となる。この時、軽く伸ばした指で、指の肉の弾力を生かし、MP関節をデリケートに動かすようにする。中手指節関節を凹ませずに、重心をきちんと感じていれば、ポリフォニーを1本の手で2声弾くときにも、テーマを弾く指に重心を置き、対旋律は浮いた状態で鍵盤を底まで押さずに弾くことにより強さを変えて弾くことができる。

指の動きが悪く、第4指が独立して動かないような運動不足の場合は、ハノンピアノ教則本などで、指を丸く曲げそれぞれの指を高く上げながら打鍵し指を訓練する場合があるが、これはあくまでも指の独立を目指す訓練に過ぎず、音楽的な演奏をする時とは異なることに注意したい。メトード・ローズ・ピアノ教則本は同じような基礎練習についてスタッカート、レガートで弾くように明記しており、このような訓練が音楽的なフレーズ作りに役立つ。

### 1-6) スタッカート

テーマにスタッカートが含まれる場合、腕を上に向かって跳ね上げる動きと、腕を鍵盤の底に向かって落とすのでは音色が変わるため、どちらがフレーズの性格に相応しいかを考えなければならない。上に跳ね上げるようなタッチは明るい音色に有効である。

なお、モーツァルトの時代のスタッカートは、「スタッカートが付記された総ての音が同じ長さ、同じ強さ、同じ音色で弾く意味があり、拍頭だけ強くするようなことはない。」どの時代の作品であるかを知ることが大切なことである。

ロマン派や印象派の作品の中に、金色の星屑を撒き散らしたような音がイメージされるフレーズがある。〈金色の星屑のイメージ〉とは筆者の感想であるが、演奏者が音に対してイメージを持つことは大事であり、最初に述べたように作曲の時代、様式、形式を理解し、分析し構成がわかり、調性感をもちながら、そこで語られるテーマを理解し“具現化”していくことが大事なのである。イメージのヒントが作曲家自身によって譜面に書かれていることもあるが、書かれていない場合でも、奏者が与えられている要素から創造力を膨らませなければならない。

そして金色の星屑のようなきらきらとした音を散りばめたいなら、指を丸い形に曲げ、大いにMP関節を活発に動かし、重心移動はせずに少々腕を浮き上がらせたまま弾く。燦然と圧倒されるように輝く音を表現したいなら、重心移動をしながら、しっかりと鍵盤の底に指が落ちるように奏していくのである。

このように、指の角度、中手指節関節を動かす角度とスピードによって音色が変わることを、自分の耳で確かめながら体得しなければならない。

### 1-7) 脱力と音色

単旋律でなく和音を奏するときには、力まずに腕を使うことが肝心である。筆者は強い和音を弾くときは、ブライトハウプトの重量奏法ではなく、「鞭」のように腕を使う方法が有効と考える。我々は自分たちの耳で、舞台の上の同じピアノの音色がピアニストによって異なることは誰でも知っている。力んで弾いた音は硬く聴こえる。それは、なぜか。

打鍵を力んで行った時と、脱力して行った時とでは音色が異なることがストックホルム王立工科大学のアンダース・アスケンフェルトとエリック・ヤンソンの実験で立証され、打鍵直前の速度が一定でも、「ハンマーの動きはタッチにより複雑に変化すること」が見出された。力を入れてスタッカートで打鍵した場合はハンマーの速度は一度早くなり、そのあと減衰し、加速度も一気に上がりそのあと直ぐに減衰する。リラックスして行った場合は、ハンマーの速度はほぼ一定な速さを保ち、加速度も一度上がるが、その後に減衰してはまた増加し、ぶれながら打鍵へと向かうことが判る。要するにレバーが「たわむ」ことが考えられる。

そこで、ここでフォルテ（強く）で和音を弾くときに力まずに打鍵する方法を述べる。それは、肩から腕をだらりとぶら下げ、その腕の重みを指に伝えるという考えである。しかし指の関節と手の中手指節関節（MP関節）がしっかりして、腕が脱力出来ていることが大前提である。またこのような和音を掴むときは第5指主動にはならない。中指が上腕から直線の位置に来るが、多くの人が重心を親指のほうに傾ける場合があるので注意しなければならない。

### 1-8) 「しなり」の利用

腕が脱力していても、肩を上げてしまってはならない。とくに、感情をこめて表現したいフレーズで、肩を上げることによって満足してしまう人がいるが、心は興奮していても、身体はリラックスすることが必要である。情熱的に強く興奮して「力む」ことがないように注意を払う。自分の中側に力を溜め込むのではなく、外側に放出するようにし、呼吸が止まっていない事を確かめる。

伸びの良い響きを作り、その音を効率よく出すには、上腕二頭筋を収縮させ、その後、弛緩させ、腕で鞭を打つような「しなり」の運動を行う。上腕三頭筋の収縮は行わない。要するに、行進するときのように腕を自分の力で前後に動かすようなことはせず、脇の下を広げて、そのあとにパタリと力を抜いて腕を落とすような使い方をする。肘から手の甲、指までは緩やかなアーチ型で、手首はキーストーンとなり、手首が抜けてしまうことはない。打鍵は腕だけでなく、上半身・腰・足も重要な役割を担う。ボールを投げる時を考えると、投げるために動くのは肩から先の腕だけではなく、腰や背中も十分に使い、足もしっかりさせなければならないことは直ぐに理解できる。打鍵前には脇の下が開き、打鍵の際に肘が放り出されるよ



うな動きになっているかを確認することが大事である。この奏法からは強い音であっても、豊かなたっぷりとした音生まれる。

指先だけの運動によって、強い音を出すには、太い指が必要である。細い指、また小さな手の場合は、手の甲 (MP 関節) から先だけの運動だけでは、強いしっかりした音量を出すのは不可能である。

### 1-9) ポジション

アルペジオなどで弾きにくそうな動きが起きる時、ポジションに問題がある場合が多い。スタートした音から一つの方向に向かって肩から指先が扇を開くような線を描き、白鍵を弾く指を自分の身体のほうに引き寄せてはいけない。ましてその指が第2、3、4指のように長い指の場合は特に気を付ける。指が太い場合はこの限りではない (この奏法は指が細く手が小さい場合の為のものである)。

適切なポジションを考える例 (アルベニス作曲「プレガリア」より)



4分の4拍子の左手の伴奏の例であるが、2拍目Gの第2指を鍵盤手前のほうで弾くと、第1指が鍵盤から外れる位置になり3拍目のBを弾くときに手首がねじれる。(写真3)

〈適切なポジション〉

〈無駄な動きによる捻じれ〉 (写真3)

Es からスタート	次の位置に移動	B G Es B を弾く	Es からスタート	B の後 G を手前のほうで弾く	Es も手前の為 B が弾きにくい

スケール・カデンツやアルペジオの練習の重要性を感じていない人が多いのは残念である。多くの作品が調性をもっており、調性感覚なくして演奏することはできず、スケールとアルペジオを基礎にして指使いもポジションも応用されなければならない。音型によって不安定なポ

ポジションになってしまうのは、日頃の安定したポジション作りが不足している所以である。

## 【第2章】 精神的活動

稀にはあるが、譜読みとスピードに関心が行きすぎ、その曲のイメージが浮かばない奏者がいる。筆者はソリストではなく伴奏者であったが、「イメージなんて今まで考えたこともない」と話すプロの演奏家に出会ったことがあり驚いた。伴奏者であっても、曲のイメージは大切である。

或る時ベートーヴェンのソナタ第11番、作品22をレッスンに持ってきた人に「この曲の魅力は何だと思いますか？」と質問を向けると黙り込み、選曲の理由を聞くと「単に順番に弾いているから」という返事であった。

これらの人々の目標は譜読みと指の運動といった物理的な実現ばかりで、練習の過程で精神的な活動を行っていないことを示している。おそらく入門の時点から長い期間、ゆっくりと何かを想像するという心理的な刺激が不足していたのだろう。

選曲の理由が見つからないどころか、ある学生にピアノを専攻する理由を尋ねると「人より優位に立てるから」という答えが返ってきた。別の大学生の答えは「他に得意なものがなかった」というものであった。

このような状況の結果と思われるが、ピアノ講師をしている者が、コンクールで自分の生徒を入賞させることが教室運営の死活問題と考えているケースがあり、これは大きな問題である。もちろんコンクール参加は、同じ作品の他の参加者の演奏を聴く良い機会であり、作品を完成させる学習意欲を高めるモチベーションの1つになっている。しかし音楽学習することが精神活動と結びついていない講師のもとで、コンクール参加が教室経営の一端を担うような考え方があるとすれば大変危険であり、生徒がコンクール参加を希望していないにもかかわらず、参加を余儀なくされ教室を辞めたという例もある。

もちろん、筆者がレッスンするようになった学生の中には、ピアノを弾くことが好きな理由として「モーツァルトはワクワクするから」「ショパンのこの曲はうまく言えないけれど何となくとても好きだったから」という答えもあり、前述のような例が総てではないことを明記しておく。

### 2-1) イメージ

「1-2) 第2項メロディの弾き方について」で、メロディの性格の見つけ方について述べたが、そこからイメージを想像する必要がある。標題音楽でない場合もメロディの性格から、例えば時間設定・気候・天候・空間の広さや周りの環境などがより具体的に想像できるとよい。それは暗い夜の音楽であったり、目の前に青い空と大きな海が広がっている状況であった

り、一人で佇んでいる場合も沢山の子供と遊んでいる時もある。イメージの想像には日常的に色々な環境・状況を体験する必要がある。或る時、小学生の学習者が“こだま”や高原の“朝もや”を目にした経験がなく残念に思った。ヨーロッパのカリヨンを聴く機会を持たない場合は仕方ないとしても、幼少期から自然と触れることによって、磨かれる感性があることを忘れてはならない。

## 2-2) 感情の体験と共有

イメージの想像ができると、そのイメージを前にどのような感情が起きるのかを想像しなければならない。作曲家の感情と奏者、また発表の場ではオーディエンスも感情を共有できることが大切である。感情とは『『快い』『美しい』『感じが悪い』などというような、主体の状況や対象に対する態度あるいは価値づけをする心的過程』であり、例えば暗い夜に一人なら、または暗い夜に家族といるなら、青い空を一人で仰いでいるなら、青い空のもとで皆で遊んでいたら、など“事象”を前にして自分は“どのように感ずる”のか、という事である。

楽譜を前にしたときに、本能的に得られる感情は大切である。その作品の背景を調べてみると、自分が得た感情が勘違いである場合もある。しかしそれ以前に、楽譜に向かって何も感じられない、または感じ方が弱い奏者は、おそらく音楽と接し始めた時から音楽の中に共感できる感情を見つけられなかったのだと考える。

筆者は海外留学中に、人は“言語”によって思考するのだと気づいた。同じようにモヤモヤしている感情を言語化することで、その感情を認識し、受け留めることができると感じた。Schechter & Singer は「感情（情動）が体験されるために、生理的興奮（自律神経系の活性化）と同時に、そうした状態について手がかりとなるラベリング（名づけによる解釈）という二つの要素が必須である」とした。本来、幼少期から、花を目の前にし「美しいね。見ているとうっとりするね」、夕暮れを前に「なんだか、物悲しいね」などと、刺激を周りから声掛けされることによって感情を体験する積み重ねが必要である。

## 2-3) 心理測定尺度を利用した感情のチェックとラベリング

音楽聴取時または聴取後に気分測定を行なう方法は、気分誘導実験で「気分誘導効果を確認するために行われる。」音楽を聴取することではなく、レッスンを受けることによる気分誘導になるが、筆者は琉球大学院生Iと共同研究で一人の学生に1年間レッスンの前後に「感情尺度」のチェックを毎週行った。古賀愛人・岸本陽一・寺崎正治による多面的感情状態尺度で、「不安な」「くよくよした」「攻撃的な」「むっとした」「つまらない」「活気のある」「はつらつとした」「のんびりとした」などという項目を4段階に分けてチェックするものである。毎回レッスンの前には感情の起伏が少なかったが、レッスン後に豊かな感情を示すような結果が出ていた。

前述のように“ラベリング”とは“名づけ”による解釈であるが、その言葉による感情の認

識は正にその「感情と言葉が一致していなければならない。」レッスンの間の講師から与えられた刺激によって喚起する感情を、色々な種類の言葉が並んだ感情尺度表でチェックする。これを繰り返し行っていく間に、学習者は自分の感情のラベリングが上手くいくようになる。その感情を可視化することにより、より感情の体験が具体化し、感情の振幅の幅が大きくなっていったと筆者は感じている。

もっとも感情の想起に影響したのはレッスン時の講師からの言葉であったと学習者は語っているが、筆者は実際のピアノの音や言語によって受けた刺激とラベリングによる感情の確認の両面が、感情の振幅増大に有効であったと考える。楽曲全体に対しても、それぞれのフレーズに対しても無感情で接していた学習者が、一年間の感情尺度チェックにより、色々なフレーズにイメージを持ち、共有できる感情を自分の中に探そうとする態度が見られるようになった。

1年前にショパンのバラード3番を弾いた時「感情を込めて演奏するという事を考えたことがない。」と言って筆者を驚かせた学習者の1年後の自己評価は下記のようなものである。

「1年前は、音楽から感情を湧き起こそうとすることや、自分と音楽を重ね合わそうという意識が足りなかった。ピアノ演奏時に感情を振り返ってチェックすることで、日常生活のなかでも、今どんな気分なのだろう、この気分を言葉にすると何だろう、等普段から自分の感情を感じるようになった。」

ピアノ演奏面では、普段の生活で感情を意識化、言語化することで、音楽から感じることも、言語化や形容詞に置き換えて捉えることができるようになったと思う。」

音楽性の変化については可視化できないが、学習者がイメージを持つことができ、感情を込めて演奏できるようになったと筆者は感じ、この変化についてラベリングの有効性を確認した。

#### 2-4) ピアノ学習について

音楽大学やコンクールを受けるため、また演奏会出演の為に1曲に集中して学んでいる人が多いが、これはあまり望ましいことではない。

エチュードに関しては、チェルニー40番からショパンのエチュードに飛び級することも無理なことである。エチュードは或る一つのフレーズの動きを反復することにより、手首、重心、ポジション、そして音楽的な表現を習得する。それぞれのエチュードで取り上げたフレーズは、それぞれの独特の動きが必要であり、一つずつ習得し難易度を上げていくべきである。それをせずしてショパンのエチュードに進んだ場合、次から次へフレーズの弾き方に問題が生じて、完成しない。

これらの身体の使い方を習得したうえで、ポリフォニーの弾き方を学び、これが基礎となり古典派やロマン派、そして近現代へと進むのである。その際にその作品の書かれた時代、形式など意識して弾かなければならない。それぞれの時代の美意識が何だったのかを知らずして弾いたことにはならない。



### 【第3章】 ヨハン・セバスチャン・バッハについて 再学習の勧め

章立ての最後に「バッハについて」を置くことは、構成として唐突であるが、バッハを避けて学ばずにいる学習者が多いため、その大切さと素晴らしさを述べ、再学習を提案する。

「バッハは上手く弾けないが、ショパンは得意」と言う人が時々居るが、これは大きな勘違いである。ポリフォニーは音楽の基本であり、バッハの作品を避けて、古典派、ロマン派、そして近現代の作品でも弾けることはない。筆者は「バッハは無感情に弾きなさいと指導された」という多くの学習者と出会っており、そのような指導者のもとではバッハを嫌厭する人は増えるばかりであろうと考える。

バッハはバロック音楽の作曲家である。バロックとは「いびつなまたは球根に似た形の真珠を意味するポルトガル語の Barroco に源を発し、その特性は『感情表現に向かう姿勢』であり、その態度の根底には悲しみ・感嘆・喜び・不安・怒り・希望・平静など、区別可能な精神や感情の状態が存在する。」

バッハの装飾音符およびテンポについては、大きな領域であるのでここでは触れず、「カンタービレの奏法」に着目し、バッハの「無感情」という印象を払拭する。

バッハは楽譜「インヴェンションとシンフォニア」の冒頭に「クラヴィーア愛好者、とくに熱心に授業を望む者に、(1) ただ2声部を正確に弾くことを学ぶだけでなく、さらに進んで(2) 3声部を正しく適切に用いて、良いインヴェンションを獲得するだけでなく、それをうまく演奏し、特にカンタービレの奏法を会得し、作曲についての予想を知るためにはっきりとその方法が示された正しい入門書。」とサイン付きで書いている。(なお、ヘンレ版ではインヴェンションを創意、アイデアの意味の ideas としている。)

アルベルト・シュヴァイツァーは、著書「バッハ」で「カンタービレの奏法」はクラヴィコードでのみ可能なため、この曲集はチェンバロのためではなく、クラヴィコードのために書かれていると述べている。

「弦をはじいて音を出すチェンバロは、弾き方によって音色や音量を変化させられなかったが、クラヴィコードは金属のヘラで弦をたたいて音を鳴らすため、多少の音量の変化をつけることができた。1700年ごろ、鍵盤を押すと鍵盤の先についている『突き上げ棒』がハンマーレバーを押し上げて、ハンマーヘッドが打鍵する仕組みの「レバー突き上げ式〈シュトースツンゲンメヒャーニク〉」ピアノがバルトメオ・クリストフォリによって作られた。この楽器は強弱の変化がつけられ、このピアノを受け継いだ製作者ジルバーマンは2台のピアノを1726年にバッハに見せる(平均律1巻は1722年、2巻は44年に作曲)。そして1733年にバッハにピアノを贈呈したが、バッハはこのピアノを批判したという。バッハは細部のニュアンスが表現できるクラヴィコードを愛好していた。1747年にはジルバーマンのピアノを試奏したが、



平均律 1 巻 2 巻ともこのピアノで作曲しなかった。」（「ピアノ大全」より要約）

シュヴァイツァーは、現代ピアノはバッハが夢見た楽器とは思われなくなったと述べたうえで、現代ピアノで弾く際の強弱について、各声部が他の声部に対して明瞭に浮かび出て、その初めから終わりまでの経過が、聴く人が努力なしに捉えられるべきであると述べた。

「バッハの音楽は、大きな線をあらわすための建築学的な強弱法と、これと併行しながらその線に鮮やかな生気を与える細部の強弱法を区別することによって演奏の各部分が澁澁と表現されていたため、その演奏がその時代の人々を魅了した。」シュヴァイツァーはバッハ自身が強弱を書き入れた作品「イタリア協奏曲」「半音階的幻想曲」を挙げ、ペリオードは非常に長く、「転換が現れるのは、曲の展開のなかにいちじるしい切れ目の存在する場合に限られる」と報告している。（浅井真男・内垣啓一・杉山好等はペリオードを“楽段”と訳しているが、期間を意味するところから、“旋律や主題の基礎を作る構造”を指していると筆者は考える。）

「平均律クラヴィーア曲集」第 1 巻巻頭に「すなわちすべての全音と半音の調、もしくはド、レ、ミによる長 3 度とレ、ミ、ファによる短 3 度による、プレリュードとフーガ。学習熱心な音楽を勉強する若者のために役立つように、そしてすでに、それによって習熟した人たちの特別な楽しみのために」とバッハは書いている。平均律はすべての音程がほぼ等しい「より良い調律」を意味する。それまでの中全音率は、長短の 3 度を純正率の 3 度と同じにするために、5 度を少し狭く調律し、3 度は美しく響くがその代わりにうなりの生じる音程がでてしまっていた。

「ヴァイマル宮廷のオルガニストだったバッハは、楽長ドレーゼ没後の後任になれなかったために、ケーテン宮廷楽長になる決心をしたが、ヴァイマル公は解任を認めず 1717 年に彼を拘禁した。そのヴァイマル城の拘留用の小部屋で彼は楽器に対する様々な問題を検討する。」その後、1720 年に妻マリア・バルバラの死、そして 1 年半後のアンナ・マグダレーナとの再婚という幸福な時間を経て、1722 年に第 1 巻を 1744 年に第 2 巻を完成させた。「バッハは自分の作曲領域全体を、それまでとは別のやり方で解決しようと考えた。（中略）《平均律》は物理学上の問題を意味しており、この曲集は学習者の為の作品として受け容れられた」とドイツの音楽学者・指揮者のペーター・ギュルケは述べている。

このようなところから、《平均律クラヴィーア曲集》は教則本であり、面白みのない作品であると考えられる可能性はある。しかしバッハ自らが「特別な楽しみ」の為としているように、テーマ・対旋律・間奏、すべてがそれぞれ美しい線をなし、その上の計画的な構成力の素晴らしさは教則本を超えた芸術作品であることは間違いない。

シュヴァイツァーは《平均律クラヴィーア曲集》のフーガについて、主題だけが浮き上がり他のオブリガートが犠牲になりすぎはいけない事、またフーガの始めと終わりの論理的構成を持った部分では、主題もオブリガート声部もすべて同等の主張をもち、そのなかでより主題は主張が強いこと、またヴィアンナ・ダ・モッタの論文を引用し、「いつも広い段丘状の層をなしながら積み重ねられる」と述べている。そして、主題が最初は弱く弾き始め徐々に強くすることや、また強弱で曲に感情の波をつけようとする事は、曲の性格を曲げると述べている。

つまりテーマは大げさな陰影を付けることなく、その性格を貫く統一感のある音色が必要であり、ドゥックス（主題）とコメス（属、または下屬調での応答）の力関係を意識する。対旋律は弱くなりすぎずに、程よい力関係でテーマと上手く絡み合い、ポリフォニーの面白さが感じられなければならない。各声部がきちんとしたラインを作っていることを尊重して、特にフーガの最初と最後は尊厳をもって十分な音量とバランスで弾くべきである。フーガの硬直性を和らげる間奏は必ずと言ってよいほど大変美しく、十分な表情をつけて奏すると良いであろう。

市田義一郎は著書「バッハ インヴェンションとシンフォニア」で、歌うような演奏なしには機械的で無味乾燥な自動ピアノと化してしまうと述べ、「バッハ 平均律クラヴィーア I 解釈と演奏法」のなかで「構成面の正しい把握によっておのずから考えられるであろう必然的なディナーミクの摘出を、読者自身の手によって行われるよう希望している」、「バッハの音楽は緻密に設計され、計画された音建築であり、つねに調和、均衡、対象、安定といった建築学的な原理のもとに組み立てられ、動機的処理においても主題から微細な動機断片にいたるまで、そのすべてが有機的な動機展開に基づいている。」と述べている。

歌うように演奏するという事は、テンポ・ルバートや極端な陰影をつけることではなく、テーマはその音列やリズムの形からそのテーマに相応しい音楽的な表情を選ぶが、常に尊厳をもって弾くとよいと筆者は考える。それはバッハの音楽が計算された建築物のようであり、足元の揺らぐような危うさでは表現できない。作品を分析し、テーマや対旋律の厚みや位置から構成を考え、対旋律の強弱は十分に計算するべきである。すなわち色々な声部に登場するテーマと、間奏、ゼクエンツ、ストレッタなどの色々な見せ場が楽曲の中に建てられているゴシック建築のような壮大さを見せる彼の作品は、その力関係を十分に計算して演奏するべきである。現代ピアノで奏する場合、そのテーマと対旋律はその性格に適した音質を選ぶことにより、より立体感のある空間が作れると考える。

アンドラー・シフはペダルについて、対位法と声部進行の鮮明さのための、不明瞭にならないような慎重なペダルなら可能であると考え、バッハはモノクロでなく、色彩に溢れ、どの調も一つの色に対応している、と加えているのは興味深い。

ギュルケは「《平均律クラヴィーア曲集》の楽器の選択は演奏家に任されて」おり、細かいニュアンスを表現するには「チェンバロとオルガンはレジスターによる音の変化を別とすると、それぞれに限界もあるので、（中略）バッハが好んでいたクラヴィコードもひとつの候補になるといいだろう」と述べている。

最後にシュヴァイツァーの言葉を引用する。

「『平均律クラヴィーア』ほど、バッハが自己の芸術を宗教と感じていたことをよく理解させてくれる作品はない。彼が描写するものは（中略）生を超越していることをあらゆる瞬間に

自覚している精神 — 最も激しい悲しみと最も底抜けの朗らかさなどの極度に対立した感情を、いつも同一の超然たる根本的態度によって体験する精神 — が感じ取る生の実在なのである」「この作品があのように我々の心を感動させるのは、曲の形式や構成のゆえではなくて、このなかに映し出されている世界観のゆえなのである。『平均律クラヴィーア曲集』は楽しみを与えるのではなく、宗教的な感化を与える。喜び、悲しみ、泣き、歎き、笑い — すべてが聴くものに向かって響き寄せてくる。しかしその際にわれわれは、このような感情を表現する音によって、不安の世界から平安の世界へと導き入れられ、あたかも山間の湖畔で底知れない深さをたたえた静かな水面に山や森や雲の映る姿を眺めるときのように、現実を見るのである。」

このシュヴァイツァーの言葉が示すように、『平均律クラヴィーア曲集』は非常に精神性が深く、人間のあるゆる心の綾を表現するための音楽性を生涯かけて追及するべき作品である。それは私情で語られている世界ではなく、数字のような概念の美しさであり、生々しい人間の感情が存在しながらも、そこには一個人でなく、すべての人が入り込める世界があるように筆者は感じる。バッハを嫌厭し勉強せずにいる人が多いことを残念に思い、筆者自身も含めより深く研究する価値と必要を感じている。筆者は、またフランス組曲と呼ばれケーテン時代に作曲されたと考えられる「クラヴサンのための6つの組曲」を弾くことも大切と考える。組曲というのは「17世紀の吹奏楽師たちによって、色々な国の舞曲をつなぎ合わせて演奏された」ものである。クラヴィーア曲集では一種の変化が起きているが、バッハはそれぞれの舞曲に「音楽的人格」を与えたとシュヴァイツァーは述べている。この舞曲のリズムを知ってから平均律に進むことを薦める。

## 【終わりに】

楽譜を深く読むことは、文章の行間を読むことと同じである。音楽はそれを音で表現していく。筆者は音楽大学で既にある程度弾けるようになったと思っていたのだが、ヨーロッパに渡ったときに愕然とした。西洋音楽はヨーロッパの言葉であり、日本人の自分には到底行間を読むなどという次元に近づくことができないと感じた。本来、音楽は言語を超えたものであるから自分は普遍的な想い、心の機微が足りないのだろうと落ち込んだ。その後、幸せなことに大変厳しく細かいレッスンを受けることができ、今日の自分があるのだが、人は何かの「縁」がない限り、自分が行間を読むことができているということに気づくことはないのだと思う。教え始めて日の浅い生徒、また1回だけのレッスン受講者の人たちには、筆者がレッスン時にこだわっていることがよく理解できないだろうと感じることがある。

行間を深く読めないのは悲しいことである。人の心を深く感じられないことは残念である。深く感じられないままで、よいのだろうか。

音楽の学びは人の心を理解しようと努め、共感点を見つけ、それを音に実現していくことだ。

巨匠フェヴリエやラローチャのレッスンも、まさにその音との取り組みであった。心を表現するために一つ一つの音と向き合っていくその積み重ねに時間をかけ、発表の場ではそれが大きな感動となり、人の心を浄化してく。それが芸術というものではないだろうか。作品に対して尊敬の念をもって接すれば、その美しさになお感動し、その作品に出会った喜びが倍増する。

音楽活動、とりわけクラシックは日本の経済活動に直接響くものではない。しかし人間の心の支えとなり、豊かな心で生きていくことができる。もし音楽がなかったらなんと殺伐とした日々になることだろうか。筆者はまだまだ研究が足りているとは言えないが、音楽の大切さについては声を上げて訴えたいと考える。

この執筆の脱稿前日、沖縄で沖縄県立芸大と琉球大学のフレンドシップコンサートを行った。沢山の人が足を運んでくださり、筆者を含め会場の皆が感動的なひと時を過ごせたように思う。この機会を与えられたことに心から感謝し、社会の芸術への理解と関心がますます広がることを切に願う。

執筆に際し、「ピアノの発音機構と音色」の実験データ解析に理科教育の柄木良友先生、「心理測定尺度」について心理臨床科学コースの金城志麻先生にご協力を頂きました。心より御礼申し上げます。

## 【参考文献】

- 中村紘子 1987 「チャイコフスキーコンクール - 10 -  
なぜバッハをショパンのようにひいちゃいけないの 東京：中央公論社
- ジョセフ・レヴィーン 中村菊子訳 1981 「ピアノ奏法の基礎」 東京：全音楽譜出版
- ジョルジ・シャンドール 岡田暁生 監訳 2005  
「シャンドールピアノ教本 身体 音 表現」東京：春秋社
- トーマス・マーク 2006 『ピアニストならだれでも知っておきたい「からだ」のこと』  
東京：春秋社
- 林美希 2012 「よくわかるピアニストからだ理論」 東京：ヤマハ・ミュージックメディア
- バーバラ・コナブル 2000 「音楽家ならだれでも知っておきたい「からだ」のこと  
アレクサンダー・テクニークとボディ・マッピング」 東京：誠信書房
- 大島富士子 2009 「正しい楽譜の読み方 バッハからシューベルトまで～ウィーン  
音楽大学インゴマー・ライナー教授の講義ノート～」 東京：現代ギター社
- Anders Askenfelt, Eric Jansson 1990 Five lectures on the Acoustic of the piano  
Royal Swedish Academy of Music
- 中村勲・鈴木英男 1993 「ピアノの発音機構と音色」(日本音響学会誌 49 巻 3 号)
- 吉川茂 1997 「ピアノの音色はタッチで変わるか—楽器の中の物理学 東京：日経サイエンス

- 古屋晋一 2012 「ピアニストの脳を科学する 超絶技巧のメカニズム」東京：春秋社
- 安達大輔 2008 「1920 - 30年代ソ連のピアノ奏法理論に見る、意識による身体の統御可能性をめぐる議論について」SLAVISTIKA XX I V
- 原田英代 2014 「ロシア・ピアノリズムの贈り物」東京：みすず書房
- ジャン・ファシナ 江原郊子、栗原詩子 訳 2004  
「若いピアニストへの手紙」東京：音楽之友社
- 新村出 1984 広辞苑第三版 東京：岩波書店
- 湊美智子 服部雅史 2011 「音楽による気分誘導法の批判的検討」  
認知心理学研究 第8巻第2号
- アルベルト・シュヴァイツァー 浅井真男、内垣啓一、杉山好 訳 1958  
「シュバイツァー著作集 第13巻「バッハ」(中) 東京：白水社
- 市田義一郎 1971 「インヴェンションとシンフォニア 解釈と演奏法」東京：音楽之友社
- 市田義一郎 2012 「バッハ 平均律クラヴィーア I 解釈と演奏法」東京：音楽之友社
- 園田高弘 2005 (執筆は2003) 「平均律クラヴィーア曲集 第1巻(2)」東京：春秋社
- 岳本恭治 2011 「ピアノ大全 1、ピアノを読む - ピアノの誕生とその改良をめぐる歴史 - 」  
東京：ヤマハ・ミュージック・コーポレーション
- 柴田南雄・遠山一行 1996 ニューグローヴ世界音楽大事典第13巻 東京：講談社
- ペーター・ギュルケ 2012 「バッハ：平均律クラヴィーア曲集全曲」  
プログラムノート 東京：ユニバーサル・ミュージック・クラシック
- アンドラーシュ・シフ 2012 「バッハ：平均律クラヴィーア曲集全曲」  
プログラムノート 東京：ユニバーサル・ミュージック・クラシック