

成人用ピアノ入門教材の比較研究(2)

—— 5音内の練習と発展の仕方について ——

杉 山 知 子

I はじめに

保育者養成におけるピアノ教育は、単にピアノ技術の向上を目指すのではなく、幼児教育にとって必要な音楽性をピアノを通して会得するということに本来の意味がある。しかしそのようなピアノ教育は何をどう教えるかという具体的な教材・指導法の面になると各養成校で千差万別であり、これといった決定的なものがなく模索しているのが現状と思われる。

ところでピアノ経験年数の少ない保育学生にとって、慣れることが伴奏力を左右することは拙稿『幼児歌曲の伴奏に関する一考察(1)(2)』¹⁾において実証された。

この“慣れる”内容は、楽譜に慣れる、幼児曲に慣れるなど視覚的・心理的な面と、もう1つ、鍵盤把握という技術的な面が考えられる。この鍵盤把握は、両手10本の指が独立して動くことと共にピアノを弾く上での基本的な技術である。特に5指が5音に対応した状態での鍵盤把握はその後の鍵盤理解につながる最も基本的で重要なことと考えられる。この5指内における鍵盤把握をするためには指と鍵盤の関係を視覚でなく、感覚として覚えていかなければならない。ピアノの初歩者にとって自分の指や鍵盤を見ないで弾くことは大変むずかしいことと思われるが、筋肉感覚として5音を把握するためには視覚に頼らないことが大切だと思われる。見ないで弾くことに慣れ、鍵盤の幅、指の間隔のとり方などを視覚的にでなく、筋肉感覚として覚える必要があるのである。

この筋肉感覚として覚える最も基本的なこととして1本の指が1つの鍵盤に対応するという5指対5音の

対応関係把握の練習があげられる。そこで今回は研究²⁾(1)に引き続き、アメリカで出版されている成人用ピアノ入門教材9種類について、片手5音内での練習課題がどのようになっているか、そして5音外への音の拡大の仕方はどうかを中心に比較検討する。

II 教本の全容

- Ernest Schelling 他3名『Oxford Piano Course』
1929年
- John Thompson 『Adult Preparatory Piano Book』1・2・3 1943年
- John Schaum 『Adult Piano Course』
1・2・3 1946年
- Michael Aaron 『Adult Piano Course』
1・2 1947年
- Ada Richter 『Piano Course —The Older Student』1・2・3 1956年
- Robert Pace 『Music for Piano — for the Older Beginner』 1967年
- Bastien 『Beginning Piano for Adults』
1968年
- Mark Nevin 『Piano for Adults』1・2
1969年
- Glover 『adult piano student』1・2
1970年

上記の9教本について、(1)使用音域、(2)構成の面から教本全体についてみる。

図 1. (イ) John W. Schaum

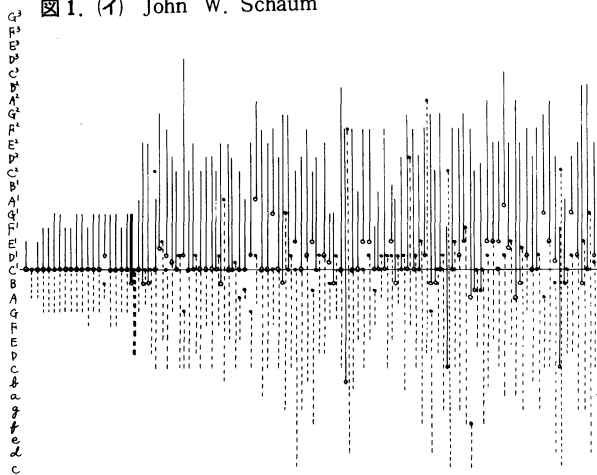


図 1. (ロ) Bastien

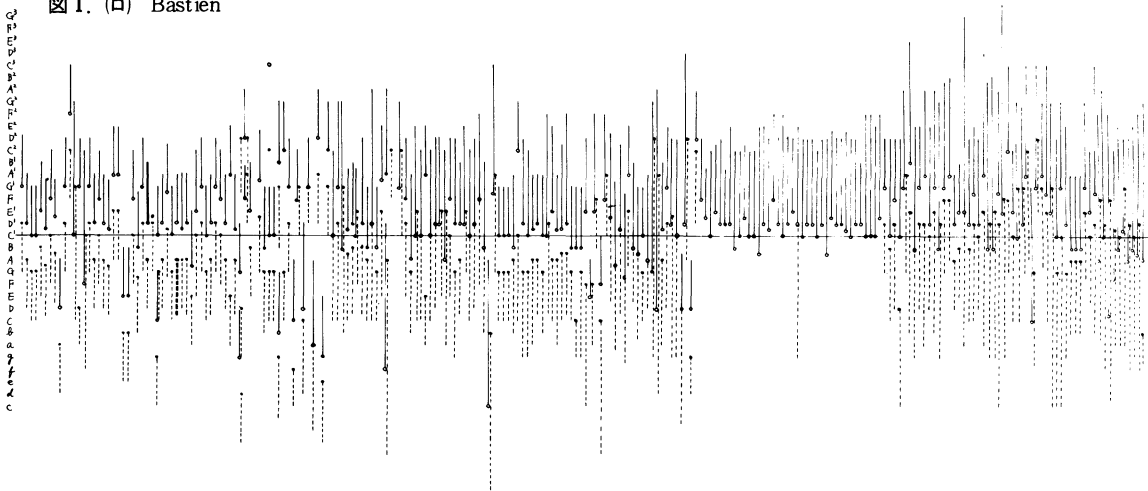
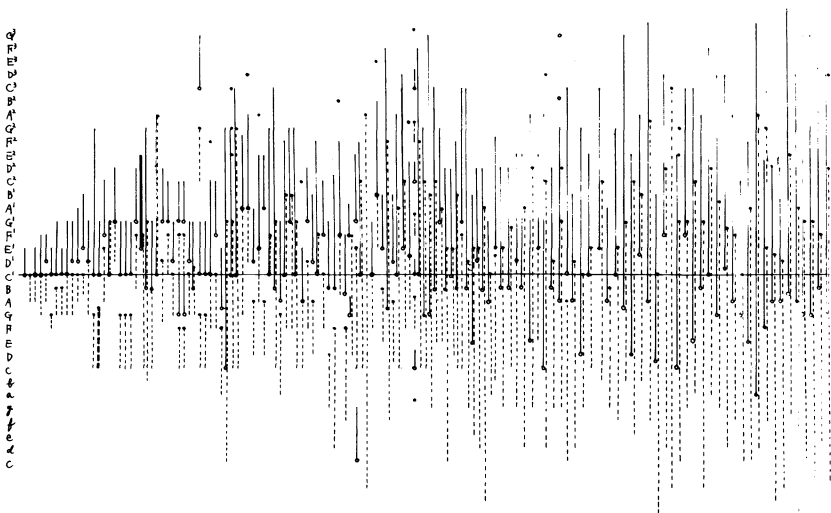


図 1. (ハ) John Thompson



(1) 使用音域

教本別に使用されている音域を調べた。そして曲の提示順に右手左手各音域を音域グラフとして表わした。ここではその音域グラフから代表的なものとして、シャウム、バスティェン、トンプソンの3教本についてみる。図1(イ)はシャウムの『Adult Piano Course』1・2・3にみられる使用音域である。実線——は右手音域で○印はその最低音を示し、破線……は左手音域で●印はその最高音を示す。このグラフから、両手とも中央一点ハ音(C¹)を中心として右手は高音域へ、左手は低音域へとそれぞれ広がっていることがわかる。そしてその広がり方は、右手の部分と左手の部分がほぼ同じになっている。また実線・破線の太くなっているところで5音よりの拡大が始まるのであるが、拡大後の音域は最後までほとんど変わらない。アーン、ネヴィン、リヒターの教本もこれと同じような音域グラフを示す。

次に図1(ロ)についてみる。これはバスティェンの『Beginning Piano for Adults』にみられる使用音域である。

(イ)のように中心になる音というべきものはなく、常に鍵盤のいろいろな位置に移動している。しかも両手が無関係に移動するのではなく、右手が高音部の方を弾くときには左手も高音部の方を弾くというように互いに関連をもって平行的に移動している。そして1曲1曲の使用音域は比較的狭く、2オクターブ程度である。教本最後の3分の1くらいになって3～4オクターブへの広がりをみせている。このような音域グラフを示すものにはオックスフォードとベースの教本がある。これは本研究(1)の黒鍵使用の仕方において、調号分散かつ全調提示型に分類された3つの教本と一致していることになる。

次に図1(ハ)についてみる。これはトンプソンの『Adult Preparatory Piano Book』1・2・3の使用音域である。このグラフは(イ)と同じく中央一点ハ音(C¹)を中心としている。C¹を分岐点として右手が高音部を、左手が低音部を弾く形になっている。しかし曲が進むにしたがってC¹をはさんで右手は低音部を、左手は高音部

をも弾くようになり、1曲の中で両手の共有する音域が広がってくる。また左手が右手をとり越えて1～2音弾くことも多い。

(2) 構成

9教本についてそれぞれを構成している曲の内容がどのようなものであるかを調べた。この場合、楽しい感じの曲とか暗い感じの曲というように1曲毎の内容を形容するのではなく、いわゆるテクニック練習の曲か、あるいはメロディックで歌うような曲とかいうように大きく2つの内容に分けて考えた。この2つの内容のものを配列するやり方としては次のように分けられる。

①初め運指練習の曲で次第にメロディックな曲がふえるもの。バスティェン、リヒター、ネヴィン、オックスフォードの各教本がこの構成になっている。初め何曲かは指を独立してスムーズに動かすための機械的な練習曲であり、徐々にフォークソングや交響曲を編曲したものなどメロディックなものになる。

②メロディックな曲が中心のもの

初めから終りまでフォークソングなどメロディックな曲であり、そのあい間にドリル的な短い運指練習曲が織り込まれているものである。このような構成のものとしてはアーンとベースの教本があげられる。

③運指練習が中心のもの

これはグローバーの教本である。②とは逆に、テクニック練習のための短い曲が大半を占め、それらのあい間に歌曲や交響曲を編曲したメロディックな曲が散らばっているものである。曲の割合からいえばこのように運指練習曲が多いのだが、1曲1曲が短いので、エチュードという印象はあまり受けない。

以上のように構成の仕方は様々であるが、9教本ともに共通していることはメロディックな曲の素材の求め方である。すなわち、どの教本もフォークソングや交響曲などを基として編集者が編曲したり、あるいは新たに作曲したりしているという点である。また、テクニック練習といっても入門者のそれであるから、ツェルニーやバイエルの練習曲よりはるかに短く、もっと基本的なものである。

Ⅲ 5音内での練習について

Ⅱにおいて9教本の全体像が把握できたので次に、片手5音内での練習教材についてみる。

先に述べたように、指や鍵盤を見ないでピアノを弾くためには、まず指と鍵盤の対応を筋肉感覚として把握しなければならない。そのために5音対5指の対応練習が重要な意味をもってくる。そこで5音内の曲がどのような内容になっているか調べた。各教本にどのくらい5音内の曲があるかについては表1の通りである。また図1においては太い実線・破線で初めて5音以外の音へ広がりを見せる曲になるので、その前までの曲が5音内ということになる。表1からは各教本の5音内の練習曲数に大きな差が認められる。また左右

クスフォードの5教本がこの練習順序をとる。まず、右手左手別々の曲があり、次に両手で弾くのだが、同時に両手を用いることはなく左右のどちらか一方が弾くという曲、そして両手で同時に弾くという進め方である。この左右どちらかが弾く交互奏にも楽譜1、楽譜2の2種類がある。つまり楽譜1は1つのメロディーを両手で分担して受けもつものであり、各メロディーにより右手と左手の受けもちが不規則に変わるものである。これにはシャウム、アーロンが属し、分担奏とする。楽譜2は右手、左手の部分が明らかに分かれており、片手ずつの練習を1つにまとめたようになっている。これは交替奏とし、オックスフォードがこの形態になる。また分担奏、交替奏の両方あるものとし

表1 5指対5音の練習曲数

	右 手 数	左 手 数	全 曲 数
オックスフォード	5	4	110
トンプソン	22	14	134
シャウム	19	19	100
アーロン	20	18	87
リヒター	10	10	117
ベース	1	0	81
バスティエン	25	31	249
ネヴィン	6	11	99
グローバー	40	29	241

の手で5音内の曲数が異なるものが多い。今回5音内の曲として調べる際には左右手のうち曲数の多い方とした。なぜなら、片手だけ5音外へ広がった時点ではまだ音の拡大が定着せず、その後また5音内に戻る場合があるので、両手とも5音外へ広がるまでは5指対5音と考えてよいと思われるからである。

(1) 5音内での両手の用い方

9教本において5音内での両手の練習の仕方は次のようになる。

①片手奏→両手交互奏→両手同時奏

シャウム、トンプソン、ネヴィン、アーロン、オッ

クスフォードとネヴィンがあげられる。

②両手による交互奏→両手同時奏

バスティエンとリヒターの教本は楽譜上では初めから両手使用になっている。しかし同時に弾くのではな

楽譜 1

楽譜 2

く、楽譜2のような交替奏である。だから実際には片手練習の意味合いも含んでおり、左右手の楽譜を便宜上、同一にしたと考えてもよいと思われる。

③片手奏→両手同時奏

左右片手ずつの練習後すぐに両手同時に弾くものである。この形態のものはグローバーである。

④両手同時奏からはいるもの

ベースの教本は1曲目より右手は単旋律を、左手は三和音を弾く両手同時奏となっている。そしてその後も右手旋律、左手和音という曲が多い。

(2) 5音内における音の流れ方

5音内での音と指の用い方は平行型(↔又は↔)と反進行型(↔又は↔)の2つに分けられる。

平行型は左右の音の流れが同じ方向であり、したがって指使いは右手1→5に対し、左手は5→1と逆になる。また反進行型は音の流れは逆になるが指使いは同じになるものである。平行型にはバスティエン、ベース、オックスフォード、グローバー、リヒターの5教本があり、反進行型にはシャウム、アーロン、ネヴィン、トンプソンの4教本がある。図1(イロイ)の5音内の曲(太線まで)の使用音からも明らかのように、シャウム、トンプソンなど反進行型のものには中央一点ハ音(C⁴)を中心として両脇に広がっている。また平行型のものについてみると、常に一定鍵盤での練習となっているグローバーとリヒター、それに対し、様々な鍵盤位置に移動しての練習となっているバスティエン、ベース、オックスフォードと2種類に分けられる。

(3) 同一曲内でのポジションの変化

指と鍵盤との対応関係はくずれないが、全体的な手の位置が変わる場合について調べた。リヒター、ネヴィン、オックスフォード、ベースについては5音内においてポジション変化の曲がない。それ以外の教本についてみると次のようになる。

シャウム

18曲目に半音階練習があり、この時にポジション移動をする。

トンプソン

7曲目に左手が右手を越えて高い音を1音弾く。

14曲目では右手が1オクターブ高いポジションへ移動する。

バスティエン

12・14・28曲において両手とも1オクターブ低い方へ移動する。

グローバー

2度・3度・4度・5度の音階練習の際に1音ずつ高い方へ移動する。

アーロン

6曲目に左手が1音ずつ低い方へ移動する。

8曲目ではアルペジオで左手が右手を越えて高い音を1音弾く。

9曲目では両手による音階(4・3・2・1・1・2・3・4の指使い)で1オクターブ高い方へ移動する。

18曲目では右手5度、左手3度移動。

20曲目では両手とも1音ずつ高い方へ移動というように、9教本の中ではアーロンのポジション変化が多い。

(4) 音符と拍子

5指対5音の対応練習において提示される音符と拍子は表2のようになる。

表2 5音内に提示される音符と拍子

	音 符 (提示順)	拍 子					曲 中	
		2/4	3/4	4/4	6/8	5/4		多拍子
オックスフォード				5			5	
トンプソン		7	6	9			22	
シャウム		1	5	13			19	
アーロン		1	6	12	1		20	
リヒター		2	1	7			10	
ベース				1			1	
バスティエン		4	4	15	5	1	2 ⁶ / ₄ と ⁷ / ₄ と ³ / ₄ と ⁴ / ₄	31
ネヴィン		1	4	6			11	
グローバー		10	7	23			40	

このように音符は、9教本とも♪が中心であり、バスティエン以外は♪・♩・♪と♪より長い音価のものへと進んでいる。バスティエンは♪のあとに♩が提示される。このように提示順は多少異なっているが、用いられる音符はほぼ似かよっている。

一方拍子は $\frac{2}{4} \cdot \frac{3}{4} \cdot \frac{4}{4}$ が主であり、普通によく用いられる $\frac{6}{8}$ はアーロンに1曲とバスティエンに用いられているだけである。バスティエンは $\frac{5}{4}$ とか多拍子もとり入れており、 $\frac{4}{4}$ を主としながらも拍子の種類は最も多い。 $\frac{2}{4} \cdot \frac{3}{4} \cdot \frac{4}{4}$ についてその配分の仕方を見ると、どの教本とも $\frac{4}{4}$ が多数である。中でもトンプソンは $\frac{2}{4} \cdot \frac{3}{4} \cdot \frac{4}{4}$ の3つの拍子に比較的均等化している。

(5) 和音

5音練習内で和音がどのように用いられるかについてみる。シャウムとネヴィンは和音は用いられない。

トンプソン

21曲目最後の左手が3・5指の重音。22曲目では左手に2・4指、1・5指の重音というように左手に重音が用いられる。

バスティエン

32曲目に両手にIとV₇のコードが出てくる。ただしリズム練習の形ではこれまでも提示されている。

リヒター

7曲目・10曲目で両手に、8曲目では左手に和音が示される。

アーロン

15・16曲目左手に、17曲目右手に提示され、両手とも1・2指、1・3指、1・4指；1・5指という重音である。

グローバー

1・2指、1・5指の重音として21曲目左手に、22曲目右手に提示される。

オックスフォードとペースについては5音内の曲数が少ないので省略するが、各教本ともに右手よりも左手の方に和音は多く用いられるようである。

(6) 曲の長さ

5音内の曲の長さについては表3のようになる。

長さがいろいろに分かれるトンプソン、ネヴィン、

アーロンといった教本、2・3種類の小節数に限られる。リヒター、シャウム、バスティエンの教本、またバスティエンのように短い曲に集中するものと、シャウムのように比較的長い曲のものというように様々である。

表3 5音内の曲の長さ

	4小節	5小節	8小節	12小節	14小節	16小節	17小節	20小節	24小節	32小節	曲中
オックスフォード	5										5
トンプソン	1		13	2	1	3				2	22
シャウム			4			13				2	19
アーロン		1	6	1		11			1		20
リヒター			9			1					10
ペース			1								1
バスティエン	10	2	19								31
ネヴィン	2		2			4	2			1	11
グローバー	5		32	1		2					40

IV 5音以外への音の拡大化

1本の指が1つの鍵盤に対応して曲をつくる場合、両手で10音内という非常に限られた音楽になる。そこで豊かな音楽内容へと発展させるためには、1本の指が1鍵盤に固定するのではなく、指の拡張・縮小・交叉置き換え・跳躍などにより、いろいろな鍵盤にスムーズに移行する必要がある。このように指と鍵盤の対応関係が打ち破られ、音楽的広がりへと発展すること、つまり指の5音よりの逸脱がどのように行われるかについて各教本をみる。

① 5音外への発展開始時期

図1(イ)(ロ)(ハ)において実線・破線の太くなっているところがそれぞれ右手・左手の逸脱の始まりを示している。(イ)のシャウムでは両手とも20曲目に初めて逸脱しており、(ロ)のバスティエンでは右手26曲目、左手32曲目で逸脱が開始している。また(ハ)のトンプソンでは右手23曲目、左手15曲目になっている。他の6教本についても逸脱開始になる曲数は表1の曲数の次のものに

なることがわかる。これからオックスフォードとペースが特に早く逸脱し、ペースでは5指対5音の練習がなくてすぐに5音外へ広がっている。

② 逸脱の方法とその後の発展の仕方

表1から明らかなように、逸脱開始は左右同時のもの、右手が先にあるもの、左手が先にあるもの、すぐに逸脱するものなど様々である。ここでは逸脱の仕方について、主に単音によるもの、主に和音によるもの、単音・和音混在のものに分けて考えてみた。

① 単音による逸脱が多いもの

シャウム

初めての逸脱では右手は1指が1音広がり、左手は2つの音のポジションが変わる。その後も両手ともメロディーの中で指の拡張や縮小、置き換えによる音の広がりをみせている。

トンプソン

最初の逸脱は左手の方が早く、左手2指が1指を越えて半音高い音を弾く。しかしその後は5音内の音だけにとどまり、次に逸脱するのは右手と同じ23曲目である。そしてこの23曲目以降に両手ともメロディーの中に6度や7度音程を1-5指で弾く形が出たり、1-2指、5-4指間の拡張の形で音は拡大される。

ネヴィン

これも最初の逸脱は指の拡張であり、音階を弾くことによる指のくぐりも比較的早く表われる。すべてメロディー内で逸脱され、和音では出てこない。

② 和音による逸脱が多いもの

バスティエン

右手は一番最初は単音で1指が拡張するが、次からはV₇コードによる1指拡張となる。左手もV₇コードで5指が広がり、このV₇コードによる拡張がしばらく続いた後に左手が右手をとび越える交叉練習となる。そしてポジション移動練習後、6度音程を1-5指で弾いたり3度音程を4-5指や3-2指で弾く練習が両手に表われる。このように音の拡大の仕方が一定の秩序をもって進められている。

グローバー

両手ともV₇コードで右1指、左5指の拡張が行なわ

れる。その後は両手とも6度や7度音程を和音として練習し、続けて単音として弾く課題になっている。この場合、ドリル的に順序立って指の拡張練習がはかられている。

オックスフォード

両手ともV₇コードで指の拡張が行なわれ、メロディー内の左右の交叉も表われる。しかしメロディー内での指の拡張・縮小などは和音でのそれらが充分できた後に表われる。

③ 単音・和音の混在した逸脱のもの

リヒター

最初の逸脱は両手とも音階による指のくぐりである。右手はその後ポジションの変化やメロディー内での指の拡張、和音による拡張が1曲ごとに別の形で表われる。左手も和音・メロディー両方の拡張がみられるが、和音によるものの方が比較的多い。

アaron

左手が右手より先に逸脱し、このときには連続する和音での指の置き換えという形で表われるが、その後すぐに両手とも音階練習で指のくぐりになる。そして右手はメロディー内での指の拡張やくぐりが表われ、左手は連続和音での指の拡張や置き換えが表われる。

ペース

これは極端に早く逸脱しており、左手は1曲目、右手は2曲目から始まっている。そして右手はメロディー内で指の拡張が行なわれ、左手はV₇コードの後、連続和音による指の置き換えなどが行なわれる。

このように単音・和音の混在のものは右手が単音・左手が和音による拡張が多い。

V まとめと考察

これまで分析してきたことをまとめてみると次のようになる。

① 教本全体の音の用い方はC¹を中心として両方向に広がっているもの（トンプソン、シャウム、アaron、リヒター、ネヴィン、グローバー）と、中心になる音はなく左右の手が常に平行的に移動しているもの（オックスフォード、バスティエン、ペース）に分けられ

る。そしてこの分け方は当然のことながら研究(1)の調号集中型と調号分散型の分類と同じになっている。

② 5音内の練習曲については表1から明らかなように、9教本ともその割合は少ない。しかし絶対数ではペースのように1曲目で逸脱するものから、グローバーのように40曲あるものまで様々である。このように曲数の多少はあるが、5音内における両手の用い方をまとめると次のようになる。

- 片手奏→両手交互奏→両手同時奏のもの
 - 分担奏……シャウム, アーロン
 - 交替奏……オックスフォード
 - 両方……トンプソン, ネヴィン
- 両手交互奏→両手同時奏のもの
 - バスティエン, リヒター
- 片手奏→両手同時奏のもの……グローバー
- 1曲目から両手同時奏のもの……ペース

③ 5音内での分析をまとめると次表のようになる。

	左右手の音方向	使用音	ポジション変化する曲	音符の種類	拍子の種類	和音	曲の長さ	曲数
オックスフォード		不定	0	3	1	左手に I・V ₇	5曲とも4小節	5
トンプソン		一定	2曲	5	3	左手に重音	8小節が多い	22
シャウム		一定	1曲	5	3	なし	16 "	19
アーロン		一定	5曲	6	4	両手に重音	8,16 "	20
リヒター		一定	0	4	3	両手	8 "	10
ペース		不定	0	3	1	左手に I・V ₇	8小節	1
バスティエン		不定	3曲	6	7	両手に I・V ₇	4・8小節	31
ネヴィン		一定	0	5	3	なし	4・8・16小節	11
グローバー		一定	4曲	4	3	両手に重音	8小節が多い	40

④ 5音外への逸脱の仕方については、主に単音によるもの、和音によるもの、右手が単音、左手が和音というものに分けられる。

- 単音による逸脱が多いもの
 - シャウム, トンプソン, ネヴィン
- 和音による逸脱が多いもの
 - バスティエン, グローバー, オックスフォード
- 右手単音, 左手和音による逸脱が多いもの

リヒター, アーロン, ペース

以上9教本について5音内での練習方法と発展の仕方を中心に分析してきたが、どの教本ともそれぞれ独自の内容をもっており、類似したものをまとめるということにはならなかった。しかし各教本の内容をよくつかみ、指導目的に合った教材を選ぶためには、5音内の練習方法についてさらに分析する必要があると思われる。また5指対5音の対応練習がどの位必要か、そしてその内容はどのようなものが必要か、さらに逸脱の方法についての検討、など今後の課題として残された点も多い。このように教材分析と共に、教材の配列と具体的な指導手順を打ち立てることがこれからの課題である。

注 及 び 参 考 文 献

- 1) 『美作女子大学・美作女子短期大学部紀要』通巻24号
1979年 p. 115～134, 所載拙稿。
『美作女子大学・美作女子短期大学部紀要』通巻25号
1980年 p. 21～30, 所載拙稿。
- 2) 拙稿「成人用ピアノ入門教材の比較研究(1)」『美作女子大学・美作女子短期大学部紀要』通巻27号 1982年 p. 8～19.

(3) この表記のしかたは笠井かほる氏の「ドイツのピアノ教則本の傾向と考察」『音楽教育学・7号』1977年による。

- 大畑祥子「幼児音楽教育成立への課題」『季刊音楽教育研究』1982年 秋号 音楽之友社
- 森田 稔「小専音楽の授業内容と方法の研究」『宮城教育大学紀要』第14巻 1979年
- 和田葉子・日比吉子
松崎 緑・武井百子「保育におけるピアノ指導に関する研究」『日本女子体育大学紀要』10号
1980年
- 西村依子「教材研究」『大阪信愛女学院短期大紀要』14号
1980年
- 山岸麗子「ピアノ演奏の基礎」『東京女子体育大学紀要』
第17号 1982年
- 飯田和子「ベース・メソッドと創造性の育成」『ムジカ・
ノーヴァ』140号 1982年