

# ピアノ教則本についての考察 I

バルトークとレシヨフスキーのピアノメソードについて

吉 名 重 美\*

---

Shigemi YOSHINA

A Consideration of Piano Methods I

---

## I はじめに

今日の音楽教育の一般への普及には、家庭及び小学校中学校における音楽教育の発展があげられる。どの段階においても、音楽をよりよく認識するには自分で音を出し、その音の正確な把握ということが重要である。そして音楽の三要素である「メロディー」、「ハーモニー」、「リズム」を理解するには、ピアノによる教育そして習得が重要である。これらの理由のために、ピアノに初めて接する人の為の指導書が必要になる。

“指導書”という明確な意識のもとでの教則本は、日本では1879年に東京芸術大学の前身である“音楽取調掛”が創設された時、そこで初めて使用された。つまりそこで学ぶ学生のために、唱歌、リード・オルガンそしてピアノが正課となり、そのためにピアノ購入と同時に教則本も輸入された。その教則本が「バイエル教則本」、「ブレディー教則本」であるといわれている。それから現在に至るまでのほぼ一世紀間、外国から種々の初心者用の教則本が輸入されている。日本に教則本が伝えられて以来、特にドイツ生まれの「バイエル教則本」が主流となったが、他の国々の教則本も戦後日本において普及している。そして日本においても、それらの改良また日本人の手による教則本が作られてきている。しかしながら現在の段階では導入法の違いにより、また個人の適性により、どれが一番適しているかという定まった評価はないと考えられる。

大学で教鞭をとる者として、小学校課程等の学生に対して、限られた期間内の最少必要限のピアノ演奏技術

の習得、および上達に種々の教則本（「バイエル教則本」、「メトード・ローズ」、Zieglerの「Das innere Hören」）を使用している。

前述した日本での音楽教育の導入のための教則本として、「バイエル教則本」が輸入されて以来、「バイエル教則本」は日本に根づいてきた。しかしフランスの「メトード・ローズ」が輸入されたり、オリジナルな教則本が作られるようになってから、ピアノ教則本は「バイエル教則本」のみという一辺倒の姿勢は変わってきた。しかしこのような経過の中で、大学生初級用の教則本として「バイエル教則本」を教材として用いたり、また初級用教材としてのオリジナルな教則本の作成においては、その挿入曲には多く「バイエル教則本」の中から抜粋して用いられている。こういう現実の中、いわゆる古いスタイル（「バイエル教則本」、「メトード・ローズ」など）の教則本の意義を考えねばならないと思う。

今回の小論では、前述した古いスタイルの教則本の再発見を考察するうえにおいても、その前に我々の時代に近いところの教則本から研究を始める。何故なら古いスタイルの教則本の意義を考える前に、時代、音楽のスタイルなどの変化、演奏技術の向上により、これらの要求に従って生まれ、そして簡潔な内容と体系的にまとめられた近代的教則本を考えることも必要であると推察される。

近代的教則本といわれている教則本を、ここで列挙してみる。H. Schunzelerの「Klavierschule」や、M. Lueger-J. Dichlerの「Klavierschule」としてBartók-Reschovskyの「Zongola Iskola」などである。つまりこれらの教則本の主張は、Lueger-Dichlerの「Klavierschule」の序文から考えられる。「生徒が生まれついでから親しん

\* 島根大学教育学部音楽研究室

でいる民謡から始まり、段階的に芸術作品を導入していく。この民謡は、これまでの芸術作品を生みだした源泉でもある。自然の状態の音楽から、芸術性高い音楽へと進んでいく<sup>注1</sup>”ということである。自分たちの耳で覚えている小さい時の民謡が、もし教則本の中に取り入れられているならば、何と素晴らしいことではないだろうか。ハンガリーの古い民謡を採譜する中から、教材(教則本)を作り上げた *Bartók-Reschöfsky* の「*Zongola Iskola*」は、そのような実例となっている。この他にもハンガリーにおいては、*Z. Kodály*, *T. Harsányi*, *J. Takács*, *J. Gaál* 達による初学者のための練習本が出版されている。

今回、ここでは近代的教則本の一つとして、*Bartók* と *Reschöfsky* による「*Zongola Iskola*」を取りあげ、*Bartók* と *Reschöfsky* のピアノ教育への指導態度、そして教則本からの指導原理を論及する。

*Bartók-Reschöfsky* の「*Zongola Iskola*」は1913年に出版され、初歩ピアノ教育の導入方法としては、伝統的方法(ハ長調で始まり、ハ音を中心として展開していく)をとっている。この導入方法は、前述した「バイエル教則本」と同じ導入方法である。またこの教則本の邦訳者である谷本一之氏の言葉を借りて言えば、“*Bartók* の創造精神と *Reschöfsky* のピアノ教育に対する卓抜な見識が合わさってきわめてユニークな内容である。”<sup>注2</sup>と述べられている。

*Bartók-Reschöfsky* の「*Zongola Iskola*」は、もし忠実に訳せば“ピアノの学校”と訳せる。しかし一方では、コダーイシステムの理念に基づいてハンガリーの音楽院の人々によって作られた「*Zongola Iskola*」と混同しやすいので、英語版(*L. Russel*の英訳)での標題「*Piano Method*」をこの論文では用いる。序文の最後にふれておくと、ハンガリー語・ドイツ語版をもとにして、谷本氏による「*Zongola Iskola*」の訳本が我が国では出版されているので、筆者は西ヨーロッパ、アメリカ合衆国の音楽教育の為に、特に英語圏の人々の為に書かれた英語版をもとにした。何故なら英語版は1967年の出版でもわかるように、その後の指導概念の変化を訳者自身(*Russel*)の考え(指導方法)が *Bartók-Reschöfsky* 版(ハンガリー・ドイツ語版)とは、本質的な部分では変更はされていないが、少しちがった型で試みられていると考えられる。

## II 著者について

*Bartók* と *Reschöfsky* について、簡単に触れておく。

*Bartók Béla* (1881–1945) はハンガリー生まれの作曲

家であり、*Z. Kodály* (1882–1967) と共にハンガリー民族音楽の収集及び研究で世に知られている。1881年にナジセントミクローシュに生まれ、その後ポジョーニに居を移した。先輩の *E. Dohnányi* (1877–1960) から感化を受け、*F. Liszt* (1811–1886) が1875年にブダペストで創立した「王立音楽アカデミー(現在のハンガリー国立音楽院)」に1899年に入学した。1903年にアカデミーを卒業し、1907年にこのアカデミーで教授として教鞭をとった。1940年に渡米し、ニューヨークで1945年に亡くなった。

*Reschöfsky Sándor* (1887–1967) は筆者が彼に関してわかっている範囲で述べると、*The New Grove Dictionary of Music and Musicians* の *Bartók* の項では、“*Reschöfsky's piano school*”<sup>注3</sup>とあり、*Guide to the Pianist's repertoire* で、“*Eminent pianist, pedagogue and composer. Collaborated with Béla Bartók in writing a Piano Method*”<sup>注4</sup>と紹介されている。谷本氏の訳本によれば、1887年にハンガリーのテエメシュヴァールに生まれ、ブダペスト音楽院でピアノ、作曲を勉強する。1945年から58年の間、ブダペスト音楽院のピアノ教授である。ヨーロッパ各地に演奏旅行をし、作曲家として交響曲、協奏品、オペラなど広いジャンルにわたって作品を書いたと紹介されている。現在次の作品が、*Musica Budapest* より出版されている。

1. *Sonata No. 3.* (*Musica Budapest*)
2. 44 *Kleine Klavierstücke über Ungarische Volksmelodien von neun Komponisten I. II.*  
(*Musica Budapest*)
3. *Ungarische Kinderlieder* (*Musica Budapest*)

1の曲は3楽章形式で、1966年に出版されている。2の曲集は、ハンガリーの9人の作曲家の作品を集めての小曲集であり、編集は *Reschöfsky* である。*Bartók* の「*For children*」と同様に短い曲ばかりである。この曲集には彼の作品が5曲、また *Bartók* の作品が4曲挿入されている。

## III 「Piano Method」について

1. 「*Piano Method*」が何故書かれたか、その動機と背景を考えてみる。1907年に *Bartók* はブダペストの音楽アカデミーの教授になったが、和声学、作曲の教授ではなく、ピアノ科の教授であった。その教育の一貫として学生教育用の教材としての教則本を作る必要があったのではないかと考えられる。

教則本を作るにあたっての彼の音楽教育に対する指導原理、または精神を以下に再現してみる。すなわちその

理念を「バルトーク」より引用すれば、「バルトークは20歳から25歳の間に、1、2回した以外は、けっして作曲の授業をしようとはしなかった。ドビュッシーもやはり「音楽とは習うものではない」と考えていた。しかしピアノに関しては、バルトークは優れた教師である。彼のどの生徒達も、彼の忍耐、信念、一徹さに、そして与える曲の構造を重視して、細部にいたるまで目をそそぐ態度については同意見である。しかしそのとき、演奏技術の細部は、あまり問題にすることはなかった。というのは、そのようなことは、演奏者ひとりひとりの自由に任せられるべきことだからである。彼の演奏技術はきわめて個性的であったから、生徒の技術についてとやかくいう資格などないと思ったのであろう。音楽院でのバルトークのレッスンは、かなり水準が高かった。しかし生徒たちにすでに根ずいてしまっている欠陥を敷いたり、また彼らがよりよく訓練されてくることを願うわけでもない。「5本の指」を書いたストラヴィンスキーの場合のように、耳をあらゆる可能性にめざめさせ、初心者たちが長調、短調の聖なるジレンマや、チェルニー式の調性の束縛から開放され、要するに、常套句から脱出することにあつた。バルトークには、自分がそうしたことのために低迷の数年を過ごしさらに、そこから開放されるのに、時間をむだにしたという意識があつた。”<sup>注5</sup>である。

彼の音楽教育への意図は、この本が出版される前に作曲された「For Chirdlen」(1908-09)及び、後に出版される「Die erste Zeit am Klavier」(1929)や「Mikrokosmos」(1926-37)全6巻にもうかがわれる。それはこの教則本の作品を見た場合に、「For Chirdlen」にBartókの初歩のピアノ教育及び子供へのピアノ教育の原点がうかがわれ、この教則本において、それを系統的にまた体系的に構成し、「Die erste Zeit am Klavier」や「Mikrokosmos」で発展させていったのではないだろうかと思察される。

以上の方針のもとで、ハンガリー人のために自分の音楽を教えたい、また幼児と青少年の両用に使用できるテキストを考えたのではないだろうか。これらの考えをもとにして、Bartókは弟子と思われるReschofskyと共に、初期のピアノ学習者への体系的な指導書として、教則本を作成した。作成にあたり、企画編集はReschofskyが担当し、挿入されている曲についてはBartókが作曲した。

またこのBartókの信念(精神)は、Reschofskyもしっかりと受け継がれていると考える。それはReschofskyが「44 Kleine Klavierstücke von neun Komponisten」を編集し、また「Ungarischen Kinderlieder」を作ったことからもうかがわれる。何故ならそれは、「44 Kleine

Klavierstücke von neun Komponisten」の序文「9人の作曲家による44の易しいピアノ曲集はハンガリー民謡に基礎を置いている。これらの各々の曲は、技術的な問題を確実に含んでいるという理由から、ピアノ曲集が編集された。その出発点は厳密に言えば、ピアノニストの全ての技術的な問題を含んでいるBartók-Reschofskyの「Piano Method」である。この曲集は初年度のための曲集であり、「Piano Method」への補足の曲である。初年度においては、演奏技術を確実に自分のものにするのである。”<sup>注6</sup>と書かれてある。そして「Ungarische Kinderlieder」にも、Bartókの「For children」の中にある曲のメロディーに基づき、編曲を行っている。

この項目の最後に「Piano Method」の序文を紹介する。

“この我々のピアノメソッドは、ピアノ技術の全ての基本と初歩の段階を含む、初年度コースのための、ある意味での完全な教材を供給する。この訓練目的の中には次年度コースのためへの教材を進めていくのに、都合のよいようには考えられていない。教材は系統的に分類されている。すなわち各小品は練習曲ですすでに習得した難しい技術を、曲に盛り込むように意図されている。最後の幾つかの小品は例外的である。すなわちそれらは予備練習において扱った技術的難しさを、全て含んでいるからである。我々が示した手の役割のメソッドは、次の課題へ進むためのただ一つの方法であるとは断言していない。しかし多くの偉大な演奏家達の技術が、ここで述べられた指や手首の動きと同じような使い方に基づいている、という事実を喚起するだけである。”<sup>注7</sup>

2. 「Piano Method」の構成と挿入曲について述べる。この教本にはナンバリングがされていないが、8つの大きなタイトルを見ることができる。

・What is Pitch?

Introductory Aural Exercises.

・Notes and Rests.

Rhythm Exercises. The bar. The key board.

The staff. The clef. Position of the body.

Position of the hands. Exercises with hands separately. Legato and Non-legato Exercises.

・Wrist exercises.

・Playing with hands together.

・Ledger-lines.

Development of accuracy of touch. Playing Staccato. Staccato and legato alternating.

・Exercises with non-adjacent fingers.

・f and p.

*The accent. The triplet. Accent and unaccented beats of a bar.*

*Two note chords. Two parts with one hand.*

*Tempo (Indication of speed) .*

*Increasing the hand-span (Sixths) .*

*Changing fingers on one key. Whole tones and semitones.*

• Scales.

*Syncopation. The harmonic minor scale.*

*The triad ("Common chord") . Passing the thumb under the fingers over the thumb. The playing of scales. Playing chords. Broken chords.*

*Scales in sixths. The melodic minor scale.*

次に挿入曲について述べる。

前述したBartókの「*Die erste Zeit am Klavier*」は、この「*Piano Method*」のNo.21, 22, 24, 26, 36, 40, 44, 51, 59, 68, 77, 89, 95, 105, 115, 116, 118, 119の18曲を抜粋して出版された。

またReschowskyが編集した「*44 Kleine Klavierstücke von neun Komponisten*」には、この「*Piano Method*」の中の4曲が挿入されている。「*Piano Method*」のNo.95, 105, 115, 119である。「*Piano Method*」より抜粋した18曲について説明する。

「*Die erste Zeit am Klavier*」のNo.1～6までの6曲においては、「*Piano Method*」ではダイナミック記号は記入されていない(No.21, 22, 24, 26, 36, 40)。この事については、「*Piano Method*」ではこの時点まではダイナミック記号についての説明がされていないからであると考えられる。

「*Die erste Zeit am Klavier*」に題名が付けられているが、「*Piano Method*」においては題名が付けられていない。そして「*Piano Method*」のNo.105はト長調で作曲されているが、「*Die erste Zeit am Klavier*」ではヘ長調となっている。

この「*Piano Method*」のナンバリングのついているものは、全部で125曲である。メトロノーム記号のついているのはBartókの作品、残りはReschowsky作品である。ただし、No.121～125は他の作曲家の曲が挿入されている。ここで他の作曲家の曲を紹介する。

C. Czerny作曲 (1791-1857)

No.121, 122 (125 *Exercises in Passage playing op.261* より)

J. B. Duvernoy作曲 (1800-1880)

No.123 (*Elementary Studies op.176*より)

H. Lemoine作曲 (1786-1854)

No.124, 125 (*Etudes Infantines op.37*より)

上記のことからわかるように「*Die erste Zeit am Klavier*」は「*Piano Method*」技術を習得していく課程で、要所要所に挿入された曲を段階的に取り出して、一冊にまとめられていると見ることが出来る。つまり「*Piano Method*」の集約であると思えることが出来る。この事は、§IIIの1での「44 *Kleine Klavierstücke von neun Komponisten*」の序文で、筆者以外の人にも認識出来るのではないであろうかと考えられる。

また挿入された曲について、違う観点から考えた場合に、Bartókは何故Reschowskyと共著という形で、あらためてこの教則本を作ったのであろうかという疑問に直面する。

Bartókは何千という民謡を採集また採譜し、それから「*For children*」を作曲しているが、§IIIのところの引用文であげたように、学生が今迄習得した技術と、現代曲を弾く技術とのへだたりを感じたと考えられる。その理由の一つにはポリフォニックな曲への接近の不足ではないかと考える。古くは「バイエル教則本」以来、今迄色々な教則本が出版されているが、教則本に挿入されている曲を見た場合、その導入段階での教材は大部分といっても過言ではない程、古典的な曲(ホモホニックの曲)が編入されている。またポリフォニックな要素を加えていこうとするなら、J.S.Bach (1685-1750)の「*Klavierbüchlein für Anna Magdalena Bach*」などから、易しい曲を教材として用いている。古典的なものとポリフォニックなものは、音楽の作られ方の違いにより、生徒にとってはポリフォニックな音楽は不得意な、弾きにくいという点がある。そして導入段階において、ホモホニックなものの教材で技術の習得を行い、ポリフォニックなもので習得が行われてこなかったためでもあろうと考えられる。初歩の段階において、もっとより多くのポリフォニックな曲を教材として与えていたなら、また生徒が接していたなら、不得意とか、弾きにくいという状態にならないのではないか。この困難を容易に乗り越えるために、BartókとReschowskyは民謡という題材で抵抗なしにポリフォニックな曲に親しんでいこうとしたのではないかと考えられる。これらの事から、BartókとReschowskyはこの「*Piano Method*」を作成(構成)したのではないかと考察できる。またこの本には彼の音楽的情念によって様々な光をあてられ、表現された曲が挿入されている。そして自分の内面にあるものを、初歩のピアノ教則本だからといってないがしろにせずに、全身の情熱をもって作曲をおこなったと推察される。その後「*Mikrosmos*」

において、この教則本の意図、目的を発展させているのではないだろうかと推論する。

3. 「Piano Method」における指導方法において、「音の理解」と「演奏技術」の二点を留意し考察する。ここでは特徴的な箇所を筆者の訳本に基づき、引用を提示して考察する。今後特別の場合を除いて、引用は全て筆者の訳本をもとにする。

#### イ. 音の理解についての考察

##### 引用一①

先生がピアノで一点ハ音を出し、生徒は“ラ”を発生しながら、同じ音を歌いなさい。生徒が正確にできるまで試みを続けなさい。正しい調子で完全にできたなら、同じ事を一点ニ音でやり一点ト音まで続けなさい。先生は1つの音を弾きなさい。次の音をピアノで弾かないで、生徒に歌わせなさい。(丸印の音は、先生が音を出します。)同じように一点ト音まで続けなさい。先生はピアノで2つの音を弾きなさい。生徒はどちらの音が高いとか低いとかを判断しない。<sup>注8</sup>(譜例1を参照。譜例は巻末に記載)

##### 引用一①の考察

この項目の副題である *Introductory Aural Exercises* からも推察されるように、音の名前(例えば一点ハ音)を教える前に音の高さを耳で覚え、それを“ラ”を発して、ピアノの音の高さと自分の声とが一致しているかを耳で判断さす。これらの事は、自分の声が音楽を作る基礎になっているということ、認識させていると考えられる。これは初歩の段階において、重要なことではないかと考える。また譜例1のような方法で、自然に2度音程を感覚的に覚えさせていこうとする意図もあるのではないかと考えられる。

##### 引用一②

数を数えることは、母音を延ばすような形ではなく、短く正確に発音されねばならない。音符の長さは先生が1, 2, 3, 4と数を数える時、正確にしなければなりません。生徒自身が数を数えるかわりに、自分の手で指揮をしてもよい。<sup>注9</sup>

##### 引用一②の考察

正確に数を数えるための注意があたえられている。いち、にーいと母音を延ばすと、初歩の段階ではその延ばす時間が不正確になりがちである。つまり一定の長さを保つ事が、難しいということであるとえられる。また指揮をするという事は手を使って、すなわち体を数を感じていくということで、数を把握していくために

良い結果を得るためではないだろうかと推察される。この為の練習は、数える時間を時計で正確に計るとよいです。

##### 引用一③

ピアノにおける2つまたは3つの黒鍵のグループは容易に認識されます。これらの助けでもって、白鍵もまた認識しやすくなります。最初の対になっている黒鍵の左側の白鍵はハ音です。全て同様な鍵は、ハ音です。2つの黒鍵の間はニ音です。全ての白鍵を、この方法で認識しなさい。生徒はどの鍵の位置も、ハ音から数えなくても示せるようになります。<sup>注10</sup>

言葉で音符を言いなさい。例えば“一点ニ音は高音部記号の五線の第1線の下です。”<sup>注11</sup>

##### 引用一③の考察

これは視覚的に(一見しただけで)、鍵での音の位置と名前を覚えさすことの方法をとっていると考えられる。この方法に関して初歩の生徒を教えてみた時、次のような動作をしばしば目にする。一点ハ音はすぐ覚える。また生徒自身も覚える事に努力をするが、他の音の理解は容易ではない。楽譜に書かれている音を鍵盤上で探す場合に、鍵盤をハ、ニ、ホ、ヘ、トと指差しながら、自分が次に弾こうとする音を探している。これは音符と鍵盤での音の一致が、まだ正確に把握できていないことである。それ故このような形で覚えさせていくことも(理論としてではなく)、1つの方法ではないかと思う。

五線上と鍵盤上での関連性を、より理解していくために楽譜に書いて覚えるという動作だけでなく、言葉(1つの文章)として覚えていき、認識を深める。すなわち頭の中に五線譜を作り上げる操作が、容易になるための方法であろうかと推論される。

#### ロ. 演奏技術についての考察

##### 引用一①

これらの練習は次のようにしなさい。丸の中の音符で示される鍵は、指で触れるだけで押しはいけません。鍵盤上の指は伸ばしたり、動かしたりしてはいけません。指はゆっくり鍵盤に接近しないで、しっかりとそしていつでもある一定の高さから弾きなさい。<sup>注12</sup>(譜例2を参照)

黒鍵を弾く前後は指だけをすべらせしないで、手全体を鍵盤の奥のほうへ動かして、白鍵のずっと内側を弾きなさい。2つの黒鍵の間を弾く時も、そのもっとも狭い白鍵の部分弾きなさい。<sup>注13</sup>(譜例3を参照)

##### 引用一①の考察

実際に音を出していくという動作に入る。ここでの練

習方法は、「*Piano method*」の特徴ともいわれる練習方法ではないかと考えられる。次の課程へのピアノ学習の進行のたびに、同じ方法が用いられている。無音の状態では指の形を鍵盤上に作り、1つ1つの音の基本的な指の上げ、下げの動作である。この方法は楽譜に速度が記されているように、遅い速度である。もちろん初歩においては、遅い速度での練習は大切であると考えられる。十分に指の形、手首の位置等を認識しながら行うことが出来る。また1つ1つ打鍵した際に、自分の出した音を十分に認識できる。またこの時点において、黒鍵での打鍵練習を同じ方法で提示している。

譜例3を練習する時に実際に鍵盤上に指を置いた場合、左手の第3指は、黒鍵と黒鍵との間の白鍵の狭い部分に指が触れることになる。この事はこの早い時点において鍵盤のどの位置でも、同じように打鍵をしていかねばならない事、均等に打鍵出来るようにしていこうとする目的の為ではないかと推察される。この練習の後の部分から#のついた小曲が挿入されている。この時点での黒鍵での演奏方法の提示は、前述の方法が十分に習得されていれば、上記の曲を難なく習得出来るのではないかと推論される。

#### 引用-②

連続的に指を動かすという動作では、動かしている指も、動かしていない指も、完全にリラックスした状態であるということに注意しなさい。1つの指の動きが他の指の動きに、影響をあたえないようにしなさい。1つの指が鍵から持ち上がるやいなや、他の指が打鍵します。ノン・レガートとレガートの相違は、前の指が持ち上げられたあとの次の指の打鍵だけによります。2つの音符の間の時間の空白は、ほとんどわかりません。小さなダッシュ（<sup>1</sup>のこと）は、2つの音符が鳴っている間に、短い時間の空白があることを表わしています。<sup>14</sup>（譜例4を参照）

#### 引用-②の考察

前述の①が1つ1つの基本的な音の出し方に対して、②はつながっている音の演奏法である。ピアノを実際に弾くことにおいて、レガート（音をなめらかにつなげていく）のことを示しており、譜例4では引用文からでも理解出来るように、時間の空白（間）を<sup>1</sup>（ダッシュ）で表わし、その間のとりかたがノン・レガート奏法の習得になると書かれてあると考える。

#### 引用-③

打鍵した指の手の回転軸として考えなさい。この支点のもとで、手首をその低い位置からしだいに高く、ゆっくりと回しながら持ち上げることであります。指の支え

がなくなるといった状態になった時、指は鍵盤から離れます。すなわちリラックスした状態の手首は、ピアノを弾く時の音楽の間（次の音を出すまでの休みの状態）の最高点に、前腕の助けで徐々に到達します。再び非常にゆっくりと、基の状態にもどしなさい。その時、鍵のタッチはすぐ前の動作と同じ状態になります。手首は打鍵したのち、すぐにその回転が始まることに注意しなさい。手首の回転は、演奏された音がまだ聞こえている間に始まります。<sup>15</sup>（譜例5を参照）

#### 引用-③考察

手首の使い方の習得について述べられている。∩の印は、手首の回転を示す記号である。この手首の動かし方の習得は、ピアノ演奏において重要と考えられる。実際ピアノ演奏においては、色々な音の色彩があるが、それらは打鍵により、多種に作り出すことが出来る。この手首の使い方により、豊富な音の色彩を作り出していく事が出来ると考えられている。

#### 引用-④

最初の音や休符の次のどの音も、片手練習であろうが両手練習であろうが、手首から演奏しなさい。手首の動きは、ノン・レガートで練習する時でも、可能なかぎり（音のつながりがゆっくりの時は、この音の区切りは手首から生みだされます。もし早い時は、指から生み出されます。）手首での動きを取り入れなさい。ピアニストは指と手首を平行して発達させねばなりません。どちらか一方ではあまり役に立ちません。<sup>16</sup>（譜例6を参照）

#### 引用-④考察

ここで述べられている事は、③の手首の動きを踏まえた上での指示である。この両者（指・手首）の使い方の指示は、この「*Piano Method*」の特徴の一つである。これらを平行して習得していく事は、引用文からでも十分に理解出来るかと推察される。

## IV 結 論

「*Piano Method*」においては、音楽の基礎である自分の声の大切さを、十分に認識させている。次に歌うこと、声を出して数を数えるということは、特に初歩のピアノ教育においては重要なことである。歌ったり、声を出して数を数えるということが、拍の概念の形成に大事である。この初期の段階において、「拍」ということを十分に理解しておけば、次の課程での演奏において無理なく音の長さ、休符および拍子の理解に役立つのではないだろうか考える。

「リズム」、「メロディー」、「ハーモニー」は音楽の三

要素である。ここでは拍の事を、最初に習得させている。拍から拍子、そして「リズム」へと確実に進展する認識が、初歩のピアノ教育においては最重要課題であると *Bartók* と *Reschowsky* は考えていたのではないだろうか。そして「リズム」の把握が大切なことを、生徒に教えている。

拍子をとる時は、手で指揮をするような気持でという教え（動作）は、オーケストラが音を作り出す過程において、指揮者が手をリラックスした状態にして、指揮棒を振ることと同じである。指揮者とオーケストラは別々の存在であるが、両者が一対となって音楽を生み出す。一人の人間がピアノを弾く動作、そしてそこから音楽を作り出す行為は、頭の中で指揮棒を振りながら、指と手首はリラックスした状態でピアノを弾く。これは同一の人間の所作であるが、それはあたかもオーケストラと指揮者の関係に相当する、均質性（同質性）ではないだろうかと考える。これこそ、この「*Piano Method*」で主張している指と手首が音楽を作り出すという認識を、わかりやすく説明する根本の“教え”ではないだろうか。

次に初期のピアノ学習の導入ということについて、何が第一に重要であろうか。ピアノ学習は幼児期における早い時期での教育・訓練が不可欠と考えられている。生徒の個性・理解度等について個々違う点から、必ずしも早期の教育・訓練が必要であるかどうかということは、興味ある事柄である。このことを別にしても、その出発点である導入部分の指導法が重要であろうかと考えられる。導入部において間違った視点、観点から教育・訓練を行った場合、それは成人期においていかなるテクニックが身につくことも、音楽的創造や演奏活動に充分な力を発揮できない。ところで外国語教育においても、初期の訓練は、10歳前後の幼年期から少年期にかけて勉強することが、良い結果を生むことがわかっている。このことは音楽訓練においても適用されると考えられる。例えば、水泳、新体操、もっと広くスポーツ競技の選手を育成することにおいても、適性をもった人の訓練、まだ開花していない人のための適性をのばす訓練が大事であるといわれている。これも音楽の初期の訓練と、一脈通じることではないだろうか。

ここで *Bartók* と *Reschowsky* が、どのように初期の導入を心がけたか論及してみよう。内容考察のところでも言及したように、音の名前を教える前に、音の高さを耳で覚え、それを「ラ」という音節を発して、ピアノの音の高さと自分の声とが一致しているかを耳で判断さす。これはとりもなをさず自分の心の中で、理想音を作り出すことである。最初にピアノに接する生徒に、この理想音

を覚えさすという訓練は、まず「これがドです。」という、何度も体（耳）で覚えるまで先生が指摘し、指導しなければならない教えである。これが実際にすぐ理解できる生徒と、そうでない生徒がある。一度、その理想音を無意識の頭の中に作り出させるということが、その生徒の音楽を始めるという（ピアノの初歩の課程）習得において、大事なことであると筆者も感じている事柄である。

上記にみたように、一度理想音を作りだされた生徒の音楽的素養は、飛躍的（等比数列的）に増大していく。つまり音楽の核（音楽の理想音）が作りだされたならばその核を基として、2倍、4倍、8倍・・・となる。自分の手でピアノで音を出すことと、自分の頭の中にある理想音の一致、そのことがピアノを演奏するという基本的法則である。認識する、すなわち教師が生徒にそのことをわからせる。そのことが、自分の内部の耳で聴くということになる。理想音が自分の体で体得できたならばそれを自分以外の人に理解してもらうために自分の声をだす。自分が実際にピアノで音を出すこと、その音を出すことが歌うこと、声を出して数を数えるということにつながる。すなわち自分の頭の中にある理想音を、外へはき出すという操作が次の段階になる。それが音の長さ、休符および拍子の理解に役立つ。その次に拍から拍子、そしてリズムへとつづく。完成された曲作り、つまり演奏へと進む。

最後に全般的な事柄について、「*Piano Method*」から読み取れる部分に目を向けてみる。

「理想音」が体得できたならば、次の「メロディー」、「ハーモニー」、「リズム」の理解の完全なる把握のために「楽譜を正しく読み取る」、「弾かれた音が楽譜に忠実であるかを聴き分ける」ことが大事である。そしてこの2つのことが、*Bartók* または *Reschowsky* より直接習った学生達に、一番強調されたことではないだろうか。学生が音楽院を卒業後、今度は自分が先生になり教える側になった時、教えるための精神的理念および基本的法則をこの「*Piano Method*」が与えたのではないだろうか。さらに別の言葉で述べるとすれば、この「*Piano Method*」の役割は、ハンガリーにおける子供のためのピアノ教則本の指導要領、参考書および手引書でもある。そこで筆者が発見するのは、ハンガリーのそれぞれの地方から選ばぬかれた学生が音楽の上達を求め、ピアノの技術を真剣に向上させることに熱中する若者の姿である。教師のレッスンをつまらなさそうな顔をして、ただ時間のたつのを願うだけの学生ではない。彼らは *Bartók* 教授と肩を並べたい、いまだ世界の人々に知られていない *Bartók* の技術を懸命に学びとろうとめざし、レッスンに没頭して

いる学生の姿である。そして卒業したら地方に帰り、*Bartók*より習ったこの「*Piano Method*」を参考にして、生徒に音楽の精神（民族の心）を教えるハンガリーの小中学校の音楽の教師の姿を、目に浮かべることができる。

以上を結びの言葉として、何らかの結論らしきものを与えて終わりにしたい。浅学のため自分勝手な解釈、飛躍および不十分な説明が、随所に現われているのではないかと思われるが、今後の研究課題として*Bartók-Reschovsky*の「*Piano Method*」の指導原理に基づいた実践教育をした結果についても、別の機会に論じてみる予定である。

### 参考文献

- ピエール・シトロン著 北沢方邦・八村美世子訳：バルトーク 白水社  
 山崎孝著：バルトーク ミクロコスモスの演奏と指導法 音楽之友社（ムジカノヴァ発行）  
 ベーラ・バルトーク著 岩城編訳：バルトーク音楽論集 御茶ノ水書房  
 千蔵八郎著：バルトーク ミクロコスモスへの手引き 東京音楽社  
 最新ピアノ講座 第2巻 世界のピアノ教育とピアノ教本 音楽之友社  
*The New Grove Dictionary of Music and Musicians* Macmillan Publishers Limited  
 Maurice Hinson: *Guide to the pianist's Repertoire Indiana University Press*  
 Klaus Wolter-Franzpeteter Goebels : *Handbuch der Klavierliteratur zu zwei Handen Atlantis Verlag Zürich*

### 参考楽譜

- Bartók-Reschovsky* : *Zongola Iskola (Klavierschule)* Edition Musica Budapest 1913  
*Bartók-Reschovsky* 谷本一之訳：「*Piano Method*」ピアノメソッド 全音楽譜出版社 1971  
*Bartók-Reschovsky Leslie Russel-English edition revised and edited* : *Piano Method Musica Budapest Verlag* 1967

*Bartók-Reschovsky Leslie Russel-English edition revised and edited* 吉名重美訳：*Piano Method* 1982作成

リューガー・ディッヒラー共著 中島和彦訳：ピアノ教本 音楽之友社

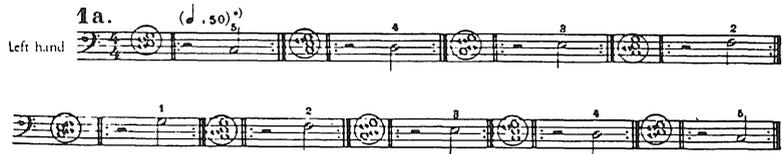
### 注

- 注1 リューガー・ディッヒラー共著 中島和彦訳 ピアノ教本（音楽之友社）序文引用  
 注2 *Piano Method* ピアノメソッド（全音楽譜出版社）p.3引用  
 注3 *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (Macmillan Publishers Limited) p.201引用  
 注4 *Guide to the Pinist's Repeoire* (Indiana University Press) p.520引用  
 注5 バルトーク（白水社）p.65—66引用  
 注6 44 *Kleine Klavierstücke von neun Komponisten* (*Musica Budapest*) 序文引用  
 注7 *Piano Method-edited by Leslie Russel* (*Musica Budapest*) 吉名重美訳 序文引用  
 注8 *Piano Method-edited by Leslie Russel* (*Musica Budapest*) 吉名重美訳 p.6引用  
 注9 *Piano Method-edited by Leslie Russel* (*Musica Budapest*) 吉名重美訳 p.7, 8引用  
 注10 *Piano Method-edited by Leslie Russel* (*Musica Budapest*) 吉名重美訳 p.10引用  
 注11 *Piano Method-edited by Leslie Russel* (*Musica Budapest*) 吉名重美訳 p.11引用  
 注12 *Piano Method-edited by Leslie Russel* (*Musica Budapest*) 吉名重美訳 p.13引用  
 注13 *Piano Method-edited by Leslie Russel* (*Musica Budapest*) 吉名重美訳 p.14引用  
 注14 *Piano Method-edited by Leslie Russel* (*Musica Budapest*) 吉名重美訳 p.14, 16引用  
 注15 *Piano Method-edited by Leslie Russel* (*Musica Budapest*) 吉名重美訳 p.18引用  
 注16 *Piano Method-edited by Leslie Russel* (*Musica Budapest*) 吉名重美訳 p.19引用

譜例 1



譜例 2



譜例 3

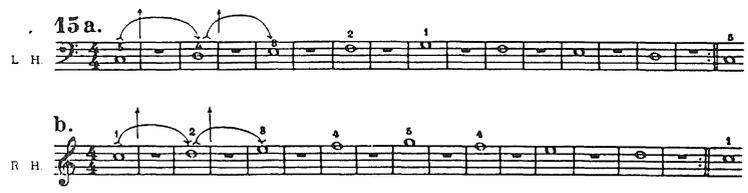


譜例 4



The finger leaves the key here

譜例 5



譜例 6

