

音楽科教育に求められるピアノ技術：教職課程における「ピアノ実習」の授業実践から考察する教育法

著者	岡本 有子, 押川 涼子, 梶木 良子, 川崎 智子
雑誌名	洗足学園音楽大学教職課程年報
号	2
ページ	45-56
発行年	2018-03-30
URL	http://id.nii.ac.jp/1493/00000749/



音楽科教育に求められるピアノ技術

—教職課程における「ピアノ実習」の授業実践から考察する教育法—

Piano technique required for music education:
“piano practice” in teacher training course educational method to consider from class practice

岡本有子 押川涼子 梶木良子 川崎智子

Yuko Okamoto, Ryoko Oshikawa, Ryoko Kajiki, Tomoko Kawasaki

はじめに

合唱曲のピアノ伴奏は、音楽教員にとって必要不可欠な技術である。だが、ピアノ科以外の学生の中には、当然のことながらピアノ学習の浅い学生も多く、それが教職課程において大きな障害となるケースが多々見受けられる。

例えば、ピアノ伴奏には、単に音階を正しく弾くだけでなく、その楽曲の内容にふさわしい音色を出し、また楽曲の展開に沿った強弱のつけ方などの〈表現力〉が要求される。だが、前述のようなピアノ学習が浅く、演奏技術の未熟な学生にとって、この〈表現力〉というスキルは容易なものではない。

ここで満足のいく演奏ができないことにより、ピアノ演奏以外の音楽的能力はあるものの、教職課程をあきらめてしまう学生も存在する。すなわち、ピアノに対する苦手意識は、教員になるべく素養を持っている学生の芽を摘んでしまうことにもなりかねないのである。

こうした、教職課程におけるピアノ伴奏技術の苦手意識を払拭すべく、授業実践を通し、効果的だと認められた初心者にも効果的なピアノ教授法、及び学校教育に活用するためのピアノ指導法を考察する。

1 教員養成を対象としたピアノ指導法

1-1 技術的指導における効果的な試み

授業実践から得た、効果的なピアノ演奏の指導法を以下に記す。

1-1-1 強弱の記号化

楽譜には様々な強弱記号が書かれているが、演奏することで精一杯の学生に対し、その楽曲にふさわしい表現力まで要求することは、なかなか難しいものである。

特に、歌詞の意味を理解させ、「そこは感情的に……」とか、「悲しげに……」と指導しても、技術レベルのない学生にとっては、気持ちと手が一致しなくなり、混乱を招くことになってしまう。

そこで、代表的な強弱記号3つを採り上げ、手、肘、腕の重さのかけ方の変化による演奏方法を試みた。

※記号は p (ピアノ)、mf (メゾフォルテ)、f (フォルテ) とする

- p : 手のひらの重さのみ乗せる = 手 a
- mf : 肘から先の重さに乗せる = 肘 b
- f : 上腕から全ての重さに乗せる = 腕 c

まず、上記の記号を楽譜に記入させた。それぞれの記号箇所においてこの単純化した動きを行うことにより、弾くことで精一杯な学生も感覚的に強弱をつけることができた。

1-1-2 打鍵距離の数値化

上記 1-1-1 で学んだ強弱記号のつけ方が習得できた学生は、ただ音量を変えるだけでなく、音量を変える過程の強弱——つまり、cresc. と dim. をつけることが可能となる。これにより、更に音楽表現の幅が広がるのが期待できる。

先に述べた手、肘、腕の重さのかけ方に続き、次は鍵盤に指を打鍵する距離を数値化して演奏する方法を試みた。距離は、1cm、3cm、5cmの三段階とし、重さのかけ方と同様に楽譜に記入させた。この距離の取り組みは、強弱記号にも着目しながら行わなければならない。

例として、p の範囲での cresc. は、手 a (1-1-1 参照) の重さかけたままの状態、指の距離を変えることになる。f の範囲での cresc. は、腕 c の重さかけたままの状態、指の距離を変える。つまり、二つの注意を同時に行うことになるので、集中力を要すると同時に、楽譜に対して相当な執着力が生まれる。

まるで、子供が算数を解いているかのような単純作業を行うことにより、楽譜に向き合い、楽曲について考察する時間が自然に増え、ピアノ演奏に大切な基礎能力を身につける第一段階となるであろう。

1-1-3 1の指（親指）に対する意識向上

ピアノ演奏をする際に大切なのは、5本の指がバランス良く動くことである。ただし、1の指は他の指より短いために、無意識に弾くとメロディーが途切れたり、音が抜けたりしてしまう。また、和音を弾く際には、他の指のバランスまで崩してしまう原因となってしまうこともある。

ピアノを弾く際は、全ての指が独立し、神経が行き届くことが理想である。この5指をバランス良く動かすための施策として、1の指の動きを意識させることから始めた。1の指が正しく動くことにより、他の指も自然とスムーズに動かせること、これがこの指導の目標である。

更に感覚だけでなく、視覚認識のために、楽譜にある全ての1の音に◎印をつけ、声に出して弾く指導を試みた。これは、ソルフェージュ能力も高めることも意識している。これにより、手の無駄な動きが減り、正しい位置での打鍵ができるようになった。

1-2 学習意欲を高める重要性

上記 1-1 の技術的指導のポイントは、「記号化」「数値化」「視覚化」である。

ピアノ演奏における表現力という感覚的な能力を、目に見える形で単純化し、実践させる。この指導法により、練習時間を確保するのが難しい学生でも、授業内において一定の表現力の達成感を味わうことが可能となった。

同時に、その達成感により、更なる楽曲への探究心が芽生えることも期待できる。

冒頭に述べた通り、演奏技術の向上には学生自身の学習意欲が不可欠である。苦手意識を克服し、学生に達成感を体験させること、これが教職課程を目指す学生へのピアノ指導には重要と考える。

2 音楽大学における教員養成のためのピアノ伴奏法

2-1 歌唱・器楽曲指導時のピアノ伴奏法の習得

学校教育の現場ではピアノが譜面通り上手に弾けるかが問われるのではなく、歌唱・器楽曲指導で必要とされるからである。つまりピアノが弾けることが重要な理由は、歌唱内容や曲を指導する上で、音をとることが平易であるゆえに、非常に有用なツールであるからと言える。

例えば、歌唱指導をする際、ピアノと一緒に歌うことで正確な音程を伝える、音量の変化をデフォルメした形で分かりやすく表現する、コード伴奏をすることでメロディーだけでは分からないハーモニーや転調を伝える、など、ピアノを有効に使うことができることが数多くあるのである。

実際に教職ピアノ実習の授業時間内で実施していることを以下に列記する。

2-1-1 コード伴奏

教則本に載っている楽譜を丸暗記して弾くのではなく、右手のメロディーとともに、コード伴奏（譜面に書かれていない場合は教則本巻末に掲載されているコード進行表）を参照し、譜面に記入させる。それに加え、コードの根音のみの単音伴奏、それらの伴奏を使つての弾き歌い、以上の3パターンで臨機応変に弾けるように指導している。

「G」「G m」「G 7」「G dim」、これらをコードで弾こうとすると全ての音を正確に弾く必要がある。根音のG音のみの伴奏とした場合、平易だがハーモニーも感じられる。このことにより、初見でも間違いが少ない伴奏となるため、必ず全員に習得させている。即興性や表現力、想像力を養う上でも、コード伴奏の習得は重要である。

2-1-2 伴奏時の呼吸法

歌の伴奏を行う上で忘れてならないのは呼吸である。ピアノ演奏には実質的に呼吸の感覚を必要とせず、同じテンポで何十小節も間断なく弾き続けることが可能であるが、歌やその他の気鳴楽器においてはフレージングを考えずに演奏することは不可能である。そのため、伴奏する相手の呼吸を考え、フレーズの終止部やプレス箇所です手を緩めることで息遣いを作りながら演奏できなければならない。

2-1-3 強弱のつけ方

初期段階の指導の際、ある小節に「p（ピアノ）」とあった場合、その前の小節の結尾では次に現れる「p」

の音量やニュアンスを暗示した弾き方をすると、歌う側はスムーズにその音量で入ることが可能となる。cresc. や dim. についても同様で、楽語が書かれている少し前から予感された伴奏で弾くと、歌う側も自然に音量の変化に対応することができる。(ただし、完成期に入ったときは歌と一体となった伴奏が必要)。

更に、全くの初期段階のメロディーラインさえも不明瞭な場合は、伴奏そのものが邪魔になる可能性があり、むしろメロディーのみ、又はハーモニーを支える根音のみ弾くなど、相手の状況によって臨機応変に発音を変える必要がある。当然、その際は自分自身も正確な音程で歌い、生徒の模範となるよう、歌唱能力をつけておくことも重要である。

2-1-4 コード (ハーモニー) の把握

指導の現場で求められる能力として、コード (ハーモニー) の把握がある。音楽は「メロディー」「ハーモニー」「リズム」の3要素で成り立つと理解している学生は多いものの、ピアノのように同時に複数の音を発音できる鍵盤楽器でない限り、全ての要素を認識しながら演奏することは難しい。そのため、残念なことに主要なメロディーの裏にあるハーモニーやリズムに対しての意識が希薄で、それらのメカニズムが音楽に対してどのような働きをしているのかなどにも無頓着である学生が多いと感じる。伴奏はハーモニーを司ることが多く、ある1音を起点として大きな転調の発生、一時的な終止など、曲を支配する重要な役割を担っている。これはピアノの技術的指導や「楽典」という知識としてではなく、教職ピアノの授業内に鍵盤を触りながら演奏と分析を繰り返し、作品の音楽性や作曲家の創造性を支える重要なファクターとして感覚的に習得できるよう、私たちが教職課程の学生に教えるべき内容と考える。

2-2 ピアノ実習授業の意義

音楽は「良いか悪いか、なぜそれが良いのか、どこが違うのか、なぜそう作られているのか」など、楽譜上に書かれている音符に対して疑問を投げ掛け、答えを探し、理解し、そして再生 (演奏) されるものである。更に音として外部に出した瞬間、形として残らず、全く同じものは再生不可能、他人からの評価もそれぞれ異なり、自由でパーソナルなものとして認識される不思議な存在である。何度でも再生可能な演奏を行う AI と比べ、拙いながらも人間というフィルターを通し、唯一無二の個性豊かな、似て非なる音楽が生まれることは、むしろ興味深い事柄と言えるかもしれない。

この授業を通して私たち教員はできる限りの知識と努力をもって、音楽が持つ力の大切さを学生に伝えなければならない。

四

3 音楽科授業に必要なピアノ伴奏

3-1 音楽科授業に必要な伴奏技術の習得

音楽科授業では、生徒たちに興味を持たせて意欲を引き出し、その能力を高めるために、様々なピアノ伴奏の技術が必要である。以下、その伴奏技術を列記する。

3-1-1 移調奏の技術

移調奏というのは、同じ曲を異なった調で演奏することである。

合唱曲は、教科書によって様々な調で掲載されている場合が多い。その一つの例として、中田喜直作曲《夏の思い出》がある。この曲の原調はホ長調だが、教科書によっては半音上げたへ長調や、1音下げたニ長調で掲載されている場合もある。

しかし、原調のホ長調で《夏の思い出》を演奏してみると、他の調より格段に輝きを持つことが分かる。尾瀬ヶ原（この曲の背景となっている湿原の名前）に光が差し込んでいる雰囲気により一層感じられるのである。他に、原調とは違う調で教科書に記載されている楽曲として、滝廉太郎作曲《花》（原曲はイ長調だが、教科書にはト長調で掲載されている場合が多い）や、岡野貞一作曲《朧月夜》（原曲はニ長調だが、教科書ではハ長調が多い）などが挙げられる。

このように教科書では、演奏しやすさや取り組みやすさの観点から、より調号の少ない調に移調されていることが多い。しかし、作曲者の曲作りの意図は、調に色濃く反映されているので、教師は必ず楽曲の原調で演奏できるように準備し、移調された調との色彩や雰囲気の違いを生徒に伝えなければならない。これにより、「調によって、いかにその曲のイメージが違うか」を示すことができるのである。

3-1-2 弾き歌いの技術

弾き歌いの技術は、生徒たちの歌唱を先導していく上で、そして教師の音楽性を示す意味でも、大変重要である。弾きながら歌うということは、ピアノ伴奏技術に十分な余裕があって初めて可能となる。そしてその上で、より表現豊かに歌えることが理想である。このことにより、曲の全体像を生徒に示すことができる。

更に、ソプラノだけでなく、アルトと伴奏部分、テノールやバスと伴奏部分といったパートごとの弾き歌いができることも、合唱曲などのパート練習の効率を上げることにつながる。これは、先にも述べたように、上級レベルの伴奏技術が必要となるので、これに向けての練習としては、まず左手（低音）と各パートを弾けるようにして、次に左手と各パートを歌うことができるようにトレーニングしていくと良いだろう。

3-1-3 アレンジの技術

オリジナルとは異なる伴奏形に変化させるアレンジの技術も必要である。歌曲や合唱曲に多く使われている伴奏形として、和音形、分散和音形、連打音形、対位法形などが挙げられる。作曲者は、その曲の持ち味を生かすことのできる伴奏形を用いている。

その例として、岡野貞一作曲《春の小川》と、滝廉太郎作曲《花》がある。この2曲では、伴奏形に流れるような分散和音が用いられている。これにより、川の流れの動き（《花》では隅田川）が一層効果的に表現されている。

また、連打音形の伴奏には、曲中に推進力を生む効果がある。その例として、杉本竜一作曲《Believe》がある。この曲では、中間部で伴奏形が分散和音から連打音へ変化する。この部分の歌詞は、「世界中の希望乗せて、この地球は回ってる」というものだが、正に、皆の希望をかなえるために地球が日々回っ

ている様子を、連打音が非常に効果的に表現している。

対位法的伴奏形は余り多くないが、歌の部分と伴奏の部分が対話しているように表現する効果を持っている。和音形で書かれている伴奏を対位法的にアレンジしてみると、歌と低音の部分が対話しているように変化し、曲自体がまた違った魅力を持つ場合もある。

このように、各伴奏形にはそれぞれ独自の特徴や効果があり、教師はその表現の違いを実際に演奏して見せることが大切である。アレンジの技術は、生徒に「表現の可能性」を示す意味でも重要である。

3-2 音楽科授業に必要なピアノ伴奏の役割 & 効果とその重要性

3-2-1 表現を先導する役割

合唱曲などでのピアノ伴奏、特に前奏や間奏は、楽曲の雰囲気や歌い手に伝える重要な役割を持っている。前奏の中に既に歌の主旋律が盛り込まれている曲も多数ある。滝廉太郎作曲《荒城の月》、クルティス作曲《帰れソレントへ》などはその一例であるが、これらの曲の前奏には、いずれも歌の冒頭のメロディーが使われている。《荒城の月》では、前奏で寂寥感を伴った深い思いを表現しなければならず、この雰囲気を歌へ渡す重要な役割がある。《帰れソレントへ》の前奏でも、歌の中間部の部分のメロディーが用いられている。ここでも前奏が、カンツォーネ独特のルバートを使った、イタリアの太陽と青空を想起させる伸びやかな表現で、曲の雰囲気を提示する役割を担っている。

このように、ピアノ伴奏の役割は、その曲独自の世界を作り出す上で大変大きいと言える。

3-2-2 歌詞とのつながりを示す役割

合唱曲や歌曲は、作曲者の歌詞への共感によって作られている。したがって、歌詞と伴奏形とのつながりを良く知って演奏することが、大変重要である。

ここでは、中田喜直作曲《夏の思い出》を例に挙げる。この曲の歌詞は、尾瀬の自然と水芭蕉の花が作詞者の想像力をかき立て、大変美しいものとなっている。伴奏形の冒頭5小節は、柔らかく滑らかな分散和音で動いていく。しかし、6小節目の「霧の中に浮かび来る優しい影 野の小径」(1番)、「花の中にそよそよと ゆれゆれる浮島よ」(2番)の部分の伴奏は、一転してポルタート(柔らかな切分音の音形)に変化する。作曲者は恐らく、「浮かびくる」や「そよそよ」といった言葉から生まれる雰囲気や表現するために、伴奏形を変化させたものと思われる。

このように、歌詞から来るイメージが伴奏形に顕著に反映されている例は多いので、教師は曲中の「歌詞と音楽とのつながり」を生徒に示す必要がある。

3-2-3 ブレスのタイミングと量を伝達する役割

歌唱の際にはブレス(息継ぎ)が欠かせないが、そのタイミングや量についても、伴奏の役割は大きい。歌うとき、フレーズとフレーズの間でどのくらいのブレスを必要とするかは、次のフレーズの長さによって決まる。次のフレーズが比較的短いときは、ブレスの量は少なくても良いが、長い場合には大きなブレスが必要となる。したがって、伴奏者は歌い手のために、ブレスの直前の箇所から、少しずつテンポにゆとりを持たせなければならない。

ここで、カンツォーネのクルティス作曲《帰れソレントへ》を例に挙げる。この曲は、イタリアのソレントに捧げられた情熱的なカンツォーネだが、歌の冒頭の部分では、2小節ごとの4つのフレーズが次第に広がっていくように書かれている。(1. うるわしのソレント 2. 海原はるかに 3. 夕もやたなびき 4. 思い出さそう) すなわち、2小節ごとにプレスの量も増えていく。第1フレーズと第2フレーズの間で取るプレスの量より、第2フレーズと第3フレーズの間で取るプレスの量は大きくなり、第3フレーズと第4フレーズの間で取るプレスの量は、更に増すことになる。この曲の左手の伴奏形はアルペジオを伴った和音だが、上記で述べた理由から、フレーズが進行するとともにプレスを取る前の小節の和音の弾き方を、ゆったりとさせなければならない。

このように伴奏者は、歌手が次のフレーズをどのような表現で歌い、どのタイミングでどのくらいのプレスを必要とするのかを、常に知っておかなければならない。このことは、歌手がいかに自由に歌えるかを左右するので、教師もその重要性を生徒に伝える必要がある。

3-2-4 指揮者的な役割

ピアノ伴奏は、表現することによって生じるテンポの伸び縮みを軌道修正する、指揮者的な役割も持っている。作曲者が、歌詞に共感して作曲していることは先にも述べたが、ゆえに、大切な歌詞の部分は、より高い音域で作曲されていることが多い。すなわち、これは、歌手にとっては多くの息を必要とすることになる。よって伴奏者も、この部分を伸びやかに大切に演奏しなければならない。

しかし、また元のテンポに戻すのも伴奏者の役目である。滝廉太郎作曲《荒城の月》を例に挙げる。1番の冒頭の「春高樓の花の宴」の「高樓」の部分は、音域が高く伸びやかに歌われるが、「花の宴」の部分は音域が低くなり、少し元のテンポに戻る。この一つのフレーズの中で歌に寄り添うためには、必然的にある程度の伸び縮みが生じる。伴奏者は、このことを知った上で拍を刻んでいかなければならない。オーケストラなどで指揮者が担う役割を、ここでは伴奏者が担うのである。

以上のように、歌手が歌唱の中で存分に表現することができ、なおかつ自然なプレスができるようにするためには、伴奏者に様々な観点からの工夫や察知の能力が求められる。音楽科授業での実践の場で柔軟に寄り添える伴奏者になるためには、日頃から様々な曲に触れ、多くの経験を積むことが不可欠である。

4 音楽教員に求められる音楽的技術力 ～ピアノ演奏を中心に～

4-1 正しい音楽表現の指導

音楽の授業の現場において音楽教員は生徒に対して、正しい音楽表現を指導していかなければならない。楽譜に書かれていることを正確に読み取る必要がある。音、リズム、曲想、そして曲全体の構造から、フレーズを読み取ることが大切である。また、歌曲であれば、歌詞の意味を理解することも重要である。合唱曲の場合、各声部が正しく歌えているのか、全体のバランスを見ながら、各声部の音楽表現を整えていく。

ピアノ伴奏がついている楽曲は、ピアノが重要な役割を担っている。ピアノ伴奏は、歌の表現に合わ

せ、歌のパートがより効果的に表現できるための手助けを行う。音楽教員は全てのパートが（ピアノ伴奏も含む）バランス良く演奏できているかを判断しなければならない。ピアノを練習したときに大切であったように、授業での実践においても生徒に様々な演奏形式についての判断ができる能力をつけることが大切である。合唱曲や器楽合奏の場合では、各声部同士のハーモニーを聴きバランスを見る。和声進行と曲想記号を合わせてみる。ピアノ演奏で培った聴く耳と全体を見通す力を生かし、到達目標を決め、指導していくのが良いであろう。

各声部のバランスは、ピアノのカデンツのバランスのように響きを聴き、音色をそるえる。ピアノ伴奏は和声進行を理解して、表情をつけて、歌を支えるのである。音楽教員が生徒に指導するためには、ピアノで和声進行を示すことのできる力や、ピアノでメロディーラインを示すことのできる力が必要である。実際にピアノ伴奏をする際、生徒の様子を見ながら演奏しなければならない場合がある。そのため、鍵盤を凝視しないで演奏できる力が必要となる。手が鍵盤の位置を覚え、数多くの動きのパターンを知ることが重要である。

4-2 ピアノ伴奏の参考曲

ピアノ伴奏には、その曲の表情を連想させるヒントがたくさんある。

例①《浜辺の歌》の伴奏

8分の6拍子で書かれたこの曲は、ピアノの分散和音で寄せては返す波の様子を表現している。昔のことを思い出している前半部分は、静かに打ち寄せる波のように、ピアノも変化の少ない動きとなっているが（譜例1）、中間部では気持ちの高ぶりとともに大きな波が押し寄せる情景を分散和音の動きを大きくすることでうまく表現している（譜例2）。分散和音の上行形には自然な *cresc.* をかけ、下行形には *dim.* をかけると表情に幅を持たせることができる。

譜例 1



八

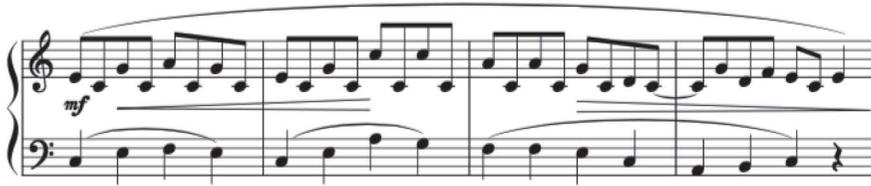
譜例 2



例②《春の小川》の伴奏

この曲のピアノ伴奏は、8分音符の動きによって、小川のせせらぎを表現している(譜例3)。メロディーラインの音の高低を感じて強弱をつけていくと、自然な流れの表情がつくように書かれている。

譜例 3



このように、ピアノの伴奏によって、より歌の情景が分かりやすくなる。音楽教員はこの点を把握し、指導の際に伴奏と歌が一体となって表現できるよう気をつけると良いであろう。

5 初心者にも効果的なピアノ教授法 ～授業実践を通して～

5-1 音階の重要性

音階では指をくぐらせなければならないが、そのとき、手の形が悪いと滑らかにくぐらせることができない。指をくぐらせた後、次の音を出すときの指の形にも注意が必要である。音を出すことに集中してしまうと、どのような音が出ているのか気付かないことがある。その場合はくぐらせる前後の音を抜き出して練習すると良い。音色をそろえ、しっかりした音を出してつなげる。そのためには、手の形に注目する必要がある。実際の動きに対しての注意点は以下の通りである。

- 1) 手の甲の高さを維持しながら、手を静かに移動させる。
- 2) 指先にしっかりと重さを乗せる。
- 3) 音色をそろえながら鍵盤に対して圧力を変えずに音を出す。

以上のことができた後、徐々に速度を上げ練習する。

手の高さを維持するためには、手首や肘の高さや角度も注意深く見ていく必要がある。全てが連動しているからである。

九

5-2 カデンツの重要性

カデンツを弾く場合は、指使いが重要な鍵を握る。カデンツは、T(トニック) - S(サブドミナント) - D(ドミナント) - T(トニック) という和声進行で構成されていることを念頭に置き、和音の動きを良く観察することが重要だと学生に気付かせる。そして、それぞれの声部の動きがどのようなになっているか、一緒に動いていくときにどの声部が変化しているのかを確認させる。それぞれの声部のメロ

ディレーンを覚え、かつ変化している音と、していない音を覚えさせるのである。和声進行を手に記憶させることに対する注意点は以下の通りである。

- 1) 楽譜を見て理解する。
- 2) 手の形（指使い）で理解する。
- 3) 音を聴いて理解する。

以上の3点の全てを脳と手に覚え込ませることが大切である。そのためには、ゆっくりミスをしないうえ練習する習慣をつけさせることが重要である。

これらの練習方法は、音階とカデンツのみならず、全ての曲を勉強していくときに有効である。ピアノの演奏は指を動かすという運動と、曲想に合わせ感情移入していく感覚との両面からの考察が必要である。

運動面では、音の動きに注目させると良い。例えば、両手の動きについて、音が平行に移動しているのか、反進行であるのかということに注目してみる。同方向の動きの場合、鍵盤で考えると音が上行しているときは、右方向に、下行しているときは左方向に移動する。反進行の場合は、中央である自分自身から遠くに離れていくのか近くに寄ってくるのかということを感じて覚えると、より良く理解することができる。この動きを練習する場合にも、動きに対する注意点と、記憶に対する注意点の両サイドから理解していくことが重要である。

また、表情をつけるときに注目させる点は、強弱記号や発想記号である。書いてあることを忠実に守りながらどのような表現が適切であるかを探る。変化を出していくときに、指の動きを覚えながら感情移入していくのである。全体を見渡せるようになったら速度を上げて大きなフレーズを感じて練習する。

そして、覚えるために難しい箇所を抜き出して部分的に何度も練習してできるようにする。ただ覚えるのではなく、必ず理解して覚えることが大切である。正しく理解すればテンポを上げて指が動くようになる。

- 1) 一つのフレーズを片手ずつ、最初は楽譜を見て弾いてみる。
- 2) 同じ箇所を、楽譜を見ないで弾いてみる。
- 3) 両手で、やはり楽譜を見て弾く、その後は見ないで弾く。

反復練習は、ゆっくりした速度から練習をはじめ、徐々に速い速度でも練習する。このようにして、脳に徹底して覚え込ませるのである。早く弾けるようになってからも、ゆっくりした速度での練習は必要である。正しい運指や音楽表現を常に確認するためである。覚えたものを忘れないようにすることが重要である。

6 学校教育に活用するためのピアノ指導法

現在、本学の教職ピアノ実習の授業では中高の教科書に掲載されている楽曲から1年に14曲をめどに学習することが課題とされている。その中には《ふるさと》や《夏の思い出》を始めとする童謡・唱歌から、《世界に一つだけの花》など比較的新しい作品も含まれており、時代に即して我々の指導内容も変わっていかねばならないことを示唆している。

6-1 本学の教職ピアノ実習の現状

本学2017年度新入生の前期を実例に挙げると、17のコースに470名の新入生、そのうち再履修の学生も含めて約1/3に当たる150余名の学生が教職ピアノの課程を履修している。

本学の教職ピアノで使用するテキストは、初心者用、中級者用、上級者用の3パターンが用意されており、それぞれのレベルにあった譜面で試験を受けることができるようになっている。そして、最終的には4年生の実習校訪問までに全ての学生が上級者用の楽譜の演奏と弾き歌いができることを目標としている。

授業の形式としては週1回、5人から7人を1クラスとし、1人1台の電子ピアノを使って練習できる環境を備えているが、歌唱伴奏や発声練習、声楽科やミュージカル科の学生がいる場合は模擬授業形式で歌唱指導を行うなど、グルーブレッスンの機能を有効活用することを心掛けている。その際、音取り、メロディーラインの確認、強弱の変化、こういった音楽の要素を、自分で歌うだけではなくピアノの音を使って表現することにより、より正確な情報の伝達が可能である。

単純な話ではあるが、ピアノの音は40人の生徒の声よりも大きな音を出すことができる。すなわち、発音するだけで意識を向けられる大変に便利な道具でもある。こういった経験を通して、なぜピアノの演奏技術が必要とされるかを学生が理解し、楽器としての能力や特性を生かしながら指導ができることは、現場の生徒の集中力を向けさせる結果につながり、ピアノを楽譜通りに弾くこと以上に重要なのではないかと思う。

6-2 ピアノ指導者側の問題点

6-2-1 ピアノ演奏評価の問題点

指導者側で陥りがちなこととして「ミスなく弾く」という点のみに注目し、試験の評価をしてしまう現状が一つの問題点と考えられる。現在、本学の教職ピアノ実習科目の試験内容は、「指定された7曲とスケール・カデンツの演奏（3年次は弾き歌い）」が課題とされているが、この試験方式ではどうしてもピアノ歴の長い者が有利で、技術面での判定に偏った採点となる。しかし、平易な譜面であってもテンポが正しく、ダイナミクスに気を遣い、正しいインザッツで歌いやすい伴奏であれば、上級用の譜面が完璧に弾けることよりもはるかに教育現場に役立つ伴奏であることは明白であり、同じ土俵で採点することは難しく、もどかしく感じられる点である。

また、試験で着眼すべき点として「些細なミス」と「不注意なミス」がある。些細なミスとして例に挙げられるのは、試験官の前で弾く緊張による音の損失や、弾き間違いである。それに対して、不注意

なミスとして挙げられるのは集中力の欠如を発端とし、教職の授業に対する姿勢そのものへの疑念を想起させるミスである。些細なミスは、発生したところで試験の点数として低くなるが、その学生の資質や能力を疑う原因にまでは至らない。しかし、不注意なミスについては、ピアノの演奏能力以前に散漫な姿勢が授業中に常態化しているのではないかと、楽曲に対してどれだけ真摯に取り組んでいるのか疑わしいなど、評価の判断に迷うケースとなる。

6-2-2 担当教員の指導の反省点

やや厄介な問題だが、試験までの間にその学生に対する担当教員の指導に反省点がなかったかを考える必要も出てくる。弾けないことで険悪なムードになったり、授業や練習に対する熱意を失ったりすることは想像に難くない。むしろピアノの演奏ができることが、将来教育現場において役立つことを学生に根気良く理論的に伝えることが大切である。「この曲の練習が役に立つか、立たないか」は脇に置き、本人がピアノの技術を学ぶ必要性を頭で理解し、自主的に練習に励む方向へ導くよう、教員は常に念頭に置いて指導することを心掛けねばならないのである。

6-2-3 教室内の空間の把握と構築

演奏技術以上に教室内の空間をどれだけ把握し、構築できるか、という点も重要である。特に「教師と生徒」という絶対的な力関係においては相手が優れた人間であり（もちろん全てにおいて生徒より優れている必要はなく、それは数的・量的に不可能である）、その点においてピアノがある程度弾けることはこれに合致するが、自分たちが教えを請うだけの価値があるか、指導者の資質を持っているのか、と今度は生徒側からの審判を仰ぐ形となる。言葉の使い方、コミュニケーション能力の有無、有事の際の適切な対応など、十人十色ではあるものの、40対1という過酷な環境で勝負しなければならない場所において、どれだけ生徒と良い関係を築けるか、これは避けて通れない関門である。

おわりに

昨今、ネット環境からの大量の情報による弊害やモンスター・ペアレントという新たな問題も提起されており、教育活動への志だけでは対処しきれない原因によって挫折してしまうケースも多い。しかし学校教育においては、合唱コンクールや吹奏楽部での活動などが、クラスや学年をまとめる求心力を持つため、盛んに行われている。音楽が生徒を目覚めさせ成長させる力を持つことを信じて、今私たちが音楽について指導している内容が、教師として成長する手助けになれば良いと願うばかりである。

引用楽譜

伊藤康英・尾形敏幸・生野裕久・滝口亮介編 2013『教職ピアノ実習テキスト My Heartful Songs』神奈川；洗足学園音楽大学教職センター（譜例1-3）