

Finger-walking Method の基本理念とその学習法 (III)

～物理学・力学的視点に基いたピアノ奏法～

田 島 孝 一

The Basic Idea and Exercises of “The Finger-walking Method” (III)

～A Piano Method Based on Physical and Dynamic Viewpoints～

TAJIMA Koichi

Abstract

The 3rd part is how to do exercises on this method. A beautiful piano tone is produced by 2 elements. One is one's delicacy of hearing for beautiful sounds. Another one is rational using of one's body. The first exercise to educate one's ears sense is done according to the theory by Beata Ziegler. Next exercise is taking out one's useless contractions of muscles. The 3rd one is making a “support” by the 3rd (MP) joint. On the 1st step in this method, it must be trained as the main actor for support the “weight” of hand and arm. The 4th one is how to walk by fingers. It must be done by using the “support” for the “weight”, as if it is the waist of a man. One the next, “remove” the “weight” to next position by the finger. After the contact to next keyboard by next finger, the “weight” must be support by this finger's “support”. This process is done in very slowly and with legato at the begging, as if a man carries his leg for making one step.

キーワード：美しい音色、重さ、支え、重さの移動、無駄な力の脱力、レガート

Key words: beautiful tones, weight, support, carrying of weight, taking off unnecessary forces, legato

第3章への序文

この“指歩き”奏法について、筆者は既に日本音楽表現学会¹⁾において発表し、また本学研究所論集²⁾上で順次発表してきたが、本論集での第3章を始めるにあたって、前章までに述べた本奏法の主要部分について、まず簡単に確認しておくことにする。

本奏法の最も顕著な特色として挙げられることは、ピアノを演奏する手の動きを、「手による運動の一つ」と捉えたことである。ほとんどすべての運動には、体重(重心)移動があり、「重さ」「支え」「移動」の3つの要素が必ずそこに付随する。つまり体重という「重さ」が、足の「支え」によって、次の位置へ「移動」するということである。これをさらに感覚的にわかりやすくするため、本奏法では、「指による歩行」(Finger-walking)と表現した。積極的に「指で歩く」という意識を使うことによって、より合理的、つまりより自然で動かしやすい手や指の動きを目指そうとしたのである。

この誰でも思いつきそうな、極めて単純とも思えるようなことが、不思議なことに、これまでそのような視点で見られてこなかったようだ。少なくとも現時点まで、「指歩き」およびそれに類した表現には遭遇していない。そして「歩く」という、人間がほとんど無意識的におこなっている、ごく日常的で自然な動き、それゆえに合理的であるといえる手指の使い方により、必然的に「美しい音色」が奏でられ、それは同時に、無駄な力が使われなかったことの結果でもあると論じてきた。

この第3章では、①多くのピアニストが希求するこの「美しい音色」を、ピアノ学習未体験者であっても、きわめて容易にかつ即座に発音できる筆者独自の方法を示すこと。②全5指がそれぞれ「指で歩く」という感覚を覚え、同時にそのときの手の感覚を身につけるための学習方法を示すこと。③最後に基礎歩行の完成として、legato 奏法で「指歩き」をおこなうことにより、すべての指で常に「美しい音色」を奏でる方法を示すことを目的とした。本学で開講されているクラス・レッスンによる講義「音楽による自己表現」(受講者数5~20名前後)の中で実践してきたことを中心に、前回までの理論にもとづいた本奏法の具体的な学習方法について述べていく。

第1節 学習目標「美しい音色」を感知する

第1項 学習を容易にする美しい音色

筆者を含め、多くのピアニストや音楽家また音楽愛好者たちの中には、楽器の音色の美しさに心惹かれて音楽を学び始めた者が多いのではないだろうか。それほど音の美しさは、人々の心を魅了する要素を持っている。(これは幼い子どもにも見られることなので、おそらく異性の鳴声に魅了されるという、動物的本能に関係するのではないかと推察される。仮に本能だとすれば、「才能」と呼ばれる能力の芽を、誰でも潜在的に持っていることになるだろう。)したがって、この美しい音色を、自らの手で生み出し、それを聴き味わうこと自体、学習意欲を高

める大きな要因になり得るのである。ただしそれが有効に働くための前提として、学習者たちの聴覚に、その音が美しいと感じる、本能的感性が呼び覚まされている必要がある。(音色に対し粗雑な扱いになりがちな学校音楽教育が、人間が生まれつき持っているこの素晴らしい鋭敏な感性を損う原因になっていることが、多々起きているように見受けられる。) 学習者は常に、今自分が発したばかりの音色に対して吟味し、美しさに感動できるだけの感性を持っていないといけない。「美しい音色」に対するこの本能的な感性は、本奏法では運動の要素と並ぶ、最も重要な土台として位置づけている。そのためこの感性・美意識を、本学習法では最初期に養成すべきものとして重視している。

第2項 ツィーグラの「理想音」

学習過程の最初に「美しい音」、ツィーグラたち³⁾がいう「理想音」について、そのような音の存在を認知させておかなければならない。そのため、彼女が記述した『耳から学ぶピアノ教本』の序文を教材として、この最初の学習過程は始められる。またこれに続く本編の冒頭に、その美しい理想音を表現した次のような一文があるが、これは、「美しい音」に対するきわめて重要なイメージを与えているため、序文と同じく最初の教材にしている。

音は、いわば光りながら、ただよう“核”を内蔵し、ただよいながら拡大し、消えるものである。(中略) あたかも音の核が水滴のようにしぜんに指先から離れるよう⁴⁾

この文章に明らかなように、ツィーグラの文章表現は非常に象徴的で、イメージによって書き表されている。そのためその内容を的確に理解することが非常に困難であるため、教師は自分の感性によりこれを読み解いて、その意味を正しく生徒に伝えなければならない。

さらにツィーグラはその論文の中で、この音の“核”について、次のような表現をしている。

水中に浸した手をその関節を高く保ちながら静に引き出す。すると水滴が真珠のように指頭にさがる。この同じところで音の核が形成されるのでなければならない⁵⁾

これらの記述に対して、筆者は次のように解説し、受講生に伝えている。まず「光りながら、ただよう“核”」については、決して輝かしく大きな光に満ちた状態ではなく、キラッとした小さな輝きをさしているものと読み取れる。なぜなら、「水滴」や「真珠」という言葉によって、やわらかなイメージをもった、小さな存在を指しているからである。したがって音の“核”とは、それほど大きな音量ではない。どちらかといえばやや弱い柔らかな音が発音された瞬間に、球形状の小さな“芯”のような音の“核”が生み出されるものと解釈できる。なおツィーグラは、この“核”について、「ひびきの中心」であるとも表現し、続いて音のイメージとしては、「明瞭で柔らかいソプラノの音質を思いおこす」⁶⁾ ようにとも記している。この記述は、声楽の基礎となる発声練習が、*messa di voce*で行なわれることを思い出させるが、美し

い響きを生み出すことを目的とするためか、この両者の練習法には、互いに共通点があるように思われる。

この解釈により筆者は、次項で紹介するメタロホーンを使う時、上から打ちおろすのではなく、下から素早くすくい上げる様にして、柔らかい手首のタッチにより、その“核”のある音を生み出すよう指導している。つまり、打楽器であるから、バチが一瞬金属の音盤に当てられ、柔らかく当てられたその軽い衝撃により、音の“核”が生み出されるのであると。さらに、リコーダーを吹く時のタンギング操作が、明瞭な音の立ち上がりを生み出すことを例えにして、“核”をイメージしやすくさせることもある。この時生徒たちが感じた音の“核”という存在を、これ以後も忘れさえないよう、常にピアノから生み出す音の原点として、その後も折に触れ指導していく必要がある。

ツィーグラの冒頭のこの説明に続く最初の練習課題には、「各音の核をたしかめ、ただよい去らせるよう傾聴する」⁷⁾ ことを、これから練習を始めるにあたっての、心掛けるべき点として注意を与えている。ここに出てきたこの「ただよい」という言葉は、前掲の短い引用の中では続けて2度も使っているほど、重要な扱いをしている。これはその学習目的が、「生み出された音がどんな状態で存在しているかを、各自がイメージをもって観察させること」にあると読み取れる。さらにそれを「ただよい去らせるよう傾聴する」というように、音が消えるまで耳で追い続けさせようとする彼女の指示には、一つの音の誕生から消滅までを、ずっとその存在を味わいながら、瞬間が連続する内に徐々に変化していくイメージの中のその姿、その存在する状態を、ずっと観察し続けさせようとの意図が読み取れる。このように聴き続けられた時、このわずか一つの音に対してさえ、その音色の美しさに対する感動と同時に、愛おしさまで生まれてくるだろう。このようにして、音をまるで生きている動物のように“追聴”する習慣を身につけられたならば、順次発音される一つひとつの音の連なりが、“光り輝いた核”を持った音の連続として、それぞれの曲を、美しい音色で表情豊かに、演奏することができるのである。そのためツィーグラは、このように音色をしっかりと追聴することを、もっとも大切な基礎学習として、彼女のメソッドの最初に位置づける扱いをしたのであろう。

さらにまた、『耳から学ぶピアノ教本のために』の中でも、(美しい理想音は)「核をもち、高貴で深く、非常に繊細で、……」⁸⁾をはじめ、随所に音の“核”について述べ、音の美しさを大切にしている。ところでこの“核”という表現は、『デッペのピアノ奏法理論』の「解説」⁹⁾の中でも弟子のE・ロートが使い、また第4章「練習について」¹⁰⁾の中では、同じく弟子のF・ヴィークも使っている。さらに、E・ロートは「理想の響き」¹¹⁾という表現も使っている。このことから、ツィーグラとデッペの両者には、ツィーグラの方により大きなウェイトが置かれているものの、共に美しい音に対する認識があったように思われる。

第3項 メタロホーンの美しい音色を奏でる

前項の「理想音」を生徒が初めて体験する時、いきなりピアノを使うと不必要な緊張を招き、理想音が生み出されにくいいため、筆者はより適切な楽器として、オルフが考案したアルト・メタロホーンを使用している。これは子どもの教育用楽器であり、1音を鳴らすための演奏法が

きわめて容易である上、落ち着いた深い響きにより人を魅了するほどの、大変美しい音が出るよう考案された楽器だからである。

これを使ってまず教師が、模範的な美しい響きが奏でられるよう、極めて慎重にまたゆっくりと大切に扱われた一音を発音し、その音色に生徒の聴覚を魅了させる必要がある。そしてその瞬間に生み出された素晴らしい音へ集中した、生徒たちのその意識を大切にしながら、2度目の音を出す前に、ツィーグラーがいう「理想音」のイメージを再度確認させておく。発音される瞬間に生み出される音の“核”を聴くこと。特に鳴った後に、その音が「空中にただよい消え去る」（あるいは空気の中に溶け込む）まで、耳で追うことの注意を与えておかなければならない。無音の空気中にたった一つ生み出された、この美しい音響を追尾するように「音を聴く」「追聴」行動こそ、音に対する感覚・感性や音楽表現能力を育成する最も重要なポイントだと言えるからである。

なおこの時使用する楽器の音盤は、まず2点D音あたりのやや華やいだ美しさの感動を体験させ、その後に、オクターブ下の1点D音のより豊かで広がりのある美しい響きを体験させる方がよいと筆者は考えている。またこの高さ、D音で行なうもう一つの理由は、次の過程でピアノの鍵盤から実際に発音するとき、この1点D音または隣接するE音を使用するからである。筆者にはピアノでも、このあたりの音高のほうがよりいっそう落ち着きのある豊かな響きの広がりを感じられるので、ピアノで実施するときのために、音高を揃えておいた方が出来の良し悪しを判別しやすいと考えるからでもある。

次に生徒に、教師が出した美しい音を追体験させるため、まず2点D音で発音させる。このとき、打楽器から美しい音を出すコツとして、打ち下ろすよりも、素早くすくい上げるように腕を動かした方がうまくできることを指導しておく必要がある。しかし、最初から完璧な音を達成させるよりも、まずは自由に発音させ、不成功を体験させてからの方が、美しくない音と美しい音との違いも区別でき、より良い教育結果をもたらす可能性も高まる。さらに順次他の生徒へ交代していけば、競争心も働き、よりいっそう美しい音を求める意識が高められる方向へと成長していく可能性も、また期待することができる。

ここまでの学習により、生徒が美しい音に魅了され、それによりピアノから美しい音を奏でたいと望む意識に連動させられれば、次は実際にピアノから美しい一音を出す練習に移るのであるが、今度はバチという道具を使う代わりに、自分の身体だけを使って音を出さなければならない。そのため、身体に必要以上の不要な力が入らないよう、まず脱力の学習をしておかなければならない。

第2節 “指歩き”のための基礎学習～「重み」とその「支え」

第1項 脱力の練習（腕の「重み」を感じ取る）

歌を歌う場合もそうであるし、運動する時はもちろん字を書く時など、少しでも身体の動きを使う場合には、身体の緊張を解くと共に脱力を自在に行なえる能力は、多くの場合不可欠なものである。必要な部分だけに力を使い、その他の不要な力を意識して脱力できる能力は、自分の身体を自在にコントロールするための必要不可欠な土台であり、この能力が使えてこそ、

必要な時に、必要なだけの力を、必要な場所に使うことができる。

1. 起立姿勢での両腕の脱力練習

- ①まず両脚を少し開き、垂直に立った状態で、両腕を肩の位置から前方に出し、肘を伸ばして水平に保つ。
- ②次に一度にその力を抜き、両腕が肩を支点として前後に揺れるに任せ、自然に止まるまで続ける。(これは発声の予備練習として広く行なわれている方法と同じものである。)この時、もし完全に脱力できない場合には、自分が「操り人形」になったかのようなイメージを持てれば、すぐにできる場合がある。
- ③左手の平を上にして胸の前で構え、その上に右手下腕の中央よりやや肘に近い部分(腕全体の重心部分)を、約10cmほど上方から落下させて載せる。脱力された右手のずっしりとした「重み」を左手に感じられるかどうか、脱力状態をチェックする。この時、手首から先の脱力もできていれば、指先が自然に垂れているため、目で確認できる。このチェックは、誰かの手に腕を載せて確認してもらおうと、両者共に学習できる。(左手についても同様に行なう。)この練習で、自分の腕の本来の重さを確認しておけば、その重さを必要なだけ使うことに役立てることもできる。(平均的な重さは約1kg。砂糖の袋1つ分位。)
- ④次に、支えている左腕の力を抜き、右腕とともに自然落下させる。腕は体側で②と同様に揺れ続ける。

2. 椅子に座って行なう脱力練習

- ①〈脱力状態の確認〉
上記③を座った状態でもおこなう。
- ②〈腕の自然落下〉
引き続き上記④をおこない、ひざの上に両腕を自然落下させる。
- ③〈両腕で練習〉
左右反対の手でも同様に行なって、両腕の脱力と自然落下を学習し、腕の「重み」と脱力状態を、各自の身体感覚で記憶するよう努める。

第2項 第3 (MP) 関節による「支え」の学習法

前項に引き続き、次は第3指1本だけで腕の重みを支えながら、ピアノの蓋の上に落下させる練習に移るが、その前に、第3関節による「支え」を作る練習をしておかなければならない。

1. 第3 (MP) 関節による「支え」の重要性

現在まで、日本の多くの初心者たちは、たとえば「卵をつかんだ手の形」などの表現によって、ピアノを弾く手の形の基本を教わるようである。しかしリストの時代以降、広いコンサートホールに響き渡るほどの大音量を必要とされるようになってからは、背中から運ばれてくる上体の重みを支える必要が生じるようになった。そのような大きな音を出すためには、指の第

1～第3関節のすべてを均等に使って支えるこの方法では、特により小さな関節への負担が大きすぎる。そのため、手の関節のうち最も大きな第3（MP）関節による「支え」を主にして使わないと、そのような重量を支えることはとても困難である。また、このとき必要な手首・肘・肩による重さの支えも、この第3関節を使わないと、指先から鍵盤には伝わらない。（ただし、逆に小さな音を出そうとする時には、この関節の支えの働きは当然、少なく使われる。場合によっては、もしそれによって奏者が望んだ音色を出せるのであれば、この第3関節の陥没が多少見られたとしても、それはテクニックの一つとして、何の問題もない。ここで指摘していることは、主にフォルテで発音される場合に起こる問題なのである。）

すでに第2章第2節で述べたとおり、特に子どもにとって、まず指の付け根の一番大きな関節から発達させるべきである。成人にあっても、その働きがまだ不十分にしか使われていないのであれば、やはりこの第3関節の「支え」の働きをまず整えておかなければならない。したがって「卵をつかんだ手の形」のように、最初歩期から3つの関節を同時に働かせる指導法は、発達心理学上からも無理があるといえる。さらにその無理な手の使い方により、学習者の練習の障害となって現れることは、注意力が各指の3箇所関節に分散されることである。これにより、手首に入りがちになるなど、不必要な力のチェックや手首の高さのことにまで、とても初心者には注意力が回らない精神状態になってしまうだろう。さらにそれ以上の致命的弊害として、それらすべての関節に対し良い状態となるよう、常に管理する意識まで、まったく失ってしまうことである。そのため多くの学習者の手の形は往々にして、ピアノを弾くには不適當な、不合理で扱いにくいフォームに形成されてしまいがちになるのである。その最悪の状態が、支えの主演であるべき第3関節の陥没が頻発することであり、上級者やプロ・ピアニストに至るまで、しばしばそれを目にする可能性がある。

そのため本奏法の学習の最初の段階では、まず第3関節に絞って「支え」の育成をおこなうのである。他の関節は基本的にすべて脱力された状態となり、第3関節に支えられた手首も、脱力され自然にぶら下がっている状態となる。したがって注意力はほとんど第3関節だけに集中させることになり、そこで生まれた心のゆとりによって逆に、手の各部の形や働き具合、全身の脱力の状態、さらには音色や音楽表現までチェックすることさえ可能にしていけるのである。

2. 第3（MP）関節の「支え」を作る方法

- ①一方の手の平を上にして構え、第3指の付け根にある第3（MP）関節と、第1指の付け根（MP関節）より下にある肉厚部分とを使い、この2点を使って、消しゴムなど各自の手の大きさに適したものをつかんでみる。なお現段階では、以下の実施においても、すべての指は第2関節より先を、原則としてほぼまっすぐに伸ばしたまま行なわれなければならない。（ただしこれは、この関節による「支え」の働きが十分に育つまでの、一時的な制約であることを忘れてはならない。）この時各指の状態は、手の甲側の第3関節の骨が高く盛り上がっていることを確認しておく。また、手首に無駄な力が入らないよう、少し振ったり回したりして脱力にも気をつけること。（これもまた一時的な制約であり、次の

段階では多様な音色を生み出すため、手や腕の重さが柔軟に指先へと運ばれるよう、必要に応じ、わずかな手首の力が使われるべきである。) また、フォルテでの必要性は言うまでもない。

なお、この時点では第1・2関節が陥没していてもかまわない。なぜなら、最初の学習段階で必要なのは、第3関節による「重さ」を「支える」能力を身につけることにあり、他の関節が働いてしまうと、第3関節が働いているかどうかの感覚が不明瞭になってしまうからである。まずは重要な第3関節による「支え」の感覚を身につけた後に、他の関節による「支え」の能力も、必要と目的に応じて徐々に使われ育成されるべきである。これは幼児がつかまり立ちを経て徐々に歩く機能を発達させていくことと同じと考えられる。なおついでに指摘しておくが、第3関節が陥没すれば、手首の関節が補助しようとして盛り上がり、第2関節まで補助に加わって高くなり、なおいっそう第3関節の陥没をひどくしてしまう。これに比べて第1・2関節の陥没では、そのような重大な2次的障害は、ほとんど起きてこない。

- ②消しゴムをつかんだまま、手首と手の甲との間にできる角度を柔らかく固定し、下腕の中心を軸として回転させ、手の甲を上にする。このように正しく回転できれば、手は第3関節を頂点とした山形になり、手首は第3関節より低い位置に自然な状態であるはずである。
- ③このときは第3関節の「支え」が正しく準備されている状態なので、机の上やピアノの蓋の上にこの状態の第3指の指頭をゆっくりと置き、上腕に「重み」をかけても盛り上がっている第3関節の「支え」が崩れないようにする。次に反対側の手の平を使って、この盛り上がっている第3関節を少し強く押さえつけてみる。それでもなおこの「支え」が崩れないことを、両手の感触で確認する。
- ④ここでも次の方法で手首や肘の脱力を確認しておくことを勧める。右手で学習している場合は、蓋の上などに置かれた右手首を、左手で下から軽く跳ね上げてみる。もし正しく脱力できていれば、右手は容易に接地面（蓋）から離れ、直後に鍵盤上へ自然落下する。

3. 腕の「重み」の自然落下とその「支え」の学習および第3指で美しい1音を奏でる方法

- ①まず蓋の上などの平面で行なう。前項「脱力の練習」2-③で行なったように、左手の平で右下腕の中央よりやや肘よりの位置で支える。次に「支え」①で行なったように、右手は第3指の付け根により消しゴムをつかんだ形で「支え」を準備しておく。
- ②次に急に左手を離して右腕を蓋の上へ落下させる。このとき腕は肩また肘を支点として落下するため、腕には常に手前に向かうベクトルが働いている。そのため着地した蓋の上に、もしピアノカバーの布が置かれていれば、その布は手前に引き寄せられ、他の関節が自然な脱力状態にあることを、目で確認することができる。もし布が奥へ動けば、無駄な力が使われている証拠である。

この時、実際に消しゴムをつかんだまま実施するのもよい。また、手首に力が入らない

ように気をつけること。もし脱力できていれば、指先は自然に垂れ下がっているはずである。

またこの時、前述した方法と同じく、左手で右手を上方に少し跳ね上げるようにしてから落下させてもよい。関節による支えと共にうまく脱力状態で机上に落下させられれば、それがピアノの蓋または木製の机の場合、少し響きのよい木の音を聞きとることができるだろう。

- ③次に鍵盤上でも同様に試みる。正面にある中音域の響きがより豊かであり、そのため音色の判別も比較的容易になるので、第3指を落下させる鍵盤を1点EまたはD音（メタロホンでおこなった時と同音）にして行なう。そのため座る椅子の位置を1オクターブほど左に移動させ、右腕が落下する鍵盤に向かってまっすぐになる位置で試みる。ただし準備する腕は、鍵盤から10～15cm位までの高さに近づいておけば音がさらに硬くなりにくい。

なおこの時、親指の指頭を第3指第1関節の左側に軽く当てて「支え」を補強すると、いっそう柔らかく響きの良い音色がより確実に得ることができる。この方法はツイーグラーも各指で行なうよう¹²⁾（ただし親指そのものへの方法はまったく示されていない。本論では次節で述べる。）勧めている。この時、第3指第2関節は少し曲げられ、第1関節もほんのわずかだが脱力状態で自然に曲がっているのが確認できるだろう。

第1指で補強した場合に音が柔らかくなる理由として筆者は、第3（MP）関節の支えの硬直化が避けられ、それによって「クッション」の働きをするからではないかと考えている。T・マークも、「MCP関節だけで動かそうとするのは良くありません。MCP関節だけに意識を集中させると、指と腕の残りの部分を分離させてしまい、緊張が生まれます。」¹³⁾（MCP=MP）と述べている。このように、第3関節による「支え」、は決して硬直して使うものではないことをここで指摘しておく。さらにこのとき、前述のように第2・第1関節も少しだけ曲がった状態にあってもよい。この2つの関節もまた「クッション」の働きをするからである。つまりは、手の関節全体が「つかむ」動きをすることになるのであり、音色の操作の多くはこれらの動きでおこなわれるのである。

このように筆者も考えてきたので、以前からこの親指による補助を指導してきた。したがって、この最初の段階で親指の補助を使う練習をおこなっておけば、MP関節のクッションだけでなく、第2・第1関節の支えとそのクッションを使う能力の基礎をも、この方法で同時に行なえることになり、それによって表情豊かな演奏を行なうことにも通じていけるのである。つまり、ここで学んでおくべき関節による「支え」の学習とは、最終的にはこの延長上にあるよりよい使い方としての、3つの指関節すべてによって「つかむ」動きをめざす、その土台を作ることなのである。

そのため筆者は、②で蓋の上に落下させる時、MP関節だけに集中させる方法を述べた。もはや言うまでもないが、最初の段階では、何よりもまずMP関節への意識を明確に持つことが大切であり、その感覚を高めさせるために必要な一時的な方法として採用したからである。なぜなら前述した通り、この段階で他の関節によるクッションを意識的に多用され

ると、ここで育成しておくべき最も重要な意識、肝心の第3（MP）関節への感覚が分散され薄れてしまう恐れが、多分にあるからである。

T・マークが、このMP関節の重要性につき、「ピアノ演奏に必要なほとんどの指の動きは、この関節から起こり」¹⁴⁾と記しているとおりに、その最初の段階においては、最も大切なこのMP関節への感覚を、まず最優先として育成しておく必要がある。そして次の段階、ピアノから実際に音を出す段階になれば、鋭敏な聴覚を学習する必要性からも、ツイーグラーのいう「美しい音色」以外の音は極力出さないよう、よりいっそう柔らかい音が出るよう、それ以外の部分への配慮をすればいい。また、蓋の上で必要な感覚を既に身につけた後であれば、もはや最も望ましい手の形で、発音されなければならない。このように筆者は2段階による習得を考えているのである。しかもどちらも短時間あるいは短期間に終わる学習である。特に蓋の上での練習は、関節への意識を確認するだけであり、数回おこなえば十分なので、ここに述べた方法によって、何ら弊害は生じないと考える。

さて、ここで腕を落下させる前に十分準備すべきことは、よく響いた美しい音色を心の中にイメージすることを忘れてはならないということであろう。そして、彫刻家が「石の中にある塑像を掘り出す」と同じような感覚で、必ずその美しい音色をイメージした上で音を生み出すようにすることが大切である。あたかも「平らな水面に静かに小石が投げ込まれたのち波紋が徐々に広がっていく」ように、「音の核」によって生み出された音が、空中に広がっていきまた消え去るのを耳で追いつけることが大切である。したがって、決してイメージを伴わないまま、不用意に音をたて続けに発したりしないよう気をつけなければならない。メタロホーンで聴いたときの、柔らかく空中に拡がっていく美しい音色の“姿”（形状）のイメージを、常に思い描かなければならない。ただし速い曲の場合、ここで述べた通りの方法を、1音ずつに対して行うことは不可能である。しかし、遅いテンポで学習し、音に対して養われたその美的感性を、速い速度の部分に生かすことも、またできるようになるのである。この点についてツイーグラーは、「心の準備さえあれば、どんなに速いパッセージにおいても各音を意識的に聴き取とることは可能である。なぜなら、心が電光石火の速さで働くからである。」¹⁵⁾と述べている。

なお、ここでは腕を「落下させる」のであって、決して振り下ろしてはならない。それは鍵盤を「たたく」ことになり、響きの乏しい美しくない硬い音を出してしまう。また肩や肘の脱力ができていなければ腕は落下させられない。もしうまくできない場合は、あらかじめ腕の重さを鍵盤上にもたれさせるかのように、使う指をのせておき、次に左手でゆっくり右腕の肘に近い部分を支えながら持ち上げてから落下させるとよい。この時も右手の平は、消しゴムを持ったときと同じ状態、つまり「支え」が準備されていなければならない。

また、ここでも音が鳴った時の手の形の確認を忘れないようにする。手首が下がっていて、第3関節が一番高い位置にあり、指は伸びていて第2関節が大きくとび出していないことを、必ず自分の目で確かめておかなければならない。

④落下に続いて、手の平でつかむ力を使う練習を試みる。つまり、力を加えて第3関節が一

番高くなるまでゆっくりと手を起き上がらせてみたり、逆にその力をゆるめて手の高さを下げたりしてみよう。この動きは、先の段階（第3節第2項）において、音量や音色をさまざまにコントロールするための基礎となるものである。しかしこれは必ずしもその都度行われなくてもよい。落下の瞬間、その能力を手の感覚で確認できていれば十分である。

*この時左手によって、実際に消しゴムを右手でつかんで確認してみるのもよいだろう。

第3節 全5指で美しい音色を奏でる学習法

第1項 他の指で美しい音色を奏でる方法～単音から3和音まで

1. 単音と2和音および3和音による学習

前項の学習を他の指で行なうにあたっては、学習する指の順序に気をつける必要がある。前節で第3指から始めた理由は、5本指の中央にあり、やじろべえの原理と同様、手の平全体の重さのバランスがとりやすいからである。なお前節同様、ここでの学習も、ごく短期間で終わるはずである。一旦手の感覚がそれを覚え、感じ取ってしまえば、あとはその感覚を再現すればいいだけなのである。ただし、もしも先の段階でこの能力が不確実または失われてしまえば、再びこの段階へ立ち戻らねばならないことは言うまでもない。

『ツィーグラ―第1巻』の序に、第3指から学習を始める理由を、「完全な弛緩と正確な重みの移動のしかたを、習得する」¹⁶⁾ ためとあり、筆者とはやや異なった表現で書かれている。しかし、「完全な弛緩と正確な重みの移動」を目的とするところは共通しているようである。また、当時の他の教則本は、第1指から始められていたようだ。しかし最近では、第3指から始める教則本が多く見られる。

この「重さのバランスをとる」という視点からすれば、次に安定して行ないやすい指は、やはり手の中央寄りにある、隣接する第2指になるだろう。逆に両端にある第1指と第5指は、手の重さのバランスをとることは最も困難である。また第4指も弱く不安定な指である。したがってこれらの3本は、次の2和音による実施によるほうが、各指の「支え」の感覚を身につけやすい。

なお、もし腕の重さが十分かけられていない、またはその心配がある場合、反対側の下腕を交差させるように載せてその重みも加えてみるとよい。そうすれば指先に負担が増すことが確かめられ、「指先で重さを支えている」という感覚がさらに確認しやすくなる。

2和音による実施

上体を安定させるために両脚を広げて立つのと同じような感覚で、2本の指で手を支えるほうが、不安定な1・4・5指にとって学習は容易になる。以下の順に指の学習を進めることが望ましい。（この段階は引き続き自然落下でおこなわれる。）

【楽譜 1】



さらに次の指順でも試みる。(以下、丸数字は不安定な指)

3 → 2 → 2 + ④ → 2 + ⑤ → ① + ⑤ → 「2 + ⑤ → 3 + ⑤」 → 3 (下線は2又は3和音)

ここに示したように2本の指で手の重さを支える時、初めは音を鳴らす前にその両方の指を鍵盤上に一旦載せ、まず左右の指へ均等に手の重みがかかるように調整する。手のバランスをとりながら、それら2本の指のMP関節の中央からさらに手首寄りに、手の甲の上で重心の位置を探ってみる。それを決めた後、ゆっくりその腕(の「重み」)をやや上方(10~15cm)へ持ち上げてから落下させる。つまり、その前の第2指のみで行なった後、そのままの状態第4指を加えて手を支え、2本の指で手のバランスを整えてから上方に手を持ち上げ、同じ要領で落下させる。次も同じく2 + 4の後、2指で支えたまま4指を5指に置き換えてから2 + 5を行なう。次の1 + 5も、5指で支えながら2指を1指に置き換えて同じ要領で行なう。

脱力の結果、持ち上げられた手の指先は下に垂れているはずである。この時も手首には力を入れない。また脱力のまま落下した結果、手首の位置は、鍵盤表面の高さよりほんの少しだけ下にあるはずである。

なお、これはまだ先の段階で使うテクニックではあるが、2音の一方へ意識的に重さを傾け、再度落下により発音し、強く出したい音と控えたい音を区別する学習も、ついでにここで試しておくのもよいだろう。

3和音についても2本の時と同様に、まず鍵盤上で3本の指それぞれに均等に重さがかかるよう、重さの配分を調整し、その後、その腕を一旦持ち上げ落下させればよいだけである。まったく2本の指で行なった時と同様である。このように、初心者であってもこの奏法で学習すれば、早くも最初歩の段階から、和音伴奏をつけた楽曲の学習もできるのである。このことは、初心者の学習を、さらにより楽しく行うことを可能にする。

学習は前掲の① + ⑤の続きに以下の順序を続ければよい。

① + ⑤ → ⑤ + 3 → ① + ⑤ → ① + 3 + ⑤ (楽譜2の4小節目以降と同じ)

2. 「支え」の状態から手・指の「重さ」を落下させる～一部 legato でつなぐ方法

上記2和音での学習をもとに、1本だけ指を鍵盤上に残したまま、その指の第3関節の力で高く伸び上がり、次にその力を急激に抜いて落下させる練習に移る。

3 → 2 + ④ → 2 + ⑤ → ① + ⑤ → ⑤ + 3 → ① + ⑤ → ① + 3 + ⑤ 【楽譜2】の場合、最初の3は

今までどおり自然落下させるが、次の2+④へは legato でつなぐ。その方法は上記したように、3指の第3関節の力で高く伸び上がり、次にその力を急激に抜いて、同じように2と④を自然落下させる。ただし着地する2と④の指は、準備としてほぼ水平に、2本とも同じ高さに保たれていなければならない。(もし水平にならないときは、手首に力が入って上がっているはずなので、手首の脱力をする。) 3指は次の指の着地と同時に鍵盤から離される。

次に④指だけの「支え」により伸び上がり、同じく手の甲の第3関節が持ち上げられ、2と⑤が水平に準備された後、自然落下で①+⑤を鳴らす。以下同様におこなうが、支える指は、次の2和音では使われない指である。そのため、最後の3和音では、①+⑤→①+3+⑤となり、次に使われる指だけで支えることはできない。そのため、その前の音を一旦すべて離す必要がある。したがってここでは、最初の1音と同じく、上からの自然落下となる。

なお、この最後の3和音を終える時、間にある2つの鍵盤の内側を軽くつかみながら、上に引っ張る動きによって手首からゆっくり手を上に上げると、音が空中に消えていく様子を感じることができる。さらにまた、この動きを急速に staccato で行い、同じようにすばやく手を持ち上げれば、ピアニストのポスター写真によく使われるような、手を高く上に持ち上げられた瞬間のポーズと同じ手を、初心者であってもすぐに体験することができる。

3. 第1指のCMC関節による「支え」の学習

上記①+⑤および①+3+⑤の時は、その2本および3本の指で手の高さをやや伸び上がらせるようにすることによって、手の平の甲をやや上に持ち上げるほうがよい。この時、もし尖った鉛筆の芯を、下から手の平に近づけてみれば、手の平の表面は緊張して逃げるように少しだけ上に持ち上げられるだろう。その結果、1指と5指とによって腕と手の甲の重みが支えられている状態を、手の感覚として把握しやすくなる。また前記した鍵盤を持ち上げる方法をより強く、1指と5指、および3指によって、載せられている鍵盤の内側をしっかりとつかみ、強く引っ張りあげてみるとよい。そうすれば、手の平も同様に上へ持ち上げられる。この時の手首の高さは、2～3指の第3(MP)関節とほぼ同じ高さになるが、このように手の甲を高く保つ理由は、一つには1指の支えをその指の形と共に学習するためであり、さらに手の重さを上に持ち上げて、次の落下による発音への準備をするためでもある。

なおこのとき同時に、1指の動きに3通りあることを学習しておくとうまいだろう。筆者は1指の爪の左側を①包丁②薪割③刀という3種の刃物に見立てて、それぞれ1指の動かし方を指導している。①は上へ振り上げることなく鍵盤とほぼ平行に刻むような動きを、②はいったん振り上げるが着地した時は①と同じ、③は振り上げた刀で斬り裂くよう下へ振り下ろす動きを比喩的に表したものである。そしてもちろん③の動きが、ここで学ぶべき一番重要な使い方である。なぜなら、振り下ろすことにより爪の左角が鍵盤に接地し、それによって手の位置が高く支えられるからである。これは第1指のCMC関節(手首との接合部にある関節)により手の重みを支える能力をつける、きわめて重要な学習していることになる。

ここに挙げた1指の使い方について、T・マーク(2006)も、説明の方法は違うが、筆者のものと同じことを述べている。特に「親指の前の角を使う」ことと、それによって「いつ

もよりも腕が高い位置にくる」¹⁷⁾ という記述は、前述した③の方法とほとんど同じであり、「前腕の高さが変わることで演奏しやすくなり」と、この方法により弾き易くなることが述べられている。またその前頁にも、「『(母)指は MCP 関節から始まっている』という間違っただけの考えは、……MCP 関節から親指を動かそうとする」として、この知識がない者は、「CMC 関節の動きが不足しているのを埋め合わせようとして (MCP 関節が) 動いている」のであり、「腕全体に緊張が広がって」不合理な手の使い方になるとの指摘がある。

「(第1指の第3関節の存在を) ほとんどの人が知らない」と、R・カヴァイエ (1987)¹⁸⁾ がすでに20年もの昔に、日本でそのことを指摘している。ところが昨年日本で出版されたツェルニーの楽譜の解説¹⁹⁾ の中では、カヴァイエが第3関節 (原著では第1関節)²⁰⁾ として示した手首との接合部にある関節については、(何とも不思議なことであるが) その存在すらまったく書かれていない。そこに CMC 関節が存在することは、骨格上の常識であるはずなのに。しかもその上、母指の関節の中で最も使用頻度が高い²¹⁾ にもかかわらず、これを全く無視したこの解説には、疑問を感じずにはおれない。カヴァイエの指摘は、単にピアノ科の学生レベルにとどまらず、ひょっとすると日本では、一部の研究者にしか認識されていない可能性もある。ただし市田 (1990)²²⁾ はすでにその著書の中で CM 関節 (Carpometacarpal joint=手根中手関節) として、また T・マーク (2006)²³⁾ も、第1指と手首の間に同じく CMC 関節 (Carpometacarpal joint) として、明確に親指のこの関節の存在を示している。

しかしここに新たな問題が生じてくる。この2人が示した CMC (CM) 関節とは、いずれも全5指の骨の根元と手首とを接合している関節の名称であり、親指についてカヴァイエが第3関節を意味して指摘した、MCP 関節 (Metacarpophalangeal joint=中手指節間関節) とはなっていない。しかし CMC と MCP の名称は、それが存在する手の骨格の位置に対して付けられたものであり、動きの上からは、親指の CMC 関節と他の指のそれとでは、両者の動き方が全く異なっている。つまり親指の CMC 関節だけは、他の指の MCP 関節の動きとほぼ同じ²⁴⁾、上下により自由に動かすことができるのである。解剖学上、親指のこの関節は、本来 CMC (MC) 関節と言うべきだったのかもしれないが、この理由により、カヴァイエが第3関節とこれと呼んだのも、もちろん間違いとは言えないだろう。ただし本論文では、誤解の生じないように、親指については CMC 関節と表記しておくことにする。

第2項 legato 奏法による全5指“基礎歩行”の完成

1. 2和音から単音へ～「重み」の「移動」

次に、2本の指による支えから1本で支える練習に移る。これは不安定な1・4・5指の支えを安定させるための学習である。この時も、手のバランス・重心の位置を探りながら、最も手が安定して楽に支えられる状態を、手の感触で探りながら行なわれなければならない。指の順序は今行なったのと同じく、腕を落下させ、2本の指で支えた後に、ゆっくりと手の甲のバランスを保ちながら、1本立ちする練習を行なう。

以上のことを実施した後、各指による確実な「支え」の能力が習得できたか否かの確認を、以下の順序で実施してみる。なお、第1指の場合、1+5で実施した時の手の形(1と5がは

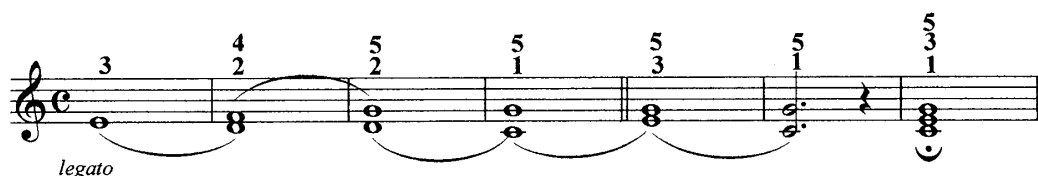
ほぼ同じ角度になる)を守る。ただし使う鍵盤は、第3指で実施したのと同じ一点Eの鍵盤上で行うほうがよい。なぜなら、どの指で発音しても、まったく同じ美しい音色が出せるかどうかを確認しながら行なえるからである。

3 → 2 → 3 → 4 → 5 → 4 → 3 → 2 → 1 (すべて1点E音で実施する)

2. legato 奏法

これに引き続き、その2本の指による「支え」を交互に交代させる練習に移る。この動きをするとき、手のひらでつかむ力(第3関節の支えによる)を使い、いったん支えている2本の指で背伸びさせるかのように少し上に手のひらを持ち上げてから、もう1本の指をほぼ水平に持ち上げ、高い位置まで持ち上げられたその「重さ」を鍵盤上に落下(支えているもう1本の指の力をいったん抜く)させてみる。もちろん、その指が鍵盤に触れた直後に、手のひらでつかむ形での「支え」によって、まず鍵盤から手が脱落することを防ぎ、次に階段を非常にゆっくりよじ登るような感覚で手の甲を持ち上げる。その時、ピアノから深みのある美しい音色が鳴ってくれるように、前もって音のイメージを作っておければ、なおいっそう出来はよくなる。この新たな指が着地して「支え」が働いた手ごたえを感じた後に、それまで手の「重み」を支えていた前の指を離すが、決してその指を意図的に上に持ち上げようとはしないこと。新たな指で支えるこの時も、第3(MP)関節の盛り上がった形が崩れないよう、また手首に力が入って持ち上がらないよう目で見て気をつける。

【楽譜2】



3. 聴覚・視覚・触覚によるチェック

この練習を実施している時は、耳による聴覚と、目の視覚、それに手の感触による触覚の3方向からのトータルなチェック(初めの間は3つ同時にはできないだろう)が必要である。特に触覚によるチェックは、もし手がバランスを崩せば演奏ミスにつながるので、この感覚を鋭敏にしておくことが、上級に至るまでずっと役に立つ感覚となる。つまり、瞬時でも触覚を失ったり手のバランスの崩れを感じたりした所が、ミスを引きやすい箇所だと気付くことが出来るため、そこを他の箇所より入念に練習すればいいことになる。この結果、練習効率の高さと無駄の少ない集中力によって、練習時間の短縮をはかることが出来るのである。しかも絶えず聴覚によるチェックが働いていることにより、楽曲全体が美しい音で奏でられるのである。

4. legato 奏法による全5指“基礎歩行”の完成

ここまでの実習によって、隣接する音同士が legato によって演奏できるようになっているはずなので、次は音階への予備練習となる1～5指を使って実習する。念のため、この時の注意点を再度示しておく。

- (1) 最初の3指は、第2節第2項で述べた、1指の補助を添えた「支え」の形を準備しておいてから上から落下させ、鍵盤上で「重み」を支える。このとき「支え」を固定し過ぎると、落下した時の音色が硬くなり過ぎるので注意する。つかむ力に少し弾力を持たせるほうが音色はやわらかく美しく響くかせることができる。
- (2) 手の平で物をつかむ感覚でゆっくり手の甲が持ち上げられ、第3関節が一番高い位置にくる。このとき手首が高くなって余分な力が入っていないかをチェックする。
- (3) 次の2指は水平に持ち上げられ前方を指さす状態にある。
- (4) 次に高く持ち上げられた手の平全体の「重さ」が、支えている3指の脱力により落下、2指が支える。この時、あまり急激に脱力すると、鍵盤への衝撃が強すぎて音色が硬く荒くなるので、ほんの少しだけ緩やかに脱力するほうが柔らかい音色が得られる。
- (5) 以下は(2)～(4)の繰り返し。手首は常に手の動きに追従するだけで、手の甲は左右に傾かない。
- (6) ここでは2～3指を数回反復練習したほうが早く慣れるだろう。さらに、緩やかな脱力による重さの落下と、つかむ感覚での重さの持ち上げの反復の動きが、ゆっくりだが静止しないでできるようになれば、1～5指の legato 奏法に習熟することができるだろう。
- (7) 2指の次の1指は、水平に持ち上げた後、2指の脱力で重さを落下させ、続いて1～2指間をいっぱい広げるようにして高く伸び上がり（この時横から見れば、ライオンが吼えた時の口の開きがイメージできる）、2～5指の第3関節を同様に高く持ち上げ（または手の平が鍵盤から最も離れた位置まで「重み」を高く上げる。）、2～5指を水平にして前方へ指さすように伸ばし、手の甲の第3関節を高い位置に持ってきてから次の2指を弾く。
- (8) 最後の1指も水平に持ち上げた後、重さを落下させ、続いてCMC関節の力により高く伸び上がって、手の甲にある他の指の第3関節（またはその裏側にある手のひら）を高い位置に持ち上げて終わる。鍵盤から指を離す時は、手首から持ち上げ、指先から水滴がしたたり落ちるようなイメージをえがきながら、ゆっくりと離れる。

【楽譜 3】

この練習段階（楽譜 3）では、鳴った後の手の動きは、各指が段差の大きな階段や脚立の 1 段を、体重を支えながらゆっくりと一歩を運ぶように伸び上がって、手が第 3 関節から持ち上げるようにしなければならない。それが少し慣れた後、各音ゆっくり 2 拍ずつ数え、1 で落下 (down)、2 でよじ登る (up) と、リズムカルに学習を進めることができる。なお、最後の do は 4 拍×2 を数えた後、指はさらにそのままの状態に鍵盤上に置いたまま、徐々に音が減衰し空中に消えてしまうまで“追聴”する。

隣接する指間を何度か反復してよく慣れるまで練習した後、1～5 指の間を往復して完了。なお、隣接する指へ交代していく過程で、うまくバランスが保たれていれば、重心の位置が、手の甲の上で少しずつ左右に「移動」していく様子も感じとれるよう学習する。

これ以後しばらくの間は、今までの復習をしながら徐々にテンポを早めていくとよい。また親しみやすい曲の一部や、遅いテンポの曲で実習するといいたろう。曲の速さが速すぎると、感覚によるチェックが働かないので、必ず 3 つの感覚が働ける範囲での速度に抑えるよう心がけて行うこと。その方が効率よく、速く上達することができる。この過程を経ることによって、はじめてさまざまな音色や音量の音を生み出せるようになる。これによって十分コントロールできる手が作られた後に、徐々にその部分のテンポを速くするか、テンポのより速い曲を学習すればよい。もし十分なコントロール能力をつけないまま速く弾けば、聴覚と手指の触覚によるコントロールという最も大事な基礎能力を、一瞬にして失ってしまうだろう。

もし手首を持ち上げることで手の重みを上に移動させようとするれば、第 3 関節の働きはほとんど失われてしまう。その上、指先は逆に下を向いてしまい、その結果として次の発音に使われる手の重みはほとんど使われない状態となってしまう。また、肩や肘に力が入っていることも手首が持ち上がる原因になる場合がある。しかし、この余分な力を抜いてさえおけば、「第 3 関節の働きのみによって重みを 100% 支える状態」を維持することができる。

5. “指歩き” 奏法に欠かせない「手の平でつかむ力」

この完成段階で補足し強調しておきたいことは、すでに第 2 節第 2 項で述べた「手の平でつかむ力」の重要性である。この MCP 関節の働きにより、音量・音色など、実に多種多様な表

情を生み出すためのコントロールができるからである。すでに第2節第2項で引用したT・マークの言葉、「ピアノ演奏に必要なほとんどの指の動きは、この関節から起こり」（文中の加[・]点[・]強[・]調[・]は[・]筆[・]者[・]に[・]よ[・]る）が示すとおり、まさに「必要なほとんどの指の動き」はこの部分で作られるのである。この言葉、特に「必要な」の重みあるひと言にもとづけば、「非常に多くの音楽表現がこの部分から生み出されるのである」と読み替えることもできるはずである。筆者はすでに、この“指歩き”の発想を得る以前より、「ピアノはここで弾くものだ」と言って、「手の平でつかむ力」を活用するよう、生徒たちに指導してきた。またこの手の平の使い方は、誰かの肩を揉む時の手の動きとも共通しているのだから、そういう言葉表現をも使いながら説明してきた。

ところが、現在まで日本で主流になっているハイフィンガー奏法では、指を高く上げて鍵盤を打ち下ろす動きによって音が生み出されているため、どうしても第2関節が動きの主流になり勝ちである。しかしその動きにもとづけば、「手の平でつかむ」という、“より繊細な”動きは感知しにくくなってしまいうだろう。もしT・マークの言葉がそのとおりであり、人体の機能として間違いがないとすれば、第2関節を酷使するハイフィンガー奏法ではなく、この「手の平でつかむ奏法」を活用する、“指歩き”奏法を使えば、それは最も自然の法則に則った手の動きであるといえるのではないだろうか。そのため必然的に、たやすく美しい音が得られ、音楽的にもより表情豊かな、格段に心地よい演奏を創り出すことが可能になるのである。

ハイフィンガー奏法を使う、多くの現代日本人ピアニストたちの音色が硬くなりがちなことと、フレーズ感や音楽表現が不十分になりがちになる理由は、ほぼ間違いなくここにあるといつてよいだろう。

第3項 完成度のチェック

最後に、全5指により鍵盤上を“指歩き”する時、手の形や音色などの出来具合をチェックするポイントを次に挙げておく。（なおこれらは、授業の中で行われる実技テストにおいて、受講者たちがお互いに採点しあう時のチェック・ポイントにしているものである。）

1. 各指の「重さ」が、手の平のつかむ力で持ち上げられているか。
2. その結果として持ち上げられた時、支えの指の第3関節が一番高くなっているか。
3. その時、手首は自然に下がっているか。（以上1～3は1指で支える時を除く）
4. 弾く指は上空で待機している時、水平に伸びているか。
5. 弾く時は指の「重さ」が手の平と共に自然落下し、鍵盤に触れるまで第3関節が動かなかったか。
6. 鳴った時、手首が自然に下がっているか。
7. 鳴らした指の第2関節は伸びているか。
8. 1指の場合も他の指と同じく水平に持ち上げられ、手首を自然落下させて打鍵した後、CMC関節（手首に近い所）の力によって、伸び上がるようにして手の甲が水平に持ち上げられているか。この時、2指との間（水かきの部分）が丸く弧を描いているか。
9. 以上1～10の結果として、音色が美しく響いているか。

これまで本論文で述べてきたことは、この“指歩き”奏法の基礎を確実に身につけるため、まずは基本として、第2関節を伸ばしたまま行なう方法であった。(一部、第1～3関節によるクッションを取り上げ、その発展的な指の支えの使い方についても少し述べておいた。)現時点では、幼児がつかまり立ちでしっかり立つ事を覚え、そしてやっとゆっくりした歩みで1人歩きできるようになった段階に相当するかも知れない。しかしこのままの使い方であっても、実際多くの世界的ピアニストたち(たとえばキーシンやミケランジェリ、ホロヴィッツなど)の演奏にこの手の形がよく見られる。そうすると、現段階の legato 奏法によるこの手の使い方は、決して単に幼児歩行の段階にとどまるものではなく、重要な基礎テクニックの一つを手に入れたともいえるだろう。もちろんこの手の形だけですべての音楽が弾けるはずもないので、引き続きさらに発展した指や手・腕などの使い方を学ぶ必要がある。ただしその多くの場合でも、(staccatissimo で鍵盤を引っ搔くような素早い動きなど特殊なものを除いて、)主となって働くべき関節は、やはり人間の腰に相当する第3関節でなければならないだろう。

世界的な一流ピアニストの中には、必ずしもこの理論に合わない演奏者もいる。例えば、ホロヴィッツはしばしば第2関節を多用して鋭く引っ搔くような奏法²⁵⁾(これも「つかむ」動きの一つである)を見せるし、ルイサダは第3関節を陥没させて演奏する。本論文と矛盾するこれらの現状に対する筆者の見解は次のとおり。彼らは当然、おそらくすでに子ども時代に、手の各関節の「支え」の発達は、それを自在に使い分けできるほど理想的に完成しているのであり、さらにその上、豊かな音への感性をもって自在に手を操りながら演奏表現をしていると考えられる。そのため、第3(MP)関節の支えを確実に発達させることを基礎段階における最も重要な学習目標として述べた本論の中では、もはや比較の対象とはなり得ない。ただし中堅クラス以下のピアニストの演奏の上には、やはり音の硬さとなって反映されている状態に出会うことが多いのもまた事実であり、本論文で論じていることとそれらの硬い音とは、決して無関係ではないと思われることは、前項の5で述べたとおりである。

次章では、より具体的に楽曲の上で、本奏法を実際にどう音楽的表現へ活用するかを明らかにしていく。

注

- 1) 2006.6.18と2007.6.16の日本音楽表現学会大会での口頭発表、および『音楽表現学4』2006.11, p49-p55
- 2) 『神戸女学院大学論集』第52巻第3号 2006.3, p37-p48 および第53巻第1号 2006.7, p65-p86
- 3) B. ツィーグラ (1800~1900) とデッペ (1800~1900)
- 4) 『ツィーグラ・耳から学ぶピアノ教本~基本動作のための予備練習とエチュード』1965 音楽の友社 p5
原著: “Das innere Hören (als Grundlage einer natürlichen Klavierspiel-Technik). Vorübungen und Etuden zur Einführung in die Grundbewegungen.” (初版1954) なお、この“Das innere Hören”を、訳者は「心で聴く」と訳している。
- 5) 『ツィーグラ・耳から学ぶピアノ教本のために』長岡敏夫訳 1969 音楽の友社 p12
原著: “Gedanken zum innere Hören” (初版1955) および “Das innere Hören. (als Grundlage einer natürlichen Klavierspiel-Technik).” (初版: 第1部 1928/第2部 1955)

- 6) 『ツィーグラー・耳から学ぶピアノ教本第1巻』1965 音楽の友社 p5
原著：“Das innere Hören (als Grundlage einer natürlichen Klavierspiel-Technik). Klavierschule Heft 1”
- 7) 同上 p5
- 8) 前出『ツィーグラー・耳から学ぶピアノ教本のために』 p10
- 9) 『デッペのピアノ奏法理論』E・カラント著 原田吉雄訳 1988 全音楽譜出版社 p5
原著初版1897, 第5版1921
- 10) 同上 p45
- 11) 同上 p11
- 12) 前出『ツィーグラー・耳から学ぶピアノ教本第1巻』p5
- 13) 『ピアニストならだれでも知っておきたい「からだ」のこと』T・マーク 2006 春秋社 p112
- 14) 同上 p113
- 15) 前出『ツィーグラー・耳から学ぶピアノ教本のために』 p51
- 16) 前出『ツィーグラー・耳から学ぶピアノ教本第1巻』の序
- 17) 前出 T・マーク p110
- 18) 『日本人の音楽教育』R・カヴァイエ著 1987 新潮社 p47
- 19) 『ツェルニー30番』New Edition 2007 音楽の友社 上杉春雄の解説
- 20) 第1関節や第3関節という呼称については、市田も『タッチ、このすばらしい手』(1990)の中で、「人によってまちまち」といっているとおり、まったく逆に呼ばれる場合がある。つまり、人によって第1と第3の順序が入れかわるのである。カヴァイエはMP関節のことを第1関節と呼んでいるが、本論分では混乱をさけるため、第3関節と書き換えて統一をはかった。
- 21) 前出 T・マーク p111 「ほとんどの親指の動きはこのCMC関節から生まれ」とある。
- 22) 『タッチ、このすばらしい手』市田儀一郎 1990 全音楽譜出版社 p23
- 23) 前出 T・マーク p107
- 24) 前出 注19と 注13の説明を比べれば、同じであることが裏付けられる。
- 25) 『ピアニストの手』酒井直隆 1998 音楽の友社 p82

(原稿受理 2007年10月1日)