

< 論文 >

実践的指導力を高めるピアノ教育の試み — 教員養成教育の場合 —¹⁾

中島卓郎 信州大学教育学部芸術教育専攻

A Practical Study on Piano Teaching Method at the Department of Education — For Acquisition of Musical Capacity —

NAKAJIMA Takao: Faculty of Education, Shinshu University

In this paper I started with a question that the piano teaching methods at the department of education have too much focus on the specialist curriculum, which is often seen at music colleges or conservatories. Contrary to those methods for a specialist curriculum, I devised a new method to train students' ability in music which would be applicable for different situations in school, for example string or brass ensemble, chorus, etc. This method was put in practice in group lesson form. I used many pieces for four hands as well as solo music in various styles and characters as materials. This paper reports a practical study under the concept of how to grasp various music theories and knowledge and how to develop them into the live musical expression, using piano as the medium.

【キーワード】 ピアノ教育 実践 指導力 教員養成

1. はじめに

教員養成大学におけるピアノ教育は、これまで往々にして、教官が自分の受けてきたピアノの専門教育の教材と方法をそのまま実践するという、音楽大学等における演奏家になることを指標にした系統的学習法のもとに為されてきたのではないであろうか²⁾。筆者の所属する信州大学においては、ピアノの専門担当教官数は在籍する音楽科学生数に対して非常に少ないのが現状であり、したがって学生1人あたりのピアノのレッスン時間は極端に少なく、実技指導上、多くの問題を抱えていると思われる。一方、音楽大学のピアノ科の学生においては、一般的に毎週1時間程度のレッスンの受講が確約されており、休暇中も何回となくホームレッスンを受けている学生も少なくない。その結果、我が国のピアノ教育界は目覚ましい急成長を遂げ、有能な指導者、演奏家は今や全国津々浦々に溢れているといっても過言ではな

かるう。

昨今、教員養成大学の本来の目的に沿った独自性を有するカリキュラムが希求されている。このような状況の中で、教員養成大学音楽科の演奏教育は今、何を為すべきかを考える必要がある。音楽科の教員は、自身が演奏できることも勿論重要であるが、本来、子供達に音楽経験を通して、或いは音楽そのものにより何かを与え、感性を育て、豊かな情操を養っていくという使命を持っている。そのような学校現場において、教員にどのような基礎的音楽能力と意識が必要であるかということは常に考えなければならない問題である。

「器楽を教える教師には、なかなかよい教師がいるかもしれないが、聴感を発達させ、一般的な音楽的教養を教えることのできる音楽教師はごく少ししかいない。³⁾」はコダーイ・ゾルタンの言であるが、まさしく彼の言う音楽的教養を演奏を通してつつ体得し、やがて学校現場において、器楽合奏、吹奏楽、合唱等の教授の基盤となり得る実践的指導力の育成が、教員養成教育には必要ではないのだろうか。

2. 在学生におけるピアノ学習の現状と問題点

2.1 入学以前の学習の現状と問題点

大多数の学生が、音楽大学出身のピアノ教師に師事しており、そこでの教育は、やがては大芸術家の作品をも弾きこなせるようになるであろうという意図のもと、殆どにおいて系統的学習法が取られている。教員養成系大学では一般的に、入学試験にツェルニー、モーツァルト、ハイドン、ベートーヴェン等の作品を課しており、それらを中心として、或いは目標にして学習しているようである。彼らの多くが年間に数曲、受験時は課題曲に1年もかけており、その音楽的内容量は極端に少なく、限定されたものになっているのは大きな問題である。レッスン内容も先生の指摘した箇所を、ただ言われたように改善していくというもので、その姿勢は多分に受動的なものとなっている。ピアノの先生の代わりに演奏させられているといっても過言ではなく、音楽的に自立できていないとも言えるであろう。

具体的には、およそ次のようなことが言えると思われる。①どのような演奏が良いのか悪いかの見方が曖昧で自信も持てない。②譜面から音楽を読み取る能力が低く、CD等、既存の録音を参考に演奏している。(演奏のカラオケ化) ③多様な様式の楽曲に慣れていない。たとえば、印象派の作品(ドビュッシーやフォーレ等)やジャズに触れたことのない学生が多く、どう扱ってよいかも分からない。④読譜が極端に遅い。初見視奏能力も低い。⑤フィンガリング、ペダリングを自身で考案できない。⑥演奏することに追われ、自分の音を聴くことが非常におろそかになっている。⑦難しい箇所は遅く、易しい箇所は速くなってしまいう等、アンサンブルにおいて強く要求されるテンポ感が備わっていない。⑧自分の演奏解釈をもてない。

2.2 信州大学教育学部における現状と問題点

(1)学習意識 入学まで系統的学習方法が非常に長期間にわたって(しばしば幼少時から)行われているため、それがピアノを学習する上での固定観念になってしまっている。また、教員養成教育におけるピアノ学習の目的意識が曖昧で、技術習得に偏重する傾向は否めない。

(2)カリキュラムにおける問題点 筆者が担当した授業における学生一人当たりのレッスン時間はおよそ6分であり、一般的なピアノレッスンは不可能であるといえる。指導目標を明確にした上で、その指導法における創意・工夫が非常に重要になってくる。

3. 指導目標に関して

3.1 指導目標

前述した諸問題の改善を図るべく指導目標の設定を試みた。学校現場におけるピアノ演奏に関わるという点では、歌唱・合唱伴奏、即興伴奏、和声付け、移調奏、初見視奏、弾き語り等があげられると思うが、ピアノソロによる演奏の機会は、おそらく殆ど訪れないという点も認識しておく必要があるのではないかと思われる。今回、多岐にわたる音楽的能力の中で取り上げたものは、実践的指導能力(いわゆる指揮者的指導力)であり、幅広いジャンルにおける音楽表現に普遍的に通用する音楽的教養を身に付けていくことに目標を設定した。演奏能力でなく指導能力の育成である。尚、ここでの音楽とは、ピアノで表現するのに適した音楽(いわゆる伝統的な西洋音楽およびそこから派生した音楽)に限定させていただく。(以下同じ)

3.2 指導目標の設定理由

(1)ピアノの楽器としての特性 楽器としての特性については次のようなことが考えられる。①単独で和音が奏でられる。②豊かな表現力 他楽器に比べてダイナミックレンジも音域も広い。③鍵盤の配列と理論上の音階構造との視覚的な一致を見ることができる。⁴⁾④発音が容易 美しい音色を探究する芸術的姿勢は非常に重要であるが、打鍵すれば容易に音が出る。⑤きわめて自然な操作時の姿勢。⑥長時間の学習が可能。⑦連弾が可能。⑧単音におけるデュナーミクの増減は不可能 打鍵後、音量は必ず減衰し、任意に増減させることは不可能である。このことは極めて非音楽的であるといえる。⑨移動が困難。アコーディオンやギターと違って、演奏時に子供達の中に入っていきことや屋外での演奏は困難である。

以上のようなことが考えられるが、最大の利点は1人で演奏する上で、メロディー・リズム・ハーモニーを全て満たすことのできる楽器であるということである。つまり、完成された音楽を1人で学習でき、演奏し得る楽器(他にもアコーディオン・ギター・ハープ等の弦楽器があるにせよ)であり、前述したことも含めて、音楽を多

角的に勉強するのにピアノはとても適した楽器といえるであろう。大作曲家に名ピアニストが多いのもあながち偶然ではないであろうし、視点を変えれば、単旋律楽器(歌唱も含めて)は、殆どの場合ピアノ伴奏を付随させて演奏されるのが一般的で、音楽大学の受験において、あるいはそのカリキュラムにおいて、副科ピアノが課せられているのは、その和声感の欠如を補い、育成するためでもある。

(2)開設授業科目について 信州大学での開設授業科目には、音楽理論(和声・対位法)、ソルフェージュ、西洋音楽史等があるが、これら諸種の知識・理論を繋げて総合的に演奏を実践していくという科目は見当たらない。このことは各教員養成機関の規模や教官数によって多少の差異があるかもしれないが、どの機関もおそらく同様の問題を抱えているのではないだろうか。教育実践学と同様に、音楽においても知識・理論は実践すること、つまり音楽表現と結びつく時、それらが相互に高め合う、生きたものとなるを考える。

(3)演奏技能の既修得 入学試験にピアノの実技試験が課せられているため、入学時の段階で学生全員がかなり長期間にわたって既に学習してきている。個人差は認められるものの、ピアノは全員がある程度演奏できる楽器であるといえる。

以上、指導目標設定理由は、①ピアノが音楽を多角的に学ぶ上でとても適している楽器であること、②音楽の理論と実践の融合を目指した授業が大学においてあまりなされていないと思われること、③全学生の演奏技能の既修得という3点によるものである。

4. 実践授業について

4.1 対象学生および期間

(1)対象学生

信州大学教育学部芸術教育専攻音楽教育分野に所属する学生

(2)授業科目

「器楽指導法」(前期)および「ピアノ演奏法」(後期)

(3)授業時間及び受講生数

1 セメスタ(半年間) 1 コマ 90 分×15 回

3 年次生 15 名 2 セメスタ(平成 12 年 4 月から平成 13 年 2 月まで)

必修課題による授業 45 分と選択課題による授業 45 分

4.2 授業における研究教材

(1)必修課題 共通課題として全員が毎週新しい連弾曲。(音楽的性格および様式の異なるもの。表 1 必修課題曲目参照)

表 1 必修課題曲目

バッハ クーラウ ディアベッリ ベートーヴェン シューベルト	主よ、人の望みの喜びよ ソナチネ op. 66-3 第 2 楽章 かわいいソナタ op. 150-1 ソナタ op. 6 第 2 楽章 軍隊行進曲 ポロネーズ op. 75
グリーク アレンスキー フォーレ モシコフスキー ドビュッシー サン=サーンス ガーシュイン チャイコフスキー	ノルウェー舞曲 ロシアの主題によるフーガ ドリーの庭、スペインの舞曲 スペイン舞曲 「小組曲」より、小舟にて 「動物の謝肉祭」より 終曲 ス・ワンダフル 舞踏組曲「胡桃割人形」より 金米糖の踊り、トレパーク クリスマスキャロル等
その他、邦人作品、	

(2) 選択課題 学生各自がそれぞれの演奏能力および目的意識にあった任意の独奏曲を 1 曲。(セメスタを通して学習するもの。表 2 選択課題曲目参照)

4.3 授業形態

グループレッスン

なお、4 手連弾のパートナーの決定は学生に委ねた。

4.4 教材選択、授業形態の理由

(1) 連弾による学習の効能 連弾曲

を学習に取り入れる意義は、次のようなものである。()内には、主に関連する教育的側面を示した。①単独での演奏は、心身ともに緊張状態をしばしば生じさせるが、連弾(2人)により、それが緩和され、楽しみながら演奏できる。(情意的側面) ②全員が同じ課題を事前に勉強してくることにより、問題点の指摘等、授業の質的向上が図れる。(感性的側面・構造的側面・文化的側面) ③他者の感じ方や表現の相異を、より明確に認識し、自分の演奏を客観視できる(感性的側面) ④パートナーを意識的に交代させることによって、その音楽表現上の差異を認識し生きた音楽を体感できる。(感性的側面) ⑤パートナーが存在するために、事前学習を怠ることがない。(技能的側面) ⑥テンポ感、バランス感、他者の音を聴くこと等、アンサンブル能力の育成が可能。(技能的側面) ⑦限られた短い授業時間内において、多くの学生のレッスンが可能となる。⑧オーケストラのための作品を編曲したもの等が多々存在し、他楽器の音色等を意識して演奏したり、ピアノ上での表現方法について考えたりできる。(技能的側面・構造的側面) ⑨事前学習における孤独感の解消。(情意的側面)

表 2 選択課題曲目

バッハ ハイドン ショパン ブラームス	平均律集より、イタリア協奏曲 ソナタ Hob. 23 第 1 楽章 練習曲集、即興曲 インテルメッツォ op. 117 ラブソディー op. 79 アラベスク op. 18
シューマン メンデルスゾーン ショスタコーヴィチ リスト バルトーク ラフマニノフ ガーシュイン その他	無言歌集より アクロバット レジェレツァ ソナチネ 前奏曲 op. 3-2 前奏曲

(2) 毎週音楽的性格、様式の異なる新曲を課すことによる効能

このことに関しても次のように考えられる。①現代の社会に呼応する多様な様式、音楽的性格の曲に対処できうる経験を積むことができる。(感性的側面・構造的側面・文化的側面) ②学習のための選曲が、個人の単なる好みによってなされることを回避できる。③極度に多忙な現場において、短時間

あるいは短期間で楽曲の重要なポイントを把握できる能力の育成。(構造的側面・感性的側面・文化的側面・情意的側面) ④毎週の譜読みによる読譜力・初見力の育成。(技能的側面) ⑤事前学習を怠ることがない。提出レポート等を優先してしまうことなく、コンスタントな学習ができる。(技能的側面・情意的側面)

(3)独奏曲を課す理由 ①1セメスタという長期的視野に基づいた自己の弱点の克服。(感性的側面・技能的側面・情意的側面) ②時間をかけてより一層、質の高い音楽的演奏を目指す。(感性的側面・情意的側面) ③演奏技術の個人差に配慮して選曲できる。(技能的側面) ④アンサンブル等における音楽表現上の制約から解放し、独奏によってのみ表現でき得る芸術領域の意識化を図る。(感性的側面)

(4)グループレッスンの形態をとる理由 ①複数の友人から指摘を受けたり、また自らも指摘したりすることにより、演奏をより客観視できる。⁵⁾(感性的側面・構造的側面・情意的側面) ②言語化することにより指導力の育成につながる。③多くの友人の異なる感性、考え方に触れることができる。(感性的側面) ④進歩を認め合え、自信につながる。(情意的側面) ⑤限られた授業時間を常にフルに活用できる。

4.5 授業方法

授業は、演奏者、聴き手、教官による活発な問題提起、原因究明と解決を常に演奏の実践において確認しながら行われた。(図1参照)

(1)問題提起 まず、学生の誰かが演奏し、他者の演奏に対する感想を含む様々な問題点の提示が、他学生あるいは教官によって行われる。

(2)原因究明 次に、その原因を探り、どうしたらよいか指摘し合い、改善を試みる。試行錯誤しつつ実際に演奏してみた結果、その原因の予測が正しかったり、間違っていたりすることに気づく。これらのことが全て音楽的経験として個々の感性および知性のなかに蓄積されていくこととなる。

(3)解決 そして、常に感性的側面に回帰しつつ、その具体的要因を認識し、演奏(表現)経験のもと、音楽的教養を身に付けていくこととなる。つまり、感性的認識に結びついた理性的認識を獲得するのである。その後また、未知の領域への意識をも含めた新たな問題提起がなされる。このようなサイクル、思考回路を意識的に築くことが非常に重要であり、今後の更なる発展への基盤となるものであると考える。(表3および表4 授業における実践例①,②参照)

問題提起された具体的な内容例は、アンサンブル上の問題点、接続詞的パッセージのあり方、各声部のバランス、各楽曲を演奏する際の音楽的に重要なポイント、構成や文化的側面の理解、フレーズごとの間合いや表現上の微妙なニュアンス・アゴーギク、ダルクローズのソルフェージュにおける音楽表現上の諸法則に代表されるような諸種の演奏表現や理論⁶⁾等である。音楽を言葉にするのは非常に難しい。し

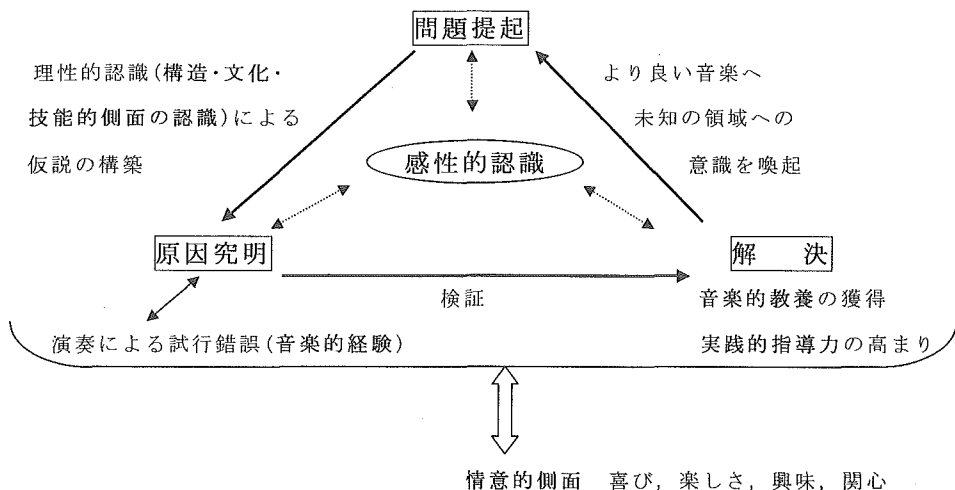


図1 実践的指導力を高める学習過程

かし、ある音楽に対して自身が実際にどのようなイメージを抱いているのかを言葉に置き換えてみることは、特に指導者にとっては重要なことである。それは、相手に分かり易く説明することのみにとどまらず、目に見えない内的なもの(感情)を外的なもの(言葉)に置き換えることにより、より一層その認識を深めることにつながっていくからである。

5. 学習成果

授業方法の慣習的相異により学生にも戸惑いが見られ、準備段階においても多くの時間を必要とする為、様々な困難に直面していた。しかしながら、非常に意欲的に取り組み、発言の内容も、当初は稚拙で的外れなものが多々見受けられたが、回を増すごとに内容も充実し、理由付けもしっかりとしてきた。半年後、1年後の学生に、演奏解釈とそれに基づく能動的音楽表現能力、読譜・初見能力、音を聴くことへの集中力、テンポ・リズム感、アンサンブル能力等の向上が、個人差はあるものの、確認できた。またここで、個々の演奏能力に拘わらず、音楽表現の在り方とその指導法、他者の音楽表現に対する共感とその多様性の認知、協調性、自己批判等の能力・意識が増したのも重要な点であった。さらに、この方法により、技術的能力にも当然のことながら、向上を見ることができた。

6. 今後の課題

今回は、ピアノの技術的演奏能力の習得にのみに傾くことなく、個々の感性と共に音楽の種々の理論、知識を繋ぎ合わせていかに生きた音楽表現にしていくかというコンセプトのもと、その媒体としてピアノを用いた。そして、その授業・実践に

において感性的認識に結びついた理性的認識を得ることにより音楽的教養を高め、学校現場における実践的指導力の育成を試みたものである。芸術において、その表現領域は深遠なるものである。それは果てしなき美学の追求であるとも言える。しかし、我々は、一表現者としてその中に身をゆだねつつも、教育者として、子供達に、あるいはその指導者になろうとしている人材に、普遍的なものを教授し、音楽表現活動における基盤となるものを築き上げておく責任があるのではないであろうか。また、近年、日本の音楽教育における教材は、日本の伝統的な音楽を始め、諸民族の音楽等、非常にグローバルな視野の下に成り立っている。そこには当然のことな

表 3 授業における実践例①

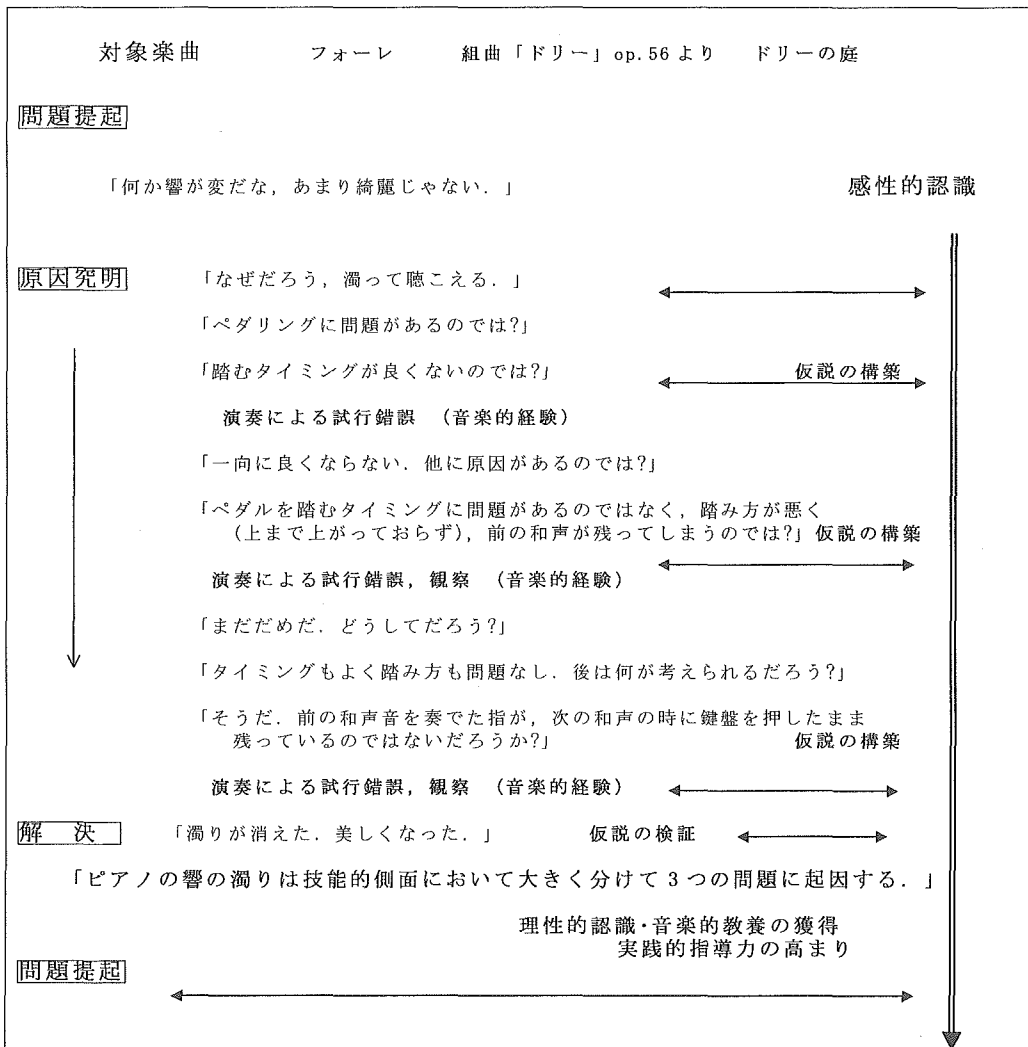
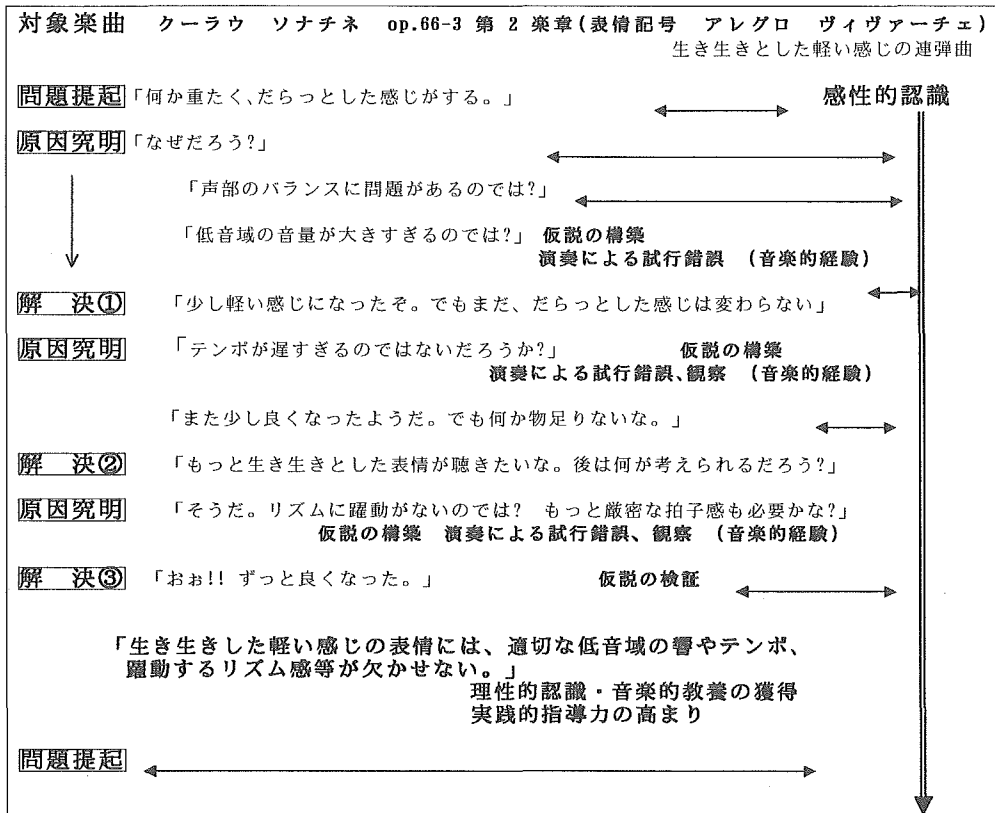


表4 授業における実践例②



から、ピアノによって表現不可能なものや表現するのにふさわしくないものが数多く存在する。また、大作曲家達が身を削り、芸術的に完成された崇高な作品であればあるほど、作曲者が要求している表現がある程度限定されたものとなり、創作や即興演奏等の音楽表現の重要な要素を身に付けるのにはかえって支障になるであろう。あらゆる音楽表現活動において、ピアノを弾くということはその中のごく一部であり、それ故、ピアノ教育においてどのような学習が可能であり、教育者として何を為さなければいけないのかをしっかりと見据えていく必要があるのではないであろうか。また、各機関においては、どのような教員を養成していくのかという観点を明確にし、教官はそのどの部分を担っているのかも認識する必要があると考える。そのような意識こそが、各教官が相互協力のもと、均整のとれた教員を責任を持って養成し、社会に送り出していくことにつながっていくのではないであろうか。今後の課題としては、①綿密な教材研究と指導内容の明確化および体系化、②実践効果の更なる科学的検証の2点が考えられる。このうち②に関しては、音楽科教育においても、音楽の特性上、現在まで多くの曖昧さをその課題として残してきた。常に感性と結びついて表現される音楽において、その能力・資質の高まりを評価することは極めて困難なことであるからである。しかしながら、学生にどのような力

が育成されたのかという点を，長期的な実践とアンケート調査の定期的実施やその内容の検討，あるいはポートフォリオによってより明確に把握していく努力をする必要がある．それらのことが，今後の指導内容と方法を改善し，より適格化していくことに繋がっていくからである．

註

- 1)本稿は，日本学校音楽教育実践学会第6回全国大会(2001年8月)における口頭発表「音楽科の教員に求められる音楽的能力を育てるピアノ教育の試みー教員養成教育の場合ー」をもとに，更に考察を加え，まとめたものである．
- 2)歌唱教育においても同様の指摘がなされている．寺尾 正(2000)，「教員養成大学における歌唱の基礎的技能の捉え方とその指導方法」，日本学校音楽教育実践学会紀要 第4巻， pp114-123
- 3)コダーイ・ゾルタン，中川弘一郎編訳(1799)，「コダーイ・ゾルタンの教育思想と実践」，全音楽譜出版社，東京，p111
- 4)丹羽正明(1980)，「最新ピアノ講座 1 ピアノとピアノ音楽」，音楽之友社，東京，pp35-38
- 5)イヴォンヌ・イーノック(1984)，野村幸治・小山郁之進共訳，「ピアノのグループレッスン」，音楽之友社，東京，pp1-8
- 6)E.J.ダルクローズ，板野平，岡本仁共訳(1966)，「ソルフェージュ：音階と調性フレーズとニュアンス．第1～2巻」，国立音楽大学出版，東京

文献

- 西園芳信(1978)，「小学校教員養成課程におけるピアノ指導における実践的研究」，音楽之友社，季刊音楽教育研究第16号，東京，pp116-125
- 丸山太郎(1984)，「小学校教員養成におけるピアノ教育への一試論」，音楽之友社，季刊音楽教育研究第38号，東京，pp140-150
- 山岸麗子(1984)，「ピアノを用いた音楽の基礎指導について」，藤村学園東京女子体育大学紀要第19号，東京，pp101-105

(2002年3月31日 受付)

(2002年7月1日 受理)