

ピアノ教則本の特徴Ⅱ

— ツェルニーピアノ教則本について —

青山 雅 哉

奈良文化女子短期大学

Research on Music Practice Books II: Carl Czerny's Pianoforte-Schule

Masaya Aoyama

Narabunka Women's College

子ども達に限らずいわゆる初心者のためのピアノ音楽教育への取り組みとして、その導入となる教材は様々なものが出版されている。ピアノ教則本の特徴Ⅰとして、バイエルによる《ピアノ奏法入門書 Vorschule im Klavierspiel Op.101》をテーマとした¹⁾がそれにつながる代表的なものであるツェルニーによるピアノ教則本について、その歴史や経緯さらに作品内容の分析を通して、作曲家ツェルニーの考えやピアノ教材としてのあり方について考察していきたい。

キーワード：ピアノ教則本 音楽教育 ピアノ奏法 練習曲

1. ツェルニーについて

カール・ツェルニー (Carl Czerny 1791年2月21日－1857年7月15日) はウィーンで生まれ、幼児期よりピアノ教師の父親から教育を受け、10歳前後にベートーヴェンにも師事してピアノ演奏家への道をめざし歩んでいった。ベートーヴェンとは生涯の師弟関係でもあり、彼の作品についても直接指導のもとに研究していき、その成果となる演奏や教育活動によってベートーヴェン普及に大きな役割を果たしていくことになった。彼は演奏活動と同時にピアノ教育もはじめ、生涯にわたり数多くの弟子を育てている。次世代の重要な作曲家・ピアニストでもあるフランツ・リストもその中の一人である。

30歳を過ぎるとピアノ教師としての教育活動や作曲活動の制作に専念し、生涯に900近い作品を発表。未出版のものを含めて生涯に1,000以上の作品を残している。そのうちの約1割(100以上)がピアノ教材ともいえる練習曲集作品となっているが、それらは初心者から専門の演奏家まで幅広いピアニストを対象に作曲され、その中でも特に《技巧の練習曲 Etudes de Mécanisme》Op.849、《熟練への手引 Die Schule der Geläufigkeit》Op.299、《指使いの技法 Kunst der Fingerfertigkeit》Op.740、《達人への手引 Die Schule des Virtuosen》Op.365などは、現在でも重要なピアノ教則作品として多くの人々に使用されている。

青山 雅哉 〒631-8523 奈良市中登美ヶ丘3-15-1 奈良文化女子短期大学

2. ツェルニーとベートーヴェン

ツェルニーはベートーヴェンに師事して以来、師弟の関係だけにとどまらずに、ベートーヴェンの死に至るまでよき助手、よき理解者としてさらにベートーヴェン作品の伝道者ともいえる活動を行っている。中でも彼はベートーヴェン研究の上でも大変貴重な著作資料を残しており、「回想録」「ベートーヴェンの全ピアノ作品の正しい奏法」などは、ツェルニー自身によってベートーヴェンの作曲家・演奏家としての活動や言動、性格をも含めた身近な姿が浮き彫りにされている。そこには彼が未来に向けてベートーヴェンの作品を正しく伝えていこうとする熱意と敬意を窺い知ることができる。

彼の「ベートーヴェンの全ピアノ作品の正しい奏法」の結びの言葉には「ある水準以上の演奏技術の持ち主に対しての話ではあるが、特にベートーヴェンの解釈・演奏において、かなり演奏者の表現への個人差が著しい。ある人はユーモアを、他の人は厳しさを、また他には情緒・感覚、腕の冴え等を主眼におきそれぞれがまちまちである。理想論をいうと全部を持ち合わせており、かつそれらを結合し得る能力の持ち主が最善に違いありません。しかし、誰にでも共通の重要な前提条件があります。

1. 正しいテンポの設定
2. ベートーヴェンが、詳細に指示・記入したすべての表現・表情記号を忠実に守ること。
3. あらゆる難所を完全にマスターできる確実に正しい演奏技術。これは前述したように、ベートーヴェンに取り組む以前にすでに十分習得を済んでおくこと。

以上の3条件を満足させることができれば、ベートーヴェンの解釈・演奏に際してとんでもない的外れなことは考えられません。』²⁾と述べている。

さらに、当時のベートーヴェン作品の演奏に関して以下のようにも論評している。「テンポといい、歪められた解釈・演奏という実に憂うべき事実が多々出会い、その都度いったい将来においてどうなるのかと心配でたまらないのです。ピアニストが自分で勝手にテンポを決め、練習し始め、そしていったんそれに慣れてしまうと後になってより良く正しいテンポに切りかえることはたいそう難しいことになる。その事に納得のゆかないと思われる所以は、前述の慣れに起因している。ベートーヴェン自身が意図したものにできるだけ近づくためには、このテンポを正しい解釈・理解の上で最重要条件としなければいけません。』²⁾

上記のような「テンポと譜面への忠実さ」といったことはそこで特別に述べられていることではなく、ツェルニーの著作全体に貫かれ繰り返し主張されていることである。

ツェルニーの演奏や教育活動においてもそういったことが反映されていたのではなかろうか。彼のピアノ教材として作曲された代表的な《技巧の練習曲 Etudes de Mécanisme》Op.849を調べ、そこにある歴史的背景を踏まえて作曲家・教育家としての意図を考えてみる。

3. ツェルニー《技巧の練習曲 Etudes de Mécanisme》Op.849

表1. 曲集のしくみ

番号	調子	拍子	音 域		速 度		小節数 (前半+後半)
			左手	右手	標 語	メトロノーム	
1	C:	4/4	f~g ¹	g ¹ ~c ³	Allegro	♩ =100	8+24
2	C:	4/4	f~c ²	a ¹ ~a ³	Allegro	♩ =108	8+28
3	C:	4/4	f~f ¹	f ¹ ~a ²	Allegro ma non troppo	♩ =72	8+16
4	C:	4/4	C~f ¹	e ¹ ~f ³	Allegro	♩ =144	8+16
5	C:	4/4	g~d ²	d ¹ ~g ³	Vivace giocoso	♩ =76	8+16
6	C:	4/4	g~c ²	c ¹ ~f ⁴	Allegro leggiero	♩ =76	8+23
7	C:	4/4	C~a ¹	g~f ³	Vivace	♩ =76	8+24
8	C:	2/4	H~f ¹	c ¹ ~g ⁴	Vivace	♩ =84	8+18
9	F:	2/4	C~c ²	g ¹ ~e ⁴	Allegro vivace	♩ =80	8+16
10	F:	4/4	c~f ²	e~f ³	Allegro moderato	♩ =116	8+16
11	G:	6/8	G~d ²	d ¹ ~d ⁴	Molto vivace	♩ =66	8+12
12	G:	2/4	d~g ²	d~g ⁴	Allegro animato	♩ =76	8+31
13	B:	6/8	B ¹ ~es ²	B~f ³	Molto vivace	♩ =100	16+32
14	A:	2/4	Gis~d ²	cis ¹ ~e ⁴	Molto vivace	♩ =80	8+20
15	E:	2/4	E~e ³	e~e ⁴	Allegretto vivace	♩ =80	8+28
16	C:	2/4	C~g ²	c~b ³	Molto vivace energico	♩ =100	16+16
17	G:	2/4	A~c ²	a ¹ ~d ⁴	Vivace giocoso	♩ =108	16+32
18	Es:	4/4	Es~as ¹	es~es ⁴	Allegro risoluto	♩ =138	8+16
19	B:	3/8	F~b ¹	a~d ⁴	Allegro scherzando	♩ =60	16+32
20	F:	6/8	F~d ²	dis ¹ ~d ⁴	Allegro piacevole	♩ =60	8+16
21	B:	4/4	F~es ²	f ¹ ~f ⁴	Allegro vivace	♩ =138	8+16
22	E:	4/4	H~fis ²	h ¹ ~e ⁴	Allegro	♩ =144	8+23
23	A:	4/4	D~e ³	a ¹ ~e ⁴	Allegro comodo	♩ =132	8+16
24	D:	4/4	D~a ²	cis~d ⁴	Allegro moderato	♩ =112	32
25	D:	4/4	Gis~fis ²	a~e ⁴	Allegro en galop	♩ =138	4+23
26	g:	2/4	D~d ²	g ¹ ~d ⁴	Allegro vivace	♩ =92	8+28
27	As:	4/4	As~c ³	As~es ⁴	Allegro comodo	♩ =120	8+20
28	F:	6/8	F~c ¹	e ¹ ~f ³	Allegro	♩ =72	8+16
29	C:	4/4	G~g ²	e~c ³	Molto allegro	♩ =100	8+8
30	C:	4/4	G~b ²	g~d ⁴	Molto vivace	♩ =80	8+16

表2. 曲集の特徴と目的

番号	曲中強弱	特徴とするリズム	主な練習目的
1	<i>p, f</i>	(三連音符の連続)	右・三連音符による指の独立
2	<i>p, f</i>	(三連音符の連続)	左・三連音符による分散和音
3	<i>p, f</i>	(三連音符の連続)	右・親指を中心とする三連音符
4	<i>p, f</i>	(16分音符の連続)	右・16分音符による分散和音
5	<i>p, mf, f</i>	(付点16分音符32分音符)	右・二つの指の素早い動き
6	<i>p, f, ff</i>	(16分音符と8分音符)	右・16分音符による指の独立
7	<i>f, p</i>	(16分音符の連続)	左・16分音符による分散和音
8	<i>p, f, ff</i>	(32分音符の連続)	右・32分音符によるスケール(音階)
9	<i>p, mf, ff</i>	(32分音符の連続)	左・32分音符によるスケール
10	<i>p, f, pp</i>	(16分音符の連続)	左右・両手による分散和音でのつながり
11	<i>f, ff, p</i>	(32分音符の連続)	右・32分音符によるスケール
12	<i>p, f</i>	(三連音符の連続)	右・三連音符による指の連打
13	<i>pp, mf, p, ff</i>	(16分音符の連続)	右・親指を中心とする手首の運動
14	<i>f, p, ff</i>	(32分音符の連続)	右・32分音符による速い指の運動
15	<i>p, f, ff</i>	(六連音の16分音符)	左右・両手によるそれぞれのアルペジオ
16	<i>ff</i>	(8分音符と32分音符)	左右・32分音符による速いユニゾン
17	<i>p, f</i>	(トリルと前打音)	右・プラルトリラー
18	<i>f, p, ff</i>	(16分音符の連続)	左右・スケールによる指の独立
19	<i>p, f</i>	(32分音符と三連音符)	右・アルペジオによる指の独立
20	<i>p, f</i>	(三連音符の連続)	右・となり合わせの指の独立した運動
21	<i>pp, f</i>	(16分音符の連続)	左右・半音階進行による指の運動
22	<i>p, f</i>	(16分音符の連続)	右・となり合わせの指のトリル運動
23	<i>f, p, ff</i>	(16分音符の連続)	左右・左右3度音程による速いユニゾン
24	<i>p, mf, f</i>	(8分音符の連続)	左右・両手交互によるアルペジオ
25	<i>mf, f</i>	(16分音符の連続)	右・アルペジオによる手首の運動
26	<i>p, f, ff</i>	(六連音符の連続)	右・六連音符による指の連打と分散和音
27	<i>f, ff</i>	(16分音符の連続)	左右・分散和音と手の交差の運動
28	<i>f, mf, ff</i>	(16分音符の連続)	右・和音の連打による手首の運動
29	<i>p, f</i>	(16分音符の連続)	左右・両手によるスケールのつながり
30	<i>ff, p, f</i>	(16分音符の連続)	左右・オクターブによる速いユニゾン

ツェルニー作曲の作品《技巧の練習曲 Etudes de Mécanisme》Op.849は30曲にまとめられた曲集で、日本では一般的に「ツェルニー30番」として呼び慣わされている。

表1はそれぞれの曲の調性、拍子、左右の音域、速度、小節数をまとめいわゆる曲のしくみを俯瞰できるようにしてみた。

表2では各曲の曲中での音の強弱の変化、特徴的なリズム、そして練習曲として目的としていると思われる点を表記した。

標題にあるように各曲はピアノの技術向上のためのいろいろな「Mécanisme 技巧」が用いられている。調性はハ長調 (C:) が11曲、ト長調 (G:) 4曲、ヘ長調 (F:) 4曲、ニ長調 (D:) 2曲でその他を見ても鍵盤上で黒鍵部分をあまり用いることが少なく白鍵を占める曲がほとんどである。短い指の親指、小指を白鍵部分に制限し人差し指、中指、薬指の長い指で黒鍵を弾くことになる。このことにより、手の位置の出入りについてはあまり注意することなく弾くことができる。音域については全曲中、左手で奏する最大範囲は3オクターブと4度、右手で奏する最大範囲も同じく3オクターブと4度である。左右を含めた最低音から最高音までの最大幅は5オクターブ内の音域範囲で収まっている。メトロノーム速度表示についてはそれに基づいて演奏すると、全てがかなり速めのテンポである。そして、曲の多くは前半と後半とのバランスが1対2の割合であり、後半部分が長くなってはいるが前半部分が後半の最終部分において再現することが多く見られる。これらのことからこの曲集に貫かれていることは、5オクターブの限られた音域の中、限られた鍵盤の幅の中で指を素速く動かしそれを効果的に繰り返す運動に焦点がおかれて作られている。

表2からの音楽的な内容として、ダイナミックで多様な音の変化はあまり見られず、音の強弱はそのフレーズを明確に演奏したり、また軽やかに演奏する事における技術的な目的を持って表記されているように思える。特徴あるリズムとしてその内容は、スケール、アルペジオ、音の連打、固定された音型の連続、といった4種類に分類することができる。各曲には特徴あるリズムが全体に連続して網羅され、その特徴あるリズムの繰り返しによって目的とする「技巧Mécanisme」が獲得できるよう工夫されている。和声については基本的に主要3和音を用い、転調はほとんど見られず、部分的に属調和音が工夫され多く用いられている。これらのことから、《技巧の練習曲 Etudes de Mécanisme》Op.849は全体として「音階、アルペジオ、決められた音型」の連続性により指を鍵盤上ですばやく反応させ「指の独立と運動」の向上を意図した作品といえる。

ピアノを弾くという運動は、各指を中手指節間関節 (MP 関節) から円滑に、かつ瞬発的に反射的に動かし、同時に動かす指以外のところには無駄な硬直がなく「MP 関節をスムーズに伸展させる」という訓練が必要である。つまり、指 (MP 関節から先) を活発に動かすことにより指自体の運動性を高め、なおかつ腕からの余計な緊張が掛からないように身体全体をリラックスさせることであり、次第にこれらが無意識のうちにコントロールされるようになっていくことがピアノを弾く上で必要となる身体的要素である。また、身体全体をリラックスさせることができたとしても、MP 関節を支点として定着させ、重心移動の可能な5つの独立した指先から鍵盤にその重さを無駄なく伝えていく、といった「指の支えと独立」をも伴っていかねばならない。

ピアノ学習初期におけるテクニック上の基礎的な問題のほとんどがこの「腕の弛緩」「指の支え」「指

の独立」が不十分であるために起こる、と言っても過言ではない。つまり「弛緩した腕の重さを指で支える」ということが身体的技術の基礎である。

この作品の各曲は、その目的とする多様なテクニックへの仕掛けが工夫され、ツェルニーの主張するように、指定の速度や音の強弱を含め譜面に忠実に演奏しようとしたとき、それは指の多様な運動における練習として大変効果的な成果が期待され、「腕の弛緩」「指の支え」「指の独立」のために充分有効な作品と考えられる。ピアノ演奏における音楽表現の可能性をより豊かに広げていくためには、このような基礎テクニックの徹底をめざした作品の目的を十分理解し、「弛緩した腕の重さを指で支えること」を常に念頭に置いて練習していくことがとても大切なことである。

ツェルニーによる作品を教材としてその価値を考えると、彼の活躍した時代のピアノやその音楽がどのようなものであったかを踏まえて判断することも必要であろう。ツェルニーの活躍した時代はピアノという楽器はまだ広く普及していたものでもなく、機能や大きさも現代のものとはかなり違ったものでもあった。彼の生涯と重なる年月は、まさにピアノの構造や仕組みの変化によって性能は日々進歩し機能向上していった時代である。彼の初期から中期にかけて使用していたピアノは当時主流であったウィーン式アクション仕様のピアノで、鍵盤は現在の $7\frac{1}{3}$ オクターブの音域からは狭い6オクターブ程の音域であった。私自身が当時のレプリカのピアノフォルテを演奏した体験からは、鍵盤の各音の重さ、深さも現在のものに比べかなり軽く浅いものであり、まるで別種の鍵盤楽器と思えるほどの違いがあった。演奏に必要な力は現在のピアノによる半分程度にも感じられ、音の強弱であるダイナミックレンジも大変幅の狭いものである。わずかではあるが各鍵盤の幅も狭く、これらの違いからそのピアノを弾くという感覚に身体が慣れ親しんでいくまでには、しばらく時間の掛かるものであった。この作品の各曲のテンポは、現代のピアノにとって速すぎるのではと感じられる曲が多くあるのには、当時のピアノのそういった特徴との関連が多いにあることも実感することであった。

ツェルニーはいわゆる後期古典派から初期ロマン派時代にかけて、音楽的首都であるウィーンにおいて中心的役割を果たしていった演奏家・教育者である。当時この楽器名はピアノフォルテと呼ばれていたが、ピアノフォルテというそれまでにない機能をもつ楽器を世間に広げていくためにも、ピアノフォルテのために作曲された作品を、効率よく弾けるようにするための工夫された教材が必要とされていた背景もあったはずである。ツェルニーの多くの練習曲作品からは、特にベートーヴェンのピアノフォルテのためのソナタの初期、中期に見られる作品群から取り出させたようなピアノニズム（音型や技巧）を大変多く見いだすことができる。それは自分の身近にいて尊敬していた指導者でもあり、当時において最新かつ最高のピアノ音楽であったベートーヴェンの作品を念頭に置いて作曲されたことは間違いのないことでもあろう。それは、前述の「ベートーヴェンに取り組む以前にすでに十分習得を済んでおくこと」を目的にして作られ、ベートーヴェンの作品を演奏するための必要なテクニックの基本を習得するための練習曲集とも言えるものでもある。

4. 現代における教材として

《Vollständige theoretisch-practische PIANOFORTE-SCHULE von dem ersten Anfange bis zur höchsten Ausbildung fortschreitet》Op.500³⁾はツェルニーによる全4巻から成る著作物として1839年から1846年にかけて出版されている。直訳すると「最初の始まりから最高のレベルへと進歩するための理論的で実践的なピアノフォルテ教本」となる。第1巻から第4巻までピアノの演奏に関するあらゆる事柄が包括的にまとめられた大著である。身体と手の関係、鍵盤と手の関係、指練習、音階練習、指使いといった演奏の初歩から音楽的表現、即興演奏、ピアノの特質、調律等といったピアノ演奏への高度な知識や技術までが、理論的、実践的、美学的な観点からきわめて明晰な文章で述べられている。

その中には練習曲をどのように練習するのか、どのように演奏するのかも詳しく論じられ、そこからツェルニー作曲の作品《技巧の練習曲 Etudes de Mécanisme》へもより深く理解し捉えていくことができるようになってくる。

練習曲においては単に指の運動だけではなく、音の強弱、スラー、スタカート等の音の表現にも大変細やかな指示がある。それは練習曲においても譜面から音楽的意味をしっかりと理解し、それを美しい音楽的表現で演奏していく、そういったことまで練習曲には必要であるというメッセージが多く例から伝わってくる。

第3巻は全巻の中核をなすものであるが、その冒頭で「芸術の真の目的」について「Geist und Seele in den Vortrag zu legen, und hiedurch auf das Gemüth, und den Verstand des Hörers zu wirken.³⁾演奏に精神と魂を込め、そこから聴く者の心と理性に働きかける（青山訳）」ことにあると述べている。「演奏に精神と魂を込める」ということにおいて、ツェルニーは精神的な資質とともに、機械的、物質的な手段への資質という2つの資質が常に溶け合うことにより真の芸術が生まれてくるといったことを述べている。これらのことから、練習曲とは単に機械的、物質的な手段の向上を目的とするものではなく、同時に精神的な資質向上をも図っていかねばならないと主張していることがわかってくる。

「Nun muss zwar allerdings jedes Tonstück in dem, vom Autor vorgeschriebenen und vom Spielergleich Anfangs festgesetzten Tempo, so wie auch überhaupt streng im Takte und in niemals schwankender Bewegung bis an's Ende vorgetragen werden. Aber diesem unbeschadet, kommen sehr oft, fast in jeder Zeile, einzelne Noten oder Stellen vor, wo ein kleines, oft kaum bemerkbares Zurückhalten oder Beschleunigen nothwendig ist, um den Vortrag zu verschönern und das Interesse zu vermehren.³⁾すべての楽曲はその作曲家が指示したテンポで演奏されねばならない。演奏者は曲が始まればそれをしっかりと保持し、厳格なリズムで一時も揺らぐことなく最後まで持続しなければならない。しかし、このことはまた別に、非常にたびたび、ほとんど各小節、各音符ごとに小さくてほとんど気づかれないような速さの加減が必要になってきます。そのことによって美しく興味のある生きた演奏となってくるのです。（青山訳）」といったテンポへの捉え方においても、曲から情感や理解を感じ取ったりできれば、自ずとそこにテンポの揺らぎが自然に湧き起こってくるものであり、そのことを肯定しつつそこにはそれを誇張したり、慣用したりすることなく聴き手に納得できる演奏こそ音楽的表現の核と

なるものであるということが伝わってくる。彼の「ベートーヴェンの全ピアノ作品の正しい奏法」²⁾において指摘する「1. 正しいテンポの設定」を表面的な言葉だけで受け取るものではない。彼の言葉は簡易でわかりやすく書かれてはいるがそこに込められた意味を深長に受け取ることができれば、どのような意味が含まれているのかがわかってくるし、そこにツェルニーの人間性や精神性の高さをも感じ取ることができる。

5. おわりに

演奏技術向上は、音のイメージと運動のイメージをより明確化することにより習得への効率を上げることができる。このことを、より良い指導に結びつけるためには、ピアノ学習者の視点に立って具体的な演奏技術の問題点を的確に捉えておく必要がある。そして、学習者が自らをコントロールした訓練へと導くためには、指導者が訓練する要素をなるべく限定化、単純化し、学習者に具体的なイメージとして受け入れられる適切なメッセージとしての発信力が必要である。

ツェルニーは第3巻の最後に「Allein noch viel wichtiger und nothwendiger für den Lehrer ist die Fähigkeit, alles **durch Worte, durch deutliche Erklärungen** seinem Schüler begreiflich machen zu können, und in diesem Falle ist das öftere Vorspielen sehr entbehrlich.³⁾ 生徒に繰り返し練習させることなく、**全てを言葉と明瞭な説明によって**理解へと導く能力が、教師にはとても重要で必要なことです。(青山訳)」とその必要性を述べている。

ツェルニーによる様々なメッセージは現代においてもその重要性は変わらず、その音楽的教養や人間性への理解を深めていくことで、より深く意味のある作品としてこれまでの認識を改めて考えていく必要性を感じてくる。

ツェルニーは音楽とはどのような演奏が美しく、そして価値のあるものかを教師の立場から追求し、それを作曲や著作として次世代に残していった人物といえる。

教材(練習曲)とはあくまで、目標とする曲を弾くための手助けとしてのものではあるが、その用い方はその指導の方法によってはそれが適したものかどうかとも変わってくる。ピアノ学習者へは問題点の正確な把握による最適な教材を取捨選択し、それを効果的に提示していくことが指導者の務めであり、そのために様々な教材の知識や研究を幅広く行っていくことが必要である。

引用文献

- 1) 青山雅哉(2009) ピアノ教則本の特徴 I :Beyer-Vorschule im Klavierspiel— 奈良文化女子短期大学紀要40 : 1-8.
- 2) カール・ツェルニー(2001) ベートーヴェン全ピアノ作品の正しい奏法. 168pp. 全音楽譜出版社.
- 3) Carl Czerny (1839) Vollstaendige theoretisch-practische Pianoforte-Schule von dem ersten Anfange bis zur höchsten Ausbildung fortschreitet 4 pp.28pp.114pp. A. Diabelli u. Comp.

参考文献

- カール・ライマー、ヴァルター・ギーゼキング両著 井口秋子訳 (1967) 現代ピアノ演奏法. 音楽之友社.
- Carl Czerny (1890) Etudes de Mécanisme Op. 849. Peters, C. F. Musikverlag.
- カール・ツェルニー (2008) ツェルニー30番練習曲. 全音楽譜出版社.

