

ピュアトーンピアノメソッドの分析的研究

佐々木 正 嘉

(音楽教室)

(昭和59年10月11日受理)

第一章 序

本稿は、昭和59年2月に発行された愛媛大学教育学部紀要 第I部 教育科学誌上に掲載された「ピュアトーンピアノメソッド—定義と実践—」の後を受けたものである。読者には当論文を読まれる前に、前記の論文をお読みくださるようお願いしたい。

論者がピュアトーンピアノメソッドに出会ってから、すでに10余年の歳月が流れてしまったが、その間に、論者は種々のピアノメソッドを知ることができた。そして、各メソッドを研究していくうちに、ピュアトーンピアノメソッドの宿している限界のようなものを感じるようになってしまった。

ピアノメソッドに関する最初のピアノ教則本を出版した Francois Couperin (1668~1733) から始まって、現代ピアノメソッドの大家といわれている Tobias Matthay (1858~1945) に到るまでに、ピアノメソッドは大きな変革を遂げているが、数多くのピアノメソッドに接していると、唯一絶対のピアノメソッドは実在し得ないのではないかと感じてしまう。各メソッドには各々に長所、短所があるし、唯一のピアノメソッドに固執することに、一種の危険性を感じるのである。つまり、理想的なピアノメソッドは、ピアノ教師がピアノメソッドを歴史的に把握し、それをより客観的に分析し、生徒の身体的条件、心理的な要因、そして、音楽の資質等を的確に捕え、諸々の条件に合致したピアノメソッドを、各生徒ごとに創造していくことではないであろうか。そうすると、我々ピアノ教師は、ピアノの演奏技術を練磨すると共に、より多くのピアノメソッドを知り、常に、メソッドそのものに対しての研究を怠ることはできないであろう。

論者は、つい最近まで、ピュアトーンピアノメソッドを唯一絶対のものと考え、このメソッドであらゆる音楽表現の可能性を探ってきたのであるが、今日に到って、やっと、ピュアトーンピアノメソッドの限界を認識するようになった。

本稿はピュアトーンピアノメソッドを、より客観的な立場から分析研究し、このメソッドの長所と短所、そして、特色と応用範囲等を探っていくが、いかに短所が明らかにされていったとしても、このメソッドの占める位置は常に高いものであることを述べ、序とする。

第二章 ピュアトーンピアノメソッドの分析研究

本章では、ピュアトーンピアノメソッドを性格づけている種々のテクニック、

1. ブレスコントロール
2. フィンガートーンテクニック
3. ハンドトーンテクニック
4. ライトアーム (Light Arm)
5. 指の訓練
6. 音のヴァイブレーションを聴く

の6点を中心に分析を試み、その長所と短所を明確にしなが、このメソッドの限界を探っていく。

分析過程においては、論者の10余年間のピアノ教師としての経験をとおして得た、諸々の事象を取り入れ、可能な限りの現実論と実際上の応用論とを展開していくつもりである。

1. ブレスコントロール

ブレスコントロールがピアノ演奏テクニックのひとつとして議論されるのは、論者の知っている限り、The Old School^{註1}、The Romantic School^{註2}、The Modern School^{註3} を通してみても皆無である。故に、ブレスコントロールを重要視したということだけでもピュアトーンピアノメソッドがいかに独特のものであるかを知ることができよう。

ブレスコントロールの長所は、まず、ブレスによって体内に音楽リズムを産ましめる点であろう。音楽をブレスで感じながら演奏するということは、指のみで何らの感動も、何らの全身的な感応認識もなく、器用に音楽を再現する演奏から、ピアニストを救う最良の方法のひとつであろう。

現近代のピアノ演奏では、ピアノのテクニックが最重要視される傾向があり、演奏もコンピューター的な正確さと完璧さが要求されているが、その犠牲として、何らの感動も伴わない無味乾燥とした演奏が多いので、ブレスコントロールの重要性を認識することが必要であろう。

ブレスコントロールによって、一度、全身体がリズムに感応し始めることができれば、このような機械的な演奏からは直ちに救出され得る。体内でリズムを産んだブレスは、吸うとはくとの関係によって、リズムの Up-Beat と Down-Beat の感覚を養成するし、また、音楽創りに大切な Push と Off の身体認識を促進し、ピアノ演奏に波のような一貫したリズムの流れを提供してくれるであろう。その結果として、演奏が平面的な表現から立体的なものになり、美しいピアノ演奏の基礎が修得されていくのは言うまでもない。

もうひとつのブレスコントロールの利点は、体内のリズムが音生産のための最先端である指先と腹筋とを連結してくれるということであろう。ピアノ奏法の基本的な要因であるブレスによって、腹筋運動（つまり身体の反応）と指先の打鍵運動とが直結できれば、音楽におけるタイミングは上手く調整されることになり、演奏に流暢さが出てくるのである。

ブレスコントロールの訓練において、もし生徒の中に、腹筋運動と指先の打鍵運動とのタイミングを上手く合致できない者がいたら、武道における“気合い”を応用すると良い。

気合いは腹の底からかけられるので、腹筋運動の認識から解放されるし、気合いのブレスが、腹筋運動と指先の運動とを実に簡単に合体させてくれるであろう。

気合いを用いた訓練に成功したら、今度は声を発しないで、ブレスのみで順応させると良い。その要領は以下のとおりである。

まず、正しいピアノ奏法の姿勢で生徒をピアノの前に座らせる。次に、右手を右足の膝の上に置かせ、深呼吸の息を吸う時に手と腕を肘の高さまでふわりと上げさせ、息をはく時に元の位置に静かに落とす。そして、これを反復させること。

ピアノを離れて、足の膝の上で訓練する意義は、ピアノのキィを下に降ろすと言う打鍵意識から解放されるので、脱力が容易に修得できる点にある。この訓練の後だと、ブレスと打鍵運動の合体がスムーズに行われ、無理のない美しい音生産が可能となるであろう。

ブレスコントロールは、人間が生きて行く上での最も根源的なものである。ピアノ演奏上のテクニックとしては、つい忘れられてしまうが、流麗な演奏が不可能な生徒、一貫したリズムの流れを感知できない生徒、広い跳躍のある音と音、フレーズとフレーズの連結が困難な生徒、先走りしてしまう生徒、適切な魔が取れない生徒、両手の打鍵運動にズレを生じてしまう生徒、テンポ感の悪い生徒等々、挙げたらきりがないが、以上のような生徒にはブレスコントロールを徹底して訓練すべきであろう。この何でもないブレスコントロールが、生徒の数々の欠点を治癒してくれることに、ピアノ教師は驚いてしまうことであろう。

特に、音楽を常に単音的にしか捕えず、フレーズの中の音全てを単音的に演奏してしまう生徒には、ワンプレスの中でワンプレーズを感じさせるようにすると、音と音を、そして、フレーズとフレーズをひとつのまとまったものとして、ワンプレスが包み込んでくれることを認識させると良い。あだかも歌を歌う時のように。

ひとつのフレーズが征服できれば、フレーズ間の連絡も上手くなるであろうし、長いフレーズを音楽的に処理できるようになれば、曲は美しく演奏されることになる。

以上、ブレスコントロールを、ひとつのピアノ奏法上のテクニックとして補え、その重要性和具体的な訓練方法とを述べてきたが、

この項のまとめとして、実際の楽曲中、どのように応用され得るかを、譜例を掲げながら論じていくことにする。

譜例 1. (Beethoven Sanata No. 8. op. 13, 第一楽章)

The image shows a musical score for the first movement of Beethoven's Sonata No. 8, Op. 13. The title is "Grave (♩) = 48-52". The score is written for piano and includes various dynamics and articulations. The first system starts with a forte piano (fp) dynamic and a "sonoro" marking. The second system includes markings for "p", "sf", "f ben in tempo", "molto", "p", "dolce, quieto", and "ff pesante". The score concludes with a "non affrett." marking.

第1小節の冒頭の和音を弾く前、同様に2小節、3小節に入る前に、深いブレスをする、そして、息をはく時に打鍵すると、全身体と指先との合体がスムーズに行われ、音楽の魔も適正なタイミングが得られる。(○印がブレスの必要な箇所である。)

第4小節中 () でくられている箇所はワンブレスで一気に弾くと良い。同様に第10小節にも応用できる。

譜例2. (Beethoven Sonata No. 8. op. 13, 第一楽章)

譜例3. (Cramer=Bulow 60番より) No. 19)

譜例2, 3は共にワンブレスで包み込んで弾かせると、フレーズがひとつになり、ガタガタしなくなる例である。(○印の箇所ですくブレスすること。)

譜例4. (Chopin Scherzas No. 2. op. 31)

() a, b, cとも、離れた和音間をワンプレスで連結し、ひとつのフレーズとして感じさせる例である。

2. フィンガーテクニック

フィンガートーンテクニックは、名前のおり指で音を生産する為のテクニックであり、指の第1関節を運動の支点とし、指の第1関節と第3関節との直結によって実践される。

音生産のための運動を生理的かつ力学的に捕えるのは、The Modern Schoolのひとつの特色であるが、音生産を指だけに頼っているのは特筆すべき特色であろう。

現在のピアノメソッドの多くは、音を生産する場合、常に全身体感の感応認識が基礎になっており、身体の各器管のみによる打鍵訓練を疑問視しているのであるが、ピュアトーンテクニックでは、全身体感の感応認識はプレスコントロールにまかせられ、各部分の筋骨運動を細分化して考えているのである。

フィンガートーンは、軽快な音で、薄くて浅い性格を持っている。そして、ヴァイブレーションが音の欠点をカバーしてくれるのであるが、決して、ソノリティのある潤沢な、力強い音、深い音の生産はできない。ここにフィンガートーンテクニックの限界があるのであるが、フィンガートーンの活かせる楽曲は数知れないであろう。

論者の経験から述べさせてもらえば、まず、軽快な音を要求する楽曲、特に J. S. Bach 以前の音楽演奏には不可欠の要素である。細かく言えば、p, pp の中での繊細な16分音符以上の速いパッセージ、そして、トリルを始めとする種々の装飾音符等に最適である。

たとえば、J. S. Bach の「平均律クラヴィア曲集中のプレリュード」(譜例5)、ハーブシコードやクラヴサンの音のイメージで書かれているルネッサンスやバロック時代の鍵盤音楽(譜例6, 7)等では大活躍できるであろう。

譜例 5 . (Bach 「平均律クラヴィア曲集」より No. 2)

Allegro

譜例 6 . (Scarlatti Suite I-2)

譜例 7 . (Scarlatti Suite II-1)

() 内の全ての装飾音, トリル, 32分音符に適當である。

古典派以後の作曲家達は、すでにソノリティのある音をイメージとして持っていたので、フィンガートーンは大して重要でないテクニックかも知れないが、それでも、ロマン派の作曲家達が好んで用いた、華麗なスピード感と軽快さを必要とする細かい音群のバッセージ（譜例8、9）や、現近代の作曲家（特にフランス系の作曲家）の作品中にも、フィンガートーンの必要性がありそうである。

譜例8. (Chopin Nocturnes No.2 op.9-2)

譜例9. (Chopin Nocturnes No.8 op.27-2)

譜例10. (Debussy 「版画」より「塔」)

譜例11. (Debussy 「ピアノのために」より「プレリュード」)

Musical score for Debussy's "Prelude" from "For the Piano". The score is presented in three systems, each with a grand staff (treble and bass clefs).
- The first system starts at measure 149. The right hand has a melodic line with a forte (*f*) dynamic. The left hand has a rhythmic accompaniment. A note in the bass clef is marked with an asterisk (*) and the text "(左下)".
- The second system starts at measure 151. The right hand continues with a melodic line, marked with a forte (*f*) dynamic. The left hand has a rhythmic accompaniment, marked with a piano (*p*) dynamic.
- The third system starts at measure 153. The right hand continues with a melodic line, marked with a pianissimo (*pp*) dynamic. The left hand has a rhythmic accompaniment, marked with a piano (*p*) dynamic. The text "una corda" is written below the first measure, and "tre corde" is written below the second measure.
- The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

譜例12. (Debussy 「前奏曲第2集」より「霧」)

Musical score for Debussy's "Fog" from "Preludes, Book 2". The score is presented in two systems, each with a grand staff (treble and bass clefs).
- The first system starts at measure 32. The right hand has a melodic line with a slurred eighth-note pattern. The left hand has a rhythmic accompaniment. A note in the bass clef is marked with a "1".
- The second system starts at measure 33. The right hand continues with a melodic line with a slurred eighth-note pattern. The left hand has a rhythmic accompaniment. A note in the bass clef is marked with a "1".
- The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

譜例13. (Debussy「映像第1集」より「水の反映」)

3. ハンドトーンテクニク

ピュアトーンピアノメソッドでは、実際の音として、フィンガートーンとハンドトーンが主たるものであり、フィンガートーンが楽曲の細部の処理に使用されるのに対して、ハンドトーンは音楽創作上の骨となる音进行处理するために使用される。

ピュアトーンテクニクにおけるハンドトーンは、フィンガートーンと違って、手で生産される音のみを指し示しているのではなく、手で生産される音、前腕から肘の運動で生産される音、全腕が関与して生産される音を含む総称として考えるべきである。

ハンドトーンの定義としては、指の第1関節と肘関節との直結によって打鍵され、生まれた音となっているが、このテクニクだけではない事を強調しておく。実際上はハンド(手)でなく、アーム(腕)が音生産の主導権を握っているため、アームトーンと呼ぶ方が良いのかも知れないが、本稿では前述の認識をもってハンドトーンとして論及していく。

ハンドトーンは、音のイメージ、あるいは楽曲全体のイメージが軽快さ、透明感、優雅さ等で創られる場合、大へん有効であろう。

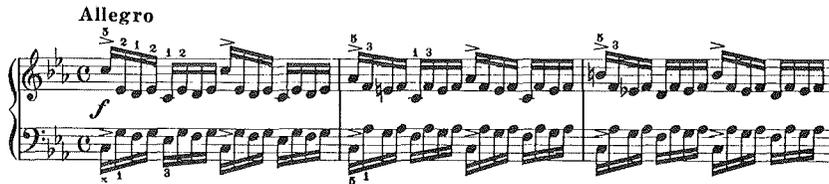
これは、フィンガートーンにおいても同様なのであるが、ハンドトーンを生産するには体重や腕の重みを決して使用しない。現代ピアノペダゴジィは、自然な身体の重力をキィにかけ

一大要素であるので、ピュアトーンテクニックは、現代のメソッドでありながらも、指中心の古いメソッドの慣習を持っていると言えよう。これは、ピュアトーンテクニックのひとつの長所でもあるが、短所でもある。なぜならば、現代のピアノの機能、そして、現近代の作品の持つ多種多様な表現内容を考えた場合、ピアノ演奏には全ゆるピアノテクニックが駆使されるべきだと思うし、フィンガートーンとハンドトーンの組み合わせだけでは、どうしても表現上の限界をもたらしてしまうであろうと考えるからである。

では、ハンドトーンはどのような楽曲の中で実際に作動し得るのであろうか。ハンドトーンの持つ音楽表現の限界を考慮に入れ、实例を掲げることにしよう。

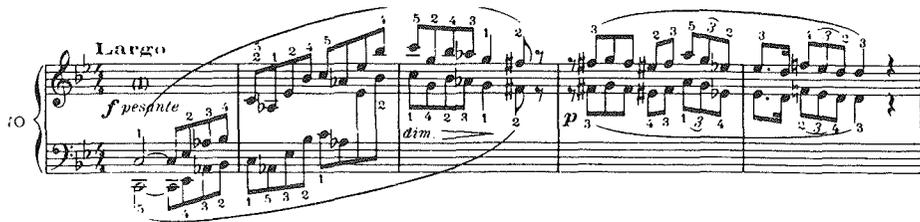
譜例14は、フィンガートーンの例にも用いたが、この曲中、アクセントのある音はハンドトーンで取るべきであり、他はフィンガートーンで処理すると良い。そうすることによって、音質的には完全に2種類の音が生産され、楽曲の骨の音とそうでない音が弾き分けられ、音楽をより立体的に美しく表現できることになる。

譜例14. (Bach「平均律クラヴィア曲集」より No.2)

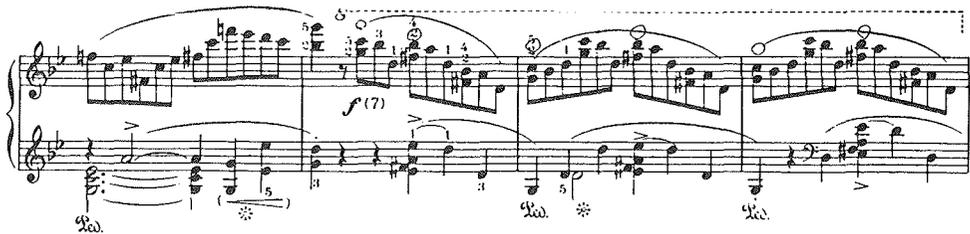


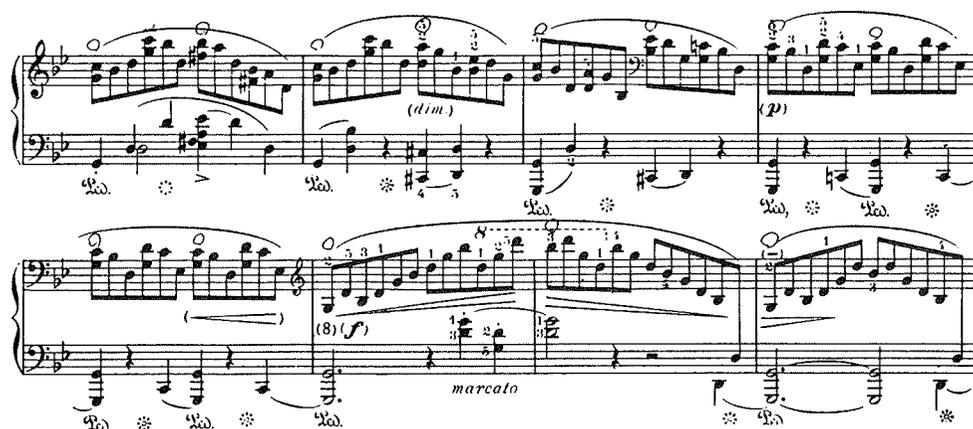
譜例15は、Chopin 作曲の Ballades No. 1, op. 23 からであるが、冒頭のモチーフは全部ハンドトーンで取ると良い。しかし、譜例16においては、フレーズを中心音（○印の音）のみをハンドトーンで弾くべきであろう。

譜例15. (Chopin Ballades No. 1. op. 23)



譜例16. (Chopin Ballades No. 1. op. 23)





以上の例以外でも、軽い音、響きの豊かな音等を必要とする楽曲、例えば、Chopin の Nocturnes や Debussy のメロディラインの処理には、ハンドトーンテクニックが適当とされる曲が多いと思う。

フィンガートーンもハンドトーンも、鍵盤をキィベッドまで深く押し下げたり、たたきつけたりすることは絶対にないので、キィがキィベッドと接触する音の雑音が防止されるし、また、ヴァイブレーションの豊かさを大変に重要視しているので、音そのものの美しさは絶大であるが、ピュアトーン奏法のみによる演奏を長時間聴いていると、ある種の欲求不満に襲われてしまう。こうなると、聴く者の音に対する趣味の問題だとして片づけてしまいたくもなるが、論者は、これはピュアトーンピアノテクニックの限界だと思っている。

ピュアトーン奏法での演奏は、確かに音は美しいし、魅力的なのであるが、サロンコンサートや伴奏向きであって、大ホールでの演奏会ともなれば、表現力が小規模なだけに、音生産そのものを限定しているだけに、かなりの問題が生じてくると思われる。つまり、ピュアトーンピアノテクニックは、ピアニストにとっては、あくまでも全ゆるテクニックの中の一部である（とても重要な一部であることには疑う余地がないが）と言えるであろう。特にベートーヴェンのピアノソナタや、ロシア系のピアノ曲の中では、フィンガートーンとハンドトーンだけでは、いかんともし難いであろう。

4. ライトアームについて

ピュアトーンピアノメソッドにおけるライトアーム（軽い腕）は、フィンガートーンとハンドトーンの目に見えない原動力であり、腕の重みを肩関節と後腕の筋肉によって取り去ってしまった腕を意味する。

ライトアームの訓練は、肩関節によって、全腕の脱力を促進するので、肩関節の機能が発達育成されると同時に、全腕の動きと指先での打鍵運動のタイミングの微調整を統率する力をつけてくれる。そして、決して、腕のおもみをキィにかけないので、重々苦しい音やたたいた音が生産されることはなく、美しいヴァイブレーションを産むことに加担することができる。

しかし、逆説的に考えれば、軽やかさの中での表現しかできないと言う、音楽的表現上のひとつの限界を自らが呈しているといえよう。

重力奏法なくして、現代のピアノのメカニズムを十分に発揮することは不可能に近いと思う。

5. 指の訓練

ピュアトーンピアノメソッドは、音生産の運動中心が常に指であるので、指のみの特別な訓練が重要視されている。

たとえば、フィンガートーンの練習課程では、指を固くしておいて、①鍵盤をひっかく運動と②指を垂直にキィに落とし、キィがキィベッドに到達する前に、指の完全な脱力をする運動とが果せられる。これらの訓練は、指自体に強力な力を授け、完全な指の脱力や打鍵運動のコントロールを育成するので、ピアノ演奏に計り知れない恩恵をもたらす。この訓練を経ると、どんな細い音でも鮮明さと明析さを持ち、キィの表面上から産まれた音とは思えないぐらい、美しく芯のある音を手中に収めることができる。

一般的には、キィを深く使わないで産み出される音は、俗にユーレイ音と呼ばれ、音に芯がなく貧弱きわまりない音なのであるが、ピュアトーンテクニックでは美しい音が産み出される。

このような音を修得すれば、Gershwin の「Rhapsody in Blue」(譜例17)のバッセージにおいても、かなりの武器となるであろう。

譜例17. (Gershwin 「Rhapsody in Blue」)

The image displays a musical score for Gershwin's 'Rhapsody in Blue'. It consists of three systems of piano accompaniment. Each system includes a grand staff with a treble clef and a bass clef. The first system begins with a 'p' dynamic marking and a 'gva' (glissando) instruction. The notation features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and various articulations like accents and slurs. The second system continues the piece with similar rhythmic complexity and includes a 'gva' marking at the start of the second measure. The third system concludes the excerpt with further intricate rhythmic figures. The score is presented in a clear, professional layout with standard musical notation.

テンポも速いので、細かい音をより輝やかしく明析にするため、指を固くして、ひっかく動作で打鍵すると、美しい音が得られる。

マダム シャロフは常に「ピアニストにとって、指は最高の道具である。故に、最高の道具は常に磨かれなければならない」と言っておられたが、これも一理あると思う。

ピュアトーンテクニックにおける指訓練の具体的な方法の②は、空中での指訓練である。

この指訓練の基本は、まず、下図のように手を開いて、全指を各指の第一関節に折り曲げ、指番号を気合いと共に唱えながら、同時にその指を伸張させることである。この屈折と伸張を反復し、各指が自由に動くようになったら、次は2本の指を同時に動かす段階がやってくる。たとえば「1, 3」とか、「2, 4」と言い乍ら、それらの指を同時に屈折、伸張させるのである。

この訓練中、教師が注意しなければならないのは、手首、前腕、肘、後腕、肩の脱力をしておくという点である。脱力が完全に出来なかつたら、手首の回転運動や肘運動等で筋肉の緊張を解いてやると良い。また、この指訓練を過度に行うと、指関節と手首関節とを破壊してしまうので、特に注意して欲しい。

次の空中での指訓練は、実際の楽曲のフレーズを空中で弾くことである。(譜例18)

空中で手と指をピアノを弾く時のフォームに保持しながら、フレーズの指番号を唱え、それと同時に指を動かすのであるが、この訓練は打鍵を正確にし、指使いを覚えることができるのみならず、暗譜にも大変な効果をもたらすし、頭脳の命令と打鍵運動とのタイミングを直結し、演奏におけるタイミングの微調整を発達させてくれる良い訓練である。

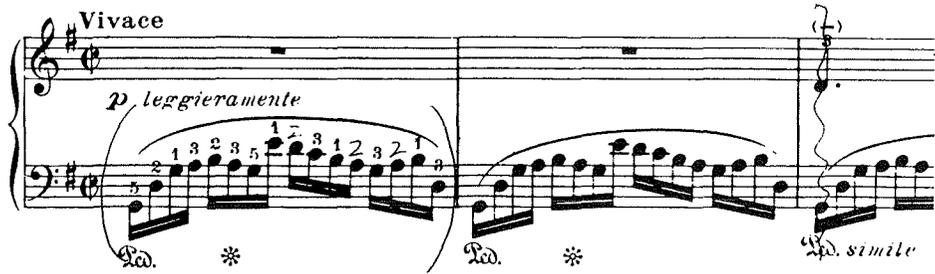
訓練中の注意としては、始めはゆっくり、そして最後は実際に楽曲を弾く時のテンポで行うこと、ということぐらいであろう。

指の訓練は、ピアニストにとって無視することのできないテクニックであるが、その指の訓練方法は、昔と現在とは違ってきていることを忘れて欲しい。ピュアトーンピアノメソッドは、その内容からしても、現代ピアノペダゴジィの中に位置しているが、指のみを個別に訓練することにもあまりにも固執しているのではないだろうか。現代ピアノペダゴジィのひとつの特色は、各器管の全ての運動は、全運動の中のひとつとして捕えられ、合体した運動の一部として考えられている点であるが、こうした観点からピュアトーンテクニックを見ると、その中には古いロシアンスクールの影響が残っているように思える。



図1.

譜例18. (Chopin 「24 Preludes」より No.3)



() 内のフレーズを指番号と共に空中で弾く。

6. 音のヴァイブレーションを聴く

ピュアトーンピアノメソッドにおいて、秀逸な点を挙げよと言われれば、プレスコントロールと音のヴァイブレーションを聴くことの2点を挙げる事ができよう。

音のヴァイブレーションを聴く訓練。これはピアニストにとっては、必須の最高の訓練のひとつであろう。

今も昔も変わりはないと思うが、生徒はなかなか自分の演奏を聴くことができない。自分の演奏をもう一人の自分が客観的に聴くという習慣を身につければ、生徒はピアノ演奏において信じられないくらいの進歩を示すであろう。ピアノ上達の秘訣は「聴くこと」にあると言っても過言ではあるまい。

声楽家は、自分が実際に発している声を聴くことは、内耳と外耳の関係で不可能であろうが、幸いにして、ピアニストは実音を聴くことができるのであるから、音のヴァイブレーションを良く聴いて練習すると良い。

ピュアトーンピアノメソッドにおいては、「聴く」訓練が、単音生産の段階からすでに重要視されており、単音のヴァイブレーションを聴くことから始まって、フレーズの持つヴァイブレーションを聴き、体内のヴァイブレーションと実際響いているヴァイブレーションとの調和を意識するので、演奏に良い影響が現われてくる。

「プレスをして。息をはく時に音を鳴らして。目をつむって。さあ、音をよく聴いて。音のヴァイブレーションを感じて。ヴァイブレーションの持つリズムを感じて etc.」の言葉が、次々と投げかけられるので、生徒は「聴く」ことに全神経を集中させる。そしてそこには一種の「メディテーション」が生まれ、生徒は自分の体内のヴァイブレーションと宇宙に発せられた音とのヴァイブレーションの周波数を何とか同調させようと試る。この訓練によって、生徒は耳のみでなく精神までも高められていくようである。

論者にとって、ピュアトーンテクニックは様々な面で魅力を持っているが、その中でもこの音のヴァイブレーションを聴く訓練は格別のものである。他のメソッドには決して考えられない訓練ではないであろうか。

第三章 総括と今後の研究について

第二章において、論者はピュアトーンピアノメソッドを分析研究し、そのテクニックの応用範囲等について詳述してきたが、本章では、それらを総括し、今後の研究について述べること

とする。

1. まとめ

- ① 軽やかで美しい音、繊細な音、明析な音、そして響きの豊かなピュアトーンは、PやPPの中で書かれている細かい音の速いパッセージ、トリル、装飾音等に最適であるが、全ゆる楽曲に適用されることはできない。
- ② ピュアトーンテクニックは、指訓練を重要視しているので、指の独立、美しい音の粒の修得には適しているが、指、手、手首、肘、後腕、肩関節、そして、胴の自然な整合及び合体運動を阻害する危険性がある。
- ③ プレスコントロールと音のヴァイブレーションを聴く訓練は透逸であり、ピュアトーンピアノメソッドを高く評価でき得るポイントである。
- ④ フィンガートーンテクニックとハンドトーンテクニックは、音質感の違いを学ぶための良い方法であり、音に芯を与え、音の粒を磨いてくれるので、かなりの楽曲（特にバロック音楽、ショパン、ドビュッシーの音楽等）に適用され得るが、そのテクニック自体に、音楽表現の限界を宿しているように思われる。
- ⑤ プレスコントロールによって、音楽を全身体感認識で表現しようとしているにもかかわらず、各器管を個別に訓練し発達させるという点に、ある種の矛盾が感じられる。
- ⑥ ピュアトーンピアノメソッドは、実にすぐれたメソッドではあるが、唯一絶対のメソッドではない。

以上6点のまとめを書きながら、ピュアトーンピアノメソッドが唯一絶対のものでないことに一種の悲哀を感じているが、反面、絶対的な信奉から解放された安らぎを味わっている。

マダム シャロフに出会い、ピュアトーンテクニックの特訓を受けたのは、論者がアメリカ留学の直後でもあっただけに、かなりの衝激であった。今日、論者はピュアトーンピアノメソッドを唯一絶対のものでないと言う結論に到達したが、そのテクニックの持つ魅力、ピュアトーンの美しさは常に論者の身近に生き続けるであろうし、今後とも、このピュアトーンテクニックを自由に使いこなしていきたいと思っている。

2. 今後の研究について

アメリカ留学以来、論者はピアノペダゴジィに強い関心を持ち、これまで歴史的に有名な音楽家やピアニスト達、そしてピアノ教師達のメソッドをずい分と研究してきたが、まだまだ氷山の一角に過ぎないと思っている。

今後も引き続いてピアノメソッドの研究をしていくつもりであるが、まず、やはりアメリカで出会った一冊の本、Abby Whiteside 著の「Indispensahbs of Piano Playing」を中心に、彼女のピアノペダゴジィを探究していきたいと思っている。

註

- 註. 1, 2, 3, 論者の論文「ピアノ演奏法及び教育法の歴史的研究」そのI. The Old School, そのII. The Romantic School, そのIII. The Modern School を参照のこと。

参 考 文 献

1. Couperin, Francois. *L' Art de toucher le clavecin*. Wiesbaden; Breitkopf & Hortal, 1933
2. Diley, Angele, *Keyboard Music Study: A Creative Method on Ear-Training*. New York: G. Schirmer, 1936.
3. Mason, W. *Touch and Technique*. Philadelphia: Theodore Presser Co., 1932.
4. Matthey, T. A. *The Visible and Invisible in Pianoforte Technique Being a Digest of the Author's Technical Teaching Up to Date*. London: Oxford Univ. Press, 1968.
5. Torunsend, W. *Modern Piano Teaching*. London: Bosworth & Co., 1913.
6. Whiteside, A. *Indispensables of Piano Playing*. New York: Coleman -Ross Co., 1961.
7. ジャン=ジャック・エーゲルディンゲル著, 米谷治郎・中島弘二訳, 「弟子から見たショパン—そのピアノ教育法と演奏美学—」東京:音楽の友社, 1983.
8. トバイアス マティ著 山上稚庸訳, 「音楽の解釈—その法則と原理及び教育と演奏におけるその適用。」東京:芸術現代社, 1984.
9. 佐々木正嘉「ピアノ演奏法及び教育法の歴史的研究, そのⅠ, *The Old School*」鳥取大学教育学部研究報告(教育科学)第17巻 第2号 1975.
10. 佐々木正嘉「ピアノ演奏法及び教育法の歴史的研究, そのⅡ, *The Romantic School*。」鳥取大学教育学部研究報告(教育科学)第18巻 第1号, 1976.
11. 佐々木正嘉「ピアノ演奏法及び教育法の歴史的研究, そのⅢ, *The Modern School*。」鳥取大学教育学部研究報告(教育科学)第18巻第2号, 1976.
12. 佐々木正嘉「ピュアトーンピアノメソッド—定義と実践—」愛媛大学教育学部紀要 第Ⅰ部 教育科学第30巻, 1984.