

「変奏曲」形式の楽曲を用いた効果的なピアノ指導法（Ⅰ）

—演奏技術・表現力・様式感の同時獲得を目指して—

土居知子

(教育学科准教授)

はじめに

ピアノ実技指導の場面において、学習者の様々な目標や進度に応じて柔軟かつ的確に対処していくために、指導者は使用教材や選曲、問題点を具体的な解決へと導く方法に頭を悩ませ試行錯誤を繰り返している。音楽史上において、数多のピアノ曲が生み出されてきたが、生涯のうちで実際に出会い、学習できる楽曲はそのごくほんの一部にしか過ぎない。指導する側から考えた場合、どの曲を選んで、何をどう学ばせるか、その方針次第で学習者のモチベーションの度合いや進む道筋、その到達点が変わってくることは明白であろう。

ピアノ演奏に必要な基礎能力は多岐に亘る。時代様式を考慮しながら、作曲家の意図を歪めることなく楽譜を正確に理解し、さらに技術的破綻を可能な限り少なくした上で、音楽的な主張を表現に加えることが求められる。これは同時に、指導者側はそれらを伝授していく多様な‘技’と、適切な教材選び・選曲を含めた具体的な方策を身に付けておくべきである、と言い換えられるであろう。このように、演奏者・指導者両方の視点から見渡した時、多様な目標課題達成を視野に入れ、限られた練習及びレッスン時間枠の中で複数の教材を用いながら数曲を同時学習していく場合、様々な困難が生じ学習効果が分散される危険性が出てくるのではないだろうか。そこで、レッスンで「変奏曲」形式の楽曲を取り上げていくことで、多岐に亘る基礎能力を総合的に獲得する可能性が広がり、そうした問題点が少なからず解消できるのではないかと考えた。

本稿では、様々な時代に生み出された「変奏曲」形式の楽曲を教材として用い、個々に補うべきテクニックや表現力、様式感を有機的に結び付け、音楽を取り巻く総合的な力をバランスよく同時に習得させる手立てを探っていくことを目的とする。そのために、筆者が担当する「音楽教育演習Ⅰ（ゼミ）」で継続的に行っている「ピアノ変奏曲」をテーマに特化した授業内容を検証し、そこに浮かび上がった課題を踏まえながら考察を進めていく。各時代に生み出された変奏曲の成り立ちを概観したうえで、それらを教材とすることで諸要素を相互関連させた豊かな学びを可能にするピアノ実技指導の具体的方策を追究し、各場面における目標を明らかにしながら効果的な指導法を提案していきたい。

Ⅰ. ピアノ指導現場の現状と課題をもとに

(i) グループレッスンの意義

ピアノ指導現場と一口に言っても、個人のピアノレスナーが自宅などで行う場合もあれば、全国的に展開されている音楽教室で、個人レッスンとグループレッスンをミックスしてシステムティックに行われる場合もあるなど、その形態は多種多様である。一方、音楽系の高校や大学の専門課程におけるピアノ指導現場では、いまだにマンツーマン方式の個人レッスンが主流となっている。これは、高度な専門教育方法として伝統的であり一定の成果が得られるのは間違いないが、ともすれば閉鎖的で互いの主観に左右される危険性をはらんでいるとも言えるであろう。本学の音楽教育学専攻における実技科目指導の場面では、積極的にグループレッスン

方式を取り入れていることが特徴であるが、これは単に同じ場所に複数の学生を集めてオープンな学習環境をつくり、講義的要素も交えた効率の良い指導を行うといった目的にとどまっているわけではない。筆者は、グループレッスン形態でピアノ指導を行うとき、学生に対し次のような目標を提示している。

- ① 客観性を持ちながら自らの課題を確認する。
- ② 実用的な学習の幅や選択肢を広げる。
- ③ 自らを含めたグループ内の問題意識や目標を共有する。
- ④ 適度に第三者の存在を意識し、モチベーションを高める。
- ⑤ 多様な音楽観や指導法に触れながら、音楽に対する普遍的な視点を養う。

本稿で扱っていく内容は、これらの考え方をベースに置きながら、グループレッスン方式における効果的な指導法の考察といった視点で行いたい。対象となる指導現場（授業）として、本学で筆者が担当する「音楽教育演習Ⅰ（3回生対象のゼミ）」で行っているレクチャーレッスンを具体的に取り上げていくことにする。

（ii）グループレッスンの限界と可能性

グループレッスン方式で授業を進めていく場合においても、通常は各々が選曲し準備してきた楽曲に対しての個人対応的なアドバイスを終始するケースが少なくないであろう。音楽史に関わる項目、音楽理論に関わる項目、テクニク的な要素、表現解釈に関わる要素など、音楽に必要な基礎的な事項を織り交ぜてグループ全員を対象に授業を進めていくとしても、それぞれの現状に役立て応用できる範囲に限られていることは否めず、有用性が充分であるとは言いがたい。やはり、グループレッスン方式の在り方としては、学ぶべき“共通事項”をテーマとして掲げて的を絞り、‘全体’と‘個’の課題を多様な視点から捉えつつ、演奏や表現に必要な諸要素を結び付けて指導できる授業の形が必要となってくるだろう。

そこで、より有用性のあるグループレッスン方式の実現を目指し、筆者は数年前から継続的

に「音楽教育演習Ⅰ」の共通研究課題曲として「変奏曲」を取り上げている。「変奏曲」には、基本的な技術、表現力、様式感など音楽の基礎力を養う諸要素が多く含まれており、例えば1曲でも高い学習効果が上げられる形式ではないかと考えたからである。授業では、時代や様式の異なる変奏曲形式の楽曲の選択肢から各学生に1曲ずつ選ばせ、バロック・古典派・ロマン派各時代における「変奏曲」のモデル演奏を行ってもらい、各変奏曲の成り立ちを比較する。そして、その様式感、必要な演奏技術、表現解釈の違いや共通点を全員で確認し、多様な要素を結び付けて各々が学んでいくことをねらいとしている。このように、課題の焦点を絞ることによって、物事の本質が理解しやすくなり、応用力が自然と身に付く効果的な指導が行えるのではないだろうか。以上の観点から、「変奏曲」がもたらすピアノ指導の可能性について、考察を進めていきたい。

Ⅱ. 「変奏曲」の成り立ちと学ぶ意義

（i）変奏曲の構造と種類

ある主題やモチーフが様々な方法によって変形して現れることを“変奏”と呼び、これは作曲における基本的な手法の一つでもある。それを応用する形で、特定の旋律とそれをもとに展開されるいくつかの変奏から成立する〈主題と変奏〉といった楽式上のジャンルに結び付いていくが、広い解釈の下では、音楽の構造における‘繰り返し’の形に何らかの変化を施す方法として、時代を問わず頻繁に使われてきた表現技法であると考えられる。変奏技法の歴史の変遷について、グレゴリオ聖歌にまで遡るあらゆる時代の音楽に盛り込まれてきた、実験的とも言える試みの構造を紐解いていくことは、変奏曲全般を追究していく上で必要な作業であろう。しかし本稿では、研究テーマに関わる範囲で、「変奏曲」の成り立ちと技法の種類について概観するにとどめたい。

形式としての「変奏曲」は、16世紀初頭に生まれたものと考えられている。主題の長さや構造について特に決まった型はなかったが、大別

すると、① 区分的変奏曲 ② 連続的変奏曲の2種類に分けることができる。①は、各変奏が独立した区分を成すもので、「主題と変奏」と題される大部分の変奏曲がこれに属する。②は、絶え間なく反復されるオスティナート主題（低音の反復音型）に基づいていくつの変奏が連続的に展開されるもので、バロック時代にもっとも流行した〈シャコンヌ〉や〈パッサカリア〉もこれにあたる¹⁾。また、主題と各変奏には何らかの関連性、主題の要素の保存が必要不可欠となるが、それについては次のような種別が行われている。〈1〉主題の和声、旋律をともに保存するもの（16～17世紀に多い）。〈2〉和声構造を保存し、その上に新たな旋律を形成するもの（古典派に多い）。〈3〉主題の構造的輪郭（小節数、終止区分など）のみを保存するもの。〈4〉主題の部分的特徴のみを保存し、他の点ではまったく自由なもの²⁾。

以上の認識をもとに、変奏曲は変奏の技法により3つに分類することが出来ると考えられている。大きく分けると、(1) 装飾変奏〔または厳格変奏〕(2) 性格変奏〔または自由変奏〕(3) 対位法的変奏の3種類が挙げられる³⁾。(1)は主題旋律構造と和声進行の骨格が保持されながら、旋律構成音の音価・和声の音型、調、拍子、リズム、音質などが変化し、古典派までの多くの変奏曲に見られる様式をさす。(2)は主題の動機や音型、リズムパターンなど部分的な特徴だけが保持され、自由に性格的变化が展開される、ベートーヴェン中期以降～ロマン派に多く取り入れられた様式をさす。主題と各変奏の関連性が比較的薄いものが多い。(3)は対位法的な技法によるものは総じてこれにあてはまるが、バッハ作曲《ゴールドベルク変奏曲》《フーガの技法》のように楽曲全体が対位法的に変奏されるものと、ある一部の変奏（終曲にフーガとして置かれることがある）にのみ行われるものに大別される⁴⁾。

(ii) 変奏曲を取り上げる意義・目標

先に述べたように、筆者は「音楽教育演習Ⅰ(3回生ゼミ)」において、共通研究課題曲とし

て「変奏曲」を取り上げた授業を継続的に行っているが、その意義を明確にするために、次のような具体的目標を設定している。

- 〔1〕時代様式を理解（社会状況、当時の楽器や音楽スタイルの理解）
- 〔2〕テーマと各変奏の楽曲構成の分析（作曲技法の理解）
- 〔3〕メロディー・リズム・ハーモニー“音楽の三要素”の融合（音楽的文法の理解）
- 〔4〕各変奏に必要なテクニックの習得（エチュードとしての役割）
- 〔5〕表現力豊かな音楽的センスの獲得（各変奏のキャラクター設定と表現法）

以上の目標が「変奏曲」形式の楽曲を学ぶことにより統合され、個人の課題克服とグループでの相互学習が同時に可能となるよう、指導者は様々な工夫と試みを行うべきであると考えられる。これまでに若干の曲目変更を行ってきたが、現在各学生（5名）に課している変奏曲は以下の通りである。

- ① J. P. ラモー：《ガヴォットと変奏》
- ② W. A. モーツァルト：《フランス民謡「ああお母さん聞いてちょうだい」による12の変奏曲》K. 265
- ③ L. v. ベートーヴェン：《6つの変奏曲》Op. 34
- ④ F. シューベルト：《即興曲》Op. 142-3
- ⑤ R. シューマン：《アベッグ変奏曲》Op. 1

上記の変奏曲の選曲にあたっては、設定目標を念頭に、時代様式、テーマの性質、楽曲のスタイル、Ⅱ-(i)で示した変奏曲としての分類を考慮し、その種類が多岐に亘るようにした。①は、フランスにおける後期バロック時代を代表するラモーが作曲した、クラヴサン組曲に収められている楽曲である。17世紀フランスで発展した2拍子の舞曲であるガヴォットを主題として、ドゥーブル⁵⁾とよばれる6つの変奏が続く。バロック様式と端正な和声進行の理解、華やかさを伴った装飾変奏のテクニックの習得を目指す。②は、18世紀フランスのシャンソンをもとにした主題と、様々な音価で細分化され、キャラクターを多彩に変化させた装飾変奏を持

つ、モーツァルトのピアノ曲の中でも演奏頻度の高い作品である。基礎的な手指のテクニック習得と、音質・タッチの向上、古典的表現スタイルの理解を目指す。③は、ベートーヴェンの自作主題（F-dur）に、調や拍子、速度を自由に变化させた変奏が続く自由変奏の先駆的作品である。各変奏の性質の理解、調性感覚の獲得、古典派スタイルからロマン派スタイルへの変容の理解、叙情性を伴うテクニックと表現力の習得を目指す。④は、変奏曲形式を持つが、ロマン派の性格的小品の一種として生まれた‘即興曲’である。主題は、自作の劇音楽「キュープロスの女王ロザムンデ」から転用され、それに5つの変奏が続く。装飾変奏と性格変奏の要素が混在していると考えられ、その楽曲構造理解やロマン派の表現テクニックの習得を目指す。⑤は、ロマン派における典型的な性格変奏スタイルを持つ。自由な発想によるファンタジックな変奏展開の在り方を知り、短いモチーフを主体とした多声構造の理解、ロマン派の柔軟な表現テクニックの習得、さらにシューマン独自の作風の理解を目指す。

以上の5曲について、それぞれに授業内容を検証し、相互学習効果の上がる指導法について考察していきたいが、まず本稿では、テーマの成り立ちが最もシンプルで典型的な装飾変奏の形を持つ、モーツァルト作曲《フランス民謡「ああお母さん聞いてちょうだい」による12の変奏曲》K. 265を題材にとり、楽曲構造を分析しながら留意すべきポイントを探り、効果的な指導方法について考えていきたい。

Ⅲ. モーツァルト作曲《フランス民謡「ああお母さん聞いてちょうだい」による12の変奏曲》K. 265 指導法の考察

この曲は、4分音符を主体としたシンプルでわかりやすい構造を持つテーマが特徴的で、若い娘が母親に好きな人のことを恥ずかしげに打ち明ける18世紀フランスに流行したシャンソンが用いられている。先に述べた、主題の長さや和声進行が基本的に変わらない装飾変奏（厳格変奏）の形をとり、その解りやすさと親しみや

すい曲想のため人気の高い変奏曲の一つで、「きらきら星変奏曲」という愛称で呼ばれることもある。角倉が「変奏曲の主題は各変奏の原型となるものであるから、旋律、和声、構造がいずれも単純で、記憶されやすいものであることが必要である」⁶⁾と述べているように、民謡や流行歌などは変奏曲の主題として取り上げられやすかったと考えられる。また、青島も主題にふさわしい楽曲には「①覚えやすいメロディー、長さ、形式を持っていること ②和音やリズムが簡潔であること ③何回もの変奏に耐えうるだけの魅力を備えていること」⁷⁾と備わるべき条件があると指摘している。このように、主題がシンプルであるほど、各変奏に現れる変化要素が抽出されやすく、表現解釈に結び付く演奏上の留意点も見えやすいといった利点があると考えられよう。

まず、この曲のテーマの内容構成に沿った、指導のポイントを探っていくことにする。

【譜例1】



8小節単位のフレーズで成り立つ3部形式 $\square - \square - \square$ （24小節）のシンプルな構成が特徴的である。左右とも4分音符中心で進められ、トリルの装飾を伴う付点のリズムが動きと表情を添える（譜例1）⁸⁾。4分音符が変奏曲全体の基本となるテンポを示す柱の役割を果たすので、テンポ設定と2拍子の拍子感（表拍と裏拍の扱い）の重要性をまず認識すべきであろう。原典版には具体的な速度表示は記されていないが、フランスのシャンソンがモチーフとなっている点や、後に続く変奏で細分化される音価が極端でなく自然に表現されることを考えて設定するなど、適切なテンポは楽譜から得られる情報をもとに導き出していくというプロセスを学ばせたい。また、強弱記号も特に記されていないが、音の上行（エネルギーの増加）・下行（エネルギーの減衰）の抑揚の付け方、反復表現の

様々なパターン、フレーズの自然な終止感等を考えながら立体的な表情付けを行っていく、音楽の基本的文法の要素を身に付けさせたい。更には、メロディーと伴奏（ハーモニー）の役割を考えて4分音符主体の音の連りの最上のバランスを探すといい、耳の訓練・タッチや音量のコントロール力も養われるべき要素であろう。加えて、この主題のようにシンプルなつくりの教材を使用することで一音一音の質変化がより顕著に認識できるため、より豊かに響く音質のクオリティーアップを目標に置くことが可能となる。このように、変奏曲のシンプルな主題にも、総合的な指導要素が多く含まれており、相互学習としての効果が期待できると言えよう。

続いて、各変奏についても楽曲構造を分析し、指導ポイントの考察を進めていく。

[譜例 2]



第1変奏は、右手のメロディーが倚音や刺繍音を多用した16分音符に細分化され、モーツァルト特有の軽快かつ流麗な表情を持つ（譜例2）。習得すべき主要項目は、右手の指の分離・タッチの均一化である。場合によっては、数種類の指使いを提案し、リズムを変える反復練習等では補えない改善の手立てを探ることも重要である。右手の変化に対し、左手はテーマと同様4分音符主体なので、テンポの保持と2拍子の拍感は常に考慮すべき点であろう。

[譜例 3]



第2変奏は、左手の和声進行が倚音や刺繍音を多用した16分音符に細分化される（譜例3）。この変奏は、第1変奏と対を成す形である。右

手メロディーは、掛留音を伴った多声構造となり、和声にも半音階的進行の変化が現れる。ここでは、多声の弾き分けと聴き分けのテクニックを身に付けさせたい。また、左手のターン音型のテクニックとして、指を広げ過ぎずコンパクトに交代する適切なフォームを考えていくことも重要であると考えられる。

[譜例 4]



第3変奏は、右手音型が3連符中心となる。（譜例4）トリルの装飾音による軽やかな表情や、3つの音の連りがアーティキュレーションの変化によって様々な表情となることが特徴と言える。アーティキュレーションによってフレーズの表情が変化する様子を、多様なパターンを提案しながら考えていきたい。重要な指導ポイントとして、中心音価が1拍を4分割した16分音符から3分割した8分音符に変わることによってテンポや拍子感が変化しないよう、注意を払わせたい。楽曲の主題で設定した基本テンポを意識するために、練習時や授業の際にメトロノームを適宜使用することは有効であろう。

[譜例 5]



第4変奏は、第1変奏と第2変奏の関係性を踏襲するように第3変奏と対を成し、ここでは左の和声進行が倚音や刺繍音を含む3連符によって装飾的に展開される（譜例5）。右手メロディーも、やはり第2変奏のパターンと同じく、掛留音を伴った多声構造を持つ。モーツァルトはこのように、連続する各変奏に関連性を持たせた様式を好んだが、これは指導の際にも良い効果を及ぼすと考えられる。左右差のないテクニックや表現方法の獲得を目指し、応用力

を養いながら系統立てて学べる利点が備わっているのではないだろうか。

〔譜例 6〕



第5変奏は左右交互に音が現れ、2声部による対話のような形をとる（譜例6）。これまでのように対の形は成さず、独立した変奏と考えられる。[A]-[B]-[A]も同じパターンの繰り返しではなく、8分音符を16分音符に細分化するといった変奏がフレーズ内で試みられていることが特徴的である。裏拍を表現するリズム感が必要となるため、音価の違いを意識した強拍と弱拍の在り方を学ばせたいと考える。その方法として、①右手の旋律を階名で歌いながら左手を弾く ②右手の旋律を弾きながら左手声部を歌う、といった練習を提案したい。

〔譜例 7〕



第6変奏は、和音と16分音符の反復音型で構成され、華やかな表情の中にテクニッ的な要素が詰まっている（譜例7）。テーマのメロディーラインが[A]では右手に[B]では左手に三和音の形で現れるが、和音の各声部のバランスのとおり方（音量・タッチのコントロール）は習得すべき課題であろう。また、16分音符の分離よい均等なタッチは、各関節と指先を意識した左右に傾かない手のフォームと指使いの工夫によって獲

〔譜例 8〕



得できると考える。他に、拍頭を左右正確に揃

えるための、耳と手指の接続・連携も重要課題の一つと考えられる。

第7変奏は、16分音符の走句が主体となっている点から、第6変奏と対を成すと考えられる（譜例8）。左手の和声はテーマとほぼ変わりはないが、右手の音階進行によってテーマの旋律ラインがやや曖昧となる。テクニッ的な面だけではなく、表現力向上に視点を置き、第6変奏の16分音符の連なりで増幅させたエネルギーをこの第7変奏でさらに発展させるような、ダイナミックな表現方法について学ばせたい。

〔譜例 9〕



モーツァルトが作曲したピアノのための変奏曲のテーマは全て長調であるが、彼は多くの変奏曲でその同主調（短調）の変奏を挿入した。第8変奏はハ短調に転じ（譜例9）、[A]は掛留進行を伴う2声カノン形式、[B]は半音階下降進行による3声カノン形式で書かれている。モーツァルトの変奏曲は基本的に‘装飾変奏’の性質を持っているが、この第8変奏は‘性格変奏’と‘対位法的変奏’の要素が含まれていると考えることも可能であろう。しかし、速度変更の指示がないことから、短調の趣をテンポで表現することのないよう注意すべきである。

〔譜例 10〕



第9変奏は再びハ長調となり、主題がわかりやすい形で戻ってくるが、第8変奏と同じくカノン形式で書かれているため、この2つの変奏は対を成すと解釈してよいだろう（譜例10）。したがって、テンポの顕著な変化は避けたい。一方で、このように対位法的手法で書かれた変奏では、作曲技法の理解を指導に組み込むこと

も効果的である。演奏表現は、感覚的なものに頼るのではなく、理論的見地や美的見地からも導き出す必要性があることを指導者は常に念頭に置き、様々な方向からの助言と提案を行っていくべきであろう。

〔譜例11〕



第10変奏は、拍頭に休符を持つ16分音符の分散和音の伴奏が動きとエネルギーを表し、和声に半音階的進行が見られるといったことから、スケールの大きい性質が窺える（譜例11）。左右の手が交差するテクニックが取り入れられており、技巧的に魅せる要素の多い変奏でもある。このような場合、音量を必要以上に増幅させたり、テンポを速める傾向が否めないため、古典派スタイルの表現様式を維持できるよう、主観性と客観性のバランスを取ることを助言に加えたい。

〔譜例12〕



モーツァルトの変奏曲のほとんどで、楽曲中のテンポ指示の変化が見られるが、最終変奏の一つ手前の変奏にアダージョ（Adagio）を置くことは彼特有のスタイルであった。その典型ともいえる第11変奏は、付点や装飾音、細かいアーティキュレーションが施された、緩徐楽章的性質を持つ変奏である（譜例12）。細かく装飾されたフレーズが慌ただしく処理されないよう、適切なテンポ設定が求められるが、2拍子であることを忘れないよう注意したい。このようなアダージョ変奏を題材にすることで、タッチと音色の追求と、モーツァルトの緩徐楽章等に応用できるカウンタービレ奏法の習得を目指すことも可能であろう。

〔譜例13〕



第12変奏は、第11変奏と対照的に速度指示がAllegroへと変わり、加えて拍子も4分の3拍子に変化する（譜例13）。このように、テンポが上がったフィナーレ的な華やかさで変奏曲を締めくくるパターンは、モーツァルトの作品に多くみられる。メロディーラインや和声進行はほとんどテーマと変わらず、動きとエネルギーに満ちたコーダ部分が加えられているだけであるが、終曲にふさわしい躍動感を表現したい。2拍子から3拍子に変化したことで、3拍目の扱いがポイントとなる。次の小節の1拍目への橋渡し（アウフタクト的役割）をするのか、その小節の最後の拍（弱拍）としておさめるのか、グループで議論すべき点であろう。この拍子感の問題だけでなく、速いパッセージのテクニクの課題、音楽の抑揚に沿ったデュナーミクの構築、楽曲構成を軸にしたフレーズのまとめ方など、最終変奏には総合的な学習要素が多く盛り込まれていると考えられ、総括的に内容を振り返る指導を行いたい。また、先にも述べた通り、表現解釈においては感覚的なものに左右されることなく、楽譜を読み解いた明確な根拠によるものとして導き、説得力のある演奏へと繋げていく姿勢を守っていくべきであろう。

おわりに

以上、「変奏曲」に着目し、モーツァルト作曲《フランス民謡「ああお母さん聞いてちょうだい」による12の変奏曲》K. 265を題材に取り上げ、演奏表現に必要な要素の同時獲得を目指す効果的な指導方法について考察を進めてきた。その結果、変奏曲形式の楽曲には多様な要素が存在し、音楽を学ぶ上で必要な知識や技術が変奏曲一曲で効率よく習得できる可能性が見出せた。さらに、変奏曲の楽曲構造の理解をベースに、各変奏に盛り込まれている学ぶべき要素を抽出し、それを獲得するために必要な練習方法

および表現解釈における注意事項を伝えていくことが重要であるとの指導の方向性も明確になった。的を絞った「内容論」的視点と「方法論」的視点を有機的に結合させた指導を行うことで、分析力、統合力、応用力など音楽に必要とされる総合的な力が養われ、個人の課題克服にとどまらずグループでの相互学習の効果が高まっていくのではないかと結論に至ったのである。

様々な専門分野における指導者は、限られた時間の中であっても、相手の意識を変え、不可能を可能に変え、見えなかったものを見えるように導き、興味の世界を広げていく役目を担っている。ピアノ指導の場面でも同様であろう。そのために複数の教本を使用して多くの楽曲に時間を費やすことは理想ではあるが、条件的に困難が生じることも少なくない。必要最小限の教材で最大限の学びを得られる可能性が変奏曲に備わっているなら、ピアノ指導者は積極的にこの利点を活用していくべきだと筆者は考える。

本稿では、「音楽教育演習Ⅰ」で継続的に行っているピアノ変奏曲に特化した授業を検証する形で、モーツァルトの作品をまず取り上げた。今後は、今回の結果をもとにさらに充実した授業を進めていけるよう、前述した他の4曲の変奏曲も順に取り上げ、演奏技術、表現力、様式感などの同時獲得を目標にした効果的な指導法について考察を深めていきたい。

註

- 1) 角倉一朗『音楽大事典』（平凡社、1983）「変奏曲」の項目 p. 2307
- 2) 同上書、p. 2307
- 3) 同上書、p. 2307
- 4) 青島広志は『名曲の設計図』（全音楽譜出版社、2013）p. 77において、変奏曲の種類を大きく5つの種類（①装飾変奏 ②性格変奏 ③変容〈メタモルフォーゼ〉 ④改編〈パラフレーズ〉 ⑤固執低音〈オスティナート〉）に基づく変奏に分けて定義づけている。
- 5) 16～18世紀クラヴサン楽派における変奏の一種。和声の骨組みが保持される旋律的装飾変奏を指す。
- 6) 角倉一朗、前掲書、p. 2307
- 7) 青島広志、前掲書、p. 77
- 8) 本稿における変奏曲の譜例作成にあたっては、ウィーン原典版『モーツァルト ピアノのための変奏曲集 1』（音楽之友社、1973）を参照した。

引用・参考文献

- ・柴田南雄・遠山一行総監修『ニューグローブ世界音楽大事典』（講談社、1993-95）
- ・『音楽大事典』（平凡社、1983）
- ・青島広志『名曲の設計図』（全音楽譜出版社、2013）
- ・ジェームス・W・バスティン編著（丸山太郎訳）『効果的なピアノ指導法』（東音企画、1993）
- ・今田政成「モーツァルト〈きらきら星変奏曲〉について 分析と練習方法の研究」『白鷗大学教育学部論集』第4巻第1号、2010年、pp. 237～251
- ・今田政成「モーツァルト〈きらきら星変奏曲〉について 分析と練習方法の研究 Part 2」『白鷗大学教育学部論集』第6巻第1号、2012年、pp. 129～142