

# 大阪音楽大学 研究紀要

第五十七号

論文等要旨 ..... (1)

## 論 文

ベートーヴェンのピアノソナタに見る展開部の調構成

— 展開部の調はどのように導き出され、配列されるのか — 永田孝信 ..... (3)

## 報 告

教職課程における「ピアノ弾き歌い試験」対策としての「教職ピアノ」の試み

— 受講生の様相及び指導内容と課題 —

..... 橋本龍雄・片岡潤子・園田葉子・長谷川真由 ..... (24)

---

大阪音楽大学大学院音楽研究科

修士作品の曲目及び修士作品に関する論文の題目、

修士演奏の曲目及び修士演奏に関する論文の題目 (2017年度) ..... (40)

2018年度 研究助成報告 ..... (44)

大阪音楽大学  
大阪音楽大学短期大学部  
(2018)



# 論 文 要 旨

## Article Summaries

### 【論 文】

#### Articles

### ベートーヴェンのピアノソナタに見る展開部の調構成 — 展開部の調はどのように導き出され、配列されるのか —

永田 孝信

本稿は、ベートーヴェンの 32 のピアノソナタの中から各創作時期を代表する 8 曲を選び、それぞれ第 1 楽章展開部において使用される調が、どのように選び出され、どのように配列されるかを明らかにするものである。

展開部で用いられる調の設定に関して、ベートーヴェンの着想の背景にはシンメトリーが基本理念として存在する。ピアノソナタ第 1 番ではそれが各調の配列に明瞭な形で示されているが、年を経るごとにシンメトリーの原理で導出された各調は、展開部の発展とともにそれを覆い隠すような形で調経過が行われる。なぜ、ベートーヴェンは、着想の原点である均整のとれた調配列を変更し、あるいはその一部の調を抜き去ることによってシンメトリー構造を意図的に崩し、潜在化させたのか。本稿はその表現的意図の解明を試みる。

キーワード：ベートーヴェン、展開部、シンメトリー、転調、ピアノソナタ

### Beethoven's Tonal Schemes in the Development Sections of His Piano Sonatas : The Essentially Symmetrical Aspects of His Key Selection and Key Succession

NAGATA Takanobu

This paper discloses the main features of Beethoven's choice of keys and their arrangement in the development sections of the sonata-allegro form. For this purpose, the author has selected the first movements of eight piano sonatas that are representative of the composer's early, middle, and late periods.

Even when the key successions in the development sections appear to be arbitrary or haphazard, there exists the principle of symmetry, one of the most characteristic features of artistic thinking. This balance and regularity is clearly realized in the succession of keys in the development section of the first movement of Piano Sonata No.1. As he advanced in age, Beethoven's style acquired the tendency to hide the original patterns, which were carefully selected based on the symmetrical considerations, with permutations or with the random use of keys.

Why did Beethoven alter the initial design of well-balanced key components or discard some elements to spoil the regularity of the structure? The author will attempt to unravel the purpose of such actions.

Keywords: Beethoven, piano sonatas, development, symmetry, key succession

【報 告】

Report

教職課程における「ピアノ弾き歌い試験」対策としての「教職ピアノ」の試み  
—受講生の様相及び指導内容と課題—

橋本龍雄 片岡潤子\* 園田葉子 長谷川真由

本学の教職課程では教育実習の必要条件として、履修学生全員に「ピアノ弾き歌い試験」を課している。近年、教育実習校から学生のピアノ技能の低さの指摘が多くなされることを受け、今年度より「弾き歌い試験」に向けた支援対策として補習授業的な位置付けで「教職ピアノ」を開設した。

本論は、前期の「教職ピアノ」における4クラス60人の受講生の様相と指導内容および授業方法を詳細に記述し、考察した。その結果、指導方法として学習者一人ひとりのニーズに応えた個別指導や学習形態の工夫、学生の自己評価場面の提供が効果的であると考えられる。また、指導を通して励まし合い向上していく様な学生の変容がみられた。今後の課題として、①弾き歌い試験に向けた指導のあり方の再検討、②課題曲を易から難への段階的な伴奏楽譜にしたテキスト作成の必要性、③授業の目的に応じて簡単なコード伴奏力をつける指導方法の検討の3点が挙げられる。

キーワード：教職課程、弾き歌い、教職ピアノ、指導内容、学生の様相

Developing as Part of a Teacher Training Course a “Piano for Teachers”  
Program as Preparation for a Test in Playing the Piano While Singing at  
the Same Time: The Nature of Students, the Content of Instruction and  
Some Challenges

HASHIMOTO Tatsuo  
KATAOKA Junko  
SONODA Yoko  
HASEGAWA Mayu

Our college requires that all students in the Teacher Training Program take a test in playing the piano while singing at the same time as one of the required elements in their practical training. In recent years, schools where our students do practical training have advised us of the low level of the piano skills of some of our students. Consequently, we have from this year begun a supplementary “Piano for Teachers” program to help the students prepare for the test in playing the piano while singing at the same time.

This paper describes in detail the nature of the 60 students (who were divided into four classes) who participated in our first-semester supplementary teaching piano program, the contents and method of instruction. We found it to be effective to give individual instruction relevant to the needs of the different students, adapting to different learning styles, and providing the students with the opportunity for self-evaluation. We observed students making progress in their skills through mutual encouragement as a result of the course. For the future we need to (1) further refine the method of preparing for the test in playing the piano while singing at the same time, (2) make a text with musical scores for piano with graded levels of difficulty for the same piece, and (3) investigate a teaching method in accordance with the goals of the class for developing skills to play easy piano chord accompaniment.

Keywords: teacher training course, playing while singing, teaching piano, instruction  
contents, the nature of students

\*教職ピアノ担当 業務委託者

## 【論文】

# ベートーヴェンのピアノソナタに見る展開部の調構成 — 展開部の調はどのように導き出され、配列されるのか —

永田孝信

## I 問題の在処

著者は、「ベートーヴェンのピアノソナタに見る展開部の発展的方向性 — 調と和声による構成手法 —」（大阪音楽大学研究紀要第 54 号、23～42 頁。以下「前稿」と表記。）において、ベートーヴェンの 32 曲のピアノソナタの中から、その生涯の各時期を代表する 8 曲（第 1 番 Op.2, No.1、第 8 番 Op.13、第 17 番 Op.31, No.2、第 21 番 Op.53、第 23 番 Op.57、第 26 番 Op.81a、第 29 番 Op.106、第 32 番 Op.111）を選び、それぞれ第 1 楽章におけるソナタ形式の展開部について、その構成や表現手法を調と和声の観点から論じた。本稿は、前稿で言及しなかった展開部における調の組成や配列の方法、すなわち展開部に現れる各調がどのように導き出され、いかなる考え方の下に配列されるのか、また、それらに共通する根底的な考え方に論点を絞って考察する。したがって、各展開部の概要や全体構成、和声や転調の特色、展開部の発展的方向性の俯瞰等については、前稿を参照いただきたい。

## II 第 1 楽章 展開部における各調の構成原理

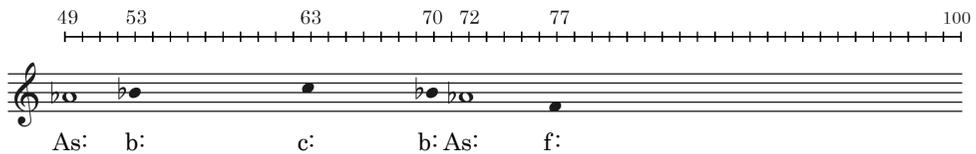
### 1. ピアノソナタ第 1 番 f moll 作品 2-1

ソナタ第 1 番第 1 楽章の展開部は、提示部の終結調である As dur<sup>(1)</sup>（主調 f moll の平行調）から開始される。展開部における調経過は、図表 1-1<sup>(2)</sup> に示したとおりであり、As dur → b moll → c moll へと 2 度ずつ上行した後、その経路を逆に辿って As dur に戻り、最後に f moll に到達する。これらの調経過はすべて主調 f moll 及びその第 1 次近親調の範囲内で行われる。図表 1-2 は、展開部の各調の推移を高音部譜表上の主音の並びによって示したものであり、白符（全音符）と黒符は、それぞれ長調と短調を表す。また、譜表上部に置かれた目盛りは展開部の小節数に対応したものであり、目盛りの上の数字は小節番号を示す。

【図表 1-1】 Piano Sonata No.1 F minor, 1<sup>st</sup> Movement's Development Section

tempo	Allegro					
小節番号	49-52	53-62	63-69	70 71	72-76	77-100
調						
As dur (平行調)	■				■	
b moll (下屬調)		■			■	
c moll (屬調)			■			
f moll (主調)					■	■

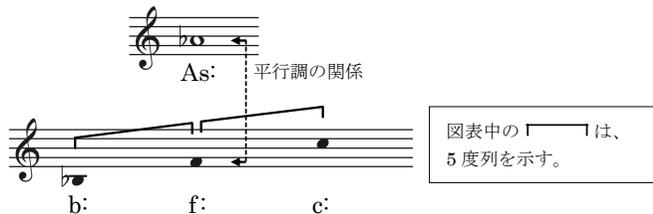
【図表 1-2】 Piano Sonata No.1 F minor, 1<sup>st</sup> Movement's Development Section



図表 1-2 から次の 3 つの事項が明らかになる。

- 1) この展開部における As dur – b moll – c moll – b moll – As dur のアーチ型の調経過は、小節数の長短はあるが、c moll を中心とする線対称 (line symmetry) と呼ばれるシンメトリー<sup>③</sup>を形成する。
- 2) 展開部全体のほぼ半分の長さを占める f moll の部分では、第 81~95 小節の属音による持続低音 (dominant pedal in the bass, 以下「D.P.」と表記) がその中央に位置し、その前後の D.P.を含まない部分に挟まれる形となる。したがって、この f moll の部分についても、D.P.の有無の観点から単純なシンメトリーを形成する。
- 3) f moll の第 1 次近親調の内、属調の平行調 Es dur と下屬調の平行調 Des dur は一度も出現しない。したがって、この展開部における各調は次の図表のような構造となる。

【図表 1-3】



図表 1-3 は、主調 f moll に対しその属調 c moll と下屬調 b moll を加えた 5 度列 (line of fifths) を下段に置き、上段に主調の平行調を配したものである。f moll と As dur

はそれぞれ第1主題と第2主題の提示調として対立的関係にあり、その関係は展開部においても保持される。それは、2回に分散して出現する *As dur* と、展開部のおよそ半分の長さを一貫して占め続ける *f moll* との対照性として、あるいは2度ずつ上下行する *As dur - b moll - c moll - b moll - As dur* のアーチ型の調の動きと、不動の *f moll* との対比性に表れている。

- 4) 上記3) と関連して、展開部内の *As dur* は *c moll* 及び *b moll* と連携して *f moll* に拮抗する形で用いられる。この観点から、展開部における各調は同図表のように *f moll* を中心とするシンメトリー的な均整を保っている。

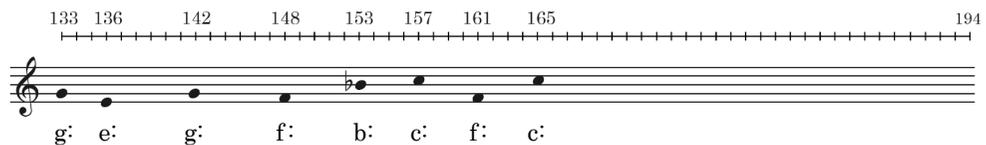
## 2. 第8番 *c moll* 作品13『悲愴』

ソナタ第8番第1楽章の展開部については、図表2-1と図表2-2に示した調の推移から、第1番とは異なる2つの特徴が認められる。

【図表2-1】 Piano Sonata No.8 in C minor, 1<sup>st</sup> Movement's Development Section

tempo	Grave	Allegro molto e con brio						
小節番号	133-135	136-141	142-147	148-152	153-156	157-160	161-164	165-194
調								
<i>g moll</i> (属調)	■		■					
<i>e moll</i>		■						
<i>f moll</i> (下屬調)				■			■	
<i>b moll</i>					■			
<i>c moll</i> (主調)						■	■	■

【図表2-2】 Piano Sonata No.8 in C minor, 1<sup>st</sup> Movement's Development Section



- 1) 第1番の展開部には長調と短調の両方が含まれるが、第8番の展開部では短調のみが使用される。
- 2) 第1番では主調の第1次近親調の範囲で転調が行われるが、第8番では主調 *c moll* の属調 *g moll* と下屬調 *f moll* (両調とも主調の第1次近親調) に加えて、5度列を下方へ拡大した *b moll* と主調と3度近親関係にある *e moll* が含まれる。

図表2-3は、ベートーヴェンがこの展開部で用いる調をどのように設定したかを検討するためのものである。図表中、点線の枠 [ ] は主調とその第1次近親調の範囲を表し、2重実線の枠 [ ] はその範囲を超えて用いられる調を表す。なお、展開部に出現しな

い調は、譜表の主音と譜表下の調記号を ( ) 内に入れた。また、図表 1-3 では平行調を別譜表に示したが、ここでは 5 度列の各調とそれぞれの平行調を同一譜表上に併記した。

【図表 2-3】

第 1 次近親調

( ) を付した調は、展開部で用いられない。

(G dur の平行調)

ベートーヴェンは、第 1 次近親調の基になる 5 度列（下から下属調 f moll、主調 c moll、属調 g moll）を下方に伸張する形で b moll を加えるが、その逆方向、すなわち 5 度列を上方に拡大する形で d moll を加えるのではなく、属調 g moll から同主調の G dur を導き、さらにその平行調 e moll を選択する。これによって、第 8 番の展開部は 5 度列の調の並び b moll - f moll - c moll - g moll、及び 3 度近親関係<sup>(4)</sup>にある g moll - e moll の 2 系統の調関係によって構成され、ベートーヴェンは後者を展開部の冒頭部分において、前者を展開部の中程において運用する。

【図表 2-4】

譜例上部の  $\frown$  は、シンメトリー構造を示す。

図表 2-4 の(1) は、図表 2-2 における最初の 4 音をオクターブ上に移し、さらに各調の間隔を平準化したものである。これにより、転調後に再び元の調に復帰する g moll - e moll - g moll の並びと、c moll - f moll - c moll の並びが一層明確になる。これらの 3 つの調の並びは、それぞれ e moll 及び f moll を中心とする小さなシンメトリーを形成する。

図表 2-4 の(2) は、(1) における 4・5 番目の f moll と b moll の主音をオクターブ下げ、6 番目の調 c moll の位置を 4 番目の位置に移したものである。これにより、3 度近親関係

に基づく  $g\text{ moll} \rightarrow e\text{ moll} \rightarrow g\text{ moll}$  の進行における冒頭のシンメトリーに続いて、 $b\text{ moll}$  を中心に 5 度列に基づく  $c\text{ moll} \rightarrow f\text{ moll} \rightarrow b\text{ moll} \rightarrow f\text{ moll} \rightarrow c\text{ moll}$  のシンメトリーが出現する。おそらく、これがベートーヴェンの着想の原型 (prototype) であり、次の理由により意図的に後半のシンメトリー構造を避けたものと推測される。

一般に、ベートーヴェンのソナタ形式では、展開部の終局部分を除き、展開部途中での安定的な主調の使用はほとんど認められず、主調が使用される場合においても、他調への橋渡しとして、経過的で控えめに用いられる傾向が強い。この展開部においても同様であり、図表 2-4 の(1)における  $b\text{ moll}$  から  $c\text{ moll}$  への転調とは異なり、(2)における展開部の途中での属調  $g\text{ moll}$  から主調  $c\text{ moll}$  への転調が最終目的調の  $c\text{ moll}$  を途中で強調することに繋がり、主題再現における主調回帰の効果を半減させてしまう。これに対して、途中の  $c\text{ moll}$  を移動させ、図表 2-4 の (1)のように 4 番目から 7 番目の調の動きを  $f\text{ moll} \rightarrow b\text{ moll} \rightarrow c\text{ moll} \rightarrow f\text{ moll}$  とすることにより  $f\text{ moll}$  への重心が一時的に高まる。その後、あたかも行き過ぎた振り子が戻るかのように、最後に  $c\text{ moll}$  へ再び転調し直し、その保持を通じて、主調への復帰が確認されることになる。

### 3. ピアノソナタ第 17 番 $d\text{ moll}$ 作品 31-2 『テンペスト』

ソナタ第 1 番第 1 楽章では、展開部後半の主調  $f\text{ moll}$  が保持される区分において、中程の D.P.を含む部分と、含まない両端部分とが単純なシンメトリーを形成していた。第 17 番でも、展開部後半の主調  $d\text{ moll}$  が保持される区分 (第 115~142 小節) が、D.P.の有無の観点から 5 部分構造となり、その 3 番目の D.P. を含まない部分 (第 126~128 小節) を中心にシンメトリーが形成される。<sup>(5)</sup>

【図表 3-1】 Piano Sonata No.17 in D minor, 1st Movement's Development Section

tempo	Largo		Allegro		
小節番号	93	95-98	99-110	111-114	115-142
調	93 94				
D dur (同主調)					
Fis dur					
fis moll					
G dur (下屬調の同主調)					
d moll (主調)					

ところで、第 8 番の展開部で行われた 5 度列と 3 度近親関係の組み合わせは、第 17 番においてさらに進展する。図表 3-1 及び 3-2 は、これまでと同じ要領で第 17 番の展開部における調の推移を示したものである。2 つの図表から、この展開部でも第 8 番と同様に、5 度列を出発点とし、そこに同主調及びその平行調を媒介させることによる 3 度近親関係が認められる。しかし、第 8 番では 3 度近親関係と 5 度列とが経時的に接続されていたのに

対し、第 17 番では両者が同時に組み合わせられる点に特徴がある。

【図表 3-2】 Piano Sonata No.17 in D minor, 1<sup>st</sup> Movement's Development Section

D: Fis: fis: G: d:

次の図表 3-3 は、図表 3-1 あるいは図表 3-2 の各調がどのような考え方によって導き出されるかを表したものである。この展開部は、主調 d moll の同主調 D dur で開始され、<sup>(6)</sup> D dur の属調の平行調 fis moll とその同主調 Fis dur (展開部における調の出現順序は fis moll と Fis dur が入れ替わる) を経て、主調の下属調の同主調 G dur に転じた後、主調 d moll に収束する。この一連の調経過の骨格となる 5 度列は、G dur – D dur – A dur (G2 の譜例) であるが、この長調の 5 度列は本来、主調 d moll を中心とする g moll – d moll – a moll の短調の 5 度列 (G1 の譜例) を、同主調に転換することによって導かれたものと考えられる。ベートーヴェンは、骨格となった G dur – D dur – A dur の 5 度列における A dur に替えて、その平行調 fis moll (主調 d moll の第 2 次近親調) を用い、さらにその同主調 Fis dur (d moll の遠隔調。G3 の譜例。) を加える。この一連の置き換えによって、展開部の特質である調の流動性に遠隔調が組み込まれ、展開部の性格が先鋭化する。

【図表 3-3】

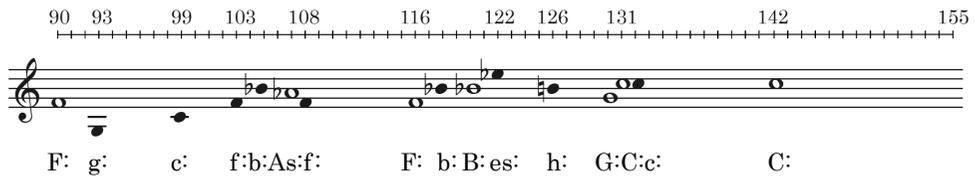
- G1 (グループ 1) は、展開部における調構成の着想の原点となる g moll – d moll – a moll の 5 度列とそれらの平行調を表す。
- G2 は、G1 の短調の 5 度列を同主長調の 5 度列に置き換えたものであり、A dur に替えてその平行調 fis moll が用いられる。
- G3 は、Fis dur が G2 の fis moll から導かれたことを表す。
- 矢印の点線は、矢の根にある調が矢先で示された調に置き換わって使用されることを意味し、また矢印のない点線は、両調とも展開部で使用されることを意味する。



【図表 4-1】 Piano Sonata No.21 in C major, 1st Movement's Development Section

tempo	Allegro con brio										
調	小節番号	90-92	93-99	99-103	103-107	108-115	116-121	122-125	126-130	131-141	142-155
F dur (下属調), fmoll (下属調の同主調)											
g moll (属調の同主調), G dur (属調)											
c moll (同主調), C dur (主調)											D.P.
b moll, B dur											
As dur											
es moll											
h moll											

【図表 4-2】



を含む) – es moll の 2 回にわたる 5 度列が調配列の中核となる。この内、⑥' のグループでは、f moll と F dur 及び b moll と B dur の同主調の関係が一体的に組み込まれている。その理由は、f moll の主和音が長三和音化されて F dur の主和音になり、それが次の b moll の属和音として機能し、同様に b moll の主和音が長三和音化されて B dur の主和音になり、それが次の es moll の属和音として機能する仕組みになっているためである。

- 2) ⑥' の es moll の次には、4 度上 (5 度下) の調である as moll の出現が予測されるが、ベートーヴェンは意表を突いて h moll を用いる。h moll は予測される as moll から見て、その平行調 Ces dur の同主調の異名同音調であり、この思いがけない転調により、それまでの 5 度列を辿る進路が主調回帰の方向へ調整されて、第 131 小節からの C dur 及び c moll の安定的部分に入り、主題再現への期待が高まる。
- 3) 上記 2) と関連して、⑥' グループ後尾の es moll と次の h moll とは、h moll が ces moll の異名同音調であることから、両調は 3 度近親関係に該当する。したがって、この展開部においても 5 度列の枠組みに 3 度近親関係が組み込まれている。
- 4) 展開部の調構成に関するベートーヴェンの着想の骨子として次の 2 点が推論される。

(1) 上記 2) との関連で、予測される as moll ではなく h moll が使用されたことにより、本来の as moll に替えてその同主調 As dur が⑥' の 5 度列の直前の①の場所 (第 107 小節) に移し替えられた可能性がある。これにより、⑥と⑥' の 5 度列が仕切り直され、⑥' の 5 度列に沿ったいわば直線的な転調の効果が高まる。事実、この As dur は他の調と異なり、わずか 1 小節の挿入的な調である。

(2) 仮に、展開部冒頭の F dur を展開部末尾の②の位置に移すならば、①の最初の 3 つの調の並びである g moll – c moll – f moll と、①' の G dur – C dur (c moll を含む) – F dur の 5 度列は、ともに完全 4 度上行 (= 完全 5 度下行) が 2 回続く動きとなることから一種の並進対称 (transformational symmetry)<sup>7)</sup> となる。同様に、⑥の c moll – f moll – b moll の並びは、間に As dur を挟んで、⑥' の f moll (F dur を含む) – b moll (B dur を含む) – es moll に反映し、さらに h moll を挟んで、仮定した①' の G dur – C dur (c moll を含む) – F dur にも反映する。これらの 3 つのグループにも、やはり並進対称的な操作の存在が窺われる。なお、実際の楽曲では、主調 C dur の D.P. を展開部の最後に置くことにより、主和音での主題再現が準備される。このため展開部の最後に F dur を置くことは意味をなさない。

第 21 番においても第 17 番と同様に、5 度列・同主調・3 度近親の 3 つの関係を組み合わせさせて各調が配列されているが、第 21 番では 5 度列が重層的に組み合わせられ、一層強固な構造となっている。特筆すべきは、ベートーヴェンのこれまでの線対称的なシンメトリーの一の考え方が並進対称にも拡大されたと推定できることである。

5. ピアノソナタ第 23 番 f moll 作品 57 「熱情」

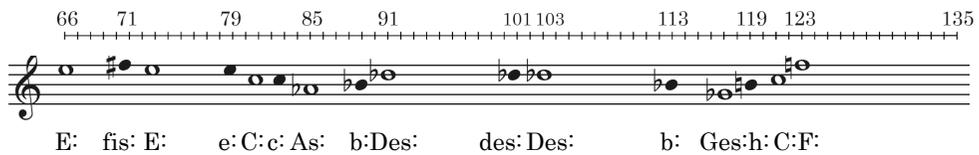
図表 5-1 及び 5-2 から、ピアノソナタ第 23 番の第 1 楽章展開部の調設定に関し、いくつかの特徴的な事象に気づく。それは第 1 に、展開部末尾の D.P.を含む主調部分の展開部全体に占める割合が、これまで見てきたどのソナタよりも低下していること、第 2 に、展開部の中程の Des dur 及び des moll の部分が、展開部全体の約 3 割に達し、調の流動性を重視するこれまでの傾向と異なり、展開部の途中で調的に安定的な部分を形成していること、第 3 に、この展開部が遠隔調の E dur で開始されて、主調の f moll に収束すること、即ち、これまで展開部の冒頭と末尾の調の間に備わっていた近親関係（第 1 番では As dur と f moll、第 8 番では g moll と c moll、第 17 番では D dur と d moll、第 21 番では F dur と C dur。何れもアンダーラインを付した調が主調。）が消失していることである。

【図表 5-1】 Piano Sonata No.23 in F minor, 1st Movement's Development Section

tempo	Allegro assai									
小節番号	66-70	71-78	79-84	85-90	91-101	101-103	103-112	113-118	119-122	123-135
調										
E dur, e moll	[Shaded area]									
fis moll, Ges dur	[Shaded area]									
C dur (属調の同主調), c moll (属調)	[Shaded area]									
As dur (平行調)	[Shaded area]									
b moll (下屬調)	[Shaded area]									
Des dur (下屬調の平行調), des moll	[Shaded area]									
h moll	[Shaded area]									
f moll (主調)	[Shaded area]									

D.P.

【図表 5-2】



上述の第 1 点については、前稿で述べたとおり、第 1 主題の再現が主調の D.P.上で行われ、第 1 楽章における展開部と再現部の区分が曖昧になっていることに関係する。これに関連して第 2 点は、このソナタの第 1 楽章では提示部と再現部に対する調の流動性が一層に浸透し、展開部だけが調の流動性を示す場所ではなくなったこと、その結果、展開部においても Des dur を核とする部分の安定性とそれ以外の部分の流動性が対比的に扱われ、

調の安定と不安定の交代の原理が展開部においても支配的であることを意味する。第3点については、上記2点の視点に加えて、この展開部が12の調(6つの遠隔調を含む)で構成され、これまで取り上げてきたソナタの展開部の中で、最大の調数及び遠隔調数が用いられることの影響がある。展開部で出現する調の数が増えるほど、冒頭と末尾の調の近親関係を設定して、展開部の一体性を示すことは実際的ではなく、むしろ提示部と差別化を図り、遠隔調によって展開部の開始を告げるのが楽曲の全体構成上、相応しい方策と考えられるからである。それでは、第23番第1楽章の展開部における各調は、どのような規矩によって構成されるのであろうか。各調の関係は、やはり5度列に基づいて把握できるのであろうか。

【図表 5-3】

Ges: (B:) b: Des: des: (f:) F: As: c: C: e: E: (G:) h: (D:) fis:

⑧ ⑨ ⑩                      ⑦ ⑥ ⑤ ④ ①                      ②

---

⑬    ⑫    ⑪

---

⑬                      ⑫                      ⑪                      ⑩                      ⑨                      ⑧                      ⑦                      ⑥                      ⑤                      ④                      ③                      ②

図表 5-3 は、展開部で用いられる各調を配列し直したものである。余白の関係で、調名の略号は譜表の上に記した。これまでと同様に、( )内に入れた調は実際には出現しない。また、「——」及び「——」は5度列を示し、点線の「.....」は、実際には出現しない調に関わる5度列を示唆する。譜表の下の番号①～⑬は、展開部における各調の出現順序であり、複数回にわたって出現する調も含まれる。

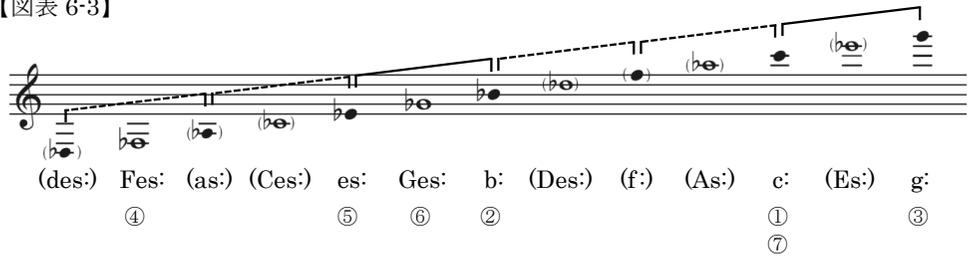
図表中の①は長調の5度列(Ges dur – Des dur – As dur)に同主短調 des moll が付随するもの、②は短調5度列(e moll – h moll – fis moll)に同主長調 E dur が付随するものである。①と②は、長調と短調の違いから、同じ5度列上にあるのではなく、互いに独立している。その両者つなぎ止める<sup>かすがい</sup> 錠のように、③の長調の5度列(F dur – C dur)が置かれ、上方への延長上に G dur と Dur 及び下方への延長上に B dur の存在が類推される。仮に、これら B dur, G dur, D dur を③の5度列の並びとし、そして① ② ③の5度列を一体的に捉えるならば、次の図表 5-4 に示すとおり、譜表中央の C dur 及び c moll の主音





ソナタ第 26 番第 1 楽章の展開部における各調の組成や配列を、図表 6-3 に示す形でこれまでと同様に 5 度列とその平行調の観点から捉えようとしても、中心調 c moll から離れた所に各調が拡散し、また、( ) を付した多くの調が使用されないままに放置されることになる。譜表の下に示した①～⑧の数字は、展開部における各調の出現順序を示すが、そこには規矩となり得るものは見当たらない。

【図表 6-3】



この展開部における各調は、5 度列を基礎に構想されたものではなく、次の図表 6-4 のような着想に基づくと考えられる。図表中の G 1 は、c 音を起点として減 4 度（長 3 度の異名同音程）上に Fes 音、完全 5 度上に g 音、短 7 度上に b 音が配置されたグループ、同様に G2 は、G1 の終点 b 音を起点として、長 3 度下に ges 音、完全 5 度下に es 音、短 7 度下に c 音が配置されたグループである。また、G1・G2 とともに左から 2 つ目に長調が位置し、それ以外は短調となる。これらの点を踏まえて、G2 の各音を長 2 度上（あるいは短 7 度下）に移すと、G1 と G2 は c 音を中心に点対称を形成する。つまり、図表 6-4 の位置における G2 は、G1 の点対称形をさらに平行移動させた形、即ち G2 は G1 の点対称と並進対称の複合形態である映進対称（glide reflection symmetry）に相当する。

【図表 6-4】



これまで見てきたソナタの展開部では、5度列（平行調を含む）、同主調及び3度近親調の観点から、シンメトリーの原理に基づいて各調が導出または構成されていたが、ソナタ第26番第1楽章の展開部におけるシンメトリーの形態は状況が異なる。ところで、G1における各調の主音の並びは属七の和音の構成音に一致し、そのことは自然倍音列の観点からすると、大文字のC音を基音とする第4～第7倍音に相当する。また、G2における各音の配列は、3点b音を基音とする場合に想定される下方倍音列（undertone series）<sup>(8)</sup>の第4～第7倍音に合致する。ベートーヴェンが下方倍音列を意識したか否かは別として、ソナタ第26番第1楽章の展開部の調構成において、ベートーヴェンの手法は新たな局面を迎えたと考えられる。

7. ピアノソナタ第29番 B dur 作品106『ハンマークラヴィーア』

ソナタ第29番第1楽章展開部の調経過は図表7-1のとおりであり、c moll（主調B durの下属調の平行調）から開始され、H dur（主調のナポリ調の異名同音調）に収束する。

【図表7-1】 Piano Sonata No.29 in B-flat major, 1st Movement's Development Section

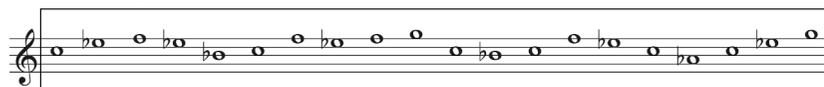
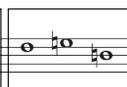
tempo	Allegro							
小節番号	124b-141	142-153	154-160	161-168	169-184	185-190	191-204	205-226
調								
c moll (下属調の平行調)	■	■	■	■	■	■		
Es dur (下属調)	■	■	■	■	■	■	■	
f moll (属調の同主調)		■	■	■	■			
B dur (主調)		■	■	■	■			
g moll (平行調)				■		■	■	
As dur					■			
D dur							■	
e moll							■	
H dur								■

第26番と同様に第29番においても、展開部の後半から再現部直前にかけて連続する主調のドミナント和音によって主題が回帰する図式は用いられず、遠隔調のH durのドミナント和音の構成音が徐々に主調B durのドミナント和音の構成音へと変化して（第222～226小節）主題再現を導く。また、第191小節のg mollのVの和音を境に、それまで繰り返し用いられたフラット系の調から離脱し、シャープ系のD dur, e moll, H durへの転調が接続する。

図表7-2は7-1に示された各調の動きを主音で示し、各調の間隔を平準化したものである。グループ①については、その出現頻度と展開部全体に占める長さからEs durまたは

c moll がその中心調と見なされ、同グループ内の総ての調は、両調の第1次近親調の範囲内にある。それでは、グループ②における D dur, e moll, H dur の3つの調は、グループ①とどのように関係に置かれるのであろうか。

【図表 7-2】

グループ①	グループ②
	
c: Es: f: Es: B: c: f: Es: f: g: c: B: c: f: Es: c: As: c: Es: g:	D: e: H:

次の図表 7-3 における G1 は、図表 7-2 のグループ①の各調を5度列を基に配列したものであり、想定される中心調の Es dur または c moll と両調の第1次近親調からなる。G2 は、グループ①の g moll から同主調 G dur を導き、それを基に平行調 e moll、及び属調 D dur とその平行調 h moll を派生させて、G1 と同様に配列したものである。ただし、G2 の軸となる G dur は展開部で用いられないため ( ) を付した。G1 と G2 を比較すると、次の特徴的な事実が浮上する。

【図表 7-3】

	f: As: c: Es: g: B:
G1	
G2	

- 1) G1 の f moll と G2 の e moll あるいは G1 の As dur と G2 の G dur のように、g moll を除く G1 の各調の主音は、G2 の何れかの調の主音と半音（増1度または短2度）を隔てている。
- 2) 上記1) と関連して、G2 の G dur は G1 の As dur と半音違いになるが、同時に G1 の g moll と同主調の関係にある。このような関係に置かれる2つの調は他には認められない。

上記2点から、次の事柄が明らかになる。

- 1) G1 の各調を用いた展開部の前半に対して、後半の G2 の各調は G1 の各調との近親関係をできる限り避けたものと考えられる。
- 2) 上記1) と関連して、G2 の各調と主調 B dur との近親性は相対的に低いことから、

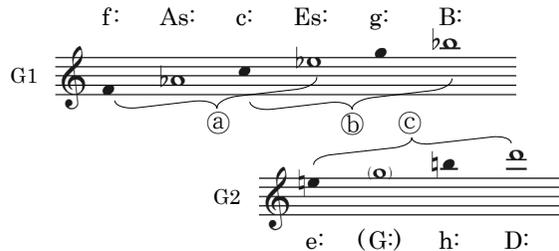
G2 の各調は B dur との間に屹立した壁を築いたことになり、それにより B dur の再現に意表を突くような効果もたらされる。

- 3) 再度上記 1) と関連して、ベートーヴェンが G2 から G dur を除外したのは、G1 の g moll と同主調の関係になり、上記 2) の効果を損なうことが要因と考えられる。また、この除外により展開部に登場する総ての調について、同主調の関係にある調はない。

これまで見てきたソナタでは、第 26 番において Es dur の IV<sub>6</sub> から始まる主題再現に向けて c moll の T.P.を用いたことを除き、ベートーヴェンは展開部の終局における主調の D.P.によって、主題再現を必然化する手法をとってきたが、この第 29 番では展開部後半に殊更に遠隔調を継起させ、不意な主調回帰を通じて主題復帰の新鮮さを強調する。第 29 番におけるこのような表現方法は、第 1 主題に基づく旋律の対位法的展開と密接な関係がある。前稿で述べたように、展開部前半における転調の頻繁さにもかかわらず、調の範囲が限定されるのは、旋律的な音の流れを重視する対位法的展開と調的展開が平行して行われるからであり、Es dur または c moll を中心とする第 1 次近親調の範囲から離れない状況下での B dur の再現は、あまりに凡庸との判断がなされたことは想像に難くない。

ところで、図表 7-3 の各調を次の図表 7-4 のように捉えるならば、この展開部の各調のグループ間において、やはりシンメトリーは成立する。

【図表 7-4】



図表 7-4 における G1 の (a) のグループに含まれる f moll, As dur, c moll, Es dur の各主音間の音程は、f moll から上へ Es dur へも、あるいは Es dur から下へ f moll へも等しく短 3 度、長 3 度、短 3 度であり、これは G1 の (b)、G2 の (c) のグループにも共通し、長・短調の配列も一致する。また、(a) と (d) のグループが一部重複するのは、この展開部の中心調が Es dur または c moll であることと関係する。勿論、このことは 5 度列と各平行調の配列に本来的に備わった性質であるが、これまで明らかにしてきた事実から、ベートーヴェンのこの展開部における調の設定は、当然この性質を踏まえた上でのことと推測される。

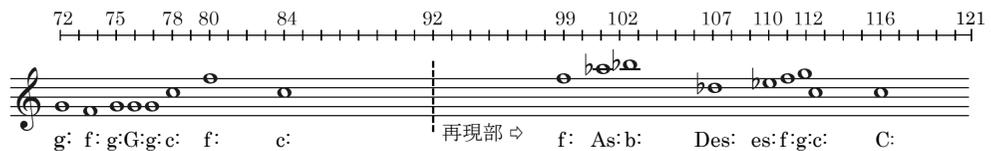
8. ピアノソナタ第 32 番 ハ短調 作品 111

図表 8-1 は、ソナタ第 32 番第 1 楽章の展開部に加えて、再現部の第 2 主題までの調経過を示したものであり、図表 8-2 は、図表 8-1 の各調の主音を高音部譜表上に並べたものである。

【図表 8-1】 Piano Sonata No.32 in C minor, 1<sup>st</sup> Movement's Dev. & Recap. Sections

tempo		Allegro con brio ed appassionato												
構成区分		展開部						再現部						
								第1主題		推移 (移行部)				第2主題
調	小節番号 ↙	72-74	75-77	78-79	80-83	84-91	92-99	99-102	102-106	107-109	110-112	112-115	116-121	
g moll (属調), G dur (属調の同主調)		■	■	■										
f moll (下属調)			■	■	■	■			■			■		
c moll (主調), C dur (同主調)				■		■	■	■	■	■		■	■	
As dur (下属調の平行調)										■				
b moll										■				
Des dur											■			
es moll												■		

【図表 8-2】

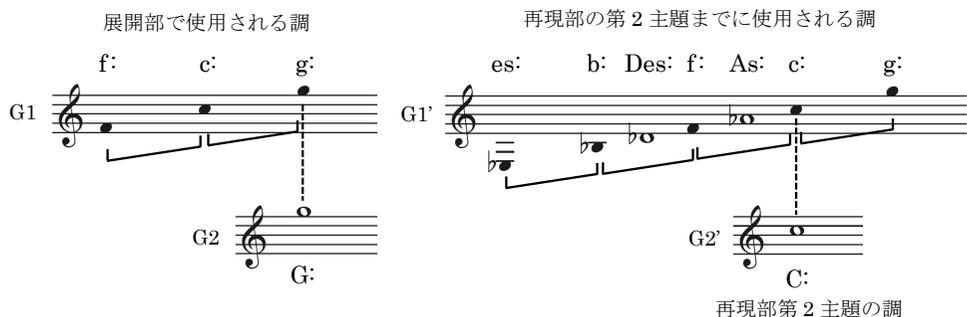


図表 8-2 において第 92 小節の位置にある縦の点線は、そこから再現部が始まることを意味する。この再現部を境に、それ以前と以後の調の動きは大きく異なる。展開部に用いられる調は、g moll, G dur, f moll, c moll の 4 調のみであり、その内 g moll と G dur は同主調の関係にある。ただし、第 76 小節第 1・2 拍の G dur の I の和音及び第 77 小節の g moll の V<sub>7</sub> の和音の確定度は極めて弱く、それぞれ c moll の V 及び V<sub>7</sub><sup>♭</sup> (= c moll の属調 g moll の V<sub>7</sub>) と捉えることもできる。何れの解釈をとるにしても、この展開部における各調の動きは、主調 c moll を中心とする属調 g moll 及び下属調 f moll の 5 度列の枠組みでできている。

展開部における 5 度列の明確さに対し、再現部内の第 99～115 小節の調構成は、f moll の平行調 As dur に加えて、5 度列の下方への伸張である b moll と es moll、さらに b moll

の平行調 Des dur を含めたものへと拡張する。

【図表 8-3】



図表 8-3 は、左図に展開部の調構成を示し、右図上部 (G1') に再現部の第 2 主題の再現に至るまでの過程 (第 92~115 小節) で使用される調構成を、右図下部 (G2') に再現部の第 2 主題 (第 116~121 小節) の調を示したものである。上述のように、左図の G2 における G dur は c moll の一部とも見なし得るため、展開部から再現部の第 2 主題の直前 (第 115 小節) にかけて使用される調は、左図の G1 から G1' へと拡大し、最後に G2' の C dur (主調の同主調) において第 2 主題が再現する。これまで見てきた各ピアノソナタの展開部と異なり、第 32 番第 1 楽章における第 2 主題再現の調 C dur はそれまで使用を留保される。また、G1 の各短調は c moll を中心に点対称となり、G1' の各長調と短調は f moll を中心に擬似的な点対称を形成する。

展開部及び再現部第 2 主題までの各調の出現順序は、次の図表 8-4 に①②③…で示したとおりであり、その動きの軌跡にシンメトリー的な構図は認められない。したがって、ソナタ第 32 番の第 1 楽章においても、第 23・26・29 番と同様に、シンメトリーの原理は各調を導き出す方法論として内在化しており、各調の配列として表出されない状態に留まる。

【図表 8-4】



### III 展開部におけるシンメトリーとアシンメトリーの意義

これまでベートーヴェンの各ピアノソナタの第1楽章展開部に用いられる各調の組成と配列について考察し、展開部の調的構成に対してシンメトリーの原理が大きく影響を与えていることを明らかにした。ソナタ第1・8・17番の調配列については線対称の考え方が、ソナタ第21番では並進対称の考え方が基になっており、その内、第8・17・21番では主調回帰に関連して調配列に変容が認められた。しかし、ソナタ第23、29、32番では、シンメトリーは調の導出方法として存在しても、調の配列自体にシンメトリーの構造を見ることは困難であった。これらの事柄は何を意味するのだろうか。

A. シェーンベルクはその著書 *Style and Idea* において「モーツァルトのアシンメトリーは、ベートーヴェンのシンメトリーよりも美しくないとは言えない。」<sup>(9)</sup> と述べるが、逆にL. パーンスタインは、モーツァルトの交響曲第40番第1楽章の第1主題における旋律の完璧なシンメトリー構造に賛嘆する。<sup>(10)</sup> 「シンメトリーとは、反復に関わる特定の形態である。」<sup>(11)</sup> との観点から、これまでシェーンベルクやパーンスタインと同様に、旋律や動機における反行や逆行による対位法的な操作、同型反復的なフレーズ構造、三部形式やロンド形式等について、シンメトリーに関連する様々な事柄が指摘されてきた。

しかし、ここで単純化した喩えをすれば、なぜ多くの作曲家がABAではなくABA'の三部形式を用いるのだろうか。なぜAに代えてその変形であるA'を用い、シンメトリーの完全性を損なうのだろうか。この疑問と先ほどのベートーヴェンに関する疑問とは多分に同根であり、確実なシンメトリーが有する揺るぎない安定性に深く関わる。ピアノソナタ第1番第1楽章の展開部が型どおりで幾分皮相的な表情に留まっているとすれば、シンメトリーを用いた調構成自体に要因があると考えられる。ベートーヴェンの多くの展開部に見られる不安定で駆け巡るような音楽の動きは、シンメトリーが有する静的な安定性とは相容れないものであり、シンメトリーを遵守して各調を配置した秩序ある均衡は、展開部の流動的な動勢と躍動的な推進力を失うことに繋がりがかねない。

恐らく、ベートーヴェンは、展開部における各調の組成の原拠としてシンメトリーを用いながら、実際には均整のとれた調配列を変更し、あるいはその一部を抜き去ることにより惹起される動勢の重要性を認識していたと思える。シンメトリーに基づく静謐で調和的な配列を歪める時に生じる秩序回復への推進性を前提とし、それを主調回帰への原動力として作用させるのがベートーヴェンの展開部における調的構想の本質の一つと考えられる。

注

- (1) 本稿の本文中における音名及び調名は、いわゆるドイツ式の表記を用いる。また各譜表の上または下に置かれたコロンを伴うアルファベットは調名を表す（例、A: =A dur, a: =a moll）。
- (2) 図表 1-1、2-1、3-1、4-1、5-1、6-1、7-1、8-1 は、前稿「ベートーヴェンのピアノソナタに見る展開部の発展的方向性 — 調と和声による構成手法 —」（大阪音楽大学研究紀要第 54 号、23～42 頁）からの再掲であり、必要に応じて一部修正を加えた。これらの図表における記号等の意味については前稿の注(5)を参照。
- (3) 本稿では、包括的な概念としての対称性を「シンメトリー」と表記し、対称性の種類については、「線対称」や「点对称」といった用語を用いる。なお初出の用語については「線対称 (line symmetry)」のように日本語と英語を併記した。
- (4) 主調の主音の長・短 3 度上下にある音を主音とする同系調を指す。詳しくは前稿の注(6)を参照。
- (5) 第 126～128 小節では、ソプラノに属音が保続され、第 122～124 小節及び第 130～132 小節における D.P.との和声構造的な対照性が顕著である。
- (6) 第 93～94 小節は D dur の  $I_6$  である。これは提示部最後の第 87～92 小節の A→G 音への動きが、D dur の  $V_2$  として作用する状況に基づく。本稿の調の分析では、主調の影響力を考慮した上で、その都度の和音進行がもたらす調性感を重視する。
- (7) 並進対称とは、2 次元では対象図形を同一平面上で平行移動させることによって生じる対称性を指す。
- (8) 自然倍音列が、f の振動数を持つ音を基準にその整数倍の周波数を持つ音の成分の並び (f, 2f, 3f, 4f…) であるのに対し、下方倍音列は自然倍音列の音の並びを下方に辿ってできる音の並び (f, f/2, f/3, f/4…) を指す。自然倍音列が物理現象であるのに対し、下方倍音列は自然には存在しない。なお、自然倍音列における第 4 倍音から第 7 倍音は、属七の和音の響きに相当するが、実際には、第 7 音倍音は属七の和音の第 7 音よりかなり低めになる。
- (9) Schoenberg, Arnold. (1984). *Style and Idea*, selected writings of Arnold Schoenberg. Leonard Stein, ed., Leo Black, trans. University of California Press. p.380., なお、該当部分は同書の邦訳書「音楽の様式と思想」（上田昭 訳、三一書房）には収録されていない。
- (10) Bernstein, Leonard. (1976). *The Unanswered Question: Six Talks at Harvard*. Harvard University Press. p.93.,
- (11) Kempf, Davorin. “What is Symmetry in Music?” *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, Vol. 27 no. 2 (1996): 155.

## 【報 告】

### 教職課程における「ピアノ弾き歌い試験」対策としての「教職ピアノ」の試み —受講生の様相及び指導内容と課題—

橋本龍雄 片岡潤子 園田葉子 長谷川真由

#### はじめに

現在の学校教育における音楽科の授業では、教員がピアノを弾いて歌唱や器楽等の指導を行うことが主となっている。また中学・高等学校の教科書の多くの歌唱教材には旋律及び歌詞と共にピアノ伴奏譜が掲載されており、教員がピアノを弾けることを前提として編集されている。また、中学・高校の音楽科教員採用試験では、ピアノ実技が課せられており、社会的にも、「音楽の先生はピアノが弾ける」ことが認知されている。

本学の教職課程（以降「教職」という）は教育実習に目標を定め、教職履修学生全員に対して、教育実習に必要な最小限のピアノ実技能力を備えているかを見極めるために、「適性試験」（2017年度より「ピアノ弾き歌い試験」と改称。以降「弾き歌い試験」という）を実施してきた。この試験は2016年度入学生までは授業内（音楽科指導法）で行われ、2017年度入学生より授業外で行われている。弾き歌い試験の合格によって、教育実習実施学年の約1年前に教育実習校の内諾を受けるための準備に取りかけられる。いわば弾き歌い試験は、最終学年に教育実習に行くための必要条件の一つなのである。

近年、教育実習校から実習生の成績票に指摘があった課題項目（ピアノ、歌唱、指導案、教材研究、声の大きさ・話し方、積極性、実習態度等）の中で、ピアノ技能の低さへの指摘が最も多いのが現状である。また弾き歌い試験に合格できない学生が増えているように感じる。例えば、今年度（2018年度）入学生で、第一種教員普通免許状（音楽）（以降「教員免許」という）の取得希望者のなかで、ピアノ学習歴1年未満の学生は16人<sup>①</sup>（今回の「教職ピアノ」履修者の現状による）いる。専攻・コース（大学・短大）によっては、本学入学試験科目にピアノ実技を課していないことも遠因の一つとも考えられよう。

これまで学生の弾き歌い試験対策は、学生自身が学外のピアノ教室に通ったり、親しい学生にピアノの練習方法を教わったり、本学のピアノや作曲・ソルフェージュ等々の教員にアドバイスを請う等、学生個人の努力に任せられてきたのが実情であった。

そこで、これまでの経緯や学生の実情は看過できない問題と捉え、教職希望者のピアノに自信のない学生への学習支援が急を要するとの判断から、今年2018年2月下旬、2018年度より「弾き歌い試験」対策として、補習的な位置付けで「教職ピアノ」を開設することとなったのである。

教室施設などの物理面や指導内容及び指導方法、テキスト等々の解決すべき課題は多々あるが、まずは補習を行いながら対応・検討し、できることからやっていくこととなった。内容については、担当教員（片岡、園田、長谷川）が受講生の弾き歌いの力量を基にした

対処方法や指導内容を出し合い、当面の間はその都度検討を重ねながら進めていく方法を取った。

本論では、「弾き歌い試験」に向けた支援対策としての「教職ピアノ」における受講生の様相と指導内容を述べ、考察を行い、今後の課題を導き出す。

具体的には、まず、これまでの「弾き歌い試験」の問題と課題及び変遷を提示する。そして2018年度の「弾き歌い試験」に向けた支援対策としての「教職ピアノ」の概要を述べる。次に、クラス毎の受講生の実態及び出席状況を明らかにした上で、学習環境及び指導内容・指導方法の概要を述べる。そして前期終了時における受講生の変容の実態と考察を行う。最後に、後期の補習及び2019年度に向けた課題と展望を明らかにして、2018年度前期から開設した「教職ピアノ」の経過報告とする。

(橋本龍雄)

## 1. 「弾き歌い試験」と「教職ピアノ」の立ち上げ

### (1) ピアノ苦手学生と「教職ピアノ」への道

教育実習の必要条件である「弾き歌い試験」の合格を課した曲数は、大学(( )は短大)においては2015年度まで1曲(1曲)、2016年度は2曲(2曲)、2017年度は3曲(3曲)、2018年度は4曲(3曲)と毎年1曲ずつ増やしてきた。また、演奏の課題曲も2016年度より中学校学習指導要領の歌唱共通教材7曲に変更した。これらの理由は、教育実習において、教員の教育実習校訪問時や学生の実習日誌、実習成績評価等に、本学教育実習生のピアノ技能が低いことを実習校より厳しく指摘されてきた実態を、看過できなくなってきたからである。

「弾き歌い試験」の内容を厳しくすることによって、教育実習におけるピアノ技能に対する実習校からの指摘は年々減少してきた。しかし、ピアノが苦手な学生にとって厳くなる弾き歌い試験への対策は、自分自身で努力する以外に道がないのが実情であった。いわば学生の自己責任として弾き歌い試験が位置付けていた。したがって、弾き歌い試験に向けての受け皿的な補習を用意する必要性が年々増してきたのである。

弾き歌い試験に向けての受け皿的な補習のヒントは、本学プロジェクト「音楽教育専攻の新設に係る調査研究」の過程において、洗足学園音楽大学の教職課程の授業<sup>(2)</sup>で見つけることができた。

その結果、「2018年度ピアノ弾き歌い試験」対策の補習として「教職ピアノ」が2018年4月より開設されるに至ったのである。

### (2) 「弾き歌い試験」の変遷

大学と短大の弾き歌い試験に係る2018年度入学生までのスケジュールは次の通りである(表1、表2)。表1、2の【○曲合格】及び[試験○回]は、教育実習校への内諾依頼に取りかかれる合格曲数及び再追試験を含む試験回数を示す。短大は2016年度入学まで大学と同様の試験を行っていたため、2015年度入学の記載はしていない。

大学は、指定曲数合格すれば、3年次4～5月頃、教育実習の内諾依頼に取りかかれる。2017年度入学生以降の短大は、1年次5月までに指定2曲合格で教育実習の内諾依頼に取りかかることができ、12月の再追試験までに指定1曲の合格（計3曲合格）によって2年時の教育実習に行くことができる。

表1 「弾き歌い試験」の変遷（大学）

	2015年度入学まで	2016年度入学	2017年度入学	2018年度入学
課題曲	夏の思い出・浜辺の歌 翼をください・早春賦 帰れソレントへ 5曲中、【1曲合格】 【試験1回】	中学校学習指導要領の歌唱共通教材全曲 夏の思い出・浜辺の歌・赤とんぼ・早春賦・花・花の街・荒城の月 7曲中、【2曲合格】 【試験3回】	中学校学習指導要領の歌唱共通教材全曲 夏の思い出・浜辺の歌・赤とんぼ・早春賦・花・花の街・荒城の月 7曲中、【3曲合格】 【試験5回】	中学校学習指導要領の歌唱共通教材全曲 夏の思い出・浜辺の歌・赤とんぼ・早春賦・花・花の街・荒城の月 7曲中、【4曲合格】 【試験4回】
一年次	4月、ガイダンス 課題曲に触れず （中学校教科書の曲を練習しておくよう通知）	4月、ガイダンス 課題曲に触れず （中学校教科書の曲を練習しておくよう通知）	4月、課題曲発表（7曲） 9月、【試験】 （当日1曲指定） 12月、【再追試験】 3月、【試験】 （5曲中、1曲選択） 〈夏の思い出・浜辺の歌・赤とんぼ・早春賦・花〉 *以降は上の5曲	4月、課題曲発表（7曲） 9月【試験】 （3曲中、1～2曲選択） 〈夏の思い出・浜辺の歌・赤とんぼ〉 3月、【試験】 （3曲中、1曲選択） 〈合格していない曲から選択〉 ただし、1曲につき受験は2回まで。
二年次	4月、課題曲発表（5曲） 9月、【試験】 （5曲中、2曲選択） *授業内で実施	4月、課題曲発表（7曲） 9月、【試験】 （当日1曲指定） 1月、【再追試験】 3月、【試験】 （5曲中、1曲選択） 〈夏の思い出・浜辺の歌・赤とんぼ・早春賦・花〉	9月、【試験】 （5曲中、1～2曲選択） 3月【試験】 （3曲中、1曲選択） *合格していない曲から選択。 ただし、1曲につき受験は2回まで。	9月【試験】 （4曲中、1～2曲選択） 〈早春賦・花・花の街・荒城の月〉 3月、【試験】 （4曲中、1曲選択） ただし、1曲につき受験は2回まで。
三年次	・教育実習校への内諾依頼に取りかかる	・教育実習校への内諾依頼に取りかかる	・教育実習校への内諾依頼に取りかかる ・「音楽科指導法」において、全員「弾き歌い」を実施	・教育実習校への内諾依頼に取りかかる ・「音楽科指導法」において、全員「弾き歌い」を実施

表2 「弾き歌い試験」の変遷（短大）

	2016年度入学まで	2017年度入学	2018年度入学
課題曲	夏の思い出・パフ・ 主人は冷たい土の中に 3曲 <b>【1曲合格】【試験1回】</b>	中学校学習指導要領に指定の歌唱共通教材全曲 夏の思い出・浜辺の歌・赤とんぼ・早春賦・花・花の街・荒城の月 7曲 <b>【3曲合格】【試験4回】</b>	中学校学習指導要領に指定の歌唱共通教材全曲 夏の思い出・浜辺の歌・赤とんぼ・早春賦・花・花の街・荒城の月 7曲 <b>【3曲合格】【試験3回】</b>
入学直前	2月、課題曲発表（3曲）	2月、課題曲発表（7曲）	2月、課題曲発表（7曲）
1年次	4月、【試験】（1曲当日指定） *1曲合格で、教育実習校への内諾依頼に取りかかる	4月、【試験】（2曲指定） 〈夏の思い出・浜辺の歌〉 5月、【再追試験】 *2曲合格で、教育実習校への内諾依頼に取りかかる 9月、【試験】（5曲中、1曲指定） 〈花〉 12月、【再追試験】 「音楽科指導法」の内で実施 *計3曲合格により、2年次の教育実習に行くことができる。	4月、【試験】（2曲指定） 〈夏の思い出・浜辺の歌〉 5月、【再追試験】 *2曲合格で、教育実習校への内諾依頼に取りかかる 9月、【試験】（5曲中、1曲指定） 〈花〉 *計3曲合格により、2年次の教育実習に行くことができる。

（橋本龍雄）

## 2. 「教職ピアノ」（2018年度前期）の概要

2018年度前期から試行的に開設された「教職ピアノ」は、先述の通り片岡（火曜日：4・5限担当）、園田（水曜日：3限担当）、長谷川（木曜日：4限担当）が担当した。

開設するにあたり、教室のキャパシティと希望学生の人数の兼ね合いを検討しなければならない。ML教室の電子ピアノの設置台数は、火曜日の教室で20台、水曜日と木曜日の教室では13台であったため、受講希望者数を絞る必要があった。まず、2018年4月3日に大学・短大共に1年生を対象とした第1回目の「弾き歌い試験」の不合格者の事前アンケートの情報から、ピアノ歴の有無やピアノを始めて間もない学生等を優先的に受講できるようなアナウンスの方法を考えリストも作成した。しかしながら、あらかじめ対象者を絞ってしまうと、ピアノ歴は長いが弾きながら声量や表現力をもって歌うことに苦手意識をもつ学生等、多様なニーズに応えられないと判断し、次の対策を練らねばならなくなった。そこで、まずはニーズがどの程度あるのかも含めて、教員免許取得希望の1年生全員に、希望曜日の第1回目に集まることをポータルで知らせる形を取った。初回では、各教員とも次のルールを学生に伝えた。第一に、電子ピアノを使える台数が限られているため、希望者多数の場合、ピアノ歴の浅い学生を優先にすること、第二に、補習授業ではあるが出欠を取り、3回連続で無断欠席した場合は、補欠希望者に席を譲ったと判断することである。幸い、各曜日や時限とも電子ピアノの台数以内の希望者で収まったため、第2

回目から学生の希望どおりの曜限で進めていく運びとなった。

次章から、各クラスの受講生の様相及び指導内容（学習環境及び方法・内容等）と課題について明らかにしていく。その際、3章では大学生中心クラス、4章では大学生と短大生の混合クラス、5章では短大生中心クラスという形で示したい。

(長谷川真由)

### 3. 大学生中心クラスにおける受講生の様相及び指導内容

#### 3-1 希望者数と学生の実態及び出席状況

木曜4限の希望者数は、1年生9人と2年生1人の合計10人である。5月の2回目までの登録者数は11人であったが、1人が辞退したため3回目からは10人で行った。

受講生のピアノ歴は、0年が2人、1年が3人、2年が1人、4年が1人、10年以上が3人である。4年以下が10人中7人いることから、管楽器の学生が音楽大学を受験する上でピアノの学習をほぼしてきていないことが明らかである。ピアノ歴が10年以上の学生3人の内1人は2年生であった。ピアノは弾けるが、音程や声量、歌いながら弾くことや本番に緊張する等の課題を抱えていた。他の2人は、ピアノは弾けるが声量やピアノと歌を同時に表現することに課題を有していた。課題の楽曲は、1年生は、全員《夏の思い出》からスタートし、ピアノ歴が10年以上の1年生2人は《浜辺の歌》や《赤とんぼ》にも挑戦していた。2年生は、《赤とんぼ》と《早春賦》を練習していた。

全12回の月別出席状況は下記のとおりである（表3）。

表3 月別出席状況

月 回数	4月					5月					6月			7月		9月	
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	1	2	3	4	
登録者数	11	11	10	10	10	10	10	10	10	10	10	10	10	10	10	10	10
出席者数	11	11	9	5	8	8	8	9	8	9	4	10	8	8	8	8	8
欠席者数	0	0	1	5	2	2	2	1	2	1	6	0	2	2	2	2	2

9月の2回分は4月と6月の補講とし、弾き歌い試験の事前対策に位置づけた。第4回目（5月）と第11回目（9月）の出席率は50%以下であったが、ほぼ平均して10人中8人が出席している状況であった。

#### 3-2 学習環境及び指導内容・指導方法の概要

補習の基本的なスタイルは下記のとおりである（表4）。

表4 基本的なスタイル

前半30分	全体で発声及びスリーコード ① 「ハロー」で手をつなぎ発声練習 ② 息の使い方（発声） ③ 前を向いてスリーコード（IIVV）の伴奏法（初見で前奏、伴奏） 《きらきら星》《エーデルワイス》他
中間40分	個別指導 ※6月からは、ゆとりのある学生2人を先生役として3人で特に個別指導を要する学生に個人指導。
後半20分	全員の前で発表

まず、前半 30 分で発声とスリーコード（I IV V）で簡単な楽譜の伴奏をなるべく前を見て弾く等、教育現場で求められる資質能力の向上に力点を置いて指導した。発声では、ペアになりお互いにお腹に息が入るか、胸に入っていないかを確かめ合い、腹式呼吸の基本を学び合い、《ハロー》を手をつないで 4 声部に分かれてハーモニーを感じながら発声する。その後、スリーコードで《きらきら星》や《エーデルワイス》を前奏と後奏も含めて前を見て演奏できるように練習するスタイルをとった。そして、中間の個別指導では、ML 教室の強みを生かし、各自ヘッドホンをつけて個人練習をした後、一人ずつヘッドホン越しに聴いて気づいたことを注意するという方式を取った。ところが、5 月の終わり頃からなかなか上達しない学生が複数いることに気づき、気になったためヘッドホンを置いて各自の電子ピアノに直接行き、個別指導を試みると、弾けない学生は指使いがわからずに苦労していることがわかった。それからは、指使いがわからない学生に個別に指番号を記入させる等、一対一の個別指導において指の使い方や息づかいが近くでわかるように隣で指導する方式を取った。また、ピアノ歴が 10 年以上の 1 年生 2 人は、概ね課題曲 2 曲が仕上がってきていたため、あと 2 ヶ月で前期が終了する 6 月からは、指導者としても活躍させ、個別指導の前半 15 分程は筆者と共に課題の多い学生の指導者として個別指導を担当させた。

ところが、6 月半ばになっても上達の速度が遅々としているピアノ歴 0 年や 1~2 年の学生が 5 人ほどいた。そこで、「全員合格」の目標を立て、そのための効果的な学習方法について話し合わせた結果、場慣れをするためにも毎回皆の前で弾きたいという意見が出てきた。進捗状況は個人差があるため、その日に皆の前で弾く範囲は自分で宣言し、できたところまで毎回全員の前で必ず弾くという方式が取られるようになった。自分たちで決めた学習方法であったため、演奏後にはクラスから自然と笑顔と拍手が沸き起こり、互いを認め合うあたたかなムードで続けることができた。

### 3-3 前期終了時における学生の実態と考察

#### (1) 学生の進捗状況

ピアノ歴が 0 年と 1 年の学生 4 人は、前期終了時において課題曲の《夏の思い出》の前半部分（全体の半分）までしか弾き歌いができていなかったため、後半部分は夏休みに各自で練習するように伝えた。特に手首に腱鞘炎があり、指もなかなか動かず、皆は半分以上仕上がっているところ、全体の四分の一しか仕上がっていない学生 1 人は、状況的には 9 月の試験で合格する見込みはなかなか立たないと思われた。したがって、夏休み前に一人ひとりの課題をクリアするための目標を 2 小節単位で何月何日までにこの部分を完成させる等、個別に楽譜に日付を書かせ、専門の楽器の練習の前にその部分を練習することを約束し夏休みを迎えた。

9 月の課題曲の曲数は、7 月の時点で 10 人中 7 人は 1 曲、3 人（内 1 人は 2 年生）は 2 曲受験を希望していた。このことから 1 曲を仕上げるのに精いっぱいな状況が読み取れる。

夏休み明けの9月の補講第一日目は、出席者数が4人だった。直前の台風の影響で電車が動かない等での欠席が多かった。出席した4人を一人ひとり皆の前で演奏させた結果、4人とも合格圏内にいることが確認できた。補講第二日目は、全員出席し皆の前で練習の成果を披露した。特に夏休み前に課題山積であった先述の4人の上達が著しく、皆で大きな拍手で評価し合った。しかしながら、手首に腱鞘炎を抱える学生(7月の時点で四分の一しか仕上がっていなかった学生)は途中で止まってしまい、もし本番で同じことが起こった場合は、合格が危ぶまれると感じた。そこで、最後に「今、仕上がっていると思っている学生もそうでない学生も自分の楽器の演奏を仕上げる時と同様に最後の最後まで気を抜かず練習して本番に臨むように、全員合格を目指そう」と伝えて9月の補習を終えた。

## (2) 学生の実態から捉えた方法の有効性に関する考察

4月初から7月の前期終了までの4か月間での学生の進捗状況、そして夏休みを挟んで9月の弾き歌い試験直前の学生の成長をみると、初心者や苦手意識の多い学生を集めた週1回の補習を設置することそのものが有効であったことが考察される。最初は自分ができないことに恥ずかしさを覚えていた学生も、同じ思いを持つ仲間にもまれて互いに刺激し合う環境に身を置くことで成長していったと思われる。

次に、指導内容や指導方法を振り返り、いくつか効果的であったと思われる点とその理由を以下に挙げたい。

①導入において、コミュニケーションを図りながら進めたこと。手をつなぎ声を響き合わせる体験、息づかいのペア学習でお互いのお腹を触って息の入り方を確認する等を行ったことで、仲間意識が芽生えたと思われる。

②方法として、6月頃からMLのヘッドホン越しに指導するのではなく、一人ひとりの指使いを見る形で個別指導したこと。指番号がわからない学生がほとんどであった実態を把握でき、弾けない本当の理由が教師側も理解できたこと。

③6月の半ば頃から2曲以上仕上がっている学生2人を指導者として位置づけ、筆者も含めて3人で進捗状況の遅い学生への個別指導の時間を設けたこと。ほぼ課題を達成している学生のモチベーション維持及び個別指導の効率を上げることに有効であったと思われる。

④「全員合格」をクラスのスローガンに掲げたこと。一人で練習しているだけでは到底合格圏内に入れない学生も周囲のエネルギーに支えられて向上心が芽生えたのではないかと。

⑤夏休み前に区切りの良い小節(ほぼ2小節単位)で日付を書き込ませ、自己の楽器の練習の前に必ず目標を達成させるという約束を立てさせたこと。達成しやすい小目標からスタートすることで、練習に取り掛かりやすくしたこと。

⑥夏休み明けの補講で上達を確認し合う場を設けられたこと。夏休み明けに皆の前で練習の成果を披露しなければならないことが夏休みの個人練習のモチベーションを維持させたと思われる。

木曜4限のクラスは、弾き歌い試験直前の夏休み明けの9月の補講も含めて進めること

ができたことも、受講生全員の合格を達成できた要因の一つと思われる。後期最初の（9月27日）補講に出席した学生へも前期を振り返り、自身にとって有効であった点を質問紙で回答させた結果、以下の回答が得られた。「毎週あつて練習しないといけなかったこと、練習だけじゃなくて外に出てみたり、いろんな事ができたこと」。「全員で合格という目標を持って取り組んでいけたのが一番良かったと思いました。夏休み前に細かい練習の予定を組んでおいたことで夏休みに効率よくあきらめずに取り組みました」。「励まし合つてできたところ。毎日目標に向かって練習しました」。「みんなで計画を立てていくのが良かった」。「一つの教室に同じような目標を持った人が集まるということ自体が全員のモチベーションアップにつながっていると感じました」。

以上の回答からも、ピアノの初心者や弾き歌いに苦手意識を持つ学生同士が学び合える場を提供することに意義があったと思われる。今後の課題としては、3月の弾き歌い試験では更に難しい楽曲に挑戦しなければならないため、指導の在り方を再度見直すこと、また、共通教材が弾けるだけではなく、簡単にコード伴奏ができること、場に応じたアレンジができること等の能力を身につけさせるための効果的な指導方法等を構想したい。

（長谷川真由）

#### 4. 大学生と短大生の混合クラスにおける受講生の様相及び指導内容

##### 4-1 希望者数と学生の実態及び出席状況

火曜4限の希望者数は1年生20人（学部18人、短大2人）であった。専攻・コースの内訳は鍵盤楽器7人（P6人、Eo1人）、管楽器6人、声楽1人、弦楽器2人、打楽器1人、ミュージッククリエーション（以下、Crと記述）1人、ミュージックコミュニケーション（以下、Coと記述）2人である。その後、辞退や連続欠席のための取り消し等で6回目より登録者数は16人となった。ピアノ歴は0～1年2人、2年2人、6～9年4人、10年以上が12人である。ピアノ技術のある学生の割合が高い集団であったが、鼻濁音や属七和音等、基本となる音楽用語について知らないという学生も多く見られた。

火曜5限の希望者数は1年生20人（学部18人、短大2人）であった。専攻・コースの内訳はP指2人、声楽2人、管楽器15人、Cr1人である。その後、2人の辞退があり6回目より登録者は18人となった。ピアノ歴は0年3人、1年4人、2～3年3人、4年1人、10年以上が9人である。ピアノ技術は全体としては低く右手でメロディを弾きながらの簡易伴奏に取り組んでいる学生が数名いる。朗らかで積極的な姿勢を示す学生複数が中心となり学習集団として高め合おうとする雰囲気が強い。

全11回の月別出席状況は下記のとおりである（表5）。

表5 月別出席状況

4限	月	5月						6月		7月		
	回数	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
	登録者数	20	18	19	19	19	16	16	16	16	16	16
	出席者数	20	15	15	13	10	11	9	5	7	3	4
	欠席者数	0	3	4	6	9	5	7	11	9	13	12

5 限	月	4 月						5 月				6 月		7 月		
	回数	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15
	登録者数	20	20	20	20	20	18	18	18	18	18	18	18	18	18	18
	出席者数	19	17	15	17	17	14	14	13	11	11	8				
	欠席者数	1	3	5	3	3	4	4	5	7	7	10				

※ 9月初旬に各クラス2回の補講（弾き歌い試験にむけての個人レッスン）を行う予定であったが台風により休講となったので未実施。

#### 4-2 学習環境及び指導内容・指導方法の概要

##### (1) 学習環境

1 回目は人数の調整と補習内容のガイダンス、2 回目から ML 教室で実施した。学生はヘッドホンをつけて各自で練習する。また、設置されているグランドピアノで個別指導をしながら一斉指導やグループ指導、ペア学習などを組み合わせて進めていった。限られた時間の中で効果的な指導を行い、学生にとって達成感や充実感を味わうことのできる補習にすることを鑑みて行った。

##### (2) 指導内容・指導方法の概要

4 限及び 5 限の方法や内容はほぼ同様のため一つに集約して以下に書く。

第 2 回目に「課題目標設定」を配布し、試験課題曲の選択と自己の課題、今年の目標設定や達成期限等を記入させた（表 6）。学生が書いた自己の課題には「ペダルとテンポを正確にする」「人前で弾く時に緊張に負けずしっかりと弾けるようにする」、今年の目標には「《夏の思い出》《赤とんぼ》の 2 曲共合格する」「余裕をもって試験に臨めるようにする」、達成期限としては「《夏の思い出》を 6 月中に弾けるようにし、9 月の試験までに歌をつけて歌えるようにする」等々があった

表 6 課題目標設定の詳細

《課題目標設定》			
◎自己の課題			
◎今年の目標			
◎中期的なビジョン			
前期			
後期			
◎進捗状況及び達成状況			
前期（中間）	<input type="checkbox"/> 計画以上に進んでいる		
	<input type="checkbox"/> 概ね計画どおりに進んでいる		
	<input type="checkbox"/> 計画どおり進んでいない		
前期（終了）	<input type="checkbox"/> 上回っている	<input type="checkbox"/> 概ね達成している	<input type="checkbox"/> 達していない

補習の基本的スタイルは下記のとおりである（表 7）。

表7 基本的なスタイル

<p>1. 《本時のめあて》を学生各自で記入、「本時の流れ」を説明</p> <p>2. ①一斉指導・スリーコードの理解や伴奏法を学ぶ ・歌唱練習（発声、声の響き、表現、ピアノと歌の音量バランス等）</p> <p>②グループ指導（進度別や選曲別）</p> <p>③ペア学習 お互いの演奏にアドバイスし合う *①②③を単独、または組み合わせて実施。時間は指導内容によって10分～30分を設定</p> <p>3. 個人練習（ヘッドホンをつけて）と同時進行でグランドピアノ前での個人指導 *個人指導は2の状況により30分～60分で全員を割り振る</p> <p>4. 《振り返り》を記入</p>
--

まず「本時のめあてと振り返り」に学生が各自のめあてを記入することで、学習意欲を引き出すようにした（表8）。記述内容は机間指導でチェックし、時には提出させてコメントを入れるようにした。黒板には「本時の流れ」を示し、段取りや本時でつけた能力等を全員が理解しやすいよう配慮した。また、毎時間の終わりには各自で「振り返り」を書いて自分自身の進歩や課題に気づき、改善に繋げられるようにした。

表8 めあてと振り返りシート

<p>月 日 (火)</p> <p>《本時のめあて》</p> <p>《学習内容》</p> <p>《振り返り》</p>
--

学生の記述としては「本時のめあて」では左手と右手のメロディー（簡易伴奏）を最後までスムーズに弾けるようにする。「振り返り」では楽譜の段の移り変わりのところに注意すること、声の出しすぎに注意等が書かれていた。

ピアノが弾けるだけでなく「弾き歌いができる」ようにするために指導形態や場づくりの工夫は必須である。また、教材となる楽曲の良さや魅力を実感し、学生自身が「この曲でこういう授業をしてみたい」という意欲の向上を指導の重点とした。今後の教育実習や教員採用試験受験等を視野に入れてのことである。

指導形態は、①一斉指導、②グループ指導、③ペアでの学習をその時の学生の状況に合わせて組み合わせた。各指導形態の内容詳細については以下のとおりである。

#### ① 一斉指導

互いの表情が見えるようにピアノの周りに集まって歌い、希望や輪番で学生に伴奏を弾く場を設定した。学校現場では目の前に生徒がいる。それを想定しての合図の出し方などにも意識を向けるように指導した。人前で演奏することに慣れるよう、自信と度胸をつけることが目的である。《夏の思い出》《花》などの共通教材や教科書教材曲をクラス全員で歌いながら発音や発声、表現、「歌とピアノ伴奏の音量バランス」などのポイントを指導した。曲趣を味わいながら気持ちが高揚し、声を出したくなるような歌や合唱の響きを味わえるような歌も取り入れた。前奏や後奏にも注目しながらイメージを広げて歌うことを試験の課題曲（共通教材）に活かせるようにも指導した。

また、教科書教材にスリーコードで伴奏をつけて弾くことにも取り組んだ。前期も終了に近づく7月からは弾き歌いの試験場面を想定して1人ずつ弾き歌いをし、その演奏についての意見の交流を行った。自分が感じたことを相手に伝わるように表現することは教員にとって必要なスキルであり、この補習を通してしっかりと身につけることを願っている。

## ② グループ指導

ピアノ技術力に応じて「表現力と弾き歌い」「練習の方法やテクニックの指導」「歌唱表現について」等の課題別のグループに分けての指導や、簡易伴奏で練習している学生に対して本伴奏へ移行する指導等をした。

## ③ ペアでの学習

任意のペアを組み、互いの演奏を聴き合ってアドバイスする時間を設けた。①相手の良さを見つけること②適切な助言ができること。この2つの視点を持って聴き合うことを重点にした。時には相手からのアドバイスの内容を全員に向けて発表することも行った。教員にとって必要な表現力や上手く講評できる能力を養うという意図を学生に明確に示してのペア学習である。

### 4-3 前期終了時における学生の実態と考察

まず、クラス別に前期終了時の学生の実態や状況とそれに対する考察を述べたい。

4 限クラスでは、本伴奏や簡易伴奏共に表現することを意識した弾き歌いができるようになった。しかし、6月に入るあたりから欠席が目立って増えてきた。体調不良や、専門課題の優先というのが主な理由である。比較的ピアノ歴の浅い学生に欠席が多い。これはピアノの専門性のある学生が多い学習集団の中に参加することでハードルを高く感じたからではないかと推察される。また、個別指導の時間が非常に短い、指導内容が学生の求めるものと違った、ということもあげられる。人数減少で1人当たりの個人指導の時間が長くなったことは出席していた学生には好評であった。1つの講座に登録数20人のキャパでは、きめ細やかに弾き歌いの指導をするという観点では学生にも指導者側にも共に厳しい現実であると考えられる。

5 限クラスは、人数もほとんど減ることなく熱心に参加する学生が多かった。補習後も教室に残り教材曲を合唱する等仲の良い姿も見られた。右手でメロディを弾く簡易伴奏で練習する学生は数名いるが、途中で止まることなく気持ちをこめて弾き歌いができるようになってきた。しかしながら、本伴奏でスムーズに弾き歌いするとなるとまだ厳しい状況である。試験では課題曲2曲を選択できる状況の中、半数近くの学生が1曲で臨むこととなった。

次に2クラス全体に共通することを述べる。前期11回の補習で、両クラス共に学生それぞれの個人レベルで、演奏が止まることなく気持ちをこめて弾き歌いができるようになってきた。そして伴奏の意味を理解しながら演奏する表現力が随分ついてきたと思われる。また、学生が振り返りや感想文に「他の人の弾き歌いを聴いて人に伝える表現とは難しいことを実感した」「一人の演奏を聴き、みんなで意見を出し合う学習で、他の人の発言を聞

いて自分もそうなってしまっているかもと気付くことができた」「アドバイスをするのに、もっと的確にほめる所と批評する部分を具体的にすると自分も上手くなるし相手も上手くなるということがわかった」「片手しか弾けなかったが今は簡易伴奏で弾き歌いできるようになったのは大きな進歩だ」というような内容が記述されていた。ペアやグループの学習では回数を重ねていくにつれて的確に感想や意見を述べ合うことができ、学習集団としてのまとまりが感じられた。その結果、ピアノ技術の個人レベルも伸びてきたことが実感できる。これは集団の中で他学生との協同を経験しながら、競争意識、向上意欲を持たせ、個人の弾き歌い技能の向上につなげようと指導したことの成果といえるだろう。なお、9月の「弾き歌い試験」の本クラスの結果は4限が13人受験し9人が合格、5限は17人が受験し12人が合格であった。

(片岡潤子)

## 5. 短大生中心のクラスにおける受講生の様相及び指導内容

### 5-1 希望者数と学生の実態及び出席状況

水曜3限の希望者数は、当初、短大1年生9人と大学1年生1人の合計10人であった。しかし、途中からの進路変更や、連続欠席のための取り消し等で、最終段階での希望者数は短大1年生7人となった。全13回の月別出席状況は下記のとおりである(表9)。

表9 月別出席状況

月	4月		5月				6月				7月		
回数	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13
登録者数	10	10	10	9	9	9	9	8	8	8	8	7	7
出席者数	8	9	6	7	7	6	7	5	3	4	6	3	1
欠席者数	2	1	4	2	2	3	2	3	5	4	2	4	6

コースの内訳は、ピアノ2人、声楽3人、管楽器2人、打楽器2人、ポピュラー1人と多様である。ピアノ歴と本人の申告による実態は下記のとおりで、楽譜の理解がおぼつかない者から、全7曲のピアノ伴奏を一応弾くことができるというレベルまで、各人のピアノの技能には大きな開きがあった(表10)。

表10 ピアノ歴及び実態

	ピアノ歴	実態
A	0年	歌には自信あり。ピアノは始めたばかりなので苦手意識が強い。
B	1年	楽譜が全くわからない。入試で弾いた曲しか弾くことができない。
C	2年	譜読みが遅くピアノも歌も苦手で緊張する。ペダルは使えない。
D	4年	ピアノを弾きながら歌えない。歌とピアノは別々で。
E	6年	歌は大丈夫だけれども、ピアノは不安。
F	9年	譜読みはできるが、きれいな声や大きな声で歌えない。
G	12年	歌もピアノも自信がない
H	12年	ピアノを弾きながら歌えない。譜読みにとっても時間がかかる。
I	13年	ピアノより歌が不安。きれいな声の出し方がわからず地声になる。
J	13年	合唱のような歌い方や、ピアノの表情のつけ方がわからない。

## 5-2 学習環境及び指導内容・指導方法の概要

## (1) 学習環境

出席者数が 10 人に満たないことから、本クラスでは個別指導の時間を十分に確保することができた。さらに、開設が 3 限目であることを活用し、2 限終了後から昼休みを自主練習時間とした (12:45~13:30)。学生たちは早めに昼食を終え、電子ピアノが 13 台設置された ML 教室で、補習開始時間まで熱心に練習した。練習時間の確保に苦慮する学生が多かったためこの時間設定は好評で、毎回、多くの学生が積極的に参加した。

## (2) 指導内容・指導方法の概要

本クラスの形態は、①個別指導、②全体練習の 2 つを基本とし、各回の内容を下記のとおり実施した (表 11)。なお、弾き歌いの発表の場を設けることも計画した。

表 11 各回の概要

回	学習形態	内 容
1	全体	・オリエンテーション、本補習の位置付けと目指すところについて ・ルール説明 ・内容の説明 ・弾き歌い試験の進捗について聞き取り
2	個別 → 全体	個別 → ピアノの技量と歌唱の課題を確認 (《夏の思い出》、《浜辺の歌》) 全体 → 歌唱 (羞恥心を払拭し、のびのびと表現豊かに歌うことを目標とする)
3~7	個別 → 全体 → 個別	個別 → ピアノ練習 (《夏の思い出》、《浜辺の歌》、《花》) 全体 → 歌唱 (歌唱グループと伴奏グループに分かれ、交互に歌唱の練習を行う) 個別 → 歌唱、ピアノの個別課題を重点的に行う
8~10	個別 → 全体 → 個別	個別 → ピアノ練習 (《花》、《赤とんぼ》) 全体 → 歌唱 (歌唱グループと伴奏グループに分かれ、交互に歌唱の練習を行う) 伴奏 (コードネームでの伴奏付け) 《主人は冷たい土の中に》 個別 → 歌唱、ピアノの個別課題を重点的に行う
11	個別 → 全体 → 個別	個別 → ピアノ練習 (《花》、《赤とんぼ》、《荒城の月》) 全体 → 弾き歌いの披露 個別 → 歌唱、ピアノの個別課題を重点的に行う
12~13	個別	個別 → 9 月試験の課題曲《花》の重点練習 出席者数：12 回目は 3 人、13 回目は 1 人

①個別指導では一人ひとりの多様な課題への対応に重点を置いた。ピアノの譜読みにかなり時間を要する学生や歌唱の音程が不安定、他の音に引っ張られる等の課題にも、少人数クラスである利点を生かし、筆者は順に学生のピアノを巡り、丁寧な対応ができた。

②全体練習の歌唱指導では歌うのが恥ずかしいという気持ちを払拭し、のびやかに歌えるようになることをねらいとした。伴奏指導としては、コードネームの理解及びスリーコードで弾ける曲の演習も取り入れた。弾き歌いの披露については、全員が皆の前で演奏できるレベルには至らなかった。第 11 回目にそれを試みたものの、1 曲の演奏に 10 分ほどかかってしまう者もあり、学生同士の心情を考慮して、その後は実施しなかった。

学生の様子から、日々の練習時間確保の困難さが感じ取られたため、本補習内では 1 分でも長く鍵盤に向かわせることに主眼を置き、その他の活動、例えば話し合うことや書くことなどは最小限に留めた。

### 5-3 学生の進捗状況等

#### (1) クラス全体の変化について

先にも述べたが、本クラスの学生のコースが多様なこともあり、初回は互いが遠慮しあっているように見えた。しかし、同じ目標を持つ者同士ということで、2回目以降は早くも和やかに打ち解けた様子が見られた。5月のゴールデンウィーク明け以降は活気が増し、グループ練習での歌唱の音量にもそれが表れた。メンバーの中に、ひとり際立ってピアノに苦戦する学生がいた。しかしながら、「ピアノが危うくても歌が上手いから諦めてはいけない！」と皆が励まし、共に合格という目標に向かう機運も生まれつつあった。

ところが、6月に入ると様子が一変し、欠席が目立ち始めた(表9)。「他のいろんなことが忙しすぎて、もう無理」「精神的にいろいろしんどい」と各々が疲れを口にした。また、教職をやめて進路変更した者もいた。そして、実技試験の課題曲が発表される7月になるとさらに欠席は増え、正規の授業ではなく補習的な位置付けであるため学生たちにとって優先順位の低いものとなってしまったようである。

#### (2) 学生個別の様相について

個々の学生の様子を見ていくと、4つの類型に分けることができた。

1つ目は、歌うことに自信を持つ学生たちである(2人)。聴く者を圧倒するほどの音量と豊かな表現力で意欲的に歌う。大きな声で歌えることが教育実習では強みであるとわかり、それが自信となって、伴奏をミスタッチしようが堂々と弾き歌いを楽しむ姿があった。

2つ目は、ピアノを弾くことに余裕がある学生である(1人)。この学生はクラスで一番ピアノが弾けているということが自信となり、歌唱表現への意欲も高まった。集団で歌う時には、大きな声で歌う仲間を真似て口が開くようになり、頭声発声のコツをつかんでいた。

3つ目は、歌にもピアノにも不安を抱えている学生たちである(5人)。自信のなさから、歌声が小さい、口が開かない、音程が下がり気味、息が続かない、発音が不明瞭、顔が無表情、過度の緊張等、教育実習で歌唱指導を行う上で課題となることが多く見られた。とりわけ、課題曲の《花》では譜面どおり正確に歌えない者が多いため、個別指導の中でこれらの課題について丁寧に対応していった。特に、自分が歌う音程の間違いを自覚しづらい3人については個別指導の時間が大変有効であった。

4つ目は、ピアノの苦手意識が極端に強い学生たちである(2人)。譜面を読み取る力が十分、身につけていないため、筆者が弾く手のかたちを見てそのまま模倣することで弾き方を丸暗記するという様子であった。それでも、多くの個別指導の時間を費やすことで回を重ねるうちに少しずつ改善が見られた。

### 5-4 前期終了時における学生の実態と考察

2018年度においては、短大1年生は9月の「弾き歌い試験」に合格しなければ、短大2年時の教育実習に行くことはできない。ゆえに卒業時に教員免許取得を希望する短大生に

としては、かなり切羽詰まった状況であった。にもかかわらず、出席者数は6月から減り始め、7月の最後の補習は出席者が1名となった。

理由として次の2つのことが考えられる。

1つ目は、試験に対応できるぐらいのスキルが身についたと自ら判断して出席しなくなったこと。ある程度目的が達成したので他の正規の授業の方を優先しよう判断したと考えられる。

2つ目は、特に前期試験を控えた7月に、補習への出席のモチベーションを持続させることが難しくなったことである。学生の欠席理由を総合すると「4月と比べたら少しはスキルアップしているし、試験は9月だから夏休みに練習をすればいい」と自分なりに判断して、他の科目の試験勉強を優先して不安を抱えつつも欠席したと思われる。担当者としては、7月の補習を9月の「弾き歌い試験」に向けた最後のまとめと考えていたので、不十分な形での終了となった。

以上の実態から補習における内容を考察する。本補習では、学生の実態に合わせ、個別指導として個人の課題と練習に取り組みスキルアップを図ることに主眼をおいた。そのことによって、振り返りシートを書くことで自分の到達度を確認する活動や、学生がお互いに達成度などについて話し合うという活動は最小限にとどめることができた。個別指導でスキルアップを図ったことは学生個々に自信を持たせるといった点で大きな成果をあげた。しかしながら、そのスキルアップが試験合格という目標からみてどうかといった点、また、他の学生の到達度から比べてどうなのかといった点からの自己評価について、その機会を系統的に取り組みさせるという改善が必要であると思われる。本クラスは、7月までの補習内で予定回数を完了できたため、9月の補講日は設けなかった。しかしながら、9月の試験直前に補講のあったクラスでは、互いが夏休みの練習成果を確認でき、学生たちは自信を持って試験に望むことができたようである。このように「振り返り」、「自己評価」の観点でのスケジュールの見直しが必要であると考え。9月の「弾き歌い試験」には本クラスから7人が受験し、5人が合格した。4月の登録者数10人のうちの半分が合格したということになる。教員免許を取得したいという学生の真摯な思いへの支援は大学として今後もよりきめ細やかに対応していきたいと考える。

(園田葉子)

## 6 学生の様相からみた効果的な指導方法の考察

3章から5章にかけて、各クラスにおける学生の様相及び指導内容を記述してきた。各クラスの指導内容をみると、どのクラスも学生の実態と「弾き歌い試験」や教育現場で必要とされる資質能力の観点から指導内容や指導方法が構成されていることがわかる。全体に共通する効果的な指導方法として次の3点が考察される。第一に、個別指導、ペア学習、一斉指導等、学生の実態に合わせて流動的に指導方法や指導形態を工夫すること。第二に、個別指導においては、指使いやピアノを弾きながら効果的に歌う方法等、きめ細やかな指

導をすること。そして、第三に、学生自身が自己を振り返られる状況をつくることである。

#### おわりに—今後の課題と展望—

前期の補習を終えての担当者各々の課題は各クラスの考察に述べた通りであるが、複数の担当者で補習を構成する側面から今後の課題を挙げると、何よりも連携の重要性が指摘できる。また、学生の状況や教材について担当者同士が情報を共有することで、教員の悩みの解消や指導改善に向けたアイデア等が浮かび、より質の高い補習を構成することが可能になると思われる。

教育実習に学生をより万全な状態で送るための「教職ピアノ」の在り方における今後の課題は、①弾き歌い試験に向けた指導の在り方の再検討、②易から難への段階的なテキストの作成、③簡単なコード伴奏力をつけるための指導法の開発が挙げられる。

今後の展望として、第一に、教育実習で実際に教材として扱われる頻度の高い「楽曲」を特定して、弾き歌い試験の課題曲も含めた試験内容の充実化を図りたい。第二に、補習授業としての「教職ピアノ」を、近い将来、教職課程のカリキュラムに位置付けるかどうかの是非を検討するための資料の収集と補習授業の実践を積み上げたい。

(橋本龍雄・長谷川真由)

#### 注

- (1) 2017年まで（現在の2年生以上）の教職履修者のピアノ学習歴については、詳しい調査を行っていないので不明である。
- (2) 2016年11月18日、洗足学園音楽大学視察時の教職課程の懇談会において、洗足学園音楽大学は過去に本学と似た課題を持っていたことがわかった。教育実習校から「ピアノ伴奏が十分できない学生」に対する対策を求める声が非常に多かったという。その後、2009年、教職センターの設立と共に、全学一斉にカリキュラムと授業内容の全面見直しを軸とした授業改革が行なわれ、教職必修授業「教職ピアノ実習」の新設や授業時間の住み分け（教職は午前、演奏系は午後）等々の改革が行なわれた。「教職ピアノ実習」は半期毎の段階的な授業内容と工夫を凝らした独自テキスト、及び評価方法に大きな特色がある。

大阪音楽大学大学院音楽研究科  
修士作品の曲目及び修士作品に関する論文の題目  
修士演奏の曲目及び修士演奏に関する論文の題目  
(2017 年度)

修士作品の曲目及び修士作品に関する論文の題目

1. 作曲専攻(作曲) ..... 連 一矢  
(演奏曲名)  
五色の蓮  
  
(論文名) 音楽における神秘主義

修士演奏の曲目及び修士演奏に関する論文の題目

2. 声楽専攻(オペラ) ..... 仲田 尋一  
(演奏曲名)  
Gaetano Donizetti ガエターノ・ドニゼッティ  
《La Favorita》より  
  
(論文名) ドニゼッティ作曲 オペラ《ラ・ファヴォリータ》について
3. 声楽専攻(オペラ) ..... 西村 文花  
(演奏曲名)  
Gaetano Donizetti ガエターノ・ドニゼッティ  
《Linda di Chamounix》より  
  
(論文名) ドニゼッティ作曲 歌劇《シャモニーのリンダ》～オペラ・セミセリアとしての特徴を通して～
4. 声楽専攻(オペラ) ..... 村岡 瞳  
(演奏曲名)  
Giacomo Puccini ジャコモ・プッチーニ  
《La Bohème》より  
  
(論文名) プッチーニの《ラ・ボエーム》の登場人物について ～ミミを中心に～
5. 声楽専攻(歌曲) ..... 雁金 拓海  
(演奏曲名)  
Hugo Wolf フーゴ・ヴォルフ

《Gedichte von Joseph v.Eichendorff.》

Der verzweifelte Liebhaber  
Der Scholar  
Der Soldat I  
Der Soldat II  
Das Ständchen  
Der Glücksritter  
Lieber alles  
Der Freund  
Erwartung  
Der Musikant  
Unfall  
Heimweh  
Die Nacht  
Seemanns Abschied  
Liebesglück

(論文名) H. ヴォルフ《アイヒェンドルフ歌曲集》における詩の韻律について

6. 器楽専攻(ピアノ) ..... 井上 千尋  
(演奏曲名)

Johannes Brahms ヨハネス・ブラームス  
7つの幻想曲 op. 116  
4つの小品 op. 119

(論文名) J. ブラームスの晩年のピアノ小品集に関する一考察

7. 器楽専攻(ピアノ) ..... 佐々木 美穂  
(演奏曲名)

Johannes Brahms ヨハネス・ブラームス  
8つの小品 op. 76  
4つの小品 op. 119

(論文名) ブラームスのピアノ小品集に内在する叙情性 ～作品76と作品119を中心に～

8. 器楽専攻(ピアノ) ..... 田代 彩  
(演奏曲名)

Sergei Sergeevich Prokofiev セルゲイ・セルゲーエヴィチ・プロコフィエフ  
バレエ「ロミオとジュリエット」からの10の小品 op. 75  
トッカータ op. 11

(論文名) プロコフィエフと「ロミオとジュリエット」 ～作曲家としての信念～

9. 器楽専攻(ピアノ) ..... 水谷 友彦  
(演奏曲名)

Bartók Béla Viktor János バルトーク・ベーラ・ヴィクトル・ヤーノシュ  
戸外にて Sz. 81  
ハンガリー農民歌による8つの即興曲 Sz. 74  
ピアノ・ソナタ Sz. 80

(論文名) バルトークの作品に見られる古典性 —1926年のピアノ作品を中心に—

10. 器楽専攻(ピアノ) ..... 楊 清舒  
(演奏曲名)

Ferruccio Busoni フェルッチョ・ブゾーニ  
ショパンの主題による変奏曲とフーガ op. 22  
カノン風対位法練習曲 Bv. 40

(論文名) ブゾーニ作曲《ショパンの主題による変奏曲とフーガ》についての一考察

11. 器楽専攻(管弦打) ..... 門田 瑞紀  
(演奏曲名)

Christian Lauba クリスチャン・ロバ  
《Neuf Études》 cahier 1  
Balafon pour saxophone alto

Dream in bar

François Rossé フランソワ・ロセ  
Wend'kreis

(論文名) クリスチャン・ロバとジャン＝マリー・ロンデックス  
—C. ロバの《サクソフォーンのための練習曲》全31曲を中心に—

12. 器楽専攻(管弦打) ..... 津田 裕貴  
(演奏曲名)

Edmund von Borck エドモンド・フォン・ボルク  
Introduktion and Capriccio op. 11

Karel Husa カレル・フサ  
Elégie et Rondeau  
1. Élégie  
2. Rondeau

Erland von Koch エルランド・フォン・コック

Monolog No.4

1.Andante espressivo

2.Allegro molto vivace

Lars-Erik Larsson ラーシェ＝エリク・ラーション

Concerto

1.Allegro molto moderato

2.Adagio

3.Allegro scherzando

(論文名) クラシカル・サクソフォーンの開拓者シガード・ラッシャーの功績  
－新作委嘱、トップ・トーン奏法を中心に－

13. 器楽専攻(管弦打) ..... 寺園 優香

(演奏曲名)

Giacinto Scelsi ジャチント・シェルシ

3 Pezzi

Marius Constant マリユス・コンスタン

Musique de concert

I .Toccata

II .Aria

III.Ostinato

IV.Intermezzo

V.Variazioni

棚田 文紀 Fuminori Tanada

Duo

Bruno Mantovani ブルーノ・マントヴァーニ

L'incadenscence de la bruine

(論文名) サクソフォーンから見たスペクトル楽派の誕生と発展  
－ジャチント・シェルシとブルーノ・マントヴァーニを中心に－

[作曲者名、演奏曲名は修士演奏会のプログラムに基づく。また、論文名は本人記載の題目届に拠る。]

2018 年度 研究助成報告

研究助成

学術研究

- ・井口淳子 コミュニティー・ミュージックの音楽民族誌研究  
2019 年 3 月 報告書提出予定

芸術研究

- ・鳥居知行 鳥居知行 ピアノリサイタル  
(2018 年 11 月 30 日(金) 19:00 いずみホール)  
2019 年 2 月 7 日 報告書提出

海外研修

<短期私費研修>

- ・田中 勉 2018 年 5 月 24 日～6 月 3 日  
スタラ・ザゴラ / ブルガリア共和国・ウィーン / オーストリア共和国  
2018 年 6 月 11 日 報告書提出
- ・北野裕司 2019 年 1 月 2 日～1 月 8 日  
テキサス州 / アメリカ合衆国  
2019 年 3 月 報告書提出予定

## 執筆者一覧（掲載順）

永田孝信（作曲）

橋本龍雄（教職） 片岡潤子（教職ピアノ担当 業務委託者）

園田葉子（教職） 長谷川真由（教職）

## 研究委員会構成員（五十音順）

住谷秀夫

竹田和子

\*谷口真生子

土井 緑

西村 理

羽鳥三実広

松本昌敏

\*印は編集代表

---

研究紀要 第五十七号

2019年3月1日 発行  
(2019年3月31日 WEB公開)

編集 研究委員会

発行

大阪音楽大学  
大阪音楽大学短期大学部  
〒561-8555  
大阪府豊中市庄内幸町1丁目1番8号  
電話 06-6334-2136  
URL : <http://www.daion.ac.jp/>

---

ISSN 0286-2670

BULLETIN  
OF  
OSAKA COLLEGE OF MUSIC

Vol. LVII

2018

---

Contents

Summaries ..... (1)

**Articles**

Beethoven's Tonal Schemes in the Development Sections of His Piano Sonatas  
: The Essentially Symmetrical Aspects of His Key Selection and Key Succession  
..... NAGATA Takanobu ..... (3)

**Report**

Developing as Part of a Teacher Training Course a "Piano for Teachers" Program as Preparation for a  
Test in Playing the Piano While Singing at the Same Time: The Nature of Students, the Content of  
Instruction and Some Challenges  
..... HASHIMOTO Tatsuo, KATAOKA Junko, SONODA Yoko, HASEGAWA Mayu ..... (24)

---

Published by  
**Osaka College of Music**  
**Osaka Junior College of Music**  
**Osaka**  
**JAPAN**