

# チェルニー練習曲集の音楽的練習法研究

山下 晋

(2005年10月18日 受理)

## A Study of Musical Practice in Carl Czerny's Piano Works

YAMASHITA Susumu

### 要 約

本論文では、チェルニー (Carl Czerny 1791~1857) 練習曲の音楽的な練習法について考察した。一般的にチェルニーの練習曲は単に機械的な指練習という印象が強く、音楽的な楽曲とは程遠いものであると認識されている。確かに、音楽的に見ると決して名曲といえるものは少ないが、この練習曲集には古今の名曲の演奏のための音楽的なエキスが多数詰まっている。これをうまく引き出すことにより、機械的なテクニックではなく音楽的テクニックに昇華できることを、様々な事例を挙げて紹介した。

キーワード：音楽的テクニック、ハーモニー感、オーケストラ的音色

### 1. はじめに

カール チェルニー (Carl Czerny 1791~1857 オーストリア) によって作曲された練習曲は、ピアノ学習者にとって必修課題といってよいものである。ベートーヴェン (Ludvig van Beethoven 1770~1827) の弟子であり、リスト (Franz Liszt 1811~1886) の師であった彼は、19世紀のピアニストのなかでも比類のない地位をしめており、ピアノ技法が極めて変化、発達した時代に膨大な量の作品を遺した。それらの作品のなかで最大の功績は多数の練習曲の作曲である。彼は、生涯にわたりおびただしい数の練習曲を書き、易しいものから専門家用までさまざまな種類に及んでいる。その中で、我が国では百番練習曲 Op.139やリトルピアニスト Op.823, 30番練習曲 Op.849, 40番練習曲 Op.299, 50番練習曲 Op.740などが一般的に広く使用されている。

チェルニーの練習曲というと、単なる指の練習曲、それも極めて退屈なというイメージが強い。ピアノを学習する上で長い年月これらの練習曲に付き合うのは非常に苦痛というイメージがあり、事実これらの練習曲をクリアできずに挫折する学習者も数多い。確かに、それらの練習曲は音楽的

見地でいうと、到底優れているものであるとは言い難い。ピアノ教育者のなかには、時代遅れの練習曲と言う意見もある。しかし未だにこれらの練習曲が根強く使用されていることもまた事実である。そこには様々な理由があると考えられる。例えば、楽曲の形式感や旋律感、そして和声感等を自然に体得するのにこれほどの多くの練習曲は他に存在しないと思われる。この練習曲の使い方次第では、この一見無味乾燥な練習曲が実はピアノ演奏のみならず、音楽を学ぶ上で非常に大切な要素が含まれていることをこの稿で解き明かしたいと考えている。

## 2. 音楽的テクニック

このことを考える前に、一般的にテクニックとはどういうものかを論じてみたい。一般にテクニックというと、しっかりした指作り、均斉のとれたタッチ、指をいかに速く正確に動かすかといういわゆるメカニク的な点ばかりが論じられる。テクニックと音楽は本来同じ次元で考えられなければならないのに、それらが別々に論じられることが多い。

チェルニーの練習曲では、一般的にメカニク的な点でのみテクニックということがいわれるが、実は良いテクニックはそのまま良い音楽につながるということを実際のチェルニーの練習曲から考えてみたい。

チェルニーの練習曲には、速い音型（16分音符等）が数多く出てくる。これらを音楽的に演奏するためにはどうすればよいか。

例えば、40番練習曲の1番から9番までには16分音符の速い音型がありとあらゆる形で登場する。

### 例 1



これらの音型は、代表的なもので他にも様々な音型がある。こうした音型を演奏する時に大切なことは、一音一音が明瞭で音に芯があって、しかも音の粒が揃っていないなければならないことは至極当然のことである。しかし、その音の発音の方法がとても大切である。

### \* 指の反動を利用するタッチ

人間の指は5本それぞれに方向性も力も異なる。特に薬指と小指は力が弱いことは当然のことである。これらの指の力を揃えることは至難の技である。この問題を解決する方法として指の反動を上手に利用することである。

どういうことかということ、弾き終わった指を跳ね上げて次の音のエネルギーを作るということである。弾いている音そのものに力をいれるのではなく、弾き終わって跳ね上げた反動で次の音を発することがとても大切なテクニックである。こうすることにより、力の弱い指の弱点がカバーされ、

弱い指強い指ということが全く関係がなくなるのである。特に薬指や小指にはこの方法が適しており、無理矢理鍛えて、指そのものを傷めてしまうこともなく、しかもクリアーな音が出るのである。無理矢理力を入れて出てきた音は押しつぶされたような音になってしまう。良い音というのは、ピアノのハンマーが弦に当たった瞬間に完全に指の力が抜け切る必要がある。そのタイミングは非常に絶妙で熟練を要するが、このタッチを習得することによって、無駄な力が不要となり、しかも極めてクリアーな音をつくることができる。

### \* 力の重心移動

例1のような音型を演奏する際に必要なもう一つの大切な要素は、自然な重心移動である。それはどういうことかという、「今打鍵している指にきちんと重心が乗っているか」ということである。すなわち、親指で打鍵している時は親指の上に、小指で打鍵している時は小指の上にそれぞれ重心が乗っているということである。例えば、小指で打鍵しているのに親指に重心がかかっている、という場合には小指に非常な負担がかかり、きちんとした音が出ないばかりか指を傷める原因にもなりかねない。様々な音型に重心が常に乗るためには、手首の柔軟性が要求される。無駄な力を排除するいわゆる本当の意味での脱力奏法が大切である。体全体の力が全て有効活用されることが非常に大切である。

### \* ポジション移動

前項とも関連するが、次の例2のような場合に生じるのが、ポジションのスムーズな移動の問題である。

#### 例2



このような場合、親指の使い方が問題となる。この場合、親指は単に指を他の指の下に潜らせればよいというものではなく、もっと合理的に使用しなければならない。

右側から左側へ、左側から右側へポジションを移動する時に親指の使い方がとても大切な要素になる。つまり、右側から左側へ、左側から右側へポジションが移動する時に、親指はうまくポジションを送る役目をしなければならない。筆者は例えば、体育の跳び箱を例にしばしば説明をする。跳び箱の時、踏み切り板を足で踏み切り、その後跳び箱に手をつけて体を跳び箱の向こう側に持っていく。その時の手の使い方とピアノのポジション移動での親指の使い方と基本的に同じであるといえる。それから運動方向にも気を配らなければならない。右側に移動するときは、自然に右側に重心を移動させる。左側に移動する時は、自然に左側に常に移動していなければポジション移動は

スムーズにできない。

つまり、打鍵する音に常に柔軟に重心移動できなければならない。

### \* 投げるタッチ

下記のような音型ではある指を軸として自然に投げるタッチをする。

#### 例3 (50番練習曲より第4番と第20番)



例3のような音型では親指を軸として、力を抜いて投げるタッチが良い。

#### 例4 (50番練習曲より11番と20番)



例4のような音型では小指を軸として、投げるタッチが適している。

#### 例5 (50番練習曲より11番)



例5のような音型では軸が途中で交代する。最初は親指を軸として上向きに投げる。途中から軸が薬指、小指に移り、下向きに投げる。

このような軸を円の中心として投げるように弾くタッチは音楽的観点においてとても大切なテクニックである。なぜならこのテクニックを用いることにより、リズムの問題が一気に解決するからである。

西洋音楽のリズムには表拍と裏拍がある。基本的に表拍と裏拍では音の性格が異なる。このことを無視すると非常に重いリズムになり、西洋音楽のリズムではなくなってしまうのである。その例としてシンコペーションのリズムが挙げられる。シンコペーションは基本的に裏拍の音で繋いでいくので、音の性格が大切である。裏拍の音であるのに表拍の性格の音が出てしまっはそれは全くシンコペーションに聞こえなくなるのである。

例3, 4, 5に示した音型では奇数番目の音が表拍, 偶数番目の音が裏拍である。すなわち、軸になる音が裏拍である。このテクニックを用いると自然に表拍と裏拍との音の性格の違いを表現で

きるのである。

\* レガート

レガートとは一般的に音と音を滑らかに繋ぐことと定義されている。もちろんそのことに間違いはないのであるが、音楽的に滑らかに聞こえるためにはどうすればよいか。譜例を挙げて検証してみたい。

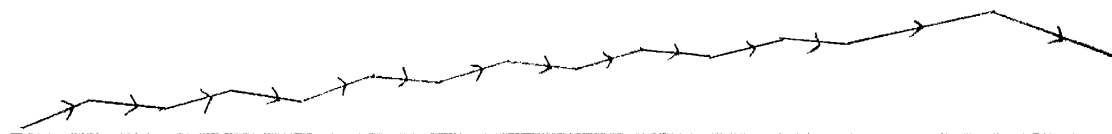
例6 (50番練習曲より第25番)

これは音階練習であるが、音階を弾く時の原則として大切なことは、上行形の際はクレッシェンド気味に、下行形の際にはデクレッシェンド気味に弾くことである。音が上に向かっていく時は、少しずつ音量を上げていく、音が下に向かっていく時は、少しずつ音量を下げていく。跳躍音程の際はそれに見合うだけの音量の変化が必要である。そしてその音型の頂上の音を見逃さないことが非常に大切である。頂上の音は往々にしてその音型のキーになることが多い。

それでは、ここで実際に例6の楽譜によって検証してみたい。

まず、1小節目をみると上行形と下行形の音階である。頂上音Esの音に向かって少しずつクレッシェンドし、Esの音を境に少しずつデクレッシェンドする。ただし、デクレッシェンドしすぎないようにして2小節目に繋ぐ。2小節目は1小節目より全体的に音量が大きい。そして3小節目は2小節目より音量を増す。以下同じようにして7小節目にこのフレーズの頂点を持ってくる。そして8小節目においてこのフレーズを完結させる。音量の変化は往々にして音の形と同じであることが多い。文章では分かりづらいので簡単な図であらわしてみよう。

図1 (例1の楽譜の1小節目から8小節目までの音量の変化をあらわしたもの)



この図を見ると上ったり下ったりしながらも8小節で大きなフレーズができあがっていることが分かる。

これを見ると、レガートというものはただ音をそろえればよいというのではなく、音の高さによって音量が微妙に変化することを認識しなければならない。後述するハーモニーによっても変化することを認識しなければならない。それぞれの音のニュアンスまで同じに揃った演奏は本当に機械的な演奏に陥ることになる。要するに、一音一音の粒は揃えるが、一音一音の微妙なニュアンスは微妙に変化しなければならない。前後の音とのニュアンスの関係、さらに大きなフレーズを客観的に捉えることが真のレガートであるといえる。

ここまで述べてきたテクニックはありとあらゆるテクニックの中のほんの一部にすぎないが、音楽的なテクニックのことを述べたつもりである。ただしっかりした音で機械的に速いテンポで弾くのではなく、音楽はあくまでも音楽であるべきであると強調したい。そして力任せに弾くのではなく、指先だけではなく体全体を合理的に使って本当の意味での無駄な力を排除した脱力演奏ができるように訓練すべきである。

### 3. ハーモニー感の養成

次にチェルニーの練習曲におけるハーモニー感について述べることにする。ハーモニー感は演奏する上で非常に重要なものであるが、チェルニーの練習曲にはそのエキスがあらゆる箇所に詰まっている。チェルニーの練習曲のハーモニーには例外的なものがなく、古典的なハーモニー感を勉強するには最適なものである以下に例を挙げる。

#### 例7 (50番練習曲より第4番)

上の練習曲を例としてハーモニーの移り変わりを検証してみよう。このままでは分かりにくいので、簡単な和音にかきなおしてみよう。

例 7-1

この楽譜を見ると、B-dur から g-moll, そして F-dur, f-moll, Des-dur を経て F-dur のドミナントに到達している。キーになる音をそれぞれ A, B, C, D, E の記号で表した。

A と B と D の臨時記号に注目したい。これらの音は転調のキーになる音、C は dur が突然 moll になった音。ここでは表情の変化が必要である。E は緊張を持続する音である。ここでは目一杯弓矢の弦を引っ張るように緊張を持続しなければならない。こうして12小節かけてようやくたどり着いた13小節目はとても晴れ晴れした明るい別世界の雰囲気を持っている。それぞれのハーモニーの要素を理解して弾かないとこの世界には到達できない。

チェルニーの曲のハーモニーには一定のパターンがあって、以下の3例に示す様に必ずといっていい程古典的な転調をする。

## 例 8 (50番練習曲より第3番)

この楽譜を見ると、D-dur から A-dur に転調しているのが分かる。A の小節で転調の気配が感じられ、B の音で完全に A-dur に転調している。この A の小節で転調の気配を感じて演奏することが大切である。

## 例 9 (50番練習曲より第9番)

この楽譜を見ると E-dur から H-dur に転調しているのが分かる。例 8 と同じく A の小節で転調の気配を感じることが大切である。そうでないと、B の小節で表情の変化は不可能である。それから、B から C に向かって緊張を高める感覚も大切である。C の和音は非常に緊張の高い和音である。この緊張が足りないと元の E-dur に帰って来た時に帰った感じが表現できないのである。



## 例10 (40番練習曲より第25番)

これは右手と左手のユニゾンでいわゆる単旋律であり、ハーモニーを受け持つ和音が書かれていない。しかし、楽譜に書かれた音をよく聞いてみると、Aの部分ではEs-durであったものが主音と属音を繰り返した後、Bの部分でEs-durのドッペルドミナント（B-durの属音）を経てB-durに転調していることが分かる。和音が書かれていなくても、このハーモニーの変化を感じ取って演奏することが大切である。

このように、チェルニーの練習曲にはハーモニーの感覚を養うためのエキスが多数詰まっている。こうした練習曲を多数の曲をこなすことにより、ハーモニーを体で覚えることが大切である。これらの練習曲をただ漫然と指を動かすだけの練習をするか、ハーモニーのことを常に考えて練習するかでは、音楽的に大きな差がでてくるであろう。

## 4. オーケストラ的演奏

音楽的な演奏をするためには、多種多様な音色を作り出すということが非常に大切な要素である。音色の単一な平面的な演奏ほど退屈なものはない。ピアノ演奏においてはこのような演奏に陥ることが非常に多い。ピアノでは、常にオーケストラ的なイメージを持って演奏することが非常に重要である。Czernyの練習曲の中にはそのような練習に適した曲が数多い。思い付くままに拾い上げてみよう。

## 例11 (50番練習曲より第27番)

この曲は非常にオーケストラ的と言える。下の段の和音はあたかも金管楽器のホルンやトロンボーンのを思わせ、上の段の四分音符のメロディは木管楽器のクラリネットのような響きを思わせる。さらに、六連符の動きは弦楽器のトレモロを思わせ、全体的に非常に多彩な音色を感じさせる。

例12 (50番練習曲より第15番)

**Allegro agitato ed energico** (♩ = 88)

*ff con bravura*

この曲も下の段は金管楽器の華麗な響きを、上の段はやはり弦楽器のトレモロを思い起こされる。さらに、この曲の中間部(例13)では上の段にまさしくバイオリン独特のトレモロと思われる部分に遭遇する。

例13

*p leggiermente*

例14 (50番練習曲より第36番)

**Allegro leggiero** (♩ = 58)

*pp*

この曲の下の段に出てくるメロディは、チェロの独奏を思い起こされ、上の段の速い動きはチェロの独奏を伴奏しつつ装飾する役目を持っている。

次の例15、例16などの曲もオーケストラ的な音色を考えて立体的な演奏をしなければ音楽にならない。この2曲はバス、内声、メロディを立体的に弾き分ける技術が必要である。

## 例15 (50番練習曲より第18番)

Allegro (♩=108)

## 例16 (50番練習曲より第45番)

Allegro animato (♩=160)

## 5. あとがき

ここまで、チェルニーの練習曲集も音楽的練習法について考察してきた。ただ機械的に指を動かすのではなく、音楽的に演奏するためにはどのようにすればよいか。この練習曲集は音楽的には到底すぐれたものであるとは言い難いが、ハーモニー感の養成という点から見ると、非常に教科書的で模範的なものであるということが言える。テクニックの養成という観点からも非常に系統立ててかかっているということが分かる。さらに、オーケストラ的な様々な音色を弾き分けるテクニックもこの練習曲から学び取ることができるということに改めて認識させられた。これを単に機械的な指練習に終わらせるか、音楽的な練習課題として用いるかによって、実際の演奏に大きな差が出てくるだろう。

本稿では述べなかったが、フレージングやリズムそしてペダリングの諸問題においてもこの練習曲が有効に活用できる。この件については今後の課題としたい。

## 参考文献及び使用楽譜

ニューグローヴ世界音楽大事典, 講談社 チェルニー 40番練習曲, 50番練習曲 全音楽譜出版社