

# 資料紹介 「フンメルのピアノ教則本」

—装飾法を中心として—

## 前川 陽 郁

大阪芸術大学図書館には、ヨハン・ネポムク・フンメル (Johann Nepomuk Hummel, 1778-1837, ハンガリー出身でオーストリアで活躍した) のピアノ教則本 (1828, Wien, Tobias Haslinger) が所蔵されている。

原

題は *Ausführliche theoretisch-practische Anweisung zum Piano-forte-Spiel* であるから、ピアノフォルテ演奏の詳細で理論的実践的な指導であり、副題として「初めの基本的なレッスンから完全な専門教育まで」と付されている。なお、この紹介において、譜例はすべて教則本の中のものであるため、一部に汚れがある。また、説明は、原文に拠りながらもだいたい書き直しており、用語もかなり日本語の慣用に引き寄せている。

フンメルの名は、現在の日本では、トランペット協奏曲 (1803) の作曲者として知られている他は、ピアノを学ぶ過程でロンドなどの幾つかの小品が親しまれている程度かもしれない。しかし、フンメルは、当時の著名なピアニストであり、高名なピアノ教師であった。また、ピアノ曲だけでなく、広範囲のジャンルにわたる作品を残している。歴史的な前後関係としては、W. A.モーツァルトの弟子であり、ショパンにつながっていく位置づけになる。ちなみに、練習曲で有名なチェルニー (1791-1857) はベートーヴェンの弟子である。

さて、この教則本は、皇帝への献呈の辞の後、第1部が13~111ページ、第2部が115~381ページ、第3部が

385~444ページを占める大部で、全体を見渡してみれば、序文でフンメル自身が書いているように、段階的漸進的に進められ、簡潔明瞭な説明と豊富な実例との繰り返しというかたちが貫かれている。序文の後には「親と教師への注意」があり、そこでは要するに基礎の重要さが強調されている。

## 第1部

実際の練習は、副題が示すとおり、全くの入門段階からで、ピアノの前での座り方や指の構えから始められるが、自然な態勢でピアノに向かい演奏することが重視されている。それに続くのが楽譜 (五線譜) の読み方、いわゆる楽典であり、楽譜と鍵盤との対応が織り込まれる。この第1部は、総じて、現在我々が知っていることと大きく異なったものではないため、目に留まった幾つかの点をあげるにとどめる。

(1)小節の最後の音符に臨時記号が付いていて、次の小節が同じ音から始まっている場合には、その音に他の臨時記号やナチュラルが付いていない限り、両者がタイで結ばれていなくても、前の音の臨時記号が通用する。

(2)一方の手の二音に対してもう一方の手が三連音を演奏する場合、初心者にとって難しければ、三連の三番目の音を、二つの音の方の二番目に合わせても構わない。



(譜例1)

(譜例 1)

(3)六連音は、二つの三連音ではなく、二つの音からなる三つの部分に分解される。

(4)半音が大小に区別されているが、ピアノ上での音の間隔そのものは同じで、純正律等が考えられているわけではない。大きな半音がいわゆる全音階的半音(短二度)、小さな半音が半音階的半音(増一度)であり、全音は大きな半音一つと小さな半音一つからできていることになる。

他には、ダブル・シャープは×という、＃とは全く異なった記号を使うのだから、bを重ねただけではないダブル・フラットの記号(ダブル・フラットとしては、 $\flat\flat$ 以外に  $\flat$  あるいは  $\flat\flat$  も用いられている)を誰かが発明してくれればよい(特に、bや  $\flat\flat$  が多い和音では眼が混乱しやすい)という提案があり、もっともに思われるところである。

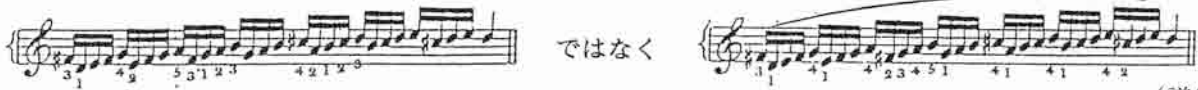
第1部の最後で、補足の章として、楽しみとなるような小品を時々交ぜることを勧めている。ただ、オペラ、バレエ、序曲、舞曲等による本来ピアノのためでないものは、手や指の訓練にもならず(特に、左手があまり関

わらない)、純粋なピアノ音楽の趣味にとって良くないから避けるべきだとされ、フンメル自身が望ましいと考える作品のリストがあがっている。

## 第2部

第2部は、その全体が運指に当てられている。目的は、ピアノの技巧の進歩を背景に、その時代の演奏法にふさわしい運指のシステムを確立することで、フンメル自身が書いているように、言葉よりも豊富な実例で説明しようとしているのであり、練習を通しての説明と言ってもよいかもしれない。指の使い方を分類整理したかたちで運指法が説明され、第1部と同様、段階的に練習が進められる。フンメル自身の区分に従って述べていく。

(1)親指を他の指の下をくぐらせたり、親指の上を他の指が越えるようにして指を交差させて演奏することは、どうしても必要な場合もあるが、頻繁に用いることは、とりわけ速いパッセージでは、良くない。できるだけ単純に指を運んで、確実さを高める。(譜例2)



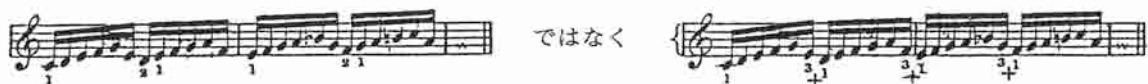
(譜例 2)

黒鍵が含まれる場合は指の運びが変わるが、原則として、単声の音形では親指を黒鍵には使わない。

(2)親指を他の指の下をくぐらせたり、親指の上を他の指が越えるようにして交差させる練習である。分散和音など、跳躍する音形で親指をくぐらせる運指を用いる場合には、親指をキーの上に長めの時間保つようにすると、運指のための基準点がはっきりする。

この項では、各種の調の全音階および半音階が、白鍵から始まる場合と黒鍵から始まる場合、および、一オクターヴの場合とそれよりも広い音域の場合とに分けて、片手での三度の重音の音階を含めて練習される。

(3)指を「抜かず」練習である。たとえば、隣合ったキーに対して隣合った指を使わずに弾くことで、上述の指のくぐりと交差を少なくすることができる。(譜例3)



(譜例 3)

(4)手のポジションが変わらない音形の範囲内では一つの音に特定の指が対応するが、その先の続き方によっては、同じ音でも指を換えて演奏する方が自然であり、また、それによって指のくぐりや交差を使い過ぎないよう

にすることができる。(譜例4)



(譜例 4)

(5)隣合った指を隣合ったキーよりも広い間隔に開く場合、やむを得ない場合(たとえば声部が複数の場合)以外には第四、五指間を三度よりも広く開かないようにする(譜例 5)。指を開いただけで届くよりもっと広い間隔に指を運ぶ場合には、腕が動き過ぎないように、そして、手が高く上がり過ぎないようにする。



(譜例 5)

(6)バッハ以前には、また、もっと時代が下っても、親指はほぼ全く、第五指はまれにしか黒鍵では使われなかったが、そのことによって、やさしいはずの作品の演奏がかえって難しくなるし、特にフンメルの時代の書法では、親指、第五指を黒鍵に用いることが不可欠であり、しかも、それにより、不必要な指のくぐりや交差が避けられる。ただし、濫用しないように注意されている。

どうして、短い指の上から長い指を交差させて演奏すること、たとえば、右手の第五指の上を通して第四指が第五指よりも高い音を打鍵する場合、および、長い指の下から短い指を交差させて演奏すること、たとえば、右手の第四指の下を通して第五指が第四指よりも低い音を打鍵する場合である。あくまでも補助手段であり、いずれも、長い方の指が黒鍵、短い方が白鍵に来る場合に用いられる。(譜例 6)

(7)親指と他の指とが交差するのではなく、第二～五指



(譜例 6)

(8)ある指で打鍵した後そのキーを押さえたままで別の指に換えることと(譜例 7 左)、同じキーを続けて打つ場合に同一の指を使わずに指を置き換える練習である(譜例 7 右)。

・多声の音楽では白鍵間でも用いられる。(譜例 9)

(譜例 7—左)

(譜例 7—右)



(譜例 9)

また、一つの指を二つ以上のキーに続けて用いることも練習される。これは次の六つの場合に用いられる。

・二つの異なったキーの音の間が休止で切られている場合。(譜例 10)

・同じ指を黒鍵からすぐ上かすぐ下にある白鍵にすべらせる。(譜例 8)



(譜例 10)



(譜例 8)

・スタッカートで音が切られている場合。  
・跳躍が休止をはさんでいなくても、手のポジションが変わる場合。(譜例 11)



(譜例11)

- ・ 白鍵上で和音が続く音階の場合。(譜例 12)



(譜例12)

(9)左右の手が互いに割り込むように交替すること、および、手を交差させて演奏すること。左右のどちらの手で弾くかは、音符の符尾が下向きか上向きかで示され、それだけでは手の交替が明確でない箇所では、右手か左手かを言葉（もしくは略語）で指示する。

(10)最後は、“gebundener Styl”の練習である。“gebundener Styl (Stil)”は、一般に「厳格様式」であるが、ここでは内容から考えて対位法的書法の音楽と同義のようである。ただし、対位法的な音楽をレガートに (gebunden) 流れるように演奏するという意味も含まれているかもしれない。主眼は、声部の進行に注意して、特に内声部で左右の手をうまく配分し、正確な音価で演奏することで、その際あらゆる運指法を駆使する必要があるため、この課題は運指法の総まとめ的な位置づけになる。

さて、以上の指の使い方の中で目に付くのは、親指と他の指とのくぐりや交差をできるだけ、とりわけ上記(7)のように親指以外の指どうしを交差させる運指を使っても、避けようとしていることである。ピアノを練習する場合に親指をめぐるこれらの運指が滑らかにできるようにすることは非常に重要な課題であるだけに、練習を通してごく普通の指の使い方の一部になっていれば、あまり抵抗なく使うことができるだろう。しかし、くぐりや交差をあまり使わない運指が可能であればより自然で滑らかな演奏ができることもまた確かだ、このことを改めて意識して運指を考えることは有意義であろう。

### 第 3 部

第 3 部の前半は装飾法で、この教則本の中で一番資料的価値がある部分であろう。作曲当時の習慣にのっとり

て演奏するにせよ、もっと現代の我々の感覚を重視するにせよ、装飾音の演奏法について当時どのように考えられていたかを知ることは、興味深くもあり、重要なことでもある。

フンメルは、まず、装飾音を、記号で示されるものとそれ以外のものに分ける。記号で示されるものは、ピアノに関しては次の四つがある。

- (1) 本来のトリル (tr) で、後打音付き。
- (2) 本来のものではないトリル、すなわち、単に音を震えさせるだけの記号(~~~~)で後打音のないもの。
- (3) シュネラー (♯)
- (4) ターン 上の音から始める場合は (♯), 下の音から始める場合は (♯)

記号で示されるのではない装飾音は、前打音と後打音、中間打音、二重前打音（あるいは複前打音）、シュライファーで、それ以外の以前から特別な記号で示されている装飾音も、この時代には小さな音符で指示されるようになっていと述べられている。

(1)トリルは、現在と同じく、記譜された音とその全音もしくは半音上の音（補助音）との間で音を速く交替させる奏法である。バロック時代にはあまり速い交替では演奏されなかったが、この点についてフンメルは、トリルをあまり速く演奏すべきではないというのは、クラヴィコードのようにタンジェントで発音する楽器やハーブシコードのようにプレクトラムで発音する楽器に当てはまることで、ピアノには、ゆっくりした、鈍い、ガタガタしたトリルは通用しないとしている。

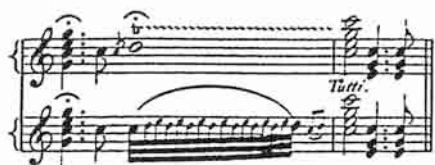
また、トリルを記譜上の音（主要音）から始めるか、補助音から始めるかが問題になるが、フンメルによれば、補助音から始めるのは声楽の規則をそのまま器楽に転用しているのであって、特にピアノの場合には、トリルを通して終止する場合に主要音に重みがかからなければならないこと、および、指の使い方の問題から、主要音から始めるべきであるとしている。指の使い方の問題に関してフンメルがあげている例は、トリルの前の音がトリルの補助音と同じであるものであり、前の音と同じ音でトリルを始めることは運指上不自然であるということである。このようにトリルは一般には主要音から始めて主

要音で終わるのであるが、その上もしくは下の音から始めるべきである場合は、小音符を添えて明示する。(譜例13)



(譜例13)

本来のトリルは必ず後打音を(書かれていなくても)伴い、それが無い場合は、本来のトリルではなく、ただ震えている音と呼ばれ、*tr*の記号を付けてはならない。後打音は、主要音と全音か半音下の音とからなり、トリルと同じ速さにするが、いわゆる主要フェルマータのところ、特に別の楽器が伴奏している場合には、ゆっくり



(譜例14)



(譜例15)

二重トリル(重音のトリル)にも以上の規則が当てはまるが、擬似二重トリルとして、主要音だけをトリルにしてその下の音を全くそのままにするか、あるいは、主



(譜例19)

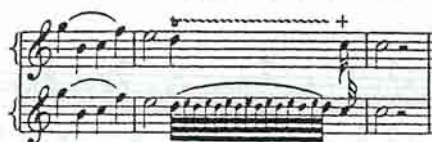
にし(譜例14)、時には延ばした音符を更に添えることで(譜例15)、主要音に落ちて終止することを伴奏者が一層はっきりわかるようにして、ピアノ奏者と同時に所定のテンポで、それもトゥッティで始めることができるようにする。

トリルが音を変えて連鎖する場合には、途切れることなく続け、最後のトリルにだけ後打音を付ける。ただし、音階的に上行する連鎖トリルの場合には、各音に後打音を付けることができる。(譜例16)



(譜例16)

擬似後打音があるが、あまり使われない。(譜例17)



(譜例17)

補助音に臨時記号を付ける必要があれば、それをトリルの上に表示し、後打音に臨時記号を付ける必要がある場合は、後打音を小さな音符で略さず書いて、臨時記号を添える。(譜例18)



(譜例18)

要音のたびごとに打鍵して演奏することができる。(譜例19)

(2)本来のものでないトリル（震わされた音）は、トリルと同じように演奏されるが、音の続き方によっては、あるいは短い音符のトリルである場合に、後打音を入れることができないことから、本来のものではないトリルと呼ばれる。主要音から始める。（譜例 20）



(譜例20)

このような震わされた音の次に上行の音形が続く場合は、下方の補助音（一つの擬似後打音）でつなぎ、次が

下行の場合は、続く音を正確に所定の速度で入れ、やや強調するようにする。（譜例 21）



(譜例21)

(3)シュネラー（記号は今のモルデントのものが使われている）は、上記の震える音が短くなったものと捉えられ、主要音から始まる。（譜例 22）

(4)ターン（フンメルによると、これを多くの人が「モルデント」と呼んでいる）には、主要音から始まるもの、上の補助音から始まるもの、下の付加音から始まるものの三種類がある（主要音の下の音符を「付加音」と呼んで「補助音」とは使い分けられている）。（譜例 23）



(譜例22)



(譜例23)

ターン記号の上にある臨時記号は補助音に関係し、記号の下にある場合は付加音に関係し、補助音にも付加音にも臨時記号を付ける場合には二つを記号の上に並べる。二つの音符の間に、もしくは付点の上にある

場合は、上から始まって下へ進むものだけを使う。前者では第二の音符が入る直前にターンし、後者では、付点に当たるところでターンが終わるように演奏する。（譜例 24）



(譜例24)

(5)前打音は、主要音の音価の一部を使った一種の掛留で、長いものと短いものがある。長い前打音は、主要音符の音価を二分割できる場合にはその音価の半分を取

るため、前打音の音価に一致した小音符で示す方が合理的である。長前打音の場合は、主要音よりも前打音にアクセントが置かれる。(譜例 25)



(譜例25)

二分割ではなく三分割される付点音符への長前打音は、三分割の二つ、すなわち、主要音の付点を含めない音価ぶんだけ延ばし、主要音は付点に当たるところで演奏される(譜例 26)。主要音に複付点がある場合は、前打音は同じように主要音の付点を含めない音価ぶんだけ延ばし、主要音は、一つめの付点に当たるところで入るため、二つの付点に相当する音価を保持することになる(譜

例 27)。

短い前打音は、主要音が長くても短くても、付点があってもなくても、主要音からほとんど音価を取ることなく、指ではじくように演奏される。長い前打音とは違って、アクセントは前打音ではなく主要音に置かれるため、アクセントを付ける前打音と呼ばれる。長前打音と区別するために、常に、斜めに線を引いた八分音符で表わす。

(譜例 28)



(譜例26)



(譜例28)



(譜例27)

(6)中間打音は、その前の音符とまとまる。小さなスラーでその音符と結ぶことで、演奏する場合に、次の拍の部分ではなく、前の拍の部分の時間内に来ることを指示する。(譜例 29)



ではなく



(譜例29)

(7)二重前打音(複前打音)、シュライファー、その他の装飾音については、書き方からわかるため詳しく説明する必要はないとされ、例だけが示されている。

第3部の後半は七つの章からなっており、その要点だけを示す。

(1)正しい演奏と美しい演奏とを区別しなければならず、曲の部分部分が全体から見てふさわしく、また、趣味の良い演奏が美しい演奏であるが、特にそれは装飾音に関わる。美しく趣味の良い演奏のためには、優れた演奏を聴くことが大切であるが、特に歌が重要である。ま

た、極端なテンポ・ルバートのような誇張は避けなければならない。

(2)美しい演奏のためには、音の陰影に対する鋭い感覚と、それを実現するための打鍵の技術が必要であり、また、楽曲の性格に応じた表現をしなければならない。フンメルはこの点をアレグロとアダージョとの対比で説明している。

(3)ペダル(ダンパー・ペダル)は濫用してはならず、曲を完全に演奏することができるようになるまではペダルを使うべきでない。

(4)イギリスのメカニズムのピアノはドイツのものに比べて打鍵のタッチが重いという違いがあることから、演奏上の注意が与えられている。

(5)メトロノームは作曲家が正確にテンポを示すために、つまり、演奏者の側からすれば、作曲家が考えたテンポを経験するために、また、初心者が拍子についての正しい感覚を得るために有用であるが、演奏の際にそれに完全に支配されるべきものではない。なお、メトロノームは、1812年にオランダのヴィンケルが発明したものを1816年にメルツェルが改良しており、この頃にはまだ高価なものだったことが、フンメルの記述からわかる。

(6)調律について。現在では、ピアノを演奏する者が自分で調律することはまずないと考えてよいだろうが、専門の調律師に調律してもらい機会に恵まれない場合のための手引きである。イ音から始めて高い音の方に五度圏に沿って(および、オクターヴを合わせながら)調律するが、純正の五度よりは幾分低く調律しなければ十二番目の五度で最初のイ音と一致しなくなることに注意が主要な点で、等分平均率以外の音律が考えられているわけではない。

(7)即興演奏は指導できるものではないが、あらゆる調での和声に熟練することを基礎とし、優れた様々な作品

を演奏することを通して、旋律を考え出し、それを続けて楽曲にまとめて行くことを身に着ける。

この部分には、特に(1)(2)(7)には耳を傾けるべきもっと多くの助言があるが、それ以上に、音楽の実例に即して具体的な注意が与えられているところでは、フンメル自身のレッスンがうかがわれるようである。豊富な実例、練習課題を取り入れていることは、全体を通しての特徴で、この著作は、C. P. E. バッハの『クラヴィーアの正しい演奏法についての試論』と類似した面を持ちながらも、教則本として、その点で大きく異なっている。また、練習には初歩の段階から必ず対位法的な課題が含まれている点にも注目してよいだろう。

多様な教則本が出版されている今日にあって、このフンメルの教則本にその仲間入りをさせることはあまり考えられない。仮に今この教則本をピアノの練習のために活用するとすれば、何か問題があった時の参考書のように手引きとして用いると、練習のための材料の豊富さが有効に働くだらう。ここでは、資料紹介という観点から装飾法を中心にしたが、ピアノの練習としては第2部の運指法が中心になることは言うまでもない。特にその運指法の部分では、執拗と思われるほどの念入りさで練習が繰り返される。それには、ハノン(アノン)のピアノ練習曲集を思い起こさせるような機械的なものもあるが、「音楽的」に書かれていたり、実際の作品の一部という性格を持ったものも多い。それは、魅力的な点である一方で、それぞれが短いこともあって、欲求不満になる面もあるが、一つ一つの課題を集中的に克服していこうという真摯さに裏づけられており、締めくくりにやや強調して書かれた「時間と忍耐と勤勉が目標に導いてくれます。」という言葉が、この教則本全体の性格をよく表わしている。