

「楽譜」から音楽の内容を復号する「イメージ奏法」の展開 —音楽を理解し表現意欲を高める指導法の実践—

武本 京子

音楽教育講座

Development of “Image Method” to Decode Musical Contents from “Score” : Practice of a Teaching Method for Understanding Music and Promoting Expression

Kyoko TAKEMOTO

Department of Music Education, Aichi University of Education, Kariya 448-8542, Japan

I はじめに

本稿は、筆者が考案し、体系化した「イメージ奏法」に関して、教育の現場における運用と、近年の新たな展開についてまとめたものである¹。「イメージ奏法」とは、抽象的な芸術である音楽を言葉、色彩、映像などで具体化することで、楽譜に書かれた内容を理解し、音楽に内包される感情を認識し表現できるようにする「独創的なピアノ奏法&教育法」²である。「イメージ奏法」の目的は、音楽作品に対する心理的アプローチを通じて、演奏者の潜在意識に眠る感情を引き出し、顕在意識に変化させ、明確な意志のある演奏を完成させることにある。

音楽とは、作曲家が音楽的なアイデアを楽譜に記載することで符号化し、演奏者がその符号を音響的な信号に復元し、聴取者がその音響信号を概念レベルで再度復元するという、一つの情報伝達システムとみなすことができる³。演奏で伝達される内容には、音楽作品に対する演奏者自身の解釈および表現が含まれる。それらは一般に、作品に対する演奏家の個人的な意図によるものとされる⁴。世の中のほとんどの演奏には、「この曲は、聴取者に対してどのように表現されるべきか」という演奏者の意図が加えられるからである。すなわち、演奏者による解釈および表現を通じて、音楽作品に対する何らかの意味が与えられている⁵。

筆者はこれまでに、演奏者の立場から音楽を解釈し、作曲者の意図と演奏者の潜在意識を融合させて具体化させる「イメージ奏法」を実践してきた。つまり、抽象的な音楽を、言葉や色彩で具体化させた「イメージ楽譜」に表し、作品に内包される感情を認識しながら演奏する手法である。筆者は愛知教育大学の教育現場

においてもこれを応用し、学生の演奏技術や表現力の向上に努めてきた。同時に、勤務大学で教職を志す学生にとっては、音楽表現の多様性を学び、他者との共感性を養うことも同時に求められる。このような背景から、学生が主体性を持って作品に取り組むだけでなく、その解釈を受講生全員で共有し、互いの違いを認めながら上達できる仕組みを確立する必要があった。しかしながら、学生が自身の演奏のために考案した「イメージ楽譜」をそのまま提示することは、固有のイメージを押し付けることになり、個々の表現を尊重することにならない。したがって、演奏者以外の受講生もイメージを膨らませることができるよう一般化した映像を制作し、それを共有することにより、音楽の中に隠された内容を理解し、表現意欲の向上を図る取り組みを行なっている。

本稿ではまず、これまでに筆者が演奏・教育現場で実践してきた「イメージ奏法」の概要をまとめ、その教育面での効果を述べる。その上で、近年新たに導入した映像と ICT の活用に関して、導入の経緯と方法、および従来の「イメージ奏法」からの発展について論じる。それにより、ピアノ学習者が楽譜から感情の変化を読み取り、それを演奏に反映させる技術を習得し、さらにそれを他者と共有するための教育法を確立することが目的である。

II 従来の「イメージ奏法」による演奏 および教育面での効果

1. 「イメージ楽譜」作成による音楽のビジュアライゼーション

従来の「イメージ奏法」においては、音楽作品の背景や成立の経緯を理解し、調性、速度、メロディー、ハーモニー、音楽記号などを分析した上で、楽譜の奥にある作曲者の主張、思想、情動などを読み解き、それを効果的に表現する。これを行うために、演奏者は「イメージ楽譜」と呼ばれる演奏設計図を作成し、そこに「イメージ語」や「表現曲線」「色彩」を書き込むことで、演奏により何を表現したいかを視覚的に把握する。

このような音楽の「視覚化」——ビジュアライゼーションの目的は、演奏者が音楽のさまざまな要素が生み出すエネルギーの方向や質を認識し、作品の解釈にふさわしい演奏法を導くことである。教育面においては、学生が音楽からイメージしたことを事前に視覚化する事により、楽曲への興味と表現する意欲の増加を促し、楽曲の成り立ちや特性を見つけ、その作品で何を表現し、伝えたいのかを明確にする効果がある。つまり、自分自身の音楽を通じて実現したい目標を頭の中でイメージすることにより、目的意識を持ち、それを効果的に表現できる演奏法の習得に取り組むことができるのである。

本項では、このような音楽のビジュアライゼーションに関して、①イメージ語の選定、②イメージグラフと物語の作成、③表現曲線の作成、④色彩の選定の各プロセスを、これまでの筆者の著作や、実際の大学授業における活用例を引用しながらまとめる。

(1) 「イメージ語」の選定

筆者は、1995年に出版した『生徒と先生のための「イメージ奏法」』において、人間の感情を図1のように分類し、「イメージ語」の表の原型を作った⁶。本図の作成にあたっては、音楽作品から連想されるイメージを端的に表す言葉約300語を広辞苑より抽出し、それらの中から93語を「イメージ語」としてリストアップした。また、感情を外的／内的、ポジティブ（陽）／ネガティブ（陰）の基準により分類し、A（外的でポジティブの意味を持つ言葉）、B（内的でポジティブの意味を持つ言葉）、C（内的でネガティブの意味を持つ言葉）、D（外的でネガティブの意味を持つ言葉）の4つの平面に区分けした。さらに、図の中心を「現実」ととらえ、図の上部を「天国」、下部を「地獄」と見なした。

このような方針のもと、街頭の約200名の一般の男女にアンケートを行ない、それぞれの「イメージ語」がA～Dのどの位置にあたるかを調査した。たとえば、「歓喜」「情熱」「躍動」などの外的でポジティブの意味を持つ言葉はA、「優しさ」「静けさ」「なめらか」「軽やか」「安らぎ」などの内的でポジティブの意味を持つ言葉はB、「悲しみ」「空虚」「不安」などの内的でネガティブの意味を持つ言葉はC、「怒り」「焦

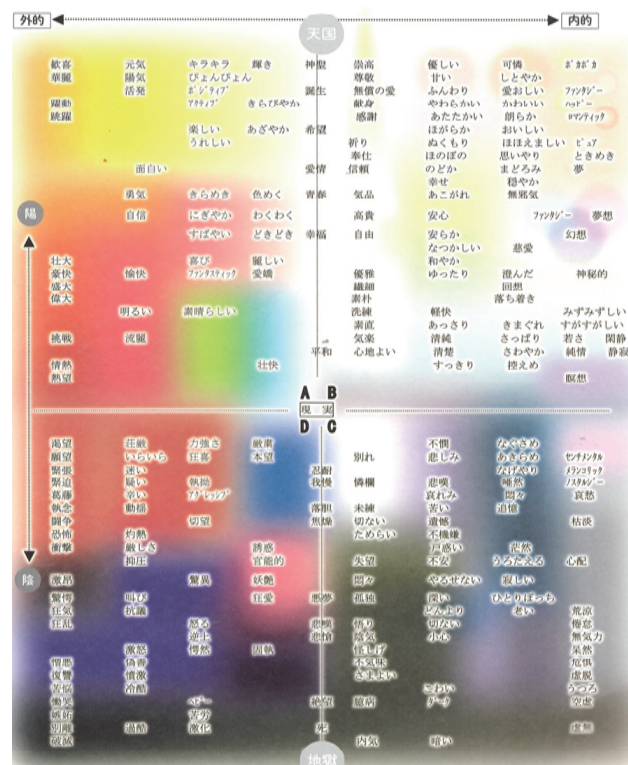


図1 『武本京子の「イメージ奏法」解説書』p.29 より

A (外的でポジティブの意味を持つ言葉) B (内的でポジティブの意味を持つ言葉)

C (内的でネガティブの意味を持つ言葉) D (外的でネガティブの意味を持つ言葉)

燥」「苦悩」などの外的でネガティブの意味を持つ言葉はDに分けられる。その中でも、例えば「輝き」や「元気」はともにAに分類されるが、アンケートの結果、「元気」をより「外的」だと捉える人が一定数見られたため、外側に近い位置に置いている。筆者はさらに、2013年に出版された『武本京子の「イメージ奏法」解説書』（武本2013a）にて、現代一般的に使われている語句を付けたし、全248語による「イメージ語」の表を作った⁷。演奏者はこれらの表をモデルとしながら、自らが考える「イメージ語」の分布図を作成していく。

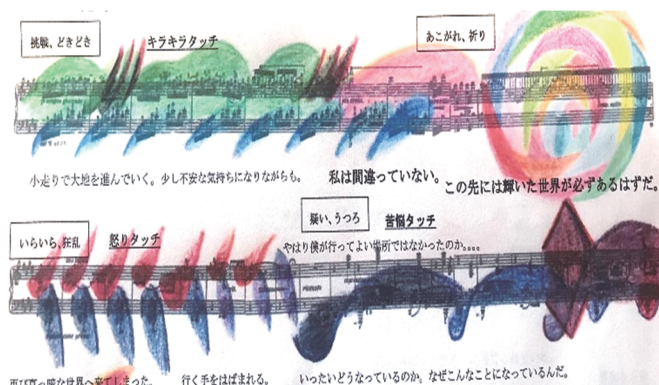


図2 リスト：ハンガリー狂詩曲第2番51～81小節 学生の「イメージ楽譜」⁸

図2は、リストの《ハンガリー狂詩曲》第2番に取り組んだ学生の「イメージ楽譜」で、図中の四角で

囲まれた語が「イメージ語」である。この曲は技術の難しさと知られ、学生は弾くことに一生懸命なあまり音楽の内容を把握する余裕がなかったが、「イメージ語」を当てはめることにより、音楽作品に内在している感覚や感情を認識することができ、心の奥底に眠る無意識の感情に気付くことができた。そして、音楽を言語化するというプロセスの中で、自分自身の心と向き合い、意識を顕在化することにより、音楽の演奏目的を明確にし、最終的には感情とテクニックの連携を習得し、演奏技術の向上がみられた。

演奏者は楽曲に取り組むにあたり、その作品から連想される「イメージ語」を楽譜に記していく。「イメージ奏法」では、音楽作品の構造や形式には作曲者の意図が表れていると考えるため、演奏者はフレーズごとに「イメージ語」を記入する。そうすることで、曲の進行に合わせて感情がどのように変化していくかを把握し、それぞれの音やハーモニーの意味を自覚することができるのである。

（２）イメージグラフと物語の作成

次に、演奏者は「イメージ語」の推移をグラフ化して、それに基づいて物語を作り、その構成に沿った表現を行う。図2においては、譜表の下部に記された言葉が物語部分である。このような段階を経る必要があるのは、音楽作品には詳細な情景や場面設定など、演奏者の解釈に委ねられた部分が存在するからである。この解釈の部分においてこそ、演奏者は魂の昇華や自然との同化を体験し、人生や記憶と向き合い、音楽の存在意義を体現すると言ってよい。そして聴く人は、作曲者の意図と演奏者のイメージが組み合わさることにより作られた音楽空間を共有することになる。

物語の制作においては、初心者と上級者でその手法を区別している。すなわち、「イメージ奏法」の初心者には、自分の心に感じたままの流れで物語を作成させているが、上級者になるにつれて、作曲者の特性や音楽的特徴、主義主張を踏まえた制作を行なっている。物語作成においてはまず、選択した「イメージ語」が図1のどの位置に当たるかに基づき、その推移を小節ごとに示しながらグラフ化する⁹。このような「イメージグラフ」は、曲の構成を自覚して、演奏における力配分や、最も主張しなければならないところ、そのためにどのように曲を捉え、どのようなテクニックを使用するか、の演奏計画を作るために必要である。

図3、4は、リストの《ダンテを読んで—ソナタ風幻想曲》を演奏した学生が制作した「イメージ語表」と「イメージグラフ」である。ダンテの『新曲』は、主人公が生きながらにして地獄と煉獄と天国を旅する様子を表しており、リストが、音楽や芸術を宗教（神）に帰依するものと考えていたことと結びつく。この曲の指導においては、人間の潜在的な意識を音楽に託し、

根源を神や光で具現していることに着目した。演奏者はまず、この曲から思い浮べられる「イメージ語」をピックアップし、それらをA～Dの各領域に分布させた(図3)。その際、各領域を異なる色で彩色した。次に、「イメージ語」が曲の進行とともにどのように変化するかを判断し、グラフにまとめた(図4)。グラフにおいては、Y軸をA～Dの領域、X軸を小節数とし、Y軸の最上部にA(=天国)、最下部にD(=地獄)、その中間にBとC(=煉獄)を配置することで、4つの色がグラデーションになるように作成した。このようにして作られたグラフはあたかも、『神曲』の中で主人公が地獄、煉獄を経て天国に至る道筋を表すかのようなのである。演奏者はこのグラフを見ることで、曲中の物語を迫体験することが可能となるのである。

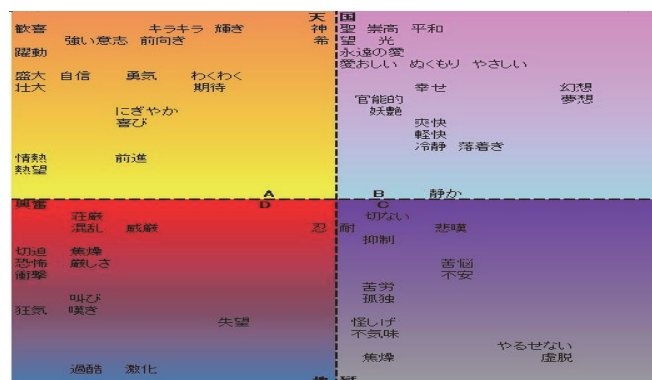


図3 リスト：ダンテを読んで—ソナタ風幻想曲 院生の「イメージ語表」⁸

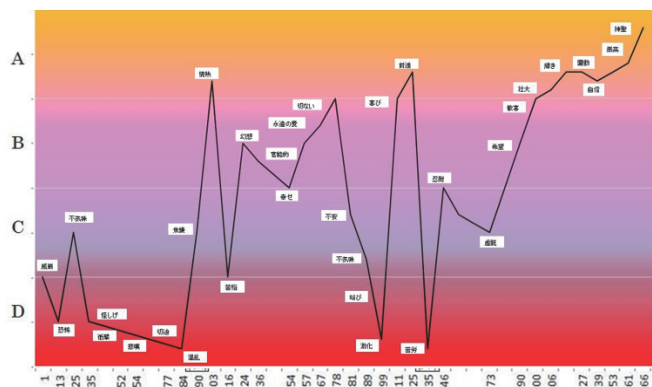


図4 リスト：ダンテを読んで—ソナタ風幻想曲 院生の「イメージグラフ」⁸

小節数	記号	イメージ語【－】	記号	イメージ語【＋】
1～4	D	衝撃	A	壮大
5～6	C	怪しげ	B	洗練
7	D	緊迫	A	躍動
8～11	D	衝撃	A	壮大
12～14	D	厳しさ	A	偉大

図5 プロコフィエフ：ピアノソナタ第6番 冒頭 院生のイメージの推移⁸

また、図5はプロコフィエフのピアノソナタ第6番「戦争ソナタ」の第1楽章冒頭の「イメージ語」の推移を表したものである。この作品に取り組んだ学生は、重厚で連続する不協和音や、機械的な連打、抒情

的で不安定な旋律が戦争を想起させると同時に、作品の背景にプロコフィエフの知人、友人の戦死や秘密警察による抹殺といったエピソードがあることから、表面的な音楽表現の裏に、冷笑的で諧謔的な面を見出し、音楽全体を通して二面性があると考えた。実際、この作品が書かれた当時のソ連では、芸術がプロパガンダとして利用される一方、国家の思想にはむかう芸術家は抹消され、殺されずとも秘密警察の目に止まれば、芸術家としての命は絶たれる運命にあった。このような時代背景から、戦争の激しさと内面的な抑圧という相反する感情を意識して演奏することにより、作品の世界観を体現しやすいと言える。

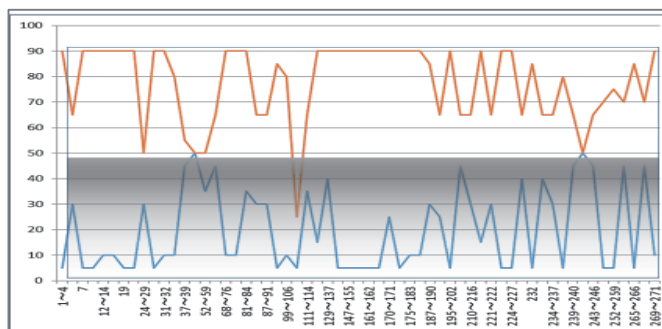


図6 プロコフィエフ：ピアノソナタ第6番第1楽章 院生の「イメージグラフ」⁹

したがって、図5、6のように、各小節に「ポジティブのイメージ語」と「ネガティブのイメージ語」の二通りをあてはめ、「イメージグラフ」についても、表に現れている感情と隠されているものの二通りを考え、グラフの数値が離れているほど、音楽の表面的な部分と内面的な感情が乖離すると考えた。その結果、高度な演奏技巧の裏に叙事的な戦争の様子と、叙情的な個人の悲しみや苦しみを表現することに成功した。

このように、一口に「イメージ語」と言っても多様であり、演奏者が作曲家の人生や音楽の特徴を研究しながらそれを選定する過程で、音楽に内包された作曲家の想いに気付くことができる。また、「イメージ語」が音楽の進行と共にどのように変化するかを検討することで、演奏における感情の込め方やエネルギー配分を決定することに役立っている。感情の推移を把握することは、一音一音への感情移入だけではなく、音楽の構成力にも大きく寄与しているのである。

(3) 「表現曲線」の作成

「イメージ奏法」においては、音楽が与えるエネルギーの方向や質量を明示する曲線を楽譜に記載し、音が創り出す空間を明確に把握するためのビジュアライゼーションを行なっている。筆者はこのエネルギーの音圧レベルの変化と方向を表す線を「表現曲線」と名付けた。具体的には、演奏者が鍵盤に乗せる重さのことである。より演奏者の視点になってみれば、音圧と

は音楽によって奏でたい感情や思いの量ととってもいい。すなわち、演奏者の思いの強さである。演奏表現と音圧レベルの関連については、曲全体におけるパターンの変化は研究されているが¹⁰、「イメージ奏法」では、一音一音の意味に着目しながら音圧レベルの変化を視覚化している点に独自性がある。

「表現曲線」は音の強弱やテンポ、リズムなど、あるいは演奏者がどのような感情を込めているかを楽譜上に曲線で表し、それに合わせた表現技法を導くものである。さらにこの曲線は、楽譜上のフレーズをどのように弾き、どのように重さかけるのかを表し、強弱の変化はもちろんのこと、時間的なベクトルや喜怒哀楽のベクトルまでも意味している¹¹。したがって、指導者は、楽曲において作曲家が何を伝えたいかを考慮し、どこまでのフレーズを一息で弾くべきかを見据えて指導することが大切である。学生はどうしても一音一音をどう弾くかに集中する傾向にあるので、曲全体を俯瞰しエネルギーの配分を見渡す必要がある。

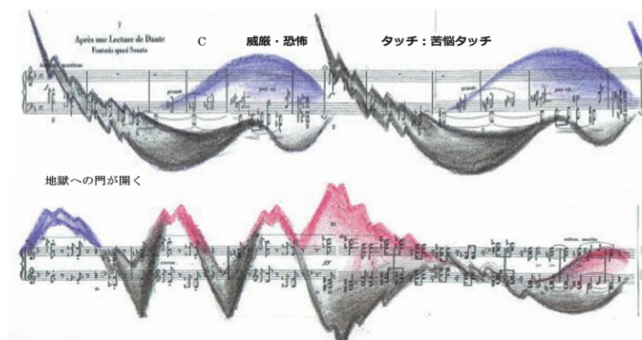


図7 リスト：ダンテを読んでーソナタ風幻想曲 院生の「イメージ楽譜」⁹

図7は、《ダンテを読んで》を演奏した学生の冒頭の第1小節から第24小節にかけて、地獄の門を開く部分の「表現曲線」である。この部分の「表現曲線」は、「悪魔の音程」と言われる増4度の下行に対してどのように腕の重みをかけ、どこまでを一息で弾くか、連続する力のベクトルを示している。より具体的には、音楽のエネルギーの向かう方向や質量や「イメージ語」で表される感情を表現するために、テンポの設定、音の立ち上がりの速度、音のうごきの向き、音圧の強さ、タイミングやアーティキュレーションの変動、アゴーギク、テンポの緩急、音色の変化などが「表現曲線」によって表される。すなわち、「表現曲線」こそ、演奏法を決定する際の最も重要な要素だと言える。これらの要素を表す「表現曲線」は、音楽が創り出すエネルギーを視覚化した、魂の動く方向と質量だといっているだろう。「表現曲線」を描くことは、演奏者が自身の経験や記憶に含まれる無意識的な感覚を意識の中に呼び起こして具体化し、それを音楽と共に自覚し、変容する手助けとなる。

(4) 色彩の選定

続いて、演奏者は楽譜に記載された音楽を自身の解釈に基づいて表現する準備として、個々の音に彩色を行う。五感の中でも視覚が優位である人間にとって、色彩は特定の感情を誘導する働きをもつ。実際、フロイトやユングが唱えた深層心理学では、色彩が無意識的な感情に影響を与えているとされている¹²。したがって、色が心に与える影響を考えながら「表現曲線」の立体的空間をより把握できるための色を楽譜に彩色することは、演奏者や視聴者の心理を誘導するのに役立つと考えられる。色の選び方については、演奏者の解釈と、それに適した奏法を誘導できるものを選ぶ。そうすることで、物語と色彩の両面から視聴者の気分や感情を方向付けることができる。

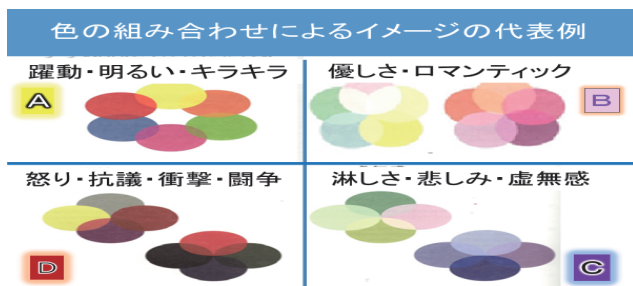


図8 『武本京子の「イメージ奏法」解説書』より

色彩心理学では、それぞれの色の持つエネルギーや誘導する感情が定められている。「イメージ奏法」では、図8のように代表的な色の組み合わせを挙げているが、各自の思い出や記憶により色のもつ意味が変化するので、演奏者が自分自身で色と演奏法を結び付けた表を作っている。そうすることで、個々の色彩感覚に対応した「イメージ楽譜」を作成している。

2. 「イメージ楽譜」に基づく奏法の決定

(1) 「イメージ楽譜」とタッチの関係

これまでのビジュアライゼーションのプロセスにより、演奏者は固有の「演奏設計図」とも言うべき「イメージ楽譜」を作成し、それに基づいた演奏表現を行う。その間、作曲家や作品への理解を通して明確になった感情を再現すべく、具体的なタッチ（奏法）の選定が重要となる。

これらのタッチは、演奏者が作品において表現したいこと、すなわち「演奏設計図」である「イメージ楽譜」の内容に基づいて決定され、①テンポ、②速度の緩急、③音圧レベルの強弱、④音圧レベルの変動、⑤エネルギーの質量、⑥エネルギーの方向、⑧音色の変化、⑨アーティキュレーションの変化、⑩気迫の込め方、⑪呼吸の取り方、⑫フレーズの取り方などによって細分化される。また、作り出されたタッチは、演奏者が認識しやすいように「イメージ語」と連動させたネーミングを行う。

これらのタッチは、「イメージ語」と同様にA～Dの4つの領域に分類することができる(図1参照)。その数は、武本2013aで示される14の基本的なものの他に、作曲家や作品の特徴から個別に導き出されるものも含めると無限大である。指導の過程においては、武本2013aで示される14の基本的なタッチを参考にしながら、学生の「イメージ楽譜」に基づいて楽曲固有のタッチを導き出し、ネーミングを行う。また、タッチを作り上げると同時に「イメージ楽譜」を更新する場合もあり、タッチと「イメージ楽譜」は相互補完的な関係にあると言える。

以下に、A～Dの特徴をよく表すタッチと楽曲固有のタッチの典型例、およびそれらの演奏法を挙げる。

①基本タッチ

A) 外的でポジティブの意味を持つ言葉

例1 キラキラタッチ…光輝く、歓喜、嬉しい

「キラキラ」という「イメージ語」によって導き出される奏法は「キラキラタッチ」と呼ぶことができる。

図9のドビュッシーの《喜びの島》にでてくるこのタッチは、演奏者自身がキラキラと光って宙に浮かび、体が引き締まるようなイメージで作られる。具体的な奏法としては、指が立った状態で握力を使い、腕のバネや脱力を伴って回転させる。光が輝く音色とワクワクした心情を表現している。このような箇所では明確に色分けを行うことで、切り替えを準備しながら演奏しなければいけないことを、視覚から脳にすばやく指示するのである。

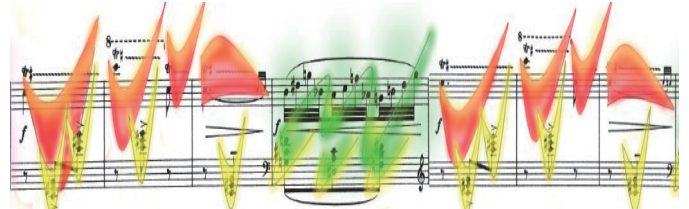


図9 ドビュッシー：喜びの島 52～58小節 学生の「イメージ楽譜」⁸

例2 躍動タッチ…躍動感、ワクワク

図10の「躍動タッチ」は、手と腕のバネを使い、ボールのように弾力のある手の屈伸を使う。指は立てて、握力をしっかり使って弾む。表現曲線は、打鍵の深さと跳ねる方向や質量をあらわし、打鍵のスピードの鋭さを表している。



図10 リスト：ハンガリー狂詩曲第6番 10～17小節 院生の「イメージ楽譜」⁸

B) 内的でポジティブの意味を持つ言葉

例3 静けさタッチ…静寂、静けさ

「静けさタッチ」は、柔らかな風と安定を表現して身体の揺れをなくし、腕を一定の高さにキープしながら演奏するが、同時に心の平静を保つよう精神のコントロールを伴う必要がある。また呼吸法も長く持続するフレーズの長さを感じ取る。つまり、タッチは身体と精神のコンビネーションにより作られると言える。

例4 やわらかタッチ…癒し、優しい愛に包まれる

図11の「やわらかタッチ」では、大きな流れと愛に包まれた感じを表現するために、指は少し寝かせてゆっくり打鍵し、音の響きの行方を柔らかにコントロールし、大きなフレーズで流れを作る。

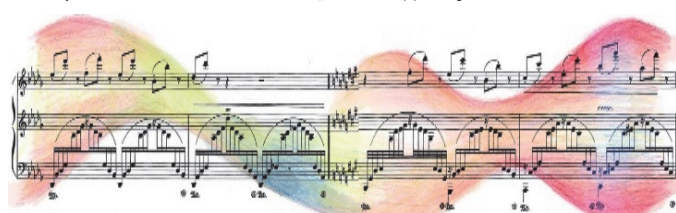


図11 リスト：ため息 17～20小節 学生の「イメージ楽譜」⁸

C) 内的でネガティブの意味を持つ言葉

例5 暗闇タッチ…暗闇、恐い、不安

図12の「暗闇タッチ」は、自分の心と対話するように演奏する指のポジションは動かさず、できるだけ鍵盤の近くから打鍵する。耳を澄ませ、「間」を感じて演奏する。



図12 ブラームス：ピアノソナタ第3番 79～82小節 院生の「イメージ楽譜」

例6 むなしさタッチ…空虚、むなしさ

「むなしさタッチ」は、失意と落胆を表現するために指は寝せてゆっくり打鍵し、音の響きが暗くなるように「間」を工夫する。また、握力を調整することにより、むなしさを込める。

D) 外的でネガティブの意味を持つ言葉

例7 苦悩タッチ…狂乱、苦しみ

「苦悩タッチ」は、心の苦しみと葛藤を表現するために、ゆっくり深く重く打鍵し、打鍵後もさらに深く落ち込ませるようにする。腕の脱力と圧力をかけ、響かせる。テンポの取り方とアゴーギク（伸び縮み）で変化を与える。

例8 怒りタッチ…強い怒り、抗議

図13の「怒りタッチ」は、心の奥底から湧き上がる怒りと不安が湧き上がる感じを表現するために、しっかりと左足を踏ん張りながら、全身のバネと体重を使い、エネルギーを表出する。

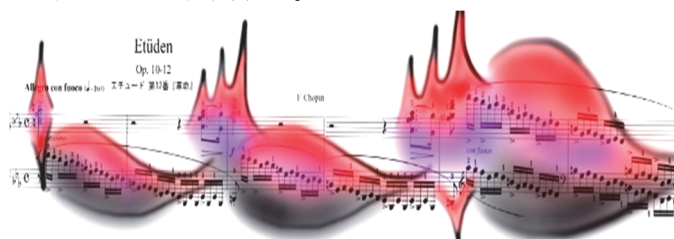


図13 ショパン：革命 1～6小節 院生の「イメージ楽譜」⁸

② 楽曲固有のタッチ

これらのほかに、個別の楽曲に含まれる「イメージ語」と、そこから導き出される心身の状態から、タッチが名付けられる場合もある。たとえば、愛を奏でる場面での「抱擁タッチ」、「妖艶タッチ」、「官能タッチ」や神をあがめる「薄明光線タッチ」、悪を表現する「猜疑心タッチ」、「邪悪タッチ」、「自暴自棄タッチ」などであり、感情や情動をあらわすネーミングを行うことで、イメージを的確に表現する工夫をしている。

例9 猜疑心タッチ…疑い、不安

図14はショパンの《バラード第3番》に含まれる「猜疑心タッチ」である。これは、愛の駆け引きを微妙な色で表し、表面に表れている感情とそこに内在する複雑な心情を表現する奏法である。



図14 ショパン：バラード第3番 43～47小節 院生の「イメージ楽譜」⁸

例10 邪悪タッチ…影、陰、絶望

図15のスクリャービンの《黒ミサ》における「邪悪タッチ」は、スクリャービンの悪夢や苦悩などといった心の状態を表す。同時に、神秘的・内的志向と世界の破滅や絶望を指揮し法悦の境地に達する神秘思想を合致した音楽を奏でる際に重要となる。

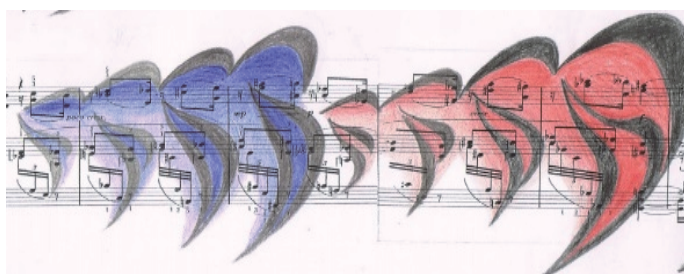


図15 スクリャービン：黒ミサ 105～109小節 院生の「イメージ楽譜」⁸

例11 自暴自棄タッチ…投げやり、焦り

図16のカプースチンの《トッカティーナ》では、ジャズとクラシック音楽の融合の中に、そのリズムとあふれ出る情動の爆発から、押さえられない暗い感情の爆発が隠された奏法である。

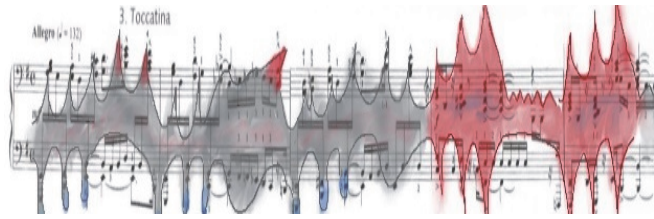


図16 カプースチン：トッカティーナ 1～5小節 院生の「イメージ楽譜」⁸

(2) タッチの選定による演奏面での効果

このようなタッチの選定は、曲のある部分に対してのみ行うのではなく、すべての音に対して行う必要がある。たとえ聴衆が演奏の細部まで耳をそばだててはいないとしても、演奏者はどの音にも意味を見出さなくてはならないからだ。

もちろん「イメージ奏法」の初級者に対しては、筆者が見本を見せながらタッチを決定するが、上級者になるにつれて自ら選択できるようになる。その後、ネーミングと実際の音色の関連性を点検しながら、感情とタッチを連動させ、無意識に再現できるようになるまで練習が必要である。このようなプロセスを経ることにより、学生の演奏意欲が増し演奏能力が飛躍的に向上することが期待できる。演奏法は作曲家と演奏者の心理的な融合により決まると考えられ、演奏者自らが最適と思われるタッチを決め、奏法を考えるうちに、作曲者の代わりに曲を再現しているという意識が高まるからである。また、タッチを決定することで、演奏時の感情が定まり、打鍵のスピードや向き、音圧の質量などを自然に導くことができるという利点もある。

Ⅲ 「イメージ奏法」の新たな展開 —映像と ICT の導入—

1. 映像の共有

(1) 映像導入の背景と目的

筆者が教員養成課程において「イメージ奏法」を実践する際には、上述の手法に加え、楽曲の解釈に沿った映像（「イメージ映像」）の共有を行っている。このような導入の背景には、2015年以降の文科省によるアクティブ・ラーニングの推進があるが、それ以上に「イメージ奏法」を学生と教員の一对一の関係性に留めるのではなく、受講生間で共有し、共感性や汎用性を高めるといった目的があった。また、近年のスマートフォンやタブレットなどの情報端末機器の普及により、映像を容易に制作できるようになったことも、この導入を後押ししたと言える。

(2) 映像の選定方法

従い、筆者は2016年度より、学生が演奏する曲において何を表現したいか、端的に映像化したものを提出させ、それをスクリーンに表示しながら授業を行うようになった。「イメージ映像」の選定は、譜読みや楽曲分析、作曲家への理解を通じて曲全体のイメージが確定し、「イメージ楽譜」の制作を終え、演奏技術と音色の吟味にさしかかった頃から始める。受講生は、音楽で描きたい情景や心情などを「イメージ語」などから連想して、それを端的に表す画像をインターネットのフリーサイトから選出する。その後、選出した画像を見ながら音を出し、フレーズごとに確定していく。その際、打鍵のスピード、重さのかけ方、フレーズの取り方、呼吸の取り方などを連携しながら、音色の吟味も同時に行う。さらに「イメージ楽譜」に記載した物語の中から、心髄となる言葉を選び、画像に付加する。

図17 院生の修了演奏会「イメージ・ファンタジー・コンサート」



図17は、「イメージ・ファンタジー・コンサート」と称する、学生自ら製作した映像をホール反響板に投影しながら演奏する筆者の研究室で行なっている院生修了演奏会である。学生は、リストの《献呈》をイメージする美しい緑に囲まれた中で演奏することにより、やわらかく安定した気持ちを再現している。

この映像制作のプロセスは、演奏者が「イメージ楽譜」の制作において具体化した意識を再度抽象化することを意図している。なぜなら、聴衆が音楽から連想するイメージは、それぞれの潜在意識から作り上げた、固有のものだからである。したがって、映し出す映像は、集合的無意識に働きかけるような、多くの人が共感しやすい画像と言葉により作成される必要がある。

(3) 教育現場での活用事例



図18 「イメージ奏法」の授業で映像を受講生と共有場面の授業実践

作成された「イメージ映像」は、受講生の個人的なものとして限定されことなく、汎用性の高いものとして共有されることが重要である。授業ではスクリーンに映像を映し出し、受講生がそれを共有することで、「イメージ映像」

の共感性を高めている。また、授業のまとめの時期は、演奏者以外の学生が生演奏に合わせて指揮をしながらパソコンを操作する実践授業を行なっている（図18）¹³。

（４）映像導入の効果

「イメージ映像」を導入することにより、演奏者のみが抱いていたイメージを共有し、音楽作品の個人的解釈に対して受講生全員からの考察が可能となった。「イメージ楽譜」を個人的に制作して、教員だけと共有していたところに比べて、音楽の中にある潜在意識を各自が意識しはじめ、受講生の音楽に対する関心は飛躍的に高まった。また同じ音楽においても多様な考え方やアプローチがあることに気付き、自宅学習の時間の増加が認められた。その結果、受講生は音楽が心身の状態に多大な影響を与え、とりわけ人の心に寄り添うことができることに気づいた。また、映像によって解釈を共有することで、作曲者と演奏者、視聴者が三位一体となって「共感」を生み出すことができることも考えられた。このような経緯から、筆者は音楽と映像を組み合わせることで、図18のように音楽で受講者全員の心を一体化することを目指している。音楽という抽象的な題材を基に、その中にある魂についてディスカッションすることにより、音楽を表現する意欲を高めている。

2. ICTの活用

また、近年の「イメージ奏法」の実践では、学生が楽譜を購入後、その楽譜をスキャンし、そこへスマートフォンやタブレットでダウンロードした画像で飾りをつけて、彩色をすることが増えた¹⁴。また、写真を加工するための様々なソフトが無料で手に入るようになったことから、学生は自分の楽譜をこれらのソフトを使ってビジュアライゼーションを行っている。

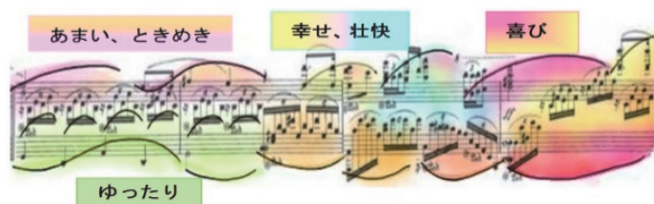


図 19 グラナドス：演奏会用アレグロ 112～115 小節 学生の「イメージ楽譜」⁸

図 19 は、グラナドスの《演奏会用アレグロ》を演奏した学生の「イメージ楽譜」で、従来のような色鉛筆ではなく、スマートフォンやコンピューターで彩色を行なった。特にロマン派以降の作品に言えることだが、音楽が複雑にからみあう心を表現していることが多く、ひとつの色では表現できない。そのような場合、ハーモニーや旋律の中で何が重要であるかを整理する手段として、彩色が有効である。演奏者は常に演奏している箇所より先を見ているため、彩色された楽譜を用いることにより、色の変化

が視覚に飛び込み、打鍵準備を無駄なく行うことができる。結果的に適切な奏法へ導くことができ、無駄な練習を減らすことにつながる。このように、彩色のプロセスは学生の表現力を向上するために非常に重要である。近年、スマートフォンによる彩色を取り入れることにより、一つの色では表現できないような複雑な感情の箇所にはグラデーションを付け、彩度や透過性を調節することが可能となった。また、色が混ざっているときは、握力のバランスを感情に合わせて変化させることもできる。このように、色相だけでなく、彩度や明度の変化もつけることができるようになり、ビジュアライゼーションの幅を広げ、演奏者の心と音色がより連動しやすくなったと言える。さらに、ICT の導入によりビジュアライゼーションを行う場所を問わなくなったことから、「イメージ奏法」をより手軽に実践できるようになった。

Ⅳ おわりに

本稿では、技術だけにとらわれがちなピアノ学習者が、音楽の内容に目を向け、ビジュアライゼーションすることにより演奏法を確立していくプロセスに関して、「イメージ奏法」の実践方法と近年の新たな展開に着目しながら論じた。「イメージ奏法」による指導を通じて、学生の表現したい世界観を明確にし、練習意欲を増大させ、演奏能力を高めることに成功したと言える。学生はこれを学ぶ過程において、自分の感情と奏法が一体化することにより、演奏法を自分で考える能力を身につけることができるようになった。

また近年では、「イメージ奏法」に映像と ICT を取り入れたアクティブ・ラーニングを行うことで、学生の表現意欲がさらに向上したと言える。これまでは、「イメージ奏法」の指導と実践に多くの手順を要することから、必ずしもすべての学生がこの奏法を獲得できなかった。しかし、ICT の発達により、より多くの練習時間を確保することが可能となるとともに、目的意識を確立してから効率の良い練習を行うことができ、演奏能力の向上がみられる学生が増えている。また、勤務大学で教職を志す学生にとっては、音楽表現の多様性を学び、他者との共感性を養うことで、心の発達と汎用的能力を育成する機会が得られたと言える。今後は、「イメージ奏法」を学んだ学生が、白黒の楽譜であっても色彩豊かに感じ、楽譜を見たら色とハーモニーが連動するようになることが大切である。また本番では、作曲家と演奏者と聴衆で創るその瞬間の雰囲気から、新たなイメージで自由自在に演奏するのが理想である。これは、練習の過程で楽曲への理解を深めながら「表現曲線」を考え、多方面から彩色を行っている、白黒の楽譜を見ても条件反射的にハーモニーを捉えることができるのである。

「イメージ奏法」により様々な作曲家の作品を分析し

ていると、そこには人間が生きていく上での壁を前にした、作曲家の魂の叫びが込められていることがわかる。音楽で表されている感情には、ポジティブなものもネガティブなものも同居している。演奏者は、潜在意識の中に眠る感情にアクセスし、論理的な考察と共にそれを素直に表出させ、感情移入しながらも、音が人間の感情の昇華した状態となるまで弾き込んでいく。そうことにより、音楽が心に寄り添えれば理想であると考えている。

【謝辞】

本研究は、JSP 科研費（課題番号 18k00206）により助成を受け、その研究基盤の「イメージ奏法」についてまとめたものである。

【注】

1. 1995 年にドレミ楽譜出版社から出版した武本京子（旧姓・中田京子）の『生徒と先生のための「楽曲イメージ奏法」』及び 2013 年に音楽之友社から出版された『武本京子の「イメージ奏法」解説書』（武本 2013a,2013b）を基盤に日本音楽表現学会（武本 2015,2016,2017a）,日本教育大学協会研究集会（武本 2017b）,日本音楽教育学会（武本 2017c）にて発表した「イメージ奏法」の展開をさらに進化させ、教育現場での取り組みをまとめたものである。
2. 武本 1995,2013a,2013b,2015.
3. Kendall 1990.
4. Palmer 1997.
5. Persson 1995.
6. 武本 1995,2012a,2012b
7. 武本 2012b,2013a.
8. 本稿の「イメージ楽譜」及び分析の事例としては、愛知教育大学音楽教育講座の学部生及び大学院生の角田雅子(図 2),松川侑里香(図 3,4,7), 山本紗友里(図 5,6), 秋山知世(図 9), 佐野美咲(図 10), 西崎佳代子(図 11), 近藤有紀乃(図 12), 市橋奈々(図 13,14), 安田実央(図 15), 杉本依実南(図 16), 花井美里(図 19) がピアノ演奏法「イメージ奏法」の授業実践で制作した「イメージ楽譜」を使用した。
9. 武本 2015, 2016, 2017c.
10. Juslin 1999.
11. 武本 2013a,2013b,2015,2016,2017a,2017b,2017c.
12. ユング 1976. 鈴木 2010.
13. 武本 2015,2016,2017a,2017b,2017c.
14. 武本 2015,2016,2017a,2017b,2017c.

【参考・引用文献】

1. 鈴木昌 『フロイトの精神分析』ナツメ社, 2010 年.
2. 武本京子 『「楽曲イメージ奏法」とは』『ムジカノーヴァ』2012 年 7 月号, pp.8-9. (武本 2012a)
3. 武本京子 『「楽曲イメージ奏法」により曲を演奏するための設計図を作ろう』『ムジカノーヴァ』2012 年 8 月号, pp.64-67. (武本 2012b)

4. 武本（旧姓・中田京子）『生徒と先生のための「楽曲イメージ奏法」』 ドレミ楽譜出版社, 1995 年, pp. 1-95 武本京子 『ピアノを学ぶ人へ贈る 武本京子の「イメージ奏法」解説書』音楽之友社, 2013 年, pp. 1-40. (武本 2013a)
5. 武本京子 『ピアノを学ぶ人へ贈る 武本京子の「イメージ奏法」によるワークブック: ブルクミュラー 25 の練習曲』音楽之友社, 2013 年, pp.1-48. (武本 2013b)
6. 武本京子 『「イメージ奏法」による『音楽の構造のとりえ方と『イメージに導かれた表現方法と奏法』』『音楽表現学』第 13 号 (2015 年) 日本音楽表現学会, p.91. (武本 2015)
7. 武本京子、山口茉莉子、安田実央、松川侑里香、小坂有紀 2016「イメージ奏法」の楽曲分析による演奏法と教育への適用 —大学でのピアノ演奏指導と小学校音楽教育での実践—「音楽表現学」第 14 号 日本音楽表現学会 pp. 86-87(武本 2016)
8. 武本京子「アクティブ・ラーニングを実践するための『イメージ奏法』を使った ICT 活用授業」『音楽表現学』第 15 号 (2017 年), 日本音楽表現学会, p.173. (武本 2017a)
9. 武本京子「ICT 機器を使った対話のプロセスの中で変容していく『イメージ』を確立した音楽表現へ導く授業の取り組み —アクティブ・ラーニング実践授業」『平成 29 年度日本教育大学協会研究集会発表概要集』, 日本教育大学協会, 2017 年, pp.128-129. (武本 2017b)
10. 武本京子, 市橋奈々, 佐野美咲, 安田実央, 松川侑里香, 山本紗友理「教育現場における『イメージ奏法』—ピアノ演奏法から教育法への展開」『音楽教育学』第 47 巻, 第 2 号 (2017 年) 日本音楽教育学会, pp.100-101. (武本 2017c)
11. ユング 『分析心理学』小川捷之訳, みすず書房, 1976 年.
12. Juslin ,P.N & Madisom,G. “The role of timing patterns in recognition of emotional expression from musical performance,”*Music perception* 17(1999), pp.197-221.
13. Kendall,R. A. & Carterette.E.C. “The communication of musical expression,” *Music Perception* 8(1990), pp.129-164.
14. Palmer, “Music performance,” *Annual Review of Psychology*, 48(1997) pp. 115-138.
15. Persson,R. S. “Musical reality: Exploring the subjective world of performers,” In: *Song and signification, Studies in music semiotics* (R. Monelle & C. T. Gray, eds., Edinburgh: University of Edinburgh, 1995, pp. 58-63.

(2018 年 9 月 19 日受理)