

音楽教育における実習の必要性

—テンポの観点から—

The Need for Practical Training in Music Education: Viewed from the Tempo

佐藤 千佳
SATO Chika

[Abstract] Music is originally understood by being played. But as for music theory, many music-learners receive only the theory-centered music education with no training. Teachers must give them not only music theory with practical training, but also musical performances in music education. The original meanings and nuances of the words “tempo marks”, viewed from the tempo, will be treated of in this thesis, followed by the various ways of concrete training. Practical training in music education is indispensable.

1. はじめに

音楽理論は、楽器を習った経験がないなど、これから音楽を学ぼうとする初心者にとっても、そして音楽に携わる仕事をしている人にとっても、必要な学問である。

筆者はこれまで、様々な年齢層の音楽初心者あるいは経験者に対し、ピアノ実技や音楽理論等を教えてきているが、演奏ができていても音楽理論の知識が足りない人や、また反対に音楽理論の知識はあるものの演奏に結びつかない人等、音楽理論の理解と演奏が分離している人を見かけることがある。

以前、ある担当生徒から、どの本を読めばこの楽曲が上手に演奏できるのか問われたことがある。本を読んだだけで上手に演奏できるようにはならないことは、明白な事柄である。またその反対に、音楽理論による裏付けがない演奏は、その演奏に説得力があるとはいえないのではないか。

音楽は本来、演奏されることが前提で存在するものである。音楽理論だけ学習することや、音楽理論の裏付けがないまま演奏するべきではないと言えよう。そしてそれは音楽初心者に対する教育に関しても考慮すべき事柄ではないだろうか。

作曲家のパウル・ヒンデミットは自身の著書『新訂 音楽家の基礎練習』¹⁾で「学習の第一歩は、注意力のある聞き手から活動する音楽家へ変わっていくことにある。これは、彼に実習させることによってのみ達成される」と記している。そして「ピアノで和音をひく以外には、音楽を聞いたり、歌ったり、ひいたりすることがない」理論の講義の仕方は「消滅するべきである」としている。

ヒンデミットの述べているとおり、指導者は音楽理論教育を行う際、演奏を前提とした実習を伴った指導を行うべきではないか。そして実習を伴った音楽理論教育と演奏実技教育を並行して行うことが必要なのではないか。融合した音楽教育こそ、学習者に音楽に対する深い理解をもた

らすための基礎となるのではないか。

2. 音楽教育の現状、先行研究と本論文の目的

1) 音楽理論と演奏における音楽教育の現状

音楽理論と演奏を融合した演奏実技教育は、各地で行われている。初心者向けのピアノ教則本などは理論的にも順序立てて良く構成されており、楽曲だけではなく音楽理論についても説明がなされている場合が多い。加えて、演奏活動をしつつ演奏実技教育を行なっている指導者は、自身の演奏経験を生かした教育活動を行っているであろう。

演奏技術というものは、個人個人が各々の指導者から直接、定期的に指導を受けて学習していくスタイルを取るため、口頭での伝承が主になる。演奏法について、文献も出版されているが、どちらかといえば専門家向けのものが多い様である。たとえば『弟子から見たショパン』²⁾といった個々の作曲家の楽曲の演奏法などを扱ったものや、『現代ピアノ演奏法』³⁾など、楽器の演奏法について著されているものがあげられる。これら文献は、音楽初心者にとっては把握するのが困難で、演奏技術が伴ってはじめて理解できる内容となっている。

しかし演奏実技教育ではなく音楽理論教育に関しては、内容が理論の把握だけになりがちで、演奏に結びつくような実習を伴った教育ができているとは言い難いのが、現状なのではないかと思われる。

2) 先行研究と本論文の目的

音楽理論書は、初心者向けのものから専門家向けのものまで数多く出版されており、そのうち音楽用語に関しては、辞典などでは初心者も理解しやすいような簡易な訳になっていることが多いようである。

しかし最近では、専門家向けではない一般向けの音楽理論書でも、音楽用語本来の意味やニュアンス等を掲載して、より深く理解できるような内容になっているものも見受けられる。関孝弘・ラーゴ・マリアンジェラの『イタリアの日常会話から学ぶ これで納得！よくわかる音楽用語のはなし』⁴⁾、および『イタリア語から学ぶ ひと目で納得！音楽用語事典』⁵⁾では、音楽用語として使用されているイタリア語の本来の意味やニュアンス、さらにそれに基づいた演奏法についても言及されており、音楽初心者にも経験者にも大変有意義な内容となっている。

このような本質を捉えた音楽理論教育に、実習を加えた指導を音楽学習者に対して行っていくことが、今後の音楽教育にとって必要なことではないだろうか。

以上に基づき、本論文では「テンポ」の観点から、主に音楽理論教育における実習方法について考察し、その必要性を論じたい。

3) 研究の方法

本論文では「テンポ」の観点から、まずは主な速度記号を取り上げ、前述の関・ラーゴの文献に、『新音楽辞典 楽語』⁶⁾と『伊和中辞典』⁷⁾の文献を加えて、その言葉本来の意味とニュアンスについて比較した。次に、具体的な実習方法をあげ、音楽教育における実習の必要性について考察した。

3. テンポの観点からの考察

1) 速度記号の言葉本来の意味とそのニュアンス

音楽用語として取り上げられている速度記号の多くは、イタリア語によるものである。音楽理論書によっては、各速度記号の簡易な訳に加えて、その速度順が記載されているものも見受けられる。音楽初心者がはじめて学習する際に、理解しやすいような内容であると言える。

しかし前述したように、最近では、専門家向けではない一般向けの音楽理論書でも、各速度記号の本来の意味やニュアンスを記載している理論書が見受けられる。大変良い傾向であろう。

音楽初心者といってもそれが幼児など、子どもであった場合は、説明しても理解させるのは難しく、それゆえ、簡易な表記は必要であろう。しかし、同じ初心者でも大人が対象である場合は、簡易な表記のみではかえって本来の意味、ニュアンスが伝わりにくくなってしまう。我々日本人がイタリア人に対してその意味を説明できる程度に、各々の語源やニュアンスを把握することは、大切であるように思われる。

簡易な訳を元に、一般に認知されている主な速度記号を速度別で分けると以下のようなになる⁸⁾。

表 1 主な速度記号

| | | |
|---------|----------|---------|
| 遅く | 中くらいに | 速く |
| Lento | Moderato | Allegro |
| Largo | | Vivace |
| Adagio | | Presto |
| Andante | | |

これら速度記号として扱われている言葉の訳は、『新音楽辞典 楽語』によると以下のようなになる。

表 2 『新音楽辞典 楽語』による主な速度記号の訳

| | |
|-------------------------|--|
| Lento ⁹⁾ | 〈おそく〉 |
| Largo ¹⁰⁾ | 〈広い〉 〈非常にゆっくりとした速度で〉 通常、同時に〈表情豊かに〉 |
| Adagio ¹¹⁾ | 〈くつろぐ〉の意味から出た言葉 アンダンテとラルゴのあいだのおそい速度 |
| Andante ¹²⁾ | 〈歩く andare〉から出た語 アレグレットとアダージョの中間の速度 |
| Moderato ¹³⁾ | 〈中庸の速度で〉 アンダンテとアレグロの間の程度 |
| Allegro ¹⁴⁾ | 〈快速に〉 〈活発に〉 〈にぎやかに〉 |

| | |
|-----------------------|-----------------------------|
| Vivace ¹⁵⁾ | 〈はやく〉 〈生き生きと〉 |
| Presto ¹⁶⁾ | 〈きわめてはやく〉 アレグロよりさらにはやい速度 |

上記で取り上げた速度記号は、『伊和中辞典』では以下のように取り上げられている。

表3 『伊和中辞典』による主な速度記号の訳

| | |
|-------------------------|--|
| Lento ¹⁷⁾ | ①遅い、ゆっくりした、のろい、緩慢な；時間のかかる ②ゆるんだ、たるんだ、締まり[張り]のない |
| Largo ¹⁸⁾ | ①幅のある、幅広い、横幅のある ②広い；ゆったりした、ゆるい |
| Adagio ¹⁹⁾ | ①ゆっくりと、静かに ②注意深く、慎重に |
| Andante ²⁰⁾ | ①現行の、今の ②つながった、とぎれの無い ③平凡な、並の、やや劣った；安物の；二流の、凡庸な ④(人柄が)飾らない、気どらない；(文体などが)すなおな、わかりやすい、平明な |
| Moderato ²¹⁾ | ①控え目の、抑えた、無茶をしない；ほどよい ②節度のある |
| Allegro ²²⁾ | ①陽気な、快活な ②(会話、劇などが)陽気な、楽しい；(部屋などが)明るい、快適な ③(考え、想念が)明るい、朗らかな；(色彩が)鮮やかな |
| Vivace ²³⁾ | ①活発な、元気のよい、快活な、すばしこい ②(頭などが)回転の速い、鋭い、聡(さと)い ③生き生きした、活気のある ④鮮明な、鮮やかな |
| Presto ²⁴⁾ | ①すぐに、間もなく、やがて ②急いで、早く ③容易に、たやすく |

これら速度記号として扱われている言葉の本来の意味やニュアンスについて、『イタリアの日常会話から学ぶ これで納得！よくわかる音楽用語のはなし』では以下のように記載されている。

表4 『イタリアの日常会話から学ぶ これで納得！よくわかる音楽用語のはなし』による速度記号の説明

| | |
|----------------------|--|
| Lento ²⁵⁾ | “速度”と“ゆるさ”を表す言葉 ちょっとゆるゆる 洋服に例えると少しゆるい洋服 |
| Largo ²⁶⁾ | “遅い”という意味は全くない 長さを表し、高さ“縦”に対する幅“横”を意味する たっぷりした<幅>、広い視野を持った状態を表す言葉 洋服がぶかぶか |

| | |
|-------------------------|---|
| Adagio ²⁷⁾ | 心地良さ、優しさ、ゆったりとした開放感など、微妙なニュアンスが含まれている “ ゆったりとした余裕 ” “ くつろぎ ” “ 注意する感覚 ” が流れている |
| Andante ²⁸⁾ | 「前にすすむ」「移動する」という動的感覚 ＜歩く速さ＞という具体的な速度感覚ではない 速くも遅くもなく前に進む速度感 |
| Moderato ²⁹⁾ | 抑制され均整のとれた感覚、つまり中庸 同時に分別や思慮が働いている |
| Allegro ³⁰⁾ | “ 速い ” という意味はない ＜陽気に＞＜楽しい＞＜明るく＞といった意味で使う (明るさと軽さ) が同居 |
| Vivace ³¹⁾ | 速さを表す言葉ではない 生命力あふれた活発な輝きを表す 演奏をする際には動きのある生き生きとした表情であることが何より大切 |
| Presto ³²⁾ | 早い 運動自体の“ 速さ ” を表す言葉ではない 所要時間を短縮する→その結果として運動速度も速まるという感覚 |

『伊和中辞典』と『イタリアの日常会話から学ぶ これで納得！よくわかる音楽用語のはなし』によると、元々は速度とは関係のない意味の言葉を、速度記号として取り扱っている場合が多いことがわかる。よって速度記号を学習する場合、言葉をただ覚えるのではなく、言葉本来の意味やニュアンスを把握することに重点をおいた方が良いのではないと思われる。そしてどのくらいの速さで演奏するべきか、に加え、どのようなニュアンスで演奏するのか、検討するべきであろう。

『イタリア語から学ぶ ひと目で納得！音楽用語事典』に記載されている演奏のアドバイスは、以下のとおりである。

表5 『イタリア語から学ぶ ひと目で納得！音楽用語事典』による演奏アドバイス

| | |
|-------------------------|---|
| Lento ³³⁾ | 前に進んでいるという感覚 長いフレーズ感覚を持って、豊かな響きを作りながら演奏 |
| Largo ³⁴⁾ | リラックスして、プレスをたっぷりとして 目の前に雄大に広がる大自然をイメージ ゆっくりと打つ心臓の鼓動を感じる ゆったりと |
| Adagio ³⁵⁾ | やわらかなソファで「あー、気持ちいいな～」と、くつろいでいる ような心地よさをイメージしながら演奏 ゆったりして、温かい感じ 自分自身が心地良さを感じるような、ゆったりとしたテンポを保ちながら演奏を楽しむ |
| Andante ³⁶⁾ | せかせか焦らず、でものんびりしすぎずに 遅すぎず、速すぎず、落ち着いた気持ちから自然に生まれる速度感覚 |
| Moderato ³⁷⁾ | 聴いている人が心地よく感じるテンポを探して 自分の演奏を人がどのように感じるか考えながら、自分の音楽に耳を傾ける—そうすれば、速すぎず遅すぎずちょうど良い Moderato が見つかる |

| | |
|---------------------------|--------------------------------------|
| Allegro ³⁸⁾ | 大切なことは、軽さと速度感 |
| Vivace ³⁹⁾ | 生き生きワクワクしながら演奏する 結果として速いテンポになる |
| Presto ⁴⁰⁾ 40) | 足取りも軽く、飛ぶようなイメージを持って いつも「軽さ」を心がける |

以上により、速度記号に関しては、ただ速度順に記憶させるのではなく、語源やニュアンスを把握させる教育を行うことが、望ましいと言えよう。

2) 演奏に結びつく実習を伴った教育法の考察

前述したとおり、各速度記号に関しては速いか遅いかのみで理解することより、言葉本来の意味やニュアンスを把握することが大切である。しかし、文章や言葉による把握にも限界がある。それを演奏に結び付けるためには、学習者に実際に体験させることが必要であろう。

(1) 歩く

実際の楽曲に合わせて歩く(楽曲によっては走る)体験は、テンポの把握に非常に有効であろう。楽器を演奏することがまだ困難である音楽初心者をはじめ、演奏を専門にしている者も、楽曲に合わせて歩くことにより、体全体でそのテンポを感じ取ることができる。そしてその体験が、該当楽曲の深い理解への第一歩となるのではないと思われる。

この方法は、テンポの把握だけに限らず、舞曲の演奏を試みる際などにも有効である。たとえばTempo di minuettoという表記の楽曲の場合、メヌエットのステップを実際に踏んでみることは、舞曲を演奏する上で非常に良い方法である。メヌエットの成り立ちを知ることにより、自ずとテンポも定まってくるし、ステップを体験することにより、楽曲の拍感が自然と把握でき、演奏表現に役立つであろう。

このように楽曲に合わせて歩くという実習は、必要不可欠であると言えるのではないか。

(2) 手拍子、足拍子

「歩く」という行為が困難な状況である場合、楽曲に合わせて手拍子や、その場で足踏みを行う形等での足拍子を行うことも、「歩く」行為と同様の効果をもたらすと思われる。

これらは別々に行っても良いし、もし可能であるならば、たとえば強拍に当たる1拍目を足で、他の拍を手でとるなど、拍に合わせて手拍子、足拍子を混合した形で行うと、体全体で楽曲の拍感が体験できる。そして「歩く」行為同様、楽曲のテンポの把握にもつながると思われる。

(3) 指揮をする

指揮をする行為も、「歩く」行為や「手拍子、足拍子」を行うことと同様に、直に体験することができるため、楽曲のテンポの把握につながるとと思われる。それに加えて指揮の勉強にもなり、拍感も学習できる。

指導者が学習者に、指導者自身の演奏の指揮をさせるという形で、テンポを把握させることも可能であるし、反対に、指揮を行う学習者のテンポに合わせて、指導者が演奏を行うことも可能

である。後者では、学習者は能動的に楽曲を演奏することが求められる。学習者にとって大変良い実習となるであろう。

(4) 実際の演奏を聴く

上記3項目は、指導者自身の演奏を聴かせながら行くと、生の体験ができ、学習する上で非常に良い効果をもたらすと思われる。楽曲によっては指導者1人では演奏不可能な楽曲もあるが、可能な限り生演奏を聴く体験をさせるべきであろう。

上記3項目が仮にできなかったとしても、実際の演奏を聴く体験をすることは、楽曲のテンポ感の把握につながる大変良い方法の1つと言えよう。

(5) 映像を視聴する、音源を聴く

上記4項目を行うことが不可能であっても、映像を視聴することやCD等の音源を聴くことを通して、楽曲のテンポ感を体験することは可能である。同じ楽曲でも別の演奏家が演奏すると、その表現は様々であることがわかる。それらを比較して、その楽曲に相応しいテンポを考察させるのも良い学習方法とは言えないだろうか。

これら実習によって、学習者はより具体的に楽曲のニュアンスが把握でき、楽曲を適切な表現とテンポで演奏できる基礎を身に付けることができるのではないか。音楽学習者はこれら具体的な実習を行ったうえで、演奏を試みるべきであろう。その際、指導者による適切な指導や模範演奏が必要であると思われる。

3) 補足

演奏する状況によっては、楽曲のテンポを変化させなければならない場合が出てくる。指導者は、その点に考慮すべきである。

(1) 演奏場所による楽曲のテンポの決定

同じ楽曲であっても、演奏場所によっては違ったテンポで表現しなければならない場合がある。場所によって残響が違うからである。

日本においては、建物は木でできている場合が多く、ホールなどで演奏する機会がない場合は、いつも響きのあまりない部屋で日々の練習や指導を行うことになるため、毎回指導時に楽曲のテンポを考慮する機会が少なくなってしまう、という欠点がある。しかし、音楽の本場であるヨーロッパにおいては、建物は石造で残響もあり、部屋によっても響きが違うため、演奏テンポは常に注意すべき事柄である。演奏場所が違えば、それに応じて楽曲の演奏テンポもまた変化させなければならない。

つまり、演奏者は自らが出している音を客観的に聴いて、楽曲のテンポを調整しなければならない。指導者は演奏者に対し、自らが出している音を、響きを含めて良く聴き、そのうえで楽曲に適したテンポや曲想で演奏するよう指導するべきである。

そして演奏者も指導者も、同じ楽曲でも違うテンポで演奏される場合があるということを把握

していないとならない。

(2) 状況変化による楽曲のテンポの決定

ホールなど人前で演奏する場合は、同じ場所であってもリハーサルと本番でテンポを変えて演奏する方が良い場合が多々ある。聴衆が入ると残響が変化するためである。

聴衆が入っていないリハーサルでは、演奏する際の響きが豊かで残響が多めであっても、本番では聴衆が入り残響が少なくなるため、リハーサル時とは異なるテンポで演奏しなければならないことがある。演奏者には本番で臨機応変に対応するスキルが要求される。指導者は、この点を踏まえ、通常の定期的な指導の際に、学習者に臨機応変に対応させる指導を行う必要がある。

(3) 演奏場所や状況変化に応じた楽曲のテンポ調整に伴って変更すべき事柄

演奏場所や状況変化に応じて楽曲のテンポ調整を行った場合、ピアノでの演奏の場合は加えて、ペダルを増減するなどの調節を行わなければならない。

ピアノのペダルは、指示記号が記載されていない場合でも、響きを足したい場合や音をつなげて弾きたい場合など、演奏者自らが響きを聴きながら使用する箇所を決定していく。それでも演奏場所や状況変化に応じて、決定していたペダル使用箇所や使用頻度、使用の仕方（踏む深さ）の変更等、臨機応変に調整しなければならない。

他の楽器で演奏する場合も、1音1音長さの変更等、調整を行うべきであろう。

演奏者には状況に応じて適宜変更を行うスキルが要求される。また、指導者は学習者がそのように対応できるような指導を行う必要がある。

4. まとめ

1) 学習者のレベルに沿った音楽理論教育と演奏実技教育の必要性

上記のとおり、速度記号の本来の意味とニュアンスを把握し、演奏に結びつける実習を行うこと、そして演奏することを前提に音楽教育を行うことが重要であることが明らかになった。

演奏者は演奏する際、臨機応変な対応が常に求められる。音楽初心者に対し臨機応変な対応を求めるのはかなり難しいであろう。臨機応変な対応を可能にするには、何より経験を積んでいくことが大切である。それゆえ音楽初心者であっても、実習による経験を積んでいくことが必要不可欠ではないだろうか。指導者には、学習者のレベルに応じて段階的な指導を行うことが求められる。

演奏実技教育に関しては、学習者の音楽経験や状況がそれぞれ異なるため、直接の個人指導が一番良いように思われる。複数の音楽初心者が同時に演奏実技を学習し始めても、個人個人の理解力、器用さ、運動能力には差があり、同時進行は難しいと言わざるを得ない。

特に、演奏を専門とする学習者に対しては、個人指導は必要不可欠である。同じ表現記号でも楽曲、作曲家、時代により違う意味を持つ場合があり、その解釈は直接指導者から指導される場合が多い。演奏解釈については、専門書で論じられている場合もあり、演奏者は書物からも研究しなければならないが、これまで指導者から教わった知識や自身の経験を元に決定していく場合も数多い。直接指導を受けることにより得られるものは計り知れない。

2) 結論

音楽教育においては、演奏実技教育と並行して、演奏を前提とした実習を伴った音楽理論教育を行うことが必要であると言えよう。

音楽は演奏されることが前提で存在するものである。

学習者はそれを念頭に学習することが大切であろう。そして指導者は音楽理論だけでなく演奏の研鑽も積むべきであり、それをもとに指導法を研究し続ける必要がある。

注

- 1) パウル・ヒンデミット/坂本良隆、千蔵八郎共訳『新訂 音楽家の基礎練習』音楽之友社、1957年、p.6
- 2) ジャン＝ジャック・エーゲルディング/米谷治郎、中島弘二訳『弟子から見たショパン—そのピアノ教育法と演奏美学』音楽之友社、1983年
- 3) カール・ライマー、ヴァルター・ギーゼキング/井口秋子訳『現代ピアノ演奏法』音楽之友社、1967年
- 4) 関孝弘、ラーゴ・マリアンジェラ『イタリアの日常会話から学ぶ これで納得！よくわかる音楽用語のはなし』全音楽譜出版社、2006年
- 5) 関孝弘、ラーゴ・マリアンジェラ『イタリア語から学ぶ ひと目で納得！音楽用語事典』全音楽譜出版社、2010年
- 6) 『新音楽辞典』音楽之友社、1982年
- 7) 『伊和中辞典』小学館、1999年
- 8) 石桁真礼生、丸田昭三、金光威和雄、末吉保雄、飯田隆、飯沼信義『楽典 理論と実習』音楽之友社、1965年、p.150
- 9) 前掲：『新音楽辞典』、p.613
- 10) 同上書、p.590
- 11) 同上書、p.11
- 12) 同上書、p.26
- 13) 同上書、p.575
- 14) 同上書、p.25
- 15) 同上書、p.49
- 16) 同上書、p.516
- 17) 前掲：『伊和中辞典』、p.852
- 18) 同上書、pp.841-842
- 19) 同上書、p.20
- 20) 同上書、p.75
- 21) 同上書、p.950
- 22) 同上書、pp.50-51
- 23) 同上書、p.1719
- 24) 同上書、p.1181
- 25) 前掲：『イタリアの日常会話から学ぶ これで納得！よくわかる音楽用語のはなし』、p.32-35
- 26) 同上書、pp.24-27
- 27) 同上書、pp.42-45
- 28) 同上書、pp.52-55
- 29) 同上書、pp.56-59
- 30) 同上書、pp.16-19
- 31) 同上書、pp.102-107
- 32) 同上書、pp.20-23
- 33) 前掲：『イタリア語から学ぶ ひと目で納得！音楽用語事典』、p.86-87
- 34) 同上書、pp.80-81
- 35) 同上書、pp.12-13

- 36) 同上書、pp.22-23
- 37) 同上書、pp.94-95
- 38) 同上書、pp.18-19
- 39) 同上書、pp.152-153
- 40) 同上書、pp.114-115

参考資料

文献

- 石桁真礼生、丸田昭三、金光威和雄、末吉保雄、飯田隆、飯沼信義『楽典 理論と実習』音楽之友社、1965年
- ジャン＝ジャック・エーゲルディンゲル/米谷治郎、中島弘二訳『弟子から見たショパン—そのピアノ教育法と演奏美学』音楽之友社、1983年、原著Jean-Jacques Eigeldinger, *Chopin vu par ses Élèves* (Neuchâtel, Edition de la Baconnière, 1979) の邦訳
- 菊池有恒『演奏のための楽典—正しく解釈するために—』音楽之友社、1996年
- 関孝弘、ラーゴ・マリアンジェラ『イタリア語から学ぶ ひと目で納得！音楽用語事典』全音楽譜出版社、2010年
- 関孝弘、ラーゴ・マリアンジェラ『イタリアの日常会話から学ぶ これで納得！よくわかる音楽用語のはなし』全音楽譜出版社、2006年
- パウル・ヒンデミット/坂本良隆、千蔵八郎共訳『新訂 音楽家の基礎練習』音楽之友社、1957年、原著Paul Hindemith, *Elementary Training for Musicians* (New York, Associated Music Publishers, 1946) の邦訳
- カール・ライマー、ヴァルター・ギーゼキング/井口秋子訳『現代ピアノ演奏法』音楽之友社、1967年、原著Karl Leimer, Walter Giesecking, *Modernes Klavierspiel: Mit Ergänzung: Rhythmik, Dynamik, Pedal und andere Probleme des Klavierspiels* (Mainz, B. Schott's Söhne, 1931 u. 1938) の邦訳
- 『伊和中辞典』小学館、1999年
- 『新音楽辞典』音楽之友社、1977年

楽譜

- 橋本晃一『ピアノひけるよ！ジュニア 1-3』ドレミ楽譜出版、1998年