

演奏解釈の口頭伝承

ゴールドベルク山根美代子のピアノ・レッスンを例に

Oral Tradition of Performance Interpretation

Focusing on piano lessons by Miyoko Yamane-Goldberg

後藤友香理 (静岡大学)

Yukari GOTO (Shizuoka University)

(要旨)

レッスンでは音や身振り、言葉を用いて、楽譜には書かれざる音楽解釈や演奏法が口頭伝承されており、レッスンを分析することで、記譜されない演奏習慣や伝統の実態やそれらが口頭伝承される過程を知ることができる。本稿では、ピアニスト、教育者であったゴールドベルク山根美代子(1939-2006)のレッスンを事例とし、山根のレッスンおよび弟子たちのインタビューを質的・量的に分析することで、山根が演奏家としてどのような視点を持って音楽を解釈し、言語化していたのかが明らかになった。

(キーワード)

演奏解釈、レッスン、音楽教育、楽譜、口頭伝承

1.はじめに

演奏行為は音楽文化にとって必要不可欠な要素である。しかし、作曲家作品研究に比べ、これまで演奏を学問的な研究対象とした例が圧倒的に少なかったのは、演奏芸術がそもそも一回的な性格を持ち、分析対象としづらいことに加え、作曲家の意図を伝えるものとして何よりも大切なのは「楽譜」であり、「演奏者の解釈」はそのトッピングに過ぎないとする「楽譜偏重」の考え方が基盤にあったからだとする(渡辺 2001)。しかし、近年、録音資料を解析的に比較検討する演奏史研究(荒川 1995 および 1999、渡辺 2001 など)が増え、実際の演奏の歴史は、楽譜に書かれざる演奏習慣や伝統が、時代の様々な力学の中で変化しながら伝承され、形成されていることが証明された。

それでは、一人一人の音楽家の中では、楽譜に書かれざる演奏習慣や伝統がどのように伝承され、醸成されるのだろうか。記譜されない「生きた演奏法」を伝授される場として代表的なの

は、多くの音楽家の証言を待つでもなく¹、口頭伝承の最たる例であるレッスンではないだろうか。レッスンは音楽家にとってなくてはならないものであり、これまでに受けたレッスンによって自らの演奏観や作品観が形成されることは誰も経験的に知っているだろう。これまでの演奏研究は主にレコードやCDの録音をもとに進められたが、レッスンを分析することによって、より個人レベルでの口頭伝承性に着目した方法として新たな可能性をもたらすと考えられる。レッスン分析には他の利点もある。通常、演奏を解析する際には、物理解析が容易である「テンポ」や「強弱」といったファクターに限定されていた。しかし、レッスンでは音や身振りなどの非言語コミュニケーションのほかに、言葉によるやりとりも多用されるため、音楽の様々なファクターは言語化されて相手に伝えられている。よって、レッスンで用いられている言葉を分析対象とすることで、「音色」「様式」「雰囲気」などこれまで解析が難しかったファクターについても扱うことが可能と

1 ピアニストの園田高弘(1928-2004)は、師であったレオ・シロタ(Sirota, Leo 1885-1965)のレッスンについて

「一種の口頭伝承で、生きた演奏法を伝承された」と回想している(園田 2005)。

なる。完成された録音では推し量ることが難しかった演奏法の具体的なノウハウも、レッスンを通して知ることができるだろう。また、レッスンは双方向の行為であるため、指導者の演奏解釈やその基盤となっている音楽観はもちろん、それが弟子へと口頭伝承されていく過程をも観察することができる。

しかし、プロの演奏家養成を目的としたレッスンの研究は量・質ともに十分とは言えず、実際のレッスンの場を対象にした先行研究はほとんどないと言ってよい。

そこで本稿では、ピアニストでありピアノ指導者でもあったゴールドベルク山根美代子（1939-2006）のレッスンを一つの事例として、彼女がレッスンで用いた言葉に着目する。レッスンで語られた言葉と、弟子たちがレッスンについて語ったインタビューを分析することで、この指導者がどのような視点を持って音楽を解釈し、伝承していたのか、弟子たちはそれをどのように受け取っていたのかを考察する。そして、記譜されない演奏解釈や演奏法がどのように伝承されるかの一例を示したい。

2. ゴールドベルク山根美代子について

ゴールドベルク山根美代子（以下山根）はヴァイオリニスト、シモン・ゴールドベルク（Goldberg, Szymon 1909-1993）の妻、共演者としても著名であったピアニストである。また、仁愛女子短期大学、桐朋学園大学、東京藝術大学でピアノや室内楽の指導を行うほか、公開講座を頻繁に行い、ゴールドベルクを顕彰する音楽祭²を開催するなど、教育活動に熱心に取り組んだ人物である。山根の経歴については後藤（2019）で述べたため、ここではなぜ山根を本研究の対象者として選定したかという視点に絞って進めていく。

山根は14歳で渡仏して以来、音楽の勉強のほとんどを海外で受け、ラザール・レヴィ（Lévy, Lazare 1882-1964）や、ルドルフ・ゼルキン（Serkin, Rudolf 1903-1991）、ルドルフ・フィルクスニー（Firkušný, Rudolf 1912-1994）、ルドルフ・コーリッシュ（Kolisch, Rudolf 1896-1978）といったヨーロッパの巨匠たちに学び、大きな影響を受けてきた。そして帰国後は、自分が感覚的に受け取ってきた音楽のエッセンスを客観的な言葉に直す作業に没頭したという（大木 2016）。つまり、山根は本来言葉で言い表すことのできない音楽のエッセンスを自分なりに言語化して、レッスンで伝えていたと考えられる。また、彼女はレッスンで多くの弟子たちを育てただけでなく、雑誌や新聞への連載やゴールドベルクの講義録の編集・出版³といった、活字メディアを通して音楽を伝える活動にも積極的に取り組んでいた。それはおそらく、より多くの人に、自分が受け取ってきたものを伝えようとする気持ちの表れであったと推察されるが、いずれにしても、山根の「音楽を語る言葉」は、自らがヨーロッパで感覚的に身に付けた音楽解釈を客観的に翻訳し直し、何度も言語化のプロセスを経る中で高度に理論化され、洗練されていったものだと考えられる。

山根のレッスンは、「正しい楽譜の読み方を伝授する」もので、それは「ヨーロッパの正統な伝統に則った」音楽作りであったと、彼女と交流のあった多くの音楽家が述懐している。その一方で、若い弟子や彼女に初めて教えを乞う者たちは、山根がレッスンで用いる言葉を「それまで耳にしたことのない単語」と感じ、困惑することも多かったという（大木 2016）。このことは、山根のレッスンはヨーロッパで脈々と受け継がれてきた演奏の伝統を継承するものであり、それを伝える手段としての言語表現に

2 Szymon Goldberg 記念音楽祭は1994年、2005年、2006年に行われ、山根の死後も2007年から2010年まで富山県で開催された。

3 『シモン・ゴールドベルク講義録 DVD&BOOK』幻戯書房、2010年。など

特徴があったことを物語っている。よって、記譜されない演奏習慣をレッスンでの言葉を通して検討するという、本稿の目的にふさわしい人物であると判断した。

3.研究方法

山根の演奏解釈の実体と、それがどのような演奏観から生まれたものかを探るため、山根の実際のレッスンの録音を逐語化し、質的な内容分析を行った。そこで得られた仮説を検証するため、そして弟子たちによって山根の言葉がどのように受け止められたかを知るため、3人の弟子たちへ半構造化インタビューを実施し、その内容を定量的なテキストマイニングにかけた。それらの結果をもとに、楽譜に書かれない演奏習慣が、どのように説明され、弟子たちへ伝承されていくのかをプロセスの一端を明らかにする。

(1)データの情報

使用したデータの情報は以下の通りである。

山根のレッスンデータは、1998年12月20日に東京・トモノホールで行われたレッスンの録音で、レッスン時間はおよそ3時間15分であった。受講曲目はベートーヴェン作曲《ピアノ・ソナタ第1番へ短調》作品2-1（全楽章）で、受講者は音楽高校2年生女子である。インタビューについての情報は表1の通りである。

表1 インタビュー情報

弟子	師事歴	インタビュー日時	インタビュー時間
A	26年	2019年4月19日	1時間58分
B	5年	2019年5月5日	1時間14分
C	14年	2019年7月31日	1時間53分

(2)分析方法

1)レッスンの質的分析

レッスンの内容分析にあたっては、逐語録を

細かい文章に分け、それらの文章が表している内容をコードとしてラベリングした。具体的には表2のように、内容のまとまりによって文章を区切り、そこで何を言っているのかを表すコードを付けていく。次に似たコード同士を集め、それらをまとめたカテゴリーを作る。最後に、できたカテゴリー同士を関連させて、レッスンで扱われる内容や、そこに至る思考を説明する仮説の理論を作る。カテゴリーや理論については後述する。

表2 データの分析例

データ	コード	サブカテゴリー	大カテゴリー
①要するに、フレーズの寸法というのは、up beatの寸法が変わるわけね。	up beatの寸法によってフレーズの寸法が変わる	フレーズ構造の理解の仕方	音楽解釈、演奏法
②「どう読むか」。何をどれだけしたかじゃなく、誰が何をどういうふうに見るか。それが本当のことをやる人たちがみんなやった作業だと思わね。	楽譜から何をどのように読むかが大切		山根の演奏観・教育観
③しかもこれ、46のAコードよ。これはpとなっているけど、これがこのAs-durの調性を一番強調しないといけないでしょ？	46の和音がフレーズの中になる	和声の力関係と聴き方	音楽解釈、演奏法

2)インタビューの定量的分析

質的分析で得られた仮説を客観的に検証するため、弟子たちのインタビューデータはKH Coder (Ver.3.00f)を用いて抽出し、共起関係を算出した。分析対象の品詞からは「助詞」「助動詞」を外し、出現回数は4回以上、描画数を50とした。なお、「思う」「感じる」については文末表現であるため、そして「山根」「先生」については必然的に回数が突出して多くなることが予想されるため、マイニングの対象から外した。

4.結果と考察

(1)レッスンの分析結果

山根のレッスンでの発話を分析した結果、5つのカテゴリーを抽出した（表3）。このうち、山根の音楽解釈の実体と、それがどのような音楽観に基づいているのかを知る上で1.〈山根の

演奏観、教育観)、5.〈音楽解釈、演奏法〉の2つのカテゴリーが特に重要だと思われるため、詳しく解説する。

表3 カテゴリーに分類した結果の集計

カテゴリー	代表的なコード	数
1. 山根の演奏観、教育観	何をどのように言うかが大事	18
2. ピアノの楽器としての特徴	ピアノは一種の弦楽器	10
3. 当時の演奏習慣	当時の約束事	35
4. ヨーロッパの伝統	シュナーベルの校訂譜	6
5. 音楽解釈、演奏法	ハーモニーを先取りして感じる	305

1)山根の演奏観、教育観

山根はレッスンの中で以下のように語っている。

引用 14

…何かが余計に見えるっていうのは、生まれつきの、本能的に資質として持ち合わせているものが大きいのに加えて、それを磨くだけの教養がなければ仕方がないの。じゃあ、教養と教育が何の違いかっていったら、ものごとがどうあるかっていう正体を、いろんな分野で教えていくのが教育なわけ。だけど、それをポリッシュするのは教養なわけ。(中略)ですから、私は、そういうところがここで一緒にやる勉強の一番大事なところじゃないかと思います。どう読むか。(中略)何をどう弾いたかなんてことは大切じゃないわけ。ただ何をどう言おう、これが一番大切なことで。

山根は、「ものごとがどうあるかという正体」、つまりこの場合にはそれぞれの作品の実体を教えるのが自分の教育者としての使命だと考えていた。そのためには、残された手がかりである楽譜を「どう読むか」が重要になってくるが、そこでは単純に、記譜された記号そのもの

を「読む」のではなく、もっと深い「読み」が求められていることが想像される。その「読み」がどのようなものであったかは後述する。

「何をどう弾いたか」よりも「何をどう言うか」が大切だという発言からは、演奏技能そのものよりも、その背景にある適切な解釈こそが大切だとする考えを読み取ることができる。このような演奏観に基づいて実際の演奏をするための方法論が、5.〈音楽解釈、演奏法〉である。

2)山根の音楽解釈、演奏法

〈音楽解釈、演奏法〉のカテゴリーは計305回登場し、その方法論も多岐にわたるため、その内容によりさらに8つのサブカテゴリーに分類した。

表4 カテゴリー〈音楽解釈、演奏法〉の詳細

サブカテゴリー	代表的なコード	数
①調性、拍子、テンポ、音域と作品の性格を関連付ける	低い音域の音は長く	19
②演奏記号(強弱、アーティキュレーション等)に意味を持たせる	同じ点でも意味が違う	56
③形式の読み取り	レチタティーヴォの挿入	2
④フレーズ構造の理解の仕方	up beatの寸法によってフレーズ72の寸法が変わる	72
⑤和声の力関係と聴き方	ハーモニーを先取りして感じる	51
⑥ハーモニーや音程関係に根ざして旋律を理解する	旋律を和声音と非和声音に分ける	52
⑦音楽を有機的にとらえる	伴奏ではなく内声としてとらえる	25
⑧音量で何かを表現しようとしぬい	音量と表情は違う	28

8つのサブカテゴリーに分類された音楽解釈、演奏法は、いずれも調性、拍子、テンポ、音域、記号、形式、フレーズ、和声、旋律、テクスチュアなど、音楽の基本要素に根差したものであった。つまり、山根の言っていた楽譜を「読む」という行為は、印刷された記号の羅列である楽譜から、音同士の関係性や音楽の構成、展開の有り様などを見出すことであった。山根のレッスンでは、情緒に訴える言語指示やイメージやメタファーを用いての説明はほとんど見当たらない。演奏者の余計な感情やイメージを付け加えることなく、音楽の有機的なつながりそのものが十二分に伝わる演奏やそのための方法

についても同じ。

4引用 () 内の補足事項は筆者による。その他の引用箇所

こそが、彼女の考える音楽解釈であり演奏法であった。

それでは、それが具体的にどのようなものであったのかの例として、ベートーヴェン作曲《ピアノ・ソナタ第1番へ短調》作品2-1の第2楽章第24～26小節（譜例1参照）を挙げる。山根はこの部分について、①フレーズの中心が26小節目のC: I²の和音にあること、②右手の細かい音符は左手の和声の装飾であること、を読み取り、それを演奏で実現するための方法を、「アコードの変わり目を先取りする」「フレーズの寸法」「up beat にとる」などの言い回しを使いながら説明している。

引用 2

…要するに、フレーズの寸法というのは、up beatの寸法が変わるわけね。次に行くところとの力関係によって、フレーズの寸法ってものがあるでしょ、その寸法によってどこの部分を一番強調したいか（を表現できる）。

up beatという言葉は、日本語に訳すと「上拍、弱拍」となるが、山根の場合は「1・3拍に対する2・4拍め」というような単純な意味合いではなく、それぞれのフレーズの中に息づく呼吸のような感覚で使用していた。そして、up beatの位置と長さを演奏者が操作することで、聴き手が受け取るフレーズ感（「フレーズの寸法」）や、音楽の印象も変わってくるのだと説く。

引用 3

…たとえば、この25小節目の1拍目のアコードを作っているのが何かっていうと、ファラドです。その中に（右手に）経過音が入っている。（中略）その経過音を次のものの誘いである up beat と取るか、強調したいアポジャトゥーラに取るか、装飾音に取るか、それがただのアコードでなくなる、まず最初の入り口です。

ここで山根は、右手で演奏する細かいパッセージを、左手の和音に対して和声音と非和声音に分け、非和声音をどう解釈するかが、演奏解釈のはじめのステップであると説いている。

引用 4

…私だったらね、アコードの変わり目を先取りしたいわけ。次のアコードに変わってる、その変わり目にニュアンスがあるんだから、それを先取りすることによって表情が変わってくる。で、なぜ表情が変わるかっていうところが一番重要なところで、ピアノの場合には、音程を変えるわけにはいかないんですね。（中略）音楽っていうのは、2つ目の音があることによって、その1つ目と2つ目の、この「間」に音楽ができるっていう。今、これをどのアコードに先取りするかっていうことは、先取りすることによって、そこに生じるちょっとした「タイム」、空間としてのタイムね。ですから、この（譜例1のaの部分演奏）、ここまで。次のシはここまで（bを弾く）。で、次の（左手でC: IVの和音弾きながら）ここに寄る。それから（cを弾く）。で、こう（dを弾きながら左手でII¹の和音を弾く）。それから（eを弾きながら左でV₇を弾く）。ここまで行ったら（fを弾きながら左手でI²の和音を弾く）。そうすると、ここでアコードをちょっと先取りすることがなんとなく、真珠のような、原色だけで行かない感じになるのよね。こんなこと言ったって、誰も聴いてないかもしれない。ただ、これがあることによって、ここが非常に、こんな色彩を増したものになるか、ただの音階になるかの違いなの。（中略）それはどうしてかっていうと、この中でもって一番強調されなきゃならない、行き着く所がここ（26小節目の1、2拍演奏）なわけ。だから、その前に微妙に通っていくこれらの和音によってきれいに織物の横糸のようになっていくことによって、ニュアンスを与える。

楽譜上の和声 C:V₇ I¹ IV II¹
 山根による先取り V₇ I¹ IV II¹ V₇

楽譜上の和声 I² V₇ I
 山根による先取り I² V₇ I

譜例 1 ベートーヴェン 作品 2-1 第 2 楽章より第 24~27 小節

山根は「アコードの変わり目を先取りする」という言い回しで、右手の非和声音を、次のハーモニーへと移行する橋渡し (up beat) として利用することを説いている。すると、実際に左手で和音が鳴るよりも早く、頭の中では次の和音を感じて演奏することとなり、結果として演奏者の中では、和音の変わり目に時間帯の変化が起きる。それが聴き手には、I²以前の和音を経過的に感じさせることにつながる。その上で、今度は 26 小節目の I²で左手と右手の和音感覚をぴったりと揃えた時に、より I²の和音を強調して感じさせることができると山根は解釈していた。

これはレッスン全体のほんの一部であるが、山根が、楽譜から読み取れるフレーズや和声といった要素を基礎に音楽を解釈し、その解釈が聴き手にも感じ取れるような弾き方のコツや考え方を伝えようとしていたことが理解できる。その解釈や演奏法自体は山根の発明という

よりは、彼女が受けた教育の中で受け継がれてきた演奏習慣であったと思われる。山根の独自性は、むしろ、それを相手に説明するための理論づけや言葉の使い方にあるのではないだろうか。山根のレッスンでは、山根自身が実演で見本を示しながら、「up beat」「先取り」といった特徴的な語彙を使って説明していた。弟子たちは、こうした語彙の意味を山根の実演を聴きながら理解しようとし、さらに自らも見本に似せながら演奏する中で、山根の解釈や演奏法を吸収していったと考えられる。

3) レッスン分析のまとめ

ここまで検討したことをもとに、抽出した 5 つのカテゴリーを関連させて山根のレッスンがいかなるものであったのかをまとめる (図 1)。

山根の、「演奏の背景には、楽譜から読み取った音楽の実体があるべき」という〈演奏観・教育観 (カテゴリー1)〉を具現化したものとして、

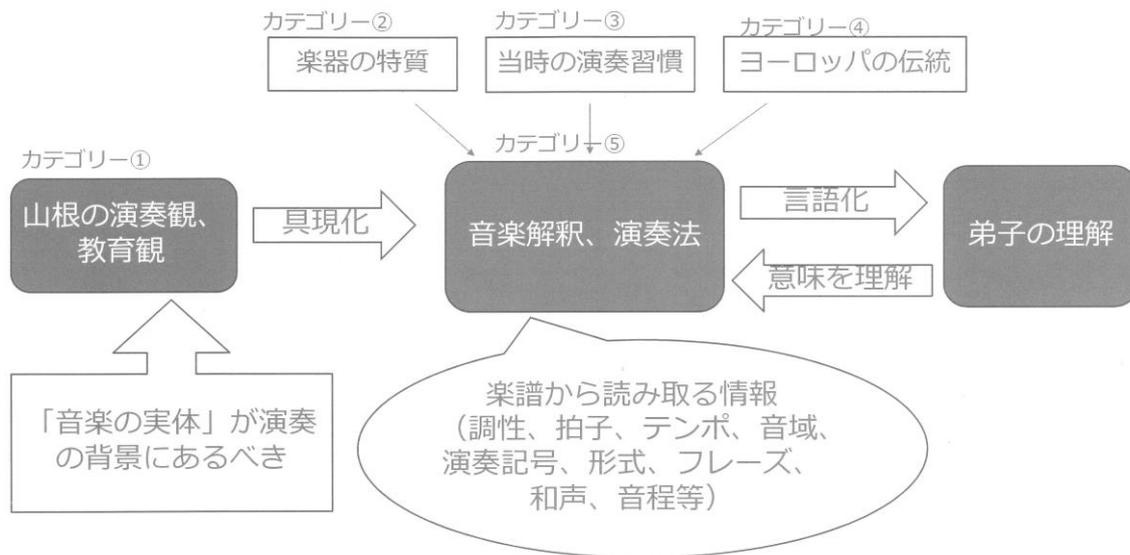


図1 山根のレッスンの概念図

〈音楽解釈、演奏法（カテゴリー5）〉がある。その中身は、ピアノという〈楽器の特質（カテゴリー2）〉や〈当時の演奏習慣（カテゴリー3）〉、〈ヨーロッパの伝統（カテゴリー4）〉などを加味しながら、楽譜から音同士の関係性や音楽の構成、展開の有り様などを読み、いかに音として表現するかというものである。そして、山根はそれを弟子に伝えるに当たって独特な語彙を使いながら言語化し、弟子たちはそれらの言葉の意味を、耳や身体を働かせて理解する過程で、山根の音楽解釈を体得していった。

山根がどのような視点を持って音楽を解釈し、弟子たちに伝えていたのかについて以下の仮説を立てる。①山根の音楽解釈とは、音楽の実体を実際の演奏に結び付けるための方法論であった。②その音楽解釈を伝えるための言語化の過程で、山根は印象的な語彙を用い、弟子たちはその意味を音楽と一致させながら、理解していた。

(2)インタビューの分析結果

弟子Aの語った内容の共起関係を図2に示す。弟子Aの共起関係からは「楽譜」「読む」「構造」「意味」「音」「演奏」といった単語に結

びつきが見られ、山根のレッスンが「楽譜」から「構造」などを「読み」、その「意味」を解釈するものであったこと、そしてそれを「演奏」で実現するためのものであったという文脈を読むことができる。また、頻繁に「言葉」「言う」「理解」「分かる」といった単語を使用し、弟子たちが山根の「言葉」を、身体を通して「理解」する過程で、師の音楽解釈を吸収していったことが推察される。また、山根の印象的な語彙として、「up beat」や「縦の響き」といった言い回しを挙げていた。弟子Aは、山根の解釈を、言葉の理解（知性）と身体を通じた理解（感性）の両面で吸収していった記憶を次のように語っている。

引用5

…演奏でどのように、その構造自体を音で、演奏するときの一つの「表現」としてできるかという、そこがレッスンの方法として主眼だと思うのです。(中略)その「言葉」とその「考え方」を、私たちは本当にそう感じられるかどうか、強烈に、繰り返し音で体に入れていく作業が、私たちの演奏家としてのトレーニングだったわけです。

言葉をそのまま使うのが。(中略)何か、言葉を真似してるみたいで、嫌だったのね。だから、言わなかったんですけど、最近その言葉でしかやっぱり言えないやって思うことがたくさん(ある)。

からも読み取れた。質的なレッスン分析で得た仮説を、弟子たちのインタビューのテキストマイニングからも確認することができた。

5.課題

山根のレッスンと弟子たちのインタビュー

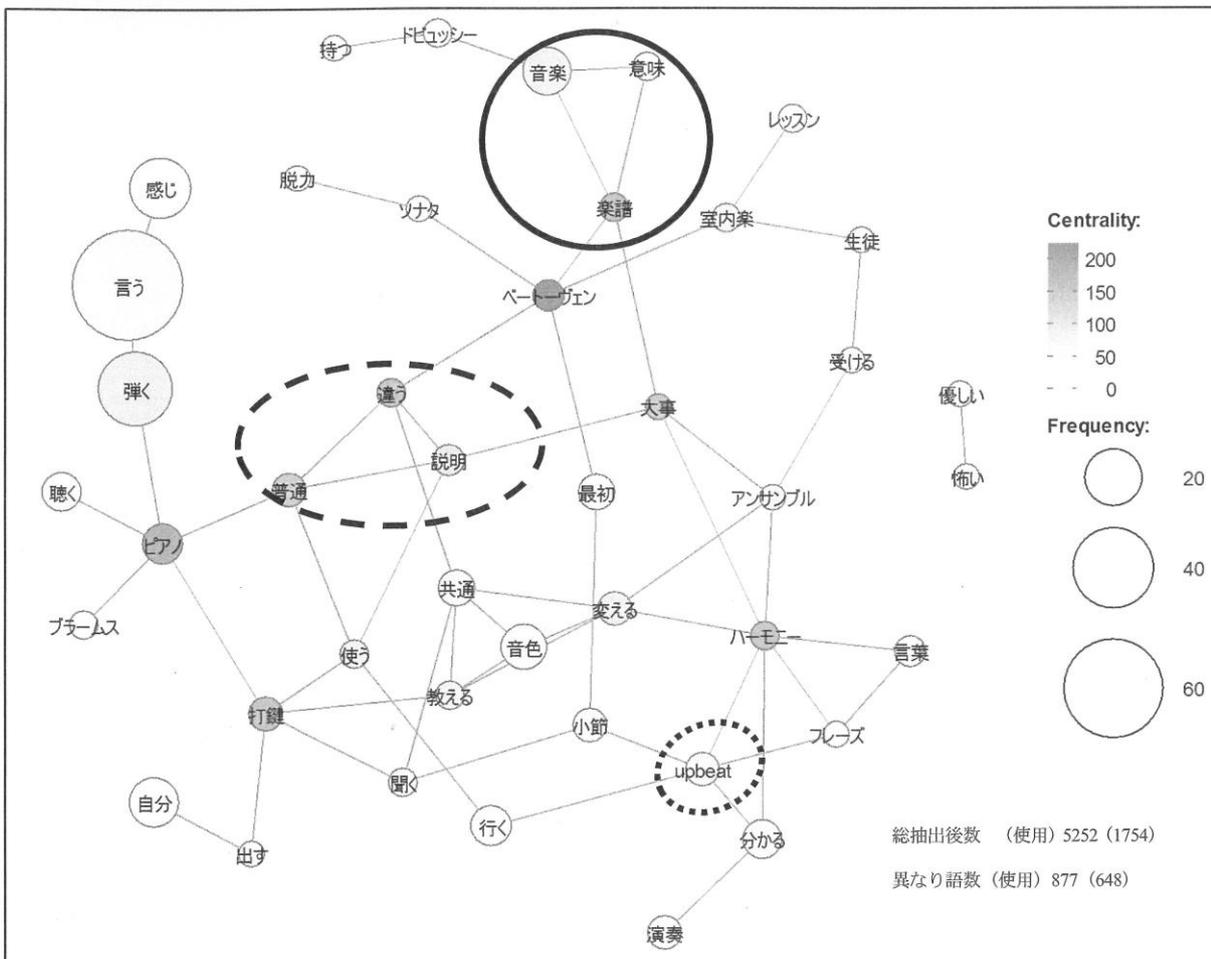


図3 弟子Bの共起ネットワーク

弟子たちの共起ネットワークでは、山根のレッスンの真髄や解釈の基盤が、楽譜から読み取った音楽の「意味」や「文法」という言葉で表現されており、これは前述した「音楽の実体」とほぼ同義であると考えられる。そして、その演奏法を伝える過程で、「up beat」をはじめとする印象的な言い回しを使用され、その言葉のニュアンスと、耳や身体で感知する音楽のニュアンスを一致させていく中で、弟子たちが山根の教えを理解していたことが共起ネットワーク

を分析することにより、音楽家の音楽観や書かれざる演奏習慣がどのようなものであり、いかにレッスンで伝承されていくか、の一例を示すことができた。しかし本稿で試みたレッスンやインタビューの分析データは決して十分とは言えず、詳細な検証を行うにはさらに対象が必要と思われる。

山根の演奏観や解釈は、演奏者の個人的な感情やイメージよりも、音そのものの有機的な繋がりを重視し、演奏で表現しようとするもので

かれている。

また、音楽科における「分かる」とは、「頭で知る」ことだけでなく「身体を通して実感する」ことが多いのではないだろうか。人工知能の飛躍的な進化によりこれまでの知識観や学習観は問い直されようとしている。「知性だけでは捉えられないことを、身体を通して、知性と感性を融合させながら捉えていくこと」は、音楽科をはじめとする芸術科系教科が他教科以上に担っている学びであると教育課程部会芸術ワーキンググループでも指摘されており⁵、演奏の専門家が暗黙知をどのように学習し、伝承していくかのプロセスを明らかにすることは、新しい知識観や学習観を構築するのにも有用だと考えられる。今後の研究課題としたい。

付記

本研究は JSPS 科研費 JP 19K20770 の助成を受けたものである。

参考文献

- 荒川恵子「声楽における演奏様式の定量的分析 — シューベルト「魔王」の歴史的録音資料を用いて—」『音楽学』40 (3)、1995年、pp.181-193。
- 荒川恵子「20世紀演奏史研究への解析的アプローチ — ベートーヴェン交響曲第8番の例として—」『音楽学』44 (3) 1999年、pp.141-154。
- 大木裕子『Marking the 10th anniversary of MIYOKO YAMANE-GOLDBERG 1939-2006 —ゴールドベルク山根美代子没後10年を迎えて』（山根の没後10年を記念して作成された冊子）2016年。
- 後藤友香理「指導言語に見るピアノ指導者の特徴 —ゴールドベルク山根美代子のレッスンに着目して—」『東京音楽大学大学院博士後期課程 2018年度博士共同研究 A 報告書《モデル×変容》』、2019年、pp.63-75。
- 佐藤郁哉『質的データ分析 原理・方法・実践』新曜社、2017年。

- 園田高弘『ピアニスト その人生』春秋社、2005年。
- 樋口耕一『社会調査のための計量テキスト分析 — 内容分析の継承と発展を目指して』ナカニシヤ出版、2014年。
- 文部科学省 芸術ワーキンググループにおける審議の取りまとめ、
https://www.mext.go.jp/b_menu/shingi/chukyo/chukyo3/069/ (2022年1月8日)
- 文部科学省『小学校学習指導要領（平成29年告示）解説 音楽編』東洋館出版社、2018年。
- 渡辺裕『西洋音楽演奏史論序説 —ベートーヴェンピアノ・ソナタの演奏史研究』春秋社、2001年。

引用楽譜

- Beethoven, Ludwig van. Klaviersonaten. München: G.Henle, 1980.

⁵文部科学省「芸術ワーキンググループにおける審議の取りまとめ」（平成28年8月）