

ピアノ運指法における一考察 —実践的運指の選択（1）分散和音—

三 村 哲 子
(教育学科非常勤講師)

教育の現場において必要不可欠であるピアノ演奏において、運指の選択は非常に重要である。本稿では、バロックから近・現代まで数多く残されているピアノ作品から、古典派から近現代の作品を題材に、基本的運指を実践的運指へ発展させ、演奏表現に適した運指のアイデアを提案する。演奏時、技術的な問題解決に時間を要するピアノであるため、本来最優先すべき音楽的内容が希薄になる点を解消できるよう、運指に着目しピアノ独奏と室内楽作品の両面から考察した。

キーワード：運指，ピアノ，モーツァルト，ショパン，ドビュッシー

1. はじめに

これまでに数多くのピアノ作品が作曲されてきた。過去の先人たちの偉大なる遺産である芸術の中のひとつに音楽がある。この音の芸術は、グレゴリオ聖歌を起源に、楽器の開発と進化、傑出した才能の出現により洗練され、今なお更なる時代に向かい進化を続けている。

中でも、楽器の発達が多くの名曲を産出する要因になり、星の数ほどの名曲が残された。そして、音楽を志すものは、この輝きを放つ作品を自在に演奏する夢を抱くであろう。しかし、自在に演奏するためには、楽器についての知識、演奏技術、読譜力、ハーモニーや音に対するイメージの想像など多くの要素を身につけなければならない。

中でも、技術的問題が演奏者にとっての最初の大きな壁になるであろう。本稿では、この技術的問題を「運指」にポイントを絞り、より実践的運指選択につながるよう考察してゆきたい。

2. 教則本

楽器の発達に伴い、今日では様々な教則本が提

案されている。ヴォルフガング・アマデウス・モーツァルト (Wolfgang Amadeus Mozart, 1756-1791) の父、レオポルド・モーツァルト (Leopoldo Mozart, 1719-1787) は、息子に高度なテクニックを習得させるために、既存の作品の難しいパッセージのみをつなぎ合わせ、テクニックの日課にしていたという話が残っていることから、高度な演奏技術のためには、素速く弾けるテクニックは必須であることがわかる。そして、その考えが『ハノン教則本』、『チェルニー練習曲』などの基礎を習得できるよう考案された作品につながったのであろう。

また、幼児期からピアノを学ばせるために『バイエル教則本』、『ピアノのテクニック』、『メトードローズ・ピアノ教則本』において、さらに運指の基礎を分かりやすく紐解く教材も出現した。

このように、基礎的教則本が数多く考案されるということは、逆に基礎が疎かになると演奏の妨げになるからだとも考えられる。実際に、筆者の経験においても、音楽的理解は深いにも関わらず、演奏技術の基礎がついておらず、演奏に支障をきたす生徒がこれまでに多く存在した。

では、実践的運指につながる基礎力とは何であるか考察する。

3. ピアノの鍵盤と手の関係

鍵盤楽器の鍵盤に注目すると、鍵盤の数や発音に相違点はあるものの、ピアノを例にあげると白と黒の2種類の高さの違う鍵で構成され、それは白鍵が7つ、黒鍵が5つの12等分平均率の順番に並んでおり、ハ長調の音階を白鍵のみで演奏できるよう配置されている。全体では88鍵、低音から高音が左から右へ規則的に並び、すべて同じ12鍵の組み合わせの連続である。また、白鍵と黒鍵の幅は、平均的成人の指の大きさに合わせてあり、位置関係は、工夫されており、鍵盤の中ほどに親指を白鍵にのせると、無理なく5本の指で白鍵と黒鍵を押すことができる。以前、幼児や小さな手に合わせ鍵盤を細くできるピアノ購入時のオプションがあることを知り驚愕した記憶があるが、コンサートや学校などで使用する鍵盤の幅は統一されているので、今では見かけなくなった。

このように統一された規格があるピアノを演奏するには、まず、鍵盤に合わせた適切な5指の配置間隔の修得を提案する。

4. 全5指の基本的使用法

ピアノ演奏への入門書として代表的な『バイエル教則本』では、5指のみで片手ずつの練習課題ののち、両手での課題に取り組むよう段階的に難易度が上昇する。各指には、1～5の番号が付けられ、1=親指、2=人差し指、3=中指、4=薬指、5=小指、以上のように指定されている。これは、『バイエル教則本』のみならず、すべてのピアノ作品において共通である。

連続する5指のみの音型の修得後、全5指のみで88鍵すべてを網羅するテクニックを習得する。まず、順次進行の音階、次段階では、1～2鍵をとばす奏法の分散和音（アルペジオ）の奏法、親指をほかの指をくぐらせたり、3および4指で上からかぶせるように使用するテクニックを修得する。この場合の留意点は、運指

の視点では、連続する左右対象の同一運指を左右の手において同時に使いこなすこと、実際の演奏の視点では、太く短い親指で打鍵するため、音量・音質が突出して大きくならぬよう、性格の違う五指ですべての音を均一な音量で演奏することである。この場合、運指面では、異なるタイミングでの親指の使用が課題であり、演奏面では、手首の柔軟な回転や腕の運び方など、無駄なく複数の動作を使用することが課題とある。演奏面でのテクニックも非常に重要な要素ではあるが、これについては、別稿で深く探求したいと思う。

また、『バイエル教則本』『ハノン教則本』『チェルニー練習曲』においては、拙著「ドビュッシー『12の練習曲』へのアプローチ～運指（フィンガリング）の基本的視点から～」（本大学教育学科紀要第42号）において、すでに詳しく述べているので参考にしてほしい。

5. 記譜法と実際の運指

前述の通り、自在に演奏するためには、強固な基礎力は必要不可欠であるが、技術的難易度の高い作品では、筆者も多く経験しているが、基礎に忠実な運指では対応できない音形が多々現れる。もちろん、基本ルールに基づき運指を決定していくのであるが、忠実であるがゆえに、指示された速度での演奏が可能になるまで膨大な時間を要したり、あるいは、演奏可能になっても音が不揃いになってしまう場合も少なくない。基本的な読譜では、大譜表の上は右手、下は左手で演奏することが基本であるが、その基本ルールを忠実に守ると非常に演奏しづらいパッセージになる場合も多い。

本稿では、そのような問題に着目、運指の観点において検証し、技術的難易度の高いパッセージにおいても、音楽的内容の充実した演奏が可能になるよう考察する。

6. 運指変更の提案

分散和音(1) モーツァルト：ピアノソナタ K.333

まず、冒頭で紹介した W.A.モーツァルトのピアノソナタから考察していきたい。

この作品は、本学科ピアノ実技の試験課題曲でもあり、多くの学生が選曲し取り組んでいる作品でもある。変ロ長調で書かれたこの作品は、非常に柔らかな雰囲気が始まり、メロディーは、流れるような 16 分音符で紡がれる。この作品にも基本的技巧である多くの音階、分散和音が使用されている。その優しく流れるような曲調は、基本的なテクニックのみで作曲されているにも関わらず、美しく音をそろえて演奏することが難しい、簡単のように見えて音楽的表現を高めようとすると、なかなかの難曲である。

この作品で例に取り上げるのは、呈示部と再現部に使用される 53 小節目と 155 小節目の 1 拍目の分散和音である。53 小節目では、右手：CFAC、左手：CF の部分だ。ヘンレ版など多くの楽譜では、右手の分散和音を、53 小節目では「2 1 2 3」、155 小節目では「2 4 1 2」と常時右手のみでのフィンガリングを提案しているが、これまでの経験では、筆者も含めこの 2 箇所で大きな壁にぶつかる。筆者自身もリサイクルでこの作品に取り組んだ時に、この分散和音をなめらかに美しく演奏することが難しく試行錯誤した。

この作品に取り組んだ学生すべてに提案しているのが、次のフィンガリングである。53 小節目では、右手の 1 拍目の 16 分音符を左手で演奏し、右手は 2 音目の 16 分音符から「FAC」を「1 2 3」、左手は、「C+C F」を「5 + 1 (オクターヴ) 3」、155 小節目でも同様、右手の 1 音目の 16 分音符を左手で演奏し、右手は、「BDF」を「1 2 3」、左手「F+F B」 「5 + 1 (オクターヴ) 3」のように変更する。このように変更することで、右手の親指をくぐらせる動作がなくなり、分散和音が無理なく演奏することが可能になる。

譜読み段階からこのフィンガリングで演奏することが望ましいが、一度癖づいた運指は、容易にか変更することが困難であるため、ある程度音や指の動きが滑らかに演奏できるようにな

った時点で、次のことを考えてほしい。そのままなめらかに演奏できるよう練習にかける時間と、運指を変更するために必要な時間を天秤にかけ、自分にとってどちらが音楽的な演奏に有益か否かである。ここで提案する運指変更には、左右でスムーズに分散和音を演奏する際の留意点として、『チェルニー練習曲』などで培った演奏技術が役立つ。

冒頭を左手、その後の音を右手で演奏するテクニックは、『チェルニー 30 番練習曲』の第 10 番にも登場している。この左右の親指を使ったテクニックは、この作品にだけでなくそのほかの作品への使用頻度が高いため、修得すると様々な場面で効果的である。

このように、練習曲集で修得できるテクニックは、使用頻度や応用することでより多彩な演奏表現に役立てることが可能であるので、ただ曲を終えるだけでなく、テクニックの内容を理解し応用することを前提に練習曲集やバッハの作品、特に三声のシンフォニアや平均律など基本能力を向上させるための訓練の継続を推奨する。

分散和音 (2) ショパン：序奏と華麗なるポロネーズ 作品 3

次の題材は、ロマン派の代表的な作曲家 F.F. ショパン (Frédéric François Chopin, 1810-1849) のチェロとピアノの室内楽作品を取り上げる。

この作品は、作品番号からも分かるように若き日のショパンの作品で、19 歳頃にチェロとピアノのために作曲された数少ない室内楽作品で、彼がウィーンへ出発する前に作曲されたようで、その当時の若さと新天地への希望が明瞭かつ生き活きと漲っていることが感じられる曲調である。冒頭の序奏は、爽やかな風のような印象を与える軽やかなピアノのパッセージで始まり、それに答えるかのようにチェロが朗々と歌う。この音の会話が序奏の前奏として 2 回繰り返され、主題に続く。後半のポロネーズは、力強いポロネーズのリズムでチェロとピアノが技巧的

パッセージを披露しながら音の会話を広げ華麗なコードに向かう、当時の社交界をイメージさせる華やかな作品である。

この作品で提案するのは、冒頭の序奏からピアノがチェロを伴奏するパッセージからである。このパッセージも前述したモーツァルトの作品と同様、記譜通りに演奏すると、右手の16分音符の動きが上向する分散和音とオクターヴの分散形の連続で演奏がかなり困難である。9～14小節目、19～22小節目に使用される右手の16分音符による分散和音の2拍目と4拍目にある音形の頂点の音を左手で演奏することを提案する。なぜなら、左手の音は、バスの響きを2分音符で持続しているだけなので、響きの持続をペダルに任せれば、動くための時間が十分に取れる。さらに、右手の1拍目の分散和音と2拍目の分散オクターヴの音形は、同一の和音構成音であり、1拍目の分散和音に使用された和音に指を配置しておけば、2拍目の第1音目以外の音が同一となる。

ピアノ実技の試験課題曲、また、シラバスにも掲載されている『チェルニー40番練習曲』を修得していれば、この運指の変更提案が、このパッセージの難易度を極端に下げ、なおかつ弦楽器のサポートに相応しい、なめらかな16分音符の演奏を可能にすることを理解できるであろう。

特に、右手の2拍目に使用される2音の分散オクターヴは、2回のオクターヴの連続のみであればそれほど困難ではないパッセージであるが、1拍目に分散和音があることで、2拍目のオクターヴの難易度が向上する。すばやくなめらかに2拍ごとに変化する分散和音を演奏するためには、できる限り無駄のない運指を選択することが理想的である。無駄のない運指とは、音形の変化に伴う動きを最小限に抑えることでもある。そして、同時に追求すべきは、音色・音量を自然なニュアンスになるよう統一させることである。

分散和音（3）ドビュッシー：喜びの島

近・現代における代表的なフランスの作曲家、C.A.ドビュッシー（Claud Achille Debussy, 1862-1918）が1904年に作曲したピアノ独奏作品で、フランスの画家のJ.A.ヴァトー（Jean Antoine Watteau, 1684-1721）の『シテール島への船出（シテール島への巡礼）』が着想になったといわれている。ヴァトーの絵画のタイトルにもあるように、この『喜びの島』は、初夏であろう爽やかに晴れる空のもと、希望に満ち溢れる恋人たちが輝く海へ航海し、到着したシテール島で喜びのダンスを踊る、という愛と希望の物語をピアノの響きのみで描く、まるで映画のような作品である。

作品の冒頭、1～6小節目の前奏では、右手で演奏する長いトレモロが、期待と不安が溢れる心情と輝く海面、また、愛の島への誘いを彷彿させ、愛の女神を囲み舞い踊る天使たちの歌声、7～20小節目からは、主題とともに追加された左手の32分音符と前打音による分散和音が、海面に飛沫が湧き上がる波の様子を見事に表現している。

この分散和音が三つ目の提案である。左手で演奏する「A E A E E / A E A E E」の分散和音は、1指を返して演奏する「5 2 1 2 5 / 5 2 1 2 3」の運指を提案されることが多いが、9度音程が無理なく届く手のサイズであれば、「5 3 2 1 5 / 5 3 2 1 3」を筆者は提案する。

1指を返す運指よりも、1指を返さずに一気に5指から1指を使用して分散和音を演奏する方が分散和音を打鍵するスピードが若干ではあるが短縮できる。そして、音色の違いを音価の違いで解釈するならば、1回目の分散和音は、32分音符と8分音符、2回目は前打音と8分音符で記譜されており、1回目は遅く緩やかに、2回目は、1回目よりも素早く、岩に打ち寄せる白い波の飛沫をイメージできるよう演奏すべきであろう。

この音色の違いを表現する際、1指を返す運指を使用した場合、「A E」を打鍵する「1 2」の指の組み合わせは、分散和音の通過点である「A」が1指で演奏するため音量が大きくなり

やすくなり、音量が均一になりにくい。また、「E」を2指で演奏すると、打鍵スピードが速くなりすぎるため、音色が鋭くなりすぎる可能性がある。冬の固く凍った海面を表現するのであれば、固い音色が相応しいが、ここで表現するのは、爽やかな季節、日本では、おおよそ春か初夏、ドビュッシーの活躍した時代で考えれば夏も含まれるであろう。爽やかな風、心地よい気温、そして海。どれひとつ固いニュアンスの要素になるものがない。一気に打ち寄せる波を表現するには、均一な音色による分散和音が適していることは明らかであろう。

分散和音の基本テクニック修得においての最重要課題は、1指の使用法である。1指は、ほかの指に比べ太く短いため、打鍵時のポジションが低く手と腕の重みがかかりやすい。分散和音は、鍵盤を2鍵ないし3鍵とばして演奏するため、順次進行よりも1指の扱いが格段に困難になる。柔軟な手首の使い方、手首のポジションの工夫によっての指にかかる重さのコントロールなど、指と手首のコンビネーションによるテクニックが要求される。

このような理由により、12度と広い範囲の分散和音であるが、この波を表現するモチーフは、1指を分散和音の頂点に位置する運指がニュアンスを優先する場合において適していると考えられる。

分散和音(4) ドビュッシー：『ベルガマスク組曲』より 「月の光」

本学科ピアノ実技試験課題でもあり、ドビュッシーのピアノ作品の中でももっとも有名な『ベルガマスク組曲』から「月の光」を題材に取り上げる。

この作品は、「音楽指導における一考察 — イメージと音楽の関連性(1)」本大学教職支援センター研究紀要 第5号)においても、筆者が題材として取り上げたが、夜の空に光り輝く月の世界を表現しており、万人が知っている風景であるため、音の世界とイメージを結び付けやすい作品である。

この作品を言葉で表現するならば、冒頭 1～26 小節目までは、「風もなく静かに光輝く月夜」、27～50 小節目は、「風によって動き出す夜空の雲と月」、51～72 小節目、「風は止み、白んでゆく夜空、そして夜明け」、このような月夜の物語を彷彿できよう。

ドビュッシーの作曲時期の第1期(1888～1890)に分類される「月の光」は、まだ2段のみの大譜表に記譜されている。『版画』、『映像 第2集』などを作曲した第2期(1901～1907)になると五線を三段使用する大譜表も使用するようになり、視覚的にも声部分けが認識しやすくなっており、左右のどちらの手で演奏するかも分かり易い。しかし、二段のみの大譜表の基本的演奏法は、下の五線は左手、上の五線は右手というルールではあるが、19世紀終盤、および20世紀初頭になると、その読みやすさを優先したのだろうか、ルールが曖昧になっていく。

ドビュッシーと同じくフランスの作曲家 M. ラヴェル (Maurice Ravel, 1875-1937) のピアノ曲全曲演奏会を本人臨席のもと二回行い、作曲者から多くのアドバイスを直接受けたピアニスト、V.ペルルミュテル (Vlado Perlemuter, 1904-2002) 校訂の『ラヴェル ピアノ曲集』の楽譜からもわかるが、彼も運指変更の提案をしており、そのアイデアは、ラヴェル自身からの提案も少なくない。そして、2段の大譜表の運指ルールが、次第に曖昧になっていることこの曲集の内容からも読み取れる。このことから大譜表に記譜された通りに弾くと、そのすべてが超絶技巧を要する作品になる可能性があることが理解できるであろう。

さて、「月の光」では、い2段の大譜表で記譜されているため、前述したラヴェルの作品のような問題は起きないが、柔和な音色で分散和音を演奏することも非常に繊細なテクニックを必要とするため、数カ所の運指提案をしたい。

29小節目、16分音符による分散和音である。初版に運指指示は、掲載されていないようだが、後に出版された楽譜では多くの場合、「5 3 2 1 4 2/1 2 1 2 4 5/3 1 4 2 1 2」などの基本に忠実

な運指が選択されている。筆者が提案する運指は、次の通りで、「5 3 2 1 4 2 / 1 2 1 2 3 5 / 3 1 2 4 2 4」、下線の部分が相違点である。

この部分の分散和音は、静けさを伴った優しく吹く風の描写であるから、音色はできる限り柔らかく、音量もできる限り小さく揃えて演奏したいパッセージである。その場合、運指はできるだけ使用する指を変更せずに演奏することが、均一な音色と音量を保つ方法であるが、基本的運指の観点では、「重複（連打）する音は、運指を重複させない」である。筆者は、数えきれないほどこの作品を演奏会で披露してきたが、基本的ルールを厳守した運指で演奏した時に、本来ならば右手で演奏するメロディーをもっとも意識して演奏しなければならないのに、左手の分散和音の運指に細心の注意を払うことに意識が集中してしまうことが多々あり難所であった。

また、基本的ルールの「同じ音形に対しては、運指を統一する」、「重複する音は、運指を重複しない」という相反する基本を試行錯誤のち、総合的に判断した結果、前述した統一させた運指の選択に至った。この運指で演奏すると、左手のポジションのみを意識するだけで、運指には変化がないため、留意点が格段に減少し、メロディーへの意識をより多く注ぐことができる。

次にあげる分散和音は、41～42 小節目の左手のモチーフである。このパッセージは、中間部のもっとも盛り上がる山、この曲の音楽的頂点である。月が美しい光を放ち、夜の神秘的な世界の最高潮を演出するために、前述の「柔らかな静けさ」の対局にある煌びやかな音色の分散和音と豊かな響きのメロディーの融合を追求したい箇所である。

この箇所で使用されるハーモニーは、「Fis A Cis E」の黒鍵を使用する短七の和音であり、打鍵する鍵盤は、「黒鍵・白鍵・黒鍵・白鍵」の組み合わせになる。この組み合わせは、黒鍵に挟まれた「A」と白鍵が連続する「E」を発音さ

せるためには、鍵盤の奥側、黒鍵に挟まれたポジションで白鍵を打鍵しなければならない。

筆者は、ピアノ演奏の際、鍵盤を①白鍵のみ（手前側）②1指と5指、または1指と5指いずれかに白鍵、そのほかの指のいずれかに黒鍵③1指と5指、または1指と5指のいずれかに黒鍵、以上三つのポジションに分割し、使用される鍵盤に応じて適したポジションを維持することを推奨している。

多くの場合、黒鍵に挟まれた白鍵部分での演奏は、打鍵に使用できるエリアが、①の白鍵のみのポジションよりも半分ほどになり、細く狭いため無意識に①のポジションで演奏しようと無駄に動いてしまう。この問題解決のためには、『ハノン教則本』で提案されている「移調」による訓練がか効果的である。調号のつかないハ長調の白鍵のみの①のポジションからひとつずつ調号を増やし、全12調で第1番から第31番までを継続的に訓練することで、この三つのポジションで違和感なく演奏するテクニックが修得できるはずである。

また、この黒鍵に挟まれた鍵盤を違和感なく演奏するためには、全5指が打鍵前後でしっかりと上下に指先が上げ下ろしできることも重要である。黒鍵と白鍵には1センチメートルほどか高さの違いがあり、十分に上げられないと打鍵が不十分になり不明瞭な発音になってしまう。

しかし、41～42 小節目に関しては、指示されているテンポも速いため、黒鍵の隙間に位置する「A」を含む短七の分散和音を明瞭に演奏するには、大きく指を動かす時間の余裕はない。このモチーフに関しては、できるだけ指を鍵盤に平行な平らな形、さらに重心を低く維持できるように手首のポジションを工夫するとよい。

そのポジションで、41 小節目は、「5 2 1 4 3 2 / 1 2 1 2 3 4 / 1 2 1 2 3 4」、42 小節目は、「5 2 1 4 3 2 / 1 2 3 4 1 2 / 5 1 4 1 4 1」を提案する。七の和音であるため、和音構成音が、四音になり、三和音で演奏するよりも2・3・4指をしっかりと広げなければならないが、分散和音の「Fis」に

5 指を選択するよりも確実に音を打鍵できるであろう。

「月の光」から最後に検証する分散和音は、曲の終わり、66～72 小節目のパッセージである。このフレーズは、夜明けの場面、空の色が朝焼けに変わる寸前、月が姿を隠すまでの物語を音で表現したい。音量は、月の姿が消えてゆく様を表現したいので、風の場面と同様にできるかぎり小さく、囁きのように、しかし、音色は、明るくなる空をイメージするので、柔らかいだけでなく爽やかさと軽さを併せ持ちたい。

66 小節目から始まる分散和音は、左右で 3 音ずつ演奏するよう指示している楽譜が一般的であるが、67 小節目の二、三拍目、及び 69,70 小節目の二拍目の分散和音に筆者独自の運指提案がある。まず、67 小節目の二拍目、「As Fes As Ces Fes Ges/As+Fes+Des (和音)」の音形に着目する。この音形は、左手のみで分散和音を演奏するように指示される場合が多いが、左手の分散和音が集結する三拍目の和音を記譜通りに演奏すると、右手の 6 度の重音の間に左手の「As」を打鍵しなければならず、不自然な動き、腕の位置になってしまう。

美しい響きで演奏するためには、自然な姿勢、腕の位置が必須である。適度な背筋と腹筋の支えと脱力により、背中を一枚の大きな板のように感じ、肘と肩の位置を脇に握り拳ひとつ分ほどの空間を保ち、骨盤から頭頂へか身体の中心に真っ直ぐな棒が刺さっているイメージで姿勢を正す。この時のイメージしている棒の角度が腕を通じ指先にかける重さのコントロールに役立つ。「重い音」「豊かな音量」のためには、棒を鍵盤側に倒し、背中の中の大きな板の全面で指に重さかける。逆に、「軽い音」「小さい音」のためには、棒は倒さず、定位置で維持し、できるだけ指に身体の重みが伝わらないよう意識する。

この 67 小節目、二拍目ハーモニーは、それまでの繰り返される変ニ長調の主和音と三の和音の温かく安定した柔らかな揺らぎと対照的な明るさを感じさせ、突如として雰囲気を変える。

このハーモニーの変化が、夜空から夜明けに顔を変えてゆく空の色を想像させるので、極小音量の中で、音色を変化させたい重要な部分である。ここでの運指提案は、「(左: As Fes As→5 2 1) (右: Ces Fes Ges→1 2 3) /As+Fes+Des (和音) 右: 1 4 5」である。はじめの三音を左手で演奏、残りの分散和音と三拍目の和音をすべて右手で演奏する。

楽譜上に細かい指示はないが、スラーがかけられた音形には、必ずスラーのかけられた最終音を dim. (ディミニユエンド) 〈次第に音量を下げる〉させる意味も含むので、67 小節目の和音が不自然な体勢により意に反したニュアンスになってしまうならば、運指を変更し自然に演奏できるよう探求すべきである。常に演奏することと音楽的内容を深めることの双方が充実するよう意識を忘れないでほしい。

69～70 小節目も同様である。66～67 小節目のリフレインであるが、音域が 1 オクターヴ上げられ、テノールの分散和音が明けてゆく空の色を、さらにソプラノのメロディーが明けの明星を彷彿させる主和音に導き、曲を締めくくる。

このテノールに配置される分散和音は、左手のみで演奏は可能であるが、最終音の「Fes」に 1 指がくることになり、前述の通り、1 指は音量のコントロールが困難な上、音色も重くなり易い。この時に右手が打鍵しているのは、「As + Ces, As+ Des」の三鍵であり、三本の指は休んでいる状態である。この「As + Ces → 4 + 5 / As+ Des → 4+5」で演奏し、左手の分散和音「As Ces Fes As Ces Fes」の最後の二音を右手で、「As Ces Fes As → 左: 5 4 2 1 / Ces Fes 右: 1 2」このような運指を提案する。

分散和音の最終音「Des」には、右手の 2 指が配置されるので、柔らかな音色や音量のコントロールが 1 指よりも容易である。

このように、5 指の一般的性格や能力を客観視した上で、自己の 5 指の特徴と照らし合わせ、より自在な音楽表現のためのスムーズな運指を譜読みの段階で取り入れながら音楽作りを進めていけることが理想的である。

分散和音（5）ショパン：ピアノ協奏曲 第1番 小短調 作品11

次は、ショパンコンクールのファイナル課題のひとつでもあるピアノ協奏曲の第1番を取り上げる。出版の時期が逆転したため、二作目であるこの作品が、「ピアノ協奏曲 第1番 作品11」として世に送り出された。初演は、ショパンがポーランドを去り、ウィーンへ発つ告別演奏会で本人の演奏によってされたとされる。1楽章は、重々しくも哀愁の漂うオーケストラに始まり、ピアノソロは、劇的なカデンツで登場する。旅立つ故郷への想い、向かう先ウィーンへの期待が豪華絢爛なテクニックとともに展開する。2楽章は、甘く切ないロマンス。変奏曲形式で主題を紡ぎ、煌めく星いっぱいの夜空をイメージさせるコードから、アタッカ（すぐに次の楽章を始める）で3楽章に突入する。終楽章は、ポーランドの民族舞踏のひとつ「クラコヴィアク」をベースにした華麗なロンドで締め括られ、分散和音と音階による活気に満ちたコードで曲を終える。

難曲とされるこの作品だが、基本的に使用される音形は、分散和音と音階である。全楽章通して、ほぼ楽譜の運指通りに演奏することができるが、ここでは、第3楽章の254～278小節目の変形分散和音に注目する。

これまで述べてきた通り、大譜表の記譜をアレンジすることで、分散和音をより簡単に演奏することができる。この作品も同様に、右手の分散和音の1音を左手で演奏することで、1指を返す動きが減り、速いテンポでの技巧的難易度の高いパッセージを攻略することができる。

254小節目に始まる右手の分散和音は、「His Gis Fis Dis→1 3 2 5」この分散和音を三回連続するモチーフを二回目は、1オクターブ上の音域でほぼ同型の分散和音を二回繰り返し演奏する。その際、二回目の分散和音の開始音は、「Gis」に変わるが、次の音は1回目の分散和音と同形の「His Gis Fis Dis」に戻る。しかし、多くの楽譜では、二回目の分散和音の運指を「1

指」から開始しており、同形にもかかわらず異なる運指を選択している。

ピアノ奏法の基本では、「同形は同一の運指を選択」するべきではあるが、このパッセージにおいては例外のようである。この同形の分散和音のパターンは、255, 259, 263, 267小節目に使用されている。この分散和音にパターンを組み込み、均一な動きにするためには、255, 259, 263, 267小節目すべての1拍目の裏拍、右手の分散和音の開始音を左手で演奏する。記譜通りの左手で演奏する音は、255, 259小節目は「His+Fis」、263, 267小節目は「Ais + E」、右手の分散和音の開始音がそれぞれ「Gis」「Fis」と左手の和音の隣りの音であるため、次の跳躍する二拍目のバスに影響もない。

次に注目する音形は、分散和音の一部が重音になるパターンである。このパッセージも前述の分散和音と同様、左右が隣接する部分を細かい動きの少ない左手で演奏し、右手の1指の動きを軽減させる。274～278小節目のパッセージの275, 276小節目の1拍目の裏拍に記譜された、右手のオクターヴで演奏する「E」の下の音を左手で演奏することで右手は1音のみになり、三回連続する重音「E + E / Gis + E / Gis + E」が「E : 5 / Gis + E : 2 5 / Gis + E : 2 5」となり、ある程度のテンポで実際に演奏するとわかり易く、演奏技術的難易度が軽減されていることを実感できるであろう。

これまでに題材として取り上げた小節数は、微々たるものだと感じるかもしれないが、ピアノ作品において演奏に可能なパッセージは、案外少ない。難曲とはいえ、作曲家兼ピアニスト、または、作曲家でありながらピアニストに匹敵する才能の持ち主が生み出した作品である。彼らも二本の腕とその先端にある10本の指で演奏できたはずである。かなり乱暴な仮説であるが、この根拠に基づき検証していくと、楽譜の中に多くのヒントが隠されていることを発見した。本稿で題材にしたすべての作品は、筆者が実際に演奏しており、実体験で検証済みである。

7. 運指の変更時の留意点

(1) ピアノの構造を知る

運指変更の最大の利点は、音楽的内容を深めるためにより技術的問題を最小限にすることである。音色や音量、音楽的ニュアンスを自在にコントロールするためには、拙著「ドビュッシー『12の練習曲』へのアプローチ～運指（フィンガリング）の基本的視点から～」においても考察した通り、ピアノ演奏において性格の違う全5指を用いて音をそろえて弾くためには、様々な留意点を要する。鍵盤打楽器に分類されるピアノは、もちろん「楽器」であるが、その発音に至るまでの構造は、様々な部品の集合体であるアクションがピアノ線を打つことで発音に至るため、乱暴な例えではあるが「機械」的な要素が多い。

声楽、弦楽器、管楽器、打楽器と比較するしてほしい。いずれの楽器も発音する際、演奏者自身と楽器が直結することで発音する。声楽は、演奏者自身の声帯、弦楽器は、ヴィブラートの際、演奏者の左手の四指を用いて直接弦を揺らすことで響きのニュアンスを、音色や音量は、演奏者が右手に持った弓によってコントロールでき、管楽器においては、演奏者の唇、呼吸により発音、打楽器は、演奏者の手、または、マレット、スティック、ハンマー、杓などを直接握って発音する。

このように、ほとんどの楽器が発音する際、演奏者の身体と密接に関係していることがわかるであろう。それに対し、ピアノは、「鍵盤を演奏者の指によって打鍵する」という点では、直接、密接に関係しているといえるが、発音に至るには、鍵盤に繋がる70～80の部品からなるアクションを通じ、その最終部品であるフェルトで作られたハンマーがピアノ線を打つという、ほかの楽器にはない多くの工程を経由している。また、実際に発音する場所も指が楽器にふれている鍵盤部分ではなく、ハンマーがピアノ線を打鍵した箇所から振動が開始し響くため、ピアノ以外の楽器のように演奏者自身が密着している訳ではない。

このような相違点が、ピアノにはあることを念頭におき、ピアノのテクニックの訓練に臨むことを推奨する。ピアノを「機械」として捉え、「ピアノの扱い＝演奏技術」として難易度順に修得することが、演奏技術の引き出しを整理しながら増やしていく。このように、客観的に必要な演奏技術の判断を可能にすることが、星の数ほどあるピアノ作品への多様な応用力に繋がるであろう。

(2) 自在な表現のために

楽譜に指示された音がある程度スムーズに演奏できるようになったのち、次の課題は、音色・音量の変化・統一、また、音楽的内容に沿った表現の追求である。この「音色・音量の変化・統一」を追求する場合、大きなパッセージごとの留意するよりも、音の関係の最小単位である3つの音の関係、「1音目：過去（弾き終えた1音前の音）→2音目現在（現在鳴っている音）→3音目：未来（次に鳴らす音）」このサイクルを意識することである。

このサイクルを作品の最終音に至るまで、1音目の打鍵後2音目を打鍵するまで、1音目の響きの最後と2音目が鳴り始めるまでの音の重なり、あるいは無音の空間、切り方などを統一、均一に演奏するために、集中し「聴く意識」を常時継続することが、鍵盤打楽器であるピアノにおける表現、一様な音色、音量など、ニュアンスを自在に変化させる訓練一のもっとも基礎となる能力となる。

(3) 訓練方法

作曲家の意図を演奏に反映しながら、なおかつ演奏者の理想とする解釈に基づく音楽表現となるよう、演奏時に「鳴った（ている）音〈過去〉の音量や音色確認、〈現在〉→次に鳴らす音〈未来〉との関係及び楽譜指示との合致」の「予測→判断→確認」を継続し、留意して演奏することが重要である。

ピアノの練習時に「遅いテンポで」と、アドヴァイスされるのは、このサイクルを確実に実

行するためでもある。遅いテンポで演奏することで、前述した以下の項目を自身の10指を相談しながら、自己の能力を磨くことが望ましい。

- ① 音の大きさの確認
- ② 次の音形の準備
- ③ 音色や音量を予測（タッチの準備）

リズム変奏のトレーニングを監修的に無目的で行っている学生を多く見てきたが、目的が明確であることが、反復練習の効果を大きく左右することを忘れないでほしい。

8.まとめー運指の決定ー

運指変更の提案を中心に述べてきたが、最終的判断は、演奏者本人に委ねられる。いくら素晴らしい運指変更のアイデアであったとしても、当事者にとって、運指変更に膨大な時間を費やしてしまえば本末転倒である。

自分の手の性格を熟知するためにも、基本的な技術の鍛錬を重ね、その上に若干の近道として本稿のアイデアが音楽を目指す人々に役立てば幸いである。

教員として独り立ちするためにも、与えられた課題をいかに音楽的内容を考慮し、学びの場で音楽の楽しさや喜びを伝えるためには、まず教員自身が偉大な作曲家たちが残した作品からインスピレーションを共有し、音を作る無限のファンタジーの世界を自身が奏でられるようになることが有益ではなかろうか。

本稿では、分散和音に着目し掘り下げてきたが、まだまだ多くのテクニックや注目すべき項目がある。人類が育み繋いできた伝統を次世代に継承することも指導者、演奏家の使命であると筆者は感じている。これらの問題については、別稿にて、考察・検証することにし、本稿は、この結論を持って擱筆したいと思う。

参考文献

- 井上和夫編（1981初版/1996改訂）「クラシック音楽作品名辞典〈改訂版〉」三省堂 pp.354. pp.355. pp.486. pp.489. pp.937. pp.938. pp.994.
- ERNST HERTTRICH 校訂（1977初版/1992改訂）「W.A.MOZART Klaviersonaten BAND II URTEXT」G.HENLE VERLAG pp.200. pp.205.
- Friedrich Grützmacher 校訂（1911）「Introduction et polonaise brillante, Op.3」EDITION PETERS pp.36-38.
- 安川加寿子 校註（1960）「ドビュッシーピアノ曲集 II」音楽の友支社 pp.48-52
- 安川加寿子 校註（1960）「ドビュッシーピアノ曲集 IV」音楽の友支社 pp.36.
- ヴラード・ベルルミュテール校訂・監修（2002）「ラヴェル・ピアノ曲集 IV 鏡」音楽之友社
- Bronislaw von Pozniak 校訂「CHOPIN KONZERT e moll Opus11」EDITION PERERS pp.3-79
- 全音楽譜出版社出版部編（不明）「全訳ハンペンピアノ教本」全音楽譜出版社 pp.2-83.
- 拙著「ドビュッシー『12の練習曲』へのアプローチ～運指（フィンガリング）の基本的視点から～」（2002）京都女子大学教育学科紀要第42号
- 拙著「音楽指導における一考察ーイメージと音楽の関連性（1）」（2023）京都女子大学教職支援センター研究紀要 第5号