

ソナチネアルバムの運指に関する一考察

ークレメンティのソナチネ Op. 36 を中心にー

A Study on the Fingering of The Sonatina album: Focusing on Sonatina Op.36 by Clementi

大西隆弘

中安修也 ¹⁾

ONISHI Takahiro

NAKAYASU Shuya

要旨

ソナチネアルバムは、ピアノの初歩教材として広く一般的に使用されており、教材としての適格性や指導法に関する研究もなされて、価値も高く評価されている。そのため、一般のピアノ教室のみに留まらず多くの教員及び保育者養成校でも、バイエル、ブルグミュラー等続く教材として用いられている。これらの楽譜には多くの校訂版が存在し、バイエルはどれもほぼ同じ内容であるのに対して、ソナチネは版によってアーティキュレーションや運指に多くの差異が認められる。

そこで本研究では、教員及び保育者養成課程でのピアノ指導においてソナチネを使用する際の運指について検討した。ピアノの運指に関する先行研究より弾きやすい運指の基本的な考え方を整理して、その結果をもとに、クレメンティのソナチネ Op. 36-1 の運指について複数の楽譜を比較しながら分析、考察を行った。そして、教員及び保育者養成課程で使用する際の最適な運指案を示した。

Abstract

The Sonatina album is widely and commonly used as elementary piano teaching materials, and its value as teaching materials has been highly evaluated through research on its eligibility as teaching material and use in teaching. Therefore, it is used not only in general piano classes but also in many teacher and childcare training schools as a teaching material following Bayer, Burgmüller, etc. There are many editions of these scores, and while Bayer is almost identical, Sonatina has many differences in articulation and fingering depending on the edition.

Therefore, in this study, we examined fingering when using Sonatina in piano instruction for teacher and teacher training courses. Based on previous studies on piano fingering, we established basic concepts of fingering that is easy to play, and based on the results, we analyzed and examined the fingering of Clementi's Sonatina, Op. 36-1, while comparing multiple scores. Then, we presented the optimal fingering plan for use in the teacher and childcare worker training course.

キーワード：ピアノ教育，教員養成，ソナチネ、運指

1) 兵庫県立播磨南高等学校

1. はじめに

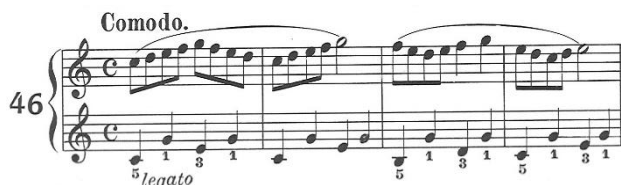
教員及び保育者養成課程のピアノ指導では、教育・保育の現場で求められる演奏能力を限られた時間の中で学生に習得させることが求められる。その指導においては、学生のピアノ演奏技術と表現力の向

上を目指して効率良く指導を進める必要がある。そのためには、使用する教材が極めて重要であり、指導者はその教材について十分な教材研究を行うべきである。

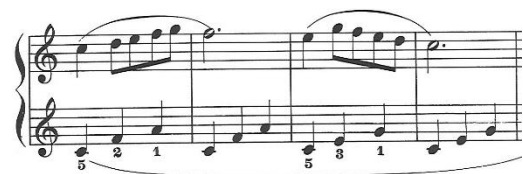
一般的に、我が国のピアノ指導では、バイエルピアノ教則本(以下、バイエル)、ブルグミュラー25の練習曲(以下、ブルグミュラー)、ソナチネアルバム(以下、ソナチネ)などが初歩教材として使用されている。学習の順序としては、バイエル終了後にブルグミュラー、その後ソナチネへと学習を進めるのが一般的な流れである。この学習の流れは多くの教員及び保育者養成校でも取り入れられている。教員及び保育者養成課程におけるピアノ学習で、バイエル終了後の学習のあり方について富田(2006)は、「この頃に、小品ながらも抒情的表現が加わってくるブルグミュラーやソナチネを学習する重要性がある。音楽の構成やハーモニーの理解、メロディーをカンタービレで弾くことやアーティキュレーション等々、演奏技術の上達という面でも、ブルグミュラーやソナチネの学習をすることが好ましい。これによって童謡や歌唱の伴奏、そして音楽教科等の応用力も非常に増してくる」と述べている(富田, 2006, p. 260)。また、ソナチネの有効性について白崎(2017)は、クレメンティのソナチネ Op. 36-1 第1楽章について、その分析を通して「楽曲の構造理解において非常に有効な教材」であり、「全体を見ても部分的に見ても規模が絶妙なバランスで設計されており、その使われている素材の量や、種類、技術的な内容においても初等学習者にとっては適度であり、ピアノの初等学習において理想的な作品である」と述べている(白崎, 2017, p. 74)。また、木村ら(2018)は、このソナチネを演奏する上で必要なテクニックのほとんどは、バイエルの中で習得できることを明らかにしている。つまり、バイエルで基本的なピアノ演奏技術と基礎的な楽典の知識を習得した後、ブルグミュラーやソナチネで楽曲の構成や様々な音楽表現について学ぶことで、教育・保育の現場で活用できる表現力や応用力を身に付けることができるのである。

ピアノの学習において、効率良くテクニックを習得するためには運指が極めて重要な要素となる。特にバイエルにおいては、楽譜に記載されている通りの運指で練習することが、基本的なテクニックの習得には欠かせない。例えばバイエル No. 46(譜例1)では、左手のハ長調 I-V の分散和音はどちらも1、3、5指で弾くことにより、親指と人差し指間の幅を広げるテクニックを習得できる。この際、親指の位置を変えずに残りの4本の指を鍵盤一つ分左に移動させる。この動きを習得した後に、バイエル No. 49(譜例2)で I-IV が出てきた際に、今度は親指のみを鍵盤一つ分右に移動させることを意識させることができる。このテクニックは、c音からg音の鍵盤に指がそれぞれ一本ずつ用意されていることが前提となっており、それまでの学習において基本的な手のポジションについて意識させておくことが重要である。正しいポジションに指を用意する習慣を身に付けさせることで手が安定し、ミスの少ない演奏へと繋がる。この段階で I, IV, V の正しい運指を習得させることが、その後のブルグミュラーやソナチネの学習をスムーズに進めることに繋がるだけではなく、童謡や歌唱の伴奏においても非常に有効であると言える。このように、バイエルにおいては楽譜通りの運指で練習することが重要であると言えるが、その後のブルグミュラーやソナチネの学習においても同じことが言えるだろうか。現在では、これらの教則本だけではなく多くの楽曲が、多くの出版社から様々な校訂者の手による校訂版として出版されている。バイエルはどの楽譜でもほぼ同一の内容となっているが、ソナチネに至っては版によって様々な相違点が認められる。つまり、使用する楽譜によって運指や音楽表現が異なるものとなるのである。

そこで本稿では、ソナチネについて複数の版を比較し、教員及び保育者養成校でのピアノ指導における効果的な運指法について考察する。



(譜例 1) バイエル No. 46

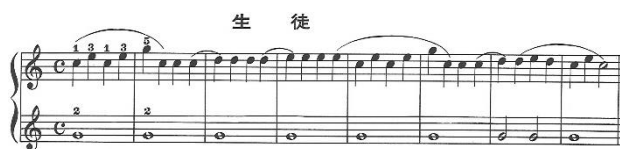


(譜例 2) バイエル No. 49

2. 楽譜の版による相違点とその問題点について

米山(2012)は、全音楽譜出版社等から実用版として出版されているバイエルやソナチネ等のピアノ教本に共通する、フレージングとアーティキュレーションにおける記譜上の問題点について、その区別が正しくなされていないことを指摘している。戦後の高度成長期に学習者が手にすることができたものは、楽譜解釈を任された校訂者の輸入楽譜をそのまま写したものであり、校訂者の氏名も明記されていないことから、その責任の所在が明らかではない。さらに、このフレージングとアーティキュレーションの正しい区別が省みられないまま放置されているのが現状であると指摘している。そしてその具体例として、バイエルの No. 8(譜例 3)とクレメンティのソナチネ Op. 36No. 4 の第一楽章(譜例 4)が取り上げられており、これらの実用版に書かれているスラーは、単に弾きやすい運指と一括りのフレーズを示しているに過ぎず、各音のニュアンスを読み取るアーティキュレーションのためのものではないと述べている。そして、正しい音楽表現を身に付けるために原典版を使用することの重要性を示唆している。この米山の指摘は、音楽を学ぶ者にとって極めて重要な内容である。演奏による音楽表現は、作曲者が意図したものを演奏者が楽譜から汲み取って解釈し、その意図に共感してアウトプットされるべきものである。しかし、演奏における表現を考えると、避けて通れない問題点として、テクニックの問題が挙げられる。作曲者の意図を正しく理解したとしても、それを表現するためには、楽器の機能を理解して自由に扱うためのテクニックや多様な表現を可能にするために身体的なコントロールをするテクニックが必ず必要となる。特に教員及び保育者養成課程におけるピアノ指導では、ピアノ初学者への指導が課題となっており、初学者への指導において優先されるべき事項は、音楽の様式の理解や音楽表現の指導よりも基本的なテクニックの指導である。なぜなら、基本的な奏法を学ばずして如何なる楽曲も演奏することはできず、さらに音楽表現を追求することなど不可能だからである。この点に鑑みて、バイエル No. 8 の不自然なスラーには大きな意味があると筆者らは考えている。この曲は、左手が全て同じ音の連続になっており、左手を打ち直すタイミングで右手にスラーがかけられている。つまり、左手が鍵盤から離れる際に右手は鍵盤上に置いたままの状態になる。この左右の手の違う動きを習得するという大きな意味が込められていると言えよう。同様にクレメンティのソナチネ Op. 36No. 4 の第 1 楽章においても、黒鍵を含むスケールや重音など様々な要素が含まれるこの旋律を、音が途切れることなく演奏するためには運指の工夫が必要となる。この工夫を学生が自ら考えて練習することは、運指の指導という観点からは有効であると言える。

ピアノの指導では学習者の年齢や状況、目指す進路などによって、対応や指導内容の優先順位は変わってくる。本稿においては、教員及び保育者養成課程でのピアノ指導を念頭に置いて論を進めるものとする。



(譜例 3) バイエル No. 8



(譜例 4) ソナチネ Op. 36No. 4 第 1 楽章

3. 研究目的

教員及び保育者養成校でのピアノ指導におけるソナチネの効果的な変指について明らかにすることを目的とする。

4. 研究方法

ピアノの変指に関する先行研究より、ピアノ演奏における基本的な変指の考え方を整理する。その後ソナチネの複数の版を比較し、各版の変指の意図を探り、そのうえで教員及び保育者養成校で使用するにあたって効果的な変指について考察する。

5. 変指について

ピアノの変指に関する考え方や注意点については、多くのピアニストやピアノ教育者らがその著書に記している。自身もピアニストであり多くの名ピアニストを育てた教育者でもあるゲンリッヒ・ネイガウスは、「最高の指使いとは、与えられた音楽を最も正確に伝えることを可能にし、その音楽の意味ともましく合致するような指使いである」と述べている(ネイガウス, 2003, p. 188)。つまり、ピアノの変指は、単に指の動かしやすさやその場の指の適合性のみで決めるべきものではなく、その場に相応しい音色やアーティキュレーション、音楽表現などを考慮することが重要であることを示唆している。

また、練習曲集で有名なカール・ツェルニーは、「基本的な指使いについて守らなければならないこと、避けなければならないこと」として次の 7 点を挙げている(ツェルニー, 1984, p. 23, 24)。

- (1) 長い 4 本の指を交差させない。親指に他の指の下をくぐらせるか、4 本の指に親指の上をこえさせる。
- (2) 親指を黒鍵に使用しない。
- (3) 同じ指を続けて 2 つ以上の鍵盤に使用しない。
- (4) 速いパッセージで小指を黒鍵に使用しない。
- (5) 和音やとぶ音を弾く時には、親指や小指を黒鍵に使用することもある。
- (6) スケールの指使いは、できるかぎり他のパッセージで使用する。
- (7) 一つの音を弾く時、次々とつながる音に適当な指が用意されているかどうかを考えながら弾く。

そして、「いつも正しい手の位置を保ち、鍵盤の真上から指を下せるように、鍵盤を必要な時間だけおさえていられるように、また、旋律や、スケールや、速いパッセージをきれいなレガートで弾けるように、それらのことを自然にできる指使いを選ぶことが大切」であると述べている。酒井(2008)の調査によると、ツェルニーの活躍した時代に使用されていたピアノは、現代のピアノよりも鍵盤の幅が狭いものであった。また、ツェルニーが使用していたウィーン式アクションのピアノは、鍵盤が軽く、その深さは現代のものよりも浅かった。これらのことから、現代のピアノで考えた際に、上記 7 項目の中には

多少の違和感を覚えるものもある。例えば(1)では、親指が小指の下をくぐったり親指の上を小指がこえたりすることを可としていると解釈できる。しかし、実際にはこの動きにはかなり無理があり、レガートで演奏することは難しい。これについては、当時のピアノの鍵盤の状況を考えると、十分に可能な動きであったのであろう。(2)については、同様の理由から当時は難しかったのかもしれないが、現代のピアノでは、手全体を鍵盤の奥側へ移動させることにより、場合によっては可能な運指である。

また、武内(2014)は同音連打について、和音やオクターヴ等のやむを得ない場合を除いて指をかえるべきだと述べている。その理由として、同音連打では指をかえることで手の動きが自然になり、音楽的表情を表しやすくなるためとしている(武内, 2014, p. 2)。確かに一般的に使用されているソナチネ等を見ても、同音連打で指をかえる運指が多く見られるのは事実である。しかし、この同音連打について今井は、ソナチネの《注釈と演奏の手引き》の中で、「同じ音が繰り返される場合、特に指をかえる必要はなく、同じ指で弾いて構いません」と明記している。その理由としてピアノのアクションの違いを挙げており、ツェルニーらの時代に多く使用されていたウィーン式アクションのピアノでは、同音連打で指をかえることは有効であったが、現代のピアノアクションではスピードの速くない連打は同じ指を使ったほうがコントロールしやすいと述べている(今井, ソナチネ p. 120)。

同音連打で指をかえると手のポジションの移動が起こるが、同じ指で弾くとポジション移動はなく手が安定した状態で弾くことができる。三好(2012)は、保育者養成校でのピアノ指導において、手のポジションの変化を少なくするべきであり、手の形を保持してポジションを意識することの重要性について述べている(三好, 2012, p. 100)。これは初学者の指導においては非常に有効な指摘と言えるであろう。指をかえることで、旋律の特徴やアーティキュレーションを表現しやすくなったり、拍子感を出しやすくなったりする場合もあると考えられるが、教員及び保育者養成課程の特に初学者の指導においては、弾きやすさを優先させるべきであろう。この安定したポジションで弾くことは、同音連打のみに言えることではなく、常に意識しておくべき事項である。

この他にも武内(2014)は、アルペジオ音型において、3指と4指の使い分けの重要性について言及しており、「音程の間隔に合わせ」て3指と4指を使い分けることで演奏しやすくなると述べている(武内, 2014, p. 4)。

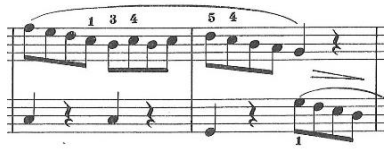
6. クレメンティのソナチネ Op. 36-1 の運指の検討

前項の内容を踏まえて、クレメンティのソナチネ Op. 36-1 の運指を検討していく。本稿では、全音楽譜出版社の版(以下、全音版)とヘンレ社の版(以下、ヘンレ版)とを比較し、相違のある箇所について検討する。尚、比較検討は、両版ともに運指の表記がある箇所のみに限定して行うこととする。以下、運指については親指-小指を1-5の数字で表記する。

・第1楽章

第1楽章の拍子は、全音版では2分の2拍子、ヘンレ版では4分の4拍子と異なっているが、ここでの拍数はヘンレ版の表記に従う。

第3小節3拍目、全音版では右手h音、c音を3、4で取るように表記があるが(譜例5)、ヘンレ版では2、3となっている(譜例6)。両版とも、次の第4小節1拍目から始まる右手の下降音階を5、4で取るように表記されているが、弾きやすさの点では全音版の方がより効率的な運指である。ヘンレ版のように2、3と演奏すると、4の指が余る分、下降音階の最初のd音の5が取りにくくなると考えられる。



(譜例 5) 全音版 第 3～4 小節



(譜例 6) ヘンレ版 第 3～4 小節

第 6 小節 4 拍目から始まる右手の 3 度和音の分散下降音型は、全音版では 4、2、3、1 のパターンとなっており（譜例 7）、ヘンレ版では 4、2 の連続となっている（譜例 8）。ここでは全音版の方が初学者には適していると思われる。ヘンレ版の運指は一見容易しそうに思えるが、手のポジションが常に移動している状態となるため安定さに欠け、拍節感の希薄にもつながると思われる。一方、全音版の運指ではポジション移動（＝4、2、3、1 のパターン）が 3 回で済むために、こと初学者にとってはより安定した手の状態で演奏することができると考えられる。左手の運指について、第 7 小節 2 拍目 c 音を全音版もヘンレ版も 4 で取るように表記あるが、筆者らはこの c 音を 3 で取ることを提案する。全音版のように、続く 3 拍目 d 音を 1 で取ると隣り合った音を弾くのに関わらず 4 から 1 へと打鍵する際に間の 2 本の指が余り、初学者にとっては弾きにくくなると予想される。



(譜例 7) 全音版 第 6～7 小節



(譜例 8) ヘンレ版 第 6～7 小節

第 9 小節の右手の運指について、全音版では 1、5、4、5 となっており（譜例 9）、ヘンレ版では 1、5、5、5（譜例 10）となっている。この場合はポジション移動のないヘンレ版の運指の方が初学者には適していると思われる。

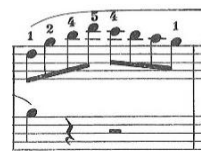
第 12 小節の右手 1 拍目から 2 拍目の運指について、全音版では 1、2、4、5 となっており（譜例 11）、ヘンレ版では 1、2、3（譜例 12）となっている。2 拍目 h 音の取り方に相違が見られるが、全音版は、武内（2014）の言う「音程の間隔に合わせ」た自然な運指となっている。一方で、ヘンレ版の方ではこの音を 3 で取ることで、表記はされていないが次の d 音が 5、その次の c 音が 4、その次の h 音が 3 というように弾かれることが予想され、3 の指を軸とした手のポジションを形成することができる。このため、ヘンレ版の方が初学者には適しているように思われる。



(譜例 9) 全音版 第 9 小節



(譜例 10) ヘンレ版 第 9 小節



(譜例 11) 全音版 第 12 小節



(譜例 12) ヘンレ版 第 12 小節

第 22 小節の右手の 1 拍目 d 音の運指について、全音版では 2 となっており（譜例 13）、ヘンレ版では

3 となっている（譜例 14）。また、全音版では第 22 小節 3 拍目 f 音を 5 で取るように表記されており、この場合第 22 小節右手の運指は 2、3、4、2、5、4、3、2 となると予想され、2 拍目から 3 拍目の 2→5 の運指は初学者にとっては多少の困難を伴うものと思われる。ヘンレ版では 3、4、5、3、5、4、3、2 という運指になると予想され、こちらの方が弾きやすさという点では優位にあると考えられる。しかしながら、両版ともこの運指方法は、次の第 23 小節 1 拍目の h 音、g 音の和音を 1、5 で掴むことを前提に考慮されていると思われる。筆者らは、この箇所に関して第 22 小節の運指を 2、3、4、2、4、3、2、1 として、その次の和音を 2、5 で取ることを提案する。この音型では唯一の黒鍵である es 音に一番長い 3 を使用することで、自然な手のフォームでの演奏が可能になるからである。この場合、第 23 小節の和音の演奏の際に、2、5 の指の間の柔軟性が必要になるとと思われる。

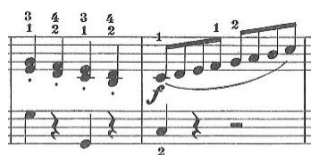


(譜例 13) 全音版 第 22～23 小節



(譜例 14) ヘンレ版 第 22～23 小節

第 30 小節右手の連続する 3 度和音の運指について、全音版では 1、3 と 2、4 の反復（譜例 15）、ヘンレ版では全て 1、3 となっている（譜例 16）。全音版では第 6～7 小節に出てきた右手の 3 度和音の分散下降音型の場合と同様にパターン化されており、第 31 小節右手 1 拍目 c 音の 1 にスムーズに入っていくやすいように思われる。ヘンレ版では、同じ指の連続ということで、同じ手首のフォームで演奏できるように思われるが、そのフォームを保って平行移動をうまく行わなければミスタッチを誘発する恐れもある。



(譜例 15) 全音版 第 30～31 小節



(譜例 16) ヘンレ版 第 30～31 小節

第 35 小節右手の運指については、第 12 小節で述べたことと同様である。第 37 小節右手の運指についても、第 6～7 小節や第 30 小節で述べたことと類似する（譜例 17、18）。つまり、パターン化された運指か、同じ指を連続して使うかの相違である。第 36～37 小節の左手の運指について、全音版では 3、2、1、2 となっているが、筆者らは 2、2、1、5 とすることを提案する。第 36 小節の 2 つの f 音を、休符が挟んであるのにも関わらず指をかえて弾く必然性があまり感じられず、続く第 37 小節でも 3 拍目 g 音を 2 で取った場合、確かに第 38 小節 1 拍目の c 音の 5 は取りやすくなるかもしれないが、第 37 小節内のオクターヴを 1、2 と取ることは、手のポジションの関係から初学者にとってはあまり自然な運指とは言えない。



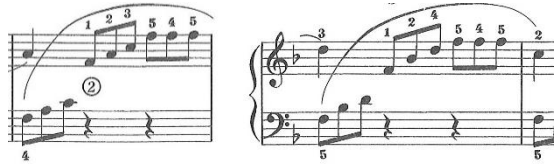
(譜例 17) 全音版 第 35～38 小節



(譜例 18) ヘンレ版 第 35～38 小節

・第2楽章

第4小節3拍目から第5小節1拍目にかけての右手の運指と、第5小節3拍目から第6小節1拍目にかけての右手の運指に相違が見られる。第4・5小節3拍目のf音3連符の運指について、全音版では5、4、5としており（譜例19）、ヘンレ版では全て5となっている（譜例20）。この場合は、ヘンレ版の方が固定された手のポジションのまま演奏することができ、初学者には適しているように思われる。第5小節1拍目d音と第6小節1拍目c音の運指は、f音3連符の運指によって変わってくるわけであるが、ここでもヘンレ版の方がより安定したポジションで演奏できる運指となっている。



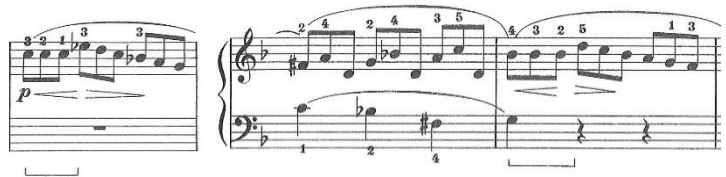
(譜例19)全音版 第4～5小節1拍目



(譜例20)ヘンレ版 第4～5小節1拍目

第13～15小節において、ここでも3連符の同音連打の運指をどのように取るかに相違が見られる。全音版では、右手第13小節1拍目のc音3連符は3、2、1、15小節目1拍目のb音3連符は4、3、2と表記されており、いずれも1音ずつ指をかえていく運指となっている（譜例21）。ヘンレ版では、該当箇所は拍頭音にのみに指番号が表記されており、第13小節1拍目は1、第15小節1拍目が3となっている（譜例22）。全音版のように3連符全ての音に運指の表記はないが、前後の運指を鑑みてもヘンレ版では3音ともに同じ指で弾くものと予想される。こ

の楽章は緩徐楽章で、ゆったりと落ち着いたテンポで演奏されるため、ヘンレ版のように同音連打を同じ指で弾いたとしても技術的にも無理なく音楽表現ができるものと思われる。



(譜例21)全音版 第13～15小節



(譜例22)ヘンレ版 第13～15小節

第16小節2拍目右手の運指に相違が見られる。全音版では2、4、5となっており、武内（2014）の言う「音程の間隔に合わせ」た自然な運指となっている（譜例23）。一方で、ヘンレ版では2、3、5となっている（譜例24）。全音版のように次の3拍目拍頭のa音、c音の3度和音を、3、5で掴むことを想定するなら、ヘンレ版の運指のように2拍目にあるa音を3で取った方が、手のポジションの変更なく演奏することができる。



(譜例23)全音版 第16小節



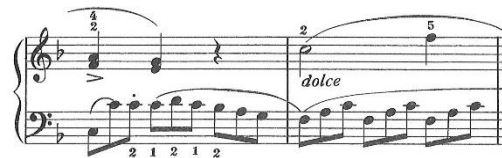
(譜例24)ヘンレ版 第16小節

第 18 小節左手の運指について、2 拍目の 3 連符 c 音、d 音、c 音を、全音版、ヘンレ版共に 1、2、1 で取るように表記されている（譜例 25、26）。これは第 19 小節にかけての下行音階を弾きやすくする意図があるものと推測できる。ただしこの場合、第 19 小節 1 拍目の f 音を 5 で弾くことになり、第 1 小節とは異なる運指となる（譜例 27）。このように再現された部分において前回と異なる運指で演奏することは、初学者には困難を伴う場合が多い。加えて、第 18 小節 2 拍目の 3 連符を両版のように 1、2、1 で取ると、白鍵同士で 2 の指が 1 の指を越える形となり、この動きは初学者にとっては多少の困難を伴う運指であるようにも思われる。そこで筆者らは 2 拍目の c 音、d 音、c 音を 2、1、2 とし、続く 3 拍目の b 音、a 音、g 音を 3、1、3 とすることを提案する。このようにすることで、指の余りが発生しても第 19 小節 1 拍目 f 音を 4 で弾くことが可能になる。

また、両版の運指に従って第 19 小節左手を 5、3、1 とするならば、第 1 小節左手を 5、3、1 に変

更するのも一案である。

このように、この部分においてはいずれの運指を選択しても何らかの困難が伴うことになり、学習者の状況に合わせた運指を選択し、さらに練習を重ねることが重要であろう。



（譜例 25）全音版 第 18～19 小節



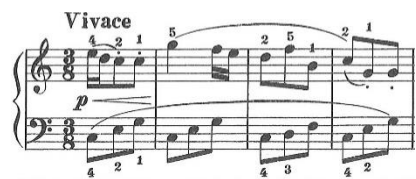
（譜例 26）ヘンレ版 第 18～19 小節



（譜例 27）全音版 第 1 小節

・第 3 楽章

第 1 小節右手の運指について、全音版では 4 から始まるようになっており（譜例 28）、ヘンレ版では 3 から始まるようになっている（譜例 29）。全音版では続く 2・3 拍目の同音連打 c 音で指をかえる運指となっており、ヘンレ版ではこの箇所運指の表記はないが、冒頭が 3 から始まっているため、どちらも指をかえずに 1 で弾くのが自然であろう。ヘンレ版の方が手のポジションをかえることなく演奏できるため、初学者には適していると思われる。続く第 9 小節も同様である。



（譜例 28）全音版 第 1～4 小節



（譜例 29）ヘンレ版 第 1～4 小節

第 17～18 小節右手の運指について、ここでも同音連打の運指方法に違いが見られる。全音版では、第 17・18 小節の各 2 拍目・3 拍目にある同音連打は指をかえて演奏することとしている（譜例 30）。一方ヘンレ版では、同音連打を同じ指で弾くよう表記されている（譜例 31）。この箇所においてもヘンレ版の方がポジションをかえることなく演奏できる。続く第 21 小節も同様である。

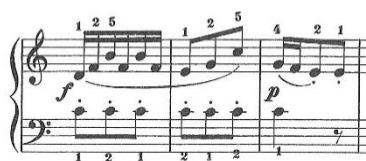


(譜例 30) 全音版 第 17～18 小節



(譜例 31) ヘンレ版 第 17～18 小節

第 20 小節右手 e 音、g 音、c 音の運指について、全音版では 1、2、5 となっているが（譜例 32）、ヘンレ版では 1、3、5 となっている（譜例 33）。ここでも全音版は音程の間隔に合わせた自然な運指となっている一方で、ヘンレ版では 3 の指を軸とした手のポジションを形成しており、第 19 小節から第 21 小節まで常に g 音の鍵盤上には 3 がある。この場合ヘンレ版の運指の方が、ポジションをかえることなく演奏できる。左手の運指については、全音版では c 音の同音連打は指をかえて演奏するよう表記があるが、初学者には同一の指で弾いた方がより手首の安定性が保たれるだろう。

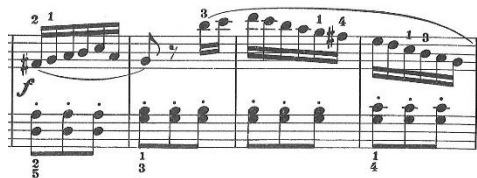


(譜例 32) 全音版 第 19～21 小節



(譜例 33) ヘンレ版 第 19～21 小節

第 23～26 小節左手の運指について、全音版では第 23 小節 d 音、a 音の和音を 5、2 で、続く第 24 小節 1 拍目の g 音、h 音の和音を 3、1 で取るように表記がある（譜例 34）。ヘンレ版については運指の表記がない（譜例 35）。筆者らはこの箇所について、第 23 小節を 5、1 で、第 24 小節を 4、2 で取ることを提案する。そうすることで、全音版の第 26 小節の g 音、c 音を表記のとおり 4、1 で取ることが容易になるように思われる。



(譜例 34) 全音版 第 23～26 小節



(譜例 35) ヘンレ版 第 23～26 小節

第 29 小節右手の運指について、3 拍目裏拍 fis 音を、全音版では 3 で（譜例 36）、ヘンレ版では 2 で（譜例 37）取るように表記されている。全音版では続く第 30 小節 1 拍目・2 拍目にある f 音の同音連打を 2・1 と指をかえるように表記されていることから、その直前の音を 3 で取ることは自然なことであろう。ヘンレ版では、第 30 小節に運指番号の表記はないが、この f 音の同音連打を 1 で連続して取ることが自然であろう。初学者にはこちらの方が無理なく演奏できると思われる。

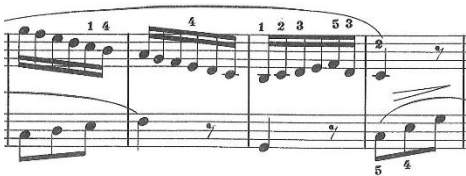


(譜例 36) 全音版 第 29～30 小節

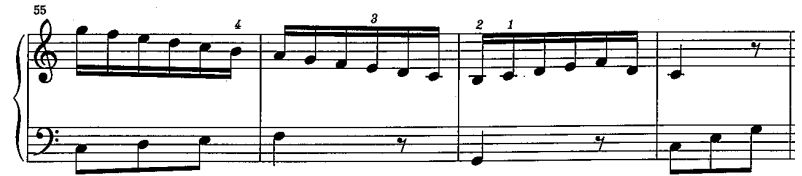


(譜例 37) ヘンレ版 第 29～30 小節

第 55 小節からの右手は、単純なスケールのパッセージであるが、指をくぐらせたあとの音をどう取るかに相違が見られる。第 56 小節 2 拍目裏拍 e 音を、全音版では 4 で（譜例 38）、ヘンレ版では 3 で取っている（譜例 39）。当然、続く第 57 小節の運指にも影響を及ぼす。ヘンレ版では、第 57 小節 1 拍目裏拍の c 音を 1 で取っていることから、続く第 58 小節 1 拍目の c 音についても表記はないが、1 で取ることが自然な運指の流れになるように思われる。この運指の意図するところは、全音版は第 55 小節からの下行スケールにおいて 1 の上を 4 で越えるパターンの連続、ヘンレ版はハ調長音階の自然な運指である。加えて、1（＝親指）でフレーズを終えられることによって、初学者にはより安定して演奏することができるものと思われる。この直後に同様のフレーズが反復される。



(譜例 38) 全音版 第 55～58 小節



(譜例 39) ヘンレ版 第 55～58 小節

7. おわりに

本研究では、クレメンティのソナチネ Op. 36-1 を題材として、教員及び保育者養成課程でのピアノ指導においてソナチネを指導する際の運指について検討した。ピアニストのパスカル・ドゥヴァイヨンが、「楽譜にある指使いのうち、編集者によって書かれたものは、とっかかりとして参考になるかもしれませんが、それ以上の何ものでもなく、それぞれみなさんご自身の手はたった一つしかない唯一のものであること、また大きな手の方は小さな手の方とは異なる指使いを選ぶかもしれない、ということをお忘れください」（ドゥヴァイヨン, 2011, p. 128）と述べているように、弾きやすい運指は、学習者の手のサイズや指の長さ等によって変わってくる。そのため、本研究によって示された運指案は一例にすぎず、学生個々の状況に合わせた指導が必要となる。その際に重要になるのが、弾きやすい運指の基本的な考え方である。

教員及び保育者養成課程でのピアノ指導においては、可能な限り弾きやすい運指で指導を行うことが重要である。そうすることで学生の学習意欲を高め、さらにはピアノで表現する喜びを感じながら表情豊かに演奏できるまでに、技術と表現の両面で演奏能力を高めるような指導へと繋げたいものである。今後も学生の学習意欲と音楽的力量を高める方策について様々な角度から検討していきたい。

参考・引用文献

- ・青山一郎(2021)『1冊でわかる ピアノの全て 調律師が教える歴史と音とメカニズム』, アルテスパブリッシング
- ・カール・ツェルニー著, 中村菊子, 渡辺寿恵子訳(1984)『若き娘への手紙』, 全音楽譜出版社
- ・ゲンリッヒ・ネイガウス著, 森松皓子訳(2003)『ピアノ演奏芸術 ある教育者の手記』, 音楽之友社
- ・木村悠子, 鈴木飛鳥, 藤田裕佳子(2018)「ソナチネ作品にみるバイエル教則本との関係性とその分析」『札幌大谷大学・札幌大谷大学短期大学部紀要』第 48 号, pp. 233-246
- ・三好優美子(2012)「子どもの歌のピアノ演奏における運指指導の取り組みー『ミソラド=1235』ポジションの実践を通してー」『東京女子体育短期大学紀要』第 47 号, pp. 95-101
- ・パスカル・ドゥヴァイヨン著, 村田理夏子訳(2011)『パスカル・ドゥヴァイヨンのピアノと仲良くな

れるテクニック講座』, 音楽之友社

- ・ Naotaka Sakai(2008), Keyboard span in old musical instruments: concerning hand span and overuse problems in pianists, Medical Problems of Performing Artists(Vol. 23, Issue 4), pp.169-171
- ・ 白崎直季(2017)「クレメンティのソナチネの教育的有効性についての研究ーソナチネ ハ長調 Op. 36No. 1 の分析を通してー」『羽陽学園短期大学紀要』第 10 巻第 3 号 (通巻 37 号), pp. 71-75
- ・ 武内俊之(2014)「ピアノ演奏における運指法についての基本概論」『福岡教育大学紀要』第 63 号第 5 分冊, pp. 1-8
- ・ 富田英也(2006)「ピアノ学習者の為のソナチネ活用と試みー18 世紀アンサンブル・ソナタに学ぶー」『Journal of Hakuoh University, Faculty of Human Development』 3 (1), pp.259-274
- ・ 米山信(2012)「鍵盤音楽の出版楽譜における問題点ーバイエル、ソナチネ及びソナタアルバムについてー」『大阪音楽大学研究紀要』50 巻, pp. 52-64

参考楽譜

- ・『標準バイエルピアノ教則本 併用曲付』全音楽譜出版社
- ・『ソナチネアルバム 1 解説付』全音楽譜出版社
- ・ 今井顕『ソナチネアルバム第 1 巻 初版及び初期楽譜に基づく校訂版』全音楽譜出版社
- ・ Clementi, Sechs Sonatinen Opus 36, G.Henle Verlag