

アンサンブルにおける音楽の創造

—歌のピアノ伴奏に関する考察—

今井 由恵

1. はじめに

ピアノは、ソロで演奏される機会の多い楽器である。またヴァイオリンやチェロなどの弦楽器¹⁾や、フルートやトランペットなどの管楽器、声楽の伴奏、室内楽など、さまざまな楽器との演奏に多用される。ピアニストにとってこれらのさまざまな楽器とのアンサンブルは、ソロとは違った音楽の楽しみを味わうことができるとともに、さまざまな楽器の奏法や音色など、音楽表現の理解を深めるうえでも大変有意義な経験となる。筆者もこれまでに、声楽や合唱、弦楽器・管楽器・打楽器など器楽奏者とのアンサンブルや、オーケストラ、吹奏楽との協演など、ピアノを用いたさまざまな形態で演奏する機会を得てきた。その中には、いわゆる「伴奏」と呼ばれる形態も数多くあった。

ピアノを含んだ室内楽などにおいて、ピアニストは他の奏者と対等の関係であるが、独唱・独奏などのソリストに対する伴奏ピアニストは、縁の下の力持ち的存在として迎えられることも少なくない。「ピアノ伴奏だから」という理由で、ソリストの音楽が優先され、ピアニストが妥協点を見つけざるを得ない演奏もあった。また、ピアノの音でソリストの音がかき消されないようにと、ピアノの屋根（蓋）をすっかり閉めざるを得ないこともあった。ピアノは、屋根を開けることで楽器の音響効果や繊細な音色変化、微妙なニュアンスの違いなどが最大に発揮されるため、屋根を閉めた状態ではピアノ本来の美しい響きが得られにくい。ピアニストの立場から考えると、音の強弱のみならず、自分の音色が創られるかどうかに関わってくる非常に大きな問題なのである。また、ピアノの屋根の開閉に関しては、ソリストの発する音の反響板的役割も担っているのである。

これらのさまざまな体験は、筆者がのちに「伴奏は、ソリストに従属するものではない。伴奏は、なぜアンサンブルと捉えられないのか。」という考えに至るきっかけとなった。本論では、歌のピアノ伴奏を「歌とピアノによるアンサンブル」と捉え、ピアノ伴奏の音楽的な意義と役割について、歌い手とピアニストの関係性を踏まえて考察する。

2. 問題提起

海外の音楽大学では当然のように伴奏科が存在しており、優れた伴奏家を輩出している。また、世界的権威のあるチャイコフスキー国際コンクールなどでは、優秀な伴奏者に対して伴奏者賞が授与される。昨今の中学校や高校の合唱コンクールなどでも、伴奏者賞が贈られるケースを耳にすることが多くなった。これらのピアノ伴奏に対する認識は、かつての筆者の経験とは異なった様相を呈する。

ピアノ演奏家・伴奏家として名高いジェラルド・ムーアは、*The Unashamed Accompanist*（『伴奏者の発言』大島正泰 1959 訳）を 1943 年に発表し、伴奏者の立場と役割の重要性について説いた。その後も、多くの音楽家や研究者が伴奏の重要性について提起してきた。それにも関わらず、斉藤は「演奏会の出来栄について生殺与奪の権を握る存在であるのに、ひとの目を引く事は少ない」（斉藤 1995）と述べ、カッツは伴奏者という呼び方について、「蔑みに満ち、卑屈になったりするようなも

のであり、何かプライドがないように受け取られたりするらしい」(Katz 2009 茂木・上杉訳 2012)と記している。これらの記述は、伴奏は「ソリストに従属するもの」という認識が、一部に残されている可能性があることを示唆している。

ピアノ伴奏は、ピアノ・ソロとは違った技術が要求される、専門分野の一つである。ピアノを弾きこなす技術があることはもちろんだが、そのうえであらゆる楽器の特徴や音色について、また、楽曲についての理解が必要である。さらには、ソリストの音楽の細やかなニュアンスの違いを聴き分けられる敏感な耳や、目には見えない微小な変化を感じ取る感性を持ち合わせ、さまざまな状況下で臨機応変に対応する器用さも要求される。つまり、伴奏ピアニストは「ソリストに従属する」存在ではなく、ソリストとともに一つの音楽を創造するために不可欠な存在であり、両者には協力者としての関係性が存在しなければならない。「伴って奏でる」と日本では表記されるが、伴奏ピアニストの立場と役割の重要性は、その語に比例しない。

3. ピアノによる「伴奏」について

伴奏 (accompaniment) は、「旋律進行を担う主要声部以外の音で、主要声部に従属し、旋律の拍子や和声構造を明瞭にするすべての音をいう。……伴奏は響、リズム、異なった個性をもつ声部の総合である」(堀内 1977) とあるように、ソロの美しいメロディーを支える低音部やハーモニーを補うなど、一つの作品を完成させるために重要な役割を果たしている。伴奏に用いられる楽器は、鍵盤楽器やギター、あるいはオーケストラなどによるものが一般的である。中でもピアノは、一人の奏者が一度に数多くの音を奏でることができる利便性から、声楽や弦・管楽器の演奏会のほか、オーディションやコンクールなどで多用される。またピアノは、オペラやコンチェルトのような、オーケストラ伴奏の代用として用いられる機会も非常に多い。

伴奏は、ソリストから依頼されることが多い。したがって、いくつかの例外を除き、演奏曲目はソリストから提示される。依頼を受けた場合には、パートナーとの練習が始まるまでに楽譜の内容のみならず、作曲家やその作品が生まれた背景について、また演奏技法から表現、演奏効果など、あらゆる観点からのアプローチを試みなければならない。伴奏といってもその内容は多様である。ときには規則正しいリズムの刻みでソリストの音楽を引き立て、また音楽が暗示する情景などをピアニストは表現する。たとえ伴奏が単純なリズムの刻みであっても、ピアニストの弾き方によっては音楽全体を損ねる可能性もある。ソリストとピアニストによる演奏の成功は、ソリストばかりに課せられた問題ではなく、共演するピアニストの能力によっても大きく左右される。

「ヴァイオリン・ソナタ」をはじめとする器楽曲におけるピアニストは、ソリストと対等の関係で、渾然一体となり協奏する。たとえばリヒャルト・シュトラウス (Richard Strauss) の「ヴァイオリン・ソナタ」op.18などは、ピアノのソロ作品に匹敵するような技巧を求められる。さらに、一般的にはカデンツァ (cadenza)²⁾を除くと、音楽の中でソリストが休止する場があっても、伴奏が休止することはない。また、ピアニストに関連した特徴的な事柄として、ピアニストが所持する楽譜が挙げられる。歌い手の多くは、舞台上に楽譜を持ち込まずに暗譜で演奏する。器楽奏者は、自分のパートのみが書かれたパート譜を舞台上に持ち込むことが多い。それに対してピアニストは、音楽全体が把握できるスコア (総譜) を所持している。オーケストラにたとえると、スコアを持つのは指揮者である。ピアニストは音楽全体の構造を把握し、音楽の方向性を見極め、推し進める重要な役割、つまり指揮者

と同様の役割も担っているのである。

これまで述べた演奏面のほかに、ソリストを精神的に支える重要な役割もある。精神的な支えについては、ドイチュが「専門的な心理学の知識は必要とされなくとも、歌い手との付き合いでは、時たまある程度繊細な勘も持たねばならず」(Deutsch 原著 鮫島訳 1998)と述べている。ソリストは、信頼できるピアニストに伴奏の依頼をする。それは、ソリストがピアニストとともに音楽を創造していくために必要な条件であり、協同の関係を継続するためにも重要な点である。また演奏には、いずれの楽器であっても身体活動が伴うので、ソリストの身体的・心理的コンディションの変化に対しても、ピアニストは敏感に察知する能力が求められる。

このように考えると、伴奏は「ソリストに従属するもの」という立場にはまったく相当しない。伴奏は、パートナーとの協働 (collaboration) であり、互いの信頼関係を前提に協力し合い、尊重し合い、各々の音を融和させる「アンサンブル」ということができる。

4. 歌とピアノのアンサンブル

これまで筆者が経験したアンサンブルを振り返ると、声楽とピアノの組み合わせが圧倒的に多い。他の楽器とは異なる声楽の特徴として、当然ながら歌詞があることが挙げられる。セルゲイ・ラフマニノフ (Sergei Rakhmaninov) の「ヴォカリーズ Vocalise」などのように歌詞を持たない歌も存在するが、本論では、主に歌詞のつけられた楽曲を演奏するときの歌い手とピアニストの関係性を、詩、言葉と、それに関わるブレスの3つの実践的観点から分析し、考察する。

4.1 詩とピアノ

歌が生まれる背景には、作曲家の心を揺さぶる詩が存在する。多くの場合、作曲家は詩から得たイメージをもとに、音を書き連ねていく。しかし、まれに「まず私が旋律を作り、それから詩人の谷川雁さんが詞を後付けする」(新実 2009)という、普通とは逆の順序で作られた歌曲も存在する。新実徳英の旋律に、谷川雁が詩をのせた、『白いうた 青いうた』である。およそ一月に1曲のペースで108曲の歌を書き上げる予定であったが、1995年の谷川の死去により、53曲のみが残された。普通とは逆の順序でこれらの歌曲が作られた点について、新実は「日本語のイントネーションや構造にとらわれないスックと立った旋律を作りたいかった」(新実 2009)ことを明かしている。これらの楽譜を見ると、シチリアーナ、ワルツ、ガヴォット、ハバネラなど、新実はさまざまなリズムやテンポの異なる旋律を自由に書いている。谷川は「新実さんは重いもの軽いもの、速いものおそいもの、さまざまな国の匂いがする曲」(新実・谷川 1993)が送られてきたことを記している。それに対して、新実は「いろいろな音・旋律を見つけ出すのも面白ければ、それらにどんな詞が付くのか、いわば顔のない肖像画にどんな目・鼻・口が描かれるのか、それを待つのもスリリングで楽しい。」(新実・谷川 1993)と、二部合唱曲集のとびらに書き記している。これらの歌曲は、言葉が後に付いたとは思えないほど美しい音と詩の交わりが感じられ、言葉のイントネーションも自然である。この曲集は、特殊な例といえよう。

詩とピアノが密接な関係を持ち、ピアノがとくに重要な役割を果たしている歌曲として、ドイツ・リートが挙げられる。リートの発展した背景に存在するのは、ゲーテ、シラーといった有名詩人や、その他の無名詩人たちの影響である。それらの詩人からインスピレーションを受け、モーツァルト、

ベートーヴェン、メンデルスゾーン、ブラームス、ヴォルフ、マーラーなど、多くの作曲家たちがリートを書き残した。中でもフランツ・シューベルト (Franz Schubert) は、梅津が「詩だけの世界、音楽だけの世界を超えて、第三の表現領域」(梅津 1999) と述べたように、独自の歌曲の世界を生み出した。

これまで筆者が演奏したドイツ・リートで印象に残るのは、シューベルトであれば歌曲集『冬の旅 *Winterreise*』 op.89, D 911 やその他の数々のリート、そして、ロベルト・シューマン (Robert Schumann) とリヒャルト・シュトラウスの作品である。シューマンの歌曲集『女の愛と生涯 *Frauenliebe und Leben*』 op.42 や『詩人の恋 *Dichterliebe*』 op.48 のほか、彼の珠玉のリエートの数々は、ピアニストにとって大変弾きがいのある作品ばかりである。とくに『女の愛と生涯』と『詩人の恋』の終曲のピアノの後奏は、それまでに歌い手とピアニストによって歌われた物語のすべてを回想するような、深い精神性を感じさせる。またシュトラウスのリートは、オーケストラの音色を想定したスケールの大きな作品が多く、ピアニストにとってシューマンとは違った意味で興味深い作品である。それら多くのリートの中から、本論では、シューマンの「森のささやき *Waldeggespräch*」(『リーダークライス *Liederkreis*』 op.39 第3曲) について、詩とピアノとの関連から分析を試みる。

ヨーゼフ・フォン・アイヒェンドルフ (Joseph von Eichendorff) の詩による「森のささやき」は、「ホルン5度」³⁾を用いたホ長調のピアノの前奏から始まる(譜例1)。ホルン5度は、「森」や「狩の角笛」を暗示する特徴的な響きである。



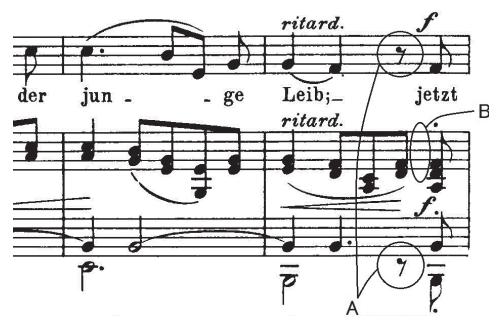
譜例 1

この曲に登場する「狩人(騎士)」と「ローレライ」の会話や心理・情景描写は、歌い手の言葉による表現にくわえ、ピアニストによって示されるところが大きい。狩人のテーマともいえるホルン5度を支える左手には、音楽全体の土台となるバスと、シンコペーションの2つのリズムが存在する。このリズムの組み合わせは、狩人の勇ましさを表現しており、前に進むエネルギーを感じさせる。それに対してローレライのテーマは、ハープのように柔らかなホ長調の上行分散和音を用いている(譜例2)。当然歌い手にも柔らかな声質が要求される。

しかし、曲の中ほどで、狩人は話している相手が魔女ローレライと知ることになる。狩人は気づいた瞬間に息を呑むが、シューマンはその様子を歌とピアノの左手の8分休符で表した(譜例3のA)。右手の3拍目には休符がないため、ここでは、フレーズ最後の音を弾き終えた瞬間に気持ちを切り替えないといけない(譜例3のB)。音楽は休符が重要な意味を持つことも多いので、筆者は「休符という音を弾く」という理解をしている。



譜例 2



譜例 3

その後、ローレライが優勢になってくると、ローレライのテーマは狩人と同じホ長調で歌われ（譜例 4）、歌い手の音域もこの曲の最高音（譜例 5 の C）まで達する。譜例 5 のピアノの急き立てるような 8 分音符の連打は、ローレライの語気の強まりや狩人の心臓が高鳴る様子、さらに、狩人の仲間の警告的なホルンの音を表しているともいえよう。



譜例 4



譜例 5

「あなたはこの森から二度と出られない！」というローレイの最後の言葉の後、このリートにおけるピアノの最低音が叩きつけられるかのように鳴らされ（譜例6）、9小節の後奏が続く。この後奏は、譜例1の前奏と同じ狩人のテーマを用いているが、前奏ではシンコペーションだった左手の上声部がより緩やかにリズムに変化しており、その結果、前奏とは異なった表現が要求される。ホルン5度が使われているにも関わらず、勇ましい狩りの雰囲気はもはやなく、だんだん遠ざかっていくようなイメージを持つ。遠ざかっていくのはローレイであり、あるいは狩人の仲間たちかもしれない。終わりの3小節で右手から左手へメ



譜例 6



譜例 7

ロディーを受け渡し（譜例7）、いわゆるエコーを用いることでさらに遠近感を醸し出し、静寂につつまれたライン川に戻っていく様子を描いている。くわえて、ピアノのメロディーの終止音はホ長調の主音を用いず、第3音としている。これは、この話が完結していないことを暗示している。

ここに示したのは、歌とピアノのアンサンブルにおける、ピアニストの考察の一例である。歌い手とピアニストが音楽のイメージを思い描くためには、詩の理解が必要である。さらに、そこに音楽が加わることで、言葉を補う要素、つまり歌い手の声そのものやピアノの暗示的表現、登場人物の心理描写や情景描写、ト書き、時間の経過までもが、より具体的に表出されるのではないだろうか。シューマンの「森のささやき」では、調性やハーモニーの変化、さらに歌とピアノの音域やピアノのリズムなどを変化させる方法を用いて、狩人とローレイの会話の中の駆け引きや、会話の中で変化していく二人の心理、狩人の恐怖心と絶望、ローレイが勝利を確信した様子などを表現している。

歌とピアノによるアンサンブルを行う場合、その詩が生まれた背景や道のりをたどる必要がある。つまり、それは、歌が生まれた過程を再創造することである。再創造は、作曲家がその詩の何にインスピレーションを受け、何を音に託し、どのような表現を求めている作品であるかを探ることである。歌とピアノのアンサンブルは、ソリストとピアニストが協働し、一つの統合された芸術としての音楽を創造するものである。立神が述べるように、「どう弾き分けるかは、むしろ歌詞によって決定される。……すべては詩と音楽をとことん解釈した結果でなければならない。」（立神 1999）のである。

4.2 言葉とピアノ

歌詞は、曲名とともにその楽曲に書かれた内容を読み解くヒントとなる。言葉を持たないピアニストにとって、楽譜上に言葉で書かれたメッセージが存在することは、音楽を創造するうえで非常に大きな手掛かりとなる。ムーアは「伴奏者が新しい歌を弾かなければならない場合、まず勉強しなければならないことは、言葉である。……伴奏者と声楽家は、双方ほとんど同じ程度に言葉の恩恵をうけ、

言葉によって導かれなければならない」(Moore 1943 大島訳 1959) と述べる。カットも同様に、「僕らが完全なアンサンブルとパートナーとの一体化を目指す時、言葉を忘れたら話が進まない。結局、歌詞こそがなにより初めに作曲家に曲の靈感をもたらしたものでしょうし、また、歌詞こそが内なる感情を外に表すパイプとなるのだ。」(Katz 2009 茂木・上杉訳 2012) と述べている。しかし、扱われる言語は、日本語のほかに、イタリア語、ドイツ語、フランス語、英語、ロシア語など多岐にわたる。声楽家にとっては当然言葉の理解が不可欠であるが、共演するピアニストにとっても、他言語で書かれた詩の内容や、ある程度言語の特徴を理解していないと、歌い手とのアンサンブルを成立させることは難しい。

たとえば、普段日本語を話すとき、母音と子音についてほとんど意識をせずに発音している。しかし、声楽家が音楽の中で言葉を発音しはじめるタイミングは、その語が母音から始まるのか、子音から始まるのか、さらに子音のニュアンスの違いによって、微妙に異なる。とくにドイツ・リートに多い“sp”や“sch”といった重子音は、子音を拍頭の前から発しはじめ、拍頭に母音が発音されるように歌う。つまりピアニストは、詩における個々の言葉の重要度を理解したうえで、歌い手の子音から母音に移行するタイミングを息の流れなどから感じ取り、歌い手の拍頭のタイミングと合わせて弾かなければならない。くわえて歌い手は、重要な言葉ほど時間をかけて歌うことが多い。また、歌い手が“t”や“k”などの語尾を発するタイミングが次の拍頭と同時なのか、それとも拍頭の一瞬前なのか、ピアニストは語尾の子音に関しても注意深く耳を働かせなければならない。

— 線は、打鍵と合わせる母音
□印は、時間をかけて歌う子音
○印は、タイミングに注意する子音

譜例 8

譜例 8 は、ルートヴィヒ・レルシュタープ (Ludwig Rellstab) の詩による、シューベルトの「セレナーデ Ständchen」(『白鳥の歌 Schwanengesang』 D 957 第 4 曲) の 17 ～ 20 小節である。この歌曲は、ギター、あるいはマンドリンを模した、規則正しいピアノのリズムにのせて優雅に歌われる、シューベルトの歌曲の中で重要な位置を占める作品の一つである。楽譜に記した—線・□印・○印は、ピアノの鳴るタイミング (打鍵) と合わせる母音と、時間をかけて歌う子音、タイミングに注意する子音についてそれぞれ示したものである。この箇所は重子音が多いため、歌い手は時間をかけて、それぞれを表情豊かに発音しなければならない。しかし、歌い手が言葉の発音や抑揚に注意するあまり、テンポを保つことが困難な場合、ピアニストは、歌い手の発音に配慮した規則正しい刻みで、音楽のよ

どみない流れを保持しなければならない。

このように、言葉と音のタイミングは、非常に精緻で繊細なものである。舞台上のピアニストであれば、歌い手の背中側から言葉の一つひとつに細心の注意を払い、歌い手のわずかな息づかいを感じ取り、即座に反応するテクニックが必要である。とくにドイツ・リートにおいて、歌い手とピアニストは、語頭や語尾の子音の扱いに関して慎重でなければならない。しかし、これらの言葉による表現は、詩の内容や曲の性格、演奏するテンポ、その言葉の重要度などにくわえ、ソリストの演奏の特徴によっても異なる。繰り返し演奏した楽曲であっても、演奏の出来栄は日々変化し、また歌い手によってまったく違った表現がなされることも起こりうる。ピアニストが言葉の持つさまざまなニュアンスの違いを聴き取ることができなければ、ピアニストとソリストのアンサンブルは溶け合わず、不完全な演奏になってしまうであろう。この点についてドイツ語は、「歌い手とピアニストがその言語をよく知っていることがこの微妙なニュアンスのための基本前提である」(Deutsch 原著 鮫島訳 1998)と述べている。言葉を見捨てたピアニストの演奏は、音楽の創造において大きな障害となる。言葉のタイミングを計れないピアニストと共演することは、歌い手にとっては演奏に対する不安を高めるばかりか、緊張感の持続が困難になることにつながる。この場合、ピアニストはアンサンブル・パートナーとしての信頼を得られないであろう。ソリストとともにアンサンブルをするピアニストが配慮するのは、まずはずれないことと、共演者に不安を与えないことである。

4.3 ブレス

詩・言葉とピアノの関連を述べる時、ブレス（息継ぎ）の存在を忘れてはならない。ここでは、歌とピアノのアンサンブルにおけるブレスについて、ピアニストの立場から考察する。

ピアノは、誰がどのように触れても容易に音が出る。ゆえに、ピアノを演奏することと呼吸は、まったく関わりがないように思われがちである。しかしながら、呼吸に対して無意識な演奏は、とくにアンサンブルの場合、パートナーとテンポやタイミングが合わないなどの要因になる。ピアノを演奏するために必要な呼吸感とは、歌や吹奏楽器の呼吸感と相違ないのである。

近年のピアノ教育の現場において、こどものためのピアノ曲のメロディーに、歌詞が付けられた教材を多く目にする。歌詞付きのピアノ曲は、ピアノ学習の初期段階において、こどもが歌いながら弾くことを楽しむと同時に、フレーズやブレスの感覚を自然に習得するという目的を持つ。ピアノ教育の現場では、ピアノ演奏におけるブレスの重要性を認識し、指導に活用するための教材研究が進捗している。

筆者は現在、保育者・教育者養成のためのピアノ実技や弾き歌いの指導をしている。学生の弾き歌いで顕著なのは、言葉やフレーズに意識のないブレスをする演奏が多いことである。ブレスを意識できないのは、ピアノ演奏の技術不足のほかに、歌の詩・言葉に対する理解と認識が不足していることが原因である可能性が高い。学生たちは、普段話す日本語と明らかに違う区切り方で歌っていても、まったく気がつかないのである。多くの学生の誰もが気づいていない例として、まど・みちお作詞、團伊玖磨作曲の「やぎさんゆうびん」をここに取り上げてみよう。

譜例9は、「やぎさんゆうびん」の最後の8小節である。多くの学生は、「しかたがないので おてがみかいた さっ」までをひと息で歌う。このフレーズが「しかたがないので おてがみかいた」であるとは認識せず、「さっき」の促音の8分休符で安易にブレスをする。その結果、詩は「おてが

みかいたさっ きのがみの」に分断され、日本語としての意味をなさなくなる。そればかりか、ト書きの「しかたがないので おてがみかいた」と、手紙の内容の「さっきのがみの ごようじなあに」とが区別されない、すなわち詩の内容を理解していない演奏にもつながっている。

こどもの身体的発達段階を考えると、息の長さやプレスコントロールについて、大人のプレス感覚で捉えること



譜例 9

は避けたい。しかし、「やぎさんゆうびん」のこの箇所については、大人・こどもに関わらず、フレーズや詩の内容から、プレス記号 (V) が書かれている「さっきの」の前でプレスすることが最良であろう。さらに、最後の「ごようじなあに」の問いかけの言葉をより大切に歌おうとするならば、「ごようじなあに」の前でプレスをすることも考えられるのである。このようにプレスは、生理的要求による息継ぎの要素のほかに、詩の内容を表現する手段としても軽視できない。カットは「ピアニストなどは、正しい息継ぎもせずに何時間でも演奏し続けることができる。……ピアニストにとって、歌うことと息継ぎをすることは、大事ななんてものじゃない。……真に音楽的な共同作業のためには、肉体的な必要性によるか、音楽的判断によるかを問わず、息継ぎをよく考えることに勝る重要なものは、他にない。」(Katz 2009 茂木・上杉訳 2012) と述べている。歌とピアノのアンサンブルにおいて、ピアニストは歌い手の呼吸を感じ、歌い手とともに呼吸をし、ともに歌うように演奏することが重要である。もちろん、ピアニストがそれらを実践するためには、敏感な耳と感性を養うことが先決である。

5. まとめ

本論では、歌のピアノ伴奏の音楽的意義と役割について、歌い手とピアニストの関係性を踏まえ、詩・言葉・プレスの3つの実践的観点から分析を進めた。その結果、一般的に使われる「伴奏」という語は、「伴う」というニュアンスのある accompaniment から、むしろ「協働」のニュアンスの collaboration と捉えるべきであると筆者は考える。歌い手とピアニストによる演奏は、歌とピアノという専門分野に携わる両者が協働する、音楽による「コラボレーション＝アンサンブル」であるといえる。

本論で取り上げた歌曲の場合、作曲家は、はじめから声とピアノという2つの音色が溶け合った音を想像して、意識的に作曲しているはずである。少なくとも作曲家は、「主役は歌だから」や「歌の

伴奏だから」という考えでピアノ伴奏を書いてはいない。歌手とピアニストの両者が協働して、はじめて作曲者の意図する音楽を創造することができるのである。この場合、どちらが主役か脇役かという議論は存在しない。ムーアはこの点について、「どんなに立派な作曲家でも、第二の思いつきとして伴奏を作ることはできない。伴奏というものは音楽全体の構造の基礎をなすものだからである。どんな音楽でも伴奏の作曲や演奏が貧弱では台なしである。」(Moore 1943 大島訳 1959)という言葉を残している。

ピアノは、言葉や声による表現を支え、補う役割を持ち、ときには言葉の表現を強調する役割を果たす。また、歌より重要なメロディーを担うことや、歌手とピアニストによる2つのメロディーをハーモナイズさせることなどもある。さらに、音楽全体の構造を把握し、音楽の方向性を見極め、推し進める、つまり、指揮者のような役割をも果たしている。歌手とのアンサンブルにおいて、ピアニストは、これらのさまざまな役割を果たしながらパートナーと協調し、音楽を創造していくのである。歌とピアノの組み合わせに限らず、アンサンブルは、両者の信頼関係を前提に協力し合い、尊重し合い、それぞれの音を融和させていく、「分業にもとづく協業」であるといえる。

本研究においては、歌手とピアニストが協働して音楽を創造するとき、両者ともに詩と言葉についての理解を深めることと、音楽を理解するための楽曲分析を丁寧に行うことが重要である点についても再認識できた。歌曲が生まれた歴史をさかのぼると、作曲家と詩との出会いがある。歌曲は、作曲家が詩から得たインスピレーションをもとに、詩と音楽を融合させ、自らの芸術表現として生み出したものである。演奏する歌手とピアニストに必要な準備は、はじめに、その詩が生まれた背景や道のりをたどることであり、次に、作曲家が詩の何に影響を受け、何を音に託し、どのような表現を求めていたのかを探ることである。それは、歌手とピアニストが芸術としての歌曲が生まれた歴史をさかのぼり、再創造することであるといえる。

6. おわりに

音楽を必要としているのは、音楽家に限ったことではない。幼児や児童の教育現場において音楽は、欠かすことのできない教育実践の一つである。歌唱や合唱、器楽などのさまざまな音楽活動の中で、最も身近で音楽教育の中心的役割を担っているのが歌唱であろう。紙屋らが「まだ歌の伴奏＝ピアノという概念が消えることはない」(紙屋・後藤 2008)と述べるように、多くの場合、教育現場ではピアノなどの鍵盤楽器による伴奏が行われている。また、酒井が「表情豊かな歌唱を引き出すためには、伴奏の仕方が大きな鍵を握っている」(酒井 2008)と、伴奏の重要性について記述している。ピアノの必要性や重要性は、保育園や幼稚園の就職試験や小学校教員採用候補者選考検査において、ピアノ実技が試験の一つとして採択されていることからもうかがえる。

保育者・教育者養成のための弾き歌いの指導に携わり、日本のこどもの歌と触れ合う機会が増えるにつれて、筆者は歌とピアノの関係性について追究したいという思いが強くなった。第一に、歌の中に残されている、美しい「日本語の語感」や「鼻濁音」に対する認識が薄れていくことへの危惧がある。第二には、「自分が楽しければ対象者も楽しい」という学生の認識に対する懸念もある。確かに、自身が楽しまなければ、対象者は楽しめない。しかしながら、「自身が楽しむこと」と「対象者が楽しむこと」は、ただ単に等しく結ばれるものではない。これらにくわえて、伴奏という言葉の裏にある、わずかに残されている可能性のあるピアノ伴奏に対する軽視や、CD化された伴奏音源に依存す

る歌唱指導などに対する懸念もある。

こどもと保育者・教育者がともに歌うことは、こどもと保育者・教育者が一緒に息をすること、あるいは互いの心を感じることである。「息」という漢字は「自らの心」と記すが、これは、息づかいで自己を表現することともいえよう。こどもと保育者・教育者がともに歌うことは、両者の「息づかい＝心」が交わることである。コミュニケーションの一つとしての歌唱がおろそかになることは、こどもと保育者・教育者のコミュニケーションの希薄をまねく、一つの要因となる可能性がある。拙著で「音楽的な成長を促がす学習支援は、同時に精神的な成長をも視野に入れた学習支援である」（今井 2013）と述べたが、ピアノ伴奏の技術習得と同時に必要なのは、保育者・教育者を目指す学生の、相手の心を思いやる、学生自身の心の成長であろう。

こどもの歌と声楽家の歌う歌曲では、伴奏の重要性が異なるかと問われれば、そうではないと筆者は答えない。両者はともに、音楽であることに相違ないからである。もし相違があるとすれば、それは誰のために、どのような目的で、作曲家が書いたかということであろう。保育者・教育者養成のためのピアノを指導する者として、こどもにとってよりよいピアノ伴奏とは何かということと、学生の心の成長を促すための音楽の研究を、今後も続けていく所存である。

注

- 1) 本論における楽器分類は、広く一般に通用している「鍵盤楽器」、「弦楽器」、「管楽器」、「打楽器」とした。
- 2) コンチェルトやアリアなどで、独奏・独唱者が技巧を披露するために挿入される、無伴奏部分のこと。
- 3) バルブを持たないナチュラル・ホルンの二重奏で多くみられる、独特の快さを伴う5度の一種のこと。隠伏5度ともいう。

文献

Deutsch, Helmut, 19-- ,『伴奏の芸術——ドイツ・リートの魅力』ムジカノーヴァ叢書 23 (=1998, 鮫島有美子訳) ムジカノーヴァ。

堀内久美雄編, 1977,『新音楽辞典 楽語』音楽之友社。

今井由恵, 2013,「保育者・教育者養成におけるピアノ学習に対する意識変容に関する調査と分析」『北海道文教大学論集』14: 97-112.

紙屋信義・後藤みゆき, 2008,「ピアノによる子どもの歌伴奏の効果——アレンジによる伴奏法を考える」『東京未来大学研究紀要』1: 67-75.

Katz, Martin, 2009, *The Complete Collaborator: The Pianist as Partner*, Oxford: Oxford University Press.(=2012, 茂木むつみ・上杉春雄訳『ピアノ共演法——パートナーとしてのピアニスト』音楽之友社.)

Moore, Gerald, 1943, *The Unashamed Accompanist*, London: Ascherberg, Hopwood & Crew.(=1959, 大島正泰訳『伴奏者の発言』音楽之友社.)

新実徳英・谷川雁, 1993,『白いうた 青いうた②——十代のための二部合唱曲集』音楽之友社。

新実徳英, 2009,『うたの不思議——「白いうた 青いうた」の秘密』音楽之友社。

- 齊藤美和子, 1995, 「伴奏者から見た『フルートとピアノの為のカルメン幻想曲』」『県立新潟女子短期大学研究紀要』 32: 65-74.
- 酒井貴, 2008, 「幼児の歌におけるピアノ伴奏法について」『精霊女子短期大学紀要』 36: 50-61.
- Schubert, Franz, 1828, Ständchen, *Schwanengesang* D 957. Max Friedländer ed. *Franz Schubert: Gesänge für eine Singstimme mit Klavierbegleitung; nach den Drucken Revidiert*, Band I . London: Edition Peters, No. 20a, 1885.
- Schumann, Robert, 1840, Waldesgespräch, *Liederkreis* Op.39. Max Friedländer ed. *Schumann: Sämtliche Lieder für eine Singstimme mit Klavierbegleitung; nach den Handschriften und Erstdrucken*, Band I . London: Edition Peters, Nr. 2383a, 19--.
- 立神粧子, 1999, 「特集 2 伴奏にめざめる——伴奏を学ぶ」『ムジカノーヴァ』 30(4): 71-74.
- 梅津時比古, 1999, 「特集 2 伴奏にめざめる——歌曲伴奏というアンサンブル」『ムジカノーヴァ』 30(4): 67-70.
- 全国大学音楽教育学会編著, 2013, 「やぎさんゆうびん」『明日へ歌い継ぐ 日本の子どもの歌——唱歌童謡 140 年の歩み』 音楽之友社.

The Musical Creation in the Ensemble Playing :

A Study on the Piano Accompanying to a Singer

IMAI Yoshie

Abstract : This paper insists that the piano accompaniment is an ensemble playing to a soloist. The special techniques which are different from them of piano solo are necessary for the piano accompanist. In this regard, it is important what relationship should be required for creating music between piano accompanist and soloist.

In this paper, under the view point that piano accompaniment to a singer would be an ensemble playing between singer and pianist, we would like to emphasize three important elements which are composed with relationships among poem, words of a song and breathing. In the fourth chapter, relationships between singer and piano accompanist in the ensemble playing are analyzed from the view point of the relationships between poem and piano playing, between words and piano playing and between breathing and piano playing. We found that the significance of the musical performance by the piano accompaniment is in the function of collaboration between soloist and pianist. Gerald Moore says that the function of the partnership between singer and pianist is a fifty-fifty affair. So, we have to guide students toward the new style of piano accompanist with new mind and new mental attitude.