

伴奏法の実践

Practice of Accompaniment

秀平 雄二 HIDEHIRA Yuji

はじめに

本論文の研究テーマは、伴奏法の実践である。私自身伴奏者として活動する中で、独奏者の視点だけでは気付き得ない、あるいは気付きにくいいくつかの課題に直面し、またその解決法を探る中で、それらの視点はピアノ独奏においても大変価値のあるアプローチであると実感している。しかしながら、独奏と伴奏はやや分離して扱われているように感じていることも否めない。そのため本文では伴奏法の問題とその解決法を通じて、それらがピアノ独奏にも有用であることを感じていただくことを目指した。

ここで「伴奏」が何を示すのか、本文で取り上げる題材についても触れておきたい。伴奏とはつまり他を伴って演奏することであるが、声楽や器楽、あるいは舞踏や朗読を伴う場合もあり様々である。さらに声種や楽器の種類、独唱か重唱であるかなど細分化されていくが、それらを総じて伴奏と呼ぶため、すべてについて一律に伴奏法を提示することは難しいだろう。本文ではそれらの中から声楽、とりわけ歌曲を題材に選んだ。声楽というジャンルは音楽の中でほとんど唯一「言葉」を持ち、作曲家はそれを熟読したうえで音を選んでいるはずであるから、その伴奏法を紐解くことは、作曲家の真意に近く迫るために有効な題材であると考えた。また、歌曲の中にもイタリア歌曲やドイツ歌曲、フランス歌曲などあらゆる言語による歌曲が存在するが、本稿においては言語の壁を省略し演奏のヒントをより分かりやすく示すために、第2章1ではドイツ歌曲の和訳、2では日本歌曲を例に挙げて伴奏法の実践を示していく。

第1章 伴奏者が直面する課題

1. 未完成の音楽

一般的に幼少期からピアノを習い始め音楽家の道を目指す者にとって、「伴奏」というものに触れる機会はそれほど多くないかもしれない。発表会での姉妹の連弾や小中学校での校歌や合唱の伴奏を除けば、そのピアノ教育の中心を占めるものは独奏であろう。ピアノという楽器は他の多くの楽器と異なり同時に複数の音を鳴らすことができるため、右手が旋律を奏で、左手が伴奏を弾けば、アンサンブルを必要としなくともひとりで音楽を完成

させることができる。そうして育まれたピアノ奏者が音楽大学の試験やコンクールで伴奏を経験するとき、最初に戸惑うのは、自分の右手よりも上に、あるいは左手よりも下に、またはその間に、自分の鳴らす音以外の音が存在することかもしれない。第1の課題は、アンサンブルでは独奏曲と違い「自分のパートだけでは音楽は未完成」ということだ。

当然のことながら、ソリストとの練習を始める前に各々のパートの練習を重ねるわけであるが、その段階から相手の存在を意識する必要がある。独奏曲に慣れているピアノ奏者にとって、右手が担当する上声部は旋律としてより際立たせて演奏すべきであるから、ほとんど無意識のうちに自らの両手でちょうど良いバランスを保っている。もちろんそれは間違いではないが、では右手よりも上にソリストの旋律が在る場合はどうであろう。旋律と思って際立たせていた右手が内声だったとしたら、共演したときに必ずしも良いバランスとは言えないかもしれない。また、仮に自分のパートが同じ和音を弾いていても、そこに加わる1音が何であるかによって、全く違う響きになることもある。つまり楽譜をより立体的にとらえる必要がある。相手がどんな演奏をするか、その音に対して想像力を働かせながら自分のパートを弾くことで、自ずとどう演奏するべきか見えてくるだろう。

2. ブレスの共有

ピアノを演奏する際に「苦しくて」息を吸う必要がある場面があるとは考えにくいですが、音を発するために息が必要不可欠な声楽や楽器の奏者にとっては、まさに死活問題である。第2の課題は「ブレスの共有」である。伴奏者は常にソリストのフレージングや言葉の隙間をよく理解しておかなければならないことを前提としたうえで、この問題は大きく分けて3つの場合を想定することができる。

(1) ソリストのブレスがピアノパートに影響を与えない場合

ソリストのアウフタクトから始まる楽曲で冒頭の不完全小節に伴奏パートが無い場合や、ピアノが持続音を鳴らしている間にブレスが挿入される場合、またはソリストパートにブレスのために十分に休符が存在する場合はこれに当たる。これらの場合、伴奏者は特にブレスのために何かをする必要は生じない。

(2) ソリストと伴奏者が同時に音を発する場合

楽曲の冒頭あるいは途中で、2人が同時に音を発する場面では、伴奏者はソリストのブレスに細心の注意を払っていただかなければならない。活発な曲の中で早いブレスを行う場合は、息を吸う音が聞こえるため、それを予備拍として共有することができるだろう。しかし曲の雰囲気によっては、息を吸う音さえ聞こえない静けさと緊張感の中に浮かび上がるように音を発する場合もある。こういう場合、伴奏者はソリストがいつ音を発しても良いように、ピアノの鍵盤に手を置いた状態でソリストを注視し、聴覚だけでなく

視覚的にブレスを感じ取ることが有効である。母音で始まる場合を除けば、母音が鳴る前の子音を察知することができるし、発語のための唇の動きを見ることも助けになるだろう。

(3) 伴奏者のフレーズの途中にソリストのブレスが挿入される場合

伴奏者のピアノパートのフレーズとソリストの旋律は必ずしも一致しているわけではないため、その場合のブレスの共有には工夫が必要であり、この形は最も多く直面する問題である。伴奏者はソリストのブレスを楽譜に書き込むなどしてよく把握したうえで、音楽の流れを損なわずにブレスの時間を与えなければならない。音楽に隙間が空いたようにならないために、挿入されるブレスの前後でピアノパートのフレーズを分割することで、その両立を実現できるであろう。

以上3つの場合を考えられるが、いずれの場合においても、伴奏者はソリストのパートを練習時に実際に自分で声に出して歌ってみることで、そのブレスの必要性や、どれくらいの時間を要するか等を理解することができる。これはブレスが伴奏者に影響を与えない1の場合であっても行うことが望ましいだろう。また、最適なブレスの位置はリハーサル時に伴奏者とソリストが共有しておかなければならず、その通りに行われることが当然理想的ではあるが、実際には緊張状態にある本番当日の歌手の体の状態によっては普段のように息が伸びないことがあったり、会場の雰囲気によってブレスの追加や省略、変更など表現を多少変える可能性もあるかもしれない。伴奏者は事前に取り決めたブレス位置に頼るだけでなく、ある程度予測が必要である。そのためにも、実際に歌いながら練習しておくことで、一息の限界や文脈の中でブレスを挿入してもおかしくない箇所、フレーズの切れ目を理解しておくといい。

3. 言葉の存在

声楽曲を伴奏する際には、ヴォカリーズによる作品を除けば、必ず言葉が存在している。ピアノソロ曲の中には作品のために詩が添えられているものもあるが、実際にその言葉のひとつひとつが音と対応して直接関連しているものは、声楽曲を原曲とするパラフレーズくらいであろう。しかし声楽曲の場合にはむしろ言葉、詩が先に存在していて、その言葉に対して作曲家が音楽を付けているため、これは切っても切り離せない関係である。ピアノパートは情景や登場人物の心情を表したり、言葉の持つ響きの明暗、遠近感、時間経過など、まるで演出家のように空間を表現する役割を担っている。それを実現するためには、作曲家自身が間違いなくそうであったように、まず詩を何度も熟読したうえで楽譜と向き合うと良いだろう。

詩を理解する方法のひとつとして、私はまずその言葉が「Information（情報）」である

か「Emotion（感情）」であるかを判断することから始めている。例えば明るさを知るためには暗さを知らなければならぬように、すべてを感情の赴くままに表現するだけでは、その情景や伝えたいことなどがかえって分かりにくくなってしまう危険がある。与えられた言葉が情報であるか感情であるか、またその情報や感情はどんなものであるかを考えることで、どう音楽を表現するべきかが見えてくる。次章でその具体例を述べる。

第2章 伴奏法の実践

本章では伴奏法の実践として実際に譜例を挙げ、前章で表出した問題点に迫っていく。

1. 詩との結びつき

ゲーテ作詞（梶木喜代子和訳）／モーツァルト作曲による《すみれ》を例に、歌詞の読解の観点から演奏法を考察する。

（1）第1節

一輪のすみれの花が草原に咲いていた
身をかがめてひっそりと
それは愛らしいすみれだった。

この第1節は情報だろうか、感情だろうか。まず「草原」という単語を情報と判断することに異論はないだろう。そこからさらに想像を巡らせて、その草原はどんな地形でどれほどの広さなのか、そこに生えている草はどれくらいの高さでどんな種類なのだろう。遠くに山脈が見えるかもしれないし、傍らには木々が生えているかもしれない。天気はどうか。風も吹いているだろう。すみれが咲くということは季節は春だろうか。このように単語ひとつからでも情景を思い浮かべることができる。しかしこれは情報であるから、感情過多にはならず、冷静に爽やかに表現すると良いだろう。

次に「一輪」、「ひっそり」というのはどうだろう。この第一節は全体の起承転結から考えれば状況を説明している情報に過ぎないのだが、その中においても、ひっそりというのは僅かながら感情を感じ取ることができる。すみれが群生しているのではなく、一輪、咲いているのだ。少なくとも「草原」とは異なる表現になるだろう。その状態はすみれにとって心地よいのか。すみれの高さは10cmくらいであろうから、草の中に隠れるように咲いているのかもしれないが、緑の絨毯の中ですみれ色は目立つだろう。そんなことに思い

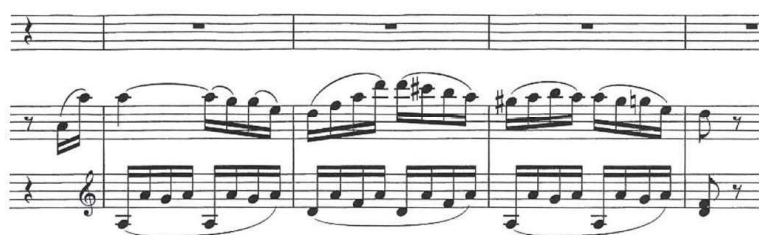
を巡らせながら、しかし情報の域は越えぬように、ひっそりと表現することが望ましい。
第一節はこう続く。

そこへ若い羊飼いの娘がやってきた
軽い足取りで元気よく
こちらへ、こちらへ、
草原を歌いながら。

ここで前の文章と最も異なるのは、「若い羊飼いの娘」という新しい登場人物の情報である。若い羊飼いの娘がどんな人物であるかは先ほどと同様に吟味したうえで、軽やかな足取りで歌いながら近づいてくるのだから、何か良いことがあったのか、心情を察することができる。娘がすみれに近づいてきたという情報ではあるが、すみれが一輪咲いている情景よりもはるかに感情の動きが見えないだろうか。自然描写には無い生物の鼓動を感じながら、左手は軽やかな足取りで、右手は歌うようなフレージングで表現すると良いだろう。

(譜例 1)

【譜例 1】



(2) 第二節

ああ！すみれは思う、もし僕が
自然の中で一番美しい花であったなら
ああほんの少しの間でも
愛する人が僕を摘み
ぐったりするほど胸に押し付けてくれる迄の
ああただ、ああただ
ほんの少しの間でよいから！と。

「ああ」とまさに感情を吐露する感嘆詞である。そしてそれに続く言葉もなんと情感に満ちていることか。実際音楽はここで短調に転じ、またプレスも小刻みに挿入されるポイントがある。和声を聴かせるように、豊かな響きでこのため息のような感嘆詞を支え、詩やブ

レスに合わせてフレーズを細かく分解して演奏することで心の動揺を表現することができるだろう。(譜例2)

【譜例2】

A musical score for a song. The top staff is the vocal line in G major, with lyrics: 'Ach! denkt das Veil - chen, wär ich nur die schönste Blu - me der Na - tur, ach, nur ein klei - nes Weil - chen.' The bottom staff is the piano accompaniment, featuring a steady eighth-note bass line and chords in the right hand.

(3) 第三節

ああ！しかしああ！娘は来た
 そしてすみれに気付かずに
 哀れなすみれを踏んだ。
 それは地に沈み死んだがなおも喜んだ
 もし僕が死ぬなら、そう死ぬ
 彼女によって！彼女によって！
 彼女の足元で！と。

この第三節も「ああ」と感嘆詞から始まるが、娘がやってくるというのはまず必要な情報だ。その足音とすみれの期待を表すように少し前向きに音楽をとらえ、硬質な音色で演奏することで、高揚感と緊張感を表現し(譜例3)、踏みつける瞬間はフォルテで衝撃に満ちた減七の和音を鳴らす。(譜例4) つぶれ、息絶えるシーンは命がしばむように、ノンレガートに近く演奏することで息も絶え絶えな様子を表現できる。(譜例5) しかしそれが嬉しかったというのであるから、そこから表現は明るく転じ、すみれの感情を表すように、あるいは天に昇るすみれをイメージして軽やかに演奏すると良いだろう。(譜例6)

【譜例3】

A musical score for a song. The top staff is the vocal line in G major, with lyrics: 'Ach, a - ber ach! das Mädchen kam'. The bottom staff is the piano accompaniment, featuring a steady eighth-note bass line and chords in the right hand.

【譜例4】

A musical score for a song. The top staff is the vocal line in G major, with lyrics: 'er - trat das ar - me Veil - chen.' The bottom staff is the piano accompaniment, featuring a steady eighth-note bass line and chords in the right hand. The score includes a forte (f) dynamic marking.

【譜例 5】

Example 5 shows a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is in G major (one sharp) and is marked *rallent.*. The lyrics are "sank — und starb — und". The piano accompaniment is in G major and is marked *p rallent.*. The piano part consists of a simple harmonic accompaniment.

【譜例 6】

Example 6 shows a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is in G major (one sharp) and is marked *rallent.*. The lyrics are "sterb ich denn, so sterb ich doch durch sie, durch sie, — zu ih-ren Fü — ßen — doch." The piano accompaniment is in G major and is marked *p rallent.*. The piano part consists of a simple harmonic accompaniment.

ゲーテの詩はここで終わりであるが、曲の最後にはモーツァルトによって「哀れなすみれ！それは愛らしいすみれだった。」と台詞が付け加えられており、この情報によって、深刻にならず曲に統一感を持たすことができる。さらに、ここまで読んでもう一度第一節に戻ると、すみれは踏みつぶされ絶命することさえも喜びであるほど繋がりを熱望していたのであるから、「一輪でひっそり」咲いていたというのは、やはり寂しさも滲んでいるだろう。また、第二節で短調に転じた和音に支えられる「ああ」という感嘆詞は、その後の展開を暗示しているようでもある。

このように言葉が何を表現しているかを推察することは、どのように演奏したらよいのかを考えるということに等しい。そのため、声楽曲を伴奏する場合には、音符を読むことも重要であるが、それ以上に詩を何度も読み込み深く理解することが必要なのである。

2. 《紫陽花》

北山冬一郎作詞、團伊玖磨作曲《紫陽花》を例に、より具体的な奏法を提示する。歌曲集「わがうた」の終曲に置かれたこの作品は、静かで慎ましやかな女性に抱く思慕の情を紫陽花の花に重ね、梅雨が過ぎその花は枯れ朽ちようとも未だ逢うことのできない無情をうたっている。

そのひととめぐりも逢はず
 そのひとと語らふを得ず
 あはれけふも
 紫陽花の花は咲くなり
 七月の陽もくるめき
 そのひととめぐりも逢はず
 紫陽花の花は咲くなり

(1) 前奏から歌い始めまで

北山冬一郎 作詩
園 伊玖磨 作曲

The musical score is written for piano in 3/4 time, with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). It is divided into three systems. The first system (measures 1-2) is marked 'Con moto' and features a right-hand melody with triplets and a left-hand accompaniment with chords and triplets. The second system (measures 3-6) includes markings 'poco rit.', 'a tempo', 'dim.', 'p dolce', and 'p'. The third system (measures 7-10) includes the lyrics 'そのひととめぐりも逢わず' and 'My love and I shall never meet again'.

この前奏は大きく4つの部分に分けて考えることができる。

まず1～3小節、紫陽花のような可憐な花に例える女性を思うにすれば、幾分豪華絢爛な音楽であるが、この音型から想像し得るファンファーレのような演奏を私は避けた。フォルテで肉厚な和音が付いていることと、左手の跳躍、そしてなんとといっても4拍目の走句から、輝かしく演奏したくなる場所である。しかしながらよく考えてみると、この作品は紫陽花。梅雨の時期に可憐に咲く花であって、またその花に例えられる女性に会いたくとも会えない想いをうたっているのだから、情熱はあろうとも、ファンファーレを鳴らすまでには至らない。また、後述するが、後奏にも同じ音楽が用いられているため、それと弾き分けることも考えたい。

そのために私はアウフタクトで始まる右手のレガートを重視する。まずアウフタクトの旋律であるから、最初の音はフォルテといえど柔らかめに、2拍目から3拍目のオクター

ヴによる跳躍のレガートは、技術的にも難しいところではあるが、金管的にならぬよう注意したい。そして3拍目は左手の3連符のリズムによってやや景色が滲み、そこから半音下がる右手は、ディミヌエンドで慎重に絶妙な移ろいを表現する。4拍目にそこから湧きたつような走句は、ペダルを十分に使い、水滴の中に反射する淡い色彩を想像する。つまり、この3小節は「梅雨に咲く紫陽花」という情報を表現したい。

続く4, 5小節では一転、重厚な和音は無くなり、高音部による柔らかい響きが雨上がり表現しているようではないだろうか。ここで注目したいのは、冒頭のフォルテの小節と全く同じリズムを持つメロディーであるが、レガートではないということだ。ひとつひとつの和音を、湿度を含んだ土を踏むように演奏したい。もっとも、この同音連打を含む両手の和音をピアノで且つdolceで弾こうとすれば自然とそうならざるを得ないが、作曲者はわざわざテヌートスタッカートを1音ずつに付けているのであるから、ここは素通りせぬように気を付けたいところである。4小節目3拍目の装飾音符は少しの光が差し込み、5小節目3拍目の半音上がる2分音符はクレッシェンドとともに期待を膨らませて、4拍目のアルペジオは速めに弾いて輝かせる。

そして6, 7小節のレガートによる下降音型は雫が流れるように演奏し、最初の音に付けられた装飾音符は、まさに一粒の水滴が葉や花びらに落ちる音のようである。

いよいよ8小節目のブリッジによって歌が始まるわけだが、4拍目のフレーズは次の小節にかかることなく、小節内で完結していることに注意したい。歌の始まりの「そ」という言葉は子音の発音に時間を要する言葉であるため、流れるように入るのではなく、9小節目で改めて和音を鳴らすことで、歌い手は子音を発音する時間を得ることができる。

(2) 歌い始めから「紫陽花の動機」まで

© 1962 by ONGAKU NO TOMO SHA Corp., Tokyo, Japan.

14 15 16 17 18 19 20

ず あ わ れ あ わ れ う
A - las. a - las. and yet, e - ven

も so, あじさい の は な は 咲く な
Yet e - ven so the hy - dran - gea is blos - som - ing

mp dim. mf

前奏で5回繰り返されたリズムによって歌が開始され、そこから3小節間はピアノを維持することに注意する。右手の3連符を意識すると4拍目の上行形でクレッシェンドしてしまいそうになるが、ここに置かれている言葉は強く発語することのない助詞や、響きのまろやかな「わ」という言葉である。そのためベースラインにある全音符の下降を軸に、混ざり合う和音を意識すると良いだろう。11小節目の4分音符による内声はもちろん際立たせて歌わせるが、あまりゆったりしていると、語尾で4拍伸ばさなければいけない歌手は、息が足りなくなるのではないかという不安を感じてしまうかもしれないので、インテンポで、特に3, 4拍目の2拍3連による下降音型でめぐり逢えぬ悲壮感を表現する。8小節目と同じく、小節内のフレーズで納める。

12小節目では9小節目と同じく「そ」の子音を発音する時間を十分に考慮し、歌詞は同じであるが力強さを増した左手をクレッシェンドさせ、13小節目を導く。「か」は発語に勢いが必要なので、12小節目の3, 4拍目は少し横の流れを意識しても良いだろう。前の3小節でめぐり逢えぬ悲壮感を表現していたのとは対照的に、ここでは語ることができないという言葉から転じて、語り合いたいというエネルギーを感じられる。

続く14, 15小節は、この曲の中で唯一2小節にわたるスラーがかけられている。前の小節からエネルギーを引き継ぎ、めぐり逢いたい、語り合いたいのにそれが叶わないという葛藤を表現する。2小節間のスラーが途切れないように、また揺れ動く心情を表すように、少しアゴーギグを用いて演奏すると良い。15小節目では右手と左手が反進行し、幅が広がるにつれて少しだけ速度を緩めることで、次の「あわれ」という言葉を引き出しやすくなる。詩全体の中で唯一の感嘆詞である言葉をたっぷり表現するであることに加えて、あ母音の連続である「あわ」は、わの子音をしっかり発語しなければ言葉が伝わりにくくなってしまうため、それを防ぐためにも有効である。15小節目のクレッシェンドはメゾピアノを少し追い越し、16小節目ではsubitoメゾピアノの雰囲気を作ることで、一瞬の時間

を得られるので、その間に歌い手はわの子音を発音することができる。

16, 17 小節のピアノパートの2音間のスラーは、「あわれ」に呼応し、ため息のように演奏すると良いだろう。17 小節目の、「あわれきょうも」という言葉は、「れ」と「きょ」の間にブレスは無くとも、「れきょ」と繋げるわけにはいけないため、「きょう」という言葉を言い直すために若干の間が生じるだろう。幸いピアノパートは持続音の最中だが、3 拍目のタイミングを合わせるために、歌い手の発音をよく聴いていなければならない。

(3) 「紫陽花の動機」

18 小節目から左手に 16 分音符が現れるが、これを私は「紫陽花の動機」と呼んでいる。4 分の 2 拍子の導入を経て、19 小節目で初めてこの曲のタイトルである「紫陽花」という言葉が歌われるが、この部分と、曲の最後に同じ歌詞が歌われるところだけに、左手の 16 分音符が現れる。紫陽花という花はひとつひとつは小さな花だが、それが集まって球体を成し、また更にそれが集まって柔和ながら独自の存在感を放っている。この左手の音形はまさにそれを表しているようではないだろうか。1 音 1 音は小さな 16 分でありながら、2 拍ずつ円を描くように上昇と下降を繰り返し、さらにその幅が広がっていく。この伴奏に支えられて「紫陽花の花は咲くなり」と歌うのである。この歌詞は曲中に 3 回歌われるが、一度も同じ強弱ではないことも意識しておくべきである。

19～21 小節は前半のクライマックスであり、音楽の高揚に合わせてピアノパートは初めて歌と同じ旋律を弾くことになる。その際に気を付けることは、まず前述の強弱の問題。1 回目に当たる「紫陽花の花は咲くなり」は、メゾピアノから始まり最大でもメゾフォルテまでであるから、直前で「あわれ」と感嘆した感情を湛えたまま、右手は旋律的にとらえず、歌を支える内声の和音のように感じると良いだろう。特に 19 小節目の 4 拍目は、歌と斜進行しているパートをクレッシェンドさせることで、歌い手が次の音へ跳躍進行する

ための下支えになるだろう。また、20 小節目 3 拍目にあるような、歌手が伸ばしている間に動く内声パートもよく歌わせると良い。

この箇所にはブレスの問題も存在している。ブレスが挿入される可能性がある場所は、2 か所、「紫陽花の、花は咲くなり」か「紫陽花の花は、咲くなり」である。間違っても「紫陽花の花は咲く、なり」となることは避けるべきである。これは歌手によって異なるが、いずれにしてもピアノパートは常に 16 分音符で動いているため、どこかで隙間を作らなければならない。仮に「紫陽花の、花は咲くなり」の場合を想定すると、19 小節目の 4 拍目を 2 分割する必要がある。この際に音楽の流れを損なわぬように注意しなければならないが、左手の 16 分音符を単純に 2 分割すると、「ソシ、ファシ」となり、まるで落とし穴でもあったかのような違和感が生じてしまう。それではどうしたら良いのだろう。フレーズを分割するときに私が気を付けていることは、割り切れない数で割るということだ。この 4 拍目の場合「ソ、シファシ」と割るのはどうだろう。そうすると 3 拍目から次の小節にかけて、「シファシラソ、シファシミ」となり、少なくとも「ソシ、ファシ」よりは縦割りされた雰囲気は少なく、且つブレスの時間を与えることができる。

(4) 太陽の出現

21 still. *cresc.* *sf* *p* *cresc.* *f con* し

22 23

24 *passione* *mf* *f* *f*

ちがつのしちがつの陽もくるめ
ra-diant Ju-ly, O ra-diant Ju-ly, How can you sparkle

25 26

ここまで漂うような音程と上昇してもすぐ下降する音型が軸になっていたが、21 小節目で 2 度に渡るオクターヴの跳躍が現れる。この金管的な響きに切り開かれる 22 小節目からは、雨の香りは感じない。7 月のめくるめく日差しに「そのひと」への情熱を重ねつつ、瑞々しい梅雨の時期が過ぎ去るとともに紫陽花の花は枯れ朽ちていくことを意味している。22, 23 小節は変化していく半音階を際立たせながらクレッシェンドしていけば、目

もくらむ太陽を出現させられるだろう。この2小節はピアニストにとってはどれだけでもクレッシェンドできる音型であるが、歌の入りは鳴りにくい低い音から始まるため、歌が始まったらすぐに音量を調節しなければならない。そのため24小節目からは、ベースラインの進行を軸に考えながら、歌に反射する光のような4拍目アウフタクトからのモチーフだけを際立たせると良い。この箇所では歌の8分音符と右手の16分音符、左手の3連符はいずれも揃わないということに注意すべきである。

(5) クライマックス

27 *mf* 28 *mf* 29

き so? そのひととめぐりも逢わ
My love has gone — And I am full of woe —

30 31 *mf* 32 33

ず あじさいのはなは咲くなり
Ande-ven so the hy-dran-gea is blos-som-ing still,

34 *f* 35 *ff* 36

あじさいのはなは咲くなり
Ande-ven so the hy-dran-gea is blos-som-ing still.

pesante *ff*

27小節目からは低音に3回鳴る鐘のような音が暗示的に響き、時は過ぎ既に美しさを失った紫陽花が残るだけだが、未だめぐり逢うことは叶わないことを思い知らされる。無情を嘆くような痛みを持って「紫陽花の花は咲くなり」と歌いきってクライマックスを築く。30小節から31小節にかけて、めくるめく3連符は「紫陽花の動機」に形を変え、2回目の「紫陽花の花は咲くなり」である。ここでの「紫陽花の動機」は荒れた姿を表現するように、流麗な演奏よりはやや淀んだサウンドが相応しいだろう。ブレスの問題は前述のとおりであるが、1回目よりも音量が増しているにもかかわらず、音域は下がっているため、音量だけでメゾフォルテからのクレッシェンドを表現することが難しい。そのため

ピアノパートもうるさくならぬように、歌と同じ音を弾く右手のバランスに気を付けながら、しかしエネルギーは失わぬよう、左手の16分音符は活発に躍動させると良い。このジレンマによってエネルギーが蓄えられ、3回目のクライマックスを迎えるため、音量に留意するあまり萎んだようにならないことが重要である。

33小節目は16分音符が2音ずつのスラーになっていることに着目しなければならない。これを作曲家の意図通りに表現するためには、前の小節の16分音符とは弾き方を変えなければならない。まるで8分の4拍子のようにとらえると良いだろう。ここでは時間を粘り強く使うことを意図したアーティキュレーションであろうが、それを踏まえたうえで、あまりにも遅くなりすぎることは避けなければならない。なぜなら、4分の2拍子が挿入されているのはこの小節と、1回目に「紫陽花の花は咲くなり」と歌う前の18小節目の2か所だ。つまりどちらもタイトルを言う前に置かれている。ここに変拍子的な小節が挿入されることで、聞き手の注意を集める効果があるだろう。その効果を薄めない範囲で、且つ粘り強く34小節目のフォルテを導くことで、3回目の「紫陽花の花は咲くなり」を最も効果的に表現できるだろう。

(6) 後奏

歌の終わりには4小節間の後奏があるが、前奏の冒頭と同じものである。しかしながらよく見ると、前奏ではフォルテであった音量が、フォルティッシモに増しており、さらに36小節目4拍目の走句にはクレッシェンドが加えられている。これは間違いなく異なる表現をしなければならないだろう。そのために、私は前奏では「梅雨に咲く紫陽花」という情報を提示し、後奏では梅雨が終わり紫陽花の花は枯れ果てようとも冷めやらぬ、むしろ

増していく熱意をもって締めくくるようにしている。

36 小節目に入る際にはやや注意が必要である。クライマックスの音量と心情の高まりのままに伴奏者が自らのタイミングで弾いてしまうと、歌とずれてしまうことが起こりうる。35 小節目は *pesante* の指示によって重みをもって歌われるであろう。加えて、4 拍目のピアノパートは 2 分割された和音だけであるのに対して、歌手は「な」を発語した後に上行形のリズムを伴って声を伸ばしているために、体感として伴奏者は少し歌を待つような形になるだろう。「り」の発語のタイミングをよく捉えてフォルティッシモの和音を奏し、36, 37 小節目の 3 拍目は小さなディミヌエンドを作ると 4 拍目のクレッシェンドの走句をよりドラマティックに表現することができる。39 小節目は両手が大きく上下動しミスタッチが起こりやすいため、急ぐことなく、すべての和音に付けられているアクセントをよく意識することで、輝かしい響きをもって曲を締めくくることができるだろう。

第3章 独奏への転用

1. ピアノも息をする

音楽の三大要素のひとつである「旋律」は元をたどれば声楽から発生しているように、ピアノを演奏する際にも、*Cantabile*（歌うように）を実現するためには、声楽、つまり息の存在をイメージすると良い。例えばフォルテで勇ましく、あるいはピアノで囁くように演奏する場合、実際にその旋律を声に出して歌ってみると、それ相応のブレスをしていることに気が付く。大きな声を出す前には息をたっぷり吸いこみ自然に重心が定まるし、小さな声で歌う前には、花の香りを嗅ぐようなブレスをしているだろう。そして大切なことは、そのブレスは音を出す前に存在しているということ。つまりどんな呼吸をするかということが、その呼吸の次に生まれる音楽を導き出している。音を出すために息を必要としないピアノという楽器であるからこそ、文字通り息の詰まった演奏にならぬように、呼吸を意識すると良いだろう。

2. ピアノはオーケストラ

ピアノ独奏曲の中には、例えば「トロンボーンのように」など、ある楽器の音を連想させる指示があるものがあったり、作曲家がオーケストラ作品を書くためのスケッチをピアノ譜で書くことがあるように、ピアノ独奏曲であってもオーケストレーションをイメージすることは自然である。ムソルグスキーの《展覧会の絵》や、ブラームスの《ハンガリー舞曲》など、原曲のピアノ譜からオーケストレーションされた作品や、その逆に、ベートーヴェンの交響曲（リストによるピアノ独奏版）のような作品が存在していることから、

両者が密接な関係であることは明白である。

それではオーケストラの音を知らずして、どのようにそれを表現することができるだろう。伴奏者として共演することで、それぞれの楽器の音色を知ることはもちろんのこと、その楽器の特徴についても理解を深めることができる。例えば、4 mもの長い管を息が通る時間と圧力をもって発音するホルンと、隙間風のような原理で音を発生させるフルートをピアノで表現しようとしたら、必然的に演奏は異なるだろう。弦楽器のボウイングをイメージすればそれがフレーズを生み出すし、ピアノにとっては容易に演奏できてしまう音の跳躍も、ヴァイオリンを連想するとその音程の持つテンションを理解できる。また、和音ひとつとっても、弦楽四重奏のようなアンサンブルを想定すれば、それぞれの音の役割やバランスにも意識が及ぶだろう。このように、様々な楽器のことを知れば知るほど、音色の幅は広がるのである。

3. ピアノも語る

私たちは日常生活の中で言葉を使って会話をしているが、それは既に音楽かもしれない。言葉にはアクセントや、弱母音、長／短母音などが存在し、それらの連なりは抑揚を生み出す。同じ文章であってもそれに伴う感情や、何を伝えたいかによって、強弱や音の高低、強調するポイントも異なるだろう。モーツァルトのオペラを聴けば、言葉のイントネーションが音楽にも直結していることがよく分かる。例えば強拍には言葉のアクセント、長母音には長い音符、感情が高ぶれば高い音程などが当てはめられている。音楽が声楽（言葉）から発生しているということや、言語の違いがその国の音楽的特徴にも繋がっているということも納得できる。

つまりピアノのように言葉を持たない楽器を弾く場合でも、言葉を想像することが表現の助けになることもある。例えば5つの音から成るフレーズに「ありがとう」という言葉を当てはめてみる。ディミヌエンドでフレーズを納めれば標準語のようになるし、クレッシェンドで「と」のアクセントに向かえば関西弁のように放つことができ、名古屋弁のように「が」にアクセントを置けば、山なりのフレーズを作ることができる。その「ありがとう」がどんな環境や感情をもって発せられるのか、前後との関係性など、具体的に想像するほど、表現を深めることができる。1音ずつに言葉を当てはめずとも、「何を語っているのだろう」、「オペラならばどんなシーンに相応しい音楽だろう」と想像力を働かせることで、詩を読むように世界観が広がっていく。また多声部による旋律であれば会話のように捉えることができるし、そうすることでバッハのような対位法の音楽は団欒のように立ち上がるだろう。

このように、第2章までに提示した伴奏法は、間違いなくピアノ独奏にも通じるものであ

ると私自身実感している。なぜならピアノ独奏とは、本質はアンサンブルであるからだ。オーケストラに匹敵するような音数を一人で操ってはいるものの、実際にはそのひとつひとつの音や声部が重奏を成している。そこにはブレスが存在しているし、どんな楽器の音色が相応しいのか、言葉を当てはめるとしたらどんな詩が浮かぶだろうか、その想像力を働かせるプロセスは伴奏を弾くときと何も変わらないのである。むしろ様々な楽器や言葉に触れることが、想像力の源になるだろう。

おわりに

ここまで、私の主観を多く含む実践方法を述べてきたが、あくまでもこれは解釈の一例であって、それは人や場所、また時が変われば変容するものである。伴奏者に求められる最も大切な能力は、演奏技術やアンサンブル能力以上に、柔軟性、対応力であると断言できる。私は私の解釈で最も良いと思える演奏を準備していくが、共演者が変われば、それは当然その通りにはならない。自らの考えと異なるアプローチを求められた場合でも、いつもお互いの考えを理解したうえで最も良い表現を探り出し、そのためには新しい情報に対して寛容に、肯定的に受け入れる視野の広さが必要である。

また、独奏と伴奏に垣根を持たず、むしろ相互に良い効果をもたらすものとして両者に取り組むことは、音楽の幅だけでなく人脈や活動の幅を広げ、それはすなわち、音楽大学を卒業し演奏家を目指す者にとって、一つの進む道として成立する可能性がある。私自身はその道を進む者として、音楽の学びや、そこから得られる感動に垣根は無いと信じている。

参考文献一覧

- ・畑中良輔、塚田佳男、黒沢弘光、『日本名歌曲百選 詩の分析と解釈Ⅰ』、音楽之友社、1998年
- ・マーティン・カツツ、茂木むつみ、上杉春雄、『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、2012年
- ・梶木喜代子、『ドイツ・リートへの誘い～名曲案内からドイツ語発音法・実践まで～』、音楽之友社、2004年
- ・『ドイツ歌曲名歌集Ⅰ』、音楽之友社、2003年
- ・『團伊玖磨歌曲集Ⅰ』、音楽之友社、2001年

