

音楽教員に求められるピアノ伴奏技能とその指導法の実践

メタデータ	言語: ja 出版者: 公開日: 2018-03-30 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 平沢, 由美子, 皆川, 純一, 三宅, 麻美, 山本, 佳世子, 脇本, 美恵子, Hirasawa, Yumiko, Minagawa, Junichi, Miyake, Mami, Yamamoto, Kayoko, Wakimoto, Mieko メールアドレス: 所属:
URL	https://senzoku.repo.nii.ac.jp/records/764

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 3.0 International License.



音楽教員に求められるピアノ伴奏技能と その指導法の実践

Piano Accompaniment Skills Required of Music Teachers and Practice of Teaching Methods

平沢由美子 皆川純一 三宅麻美 山本佳世子 脇本美恵子

Yumiko Hirasawa, Junichi Minagawa, Mami Miyake,

Kayoko Yamamoto, Mieko Wakimoto

1 はじめに

1-1 研究の背景

中学校・高校の音楽の授業では音楽によって想起されるイメージや感情をより理論的に解釈し、技能的に表現する手段として歌唱や合唱に力を入れている。したがって、音楽教員は歌唱力とそれに伴うピアノ伴奏の指導が重要である。伴奏はただ単に弾くだけでなく、豊かな音の響きや明確な感情表現をすることで歌唱の担い手とならなければならない。以下、大学における授業内容の紹介と実践、指導に必要な音楽的基礎能力、ピアノ演奏技術力向上のための習得方法を述べる。

1-2 授業の形態

洗足学園音楽大学では大学独自のテキスト『教職ピアノ実習テキスト My Heartful Songs』に添って授業を行う。テキストは初級・中級・上級に従い伴奏の練習、実践を通して音楽の様相の把握、曲想、曲の魅力等を学べるように作られている。歌唱伴奏は学生が音楽の授業を行うに際し、「中学生・高校生が歌を歌いやすくする」ことが目的であり、リズムや拍子、テンポをしっかりと捉え、響きのある豊かな音で生徒の声をうまく乗せるとともに、ときには引張っていくことも必要である。そのための指作りの基本としてスケールが取り上げられる。スケールはテクニックの練習だけでなく調を理解するのにも役立つ。習得法については後で詳しく述べる。

大学の授業形態はとてもユニークである。1つの教室にグランドピアノと7台の電子ピアノが設置されグループレッソンを行う。教師が1人の学生にグランドピアノで歌唱伴奏指導を行う間、5人～7人の学生はヘッドホン装着してそれぞれ独自の課題を練習する。仕上がった者はヘッドホンを外し、学生同士で歌唱や伴奏をし合う。その際、教育実習のための模擬授業として、各自が調べてきたことをお互いにプレゼンテーションする。人前での演奏やプレゼンテーションは、教育実習で実際に教壇に立ったときの緊張した状態に対処しやすくなる効果がある。教師も助言や指摘をしながら学生たちの個性を

把握できる。マンツーマンのレッスンも大切であるが、授業はすべての学生と協調性を図りながら、目標に向かって効率良く時間を使うスタイルで行われ、楽しい学習機会となっている。

2 初級クラスの実践

2-1 楽譜を読む

ここではピアノの未経験者を含むので奏法の基礎を述べる。まず曲名からイメージを膨らませ歌詞を黙読させる。理解できない言葉や意味は調べ、次に声に出して読ませる。歌詞の内容が把握できたら、鍵盤で旋律だけを弾かせる。拍子、リズム、テンポ、デュナーミク、プレス記号などを確認しながら練習を重ねていく。

仕上がったら、旋律を弾きながら同時に歌詞を付けて歌わせる。次に旋律を支える土台となる左手の練習である。初めは1拍目のバス音だけでも良いが、徐々に楽譜通りに弾けるようにする。スムーズに弾けるようになったら、両手でゆっくり確実に最後まで通す(指定されているテンポよりも早めに弾けるようにしておく、歌が入ったときにも楽譜を見る余裕が生まれる)。小節ごとに拍をとりながら旋律の響きと関係のある音や和音を意識して弾く。最後に両手の伴奏に添って歌唱させる。歌うことによってプレスをする場所で呼吸を合わせて弾くようにすると、フレーズがしっかり感じ取れる。

朗読をするときのように、演奏している箇所より少しずつ先を目で追いながら弾くこと。目と手と耳を同時にうまく働かせる作業はかなり高度な協応動作になるため、習得するのに時間を要する。中級・上級になるにつれ伴奏の型も複雑化していくため、瞬時に目と指が反応できるよう訓練が必要である。

2-2 姿勢について

どんな楽器を演奏するにも姿勢が基本となる。ピアノは押しさえすれば音は出せるが、美しい音色や響きを出すこと、そして88鍵を自由に弾きこなすためには良い姿勢が不可欠である。

それにはまず椅子の高さの調節をし、足を床につけ身体を安定させる。通常の椅子の座り方より少し浅めに腰掛け、10度～15度くらい前傾した姿勢で、鍵盤からおおよそ握りこぶし2つ分ほど身体を離す。猫背にならないように背筋を伸ばし、肘から手首までほぼ水平に近く保ち、鍵盤に手を置くことで上半身の重みを指先へと伝える感覚を覚えさせる。演奏の際に肩や腕に無駄な力が入らないようにする。打鍵していないときも、次へ柔軟な動きが可能ないように力を抜き準備をする。

以上が平均的な姿勢の在り方であるが、学生それぞれの体型・体格に合わせた調整も必要である。

一度ついた癖は取りにくいことから、初めから良い姿勢を身につけることが肝要である。

2-3 運指について

楽譜に記載されている指使いは、歌や楽曲の旋律を際立たせ、バランスの良いハーモニーの響きや、デュナーミクを表現する手段として欠かせない。しかしながら年齢、体格、指の長さや太さ、強さにより指使いを多少変える必要もある。常に楽曲を弾きやすく、フレーズが歌いやすい運指法を教師は指導していかなければならない。例えば、拍子をとりながらの練習の際には、強拍の箇所は親指や中指のよ

うに安定しやすい指を使い、また速いテンポで旋律を歌わせる場合は黒鍵を親指で奏することを極力避けたい。スケールやエチュード、又は作曲家の指示がある曲の場合には、楽譜をしっかりと読み取り、忠実に弾いてほしい。良い指使いは曲の仕上がりも早く、ミスタッチや指がもつれることも防げ、豊かな演奏表現につながることになる。

2-4 ペダルについて

ピアノには3本のペダルがあり踏み方により音の響きの変化を何段階にも得ることができる。響きの変化をよく聴くことが重要であり、このことから「耳で踏む」とも言われている。簡単に説明すると右はラウド・ペダルと言ひ、音色、音量の微妙な変化が表現できる。真ん中のソステヌート・ペダルは延音ペダルとも言ひ、音を保持することができる。左のダンパー・ペダルはソフト・ペダルとも言われ、弱音における緻密な表現ができる。どのペダルもその使用法は多種多様であり、音色を聴きながら機敏に使い分けていく必要がある。

アーティキュレーションを強調したいときには、打鍵と同じタイミングで踏むことが多いが、楽曲によっては楽譜に記されているペダル記号と同時に打鍵することを繰り返していると、音の濁りを生じてしまうことがあるため、耳で聴いてからほんの僅か遅らせて踏む。スケールのカデンツなど和音の連続の場合も、指や腕だけのレガート奏法だけでは限界があるため、打鍵の後で踏む（4分音符の連続で考えた場合、裏拍の8分音符ぐらいのタイミング）。テクニック不足を補うためにペダルに頼ったり、気分に応じて適当にペダルを使用することは乱雑な響きを生み、演奏を台無しにしてしまう。

2-5 デュナーミク (Dynamik) について

デュナーミクは音楽演奏における音量の強弱表現である。楽譜に表記される記号としては *ff* (フォルティッシモ)、*f* (フォルテ)、*mf* (メゾフォルテ)、*mp* (メゾピアノ)、*p* (ピアノ)、*pp* (ピアニッシモ)、*cresc.* (クレッシェンド)、*dim.* (ディミヌエンド) などの用語が用いられる。

18世紀中頃、マンハイム学派において、宮廷楽団の育成・教会音楽・オーケストラ編成の充実等に伴い、これらの記号はますます好まれ、使用された。19世紀に入るとデュナーミクの記号が作曲家の意図をより正確に示すための重要な表現手段として用いられるようになった。

f の記号1つとってみても単に音量が強だけでなく、いろいろなニュアンスが含まれている。例えば力強い、激しい、壮大な、荘厳な、雄大な、包み込むような等を挙げることができる。歌曲の場合は同じ *f* でも歌詞が伴うため、より表現力が増す。演奏者は曲全体のフレージングをし、フレーズの頂点を見定めて *f* にしたり *p* にしたりを明確にすることで、それぞれのイメージに基づき演奏の幅を飛躍的に広げていける。

2-6 スケール

すべての曲はスケールとアルペジオで成り立っているというのは言い過ぎかもしれないが、自由にスケールが弾けることはピアノの重要な基礎技術の1つである。

「教職ピアノ実習」においては、2年終了時までには、調号なしのハ長調/イ短調～ $\sharp b$ 3つの調号が

付く調までの合計7セットの長調短調のスケールとカデンツを4分音符 = 120 程度の速さで4分の2拍子の流れに乗って弾けるようになることが理想である。

ここで、学生のレベルはおおむね以下の3つの区分に分けることができる。

A: 全くスケールを弾いたことがない。

B: 弾いたことはあるが、最後まで通して弾けない。

C: 全調を弾いたことがあり、どの調を指定されても問題なく弾ける。

Aの学生に対する指導法

まず1オクターブのスケールの指番号がどういう仕組みになっているかを片手ずつ説明する。

ハ長調の場合	上行形	C	D	E	F	G	A	H	下行形	C	H	A	G	F	E	D
	右手	1	2	3	1	2	3	4	右手	5	4	3	2	1	3	2
	左手	5	4	3	2	1	3	2	左手	1	2	3	1	2	3	4

ここで気付かせたいことは、

② 右手上行形と左手下行形の指番号は同じ、左手上行形と右手下行形の指番号は同じであること。

② 4の指は左右それぞれ1つの音でしか使用していないこと、ハ長調の場合なら右手はH、左手はDの音であること。

しかし両手で弾いてみると多くの場合、

上行形	C	D	E	F	G	A	H	下行形	C	H	A	G	F	E	D
右手	1	2	3	4	1	2	3	右手	5	4	3	2	1	3	2
左手	5	4	3	2	1	3	2	左手	1	2	3	4	1	2	3

という間違いが起きる。上行形では右手がF音で間違って4を使い、下行形では左手がG音で間違って4を使い、その影響で最後まで弾き通すことができなくなるのである。この間違いの原因は、両手で弾くときに2と1の指より2と4の指の方が身体的に連動しやすいことによる。

この間違いを克服するため、右手はHだけ、左手はDだけで4の指を使うことを徹底的に身体に覚えさせる。このために1オクターブのみの反復を、上行形下行形それぞれ10回以上続ける。1オクターブとは本来ならC～Cであるが、あえてC～Hとする。これはC～Hの中で体感した指番号、音との関連性を2オクターブのスケールなら2回、4オクターブのスケールなら4回、同じことを繰り返すというイメージを強く持たせるためである。(譜例1参照)

を目標とする。

2-7 指先のコントロール

指先のコントロールとは、ピアノという鍵盤楽器によって、強弱から喜怒哀楽までを表現する技術である。教職ピアノの履修初心者にとってまず必要なことは、左右の音量をコントロールし、少しでも音楽的に伴奏することであろう。

例えば《春の小川》の簡易伴奏の場合、左手は *p* で、右手の旋律は *mf* 以上で美しい音でレガートに弾きたい。しかし特に初心者の場合、イメージだけでは左右の指先をコントロールし、強弱を変えることは困難である。そこで、デジタルではなくアナログの「キッチンスケール」を使用し、物に乗せる部分で左手の「CGEG～」を弾いたつもりで指を動かし、針が100gを越えないようにコントロールする。次に右手の「EGAG～」は針が常に500gの辺りにあるようにコントロールする。この方法は強弱の訓練に役立つだけでなく、針の振れ幅がなるべく小さくなるようにコントロールすることにより、レガートの体感にも有効である。このように片手ずつ体感した *p* あるいは *f* の感覚を組み合わせることによって、イメージ上の音量差ではなく、実感のある指先のコントロールが可能となり、少しずつ音楽的な伴奏が可能となっていく。

(譜例3)

以上、幾つかの基礎的なピアノ技術について考察した。

3 中級、上級クラスにおける歌曲、合唱曲指導の実践

ここでは、教職ピアノ実習の授業において、特に3年次に扱う歌曲と合唱曲における指導の1つの実践法を、具体的な曲を例に挙げながら述べることにしたい。

3-1 歌曲における指導

中学・高校で歌曲を学ぶことは、それまでピアノなどの楽器を習得したことがない生徒にとって、イタリア、ドイツ、日本それぞれの歌曲に実際に触れることのできる初めての機会であり、その後の彼らの人生において、クラシック音楽がどのような位置づけとなるかを左右する、と言っても過言ではないだろう。そのため、教える側は詩の内容はもちろんのこと、伊語、独語などの言語を用いての歌唱と、

オリジナル伴奏、そしてそれらを含めた曲のスタイルを十分に理解し、咀嚼（そしゃく）していなければならない。イタリア歌曲やイタリア民謡には、イタリア語特有の発声に合わせた非常に自由なパートが存在し、ドイツ歌曲では、韻や言語の持つリズムがそのまま音楽のリズムになることが多く、言語を十分に理解することが必要となる。歌曲、民謡のそれぞれの分野が芸術として確立しており、ピアノ伴奏にも高度な芸術性が求められることから、教職ピアノ実習の授業内ではピアノの指導に時間が割かれてしまいやすいが、発音や歌唱の指導にも相当の時間をかけていくべきであると考えられる。

ドイツ歌曲からは、シューベルト作曲の《野ばら》を取り上げる。まず、曲頭にある *lieblich* という単語が、速度表示ではなく、楽想を表す重要な単語であるということを説明しなければならない。前奏の2小節を理想的に弾くことが大変難しく、アウフタクトの入り方、スタッカートの切り方、前打音を伴ったシンコペーションのアクセントの付け方、シンコペーションから5度や6度の下行音型のレガートの仕方、和声進行とカデンツの在り方と、注意すべき点が限りなくある。この短い2小節で、曲を包括したテンポ感、リズム感、そして *lieblich* の示す空気感を与えなければならない。

歌が始まると伴奏は8分音符と8分休符になるが、ドイツ語独特の語尾の子音が聞こえるような、適度な伴奏音の長さが求められる。2小節ごとのフレーズ構成も、歌の音型の上行・下行や和声進行を考慮して弾くように指示する。そして、転調した先の高揚感を、詩の内容とともに表現するよう指導する。特に、ドイツ語で「見るため足早に近づく」という部分では、足早にという言葉通りに16分音符が上行形で使われており、駆け寄るような気持ちを持った歌唱パートへの注意を促したい。そしてその先の「歎び」という単語が使われている部分は、この曲の最高音が強拍に用いられ、その後フェルマータを伴っての小休止となるため、単語としての重要性を伝えるように指示したい。この部分は、歌詞の第2番、第3番では別の単語となるが、それは全く逆の意味を持つ単語であることにも意識を向けさせ、この第3番までの歌詞の持つストーリー性や、対極性、内容の深さから、作詞者である文豪ヴォルフガング・ゲーテについての説明も入れられると良いと考える。その後、曲のタイトルを繰り返して歌う部分は、メロディーの上行形と伴奏の左手が担うバス音の下行ラインを意識しつつ、音量を *pp* に抑えなければならない。*rit.* の表示にしたがってどの程度の速度変化をつけるのか、その後のフェルマータの長さとともに、歌詞の内容からの視覚的イメージを表現に取り入れるよう指導したい。そして、締めめのフレーズはカデンツに意識を向け、自然な流れを持って後奏へ運ぶように指示すべきであろう。同じ歌詞が用いられているヴェルナー作曲の《野ばら》との比較を示すためにも、このシューベルトが作曲した躍動感や見事な表現の演出をできる限り追究したい。

イタリア歌曲からは、ナポリ民謡《サンタ・ルチア》を取り上げる。曲の指導に入る前に、イタリア、そしてナポリの気候や風土について、カンツォーネの生まれた背景を説明ができるようになっておきたい。また、なぜ楽語にイタリア語が用いられているのかなど、イタリア語と音楽の関係性についても、多少の説明を要するであろう。この曲も、前奏と後奏に同じものが使われるが、やはり同じように曲を包括するものであり、弾むような3拍子に留意してテンポを設定したい。更にこの曲の形式からすると、それぞれの部分にテンポ感の微妙な差異があつてしかるべきで、その都度、適切なテンポ調整が必要になってくる。つまり、軽やかなスタッカートやアーティキュレーション、シンコペーションと左手の伴奏形によって、気分や誘いの要素を表す前奏及び後奏に比べ、歌が入った後の情景描写の部分は、緩や

かなメロディーと和音伴奏が用いられるため、若干緩んだテンポ設定となる。そのためのアインザッツを与えるには、前奏を弾きながら、歌唱部分のテンポ感をイメージできないと難しく、学生自ら原語で歌い、ふさわしいテンポを探すように促したい。イタリア語の歌唱の中では、私たち日本人には区別のないLとRの違いや、Vの発音に特に気をつけながら、母音での喉を開く発声に注意を向ける。そして中間部の部分(Venite all'agile～)は、主人公自らが主観的な願望を、直接的かつ開放的に表現するため、歌唱に自由なパートが要求される。これも独唱と斉唱ではその度合いが違うため、注意が必要となる。斉唱の場合、特に最後のフェルマータでは適切な保持音の後、奏者は上半身や視線を用いてアインザッツを与えなければならない。

3-2 合唱曲における指導

合唱曲は、学級、学年ごとなど大勢で1つの音楽に取り組むことができ、男声、女声、あるいは混声で生み出すハーモニーを体感し、歌詞に含まれるメッセージを大人数で共感しながら伝えていくことで連帯感が生まれ、個人で歌うよりも達成感や充足感を味わうことのできるジャンルと言える。ここでは、《カリブ夢の旅》と《時の旅人》を取り上げるが、合唱パートの指導についてではなく、主に伴奏の指導について述べてみたい。

《カリブ夢の旅》は主に中学校で歌われる混声合唱曲で、親しみやすく等身大の歌詞に、多様なリズムを乗せたメロディーを持ち、曲の終わりに速度を増して曲想が変化するのが特徴と言えるだろう。まず前奏での注意点は、ふさわしいテンポを与えることと、右手の分散和音は親指のバランスに気をつけながら、穏やかな拍を刻むことであり、2小節という比較的短い前奏の中で、的確なアインザッツを与えるなければならない。歌い始めの音が8分音符のアウトタクトで、次の1拍目がタイで結ばれているため、伴奏者がテンポを決めるのみならず、正確にテンポを保つことが必要である。歌が始まると、バスの支えを保ちながら、伴奏を歌の抑揚に合わせていく。この曲に限らず合唱伴奏で特に大切なのは、歌のフレーズとフレーズのつなぎ部分である。例えば「目を覚ませ 時が来た」から「永遠の眠りの中」に入るところは和声的にも変ロ長調主和音からハ長調属和音へ *cresc.* を伴って変化しており、正に歌詞の通りに主人公の意識が変わっていくように次の入りに導きたい。11小節目からの伴奏形は休符や裏拍をうまく捉え、長い音にはペダルを使用するように指示する。イ短調が4小節続いた後のつなぎ部分にある *dim.* も、緊張感をほぐすような柔らかさがほしい。そして中間部へのつなぎに1小節の *accel.* があるが、次の速度表示はメトロノームで108ぐらいであるため、今までの速度とあまり差をつけ過ぎないよう気をつけたい。歌にも伴奏の右手にも、付点音符やシンコペーション等の入り組んだリズムが用いられるため、明確で安定した左手のバス運びが必要になる。右手リズムをはっきりと提示できるようなペダルの使用も適宜指導していく。25小節目は歌のリズムと伴奏のリズムが同じで、28小節目と微妙に違うので、留意するよう促したい。後奏もアーティキュレーションを守りながら、適切な指使いを指示し、最後の和音は *f* でありながらもそれまでの *ff* とは違う、落ち着きのある響きを作るようにする。

次の《時の旅人》は主に高等学校で歌われる混声合唱曲である。前述の《カリブ夢の旅》は速度が曲を追うごとに増していったが、こちらは減速する変化もあり、また調もハ長調からニ短調、ニ長調、そしてト長調と劇的に変化していく。正に旅人になったかのように周囲の景色が変わりゆくさまを、また、

曲が進むにつれて主人公の心境が変化していくさまを味わえるのが特徴と言えるだろう。

こちらも前奏は同じく2小節と短い、あふれ出る感情を表現するような印象的な前奏で、技術的にも非常に難しくなっている。音域が広く、オクターブも含んだ重音が多用されているため、確実に弾き切るには相当な訓練が必要と言えよう。テンポに関しては、主体となるテンポをはっきりと持ちながら、左手のB音のオクターブから右手の音までの広がりを感じ、右手の最初の3音は歌うようなテヌートが必要である。次の小節はすぐに *poco rit.* に入るため、この前奏で合唱パートのテンポを決める部分は、実際には1小節目の3、4拍の部分になる。それを踏まえた上で、前奏の流れを作りたい。歌の冒頭はユニゾンで歌われ、伴奏にも同じユニゾンが使われているため、合唱との一体感を持ちながら、合唱の16分休符をうまく捉え、次の小節と右手の間に準備をしたい。初めはへ長調で開始するが、4小節目の和声はイ短調主和音が使われており、「めぐるめぐる」という歌詞の内容や、過去を懐かしむ内容の歌詞をイメージしたい。この右手は非常に弾きにくく、手が小さいとバランスをとるのが難しいが、なるべく移動の少ない指使いを指示したい。例えば4小節目は421 542 421 542 421 532 321、8小節目は321 532 421 542 のようになる。7小節目や15、16小節の右手は合唱の内声と音域が近いため、特にバランスに気をつけたい。10小節目の後半は、歌は *dim.* し伴奏は *cresc.* で次の *f* を準備するが、あまりテヌートをし過ぎてしまうと流れを損ない、歌の8分休符の長さが曖昧になることから注意が必要である。18小節目や23小節目はその後の二短調部分への誘いであり、特に23小節目は次の速度表示へ向けて *rit.* をしていくため、24小節からの語り口調がうまく伝わるテンポを咀嚼しておくようにする。右手はやはりアルト・パートと音域が被るために音量バランスに気をつけ、歌とともに歩むような和音を刻みたい。28小節からは左手に付点のリズムが用いられ、合唱の休符の部分に伴奏の音がタイミング良く入ることを確認したい。32～33小節の *accel.* はメトロノームの速度表示が72から88という微妙なもので、冒頭の92よりも低く設定されていることに注目すべきであろう。*accel.* では左手の付点4分音符はしっかりと足取りを残しつつ、8分音符をなるべく軽く扱い、速すぎてしまうことのないように劇的な転調である喜びの二長調を表現したい。左手は常にオクターブでかなり音域が低くなるが、横につながるラインを大切に、響きが重くなり過ぎないように注意したい。40～43小節では同じ歌詞が2度使われ、初めは平行調であるロ短調、その後続く二長調と違う印象を与えられるように指示をする。44小節からの右手は分散和音になるが、親指のD音は力を抜いて前に進む感覚を忘れずに、未来へ目を向けた主人公の気持ちを表現するよう心掛ける。52小節のアウトタクトからは、再び歌に語り口調に戻るが、入りのアウトタクトをうまく導くために、51小節目の両手アクセントの後、左手の上のA音で4拍目を与えるようにする。その後の右手はアクセントが多用されているが、これもどちらかと言えば親指のA音を強調しないように付いているものと理解したい。付点のリズムや内声の16分音符もとても軽く扱い、颯爽とした印象を与えたい。そして最後のト長調の部分は *Meno mosso* という速度表示になっており、やはり64小節目での *poco rit.* と *dim.* をうまく融合させて、落ち着いたあるテンポに導くようにする。歌も伴奏もト長調主和音に常にA音が混じるが、この部分はエピローグであり、これまでの歌を振り返ると同時に、現在の自分を自己確認する意味があるため、主人公の気持ちがあすっきりと定まった充実感を感じつつ、透明感のある響きを失わないようにまとめ上げたい。

4 歌唱教材におけるピアノ伴奏法の考察

音楽の授業において歌唱は大きな割合を占めるものであり、その際にピアノを用いて指導を行うことは必要不可欠である。教材として様々な時代と様式の楽曲が選定されているが、歌詞の意味を踏まえ、作曲された時代と背景を熟知した上で生徒を指導し、自身の伴奏に生かすことが望ましい。生徒を歌唱させることに懸命になるあまり、教員のピアノ伴奏が単に音を与える道具になってしまうような事態だけは避けなければならない。そこで、教育現場において取り扱われている歌唱教材を以下のように分類した上で特色を明らかにし、ピアノでの歌唱指導と伴奏に生かすための要点をまとめてみる。

4-1 文部省唱歌《こいのぼり》《おぼろ月夜》《もみじ》《冬景色》

文部省唱歌は明治初期から昭和に編纂された教科書において選定された楽曲群で、その多くは8小節若しくは16小節で作曲されていて、ほとんどが有節歌曲形式である。歌唱旋律の音程間隔があまり広くなく、耳で聞いても覚えやすく歌いやすい。しかし現在では使われなくなってしまった表現、古い言い回しの歌詞が生徒にとって理解しにくい。例としては《こいのぼり》の「蕩の波」、《おぼろ月夜》の「里わの火影」等が挙げられる。語意を知り歌詞の内容を読み解き、生徒とディスカッションすることは、大変有意義なことである。また歌詞の1番、2番の内容の違いによって歌唱の強弱や表現方法を変化させることも可能である。伴奏もそれを踏まえて画一的にならないように工夫したい。歌唱指導の際には左手で和音を、右手で旋律を弾いて生徒に歌わせるという方法が良い。ピアノ伴奏譜がないものに関してはコードネームを用いた伴奏法も活用したい。

4-2 日本の作曲家による通称「日本歌曲」とされる楽曲《荒城の月》《赤とんぼ》《夏の思い出》

日本歌曲のカテゴリーに分類できる瀧廉太郎、山田耕筰、團伊玖磨、中田喜直など諸氏の作品は西洋音楽の基盤の上に作曲された楽曲がほとんどであり、また大半は作曲家自身がピアノ伴奏譜を手がけており、楽譜全体には速度指定、表情記号や強弱指定が綿密に書き込まれている。伴奏のピアノの技法も手がこんでおり、そのニュアンスをすべて実現するにはピアノのテクニックとしては中級程度以上の技能を必要とするものが多い。また歌の旋律と歌詞の内容、伴奏は密接に関連付けられて作曲されていることにも注目してほしい。日本を代表する名詩人の北原白秋、三木露風らが作詞を手がけているものには文語体も多いので、原詩の内容や単語の語意を前もって知っておくべきである。伴奏のポイントとしては楽譜に書かれているニュアンス、強弱や表情記号を大切にすることである。

瀧廉太郎《花》の前奏は、隅田川の清らかな流れのごとく弾かれるべきであり、練習曲のように荒々しく弾いてはいけな。速度指定の *Allegro moderato* は明治時代の花見の風情、船頭がこぐ船の緩やかなスピードであるだろうから、現代の速度感覚と違うのではなかろうか。原曲3番の歌詞部分、第41小節目「錦おりなす長堤に」は *f*、45小節目「くるればのほる」は *mf*、46小節目の「おぼろ月」は *p* と細かな強弱の変化があるが、この例は単語が持つイメージを正に音楽の表現へ呼応させたものであろう。

中田喜直《夏の思い出》の冒頭は遠い過去に訪れた尾瀬を心象として懐かしみ、「霧のなかにうかび

くる」の歌詞では映像風景が描かれている。この部分で右手の伴奏型を後打ちのリズムに変化させ、「うかびくる」2番の歌詞の「そよそよ」という言葉のニュアンスを見事に引き出していると言えよう。ここで後打ちのリズムとして用いられている右手の8分音符は鍵盤を押さえつけず、腕を上方向に脱力しながら軽やかに弾かれるべきである。簡易伴奏やメロディー奏を用いて指導する場合でも、強弱や表現を丁寧に演奏することを心掛けたい。

4-3 日本のポップス、ニューミュージック系の楽曲《世界に一つだけの花》《心の瞳》

日本のポップス、ニューミュージックの楽曲は、生徒たちの世代にはインターネットやTV、録音を通してより身近であるだろう。本来その伴奏は大半がピアノ用に作曲されたものではなく、教科書で用いられているピアノ伴奏譜はストリングスやギター、パーカッション等を総合して編曲したものである。また旋律の特徴として付点の音型、シンコペーション、タイを用いたリズム・パターンが見られる。

伴奏部分では一定音型が繰り返されるアルペジオの流れやリズムの刻み、それを支えるコード音型が主体となっているものが多い。また歌唱の際に生徒が耳で聞き覚えているものと、教科書に楽譜として記譜されているものには音価がずれている場合があるので、まず初めは楽譜通りに歌わせることが大切と言えよう。伴奏は原曲の歌のイメージを損なわないように、また自身のアレンジやコードネームによる伴奏も可能であろう。シンコペーション、一定の刻みの伴奏音型を繰り返す場合には不必要に大きく重くならず歌唱を妨げないように注意したい。

4-4 合唱曲、合唱コンクール用に創作された楽曲《大切なもの》《旅立ちの日に》

合唱曲については楽曲の難易度、形態（女声、男声、混声合唱）などまちまちであるが、まずはパート練習時の読譜におけるピアノの活用が圧倒的だろう。音域が重なりやすい2声部を同時に弾いて音程を確認をする場合、下のパートをオクターブ下で弾くとかなり聴きとりやすいだろう。各パートが音程を把握できたのち、ピアノ伴奏の左手を弾きながら全体のバランスを整えていくのが有効な方法と思われる。

4-5 各国の愛唱歌として親しまれてきた楽曲《主は冷たい土の中に》《アメージング・グレイス》

世界の愛唱歌や民謡について現在は原語歌唱で指導する場合も多い。日本語の訳詞がある場合にはその歌詞を朗読させたり、実際に歌わせたりしてから原語歌唱に移行していく方法が有効である。特徴としてはその国々独自の地域性や時代背景、ときには歴史にも深く関わっている楽曲群で、一般的なクラシック音楽との関わりは希薄である。そのため教師側、生徒もそのすべてを楽譜から理解し演奏することは困難であろう。それを補助する意味で音源や映像を活用して原曲に触れるということは大変に有意義である。

4-6 民謡、又は民族的要素を持つ楽曲《こぎりこ節》《こげよマイケル》《帰れソレントへ》

民謡、賛美歌、スピリチュアル、カンツォーネ等が伴奏として使用する楽器の形態は多種多様である。その楽曲の種類にふさわしい楽器の音色をイメージし、ピアノ伴奏に生かすように心掛けたい。

《こきりこ節》で使用されるこきりこ竹や、ささらの硬質な木の音は、リズムにおいては軽やかなので、ピアノで再現する場合は極力ペダルの使用は控えたい。賛美歌のような雰囲気のある《アメージング・グレイス》では教会のオルガンのように柔らかい音色で弾くように心掛けるべきである。

《帰れソレントへ》《O sole mio》は伝承曲ではなく、正規の作曲者や作詞者によって新しく創作されたカンツォーネの名曲だが、原語に標準のイタリア語を使用せずにナポリ地方の方言で作詞されているのでナポリ民謡として取り扱われる場合もある。歌手によって表現方法は毎回流動的なものであり、本来であれば楽譜には書き表しにくい。楽譜に記されているフェルマータや rit. また a tempo の表示は、歌唱における緩急の表現方法の1つの例であるということ把握しておきたい。フェルマータを用いながら美しい声を朗々と響かせ、情熱的な雰囲気と原語の響きを味わうための格好の教材と言えよう。音源を活用することで曲想に親しみ、その指導に生かしてほしい。伴奏のアレンジでときに用いられることのあるトレモロ奏法は弦楽器（例えばマンドリン）のように演奏したい。

4-7 イタリア古典歌曲、ドイツ歌曲など《Caro mio ben》《Ich liebe dich》《歌の翼に》

イタリア古典歌曲《Caro mio ben》や《Lascia ch'io pianga》はクラシックの音楽を学ぶ人は必ず学習する声楽曲であり、その伴奏はバロック時代の合奏曲編成を念頭において作曲されている。まずここでは歌唱、伴奏の両部分において様式感が重んじられ、音の長さや休止符、最小限に書かれている強弱やニュアンスなどすべて楽譜に書かれていることを忠実に再現することが必須である。何よりも歌唱の美しいメロディーを引き立たせるように伴奏されなければならない。

ベートーヴェン《君を愛す》、シューマン《美しい五月に》、メンデルスゾーン《歌の翼に》等の

ドイツ歌曲は芸術作品として古くから敬愛され親しまれてきたものであり、その伴奏部分においてはピアノ独奏曲を弾きこなすと同程度の技術や音楽的知識、曲にふさわしい様式感が要求される。そのため作曲家たちが残したピアノ独奏曲に親しみ、また日頃から学習することを強く推奨したい。

音楽性を育てる教育であるためには言語や理論での指導と並行し、楽曲に適した教員のピアノ伴奏を背景に、生徒の歌唱力を伸ばしていくことが真に望ましい。

5 歌唱教材の教育現場での活用

学校の音楽の授業で、歌唱合唱は必ず取り組む課題であるが、生徒たちは演奏時に音程やリズムのみを意識することが多く、平たんな音楽作りになりがちである。音楽とは、字の通り「音」を「楽」しみながら、表情豊かに演奏する力を育ませなければならない。近年、小・中学校の音楽の授業が削減されつつある中で、生徒たちに音楽の表現を理解・習得をさせるためには、教育手法の工夫も必要である。

洗足学園音楽大学教職ピアノ実習において習得した、音楽的基礎能力、ピアニストとしての技術を用いて、どのようにわかりやすく生徒たちに表現力を指導できるか、何げない動作と音を融合させ、感覚的に習得させる方法について考えたい。以下、これまでに行ってきた教育方法の中から、生徒たちの習得に有効であり、かつ、学生からの評価も高かった幾つかの手法に関し、教職ピアノ実習で使用した課題曲への適用事例を示す。

5-1 具体事例1

速度変化及び音楽的間合いの体験を、教室内で実践しうる方法を考える。生徒たちには身近にある棒状の道具を持たせ、ゴセック作曲《ガヴォット》の楽曲の1部分を活用し、以下の動作を実践、習得させる。ガヴォットとは、フランス発祥の2又は4拍子の軽快な舞曲のことで、踊りを伴って演奏された。

まず、Jにに合わせて道具の端で8回机を打ち、Jでは手首を柔らかく道具を2回上下に動かし、では空間に円を描く動作をさせる。この動作を覚えた後ガヴォットに合わせて行いが、ピアノ演奏に際しては、初めは均一の速さで行い、徐々に変化をつけ、♪は軽く軽快に演奏し(a)、J2拍目で少しブレーキをかけてテンポを落ち着かせ(b)、はテンポの2拍よりやや長めに音を伸ばし(c)、また次のJに戻る時は自然にテンポを(a)に戻すようにする。生徒たちは動作の動きを大きくし、(b)のブレーキの度合いを増やし、(c)の円も小→中→大と大きさを変化させて、音楽の間を体験する。(譜例1参照)

譜例1

上記の動作を繰り返し体感し、習得できた後、教職ピアノ実習の課題曲、クルティス作曲《帰れソレントへ》の楽曲に応用する。《帰れソレントへ》の活用箇所、演奏上の留意点を以下の表に示す。

《帰れソレントへ》事例活用表

小節	1	2	6	7	8	16	17	24	25	32	33	34	35	39	40	41
活用	b, c	a	b	c	a	b, c	a	b	a	b, c	a	b, c	a	b	c	a

以上の指導の中で、いろいろな音楽的間合いを感じ、それを流ちょうに演奏するには、教職ピアノ実習における歌詞を歌い、呼吸を感じながらピアノ伴奏を弾く経験が、とても重要である。

5-2 具体事例2

次に、スケールで身につけた多様な調を用いて、音色を豊かにするための実習手法に関して考える。

調性とは、主音（ある音）を中心に他の音が秩序づけられた従属的な関係、また長（明るい感じ）・短（暗い感じ）2種の調からなる調体系をいう。

初めに、教職ピアノ実習の課題曲の中から、長調の楽曲である《浜辺の歌》、短調の楽曲である《荒城の月》を取り上げ、生徒全員がほぼ暗唱できるまで繰り返し練習する。音程をしっかりと耳で覚えたことを確認し、《浜辺の歌》は明るく優しい音色の変イ長調（i）や輝きのある音色のイ長調（ii）、《荒城の月》は暗く深みのあるへ短調（iii）等、いろいろな調に伴奏を移調して歌う。最後に第1音（主音）とその直前の属音から続けてア・カベラで歌わせるようにする（{}）。主音とは、曲の調によって違って来るが、曲の出発点、終止点となるもっとも重要な音で、属音は主音の5度上の音で主音を支配する音である。（譜例2、3参照）

譜例2



譜例3



上記を繰り返すことにより、移動ドに慣れて多様な調・音色を認識することができるようになるほか、同時に各調の主音を即座に感じることができるようになる。実際の合唱曲の演奏中においても各種転調に即時に感応し、音色を感じて表現の幅を一層広げることができるようになる。十分に習熟した段階で、合唱曲《名づけられた葉》を用い、応用練習を行いたい。曲の始まりがへ短調となる力強い音楽部分（5小節～）では（iii）で体得した音色と重厚感のある四分音符のリズムを生かし、途中の9～11小節では、和音の変化を感じるとともに音色のニュアンスも変化させる。変イ長調となる優しい音楽（25小節～）では（i）の音色を生かし、フレーズの終わりで属音から主音（主和音）への進行を体感させる。51小節では、曲の冒頭のへ短調が現れるので、表現を大きく変化させることが必要である。59小節では調が半音上がるため、（ii）での習得成果を十分に活用して一層輝きを増した音色にし、最後は更に壮大に演奏して締めくくる。本曲は教職ピアノ実習で習得した全調のスケールの技術を極め、ピアノ伴奏を表現豊かに演奏することが、子供たちの理解促進の上からも重要である。

5-3 体験者のアンケート結果

本活動を実践した生徒たちのアンケートを行った。アンケート内容は以下の通り。

- ① 音楽の長調（明るい音楽）や短調（暗い感じの音楽）の違い、いろいろな調の音色の違い、移動ドを聴き分けられるようになったか？：はい 56/60 いいえ 4/60
- ② いろいろな音符（♪、♩他）の違いを感じたり、リズム感や速さの変化を感じるようになったか？：はい 55/60 いいえ 5/60
- ③ 動作や歌と音楽を共有する活動を通じて、音楽を身近に感じたり好きになったか？：はい 60/60 いいえ 0/60
- ④ 演奏する音の表情をよく聴く習慣によって、音に耳を澄ませたり、集中することができるようになったか？：はい 53/60 いいえ 7/60
- ⑤ 音楽の授業や音楽活動の行う上で役にたったか？：はい 60/60 いいえ 0/60

アンケート①、②の結果の通り、これらの活動により、生徒たちの調、音色、リズム等に対する認識、識別力が活動前に比べ、高まっていることが確認される。③の結果からは、本活動を行ったことにより、以前に比べて音楽を身近に感じ、好きになった生徒が圧倒的に多かったことがわかる。④の結果から、より表現力豊かに演奏するために本活動が十分に有効と言える。⑤の結果では、より表現力豊かに演奏ができるようになったことも指摘されている。

おわりに

学生たちが、教職ピアノ実習で習得したピアノ技術を使い、アイデア豊かな音楽的指導をすることが、生徒たちに音楽を身近に感じさせ、豊かな心を育むための一助となることを願っている。

参照楽譜

伊藤康英・尾形敏幸・生野裕久・滝口亮介編 2013『教職ピアノ実習テキスト My Heartful Songs』神奈川；洗足学園音楽大学教職センター（譜例 2-8）