

## オペラにおけるピアノ伴奏法について

— モーツァルト歌劇「フィガロの結婚」第 幕フィナーレを例に —

渡 辺 修 身

教育学部 音楽研究室

(平成13年10月1日受理)

近年、我が国におけるオペラブームに伴って、各地で市民オペラの活動が盛んになってきている。また教育の現場においてもオペラやオペレッタ、ミュージカル等(創作物も含める)、舞台公演を行う機会が増えている。「総合舞台芸術」とも呼ばれるオペラを公演するには、多大な労力と時間が費やされる。本研究では、オペラ公演にいたるまでの音楽スタッフ、特に「コルペティオア(練習ピアニスト)」そして彼らの使用する楽譜「ヴォーカルスコア」に焦点をあて、いかに効率よく練習を進めていくかを考察する。

### 1 はじめに

「コルペティオア」とは、歌劇場における練習ピアニストのことである。仕事の内容は単なるオーケストラの代わりに演奏するばかりでなく、歌手の発声、発音、音楽的表情づけ等、多岐にわたってアドバイスをしながら創り上げていく音取り稽古から始まって、アンサンブル稽古、立ち稽古、ゲネラル・プロベ(総練習)、そして本番まで、いずれも本番の指揮者のテンポ、音楽の作り方、オーケストラとのアンサンブルで生じる音量のバランス調整等のトラブルを予想しながら、歌手たち、そして時には合唱の音楽作りに係わる。

コルペティオアが使用する楽譜が、「ヴォーカルスコア」である。ヴォーカルスコアとは、オペラの数段にわたって記譜されたオーケストラスコアを、ピアノ伴奏用に編曲したものであり、その編曲の仕方は、各出版社の依頼する編曲者によって様々である。

壮大で多彩なオーケストラのほとんど全てのパートの響きを、ピアノ用の大譜表に記譜したものであるため、音符の数が非常に多く、一流のピアニストでも時間をかけて練習しなければいけない箇所遭遇することがしばしばである。とはいえ、それらの楽譜は、音楽の構造を端的に表しているものであり、そこから、逆にいかにオーケストレーションされているのか想像することができる。編曲者が、オーケストラの響きの情報を、より重視していることの表れともいえよう。

さて、著者が実際に日本の現場で働いてみると以下のような問題点に気付かされる。

このヴォーカルスコアを、多くのコルペティオアはあまりにもピアニスティックに、すなわち譜面通り音響洪水のごとく弾いてしまい、かえって歌手たちの練習の妨げになってしまうことがある。勿論シンプルにオーケストラの音に近づけつつ、歌手たちが、練

習の際に効率よく音楽が身体に記憶できるよう、ヴォーカルスコアの音符を、時には省略し、時にはオーケストラの楽器の際立った部分を楽譜に書き加えて弾くピアニストもいる。

しかしながらそれらをメソッド化するのは、なかなか困難である。なぜなら、それぞれのピアニストの技量には差があり、その技量の差によって省略の仕方や、加筆の仕方が変わってくるからである。しかし、そんな中でもある一定のパターンを提示することはできる筈である。実際、筆者がデュッセルドルフ（ドイツ）の歌劇場のコルペティオアから最初に学んだことは、「オペラのヴォーカルスコアは、楽譜どおりに弾いてはいけない。」であった。

ウルリッヒ・フラーは、彼の著書「コルペティオア」<sup>1)</sup>の中で次のように述べている。『コルペティオアは、歌い手たちが、壮大なオーケストラの響きの中から、何の困難もなく自分達が歌うべき音を学べるように、オーケストラパートを明瞭に表現しなくてはならない。』（筆者訳）と述べ、より歌い手たちを重視した弾き方を提唱している。

そこで、モーツァルトの『フィガロの結婚』の第 幕フィナーレを例として、ピアニストが、練習の過程で、音楽の構造をいかに効率よく歌い手たちに伝えることができるのかを検証する。今回はベーレンライターから出版されている「モーツァルト新全集（以下、「新全集」と略記）」から、ヴォーカルスコア<sup>2)</sup>とオーケストラスコア<sup>3)</sup>を参考にした。

## 2 検 証

1) 速いオクターブの пассаージュは 1 声で弾く。

オクターブの пассаージュは、初見で弾くことが困難な時、音量が大きすぎてしまう場合が多いので、なるべく省略して一声で弾く。特に左手にオクターブの пассаージュがある場合、コントラバスとチェロがオクターブで動くことをイメージして、下の音だけを倍音を聴きながら弾くとよい。例としては、モーツァルト「フィガロの結婚」第 幕フィナーレより、第11景(新全集、以下同じ)の最後 Prestissimo “Certo un diavol dell’inferno qui li ha fatti capitar. 『地獄の悪魔が彼らをここによこしたに違いない』”<sup>4)</sup>があげられる。

〔譜例 1a〕第11景(「新全集」版)

The image shows a musical score for two vocal parts and piano accompaniment. The top part is for Susanna (La Contessa) and the bottom part is for La Contessa. The piano accompaniment is in the middle. The tempo is Prestissimo. The piano part features rapid octaves in the right hand and a more active bass line. Dynamics include sf and p.

〔譜例 1a〕は、「新全集」版よりの抜粋であるが、これは、右手も左手もオクターブの пассаージュで、しかも右手はさらに八分音符の刻みで表現されている。これらは、木管と低弦楽器によるユニゾンの пассаージュの内部でファースト・ヴァイオリン、セカンド・ヴァイオリン、ヴィオラのユニゾンで奏され

る八分音符の刻みを表現したものである。

しかしながら，ここで問題となるのは，Prestissimoという，非常に速いテンポ表示である。このテンポの中で楽譜どおりに表現するためには多大な時間を練習に費やすことになる。そこで次のように弾いてみてはいかがだろう。

〔譜例 1b〕第11景（私案）

Sus./ La C.

Prestissimo

cer - - - toun dia - vol - - dell' - in - - fer - no'

Prestissimo

*sf* *p* *cresc.* *f*

qui' liha fat - - - ti ca - - - pi - tar.

左記は非常に簡略化された楽譜となるが，ここで大切なことは，オーケストラがユニゾンで奏したとき，どのような音響となるかをイメージしながら弾くことである。例えば，左手のオクターブはコントラバスの倍音上にすでにチェロの響きがあるとイメージして下の一声だけを弾くのである。簡略化して弾くことによって生じる心の余裕により，さらに歌手たちのアンサンブルを聴く余裕も生まれるのである。

2) 速い3度，6度のパッセージは1声で弾く。

〔譜例 2a〕第6景(「新全集」版)

La C.

*p*

Ah, si - gno - re, quel fu - ro - re per lui

*p*

La C.

fammi il cor tre - mar, per lui fam - mil il cor tre -

*cresc.* *f* *p*

3度，6度のパッセージは歌手たちとの練習では，なるべく弾かない。その際，歌のパートと同じ旋律を受け持つ楽器1声で弾く。もしくは歌のパートと拍で同じ音，または同じ和音内の音を基本に，3度，6度のうちの1声で弾く。例としては幕フィナーレの最初，第6景Allegro伯爵の“Esci omai, garzon malnato, 『もう出て来い，不埒な小僧

## 〔譜例 2a〕続き

La C. mar, per lui fam - mil cor tre - - mar.

cresc. f

## 〔譜例 2b〕第6景(私案)

La C. mar, per lui fammi il cor tre - - mar. - - - -

cresc. f

もうひとつの例は、同じく第6景の伯爵の“ah, comprendo, indegna moglie, mi vo' tosto vendicar”『ああ、わかったよ、恥ずべき妻よ、すぐに仕返しをするぞ』<sup>4)</sup>である。

## 〔譜例 3a〕第6景「新全集」版)

La C. Mi fa tor - to quel tra - - spor - to, m'ol - trag -

Il C. ah, com - pren - do, in - de - gna

La C. gia - te a du - bi - - tar, mi fa tor - to quel tra -

Il C. mo - glie, mi vo' to - sto ven - di - - car,

f p

め』<sup>4)</sup>のすぐ後、伯爵夫人の“Ah, signore, quel furore, per lui fammi il cor tremar.”『ああ、彼の事でそんなにお怒りになって、私の心は震えます』<sup>4)</sup>があげられる。〔譜例 2a〕のようにモーツァルトには、3度のパッセージがよく出てくるが、歌手との練習の際、特にあまり音が取れない初期の段階では、3度では弾かず、〔譜例 2b〕のように一声で歌手のパートを一緒に弾いていたほうが早く仕上がる。

〔譜例 3a〕における左手の3度のパッセージでは、まず弦パートのコントラバスとチェロのオクターブ、そしてその上にヴィオラが3度上に重なっている事、さらにファゴットの3度のパッセージも表現されている。この左手のパッセージを完璧に弾きこなすための練習に時間を費やすことは不要である。例えばこの場合、伯爵のパートがいかによく表現されているかを聴きわけて、伯爵夫

人とのアンサンブルに磨きをかけることに集中するほうが、歌手たちとの練習では大切である。すでに述べたように、3度または6度のパッセージは、初見でよほど完璧に弾きこなせない限り、歌のパートと同じ旋律を受け持つ楽器1声で弾くか、もしくは歌のパートと拍で同じ音、または同じ和音内の音を基本に、3度、6度のうちの1声で弾くほうがうまくいく。オペラの練習におけるピアニストの役割とはピアニスティックに弾くことよりも、できるだけ早く、歌手たちのアンサンブルに磨きをかけることである。

〔譜例 3b〕第6景（私案）

The musical score consists of two systems. The first system shows the vocal lines for La C. and Il C. with lyrics: "Mi fa tor - to quel tra - - spor - to, m'ol - trag - ah, com - pren - do, in - de - gna". The piano accompaniment features a triplet in the right hand and a steady bass line. The second system continues the vocal lines with lyrics: "gia - te a du - bi - - tar, mi fa tor - to quel tra - mo - glie, mi vo' to - sto ven - di - - car,". The piano accompaniment includes dynamic markings of *p* and *f*, and continues with triplet patterns.

〔譜例 3b〕の1小節目と3小節目のように、左手でハーモニーを重視して弾くこと、また2小節目と4小節目のように、3度のパッセージを伯爵のパート（実はコントラバスとチェロも同じ旋律を弾く）をなぞりつつ一声で弾くことが、歌手にとっては役に立つと言える。このような方法でアンサンブルが完璧に整った後であれば、もし、ピアノ伴奏で本番が行われる場合には、ここはもちろん3度のテクニックの見せ所となる。しかしながら、本番の最中にアンサンブルの乱れが生じた場合は、瞬時に基本に戻って一声で弾くことにより立て直す必要がある。

3) 速い3度や6度のパッセージはもし可能ならば右手と左手に分散して弾く。

もう一つのパターンとして、速いパッセージにおいて左手に3度がある場合、もし初見で弾けなければ、右手と左手に分散して弾く。例としては第 幕フィナーレ第11景 *Allegro assai* マルチェリーナ、バジリオ、バルトロが登場する場面 “Voi signor, che giusto siete, 『いつも正しいお殿様、私どもの言うことをお聞き下さい』”<sup>4)</sup>がある。

## 〔譜例 4a〕第11景(「新全集」版)

Allegro assai

〔譜例 4a〕は弦楽器の響きを重視した編曲となっている。そのため、コントラバスとチェロ、そしてセカンド・ヴァイオリンとヴィオラという二つのグループの間に生じる3度のパッセージを左手で表現している。マルチェリーナ、バジリオ、バルトロの3人が突然登場するというこの場面の性格上、ファンファーレのごとく重厚に響かなくてはならない。そこで、〔譜例 4b〕のように、管楽器を重視して編曲してみた。

## 〔譜例 4b〕第11景(私案)

Allegro assai

左記の様に、左手による3度のパッセージを右手と左手に分散し、さらに木管楽器の上声部の音域をイメージして弾いた方が、音型が明確になり、音量の調整も楽になる。いつも、オーケストラの音やピアノの音に声が消されてしまっているのではないかと、心理的にプレッシャーを感じているような歌手にとっては、練習の場所によって臨機応変に音量を調整して弾いた方がよいだろう。

4) 16分音符のトレモロはまず和音を響かせる。

16分音符での分散和音の連打は、ほとんどの場合、オーケストラにおける弦楽器群のトレモロが、和音として響いていることを表している。この際、注意すべきことは、和音としてきちんと倍音が響いていて、歌手が、歌うべき音を瞬時に判断できることである。和音のバランスを考えずにただ単に分散和音をかき鳴らしてしまう事は控えたい。こういう音型は、和音と拍の鼓動を弾くだけの方が、効果的な場合が多い。今回は詳しく述べないが、例えばワーグナーの作品におけるトレモロの個所は、まず和音を響かしてからトレモロを弾くというテクニックが効果的である。ウルリッヒ・フラーによれば、『ヴォーカルスコアはオーケストラの響きを忠実に表現している。ヴォーカルスコアを弾くという行為は、ピアニスト自身ではなく、歌手たちの助けとして身を捧げることである。... (中略) ...ピアノ協奏曲に見られるような演奏効果のある分散和音のパッセージも、ワーグナーやシュトラウスのヴォーカルスコアでは、しっかりと和音を弾いたほうが遥かに効果的である。』<sup>1)</sup>(筆者訳)

さて、第 幕フィナーレの中からこの例を探してみると、次の個所がある。

第 6 景、伯爵の “Sciolto il colto, nudo il petto, seguitate! 『襟を開け...胸をはだけて? 続きなさい...』”<sup>4)</sup>

〔譜例 5a〕第 6 景(「新全集」版)

Example 5a shows the beginning of the scene. The vocal line (II c.) starts with the lyrics "Sciol toil col - - lo nu- doil" in the first measure and "pet to, se gui ta te!" in the second. The piano accompaniment features a tremolo of chords in the right hand and a steady eighth-note bass line in the left hand. Dynamics include piano (p) and crescendo (cresc.), with a fortissimo (f) and piano (p) dynamic in the second measure.

〔譜例 5a〕では、上述したように、右手でファースト・ヴァイオリン、セカンド・ヴァイオリン、ヴィオラによる伯爵の怒りが高揚していくようなトレモロを表現しているが、その瞬間に響くハーモニーが重要である。

〔譜例 5b〕第 6 景(私案)

Example 5b is a private arrangement. The vocal line (II c.) has the lyrics "Sciol toil col- lo nu- doil pet to, se gui". The piano accompaniment uses a tremolo of chords in the right hand and a steady eighth-note bass line in the left hand. Dynamics include piano (p) and crescendo (cresc.).

まず、〔譜例 5b〕のように練習の過程において、最初は右手でハーモニーを全音符で、左手はチェロとコントラバスの鼓動を 8 分音符で弾く。この奏法の利点は、全音符で弾い

## 〔譜例 5c〕第6景(私案)

た後、余裕のある右手で、同時に指揮をして歌い手のアインザッツを指示できることである。

次に〔譜例 5c〕のように、左手はそのまま右手のハーモニを8分音符で弾いてみてはどうだろう。

この奏法の利点は、例

えば歌い手のテンポやリズムが不確実なときに、8分音符の刻みを頼りに、瞬時に身体に記憶させることができることである。

もうひとつの例として、同じく第6景の伯爵の台詞

“Va lontan dagl’occhi miei, un’infida, un’empia sei, e mi cerchi d’infamar. 『私の目の届かぬところに行ってしまう。お前は不実な、神を恐れぬ奴で…私を辱めようとしているんだな』”<sup>4)</sup>があげられる。

〔譜例 6a〕では、まず全音符で奏される木管楽器を左手で、8分音符で奏される弦楽器の律動を右手で表現して始まり、譜例の5小節目より弦楽器群によるシンコペーション、そして7小節目からのやはり弦楽器群によるトレモロを重視して編曲されている。

自分の妻の不実を疑い、怒りがこみ上げていく様を描いたこの瞬間は、伯爵役にとって表現しがいのある部分である。しかしながら、ここをあまりにピアニスティックに弾いてしまうと、歌い手はピアノに煽られて歌う癖がついてしまう。

## 〔譜例 6a〕第6景(「新全集」版)

モーツァルトを奏する時基本となるのはインテンポである。それは彼自身の言葉「……音楽においてもっとも必然的で難しく、主要なもの、……すなわちテンポ」<sup>5)</sup>からも伺える。更にこの場面では、歌い手は、オーケストラのシンコペーションやトレモロの緊張感とともに、歌い手自身がその緊張感を呼び起こしたごとく歌わなくてはいけない。



〔譜例 6 a) 続き

〔譜例 6 b) 第6景 (私案)

ここで〔譜例 6 b) を提示する。

〔譜例 6 b) において、まず5小節目からのシンコペーションでは、左手で弾かれる8分音符の律動(これはオーケストラではチェロとコントラバスで奏されるのだが)を4分音符に代えて、インテンポでシンコペーションを確実に弾く。これにより、歌手もインテンポを身体で記憶することとなる。

次に16分音符による分散和音は和音の変わり目ごとに2分音符で弾く。すると歌手はやはりインテンポで、そしてしっかりしたハーモニー感で歌えるようになっていく。音楽の基本であるテンポ、ハーモニー、リズムが確実にした後、ダイナミクス、そして聴衆に訴えかける一番大切な領域を磨く作業に入っていく。

5) 歌手が舞台上で頼りとする楽器の音を優先させる。

ヴォーカルスコアでは、できるだけ多くのオーケストラの情報が収められていることは前にも述べた通りである。そしてコレペティトアは、いかにして 歌手たちの助け として弾くべきかをこれまで述べてきた。そこで最後に、歌手たちが、舞台上で演じながら歌っている時、演出によっては、指揮者を見ることができないような場所で歌う場合、一番頼りにするべき楽器の音を、練習の段階から記憶させることについて述べたい。

例としては、第8景スザンナ登場後のAllegro伯爵の“ma far burla simile è poi crudeltà.

『しかしこんな悪ふざけをするのは酷だよ。』<sup>4)</sup>があげられる。

〔譜例 7a〕第8景(「新全集」版)

〔譜例 7b〕第8景(私案)

〔譜例 7a〕では、まずセカンド・ヴァイオリンの16分音符のトレモロが強調されすぎているため、オーボエとファゴットによるシンコペーションがあまり聴こえてこない。更にファースト・ヴァイオリンによる16分音符のアウトタクトから始まる音型が、これでは少しばやけてしまう。そこで、〔譜例 7b〕のように編曲してみた。

〔譜例 7b〕のように、まず左手は、木管楽器のシンコペーションを含むパッセージにおいて、最低音を受け持つ、チェロとコントラバスの音を考慮して弾く。右手では、ファースト・ヴァイオリンとヴィオラの16分音符のアウトタクトから始まる音型を表現する。こうすると、セカンド・ヴァイオリンの16分音符のトレモロは、自ずと響きの中に含まれるのである。こうして、木管楽器とファースト・ヴァイオリンという、歌い手たちにとって舞台上で一番頼りになる音を、記憶させることが可能になる。

### 3. ま と め

以上、オペラにおけるピアノ伴奏者である「コルペティトア」が、「ヴォーカルスコア」を使い、歌手たちとの練習をいかにして効果的に進めていくか、基本的な5つのパターンに絞って検証した。今回はモーツァルト「フィガロの結婚」第 幕のフィナーレを例にしたが、これらは、他のオペラ作品においても充分に応用可能であり、今後、更に研究を進めていきたい。

### 参 考 文 献

- 1 ) Ulrich Furrer. *Der Korrepetitor*. Mainz : Schott Verlag, 1992, p34.
- 2 ) *Klavierauszug nach dem Urtext der Neuen Mozart-Ausgabe*, Baerenreiter.
- 3 ) *Partitur nach dem Urtext der Neuen Mozart-Ausgabe*, Baerenreiter.
- 4 ) 名作オペラボックス『モーツァルト フィガロの結婚』(音楽之友社)
- 5 ) ヘルムート・ドイチュ『伴奏の芸術』所収【112頁】ムジカノーヴァ / 音楽之友社, 1998年

### Summary

**Osami WATANABE : “A Study of Piano Accompaniment for the Opera”  
- with an example of “The Marriage of Figaro”( Act , Finale )by W A Motart -**

In recent years, musical performances have become more popular in Japan. In particular, the number of opera, operetta and musicals staged by professional groups and by amateurs at the collegiate level has increased. This is most encouraging since it indicates renewed opportunities for such an event to take place. Opera is a comprehensive stage art. It is time consuming and labor intensive to produce. In this report, efficient and effective ways by which the rehearsals for such a production can be carried out is analyzed. The roles of Korrepetitor, the practice pianist and the ways in which he utilizes musical notes and vocal scores is discussed in depth.

( Section of music, Faculty of Education )