

「教育臨床総合研究21 2022研究」

楽曲分析の手法を用いた合奏指導法試論Ⅲ

An Essay on one Teaching Method of Orchestra
with the Application of Analyse-3

河 添 達 也*
Tatsuya KAWASOI

要 旨

音楽科教育専攻の専門科目である「合奏A（オーケストラ）」の中で題材として取り上げた、2021年度の楽曲一覧とその選曲意図を明示し、作曲理論と演奏法の融合による合奏指導法に関する新たな可能性を提案している。細川俊夫などの日本を代表する現代作曲家の編曲作品からベートーヴェンの古典作品に至る作品に関する、楽曲分析的なアプローチの一端を紹介する。本論は2009年および2021年に提案した同趣向論の続編に相当するものである。

〔キーワード〕 楽曲分析、合奏指導法、教員養成、日本人現代作曲家

はじめに

本論は2009年および2020年に提案した同趣向論の続編に相当するものであり、研究の背景や現状については前稿と重複するので本来であれば割愛すべきである。しかし、これらの事項は本論の独自性を提案する上で欠かせない基盤的指針を示すものであることから、前稿の記述を要約する形で、以下 I - 1 項まで、重複掲載を行う。

平成16年度に教員養成特化学部として改組した島根大学教育学部では、学部で開講されているすべての専門科目が資質の高い教師力育成へと収斂するよう、授業のねらいや到達目標、授業内容等を策定している。本論で言及する「合奏」関連科目は、学校教員免許法で定める「器楽」領域の必修科目であり、音楽の免許取得を目指す学生（以下、音研生）は、何らかの合奏体験を行わねばならない。本学部の音楽科教育専攻では4種類の「合奏」科目を開講しており、音研生は選択必修として、そのうちの最低1科目を履修する。筆者が担当するのは、そのうちの「合奏A（オーケストラ）」である。筆者は作曲を専門領域としているが、その知見に基づき、楽曲分析の手法を用いた合奏法を実践することで、資質の高い教員養成への一翼を担うよう求められている。一人の演奏者として合奏におけるアンサンブル能力を習得するだけでなく、

*島根大学学術研究院教育学系

合奏「指導者」としての総譜の読譜能力、つまり楽曲分析の基盤的な力量形成が音楽科教員には不可欠だと考えているからである。このように、本学部の「合奏A（オーケストラ）」では、楽曲分析を基盤とする合奏指導法と演奏実技との融合を目的としている点に、独自性がある。さらに、教員養成を目的とすることから、可能な限り、時代性や学派等の趣向を超えた幅広い楽曲を体験できる機会を提供したい。そのため、通常のレパートリーとしての古典の交響曲等に留まらず、特に現代日本人作曲家の諸作品を積極的に取り上げている点にも、本科目の特徴があると言える。

本論では、前編以降となる2021年度の演奏曲目を紹介するとともに、シラバスに基づく選曲の意図を述べ、併せて、本年度採択楽曲の中からJ. S. Bachのコラールを細川俊夫が編曲した「人よ、汝の罪の大きさを嘆け（BWV622）」およびL. v. Beethovenの「序曲エグモント」（op.84）を取り上げ、楽曲分析の視点を伴う授業実践の一部を紹介する。

I 「合奏A（オーケストラ）」について

1. 「合奏A（オーケストラ）」のシラバスと授業運営

現在「合奏A（オーケストラ）」は、前述したように楽曲分析の視点を重視しているが、あくまでも免許法該当科目領域は「器楽・合奏」であり、座学形式で授業を行うことは無い。合奏実技を行いながら、楽曲の構造や楽曲を形作る諸要素の知覚を促す方式をとっている。授業は作曲を専門とする教員（筆者）が単独で担当しているが、ヴァイオリンおよびチェロ、クラリネットの嘱託講師も適宜参画する形で授業を進めており、作曲理論と器楽演奏法との融合による合奏指導演習を実践しているともいえる。

本科目のシラバス（骨子）を以下に転記する。

■ねらい

この授業は、合奏を体験し、それによって個々の総合的演奏技術の発展とアンサンブル能力を高めることを目指します。また、合奏体における指導法の基本的技術を培うことも目的としています。

■カリキュラム上の位置づけ

この授業は、音楽教育専攻における器楽領域で培った力量を、アンサンブルを通して実践していく科目です。また、音楽の基礎的能力を養う「ソルフェージュ」、楽曲分析の基礎となる「作・編曲法」、様式観や演奏スタイル追求と関わる「音楽史」関連科目とも密接な関係があります。またアンサンブルを通して、学校行事における音楽活動に必要な「指導力」や、「対人関係力」なども養っていきます。

■科目の達成目標（達成度）

到達目標 以下の5点を目標とします。

- a. 任されたパートを、正確に演奏することができる。（器楽）
- b. 各々のパートと同時に、他のパートにも注意深く耳を傾けながらお互いに響きを聴き合うことができる。（合奏）
- c. 目的に応じた効果的なプログラミングを行うことができる。（学校行事の音楽活動、

音楽活動企画・実践力、音楽科教師像)

d. 楽曲にまつわる時代背景や作曲家の音楽思考を理解できる。(論理性)

e. 場面に応じた、合奏の基礎的指導言を習得することができる。(こどもコミュニケーション)

■授業の内容

きちんと整備された室内オーケストラで着実な合奏経験を重ねることにより、豊かで正統的な音楽観が養われ、それに見合った技術を身に付けます。また、合奏体の指導者となるために、単なる合奏体験のみでなく、楽曲分析を交えた指導者的視点も実践的に学びます。(後略)

■成績評価の方法およびその基準

授業での演奏表現とレポート提出、さらに定期演奏会等の企画や運営の姿勢・貢献度も評価対象とします。

このシラバスからも、本学部のカリキュラム・ポリシーで定める資質の高い教員養成カリキュラムへと収斂するよう、ねらいやカリキュラム上の位置づけ、達成目標が設定されていることを読み取ることができる。例えば、到達目標のc. やe. は、本学独自の目標設定であると言えるであろう。c. を到達目標の1つとして設定したことで、授業者(筆者)は、年度ごとに選曲の意図を公表することになっている。また、目標d. およびe. への対応としては、数回分の授業をまとめたレポート提出を課すことによって、この到達目標への評価を行った。

2. 2021年度の演奏(選曲)楽曲

前編稿(2009および2021)以降、本授業における2021年度の選択楽曲を以下に記す。

なお、本授業ではその成果発表を「島根大学管弦楽団定期演奏会」として一般に公開している。

2021年度の「島根大学管弦楽団定期演奏会(第67回)」演奏曲一覧

- 「序曲エグモント」op.84 (L.v. Beethoven)
- 「人よ、汝の罪の大きさを嘆け」BWV622 弦楽合奏版 (J. S. Bach/細川俊夫編曲)¹⁾
- 「キャンディ・ロボ」(山根明季子) 管打楽器フレキシブル編成楽曲
- 「ピアノ協奏曲第2番 ハ短調」op.18 (S. Rakhmaninov)²⁾ Pf独奏：古川浩美

この単年度の選曲一覧からも、ドイツの古典派からロシア、日本の現代と、幅広い地域や年代の作曲家による作品を取り上げていることがわかる。とりわけ、細川俊夫や山根明季子などの日本を代表する存命の作曲家の作品を取り上げていることも大きな特徴である。また、前編に引き続いて、協奏曲の独奏者が、本学部音楽科教育専攻の教員であることも特筆できる。

II 楽曲分析の手法を用いた合奏指導実践

本章では、まずI-1で述べたシラバスの到達目標c. を実現するために公表している「選

曲意図」を、成果発表演奏会当日のパンフレットからの引用によって提示する。その後、楽曲分析の手法を用いた合奏指導法の実践事例の概略を、細川俊夫の編曲作品と、ベートーヴェン作品の2点に絞って報告する。

1. 選曲意図の公表

以下は、2021年度の成果発表として行った「第67回島根大学管弦楽団定期演奏会」の当日パンフレットに記載した、選曲意図に関する記述の引用である。授業の目的と進め方を明記したうえで、その目標を達成するために、どのような視点で選曲したのかを提案したものである。

“本公演は、教員養成の授業の一環ですので、教員を目指す学生自身が、主体的、対話的に演奏のアイデアを見出して行くプロセスを重視してまいりました。作曲を専門とする私は、合奏中に、楽譜に書かれた「事実としての作曲技法」を学生に伝え、その意図や効果を想像するよう促します。そのうえで、自分なりのイメージやポエジー、ファンタジーを思い浮かべ、それを実現するための具体的な演奏技術を、学生自らが思考し、判断するのです。近い将来、指導者として指揮台に立つと思われる多くの学生にとって、このような知覚→感受→表現という過程を経験しておくことが、極めて重要だと考えるからです。

本年の選曲意図も、このような学びを促すものをと考えました。1曲目の「エグモント序曲」は、ゲーテの原作をもとにベートーヴェンが創作した壮大な悲歌劇の序曲です。劇中の情景や心情の描写を、楽譜の中から読み解いて行く絶好の教材です。また、弦楽合奏と管打合奏の小編成楽曲では、細かなニュアンスを表現するための主体的なアンサンブル能力が求められます。そして、ラフマニノフの「ピアノ協奏曲第2番」でも、独奏者との絶妙の「対話」を実現するために、演奏者全員に極めて高度な集中力が要求されます。この曲の独奏者である古川浩美先生が本学特任教授であられることから、本番までに何度も「ソロ合わせ」をする機会をいただき、学びを深めて参りました。”

2. 細川俊夫編曲作品による実践

この楽曲は、J. S. Bachが作曲した同名のコラール（BWV622）を、現代の日本を代表する作曲家である細川俊夫が弦楽四重奏用に編曲した作品である。本研究における成果発表時では、ダブル・カルテットの編成に、適宜チェロのパートを実音または1オクターブ低く重ねるコントラバスを1台加えることで、小編成の弦楽合奏仕様として演奏した。

授業の開始時に、学生に配布するとともに、前掲パンフレットに記載した本楽曲に関する記述を、まずは下記に引用する。

“J. S. バッハの同名曲を、現代日本を代表する作曲家、細川俊夫（1955-）が弦楽四重奏用に編曲した作品である。

もともとは、バッハ自身も、16世紀の詩人ゼーバルト・バイデンが福音書の受難物語を綴った詩にマテウス・グライダーが作曲した旋律（1525年）を、コラール用（BWV402）とオルガン用（BWV622）に編曲したものである。さらに有名な「マタイ受難曲」第1部終曲の壮大なコラー

ルとしても再編集しており、これらのバッハ版をもとに、後世多くの作曲家が様々な編成で編曲を試みている。

本日演奏する細川版は、フランス・ナント市で創設された有名な「熱狂の日・音楽祭」のために2009年に編曲されたものである。それより前の2006年、細川はこの曲をヴィオラとピアノの2重奏用にも編曲しているが、この年は、世界的なヴィオラ奏者である今井信子のためにヴィオラ用の編曲を集中して行った年でもあった。ヘンデルの歌曲をヴィオラ独奏に、また武満徹（1930-1996）のヴィオラとオーケストラの作品をピアノ伴奏版に、などである。武満作品の編曲と期を同じくしてバッハ作品の編曲に細川が取り組んだことは、偶然ではないように私には感じられる。というのも、武満が新たな作曲に取り掛かる前に、バッハの「マタイ受難曲」のレチタティーボやコラールを必ず聴いていたことは有名な事実であり、編曲時に、このような武満の創作ルーティンを追体験する中で、細川がバッハ作品への傾倒を深めてきたことも十分考えられるからである。両者の作風を鑑みると、武満がバッハ作品から「自然な“うた”」を聴き取っていたのに対し、細川は世界が始まる以前から宇宙に響く「始原の音」を聴こうとしたのではないかと。今回の細川版前奏部は、全ての音がフラジオレットで奏され、まさに有史以前の響きを模しているようだし、それが途中で途切れてコラールの全体像が謳われる部分からは、ゆったりと天の光が地上に舞い降りてくるように、丹念に各声部が編まれている。キリストが人々を救済する部分では、声部の音域を覆して、ヴィオラによって主旋律が歌われ、身代わりとなる箇所では、スル・ポンチチェロという特殊奏法によってささやくように音を紡ぎ、決して声高に慈悲の心を押し付けようとはしない。

華々しい技術の咆哮ではなく、細川がバッハ作品から聴こうとしたこのような「始原の音」に、島根大学の若い音楽学生と共にどこまで共感することができるのか、私自身にとっても大きな、しかし魅力的な課題に立ち向かえる喜びを感じている。”

授業では、上記のプログラム・ノートの記述内容をもとに、細川のオーケストレーションの特徴を共有しながら演奏を練り上げていった。

まず、バイデンの詩の対訳を全員で確認する。今回は、井形ちづる・吉村恒による日本語訳³⁾を取り上げた。以下がその対訳である。また、この詩にグライダーが作曲したオリジナルの旋律（1525年）を、右に掲載する。

おお人よ 汝の罪の大きさを嘆きなさい
 その罪のためにキリストは父のふところから
 この世に降りてきて下さいました
 清く優しい処女（おとめ）から
 私たちのために この世に生まれ
 伸立ちする者になろうとされました
 死者に生命を与え
 すべての病を治されました
 私たちのために犠牲となられる

最後のときが迫りくるまで
 十字架にかけられても 最後まで
 私たちの罪の重き荷を背負ってくださいました

この詩と旋律を、後年J. S. Bachがコラールに編集（BWV402）し、またオルガン用にも再編曲（BWV622）した。細川は、後者のオルガン曲を弦楽四重奏用に編曲したのである。

授業では、細川編曲版の特徴を大きく3点に絞り、学生へ「知覚→感受→表現」の流れで学修を促した。まず1点目は、前奏（Vorspiel）の6小節間をすべてフラジオレット奏法としてある点。2点目は、練習番号3（13-16小節）の主旋律がヴィオラに割り当てられていること、3点目が、練習番号4（17-20小節）の全楽器にスル・ポンチチェロ奏法が指定されている点である。本来であれば、楽譜上のこれらの事実を学生に示し（知覚）、「なぜだろう」と問いかける。それを受けて、学生自らが「こうではないか」とそれぞれのイメージや考えを述べ（感受）、それに基づいて奏法やニュアンスを掘り下げていく（表現）のであるが、今回は、上述したように、授業者（筆者）の方であらかじめ大筋の感受を提案して合奏を開始した。練習環境が制限されるコロナ禍であったことや、演奏者の何割かを占める副科の学生にとって、細川版で使用されている特殊奏法は極めて難易度の高いものであり、「知覚→感受」よりも「感受→表現」の学修プロセスにより多くの比重を置こうと考えたからである。以下、順を追ってこの3点の授業実践の様子を報告する。

1点目の冒頭の前奏6小節、対訳でいえば、3行目までがすべてフラジオレット奏法であり、加えて、大半の音にグリッサンドの指定がある。このフラジオレットは人工的に2オクターブ上の倍音を響かせる奏法で、ささやくような繊細な音色を持つ。そのうねグリッサンドで音高が安定せず、ハーモニーも認識しづらい。このような輪郭がかすむ響きを細川がわざわざ設定したのは、万物が生成する以前の、これから何かが生まれ出る直前の様相を描写しようとしたのではないか。歌詞でいえば、「キリストが父のふところからこの世に降りてくる」場面の、「降りてくる直前」の状態を音響化したのではないか、という想像が授業者の「感受」である。もともと細川には、フラジオレットに代表されるような弱音への希求が強い傾向がある。例えば以下のような記述からそれを読み取ることができる。

“音楽用語で「ソット・ヴォーチェ（sotto voce）」という言葉がある。（中略）これは単に音を弱く、ピアノシモで演奏することを指示するのではなく、声を高くあげないで、静かに優しく、しかししっかりと歌うことを要求するのだ、とぼくは思う。”⁴⁾

このような、かすんではいるがしっかりと歌う表現を行うために、どのような具体的技法が必要となるのか、弦楽器の講師も交えて種々の試行錯誤を重ねたが、残念ながら満足はいく結論には到達できなかった。ただ、速度を十分に落として、グリッサンドに入る前にしっかりと音程をつかむことがまずは寛容であるという共通認識を得て、この部分の演奏に臨んだ。⁵⁾

2点目は、ヴィオラに主旋律が割り当てられている13-16小節についてである。通常、ヴィオラはヴァイオリンより低い音域を受け持つが、ここではそれが逆転し、ヴァイオリンより高

い音域で主旋律を受け持っている。ここでも、その理由を解く鍵を歌詞の内容から推察した。「死者に生命を与え 全ての病を治されました」が、該当箇所歌詞である。通常、死者が蘇ることはない。また難病が平癒するのも難しいことである。その常識を「逆転」させて、人々を救済する点に、人智を超えたキリストの存在感がある。この凡庸ではない様相を音域の逆転によって示唆し、優しさと強靭さを共有する慈雨のような音色をヴィオラの高音域で表現しようとしたのではないかと、という推測が授業者の「感受」である。この部分の演奏技法についても、学生自らが長時間かけて試行錯誤を繰り返した。最終的には、演奏の速度を急ぐことなく弓のスピードも上げすぎずに、細かい音符をしっかりと響かせること、装飾音符も幾分ゆったり深みのある音色で、しっかり音を掴むことを心掛けた。

3点目は、全楽器にスル・ポンチチェロという奏法が指定されている17-20小節の箇所についてである。この奏法は、通常より弓の位置を駒寄りに近づけて弾くことで、ややかすれた、ノイズを含む音色を生む。歌詞では、「私たちのために犠牲となられる 最後のときが迫りくるまで」に該当する箇所であり、2点目の、人智を超えた救済の直後、立ち位置が変化し、キリストが罪深い人間の身代わりとなって行く場面である。このような場面転換を直截的に示す突然の音色の変化として、スル・ポンチチェロが用いられたであろうこと、また音色の変化のみならず、奏法の面からも通常と異なる要求を行うことによって、日常からの「異化」を示唆したものではないかと、というのが授業者の「感受」である。この感受に沿って、学生たちは、スル・ポンチチェロのノイズの面を強調しすぎず、むしろ透明感のある高音管楽器のような音色をイメージし（楽譜にもflautandoという指定がある）、音高が明確に聴きとれるよう弓の位置を繊細に調整した。また、この箇所の後に来る「罪の重き荷」に該当する箇所のテヌートを生かすため、クレッシェンド記号のある19小節後半あたりから、徐々に通常奏法（ordinary）に戻っていきたいと申し出てきた。もちろん、筆者も同意した。

以上、細川編曲作品における授業実践の一部を要約した。

加えて演奏そのものに関係することではないが、細川が、J. S. Bachの数多くのコラールの中から、なぜこの曲を選んだのか、その理由を、先述のプログラム・ノートの中では武満の創作ルーティンに影響されたのではないかと推測した。武満が新たな作曲に取り掛かる前に、Bachの「マタイ受難曲」のコラールやアリアを聴いていたことは数々の著書でも明らかだが、中でも妻の武満浅香は、「（新作の作曲前に「マタイ」を聴く習慣について）しまいには儀式みたいになったのね。（中略）自分の気持ちを鎮静して、ああ、音楽をやれて幸せだみたいな気持ちになれたのじゃないかしら。」と述べている⁶⁾。もちろん、細川もこの事実を熟知しているはずであり、武満作品の編曲時期とBach作品編曲の時節が近接していることから筆者の推測が生まれたのだが、後日、細川本人に確認したところ、下記のような返答があった。

「バッハのコラール前奏曲は、かつてからとても好きなオルガン前奏曲で、特にあの曲はハーモニーが絶妙で、素晴らしい音楽だったので、ヴィオラとピアノ、そしてカルテットに編曲しました。かつて、秋吉台に中村雄二郎先生がいらした時に、講義の最後に、森有正が愛好したオルガン曲ということで、この曲を森有正の演奏で、流されたと思います。森有正は、僕にかつてとても影響を与えた哲学者で、そこから、この音楽への愛着は始まったと思います。」⁷⁾

つまり、筆者の推測は的を得なかったのであるが、このように作曲者本人の言質を直接確認できる点こそが、存命中の作曲家の作品を演奏し、研究する最大の利点であろう。もちろん、いったん公表された楽曲は作曲者の手を離れ、演奏者が自由に解釈できること、またその積み重ねによって再創造されるといってもよく、必ずしも作曲者自身の言質にすべて従う必要はない。ただ、上記のように、中村雄二郎が講演の中で取り上げた森有正の実演を通して、細川がこの作品に親和性を抱く嚆矢となったという事実は、恐らく本人の言質以外からは得られない創作上の初期動機であり、今後の細川研究にとって重要な一次資料となり得るものと思われる。なお、上記にある「秋吉台」とは、細川を音楽監督として迎えて筆者が主宰した「秋吉台20世紀音楽セミナー&フェスティバル」のことを指し、国内外の数多くの作曲家、演奏家、音楽学者等を招聘して、1989年から10年間にわたって山口県秋芳町（秋吉台）で開催された、わが国最大（当時）の現代音楽セミナーのことである。現在活躍中の日本の作曲家や現代音楽演奏家の多くが、このセミナーに参画していた⁸⁾。哲学者である中村雄二郎を招聘したのは、その初期にあたる1992年3月の第4回セミナーにおいてである⁹⁾。

3. ベートーヴェン「序曲エグモント」による実践

序曲（Overture）は、舞曲で構成される組曲の第1曲、または歌劇などの劇音楽の幕前音楽を指す。後者の場合、劇中の粗筋を事前予告する目途をもって音楽が構成される場合が多く、描写性に富んだ音楽が短時間のうちに展開されることから、本授業の目途に適した教材であると考えられる。2021年度は、ベートーヴェン（Ludwig van Beethoven 1770-1827独）の「序曲エグモント」を取り上げた。周知のとおり、この曲はゲーテ（Johann Wolfgang von Goethe 1749-1832独）の戯曲に基づいて作曲された劇音楽の序曲である。

紙幅の都合で、ここでは冒頭導入部の授業実践事例を取り上げ、以下にまとめる。

この曲では、本授業の方針通り、「知覚」に基づく「感受」を受講学生に促すことから開始した。つまり、譜読み段階では「楽譜上の事実」のみを授業者から受講生に伝え、これらの「知覚」に基づいて、学生自らが作曲者の意図や思い、あるいは自身のイメージなどを想像する「感受」を深める、という授業展開である。冒頭導入部では、例えば以下のような楽譜上の事実を伝え、それはなぜなのか、また何を描写しているのだろうか、と問いかけた。

- 1) 冒頭第1小節のF音のtuttiは、強弱がfでデクレッシェンドとフェルマータの指示があるが、9小節では同じF音のtuttiでありながら、強弱がffとなり、デクレッシェンドやフェルマータの指示がないこと。
- 2) 2-4小節、10-11小節における最初の動機では、2分音符にスタッカートの指示があること。
- 3) 7小節で一瞬c-mollに転調するが9小節目でf-mollに戻ることに、またどの音が起点となってf-mollに回帰しているか。
- 4) 15-24小節かけて低弦楽器で奏される特徴的な音響が、22小節以降ホルンとの掛け合いに

なっていること。

5) 25小節からAllegroとなり、弦楽器でヘミオラの音型が奏されること。

このような問いかけに対して、学生一人一人がどのような感受を抱いたか個別に確認することはしないが、自分なりに感受を深めたら、そのイメージを音響化するための具体的な奏法を工夫し、表現するよう促した。合奏を重ねるごとに学生の奏法に変化が見受けられ、その試行錯誤の学修姿勢そのものをその都度評価するようにした。また、奏法の工夫をしているものの、技術的な問題から実際の音色やニュアンスの変化に結び付いていないと思われるケースでは、全員の前で、合奏に参画している楽器の講師に技術的なアドバイスを求めることもある。このような試みは、当該学生に対する技術指導にとどまらず、他のパートを担当する学生にとっても、その楽器の奏法に関する理解を深め、指導法研究の面からも貴重な機会になるのではないかと感じている。

通年開講の本授業において、前期の間は、ほぼこのような授業内容を反復しながら少しずつ合奏を進め、授業者の「感受」は極力提示しない。また、上記1) - 5) に示したような授業者からの問いかけは、「楽譜に記された事実」、つまり楽曲に対する「知覚」とは何か、を例示するものでもあり、これに倣って学生自らが楽譜上の着眼点を見出すことも促している。自ら見出した「知覚」に基づいて、「感受」を深め、それを実現する「表現」を工夫していく、という一連の学修の流れは、前掲のプログラム・ノートに記した通り、本授業のねらいそのものでもある。楽譜上の着眼点を見出す際のキーワードとして、「対比と統一」および「イレギュラー」を挙げ、授業の開始時に伝えている。「対比と統一」とは、文字通り、楽曲中のどこが同じでどこが異なるのかという視点を持つことであり、「イレギュラー」とは、いわゆる音楽理論上のセオリーではない特異点に着目する、ということである。このような学修の流れを各自で振り返り、半期ごとにレポートにまとめて提出する課題を受講学生全員に課すことにしているが、その一例として、「序曲エグモント」の冒頭部分について触れているレポート（前期分）の一部を、本人の承諾を得て以下に紹介する。

“曲の冒頭はとても印象的である。1小節目ではフェルマータがありデクレシェンドしていくが、2回目の9小節目では、フェルマータもデクレシェンドもなく次に進む。2回目で衰退することなく突き進むところから、抵抗の意志を感じた。その後のオーボエの旋律に倚音が用いられており、強い意志の中の不安が感じられる。

25小節目からのAllegroの部分は、ヘミオラが用いられている。この状況を早く打破したいという焦りと自由を求めて突き進む勢いや先を急ぐ様子を表しているのではと思った。しかし、なぜ2拍子ではなく3拍子のままだったかという、曲の始めに提示された苦しみの中にある状況がまだ解決できていないことを描写しているのではと思った。ヘミオラを用いることで、3拍子による苦悩と2拍子による希望や挑戦が入り混じった状況や人々の心情が表されていると思った。また、民衆が自由を手に入れエグモント伯爵に賞賛を与える劇のラストを暗示するへ長調に転調してからの行進曲が、3拍子から4拍子になっているところからも、25小節目からが3拍子のままなのは、自由を求めて進んでいる「途中」なのではないかと考えた。”

このレポートからは、ベートーヴェンの楽曲創作の基になった戯曲「エグモント」の粗筋や内容を事前に調べ、感受の手がかりとしていることを読み取ることができる。前期期間中、授業者から戯曲の内容を話すことはなかったが、他のほとんどの学生も、自主的に戯曲の内容を調べていたことがレポートから伺えた。現在は、以前に比して楽曲の背景にまつわる諸情報を手に入れやすい環境が整っている。授業者が事前に資料配布など行わずとも、必要に応じて学生自らが情報を入手することが比較的容易にでき、また、その方が学びの定着度も高いのではないかと思われる。

後期に入ると、成果発表としての定期演奏会も近づいてくるので、楽曲に対する授業者の感受も伝え、奏法やニュアンスの統一を一定程度図っていく。上記の冒頭部分の例でも、それぞれ筆者のイメージやファンタジーを伝えているが、もちろん、正解などではなく1つの解釈であること、その解釈にたどり着いた根拠や経験などを併せて伝えるように心掛けた。例えば上記の4)では、シューベルト (Franz P. Schubert 1797-1828 頃) の歌曲との類似性から、以下のようなアプローチを提案した。

「15小節からの、弧を描くような主旋律と低弦の穿つような音型は、シューベルトの歌曲「糸を紡ぐグレートヒェン (Gretchen am Spinnrade D118)」との類似性が感じられないだろうか。糸車を廻す様相と足踏みのリズムが、両曲中に同じような音型で描写されているとも考えられる。半円形を描く主旋律は、直截的に糸車の様相を描写するだけでなく、主人公の心情、あるいは物語が動き始めそうでまだ動かない様子を呈しているのかもしれない。であるとすれば、ここではまだ深堀せず、やや平板な息遣いで淡々と奏してはどうだろうか。そうすると、22小節の *espressivo* が一層生きてくるし、25小節からの *Allegro* との対比もより鮮明に表現できるのではないか。一方、低弦の足踏み風のリズムも、単なる情景描写ではなく、主人公の胸の鼓動や、これから起こる悲劇の前兆を予感させる動機なのかもしれない。であれば、*pp* のなかでもやや硬めの、明確な輪郭を持つ発音を心掛けたい。また、*espressivo* の指示がある22小節の主旋律にクラリネットが2声で加わり、場面転換のシグナルを告げるとともに、ホルンが呼応するように足踏みのリズムに加わってくる。これは、胸の鼓動や悲劇の予兆が少しずつ乱反射し始めている様子を描写したのかもしれない。そしていよいよ25小節からエグモントの人生が廻り始め、狂い始めるのではないか。ヘミオラのイレギュラー感をしっかり出せるようフィンガリングを正確に、切迫感のあるクレッシェンドで28小節目の *sf* に突入したい。」

繰り返すが、上記は授業者の個人的な「感受」であって、唯一の正解などではない。どのような知覚に基づいて感受に至ったのか、演奏会直前にその一例を示したものである。楽譜に書かれた事実は「知覚」できることとして全員で共有し、そこから派生する個人的なイメージやファンタジーである「感受」については共感を促すことで、合奏全体の一定程度のまとまりを促そうと試みたものである。

Ⅲ まとめ

本稿では、本学部で実施している「合奏A（オーケストラ）」の授業実践について、その一部を取りあげ報告した。しかし、実際には音を出しながら分析と演奏の往還によって進めた内容であり、前編稿同様、その内容を文字に書き取ることの困難さを改めて痛感している。

ただ、教員養成課程における「合奏」科目を、作曲を専門とする教員が担当する中で、領域横断型に試行した足跡の一端は、今編でも一定程度提示できたのではないかと思う。具体的な成果については、前編稿とほぼ重複するのでここでは繰り返さないが、ある学生の最終レポートの一部を、本人の承諾を得て下記に引用することで、本稿のまとめに替えたい。

“クラシックは長いしつまらない。以前はそう感じていましたが、じっくりと聴き味わうと、以前まで聴き落としていた美しい音たちがずっと耳から心に流れて、心がとても揺さぶられました。昔の人々は、こうやって大切に、大切に音楽を聴いていたのだなと感じました。今、世の中の多くの人が聴いている音楽（中略）は、どれも短くてキャッチーで、手軽に高揚感や感動を得ることができます。いつしか耳を澄まして音楽を聴くということを忘れていたのかなと思いました。どんな音楽も、作曲者が思いを込めて紡いだ音に真摯に向き合って聴くことで、その音楽の魅力を何千倍にも感じるができるのだなと思いました。私たちは、そのために音楽の勉強しているのだということを忘れずにいたいと思います。そうすれば、きっと音楽を愛し続けられると思うからです。”

おわりに

本論を進めるにあたっては、受講学生の真摯な授業参画に加え、器楽領域の嘱託講師や大学院生TAの協力が不可欠であった。ほぼ毎回の合奏に加わり技術的な助言をいただいた管楽器の水間満、弦楽器の高橋美穂、喜久里誼の諸先生方と、多忙な教職大学院の教育課程の合間を縫ってTAを務めてくれた原田理紗子さん、同じく教職大学院生の朝日翔三さん、小川紘平さんに深く感謝したい。また、筆者の代役で幾度か合奏指導を担っていただいた同僚の小坂達也准教授と、Bach作品の対訳に関して助言いただいた同じく同僚の佐々木直樹教授にも心から謝意を表したい。最後に、筆者の独善的な「感受」に対して寛大な受容をいただくとともに、メール・インタビューによる貴重な言質の掲載を許諾いただいた作曲家 細川俊夫氏に全幅の謝意を表し、この稿を閉じたい。

-
- 1) この作品の演奏 (SJ1174) は、科研費基盤研究(C) (課題番号: 19K00221) の補助による。
 - 2) この作品の演奏 (楽譜レンタル) は、科研費基盤研究(C) (課題番号19K00221) の補助による。
 - 3) 「宗教音楽対訳集成」井形ちづる・吉村恒訳、吉村恒編 国書刊行会 (2007)
 - 4) 「魂のランドスケープ」細川俊夫 岩波書店 (1997)
 - 5) 成果発表会では、技術的な問題からこの部分を一部カットして演奏することになった。
 - 6) 「作曲家・武満徹との日々を語る」武満浅香 小学館 (2006)
 - 7) メールによるインタビュー。本人の許諾を得て転記した。2022年1月16日受信。
 - 8) 終了後、2001年から新たに湯浅譲二をメインゲストコンポーザーに迎え、「秋吉台の夏」と改名して2018年まで後継の現代音楽セミナーが開催された。

9) この年のテーマは「フランスの新しい音楽」と題し、作曲家ではP. メファノ、平義久、野平一郎、R. HP. プラツツらが、また中村雄二郎の他に、同じ哲学者の市川浩も訪れるなど、創作の源を巡る示唆に富む議論が交わされた。

参考文献

- 1) 河添達也「楽曲分析の手法を用いた合奏指導法試論Ⅱ」『島根大学教育臨床総合研究2021 Vol.20』(2021)
- 2) 「マタイ受難曲」 磯山雅 東京書籍 (1994)
- 3) 楽譜「原像、開花、書ほか」細川俊夫 Schott Music Co.Ltd. SJ1174 (2010)
- 4) 楽譜「EGMONT Overture for Orchestra」L.v.Beethoven Breitkopf & Hatel PB14640