

金管楽器の基礎練習に関する考察

小坂 達也*

Tatsuya KOSAKA

The Consideration about the Basic Exercise of the Brass Instrument

【キーワード：金管楽器、トロンボーン、基礎練習、演奏法、練習法】

はじめに

近年金管楽器の演奏技術は目覚ましい発展を遂げてきている。その要因には、より合理的な演奏法に関する研究が進み、多くの教則本や著書等が普及された点や、インターネットなどを通して著名な演奏家の演奏等に触れる機会が増えた点などが挙げられる。しかし教則本等の方法論が確立しつつある中で、実際に演奏する場合、音に対するイメージを深く考えずに練習が行われ、音色や音楽表現の個性、色という面において、あまり差や違いが感じられない演奏が増えてきたようにも感じられる。

一方、気持ちやイメージだけで吹き続けているのは、技術との歯車がかみ合わなくなったときに、本番で非常に残念な結果に終わってしまう場合がある。また、身体や筋肉組織に過剰な負担をかけ、演奏寿命を縮めてしまう恐れがある。そのような場合、一度理論を見直す必要があるであろう。本稿では、Branimir Slokarの教則本である(1979)『Warm-ups+Technical Routines』Edition Bimの中から、その著者が重要視しているエクササイズを取り上げ、演奏の基本とエクササイズの目的について考えていく。

1. マウスピースによる練習

楽器を使った練習の前に、「まずマウスピースだけによる練習を行うべきである」と述べられている⁽¹⁾。マウスピースだけの練習の利点は、楽器を持った際の、構え方やスライドアクションなどへ余計な注意力を排除し、アンブシュア部分にのみ意識を集中できることである。またマウスピースというシンプルな楽器で、音の源である振動を明瞭に確認できる。余計な圧力をかけず、振動させることが重要である。また、楽器を持った時のような十分な息の支えも注意が必要である。ピアノ等で音を取りながら、できるだけ正確なピッチで行うことが望ましい。

ここでは、タンギングとレガートの2種類のアーティキュレーションで演奏されるよう求められている^(譜例1)。

タンギングする際には一つ一つの音で、息の流れが止まらないように注意すべきである。拍子感を常に感じる事が大切であろう。流れている息を舌で区切っていくような感覚で、最小限の力でアーティキュレーションを付けるとよいであろう。始めはゆっくりしたテンポで、徐々にテンポを上げて行く。B♭の音を基準とし、音階により徐々に上下の音域に広がっている。基準の音を五線の中のF等に設定して行ってみるのもよいと考える。

マウスピースの練習は、息の量があまりに少なすぎると、唇に余計な力がかかってしまう恐れがあるため、息をしっかりと使う事が必要である。また、マウスピースのみの場合とマウスピースを楽器に装着した場合の抵抗感が違うため、この練習を推奨できないとする意見もある。しかし、それぞれの抵抗感の違いを認識し、それぞれの抵抗感に体の使い方を対応させながら行えばよいのである。マウスピースを一つのシンプルな楽器ととらえ、アンブシュア部分への意識に集中させながら、音の源である振動を作り出すための息と音程を変化させる身体の機能を確認するという点で、効果的な練習であると考えられる。

クリスティアン・ステーンストロプは、違う観点から、マウスピースによる練習について、以下のように述べている。

「ドリル練習のパターンではなく様々な曲を吹くこと。つまり、決まったパターンの練習では演奏に慣れて、脳がイメージを次第に持たなくなる傾向がある。また、吸気から演奏に移る際は一息を吸ったら、吹くことを意識しないで、頭の中で曲を歌いながら—マウスピースからその歌を聞くように練習する。これは息を吸わなくてもよいという事ではなく、唇の振動はただ息を吹いただけでは起らず、歌う事と協働して刺激となり、振動を起こす。また、息を吹くこともその歌によってコントロールされるよう練習する。ちなみに頭の中で歌われる曲の音量が増すにしたがって、一きつくではなく速く吹くよう一息は求められる。息の流れはマウスピースの前に手をかざすことで確認できる。」⁽²⁾ (途中一部省略)

これは、頭の中に「音楽」をイメージすることで、自然と演奏に必要な振動・アンブシュア、といった「奏法」

* 島根大学教育学部芸術表現教育講座

が形成されていく、という考えである。いかなる練習においても音を出す際に音楽的なイメージを持つというのは、基本であり重要なことである。

2. バズィング練習

ここで、マウスピースの練習に関連し、バズィング練習について考えてみたい。バズィングとは、唇のみで振動を行うことであり、この練習を行うことに関しては賛否両論がある。主に以下の2つの考え方がある。

①音の源は振動であるため、楽器を鳴らすためには、唇のみで振動を作れるようにすべきである。

②振動はマウスピースのリムによって唇の両端が固定されることによって振動が作られるのである。マウスピースやリムを使わない練習は、息が流れながら振動しているアパチュア部分に力が入り過ぎ、流れを伴った音楽ができず、バズィングのみが独り歩きし、音が硬くなる。

これらの考えについて以下に考察していく。

バズィングによってある音から音程を変えようとした時に、アパチュアの大きさの変化が実感できるが、同時に口の中をコントロールしている。アパチュア部分だけが音程の変化に関係しているとしたら、空気自体が流れなくなり、音がストップしてしまうであろう。しかし、舌の動きに注意を払ってみると、バズィングで音程を変える際、舌の動きと唇の周りの筋肉が連動することにより、音が鳴るためのアパチュアを形成しているのが実感できる。つまり口内の舌によるシラブルの変化を活用できないと、その音程を作ることができない。つまりバズィング練習によって、この口内のシラブルの変化させることを訓練できるのである。よってバズィング練習は直接的には楽器の音に関係するものではないが、口内のシラブルを変化させる訓練として非常に効果的なものであると考える。

またバズィングで、チューニングB \flat を吹いてみる。そのバズィング音を継続したまま、マウスピースを唇に当ててそのまま吹き続けると、約二度上のC位までの範囲でやや高く音程が変わるであろう。これは、マウスピースのリムによって、振動部分の両端が固定され、振動する部分であるアパチュアの幅が狭められるためである。この時、B \flat の音程のままになっているとすれば、そこでは、音程を合わせようとし無意識に口内を含めたアンブシュアの調整が行われているのである。具体的には、音程を下げる調整を行っている。

ブラニミール・スローカーは、金管楽器の音が外れる原因について、以下の3つのうちどれかの条件が満たされない時に起こると述べている⁽³⁾。その3つとは、運指やポジションが正確な場所にあること、頭の中でのその音程のイメージがあること（歌えていること）、そしてその音が鳴るためのバズィング（振動）が行えていること、である。運指やポジションは、ピアノを例に考えると、適切な鍵盤に触れられていないと違う音が出てしまうことを考えれば一目瞭然である。2つ目の音程が歌えていることは、すべての楽器に通ずる点であり、このイメージに従って、身体

を変化させて演奏を行っている。3つ目の適切なバズィングであるが、ここでは、マウスピース部分において正しいバズィングが行われていることが重要であると考ええる。つまりマウスピースや楽器、またそれらに発生する抵抗感などを含めたうえで、適切なバズィングが行われていることが重要である。また、スローカーは、バズィングのみの練習とリムを使った時では同じ音程をイメージした際、唇の状態は違うが、バズィング練習を行うことは、マウスピースや楽器での演奏の際の手助けになるとバズィング練習を推奨する考えを述べている⁽⁴⁾。

マウスピース及びバズィングによるエクササイズについて考えてきたが、マウスピース、バズィングのどちらの練習も、それぞれの抵抗感の違いを認識したうえで行うことにより、音の源である振動を作り出し、それをコントロールする訓練として非常に有効的な練習であると考ええる。頭の中にある音楽的なイメージを大切にしながら行うことがより効果的である。エクササイズにおいても常に音楽的に感じられる表現を目指し練習されるべきである。

3. 強制振動を使ったリップスラー

楽器を使ったエクササイズ1として、はじめに出てくるのが、低音域における強制振動を取り入れたリップスラーである^(譜例2)。

低音域を練習することは、呼吸をたっぷり感じ、舌の位置を下げ、口内を広く取ることで、豊かな音色作りにも非常に効果的である。また、高音域の響きを充実させるためにも低音域の練習は、非常に重要であるといわれている。また低音域の練習は、唇や身体の筋肉組織をほぐすという点においても有効的であり、筆者も楽器を使った日々の練習の始めに必ず行っている。

楽譜中の第1線下のF→Hの音域は、1ポジション→7ポジションでは、F管バルブを使用しないと演奏できない音域である。ここでは敢えてF管を使用せずに演奏することが求められている。唇の両端付近を支えながら、強制的に振動させ、書かれた音符の音程を鳴らす奏法である。F管を使用する際に比べ、より強い音程のイメージと、唇の周りの口輪筋の支えが必要となってくる。また、息をしっかりと使うことが求められ、音の鳴っている中で、アンブシュアの支え、腹部の支え、息の流れ、そしてそれらの一連のつながりを実感できる。演奏の際は、歌を歌うようになめらかなレガートを意識するべきである。

エクササイズ2^(譜例3)は、エクササイズ1の延長で、1オクターブ上の音域である。中音域から始まっているが、低音域よりやや音が出しやすく、低音域の練習をもとに更により音をイメージして臨むべきである。エクササイズ1と同様、F管を使わずに演奏しなければならない。

4. ロングトーン

エクササイズ3^(譜例4)はクレッシェンド、ディミヌエ

ンドのダイナミック変化を伴ったロングトーンが記されている。この練習では、音楽を表現する際に必要とされる音のsonority（響き）を磨きあげることが大きな目的である、と記されている⁽⁵⁾。豊かな音色づくりにおおいに役に立つ練習である。この練習では、音量や肺活量のキャパシティーの拡張や、ダイナミックスの変化によりプレスコントロールテクニックを養うことにつながる。注意する点は、ただ機械的に、息を入れ込むことから入っていくのではなく、どのように音の響きを作っていくかというイメージからスタートし、それに伴い必要な息やアンブシュアの支えを養っていけるように行われなければならない。また演奏上に注意することは、クレッシェンドし息を出す際に、身体の状態が全て前に出してしまうのではなく、頭部の後ろへも音を響かすようなイメージで行うと、より力強いフォルテの音が奏でられる。またこの楽譜をよく見てみると、中音域から徐々に音域の上がり下がりやを繰り返し、全体の音域が広がっていくように書かれてある。基準となる音域から徐々にキャパシティーを上げる意図があると考えられる。

5. オクターブのリップスラー

エクササイズ4^(譜例5)は、普段演奏される楽曲において、主に演奏される音域のオクターブのリップスラーである。ここでは、オクターブのリップスラーを取り上げ、音程を正確に取ることの重要性を記している⁽⁶⁾。オクターブにおいては非常に音程の狂いが分かりやすい。幅の広い音程ではあるが、やはりここでも歌うようになめらかなつながりをイメージし、息を前に出すと同時に、裏声（ファルセット）を意識しながら、頭部の後ろから上に響きが抜けて行くように感じるとよい。音の跳躍の技術の向上にもつながると考える。

6. リップスラーとタンギング

金管楽器は各ポジション・指使いでの倍音列によって音が構成される。

図1 浅香淳編集兼発行（1983）『新版 吹奏楽講座 第2巻 金管楽器』音楽之友社 より

これらの倍音を滑らかにつなげる練習が、リップスラーと呼ばれるもので、金管楽器において音と音を行き来させるための重要な練習である。この練習は音域の拡充や、レガート奏法にも結び付いていく。初めはゆっくりとしたテンポで息の流れを常に意識して行われるべきである。

エクササイズ5^(譜例6)は、リップスラーとタンギングを組み合わせたエクササイズである。AからEまでで、B \flat 、D、F、As、B \flat と最高音を徐々に音域を上げていくように記されている。まずリップスラーで行った後、そのままの息の流れに合わせてタンギングを行う。息の流れを伴わないタンギングは、出だしが破裂音のようになり、また音そのものの響きが非常に貧弱なものになってしまう。タンギングをする際には、腹部からの息の流れを感じながら演奏する。スタッカートで自分がどの程度の長さで演奏しているかに注意を払いながら行うべきである。

また各ポジションによって構成される音は、倍音列であるため、テナートロンボーンの場合、1ポジションから7ポジションまで、順にB \flat -dur、A-dur、As-dur、G-dur、Ges-dur、F-dur、E-dur、と純正調による和声を感じることができる。出す音列によって和声を感じながら演奏するべきである。練習の際は、第2倍音の音をピアノで鳴らしたまま、響きの中に音を積み上げていくような練習も行うとよいだろう。和声を感じながら色々な音楽的なイメージを持って演奏するべきである。

7. タンギング

エクササイズ8^(譜例7)はタンギング練習である。タンギングには、主にシングル、ダブル、トリプルの3種類があるが、ここではそれらをすべて練習するように記されている。タンギングで注意する点は舌の強さだけでなく、そこに息が伴っているということである。舌先を上歯の裏に付け、息をいったんそこで止めてみる。次に舌を後方に素早く引き下ろすことで、TuまたはTooという発音が発生するが、これが発音の仕組みで、つまり舌を離すことで音が区切られているのである。ダブルとトリプルタンギングは、TuとKuでシラブルが変わり、Kuの発音時にはっきりしづらくなるため、特にしっかりと息を入れなければならない。この練習を行う事で唇の周りの筋肉の強化にもつながる。拍子感を持ち、息の流れを感じながら歌うように行うとよいであろう。リズムが次第に細くなっていくことで、自然と流れを感じることができるであろう。舌の動きを意識することも大切であるが、音符の流れと出している音自体に注意を払いよく聴きながら、それ自体を修正していくようにしていくとよいと考える。最終的には無意識に演奏できるようにするのが目的である。ここではチューニングB \flat 付近の基準となる音、出しやすい音により、焦点をしっかりと整えてから、音域を上げていくとよいと考える。ここではロングトーンの練習の時と同じように、次第にインターバルの間隔が上と下に広がっていくように書かれている。

8. 替えポジション

エクササイズ9^(譜例8)は替えポジションである。曲の流れやアーテュレーションに応じて替えポジションの使用が必要となってくる。ポジションが変わると必然的に管の長さが変わるため、息の抵抗感が変わってくる。共通しているのは音程であり、これを変えないように、アンブシュアや息の使い方をコントロールさせる練習である。ここで再確認できるのは、やはり演奏する時に頭の中でのイメージが重要であるということである。

9. 分散和音

エクササイズ10^(譜例9)はレガートでの分散和音を取り上げられている。分散和音の練習は音階練習と同じように和声感、調性感を養うために重要な練習である。金管楽器は、倍音列の違いを利用して音程を変化させており、分散和音の練習は、技術的な面においても重要な練習であると考えられる。ここでは、ポジションを固定したまま行うリップスラー時の分散和音とは違い、複雑なスライドアクションが伴ってくる。替えポジションも使用し滑らかに演奏すべきである。コードが半音階で小節ごとに上昇していくが、その移り変わりを感じながら、丁寧に演奏するべきである。ダイナミックの変化も重要である。特にクレッシェンドした時の上の音が、開き気味にならないように、しっかりと支えのある音で響かせられるように、息とアンブシュアのコントロールが大切である。

10. フォルテの練習

エクササイズ11^(譜例10)は四分音符によるアクセントを伴ったフォルテの練習である。楽器でしっかりと発音、しゃべるといふ事を狙いとしている。ここでは、練習方法として、舌を使わずに練習することが推奨されている⁽⁷⁾。アンブシュアを形成する顔の筋肉が鍛えられ、クリアで正確な音を獲得するための練習法である。息とアンブシュアの筋肉の焦点を合わせるために初めは小さな音量から行うとよいと考える。フォルテにおいて注意することは、無駄な力を極力省き、脱力感をどこかで感じられていることが大切である。またロングトーンの場合でも述べたが、息を全面的に前に押し出すだけでなく、後方にも音のベクトルを感じることも重要である。

11. 技術と音楽表現

ここで、「技術の確認・追求」と「音楽表現のイメージ」という2つの側面について考えてみたい。

演奏するという行為において、まず何のために楽器を演奏するのかといえば、「音楽」を表現するためである。そのためにまず、演奏者はどのような音楽を演奏するか、という表現のイメージ(目標)を持っているべきである。演奏者はまず、どのような音で、響きで、メロディーの

流れで、といった音楽的なイメージ、想像力を働かせないといけない。それらを表現するためには技術の習得が必要となる。「演奏技術」を追求しなくてはならない。

現在、教則本等の普及や演奏技術の発展、情報の高速化で、技術に関する情報は、非常に多く氾濫している。しかしその技術を高める目的と音楽表現が、演奏者のイメージの中でつながっていないと、技術のための技術練習でとどまってしまう場合がある。技術面が誇張されただけの演奏というものは、音の魅力や緊張感がなく、「感動」というものに欠けるのではないかと筆者は考えている。まずはじめに「音楽的な想像力」があり、次にその表現に向けての「技術習得」、これらが繰り返され、常に往還的になされなければならないと考える。

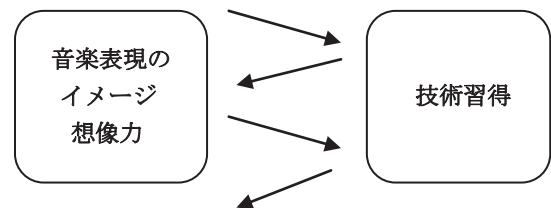


図2 「音楽表現のイメージ」から「技術習得」へ。これらの繰り返されることによって、音楽表現能力が高められていく。

音楽性を高めるためには、普段から自然や、様々な音楽に触れ感性を磨く等、自己の意識を高める努力が必要である。特に金管楽器奏者においては、声楽や弦楽器の優れた演奏から学ぶものが多いと考える。

おわりに

Branimir Slokarのメソッドを通して、基礎練習について考えてきたが、各エクササイズには奏法向上のための様々な工夫が含まれていることが分かった。教則本等の目的を分析することは非常に意義のあることであると考えられる。同時に、エクササイズを行うにあたっては自分自身の音楽的なイメージを働かせることによって、より効果が上がるものとする。今後も教則本の研究と共に、技術と音楽表現のかかわりについて考察を深めていきたいと考えている。

注)

- 1) Branimir Slokar (1979) 『Warm-ups+Technical Routines』Edition Bim P.6
- 2) クリスティアン・ステーンストロプ著 前川陽郁 西田和久訳 (2008) 『ティーチング・プラス』作品社 p.140
- 3) プラニミール・スローカー公開講座 (1995) 東京藝術大学第1ホール にて
- 4) プラニミール・スローカー公開講座 (1995) にて
- 5) Branimir Slokar 前掲書P.8
- 6) Branimir Slokar 前掲書P.9
- 7) Branimir Slokar 前掲書P.24

(参考文献)

- (1) Branimir Slokar (1979) 『Warm-ups+Technical Routines』 Edition Bim
- (2) ブルース・ネルソン編纂 翻訳協力:小関馨子 (2010) 『金管楽器のカルisma アーノルド・ジェイコブス はかく語りき』 杉原書店 (パイパーズ)
- (3) クリステイアン・ステーンストロプ著 前川陽郁 西田和久訳 (2008) 『ティーチング・プラス』 作品社
- (4) 小坂達也 (2009) 『金管楽器の指導法に関する考察 (1) ~初期段階における基礎能力の育成~』 島根大学附属教育支援センター紀要「島根大学教育臨床総合研究2009 Vol.08」 p.181-194
- (5) 山本正人著 『トロンボーン教則本』 全音楽譜出版社
- (6) デニス・ウィック著 西岡信雄訳 (1971) 『トロンボーンテクニック』 音楽之友社
- (7) 浅香淳編集兼発行 (1983) 『新版 吹奏楽講座 第2巻 金管楽器』 音楽之友社
- (8) Bart van Lier著 池田雅明訳 山口紀子補訳(2005) 『息、唇、舌をコーディネートするトロンボーンのためのコーディネーション・トレーニング・プログラム』 エー・ティー・エヌ
- (9) アーサー・ワイズバーグ著 田中雅仁訳 (1988) 『管楽器演奏の技法 技術から芸術へ』 音楽之友社
- (10) 杉原道夫編集 (1984) 『パイパーズVol.24』 杉原書店

譜例

(譜例 1)

Example 1 consists of 15 staves of musical notation. The notation is primarily in bass clef and includes various time signatures such as 4/4, 3/4, 2/4, and 3/8. The key signatures range from one flat (B-flat) to two flats (B-flat and E-flat). The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests.

(譜例 2)

Example 2 consists of 6 staves of musical notation in bass clef. The notation includes various rhythmic patterns and rests, with some notes beamed together. The key signature appears to be one flat (B-flat).

(譜例 3)

Example 3 consists of 6 staves of musical notation in bass clef. The notation includes various rhythmic patterns and rests, with some notes beamed together. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above the notes. The key signature appears to be one flat (B-flat).

(譜例 4)

Musical score for Example 4, consisting of ten staves. Each staff contains two measures of music. The first measure of each staff begins with a dynamic marking of *p* (piano), and the second measure begins with a dynamic marking of *f* (forte). The notes are primarily half notes and quarter notes, often beamed together in pairs.

(譜例 5)

Musical score for Example 5, consisting of ten staves. The first staff starts with a treble clef and a common time signature (C). The subsequent staves use various clefs (bass, alto, tenor) and time signatures (4/4, 3/4, 2/4). The music includes various accidentals (sharps, flats, naturals) and dynamic markings (*p*, *f*). The notes are mostly quarter and eighth notes.

(譜例 6)

Musical score for Example 6, divided into two systems labeled A and B. System A contains six staves, each labeled with a position: 1st pos., 3rd pos., 4th pos., 5th pos., 6th pos., and 7th pos. System B contains three staves, labeled 1st pos., 2nd pos., and 7th pos. The music is written in bass clef with a 4/4 time signature. It features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and dynamic markings (*p*, *f*).

+ = Monter légèrement la note. | + = Note etwas höher spielen. | + = This note a little bit higher.

Continuation of the musical score for Example 6, consisting of seven staves labeled with positions: 3rd pos., 4th pos., 5th pos., 6th pos., 6th pos., 6th pos., and 7th pos. The notation continues with complex rhythmic patterns and dynamic markings.

C

D

E

