

琉球大学学術リポジトリ

合唱指導と合唱団育成における理念とキーポイント ーメトードとシステムを着眼点としてー

メタデータ	言語: 出版者: 琉球大学教育学部音楽科 公開日: 2011-03-30 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 服部, 洋一, Hattori, Yoichi メールアドレス: 所属:
URL	http://hdl.handle.net/20.500.12000/18948

合唱指導と合唱団育成における理念とキーポイント
—メトードとシステムを着眼点として—

服部 洋一

琉球大学教育学部音楽科論集

第3集

2011年2月

合唱指導と合唱団育成における理念とキーポイント

—メトードとシステムを着眼点として—

服 部 洋 一

プロローグ

第1項 動機

筆者は高校時代より合唱の喜びに出会い、その後声楽のソリストとしてクラシック音楽の道を歩みながらも、同時にテノール・指揮者として所属する合唱団ばかりでなく、長年にわたり国内外の合唱団の指導・育成にも携わり、国内外での演奏にも指揮者として携わってきた。テノール歌手としての自己の声楽技術とレパートリーの拡大及び音楽性・芸術性の深化、そして大学教員になってからは、学生の教育・指導を中心に置きながらも、常に様々な合唱団において団員を育て、団の運営面へのアドヴァイスなども行い続けてきたのは、まさに高校時代に魂の奥底に焼きついた、他者と声を合わせ、心を合わせることで生み出す感動を希求する姿勢がこの35年間不思議と揺るがなかったことが起因しているのであろう。また、何の楽器を持たなくとも人の声だけでひとつの芸術的構築物を作り上げることができ、またその作り上げる音響とメッセージが歌う者自身ばかりでなく聴衆にまで広く、そして深く感動を与えていくことができる素晴らしさを、一人でも多くの方に味わっていただきたいという思いが常にあったためであろうと感じる。

歌唱芸術の道を合唱から出発したにもかかわらず、ソリストの勉強をし始めたとたん合唱を見下げ、「合唱なんかやっているとソリストの声を失う」とか「合唱はソリストになれない者が集まってやっていたらよい」などと蔑み出す者がいる。また合唱団員の中にも「ソリスティックに歌ったら合唱にとけない」とか「声が飛び出るのは合唱向きの声をしていないからだ」などという誤ったコンセプトを持つ者もいる。声楽技法上コーラス・メン（男声・女声ともに団員を指す）としての発声法とソリストの発声法に根本的違いがあるわけではなく、それが究極的に「自然で美しい声の出し方」を獲得しようとするプロセスの中での段階とレベルの差によるものであることは、すでに筆者がライフワークとして継続執筆中である拙著「独唱・重唱・合唱の基礎としてのベル・カント唱法指導原理Ⅰ」（シリーズとして現在Ⅰ-1～3が公開されている）に述べているので、ここでは省くことにしよう。

今回、琉球大学教育学部音楽科（正しくは音楽教育専修）論集第3集に寄稿するに当たり、日ごろ関与している歌唱芸術・文化の様々な分野の中から特に「合唱」に焦点を当てて論述しておこうと思ったのには、いくつかの理由がある。その一つは筆者が沖縄で教鞭をとり始めて早17年が過ぎようとしているが、（あえてお客様の発言をさせてもらえば）この土地の合唱演奏

の大半に、未だ西洋的音響美学を徹底的に追求しようとする嗜好がなかなか根付くように見受けられないということである。「沖縄の人はいい喉をしている」とは、よく聞かれる文句ではある。そして「やはり温かい土地に生きる人々は身体も柔らかく、喉も周りも良く解放されていて呼吸器もいいものを持っている」とも評されるが、内地の合唱コンクールでの審査講評ではこれに必ずと言っていいほど次の下之句がつく―「…だから持ち声に頼り過ぎ、肝心な声の技法獲得に真剣に取り組もうとしないのではないか」「気質がおおらかだから合唱を組み立てていくための繊細な部分へのこだわりがどうしても甘くなるのではないか」云々…。そしてこれに対して東北地方の合唱団で上位入賞をした団体に関しては、「寒い土地の人たちは身体も口の周りの柔軟性も（南の人々に比べて）さほどよくないから、かえって彼らは必死になって発声の技法を身につけようと学習し、身体を緩め、ディクシオンに気を払い一生懸命取り組み、結果素晴らしいレベルに至る」という評が聞かれるのである。それらの発言の信憑性はともかく、未だにこう言った論が横行するのを、この地、沖縄で教鞭をとる者の一員として野放しにはしておけない。勿論近年合唱コンクール九州大会や、或いは全国大会においても金賞やグランプリを獲得する団体も沖縄から出た事実もあるので、上のような土地柄と性格の平行現象を一概には言えないが、一方、それらの全国レベルを制する沖縄の合唱団は、本論で紹介するように、情熱ばかりでなく、皆ある共通した理念と方法論を保持し、訓練を重ねた者たちであることも事実である。合唱の喜びと感動の話がコンクールの勝敗の話にすり替わって変わってしまったのは本論の意図から外れるので、この問題にあまり深入りはしたくないが、審査員にとっても聴いて喜びと感動を感じない合唱団を上位入賞させることはあり得ないということもまた事実であると言っておこう。

本論執筆の動機となったのは、合唱団の技術的レベル・表現レベル向上を達成しつつも、合唱という集団作業の本来の目的―それは「構成員の人的成長を促進することと同時に人間文化と生命の尊厳の価値を、合唱を通して広く地域社会に浸透させていくこと」と筆者は位置づける―が達成されるための方法論を、筆者の経験から明らかにしておく必要があると感じたからである。

また、いま一つの動機は、過去においても筆者の指導する院生が英語をテキストとする歌唱指導・合唱指導に関する研究を行い、平成22年度には合唱指導法を研究計画としてとりあげる院生が筆者の下に入ってきたので、日ごろの筆者の合唱指導法が一体どのようなコンセプトとメソッドに基づいて行われているのかを論述しておく必要があると感じたためである。また実技系という現場主義の立場からの制約―すなわち合唱指導の要請がある場所に即応して馳せ参じワークショップを開きたくても、このことはさほど容易にできるものではないという制約―があり、まずは合唱指揮者には何が必要とされるのか、どのようなコンセプトで団員を育てるのか、合唱団そのものをどのようにして運営発展させるのかについての理念と、いわば指導「白書」を残し、それを必要とされる方々が、いつでもどこでも読んで頂けるものにしておかななくてはならないと感じたからである。

第2項 合唱指揮・指導のバック・グラウンドと現在

本論の多くが自己の修行と経験とに依拠する論述となるからには、ここで合唱文化に係る自己のバック・グラウンドを披歴しておく必要がある。また、合唱を指揮し、指導するためには様々な合唱経験、ヴォーカル・アンサンブル経験が必要であることを強調する意味でもそれは必要と思われる。但し合唱指導において、根本的に必要とされる声楽の独唱技術についての修行、すなわちソリストとしての国内、ドイツ、スペイン、イタリアで筆者が主に経験を積んだことや、それらの地で様々な学び身に付けた演奏解釈法などの詳細については、本論では紙面の都合上省くことにする。なお、スペイン歌曲の演奏解釈については、その概論を2010年12月既刊行の東京音楽大学研究紀要第34集に「スペイン歌曲指導法」として寄稿したので、そちらをご参照いただきたい。

筆者の合唱体験は都立高校（都立立川高等学校）の音楽部での活動から始まる。高校卒業後は青山学院大学文学部英米文学科に在籍しつつ声楽の個人レッスンに通う傍ら、出身高校OB合唱団サンデーハーモニーの団員となり、この合唱団の指揮・指導にも携わった。その当時からルネサンス音楽に大変魅かれ、当時幸いなことに遠山音楽図書館が青山学院大学のすぐ裏手であったので、青学での授業のあと週2～3日はこの図書館に入り浸り、この合唱音楽黄金時代の伊・英・仏・独・西の世俗ポリフォニー作品についての楽譜・文献閲覧と演奏法の勉強をそこで行った。上記合唱団を教え始めて3～4年後の1979年、当時は東京藝大の1年次に在籍することになったが、同合唱団が都民合唱コンクールに出場し、筆者はフランス・ルネサンス期のシャンソンを指導・指揮し、小編成部門第1位を獲得した。

筆者には指揮法の恩師が2人いる。一人は後に触れる創価合唱団の客演指揮者を長年務めた故・北村協一、いま一人は東京藝術大学大学院独唱科在籍中、指揮法を学んだ田中信昭であるが、この都民合唱コンクール参加当時、東京藝大に入学した際の時期は、ほぼ独学に近い指揮法で、むしろ合唱団には発声法と発音法、テキストのイントネーションと各声部の旋律の持つ力学とを発声・発語法の面からどのように表現にいたるかというアプローチで指導していた時期である。しかしこの偶然にも「盲目蛇に怖じず」的に振舞っていた指揮の仕方、指導の方法が合唱指揮においては、実は巧みなバトンさばきと同じほど重要なことであったことには後年になって気づいたのであった。

1974年からテノールの団員として入団した創価学会富士交響楽団合唱部（のちに池田大作創価学会名誉会長より「創価合唱団」と命名された）では、入団当日にヴォイス・トレーナーに任命され、さらに客演指揮者不在時には、頻りに指揮・指導を任せられるようになった。この合唱団では、その後数年にわたりCBS ソニーからの依頼でレコードを録音しリリースし続けることになったが、多田武彦作品の男声合唱のレコード録音に際し、北村協一を客演指揮者に迎え、この時より北村の合理性に富みながらも、感情表現において非常に巧みな指揮・指導法に大変感化され、多くのことを学んだ。また同合唱団は作曲家の多田武彦自身も講師に招き、

合唱訓練法に関するワークショップを数回のシリーズで開催、ここでも多田武彦独自の考案による「合唱訓練法」を経験し、特に日本語をテキストとする合唱作品へのアプローチに関して、指導者側はどのようなアプローチをすべきかについて多くの示唆を与えられた。

また当時、みんなん一民主音楽協会が外国から招聘したオペラ・ハウスの合唱総監督やヴォーカル・アンサンブル・グループを講師陣に招いてのワークショップも民文連主催により多く開催され、会場には全国から合唱指導者約200名がオーディエンスとして集い行われた。これには毎回必ず創価合唱団が公開レッスンの受講者側に立って（所謂モルモットとして）進められ、ほぼ毎回筆者が指揮をし、また時によっては通訳も兼ねることもあり、ワークショップ後も個人的に合唱指揮・指導に関する意見交換も持つことができ、大変貴重な経験となった。ワークショップやレッスン後で指導を受けた指揮者の名前を列記すると、ウィーン楽友協会合唱団指揮者ヘルムート・フロッシュアウワー、ウィーン国立歌劇場合唱総監督ノーベルト・バラッチ、ミラノ・スカラ座合唱指揮者ロマーノ・ガンドルフィ、ロジェ・ワグナー合唱団指揮者ロジェ・ワグナー、スウェーデンのオルフェイ・ドレンガル男声合唱団指揮者エリック・エリクソンらである。また英国を代表するヴォーカル・アンサンブル歌手たちザ・スコラーズ、プロ・カンティーネ・アンティクワ、ザ・キングズ・シンガーズらとのワークショップも得難い経験となった。

筆者がヴォーカル・アンサンブル経験でもっとも多くのことを体験的に学んだのは、英国人カウンター・テノール2名を含む東京藝大・国立音大卒の男声歌手ばかりの7名で編成したザ・セブンシーズでの活動である。このグループは1983年に旗揚げし、筆者がスペイン留学のために1988年に日本を離れるまでの約5年間活動を行ったが、このグループは、原則的に1人1パートのア・カベッラ重唱形式で、ルネサンス期のポリフォニー作品から現代作品まで、またクラシックばかりでなくスピリチュアルズ、ブルース、ジャズ・ヴォーカル・アンサンブル、スキヤットをも含む幅広い声楽作品に挑戦し、数多くの演奏会とその準備期間の中で多くの重唱技法とレパートリーを身につけることができた。この重唱団は、かつてザ・スコラーズとのジョイント・コンサートも開催した。

繊細緻密な室内楽的な声楽アンサンブルの傍ら、壮大なオペラにおける合唱経験も同時に積んだ。もっとも得難い経験となったのは、前述したウィーン国立歌劇場合唱総監督のノーベルト・バラッチにスカウトされ1981年のバイロイト祝典音楽祭合唱団テノールとして雇われ、その年の6月から9月にわたってワーグナー楽劇の本場の地でヘルマン・プライ、ベルント・ヴァイクル、ペーター・ホフマンらプロ歌手やホルスト・シュタイン、ダニエル・バレンボイム（筆者の参加した81年がバレンボイムのバイロイト・デビューの年でもあった）ら指揮者とともにステージをつとめたことである。またノーベルト・バラッチとはウィーンにある彼の自宅でも合唱指導に関する意見交換の機会も持つことができた。海外での合唱経験・合唱指導経験という点では、スペイン留学時にマドリード在住の一般人を集めての合唱指導を行ったこともある。その顔ぶれはスペイン人、フランス人、ラテン・アメリカ人、アフリカ人、日本人、韓国人らを含む混声にして「混成」の合唱団でもあった。またスペイン・バルセローナにおいて

はカタルーニャ音楽堂を根拠地とするオルフェウ・カタラー合唱団との交流や、アマチュア合唱団オルフェウ・アトランティダーと、その指揮者であるアントニ・コリュとの交流も深めた。

1990年に帰国後は、創価合唱団の常任指揮者に任命され、会合での演奏会や定期演奏会の指揮・指導につとめ、同合唱団は国際コンクールとしては宝塚ヴォーカルコンテスト混声・女声・男声全部門入賞（宝塚市、1989年にスペインより一時帰国し指導）、第39回ガイド・ダレッツォ国際ポリフォニー合唱コンクールCカテゴリー（マドリガル部門）第2位（1991年、イタリア、アレツツォ市）、第43回ガイド・ダレッツォ同コンクールBカテゴリー（自由曲部門）第1位獲得（1995年、同国同市）を達成した。これらのコンクールの準備段階では筆者やその補佐としてのヴォイス・トレーナー服部久恵の協力のもと、発声・発音指導、音楽づくりを徹底して行い、ステージでは筆者らは歌手として立つべく、指揮は北村協一に依頼した。第1位を獲得した95年のコンクールでは、北村協一は多忙のためイタリア遠征の直前5回のみでの練習であったが、筆者らによる事前指導の徹底の上に北村はさらに靈感に富む指揮を発揮、好結果を得たものであった。このトレーナーや副指揮者と主指揮者との絶妙な連携プレーというのも合唱の演奏効果を高め、合理的な演奏技術の向上をはかる上での重要な要素のひとつであるが、これについては後に詳述する。創価合唱団は現在では常任指揮者制を敷いていないが、筆者は事実上現在もなお、首席指揮者と音楽監督を兼ねる立場で携わっている。筆者不在の際の同合唱団の演奏にあたっては、団員でもある副指揮者2名が対応している。この合唱団の組織的運営法についても後述の台湾の太平洋合唱団のそれと合わせて本論にて詳述する。

筆者は海外においても合唱を教え、指揮し続けている。1995年に台湾 SGI（創価学会インターナショナル）から招聘を受け、国父祈念館で開催された青年音楽祭で合唱団員200名によるベートーヴェン「歓喜の歌」（抜粋）を指揮したが、これに先立つ半年前からほぼ毎月台湾に渡り、台湾人への呼吸法・発声指導を行い、発音指導・歌唱指導へと進み、途中筆者と団員の間をつなぐ青年インストラクターたちの養成も行いつつ本番へと作り上げていった。2000年には林口体育大学体育館で2万人参加の青年平和文化祭の音楽総監督を務め、同時に500名の青年によるベートーヴェン第九交響曲第4楽章「歓喜の歌」の指導も行ったが、このような出張指導型の合唱団育成を経験するにもなって、全団員を有機的に繋ぎ指導徹底を行うためのインストラクター・チームの育成を先行させる筆者なりの方策—「サテライト」方式と呼んでいる—が徐々に確立していった。2001年5月3日、服部式の合唱育成システムによる合唱団として、台湾創価学会青年部太平洋合唱団 Pacific Ocean Chorus（以降 POC とする）が創立され、同合唱団は2008年の全台湾合唱コンクールにおいて一般部門第1位を獲得した。2009年11月には POC は、台湾のプロフェッショナル交響楽団である愛楽青年交響楽団及び愛楽合唱団と共に、国家音楽ホールにおいてオーケストラと合唱のための、「かよう—日本の歌」の一夜を演じあげ、筆者がそのオーケストラ指揮をつとめた。

国内や海外でのコンサートやコンクールの他、壮年・婦人・女子合唱団指導（うりずん合唱団、パール合唱団等）、小・中・高校の合唱団指導の経験も枚挙にいとまがない。国内外の合唱指導講習会にも講師として数多く招かれている。国内では、沖縄県内の他に福岡・長崎・北九

州など九州地区、海外では、台湾・マレーシアでもワークショップ型講習会に講師として招かれたが、歌唱・合唱指導技術についてと同程度の割合で合唱団運営法についての質疑応答があり、これらアジア地域において、合唱団育成に対するアドバイスのニーズが強く感じられたのも事実である。

福岡の女声合唱団洋声会は福岡でのアクロス福岡開館5周年記念演奏会において筆者の指導による福岡市民200人の合唱団と九州交響楽団による演奏会や、筆者が講師となった福岡合唱協会主催の合唱講習会が機縁となって発足したもので、その指揮・指導には今日でもなお2～3カ月間隔で対応し、隔年で定期演奏会を開いている。

大学の授業では（前・後期）「合唱Ⅰ、Ⅱ、Ⅲ」共通教育科目としての「コーラルアンサンブルの楽しみ」、短期留学生用提供科目としての“La voce”を合併授業として教えているが、こちらは音楽の専門性に焦点を当てるよりも、音楽を専門に学ぶ学生以外にも一般学生に広く合唱音楽の実践に触れてもらうことを通して、教育と人生における音楽の存在価値を感じ取ってもらうことに主眼を置いている。その他にも琉球大学にあっては学生主導型授業「琉大ミュージカル（総称）」（前期）におけるソリスト指導に加えて合唱シーンの指導を行い、課外では琉球大学法文学部国際言語2年次及び教育学部英語教育専修2年次合同の英語劇ミュージカル（後期）でも同様に指導し、また琉大混声合唱団へのアドバイス（不定期）も行っていることはある意味これに含まれるであろう。附属小学校教諭への合唱コンクール指揮法ワークショップは共同研究としても行ない、コンクール当日の審査員も毎年ではないが行っている。県内外での合唱コンクールにおける審査員歴も長く、沖縄県内及び九州地区大会の審査員を務め、参加各校の指導者への講評も、その都度、できる限り具体的に細かく記述するよう努めている。沖縄の地域合唱団（小・中・高、一般）への指導・ワークショップ講師もスケジュールを調整しつつ対応している。

大学の授業以外の合唱団での指導を数例あげると、過去には立教大学グリークラブ及び慶応大学ワグネルソサエティー等の学生合唱団の指導にもあたり、東京混声合唱団や神戸混声合唱団等プロ合唱団指導にもかつて携わった経験がある。

第3項 本論文の領域限定

本論は、合唱指揮法の次第について説明するものでもなければ、「楽しく・気軽に」合唱を始めるにはどのようにしたらよいかという趣味・娯楽的な合唱団作りについて述べるものでもない。前者について興味ある読者には、筆者も指揮者修業時代に大変参考になったロバート・ガレストン“Conducting Choral Music”（1981）や、クルト・トーマス『合唱指揮教本1・2・3』（1965）などを参考とされることをお勧めする。また後者に関心をお持ちの方には、例えば、筆者と同世代でもあり、ユニークな作曲・編曲家でもありながら、合唱をこよなく愛し、その喜びを多くの人に伝えようと工夫を凝らし、普及に努めている青島広志著『合唱を始めよう』などを手にとって読まれるとよいであろう。

本論は、合唱における先駆者や優れた合唱指導者の方法論も踏まえつつ、筆者の合唱音楽及び合唱団作りとの関わりと経験の中で、かつての指導書・入門解説書があまり触れなかった部分について特に論述しつつ、どのようにしたら演奏技術・表現力ともにも優れ、その演奏が聴く人に勇気と希望のメッセージを伝え、団の構成員一人一人がその活動に十分な満足感と達成感をもって取り組めるようになるかについて掘り下げていくものである。合唱という魅力に導かれ集った人間の集合体でもあり、そういった意味から一つの小社会でもある「合唱団」を組織的に運営し、指導者・中心者や構成員がその所属合唱団を同好会的なレベルから本格的な合唱団へとシフトアップしていくにはどうしたらよいか、またそういった合唱団が最も目的とすべき、合唱という「声を合わせ、心を合わせる」ことが誘発するコミュニケーション効果を通して、これに関わる人たちの人間性錬磨にも大きく貢献できる一種の「人間学校」としての合唱団作りについても考察を進めていくものである。

第1章 合唱指導は楽器作りから

第1項 プロとアマチュアの違い

まず合唱を指揮し指導する場合、指導の対象である合唱団の構成員が専門的な音楽教育や声楽訓練を受けた者たちばかりなのか、その中にアマチュアも含まれているのか、歌の専門家の数とその合唱団で占める割合が多いのか少ないのか、ほぼ全員が全くそういった専門訓練を受けたことがないメンバーで構成される合唱団なのかなどを良く把握しておく必要がある。そして自分が指導者としての責任を与えられた合唱団の演奏を、自分の理想とするサウンドとパフォーマンスに少しずつでも着実に向上させていこうとするためには、アマチュアの割合が多い時はなおさらのこと、ほぼ全員がプロフェッショナルであるとしても「楽器作り」としての呼吸法と発声法の基礎を教え始め、質をそろえることから着手しなくてはならないことを強調したい。「プロの場合、発声法は人それぞれであるし、そこまで立ち入る必要はないではないか」と思う向きもあるかもしれないが、そこが大きな間違いである。この構成員各人が持っている発声がバラバラであったのでは、厳密な意味での音色の統一は得られないし、発声のレベルに起因して指揮者の指示どおりに声で応えることのできる団員とそうでない団員との間にギャップが生じ、常に統一感のあるアンサンブルを得られないまま終わる危険性が非常に高いからである。

オーケストラ、弦楽団、ブラス・バンドなどの器楽合奏の集団と合唱団の決定的な違いは、歌い手のための楽器はどこにも売っていないということで、人声という楽器を「歌わせる」ためには、指導者が、このハードとソフトの双方、すなわち楽器＝身体と、その操作法＝呼吸法・発声法の両面とその育成それ自体にも積極的に関わらなければならない。その方法論—理想的な呼吸法と・発声法をいかなる手順で教えていくかについては、筆者のライフワークとしての拙論「独唱・重唱・合唱の基礎としてのベル・カント唱法指導原理 1-1, 2, 3」(以下続刊)にシリーズとして展開しているので、これを参考としていただきたい。また、「身体づくり・声作り

はヴォイス・トレーナーに任せて、指揮者は指揮に徹すればよいではないか」という考えの持ち主は、次項の内容を良く踏まえた上で、後述の「指揮者とヴォイス・トレーナーとの力関係」へと読み進んでもらいたい。

第2項 呼吸法・発声法に暗い指揮者は合唱指揮に不向き

理想とされる呼吸法とは常に深いブレスがなされ、また保たれ、声を操るための空気が筋肉先行や身体が無駄なこわばりではなく、まさに空気の上に支えられている実感を得る訓練から得られるものであり、同様に理想とされる発声法は、このような「息の上に支えられた息」で操られる自然で美しく、遠達性に富む声を生み出すメソッドによらなければならない。まさにベル・カント発声の真髄を追求しなければならないわけである。歌を学ぶ者、歌を職業とする者はみな呼吸や発声を、いかにしたらより楽で自然なものにすることができるのか、またその秘訣は何なのかと追求し続けていることであろう。おそらくこの追求はその者が歌を続けて行く限り終わることのない課題とも言えるもので、そういった意味からは、プロの歌手が集まっている合唱団であればなおさら、その構成員の一人一人は、新たな指導者がどのような未知の秘訣をもたらし、日ごろの呼吸と発声の個人的な悩みに光明を投げかけてくれるのかをむしろ心待ちにしていることであろう。そういった観点から合唱指揮・指導者の持つこれらの方法論は、多くの人々にとって道理に照らしても納得のいくものでなければならない。また理論ばかりでなく、そのメソッドを机上の空論に終わらせないために、自らもメンバーの前でそれを模範として実行して示し、その合理性と表現効果を披露することができなくてはならない。模範を示したつもりでメンバーの落胆をかうようでは指導者としては落第であり、そういった意味からは指揮・指導は常に真剣勝負である。自らの技術でメンバーを納得せしめ、この人のメソッドを身につけたいという気を起させるためには、指揮者自らが常に声楽の技法を錬磨し続けなければならない。

これは、筆者が声楽畑の人間だから言っているのではない。20世紀のドイツ合唱音楽界最高権威の一人といわれ、また自らの専門は作曲と指揮であったクルト・トーマスは、その著「合唱指揮教本（全3巻）」の中で、次の様に語っている。

「まず第一に、人々が合唱指揮者に要求する絶対的な前提条件は、彼が、十分な声楽的な教育を受けなくてはならないということである。かならずしもよい声の持ち主である必要はなく、声の素質があるかどうかは、第二の問題である。しかし、彼自身が歌うことの技術と、表現を完全にマスターし、そして彼が、彼の合唱団のメンバーに、全ての表現、ニュアンス、そして発声や発音についてのすべての困難な問題を、非の打ちどころなく実際にやって見せることができるとき、はじめて彼の合唱団は、彼と同じ高さに到達することができるのである。どの合唱団も、その指揮者と全く同じように歌い、かつ話すものなのである!」(上掲著、巻I, pp25-26)

自らは巧みな歌手ではなくとも優れた合唱指揮者はいたし、世の中には「かえって歌わないで言葉で伝えた方が団員にインスピレーションを与えることができるのではないか」という信条を持つ指揮者もいるであろう。また「俺は指揮者だ、声のことはヴォイス・トレーナーに任せておけばよい」と体良く境界線を引いてしまう者もいよう。しかし、より自由に表現力に富む歌唱法を身につけた者、或いは身につけようと日々研鑽を惜しまない者は、他者を指導する際に、各声部の旋律の各要所において技術的にはいったいどのような対処をすべきかを、自らの技術と経験にのっとなってこと細かく教えることができるが故に、それを体得しようと努力し始めた団員たちは常に指揮・指導者の理想とするサウンドとアートに近い結果を投げ返してくれるようになるのである。また、歌って示すことのできない指揮者が、練習の折に発声についてあれこれと蘊蓄を述べたとしても団員の中には腹の底では納得せず、「なら自分でそう歌ってごらんよ。できないくせに」と不満と反発を示す者も現れることとなる。、このような心の不完全燃焼が団員の中にあると、その合唱団の演奏もまた焦点を失ったものとなりかねない。指揮者がいくら合唱アンサンブルをそろえようとしても、団員と指導者の心がそろっていない状況では、まとまりのある合唱作りはほぼ不可能に近い。

但し、合唱指導を楽器作りから着手しようとする場合には、時間という制約があることを念頭に置かなければならない。ある合唱団と長く付き合っていけそうな場合は、基礎から順序立てて教えていく時間は十分あるし、何をさておき楽器作りから始めることが、その合唱団の未来における実力の飛躍の向上のためにも必要である。しかし本番まで数回しか練習時間が持たない場合は、呼吸・発声の根本的なところからは始めている時間はないので、少々のウォーミング・アップ後、すぐに曲を合わせることに移行することになろう。

その場合でも旋律のパターンに応じて、「ここは呼吸面・発声面でのある意味での公理公式的場面だな」と感じたならば、その際に好機を逃さず、解決策の説明とその実演を行い、その箇所以外にも同様のパターンがある場合には、その原理を応用して歌う（これをパターン認識という）必要性を合唱団員に強調しておいて先へ進むという指導法を取るようになる。また歌唱技術に長けた指揮者であるならば、初回の練習の際にその合唱団の平均的技術レベルが、どの程度をクリアーしているのかをたちどころに感受し、残された時間の中で効果的・能率的に指導する術を見出すことができるはずである。この場合よく適用されるのが「底上げ」の視点であるが、これについては後述する。

さらに団員の前に立ち範を示す指揮者は、団員のミラーニューロンへの刺激を常に発信しているということを心得ていなければならない。V. S. ラマチャンドランの言うところのミラーニューロンは、言語獲得のためだけでなく、他人の行動を理解したり、同様の体の使い方を獲得しようとする時、非常に活性化する(V. S. Ramachandran, 2006)。指揮者が同時に理想的呼吸法・発声法への追及者であれば、彼が指揮を振る時、団員はそのタクトに従いつつ、単にリズムやアーティキュレーションといった音楽的処理ばかりでなく、それらを可能とする歌唱技術をも団員自らの体で感じ取って、音楽的処理に向かおうとするようになる。いわば指揮者と団員とのハード&ソフト両面におけるユニゾン効果が達成されるのである。しかし、とっさ

のタクト（この場合ただ単に指揮する指先や棒の先だけに限らず指揮者の振る舞い、全体的姿や気迫、オーラといったものまるごとひとつを意味している）に込められたメッセージを、団員が技術的なレベルから即時対応できるか否かは、楽曲の練習以前の呼吸法・発声法の基礎訓練の徹底によって可能なのである。技術的基礎のない者たちが、指揮者のカリスマ性や威厳やインスピレーションの投げ掛けだけで、自らの獲得できていない技術までもカバーできるはずはないのであって、偶然できたように思えたとしてもそれは恒久性・持続性を持つものとはなりえない。

第3項 語学・音声学に暗い指揮者は合唱指揮には不向き

歌唱芸術は、いま敢えて、旋律を支えるハーモニーの構造を取り除いて考えた場合、言葉の力学と旋律の力学との絶妙なバランスの上に成り立っているものといっても過言ではない。その意味からすれば、合唱指揮者は、前項で述べた呼吸法・発声法を追及する情熱的姿勢と同様に、テキストを成り立たせている種々の言語に対して、すなわち邦語ばかりでなく様々な外国語に対しての知識と興味、それらを正しい発音で模範を示せる技術（構音技術）とその一連のテキストが意味するところを、ニュアンスまでも正しく伝えながら模範を示せる朗読技術（的確なイントネーションをそのテキストに与えることのできる言語表現技術）を持っていないければならないし、或いは持とうと日々努力し続ける者でなくてはならない。

外国語の場合。「何も日本人の自分が苦労しなくても、その言語を母国とするネイティブを呼んで発音指導してもらえば良いではないか」と安易に考える者もいるかもしれないが、この方法だけでは一般に良い結果は得られない。実際にネイティブを招いて発音指導をしてもらうと、次の何点かが不徹底に終わる場合が多い。まず第1に日常的発音と舞台語としての発音との違いにまで言及し、詳しく教えることのできるネイティブでなければ合唱団への外国語発音指導の意味がないこと。第2として、ネイティブ側に、日本人に熱心に指導しようとする気構えがあったとしても、日本人が外国語の音素構音に対してどのようなミスをしやすいか、その原因がどこにあって、これを修正するためにはどのような訓練が必要かというところまでの処方方を微に入り際に入り教授してくれるほどに、音声学的・教育的経験を持っている人はごく稀であり、言語音声学の相当なプロフェッショナルでないと、この役はこなせないということである。第3にネイティブには「相手は日本人だし、こういう曖昧な発音になったとしてもまあしょうがないか」とどこか諦めてしまう傾向があること。そしてもっとも重要な第4番目として、言葉は話せるが歌って教えることはできないネイティブを招いた場合、本来の日常会話的発音もしくは詩の朗読という次元の発音を、歌のメロディーに実際に載せるために、舞台語としてどのように、また歌唱の際の変容処理がどの程度になるのかを実際に歌って範を示せないで、合唱団員たちは「正しい発音は何となくわかったが、それをどうやって歌で再現するかが解らない」ということになってしまう。もしネイティブを招いた時も、合唱指揮者は事前にその外国語を、もしくはその発音を自己も身につけておいて、ネイティブの模範に引き続いて、

それをどのように歌の旋律の上で処理するかを丁寧に解説しなくてはならない。ネイティブとのコラボレーションはしたとしても、絶対にまかせっきりにしてはならない。

そういう意味では、合唱指揮者は音声学的知識も豊富でなければならず、日常会話と舞台語との類似点・相違点をきっちりと立て分けて身につけていることが肝要である。外国語だとオリジナル・テキストを全て片仮名書き、もしくは安易なカタカナ発音になってしまう合唱団では、真の再現芸術に勤しんでいるとは到底言い難い。

言葉の力学、と前述したが、これは旋律唱においてはまさにその命ともいうべきものなのである。歴史に残る作品であればある程、その歌詞—ある状況や心の状態を的確に伝えるために詩人が選びに選び抜いて認め、鏤めた宝石のような言葉の一つ一つ、そしてその連なりに潜む魅力を生命で受けとめ、その力を的確に把握し、解釈し歌声に反映させるにはどうしたらよいかということに心を砕かずして合唱の指揮を執ることはできないのだ。

日本語のテキスト処理に関する具体的方法は後に詳述するが、ここでは一つのエピソードを紹介しよう。かつて筆者は、山田一雄（1931-1991）の指揮で佐藤眞作品や増田順平編曲による日本抒情歌の合唱編曲の演奏と複数のレコーディング（いずれも創価合唱団～CBSソニー）に携わったことがあるが、このプロジェクトにおいて筆者は、山田の下振りとソリスト、合唱団員、レコーディング後の編集ブースでのサウンド・アドバイザーとして関わった。練習中、曲のある部分で合唱団の日本語処理が気になる時、山田は指揮を止め、何度も何度もその箇所を詩を小声で朗読し、その歌詞に内在するニュアンスとエネルギーを自らの口で確かめてから、「そこはこう歌ってほしい」と進めていく姿が幾度となくあった。山田は作曲・指揮・ピアノ（趣味でハープも奏でた）を専門とし、話し声や歌声は低く独特な渋味をもった声であったためか、山田が歌って示しても聞く団員側は、音程は聞き取りづらく、キーもオリジナルキーよりずいぶん低く歌っていたので、その練習の場でアマチュアの団員たちへの速効性のあるミラーニューロン効果は現れにくかったのは事実である。しかしここで大切なのは、この「変だなと思ったら朗読してみる」という方法に、彼の言葉に対する執念をみる思いがしたことだった。一方、彼の表現への要求を合唱団員が果たせるようにするためには、次の山田との合わせまでの間に、山田の意図するところを筆者が下振りの役目として、技術の面ではどうこなすべきか、山田のあの仕草は一体何を意味し、それを歌声で実現するには言葉と旋律の関係性の一体どこに注意を払わなければならないかを、かみ砕いて団員に教え、団員の用意が整うと再び山田を迎えるということを積み重ねた。後述する多田武彦の合唱訓練の原理や北村協一の言葉処理の方法論なども、これらすべて指揮者の持つ「言葉へのこだわり」から生ずるものだが、これもまた合唱指導者・指揮者としては、絶対に避けて通れない重要事項である。シェークスピアの「ハムレット」の台詞を、違う意味で借りて言うが、まさに「ことば、ことば、ことば！」言葉に精通せよ！である。

第4項 ハーモニーの4要素は全て発声法に依拠すること

各声部にある程度、指揮者の要求するような旋律唱が定着してきたならば、合唱の本来の魅力であるハーモニー感を育て、ハーモニーの世界の中で歌うことを団員に指導しなくてはならない。この次元においてもやはり、呼吸と発声がその重要な土台となることに目を向けなくてはならない。

北村協一は、よいハーモニーを具現するための4重大要素を次の様に掲げ、合唱指導のことあるごとに団員たちに徹底していた。すなわち合唱においてよいハーモニーを得るためには、次の要素が非常に重要になる。

- ① 各声部のピッチの正確さ
- ② 全声部にわたる音色の統一
- ③ アタックの同時性
- ④ 各声部間の的確な音量バランス

「各声部のピッチの正確さ」がハーモニーに当然必要であることは疑いの余地を挟むものではなかろう。「全声部にわたる音色の統一」とは、その前段階において単一声部の内部での音色の統一の上に成立するものである。一つの声部の構成員たちの音色がバラバラであった場合、まずは理想的な発声法の導入によって、発声技術の習得段階の低いメンバーの技術を少しでも引き上げて、音色の統一を図っていかなければならない。ソルフェージュの訓練は元来発声法の学習であったことからすれば、正確なピッチを常にキープし続けるには、耳と喉で出している発声では達成されない。下半身に支えられフレキシブルな上半身と解放された息の上でコントロールされる理想的な発声によって、それは初めて実現されるのである。

さてこの単一声部の問題と同様に、全ての他の声部も同じ技術をもって教え、声部間の音色をそろえていく努力が必要となる。この「質が統一されている」ということはとりもなおさず、クラシック音楽の「音」における常識であることは言うまでもない。例えばソプラノが明るく抜けていて柔らかみもあり、アルトにも同質な豊かさがあり、ベースにもふくよかな温かみがあるのに、テノール・パートだけが生硬い金属質な声、或いは民謡調な喉声発声であっては、たとえ各声部のピッチが正確であってもヨーロッパ的嗜好に基づくハーモニーの快感は得られないのである。ちょっと想像してみてほしい、ソプラノ、アルトが第1、第2バイオリンの音色、ベースがチェロの音色なのに、テノールだけがチャルメラを吹いているような音色ではハーモニーしているようには聞こえないであろう。合唱ではいわば同属楽器の4重奏にも似た状態を必要とするわけであるが、合唱界に目を向けると、このことになんとも無頓着で、パートごとのバラバラな音色を放置し、平気で演奏している光景を見かけることがある。悲しいことだが日本のプロ合唱団にも時折そのような状態がみられるのは、笑えない事実である。その合唱団の指揮者が何度注意しても野放図に歌う独りよがりの何人かのコーラス・メンがいるせ

いなのか、その指揮者が構成員の一人一人のプライドを重んじるあまり遠慮して、敢えて音色の悪さまで指摘しないているせいなのかは分からないが、これではハーモニーとは言えないし、そのうち人々は、そんなサウンドを、お金を出してまで聴きに行こうとはしなくなるであろう。むしろ音以前に指導者と団員との心のハーモニーが崩れているとしか言いようがない。

次に「アタックの同時性」である。各声部がそろった音色でピッチも正しく取れているのにアタック、すなわち音の出し始めがバラバラになると、これもまたハーモニー感が大きく崩れて聞こえるのである。この場合、良くスキヤットにあるような下のパートから時間差をもって音を積み重ねて入っていくような場合とは違い、明らかに全パートが同時に入らなければならない箇所ではバラバラと入ってしまうとハーモニーの醍醐味が激減してしまうのは、おそらくはこのシンクロナイズ性の欠如が聞く人に、これまた「心がバラバラである」と感じさせるからであろう。「声は心理学である」と筆者はよく口にするが、人は他人の声を聞いてその人が自己と調和の取れる人かどうかまで感じ取ってしまうことがある。声は心を表し、心はその状態を声に反映させるものである。

さてどのようにしたらアタックをそろえることができるであろうか、それは音を出すのにブレスを必要としない弦楽合奏でさえも、コンサート・マスターのブレスに合わせてボウイングをそろえるのと全く同じで、初期のうちはアタックに入る前のブレスを全ての団員がそろえることからアプローチしなければならない。これは訓練を重ねるうちに、団員一人一人の声楽技術の向上度によってブレスをするタイミングにバリエーションが生ずることはありうることなので、敢えて「初期のうちは」と言っておこう。そしてさらに息の吸い方が理想から外れると、次に出てくる声もほとんどの場合失敗してしまうという関係性にあるから、このブレスをどういうタイミングでどのように吸うかを指導者は教えなければならなくなる。であるから、このアタックの一致に関しても呼吸法と発声法が深く関わっていることが分かる。

そして最後に「各声部間の的確な音量バランス」である。例えば密集配置の和音において第三音が他の根音や第五音よりもはるかに大きい音で発せられた場合、良いハーモニー感は得られない。意図的に作曲家の指示で、或いは独特な演奏解釈に裏打ちされてそのようなバランスでわざと演奏するのでない限り、これもまたクラシック音楽の伝統的バランス感覚を失ったものに聞こえてしまう。それゆえ後述する「和音構成音の機能を意識しつつ歌うための移動ド唱法を導入する必要性」がでてくるのであるが、合唱団の各パートは、ハーモニーさせるべき和音のどの構成音を自分のパートが歌おうとしているのかを理解したうえで、どれくらいの音量で出すべきかの操作が自在にできなくてはならない。音量コントロールを自由自在にできるか否かも、やはり呼吸法・発声法に大きく関わっているのである。各声部のテッシトゥーラがどの辺の音域にあるのかも考え合わさなければならない。例えばCコードでベースがc¹、テノールがe¹、アルトがg¹、ソプラノがc²であるハーモニーの際、全てのパートが屈託なくメゾ・フォルテで歌ってしまうと、男声の方が飛び出て聞こえてしまうであろう。これはこのテッシトゥーラでは明らかに男声の声帯の緊張感の方が女声のそれよりも高いので、このような現象になってしまう。ここで男声には比較的高い音域において音量を抑えて歌うという技術

が必要になってくる。

以上、よいハーモニーを得るための原理もまた理想的な呼吸法と発声法に依拠するものであることがお解りいただけたであろうし、同時にそれを指導する者がそれらに精通している必要性があることも感じていただけたであろう。

第5項 並びの問題

さて声部間の音色の統一を図るために理想とする発声法を指導したとしても、全てのパート構成員が全く同じ声を出せるようになるなどということはありません。むしろ各個人が自然で美しい声が出せるようになると、その声はその人本来の良さが最も発揮されるようになり、かえって個性的となり、その本人が元来持っている声そのものの美しさを各々が表出する方向へと向いてくる。このことは一見前項で目指したものと相矛盾するように考えられがちであるが、決してそうではない。メソッドが同じということは、一人一人が個性的な音色をしているようでいて、その根本・根底において共通の要素が厳然とあるということなのである。全ての根本原理一すなわち息の上で自由に声を操作できるという点において一致しているが故に、結果として絶妙な溶けあいと好ましいものどうしが集積し互いにその効果を高め合うという相乗効果をもたらしてくれるようになる。さらにここでこれを飛躍的に高め同一パート内での歌いやすさを促進させるものとして「並びの重要性」が存在する。これは、実音ばかりでなく「倍音」次元での溶け合いにもこだわるというアプローチを示すものである。

同じソプラノ声部といえども、例えばAさんとBさんという二人のソプラノ歌手の間に、もしその声の音声学的・音響学的要素において特徴的な違いが余りに顕著にある場合、この二人が常に隣り合って歌うのは、互いにとって歌いにくく、またそれゆえ本人同士、心地よく演奏し続けることができずに何となくしっくりいかないと感じることもある。これを解決するために指導者は、発せられた声の実音によって生み出される「倍音」がAさんとBさんとで、どのあたりで一番強調される傾向があるかを聞きわけることが必要となる。(つまり合唱指導者は、実音だけでなくその上に構成される倍音を聞く耳をいつも持っていなければならないわけだが) このことを言葉で厳密に説明し尽くすことはなかなか難しいので、パート内の理想的な団員配置について、ここではできるだけ平易な表現で説明することに努めよう。

まず例えば合唱団のソプラノ・パートが12人いたとしよう。6人ずつ2列で並ぶにせよ、4人ずつ3列で並ぶにせよ、あらかじめ大体の並びを決めておく。たいていの場合「並び」に無頓着な合唱団では、おそらく「仲よし同士」が隣り合って並んでいるか、背の順か、入団時期の前後の順などで並んでいるかであろう。ともかく最初に「並び」を決めていくには、まず例えば第1列目の、向かって左側から一人一人ずつロングトーンで声を出させる。具体的に説明しよう。合唱練習は、正しい姿勢を身につけさせるために基本立って行うことを旨とすべきだが、「並び」調整は1パートごと、1列ずつ行っていくので、自パートや自分の列に関係ないところが並び調整を受けているときには、座って静かにしていてももらうようにすると良い。

例えば、混声合唱で指揮者から見て左側から順にSATBという配置になっている場合の3列体制・計12名いるとするソプラノ・パートを例にとる。まずEs-durのIの和音をピアニストからもらい、第5音であるB♭音を[a]の母音でロングトーンをさせる。これを一人3～4秒出してもらっては、向かってすぐ右隣の人へとリレー的に次々に出していってもらう。(隣の人が出したら、前の人は歌いやめる。)指導者は、ソプラノ最前列が6人なら6人、4人なら4人のそれぞれの声の特徴を聴覚的に良くとらえ、記憶に残しておくようにする。最初のうちは、第何番目の倍音がどうこうという難しいことは考えないで、「明るい声か暗い声か」「ダイレクトな響きか豊かさを持った響きか」等といったところに注意を向ければよい。日ごろからこの合唱団に対し、統一的な発声法を教えているにしても、発声技術の習得は人それぞれにレベルが違うので、この時点で理想から大きく外れて発声してしまっている人には、この時すかさず、しかし手間を取り過ぎずに多少の修正・指導を加えながら出させてもかまわない。例えば声帯インザツツで喉にひっかけてアタックしている人には「息先行のアタック」を促し、遠慮気味に恥ずかしがって出している人には「より大胆に出す」よう促すなどするわけである。各人が一番自然に出した時に「明るめの人」(高次倍音が強調されやすい楽器を持つ者)は、向かって左側寄りに、「暗めの人」(低次倍音が強調されやすい楽器を持つ者)は右寄り、すなわちアルト寄りに配置換えをし、第1列目を終わり、第1列目は座らせ、第2列目の「並び」チェックに移る。この時第2列目を第1列目と同様にチェックしながら指導者の頭の中では、先程聞いて記憶の中にある1列目の人たちのそれぞれの声と、今まさにロングトーンのリレーをしている第2列目の人たちの声とを比較しながら聞くことも同時にしなければならない。第2列目も倍音構成の原理にのっとり並び替えが終わると、同様に第3列目へと行く。当然今度は第3列目各人の声を聞きながらも指導者は耳の中に残っている第1列目の人と、第2列目の人とを比較しながら聞いていなければならない。こうして3列全てが終わるが、これを第1次並び替えと呼ぶ。今度は列にこだわらない場所替えへと進む。これを第2次並び替えと呼ぶ。

前後の場所替えも、この倍音構成の原理に従うのだが、ここで先ほどの指導者の聴覚的記憶力がものをいうこととなる。ソプラノの前列が左から仮にA B C Dさんと並び、その後ろ第2列目がE F G Hさんとなっていたとしよう。第1次並び替えではCさんの倍音構成がどうもBさんとDさんの中間的な感じではなく、その場所にふさわしい他にもっとよい存在はないかと記憶に残しておいたところ、第2列目のFさんが丁度そのような存在であったとするとFさんとCさんをトレードして第1列目A B F D、第2列目E C G Hという配置にしてみる。ここで第2列目を再度チェックしなければならない。E C G Hとまたリレー式にロングトーンをもらって、どうもCさんは倍音構成的にGさんHさんの間に入ってもらった方がよさそうだと聞きとったならば、第2列目をE G C Hという並びにする。これは第2列目と第3列目、第3列目と第1列目の間でも当然生ずる可能性があるので、つぶさにこれを行い、最適の並びを作り上げるように努める。

ここで第2次並び替えが終わるが、実は合唱団とはある意味厄介な集団で、往々にしてこの純粋に音響学的な理想的な配置では、合唱団「運営」上うまくいかないという状況になること

もある。

ここで後述する運営側の最終決定者としての団長の決裁が必要となる。例えば第1列目にてきたFさんは、歌う時の表情が暗くプレゼンテーションとしては、やはりCさんがいいとか、それならば近頃とっても出席率もいい若手で頑張っているJさんを第1列目に入れてもらえないかなどという意見が運営側から一種の「圧力」がかかってくることもある。この辺りになると指揮者・指導者は純粋な技術的にはこうです、後はお好きにしてくださいと、もう団長決裁に任せるか、最後まで音にこだわって意見を戦わすかである。指導者側にとってみれば「素人が何を馬鹿なことを言うか」と一笑一蹴して退けたいところではあるが、もともと人間の集団であるから、徹底的にドラスティックに割りきってしまうこともできまい。この技術側と運営側との意見の食い違いは、合唱団或いは合奏団では常に付きまとうものと割り切って、互いの歩み寄りのもとにベストの並びを決めるしかなかろう。指揮者は優れたオーガナイザーでもなければならぬというガレストンの言葉（後述）が聞こえてくるようだ。

そのようなしがらみを全く考慮に入れなければ、第1列目にはその合唱団の、そのパートのカラーをもっとも象徴的に出し、普段から表情も歌唱表現力も豊かな、ハイレベルにある人を配置し、2列目3列目にいくにしたがってレベルの低い人（失礼！）を、配置することになるであろう。ただし例外として、声量と遠達性があり、第1列目ではどうしても遠慮気味に歌うしかないと不自由を感じる団員がいた場合、その人を故意に第2、第3列目において、そのペースメーカー的な声で後ろから前列を煽って歌ってもらい、前列にパワーを注ぎ込むという作戦もとられることもある。一般には、第3列目には、同じ発声技術の訓練を受けていても、まだまだ技術の習得に時間のかかっているメンバーが置かれることとなる。メンバーの底上げに関しては後述する。

第6項 指揮者とヴォイス・トレーナーとの力関係

合唱指揮者が合唱団の音色と歌唱の在り方を自分の意のままにドライビングしたいと思うのであれば、指揮者自らが団員に対する呼吸法と発声法の訓練に全面的責任を持つことが最も理想的であること、またそのためには指揮者自身が同時に「美しく自然な声で」歌える歌手であること、これら歌唱の基礎となる技術を巧みに他者に教えることができる能力を備えていなければならないことは、前述の事柄からも明らかであろう。

しかし事情によってはそのような体制がとれないことも往々にして起こりうる。例えば、

- ① 主たる指揮者が何らかの事情で常に団の練習に参加できるわけではない状況にある場合。
- ② 合唱団側としては、本来は主席指揮者に基礎訓練にも携わってもらいたい、指揮者個人に基礎訓練から演奏の総仕上げまでの全てをお願いしては、指揮者の時間的・肉体的負担が多すぎるためにこれを軽減する方策をとらねばならない場合。
- ③ 指揮者が過去にはソロでも合唱でも歌っており基礎技術に関しては非常にまっとうな見識

- を持っているが、現在は指揮に徹して歌手活動はほぼ引退してしまっているような場合。
- ④ オーケストラなどの器楽合奏の指揮では定評がある指揮者である、或いは現在取り組んでいる合唱作品の作曲家であるが、その人自ら基礎訓練（いわゆる楽器作り）までこなせるほど合唱指揮者としての専門的キャリアーは持たない人を、ある演奏会の企画上、客演指揮者として招いている場合。
- ⑤ 合唱団に複数の常任的指揮者がおり、各々が呼吸法・発声法に一家言を有し、合唱団の基礎技術に統一性を持たせるためにはある一つのメソッドに集約しなくてはならない場合。

等々である。こういった場合にその技術と教え方が合唱団全体から信頼を得ているリーダーをヴォイス・トレーナー（VT）にたてる必要性が出てくるのである。VTは上記のような事情の上でその役職につき、指導を行うべき者であるから、その合唱団の主たる指揮者、音楽監督から全幅の信頼を置かれた者でなくてはならないし、毎回の練習冒頭の発声ウォーミング・アップ時には常に団員全体の声の調整を行い、メソッドから逸脱した出し方をしているメンバー、実力の低下しつつあるメンバーの技術的メンテナンスに携わらなくてはならない。VTが事情により練習に来られない場合には、ウォーミング・アップをVTの依頼を受けたサブ・ヴォイス・トレーナー（SVT）に任せることもあろう。

また合唱団の録音やPAを用いた会場での演奏サウンド全般をチェックする役職としてサウンド・アドバイザー（SA）を置く合唱団もあるが、VTは同時にこのSAとも綿密な連携を取りつつ、声の面で指揮者の望む理想的なサウンドづくりに力を発揮しなければならない。勿論、団長にもその団の伝統的カラーとサウンドを守り発展させたいという願いとこだわりがあるであろうから、団長との意見調整も行わなければならない。

この、指揮者以外の者がヴォイス・トレーニングに関わる場合について、私的な例で恐縮ではあるが筆者の関わる例を3つ紹介しよう。記述が具体的に過ぎるきらいはあるが、逆に抽象的な記述では、意味をなさないであろう。なおそのこと以外にも合唱団の組織体制についてもこの項で多少言及しているのは、それぞれの団における指導者の位置関係を確立し、その責務を知る上でも重要と思われたためである。

まず創価合唱団では、創立当初からほぼ20年間（この時期は丁度この団に常任指揮者制があった期間を含む）は、筆者が常任指揮者を務め、同時にヴォイス・トレーナーをこなしていた。この時期に山田一雄、北村協一らを客演指揮者に招きレコーディングや演奏会を行ったことは前述したが、客演指揮者を招いた際には筆者が下振りをつとめ、また彼らの理想とする声作りのためのヴォイス・トレーニングにも努めた。しかしその後、筆者が大学院博士課程在学中に2年間の海外留学に出、合唱団の稽古をつけられなくなるという事情が生じたため、筆者と当時同じ発声のメソッドを学んでいたソプラノ歌手である家内、服部久恵にヴォイス・トレーナーを受け持ってもらうことになった。筆者が帰国してからも、筆者は常任指揮者を続けたが、留学以前にましてコンサート活動が増え、また博士論文の執筆のために時間的制約が増

えたために、服部久恵に合唱団の声作りを代行してもらうことが増え、彼女が声の下地作りを行い、筆者が音楽をまとめるという2人3脚的状况に徐々に移行していった。現在、筆者も家内も同じ師であり、ソプラノ歌手の吉川具仁子のもとで研鑽を積んでいるが、その指導原理が常に同じであること、さらに家内のこのメソッドに対する理解・吸収力が非常に勝っていることもあって、現在では彼女に合唱団の呼吸法・発声法指導を一手に引き受けてもらっている。余談ではあるが家内は筆者個人の発声コーチとしても重要な役割を果たしてくれている。

創価合唱団は、創立当初から毎週水・日の2回の練習を持ち、定期演奏会などの前には臨時練習も特別に設けるといような形で練習を行っている。全体の団員数は約80名、実動約50名、声楽を専門とする者、もしくは音大の声楽科卒業生・在學生は全体のほぼ10～15%前後、残りはもと音楽的アマチュア状態から日ごろの訓練によって上達した者たちである。各パートに音取り練習用のリーダーとしてのパート・リーダーを置き、団員の出席率向上と活動に関する相談役としてのパート・マネージャーを1名ずつ置いている。歌手としての団員ではなく事務や衣装・物品管理、書類作成、練習場確保、渉外等々の雑務を一手に引き受ける庶務部があり、ここには10名以上が所属している。主たるVTの他にSVT(サブ・ヴォイス・トレーナー)が2～3名おり、また練習開始時に柔軟体操を受け持つ体操役員が団員の中から順番制で身体的ウォーミング・アップに当たる。年に1回の定期演奏会のほかに平均月1～2回の会合への合唱演奏アトラクションとしての参加、不定期に選抜メンバーによるレコーディングを行っている。この団の団長は第2代団長として富岡一代が務めている(初代:武藤美奈子)。

第2の例は、主たる指揮者・指導者に代わる指導グループの養成についての例である。これは、大学で教員をしながらも海外から合唱指導の要請があった時にどのように対応すれば可能となるかの一例として挙げておきたい。台湾国際創価学会 TSGI(林釗理事長)が1995年に台湾で開催した青年音楽祭において、筆者が指揮と音楽監督を務めたこと、そして2000年5月に行われた TSGI 青年平和文化祭のために500名による「第九」合唱団を育成し、その音楽総監督を筆者が務めたことが機縁となって TSGI から、服部の合唱団育成メソッドにのっとった青年合唱団を創設し、将来は創価合唱団のように世界コンクールで優秀な成績を修めるような合唱団を育ててもらいたいとの企画が持ち上がり、2001年に筆者を指導者とする太平洋合唱団(POC)が発足した。筆者はその前年にこの話があった直後(2000年12月)台湾に渡り、この新しく結成される合唱団の中核となるべき人物6名を相手に、まず呼吸法・発声法の指導と同時に「合唱指導法・育成法ワークショップ」を開いた。この第1回目のトレーナー養成ワークショップには新合唱団の団長となるべき女性も入っていたので将来において合唱団員を牽引していく歌い手の代表としては5名がいたわけだが、まずは、彼らに将来にわたる責任感と使命感を持ってもらうことも兼ねての実技講座となった。余談になるが、ワークショップの途中、TSGI 名誉理事長朱萬里が激励に来場、この新合唱団に「服部洋一の『洋』の字をとって太平洋合唱団と命名しよう」と語り、またこのトレーナー・グループは NPL(New Hope Leaders)、略してナポレオン・グループとも称するようになった。それはさておき、当初からすでにこの

合唱団の育成メソッドは筆者が長年創価合唱団を育ててきた方式を基礎に行おうと決定されていたが、筆者自身も大学での本務があり、そう頻繁には訪台できないので、筆者の訪台指導の時（大体において3泊4日滞在）は、合唱団全体とNPL双方を直接教えるが、筆者の不在中には筆者の代わりに台湾人青年トレーナーであるNPLのメンバーが団員を教え、このことによって団員全体を筆者がリモート・コントロール的に教えるという方式をとっている。

台湾では同時にTSGI未来部及び青年部の弦楽団である和光弦楽団(HGSO)も教えている。声楽の専門家、或いは合唱指揮者がどうやって弦楽団を指導するかについては、また論を改めて披歴しよう。訪台時（常に土日を利用し月・火にかかる場合は本務を年休を取って対応している）の滞在期間におけるスケジュールはおおまか次の様になっている。練習時間はその時々で多少異なるが、移動したその日の午後にPOC、夜は練習場所を移動してHGSOを教え、第2日目は午後・夜ともPOCを教える。これらのレッスンには非常に有能な台湾人通訳がTSGI通訳部から派遣され、筆者はとっさのときには中国語で声をかけるが、楽曲の構造について、作品の背景や詩人・作曲家の作風についてなど、団員に対してじっくりとした説明を要する時には日本語で解説し、それを専任通訳が即中国語（北京語）に通訳して説明をしてくれる状況が作られている。第3日目は午後にPOC団員の声楽の個人レッスン（任意希望制）、夜間に合唱団トレーナーだけで結成しているNPLの練習を行い、筆者の次回訪台時までにはトレーナーたちが団員に教えておくべきことを、実技指導を通して教え、徹底する。このレッスンにも通訳が見つかる場合もあるが、受講者が少人数でもあり、専門通訳がないときは筆者が英語でレッスンしている。これは、同時に高校生・大学生に対するバイリンガル教育にもなっているようだ。NPLの実技練習終了後会議を持ち、その訪台時における練習の総括と今後の課題をパート別に指摘し、またリーダーたちからの質疑応答もする。最終日は、TSGI幹部林廷鋒との検討会を持ち帰国する。POCは創立当初より現在もなお毎週土・日の2回の練習体制を敷いている。NPLの中心的トレーナーはSop.：劉怡霞（現在はアメリカ留学中）、黄郁倫、Alt.：楊樺華、劉宜欣、Ten.：黄郁文（現在はアメリカ留学中）、張殷齊、Br. & Bs.：陳政勳ら、団内主指揮者：楊樺華、ピアニスト・グループ長：陳ユーシェンが務めており、団長は第三代団長として楊佳穎が務めている（初代：陳美秀、第二代：唐采之）。団員数は常時約60～70名、実動約40～50名で、年齢層は高校1年生から大学在学・大学院修学生、及び卒業後3～4年までの、ほぼ20代の青年を中心に構成されている。

POCの団員のうち、高校芸術系クラスに通う者や、音大在學生（声楽専門以外も含む）は全体の25%程度、団員の中には台湾の学生コンクールで上位入賞をするようなソロ歌手の卵もいる。「台湾を拠点に環太平洋を歓喜の歌声で繋ぐ世界的合唱団」を目指すこの合唱団には、作品を通して歴史的にも国家・地域的にも広い視野を持てる青年を育てるために、筆者から与えるレパートリーは広く、台湾・中国民謡編曲、日本の合唱曲、ヨーロッパ・ルネサンス期から現代作品（無調部分やトーン・クラスターがある程度含まれるといっても現在のところ調性的作品が主であるが）、ミュージカル、ポップスなどの編曲作品をすべてオリジナル・テキストで演奏し、時にはムーブメントもとりのいた所謂ショーアップ・コーラスのパフォーマンスもする

方針で進めている。

団の創立記念日である5月3日近辺に毎年定期的に団慶記念演奏会をもつほか、小規模な演奏会は数多く、近年ではプロ合唱団・交響楽団とのジョイント・コンサート出演も増えている。数年に1度の合唱コンクールへの参加も行い、2008年には筆者編曲のスペイン語テキストによる作品を演奏し、全台湾合唱コンクール一般部門で第1位を獲得した。春季・夏季合宿なども行い、この団の組織体制は、前述のように筆者が創価合唱団によって効果的であると手ごたえを感じたもののみを取捨選択してシステムの中に取り入れている。団創立当初から約8年間は、庶務部としてTSGI女子部から5～6名が応援に来ていたが、現在では歌手である団員の中から掛け持ちで庶務部員が出ている。技術部としてヴォイス・トレーナー、パート・リーダーのセクションがあり、パート・マネージャーたちは生活部という名称でパート内の団員の世話をし、生活上の相談役ともなっている。団内女性指揮者の楊樺華は、音大大学院ピアノ科を終了後、中学校音楽教師をしながら、自らもコーラル・アンサンブルと指揮法の専門的勉強の必要性を痛感し、台北のプロ合唱団のアルト・パートにも所属して研鑽を重ねている青年である。また、もともと理工科系大学に通っていたが、この合唱団で歌に目覚め、筆者に個人レッスンも付き音大へ学士入学後、音大大学院へ進み、現在は台湾の若手バリトン歌手としても非常に嘱望されているBr. & Bs. ヴォイス・トレーナーの陳政勳もまた同時に外部のプロ合唱団にも所属し、ソロ活動の傍ら合唱技術及び指導技術の習得に大変熱心である。これら主たる指揮者と団員との間をつなぐリーダーたちの熱烈な向学心は、合唱団全体の技術向上のためにより推進力となっており、リーダーとして必要欠くべからざる姿勢と言える。

第3の例は、2～3ヶ月に1度の頻度で指導している福岡の女声合唱団・洋声会への指導形態である。この合唱団には筆者不在を埋める中心者がおり、創立当初から現在もなお長尾良子とその役職にある。彼女の本職はピアニストであるが、自らもメゾ・ソプラノのソリストとしてステージにも立ち、この合唱団の事実上団長を務めていて、筆者の来福の際には2日連続で声楽の個人レッスンも受けるほどの熱心さで歌唱技術の習得に努めている。彼女が筆者不在の際にはトレーナーとしてこの合唱団の練習に関わり、団員数は約20名前後であるが、筆者の次の練習までの間、パート別の復習や音とり、大まかなアンサンブルを進めてくれている。この合唱団の年齢層は幅広く20代後半～70代に及ぶが、構成は20～30代の「比較的ヤング層」の団員と50代以降の所謂ママさんコーラス、シニア・コーラスの合唱愛好家たちが一緒になったような形である。声楽を専門とする団員は一人もおらず、総体としての洋声会では、通常の合唱曲の他にルネサンスのマドリガルを常時練習に取り入れている。

また前述した「比較的ヤング層」は6名(S2, Mz2, A2)から成る女声ヴォーカル・アンサンブル・グループ“ピアチェーレ”を結成し、ア・カペッラの外国語合唱曲やピアノ伴奏付ポップ・ミュージックなどを主なレパートリーとして練習してきた。洋声会では、筆者不在の時の訓練のために一人のトレーナー兼団内指揮者をおき、ヤング層と中高年齢層との2層構成にすることで、筆者より訓練を受ける時間の長いヤング層が、本隊の合唱団に戻った時に各パートの

「核」となる形で全体のレベルを引き上げるといった形をとっている。この合唱団は、それ以前から他の合唱団で合唱経験のある程度積んできた者たちが、さらに専門的技術を身につけながら表現力を高め、より楽に歌えて合唱する楽しみを今まで以上に味わいたいということを主目的とする合唱団であり、定期演奏会もピエンナーレ（隔年）に設定し、コンクール出場も今のところ予定はない。

創価合唱団でも、かつては創価アンサンブルと称して、各パートからの代表たちで構成されるほぼダブル・クワルテットの様なヴォーカル・アンサンブルを作っていた。これは少人数アンサンブルでもって、将来において合唱団総体が扱うべき新曲を、まずこの重唱形式の中で作り上げておき、アンサンブル・メンバーがその曲の細部を歌って示せるようにしておいた後、総体の練習を開始し、アンサンブル・メンバーであったメンバーが総体における各パートの「核」となってパート練習を充実させていくという方法なのであるが、これを筆者は「サテライト方式」と名付けている。惑星である本隊の周りを監視衛星の様に廻りつつその安定を見守るという意味が込められている。あくまで本隊は合唱団総体にあるのだから、サテライトの小アンサンブルがなにか特権を得たような意識で独走してしまっただけでは意味がないのであり、あくまで本隊にとってメリットとなるべき使命を負っているのである。これは、特に外部へ向けての決して失敗のできないレコーディングを行っていく場合には大変効を奏した。第2のPOCにおけるNPLも、洋声会におけるピアチェーレの存在もこれを応用した形である。

ともかく上記で解るように、指揮者が他の誰かにヴォイス・トレーニングを任せなければならないような状況にある時は、①指揮者の理想とする呼吸法・発声法のメソッドを良く知悉した人物がVTにつくこと、②或いはそのようなVTをまず指揮者自らが育てつつその任に当たってもらふこと、③呼吸法・発声法にあまり詳しく触れないでレッスンを進める傾向にある客演指揮者或いは器楽合奏専門の指揮者を呼ぶ場合には、単なる「下振り」ではなく、その客演指揮者の作りあげたいサウンドを良く理解し、計画的な身体づくり・声作りを推進できるような人物が基礎訓練を進めていくレッスン体制をとることが重要である。指揮者が「自分は指揮者だから声作りはVTに全て任せる」といった丸投げ的やり方では、よいコーラル・サウンドを作り上げることは困難である。

第7項 対象とする合唱団が何を目的とするのか

これもまたその合唱団の指導に当たる際に明確にしておかなければならない重要ポイントである。その合唱団の構成員全体がその合唱団に何を求めてきているのか。それを度外視して、指導者の理想論だけで一方的に指導されても団員は喜ばないし、自分たちの求めていないものを強要されるのは非常に辛いことである。そういう合唱団はいきおい技術的にも行き詰まり、団員の心は指導者から離れていくであろう。一方、指揮者にとってみればせっかく専門的な素

晴らしいことを指導したいと思っているのに、どうしてその情熱が解ってくれないのかとジレンマに陥るわけで、これは両者にとっていい関係とは言い難い。

合唱団、特にアマチュア合唱団はその目的意識において、おおよそ次の3通り、及びその中間的存在に分かれると考えられる。

- ① 専門性追求型：団長をはじめとし団員のほぼ全体が、表現を含む歌唱技術の向上と音楽のより専門的で崇高な世界に触れたいと望み、またその喜びをメッセージとして歌声に乗せて聴衆・観衆に届けたいと願い、その理想の実現のためにはある程度の試練と労苦には敢えて立ち向かっていこうという姿勢を持っている場合。
- ② 娯楽性追求型：団長をはじめとして団員のほぼ全体が、ある程度の専門的技術は学びたいと思うが、合唱を自分たち内部での趣味・娯楽といったレベルで位置づけており、主に合唱の楽しみだけを味わいたいと思っている場合。この場合、①に見られるような専門性の追求心は深くなく、メッセージの伝達者としての使命感もさほど強くはないので、上記のカテゴリーとは区別される。
- ③ 有目的意識参加型：学校の授業、単位取得の目的など半ば必要性に迫られ、半ば自己の主體的な嗜好性も加味されて合唱に集ってきた者たち、或いはすでに指導者がどのようなスタンスで指導するかがあらかじめ分かっており、生涯学習的興味を持ち、半ばその指導法に興味を持って最初から集ってきているような場合もこれにあたる。更に拡大して、団の構成員が自らすすんでその合唱団（合唱集団）に入ったわけではない場合もこれに加えてもよいかもしれない、すなわち例えば地域の文化祭等で自ら当初気乗りはしなかったが、親兄弟・知人に誘われて参加したような場合、学校の授業として様々な選択肢はあったが、友人に誘われるまま何気なく参加し始めたような場合である。大学の自由選択の授業やクラブ活動としての合唱等においては、本人の主体性がかなり強いので、むしろ①のタイプに属する側面も併せ持つとみなしてもよいであろう。

そして、上記のそれぞれに見合った指導者とそのアプローチの仕方が存在するわけであり、決して一様ではない。これらに関して考察してみよう。

まず①の「専門性追求型」。これはほぼプロフェッショナル集団と変わらない精神性を持ちあわせており、その使命感と表現技術習得への情熱的な思いにこたえるためには、相当な歌唱・合唱訓練技術を持った指導者・指揮者が見つけなければ、このタイプの合唱団を牽引していくことはできない。しかし、アマチュアが学びたいと夢見る専門性が、正真正銘のプロの声楽・合唱指導者が有している、とてつもなく専門的な部分まで解った上でそれらを求めているとは限らないので、彼らがそれにショックを覚えて尻込みしてしまわないように、指導者側は賢く巧

みに、バランスのとれた指導計画を立てなければならない。

このタイプの合唱団と長い付き合いができそうな見通しがある場合には、指導者の持つ技術のうち、基礎レベルから順序立てて指導を行う。或いは現在の合唱団の最低レベルを引き上げていくには、この辺りから始めようという目論見をもって、ペスタロッチー式に指導内容の段階を逐一踏まえながら指導していくことが望ましい。何故ならこのような向学心は非常に尊いものであり、また専門家としては、こういった姿勢を人々に何とか持ち続けてもらいたいものであり、真実の音楽する喜びとは、実は日々の苦しい鍛錬があればこそ得られるのだということをおアマチュアにも体験してもらいたいからである。

但し、指導者は最初に、団員には十人十色のレベルがあること、基礎的なことを差し置いて上位レベルのテクニックを学び身につけることは困難であること、それゆえ漏れ落としがないように基礎レベルから一つ一つ教えていく方法をとること、団員総体の吸収力があればある程、短期間で多くのテクニックを身につけることができるようになることなどをしっかり主張しておくことが必要であろう。こういったセミ・プロ集団には往々にして、一家言をもった専門家気取りの団員、所謂「煩型（うるさがた）」がいないとも限らないからである。新しい指導者の指導法を自己の狭い見から半ば批判的に眺めつつ、謙虚さの足りない態度で指導者を斜に見るような人間は、同時に自らもなかなか成長・向上できない人間でもある。そのことをよく肝に銘じて、指導者は正真正銘の体系化された技術を懇切丁寧に教授し、その結果が団の演奏そのものに確実に現れるばかりでなく、団員一人一人が自己の成長の手ごたえを得られているかどうか常に気を配りながら指導を重ねていくことである。そうすれば、上記の「煩型」も心の底からその技術の正しさに感服し、その後従順に指導に従うであろう。逆にこういった「煩型」が最後には、指導者の最高の支持者になってくれることも多い。一方、それでも自己の流儀に合わない最後まで反発する者は、やがてその団を去っていくであろう。

問題は、②のタイプである集団に決して①の集団であるかのような教え方をしないことである。この対象と目的を見誤ると、②のタイプからは徐々に団員は抜けていき、最後には合唱団自体が壊滅することにもなりかねない。

では、②のタイプにはどのようにアプローチするかであるが、もし筆者であれば、指導してもらいたいと依頼されても「こういった目的を持つ合唱団を教えるのに適した人は他にも沢山いらっしゃると思いますので、私は辞退させていただきます」ときっぱりと断る。別にこれは、娯楽のための合唱を馬鹿にして言っているわけではない。指導者と指導される側との間に精神的摩擦が多すぎるのは、互いにとって絶対に良い結果を導かないからである。特に本論のほとんどの読者は、歌唱技術・合唱指導技術を専門的に追求しておられるような方々であろうから、もし自らがとっている方法論にさして悪い面は見られないのに、その教える合唱団が十年一日のごとく未成長な場合、指導法や組織体制に対する分析・考察よりも先に、この「全体が一体どのような目的を持っている合唱団なのか」について考えてみるのが肝要である。指導者と指導される側との目的意識が明確に食い違いすぎている場合は、指導者が合唱団に対して妥

協・迎合するか、その合唱団を退いて関わり合わないかのどちらかしかない。指導者が「まあ、適当につきあっておくか」などというスタンスをとったり、不満を持つ団員たちを常に団長がなだめて「あの方は偉い先生なのだから、あなたたち素人は我慢なさい」と抑えつけたりしてはならない。合唱団員にとってみれば、娯楽と楽しみ（或いは練習そのものよりも“After Chorus”としての飲み会・茶話会）を求めている多数の団員たちが、専門性を追求するたった一人の指導者の指導を耐え忍ぶ必要はないのだし、専門家はいつも「偉く」、アマチュアの出る幕はない等という上下関係は芸術の世界に本来あってはならないものである。練習が苦しいので After Chorus がなおさら楽しいというマゾヒスティックな楽しみがたまらないなどという連中の存在については、ここでは触れないことにしよう。

さて、そのような娯楽追求型の合唱団から、専門技術を教える指導者が、その状況を知って去ってしまった場合、誰が指導するかである。これは、さして難しいことではない、団員の中から互選で指揮者を選出し、輪番制で指揮に立ってもらえばよい。或いは、次の新曲は何に取り組むかと協議しているときに「これがやりたい」と発言して楽譜を持ち込んだ本人が「言いだしっぺ」として指揮に立つ、ということでも良いだろう。誰が指揮に立とうとその指揮者の指導力と靈感でこの合唱団が見違えるように素晴らしい演奏をすることは、少数の例外を除いてほぼあり得ないし、自らの楽しみのために合唱をしているのであるから、よもやその合唱の届けるメッセージで、自分たちの演奏を聞く人の人生観まで変えるような影響力を持たせようなどという考えは毛頭ないであろうからである。

ここでそのごく少数の例外の話をしよう。これは、もともと娯楽性追求型合唱団であったのにもかかわらず、一人の指導者とそれに共感する数人の団員がいたために、団自体も短期間でみるみる成長し、非常に感動的な演奏をし、公的コンクールでも優秀な結果を出した例である。

その合唱団はある都立高校のOB・OGによって結成された20名足らずの団員による混声合唱団であった。以前からの活動としては、現役の音楽部（合唱部）の部内発表会に出場、或いは母校の文化祭にOB合唱団として登場しては後輩たちへの激励がわりの演奏をしたり、「参加することに意義がある」の姿勢で都内の合唱コンクールや都下の合唱祭に参加するなどしていた。ある年に卒業生Aや彼と現役時代同期の音楽部の仲間たちで、音大に進学したB、そして国立大に入学したCやDらが3～4名ほど前後してこの合唱団に入団してきた。当初は、この団は月に2度ほど、隔週の水曜日の夜に都下の幼稚園や公民館の一室を借りて練習をしていた。新参者のAやその同期生たちも最初はその流れと団の持っている雰囲気居心地の良さを感じ、まるで高校時代に戻ったような心地、隔週で同窓会をしているような気持を味わうことができ、さらに合唱の楽しみを分かち合うことに喜びを感じつつ2～3年の月日が流れた。

Aはこの団に入団以前から、他のセミ・プロ合唱団のVTもしていたが、そのうちこのOB合唱団においてもAに指揮者のお鉢が回ってきた。この時にAはすでに音大の作曲科に通っていたBに相談し、この合唱団の規模と性格にできるだけ適合する曲種をBとともに探し、様々なジャンルの中からルネサンス期のマドリガルを自己のレパートリーの中心に定めた。Aはそ

の頃まで一般の大学で語学・文学を学んでいたが、その大学の4年次終了と同時に、高校の時より声楽家になりたいとの念願叶って音大に進学した。そこでAは、この合唱団のレベルアップを考えて、練習をそれまでの隔週1回から毎週1回に増やし、「皆で同じ釜の飯を食うこと」で親睦を深めることが主眼であった恒例の夏季合宿も、むしろ「強化合宿」と位置づけて呼吸法・発声法の基礎訓練に力を入れた形へと様変わりさせていったのだった。Aは来るべきコンクールでこの合唱団の指揮を振らなければならなくなったが、これらの基礎的技術の上に、さらに一般大学の文学部時代に身に付けた英語やフランス語、スペイン語のディクシオンの訓練や、様々な資料や音源から学んだ、歌唱における対位法的構築の訓練をこの合唱団に次々と教えていった。その専門的な訓練に切り替わってから、徐々に団の練習から遠のくメンバーもいたが、かえってそのクラブ活動のような活気に魅かれてか、退団者を補うのに足りる数の若い新入団員が卒業生の中から入団してきた。

結果的にはある年のコンクール小編成部門においてルネサンスのフランス・シャンソン全3曲を演奏し、最優秀賞を獲得、翌年の東京文化会館大ホールでの招待演奏団体にも選ばれた。このようなコンクールでの入賞はこの合唱団創設以来の快挙であり、団員はその結果に喜び、またそれが機縁となって母校卒業後入団してくる団員もさらに増え、こうしてこの合唱団の「黄金時代」が到来した。ところが、コンクール入賞と、その翌年の招待演奏をやり遂げた「燃え尽き症候群」的症状も出たのか、或いはもっと根源的な、このあまりに先鋭化された指導と訓練が、この本来「娯楽性追求型」である団の在り方と相入れないものであったのか、数年後の「強化合宿」の帰途の茶話会で、Aの指導法に対する不平不満が表面化し、団員の数名から「もっと気楽に楽しくやりたい」「だいたい自分たちプロじゃないんだし」という声も聞かれるようになった。それはただ1回の茶話会での話だったが、事情とその背景の全てをその一瞬に察知したAは、この団には自分はもういるべきではないのだと悟り、数日後一人静かに団から身を引いたのである。

一方この時期、前述したAが所属するもう一つの合唱団は、更に専門的技術錬磨のためにAの指導を必要としており、AはこのOB合唱団をやめたことによって時間的余裕も増え、もう一方の合唱団の指導にそれまで以上に打ち込むことができるようになった。そのAの指導する合唱団はこれより15年後に世界合唱コンクールで第1位を獲得するまでに成長する。

上のOB合唱団は現在もなお活動を続けており、その活動はAの入団以前の活動とほぼ同じ状態に戻ったと思えるが、「黄金時代」を経験した当時の仲間たちの多くは、今でもその頃のことを所謂「過去の栄光」として懐かしく思い出しているという。しかしその推進力となったAの同期の者たちも、その活気に魅力を感じて集まった当時の後輩たちのほとんどもすでに在籍していない。やはり彼らもまたAと同じようにこのOB合唱団に専門性がなくなってしまったことに落胆し、徐々に辞めていってしまったかのようなのである。逆にAが専門的雰囲気を持ち込んだ当時には団から離れていたOBたちの何人かはその後、この団に返り咲き、今も「楽しく」仲間たちとの合唱とAfter Chorusに勤しんでいる。

この例は、様々なことを我々に考えさせてくれる。一般には、アマチュアにとっても専門的技術を身につけるための訓練は苦しい半面、それを体験し、達成感を得た後には必ずある種の喜びが得られるはずであり、次にはその達成感を再び得ようとしてさらなる努力を積み重ねようとするようになるものだと考えるのが普通である。ところが現実はそのとも言えない。もともと娯楽性追求型で始まった合唱団の根本的体質が変わらない限り、やはり指導者が団の目的を度外視して指導し続けることはできないのである。或いはある短期間は専門的訓練の洗礼を受けることが可能であったとしても、結局は根本的にその団員達は、次の成果を得るために何度も同じような苦難の道を歩もうとはしないし、息切れしてしまうものである。結論として娯楽性追求型合唱団の持っている体質というものを変革することはなかなか難しく、専門的技術を有し、はるかな理想に燃える者は、この種の合唱団の体質改善に敢えて情熱を傾ける必要もないし、むしろ敢えてある団体の体質改善をしなくとも、その専門性に富んだ指導を必要としている団体が他に存在し、彼の到来を待ち焦がれているものなのである。情熱ある者に道が開かれないはずはない。

さて、大切なのは第3のタイプ、対象が合唱の専門的訓練経験がさほどなく、その一方で、「歌がうまくなりたい」「より高度な合唱に携わってみたい」などの目的や強い興味を持ち、学習意欲にあふれている場合である。小・中・高等学校或いは大学の合唱クラブ等もある意味これに属するものであろうか。そのうち合唱経験の多い者は①のタイプに属すもので、多くの場合この③タイプは①との混合になることも多い。地域の文化センター等が主催し、その目的に基づいて最適と思われる指導者を立てて地域住民や地域の子どもたちを集めて合唱文化活動を展開している場に集まる人々もこの部類にはいるだろう。つまり、単なる娯楽としての愛好会的雰囲気的魅力で集まったのではなく、入団者側にもこの場で学校教育的、或いは生涯学習的訓練を受けたいという気構えができて集ってきているわけである。

この種の合唱における指導の場はむしろ合唱指揮者・指導者にとって、①と同じほど腕の見せ所となるべき場所である。合唱団の構成員は、授業であればシラバス（授業計画と目的）を読んだ上で、或いはその指導者の指導法がどのようなものかを予想しつつ、またその指導法に出会うことに期待を持ちつつ集ってきているわけであるから、構成員のメンタル・ウォームアップやメンタル・レディネスはある程度確保されているとみなされる。ただ指導者の本格的指導の次第を全く知らない場合が多いわけであるから、ここでの指導を、ある程度合唱経験を持った者たちを対象にするのと同レベルから始めるわけにはいかない。常に初歩の初歩から始め、大学でいえば半学期15コマ（90分×15回=1,350分）の時間的制約の中で教育し、合唱の喜びを感じさせ、人生にとっての音楽の必要性といったものまで心に種として植え付けることができなくてはならない。昨今の非常勤予算の縮減傾向にあっては、ここでの指揮者は同時にVTを兼ねることが必至となり、この授業を受ける児童・生徒・学生・受講生たち団員は、まさに理想的合唱指導法の実際に触れることとなる。

但し、これが音楽系クラスの生徒のみを対象とした授業、音大音楽科学生に対する合唱授業、

後述するような歴史と伝統によって専門性追求が定着しているクラブ、サークルであれば、ここでの指導はみるみるその成果を上げるが、全校・全学に開かれたような授業またはマス・プロ教育的状況であったような場合には、対象者の歌唱技術レベルや専門領域があまりにも多種多様なので、その成果が顕著に表れるには非常に時間がかかるものである。

このタイプの場合も技術的指導においては①と全く同じ様な段取りを踏んでかまわないわけであるが、対象者は専門教育・訓練をじっくりと受け続けようという忍耐力と精神性が①の場合ほど強くないので、専門技術指導に当たっての工夫と面白みに富んだ指導技術というものが必要になってくる。個々のケースを列記するときりがないし、論文はhow-to的読本ではないので、要点だけを述べる。

教える技術と内容はあくまで専門的で、決して手抜きやダイジェストであってはならない。また、それはきちんと体系づけられた指導法に基づき、思いつきや発展性のない即興であってはならず、段階論的・発展的・合目的的でなければならない。かといって対象者が「あまりにも専門的で難しい、ついていけない」と感じないように、様々な比喻や一般に共通の話題を交えつつ、対象者の好奇心をそそり、興味を惹き、向学心を次々と湧かせるような生き生きとした指導でなくてはならない。呼吸法・発声法の指導を十分にこなしながら、アンサンブルの対象曲は構成員の多くが興味を持って歌えるような素材を選定すること。浅く広く行うよりは、実のある数曲にじっくりと取り組み、一つの再現芸術作品を皆で作り上げるには、多くの時間と訓練を要するのだということを構成員に体感してもらうことが大切である。1曲1曲を丁寧に仕上げている中で構成員が、それらに共通するパターン認識が深まっていくとレパートリーを作り上げる時間は自然と短縮されてくる。もっともよくないのは、未消化のまま次から次へと新曲にすり替えていくことである。このようなことを続けると「結局素人には合唱はできないってことか」という印象を植え付けてしまうことになりかねない。

この一見地味な努力をし続けることで、最終的に遠い将来これらの構成員の多くが、例え音楽を専門とする職業に就かなかつたとしても、このことから音楽などの芸術行為は決して一朝一夕にできるものではないことを彼らは身をもって体験し、このような温床からやがて、音楽には敬意をもって接しよう、努めて音楽会には足を運んでみようという姿勢で人生を歩む者が輩出されるに違いない。ゆくゆくは社会にあってこのような人々が音楽を擁護し、ひいては学校教育における音楽の存在価値と重要性を擁護する立場に立ってくれるはずである。であるから、①のタイプを指導するのに適した指導者は、同時にこの③のタイプを指導する場にも同じように積極的に情熱を傾け、参画し、「音楽の守護神たちを手作りしているのだ」という気概に立ち、使命感にあふれて指導に当たってもらいたいものである。

第8項 合唱団の組織づくり～歴史と伝統を重んじた姿勢の重要性

創立500年以上を誇るウィーン少年合唱団をはじめとして、ヨーロッパには創立200年、300年以上の歴史を持つ合唱団は多く存在する。日本の大学グリーにも創立100年を迎えるところも

出てきている。歴史的年数が多いだけでは意味がない、その間その合唱団のサウンドや演奏レベルが維持され、或いは向上し、その合唱団が常に価値的な演奏活動を展開し続けているか否かがむしろ問題とされよう。現実的に例えば少なくとも100年以上もの比較的長い歴史を積み重ねていこうとする合唱団の場合、この合唱団のレベルと活動の恒常的維持・発展を図るためには合唱団が年々組織化されていかなければ、その存続は危うい。

合唱指揮者は、本来なら団員の技術と表現力の向上とそのため不可欠な自己の技術・表現力の向上等に専心したいものだが、その指導の対象とする合唱団の組織構造自体に問題が多い場合、せっかくの指導がなかなか実を結ばず、しばしば時間の浪費となることもある。ロバート・ガレストンもその著“Conducting Choral Music”の第7章‘Planning and Organization’の中で次の様に語っている。

「活動を企画し運営を行うプロデューサーとしての実際的知識は、合唱指揮者にとって、その合唱指導技術と同じほど重要なものである。多くの場合、そのことが音楽づくりとその計画の最終的な成功を左右することがある。合唱指揮者は、まず第一に、統率者であり、二番目に教師であり、そして最後に指揮者なのである。組織の手順について理解の希薄な指揮者であっては、いくら音楽的グループ（合唱・合奏団）を際立った存在に発展させようと努力しても、それが深刻なまでに実を結ばないことがありうる。管理・運営者の中には、音楽監督の有能性を、その音楽家としての活動姿勢よりも、むしろ計画し組織する能力でもって判断する者もいる。彼らは、大体においては、音楽教師はすでに音楽においては十分な訓練をしてきたと思いこんでいながら、常にその人物が効果的な組織統率者でもあることを認めることができないのである。（上掲書、p271、筆者訳）」

一方、世の合唱団の多くには、合唱指揮者が団の統率者たる団長を兼ねている団体も多く存在するが、それはあまり効率的な組織とはいえないであろう。上のガレストンの言葉も、単に指揮者が必ず団の管理統率のすべてを行わなければならないと示唆しているのではなく、組織運営というものに全く理解のない指揮者、所謂職業的指揮者・專業的指揮者であっては、その専門的技量を十分に発揮することはできないし、逆に団の管理運営者サイドが、管理運営に関するアドバイスや関わりを、指揮者にまったく求めようとしないというのは、組織的に人を動かす能力をも兼ね備えている指揮者の人材的価値を十分に活用していないということを主張していると解釈すべきである。有能な指揮者であればある程、様々な団体・組織からの依頼もあるであろうし、例えば大学教員を本務とするような者が、いくつかの合唱団の、それぞれの組織運営の細かい部分まで全て己が仕事として請け負うことは不可能に近い。しかし一般の大学教員が現職教員に対して、或いは一般人に対して公開講座講師を努めなければならないのと同じように、様々な音楽団体からの申し出を無碍に断るわけにもいかない。それは、音楽文化の普及と共有という音楽家としての重要な使命でもあり、教育者としての責務でもあるからである。そこで音楽文化団体にあっては、おのずと組織の分化と充実が行われなければならない

こととなる。音楽団体を組織立てるにはどのような部署・役割分担と内容が必要かを列記してみたい。

まずは、経済的バックボーンが堅固であること。代の交替はあるにせよ、その合唱団の創立以来の精神を受け継ぐ団長が常に全体を統括する役割を担いつつ存在すること。その団長とともに合唱団の事務的処理を行う庶務部（会計、ライブラリアン、渉外係、衣装係、文書作成部、運搬等）が確立されていること、団員の精神的状況を身近で感じ取って団長に報告・連絡・相談のできる有能なパート・マネージャーたちやこれを中間統括するマネージャー会リーダーがいること。これらの存在とそれぞれの部署における真剣で責任ある不断の取り組みがあることによって団のメンタリティーの維持と事務的作業の円滑化が可能となる。

技術面にあっては、団のサウンドと技量を維持・向上させ、的確な指導を与え音楽的に全体をまとめていくことのできる首席指揮者が存在すること。また団の企画によっては客演指揮者を招聘することもある。首席或いは客演指揮者不在の時にその下振りを行う副指揮者が少なくとも1名は存在すること。首席指揮者がVTを兼ねない場合、首席指揮者及び団長から技術的に信頼の篤い他のVTを立てること。VT不在の時に団員のヴォイス・トレーニングのために副VTを立てること。練習のプログラミングに基づきウォーミング・アップ的柔軟体操のための体操係がいること、パート練習のためのパート・リーダー、アンサンブルのための首席伴奏ピアニスト及びパート練習の時の副ピアニストが必要な人数確保できること。首席指揮者が指導中、ステージ・リハーサル中、もしくはレコーディング中に合唱団のサウンドが首席指揮者の思惑通りに保たれているかどうかをチェックし音響技師、或いは指揮者を含めた技術部にアドバイスをするサウンド・アドバイザー（SA）が存在することなどである。動くステージの企画がある時は、団内振付師＝コーラル・コレオグラファー（CC）もここに必要であろうし、この上にさらに合唱団専用の編曲グループ、浄書部（コンピューターソフトを用いて手書き楽譜を清書する部門）なども設けられたら理想的である。

組織はこのことによって運営統括系と技術指導系のバイナリー構造となる。団長の下に副団長、そして庶務部、パート・マネージャー会が参画する運営統括系と、首席指揮者並びに副指揮者、VT、SAの下にパート・リーダー（体操係やCCを含む）らが参画する技術指導系がそれである。

運営委員会や技術委員会のメンバーもそれぞれの代表によって構成されることになるが、団の運営に当たっては技術系のメンバー側からの意見も多く反映されなければ意味がないので、技術系からも代表が参加し討議に加わる。同じく技術指導に関する会議を行う際にも団員の生活状況（練習・本番に参加できる状態にあるか、そしてその状況があるのに練習に顔を見せないのはなぜか等）を把握し、また全体の要望等を反映させなくてはならないので、運営側からの代表にも加わってもらう形をとらなければならない。

選曲会議は重要であり、これには団長、指揮者、その他選曲に関して非常に関心の高いメンバーにより選曲委員会が組織され開催されることになる。ひとつの演奏会のプログラムが30分の会議で結論を見ることもあれば、なかなか決着を得られず何度も会議を開催することもある

う。合唱団の方向性を決め、団員全体の「やる気」にも深く関わる選曲を団長や指揮者等特定の人物の趣味や好み、独断で決めてしまってはならない。

また合唱団の通常練習場の他にも、以上のような各種会議を開催できる部屋が確保されていることも重要な要素である。選曲が決まれば練習日程・時程と練習内容が決まり、確保された練習場までが記載された練習スケジュール表が毎月配布され徹底されるわけなので、この練習日程表作りには会議というまではないが、庶務部長と技術指導者との密な連絡が必要とされる。そしてそれらのすべての上で最も大切なのが、首席指揮者と団長、すなわちコンダクターとディレクター（プロデューサー）との間の意思の疎通であることは、明白であろう。

歴史と伝統を積み重ねていこうとする合唱団には、このような合理的、かつ綿密な組織立てと、ハード＆ソフトの両面にわたる用意周到な体制が組み立てられていなければならない。

上述の内容は、なにも数十年単位の歴史を持たなければ合唱団としての成果を期待することはできないと言っているわけではない。最低3年を費やして技術を伝統として継承していけるシステムを作り上げた例を紹介しよう。

それは沖縄県のある私立短期大学付属高校の女声合唱団であったが、ある年の沖縄県合唱コンクールに出場し、筆者はその審査にあたりこの合唱団の演奏を聞いた。沖縄県にありがちな声はパワフルであるが、音色に喉鳴りの雑音が混じり、各パートの音色にもハーモニーにも純粋性・同質性を欠くものであった。しかし指揮・指導に当たっているその高校音楽教諭Ⅰの情熱と、素朴ではあるが真摯な指揮ぶりに忠実についていこうとする生徒たちの真剣な姿勢には他の団体を抜きでたもの、成長の予感といったものを筆者は感じた。その審査講評には、この合唱団にとって現在何が足りないのかを中心に、筆者が感ずることを具体的にこと細かく綴り提出したのだが、指導者はこれにすぐ目を通したらしく、コンクールの開催日から日を置かずして直接筆者の研究室に指導者本人が電話をしてきた。Ⅰは「審査講評に指摘してくださったとおり、自分も前からこの合唱団に『頭声』が足りないと悩んでいましたが、どう解決してよいものかずっとわからずにいました。この講評に書いてくださっている様にアマチュアに頭声発声を効果的に掴ませる方法をどうかうちの女子生徒たちに教えて下さいませんか」と申し出てきたのである。筆者は本物を身につけるためには時間がかかることを告げ、まずは手始めとして2日連続で生徒たちと日帰り合宿を組み、日本人に対するベル・カント指導法のワークショップをその2日間をフルに使って基礎から順序立てて教えることにした。この合唱団の指揮者Ⅰをはじめ生徒たちにもまずは「初級編」のみにレベルを定めて徹底して教えることを予告、柔軟体操→姿勢→呼吸法→舌出し発声→指による上顎支えあげ発声→スタッカート～レガート→指による支えの解放→ビブラート感のあるロングトーンの練習（および鳩尾の解放）→五母音の変換という初級メニューに沿って指導した。（上記のそれぞれの内容と指導法に関しては、拙論「独唱・重唱・合唱の基礎としてのベル・カント唱法指導原理Ⅰ」を参照のこと）筆者には、この時、この合唱団が今の部員たちが技術を習得すると同時に「教え方」を学び、

毎年最上級性が卒業し、新入生が加わってきても先輩から後輩へとその技術が「伝統」として継承されていくように、ただのHow-toではなく、日本人がベル・カント発声を身につけるためにそれぞれのメニューを何故行わなければならないのか、それは何を目的としているのか、どのような理由があってこの順序で学び、教えていかなければならないか等のもとより、他者を指導する時の観察・分析法、留意点などについてもこと細かくレクチャーし実践指導も行った。生徒たちは、今まで教わったこともないような多種多様な訓練法に最初は戸惑っていたが、次第にその意味するところを彼女たちなりに理解すると、技術獲得に一生懸命になり始め、互いに指摘し合ったり教え合ったりと活気を帯びてきた。2日目になると初日の復習から始め、ハーモニー訓練→各声部のメロディーを用いた[a]もしくは[o]による旋律唱へと進み、親しみのある曲の母音唱練習(たとえば小学唱歌「故郷」やイタリア古典歌曲“Caro mio ben”などを用いて)→実際に取り組んでいる合唱曲の[a]もしくは[o]による旋律唱→そのテキストの持つ各音節の母音唱→テキストをつけての旋律唱とアンサンブル→精密なハーモニー練習と進めた。なお初級の場合は、[o]の口腔内フォルマントがうまく形成できない受講生が多い場合は、指による上顎支えあげ発声のあとに行う「指による支えの解放」後の純正な母音[a]による母音唱を行うことも多いので、この選択に関しては、全体の理解度を見つつ行った。

この合唱団では、特に旋律が順次・跳躍上下行する際に発声のポジションが一定に保たれることを徹底して指導した。中低音域で良いポジションで発声できていても、上行した際に横隔膜で息を突き上げ(それにともなって喉頭が上がり音色が損なわれ)てしまったり、下行の際に軟口蓋や意識の保持が不足し、高声域で獲得した良い響きを失ってしまうことに無頓着であることに気付かせ、これを矯正することに時間をかけた。また深く保たれた息と横隔膜が声の支えとなるべきところを多くの生徒たちが、上胸部や首のまわり、顎、口辺等に支えをとり、或いは無駄なこわばりをもったまま発声していることが観察されたため、下半身における支えの充実と解放された上半身というコントラストを体得させることに努めた。これらのことを彼女たちは決して一回だけの指示で矯正できたわけではなく何度も何度も指摘し気付かせつつ直さなければならなかったが、2日目の終盤に近づくにつれて生徒たちには筆者の目的や、それが実現できたときに実際面でどのようなようになるかを体感したようである。

さらに、この合唱団の成長につながったのは、このワークショップの後に指揮者のI自身が筆者の下に声楽の個人レッスンに通い初め、合唱団に対する1度きりの講習では、なかなか理解できないことをもっとよく知り、身につけるために努力を重ねたことである。このことによりIは合唱団の技術指導法に対してさらに自信をもち、その後の生徒の指導に向かったことであろう。よく筆者の方法論に興味を持ち、実践的講習会に招いて講習を受ける合唱団、指導者の方々はいるが、その方法論の理念と実際を根本的によく理解し体得するには、1～2回のレッスンでは不可能であること、また指導者自らがそのメソッドで呼吸し、発声できるようにならなければ、これに沿って合唱団を教えることも不可能であることを知る人は少ない。

この合唱団はその後、これらの方法論を実践しつつ、先輩が後輩を教え、その後輩が新1年生を教えるという「伝統」を作り上げていった。この技術改造計画とその伝統化に成果が現れ

たのは、この時講習を受けた高校1年生の部員たちが最上級生になった年である。つまり全学年が新しいメソッドによる歌唱法の基礎にのっとり演奏できるようになったその年、県大会・九州地区大会ともに金賞と派遣資格を獲得し、全国大会でも金賞を獲得という快挙を成し遂げたのである。

「伝統を築く」というと何年も何十年もかかることを言っているのではと、気が遠くなりなかなか着手しようとする人がいないかもしれない。しかし教育者・文化の指導者として忘れてはならないのは、常に「正統」なメソッドを根気良く教えることである。そして上記の例に見るように、指導者が真剣で向上心があるならば、必ず生徒たちはその教師を信頼し、従い、成長するばかりでなく、毎年メンバーの一部の交替が余儀なくされる学校のクラブ活動においても先輩が後輩に教え伝えるというシステムが作り上げられること、これも一つの、しかし重要な「伝統」である。基盤作りが伝統化すれば、指揮者・指導者は、更にそのレベル以上のことを教えることができるようになり、その合唱団は更に高いレベルへステップ・アップを図れるようになるのである。

またこの「他者に教えることができるような自分になる」ということは、生徒たち自身の技術的成長にとっても大変重要な訓練である。何故なら他者に教えることができるということは、とりもなおさずその技術を自分の言葉で表現でき、自己実現ができるということに他ならないからである。

第9節 管楽器の音作りにも効果を持つ呼吸・発声法のメソッド

本来、独唱・重唱・合唱に関わる者の呼吸・発声法を向上させるこれらのメソッドは、吹奏楽の音色向上にも効果を持つことが近年注目され始めている。藤井完はその著書「朝練 管楽器の呼吸法」(1999)で、管楽器奏者が地声モードではなくベルカント・モードで構えなくては音色の向上は図れない(要旨)と述べている。正しくは「喉声モードではなくベル・カント・モードで」というべきであるが、それはさておき、この理念の妥当性に関しては、それ以前から筆者の声楽門下生が学校現場での吹奏楽及びリコーダー指導に筆者の呼吸・発声法メソッドを積極的に応用して大きな成果を上げ、実際に証明し始めていた。

筆者が琉大に赴任した1993年にYは、大学3年次で初めて筆者の声楽門下生となり、在学中教員採用試験に合格、卒業後、小・中学校に音楽の教諭として授業と部活指導に携わった。Yは、赴任校の吹奏楽やリコーダーの指導に、筆者から学んだ方法論を取り入れ、その指導を受けた児童・生徒たちは、管楽器演奏の際の音色や遠達性、アンサンブル力を飛躍的に向上させることができ、(度々コンクールの例を引き合いに出して恐縮だが)中学校吹奏楽コンクールにおいては8年連続で金賞、全国大会への派遣資格も何度も獲得し、リコーダー・コンクールでも沖縄県では初の全国大会金賞受賞という栄誉を得た。余談だがY自身も県教育庁から優秀な教師としての表彰も受けている。その間、Yは歌唱法訓練のメソッドを吹奏楽向上のためだけでなく、その吹奏楽団員で合唱団を組み合唱コンクールに出場してもいいのではないかと考え、

転任先のF中学校では吹奏楽においてもまた合唱においてもコンクールで金賞を獲得するという成果まで上げていた。

YがG中学校に赴任当時、筆者は招かれてG中学校吹奏楽部員を対象に呼吸法のワークショップを開いたり、また後年F中学校の彼の教え子たちとリサイタルの合同ステージを行うために、筆者や筆者の家内が呼吸法・発声法の指導に入ったこともある。そのたびごとにYは生徒たちとともに我々からの指導を受けつつ、自分が学生時代に習得した技術の理念と實際を再確認、また「進化する発声法」であるベル・カント唱法がどのように発展しているかについての情報収集に非常に熱心であった。どこの学校現場にあっても生徒たちの成長は、教師自身の日々の成長に比例するといっても過言ではなかろう。

第10章 教わったら忘れない団員育成のためのシステム～トレーナーグループの育成とソルフェージュ・レッスンの恒常化

アマチュアの合唱団を教えていてよく出くわすのが「砂山崩し」である。「砂山崩し」とは、例えば前日に海辺に作った砂の城が、一夜の波にさらわれて跡形もなくなっているように、前回のレッスンで指導してある程度できるようになったことが、次のレッスンでは団員の多くが忘れきってしまっていて、またゼロから教え始めなければならない（悪くするともっと低いレベルから再出発しなければならない）という悲劇的状況である。このようなことを繰り返していて合唱団の向上はあり得ない。また学習したものを忘れてしまうということは、合唱においては他者との約束を忘れてしまうということであり、人間教育的側面から見ても看過できない問題である。

だがこれは一概に、団員の覚えが悪い、忘れっぽい、不器用である、きつい言葉でいえば「頭が悪い」ということだけでは済まされない。多くの場合、指導体制におけるフォロー・アップ・システムの不備や、「約束したことを忘れないための方法を教える」体制の不備によることが考えられる。

一つは、前述のトレーナー体制を堅固にし、主たる指導者からの指導のキーポイントをまずトレーナーたちがきちんと理解し、各団員たちに反復練習を促し、「教わりっぱなしにしない」という習慣を作ることである。また二つには、練習時に各自が用意している、楽譜と筆記用具を用いてどのように楽譜上に諸注意事項を書き留めておくか、それが再認識即再現演奏可能な「記号」で記され、その記号を視覚で捉えた直後に身体が反応し、歌唱技術の準備が整った上でその表現がこなせるようにすることである。またこれらのチェックがきちんとパート内の各人の楽譜に記されているかを時々パートリーダーがチェックし、書き込みを忘れていたメンバーに対してのアドバイスを忘れないようにすることが大切である。「子どもじゃないんだからそこまで面倒見なくてもいいではないか」というかもしれないが、教わったことを覚えていないという「子ども」以下の状態なわけであるから、そのような反論には耳を傾ける必要はない。また、常に質のそろった演奏レベルを維持できる巨匠たちは、彼らなりの「忘れないた

め」の秘密を持っているものである。スペイン屈指のピアニストであり、リート伴奏者としても世界的な存在であり、我が恩師でもあるフェリクス・ラビージャは、自分がレパートリーとするピアノの楽譜には、隙間なく指番号が振られている。師はその楽譜を人に見られるのをあまり好まなかったが、そのことによって常にそのレベルを保ち、気分だけで気ままな演奏になるのを避け、常にその高い演奏水準を維持していた。また次章第6項以降において述べる「忘れないためのソルフェージュ力」もコーラス・メンの恒常的な成長のためには欠かせない力である。

第2章 合唱指揮者・指導者はまず何をするか

第1項 魅力ある選曲～教育的・感動的作品の選定、或いは娯楽的作品の選定

練習のために練習ができるようになったら、その人の歌に対する情熱は素晴らしいものがある。たいていは「人参がぶら下がらなければ馬は走らない」のたとえのごとく、何らかの演奏会、想定される本番のために練習をする気になるのが人の常であろう。そこでまずはいつ・どこで・どんな人たちを対象に何を歌うのかを決め、曲の練習に入ることになる。だがしかしここで忘れてはならないのは、歌う本人たちの曲に対する思い入れである。指揮者や合唱団の一部の者たちが選曲を行ったとしても、それが団員の多くにとって「自分たちで歌ってみたい」と心から思えない曲であった場合、大体において団員サイドにおいて練習に身が入らないか、好きでもない曲を練習「させられていて辛い」ということになる。であるから、ある程度は団員の好みも入れつつ選曲をするという思いやりがなければならない。

「ある程度」と言ったのは、指導者は常に合唱音楽の世界において団員よりも1歩なり先を行ってなければリーダーとしての意味はないわけだから、常に団員の今歌いたがっているもの以外に「そんなものより、こういった曲を取り上げないと合唱団全体の成長につながらないのだ」という観点から選曲をしたがる傾向は確かにあるし、またそういう姿勢を全く失ってしまつては、リーダーとして不適格であろう。であるから、この団員たちの「食わず嫌い」を是正するためには、まずは「どんな曲かみんなで歌ってみななければわからないから、歌ってみよう」で決めよう」という持ちかけをするのが妥当である。それでもつまらない、やる意味がわからないと言われるようでは、作戦不成功に終わるわけで、持ちかける際はかなり用意周到に構え、団員にその曲を取り上げることの妥当性が納得してもらえるように取り組まなければならない。

あるイベントとしてどうしても歌わなければならない曲の場合は、有無を言わず（例えば指導者自身がやりたくないなと思った曲でさえも）取り組まなければならないわけであるが、例えば曲名は指定されていても編曲や伴奏ピアノにより感性に見合う別のバージョンがあり、選択の余地があるのであれば、そちらを用いるという工夫もできよう。コンクールの課題曲の様にいくつかの中から選択してかまわない場合も、歌って選んでみる方法を用いればよい。ただし「歌いたいと思う曲」と「その合唱団が現時点で歌いこなすことができる曲」との間には常

にギャップがあるもので、その辺のレベルを見極めることができるか否かもリーダーの力量にかかっている。

ある演奏会プログラムのあるセクションにどのような曲が最も適しているか。これをたちどころに決めることのできる力は、長年の合唱音楽における経験が必要である。コンクールなどでは、選択制の課題曲が与えられているであろうから、その中から選択すればよい。「歌いたいものと歌えるものとのギャップ」をよく考えたうえで選曲しなければならないことは先に述べた。自由曲に関しては、本当に自由かという点概してそうもいかないことが多い。コンクールにはそのコンクールのカラーというものがおのずとあって、そのコンクールがどのような傾向と嗜好を持っているかを過去の入賞団体の演奏曲目やコンクールの委員会が出版している入賞団体記念CD等があれば、それを聞き、その演奏をよく分析することが大切である。

演奏会におけるプログラミングの一例をあげることにしよう。概して、第1部オープニングやそれに続くセクションでは、会場の雰囲気も硬く、合唱団員ばかりでなく聴衆もある意味緊張している部分があるので、この緊迫感を逆に利用して、純クラシックや本来合唱作品として書かれたものから始め、続く第1部後半でそのまま高踏的な作品ばかりでは聴衆は親しみがわかず心が離れてしまいがちと心配される場合は、一般に名曲とされる曲の編曲ものを選び、聴衆の興味をつなぎとめておく配慮も必要であろう。第2部前半では、休憩の後であることを考慮して、会場のざわつきを鎮めるための作戦としての数曲を置き、つぎの丁度全体の3分の2にあたる部分では演奏会の一つのクライマックスを迎えるので、その演奏会における挑戦的作品を置く。第2部終盤ではこれをさらに盛り上げるための大規模な作品を置くか、逆に所謂お楽しみステージとして、ムーブメントを取り入れた「動くステージ」作品を取り上げる形をとってもよいであろう。アンコールでは、聴衆も一緒に安心して楽しんで聞ける曲が妥当であろう。

上記のような例はアマチュア合唱団におけるごく一般論的なプログラミングへのアプローチであるが、セミ・プロ、プロフェッショナルとなるにつれて、その内容は各セクションともに高度で、団員ばかりでなく聴衆の専門的嗜好に適合するもの、もしくはショッキングなほどに問題提起的・前衛的な作品を取り上げることもあるであろう。いずれにせよ、まずは合唱団の力量を考慮したうえでの選曲となっていなければ、ただの「背伸び」で終わってしまい、その演奏は未消化・不完全なものに終わり、最悪の場合には聴衆からの失笑を買うこととなる恐れもあるとして、合唱団の中核はこのプログラミングに対しては非常に用意周到でなければならない。

そして前述したように、まずはそのような練習曲それ自体が団員たちが心から何度も歌いたいと望み、練習への出席率を高めるような「魅力」あるものであるかどうかを十分に考えたものでなければならない。逆にいえば「練習への参加意欲の低下」の原因がプログラミングにないかどうかをいつも考える必要がある。