

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

第2項 楽曲分析と演奏解釈

合唱指揮者は、演奏家と同様に、否、演奏家であるどのコーラス・メンより以上に曲目に関する楽曲分析と演奏解釈を徹底的に行っていないといけない。その構造に対する理解とそれに基づく機知、一見その場その場のインスピレーションの産物の様に見えて実は良く考え抜かれた構築性、それゆえに常に聴衆からの感動を呼び起こす策略は、すべてこれらの「作品分析」に依拠するものである。まさに「答えはすべて楽譜の中にある」ということであり、楽譜上の表記ばかりでなく、行間ならぬ音符と音符の間に潜在する見えざる表現の泉より感動の水をくみ出そうとする姿勢、詩人の魂に肉薄し、作曲家の意図を洞察する力をもたなくてはならない。

楽曲には時代様式というものがあり、ある時代様式にのっとって書かれているとしても個々の作品により着目すべき点は様々で、それらは決して総論的に扱えるものではない。ただし演奏解釈が根拠のない、演奏者の独善的なものであってはならず、楽曲構造、様式感、テキストとの関係性、旋律の持つ力学、ハーモニーやコード・プログレッションそのものが持つ力学、実際に演奏しようとする時に関係する楽器の特性（声の場合は、呼吸と発声の原理）などに立脚して行われなければならない。

それら普遍的と思われるものが立脚点となっていたとしても、演奏者、指揮者、合唱団によって千差万別の演奏となるとところが音楽の面白いところで、もとより音楽に理数的な「正解」といったものは存在しない。もし存在を認めようとするならば、感動的かどうかという一点にあると考える。これも万人にとって感動的か、ある個人にとって感動的であったかなどを比較する必要もない。ある演奏が、ある個人の人生観や生き方に何らかの価値的な波紋を、もしくは大きな方向転換をもたらすものでありさえすれば、それが統計学的に何十人、何百人に有効であったかどうかなどを比較してどうこうするような物差しは音楽の世界にはない。それがより多くの人に人気を得て、例えば個人や団体が有名になり、CDが売れ、次の演奏会にはもっと多くの客が詰めかけ、より多くの出演依頼が来て金銭的にも儲かり云々というのは、全く次元の異なる話である。

合唱は、後述するように、まず構成員の人的成長を促すコミュニケーションと内省・自己啓発の効果を多く有している。ある演奏が成功どうかは、聴衆にメッセージが伝わった手ごたえがあり（これはアンケートを取って調査するのもよし、演奏後ホール・ロビーでのホットな感想を聞くもよし、後日、手紙やメールや電話などで感想を得るもよし）、またその演奏をし終わった演奏者自身にも、達成感と満足感があり、自己肯定感が上がり、次へのステップ・アップを決意するような確たる向上心が生まれるか否かにある。たとえ演奏自体が練習時の80%しか達成できなかったとしても、結果としての総合的実感というものを大切にすべきである。本当に失敗であれば、これもまた将来における成功への因にしていかなければならないし、全てを価値的にプラス思考でとらえて前進・向上に役立てていこうとする姿勢こそ演奏家とそれを率いるリーダーに求められる資質なのである。

重要なのは指導者がある曲を楽曲分析し演奏解釈して演奏に立ち向かう、或いはこれらの分

析・解釈に基づいて演奏してもらおうと合唱団を指導していくときに、最終的に上記のような価値的な体験を、自己を含めた合唱団総体として体験できるものとなるか否かへの予測を、その曲に立ち向かう時点ですでに指揮者はもっていなければならないということである。

その楽曲に秘められた感動の種を見出すこと。これこそが分析と解釈にもっとも重要な点と言えよう。いくら探したそうとしてもそれが現時点で見つからないような曲は、敢えて自分たちが演奏にかけられる価値のないものであると決断を下せばよい。もしそれが自分たちによって演奏として再現される価値を秘めた作品・縁ある作品であるならば、またいつか何らかの機会に再び目の前に現れるであろう。

第3項 合唱指揮者は自ら全てのパートを歌ってさらしておくこと

この課題は、良いこととは分かっているがなかなか面倒くさく実践しない人が多い。しかし、指揮者がある曲の全てのパートを、母音唱で、或いは後述するネオ・トニック・ソルファで、そして勿論テキストをつけてひととおりに歌えるようにしておくことは、非常に大切である。前章でも「合唱指揮者たる者、歌って示せるようであれば失格」と述べたが、あるフレーズをテクニク的にそして表現としてどのように歌ってほしいかを合唱団員に歌って示すことによって、百万言を費やして講釈するよりもはるかに的確に効果的に団員に伝わる。そのベーシックなものをまず歌声で直接法的に示したうえで、曲の背景やテキストの意味するところ、音楽が持つ独特な色合いやその変化、詩的・文学的表現をどのように表現してほしいかを、リテラシーを駆使して間接的に伝え、演奏者のイメージとインスピレーションを沸き立たせてあげれば、その反応は何十倍の効果にもなって帰ってくる。歌えない指揮者は、この後者しかないために、特にアマチュアの場合、表現したいことは何となくわかって、それを技術の上でどのように具現したらよいか分からないままに終わってしまいがちなのである。しかもその表現がステージからホール全体へと広がるスケールの大きな表現となっていなければ意味がないし、それを実現させるものは、演奏者の気持ちや思い入れといったものだけでは到底無理である。

そして今一つこの課題が重要なのは、指揮者があらかじめ自分で各パートの旋律を歌って体で覚えておくと、それと異なるやり方で合唱団員が歌った時に、瞬時にしてその思い違い、やり違いを判断でき、的確に指摘し、さらにそこは表現上どのようなテクニクで処理するべきかを示しつつ直すことができるようになるのである。歌える指揮者は、間違っただけのまねをすることも巧みにできるものである。良くない例と理想とすべき例を歌い分けて示してあげると、アマチュアは非常によく理解し、変な歌い方の滑稽さを避け、正しい歌い方を持ってアプローチしなければならないことに気づくのである。

第4項 十分なウォーミング・アップと基礎練習の重要性

練習冒頭の体操・発声はただ身体と喉を温めるだけというようなお座成りなとらえ方で過ぎる合唱団をよく見かける。とんでもないことである。発声というものは、人間の体という生モノが楽器であるがゆえに、その日その日、或いはある1日でも午前と午後と夜とでは、或いは空腹時・満腹時等々、そのコンディションが様々に変わる。であるから、これから曲に沿った練習に入ろうとする前の発声練習の時間とは、実は、自己のコンディションを確かめ、全体の調子を把握し整えるのにとっても大切な時間なのである。

また、合唱団にとって、ある一定のメンバーの顔触れがあまり変わらない時でも、後述する「底上げ」の必要性は欠かせないので、発声練習のパターンそのものは、きちんとした理念の裏付けと体系化されたものであるならば、一定の方式によるものを常に用いるべきである。よく合唱団では、目新しいことを次々と発声に持ち込んだり、少し専門訓練を受けた新しい団員が入団した時などに、その団員に華を持たせようとしてか、「新しくに入った〇〇さんに発声やってもらおうよ」などとお鉢を回したりすることがある。これは、練習開始時における発声練習の重要さを全く分かっていない愚かな行動パターンである。毎回、同じ体操をし同じパターンで発声するのは、それなりの確固たる理由があるのである。

毎回同じアプローチをするからこそ、その時々コンディションの微妙な違いに人は気づくことができる。そして、その時々不具合を感じ取り、文字どおり息詰まることを回避し、正しい呼吸と発声に基づく中でのヴァリエーションとしての解決法を自ら見出そうとするのである。その様な訓練法が定着している合唱団ほど頼もしいものはない。決してやりなれない奇をてらった方式に欲目を働かせたり、たばらかされてはならない。また皆の前に立ち、呼吸と発声を指導しリードするその人の歌唱技術がひどいものであった場合、信用してはならないし、そういう未開発すぎる人をリーダーに立ててはいけない。

基礎の重要性を常に身をもって知っており、スランプに陥ったら原点に還れという姿勢を持たせるように指導することこそ肝要である。

第5項 練習進捗度の見極め

練習が本当にスムーズに進み、次から次へと曲をさらうことに向かってよいのか、或いは、この1曲が未消化なのに先に進んでもただ粗製乱造を積み重ねるだけに過ぎないから、今はこの曲の練習に集中的に時間をかけようとするかの、いずれかの判断を指導者は常に厳しく行わなければならない。一般に、ある1曲で身に付けた技術は、他の曲の同様な部分にも応用できるようになる。これをパターン認識という。また指導者は、合唱団員のほとんどをこのパターン認識のできるコーラス・メンに育てていかなければならない。

但し本番までのカウント・ダウンというものは常に付きまとうので、残された時間を有効に使いながら無駄のない効果的な練習計画を組まなければならない。もし指揮者が、(本当は近

視眼的な人物をリーダーに立てるべきではないのだが) 一点集中型で、曲の仕上がりがすごく遅く、かえって周囲の心配が募ってくるような傾向のある合唱団の時は、指揮者にマネージャーをつけることをお勧めする。勿論このマネージャーは機械的に「はい、時間がきましたから次の曲行ってください」的な采配を取るようではだめで、指揮者のこだわりもわかった上で、全体の練習進捗状況を鳥瞰的に把握し、練習が極力はかどるように時々指揮者に耳打ちに近づいてくるというスタンスが好ましいであろう。更に一步進んで、所謂ディレクター的な部分までこの役職にさせようとする場合には、あらかじめ、ある一定練習時間の中での、曲別の練習所要時間の目安を計画しておき、指揮者に伝えるという具体性もほしいところである。

(団によっては、これは庶務係長の人物が行ってもよいし、サウンド・アドバイザーが受け持ってもよい役がらでもある。)

また、指揮者とVTのコラボレーションで練習を運んでいる合唱団のような場合、指揮者が練習を進めていく中で、団員の声の調子が落ちてきたなどディレクターが判断したら、指揮者に練習を一時VTに預けて声の調整をし直してから、アンサンブル・トレーニングを再開するという方式をとるのも賢いやり方である。発声練習というのは、ウォーミング・アップの意味の他に声のメンテナンスの意味も有しており、この「練習途中での発声のやり直し」という方式はかなり効果を上げ、練習時間を有効に活用できる場合も多い。

指揮者がアンサンブル・トレーニングを始めたが、ある曲になったら団人全員の音取り段階的な練習不足が感じられた場合、即刻全体での練習を中止し、パート・リーダー中心の音取り、もしくは音再確認練習にさっと切り替える判断も必要な場合がある。全体での合わせを行いたいのに、各パートの音が取れていないのでは話にならないし、このような状態は合唱団の運営としてなっていない。まだ団員の音取りに心配のあるような段階で指揮者に渡すことはもってのほかである。この点は、下振り指揮者もしくは各パート・リーダーがきちんと責任を持たなくてはならない。

しかし音として取れていたはずのところ、その時になって突然取れなくなるということもアマチュアの場合、往々にして起こりうる。この場合は、ピアニストが機転を利かせてそのパートの音を強めに叩いてサポートしてやることが多いであろうが、実は多くの場合、一つのパートだけで練習しているときには歌えていたのに、アンサンブルになった途端にとりよりのパートの音が聞こえてきて、これに「つられて」自分のパートの音を見失うという事故が起こるのである。このことは合唱団では傾向として前々から分かりきっていることなので、パート練習の時に、ある程度自分のパートの音が取れたら、練習ピアニストはわざと他のパートを際立たせて弾いて、それに惑わされないようにそのパートが歌えるレベルまで来ているかどうかの再確認をしておくくらいの配慮が必要である。

第6項 ソルフエージュ的レベルをクリアしつつ芸術性の錬磨へ向かうべきこと

前述の「砂山崩し」を避けるためには、まず団員へのソルフエージュ訓練を練習の行程に入

れることが重要である。これはPOC創設の時に筆者は特に力を入れ、同合唱団では新入団員にも旧団員にも、現在もなおグレード別のソルフェージュクラスを設置し、トレーナーを中心にしたソルフェージュ訓練を定期的に行っている。ここにおいて特に力を入れるべきは読譜力の強化向上であるのだが、音大受験生クラスではないので「新曲を初見で歌唱する力」を養成しようとはさせていない。重要なのは「一度覚えた旋律を忘れないためのソルフェージュ力」である。

音大の入学試験等では、受験生間の様々な能力を競い合わせなければならず、その差によって合否を決しなければならない状況があるので、未だに「新曲視唱」がその受験生の音楽能力のある部分を反映するとみている。これはやむをえぬことであろう。しかし、ピアノの初見演奏能力は即ピアノの練習速度や即興伴奏づけ等に変有効であるから別としても、歌の世界においても「全く初めてお目にかかる譜面を瞬時にして正確に音取りできる能力」というものが実際に歌唱活動をする時に、絶対になくってはならないものかどうかは疑問である。この歌における初見視唱力を強要するあまり、受験を経てきた若者たちに様々な弊害も出ていることにもっと目を向けなければならない。その弊害のいくつかについて述べておこう。

その一つは「いんちき固定ド唱」である。受験ではちょっとしたミスも減点の対象となりうることから、ミスを減らす対策として、幼少期からの音楽的英才教育によって獲得された、もしくは先天性の才能による絶対音感やこれに基づく固定ド唱法が身につけていない受験生にまで、固定ド唱を勧める傾向がある。つまりどんな調性の課題が入試で出題されようとも、ト音記号で第1線上の音符を「ミ」と読みさえすれば、多少音程がふらついたとしても、審査員たちには、その受験生は一応「その音符の示す階名の読み違いはしていない」と受け取られ有利に働く。本人が完全に移動ドの音感を有し、自己の調性感では、Es-durでト音記号第1線上の音符を明らかに「ド」ととらえているのにもかかわらず、受験では何らかのはずみにミスをする可能性があることを予測して、一律に固定ド読みを強要あるいは示唆する音楽塾教師、或いはソルフェージュ指導者が存在するのは事実である。音楽教育的見地からすれば、調性感を持ち、移動ドの感覚とともに音階内の各音に特有な「機能」感覚をある程度持っていそうな子どもには、その相対音感を、移動ド唱を効果的に併用しつつ、延ばしてあげることが正道であろう。

かといって相対音感を強く持っているのだから受験で失敗してもかまわないから移動ドで読むべき云々の議論をここでするつもりはない。問題は、絶対音感をもってはいないが（あるいは部分的にしかもっていないが）相対音感を確実に持っている人にまで固定ド読みを強要する必要はないということである。そういう意味から、大学で筆者の担当するソルフェージュの授業では、絶対音感の鋭い学生には固定ド読み、相対音感のすぐれた学生には移動ド読みを勧め併用している。また学生が将来、小・中・高の教員になり、指導要領にのっとった指導ができなくなるとはこまるので、絶対音・固定ド唱に慣れている学生にも移動ドで読む訓練もさせている。合唱団のリーダーが、たとえ幼少期からの音楽的バック・グラウンドがゆえに固定ドに慣れ親しんでいるとしても、団内のソルフェージュ・クラスでは、絶対音感を持っているのかそ

うでないのかに沿って、固定ド・移動ドにわけて教えるべきであろう。また移動ドよりも固定ドの方が面倒くさくなくていいといった安易な考え方で、自らの「感覚」を裏切ってまで固定ドにしてしまう、「見せかけ固定ド」も排除すべきである。旋律を階名で読むというのは、相対音感の人間にとっては、その階名音が持つ「機能」を把握しつつ歌っているのだ。こういった非常に深い意味を持つことを念頭に置かなければならない。

弊害のその2は、初見視唱において音高さえヒットしていれば、その発声は変だって何だっつかまわないという悲しむべき癖がついてしまうことである。ソルフェージュ力の養成とはバロック期においては、本来発声法を学ぶ教室で行われていたものである。（それゆえ多くの教育大学系ではソルフェージュ授業の責任担当は声楽系とされていることが多い。）すなわち、正しい発声に基づかない限り、正しいピッチにヒットすることはできないのであり、音程は喉で取るのではなく、頭でイメージしたものが正確に声に反応するという、まさに発声の問題なのである。もしも合唱団に入団してくる新団員が過去の学校教育の場や音楽塾などで「喉で取るソルフェージュ」に慣れてしまっていることが見受けられる場合は、これを「頭で取り、体を使って出すソルフェージュ」に革命していかなければならない。

翻って「新曲視唱」について考えてみよう。人間初めて出会う曲を、音を探らずに自信を持って、しかも喉先ではなく身体を使って歌えるかどうか…それができるようになるまでにはかなりの訓練が必要である。しかも音大、または音大系のソルフェージュのクラスの中以外で、実際の現場で全くの初見で歌わされることなどほとんどないのである。であるから、自信のない初対面の曲を、喉と耳を中心に音程を取っていくような悪い癖をつけないように、まずは、調律された楽器を用いて、勿論正しい発声法に基づき、階名唱をしつつきちんと音を取り、一度音を取ったら二度とその音を「忘れない」ことの方がよっぽど大切なのである。

では、身近に楽器がない時はどうするかという反論の声が聞こえてきそうであるが、動ずることはない。日常からきちんと調律された楽器で音を確かめながら音取りしていれば、基本となるべき音を設定して音階を作り、その中で音取りをしていける能力は必ず養われてくるのである。但し、調性感を頼りに移動ド唱をするレベルにとどまっていたら、調性音楽の楽譜は読めるが、12音技法による楽譜を読譜するには少々困難を感ずるであろう。その場合はかなり精密な相対音感も合わせ持っていなければならないわけだが、12音技法の作品を練習する時に正確に調律された楽器を伴わずに練習すること自体、状況としてあり得ないであろうし、音が難しい楽曲であればある程、ますます時間をかけて「発声」で音を取っていかなくてはならないはずである。また21世紀の今日にあっても、多くの合唱団のレパートリーの8～9割は調性音楽やこれに類する作品であるのだから、絶対音感がないこと、いんちき固定ドではなく、正真正銘の固定ドの感覚を持ち合わせていないことを悔やむ必要もないのである。

第7項 ネオ・トニック・ソルファ法の考え方と導入のススメ～記憶のためのソルフェージュ

これはあくまで筆者からの示唆に過ぎない。況やこの方法論を用いさえすれば譜読みの問題

はすべて解消されるという大それたものでもなければ、過去の様々な移動ド唱法や所謂トニック・ソルファ法に対して反駁を加えるものでもない。また合唱団員教育における固定ド唱法を真っ向から否定し、現在もなお結論を見ない「固定ド vs 移動ド」論争(!?)に、終止符を打とうとするものでもない。

筆者は、音楽の専門家ならずとも万人をして楽譜が読めるようにしたいとの熱い情熱をもったサラ・アンナ・グラヴァー (Sarah Anna Glover, イギリス, 1786-1867) やジョン・カーウェン (John Curwen, イギリス, 1816-1880) といった賢明な先駆者やそれを発展させたゾルターン・コダーイ (Zoltán Kodály, ハンガリー, 1882-1967) が考案したシステムに手直しを加え、ネオ・トニック・ソルファ NTS として次に掲げる譜例 1 (長調の場合) 及び譜例 2 (短調の場合) の様に設定した。ここではグラヴァー~カーウェンのトニック・ソルファ法にある #ファをベイ ba と読ませるようなものを fi と直している。また一つの音には一つの名があるべきという立場をとっていることから、幾分西塚智光 (1939) の提唱した西塚式音名にも近くみえるが、西塚式にある do の半音上が de (読みはディだが、書き方が de)、re の半音上が ri、so の半音は sa という不統一を NTS では一掃した。(余談だが、サイト「新しい世紀のための音楽」ではブログ作成者が似たような試みをしているが、筆者には覚えやすさと統一感にかけているように感じる。)

譜例 1 NTS(ネオ・トニック・ソルファ)による階名付けの例 1
C-dur (C major)

服部洋一編

The image shows two staves of musical notation in treble clef. The first staff contains a sequence of notes: C4 (quarter), D4 (quarter), E4 (quarter), F4 (quarter), G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter). Below these notes are the NTS names: d, #d, r, #r, m, fa, #f, s, #s, l, #l, t. Underneath each NTS name is its phonetic notation in brackets: [do], [di], [re], [ri], [mi], [fa], [fi], [so], [si], [la], [li], [ti]. The second staff starts with a '4' above the first note, indicating a fourth interval. The notes are: C4 (quarter), D4 (quarter), E4 (quarter), F4 (quarter), G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter). Below these notes are the NTS names: d, t, b t, l, b l, s, b s, f, m, b m, r, b r. Underneath each NTS name is its phonetic notation in brackets: [do], [ti], [tu], [la], [lu], [so], [su], [fa], [mi], [mu], [re], [ru].

NTSにおいては旋律の前後関係により上記のように互いにエン・ハーモニック関係にある音にも各々階名を与える。これは学習者にその変位への意識を促すための教育的配慮に基づくものである。

まず移動ドにおける階名を〈do, re, mi, fa, so, la, ti,〉の様に表記し、その発音は [dɔ, řɛ (巻き舌のアールと開口音のエ), mi, fa, sɔ, la, ti] とした。筆者もそうだが、青年期にヨー

短調の場合は、主音を〈1〉[la]とし、〈d〉[do]とはしない。NTSでは、ある短調の自然的短音階はその平行調である長調のディアトニック音階の転回形であると位置づけるからである。また同時にこれは、その短調のIの和音をもらった時にコーラス・メンの頭の中に〈1〉〈d〉〈m〉と感じさせ、学習者に〈d〉と〈m〉は長3度音程、〈1〉と〈d〉とは短3度音程とという関係性を植え付けさせるためである。所謂「ハ長調もハ短調も主音をdo」とする「音度名唱」の立場をとらない。

このように音階内の音、その臨時変化音にそれぞれ違う名称を与えることによって、従来の固定ド唱、日本の初等教育における移動ド唱にも存在したdoのシャープも[do]と読み、ドのフラットも[do]と読む矛盾を解消していく。[i]は鋭く上昇する感じ=ある音高が半音上にシフトアップする感覚、[u]は丸く深い感じ=ある音高が半音下にシフトダウンする感覚、と一致させ、日本人の感覚にある母音の色合いに関する感覚と階名の変化とを1対1に結びつけるようにする。

NTSを用いたソルフェージュ訓練では、旋律を構成する各音の絶対音高での名称はドイツ式を用い、旋律のある部分の支配的な調性は英式或いはドイツ式で書く。これは将来、このNTSで教育を受けた子ども或いは青年が、ポップスの分野でもクラシックの分野でもできるだけ困らないようにするためである。

これらに基づいて譜読みをすることを習慣づけることにより、調性感と旋律各音の「機能」とを明確に把握し「一度音取りしたら忘れない」癖をつけさせるようにする。旋律が続いていくとき、調号の書き換えを伴わずとも一時的な転調や、他の調への「寄り道」は大いにありうるので、そのたびごとに階名の読み替えを行う。最初のうちはこの読み替えが初心者には鬱陶しく、その面倒臭さに閉口して、自分自身が移動ドの感覚を持っているのにかかわらず、すぐに「いんちき固定ド」の方が便利で易しいと感じてしまうだろうが、それは自分の持っている移動ド感覚を結局は欺いているわけであるから、そのまま放置せず、自己が保持している移動ドの感覚をより高度なものへと磨いていこうというのがNTSの狙いである。

断っておくが、楽譜がスラスラ読めるようになるためにNTSがあるのではない。これから音取りをしようとする場合の旋律に、音程を即座に把握するのが少々困難な部分、どうしてもオリジナルのとおりでなく「自分で作って歌ってしまいそうな音程」が気になった時に、その部分の調性と階名を明確にし、移動ドの感覚の中で自己の感覚を裏切らずに、各音のその調性と旋律内における「機能」を把握しながら正確に覚えるために活用するものとして考案したものである。

余談であるが、ターゲットとする旋律にNTSで階名をふった場合、カタカナでド・レ・ミとふらないで済むので、たとえ他人に見られたとしても、楽譜に「勉強した跡」は見えても、階名が読めないからド・レ・ミでふったのだなと揶揄されなくて済むという利点も大きい。そしてさらにコーラス・メンの場合は、このことによって曲の要所ごとでの調性感を明確に持った上で歌う癖が身につくので、この磨かれた移動ド感覚は合唱アンサンブルにとって非常に都

合がいいのである。

さらに NTS のメリットを言うと、特にア・カペッラの合唱作品の場合、長調で終止形の最後に [mi] と歌っている自分に気づけば、同時に「第 3 音は性格音で、純正調では平均律より 100 分の 14 セント低くなければならぬから、長調だからと言って明るく（高く）また強く歌いすぎたらハーモニーを壊すぞ」という無意識のコントロールが働くことになろうし、転調しつつある旋律の中で [fi] と歌いだした時「この調は完全 5 度上（もしくは完全 4 度下）の調へ転調しようとしているのだらうから、次の新しい調性を感じ取ることにしよう」と無意識の心の準備をするようになるであろう。

これら調性を把握したうでの NTS による階名読みの場合、大切なのは「いい加減な声の出し方で階名読みをしない」ということが重要である。前述した、古来ソルフェージュは発声法の勉強を指したという原点に戻り、喉で取る音程ではなく「頭で取り、身体で歌う」ソルフェでなくては意味がない。間違いを恐れておずおず歌うのではなく、間違ってもいいから堂々と歌う。間違ふことは恥ずかしいことではない、きちっと間違えばきちっと覚え直すことができるのである。この覚え直すときに本人に NTS に基づいた納得感が得られ、そして旋律内を構成する音の機能的役割を再度把握することができるので、二度と間違わないで音程に（正しい発声を伴いつつ）ヒットすることができるようになる。

発声法に依拠するソルフェージュで更に大切なことは、旋律に内在する自然なエネルギーの変化を理解し、これを感じながら歌う癖をつけさせることである。拍子感に基づく強拍・弱拍の関係ばかりでなく、音型が上行する時には自然なクレッシェンドがおのずと発生し、旋律の重心に当たる箇所クライマックスを迎え、下行する時には逆に自然なディミヌエンドがつくという、旋律本来の力学を最終的には意識しなくとも自然にできてしまう状態へと育てることが大切である。何故そうなるか？それは、「何故、作曲家は高い音や低い音を組み合わせる旋律を作り上げるのか」という素朴な疑問とも深く関係する。作曲家は概して意識・無意識に関係なく、表現を拡大、主張、強調したい部分は高い音で書き、それらを際立たせるために他の部分で抑え目に表現してもらいたいところは低い音で書くこととなる。このようにして書かれた旋律や楽譜には、作曲家は普通細かい *cresc.* や *dim.* の記号を逐一ふることはない。作曲側から言わせると強弱記号や音量記号が何も書かれていなくとも、そう歌われることが当たり前と考えているわけであり、歌う側が何も書かれていないからと言って、旋律をその拍子感や起伏（音の上下動）に従わず何の音量差もなく歌ってよいわけでは決してない。但しこの規則から外れるとき、すなわち、旋律が下行するけれども *crescendo* してほしい時には、作曲家は *cresc.* 記号をつけるし、上行するけれどもデリケートに *diminuendo* してほしいという部分には、必ず *dim.* 記号を付けるのである。また何も書かれていない楽譜でも、例えばヴァイオリン独奏の低音部などで、楽器の特性を強調するために、原譜に音量記号はついていないのにも関わらず、故意に強い音を出すという習慣は存在する。これも考えてみれば巧みなヴァイオリニストだったら必ずそう弾いてくれるに違いないという作曲家なりの常識から、その箇所に何も音量記号を付けていないのだと解釈することもできよう。

第8項 楽譜をタテに読む癖をつけさせる

移動ド唱法に馴らさせる方法として、ハーモニー・トレーニングと合併して行うこともできる。しっかり発声のウォーミング・アップをした後で、オール・ユニゾンでのロングトーンや長2度・短2度のクラッシュとユニゾンへの回帰練習、平行5度・平行4度による厳密なハーモニー訓練等を行った後、五度音程内の順次上下行 (do-re-mi-fa-so-fa-mi-re-do) を移動ドでの階名を付けながら、ヴォーカリゼーションの上に歌詞付けをする予備的訓練として行ってもよい。また Sieber 教則本のようなナンセンス・シラブル “da-me-ni-po-tu-la-be-da-me” (実は訓練の意図の上からはナンセンスどころか、非常に大切な舌と発声ポジションの確定化のための訓練にもなる) を付けて、同様な練習をするのもよい。その上でさらに、合唱アンサンブルとして重要な次の様な課題を行ってみるのも良いだろう。

譜例 3 : CHORAL WARM-UPS より

ハーモニーの基本は、まずユニゾン unis. もしくは8度ユニゾン (octave unis. オクターヴ・ユニゾン) であり、次に5度 (4度) のインターバル、そして3度となる。上記の例で、自分のパートが “do” と歌っているときに、他のパートからも同時に “do” という声が聞こえたら、この二つのパートは unis. もしくは octave unis. であるべきと気付き、この2パート同士のピッチ・音程を一致させようという意識が働く。その一方で “sol” という言葉が聞こえた

ら、自分のパートとは、完全5度・もしくは完全4度であるべきという意識が働くこととなる。但し上記の出典 CHORAL WARM-UPS (参考文献表を参照のこと) は、「音度名唱」の立場をとっているため、NTSの立場をとる指導者・学習者は後半の短調のセクションでの階名付けを変更する必要がある。(譜例3は、上掲書 p 4)

以上の例は一例にすぎないが、どのような合唱作品(ホモフォニックに書かれてあればある程)コーラス・メンはこのようにして身に付けた姿勢を常に駆使することに努めなければならないし、指導者は合唱団の演奏からその姿勢が感じられなくなってきた時は、すぐにそのことを彼らに思い出すよう注意を喚起しなくてはならない。

合唱指導者は団員に階名読みをさせつつ、それをテキストとして各シラブルを明確にディクシオンすることを示唆しなければならない。その明確な子音の置き場所、そしてそれにすぐ後続する母音のポジションがきちんとベル・カント・ポジションにあればある程、ピッチはより正確になる。それらができたうえで、ナンセンス・ワードや簡単な練習用テキスト付の作品を用いて、コーラル・ウォーム・アップ的意図で(もし練習時間にその余裕があればの話だが)行いたいのであれば、カノンやヨーロッパ各国語による練習も取り入れることができよう。NTSにはない母音交替現象(ウムラウト)を伴った練習を取り入れたければ、Franz Wüllner (1832-1902) の名著 Chorübungen II にその例を多く見出せるので、これを活用するのもよいであろう。

また、曲中に転調がある場合のNTS階名処理について、Chorübungen I より1曲の部分を取り上げ、例として下に示す。転調部分において、その支配的な調整を設定し、階名の読み替えを、ブリッジを介して次々に行っていく様子を理解していただけたらと思う。

譜例4：コールユーブンゲン第1巻 第42章[臨時記号]より(部分)

曲中に転調がある場合のNTS階名処理の例
Choruebungen I-No. 87 (部分)

服部洋一編

→E-dur: d m #r m s #f s d t #s l t l f m

do mi ri mi so fi si do ti si la ti la fa so

3 #d r t s b l s s #f f #r m s t

di re ti so lu so so fi fa ri mi so ti

→gis-moll:

5 d m #r m l #s l d l s #f t/m d t l

do mi ri mi la si la do la so fi timi-do ti la

→H-dur: →A-dur: * 1

7 #s l r d #l t m r d/r r m

si la re do li ti mi re dore re mi

* 2 →E-dur: d/f m

9 f r #d r t #l t s f #r m

fa re di re ti li ti so fa ri mi dofa mi

* 3

11 #d r m f #s l d #l t d t

di re mi fa si la do li ti do ti

* 印の箇所は転調による階名の読み替えを行う。これらの転調ブリッジにおけるのNTS階名読みはそれぞれ 1: [timi], 2: [dore], 3: [dofa]だが、学習者は次第に慣れてきたならば、第1シラブルの母音を省略し、1: [tmi], 2: [dre], 3: [dfa]と読めるようになる。

第9項 底上げの重要性（10人目を探せ）

北村協一は、合唱団の演奏の質を高める秘訣としてよく「10人目を探せ」と語っていた。1パートに10人いたとしたら、最もできていない人は誰かを探し当て、その人がパートの平均値レベルで歌えるようになるように「底上げ」をすることが、パート全体、ひいては合唱全体のレベルを引き上げることになるのだという指摘である。合唱のアンサンブル・トレーニングにあっては、ある作品のある部分がうまくいかない時、最もその躓きの原因となっているパートにユニゾンでもう一度、更にもう一度と歌わせて、まずい部分を指摘し、直していくシーンに出くわすが、パート全員で1～2回おこなってうまくいかない場合は、パート全員で歌うのをやめ、端から一人一人歌わせて、良く歌えている人はその良いところを褒め、まずく歌ってしまっている人には、どこが不足し、それを直し補うためにはどうしたらよいかを具体的に指摘しつつ、パート内を一人ずつ直していく。このことによって指揮者も、その部分の躓きがどの人の、もしくはどういった傾向性に起因するものかを突き止め、そこに焦点を合わせた指導ができるようになって行くのである。よく上手く歌える人がどんどんうまく歌ってパート全体をカバーしてくれればそれでいいかのように考えるきらいもあるが、現実には、この「底上げ」をしない限り、合唱全体の向上はあり得ないのである。

パートの人数が多い合唱団においては、全体の練習の中でアンサンブルをストップさせ、一人一人を歌わせ始めるのはとても面倒で時間の浪費のように感じ、多くの指揮者はあまりやりたがらないが、この「一人一人を歌わせる」という方法は、実は別の意味でも効を奏する。一つには、パート内がっていないと「一人一人」歌わされて、自分たちのパートのせいで全体に迷惑をかけるぞ、だからパート練習の際にしっかりパート内のユニゾンを確立しておこうという気構えをアップさせる効果、2番目にはそれに伴うパート・リーダーの責任感のアップ、3番目にはいい加減な練習の仕方では皆の前で一人一人歌わされて自分のできていないところが暴露されてしまうから、個人練習においてもしっかり練習しておこうという自己管理・自己向上への姿勢を糺すための心理的効果、4番目には一人でも堂々と歌える個人が集まってこそ本当の合唱は出来上がるのであって、皆がいるからできない自分を誤魔化すことができるというわけではないという、より磨かれた合唱の在り方への目覚めを促す効果などを上げることができる。

パート内が非常に多人数の場合（例えば「第九」等で1パートに50人以上いるような時）でも、抜き打ち的に「一人一人」を行い、ある程度の傾向性が出そろったところ（すなわち「10人目」的傾向が明らかになったところで、全員に向かって、「練習時間がもったいないから全員はやりませんが、いま歌ってもらわなかった方々の中にもAやBの原因で、その箇所を上手く歌えていない状況があると思います。これはその部分だけでなく別のところでは別のパートにも言える部分があることに皆さん気付いたと思います。ですから、いまお教えした方法でその部分を次の練習までの間にクリアーしておくようお願いします。パート・リーダーの方、お解りになりましたね?」として課題を与えることである。そして全体の練習が終わった後に、

当該部分の練習法について各パート・リーダーや副指揮者に、その宿題として与えた方法に疑問はないか、歌わせなかった人の中に異なった傾向でレベルを引き下げてしまっている人はいないか、もしあればそれを直すにはどうしたらよいかを教え、決して丸投げにしないことが肝要である。

練習法とその指導は妥当であるにもかかわらず、団員が上達しない場合、その原因を稽古をつけてくれる指導者のせいばかりするのは間違っている。せっかく良いことをならっても、団員一人一人が習いっぱなしで自己練習を怠け、技術を我がものとすべき努力をしなかったならば、上達はまったく望めない。どのように練習したら上手くなれるかと良く質問する団員や生徒に出会う。この質問に対して、有名なウinton・マーサリスの12カ条等を引き合いに出すこともあるが、田中信昭は指揮指導の、その独特なソクラテス風講義・演習の中で、学生たちとこのようなやり取りをしたことがある。

田中：「上手くなるにはどうすればいいと諸君は考えるか？」

生徒：「正しい方法で、たくさん練習することです？」

田中：「では、どれだけ練習すればうまくなれるのか？」

生徒：「????」

他の生徒：「????」

彼は何人もの学生に、同じ問いを発し、誰も的確にこたえられないのを見定めてから、次の言葉を語った。

田中：「それは、上手くなるまで練習することだ！」

まさに、産婆術が生んだ至言であり、筆者にとっても座右の銘である。

第3章 日本語をテキストとする合唱アンサンブル向上のための留意事項

第1項 どのような発声法が必要か

日本語をテキストとする合唱作品を歌おうとするときも、当然ベル・カント発声法によりアプローチすべきこと、また何を持って筆者はベル・カントとしているは、前掲の拙論「独唱・重唱・合唱… I - 1～3」をご参照いただきたい。このようなことを言うと、「では、日本民謡や邦楽を素材としたような作品もベル・カントで歌うのか！」というお決まりの反駁を唱える人もいるであろうから、敢えて言い置くが、美しく自然な響きで遠達性のある声で、しかも喉に負担をかけずに長時間その質を維持して歌える技術であるベル・カント歌唱法を「基盤」として、その基盤・基礎・原理を踏まえたうえでのヴァリエーションとして、それらの民俗的・邦楽的傾向を持つ作品を歌う声にアプローチすることが重要であるということなのである。合

合唱団の扱っている作品は民俗的・邦楽的作品ばかりではない。まして演奏会の様々なステージ・セクションでは、様々な国・様々な時代の作品を歌い分けなければならない。ある特殊な癖っぽい発声法に凝り固まっていたはそれらの多種多様なジャンルを歌い分けることはできない。喉が楽で自分の声がコントロールし易い、そして音量も豊かで美しく遠達性があるという発声の原理に依拠しなければならない。独唱ならば、個人的な癖のようなものがその人の個性のように働き、それで歌ってしまってもよいだろうが、(とはいえ、そのような癖っぽい声で歌う人の歌を人々はあまり長く愛聴しようとはしなくなるであろうが)、合唱では音色の統一は前述したハーモニーの一致感を形成する重要な要素であるから、そういった意味では合唱での発声は、より自然で美しいものでなくてはならず、純正な母音を獲得できていない雑音混じりの声で歌っているレベルの低いソリストよりも、コーラス・メンは、より高い発声能力を問われる立場にいたるとも言えなくもない。

第2項 日本語のリズム、イントネーションを踏まえた歌唱表現法

このことに関しては、多田武彦がかなり詳しい解説とワークショップでの実践を行っているので、それを土台としながら声楽の専門家の立場からの補足を加えつつ論を勧めていくこととしよう。内容の素晴らしさに反して、この著作は未だにプライベート出版のままであるので、公刊物としての当論集で是非とも取り上げ、彼の洞察に対し敬意を表したい。

多田武彦(1930-)は、旧制大阪高校在学中に合唱を始め、京都大学法学部を卒業。大学在学中、京都大学男声合唱団の指揮者を務め、当時知遇を得た作曲家清水脩に作曲上の指導・助言を受けた。映画監督を志望していたが諸般の事情により断念。京大卒業後は富士銀行(現・みずほフィナンシャルグループ)に入行。1954年(昭和29年)に北原白秋の詩による男声合唱組曲『柳河(柳川)風俗詩』を発表、当時としては数少ない男声合唱のレパートリーとして歓迎された。以降、銀行勤務の傍ら「日曜作曲家」として多数の作品を発表した。1961年(昭和36年)に、男声合唱曲「雨の来る前」が全日本合唱コンクールの課題曲に入選。1963年(昭和38年)には混声合唱組曲『京都』で芸術祭に参加、文部大臣奨励賞を受賞した。

創価合唱団男声が北村協一の指揮のもとレコーディングした「富士山・柳河風俗詩・草野心平の詩から」を聞いたことがきっかけで、同合唱団との親交が深まり、この出会いが後に山本伸一詩による混声合唱組曲「わが心の詩」の作曲につながり、やがて同組曲は、以前東京混声合唱団委嘱であったものを改変した「信濃の三つのバラードより～あさこゆうこ」、過去にピアノ付女声合唱組曲として発表された北原白秋詩による「白き花鳥図」とともに北村協一指揮のもとレコーディング・発売となった。(過去のピアノ付「白き花鳥図」は、清水脩から「多田さん、君は、今後はア・カペラ(マ)で作品書く方がいい」と示唆された(多田談)といういきさつもあり、長年これを温め、創価合唱団のために無伴奏混声合唱組曲として書き直したものである。これらの作品練習からレコーディング仕上げの間、筆者は北村協一の下振りをつとめ、またサテライト方式(前述)を導入した創価アンサンブルを率いて、多田の書き下ろしの、

しかも実に美しい手書き楽譜を次から次へと音にしていき、合唱団総体を育てた。

なお多田は後年、銀行を退職後、現在でも作曲や、独自の理論による合唱指導などの活動を展開しており、その作品数は組曲単位で70作を超え、単品では500曲に及ぶ。作品のほとんどはア・カベッラによる合唱曲である（男声合唱曲が全作品の大部分を占める）。その作風は抒情性が高く、決して派手ではない和声を駆使してのテキスト（主に日本の近代詩）に寄り添うような表現が特徴とされる。特に男声合唱の作品では、男声合唱の声域（クローズ・ハーモニー）を踏まえた中で、より良いハーモニーと表現性の工夫が追求されている。

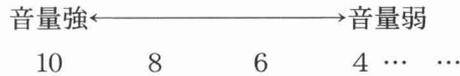
ここでは「詩に寄り添うように」をモットーとする彼の『合唱練習の際の留意事項』のうち、すでに本論において筆者の立場から述べた事柄や演奏表現への心がまえと重なる部分については省き、特にテクニク部分に関するもの—フレージングの三態様、音の終了部における二態様、音や言葉の開始部での三態様、子音の硬軟に伴う発声の難易度について等に関して筆者による注釈、またそれを合唱指導上さらに具体化して表現し、指導している北村協一の解説等も織り交ぜつつ取り上げてみたい。かつて彼らのレッスンを受けたことのある者にとっては「耳ダコ」のことかもしれないが、このような合唱作りの秘訣について未だ情報が得られていない方にとっては有益であろうと考える。

第3項 フレージングの三態様

合唱のテキストは、平たく言えば文の塊であるわけだが、文法上、文は更に語句に分けられ、語句は各品詞に分けることができる。この語句ごとの処理にまず注目する。語句は、例えば「明日の天気は晴れのち曇り」であれば、この文章は、明日の・天気は・晴れのち曇り（もしくは、晴れ・のち・曇り…この分け方をどのようにするかは後述する）」と分かť。このうち「明日の」をかな書きした「あしたの」の「あ」を語頭と呼び、「の」を語尾、残る「した」が語中の音節（シラブル）である。まず、邦語をテキストとする合唱曲を演奏しようとする時に、曲の進行に従って次の三つの態様を使い分けることが肝心である。それらは話し言葉のイントネーションをそのまま歌唱に反映させようという狙いのもとに構成されているのだが、こういった通常の話し言葉やメッセージを伝えるような場合に日本語がどのような力学を持って発音されるか、ニュアンスを持つかにこだわりつつ分析することがこの三態様の基盤となっている。話し言葉と歌のテキストの例をあげながら解説する。

- ① うねり（Iの型）…多くの場合、曲の歌いだし等の部分で情景描写や、平常心に近さほど高揚していない心情を語る部分、客観的描写、或いは逆に言葉一つ一つに思いを込めて丁寧語る部分などに用いる。この場合の表現では、語句ごとに語頭から語尾へかけて音節ごとの音量が漸次「減衰」する。

音量の目安を次の様に便宜上数字で表わす。



これを例えば「明日の天気は晴れのち曇り」という天気予報のアナウンス的文章（これは客観的表現の例ともなる）にあてはめると、次の様になる。上段が各シラブルの音量を示す数字表記である。このような歌詞を持つ曲があるかどうか（武満徹作品に「明日ハ晴レカナ曇リカナ」はあるが）は別として、読者はこの例から一般的公式を引き出すことができるであろう。この項に上げる例は全てそういった意味で取り上げてある。

10 8 6 4 10 8 6 4 10 8 10 8 10 8 6
あ した の て ん き は は れ の ち く も り

語頭音節の音量は強く発せられ、語尾の助詞等は弱く処理されていることが分かるだろう。か。「晴れのち曇り」の「のち」に関しては、他の名詞—明日・天気・晴れ・曇り—一程の格を持たせる必要はないと考えれば（これは常識というよりケース・バイ・ケース、表現者の解釈にもよると思われるが）、語頭に準ずるものという考え方から、筆者は「準語頭」と名付け、その結果この段階での音節ごとの音量処理は、次の様になる。これを「語中シラブルの準語頭化」と呼ぶ。（「はれ」と「のち」の関係は、後述の *cesure* によって上手く解消される。）

10 8 6 4 10 8 6 4 10 8 8 6 10 8 6
あ した の て ん き は は れ の ち く も り

しかし、シラブルごとの音量を調整しただけで読むときに立て板に水のごとく読み切ってしまうのは、まだまだ文の意味が伝わりにくい。そこで語句と語句の間に微小なチェズーレ（筆者 *cesure*: 伊語「休止」の意、英語の *cessation*, *pause* にあたる）この *cesure* を上例に便宜上スラッシュ「 / 」で入れてみる。筆者は *cesure* には、さらに細かく大 *cesure* 「//」と小 *cesure* 「/」を設定し文章における主部述部や強調したい語句の前等に「//」を、それ以外の語句の切れ目に「/」を設定している。

10 8 6 4 / 10 8 6 4 // 10 8 / 8 6 / 10 8 6
あ した の / て ん き は // は れ / の ち / く も り

多田は、*cesure* の入れ方のテクニックとして、捉音の「ッ」（例：ガッコウ、テッポウ）を軽く入れることを示唆しており、北村は「語頭を拾い直す」と指導していた。合唱団の指導に当たっては、この「うねり」のパターンでは、各語頭のひらがなを丸で囲み、語頭を丁寧に拾

いつつ音量処理しながら歌い進むように指導する。こういったアーティキュレーションは、楽語で行ってしまえば「espressivo で歌う」と一言で片づけられてしまうわけだが、指導者は、多くの方が理解できるような、より具体的な様々な方法で教えることができなければならない。

例えば高野辰之詩・岡野貞一曲による「故郷」の歌詞であれば、その前半部分に対し郷愁を持った情景描写として、これから感情の高揚に向かう前の比較的静かな心の状態から始まると計画して「うねり」を応用し、

10 8 6 / 10 8 6 / 10 8 / 10 8
う さ ぎ / お い し / か の / や ま

10 8 6 / 10 8 6 / 10 8 / 10 8
こ ぶ な / つ り し / か の / か わ

と設定することができよう。このパターンで歌う箇所には、歌い始めるフレーズの頭に I と書き、「うねり」のパターンで処理しつつ歌うことを合唱団員と約束する。上記2例における子音の硬軟の差による処理の仕方については後述する。

- ② ねばり (II の型) …感情の高まりとともに次第に曲が盛り上がっていくとき、ストーリーが起承転結の「転」を迎え、飛行機の離陸でいえばまさに飛び立とうとする最終滑走に入ってきた感じ、やがて来るべきクライマックス前の予感を表現しておきたいというような箇所、聞き手の注意注目を意図的に喚起したいと狙う場所において用いる。①の「うねり」に比較して語句における語頭から語尾への音節ごとの音量減衰幅がさほどなく、語頭を印象付けたあとの語中・語尾音節はほぼ同じ音量を保持するが、③の「たたまこみ」ほどの強烈さは未だ控えた状態でコントロールする。例えば、「只今暴風警報が発令されました」を「ねばり」処理をすると、

10 8 8 8 / 10 8 8 8 / 10 8 8 8 8
た だ い ま / ぼ う ふ う け い ほう が

10 8 8 8 / 10 8 8 8 8
は つ れ い / さ れ ま し た

となる。ここでは「うねり」で弱化处理されていた助詞までが、語中の音節と同格に音量処理されるようになることに注目してほしい。同様に「故郷」の中間部分をこの処理とすると、

10 8 8 // 10 8 8 / 10 8 8 8
ゆ め は // い ま も / め ぐ り て

となる。この部分を相変わらず「うねり」で歌っては、心の底からこみあげる熱い思いを表現するには物足りないであろう。また大 cesure を「夢は」のあとにおくか、「夢は今も」を一息で行き、「今も」のあとに大 cesure を置いて、呼吸・発声的にももう一度構え直して「巡りて」につながるか、或いはまたこのフレーズを全て一息で歌うかは、指揮者の演奏解釈によるどころばかりでなく、歌わせる合唱団の器にもよるところであろう。このパターンで歌うべき個所の頭にⅡと書かせ、「ねばり」を実行するように合唱団員と約束をする。

- ③ たたみこみ（Ⅲの型）…曲中の最大のクライマックスを迎える箇所において、語句中の全ての音節の音量を同じく保持しながら、歌いあげる方法で、表現者の主張と伝達意図が最も色濃く表れるものである。同様な例を「火事です！はやく逃げて！」示せば、

10 10 10 10 / 10 10 10 10 10 10
か じ で す! / は や く に げ て!

となろう。全ての音節音量は同格となり、完全強調型となる。「早く」と「逃げて」の間は理論的には cesure を置くべき個所だが、ここは文字通り一気呵成に読まれるところであろう。逆に「逃げて！ / 早く！」の語順であれば、cesure を置くのが妥当である。

これを「故郷」の例で言えば、最後の詩行「忘れがたき故郷」を

10 10 10 10 10 10 / 10 10 10 10
わ す れ が た き / ふ る さ と

と処理することにつながるが、ある規則を立てた時に決して「紋切り型」にならないことが必要で、3番まで続く歌詞の初節末を、もう一度「ねばり」へと1段階シフト・ダウンさせるか、2段階落として「うねり」に持っていき、始まりを彷彿させる円環構造に仕上げようとするかは、演奏解釈の問題となろう。第3番の冒頭「志を果たしていつの日にか帰らん」を、「たたみこみ」で入り、その後「ねばり」、もう一度たたみこんで終わるという演奏解釈も成り立つから、そこには、様々な演奏の仕方が考えられることを示唆しておこう。「たたみこみ」処理を施す箇所の頭にはⅢと記するように団員に指示することは他の2パターン同様である。

第4項 音の終了部における二態様

多田は次に、音の終了部における処理を「音や言葉の終了部での二つの態様」（持続型か残響

型か)」と項目を立て、大きく2つに分類し、その中を次の様に更に細かく分けて分析している。

- ① 持続型…ブザーや船の汽笛の音などが、鳴り始めから終わりまで同等の音量で持続し、終了する時に一気に切れる（終了へ向かっての漸次減衰がないような音処理を行うこと。図形では、



と示している。

- ② 残響型…①と異なり漸次減衰が起こって消えていくような処理をすること。そのかたちによって次の3種類に分けられる。多田は解説において図形を描いて示していて、特にそれぞれの型についての語句による説明を省いてしまっているため筆者が解説を加えることとする。

- a) 楔型……………丁度ディミヌエンド記号の形状（くさび型）のように減衰する処理を行うこと。図形では



と示している。

- b) 砲弾型……………途中までは音量を持続しておき最後において減衰が起き、最終的に消える処理を行うこと。途中までずん胴で最後に音量的にしぼんでいく感じが砲弾の形状に似ているためこの名称がある。図形では



- c) あて飛ばし…fp（フォルテピアノ）的処理を意味し、これを連続しておこなうと、生き生きと弾むような bouncy 処理をすることができる。



また多田は、前項のフレージングの三態様のそれぞれにおいて、この終了部における態様を伴うことを補足し、「うねり」の場合は、②残響型のうち a) または c) が適用され、「ねばり」では残響型 b) が、「たたみこみ」では、持続型が適用されると指摘している。

持続型には「終了部に、撥音（ッ）が来ることが多い」とも添え書きをしているが、これは誤解を招きやすい表現かもしれない。切れ方があたかも捉音で次に渡るかと思わせるような潔い切り方をするという意味であり、決して母音を切ろうとする時に [ts] の位置に舌を移動させて構音せよという意味ではないと解釈したい。

ふつうはまずフレーズの始まり（アタック）の態様についてのべ、次にフレーズの音の過ぎり方について触れ、最後に音の終了処理について述べるという段取りを踏みそうであるが、これら音の終了部における処理が最初に注目すべきフレーズの三態様に深く関係していると多田は見ているがために、論の展開をこのような順番にしているのであろう。

第5項 音や言葉の開始部での三態様

項目名は、「音や言葉の開始部での、三つの態様の駆使（ハード、ミディアム、ソフト）」とされているが、音の立ち上がり、すなわちアタックの様々なあり方について述べたものである。彼によればハードなアタックとは「(鉄製) 杭打ちの音、怒鳴り声、驚いた時の声」の立ち上がり方に代表され、ミディアムとは「ハードとソフトの間」、ソフトは例えば「蟋蟀（こうろぎ）の鳴き声、なだめるときの声、優しく話すときの声」などの音の立ち上がり方がこれに当たる。f（フォルテ）の時は必ずハードで、p（ピアノ）の時は常にソフトといったステレオタイプなものではない。多田は、同時に有能な声楽演奏家は、柔らかい包み込むような f をアタックの時からその形で入ることもできるし、p を堅く表現するといったアタックの多彩さも兼ね備えているという指摘も忘れてはいない。

多田はハードを記号Hで、ミディアムをMで、ソフトをSで表記することを決め、合唱団員に先ほどのフレージングの三態様と組み合わせて、フレーズの頭に記すことを徹底すると良いと教えている。例えば、ソフト・アタック処理をし、なおかつ I（うねり）の型で処理すべきフレーズの頭には sI と記し、そのフレーズ末には、前述の持続型・残響型のうち、指揮者と約束したいいずれかの型を図形で書き入れておくというものである。これも非常に合理的な方法で、前章で述べた「忘れないためのソルフェージュ」にも相通ずるものである。

第6項 子音の硬軟に伴う発声の難易度

このテーマについては「ソフト系子音とハード系子音」（母音はソフト系）」という項目で扱われている。彼は子音を構音における標準的な硬軟に着目して次の様に分類している。

ソフト系子音	S, N, H, M, Y, W, Z
ハード系子音	K, T, R, G, D, B, P

上記の表では、綴り字と発音記号とが判別されにくく、また子音発音に関して網羅しきれて

いないので、筆者は指導する際に次の様に整理・補足して教えるようにしている。日本語の「ら行」を舞台日本語の上で [ra, ri, ru, re, ro] とさばくか、[la, li, lu, le, lo] とするかは諸説あるであろうが、外来語からのカタカナ書きテキストがある場合は、極力原テツの発音に近づけて発音し分けるように指導している。その場合、日本語のら行の音素 [r] または [l] は、欧米語の音素に比較して舌を強く使わない傾向を持つため、ソフト系に入れてある。また「ふ」を発音する時に、歯唇音 [f] を用い [fu] とした方が、[hu] とするよりも明瞭となるために [f] を加えてある。一般に [h] だけで発音していると思われがちな「ハ行」だが、ここには、強調して「は」「へ」「ほ」を言おうとするときの [x] が必要であり、同様に「ひ」のためには [ç] も必要となってくる。[v] も外来語カタカナ表記のテキストの発音のために加えた。[j] と [w] は双方とも立場上、半子音とも半母音とも呼ばれるものであるが、渡り音として欠かせないものなので取り上げてある。

ソフト系子音	[f], [h], [ç], [x], [j]*, [l], [m], [n], [r], [s], [v], [w], [z], [ʃ], [ʒ], [ɲ],	計16個
ハード系子音	[b], [d], [g], [k], [p], [t], [tʃ], [ts], [dz], [dʒ]	計10個

*注) [j] は多田がYとしているものである。

分類を覚えやすくするために摩擦音はソフト系、破裂音はハード系と覚えてもよいだろう。なぜ上のような立て分けが必要かという、これらの子音を語頭に持つテキストが無意識に発音された場合、ソフト系のはディクションが甘く不徹底に聞こえ、それらを語頭とする語句が聞きとれにくくなってしまう。逆にソフト・タッチのフレーズ処理がしたい時に、ハード系の子音を語頭に持つ語句を無意識に発音してしまうと、ディクションが極度に堅く聞こえてしまい他とのバランスが悪く聞こえてしまうのである。但しソフト系に分類した [s] は、レゾナンスが豊かなホール空間では、聞こえすぎることもあるので、その点TPOに配慮が必要である。

よく北村は、か行・た行（この中の「た」「て」「と」は特に）・は行が語頭にある時に時に注意してディクションするようにと指導していた。また、彼の合理主義は徹底していて、合唱団員が慣れるまでは、全てのテキストをひらがなのままでなくローマ字書きに直させて、その語頭の子音部分を良く発音し分けることを強調していた。

また近頃では、さほど見られなくなったが。過去には大学のグリーなどで、これら「子音を立てる」ことへの異常な執念からか、表現や曲の雰囲気にとぐわぬ「子音の立て過ぎ」傾向もみられた。過ぎたるは及ばざるがごとしである。

第7項 表現に関する示唆～詩人の魂に寄り添い、作曲家の構築性に迫ること

日本語のテキストを歌曲の旋律に沿ってどのように歌い表現するかについては、筆者の場

合、瀬山詠子の指導による影響が大である。瀬山の変わらぬモットーは「日本歌曲はベル・カントで歌わなくてはいけない」「どのような表現も正しい発声技術の上に成り立っていないければ聞く者へは届かない」というもので、彼女の薫陶を受けた我々弟子にとってはこのことはもはや常識ではあるが、未だに日本の声楽界では日本歌曲をベル・カントの線上で歌い継ぐ歌手が数えるくらいしか存在しないのは残念なことである。況や合唱界においてをや！である。瀬山の技術と演奏解釈は、様々な歌曲作品においてポイントとすべき箇所、その部分に即した形をとるため、これを網羅的・概論的に記述することは紙面の都合上割愛せざるを得ない。しかし筆者にとって、それらが日本語をテキストとする合唱曲指導の際に非常に有効であることを述べておきたい。筆者は瀬山の依頼を受けて故・石桁真礼生合唱作品のレコーディングを、まだ作曲家がご存命中に立会いの下、指揮・指導させて頂いたこともある。それら瀬山から学んだ技術と筆者が現場で応用し手ごたえのあった事柄に関しては、また将来機会ある時に各論として、それぞれの作品に沿って披歴していきたいと考える。ここでは、やはり合唱指揮者は独唱者としての専門的技術錬磨も重ねなければならないことを強調しておくにとどめよう。

いずれにしても、演奏者として歌曲、ひいては合唱曲に立ち向かうためには、音楽作品として作り上げた作曲家の心情と構築への狙い、そしてその作曲家に多大な靈感を与えた詩そのものと、それを詩のかたちとしてしたためた詩人の魂に肉迫せずしては、そこから表現へのインスピレーションといかなる技法を駆使すべきかの答えは得られない。

多田の著作『合唱練習の際の留意事項』には、様々な芸術分野の巨匠・有識者の助言が鏤められている。それらは読む者に感じる心・求める心があれば、多くのインスピレーションを与え、また良きアドバイスとなるものである。それらは合唱音楽（作品と演奏）構築に関する彼にとっての座右の銘の集積でもある。多田は昭和33年（当時28歳）の時、ある用件で生涯にたった一度だけ山田耕筰と出会った。用件を済ませてのち、山田から趣味は何かと問われ「清水脩先生にすすめられて、ア・カペラ（マ）の男声合唱組曲を書いています」と答える多田に山田はこう語ったという。

「歌曲は、詩と曲との複合芸術であることを忘れるな。詩人は森羅万象や人の心を詩に託す。一方作曲家は、しばしば自分の音楽を先行させようとする。それでは詩人の魂を踏み躪ることになる。先ず詩人の魂に寄り添う心が大切だ。かといって歌曲も音楽だから、詩に隷属しっぱなしではいけない。西洋音楽には永い年月を経て作られた『堅牢な構築性や様式美』がある。和音は、スタンドグラスのように敬虔な光彩を放つ。詩人の魂に寄り添いながら、西洋音楽の伝統的構築性を駆使すれば、必ず一級の歌曲が生まれる。」（上掲書、p17）

また山田はこれに続いて自らの「からたちの花」を例にとり、その詩の構造と展開（詩節間の色彩的コントラスト、自然物と人との関わり合いと季節の到来、哀しい追憶と人々のやさしさ）が、これに付した音楽的モチーフの変化や復帰とどのように深く関わっているかを説明し、

さらに続けてこう語る。

「歌曲を作曲する者は、このことを、しっかり守って、作曲することだ。これを演奏する者や合唱団を指揮する者も、『詩人の魂と、これと対峙した作曲家の意図』を考慮しながら、演奏者としての解釈を確立すべきだ。出来れば、聴衆も（旋律だけを聴いたり、指揮ぶりの巧拙を云々するだけではなく）作詞者・作曲家・指揮者・演奏者の『音楽の構築力』の巧拙や努力の航跡を追いながら。聴き入ってほしい」（上掲書、p18、引用文中の括弧は原著のまま）

ある音楽作品をどのように演奏するか、それがどのような演奏解釈によるのか、その表現の仕方はどのようであればならないかと問われたとしても、この問いには「正解」なるものは存在しない。しいて言えば、ある演奏が、聴衆も団員も共々に、より多くの人々に感動と刺激を与え、時には同苦し共感を得、また時には明日を生きる勇気と希望を届けることができたとき、この上ない「価値」を生み出すものである。

そしてここまでお読みになった賢明な読者の方々は、合唱作品をそのような「価値あるもの」として作り上げるには、確固たる技術がなければ、演奏者としてテキストとメロディーとハーモニーを発信し、自己表現することは不可能であることがよくお解りのことと思う。合唱指揮者は、言葉だけでなく、そのような技術を体現でき、またあらゆる方策を用いて巧みに合唱団員に指導でき、また自他ともに人間性を陶冶していける存在でなくてはならない。

エピローグ

合唱は人間を育てる芸術でもある。合唱や歌唱の道に身を置き、謙虚な態度で自己錬磨を続ける姿勢は、必ずやその人の人生を幸福に満ちた豊かなものとするに違いない。声楽家・指揮者としての筆者は、独唱においても合唱においても、演奏に際して常に「良からんは皆のおかげ・悪からんは己が責任」という感謝と使命感を持って取り組むことを肝に銘じている。指揮者は、決して自分が目立ち有名になるために合唱演奏の場や団員を利用することがあってはならない。自分の指揮についてきてくれる団員がいてこそ初めて合唱の演奏はできるのである。人と人のコミュニケーション（自他意識と協調・協働性）を促進し、自己の人間の質を磨き力こそ、合唱の持つ、実は最も素晴らしい力なのだ確信している。筆者はある時、北村協一に「何故、先生は、合唱の指揮をし続けてきたのですか」と質問したことがある。師は感慨深そうにこう答えて下さった—「僕は、人間が好きだからなあ」と。

今回は、合唱指揮者の立場と役割、その必要とされる能力、合唱団員を育成するための確固たる組織構築の必要性、そして主に日本語をテキストとする合唱作品へのアプローチについて概論的に述べた。論集掲載の性格上、個々の例にこだわり過ぎないように、あくまで骨太な論述に徹したつもりである。合唱音楽や作品の練習法、留意点をめぐるテーマに関して再び筆を

とる時が来たときは、外国語をテキストとする合唱アンサンブル向上のための方法論や、筆者が合唱音楽の原点であると考えているルネサンス期のマドリガルの演奏法やこれを基盤とする取り組みの利点について、またテキストを持たないスキヤット作品、ジャズ・ポップス編曲作品やショー・コーラスへのアプローチについてもテーマを拡大して論述していきたいと考えている。

最後に、青年期より筆者に対し、合唱の素晴らしさとその構築への秘訣を詳細にわたり教えて下さった故・北村協一先生、作曲家としてばかりでなく詩人・映画監督・建築学などの視点をもって合唱を育てることに高い理想と情熱を伝えてくださっている多田武彦先生、そして冷徹なアプローチで常に作品と真っ向から取り組む厳しい姿勢を教えて下さった田中信昭先生をはじめ、人生初めての海外音楽修業に招いてくださったノーベルト・バラッチ先生、スペインのカタルーニャで家族の一員のように接して下さったアントニ・コリュ先生、そして長きにわたり声楽・合唱両面で常に芸術の深さと追求姿勢をその音楽・執筆活動を通し、不肖の弟子である筆者に示し、芸術家としての根本基盤を育て続けてくださっている畑中良輔先生、日本語のディクシオン・日本歌曲の芸術的歌唱に関する的確な指導をいつも与え続けてくださっている瀬山詠子先生、そして心の中にある表現への理想をどのように声楽技術をもって具現するかを教示くださっている吉川具仁子先生に心から感謝申し上げたい。また急遽平成22年末に論集編纂・執筆着手となった際に年末・正月の家族と過ごす時間が激減してしまったことを耐えてくれた我が妻・久恵にも低頭感謝の至りである。本文中では、引用文著者等の表記と統一するために諸先生への敬称をやむなく省略した失礼を、ここで重ねてお詫びするものである。

参考・引用文献（代表的なもののみ記載する）

- イアコポーニ、マルコ（2009）『ミラーニューロンの発見』塩原通緒訳、株式会社早川書房
 多田武彦（2007）『合唱練習の際の留意事項』プラベート出版物
 青島広志、安藤應次郎（2006）『はじめよう！合唱』株式会社全音楽譜出版社
 藤井完（1999）『朝練 管楽器の呼吸法 呼吸法・喉とアンブシュアの関連性』全音楽譜出版社
 東川清一（1985）『移動ドのすすめ—正しい記譜法と視唱指導』音楽之友社
 Garretson, Robert L. (1981) “Conducting Choral Music” Prentice-Hall, Inc.
 トーマス、クルト（1965）『合唱指揮教本1・2・3』糸賀英憲・天野昌吉共訳、音楽之友社
 ヴェルナー、フランツ（1876）『コールユーブンゲン 巻II』城多又兵衛解説、音楽之友社
 Camp, Leonard van (1972) “Choral WarmUps” Lawson Gould Music Publishers, inc.