

合唱指導の研究 I

——指導語について——

A Study on Instruction in Chorus I

——For the Word of Instruction——

岩 崎 洋 一

Youichi Iwasaki

(1993年9月10日受理)

I 序

合唱活動は一人だけでなく、他者がいて成り立つ形態であり、合唱するという行為は、複数の人によって音を組織し、音楽として成立させることにある。更に、その営みは、歌い合う者相互の主張であり、そこにかかわる指揮者をはじめとする音楽を共有する者達の絡まりの中から、一つの音が生まれ、育まれていくのである。

近年、合唱の分野は、作品の数も増え、小学校から一般社会人まで、それぞれの年代に応じた作品が生まれてきている。それも、ヨーロッパ機能と和声を柱にした作品から、ポピュラーリズムや民族音楽の要素を取り入れた独自の味わいを醸しだす作品など、多様な音楽様式による曲が歌われてきている。そして、これらの合唱作品は音として表現される場合、まず楽譜から作詞・作曲者が意図した表現内容や主張を読み取り、表現につなげていく過程が待ちかまえている。

ところで、合唱作品の表出のための教授・学習過程は、一般に、指揮者と歌い手、更にはピアニストが共通に作品を対象とし、楽譜の奥にひそむ音楽の影を咀嚼し、表現につなげていく営みである。そして、その際には、指導者が歌い手に向かって多様な働きかけを行い、歌い手を衝き動かしている姿がある。その様な働きかけは、①音による刺激、②言葉による刺激、③指揮及び身体運動による刺激、に分けることができる⁽¹⁾。

この様な働きかけ、すなわち、教授行為は、目、顔の表情、身振りを共なった非言語の伝達とともに、言語による指導行為が重要になってくる。音楽指導の場合、一般的には、非言語としての指揮、

範唱、伴奏などの占める割合は大きなものがあるが、しかし、合唱指導の実際の場面では、指導者の発する言葉による伝達が大きな役割を担っていることも見逃してはならない。指導の際の言葉は、作品が内包している意味を分析・解釈し、歌い手の状況を把握しつつ、その対象者に受け入れられる言葉に置き換え、作品の意図を伝え、表現に結びつけていくのである。それは取りも直さず、言葉が持つ伝達力であり、教育内容と対象者を取り結ぶ重要な要因の一つである。

合唱の指導法には、楽曲を表現するための、音構造の解釈や表現技術、言葉の処理、フレージング、発声に関するものなど、多くの内容を含んでいるが、本研究では、合唱指導の際に指導者が使用する言葉に視点をあて、その言葉がどのような意味をもって歌い手に伝わっているのかを、具体的な事例に基づき検討を加えていくものである。

II 合唱指導で使用される言葉とその内容

合唱指導の際に使われる言葉は多岐にわたっている。それは、①導入に際して全体の活動に対する内容の説明や、②練習形態、学習方法に関する指示であり、③フレーズや発声など、音楽表現に関する指導語である。

そこで、これらの指導語の中より表現内容に関する言葉を抽出し、その言葉がもつ内容を探るため、対象を2人の合唱指揮者の指導場面に絞り、指揮や身振りなど身体の表現を除いた、言葉のみを対象に、検討を加えるものである。

調査対象は、①指揮者名、②歌い手、③曲目、④形態、⑤期日、⑥場所、で表わしている。

1 表1 ①栗山文昭 ②福岡市内合唱有志
③Ave Verum Corpus, W・Byrd 作曲 ④混
声四部 A Cappella ⑤1992.3.8 ⑥福岡パビ
オビールーム







2 表2 ①近藤安个 ②RKB 女声合唱団
③「白い木馬」より「一陣の強い風がぶどうの
枯葉を吹きとばし」ブッシュ孝子作詞 萩原英
彦作曲 ④女声三部 ⑤1993.7.9 ⑥RKB 毎
日放送スタジオ




表1 「Ave Verum Corpus」

小節数	歌 詞	指 導 者 の 発 言	意 図 した 表 現 内 容
1	Ave	①音が出る前に音楽をする。	・音が出てから音楽が始まるのではなく、息を吸った時には、どのような音楽をしたいかという意志が見えるように。
2-4	verum corpus	②一番最初に Espression がある。 ③音が座わらない。 ④自然な cresc. decresc. ⑤完全5度をハモらせよう。 ⑥音楽をドラマで感じて。 ⑦バスは4小節へ向かって歌う。 ⑧ソプラノ、表面張力のもっている緊張感で。 ⑨アルト、気持が流れ、緊張しているが硬くなく。 ⑩ソプラノ、4小節目の音楽をおさめないで自然に。	・何事も、最初の表現が音楽全体の内容を導き出す。 ・音楽はスピード感と距離感を常に感じながら。 ・フレーズとその旋律線の動きを読み取り、上行形は cresc. 下行形は decresc. ・平均率でない純正調の響を大切に。 ・音の動きだけでなく、音の構造が作り出す音楽を見据えて。 ・上3声を支え、音楽を運んでやる。 ・透明感のある音色がほしい。こぼれるようでこぼれないギリギリの緊張感とその音楽を大切に。 ・アルトのもっているふくよかな音色を保持しつつ、音楽が先に進んでいく。 ・音楽がここで終わりではなく、先に進まなければならないため。
5	natum	⑪水平に歌う、盆に水を張っている感じで、柔らかい緊張感。音楽が止まらないように。	・音楽が心地よく、うねりながら足踏みしないで先へ。
6	de Maria	⑫バスはかくし味の良さがある。	・ハーモニーの進行上、バスの動きは重要である。また、縁の下の力持ちへの称賛。
7	Virgine	⑬たい焼きのあんこのように。	・最後まで中身のある音楽で。
8-9	vere passum	⑭各パートの音が集まってくると凝縮された音楽になる。 ⑮passum の「P」は大切に。	・各パートの音が一つの方向に収斂していくと、緊張感のある音楽にならなければならない。 ・歌詞の意味を考えて、他にも「P」で始まる単語は大切な言葉が多い。
10-11	immolatum	⑯こう歌いたいと思うこと、そうすると自然な crese. decresc. が出来てくる。	・試行錯誤をしながら音楽の流れを追っていくと、必然的な音楽のうねりが出てくる。
12-13	cruce	⑰十字架が3本立っている感じで、強く歌う。	・cruce という歌詞が各パートに前後して出てくる。ナガレの丘に十字架が3本立っている場面を思いうかべる。

小節数	歌 詞	指 導 者 の 発 言	意 図 し た 表 現 内 容
15-18	Cujus latus Perforatum	⑮縦線を取って、4拍子で書かれているが、3拍子で感じて。	<ul style="list-style-type: none"> 言葉がもっているリズムで自然な抑揚で歌うと、3拍子でとった方が良い。
20-22	fluxit sanguine	⑯全体が下行形、血が流れていく感じ ⑰バスの跳躍音程、きれいに入るように。	<ul style="list-style-type: none"> 歌詞の意味と音形が合致している。 sanguineの歌い方が乱暴にならないように。
23	Esto	⑱命令形は強く歌い出す。	<ul style="list-style-type: none"> 音楽の変わり目、意味をよく咀嚼して。
24-25	nobis praegustatum	⑳mortisに向かって歌う。	<ul style="list-style-type: none"> 4小節フレーズを感じて、音楽の持続力をもたせる。
26	mortis	㉑語尾が強くない。頭の中で考えて出す。	<ul style="list-style-type: none"> 単に、母音の響のみで処理するのではなく、言葉のイントネーションを考えて。
27-28	examine	㉒フレーズの終りを引かないで、まっ直ぐに出す。存在感を示して。	<ul style="list-style-type: none"> 音楽の主張が挫折しないで、次の音楽へ立ち向かっていくように。
29	O dulcis	㉓美しい響で、「l」をハッキリ、「cis」が鋭くならない。	<ul style="list-style-type: none"> 歌詞の意味を考えて、やさしく歌う。
30-31	O pie O Jesu	㉔ソプラノが出た後、他のパートが追いかける時、波のような感じで。	<ul style="list-style-type: none"> 大切な歌詞故に、先導後のソプラノが出た後、それに導かれて他のパートが歌い出すその歌い方を大切に。
36-37	miserere mei	㉕「私が」と思ってまだ沢山の音楽をする。極楽の世界へ。	<ul style="list-style-type: none"> 主人公になったつもりで心豊かに。
44-45	O dulcis O pie	㉖内に入らないで前へ音楽を出す。	<ul style="list-style-type: none"> 音楽を他者にも伝えていこうとする姿勢をもって。
46-50	O Jesu fili Marie	㉗感情ではなく、精神的な高まり。	<ul style="list-style-type: none"> ともすると気持ちが先に立ち、音の動き、響にそれが現れてしまう。通俗的にならないよう。
58-60	Amen	㉘me-nを飲み込まないで遠くへ、人生の満足感を。	<ul style="list-style-type: none"> 一人ひとりの心の解放を、音楽が心の所産であるならば、当然演奏も心の発露でなければならない。

表2 「一陣の強い風がぶどうの枯葉を吹きとばし」

小節数	詩・音構造	指導者の発言	意図した表現内容
1-2	ピアノ前奏 Andante, mp	㉓明るく、優しく弾く。	・この音楽全体をイメージした音で弾き始める。
3-4	ピアノ前奏 	㉔ちょっと気持を変えて、少し迷った感じで。	・一陣の風が吹いてくる様を表現して。
5	ピアノ前奏 アルペジオ	㉕硬くしないで弾く。	・強い風が、うずを巻きながら枯葉を巻きあげていく様子を表現している。
6	ピアノ前奏 Moderato, mp	㉖テンポの変化を捉え、曲頭よりも気持が入ったメッツォ・ピアノで。	・再度メッツォ・ピアノが出てきた時、テンポの変化と合わせて、最初と違った表現をしていく。
9-10	ピアノ前奏 左手のアクセント	㉗強くなく優しく。	・時々風のスピードが違って吹く様を表現して。
11	ピアノ前奏 左手のテヌート	㉘もっと優しく。	・次第に風がおさまっていく。
12	ピアノ前奏 4分の4拍子	㉙律動を <i>lontano</i> の感じで。	・風がおさまり安心した気持。
13	ピアノ前奏 左手のメロディー	㉚出してよく歌って。	・向こう側にまだ風のざわめきがある。
16	ピアノ前奏 テヌート	㉛遠くの方へ感じて。	・音楽を遠近で捉えた表現により、空間への広がりを感じる。
17-18	ピアノ前奏 	㉜ドラマチックなんだけど、そんなにすごくない。 ㉝フォルテが過ぎないで。	・音楽の流れの中で処理。 ・ピアノから歌にうけ渡す動きをスムーズに。
19	一陣の風が 	㉞しんねりむつつり歌わないで明るく。 ㉟このリズムをあわてないで、自然なリズムに。ソルフェージュで歌わない。	・その言葉だけ考えるのではなく、前後の流れの中で解釈すること。 ・生きた言葉として処理。
21	一陣の強い	㊱ユニゾンはクリスタルな美しさで、ビブラートなし。 ㊲跳躍音程は、アクセントをつけないで同じ所で歌い、クリアーに上がる。響は下をなめないで上あがり。	・一本に寄り合わさって音楽の力として伝わるために。 ・響の高さ、呼気の支えが充分に必要。
22		㊳リズムを三連符的に取って歌う。 ㊴ユニゾンはハマっていない。ハーモニーに比べユニゾンは難しい。	・ソルフェージュ的な無機質でなく、言葉の意味、発語として歌う。 ・合唱の基本は単旋律を正しい音程、言葉、フレージングで歌うことである。
23	一陣の風が、PP	㊵一回り小さく、向こうでつむじ風。	・距離感をよく出して。
28	吹きとばし	㊶跳躍音程もうひと上り。跳躍音程直前の「ふ」が弱くならない。もっと気を使って。	・ともすると音形が先行し、息の圧力とも平行して低い音は弱く、高い音は強くなりがちである。また、支えがないとフラットになる。
29		㊷唇を一杯に使って少し硬く歌う。音符のリズムで歌って急がない。パバパバとした同じ音で聞きたい。	・大切な言葉なので、相手によく伝わるようにすべらないで。
32		㊸「も」の発音は「m」がほしい。 ㊹デクレッシェンドは「広く」から「狭く」へ感じて。	・ローマ字読みにすることにより、子音の存在がよく見えてくる。 ・音量を他の言葉に置き換え、より理解しやすくする。

小節数	歌 詞	指 導 者 の 発 言	意 図 した 表 現 内 容
33-34 40	そこまで(V)きている A Cappella 私に告げた	⑤③縦ではなく横の音楽にしたい。 ⑤④きれいな響を楽しみたい。柔らかい ブレスをしても良い。 ⑤⑤優しくピアノの音量で、クレッシェ ンドしない。レガートで音を大切に。	・きざむ音楽ではなく流れる音楽に。 ・ブレスを利用することにより、言葉 のニュアンスを効果的に出させる。 ・張感の持続。
42-45	ピアノ間奏	⑤⑥音を引っぱり出すんじゃなくて内 面から。	・音符のみを弾かないで、音符の裏に かくされている音楽を。
46-47	驚いて見上げれば	⑤⑦オクターブのユニゾンの音程、響 を大切に、ユニゾンが美しく流れる ように。 ⑤⑧「ば」は、アクセントなし。	・無意識のうちに音の流れを歌ってし まわない。 ・言葉のフレーズの終わりを気をつけて 自然の流れで。
51	ピアノ間奏 カデンツァ風	⑤⑨左手のスタッカートをクリアーに、 一つひとつの音につぶがあってよい が、硬い感じにならないように。	・レガートの意味と、音楽の背景を考 えて。
54	ピアノ間奏 カデンツァ風	⑥⑩16分音符の9連符は“ツ”と弾 いて。	・感覚語でもって内容を伝える。
56	みずもは	⑥⑪ピアノの音量のまま美しく歌いた い。横に引っぱらないで、明るくサ ラサラとしたいいい気持で。	・歌いすぎて重たくならないで。
61	 みずもは	⑥⑫三連符のリズムを難しく考えない で自然に。	・ソルフェージュ的にならないで。
68	ハミング	⑥⑬あたたかく、クリアーに、ビブラ ートなし。	・硬質の声にならないよう、ハーモニー も鮮明に。
69	 ハミング	⑥⑭3拍目に音楽をもっていって。	・音楽が落ち着かないで先へ。
74	 ハミング	⑥⑮音を切る時、つきたてのもちを両 手で伸ばしながら切る感じで。	・ブツンと切らないで、余韻を残して。
76-78	今このざわめきの中 で	⑥⑯オケだとフォルティッシモで演奏 する個所だが、80%の力で歌い、あ との20%は第三者に委ねる。	・頑張らないでリラックスすること により、響も体から離れ良く鳴り、結 果として音量のある密度の高い音楽 となる。
80	天と地に, <i>piu f</i>	⑥⑰テンポあわてない。	・最後のフレーズに入り、5小節先の 音楽を目指して新たな音楽で出発。
81	みなぎる	⑥⑱アクセントつけない。	・力強さは必要だが、一つひとつにア クセントをつけると、音楽の持続が できなくなる。
82	清冽な	⑥⑲「な」の2分音符は3拍伸ばす感 じでテヌート。 ⑦⑰バス、テノールの音の上にソプラノ が乗る。	・次のフォルテ・フォルティッシモの 音楽に入るための溜めが必要。 ・響のバランスをピラミッド形に。
83-84	白い予感	⑦⑱直前のブレスはフォームをしっか り。ソプラノの二点Aの音は響を奥 に入れるより、素直に前に出す。体 を楽にして支えをしっかりと。声帯の 一部を使ってその音を出し、響は体 一杯に使う。	・全身に力を入れて声を出すより、必 要な筋肉のみ使い、シャープな響を 目指させた発声の方向を示す言葉で ある。
90-91	ピアノ後奏	⑦⑲音楽をどんどん引いていってもら いたい。	・風がおさまり、音楽も落ち着く方 向で。

Ⅲ 考察

この様に異なる指導者の合唱指導の際の言葉を取り上げてきたが、音楽表現を追究しようとするそれぞれの指導者の姿には、個性を含んだ相対性はあるものの、使われる指導語には重い存在感があるということでも共通している。その他、2人に共通する内容として、発声に関する指示がほとんど見られなかったことである。そのことについては、これらの指導場面の対象者が、それぞれ合唱関係者であり、ほとんどの方があるレベルの発声技術や合唱経験を積んでいることも理由の一つであろう。ただし、一般的な合唱指導の際には、テンポ、強弱、音程、響、バランス、フレージング、アーティキュレーション、言葉などに関して、その時々状況に応じて指導がなされるのが通例である。今回は、作品の譜読みも出来ており、音楽表現も一通りなされている状態での指導であった。それ故、音取りの段階での指導語や発声の初期に行う技術指導の言葉を必要としなかったと言えるであろう。

ところで、言葉のもつ役割、機能にはどのような内容があるであろう。それは、①認識機能、②思考機能、③伝達機能、④社交機能、⑤調整機能に分けることができ、更に、その目的に応じて分類してみると、発問、説明、指示、評言などに分けることができよう⁽²⁾。

それでは、合唱指導の具体的な指導語の検討に入ってみよう。今回の抽出した言葉を見ていくと、指導者は非言語的働きかけを併用しつつ、言葉が主な動因となって進行していることがわかる。

考察の際、便宜上、指導者の指導語を次のように類似した内容で整理した。

1 フレーズ

①の「音が出る前から音楽する」や、②「一番最初に Espression がある」などは、音楽は楽譜で書かれたところからの出発ではなく、予拍から音楽があるというごく常識的な説明であるが、往々にして無造作に音を出してしまう。また、最初の音に表情をとという指示も、どのような音楽で始めるか、また、演奏したいかの主張をしなければならぬという音楽表現の基本である。更に、③「音が座らない」、④「遠くの方へ感じて」⑤「ツェと弾いて」は、ヨーロッパ音楽の律動感に常に浮き沈みし、同じ場所に留まることなく移動していく音楽感を良く表した言葉であるし、演奏する者にとって、狭い練習会場にもかかわらず、

大きな空間へ声を投げ出す感覚が目芽えてくる。そして、⑧「表面張力」や、⑩「盆に水を張っている感じ」とした音楽の内的緊張感を意図した具体的な比喩は、表現を他に置き換えたことにより、みごとに音楽表現に反映されている。また、⑥「軟らかいブレスをしてもよい」とした指示は、次のフレーズにうねりを持ちながら音楽のながれを作っていくためのブレスを利用した音楽作りとして解釈できる。その他、⑨の「サラサラ」という感覚的語彙のもつ影響力は、擬声語、擬態語と同じく、直接歌い手に伝わるものである。そして、⑤の「もちを伸ばして切る感じ」は、えも言われぬ比喩であり、何とわかりやすいことであろう。こうした他に置き換えた実技指導は、「AさせたいならBと言え」⁽³⁾という間接性の重要さを改めて見直すきっかけとなった。

フレーズに関する指導語は、他に、⑦⑩⑫⑭⑯⑰⑱⑲⑳㉑㉒㉓㉔㉕㉖㉗㉘㉙㉚㉛㉜㉝㉞㉟㊱㊲㊳㊴㊵㊶㊷㊸㊹㊺㊻㊼㊽㊾㊿があり、それぞれ「～へ向って」「音楽をおさめないで」「フレーズの終りを引かないで」といった音の方向性を示唆した指導語となっている。

2 音量

④の「自然な cresc. decresc.」、⑩「こう歌いたいと思うと自然な強弱が出てくる」、⑫「命令形は強く」、⑭「decresc. は広くから狭くへ」などは、音楽表現は意図的な強弱をつけるのではなく、詩が要求している内容を、場面や精神面に置き換えることにより、どの様に歌いたいかが見えてくる。そして、上行形、下行形といった、歌う側の呼吸の圧力やストレスにより必然的な強弱が生まれてくるのである。また、decresc. を「広く」から「狭く」へと提示した表現は、空間に置き換えた具体的でわかりやすい指導語である。

3 音程

⑤「完全5度をハモラそう」、⑫「バスの跳躍音程きれいに入るように」、⑭「跳躍音程もうひと上がり」などは、合唱音楽の基本であるハーモニー感の大切さと、発声との関連が大きい跳躍音程の音程の難しさに注意を向けさせ、腹筋の支え、ブレス・コントロールなどの意識化を図っている。

4 音色

音色は発声と言葉とに関連しており、⑧「アルトは緊張しているが硬くならない」、⑩「あたたかく、クリアーに」といった指導語は、その場面の音楽を醸し出す音色の変化を求めるものである。この音色の変化は最も難しい表現の一つであり、音色の変化によって、音楽の流れの中に色々な味わいが出てくるのである。更に、各パートらしき音色が問われている。

5 音構造

ともすると発声や言葉の処理ばかりに目がいつてしまい、音楽構成面からの指導に注意が向かないことが多い。ここでは、⑫「バスはかくし味の良さがある」といった、ハーモニーの中のバスパートの重要性と、意欲をうながす言葉があり、⑬「十字架が3本立っている感じ」では、各パートに前後して同じ歌詞が歌われることによる、意味の強調がある。⑭「ソプラノが出た後、他のパートが追いかけて波のような感じで」、⑮「ドラマチックなんだけどそんなにすごくなく」、⑯「フォルテが太すぎない」などは、それぞれ、音楽のうねりや流れを分断しないで、自然な音楽を心掛ける指導語となっている。また、⑰⑱⑲の「ユニゾンのクリスタルな響」「オクターブの美しさ」は、平易だと思われる斉唱が、思いの外難しいのだという認識を新たにさせられる場面である。他に、⑳㉑㉒は、ピアノ伴奏の奏法や、次のフレーズに入る前の音の処理などが指摘されている。

6 言葉、発音

これらの指導語は、一見歌詞を強調して発音する内容と受け取られ勝だが、あくまで自然な言葉の流れ、語感をより良く表現させるための手だてである。その良い例として、㉓「語尾が強くならない」とか、㉔「me-nを飲み込まないで遠くへ」は、歌詞が本来もっている語感を損なわないで表現させようとする指導者の意図がうかがえる。また、㉕「しんねりむつつりしないで明るく」や、㉖「あわてないで、リズムを自然に」は、歌詞がもっている意味を音構造にのせて表現する際のアドバイスとして適切である。㉗「全体が下行形、血が流れていく感じで」は、音形とそこに歌われる歌詞がリアルに合致しており、生きた表現につながられる比喩である。他に、㉘㉙㉚㉛が発音に関する指導に該当する。

7 リズム

リズムに関した指導は多くなく、㉜「縦線を取って3拍子の感じで」、㉝「三連符的にハッキリと取る」、㉞「三連符のリズムを難しく考えないで」などである。このことは、歌い手がある程度のソルフェージュ能力を備えており、譜面づらを歌うということではなく、音楽観を持って表現していると言えよう。「縦線を取って」というのは、歌詞のフレーズを優先させた考えであり、器楽とは違った歌独特の解釈である。

8 発声

発声に関する具体的な指導語は、㉟「声帯の一部を使って、響は体一杯に」の一つだけであり、高音域を出す時に使われた表現である。この場合

も、発声がある程度身に付けた人々が対象だったこともあり、発声に関する他の指導はなかった。今回の発声指導は体感に基づく言葉でもって、高音域の発声をイメージ化している。

9 イメージ

イメージを提示し、表現へつなげる働きかけはピアノ伴奏の部分に多く、その多くは、形容詞や心情に訴える言葉であった。それは、㊱「明るく」、㊲「少しまよった感じで」、㊳「硬くしないで」、㊴「気持ちが入ったメッツォ・ピアノで」であり、㊵「lontanoの感じで」は、音楽の広がり、次のフレーズへ向かう音楽が感覚的に良くわかる表現である。他に、㊶㊷がこの範疇に入る。

10 音楽全般

この場合の指導語は、音楽全体を見通して、この楽曲がもっている特徴や味わいを表出するための考え方や、基本的な音楽解釈とそれを伝えていく方途である。㊸「音楽をドラマで感じて」は、作品全体を解釈する一つの見方であり、㊹「たい焼きのあんこのように」は、音構造の細部にわたって音楽を追求するということと、最後の音が消えるまで音楽行為を持続させることの基本を、非常にわかりやすい比喩でもって提示している。㊺「私がと思って沢山音楽をする」とは、他に依存するのではなく、自分の問題として音楽を捉え、合唱は一人ひとりの独唱が集まった集合体であるとした考えに立った言葉である。また、㊻㊼㊽のそれぞれは、楽譜からの読み深めを行ったうえで、行間を読み取り、表現に生かしていく音楽解釈の根本を捉えている。

この様に、これらの指導語は、歌う者一人ひとりのこれまでの経験に照らし、咀嚼され、歌い手の問題として提示されているのである。何げない言葉であっても、的確な表現と含蓄のある比喩やイメージ提示は、歌い手にとって音楽表現への手掛かりとなり、表現への方向とその内容が見えてくるのである。

IV 指導語が他者に伝わる条件

合唱指導は、これまでの指導語を見てくると明らかのように、指導者と歌い手、すなわち、教える側と教わる側の両極による相互交流によって成り立っていることがわかる。今回の2人の指導者の場合、抜き出した指導語を見る限り、指導者側のみの働きかけにより合唱活動がなされているかのごとき印象を与えるが、それは一側面でしかない。そのことは、歌う側から言葉としての応答がないだけであり、実際には、指導者からの働きか

けによる、うなずきや歌う者同士での確認などがあるのである。

この様に、合唱指導が成立する条件の一つとして、指導者と歌い手との応答関係があげられよう。それは、指導者から発せられた言葉がどの様に歌う側の内面に深く入り込み、ひびいているか、歌い手の内面にどの様な変化が起こり、表現に生かされているかを、歌い手から表出される音や表情から判断していくのである。そして、この様な応答関係が成り立つために、指導者側は歌う側の状況把握をしておくことが必要である。すなわち、歌い手は指導者からの言葉が意味している内容を適切に表現行動に結びつけていくことが求められるが故に、指導者は、歌い手の現在の状況と、刻々と変化していく表現内容に応じつつ、その場面に必要な言葉をはさみ込んでいくのである。その場合の指導語は固定的に考えず、自在性をもって対応していくことが望まれよう。

次に指導者が発する指導語の分類を見てみよう。それらの多くは、説明や指示であり、イメージや比喩を駆使して音楽を取り結ぼうとする姿がある。

まず「説明」であるが、その機能は、知らせたり、教えたり、気づかせたり、多様にあるが、話し手の意図や解釈も含め、その場面で最も必要とされる内容を提示していくのである。その際、指導者は生き生きと感動的に説明することが求められ、そのことにより、歌い手は誘発され共振することにより深い感動を自らがつくりあげていくことができるのである。

「指示」にしても同じ事がいえよう。端的に他者に自分の解釈や情報を伝えたい時、どのような条件があげられるだろうか。①明快に話す、②簡潔に話す、③具体的に話す、④必然性がある、⑤聴衆を分析する、⑥視線を合わす⁽⁴⁾、などの教授行為は、指導者自身が何を話すのかを具体的に捉え準備しておき、つとめて誰でもが理解可能な平易な言葉で話すことが求められよう。更に、短く一言で伝えられるよう内容を要約し、凝縮させる作業を行わなければならない。そのために合唱指導の多くは、比喩やイメージを取り上げ、それをもって指導者は楽曲全体の構造を描き、思考し、感情をつくりながら、他者とつないでいくのである。この比喩やイメージ化された指導語は、絵画と同じく瞬時に情報が伝わり、歌う側に直接インパクトを与える言葉となるのである。

ところで、それらの優れたイメージをつくる考えとして次のことがあげられよう。

- ① 対象者にとってわかりやすい言葉であり、

それを試みてみたくなるイメージであること。

- ② 具体的なものと抽象的なものを含み、未知の世界で想像たくましくするイメージであること。

- ③ 限定されたイメージで提示する場合と、対象者一人ひとりにゆだねられる広い範囲に当てはまるイメージであること⁽⁵⁾。

これらは、具体的なイメージにより一つの事象を表現させていくことの他に、一つの固定された解釈のみでなく、歌う側の一人ひとりの内発的表現を認め、広い可能性に向かってつき動かしていくイメージの大切さをも浮き彫りにしている。

V 結

本研究では、指導者側からの合唱指導の際に発せられる言葉に視点をあて、検討してきた。そこには、譜面から全体の流れをつかみ取り、楽譜を生きた音楽として出発させようとする指導者の深い読みと、歌い手の状況を瞬時に判断しつつ、的確な言葉をもって歌い手をゆり動かし、音楽を形づくっていく姿があった。更には、指導者の、音楽と対峙する姿と、そこで発せられる言葉は、歌い手の心の中に音楽する意味を芽生えさせ、それを音として表出させる原動力となっていることがわかった。

このようなことから、教える側は、これら音楽内容を伝達する指導語にもっと注意を払い、より適切な柔軟性のある言葉をもって歌い手に働きかけられる指導技術を身に付ける必要が生じてこよう。指導者は常に、自らの解釈を様々な角度から見直し、再検討しながら密度のある音楽表現を創造していくことが求められているのである。更に、合唱活動が成り立つためには、教える側の音楽的洞察力や対象者の把握能力、そして言語能力などが総合的に集約されてこそ、呼応する生きた音楽が生まれてくるのである。一つの単語、一つの言葉は、楽譜の裏にある音を音楽として表に向い入れ、歌い手を通して音として置き換えられたとき、色をもった音楽として再現されるのである。このような働きかけが可能な指導語は、今後、音楽の質の変容や表現の多様性を出すために、はかりしれない働きをするであろう。

残された課題としては、合唱指導の際に発せられる情報として、言葉のみならず、音楽の分野で不可欠な指揮活動や顔の表情といった非言語分野に着目し、文章として見えないだけに、映像をも取り入れた今後の研究が望まれる。

註

- (1) 近藤幹雄「音楽指導の技術」国土社 1977 P.30
- (2) 野口芳宏「授業の話述を鍛える」明治図書 1990 P.31～34
- (3) 指導する際の一つの原則として、Aという状況とBの言葉の間に生じる差が心を動かすとした考え方。岩下修「AさせたいならBと言え」明治図書 1989 に詳しい。
- (4) 「現代授業研究大事典」明治図書 1977 や注2の文献 P.41～46 より抽出。
- (5) 渋谷伝「現代音楽教育批判と創造」国土社 1983 P.215 を参考に岩崎がまとめたものである。