

合唱指導の研究 II

— 具体的な指導方法 —

A Study on Instruction in Chorus II

— For the Method of Practicing in Chorus —

岩 崎 洋 一

Youichi Iwasaki

(平成6年9月12日受理)

I 序

合唱は、一人ひとりの自己の表出が他者と出合い、歌い合うことにより互いに融け込んでいく行為である。それは、他者に受け入れられ、また、他者の表出を受けとめることであり、その相互行為により束ねられ、一つの響きとなって伝わっていくのである。歌うことは「訴う」ことであり、自己の主張である。その束ねられた歌う側の心が意志をもって動く時、聴く側は意識が覚醒され、その響き合いに啓発され心が動かされるのである。そして、そのことにより歌う側も心を動かされるのである。演奏行為は、客席との緊張感のあるコミュニケーションで成り立っている。それは、相互に共有する音空間のなせる業でもある。

この様に、合唱の形態は人と人との出会いから始まり、その中から合唱行為を組み立てていく法則、すなわち、指導法が生まれてくるのである。この指導法は、これまでの先人の多くが実践し、多面的なフィルターによって集約された、基本的な考えがある。それらの指導方法を、指導者は、指導過程の場面に応じて直観的に選択し、提示していくのである。私はこれまでも多くの合唱指導者の指導方法を見させていただき、指導方法を模索してきた。そこで、私自身参考にしてきた指導方法や自分なりの考えを提示することにより、現在の指導方法を客観的に点検する意味も込めて、論じるものである。

合唱指導を考える時、その多くは、発声を中心とした技術面を論ずることが多い。それは、合唱表現に必要な基礎的な分野であり、誰もが通らなければならない通過点である。この普遍の課題で

ある技術の獲得とともに、教える側の合唱に対する、そして、歌う側への姿勢と配慮を忘れることはできない。

本論文では、技術面を優先させた指導法が多い中、その指導が成立するための合唱形態が持っている考え方や、指導する側のあり方を取り上げ、技術と絡まった具体的な指導方法を論じるものである。

II 合唱指導の考え方

1 一人ひとりが歌い合う集合体

合唱は、各人の声が出合うことから始まる。それ故、一人ひとりがもっている声で歌うことである。ともすると「声を合わせて音色の統一を」という合唱指導の考え方は、各人の声の良さを合わせるのではなく、消極的な消去法の発想が見え隠れしているように思われる。では、どの様に考えれば良いのであろう。私は「各人が持って生まれた声を十分に生かし、その楽曲を表現するのに必要な同じ方向の声で歌う」ことだと考えている⁽¹⁾。なぜならば、合唱することは声帯模写ではないし、多くの音色が混じってこそ合唱なのである⁽²⁾。このことは、二重唱、三重唱をマイクで増幅し、多人数で歌っている音量にしたとしても合唱にはなりえず、やはり二重唱、三重唱なのである。多くの違った音色の絡み合いこそ合唱たる所以であらう。

2 平面から立体へ

音楽は音の空間である。その空間を一人から他人数へ、聴く側も含めて共有するのである。合唱

の形態を見ると、斉唱から多声部にわたるポリフォニーの広がりがあり、他方、和声的な構成がある。これらが織りなす空間は、同声から混声への声部の広がりとともにその音色は多様になる。それは二次元から三次元への解放である。

- ・楽譜の平面から、合唱としての立体化。
- ・個の歌声が複数になり、同声合唱、女声合唱、男声合唱、混声合唱といった音色の重層化。
- ・単旋律から多声、和声、そして、クラスター的な響きの広がりと言表現の多様化。

これらとともに、合唱と楽器、特にピアノを合唱形態の中でどの様に捉え、音構造に生かしていくか。また、オーケストラの中の合唱パートをどう表現していくかは、それぞれの音空間が持つ特徴であり、相互関係を押し図らなければならない。

3 音楽の流れを大切にしたい指導

私は合唱練習の際、何を目的で練習しているかを感じさせる指導でありたいと思っている。ともすると、合唱練習といえば発声を長時間取り出したり、パート練習を多く設定するのを見かけるが、常に音楽の全体像が感じられ、音楽の流れが自然に表出できる練習でありたい。ただし、歌うことの基礎としての発声や、音を歌い合わせといった基本的なことは押さなければならないが、練習の最後にやっと全パートが揃って合わせるという練習過程は、音楽する喜びから遠いように思われる。出来るだけ早い時点でパートから全体の合わせを行い、そこに響き合っている音楽を感じ取り、自然なフレーズ感が感得できるよう、常に音楽を感じさせる指導が出来ればと願っている。

4 歌う側にわかりやすく提示する

音楽は音として存在し、目に見えないが故に、音楽の要素を説明するにしても、対象者に直接わかりやすく、誰にでも理解できる指導を心掛けることである。それは、体による表現であり、言葉である。体の表現である指揮活動は、本来、音楽を表現するにあたり、全身を使って他者にわかる提示をする活動であり、音楽内容そのものが、その指揮の中になければならない。そのことにより、歌う側は指揮から直接内容を感じ取り表出しようとするのである。その活動は歌う側にしても、身体表現が指揮活動につながり、音楽表現と密接に関連することに気付くであろう⁽³⁾。

また、言葉にしても、楽曲が持っている内容を伝えるには、技術面、文学面、情緒面といった多面的に使い分けていく必要がある。それは、発声指導一つ取ってみても、①形容詞、②比喩、

③体感に基づく用語、といった指導者が相手に伝えたいという思いから生まれた言葉がある⁽⁴⁾。その際、重要なのは、その言葉の意味を、顔の表情や体の動きも伴って提示していくことである。そうすることにより、歌う側に動的な表現が起ってくるのである。

III 指導内容

実際の指導場面では、発声や音取りの方法、詩の内容をいかに伝えていくか、その発語をどう指導するのか、そして、その素材をどのような表現として音楽につなげていくかが課題となってくる。また、音楽解釈の前提として、音楽の様式によって表現の際の発声や律動が変わってくることを押さえておかなければならない。

1 音楽様式と表現

一般に音楽の様式は、「材料様式、個人様式、流派様式、時代様式、民族様式」⁽⁵⁾等があげられる。それらの様式には、その特徴があり、指導する側は楽譜よりその内容を読み取り、表現に反映させなければならない。

音楽は、歌うことと踊ることから出発していると言われる。民族様式ではその踊りが持っている律動そのものがその国の音楽様式であり、歌う行為も、その律動を基盤として成り立っているのである。

それでは、律動の違いをどの様に表現に生かしていくのか、対象者にわかりやすく次の様に提示している。

図1

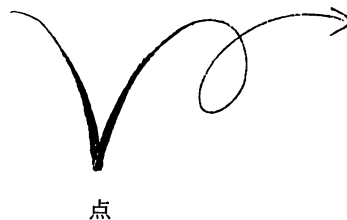


図2

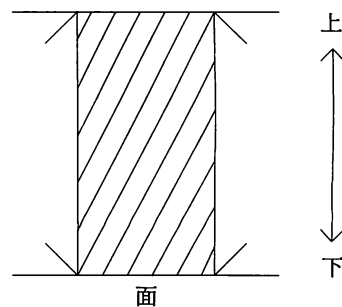


図1は、クラシック音楽の律動であり、グレゴリオ聖歌の Arsis, Thesis が基本になっている。これを指導する場合、対象者にその律動が見えるように、例えば、3拍子であれば絹の布を両手で持ち、1拍目に布を高く上げ、2拍目は落ちてくる布を横へ流し、3拍目はまた布を上げる準備をするといった方法である。それは、指揮活動そのものであり、律動はその場に留まることなく円運動をしながら先に進んでいくのである。

対照的に、図2は日本の律動であり、端的に言えば手拍子そのものである。この律動は、1拍目には面積があり、跳ね上がるのではなく、そこに留まっていなければならない。そして2拍目からも同じ場所で上下に動く律動であり、円運動とは異なった動きをする。これはクラシックパレーと日舞を比較してもその違いが良く現れており、この律動の違いを身体表現に置き換えた場合、図1の1拍目はupであり、図2の1拍目はdownである。そのことを踏まえることにより、次に来る表現するために必要な技術や表現手法が生きてくるのである。

2 発声

合唱指導の場合、発声の分野を論ずることが多い。それは、コミュニケーションを取り意志疎通を図っていくための声から、楽器としての声に変容させていかなければならないからである。その声は、合唱という枠から考えていくと、これまで一つの発声のあり方が強く定着し、普遍的なものであるとした考えが一般的であった。こうした一つの発声法が他の表現に応用できるといった演繹的な考え方は、学校教育の場合、小学校学習指導要領に、頭声的発声で指導することが位置づけられてきている。そして、その発声法は、教育現場の教師の多くは、頭声を意図した発声として解釈し、その声作りを追究している姿がある。しかし、実際には、授業で使われる教科書は一つの音楽様式によって編纂されているのではなく、日本の音楽や世界の民族音楽も含めた多様な音楽が入っているのである。そこで考えなければならないのは、一つの発声法による歌唱、合唱ではなく、それぞれの音楽様式により発声法は異なるという事実から出発する考え方が必要であろう。

こうした考えは既に現れており、現行の小学校学習指導要領では、「楽曲によっては、曲想に応じた発声の仕方を工夫する。」とあり、「その曲想に応じた表現をするため、他の発声の仕方を取り入れることがより適切な場合もある。」と解説されるに至っている⁽⁶⁾。この様に、楽曲の様式の違

いにより表現手法を変えていくことの必然性は楽曲にも反映されており、間宮芳生「合唱のためのコンポジション」や、紫田南雄「北越戯譜」、最近では、福島雄次郎「南島歌遊び」など、日本音楽の律動そのもので歌いあげる地声を多用した、日本音楽そのものが内含している声とその音色を意図した表現が、多く生まれるようになった。

この地声は、日本の音楽を素材にした作品の表現手法とは限らず、他の音楽様式の作品にも生かしてこそ、表現の幅が広がるものと考えている⁽⁷⁾。

それでは、具体的な発声指導とアンサンブルの基礎指導を取り上げてみよう。

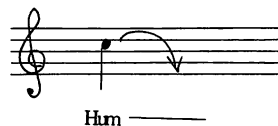
① ハミング

譜1の様に、出しやすい音域から、野球の球を投げるようにハミングで下行形で声をだす。その際、お腹の支えと喉の連繋がスムーズに行くようにし、喉声にならないよう気をつける。

発声指導というと、美しい響きを求めるがあまり、一人ひとりが十分に声を出しきらない場面に出会うことがある。まず喉をよく鳴らす練習、すなわちハミングによる練習は、息の圧力に基づいた共鳴と声量が豊かになってくるのである。

次に、譜2の様に、ハミングでもって舌が奥に入り、舌根が硬くならないよう舌を唇の先へ少し出し、低い音域から高い音域までフォルテで出す⁽⁸⁾。そのことにより、声を出すことが喉だけでなく体全身を使った行為ということが体感できるのである。重たい物を持ち上げる時のイメージでハミングをすると有効である。

譜1



譜2



これらの発声の後、母音の音色を揃えハーモニー感覚を体に覚え込むために、次の様な指導を行っている。

譜3



譜 4

Hum _____
u _____
u o a e i

譜3では、まず響の深いロングトーンで「u」の発音を合わせた後、ハミングの延長である鼻濁音で各母音の音色を出来るだけ変えないようレガートで歌う。

譜4では、全身を使ってハミングを良く鳴らし、基本的なカデンツァを行う。この際、無伴奏で歌うことが多いため、その響きを純正調で感じるような試みもしている⁽⁹⁾。

ここで合唱指揮者の関屋晋氏のアンサンブルを意図した発声を取り出してみよう⁽¹⁰⁾。

譜 5

Hum _____
Nu _____
No _____
Na _____

譜 6

Yo Yo Yo Yo Yo Yo Yo
Ya Ya Ya Ya Ya Ya Ya

譜 7

ma - mu - na - mo -
ma mo mu mo na mo mu
a e i e a o u

譜5の発声指導は、狭い口形から広い口形へ同じ響きでもっていく。具体的には喉の状態が良い狭い口形のハミングから入り、響は奥ではなく前に出てくるように。ハミングの上行形が終わったならば、下行形を使って「Nu」「No」「Na」の母音で響きの充一を図る。その際「Nu」「No」は唇を前に出し、ろうそくの火を消すような息の

ピードを意識した呼吸を行う。

譜6は、長3度、短3度の響きを、順次進行の音階を使って自然なフレーズの中で行っている。

譜7では、各母音の音色を揃えることと、柔らかな響きを意図した内容になっている。

それでは、この発声練習を実際の合唱活動の過程でどの様に位置づけているのか、①練習の初め、②練習の途中、③曲の中で随事、で見えてみよう⁽¹¹⁾。

表1 発声指導の位置づけ

	練習の 最 所	練習の 途 中	曲 中
一 般	9	1	2
高 校	3		1

表1は、被験者は少ないが、それぞれの合唱団は九州地区を代表する活動を行っており、充実した内容をもっている。こうして見ると、発声練習は指導の最初に行われることが多く、体を歌う準備が出来るようにウォーミングアップとして捉えていると言えよう。この中には一般で2団体、高校で1団体、通常の発声練習ではなく、簡単な曲を使って発声を行っていた。また、練習の途中で発声を行う団は、練習の初めにもってくると人数が揃っておらず、効果があがらないということであった。曲の中で行うとした3団体は、発声を別途に取り出すのではなく、実際に歌う曲の一部分を取り上げることにより、楽曲に応じた発声を意図していると言えよう。

この他、中学校の多くは、基本的な発声練習を行った後は、現在歌っている曲を使って、その都度発声の事を展開しているし、少年少女合唱団に至っては、パターン化した発声練習で興味を無くすより、愛唱歌を使って Marcato や legato の練習を多く取り入れている姿がある。

このことは、発声は楽曲を表現するのに不可欠な技術を修得するために位置づけられているが、ともすると、発声練習の内容が音楽表現に生かされず、形が先行した発声練習に陥りやすいきらいがあった。これからは、姿勢や呼吸など、発声の基本は押えつつ、曲の中でそのフレーズ、ニュアンスに合った音色が出せる発声に繋げていくこと

が必要である。言いかえれば、音楽作りの中で、その表現に合致した発声と音色作りをすることが本来の発声練習といえよう。あくまで、音楽表現のための発声であることを忘れてはならない。

3 音取り

合唱練習において、新たな曲に出合った時、音取りが重要な意味をもってくる。それは、単なる音としてリズムや音高、詩があるのではなく、旋律としての主張があり、他の声部との絡まりによる必然性のある響きを同時に感じさせる内容でありたいからである。

この音取りをどの様に行っているか、アンケートから見てみよう⁽¹²⁾。

表2 音取りの手順

	全パート 一 緒	パート別
一 般	8	4
高 校	1	3

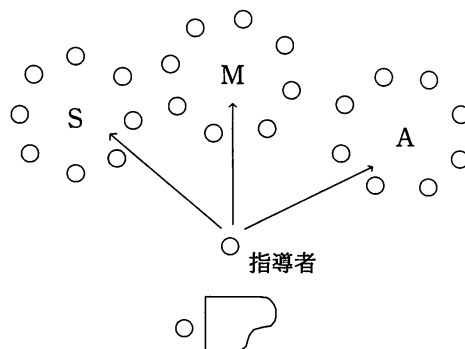
調査団体は表1と同様に、一定のレベルを保持している合唱団であるが故に、ソルフェージュ能力も高いと思われる。その事から見ると、音取りを全パート一緒に行うとした団が一般の合唱団に8団体と多く、基礎的な音楽能力を持った団員が合唱団に多く存在していることが出来る。それとともに、練習環境が大きく影響を与えており、学校教育と違って練習会場の確保に苦労している一般の合唱団は、その多くを一つの会場で練習を展開せざるを得ないための、必要に迫られた方法と見ることができよう。

パート別に音取りをしている団体の多くは、複数の部屋があり、各パートの練習が可能なのである。しかし、その中でも混声合唱の場合、男声2パート、女声2パートを同時に音取りを行っている場合もある。

それでは、全声部を同時に音取りをする場合の形態と手順を述べてみたい。

(1) 形 態

図3



同声三部の場合、図3の様に、各パートが一つの円を作り、少年少女合唱団では上級生と下級生がペアを組んで混ざり合った形態を取る。そのうえで、円の対面にいる者に向かって互いが歌い合うことにより、円の中心にそのパートの声が集約されることになる。その事により、パート内の音程を含んだ響きは修正され、更には、他のパートの響きの中に入っていくことが可能になるのである。それは、一人で練習しても生み出すことの出来ない効果であり、集団の中で歌うことと聴き合うことが同時になされてこそ成り立つ手法である。

次に、全声部が同時に音取りをする実際の手順を見てみよう。

(2) 音取りの方法

本来、楽器を拠所として音取りをする場合、その楽器の音色が声の音質に近い程すり合わせが出来やすいと考えられる。ソプラノリコーダーやアルトリコーダーを使った方法はその一つと言えよう。しかし、他方、声と異質な楽器をもって来た場合、先導役として声に紛れることなく聞こえてくるといふ長所がある。その一つにピアノがある。

ピアノはオルガンの様に音の持続には不向きであるが、各声部を浮き立たせて弾くことが出来、メロディーラインを音楽的に弾く事が可能である。そのピアノを使って三部合唱の音取りをする場合、上の2声部をト音記号の位置で弾き、下の一声部はヘ音記号の場所で弾くことにより、同時に音取りをしても、下の声部を担う者は、1オクターブ下の音域で弾かれる旋律を上二声部の音域と明確に区別し、その声部のみ聴き分けられるようになるのである。同時に、上二声部も同じ事が言えるのである。

この手法は、音構造の複雑でない曲に用いるが、この手法を用いることにより、ハーモニーの中で自分の音を聴き取り、取り出し、その音がどの様

に他の音と響き合っているかを体験的に身に付けていくのである。

また、少し複雑な構成の楽曲の場合、次の手法で音取りを行っている。

- ①各パートごとに短いフレーズ、例えば4小節から8小節を取り出し音取りをする。
- ②その際、音取りの終わったパートは、次のパートが音取りをする時に、同じ個所を小さな声で歌い、ハーモニーの中で自分のパートの音がどう位置づけられているかを確認する。
- ③次に、全パートを同時に合わせることにより、4小節又は8小節のフレーズが合唱本来のハーモニーを現出させ、その中で各パートの旋律は、音構造の中に落ち着き融け込むのである。そして、次のフレーズを同じ手順により、音取りを進めていくのである。

以上、音取りの手法を述べてきたが、これらの音取りの手順は、その曲の拍子感の中で指示を出し、音取りをし、合わせをしていくことが大切である。なぜなら、その音楽の律動の中で指示を出していくことにより、音楽の根底に流れているパルスを乱すことなく、自然な律動の中で音が重ねられ、音楽として流れるようになるのである。指示を出す度に、音楽を止めてしまう場面を見受けられるが、音楽の流れに立ち返るために歌う側は不必要な努力をしなければならなくなる。

4 強さ・唱法・発音

これまで合唱を指導する際の視点として、音楽様式とそれに関連した発声とその表現、それに、合唱形態を有効に絡ませた指導過程と手法を見てきた。ここでは、その他の指導内容として、音楽表現にかかわる、強さ、唱法、発音、を歌う側に具体的にわかりやすく提示する内容として取り上げてみた。

(1) 強さ

- ・cresc.は、次第に近づいてくる感じで。
- ・decresc.は、次第に遠のいていく感じで。
- ・fは、質量が多く。
- ・Pは、fが遠くで鳴っている感じで。
- ・Pとfの邦訳は、強く、弱くではなく、大きく、小さく、とした言葉の法が理解しやすい。なぜならば、Pを、弱いと訳すと弱々しいニュアンスが先に立ってしまう。

(2) 唱法

- ・staccatoは、ボールやピンポン玉が空間に向かって跳ねるように。
- ・marcatoは、硬い土の上を踏みしめながら。
- ・legatoは、スカーフを上げたり下げたりして

自然な流れを作る。

(3) 発音

- ・演劇と同じように歌詞を喋ってみる。
- ・母音によって響きが変わりやすいので、次の様に留意している。

「ア」は、横に広がった浅い響きになりがちなので、オの延長で唇に少し力を入れ、縦の響きにする。

「エ」は、響き乗らず硬い声になりやすいので、驚いた時のエーという表情をイメージし、頬を上げるようにする。

「イ」は、歯を閉じてしまうと鋭い響きになるので、歯と歯の間を少し開けるようにして響きを付ける。

「オ」「ウ」は、ともすると暗い声に陥りやすいので、口の中を硬くしないで、口先を少し前に出し、丸い響きをイメージして明るく響かせる。

- ・八行の発音は、息のスピードを伴わなければならない。「Fu」は、下唇を少し噛んで発音するとより明瞭になる。
- ・鼻濁音のカ行は、ハミングの延長として捉えると響き乗りがやすい。

5 表現

(1) 音にスピード感と距離感を持つ

音楽は常に淀むことなく流れ、溜まったエネルギーは緊張と安らぎをもって解放されるのである。その音楽表現には、律動の高さ、幅、そしてスピードが兼ね備わってこそ、自己の意志を伝える音楽となるのである。このことは、常に表現された音にスピード感があり主張が伝わっていつているのか、また、誰に向かってどの様に伝えようとしているのか、距離感のある表現をどう設定しているかを考えながら、表現を吟味しなければならない。

例えば、息の支えが不十分だと声に緊張感とスピードがなくなり、cresc.decresc.の遠近の対比が小さくなってしまう。また、唱法にしても、staccatoは律動が低いと狭い空間に閉じ込められ、legatoは、空間に浮かばないで地面を這ってしまう。

これらのことから、表現の指導には、表現された一つ一つを、①スピード感、②距離感、③空間、の三方向から押さえていくと、表現豊かな音楽作りに結びついていくものと思われる。

(2) 音楽表現は明るい声の中に表現の多用性がある

合唱表現の場合、基本になるのは各パートの独立したリズム、音程による旋律線の確立と、発語

の伝え方である。それ故、斉唱は単旋律の中にその難しさが存在していると言える。その斉唱の歌声が調ってくると、次に、各声部が和声的な響きや多声的な楽曲の中で緊密に絡まり、響き合っていくのである。

そうした場合、声の音色は深い響きで揃えていくと、音程のにじみは目立たなくなり、ハーモニーの中に解け込んで行く感じが出てくる。しかし、暗い響きは一見ハーモニーが合った感じを受けるが、音楽主張を託す声としては重たい表現になってしまう、距離感に乏しく、せつかくのメッセージが伝わりにくい原因となるのである。暗い声、深い声も喜怒哀楽を表す音声として必要であるが、目指す声としては「明るい声」を基本に置き、音程感覚のシャープさ、ハーモニーの鮮明さ、聞く側に表現する側の意志が伝わる表現を心掛けることである。明るい声は、暗い声を含めた多様な音色と表現が可能な声と言えよう。

IV 指導者のあり方

合唱指導といえば、技術的な指導が前面に取り上げられることが多いが、その前提となる、教える側と学ぶ側の関係、特に、指導者の合唱指導に対する姿勢が歌う側に大きな影響を与えるのである。それは、そのことより歌う側は音楽表現の変容がなされると共に、その変容した姿そのものが、指導する側の評価となって表れるのである。

ここで、指導者の歌う側から見た指導者に対する願い、すなわち、指導者側のあるべき姿を抽出してみよう。

これまで、多くの指導者が経験より導き出された指導者のあり方を、その練習中の言葉や文章から拾い出してみると、次の内容が浮んでくる。それは、私自身の指導者としての考えでもある。

1 指導者の人間性

人と人とが出合い、共通した目的を持って物事がなされる時には、真のコミュニケーション、心の触れ合いが必要である。そのために、指導する側は多くの対象者の心を受け止めることであるし、一人ひとりの人格を相対に認め、歌う気持を引き出すことのできる人柄が望まれよう。しかし、全てを兼ね備えた人とはいわず、その指導者の良さが一つでも伝わる指導が望まれるのである。そこには、指導者の心と言動、音楽的な内容が内包されており、そのことにより、学ぶ側はやる気が起こり、積極的に楽曲との出会いを求めていくのである。

2 明るい雰囲気をもつ

音楽をすることは、新たな世界と出会うことであり、その仲立ちをするのが指導者である。それ故、指導する側は歌う側からの願いを常に受け止められるよう、そして、歌う側から願いを指導する側に出したくなるような雰囲気を作っていくことである。練習中に機知に富んだ話題や言葉でもって指導している姿は頼もしく快いものである。外界からの信号や刺激を拒否するのではなく、受け止め、受け入れ、そして、再発信するためにも、常に人との交わりが淀むことなく流れ、新鮮な発見がなされるためにも、明るい感じを持ち続けることの大切さを思うのである。

3 歌う側の立場になって

指導者と学習者という、教え、教えられる関係にあり、一方通行の教授、学習がなされる場合が多い。しかも、学ぶ側の年齢に幅があり、それまでの経験の内容も異なっているのである。合唱活動の年齢層は小学校から生涯学習としてのシルバーコースまでに渡っており、その発達に応じた指導の適用は多面的な指導内容が要求されるのである。

指導者として心に留めておかなければならない視点として、この内容が対象者にとってどのような意味を持っているかという事である。そのためにも合唱指導の場合、まず自分で歌い、弾いてみることである。そうすることにより、声の出にくい箇所や音楽の構造が見えてくるのである。そして、次の様な視点でもって指導に望みたいと思っている。

- ・歌う側の目の高さでかかわる。
- ・常に一番後ろから歩いてくる人にこそ、自分の目を向ける⁽¹³⁾。
- ・相手の心の痛みがわかるように。

4 指導者は多くの経験をする事

言い古されたどの分野にも通じる考えであるが、合唱指導者の場合、合唱の分野での経験以外に他の音楽を数多く聴く必要があろう、それはオーケストラの音楽の幅の広さと、各楽器の音色であるし、ジャズ、ポップスでのリズムである。それらの体験が合唱音楽に応用され、指導者自身の中に沢山の引出しを持つことになるのである。それに、客観的な耳を持つために情報の蓄積と、出てきた音楽を評価できる材料を持つておかなければならない。何よりも、自発的な合唱をするための肥しなのである。

5 「ほめる」ことを多く

指導の際、気に掛る内容の多くは、技術の未熟さや、表現の未完成的な部分であり、そのことを指導の中心にすることが多い。しかも、指導の観点は獲得してきた技術や表現力の高まりを評価はするにしても、その先にある指導者が意図した到達目標へ向かって歌う側を追い込んでいく図式がある。演奏会やコンクール等、演奏した者がその演奏内容を一番わかっており、課題を背負いながらの演奏なのである。但し、課題解決のためには、演奏する側よりも他の視点を持った他者の方が良く見えるという事もある。そうした指摘の際、マイナス面に働く未成熟な部分を前面に出すのではなく、それまでに獲得してきた成果を評価し、意欲をもって次へ進む気持を起こさせることである。そのためには、ほめることによるプラス面に働く要因を多く作っていくことである。例えば、出来た瞬間を捕えてほめることや、出来ない所を何度も繰り返すのではなく、良いところを伸ばしていく方が進みが速いのである。

6 指揮

指揮法は、その人の中にあるものを伝えるが故に、伝達させる手法としての指揮の技術が必要になってくる。しかも、その人が持っている内容のみが伝えられるのであって、それ以外のものは指揮に表れないのである。

棒が邪魔していませんか⁽¹⁴⁾、というのは関屋晋氏の言葉であり、練習がうまくいかない時は自分に責任があり、うまくいった時は、合唱団が実力を発揮してくれたからだと考えようとしているとの事である。指揮は、対象者にわかりやすい棒を振り、指示を出していくことを心掛けることである。

7 具体的な音楽表現を提示する

新たな楽曲に出合った時、指導者は内容を把握し、その伝達方法を考えるのである。そこには表現する際の技術的な内容から音楽解釈を表現に生かす手法を設定するのである。そのために、対象者に応じて、その対象者がこれまでに身に付けてきた技術、経験を押し量り、対象者が理解し、意欲をもって表現にアプローチ出来るよう具体的な内容を提示していかなければならない。その内容は次の通りである。

(1) 指導者自身が歌えるようになる

音楽を対象者から引き出す場合、指揮活動で提示したり、言葉や楽器を駆使して伝えようとするのが一般的である。合唱指導の場合、発声一つ取

り出してみても常に技術を獲得していかなければならず、他の音楽表現と合わさって、指導者は常に技術面や表現について、歌う側に直接伝わるよう自分で表現できるようにしておくことが望ましい。それは範唱による発声の方向であり、音楽表現に関する主張を歌うことにより提示していくことなのである。

(2) イメージを伝える

楽曲には、その曲が内包している味わいがある。その味わいをどの様に歌う側が捉え表現していくかを、指導者は言葉で伝えようとしたり、動作でもって提示しようとするのである。それは、歌う側の心を触発する直観でわかる言葉であるし、心情に合致した解釈である。その際、「いま提示した内容がわかった人」と、歌う側に確認の手を上げさせるのも、指導者のイメージを伝える技量を育てることになる。

この様に指導者のあり方を色々な視点から見てきたが、指導者の姿そのものが合唱活動に反映されていると見ることが出来る。だからこそ、自ずから指導者のあるべき姿が見えてくるのである。その姿の一端が次の言葉に集約されているように思われる。

- ・根気よく指導することによる、継続は力なり。
- ・教えることに魅力をもつこと。

V 結

本論では、合唱指導における基本理念を含んだ具体的な方法を見てきた。それは、合唱活動そのものが持っている活動理念であり、歌う行為そのものから派生した心と技術とが重なりあった伝達であった。教える側と歌う側の関係は、鏡に映し出された像そのものであり、教える側の意志を歌う側が受け止めることにより、その意志に誘発された歌う側の意志は客観性を帯び、具体的な音・音楽となって表出されるのである。そこには、伝える側と受け取る側の相互に共通した主張が芽生え、東ねられていく行為が存在しているといえよう。更に、これらの音楽表現がなされる過程には、何よりも、指導者は何を伝えたいか、明確な意志をもって指導に望むことが求められている。

これまでも合唱指導については、多くの情報が蓄積され、伝達されてきた。その一つひとつを取り出し、対象者に当てはめた時、同じ内容であっても受け取る側の受け止め方により異なりを見せ、音楽そのものも変容してくるのである。

やはり、歌う側にわかりやすく、そして、体得できる指導方法の引出しを多く持っていたいと思

うのである。

註

- (1) 鎌田典三郎氏によれば、「声量のある、ない、響きのある、ない、声の太い、細い、とまちまちであるが、音色としては同じ系統に揃えることが望ましい。」と言っている。鎌田典三郎「実践に即した歌唱指導の手引」昭和58年 P.25
- (2) 渡辺陸雄氏は「一人一人の声、声域、音色を生かす、そうすると合唱が生きてくる」としている。「指導者のための合唱百科」音楽之友社 昭和61年 P.6
- (3) 中学校学習指導要領の「指導計画の作成と内容の取扱い」によれば、「身体的表現の発展としての指揮の活動も取り上げる」と謳われている。平成元年
- (4) この内容については、拙論「学校教育における発声指導用語の解釈」音楽教育学第12号 昭和57年に詳しく出ている。
- (5) 「音楽辞典」音楽之友社 昭和46年 P.502～503
- (6) 「小学校指導書音楽編」平成元年 P.99～100
- (7) 畑中良輔氏は、「子供が持っている自然の胸声があると思う。それは、絶対に生かしてほしい。」と述べている。「実践合唱講座解説指導書 I」ビクター音楽産業 昭和63年 P.49
- (8) この方法は、東京混声合唱団の杉原正城氏の練習を参考にしている。
- (9) 純正調が出せるハーモニー楽器を使い、ピアノでの和音と違った響きを聞かせ、その楽器と共に声を出すことも行っている。
- (10) 関屋晋氏の発声練習はアンサンブルの中で行われており、この発声指導は、平成6年8月27日に熊本で行われた合唱講演会より抜き出したものである。
- (11) この調査は、平成6年7月から8月にかけて、九州地区で積極的に活動している合唱団の指導者より聞き取りを行った結果である。
- (12) 註(11)と同じ調査対象で行った。
- (13) 辻正行氏の考え方。「合唱名曲大系解説書」ビクター音楽産業 平成元年 P.12
- (14) 「合唱指導上達15のポイント」音楽之友社 平成5年 P.6