

<研究報告>

スクールバンドの教師と生徒

—アーノルド・ジェイコブスの演奏哲学“Song&Wind”の視点による考察—

吉田治人 信州大学教育学部芸術教育講座

西田和久 大阪芸術大学芸術学部演奏学科

キーワード：吹奏楽指導, A. ジェイコブス, 管楽器

1. はじめに

昨今は全国的に吹奏楽が盛んになり、1939年11月11日に発足した全日本吹奏楽連盟(社団法人化1973年4月1日)の加盟団体総数は2009年10月1日現在で14,237団体に上っている(表1)。中学校の加盟数は、総数のほぼ50%に当たる7,142団体と突出しており、次いで高校が3,776団体と追っている。スクールバンドとも呼ばれる中学校、高校だけで全体の約80%を占めていることから、とりわけ、この2つの教育現場における吹奏楽の指導は、課外活動といえども、音楽教育面においても非常に重要な位置を占めているといえよう。

この全日本吹奏楽連盟の主催する「全日本吹奏楽コンクール」が毎年10月に開催されるが、これに向けての予選が7月最終週より全国各自治体内吹奏楽連盟の主催で行われる。予選大会の流れは、はじめに自治体内の地区(実施されない自治体もある)で実施され、次いで各自治体、地域支部を経て全国大会に至る。全参加団

表1 全日本吹奏楽連盟加盟団体数(2009年10月1日現在)

小学校	中学校	高校	大学	職場	一般	合計
1,119	7,142	3,776	320	95	1,785	14,237

(全日本吹奏楽連盟HPより)

体は各大会において、それぞれの演奏レベルに応じて金賞・銀賞・銅賞という3段階のいずれかの賞で

評価される。そのコンクールの審査に立ち会っていると、部門を問わず、特に地区予選および地区予選を実施していない自治体予選における下位成績の団体の演奏に、奏法、音質、音程、音量バランス等、多岐に亘る様々な問題が見受けられる。一見、生徒達自身の演奏能力のみに問題があるように感じるが、実はそこで生じている演奏上の問題のほとんどが、指導者の実質的指導力不足に起因していると考えられる。生徒達は指導者の指導力不足から、適切な指導を受けないままの状態で行なっていると言えるのではなかろうか。こうした問題を軽減、解消に向かわせ、生徒達が演奏の質的向上の喜びを感じるようになっていくことは非常に重要であ

ると考える。それには、まず指導者自身の意識改革とそれに伴った指導力向上があり、その指導を受けることによって生徒の意識、演奏能力も向上していくというプロセスを辿ることが必要である。

そこで本研究では、コンクール下位成績団体を中心にして見受けられる演奏上の諸問題とその改善策について、元シカゴ交響楽団首席テューバ奏者アーノルド・ジェイコブス (Arnold Jacobs, 1915-1998)の演奏哲学“Song & Wind”と教育理論に照らし合わせて分析することを試みた。

ジェイコブスは、シカゴ交響楽団在団中よりノースウェスタン大学(米国イリノイ州エヴァンストン)で教授を務め、金管楽器の教育に関係した講義を北米各地で行い、演奏の動機付けや管楽器と声楽に適用する「呼吸」に関するエキスパートとして知られていた。氏の下にはその教育成果を知り、全米はもちろん、世界中から彼のレッスンを求めてシカゴを訪れていた。

さて、ジェイコブスのいう“Song & Wind”とは、直訳すれば文字通り“歌と息”と言い表せるが、ここでは、“Song(歌)”はイメージ、表現、ニュアンス等に代表される「音楽の実体」を、“Wind(息)”はブローイング、フィンガリング、タンギング等に代表される「人間の運動行為」をそれぞれ象徴している。即ち、音楽のイメージと楽器を鳴らす行為のどちらか一方のみではなく、双方が一体となることで初めて「演奏」というものが成り立つという理論である。この際、ジェイコブスは思考の85%は「Song」に、15%は「Wind」という割合で身体の動きよりも歌を優先させるべきであると言っている(ネルソン, 2010, p. 24)。

この理論を踏まえた上で、学習者に起こっている問題と、それに対し指導者は、指導の際にどのような意識を持ち、何をすべきかを考察していく。更に指導を受ける側、つまり学習者の問題意識とその改善への取り組みはどうあるべきかにも着目し、考察することで指導の際に何が重要であるかを提言し、指導者としての責任を論究していく。

2. 指導者

まず「指導者」に着目し、教育現場ではどういう教員が実際の指導に当たっているかを考察し、「指導者」の役割について分析してみる。

2.1 指導者のタイプ分類

教育現場のクラブ活動(以下、部活と略記)である吹奏楽部の指導者においては、ほとんどが学内の教員が顧問として指導に当たることが多いと思うが、以下の4つのパターンに大別することができる。

第1のパターンとしては、吹奏楽(部)経験者で音楽系大学に進学し、管楽器あるいは打楽器を専攻した音楽科教員のグループである。自らの部活経験と大学での専

門教育に裏付けられた演奏技術、合奏組み立て能力等を持つため、指導者として適切な部活運営・指導が行える可能性が高い。第2のパターンは、吹奏楽(部)経験者であるが非音楽系の一般大学に進学し、音楽以外の専門教科教員になった上で吹奏楽部顧問を務めているグループである。自身の部活経験から吹奏楽部の運営に関する知識は備わっており、演奏経験も豊富であるが、音楽面では自らの経験と自学に頼らざるを得ない(中にはプロによる個人指導を受ける者もいるが)部分があるため、何らかの不安を抱えていることが少なくない。第3のパターンは音楽系大学及び教員養成系大学あるいは教育学部の音楽科出身であるが、吹奏楽(管打楽器)の経験が無い教員のグループである。管打楽器も部活動も経験が無く、大学では主にピアノ、声楽等を専攻し、吹奏楽に触れる機会を一切持たずに、いきなり顧問を任されるため、運営、指導双方の面で戸惑いを覚える教員が多い。実際に「どの様に指導すれば良いのかが分からない」と耳にすることからも、このパターンの指導者の下では、生徒は実質的な練習に取り組めていない可能性が大きい。このパターンに属する指導者には、例えば自分自身が楽器習得を始める、及び各種講習会に参加する等の学習が求められる。教育現場の教員が指導を行うこれらのパターンの他に、顧問が3つの内のどのパターンに属するかにかかわらず、意識の高い学校では第4のパターンになる外部指導者を導入することも多い。外部指導者としては、プロの演奏家、音楽系大学教員等が多数を占める。指導内容は顧問の要請や講師の専門性によって、専門楽器レッスン、木管・金管・打楽器のそれぞれの講師の専門セッションレッスン、全体合奏指導と様々な形態になる。

4つのいずれのパターンの場合にも指導するという立場は変わらず、目指すべきものも自ずと一致してくる筈である。指導者自身の意識的向上、それに伴う技術的向上が生徒達の向上に即、反映されるという意識を共有し、それぞれのレベルで試行錯誤を積み重ねていくことが求められるのである。

2.2 指導者の役割

教育現場での吹奏楽指導者は、「演奏者」と「指導者」という2つの側面を兼ね備えていなければならないと考える。この2つの側面の差異について分析してみる。

「演奏者」の立場としては、まず、自分自身の音楽性を高めることが重要であり、これが、生徒の奏する「音」を「音楽」に導くための演奏を組み立て、合奏を指導する「指揮者」としての役割につながっていく。指揮者、つまり『「演奏者」としての指導者』は、指導を行う前提として、まず自分自身が楽曲の形式、構造、和声進行とフレージング等の楽曲分析を行い、更にはそれを踏まえた上で楽曲の各部分のキャラクターを感受し、どう表現したいかのイメージを自己の中に確立していなければならない。しかし、そういう準備ができていたとしても、学習者に一方的に「音の処理」をするための指示だけを出すのではなく、自身の音楽的アイデア、イ

メージを学習者に噛み砕いて、言葉、歌、または楽器演奏によって伝える必要がある(ただし、学習者が、後述する『3.2 音楽的基礎能力の問題』の項の内容—言葉を実際的な音としてのイメージに変換する能力を有していること、更に、演奏する際に、そのイメージを音にする—というアプローチを持っている事が前提になる)。それにより学習者が納得し、演奏者として自らも、どういう曲の、どういう部分を、どのように演奏するのかというイメージをより鮮明に持つ。ここで初めて指導者と学習者が、自分達が演奏する楽曲のイメージを「共有」できる可能性が生まれるのである。つまり、学習者が漠然と演奏して、指導者が漠然と聞いているだけでは、指導と演奏において改善点が認識できないのである。それ故に教育現場での吹奏楽指導者は「演奏者」としても、「指導者」としても、演奏における事象の良し悪しを「識別する」必要があり、指導者と学習者の双方が共通のイメージを基準として演奏することにより、イメージと実際の演奏との間の差異が認識でき、指導のポイント及び演奏の修正点を認識できるのである。

当然のことながら、指導中に学習者に伝えるべき事柄は、指導者が全て理解出来ている必要がある。単なる知識としてではなく、目の前で起きている事象に対し、なすべき対処を即座に考え、実践できる能力が備わっていること、また、それを可能にするべく、絶え間無い勉強、研究が課せられるのである。

「指導者」の立場としては、まず、学習者の鳴らす音から、どういう問題(症状)が起こっているかが判断できる必要がある。その上で、出ている音に表面的な処理を施すことのみを意識を向けるのではなく、抱えている問題の発生原因を究明し、必要な対処をすることで根本的解決に繋げる。その結果として症状が改善されて「良い音」になっていくべきである。これは医療において、身体に発生する「痛み」や「発熱」に対し、どの症状にも鎮痛剤や解熱剤を処方して症状を緩和させることのみを目的とするのではなく、その症状の発生源である「病気」を特定した上で、根本的な治療を施すことが不可欠であると同様の理屈である。また、場合によっては、必要に応じて専門家の外部講師の導入も検討・実行する発想等を持つことも必要になってくる。要は問題を抱える学習者に対して、レベルに応じて、彼らが次の段階へ進めるための、いわば、適切な『梯子かけ』をすることが指導者の大きな役割であると考えている。

指導に当たり、指導者が学習者に最終的に望むことは、楽器を鳴らすことで自分の音楽イメージを表現できるようになってもらうことであろう。そのために楽器の習得の指導をする訳だが、その際、指導者が既に自身の経験、研究を通して身に付け、培ってきた音楽の様々な「感覚」を「実感」として、いきなり学習者に伝えるのは非常に難しいことである。そのために指導者は、自分の感覚(イメージ)を伝授することのみに頼るより、学習者がたとえ一時的に音楽のアイデアから離れたと

しても、より実際的な部分で演奏行為の結果を出し、その状態を音楽のアイデアに適用した方が、学習者には対応し易いと考える。なぜなら、世の中には演奏の成立要因に恵まれている、又は事前に訓練がなされているが故に、何も特別に意識して調整しないで、自分にとって当たり前のようにやっている事が音楽の演奏につながる人も存在すれば、調整(訓練)ができていないために、演奏に必要な感覚や身体要因が不十分のまま演奏してしまっている人も存在するからである。この後者に相当するスクールバンドの多くの学習者においては、まずジェイコブスの言うところの、アイデア(Song)を実行する身体的行為(Wind)という部分で、音楽以前の整理が必要になっていると考えられる。

ジェイコブスは、指導において“adapt”という言葉を用いている。その人特有の考え方の傾向や身体の状態を音楽の演奏に適合する(adapt)よう調整する、という意味である。もちろん、その後は音楽に向かって意識(そのセンス/感覚を伸ばす)を持つよう仕向けなければならないが、最初は敢えて音楽から離れて音感やリズム感を養うこと、楽器を鳴らすことに意識を向けた方がよい学習者も存在するのである。最も重要なのは「音楽」であるが、指導の導入においては、受け手の音楽能力のレベルによって指導内容が変化するため、指導者には、その受け手の状態の違いを見極める能力が求められる。そして、管楽器指導を含む「教育」で大切な事は、指導者が「受け手に何をどう伝えたか」で完結するのではなく、「受け手がそれぞれをどのように身に付ける事ができたか」というのが最重要テーマであり、指導者はそれを常に念頭に置いておくべきであると考えられる。

3. 学習者が抱える問題

では、実際に学習者は、どういう問題を抱えているのであろうか？一例として、筆者が講師として参加した、『平成 22 年度乙訓地方中学校吹奏楽部楽器講習会』(平成 22 年 11 月 3 日/於：京都府長岡京市立長岡中学校)に際して主催者が事前に受講者に行ったアンケートから、トランペットパートより示された主な問題点を拾い上げてみると以下の項目が挙がった。

- ・音がこもってしまう ・高音が出にくい ・音程が合わない ・高音域の音をいきなり出せない
- ・ダブルタンギングがうまく行かない ・腹筋運動は行うべきか？ ・高音を優しい音にしたい
- ・スタッカートとアクセントの違いが出せない ・リップスラーをなめらかにしたい
- ・バテてしまう ・ハイトーンを吹くと歯が痛くなる ・息が持たない ・高音域のリップスラー
- ・リズムが読めない ・音量を上げたい ・低音を安定させたい ・吹く時に力が入ってしまう
- ・日によって調子の良し悪しがある ・アンブシュアの問題(下顎がふくれる)
- ・きれいな音を出したい ・音色を良くしたい

トランペットパートからのデータのみではあるが、全金管楽器および全管楽器に共

通する問題がほとんどである。これらを分析してみると、大きく分類して、奏法、音楽的基礎能力、感性の3つの要素を含んでいることが分かる。以下で項目別に細かく考察してみる。

3.1 奏法的問題

奏法的問題は、ジェイコブスが言うところの“Wind”に相当する部分であるが、ここで最も重要なものとして、アンブシュアに関する問題と息の送り方の問題が挙げられる。

(1) アンブシュアの問題

この講習会においてのみならず、アンブシュアに関する問題は、実際に学習者を観察してみると、全ての金管楽器において、口元の空気抵抗バランス（アンブシュアの張力と息の圧力）が保てていないことが起因している様子が窺える。音高を上げる際に、本来は音感を使用して得るべきコントロールを、息の詰め加減により得る圧力や、口の締め付けやマウスピースのプレスのみによって得ようとしてしまうことが原因である。即ち、“Song”無しで“Wind”のみで演奏している状態である。

これと関連して、マウスピースを当てる位置も問題となり得る。特にマウスピースの小さいトランペットにおいて、口を「ム」と結ぶことによって唇を捲れさせて、唇の内側の粘膜部分にマウスピースを当てて吹く学習者が多々見受けられる。これは、歯列の良し悪しにも関係するが、一定の常識範囲を超えて、とにかく鳴りやすい部分を探って音の鳴りを得ようとして無意識に粘膜部分に辿り着いてしまうためであると考えられる。粘膜部分が露出するため、音自体は比較的鳴り易いとも言えるのだが、音質は薄く、演奏中にマウスピースが滑るなどの問題が生じ易い。また、口唇そのものが疲労しやすくなり、長時間の演奏が困難になる。指導者は、この現象に関して、細心の注意を払う必要がある。これらのアンブシュアに関する問題を解決していくためには、何よりもまず、指導者が各楽器の適切なアンブシュアというものを知っておかなければならない。

(2) 息の問題

息の送り方においては、ヴァルサルヴァ活動が最も発生しやすい問題点として挙げられる。ヴァルサルヴァ活動とは、例えば、重いものを持ち上げようとする際や出産、排便困難の際に「いきむ」ことで体内の空気圧が上がり、喉頭が閉じられてしまう現象を引き起こす身体の働きである。楽器を吹くのが「苦しい」と訴える学習者には大抵この問題が生じている。「吹いている」つもりが、実は力んで「息を詰め」てしまっているのである。この症状は、楽器を始めて間もない学習者が無理やり高音や大音量の音を吹こうとすること等を契機に発生しやすいのだが、これは、倍音の演奏を「力み加減」の操作で覚えてしまうことが原因になっていると考えられる。学習者が音を出す際に必要以上の「力み」を伴わせることが恒常的になって

しまうと、解消は非常に困難になってくるので、指導者はこのヴァルサルヴァ活動の存在を認識し、学習者の様子をきめ細やかに観察する必要がある。

これと関連して、生徒がアンケート上で、実行の是非を問うている「腹筋運動」(ここでは一般的に取り入れられている「起き上がる運動」とする)についても指導者によって様々に意見が分かれているが、本論考ではヴァルサルヴァ活動を誘発しかねない運動として捉え、敢えて推奨はしない立場を取る。文化系部活に分類される吹奏楽部がトレーニングウェアに着替えて、巷でよく言われる「『お腹の支え』を作るため」と称して「腹筋運動」を行う姿は凛々しく頼もしいが、管楽器演奏において、この起き上がるための筋力を使用しているとは考えにくいからである。身体、気持ちを活性化する手段としては、ある種の効果が期待できると思うが、反面、勢い良く起き上がる際に、息を止めて(詰めて)しまう感覚、即ちヴァルサルヴァ活動を覚えてしまうリスクの方が遥かに大きいと考える(息を吐きながら行ったとしても)。この問題に関してジェイコブスは、「音の質や音楽の表情等の最終成果を目指し、唇を通過する空気に意識を向ければ、演奏する機能に関わる腹筋やその他の筋肉群は自動的に活動させられる」(ステーンストロブ, 2008, p. 69) と説いている。即ち楽器吹奏に必要な腹筋は、スポーツ的な腹筋運動で鍛えられるのではなく、吹奏行為により自動的に活動させられることで鍛えられていくのであると、自らの体験も踏まえた上で考える。

これらのアンブシュア、息の送り方の問題は個々に確認した上で、口を結ぶことと息が送り出せないことの連動性を認識させることが重要になる。この2つの問題は、「口を結ぶから息が出て行かない」と「息が出ていないから口を結ぶ」という、「鶏が先か、卵が先か」の議論にも似た因果関係を含み、解決策が無いかを感じる。しかし、息を出す際に「Oh(オー)」の発音を意識することで、口蓋内及び咽喉部が広がり、出て行く息の量も増え、結果的に音もふくよかになるというシステムが発生し、これにより、かなりの部分が改善される。これを確認するために、「Oh(オー)」の発音で行う息のシミュレーションとマウスピースでの演奏を行い、手に当たる息をチェックする。手に息の流れが感じられたら正しく息を送り出せていることになる。

3.2 音楽的基礎能力の問題

音楽的基礎能力の不足により発生する問題としては、「リズムが読めない」「音程が合わない」等の症状が挙げられる。リズムが読めない学習者には、楽器を吹くことを離れて根本的な楽典的知識の習得に加えて、時間と共に進行しているビートと音符の関係、ビートの分割、進行しているビートに乗ったリズムの把握のトレーニングが必要である。

音程が合わないという問題は、聴き手にとっても指導者にとっても、演奏の良し

悪しを判断する「情報」として、かなりの部分を示すバロメーター的な重要ポイントであると言える。この問題は奏法的問題、感性的問題とも結びついているが、まず楽器を演奏する以前の問題として、学習者本人に、ある程度の「音感」が備わっているかが問われる。音程の問題を論じる前に、吹奏楽で用いられる楽器の特性に触れておく。

吹奏楽は管楽器と打楽器による合奏体である。その内の管楽器は、ピアノやギターなどのように、調律さえ出来ていれば音程が楽器の側で決まり、誰でも一定の訓練なしで発音できる楽器とは違い、奏者自身が演奏の仕方によって音高を決めなければならない。ニューグローブ世界音楽大辞典(講談社)、標準音楽辞典(音楽之友社)等の主要な音楽辞典には示されていないが、一般的にこのような楽器は「^{さくおん}作音楽器」と呼ばれる。作音楽器で音高をコントロールするためには、演奏者が自分の音感を基に、それに対応した身体の調節をして音・音程を作っていく必要がある。その意味で、作音楽器においては、演奏しているあいだ中、演奏者が音感を働かせ、イメージの中で歌うことにより音程をコントロールするという「チューニング」が要求される。このことが、吹奏楽教育の現場で指導者及び学習者が指導、習得する際に多くの困難に直面する大きな要因となっていることを認識しておく必要がある。

この「音感」がしっかりと備わっている場合は、むしろ奏法的問題の比重が大きいと考えられる。「音感」が備わっていない場合、それを「養う」という『梯子かけ』が必要になる。その一例として、「チューニング」に着目して考察してみる。

そもそも、楽器のピッチというものは余程の気温の差異が無い限り安定しており、さほど頻繁にチューニング管を抜き差しする必要は無いものである。特にスクールバンドにおいては、ピッチのズレの原因はチューニング管の抜き差しによる楽器の長さの差異ではなく、奏者側に起因することが多い。合奏前に指導者が前に立ち、チューナーのメーターと睨めっこしながら一人一人を「B♭音」でチューニングし、20～30分もかけてやっとの思いで全員が終了した時点で、バンド全体で一斉に吹いたところピッチが合わないという現象は、そこかしこの現場で見受ける。合奏練習に臨むにあたってのチューニングである筈であったのに、いつの間にか「音感養成トレーニング」にすり替わってしまっている。それが本当の意味での音感養成トレーニングになっていたらまだしも、チューナーの針を「0(ゼロ)ポイント」上で止めることに集中することは、学習者に音感の使用を中止させることになってしまい、「音感養成トレーニング」どころか、それさえにもならず、むしろ、あるべき状態と逆行させる行為にもなり得るのである。

さて、そのチューニングの行い方であるが、多くのスクールバンドの現場では、電子オルガン等で「基準音」(通常はB♭音)を鳴らしっ放しにしておいて、そこに

一人ずつ合わせていくという形のチューニングが採用されている。基準音が絶えず鳴らされており、合奏室全体を「支配」している状態なので、否応なしにその音が耳に入ってくるため、合わせやすいと考えられなくもない。この方式を取り入れることによって一定の成果は得られるであろう。しかしながら、基準音が絶えず鳴っていることで、自分の内部にその音を「宿す」ことには、却って支障をきたすかも知れない側面もあると考える。電子オルガンの基準音は、学習者自身の意思とは無関係に機械的に鳴らされているものであることから、その音を無意識的に聴いてしまう、或いは聴き流してしまう(=聴いていない)可能性があるからである。その他にも様々なチューニング方法が各方面で示されているが、本研究では、基準音を鳴らした後で一旦止め、学習者に頭の中で保持させた上で、その音を吹かせるというプロセスを推奨する。

ジェイコブスは自身の講演の中で、「仮に誰かが一つの音を歌う、または演奏する際には、脳の中でその音を保持することができて、初めてそれを模倣することができる」と説いている。そして、「身体の機能のパターン(筆者註：楽器を鳴らすための)を確立していても、模倣しようとしているサウンドが脳から消えてしまえば、実際にはその音符を現実の音にすることは出来ない」、更に「脳に挑んで、この保持力を発達させるのだ」とも述べている(Stewart, 1987, p.129)。即ち、思考(Song)と行為(Wind)の連動が演奏の際に必要なコントロールを担保するのである。学習者には、最初はチューニングの「一音」を「頭(脳)の中で保持させ、その音を吹く」ことができるように導き、それが達成されたら、それをメロディーにも応用していく。その次の段階としてメロディーに付随する和音構成、更に表現においても、常にそのプロセスで、学習者が自分自身で音をガイドしながら演奏できるように導いていくべきであると考え(ステーンストロプ, 2008, p. 43, 注釈 56, 及び p. 131 - p. 141, 解説)。

3.3 感性的問題

前項の「音程を合わす」とことと共に、この項の「感性的問題」は、ジェイコブスの言う“Song”の部分になる。

学習者が、アンケートに挙げられている「きれいな音を出したい」「音色を良くしたい」等の欲求を持つ際には、感性的問題が問われるであろう。これは奏法的問題の範疇に入るとも言えるが、奏者が実際に音を出す「行為」に入る前に、「きれいな音」「良い音色」等の観念を抱いているかが前提となる。中には「どんな音が『良い音』なのか分からない」と口にする学習者も少なからず存在する。口では「きれいな音、良い音色を出したい」と言っている、実際に学習者自身に、そのイメージがあるかが問題になる。物理的に「鳴らす」為のアンブシュア、呼吸等における問題軽減と「歌う」気持ちを宿すこと、また、演奏会や音源等で専門家の演奏を

聴くことで「良い音」に触れ、自分の理想とする音のイメージを持たせるよう導くことが求められる(指導者が実際に学習者の目の前で「お手本」となる音を出すことができれば理想的である)。

その一例として「模倣」させることは、学習者のレベルによっては大変効果的であると言える。例えば落語の稽古では、師匠が演じる様子を弟子がひたすら見ていることで、噺の全容、登場人物のキャラクター、セリフの口調、間、表情等々、あらゆる「情報」を得て、模倣することで自分の「芸」を構築していくということである(公益社団法人「上方落語協会」事務局・談)。この場合は、師匠の芸から、視覚で身振り手振りや表情を、聴覚で声色、調子などを自分のイメージとして確立していくのであろう。この稽古方式により、師匠と弟子の演じ方は似ていき、各々の個性を発揮しながらも「一門の色」として表れてくるのである。

音楽に目を戻すと、カラオケで歌う歌を覚えるプロセスが、この落語の稽古方式と似ていると言える。この際には、歌を知る媒体は楽譜ではなく、テレビ等で流れる歌手の映像や音声であろう。それらを繰り返し見聴きしていく内に、頭の中にイメージとして残る。故にカラオケでの歌声は、リズムの取り方、歌い回し、発音など、それを歌う歌手の特徴を多かれ少なかれ模倣した感じになっていることが多いのではないだろうか。これらの例からも、「模倣」する対象の「良い例(音・演奏)」を自分の頭の中にイメージとして描き、再現する手立ては有効であると言えよう。

また、小説を読む際に、「活字」を目で追っているにもかかわらず、頭の中に、まるで映画を見ているかのような「映像」が現れるが、演奏においては、ちょうど楽譜を媒体として音を頭の中にイメージとして結ばせることと似ている。

他分野におけるこれらの例は、前述の「チューニング」におけるプロセスと同様であり、音程、音色、メロディーラインはもちろん、楽曲全体においても明確なイメージ(Song)を頭の中に置いた上で、それを、楽器を鳴らす(Wind)ことで「再現」することが演奏であるということを指導者、学習者共に認識しておかねばならない。

4. 学習者が持つべき取り組み方の姿勢

次に学習者の姿勢について述べる。指導を受ける側の学習者は、どうしても受け身になり、指導を「待つ」態勢になりがちである。しかしながら、学習者は、楽器演奏の際に生じる様々な問題については、最初は出来なくてもよいので、自分のレベルに応じて、前項で述べた「楽器の習得(鳴らし方)」、「音楽的知識(読譜力)」、「音楽性(歌心)」の3つの観点から自分自身で考察しようとする必要がある。

楽器の習得(鳴らし方)においては、ただ漠然と音を鳴らすのではなく、音楽と共に吹奏するという感覚を自分なりに捉え、常に意識することが重要である。また、目先の技術的運動行為を、反復練習を積み重ねることにより、意識の中での思考が

「運動行為」から「音楽的イメージ」への転換が果たせるよう取り組む。音楽的知識(読譜力)に関しては、直接楽器を鳴らすこととは別に、リズムを理解すること、そして何をおいても音感を養い、ソルフェージュ力を高めることに意識を向ける。楽譜を見て頭の中で鳴らし、それを声で歌えるところまで到達しようとする意志を持つことが重要である。音楽性(歌心)というのは、先の2項目に対して、作業によって身に付けられる類のものでは無いので、習練する実感を伴わないかも知れないが、楽器を吹くこと以外にも、例えばジャンルを問わず好きな曲を聴く、好きな歌手の歌真似をする等、音楽に対して常に積極的なスタンスでいることが求められる。

合奏においては、指導者からは様々な「ことば」が発せられることであろう。しかし、学習者は指導者の「ことば」を「直接解釈」してしまわないことを心がけておかなければならない。例えば、指導者から発せられる「もっと強く(弱く)」「もっと長く(短く)」「もっと高く(低く)」等の、音に対する物理的処理を促す指示を、そのまま、ことばの持つ意味のみで受け取って従おうとすると、音は単に「強く(弱く)」「長く(短く)」「高く(低く)」なるだけである。学習者は、指導者の真意を推し測ろうとする姿勢でいることが必要で、今の自分の音を、それらの指示を通して、どう修正すれば良いのかをイメージした上で演奏することが重要である。そして、自分以外のメンバーが指導を受けている際にも「オフモード」に入らず、そのメンバーが、どのような状態で、どのような指導を受け、どのように変わったかというプロセスを注意深く観察し、それを自分にも応用しようとするべきである。また、取り組んでいる楽曲に対しても、「白紙」の状態では合奏練習に臨むのではなく、自分の意図を持っている状態でいられるよう、スコアを読む、参考音源を聴く等の準備を各々のレベルに応じて行う必要がある。それに伴い、一方の指導者には、具体的な実地指導とは別に、スコアや参考音源の提供、スコアの読み方等の指導を施すことが求められる。

5. おわりに

以上、スクールバンド(吹奏楽)における問題点と指導に関して述べてきたが、音楽にはスタイル、表現、フィーリング、音質等、多様な要素が含まれている以上、方法は多様であるべきで、今回の考察が合奏指導のすべてを担保している訳ではない。

筆者は、1990年代にノースウエスタン大学(前掲)にて開催されたワークショップでジェイコブスが、「よく演奏ができる奏者からも、うまく演奏ができない奏者からも学んだ」と言ったのを耳にした(ステーンストロプ, 2008, p. 36, 注釈 42)。つまり、よく演奏ができる奏者と、うまく演奏ができない奏者との差異を考える時に、両者間に存在する、演奏に必要な要因の有無を比較する事によって、有効な教

育手段を導きだしたのではないだろうか。また、氏の趣味であった生理学の研究から、さらには残された膨大な蔵書から推測する限り、彼は教育に役立つ知識も得ていたのではないだろうか。もちろん、芸術表現は物理現象としてとらえるべきものではないと思うが、その教育過程においては、科学的な情報の手助けも取り入れる必要があると考える。要するに、教育における目的は学習者の自立であり、そのためには感覚的（能力的）に演奏を成立させている音楽的な基準（音高やビートを基準としたリズム等、またそれらを発展、融合させた音楽的感覚）を身につけることが導入として重要である。そしてその上で、演奏を実行するためには、科学的に立証された事実も拠り所に、身体の運動行為は自然の摂理に同化しなければ、より良い結果は望めないのである。

初めて訪れる吹奏楽の教育現場でよく遭遇する場面は、大変に「がんばって（気張って）」演奏している生徒達の姿である。しかしながら、演奏として無理なく成立している事はたいへんまれである。個人の演奏においては音質、音域、音量、発音、フレーズ、表現…、合奏においても構造（分業の再構築）、表現…、様々な問題点に気がつくことが通常である。ところが現場では、なんとしても結果を出すべく取り組むことによって、無理を押し、それなりの演奏の形にしてしまえるのである。しかし、それは本来的に望まれているものを指向した内容になっているであろうか。その中で我々管楽器（合奏も含む）の教育に携わっている人間の果たすべき責任は何であろうか。それをジェイコブスの演奏哲学“Song & Wind”と教育理論に照合して分析し、追究することがこの論考の目的であった。その内容の有効性を、教育の実践を通して吟味し、また新たな理論を構築していくことが、今後も続けて取り組むべき課題である。

参考文献

- ネルソン,ブルース (編) (2010), 『金管のカリスマ アーノルド・ジェイコブスはかく語りき(語録)』, 小関馨子翻訳協力, 杉原書店
- ステーンストロプ,クリスティアン (2008), 『ティーチング・プラスー管楽器指導の新しいアプローチ』, 前川陽郁・西田和久訳, 作品社
- M. Dee. Stewart, (collected by) (1987), Arnold Jacobs; The legacy of a Master collected, Northfield :The Instrumentalist Publishing Company
- Rex Martin, (1996), A more natural intonation : *BRASS BULLETIN IV* : Editions BIM

(2011年11月30日 受付)
(2012年2月24日 受理)