

<研究報告>

指揮教育における学習プロセスの在り方に関する考察

—基本動作への導入を視点として—

吉田 治人 信州大学教育学部芸術教育講座

キーワード：指揮，プロセス，表現

1. はじめに

客席に背を向け、奏者と対峙し、自らは決して音を出さずに手の動きでのみ音楽を表現する指揮者。「指揮をする」と意気込んで、単に拍子の図形を描くべく手を振ろうとしてみても実質的な指揮にはなり得ない。「拍子図形呈示」のみでも、「打点呈示」のみでも、奏者への「アインザッツ呈示」のみでもなく、自らの内にある「音楽」を奏者という媒介を通して表現する手段として、指揮者は手を「振る」のである。そして、その手を「振る」動作が、いかに「音楽」を表現でき得る動きになるかを追求する手立てとして、「指揮の仕方」というものを知る必要があるのである。

指揮を学ぶために体系立てて考案されたメソッド・教本の類は多々存在し、それらの中で呈示されている習得すべき「基本動作」の数は決して少なくなく、また内容も指揮初心者にとっては、かなり難解なものであらうと思われる。

本研究の目的は、指揮教育の導入段階におけるアプローチの仕方を考察するところにある。ここでは、指揮において基本となる「打点」を取り上げ、既存するメソッド・教本で呈示されている項目を参照しながら、それらを使用した一般的な指揮教育のプロセスとは異なる方向からのアプローチを考え、その習得に向けての具体的な提案を行う。

2. 日本で使用されている主な指揮教本の傾向と分析

日本で主に使用されている指揮教本に目を通してみると、指揮動作の解説から始まり、それぞれの動作を1つの「運動」として捉え、練習することで基礎的な運動テクニックを習得し、それを指揮する楽曲の持つキャラクターの変化に照合させて「用いる」という順序で展開されていることが大概である。各々名称が付けられた「基本動作」の持つ「運動」の性質を理解した上で反復練習することで、その「運動」の感覚が身に付き、必要な筋力も付いていくので、指揮の持つ運動的要素の修練という観点から考えると、非常に合理的であると共感できる。一例として、日本

音楽界において「指揮法」に関する著書といえば真っ先に挙げられるという代表的な『指揮法教程』（斎藤秀雄著，引用文献[1]）に着目し，その中に掲げられている全項目を示した（資料1）。

序論	
第一部 基礎編	第二節 平均運動
指揮者の必要性	例題 (VI) (VII) (VIII)
近代指揮者の性格	第三節 しゃくい
技術と音楽性	例題 (IX)
指揮のテクニックの重要性	第二章 直接運動
スクールの問題	第一節 瞬間運動
指揮法の解説及び分類	A) 上下の運動
1. Tempo と Rhythm の指示	B) 横の運動
2. 点の予測	例題 (X)
3. 加速	特殊な運動
4. 第二の点	第二節 先入法
指揮法の分類	例題 (XI)
第一章 間接運動	第三節 撥ね上げ
第一節 打法（叩き）	第四節 引掛け
指揮棒の使用	第五節 手首による撥ね上げ及び引掛け
第一項 一拍子の打法	第二部 応用練習
例題 (I) (II)	練習題 No.1~8
第二項 二拍子の打法	附記
例題 (III)	§ 1. 五拍子，七拍子並びに変拍子について
第三項 三拍子の打法	§ 2. Auftakt に対する予備運動
例題 (IV)	§ 3. Fermata に続く予備運動について
第四項 四拍子の打法	§ 4. 左手の使用について
例題 (V)	§ 5. 服装及び姿勢について
第五項 打法についての総合注意	
第六項 叩き止め，置き止め	
第七項 手首の叩き	


資料1 斎藤秀雄『指揮法教程』「目次」

序論における著者自身の記述にもあるように，指揮というものを限られた紙面上に活字（図形を含む）で表すのは至難の業であると思われるが，基本動作に名称を付け，それを体系立てて示し，「指揮法」として確立されたことの功績は大きいと考える。そういう意味からも貴重な学習源であり，彼の「指揮法」を身に付けることは，それなりの意義があると言えよう。

しかし，資料2 [1,p.66]にあるように，教本の中で譜例を示し，楽曲のどの場所にどの運動を用いるべきかを記してあることもあつてか，「指揮法」で学んだテク

ニックを適材適所に用いて棒を振る、またそれによって音楽を表現するのが「指揮」であるとするような傾向が見受けられるのが気になるところである。

譜例 10
[B]



第1, 2小節間は *mf* で相当大きくなるため、棒の動きも大きくせねばならない。尚音楽的に考えて見て、此の2小節間は Tempo を少し速め、第3小節から遅くなり始めて速くなつた分を第4小節が終る迄にとりもどし、第5小節の頭で Tempo¹ にすることが考えられる。(此の第1小節、第2小節は、楽曲上の重点的な箇所である。)

第1小節 ①叩き又は明瞭な深い先入
②しやくい
③叩き
④しやくい

第2小節 ①叩き
②しやくい
③叩き又は先入に点後撥ね上げ
④引掛け

⑤の先入はAの部分第2小節③と同じ
⑥は附点音符の Rhythm 指示するために引掛けるが運動そのものは中間予備運動と同じである。

第3小節 各拍しやくい、*decresc.* のため図形は漸減する。

第4小節 Aの部分第4小節と同じ
③④を rit. しないか又は非常に少い時は④を分割しない。従つて次小節のを Tempo の予備運動は④の点後で現わす。

資料2 「指揮法教程」 譜例に関する解説

その他、『指揮ができる本』(河地良智著)、『はじめての指揮法』(斉田好男著)等においても、最初に指揮運動の解説がなされ、動きの練習の後、楽曲の譜例を挙げ、ポイントごとに運動を当てはめるという流れで構成されている点は、ほぼ同様である。これは、紙面上で「指揮法」について書き表す困難さを考えると、そうありがちになることも大変良く理解できる。しかし、例えば、カルロ・マリア・ジュリーニ(Carlo Maria Giulini, 1914-2005)は、インタビューでの『オーケストラの指揮は教えられるものなののでしょうか?』という質問に対し、『身振りは、教えられません。音楽的アイデアから、身振りは自然に生まれてくるとしか言えないのです。(中略)オーケストラの指揮者は、楽器に触らない、唯一の音楽家なんです。身振りは単なる結果にすぎません。(以下略)』[2,p.3]と答えている。同様に、

本来音楽とは頭で考えて「作業」を行うものではなく、心(魂)の内から発生し、込み上げて来るものを表現する方法の一つであるので、棒(手)の動きの源は「自分の内にある感情やイメージ」であるべきであると考え。ただ、それを即、実際に指揮の動作に繋げるのは容易でないため、後程、具体的に分かり易いいくつかの例を挙げて、指揮動作の習得プロセスを考えてみたい。

3. 指揮の基本動作への導入の仕方について

指揮において、何をにおいても重要なのは、自分の感じている音楽を「手の動き」で表現し得るか、という点に尽きるであろう。そのためには、安定したテンポ維持、それとは対照的なアゴーギグを初め、その他、楽曲の持つ多様なニュアンスの変化にフレキシブルかつ繊細に対応できるような「手の動きのコントロール」が求められる。それを身に付ける術として、一般的にはいわゆる「指揮法」と呼ばれるものが活用されている。

「指揮」の基本動作の習得に向けて、まず心掛けなければならないのは、常に指導対象者に「どう感じるか」と問いかけ続けることであると考え。録音技術が発達し、様々な音源を簡単に自由に入手できる現代においては、これを利用しない手はない。例えば、教材として取り組む楽曲の音源を、敢えて指揮をすることを前提とせずに繰り返し聴くことで、どのような感じがするかのみ集中させる。動きが大きくなるまでは動かなくても構わない。そして、やがて出て来る動きが指揮からかけ離れたものであっても、まずは思いのままに自由に動かしておく。次の段階として、最低限のルールともいえる拍子図形の説明をし、そのルールの下で更に自由に動かしておく。時間はかかるが、音楽を感受することで内側から発生する「自発的な動き」、これを何よりも尊重し、大事に育むことで、最終的には音源を聴かずとも、楽譜から音楽を感受することによって指揮に結び付けられるように導いて行きたいと考える。単にメソッドに沿って「振る技術」を習得していく方が手っ取り早いと考えられなくもないが、「内なるもの」の表現手段としての「指揮」になるためには少々の遠回りは、むしろ必要であると考え。

3.1 指揮習得プロセスの在り方について

一般的な「人」の日常生活において行われる様々な「動作」の発生過程に着目してみると、本来「動作」は自らの「感情」に因って引き起こされるものがほとんどであるということが再認識される。「喜怒哀楽」という言葉が存在するが、それでは表現し切れない程の多様な感情を抱くことに伴って、動作(表情・言動)は繊細に変化していくのである。この発生原理に鑑み、指揮動作(運動)も、敢えて『最初に「動き」から』というスタンスから離れてみて、まず楽曲の持つ音楽的ニュアンスを感受し、それに身体が反応した結果として、ある種の「動き」になって現れ

る、という順序によって習得し得ないかを考え、指揮運動習得の導入における1つの可能性として提案する(図1)。

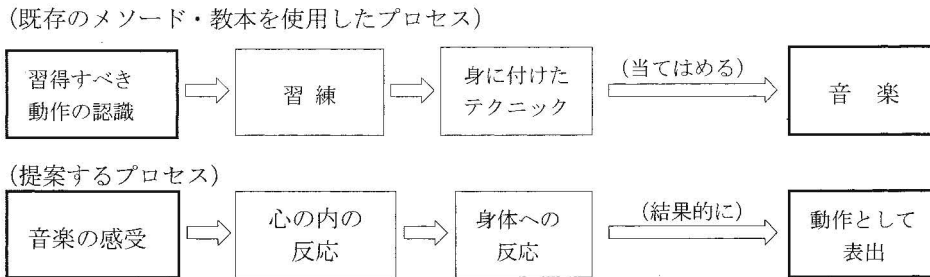


図1 既存のメソッド・教本と提案するプロセスの比較

指揮運動を、より身近な「感情に伴う動作」と重ね合わせて習得することを目指し、図1のように提案した習得プロセスを分かり易く具体的にするために、ここでは指揮の基本となる「打点」を取り上げ、「点」に接触する際のコンタクトの仕方に注目して考察する。

3.2 打点の実感

音楽表現を指揮で行うに当たり、指揮初心者は、その第一歩目として、自らが「振る」ことによって発生する「拍」を認識するために、「打点」を実感することが不可欠であると考えられる。「指揮法教程」(引用文献[1])でも「打法」について、ゴムマリ等が床に弾む運動に近い原理で、手の上下運動を行う「打法(叩き)」と呼ばれる基本動作が指揮法の根幹となる技術であると、理解し易く説明されている。

更に、『「打法(叩き)」の運動を、太鼓を叩く動作に例えると、1. 撥を低く太鼓の上に置き(予備位置) 2. 高く持ち上げ(予備運動) 3. 打ち下ろして音を出す(点前運動と「点」) 4. 反動で撥ね上がる(点后運動)ということになる。』[1,p.9]との解説がなされており、指揮運動と「打点」の捉え方の説明としては極めて適切であると言えよう。

さて、一方ここでは「打点」というものを実感するために、例えば、あるマーチの演奏音源に合わせて指先で机を軽くタッピングしてみよう。指先が机に軽く触れるポイント、これがまさに「打点」である。そのポイントが認識できると、指先だけのタッピングから手首も使い、やがて腕全体を使つてのタッピングに発展させ、安定したところで机を取り払ってみる。単にテンポに合わせて打点を作ることが、即「指揮」になるという訳ではないが、物理的接触を持たずして空中で打点を実感することが指揮の基盤となっていく。そして、この指先のタッピングから始まった腕の動きは、単に「点を打つ」だけではなく、指揮者の感性によって曲調或いはフレーズのキャラクターに沿って様々に変化していくのである。

通常、マーチにおいては、テンポは終始ほぼ一定で変化は少ないが、リズムカルな箇所、力強い箇所、Trio部分のレガートのメロディー等、様々なキャラクターを持っている。またデュナーミクの変化や、スタッカート、テヌート、スラー等によって示されたアーティキュレーションの変化も存在する。このマーチに合わせて、先の要領で机をタッピングする際に、音楽の様々な変化により、自分の中でタッピングのニュアンスに何らかの変化が生じたかどうか、もし生じたとしたら、どのように変化したかを自身に問いかける。この変化こそが指揮をする際に増幅して、指揮運動を形作る音楽的原動力となっていくのである。

3.3 打点の性質

タッピングに現れる変化と、指揮における打点の性質の変化を結び付けて考えてみる。日常生活においても物体に接触する機会は多く存在し、接触の仕方も多様であるため、全ての場合においての分類は難しいが、どのような感情がどのような動作として現れ、どのような指揮運動に発展するかが感じ取り易い、全く異なる性質を持つ「殴る」「撫でる」「つつく」の3例を挙げてみた。そして、それぞれのアクションを起こす心の内、接触の仕方、実際の動作を比較してみると表1の通りになった。

表1 動作と接触の仕方と心の内関係例

アクション	接触する長さ	接触する強さ	接触する面の広さ	心の内・感情	動作
(1)殴る	短～中	強	こぶし大	激情、怒り、憎しみ	拳を強く握りしめて力を込めて叩く
(2)撫でる	ごく長い	弱～中	広い	穏やか、優しさ	点を感じさせない圧力をかけず面を作る
(3)つつく (ノックする)	短	弱～強	ごく狭い	思い入れは少ない様子を窺いながら	当ててすぐに引っ込める

次に、この3つのアクションが、指揮運動とどのように結びついていくかを、ベートーヴェンの交響曲の一部を通して考察していくことにする。

(1)「殴る」

「殴る」という反社会的、かつ非日常的で特殊な動作に入る際には、人は尋常でない程、感情は激しく高ぶり、冷静な判断をすることができない興奮状態に達しているであろう。その激高した精神状態から、拳・腕はもちろん全身に力が籠り、筋肉は硬く緊張している。その頂点で、溜まりに溜まった精神的・身体的エネルギーが爆発するため、大きい予備運動によって反動をつけ、コンタクト対象物を目がけて力一杯圧力をかける。通常の「殴る」動作は、「前方に打ちつける」のに対し、指揮においては「上方から下方に打ち下ろす」ことになるが、「殴る」際の力の込

め方は力強いスフォルツァンド「*sf*」や激しいニュアンスを表現する指揮運動と酷似する。

交響曲第5番「運命」の第1楽章冒頭部分を例に考えてみると、凄まじいエネルギーを炸裂させるような出だしを思い浮かべた時、誰しもが「激情」的なものを感じるのではなかろうか。その高ぶった感情が引き起こす「殴る」に近い動作は、「運命動機」とも呼ばれる2小節のモチーフが2回繰り返される第1小節目から第4小節目までの第1拍目（譜例1、a、b、c、d）を呈示するのに相応しいものとなっている筈であると考えられる。「a→b」、「c→d」は、それぞれが2連発で「殴る」ような感覚で、dの後の第5小節目のフェルマータでは、「殴った」後でそのまま押さえ込むような激しさを感じることで、力が籠ったままになる。

The image shows a musical score for the first movement of Beethoven's Symphony No. 5. It features five staves: Violino I, Violino II, Viola, Violoncello, and Contrabasso. The tempo is marked 'Allegro con brio' with a quarter note equal to 108 beats. The score shows the first four measures of the first staff (Violino I) with annotations 'a', 'b', 'c', and 'd' pointing to specific notes. The dynamics range from 'ff' to 'p'.

譜例1 交響曲第5番「運命」(ベートーヴェン) 第1楽章冒頭

(2) 「撫でる」

「撫でる」動作に入る際には、感情は穏やかで高ぶりは見られない。他人を労る・慰める時や動物などを可愛がる時などに見られるように、自らが優しい気持ちになっていることが多い。「拳」は見られず、手の平・腕の筋肉は弛緩しており、力は籠らない。運動は緩やかなスピードで横に流れ、対象物に対して水平に近い角度で接触するため、コンタクトポイントは点ではなく面を形成する。「撫でる」ような気持ちで指揮をする際、その「面」は、ずっと繋がった一つの「曲面」になるであろう。例えば、書道の楷書では一画一画を「止め」「撥ね」「払い」で筆を一旦紙面から離し「角」を形成するのに対し、行書、草書と字体が軟化する毎に筆が紙面から離れる回数は減少し、より「一筆書き」に近い感覚で文字を書く。この、字体の変化と筆運びの関係と同じように、指揮の拍子図形の「角」は無くなり、丸くなるのである。

交響曲第2番の第2楽章冒頭の第1主題呈示部（譜例2）の16小節を例に考えてみる。ここでは、ゆったりとしたテンポ（Larghetto）で弦楽器のみによって奏でられる、美しく滑らかなメロディーから受ける感覚が「撫でる」時のような気持

ちを生み出し、それに相応しい手の動きとして表れる。予備運動から柔らかに、メロディーの音の上を手の平が滑っていくような感覚を得る。拍を通過するポイントは存在するものの、表面的には決して「点」は見えぬ、滑らかな3拍子の図形を描くことになる。第5・第6小節目とクレッシェンドし、流れに乗ってそのまま盛り上がって行きたい第7小節目で急に *P* に落ち(譜例2, a), 第8小節目で再度クレッシェンド(譜例2, b) して第1主題の後半に入る。

次の8小節(譜例2, c)は冒頭からの8小節の反復形であるが、Auftakt からメロディーを奏でるクラリネットとファゴットに加え、9小節目からホルンも入り、音色に色彩感が増す。また、第1・2ヴァイオリンに16分音符の伴奏形も現れることによって流動感が増し、響きにはワイド感が出るなど、雰囲気はモノクロからフルカラーになったように一気に変化する。これらの、一連の変化に沿って気持ちも同化することにより撫で方は変化し、それに伴い必然的に「撫でる面」も変化していく。

Larghetto (♩ = 92)

2 Flöten
2 Hoboen
2 Klarinetten in A
2 Fagotte
2 Hörner in E
1. Violinen
2. Violinen
Bratschen
Violoncelli
u. Kontrabässe

a

b

c

Kl.
Fg.
Hr. (E)
Vl.
Br.
Vc. u. Kb.
Kassai

譜例2 交響曲第2番(ベートーヴェン)第2楽章 冒頭部

(3) 「つつく」

「つつく」という言葉から思い浮かべるのは、「鳥が嘴でエサを“つつく”仕草」であろうか？ 嘴でエサをつつく際の鳥の頭部の動きはとても素早いものである。嘴の形状に象徴されるように、人が「つつく」動作をする際にも、先端の細い物を持つか、身体部では指先等で接触を働きかける。接触する際には、先の「殴る」「撫でる」という2つの動作に対して、接触対象物に対する思い入れが少なくなっている。また、瞬間的に触れ、すぐに手を引っ込めるので接触する時間は極めて短く、接触する「点」も小さい。

触れておいて対象物の反応を窺うような心情になっている「つつく」と似た動きを持つ具体的な動作の「ノック」を挙げて考えてみる。この動作は、扉を軽く叩く「コンコン」という擬音を連想するように、接触する点は小さく鋭い。実際にノックをする際の状況を考えてみると、音を立てて室内の人物に入室を伝え、入室許可を仰ぐという本質的意味合い(目的)が、まず存在する。その目的を持ちながらも、その音は一般的には、単に扉を叩けば良いという感じの「ドンドン」という騒々しいものではなく、室内の人物に不快感を与えないよう、細心の注意を払う気持ちが生じることにより、控えめで、なおかつ確実に耳に届く鋭さをも兼ね備えた、軽く乾いた「コンコン」というものになるのではなかろうか。叩くというよりも跳ね返るイメージになる。接触点への圧力は、とても少ない。通常、ノックは手の甲側で行うが、指揮の際には親指と人差し指で作った鳥の嘴のような形状の先端で小突くような感覚になる。こちらも同様に接触点は小さな「点」状になる。

さて、ここでベートーヴェンの交響曲の中のスケルツォ楽章(第9交響曲の第2楽章, *Molto vivace* の第9小節目以降のスケルツォ主部)に注目してみよう(譜例3)。

この楽章は、4分の3拍子であるが、目安として付点二分音符=116の速さで流れるので、1小節を1打で取る。譜例3に示した①部分の第2ヴァイオリンから始まり、以降②ビオラ→③チェロ→④第1ヴァイオリン→⑤コントラバスの順に各パートが4小節後に主題を演奏していく5声のフガートである。

強奏される冒頭8小節の後、急に *pp* で奏される主題の持つキャラクター、またそれによって醸し出される雰囲気は、非常に緊迫しており、身をひそめるような感じで辺りを窺うような心情に近くなる。最初のフガートのモチーフの頭を「ツン」と触っておいてすぐ手を引込めながらも周りの様子に神経を張り巡らせ、その後、順次出現する後続の頭を「つつく」感覚と重なってくる。手の動きは極めて小さく、打点を感じた瞬間、反射的に跳ね上がる運動の連続になる。手が跳ね上がる速度の感覚としては、例えば、うっかり熱い鍋蓋に触れた時に驚いて反射的に手を引込めるような刹那的な感覚になる。結果、軽快で緊張感を持った雰囲気のスケルツォに

相応しい身振りになるのである。

譜例3 交響曲第9番(ベートーヴェン)第2楽章 第9小節目～

以上、「殴る」「撫でる」「つつく(ノックする)」の3種類の動作の発生动機と、音楽の雰囲気に対応しい指揮運動との関連を見てきたが、くれぐれも、この3つの動作と手の動きを楽曲の部分部分に当てはめて指揮に用いるというのではなく、全体の雰囲気や流れ、楽節のニュアンス等を感じ受することで指揮動作が変化していくという順番であることを忘れてはならない。また、指揮においての手の動きの全てがこの3つに当て嵌まるという訳ではなく、更に多様性に富んだものであることは言うまでもない。

リヒャルト・シュトラウス (Richard G. Strauss, 1864-1949) の下、ベルリン帝室管弦楽団で演奏していたハンス・ディーステル (担当楽器不明) は、著書[4]の中で、ヴァイオリンの運弓と指揮を結び付け、運弓に関する註釈欄で『普通一般

の教授法では表にあらわれた現象を基にして、目に見えるところ、即ち姿勢や動きを磨き上げることで、目に見えないところの要求にも応え得ると信じている』[4, p. 22]と記し、指揮に関しては『考えていることを指揮棒の先端にまで送り届けることによって指揮法は謂わば否応なしに、楽想にぴったり一致した、つまりは制限された分かり易い動きとなる』[4, p. 15]と記している。

「テクニック」に関しては、『①意味と目的は、1つの思想なり、直感された内容を伝達することにある。②幾分なりともその目指す目的に沿って養成できる。③その養成の過程そのものに他ならない。④一方でテクニックの内容に関連した精神的な素質とも結びつき、またこの種の素質によって限定されてもいる。⑤手の器用さは、即ち精神的素質の外的な現れに他ならない』とし、『指揮法は学んで得られると言っても、それは実際にこうした限度内のことであって、それぞれの音楽的構成力相応の内容しかそのテクニックの内には注ぎ込むことはできない。』[4, p. 63]と結論付けている。

指揮学習者は指揮の「形」を知ること、実際に「指揮」として手が動かせるようになるためのトレーニングを積むことも必要ではあるが、先に提案したように、指導の際には、「答え」になる「動き」を先に呈示することなく、まず学習者のアイデアを導き出し、それを指揮の運動に発展させていくというプロセスを重視したい。

4. おわりに

先の、カルロ・マリア・ジュリーニの『(指揮の)身振りは、教えられません。音楽的アイデアから、身振りは自然に生まれてくるとしか言えないのです。』という言葉に加え、ヘルベルト・フォン・カラヤン (Herbert von Karajan, 1908-1989) も『これは私の考えですが、多くの人が音符と拍、とくに拍子を打っています。つまり、音楽を指揮しているのではなくてね。それだけはやるまいと、私は誓っていました。』[2, p. 134]と語るなど、世界の第一線で活躍していた巨匠たちは指揮を、「音楽」を感じるによって自身に生じる「内なるもの」の表現だと訴える。

また、長年そのカラヤンの下で演奏していた、元ベルリンフィルハーモニー管弦楽団首席ティンパニ奏者のヴェルナー・テーリヒェンは著書[3]の中で、日本人学生について非常に意味深いことを述べている。

『多くの日本人学生を私はベルリンと東京で教えてきた。実際上の知識を詰めこみ、明快な課題を与えるぶんには、かれらは付き合いやすい弟子だった。かれらが自分に要求されたものをすばやく把握して、みごとに課題を解決するところは感動的だった。しかしことのほか困難で、つねに気をもませた体験は、個々の学生から彼独自のイメージを誘いだし、そこに自前の情熱を点火させることだった。かれら

はつねに非常に勤勉で、不気味なほどの適応能力であらゆる状況に対処した。いっように適応できないものがあるとすれば、まったく自分ひとりで独自の感情によって方向を定めなければならないときで、そうなるとかれらは慇懃な微笑を浮かべ、さらに詳しい指示を欲しがるのであった。』[3,p.126]

この記述は指揮のみならず、音楽に携わる全ての者への「“内なるもの”を探求し、向上させよ」という課題提供であるように感じられる。

先に挙げた3つのアクションだけに止まらず、人が行う全ての行動・行為には、目的達成の手段であるという大前提が存在する。そして、生じたアクションは、決して目的達成のために冷静に考えた結果のものではなく、自らの感情の変化に伴い「生じる」ものである。

例えば「殴る」という行為を起こす時に、「自分は今、猛烈に怒っている。この怒りを相手に伝えるにはどういう動作が相応しいだろう？ 殴るという行為が一番相応しいかも知れない。殴るためには拳に力を込めて反動をつけて…」と体系立てて考えるものではない。怒りを感じ立腹し、衝動的に殴ってしまうのではないだろうか。新聞の殴打事件の記事などで、加害者の「カーッとになって、気が付いたら殴ってしまっていた」などの弁明をよく目にしたりするのも、その表れである。また、「撫でる」という行為を起こす時にも、例えば猫好きの人物が子猫を胸元に抱き、「自分は今、子猫を抱いている。こういう時にはどういう動作が良いのだろうか？ 撫でるのが相応しいかも知れない。撫でるには手の平を広げ、圧力を掛けず、滑らかに動かそう…」と考えた上で撫でるのでもない。子猫を目にし、衝動的に抱き上げ可愛さの余り、優しく「撫でてしまう」のである。

指揮も例外ではなく、楽曲の中で「ここは *ff* の強い音だから“殴る”感覚を用いる」「ここはレガートだから“撫でる”感覚で」「ここは軽快だから“つつく”感覚を使おう」などと、フレーズ毎にアクションを当てはめて手の動きを決めるのではない。楽曲（フレーズ）の発する音楽、ニュアンス、またその変化を指揮者自らが敏感、かつ繊細に感受することにより、それに相応しい手の動き・打点に「なる」のであって、決して「する」のではないのである。「指揮」をする限りは、拍子図形の描き方を知ることや、その図形に沿って打点を実感することは必要であろう。しかしながら、どのように手を動かし、どのように拍子図形を描き、どのような打点を示すのか、という「振り方」のみを考え過ぎ、それに没頭してしまうと、指揮という行為が本来持つ「音楽表現」という目的達成の手段ではあり得なくなってしまうのである。「この動きに“する”のではなく、“なる”のだ」というスタンスであり続けることを忘れてはなるまい。

引用文献

- [1] 斎藤秀雄『指揮法教程』, 音楽之友社, 1956, 198pp
- [2] バッスイ, A. 『オーケストラと指揮者—そのスタイルと役割の変遷をたどる』, 入江珠代訳, 音楽之友社, 2003, 171pp
- [3] テーリヒェン, W. 『あるベルリン・フィル楽員の警告 心の言葉としての音楽』, 平井吉夫・高辻知義訳, 音楽之友社, 1996, 198pp
- [4] ディーステル, H. 『指揮者とオーケストラの間』, 須永恒雄訳, シンフォニア, 1994, 78pp

引用楽譜

- BEETHOVEN SINFONIE Nr. 2 D-Dur Opus36 (Unger/Altmann), EDITION PETERS
Nr. 502, 1938
- ベートーヴェン 交響曲第5番 ハ短調 作品67「運命」, 音楽之友社, OGT2105, 2003
- ベートーヴェン 交響曲第9番 ニ短調 作品125「合唱付」, 音楽之友社, OGT2109,
2003

参考文献

- 安藤芳亮『指揮法の基礎』, 音楽之友社, 1966
- マックス, R. 『指揮法』, 大塚明訳, 音楽之友社, 1968
- 河地良智『指揮ができる本 EASY STUDY vol. 31』, ヤマハミュージックメディア, 1998
- 箕輪響/編『合奏の指導と指揮法』, 吹奏楽指導全集第5巻, 同朋舎, 1988
- 斉田好男『はじめての指揮法』, 音楽之友社, 1999

(2010年10月19日 受付)

(2010年11月25日 受理)