

全日本吹奏楽コンクール課題曲研究
—課題曲Ⅲ『吹奏楽のための民謡「うちなーのていだ」』に関して—

A Research of Required Pieces for All Japan Wind Ensemble Contest in 2010
About Required Piece Number Three
“Island Sun (Uchinanotida)” Folk Tune of Okinawa

草 野 次 郎* 竹 内 俊 一* 河 内 勇*
KUSANO Jiro TAKEUCHI Shunichi KAWACHI Isami

The wind ensemble contest, sponsored by All Japan Band Association, is held preliminary round every summer in various part of the whole country, and then, there is supposed to be held a national round in fall. There are five original required pieces for the contest. In this contest, each band will be playing one of these required pieces and another piece at their choice, however, a band of junior high school is able to choose their required piece only from number one through four.

In this short essay, we are using the required piece number three “Island Sun” Folk Tune of Okinawa to discuss a musical interpretation, and an effective method for both performance and practice. We have been sharing in the work, Kusano is in charge of the musical interpretation, Kawachi and Takeuchi are mainly in charge of the method for performance and practice. However, since above of us had discussed this piece several times, we three own the responsibility of this essay jointly.

There are two reasons why we choose this piece from five required pieces. First, this piece is a really greatest work of music. Second, we have concluded that a lot of school bands which are going after the national round should be choosing this piece.

キーワード：吹奏楽、学校吹奏楽、吹奏楽コンクール、課題曲、アナリゼ

Key words：Wind Band, School-Band, Band Contest, Assignment Piece, Analysis

はじめに

全日本吹奏楽連盟（以下、全日吹連と略す）によって、全日本吹奏楽コンクール（以下、吹コンと略す）の課題曲が、2010年1月中旬に各団体宛に発送された。私の知る限りにおいて、全国ほぼ一斉の発送であったようだ。

課題曲は全5曲。その中の第1曲が朝日賞を受賞した作品である。05年度の課題曲は、マーチが5曲であった。そのうちの4曲が中・高等学校用（以下、高校と略す）であり、最後の5曲目が大学・職場・一般バンド用となっていた。


本題からやや逸れるが、第5曲目の取扱い方について触れておくこととする。この第5曲目が設定されたのは2003年度と比較的新しく、2009年度からさらに、その取扱い方に変更があった。設定された当初は、対象が「大学・職場・一般の部のみ」^{注1)}ということであった。それが昨年から、高校でも演奏可能となったのである。

課題曲Ⅲ『吹奏楽のための民謡「うちなーのていだ」』を作曲した長野雄行氏は、吹奏楽専門雑誌上において、自作について以下のように語っている。

「曲の意味は標準語で『沖縄の太陽』、当地の印象を

サウンドスケッチとして残したいと思い作曲しました。オリジナルはトロンボーン11重奏のために作った3楽章形式ののですが、終楽章を吹奏楽編成に全面リニューアルしました。

主題は有名な沖縄民謡『ていんさぐぬ花』ですが、琉球音階（私は『沖縄ペンタトニック』と呼んでいます）には、人の心に迫るものがあると感じています。みなさんも、この美しいテーマを充分味わってください。

テーマが出たあと、すぐ5拍子になります。最初は3+2/4という表記に慣れないかもしれませんが、すぐに  のリズムが楽しくなってくるはずです。スピード感とノリを満喫してください。

いろんな楽器に脚光が当たるように書きました。ある場所では3番トロンボーン→バスクラリネット→チューバ→バスクラ→バリサクというように、目立つところがどんどん変わっていきますが、ふだんあまり脚光を浴びないパートにソロやソリを回していくことで、『みんなで作っているんだよ』という気持ちを込めました。

小編成向けに作曲しましたが、大編成でもやっていただけならうれしいです。たとえばコントラバスがはい

* 兵庫教育大学体育・芸術教育学系

とぐっと色が変わるので、そんな音色のからみも感じてみてはどうでしょうか^{1)註2)}。

I 楽曲分析

まず、本曲の構成は以下のように区分できる。

[導入部] (1～8小節目)

[本体への導入1] (9～12小節目)

[本体への導入2] (13～16小節目)

[主題変奏部1] (17～26小節目)

[主題変奏部2] (27～38小節目)

[主題変奏部3] (39～46小節目)

[主題変奏部4] (47～54小節目)

[主題変奏部5] (55～61小節目)

[主題変奏部6] (62～70小節目)

[コード前半] (71～84小節目)

[コード後半] (85～89小節目)

次に、各部分の詳細について考察していく。

1) [導入部] (1～8小節目)

冒頭の小節では、沖縄の5音階とその響きを金管群によって提示される(譜例①)。その後、2～8小節目までの7小節間に主題(沖縄の教訓歌「ていんさぐぬ花」)が提示される。この旋律は沖縄音階の中に上主音も含まれている。



この旋律は、4小節a (M1 + M2) と3小節a' (M1 + M2') の1部形式で構成されている(譜例②)。なお、a'の3小節は本来旋律の終止音まで到達していればもう1小節延びて4小節となるところである。

(譜例②)



2) [本体への導入1] (9～12小節目)

9小節目より、テンポ(アレグロ・ヴィヴァーチェ)とデュナーミク(フォルテ)が本体への導入のために突如変化し、16ビートのリズムと鋭いシンコペーションでテンションを高め、圧縮していく。

3) [本体への導入2] (13～16小節目)

5拍子(3 + 2)の変拍子の提示と(譜例③)変奏主題への準備を整える。変拍子前半の3拍の中をシンコペーションで律動感を高めている。したがってリズム特性として、5拍子の中で2拍裏のポイントにイレギュラーなアクセントが浮き上がりとなり、これはサンバやボサノバのような、南国に共通した舞曲的な弾力性のあるリズムとして効果を発揮することになる(譜例③)。



4) [主題変奏部1] (17～26小節目)

ここでの主題変奏は、前出からの5拍子の中で変形しているが、旋律構造の柱である(a+a')に変化はない。この変奏の特徴は基本的に和声を省いた旋律線のみの変化である。ただ、楽器法としてこの構造を以下のように組み合わせて、a'の後半に盛り上がるよう組み立てられている。

a...M1 (トロンボーン、ユーフォニウム)、M2 (ホルン)

a'...M1 (トランペット)、M2' (トランペット、ホルン、トロンボーン、ユーフォニウム)

なお、25～26小節目は延長句である。

5) [主題変奏部2] (27～38小節目)

ここは主題から派生した即興風パッセージによる変奏である。和声は主和音(27～30小節目)と下属和音(31～32小節目)、主和音(33～34小節目)、属和音(35～36小節目)と主和音(37～38小節目)、というシンプルな和声構造で進められている。変奏に於いては、27～28小節目にフルートを中心にM1からの即興風パッセージが始まり、29～30小節目でM2を素材とした即興風フレーズとなりここにオーボエも加わる(譜例④)。31～34小節目は、先のフルートからのフレーズを受けて、さらに新たな変奏パターンがクラリネット、サクソ、につくられる。35～38小節目はトランペットとホルンがこの変奏部の納めのフレーズとして挿入されている。

(譜例④)



6) [主題変奏部3] (39～46小節目)

この変奏部は、全体のデュナーミクを弱音に絞り、また旋律線を分解し点描的に音を散らしながら、前の主題変奏部からの対照性をつくり出すことを目的としている。さらに、金管群と木管群を意図的に分けているのもこの変奏部の一つの特徴と言える。和声的には、V度(39～40小節目、43～44小節目)→I度(41～42小節目、45～46小節目)の受け答えのフレーズ・パターンに変化している。

7) [主題変奏部4] (47～54小節目)

この変奏部は、各低域楽器にソロを置くことに目的が絞られている。まずは、47～48小節目にチューバ、49～50小節目にバス・クラリネット(ファゴットも含む)、51～52小節目にバリトン・サクソ、そして53～54小節目にこれまでの各低域楽器にユーフォニウムを加えたユニゾンで音量を増して次の部分に接続させている。

8) [主題変奏部5] (55～61小節目)

この変奏部は正確には変奏部1の再現部として、その繰り返しが主な役割である。途中、59小節からピッコロが金管(トランペット、ホルン)に加わっている。

9) [主題変奏部 6] (62～70小節目)

この変奏部は厳密に言えば変奏部としての独立性はなく、この先のコードに接続するためのブリッジ（経過部）として、いわゆる「つなぎ」の役割が大きい。

ただ、これまでに使われていなかった変化和音を登場させることによって、場面変化の流れをつくり出す効果をあげている。具体的には、サブドミナント上の準固有和音（Ⅳの準固有和音）とトニカの主和音上に、クラリネットとトランペットが推移的パッセージで先につないでいく（譜例⑤）。

（譜例⑤）



10) [コード前半] (71～84小節目)

ここから全体の終結部分としてのコードに入る。まず、71～74小節目はコード本体への導入が始まる。75～81小節目のコード本体に入ると、クラリネット、サクソ、ユーフォニウムに主題の拡大形が出て、その対位句として自由なパッセージ（沖縄音階を軸とした）が重ねられる（譜例⑥）。その際、和声の変化（Ⅲ度の準固有和音の導音を半音下方変位させた）で旋律音に変化が生じている（譜例⑦）。82～84小節目でこの和声構造をもとにしたユニゾンでクライマックスが形成される。

（譜例⑥）



（譜例⑦）



11) [コード後半] (85～89小節目)

コードの中でのコードとして曲の（譜例⑧）締めくくりを形づくる部分である。その前半、85～87小節目は前からのクライマックスの勢いを受け止める部分、ブレーキの役割の部分である。後半の88～90小節目は、主題原型の回想を一瞬浮き上がらせつつ（譜例⑧）、直ちにテュッティで遮断し強烈に全曲を終了する。

Ⅱ 演奏・練習上における木管楽器に関わる留意点

本曲を演奏、練習するに当たって、『木管楽器』、特に吹奏楽の世界では人数の上から、また曲中の音楽的役割の大きさという観点から、最も重要度の高い楽器のひとつであるクラリネットを中心に、その留意すべき点について考察していきたい。

まず、本曲の構成に沿って個々の直面する諸問題について考えていき、演奏者に必要であろう技術上、表現上のポイントについてまとめていく。そして、特に短期的には結果を出しにくいと思われる問題に関しては、長期的な視野に立った練習法や注意点を、その都度説明していく事とする。

1) [導入部] (1～8小節目)

冒頭のバス・クラリネット、バリトン・サクソは、あくまでも金管楽器により作られる5音階の響きに沿って演奏されるべきであり、その後も9小節目まで常にチューバ、及びコントラバスとのブレンド感が重要になってくる。いわゆる『リード』を感じさせる音色は控えたい。主題は“これぞ木管楽器！”と言えるサウンドが望まれており、特に主題aにあたる2～5小節目までは、この曲の全体的な雰囲気である躍動感やリズム感との対比上、極めて重要である。1stクラリネットは、たとえ小編成であったとしても、この部分はソロではなく二人以上の、“Tutti”のクラリネットで作られたソフトなレガートが望ましい。技術的には2小節目、6小節目の3,4拍目にある実音A→Gの動きでレガート奏法上の問題が、音色、チューニングをも含めて起こりがちである。普段から十分なロングトーンで、同じ音質での動きが出来るようにすべきである。6小節目からの2ndクラリネット、2ndアルト・サクソによる内声は、音域的にあまり響かないことが多いのでバランスに注意し、出来るだけ無駄な息の音が混ざらないよう指導する必要がある。

2) [本体への導入 1] (9～12小節目)

9小節目からの4小節目間は、演奏者にとっては、単なる8分音符のタンギングと捕らえがちであるが、一つ一つの8分音符に十分な音価が伴っていなければならない。ややもすると、響きのない、締め付けられたようなサウンドに成りがちである。管体への空気量が少ない割りに、舌の動きが大きすぎるため、まずはアンブシュア、及び上体のリラックスが求められる。アクセントとシンコペーションを伴うが、十分な響きと全体の和声感が感じられるサウンド作りを目指したい。

3) [本体への導入 2] (13～16小節目)

5拍子の動きの中で、15小節目のアルト、テナー・サクソの8部音符の処理が、重くならぬよう、また遅くならぬよう注意が必要である。16小節目のフルート、クラリネットの16分音符については、どうしても各拍の頭を押してしまい、流れが重くなる傾向にあるので、長いフレーズ感を意識させて練習させる必要がある。フィンガリング上の技術的なことではあるが、4拍目のクラリネットの実音Aの指使いでは、レギュラーの指使いではなく、右手小指の一本だけで押さえる変え指を使用すれば、俗に言う“転ぶ”現象を抑えることが出来る（譜例⑨）。直後の5拍目中の4番目にある実音B♭も、当然右手小

指一本のレギュラーを使うので、演奏者は右手小指を、一拍内で下段から上段に動かす訓練が必要になってくるが、この奏法を使用すれば、4,5拍目が全て右手のみで演奏可能なので、左右両方の小指を使用することから来るトラブルをなくすることが出来る。

(譜例⑨)



4) [主題変奏部 1] (17~26小節目)

この主題変奏では、メロディラインは金管楽器が握っており、2小節単位でメロディ担当楽器が変わることにより、それぞれのキャラクターを引き出しているが、木管楽器は基本的に伴奏のみである。だが17, 19, 21, 23, そして25小節目にある、Fのハーモニーの和声感が失われないように注意したい。その中で主に3rdクラリネットとテナー・サックスが第3音にあたる実音Aをとるが、クラリネットのこの音は高めに響きがちである。全ての指を押さえた指使いであるため、余った指を使って音程を下げる事が出来ない事、また直前の16分音符による早いパッセージのため、サイドキー等を使った変え指の使用が出来ない事などから、普段からよほど注意を払ってロングトーン練習を行っておく必要がある。特にバンドの編成上、技術的に少し難のある演奏者が3rdクラリネットを担当しがちなので、指導者は注意が必要である。この音域の実音Aについては、音階的に使われる場合は別として、特にアルペジオ的に使われる場合において、〔本体への導入2〕でも示したとおり、右手小指を使った変え指が有効であることが多い。18, 22小節目の2nd, 3rdクラリネットがその顕著な例である (譜例⑩)。

(譜例⑩)



5) [主題変奏部 2] (27~38小節目)

この変奏部では木管楽器にメロディラインが移ってくる。フルート、クラリネット、サックス、その後トランペット、ホルンと続くが、楽器ごとに和音構成は変わっている。この木管群のメロディに関して言えば、キャラクターを引き立たせるために、細かくアーティキュレーションが書かれており (譜例⑪)、その楽器の持つ音色の違いと共にリズム感、ビート感、フレーズの軽快感を前面に出したい。ただし、タンギングのもたつきから、重く遅れがちになる傾向がある。低音と打楽器群、特にトロンボーンとスネア・ドラムのリズムといかに上手く、またバランスよく掛け合えることが出来るか、指導者は注意を払う必要がある。また、バスーンを使用していないバンドの場合は、低音の通奏的な伸ばしをバス・クラリネットのみで演奏することになるが、息継ぎの場所と共にその速さがカギとなってくるであろう。E♭クラリ

ネット、及びオーボエを使用している場合、当然フルートとの音程、音量バランスなどが、問題になってくる。特にどちらか一方しか使用できない場合は注意が必要である。

(譜例⑪)



6) [主題変奏部 3] (39~46小節目)

この変奏部では木管楽器で (譜例⑫)

はフルート、クラリネットが後半部分に出てくるのみであるが、前の変奏部との対比上、弱奏での8分音符の発音が求められている。実はこれは木管、金管にかかわらず、どんな楽器であっても最も難しい技術の一つであり、細心の注意を払って練習されるべきものである。クラリネットの場合で言えば、各音の指使いによって、それぞれ“響きやすさ”が違って来る。たとえば、43小節目の実音Gは発音が難しく、音が強く飛び出しやすい (譜例⑫)。また同小節の実音Eは非常に音が鳴りにくい。ひとつひとつの音によって、アンブシュアを全て変えて演奏することは不可能であり、どんな音にも対応できる、安定したアンブシュアを、時間をかけて構築していくことが唯一の解決法である。バス・クラリネットのみが、付点4分音符や4分音符で演奏するが、コントラバスがいる、いないにかかわらず、そのピチカート奏法に音形、発音共に寄せて行きたい。

7) [主題変奏部 4] (47~54小節目)

この変奏部では低音楽器に (譜例⑬)

ソロが与えられているが、47~50小節目ではアルト、及びテナー・サックスの伴奏が、どうしてもバランス上の問題を引き起こしがちである。もちろん、各ソロはフォルテであり、伴奏はピアノではあるがより一層の注意が必要である。バス・クラリネットのソロは、チューバの後であり演奏者が考えている以上に強く、深く息を入れていくべきである。また49小節目の5拍子については、もちろん3+2のリズムなのであるが (譜例⑬)、若い演奏者にとっては、一瞬リズムを見失わせる傾向が感じられる。メトロノームを使い、ゆっくりしたテンポで十分に自信を持たせることが重要である。バリトン・サックスのソロでは、サックスの持つ独特の軽快感を十分出して、重々しくならないようにすべきである。最後の2小節間は低音群のユニゾンによるメロディであり、縦の線やフレーズの流れをそろえながら、次のセクションに移行していく。フルート、クラリネット、サックス、トランペットによる、Fのハーモニーが音程、バランス共に調和されているか、ありきたりに発音してしまっていないか、指導者によるチェックが常に重要である。

8) [主題変奏部 5] (55～61小節目)

この変奏部は変奏部1の再(譜例⑭)
現であり、あらためて説明することはない。伴奏の和声感や音の長さに注意したい。ただ荒いだけの“つばを吐いたような”8分音符の発音にならぬよう気をつけるべきである。58小節目の16分音符2拍分は、ひとつの流れとして聞こえるよう演奏したい(譜例⑭)。4拍目のみ演奏するパートがあるためでもあるが、どうしても拍の頭に、アクセントがつけられたように演奏されやすい。あくまでも、59小節目へ向けてのアフタクト的な2拍としてとらえていきたい。

9) [主題変奏部 6] (62～70小節目)

この変奏部では前小節の全員によるフォルティッシモに引き続き、クラリネットによる弱奏で新たなキャラクターを作り出している。こういった部分では、何よりもその演奏者の発音の統一性が重要になってくる。たとえ弱奏部であっても、十分な量とスピードの空気が管体に送り込まれていなければならない。その上で、各音を発音するために使う舌の動きと力は最小限に抑えるべきで、その全てを支える働きをするアンブシュアは常に安定するように訓練されている必要がある。ロングトーン練習が基本になるが、フォルテばかりでなくピアノシモでのロングトーンや、クレッシェンドやデクレッシェンドを取り入れることにより、管体や口にかかる圧力を変えながら、音質や音程をコントロールし続けられるように練習していくべきである。63小節目の1stクラリネットは4分音符と8分音符の組み合わせであるが、2nd, 3rdクラリネットは付点四分音符であり、音楽的に歌おうとするあまり、かえって縦の線が乱れがちになる。後の4, 5拍目の8分音符の処理とあわせて、お互いを良く聞きながら、統一感のある表現を目指してほしい。

10) [コード前半] (71～84小節目)

75小節目からのクラリネット、テナー・サクソ、ユーフォニウムによるメロディラインは、ユニゾン上での音程、音量のバランスはもちろんの事であるが、さわやかな軽さ、爽快さを維持し続けたい。たとえ79小節目以降にトランペットが参加し、音量もフォルテになったとしても同様である。反対にフルート、オーボエ、そしてのちにサクソも繰り広げる8分音符によるパッセージは、これは決して音量的に他を超えるという意味ではないが、民謡的な独特の騒々しさ、喧騒といったイメージがほしい。82～84小節目の全員によるユニゾンは、ただ単に荒っぽいだけの演奏になりがちであるが、各小節ごとによく制御された、バンドとして一体感のある演奏で、次のコード後半へつなげたい。

11) [コード後半] (85～89小節目)

85小節目の低音群による実音Fでは、バス・クラリネッ

ト、バリトン・サキソフォーン(以下、サクソと略す)は十分に音を響かせて、深み、重みのあるアクセントが望まれる。87小節目のフェルマータでは、緊張感を持続したままで、次の小節の最初の8分音符へ向けて吹ききることが重要になってくる。その際には当然、Fのハーモニの和声感が響きとして残るよう注意すべきである。その88小節目では、フルートと1stアルト・サクソのみは、全く別の世界で演奏を始め、Adagio通りのしっとりした雰囲気が望まれる。最終小節の全員での締めくくりも、和音の響きを感じられるようしっかり発音するべきである。

Ⅲ 演奏表現法と効果的な練習方法

本曲を効果的に演奏する方法とその練習方法について、合奏指導の場面を想定しながら、しかも前項の楽曲分析を手掛かりとして考察することとする。本曲の特徴を次の3点に集約することができる。それは、1) ベルトーン、2) 8分音符の多用、3) 5拍子の演奏法である。

1) ベルトーンについて

ベルトーンは吹コン課題(譜例⑮)

曲の定番と言ってもいいほど、毎年のように多用されている。本曲においてベルトーンは、1・12・74・78小節目の4箇所を確認することができる。このベルトーンの演奏において最も重要なポイントは、音量的なバランスである。拍がずれて順番に現れる各音が明瞭に聞こえなければならない。

ここでは第1小節目のベルトーンを例に考察することとする(譜例⑮)。

1拍目に演奏するのは、バスーン、バリトン・サクソ、チューバ、コントラバスの4楽器の低音群であり、1拍目裏はユーフォニウム、2拍目は1拍目の低音群とともにトロンボーン3rd、2拍目裏にトロンボーン2nd、3拍目にトロンボーン1st、最後に4拍目に低音群が演奏し、ベルトーンを締めくくる。基本的に重要なことは、各奏者間の力量的バランスをとることである。1拍目、1拍目裏、2拍目、2拍目裏、3拍目の音量的バランスをとるためにも力量的バランスが重要なのである。

このベルトーンのための練習方法を3つ紹介することとする(譜例⑯)

1つは、譜例⑯を1小節目に演奏している全てのパートがユニゾンで奏するのである。譜面に書かれている自分の担当部分のみを演奏するのではなく、ベルトーンを

形成している全ての音を練習することによって、自分の音楽的な位置を自覚することができる。さらにいえば、バンド全体で（譜例⑬）を演奏し理解することが肝要である。そうすることにより、バンドの全員が1小節目のベルトーンを充分、理解することができる。そうすることによって、普段の練習において、1小節目に書かれているパート以外の人が、どんな場合でも練習に参加することができるのである。

2つ目の練習方法は、（譜例⑭）
（譜例⑭）に見るとおり、長音を敢えて8分音符にして短く演奏するのである。それによって、それぞれの楽器間の音量的バランスと演奏の仕方（アタック）を揃えることができる。

そして、最後は長音を fp のように演奏する方法である。入りの各音を強調するために長音を同じ巾の音量で演奏してはいけない。入りの瞬間だけを強調し、即座に弱くするべきである。それにより、次に登場する他楽器を引立たせることができるのである。

2) 8分音符の多用

本曲の特徴の1つに、8分音符の多用というのがある。（譜例⑮）
8分音符と8分休符が多用されており、極めて弾んだ感じの、つまりマルカート奏法により音楽の推進力が要求されているといえる（譜例⑮参照）。8分音符と8分休符の組み合わせのリズムが書かれている小節数は、以下のとおりである。

〔本体の導入1〕は4小節、〔本体の導入2〕は2小節、〔主題変奏部1〕は9小節、〔主題変奏部2〕は12小節、〔主題変奏部3〕は8小節、〔主題変奏部5〕は6小節、〔コーダ前半〕は11小節、〔コーダ後半〕は2小節、総数54小節（全小節数89小節）である。実に全曲の60%を占めていることになる。

9小節目1拍目の8分音符が短過ぎないように演奏することが肝要である。中・高校生たちは多くの場合、短い音に余韻を付けることをおろそかにする傾向がある。そもそも管楽器は、弦楽器・打楽器に比べて余韻が残らない楽器群であるといえる。であるからこそ、意識的に余韻を残すように心掛けなければならない。

余韻を残すための効果的な練習方法は、やはりロングトーンである。8分音符の音を長く伸ばして練習を始めるのである。最初は全音符の2個分、つまり8拍間のロングトーンをする。それを、全音符2個（全音符+全音

符）に分ける。続いて、全音符+2分音符+4分音符2個、全音符+4分音符4個、全音符+4分音符2個+8分音符4個、全音符+8分音符8個、というように徐々に音符を短くしていくのである。この時、気を付けることは、音が短くなるに従って息が浅くならないことである。始めに全音符を演奏するのは、長く吹いて息をたっぷり管の中に入れる、と同時に管に対する息の圧力を体感してもらうためである。長い音を演奏している息の量と圧力を変えることなく短い音を演奏することが肝要である。中・高校生は一般的に言って、長い音にはたっぷりの息を使うが、音が短くなるにつれて息が浅くなり楽器を響かせようとするのを怠りがちである。上記の練習方法は、そうした一般的ともいえる良くない傾向を矯正するのに極めて効果的であるといえる。

3) 5拍子の演奏法

この曲中によく出てくる（譜例⑯）
ズムに、「付点4分音符+付点4分音符+4分音符+4分音符」というのがある（譜例⑯参照）。特に低音群と打楽器群において多用されている。

筆者の経験則によると、中・高校生の多くは、否、ほとんどの生徒さん達は、1拍目の付点4分音符よりも4拍目・5拍目の4分音符の方をアクセント付けて大きく演奏する傾向が強い。これは日本人の1つの傾向であるといえる。拍子感というものが希薄なのである。

例えば、3拍子の曲を歌っている時でも、平気で2拍子で手拍子をする。ほとんどの人達が、そのことに何の違和感も感じていない。さらにいうと、3拍子の3拍目が強く長くなる（いわゆる、「ブン、チャッ、チャー」である）。

その傾向を5拍子においても、そのまま見てとることができるのである。

実は、そのことは指揮においてもいえることなのである。5拍子というのは、多くの場合、3+2に分かれる。その場合、基本的には3の方にウェイトを置いた演奏が望まれる。しかしそうではなく、2の方を大きく振っている指揮者を見かけることが多い。指揮がそういう振り方をすると、演奏者も影響を受けて、当然、3よりも2の方にウェイトを置いてしまうものである。

上記のような良くない傾向を是正する効果的な練習方法の1つとして、ゆっくりしたテンポで、付点4分音符と4分音符を極端に演奏し分ける、というのがある。どう仕分けるかという、付点4分音符（特に、1拍目）の方に極端なアクセントを付けて、4拍目と5拍目の4分音符を短めに、しかもアクセント付けずに軽く演奏するのである。

この曲はヘ長調で作られているので、ヘ長調の音階練

習をしながら、上記のリズム練習をバンド全体でトライすることをお勧めする。その場合、常にバンド全体で演奏するのではなく、木管・金管・弦・打楽器とセクションで分けたり、フルート・オーボエ・クラリネットというようにパート別に分けたり、各パートの1st・2nd・3rdと4th.というように、はたまた学年で分けたり、というように様々なグループを考えて、分けて演奏しながらバンド全体として、このリズムに対する演奏（音の長さや形と、そして音量）の仕方を揃えていくのである。さらにいえば、リレー法（一人ずつ演奏し繋げていく）や、模奏法（だれかの演奏の仕方を全体が真似をして演奏する）などを取り入れると効果的である。

おわりに

毎年、この時期に吹奏楽コンクールの課題曲を取り上げて共同研究という形で取組んできた。もう何年、続いているであろうか？ 今回は今春、本学に転勤してこられる河内勇氏にご参加頂き3人による共同研究という新たな態勢を組むことができた。このトロイカ態勢がこの先もずっと継続されることを切望している。

今回は、楽曲分析、木管楽器から見た演奏法・練習法、バンド全体としての演奏法・練習法の3つのセクションに分けて執筆された。将来、この形に金管・弦・打楽器の立場からのアプローチが加われば、さらに内容的に充実したものになると考えている。共同研究の輪が広がることを祈念している。

注

1. 酒井正幸「理事長所信」『すいそうがく』全日本吹奏楽連盟会報、2004、No.165、p.1
2. 長野雄行『Band Journal』2010.2月号、p.60