

全日本吹奏楽コンクール課題曲研究 —課題曲Ⅲ『シャコンヌS』に関して—

A Research of Required Pieces for All Japan Wind Ensemble Contest in 2011 About Required Piece Number Three “Chaconne S”

草野次郎* 河内 勇* 竹内俊一* 河邊昭子**
KUSANO Jiro KAWACHI Isami TAKEUCHI Shunichi Kawabe Akiko

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 “Chaconne S” 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 and Kawabe are mainly in charge of the method for performance and practice. However, since above of us had discussed this piece several times, we four 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

今年度（平成23年）の全日本吹奏楽コンクールは、以下の5曲が課題曲として選定されている。

- 1、堀田庸元作曲『ライヴリー アヴェニュー』
- 2、佐藤博昭作曲『天国の島』
- 3、新美徳英作曲『シャコンヌ S』
- 4、渡口公康作曲『南風のマーチ』
- 5、山口哲人作曲『「薔薇戦争」より戦場にて』

上記5曲をさまざま検討した結果、第3曲目の『シャコンヌ S』を取り上げることにした。

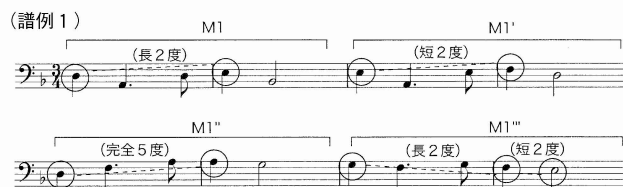
I 楽曲分析

本曲は、主題と10の変奏で構成されたシャコンヌである。シャコンヌ（パッサカリアとも呼ばれる）は、通常4分の3拍子、8小節（古くは4小節の場合もある）の音型のオスティナートから発展していく連続変奏形式の楽曲である。

この《シャコンヌ》の構成、および特徴は以下の通りである。

【主題提示部】 1～8小節目

バス（ユーフォonium）に主題が提示される。モチーフとフレーズは以下のように分析できる（譜例1）。和声的には冒頭小節のトニカから8小節目のドミナントでの半終止まで下降する（D音→A音）の和声的バスも重要な声部進行である。フレーズとしては前半4小節間がモチーフ中の基音がD音からF音に上昇し、後半4小節間がフレーズのクライマックスをつくるA音を頂点として（2小節で一気に完全5度跳躍している！）、最終音E音まで順次に下降し収まっていくラインを形成している。



【第1変奏】 9～16小節目

ここでは、主題提示部の流れの延長として（1～8小

* 兵庫教育大学大学院教育内容・方法開発専攻文化表現系教育コース

** 兵庫教育大学大学院教育実践高度化専攻小学校教員養成特別コース

平成23年4月21日受理

節目のフレーズの反復確保および内的拡大)、まず主題の1オクターヴ音域拡大がアルト・サクソフォンで計られている。それ以上にこの変奏では後半フレーズ2小節間の音程が発展し(完全5度→短7度)、フレーズの緊張度を高めている(譜例2)。和声もこの部分はそれに併せて変化し、ドミナント半終止の直前もナポリ系の和声に変化している。



【第2変奏】17~24小節目

この変奏もさらに音域拡大として主題を1オクターヴ上でフルートとクラリネットが奏する。後半フレーズではさらに音程拡大が続き(短7度→長9度)と複音程に広がっている(譜例3)。さらに20小節目からバス進行がクロマティック下降に変化し、曲の流れを密にしている。そして新たなリズムモチーフ(16分音符の3連符)が加わり(譜例4)、次変奏への音楽的エネルギーの萌芽を忍ばせている。



【第3変奏】25~32小節目

ここでは主題本体が分解され、上行分散和音の音型モチーフに変形している(譜例5)。さらに新たに二つの素材が加わり、響き自体に圧縮感と緊張感をつくり出している。



1. 属音(A音)の持続音パートがフルートとトランペットに現れる。
2. 短2度音程による16分音符の刻みが、トレモロ的効果をつくる。

バスには音階進行が与えられて、小節間の推移がさらに緊密となり、3連符のリズム型も拡張される。

【第4変奏】33~40小節目

シャコンヌ前半のクライマックスとして初めてのテュッティで形成される。ここでの主導権はM1のリズムに対応する新たなリズムモチーフが全体を統一している(譜例6)。全体は主題の分散音型とそれに対応するリズム音型と伴奏リズム音型、そして原型のバス(前半4小節間のみ)、の4群に集約されてテュッティとしての凝縮感を強めている。

以上、ここまでの前半の変奏群として1つのグループ

に入る。



【第5変奏】41~48小節目

この第5変奏と次の第6変奏が二つ目の変奏群として、全体での変奏群のブリッジ(推移部)的役割を果たしている。主題はクラリネットに移り下降性を伴った変容主題となっている(譜例7)。バスは主音D音のオルゲルプンクトで二短調上のトニカとしての安定性と同時に、第6変奏へのト短調に転調するためのドミナントとしても機能している。



【第6変奏】49~56小節目

この変奏で初めて他調に転じ(ト短調)変化をもたらしている。フルートで主題の原型が前半の4小節間提示され、後半も原型通り半終止上に落ち着く(譜例8)。音の密度は冒頭の主題提示部と同様、きわめて希薄な状態に置かれている。最終拍にフェルマータが付いているのは、第1小節目から第56小節目までが前半部という意味合いでの付記である。



【第7変奏】57~64小節目

サクソフォンを除く全パートが主題本体から離れ、既出のリズムモチーフをファンファーレ的に提示し、そのリズム型がこの変奏を支配する(譜例9)。この3連符のリズム音型は第2変奏から第4変奏間で拡大や圧縮で使用されてきたものだが、ここでそのリズムモチーフが一つのピークを築いたとも言える。和声的には変ホ長調のトニカから始まるが、原調のd-mollから見ればナポリ調、つまりサブドミナント上からの変奏であり、実際64小節目で原調のドミナントに到着することとなる。



【第8変奏】65~72小節目

この変奏は主題の2小節を発展させ、2小節を単位として2度ずつ上昇するゼクエンツ的のパスセージに徹した変奏である。当然ながらこのパターンは音楽的にエネルギーが増加し次の変奏に向けての高揚感を与え、クレッシェンドとアツェレランドが指示されている(内容的に第5変奏と対照的である)。和声的にはh:V7-I cis:V7-I es:V7-I F:V7-Iと頻繁に転調する(譜例10)。

(譜例10)



【第9変奏】73～80小節目

前変奏の勢いを受けて、後半の変奏群のクライマックスを77小節1拍目で形成する。上声部が上行性、下声部が下降性の外声反進行により緊張度を高め、同時に4つのリズムモチーフを重ね合わせて内的密度を高めている(譜例11)。後半4小節間はクライマックスのエネルギーから解放し弛緩させると同時に最終変奏へのつなぎとして機能している。

(譜例11)



【第10変奏】81～88小節目

シャコンヌ主題の原形が冒頭4小節間クラリネットにより再提示される。後半は4小節だがその内容に変化がある。2小節単位のモチーフが1小節拡大し、2度下降モチーフが強調されている(譜例12)。その変化が最後の結尾区をつくり出している。

(譜例12)



【結尾区】89～93小節目

前2小節間の2度下降モチーフを受けて2小節間のアクセント2度下降音符が続く。さらに減衰させるために3小節間d-mollトニカの和音で曲を閉じる。この5小節間はヘミオラのリズムを使い、3拍子の律動感を希薄にしてさらに減衰感を助長させている(譜例13)。

(譜例13)



II 木管楽器に関する留意点

本曲を演奏・練習するにあたり、木管楽器奏者としての観点から指導上の留意する点について考察して行きたい。個々の音楽的・技術的な諸問題について述べる前に、全体像として指導者が考えておかなければならない注意点がいくつかある。

まず、本曲は全体に吹奏楽曲としては非常に“薄く”作られているということ。すなわち数多くの管・打楽器群にて構成される楽団の中から、一部の楽器群のみが演奏している場面が多く、全員で演奏する“Tutti”に当たる部分がほとんどないということである。大体において吹奏楽曲では、その持てる楽器群と人数を十分に駆使し

て、作曲者の意図するキャラクターを次々と表現して行く場合が多い。しかし本曲では、スコアを眺めていても休符にあたる部分が多く、あるモチーフをセクションごとと休んでいる部分がいくつもある。逆に言えば、その時点で演奏している各奏者は、常に自分の音が直接的に聴衆へ向かって飛んで行くように感じるはずであり、ふだん以上の緊張感を持って演奏を続けて行くことになるはずである。したがって指導者としては、全体合奏というよりも室内楽としての要素を重視すべきであり、個人個人の音質や、表現上のパターンをいかにして統一しているのか、を常に考えて行く必要がある。

次に、題名にもなっている“シャコンヌ”の持つ雰囲気がいかに表現して行くのかということ。一般的な特徴としては、まず舞曲であり、3拍子、変奏形式、バスラインのオスティナート、同主調への転調、4または8小節からなるフレーズラインなどであろう。一般的にシャコンヌを演奏する場合、表現上明確に2拍目→3拍目→1拍目とフレーズが動くのであるが、本曲の場合それが明確には現されていない。むしろどちらかと言えば、1拍目からのフレーズに主張のあることのほうが多い。転調においてもしかりである。ただ作曲者自身がスコアの解説で述べているように「古典のフォルムにロマン派的叙情を加味し、現代的色彩をほどこし…」しているのであれば、フレーズの表現として、スラーの書かれたとおり演奏するのか、何か呼気の微妙な調節でエクストラに付け加えるのかなどについて、各指導者自身が演奏者に対してははっきりとした意思表示をする必要がある。伴奏形態にある2分音符プラス4部音符の形(譜例14)の処理の仕方も同様で、特にメロディラインが終わろうとしている段階での3拍目の4分音符をどう扱うのか、またアクセントがついた場合の表現をどうするのかなど、何度も同じ形が出てくる中で、いかに個々のキャラクターを出していくのか、が常に問われるであろう。

(譜例14)



そして演奏に当たってのテンポ感、リズム感をどう扱うか、また薄いパート構成の中での各楽器間の音量バランスをどうつけていくのかも重要である。舞曲とはいえ全体的に安定した、抑制されたテンポ感でどちらかと言えば“フランス的”なシャコンヌではあるが、上記の解説に「シャコンヌの形を使った『現代曲』であるので、テンポ設定は速めでもかまわない」とあるように、指導者の意図しだいでいかようにも解釈できるためにその責任は重いのである。音量のバランスに関しては、どんな曲であっても指導者は十分に注意を払うものであるが、本曲においては各変奏ごとにpやmpと明確な指示がある。曲全体を構築する音量バランスと共に、各楽器間同

士の音量バランスにも気をつけるべきであるが、pでの演奏においてであっても、いかに十分な響きを保つことが出来るかをしっかりと指導していく必要がある。前述したように、曲が薄く作られている分、個人個人の音質的な響きの重要度は増すからであるということと、実のところ、本曲の持つイメージとは裏腹に、作曲者は曲中において一度もppを使用していない、ということに意味を汲み取るべきである。以上のようなポイントを常に踏まえながら、少し具体的に見てみたいと思う。

主題及び、第1・第2変奏（1～24小節目）

(譜例15) バッハのシャコンヌ冒頭



(譜例16) シャコンヌS冒頭



冒頭の4小節間の構成音は、まさしくバッハのシャコンヌの冒頭2小節間とまったく同じであり、作曲者はやはり、古典としてのシャコンヌを意識していたことがうかがえる（譜例15及び譜例16）。クラリネットとバスのハーモニーは絶妙のバランスと発音が必要とされ、第一変奏の終わる16小節目までこの緊張感は続くことになる。1stクラリネットの音域が、いわゆる“ブリッジ”を跨ぐ作りになっているために、音質、音程共に安定させることが難しく、下顎の伸びだけでなく上唇から鼻にかけての筋肉の使い方が重要になる。2nd、3rdクラリネットはシャルモー音域が使われているが、初級者が演奏する場合に、息の音ばかりがもれて音質が拡がる傾向にある。普段からの低音でのロングトーンと、リードの調整をきっちり指導することが必要である。バス・クラリネットとバスで構成されるバスラインは、小さくパターン化された順次的、または半音階的進行であるために、もちろん和音上でも重要なのであるが、いつも和音の根音を取っているとは限らない。その場合、各自の音がどういう役割を持っているのかを常に理解していることが重要である。例えば3小節目の実音 Cis は第3度音でもある上に、響きの悪い合わせにくい音である。さらに9小節目からはコントラバスとホルンが仲間に加わるが、特に3rd、4thホルンとの音程合わせには十分な時間をかけるべきである。メロディラインに関しては冒頭のユーフォニウムに沿った歌い方でよい。ただし第2変奏の17小節目からのフルートとクラリネットの絡みでは、両者が合わさった時に出来る独特の透明感のあるサウンドを期待したい。直前のcresc.から何事もなかったように雰囲気を変えたいものである。サクソフォンの伴奏系は前変奏までのクラリネットと同じ働きであるが、他の

楽器も加わるためバンド全体のなかでのバランスに注意がいる。16部音符の3連符の動きに関しては、木管低音楽器特有の“がちゃがちゃ”いう音や息もれ音ばかりが聞こえやすい。これはメカニカル上の問題である場合も考えられるが、左右の小指の切り返しや、変え指の練習不足といった普段からの準備でクリア出来る場合も多いはずである。

第3変奏から第6変奏まで（25～56小節目）

第3、第4変奏においては、これまでのところに見られるような明確なメロディラインはない。まるで全員で伴奏をしているようでもある。基本的には同じ構造の伴奏の中で、聴衆がそれぞれ前出のメロディをイメージ出来る効果が存分に出されている。クラリネットとアルト・サクソフォンによるアルペジオは見事にユニゾンであり、音域的にもさほど難しくなく、新たな場面効果を演出できるようきっちりそろえて吹きたい。低音の3連符にはさらにテナー・サクソフォンが加わり、音符群も増えているのであるが、これが“転びがち”になると思われる。あくまでもスネア・ドラムとのアンサンブルが大切である。特に音のない1拍目の頭を終着点としたリズムの動き（譜例17）が感じられるように指導すべきであり、これはこの先楽器群やアーティキュレーションが変わっても同じことである。3rdクラリネットの16分音符の刻みに関しては、無理に正規の指使いを使用させるよりも、サイドキーを利用した変え指を上手く使わせるべきである。39小節目に最初のffが現れるが、その開放感と盛り上がり方を2小節の間たっぷり味わいながら十分に響かせてほしい。40小節目の4分音符が急激に痩せていく傾向にあると思われる。第5変奏中の42、44小節目のクラリネットの下降系の跳躍においては、しっかりと息の支えと、楽器のホールディングが重要になってくる。枯れた音のpになってほしくないし、45小節目の実音Hへの跳躍で音が無粋に飛び出す原因になるからである。

(譜例17)



第7変奏から最後まで（57～93小節目）

華やかな転調でEs Durのファンファーレになるのであるが、バランス的に第3度音を主体とした楽器構成になっているので、響きと音程に注意が必要である。61小節目から72小節目にかけて木管群は、バスラインとは別に減7の和音を主体とした動きが活発になってくる。特に第8変奏からの3連符及び伸ばしの音からなるゼクエントでは、減7の和音と短調の和音が交互に繰り返される構成を常に意識しておきたい。第9変奏73小節目から

の1stクラリネットの音域はかなり高くなっていく。fからffになる時でもあり、アンブツチャーが緩まぬよう制御された音質が望まれる。77小節目からの2ndクラリネットの3連符は、曲全体が弛緩していくなかで未だ動きを残しているのであり、8分音符の動きの影に埋もれてしまわないように、さらには3連符独特の“プレーキ感”を前面に出せるように演奏したい。

Ⅲ 金管楽器に関する留意点

この曲の金管楽器群に関して、一見して感じたことは、次の3点である。

- 1、曲中、演奏する小節数が少ない。
- 2、各楽器のパート内で、演奏する所が必ずしも一致していない。
- 3、使用されているリズムの種類が少ない。

1つ目の「曲中、演奏する小節数が少ない」という点に関して、各楽器別の演奏小節数を調べてみた（表1を参照）。

トランペットの1st.と2nd.は、全93小節中、各30小節、3rd.は20小節のみである。ホルンは1st.と3rd.は44小節、2nd.と4th.は36小節、トロンボーンの1st.と2nd.は34小節であるのに対して3rd.は56小節、ユーフォニアムも56小節、チューバは30小節、コントラバスは83小節であった。

上記の結果から、コントラバスの小節数が最も多く、

83小節（89.2%）。次に、トロンボーン3rd.とユーフォニアムの56小節（60.2%）であった。これは、吹奏楽の楽曲としては極めて珍しいといえる。同様に、トランペットの1st.と2nd.が30小節（32.3%）、3rd.に至っては20小節（21.5%）しか演奏しないというのも、異例のことであるといえる。

比較のために、課題曲の第1番目『ライヴリー アヴェニュー』と第2番目『天国の島』についても各楽器別の小節数を調べてみた（表2,3を参照）。

前者のトランペットの小節数は、全238小節中139小節（58.4%）、トロンボーンは181小節（76%）であり、後者のトランペットは100小節中60小節（60%）、トロンボーンが60小節（60%）となっている。

上記の2曲と比べても、『シャコンヌ S』のトランペットパートの小節数が少ないこと、コンバスの小節数がトランペット1st.と2nd.の小節数の2.8倍（3rd.は4.2倍）となっていることが特筆される点であるといえる。

2つ目の「各楽器のパート内で、演奏する所が必ずしも一致していない」に関して、『ライヴリー アヴェニュー』の場合はチューバとコントラバスが同じ小節数であり、『天国の島』においてはユーフォニアムとチューバが全く同じである。それぞれのフルスコアを見てみると、小節数が同じであるだけでなく、前者においてはチューバとコントラバスの音の動きが全く同じであり、後者に

表1	テーマ	第1	第2	第3	第4	第5	第6	第7	第8	第9	第10	結尾							
	1~8	9~16	17~24	25~32	33~40	41~48	49~56	57~64	65~68	69~72	73~76	77~80	81~88	89~90	91~93			%	
	8	8	8	8	8	8	8	8	4	4	4	4	8	2	3			93	
Tp. 1				○	○			○			○			○				30	32.30%
Tp. 2				○	○			○			○			○				30	32.3
Tp. 3					○			○			○							20	21.5
Hr. 1		○	○	○	○			○			○							44	47.3
Hr. 2		○		○	○			○			○							36	38.7
Hr. 3		○	○	○	○			○			○							44	47.3
Hr. 4		○		○	○			○			○							36	38.7
Tb. 1				○	○			○		○	○			○				34	36.6
Tb. 2				○	○			○		○	○			○				34	36.6
Tb. 3			○	○	○			○		○	○			○				56	60.2
Euph.	○		○	○	○			○	○	○	○	○						56	60.2
Tuba.				○	○			○		○	○			○				30	32.3
C. B.		○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○			83	89.2
	p	mp	mp	mf	f	p	p	ff	p	f	ff→p	p	f	p					
表2	小節数	%																	
表3	小節数	%																	
課1	238	100																	
課2	100	100																	
Tp.	139	58.4						Tp.	60	60									
Hr.	214	89.9						Hr.	54	54									
Tb.	181	76						Tb.	60	60									
Euph.	203	85.3						Euph.	71	71									
Tuba.	238	100						Tuba.	71	71									
C. B.	238	100						C. B.	82	82									

おけるユーフォニアムとチューバの音の動きが全く同じとなっている。

さらにいうと、『ライヴリー アヴェニュー』と『天国の鳥』の2曲に関して、トランペットパート、ホルン、そしてトロンボーンパートにおいて、楽曲中、常にそれらのパート内で同時に演奏している。これに対して、『シャコンヌ S』では、トランペットにおいて、1st.と2nd.が演奏している所で3rd.が休んでいたり、トランペット内で1st.が演奏するリズムと、2nd.と3rd.のリズムが異なっている。これは、トロンボーンパートやホルンパートについても同様の傾向を見てとることができる。

このことが何を意味しているかということ、バンド全体のサウンドづくり、音楽づくりを複雑にしているといえるのである。日常的な練習時に行われている楽器別のパート練習だけでは、この曲を仕上げていくのは難しいことに結果する。音楽的な役割、つまりリズムの同種の楽器群が集まって、楽器の種類を超えて音形の統一やサウンドづくりを目指した練習をする必要があると考える。

上記の点が、『シャコンヌ S』が吹奏楽曲として、オーケストレーションに関して手が込んでいると考える所以である。

3つ目の「使用されているリズムの種類が少ない」に関しては、金管群に使用されているリズムを全て書き出し、それを分類してみた結果、以下の3つの群に分かれることが明らかとなった。

- ① 3連符を中心としたリズム群
- ② 四分音符と二分音符によるリズム群
- ③ 八分音符と付点四分音符によるリズム群

上記の3種類しか存在しないのである。これは極めてシンプルであるといえる。全てを足しても13種類のリズムパターンが存在するのみである。使用されているリズムがシンプルであると同時に限られているということは、演奏する側から考えると難解を極める。シンプルであるからこそ、易しいのではなく難しいのである。

譜面に書かれてある音の1つ1つに細心の神経を払って、音質・ピッチ・音形・ダイナミック、そしてバンド全体における各楽器の音量的バランスの調整などを徹底的に試行錯誤を繰り返して仕上げていかなければならない。そういう点が、この曲の最も難解なところであると思われる。

IV 打楽器に関する留意点

1) 本曲で使用する打楽器

本曲の打楽器パートは、ティンパニ、Percussion 1 (以下 Per. 1)、Percussion 2 (以下 Per. 2) から構成されている。Per. 1はスネアドラムが、Per. 2はヴィブラフォンとクラッシュシンバルが指定されている。Per. 2が楽

器を持ち替えて対応すれば、合計3人の打楽器奏者で演奏することが可能である。なお、[第9変奏]には、括弧書きの“ossia” (或いは)として1小節だけシンバルのロールによるクレッシェンドが書かれている。この部分を演奏する場合にはサスペンディッドシンバルを用いる。

ティンパニの音高が最も変化するのは[第7変奏]である。E♭3(ミ♭)→D3(レ)→C3(ド)→A2(ラ)の順に2小節ずつ音高が下がるので、23インチ、26インチ、29インチ、32インチの4台を用意すれば音換えの必要がない。ただし同変奏の3小節目と4小節目(D3)については、括弧書きで1小節目及び2小節目と同じ音高(E♭3)が記されている。こちらを選択すれば、3台でも対応できる。3台の場合、7小節目と8小節目にあるA2の演奏を考慮し、23インチ、26インチ、29インチを一組とするほうが望ましいと考える。

以下、前述の楽曲分析に則して打楽器の演奏時における留意点を挙げる。

2) [主題提示部] から [第1変奏] まで

曲の冒頭からヴィブラフォンによる和音が続く。[主題提示部]では、木管楽器群の響きを壊すことのないように演奏したい。[第1変奏]に入ると、ホルンの音色と動きに同調することが大切である。符点2分音符の連続であるが、各小節の1拍目が殊更に強調されることのないようにしたい。美しい和音進行を表現することができるよう、糸の材質を検討した上で柔らかめのマレットを使用するのがよいであろう。

3) [第2変奏]から[第4変奏]まで

スネアドラムが16分音符の3連符によるリズムモチーフの演奏を始める。この時リズムを拍に合わせることを意識しすぎると、音域を拡大していく主題やバスの動きとかけ離れた無味乾燥な演奏になるだけでなく、必要以上に音量が大きくなり、全体のバランスを損ねてしまう。この部分は、管楽器群と打楽器群が一体となつてつくり出す大きな流れの中で、連綿と続くリズムフレーズの変化をとらえ、なおかつ管楽器群と協調しながら演奏することが求められる。スネアドラムのヘッドの張り具合とともに、ヘッドのどの部分を叩くとよいか吟味したい。

4) [第5変奏] から [第7変奏] まで

テュッティの緊張感から次の変奏群へ移行した部分である。[第5変奏]のティンパニは、2分音符と4分音符からなるリズムモチーフを演奏する。これは[主題提示部]において木管楽器群が演奏していたのと同じものである。印象的に繰り返されるD3の音色を十分に響かせるには、少し柔らかめのマレットが適しているであろう。クラリネットによる主題の演奏とともに、回帰的な雰囲気醸し出すようにしたい。

[第7変奏]は、本曲において打楽器群が唯一テュッ

ティで演奏する箇所である。ティンパニとスネアドラムのロールは、フォルテシモでの演奏を指定されているが、音量を上げた結果として騒々しくならないよう留意するべきである。そのために、スティックやマレットをヘッドに対して過度に押しつけないようにしなければならない。同様に、クラッシュシンバルの演奏についても、金属同士がぶつかり合う音を出さないよう、その響きを十分検討しなければならない。

5) [第8変奏] から [第9変奏] まで

打楽器群は一端演奏をやめ、[第8変奏] から木管楽器が主題と3連符によるフレーズを展開していく。[第9変奏] から再び打楽器群も加わるが、ここでスネアドラムが演奏するのは[第3変奏] に登場した16分音符の3連符によるリズムモチーフである。前半4小節では木管楽器群の3連符とせめぎあうが、後半4小節では旋律の動きに合わせるように落ち着きを取り戻していく。8小節目のスネアドラムは、その前の小節まで木管楽器群が担当していた3連符を受けている。ここまでの曲全体の流れが集結に向かう部分であることを理解し、ていねいに演奏する必要がある。

6) [第10変奏] から [結尾区] まで

打楽器群は[第10変奏] では休みとなっているが、集中を欠くことなく[結尾区] の演奏に進みたい。ティンパニは低音群と同じ動きをするので、当該管楽器と同様のプレスを取るのがよい。ヴィブラフォンは木管楽器群と同じリズムフレーズを演奏するが、マレットの左右のバランスを考え、5音音程の響きが木管楽器群と調和するようにしたい。

おわりに

われわれは今年も協力して、課題曲の研究に取り組むことにした。検討の結果、課題曲3番目の『シャコンヌS』を選択し、検討を加えることにした。また、今回は河邊昭子氏にご参加頂き、打楽器を中心に論述頂くことになった。

これで、楽曲アナリゼ（草野次郎）、木管（河内勇）、金管（竹内俊一）、打楽器（河邊昭子）と各部門のスタッフがより充実したことになる。残るは、弦楽器であるコンバスだけである。今後の課題としたい。