

電子オルガンにおける交響曲の編曲作品に関する演奏解釈及び演奏法

On the Interpretation and Methods of Playing Arranged Symphony Music Using an Electric Organ

新山 眞弓*
NIIYAMA Mayumi

The purpose of this paper is to analyze and study appropriate methods of electric organ tone setting and its performance based on the Hoshina Theory, while considering the performance and interpretation of electric organ arranged music and its mechanical characteristics.

As a result, it was found that some tones should be changed with those of other instruments, or deleted in some cases, through the viewpoint of the organ's mechanical settings. Moreover, in order to express melody lines appropriately, the use of lead voices was also found to be effective. Furthermore, it turned out that performance without interruption is possible if we set tones before and after changes in registration so that they are the same kind of tones.

From the viewpoint of performance, it was confirmed that the dynamics in a phrase can be expressed properly by the use of expression pedals and in the case of intonation in a group, initial touches can make appropriate expressions possible. It was also confirmed that in the case of fading sounds, sustained pedal use is effective, and in order to continue an uninterrupted performance using finger techniques connecting sounds is practical.

These findings contributed to the possibility of performance, interpretation and methods of performance with an electric organ in the field of arranged symphony music. Furthermore, they can be applied to other electric organ music.

キーワード：電子オルガン、編曲、オーケストレーション、演奏解釈、演奏法

Key words : electric organ, arrangement, orchestration, interpretation, methods of performance

はじめに

電子オルガンは色彩豊かな音色を表現でき、オーケストラの代用と言われてきたが、けっして悪い意味ばかりではなく、オペラやコンチェルトの伴奏としてその機能を果たしてきた。それ以外にも、アコースティックな楽器を加えることにより、新しい響きを創造しいく音楽的可能性を秘めている(新山, 2011)。

交響曲は周知のとおり、弦楽器・管楽器・打楽器等から編成されているが、演奏する際、オーケストラの編成は大規模である。この交響曲を電子オルガンで編曲した作品は、楽器の設定により小人数でも演奏可能となる。アコースティックな楽器の演奏者が音楽的感性と一心同体に対し、電子オルガンでは音作りなどが主に具体的な設定作業となる。とくにソロ演奏として編曲した場合、オーケストレーションの質的保証、すなわち交響曲風に聞こえる可能性や量的保証、例えば音の厚みや深さ等が保てるかは編曲力や音色設定のセンスにかかっている。しかし、設定されたことはそのまま音色の変化や表現の一部となり、誰が演奏したとしてもさほど変わらないことが予想される。また、音色の多彩さは追求でき得たとしても、アコースティックな楽器とは異なり、旋律に微

妙な心情を表現することは困難が予想される。

保科(1998)は、望ましい演奏に要請されることとして「1)楽譜として客観化された作品の音楽的内容や意味を的確に分析・理解するとともに、2)作品の根底に内在する精神性や芸術性に感応して演奏者自身の創造的な解釈を加え、それを自己の技術力によって表現すること」と主張している。したがって、電子オルガンの編曲作品をどのように演奏するかは、他の楽器以上に楽曲分析力や演奏解釈力が必要であり、この過程を経てはじめて演奏者の音楽性の開花の手助けとなり、表現の充実へとつながる。それについて赤塚(1992)は、①音(フレーズ)に対するイメージ、全体を見た中でのそれぞれのフレーズの解釈等を考えた上での演奏によって表現が変わってくる。②フレーズを演奏表現していくには、その音楽が持つ音のエネルギーを感じる必要がある。③イメージをタッチに置き換えて表現していくこと。④音楽上での呼吸が必要であると述べている。さらに、交響曲の編曲演奏は、指揮者的な役割も担わなければならないと言える。その上で、アコースティックな楽器とは異なる機械の機能を活かした演奏方法、例えば、上下鍵盤のバランス、ベースの入り方、サスティーンやリバープ、ディレ

*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

平成23年10月12日受理

イのかけ方などを考えていくべきである。

筆者はこれまで、保科(1998)が論じる「エネルギー思考に基づく演奏解釈法」を基に、ピアノ独奏曲や歌唱教材の演奏解釈を研究してきた(新山, 1993, 1995, 1996, 1997, 1998, 1999, 2000, 2003, 2004, 2010)。その結果、以下のことが判明した。

①音符本来の持つエネルギーの影響範囲が判明した。
②それに基づいての抑揚が明確となった。③またそれは、作曲者の記した抑揚とほぼ一致した。さらに、楽譜に指示されていない意味も示唆された。④指示記号のない箇所の表現方法が明確となった。とくに、アゴーギクやデュナーミクを理解することにより、各曲特有の微妙なニュアンスを出す表現方法がわかった。⑤作曲者が取って記した意味が判明し、それが分析結果と一致した。⑥作曲者の指示とは別の解釈も判明した。このことは演奏者の表現上のオリジナリティーに大いにつながるものと言える。

以上の結果より、保科理論は演奏表現に直結した楽曲分析・演奏解釈であり、作曲者の意図を導き出す有効な手段であると確認できた。またそれを基に、演奏者の独自の表現の一助になることが示唆された。このことから、電子オルガン編曲作品においても保科理論を活用する必要性があると考えた。

そこで本研究は、保科理論を基に実際に電子オルガン編曲作品を演奏解釈し、さらに、機械の特性を考慮した上で音色設定の方法や、電子オルガンの機能に着目した効果的な演奏法を考察していくことを本研究の目的とした。

1. 実施対象曲

保科洋作曲の響宴とした。響宴Ⅰでは様々な響きの表情の変化を、オーケストレーションを通して構成されている。使用されている種々の楽器を、電子オルガンに内蔵されている多彩な音色を駆使して編曲する楽曲として適している。とくに響宴Ⅱでは、基本リズムが打楽器群で奏されている。このことは、電子オルガンならではの機能を十分に活用できる楽曲であると判断した。

2. 分析手順

重点(音長・音高・音積)を見つけ、重点を含む最小単位のグループを判別する(グルーピング)。次に、グループの関連性を判断しフレーズを考察する(フレージング)。それを基にデュナーミク、アゴーギク等を決定し、演奏解釈及び演奏法を考察した(楽譜は新山(2011)を参照のこと、使用楽器はYAMAHA-ELシリーズ)。

凡例：設定Ⅰ…＝レジストレーションの変換を表わす

①…＝音色設定の変換を表わす

3. 演奏解釈及び演奏法

1) 響宴Ⅰ

(1) 設定Ⅰ；1～69小節

持続音的な6連音符が序奏的に現われる。原曲ではクラリネットで奏しているが、ストリングスの1で設定する。①におけるデュナーミクの最大はmpである。ボリュームのマックスは24であるが、最大を8程度に留める。出だしはpppを表現するためにブリリアンスも最も抑えた設定にする。したがって、エクスプレッションペダルも出来る限り踏み込まない状態で開始していくと、適切な表現が可能となる。

この箇所の6連音符は、楽譜上では8分音符6つで1グループのように見えるが、最初のグルーピングはe-d-c-aの4音で1グループである。したがって、重心は1音目のe音であり、抑揚はe>aであるため、奏する時には4連音符のように表現することが大切である。Bassパートは、金管楽器ではなくコントラバスで設定する。また、旋律もユーフォニウムなどが使用されているが、機械の響きの特性などを考慮し、チューバとトランペットを設定する。さらに、リードボイスにクラリネットを設定し、旋律が浮き出るように工夫する。

②の上鍵盤では、フルートとイングリッシュホルンを設定しメロディーラインを奏しているが、21小節目から2声部の両方が対旋律として聞こえるように、リードボイスに同フルートを設定する。この時の注意点として、リードボイス設定はスラーをかけにくいいため、ボリュームをあまり強くせず、指のテクニックでスラーをかけるように心がける。

④から徐々に盛り上がり始めてくるため、ストリングスではなく管楽器・弦楽器音のトゥッティーをストリングスに重ねて設定する。電子オルガンの特色として、一つ一つの独立した楽器音だけではなく、あらかじめ複数の楽器がミックスされた音色が備わっている。それを効果的に設定できれば、各パートを奏するために電子オルガンを何台も使用する必要はなくなる。この旋律にはリードボイスにホルンを設定する。足鍵盤はコントラバスのBass音を持続させているが、併せてグロッケンを設定することにより、35・41小節目の1拍目と42・43小節目の旋律にグロッケンが響くように設定する。

なお、演奏不可能な⑤・⑦・⑧・⑩の6連音符は削除する。⑦での旋律は管楽器・弦楽器音で奏されており、全体としては持続音的なパートを削除したとしても違和感なく聞こえる。このように、どの音を活かしどの音を削除するかという判断は、1台の電子オルガンで交響曲を奏する際、編曲と音色設定をする上においてもっとも重要となる。

⑨・⑩では、これまで6連音符は下鍵盤で奏してきたが上鍵盤に移行する。これは、楽器の音高やどちらの鍵

盤で弾くことが表現するうえで効果的か等、技術面も考慮する時の判断基準の一つになる。電子オルガンの鍵盤は、ピアノのように88鍵が一行に並んでいないため音高には限界がある。それに加え、楽器の音高も視野に入れなければならない。さらに、設定変換をどのタイミングでどちらの手で奏するかも考慮しなければならない。そのため⑩では、6連音符群が旋律に移行するにあたり上鍵盤で奏し、6連音符に戻ってきたところで左手で上鍵盤を奏しながら右手で設定変換を行う。この方法により、音色の変換、及び演奏表現においてもスムーズに展開部へ入ることが可能となる。

(2) 設定Ⅱ；70～118小節

①では上鍵盤に弦楽器群と木管楽器群、下鍵盤に弦楽器群と金管楽器群を設定する(譜例2)。電子オルガンにおいて、片手で和音の連続を奏することは至難の業である。しかも両手で、サステーンを最大で操作しなければ切れ間なく奏することは困難である(譜例1では④)。したがって、78小節2拍目までは弦楽器群と金管楽器群を下鍵盤において両手で奏した後、左手でそれらの音群を保ちながら、3～4拍目は右手を上鍵盤に移行して弦楽器群と木管楽器群を奏する設定にする。さらに、下鍵

盤においてはリードボイスにプラス音を設定し、72小節まで金管楽器音がとくに響くように考慮する。

②では提示部の6連音符が現われ、楽器の数もデユナーミックも①と②は対照的となる。この場合、ブリリアンス機能を使用して明るさの格差をつけると、一層対照的な表現が可能となる。したがって、①ではブリリアンスを最大に、②では最小にすると適切な表現が可能となる。

③の81小節目に設定を移行する場合、80小節目で設定変換をせざるを得なく時間的な制約が生じる。その解消方法として、70～72小節目より77～81小節目までのアゴギクを最大限に表現する。そうすることにより、80小節の rit. は時間を要さざるを得ず、自然な流れの中で設定変換をスムーズに行うことが可能となる。

87小節目からの④～⑧の下鍵盤は、それまでの6連音符から8分音符へと穏やかな伴奏部に変化している。しかし、木管楽器群で3度の連続になっている。中でも⑤・⑥・⑦・⑧の116小節目は全音符の持続音も含んでいる。このように、あらかじめ重音設定された音色を使用する場合、切れ間なく奏するためにはとくに指で繋ぐ技術を要する。⑧の118小節目の上鍵盤の重音も同様である。またこの箇所は、編曲時においてもアルペジオ音型の1

(譜例1)

(譜例 2)

音1音をタイで繋いでいる。これは、ポルタメント効果と *cresc.* を同時に可能にするためである。

⑨ではオクターブの和音の連続を切れ間なく奏するために、最大のサステーンが必要である。

⑩の115小節の下鍵盤はオクターブの和音の連続であるが、たとえサステーン機能を使用しても *ff* のため、隣り合った音をスラーで繋ぐことは困難である。そのために、上鍵盤の *d* 音を右手の5の指で保ちながら、下鍵盤の左手の1の指にあたる *c-b-g-e-d-e-e* 音を同時に奏すると途切れることを防ぐことが可能となる。これは、電子オルガンの欠点を補うための一つの技術と言える。

117・118小節は80小節目と同様に、*rit.* の間の自然な流れの中で設定変換をスムーズに行うことができる。

(3) 設定Ⅲ；119～149小節

Ⅲでは、テーマを上鍵盤で異なる楽器の音色によって次々と変換していくため、よりアコースティックな表現が要求される。また、下鍵盤では持続音的に司ってきた6連音符が8分音符の4連音符風に奏せられ、より穏やかさを増している。

⑤・⑥・⑦はトランペットのファンファーレが主旋律となっている。この場合、リードボイスを使用することによって際立たせることが可能となるが、⑥・⑦は下鍵盤にリードボイスを使用する。

①・②・③・④の出だしはすべて *mp* であるが、予め①・②・③・④の音量を①<②<③<④と徐々に増加させる設定にしておく。これは、デユナーミクを自然に表現するためであり、その中での抑揚はエクスプレッションペダルで行う。とくに、123・125～126・130・134小節目は、アゴギクも併いより慎重に操作する必要がある。

⑧・⑨の下鍵盤の伴奏部である3連音符の最小グループは4分音符2つであるため、その2音の抑揚は *fis*>*gis* となる。この場合、イニシャルタッチ機能を活かし、最小グループ1音目をややテヌート気味に押さえ、2音目で抜くようなタッチで奏すると適切な表現が可能となる。

(4) 設定Ⅳ；150～223小節

Ⅳでは展開部の第2テーマが現われており、より一層、穏やかな曲想となっている。

①・③もⅢの⑧・⑨の下鍵盤伴奏部の3連音符と同様に、4分音符2つずつの最小グループで奏することが重要である。この場合、イニシャルタッチ機能を活かし、最小グループ1音目の4分音符をややテヌート気味に押さえ、2音目で抜くようなタッチで奏すると適切な表現が可能となる。

①の下鍵盤の音量は *pp* であるが、上鍵盤は153小節目にかけてやや抑揚の変化がみられる。電子オルガンの場合、エクスプレッションペダルで音量の変化を表現しようと思うと全ての鍵盤に抑揚が生じてしまう。したがって、エクスプレッションペダルは最小限に操作し、イニシャルタッチで抑揚を表現することが望ましい。さらに、153小節1音目の *b* 音にテヌートをかけ、154小節1音目 *a* 音に向かってイニシャルタッチを弱めていくと適切な表現が可能となる。

しかし、④からはすべての鍵盤のデユナーミクの指示があるため、エクスプレッションペダルで抑揚を表現するのが適切であるが、170・172・176・180・182小節目は上鍵盤と下鍵盤の抑揚が逆である。これを表現し分けることは電子オルガンの機能として限界がある。しかし、下鍵盤の旋律は上鍵盤の旋律のエコーであることより、下鍵盤の旋律はイニシャルタッチで補うと比較的違和感がなくなる。

⑧は展開部全体の最後のクライマックスである。184～190小節目にかけてすべての音量を最大に設定しておく、⑧の最初はエクスプレッションペダルを最小から始め徐々に踏み込んでいく。そして、最後の190小節3拍目 *e* 音を頂点にフェルマータを十分保ちながら、その時間を活かしてエクスプレッションペダルを再び最小にもっていく。⑨にはそのままの状態、*pp* で入る設定にする。したがって、⑨の最大音量は、予め194・208小節目の *mf* に設定しておく必要がある。

⑨からの再現部はやや短く変形されている。オーケストレーションが異なるため、再現部の響きと音色設定を変え、主に、色彩感が表現できるようにプリリアンス機能を生かす工夫をする。抑揚は各鍵盤の抑揚が一致しているため、エクスプレッションペダルで表現できる。その上で、下鍵盤の6連音符の細かい抑揚はイニシャルタッチで補うと効果的である。

⑬の219・221小節目では上鍵盤とした鍵盤の抑揚は逆であるが、エクスプレッションペダルで表現すべきである。それぞれ218・220小節3・4拍目の2分音符でしっかり *dim.* して改めて次小節から *cresc.* を始めると、返って、最後の小さな再現部の盛り上がりがうねりのように表現でき効果的である。

(5) 設定V ; 224~250小節

Vからのコーダは、全曲を回想するかのよう各部分のテーマが断続的に現われているので、大げさな表現は避けるべきである。エクスプレッションペダルの音量は、最大の状態で予め設定しておくことで身体が安定し、表現に集中できる。しかし、231小節4拍目のf音から232小節1拍目のf音への上行跳躍に関しては、十分音量を抜く必要がある。この場合、エクスプレッションペダルの使用は時間をかけて最小にもっていくと穏やかな表現が可能となる。

コーダの最後の⑦のpppを適切な音量で表現するためには、⑥におけるエクスプレッションペダルの最大の音量を予めppに設定にする。247小節目からさらにdim.してpppにもっていくために、エクスプレッションペダルを249小節目まで徐々に最小にしていく。その最小の音量を⑦では音色設定のみを変えて、エクスプレッションペダルの最大の状態で奏し、さらにフェルマータの時間をdim.していくと、一層、終了感が増し消えていくような適切な表現が可能となる。

2) 響宴II

響宴Iとは対照的に、全曲を支配する基本リズムが打楽器群で構成されている。それを予めシーケンサーに組み込む。可能な限り原曲に近い打楽器で組み込み、電子オルガンに内蔵された打楽器音で効果的ではないと判断した打楽器は削除し、効果的な他の打楽器音と置き換えることも重要な判断である。

シーケンサーをベースに奏する場合の欠点として、アゴギクは付け難い。このような場合は、リズムの軽快さ等でカバーすると曲想を損なうことが避けられる。予め其々の箇所ごとにテンポを変化させて設定する方法もあるが、演奏としては危険を伴う。したがって、特定箇所の表現にこだわるより全体的な表現のまとまりを追求するほうが曲としては完成度が高いと考える。シーケンサーを組み込んでいない部分におけるアゴギク等を最大限に考慮することで、曲全体の演奏表現の豊かさを補うことが可能となる。

この曲の特徴として、アウフタクトから始まっている音群が多いことがわかるが、奏する時にはそのことを十分考慮してグルーピングの表現を明確にすべきである。

(1) 設定I ; 1~86小節

①のアップパーキーはフルートのメロディーで始まる。しかもppと指示があるため、打楽器群のシーケンサーとの音量バランスが重要になる。したがって、他の音群より打楽器群の音量は控える。17小節目から内声部にイングリッシュホルンとホルンが現れるが、その設定はそれまでオフにしておき、リードボイスで設定しておいたフルート音だけが聞こえるようにする。リードボイス設

定は他の音色より浮き立つような機能は便利であるが、その反面、切れ切れになりやすい。フルート音を幻想的な雰囲気表現するためには、固いタッチではなく指の腹で触るようなやわらかいタッチで、さらにサステーンをかけて奏すると適切な表現が可能となる。

17小節目に入ったところで、下鍵盤でイングリッシュホルンとホルン音が聞こえるように設定する。さらに12小節目のmpに注目し、全体的な音量もエクスプレッションペダルを最大に踏み込んだ状態がmpとなるように設定する。つまり、曲の出だしはエクスプレッションペダルを踏み込まない状態から始め、12小節2拍目裏のg音から踏み込んだ状態にする。これらは電子オルガンにおいて強い音が出やすいため、イニシャルタッチでしっかりと奏する程度で音量バランスとしては適切である。

電子オルガンで奏する場合の欠点として、指を鍵盤から離してしまうと音が切れるためレガートはしにくい。とくに、音階が続く部分などにおいては指の変換部で切れやすくなる。したがって、③へ入る直前の28小節3拍目の10連音符は指の変換を避け、前半5音は右手で、後半5音を左手で受け持ちなるべく指を鍵盤から離さず奏する。つまり、奏した音を残し気味に次の音を奏すると10連音符のレガートは表現し易くなる。

③のペダルは29・31小節目が金管楽器音、32小節目はティンパニーであるが、予めピチカート、プラス音とティンパニー音を加えることより設定変換を単純化することが出来る。これにより、ティンパニー音のみの32小節目の音程も明確となり、音色的にも支障はなくなる。

④の35小節目のオクターブの和音群は、それまでの和音群もスタッカートでありレガートに奏する必要はないが、スタッカートで奏しながらサステーンを使用することで効果的なcresc.の表現が可能となる。

⑥の41小節2拍目裏からの上鍵盤での7連音符と6連音符の音階も両手で奏する(49小節も同様)。48・49小節目にかけて弦楽器群はないため、下鍵盤において両手で奏する。58・59小節目の3連音符群の最小グループの重心は第2音目である。したがって、詳細な音量の変化は、c-d-e音がc>d>eとなる。この場合、最初のc音に多少アクセントをつけると適切な表現が可能となる。

その後の⑧・⑨はいずれもオクターブ設定にせず、実際にオクターブで奏す。その理由として、オクターブ設定は単旋律で奏することが可能で表現し易いという長所はあるが、音量的にffやfffを表現する箇所やクライマックス感を表現するような音の厚みを出す場合は、適しているとは言えない。したがって、ここにおいては電子オルガンの機能に頼るのではなく、サステーンを使用しながら演奏技術で表現することが望ましい。

⑨の71小節2拍目裏からの上鍵盤の下行形の音階は、前半5音を右手で、後半5音を左手で、エクスプレッショ

ンペダルの操作で dim.しながら奏し、⑩に音色変換すると同時に下鍵盤において右手で旋律を受け継ぐ。

85・86小節目の和音の響きを保たせるためには、⑬とⅡの①の上鍵盤の音色は予め同音色設定にする。

(2) 設定Ⅱ；86～131小節

①は弦楽器群のトレモロが続く。上鍵盤は前の音色設定が生きているため使用せず、下鍵盤で奏する。弦楽器のトレモロを表現するためにはレガートで奏する必要がある。そのためには、ピアノ奏法のポルタメントを使って両手で奏すると切れ目のないトレモロの表現が可能となる。この場合、旋律が不明確になりがちであるため、それを補うにはリードボイスを下鍵盤に設定する。

④・⑤では打楽器が複数、不連続に現れているため、下鍵盤を打楽器設定にして補う。

124・125小節目の下鍵盤において、ベース弦楽器群のオクターブも両手で奏するが、ここは弓をひく表現を重視し、レガートになり過ぎないタッチで奏する。129小節目の6度の和音群である金管楽器群も同様に奏すると適切な表現が可能となる。

⑩の111・122小節2～3拍目のハーブは演奏不可能であり、音色的には支障がないため削除する。Ⅲに設定変換するために、131小節2拍目をフェルマータにする。これは原曲にはないが、この箇所での設定変換が曲の流れの中で表現上もっとも支障がないと判断できる。したがって、フェルマータの間にエクスペッションペダルを徐々に最小にもっていき、ティンパニーのロールを dim.しながらⅢへ繋ぐと、設定変換の不自然さが解消できる。

(3) 設定Ⅲ；131～168小節

①・②における最小グループはアウフタクト16分音符と8分音符2つである。このグループの重心は16分音符である。したがって、16分音符から8分音符に向かって抜けていく表現、つまり16分音符>8分音符のような音量になる。8分音符にアクセントが付かぬようにするためにも両手で奏するほうが適切と思われる。

133・137小節2拍目の3連音符は、1拍間十分に時間をとって奏する。その後は同音型で楽器群が様々に変化して162～166小節目のクライマックスに到達し、響宴Ⅰの主題が再び現れると同時に再現部Ⅳへと続く。

設定Ⅲは、全曲のクライマックスにあたっており、打楽器もシーケンサーを使用せず下鍵盤や足鍵盤で設定する。したがって、この部分こそアゴギクを熟慮して奏するべきである。たとえば、⑦の162・163小節目はまさにクライマックス直前であり、敢えて打楽器を足鍵盤に設定する。とくに162・163小節2・3拍目の16分音符の3連音符は足鍵盤で奏し難いが、表現として allar. することで奏し易くなる。エクスペッションペダルも踏み込み、音量も徐々に最大にもっていきながらクライマッ

クスへと進むことで、奏し易く音楽的にも適切な表現が可能となる。

(4) 設定Ⅳ；168～268小節

再現部では提示部よりやや控えめな表現を心がけ、重複感を避ける。⑩の227小節目からコーダとなるが、4分音符116の速さにテンポアップし、さらに⑭より4分音符148の速さに益々テンポアップして激しさを増す。このリズムパターンの組み込みこそ、電子オルガンの機能を十二分に活かせる効果であり、1台の電子オルガンで演奏可能な醍醐味であると考えられる。

まとめ

保科理論を基に演奏解釈を行い演奏法を考察した。電子オルガンにおける効果的な表現方法として、以下のようことが明らかとなった。

機械上の設定による視点から

1. 電子オルガンで交響曲の音色を設定する場合、実際に使用されている楽器の音色を敢えて使用せず、別の楽器の音色に置き換えたほうが効果的な場合があることが判明した。
2. 電子オルガンで交響曲の音色を設定する場合、実際に使用されている楽器を設定箇所によっては削除するほうが効果的であることが判明した。
3. どこかの鍵盤に重音が発生する際、単音と比較して音量が極端に増大するため、旋律やベースになる鍵盤よりも意識的に音量を抑える。それにより、全体的な音量バランスが取れ最適な表現に繋がることが確認できた。
4. 旋律を明確に表現する際、リードボイスを使用することが効果的であることが判明した。ただし、リードボイスは音量を上げると音が途切れたりスラーになりにくい可能性があるため、音量調節が重要であることも確認できた。
5. レジストレーションを変換する際、その前後の音色を同音色設定にすることで、音楽の流れを止めることなく演奏できることが判明した。

演奏方法による視点から

1. シーケンスを組み込んだ設定の際、容易にアゴギクをつけることは困難である。その場合、シーケンスを組み込まない部分でアゴギク等を最大限に考慮することで、曲全体の演奏表現の豊かさを増大できることが示唆された。
2. フレーズ内のデュナーミクにはエクスペッションペダルを、グループ内の抑揚はイニシャルタッチで演奏することにより、アコースティック的な表現が可能となることを確認できた。

3. 電子オルガンの鍵盤は指を離すと音が消滅するため、それを補うにはサステーンを使用することが有効であることが判明した。
4. 予め重音設定された音色を演奏する際、切れ間なく奏するためにはサステーン等の機能に頼らず、指で繋ぐ技術のほうが有効であることが判明した。

これらの結果は、交響曲における1台の電子オルガンによる編曲作品に適する演奏解釈及び演奏方法の可能性を見出せた。さらに他の電子オルガン作品にも期待できる。

引用文献

- 赤塚博美：電子オルガンと3つの立体感 全日本電子楽器教育研究会研究発表集 7-10, 1992.
- 新山眞弓：ブルグミュラー 25の練習曲における演奏解釈. 文化庁芸術インターンシップ修了論文. 1993.
- 新山眞弓：シューマンの子供の情景作品15に関する演奏解釈(1). 兵庫教育大学研究紀要第15巻, 第2分冊: pp.193-204. 1995.
- 新山眞弓：シューマンの子供の情景作品15に関する演奏解釈(2). 兵庫教育大学研究紀要第16巻, 第2分冊: pp.183-195. 1996.
- 新山眞弓：シューマンの子供の情景作品15に関する演奏解釈(3). 兵庫教育大学研究紀要第17巻, 第2分冊: pp.207-218. 1997.
- 新山眞弓：シューマンの森の情景作品82に関する演奏解釈(1). 兵庫教育大学研究紀要第18巻, 第2分冊: pp.207-218. 1998.
- 新山眞弓：シューマンの森の情景作品82に関する演奏解釈(2). 兵庫教育大学研究紀要第19巻, 第2分冊: pp.121-132. 1999.
- 新山眞弓：シューマンの森の情景作品82の第4曲(懐かしい風景)に関する演奏解釈. 兵庫教育大学研究紀要第20巻, 第2分冊: pp.187-195. 2000.
- 新山眞弓：シューマンの森の情景作品82の第6曲(宿)に関する演奏解釈. 兵庫教育大学研究紀要第21巻, 第2分冊: pp.89-96. 2003.
- 新山眞弓：シューマンの森の情景作品82の第7曲(予言の鳥)に関する演奏解釈. 兵庫教育大学研究紀要第22巻, 第2分冊: pp.99-106. 2004.
- 新山眞弓：歌唱共通教材「ふるさと」に関する演奏解釈－保科理論を基に－ 兵庫教育大学研究紀要第38巻, 第2分冊: pp.99-106. 2011.
- 新山眞弓：響宴. マザーアース株式会社. 2011.
- 新山眞弓：電子オルガン編曲演奏に関する研究－ピアノ演奏者の視点に基づく交響曲の編曲を対象として－ 兵庫教育大学研究紀要第39巻, 第2分冊: pp.167-175.

2011.
保科洋：生きた音楽表現へのアプローチ エネルギー思考に基づく演奏解釈法. 音楽之友社. 1998.

本小論は、新山(2011)を基に加筆・修正し、再構成した。