

全日本吹奏楽コンクール課題曲研究 —課題曲Ⅲ『吹奏楽のための綺想曲「じゅげむ」』に関して—

A Research of Required Pieces for All Japan Wind Ensemble Contest in 2012 About Required Piece Number Three “Jugemu”

草 野 次 郎* 竹 内 俊 一* 河 内 勇* 河 邊 昭 子**
KUSANO Jiro TAKEUCHI Shunichi KAWACHI Isami 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 “Jugemu” 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、アナリーゼ

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

はじめに

今年度（平成24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. 福田洋介作曲『さくらのうた』（第22回朝日作曲賞）
2. 土井康司作曲『よろこびへ歩きだせ』
3. 足立正作曲『吹奏楽のための綺想曲「じゅげむ」』
4. 和田信作曲『希望の空』
5. 長生淳作曲『香り立つ刹那』（第4回日本吹奏楽連盟作曲コンクール第1位作品）

以上5曲のうち、第2曲目と第4曲目は行進曲であり、さらに第5曲目に関しては高等学校、大学、職場、そして一般の部のみが選択することができる。これら5曲をさまざま検討した結果、今回は第3曲目の『吹奏楽のための綺想曲「じゅげむ」』を取りあげることにした。

第1、2、4曲に関しては、編成表によれば小編成バンド用に作曲されており、第3、及び第5曲目は大編成用に作曲されている。しかしながら、中学校では選択できない第5曲目は別として、この『吹奏楽のための綺想曲「じゅげむ」』では、確かにバスーンや、アルト・クラリネット、4thホルンなどのパートは存在しているが、

それらのパートは他の楽器にうまく重ねられている。したがって、本曲は打楽器奏者を揃えることができれば、小編成バンドでも充分演奏可能である。

作曲者の足立正氏は、スコアの始めに次のように書いている。『この曲は、落語の「寿限無」を題材に書き上げたものです。前半と後半は、「じゅげむ じゅげむ？」で始まる男の子の名前自体が持っているリズムの面白さを、単純に音楽で表現しています。（中略）中間部は子守歌のようなイメージ、最後は一応落語のサゲ（オチ）にあたります』。

題名からも想像できるように、本曲の中には、リズム・音色など、表現上の様々なキャラクターがちりばめられている。それらを充分発揮するためにも、でき得るならば、上記のバスーンやアルト・クラリネットなどの特殊管も使用してバンドのサウンドに彩りを添えたいものである。

I 楽曲分析

本曲は三部形式（A-B-A'）より成り、その前後に短い導入句とコーダが付いている。この曲の特徴は、曲名からも示されているように〈じゅげむ〉の全文が各モティー

* 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24年4月17日受理

フを形成している。〈じゅげむ〉の全文は以下の通りである。

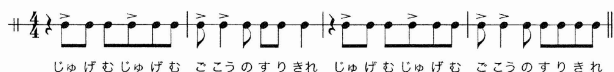
じゅげむ じゅげむ ごこうのすりきれ かいじやりす
いぎよの ①
すいぎょうまつ うんらいまつ ふうらいまつ ②
くうねるところにすむところ やぶらこうじのぶらこう
じ ③
ばいぼ ばいぼ ばいぼのしゅーりんがん ④
しゅーりんがんのぐーりんだい ⑤
ぐーりんだいのぼんぼこびーの ⑥
ぼんぼこなーのちょうきゅうめいのちょうすけ ⑦

(①～⑦までのナンバーリングは、楽曲分析上におけるモチーフの分類に対応するものである。なお、以下の分析で曲中の各旋律と①～⑦までの対応に関しては筆者の独自の判断であることを申し添えておく。)

[導入部] (第1小節目～第4小節目)

アウフタクトでトムトムの連打から開始され、第1小節目のスネア・ドラムのリズム中に①のフレーズがアクセントを伴って暗示されている(譜例1)。

(譜例1)



[主部、A] (第5小節目～第33小節目)

リハーサルマークAから始まる主部では、まずくじゅげむ①のフレーズが3小節間提示される(モチーフ1、以下M1・・・と略する)。ここでのモチーフの特徴は陰旋法の音階を軸に4度跳躍、2度の倚音的進行、そして3度進行等の音程の特徴、さらにはシンコペーションを含むアクセントの配置がまず挙げられる(譜例2)。

(譜例2)



第8小節目から第9小節目は3拍子に変わり、新たなモチーフM2としてくじゅげむ②のフレーズに対応させている(譜例3)。

(譜例3)



リハーサルマークBからはくじゅげむ③のフレーズで、M1からの派生モチーフM3を第11小節目から第13小節目まで持続させている(譜例4)。このM3は音程の幅が広く、長7度の中で動く。それに対して第14小節目から第15小節目の新たなモチーフM4は音程幅が狭く、細かなシンコペーションによるアクセントがあり凝縮した律動感がある。これにはくじゅげむ④のフレーズが与えられている(譜例5)。

(譜例4)



(譜例5)



第15小節目の後半“・・・しゅーりんがん”の句を受けて、第16小節目から第17小節目にM4から派生したモチーフM4'がくじゅげむ⑤のフレーズを引き継ぐ(譜例6)。

(譜例6)



リハーサルマークCに入り、第18小節目から第19小節目の“・・・ぐーりんだい”を受けてのさらなる派生モチーフM4'がくじゅげむ⑥のフレーズを繋いでいく(譜例7)。

(譜例7)



そして最後のくじゅげむ⑦のフレーズを第20小節目から第22小節目で締めくくる(譜例8)。

(譜例8)



リハーサルマークDからは主部Aの結尾として、リズムパートのアンサンブルを中心に進められる。むろん冒頭の導入部と同様の①のフレーズが中に潜んでいることは言うまでもない。

[中間部、B]

リハーサルマークEからの中間部では、まず第34小節目から第41小節目までの8小節のフレーズが提示される。冒頭2小節のモチーフM5が軸となってM5'、M5''と変化を重ね、第40小節目アウフタクトから第41小節目のM6でフレーズを収めている。なおM5は主部AでのM1中にある音程が土台となっている(譜例9)。

(譜例9)



リハーサルマークFからは中間部のクライマックスを形成する部分で、ここではM5からの派生モチーフが変化を伴って反復する(第42小節目～第43小節目、第44小節目～第45小節目、第46小節目～第47小節目)(譜例10)。

(譜例10)



リハーサルマークGからは、まず第48小節目から第52小節目でM6を使ってクライマックスのエネルギーを減衰させるためのタイミングをつくる(譜例11)。第53小節目から第55小節目は、中間部Bの結尾と再現部A'へのブリッジを兼ねている。

(譜例11)



[再現部、A']

リハーサルマークHから再現が始まる。打楽器の組み合わせ等の差異はあるが、基本的に「じゅげむ①」のフレーズが4小節間アンサンブルされる。

第60小節目から本体に入り、「じゅげむ①～⑦」のフレーズはここから全てが再現される。変化としては楽器コンビネーションを後半のテュッティに向かって密度を高くしているところである。

リハーサルマークKよりコーダとなり、再び打楽器アンサンブルの導入部があり、リハーサルマークLからコーダ本体となる。第83小節目からは第5小節目と同様の楽器コンビネーションで入り、「じゅげむ①、②」のフレーズが再登場するが徐々に断片的となり、リハーサルマークMからは中間部直前の第32小節目で使用したモチーフ(譜例12)も登場し、様々なリズムが混在する。最後の2小節(第98小節目～第99小節目)で、「じゅげむ じゅげむ ごこうのすりきれ」を言い切って曲を閉じる。

(譜例12)



(文責：草野次郎)

紀要2012.3 (竹内担当分)

Ⅱ 金管パートに関して

(文中、音名に関してはドイツ音名で、和音に関してはコードネームをアルファベット表記することとする)

1) 調号と使用されている音に関して

全てのパートにおいて調号が全く記載されていない。使用されている音を調べてみると、中間部分を挟んだ前後半部分は、B, C, D \flat , E \flat , F, G \flat の6つである。であるなら、C調の楽器群には \flat を5つ付し、B調の楽器群は \flat を3つ、F調は \flat を4つ、E \flat 調には \flat を2つ付すべきである。同じように中間部分を見てみると、C調の楽器群には \flat を1つ付し、B調の楽器群は \sharp が1つ、F調はゼロ、E \flat 調には \sharp を2つ付すと読譜が容易になると思われる。

中学生、とりわけビギナーは「臨時記号は、同一小節内有効」という原則を、よく見落とす傾向にあるといえる。前述のように調号を付すことにより、その臨時記号の見落としを避けることができると考える。であるにもかかわらず、調号が付されていないのは何故だろうか？そこには2つの理由が考えられる。1つは調性が明確でないこと(中間部分は調性がある)、2つは調号の数が5個と多いので中学生達にとって難解であること。とりわけ、前者の理由が大きいと考えられる。

全曲を通して、金管群の各パートの最低音と最高音は、次の通りである(括弧内の数字は最低音から最高音までの音程の度数である)。Tp.はA—G \flat (14度)、Hr.はF—C(12度)、Tb.はF—G \flat (16度)、Euph.はB—F(12度)、TubaはB—D(10度)、そしてC.B.はF—D(13度)である。

上記2点(曲中に使用されている音、それらの中で最低音と最高音)を踏まえた上で、金管楽器のセクション

練習や各楽器別のパート練習、さらにいえば個人練習などにおいて、曲中に使用されている音を1つずつ洗い出し（「新出音符」と称する。筆者の造語である）、それらを最低音から最高音まで順次並べて付し、1つずつ大きな音でロングトーン練習をするべきである。

この曲（ただし、前・後半部分）に関して、使用されている音はB, C, D \flat , E \flat , F, G \flat の6つの音であるので、それらの音が含まれている音階を考えると、長調はD \flat -Durであり、短調はB-mollである。ただし、この曲の前・後半部分に関しては調性が明確でないので、長・短の両調の練習をするべきである（短調は和声的短音階がベターである）。

さらに各楽器の最低音と最高音を考慮して音階中の音を並べてみると次のようになる。D \flat -Durの音階は、F-G \flat -A \flat -B-C-D \flat -E \flat -F-G \flat -A \flat -B-C-D \flat -E \flat -F-G \flat -A \flat -B（18度）である。B-moll（和声的短音階）の上行音階は、F, G \flat , A, B, C, D \flat , E \flat , F, G \flat , A, B, C, D \flat , E \flat , F, G \flat , A, B（18度）であり、下行音階はB, A \flat , G \flat , F, E \flat , D \flat , C, B, A \flat , G \flat , F, E \flat , D \flat , C, B, A \flat , G \flat , F（18度）である。

高音のA \flat とBは曲中には出てこない。金管楽器奏者としての最低限の力量として、チューニング・トーンのオクターブ上のB音までの音域は常に要求されるので日々、練習を怠らない方がよい。そうした理由により、最高音のG \flat 音の上にさらにBの音域までの音を付け加えるべきである。中間部分に関しては、通常のB-Durの音階練習（F～Bの18度）をすればよいと考える。

上記の練習方法のコンセプトは何かというと、「楽曲に使用されている全ての音について、楽器を響かせる！」ということである。ある楽曲に取り組む際、音楽づくりの前段として徹底的に音づくりを心掛けるべきである。そのためには、楽曲に使用されている音（「新出音符」）を抽出し、それらの音についてffによりロングトーン練習を繰り返す。そのことにより各音を響かせて、そして次にピッチを合わせていくのである。この作業は吹奏楽において重要な作業であるといえる。中・高校生達は、直ぐに楽曲を演奏したがるものである。しかも、譜面に書かれてある通りに練習しがちである。

楽曲に取り組む始めの初期段階において、「楽譜に書かれているテンポ・リズム・アーティキュレーションで練習をしない」というのが鉄則である。そこには、前述の通り、「音楽づくりの前に音づくり」というコンセプトが反映されている。これは、例えていうならば、料理を作る際の良い食材探しの作業であるといえる。腐った魚や萎びた野菜では料理は作れない。料理には、新鮮な食材が必要なのである。アマチュア吹奏楽の世界における新鮮な食材とは、1つ1つの音について、「楽器を響かせた美しい音色、正しい音高、そして音の長さ」と形の

統一」の3つである。しかし、スクールバンドの世界においては、多くの団体において、その「音づくり」の段階の練習が軽視されがちであるといえる。

2) 和音に関して

この曲に使用されている和音は、極めて限定的であるといえる。例えば、前半部分の最初から21小節までは、Fの和音（ただし、3音を抜いたものと4音を加えたもの）とCの減3和音のみである。ずっと同じ和音が繰り返されているのである。その後の小節（33小節目まで）を見てみても、やはり使用されている和音は限定的である（3音を抜いた形のE \flat の和音が存在する）。中間部分も同様に、同じような和音が何度も繰り返されている。例えば、B \flat M7, C, Dm7、そしてF, Gm7, Am7, G \flat M7, E \flat などである。中間部分の22小節間で使用されている和音は、基本的にB \flat —C—Dm（—F）とGm—Am—Dm（—F）の2つのパターンの繰り返しであるといえる。極めて単純である。

このことは、スクールバンドにとっては有り難いことである。使用されている和音が限定的であるということは、数少ない和音を徹底的に練習すればよいからである。

3) リズムに関して

中間部分を挟む前・後半部分は、極めてリズムックで躍動的な音楽である。これをスクールバンドが演奏する場合、ややもするとリズムが滑ってしまい、余裕のない演奏となってしまう傾向にあるといえる。こうした良くない傾向を是正する方法として、ゆっくりとしたテンポでアーティキュレーションを極端に付ける練習をお勧めする。この曲の場合、アーティキュレーションはアクセント、スタッカート、テヌート、そしてスラーである。特に留意することは、スラーが付いている最初の音にアクセントと共にテヌートも付けて練習するということである。

4) 低音の4分音符の動きに関して

中間部分において小節の3・4拍目に4分音符でD音C音の2つの下行音階が9回繰り返されている（Tuba., C.B.パート）。その9回のうち5回は、D C Bという順次下行の動きであり、他の4回はD Cの次にG音が続いている。前者は3つの音がフレーズとして繋がりが、主旋律のフレーズが分かれる所の繋ぎの役目を担っている。それに対し、後者はD音とC音の間でフレーズが切れている。つまり、D音は前のフレーズの最後の音であり、それに続くC音は次のフレーズのスタートの音となっている。同じD Cという4分音符2つの音形であるが、それらは音楽的意味と表現を異にしているといえる。

Ⅲ 木管パートに関して

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べき点について考察していきたい。まず、本曲全体を通して考えなければならない点をいくつか挙げていく。演奏者及び指導者が常に意識しておくことで、個々の問題点との関わりを感じ取ってほしいからである。次に、本曲の構成に沿って個々の音楽的・技術的諸問題について考えていき、演奏者に必要なポイントについてまとめていく。そして、長期的な視野に立った練習法や注意点に関しては、その都度説明していくこととする。

本曲の中で全体を通して大切なことは3つある。まず、木管楽器特有のサウンドが、本曲の場面場面に必要とされるキャラクター作りに非常に重要な役割を持っているということである。フルート、オーボエ、バスーン、クラリネット、そしてサクソフォン等、各々のサウンドは金管楽器群のそれらよりも特徴的であり、いわゆる「リード」を感じさせる華やかなキャラクターが本曲の中で随所に現れてくる。各演奏者が自信を持って、しっかりとした音質を保ち続けるよう練習する必要がある。

次に、木管楽器はパートごとにハーモニーを受け持つことが多いのであるが、本曲においてはむしろユニゾンのの方が多い。さらには三和音のハーモニーを構成せずに、完全5度の関係のまま進められていく。各楽器のキャラクターの違いについて述べたが、チューニングは必ず正確でなければならない。特に楽器間を越えたユニゾンのチューニング、発音、音形をきっちりそろえることが重要である。その上で、完全5度の関係にあるパートとのバランスや音程に手を付けていくことになるべきである。

最後に、音楽表現上の記号の扱いについてである。木管楽器のみだけでなく、金管楽器にも言えることであるが、アクセント、スタッカート、テヌートそしてマルカートなどの表現をどのようにそろえていくのか。音の長さばかりでなく、その深さ、響き、重さ、鋭さ、インパクトなどをていねいに仕上げてほしい。各楽器群は個性的ではあるが、それは「ただ勝手に吹いている」ということではない。あくまでも「制御された表現力」が必要である。指導者の考える各記号の表現がどのような形であってもかまわない。しかし、その吹奏楽団の持つサウンドの「響き」そのものが、統率された一つのキャラクターになって初めて「音楽作り」がスタートできるのである。

「主部、A」（第5小節目～第33小節目）

導入部において、スネア・ドラムによりM1の暗示がなされているのであるが、第5小節目より、中音域を中心に組み立てられたこのフレーズは、木管楽器ではアルト・サクソフォンとアルト・クラリネットが担当している。これらの楽器で演奏する場合は、低く下がった音の

発音に注意が必要である。具体的には、第5小節目3拍目及び、4拍目裏の実音Fである。木管楽器の場合、打楽器で演奏するのと違って、下降形の最後の音が“こもりがち”になりやすい。特にアルト・サクソフォンではこの音域は低音域になるため、アンブシャーや呼吸の安定性を欠いている演奏者では発音のコントロールに注意がいる。また、アクセントの表現をどう捉えるのか、特に横向きと縦向きのアクセントの違いをどうつけるのかにしっかりとした意思表示が必要である。このフレーズは何度も出てくるので常に同じと考えてよい。低音群のリズム打ちも同じことが言える。このリズム部に関しては、金管楽器、打楽器も参加しているため、メロディとのバランスに注意がいる。全体で一つのフォルテでしかない。

〔B〕からのサクソフォンによるリズム部は、逆に強めに演奏し、リズムを際立たせることで、ホルンとの対比を特徴づける必要がある。また、フルートとクラリネットのメロディラインは、ユニゾンをきっちり合わせておかねばならない。アフタクトにあたる2つの16分音符が転んでしまいがちである。入るタイミングや、指のコントロールなどをゆっくりしたテンポで確認してほしい。

〔C〕からの低音群では、完全五度のチューニングとバランスを保って盛り上げていく。1stクラリネットの第22小節目の実音Cは、広がった、ぶしつけなサウンドになりやすい。特にクレッシェンドされた後ではそれが顕著である。上唇が緩まぬよう、また口腔内の形や舌の位置などに注意しながらタンギングするべきである。第23小節目の16分音符の動きは意外と難しいはずである。2拍目から3拍目にかけて特に難しく、ゆっくりとしたテンポ設定で反復練習やリズムをかえる練習などを入念に行う必要がある。

第29小節目からは、木管楽器群が全体で一つの楽器になるようなサウンド作りを目指したい。アクセントの処理、クレッシェンドのイメージ、発音、音形などが統率された、ブレンド感のあるバランスは、セクション練習の中でぜひ取り入れたいものである。第32小節目の1stクラリネットのレガートは、これまでとの対比を強調するためにも、絶妙のコントロールを要求したい。基本的には美しく吹きやすい音域ではあるが、2拍目の実音Cと最後の実音Fを挟むレガートが上級者レベルである。

前者の場合、F→Cと上がる部分でCの音が飛び出しやすく、だからといって弱々しい息づかいでは、発音そのものが出来ない。C→E♭の下降形においてもレガートが切れやすく、結果としてこれらの3音すべてがバラバラに聞こえることになる。左手の人差し指の上げ方や、下あごの伸び、息のスピードとアンブシャーとのバランスなどに注意しながら、練習すべきである。後者については、F→Fのオクターブ下降する跳躍が難物で、アン

ブシャーの確立されていない演奏者の場合、かなりの確率でリードミスを引き起こす。それを避けるために、強引にアンブシャーを動かすことにより、または、極端に息の量をかえることにより、発音をやり直すのをよく見かけるが、リードミスはしないものの、当然そのレガートは切れることとなる。指導者の立場としては、その場しのぎの吹き方でごまかすのではなく、早い段階からじっくりと時間をかけた基礎力の構築に力を注いでほしい。

「中間部、B」(第34小節目～第55小節目)

主部とは一転し、叙情的なメロディにハーモニーが重ねられていく。冒頭のアルト・サクソフォンのソロはmpと表記されているが、たつぷりと息を使った深みのあるサウンドが求められる。“弱く”よりも“柔らかく”というサウンドであろう。メロディラインは木管セクションに受け継がれていくが、**[F]**の直前のクレッシェンドまではmpをキープしておきたい。第41、43、45小節目の3、4拍目にある16分音符群であるが、ただクレッシェンドするだけでなく、流れを大切にする必要がある。一音ごとに歌い込めるように、速さよりもむしろ“ていねいさ”を持って吹いてほしい。表記されていないが、第45小節目の頭の音はテヌートすべきである。

言うまでもないことであるが、この中間部においてもユニゾンの動きが非常に多い。特にチューニングには普段から気をつけて“絶対”に近い透明感のあるユニゾンのサウンドを心がけてほしい。

「再現部、A'」(第56小節目～第99小節目)

再現部では、基本的に主部と比べてみても、これといった新たな注意点がある訳ではなく、同じことを粛々と続けていく演奏になる。実は、これは考える以上に難しいことである。なぜならば、かなりの確率でつけられている表記記号や、何度も出てくる同じようなフレーズを、常に揺るぎなくコントロールし続けなければならないからである。たった一人でも、また、たった1カ所でも発音や、バランスにミスがあった場合、明らかに音楽上のシミとなってしまうだろう。正確で計算された音楽表現と、冷静に制御されたバランスが各演奏者に必要とされる。その上で、基本的には楽しく華やかな本曲のイメージや、前述した各木管楽器の持つ音色上のキャラクターを十分に生かすことが出来れば、本曲は非常に魅力的な、コンクールにふさわしい一曲となるであろう。

IV 打楽器パートに関して

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)、Percussion 3 (以下 Per. 3)、Percussion 4 (以下 Per. 4) から構成され

ている。フルスコアの曲目解説の項で作曲者が記しているように、ティンパニを含め5人の打楽器奏者で演奏することが想定されている。

演奏の準備を行うに当たり、楽器の選択やチューニングについて確認しておきたい。まずティンパニの音換えについてである。23インチ、26インチ、29インチ、32インチの計4台を用意すれば、スコアに指定されている通り、32インチにおいてG♭→B♭→G♭の音換えを行うだけでよい。もし3台で演奏する場合、リハーサルマークI以降では演奏途中にG♭とCの音換えを頻繁に行う必要が生じ、4台の時に比べて各段に困難さが増すことは否めない。

次に、Per. 1 から Per. 4 の奏者が使用する楽器について確認する。Per. 1 は、主にスネアドラムの演奏となるが、全曲を通じてスネア(響き線)をoffにして演奏することになる。また、リハーサルマークHの57小節目から60小節目にあるリズムを高音域のウッドブロックで演奏するよう指定されている。Per. 2 はバスドラムの演奏が主となるが、73小節目から74小節目にかけて、サスペンディッドシンバルのロール演奏がある。サスペンディッドシンバルによる演奏の殆どはPer. 3に割り当てられており、Per. 2の奏者がサスペンディッドシンバルを演奏するのはこの箇所だけである。したがって、セッティングを工夫すれば1台を兼用することは可能である。Per. 3のパート譜の冒頭を見ると、トムトムによるアウフタクト2拍分の連打に続いて1小節目の1拍目はサスペンディッドシンバルの演奏となっている。その後も、この2種類の楽器を連続して演奏することが求められる箇所が複数ある。このことから、Per. 3は3個のトムトムとサスペンディッドシンバルを一体としてセッティングする必要がある。また、3個のトムトムのチューニングによって曲の印象が大きく変わることが予想されるので、ピッチの設定は慎重に行いたい。Per. 4は小物打楽器(トライアングル、タンバリン)と鍵盤打楽器(シロフォン、グロッケン)がそれぞれ2種類ずつに加え、最後の98小節目と99小節目にクラッシュシンバルが用いられており、計5種類の楽器を演奏することとなる。これらの楽器間の移動が可能な距離を考えてセッティングを行うとともに、シロフォンとグロッケンについては、管楽器全体とのバランスを考慮してステージ上の位置を決定したい。特にグロッケンは、置く場所が壇上かフロアかによって客席で聴く際の響きが異なるだけでなく、同じフロア上でも客席に近い所(手前側)に置くとステージ後ろの反射板に近い所(奥側)に置くかによって、その演奏効果に明らかな差異がみられる楽器である。本曲の中間部にあるグロッケンのソロについては、マレットの選定に止まらずこの点を十分吟味して演奏に臨みたい。

2) [導入部] から [主部] まで

導入部はアウフタクトで始まり、1小節目から4小節目まで打楽器アンサンブルの体をなす。スネアドラムのリズムは主部の〈じゅげむ①〉のフレーズを暗示している。指定されたテンポの軽快感を引き出すためには、スネアドラム、バスドラム、トムトムに付いているアクセントが重くなりすぎないように演奏することが大切である。このアクセントの意味は、抑揚を明確に表現すると捉えるのが適切であろう。そこで、トライアングルのリズムが象徴しているように、4拍子を4分音符ではなく8分音符でカウントし、打楽器の各パートが8分音符のタイミングを揃えることによって、曲全体の躍動感を表現するよう意識したい。このことは、トムトムが行う16分音符4個の連打の精度にも影響する。作曲者が意図した「粹な演奏」は、冒頭の4小節にかかっていると言っても過言ではない。

続いてリハーサルマークAからDまでの主部の打楽器パートをみると、マーチのようにテンポをキープする役割をしているパートはない。管楽器パートと常に同じリズムフレーズを演奏したり、所々で各楽器がブレイクのように用いられたいしている。しかもその間隔が2小節あるいは3小節である箇所も多く、目まぐるしく入れ替わるような印象を与えている。主部の演奏では、打楽器パート内でのアンサンブルと、打楽器パート全体として管楽器パートと行うアンサンブルとの両方を成立させる必要がある。リハーサルマークCの18小節目から22小節目にあるティンパニのフレーズとリハーサルマークDの25小節目から29小節目にかけてのスネアドラムは、〈じゅげむ〉のフレーズと直結していることに留意したい。本曲では、個々の楽器が演奏するリズムは単純だが、少しでも他とずれてしまえば甚だ聴き苦しい演奏と化すことを忘れてはならない。22小節目から登場するシロフォンは管楽器のプレスと一緒にスピード感を示すことができるよう、また、33小節目のグロッケンによるアルペジオは、主部の終結としての落ち着いたきと同時に次のリハーサルマークEから始まる中間部を予感させるよう演奏する。

3) [中間部]

35小節目から38小節目と53・54小節目にあるグロッケンのフレーズは、いずれも管楽器のフレーズに対する応

答である。指定されている *mp* は音量だけでなく音色や音質をも含めていると考えるべきであり、より情感豊かな演奏が期待される。ティンパニとサスペンディッドシンバルは、柔らかいマレットを用いて効果的に表現するようにしたい。

4) [再現部]

リハーサルマークHの56小節目から60小節目は、ティンパニとトムトムが音程の変化を強調したフレーズを演奏することによって、主部の再現を促している。そこで、導入部の冒頭4小節と同じ打楽器アンサンブルでありながらもより厚みを感じさせるように演奏したい。リハーサルマークKとLでは、あくまでも管楽器の演奏を引き立てることに徹して過度な音量を避け、リハーサルマークMに入ってから一気に勢いを増すように演奏するのが望ましい。最後の2小節の「決め」は、音の止め方をはじめとして様々な視点から検討をした後、作曲者が言うところの「サゲ（オチ）」に対する奏者の解釈を表現したいものである。

おわりに

本紀要第39巻（2011）に続き、草野、河内、竹内、河邊の4名が共同で平成24年度全日本吹奏楽コンクールの課題曲研究を行う機会を得ることができた。今回取り上げた課題曲Ⅲ『吹奏楽のための綺想曲（じゅげむ）』の最大の特徴は、日本語の語感やリズム感を西洋音楽の形式に則って曲にしたという点にある。しかも、題材である落語「寿限無」が持つ日本独特のユーモアセンスを綺想曲（カプリッチョ）として表現している。本稿では、楽曲分析及びこれに基づく木管セクション、金管セクション、打楽器パートの演奏上の留意点を詳細に検討した結果をまとめたが、本曲に取り組むすべての演奏者に対し、その音楽表現への指針の一端を担うことができたならば幸いである。何より、この作品は、作曲者自身の遊び心が垣間見られる中にも音楽に対する深い愛情が感じられる。そのことは演奏者の音楽表現に対する意欲をより喚起させるであろう。

なお、今回も弦楽器パートの分析を加えることはできなかったが、引き続き今後の課題としたい。