

研究題目：F. ダヴィット「トロンボーンとオーケストラのためのコンチェルト」
における演奏法研究

教育学研究科教科教育専攻音楽教育専修器楽分野
06GP205 工藤 健

指導教員
和田 美亀雄

▶目次

はじめに

第1章 作品の概要

第1節 作曲者について

第2節 演奏形態

第3節 作品の構成

第4節 作品について

第5節 作曲された背景

第6節 初演について

第7節 変ホ長調と変ロ長調の楽譜の存在

第2章 オーケストラ・スタディとの関係

第1節 オーケストラ・スタディについて

第2節 オーケストラにおけるトロンボーン

第3節 オーケストラのオーディション

第4節 オーケストラ・スタディとの関係

第3章 演奏法研究

おわりに

引用楽譜・参考文献・参考音源

はじめに

この作品はトロンボーンの4大協奏曲と言われているうちの一作品である。これは本論で取り上げる Ferdinand David (以下F. ダヴィットと記す)の作品。

Friedebald Gräfe (F. グレーフェ) / トロンボーン協奏曲変ロ長調。Eugen Reiche (E. ライヒェ) / トロンボーン協奏曲第2番イ長調。Ernst Sachse (E. ザクセ) / トロンボーン協奏曲変ロ長調である。これらは音楽大学でトロンボーンを専門的に学んでいる学生であれば必ず練習で取り上げられる作品であるため、これまで多くのトロンボーン奏者によって演奏されてきている。ではこれらの作品はいつ頃から4大協奏曲と呼ばれるようになったのだろうか。それぞれの作品の作曲年から考察する。

作曲年順

- ・ 1837年 F. ダヴィット トロンボーン協奏曲 変ロ長調
- ・ 1884年 E. ザクセ トロンボーン協奏曲 変ロ長調
- ・ 1902年 E. ライヒェ トロンボーン協奏曲第2番 イ長調
- ・ 作曲年不詳 F. グレーフェ トロンボーン協奏曲 変ロ長調

尚、F. グレーフェの作品に関してはその作曲年は不詳ではあるが、作曲者は1875年に生まれ1920年に亡くなっていることから、いずれも19～20世紀の比較的新しい時代の作品であることがわかる。したがってこれらが4大協奏曲として認識されるようになったのは20世紀に入ってからであると言える。その中でも古い作品であ

る本論で取り上げているF.ダヴィットの協奏曲である。そしてこの作品は4大協奏曲の中でも最も多くのトロンボーン奏者によって演奏されている曲で、その旋律や曲想は多くの奏者に知られている。しかしながら作品が書かれた経緯や初演奏者などはトロンボーン奏者でさえ知る人が少なく、またこの作品に関する資料の少なさからは、この領域はあえて探る必要はないと感じさせられる程である。したがってこの協奏曲に関しては、作品についての様々な分析をして価値を高めていくのではなく、演奏されることに最も大きな価値があると考えられているのだろう。そしてこれが今日まで多くの奏者によって継承されてきているということから、この作品にはトロンボーンにおいて他の独奏作品とは異なる価値があるのではないだろうか。そしてこの価値を見出すことで単に楽譜に書かれている音やアーティキュレーションを正確に演奏するだけでなく、新たな視点からそれぞれの旋律を演奏するためのアーティキュレーションやタンギングなどの演奏スタイルや、音の響きを追求することで音楽的に価値のある演奏を実現するための演奏法研究が可能であると考えられる。したがって本論ではこの作品の価値を見出し、それをもとにして演奏法研究をおこなう。

第1章 作品の概要

第1節 作曲者について

Ferdinand David (1810.6.19 独 ハンブルク 生～ 1873.7.18)

活動歴

- ・1825年 ヴァイオリン奏者としてゲヴァントハウス管弦楽団で演奏する。
- ・1826～1829年 ケーニヒシュタット劇場のヴァイオリン奏者として在籍。
- ・1836年 ゲヴァントハウス管弦楽団のコンサート・マスターに就任。
- ・1843年 ライプツィヒ音楽院の教授に就任。
- ・1845年 メンデルスゾーンのヴァイオリン協奏曲 ホ短調の初演をおこなう。

F. ダヴィットは非常に優れたヴァイオリン奏者であった。本格的に演奏活動を始めたのは15歳で、それが1825年のことである。翌年の1826年からはベルリンケーニヒシュタット劇場で演奏活動をするが、ここで後にF.ダヴィットの音楽家としての活動に大きな影響を与えることになるメンデルスゾーンとの親交が始まる。そして1836年にF.ダヴィットはゲヴァントハウス管弦楽団の指揮者を当時務めていたメンデルスゾーンの推薦で、同管弦楽団のコンサート・マスターとして就任する。またメンデルスゾーンはF.ダヴィットのヴァイオリンの演奏に特に尊敬していたようで、1838年に協奏曲を贈ることを約束した。そして着想から6年後の1844

年にヴァイオリン協奏曲 ホ短調 op.64 が完成する。初演は翌年の 1845 年 3 月 13 日にゲヴァントハウス管弦楽団の演奏会でおこなわれた。独奏はもちろん F.ダヴィットであったが、指揮は当時体調を崩していたメンデルスゾーンに代わって副指揮者の Niels Whihelm Gade(N.W.ガーデ)がおこなったようである。また F.ダヴィットとメンデルスゾーンの親交の深さは音楽教育にも及んでいたようである。これはメンデルスゾーンが 1843 年に開校したライプツィヒ音楽院の教授に F.ダヴィットが就任し、ヴァイオリンと合奏を担当したからである。これはゲヴァントハウス管弦楽団のコンサート・マスターをつとめていた F.ダヴィットのヴァイオリンの演奏技術の高さと、コンサート・マスターとしてオーケストラを率いてきたことということから考えれば適任であったのだろう。そしてその門下にはヨアヒム、フィルヘルミなどの名手を輩出したようである。以上のことからメンデルスゾーンは F.ダヴィットの音楽家としての活動に影響を与えた人物である。また F.ダヴィットは作曲も手がけていたようで、40 曲ほどの作品を残している。トロンボーン以外の作品では交響曲やヴァイオリンの協奏曲、オペラや弦楽 6 重奏などを残していたようである。そして管楽器の作品についてはトロンボーン意外に少なくとも 1 曲は残っていたようで、それはファゴットの作品である。またヴァイオリンに関しては作品の他に『Hohe Schule des Violinspiels』（ヴァイオリン演奏の高級教程）という教則本も残していたが、これは 17～18 世紀の作品を収めたものであることから作品集に近い性格を持っていたのかもしれない。したがって Heinrich Ernst Kayser（ハインリッヒ・アーネスト・カイザー）や Rodolphe Kreutzer（ルドルフ・クロイツェル）が残し、今日においても用いられている教則本にみられる基本的演奏法の説明や練習方法を学ぶためのものではないと言える。そして F.ダヴィットの教則本

はライプツィヒ音楽院の教授を務めていたときに門下生のために書いたのだと考え
て間違いないのだろうが、現在は出版されていないのでその詳しい内容は不明であ
る。以上のことから F.ダヴィットは優れた演奏家であっただけでなく、教育や作曲
など幅広い音楽活動をしていた人物であると言える。

第2節 演奏形態

この作品は本来、ソロ・トロンボーンとオーケストラによって演奏される。これ
については C.リンドバーグ (ソリスト)、B.スローカー (スローカー・トロンボーン・
カルテット)、J.ハイネル (ベルリン国立歌劇場管弦楽団首席奏者) などのトロンボ
ーン奏者がリリースした CD がある。しかし現在最も多く用いられる演奏形態はオ
ーケストラではなくピアノ伴奏である。またソロ・トロンボーンと8本のトロンボ
ーン伴奏に編曲された版も出版されている。

第3節 作品の構成

形式は A-B-A' の3部形式である。第1楽章は Allegro maestoso 変ホ長
調 4分の4拍子。41小節間にも及ぶ長い序奏(試験では省略)は、第1楽章のト

ロンボーン・ソロの中間部と同様の流れるような旋律である。その後 *ff* で非常にインパクトの強いフレーズからトロンボーンのソロが始まる。この第一楽章は軽快なテンポで演奏される楽章である。

第2楽章は *Andante* ハ短調。第一楽章の軽快なテンポの旋律に変わり、*Andante* のゆったりとしたテンポのこの楽章は全楽章を通して唯一『*Trauer Marsch*』（葬送行進曲）という楽章名がつけられている。

第3楽章は第1楽章と同様の *Allegro maestoso* 変ホ長調である。旋律についても第1楽章とほぼ同様で、大きく異なるのは楽章末の旋律だけである。したがって F.ダヴィットはトロンボーンらしい力強く堂々とした響きのある音を強調するために、第3楽章においてもこのテーマを用いたのだろう。そして更にここでは最終章に相応しい力強く輝きのある音として表現するために、第3楽章は第1楽章に比べて僅かに高い音域で再現された旋律となっている。

第4節 作品について

F.ダヴィットは多くの作品を残していたようであるが、現在日本において出版されているのはトロンボーンの協奏曲 op. 4 とファゴットの小協奏曲 op. 12 だけで、今日においても演奏され続けている F.ダヴィットの数少ない作品である。そしてこれらはそれぞれの楽器において特に重要性が高い作品であると言える。そしてトロンボーンに協奏曲における重要な価値について考えてみると、2つの要因が考えられ

る。

まず1つ目は作品に多彩な技術や表現を用いていることだ。それは最低音のG(以下の音名についてはドイツ語表記を使用する。)から高音Cという3オクターブ半という幅広い音域、速いパッセージにおける正確なタンギングやリップスラー、またリップトリル奏法を必要とすることである。したがってこのような演奏技術を音楽的に表現することはかなり難易度が高く、これが作品の完成度として表れる。しかしながらこの作品は「ロマンティック協奏曲」(ボストン・シンフォニーのバス・トロンボーン奏者 ダグラス・ヨーのウェブサイトより)と言われていることから、単に技術的な難易度が高いだけではなく叙情的旋律もまた魅力である。特に第1楽章の中間部と第2楽章の葬送行進曲ではトロンボーンの高い表現力が活かされると同時に、奏者による響きの独自性を表すのに適した旋律である。したがってこの作品は演奏において幅広い演奏技術を要するだけでなく、音楽的表現のための多彩な響きも必要とされるから、トロンボーンの音についてどのように考え、演奏しているかという点で奏者の個性が特に表れる作品である。これがこの作品の魅力である。

そして2つ目の要因はドイツのオーケストラのオーディションである。なぜならドイツのオーケストラのオーディションでは4大協奏曲が課題曲となり、その中でも特にF.ダヴィットの協奏曲は非常に多くのオーケストラで取り上げられているからだ。そしてその影響から日本のプロ・オーケストラにおける第1次オーディションでもF.ダヴィットの協奏曲がしばしば取り上げられる。これによってこの作品は音楽大学や大学院の入学試験曲、あるいはソロ・コンクールでも最も取り上げられる曲になったのである。そしてこれらのことからこれは一作品であるとともに「課題曲」としてトロンボーン奏者に認識されてようになったと言える。これを示すた

めにドイツと日本において課題曲として取り上げられた例を以下に挙げる。

▶ドイツ 2004年11月号の『Das Orchester』より

- ・ ベルリンフィルハーモニー管弦楽団 (2、3番ポザウネ*)

*ドイツ語におけるトロンボーンを意味する。

- ・ バイエルン放送交響楽団 (2番ポザウネ)
- ・ シュトゥットガルト放送交響楽団 (1番ポザウネ、アルト・ポザウネ)
- ・ ドレスデンシュターツカペレ (ソロ・ポザウネ)

▶国内

- ・ 東京芸術大学大学院 音楽研究科 器楽専修 入学試験(2004年度)
- ・ 財団法人 NHK交響楽団 入団試験(2005年5月、1番奏者)
- ・ 財団法人 九州交響楽団 入団試験(2005年8月、1番奏者)
- ・ 財団法人 日本音楽教育文化振興会主催

第23回 日本管打楽器コンクール 一次予選課題曲(2006年11月)

- ・ 財団法人 大阪センチュリー交響楽団 (2008年2月、バス・トロンボーン奏者)
- ・ 財団法人 九州交響楽団 入団試験 (2008年3月、1番奏者)

またドイツにおけるオーケストラのオーディションでは、ほぼすべての楽団で課題曲となるので、音楽大学でオーケストラのトロンボーン奏者を目指している学生の多くは入学してから卒業するまでの試験課題曲としていることも少なくない。また日本においてはオーケストラに限らず、音楽大学の入学試験やコンクールの課題

曲として取り上げられる作品であるために多くのトロンボーン奏者によって演奏されている。これがこの協奏曲の価値である。

しかしこの作品自体の価値は多くのトロンボーン奏者に知られているにも関わらず、その背景についてはあまり知られていない。そしてこれには作品における資料が少ないことが最大の原因である。これはこの作品に限ったことではなく、独奏楽器としてのトロンボーンは他の管楽器に比べても資料が少ないのが現状である。これはピアノやヴァイオリンとの比較においては歴然の差である。またこれは『最新 名曲解説全集9 協奏曲Ⅱ』からも独奏楽器としてのトロンボーンにおける資料が恵まれていないことが理解できる。なぜならトランペットはハイドン、ホルンはモーツァルト、チューバはヴォーン＝ウィリアムズの協奏曲が取り上げられているし、木管楽器の中でもその歴史が比較的新しいクラリネットでさえモーツァルトやウェーバー、サキソフォンではグラズノフの協奏曲について取り上げられているからだ。しかしトロンボーンに協奏曲が残されていないわけではなく、例えばヴァーゲンザイルの協奏曲である。これはアルト・トロンボーンのためのものであるが、これはトロンボーン協奏曲として最も古い協奏曲とされている。またリムスキー＝コルサコフもトロンボーン協奏曲 変ロ長調を残している。以上のことから独奏楽器としてトロンボーンにおける資料の少なさが理解できる。しかしながら F.ダヴィットの協奏曲が今日の「課題曲」としての価値があることから、その最も重要な資料は楽譜である。なぜなら演奏する価値、すなわち重要性の高い作品であるから今日においても楽譜が残されてからだ。そしてF.ダヴィットの作品に関してはソロ・ヴァイオリンや交響曲、あるいはヴァイオリンの教則本が現在では残されていないことから、トロンボーン協奏曲が非常に存在価値の高い作品であったことがわかる。こ

れはまた本来のソロ・トロンボーンとオーケストラ伴奏をピアノ伴奏版に編曲して現在も出版されていることからこの協奏曲の価値が理解できる。

第5節 作曲の背景

はじめに作品について知っていたことは、この作品が1837年に完成したということである。これはC. リンドバーグ（ソリスト）がリリースしたCDにも書かれている。そしてこの作品の完成した年からあることがうかがえる。それは作品の完成した1年前、つまり1836年にF. ダヴィットがゲヴァントハウス管弦楽団のコンサート・マスターとして就任し、その翌年にこの作品が完成しているということである。この点からトロンボーン協奏曲が書かれたきっかけはゲヴァントハウス管弦楽団、そしてこのトロンボーン・パートが大きく関係しているのではないかと考えた。そしてここから作曲に至った経緯について2つのことが予想される。

1つはゲヴァントハウス管弦楽団に当時から速いパッセージやリップトリル奏法が可能な非常に高い技術をもった奏者がいたということである。そしてこの協奏曲はその奏者のために書かれたということだ。これはメンデルスゾーンがF. ダヴィットのために協奏曲が書かれたことからこの考えられる。この奏者の技術的なことが作品に関係していることは協奏曲だけではなく交響曲においても同様である。たとえばL.v ベートーヴェンの交響曲第5番 ハ短調である。この作品の中でトロンボーン・パートについて知る人の間で話題に出るのは、4楽章における1番トロン

ボーンに非常に高音の F である。これは現在でも高い音域であり非常に難しい。そしてこの高音が作曲当時から用いられた理由や経緯は明らかになっていないが、おそらく高音域を吹くことのできる奏者がいたから高音の F が用いられたと多くのトロンボーン奏者の間では言われている。したがって作曲時に奏者の技術が関係していたことが考えられるのであり、F. ダヴィットの協奏曲においては速いパッセージやリップトリルなどを演奏できる奏者がいて、この作品はその奏者のために書かれたと考えられることができる。

2つ目は、ゲヴァントハウス管弦楽団のトロンボーン奏者を採用するためのオーディションで演奏する課題曲として作曲されたという考え方である。これはフランスの作曲家 Eugène Bozza(ユージン・ボザ)がパリ音楽院で教授を務めていたときに *Ballade* という作品を残しているが、これは同大学におけるトロンボーンの試験のために書かれた作品であることから試験のために書かれたという可能性が考えられる。これについては音楽大学という点に関連したことでは、F. ダヴィットもライブツィヒ音楽院で教授として教育にも携わっていたので、その入学試験曲として作曲したのではないかと考えられるかもしれないが、この作品が書かれたのは 1837 年、F. ダヴィットがライブツィヒ音楽院に就任したのは 1843 年であるからその可能性はない。また同時のオーケストラの採用過程でどのようなオーディションがあったのかは資料が残されていないので、オーケストラのオーディションのための作品であるかは不明である。

しかしこれは思わぬところからその糸口を見出すことができた。なぜならトロンボーンの歴史について調べていたことで、この協奏曲が作曲された経緯を知る手がかりを見つけ出すことがからである。アンソニー・ベインズによる『金管楽器とそ

の歴史』の中の 19 世紀におけるドイツのバス・トロンボーンの歴史について書かれていた部分で、ここではドイツのトロンボーンの歴史を変えたある人物について触れられている。その人物とは Karl Traugott Queisser（以下は K. T. クヴァイザーと記す）である。そしてその K. T. クヴァイザーについての記述で「ダーフィットは彼のためにコンチェルティーノを書いた」（91 年 261P）という一文があり、このことから F. ダヴィットの協奏曲は K. T. クヴァイザーのために作曲されたということが分かった。この K. T. クヴァイザーはゲヴァントハウス管弦楽団のバス・トロンボーン奏者で優れた演奏技術のある人物であったようである。したがって、F. ダヴィットはこの人物のために協奏曲を書いたのである。また K. T. クヴァイザーについて調べたことから、この作品が F. ダヴィットによって書かれることになった意外な経緯が明らかになった。それはこの協奏曲を作曲することになっていたのが F. ダヴィットではなく、メンデルスゾーンであったということである。メンデルスゾーンは 1835 年にゲヴァントハウス管弦楽団の指揮者に就任した。そしてそのときにバス・トロンボーン奏者であった K. T. クヴァイザーの演奏に感銘を受けて、協奏曲を K. T. クヴァイザーのために書くことを約束したようである。しかし 1836 年にメンデルスゾーンの父親が亡くなったことで憔悴してしまい、代わりにゲヴァントハウス管弦楽団のコンサート・マスターに 1836 年に就任した F. ダヴィットに作曲を依頼して作品が完成したのである。

第6節 初演について

作品の初演奏者はゲヴァントハウス管弦楽団のバス・トロンボーン奏者の K.T. クヴァイザーである。K.T. クヴァイザーは1820～1843年までゲヴァントハウス管弦楽団に在籍していた。そして K.T.クヴァイザーは独学でオーケストラの楽器を学び、その演奏技術を生かしてヴィオラ奏者としてゲヴァントハウス管弦楽団の弦楽四重奏にも加わって演奏をしていたようである。またソロ演奏奏者として数多くの演奏会で演奏をしていた。これはバス・トロンボーンだけではなくヴィオラなどでもおこなっていたようであるが、これについての詳細な記録は不明である。バス・トロンボーンについての実力は非常に高かったようで、ロバート・シューマンからは「トロンボーンの神様」と言われていたようである。そして K.T.クヴァイザーは今日のトロンボーン奏者に最も多く演奏されている協奏曲の残されたことに最も関係する人物であるのだ。またゲヴァントハウス管弦楽団においてはその長年の功労が称えられ、金の装飾のついた銀製のトロンボーンがゲヴァントハウス協会から贈られたそうである。この楽器については K.T.クヴァイザーの死後、兄弟によって保管されていたが、後にハンブルクのトロンボーン奏者であったアウグスト・ブルンズの手に入った。このアウグスト・ブルンズもまた優れたトロンボーン奏者であったようであり、1973年の7月18日に亡くなったF.ダヴィットのために同年の10月2日におこなわれた記念祭でトロンボーンの協奏曲を演奏したそうである。これらのことから K.T.クヴァイザーがトロンボーン奏者としての優れていた人物であり、またF.ダヴィットの協奏曲が K.T.クヴァイザーの死後も演奏され続けていったことがわかる。

また K. T. クヴァイザーについては演奏者としての実力は前途のとおりであるが、演奏意外にも独奏楽器としてのバス・トロンボーンの記事をしており、これはトロンボーンの構造的な面において大きな影響を与えることになった。なぜならその記事の中で触れている口径の大きなバス・トロンボーンは、19世紀のドイツのトロンボーンに影響を与えたからである。そして後に Christian Friedrich Sattler (C.F. サットラー) によって拡大されたボアの新たな楽器や、ベル・ジョイントのサム・ヴァルブが考案された。このサム・ヴァルブとはヴァルブの操作によってB管からF管に切り替わるもので、その長さを変えることでB管では演奏不可能な低音域を可能にする構造である。これは1839年にクヴァイザーによって承認されたということから、このヴァルブの開発についてはK. T. クヴァイザーも関わっていたと考えられる。そしてこのB♭管にF管のアタッチメントが付けられた楽器は現在テナーバス・トロンボーンと呼ばれており、最も用いられる種類のトロンボーンであることからK. T. クヴァイザーによるトロンボーンの記事は、トロンボーンの構造的な進化に大きく影響を与えたものである。したがって、K. T. クヴァイザーはトロンボーン奏者に最も知られている協奏曲のみならず、現在最も用いられている種類のトロンボーンの考案と開発にも関係しており、今日のトロンボーンに影響を与えた人物である。

第7節 変ホ長調と変ロ長調の楽譜の存在

この作品には他ではあまりない特徴が存在する。それは本論で取り上げている

変ホ長調 の他に 4 度下の 変ロ長調 の楽譜が存在することである。この 2 種類の楽譜の異なるところは調子とそれに伴う音域であり、旋律は全く同じである。つまり変ホ長調では中高音の音域が多いのに対して、変ロ長調では中低音が多いということになる。そしてこれらはテナー・トロンボーンとバス・トロンボーンの 2 種類の楽器の音域に合わせた調子の違いであるのだ。このような他の調子に編曲された作品については、モーツァルトのオーボエ協奏曲 K314 ハ長調がそれに近い特徴を持っている。なぜならこの協奏曲にはニ長調に編曲されたフルート協奏曲があるからである。しかしこの 2 曲の協奏曲は単に曲の調子が異なるだけではなく、独奏楽器に合わせて旋律に手が加えられており、これはオーボエより音域の広いフルートに合わせて編曲されたことである。したがって F.ダヴィットの協奏曲のように、同一楽器のソロ曲において 2 種類の調子の楽譜が存在することは大変珍しいことである。しかしながら今回の研究では、初演は明らかになったが、どちらの調が初演で演奏されたのかは未だ不明である。ただしこの曲の初演をおこなった K. T. クヴァイザーがバス・トロンボーン奏者であったことから、本論で取り上げている変ホ長調ではバス・トロンボーンの音域的な点からあまりにも高音域であるので、初演では変ロ長調の作品を演奏したと考えることができる。それと関連したことで作品が完成した 1837 年は C. F. サットラーによって F 管のアタッチメントがつけられたトロンボーンが完成する 2 年前であること、そして K. T. クヴァイザーは F 管アタッチメントの開発に少なからず携わっていたと考えられる、もしかすると初演時にはこの楽器を用いて F.ダヴィットの協奏曲を演奏したのではないかと考えも否定できない。したがって F.ダヴィットのトロンボーン協奏曲の初演では変ロ長調であった可能性が考えられる。

第2章 オーケストラ・スタディとの関係

第1節 オーケストラ・スタディについて

オーケストラ・スタディとはオーケストラで演奏される様々な曲のパートをピックアップしてまとめたもので、これは弦楽器、木管楽器、金管楽器、打楽器またハープなどのオーケストラで用いられるすべての楽器のためにある。またその種類は様々で、同一楽器においても様々な種類のものが出版されている。トロンボーンについては主に独奏部分を中心にしたものと、トロンボーンのパート譜が載っているものがある。これらの用途はそれぞれ個人用とセクション練習用である。ソロを中心にしたものに載っている作品はモーツァルトのレクイエム、ベートーヴェンの交響曲第5番 ハ短調『運命』第4楽章、第9番 二短調『合唱付き』第2・4楽章、ワグナーの歌劇『ローエングリン』第3幕への前奏曲、歌劇『タンホイザー』序曲、楽劇 ニーベルングの指輪『ワルキューレ』第3幕冒頭、ブルックナーの交響曲 第8番 ハ短調 第4楽章フィナーレ、ムソルグスキーの交響詩『禿山の一夜』、ドヴォルジャークの交響曲第9番 ホ短調『新世界』第1・2・4楽章、マーラーの交響曲 第3番 二短調 第1楽章、ラヴェルのバレエ音楽『ボレロ』などである。またソロを中心にしたオーケストラ・スタディにおいても特にパートの響きが重要な曲であれば1～3番までの楽譜が載っており、ブラームスの交響曲第1番 ハ短調の第4楽章のコラールや、ドヴォルジャークの交響曲 第9番の第2楽章のコラール、またベルリオーズの幻想交響曲などがそうである。またセクション用のオーケ

ストラ・スタディは楽譜の量が非常に多いために、作曲家ごとにまとめて出版されており Zimmermann 版（ドイツの楽譜出版社）では、ブラームス、マーラー、ストラヴィンスキーのものがある。しかしこれらの楽譜はコンチェルトやソナタなどのソロの楽譜のようにトロンボーンを愛好する多くの人によって用いられる楽譜ではなく、その対象は主に音楽大学で専門的にトロンボーンを勉強している人の中でもオーケストラのトロンボーン奏者を目指している人、またオーケストラを目指しているフリーの演奏家である。このようにオーケストラ・スタディは非常に限定された人に用いられているのだが、筆者は一般の愛好家にも適している楽譜であると考ええる。なぜならこれを用いることで音質や演奏技術の向上につながる教則本としての活用が可能だからだ。またその上では CD を用いて様々なオーケストラの多種多様な演奏を聴くことは単にその演奏における音の響きや演奏スタイルを比較するばかりでなく、自分自身の演奏スタイルとの比較も可能であるから、これは演奏法の考察の一手段である。ここで CD を用いることについては、音の響きに関しては生演奏を聴くときのような会場の緊張感を体感することはできないが、演奏スタイルの比較は可能であるし、強奏あるいは弱音における響きのイメージを持つ上での一つの指標となり得る。更にここで効果的であるのは楽譜と照らし合わせながら聴くことで、音の響きや演奏のスタイルを単に頭の中に留めるだけでなく、具体的な演奏法としてのイメージが持ちやすいということで、その結果として音の響きや演奏スタイルを考察することで多用な表現方法を身に付けることが可能である。したがってこのようにオーケストラ・スタディは教則本としての意味合いを持つことから、特定の奏者だけでなく多くのトロンボーン奏者に適した楽譜であると言える。

第2節 オーケストラにおけるトロンボーン

オーケストラではいうまでもなく多くの管弦打楽器の集合体である。そしてそれぞれの楽器には作曲家がイメージする響きを表現するにふさわしい役割があり、その価値があるから今日においても用いられている。ではトロンボーンがオーケストラにおいてどのような価値があるのかを考えてみる。そもそもトロンボーンは中世のヨーロッパにおいて、教会音楽（主に讃美歌）における声部の補強として演奏していた。これはトロンボーンの声が他の楽器に比べて最も人の声に近い響きをもち融合性があったこと、またスライドを有するので音程を自由自在に変えることができた唯一の管楽器で、美しいハーモニクスを得られることができたからであろう。オーケストラの作品で頻繁に用いられることになったのは18世紀の後半であり、その作品はミサ曲やオラトリオなどの宗教音楽で、例えばハイドンのオラトリオ《天地創造》、モーツァルトのレクイエム、ベートーヴェンのミサ・ソレムニスなどである。このように宗教的音楽と深く関わっていたトロンボーンを、ベートーヴェンは《運命》と呼ばれていることで有名な交響曲5番 ハ短調の第4楽章で初めて交響曲に用いた。これは画期的なことであったが、ここで特筆したいのは1番パートの冒頭が高音のCであること、さらに中間部に高音のFが用いられていることで、これは今日においても多くのトロンボーン奏者が関心をもつところである。なぜなら当時のオーケストラの1番奏者が比較的高音を演奏しやすいアルト・トロンボーンを使用していたことを含めて考えても、これは非常に高音域であるからだ。そして現在まで多くの演奏家によって語り継がれてきたことは、高音域を演奏できる奏者がいたからだと考えられている。またベートーヴェンは交響曲第9番において合唱

パートと同じ旋律を与え、合唱の補強として特徴的に用いた。これは教会で賛美歌やミサ曲などの声部を補強していた役割をもっていたことまた、人の声と最も融合する楽器であること、またオーケストラにおけるトロンボーンの編成がアルト、テナー、バスという合唱の声部と同じ（ソプラノを除く）音域の編成であったことが影響していると言える。したがって第4楽章のトロンボーン・パートは合唱の声部と同じ旋律を演奏している（ソプラノ・パートはフルートが補強している）。その後にはブラームスの交響曲第1番ハ短調の第4楽章や、シューマンの交響曲第3番《ライン》の4楽章、またドヴォルジャークの交響曲第9番《新世界》の2楽章などの作品において、教会で讃美歌を歌う人の声のような響きを表現する場面においてトロンボーンの響きと高い表現力が活かされている。また楽器の音の独自性を見出し、特に効果的に用いたベルリオーズは当時のトロンボーンの用い方にこのように述べる。「グルック、ベートーヴェン、モーツァルト、ウェーバー、スポンティニーニはトロンボーン的重要性を理解し、楽器の特性を用いて、人間の感情を表現したり、自然の音を再現したりして、トロンボーン表現力、威厳を生かしている」。(グルックとは《アルケステイス》の信託の場面でトロンボーンアルト、テナー、バスという3声部を用いている。またモーツァルトはオペラと宗教音楽に用いた。)そしてベルリオーズはトロンボーン音と、その表現力を『管弦楽法』で以下のように述べている。

「トロンボーンは筆者が「叙情詩的」と呼んでいう楽器の中で、真のリーダーの座に位置する楽器である。トロンボーンは最高位の高貴さと威厳を備えており、宗教的な静かで堂々たる音楽から、荒々しく粗野な大騒ぎまで、崇高な音詩が持つ威

肅で力強い様々な音を出す事ができる。また司祭たちによる聖歌隊のようにならうこともできれば、脅かしたり、憂鬱なため息をもらしたり、栄光にあふれた光り輝く賛美歌、恐るべき叫びとファンファーレを響き渡らせたり、死者をよみがえさせたり、恐ろしい声で生けるものを破滅の縁に追いやることもできる。」(2005、p 390)

したがってこのように楽器の音を効果的に用いて表現の幅を広げようと考えたベルリオーズはトロンボーンを単に通奏低音の補強に用いるのではなく、その独自性を見出した。そしてこれは幻想交響曲やハンガリー行進曲における旋律でトロンボーンらしい力強い響きのある音を特に効果的に用いている。

しかしその一方でトロンボーンは「待つのも仕事」と言われるように(08年1月、NHK放映のN響アワーにおける新田幹夫氏)特別な場面で用いられる楽器である。たとえばベートーヴェンの交響曲第5番 ハ短調『運命』では第4楽章から、また交響曲第9番においては第2楽章の数十小節と、第4楽章の *Andante Maestoso* から合唱と同じフレーズを演奏している。またブラームスの交響曲第1番 ハ短調でも第4楽章のコラールから演奏を始める。この3曲からもいかにトロンボーンが特別な場面で用いられているかが理解できるだろう。しかしこれは現代作品に近づくとチャイコフスキーやショスタコーヴィッチ、ストラヴィンスキーによって広範囲に用いられるようになるが、弦楽器や木管楽器などに比べるとトロンボーンが特徴的な場面で用いられていることは今も変わらない。これにはスライドによって音程を変えるトロンボーンが、他の管楽器でもトランペットやホルンほど速いパッセージを得意としていなかったことがその要因として考えられる。したがってこのことからオーケストラにおけるトロンボーンは簡単なのではないかと思われるかもしれ

ないがこれは大きな間違いである。この待ち時間のトロンボーン奏者の精神状態は非常に緊張感が高く、その研ぎ澄まされた感覚は音程や音質などに向けられる。したがってトロンボーンは芸術の域に達するだけの価値のある音質や音程に意識を傾けている。そしてそのような意識によって演奏されるトロンボーン・パートのコーラルの美しい響きや力強く堂々とした響きは、他の弦楽器あるいは木管楽器のように主旋律を演奏することや、速くて難解なパッセージを演奏することと同等の難しさがあるし、また大勢の弦楽器によって奏でられる美しい響きにも匹敵する。そしてこのような意識を強く向けることで、トロンボーン奏者は他の楽器よりも更に音楽的な音の響きの追求をしており、このトロンボーンは芸術に価値のある代表的な場面が、教会で讃美歌を歌うような美しい響きや、時には力強い朗々とした響きであるのだ。またこの音は一瞬にしてオーケストラの響きの色を変えてしまうだけの響きでもある。だからこそオーケストラで今日においても欠かすことのできない価値がある楽器の一つとして存在している。

第3節 オーケストラのオーディション

オーケストラのオーディションにおいて、F.ダヴィットの協奏曲がとオーケストラ・スタディがどのような過程で用いられているかを示すために、実際にプロ・オーケストラにおいて課された試験の過程をまとめた。これは数多く実施されている試験のうちの一例である。

オーディションの過程

- ・ 第1次試験 独奏演奏
- ・ 第2次試験 オーケストラ・スタディ
- ・ 第3次試験 エキストラ
- ・ 第4次試験 独奏演奏、面接
- ・ 正式団員

以上のように4段階の試験がおこなわれ、その選ばれし人物に課される試験期間は3ヶ月～1年という非常に長い時間を要する。

第1次試験はピアノ伴奏による独奏で、ここでF.ダヴィットの協奏曲がしばしば指定される。そしてソロ・トロンボーン奏者としての音の響き、また演奏スタイルがこの試験の評価基準となる。それとともにオーケストラのトロンボーン奏者としての音の響きについても聴かれている。なぜなら独奏のレベルがいかに高くてもオーケストラのトロンボーン奏者としての素質がなければならないからだ。

第2次試験ではオーケストラ・スタディが取り上げられ、ここでは実際に演奏される作品のパートを演奏することで、オーケストラ奏者としての音の響きや演奏スタイルであるかがその評価基準である。では以下にテナー・トロンボーンとアルト・トロンボーンにおいて取り上げられる作品について挙げておく。まずテナー・トロンボーンではモーツァルトのレクイエム ニ短調、ベルリオーズの幻想交響曲 4楽章、劇的物語『ファウストの劫罰』からハンガリー行進曲、ワグナーの歌劇『ローエングリン』第三幕への前奏曲、歌劇『タンホイザー』序曲、楽劇 ニーベルングの指輪 『ワルキューレ』第3幕冒頭、ブルックナーの交響曲 第7番 ホ短調

第1・4楽章、第8番 ハ短調 第4楽章、マーラーの交響曲 第3番 二短調 第一楽章などが取り上げられる。次にアルト・トロンボーンについてである。このアルト・トロンボーンはテナー・トロンボーンに比べて高音域を比較的演奏しやすいという特徴があるが、今日においてはそれよりも音の響きの違いが最も異なるところである。なぜなら高音演奏時の技術的難易度は同等で、唯一異なるのはアルト・トロンボーンの高音演奏における耐久性であるからだ。したがって技術的にテナー・トロンボーンでも高音の演奏が可能であることから、約50年前まではアメリカでほとんど用いられることがなかった。しかし今日では伝統的なドイツ作品におけるアルト、テナー、バスの編成による音の響きを表現するためにアルト・トロンボーンが世界中のオーケストラで積極的に用いられるようになった。そしてこのアルト・トロンボーンの響きは明るくて軽い音で、それはトランペットに似た響きである。したがってパートにおける1番奏者の響きがよりトランペット的な明るく軽い音であることを求められた場合には、アルト・トロンボーンが用いられている。そしてアルト・トロンボーンで演奏される代表的な作品はベートーヴェンの交響曲 第5番 ハ短調『運命』第4楽章、第9番 二短調『合唱付き』第4楽章。またブラームスの交響曲 第1番 ハ短調 4楽章のコラールなどである。

第3次試験では、第2試験から1人が選抜されて実際にエキストラとしてセッションに加わって演奏して、オーケストラにおけるトロンボーン奏者として適性が試される。そしてこの試験期間では難曲が必ずプログラムに組み込まれる。例えばモーツァルトのレクイエム、ブラームスの交響曲第1番 ハ短調、ラヴェルのボレロなどである。そして奏者の音の響き、演奏スタイルがオーケストラのアンサンブルにおいて適しているかを試されるわけである。このアンサンブルこそがオーケスト

ラという管弦楽器の集合体においては不可欠な能力である。またここでは指揮者からの要求された音質やフレージングを理解し、演奏に反映させることも要求される。それとともにこの試験期間においては人間性が評価基準の一つで、これは演奏家の間で「音程は友情である」ということが語り継がれていることから人間性の重要性が高いと認識されていることがわかる。

最終の第4次試験では独奏演奏と面接（事務局、楽員）が課せられる。そして最終的にコンサート・マスターと指揮者、首席会議、楽員の順で投票をおこない、それによって選ばれた奏者が正式団員として選ばれる。以上のことから、オーケストラ・スタディはオーケストラの奏者としての素質を評価する上で欠かすことのできないものだといえる。

第4節 オーケストラ・スタディとの関係

オーケストラ・スタディがオーケストラのオーディションに取り上げられることは前途のとおりである。その中でもオーケストラ・スタディはどの楽器にも共通した課題で、これは日本だけではなくドイツ、フランス、アメリカなど世界中で用いられていることから、その重要性は高い。そして F.ダヴィットの協奏曲も「課題曲」としての価値があることからこれらには関係があるのではないだろうかと考え、ダイナミクスや音域による音の響き、またタンギングやリップスラーなどの奏法という技術的な点から関係性について述べる。

第1楽章の冒頭のフレーズにおいて重要な3連音符のリズムについてである。(第3楽章についても同様) これは堂々とした非常にインパクトのあるファンファーレを演奏するためには特に歯切れよく、鋭いタンギングが求められる。

そしてこれについてはワグナーの歌劇『ローエングリン』第三幕への前奏曲、またブルックナーの交響曲第8番 ハ短調 第4楽章、リムスキー=コルサコフ 交響組曲『シェエラザード』などにおいてリズムを音楽的に表現するという点で関係している。その中でも特に 楽劇 ニーベルングの指輪『ワルキューレ』第3幕冒頭(譜例1)における演奏スタイルは独特であることから、それを理解して演奏することは難しい。特にこのリズムを言葉に置き換えて表現するとき、プロの演奏家においては「アムステルダム」と言われていることから、そのリズムを表現するのが独特であると言える。そして作品による演奏スタイルは異なるが、F.ダヴィットの冒頭のリズムについても、これを表現するのに相応しい鋭いタンギングと *f* の響きが重要であるので、これと関係していると言える。

(譜例1)



(Peters 版)

また F.ダヴィットの協奏曲における f における響きにおいても、それぞれの作品によって求められる音の響きは異なるが、強奏時における金管楽器の力強く他のどの楽器にも真似することのできない圧倒的な迫力のある音の響きで演奏をするという点ではブルックナーの交響曲 第8番 ハ短調 第4楽章フィナーレやムソルグスキーの交響詩『禿山の一夜』などにも関係した点である。その中でも特にベルリオーズの劇的物語『ファウストの劫罰』からハンガリー行進曲（譜例2）、では強奏時における堂々とした響きのあるような音の響きで演奏することを意識という点で関係のある代表的作品である。

（譜例2）



（Peters 版）

次に p また pp などの弱音における音の響きについてである。これは F.ダヴィットの協奏曲においては第1楽章の中間部や第2楽章でこの響きが演奏の表現力の幅を広げる。この弱音における音の響きは f のときよりさらに難しい。なぜなら f の響きを作るために自然に楽器に息を吹き込むことに意識が向けられるので音が響きやすいが、弱音ではそれが単なる小さな音になってしまう場合がある。

したがってここでは、音の響きを聴くことが特に必要である。そしてこの弱音の響きが求められる代表的な作品はシューマンの交響曲第3番 変ホ長調「ライン」(譜例3)や、ドヴォルジャークの交響曲第9番 《新世界》 第2楽章などである。特にシューマンの交響曲第3番 変ホ長調「ライン」の旋律においては求められる音色は高音域での演奏であるので特に軽い響きを指揮者から求められることが多いようであるが、悲哀に満ちているような音の響きを表現するという点においては、F.ダヴィットの協奏曲の第2楽章 葬送行進曲 おける叙情的表現であり、これは人の声で歌うようなトロンボーンの響きと表現能力の幅広さ活かした演奏をするという点で関係している。

(譜例3)



(Peters 版)

また F.ダヴィットの協奏曲ではリップトリル奏法も用いられている。この奏法はトロンボーンのトリル奏法をおこなうためには不可欠な技術である。これはヴァーゲンザイルのトロンボーン協奏曲やリムスキー＝コルサコフのトロンボーン協奏曲、

また A.ギルマンの交響的断章などの独奏曲が多い。しかしストラヴィンスキーはオーケストラで演奏される作品にも取り入れている。その代表的な作品が『火の鳥』(譜例 4) である。この作品におけるリップトリル奏法は、F.ダヴィットの協奏曲で用いられる F と G のトリルより高音の A と H のトリルであるので、技術難易度は後者の方が高いのでこれを同じ奏法でもその難易度は全く異なる。しかしこの奏法をいかに音楽的に演奏が演奏可能であるかという点については、これらは関係していると言える。

(譜例 4)



(Zimmermann 版)

次は中低音域における音の響きである。これは最もトロンボーンらしい太い響きで魅力的な音域だ。しかし高音やペダルトーンのように難しくはない音域のため、ある程度の経験をしてきた人であればそれなりの音で演奏できるが、本当に美しい響きのある音にするのは非常に難しい音域である。なぜならそれぞれの音域に関する一般的な奏者の意識は、演奏の幅を広げようとして高音や低音を特に響かせることに向けられ、中音域に対する意識は希薄になりがちだからだ。したがってこの音

域はトロンボーン奏者の音の響きに対する意識の違いが最も表れやすいので、聴くことが特に重要である。そしてこの音域における代表的な作品はマーラーの交響曲第3番 第1楽章（譜例5）である。ここでは *ff* の非常に力強い音の響きで演奏されるので、F.ダヴィットの第2楽章《葬送行進曲》のような弱音における中低音域の音の響きとは異なるが、この中音域の響きに対する意識という点では関係していると言える。

（譜例5）

（Peters 版）

以上のように F.ダヴィットの協奏曲とオーケストラ・スタディとの関係を考察してきたが、これらは作品による音の響きや演奏スタイルは異なるとは言え、音域やダイナミクスの差における音の響きなどの違いを意識して演奏するという点においては関係性がある。またこの関係性を考察する上で特にここで重要なのは、音域や強弱が同じ場面においても、その旋律を演奏するための音の響きや演奏スタイルは

同じでないということを感じとることである。そしてこのような音に対する意識を持って様々な演奏を聴くことは、ダイナミクスレンジや演奏スタイルの向上も可能であるが、それ以上に音のそのものにおける表現力の幅を広げることにつながる。したがって「音を聴くこと」は非常に重要である。これは演奏する立場において、喜びや怒りそして憂鬱など様々な想いを込めた音、またその音を活かして表現をする演奏するためには、理想とする音の響きや演奏スタイルとイメージとを比較することができなければ成しえない。そしてこれは協奏曲やソナタなどの独奏演奏においては特に自分自身の音の響きの追求であり、オーケストラでは自分の響きや演奏スタイルとのパートやセクションまた全体との関連性、つまりアンサンブル能力である。したがってこれらを可能するためには自分自身の音の響きや演奏のスタイルがそれぞれの演奏において相応しいかを聴くことが重要であると言える。

第3章 演奏法研究

他の奏者の演奏を聴くときにはリズムやアーティキュレーションなどを表現するためのタンギング、また金管楽器特有の奏法であるリップスラーやリップトリルなど演奏技術に意識が向けて聴くことは演奏技術の向上の点で不可欠である。しかしこれを過度に意識することは演奏の質を向上させることにおいては効果的な聴き方であるとは言えない。なぜなら演奏においては音そのものの重要性の方が高いからだ。この演奏における音には個性が強く表れ、これは身体的構造だけでなく性格や考え方の違いなどの精神的要素が表れる。そしてそれぞれによって形成された理想の音には経験が大きく影響しており、例えば人の声や生活の中で聴いた音、また音だけではなく目で見たり手で触れたものなど感覚的なことである。そしてこれらの経験が異なるからこそ楽器で演奏するときの音も異なる。そして演奏を聴く（音を聴く）ことは、自分のイメージを磨きあげること、あるいは演奏する上での音を理想に近づけていく手段である。したがって演奏者の多くは自分と異なる音に大きな関心をもっており、同じ楽器だけではなく異なる楽器や様々な種類の音を聴いているのではないだろうか。そしてこのように音そのものを傾聴した上で、演奏技術に意識を向けることが必要である。なぜなら音を活かすためのテクニック、つまり演奏のスタイルも理想の音を表現する技術だから、この点における重要性も無視できない。つまりここで筆者が述べたいのは演奏技術に囚われすぎないことである。しかしこれは音そのものをイメージをすることよりも具体的に理解しやすいので、無意識のうちにその技術偏重の考えに陥りやすい。したがって本論の演奏法研究では音の響き中心に筆者の経験をもとに述べていく。

第 1 楽章

(譜例 6)



(Zimmermann 版)

トロンボーン・ソロの始まりは、(譜例 6) の 6 小節目の (譜例では最初の小節を 1 小節と数える) *ff* の非常に軽快なテンポで明るく堂々としたファンファーレである。このフレーズが第 1 楽章、あるいは曲全体の印象を決めるほど重要性の高いフレーズである。そしてそれを表現するためにはまず冒頭の Es の劇的なインパクトが不可欠である。したがってそれが演奏をする、あるいは聴くというどちらの立場であってもこの第一音の Es に特に強い意識が向けられている。したがってここでは演奏する前に演奏を聴かれているという圧迫された精神状態ではなく、自分の演奏したい音をイメージして冷静さを保つことが重要である。これはモーツァルトのレクイエムのトロンボーン・ソロのような精神状態である。筆者はこれを演奏したことはないが、場面をイメージすることで精神状態が F. ダヴィットの協奏曲と共通していることが理解できる。なぜならソロ・トロンボーンの冒頭の B の響きが F. ダヴィットの冒頭と共通しているからだ。そしてこれらと同様に重要性の高いのはリズムである。特にここでは 3 連音符のリズムである。なぜなら 2 分音符の響きに

意識を向けすぎるとテンポ感がなくなってしまい、3連音符のリズムが崩れてしま
うが、反対にこの正確さを意識しすぎると歯切れよい明瞭なタンギングが冒頭の劇
的なインパクトを表現するだけのものに相当しない。したがってここではリズムの
正確さはもちろんであるが、スタッカートがついていることから一音一音が歯切
れ良く明瞭なタンギングで演奏しなければならない。そしてこの3連音符における
響きに関しては音が短くなり過ぎないことを意識する。なぜならテンポが速い中で
の3連音符音のスタッカートは響きが失われやすいからで、これについての意識を
持つことで劇的なインパクトを与える冒頭フレーズの演奏をする。またこの劇的な
インパクトを表現するためのリズムの重要性はワグナーの歌劇『ローエングリン』
第三幕への前奏曲、楽劇 ニーベルングの指輪『ワルキューレ』第3幕冒頭、また
ブルックナーの交響曲第8番 ハ短調 第4楽章、リムスキー＝コルサコフ 交響
組曲『シェエラザード』などが関係していることについては前述の通りである。

冒頭のフレーズが終わると、2小節の3拍目はソロと伴奏がともに休符となり、4
拍目から *p* でトロンボーン・ソロが始まる。つまり3拍目に間をとるとということ
である。そして次のトロンボーン・ソロの強弱記号を見ても分かるが、ここは冒頭フ
レーズのような力強い音ではなく、優しく柔らかい音で演奏したい。つまりこの1
拍の間を利用して音色を変化させる。このようなソロと伴奏の「間」は今後何度も
登場するが、同様のことを意識して演奏する。そして徐々にクレッシェンドをして
いき（譜例6）の10小節目をむかえる。このフレーズでは特にスタッカートは書
かれていないが、前のフレーズのスタッカートやアクセントのリズムから、10小節
目からのフレーズも歯切れよいタンギングで演奏する。

(譜例 7)

The image shows a musical score for Example 7, consisting of three staves. The top staff is a piano part in bass clef, starting with a piano (*p*) dynamic and moving to mezzo-forte (*mf*). The middle staff is a vocal line with lyrics "cre - scen - da" written below it. The bottom staff is a trombone part in bass clef, featuring triplets and other rhythmic patterns. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

(Zimmermann 版)

(譜例 7)の3拍目からはこれまでとは異なり、流れるようなフレーズとなる。しかし5小節目の4拍目からはクレッシェンドしながら再び冒頭のような歯切れ良いフレーズに変わっていく。ここではテンションが高まることでテンポが崩れやすいのでピアノ伴奏の8分音符をよく聴いてテンポを保つことが必要である。またトロンボーンが3連音符で下降するフレーズの2拍前までピアノは6連音符で刻んでいる。つまりピアノの6連音符のフレーズの流れを引き継いでトロンボーンが3連音符のフレーズが始まるので、ここでもピアノ伴奏をよく聴き、フレーズのつながりを意識して演奏する。

(譜例 8)



(Zimmermann 版)

この（譜例 8）の 4 拍目からは冒頭と似ているが、高音の B の伸ばしがあることが冒頭とは異なる。そしてこの高音の B は第 1 楽章で最高音であるので、それに相応しい輝かしい響きの音であることが望ましい。そしてこの音に関する私のイメージは、張りがありつつも軽く明るい音であると考えている。したがってトランペットの響きはとてもイメージを持つ上で参考になる。しかしここで区別しておかなければならないのは、オーケストラにおけるトロンボーンの 1 番奏者の音色の考え方の違いである。これは作品によってもその響きが異なるが、1 番奏者が奏でる音色は非常に軽くて明るい音が求められる。これは低音の堂々たる音から高音の透き通るような響きをパート内で吹き分けることで、その表現の幅を広げるために与えられた役割であると筆者は考える。そしてまたトロンボーンの 1 番奏者はトランペットとの音色の調和させるために明るく軽い音を意識して演奏している。しかしソロの場合はオーケストラにおける 1 番トロンボーン奏者のパートの中におけるハーモニーの響かせ方とは異なり、明るく軽い音色の中にも威厳があって張りのある音色で演奏したい。そしてこれが筆者の考えるソリスティックな音であるのだ。しかしここで言うておかなければならない点は、音質の使い分けによる暗い音や重厚な音の響きを否定ではないことだ。なぜなら、作品によっては軽い音色だけでなく暗い

音や重厚な音など様々な音質が必要であるからだ。つまり筆者はすべての音の中心にある音の響きについてであり述べているのであり、音質の違いではない。そしてこの高音の B はまさにそれぞれの奏者の音に対する考えを表現するに相応しい音である。そして音の響きについてトランペットの響きを非常に参考にしていることから、特にシカゴ交響楽団の元首席トランペット奏者のハーセス氏のような音をイメージしている。このハーセス氏の音はオーケストラにおいて、他の楽器と交わりつつも非常に存在感のある伸びのある音である。そして高音の *ff* で求めているのはまさにハーセス氏のような音質だから、高音の音の響きについては特にこのハーセス氏の響きを意識している。

続く 3 連音符のフレーズについては（譜例 8）の 4 小節目にコンマが書かれていることから読み取れるが、フレーズが変わるところである。また 5 小節目からのクレッシェンド、ディクレッシェンドを生かすためにもその前の高音の緊張感を一気に静めることが必要である。そしてここではそして 3 連音符の演奏に当たっては、タンギングによって音が短くなりすぎないことと、またアーティキュレーションに注意しながら演奏しなければならない。

(譜例 9)

The image shows a musical score for Example 9, consisting of three staves of music. The top staff is marked with 'Solo' and 'p dolce', and features a long, flowing melodic line with many slurs and accents. The middle staff is marked with 'mf' and 'p', and contains a more rhythmic accompaniment with triplets and slurs. The bottom staff is marked with 'f' and contains a few notes. The score is written in bass clef and includes various dynamic markings and articulations.

(Zimmermann 版)

このフレーズは第 1 楽章中で最も叙情性のあるフレーズである。したがって、これまでの軽快なリズムのメロディーとは異なるイメージをもって演奏したい。しかし叙情的表現を意識し過ぎるとテンポを崩してしまうので、その点には注意しなければいけない。またここでは楽譜のフレージングに関して 2 種類のアーティキュレーションが書かれている。1 つは 3 小節間にかかる大きなスラー。もう一つは小節ごとにかかるスラーである。つまりここでは 1 小節目の 3、4 拍目の F から高音の B に乗降するときにはリップスラーを使ってはならない。これはアーティキュレーションを細かく見ないと無意識にリップスラーで吹いている可能性があるので注意しなければならない。また 2 小節目の 4 拍目と 3 小節目の 1 拍目もしっかりとタンギングしなければならない。しかしこれらのフレージングばかりを意識すると、つながりのないフレーズになってしまう。したがって細かいフレーズを意識することと同時に、全体におけるフレーズということも意識して演奏しなければならない。またここではアーティキュレーションやスラー等の技術的なことよりも音の響きの重要性がある。それは特に *p* の音の響き、つまり弱音における音の響きにも強い

意識である。なぜなら f の大きな音を出すときには息の量が多いため唇の振動が楽器に伝わりやすい。そのために音は響きやすいのである。しかし弱音においては単に息のスピードが f に比べて遅いため、音は出ているにもかかわらず響きのある音にはなりにくい。したがってこのときには弱音であるというよりも、貧弱な擦れた音になってしまいがちであるので、弱音における音の響きの伸びについては先ほど述べた f の意識と同等かそれ以上の意識をしなければならない。このような意識で弱音を吹くことを心がけると、自ずとその響きは伸びるようになってくる。そしてこれは弱音においてのことだけではなく f の大きな音の響きについても同様である。なぜなら音を耳で聴くことで、その音を自分のイメージと対比させて更に良い響きにしようと意識するからである。したがって演奏をするためには自分の音を客観的に聴くことが重要で、これはつまり音を聴くことである。しかし自分の音の響きと聴くということは非常に難しい。これは自分の声を客観的に聞くことができないことに置き換えて考えることができる。声を出すときには人は呼吸をして咽を振動させて身体の外を振動させている。しかしこのときには頭蓋骨や内臓など身体全体が振動していることから、自分自身に聞こえている声とは身体の振動も含めて発せられる骨導音（内の声）と身体の外を振動（外の声）による両方の振動が鼓膜に伝わっている。だから自分の声を客観的に聞くことが難しい。そしてこれは楽器においても同様である。なぜなら楽器も発音するためには楽器だけではなく、身体も同時に振動している。しかし楽器の場合は声とは違って直接の発音体が体の外にあるので声よりは聴きやすいが、それでもやはり自分の耳の近くで鳴っている音を、客観的に聴くことは難しいことである。とはいえ音を客観的に聴くことは不可能ではないのだ。ただしこのとき音を聴くために録音機器を活用すれば良いので

はないかと思われるかもしれないが、これは筆者の考える音を聴くこととは異なる。なぜならこれはリズムやアーティキュレーションなどの演奏スタイルを聴くためには有効な手段であるし、これによる演奏スタイルの癖を見つけ出して改善していくことは練習過程の一つとして必要である。しかしながら音そのものについてはいくら録音機器の技術が発達しても、音が鳴っているときの空間の響きをすべて録音することは難しい。したがってこれは音を聴くために代用することはできないので、客観的に聴くことは難しい。しかしそれ以上に難しいのは自分にしか聴こえていない音（理想の音）があることだ。これはそれぞれがイメージする音であるから、実際に音として聴くことはできない。では音の響きを聴くためにはどうすればいいのだろうか。それは何より音を聴こうとする意識を強く持つことで、「音を聴く耳」をもつことである。音を聴くということは私たち人間の聴覚によって無意識におこなっていることであるから、単に言葉だけではその難しさが伝わりにくい。しかし実際に楽器を持って音を出しながら演奏に相応しい音、つまり自分にしか聴こえない音との比較をすることは非常に難しい。そしてこの音を聴く耳を持つためには、音の響きを聴くことに強い意識をもつことが必要である。そうすることによって常に自分の音を客観的に聴き、それにおける理想と現実の響きを比較しようとする中で、音の響きに対する強い意識が傾けられる。これが「音を聴く耳」である。そして筆者の場合、これについて特に意識傾けているのは f のように息のスピードが速くて、ある程度音に響きのある状態のときの音の響きよりも、息のスピードが遅い弱音において音の響きについてである。なぜならダイナミクスにおいては響きの差が出やすいからである。そしてこれは「第2章 オーケストラ・スタディとの関係」でも述べた p のフレーズにおける音の響かせ方と、それに対する音への

意識は共通したものである。またこのように音を聴くことは、音の響きだけではなく演奏のスタイルにも意識がされるようになるのだ。したがってこの音を聴く耳は演奏をする上で最も難しいから、技術的にどうするかということよりも音を客観的に聴くための耳を持つことの方が大切なのである。そして筆者は音の響きを意識するために特に弱音を聴くようにしているのである。また先ほども少し述べたが、この聴く耳を持つことは演奏のスタイルについても同じように意識が向けられるようになるのだ。特にこれに関してはアンサンブルにおける演奏スタイルについてこれが必要なのではないだろうか。なぜならこのアンサンブルにおいて音を聴く、また演奏スタイルを聴くということは独奏のとき以上にその意識が傾けられているはずである。それは同じ楽器のアンサンブルでは他の演奏者の音や演奏のスタイルと自分が溶け込んでいるかということであるし、オーケストラや吹奏楽では他の楽器の音の響きや演奏スタイルに対してどうであるか、ということだ。そしてこの意識はアンサンブルをするためには非常に大切な要素である。たとえばトロンボーン・パートのオーケストラにおけるアンサンブルということに関しては「第2章 オーケストラ・スタディとの関係」でもその重要性を述べてきた。またこの「音を聴く耳」は言うまでもなくアンサンブルにおいては重要である。そしてここでは全体の響きが合っていないことを聴き分けられることに重要性がある。なぜならこれは完成された特定の響きがあるわけではなく、それに対するそれぞれの考え方もまた千差万別であるからだ。したがって演奏において音を聴き分けることで常に響きを追求し、理想に近づけていくことで音楽として価値のある響きを表現することができるからである。したがって「音を聴く耳」を持つことが重要なのである。

(譜例 10)



(Zimmermann 版)

このフレーズは3連音符のリズミカルなフレーズであるが、ここではその軽快さだけではなく、フレーズのつながりが重要である。特に重要なのは4分音符と8分音符のリズムの表現である。3連音符の中に4分音符が入ると、4分音符の長さ意識がいつてしまい、リズムが間延びしてしまう。反対に3連音符に意識がいくと、詰まってしまう傾向があり安定しにくい。したがって、この4分音符と3連音符のリズムが明確に表現できるように演奏する。またここでは、(譜例 10)の最後の小節を見ても分かる通り、高音のBに乗降していく。したがって最初は *p* のままでおさえて徐々にクレッシェンドしていき、演奏の抑揚をつける。

(譜例 11)



(Zimmermann 版)

(譜例 11)の2小節目からはハ長調とへ長調のアルペジオのフレーズである。このフレーズの捉え方は演奏者によって異なり、短いカデンツァであるとする演奏者と、そうではなくここはテンポ通りに演奏すべきという2つの考え方がある。まず短いカデンツァとして演奏されていることについては伴奏譜にリタルダンドが書かれてあることからである。しかしヴィルテッオーゾとして有名なC.リンドバークはこのフレーズをカデンツァとして演奏すると伴奏が合せられないという理由から、リタルダンドは一切せずにその前からのテンポのまま演奏している。私は楽譜にリタルダンドが書かれていることや、このフレーズをテンポ通りに演奏することは技術的にしか聴こえないことに違和感があったので、リタルダンドをして演奏する方法をとることにした。

7小節目からはリップトリルのフレーズである。このリップトリルとは金管楽器特有の技術であり、リップスラーの技術を応用したトリル奏法である。このトリル奏法は同じ管楽器でも木管楽器とは奏法が全く異なる。なぜなら木管楽器はキーをすばやく押し、それを繰り返すことでトリル奏法を可能にしているからである。これは金管楽器でもピストンやロータリーで音程を変えているトランペットやホルン、またユーフォニアムやチューバなどでは同様の奏法が用いられている。しかしスラ

イドを用いることで音程を変えているトロンボーンがトリル奏法をおこなうときにはスライドだけを動かしてもうまくいかない。そこでこのリップトリルが用いられるのである。この奏法は同ポジションで出る倍音を、唇と息の圧力をコントロールすることで、同ポジションでありながらも音を変えるというリップスラー奏法を高速で繰り返すことでトリル奏法を可能にするという技術である。しかしこのリップトリルを演奏で用いる場合は単なる技術ではなく、音楽的なフレーズの装飾であるという意識をもたなければならない。そうしなければこれは機械的で不自然なフレーズになってしまうからだ。したがってここでも「音を聴く耳」が重要であると言える。

第 2 楽章

(譜例 12)



(Zimmermann 版)

この楽章は ハ短調の叙情的な葬送行進曲である。テンポは **Andante** で第一楽章の軽快なテンポとは異なり、ゆったりしている。したがってリズム感は前楽章とは異なり、叙情的な葬送行進曲を表情豊かに演奏したい。ここで筆者は大きく 2 点に

について考える。それはこの作品におけるビブラートの用い方と、中低音の音の響きについてである。

まずは1点目のビブラートについてである。ビブラートとはそもそも、細かい音の揺れによって音を装飾することで、無機質ではない豊かな響きを表現する装飾の一つの奏法であり、いわばビブラートとは音を化粧するということである。このビブラートの用い方やスタイルは奏者自身がそれまでに聴いてきた様々な音楽の音に影響を受ける。なぜなら、その経験の中で優れていると感じた音をもとにしてイメージされた奏者自身の理想の音、また音に関する美の意識が演奏に反映されているからである。そしてその理想の音に近づけるために用いる一つの装飾奏法がこのビブラートである。トロンボーン・セクションが和音を響かせるときにこのビブラートを用いることはあるが、ここで響きを合わせることは技術的難易度が高いために、通常はこれを用いずに響かせる。したがってこの奏法はソロ演奏で特に多く用いられる技術である。しかしソロの演奏では、音の響きを表現するために用いられる効果的な奏法の一つである。とはいえこれは使い方を考えなければ効果がなくなるばかりか、かえって逆効果になってしまう。なぜならむやみやたらとビブラートで装飾した音はただ誤魔化しの響きにすぎないからで、過度に用いると非常に不快な演奏に感じられる場合がある。このビブラートを用いる程度は非常に難しく、まさに奏者の音の響きに対するイメージを実際に表現するためのセンスが表れる部分である。しかしここで言うておかなければならないのは、これはあくまで管楽器に関することである。弦楽器の場合は楽器の特性上、音量と響きが限られているためビブラートは必須で、特別な奏法というよりも音を出す動作の一部にビブラートが含まれている。これは発音法の違いからもその響きの差があることは明白である。

なぜなら弦楽器は弦を弓で擦ることで発生する摩擦音であるが、管楽器は楽器に人が直接息を吹き込むことで楽器を振動させることで発音させている。この時点ですでにこの両者の音量の差が歴然であることが理解でき、また管楽器が直接息を吹き込んで発音しているということから、吹き込ませ方を変えることでより多くの響きを生むことが可能であり、ビブラートは響きを変える一つの奏法である。そしてこの作品においてこれを多用することを私は避けたいと考える。なぜなら 1 楽章において威勢がよく堂々とした演奏を目指して来たのに対して、2 楽章でビブラートを多用してしまうことで曲全体を通しての流れが崩れてしまうと感じるからである。特にこのコンチェルティーノには楽章毎の「間」はなく連続して演奏されるため、尚更その可能性がある。したがってこの叙情的楽章を演奏する際には、ビブラートを多用しなくても音そのものの響きだけでも伸びのある演奏ができるようにしたい。しかしながら実際演奏するときには装飾取って演奏することは非常に難しい。したがってこの楽章の演奏ではビブラートを多用するのではなく、まずは音そのものの響きを追求してビブラートはその技術の一つの手段であると考え、それを適度に用いることで幅広い表現力を演奏に活かす。

2 点目はこの楽章の中低音の響きの重要性である。これについては「第 2 章 オーケストラ・スタディとの関係」ですでに述べているが、更にこの楽章ではその響きを表現することが難しい。なぜならこの楽章は広い音域が用いられており、その跳躍の幅が広い。

(譜例 13)



(Zimmermann 版)

このように高音での C 音を伸ばした後に低音の G に変わり、更にダイナミクスの差が大きく急激に変わるところであるから演奏における意識はアンブシュア（演奏における唇の形）や息のコントロールと、それを安定させて演奏することに意識が傾き、響きに対する意識が希薄になってしまう。しかしこのように技術的に難しい部分においても単に音を安定させることだけでなく、演奏するための音としての響きを聴き、それを自分の理想と比較することで、トロンボーンらしい中低音の響きを表現する。

第 3 楽章

最終楽章はクライマックスを除けばフレーズ、音域、また速度表示のすべてにおいて第 1 楽章と共通しているので、第 3 楽章は 1 楽章の再現であると考えてよい。しかしここでは第 1 楽章と第 3 楽章の違いの細かなアーティキュレーションの違いや、楽章末の演奏法について述べる。

(譜例 14)



(Zimmermann 版)

第3楽章では13小節目のフレーズが(譜例6)の18小節目の第1楽章のでは1オクターブの跳躍であるのに対して、2オクターブの跳躍になっていることが一楽章とは異なる。ここでは跳躍においても冒頭の響きを意識して、歯切れの良いタンギングで演奏をする。

(譜例 15)



(Zimmermann 版)

ここからのフレーズでは第1楽章(譜例8)と比較すると4度上のフレーズになっている。また第1楽章の7小節目からと、第3楽章の譜例は同じ旋律であるが、アーティキュレーションが異なることに注目する。そしてこのような部分の吹き分けをすることでフレーズの表現をする。

(譜例 16)



(Zimmermann 版)

第1楽章と最も異なるのはこの(譜例 16)の5小節目のアウフタクトから始まる第3楽章末の旋律である。ここでは第1楽章の(譜例7)の旋律であるが、第1楽章のようにダイナミクスが *p* ではなく *f* の輝かしい力強い音で、トロンボーンらしい響きこの協奏曲の最終章に相応しい演奏する。そして演奏のスタイルも第1楽章のようなレガートではなく、冒頭のフレーズのようにリズムを重視して力強い音の響きを保ち続ける。そしてここでは音の立ち上がり、つまりタンギングを明瞭にして音がぼやけないようにすることを意識して、冒頭から意識してきた力強い音の響きでエンディングの堂々たる演奏をする。

(譜例 17)



(Zimmermann 版)

そしてこの最後のフレーズは音の響きに対する意識、あるいはそれに基づいて自分自身の音を追求してきたことを表現するに相応しく、奏者の音の響に対する意識を最も表すこと、つまりこれは練習において自分自身の音を聴き、演奏するための音を追求してきたことの集大成である。そして（譜例 16）9・10 小節の 8 拍はディミヌエンドをせずに、その堂々とした強い響きを保ち続けてこの曲の演奏を終わる。

おわりに

奏者は演奏の質を向上するために音の響きを追求している。そしてこのためには「音を聴く耳」が重要である。この音の響きを追求することについては、奏法における技術的な問題点（ブレス・コントロールやアンブシュアなど）を見出して解決していくことはこれまでも行ってきたが、単に奏法の問題点を改善していくことだけではなく、理想の音をイメージすることが最も重要であると筆者は考える。そして理想の音をイメージするためには、多くの音を聴く経験が必要である。なぜなら、すばらしい響きで奏でることのできる奏者の経験だけではない才能という特別な能力はさておき、音の響きについての情報収集が必要であるからだ。したがってそれぞれが専門とする分野における多くの音を聴くことだけではなく、他分野の音（声楽、弦楽、他の器楽）、また楽音だけでなく自然界の音など、様々な音を多角的に聴く必要がある。このように様々な音を聴き、その経験の中で特に審美的だと感じた音から理想の音のイメージが形成される。更にこの音を聴く経験がより多ければ、単なる理想の音としてだけではなく、そのイメージはより洗練されていく。しかしこの際に重要なのは、無意識に日常の音を聴くのではなく、その中から良し悪しを判断して取捨選択をすることである。これは実際の演奏におけるアンサンブル能力という点でも共通しているために、意識的に音を聴くことは非常に重要である。

また音の響きについての情報収集の手段としては、視覚的な要素によって受ける影響も少なくはない。なぜなら、音形を表現する上で「丸い音」、「四角い音」と例えられることや、音楽的な表現においては、それに相応しい色で例えられることがあるからだ。つまり音の響きは視覚的な要素と非常に関連性のあると言える。した

がって優れた美術作品の物の形の捉え方や色彩をはじめとする多彩な表現技法に触れる経験もまた、理想の音をイメージする上で効果的であると言える。

そして演奏者として演奏における実際の音の響きを追求する際には、様々な音を聴いた経験をもとに、他の音を真似ることがその手段の一つになり得るのではないだろうか。これは音の響きを追求するための最良の方法ではないかも知れないが、イメージする理想の音に近づけるために、多くの奏者が経験する練習過程である。そしてこの過程において、奏者が真似る音の違いこそが音に関する個性と成り得るのではないだろうか。なぜなら、音を聴いてきた環境が異なることによって、理想の音に対するイメージも千差万別であるから、それぞれの奏者が奏でる音も同一ではない。したがって個性を活かした独自性のある音を奏でるためには、他の音に置き換えて響きを追求することが重要な練習過程であると言える。

筆者自身の演奏上の今後の課題は、中低音域と弱音における響きであり、これに対する意識をこれまで以上に向けていきたいと考えている。したがって今後も様々な音を意識的に聴き、理想の響きに近づけていきたいと考えている。また更に今後は、理想の演奏をするために身体的な面からも考えていきたい。これはいかに心地よい状態で演奏できるかということである。しかし演奏をする際には、必要な身体の一部に力が加えられているため、これは非常に難しい。また精神的緊張状態に陥ることで過度に力が加えられると、自然な状態で演奏することは不可能である。したがって、これがいかに難しいかが理解できるだろう。そしてこの心地よい状態で演奏するためには、緊張感をコントロールすることだけではなく、演奏における理想の身体の状態をイメージすることが必要ではないだろうか。したがって今後は緊張感のコントロールと、筋肉を弛緩させるという点から、心地よい状態で演奏のための身体について考えていきたい。

引用楽譜

- ・ もっとオーケストラ！シリーズ Book Vol.4 もっとトロンボーン！, Mehrsik
- ・ 「KONZERTINO op.4 in Es-Dur」 Ferdinand David , Zimmermann
- ・ 「KONZERTO op.4 in B-Dur」 Ferdinand David , Zimmermann
- ・ 「KONZERTINO op.12」 Ferdinand David , Friedrich Hofmeister Musikverlag
- ・ ORCHESTER PROBESPIEL POSAUNE , C.F.PETERS
- ・ 「Symphonie 9 d moll op.125」 L.van Beethoven, 全音楽譜出版社
- ・ 「Symphonie 5 h moll op.67」 L.van Beethoven, 全音楽譜出版社

参考文献

- ・ 日本音楽家ユニオン 編『オーケストラに生きる』、1987、大月書店
- ・ ベルリオーズ、広瀬大介 訳『管弦楽法』、2006、音楽之友社
- ・ アンソニー・ベインズ、福井一 訳『金管楽器とその歴史』、1991、音楽之友社
- ・ 門馬直美 監修『最新 名曲解説全集 協奏曲 I』、1991、音楽之友社
- ・ 門馬直美 監修『最新 名曲解説全集 協奏曲 II』、1991、音楽之友社
- ・ 浅香淳 編『新音楽辞典』人名、1994、音楽之友社
- ・ 柴田南雄 編『New Grove』、1994、講談社
- ・ 杉原道夫 編「Pipers 5月号」、2007、杉原書店
- ・ 「Das Orchester November」、2004、Schott

参考音源

- Beethoven Symphony No. 9 ,Wiener Philharmoniker
(Deutsche Grammophon UCCG-5005)
- Concertos for Trumpet & Trombone, Michael Bertoncello
(Arte Nova Classics 82876584242)
- Orchestral Excerpts For Trombone With Spoken Commentary, Ralph Sauer
(Summit DCD193)
- Orchestral Excerpts For Trombone With Spoken Commentary Volume2, Ralph Sauer
(Summit DCD194)
- Romantic Trombone Concertos, Christian Lindberg
(Bis CD378)
- Symphonie Fantastique, Chicago symphony Orchestra
(Deutsche Grammophon UCCG-5050)
- Wagner Orchestral Favorites, New York Philharmonic
(Sony Classical SRCR 2650)