

ISSN 2432-8367

教 職 課 程 年 報

V o l . 2 (2)

2 0 1 7 年度

沖 縄 県 立 芸 術 大 学

第一部 教育実践記録等

個人レッスンにおける指導の工夫 ー副科声楽における取組からー	平山 留美子		1
琉球音楽を副科ピアノに取り入れた教育実践とその成果の検証	伊東 陽		8
器楽合奏のための実技研究法および指導法についてー2017年度吹奏楽課題曲講習会における指導を題材にしてー	阿部 雅人、澤村 康恵、倉橋 健、屋比久 理夏、稲嶺 哲也		15
管打楽における実技指導について ー平成29年度沖縄県吹奏楽連盟主催実技講習会からー	澤村 康恵		27
音楽基礎教育の実践と課題 ー総合的な音楽力としてのソルフェージュをめざしてー	近藤 春恵、桑江 絢子、運天 暢子、平良 久美、三島 わかな		34
音楽基礎教育の実践と課題 ー創造性のある和声授業の実際ー	近藤 春恵、池田 美奈子、瑞慶覧 尚子、照屋 岳史		49
西洋音楽史における時代様式と用語理解(1) ー演奏による生きた音楽史理解へ向けてー	倉橋 玲子		67
沖縄で雅楽を体験するという事について	石嶺 葉子		77
模擬授業を軸としたカリキュラム構想とピアノ演奏・歌唱、器楽の力量の向上ー中・高校の音楽科授業における創造的な授業をめざしてー	小波津 繁雄		82

第二部 教育・研究論文等

声楽における言語の相違について ーイタリア語、ドイツ語、フランス語歌唱を中心にー	片桐 仁美		94
初歩的な声楽学習者への、イタリア歌曲指導についての考察 ーイタリア語の発音指導に着目してー	五郎部 俊朗		110
創作歌曲「鐘」 ー組踊「執心鐘入」歌舞伎「娘道成寺」によせてー	松田 奈緒美		119
歌える指導者の育成 ー声楽技術の習得法と歌の本質的役割についてー	知念 利津子		129
学校現場における歌唱指導を想定した声楽の基礎	津國 直樹		140
表現するための声楽 ー副科声楽から考察する「歌う」ということー	仲本 博貴		149
ドビュッシー 前奏曲集第1巻 演奏の手引きとその指導法 ーデュラン社新版への考察①ー	小沢 麻由子		160
「聴く」事で変わるピアノ奏法 ー青年期におけるピアノ教育への一考察ー	斎藤 龍		167
音階・カデンツ習得についての一考察 ー副科ピアノ科目における授業実践からの提案ー	大宜見 朝彦		174
研究ノート:ハノン全調スケールの簡略化表記について ーピアノ初心者のスケール学習の軽減化のためにー	大城 英明		181
器楽合奏における指導法の研究 ー弦楽合奏を例にー	岡田 光樹、庭野 隆之		191
器楽(打楽器)指導法についての考察 ー吹奏楽部における打楽器基礎練習の実態調査を通してー	屋比久 理夏		206
室内楽から得られる実技指導への応用についての一考察 ー木管五重奏の実践からー	澤村 康恵、阿部 雅人、荒川 洋、庄司 知史、大澤 昌生		216
琉球古典音楽安富祖流の伝承方法と今後の課題 ー作田節に様式譜を付けるー	仲嶺 伸吾		226
琉球古典音楽「かぎやで風節」の表現法と分析 ー「演奏の手引き工工四」と「声楽練習用楽譜」の構築ー	山内 昌也		234
民俗芸能「国頭捌理(くんじゃんさばくい)」考 ー歌・踊りの源流分析から創作へー	高嶺 久枝		246
資質・能力の「三つの柱」を育む音楽科、芸術(音楽)の構造と構想	小波津 繁雄		264

第一部

教育実践記録等

本論考は、教職課程の必須科目である副科声楽を指導してきたことについてまとめたものである。

1. 副科声楽について

副科声楽の授業では、週一回、1 コマ（90 分）を 4 人の学生に振り分けて個人レッスンを行っている。レッスンは年間 30 回、実技試験は 1 曲 3 分以内で、年間 2 回（前期試験と後期試験）実施される。授業単位数は通年で 2 単位を修得。レッスンは担当講師が個々の学生に応じた指導計画を立てて行われる。

私は過去に、豊かな心を育む音楽指導の工夫改善のため、那覇市教育委員会から「音楽指導支援員」を委任され、市内幼稚園・小学校・中学校において指導支援・指導法改善に関わった経験を持つ。その経験に基づき、学校現場で必要だと思われる歌唱指導のあり方等に加えて、生徒への接し方を、受講生が教育実習及び卒業後に教職現場へ立つことを見据えて、学習指導要領の関係項目を踏まえて副科声楽の授業を進める。

2. 副科声楽履修生を指導するうえでの目標

音楽の基本と言われる「歌」を通して、ブレス・レガート唱法・メロディーと伴奏の関連性を学ぶ。学生個々がもつ表現力及びイメージ力を膨らませ、専攻実技研究にもつながる音楽性が身に着くようにする。学校現場の授業実践につなげる。

目標達成するために私の心情として、学生自らが楽しんで授業に積極的に参加できるように、学生に寄り添いながら授業を進めていく。

3. 時間配分について

個人レッスン時間 20 分

- ウォーミングアップ（5 分）・・・基本トレーニング等（学生の状態を把握）
- 練習曲（12 分）・・・発音練習・歌唱・楽曲理解・取り組む姿勢
- まとめ（3 分）・・・レッスン予告・宿題

4. 副科声楽学生の実態

副科声楽履修生にとって初めての声楽レッスンである場合がほとんどである。初めてのレッスンでは、口を開けることや声を出すことにも不安を感じているように見受けられる。声楽レッスンに向けての意識付けや発声においては個人差がある。

5. 副科声楽レッスンの基本トレーニングについて

力みのない発声、安定したピッチ、明るい響きで伸びやかな声を作るために、授業では姿勢や呼吸、無駄な体の緊張をとる訓練が必要だと考える。

5.1. 姿勢

常に体の中心に一本軸を通すイメージを待たせる。

背筋は伸びているか、胸は開いているか、猫背になっていないか、反り腰になっていないか、肩や腰の位置は床に平行か、顎が突き出していないか、お腹を出していないか、お尻が出すぎていないか等、鏡を見ながらチェックする。

5.2. 呼吸

腹式呼吸を説明し、練習に入る。

壁にもたれてお腹を意識しながら数回呼吸をさせる。鼻からゆっくり静かに吸いながら、お腹まで、背中まで、腰まで、足まで…と徐々に深く吸う練習をする。その後、細く長く静かに息を吐く練習をする。一定の呼吸を保つには、体の緊張と弛緩のバランスが必要である。

5.3. 口の開け方

発声において口の開け方はとても重要である。

口を大きく開けすぎると声が散り、口をあまり開けないままだと声がこもったり、発音が不明瞭になることがある。学生の中には、口を開ける度にカクッと顎の関節が鳴ったり、口を開けるときに顎や耳の下痛みを気にしている学生が少なくない。頬杖を突く癖、噛み合わせチェック等をしながら、まっすぐに顎を開ける練習をする。

5.4. 口周りの筋肉を意識する体操

唇の脱力運動である。Brrrrrr（有性音）と Prrrrrrr（無性音）の練習を行う。

口角をあげる。唇を尖らせる練習。 イーウーイーウ トレーニング

5.5. 舌の脱力練習

鏡を見ながら口腔内での舌の上げ下げ、舌を前に出す練習を行う。

舌の脱力を習得すると舌根が下がり、喉の奥に必要な空間ができ響きある声を作ることができる。また外国語 R の発音には舌の脱力が必要である。

5.6. 表情筋、顔の筋肉を引き上げる意識をする

笑顔を作る。頬を思いきり上げる。

目を大きく開ける。眉を上げる。

顔の筋肉を使わないと、声の響きが落ち、声が暗く、ピッチが悪く聞こえる。

5.7. 身体の脱力

ストレッチ運動を行う。力みをとるために腕回しやスクワット等の軽い体操を入れる。

6. 課題曲

『コンコーネ 50 番』を使用する。色々な母音で基本トレーニングを行う。『コンコーネ 50 番』は楽譜も読みやすく、メロディーが美しいので楽しく練習することができる。

体の使い方、音色や響き、息の流れ等学生の習得状況を見ながら歌詞のある曲に入る。学生の要望を聞きながら、日本歌曲かイタリア古典歌曲に進む。副科声楽の前期試験では多くの場合、『イタリア古典アリア集』から選曲することが多い。

母国語である日本歌曲の指導においては、詩のイメージがつかみやすことから、より深い表現法を指導することができる。美しい日本語発音や音色作りのために必要な「鼻濁音」の指導は、鼻濁音を意識することが少なくなった昨今の学生には特に必要である。鼻濁音を使うことで、日本語の詩が優しく柔らかな響きになり、豊かな表現ができるようになる。

7. 実践につなげる指導の試み

7.1. 目的

将来にむけて、学校現場での教材研究の方法を考える。

詩と音楽を理解して、表現を工夫して歌うことを学ぶ。

7.2. 課題曲

『赤とんぼ』

7.3. 選曲理由

歌詞が日本語で情景がイメージしやすく、言葉の大切さ、詩への関心を深めやすい。

7.4. 指導方法

ワークシートを作り、宿題として与え授業で発表。

7.4.1.

項目	宿題として与える内容	授業での対応
1.作者について	どの時代に作られたか	時代背景を考える。
2.詩を深く読む。	詩から感じ取れる心情・情景を研究する。	詩の解説、込められた意味を説明する。
3.好きな場面を絵に描かせる。	想いを絵に表わす。	絵に描き、イメージを膨らませてみる。
4.どのように歌いたいか。	どのような表現工夫ができるか。	歌詞と旋律の関わりをを手掛かりに、情景を思い浮かべて言葉の発音・音色、曲想、テンポに気をつけて歌う

7.5. 授業後の学生からの感想

- 詩を深く読むことで見えるものがあった。
- 実際に絵を描くことでイメージが膨らんだ。
- 難しかった。
- おもしろかった。

8. 授業に対しての意見と感想

学生からの副科声楽（平山クラス）への要望、教職課程としての副科声楽の授業の進め方等、学生との相互理解、よりよい授業を図るために担当学生（過去から現在）の意見を集約してまとめた。

8.1. 副科声楽の授業で何を学びたいこと

- ・声の出し方と表現方法
- ・フレーズを大きくとること
- ・音のニュアンスの感じ方
- ・レガート
- ・言葉に合った表現
- ・自然な歌いまわし
- ・身体の使い方
- ・音域を広げたい
- ・クラシックの発声法
- ・伴奏をするうえで歌い手の事を理解すること
- ・呼吸について
- ・発声・発音の仕方
- ・音色の使い方
- ・力の入れ方
- ・メロディーの歌い方
- ・発声の仕方
- ・響きある声の出し方
- ・伸びやかな声の出し方
- ・強弱の表現方法
- ・喉の扱い方

8.2. 難しいところや疑問について

- ・お腹の使い方が難しい
- ・息もれ
- ・声が飛ばない
- ・声が散る

- ・息が続かない
- ・表情筋が動かない
- ・特にない
- ・緊張すると声が出ない
- ・体を使って声を出すこと
- ・歌っているうちに喉を閉じてしまい苦しい
- ・ p p をどのようにコントロールするのか
- ・歌詞が覚えられない
- ・中低音が響かない
- ・母音のそろえ方
- ・個人練習時にうまく歌えない
- ・響かせるポイントがわからない
- ・高音がかすれる
- ・音域が狭い

8.3. 声楽の魅力について

- ・歌詞がきれい
- ・歌詞があるから直接伝えられる
- ・歌っていると気持ちがいい
- ・他の楽器へつなげることができる
- ・筋トレをしているようで楽しい
- ・合唱など特にハモらせることが楽しい
- ・言葉に思いを込められる時
- ・身体の中から音楽を感じられるところ
- ・歌詞に思いをのせられるところ
- ・自分の身体を使って表現すること
- ・言葉に思いを込めて感情を乗せられるところ
- ・普段言わないようなことをなりきって表現できるところ
- ・身体を意識することで声のとおり方が変わるところがおもしろい
- ・一つ一つコントロールすることで、出てくる声が変わるところ
- ・思い切り声を出すことで心身ともにリフレッシュできる

8.4. 副科声楽の授業の中で感じたこと・学んだことについて

- ・呼吸が楽になった
- ・いろんな曲が歌えて嬉しい
- ・音域が広がった
- ・音量が増えた
- ・巻き舌が少しできるようになった
- ・基礎テクニックが勉強になった
- ・表現力をもっとつけたい
- ・将来声楽を学びたい
- ・言葉が大事だと強く感じた
- ・歌がうまくなりたい
- ・歌うことの楽しさを学んだ
- ・イメージを持つことの大切さを学んだ
- ・自主的に勉強していくことの大切さを学んだ

- ・4年間副科声楽のレッスンをとりたかった
- ・声が飛ぶようになってきたのを実感している
- ・イメージを強く持つことが大切だと感じた
- ・リートを勉強した際、イメージを強く持つことが大切だと感じた
- ・響きをもって歌うことを意識することで専攻楽器への響き作りにつながった
- ・良い声を出すには、力み過ぎても脱力しすぎても駄目だとわかった
- ・歌うことを通して表現することの大切さと難しさを感じた
- ・顔や身体の筋肉を使うことで声が変わることを学んだ
- ・思っていた以上に身体の筋肉を使うことに驚き、専攻楽器にもつながった
- ・歌詞の意味を考えることで、音楽的な表現ができるようになった
- ・恥ずかしがらずに表現したいという気持ちが生まれてきた
- ・イメージを持つために、感性を磨くことも大切だと感じた
- ・課題に取り組み、レッスンで発表するのが楽しい
- ・美容や読書など感性を磨くことの大切さを学んだ
- ・副科声楽がきっかけでクラシック音楽を聞くようになった
- ・上達しているのが実感できモチベーションが上がった
- ・一緒に音楽を感じ、感動し、共感する時間がとても楽しかった
- ・歌うことの楽しさを学んだ。今でも試験曲で歌った曲を時々歌っている
- ・人前に出るのが苦手で、そのために悪くなっているであろう姿勢にも気をつけたい

9. 授業でみられた事例

学生Aは、中学校音楽掲載曲である『サンタ ルチア』や『帰れソレントへ』の歌唱経験がなかった。楽曲紹介を兼ねて『サンタ ルチア』『帰れソレントへ』を発声練習曲として使用した。実際に歌うことで、曲への愛情が持て、教職科目への意欲が増したように感じられた。

学生Bは、イタリア語や声楽基礎トレーニング習得に向けて、課題を暗譜して授業に臨んでいた。初めての声楽レッスンと言語習得で戸惑う様子が見られたが、一年を通して履修曲も増え、スムーズなディクションができるようになった。

学生Cは、発声法が違い楽譜を読むのに少し時間を要する琉球芸能の学生であった。基本テクニックを指導し、ロングトーンではこぶしをとる指導を施した。発声に関しては喉や身体の力みをとる練習を増やし、喉に負担のない発声法を研究した。教本であるコンコーネでは音符読みの練習もさせた。試験曲を含め課題にする曲は美しく耳に馴染みやすいメロディーの曲を選び、何度も復唱した。クラシック音楽に興味を持ち、日常でも聞く事が増えたという嬉しいコメントをもらった。

おわりに

毎年、春に出会う学生の顔は不安そうな表情であるが、20分の授業を重ねるごとに表情は少しずつほぐれ、声楽レッスンを楽しむようになっていくことは喜ばしいことだと感じる。

今回実践につなげる一つの試みとして、中学校音楽歌唱教材である『赤とんぼ』を授業に取り入れてみたが、詩の理解、学生の経験や語彙力等、個々のもつ力に個人差があることがわかった。

副科声楽履修生の意見からは、学生はそれぞれの課題を認識し、個々の成長を感じながら発声法や声の可能性を広げるための訓練を楽しみながら取り組んでいる事がわかった。

以下今後の課題として三点上げてみる。

一つ目に、20 分という時間で声楽の良さを伝え基本トレーニング等の技術を習得させること。

二つ目に、学校現場で歌唱指導を行うために発声法の知識と様々な指導法、およびその場で対処するための技術を習得させること。

三つ目に、中学校及び高等学校の教科書掲載曲を使って指導してみること。
これらの課題を念頭に今後も指導を重ねたい。

はじめに

沖縄県立芸術大学音楽学部の教職免許取得希望者は、2年間の副科ピアノのレッスンが必須であるが、琉球芸能専攻の学生は、入学後初めてピアノに触れる学生も少なくない。

ピアノを身近に感じ、西洋音楽の楽典の基礎知識を身につけさせるために、執筆者は2013年本学着任以来自身の担当した琉球芸能専攻のすべての学生に、ピアノソロに編曲された琉球音楽をレッスンに取り入れた。さらに2017年からは希望する他専攻の学生たちも琉球音楽に取り組んでいる。

ここではレッスンの内容、レッスンで使ったテキストのそれぞれの特徴、卒業生を含むすべてのこの試みを経験した学生のアンケートをもとに、4年半の成果の検証と今後の展望を考察する。

1. 授業「副科ピアノ（琉球芸能専攻）」の概説とレッスンの内容

平成28年度音楽学部再編に際し、それ以前入学の学生と現在の学生では若干授業の名称は異なるが、内容はほぼ一緒である。週1回約25分の個人レッスンを前期後期15回ずつ行い、それぞれ16回目に試験を行っている。

試験の課題は1年目前期は自由曲とハ長調・イ短調の音階、後期は難易度がブルグミュラー25の練習曲程度の自由曲とト長調・ホ短調の音階となっている。

また2年目前期はバロックの自由曲とヘ長調・ニ短調の音階、後期は古典派またはロマン派の自由曲とニ長調・ロ短調の音階である。

多くの学生がピアノを学んだ経験がない、または子供の時に数年習っていたが、大学入学まではブランクがあった学生であったので、ピアノの構造から椅子の座り方、指の番号の確認、弾くときの姿勢、手のフォームなどの説明からレッスンを始めた。

その後音階の練習を通し、テクニク的なピアノの基本奏法を取得し、試験の課題曲を通し、曲の構成や表現方法を指導した。

どの学生も大変熱心にレッスンを受け、西洋音楽理論やソルフェージュなどの授業を通して基本的な楽典の知識を学び、副科ピアノのレッスンで実践的にそれを活かすことによって西洋音楽への理解も深まったと考える。

試験へ向けその課題曲を練習するだけでは、学期中に取り組む曲も少ないので、その課題曲と同じ作曲家の曲に取り組んだり、ピアノソロに編曲された琉球音楽に全員が取り組んだ。

ここで一例として、すでに2年間履修を終えた2人の学生が音階練習の他に実際取り組んだ曲目を提示する。

A さん（琉球音楽専攻、ピアノ歴:5 歳から 2 年間、

高校の時吹奏楽部に所属、楽譜は読める）

1 年目前期試験曲 J.S.バッハ メヌエット ト長調 BWV Anh.114

後期試験曲 E.サティ ジムノペティ 第 1 番

2 年目前期試験曲 J.S.バッハ メヌエット ト長調 BWV Anh.116

後期試験曲 F.ショパン ワルツ 第 19 番 イ短調 遺作

取り組んだ琉球音楽 ていんさぐぬ花（沖縄民謡）安里屋ユンタ（沖縄民謡）
えんどうの花（宮良長包作曲）

その他、ブルグミュラー25 の練習曲、ソナチネアルバム、ショパン前奏曲第 7 番など

B さん（琉球組踊専攻、ピアノ:歴初心者 楽譜はト音記号の音のみ読める）

1 年目前期試験曲 F.ブルグミュラー 25 の練習曲より第 1 番、素直な心

後期試験曲 E.サティ ジムノペティ 第 1 番

2 年目前期試験曲 J.S.バッハ メヌエット ト長調 BWV Anh.114

後期試験曲 L.v.ベートーヴェン ソナチネ 第 5 番 ト長調 第 1 楽章

取り組んだ琉球音楽 ていんさぐぬ花（沖縄民謡）
黄金の花（知名定男作曲）

その他ブルグミュラー25 の練習曲、教育実習先の校歌、音楽科教育法で習った弾き歌いの曲（サンタルチアなど）の練習など

琉球芸能専攻の学生に限らず、すべての副科ピアノ履修者には、2 年間で 4 期（バロック、古典派、ロマン派、近現代）の作品すべてに取り組み、様々な時代の特徴を捉えること、力まず響きのある良い音をピアノから引き出すことを大切に指導している。

またそれぞれの専攻で少しでも副科ピアノで学んだことが活かせるよう、丁寧に楽譜を読むことを徹底させている。

琉球芸能専攻の学生には副科ピアノの演奏指導だけに限らず、他の西洋音楽関係の授業での疑問点や、教育実習先の校歌、合唱指導などのための授業指導案の書き方のアドバイスなども可能な限り対応している。

2. レッスンで使用している琉球音楽のテキストの特徴

現在販売されている、ピアノに編曲されている琉球音楽の楽譜は以下の 4 種類である。これまでそれぞれの学生の進度や希望の楽曲に合わせて使い分けてきた。

①「ピアノ曲集 琉球ピアノ〔沖縄音楽特集〕」 kmp、2011 年

沖縄民謡から BEGIN や喜納昌吉などの沖縄ポップスまで全 33 曲が収められている。

ピアノ初級、中級者向けのアレンジですべての曲にコードネームが書かれている。実際のレッスンではコードネームの概説をして（英語音名、メジャー、マイナーなど）右手は楽譜に書いてあるメロディーを、左手は楽譜通り演奏することが困難な場合はそのコードの根音を拾って演奏するなど、学生の技量によって、さらにアレンジを加えた。右手のメロディーも学生が口ずさむメロディーと実際楽譜に書かれている音が若干違う場合は口ずさむメロディーを優先した。

②小林一夫編「ピアノでうたう 沖縄の唄 上巻下巻」中央アート出版、2013 年

この本も沖縄民謡から沖縄ポップスまで上下巻 23 曲が収められている。それぞれの曲に解説と練習のポイントがあり、模範 CD もついているので、独学でも練習しやすい。初級、中級者向けのアレンジで楽譜通りに演奏するとピアノソロ、それぞれの曲にコードネームと、伴奏のリズムも記されているので、コードをそのリズムの通り演奏しながら弾き語りも可能。ピアノの弾き語りに限らず、三線が演奏できる学生はこの楽譜のコードの音を参考に三線で弾き語りに挑戦した者もいる。

③野田雅巳編「生徒と先生のピアノコンサート沖縄の歌」中央アート出版、2000 年

海ぬチンボーラ、ていんさぐぬ花、とばら一ま、安里屋ユンタがそれぞれソロ A（やさしいソロ）、ソロ B（少し難しいアレンジのソロ、変奏曲になっているものもある）、連弾にアレンジされている。ソロ A は上記の 2 冊同様初級向けだが、ソロ B、連弾は編曲者のアイディアが盛り込まれ、中上級向けのアレンジになっている。とうばら一まを連弾で演奏してみたが、ゆったりした抒情歌なので、独特の歌いまわしやブリモとセコンドでそろえるところなど工夫が必要だった。

④中村透編「沖縄民謡集」沖縄タイムス社、2004 年

沖縄民謡から宮良長包、普久原恒勇などの長く親しまれている沖縄の歌 24 曲が声楽とピアノ伴奏で収められている。私はこれまでに声楽の他に、トロンボーンとフルートと演奏会において、この楽譜で演奏したことがある。中上級者向けだが、非常に美しいアレンジで、今年度琉球芸能専攻以外の学生たちが右手を声楽のために書かれているメロディー、左手を伴奏譜の左手のパートを演奏した。

3. アンケートから見る成果の検証

今回これまでに私のもとで副科ピアノを受講した、すべての琉球芸能専攻の学生（卒業生を含む）6 名と 2017 年前期に他専攻の学生の中で副科ピアノで琉球音楽を弾く試みを希望した 3 名にアンケートを実施した。（声楽、打楽器、音楽学各 1 名）

質問 1:大学入学までのピアノ学習歴は？（おおよそで）

琉球芸能専攻 未経験:4名、2年:1名、5年:1名

他専攻 6年:1名、10年:1名、小学生から大学入学まで:1名

琉球芸術専攻の学生の多くは未経験、また経験者も小学生の頃ピアノを習っていたが、その後ほとんどピアノに触れたことがなかった。他専攻の3名は中上級者で簡単なアレンジのものであれば、短時間で弾きこなすことが出来た。

質問 2:副科ピアノで取り組んだ琉球音楽は？

ていんさぐぬ花、安里屋ユンタ、えんどうの花、黄金の花、ウムカジ、赤田首里殿内とうばら一ま、芭蕉布、涙そうそう

琉球芸能専攻の学生は琉球ピアノのテキストの中のでいんさぐぬ花がテンポもゆっくりで、左手のアレンジも簡単だったので一番初めに皆取り組んだ。

質問 3:副科ピアノのレッスン以前にピアノで琉球音楽を弾いたことがありましたか？

（あれば曲名も教えてください）

琉球芸能専攻 ない:6名 他専攻 ない:2名 ていんさぐぬ花:1名

質問 4:今回の取り組みについてやって良かったと思いますか？

琉球芸能専攻 はい:6名 いいえ:0名、他専攻 はい:3名 いいえ:0名

質問 5:質問 4 で答えたことの理由を教えてください。

・琉球古典音楽は三線を中心とした音楽だが、ピアノをはじめとした西洋楽器とのコラボレーションも最近は頻繁に行われてる。ピアノから古典へのアプローチに触れた経験をもっていることは三線奏者にとって演奏面や政策の面からも有効であると思う。琉球音楽は単音を中心に構成されているが、ピアノ演奏するにあたって和音で構成しなおされている譜面の構成の仕方も非常に学ぶことが多かった（琉球芸能専攻）

・五線譜を読むことに苦手意識があったが、知っている曲を演奏することで取り組み易かった（琉球芸能専攻）

・大好きな琉球音楽をピアノで弾くことにより、ピアノへ触れる時間も長くなり、興味関心が沸いた（琉球芸能専攻）

・普段聞いている琉球音楽を西洋の楽器で弾いてみて楽しかったから（琉球芸能専攻）

・慣れ親しんだ曲だったので、練習がはかどった（琉球芸能専攻）

・普段は三線を弾いているが、ピアノは和音やペダル奏法など普段三線では感じるこ

とのできない音色を知ることが出来た。音程の幅も広いため、調も自由自在に変えることも出来るし、表現のバリエーションが豊富だと思う。ピアノでも沖縄らしさが表現できると感じた（琉球芸能専攻）

- ・沖縄の音楽を少しでも学ぶことはこの大学でしか出来ないことだから（他専攻）
- ・将来、自分が演奏できる曲として琉球音楽があるのはうれしい（他専攻）
- ・大好きな沖縄の音楽をピアノで演奏できるようになり、レパートリーが増えてうれしい（他専攻）
- ・沖縄の楽器とは違った音色で沖縄の音楽を奏でることで、別の視点から沖縄の音楽の良さを感じることが出来た（他専攻）
- ・沖縄出身だが、三線に触れる機会があまりなく、三線等をうまく弾くことが出来ないため、今まで沖縄の曲を楽器で演奏したことがなかった。しかし慣れ親しんだピアノで演奏できるようになり、より沖縄の音楽を身近に感じるようになった（他専攻）
- ・介護等体験の際演奏したら、地域の人が喜んでくれ、交流をはかることが出来たから（他専攻）

質問 6: この取り組みは今後のあなたの音楽活動に生きると思いますか？

琉球芸能専攻 はい:6名、いいえ:0名 他専攻 はい:3名、いいえ:0名

質問 7: 「はい」と答えた方は具体的にどのような場面で生かせると思いますか？

- ・琉球音楽のピアノアレンジが勉強出来たので、ピアノと三線でコラボレーションする際にイメージしやすい（琉球芸能専攻）
- ・音楽の教職員になった時。実際に教育実習で活かすことが出来た（琉球芸能専攻）
- ・琉球音楽にピアノ伴奏をつけたい時など（琉球芸能専攻）
- ・三線がない時など、ピアノがあれば弾くことができる（琉球芸能専攻）
- ・副科ピアノを通して、五線譜が読めるようになったので、ピアノとの演奏を行う際非常に役に立つと思う。また三線にはない平均律といったバランスのとれた音程が存在することで、相対的にピアノと三線のそれぞれの良さが理解できるので、合わさった表現を行う際、主張や譲歩が出来ると思う（琉球芸能専攻）
- ・西洋音楽と琉球古典音楽のかかわり方が今後さらに深くなっていくと思うので、ピアノの響きを想像しながら、アレンジ出来るようになりたい（琉球芸能専攻）
- ・県外や海外へ行った際、何かピアノを演奏してと頼まれたとき（他専攻）
- ・先日実施した介護等体験など、地域の幅広い年齢層の方々と触れ合う機会に誰もが知っている曲を披露することで喜ばれ、今後もそのような機会があったとき（他専攻）
- ・本州で学校の教員になった際、琉球音楽を教えられること（他専攻）

質問 8: これからも機会があればピアノで琉球音楽を演奏したいと思いますか？

琉球芸能専攻 はい:6名、いいえ:0名 他専攻 はい:3名、いいえ:0名

質問 9: 「はい」と答えた方はやってみたい曲を教えてください

- ・遊びショングナー (琉球芸能専攻)
- ・美童 (琉球芸能専攻)
- ・かぎやで風節などの古典音楽 (琉球芸能専攻)
- ・安里屋ユンタ (琉球芸能専攻、他専攻)
- ・島唄 (琉球芸能専攻、他専攻)
- ・芭蕉布 (琉球芸能専攻、他専攻)
- ・新垣雄先生が演奏されるようなアレンジの強い曲 (琉球芸能専攻)
- ・月ぬ美しや (他専攻)
- ・十九の春 (他専攻)

質問 10: 今回の試みについて、意見や要望があれば教えてください

・古典音楽の工工四にはピアノにアレンジされていないものも多いと思うが、その際どのようにピアノにアレンジしていけばよいのかアプローチも勉強出来ると今後に生かせると思う (琉球芸能専攻)

・琉球音階や沖縄の独特なリズムを勉強出来るととても良い機会だと思った。また両手で弾く際に右手のメロディーを民謡のように崩して弾くのが難しかった (琉球芸能専攻)

・素晴らしい試みだと思います。ピアノでしか出来ない表現を教えてもらえて刺激になった (琉球芸能専攻)

・副科ピアノが4年次まで受けられる授業ならば、さらに理解が深まると思う。先生の演奏を間近で聞けることも、ピアノや洋楽器にあまり馴染みのない私にはいい勉強になった (琉球芸能専攻)

・沖縄出身の学生には沖縄の音楽の良さを再発見するいい機会になり、県外出身の学生には沖縄の音楽を知るきっかけになる取り組みだと思うので、今後も続けてほしい (他専攻)

・沖縄のポピュラーな曲が弾けるといろいろな場面で役立つことがわかり、ためになった (他専攻)

おわりに～今後の展望～

実際レッスンの場でも、アンケートの回答を見ても、全員が今回の試みに興味をもって非常に熱心に取り組んでくれたことを大変うれしく思う。慣れ親しんだ音楽をピアノで演奏したことにより新たな発見があったり、沖縄の音楽の良さを再認識してくれたよ

うである。

2017 年前期から参加した他専攻の学生たちもこの試みが有意義であったとのことなので、後期からは出来るだけ多くの他専攻の学生にも挑戦してもらいたい。

琉球芸能専攻の多くの学生が西洋音楽とのコラボレーションに関心があることがわかった。古典音楽の演奏も大切にしながら、今回の試みをきっかけに、西洋音楽、琉球音楽と別々に考えるのではなく、それぞれの良さを取り入れながら新たな表現を見つけてほしい。

これまでは出版されている楽譜をもとにレッスンを展開したが、今後私自身や作曲科の学生や先生などにアレンジをお願いすれば、さらにいろいろな曲を演奏することも出来ると思う。

レッスンの時間は限られているし、他の曲も練習しなければならないので難しいことかもしれないが、学生たちが自分自身で採譜したり、簡単なアレンジができるようになるようなアドバイスもしていきたい。

また実際教育実習や介護等体験の場で演奏を披露し、大変喜ばれたという報告も受けたので、今後もクラシック音楽、琉球音楽などに限らず、様々なジャンルの音楽に触れてもらうような指導を心掛けたい。

参考文献

- 『ピアノ曲集 琉球ピアノ〔沖縄音楽特集〕』 kmp 2011 年
小林一夫編『ピアノでうたう 沖縄の唄 上巻、下巻』中央アート出版 2013 年
野田雅巳編『生徒と先生のピアノコンサート沖縄の歌』中央アート出版 2000 年
中村透編『沖縄民謡集』沖縄タイムス社、2004 年

器楽合奏のための実技研究法および指導法について
ー2017 年度吹奏楽課題曲講習会における指導を題材にしてー

阿部雅人 澤村康恵 倉橋健 屋比久理夏 稲嶺哲也

はじめに

中学生、高校生の吹奏楽愛好者は音楽界の未来であり、音楽と自分との関係を良い状態に保ち、楽しく音楽活動を継続するための環境をつくるにあたって、生徒個人に任せるだけでなく、各学校の指導者と専門知識を有する本学教員や吹奏楽連盟等の団体などの役割や具体的な取組みが積極的に求められている。

特に若い奏者にとって音楽に興味を持つことや、良い音色に対する具体的なイメージを持ちながら基本練習することは、より本格的な演奏能力を身に付ける上で重要である。また、この時期は、生の演奏を聴くことや、専門教員の指導を直接受けることで、演奏技術の向上、表現方法、また、音を聴き取る能力や、正しい音程で演奏する基礎的奏法を獲得していく大切な時期でもある。

しかし、県内で演奏活動する音楽団体では、国内外の職業演奏団体（オーケストラや吹奏楽）の生の演奏を聴くことや、定期的な実技指導の機会是他府県と比較して少ない現状である。沖縄県代表の団体が九州地区吹奏楽コンクールにおいて、金賞受賞が難しい状態が近年続いている。以前の沖縄県代表の演奏は、沖縄サウンドと全国でも知れ渡っていた過去がある。

沖縄県立芸術大学と沖縄県吹奏楽連盟は、生の演奏を体験し演奏技術を向上させる目的で、毎年 5 月に沖縄県立芸術大学音楽学部ウィンドオーケストラによる課題曲講習会を開催している。参加生徒は実際に生の演奏を、客席や舞台上で身近に聴くことができ、各課題曲の演奏上注意する点や合奏法を大学教員から直接指導を受ける機会を得ることができる。

本稿では、2017 年度課題曲講習会の事例をもとに器楽合奏に必要な管打楽実技研究法や器楽合奏指導法について報告する。併せてアンケート実施の報告や、実際の演奏がどのように参加者に伝わっているのかについて報告する。

1. 2017 年度吹奏楽課題曲講習会の概要

今年度の講習会は、2017 年 5 月 13 日（土）うるま市民芸術劇場響ホールにて午前の部 10:00～12:00 課題曲Ⅰ・Ⅱ、午後の部 13:00～15:00 課題曲Ⅲ・Ⅳの 2 部制で開催した。指揮・指導は阿部雅人教授が担当し、モデル演奏として本学専任教員と非常勤講師、学生 35 名が演奏した。対象は県内中学生、高校生、吹奏楽指導者 398 名であった。

2017 年度課題曲は、以下のとおりである。課題曲Ⅰスケルツァンド（第 27 回朝日作曲賞受賞作品）江原大介作曲。課題曲Ⅱマーチ・シャイニング・ロード木内涼作曲。課題曲Ⅲインテルメッツォ保科洋作曲。課題曲Ⅳマーチ「春風の通り道」西山知宏作曲。

なお本講習会のため、5 月 12 日（金）18 時から 20 時の 2 時間沖縄県立芸術大学奏楽堂ホールでリハーサルを行った。

2. 2017 年度吹奏楽課題曲講習会リハーサルと当日の様子

2017 年度吹奏楽課題曲講習会に向け本学教員と非常勤講師、学生で、1 日間で 2 時間のリハーサルを行った。前年度より 2 時間程度短いリハーサル時間であったが、学生の譜読力向上や演奏技術の向上によりリハーサルはスムーズに進行した。この中で学生一人一人の合奏に対する意識や、集中力が向上している状況を通じ感じる事が出来た。当日、参加者は客席で演奏を聴くだけでなく、舞台上で演奏を聴いたり、演奏している状況を目で確認したりすることが出来た。アンケートの結果でも、この体験は非常に満足度の評価が高かった。阿部教授の各課題曲の解説や質問コーナーは共に満足度は高かった。

3. 各教員から器楽合奏指導における注意点

3.1. 合奏における指揮について

合奏における指揮の役割は様々であるが、正確なテンポ、ニュアンスを皆に伝えるという根本的な点で異論はないだろう。したがって指揮はどうしてもバトンテクニックに目が行きがちであるが、実はそれ以外にリハーサルの進め方、指導法など演奏会では見えない部分での役割も非常に大きい。特に合奏指導法とその指揮者のもつ音楽性・カリスマ性は演奏者に大きな影響を与え、合奏の良し悪しを決定する。バトンテクニックはそれを奏者に伝えやすくするためのテクニックに過ぎない。

指揮者がどのような音楽や合奏にしたいのか明確なイメージを持たずに指揮をすることは、指導にも迷いを生じ演奏者に混乱を与える。ひいては指揮者への不信感を増大させることにもなりかねない。

合奏はその名の通り、多くの演奏者が同じ場所で同じ時間に一緒に演奏することである。そのため指揮者が合奏の進むべき方向を皆に見せ、まとめていくことが必要だ。それには指揮者は楽曲を研究し十分な理解を得ておく必要がある。また皆が進むべきより良い音楽とは何かを深く考えることが不可欠だ。

しかしどんなに素晴らしいイメージを持ったとしても、必ずしも良い演奏につながるとは限らない。なぜならば演奏者は技術に差があり、指揮者のイメージのように演奏出来る奏者もいれば、出来ない奏者もいるからだ。テンポや強弱、音程などは演奏可能で合奏の一番良いところを探りながら決定する必要がある。指揮者によって音が変わるということはまさにそのことであり、ポイントは奏者に気持ちよく合奏させるということに尽きる。気持ちよく演奏することは音質の向上につながり、それはハーモニーのブレンドなどにも表れる。もちろん指導における言葉遣いなども一つの要素であろう。演奏者に過度のストレスを与えることは決して良い演奏を生まない。

課題曲講習会においては以上のことを踏まえたうえで、バランス、リズム、音程や、特に注意すべきポイントなどを課題曲ごとに細かくレクチャーした。また最初に演奏を聴かせ、一通りレクチャーした後に講習会参加者を舞台へ上げて演奏者の近くで聴かせるという試みを行っ

た。これにより受講生は客席での聴こえ方と実際の音の違いを確認することが可能となり、具体的な音をイメージすることができた。同時に指揮と演奏者の関係、例えば指揮のタイミングとブレスのスピードなど、その場にいないと体験できない貴重な経験を提供できたと考える。

課題曲講習会は演奏者の参加者が多く、演奏法などの講習に主眼を置いているが、コンクール審査で感じることは、指揮者の技量の違いが結果を左右することである。

指導者にこそぜひ講習会へ参加してもらい、より良い演奏をするにはどうしたらよいかを一緒に考えてもらいたい。

3.2. ホルン・金管パートについて

吹奏楽課題曲講習会のリハーサルは 2 時間という比較的短い時間で行われたため、各奏者の集中力が求められた。特に正確なリズム、音程、バランスという合奏の三大要素を各奏者が自主的にかつ的確に表現することが必要であった。

この課題曲講習会は例年行っているため、各奏者には慣れが見られ特に大きな戸惑いは感じられなかった。とはいえ新入生などは楽譜を読むのに必死であり、やはり余裕をもって演奏に臨むというわけにはいかなかった。

演奏者は前述のように合奏に必要な正確なリズム、適度なバランス、ハーモニー感がある音程をその時々に応じて演奏する必要がある。楽譜を読譜することや音を出すことそのものに始終していると、どうしても合奏がおろそかになる。そのためにはまずソルフェージュ能力は出来るだけ高くしておきたい。またホルンはベルが後ろを向いているため合奏の際にどうしても音が遅れて聴こえる特性がある。そのため独特のタイミングで発音する必要があるのだが、そのタイミングが奏者によってはつかみにくいようだった。リハーサルはそのようなタイミングやバランスを確認する絶好の機会であるのだが、やはり音を出すことに神経を使いすぎて合奏に注力できなかった奏者も見受けられた。

吹奏楽における金管楽器のバランスは、オーケストラのように各パート 1 人ではないため難しいのだが、やみくもに勢いや大きさだけを求めるのではなくアンサンブルとしてまとまったものにしたい。トランペットやトロンボーンのような直管楽器とホルンでは会場で聴こえ方に大きな差が出るため、注意を払う必要がある。

ホルンは右手の位置をクローズにしすぎると聴こえにくくなるため、少しオープンな状態を意識する必要があるだろう。しかしオーケストラでは音色の変化を付けるため様々なポジションを使い分ける感覚が必要だ。

金管楽器に限らず管楽器は、音色の違いがハーモニーにダイレクトに影響することを知らなければいけない。音程をチューナーで合わせるだけでは良いハーモニーは作れない。合奏において多少のリズムのずれよりも、少しのハーモニーのずれのほうが一般的にわかりやすいとされているが、多少音程が合っていないでも音色が合っていれば、それなりに良いハーモニーに聴こえることもある。お互いの音色が違っていると音程の合わせ方も非常にシビアになるのが一般的だ。したがって管楽器は常に良い音とは何かを考えて練習する必要がある。合奏はその音色を

確認する場でもあるのだ。

(阿部雅人)

3.3. クラリネット・木管パートについて

木管楽器は、フルート 2、ピッコロ 1、オーボエ 1、ファゴット 1、E♭ クラリネット 1、1st クラリネット 3、2nd クラリネット 3、3rd クラリネット 3、バスクラリネット 1、1st アルトサックス 1、2nd アルトサックス 1、テナーサックス 1、バリトンサックス 1 という編成で臨んだ。それぞれの課題曲においては、下記の点に注意しながら指導した。

・課題曲Ⅰ

冒頭から 20 小節目まで、拍子が変わる部分のスラーの終わりのスタッカートをうまく表現して、リズムを軽やかに演奏する。[B]からのメロディーは、四分音符の吹き方によって印象が変わるため、音は短いものの、フレーズの流れを意識しながら、音を止めると強く認識しない方が良いでしょう。[D]からは、アルトサックスのソロが無理のない音量で演奏できるように、クラリネットとサックスパートの音量を調節する。また、音の長さは短かすぎずに、ハーモニーのバランスも重視する。

・課題曲Ⅱ

[A]からのメロディーの演奏の解釈が難しく、一つ一つの音の処理によって、曲全体の印象が変わる。リハーサルでは、付点八分音符や付点四分音符も自然に抜くような感覚で、重く聴こえないようにした。Trio からの木管とユーフォニアムのメロディーは、力まずに、P に近い音量で演奏し、48 小節目からのフルート、ピッコロは、リズムをはっきりと感じながら軽やかに演奏する。

・課題曲Ⅲ

[1]や[2]のメロディーの始めを良い P で演奏するように心がける。特に[9]の 1st クラリネットは「無重力状態から薄い紙が落下するように」という作曲者の指示があるため、なるべく無音に近い pp で演奏を始めることが重要と思われる。それぞれの楽器への音量やクレッシェンド、ディミヌエンドなどの指示を忠実に守り、作曲家の意図が浮き立つようにする。

・課題曲Ⅳ

[A]からのメロディーは、四分音符や八分音符の音の長さを、短かすぎないようにしながら、少し軽めにとすることとした。[C]の 4 小節目から solo 以外のパートはなるべく弱く保つようにする。Trio のメロディーは *leggiero* の指定があるため、音を止めすぎないように注意しつつ、少し短めに軽やかに演奏する。

3.3.1. 課題曲講習会当日の様子とアンケート結果について

課題曲Ⅰ～Ⅳを各々演奏後、阿部教授指導のもと、具体的な演奏例をあげてレクチャーした。その後、受講生からの質問を受け付け、教員、学生が楽器別の演奏上の注意点などを返答した。アンケートからも、質問を受け付ける有効性が見られる一方、時間内に全ての質問に答えることはできないこと、受講生がその場で楽器を演奏して実践できないなどの問題点が挙げられる。

また、フルート 1、B♭ クラリネット各パート 1、アルトサックス 1、テナーサックス 1 という小編成の演奏も提示した。県内では、部員の少ない学校も多数あり、小編成の演奏の参考となると同時に、演奏者にとっても新鮮な響きを感じることができ有意義であった。

最後には、舞台上に受講生を上げて、近くで演奏を聴き実際の音を感じる機会を提供した。その後、運指や練習方法などの質問に返答した。

アンケートでもわかるように、受講生にとって近くで演奏を聴くことが効果的であると思われる。演奏後に、ブレスの位置や、実際に演奏している音量のことなど、具体的な質問を受けることも多く、今後も続けていく必要があると考える。

(澤村康恵)

3.4. トランペット・金管パートについて

今回の課題曲講習会の為のリハーサルは 2 時間という短い時間で行われた。事前にパートでのリハーサルも実施したので、本番も含めてスムーズに演奏を行った。指導上の注意としては、学生にリズムや音程、バランス等の基礎的な事柄に加え、フレーズを意識したブレスの場所や各楽曲を分析し、場面に合わせた必要な音量や音色を確認した。

本学学生に対し指導する際と、沖縄県内の中学生や高校生に指導する共通点を紹介し、器楽合奏指導の向上に努めたい。

毎年、吹奏楽コンクールでは課題曲が指定され、多くの吹奏楽部が演奏を行う。課題曲ではマーチを主体とする楽曲や、行進曲ではないテーマの楽曲に分類される。いずれも合奏に必要な基本的演奏法が組み込まれ、各課題曲とも音域には十分配慮しており、中学生から一般まで演奏することが可能な様に作曲されている。

毎年課題曲には、人気が集中する作品があり全国的によく演奏されることが多い。沖縄でも同様である。いずれの作品を選択しても、吹奏楽コンクールでの審査員の経験から、作品によって優劣が決まることはなく、バンド指導者や演奏者が、どれだけ丁寧に楽曲分析や音作りをしてきたかが重要である。日本の吹奏楽界では選曲に流行があり、課題曲のみならず自由曲にもその傾向が著しい。

指導方法にも流行があり、近年では基礎合奏内で演奏に必要なテクニック(金管楽器であれば、リップスラーやタンギング、スケールにアルペジオ等)をバンド全体で練習している様子を、県内のバンドでしばしば見かける。各バンドの指導方法に否定的な考えは全くないが、現在、本学学生の演奏上の問題点を考えると納得する部分が見えてくる。

全体での基礎練習には、限られた時間で、指導者一人で全体を指導できる点と、音程の違いが

分かりやすい点のメリットがある。しかし一方で演奏者は、全体の大音量の中、自分の音色を感じることが難しく、実際自分が演奏できているのか判断が出来ない状況に対応せざるを得ないというデメリットもある。

本学学生の多くもサウンドに対する自分の意識や、自分で練習のプログラムを考える能力が乏しい状態と覚えることもあるが、学生が中学・高校時代に、このような全体基礎練習の指導法を継続的に受けていると、個性より全体を重視し、自分自身の演奏への判断能力が乏しくなる傾向があると思われる。言い換えるとそれは、自分で音色や作品をイメージ出来ない状態にあると言える。

全体基礎練習と個人練習のバランスはとても重要で、個人練習で音色や作品のイメージを膨らませ、合奏において共通したイメージで演奏することが望ましい。

私が県内の中学生・高校生を指導する際は、まず楽譜から、指定された音楽用語や与えられている役割やフレーズを説明し、管楽器奏者に必要なフレーズを壊さないブレスの位置等を指導する。本学学生にも同様に行っている。どの課題曲においても同様の指導を行う。

沖縄では各楽器の指導者不足もあり、個人はもとより、各パートでの指導者から直接指導を受ける機会に恵まれていない状況があり、これを解決するためには、専門知識を持った、本学学生や卒業生が県内で指導する場面をバンド指導者と本学教員が提供することを目標にしなければならない。

(倉橋健)

3.5. 打楽器パートについて

課題曲ⅡとⅣのマーチに受講生が多かった印象であるが、会場とステージ上の両方で演奏を聴くことで、管楽器との音量バランスの聴こえ方や、テンポやリズムの作り方について参考になったという声が多く聞かれた。

音量バランスについては、打楽器は管楽器より大きくなる傾向にあるため、自分と同じ動きをしている楽器の音がいつも聴こえるようにバランスを取ることとダイナミックスや **cresc** や **dim** はメリハリをつけるためしっかり区別をするようアドバイスした。また、テンポキープ、リズムについてはまずは自分一人でメトロノームに合わせしっかり正確に演奏できるように練習し、合奏内では頭の中でメロディーを歌いながら演奏すると流れに乗りやすくなることを説明した。またマーチはスネアドラムの奏法が難しいことが多く、課題曲ⅡとⅣはその奏法についての質問も多かった。

課題曲Ⅰは、拍子や曲想が頻繁に変わるため、拍子感をしっかり出すこと、曲想に合わせて音色をはっきり変化させることを念頭に演奏した。特にトライアングルとシンバル系はバランス、音色共に管楽器にフィットさせることに苦心した。

課題曲Ⅲは雄大な曲であり、まずスネアドラムとタンバリンのリズムの「ノリ」を合わせるよう意識した。その他の打楽器は全体の味付けとして登場するが、いずれもかなり重要な音であるため **cresc.** のタイミングや音量について、周りの音をしっかりと聴くようアドバイスした。その中

でも特に作曲者の保科氏が好んで用いるウインドチャイムには細心の注意が必要であると感じた。

受講生に話を聞くと、打楽器は普段は合奏に入らず打楽器のみで練習しているという状況が多かったが、音のイメージやバランス感を掴むため、早い段階から合奏の中で演奏することも必要なのではないかと思った。

(屋比久理夏)

3.6. チューバ・金管パートについて

課題曲Ⅰについては音の出だしが遅れず、重たい音にならないよう作品のニュアンスを意識させた。課題曲Ⅱ・Ⅳのマーチについてはテンポと旋律とのバランスを注意した。頭打ちのリズムは遅れずまた、音の処理が重要である。低音の旋律では力強くまた、トリオの部分では旋律を意識して響きを作ることなど場面によってニュアンスを意識させた。課題曲Ⅲについてはイメージを強く持つこと、各場面での全体の音量や動きに合わせ響きを作っていくよう指導した。どの作品においても基本的な奏法が重要で良い音色で演奏できるよう、また、全体とのバランス、木管低音楽器との音のブレンド、打楽器とのリズムの連携も意識させた。

アンケート結果についてはほとんどの項目において満足という結果が多く、課題曲講習会の意義を感じた。特にステージ上で各パートのそばで演奏を聴くことは有意義だったと思う。

チューバパートは単純な音形やリズムになることが多くイメージを持つことが難しいが、全体とのバランスや音のイメージ等を感じることが出来たのではないかと思う。(稲嶺哲也)

4. 課題曲講習会に対する評価アンケートの結果

4.1. 評価アンケートのねらい

講習会に参加する生徒や指導者の満足度や理解度を知ると同時に、本学の演奏や指導がどのような効果があるのかを分析する目的。

4.2. 対象者

講習会に参加した県内の中学生、高校生、吹奏楽指導者計 398 名対象。アンケート回答者 325 名。回答率 81%

4.3. アンケート内容について

講習会当日に参加者に下記のアンケートを配布した。

課題曲講習会に対する評価アンケート

アンケートにご協力ください

※ □の中に✓を記入してください

Q1 課題曲講習会に何回参加しましたか。

☐ はじめて ☐ 2回目 ☐ 3回目 ☐ 4回以上 ☐ おぼえていない

Q2 講習会について総合的にどのくらい満足していますか。

☐ 満足 ☐ やや満足 ☐ どちらともいえない ☐ やや不満 ☐ 不満

Q3 講習会に対して{Q2}と回答した理由をお書きください。

理由

--

Q4 講習会における以下の点に対してどのくらい満足していますか。

それぞれお知らせください。

質問	満足	やや満足	どちらともいえない	やや不満	不満
講習会時間の適切さ	☐	☐	☐	☐	☐
講習内容の理解度	☐	☐	☐	☐	☐
講習レベルの適切さ	☐	☐	☐	☐	☐
モデル演奏のレベル	☐	☐	☐	☐	☐
講習会の興味深さ	☐	☐	☐	☐	☐

Q5 講習会に対して感想・要望があれば、ご自由にお書きください。

感想・要望

--

裏面につづく

Q6 あなたの学年をお知らせください。

- ☐ 中学 1 年生
 ☐ 中学 2 年生
 ☐ 中学 3 年生
☐ 高校 1 年生
 ☐ 高校 2 年生
 ☐ 高校 3 年生
☐ その他

Q7 あなたの性別をお知らせください。

- ☐ 男性 ☐ 女性

Q8 あなたのパート(楽器)をお知らせください。

樂器名	
-----	--

Q9 あなたの興味のある音楽をお知らせください。

複数回答でも可

- ☐ 吹奏楽 ☐ オーケストラ ☐ 沖縄民謡 ☐ 合唱 ☐ ポップ J・POP ☐ ジャズ
☐ その他()

Q10 あなたが演奏したい吹奏楽の曲名をお知らせください。

曲名

--

ご協力ありがとうございました。

4.4. アンケート結果とまとめ

Q1 課題曲講習会に何回参加しましたか。

はじめて（211名） 2回目（66名） 3回目（33名）
4回以上（13名） おぼえていない（1名） 無回答（1名）

Q2 講習会について総合的にどのくらい満足していますか。

満足（292名） やや満足（23名） どちらともいえない（3名）
やや不満（0名） 不満（0名） 無回答（7名）

Q3 講習会に対して＜Q2＞と回答した理由をお書きください。（自由回答）

＜回答内容の多いものから選択＞

- ・質問できてよかった・演奏上の注意点がよく分かった・舞台上で演奏を聴けた
- ・近くで演奏を見ることができた・説明がよく分かった
- ・質問の時間が短かった・あまりわからなかった

Q4 講習会における以下の点に対してどのくらい満足していますか。

・講習会時間の適切さ

満足（264名） やや満足（41名） どちらともいえない（3名）
やや不満（1名） 不満（0名） 無回答（12名）

・講習内容の理解度

満足（257名） やや満足（51名） どちらともいえない（3名）
やや不満（0名） 不満（0名） 無回答（12名）

・講習レベルの適切さ

満足（275名） やや満足（33名） どちらともいえない（5名）
やや不満（0名） 不満（0名） 無回答（12名）

・モデル演奏のレベル

満足（297名） やや満足（14名） どちらともいえない（2名）
やや不満（0名） 不満（0名） 無回答（12名）

・講習会の興味深さ

満足（273名） やや満足（30名） どちらともいえない（10名）

やや不満（0名） 不満（0名） 無回答（12名）

Q5 講習会に対して感想・要望があれば、ご自由にお書きください。

（自由回答）＜回答内容の多いものから選択＞

- ・質問の時間をもっとほしい・那覇で開催してほしい・小編成も楽しめた
- ・近くだったのでブレスの場所が分かった・生できた
- ・気軽に質問に答えてくれた・また来たいです・参考になった

Q6 あなたの学年をお知らせください。

中学1年生（71名） 中学2年生（91名） 中学3年生（98名）

高校1年生（23名） 高校2年生（21名） 高校3年生（12名）

その他（7名） 無回答（2名）

Q7 あなたの性別をお知らせください

男性（23名） 女性（298名） 無回答（4名）

Q8 あなたのパートをお知らせください。

フルート（42名） オーボエ（3名） クラリネット（65名） サクソフォン（39名）

ファゴット（0名）

トランペット（34名） ホルン（31名） トロンボーン（26名）

ユーフォニアム（15名） テューバ（22名）

打楽器（46名）

無回答（2名）

Q9 あなたの興味のある音楽をお知らせください。（複数回答でも可）

吹奏楽（278名） オーケストラ（128名） 沖縄民謡（37名）

合唱（85名） ポップ・Jポップ（196名） ジャズ（103名）

その他（自由回答）

- ・洋楽、Kポップ、アニソン、ミュージカル等

無回答（5名）

Q10 あなたが演奏したい吹奏楽の曲名をお知らせください。（自由回答）

＜回答内容の多いものから選択＞

- ・宝島・マードックからの最後の手紙・スターウォーズ・ジャズ系の曲・ジブリ映画
- ・ラブソディーインブルー・ラデツキー行進曲・ディズニー音楽・Jポップ

おわりに

アンケート結果では、講習会に対する参加者の満足度は高く、いずれの質問に対しても満足、やや満足が大きく半数を超えていた。特に奏者のそばでその呼吸を感じながら演奏を聴く体験は参考になったと回答している。また講習内容の理解度も非常に高く、音楽を専門としている奏者の指導と生の演奏は、参加者にとって大変有意義な時間であったと考える。

また本学教員、非常勤講師を中心とした楽器別実技指導も毎年開催している。今年度は、専任教員 4 名で宮古島の小学生と中学生、高校生を対象とした実技講習会を実施した。生の演奏を聴く経験と、専門的な指導を直接受ける体験を継続することは、将来の音楽家を育成するために非常に大切な活動であると考えます。本学では年間学内において数多く様々な分野の演奏会を開催しているが、開催日が平日の 18 時以降であり、交通が不便な沖縄においては那覇市以外に住む若い奏者には、演奏を聴くこと自体が非常に困難な状況である。本学の教育目標は将来優れた演奏家、音楽家、教育者を育てることにある。うるま市で開催した本講習会のアンケート結果でもわかるように、大学が学外で演奏・指導することは、地域にとって非常に喜ばれる活動である。今後、様々な団体や自治体、学校と協力しながら県内演奏旅行の実現に向け企画をしたい。

管打楽における実技指導について
ー平成 29 年度沖縄県吹奏楽連盟主催実技講習会からー

澤村康恵

はじめに

吹奏楽をはじめとする器楽合奏は、音楽を創造的に表現する形態として学校教育の中においても重要なものとなっている。沖縄県内では、音楽表現の基本となる楽器の専門的知識や技術を学ぶことのできる機会として、実技講習会が行われている。

本稿は、平成 29 年 5 月に行われた沖縄県吹奏楽連盟主催実技講習会の実践を記録したものであり、阿部雅人・澤村康恵・倉橋健・屋比久理夏・稲嶺哲也「沖縄県における器楽合奏指導と管打楽実技指導の実践的課題 ー2016 年度吹奏楽課題曲講習会、実技講習会からー」（『教職課程年報』vol.1、平成 29 年、100～110 頁）のクラリネット実技講習会の内容をより発展させたものである。

1. 講習会の概要

実技講習会は、沖縄県吹奏楽連盟主催により、沖縄県内の中学生および高校生を対象として、フルート、オーボエ、クラリネット、ファゴット、サクソ、トランペット、ホルン、トロンボーン、テューバ、コントラバス、打楽器のパートに分かれて、各楽器の演奏技術の向上を目的として開催されている。

平成 29 年は 5 月 20 日 10:00～15:00 那覇高等学校、5 月 21 日 10:00～15:00 うるま市立具志川中学校で実施され、クラリネットの受講者は 20 日、県内中学生 17 名、県内高校生 19 名、21 日、県内中学生 21 名、県内高校生 1 名であった。なるべくきめ細やかな対応をするため 2 クラスに分かれて行い、20 日、県内高校生 19 名、21 日、県内中学生 10 名、県内高校生 1 名を担当した。

主にパートリーダーを対象としたものであるが、経験年数には差が見られ、受講者の演奏レベルには幅があった。

講習会はグループレッスンとし、必要に応じて各人の状況をチェックする形とした。

また、エスクラリネット、バスクラリネットでの受講も可として、基本的には、Bb クラリネットと同様の内容を行なった。

2. 講習会の内容

クラリネットの基礎的な奏法を学習するため、主に下記の項目について実技指導を行なった。

また、平成 28 年度同様の(1)～(6)の内容に加えて、(7)として主催者からの要望があった「楽

器の手入れ」を加えた。

(1) 呼吸について

楽器を持たずに、立った状態でゆっくり息を深く吸うことを意識させる。腹部を膨らませることだけに集中することなく、体全体を使って呼吸をする。また短い時間で同じことができるようにテンポを指示して練習する。その後椅子に座った状態でも同じように意識をしながら練習をさせる。

(2) 姿勢、楽器の構えについて

まず重心が偏らないように注意して、しっかりと立つことを意識させる。肩や肘などに力が入らないように注意しながら楽器を構えさせて音を出してみる。また椅子に座っても同じような体のバランスで吹けるようにする。特に椅子に座って演奏する場合は、体の重心が偏らないように気をつける。音を吹く時に楽器の重さを支えるために手や肩に力が入りすぎないようにする。

(3) アンプシュアの確認

見た目の形だけではなく、マウスピースをうまく支えながら、無駄な力が入らないように注意させる。また、それぞれ骨格、筋肉、歯並びなどが違うため、一人ずつ(2)の項目とともに確認して、より良い吹き方を指導する。

(4) ロングトーンの練習

ここまでの(1)～(3)までの復習をしながら、自然に音を伸ばすことを意識させる。比較的楽に音を吹くことのできる中音域から初めて、低音域、高音域まで広げていく。高音域は一人ずつ吹かせて奏法を確認して、より良い吹き方を指導する。

(5) 音階の練習

C-dur（実音 B-dur）2 オクターブの音階を用い、(4)の項目で練習した良い音を繋げていくようにイメージしながら演奏する。スロートーンの吹き方、指の動かし方やキーの押さえ方、中低音から高音までの難しいところやうまく演奏できない部分を取り出して練習する。

(6) タンギングについて

まずは音の鳴る仕組みを再確認して、息の流れを止めないことを確認する。比較的やりや

すいと考えられる中音域から、舌の動かし方を意識して練習を始める。前後上下に動かしすぎないように、舌に力が入りすぎないように注意する。テンポに合わせる前に舌の動かし方に注意しながら、一人ずつの状態を確認してより良い吹き方を指導する。少しずつ音域を増やしていき、低音から高音まで練習する。

(7) 楽器の手入れ

組み立てる時になるべくキーに負担をかけずにキーを曲げないように注意することや、マースピースの扱い方、スワブの通し方などをチェックする。またリードの管理方法や扱い方を注意する。演奏後は、組み立て時と同じようにキーに負担をかけないようにすることに加えて、ジョイント部分やタンポなどにも水分が残らないようにして、ケースにしまうことを確認した。

3. 実技講習会アンケート

両日とも実技講習会の内容の妥当性を図るとともに、受講生が必要としているものを知るため、下記に示したアンケートを実施した。

講習会を受講する前の状態を知るために、④の項目では講習会の内容をより詳しく分類した。また⑤では、講習会の内容そのものを項目に挙げた。

なお、5月21日には、中学生の中に一人だけ高校生が参加していたため、高校生の回答は参考資料として数字には反映させないこととした。

・平成29年5月20日 那覇高等学校 回答 高校生19名

① あなたの学年を教えてください。

中学 1年生 0人 2年生 0人 3年生 0人

高校 1年生 9人 2年生 8人 3年生 2人

② 実技講習会に何回参加しましたか？

はじめて 7人 2回目 10人 3回目 2人 4回以上 0人

③ 講習会について総合的にどれくらい満足していますか？

満足 16 やや満足 2 どちらともいえない 1 やや不満 0 不満 0

その理由

【満足】

勉強になった。役にたった。

知らなかったことや、様々なことが学べた。

基礎的なことを改めて学ぶことができた。

自分の苦手な部分に気づかされ、改善の仕方も理解できた。

日頃の疑問を解決できた。

アンブシュア、タンギングなどを一人ずつ見てもらい、アドバイスをもらえた。

アンブシュアを変えたことで音質が変わった。

タンギングのことがわかった。

質問タイムやワンポイントの個人レッスンがあった。

正しい奏法を知ることができた。

一人ずつ見てくれるので今後に繋げやすい。

質問にも答えてもらい、練習の方法もわかりやすく教えてくれた。

悩んでいたことが解決した。

【やや満足】

音色についても再認識することができた。

初心者のため、音が出なくて、思うようにできなかった。

【どちらともいえない】

始めたばかりでよくわからない。

④ クラリネットを吹くことにおいて、難しいと感じることは何ですか？（複数回答可）

呼吸 2 姿勢、楽器の構え方 3 アンブシュア 6 ロングトーン 2
音階 0 タンギング 17 低音の吹き方 0 開放ソあたりの吹き方 3
高音の吹き方 15 指の動かし方 7
その他 音色、響きの作り方。アーティキュレーション。
頬が膨らむ、音が安定しない。スタッカート。

⑤ 今日の講習会で役に立ったことはありますか？（複数回答可）

呼吸 3 姿勢、楽器の構え方 8 アンブシュア 9 ロングトーン 1
音階 3 タンギング 15 楽器の手入れ 7
その他 ダブルタンギングができるということがわかった。

- ⑥ 今後、実技講習会で取り上げて欲しいことはありますか？

アーティキュレーションの練習。

ミニコンサートをして欲しい。

コンクール曲のレッスン。

みんなですぐ吹ける曲を演奏したい。

連符を吹くコツを教えて欲しい。

- ⑦ 好きな音楽のことや、講習会への要望など、自由に記入してください。

もっと回数を増やして欲しい。

統一の課題に取り組んで、全体合奏の指導をして欲しい。

クラシック音楽も聴いていきたい。

・平成 29 年 5 月 21 日 うるま市立具志川中学校 回答 中学生 10 名（高校生 1 名は対象外とした）

- ① あなたの学年を教えてください。

中学 1 年生 0 人 2 年生 4 人 3 年生 6 人

高校 1 年生 1 人 2 年生 0 人 3 年生 0 人

- ② 実技講習会に何回参加しましたか？

はじめて 10 人 2 回目 0 人 3 回目 0 人 4 回以上 0 人

- ③ 講習会について総合的にどれくらい満足していますか？

満足 10 やや満足 0 どちらともいえない 0 やや不満 0 不満 0

その理由

【満足】

今まで知らないこと、うまくいかないことの修正の仕方を学べた。

もっと良くなる吹き方がわかった。

楽しく、詳しくクラリネットについて学べた。

クラリネット奏者の音を近くで聴けた。

タンギングの仕方や、姿勢などが修正できて吹きやすくなった。

細かい部分まで教わることができた。

- ④ クラリネットを吹くことにおいて、難しいと感じることは何ですか？（複数回答可）

呼吸 2 姿勢、楽器の構え方 1 アンブシュア 5 ロングトーン 0
音階 0 タンギング 10 低音の吹き方 1 開放ソあたりの吹き方 3
高音の吹き方 9 指の動かし方 6
その他 主に音量を上げる時など、頬が膨らむ。

- ⑤ 今日の講習会で役に立ったことはありますか？（複数回答可）

呼吸 7 姿勢、楽器の構え方 9 アンブシュア 10 ロングトーン 0
音階 6 タンギング 10 楽器の手入れ 3
その他 表現の方法

- ⑥ 今後、実技講習会で取り上げて欲しいことはありますか？

低音の響かせ方。
息を長く続かせること。

- ⑦ 好きな音楽のことや、講習会への要望など、自由に記入してください。

好きな音楽はマーチング。

4. アンケート結果からの考察

- ・中学生、高校生とも難しいと感じているのは、タンギング、高音の吹き方、指の動かし方、アンブシュアが多数である。
- ・タンギングはほとんどの受講生が役立ったと回答している。
- ・アンブシュアについては、難しいと感じていなかった受講生も役立ったと回答している。
- ・呼吸、姿勢や楽器の構え方についても、難しいと感じていなかった受講生も役立ったと回答しており中学生は特にその傾向が強い。
- ・音階については難しいと感じていた受講生が 0 だったにも関わらず、役立ったと回答している。音階の練習の中には高音の吹き方や指の動かし方なども含まれており、それらの問題を解決できたものと考えられる。
- ・楽器の手入れも予想以上に役立ったと回答している受講生が多い。学校所有の楽器を使用している受講生がほとんどで、今後も楽器の扱い方、手入れ方法を指導していくことが必要と思われる。
- ・アンサンブルの演奏の希望が複数回答あり、今後は簡単な曲を使用して実際に楽譜を音にする時の注意点や、アンサンブル教材を用いて音の合わせ方の実習を行うなど、学んだ基礎

的な技術を応用できるところまで進めていきたい。

- ・基礎的な演奏技術の向上を目的としているが、初心者にとってはすぐに対応することが困難であるためか、満足度が少し低くなっている。

- ・合奏指導の希望もあるが、実技講習会の趣旨からも実現は難しいと思われる。

おわりに

沖縄県内では、楽器ごとに専門家によるレッスンを継続的に受けている学校は極めて少なく、中学生や高校生にとって、基礎的な演奏技術の指導を受ける体験は貴重なものとなっている。

実技講習会で取り上げた内容については、アンケートの結果から見ても妥当であり、十分な効果が見られる。基礎的な演奏技術向上は、全ての受講生にとって必要なことであり、実技講習会の必要性を強く感じる。

今後は、受講生の希望にもあるように、楽譜を使い実践的な指導も行っていくことが望ましいであろう。例えば、簡単な練習曲を使用した指導や、アンサンブル練習を通した指導が考えられる。

またリードの選び方は、クラリネットの演奏技術としても非常に重要であるにもかかわらず、一人一人の細かな技術に起因する要素が大きい上に、時間的にも内容的にも制約があり今年度も実施することはできなかった。今後の課題としたい。

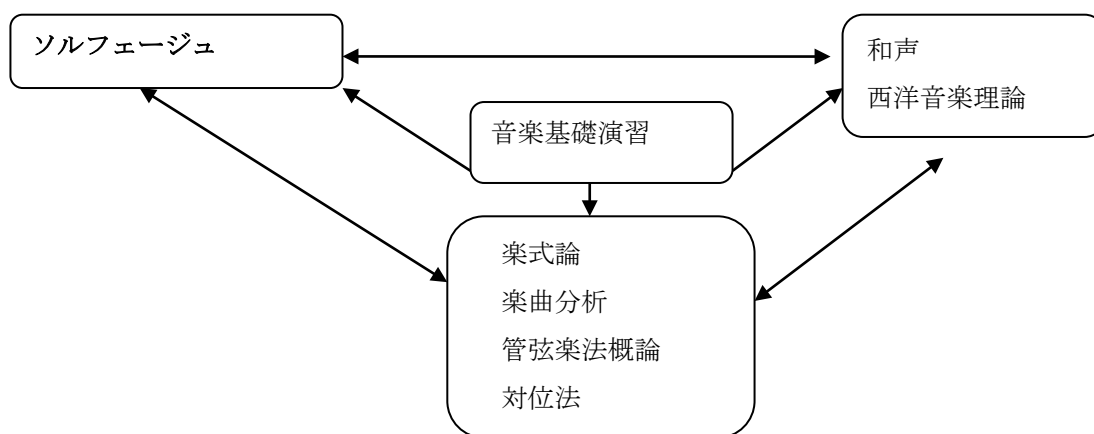
音楽基礎教育の実践と課題ー総合的な音楽力としてのソルフェージュをめざしてー
近藤春恵、桑江絢子、運天暢子、平良久美、三島わかな
はじめに

本学の平成 28 年度カリキュラム改正に向けたプロジェクトとして、ソルフェージュ担当教員による新しいソルフェージュについての調査研究と FD の継続研究を行ってきた。根幹をなす理念として、音楽における基礎科目を個々に分立したものではなく、相互に関連し合い音楽を形作るもの、すなわち、**Formation Musicale** として授業の在り方やその内容の見直しであり、前年度と比較してかなりドラスティックな改正となったと思う。

1. 基礎科目の体系

平成 28 年度の基礎科目（ソルフェージュ、和声、楽式論、楽曲分析等）の授業指針について、前述の調査研究を基に検討した。以下に示す図 1 は、各授業科目の相関性を要約したものである。

図 1



これらの授業のうち、ソルフェージュと和声に関しては各学年を複数のクラスに分け、授業を行っている。各担当教員の研究を積極的に授業に反映させ実践しつつ、適宜に調整会議、授業参観などを行い連携を持ちながら授業運営を行っている。

2. ソルフェージュの授業指針とクラス分け

2.1. 授業指針

担当教員間で打ち出した授業指針についての要点は下記のとおりである。

- ① 従来の「聴音偏重」志向を見直し、「内的聴覚」の啓発として和声感のある読譜の習得。
- ② 二重奏以上のアンサンブルによる初見、弾き歌いの推奨。

- ③ 予備練習として密集形カデンツの移調弾きを継続的に自習。
- ④ 初歩者の為には特に「調性機能を重視した視唱」の推奨。
- ⑤ 実作品を使ったソルフェージュ教材研究。
- ⑥ スタイルの明確な楽曲を選曲し、音楽の形式感を習得。
- ⑦ リズムを重視し、楽曲から積極的にリズム要素を取り出す生きた演習。

その他、実践に伴って研究された授業内容は、調整会議において担当教員と共有できるよう努めているが、更にカリキュラムに反映させて行きたいと考えている。

2.2.クラス分け

クラス分けについては、年度初めにテストを実施しグレード付けを行い、また専攻・コースの特性も勘案し、各クラスに振り分けられる。原則として半期ごとにクラス編成し直される為、報告者である教員の担当する履修生のレベルによって、授業内容や難易度、その形態なども様々となっている。

3.授業の実践報告

本稿は、平成28年度～29年度前期におけるソルフェージュ授業の実践報告を担当教員ごとに、特に力点を置いた特徴ある実践内容・考察についてまとめたものである。

(近藤 春恵)

3.1.「コールユーブンゲン」の数字譜を用いた授業実践

はじめに

音楽家にとって、楽譜から様々な音楽的要素を同時にかつ瞬時に読み取る能力は大変重要である。ソルフェージュの授業において、あまり読譜に慣れていない学生に視唱の課題を与えると、五線譜に書かれている階名とリズムを正しく読むことに精一杯で、音高・音程まで考えて歌う余裕がないケースがある。また、ある学生においては、長音階を階名で歌う際、C durの音階はスムーズに歌えるが、G durの音階になると、第7音がFisではなく、Fの音高になるなどたちまち不安定になってくることがしばしばである。その原因として、順次的に長音階の階名を歌う（読んでいる）だけで、長音階における機能すなわち調性感とは無縁に近く、半音、全音の位置を感じ「それぞれに意味がある」ということを理解していないことが分かった。

そこで、授業の中で音程に重点を置き、音程をより学生に意識させ、楽譜にある様々な情報を自らの力で読み取り、視唱ができるようになることを目標に、もっとも一般的な教材として古くから親しまれてはいるが、その実、十分な指導書として使いこなせていない「コールユーブンゲン」から、数字譜を用いて次に示す2つの基礎的な課題を実践し考察した。

3.1.1.長音階

① 課題のねらい

長音階の半音と全音の位置を確認し、その音程感を身につける。また、あらゆる調の長音階を歌うことができ、さらに鍵盤上、五線譜上でも理論的に結び付けることで、より一層の理解を深める。

(譜例1) 長音階「コールユーブンゲン 第二章 音階」より



実施方法	① 開始音1をドのみならず無作為に与え、様々な音階を階名無しのラララで歌う。	注意	半音と全音の位置を意識させる。
	②開始音の階名を与え、様々な長音階を階名で歌う。		鍵盤をイメージして歌う。派生音を意識させるため、ドイツ音名でも歌う。
	③慣れてきたら、歌ったあと五線譜に調号を用いず、臨時記号を用いて音階を書く。		鍵盤をイメージして歌う。派生音を意識させるため、臨時記号を用いて書く。

② 実施の結果

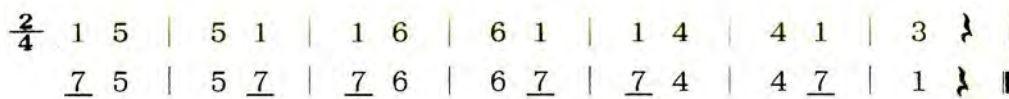
この課題を通して、学生は次第に数字譜に慣れ、これまで何となく曖昧であった長音階の各音のあるべき位置が少しずつ明確になってきたようであった。また、始めのうちは階名を用いずラララで歌うことで、階名を読むことに捉われることなく、特に7の導音から1の主音に解決する純粋な和声感が、学生の身に定着してきた印象が持たれた。

3.1.2. 数字譜による視唱課題

① 課題のねらい

数字譜による跳躍を含むメロディを視唱できるようにする。とりわけ音程で最も感じ取ってほしいのは1と5の音程であると筆者は思うので、この音程が身につけば、4度や6度の音程も歌い易くなるのではないかという考えから、次の課題を作成した。

(譜例2)



実施方法	① はじめに C dur の音階でラララで歌う。	注意点	鍵盤を思い浮かべて、音程の間にある音を、階段のように辿りながら歌う。 長音階と短音階の 3・6・7 の違いや、短調における導音の臨時記号の変化に気をつける。
	② 慣れてきたら階名で歌う。		
	③ F dur、G dur でも歌い(ラララ、階名)、それぞれを移旋(和声短音階)する。更に歌いながら五線譜におこし、鍵盤で視奏する。		

② 実施の結果

この課題を実施させると、クラス全員が 6 小節目の 2 拍目の 1 (主音) を 7 (導音) の音で歌った。5 小節と 6 小節の音程は逆になっただけであるが、6 小節目の 1 は歌いにくいという事が明らかになった。恐らく、学生は 5 小節目 (1-4) で IV の和音を感じ取り、音楽の自然な流れとして無意識に次の 6 小節目を属七の和音と捉えたため、1 ではなく 7 と歌ってしまったのではないかと思われる。このことから、旋律的な流れの中で、楽譜通りではなかったけれども、和声進行の感覚を持って歌っている事がこの小節においては分かった。しかしながら、次の 7 小節目の 7 の音は I から V への和声進行のイメージが掴みづらいのか、3 から 7 への跳躍が難しいのか、あるいは休符を挟み、フレーズが変わるところだからなのか、歌うことのできる学生は多くなかった。

まとめ

数字譜を用いて音程を捉えることで、これまで漠然としていた音階 (音の順次的継列) が規則的であることを以前より理解できたのではないかと思います。また、学生がそれぞれの中に無意識に潜在する和声感を持っていることが、今回の課題を通して垣間見えた。その内にある無意識を意識化し、楽譜に書かれている様々な情報を正確に読み取り、より音楽性豊かな演奏表現や解釈へと繋げられるよう、これからも指導に努めていきたい。

(桑江 絢子)

[引用・参考文献]

フ란ツ・ヴェルナー『全訳コールユーブンゲン ミュンヘン音楽学校合唱練習書』第 78 版 信時潔訳、大阪開成館発行、2008 年、10 頁 (Wüllner, F. *Chorübungen der Münchener Musikschule*, Theodor Ackermann, München, 1876)

3.2. 実作品を使った上級ソルフェージュ授業とその展開

はじめに

本稿では筆者が授業担当した平成 28 年度から 29 年度前期までの授業内容と経過を報告したいと思う。

平成 28 年度に担当したソルフェージュ・クラスは、基礎固めをしっかりと行う必要があるレベルであった為、弾き歌い教材を利用したⅠ・Ⅳ・Ⅴの和音付けを全調で行うという試みに多くの時間を割く必要があった。その他、拍感を意識した音読み、単声・多声リズム実践・創作、楽曲の一部を利用した視唱、様々な舞曲の視唱・分析、そしてそれらに適宜対応した聴音課題等を行った。その結果、授業で実践したこれら様々な要素が個々の音楽力と結び付くまでには、時間と本人のたゆまぬ鍛錬が必要となる訳であるが、当年度 1 年で一定の進歩は見られたように思う。

平成 29 年度前期に担当のソルフェージュ・クラスは、個人差はあるものの上級レベルである為、前年度行なって来たことを更に発展させたレベルで、模索しつつ授業を進めているところである。以下、「クレ譜（音部記号）の導入」「楽曲を使った教材例」「旋律への和声付け課題」の三項目について報告しようと思う。

3.2.1.クレ譜の導入

1 年生クラスでは、既習者も多いがアルト譜表の導入、2 年生クラスではテノール譜表の導入を行なった。音程を付けずに音名のみ唱える練習(音部記号が記されていないリズム教材も併用)と共に、ダンノーゼル等ピアノ伴奏付きの歌唱教材を使用した。その際、譜面通りに歌った後にハ音記号をト音記号へ読み替えて移調唱を行ない、和声記号で簡略化した伴奏(可能な学生はそのまま)もそれに合わせて移調し弾き歌いを行なうという課題を数回行なった。また、弦楽四重奏のスコアの一部(譜例 1)を用いて縦の音読みをし、ピアノで実際に弾く試みも行なった。

譜例 1 シューベルト作曲 弦楽四重奏曲《死と乙女》より



全パートを同時に易々と弾ける学生は僅かであるが、チェロとヴィオラパートを弾きながら第 2 ヴァイオリンパートを歌ったり、ヴィオラパートのみ歌いながら他パートを弾く等、学生それぞれが自分の出来ることを考え、同時に異なる音部記号に触れるという意味で課題に取り組んだ。今後は、移調楽器を含むスコアを使った課題も実施したいと思う。

このような実演課題では練習時間を設けるが、ピアノを交代で使うためどうしても時間がかかってしまう。待っている学生に何か別の課題を考えさせたりする等フォロー案を今

3.2.3. 実作品を使った教材例

① リズム教材としての楽曲で移調練習を行う。

② スコアを用いてより高度なリズム練習を引き出す。

[illegible]

ストラヴィンスキー作曲「ある兵士の物語」よりタンゴ（譜例 2）を扱った章では、教材の譜例では簡略化されたヴィオラパートのみであったので、室内楽版の楽譜を用意し、ヴィオラパートの音名を唱えながらピアノパートのリズム打ちをしたり、CD の演奏を聴きながらそれを重ねることにも挑戦した。

③ 検討課題

楽曲を聴いたり視奏するなどの演習直後に、いわゆるソルフェージュ的な「訓練課題」に入ると、履修生が今さっき得た「音楽的感動」というものが減衰してしまうように見受けられることがしばしばある。これには、楽曲自体から様々な切り口を見出して一定の時間をかける努力をして行きたいと考えている。またこのような **Formation Musicale** は、自分の専攻楽器以外の作品の実演に関われるチャンスの一つであるという意義もあり、それによって学習者個々の感性に幅を持たせるきっかけにも繋げられるよう、又、その為に様々な要素を提供できるよう研究して行きたい。

3.2.3. 旋律への和音付け課題

平成 28 年度カリキュラム改正の真骨頂である「基礎科目の連携」として、ソルフェージュ授業の中に和声理論の応用、すなわち机上の学習に終わらず、音楽的な実践を支える和声として「旋律への和音付け」課題を盛り込んでいる。1・2 年生とも各クラスのレベルを鑑み、和声の学習進度に合わせて和音の種類を選ぶようにしているが、ここでも習熟度のばらつきが大きな課題である。既に高校時代にかなり習熟している学生に対しては指定する課題を変えたり即座に移調を指示するなど、クラス授業のなかで個別に対応できるように努めている。時には、与えられた課題としてではなく、その課題を独自の楽曲として作り変えるような和音付けをする学生もしばしば見受けられる。この様な学生に対しては、課題の意図は伝えつつも本人の持つ音楽性の芽を摘んでしまわないよう、バランスに気をつけなくてはいけないと感じている。理論としての和声に止まらず、実践的な「生きた和声」をどうソルフェージュの中に溶け込めさせか、今後の研究課題であろう。

まとめ

学年やクラスによって異なった特色があるのだが、更に履修生一人一人の受け取り方は多様な為、私自身も素早く反応し返す能力が必要だと感じている。昨年度から、以前に比べて和音付け等の実演にかかる時間を多く取るようになったことには、多様な反応がより見え易くなったという利点があった。それら日々の実践を元に次の授業を組み立てる柔軟性と、ある目標値へ達する為にすべきレベルや質の確保とのバランスにも気を配り、今後も教育研究を継続して行きたい。

（運天 暢子）

引用楽譜、参考文献

Schubert,Franz *Streichquartett op.posth. “Tod und Mädchen”, Wien, Philharmonia*
1990, p18

Danhauser,A et Lemoine,L *Solfège des solfèges vol.3A*,Paris,Editions Henry Lemoine
p83,p112

Lamarque ,Elisabeth et Goudard,Marie-José *D'UNE CLE A L'AUTRE*, Paris, Editions
Henry Lemoine 1993 p14

Lab, Michel *L'Odyssée Du Rythme vol.3*, Paris, Editions Alphonse Leduc 1992 p5～7,
P37～39

Stravinsky,Igor*Suite from L'Histoire du soldat for clarinet,violin and piano* London,
Editions Chester Music 1989,p15

3.3. キーボード・ハーモニーを使ったソルフェージュ

はじめに

本学ソルフェージュでは、これまで視唱、聴音、クレ(音部記号)読みを中心とした授業を行ってきたが、その中で度々問題点が指摘されていた。それは歌うことが弱い学生が多いということである。これは音程やリズムが取れない、読譜が弱いといった基礎能力によるところも大きい。旋律から背景にあるハーモニーを読み取ることや、フレーズのまとまりを感じて歌うこと、自発的に音楽を表現する意識が希薄であるということなどが原因として挙げられる。

「歌う」ことは、楽譜を内的な耳で捉え、音楽を形として声で表現することであり、そこには総合的な音楽力が表れている。聴音や個別の読譜練習の反復が受け身の機械的訓練で終わることなく、どのように総合的な音楽能力の向上に結びつけるかが課題であった。これらの問題点を踏まえ、平成 28 年度はソルフェージュの新しい試みとして大幅に授業内容を見直し、学生が様々な方面から音楽を捉えられるような課題や授業展開を心がけた。

3.3.1. 平成 28 年度の授業内容の新しい試み

3.3.1.1. 授業形態

本授業の担当である筆者ともう一人の担当教員（池田美奈子氏）のクラスでは、A1 の履修者 23 名を 2 クラスに分割し、平常授業は小編成クラスで行い、不定期に合同クラスでの授業を行った。また、担当教員も時折交代した。これは、授業履修生が、ソルフェージュ中級程度の音楽文化専攻、音楽表現専攻の学生でピアノに不慣れな学生が多数おり、なかなか授業を活性化させるのが難しい現状を、二人の教員の異なる方法を時折混ぜることで変化をもたせ、また合同授業では一人の教員が実践する内容をもうひとりの教員が補佐し

ながら参観することにより、客観的に授業内容をお互いに評価し合うことが出来るからである。

結果、情性になりがちな授業に刺激が生まれ、特に視唱においては声に厚みが出て、声を出すことをためらいがちな学生にも積極的に歌う意識が生まれたようだ。また、ポリフォニーの課題をパートに分けて歌うにも十分な人数で、ハーモニーを意識させるのに効果的であった。

3.3.1.2.指導方法

今年度からキーボード・ハーモニーを多く取り入れ、主に縦の響きへの意識づけをすることを目的に、㉔カデンツ奏、㉕伴奏つけ、㉖和音分析、㉗旋律創作、㉘移調奏など、一つの課題を使って色々な方面に展開させた。

① カデンツ奏

I IV V I のカデンツ（譜例 1）を弾くことを徹底させた。それをさらに移調奏し、最終的に dur、moll 全調まで展開した。その際、鍵盤を弾きながら音名を歌うことを課した。最初は手と音がうまく繋がらず苦戦していたが、この課題はどの調も同じ指使いで弾くため、徐々にパターンが掴めるようになってきた。

譜例 1



② 和音付け、伴奏付け、移調奏

旋律から和声を読み取ることが苦手な履修生が多く、これを克服する為旋律への和音付けを多く取り入れた。最初のうちは和音の構成音のみ使用した旋律（譜例2）を書きとらせ、和音分析したのちに和音付け、伴奏つけ、移調奏へと展開させた。また、その旋律に非和声音を入れたものを聴音させ、背景の和声進行を感じながら旋律を聴くことを意識させた。さらに、逆のアプローチとして、非和声音の入った旋律課題から和声を要約させることも行った。

キーボード・ハーモニーは、経験者と未経験者、また専攻の楽器によっても差が激しく、最初は苦戦していたが、カデンツ奏を弾く練習と並行して進んだので、和音の構成音のみの旋律への和音付けはある程度の成果が得られた。しかし、非和声音が入ると、途端に和音の軸を見失う学生も多く、まだ継続して指導する必要性を感じた。

譜例 2

⑧ 和音の構成音のみ

非和声音を入れて (xは非和声音) ↓

3.3.1.2.3 実作品を教材として導入

ソルフェージュ学習がソルフェージュという枠組みの中で完結してしまい、実際の演奏表現に反映されない問題を解決するため、教材として実作品を取りあげた。曲のスタイルや演奏形態に合わせて、和音の要約、旋律の非和声音の把握、アルト記号の読譜、視唱などを行った。楽曲は、ピアノ曲や室内楽、二重奏など様々な形態のものを取り上げ、テクスチャにも偏りが無いよう留意した。

扱った楽曲の例を以下に示す。

① ハイドン作曲 弦楽四重奏曲「皇帝」より 第2楽章 (譜例 3)

演習内容 ①総譜からの和声分析、②アルトパート読譜、③重唱、④CD鑑賞

この曲では普段あまり読むことのない総譜を使用する事により、楽譜を立体的、多面的に捉え、横の流れと縦の響きを常に意識に置いて読むよう指導した。

また、最後に CD の演奏に合わせて歌ってみた。これにより実際の演奏でどのように表情やアゴーギクがつけられているか実感でき、和声の持っている緊張や緩和などのニュアンスや、旋律の歌い回しを意識できた。

譜例 3

Poco adagio; cantabile

p dolce

p dolce

p dolce

p dolce

10

f

f

f

f

② ブルクミュラー作曲 25の練習曲より アラベスク (譜例 4)

演習内容 ①和音分析、 ②非和声音分析、③転調や終止の把握、④移調

この課題は、主に和声音と非和声音の区別、非和声音の種類の理解を主な目的に使用した。まず左手の伴奏をヒントに和声分析し、メロディにどのような非和声音が使われているか分類した。

また、借用和音や転調を見つけ、曲の表情にどう影響しているか考えた。有名な曲なので、ピアノ専攻以外の学生がほとんどのクラスだったが、楽しんで課題に取り組むことができた。

譜例 4



ただ、この曲で使用されている非和声音の種類が限定的だったので、出てきていないものについては、他に短く例を挙げ説明を行った。

まとめ

今回は、音符の読み書き、リズムや音程練習などの単純な反復練習から、和声や楽式、さらに伴奏付けや創作に至るまで、音楽に必要な音楽力全般を、どうやってソルフェージュというカテゴリーに要約して教えるか、手探りでの授業となった。ソルフェージュは、最終的には頭での理解の枠を飛び出して、体や心で感じ反応する瞬発力を鍛える事だと考える。もちろんそのためには、裏付けとなる理論の習得も不可欠であるため、他の授業との連携も重要になってくるだろう。また、学生の授業に参加しようとする意欲も、授業を成功させる大事な要素であり、視唱などでも積極的に音楽を感じようとする姿勢を促すことも大切だと感じた。今後もこの試みを継続させ、経過を報告していきたいと考えている。

(平良 久美)

参考文献

Haydn, Joseph *Streichquartett op.76 No.3 Hb.III:77 "Kaiser"* Doblinger, Wien, 1968『ブルグミュラー25 の練習曲』全音楽譜出版社、1955、p13 (Burgmüller, Friedrich, *25 LEICHTE ETÜDEN op.100*)

3.4.琉球芸能専攻のソルフェージュを通じて音楽理論を深める

はじめに

筆者が担当するソルフェージュの履修対象者は琉球芸能専攻（琉球古典音楽コース、琉

球舞踊組踊コース)の学生である。これらの履修生の実態、問題の所在、特に各種拍子と記譜の関係に着目して報告することとする。

3.4.1.履修生の実態

今年度前期の履修生 10 名は^①、平成 28～29 年度の入学者である。彼らには入学試験科目として楽典が課されたが、ただし聴音については課されなかった^②。このような選抜法がもたらした結果として、ソルフェージュ履修者の音楽経験は一様ではなく、彼らの音楽的資質や西洋音楽的な経験値には開きやばらつきがある。

筆者は初回の授業時に、履修生の音楽歴と傾向を具体的に把握する目的から診断的評価を行なった。その結果、履修生の 8 割が小中学校での教育を除いて洋楽の専門的な学習歴をもたず、琉球の伝統芸能^③(三線、箏、笛、舞踊のいずれか一つまたは二つ)のみの経験をもつ。伝統芸能を習い始めた時期については、大半が小学校中学年頃である。この層はソルフェージュにおいても初心者である。一方で、バイ・ミュージカルリティをそなえた履修生(邦楽や琉球の伝統芸能ならびに洋楽の経験者)は全体の 2 割に相当した。彼らは 3 歳未満の英才教育としてピアノを始めている。

3.4.2.問題の所在

本学のソルフェージュの授業形態が個人指導ではなく一斉方式にあるため、担当するクラス内の課題設定ならびに指導上の照準を定めにくいのが現状である。また、ソルフェージュ履修生にみられる傾向として、既習の楽典の知識をソルフェージュの授業の中でどのように活かすのかという点で大変苦勞している。つまり科目縦割り型のカリキュラムということもあって履修生は当初、楽典とソルフェージュとが有機的に関連するという事に無自覚でいる。

したがって筆者はソルフェージュ授業に臨んで、履修生がすでに習得した音楽理論の知識を一つ一つ引っ張りだし、系統立てて丁寧に説明しながら、それらを履修生に感覚的に認知させて実際の音へと結びつけるといった一連のプロセスを重視してきた。本稿では、楽典内容のなかでも各種拍子とその記譜法に着目した授業実践の一例を報告する。

3.4.3.各種拍子における記譜の比較

ソルフェージュ履修生が抱える大きな課題の一つは、拍子と記譜の関係について十分に理解していない点にある。前述したように、たとえ入学試験に課される水準の楽典を既習していても、真の理解には至っていないのである。以下にそのことを示す一例を紹介する。

一見したところ記譜上は異なる二種類の譜例に対して、そこから立ち上がる音楽の実態が同一であるということに、ほぼすべての履修生が気づかずにいる。「気づき」がない原因は洋楽の拍の概念をしっかりと理解していないことにあると考えられ、つまり「1 拍の単位」が「どの種類の音符」に相当するのか、そして半拍になったとき(あるいは 2 拍に

なったとき)にどの種類の音符を用いればよいのかという点が不確かだからである。同様に、拍子が変わらないかぎり「各小節内は一定の拍数で満たさなければならない」ということについて言葉では理解していても、実際に作譜する際にこの大原則をすっかり忘れてしまう。

これらを克服する目的から、筆者は【譜例 1】および【譜例 2】のようなリズム聴音課題を作成し、履修生への書き取りを試みた。そのうえで、これら二種類の譜例を比較・検討させ、さらには両者の異同について履修生に口頭で説明させるといった取り組みを半期にわたって継続した。そして学期の終盤になると【譜例 3】にみるように正確に聴き取り、書き分けられるようになった履修生もわずかながら見られた。

2 分の 2 拍子と 4 分の 2 拍子の比較

【譜例 1】

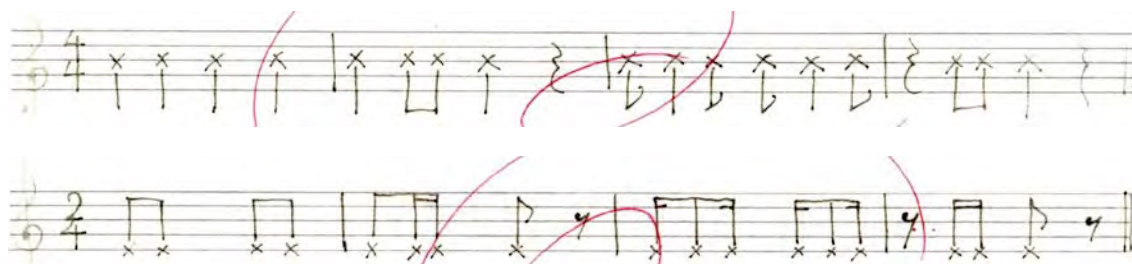


【譜例 3】



履修生による実際の解答

【譜例 3】



3.4.4.まとめ

以上に述べたとおり、「聴取⇒作譜⇒音楽の実態と譜例の比較・検討⇒譜例間の異同の

認識⇒言語化」という一連の手続きで楽曲へアプローチし、そういう実践を継続することによって初めて音楽理論の正しい理解をはかり、知識の定着をはかることが期待される。

(三島 わかな)

註

(1)内訳は1年生（ソルフェージュ BI）クラスが8名、2年生（ソルフェージュ BII）クラスが2名である。

(2)『平成28年度入学者選抜要項』4頁、『平成29年度学生募集要項-音楽学部-』5頁。ちなみに聴音は音楽表現専攻ならびに音楽文化専攻音楽学コースの入学試験科目として、平成28年度29年度ともに課された。

(3) 例外的に琉球古典芸能ではなく、八重山ならびに宮古民謡の経験者が一人含まれる。

おわりに

元来ソルフェージュとは、独自に存在する狭義な「訓練」ではなく、音楽体験の中から自然に培われるべきものである。もし実技の修業の中で疎かになっていたとしたら、当然その指導方法に改善の余地があるということになる。そして正しい指導の延長に、大学教育としてのソルフェージュがあるのが理想ではある。しかし、履修生の入学時点でのレベルやそれまで環境が様々という現状、クラス授業という枠の中で、授業担当教員は対応に腐心しているのが現実である。またその一方で、クラス授業そのものの効用もまだ開拓の余地があろう。ソルフェージュと言ってもそのアプローチは多種多様であり、瞬発的直観的な能力をただ無機的に開発するのではなく、むしろその能力を引き出す為には、音楽を構成させる要素を総合的に結び付ける真の音楽力を目指した練磨が要であろう。実はそこにこそ、十九、二十歳の年代が主たる対象である大学教育で実践されるべき「創造的なソルフェージュ」の可能性が隠されているのである。ここに述べられてきた報告は、継続的な授業実践からのリアルな考察であり、今後も更に継続すべき課題を提起して行きたい。

(近藤 春恵)

音楽基礎教育の実践と課題 ―創造性のある和声授業の実際―

近藤 春恵、池田 美奈子、瑞慶覧 尚子、照屋 岳史

はじめに

本学の平成 28 年度カリキュラム改正に向けたプロジェクトとして、和声担当教員による新しい和声授業についての調査研究と FD の継続研究を行ってきた。根幹をなす理念として、音楽における基礎科目を個々に分立したものではなく、相互に関連し合い音楽を形作るもの、すなわち、**Formation Musicale** として授業の在り方やその内容を刷新することにこの改正の意義があった。

本稿は平成 28、29 年度前期本学の和声担当教員による報告である。永年定着していた和声授業の内容を見直し、他の基礎科目との関連性とその課題を明らかにし、新たな和声授業の実践と今後の課題・展望をまとめたものである。

1. 基礎科目の体系と授業指針

平成 28 年度の基礎科目（ソルフェージュ、和声、楽式論等）の授業指針について、前述の調査研究を基に検討した。1 年生、2 年生対象の必修基礎科目と、それらの科目の関連と各授業指針の要約について、音楽表現専攻、音楽学コースの例を以下に示す。（図.1、図.2）

図.1

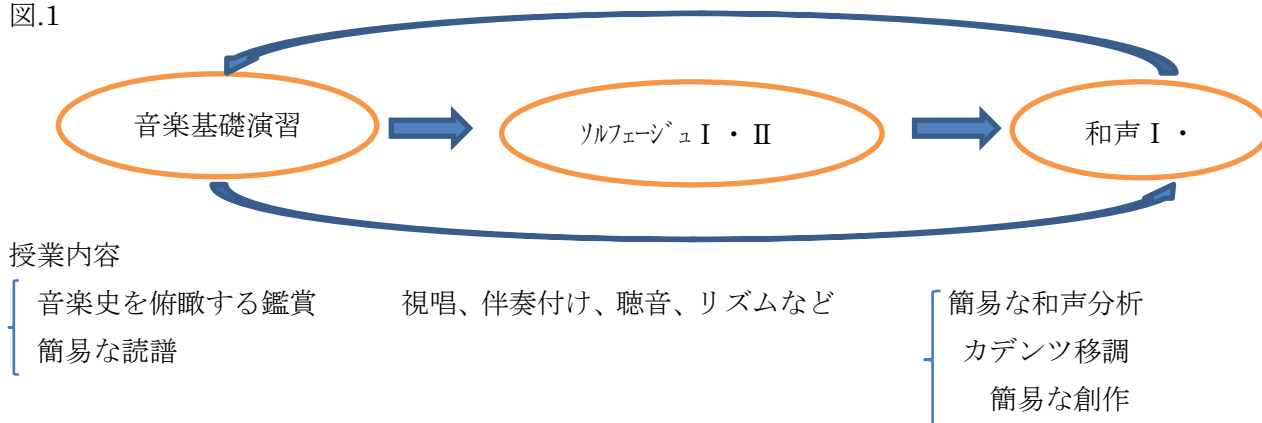
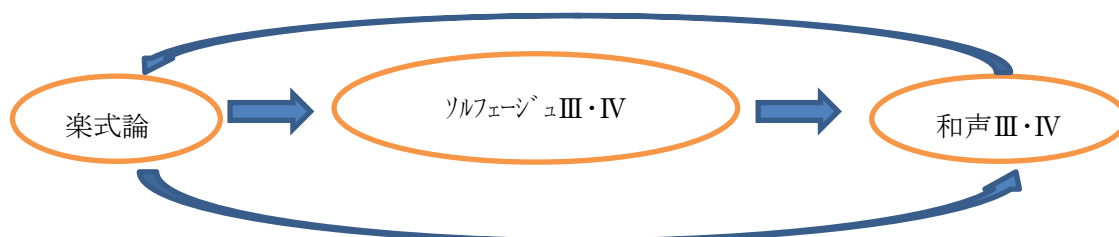


図.2



授業内容

ソルフェージュ・和声で
共有できる楽節の基礎構造
簡易な楽曲分析

非和声音、メロディ創作
クレ（音部記号）読み
移調、聴音、リズムなど

和声分析・要約
カデンツの応用、移調
創作

「和声」と「ソルフェージュ」に関しては各学年を複数のクラス分けにより、適宜に調整会議などで連携を持ち授業運営を行っている。1年生に関しては年度初めのテスト実施でグレード付けを行い、2年生では前年度の成績を基に、専攻・コースの特性も勘案しクラス編成を行っている。

2.授業報告

平成 28～29 年度前期までの「和声」授業内容と考察を担当教員ごとに報告する。具体的に、実際に授業で扱ったテーマ、履修生による実施課題の習作例などを掲載し、今後の展望、新たな課題にも触れられている。

（近藤 春恵）

2.1.和声・ソルフェージュ授業における課題ーカデンツを重視した課題の実施とその成果ーはじめに

筆者はこれまで「和声」と「ソルフェージュ」「楽式論」の授業を担当してきた。その内容は、「ソルフェージュ」では聴音と視唱、「和声」では四声体実施にほぼ限定されていた為、授業は学期末試験に向けての対策が中心であったと言えよう。履修生の立場からは、各課題が独立して実施され、内容が明確であるため課題を解く能力は身につくのだが、実践的に能力を発揮できていない、という難点があった。具体的には、「ソルフェージュ」で視唱と聴音を繰り返し行っても、和音分析や楽曲の構成については考えようとせず、また「和声」においてはほとんど四声体の実施がその目的であるかのような偏った認識がいつしか根づいてしまった。「楽式論」に至っては、一つの「解答」として形式を学ぶことのみに集中し、様々な楽曲に関心を持って触れる、旋律を味わう、和声の響きを探るといった本来の創造的学びには関心が薄くなってしまった。

これらの反省を基に、平成 28 年度からのカリキュラム改正で大幅な授業の見直しがなされることとなった。本稿ではそれらの中から「和声」授業について取り上げ、問題点・その対策・具体的な実施方法について、課題例とその答案例など実例を挙げ報告したい。

2.1.1.問題点とその対策

2.1.1.1.問題点

①身につけた課題実施能力が目的化されて、音楽的な実践力から乖離してしまっている。

如何なる学習にも反復課題などのトレーニング、スキルは必須である。しかし「何の為に」「どんな所で」「どの様にその能力を使うのか」即ち「楽曲の理解を深め演奏に反映できる」

ということと同時に学ぶことこそ必要である。「課題を解く」だけの和声授業の弊害が表れている様である。

②創造的な思考展開に関心が薄い。履修生を観察すると、狭量な試験対策中心の授業として捉えており、自発的に考えさせ発見させる様な発展的な授業へ幅を広げることに對し、ある種の「不安」すら感じる傾向があった。音楽的な経験不足や発想力が乏しいことからか、視野を広げた課題や「正解」の見えにくい創造的なプロセスに戸惑うものも見受けられた。

2.1.1.2. 対策

①学んだ知識や能力を意識させ活かす、すなわち「見る」「書く」「読む」「歌う」「聴く」など、あらゆる音楽能力を連携させた。各授業の垣根を取り、相互間で課題を共有し「和声」「ソルフェージュ」で身に付けた知識や能力を総合的に活用する習慣をつける学びを行った。

②音をよく聴き、旋律の特徴・和声の機能や進行・曲の雰囲気など直観的に判断することを重視し指導した。授業の中では特に楽譜をよく見る習慣を付け、楽譜からあらゆる情報を読み取り音楽のイメージを構築するということを意識させ、また習慣化させた。

2.12. 具体的な方法

2.1.2.1. 「和声」⇔「ソルフェージュ」における共通したトレーニング

「和声」「ソルフェージュ」において音楽の3要素のうち、メロディとハーモニーの関連性に重点を置き、旋律から和声を、和声から旋律を相互に読み取る学習を行った。

大きく二つに絞ると、①カデンツ学習②要約・創作ということになる。これら双方の課題を関連付けて行う。

ピアノを使用したカデンツ学習(キーボード・エクササイズ)を用いて、「弾く」「歌う」「移調」「アンサンブルのカデンツ」を意識することを習慣付けた。また、T・S・Dの各和音機能が持つ特徴を意識させ、TSDTのカデンツを直観的に捉え、聴き取れるようにした。また「四声体の実施」「視唱」「聴音」は、単に行うだけではなく、「和声進行・カデンツの意識」「和声音と非和声音の仕分け」「曲の雰囲気や様式」等に至るまで、深く読み取らせるべきであると考えた。

「和声分析」「和音記号入れ」「名曲の要約」「カデンツの視唱・視奏」「メロディ創作」など、これらをセットにして繰り返し行い習慣化することで、楽譜を「見る(初見)」「聴く(聴音・鑑賞)」「歌う・弾く」などの能力が、楽典の知識やこれまでの音楽経験、ひいては演奏技術、音楽的感受性と相乗効果を生み総合的な力となるように導いた。

2.1.2.2. 実際にを行った課題例と答案例

具体的にカデンツのキーボード練習の例を以下に示す。

① ドミナント→トニックの意識

譜例 1

左手和声

両手和声

C: v_7 E D: v_7 E

D→T 進行のバスの羅列演習を行い、それに限定進行音を付加していく。

② 終止形のパターンの意識

譜例 2

D→T 進行を意識・理解することにより、調判定、転調判定に役立てる。

さらには副 V 和音、特にドッペル・ドミナントへつなげる。(左手和声、両手和声共に実施する。)

③ キーボード・ハーモニーにおけるカデンツの応用

課題例 〈夢路より〉〈ドレミのうた〉からの伴奏付け

譜例 3

譜例 4

C C7 E D7 G E7 A7

C: I v_7 v (F: v_7 E) (G: v_7 E) (A: v_7 E)

カデンツに慣れ余裕が出てくると、伴奏形へのアレンジや前奏・後奏を入れるという創作にも対応できるようになった。簡易なカデンツを用いて、鍵盤に触る、歌う、という行動を繰り返し日常的に行うことで、要求に対し即座に自主的なアクションを起こせるようになったと感じた。

④ 聴音におけるカデンツの応用

旋律聴音において、メロディを和声的に聴きながら書き取らせる為に、まず、旋律聴音を行い(譜例 5)その課題をもとに分析、要約する。(譜例 6)

譜例 5

譜例 6

⑤ 和声聴音の和声分析、要約、メロディの創作

まず和声聴音を行った後、「和音記号入れ」「カデンツ判定」の演習をセットで行う。(譜例 7)
これにより、和声進行の仕組みやパターンを読み取り、調性を感じ取らせる。

譜例 7

これらのカデンツにメロディをつけさせる。以下は、そのモチーフ例である。(譜例 8)

譜例 8



読み取った和声進行に沿って、モチーフを発展させふさわしいメロディ創作を行う。曲尾は工夫して終結させる。創作したメロディを用いてヴォーカル・アンサンブルなどで演奏する。

⑥ 創作を含む2声聴音

譜例 9



2.1.3. 実施方法

聴音(①～⑤)の後、創作(⑥以下)に繋げ、二種類の演習を行う。(譜例 9)

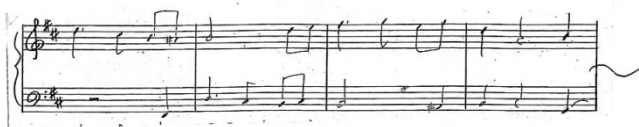
- ① 1～8小節のソプラノ旋律のみ弾き記憶させる。後半4小節が平行調での反復であることを意識させる。
- ② 9～12小節(ヘミオラ)、13～16小節(リズムの特徴)の旋律をそれぞれ記憶させる。
- ③ 1～4小節の低音部パートを記憶させる。(カノンであることに気付かせる。)
- ④ 5～8小節はあえてとばして、9～12小節の下パートを書き取らせる。
- ⑤ 13～16小節のメロディに対しリズムを記憶させる。
- ⑥ 5～8小節目 低音部パートの創作 *1～4小節目の旋律になぞらえて考える。
- ⑦ 13～16小節 低音部パートを創作させる。ここで、記憶したリズムと和声から創作する。ヒントとして予め和音記号を指定し、授業の中で十分に扱ったカデンツを想起させるように促す。

以下、譜例9では示されていない5～8小節の低音部パートの学生の創作例を示す。(譜例 10)

譜例 10

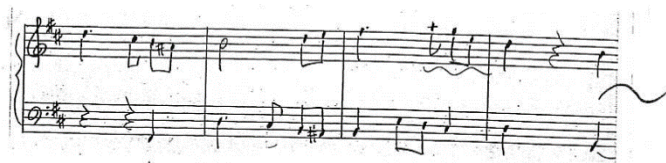
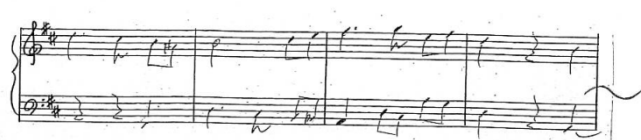
h moll 終止による例①

例②



D dur 終止による例①

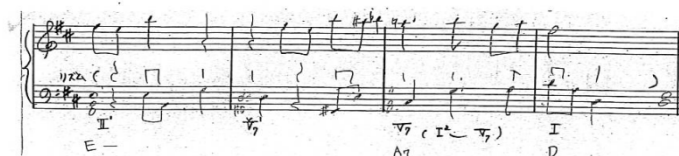
例②



次に低音部パートの学生の創作例を示す。(譜例 11)

譜例 11

①



②



③



次の段階として、実作品の歌曲を基にピアノ伴奏パートの要約・分析から旋律創作に発展させる演習なども行った。これに関しては、今後まとめて行きたい。

まとめ

本稿に紹介した課題例は授業で行った演習の一部であり、その演習内容は単純なものではあるが、繰り返し行うことや関連付けて行うことによる小さな積み重ねが、やがて個々の音楽表現能力となる手応えを感じた。今後も学生に正解のみを指導するのではなく、能動的なトレーニングを行い、

個々の気付き、発見、納得、理解を導きたい。

(池田 美奈子)

2.2. 新しい和声授業の試み ―創作を含めた新たな展開―

はじめに

大学の授業において音楽理論科目である「和声学」が、書くだけの、また知識を得るための学習になって長い年月が経とうとしている。本来音楽とは、人間の耳で感知されるものであり知識だけで得られるものではない。この原点に立ち戻るために様々な試みが行われ始めているが、私は今回「伴奏」という形によって、「音楽としての和声」を感得理解していくことをねらいとし、この授業を試みた。

従来の一方的な講義形式を一部改め、「創る」「弾く」「聴く」「ディスカッションする」など、学生と対話をしながら進めていった。以下、平成 29 年度前期に実施した授業経過を記し、新たな和声授業の展望を考察したい。

2.2.1. 実施法

旋律に伴奏を付けるというシンプルな課題を行った。その創作時には必ずピアノやキーボードを使い、実際に音を鳴らしながら創作することに重点を置いた。完成した作品はそれぞれがピアノで弾いて発表する。またその作品について、具体的には使われた和音や使用方法について、クラス全員でディスカッションを行った。(実施期間:5月11日～7月13日)

2.2.2. 履修生のうちわけ

音楽学 6 名、弦楽 1 名、管楽 3 名。昨年和声 I を履修した持ち上がりのクラスである。この授業開始時点で和声の知識として得ている内容は、I、II、IV、V、VI、属七の和音であり、借用和音、非和声音などの知識は未だ無い。昨年の授業では、一応の禁則や機能和声―I(T)、IV(S)、V(D)―の果たす役割などはある程度は理解したものと思われる。

2.2.3. 教材について

ここで使用する教材は、第一に様々な和音を導き出すことができるシンプルさが必要である。第二に誰でも知っているポピュラー性を考え、アメリカ民謡「オーラ・リー」に決定した。これは履修生が実技系専攻だけではないことを考慮に入れた結果の選定である。

2.2.4. 授業の実施

学生は、開始時点(5/11)では準固有和音や借用和音はまだ知識としては持ち得ていない。ここで学生は「今までの音の蓄積」に頼らざるを得ない。つまり、学生の中に潜在的に眠っている和音を顕在化させる為、まずは好きなように弾いたり書いたりしてもらった。毎回瞬く間に 90 分の授業が終わった印象で、不足分は次回授業に持越し、または自宅課題として

次々回以降の発表としていった。以下は、特徴的な実施例 6 件を履修生の楽譜と所見を併記してまとめたものである。(発表時にディスカッションした内容を【 】内に、本人の感想、聴き手学生の感想、教員の感想を、赤でのペン入れは、本報告書作成時に分かり易くするためのものである。

学生 A (音楽学)



【本人の感想】

・伴奏付けは初めての経験でどうしていいかわからず、基本形しか使えなかった。もっと色々な和音を使いたかった。

【聴き手学生の感想】

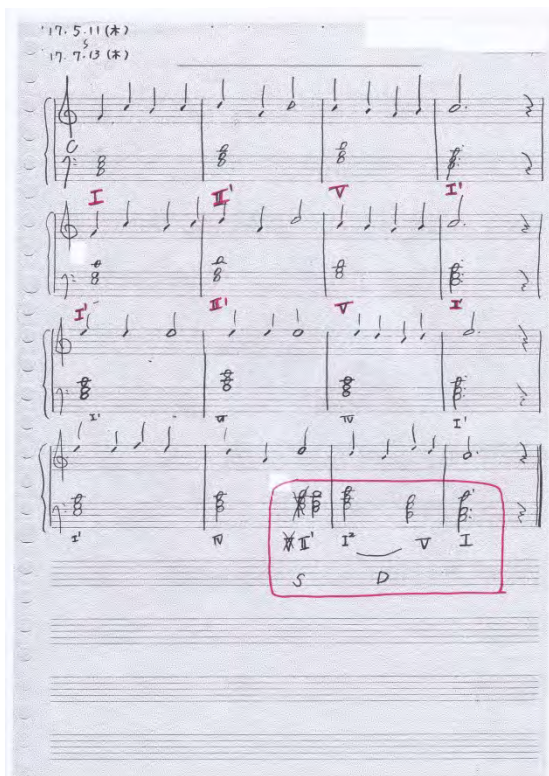
・前半は和音が「重く」聴こえてきた。連続 5 度 8 度が聞こえて「硬い」印象だった。

【教員の感想】

・前半、和音を旋律の動きと全く同じように付けていたことから戸惑いの様子が感じられる。3 段目に、経過的偶成和音や借用和音が自然に使えていた。

・4 段目ではカデンツが使えており、普段の移調カデンツの学習が役立ったと思われる。3 段目の 2、3 小節目の偶成和音や借用和音を本人発表後に説明する。

学生 B (音楽学)



【本人の感想】

・あまりたくさんの和音が使えなかったので和音の種類をもっと知りたいと思った。2 段目頭の和音は軽くなるように、I の第一転回形から始めた。

【聴き手学生の感想】

・全体にシンプルでスッキリしていた。
・第一転回形を使っているからか「軽い」印象である。

【教員の感想】

・4 段目の 2 小節目 3 拍目に、初めは V を用いていたが、弾いていくうちに違和感があったようで、左のように修正してきた。弾く、聴くことで、ドミナント、サブドミナントの位置付けがはっきりと確認できた事例である。

学生 C (弦楽)

'17. 5.11(木)
7.13(木)

専攻 音楽表現 名前

5 深みのある和音(静)と響い(め)る。

軽く 広がる感じ 3音? 3音?

I II I' Vn I

I II I Vn I

VI I' V II

I ? II I Vn I 8va Bass

学生 D (音楽学)

'17. 5.11(木)
7.13(木)

専攻 音楽文化 名前

5 深みのある和音(静)と響い(め)る。

I II' I' Vn I

I II' VI Vn I

A-Gis I V I + III I Vn I

C: I II' V V Vn — Dn — I

【本人の感想】

・最初は軽く入りたかったので I の第一転回形にした。2小節目は広がる感じにしたかったので第 3 音を敢えて入れず広げた和音にした。2段目は1段目と変えたかったので重い基本 3 和音にした。

【聴き手学生の感想】

・1 段目頭の軽い和音(I の一転回)は良かったが、2 小節目で第 3 音が無くきつく聴こえた。4 段目頭の小節の響きが素敵!

【教員の感想】

・意図的に第 3 音を入れないなど拘りがあるようだ。1 段目 2 小節目の広がる感覚というのは VI.の左手の感覚なのだろうか。弦楽特有の耳の感覚が面白い。「?」の II の V の和音を本人発表後に説明。

【本人の感想】

・重くならないように、基本形はあまり用いられなかった。3 段目は浮遊感を表現したく左手に A-Gis という進行を繰り返し使ったが、和音記号がよくわからなかった。

【聴き手学生の感想】

・3 段目が悲しい感じ、漂っている感じがした。4 段目は原調(Cdur)に戻りほっとした。

【教員の感想】

・1、2 段目のバスのラインが良い。
・3 段目は転調をしているのだが、何かもっと変化の出る和音を使いたかったようだ。
・イメージどおりに和声を使い分けようとする様子が伺える。

学生 E (管楽)

17.5.11(木)

音楽表現
専攻 管11名 名前

5 次メロディに和音(形)を書いたもの

C: I⁺ V₇ V₇ I

I₇ II₇ V₇ I

C: I a⁺ V I C: V₇ I II I₇

C: I⁺ V₇ V₇ I

学生 F (管楽)

17.5.11(木)

音楽表現
専攻 管11名 名前

5 次メロディに和音(形)を書いたもの

C: I IV V₇ I I⁺ V₇

I IV V₇ I I⁺ V₇

I⁺ V₇ I⁺ V₇ I⁺ V₇

I⁺ V₇ I⁺ V₇ I⁺ V₇

【本人の感想】

・基本形をなるべく使わずに、I の和音に合うすべての和音を書き出したかった。セブンスを使うことで浮遊感を表現したい。

【聴き手学生の感想】

・色々な和音が使えて凄いと思った。
・ふわふわとしていてシャボン玉のよう。
・色々な和音が有り過ぎてゴチャゴチャとして聴こえる。

【教員の感想】

・コードネームを見て即興で弾く、ピアノを触りながら感覚で弾くなどの能力のある学生である。逆に、様々な和音が整理できずにいるので、構成力、フォーカスする力が付くと曲がわかりやすくなるであろう。

【本人の感想】

・左手伴奏という形に拘らず、いつもの四声体の形で書いた。いつもの課題以上に難しかった。実際に声に出して歌ってみると広がりがあってよかった。

【聴き手学生の感想】

・楽譜で見ると連続 5 度などよく登場しているが、ピアノで弾いた時よりも合唱をした時のほうが突出しなかった。

【教員の感想】

・最初、いつもの和声課題だと勘違いをして始めたようだが、混声合唱用にとチャレンジしてもらった。3 段目のアルトとバスの音楽的な声部の動きが良かった。旋律線(横の動き)を捉えるのが得意のようだ。

2.2.5.実施経過の観察

普段からピアノが好きで弾いている学生もいれば、ピアノを触ること自体慣れない学生もいる。しかし、今までの知識や音楽経験、自身の耳の記憶を辿りつつ、創作過程では学生自身の能動的な態度が見て取れる。時には2人や3人といったグループでアイディアを出し合って創作する学生も出てきた。(そのことに関して特に制限は与えていない。) 授業風景は実に和やかで楽しそうである。教員はひたすら学生のアイディアを待ち、こちらから講義をすることはしない。学生が書いた楽譜の「？」で記譜した箇所の和音の説明は、全員の発表が終わるまでは明かさないことにした。授業後、学生が知らずに使った借用和音や偶成和音、非和声音等々の説明をした。学生からは、「これが借用和音なのか!」と、自分で使った和音がどういう和音なのかをここで初めて知ることになる。自らの耳の感覚だけで選択した和音の説明を熱心に聞いていたのが印象的だった。今までの和声の授業では見られない一コマであった。

2.2.6. 実施後の観察

発表した作品について皆で感想を述べ合い、率直な意見も多く出た。例えば、連続進行(連続5度や8度、導音が重なることなど)についてである。連続進行は「きつく聴こえる」「硬い響き」「重い」といった感想が多くあった。「机上の和声学で理解できていても、果たして耳で捉えることができるのかどうか」という疑念が私の中にあったが、実際に自ら創った音楽から発せられると敏感に反応し、その特質を実感したようである。演奏形態(ピアノやキーボード、または合唱)が変わると、聴こえ方も違うということも新鮮な事柄のひとつであったようだ。

また、和音の基本形や第一転回形の使い分け、終止感が出る和音の運び方、また、七の和音、九の和音を使うことで、なめらかな、または柔らかな曲想になることなど補足をした。

2.2.7. 学生の感想

以下は、この授業を終えての学生の感想である。

- ・「旋律」があったので、色々な和音が浮かんできて楽しかった。
- ・和声の流れがわかれば、知識(理論)の勉強も楽しくなると思う。
- ・伴奏付けは「感覚」でできるから楽しい。四声体を作る和声の感覚とは違う。
- ・自ら伴奏を創ることで、和音の意味がわかるようになって楽しい。
- ・合唱で歌ってみたら、より音楽的になった。
- ・もっと色々な和音を使えるようになりたい。

2.2.8. 考察と課題

今回の授業を実施した結果、以下のことが考えられる。

- ① 和声Ⅰの基礎的な和声の知識内容が、伴奏付けによって「響き」として理解できた。

- ② 学生自身が創作することで、能動的な学習と成り得た。
- ③ 学生の裡(うち)に潜在的にあった和音が、知識と結びついた。

また、問題点としては次のようなことが挙げられる。

- ① 実施期間が短かったため、学生の発表の時間、またその後の教員の細かな説明・補足の時間が足りなかった。
- ② 「伴奏付け」というスタイルが馴染んで無く、戸惑う学生が多かった。
- ③ 「伴奏付け」と「四声体の和声」とは別のものであるという認識の学生もいた。

特に、③の問題、「伴奏付け」で使用される三和音と四声体課題の違いをうまく理解してもらう、または結びつけるという作業は、これから十分に工夫の余地があり、教員の大きな課題となる。

まとめ

今回の授業で、教員自身が考えている以上に学生たちは和声を感覚(耳)で捉えているということが確認できた。学生一人一人の個性も見え、新たな発見が多くあり私自身も大変刺激になる授業であった。今回は、持ち上がりのクラスということもあり、スムーズに授業展開ができたが、毎年このような展開になるとは限らない。学生の専攻や人数、また学生の資質も毎年違う。教員もそれに対応した授業内容を考えなくてはならない。同時に、和声学を学ぶ以前に、基礎的な音楽知識(楽典)を学ぶことや、基本的な理解力・思考力を学生側が身につけていることは、やはり大事であると感じた。

「伴奏付け」というスタイルが和声学を学ぶのに最適な教材かどうかは、さらに試行を重ねていかなければならない。これからも学生自身が能動的に学べる、そして常に学生との対話ができる新たな「和声授業」の研究を続けて行きたいと思う。

(瑞慶覧 尚子)

〈参考文献〉

安藤芳亮『和声と伴奏』音楽の友社 1973年

ヤマハ音楽振興会教育部編『ソルフェージュ 3 キーボード・ハーモニー』ヤマハ音楽振興会 1979年

デーヴィット・バーネット 大場哉子訳『ピアノによる音楽の演奏』音楽之友社 1980年

ヤン・ラルー、大宮真琴『スタイル・アナリシス 1』音楽之友社 1988年

2.3.創作を通して和声を考える

はじめに

和声授業の履修生の多くは演奏家を志している、音楽表現専攻の学生である。作品を演奏する際、まず初めに作品を知ることから始める。作品が生まれた時代背景や作曲家の心情、さらにそれらを表現するための楽曲の構造といったところにも目を向けていかなければならない。日常的に実技中心で分析にはあまり慣れていない履修生には、音階や旋律、リズム、

和声といった基本要素を理解する力が必要なる。受講生は基礎的学問を踏まえ、そこからより幅広く、深く音楽を理解することの必要性を感じ会得しなければならない。平成 28 年度カリキュラム改正後の「和声」指導では、その導きとして楽曲形式と和声法の重要性を知るために創作課題を与えることにした。本稿では、これらの試みについて報告するとする。

2.3.1. 授業方法

2.3.1.1. 導入—平易な楽曲の分析

まず、初めに二部や三部などの易しい形式で書かれたピアノ作品（平吉毅州作曲「こどものためのピアノ曲集『虹のリズム』」、ディアベルリ作曲ソナチネなど）を分析することから始め、次にその応用として平易なソナタ形式の作品へと広げていった。

2.3.1.2 初歩の創作

楽曲分析が終わった時点で、共通テーマを与え創作に取り掛からせた。中には自分で主題を創作している学生もあり、授業展開にかなりの多様な可能性がみられた。

ここから履修生が創作した習作の実例を幾つか挙げてみたい。

① **A**と**B**に変化を与えた習作例

(1) **B**では主調の C-Dur から a-moll に転調している。（譜例 1）

譜例 1

(8) ☆【A—B—A】それぞれの小節数は自由です。主題を創作しても良いです。

C-例:) I V T D

☆和音記号や伴奏形は自由に作ってください。

5 8 11 12

9 **B** α I V I

(2) **A**の伴奏形を**B**では音形を変えている。また、旋律は主題と異なり横の流れを感じさ

せる。(譜例 2)

譜例 2

☆【A-B-A】それぞれの小節数は自由です。主題を創作しても良いです。

例:) I V VI II

☆和音記号や伴奏形は自由に作ってください。

5 A

B b

② やや高度で豊かな和声である副V度和声を用いた習作例。

(1) **A**の後半に副V度和声を用いて変化をつけている。(譜例 3)

譜例 3

☆【A-B-A】それぞれの小節数は自由です。主題を創作しても良いです。

例:) I V V I

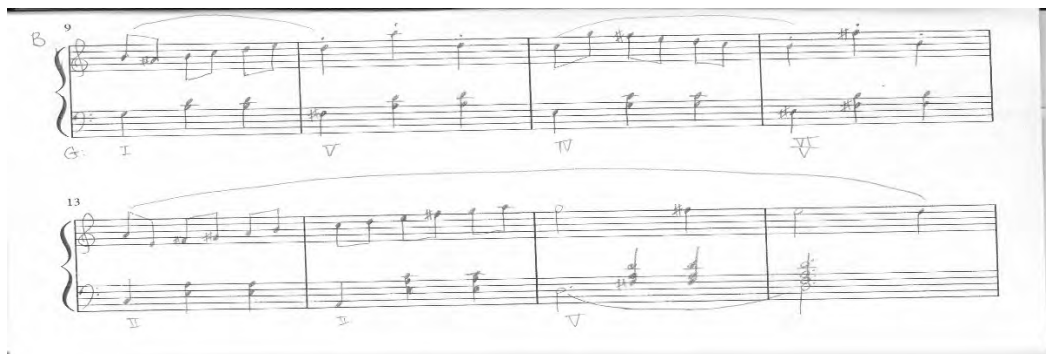
☆和音記号や伴奏形は自由に作ってください。

5

poco rit

(2) **B**における展開の工夫がみられ、主題の音形やリズム動機を用いた展開や副V度和声やバスの動きでは順次進行のラインを意識している。(譜例 4)

譜例 4



③ dur、mollによらない mode（音階）を用いて異国情緒に富んだ習作例。主題は履修者自身によるもの。（譜例 5）

譜例 5



④ ソナタ形式における第一主題（主題は作者本人による）から第二主題への流れの習作例。主調から属調への転調を導く明瞭なカデンツの形成が意識されている。（譜例 6）

譜例 6



- ⑤ ソナタ形式における第一主題から第二主題への流れの習作例。（第二主題での伴奏形の変化や旋律の音高の工夫）

a: 1
☆調性・和音設定・伴奏形は自由です。

5

9 II 主題 →

2.3.2. 所見

これらの作品を創作するにあたり、履修生からは旋律の展開についての質問も寄せられた。最も多かったのは、次の展開に向かうためのカデンツの作り方や、伴奏におけるバスの動きの工夫、豊かな和声の流れといった、授業で行ってきた和声学習の重要な事柄に関するものであった。そこで初めて自分のイメージする音楽を作り出すために必要なものが、それ

までの和声学習に組み込まれていたものだと実感できたようである。机上の理論でなく生きた作品のなかに感じることを自然に理解させるこの授業のねらいを履修生が体得できたことは、大きな成果であった。

まとめ

これまでの和声学習での課題であった「主科との関連性」が見いだせず知識としての和声にとどまっていたのが、感覚的なものとしても捉えることができるようになるにつれ、その重要性を認識していったように感じた。創作に触れ、和声や形式だけではなくその他の基礎科目（ソルフェージュや鍵盤実技）の必要性を感じ、授業への主体的・積極的参加のきっかけになればと思う。

（照屋 岳史）

参考文献

Diabelli, Anton *Sonatinen opus 151*, Edition Peters, Nr.2439, P4-23

『ソナチネアルバム I』全音楽譜出版社、1963

平吉毅州『こどものためのピアノ曲集 虹のリズム』カワイ出版、1979

おわりに

大学教育の和声授業が「机上の理論」として定着し、いつしか「四声体の実施」という書法のみ目的化されたかのような印象が持たれて久しい。本来は、大学入学前の音楽体験、実技指導の中で和声感が培かわれ、その揺籃期を経た上で、次なる段階の音楽理論科目としてこの書法を重視した授業内容もあり得るのかもしれない。しかし残念ながら昨今の学生の状態を見ると、その段階を経ずにいきなり教科書の上での「課題実施」として与えられている状態では、生きた音楽の中に感じ取る和声感などとは程遠く、むしろ創造性からは遠ざかってしまっているようである。授業担当教員の間でも永年この問題意識は共有されながらも、限られた時間で課題をこなすのみに終始せざるを得ないジレンマがあった。本稿で報告された授業の実践例には、机上の学習だけでは得られない側面—和声の感知の実態、潜在的に持っている創造性など音楽の根幹をなす感性に働きかける可能性が示されており、新たな基礎科目の授業体系としての在り方を考える上での第一歩と考えている。既述の通り、その根底にある基礎科目との連携が不可欠であり、音楽を形作るもの—**Formation Musicale** という理念のもとに、今後も研究考察を継続して行きたい。

（近藤 春恵）

西洋音楽史における時代様式と用語理解 (1)

ー演奏による生きた音楽史理解へ向けてー

倉橋 玲子

はじめに

本稿は平成 25 年度から 28 年度まで、沖縄県立芸術大学(以下「本学」とする)音楽学部での「西洋音楽史講義」において行った授業の試みの記録である。その試みとは、音楽史を単なる知識としてではなく生きた感覚として、各時代の様式や音楽史用語を理解させ、把握させることを目的に、主に学生自身の演奏を授業内容に組み込むものである。

1. 本学音楽学部における「西洋音楽史」

1.1.音楽学部における「西洋音楽史」

筆者は平成 11 年度より、本学音楽学部で、「西洋音楽通史」「西洋音楽史講義」などの音楽史科目を担当してきた⁽¹⁾。受講生にとっては音楽学部という環境から、音楽史の学習において時代様式や音楽史用語を実感として理解することが重要だと考えられる。しかし学生の多くが、自分達の日常で行う音楽行為(演奏、創作、聴取)とは切り離して、音楽史を単なる知識として定着させがちであることから、筆者は、様式や用語名が学生自身の体感と結びつくような授業を試みてきた。

著名な音楽家達にとっても「音楽は生きた歴史である」⁽²⁾という。彼らの言うように、「生きた歴史として音楽する」ためには、最終的にどのような解釈に基づくのであれ、音楽行為において「歴史」を踏まえ再現、聴取、新しいものの創出をすることは大切であろう。

1.2.教職課程における「西洋音楽史」

本学の教職課程においては「西洋音楽通史」や「西洋音楽史講義」が音楽史科目の一つ(「諸外国の音楽史」)として必修科目となっている。平成 21 年に改訂された高等学校学習指導要領⁽³⁾(以下「指導要領」とする)では、例えば芸術科目の「音楽Ⅰ」の目標は以下のようになっている。

音楽の幅広い活動を通して、生涯にわたり音楽を愛好する心情を育てるとともに、感性を高め、創造的な表現と鑑賞の能力を伸ばし、音楽文化についての理解を深める。(指導要領解説⁽⁴⁾ p.10 による)

この目標を達成するために「音楽Ⅰ」の指導項目としては、「(1) 歌唱 (2) 器楽 (3) 創作」の各々の「表現」において、「音楽を形づくっている要素を知覚し、それらの働きを感受して」歌う、演奏する、音楽をつくることを指導することが求められている(下線筆者)。同様に、「鑑賞」においても「それらの働きを感受して鑑賞をすること」が指導項目としてあげられている(同掲書 pp.10-19)。

指導要領解説はこの「音楽を形づくっている要素」として、「音色、旋律、テクスチャ、強弱、形式、構成」などをあげているが、まさにこれらは音楽史の授業で学習する「様式」や音楽史用語によって示される音楽の特徴である。本学の音楽史授業において、言語で表された「様式」や「用語」を体感として理解することは、「音楽を形づくっている要素」を「知覚」と「感受」した上での演奏、創作、鑑賞の指導が求められる教育現場においても、役立つと思われる。

そこで平成25年から28年度の西洋音楽史講義の授業では、様式や用語の理解のために、学生による演奏をより積極的に取り入れることにした。本稿ではこれらの年度に行った、中世から古典派までの音楽に関する試みの中からいくつかを紹介したい。

2. 授業の概要

実際の試みについて述べる前に、当該授業の概観と各時代に関する学習のための導入部分について述べておこう。

2.1. 概要

「西洋音楽史講義」の授業は、前期15回、後期15回、計30回の一年間で古代ギリシアから近代・現代までの音楽を対象に、以下のような内容と目標で行っている。(以下シラバスより引用)

授業概要

古代ギリシアから近・現代までの西洋音楽史の大きな流れを概観し、教育や研究の際に必要な歴史的知識を学ぶ。主に音楽を様式の変遷でとらえる様式史の観点に立って考察を進めるが随時、研究の際の様々な視点、方法論を紹介する。

授業の到達目標及びテーマ

- ・西洋音楽史の大きな流れを把握する
- ・必要な歴史的知識や重要な事項を理解する。
- ・それらを応用して、特定の用語、人名、トピック等を説明することができる。

教科書としては『はじめての音楽史』（久保田他 1996/2009）を用いて予習・復習を促し、各時代の用語・人名トピックを説明した後に、譜例を見ながら音楽を聴き、項目の確認を行うというのが通常の授業の進め方である。

2.2. 導入

各時代の音楽の学習には1回から複数の回数をあてているが、例年導入として、前期の第一回と第二回に「聴く」ことから「言葉」による表現へのつなぎと、時代様式の大まかな把握を行っている。

2.2.1. 「聴く」から「言葉」による表現へ

毎年初回の授業では、音楽史における時代様式と個人様式について説明した後、異なる時代の5つの音楽を聴かせて、時代、作曲家、曲名、音楽的特徴を書き取らせる。受講学生の予備知識を把握するとともに、直感的に感じた事を言葉にする準備を学生にさせるのである。学生が言語化したものは、その言葉を選んだ理由を聞きながら時代と結び付けたり、音楽史の用語に置き換えてその後の授業への導入とする。

学生に対しては適切な用語や表現がわからない場合にも、かなり自由に記述するよう勧め、直感が様式や用語に結びついていることを示していく。例えば、バロック時代の音楽を聴いて「宮廷っぽい→バロック時代」と書いた学生は、その理由として「チェンバロの音がそれらしい」と述べた為、チェンバロがバロック時代に特徴的な楽器であることを伝え、楽器の響きを直接時代に結びつける。更にチェンバロが「シャランシャランと聞こえる」〔和音を弾く真似をしながらの学生の言葉〕のは、「通奏低音」と呼ばれる用語で表現されること、バロック時代は「通奏低音の時代である」⁽⁵⁾と言われる程、聴取で意識した事柄が時代様式を決定付ける要素であることを示すなどである。

2.2.2. 時代様式の大まかな把握

平成25年から28年度の授業では、第一回に西洋音楽史の時代の大きな流れを確認した後、『西洋音楽の歴史』(笠原 1997)の第1章「西洋音楽の時代区分と時代様式の変遷」(pp.13-31)を、次回までの課題として受講生に与えた。その際特に、文章だけでなく譜例を見て弾いたり、リズムをとるなどするよう伝え、その後の各回の「演奏による様式理解」につなげるようにした(これについては後述する)。

また隣接する時代の様式上の変化について、この課題書の中で述べられた以下の点をおさえた。

- 1)ルネサンス時代以前のポリフォニー音楽には、「拍」はあったが全声部を貫く統一的な「拍子」はまだない。(前掲書 p.18)
- 2)バロック時代から古典派時代への音楽様式上の変化は、「拍を単位とした音楽」から「小節を単位とした音楽」への変化である。(同 p.23)
- 3)古典派の作曲家たちは、旋律ではなく断片ともいえるべき「動機」によってソナタ楽章を「構築」した。これに対してロマン派の作曲家たちは、「旋律」を「連結」してソナタ楽章を構成した。(同 p.28)

各時代の授業はこれらをふまえて進め、必要な時にこの点を再度思い起こさせるようにした。課題を読んだ時点での受講学生たちの理解は、知識としてはわかるがピンとこないというものだが、後に述べるバロックと古典派の違いを演奏で体験させると、大きくうなずき、笑い出したりしながら納得するのが常であった。

3.演奏による各時代の様式と用語の理解へ向けて

3.1. 中世からルネサンスの音楽

3.1.1. 学習のポイント

本授業では、各時代の音楽がいかに前のものを受け継ぎ、その上で新しいものを生み出していくか、伝統と革新の連続としての音楽史という観点を重視しているため、歴史的に古い時代から新しい時代にかけて講義を行っている。そのため受講生にとっては古い音楽についてはなじみが少ないこともあり、時代様式や用語の把握にとまどいが見られる。

そこで中世からルネサンスの音楽については以下の点を中心に、例年学習を進めてきた。

- 1) モノフォニーからポリフォニーへの変化
- 2) リズムの誕生
- 3) 3分割リズムから2分割リズムへ
- 4) 4度5度の響きから3度6度の響きへ

これらのポイントの学習は、聴取や楽譜を見ながらで概ね理解が進むようであった。しかし、平成25年度までの学生にとまどいがあり実感として定着していないのは、4)の4度5度の響きと、テノール声部を中心として音が重ねられるポリフォニーのあり方であった。そこで平成25年から28年度は①たての響きの変化と、②テノール声部に定旋律が置かれる「テノール（定旋律）ミサ曲」から、各声部が対等のポリフォニーへの変化、の2点を中心に演奏によって体感させることとした。

3.1.2. 題材

現在高等学校で使用されている「音楽Ⅰ」の教科書には、鑑賞教材としてパレストリーナの《教皇マルチェルスの子ミサ曲》を挙げているものがある⁽⁶⁾。しかしこの曲は、学生の短期間の自習によって「あわせる」ことが難しいため、CDによる聴取にとどめ、パレストリーナ様式にいたるまでの時代の変化を、マショー、デュファイ、ジョスカンの曲によって体感させることとした（譜例1～3）。

各々の曲については、作曲家、楽派、様式的特徴、技法などの項目について解説し、CDを聴いた後、1～2週間後に学生同士で合唱できるよう課題として与えた。

3.1.3. 実践

こうして学生たちが練習してきた曲を授業で合唱させると、以下のような感想と実感が得られていることがわかった。

① マシヨール Guillaume de Machaut(ca.1300-1377) 《ノートル・ダム・ミサ曲》 について

譜例 1. マシヨール 《ノートル・ダム・ミサ曲》より 〈キリエ〉

The image shows a musical score for a Kyrie by Guillaume de Machaut. It features four vocal parts: Triplum, Motetus, Tenor, and Contratenor. The score is in 3/4 time and shows the beginning of the piece with the text 'Ky - ri - e'. The Triplum part is in the highest register, while the Contratenor is in the lowest. The Motetus and Tenor parts are in the middle. The score is divided into measures, with Roman numerals I, II, III, IV, and V indicating different sections.

- ・4度5度の響きが難しい、とりにくいなど。
- ・ホケトゥスがリズム的にうまく歌えない(=他声部との絡み合いで成立するリズム技法やポリフォニーの音楽の難しさの実感)
- ・どの声部を基準に歌ってよいかわからない(=現在のバス声部をもとに音を重ねていく曲との違いの実感)

② デュファイ Guillaume Dufay(ca.1400-1474) 《ス・ラ・ファセ・パル(もしも私の顔が青いなら)》 について

譜例 2. デュファイ 《ス・ラ・ファセ・パル(もしも私の顔が青いなら)》 ミサ曲より 〈キリエ〉

The image shows a musical score for a Kyrie by Guillaume Dufay. It features four vocal parts: Superius, Contra T. Alto, Tenor, and Contra T. Bassus. The score is in 3/4 time and shows the beginning of the piece with the text 'Ky - ri - e'. The Superius part is in the highest register, while the Contra T. Bassus is in the lowest. The Contra T. Alto and Tenor parts are in the middle. The score is divided into measures, with Roman numerals I, II, III, IV, and V indicating different sections.

- ・3度や6度が入ると明るい響きになる、歌いやすいなど。
- ・テノール声部を聴きながら歌っていない自分に気付いた。
- ・テノール担当者「長音で伸ばす上、自分だけ拍子やリズムが違うので自分の声部を保つのがとても難しい」(=現在との音の重ね方の違い、テノール声部の意味を体感)

③ ジョスカン Josquin Des Prez(ca.1440-1521) 《アヴェ・マリア》 について

譜例 3. ジョスカン・デュ・プレ 《アヴェ・マリア》

The image shows a musical score for Josquin Des Prez's 'Ave Maria'. It is a four-part setting for voices: Superius, Contra T. Altus, Tenor, and Contra T. Bassus. The score is written in G-clef and common time. The lyrics are 'A - ve Ma - ri - a, gra - ti - a a - ple - na, De - mi nus'. The Superius part starts with a whole note 'A', followed by a half note 've', and then a quarter note 'Ma'. The other parts enter with a half note 'ri' and a quarter note 'a'. The Tenor part has a half note 'gra' and a quarter note 'ti'. The Bassus part has a half note 'a' and a quarter note 'ple'. The score continues with 'na, De - mi nus'.

- ・テノール声部担当者「気が楽になった」
- ・現在の合唱のように歌え、テノールも普通の声部と同様になった気がする。
- ・どのパートもよく動く（＝声部の独立性）
- ・各パートがたえず追いかけていて、「通模倣」とはこういうことかと思った。

また偶然であるがドイツ人学生が参加していた年度には、「ドイツでは毎年教会でこの《アヴェ・マリア》を歌っています」という発言があり、遠い時代の古い音楽として認識されていたルネサンスの音楽が、現在でも日常に生きた形で続いていることを知らされ、学生が驚きうなずいていたのが教員にとっても印象的であった。

総じて学生の感想は、授業の中で説明した曲の様式、特徴を適格に表現しており、筆者がそれらを授業内で学んだ用語で言い直すと、「まさにそれですね」「そういうことなんだ」等と言う場合と、教員が指摘する前に「あ、これ、そういえばやったやった」「授業でやったことが自然に口からでてきた」等の驚きがもれる、笑い出す等の場合のどちらかであった。

3.2. バロックと古典派の音楽の相違

3.2.1. 学習のポイント

バロック時代の音楽について例年、授業では以下の事項を中心に学習する。

- 1)ポリフォニー主体からホモフォニー主体への変化。モノディー様式の誕生。通奏低音様式。
- 2)協奏様式。
- 3)オペラ、ソナタ、協奏曲など新しいジャンルの誕生。
- 4)教会旋法から調性への移行。

モノディー様式、ホモフォニックな様式については学生の聴取・演奏のレパートリーの範囲内であるので問題なく理解されてきているが、例年学生にとって首をかしげる反応が返ってくるのが、バロック時代と古典派の間の「拍」主体から「小節」主体の音楽へ(本稿 p.3)

という変化であった。

3.2.2. 題材

そこで今回はこの点に焦点をあてて、学生による演奏と教員による演奏を混じえた試みを行った。具体的には、①2で述べた課題書(笠原 1997)の「バロック音楽と古典・ロマン派音楽の相違」(pp.22-24)の譜例、②下記譜例4と5のバッハとモーツァルトの作品のピアノ演奏である。

3.2.3. 実践

まず課題書の中の譜例 1-2 J.S.バッハ《ブランデンブルク協奏曲第3番》を学生と教員の連弾で行った。その際、各拍を強調した演奏をくり返して行うことにより、「拍を単位とした音楽」であることを皆に感じ取らせた。

続いて、同じく課題書の中の譜例 1-4、1-5 に掲載されたモーツァルトの交響曲第41番「ジュピター」の主題(p.23)やピアノ協奏曲第23番(p.26)の冒頭部を、学生や教員が弾くことで、音楽の流れがフレーズになっている(ペリオード構造)、つまり「小節を単位とした音楽」に変化したことを感知させた。

ここまでの学生の反応は、個々人がうなずくという形で現われていたが下記譜例4と5を教員が弾くとがらっと雰囲気に変化する。学生には「他の曲で確認してみよう」ということでまず、譜例4を普通に弾いてみせ、続いて各拍を強調した演奏を聴かせる。

譜例 4. J.S.バッハ《ブランデンブルク協奏曲 第5番》



各拍を強調した演奏によって、バッハ(やバロック音楽)がジャズとの親和性を持っていることなどに触れた後、再びこの曲を今度は小節単位のフレーズ構造を持つ曲として演奏する。そのためには細かく刻まれた16分音符を省いて弾かざるを得ないが、学生たちの反応は笑いを含みながらも、「これもありかな」というものであった。

しかし続いて以下の譜例5のモーツァルトの協奏曲を、各拍を強調して弾き出した途端に、吹き出す、声を出して笑う、「可笑しー」という声もれる。

譜例 5. W.A.モーツァルト：ピアノ協奏曲 第20番



これは、この曲で各拍を強調するために、シンコペーションのリズムに対してわざわざ表の拍にあたる部分を付加することになり、いわゆる口三味線で表現するならば「ズ・チャ・ズ・チャ ズ・チャ・ズ・チャ」というリズムの刻みの繰り返しとなって、この曲の冒頭部分の特徴である疾走感が消失してしまうからである。

こうした演奏の比較によって、学生たちは古典派の音楽とバロック音楽の相違を実感として体感したと考えられる。年度によって、ヴィヴァルディ、モーツァルトのほかの曲などでも行ってみたが、学生の反応は同様であった。

おわりに

以上、本稿では平成25年度から平成28年度までに本学の西洋音楽史講義で行った、演奏による生きた音楽の歴史としての理解の試みの記録を、敬遠されがちな中世の音楽から古典派の音楽までを対象に述べてきた。

音楽史を単なる知識としてではなく生きた感覚として、時代様式や音楽史用語を理解させ、把握させることを目的に、主に学生自身の演奏を組み込んだ授業は、予想以上に学生の体感に染み込んでいたようである。

本稿でとりあげた学習のポイントは一部であり、さらに工夫の余地もあろう。また、今回触れることができなかった、古典派とロマン派の音楽の様式については稿を改めたい。

しかし特に古い音楽の理解には、実際に歌いあわせることがかなり有効であると感じられたし、何より授業に笑いがあり、学生自身が苦勞しながらも演奏し終わっての自分のコメントが授業で学んだ様式、用語名にぴったりあうと知ったときの喜びの表情は、教員にとって試みてみてよかった、と思わせるものであった。

今後これらの試みが、受講学生自身の音楽理解とともに表現上の特徴を生かした演奏や、より深い鑑賞、その後の学校教育現場での教育活動の一助となることを願っている。

註

- (1) 西洋音楽系専攻の西洋音楽通史担当：平成 11 年度～21 年度。西洋音楽史講義担当：平成 12 年度～現在。
- (2) 例えば、指揮者のパーヴォ・ヤルヴィ、2015 年 12 月 31 日放送「ベートーヴェン「第九」演奏会」(NHK クラシック音楽館)でのインタビューより。ヤルヴィ自身はインタビューの中で、「HIP (Historical informed performance 歴史的な情報をもとにした演奏)」[＝従来「古楽演奏」といわれてきたもの]に触れながら、HIP をめざさない場合であっても、演奏家は作曲家の生きた時代やその中での伝統と革新を理解しながら解釈し、再現するという意味で、「音楽は生きた歴史である」という言葉を使用している。
- (3) 平成 21 年 3 月改定交付、平成 25 年 4 月より段階的に適用。
- (4) 『高等学校学習指導要領解説 芸術(音楽 美術 書道)編 音楽編 美術編』文部科学省、平成 21 年 7 月。
- (5) 「通奏低音の時代」という言葉はリーマン Hugo Riemann の *Handbuch der Musikgeschichte*[音楽史提要](1912)に由来する。その後ブコフツァーManfred Bukofzer が *Music in the Baroque Era*.(1947)で「コンティヌオ・ホモフォニー様式 [通奏低音によるホモフォニー様式]」という用語を使用し、バロック時代の様式を概念づけた。(服部 2001 年 pp.8-26)
- (6) 本稿を書くにあたっては、教育芸術社の高等学校芸術科 音楽Ⅰ、Ⅱの教科書『MOUSA』を参照した。

参考資料

- 『高等学校学習指導要領解説 芸術(音楽 美術 書道)編 音楽編 美術編』文部科学省、平成 21 年 7 月。
- 文部科学省検定済教科書 高等学校芸術科 音楽Ⅰ『MOUSA 1』小原光一ほか，教育芸術社，2013 年。
- 文部科学省検定済教科書 高等学校芸術科 音楽Ⅱ『MOUSA 2』小原光一ほか，教育芸術社，2014 年。

図書

- 笠原潔『西洋音楽の歴史』財団法人放送大学教育振興会，1997 年。
- 久保田慶一ほか『はじめての音楽史—古代ギリシアの音楽から日本の現代音楽まで』音楽之友社，1996 年/増補改訂 2009 年。
- 服部幸三『西洋音楽史 バロック』音楽之友社，2001 年。

楽譜

バッハ『ブランデンブルク協奏曲 第5番』ハインリヒ・ベッセラー校訂, 角倉一朗訳, 新
バッハ全集によるベーレンライター原典版(音楽之友社, 1976年), 原版刊行 1970年。

モーツァルト『ピアノと管弦楽のための協奏曲 第二十番』ハンス・エンゲル, ホルスト・
ホイスナー校訂, 大久保一訳, 新モーツァルト全集によるベーレンライター原典版(音楽
之友社, 1978年), 原版刊行 1966年。

Maschaut, Guillaume de. *Missa de Notre Dame*. Leo Schrade ed. *Guillaume de
Machaut: Oeuvres completes*, vol.3 Monaco: Editions de L'oiseau-Lyre, n.d.

Palestrina, Giovanni da. "Pope Marcellus Mass." in *Norton Anthology of Western Music*,
vol.1: Ancient to Baroque. Norton 1996/1980.

CD

ジョスカン・デ・プレ《ミサ「武装した人」》他[アヴェ・マリア] ジェレミー・サマリー指
揮オックスフォード・カメラータ HNH International Ltd. 1995年録音。1998年発
売。

デュファイ, G. 《ス・ラ・ファセ・パル》デイヴィッド・マンロウ指揮ロンドン古楽コ
ンソート 東芝 EMI TOCE11027。1973年録音。1998年発売。

バッハ, J.S. 《ブランデンブルク協奏曲》BWV1046-1051 ターフェルムジーク・バロッ
ク管弦楽団 ソニーレコード: ソニー・クラシカル SRCR 9643~4。
1993年~1994年録音。1995年発売。

Palestrina, Giovanni da. "Pope Marcellus Mass." in *Norton Recorded Anthology of
Western Music*, vol.1 CD3, Sonny Music Entertainment Inc. 1996

はじめに

「雅楽ってなんですか？」

「ほら、お正月のとき、神社やお寺で流れる音楽がありますでしょう？」

「ああ、なるほど。」

沖縄で雅楽について話すとき、このような会話が前提となる。

日本の伝統音楽、「雅楽」は、沖縄ではほとんど馴染みがない。ガムラン、ラテン音楽、フラダンスなどは季節問わず見られるが、雅楽演奏となると、それに関連する行事や組織もなければ、趣味で鑑賞する人々も少ないがため、滅多に耳にすることはない。

平成 11 年、大学 2 年の頃、筆者は初めて雅楽を履修した。以後、大学院を修了するまでの約 5 年間、欠かさず授業に参加。平成 17 年より、沖縄県立芸術大学音楽学部音楽学科の非常勤講師となり、雅楽を指導、現在に至る。

雅楽器は現在、本大学の音楽棟 1 階、「大合奏室」に一式揃えられている。

熱意ある学生たちが、難しい雅楽器を手に懸命に練習に取り組んでいる姿を見て、この音楽をもっと多くの方に知って頂きたい、という欲が湧いた。

平成 29 年 8 月 5 日に開催されたオープンキャンパスにて、遂にその機会を得る。短い時間ではあるが、雅楽の一般者体験講座を受け持つことになったのである。

沖縄ではなかなか味わえない貴重な雅楽の練習風景に触れ、多様な音楽を知る機会を体験参加者に提供するという目的で、本大学の高瀬澄子准教授の助力のもと、体験の進行を努めた。本稿ではその内容を記録し、反省や課題について言及する。

1. 雅楽の授業

通例の雅楽の授業について、先に述べる。雅楽は、楽器を手に楽譜を見ながら習得する西洋音楽のようにはいかない音楽である。曲を習得するには、指導者が学生に管楽器の旋律をうたって聞かせる「唱歌（しょうが）」という口伝形式をとるからである。唱歌には、以下のような三つの種類がある。

楽器名	唱歌歌詞（「越天楽」8小節） / 音名
ひちり き 箏	チーラーロールロ ターアルラアア。チーラファテ ユリレ ターアルラアア。 レーミーシーラシ ミーミレミミー レーミミファーミラファ ミーミレミミー
りゅう てき 竜笛	トーラーロールロ ターアロラアア。トーラファトーロラルイ ターアロラア ア。 レーミーシーラシ ミーミレミミー レーミミファーミラファ ミーミレミミ ー
しょう 笙	ボーウーイーイチ オツーオツー。 ボーウージュウゲー オツーオツー。 レーミーシーラシ ミーミレミミー レーミミファーミラファ ミーミレミミ ー

箏は、ダブルリードの縦笛であり、竜笛は、フルートと同じ横笛である。笙は、17の竹管を持つ筒型の楽器で、息を吐いたり吸ったりして音を出す。

箏・竜笛は、「チラロル」「トラロル」など、まるで呪文のような歌詞であるが、これは、各々の楽器の音の響きを書き表したものであり、その言葉自体に意味はない。一方、笙の、「ボウ」「オツ」などの言葉は、和音の奏法を表す。笙は、複数の管を同時に奏し、ハーモニーを作る事ができる楽器である。数種類もの和音には「合竹（あいたけ）」という名称がある。西洋風に言うとベースコードのようなもので、箏や竜笛の奏でる旋律を支える役割を担う。

学生は、自身の担当する管楽器の唱歌を何度か繰り返し歌唱し、旋律を完全に覚えたいうえで、初めて楽器を手にすることが出来る。一年に1,2曲程度の習得を目標とし、毎授業の半時間を唱歌練習にあて、残りの時間は唱歌と楽器練習をほぼ同時に行っている。

大ぶりの縦長のグリーンシート2枚を敷いたスペースに胡坐をかき、授業の最初はもっぱら唱歌から始まる。唱歌とは、ただ単調に音を唱えるのではなく、太ももの上と横を叩き、拍を取りながら歌唱する。始めは小さな声で恐る恐る音を真似ている学生も、学期末には堂々と声を張って歌唱できるようになる。

楽器演奏の際には、まず事前準備がいる。箏は、葦で出来た2枚のリードを、熱い緑茶に浸して開かせる。お湯ではなく緑茶を用いるのは、リードの抗菌のためである。従って、茶器と電気ポット、緑茶のティーパックは常備必須である。

笙は、黒い漆で塗られた底部分を電熱器で十分に温めてから使用する。管に溜まった湿気を飛ばし、音を鳴りやすくするためである。電熱器で温まった笙の状態を長く保つための専用保温器もある。

大学の授業では、雅楽の「管弦」という種目を練習する。

管弦の編成は、先に述べた三管の他、打楽器三種、絃楽器二種がある。打楽器は、革面に

三つ巴や唐獅子、鳳凰などが色彩豊かに描かれた釣太鼓、でんでん太鼓のように側面を打つ鞆鼓、金属で出来た釣鉦鼓などがある。絃楽器は、琵琶の中で最も大きいとされる楽琵琶、十三絃楽箏の二種がある。

箏、琵琶は練習用のプラスチック製が比較的安く手に入るが、笙、打楽器、弦楽器などは、とても高価である。それ故、学生には、はじめに楽器の扱いについて十分に注意を促す。

数ある雅楽曲の中から練習教材としてよく選ばれるのは、「平調 越天楽」である。「春のやよいのあけぼのに～」などと歌われる有名な「越天楽・今様」の元となった曲であり、起伏の豊かな旋律と、比較的身近な「小曲」の形式が、初心者の方の耳に馴染みやすいという理由による。

2. オープンキャンパスの雅楽風景

前項で述べたオープンキャンパスにて、雅楽体験クラスには 30 分の時間枠が設けられた。効率良く授業を行うために、以下のような時間配分を計画した。

- 1、楽器紹介。箏・琵琶・笙の簡単な説明。唱歌の説明、導入。各管唱歌それぞれ 2 回ずつ唄う。(約 10 分)
- 2、参加者に、三管を手にとってもらい、どの楽器を演奏したいか選んでもらう。箏・琵琶に関しては、演奏の事前準備について説明する。(約 5 分)
- 3、演奏は、越天楽の冒頭 4 小節のみを目標として、練習する。(約 10 分)
- 4、皆で越天楽の冒頭 4 小節を奏する。(約 5 分)

オープンキャンパス、雅楽体験講座は以下の日程で行われた。

日時：平成 29 年 8 月 5 日（土）15：35～16：05

場所：県立芸術大学音楽棟地下 1 階 器楽教室 12

参加者：高校生（女子）4 名 一般（成人女性）4 名

練習曲：「平調 越天楽」

使用楽器：箏（3 管） 琵琶（3 管） 笙（2 管）

参加者が集まったのち、講師紹介を終え、練習曲名をホワイトボードに記入。4 拍子をもももの上と横に分けて手で打ち、楽譜は使わずに唱歌を皆で歌う。2～3 回繰り返すと、一般の方から「お経みたい」「子守唄みたい」という声があがった。

箏 3 管、琵琶 2 管、笙 1 管が以下のように参加者たちに選ばれた。

生徒 A	箏	一般 A	箏
生徒 B	箏	一般 B	箏
生徒 C	箏	一般 C	唱歌
生徒 D	箏	一般 D	唱歌

箏は、リードをお茶に浸してから、管に挿す前に音の鳴り具合を確認した。3 人の生徒たちは音を出すのにかなり苦戦している様子だった。

箏は、指穴を押さえずに音を出すことから始めた。「ガラス瓶の底を吹くようにして」などと指示をしたりしたが、箏同様、なかなか際立った音が出ない。「リコーダーのようにはいかなないものね。」という声が聞こえてきた。

箏は、「乙（オツ）」の合竹をはじめに作り、次に指を動かしやすい合竹に移ることをしばらく練習した。他の 2 管に比べて、箏は音が出しやすい。合竹が響くと、参加者たちの間から「わあっ」という歓声が上がった。雅楽の雰囲気我代表する音色と言っても良い箏の音は、参加者たちの興味をひいたようだ。

音出しを終え、唱歌を歌唱しながら指穴を押さえる練習をした。しかし、複数の竹管を同時に鳴らさなければならぬ箏はもとより、箏・箏においても、10 分間で運指を習得するのはきわめて困難といえた。

最後の 5 分間、全員で（内参加者 2 名は唱歌）越天楽の冒頭 4 小節をどうにか演奏した。筆者は箏、高瀬教授は箏で受講者を手伝った。

3. 反省と今後の課題

事前準備として、楽器は、前週のうちに音楽棟 2 階にある音楽学学科室に運び、保管した。当日は、開始 1 時間前に箏・箏を先に袋に詰め、地下 1 階にある教室まで階段を使って運んだ。教室にはピアノが一台あり、湿度の関係上電熱器の使用が難しかった。その為、箏は、あらかじめ音楽学学科室で温めてから保温器にセットして移動した。箏用のお茶も同場所で湯を沸し、茶碗に注いで持ち運んだ。そのせいか、体験が開始したところにはお茶が完全に冷めきっており、リードがうまく開かず、音が出にくい状況となった。

教室には当初、会議用の机や椅子が並んでいたが、机は使用しないため端に寄せて、いくつかの椅子を中央に集めて場を作り直した。先に述べたように、雅楽は床に胡坐をかい行いが、講義用の部屋ではそれは難しいと判断し、代わりに椅子を使用した。斯様な経緯の他、教室の真ん前にグランドピアノが目立つように置かれているなどの状況も含め、雅楽の演奏風景として適せぬ環境であったことは否めない。

また、後日、参加者から、「ホワイトボードを活用し、最初の一行の唱歌だけでも書き示して欲しかった。」「音源を聴かせるなどして、完成された形を教えて欲しかった。」という意

見を頂いた。参加者の殆どは、雅楽を知らない人たちである。この度の講座では、雅楽の楽器の難しさだけが伝わり、音楽そのものの魅力を知って頂くには至らなかったのではないかと強く思う。参加者の意見にも顕著のように、せめて楽曲の音源を一部分だけでも聴かせて、イメージを掴みやすくするべきであった。管絃の編成にしても、管楽器のみを取り扱うのではなく、絃楽器や打楽器類にも触れる機会を提供しなければ、雅楽の真の面白さは伝わらないように思う。打楽器の色彩豊かな装飾、楽琵琶の驚くほどの重さ、楽箏の一風変わった奏法など、雅楽には、他の楽器編成にはない魅力が沢山ある。演奏を体験してもらうのも勿論大切ではあるが、それ以前に、テーマとする音楽の本来の姿を示し、その魅力について伝えるのが、最良の手順ではなかっただろうか。

さらに、オープンキャンパスにはじめて足を運んだ人たちは、多少の緊張や不安を抱えているものと思われる。計画した体験プログラムを一方的に繰り広げるのではなく、講座に参加した方々一人一人に、これまでの音楽体験や、この講座を知った経緯などを尋ねて、リラックスした中で体験を楽しんでもらえるよう、努めることも大切であろう。

次回、雅楽の体験講座を受け持つ機会を得たならば、使用する部屋や体験時間を十分に考慮したうえで、上記の反省を生かした体験プログラムを検討していきたい。

模擬授業を軸としたカリキュラム構想とピアノ演奏・歌唱、器楽の力量の向上
— 中・高校の音楽科授業における創造的な授業をめざして —

小波津繁雄

はじめに

音楽科教育法Ⅱでは、中学校・高等学校の音楽教員として必要な基礎的な能力や指導力を身に付けるため、学習指導要領の内容を理解し、普通授業のための教材研究や学習指導の方法、評価の仕方や学習指導案の作成方法を学び、音楽科の授業が出来ることを目標に講義を推進している。これまで、学習指導要領（音楽）や県内の中学校で使用している音楽教科書や教材、刊行物などを利用しながら、目標達成に向け推進してきたのでその概要を述べる。

1. 目標達成のための学習指導要領及び教科書や刊行物等

本講義では、音楽科の学習目標を達成するために、学習指導要領に基づき、その具現化のため、下記に示した教科書や教材等を使用した。なお、①～④は自費購入とし、⑤～⑦は担当者で準備を行い活用した。

- ① 中学校学習指導要領解説「音楽編」：教育芸術社
- ② 2012年改訂版 中学校・高等学校教職課程「音楽科教育法」：教育芸術社
- ③ 中学生の音楽1、2・3上、2・3下、中学生の器楽：教育芸術社
- ④ アルトリコーダー（B式）
- ⑤ 高等学校学習指導要領解説「芸術編、音楽編、美術編」：教育芸術社
- ⑥ 高等学校音楽教科書Ⅰ・Ⅱ・Ⅲ：教育芸術社
- ⑦ 評価基準の作成、評価方法等の工夫改善ための参考資料：【国立教育研究所】

2. 具体的な実践

音楽の授業を実施するに当たり、ピアノが弾けることは必要条件であるが個々の力の差があるのは否めない。本講義では、ピアノ演奏の技能を向上させるため幾つかの方法を取り入れている。また、本講義の目標を達成するためワープロソフトを活用した学習指導案作成を推進するなど、情報通信機器（ICT）の活用を推進している。

2.1. 前期の講義で15分授業体験とICT活用

前期の講義の初期の段階で、受講生全員に、簡単な指導案(本時の展開のみ)を作成させ15分授業を実践体験することで学ぶ側と指導する側との違いを理解させ、指導者としての自覚を促した。また15分授業の略指導案の中に、ピアノ伴奏を行うことを義務付け演奏技能を向上させることも大きなねらいとした。生徒（授業中は受講学生が演じる）の前でピアノを弾く機会を設けることで、各人が改めてピアノと向き合い、指導者としての意識が高まる。また、授業に向け教材研究を行うこと、授業の組み立て方を考え実

践していくことは特に大切であることを強調した。それから、授業者は ICT を活用し講義担当者に指導案を提出した後、担当者が添削する作業を繰り返すなどして指導案作成に臨んだ。本講義での目標を達成するための ICT の活用は、確実に顕著な成果が見られ、これからも大いに活用したいと考えているところである。

2.2. ピアノ弾き歌い実技試験

授業に向けたピアノ演奏技能の向上ための継続的な取り組みとして、前期の試験に実技試験を行った。このことは、現場での音楽の普通授業を行うことを想定した場合の、教師の歌唱力とピアノ伴奏力を向上させる取り組みとして大変有効であり、音楽教師は、歌唱とピアノ伴奏を同時に行わなければならない機会が数多くあることから、その対策として必要だと考えている。練習不足で力を発揮できない学生には再テストを行いピアノの演奏技能の向上に努めさせた。ピアノが苦手な受講者には、最低限でも歌唱教材の主旋律が弾けること、次に部分伴奏（簡易）が弾けること、ところどころでも良いので和音伴奏ができることなど、授業に活用出来る方法を習得させ現場での実践に備えてほしいと期待している。

※実技試験課題曲 平成 24 年～26 年 「サンタルチア」中音 2・3 下の教科書より
平成 27 年～29 年 「夏の思い出」中音 2・3 上の教科書より

2.3. 模擬授業におけるピアノ伴奏

後期の講義では、全受講者が教育実習を見据え、本格的な学習指導案を作成し、模擬授業を行っているが、指導案の中で教師自らピアノ伴奏を行うことを義務付けている。これは、音楽教師は、ピアノが弾けることで指導力に大きく影響することを意味している。模擬授業に関する詳細については後述する。

2.4. リコーダー指導

日本国内の小学校では、小学 3 年生からリコーダーを使用した器楽活動が根強く残っている。さらに、学習指導要領には、「器楽の活動を通して表現を工夫して演奏できるようにすること」とある。本講義では、教材としてアルトリコーダーを指定し、学校現場において基礎指導ができるよう年間を通して指導している。なお、リコーダーを授業のカリキュラムに取り入れるメリットについて、吉澤実氏は、その著書（「リコーダー」100のコツ）において以下のように示している。

- ① 楽器発音が簡単のため、早期に完成度の高い音楽体験ができる。
- ② 歌唱法と共通していることから音楽表現法を学びやすい。
- ③ 管楽器奏法の基礎を短時間で習得できる。
- ④ 多種多様なアンサンブルへの展開が容易にできる。

- ⑤ 児童から年配の方々までが演奏できる生涯学習楽器である。
リコーダーを活用した授業は、上記のような利点があると言える。

2.5. リコーダー指導上の課題と改善策

課題 1 : アルトリコーダーの低いファやソの音などが出ない。原因としては、指を押さえる際力が入り過ぎて、押さえたつもりの指と指孔の間に隙間が出来る場合や、タンギングや息の出し方の工夫が足りない場合のことが考えられる。改善策として、手のひらに温かくやさしい息をあて息のスピード感を確かめ、顎を動かさず **du** や **nu** など柔らかいタンギングで発音すると音が出るようになる。

課題 2 : サミングが苦手な演奏が中々上達しない。その改善策として、左手の親指をスライドさせ、親指の爪の左の角でサムホールを押さえ僅かな隙間を作る。また、同時に下あごを下げ口の中も縦に大きく開く感じで吹くと音が出やすくなる。教科書には、サムホールを半分閉じるマークが付いているが、実際には半分ではなく僅かな隙間を開けるとサミングの音が出やすくなる。

課題 3 : ブレスが上手にできない。改善策としては、基本的には口を開けて息継ぎをするが、リコーダーの歌口を下唇に置いたまま、金魚が水の中で口をパクパクしているイメージで、喉の奥をしっかり開け意識して口から息を吸うと良い。このトーニングは、後にきれいな音作りにも大きく影響するので特に念入りに指導している。

課題 4 : きれいな音が出せない。改善策としては、音が出ている時は、絶えず上歯と下歯の間が十分離れている状態で音を出すことが大切である。曲の速さや奏法によって **tu, du, lu ku** や **to, do** または **ti**, などのシラブルを決め、音を出す時は、頬が少し膨らむ感じがよい。また、もう一つの改善策として、最初はタンギングせず、口腔を広く保ちフィンガリングだけで吹き、その時の綺麗な音を維持させながら徐々にタンギングさせる。

2.6. リコーダー実技試験

リコーダーの指導力を向上させるため、後期の講義の実技試験として、課題曲を指導し、その後各個人やグループで試験を行った。その後、全体的な課題については共有し繰り返し復習をした。また、評価の良かった演奏を全員で聴き批評した。

※リコーダー課題曲 「グリーンスリーブス」による変奏曲 黒沢吉徳 編曲、
「いつも何度でも」 橋本祥路 編曲

3. ICT 活用による学習指導案の作成

本講義では、中学校及び高等学校学習指導要領に示されている音楽科の目標を達成するために教材研究を行い、学習指導要領をもとに学習指導案を作成できるよう特に力を入れている。また、学習指導案を作成する際に、ICT を大いに活用していることも本講義の特徴である。学習指導案に必要な、題材名、題材の設定理由、観点別指導目標、教材、観点別評価規準、指導計画と評価計画、本時の学習内容と評価規準などについて、「パワーポイント」や自作紙媒体の「指導案の書き方」を活用し具体的に説明し、学習指導案の様式を示し作成作業を進めるが、ここでも情報通信機器（ICT）を活用する。

作成方法は、先ず学習指導案の様式【資料1】を、受講者のeメールアドレスに送付し、次に指定様式で作成した学習指導案を担当者のアドレスに提出後、平均一人4・5回の添削を経て完成しているのが現状である。各受講者が作成から完成までに係る時間は各人ともかなりの時間を費やすため、夏季休暇における課題学習として位置づけ、その間に担当者とのICTを活用しつつ調整を行い、後期授業に模擬授業を実施している。毎年、その甲斐があって成果が表れ教育実習がスムーズに行われている。そのことは、学習指導要領の内容を理解し学習指導案を作成できたことが、実習での授業に生かされていることと示していると考えられる。しかし、学習指導案を作成することは安易ではなく、特に題材目標と評価との関わりや評価規準の設置については、中々定着しないのが現状であり、今後も、「国立教育政策研究所」発行の「評価規準の作成、評価方法の工夫改善のための参考資料をさらに活用しなければならないと考えている。

3.1. 音楽科学習指導案様式【本講義指定】

下記に本講義で使用している指導案指定様式を紹介する。

◎資料1

〔平成29年度 模擬授業用指定様式〕

音 楽 科 学 習 指 導 案

日 時：平成29年 月 日（金）第 校時

場 所：奏楽堂講義室

学 級： 年 組（男子 名、女子 名、計 名）

授業者 県立芸大 年次 氏名

1. 題材名 「 — — 」
2. 題材設定の理由
3. 指導目標（題材の目標）※観点ごとに掲げる。
 - ①
 - ②
 - ③
4. 教材について

(1) 教材

①

②

(2) 教材選択の理由

5. 題材の評価規準 ※歌唱・器楽・創作・鑑賞の該当する観点に○を記入

	観点1 音楽への関心・意 欲・態度	観点2 音楽表現の創意工夫	観点3 音楽表現の技能	観点4 鑑賞の能力
歌唱				
器楽				
創作				
鑑賞				
題材 の評 価規 準				

6. 指導計画と評価の計画 ※本時は（本時）と記入

時 間	◎ねらい ○学習内容・学習活動	◆評価規準 ※教師の指導・支援	評価方法
第1時	◎		
	○	◆ ※	
第2時 例（本時）	◎		
	○	◆ ※	
第3時	◎		
	○	◆ ※	

7. 本時の学習指導

(1) 本時の目標 : 指導計画の本時のねらいと一致させる。

(2) 本時の展開と評価（本時 ○／□時間 ）

過程 (時間)	○学習内容 ・学習活動	学習形 態	○教師の指 導・支援	評価規準(評 価方法)
導入 10分	1 発声練習や既習曲演奏など	一斉		
展開 35分	教材名 【 】 2 本時の学習目標を確認する。 ※本時のねらいを太字で書く 3 4			
まとめ 5分	5			

3.2. 模擬授業の自己評価及び反省

模擬授業終了後、授業担当者に模擬授業反省及び自己評価の記録【資料2】をまとめ、授業後2週間以内にICTを活用しメールに添付し担当者に送付する。内容は、【資料4】にある学習指導案作成、教材選択、本時の展開など模擬授業の総括としてまとめ提出を求めている。この自己評価が次の教育実習に反映される。なお、紙面Ⅱの()には、授業終了直後に、授業参加者が提出した授業感想【資料3】の中から、授業者が3点選び記入することになっている。授業者には、自己評価記録を提出してはじめて、模擬授業の終了と説明しているが、自己評価記録は全員が提出している状況である。下記に、自己評価・反省の中から抜粋して紹介する。

○授業の内容だけでなく、生徒とどう向き合い触れ合うかで授業の方針や進め方が変わることに気付いた。 (A子)

○指導内容を詰め過ぎてしまい、計画していたものの半分しか取り組むことができなかった。指導内容は、コンパクトにするべきだと思った。鑑賞指導を効果的に進めるため、自作楽器カードを提示したことは良かった。 (B子)

○今回の授業の反省点は、授業時間の配分です。時間内にどれだけ進められるかをもっと理解すべきだった。中学生を引っ張っていくには、もっと興味を持ってもらえるような話し方や、自ら意見を言いやすい雰囲気づくりが大切だと思った。 (M子)

○ピアノ伴奏を間違っても、臨機応変に対応できる力をつけたいと思った。 (N子)

◎資料2

模擬授業の反省及び自己評価の記録

年 月 日 (金)	専攻、コース、 氏 名	
授業の題材名 (— —)		
教材名 主教材： 関連教材：		
＊ 別紙「模擬授業評価用紙」の事項別評価のそれぞれの項目を参考にして、指導案作成、授業などについて、授業者が授業終了後に記入する。 I 自己反省 II 授業参観者の感想を箇条書きで記入する。文章の最後にくれた人の氏名を () に書くこと。		
()		
()		
()		

◎資料3

模擬授業への感想

記入者 ()

授業者氏名	
題材名と教材名	題材名： 教材名：
1 模擬授業の感想	
2 改善してほしい点	

◎資料 4

県立芸大 音楽科教育法Ⅱ

模擬授業評価 用紙		
※下記の事項を参考に評価し、別紙【資料3】に感想を記入 授業者名 ()		
◎学習指導案		
1	新しい形式の内容にそった指導案になっているか	
2	授業のねらいが明確になっているか	
3	観点別学習評価（4つの観点）が計画されているか	
4	基礎・基本の指導は工夫されているか	
5	個に応じた（個への対応）指導は工夫されているか	
6	導入・展開・終末（まとめ）の仕方はどうか	
7	学習形態に工夫がみられるか	
8	教材・教具・資料の準備はどうか	
9	その他（指導案作成に積極的だったか）	
◎模擬授業		
1	話す声量や話し方はどうか	
2	※唱法（発声法など歌唱）の技能や指導はどうか	
3	※ピアノ伴奏の技能や指導はどうか	
4	※奏法（リコーダー等）の技能や指導はどうか	
5	発問、指名の仕方、板書の仕方はどうか	
6	指導者としての適切な態度、基本姿勢、教育的熱意	
7	教科の知識、理解、教材研究の深さ、綿密さはどうか	
8	その他（教育実習への意気込みはどうか）	

◎ ピアノ伴奏・歌唱及びリコーダー指導のチェックポイント

- ①楽譜通りのピアノ伴奏が出来ない場合でも、部分伴奏や和音伴奏ができるか。
- ②ピアノで伴奏しながら、時々、生徒の顔や表情を見ることができるか。
- ③ 歌う際の正しい姿勢や呼吸法、発声についての指導ができるか。
- ④正しい音程で歌っているか聴き分け、間違った音程で歌う生徒の指導ができるか。
- ⑤ピアノを活用し発声練習の指導ができるか（教師主導）
- ⑥リコーダーのくわえ方、タンギングの仕方、アーテュレーションについて指導できるか。
- ⑦リコーダーの美しく透明感のある音の出し方を指導できるか。
- ⑧ハミングの仕方を指導できるか。

3.3. 模擬授業における教材の特徴【平成 24 年度～平成 28 年度】

(1) 平成 24 年度における教材の特徴

平成 24 年度、自身が初めて本校の音楽科教育法Ⅱの担当を担うことになった。早速、学校現場での教育実習を見据えて、模擬授業を年間指導計画に位置付けることにした。模擬授業では、中学校音楽の共通教材の中から「赤とんぼ」「花」「浜辺の歌」を教材に選び、歌詞の内容や曲想からどのように表現を工夫して歌ったらよいかを題材に授業が行われたのを手始めに、琉球芸能専攻の数名の学生は、これまで沖縄県で生まれ今なお歌い継がれている「安里屋ユンタ」「安波節」を教材に、受講者全員に、三線を準備するよう促し、基礎的な奏法や独特な発声による歌い方を題材に授業を行った。歌唱曲の「K u m B a Y a h」を選んだ授業者は、アカペラで歌うことで、各パートの役割や全体の響きを味わわせながら表現の工夫に取り組んだ。それから、全体的に、リコーダーを苦手としている学生が多い中、県内在住のリコーダー愛好家が作曲した「碧い海」の合奏をリコーダー教材として取り入れ、基礎的な奏法とリコーダー独特の透明感のある音色を題材に授業を行う受講生もいた。特に印象的だったことは、日本の伝統音楽である歌舞伎「勧進帳」を教材として取り上げ、DVD活用と盛りだくさんの資料を揃えつつ、我が国の伝統的な音楽の特徴についての授業であった。

(2) 平成 25 年度における教材の特徴

本校には、ガムランサークルがあり、日頃から熱心に活動しているが、今回の模擬授業では、サークルに所属する授業者が、諸外国の多様な音楽の良さを感じ理解させるために、バリ島の音楽「Gilak」を教材に選び授業を行った。授業は、全員がガムランのいずれかの楽器を担当し実演することで貴重な体験となり、教育現場でも十分に生かせるものだと感じた。「ふるさと」「早春賦」「花」「荒城の月」の教材による授業では、日本語の持つ言葉や詩の美しさ、そして旋律の美しさに触れ、日本歌曲を味わいながら表現の工夫を試みることができた。また、沖縄の伝統楽器である三線を取り入れた「安波節」は、全員が三線の基礎的な奏法を学びながら弾き歌いに挑戦し、教育現場で郷土の音楽を指導する際に大いに役立つ授業となった。

(3) 平成 26 年度における教材の特徴

平成 25 年度には、本校のガムラン楽器の充実さを発揮しつつ、「G i l a k」「マンイヤールセウ」「ジンゴヌバ」を教材に、3名の授業者がそれぞれに授業し、授業に参加した学生がいずれかの楽器を担当し実技を取り入れることでアジアの音楽（インドネシア）に理解を示し、音楽の多様性について共感し学ぶことができた。日本の伝統音楽である雅楽「越天楽」の教材では、雅楽演奏と同曲のオーケストラ演奏を聴き比べそれぞれの良さを認めつつも、雅楽の荘厳な演奏に最も日本らしさを味わいながら鑑賞した。また、「六段」の鑑賞の授業では、授業者が箏を実演し、奏法や楽器の構造の説明と実際に楽器に触れさせていたことは、大変有効な指導であった。「おうまがとおる」のリズムアンサンブルは、各パートの役割を認識し緊張感をもって活動し、表現を工夫しながら楽しみ斬新さを感じさせられたところである。

(4) 平成 27 年度における教材の特徴

この年の特徴的な教材として、鑑賞「柿山伏」を挙げたい。授業者は、DVDを準備して動画を見せながら場面ごとに解説を加えるなど、普段なかなか学習する機会がない狂言について分かり易く説明を加え、授業参加者にとってとても興味深い授業となった。リコーダー教材の「旅立ちの Andante」は、授業者が実際にリコーダーを使いリコーダーの奏法を指導することで、分かり易く大変効果的だった。また、音源を自分で作成しそれを活用しながら曲想表現の工夫を目指した授業は画期的だった。中国の音楽で「茉莉花」を教材にした授業では、台湾内の在外日本人学校で作られた記念CD音源を活用し、多様な音楽を身近に感じることができた。歌唱教材「心の中にきらめいて」の指導では、授業者自身が、教材曲の中のベートーベンのピアノソナタ第 8 番「悲愴」の一部をピアノ演奏し、教材の曲想をよりイメージさせることが理解できた。序曲「1812 年」の鑑賞指導では、授業者が、事前に準備した幾つかのフラッシュカードをタイミング良く表示することで指導効果を高めることができた。また、フラッシュカードの色によっても、人によって受け止めるイメージが違うことも注目された。同じく歌唱教材「大切なもの」の指導では、身体表現である指揮の大切さを強調し、表現の工夫と一体化させてどのように表現するか一層考える機会となった。

(5) 平成 28 年度における教材の特徴

歌唱教材の「風をみつけて」は、混声三部合唱の新曲につき、本校の模擬授業では初めて扱われたが、授業者自ら声を出しながらの発声指導や、範唱CDを活用し曲想をイメージさせながら曲にふさわしい表現の工夫の指導がされた。また、器楽指導の三線を教材にした 3 名の授業では、沖縄音楽に良く使用される三線を琉球芸能専攻科の協力により不足分を借用し、「ていんさぐぬ花」「安里屋ユンタ」「じんじん」を教材とし、それぞれが三線を弾きながら歌えるよう分かり易く指導、参加者から喜ばれた。

3.4. 模擬授業で使用する教材

本講義では、模擬授業で使用する教材は、中学校の教科書（中 1・中 2・3 上、中 2・3 下、器楽）もしくは高校の教科書（指定なし）などから選択するよう勧めている。その他、郷土の音楽やアジアの音楽の中などからも教材を選ぶことを可能としている。鑑賞曲は、教科書や教科書外からも選択することを可能とし、なぜこの教材を選んだかしっかりと説明が出来るように指導している。ただ、リコーダー曲を教材として選択することが少ないのは課題であるが、指導法を身に付け、指導出来るようになることを望んでいるところである。次に、過去 5 年間に使用された教材【資料 5】を紹介する。なお、重複した教材は割愛したのでご了承ください。

◎ 資料5 模擬授業で使用された教材(平成24年度～平成28年度)					
平成24年度					
教材名	分野	形態			
①KUm Ba Yah	歌唱	混声二部	⑭「マンイヤーラセウ」	器楽	ガムラン合奏
②赤とんぼ	歌唱	斉唱	⑮浜辺の歌	歌唱	斉唱
③カリブ夢の旅	歌唱	混声三部	⑯「シンゴヌバ」	器楽	ガムラン合奏
④朝の風に	歌唱	混声二部	⑰おうまがとおる	歌唱	リズム重奏
⑤心の中にきらめいて	歌唱	混声三部	⑱早春賦	歌唱	斉唱
⑥花	歌唱	斉唱	⑲交響詩「わが祖国」	鑑賞	標題音楽
⑦浜辺の歌	歌唱	斉唱	⑳ 夢の世界を	歌唱	混声三部
⑧安里屋ユンタ	器楽	三線	21 旅立ちの日に	歌唱	混声三部
⑨碧い海	器楽	リコーダー			
⑩四季より春	鑑賞	協奏曲	平成27年度		
⑪旅立ちの歌	歌唱	混声三部	教材名	分野	形態
⑫安波節	器楽	三線	①アイーダ	鑑賞	オペラ
⑬勸進帳	鑑賞	歌舞伎	②サンタルチア	歌唱	斉唱
			③名づけられた葉	歌唱	混声三部
平成25年度			④ROCK TRAP	鑑賞	ポピュラー音楽
教材名	分野	形態	⑤交響詩「わが祖国」ブルタバ	鑑賞	標題音楽
①ガムラン「Gilak」	器楽	合奏	⑥柿山伏	鑑賞	狂言
②夏の日の贈りもの	歌唱	混声二部	⑦パンプキンパイとシナモンティ	鑑賞	テーマ曲
③ふるさと	歌唱	混声三部	⑧心の中にきらめいて	歌唱	混声三部
⑤早春賦	歌唱	斉唱	⑨翼をください	歌唱	混声三部
⑥浜辺の歌	歌唱	斉唱	⑩ラ ポエーム	鑑賞	オペラ
⑦四季より「春」	鑑賞	協奏曲	⑪序曲「1812年」	鑑賞	管弦楽曲
⑧花の街	歌唱	混声三部	⑫茉莉花	歌唱	斉唱
⑨これは何と素晴らしい音	器楽	リコーダー	⑬てのひら	歌唱	混声三部
⑩雅楽「越天楽」	鑑賞	雅楽	⑭旅立ちのAndante	器楽	リコーダー
⑪蛍の光	歌唱	混声三部	⑮四季	鑑賞	協奏曲
⑫心の中にきらめいて	歌唱	混声三部	⑯夏の思い出	歌唱	斉唱
⑬翼をください	歌唱	混声三部	⑰ふるさと	歌唱	混声二部
⑭旅立ちの日に	歌唱	混声三部	⑱大切なもの	歌唱	混声三部
⑮魔王	鑑賞	歌曲			
⑯荒城の月	歌唱	斉唱	平成28年度		
⑰安波節	器楽	三線	教材名	分野	形態
⑱カリブ夢の旅	歌唱	混声三部	②心の中にきらめいて	歌唱	混声三部
			③ていんさぐぬ花	器楽	三線
平成26年度			④花の季節	歌唱	混声三部
教材名	分野	形態	⑤風をみつけて	歌唱	混声三部
①エーデルワイス	歌唱	斉唱	⑥花	歌唱	混声三部
②夏の日の贈りもの	歌唱	混声二部	⑦安里屋ユンタ	器楽	三線
③lets Serch For Tomorrow	歌唱	混声三部	⑧赤とんぼ	歌唱	斉唱
④翼をください	歌唱	混声三部	⑨いつまでも	歌唱	混声三部
⑤夏の思い出	歌唱	斉唱	⑩Wi Will Rock You	鑑賞	ポピュラー音楽
⑥「ギラッ」	器楽	ガムラン合奏	⑪早春賦	歌唱	斉唱
⑦マイバラード	歌唱	混声三部	⑫ボレロ	鑑賞	バレエ音楽
⑧雅楽「越天楽」	鑑賞	雅楽	⑬明日という日が	歌唱	混声三部
⑨ラヴァース コンチェルト	器楽	リコーダー	⑭花の街	歌唱	混声三部
⑩朝の風に	歌唱	混声二部	⑮イパネマの娘	器楽	リコーダー
⑪「六段の調べ」	鑑賞	箏曲	⑯じんじん	器楽	三線
⑫ていんさぐぬ花	歌唱	斉唱	⑰メッセージ	歌唱	混声三部
			⑱蛍の光	歌唱	混声三部

むすびに

本講義では、(1)教科書に掲載されている主な教材のピアノ伴奏ができる。(2)器楽の基礎指導ができる。(3)教材研究を行い学習指導案を作成することができる。(4)学習指導案に基づき模擬授業を行うことができる。ことを目標に推進してきた。(次項カリキュラムツリー参照)しかし、(1)(2)については課題があり、ピアノ伴奏が上手でない者には個別指導も行ったが、まだ十分ではなく、リコーダーの基礎指導が出来る者も少ない。(3)(4)については、ほぼ達成できたものと考えている。特に、(1)(2)が不十分な受講生には、個人的に音楽科教育法Ⅲの受講を進め、その中でも個別指導を中心に指導を強化しているところである。なお、今後は、学習指導案作成時における ICT 活用のさらなる推進や、模擬指導の際にタブレットなどの ICT を活用を義務付けるなどして、効果的な表現活動や鑑賞指導を目指していきたい。また、教育実習での使用教材や指導上の課題を追調査し、対処策を講じたいと考えている。

- 参考文献 ①評価規準の作成、評価方法等の工夫改善のための参考資料
【中学校 音楽】 : 文部科学省 国立教育政策研究所
②「リコーダー」100のコツ : 吉澤実 著

第二部

教育・研究論文等

声楽における言語の相違について

ーイタリア語、ドイツ語、フランス語歌唱を中心にー

片桐 仁美

はじめに

声楽曲にはテキストが付いている。それは一部の例外⁽¹⁾を除いて、すべての声楽曲の宿命である。

私は今までに、イタリア語、ラテン語、ドイツ語、フランス語、英語、スペイン語、ロシア語、チェコ語、ハンガリー語、スウェーデン語、そして日本語の曲を歌った。

その中でも、イタリア語、ドイツ語、フランス語を取り上げて、それぞれの特徴と違いについて述べていきたいと思う。

1. イタリア語とドイツ語とフランス語、それぞれについて声楽的見地からの検証

1.1. イタリア語

イタリア人は陽気な民族と言われている。イタリア人の興味のあることは食べること、歌うこと、愛する事である、と自ら言っているくらい、人生を楽しんでいるように見える。

しかし、実は歴史の上では天才が一番多く輩出している国でもある。

イタリアは大ローマ帝国の直系の子孫の国であり、その偉大な遺跡は国中で見ることができる。特にローマにある遺跡は圧倒的なものである。そしてその歴史はイタリアを独特な国にしている。彼らは歴史に誇りを持ち、何かあると「我々はここ 3000 年これであまく行っていた」と言う。そのために近代化を拒否するような傾向があり、仕事に行くと戸惑うことが多かった。それでも何とか公演を成功させてしまうのもイタリアである。やはり歴史に裏打ちされた底力のある国なのだろう。

イタリアと一口に行っても、元々は多くの小国であり、イタリアという国は無かった。統一されたのは 1861 年である。その運動の時に Verdi (Vittore Emanuele, Re d'Italia ヴェットーレ・エマヌエルはイタリアの王だ!) を合言葉として使ったことは有名である。

たくさんの小国であった名残で、それぞれの地域で雰囲気が違っている。陽気なイタリア人というのはより南イタリア人に多く、北イタリアの人はより厳格で、都会的なイメージである。イタリアでは元々あまりバターを使わず、オリーブオイルをパンにつけるのだが、フランス国境近くでバターが出てきて驚いたことがある。

どちらにしても、アルプスの南であるイタリアは気候も温暖で、太陽がいっぱいあり、新鮮な野菜が一年中ある豊かな国という印象である。

イタリアはベルカントの国である。ベルカントは Bel canto と書き、美しい声、又は歌い方の事である。

この言葉については、色々な解釈⁽²⁾があるが、ここではその事を考察はしない。

イタリア人が声楽に望むものは圧倒的な声の力であり、それはオペラやカンツォーネに見られるものである。

歌曲に関しては、19世紀以降には優れた芸術歌曲が作曲された⁽³⁾が、残念なことにイタリアではそこまで演奏されてはいない。

イタリアは、キリスト教において大きな位置を占めている。バチカン市国を国の中に持ち、全カトリック国の宗主とも言うべき場所であることから、宗教曲も盛んに書かれている。しかし、伝統的にカトリックではラテン語が用いられており、ミサ曲をはじめとする宗教曲はイタリア語では書かれていないため、ここでは言及しない。

イタリア語の母音はアクセントのある母音のみを長く発音する。強弱での区別は無い。つまりどの母音もはっきりと発音する。しかしアクセントのある母音のみは、十分な時間があるので、空中に飛翔する。例えば **piano** という語ははっきりとしたピとノの間で、アだけが長く高く響く。カタカナで書くとピアノである。日本人は語尾を弱くし、しかも低く話す傾向があるが、それは間違いである。ピとノは同等に発音されるべきである。

イタリア語では使われていないアルファベットがある。それは **j, k, w, x, y** である。これらのアルファベットは、外来語や方言では使われることがあるが、元々イタリア語のアルファベットに入っていない。しかし、イタリア語は先に述べたように、大ローマ帝国の末裔であり、4大文明発祥地の一つであるギリシャとの縁も深い。このように偉大な文明を引き継いでいる国のボキャブラリーが少ない事はない。ということで、アルファベットの不足を補うために使われるのは、二重母音、二重子音である。イタリア語を歌う上で、大いに悩むのが、この二重母音、二重子音の歌い方である。

まず二重母音であるが、多くあるのは、一つ目の母音を子音扱いとする事である。

日本語の「きゃ」や「ちゃ」のように小さい母音を伴う拗音（ようおん）と似たようなもので、音節は一つである。**Più, Quanto** のように、一つ目の母音が子音扱いになる場合は、**i** か **u** が使われることが多い。しかし **io** や **dio** のように一つ目の母音が音節を作り、二つ目が子音扱いの語もある。どこにアクセントがあるかは、辞書に記されているので、辞書で確認してほしい。

また、所有格の **mio** などは、一つ目の母音が音節を作るが、これは語尾で次に来る名詞が男性名詞か女性名詞か、単数か複数かを示しているのも、それほど重要なインフォメーションではないからである。因みに、イタリア語の大きな特徴は、まず名詞の語尾が一部の例外を除き、名詞の性と単複を示す事である。それは、男性名詞単数は **-o**、女性名詞単数は **-a**、男性名詞複数 **-i**、女性名詞複数 **-e** である。しかも、定冠詞は所有格が付いても消えることが無い。英語では **the house** は **my house** となるが、イタリア語では **la casa** は **la mia casa** となる。しかも、形容詞が付いた時には、全て語尾は名詞の性と単複に従う。

つまり、「私のあたらしい白い家」は、la mia novella bianca casaとなる。つまり所有格 mia において、必要なインフォメーションは誰のものであるか、mi が大切なのであって、それに続く a は性と単複の一致という事だけを期待されている。あまり重要ではないのである。であるから、mi を長く発音し、a はアクセントの無い短いものとなる。

この所有格であるが、実はイタリア人が所有格を正しく発音するのは、誰のものかを強調する時だけである。Il mio auto è nero, ma tuo è bianco という対比の時にはミーオと発音する。また、倒置で書かれる場合もたいていは正しく発音する。例えば Il padre mio è giapponese のような時にはミーオと発音するが、Il mio padre è giapponese の時には、ミオとしか発音しない。文章の中でアクセントを付けるほど重要ではないからである。

次に二重子音であるが、代表的なものに同じ子音を重ねるというものがある。日本語の小さいツ「っ」と良く似ているが、大きな差がある。それは、決して喉を詰まらせないことである。

私がウィーンに留学した時、最初に指摘されたのがこの事である。「日本人は子音を言う時に喉を固くするが、それはヨーロッパでは絶対にしてはいけない」と複数の先生に言われた。ではどうするのか。それは、生クリームや卵の白身を泡立てる時に、泡だて器を持ちあげて角を立たせて十分に泡立てているかどうかを試すのと同じようなやり方である。つまり、息をまわしたままで、母音を上に持ち上げる。すると母音は声帯を柔らかくしたままで鳴らなくなる。そして、その上げた母音を元の場所に落とすとまた鳴り出すのである。例えば、Tutto と発音するときには、普通に Tu を発音し、その u を持ちあげる。そして to と言いながらもとの位置に戻るのである。

では二つの異なる子音による二重母音はどうであろうか。

まず二重子音から始まる単語の場合は、原則として、メインの母音を発音するときに子音はそれに引っかけられるように発音される。これは子音が1つでも二つ以上でも同じ事である。つまり母音に与えられている音程によってすべての子音は発音されることとなる。これは二重母音でも同じ事である。日本語では子音と母音を個別に認識することはまず無い。それと似たやり方である。子音のポジションは母音よりも前にある。なぜなら子音を作るものは唇や舌であり、母音を作るものは声帯と頭蓋骨をはじめとする共鳴のための骨格であるからである。この事については、後に3つの言語の比較の場で述べたいと思う。

1.2. ドイツ語

ドイツ人は実質的な民族であると言われている。堅実で真面目な性格は、確かにそうである。

しかし、全体主義的な、世論等にのせられやすい面もある。このような性格面における、ラテン系（先ほど述べたイタリア人や、後に出てくるフランス人）とゲルマン系（ドイツ人）の違いは、ヨーロッパ音楽を勉強する上では大切な知識かもしれない。

この違いは一つには気候から来ている。イタリアはアルプスの南にある。ドイツ人の中にはアルプスを越えてイタリアに行くことへの大きな憧れがある。ゲーテはイタリア紀行を書き、ワーグナーはベニスで生涯を終えている。

以前モンテカルロのオペラハウスに出演した時に、住まいのあったウィーンからニースまで飛行機に乗った事がある。この飛行機は面白い事に、ウィーン、ジュネーブ、ニースを回る路線であった。つまり、ニースからジュネーブに行く人は、先ずウィーンに飛んでからジュネーブに行くこととなる。

その時は2月で、ジュネーブからニースに向かう飛行機の下は、真っ白なフレンチアルプスだった。とても美しい深い山の景色は見事だったが、到着時間が近づいても、一向にアルプスは終わらない。遅れているのかと思った瞬間、飛行機は最後の高い山を越えた。その時は体が浮いたように思った。太陽の光がまぶしくなり、目の前にはリヴィエラの真っ青な海と、境目が分らない真っ青な空が広がっていた。ウィーンもジュネーブも同じように快晴で太陽は輝いていたのに、光の質が全く違った。これがアルプスの向こう側なのだと思った。憧れるはずである。

私はウィーンに住んでいたので、ウィーンの季節の話をしたいと思う。ドイツの全ての気候がウィーンと同じわけではない⁽⁴⁾が、歌曲を理解する上ではウィーンの季節を語る事は必要であると思う。

ウィーンの冬は4月まで続く。寒さのピークは1月から3月で、4月になると暖かい日が多くなるのだが、それでも木の芽は全く出てこない。そして最後のドカ雪が降る。この雪は重いばたん雪であるが、高く積もるので、まだ冬なのだという事を思い知らされる。そして4月も半ばを過ぎた頃、駅などにある花屋さんに雪割草（Schneeglöckchen）やスミレの花が並ぶ。春が来た、と喜ぶうちに五月がやってくる。Komm, Lieber Mai⁽⁵⁾である。まずレンギョウの黄色い花や、ネコヤナギの白い花が咲く。そして全ての花が一斉に咲くのである。5月半ばでライラックが咲き、6月にはこぶしの大きな花が咲き、7月にはバラ、そして7月末から8月には高山植物が咲く。

しかし、8月中旬には早くも木々から葉が散り始める。きのこが市場に並び、秋の訪れを知らせてくれる。9月には寒い風が吹き始め、夜の10時まで明るかった夏が去っていく。それでも、10月までは過ごしやすい季節である。そして11月の最初、リヒャルト・シュトラウスの歌曲でおなじみの万聖節⁽⁶⁾ 万霊節⁽⁷⁾の頃、ウィーンに最初の寒波がやってくる。

学生の頃、仲間と一緒に万霊節の日にウィーンの中央墓地⁽⁸⁾に行った事がある。夕方5時となると、すでに薄暗くかった。身を切るような寒い風の中、ローデン⁽⁹⁾のコートを着て墓地を歩いたが、お墓の前には赤いガラスに入ったろうそくが燃えてとても幻想的な光景であった。

クリスマスの4週間前に待降節 advent が始まる。木の枝で作った環に上に4本のろうそくを立て、毎日曜日に1本ずつ火を灯していくのは1年で1番幸せな期間である。ウィー

ンの市庁舎前の広場にはクリスマスマーケット **Christkindlmarkt** が立ち、大きな樅の木のクリスマスツリーが立つ。

クリスマスは1年に1度だけ家族が集まる日、町も人々も華やぐ。余談だが、ウィーンはカトリックの町なので、宗教的な日は魚を食べる。大学の食堂も、聖なる日といわれる金曜日の定食に肉料理は出なかった。たまにスープとアップルパイという日本人には不可解な献立もあったが、普段はあまりおいしくない魚のフライだった。そしてクリスマスの御馳走は伝統的に鯉料理である。

クリスマスが終わっても、大晦日には花火が上がり、新年のカウントダウンがある。国立歌劇場でもフォルクスオペラでもこの日の出し物はヨハン・シュトラウスの『こうもり』である。聖シュテファン大聖堂の前の広場では、誰とキスをしても良いというドンチャン騒ぎがあるらしいが、私は行ったことが無い。一般家庭でも天上から柊（ひいらぎ）の枝をつるし、その下では誰とキスをしても良いということになっている。

そして、3人の賢者が1月6日にやってくる。この日にクリスマスは終わり、全てのクリスマス飾りは取り除かなくてはいけない。ここからの冬が長いのである。

ウィーンでは **Hochnebel** というものが発生する。これは地表が冷やされている時に太陽が出ると、上空に発生する霧で、雲海と同じものである。これにより、ウィーンの天気は曇りが多く、私が住んでいた頃は、1週間以上昼も夜もなくずっと曇ってマイナス10度以下の気温であった。この天気は人の気を滅入らせる。実際にクリスマス後は人が亡くなることが多かった。その暗さを吹き飛ばすために、人々は謝肉祭 **Fasching** を楽しむのである。しかしそれも2月まで。まだ長い冬は続いている。そして、4月、この文章の初めに戻るのである。

長々とウィーンの気候の事を書いたが、これは歌曲の意味を知るために必要であるからである。因みにミュンヘンはもっと気温が低い、風が吹かない。ウィーンはローマ帝国が占領した時に「良い風が吹く」と言って、**Vindobona** という名前を付けたくらい風が強い町である。マイナス10度で強い風が吹くというのは、冷凍庫の中で扇風機を回しているようなものである。体感温度はとても低い。市街地に雪はあまり降らないが、一步郊外に出ると、雪が積もっていることが多かった。

音楽の話に戻ろう。ドイツ音楽はオペラの秀作がたくさんある。古くはモーツァルト、ベートーヴェン、ヴェーバーがいたが、やはりドイツオペラの一大作曲家はリヒャルト・ワーグナーであろう。彼に続くリヒャルト・シュトラウス、アルバン・ベルクなどのオペラは世界中で不動の地位を得ている。

また、ドイツ歌曲 **Lied** は独自の分野である。その優れた詩に付けられた曲は、他の国の歌曲とは全く違った独自のものである。一つにはドイツという国に古来あった民謡が巧みに芸術歌曲に取り入れられている事⁽¹⁰⁾がある。また、ドイツ詩には韻を踏むという一譜の遊びのような技術があり、それが詩にリズムを作り音楽性を持たせている。ドイツ語は元々

アクセントのある語が強く発音されて、声のトーンも高くなる。この抑揚が、ドイツ語に独特のメロディーを与えるのである。つまり、ドイツ歌曲はそのドイツ語のメロディーを音に当てはめたものという一面も持つ。

オーストリアはカトリックの国であり、ドイツは地域によってカトリックとプロテスタントが混在する国である。しかし、教会が大きな力を持っているという点では同じことであり、バッハやヘンデルというバロック時代の巨匠を産んでいる。ハイドン、モーツァルト、ベートーヴェンという古典派の作曲家も優れた宗教曲を残している。彼らの作品はラテン語もあるが、カンタータ等ではドイツ語の歌詞による作品も多く、また、交響曲にドイツ語の歌詞のソロ、もしくは合唱の付いた曲も数多くある。ロマン派の作曲家たちも宗教曲は数多く作曲しているが、特にメンデルスゾーンとブラームスは多くの宗教曲を残した。また、独唱や合唱付きの交響曲と言え、マーラーの存在は大きいものである。

ドイツ語の全ての母音は長母音と短母音になる。ルールはいたって簡単である。母音の後に子音が無いか1つである場合、長母音となる。2つ以上の子音を発音するためには息の勢いを必要とするので、短母音となる。短母音で長く音を伸ばす事がドイツ語の声楽曲ではよくあるが、この場合は子音を発音する直前でもう一度母音をスピンさせればよいのである。そうすれば息は活性化し、子音を二つ以上発音する勢いを得る。逆に長母音ははっきりしすぎると耳ざわりなので、少し曖昧になる。ドイツ語では短母音を *offen* (開く) 長母音を *geschlossen* (閉める) と表現する。日本では閉めた *e* を *i* で発音する傾向があるが、これは間違いである。Wer と Wir、Lebe と Liebe のように、どちらかが分からなくなる語がたくさんあるからである。

また、ドイツ語もアクセントのある母音とない母音がある。歌う時には、しかし母音でアクセントをつけてはいけない。息の流れにも影響する上にメロディーの線が損なわれるからである。するならアクセントのある母音の前の子音を強く、無い母音の前の子音は弱くすると、アクセントははっきりと差が出ることになる。

ドイツ語の母音は *e* が関係した二重母音にのみ、発音に変化が起こる。すなわち、*ae* で *ä*、*ue* で *ü*、*oe* で *ö* とウムラウトし、*ie* では発音は長い *i* となる。また、*ei* は *ai*⁽¹¹⁾、*eu* もしくは *äu* で発音は *oi* となる。それ以外は書いたままの発音である。

ドイツ語のウムラウトは三つある。1つは *ü* で、これは日本語の「ゅ」とほとんど同じである。ただし、日本語では口を横に引っ張って発音するが、ドイツ語では逆に口をとがらせて発音する。因みに、ドイツ語の *y* はすべて *ü* で発音される。例えば *Rhythmus* (リズム) はリュトゥムスと発音する。

もう一つのウムラウトは *ö* である。そもそもウムラウトとは何であるか。これは、奥と表面が違うシェイプの母音である。普通の母音は奥まで同じ形であるのに対して、ウムラウトは奥の方が広がっている。*e* の口をして *o* と言われても、よく分からないと思う。*o* は円筒形であるのに対して、*ö* は台形であると言え、分かりますか。つまり、*o* はま

っすぐに発音するが、ö は o を目指して、脇から真ん中に向かう形になる。口の前に両手のひらを前にのばして o を言った後で、手首を外に広げて指先に向かって o と言うとウムラウトになる。

三つ目のウムラウトは ä である。これは e と同じような発音だが、長母音でも開いたエ ε になる。

名詞が複数形になると良く a がウムラウトする。初心者泣かせである。

二重母音は原則として最初の母音のみが音節を作る。つまり、Auge の場合、発音は長 a の後、音節を作らない曖昧母音の u が続き、その後アクセントの無い ge を発音する。二重母音の最初の母音は必ず長母音である。また、曖昧な二つ目の母音は、au の u は ɔ に近く、ai の i は ε に、oi の i は œ に近くなる。これは二つ目の曖昧母音は口の形は一つ目の母音の形のままで行われるからである。

子音は例えば w が v の発音になり、v は f の発音になったり、Qu の発音が /kv/ になったり、t と p の前の s がシュという発音になったりするが、ここでは触れずに置く。こちらはそれぞれでご確認いただきたい。また、mir のように語尾の r が会話では /ə/ のような半母音になるが、歌う場合には前後の母音の配置や、音価の長さによって、臨機応変に r と /ə/ を使い分けると良い。例えば Erleben では二つの e の間に r があるので /eələben/⁽¹²⁾の方が歌いやすいというように、歌いやすさと聴衆への届きやすさでどちらを使うことも可能である。

ドイツ語では、語尾に d が来た場合、t で発音する。Wald (森) の発音は /valt/ である。語尾が b の時も同じで、発音は p となる。Halb (半分) の発音は /halp/ である。また、g も語尾に来ると k になる。Tag (日) は /tak/ となる。

また、ドイツ語独特の特殊な歌い方として、語尾の t の後に d が来た場合には、一つ目の t を発音しないというものがある。冠詞は全て d で始まるので、動詞や前置詞が t で終わり、その後に d が来る事が大変多い。t と d を連続して言うことは大変難しく、もたついた印象を与えるため一つ目の t は発音せずに息を溜め、次の d は普通に発音する。イタリア語で説明した同じ子音を重ねる時のテクニックとよく似ている。ただしこちらの方が圧力は弱い。例えば mit dem という場合、/mi dəm/ であって、/midəm/ と発音はできない。

また、ドイツ語の語尾にある e+子音 1 つは現在のドイツではすべて /ə/ で発音される。ドイツ語では動詞の語尾の多くは e+子音 1 つで終わり、名詞も形容詞も同じように e+子音 1 つで終わるものが多い。また、冠詞もアクセントは無いので、ほとんど /ə/ で発音される。

Vater のように人を表わす語尾の er は現在ドイツ語では全て a のひっくり返った v で発音されている。これは聴衆への聞き取りやすさも関係している。現在のドイツ劇場で Vater を /fater/ と発音する人はいないという事は明記しておく。

1.3. フランス語

フランス人については日本人の多くは誤解していると思う。フランス人は美味しいもの

を食べて、きれいな服を着て、お洒落な民族だけど旅行者には冷たい、という印象ではないだろうか。

フランス人は気性がとても激しい民族である。自己主張も激しく、個人主義も徹底していると言え、驚く方も多いと思う。断っておくが、個人主義は利己主義ではない。それぞれが意見をしっかり持っていて、お互いの考えを尊重するという大人の個人主義である。反対に皆がやっているから自分もこれで良いという甘えは許されない。自分の意見を持っていないと軽蔑されるというなかなか厳しい国である。

なんといっても、フランスは革命によって王様を処刑した国である。民衆蜂起によって、多くの国民が殺された。フランス国旗の赤色は血の色である。彼らは命がけでこの国を作ったのである。だから政府が民衆の気に入らない法律を決めると、彼らは国会議事堂の前に国旗を持っていき、それを焼いて見せるのである。そのような過激な事をするヨーロッパ国は他にない。

フランス人の特性を一言で言うとエスプリ **Esprit** だそうである。これは精神や機知・霊を表わす言葉であるが、もちろんそれだけでは何の事か分からない。私の友人に質問すると、「外国で災害が起こるとする。その一報を聞いた途端にフランス人は同情で胸が張り裂けそうになって、電話による寄付をするために気が狂ったように電話をかける。でも、次の朝には、もうその災害をネタにしたジョークが出てくるのがエスプリだ」という、分かったような、分からないような返事が返ってきた。どうやら、感情の激しいフランス人は、感情を人に見せるのは野暮という感覚があり、それに蓋をして見せないようにしているようなのだ。確かにフランス歌曲を歌っていると、感情の吐露はほとんどない。ドイツ歌曲では感情が実況中継のように表現されるのに、フランス歌曲ではまるで他人事のように素知らぬ顔で音楽が進んでいく。しかし、よくアメリカ人の歌手が間違えるように、綺麗な声で表面的な歌を歌うと、それはとてもフランス的では無いものになる。フランス歌曲の根底にはフランス人独特の激しい感情があり、それが高まると噴出するのだが、すぐにあわててその噴出口はふさがれて、何事もなかったように音楽は穏やかになるのだ。

フランス音楽史はとても短いものである。古くは17世紀にはジョスカン・デ・プレやリュリといった優れた作曲家が宮廷の保護のもと、世界でも進んだ対位法を用いた音楽を作曲していた。しかし大革命の後、文化はブルジョワ(市民)のものとなり、彼らは乱暴に言えばオペラはイタリア、交響曲はドイツが一流で、自国の作品は下等なものとして扱った。その様な環境で作曲家の才能は開花することはなかった。

大きな転機は普仏戦争(1870～1871)である。敵国の音楽を聞く事を否定して初めて、フランスの音楽は発展を遂げるのである。最初は戦場にも行ったベルリオーズが、そしてグノーやサン＝サーンス、ビゼーといった作曲家が続き、やがて国民音楽協会⁽¹³⁾が設立されるのである。

フランスの声楽曲では、まずメロディー⁽¹⁴⁾が大切である。フランス語にはドイツ語やイタリア語に見られる言葉の音楽的な抑揚は無い。その中で、詩をより知的に表現するものがメロディーである。

メロディーの作曲家として、フォーレ、ドビッシー、ショーソン、デュパルク、ラベル、アーネ⁽¹⁵⁾、サティ、プーランク、ミヨー、その他現在に至るまで多くのすぐれた作品が生み出されている。

この事は後のイタリア音楽、ドイツ音楽との比較の中で述べたい。

フランスのオペラは、ビゼーの『カルメン』グノーの『ファウスト』をはじめとしてオペラの世界に純然たる光彩を放っている。フランスは元々合唱の伝統を持っている。その事も相まって、魅力的な、大規模のオペラがつくられると同時に、フランス式のおしゃれなオペレッタ風の歌劇も多く作られている。

フランス語は日本語と同じ機関銃言語である。単語にアクセントはあるものの、文章の中にはほとんどアクセントが無く、全ての母音は同じように短く当てて発音される。文字群の最後の母音のみが音が高くなり、強く発音される。例えば、「夢の後に」⁽¹⁶⁾の歌詞では、

Dans un sommeil que charmait ton image. Je rêvais le bonheur ardant mirage,
のように、下線部のみが強く高く発音されるのである。Image も mirage も語尾の e は発音されない半母音で母音には数えられないので、そのひとつ前の母音が強く発音されるのである。

フランス語だけではなく、ラテン系の言語は子音の後で母音を発音するときに喉が閉まる現象を好まず、前の子音と後の母音をくっつける現象 *enchaînement*⁽¹⁷⁾ が行われる。これはイタリア語、フランス語、スペイン語、英語、たぶんポルトガル語でも行われていると思う。フランス語では、*enchaînement* が行われた場合、それをはっきりするために、子音にくっついた母音は強めに発音しなくてはいけない。Pour m'enfuir avec toi では、発音する m'enfuir の r とその後の avec がくっつく。Avec のアクセントは ve だが、それと同じように /ra/ の a は強く発音されなければいけない。さもないと、聞いている人には何を言っているのか理解されなくなってしまう。

よくリエゾンという言葉を使う人がいる。この語は *liaison* と書き、前の語の発音されない子音と母音から始まる後の語がくっつく現象である。例えば上述の Dans un では発音されない Dans の s とその後の un の u がくっついて、発音は /dɑ̃ zoɛ̃/ となる。歌う時には、リエゾンした語は前の語とくっつける必要はない。私がフランス語を勉強した時にいつまでも聞き取れなかった文章が、Quel âge as-tu? だった。発音は /kɛ laʒə a ty/ である。「ラージュ」と言われても、私には何か分からなかった。綴りを見れば年令と分かるのだが。そのくらいリエゾンに使われる子音は元の語からは離れて発音されるのである。

イタリア語には発音されない子音は無い。これはドイツ語も同じである。なので、リエ

ゾンはこの言語では無い。英語は複雑な混合言語なので、私にはリエゾンがあるかもしれない、という程度にしか言うことができない。私が知っているほとんどのケースはリエゾンではなく、*enchaînement* である。

フランス語の母音の特徴は、母音が二つで一つの母音を作る事である。例えば *eau* と書いて /o/ である。私は日本人が *u* の発音が出来ないことについて、かねがねヨーロッパ言語の *u* の綴りがフランス語のように *ou* であったなら、日本人はここまで苦労しなくても良かったのと思う。*ou* と書いてくれると、日本語のような平べったい「う」の発音はしないような気がする。因みにフランス語の *u* は *ü* になる。発音記号は /y/ である。ややこしいのは、ドイツ語では *y* は /y/ であるが、フランス語の *y* は /i/ であることだ。また、二重母音の *Fuir* のように *i* が音節を作り、*u* は子音扱いになる場合は、発音記号が /fɥir/ となる。また、*i* が子音扱いの時、例えば *vien* では /bjɛ̃/ となる。

鼻母音であるが、これは普通に母音を言いながら少し小鼻を圧迫すると発音できる。鼻母音には 3 種類あり、*ã*、*õ*、*ẽ* である。*œ̃* もあるが、これは日常の発音では *ẽ* より少しこもって発音されるが、歌唱においてはその差を出す事は難しく、また必要とも思われない。歌唱に限り、この二つは同一の発音と考えても問題ないと指導された⁽¹⁸⁾。

õ は問題が無いと思われる。これは単に *o* の鼻母音である。問題は *ã* と *ẽ* である。じつは一番明るいのは *ẽ* である。ワイン *Vin* /vɛ̃/ はとても明るく発音する。それに対して、*ã* は暗めである。別の言い方をすると、あまり口を開かない横長の *e* に比べて、*a* は口が開き、その母音で鼻母音を作るとそのため *ã* は暗めの音となる。ただし、あまり鼻に入れ過ぎるのもフランス人は好きではない。フランス語はとても浅いところで発音する母音なので鼻母音が使われるものと思われる。同じ母音を使うイギリス英語でも鼻母音はよく使われる。イギリス人の歌手には鼻声の歌手がいると言われるのは、このせいかもしれない。

フランス語のウムラウトはドイツ語より一つ多い。*ü* は /y/ であり、*ö* は /ø/ である。もう一つは、開いた *ö* である *œ* で、*ö* よりも口が開く。

子音に関してはフランス語は読む子音と読まない子音があり、あまりフランス語になれていない人には不可解なものである。息子 *Fils* は /fis/ である。なぜ *L* は読まず *S* を読むのか。これはラテン語からきているとフランス人は言うが、やはり不可解である。また、よく間違えるのは動詞 3 人称複数の語尾 *-ent* である。これは一切発音しない。しかし名詞の *-ent* は発音する。例えば、名詞 *moment* (瞬間) は /momɑ̃/ なのに、動詞 *aiment* (愛する) は /emɑ̃/ である。

また、イタリア語、フランス語では *h* は発音されないが、フランス語には有音の *h* というのがあり、発音はしないが、リエゾン、エリジョン⁽¹⁹⁾ は行われない。

2. イタリア語、ドイツ語、フランス語発音の比較

3つの言語の大きな違いは母音のポジションである。



この図は、母音の角度である。フランス語は表面で軽く発音する。友人によると、フランス語の母音はテレビの画面のように四角いイメージだそうである。そして薄い。息は軽く、一つ一つの母音は強くシャープである。

一方イタリア語の母音はやや厚い。声に重さがのせられる。

ドイツ語の母音は厚い。そのために、たっぷりの息が出せる。

この三つの発語の違いを口笛に例えよう。

フランス語は短く鋭く吹く音である。口笛の音と音の間には空白がある。フランス語は一音ずつ発せられるので、二重子音ですらそれぞれで発語される。すなわち、どの子音も半母音əを伴って発語されるのである。普段の会話では子音は空気だけで発音される。半母音əを伴うのは、歌う場合のみである。例えば、**terre** (大地) は 日常会話では/ter/であるが、声楽で出てきて、音を当てられている場合は、 /terə/ と発音する。

イタリア語は強い音の間に長い音が入っている口笛である。鈴虫の鳴き声に似ている。長い音が鳴っている間に、次の強い音が用意され、一気に短い強い音は発せられて、また長い柔らかい音に戻る。始めの強い音は発語であるが、その後は母音だけが息によって回されて残る。そして次の音が用意され、一気に発語され、また母音だけが残るということが繰り返される。

ここで注目したいのは、用意される次の語というものは子音と母音のコンビネーションである事である。子音がどれだけ、母音がどれだけあろうと、音節のある母音が1つである場合、全てが一緒に用意される。たとえば **Driade**(妖精の名前)という語は2音節である。最初の **Dria** は一緒に発音され、aの母音が次の **de** が発語されるまで残る事になる。

さて、ドイツ語であるが、この言語は息がずっと流れつづけている。つまり、口笛のように口元に息が当たる事は無い。感覚としては身体の深いところから息のベルトコンベアーが流れていて、下から子音や母音が流れてくるようなものである。であるから、ドイツ語の子音はフランス語やイタリア語のように強くはない。たっぷり響かせることができる。なぜなら息はいつもそこにあるからである。

これらの違いは発語の違いだけであって、テクニックや声質に影響を及ぼす事は無い。

言葉による説明は分かりづらいと思うので、実際の例を見て、発語の違いを検証したい

と思う。

例は単純な子音と母音のコンビネーション、二重母音、二重子音を含む文章を選択した。

(仏)

母音 (16) 発音記号を記述する際は/ /で囲って記述することとする。

o i u ə a ə i ə
Ô bruit doux de la pluie (Paul Verlaine “Il Pleure dans mon
cœur....”)

発音 /o bə ʁi du d ə la p ə lɥi ə /

文章の上にある母音を見て頂くと、二重子音の最初の子音にも半母音 ə が付いている事を分かっていただけたと思う。母音は強く当てて発音するが、その後は母音を伴わず、息だけが響きを作る。つまり、すでに母音は無くなっているのに、子音を言うには半母音が必要なのである。

なお、Calme (静か)は /kalm/と発音するが、この l は母音間の響きにのせて柔らかく /l/ を歌う。声楽用だけではなく、普通にフランス語を発音するときでも、l は a の延長線上で口を開かずに軽く発語されるが、m は発音しながら口が開く。中間の子音と最後の子音ではこのように差が生じる。

同じ l でも、Paul (人の名前、ポール) のように語尾に l が来ると、口は開く。

(伊)

母音 i → e → a → a → e → a ◀ ▶ o u a a

Qui v'è un'ària di serra profumata (Giovanni Pascoli “Fiocca la
neve”)

発音 /qui ve u na ria di se rra pro fu ma ta/

イタリア語では、母音が発語された後、次の母音までその母音を伴って息が回り続ける。フランス語は母音を伴わないので、二重子音の一つ目の子音に半母音を入れる必要があったが、イタリア語にはその必要が無い。「発音」と書いている欄の文字群は、鈴虫のようなテクニックで、次に発語されるために用意される言葉である。音節を作る母音の全ての子音と母音が含まれる。

例えば最初の語、Qui は i が音節を作るので、その前の q と u は 1 つのセットとして用意され、一気に発音されるのである。それは lascia のような長い語でも、la を発語し、a の母音で息を回している間に次の音節を作る母音 a の前にあるすべての子音と母音 sci を準備し、scia として発語しなくてはならない。さもなければ、a は拍の頭とずれてしまい、長い音符を継続するだけの息の勢いがそがれてしまうことになる。

(独)

母音 a → a → a → e → ε → o i

Dein blaues Auge hält so still (Klaus Groth“Dein blaues Auge“)

発音 /daːn bl aːəs aːge h ε lt zo ʃ t i l

ドイツ語で注目していただきたいのは、音節を作る母音だけがその拍で発語される事である。

つまり、音節を作る母音は書かれているリズム通りに変わって行くが、その間にある全ての子音や母音は、前の音節を作る母音の息の中で発音されることになる。

例にある最初の D は、前の語が無いので、子音を発音するための半母音 ə で発音する。破裂音の場合はそれほど目立たないが、それ以外の子音が最初に来る場合は、楽譜に書かれている最初の音よりもずいぶん前に発音が始まる。そうでないと、書かれている拍で母音を発音することは不可能になるからである。

同じように、それ以外の子音も全て前の母音の息で歌われるので、次の音符より前に歌わなくてはいけない。Bl の場合は短い破裂音 b の後で、長く l を歌い、次の拍まで待つようにする。これは破裂音以外の子音ではよくおこなわれる。

Dein の i が小さく ε で書かれている事、また Blaues の u や Auge の u も小さな ə になっていることにも注目してほしい。これはドイツ語では **Diphthong** という。二重母音の事であるが、一つ目の母音が音節を作り、二つ目の母音はその口のままで発音するため、このような事になる。

このことについてはすでにドイツ語の二重母音の説明で書いてある。この二つ目の母音は次の語の子音の直前、最後の瞬間に短く発音される。そのため音節を作る母音は必ず長母音となる。

イタリア語、フランス語などのラテン系の民族が嫌う言葉が母音で始まるために生じる前の語との間に生じる空白の時間が、ドイツ人は実は大好きである。Blaues Auge の s と A の間は何があっても繋げてはいけない。Enchaînement はこの国では歓迎されない。同じ事は子音間でもあって、hält の破裂音 t の後、so を続けることは不可能である。この間には必然的に間が生じる。ここで気をつけなくてはいけないのは、その空白の時間の間にも息は流れている事である。でなければ、so の子音/z/は発音できなくなってしまう。

3. 終わりに

ここでは声楽での 3 つの主要言語について記述した。この 3 つの言語は我々の教育では基本的なもののなので、取り上げたが他の国の言語で 3 つのうちのどれかに当てはまるものもあるかと思う。

例えば英語の歌い方はフランス語とよく似ている。母音は同じように軽いが、少し違う

のは子音を発音するためにより多くの息を使うことだろう。

では日本語ではどうであろうか。日本語はフランス語と同じように機関銃言語である。日常の発音でも母音を長く伸ばさないで、フランス語と同じように発音すると歌詞が自然に聞こえる。

私はそれぞれの歌い方で日本歌曲を歌ってみたが、イタリア語風にすると、声は立派に出るが、母音が深すぎて籠ったようになってしまった。よくオペラ歌手が日本歌曲を歌うと不自然な歌い方になるが、これはイタリア式に歌ったためと思われる。フランス式に歌うと、とても自然な日本語となる。ではドイツ語式に歌うとどうなるだろうか。実は全く歌うことができなかった。

その他の言語については、私は述べるには知識が十分ではない。チェコ語を歌ったことがあるが、基本的にはドイツ語に近いものの子音のタイミングはドイツ語以上に早く、慣れるまでかなりの時間を要した。

声楽家に必要なのは、たくさんの言語を流ちょうに話す事ではない。もちろん知識があればある程役に立ち、歌の質も良くなる。しかし話せない言葉は歌えないとなると、レパートリーに重大な支障をきたすこととなる。

それよりも必要なのは、いかに言葉の特徴をとらえ、正しい発音で歌うかである。それに必要なのは、正しい知識と良い耳である。極論を言うと、物まね能力がとても必要である。

日本人の発音は長い間、とても問題であった。何故なら昔の人は全てを「あいうえお」に当てはめて、カタカナで表記して発音したからである。江戸末期に西洋の学問が入り、明治時代に本格的に学ばれていた頃は、𛄁や𛄂などのカタカナを作り、より正しい発音を学ぼうとしていたが、それを誰かがどこかで止めてしまった。私の好きな川柳に「ギョエテとは、わしの事かとゲーテ言い」というものがある。言うまでもなくギョエテの方がゲーテよりはるかにオリジナルに近い。

今我々はコンピューターを駆使して世界中の演奏を見聞きすることができる。そういう時代に、若い人々には世界に通用する歌を歌ってほしいし、そのために正しい発音を身につけてほしいと心から願うものである。

註

- (1) 声楽曲には、歌詞の付いていないヴォカリーズと呼ばれる楽曲がある。
- (2) 一般的にはベルカントとは 17 世紀のベネツィアオペラなどで始められた歌唱法である。

「18 世紀から 19 世紀初頭にかけて、響きの美しさや美しい舞台が、ドラマチックさやロマンティックな感情よりも重視されることに重きを置いている。」

(Willi Apel, *The Harvard Dictionary of Music*)

この歌唱法で書かれた 18 世紀のオペラは一般的にベルカントオペラと呼ばれている。主な作曲家はベッリーニ (1801-1835)、ドニゼッティ (1797-1848) ロッシーニ (1792-1868) である。

ヴェルディ(1813-1901)の出現により、時代はよりドラマを重視するオペラへと移行し、さらにヴェリズモオペラへと発展していく。

しかし歌唱法としてのベルカントは 20 世紀に入ってもイタリア式テクニクとして受け継がれていて、アメリカやイギリスなど、イタリア以外の国でも盛んに指導されている。

(3) 歌曲だけを書いた有名な作曲家は Pietro Cimara (1887-1967) である。また Riccardo Zandonai (1883-1944) Ermanno Wolf-Ferrari (1876-1948) や Ottorino Respighi (1879-1936) Ildebrando Pizzetti (1880-1968) はオペラも書いているが、今日多く歌われるのは歌曲である。

(4) 歌曲に取り上げられた詩人の多くはドイツ人である。ゲーテはフランクフルト出身、リュッケルトはバイエルン北部である。ドイツの気候は北部を除いては海に面していない内陸性の気候であり、特に南ドイツの気候は多少の温度差はあれ、ウィーンと類似しているものと思われる。

(5) モーツァルト作曲の歌曲「春への憧れ」*Sehnsucht nach dem Frühlinge* (Christian Adolf Overbeck) の最初の詩。「おいで、愛しい五月よ」

(6) *Allerheiligen* は諸聖人を祝う祝日。

(7) *Allerseelen* は全ての死者の日。この日は「信仰を持って逝った全ての人のために祈りを捧げる日」と教会で定められている。そのため、たくさんの人が墓地に参りに行く。我々にはリヒャルト・シュトラウスの歌曲によっておなじみである。

(8) ウィーンの中央墓地はウィーン郊外にあるヨーロッパ最大の墓地。ベートーヴェン、シューベルト、ブラームス等の墓があることで知られている。

(9) *Roden* はオーストリア独自の伝統的な生地。ウールを圧縮することにより、防水性、防風性に富んでいる。

(10) 民謡を差材にした歌曲はたくさんあるが、代表的なものとして、ヨハネス・ブラームスの『民謡集』*Deutsche Volkslieder* とグスタフ・マーラーの『子供の不思議な角笛』*Des Knaben Wunderhorn* を上げておきたい。

(11) 厳密に言うと、発音記号は ai, oi ではなく、/a ε/ / ɔ œ/である。

(12) 発音記号を記述する際は/ /で囲って記述することとする。

(13) **Société Nationale de Musique** は「ガリアの芸術 **ars gallica**」を標語にフランス音楽の普及と新進作曲家を公衆に広めるために設立された文化団体。

(14) フランスでは元々歌曲をロマンスと呼んでいた。「19世紀中葉に、メロディーがロマンスという語に代わって使われ始めた。その一里塚としては、ベルリオーズが初めて、独唱のための彼の諸作品をメロディーと呼んだ」エヴラン・ルテール『フランス歌曲とドイツ歌曲』(文庫クセジュ) P10

(15) **Reynoldo Hahn** (1875–1947) ベネズエラでドイツ人外交官の息子として生まれた。高名なフランス人バリトンである故ジェラルド・スゼー氏は、彼の正しい名前はハーンであると話していた。しかし、一般的にはアーンとなっている。活動の場がフランスであり、ここではフランス作曲家とみなす。

(16) **Aorès un rêve** ロマン・リュシーヌ (**Romain Russine**)の詩。フォーレによる歌曲として有名である。

(17) **enchaînement** は鎖でつなぐという意味。

(18) 最初にその事を指摘されたのは、ジュネーブ大劇場で音楽と発音の指導を受けたジャンヌ・ライス女史であった。その後もフランス語コーチ各氏も同じ意見であった。

(19) エリジョンとは、**le, ce, ne, de, je, me, te, se, que** 等の短い代名詞、接続詞、冠詞等の後に母音が来た場合、**e** が ‘になること。例えば **la** と **école** で **l'école** となる。

初歩的な声楽学習者への、イタリア歌曲指導についての考察
ーイタリア語の発音指導に着目してー

五郎部 俊朗

はじめに

声楽を勉強する者の多くは、教師からイタリア歌曲を最初の教材として与えられることが多く、それは *Caro mio ben* だったり、*Nina* であったり人それぞれである。だが、このように西洋の発声法や歌唱法を習得するうえで、その入門編としてドイツ歌曲でもフランス歌曲でもなく、また英語の曲でもなく、イタリア語の作品に取り組むのは、ベルカント発声の基礎を学ぶという側面があるが、一方で最初の外国語作品としては、イタリア語が我々日本人には、比較的扱いやすいという面もあるように感じている。なぜなら日本語の母音とイタリア語のそれは近いものがあるからだ。もっとも、厳密に言えば、*a・e・i・o・u* の母音も、開いたエ・オ、閉じたエ・オに分類され、また日本語とは違うウの響きなど、それぞれに微妙な違いは存在する。ただ、少なくともドイツ語のウムラウト母音やフランス語の鼻母音のようなものは無いので、それらと比べてみればイタリア語の方が学習しやすいのではないかと思う。また、私たち日本人にとって、一番なじみのある外国語である英語にしても、日本語英語的な発音で歌ったならば、まったくさまにならず、*a・e・i・o・u* そのままの母音だけでは処理することは出来ない。その点、イタリア語の場合は全くの素人でも、楽譜にカタカナで仮名を振って歌えば（仮名の良し悪しは別にして）、とりあえずはなんとかなるし、一見それらしくは聞こえるはずである。筆者自身も学生のころは、ドイツ語やフランス語の発音は簡単ではないけれど、イタリア語ならローマ字読みに近いし、いくつかのルールを覚えれば、発音するのは全く問題ないと思っていた。

ただ、そのイタリア語にしても、より正確なディクショで歌おうとすれば、他の言語同様に *r* と *l* の違いや、*b* と *v* の違い、子音の処理や *r* の巻き舌、一番やっかいな *gli* の発音など、それなりに注意を要する部分は存在する。私自身もイタリアに留学してみて、初めて自分のディクショのいい加減な部分に気付かされ、コレペティの先生から厳しい特訓を受けて、多少は改善されたのではないかと感じる次第である。

このように一見簡単なイタリア語の発音であるが、歌唱する際に気を付けなければならない発音上のポイントはあるし、また日本語を母国語として話している我々日本人だからこそ、発音する際に起こりやすい傾向も存在するのである。これまで舞台語発音演習の授業にて、ネイティブの教師と一緒に発音指導を行った経験と、声楽を初めて学習する副科声楽の履修生や、声楽コースに入学したての学生たちへの実際のレッスンを通じて感じたことをベースに、イタリア語歌唱における発音指導に着目し、指導する際にどのような点に留意すべきなのかを改めて考え、まとめることにした。また、実際の楽曲の中で、どのような点に留意すべきかを、高等学校の音楽の教科書に出てくる *Caro mio ben* や *Nel cor più non mi sento* など、声楽学習者への教材として、比較的よく歌われている作品の中から 6 曲を取り上げ、それぞれ考察してみた。

1. 初歩的な声楽学習者へのイタリア語歌唱における発音指導上で注意すべき点

1.1. R・Lの違いと、Gli

これは特にイタリア語に限ったことではなく、外国語では **r** と **l** は明確な違いがあり、発音によって全く別のものになってしまう。たとえば、**lana** というイタリア語が「羊毛」という意味に対して、もし **l** を **r** で発音した場合、**rana** だと「カエル」になってしまう。日本語の発音においては、ラ行（ラ・リ・ル・レ・ロ）は一つしかないのも、仮にカタカナをふると、どちらも“ラーナ”になってしまう。また筆者がイタリア留学した先の **milano** は、首都ローマに次ぐ大都市であり、ファッションの街としても知られ、日本では“ミラノ”と呼ばれているが、日本人が無意識に“ミラノ”と発音したときには、**la** よりどちらかといえば **ra** に近いかもしれない。実は **mirano** という街も実在し（ヴェネツィア近く）、**la** を **ra** で発音してしまうと全く別の地名になるため、**la** を発音するときには舌の位置に気を付けて、しっかり **milano** と言う必要がある。日本語の発音での、ラ行は **r** と **l** が混在しており、あえて言えば、はっきりした巻き舌でないときの **r** に近いようにも感じるが、厳密にはそれとも違うようだ。筆者が声楽を習い始めたころは、**r** と **l** を区別するために、**r** は巻き舌を使って発音するように習った記憶もあるが、一般的に言われているこの“巻き舌”を使った **r** の発音も、子音が二つ重なった **rr** のときなど、かなり強調して発音する場合もあれば、逆に歌の歌詞によく出てくる **amore**、**caro**、**cuore** などのように、ほとんど巻かない **r** もあり、**r** だからと言って一律に巻くということではないため、歌唱の際には注意が必要だ。筆者が藤原歌劇団でオペラを歌っていた頃、イタリア人の指揮者が来て歌手たちに指導するとき、**r** が曖昧だと「**tre r! quattro r!**」（**r** が 3 つ、4 つあるつもりで！）と叫んでいた記憶があるが、舞台上ではさらに強調する場合もあるようである。この **r** の巻き舌であるが、実際には巻くという感覚より、舌先が震える感覚に近い。舌の左右、両端を持ち上げて軟口蓋にくっつけ、息の通り道を舌先だけに限定して、強く息を吐き出すと、舌先がブルブルと震えることにより、一般的に言うところの“巻き舌”になるのである。**r** と **l** の違いを表現するためにも“巻き舌”の技術は必要である。声楽コースの学生の多くは、巻き舌が出来るようになって入学してくるが、副科声楽で初めて声楽を学ぶ学生たちの約半数は巻き舌が出来ない。上記の原理を図に描いて説明し、何回かやらせているうちに出来るようになる者もいれば、いつまでたってもマスター出来ない学生もいる。その場合には **r** はあまり意識せずに、逆に **l** の発音の時に、舌の位置を上歯の付け根あたりの歯茎にタッチすることを意識させ、**r** と **l** を歌い分けるようにさせている。

日本人にとっては一つしかない“ラ行”も、外国語においては **r** と **l** が違うことを理解しなければならないが、イタリア語でさらにやっかいなのが **gli** の発音である。日本語にあてはめて、あえて分類するならば、この **gli** も“ラ行”のなかの“リ”に近いように感じるが、日本語の“リ”ではないことだけは確かである。日本人の耳には、ときには“イ”のようにも“ギ”のようにも聞こえる場合があるが、ドイツ語のウムラウト母音同様、日本

語のカタカナでは表記することが不可能な音である。筆者自身もイタリア留学中に、指導者からかなり指摘を受け、最も苦労したのが **gli** の発音であった。“ギ”を言うような感じで、口の両端を左右に引いて、舌尖を上歯の裏側にタッチしたまま、**gli** を発すると同時に（あるいは直前から）、舌の左右両側から息が出る感覚と、あえて言語化するところとなるが、指導者が手本を見せながらも、これを学生達にマスターさせるのは、なかなか難しいものがある。努力しても出来なければ、**ri** や **li** となっても多少目をつぶっている現状なので、この **gli** の発音を確実に教えるのが今後の課題の一つではある。

1.2. B・Vの違い

b を発音するときは、ほぼ日本語のバ行（バ・ビ・ブ・ベ・ボ）に近いので発音的には全く難しさはないが、一方 **v** の場合は日本語の発音には無い音なので、少し注意が必要である。イタリア語の **va・ve・vi・vo・vu** を、あえて日本語のカタカナで表すならば、ヴァ・ヴェ・ヴィ・ヴォ・ヴとなり、これらは日本語にはなくても外来語の中には存在する。ただし、日本人同士の会話においては、仮に **v** を **b** で発音したとしても、特に問題視されることはない。つまり日本人にとっては、どちらも同じバ行の言葉という認識となるようである。たとえば、ヴァイオリンと発音すべきところを、バイオリンと言っても十分に通じるし、同じようにオペラ作曲家の **Giuseppe Verdi** の名前は、正しくはヴェルディ（**verdi**）と発音されるべきではあるが、仮にベルディ（**berdi**）と発音しても、ほとんど問題はない。このように、日本人同士の会話においては、**b** と **v** の使い分けをさほど気にする必要はないとしても、イタリア語作品を歌うときには、明確に使い分けたいものである。具体的には、**b** を発音するときには上下の唇が閉じた状態から、破裂して音を発するのに対し、**v** の場合は上下の唇が閉じることなく、上歯と下唇の摩擦音により発音されることになる。イタリア語に慣れてくると、それほど難しいことではなく、その違いを理解して気を付けていれば、**b** と **v** の発音が混同することはない。学生を指導するときには、**v** と発音すべき箇所が、**b** の音にならないよう、発音する際に上下の唇の動きをよくチェックすることが必要である。

1.3. Si と Sci の発音

音楽大学に入学してくる学生達は、ドイツ語読みの音名（ツェー・デー・エー・・・）を入学前に学習してくるが、意外にも階名唱のときに、誰もが小中学校時代から習っている「ドレミファソラシド」が何語であるか知らない学生も多い。そこで、イタリア語の「**do・re・mi・fa・sol・la・si・do**」であることを教え、正式な発音上では **re**（レ）と **la**（ラ）が、日本人にとっての同じ“ラ行”ではなく、**r** と **l** の違いがあること、さらに **sol**（ソ）については、単に **so** ではなくて語尾に **l** の子音が付いていることを説明する。ただし実際には、レッスンでコンコーネなどを階名唱で歌わせる際には、**re** も **sol** も **la** も、それほど気にせずに歌わせている。私はそういった中で唯一、**si** に関しては日本語の“シ”

ではなく、イタリア語の発音で **si** (スイ) と歌うことを求めるようにしている。これからイタリア語の歌をたくさん学習することを考えると、**si** は音名であると同時に、日本語の「はい」英語の「yes」にあたる伊語の「**si**」の意味もあって、言葉の中で基本中の基本であり、歌の歌詞の中でもよく出てくる単語である。そのため、**si** という文字を見たら、“シ”ではなく自動的に“スイ”と発音出来るようにしたいものである。なお、この文章の中では、便宜的に“スイ”と表記しているが、**sui** のように“ウ”母音が入ってはいけない。また、日本語における“シ”は、イタリア語の **sci** に近いが、**sci** を発音するときは、唇の前に突き出す感覚が必要なため、日本語の“シ”とは発音的には別のものである。

1.4. 濁った **Si** と **Gi** の発音 (**Zi** と **Ci**)

前項 1.3. で述べた **si** を発音するときに、“シ”ではなく“スイ”となるのと同じように、**s** が母音と母音に挟まれて濁った **s** になるケースにおいては、“ジ”ではなく“ズィ”と発音することになる。仮に濁った **s** が間違っって“ジ”と発音された場合は、イタリア語における **gi** の発音に近いものになってしまうので、注意が必要だ。

似たような例としては、**zi** と **ci** の発音も、少し似ているので区別が必要である。

話は本題から少し外れるかもしれないが・・・、日本語では外来語をカタカナで表記する場合に、“スイ”は“シ”、“ズィ”は“ジ”と書かれ、またそのように発音されていることが多いように感じる。一方“ティ”や“ディ”はそのまま、実際の音に近い表記となっている。かなり高齢の世代の中には、“ィ”のような、この小さいイの発音が苦手な方もいて、「ディズニーランド」を言おうとしても“デズニーランド”になってしまうのである。

1.5. **F** の発音

日本語において **f** の発音が必要な言葉は、ほとんどが外来語である。本来、この **f** を発音するときは、上の歯と下唇の内側が微かに触れる程度に摩擦し、**f** を発するときに、その隙間から息が外に出る感覚が必要で、そのことで **f** を発音することが可能となる。ところが、日本人が外来語の **f** を発音するときには、上の歯と下唇が接することなく、日本語におけるハ行の“フ (hu)”に近いものとなることが多い。**fa・fe・fi・fo・fu** の発音が、**hua・hue・hui・huo・hu** のようになってしまう可能性が強い。そのため、**f** を発音するときには、前述のとおり上の歯と下唇との関係を、確認させる必要がある。とりわけ **fu** を言うときには、日本語の“フ (hu)”になりやすいので、注意が必要である。例えば **Tosti** の **Rosa** という歌曲の中に“**Fugge l'amore! Fuggon le splendide**”という歌詞が出てくるが、無意識に歌ってしまうと、**Fugge** や **Fuggon** を言うときに、語頭の **f** が **h** の発音になってしまう可能性は高い。

1.6. 子音+**R**、(**L**+子音)

r の前に子音がある場合に、日本語を話す私達ならではの、注意すべき点があるように感

じている。日本語では“ん”は別として、五つの母音（あ・い・う・え・お）以外は、全て子音と母音がセットになっている。日本語の五十音を思い浮かべてみると、五つの母音があり、その後は子音＋五つの母音（あ・い・う・え・お）という構成で出来ている。そのため、私達は子音と母音がセットになった音で発音する習慣がある。その結果、子音＋子音、あるいは子音＋子音＋子音のように、子音が連続した言葉を発音しようとするときに、子音と子音の間に、母音が混ざってしまう傾向があるのである。特に子音＋r のケースでは、br・cr・fr・gr・pr などの場合に、子音と r の間に“ウ”母音が挟まり、bur・cur・fur・gur・pur のようになる可能性がある。また、dr・tr の発音においては、“ウ”母音または“オ”母音が入り、dur・tur・dor・tor のように聞こえる場合がある。このようなケースにおいては、子音から子音への移り変わりを素早く処理する必要があり、母音が混じらないよう気を付けなければならない。例えば、楽譜上の *madre*（母）という単語に、日本語でカナをふろうとすると、マードレ（あるいはマードゥレ）となるが、それを見て歌うと *madore* (*madure*) のように、母音が混入しやすくなるため、カタカナ読みをするのは、正しい発音の妨げとなる可能性がある。学生には、なるべくカナを振らないで読むように指導しているが、そう言っている筆者も、声楽を習い始めの慣れない頃は、同じことをしていたので、気持ちはよく分かる。

似たようなケースに、あまり多くはないが、l＋子音がある。例えば *dolce* を発音する場合に、l と c の間に“ウ”母音が入ってしまう可能性は高い。そもそも、このパターンを発音しようとするときは、それ以前に l が r にならないよう気を付ける必要があり、舌尖を l の位置に定めてから、“ウ”母音を入れずに素早く次の *ce* に移らなければならない。前述した通り、仮にカナを振ってしまうとドルチェ (*doluce*) となり、その時点で l は lu と発音されてしまう可能性があり、危険である。

1.7. 同一子音の連続

同じ子音が二つ連続して出てくる場合、その子音を2度言うことになる。ただ、分かりやすく表現するならば、切手（キッテ）や列車（レシヤ）のように、日本語での小さなツを発音する場合のような、「つまった音」に近い感覚となる。ただし、歌唱の際に気を付けなければならない点としては、一つ目の子音と次の連続した同一子音の間が、離れすぎることのないようにしたい。例えば *della* という歌詞が出てきた場合に、一つ目の l を早く言ってしまう、二つ目の l までに音が分断されて、歌唱の際のレガート感が失われることは避けたいものである。あえて日本語で書けば「デッ・・ッラ」ではなく「デーーッラ」の感覚である。同一子音が rr の場合は、しっかりと巻き舌の r を意識すると良いかもしれない。

2. 実際の楽曲を歌う際の留意点

2.1. Caro mio ben (いとし女よ)

Caro mio ben, credimi almen,
senza di te languisce il cor.
Il tuo fedel sospira ognor.
Cessa, crudel, tanto rigor!

歌い出しの **Caro** の **r** は、はば巻き舌なしの **r** で処理したい。次の **credi** は **c** と **r** の間に“ウ”母音が入って、**curedi** とならないよう注意が必要だ。続く **almen** も **credi** 同様に、**l** と **m** の間に“ウ”母音が入ってはいけない。さらに、**l** の発音が **r** にならないよう、舌先の位置に気を付けなければならない。同じように 2 段目の **languisce** も語頭の **l** の発音に気を付けたい。2 段目頭の **senza** を歌うときは、**n** を早く言ってしまい、子音 **n** で伸ばすことのないよう、その前の **e** の母音を保って、**za** の直前に **n** を発音するように歌うべきである。2 段目最後の **cor** は語尾に **r** があるので、語尾がちゃんと聞こえるように、しっかり発音する（巻き舌の **r**）ことが必要である。**ognor** や **rigor** などと同じことが言える。また、**rigor** は語頭の **r** も巻き舌を使って発音する必要がある。

2.2. Nel cor più non mi sento (もはや私の心には感じない)

Nel cor più non mi sento brillar la gioventù,
cagion del mio tormento, amor, sei colpa tu.
Mi pizzichi, mi stuzzichi, mi pungichi, mi mastichi,
che cosa è questo ahimè? pietà, pietà, pietà!
Amore è un certo che, che disperar mi fa!

Nel は語尾が **l** で終わっているので、“ウ”母音がかっついて、**Nelu** にならないよう、しっかり **l** で止めて発音しなければならない。また、次の **cor** は語尾の **r** を巻き舌を使って処理したい。**brillar** は **l** を二つ発音するよう注意が必要だ。**gioventù** の発音で気を付けなければならないのは **v** が **b** にならないよう、唇の動きを確認する必要がある。2 段目の **del** を発音するときも、上記の **Nel** 同様に語尾の **l** で止めなければならない。また、**colpa** に関しても、**l** と **p** の間に“ウ”母音が入らないよう、**l** の後は素早く次の **pa** に移るよう処理したい。3 段目の **pizzichi** は **z** を二つ発音するが、直前の **i** 母音の響きを十分に保つことが必要で、早めの一つ目の **z** を発音すると、次の **z** との間が空いて音の繋がりを欠くことになってしまう。5 段目 **amore** の **r** は、はば巻き舌なしの **r** で処理したい。逆にその後の、**certo** の **r** や **disperar** の語尾の **r** は、多少の巻き舌を使って発音した方が良い。

2.3. Sebben, crudele (たとえつれなくとも)

Sebben, crudele, mi fai languir,
sempre fedele ti voglio amar.
Con la lunghezza del mio servir
la tua fierezza saprò stancar.

歌い出しの *sebben* という単語が、その後も何度か繰り返して出てくるが、*bb* の発音の際に一つ目の *b* を早く言ってしまい、次の *b* までに間が空いてしまうことのないようにしたい。出来るだけその直前の *e* の母音の響きを長く保つことが、レガートな表現につながるのである。かと言って、*b* が一つになって *seben* と聞こえてはいけけないので、注意が必要だ。次の *crudele* は語頭の *c* と次の *r* の間に “ウ” 母音が入って、*curudele* のようにならないように、*c* の発音から素早く *r* に移る必要がある。カタカナで “クルーデレ” と書いてしまうと、その時点で “ク” は日本語の *ku* となってしまうので、要注意である。酷いケースだと、*cru* を *cur* と読み間違えて歌っていた学生もいた。2 段目の *sempre* を歌うときは、上記の *sebben* 同様に、*m* の子音を早く言ってしまわないよう注意したい。その前の *e* 母音の響きを長く保ち、*m* は *pre* の直前に発音する必要がある。また、*pre* を言うときに、*p* と *r* の間に “ウ” 母音が混じらないようにというのも、上記 *crudele* と同じである。*voglio* は語頭の *v* が *b* にならないよう気を付けたい。3 段目の *la lunghezza* は語頭の *l* の発音の際、*r* にならないよう、舌の位置に気を付けなければならない。さらに *z* が一つにならないよう、*zz* の発音にも注意が必要だ。4 段目の *saprò* も *p* と *r* の間に “ウ” 母音が入らないよう気を付ける必要がある。各段の最後の単語、*languir*、*amar*、*servir*、*stancar* はそれぞれ語尾に *r* があるので、*r* が聞こえるように発音する（巻き舌の *r*）ことが必要である。

2.4. Per la gloria d'adorarvi (お前を讃える栄光のために)

Per la gloria d'adorarvi
voglio amarvi, o luci care.
Amando penerò,
ma sempre v'amerò, nel mio penare.
Senza speme di diletto
vano affetto è sospirare,
ma i vostri dolci rai
chi vagheggiar può mai e non v'amare?

歌い出しの **Per** の後に続けて **la** が出てくるため、かなり歌いづらい箇所であるが、**la** を発音するときに舌の位置に気を付ける必要がある。また、次の **gloria** は **g** と **l** の間に “ウ” 母音が入って、**guloria** にならないよう、**g** から **l** への素早い移動が必要である。2 段目の **voglio** の他にも、**v'amerò**、**vano**、**vostri**、**vagheggiar** など、この曲には語頭に **v** のある単語が多くみられる。その都度、**v** の発音が上下の唇が閉じて **b** にならないよう、気を付けたい。**voglio** に関しては、**v** だけでなくその後の **glio** における、**gli** の発音が要注意であるが、そのためには **gli** の発音自体をマスターし、**ri** や **li** にならないようにしておくことが前提となる。同じく 2 段目にある **luci** は、**ci** (チ) を **zi** (ツィ) と間違えて発音する可能性があるため、注意が必要だ。5 段目、2 番の歌詞の **diletto** は、**le** を発音するときに **re** にならないよう舌の位置に気を付ける必要がある。6 段目の **affetto** は、**f** と **t** で同一子音が二つ重なっているところが疎かになり、子音を一つで発音してしまうケースが多いため、その違いを意識させるようにしたい。7 段目の **dolci** に関しては、**l** の後に “ウ” 母音が入って、**doluci** のようにならないように **l** の発音から次の **ci** へ素早く移行する必要がある。

2.5. Nina (ニーナ)

Tre giorni son che Nina
in letto se ne sta.
Pifferi, timpani, cembali,
svegliate mia Ninetta,
acciò non dorma più.

1 段目の **tre** を発音する際に、**t** と **r** の間に “オ” 母音が入りやすいため、この場合、カタカナで「トレ」と書くのは禁物である。「トレ」を読むと、**tore** になってしまい、**tre** の発音とは別物になってしまうからである。3 段目の **Pifferi** は **f** が一つになって **piferi** にならないように、**f** を二つ発音することが大切である。ただし、一つ目の **f** を早く言ってしまうと、次の **f** までに隙間が出来るため、その前の **i** の母音の響きを長めに保つことが必要だ。それに続く **timpani** も同様のことが言える。**m** の発音を早く言ってしまうまい、直前の **i** 母音の響きを保って、**m** は **pa** にくっつけて発音するようにしたい。4 段目の **svegliate** は、**s**+有声子音の **v** なので、**s** は濁った **s** になるが、この場合も、カタカナで「ズヴェ」と書いてはいけない。何度も言うように、**s** と **v** の間に “ウ” 母音を入れてはいけないからである。濁った **s** を言ったあと、すぐさま **ve** を発音するようにするべきである。そして **gli** の発音にも注意したい。

2.6. Vergin, tutto amor (愛に満ちた処女よ)

Vergin, tutto amor
o madre di bontade, o madre pia,
ascolta, dolce Maria, la voce del peccator.
Il pianto suo ti muova,
giungano a te i suoi lamenti,
suo duol, suoi tristi accenti,
senti pietoso quel tuo cor.

歌い出しの Vergin を発音する際、v が b になって、bergin とならないように、上下の唇が閉じていないよう確認する必要がある。amor は amore が troncamento（母音切断）されたものだが、amore の r は殆ど巻かない r であるのに対し、amor の場合には r が語尾になるので、巻き舌を使って r を発音する。madre の発音では、d と r の間に“オ”母音が混ざって、madore（マードレ）となってしまう可能性が強いので、注意が必要だ。この場合、a 母音の後に、すぐ e 母音の口の形を準備して、すばやく dre と発音すると、比較的 o の混入を避けることが出来るようだ。3 段目の ascolta、dolce、del などは、l の後に“ウ”母音が入らないように気を付けたい。peccator や、曲終わりの cor は、前述の amor と同じで、語尾の r がきちんと聞こえるように発音しなければならない。4 段目の muova も vergin 同様に、v の発音が b にならないよう注意が必要である。

おわりに

普段のレッスンにおいては、学生の歌を聞きながら、その都度気になった点を指摘し、指導を行っている。特に言われなくても自然に出来ている者もいて、多少の個人差はあるが、皆に共通する問題点も存在する。それは一体どんなことなのかを、改めて考え自分の頭の中を整理する良い機会となった。しかし、まだまだ書き足りない部分も、書き切れなかったことも多いように感じている。今後も継続して研究していきたいと思う。

1. 創作の意図

「日本の伝統音楽とは一体どういうものなのですか、沖縄の伝統音楽、芸能とはどういうものですか？」と外国人に尋ねられて、答えられる日本人はどれほどいるのでしょうか。特に、音楽に携わる者、音楽を学ぶ者にとって、自分たちのルーツである日本の音楽や沖縄の音楽、その背景にある文化を知ることが、必要不可欠であると思われます。西洋音楽の技術を学ぶものにとって、自国の伝統音楽や歴史に誇りを持ち、同時にその見識を深めることは、世界の人々や後世の人々に対し、私たち自身や先人が遺してくれた素晴らしい音楽や芸能の文化を知って頂くのと同時に、自分自身の技術や感性、音楽的な世界をより広く深めていくためにも大変有意義です。しかし、少なからぬ日本人、あるいは音楽家が、日本の伝統音楽・音楽にはあまり興味を示さないのが現状です。そうした状況がある中で、今回は、声楽と組踊りの接点を見いだすことを通じて、沖縄の伝統的な音楽・芸能文化の理解を深めたいと考えています。組踊とは、琉球が中国大陆や日本と交流する中で産み落とされた琉球版のオペラとも結うべき芸能で、琉球古典音楽、琉球古典芸能の要素をベースにしながら、能の影響も受けている総合芸術です。組踊は、国の重要無形文化財に指定されており、2010年にはユネスコの無形文化遺産リストに登録されています。この論考を読むことを通じて、自分たちの身近なところに素晴らしい音楽や伝統文化があるという事を知って頂くきっかけになればと思っています。

2. 組踊について

今回題材として取り上げた、組踊「執心鐘入」は、組踊の創始者・玉城朝薫(1684～1734)の作品です。彼は、西洋音楽の父と称されるヨハン・セバスティアン・バッハ(1685～1750)と同時期に活躍しました。また、日本の伝統芸能である歌舞伎の起源をたどると、1603年に「お国」という女性が創始したかぶき踊にさかのぼることができると言われ、これもまた、朝薫とほぼ同時期にあたります。沖縄では、7世紀頃から海外とのつながりを持ち、その文化の形成に中国や南方各地の影響が見受けられます。

沖縄音楽には独特の特徴があり、それは沖縄音階(琉球音階)と呼ばれています。鍵盤で「ドレミファソラシド」と弾いたときの「レ」と「ラ」を抜く「ドミファソシド」と奏でるのが琉球音階の大きな特徴であると同時に、西洋音楽との大きな違いとなっています。しかし、この音階はインドネシアなど東南アジア地方にも一部存在しています。

2.1. 組踊の成り立ち～「執心鐘入」、鐘巻と道成寺

1719年、琉球王国時代。ときの国王尚敬に踊奉公・玉城朝薫は、中国からの使者をもてなすために「組踊」なる歌舞劇を創作初演しました。ここで披露されたのが、「執心鐘入」、「二童敵討」といふ2本の組踊です。玉城朝薫はこの年に5つの作品（朝薫五番）を創りましたが、「執心鐘入」は代表作で、本土の能「道成寺」や、中国、東南アジアの音楽、芸能要素を巧みに取り入れながら、琉球独自の個性的な舞台作品を創りあげました。組踊はさらに発展を遂げ、現在約70演目が確認されています。

「執心鐘入」は沖縄の「道成寺」とも言われます。能の「道成寺」は作者不明の能で、観世信光（1435～1516）の作とされる「鐘巻」のクセである白拍子のクセ舞が省略され、これを切り詰め再構築した曲といわれています。その見所は乱拍子と鐘入りにあるとされ、技術と秘伝づくめの能として知られています。「鐘巻」の最後は「道成寺」が「日高川の川波深淵に飛んでぞ入りにける…」とあるのに対して、「執心は消えてぞ失せにける、執心は消えて失せにけり…」と成仏する心で終わっています。これからも明らかなように、「鐘巻」の曲は本来女の執心を表現するところに大きな眼目があったとみられ、その意味でも、「執心鐘入」は古い形の「鐘巻」に強く影響を受けています。しかし、玉城朝薫が手本とした能は、室町末期以降主流となっていた「道成寺」であると考えられ、朝薫は「執心鐘入」に古い形の「鐘巻」と、当時流行した「道成寺」の要素を組み込んだと考えられます。また、「鐘巻」の文献が当時出版されており、朝薫がそれらを参照していた可能性も否定できません。

「執心鐘入」の舞台となったのは琉球八社の一つに数えられる由緒ある末吉宮で、玉城朝薫は寺に縁の鐘と鬼面などを素材として、沖縄の故事を参照しながら「執心鐘入」を創ったとされています。

2.2. 「執心鐘入」あらすじ

中城若松という美少年が首里王府に奉公にあがる途中、すっかり日が暮れてしまい、山中の一軒の家に宿を乞う。宿の女は親の留守を理由に断るが、男が噂に高いあの若松と知るや一変して宿を貸す。密かにあこがれていた若松に女は積極的に言い寄るが、若松はそれを拒絶し女をなじる。断られた女は絶望的となって、もし振り捨てていくなら一緒に死ぬしかないという若松に迫り、恐怖を感じた若松は末吉寺へ駆け込み、救いを求めて鐘の中へかくまってもらふ。女は若松を追って寺にやって来るが、若松を探し出す事ができず、狂気して「今に不審なあの鐘」と叫んで鐘に飛び入り、ついに鬼女と成り果てる。読経の声の中鬼女はやがて説き伏せられ退散する。

3. ソプラノ独唱のための歌曲「鐘（1）」

歌曲の冒頭、ピアノと琉笛による前奏が P（弱く）奏でられる。これは遠くで響く梵鐘を表し、この曲のテーマでもある鐘をイメージさせる。それに続き、組踊や琉球音楽で用いられる 8-6 音のテーマがソプラノによって歌われる。それからピアノと笛が琉球音階のメロディーを奏でると、続く 8 小節目からは歌舞伎「娘道成寺」のなかで、白拍子の舞につけられる長唄（鐘に恨みは数々ござる…）のメロディーを、ソプラノによって歌唱する。このテーマを繰り返しながら、ピアノの伴奏形が次々と変化していき、ソプラノの旋律も徐々に上昇していき、男への募る思い、恋心を表すかのように 3、4 小節目のクライマックス（*appassionato*）へと向かっていく。そこから女の移り変わっていく心を表すかのように転調を繰り返し、再び琉球音階 8-6 音によって恋い慕う気持ちを一人胸の内につぶやくと、これからおこる悲劇を暗示するかのように、ピアノの演奏で表された梵鐘（鐘）の音が鳴り響く。

鐘

Naomi Matsuda

自由に ゆったりと

Soprano

p

深山鶯の 春の花ごとに

1. mi ya ma u gu yishi nu haru nu hana gu tu nyi_____

吸ゆる 世の中の 習やしらね

2. su yu ru yu nu na ka nu nara ya shi ra ni?_____

琉笛

p *8va*

Piano

p

8va

S

2

するどく

Ah_____

琉

2

Pno.

2

fp

鐘

accel.

S

琉

Pno.

f

8

Ah

Ah

Ah

Pno.

p

ppp dolce

11

f *p* *dim.* *ppp*

Ah

Ah

Pno.

鐘

accel. *a tempo*

S 15 Ah

琉 15

Pno. 15

S 18 Ah Ah

琉 18

Pno. 18 *sub.p*

S 21 *f* *p* *pp* *come un eco* *ppp* *misterioso* Ah Ah Ah

琉 21

Pno. 21

鐘

24

S

Ah

琉

Pno.

27

S

mf Ah Ah

琉

Pno.

30

S

f cresc. Ah Ah

琉

Pno.

鐘

33

S

琉

Pno.

rit.

appassionato

35

S

琉

Pno.

a tempo

gva

37

S

琉

Pno.

鐘

38 せりふのように

S

1, をとこ 生まれても 恋しらぬものや
wu tu ku mma ri tin ku yi shi ra n mu nu ya—

2, 玉の さかづきの 底もみらぬ
ta ma nu sa ka zi chi nu su ku n mi ra n—

琉

Pno.

38 *gva*—

38 *gva*—

39

S

Ah— Ah

琉

39

Pno.

波の広がりのように

鐘

41

S

41

琉

41

Pno.

鐘のように

gva

pp

smorz.

gva

はじめに

「声楽に関する専門的な学習を通して、楽曲の表現内容を理解し、表現意図を明確にして創造的に表現する能力を養う」⁽¹⁾

沖縄県立芸術大学の音楽学部には、大学の特色として琉球古典音楽専攻がある。琉球古典音楽の演奏スタイルは洋楽のそれとは異なる。しかし、冒頭に記した声楽の音楽的な役割から、琉球古典音楽専攻の学生も例外なく、音楽科教員養成課程を受講する者すべてが、副科声楽授業を履修しなければならない。

本論では、専攻が異なる学生たちに副科声楽授業の指導を行った筆者の経験から、彼らを将来的に歌える指導者に育成する方法について、筆者の考えを紹介したい。その際、声楽の原点である発声法や外国語歌曲及び日本語歌曲を習得する方法、そして歌がもつ本質的な役割に着目していく。

1. 発声指導

1.1. 専攻に見られる発声の特徴

副科声楽授業の第一段階では、声楽の基礎となる発声の指導に重点を置く。具体的には、まず全履修学生に対して呼吸法の練習と、母音を用いた発声練習「a・e・i・o・u」を行う。さらに美しい発声法へと導くために「マ・メ・ミ・モ・ム」を基本とした発声練習も同時に進めていく。また、学生たちに歌う姿勢を意識させるため、彼らを鏡の前に立たせ、姿勢と口形を確認させるのだが、発声の仕方には、専攻ごとに興味深い特徴が見られた。

金管・木管楽器専攻の学生は、基礎練習として日常的にブレス・トレーニングを行う効果が出ており、体をしっかり使って発声する者が多く、口腔内スペースも十分に確保できている。一概には言えないが、ダブルリードを使用する木管楽器専攻の学生は、音を発生する際に空気圧を多く意識するからか、より長いブレスコントロールが可能となる。

声門を開いた状態でブレスコントロールの練習を行う管楽器専攻の学生の中には、息漏れのような発声をする傾向が見られた。そのため体と声を繋げるためのスタッカートを使った音階訓練を取り入れた。

演奏のアプローチが違う打楽器コースの学生は、立位での演奏が多いことから体幹の支えを感じ、しっかりと発声することができる。菅・打楽コース学生には、自身の楽器奏法と歌唱法を照らし合わせて分析させることで、効率の良い発声法を習得させていく。

長時間座って練習するピアノコース学生の姿勢には、背中が丸まって首が若干前に出ている者もあり、体幹を整えにくい傾向がある。音楽学・作曲コース学生にも同様のパターンが見られ、姿勢の改善を指導する。そして、胸式呼吸ではなく腹式呼吸を意識させ、呼吸法を理解させる。以上のことは、将来教壇に立つ際、生徒にきちんと指導が出来るようにするためのトレーニングも兼ねている。

弦楽コース学生には、楽器の大きさで発声に違いが見られる。ヴァイオリンないしヴィオラ 専攻の学生は、肩回りや頸椎で楽器を支える演奏の姿勢から、首の旋回が若干見られたため、姿勢を意識させることにポイントを置く。声を自分の体に共鳴させることに慣れていない学生には、自身の専攻楽器を自分の体にたとえ、声が共鳴する感覚を呼吸法とつなげて正しく発声できるように指導する。コントラバス専攻の学生はいわゆる「バス椅子」⁽²⁾に座り、片足を床に着いて演奏する姿勢が長いことから、体幹バランスが悪い。これは骨盤の歪みであり、彼らにも 美しい立ち方を指導する。

琉球古典音楽専攻の学生は、演奏専攻と舞踊専攻に分かれるが、どの学生も姿勢は非常に良く、体幹が整っていて美しい立位姿勢が保たれている。しかし、西洋の発声技法と琉球古典音楽のそれとでは、体のアプローチ法と呼吸法に違いがある。そのため、二つの発声法を比較させながら、新たな発声の視野を広げてもらう。また、ハミング(Hm)で声の共鳴ポイントを探す練習を取り入れ、柔らかく丸い響きのある声を出す技術を身に付けさせる。次いで母音の発声練習へと移行する。なかには西洋音楽の楽譜を読むことに慣れておらず、琉球古典音楽特有の節まわしで発声・歌唱する学生もいるため、読譜力の強化と同時並行で西洋音楽リズムの取り方の練習指導を行う。

1.2. 美しい声を導く発声メカニズム

副科声楽授業では、声の出る仕組みについても触れる必要がある。発声の仕組みを簡潔にまとめると、発声とは喉の中にある声帯の程よい緊張と、肺から送られる呼吸による声帯の振動である。楽器に例えると、ダブルリードを使用するオーボエやファゴットがそれと同じ働きとなる。さらに母音と子音が加わり、言葉として成立する。

母音の発声は、口腔内のスペースと舌の位置によってほとんどが決定されるのだが、それだけでは言葉としての意味を持たない。母音の発音に子音が加わることで、言葉として意味を持つ音となるのだ。つまり、母音の持つ役割は音の発生にあり、子音は情報伝達のためのツールであるということを、歌唱技術を習得する上で知らなければならない。

また、歌うという行為には言葉を音に乗せる技術が必要となる。言葉を学び、それを無意識に発声できるようになるまでの段階で、人によっては、喉に力が入って顎で音の調子を取ってしまったり、顎の緊張に伴い、顎関節の可動域が狭まったりする。これによって発音は不明瞭となってしまう。さらに口腔内で舌根が固くなり、弛緩することのないガチガチの発声へと繋がる傾向がある。

そこから聴こえる声は明らかに不自然で、喉が詰まったような、固く人工的な声となり、聴き心地の良い声とは言い難い。それは歌唱の際の足枷となりうるので、力を抜く方法をレッスンの中で経験させる。このレッスンでは以下のポイントに重点を置いて指導を行う。

① 口腔内スペース確保

口腔内の十分な広さを保つためには、顎の力を抜くことが肝要である。学生には初めにあくびをさせ、顎の力が抜けるかどうか、確認をさせる。次にリラックスした状態で温かい溜息のような声を出すエクササイズに移行する。声を共鳴腔に響かせる手段として、「あくびをするように」「にっこり笑うように」と指導されることが一般的である。しかし、実際の筋肉の動きを考えると、顔の表面の

筋肉を無理やり引き上げたところで、声は単に横に広がったような、平たい音になりがちになる。そこで筆者は「微笑むように」と指導する。そうすることで不必要な力が抜け、表情も明るく顔の共鳴腔（鼻腔）が機能してくる。そこからオ母音を使った発声練習に移行し、あくびの時のように軟口蓋周辺を柔らかく上部へ引き上げることで、首の後ろあたりの共鳴腔（喉頭腔）まで響きの広がりを感じさせる。その結果、鼻腔の響きに相乗効果化をもたらされ、美しい発声に変化が起きる。

② 呼吸法

呼吸の仕組みを理解させるために、鼻と口からの吸気の違いを体験させる。つまり、呼吸をする時に体のどこに息が入り、どのような体の広がりが起きるのかを体感させ、それによって胸式呼吸と腹式呼吸の違いを体に覚えさせる。寝ているときの呼吸の入り方（＝腹式呼吸）を立位姿勢で再現させるために、腹式呼吸トレーニングは特に時間をかけて練習する。学生の中には、息をする以前に十分な呼気（息を吐く）が行われておらず、まだ呼吸が残っている状態のまま息を取り込む作業を繰り返す者もいる。そうすると体は緊張感を増し、重心が上半身に移動する。結果、呼吸が浅くなり、声量の少ない声となる。これでは体を使った発声に繋がりにくいいため、息を吐くことを体に覚えさせる練習が必要となる。

③ 舌のリラックスと顎の弛緩エクササイズ

自然な発声に導くために、顎の力を弛緩させることは大切な作業の一つである。なかには、顎関節症を患っており、顎の開閉に障害がある学生もいるため、細心の注意を払わなければならない。ほとんどの場合、歌唱時に顎の緊張が見られるので、弛緩を促すために上下の奥歯の間に指一本分ほどのスペースを確保させ、その状態で呼吸と共にオ母音を用いた発声練習を行う。このオ母音を口腔内スペースの基本とすることで、幾分か緊張を解く結果に繋がる。

舌も同じく、歌唱時に力が入りやすい。舌が固いと緊張の強い声となり、それがいわゆる「喉声」に繋がりがやすいので、舌のリラックスを心がけるよう指導する必要がある。男性は喉頭隆起（喉仏）が確認しやすいので、鏡を見ながら喉頭を下げる訓練をさせる。その際に舌根のリラックスがないと喉頭をうまく下げることができない。女性は喉頭隆起が目立たないため、口の中の状態を鏡で見せ、弛緩した状態の舌で自然な発声へ導くためのエクササイズを導入する。

1.3. 歌うための美しい姿勢―体幹を感じる必要性

現職の音楽教師数名からヒアリングを行ったところ、学校では歌うことの割合が高く、その機会を使って、歌唱指導と生徒指導を同時に行うケースがあるとのことだった。つまり、歌うということを通して生徒指導を行っていくことから、音楽教師には、より美しい姿勢での歌唱指導の技術と知識が求められる。身体調整法を身に付けるのは歌を歌うためには不可欠なのである。

琉球古典音楽専攻の学生との洋楽専攻の学生とでは明確に立ち方の違いがみられる。琉球古典音楽専攻の学生は普段から礼儀作法を学び、高い意識をもって美しい姿勢で立つことを心にかけているのである。その一方で訓練を行っていない他専攻の学生には歌唱時の美しい立位指導をすることが肝要で

ある。姿勢の悪さが起因するものに、例えば、生活の欧米化が影響していると思われる。量文化が減って使用する家具も変化し、現代人は床に座ることが少なくなってしまった。その上、スマートフォンやパソコンが一気に普及したことで、ストレートネック症状⁽³⁾が増加しているのだ。

脊椎を本来の角度で保つことができないと内臓は圧迫され、肋骨をしっかりと立てることが難しくなり、腹式呼吸がうまくいかない。このような状態に陥ると、体幹が整わず効率の良い発声が困難になる。学生には意識的に体幹を感じることを授業の中で取り組ませる必要が出てくる。つまり、体の中に縦一本の線が通っているような意識を持たせ、骨盤の前傾・後傾具合を鏡の前でチェックさせながら、腹式呼吸につなげる。これらの姿勢を矯正することにより、横隔膜の動きを意識させていく。副科音楽授業では呼吸、発声とともに、歌うための美しい姿勢で立つことに重点を置いて学生へ指導する。この基本訓練がなければ、美しい歌唱に繋がりにくいということを自身の体をもって体感させることが重要である。

体の中で行われる細かい筋肉の動き、そして声を派生させる過程を、脳から伝達される指令と共にボディーマッピング⁽⁴⁾することで、効率のよい発声に繋がり、そこで初めて音楽表現として成立する。学生一人ひとりのポテンシャルや達成レベルを見極め、彼らの能力に合わせた以上のプロセスを行っていくことが、指導者には必要となってくる。歌を通して姿勢を保つことを心がけることで、ストレートネック対策としても効果が望めると筆者は考える。

2. 歌唱指導

2.1. 課題の選曲

副科音楽授業では年に2回、実技試験を設けており、半期で全15回のレッスンを経て試験に臨めるような授業が展開される。例えば、履修者の中には教育大学を受験するにあたって音楽を学んだ経験がある者もいれば、音楽科のある高校出身の者もいる。そのため、最初の授業では学生たちにヒアリングを行い、スキルの差を把握することが重要となる。これを基に個々の能力に合った発声練習を組み立てることが指導者には求められる。特に前期試験では、学生らが挑む楽曲の難易度にどうしてもばらつきが生じるのだが、筆者は教育的配慮から習熟度に応じた曲目を彼らに与えていく。

授業では『イタリア古典歌曲集』を教材に採用し、指導を行う。西洋音楽の基礎となるパリゾッティ版⁽⁵⁾の曲集を使用することで、1800 - 1900年の声楽音楽様式を学ばせ、イタリア語の基礎的な発音の習得を図る。その際、イタリア語の読み方、呼吸法、そしてリズムの取り方や、歌詞を反映した音楽表現を学生たちが学んで行けるよう、彼らの研究意欲を伸ばしていけるような授業計画を立てることが必要となってくる。指導者は限られた授業時間の中で、できるだけ細かい指導を心がける。学生たちに多くの「気づき」を体感させることで、将来の指導に役立つ知識の引き出しを与えていく。楽器を使わず、人間の体を使って音を出す声楽では、この体感的な学びこそが声楽の技術習得において最も重要となるのだ。

声楽を主科とする学生が外国語の歌曲を習うにあたって、イタリア歌曲を教材に採用する 경우가多いが、副科音楽授業でもしかりである。というのも、イタリア語の発音がローマ字読みに近いこと、日本語の明るい響きに似ていることから、声楽の音楽様式を学ぶのに適しているためである。教員と

なり、学校現場で歌唱指導をする際、教科書にも採用されているイタリア古典 歌曲の指導が必要とされることも大きな理由である。

日本語で「a・e・i」を発音する際、他言語に比べて口形が横に開き気味となる。結果、口腔内は平たく狭まってしまい、十分な高さや広さが保てない。それゆえ、声楽技術を習得するために外国語の深く丸みを帯びた発声練習の研究が求められる。ドイツ語歌曲の場合も同じく、オ母音とウ母音の発音において口腔内のスペースをしっかりと保ち、軟口蓋が柔らかく上がった状態で発音するように、丁寧な指導を心がける。こうした指導のもと、学生たちは声を出す際に体に無駄な力を入れず、呼吸と声が繋がった、より自然な発声ができるようになるのだ。また彼らはイタリア語の響きを用いながら、音の運搬に重要となる母音をメロディーに乗せる練習を繰り返し、その方法を習得していくのである。

2.2 美しい日本語の歌

一年目の副科声楽授業で学生たちは、イタリア古典歌曲を教材にしながら歌うことの基礎を学ぶ。しかし教育の現場で求められるのは、ほとんどの場合、日本語歌曲の指導である。無論、他の教科との関連で、英語歌曲などの指導をする機会もあるが、往々にして外国語の歌は鑑賞教材にとどまり、実際に指導することは減多にない。しかしながら、外国の歌曲を学ぶことは日本語の歌曲を習得する上で、実は欠かせないのである。副科声楽授業では、学生にイタリア古典歌曲を歌わせるが、その目的は声楽の基礎知識の教授だけではない。イタリア古典歌曲を通じて、学生たちは日本語と外国語との発音の違いを学び、さらには能力に応じてドイツ歌曲・日本語の曲を習得していく。声楽発声メソッドとなる知識と技術を確立させるために、丸く明るい響きのある母音発声を意識させていく。しかし、この工程を怠り、無神経に日本の歌曲歌唱をした場合、そこから聴こえてくる音楽表現は、まるで外国人が歌う「日本の歌」のように感じる。つまり、母音は丸く深みはあるが、それによって日本語の繊細な子音表現が曖昧となり、日常会話で聞くような日本語からは程遠く、違和感を覚えるのだ。音楽学者、山本金雄氏は次のように述べる。(6)

「日本芸術歌曲（日本歌曲）には、山田耕筰や滝廉太郎、平井康三郎や中田喜直、團伊久磨など、数多くの作曲家が日本歌曲を発表しており、今日の学校教材に多数採用されている。それらの作曲家は皆、西洋音楽を基礎とした作曲法を用いており、日本語の言葉の高低に合わせて作曲されている。」

また、外国の民謡や讃美歌・芸術歌曲や合唱作品などには、外国の旋律に日本語の訳詞、若しくは作品によって改訂された日本語の歌詞がつけられており、それらを教材とし、歌唱指導を行う。イタリア古典歌曲を用いて声楽の基礎訓練をすることで、日本語の、より美しい響きや表現が生み出され、確かに幅広い指導が可能となるのだが、山本氏によると、日本語には外国語とは異なる、次のような特徴があるという。

「イタリア語の母音は日本語と同じく「a・e・i・o・u」の五種類であるが、e と o に開口音・閉口音があり、二重母音・三重母音がある。日本語の一音節の言葉は、母音、または子音と母音とよりなり、西欧語と同様有声音で発音する。しかし鼻母化母音・無声化母音は西欧語では子音であるが、日本語では前者は有声音、後者は歌唱に於いては一音節の言葉として扱う...中略...

日本歌曲の歌唱には、外国語にはない、細かい子音発音のテクニックが要求され、歌唱時発音のための、「無声化母音」と「有声母音」そして「濁音」「鼻濁音」の使い分けや、細かいニュアンスの表現方法を学ばなければならない。「ひとり」「ふかく」「やさしかった」「おちてくる」「うつくしさ」にみられる言葉は、いずれも無声化母音を持つ。「ひ」「と」「り」と三音節の母音として発音すべきところを「ひと」「り」と二音節の母音として発音する場合に、「ひ」を無声化母音、または母音の無声化といった、歌唱における日本語発音テクニックも必要となってくる。」(7)

歌唱時の言語発音を日常会話と同じように発音・歌唱した場合、ほとんどの子音が母音によって潰れてしまう。この現象は、声と言葉の発音をメロディーに乗せることで、母音と子音のバランスが悪くなり、言葉の聴こえに大きな差ができるために生じてくる。声は発声・共鳴のテクニックを使って万人の耳に届いているのだ。

つまり、空気振動のない真空空間では音は伝わらない。歌唱技術を習得する鍵となるのは、呼吸を伴った効率的な母音唱法の技術習得にあり、同時に子音発音のテクニックを学ぶことで、初めて言葉が声に乗る「歌」となるのである。

2.3. 衰退する鼻濁音文化

日本歌曲を歌うテクニックにおいて鼻濁音は避けて通ることの出来ない発音法の一つである。日本語には濁音と鼻濁音が存在する。(ガギグケゴ＝濁音・カ° キ° ク° ケ° コ°＝鼻濁音)。しかし、鼻濁音を日常的に意識し、使用する日本人は減っていたり、そもそも鼻濁音文化がない地域もある。九州、中国、愛知、新潟がそれにあたる。鼻濁音が依然としてしっかり残っているのは、北関東、東北、北海道であり、関西や東京では少しずつ消滅しつつある。地域的な差異から鼻濁音を知らない指導者もいるだろう。こうした指導者が増えてしまうと、鼻濁音を無視して歌い継がれる日本歌曲が広がる危険性がある。そのため、教職を目指す学生には鼻濁音と日本歌曲との関係について教授しながら、美しい日本語を歌えるよう、指導する必要がある。筆者は実際に学校現場に出向いて、指導を行う機会があるが、どの学校も鼻濁音が正しく使われていないという悲しい現状に出会う。合唱指導の際に、あえて鼻濁音の指導を行なわなければならないのだ。

美しい日本語を歌にのせて表現すること、また意識的に正しく発音することを心がけることで、言葉が持つファンタジー溢れる世界へと教師は子どもたちを誘うことができるのだ。そのためにも、早い段階で次のような決まりごとをしっかりと学ばなければならない。例えば、助詞の発音は鼻濁音になるということや、「がっこう」の「が」の発音は第一音節だから濁音で発音しなければならない

が、「しょうがっこう」の「が」は鼻濁音で発音される。複合語になると、それぞれの言葉の独立性によって使い分けが異なるし、外来語は鼻濁音にならないといった基本的なルールを、学生に教えるべきであろう。

ちなみに筆者自身がそうした指導を受けた経験を持っている。鼻濁音が存在しない沖縄出身だったため、会話の中の鼻濁音さえも教授から幾度となく訂正された。そのおかげで鼻濁音を意識する習慣が身につく、日本歌曲を歌う際に大変役立っている。つまり、日本語の使い方を学ぶことで色濃く生き活きとした言葉に変化し、さらに磨きのかかった魅力的な音楽表現が生まれるのだ、ということを伝えていける教師の育成が求められる。

3. 指導する内容と場の広がり

3.1 「いろいろな形態のアンサンブル」指導

「声楽に関する専門的な学習」とは、独唱だけでなく重唱や合唱などの「いろいろな形態のアンサンブル」も含めた学習のことである。このアンサンブルについて「学習指導要領解説」では、次のように定義されている。

「生徒の特性や学校の実態等に応じて、いろいろな形態のアンサンブルの活動を行うことは、独唱の学習だけでは育成することのできない、より一層幅広い表現の諸能力を養うことができる。」⁽⁸⁾

副科声楽授業では、独唱の指導のみで歌唱アンサンブルの指導は行わない。その代わりに学生は、合唱の授業を履修し、そこでアンサンブルの基礎を学ぶ機会を与えられる。実際、学校の現場では、独唱よりも合唱を指導する割合が圧倒的に多い。独唱のレッスンで培った知識や技術は合唱の授業の中で活かされていく。ところで、筆者は小学生から高校生までの合唱指導のために学校を訪問する機会があるが、そこでの所感はどの学校もほぼ共通している。

- ① 楽譜に書かれているまま、まっすぐ日本語を歌うだけで（棒歌い）、言葉の抑揚（フレーズ感）を感じて歌うことが出来ていない。
- ② 歌に感情を乗せて歌えず、表情が乏しい。

① は西洋の作曲様式に合わせて日本の歌が書かれていることから生じていると考えられる。というのも、楽譜に歌詞を記載する方法はヨーロッパの作曲法に寄せた方法であり、多くの国でその方式が採用されているからである。山田耕筰や滝廉太郎の作品のように、西洋の作曲スタイルでありながらも音の高低を使って日本語の歌詞をうまく処理している作品は、比較的、理解、表現しやすい。しかし、そうでない作品に関しては、演奏する際に言葉の処理をいかに自然な形でメロディーへ乗せることができるかについて熟慮し、工夫する必要がある。 ⁽⁹⁾

フレーズを感じて歌うことを難解にさせている原因として、日本語がそもそも縦書きで筆を運ぶスタイルであるにもかかわらず、楽譜に合わせてそれを横書きに変換・記載したこと、さらにリズムに合わせるために、ほぼひらがなで歌詞が書かれたことに着目しなければならない。

歌唱のときに言葉を意識せずに横書きの日本語を歌ってしまうと、本来、言葉が持つフレーズよりの一っぺりとした歌唱表現へ繋がりやすく、美しい日本語の表現になりにくい。したがって、これらのことを生徒に意識させることが不可欠であり、日本語歌曲と国語科は切っても切り離せない関係であることを教える必要がある。②では「感情を乗せて歌えず、表情が乏しい」と挙げたが、それは①で説明した、言葉を理解することの重要性に気づかないまま、歌うことに原因がある。つまり、作曲家が求める曲の盛り上がりを認識できず、求められている音楽がわからないまま歌い進めてしまい、結果、「感情を乗せて歌えず、表情が乏しく」なるのである。

作曲家が何を想い、何を感じてこの言葉に音を乗せているのだろうか。若しくはこのメロディーに乗せられた言葉のエネルギーはどこへ向かうのか。それらを指導者は楽譜から読み取り、子どもたちへ指導していかなければならない。音楽様式や発声・演奏技術だけでなく、曲が持つ色と温度や、感情の変化を歌に乗せて表現することで、それは初めて生きた音楽となり、アンサンブルへと繋がっていくのである。このような体験をさせることが教育者の目指すところであるとともに、責務だと考える。また同時に、個々の生徒の声質を理解することも重要であり、日ごろの発声練習で声をチェックすることが教師には必要となってくる。

3.2. 鑑賞からの会得

日本における近年の音楽シーンでは、あまり抑揚のない歌唱スタイルの歌手が増えてきたように感じる。指導者の立場から考えてみると、この変化は危惧すべき事態ではないだろうか。仮に全ての日本語からフレーズ（抑揚）がなくなったら、味気のないスープを無理やり飲まされたような虚しい感覚に陥ってしまう気がしてならない。この問題を解決するために、ありとあらゆる声楽の鑑賞教材に触れることを筆者は勧める。様々な音楽表現や様式を比較分析することで、学生たちには表現するための感性を磨いてほしいと願う。インターネット上では様々なジャンルの音楽を無料で視聴できる時代になり、かえって多岐に渡るジャンルの音楽を自発的に聴く学生の減少に繋がっている。

恐らく今の学生のなかには、エンリーコ・カルーソーやレイザー・テトラツィーニ、さもするとベニャミーノ・ジーリやレナータ・テバルディなどの往年の名歌手を知らない者もいるのかもしれない。筆者が学生の頃は CD や LD が世の中に溢れた時期で、時間が許す限り、彼らの声が収められた録音や映像を視聴し、それぞれの歌手が表現するテクニックや音楽性を比較研究したものである。それによって湧いて出たインスピレーションから、彼らの歌唱技術を盗もうと必死に練習した。さらなる理解を求め、解釈の裏付けとなる発声法に関する著書を読み、より深く 多角的な視点から発声のアプローチ方法を模索した時代があったからこそ、筆者は今日も音楽に関わる仕事をしているのだと考える。

しかし、今の学生はいつでも簡単に音楽資料が手に入ることから、自発的に比較研究したり、歴史を知ろうとする探求する精神を失ってはいないだろうか。そうだとすれば、時代の変化によって生じた

非常に残念な事態というべきだろう。学生たちにはより多くの資料に触れ、湧き出てくるインスピレーションとともに新たな音楽シーンを形成し、そこからさらに深い表現を追求してほしいと願ってやまない。

3.3. 歌は心を豊かにする

歌うために必要なこと、そして教育者になるために必要な歌の構えについて、全てを論理的に捉えて演奏することができないのが歌の難しさであり、だからこそ、生涯かけて楽しめるのが歌うという活動であると、筆者は実感している。

子どもの頃、音楽に触れて歌うことを楽しめなかった大人たちが、歌を生涯教育にしようと地域のカルチャーセンターへ足を運ぶ姿を見かける。筆者もセンターなどでヴォイストレーニングの講座を受け持つことがあるが、歌を上手に歌えるようになりたい人たちはばかりでなく、例えば、声を大きくしたいとか、健康維持のために歌いたいという人たちもやって来る。声を大きくしたいという理由については、ある受講生が次のように述べていた。

一私の主人は年老いて耳が遠くなりました。主人からは「お前の声は聞こえにくい、何を言っているのかわからん」と。ですからヴォイストレーニングに来て、私の話し声を大きくしたいのです。――

このように、カルチャーセンターなどに歌を学びに来る理由は様々であるが、それらの多くは日常生活に密着している場合が多い。地域社会で歌を歌うことを指導する場合、これらの理由をわかった上で受講生と向き合うことが重要となってくる。筆者の講座では、音階を使った発声練習にとどまらず、ストレッチを取り入れ、体の強張りをはぐしていく。そして歌うことへと移行するのだが、柔らかくなった体をつたって出てくる受講生の声はどれも明るく、言葉の発音も明瞭で表情は豊かだ。

日常的に大きな声で歌を歌うことの素晴らしさは彼らの変化からも一目瞭然である。健康維持のために歌いたいという人たちがいるとすでに述べたが、事実、歌うことへの健康効果は、次のことから明らかである。例えば、単身で生活する高齢者について考えてみたい。単身生活である彼らの会話は少なく、それに伴って声を発する回数も減ってしまう。するとそれが引き金となり、色々な病気を引き起こす危険性が出てくる。そのひとつに誤嚥性肺炎がある。声をあまり発しないことで呼吸機能は退化し、次いで肺機能の低下が起こってしまうのだ。また言語感覚が退化すると、認知症になるケースがある。今後10年のうちに国内の認知症患者は確実に増加することが発表されており、2025年には700万人を突破すると推測されている。これは65歳以上の高齢者5人に1人が認知症患者という計算だ。

超高齢社会となる時代、健康維持のために歌うことは極めて重要なことである。と同時に、学校だけでなく地域社会における、そして生徒や学生だけでなく地域の人たちに対する、歌唱指導の重要性も認識する必要があるだろう。歌を生涯教育とするために、学校現場で子供たちへ歌うことの素晴らしさや楽しさを体感させることの出来る教師の育成が求められる。「歌は心を育てる」と言われている。人間の情緒を安定させる方法として声を出すことは非常に有益な活動なのだ。

演奏家として歌うことを職業にした時、演奏姿勢あるいはテクニック磨きの為の研鑽ばかりに集中してしまう。つまり「楽しむこと」は気が付けばおざなりになり、研究段階に入ることによって出口の見えないトンネルへ足を踏み入れてしまいがちになる。しかし、それを越え歌が楽しみとして感じる事が出来た時、それは生涯かけて追及できる「最高の趣味」にも変化するのだ。歌には奥深い学びが存在する。

おわりに

教える側は、教わる側の知的探求にアプローチしていくことが重要となってくる。そのためには、歌うことのメカニズムをわかりやすく端的に説明でき、また歌うことの本質的役割についても理解している指導者を目指さなければならない。こうした自覚をもって教職課程に在籍する学生たちには、日々、声楽技術ならびに知識の習得に勤しんでいただきたい。

そして筆者自身、情緒を育てる子ども時代に出会う教師や音楽を介して歌が大切な宝物になること、「最高の楽しみ」になりうることを念頭に置きながら、日本語を美しい歌で表現し、日常を豊かにしてくれる音楽を求めて、これからも研鑽を積んでいくつもりである。

註

- (1) 文部科学省『高等学校学習指導要領』平成21年7月、149頁。
- (2) コントラバス演奏用にある座奏用の背の高い椅子。
- (3) ストレートネックとは、頸椎の生理的前湾角度が30度以下の首の状態を指し、慢性的なうつむき姿勢をとることにより、首の生理的なカーブが失われ、よってストレートネックになると言われる。
- (4) アレクサンダー・テクニックを基にした、身体基礎知見メソッドのひとつ。アレクサンダー・テクニックを効率よく学ぶために、1980年—1990年代にアメリカで考案された、身体骨格や筋肉などの構造・機能などを正確に再認識する方法のことを言う。
- (5) 『イタリア歌曲集』は、全音楽譜出版社が出版しているアンソロジー形式の歌曲集。19世紀のイタリアの音楽学者アレッサンドロ・パリゾッティが、17、18世紀のオペラや宗教曲のアリアを編曲・編集し、1914年にリコルディ社から出版した“Aria antiche”(古典アリア集)を基礎として、声楽家・音楽評論家・作曲家の畑中良輔が監修し、様々な作曲家(イタリア人以外を含む)のイタリア語声楽作品を収録している。同様にパリゾッティの古典アリア集を基にした作品集に、声楽家の原田茂生が編集し、教育芸術社が出版している『イタリア古典歌曲集』がある。(Wikipediaより引用2017年8月)
- (6) 山本金雄「歌唱における日本語の発音に関する一考察」『千葉大学教育学部研究紀要 no.22』1973年、233頁。
- (7) 日本語や英語などの言語においては、破裂音・摩擦音における有声音と無声音の差異で意味を区別する。日本語の共通語や東日本の大部分の方言では、無声子音にはさまれた、または無声子音に続く狭母音(u, iなど)が無声音になる傾向があり、母音の無声化とい

う（くさ、した、です、など）。（Wikipedia より引用 2017 年 8 月）

(8) 『高等学校学習指導要領解説』、149 頁。

(9) 山本、前掲論文、239～240 頁。

引用文献

文部科学省『高等学校学習指導要領解説』平成 21 年 7 月

参考文献

山本金雄「歌唱における日本語の発音に関する一考察」、『千葉大学教育学部研究紀要 no.22』千葉大学、1973 年

陣内正敬「地方におけるガ行鼻音意識－関西と九州における大学生アンケート調査より」『九州大学成果文献雑誌論文.言語文化論究』九州大学、1992 年

服部洋一「独唱・重唱・合唱の基礎としてのベル・カント唱法指導原理 1-3 「舌出し発声」」『琉球大学教育学部紀要 no.74』琉球大学、2009 年

川井弘子『うまく歌える「からだ」のつかいかたーソマティクスから導いた声楽教本』誠信書房、2015 年

1. 基本方針

学習指導要領に則り教育現場において声楽の指導が出来るようにレッスンを進めている。

当大学の副科声楽レッスンでは、沖縄県の地理的な要因により大学卒業後に離島での学校勤務の可能性があるので、大学における専攻楽器にかかわらず、勤務地で声楽の基礎であるイタリア古典歌曲がきちんと指導出来ることを念頭においてレッスンを進めている。これは発声法を指導する際にも重要な役割を果たす。

それを踏まえた上で高校音楽科などで既に声楽の基礎やイタリア古典歌曲を正しく学んでいる学生には、それぞれの学生の希望によって、その他の言語の歌曲などを指導している。

今年度はドイツ歌曲の研究を希望する学生が複数名いたのでシューベルト、モーツァルトの歌曲など数曲選んで前期に指導した。

2. 学生たちへ

毎週の限られたレッスン時間を生かす為に、大切な事をここにまとめることにした。レッスンの中で上手く実践できている項目についてはこの概要を読んで知識を補足し、課題が見つかった部分に対してレッスン時間を使って学生とその問題に取り組みたいと考える。

3. 学習指導要領と歌唱指導

3.1. 以下は中学校学習指導要領の抜粋である。

『2 内容 A 表現

- (1) 歌唱の活動を通して、次の事項を指導する。
- (2) ア 歌詞の内容や曲想を感じ取り、表現を工夫して歌うこと。
イ 曲種に応じた発声により、言葉の特性を生かして歌うこと。
ウ 声部の役割や全体の響きを感じ取り、表現を工夫しながら合わせて歌うこと。』

3.2. 歌唱における日本語の発音の仕方について

「ア 歌詞の内容や曲想を感じ取り、表現を工夫して歌うこと。」

大学卒業後に基礎的な発声法を指導する場合を考慮し、当大学の副科声楽レッスンでは、大学における専攻楽器にかかわらず、声楽の基礎であるイタリア古典歌曲がきちんと指導出来ることを念頭においてレッスンを進めているが、中学校学習指導要領

に示されている表現教材の日本歌曲、「赤とんぼ」「荒城の月」「早春賦」「夏の思い出」「花」「花の街」「浜辺の歌」もレッスンに取り入れている。

歌詞を読み、歌詞の古語を現代語訳するなどして言葉の意味を理解させ、作詞家、作曲家の作風、信条などを調べさせたり、その声楽作品が生まれた時代背景やきっかけなどにも着目させるなど、多角的な考察をさせ、歌唱における日本語の発音方法を指導する。具体的には鼻濁音「が、ぎ、ぐ、げ、ご」、Fの子音を使った「フ」の発音、母音の響きの作り方、「わ」「を」「や」などの子音の歌い方などである。また学生が教員になり授業を担当することを踏まえ上記の曲を弾き歌いできるようにその練習方法、指導方法などを助言している。

3.3. 呼吸法について

「イ 曲種に応じた発声により、言葉の特性を生かして歌うこと。」

まず胸式呼吸と腹式呼吸の違いを副科声楽レッスンでは学生に説明する。

体育の時間などに行うラジオ体操や準備体操の深呼吸は胸式呼吸であり、吸う時に力を入れ胸が膨らむ。腹式呼吸は吸う時にお腹が膨らみ吐くとお腹が凹む。横になって休んだり寝ている時、おへその辺りに手を置いてみると実感できる。吸う時はお腹の筋肉を脱力すると内臓が下がり、横隔膜が下に引っ張られ肺が膨らみ空気が肺胞に入る。吐くときは腹部下部の筋肉を引き締めお腹が凹み、内臓が押し上げられ横隔膜が上がり肺胞が縮められ空気を吐く。それゆえ歌手は歌う時に下腹部を徐々にへこませるように全身の筋肉、骨格を連動させ細く息を吐きながら声を出してゆく。

次に体の骨格、筋肉の働きについて簡単に説明する。

声を響かせるために必要な、肋骨、口腔内、鼻腔の広がり教師の声の変化によって理解させる。また必要であれば筋肉や骨格の図を示し説明する。自在に表現できる声を出すためには、声を出すことを助ける体の動きと無駄な力がかかっていない声帯周辺の筋肉が必要である。この同時に起こる二つの相反した動き、脊椎伸筋、下部の腹筋、臀部の筋肉などの連動した働き、声帯周辺の脱力は自由に歌唱するために不可欠である。

呼吸法を指導するにあたり学生それぞれの声、骨格、筋力を注意深く観察し、本人にとって最も自然な声を出すために必要な事を慎重に考えるように努めている。ともすると素晴らしい歌手、理想的な発声方法を模倣させることになりがちだが、体の中心から声が出ているかどうかを学生自身に感じさせ、力みのない自然な発声法を身に付けられるよう指導している。

3.4. 各言語に応じた発語により、言葉の特性を生かして歌うこと。

声楽を学ぶ中で目的地を高い山の山頂に例えるなら(本来ゴールなどではなく学び続けるものだ)と筆者は考えるのだが)その登るルートは色々あると考えることができる。学習指導要領にある「曲種に応じた発声により、言葉の特性を生かして歌うこと」を極めるのは容易くはない。声楽のレッスンでは、初心者には自然な発声法を身につけ

させるために、発音になめらかな要素が多く、最も発音しやすい言語の一つであるイタリア語から歌わせることが一般的である。その後ドイツ語、フランス語、日本語の歌を学び、興味に応じて英語やロシア語などへと進んでいく。

歌には歌詞があり、それぞれの国の言語で記されている。演奏者は、その背景にある文化、歴史、風土などを理解しその歌詞を発するべきであり、最終的にそれが「曲種に応じた発声」と成り得ると考えられる。副科声楽のレッスンでは適宜、歌詞の朗読をさせている。子音、母音とアクセントの正確な発音、それぞれの言語の持つリズム感、詩の内容を理解し確認することは「特性」を生かす上で重要な要素である。

また、「言葉の特性を生かして歌う」ため、各言語の歌唱の際の特徴は以下のようにも考えられるのではないだろうか。

初心者が最初に取り組むことの多いイタリア語の歌唱では、まず、音程は母音で保つことを前提に、歌における母音の繋げ方や、充実した旋律を歌唱するために母音の発音の時間の割合に比べて子音を短く扱うことに注意する。ドイツ語の歌唱では、母音の音色で「色彩、感情、触感、温度、時間経過、遠近感、背景、意味」などを含んだニュアンスを表現し、子音では言葉そのものの正確な綴りを伝える為のツールの役割を持つことを踏まえ、状況に適した発音の捌き方についての実践を行う。またフランス語の歌唱では、口語で特徴的なアクセントを歌唱の上では特に「強く歌う」というよりも「緊張感を保つ」ようにして表現する。

これらの事などを、レッスンにおいて教師が例を挙げて説明し、また実際に演奏して示し、学生が試して演奏し考察している。

3.5. 作曲技法である修辭法、フィグーラの理解と演奏法について

「ウ 声部の役割や全体の響きを感じ取り、表現を工夫しながら合わせて歌うこと。」

フィグーラとは、作曲家が特定の音型を用いることにより、歌詞や場面を補足する表現方法である。

楽曲の構成を理解することは音楽を指導、演奏する際に必要不可欠なものである。「声部の役割や全体の響きを感じ取る」ことの愉しみを、学生が将来、教育現場で指導するために、副科声楽の授業では先ずピアノと声楽による最少人数(2人)によるアンサンブルについて考えさせている。楽曲のピアノだけの部分(前奏、間奏、後奏)の音型が表すものは何なのか。例えば6/8拍子で船の揺らぎを、左手のアルペジオで水車の回る様を、スタッカートで雨粒の滴りを、2拍子で元気に歩く様をなど無限な表現が存在する。また、数字の3は神を、4は大地や人を表していた。短2度の上行、下行は苦しみ悲しみを表す。又、上昇音型は強さ、希望、明るさを、下降音型は弱さ、絶望、死をそれぞれ表す。2度でのぶつかりは緊張、摩擦を表す。例えば J. S. Bach の作品では、名前の BACH をドイツ音名に置き換えて曲の中に挿入したり、キリストが十字架にかけられるシーンを描いた曲には音型を十字にクロスするように配置しそれを表したり、涙やため息の音型があったり、最後の晩餐のシーンでは通奏低音の

数を弟子の人数に合わせたりといったモチーフやテーマを折り重ね作曲されていたことを学生に紹介する。これらは歴史的にルネサンス時代から、修辞法、フィグーラを用いた作曲技法があり現代まで受け継がれているので、これらを紹介し楽曲を知る手がかりを掴ませる。他教科で学ぶ和声学などと共に包括的に分析する必要がある。

将来教育現場において音楽を指導する教師には、このような作曲上の歴史的背景を知り、授業で取り上げる曲について分析し、子ども達に分りやすく楽しく伝えることが出来るように学んで欲しいと願っている。

3.6. 発声法

発声法とは、次の要素が相互的に重なったものである。

- ・身体全体を使った呼吸法
- ・感情や心と繋がった横隔膜の自由な動き
- ・咽頭部から頭部の発語器官の柔軟性・俊敏性

言語はその国や地方の歴史、文化、気候、など多くの要素が詰まっており、その特徴は音色の色合いや母音の深さ、リズム感などに違いがもたらされるなど、様々な要素がある。様々な声楽作品に対応する発声法を簡潔に考えれば、「基本的に呼吸法は変えず、発語器官を時代や言語によって切り換える」という発想が現実的なのではないかと考えている。それを可能にするために歌手は歌う時に体(筋肉)を使いながら、同時に発声器官は無駄な力を抜く、そして子音は明瞭に、母音は響くよう意識する。

また歌手は歌う時に体の軸(中心)を意識して使うことが大切で、これは歌手自身でチェック出来るようになるために研鑽するべきである。学ぶ者はいつも自分で体の中心から声を出しているか、今の体の使い方は良かったかという事を考え、教師の意見と照らし合わせつつより良い体の使い方や良い響きを身に付ける必要がある。体格や筋肉の量、質、声帯の特性も一人ひとり違うため、その人それぞれが使いやすいと自覚し、実際に個人の特性を活かした体の使い方であれば良いと考えられる。教える側の思い込みによって決めすぎると学生に無理が生じる恐れがあり、的確で細やかな配慮が必要である。

これらを様々な段階の学生に対して、教師は学生の状態を見極めながら彼らの中で将来、全ての経験と知識、心の豊かさが一体となり音楽を作り上げていくということのヒント、基礎を学んでいくサポートを授業で展開出来ればと考えている。

3.7. アンサンブルについて

歌とピアノとの音の受け渡しを徒競走のバトンのように感じ、楽曲の内容に合わせて受け渡しの仕方を実践している。またピアノ伴奏でアンサンブルを行う場合でも、声楽と器楽(管楽器、弦楽器)それぞれブレスや間の取り方も違うので、特に声楽についての、ブレスの取り方や呼吸法を絡めて指導している。

まだ呼吸法が体得しきれていない、言葉の発音技術が未熟で発語するために時間を要するなど、初心者特有の課題がある為、声楽初心者の伴奏では特にブレスに注目し、

ブレスによる体の硬直を防ぐために必要な間合い、時間などを共に感じる事が大切である、ということを説明している。

初心者でなくても、歌手はブレスの音を効果的に使い、次の出だしをブレスのスピードによって示したり、表現の一部として使ったりしており、伴奏者はそれらの表現に呼応することが求められているので、ブレスへの意識は演奏において非常に重要な要素である。

ピアノと歌は常に同じタイミングで機械的に拍子をとるのではなく、それぞれのパートの持つ音楽的要素、言葉の内容に裏付けられた緊張感などに基づいた、音楽的な緊張感や弛緩によって、先行したり、後から追い抜いたりしながら演奏を進めていくのが望ましい。

3.8. 物理現象、運動法則について。

音には物理現象、運動法則が存在する。簡単にいえば、調性というものは主音に帰ろうとする力があり、具体的には、和音のⅣ(サブドミナント)、Ⅴ(ドミナント)から、Ⅰ(トニック)に戻ろうとする力が存在する、という運動法則を伴う現象である。これはいわば地球における万有引力のようなもので、楽曲の中に重い和音、軽い和音が存在し、リズムと共に音は物理運動をもって次の音へと移っていくのである。学生には音の重さ軽さ、重力やベクトルについて考察した上で演奏させている。

3.9. 経験談

私が声楽を志して最初に教わった発声法はフレデリック・フースラーの提唱したいわゆるドイツ式発声法である。高校1年生から学び、大学入学までにその基礎と体の使い方、耳(聞く能力)を鍛えた。その後オペラ出演していく中でイタリアオペラを歌う際、ベルカントの発声を教わり取り入れていった。様々な言語の歌曲、オペラ、宗教曲、合唱、アンサンブルなど作品が要求する声で歌うよう努めている。

歌う者にとって大切なことは無理のない、自然な声で歌うことである。その為には歌う曲目も本人に合ったものを選ばなければならない。当人にとって難易度の高いもの、重すぎる作品は歌わない方がよい。声帯に結節やポリープを作って手術で取り除いても、体質によってはすぐに再発する例を何度も見てきた。要するに声を壊してしまったら直すのは大変難しく、長い時間を必要とするのである。

教職に就く学生には特に勤務先での話し方、声の使い方に気を配るべきである。具体的には、怒鳴らず話したり、子ども達に聞くことを意識させてから話をしたり、マイクなどの機器を有効に使うなどの方法も取り入れ、大切な喉を壊さない様に心がけて欲しいと考えている。特に赴任1～2年は喉を壊さないように注意を払って貰いたい。

自分で喉の状態をチェックする事も大切である。授業や歌唱の後、歌う前よりも喉の調子が悪くなっていたら歌い方、しゃべり方が悪かったというサインである。歌唱の際は歌う前よりも歌った後に喉の調子が良いことが一つの目安である。

また発声器官は成長、成熟が遅いことを知るべきである。男性の場合 35～45 歳が一つのピークであることが多く、女性よりも成熟が一般的に遅い傾向がみられる。この面からも、若いうちに無理をしすぎないようにしたいものである。

3.10. 補足

教師となって生徒に指導をする際、教育現場で時々遭遇するいくつかの発声の問題についても押えておきたい。具体的には母音が全て鼻母音になってしまう、音程が取れない、喉を絞ってうたう、などの問題である。

歌声が本人の意思に反して鼻母音(ナザール)になってしまう場合、鼻から息を吐かないで声を出すことに意識を向けさせることを試して欲しい。自分で自分の鼻をつまんで歌わせ、声を鼻腔よりも、主に口腔で響かせる感覚に気付かせられると改善することが多い。

音程が取れない者には、声帯の伸縮が上手くいかず元々音域が狭い、また裏声(ファルセット)も上手く使えない場合が多く見受けられる。音程を意識しやすい環境を用意する為、ピアノなど音程をとる楽器の側に立ち、中音域の無理なく出せる音をロングトーンさせ一音ずつ根気よく音を合わせていく。楽器だけでなく、一緒に声を出して歌う仲間が周りに居ると、より音程を意識しやすくなり、相乗効果が期待できる。

喉を絞って歌う者は、日本では民謡、浪曲、長唄など喉に力を入れて歌うジャンルの経験がある場合があり、その様な人には、必要な部分に力を入れて(支えて)、必要のない部分は程よく脱力することへの理解が必要だと考えられる。

また、小学生以下の年齢で、歌う時に音程が取れない、あるいは取りにくい場合、次のような問題がある場合が多い。活発でスポーツなどで大きな声を出す、あるいは普段から元気が良く大きな声で話す子供は、歌う時に吐く息の量が多く、息漏れしていることがある。その場合、細く息を吐き、小さな声で丁寧に響かせて歌う練習をさせると良い。口の前にある蝋燭の炎が消えないような息の吐き方をイメージし、喉は声帯を綺麗に合わせる意識の他は力を加えないようにする。また口から吐く息が鼻腔を一周して口に戻ってくるような息の回転をイメージすることも大切である。教師は子供に、言葉を使った説明と実際の息の音を聞かせ、少しずつ発声が安定するように助ける。また音程の取れない子供は、声帯の伸縮を普段からしていないことが多い。あくびの時の声を高い音域で歌わせたりしながら声帯の伸縮を訓練し、音域を広げさせ、音程を調整できるように訓練していく。

4. 教職課程の副科声楽の授業で取り上げる作品についての作品研究、指導方法

高等学校の教科書に載っているドイツ歌曲の中からシューベルト作曲、ゲーテ作詞「野ばら」作品 257 を取り上げ、学生が将来、教育現場で指導し出来るなら自分自身で演奏を聞かせたり出来るような授業を展開してきた。

4.1. テキストの読み方について

Sah ein Knab ein Roeslein stehn

たーたたん、たーたたん、たーたたんたーたたんーん

ドイツ語の歌詞を読み、復唱させ、上記のようにリズムを取り出す。ドイツ語の中のアクセント(太字)部分を強く読ませる。また手拍子などで言葉のリズムを打たせる。

この事から日本語の持つ短母音の集合体の言葉やリズム感(コンニチハ、サヨウナラ)とドイツ語の符点音符のリズム(スキップのリズム)の違いを理解させる。

指導の際に注意したいのは、知識や技術は全て教えたいのだが、学生の習熟度に応じて指導内容を段階的に基礎から高度な技術を要する内容へと変化をつけることが肝心である。

発音の分野で耳も良く、正確に発音が出来る者には、閉(長)母音、開(短)母音を早い段階で身に付けさせることは将来の財産になるだろう。

さらに、次の段階として次の事がある。フランス語とは異なり、ドイツ語は(イタリア語もそうだが)言葉のアクセントの位置、もしくは文章のアクセントの位置がメロディラインと重なり最も大切な音になる。またその音を重く演奏する。(重点)Schwerpunkt と呼ぶ。これも理論を実際の曲に当てはめて指導していく。

4.2. 楽器奏者の為のドイツ語発音の知識と技術について。

楽器奏者がオペラやミュージカル、あるいは歌曲などの伴奏をする際、どのタイミングで音を出すべきか、その考え方を指導する。拍(ビート)の上に歌詞の母音が重なるように歌手は歌う。つまり子音は拍の少し前に発音する。器楽奏者は指揮に合わせてだけでなく自らが歌詞を知り楽譜(パート譜)に書き込み、それぞれの音を適切なタイミングで演奏しなければならない。このことを副科声楽のレッスンで学ぶことはとても重要である。

先日ウィーンフィルで長年コンサートマスターを務めたライナー・キュッヒル氏と共演した際、彼がオペラの歌詞を暗唱しており、その歌詞を良く聞き歌手の歌い方に合わせて見事にオーケストラをまとめていた。歌詞を知り、理解し、演奏に結び付けていく過程を副科声楽を通して学生に伝えていきたい。

また人間の聴覚は先に聞こえた音を聞き続ける特性を理解させる。歌手は伴奏の音よりもほんの少し早く声を発することが聴衆に聞かせる為の技術である。これは特に大きな会場で、マイクを使わない生声における歌唱の場合に必要である。また歌詞をはっきりと聴衆に聞かせるために子音と母音を離して歌う技術も具体的に示している。

4.3. 外国語における子音の発音について

舞台用語としてのドイツ語はレコードの時代(1960年～1970年頃まで)にはRの発音は巻き舌で発音された。ディートリッヒ・フィッシャー・ディースカウという歌手が多数の録音を残し口語で歌曲を録音して世の中に普及した頃から語尾のRは母音化されたり、喉彦のRを使われるようになっていった。教職課程においては巻き舌のRを用いて指導するのが好ましいと考える。ただし早口であったりセリフ又は語りの要素が強いテキストに関しては母音化されたR(アと発音)と発音し、その後発音の時間があれば軽く巻き舌のRを付け加えるとより丁寧である。

ドイツ語(時には英語も)Rの発音に関する発音の仕方が時代や演奏場所、作品によって異なることを知っておきたい。芝居やオペラは(現在は技術が発達し使う場合もあるが)生声でマイクを使わないで上演してきた。この時、聴衆に言葉がはっきり伝わるように巻き舌のRを使ったり、日常の会話では使わないほどの子音を強く発音するテクニックが用いられてきた。近代において歌唱の技術が向上し、もっと自然な発音で言葉を発音し歌うことを考えるようになり子音Rも会話の時のように母音化するようになってきたわけである。

さて話をもとに戻すが、発声法にも関係するのであるが、N、L、の発音は舌を使うが日本語よりも内転筋や舌根を意識して発音する。

さらに高度な技術として子音は歌詞(情報)を伝える為にff(フォルテッシモ)、母音は音色や息づかいなどで表現するために歌い分けることが必要である。例えば楽譜表記がpp(ピアノッシモ)であっても子音はフォルテ、母音はピアノで発音する場合がある。これはイタリア語と少し異なるかも知れない。

4.4. 将来教育現場において授業をする為の準備について

芸術大学において副科声楽、副科ピアノの授業で学んだことを基に、学生はピアノ伴奏しながら教育現場において授業を進めなければならない。このことを学生に再認識させ、普段から伴奏しながら歌うことを習慣づけるよう助言している。またピアノ伴奏は楽譜通りの完璧なものでもなくとも、メロディを右手で弾く、あるいは左手の伴奏のみ、あるいは左手のコードだけでも十分授業を進められることを話し、そのことに学生時代から慣れておく必要がある。この意識付けが移調演奏、初見演奏、簡易伴奏などへ発展させることが出来るのである。

4.5. 中学校共通教材である「赤とんぼ」「荒城の月」「早春賦」「夏の思い出」「花」

「花の街」「浜辺の歌」から各学年ごとに1曲以上含めることとあるので副科声楽の授業でこの曲を取り上げている。また中学校、高等学校などの教育現場での伴奏における注意事項には次のようなものがある。

- ① 音取りの時は旋律のみを弾き、ピアノの周りに集まったり丸く輪になったりして歌わせると音取りの苦手な生徒が歌いやすくなる。
- ② 歌い手のブレスを十分に聞いてブレスの途中で先にピアノの音を鳴らさない。

③ 読譜の指導については、1 シャープ、1 フラット程度をもった調号の楽譜の視唱や視奏に慣れさせるとある。ハミングや母音唱で音を取った後には固定ド唱法で階名唱させる。その後、移動ド唱法を用い歌うことが大切である。

③ 「独唱」だけではなく、重唱や合唱などの「いろいろな形態のアンサンブル」を高等学校で取り上げるためには、ハーモニーを作る事が必要である。この為には今歌っている(演奏している)音が何調のどんな和音なのかを理解しその音を純正律に従い音程(ピッチ)を合わせていかななくてはならない。その前段階として移動ド唱法で歌ったり、各調における純正律の音程の取り方をハンガリーのハンドサインなどで覚えて、第2音における大全音、第7音＝導音におけるメロディーとハーモニーの時の音程の取り方の違いなども授業中に指南するようにしている。

このような助言は実技試験前にピアノ伴奏者と共に学生が受講した際、必要に応じて伝えている。

はじめに

「歌う」ということは、もっとも身近な音楽である。筆者は幼少期、歌うことをあまり得意としなかった。しかし、両親に促され家族と共にたくさんの歌を歌ってきた。子どものころから身体を動かすことが好きで、中学ではスポーツに没頭していた。そんなある日、音楽の授業にて率先して歌う筆者の姿が指導する音楽の先生の目に留まり、コンクールの助っ人メンバーとして、合唱部に参加することとなった。そこから「歌う」楽しさに目覚め、高校では合唱部を設立し、さらに2年生の時、音楽の道を志す決心を固めた。思い返すと、小学校から高校まで素晴らしい恩師との出会いがあり、その当時の印象の大半は音楽の先生の歌声で、声そのものに圧倒された記憶が今でも鮮明に残っている。音楽家になった現在も、当時の先生方を思い浮かべては教育の重要性を強く感じている。

これまで副科声楽の授業を通して常々感じてきたことだが、音楽の専科に入学してきた学生の多くには、かつての筆者のように歌うことを苦手と感じている学生が多々見受けられる。専門的な演奏技術を習得するにあたって、楽器という媒体を用いた音楽表現とは異なり、歌は生身ゆえ少々気後れしてしまう者も少なくないのである。よって、副科声楽授業内では歌唱法を中心に、これから教育現場で指導して行く立場を前提とし、生徒たちには歌唱法について、テーマを取り決め、指導を実践してきた。本論では歌唱法を中心に、楽語解釈、言葉、発音にわけて、筆者の考えを紹介していくこととする。

1. 学校現場

声楽家として活動するようになり、合唱指揮や指導、またはコンクールの審査などを通して、沢山の小中高校の先生方と出会う機会がある。部活動における合唱指導を主に指導依頼をされるのだが、合唱コンクール本番前になると、学校には沢山の卒業生が後輩達の応援に駆け付ける。その様子を目の当たりにして、音楽の素晴らしさを心から実感する。また、指導される先生方から部員の構成を聞くと、合唱部で活躍する生徒達のほとんどが授業の歌声を聴いた後からの部活勧誘だと聞き、筆者自身の青春時代を思い出し、懐かしさと親近感を感じた。

学校教育の場において、校歌に始まり、唱歌、流行歌、合唱曲等、「歌」は常に組み込まれ、歌うことは音楽の授業、部活動のみならず、入学式、修了式、卒業式等、学校行事等で大きな役割を担っている。音楽の授業内でしっかり音取りを行い、補助として放課後など

を活用し、行事に向けて完成させて行くのが一般的だろう。しかし、音楽の授業においては、羞恥心の先行からか、声を出さない、出せない生徒が沢山いる事実がある。メンタル面の改善、雰囲気作りも然りだが、改善ポイントの一つに、教員の模範があると考えられる。楽譜の読める生徒、読めない生徒と、それぞれの能力にばらつきがあることから、ほとんどが「口頭伝承」の様な形になるため、それに付随した指導方法も重要となってくる。

2. 歌唱法における『3つのポイント』

2.1. 生徒との取り組みと実践

教職課程のカリキュラムで副科声楽を履修している学生達がほとんどだが、後々は実際に教壇に立ち子どもたちの前で授業を実践して行くことであろう。それには学生自身の歌唱法習得が近道だと筆者は考えている。しかし、五里霧中をさまようかのごとく、実際にどう学び取り、それをどう伝えるのかは非常に難しい。声楽のみならず、音楽には「～のように」という表現がとても多いため、医学的検知や、音響学の視点から歌唱法の理解を求めても、理屈をすぐさま運動行為に移して自分自身の体を機能させるのは中々困難である。そこで筆者が考えた歌唱法習得のポイントは、以下の3つである。

- ① びっくり
- ② あくび
- ③ 浮き輪

① びっくり

声楽を学ぶ際、一般的によく耳にする指導内容に、「喉を閉めない」という言葉がある。喉を閉めるという行動は、喉の周りの筋肉、肩や首などに力が入り、声に力みが生じてしまうことで、心地良いとは言えない歌声になってしまうことである。たとえば、カラオケ等で見られる首を前に突き出し、喉元の血管がよく見えるような歌い方、と説明すれば容易に想像ができるだろう。そのことについて説明し、改善を促した際に、学生たちからしばしば投げ掛けられる質問が「オペラ風ですか？」というものである。言葉の表現はさておき、イメージ自体に間違いはないのかもしれない。しかし、「オペラ風」と言うと、大概の学生が舌根に力を入れて、こもった硬い響きになりがちである。そのような学生には、改善方法として「びっくり」を勧めている。

「びっくり」とは、口から息を吸って喉の奥を広げ、その結果、喉仏が降りた状態のことを指す。また、同時に腹式呼吸の基本となる横隔膜を降ろす作業も行うため、「びっくり」をすることは、体のメカニズムを知るためにも一石二鳥だと考える。「びっくり」の名称由

来は、『喉の奥を広げ・・・喉仏を降ろして横隔膜を下げて...』というメソッドを、なるべく噛み砕いた表現にすることで、難しい理屈ではなく誰もが日常の中で経験し知っている「びっくり」する時の身体の状態を連想させ、それによって喉が開いた感覚を体得してもらうねらいがある。これらの感覚と状態を習慣化させることで、喉の奥に空間を感じ、体に楽器としてのフォームを確立させていくことが可能となる。無論、それにより呼吸が止まってしまうのは本末転倒になるので、その部分について十分な補足は必要である。

実際発声する際、「びっくり」を実践しながら、喉の開いた感覚と、それにより下がった横隔膜を感じてもらうのだが、その際に大きな問題と直面する事になる。それは、響きの乗らない「落ちた声」になってしまうことだ。つまり、それは外へ響かない奥まった歌声のことを指す。起因するものとして、日本語の発音からくる発声の習慣がある。つまり、日本語の母音はとてもシンプルで、良く言えば静かで奥ゆかしいが、喉を開かなくても発音できる言語であるため、裏を反してみると母音が浅いと表現することもできる。ゆえに、喉を開いた結果、胸が共鳴して「落ちた声」になってしまうのである。響きを伴った歌声を目指して行く上で、「びっくり」は必要不可欠だが、「落ちた声」の解決策として、次の「あくび」が必要となって来る。

② あくび

次のよくある問題として地声で歌わないという事がある。地声とは、そもそもその人が生まれつき持っている声で、加工していない持ち前の声(原音)である。それは共鳴腔を伴わない、響きの無い声を示している。

多くの声楽指導者が軟口蓋を上げて歌いましょうと言うが、それを簡単に実践する方法として、あくびの時の状態をキープする。あくびによって軟口蓋を上げることで、口蓋垂(いわゆる喉ちんこ)が上がり、共鳴を伴った響きのある豊かな声になるのである。また、あくびだけでもやはり声が奥まってしまうこともあるので、これも多くの指導者が言う、いわゆる「マスクラ」⁽¹⁾も平行して説明する必要がある。これについて筆者は、「ギンギンポジション」と称して説明するのだが、その方法は、おでこを軽く叩きながら「ギンギン」と発声練習をする。少しきつい響きになるが、それは美しい響きの点を作る助けとなり、軟口蓋を上げて、鼻腔を意識することで、声のポジションが確立されるのである。声のポジションとは、発声する際の声の出どころ、息を送る場所のことで、そこが確立されると地声が無くなり、前述した「落ちた声」も大きく改善される。ここまで、顔の中、喉の奥の共鳴に関わることから記してきたが、次の「浮き輪」では、支えについて述べたい。

③ 浮き輪

声楽家を志す者からそれを趣味とする者まで、玄人素人問わず最重要ポイントになる「支え」、つまり腹式呼吸の理解に用いるのが浮き輪である。びっくりで開いた身体の状態を保

持することにより、横隔膜が下がって肺の広がる空間を確保する。肺は胸郭(胸を取り巻く骨格。胸骨や肋骨)に妨げられるため、前後左右を使って呼吸を多量に取ることができない。ゆえに、肺を下に膨らませて面積を確保する。歌唱に用いる場合、肺の膨らみにより、降りた横隔膜がバネのように元に戻るのをお腹の周りの筋肉でコントロールする。それを浮き輪に例えて説明する。この動作に加え、もうひとつイメージを作る助けとして、ケチャップを用いる。ケチャップでオムライスの上に文字を書く時、私たちは自然に指でケチャップの圧を調節している。この指圧を腹圧に置き換えて、レガート唱の際、ゆっくり腹圧をコントロールし、アクセントやフォルテの時にはケチャップが勢いよく飛び散るように 腹圧をかける、と説明できる。「支え」についてはたくさんの解釈があるが、前述の「びっくり」「あくび」と連動させるねらいがそこにはある。

2.2. 3つのポイントまとめ

これまで述べてきた3つの歌唱法習得のポイントは、実際に筆者自身が声楽指導に常に活用している方法である。学生と授業内での約束事として取り組んできたが、この方法により普遍的に様々なレベルの人に成果を残せたという実感を持っている。この3つポイントを考える際、簡単でわかりやすく、できるだけ実践が容易であることを重視してきた。特に、小中学生への歌唱法指導には簡単で明確なイメージを与える必要があり、且つ、それらが理論的な内容を基礎としているかが重要である。いわゆるメソッドや指導法の類は沢山存在するが、学びの始めの段階で、正しいフォームを確立することは必要不可欠な要素だからだ。筆者自身も多くの声楽指導者と出会い、自身のフォームの改善を繰り返して来た。歌唱法は歌うためにあるのだが、良い歌唱方法なくして素晴らしい音楽表現の実現は難しいのではないだろうか。教職課程のために副科声楽を履修している学生たちが、将来教壇に上がる時、この授業で学んだことを一つのメソッドとして活用し、さらに発展させてくれることを願っている。

3. 楽語の解釈の意義

3.1. 「楽語」をどう捉えるか

演奏を聴く際にしばし感じるのだが、正しく楽譜通りの演奏がされているのに、何故だか腑に落ちない演奏を聴くことがある。譜面を追いながら検証してみると、楽譜にとっても忠実なのだが、演奏者の音楽表現における表情に動機が伴っていないのがそう感じさせるのである。つまり、楽譜内の楽語が表現のために活用されておらず、単に楽語の意味を直訳し演奏しているのが一番の原因だと推測する。

たとえば、**Forte** は楽語で「強く」という意味合いで記載される。強く、と考えると声は強張ってしまい、言葉のニュアンスや楽曲のキャラクターが曲想と相反した表情になってしまいうことが容易に想像できる。音量に特化した強い音だけでは、表現として充分とは言い難い。そこで必要なのが、楽語をさらに自分の言葉を用いて噛み砕き、自分自身の解釈につなげることがである。楽譜を頼りに演奏を試みて、そこからさらにイメージが生まれるのだが、それだけではイメージ＝感情となり、表現まで至りにくい。そこで、イメージ＝テクニックと考えた場合、楽語の解釈が力を発揮する。たとえば、**Forte** に「強く」のキャラクターを保持した上で、「豊かに」^②、「勇ましく」^③、「重たく」^④、「広く」など、別の言葉に置き換える。さらに、これらの解釈を実際の表現に繋げるためのテクニックとして、3つのポイントを活用する。

「豊かに」を表現するためには、息をたっぷり使って「びっくり」を意識する、「勇ましく」は、ギンギンのポジションに音を集中させて芯を持った響きを心掛ける、さらに、「重たく」は「あくび」を意識して響きに奥行きを作る、などといった表現のためのテクニックとして昇華させていくのである。

楽譜からのインスピレーションやイメージを具現化するには、感情的に歌うというだけでは具体性に欠ける。音を取る段階を美術のデッサンと置き換えた場合、楽語を多種多様な言葉で解釈する段階は、色を塗って行く作業に当てはまるだろう。これも感覚的な話であるが、長調は「明るい」「楽しい」「幸せ」など、ポジティブなイメージがあり、短調は「暗い」「悲しい」「寂しい」など、ネガティブなイメージだという教育を受ける。しかし和声感も含め、音符は方向性を持って展開していく。演奏者は、それらを作曲家のイメージに寄せながら、自分自身のオリジナリティーを演奏で示すことになる。つまり「音楽」という絵は、「楽譜」というデッサンだけでなく、楽語という彩りがとても重要なのだ。声楽において、それは音楽のみならず曲の言葉の躍動感にも繋る。次の項では言葉のことに触れてみたい。

3.2. 言葉、詩の役割

器楽作品の場合、絵画、風景等がテーマとなり楽曲を構成していることが多く、演奏解釈をする際、作曲者の生い立ち、その時の境遇など、様々な視点から作品の成り立ちを紐解く必要がある。対して、声楽作品には言葉が存在し、その「詩」の持つ言葉自体に意味があるため、語感に寄り添うことが重要となる。

歌曲の王と言われたフランツ・シューベルト Franz.Peter.Schubert (1779～1828)は、32才と言う若さでこの世を去ったが、生前約 600 曲もの声楽作品を残した。しかし、名バリトン歌手ディートリヒ・フィッシャー＝ディースカウ Dietrich Fischer-Dieskau (1925～

2012)^⑤は「シューベルトの遺した歌曲の全てに芸術価値がある訳では無い」と語った。彼自身シューベルトの歌曲をほとんど録音し、言わずと知れたドイツ歌曲の大家であるが、ではなぜそのような発言に至ったのか。ディースカウは大きな原因は詩の選別にあると言う。シューベルトはゲーテやハイネ等の詩をもとに作曲したかと思えば、友人知人の作詞も題材に作曲した。つまり、芸術的価値を世界的に認知された名だたる文豪に対し、お世辞にも巧いと言えない友人の詩も曲に起こしたからである。

風景や感情、境遇が詩と相成り、その詩から楽曲が形成され、私たち演奏者は第三次的、または四次的な表現者となる。一つの作品と向き合う時に主軸になるものは何か、と悩む原因にもなるが、それはやはり楽譜であるだろう。無論、楽曲作成後に詩を入れ込むこともあるが、いずれにしても言葉は意味が抽象的ではなく具体的であるため、語感に添った作品で無くとも演奏者は工夫する必要に迫られるのである。

授業内での学生達への課題は、基本的に『イタリア古典歌曲集』^⑥の中から選定しているのだが、外国語に対して畏怖の念を持つものは少ない。彼らは、言語を「音」や「形」として認識してしまうので、言葉の持つ意味を知らずに「音声」として歌ってしまう。それゆえに、元気よくネガティブワードを声にしたり、対照的にポジティブな言葉に覇気が無くなることも常である。筆者は、そこで努めて意味を調べる重要性を説くのだが、私たちの現語に対する感度や理解度と、トランスポートされた日本語の意味では、少なからず温度差が生じてくる。訳詞に使用される日本語の単語その物が、日常会話で使われている言葉より高尚な日本語で記されることが多く、その言葉自体をもう一度自身の言葉にして噛み砕く作業が必要となる。また、詩により文化の違いを垣間見る学生も多く、イタリアの情熱的な愛の表現に驚愕する者、赤面する者もなかにはいる。

詩の世界観は、国民性や文化の断片を見せてくれるだけでなく、風土を感じさせるものである。筆者自身も、学生時代は本やテレビ、また当時は発展途上にあったインターネットを使い、知ることの糧とした。極論になるかもしれないが、それでも実際にその土地へ赴き生活をする事で、見えた部分は大きい。学生たちには一度ヨーロッパに行くことを勧めている。沖縄生まれ沖縄育ちの筆者にはドイツロマン派の詩人が織り成す詩の世界観は、どこか現実的でなく、遠い世界の話であった。

筆者は大学院在学中、ロベルト・シューマン Robert Schumann (1810-1856)の名曲《詩人の恋 Dichterliebe》^⑦を演奏することになった。そのために勉強を重ね、歌い込んで演奏会の日を迎えた。しかし、第1曲目の冒頭<Im wunder schönen Monat Mai 美しい五月に>の本当の意味を理解することはできなかった。その後、実際にその土地に足を踏み入れることで、「美しい五月」の意味を感じることができた。暗い冬の銀世界から雪どけへ、そして間髪入れず新緑への移行。冬が長く厳しい国の五月は、生命の息吹に満ち溢れ、人間のみならず、

植物や動物たちも待ちに待った 春に酔いしれている。それが、五月だということを知ったのである。

わたした島うちなーには、太陽の日差しと緑は春夏秋冬問わず常にあり、暑い暑いと呪文のように 口にし、曇りの日を心から求めている。だが、留学先では寒空の下ようやく顔を覗いた太陽を求め、ひなたぼっこを楽しむドイツ人同様に、筆者も翌年からはひなたぼっこを楽しんでいた、という経験がある。これから紹介する話も次のテーマの切り口となるので、筆者の経験談として紹介したい。

留学一年目の冬は寒さと乾燥のせいか、喉の調子がすこぶる悪く、そのまま演奏会の日を迎えることとなった。コンディションが悪いうえ、ドイツ人の前でドイツ語の曲を歌う緊張感に押し潰されそうになりながら、声は出ずとも伝わるように心掛けようと、丁寧な発音に集中した。すると、客席から惜しみ無い拍手と共に、スタンディングオベーションが起こった。前述した学生たち同様に、筆者にとってもドイツ語、すなわち外国語は勉強して意味を理解するものであったため、初めて発音の大切さを直に感じる事ができた。その経験により、ドイツ人の前で歌うドイツ語の作品が好きになり、伝えることの喜びを感じるようになった。そして現在も発音には努めてこだわるようになった。次は、その発音について述べる。

4. 歌唱法における発音

4.1. 言語を表現する

歌唱とは母音を紡いでレガートを作るもので、そのレガート唱が美しいとされている。その際に一番の支障となるのが子音であるが、子音を上手く扱えなければ、詩の芸術的価値が飾りつけ程度になってしまう恐れがある。筆者は子音の重要性を説明する際に、子音とは「情報」とであると伝える。レガート唱を保ち、発音を明瞭にするためには子音の発動に際して、自分自身が口内、あるいは口外で何を行っているか認知する必要がある。つまり、レガート唱を乱す原因は、子音発動時における代償動作によるもので、その結果、母音が巻き込まれてレガートラインが崩壊してしまうからだ。その子音を、いかにスマート且つシャープに発音するかがポイントとなる。授業内では、発音も約束事として取り扱うようにしている。前述した口腔内外の無意識の動作を区別化することで、意識的動作へと改善するねらいがある。そこで私たち日本人が一般的に苦手とする N、M、の発音を中心に述べてみたい。

4.2. N と M の発音方法

「N と M は母音である」と、N、M の子音について筆者の師は比喻しており、口酸っぱく発音についてレッスンを受けたのだが、それは有声子音であると共に、声のポジションと連動

しているからであろう。N、M の子音を中心に述べてみる。まず、N の子音だが、前歯(中切歯)の後ろに舌をつける。この時舌が着かないと NG (Going、Thinking) の発音になってしまうので、舌をつけることが必須である。また、N の子音は声のポジションや響きを感じやすく、N の舌の位置が理解できるとそれに付随して、L、T、D、の発音に繋げていける。L は N の舌位置からそのまま下へ降ろす。T は N の舌位置から弾く同じく、D も T の動きも類似している。

続いては M であるが、M は唇を結び発音する。これもまた他の発音と連動しており、B、P の発音に 活用できる。B の場合、M の唇の位置から口内の息をゆっくり弾く。P の時は多少、息のスピードがあがり、B の発音より少し勢いよく弾く。それらを基に、他の発音も発声とは別に口内外の運動的理屈として、認識させていく。

4.3. 発音を間違える原因

発声について改善を繰り返す者は多いが、同等に歌う者にとって発音は言葉を扱う者として大切だと考える。授業内で学生が Reich という単語を、Leich と発音していた。Reich とは、金持ちと言う意味であるが、Leich とは、死体と言う意味を持つ。また、これは与太話のようだが、留学時代に友人と共に食事へ出かけた際に、友人がソーセージを注文した。「Ich hätte gerne eine Burst」と伝えたのだが、食堂のお母さんは苦笑して「残念だけどあげられないわ!!」と答えた。ドイツ語でソーセージは Wurst だが、彼は Burst=胸と発音してしまっていたのだ。

これらのことから、言語を音として表した場合、日本語表記では、Reich=らいひ Leich=らいひ、Bru=ぶる Wur=ぶると同等の音声認識にいたってしまうという問題が見えてくる。私たちの日常では活用しない子音は、会得するまで意識的に音を形に起こし、しっかりした口内外の作業を 習慣化する必要があると言える。

4.4. レガート唱法の工夫

これまで、外国語の発音を中心に記述してきた。筆者はこれらが日本語においても活用可能だと考える。日本語の場合、楽曲内の歌詞はひらがな表記されている。これを一度ローマ字に変換すると、前述したように口内外の作業が明確になり、テクニックとして表現可能になる。また、特筆すべきポイントとして、外国語と日本語の声楽曲における大きな相違点は使用音符の数である。例に挙げると、日本語の「わたし」に使用する音符は三つ。英語「I」は一つ。イタリア語「Io」一つあるいは二つ。ドイツ語「Ich」一つと、母音の数が多いほど音符は増えていく。(無論、コロラトゥーラなど、作曲家の技法により変化はあるが、

相対的な視点で見た場合を示す。) 日本語の作品は、ひらがなの一つ一つに音符が付くので、音符の羅列をいかに一つのかたまりとして整理できるかが、演奏をするうえで重要である。

また、日本語はストレスアクセントであるゆえ、レガート唱にするには工夫の余地がある。ラテン系の言語の場合、アクセントは母音の長さを保持することによって表現できる。そのことから、歌唱におけるアクセント表現は、母音の長さにて行うのが有効だと考える。

発音について述べてきたが、誰もが口にしたことのある曲は、歌詞の間違い、不明瞭さに聞き手は敏感に反応してしまうだろう。これから世に知られていく曲の数々の命運は、ある意味演奏家に委ねられていると言っても過言ではない。演奏家の工夫によって歌詞や、楽曲の素晴らしさへの、共感が生まれるのだ。論じながら、筆者も身が引き締まる思いである。

5. 現場での活用に向けて

『高等学校学習指導要領解説芸術』の音楽の項にて、「音楽に関する専門的な学習を通して、楽曲の表現内容を理解し、表現意図を明確にして創造的に表現する能力を養う。」ことが目標と記されている。高等学校の教育において、すでに高い目標設定がなされていることから、教育者にはそれ相応の能力が求められる。それは、ただの知識ではないと筆者は考えている。知識や経験は、共感を生むものでなければ、教育の根本理念から脱線していくであろう。

また、『高等学校学習指導要領解説 芸術』における歌唱部分には以下の四つが記されている。

ア 曲想を歌詞の内容や楽曲の背景とかかわらせて感じ取り、イメージをもって歌うこと。

イ 曲種に応じた発声の特徴を生かし、表現を工夫して歌うこと。

ウ 様々な表現形態による歌唱の特徴を生かし、表現を工夫して歌うこと。

エ 音楽を形づくっている要素を知覚し、それらの働きを感受して歌うこと。

以上から、イメージを演奏に反映させるための学びを提唱していることがわかる。また、そこから表現をテクニカルに具現化する能力の開発が求められている。現場の先生方からよく受ける質問で、どうしたら問題点は改善されるのかと質問を受ける。筆者は処方箋のようなものと答えるのである。つまり、頭痛の薬は腹痛に聞くわけではない。生徒も各々の問題点があるので、そこを見つけて改善を促すことが大切である。喉が開いて息漏れのひどい子に、喉を開けてと言っても効果的ではない。逆も然りであるから、いくつかの引き出しを保有できるかは、教育者の腕の見せ所ではないだろうか。

おわりに

学生の感性を肯定しながら、秩序の中で個性を光らせるということの難しさを常々感じている。知識や経験を磨いていくたびに、代償として自身の感性が削がれていく感覚さえあった。つまり、教育する立場において知識や経験は、発言が難しいという答えのみを導き出してしまふ。ゆえに、常に年齢と逆行し、若者の視点、表現の指している意味に理解を持たないと、感性や感受性を育んであげることとはできないのかもしれない。

冒頭にて書き記した、習得が容易で、かつ理論になぞった指導をこれからも追求していきたい。これまで論じてきた数々を、副科声楽の履修者たちが自分自身のものとし、それが良き指導者となる糧となれば幸いである。

註

(1) *Maschera* イタリア語で仮面という意味。副鼻腔などの共鳴腔の場所が、西洋の仮面の位置に集中しているため、名称されている。

(2) 同義語 *Larghezza* 伊語・豊かさ、寛大さ

(3) 同義語 *Eroico* 伊語・勇ましく

(4) 同義語 *Psannte* 伊語・重たく

(5) ドイツ、ベルリン生まれのバリトン歌手。

(6) アレッサンドロ・パリゾッティ *Alessandro Parisotti* (1853- 1913)が17世紀、18世紀のオペラ、宗教曲を監修してできた。

(7) 1840年に作曲された。16曲からなる歌曲だが、全て演奏して1曲とみなされる。若者に恋が芽生え、失恋する物語。

引用文献

文部科学省『高等学校学習指導要領解説』平成21年7月

参考文献

石多正男『作曲家別 名曲解説ライブラリー①⑦シューベルト』音楽の友社、1994 年

高橋浩子、本岡浩子、中村 孝義、網干 毅『西洋音楽の歴史』東京書籍、1996 年

ディートリヒ・フィッシャー・ディースカウ／原田茂生訳『シューベルトの歌曲をたどって』
東京:白水社、1987 年

川井弘子『うまく歌える「からだ」のつかいかたーソマティクスから導いた声楽教本』誠信
書房、2015 年

B.コナブル / 片桐ユズル・小野ひとみ訳『音楽家ならだれでも知っておきたい「からだ」のこ
とー豊かに響き合う歌声のために』誠信書房、2004 年

B.コナブル / 片桐ユズル・小野ひとみ訳『音楽家ならだれでも知っておきたい「からだ」の
ことーアレクサンダー・テクニークとボディマッピング』誠信書房、2000 年

はじめに

デュラン社から新版のドビュッシー全集が出版されて、はや数年経つ。従来のデュラン社版に代わり、同社の新版が今後の演奏解釈の主流となるのであろうか。筆者が新版に基づき実際に演奏してみると、旧版と数々の相違点を発見する。本稿では、前奏曲集第1集の新版における変更点に着目し、「デルフィの舞姫」を取り上げ、ドビュッシー自身が演奏したピアノロールの音源、自筆譜とも比較を行い、演奏の実際および指導方法の新たなアプローチを試みる。この研究ノートをもとに、学生の指導においては作曲者の意図を深く理解し、表現することで、彼らが将来の学校教育現場での指導を行う際、「音楽に対する感性」を生徒に養わせるために必要な知識、経験になると考える。

1. 前奏曲集第1巻について

ドビュッシーの前奏曲集は2巻あり、各巻12曲、合わせて24曲からなっている。第1巻は1909年12月7日から1910年2月4日にかけて作曲され、1910年4月に出版された。同年はF.ショパンの生誕100年でもあり、同じく24曲からなる前奏曲集を作曲した偉大な作曲家へのドビュッシーの尊敬を想起させる。

これらの楽曲はドビュッシー自身により1910年から1913年頃に演奏会で演奏されたが、その他にもリカルド・ヴィニェス、ジャンヌ・モルティエ、ワルター・ルンメルら、当時のピアニストたちによっても演奏された。なかでもモルティエとルンメルは24曲全曲演奏を行ったが、ドビュッシーは、この曲集を全曲通して演奏することを意図していたかどうかについては言及したことがない。いずれにせよ、彼は全曲を通して演奏したことはなかった。

2. 新版と旧版の比較およびピアノロールについて

2.1. 新版と旧版の比較

新版では第8小節と第9小節の左手にファとソの音が加筆されている。また、第25小節では「8va」の表記が新たに加えられている。モルガン・ライブラリーから出版されていた自筆譜コピーにはいずれもその表記は確認できない。ドビュッシー自身が1912年頃にヴェルテのピアノロールに記録した音源はその根拠となる資料のひとつであった。

2.2. ピアノロール

ピアノロールは巻紙に多数の小孔によって記録された楽譜を空気の力で演奏する自動ピアノのことである。1905年に発売されたヴェルテ・ミニヨンと名付けられたピアノロールは強弱や、ペダルにいたるまで、その再現性の高さから当時の多くのピアニストや作曲家が記録を残した。この製品の再現性について大変満足していたドビュッシーの手紙が残され

ていることから、かなり高い信頼性があると言える。作曲家ではドビュッシー以外にも M. ラヴェル、C. サン・サーンス、A. スクリャービン、M. レーガー、E. グリーグ、E. グラナドス、G. マーラー、R. シュトラウス、A. グラズノフなどが記録を残した。現在 CD 化されているのは前奏曲集第 1 巻の中からは、I. デルフィの舞姫、III. 野を渡る風、X. 沈める寺、XI. パックの踊り、XII. ミンストレルの 5 曲で 1913 年に録音されたものである。

2.3. ピアノロールでのドビュッシー

楽譜には $J=44$ と表記があるが、ピアノロールのドビュッシーの演奏はよりゆったりしたテンポで弾き進めている。これについては実際に演奏していたピアノ、その場所の音響の環境によるところも大きいはずであるが、同じ前奏曲集の他の曲のテンポと比較すると、この記録はおおむね実際の演奏のテンポと大きな違いはないと想像する。6 小節からはバスのオクターヴの響きが強調されており、8 小節の左手の内声にファ、ソを加えている。これは新版に変更点として反映されている。25 小節では最後の右手の和音を 1 オクターヴ上で演奏している。また、最終小節の最後の音、シ♭が聞こえない。

3. 演奏と指導

3.1. デルフィの舞姫

まず、この曲全体を通して演奏上不可欠なことは、和音を構成するすべての音に密度のある響きを持たせながら、声部のバランスを作り、立体的にすることである。そのために、腕は完全に脱力し、10 本の指に均等に重さが乗せられる状態で手のひらを支えられていることが重要である。腕を柔軟に 3 拍子を意識して停滞することなく前進を続ける。全体を通して、スタッカートとノンレガート、テヌートの表示に非常に神経を使う必要があり、これらはすべてタッチの違いを表示していると考ええる。

【1 小節】外声がノンレガートであるのに対し、内声はレガートで書かれていることに注目する。(譜例 1) 左手と右手の外声は弾むように、内声はできる限り打鍵を保った状態で演奏する。

ペダルは 1 小節から 2 小節に移行する際、完全につながることはないよう、ほんのわずかなペダルの隙間が 3 拍子をより際立たせる。

【2 小節】内声のスラーがそのまま 3 小節にかかっていることから(譜例 1)、2～3 小節の移行は途切れることはない。

【3 小節】符点のリズムにテヌートとスタッカートが書かれていることに注目する。なおかつ次の拍に向けて短いクレッシェンドが書かれている。(譜例 1) ここは、ドビュッシーの

意図を注意深く読み取りたい。まず、符点のソ - ラは反時計回りの腕の動きで演奏されるべきである。テヌートで重さを乗せ、スタッカートで抜く作業となる。クレッシェンドをかける際に、弱拍である 16 分音符のラがテヌートのソより強くなってしまうことは避けるべきと考える。このクレッシェンドはあくまでも拍の前進と、次の小節にむけて一拍ずつ少し上昇していくことを表していると思われる。

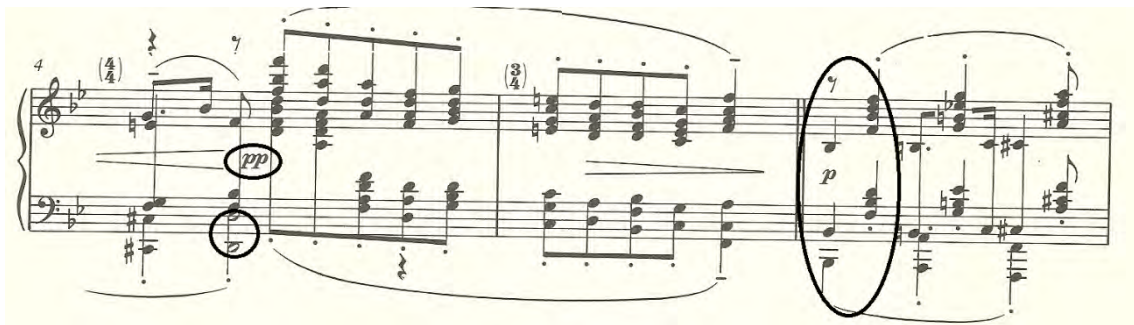
譜例 1



【4小節】2拍目の2分音符のバスのオクターヴの処理が問題となる。(譜例2) 当然、手で押さえていることは不可能であるが、ドビュッシーの作品のいたるところに見られるこの表記はペダルの指示と同義であると考えられる。したがって、ダンパーペダルを同小節内はキープしつつ、にがりが気になる場合は半分ふみかえる(ペダルを完全に上げずに響きを維持しながら踏みなおす)べきと考える。これはこの曲全体を通していえることである。ソステヌートペダルの使用を推奨する意見も耳にしたことがあるが、それではこの曲の美しさでもある空間でのハーモニーの混じり合いを消してしまう結果となるため、作曲者の意図とは異なるのではないだろうか。

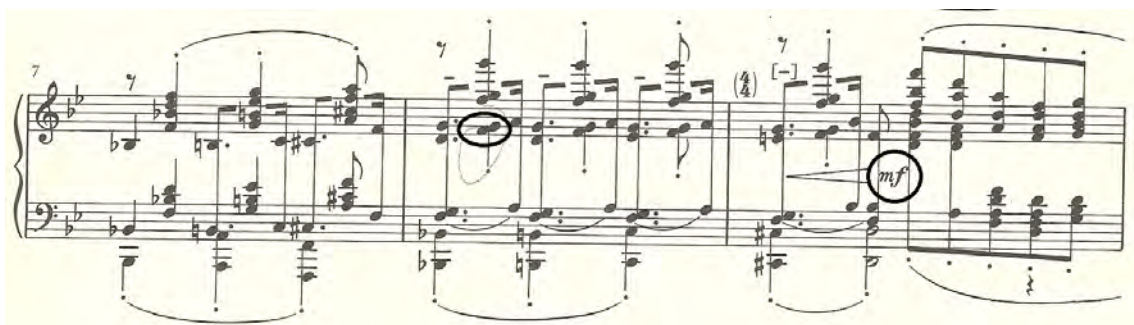
【6小節】ここからは冒頭と同じ旋律が、さらに音域と層を増して繰り返される。(譜例2) 前述の通り、ピアノロールのドビュッシーはバスのオクターヴをたっぷり響かせて演奏していることから、さらなる空間の広がり求めていたことが分かる。ここでは手の移動も伴いながら声部を弾き分けなくてはならないため、迅速で柔軟な手の移動、そして移動後に的確なタッチを瞬時に作る難しさがある。1小節同様に、レガートとノンレガートのタッチを弾き分ける。内声のオクターヴは手をできるだけ低い位置で弾き、ノンレガートの和音は真綿をつかむようなタッチが求められる。二つのタッチを上手に交互に実現するためには、手は反時計回りの回転で移動することになるだろう。

譜例 2



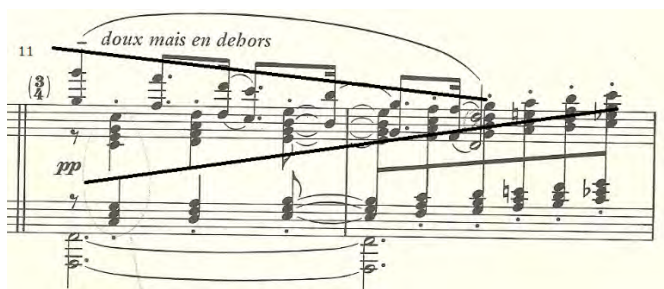
【8小節】前述の通り、8小節の左手で演奏する内声のファ、ソは新版で追加されたものである。(譜例3) ピアノロールのドビュッシーがこのような演奏していることが確認できる。これは、空間の広がり、音の厚みを求めた結果であると考ええる。同じ理由であろう、9小節では4小節がクレッシェンドの結果 **pp** であったのと異なり、**mf** に到達する。しかし、その **mf** に向かうクレッシェンドは9小節にしか書かれていない。したがって、6小節からは音域の広がりによって自然に高まり、9小節に書かれているクレッシェンドは音量の指示というより、2拍目に向かっていくことを明確にするための指示であると考ええる。したがって、自然な音楽の流れの中での多少の拍の広がり が許されると考える。

譜例 3



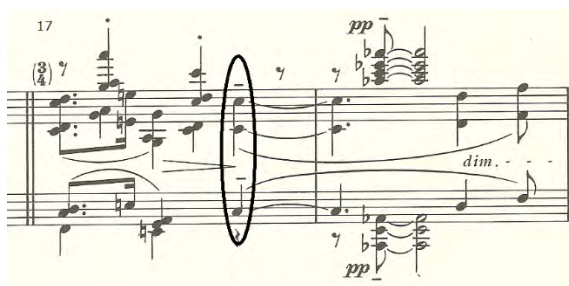
【11～12小節】ここではバスのファの支えの元、右手のオクターヴが浮き上がりながら下行し、その背景となる内声が行くという交差が起きている。(譜例4) この二つの動きは完全に異なる音色で演奏されるべきである。右手の下行はできるだけ鍵盤のそばから、そしてできる限り打鍵を長く保ち、内声は真綿をつかむようなタッチで演奏されるべきである。このとき、空虚な響きの和音にならないように気をつけたい。

譜例 4

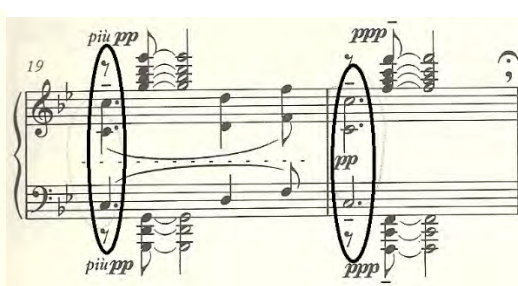


【17～20 小節】17 小節の 3 拍目のドはそれまでのドとは全く異なった音色が求められる。
 (譜例 5) ここでは、はっとさせられるような空間が欲しい。ペダルをはっきりと踏みかえて、ド以外の響きが残らないようにするべきである。そして、続く 19 小節、20 小節のドも毎回変化することをドビュッシーは求めていると思われる。(譜例 6) 実際に *piu pp*、*PPP* と書かれているものを音量だけの变化で表現することはほぼ不可能である。この表記は 17～19 小節にかけての 3 段階の響きの変化を表しているのであろう。

譜例 5



譜例 6



【23～26 小節】23 小節は上行しながらも、*dim...*が求められ、24 小節は再びソ#に向かって少し上る。(譜例 7) これはドビュッシーの求めるものを再現すれば、崇高な高みに上るかのような充実感を感じることのできる絶妙な部分である。

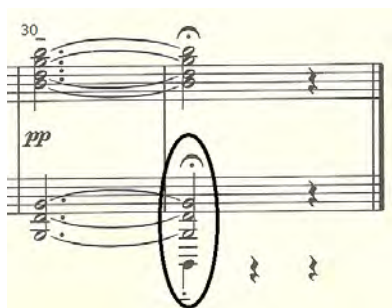
25 小節の 8va 表記は旧版のデュラン版を含む様々な出版社、また自筆譜においても確認することができないが、デュラン新版に加筆されたものである。前述の通り、ピアノロールの音源ではドビュッシーがこの記載通り 1 オクターヴ上で演奏している。25 小節により高まりを感じさせ、26 小節に少しおさまりを感じさせる演奏効果を狙ったものと推測する。

譜例 7



【31 小節】この最後のシ♭の四分音符はどのように弾くか。書かれている通りに和音を押さえながら演奏することは不可能であるため、様々な演奏方法が考えられる。ソステヌートペダルの使用も可能ではあるが、筆者はペダルで左手の和音を保ちながら、和音を離してシ♭を弾き、再び音が鳴らないように和音を押さえなおしてからペダルを踏みかえて、シ♭が響きに残らないように演奏する。最後に書かれている二つの四分休符は厳密に守られるべきと考え、シ♭を響きに残さないための苦肉の策である。ピアノロールのドビュッシーではこのシ♭の音は全く聴こえない。ピアノロールの構造上、前述の筆者のような弾き方をした場合にどのように再現されるのか不明である。しかし、聴く限り、左手の和音が浮いた形跡はまったく感じられない。ドビュッシーの頭の中でシ♭の音が鳴っていたのであろうか、、、想像が膨らむばかりである。

(譜例 8)



3.2 指導の際の使用楽譜について

ドビュッシーの前奏曲集は多くの実用版が出版されている。運指、ペダル、仏語による指示の和訳にいたるまで非常に丁寧に校訂されている。これらはあまりドビュッシーの作品に触れたことのない学習者にとっては大変役立つ情報が多く、学習の大きな助けになるのは間違いない。しかしながら、演奏するにあたり、まずドビュッシーが遺した楽譜を原典版で知することは非常に大切である。例えば、この前奏曲集第1巻12曲の中で、ドビュッ

シーが記したペダルは唯一、第2曲の「帆」にある1か所のみである。当然、全曲を通しペダルの使用は欠かせないが、作曲者の指示であるものと、そうでないものの区別をしなくてはならない。また、ドビュッシーの意図した響きを楽譜から読み取る作業をしなければならない。

おわりに

ドビュッシーが存命中から長年に渡って使用されてきた楽譜に、新たに新版が出版されたことは非常に大きな出来事であると考ええる。今回取り上げた以外の楽曲では、それまで謎であったリズムの不合理的などが解消され、一部とはいえ、作曲者自身の音源が資料としてあること、また作曲者自身に接した人物らの証言が確認できるうちにこのように改訂版として整理されたことは、今後のドビュッシー作品の演奏に必ずや影響があるであろう。今回取り上げた、「デルフィの舞姫」以外の楽曲についても順次取り上げて研究を続ける。

参考文献

Claude Debussy. Danseuses de Delphes. Claude Debussy. Pierian Recording Society. Pierian0001(CD), track1. recorded 1913. released 2000.

Claude Debussy. Preludes. MEL CD 10 02063(CD). recorded 1913. released 2012.

Claude Debussy. Preludes 1^{er} et 2^e livres. Edition de Roy Howat et Claude Helffer. Œuvre complètes de Claude Debussy, Série I, volume 5. Durand, 2007

Claude Debussy premier livre. Edition originale. Durand, 1910

Claude Debussy Preludes Book1, The Pierpont Morgan Library Music Manuscript Reprint Series. Dover, 1987

はじめに

自分の演奏を「聴く」ことはとても難しい。近年、試験やコンクール等で演奏を聴く機会が多くなり、その都度に疑問に思う事が冒頭の問いである。物理的に音が鳴っているのを「聞こえて」いる者は多いが、多くは「聴く」ことをしていないように思うのである。はたしてどれだけの人が自分の音を「聴いて」演奏しているだろうか。

「聴く」とは受動的ではなく能動的な行為のことである。これは他の五感と同じであり、例えるなら「目に入っている」と「目を凝らして見つめる」ことが違うように「耳に入ってくる」だけでは「聴いた」ことにはならない。こういった行為は希求しないとできない。希求するためにはそれが必要であると考えたり感じる事が不可欠であるが、現在では日常のいたるところに音楽が豊かに溢れており、「聴」かずとも聞こえるものが多い。また昔に比べて音楽を入手するのも随分と簡単になり、世の中全体として音楽に対するある種の執着心のようなものが薄れているようにも思う。作曲家の平尾貴四男の指摘する『此の音楽の豊かさが子供の神経を疲れさせすぎて、その新鮮な感動力を麻痺させて了いはしないか』という疑念は大いにあるように思う。^①

しかしながら私は演奏するにあたって「聴く」ことは不可欠だと考えている。わかりやすい一例を挙げるとペダルの使用法である。よくピアノ学習初心者から「ペダルの踏み方がわからない」と質問されるのだが、そのような者は概して音を「聴けて」いないことが多い。ペダルを踏む事ではなく、踏んだ結果「どのように楽器が鳴っているか」をよく「聴く」事が出来ればペダリングの技術の習得につながると思う。これは何も初心者に限った話ではなくピアノ専攻の学生にも当てはまる。技術的に難しい曲目を演奏する際にどうしても鍵盤上の手の動きに意識が向いすぎる結果、また「ペダルを踏む」という行為に慣れてしまった結果意識されずにペダリングが不適切になったり、またあまり効果的に使われていないことが多々ある。これはペダルに限らず他のテクニックにおいても同じことが言えるであろう。表現意図を明確にし、表現する能力を向上させるためにも「聴く」ことは欠かせない。演奏は「聴く」ことによって大きく左右されているのである。

初心者だけではなく、いわゆる「手が動く」テクニックに長けた学生にさえ見られるこの傾向は大きな問題である。なぜなら「聴く」行為とはまさに演奏中の現状認識能力であり客観性そのものであるからだ。個人的には客観的に「聴く」ことが出来ないとその演奏に進歩はないのではないかと思います。多くの教師が「聴く」ことの重要性を認識しているが、何よりも重要なのは演奏する本人が「他

人がどう思うかではなく、自分の演奏を聴いて、それがどうだったのか自分を自分で客観的に判断する力を育てることが重要」⁹⁾なのである。

少なくとも譜読みの段階で初歩的な間違いに自身で気付く事、楽譜に書かれた指示通りの音量やテンポを確認する事は必須であり、さらにその先にある作品毎に違う微妙な表現の差、音色が、「聴く」事ができないものにどうやって理解でき、表現できようか。

また別の観点からも「聴く」ことの重要性を考えてみたいと思う。楽譜に書き込まれた作曲家からの様々な音楽とそれに付随する音楽的な指示はそれら自体を「実行する」ことを目的としていない。その楽譜に書いてあることを「実行する」ことによって得られる「何か」を目的にしているのである。これがいわゆる「表現」というものであると私は考えている。つまりその表現が作曲者の意図したものになっているか、音として表現がなされているかが大事なのであり、それを確かめるには「聴く」以外に方法がない。

裏を返せばどんなに頑張って演奏していてもその曲が求める表現になっていなければ意味がない。これは例えどんな小さな作品にも、チェルニーのような練習曲であっても言える事であろう。小品でも大曲でも基本的には自身の音、そして作曲者の意図が聴こえていなければその楽曲の意図を表現している事にはならないように思う。

以上のような観点から習熟度が異なる全てのピアノ学習者に必要であろう「聴く」という行為を中心に、青年期とよんでも良い時期が始まる中学生から大学、大学院生までを対象として習熟度ごとに分け、「聴く」演奏法、そしてそのための指導法を考えていきたいと思う。

1. 学習者のレベル

まずはじめに、この考察にあたり定義する青年期のピアノを学習するさまざまなレベルの学習者を大まかに以下に示す4段階に分けることにした。

1. ピアノ専攻の大学生、大学院生レベル
2. 音楽大学を目指すレベルの高校生、中学生レベル
3. 他楽器(他の専攻分野)を専攻し副科ピアノを履修しているレベル
4. 初心者

ではこのそれぞれに異なるレベルで「聴く」力がどのように演奏に関係してくるかを検証してみようと思う。

2. 「聴く」耳を育てる

実際に学生を指導するにあたって模範演奏をする事が多々あるが、実体験として学生が彼ら自身の演奏と模範演奏とが何がどのくらい違うかという事を判断出来、そこで何が求められているかを即座に理解できるかがとても重要である。言葉で補足的に説明しても音で直感的にその違いが判断出来ないようだと感覚として入ってこない分、習得が遅くなるように思う。

レッスンでなくとも理想の音と自分自身の音との差を明確に感じていれば自ずと進歩するがそこに至るには先ず良質な音楽、音、正しい知識を持っていなければならない。

生まれながらにして良い音楽とは何かがわかる天性の感覚を持っている者も稀にいるが、良質な音楽、正しい知識を得るためには経験が不可欠である。その経験によって良い耳、「聴く力」が育つのではないだろうか。

レッスンで得た知識、経験の積み重ねがその演奏者の音楽的な価値観を形成する。経験の乏しい初心者はまず多くの種類の音楽を聴き、演奏し、経験を積み重ねる事から始めるのが良いと思うし、初心者でなくとも多くの音楽を聴いてみるのは耳を育てるに良いと思う。

ではどのようにすればピアノ学習をより効率的、効果的にするための耳を育てていけば良いのであろうか。ここで全ての段階のピアノ学習者に共通である「ピアノを学ぶ」という事のメカニズムを具体的に文章化してみる。

1. 楽譜を読む(読譜)
2. 譜読みによって得た情報(音符)を具現化する(練習)
3. レッスン等で課題を見つけ改善する

ピアノの学習は基本的にはこの3つを繰り返すだけである。

それぞれの段階でそれぞれの能力によって大きな差があるのだが、1の読譜以外では「聴く」ことができるか否かで大きな差が出る。2の段階で自発的に「聴く」事ができると客観的に自発的に音楽が作られていくので3にいく段階ではより高度な内容に取り組めるようになる。また1の読譜の段階で音符から「音」だけでなく音色などまでイメージできるとその後の2の段階、練習が目的意識を持って進められると思うのだが、この「イメージできる」事もまた経験によってそのイメージの幅が違ってくる。

3では先述したように「聴く」能力が高いほど模範演奏のポイント、自分との差を聞き取れるであろうし、「聴く」力が向上すれば習熟度も上がるのは間違いないであろう。

それではここからは冒頭で述べた習熟度、レベル別の問題点、「聴く」力の必要性を詳しく見ていきたいと思う。

3.

ピアノ専攻の大学生、大学院生レベル

ピアノを本格的に学ぶ場合、演奏レベルがある年齢層によって異なるというのは明らかであり、これは青少年向けのコンクールや音楽高校、大学の入学試験における課題曲を見ればこの年齢的な基準は世界的に共通であることがわかる。

このレベルの指導にあたっては最も専門的な知識や経験が必要になるが、その対象者は音楽を理解し、実践する能力が高い者の集まりであるのでより一層深いレベルでの音楽を求めたいと常日頃から思っている。その際様々なテクニックによる音色の違い、作曲者や時代によるスタイルで異なる音質を理解するために「聴く」力が必要になる。

またこういった学生はホールなどの大きな空間で演奏する事も多いので普段の練習と同じでない環境、それぞれの音響に合わせて演奏できる耳の力も必要であろう。

これらを感じ取らずにただただ難曲に向かってガリガリと音を鳴らしていても決して良い演奏とはならない。

この段階ではもちろん専門としてピアノを学習している以上ピアノの構造、楽器の特性、脱力も含めた身体の使い方をよく考えながら演奏しなくてはならない。「聴く」ことによって脱力による音の鳴り方の違いがわかれば次第に身体の使い方も出来るようになるが音が聴けていない学生にはそれは難しいであろう。

また一人で演奏する場合にはまだしもアンサンブルや伴奏など他者との共演の際に「聴く」ことが出来ないことはその演奏において致命的な欠陥となる。中にはソロを弾かせるとそれなりに上手なのだがアンサンブルになるとまるでダメという学生がいる。これはまさしく「聴く」ことが出来ていない例であろう。こういった学生の場合、少なからずソロの場合でも自分の演奏を把握できず、客観性に欠ける演奏になる事が多いように思う。普段から「聴く」事を心がけているだけでこれらは劇的に改善するとであろう。

こういった学生には室内楽を勧めるか、連弾作品や2台ピアノ作品、場合によっては2台ピアノで協奏曲などを教材にして、少しずつ耳を開かせると良いかと思う。

4. 音楽大学を目指すレベルの高校生、中学生

幼少よりピアノを始め、また才能がありそれなりの教育を受けてきた者はこれらの年齢にさしかかると演奏するレパートリーが大人のそれとほぼ変わらなくなってくる。

しかしまだ論理的な思考が身につかず、身体的な発達の最中であるので個々の発達状況に応じて適当な課題を与える事が必要である。演奏の発達段階としては最も伸び盛りの時期なので少し背伸びをした課題を与えるのは悪くないと考えるが、新しいテクニックを得るためには勿論多少の負荷が身体的にかかるものなのでその指導には注意が必要であろう。無理矢理難しい楽曲を演奏しようとした結果、腱鞘炎など身体的に過度な負担をかけてしまう事が多くなってくるのもこの年齢段階である。

例えば線の細い女子学生が曲の中でフォルテfが上手く出せなかったとする。音量が足りていないように聴こえるので当然「もっと大きく」といったニュアンスの指導をすることになるのだが、注

意すべき点はこういったテンポや音量、その他のニュアンスも含めた表現の指示はほぼ「相対的」であるという事である。実際にそういった女子学生に同年代や成人の男性と同じような「絶対的な音量」を要求してもそれは無理であろう。これは骨格や筋力が違うので当たり前の事で指導する側がそれらを考慮せずに、また助言をせずに指導してしまうと大音量にする事ばかりを考えて力んで演奏してしまう。しかし、力を込めれば音量が出るというのは妄想に近く、大きな音を出した気になっているにすぎない。負荷をかけすぎて指や手、腕を痛めたり汚い音になってしまったりと弊害も多い。私はそれよりも楽器の構造上の特性を知った上で音量のコントロールの方法や大きな音を出す際の体の使い方を教えた上で音を実際に「聴く」事によって「相対的」にその表現が出来れば良いと考える。

また大人と変わらないレパートリーを学習して行く過程で音楽的価値観や思考方法が身につくのもこの年齢頃からなので、ここで「聴く」能力が育つかどうかは大きい。

「聴く」ことによって音に対する感度が上がってくればその音楽に対しての理解も当然広がる。この年齢層は最も多感な時期なので指導にあたる場合はその感性に沿って適切且つ論理的にレッスンをやることを気をつけたい。

5. 副科ピアノ履修レベル

音楽大学でのピアノ学習者はピアノ専攻の者達だけではなく第2専攻、副科として学習する者がおり、彼らはレベルの差が激しいという特徴を持っている。

細々とでも幼少期より継続的にピアノを続けていた者の場合、程度の差はあれどある一定の水準には達している者が多いし、幼児期には本格的に学んでいたがその後長い間中断していた者、音楽高校、大学受験に向けて中学生や高校生からピアノを学び始めた初心者に近い者も多くいる。幸いなことに彼らは五線譜が読み、自身の専攻によって得た経験や知識を活かすことができるのでピアノ学習においても全くの初心者ではないと考えて良いだろう。しかし邦楽や伝統芸能を専攻しており、西洋の音楽に触れたことのない全くの初心者もいる。ここでは初心者ではなくある程度の経験のあるものを対象にピアノ指導を考えてみる。

上述のように彼らには、レベル差があるため一概に「こうすべき」というように言えないことが多い。そこで以下ではそれぞれのレベル別書き出すことにする。

まず謂わゆる「弾ける」部類に入る学生の場合にはそれぞれの専門性を活かした上でピアノ奏法にそれらを応用させる方法が有効に思う。例えば弦楽器の学生の場合にはボウイング(弓での奏法)や、弦を押さえるポジション、ビブラートなどその専門的な奏法に相応する音色や指使いなどを例に挙げるとレッスンが捗るであろう。特に音色に関しては弓で弾くのかピチカート奏法なのか等明らかに異なるものを連想させてあげるとピアノを介してその音色を耳で求め始める。フレージングもボウイングと関連づけると理解しやすいであろう。

次に自身で何とか音を淀みなく出すレベルまでは譜読みが出来る程度の学生の場合には、その後の表現につなげるためのちょっとしたテクニックや曲のスタイルをレクチャーしながら重奏などで一緒に演奏してみると良いかと思う。同時に演奏することでより具体的に、聴覚的にそのニュアンスを伝えられるので効果的だがそれをすぐに体現するテクニックを持ち合わせていないことも多いのでレッスン中に何度も何度も繰り返しながら練習し、体と頭にその感覚を刷り込ませるようにするのが良いように思われる。アンサンブルの要素も含むので「聴き」ながら演奏する訓練にもなるであろう。

最後にこの中で最も技術的に困難を持つ者、初心者に近い者に対してはまず音に対する苦手意識を取り除くことから始めるのが良いと考える。何よりピアノを弾くことに嫌悪感を抱かせてしまっただけではその後の成長に悪影響なので、出来ることから少しずつ始め達成感と自信を持たせる方向に導くことができれば良いと思う。その中でピアノに対する知識や表現の可能性について実演を交え「聴いて」判断する事を意識させていければ良い方向に指導を進められるだろう。

6. 初心者レベル

彼らは初心者と言えども幼児と異なり身体的にも言葉で理解する上でも十分な能力を持っている。したがっていくら初心者と言えどもあまりに稚拙な教材を使うのは大いに疑問である。しかし、かと言って急に難し過ぎる教材だと上手くいかないで細心の注意が必要である。個人的にはこの教材選びが副科ピアノを担当するにあたって一番難しいポイントであると感じている。上記の理由によりここでの初心者への指導は幼児へのそれとは明らかに異なる。考えようによっては幼少期よりピアノを学習した結果あまり良くない癖が身についてしまっている経験者よりも素直に、そして演奏法を考えながら学ぶ事ができるのである程度のレベルには幼児期の初心者に比べはやく到達し得る。

基本的な音符の読み方や運指法など基礎的な要素と並行して楽典を学ばせて西洋音楽の基礎をピアノを通じて伝えられると良いであろう。実際にピアノの音に触れ合うことを最も必要とする段階なので、まず一般的なピアノ奏法をおさえた上で遊び感覚で様々な奏法を試し、多くの音を出してみるのが良いのではと思う。その違いを楽しむように「聴く」ことによって先に述べたように苦手意識を取り除き興味を持ってピアノに取り組めればよいだろう。

おわりに

これまで述べてきたように音が聞こえるという受け身の状態ではなく、積極的に音を「聴く」ことを意識させることで全てのレベルにおいて有益で進歩の見られる学習になり、奏法にも活かされるのである。本来「聴く」という事は演奏、つまり「音を出すこと」と表裏一体であり、切り離すことが出来ない行為であるのでその「聴く」力を伸ばすことによって「音を出すこと」すなわち演奏のレベルの飛躍に大いに役立つであろう。

註

- (1) 平尾貴四男「これからの音楽鑑賞教育」 諸井三郎監修『音楽教育講座 第2巻 学習指導篇』河出書房、1952年、p.259。
- (2) 山本美芽『自分の音、聴いてる？発想を変えるピアノ・レッスン』春秋社、2012年、p.29。

参考文献

- 山本美芽『自分の音、聴いてる？発想を変えるピアノ・レッスン』春秋社、2012年
- ヴォルフ, エーリヒ (佐藤峰雄・小山郁之進訳) 『ピアノ指導への指針』音楽之友社、1986年
- 中村菊子『ピアノレッスン:世界のレッスンとレパートリー』ヤマハミュージックメディア、1999年
- 馬場マサヨ『目からウロコのピアノ指導法:譜読みは苦手...は克服できる!先生も生徒も楽しいレッスン』ヤマハミュージックメディア、2016年
- 諸井三郎監修『音楽教育講座 第2巻 学習指導篇』河出書房、1952年

音階・カデンツ習得についての一考察
—副科ピアノ科目における授業実践からの提案—

大宜見朝彦

はじめに

副科ピアノ科目を選択する学生は学習経験の深浅の差異、また技術の習得能力においても個人差がある。個々に適した修得方法を助言していくが、学生にとってはあくまでも主科の科目が最も重要であるため、ピアノの習得のための時間を十分に確保できないのが現状である。これらの点を踏まえて、より効率的な学習方法を探り、授業への実践方法を提案する。

1. 学習経験について

授業開始の際に、担当学生に対して、ピアノ学習時期とその期間を聞き取る。

①ピアノ学習を年少の頃に経験した学生。また、中断した時期はあるが、大学入学まで継続した学生 →90%

②入学試験の対策として学習を開始した学生。短期間の学習経験がある。→10%。

全員にピアノ学習の経験がある。但し、学習期間については長短の差があり、演奏法に関しての理解も様々である。また、学習開始年齢および学習期間の長短によって授業開始時点における演奏能力の差は否めない。

授業においては学生が大学入学前に習得した技術の上に試験課題を課していくが、基礎力が不安定な状態であるとその展開が難しくなってくる。演奏法に関しては様々な方法論が存在するが、ここではその問題を解決するために、上述した学生の学習経験に適した方法を提案する。

2. スケールとカデンツの習得の意義について

管打楽器、弦楽器、及び声楽を専攻する学生は、音階を演奏する際は発音された音を自らで聴き、正しい音程を探っていくのに対し、ピアノは、鍵盤を下げるだけで正しい音程を得ることができる。この相違から、ピアノに向かった際に、音名と鍵盤の場所を一致させることだけに全ての意識を向けて練習に取り組む傾向がみられる。しかし、習得の目的がここで終わってしまわないように導く必要がある。多くの楽曲の中にでてくる音型を分析していくと、スケール、アルペジオ、和音の組み合わせから成り立っていることが確認できる。スケールとカデンツの演奏技術の習得が楽曲演奏において生かされることを確認し、課題の習得目的が音楽表現の手段であることを明確にする。

スケールとカデンツ（和音）を習得することが技術的問題を解決するためのポイントであることを学生に理解してもらうために、教員が実際に楽曲を演奏する。

演奏曲の例として

譜例 1. J.S.バッハ：シンフォニア 第1番 （冒頭部分）



譜例 2. W.A.モーツァルト：ピアノソナタ K.545 第一楽章 （冒頭部分）



譜例 2.については、スケールの音型が連続して使われている。右手、左手相互にでてくる音型を様々な弾き方で演奏し、その印象を比較して感想を述べてもらう。また、和音の音型部分についても響のバランスや、音量を変化させて弾き、奏法の違いが楽曲演奏にどう影響してくるかの理解を学生へ求めていく。

3. 演奏の基本姿勢について

テキストとして『全訳ハノンピアノ教本』を使用する。演奏をする前にハ長調の音階とカデンツの譜面を読み、この型が全調で展開されることを確認する。

3.1. 基本姿勢について

次にピアノの前に座り、①～③の事項を確認する。

①鍵盤の位置と体の中心の関係 演奏の際に鍵盤のどこを中心ポジションとするかを決める。この位置を定めないまま練習をすると、肘の角度が弾く度に異なる事となり運指が安定しない。1点ホ音と1点ヘ音の間が体の中心にくるよう助言するが、個々の体格、肩から指先の長さを観察し、微調整する。

②椅子の高さ 鍵盤に手を置いた際、手首の円滑な動きを妨げない高さにする。ここでも個々の体型が関わってくる。椅子に座って脱力した状態で両腕を下げる。肩から指先を真直ぐに伸ばし、手首、腕に力が入っていない感覚を保持したまま両手を鍵盤上にのせる。手首の関節が折れ曲がらない状態で座面の高さを調整する。

③楽器と体の距離間隔（腕を横に移動する際、スムーズに動くかどうか）

鍵盤の低音域から高音域まで、音を出さずに両手を揃えて上行、下行の横移動をする。楽器との距離が近いと上半身が肘の移動を妨げる。また、離れすぎると上腕に力が入ってしまう。鍵盤に載せた手の横移動が円滑にいく間隔を保つ。椅子の深さもこれとあわせて調整するが、浅すぎる、深すぎる事なく、体の重心が安定する位置を決める。

以上を確認し次の段階へ進む。

音階の開始音に両手を揃えて置く、次に鍵盤に沿って最高音にも両手を置く。広い音域に渡って手の位置を移動する事を体で感じる。この動作が無理なく行えるかを再確認する。ピアノの演奏方法について書かれた出版物は多数存在しており、その中でも基本の姿勢については多くの著者が様々な持論を述べている。無理の無い自然な奏法の原点が正しい姿勢にあることを理解してもらい、定着に繋がるように助言を与える。

4. スケール習得方法について

4.1. 指の使い方

スケールを弾く際には、指が他の指の下に入ったり、またいだりする動作を円滑に行う事が重要である。そしてその動きは1の指の関節と筋肉の柔軟性が問われる。常にこの動きを意識した上で弾くようにする。日常生活の中においては滅多に使われないこの運動を円滑に行えるかどうか、スケール奏においての要となる。

実際に発音する前の事前練習として、スケールを弾く際の手のフォームを保持して鍵盤に載せ、1の指を他の4本の指の下に入れる、戻すという動作を繰り返す。逆に1の指を固定し2～5の指をまたぐ動作を繰り返す。1の指の付け根の関節を柔らかくすることが目的なので、力を入れずに手首の関節の上下の動きを最小限にとどめる。

最初に取り組む調はハ長調から調号の多い順に進めてもよいが、調号に関して理解のある学生は、鍵盤の凹凸と指の長さがなじみやすいとされるロ長調の音階から始めると、無理の無い動きを習得できる。

4.2. 運指について

当然ではあるが、音階の運指は調によって異なり、このことが学習者にとって混乱を招くと同時に負担となっている。運指を確認しやすくするために、調と指番号の関係を取り出して整理する。

〔スケール運指表 上行〕

長調	短調	R. L.	指番号
C : G : D : A : E :	a : e : d : g : c :	R.	①-2-3-①-2-3-4-①
		L.	5-4-3-2-①-3-2-①-4
F :	f :	R.	①-2-3-4-①-2-3-①
		L.	5-4-3-2-①-3-2-①-4
H :	h :	R.	①-2-3-①-2-3-4-①
		L.	4-3-2-①-4-3-2-①-3
Des :		R.	2-3-①-2-3-4-①
		L.	3-2-①-4-3-2-①-3
Es :		R.	2-①-2-3-4-①-2-3-①
		L.	3-2-①-4-3-2-①-3
Ges :		R.	2-3-4-①-2-3-①-2
		L.	4-3-2-①-3-2-①
As :	gis :	R.	2-3-①-2-3-①-2-3-4
		L.	3-2-①-4-3-2-①-3
	cis : (和声的短音階)	R.	2-3-①-2-3-①-2-3-4
	(旋律的短音階)	R.	2-3-①-2-3-4-①
		L.	3-2-①-4-3-2-①-3
B :		R.	2-①-2-3-①-2-3-4-①
		L.	3-2-①-4-3-2-①-3
	es :	R.	2-①-2-3-4-①-2-3-①
		L.	2-①-4-3-2-①-3-2
	b :	R.	2-①-2-3-①-2-3-4-①
		L.	2-①-3-2-①-4-3-2
	fis : (和声的短音階)	R.	2-3-①-2-3-①-2-3-4-①
	(旋律的短音階)	R.	2-3-①-2-3-4-①
		L.	4-3-2-①-3-2-①-4

〔スケール運指表 下行〕

長調	短調	R. L.	指番号
C : G : D : A : E :	a : d : e : g : c :	R.	5-4-3-2-①-3-2-①-4
		L.	①-2-3-①-2-3-4-①
F :	f :	R.	4-3-2-①-4-3-2-①-3
		L.	①-2-3-①-2-3-4-①
B :		R.	4-3-2-①-3-2-①-4
		L.	2-①-2-3-4-①-2-3-①
Es :		R.	3-2-①-4-3-2-①-3
		L.	2-①-2-3-4-①-2-3-①
As :		R.	3-2-①-3-2-①-4-3
		L.	2-①-2-3-4-①-2-3-①
Des :		R.	2-①-4-3-2-①-3-2
		L.	2-①-2-3-4-①-2-3-①
Ges :		R.	3-①-3-2-①-4-3-2
		L.	2-①-2-3-①-2-3-4-①
H :		R.	5-4-3-2-①-3-2-①-4
		L.	①-2-3-4-①-2-3-①
	b :	R.	4-3-2-①-3-2-①-4
		L.	2-3-4-①-2-3-①-2
	es :	R.	3-2-①-4-3-2-①-3
		L.	2-3-①-2-3-4-①-2
	gis :	R.	3-2-①-3-2-①-4-3
	(和声的短音階)	L.	2-①-2-3-4-①-2-3-①
	(旋律的短音階)	L.	2-3-①-2-3-①-2-3-4-①
	cis :	R.	3-2-①3-2-①-4
		L.	2-①-2-3-4-①-2-3-①
	fis :	R.	3-2-①-3-2-①-4-3
		L.	2-①-2-3-①-2-3-4-①
	h :	R.	5-4-3-2-①-3-2-①-4
		L.	1-2-3-4-①-2-3-①

4.3. 演奏

打鍵をする前に、手を最初のポジションにおいて鍵盤に指が触れた感触を覚える。実際には、開始音が白鍵となる調と黒鍵の調があるためポジションを定めにくい、安定したポジ

ションで始めることのできる調から試みる。注意が必要なのは、黒鍵から開始される調の上行型は右手、下行型は左手の 1 の指が他の指の下に潜る位置に準備しなければならない。この動作を行う際には前述した 1 の指の付け根の関節が常に柔軟であることを意識する。

次に指のどの場所が鍵盤と接触するかという問題がある。各々によって関節の強さ、柔軟度合は異なるが、最も重視したいのは上記した手のフォームを保持した状態で指の上下運動をした際、関節を折り曲げる角度を調整しながら無駄な力が入らない場所を探ることである。経験が浅い学生は、1 の指の打鍵する際に手首が下がってしまいやすい。また 2～5 の指の打鍵時には、指先に一番近い関節が安定せずふらついてしまう。指先だけを意識するのではなく、上半身の重さが支えられる場所で打鍵を行うようにする。

5. カデンツ習得方法について

最初にハ長調の和声進行のパターンを確認する。

カデンツの演奏では、スケール奏にはなかった技術的問題が 3 つある。

①右手と左手の間隔が広がるために上半身に力が入りやすい。

②左手バスのオクターブの跳躍音程。

③和音では同時に複数の音を打鍵するため、手の甲が硬くなりやすい。

解決方法として、①は肩が上がらないように注意しながら両脇を大きく広げて最低音と最高音を同時に弾いてみる。次に、肩の関節を支点として両手を揃えて体の中心に集める。この動作を繰り返し、円滑に行うことでポジションの移動に慣れるようにする。②は手のフォームをオクターブ弾く型に保持したままポジションを移動する。指間を拡げることで力が入らないように注意を払う。ポジションは、4 度と 8 度の音程で跳躍するため、移動の間隔をつかむための反復練習が必要である。跳躍する音を目視だけに頼らず、脇の開閉の感覚が伴うとより安定した動きを得ることができる。③については手のフォームを保持する点でオクターブの奏法と共通するが、和音によってフォームが違うため、指間の開き具合を瞬時に変えることができるようにする練習が必要である。手の甲を常に柔らかい状態にして和音のフォームを掴むようにする。

上述した技術的な習得に加えて響きをよく聴き、音量と音質のバランスを整えることも大変重要である。左手のオクターブ、右手の和音の複数の音を調整することで美しい響きを創る技術を習得して欲しい。

6. 練習上の注意

これまで述べた技術的な問題を克服するには、身体の使い方だけではなく、発音した音を聴き、それを調整する能力が必要である。スケールは、長さとは太さの異なる5本の指を使って1音1音の音量と音質をコントロールしていかなければならない。またカデンツは、複数の音を同時に発音する等、複雑な動きを要求されるが、それを操るのは聴覚を通しての判断力にかかっている。

技術の習得はいかにポイントを押さえて合理的な学習をするかが成果を左右する。

限られた時間の中で練習をしなければならないという状況下では、指を動かすことだけに意識が向いてしまいやすいが、指の運動だけの単調反復練習に陥ることなく、自己の出す音を常に注意深く聴きながら練習するように助言する。

おわりに

副科ピアノを選択する学生の多くはピアノの上達を望むが、技術的な問題の解決方法を見出すことのできない学生もいる。このことが原因となり、楽曲を仕上げる際に、頭の中の音楽のイメージと自身の演奏との隔たりに表現する意欲を失ってしまいやすい。

専攻以外の楽器を習得することは負担があり困難を伴うが、基本の演奏法を理解し、地道な練習を重ねることで演奏力が伸びること。そしてピアノを演奏することによって、専攻とする分野においても、音楽表現の幅が広がる事を信じて課題の習得を目指してほしい。

参考文献

市田儀一郎『タッチ、このすばらしい手 -ピアノ教師への提言-』全音楽譜出版社 1990年

C.L.ハノン、平尾妙子訳『全訳ハノンピアノ教本』全音楽譜出版社 2008年

J.ガード、大宮真琴訳『ピアノ演奏のテクニック』音楽之友社 1979年

ライマー＝ギーゼキング、井口秋子訳『現代ピアノ演奏法』音楽之友社 1981年

楽譜

譜例 1. J.S.Bach : Sinfonia BWV787 Carl Ferdinand Becker Bach-Gesellschaft Ausgabe, Band 3 Leipzig : Breitkopf und Härtel, 1853. Plate B.W.III

譜例 2. W. A. Mozart : Sonate für Klavier Nr.15 C-Dur K.545 Carl Czerny Compositions pour le pianoforte-Liv.7 Leipzig : C.F.Peters, n.d.(ca.1840)

研究ノート：ハノン全調スケールの簡略化表記について
ーピアノ初心者のスケール学習の軽減化のためにー

大城 英明

はじめに

この研究ノートは、ピアノ演奏を学ぶ学生にとって基礎となるスケール（音階）について、特に指使いと譜読みの合理性について焦点をあてた考察である。スケールの難しさの原因は、左右対称に並ぶ指の同方向による指運びにある。また1オクターブ上の音を弾き進めるために、7つの構成音を最小のサイクルとするため、基本的に3音+4音、または4音+3音を基準に指のポジションを変える必要性が生じる。このことから、指使いの規則性を認識し、また譜読みのしやすさについて工夫することで、スケールを学ぶ上での難解さを軽減することを目的とした研究ノートである。注意事項として、スケールの後続くカデンツ、また、指のフォーム、音色や音の粒揃えの等について言及はしていない。

1. スケールの重要性について

ピアノ学習者がスケールを学ぶ際に使用される教則本を作った、シャルル＝ルイ・アノン（ハノン）Charles-Louis Hanon (1819-1900) は、フランスの作曲家、ピアノ教師、オルガニストとして活躍する。ハノンの名で知られる彼のピアノの教則本「60の練習曲によるヴィルトゥオーゾ・ピアニスト」は、指の強化や均一化を目的とし、その練習曲第39番は、ピアノ演奏の基礎となるスケールの訓練として広く普及されている。これは、独立した練習曲として様々なテクニックを学んでいくチェルニー方式とは様相が異なり、ハノンの練習曲はテクニックを曲中に組み込むのではなく、単一のテクニックそのものを学ぶ合理的なスタイルとなっている。その結果、最小単位によるパッセージの繰り返しにより、譜読みに時間がかかることはない。また、それらのパッセージは様々な作品に応用することができ、曲を仕上げるまでの時間短縮の手助けにもなっている。その意味からもスケールを学ぶことで得られる恩恵は計り知れないものがある。

2. 指使いの重要性について

極論としてハノンに付された指使いはどこまで絶対的なのか？個人的には選択肢があると考え。実際、ピアノ作品に組み込まれたスケールは、その前後によって様々な指使いを考える必要性が生じる。また、イギリスではスケールにおける指使いは自由であるという事例がある。より大切なのは、スケールによる美しい音の流れであり、決められた指使いによってそれらが損なわれることになれば、指使いを守る意味はなくなってくる。しかしながら、合理的に付されたであろう指使いの反復練習によって得られる恩恵も多々あることも事実である。この様に矛盾する側面もあるが、この研究ノートではハノンに記された指使いを前提に話を進めていく。

3. 同じ指使いのパターンによるスケールの分類

感覚的に指使いを間違えずに弾き終えることは難しく、そのためか、指使いのパターンは無数にあるように感じる。そこで、客観的に指使いをまとめてみようと思う。

C-dur と同じ指使いの調：15 の調性

G-dur, D-dur, A-dur, E-dur, H-dur (Ces-dur), a-moll, e-moll, h-moll, d-moll, g-moll, c-moll がある。また例外的に黒鍵で始まる As-dur, as-moll も同じ分類としてまとめる（これは、黒鍵を弾き終えた後、C-dur と同じ指使いパターンになるため）。

F-dur と同じ指使いの調：10 の調性

F-dur, f-moll と同じく、例外的に黒鍵から始まる Fis-dur, Cis-dur, dis-moll, ais-moll, Des-dur, Ges-dur, b-moll, es-moll も同様の分類としてまとめる。

ここまでで、異名同音長短調を含めたスケールで見ると、約 85% の指使いが C-dur と F-dur のどちらかに分類されることがわかる。ここで、この分類に属さない指使いが、B-dur、Es-dur であり、また旋律的短音階の下降型における指使いに変化が起こる 3 つの調 gis-moll, cis-moll, fis-moll もここに例外として分類した。このことから、C-dur と F-dur の 2 種の指番号をしっかり学ぶことで、ほとんどのスケールに対応することができる。この事項を認識することで、心理的に感じるスケールの種類の多さや、困難さを軽減することになるのではないかと期待する。

4. 付録譜面：ハノン全調スケールの簡略化表記について（異名同音調を含む全 30 のスケール）

ハノンのスケールは大譜表による 4 オクターブの上行下行を、4 分の 2 拍子に組み込まれて表記されている。リズム的に音の数が $\times 4$ 音で割り切れ強拍で終始することから、周期的なリズムを感じやすい反面、強拍位置の指番号が常に異なってくるため、初心者が正確に弾き通すことは困難である。この研究ノートの場合として、高音部譜表のみ、そして 7 連符を 1 サイクルで、1 オクターブのみの上行と下行で表記してみようと思う（付録譜例に弾き方を補足説明する）。これは 1 オクターブ上の音を弾くまでの 7 つの音を 1 つのサイクル $\times 4$ として考えている。指使いは、ポジション変化の起こる前後だけを記して譜面として簡略視覚化する。弾き慣れてきたら適宜記譜上の音符から 3 オクターブ上までを足していく。スケールのスタート地点は自由で良いが、最終的にはオリジナルのテキストへと移行し、実際の記譜と演奏の一致をはかる。また、調号を読み慣れていない学習者には、臨時記号を弾き始める前に適宜書き足しても構わない。大切な事はミスなく弾き進めることにある。補足として、異名同音調扱いのために割愛されているスケール：Ces-dur/as-moll, Fis-dur/dis-moll, Cis-dur/ais-moll を含めることとする。注意点として、スケールの左手開始音と右手の最高

音到達音の指使いの変化や、旋律的短音階の下降時に、自然的短音階へと戻る際に変化する指使い等がある。

おわりに

この研究ノートを書くきっかけとなったのが、スケールを教えるときに直面するその難しさである。教えるほうもそうだが、学ぶ学生はさらに困難がつきまとう。これは、スケールが感覚的に弾きこなせるものではなく、訓練によってのみ習得できるテクニックだからであろう。片手ずつは弾けても、両手になった途端に難しさが倍増する。そのため、ミスタッチの頻発や指使いの不安定さを生じることになる。これらが無意識に悪影響を与え続け、間違いを正すだけで、よけいな練習量が必要となってくる。そのため、少しでも練習軽減の一役を果たす一案として、この記譜方式を作製してみた。これは万人向けではないかもしれないが、感覚的に受け入れやすい学習者もいることを期待する。

参考文献

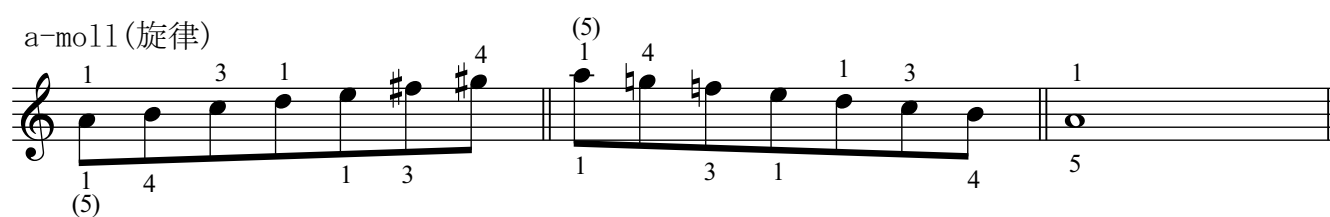
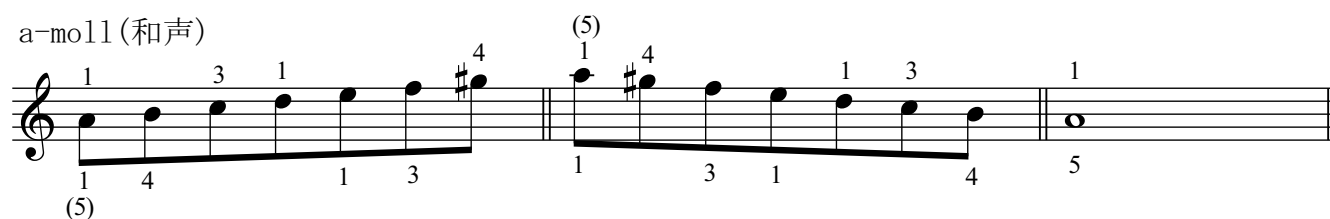
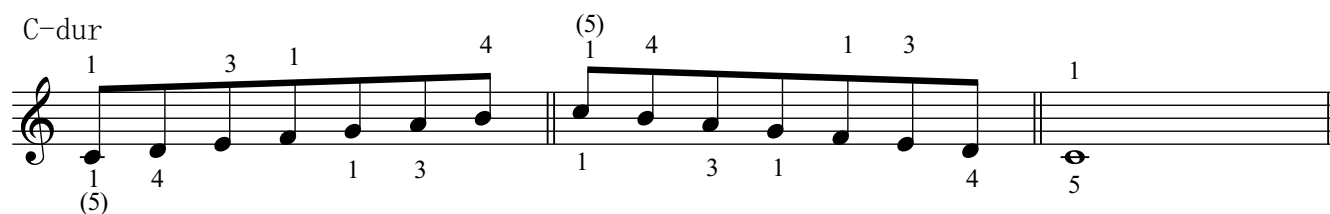
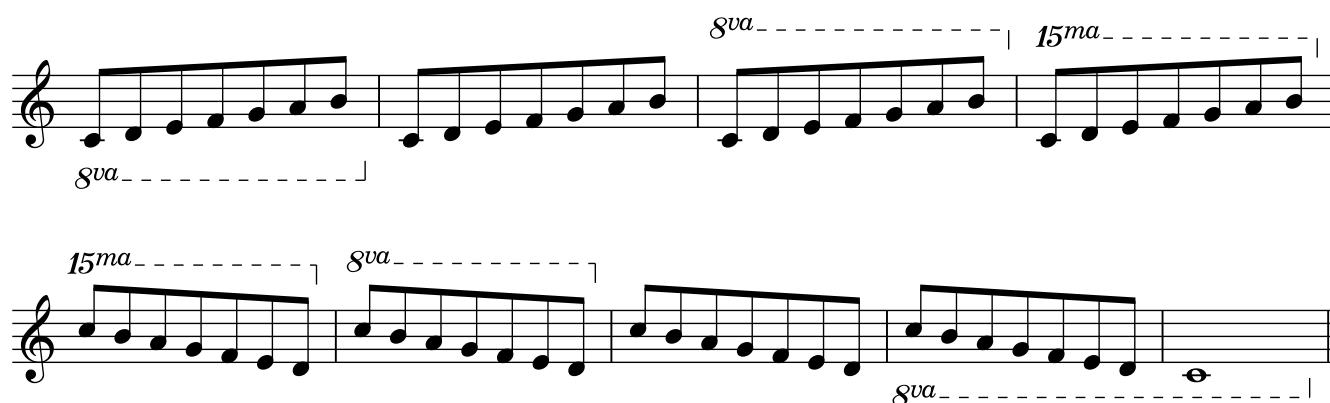
Hanon, C. L., *Virtuoso Pianist in 60 Exercises*, Alfred Publishing, 1992

小川典子 「ピアノ教育セミナーシリーズ XIV－ イギリスのピアノ教育、イギリスの音楽家の姿」、『公益財団法人 日本ピアノ教育連盟 KLAVER POST』 121 号、2015 年

譜例①

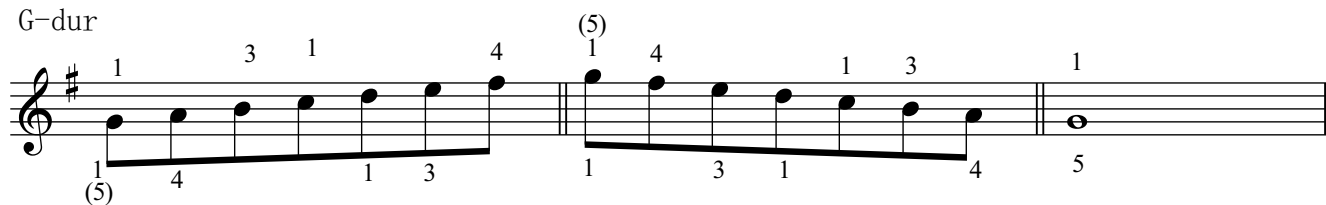
【譜例の使い方】

- ・1小節間を下記の例のように、上行形を繰り返すごとにオクターブ上を足して繋げていく。
下行形も同様に、オクターブ下を足して繋げる。
- ・譜例はト音譜表のみなので、左手は記譜された1オクターブ下を弾く。
- ・音符の上(右手)下(左手)に付された指使いを用いて弾き進める。
- ・括弧()のついた番号は、スケールの開始や下行形に変化する際に、指番号が例外的に変化するため注意する。

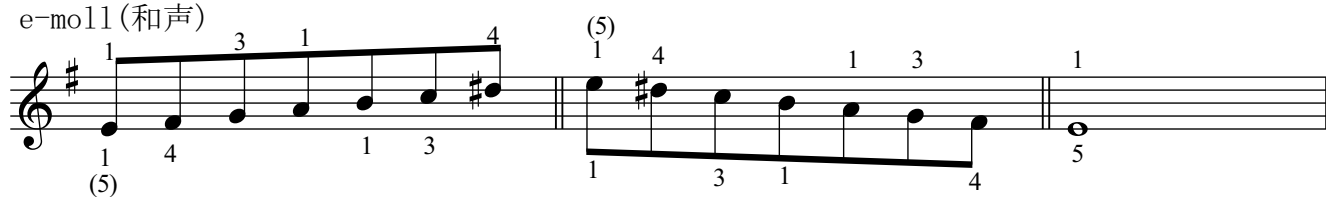


譜例②

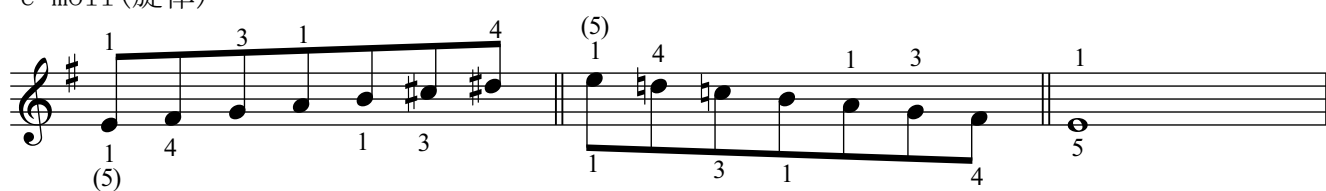
G-dur



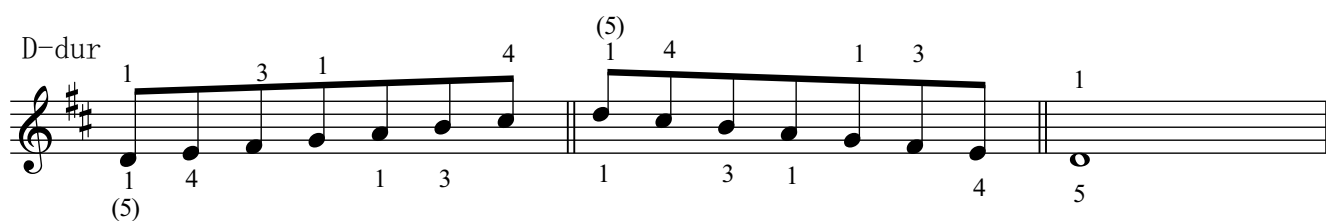
e-moll (和声)



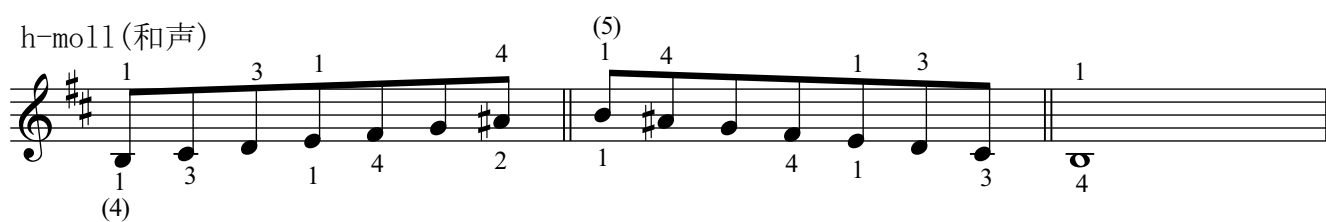
e-moll (旋律)



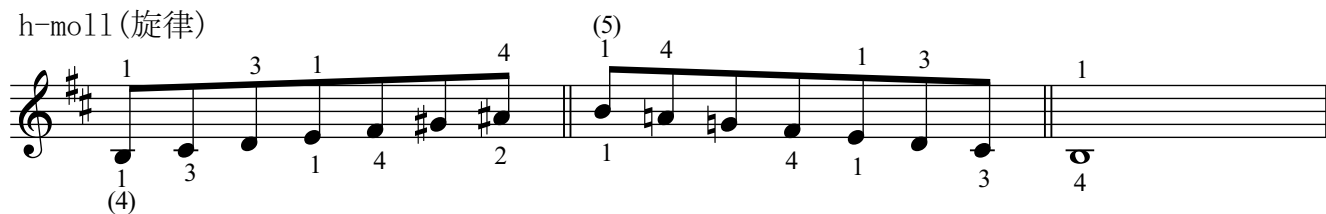
D-dur



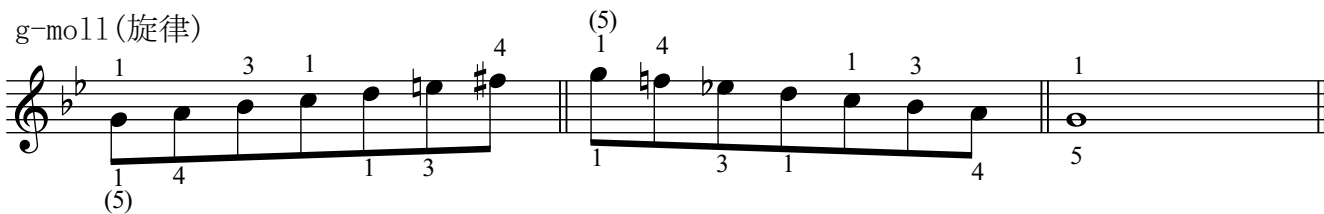
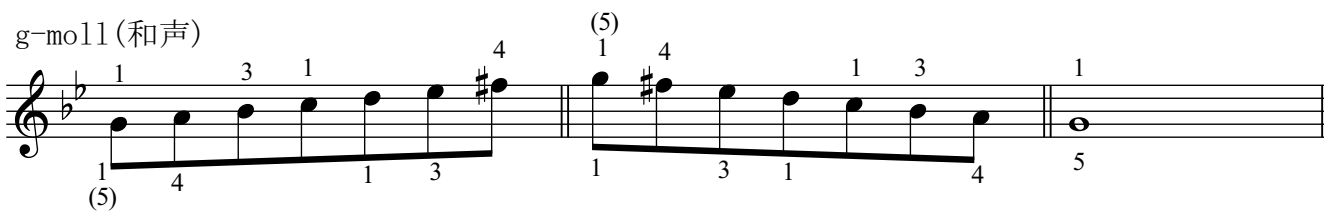
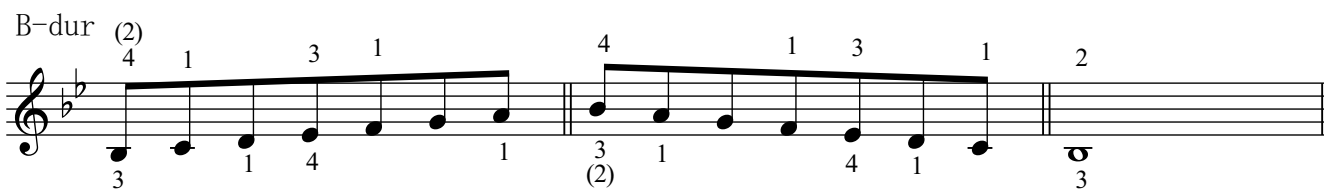
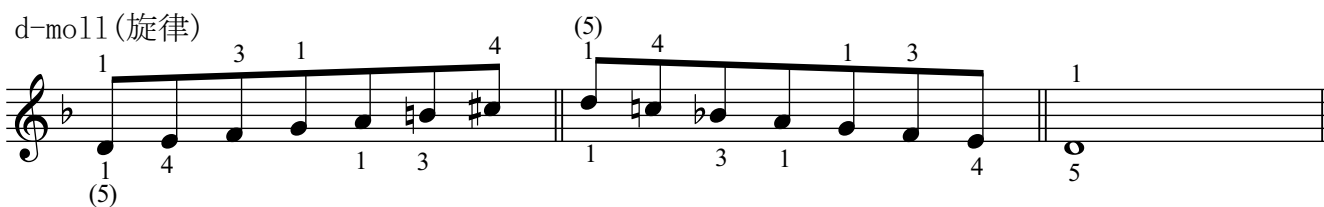
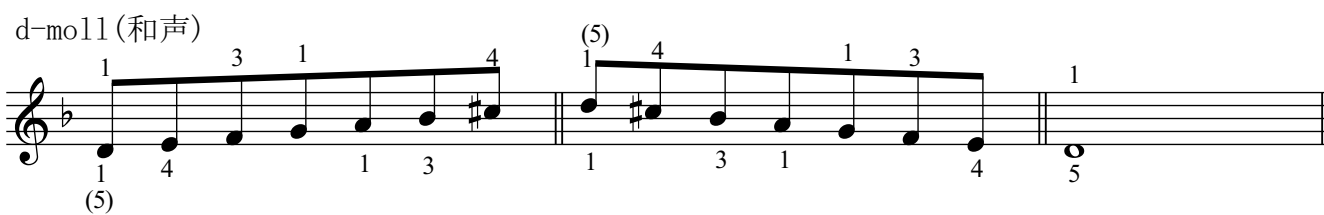
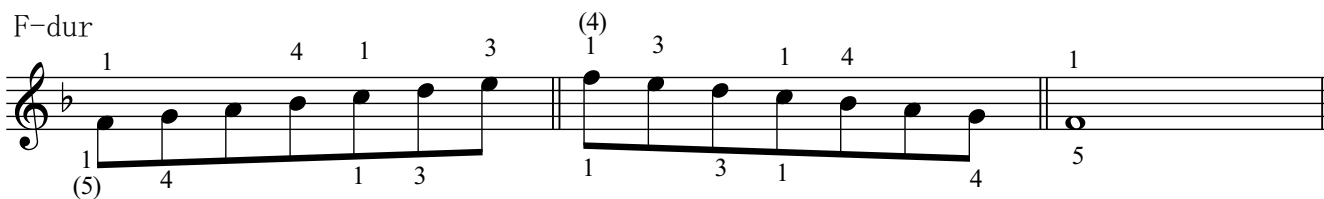
h-moll (和声)



h-moll (旋律)



譜例③



譜例④

A-dur

fis-moll (和声)

fis-moll (旋律)

E-dur

cis-moll (和声)

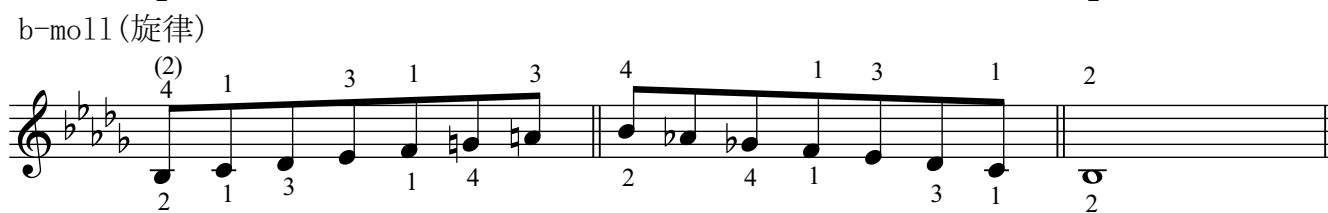
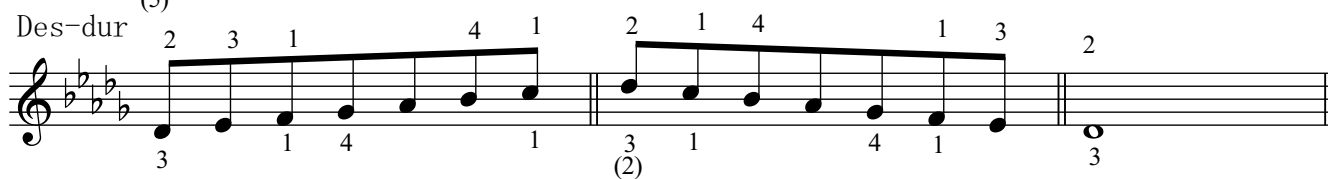
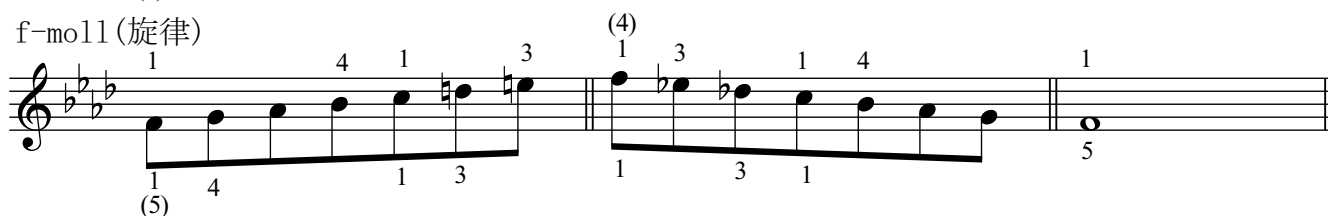
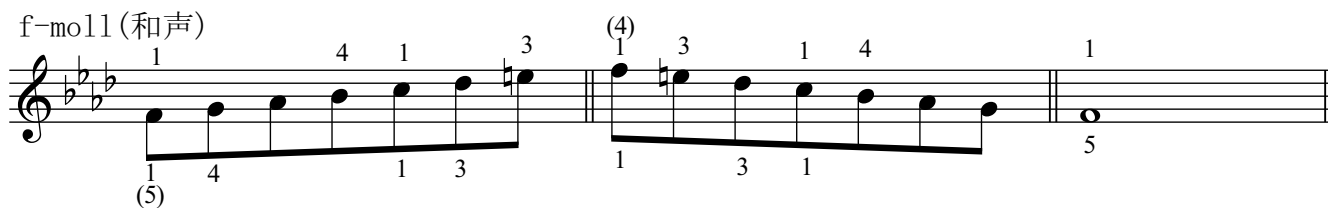
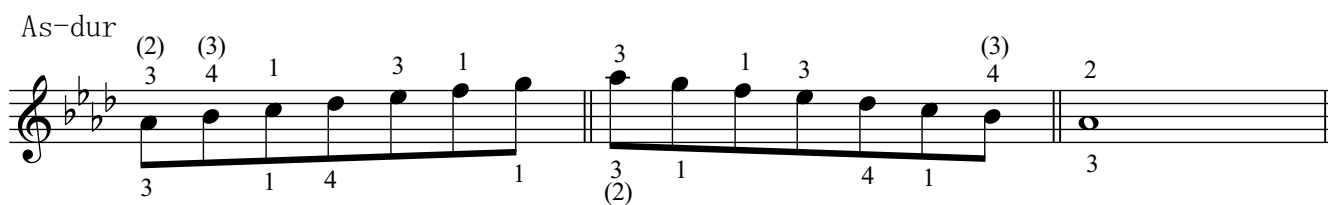
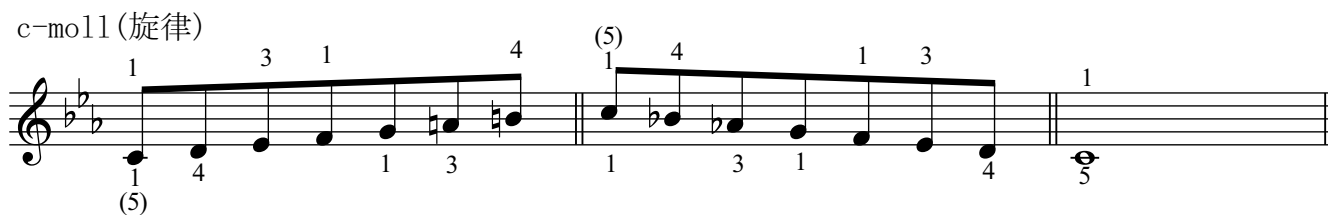
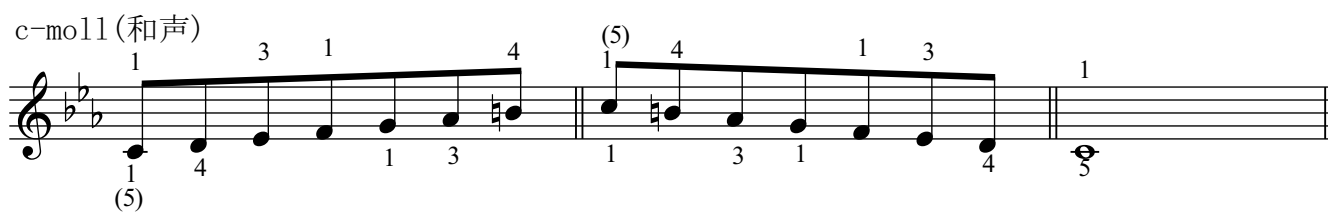
cis-moll (旋律)

H-dur

gis-moll (和声)

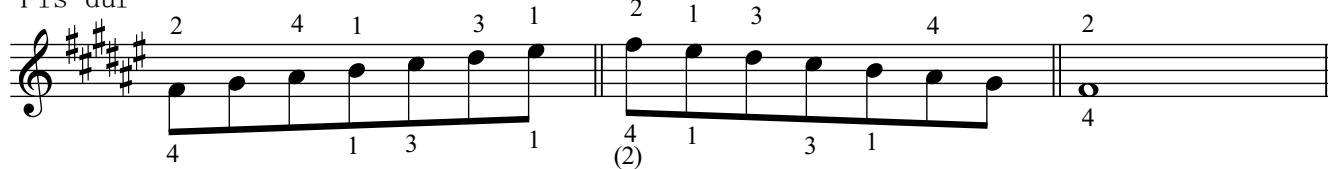
gis-moll (旋律)

譜例⑤

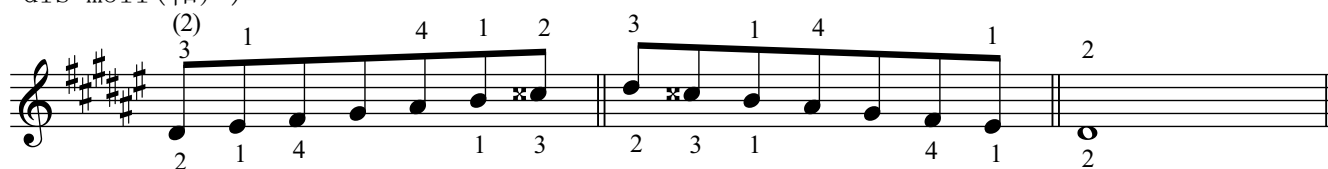


譜例⑥

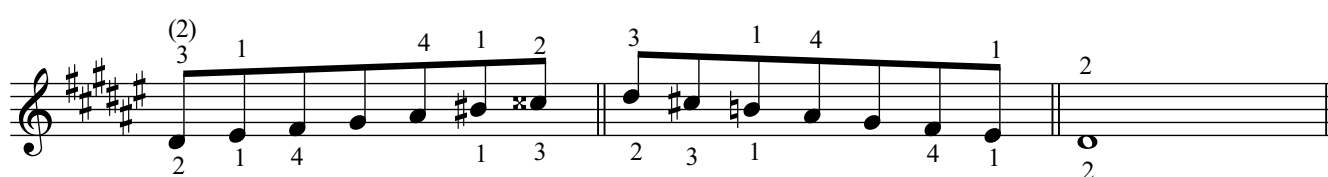
Fis-dur



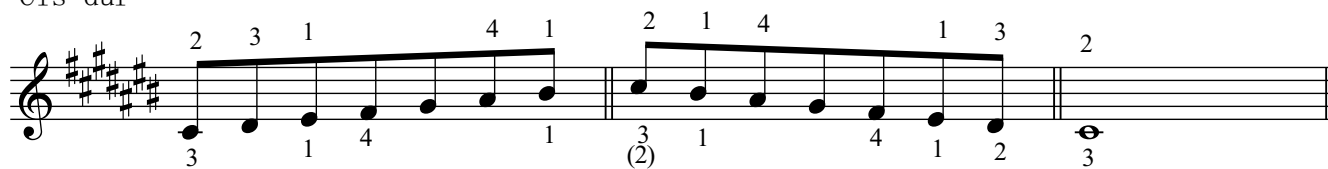
dis-moll (和声)



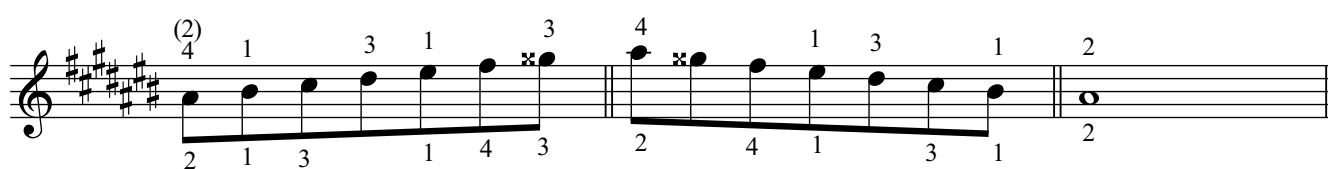
dis-moll (旋律)



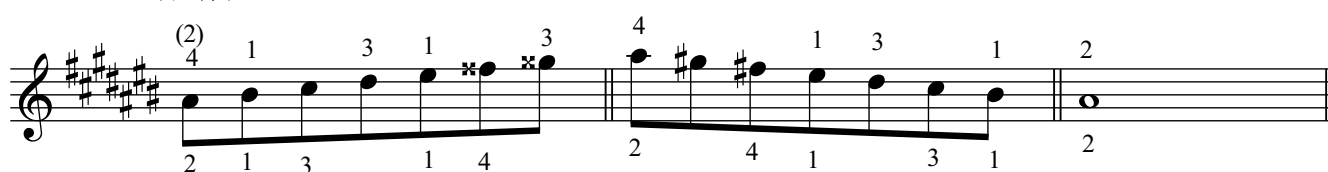
Cis-dur



ais-moll (和声)

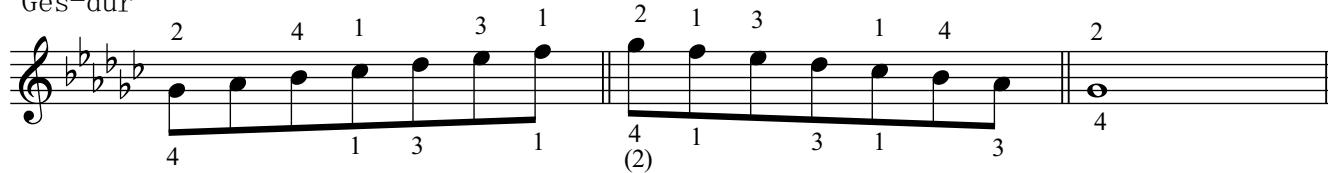


ais-moll (旋律)

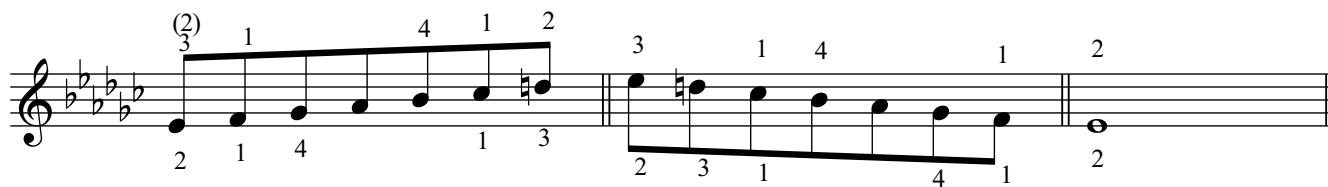


譜例⑦

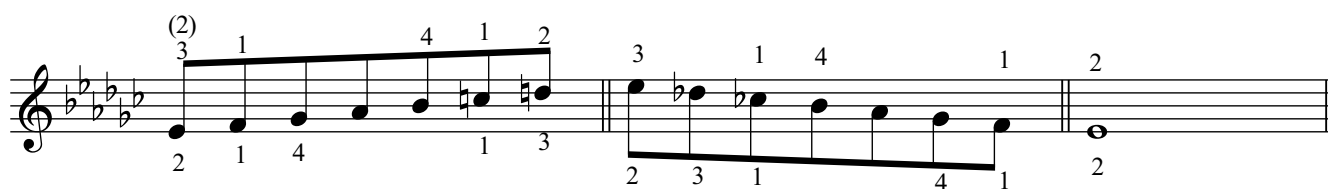
Ges-dur



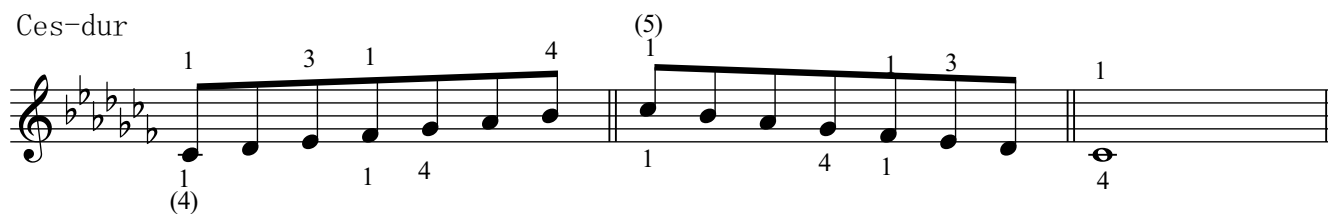
es-moll (和声)



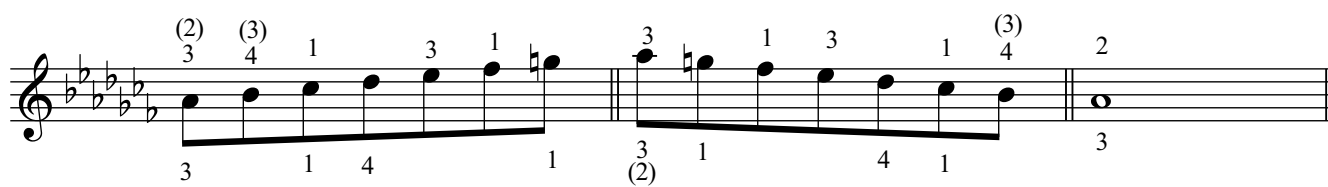
es-moll (旋律)



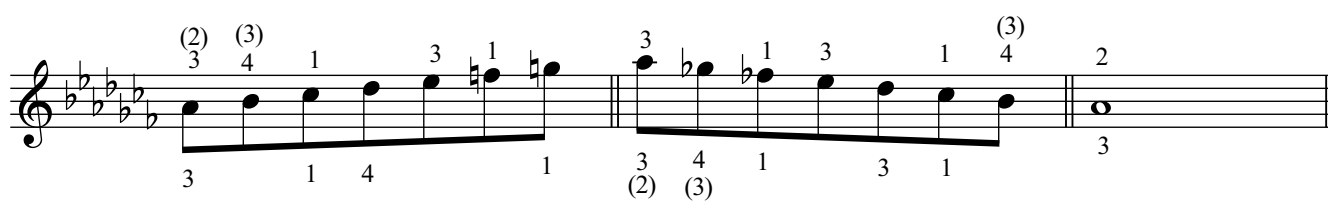
Ces-dur



as-moll (和声)



as-moll (旋律)



はじめに

器楽合奏とは、複数の楽器による合奏のことをいうが、その内容は実にさまざまである。ヴァイオリンとピアノによる二重奏から、100人近いオーケストラも「器楽合奏」というアンサンブル形態の中に含まれる。

本稿では、器楽合奏を担う楽器種の中でも弦楽器を取り上げ、その集合体である弦楽合奏（管弦楽の中における弦楽合奏含む）に焦点を当て、合奏における指導法の実践について考察を行うものである。

1. 弦楽合奏の定義と歴史的背景

1.1. 弦楽合奏の定義

弦楽器の集合体である弦楽合奏。ひとくちに弦楽器と言ってもその種別は様々であるが、ここでいう弦楽器とは、原則としてヴァイオリン、ヴィオラ、チェロ、コントラバスといった、ヴァイオリン族と呼ばれる弓弦楽器による重奏であり、かつ、一つのパートを複数以上の人員で演奏する合奏体の総体を指す。

1.2. 弦楽合奏の起源

その起源はどこにもとめられるであろうか。ヴァイオリン族が生まれたのは16世紀中頃イタリアと言われており、西洋音楽における時代区分としてはバロック期に当たる。

ヴァイオリン族はもともとが単旋律を主体とする楽器ゆえに、多声部にわたる楽曲を演奏するために重奏のアンサンブル形態である室内楽ジャンルが生まれた。ヴァイオリン族は創出された当時から「下品な」とも形容されるほど音量の大きなものであった。その優位性は演奏会場が王侯貴族の邸宅などのサロンから、広範な聴衆が集う劇場にシフトしていくにつれ、さらに高まっていった。演奏会場の拡大に伴い、アンサンブルの規模についても、これまでの室内楽における1パート一人という規模から、複数で演奏するというように編成が増大していくことは必然の流れであった。

当初は声楽（オペラなど）の付随的役割をもつだけであったが、徐々に、器楽のみの表現を獲得するようになっていく。弦楽合奏の本当の意味での発展は、純粋器楽としての表現を見出した、後期バロック時代から始まると言っても過言ではないだろう。

1.3. 弦楽合奏の歴史的変遷

バロック時代における弦楽合奏には、チェロやコントラバスなどと並び通奏低音を担当するチェンバロが加わる事が常であった。その後、ドイツ・オーストリア古典派の作曲家たち（J. ハイドン、W.A. モーツァルト等）は、弦楽器によるアンサンブルを多用するよう

になる。これはやはり、J. ハイドンにおいて「弦楽四重奏」というジャンルが確立されたことに由来するとも考えられるだろう。例えば、モーツァルト：ディヴェルティメント K.136は弦楽四重奏でも演奏できるし、コントラバスを加えた弦楽合奏としても演奏される。

バロック時代における合奏においては、アンサンブルの楽器構成は比較的自由であった（たとえば、トリオ・ソナタというジャンルにおいては、独奏パートはフルートでもヴァイオリンでもよかった）。他方、古典派時代以降の合奏においては、楽器構成は限定的であったが、そのいっぽうで、パートの人数は比較的自由であり、多かったり少なかったりしたのである。その後、古典派～ロマン派時代となり、弦楽器による合奏は、前述した、「弦楽四重奏」の楽器（声部）構成が標準的なものとなる。すなわち、第1ヴァイオリン、第2ヴァイオリン、ヴィオラ、チェロに加えて、コントラバスからなる「弦楽5部」である。そしてこの際、各パートを複数人数で演奏する編成がいわゆる「弦楽合奏」となる。さらに、木管楽器や打楽器が加わったものが、のちのオーケストラとなるのである。

1.4. 弦楽合奏の演奏団体

歴史上、弦楽合奏という形態の起源をさかのぼってみると、いくつかの示唆をえることができる。イタリアにおいては、ヴェニスで活躍した、A. ヴィヴァルディ（1678～1741）が音楽監督を務めていた、ピエタの女子孤児院の合奏団であろう。ヴィヴァルディの指導によってこの弦楽合奏団は、当時のヨーロッパにおけるもっともすぐれたアンサンブルに数えられるまでになった。フランスにおいては、ルイ12世が創設した、いわゆる「王のヴァイオリン」と呼ばれた、ヴァイオリン（3）、ヴィオラ（3）、チェロ（2）、ヴィオローネ（現在のコントラバス）（1）からなる、宮廷専属の楽団が存在したことが文献で示されている。このアンサンブルは、イタリア出身で幼少期にフランスに渡り活躍した、リュリ（1632～87）によって指導され、精緻なアンサンブルで知られた。ドイツにおいては、G.P. テレマン（1681～1767）が創設した、コレギウム・ムジクムが著名である。この団体はのちに、J.S.バッハ（1685～1750）に引き継がれさらなる発展を遂げることになる。

2. 弦楽合奏指導における方法

2.1. 弦楽合奏における指導のポイント

弦楽合奏の学習においては、適宜、以上のような歴史的背景を踏まえながら実技授業を進めることが望ましい。具体的な弦楽合奏授業における指導のポイントとしては主に以下の点が挙げられるであろう。

1) 実技（実践）的要素

- ① 同一パート内における音程やハーモニー、リズムおよび奏法の統一

- ② 異なるパート間における音程やハーモニーの調和
- ③ 各パートにおける音色、音量のバランス
- ④ 主導的ポジションの奏者のリーダーシップ

2) 美学的要素

- ① 作品成立の時代、地域など固有の歴史的背景を把握した表現
- ② 作曲者固有の美意識や語法を踏まえた表現

2.1. 弦楽合奏曲の名曲から

ここでは以下の楽曲について楽曲解説を試行する。指導者は課題となる作品について、学習者が主体的に学習参加できるよう、さまざまな角度から作品についての内容、特徴、などについて説明できることが求められる。

解説例： J.S. バッハ：ブランデンブルグ協奏曲 第3番 ト長調 BWV.1048

J.S. バッハ（1685－1735）はドイツで二世紀に渡り音楽家を輩出した一族の中で最も傑出した存在であるのみならず、バロック音楽を代表する作曲家である。65年の生涯において、膨大な作品を残しており、それらの多くが音楽史上、重要な作品である。

バッハの場合、任地での職務内容が創作と大きく関係しており、最初期から10年余りのポストはオルガニストだったために、オルガンのための傑作が多く書かれた。続く1717年からの任地であるケーテンにおいては、辺境伯ケーテン侯の楽長ということから、室内楽や協奏曲といった器楽作品に実りがもたらされた。「ブランデンブルグ協奏曲」とは6曲からなる協奏曲集であり、1721年、ブランデンブルグ辺境伯クリスティアン・ルートヴィヒに献呈されたためにこの名がある。各曲の成立時期は必ずしも同時期ではないものの、いずれも前述したケーテン時代の作品である。他の5作品は複数以上の独奏楽器を伴ういわゆる「協奏曲」であるのに対して、第3番はヴァイオリン、ヴィオラ、チェロ、コントラバスという弦楽器をさらに細分化し、Vn. I Vn. II Vn. III Va. I Va. II Va. III Vc. I Vc. II Vc. III Cb. という、9パートで編成した弦楽合奏作品(加えて鍵盤楽器を伴う)であることが、他のブランデンブルグ協奏曲とは大きく異なる点であろう。

この時代、作曲家は理論家であると同時に演奏家でもあるという、総合的な存在であった。バッハもまず演奏家として演奏法はもとより、楽器の構造や機能に精通していたからこそ、その組み合わせ方や運用方法にもさまざまな創意が認められる。ここでは細分化された各パートが各々多様なモチーフとなり、それが協調や対立を繰り返しながら音楽を形作っていることが聴き取れるであろう。それらの集合体は、一つ一つが独立した彫刻や柱からなる壮麗なゴシック教会建築をほうふつとさせる。

作品においては、第1楽章冒頭の決然たる性格が全曲を通して貫かれる。弛緩することなく作品全体にみなぎる独創性や律動。ここに数百キロの徒歩旅行を厭わなかったバッハの

壮健さ、作曲、演奏、教育等、仕事にまい進し、ひと時たりとも休まずにはいられなかった勤勉さ、また何事によらず正確さをもとめるバッハの人となりを感じることができる。この作品もバッハ自身と家族、生徒などによって生き生きとした演奏が繰り広げられたに違いない。

3. 弦楽合奏指導上の留意点と指導法の実践例

3.1. 弦楽合奏指導上の留意点

ここでは、弦楽合奏指導上の留意点について述べる。指導者は以下の2点に留意しながら指導に臨みたい。

- (1) 指導課題（作品）について、音楽・実践面での知見に基づき、十分な準備のもと確信をもって指導に臨むこと。
- (2) 学習者（団体）の現状を常に俯瞰し、目標を示しつつ、個人及びグループごとの習熟度を把握しながら指導内容を柔軟に調整すること。

(1) に挙げる内容は指導者として当然である。いっぽうで、指導者が自身の考える内容に固執し、指導方法が硬直化することも避けるべきである。というのも、集団プレイである合奏においては、個の統合と組織化が重要であるが、教育現場においては個々の実技的習熟度に差がある場合が多く、個の力と組織の力を同時並行的に向上させるよう、(2) のごとく授業方法を柔軟に調整することが求められるであろう。

3.2. 弦楽合奏指導法の実践例

ここからは実際の指導内容の一例について具体的に例示していく。

① バロックの作品： G.P. テレマン：組曲 ト長調 「ドン・キホーテのブルレスケ」

楽章	練習区分	小節番号	パート	指導内容
第1曲		4～14 40、45、 98～103 47～	Cemb. Vn.2,Va, Tutti	フレージングについて説明。＊2拍目からの開始 8分♪の長さ短く。(Cemb.)に合わせる。 アウフタクト含めて長く。
第2曲				2/2/4 による小節フレーズの確認
第3曲				♪(8分音符)の後ろは短く(軽く)。♪は短く。 16分休符後の16分音符が遅れないように。
第4曲		1他、 7～8	Cemb. Tutti	1 拍目のアルペジオ、時間かけてよい。毎回表現変えて。 2～3拍目にかけて Crescendo。次の1 拍目で

				収める。
第5曲				フレージング確認 2'3'4'1
第6曲				フレージング確認 (ビート=6/8的に捉える)
第7曲				フレージング確認 (ビート=6/8的に捉える)
第8曲				ダイナミクス確認 (f ⇒ mf ⇒ p ⇒ p ⇒ pp)

② 古典派の作品： W.A. モーツァルト：アイネ・クライネナハトムジーク Kv.525

楽章	練習区分	小節番号	パート	指導内容
第1楽章				
		1～4	Tutti	音色が拡散してしまわないよう、求心力のあるものにする。
			Vn.	1小節目の2拍目から3rd.ポジションでの運指に（音色をまとめるため）
		5～10	Vn.2,Va.	この楽章の最小の音価は16分音符のキザミである。弓をつけて Non legato で
		4,10,14, 27,53		それぞれの終止の仕方が異なる。特に14小節目は Va.,Vc.Cb.は4分音符で、Vn.は8分音符である音に注目。
		18,19	Vn.	タイの後の p は取り直す（分節する）。
		20	Tutti	Crescendo があるので明らかに
		30	Vn.	弓を最後までつけて。
		31	Vc.,Cb	遅くしないでつなげる。
		39～40	Vn.	弓変更。
	展開部	60～	Vn.2,Va.	8分音符の刻みは弦に近く。Non legato
		61	Vn.1	点 (stacc.)のキャラクターがほしいので、短く。
第2楽章	この楽章は変奏曲的な性格を持っている。よって、各変奏における性格を明確に表現したい。			
		1～2	Vc.,Cb	*2拍子で感じること。2小節目に向かう。 *流れるような性格を持つ作品。♪が跳ねないこと。1) Cb.全音符で響き確認し、Vc.が♪♪♪をのせる。2) Vc.が全音符で確認し、Cb.は♪♪♪をのせる。3) 最後に両パート♪♪♪で演奏。
		3～4		ここでのスラーは歌う。

		5～6		ここでは♪♪♪はしっかりと。
		6		1拍目をしっかりと感じる（と2拍目は相対的に軽くなる）
		9	Vn.2, Va., Vc., Cb.	Leggiero で（軽く）。
		10		♪は Vn., Va. の♪直前まで伸ばす。
		11～12	Vn.1	b.12の最初は quasi Forte (2つ目から Piano で)
			Vn.2, Va., V c., Cb.	b.12の最初の f は結果としての forte なのでそれほど大きくなくてもよい
		14～15	Vn.1, Vn.2	16分音符きちんと止める。
	Var.1	16・17	Vn.1, Vn.2	b.16＝リズムカル(軽く弾む) b.17＝カンタービレ(歌う)
		20	tutti	ここは長めに弾く(表情変える) mezzo forte で演奏。
		21	tutti	mezzo piano
		22	tutti	Piano
		24	tutti	mezzo forte に戻す。
		28	tutti	ここから mp にして、再現部の p に戻す。
		37	Bass	フレージングチェック（ウラ⇒オモテ）
	Var.2(minole)	38	Vn. Bass.	装飾音符の扱い説明（下から入れる）
		38	Vn.2, Va.	はっきりと、かつ柔らかく、音型に沿った抑揚。
		38～39	Vn.1⇔ Bass	8分音符：vn.は長めに。Bass は短め(硬め)
		47～50	Vn.1	徐々に diminuendo(弓位置を変えて表現)
第3楽章	全体として、f のセクション、p の性格を分ける。1) f 2) p 3) sotto voce の3段階			
	練習1	Trio (1)	Vn.1	① 指使いと音質（音量）揃える。 Vn.1 はすべての音を柔らかく、しかししっかりと音価いっぱいを保ち、安定した音色で演奏。 ②以上を決めてから他パート、本編のダイナミクスを決める。
	練習2	(8) ～	tutti(Vn.2)	forte⇒ piano への移行を練習（ダイナミクスおよびルバート）。

	練習3	9～	tutti	trio の性格をこわさないように。
	練習4	冒頭	tutti	9～とのコントラストを考えて。
		4	tutti	音質そろえる。B.4は膨らませる。
			Vn.1,Vn.2	鏡状になっている。6の1拍目は離す。
第4楽章	天真爛漫な旋律と滑稽な伴奏との対比を目指したい。			
	練習 1	冒頭	Vn.2, Va.	音質と奏法チェック。音が横に流れるように、かつ明瞭に。
			Bass.	音を飛ばして（軽く、弓のスピードを使って、音の最期を弓止めない。
			Vn.1	弓（指）をチェックして練習。弓で瞬間的なアタックを与えて音質を明瞭に。
		8～	tutti	パートごとの練習。小さなアタック。
		69～	Vn.1	練習。下降形の最後の音をよく聞いて。

② ロマン派の作品： E. グリーグ：組曲「ホルベアの時代から」

楽章	練習区分	小節番号	パート	指導内容
第1曲	C	1～4	Vc.,Cb.	弓のスピード確認。弓の返しでテンションが抜けないように。Vc.はフォーカスした音、Cb.は豊かな響き。
		5～8	同上	しっかりしたアクセント。実音抜けないように。
		17～18		四分音符の長さ保って（・とーの感覚）、 Crescendo 。
		27～29 42	全パート	音の長さ保って 余裕をもった響き
第2曲			全パート	音色はたつぷりと柔らかく、かつ重くなく
第3曲		4	全パート	裏拍（・はあるが）しっかり ON で弾く。
第4曲	N O	1～15	Vn.2,Va., (Vn.1)	8分音符伴奏型を付点で弾く。響き、フレーズ、ビート。しっかりとした響き
		・ 16～	Vn.2,Va.	軽やかな響き、 Tranquillo ：
第5曲				ソロ（ヴァイオリン、ヴィオラ）のバランス

(岡田光樹)

4. 管弦楽曲における弦楽（合奏）パート

管弦打楽曲における弦楽器の指導の大きなポイントとして、学生自身が演奏する音楽（パッセージやフレーズ）はオーケストラ全体の中でどのような役割等を持つかという事につ

いて解明、理解、実践し修学するための実質的な指導をすることがあげられる。また作曲家、時代、国柄、音楽の種類等によってさまざまな音楽の形態、状況があり総合的に研究、実践し修得できるように指導する。

このあと以下のようなカテゴリーに分けて検証・考察する。

- (1) 管弦楽曲における弦楽パートの指導法について
- (2) 管弦楽曲における弦楽パートの具体例
- (3) 実際の演奏会へ向けて指導上の留意点と指導法の実践例

4.1. 管弦楽曲における弦楽パートの指導法について

- ① 管弦楽曲の弦楽合奏
- ② スタッカートについて
- ③ 強弱について
- ④ ユニゾンについて
- ⑤ 管弦楽曲の単一楽章としての弦楽合奏

① 管弦楽曲の弦楽合奏

オーケストラの楽曲には、一つの楽章の中に弦楽合奏のみで演奏するパッセージやフレーズが組み込まれている場合が多々ある。演奏法の違いにより、作曲者の意図が内在する音楽の音響効果、演奏効果等が変化する事を理解し適切な演奏法を体得させる。オーケストラのサイズと楽曲のシーンによっても様々な演奏法が要求されるが、学生には可能な限り多くの種類の演奏法を体得できるように指導する。

さらに将来的には実際の演奏の現場において、これまで会得し蓄積した演奏法を自己で判断し選択できるように指導する。

② スタッカート（スピッカート）について

弦楽器の場合、特にスタッカート奏法は常に重要な問題である。スタッカートは実際の楽譜には点による表示だけであるが、モーツァルトやハイドン等の楽譜にははっきりとはスタッカートは記載されていない例も多々ある。

弦楽器でスタッカート表記（点の記載が無くても）を実際に演奏する際には大まかにスタッカート奏法とスピッカート奏法があり、音楽の状況に相応しい演奏法を選択する事を実際に実践しながら指導する。総体的にいずれを採用するか判断材料としては音楽のテンポによることが多い。

スピッカートは弓が自然に飛び（弾む）やすい早めのテンポの際に採用する。その演奏法（弓の飛ばし方）は多種多用ではあるが、具体的には旋律で動き回る場合と伴奏形のいわゆるきざみの場合と実際には二つに大別される。さらにバロックやクラシックの時代の音楽の場合は重さもそれほどかけずに軽い演奏法、ロマン派のブラームス等重厚な重い音

が要求される音楽に対しては肩から腕全体をかけた演奏法を用いる等の細かい指導が必要である。

スタッカートについては遅めのテンポで比較的重い音、または長めの音を想定した音楽の時に採用される場合が多い。

実際の演奏法としてスタッカートは比較的右腕からの奏法であるが、スピッカートはおもに右手首で弓元を使う奏法が一般的である。スピッカートなど弓元を使いこなす技術は弦楽器の演奏法の重要な基本奏法のひとつであり、学生が必ず習得しなければならないオーケストラの奏法でもある。

③ 強弱について

オーケストラで一斉にフォルテッシモで演奏する際、弦楽器と管打楽器それぞれの高音楽器、中音楽器、低音楽器どうしが重複されたことにより発生する音響を実感することは、実際にオーケストラの中で演奏しないとできない体験である。演奏法としてはヴィヴラートをしっかりかけ、弓を密着させた無駄の無い技術を目指し、ユニゾンをしている楽器を聴きながら演奏するように指導する。一方、特に柔らかいボーイングを必要とする弱音の演奏法もオーケストラ特有の重要な技術として指導する。この響きの味わいもまたオーケストラの中でしか得ることは出来ない。

トゥッティだけでは無くソロやソリの演奏については、実際のホールで客席までバランスよく響かせることが重要であり、楽譜に記載してあるディナーミックスより強めに演奏をするよう指導する。さらに音量だけではなくソノリティの備わったソロトーンについても指導する。いずれの場合も実際に演奏しながらの指導が極めて効果的である。

④ ユニゾンについて

ユニゾンは縦線、音程、バランスなどを当然考慮しなくてはならないが弦楽器の場合もヴィヴラートの種類や弓の使い方等から導かれる音色・音質などを指導していく。弦楽器どうしのメロディーのユニゾンの注意点はボーイングを揃えること、音程は特に注意すること、基本的に音域が低い方が強めに演奏することなど実際に演奏を通じて指導し修得させる。

木管楽器や金管楽器との旋律のユニゾンについては、同時に同じメロディーを演奏する時にはオーケストラの配置の事情があり、管楽器側からは弦楽器の音は聴き取ることは不可能に近い事、弦楽器が相手を聴きながらバランス、音程を整えて演奏するという事を指導する。また第 1 ヴァイオリンとフルート、チェロ・バスとトロンボーン・チューバなど組み合わせる楽器による音響効果の違いについて経験させ、それらのイメージを蓄積させる事も指導の大切なポイントである。

⑤ 管弦楽曲の単一の楽章としての弦楽合奏については岡田氏が前述しているのでここでは割愛することとしたい。

4.2. 管弦楽曲における弦楽パートの具体例

- ① 管弦楽曲の中に組み込まれた弦楽合奏
 - ② 単一楽章が弦楽合奏
 - ③ オーケストラの中の弦楽器のソロ
 - ④ ユニゾン
 - ⑤ 木管楽器が主体となり弦楽器の伴奏
 - ⑥ 金管楽器が主体となり弦楽器の伴奏
 - ⑦ 弦楽器が主体となり木管楽器と絡む場面
 - ⑧ 弦楽器が主体となり各管楽器と絡む場面
-
- ① 管弦楽曲に組み込まれた弦楽器だけによる場面（比較的大曲の中で弦楽器の表情豊かな響きが印象的）
 - ・ ベートーヴェン交響曲第 6 番 第 1 楽章冒頭部分
 - ・ チャイコフスキー交響曲第 1 番 第 2 楽章
 - ② 単一楽章が弦楽器だけによる場合（弦楽器のしっとりとした響きが美しい楽曲）
 - ・ マーラー：交響曲第 7 番第 3 楽章
 - ③ オーケストラの中の弦楽器のソロ
 - ・ ドヴォルザーク交響曲第 9 番 第 2 楽章中間部
 - ・ ブラームス：交響曲第 1 番 第 2 楽章
 - ④ ユニゾン
 - ・ ホルスト：惑星より木星
 - ⑤ 木管楽器がメロディーで弦楽器の伴奏
 - ・ ビゼー：カルメン インテルメッツォ
 - ・ ベートーヴェン交響曲第 6 番 第 5 楽章
 - ⑥ 金管楽器がメロディーで弦楽器による伴奏
 - ・ チャイコフスキー交響曲第 5 番 第 2 楽章冒頭
 - ・ ドヴォルザーク交響曲第 9 番 第 4 楽章冒頭
 - ⑦ 弦楽器が主体となり木管楽器と絡む場面（バロック、古典の交響曲に多くみられる）
 - ・ ベートーヴェン交響曲第 6 番 第 1 楽章冒頭

- ・ブラームス：交響曲第1番 第4楽章

⑧ 弦楽器が主体となり各管楽器と絡む場面

- ・ドヴォルザーク交響曲第9番 第4楽章
- ・チャイコフスキー：交響曲第5番 第4楽章

4.3. 実際の演奏会へ向けて指導上の留意点と指導法の実践例

- ・以下の3曲について演奏会に向けて指導の実践例を曲ごとに検証する。

- ① ブラームス：大学祝典序曲
- ② ビゼー：カルメン第1組曲
- ③ ベートーヴェン：交響曲第6番「田園」

① ブラームス：大学祝典序曲（Breitkopf 版）

楽章	練習 区分	小節 番号	パート	指導内容
		冒頭	第1ヴァイオリン チェロ・バス	前打音については前に出して演奏する。 ファゴットとコントラファゴットと同型であるスタッカートを短く弾むように。
		25	弦楽合奏	ヴィオラが主体、旋律としてのピアノシモの音質。
		46～		アウフタクトからの木管楽器との合奏の4分音符は短めに、アクセントの付いた2分音符は時間いっぱい、ブラームスらしいリズムの性格を強調させる。弓の速度と重さを研究させる。
		88		木管楽器とのユニゾン、華やかな音色を目指す、ヴィヴラート。
		91		4分音符はオンで弾くスタッカート。
		113	弦楽合奏	弦楽器だけの合奏はブラームスの渋い音色。
		143		木管楽器の伴奏、スタッカートはオンで弾く。
		144		表情は弓の速度による表現。
		157	ヴィオラ、チェロ	ファゴットの伴奏であり短め軽めの8分音符。
		181	ヴィオラ	3連符はホルン3番を意識すること。
		379		4分音符、8分音符は重い音質で強く弾くこ

				と。
--	--	--	--	----

② ビゼー：カルメン第1組曲（Kalmus 版）

楽章	練習 区分	小節 番号	パート	指導内容
プレリュー ード		3	チェロ	クラリネット、ファゴット、トランペットとチェロのユニゾンは特に緊張感ただよう場面であり、ヴィヴラートを効果的に使いチェロの音色を優先させる。
		終結部	全体	オーケストラ全体の最後の8分音符はショックの強いセッコ。
No.1		1	第1ヴァイオリン	華やかな音色が際立つように、弓の速度に注意させる。
		9		ピッチカートはフォルテッシモからディミニエントへ。
	C		第1ヴァイオリン	Cの2小節目から第1ヴァイオリンとピッコロ・フルートとのユニゾンはピッコロ・フルートの音色を生かすようにする。
	C			Cの14小節目からの8分音符はオンで弾くスタッカート。20小節目からは長めのスピッカートで弾くこと。
No.2 インテル メッツォ	B			Bの6小節前からのヴィオラはハーブと同調するように。同じく第1ヴァイオリンとチェロはクラリネットとファゴットと会話をするような音楽を創る。
		終結部	第1ヴァイオリン、 ヴィオラ	最後から7小節前の第1ヴァイオリンとヴィオラの2分音符は細かいヴィヴラート。
No.3 セギディー ーリャ				冒頭の弦楽器は弓を浮かせた細かいヴィヴラートのピアノッシモ。
No.4 アルカラ の竜騎兵				Aの4小節目から弦楽器だけのフレーズは木管楽器とのかけ合いなのでフレーズの最後の音に注意。
No.5		冒頭	ヴァイオ	両ヴァイオリンは強めのスピッカート、トリル

闘牛士			リン	は速く。
	A		全体	5小節目からの弦楽合奏は音色と強弱に注意。
	C			8分音符はスピッカート、9小節目はオンで弾く スタッカート、11小節目は完全にオンで弾く。

③ ベートーヴェン：交響曲 第6番 「田園」(Bärenreiter 版)

楽章	練習 区分	小節 番号	パート	指導内容
第1楽章		冒頭	全体	冒頭の弦楽合奏は第1ヴァイオリンのピアノでありながら第1主題でもある旋律は暖かい音色で、3小節目からの第2ヴァイオリン入り方は唐突にならないように、ヴィオラとチェロの和音はしっかりと支えるように、5小節目からは動きをもって前向きなテンポ感で。
		15		スビトピアノはベートーヴェンの作風の特徴であるということと技術的に難しいため徹底させる。
		37		管楽器との合奏はオーケストラの楽器全部が融合した音色を目指す。
		67		弦楽合奏は第2主題であるパートはしっかりと音を出す、8分音符は柔らかい音色が出せるボーイングの習得。
		93		8小節目からのフォルテッシモの弦楽器は、音色は美しく緻密な音質。
		111		3連符は長めのスピッカートを採用する。
		422		弦楽合奏は極めてリトミーコで、427小節のスビトピアノに注意。
		440		フォルテッシモは弓を多く使い、ヴィヴラートも多用し音楽の広がり表現させる。
第2楽章		冒頭	全体	弦楽合奏の音色の統一。第1ヴァイオリンはしっかりとした主題の弾き方。
		7		16分音符の形は、この楽章において一貫して流れている背景としての音型であり、弓の毛は少なく長さを多く使うボーイングで。
		46	第1ヴァイオリン	ファゴットとフルートとのユニゾンに注意。

第3楽章		冒頭	全体	弦楽器のスピッカートの弾き方に注意。
		91	ヴァイオリン	両ヴァイオリンはスピッカートを採用。縦線に注意。
第4楽章		3	第2ヴァイオリン	第2ヴァイオリンのスピッカートを採用。縦線に注意。
		56	第1ヴァイオリン	第1ヴァイオリンはスピッカートを採用。
第5楽章		9	第1ヴァイオリン	第1主題はソノリティの高い音色・音質を目指す。
		25	コントラバス	コントラバスは際立つ音質で積極的なフォルテを目指す。
		54	第1ヴァイオリン	合奏は第1ヴァイオリンのフォルテは弓を使いすぎないように。
		56	全体	第1ヴァイオリンの旋律に対して交代で入れ替わる木管楽器を注意しながらアンサンブルする。
		125	第1ヴァイオリン	ピッチカートのようなスピッカートで。
		177、206		チェロとファゴットのユニゾンはフォルテッシモであるが荒れた音質にならないように注意。
		237		弦楽合奏のしっとりとした音色・音質を保つためにはボーイングは一定のスピードで、細かいヴィヴラートで。

(庭野隆之)

おわりに

ここまで、弦楽器による器楽合奏の指導法について、その起源・歴史的背景を概観しながら考察してきた。ヨーロッパにおける合奏とは、異なる要素・個性を相互に生かしながら、音楽作品という全体を形作っていく作業であるともいえる。自己主張しつつも他者の主張を聴き、それらを最終的には折り合いのつくところでまとめ上げ、音楽表現として統合することが求められる。その意味で、合奏というジャンルは、現代社会における人材育成にとって有益なトレーニングを多く含んでいるともいえるのである。

練習および指導方法については、学習者、指導者の個性が現れるところであり、普遍的なものがあるというわけではない。ここで挙げたものはある特定の時期、場所、状況における指導法の実際について、まとめたものである。音楽実技指導においては、対象物が「音」という刹那的に消えていってしまうものであるゆえに、ともすれば、指導法が感覚的・直

観的なものになってしまう傾向があることもまた事実である。

ここでは、作品成立における背景や歴史的事実、また五線にあらわされた定量的事実である楽譜の情報を基に、それらを総合し、音響的に具現化するというプロセスの一例を提案したいと考えた。ここで挙げた事例は机上のものではなく実践の中で生み出されたものである。今後もより良い指導法のあり方について実践を通して考察を深めていきたい。

(岡田光樹)

参考文献：

- ・マルク・パンシエルル著、山本省、小松敬明共訳『ヴァイオリン族の楽器』白水社、1987年
- ・ゴードン・ヤコブ著、宗像敬訳『管弦楽技法』音楽の友社、1998年
- ・ウォルター・ピストン著、戸田邦雄訳『管弦楽法』音楽の友社、2005年
- ・山田一雄著『指揮の技法』音楽の友社、1996年

器楽（打楽器）指導法についての考察
ー吹奏楽部における打楽器基礎練習の実態調査を通してー

屋比久理夏

はじめに

昨年度、小学校での実際指導の中で、打楽器の基礎練習の重要性と問題点を検証したが、今回は、さらに対象を吹奏楽部所属の中高生へと広げ実態調査を行い、器楽（打楽器）の指導法および基礎練習メニューの開発へ向け、さらに考察を深めたいと考える。

1. 実態調査

沖縄県吹奏楽連盟⁽¹⁾が毎年5月に行う実技講習会において、参加者（中高生）へ打楽器の基礎練習に関するアンケートを実施した。沖縄県吹奏楽連盟に加盟する中学校、高校の各楽器のパートリーダーが参加していることから、意欲の高い生徒が集まっている印象である。

日時：平成29年5月20日（土）、21日（日）

会場：うるま市立具志川中学校（5月20日）、沖縄県立那覇高等学校（5月21日）

時間：10:30 ～ 12:30、13:30 ～ 15:30（両日とも。計4時間）

アンケート回答人数：74人（中学生：25校47人 高校生：7校16人 不明：11人）

2. 当日の講習会の様子

前述の通り今回は基礎クラスと応用クラスに分け講習会を行い、その中で私は応用クラスを担当した。講習会は以下の内容で行った。

(1) スティックの持ち方、構え方、フォームの確認

スティックの持ち方はしっかり出来ているが、フォームが安定していない生徒が多かった。フォームが崩れている生徒は、テンポが速くなると腕や肩に力が入ってしまう傾向にある。上達のためには身体に無理のない正しいフォームの習得と自然に脱力することが大事であることを説明した。

(2) 一つ打ちの基礎練習の確認

基礎練習メニューは、学校ごとに様々なメニューが存在した。積極的に色々な奏法へチャレンジすることはとてもいい傾向であるが、それぞれのメニューを何のために練習しているのか明確に答えられる生徒は少なかった。

講習会ではシンプルなメニュー（譜例1）を解説を交えながら全員で練習した。♩=144より速くなると徐々に技術の差が開いていくため、このあたりの速度が上達の一つの目安になりそうだと感じた。

(3) さらに上達するための練習メニューの紹介

当日の受講生の聞き取りから判断し、さらなる上達のために追加のメニューを紹介した。具体的にはアクセント、装飾音符、ロール（二つ打ち）に関するメニューである。普段行っていない新しいメニューということもあって、意欲的に取り組んでくれた。休憩時間も返上して練習する生徒が多く、上達したいという意思が感じられた。

(4) スネアドラムの様々な奏法とその練習法

スネアドラムの奏法の中でも、装飾音符とロールに焦点を当てて説明、皆で練習した。特にロールについては上手くできないと悩む生徒が多いが、もともと基礎力があるためか、コツを説明するとすぐに音色が良くなった。奏法を見せるだけでなく、分かりやすく説明することも指導のポイントであると思った。

(5) 鍵盤打楽器の構え方、マレットの持ち方（2本、4本マレット）

普段、鍵盤打楽器について取り上げることが少ないので、奏法と練習法を紹介した。マレットの構え方を全員で確認した後、2本マレットで音階、トレモロの基礎練習について説明し実演した。また近年盛んに取り入れられている4本マレットの奏法についても紹介したが、講習会の時に初めて4本持つという生徒がほとんどであった。

(6) 各楽器の説明（奏法、練習法、チューニング、お手入れ法）

時間が十分では無かったが、吹奏楽コンクール課題曲に使用する楽器を軸にその演奏法やチューニング法などの説明を行った。（ティンパニ、バスドラム、スネアドラム、シンバル、鍵盤打楽器、タンバリン、トライアングル、ウインドチャイム）

(7) 演奏する時注意すること、アンサンブルの練習の仕方やバランスの作り方

パート練習の方法が分からない、といった声が聞かれたため、パート内のリズムやテンポの合わせ方や合奏に入った時のバランスの取り方を説明した。また、打楽器はホールでは金属系の楽器は音が良く聞こえる傾向にあるため、その点についても注意をするようアドバイスした。

講習会后、多くの生徒から質問を受けたが、特にスネアドラムのリズムが上手くできない、ということと鍵盤打楽器の速いパッセージができないという類の質問が多いように感じた。

3. アンケート項目と回答結果

アンケートは全部で10項目、項目1～5は、実際行っているメニューや実施方法についての質問、項目6～10は心理的な質問を用意した。以下にその質問項目と回答結果を示す。

《打楽器 基礎練習についてのアンケート》

質問 1. 基礎練習をどのくらい行っていますか？

毎日 (42 人)、週 4～5 日 (15 人)、週 2～3 日 (7 人)、週 1 日 (1 人)、思い出した時に時々 (7 人)

全くやっていない (1 人)

質問 2. 基礎練習はどのくらいの時間行っていますか？

10 分以下 (1 人)、10～20 分 (15 人)、20～30 分 (16 人)、30～40 分 (9 人)、
40～50 分 (8 人) 1 時間以上 (17 人)、決まっていない (13 人)

質問 3. 基礎練習の時はどんな道具を使っていますか？ (複数回答あり)

【練習台】市販の練習台 (31 人)、ゴム板を机や板に置いた自作の台 (25 人)、
机 (5 人)、机の上に毛布を置く (2 人)

【スティック】市販の練習用スティック (27 人)、メーカー不明だが太めで重いスティック (17 人)、細いスティック (4 人)、決まっていない (8 人)

【メトロノーム】振り子式 (34 人)、チューナー (7 人)、ハーモニーディレクター (6 人)、
電子メトロノーム (17 人)、スマートフォンアプリ (3 人)

【その他】鏡 (5 人)、教則本 (4 人)、ストレッチゴム (2 人)、楽器 (4 人)、
ストップウォッチ、椅子 (1 人)

質問 4. 基礎練習はどんなメニューを行っていますか？

各学校によってメニューが微妙に異なり、全てを列举することが紙面の都合上出来ないため、ここではメニューのグループ分けをし、特徴的なものを挙げることにする。

a. いろいろなリズムの一つ打ち (左右交互に打つ) …52 人

譜例 1.



一つ打ちが徐々に音符が細くなっていくメニューであるが、このメニューによってフォームの確認をし、速さによって自然に腕、手首、指を使い分けていく方法を体得する。

b. 片手連続打ち…31 人

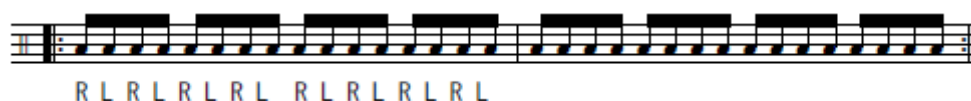
譜例 2.



片手ずつ連続で打つことにより、左右差を認識し、修正していくメニュー。手をより速く動かしたい場合もこのメニューは有効である。

c.16 分音符連続打ち…13 人

譜例 3.



一定時間の間、ひたすら 16 分音符（または 3 連符）を叩き続けるメニューである。これは持久力を付けるのに役立つほか、ティンパニや鍵盤楽器のトレモロにも応用できる。

d.アクセント…29 人

譜例 4.



譜例 4 のリズム、アクセントはほんの一例である。各学校で色々なアクセントをつけたメニューが存在したが、アクセントをつけることで指の強化、スティックのスピードのコントロールを習得していく。

e.二つ打ち、ロール…29 人

譜例 5.



スネアドラムのロール奏法には、オープンロール（二つ打ち）とクローズドロールの二種類があり、実際の演奏時にはどちらも密接に連動している。高校生は譜例 5 の二つ打ちを練習している学校がいくつかあり、中学校でロールを取り入れている学校はほぼクローズドロールで練習をしていた。無駄な力を入れずスティックを自然に弾ませるのが上達の鍵であるが、難しい奏法の一つである。

f.ルーディメンツ…9人

譜例 6.



ルーディメンツとは、アメリカのマーチングから発祥した技のことであるが、装飾音符を含むリズムパターンのことである。NARD (National Association of Rudimental Drummer^②) では 26 のパターンが決められているが、譜例 6 はその一例である。手順（右左）がしっかり決められているため、ゆっくりなテンポから練習し体得する。音楽大学入学や専門的にドラムセットを演奏する人には必須の奏法であり、マーチングを行っている学校に多く取り入れられていた。

g.その他

教則本からの抜粋 教則本：stick control

尚美ウインドスタディ（基礎編）

鍵盤打楽器で音階

スティックのアップストローク、ダウンストローク^③の練習

質問 5. 基礎練習は誰と行っていますか？（複数回答あり）

パート全員で（60人）、個人で（33人）、グループまたはペアで（9人）、
先生やコーチと（6人）、その時いる人と（3人）、部員全員で（1人）

質問 6. 基礎練習は楽しいですか？またその理由もお聞かせください（自由記述）

はい（47人）理由：色々なメニューがある

やればやるだけ上達するのでやりがいがある

基礎練習の後やり切った感がある

皆で集まってリズムを合わせるのが楽しい

息を吸うタイミングが分かる

体がほぐせる

自分の現状を知ることができる

先輩に教えてもらえる

音が（楽器に比べて）分かりやすい

いいえ（3人）理由：手首を動かすのが苦手

暇だし、曲の方が楽しいから

体がとても疲れる

どちらでもない (23 人)

理由：メニューによって楽しいものと楽しくないものがある

曲の方が楽しいし、曲より基礎練習が難しい

簡単なものは面白くないが難しいのは楽しい

義務だから

同じことの繰り返しだから

長く続けると集中力が無くなる

先輩による

難しいものが皆と揃うと嬉しいが、ずれるのが怖い

リズムが転んだ時自分にイライラする

調子がいい時と悪い時がある

皆が集中しないと終わらないから

質問 7. 基礎練習は何のために必要だと思いますか？ (自由記述)

様々な楽器を演奏できるようになるため

曲を演奏するため

手首や体の運動のため

テンポをキープできるようになるため

リズムを正確に叩けるようになるため

みんなと音を合わせるため

自分の上達のため

綺麗な音を出すため

楽しむため

フォームの確認、修正のため

全国大会に行くため

時間つぶし

f f に慣れるため

筋肉を鍛える

楽譜を読めるようにする

質問 8. 基礎練習をしている中で、困っていること、悩みなどがあれば書いてください。(自由記述)

速く叩けない

スティックを持っている位置が打っている間に変わる

後輩やパートの人にどうやって教えていいかわからない

左右差があり、とくに利き手でない方がうまくできない

打楽器初心者だが、部員が少なく他に打楽器の人もないので困っている
パート全員で練習するとゆっくりなテンポが合わない
みんな叩き方（フォーム）が違っている
テンポが安定しない
二つ打ち、ロールがきれいにできない
脱力できない
体のゆがみが直らない
リズムを正確に演奏できない
手が疲れる
管楽器との合奏基礎は 8 分音符しか叩かない
うまくなる方法が分からない、練習メニューをしっかりと決めたい
指が痛くなる

質問 9.（質問 1 で「全く基礎練習をしていない」と答えた人のみ）基礎練習をしていない理由を教えてください。

時間が無い（2 人）

昨日楽器を始めたばかりなので（1 人）

質問 10. みなさんが楽器を演奏する時、どんなことに気を付けていますか？

テンポキープ（24 人）

正しい姿勢やフォーム（20 人）

いい音、楽器本来の音を出す（20 人）

リズムを正確に演奏する（16 人）

強弱、音量（14 人）

管楽器とのバランス（13 人）

曲のイメージを持って表現する（11 人）

演奏記号をしっかりと演奏する（7 人）

脱力する（5 人）

先生の指揮に合わせる（4 人）

叩くときにブレスをする（4 人）

音の粒を揃える（2 人）

楽しむ、笑顔（2 人）

同じ動きの人と音を合わせる（2 人）

4. アンケートについての考察

前述の講習会での様子とアンケートの結果を照らし合わせ、基礎練習について検証を行う。

4.1. 基礎練習の環境について

基礎練習を毎日行っている生徒は 42 人（57%）、週 4～5 日は 15 人（20%）と、8 割近い学校がきちんと定期的に基礎練習を行っていることが分かる。また基礎練習時に全ての学校がメトロノーム（振り子式、電子式）を使用し、練習台も市販の製品の他に自作をしたり机を使ったり工夫をしていることが分かった。練習用のスティックについては、こちらも多くの学校が基礎練習用のスティックを所有していた。

道具についてはかなり県内でも浸透してきたことがうかがえるが、学校によっては、スティックが欠けていたり、練習台が壊れている状態で使用していることがあり、そのまま練習すると自然な弾みが得られず手指を痛めたり、両手のバランスが崩れる恐れがあるため、基礎練習の道具についても指導者が定期的にチェックをする必要があると思った。

また、基礎練習はほとんどの学校がパート全員で一斉に行っていたが、いくつかの学校では個人練習やグループ（またはペア）練習が組み入れられていることも興味深かった。これは経験者と初心者では技術に差があるため、自然と別れて練習するようになったものと推測する。

アンケートでは、皆でリズムを合わせて練習することが楽しいといった意見が多くあり、メンバーで指摘しあいながら練習している様子がうかがえた。しかし、先生やコーチと練習したことがある生徒はほんの数名であったことから、普段は生徒のみで練習と他メンバーへの指導も行っていることが分かった。

4.2. 練習時間について

1 日の中で基礎練習に費やしている時間は思ったより学校や個人でばらつきがあったものの、おおよそ 20～30 分程度は確保できているようだ。

それぞれのグループを見てみると、10 分以下の生徒は基礎練習の悩みに「パートの皆が集中しないと終われない」と記述していたことから、練習よりも皆をまとめることに苦慮していた。

10～20 分のグループは、練習メニューが 2～3 種、20～30 分と 30～40 分のグループは 4～5 種、40～50 分では 4～7 種行っていることから、だいたい一つのメニューに 5～10 分をかけていると推測できる。

そして、最後に 1 時間以上行っているグループは意外にも練習メニューは 4～5 種と少なく、各々に時間をかけしっかり行っているようだが、その練習が実際の楽器の演奏に活用されているかは検証する必要があると感じた。

4.3. 基礎練習のメニューについて

アンケート結果より大別した a～g までのメニューは、どれも重要なメニューであり、沖縄県にもだいたい打楽器の基礎練習について認識が広まっていることを感じた。どのメニューにおいてもテンポをキープし、正確にリズムを叩くことを目標に日々練習し、成果が上がっ

ていると感じた。しかし、音色についてはあまり意識せずに基礎練習を「運動」として行っている感じも否めない。

4.4. 基礎練習の意義について

アンケートでは、基礎練習が好きだという意見が多かった。基礎練習の中でそれぞれが達成感を感じ、それがさらなる上達へのモチベーションへつながっているのはアンケートからも読み取ることができた。

練習をする際にその意義や目的を意識するのは大事であり、中学生、高校生とも自分でしっかり考えをまとめ回答できていた。

その一方で、基礎練習を好きではないグループもいた。色々な記述があったが、「体が疲れる」「単調でつまらない」「集中力が続かない」「自分が間違えるのが嫌だ」「義務だから仕方ない」という意見に集約されると思う。

また、基礎練習について、ほとんどの生徒が何らかの悩みを抱えており、技術的な悩み以外にも、「教え方が分からない」「後輩への接し方が分からない」など、パート内の人間関係についての記述もあった。

この基礎練習を好きでないグループの意見と、生徒たちから出てきた悩みにこそ、改善へのヒントがあると考ええる。

4.5. 基礎練習と楽器の間に

基礎練習のための道具があるのは打楽器だけであると思うが、そのことが演奏の助けにもなり障害にもなることを日々の指導で感じている。アンケートでは彼らが楽器を演奏する時に何を意識しているのかを探り、基礎練習との接点を導き出そうと考えた。

結果を大別すると「フォームや動き」「正確なテンポとリズム」「楽器でいい音、曲想にあった音を出す」「管楽器との調和」に分類される。フォームと正確なテンポとリズムについては、これまで通り練習台でのトレーニングで十分対応できるが、楽器の音色や管楽器との調和は実際楽器を使わなければ分からないことである。

それを表すかのように、アンケートの項目ではないが、「今後講習会で取り上げてほしい事」について記述欄を設けたところ、楽器のチューニングやメンテナンス法、各楽器の奏法など、楽器に関する希望が多かった。「楽器を使った基礎練習が知りたい」という記述もあり、今後検討したいと思う。

5. 現在の沖縄県の吹奏楽における打楽器基礎練習の課題

打楽器の基礎練習の調査をする中で、課題は以下の5点であると考えた。

- ① 部活動の時間が制限されるようになった今日、練習の時間が少なくなっている。
- ② 少子化も相まって、部員が少ない。打楽器は一人しかいないため誰も教える人がいないという学校もある。

- ③ 基礎練習のメニューが単調で飽きてしまう。それぞれのメニューの目的が明確でない。
- ④ 体が痛い、疲れる、という生徒が多い。
- ⑤ 初心者や後輩に教えるのに苦心し、そのため自身の上達を妨げているケースが多々ある。

部活動の時間は、年々短くなる傾向にあり、現在 90～120 分の学校がほとんどである。その中で、準備や片付け、基礎練習、合奏等行うとなると、時間をいかに有効に使うかが大事なポイントとなってくる。また、パート内で初心者と経験者が混在しているため全員が同じようにスキルアップするには工夫が必要である。

アンケート回答の中の「単調でつまらない」「体が疲れる」というのは基礎練習の時間が充実していないことの現れであろう。

おわりに ～基礎練習プログラム開発へ向けて～

昨年、今年と基礎練習について検証する中で現状と課題が見えてきた。基礎練習の最終目標は、講習会に参加した生徒も感じている通り「楽曲をいい音で、いいリズムで演奏することであると、私も思うが、彼らが自信を持って楽器を演奏し、楽しく音楽を表現できるような基礎練習のメニューやプログラムを開発し、できるだけ早く実証したいと考える。また、今回、現場の教員から聞き取りを行ったところ、ほとんどの教員が打楽器の指導法に悩んでおり、基礎練習プログラムと共に、指導プログラムも同時に構築する必要があると感じた。

これまでは児童生徒にスポットを当て検証してきたが、今回は普段指導に携わる学校の教員へのアンケートも実施し、より良き指導法を追究していけたらと思う。

おわりに、今回アンケート実施に関しご協力いただいた沖縄県吹奏楽連盟はじめ生徒の皆様、御礼申し上げます。

註

- (1) 1961 年創立。沖縄県の吹奏楽の技術向上を目指し、小中学校や高等学校、大学、一般の吹奏楽団体が所属している。吹奏楽コンクール、アンサンブルコンテスト、ソロコンテスト等、様々なコンクールを運営する他、講習会の開催、演奏会の主催、後援など幅広い活動を行っている。
- (2) 1933 年、スネアドラムの普及を目的に、アメリカの著名な打楽器奏者が集まり結成した団体。マーチングで使用されていた奏法の中から、打楽器奏者が習得すべき 26 個のスネアドラム奏法を選び出し、紹介した。
- (3) いずれも打ち方のことであるが、アップストロークが打った後スティックを上にあげる方法、ダウンストロークは打った後、そのままスティックの先を打面付近にとどまらせる方法である。マーチング等でフォームを揃える際に使い分けるほか、音色の変化を出すために使い分けることがある。

室内楽から得られる実技指導への応用についての一考察

ー木管五重奏の実践からー

澤村康恵、阿部雅人、荒川洋、庄司知史、大澤昌生

はじめに

器楽独奏にとって、それぞれの楽器に対する専門的な学習を通じた知識や技術は勿論のこと、作曲家の意図した楽曲の表現内容の理解、創造的な音楽表現が欠かせない。それに加えて、室内楽に取り組むことにより得られる多様な要素の理解が必要不可欠なものと考えられる。

本稿は、平成 29 年 10 月 13 日(金) 沖縄県立芸術大学奏楽堂ホールで開催予定の演奏会を基に、器楽アンサンブルのひとつである木管五重奏の実践から、実技指導への応用を考察するものである。この演奏会は、下記のように計画されている。

平成 29 年度 沖縄県立芸術大学音楽学部 奏楽堂演奏会

沖縄県立芸術大学木管五重奏コンサート

平成 29 年 10 月 13 日(金) 19 時開演 沖縄県立芸術大学奏楽堂ホール

フルート	荒川洋	非常勤講師
オーボエ	庄司知史	非常勤講師
クラリネット	澤村康恵	准教授
ファゴット	大澤昌生	非常勤講師
ホルン	阿部雅人	教授

プログラム

イベール：3 つの小品

アゲイ：5 つのやさしいダンス

ダンツィ：木管五重奏曲 B-dur op.56-1

ミヨー：ルネ王の暖炉 op.205

ヒンデミット：5 つの管楽器のための小室内楽曲 op.24-2

1. 木管五重奏

オーケストラにおいて基本的な木管楽器であるフルート、オーボエ、クラリネット、ファゴットの 4 つの楽器に、金管楽器のホルンを加えた 5 つの楽器のアンサンブルを木管五重奏と呼ぶ。現在は金管楽器とされているホルンが木管五重奏に加わるようになったのには、「もともと木管楽器と考えられていた」、「他の木管楽器と同様に庶民の楽器と認識されていた」など諸説あるが、実際にホルンが加わり演奏が行われると、音色的や音域的、音楽的にも圧倒的な広がりを実感できる。

18 世紀後半から 19 世紀初頭に活躍したダンツィ⁽¹⁾、ライヒャ⁽²⁾、といった作曲家などが、

このアンサンブル形態を確立したと言われており、代表的な曲としては、ダンツィ：木管五重奏曲(9 曲)、ライヒャ：木管五重奏曲(24 曲)、タファネル：木管五重奏曲、ニールセン：木管五重奏曲 op.43,FS.100、イペール⁽³⁾：3 つの小品、ミヨー⁽⁴⁾：ルネ王の暖炉 op.205、ヒンデミット⁽⁵⁾：5 つの管楽器のための小室内楽曲 op.24-2、ヴィラ=ロボス：ショーロス形式の五重奏、フランセ：木管五重奏曲(2 曲)、リゲティ：6 つのバガテル、バーバー：サマー・ミュージック などがある。

木管五重奏は、現在では中学生、高校生やアマチュア奏者、また音楽を専攻する大学生やプロフェッショナルの演奏家にとって、室内楽のジャンルとして重要な位置を占めている。

全て別々の発音体（オーボエとファゴットは同じダブルリードの仲間）を持つ楽器によるアンサンブルは同属楽器のそれとは違う難しさがあり、より高度な技術を要求される。また楽器の特性上、音色や音量のバランスに配慮して様々なコントロールをすることが必要となる。

以下では各楽器の視点から、木管五重奏の実践を基にした器楽独奏への応用を考察する。

(澤村康恵)

2. フルート

フルートは、アンサンブルの集合体の中で最も高い音域を司る楽器であり、特にピッコロなどの楽器の持ち替えによって、更に高音の帯域を受け持つことができる。メロディーを受け持つときは、単体で受け持つ機会も多いが、他の木管楽器との組み合わせで多種多様な音色に変化する。主に倍音の拡散を促す作用があり、発音形態も違うこともあり清涼感がより増すことが多い。

発音は、楽器の構造自体に振動する箇所がなく、歌口に空いた穴の約半分に息を吹き込むことによって、空気が共鳴し音色を作り出している。それ故に、音色のイメージーションが求められる楽器でもある。100 年ほど前にテオバルト・ベームによるベーム式の楽器に進化してから、オープン Gis のシステム以外の構造はほとんど変化がなく今日に至るが、材質の違いで音色の違いを出せるようにメーカー側が差別化を図ることが多く、主に銀製・金製・木製の 3 種類に分けられる。銀製は響きがひとつにまとまり、直線的であるのに対し、木製はそれに加えて素朴な響きがあり、金製は拡散した暖かい響きになる。また、歌口の構造もとても重要であり、各メーカーのアイデンティティを司る重要な部分でもある。元々はフランスのルイ・ロット社のような歌口の口径が小さく、音量は出ないが、音色が多彩で繊細な楽器が主流だったが、1990 年代くらいから、歌口の口径が広がり、エッジをよりソリッドにしたことにより、音色が多彩な従来の響きと引き換えに、音量や音圧が上がり、よりパワフルなサウンドを求める傾向が強くなった。音量の大きい歌口の口径の広いフルートはアンサンブルなどよりはコンチェルトやソロコンサートなどに使用される志向が強い。アンサンブルでの協調性を求めるのであれば、昔の音色の考え方を持った歌口の楽器を探し、音色作りをした方が本来の響きが得られるように思う。

今回の曲については、小編成のアンサンブルなどは、持ち回りの役割を理解して吹かないと、作曲家が意図した響きが得られないので、特に木管五重奏などの演奏ではアナリーゼ（楽曲分析）力も非常に必要になる。イベールの「3つの小品」はクラリネットやオーボエのユニゾンに倍音として音色を寄せながらも、フルートらしさを演出し、2楽章などのソロのつながりもヴィブラートを入れつつも、違和感がなく歌い上げることができるかが重要である。アゲイの「5つのやさしいダンス」や、ダンツィの「木管五重奏曲 B-dur op.56-1」などは、フルートの役割として、非常に柔軟な音色と豊かな倍音を追求するように心がけることが大事である。ミヨーの「ルネ王の暖炉」の素朴で個性的な曲では、音の母音の持続音の音色で和声を維持し、他のパートとの支えあいにも貢献することとても重要である。

そして、ヒンデミットの「5つの管楽器のための小室内楽曲 op.24-2」であるが、この曲はピッコロも持ち替えて演奏しなければならないのだが、ファゴットのリズムにのって、ヴィブラートは少なめに、素朴なワルツを連想させるような音色を作ることが大事である。フルートについては、指も超絶技巧が多いのだが、力むことがなく、朗々とフレーズを歌い上げ、5つの楽器の音色が混ざり合ったときに溶け合う瞬間の倍音を作り上げることに力をそそぐことが大事である。

いずれにせよ、単体でソロが出現するとき、ユニゾンでソロが出現するとき、アンサンブルの和音を構築しているときの音色の使い分けをするために、個々のフレーズの役割を理解し、旋律を作り上げることは、フルートのような高音を司る楽器に関しては重要だと思われる。

(荒川洋)

3. オーボエ

オーボエの改良発展の歴史は 19 世紀後半パリで工房を持って活躍していたトリエベール父子(Triebert)と現代ではオーボエメソードの著者としても有名な当時の第一線の演奏家バレ(Barret)による功績を抜きには語れない。バレは 1820 年代より約半世紀の間様々な改良を重ね 1870 年代後半に最終的なもの（第 6 システム）を考案した。1881 年パリ音楽院が正式にこのシステムを採用してから 130 年ほど経った現在でも大きな進化や変化がなく、いわゆるコンサートバトワールシステムとして世界市場を制覇したことは、それ以前のオーボエ発明からの歴史～17 世紀中旬からの 150 年ほどの変化の歴史と比べると驚愕に値する。

しかしながら現在でも世界で唯一歴史的に当地独特のシステムが採用されている地域の楽器がある。いわゆる「ウィーンナーオーボエ」と呼ばれるツーレーガー式オーボエでオーストリアでもこの楽器はウィーンとその近郊でしか使われていない。ヒンデミットが 5 つの管楽器のための小室内楽曲を作曲したドイツ時代の 1920 年代当時、彼が聴き慣れていたであろう旧ドイツシステムのオーボエはどちらかというところのウィーンナーオーボエに近い形状と運指で深くダークな太い音色を持つ。この時代の楽器そのものが持つ音のキャラ

クターやテンションによるものでもあるが、20 世紀前半のジャーマンスタイルのオーボエ演奏にはヴィブラートがほぼ使われることがなく楽器そのものがクラリネットに近い音色を持つ。この作品においても随所に 2 本のクラリネット的な音色要素が求められる箇所が多々存在する。また内径の太さとリードの形状による発音のシンプルさからくるであろうクラリネットと同等の **ppp** の表示などは明らかにこのシステムの楽器をイメージしたものであり、その後 1940 年代からのアメリカ時代のヒンデミットの作品と比較すると、オーボエに対する扱いが大きく変化していることは驚きである。つまり、コンセルトバトワールシステムとは明らかに異なるであろう作曲者の意図したもの～低音域の処理、ヴィブラートの処理の問題はよく考慮すべきであろう。

これに対しイベール、ミヨーの作品はコンセルトバトワールシステムが完成し全世界に普及した時期のものである。そのため、まさにこのシステムを前提としたもので、随所にその特色と新たな可能性を試みる意図が感じられる。例えば、それまでなかなか踏み込まなかった高音域のレガート、フラット系のレガート処理はまさしく新時代へ誘いであろう。これらの作品に多用されるこの種の小編成でのユニゾン、オクターブユニゾンが求める意図は、聴き手を威圧する音量の増幅ではなく音が混ざり合うときに派生する第 3 の新たな音色であり、それはまさしくこの時代の絵画表現と多くの共通点がある。その時代の芸術作品に触れその作品の目指す色彩感をよく理解し、音程やバランスの問題を考慮しつつ絵画的要素を表現したい。また同時に 1848 年にアドルフ・サクスがパリで特許を取得したサクソフオーンが 20 世紀初頭にアメリカで発達したジャズによって急速に普及し、管自体の内径が広げられマウスピースも変えられ音色もアドルフ・サクスが描いていたものとは大きく異なり、より外向的になったであろう楽器のキャラクターから両者は多大なる影響を受けたと推察される。イベール冒頭の 3 連符で書かれたオーボエのリズムは、フランスバロックの伝統的なイネガルというよりも明らかにジャズのスイングとフランスシャンソンの融合の表現である。またトリエベールも関わったフレンチバスソンの歴史や当時のフレンチホルンを念頭に書かれたであろう、これらの作品が意図するより柔和な響きと各楽器間のバランスを注意深く表現したい。

クラシカルなレパートリーであるダンツィの五重奏曲は、18 世紀末に出版され伝統的な 2Key のバロックスタイルの延長上にある形状のクラシカルな楽器の為に書かれたものである。弦楽器奏者であったにもかかわらず、ダンツィの管楽器への深い洞察力が感じられる。興味深いことにイドメネオの初演の際、モーツァルトが父親への手紙の中で絶賛したミュンヘン宮廷オーケストラの首席チェリストのダンツィはフランツの父親である。当時のミュンヘン宮廷オーケストラのメンバーには、モーツァルト自身が感銘を受け様々な名作の創作源ともなった木管楽器奏者たち～ヴェントリンク、リッター、ラムらが名を連ね、ダンツィ少年は幼い頃から父親に連れられ彼らの名人芸を身近に接し、このようなレパートリーのイメージになったことは容易に想像することが出来る。

2 楽章冒頭のオーボエパートのオクターブスラーなどは当時の楽器ではまさしくハーモ

ニクスが念頭にあったであろうパッセージと推察され、当時の楽器の欠点でもあった **F#** の音楽的な扱いの工夫などは、ダンツィ自身がどれだけ管楽器に精通していたかを物語っている。彼の曲にこめたメッセージは驚愕に値する。慎重にアナリーゼし和声的テンションがどこにありどう解決してゆくかを研究すること、と同時にダンツィの頭の中にあったナチュラルホルンの扱いを、どこでストップが使われているのかを注意し、それらのフレーズや和声のテンションがアポジトウラであったりすることも慎重に表現したい。今回演奏される **B-dur** という調性は、オーボエ、ファゴットはもちろん新発明から間もないクラリネットのよく響くことと、無理のない倍音処理など当時の楽器の特性を前提として書かれており、そこに隠されたレトリック的なニュアンスの表現を模索することは演奏上必然性があるものと感じる。

以上それぞれの作品の様々な地域と時代のスタイルにより求められる表現に差異はあるものの、これらの作曲家に共通していることは彼らが優れた作曲家であったことで、これらの木管五重奏に於いて各楽器の扱いの目標はまさに最小限でも最大の効果を引き出すことである。演奏するにあたって響きの繊細さから雄大さまでを求められているところはまさにオーケストレーションの基本である。オーボエは大オーケストラのソロに匹敵する役割から **2nd** フルート、**1st** クラリネット、**2nd** クラリネット、さらには **1st** バスーンのような表現、また弦楽四重奏での第二ヴァイオリンやヴィオラの要素を求められることで、オーケストラ以上に多種多様な役割、キャラクターを表現出来るより柔軟な音色感、幅広いダイナミクス、それに不可欠な確実なニュートラルな奏法が必要とされる。

音楽を表現することはその作品の表情を理解することであり作曲家の意図するものを理解する上で当時の時代背景、地域、システムとしての楽器の歴史を正確に把握することは演奏上不可欠な要素である。

(庄司知史)

4. クラリネット

木管五重奏におけるクラリネットの役割は、オーケストラのそれとも似ており、多種多様である。楽曲によっては旋律を担当することは少なく、音域の広さをいかした幅広い音楽的役割が与えられる。

ダンツィ：木管五重奏曲 **B-dur op.56-1** では、フルートやオーボエとの組み合わせで旋律を共に演奏、もしくはファゴットやホルンとハーモニーを構成するなどのパートを担当する。5つの楽器の中で中音域を受け持ち、音量や音色ともにバランスをとりながら演奏することが求められる。またクラリネットの特長を活かした分散和音を使用した旋律や、伴奏が頻繁に登場する。それ以降の作曲家の作品でも、このような役割を受け持つことが基本と考えられる。

イベール：3つの小品では、より積極的な色が加わっている。2楽章では、フルートとの美しい二重奏においてクラリネットの穏やかな音色が引き出されているし、3楽章の華やか

な旋律では、クラリネットの高音までうまく使われており、クラリネットの音域の広さが旋律にも反映されている。

ミヨー：ルネ王の暖炉は、独特な響きを持ち、ハーモニーの感覚を共有しながら音を合わせていくことが常に求められる。良い響きを保つには音量や音色のバランスが非常に大切であり、クラリネットもその一員としての役を果たす。

ヒンデミット：5つの管楽器のための小室内楽曲 op.24-2 では、1楽章冒頭からクラリネットのメロディーで始まり、音色的にもクラリネットが重要な要素のひとつとなっている。また、ダンツィの時に述べた基本的な役割が、より発展させて色々な形で現れる。

クラリネットはマウスピースに1枚のリードをつけて使用するシングルリードの楽器であり、同じリードを用いる楽器であるダブルリードのオーボエやファゴット、またフルートやホルンとも発音形態が全く異なる。比較するのは困難ではあるものの、他の4つの楽器と比べても発音そのものが容易ではない。アンブシュアを変えずに、リードを押さえすぎたり口の中を広げすぎたりすることなく、音の鳴る瞬間から息をコントロールすることが必要であり、そのことをあらゆる音域や音量、音の長さでもコントロールできるのは高度な技術と言えるであろう。それは独奏演奏の時にも必要とされる技術であるが、他の楽器とのアンサンブルでは要求される音が明確になりやすいためその完成によって演奏技術が更に磨かれると考えられる。

またクラリネットはヴィブラートを用いて演奏することがほとんどなく、他の楽器がヴィブラートをかけている時の音の合わせ方、ヴィブラートを使った歌い方をクラリネットで実現するにはどうするのかなどを学び実践する機会ともなる。

木管五重奏では、多様な役割を受け持つことにより音色や音量のバリエーションが必要であり、ソリストティックなピアノや柔らかいフォルテなど、それらのイメージや奏法を独奏にも反映させていくことができる。

独奏演奏では経験することの少ない音楽的表現も豊富なため、多面的な音楽的視点から音楽を経験することができるであろう。

(澤村康恵)

5. ファゴット

ファゴットという楽器の活躍の場が、歴史の始まりからバスパート専門の楽器であった訳では決していない。しかし音域、音色、音量の限界等、ファゴットが持っているキャラクターから、合奏の分野においてはどうしても、ほとんどバスパートを受け持つ事になる。

しかし楽器の性能の発達と共に、ファゴットが得意とする明瞭な発音、跳躍音形、幅広い音色の変化、控えめながらも朗々とした歌いまわし等が、この楽器の個性として認識されてきた。まずオーケストラの分野で、ハイドンやモーツァルトが徐々にファゴット単独のソロを随所に用いる事になる。これは当時の曲でも現代曲でも、奏者としての仕事量の1割にも満たないとはいえ、楽曲全体を見渡した時に必要不可欠な効果を生み出している。

この時代に木管五重奏というスタイルが出現したのは偶然ではない。クラリネットの出現、ホルンの表現力の向上、こうした時代の流れのうえに上記のファゴット独特の個性を作曲家が利用し始めた事が、木管五重奏という異なる発音体によるぶつかり合いのような独特なジャンルを確立したのであろう。

このような流れから現れた木管五重奏ではあるが、ファゴットの主な役割はやはり基本的にバスパートの担当である。

秀でた合奏能力、とりわけ他のパート―旋律・対旋律から内声部の動きまで―を常に耳に入れて頭で消化し、それら全てにととの土台を受け持ちながら、全体の流れとバランス作りを主導する能力を持つ事は、ファゴット奏者にとって最も重要な課題となる。その上でオーケストラでは仕事量の 1 割だったバスパート(土台作り)以外の役割が木管五重奏においては格段に増える。つまり旋律の 3 度や 6 度下或いはオクターヴ下ユニゾンによる補強・内声ハーモニーや対旋律への参加・特徴的なキャラクターを活かしたソロなどが休みなく頻繁に現れては即時に土台作りの仕事に戻る、この休みない繰り返しが木管五重奏におけるファゴットの役割である。

多くの場面で黒子の役割を果たしながら、突如として主演・助演俳優にも成り切る、こういった多様な柔軟性を持つ奏者になるための最も効果的な訓練が出来るのが、木管五重奏というジャンルであるかもしれない。ひいてはこの訓練が、ファゴット奏者の最も重要な分野であるオーケストラという舞台でも生かされる事になる。最後に、今回取り上げる楽曲を具体的に見ていく。

*ダンツィ

全曲を通してファゴットがほとんど常にバスの動きを担当し、この分野の中でも最もオーソドックスで地味な編曲がなされている、アンサンブルの土台を作る訓練に最も適した曲である。数カ所に、伴奏でありながらも明瞭な発音・跳躍音形を際立たせたいところがある。第 2 楽章第 2 主題は、この曲で唯一の主旋律担当のソロである。リードの状態や意識が完全に伴奏に集中している中で突然現れるこのパッセージを、美しく朗々と奏するのは意外と難しい。

なお、同時代の作曲家でも A.ライヒャの作品では、五つの楽器がより均等に扱われ、ファゴットにもソロを含めた多様な役割が現れる。合わせて勉強すると良いだろう。

*イペール *ミヨー *ヒンデミット

3 人ともほぼ同時代に生まれ活躍したが、ファゴットの使われ方が微妙に異なり興味深い。

イペールはこの時代においては珍しく非常にシンプルな作りである。ファゴットとホルンがほぼ脇役に徹して、内声とバスを目まぐるしく行き来する。ただ、古典の頃と比べるとファゴットはより表現力の豊かさが必要とされる。中高音域の独特な音色、跳躍音形の面白さ、歯切れの良さを全編で表に出しながら、第 2 楽章終盤ではレガートでいかに美しい内

声部を作るかも課題となる。

ヒンデミットは、伴奏においては中低音域、随所に現れる経過句のソロにおいては高音域、それぞれを徹底して使っている。中低音域で暗く重い音色を出すことで曲全体の雰囲気作りに寄与することが出来る。そのなかで突如現れる最高音域の悲痛な叫び声のような音色は非常に特徴的であり、この差をうまく表したい。

ミヨールの音域・音形の多様性は特徴的である。多楽章形式を利用し、各章ごとにファゴットの個性をバスや伴奏に巧みに使い全体のカラーを作っている。ともすれば平坦さに陥る危険のあるこの曲を、ファゴット奏者は各音域の音色を上手く使いながら、レガート・スタッカート・シンコペーションやヘミヨーレを伴うアクセント等を明確に強調することで、聴き手に新鮮さを与えることが出来る。

ところで、イベールとミヨールに関しては当然ではあるが、ファゴットパートをフランスシステムのバスソンのために書いている。ドイツシステムのファゴットより軽く乾いた明るい響き、高音域の発音の容易さと低音域の弱さ、こう言ったバスソンの特徴を作曲家が念頭に置いていたことは忘れるべきでは無いが、とりたてて強く意識することもないだろう。要は曲のキャラクターをしっかりと掴み、それに合わせた演奏をすればよい。やはりバスソンを念頭に置いて書かれたチャイコフスキーの交響曲を、そのことを強く意識して演奏するファゴット奏者は、現代では皆無と言ってよい。

(大澤昌生)

6. ホルン

ホルンの特徴のひとつだが、音量や音色の変化が大きい楽器である。大編成オーケストラでの圧倒的な音量から室内楽での消え入るようなピアノッシモまで、様々な場面で音量だけではなく音色の変化を付けやすい楽器であり、それ故に作曲家に好んで使用されるためホルンが入る楽曲が多いというのが、管楽器の中でのホルンの位置であるといえる。

その中で木管五重奏というカテゴリーではホルン以外の楽器が木管楽器であり、ホルンに繊細な音を求めることが多く、ホルン奏者にとっては非常に骨の折れるカテゴリーである。

ホルン奏者だけではなく、楽器演奏者にとって命ともいえることは、いかに繊細な表現を幅広くできるかということであろう。音量を落としても音質の低下を招くことがなく表現できれば表現の幅は広がる。反対に大雑把な表現に始終すれば起伏のない単調な音楽になるであろう。繊細な表現を研究することがホルン演奏法の大きな鍵となり、音楽の表現を豊かにする。

繊細な表現というのは突き詰めればリードの反応の良さということになるであろう。それはただ単に音を小さくすれば良いのではなく、音質を殺さずに響きのある生きたピアノッシモを出す必要がある。優れたアンブシュアというのはそのピアノッシモを可能にするもので、決して大音量が出るとかハイノートが出せるとかではないのである。ピアノッシモ

が演奏可能なアンブシュアで大きな音を演奏しハイノートを吹くからこそ、音色が豊かであり説得力が増すのである。

同じくアンサンブルにおいて度々問題になるのが、音楽的に見合った小さな音が出せないということである。これは室内楽に限らずオーケストラでも室内楽的場面になると指揮者からホルンの音量を落とすように要求されることが実に多い。特に高名な指揮者になればなるほどその要求は高度になる。何故ならそれが音楽的な表現の幅を広げ、感動をもたらす音楽になると指揮者は知っているからだ。

ホルンは演奏が難しいと言われているが、実はメンタル的な要素がそこには多く隠れている。奏者にとって演奏不可能な弱音を要求されると、奏者は緊張でアンブシュアは固くなり益々反応しないという状況に陥る。そうすると音は外れる、出ない、出たと思ったらその場の雰囲気を壊してしまうような音量や音質、音程でしか演奏できない。その経験が奏者を恐怖させ精神的に苦しめる。

そうならないように、奏者は常に全力で音量を落とす奏法を研究しておく必要がある。

もちろん音量だけではなく音色や音程も正確で美しくなければならない。全音域で美しいピアノッシモを追求すればするほど、奏法とはこうであらねばならないとピアノッシモが教えてくれるのである。そしてそのことが奏者のレヴェルを飛躍的に向上させ、精神的に余裕を生むのだ。

木管五重奏（室内楽）を研究することは、演奏法や音楽的要素を学ぶうえで欠かせないことであり、教育の現場でもそのことを踏まえて教授する必要がある。室内楽を勉強することは精神的な鍛練にも繋がるのである。

（阿部雅人）

おわりに

木管五重奏は異なる発音体を持つ楽器の組み合わせであり、音色や発音を合わせることは、非常に難易度が高い。また音域などの制約も多く、それぞれの楽器の得意な面だけではなく、作曲家により多彩な要求がなされていることがあり、それらを音楽的に表現するには高度な演奏技術を必要とする。だからこそそれらを実践して学ぶことにより多くの技術を習得することができる。

その過程においてはお互いの音程をあわせる、合図を出すなどの実践的な訓練もあり、木管五重奏曲の学習からピアニストとの共演や、オーケストラでの演奏に発展させていくことが可能となり得る。

アンサンブルにおいて音を合わせるということは基本とされるが、その中にはラインだけではなく、音色や発音、バランス、ハーモニー感覚など多角的な要素が存在する。合図をすることひとつを取っても共演者にテンポを示すこともあるし、タイミングを合わせるだけでなくイメージする音楽を示すこともできる。その基となるのは作曲家の意図した楽曲の表現内容の理解であり、室内楽では共演者とのリハーサルを通して、それを共有していく

ことが大切である。

音楽の理解を深める、共演者との音楽の共有経験、多様な演奏技術の習得、アンサンブル技術の訓練など多くのことを室内楽を通して学ぶことができる。そしてその全てをそれぞれの器楽独奏に反映させることによって、実技指導の充実に繋げることができる。

今後も実技指導と室内楽を密接に捉えてその関連を明示化しつつ、総合的に学習させ、音楽的充実と演奏技術向上を目指したい。

(澤村康恵)

註

- | | | |
|------------|----------------|-----------|
| (1) ダンツイ | Franz Danzi | 1763～1826 |
| (2) ライチャ | Anton Reicha | 1770～1836 |
| (3) イベール | Jacques Ibert | 1890～1962 |
| (4) ミヨー | Darius Milhaud | 1892～1974 |
| (5) ヒンデミット | Paul Hindemith | 1895～1963 |

はじめに

現在、琉球古典音楽は湛水流、安富祖流、野村流の三つの流派が活動している。系図を見れば、安富祖流は安富祖正元（1785～1865）、野村流は野村安趙（1805～1871）が創始者であるが、両流派の師匠は知念積高（1761～1828）であり、琉球古典音楽の系図は、三流派共通の師匠通称湛水親方・幸地賢忠（1623～1683）に辿り着く。

よく、野村流と安富流の歌の違いはどういった点ですかと、聞かれることがある。別々に歌っていると素人の方には、微妙な違いを感じたとしても殆ど同じに聞こえるが、演奏家の立場で野村流奏者、安富祖流奏者が同じ曲を同時に演奏した場合、曲によって多少の違いはあるにしても、本当に同じ曲を演奏しているのか驚かされることがある。歌詞のずれや、旋律の違いによって二重奏になるからである。

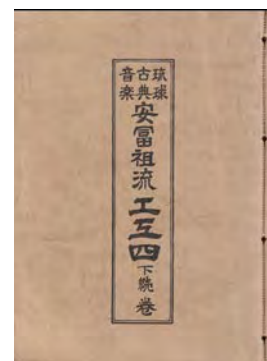
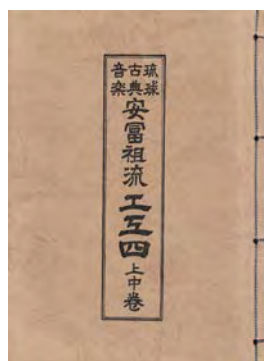
また、工工四の丸拍子（休符）についても、安富祖流は面授口伝を重要視するので、「昔節」「大昔節」の楽曲になると、丸拍子の休符に多少の長短が出てくるのである。

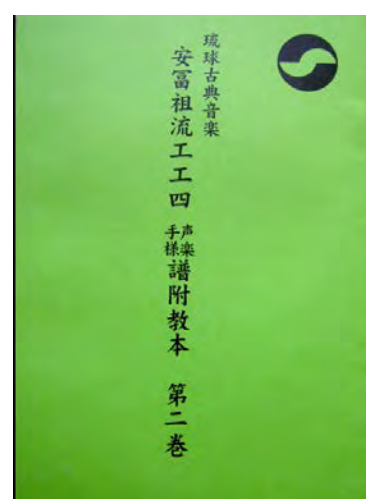
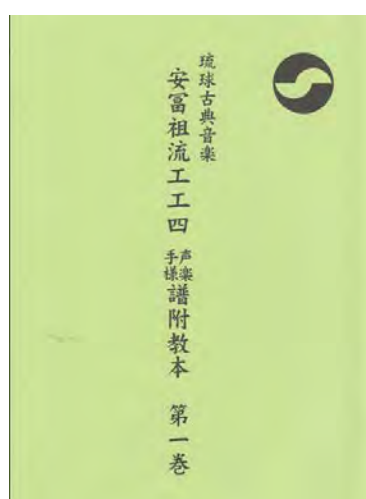
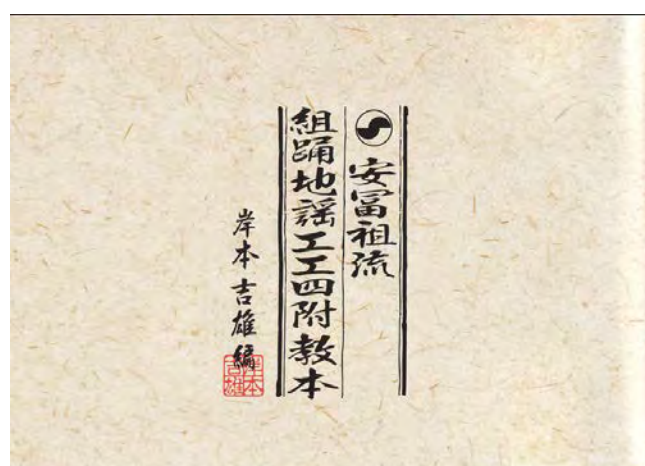
本稿では、平成 25 年に開催した第 5 回琉球古典音楽安富祖流絃声会師範仲嶺伸吾独演会～金武良仁・古堅盛保の録音記録を基に安富祖流の演奏様式（研究）を歌う～で演奏した作田節の工工四（楽譜）に若干の修正を加えて記載することとした。

1. 安富祖流の工工四（楽譜）について

安富祖正元が編纂した工工四の実物を見たことはないが、喜舎場朝賢氏著『東汀随筆』によると、安富祖正元氏（1785～1865）が編纂した工工四では、丸拍子（休符）の表示方法は小さい丸と大きい丸の二種類に分けて表示されている。後に、野村安趙（1805～1871）が、丸の数で休符の長さを表示する方法に改めている。それは、安富祖正元工工四の小さい丸を丸一個に、大きい丸を丸三個に改めて表示したものである。

現在、安富祖流が教本として使用している工工四は、1840 年、安富祖正元（1785～1865）が編纂した工工四を、明治 45 年に安室朝持（1841～1916）が、野村欽定工工四を参考に編集した工工四（古堅盛保、宮里春行によって数回編纂された）である。これ以外に安富祖流絃声会発行の工工四 3 点、個人発行の工工四 1 点については下記のとおりである。





2. 安富祖流の伝承方法

琉球古典音楽の歌についての伝承法は、野村流は声楽譜を重視した伝承法に対して、安富祖流では、手様と言う指導方法がある。それは、指導者の左右の手の動きなどを含めた歌を直接真似ることによって曲を習得するという面授口伝伝承法である。たとえば丸拍子（休符）が連続する場合などは手様を手がかりに歌を覚えているわけである。最近では、安富祖流絃声会発行の工工四が発行され、その工工四に、歌の音高や手様譜を付けて多くの愛好者が解りやすく独習できる用になっている。これは、沖縄県立芸術大学の授業においても活用されている。

3. 沖縄県立芸術大学において、安富祖流の演奏法についての研究

2002 年、沖縄県立芸術大学において金城厚教授が企画されたワークショップの中で「安富祖流の吟法理論をもとめて」と題し大湾清之元教授指導の下、私も含め 8 人で研究演奏する機会があった。それは、昭和 9 年に発行された富原守清著『琉球音楽考』の演奏理論が安富祖流絃声会初代会長、金武良仁の録音記録と対応しているという事実を確認し、現代に再現しようという試みであった。完全に対応している訳ではないが、安富祖流の演奏様式であると推定できる根拠が録音記録の音源によって抽出できた。また、芸大の修士演奏においても大湾清之元教授指導の下、安富祖流の途絶えた曲を復原したが、その際にも『琉球音楽考』の演奏理論が採用されている。



前列左から、島袋朝夫、大湾清之、仲嶺伸吾、新城亘
後列左から、上地正隆、本村朝昭、我那覇常允、宮里幸夫

4. 作田節の工工四に様式譜を付ける

第5回仲嶺伸吾独演会のプログラムに掲載した様式譜は、古堅盛保の作田節の音源を基に、工工四に実演家の立場として、実演に頻繁に使用される代表的な修飾吟（渡り吟、被り吟、尺、老の打ち音）に表記をつけ自分なりに様式譜を付けたものである。今回掲載した様式譜は、プログラムに載せた工工四と若干違い、様式譜の重要な個所に音高を入れている。

富原守清氏『琉球音楽考』の中で「絃の原則的取扱」「修飾吟の種類」においては、安富祖流の重要な歌唱法が書かれている。抽象的な言葉によって解りにくい個所もあるが、大湾清之氏の著書『琉球古典音楽の表層』にはこれが解りやすく解説されているので以下に引用する。

○渡り吟(わたいじん)→渡

「他の吟に移らうとする時ひとまづ吟を抑えてから張って移る。鳥が飛ぼうとする時まづ体をかがめるように」

（解説）

ここで「他の吟」と言っている場合の吟とは、次に弾く三線伴奏の絃のことである。その次の「ひとまづ吟を抑え」という場合の吟は歌の旋律のこと。従って、吟を抑えてというのは、歌の音高を抑える（下げる）ということ。それから「張って」というのは、いったん緩めた（下げた）音をもとのように張る（もとの高さに戻す）という意味で、旋律を揚げるということ。（『琉球古典音楽の表層』359頁）

三線伴奏の絃配列が「工○尺」「四○老」となっているところは、ほとんどの場合、渡り吟である。

尺	工 尺 工	尺
工	渡	尺

○被り吟（かぶりじん）→被

「蒲団を引っ被るように」

（解説）

たとえば左手小指から中指に替えるとき、あるいは人差し指から中指へ替えるとき、また第二絃開放絃や第三絃開放絃の次に中指や小指を使うときなどは、力が上方向に働いているという考えに基づいている。そのことと、蒲団を下側から自分の胸元へ引っ張り上げる感覚とを結び付けているのである。絃の配列で言うと「上老」「尺老」「四老」「工尺」「工

老」なのである。

＊「老」を弾くまでは歌の音高は下らない。下がるのは「老」を弾いてからである。このポイントは、現在の安富祖流が忘れていているものである。しかし大事な吟法である。これは、安富祖流絃声会初代会長、金武良仁の録音記録によって、確認することができる。

上	四老	上	四老
上	老	尺	老

○尺と老の打ち音（抑える、当て、打ち揚げ）を（抑、当、揚）

老' 尺'（譜文字の右上にある黒点は打ち手あるいは打ち音）

「老の打ち手は軽く打ちあげ、尺の打ち手は強く打ちあげる」

（解説）

これは三線を演奏する場合の要領を言っている。つまり老の打手（左手の抑え指で絃を打つこと。つめで弾かない）は軽く打つように、尺の打手はそれよりも気持ち強く打つということである。また、打ちあげるという表現は、歌の音高を揚げるという意味も含んでいる。ただし、絃配列の形によってそうならない場合もあるので混同しないように注意しなければならない。

例えば、尺の打手の場合「工尺'工」と「工尺'上」では旋律の動き方は違う。前者の尺'は音高を揚げる役目をし、後者の尺'は逆に音高を下げる役目をする。

＊作田節の中で「レの次の工尺'上は、変則的取扱いとして、『琉球音楽考』に述べられている。

工	尺	工	尺	工	尺
工	尺'	工	尺'		

尺	工	工	尺工	尺上四上
工	尺'	上		

＊作田節 変則的取扱い

[illegible][illegible]

工	六 ヤ	七 ハ	六 ヒ	工	老	尺	工	老	上	尺	工	老	上	尺
工	老	尺	工	尺	工	渡	尺	○	工	尺	六	渡	尺	六
尺	○	工	老	尺	○	尺	老	工	渡	尺	○	尺	○	尺
上	尺	上	老	上	尺	工	老	上	尺	老	上	尺	老	上
上	○	老	○	老	上	老	尺	○	上	老	上	○	○	○
老	(老)	上	尺	工	○	尺	○	合	老	尺	工	尺	工	尺
合	合	老	上	老	上	老	上	老	上	尺	上	尺	工	老

[illegible]

おわりに

琉球古典音楽の歴史を辿ると、琉球王朝が国の威信をかけた諸行事を成功させるため三線音楽、芸能に最大の権威付けと敬意を払う方針を確立したことがわかる。その事実が伺える政策として、三線制作に関する三線主取の役職の設置がある。羽地朝秀による「羽地仕置」の中では、三線音楽のことを「唐楽の事」として士族の必修教養の一つとして定めたという。また、国王や王妃などの年忌、中国からの冊封使を歓待する行事のために臨時的に踊奉行を設置した事実もある。歌三線は、首里の士族階級によって伝承されてきた音楽である。

現在、宮里春行の門下から 2 人の人間国宝が誕生し、安富祖流の伝承は、歌三線においても主流をなしている。その一方で、沖縄県立芸術大学において大湾清之元教授を中心に安富祖流の研究が継続され、演奏様式がほぼ解明されている。楽譜に関しても色々な試みがされているが、確定された楽譜の発行は行なわれていない。安富祖正元の歌道要法（1845）で屋嘉比朝寄は、「物あれば別あり、歌あれば法あることわりを不知して、其奥をえざるなり」と説いている。しかし私は、十数年前までは、安富祖流に演奏理論があることを知らなかった。

絃声一体とは、先に絃の音→その高さの声→絃の音→その高さの声、その繰り返しが基本原則となっていることだと知った。「ナーチルジル ナータマシダマシ」男絃、中絃、女絃にはそれぞれの役目、持ち分があるという意味である。

本稿では、作田節に様式譜と簡易な程度の音高を記載した。現在の安富祖流伝承については、口伝により伝承されてきた歌が正当な歌であることは間違いないと思う。しかし、安富祖流絃声会初代会長、金武良仁の録音記録が理論と対応しているのであれば、安富祖流の流儀として確立できると考える。個人的な考え方であるが、理想的な伝承法は伝承されてきた安富祖流の手様と、理論で導きだした演奏技法を一致させることである。そこで一つの指針として、安富祖流工工四に記載されている安富祖正元序文の中に、「歌に心あらん人々彼を学び是を学ぶ者各心の好に従い一方に不泥して可ならん」とある。序文全体から要約すると、安富祖正元は、自分の師匠知念積高とその上の屋嘉比朝寄は名人の域であり、歌に多少の差異はあるが、一方に偏らないで学ぶことを奨励している。安富祖正元の遺言として安富祖流演奏家はどうか受け止めるのが、今後の伝承法をめぐる大きな課題であると考ええる。

参考文献

- 富原守清『琉球音楽考』（再販）琉球文化社 1973 年
大湾清之『琉球古典音楽の表層』（株）アドバイザー 2002 年
安富祖流絃声会 60 年記念誌『当流の研究』安富祖流絃声会 1993 年
宮里春行『安富祖流工工四』みりおん印刷 1983 年 第 5 版

琉球古典音楽「かぎやで風節」の表現法と分析
— 「演奏の手引き工工四」と「声楽練習用楽譜」の構築 —

山内 昌也

はじめに

『高等学校学習指導要領解説 芸術(音楽 美術 工芸 書道)編 音楽編 美術編』より「21世紀は、新しい知識・情報・技術が政治・経済・文化をはじめ社会のあらゆる領域での活動の基盤として飛躍的に重要性を増す。いわゆる知識基盤社会の時代であると言われている。このような知識基盤社会化やグローバル化は、アイディアなど知識そのものや人材をめぐる国際競争を加速させる一方で、異なる文化や文明との共存や国際協力の必要性を増大させている。このような状況において、確かな学力、豊かな心、健やかな体の調和を重視する生きる力をはぐくむことがますます重要になっている。」と記されている。また、「国際社会に生きる日本人としての自覚の育成が求められる中、我が国や郷土の伝統音楽に対する理解を基盤として、我が国の音楽文化に愛着をもつとともに他国の音楽文化を尊重する態度等を養う観点から、学校や学年の段階に応じ、我が国や郷土の伝統音楽の指導が一層充実して行われるようにする。」とも記されている。

沖縄県は、他県とは異なる独自の伝統音楽を持ち、世界的にも類の無い様々な伝統文化の宝庫である。それらは、琉球王朝時代から古の先人たちによって築き上げてきたものであり、外交等によって生まれたものである。琉球古典音楽の領域においても、歴史的背景・気候風土・品質の高さなど、芸術としての音楽を定義づけるため、2017年6月に沖縄県内の小～高等学校音楽教員との連携による「沖縄県教職教員琉球古典音楽研究会」が発足している。こうした状況を受け以下で筆者は研究会の講師として、学校現場において琉球古典音楽を授業に活かすことのできる提案をしていく。その中で、琉球古典音楽の代表曲である「かぎやで風節」(野村流)に焦点をあて、演奏する際の表現法を分析する。

1. 学校現場等での現状

「我が国の伝統的な歌唱及び和楽器の指導」が導入され、沖縄県の音楽教育現場では、「安波節」「安里屋ゆんた」「海の声」などの沖縄民謡や沖縄ポップス曲を中心に教材を掲げ、「(三線を)弾く」という体験を中心に授業を行っているケースが多い。しかし学習指導要領に記載されているものには、「伝統音楽」とあるものの、実際に琉球古典音楽を指導する教材や指導能力は乏しい。教科書等においても、我が国の重要無形文化財である伝統音楽(芸能)は能・狂言・歌舞伎・文楽を中心に紹介されているが、組踊や琉球(古典)舞踊については紹介が無く、代わりに我が国の様々な民族芸能のページでエイサーなどの紹介がある程度である。

2017年6月に「文化芸術基本法」が改正され、組踊が追加されている。沖縄県内では現在様々

な音楽や芸能が混在して紹介されている中、これらを整理し教育することが責務であると感じる。

2. 琉球古典音楽の定義

「琉球古典音楽と四季」（教職課程年報 Vol.1）でも筆者は「琉球古典音楽は、その多くは、琉球王朝時代の上流階級の教養人によって作られたもので、御冠船芸能と深い関係をもち、琉球古典舞踊や組踊と結びつきながら発展した。」と記した。大衆音楽として発展した沖縄民謡や沖縄ポップス音楽と異なり、琉球古典音楽は宮廷音楽として、琉球王府時代を代表する儀式での演奏曲であったことを定義付けし、その差別化を図るべきである。

3. 「かぎやで風節」が記譜されている工工四について

現在、発刊されている琉球古典音楽工工四の中で主に使用されているものは、以下の工工四である。

- (1)『聲楽譜附 野村流 工工四 上巻』（琉球古典音楽野村流音楽協会）
- (2)『声楽譜付 野村流 工工四 上巻』（琉球古典音楽野村流古典音楽保存会）
- (3)『琉球古典音楽 安富祖流 工工四 上中巻』（琉球古典音楽安富祖流絃聲會）

4. 「かぎやで風節」の歌詞について

『標音評訳 琉歌全集』に「かぎやで風節」は 30 首が記されている。以下では、その中で第 1 首の歌詞を記す。体裁は『標音評訳 琉歌全集』のものを尊重し、琉歌の前にある番号は歌番号である。カタカタは作者および琉歌の読みで『標音評訳 琉歌全集』には音声記号も表記されているが、これは省略した。なお琉歌の読みは本文において一列表記であるが、ここでは上句・下句でわかり書きにした。

かぎやで風（国王の頌歌、国家の安寧、五穀の豊穰、その他すべての祝賀の歌。）

1 あだ果報のつきやす夢やちやうも見だぬかぎやで風のつくりへたとつきやさ

読人しらず ユミビトゥ シラズ

アダガフヌ ツィチャスイ イミヤ チョン ンダン

カジャディフヌ ツクイ フィタトゥ ツィチャサ

〔語意〕「あだ果報」大きな果報。同義語に「百果報」という語がある。

〔評訳〕国頭の按司(城主)になるような大きな果報を得ようとは夢にも見ないことであった。

鍛冶屋の仕事をしていろいろの物を作っていたが、そのおかげで思いかげない果報が身

にぴったりとついたのである。この歌は奥間村の鍛冶屋が尚円王を助けたために、国頭の按司に取り立てられたのを祝った歌だという伝説がある。

この琉歌以外にも、新年を祝った内容や初春の喜び、国王を称えた内容など様々な人々の喜びが表現されている。しかし「かぎやで風節」の現在最も多く歌われている琉歌は、「今日のほこらしやや なをにぎやなたてる つぼでをる花の 露きやたごと」であり、『標音評訳 琉歌全集』には「仲節」に記されている。

仲 節（歓喜の歌。祝賀の席で歌わる。かぎやで風の本歌というのは誤り。）

5 2 1 けふのほこらしややなをにぎやなたてるつぼでをる花の露きやたごと

読人しらず ユミビトウ シラズ

キユヌ フクラシャヤ ナヲウニ ジャナ タティル

ツイブディ ヲウル ハナヌ ツィユ チャタ グトウ

〔語意〕「ほこらしや」誇らしから転じて喜ばし、嬉しなどという意となる。「なをにぎやなたてる」何にたとえよう。「露きやたごと」露に行き会ったようだ。

〔評訳〕今日の嬉しさは何にたとえようか。つぼんでいる花が露に会ったようだ。この歌は尚元王が即位のとき大新城親方が詠んだと伝えられているが、作者が読人しらずになっている处を見れば、それは単なるうわさ話に過ぎなかったかも知れない。

「仲節」の琉歌はこの 1 首のみである。この曲は演奏時間が 30 分にも達する大曲なため、なかなか演奏される機会がない。そのため、琉歌を「かぎやで風節」に載せて演奏されるようになったと推測する。しかしそれはいつ頃から行われていたのかよくわからない。今後、改めて調査したい。

5. 琉球古典音楽を演奏するにあたり

野村流音楽協会『聲楽譜附 野村流 工工四 上巻』には「琉球音楽楽典」が増訂されており、「第二章 音楽の要素」には、以下の通り記載されている。長くなるが、引用しよう。

音には強弱、高低、長短、音色といふのがある。音の強弱のことを俗に大小と云ってゐるが、音楽では強弱と云うのが適当だとされてゐる。又高い音と強い音、低い音と弱い音を取違へる人が居る。然し乍ら音の強弱と高低とは全くの別のもので、音は発音体の振動によって生ずるのであるが、この振動の幅即ち振幅が大きいのが強音(大音)で、小さいのが弱音(小音)である。又一定時間に振動する数が多いのが高音で少ないのは低音である。

それから音の継続する時間の長いのは長音で短いのは短音である。又、発音体の性質域は同一発音体でも音発声の方法に依って音が違って聞こえる。これを音色といふ。例へば、太鼓と三味線の音は音色が違ふし、又三味線の尺の音を出すのに普通弾いた場合と打音と抜音では各々音色が違ふやうなもので、これは振動の仕方の相違である。声楽でもこの音色といふことは大切なものとされてゐるけれども、譜に現わせないのは遺憾である。只琉球声楽の旋律上で云はれる音色は(色ともいふ)、主として咽喉の開閉によって変化すると伝へると私は思つてゐる。さういふわけで、咽喉の開閉がうまく行かないと同一音色で音色の複雑さが無い。これを「一吟扱ひ」と云ふ。こゝいらになると立派な師に就いて指導を仰ぐ外はない。

音楽の三要素

さて、音楽には旋律(メロディー)、和声(ハーモニー)、節奏(リズム)の三要素があると云はれてゐる。旋律といふのは俗に云ふ節(フシ)(節廻し=フシマワシ)のことで、主として高低のある音が順次し連続集団をなしたものと云へる。然しこの音の高低は出鱈目なものでなく、一定の規則(音階)にはまつた音である。この音の高低といふことは、音楽の要素中もとても重要なもので、従来の琉球音楽界に於いて音の高さといふことがさして問題にされず、音高の比較の出来ない人々があるかに思はれるのは反省を要することではなからぬ。私の採譜の仕事の大半の意義がこゝにあるのは勿論のことである。

高低ある音の順次の配列が旋律であるのに対し、二個以上の高低ある音の同時に組合せを和声という。尤もこの同時に組合された音は同じ高さの音ばかりではいけない。高さの違った音でなければならぬ。支那の古代音楽、日本の雅楽、今日の西洋音楽等には和声があるけれど、普通の日本音楽や琉球音楽には和声がない。だから琉球音楽で大勢で唱ふ場合は、「合奏唱」でなく斉奏唱といはねばならぬ。三味線、琴の合奏も純然たる合奏ではない。即ち解り易く云へば、合奏唱とは節の違った歌を同時に幾つも奏唱するものといふことになる。

次に節奏とは音の長短と強弱(拍子)の意味に解されてゐる。長い音、短い音、強い音、弱い音が適当に配列されて始めて曲は面白味が出るわけである。以上三要素を心理学上から見れば、



ということになる。これで以って国民性の如何に依ってその国民の音楽が孰れの要素を

多く含んであるかが解るのである。西洋に於いては、理性的なチュートン人種(ドイツ、イギリス等)の音楽に和声の要素が多く、感情的なラテン人種(フランス、イタリー等)の音楽に節奏の要素が多く、然も音楽は感情的なイタリーに隆盛を極めてゐる。同じように東洋に於いては理性的な支那人の音楽に和声の発達があり、感情的な日本人は折角輸入した支那の和声楽器までも旋律楽器にしてうやふな人種で、その代わり謡曲の如く拍子の発達に於いては世界に比類が無いと云はれてゐる。琉球音楽も日本音楽の音楽と同じことで、和声楽器が無い代わりにリズム楽器は多い。(大太鼓、小太鼓、三板 其の他)

琉球古典音楽は、全体にゆったりとしたテンポで演奏され、音高の跳躍が少なく緩やかな旋律を歌唱することで、よりリズム感とテンポ感を重視しなければならない。併せて三線と声楽旋律をよく理解し、理性や感情に結びつけていくことが聴衆者へ感動を与えるものとなる。世禮も説いている「立派な師に就いて指導を…」が一般的であるが、琉球古典音楽を普遍的に発展させるために様々な手段を考えなければならない。インターネットによる演奏等の配信も考えられるが、今回「演奏の手引き工工四」と「声楽練習用楽譜」を構築することで、新たな演奏指導及び表現ができるものとする。

6. 「演奏の手引き工工四」と「声楽練習用楽譜」の構築について

琉球古典音楽の工工四は、縦書きの楽譜の為、音高及び旋律について即座に理解するまでには、ある程度の時間と知識が必要である。また、琉球古典音楽の声楽旋律について、音の跳躍がほとんどなく、全音(長2度)もしくは半音(短2度)での進行が多く、三線との拍子感と旋律は異なっている。その為、三線と歌を同時に演奏した場合、そのタイミングを合わせるのは、長期の練習時間を要する。

これまで、五線譜による出版がいくつかあるが、小節線や調号など改善しなければならない課題は多いと感じる。今後筆者も演奏表現に近い形の五線譜を考案したいと考えている。

今回は、演奏の手引き工工四と声楽練習用楽譜を考案した。これまで、口伝による指導法が主流であったせいもあり、工工四を使用した演奏の手引きというものは存在しなかった。しかし近年、小学校～高等学校で琉球古典音楽を授業の中に取り入れる動きがあり、演奏の手引きや、歌の旋律を短時間で理解できる教材等を求めているとの情報を聞いたためである。

「演奏の手引き工工四」は、簡条書き文書をです・ます調でまとめ、併せて手引き工工四をセットとした。手引き工工四は、末尾に添付する。(資料1)

また、「声楽練習用楽譜」は、歌の旋律を横の情報で読み取ることができ、且つ工工四には無いブレス記号等を挿入した。また、声楽記号も横書きにすることで、理解しやすくなった。この声楽練習用楽譜も末尾に添付する。(資料2)

6.1. 「かぎやで風節」の演奏手引き（引用）

琉球古典音楽を代表する「かぎやで風節」を練習しましょう。沖縄民謡や沖縄ポップスと異なり、琉球の古の先人たちが創り上げた宮廷音楽です。ゆったりとしたテンポが曲の重厚感を与え、気品高く堂々と演奏してください。ここでは、曲全体に関すること、三線に関すること、声楽に関することに分けて説明します。「かぎやで風節 演奏の手引き工工四」と併せて参考にしてください。また、「声楽練習用楽譜」を使って歌の練習を行ってください。

（1）曲全体に関すること

- ①曲のテンポが乱れないようにしてください。1 拍をメトロノームの 60 くらいの速さで演奏しましょう。
- ②歌詞の内容をよく理解し、祝儀曲にふさわしく堂々と演奏しましょう。
- ③演奏するときは、姿勢を整え、身体全体が動かないようにしましょう。琉球古典音楽は（演奏中）動かない美意識があると云われています。

（2）三線に関すること

- ①琉球古典音楽のほとんどの曲は「歌持ち」（ウタムチ＝前奏）から始まります。かぎやで風節は初めの「工」が響いた瞬間から曲は始まっています。歌持ちを演奏しながら歌のイメージをするのではなく、歌持ちを弾く前に、曲全体のイメージや歌のイメージを終えてから歌持ちを弾き出しましょう。
- ②「尺」のポジションについて、歌口から約 16cm 辺りを押さえてください。かぎやで風節で使用する尺の音高は、西洋音楽には登場することのない音高です。調弦を C にした場合、尺は「シ」の高さよりも少しだけ低いピッチの音高を出してください。
この独特な音高が琉球古典音楽の魅力の一つといえます。
- ③音の強弱について、拍子（マスの中）と五分（線の上）では、文字の大きさが異なります。文字が大きく書かれている音は、しっかりと出して、文字が小さく書かれている音は、軽くします。工工四 14 行目上から上から 3～5 マス目について、特に注意して下さい。

（3）声楽に関すること

- ①琉球古典音楽の歌の旋律は、三線と同時進行ではありません。曲の箇所によって三線がリードしたり、歌がリードします。時には、三線が高音を弾いて、歌がその 1 オクターブ下の音高を歌う曲もあります。三線と同時に練習するのが困難な場合は、三線と歌を別々に練習することも大切です。

- ②発声については、発音とのバランスを考えて、口の形や舌の位置を確認してください。
舌はある程度喉の中に収めるようにすることで、声帯が広がってきます。口先だけで歌おうとせず、声を響かせるイメージを持ってください。
- ③発音について、「ツィ」などの発音が正しく言えるか確認してください。（「チ」にならないように）
- ④声楽記号について、「掛」や「大掛」、「アティ」「吞吟」などの記号をよく理解しましょう。
- ⑤ブレスについて、工工四には特にブレスの記譜はありません。しかし、全体のフレーズをなめらかに歌うために手引き工工四もしくは、声楽練習用楽譜に挿入しました。
ブレスは、なるべく少なく、しかし歌唱中息切れの為に音量が小さくならないようにしましょう。また、ブレスの後、母音から始める場合、発声は強くならないようにしてください。例として、11行目4マス目でブレスをした場合、「ヨウ」の母音「オ」が強くなってしまい、「オンナ」と聞こえる場合がありますので注意が必要です。
- ⑥声楽の旋律について、以下の旋律に注意しましょう。
- 2行目：「工」と「尺」の音高の意識をしましょう。タイミングを逃し、ずっと「工」の音高になっていませんか。
- 3行目上から4マス目：尺からネーイを通過して、次第下げがあるので、全体がスラーのように滑らかに歌ってください。
- 6行目上から3マス目：ブレスをした後、母音(イ)の音高が「四」になっているか確認をしましょう。3行目上から6マス目からの旋律のようになると、「老」になるので、注意してください。
- 6行目下から2マス目：「乙」の音高が記譜されていますが、この乙はあまり強調しないように歌ってください。
- 7行目上：「ツィ ブ」のリズムですが、「ツィッ ブ」のイメージでゆっくり歌ってください。「ツイブ」と言葉が近くならないようにします。

おわりに

琉球古典音楽が過渡期を迎えている。元来古典音楽なので、古いものから新しいものへの変化と捉えれば違和感を覚えるが、現代の世の中にどのように浸透させていくか、挑戦する時期になったと捉えてよい。

近年、琉球古典音楽だけによる演奏会が増えてきた。聴衆者からは心待ちにしていた演奏会であるという。古の先人たちが創り上げた琉球古典音楽は宮廷音楽であり、我々奏者が芸術作品へと進化させなければならない。沖縄の音楽がそれぞれに選別され、尊重しあうことが、次

世代に残す最大の責務である。

今後「演奏の手引き工工四」と「声楽練習用楽譜」そして「五線譜」がそれぞれに構築され、共通使用されることにより、「琉球古典音楽 声楽譜付 工工四」の存在意義が重要であることを発信していく。

引用文献

『高等学校学習指導要領解説』芸術(音楽 美術 工芸 書道)編 音楽編 美術編

文部科学省 平成 21 年 7 月

島袋盛敏、翁長俊郎『標音評釈 琉歌全集』武蔵野書院 昭和 43 年 2 月 28 日

世禮國男 『増訂 琉球音楽楽典』(聲楽譜附工工四付録) 野村流音楽協会

昭和 45 年 11 月 8 日

山内昌也 『教職課年報 vol.1』(2015 年度 - 2016 年度) 沖縄県立芸術大学

平成 29 年 3 月

参考文献

野村流師範 伊差川世端 世禮國男 共著『聲楽譜附 工工四 上巻』野村流音楽協会

平成 20 年 12 月 20 日

[illegible]

かぎや風節 木調子 $\frac{1}{3}$

工 四 合

工 五 四 工 四 乙 四 合 尺 工 〇 工 五

⑦ 工 尺 工 五 ⑦ 工 尺 工 五 (V) 工

工 尺 工 合 尺 工 五 工 尺 工 合 尺 工 五

⑧ 工 尺 尺 上 尺 上 老 四 上 尺 上 老 四 老

工 尺 工 上 尺 上 老 四 上 尺 上 老 四 老

四 老 四 上

キエヌフクラシヤヤ 今日のはらしんや ナ物ニ 最ナヨナル 以テテカハハマシ ヲエテタダグナ

かぎやで風節のつゆなご

(かざ(名風部) 2/3

① ② ③ ④ ⑤ ⑥ ⑦ ⑧ ⑨ ⑩ ⑪ ⑫ ⑬ ⑭ ⑮ ⑯ ⑰ ⑱ ⑲ ⑳ ㉑ ㉒ ㉓ ㉔ ㉕ ㉖ ㉗ ㉘ ㉙ ㉚ ㉛ ㉜ ㉝ ㉞ ㉟ ㊱ ㊲ ㊳ ㊴ ㊵ ㊶ ㊷ ㊸ ㊹ ㊺ ㊻ ㊼ ㊽ ㊾ ㊿

四 老 上 尺 工 五 工 尺 工 五 七 〇

七 八 七 五 工 尺 工 五 工 尺 上 尺

上 老 上 尺 上 老 四 老 四 乙 四 合 老

四 〇 四 老 上 尺 工 合 尺 工 五 工 尺

工 尺 上 尺 工 合 尺 工 五 工 尺

上 老 四 老 上 尺 工

(知識(知識)) 3/3

尺 上 工 五 尺 上 老

尺 上 工 五 尺 上 老

四 上 四 乙 四 合 〇 合 老 四 老 上 尺

上 老 四 乙 四 〇 四 老 四 〇 四 上

四 〇 四 乙 四 合 合 老 四 老 上 尺 上 老

四 老 四 上 尺 上 老 四 〇 四 上 四 乙 四

合 〇 尺 ± 〇 尺 合 工 四 乙

つやまびごと (ハリ) つげをさる花の

民俗芸能「国頭捌理（くんじゃんさばくい）」考

―歌・踊りの源流分析から創作へ―

高嶺 久枝

はじめに

去る大戦で消失した首里城は、25年前の1992年（平成4年）に復元され、今年で25周年目を迎える。

首里城復元に因み1989年（平成元年11月2日）首里城復元木曳式・国頭フェスティバルが首里城跡地内で行われ、国頭奥間の歌踊り「国頭さばくい」⁽¹⁾等が披露された（資料1）。

1991年（平成3年）には、国頭村字奥間に「国頭さばくい」の本場は奥間であるとして、「国頭さばくいの碑」（資料2）が建立された。

それを機に、筆者は、なぜ「国頭さばくい」が黒潮列島に民俗芸能として広く分布するのか源流の研究をはじめた。

時宜を得た1993年、貴重な資料の入手により「国頭さばくい」を舞台芸能として作・構成〔舞踊劇『国頭捌理クンジャンサバクイ』〕⁽²⁾し、1994年10月（於：神奈川県）「名渡山兼一と弦友会～肝や南ぬ島～」公演で初演をした。

本稿では、筆者の琉球芸能の源流を探る研究の一つである「国頭捌理考」から創作の試みをするまでに収集した貴重な資料等を明らかにし、後進の創作舞踊への手立てになるよう纏めることを目的とする。

1. 「捌理（さばくい）」とは

捌理とは古琉球では三司官のこと。近世の地方間切りの地頭代の下の役職名。首里大屋子、大掟、北掟、南風掟の総称。地頭代をも合わせて「大さばくり」とも称す。語義は捌くの意で管理する、物事を解き明かす、裁判することなどに関わると思われる、とある⁽³⁾。

国頭捌理とは奥間間切の番所役人のことで、本稿の場合は、山林担当の木材運搬指導にあたった役人のことである。

2. 「国頭さばくい」について

「国頭捌理（くんじゃんさばくい）」（以下、歌踊りは「国頭さばくい」、音曲のみは〈国頭サバクイ〉とする）という歌は、首里王府時代首里城北の御殿造営に因む木遣り歌（重い木材等を大勢の人がかけ声をかけ合いながら曳くとき歌う歌）で、黒潮列島に広く分布している。

沖縄本島北部では〈国頭サバクイ〉と呼ばれているが、その他の地域では「ヨイシーヨイシー」という囃子から「ヨンシー」などとも呼ばれている。

木遣り歌にのせて踊る「国頭さばくい」、「ヨンシー踊り」は、北は種子島から、南は宮古・八重山まで琉球弧に広く分布している芸能である。例えば、種子島には「ヨンシー踊

り」(資料3)として、また多良間島には「多良間のヨーンシー」(資料3)として各地にそっくりの音曲や歌詞がある(歌詞は、所により異なることが多い)。

つまり奥間間切で歌われていた歌「国頭サバクイ」が各地にひろがり、歌詞も変化して残っていると考えられるのである。

3. 貴重な資料の入手

1993年、名渡山兼一氏⁽⁴⁾が、奥間在住の枝川静子氏⁽⁵⁾より聞き取り調査を行った時の資料(手書き文書)を名渡山氏よりいただいた。筆者はこれまで、様々な「国頭さばくい」の歌・踊りを鑑賞してきて、その歌・踊りの源流として、国頭奥間の地で作舞され、それが各地に広がったと思っていた。しかし、それは、そのことを覆す内容の資料であった。

枝川静子氏への聞き取り手書き文書(以下、「枝川文書」とする)内容は下記の通りである。

〈序文〉

私たちは、奥間部落に生まれたことを誇りとするものであります。琉球王朝時代から明治の終わりまで、村(昔は間切)の中心部として役場、学校、医院、駐在その他金剛山、土帝君が村杜として存在し、村の政治、行事は奥間でなされていました。(役場が辺土名へ移転したのは大正3年3月)

奥間は大自然の美しい環境に恵まれ、部落の前には沖縄でもよく名の知れた奥間田園をひかえ、その向こうには冬でも鏡のように波の静かな東支那海があつて、左手には本部半島、古宇利島が見え、右手には伊平屋伊是名の島々が見える雄大な素晴らしい景色があります。

更に部落の背景は山高く沖縄本島一の高山与那覇岳があります。この恵まれた我が故郷奥間の環境を思う時、ただ感謝の念に満たされるのであります。このような風光明媚な環境の中から自然発生した尊い有形無形の文化遺産がいくつかありますが、これを絶やさないうように子々孫々に伝承していくのは、現存している私たちの務めではないかと痛感いたしましたので、ここに「国頭さばくい」の解明を思い立ちまして書き記すことにしました。

惜しいことにもっと早くせめて10年前であつたならば、大先輩方がご存命中で確かな資料も充分と得られて良い記録ができたことでしょうか、遅れた事は誠に残念でなりません。そういうことで足りないながらまとめることにしました。

国頭サバクイと言う名で広く流布されていますが、それは芝居で演じられたものです。多分大正時代に、役者が奥間の「国頭さばくい」からヒントを得て作ったものだと思います。

昭和44年(1969年)11月3日、沖縄県文化財保護委員会より「国頭さばくいの本場は奥間であるから文化祭の日に出演して下さい。」との依頼を受けたのであります。ところが、この「国頭さばくい」は単独には演出せず、昔から必ず臼太鼓を踊って、その後に引き続き踊り演ずる慣例となっておりますので、正式にやれば1時間以上もかかります。

しかし、委員会は、それを 20 分間内でやって欲しいとのことで時間を制限されましたので、長い臼太鼓を短くして歌詞を 5 つと、「国頭さばくい」の由来を意味するものを選び上演しました。

臼太鼓は沖縄には何十という程たくさんの部落に昔から引き継がれていますが、「国頭さばくい」は唯一のもの故、これは高く評価されていますので特に強調しました。

奥間の臼太鼓は昔から有名であつたらしく、明治 37、8 年日露戦争の戦勝祝が名護の南兼久で催された時、閑院宮殿下の御臨席のもとで村の政治代表として選ばれ、臼太鼓と「国頭さばくい」は、好評を博したと伝えられています。「国頭さばくい」の歌と臼太鼓の歌とは関連が有りますので歌詞も材木のことが歌われています。

「国頭捌理の由来」

琉球王朝時代、首里城の御殿の用材は、国頭村から（当時は国頭間切）献納しました。山からその建築用材木樫木用材を切り出すためには、すべて人力によってなされました。部落住民は 13 歳から 60 歳の老いも若きも男女総出で力を合わせて与那覇岳⁽⁶⁾の八合目、長尾山から木材を部落へと引き下ろして、それを、鏡地浜から那覇泊港へ送る際の状況を歌ったのが「国頭サバクイ」の歌であります。

首里城内の北の御殿（にしぬうどうん）の落成祝の当日のことです。

琉球王をはじめ、王族、高官位並び各間切の代表を招き大祝宴が催されました。

この宴席上の余興的一幕に、奥間間切の出し物の番となりました。さあ大変、何の用意もない、上司の命令とあつては断わり切れず進退極まってしまうしました。

その時、国頭奥間の捌理（役名）が舞台に飛び出し、とっさの頓知で御殿の用材の切り出しや、運びの仕草を面白おかしく作詞作曲して踊り出し急場を凌いだそうです。

ところが、王をはじめ観衆の大喝采を受けたとのこと。それ以来、「国頭さばくい」の歌踊りは、奥間の古典の臼太鼓の後に引き続き踊るしきたりとなっており、本来ならば単独で 1 時間以上にもなります。

「国頭さばくい」の歌

1. サー国頭捌理 ヨイシー ヨイシー サー酒飲み捌理

＊ハイルレー ハーラーレ ユサ ハリがユイササ ハイハイ（囃子以下略）

2. サー国頭山から ヨイシー ヨイシー サー出ざちゆる御材木

3. サー北の御殿の ヨイシー ヨイシー サー御材木だやびる

4. サー長尾山樫木や ヨイシー ヨイシー サー 鰻の前肌

5. サー美童若者 ヨイシー ヨイシー サー肝一合わしば 千人万人

4. 作舞にあたって

筆者は、1991年（平成3年）父の故郷である国頭村字奥間に「国頭さばくい」の碑が建立されたことを期に「国頭さばくい」考として研究をはじめていた。そのことと重なり、1993年名渡山兼一氏より1994年10月「名渡山兼一と弦友会 ～肝や南ぬ島～」公演（於：神奈川県川崎市労働会館ホール）への賛助出演依頼と民謡〈国頭サバクイ〉に、新資料（枝川文書）を基に振付をして欲しいとの依頼があり作舞を試みた。

首里王府時代、首里城北の御殿の造営に因む歌〈国頭サバクイ〉が、なぜ、北限の種子島から南限の与那国まで広範囲に広がり、また、〈国頭サバクイ〉のメロディーにのせた踊りが、地域独自の歌詞に振りつけられ、地域芸能化していったのか実態を明らかにして考察し、筆者の創作舞踊劇『國頭捌理（クンジャンサバクイ）』の試みへの経緯を整理する。

また、筆者の琉球古典舞踊の型・技の修行で培った身体で、民俗芸能「国頭さばくい」の様々な資料から学んだことを基に、舞踊劇として作品化したこの作品に込めた思い（精神性）には、沖縄の歴史・地理・人物像・生活・文化・思想が見えるよう心がけた。動作には生への謳歌を表現し、下記に記す四部構成で作舞した。

創作舞踊劇『國頭捌理（クンジャンサバクイ）』 構成・作舞：高嶺久枝（資料4）

I 神女の祈り {神うた作詞・作曲 高嶺久枝（アカペラ・前奏・間・後奏に臼太鼓の音）}

【歌詞】

1. サー 今日ぬ良かる日 サー 今日ぬ勝る日 マササあみしょうり。
（歌意：今日の良かる日、勝る日に 正にそうでありますように）（参考：女官御双紙）
2. サー 首里天加那志ぬ サー 御為櫓木 出じゃする御年で一びる。
（歌意：首里の王様の為の櫓の木を提供する年です）
3. サー 十三・六十 サー 御万人揃とうてい 御守いみしょうり。
（歌意：13歳から60歳迄の全ての人々をお守り下さい）

II 山の神（仮面舞踊 / 音曲：笛の音）＊笛曲にて登場し舞う

III ウーフェー⁽⁷⁾の御万人招集の唱え（→法螺の音の後、長く伸ばして唱える）

「十三・六十、長尾山（なごーやま）向かてい 木曳きーが出じんそーりよー。」

（意：13歳から60歳迄の全ての村人よ 長尾山に向かい木を曳きに出でてください）

Ⅳ 御万人の労作と鼓舞 音曲〈国頭サバクイ〉 三下り調子

【歌詞】

1. サー 国頭捌理 ヨイシー ヨイシー サー 酒飲み捌理
(歌意：国頭村役人は酒飲み村役人)
* (ハイユエー ハーラーラ サーハリガ ヨイシー サーイソソ ソーソ) (ハヤシ以下省略)
2. サー 国頭山から ヨイシー ヨイシー サー 出じゃちやる御材木
(歌意：国頭山からでた御材木)
3. サー 北ぬ御殿ぬ ヨイシー ヨイシー サー 御材木だやびる
(歌意：北の御殿の御材木である)
4. サー 長尾山檜木や ヨイシー ヨイシー サー 重さぬ曳からん
(歌意：長尾山の檜の木は重くて曳くことが困難である)
5. サー 老てい若さん ヨイシー ヨイシー アリー イーイヒヒヒーヒ
アアハハハーハ サー 肝一ち合わちよてい
(歌意：老いも若きも男女総出で力を合わせ・・・ありー転んだよ アハハ・・・
さー、気持ちを合わせて曳こうよ)
6. サー 鏡地浜から ヨイシー ヨイシー サー 出じゃちやる御材木
(歌意：鏡地浜から送った御材木です)

【解説】

首里王朝時代、首里城正殿（北の御殿）の改修の際には本島北部国頭の山々（与那覇岳 長尾山一帯）から伐り出された建築用材木「檜木」を伐採して王府へ献上している。

材木は、比地川・奥間川を下り鏡地浜からマーラン船（山原船）で那覇の泊の港へ陸あげされ首里へと運ばれた。大勢で掛け声をかけ合い音頭を取りながら心をひとつにして歌われ、リレー式に材木を曳いて運んだその木遣りを歌ったのが「国頭サバクイ」である。

檜の木が建築材として優秀な材木であるというのは、大木であり虫がつかず艶があって丈夫だったからである。しかし、それは山奥でしか取れなかった為高級品とされた。

檜の木の産地だった長尾山は、本島一の高い山である与那覇岳の八合目にあって、奥間の集落から二里以上もある。

刈り出しの日は「ジュウサン・ルクジュウ」といって 13 歳から 60 歳まで老若男女が刈り出され、総出で早朝から山に登り、夕方に刈り出した木材を集落まで曳き下ろして来た。

それから更に鏡地浜まで運び、そこから山原船で那覇の港まで間切の責任において運び届けた。

その木遣り労働はあまりに過酷で、死者が出る程だったといわれている。過酷な労働を

人々は歌うことにより士気を鼓舞し労働の辛さをまぎらわしたのだろう。

本作品では、神女の祈りと、木の精や山々に対する畏れを表現し、山の識能者を神格化した「山の神」を仮面舞踊として登場させ、儀礼的色彩と娯楽的な要素をふくんだ作品として当時の様子が垣間見られるよう作舞した。

まとめ

1993 年入手の枝川静子氏から聞き取りした貴重な資料から、筆者は、これまで黒潮列島に広く分布する「国頭さばくい」の歌・踊りは、本場国頭奥間の地で創作されたと思っていたことが、首里城北の御殿の落成祝の宴席上で、国頭奥間の捌理が、木材切り出しの日常の労働を即興で歌と踊りにして、創られたものであったことが分かった。

そのことは、現在でも広くは知られていない。そして、芸能が生まれる（創作される）背景（源流）の一つであり、日常生活から生まれた事例である。

また、奇しくも 1994 年 3 月 20 日、名護市民会館大ホールで、しまうたフェスティバル「国頭サバクイ」実行委員会・名護市、名護市教育委員会主催の「国頭サバクイとしまうた」と題した公演があり、筆者は、「国頭さばくい」の各地域の演舞（名護市・多良間・種子島・伊江村東江前区・東村川田区・国頭村奥間区）を一挙に鑑賞できた。

種子島と国頭村奥間の芸能を除けば、すべて娯楽面のみが強調された踊りとなっていたことや、地域芸能への伝播の経緯において、芸能が地域芸能化して行く時、音曲はそっくりであるが、歌詞が地域独特の内容へと変化していくことや、娯楽面が強調され、地域行事時に奉納舞踊として、または、娯楽芸能へと変化していくことが分かった。

特筆したいのは、この「国頭サバクイ」のメロディーのテンポやリズムが人々の心に心地よく響くものであるということが分かる。

筆者の作品、舞踊劇『國頭捌理（クンジャンサバクイ）』では、本場奥間の歌詞 5 番の「美童若者」を「老も若きも（13 歳から 60 歳を表現）」とし、歌詞 6 に地名（鏡地浜：木材を送り出す所）を加え、歌詞 1～6 番を〈国頭サバクイ〉のメロディーにのせ物語った。

全体の構成を四部にし、一場は「神女の祈り」と題して、命ある木を伐採する故、言葉の導入と木の精や山々に対する畏れを表現し、働く人々の安全祈願を表現。二場では、山の識能者を神格化した「山の神」を仮面舞踊として登場させ、一場・二場では儀礼的色彩を表現。三場では、ウーフェーが御万人（13 歳から 60 歳まで）を召集する時の場面を、法螺と唱えの音声のみで表現。四場では、過酷な労働を行わなければならない人々の志気の鼓舞を表現する労作と娯楽的要素を取り入れた動きを作舞し、これから建築する建造物の予祝と材木を讃えるべく、囃子を高らかに歌い踊るものとした。

また、2015 年の当大学における第 26 回琉球芸能定期公演での再演には、山の神の衣装にこだわり、紙衣（かみこ）研究を手掛ける当大学美術工芸学部デザイン専攻 崎濱秀昌教授のご協力により、山の神のうち掛け衣装として紙衣を試みることが出来た。（資料 5）

様々な資料を基に、筆者の琉球古典舞踊家としての身体を通して作舞した作品、舞踊劇

『國頭捌理（クンジャンサバクイ）』は、首里城の麓に位置する当大学の琉球舞踊組踊コースの科目「創作舞踊研究」の授業で、資料として活用したい。

そして、今を生きる私達は、現代社会では失われつつある自然と共鳴し生きてきた先達の思いを、伝統芸能の中に孕む精神性から学びとることができる。また、次世代に何を伝えたいのかを念頭に入れ、舞踊劇『國頭捌理（クンジャンサバクイ）』の舞台作品化を試みた当時に思いを馳せつつ、本稿では、歌・踊りで沖縄を表現することの大切さは元より、広く伝播していく中で変化していく芸能の源流が見失われないように、文字資料・映像資料として記録を残すことも大切なことであり「国頭さばくい」伝承の歴史を繋いできた多くの先達への報告書とする。

註

- (1) 歌踊りの表記は「国頭さばくい」とし、音曲名や歌詞は〈国頭サバクイ〉と表記する。
- (2) 高嶺久枝創作の舞踊劇は『國頭捌理（クンジャンサバクイ）』と表記する。
- (3) 『沖縄古語大辞典』1995年より引用 p309
- (4) 琉球古典音楽野村流音楽協会師範、沖縄民謡 名渡山絃友会会主、神奈川県横浜市在住。
- (5) 国頭村字奥間在住、2015年96歳で死去。取材当時は74歳。
- (6) 標高498.00m、国頭村字奥間、字比地に位置する山である。「ナグ山檜木」と言う歌詞が民謡の本に「名護山檜木」と印刷されたために、いつしか「国頭さばくいの発祥地が名護であるかのような誤解が広まってしまっているが長尾山のことである（枝川静子氏より聞き取り資料）。
- (7) 部落の小使い、今の部落会計に当たる。

（引用・参考文献）

山内盛彬著『山内盛彬著作集第二巻』沖縄タイムス社 1993年
『沖縄古語大辞典』編集委員会『沖縄古語大辞典』株式会社角川書店 1995年。
宜保栄治朗著『琉球舞踊入門』那覇出版社 1979年。
在那覇奥間郷友会結成30周年記念編集委員会編集『在那覇奥間郷友会結成30周年記念』あけぼの印刷株式会社 1982年。
枝川静子氏より『聞き取り資料』 1993年。
名護市・名護市教育委員会・しまうたフェスティバル「国頭サバクイ」実行委員会主催「国頭サバクイとしまうた」公演 1994年。
仲宗根幸市著『「しまうた」流れ』ボーダイנק 1995年。
仲宗根幸市著『「しまうた」を追いかけて』ボーダイנק 1998年。
勝連繁雄著『わかりやすい 三線の世界 古典の魂（こころ）』ゆい出版 1999年。

（使用機器）

解析ソフト機器：動作解析支援システム OTL-8PV。

資料 1 国頭村奥間の「国頭さばくい」平成元年 11 月 2 日撮影（映像動作解析より抜粋）







国頭奥間で「国頭さばくい」を踊るのは

国頭サバクイを踊るのは、旧 2 月 2 日の土帝君祭、旧 4 月のアブシバレー、旧 10 月 5 日の金剛山祭り、部落の敬老会、北斗会運動会、部落または村の公共施設の落成式等の時である。

最初は、臼太鼓(ウシデーク・小太鼓)から始める。うちなーからじ(女の髪型)を結び、紺緋の着物の上にウーボーヤ(上衣を帯なしで羽織ること)を重ねた姿の老婦人たちが、臼太鼓を持って踊りながら入場する。

次に紺の着物を着て手ぬぐいを右手に持った中年婦人が後に続く。

最後に紺緋の筒袖の上着にリギンハマ(白い袴)を着て、紫長サージを頭に結んだ娘たちが入場して二組に分かれる。初めは、二列になって同時に進むが途中で一組が先になり次の組が後に続いて一列になって円陣を作りながらスネー節を歌って進む。

国頭奥間の「国頭さばくい」の演技内容

1. 臼太鼓を踊る婦人の円陣の中央に大きな檜の木として大きな丸太があり、その両側から曳き易いように縄をつけてある。
2. 臼太鼓の終わり頃、捌理(サバクイ：役名)は斧で木を削っている。
3. 部落の小使(ウーフェ)円陣外で時を待って芋を食べている。
4. サバクイは、小使に人夫を集めるよう命令する。
5. 小使は、ホラ貝を吹き吹き大声で人々を呼び集める。
6. 臼太鼓が終わると婦人らは左右に分かれて、丸太に向かって座る。
7. 小使は藁(わら)でサニを取って、各戸からの出賦の人数を確かめる(昔は記録の方法がなかったので人数を知る方法の知恵でサニを取った)。
8. 小使は人数の結果をサバクイに報告する。
9. 次に若者(ニーセイ)らも呼び出される。男の衆は棒と金柄(カニガラ)を持って出てくる。婦人らのように左右に分かれて円陣の内側にて丸太に向い合う。
10. 男女で二組は交互に気声をあげる(これから「国頭さばくい」の歌が始まる)。
11. 音頭取りはサバクイで斧を高く上げて力強い大きな声で歌いだす。皆の衆はハヤシをいれる。婦人は手拭いを振り振り、男の衆は相對している相手の棒と金柄を打ち合って勇ましく氣勢をあげる。ホラ貝を吹く、指笛を吹く、一番意気の上がる場面である。
12. サバクイの歌が終わると、丸太につけてある縄は両方から婦人らがひく、その時また氣勢をあげる。男の衆は、丸太の下敷きの小さい木を進んでいく方向に変えながら歌に合わせて力強く引く。全員で金ガラヤーイ、ヤイサーヤーイと繰り返して歌い続ける。男の衆は金柄と棒で丸太を持ち上げながら、木がよく滑るように工夫して引いていく。
13. 引いて来て平坦になった所で婦人らが歌い出し進みながら歌う(くの木や くの木や うぶさぬ 引からぬ くの木や 大和車に ぬして 引かさなや ヤリクーヌ ハイヤヤイ スリヨー ヤリクス)。

資料 2 国頭村字奥間にある国頭さばくいの碑 撮影：赤嶺信哉（国頭村教育委員会 文化財担当）



2017年8月18日撮影

〈歌碑にある説明〉

琉球王朝時代、首里城主殿の改修の際本島国頭地方の山々から建築用材を伐り出して献 上した。与那覇岳、長尾山一帯から伐り出された伐木は、比地川、奥間川を下り鏡地原の浜から海を渡り泊の港へ陸あげされ首里へと運ばれた。途中村から村へ人々がリレー式に伐木を曳いて運んだりもしたと言う。その木遣りを歌ったのが「国頭さばくい」でこの木遣り歌は大勢で掛け声をかけ合い音頭を取りながら心をひとつにして歌われた。歌詞は国王の御代万歳をたたえている。このしぐさを当奥間区に民俗芸能として保存されている。なお、さばくい（捌理）とは各間切きりにいた幹部役人の総称で彼らは伐木の検査ならびに運搬の指揮にもあたった。

首里城正殿の復元を記念して「国頭捌理」の碑をこの地に建立する
平成三年三月 国頭村

2.1 国頭捌理の本歌

大正 3 年 8 月 27 日、山内盛彬氏が臼太鼓の根取りである川代志新地の玉城マツ（当時 64 歳）が歌った国頭捌理を採譜した。下記が国頭捌理の本歌である。

1. 国頭捌理 ヨイシー ヨイシー ハ 酒飲み捌理
*ハイルレー ハーラーレ ユサー ハリガユイササ（囃子）
2. 国頭山から ヨイシー ヨイシー ハ 出たる御材木
3. 北ぬ御殿ぬ ヨイシー ヨイシー ハ 御材木だやびる
4. 御材木ながらに ヨイシー ヨイシー ハ奥山若樫鰻ぬ前肌
5. 千人換り手がらぬ ^(注) ヨイシー ヨイシー ハ故さみ ^(注) ウマンチュマジリヌと読む。
6. 女童若者 ヨイシー ヨイシー ハ 肝一合しば
7. 肝一合しば ヨイシー ヨイシー ハ片時どーやー（次の「雨降りば」は最後に歌う）
8. 此の木や此の木や ヨイシー ヨイシー ハ引からん 引からん
9. 大和車に ヨイシー ヨイシー ハ乗して引かされんか
*ハラクヌ ヤイヤ ヤイスリヨー ハリクヌ （以下囃子省略）
雨降りば樫木ぬ薪や燃いらんど じょうしち母(アンマ)が哀りすらどうや

2.2 国頭捌理：編曲されて現在歌われている歌

1. サー国頭捌理 ヨイシー ヨイシー サー 酒飲り捌理
*ハイルレー ハーラーレ ユサ ハリがユイササ ハイハイ (以下囃子省略)
2. サー国頭山から ヨイシー ヨイシー サー出ざちゆる御材木
3. 北ぬ御殿ぬ ヨイシー ヨイシー ハ 御材木だやびる
4. サー長尾山や檜木や ヨイシー ヨイシー サー 重さぬ引からん
5. サー女童若者 ヨイシー ヨイシー サー皆肝合わしば千人万人

資料3

3.1 「種子島のヨンシー踊り」 (種子島西之表市現和庄司浦 ヨンシー踊り同好会)

【解説】種子島現和庄司浦は、ヨンシー踊りの伝承地で、藩政当時は種子島の要港として、琉球との貿易の盛んなところであったという。庄司裏の人たちは初秋の北風に乗って琉球へ渡り初夏に南風で帰路についたといわれ、長期滞在の沖縄でヨンシー踊りを習い覚えて持ち帰ったという。種子島のヨンシー踊りは三部構成で、一部はシビと称する花房を手にした女性たちが大和系的那覇木遣りとある木遣り歌に乗せて清めの演舞をし、二部は、鋸(のこ)、ヨキ(斧)、メンビツ、メシガイ、ハツツイ、バンジョウ・ウー・ガネを先にして神々が登場する。地謡は太鼓、カネ、ツエを持ち歌う。種子島のヨンシー踊りは伝承の過程で変容しながらも古俗を伝えている。歌詞はほとんど大和風である。種子島のヨンシー踊りは黒潮列島の国頭さばくい系中唯一仮面をつけている。(歌詞省略)

3.2 「多良間のヨーンシー」 (在多良間郷友会)

【解説】国頭サバクイが海を渡って多良間に伝搬すると、「ヨーンシー」と呼ばれ、変容しながら新しい生命を宿している。多良間では一般に「男ヨーンシー」、「女ヨーンシー」と呼ばれて位るが、「女ヨーンシー」は笠踊り風である。

多良間のヨーンシーは、八月踊り(八月御願)で演じられる。陣容は地謡数名に、小道具を持った集団。踊り手が囃子を入れる。出演者は鋸、斧、鎌、シュロで作った帽子、煙草入れ、はちまき、ワラの帯、墨と筆、かますで作った衣装など往時を忍ばせる。

地謡の唄も三線が入らず、何よりも舞台上で二人ずつ対面して笑う所作など、娯楽芸能としての特色を持っている。女性集団の「多良間世」歌にのせた「ユリツキ」に連続する「男ヨーンシー」は多良間の人たちの「ふしゃぬふ」(皆が心をつにして仲良く幸せで平和な雰囲気)が伝わる踊りである。公演では「ユリツキ」は、省かれていた。

【歌詞】<男ヨーンシー>

1. 今年(う)の年 ヨンシー ヨイシー ゆがふのはじまる
*ハレルレハハラ アーハリガヨイシー、、 (以下囃子省略)
2. 御主の御貢物 ヨンシー ヨイシー まったく納めて
3. 納みての残りや ヨンシー ヨイシ 栗盛酒たりちゆり

4. 十日越夜雨 ヨンシー ヨイシー やばやばたばうり
5. 豊年満作 ヨンシー ヨイシー なおらしたばうり

3.3 伊江村字東江上の「国頭さばくい」 (三下調子)

【解説】芸能が盛んな伊江島は、実に多くの民謡芸能を他所から受容し、島の芸能に昇華させている。伊江島の国頭さばくいは、三線歌で演じられ、娯楽的要素が重視されていて、完全にアレンジされ舞台芸能化している。踊り手は 4 人、芭蕉布の着物に帯はワラ縄、腰には煙草入れ（プソー）を下げ素足で踊る。

【歌詞】

1. (地謡) サー国頭さばくい (踊り手) ヨンシーヨンシー
(地謡) サーニオたんいもちやみ ハイレーハーラーラー サーイショショショショ
(踊り手) サーアリガリーリー (地謡) サーイヒヒヒーヒ (踊り手) サーアハハハーハー
2. 長尾山檜木や サ 鰻の真肌 (*なご山 → 長尾山と見直しされている)
3. 御材木ひちゆんで サ 夜昼山入り

<国頭さばくい> (三下調子)

【歌詞】あの木よこの木よ 北の御殿の御材木ぎ 木輓車に載せて引かんかな
(踊り手) スリヤーハリ (地謡) クーヌーハイルレー

【類歌】<はいよやえ節> (二揚調) (木遣節ともいう。俗に国頭捌庫理ともいう。)

1. 首里天ぎやなしの ヨイシイヨイシイ / サ御材木だやびる ハイユエーハーラーラ
(囃子) サーハリガヨイシイ サーイショウショウショウ
サーハリガリーリ イーイヒヒヒーヒ / アーアハハハーハ (以下囃子省略)
2. 国頭さばくり ヨイシイヨイシイ / サニオたもいもちやめ ハイユエーハーラーラ
3. 御真人まじりや ヨイシイヨイシ / サ皆肝するとて ハイユエーハーラーラ
4. 名護山檜木や ヨイシイヨイシ / サうなぎのまえはだ ハイユエーハーラーラ
5. 世果報の続きや ヨイシイヨイシ / サ蚊帳御代さめ ハイユエーハーラーラ

3.4 名護の城の「国頭さばくい」 (名護市城国頭サバクイ保存会)

【解説】名越城で「国頭さばくい」がいつ頃演じられるようになったか定かではないが、古老の伝承では 7、80 年前とも 100 年前ともいわれ、また、御冠船踊りの指導者が伝授したとも伝えられている。毎年旧 9 月 9 日の豊年踊りの終幕の前に演じられている。城で国頭サバクイのことを別名「ハイユエ節」と呼んでいるのは、首里那覇の影響が考えられ、首里那覇では国頭サバクイのことを、その囃子から「ハイユエ節」とか「ハイルレ節」とも称しているからである。演舞は前列に女性の集団、中列に男性の集団、後列には、鋸(のこ)や斧(おの)などの小道具を持った集団が列を作り演舞の冒頭には算取り(出席を撮る人)が登場皆の点呼がなされた後、国頭サバクイの木遣り歌の順で勇壮な演舞が繰り広げられる。

【歌詞】

1. サー首里天加那志のヨイシーヨイシー サー御材木だやびるハイユエー ハーラーラ
*サーはりがヨイシー サーいしょしょうしょ イーいひひーひ アーあははー (以下囃子省略)
2. サー 国頭サバクイ ヨイシーヨイシー サー 二才たんいもちやみ
3. サー 名護山榎木や ヨイシーヨイシー サー 鰻の産肌
4. サー 御万人間切や ヨイシーヨイシー サー 皆肝揃とて
5. サー 豊年ぬ続ちゅし ヨイシーヨイシー サー ふたかちや御代さみ

資料 4 神の衣装に紙衣を試みた。(第 26 回沖縄県立芸術大学琉球芸能定期公演に於いて)

*2015 年 10 月 8 日沖縄タイムス・琉球新報 新聞紙面に掲載。紙面の都合上詳細は割愛する
見出し

紙の衣装で琉球舞踊 芸大の学生ら自然表現 10 日「国頭サバクイ」披露 (沖縄タイムス)
手作りの紙で衣装 県芸大 自然と共生、創作舞踊に (琉球新報)

県立芸術大学 (比嘉康春学長) の美術工芸学部デザイン専攻と音楽学部琉球芸能専攻琉球舞踊組踊コースの教員と学生がこのほど、手すきの紙を素材にした琉球芸能の舞台衣装を共同作製した。



完成した紙の舞台衣装 (中央) 6 日、同大・崎山キャンパス

資料 5 I. 山ぶみと芸の道

しまうた文化研究会 会長 仲宗根 幸市

琉球弧の人々は、歌と踊りで自らの心を表現します。感動は美によって引き起こされ、味わい深い歌舞は理にかなった美的調和に必ず裏打ちされています。ところが現代社会は喜怒哀楽の表現が身体表現より言語表現が重視され、生活と人間の身体リズムがかみ合わなくなりつつあります。そのことは我々が住む社会構造と無関係ではありません。機械労働、機械文明が人間の労働を単一化してしまい、肉体のリズムを奪っているの

す。いまや、頭でっかち人間が多くなっています。巷で見られる創作舞踊は技巧のみ追い求め、権威主義、独自性の乏しい二番煎じの風潮も跋こしています。そのことはまだ先人たちの生活史や民衆の生活心とかけ離れたところで舞踊が作られていることからではないでしょうか。歌や舞踊はもっと大らかに、命の根源となるいろいろな感動を大切にしてほしいものです。

そんな沖縄芸能界にあって、高嶺さんはしっかりした視点を持っています。彼女の立脚点は、あくまでも琉球文化を基礎に表現し、翼を広げていることです。当然創作素材は地域の歴史や民族、祭祀、芸能、しまうた(民謡)などを生かし、それを咀嚼して新しい花を咲かせているのです。だから彼女のテーマは琉球の文化が香り、常に新鮮です。彼女の研究意欲と情熱は、創作舞踊の「国頭サバクイ」にみてとれます。黒潮列島に広く分布する「国頭サバクイ」は、種子島や国頭村奥間をのぞけば、すべて娯楽面のみが強調されている芸能になっています。しかし、彼女は木やり歌(芸能)の特徴をよく捉え、山の神(祈り)との関係を新たに導入し、この芸能の深い意味あいをうまく表現しています。(以下省略)

(1998年「琉球舞踊かなの会発足記念公演」記念誌より)

資料 5 II. 高嶺久枝作 舞踊劇『国頭捌理 (クンジャンサバクイ)』(1994年作)

第一場：神女の祈り {映像：1998年「琉球舞踊かなの会発足記念公演」より}



第二場：山の神（仮面舞踏）



初演（1994年） 筆者



第三場：ウーフェーの御万人を招集する法螺の音・唱え

第四場：御万人の労働の労作と志気の鼓舞





はじめに

2020 年から新しい学習指導要領に依拠した授業・カリキュラムがスタートする。ここでは、この新しい学習指導要領が、以前のものと異なり、どのようなものとして構想されているのかを整理し、それに対応するためにどのような音楽科の授業展開が可能かを考えていきたい。

1. 学習指導要領改訂の方向性①－育成をめざす資質・能力の三つの柱－

中央教育審議会教育課程部会は、新しい学習指導要領の基本的な方向性を示すものとして「次期学習指導要領等に向けたこれまでの審議のまとめ」（以下「審議のまとめ」）を発表した。平成 28 年 8 月のことである。そこでは、「子供たちに、情報化やグローバル化など急激な社会的変化の中でも、未来の創り手となるために必要な資質・能力を確実に備えることのできる学校教育」が求められているとされ、「学校教育のよさをさらに進化させるため、学校教育を通じて子供たちが身に付けるべき資質・能力や学ぶべき内容などの全体像を分かりやすく見渡せる「学びの地図」として、学習指導要領を示し、幅広く共有」すべきであるとの提言がなされている。（審議のまとめ 補足資料）

ここで強調されているのは、「資質・能力」という新しい言葉であり、これまで活用されてきた「学力」という言葉が示されなくなっていることである。新しい学習指導要領は、この「子供たちが身に付けるべき資質・能力」について、その全体を示す「学びの地図」として位置づくものとなっている。

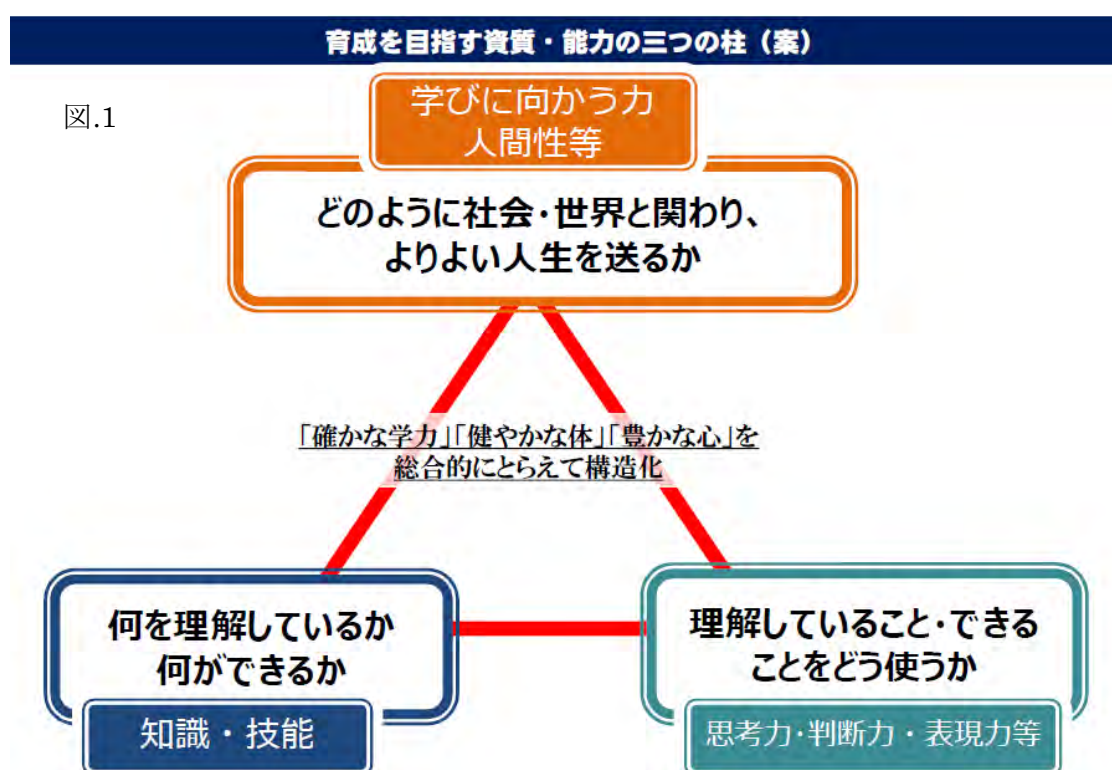
では、「子供たちが身に付けるべき資質・能力」とは何か。「審議のまとめ」では補足資料において、「育成を目指す資質・能力の三つの柱」（以下「資質・能力の三つの柱」）が図示されている（図.1）。また、これと同じ文言が、「幼稚園、小学校、中学校、高等学校及び特別支援学校の学習指導要領等の改善及び必要な方策等について（答申）」（以下「答申 2016」）において、以下のように示されている。

①「何を理解しているか、何ができるか（生きて働く「知識・技能」の習得）」

- ②「理解していること・できることをどう使うか（未知の状況にも対応できる「思考力・判断力・表現力等」の育成）」
- ③「どのように社会・世界と関わり、よりよい人生を送るか（学びを人生や社会に生かそうとする「学びに向かう力・人間性等」の涵養）」⁽¹⁾

この「資質・能力の三つの柱」は、「答申 2016」において「全ての資質・能力に共通し、それらを高めていくために重要となる要素は、教科等や直面する課題の分野を越えて、学習指導要領等の改訂に基づく新しい教育課程に共通する重要な骨組みとして機能するもの」⁽²⁾とされるように、すべて教科・分野に通底する、あるいは共通する「柱」として構想されていることがわかる。

この「資質・能力の三つの柱」を図式化したものを見ると（図.1）、その中央に現行学習指導要領で重視された「確かな学力」、「健やかな体」、「豊かな心」の文字が見えるが、新しい学習指導要領では、これらを「総合的にとらえて構造化」したと示されている。



これは、「答申 2016」において、「知・徳・体のバランスのとれた力である「生きる力」という理念をより具体化し、それがどのような資質・能力を育むことを目指している

かを明確にしていく」^③とされているように、現行学習指導要領の基軸を、読み替え、新しい形の「資質・能力」論として再構成したものとなっている。その含意は、従来の「学力」観を批判した、次の「答申 2016」の文章にあらわされている。

「各教科等の縦割りを超えた指導改善の工夫が妨げられているのではないか、指導の目的が『何を知っているか』にとどまりがちであり、知っていることを活用して『何ができるようになるか』にまで発展していないのではないか」

ここで示されているのは、従来の「学力」観が、「何を知っているか」を中心に成立しているものであり、その中では、「何ができるようになるか」の水準に達するような能力が育っていないという批判意識であろう。その批判を念頭におき、「資質・能力の三つの柱」を読むと、「何を知っているか」を中心とした従来の学力観は、「資質・能力の三つの柱」のごく一部に過ぎず、言い換えると「資質・能力の三つの柱」は、「何を知っているか」というレベルをはるかに超えていることがわかる。つまり、①「何を理解しているか、何ができるか」は、単なる知識の蓄積ではなく「理解」を基にした知識が他の方向へ向けて働きだすイメージをもった「生きて働く「知識・技能」の習得」として表現され、これはさらに②「理解していること・できることをどう使うか」という「思考力・判断力・表現力等」の育成へ」と展開し、その先に「社会・世界」や「人生」に結びつく、継続的な「学びに向かう力」を育て、「人間性等」を育成するところまで発展的にとらえられているのである。「答申 2016」は、この①②③の全体（＝「資質・能力の三つの柱」）を、「何ができるようになるか」という観点として再設定しているのである。

2. 学習指導要領改訂の方向性② - 社会へ開かれた教育課程、カリキュラム・マネジメント、主体的・対話的で深い学び－

「審議のまとめ」や「答申 2016」において、新しい学習指導要領は、「学びの地図」を提供するものとして位置づけられている。その内容について、「答申 2016」では、次のようにまとめられている。

①「何ができるようになるか」（育成を目指す資質・能力）

- ②「何を学ぶか」（教科等を学ぶ意義と、教科等間・学校段階間のつながりを踏まえた教育課程の編成）
- ③「どのように学ぶか」（各教科等の指導計画の作成と実施、学習・指導の改善・充実）
- ④「子供一人一人の発達をどのように支援するか」（子供の発達を踏まえた指導）
- ⑤「何が身に付いたか」（学習評価の充実）
- ⑥「実施するために何が必要か」（学習指導要領等の理念を実現するために必要な方策）^④

以下では、この内、学校教育における教科教育を位置づけている①②③および⑤を中心に考察を進めたい。

2.1. 「何ができるようになるか」「何をまなぶか」「どのように学ぶか」

「答申 2016」では、学校における教育課程全体と各教科における学びをとらえる視点として、「何ができるようになるか」という観点の重要性が強調されている。これは、先に見たとおり従来の学力観が「何を知っているか」を軸にしてきたことを批判的にとらえ、さらに広く子どもが身に付ける「資質・能力」のレベルで子どもたちの学びや育ちをとらえ直したときに設定された観点である。これについて、「答申 2016」は以下のように述べている。

「まず学習する子供の視点に立ち、教育課程全体や各教科等の学びを通じて「何ができるようになるのか」という観点から、育成を目指す資質・能力を整理する必要がある。その上で、整理された資質・能力を育成するために「何を学ぶか」という、必要な指導内容等を検討し、その内容を「どのように学ぶか」という、子供たちの具体的な学びの姿を考えながら構成していく必要がある」。

これを読むとわかるように「答申 2016」は、子どもの立場から「何ができるようになるのか」という観点が重視され、さらに「何を学ぶか」「どのように学ぶか」という観点も加え、学校の教育課程全体と教科教育を関連づける方向性を打ち出している。以下は、それを図示したものである。（図.2）

図.2

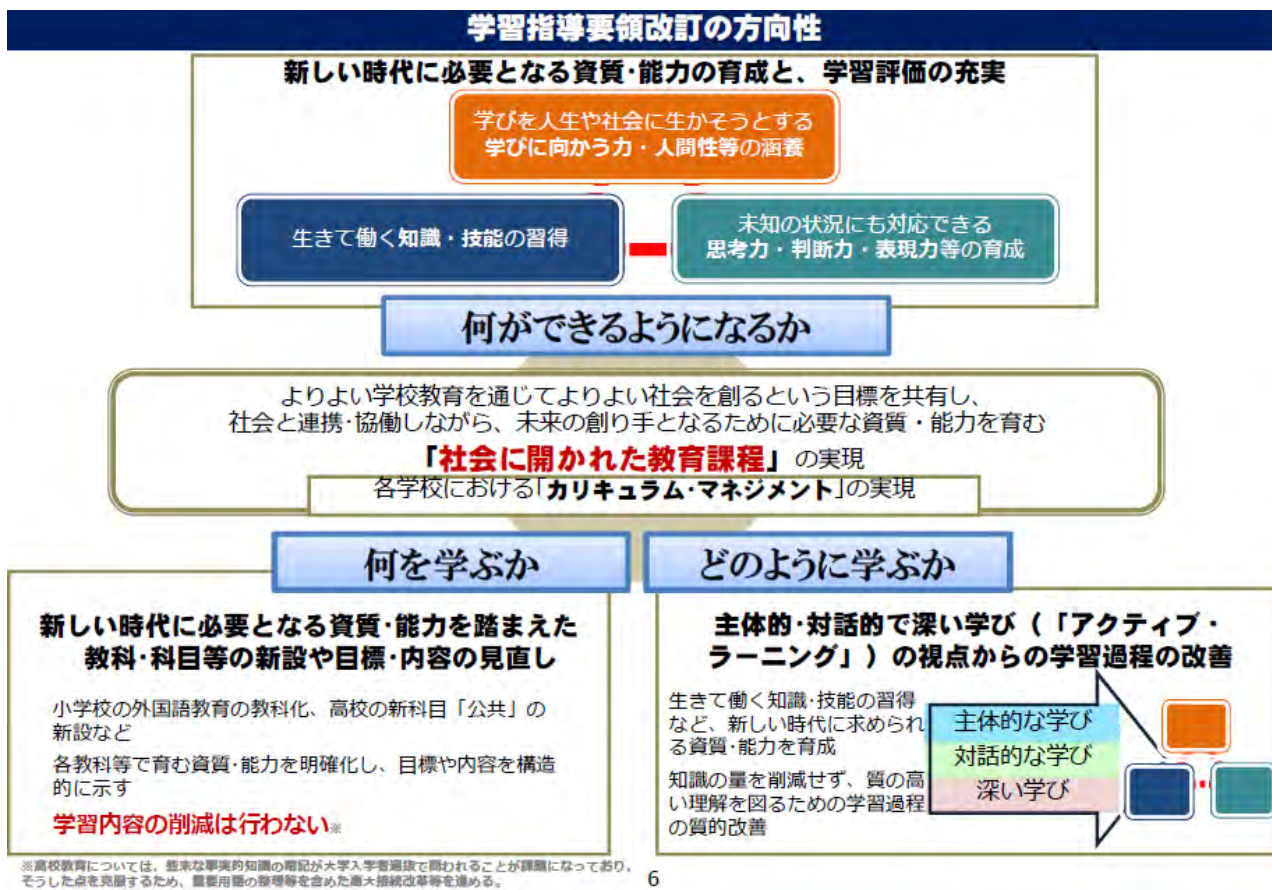


図.2 上部に位置付く「何ができるようになるか」の内部には、図.1 においてみてきた「資質・能力の三つの柱」が位置づけられている。この「資質・能力」を子どもから見たとき「何ができるようになるか」ととらえるという発想が、この「学びの地図」の出発点となっている。これは、当然のように学校の教育課程全体、全教科を貫く発想となる。

図.2 では、さらに「何を学ぶか」を学習指導要領が規定し、加えて「どのように学ぶか」という観点からの授業改善の提案がなされている。特に「どのように学ぶか」という観点では、「主体的・対話的で深い学び（「アクティブ・ラーニング」）の視点からの学習過程の改善」が強調され、図.2 の右下に「主体的な学び」「対話的な学び」「深い学び」が「資質・能力の三つの柱」と同じ配色で示めされた図が配置されている。これは、「資質・能力」の育成に結びつく学習形態として「主体的・対話的で深い学び（「アクテ

イブ・ラーニング」)の視点」を強く意識した授業・カリキュラム改革が求められていることを示している。

加えて図.2全体では、①「何ができるようになるか」②「何を学ぶか」③「どのように学ぶか」を有機的に結びつけ、学校組織全体でその内容をチェック、修正していくものとしての「カリキュラム・マネジメント」、学校全体が向かうべき方向性としての「社会に開かれた教育課程」の理念が、①③③の観点の中央に位置づくモデルが提示されている。このうち「カリキュラム・マネジメント」に注目すれば、「答申 2016」において示される「学びの地図」から読み取ることができるその内容は、以下の下線部となるだろう。

- ①「何ができるようになるか」 (育成を目指す資質・能力)
- ②「何を学ぶか」 (教科等を学ぶ意義と、教科等間・学校段階間のつながりを踏まえた教育課程の編成)
- ③「どのように学ぶか」 (各教科等の指導計画の作成と実施、学習・指導の改善・充実)
- ④「子供一人一人の発達をどのように支援するか」 (子供の発達を踏まえた指導)
- ⑤「何が身に付いたか」 (学習評価の充実)

上記の、特に下線部に関わる部分が、「カリキュラム・マネジメント」の中心となると考えられ、かつ、計画、実践、点検、修正のサイクルに乗せられることになるということになる。

3. 音楽科、芸術科（音楽）において育成を目指す資質・能力（「何ができるようになるか」）

先に見てきた「資質・能力の三つの柱」は、学校における教育課程全体、すべての教科において育成が目指されるものであるが、これは、各教科においては、それぞれの教科の独自性に即した形で再設定されていくことになる。音楽科においては、「答申 2016」において、以下のように述べられている。

「音楽科、芸術科（音楽）で育成を目指す資質・能力について、『知識・技能』、『思考力・判断力・表現力等』、『学びに向かう力・人間性等』の三つの柱は相互に関連し合い、一体となって働くことが重要である。」⁽⁵⁾

ここで示されているのは、音楽科における「資質・能力の三つの柱」は、順次階層的、段階的に学ぶものではなく、むしろ「一体」化された形で学ぶことになるとの指摘である。その中では、音楽科における「知識」は、次のように整理される。

「芸術系教科・科目における『知識』については、一人一人が感性などを働かせて様々なことを感じ取りながら考え、自分なりに理解し、表現したり鑑賞したりする喜びにつながっていくものであることが重要である。知識が、体を動かす活動なども含むような学習過程を通じて、個別の感じ方や考え方等に応じ、生きて働く概念として習得されることや、新たな学習過程を経験することを通じて、知識が更新されていくことが重要である。」⁽⁶⁾

「芸術系教科・科目における「技能」についても、一定の手順や段階を追って身に付く個別の技能のみならず、変化する状況や課題に応じて主体的に活用できる技能として習熟・熟達していくということが重要である。」⁽⁷⁾

音楽科における知識は、概念が頭脳に蓄積されていくイメージと異なり、「感性を働かせ」、「感じ取り」、「自分なりに理解し」、「表現」し、「鑑賞」する「喜び」と結びつけられるなかで、習得されていくとされている。また、そのプロセスにおいては、「体を動かす」ことも含まれるような「活動」が重要視されており、個々人の感性をベースに

「生きて働く概念」となっていくことが重視されている。また「技能」についても将来の「状況や課題」に「主体的に活用」されていくものとして想定されている。

図.3

音楽科、芸術科（音楽）において育成を目指す資質・能力の整理

	知識・技能	思考力・判断力・表現力等	学びに向かう力・人間性等
中学校 音楽	・曲想と音楽の構造や背景との関わり及び音楽の多様性などの音楽文化について理解することや、<u>音楽を形づくっている要素及びそれらに関わる用語や記号などについて、音楽における働きと関わらせて理解すること</u> など ・自分なりに音楽表現を創意工夫したり、思いや意図を音楽で表現したりするための技能を身に付けること など	・音楽に対する感性を働かせ、<u>音楽を形づくっている要素や要素同士の関連を知覚し、それらの働きが生み出す特質や雰囲気を感じ</u>しながら、知識や技能を得たり活用したりして、音楽表現を創意工夫し、どのように表すかについて思いや意図を生み出すこと など ・音楽に対する感性を働かせ、<u>音楽を形づくっている要素や要素同士の関連を知覚し、それらの働きが生み出す特質や雰囲気を感じ</u>しながら、知識を得たり活用したりして、音楽を自分なりに解釈したり、音楽と人々の暮らしなどとの関連から音楽を捉えたり、自分にとっての価値を考えたりし、よさや美しさを味わい、音楽の意味や価値を生み出すこと など	・音や音楽のよさや美しさなどの質的な世界を価値あるものとして感じ取る感性 ・協働して音楽活動する喜びの自覚 ・音楽の学習に主体的に取り組む態度 ・音楽を愛好する心情 ・音環境への関心 ・音楽によって生活を明るく豊かなものにする態度 ・我が国の音楽文化への愛着や、諸外国の様々な音楽に関わる態度 ・美しいものや優れたものに接して感動する、情感豊かな心としての情操 など

46

下線部は、現行の学習指導要領で示している〔共通事項〕と関連する箇所

これを踏まえた上で、「答申 2016」では、音楽科、芸術科（音楽）における「資質・能力の三つの柱」を図示している。図.3 は、高等学校音楽科、芸術科（音楽）における「資質・能力の三つの柱」、図.4 は、中学校音楽科におけるそれである⁽⁸⁾。

図.4

音楽科、芸術科（音楽）において育成を目指す資質・能力の整理

別添 8 - 1

	知識・技能	思考力・判断力・表現力等	学びに向かう力・人間性等
高等学校 芸術 (音楽)	・曲想と音楽の構造や文化的・歴史的背景との関わり及び表現方法、音楽様式、伝承方法の多様性などの音楽文化について理解することや、<u>音楽を形づくっている要素及び音楽に関する用語や記号などについて、音楽表現上の働きと関わらせて理解すること</u>など ・個性を生かした音楽表現を創意工夫したり、表現意図を音楽で表現したりするための技能を身に付けることなど	・感性を働かせ、音楽を形づくっている要素を知覚し、それらの働きを感じながら、知識や技能を得たり活用したりして音楽表現を創意工夫し、楽曲の背景などに関わらせながら表現意図を創造することなど ・感性を働かせ、音楽を形づくっている要素を知覚し、それらの働きを感じながら、知識を得たり活用したりして音楽を自分なりに解釈したり、音楽と生活及び社会などとの関連から音楽を捉えたり、自分や社会にとっての価値を考えたりし、よさや美しさを味わい、音楽の意味や価値を創造することなど	・音や音楽のよさや美しさなどの質的な世界を価値あるものとして感じ取る感性 ・協働して音楽活動する喜びの自覚 ・芸術としての音楽の学習に主体的に取り組む態度 ・生涯にわたり音楽を愛好する心情 ・よりよい学習環境を求める態度 ・音楽によって生活や社会を明るく豊かなものにする態度 ・我が国及び諸外国の音楽文化を尊重する態度 ・美しいものや優れたものに接して感動する、情感豊かな心としての情操など
高等学校 音楽	・音楽に関する専門的な知識及び音楽表現の技能など	・感性を働かせ、音楽を分析的かつ総体的に捉え、根拠をもって解釈し、明確な表現意図をもったり、音楽作品や演奏などについて批評する能力を高めたりして、音楽の社会的・文化的な意味や価値から芸術文化の発展について考え、創造することなど	・音や音楽のよさや美しさなどの質的な世界を価値あるものとして感じ取る感性 ・音楽の専門的な学習に主体的に取り組む態度 ・音楽文化の発展と創造に寄与する態度 ・美しいものや優れたものに接して感動する、情感豊かな心としての情操など

45

下線部は、表現及び鑑賞の活動の支えとなる指導内容

4. 音楽科、芸術科（音楽）を学ぶ意義（「見方・考え方」について）

「答申 2016」では、各教科で「学ぶ本質的な意義」の明確化が強調されている。またそれは、「教科等と教育課程全体の関係付け」、「教科等横断的に育まれる資質・能力との関係付け」を実現するためであり、教育課程の「工夫・改善」のための前提となるものとされている。⁽⁹⁾ その「学ぶ本質的な意義」を示しているのが、すべての教科・領域に設定されている「見方・考え方」である。これは、言い換えると「何を学ぶか」の中軸をなすとされる観点ともなるであろう。まず、「見方・考え方」については、「答申 2016」は次のように整理している。なお、以下の①から⑧は、筆者が「答申 2016」を引用した際、再構成し任意に割り振ったものである。

①「“どのような視点で物事を捉え、どのような考え方で思考していくのか”という、物事を捉える視点や考え方」

- ②「各教科等の特質に応じた物事を捉える視点や考え方」
- ③「各教科等の学習の中で働くだけではなく、大人になって生活していくに当たっても重要な働きをするもの」
- ④「『見方・考え方』を支えているのは、各教科等の学習において身に付けた資質・能力の三つの柱」
- ⑤「物事を理解するために考えたり、具体的な課題について探究したりするに当たって、思考や探究に必要な道具や手段として資質・能力の三つの柱が活用・発揮され、その過程で鍛えられていくのが『見方・考え方』」
- ⑥「『見方・考え方』には教科等ごとの特質があり、各教科等を学ぶ本質的な意義の中核をなすものとして、教科等の教育と社会をつなぐ」
- ⑦「子供たちが学習や人生において『見方・考え方』を自在に働かせられるようにすることにこそ、教員の専門性が発揮される」
- ⑧「各教科等における『見方・考え方』とはどういったものかを改めて明らかにし、それを軸とした授業改善の取組を活性化しようとするもの⁽¹⁰⁾

さらに、音楽科、芸術科（音楽）における「見方・考え方」は次のように整理されている。

【中学校音楽科】

音楽に対する感性を働かせ、音や音楽を、音楽を形づくっている要素とその働きの視点で捉え、自己のイメージや感情、生活や社会、伝統や文化などに関連付けること。

【高等学校芸術科（音楽）】

感性を働かせ、音や音楽を、音楽を形づくっている要素とその働きの視点で捉え、自己のイメージや感情、芸術としての音楽の文化的・歴史的背景などに関連付けること。⁽¹¹⁾

そこには、次のように他教科にはない芸術系教科・科目の特質がまとめられている。
(以下、①から④は、筆者が「答申 2016」を引用した際、再構成し任意に割り振ったものの。)

①「芸術系教科・科目の『見方・考え方』の特徴は、知性と感性の両方を働かせて対象や事象を捉えることである。知性だけでは捉えられないことを、身体を通して、知性と感性を融合させながら捉えていくことが、他教科等以上に芸術系教科・科目が担っている学びである。」

②「個別性の重視による多様性の包容、多様な価値を認める柔軟な発想や他者との協働、自己表現とともに自己を形成していくこと、自分の感情のメタ認知なども含まれており、そこにも、芸術系教科・科目を学ぶ意義や必要性がある。」

③「特に重要な『感性』の働きは、感じるという受動的な面だけではない。感じ取って自己を形成していくこと、新しい意味や価値を創造していくことなども含めて『感性』の働きである。」

④「『感性』は知性と一体化して創造性の根幹をなすものである。」

5. 「どのように学ぶか」その1－音楽科、芸術科（音楽）において「資質・能力」を育成する学びの過程について－

さらに「答申 2016」では、音楽科、芸術科（音楽）において「資質・能力を育成する学びの過程」がどのように構築されるものか提示されている。図.5⁽¹²⁾は、それを図示したものである。

図.5は、次のように説明される。(以下、①から⑤は、筆者が「答申 2016」を引用した際、再構成し任意に割り振ったものの。)

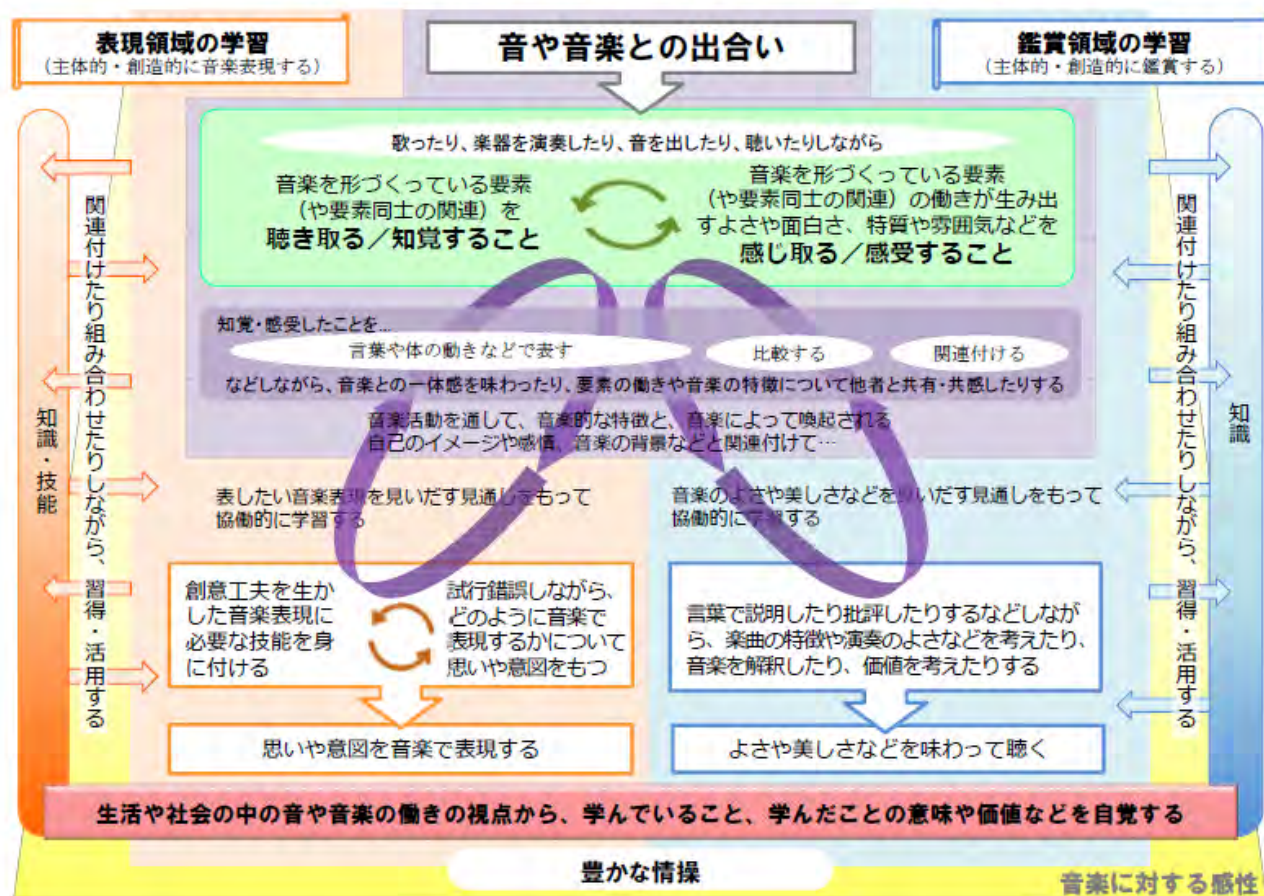
- ①まず、「音楽科、芸術科（音楽）においては、音や音楽との出会いを大切に」する。
- ②そして、「音楽活動を通して、音楽を形づくっている要素を聴き取り／知覚し、感じ取って／感受」する。

③これを経て、「音楽的な特徴と、音楽によって喚起される自己のイメージや感情、音楽の背景などと関連付ける」。これらが、「表現及び鑑賞」の学習の共通のプロセスとなる。

図.5

音楽科、芸術科（音楽）における学習過程のイメージ

別添 8 - 3



④こうして「表現領域の学習では、音楽表現について創意工夫し、音楽表現に対する思いや意図をもち、音楽で表現できるようにする」、また、「鑑賞領域の学習では、音楽のよさや美しさなどについて自分なりの考えを持ち、味わって聴くことができるようにする」。

⑤「こうした学習過程を通して、生活や社会の中の音や音楽の働きの視点から学んでいること、学んだことの意味や価値を自覚できるようにし、このことによって、音楽文化についての理解を一層深めることにつなげられるようにする」⁽¹³⁾。

このように音楽科、芸術科（音楽）における教育課程は、「音や音楽との出会い」から、その「知覚」「感受」、「音楽的な特徴」の把握と、「自己のイメージや感情」の明確化、これらを「音楽の背景」結びつけるという過程を経て、表現領域の学習、鑑賞領域の学習が「生活や社会」と結びつき、その中で「学んだことの意味を自覚」していくものとして構想されることが期待されている。

5.1. 「どのように学ぶか」その2－音楽科、芸術科（音楽）における「主体的・対話的で深い学び」について－

「答申 2016」には、「主体的・対話的で深い学び（「アクティブ・ラーニング」）の視点からの学習過程の改善」についても、一定の提案がなされている。以下、それを引用しつつ、新しい授業イメージを探っていきたい。最初に、「主体的な学び」について言及した部分を引用する。

（「主体的な学び」の視点）

・ 「主体的な学び」の実現のためには、音楽によって喚起されるイメージや感情を自覚させることが重要である。このことが、イメージや感情を喚起させる要因となった音楽的な特徴を探ったり、芸術としての音楽の文化的・歴史的背景との関わりを考えたりすることの原動力となり、表したい音楽表現や音楽のよさや美しさなどを見いだすことに関する見通しを持つことにつながる。また、音楽表現を創意工夫して音楽で表現したり音楽のよさや美しさを味わって聴いたりする過程で持ったイメージや感情の動きを振り返り、音や音楽が自分の感情及び人間の感情にどのような影響を及ぼしたのかを考えることが、学んでいること、学んだことの意味や価値を自覚するとともに、音や音楽を生活や社会に生かそうとする態度を育成することとなる。このことが次の学びにつながっていく。⁽¹⁴⁾

ここでは、①「音楽によって喚起されるイメージや感情」の「自覚」を手がかりにし、その「イメージや感情」の要因となる「音楽的な特徴」を探ったり、その「イメージや感情」と「音楽の文化的・歴史的背景」とを関連づけて考えること、それらを音楽表現に結びつけたり、音楽を鑑賞する手がかりとするという方法論が展開されている。この一連の

流れを、児童生徒が主体的にたどっていくことが重要である。その中で、「音や音楽が自分の感情及び人間の感情にどのような影響を及ぼしたのかを考える」主体、「音や音楽を生活や社会に生かそうとする」主体を育てようと言うのである。

次に「対話的な学び」について引用する。

（「対話的な学び」の視点）

・ 「対話的な学び」の実現のためには、一人一人が「音楽的な見方・考え方」を働かせて、音楽表現をしたり音楽を聴いたりする過程において、互いに気付いたことや感じたことなどについて言葉や音楽で伝え合い、音楽的な特徴について共有したり、感じ取ったことに共感したりする活動が重要である。客観的な根拠を基に他者と交流し、自分なりの考えを持ったり音楽に対する価値意識を更新したり広げたりしていく過程に学習としての意味がある。^{（15）}

ここでは、「音楽的な見方・考え方」が最初のキーワードとなっている。例えば、中学校音楽科におけるそれは「音楽に対する感性を働かせ、音や音楽を、音楽を形づくっている要素とその働きの視点で捉え、自己のイメージや感情、生活や社会、伝統や文化などと関連付けること。」とされる。これを踏まえた場合、音楽表現や鑑賞において、「音楽を形づくっている要素とその働きの視点」や「自己のイメージや感情」を、まず発見したり、生徒相互に「共有したり」「共感したり」する活動が「対話的な学び」の軸となると想定されていることがわかる。その中に、「客観的な根拠を基に他者と交流し、自分なりの考えを持ったり音楽に対する価値意識を更新したり広げたりしていく過程」を埋め込んでいくというのである。

最後に「深い学び」について引用する。

（「深い学び」の視点）

・ 「深い学び」の実現のためには、中学校音楽科における学習を基礎として、生徒が音や音楽と出合う場面を大切にし、一人一人が「音楽的な見方・考え方」を働かせて、音楽と主体的に関わることができるようにすることが重要である。その際、知覚・感受したことを言葉や体の動きなどで表したり比較したり関連付けたりしながら、要素の働きや音楽の特徴について他者と共有・共感したりする活動を適切に位置付ける。このことが、曲想と音楽の構造や文化的・歴史的背景との関わり及び表現方法、音楽様式、伝承方法の多様性などの音楽文化について理解することや、どのように音楽で表すかについて表現意図を持つこと、また楽曲の特徴や演奏のよさや美しさ、自分や社会にとっての音楽の意味や価値は何かなどの価値判断をすることに関する思考・判断を促し、深めることにつながる。

(16)

ここでも引き続き、「音楽的な見方・考え方」が重要であるが、先の「対話的な学び」に加えて、「知覚・感受したことを言葉や体の動きなどで表したり比較したり関連付け」る活動が重視され、また、「要素の働きや音楽の特徴について他者と共有・共感したりする活動」を組み合わせるという流れが提示されている。そこから、さらに「曲想と音楽の構造や文化的・歴史的背景との関わり及び表現方法、音楽様式、伝承方法の多様性などの音楽文化について理解」や表現そのものや表現意図と連関して学んでいくことが提案されている。

6. 何が身に付いたかー学習評価についてー

6.1. 学習評価の在り方について

最後に見るのは、学習評価である。「答申 2016」においては、「どのように学ぶか」の視点の変化とともに、学習評価の在り方も変化していくことが提案されている。そこでは、学習評価について次のように提示されている。

「学習評価は、学校における教育活動に関し、子供たちの学習状況を評価するものである。『子供たちにどういった力が身に付いたか』という学習の成果を的確に捉え、教員が指導の改善を図るとともに、子供たち自身が自らの学びを振り返って次の学びに向かうこ

とができるようにするためには、この学習評価の在り方が極めて重要であり、教育課程や学習・指導方法の改善と一貫性を持った形で改善を進めることが求められる。」⁽¹⁷⁾

ここで示されるのは、児童生徒の学習評価が、子どもの学習状況の評価のみならず、教員の指導改善、子どもたちの学びの振り返りと次なる学びへ進むためのものと位置づけられ、これが教育課程、学習・指導法の改善と連動していることである。その際、教師には現状の把握ではなく、過去から未来への学びの深化をとらえる視点が要求されている。

「答申 2016」は次のように捉えている。

「教員は、個々の授業のねらいをどこまでどのように達成したかだけではなく、子供たち一人一人が、前の学びからどのように成長しているか、より深い学びに向かっているかどうかを捉えていくことが必要である。」⁽¹⁸⁾

さらに、この学習評価は、「カリキュラム・マネジメント」による教育課程、指導の改善へと結びつけられている。「答申 2016」では、これについて次のように提案されている。

「学習評価については、子供の学びの評価にとどまらず、『カリキュラム・マネジメント』の中で、教育課程や学習・指導方法の評価と結び付け、子供たちの学びに関わる学習評価の改善を、更に教育課程や学習・指導の改善に発展・展開させ、授業改善及び組織運営の改善に向けた学校教育全体のサイクルに位置付けていくことが必要である。」⁽¹⁹⁾

今回の新しい学習指導要領では、すべての教科において「見方・考え方」が示されているが、おそらく、この「見方・考え方」を軸に、教科と教科、教科と行事との連続性や関連が検討されていくことになる。先の引用文にある「子供たちの学びに関わる学習評価の改善を、更に教育課程や学習・指導の改善に発展・展開させ、授業改善及び組織運営の改善に向けた学校教育全体のサイクルに位置付けていく」際には、それぞれの教科の担当が、相互に学習評価の成果と、児童生徒の変化と担当教科の「見方・考え方」との関連を

示し、他教科の「見方・考え方」との連動性を共有していくプロセスが埋め込まれていると考えられるだろう。

6.2. 音楽科、芸術科（音楽）における評価の観点

ところで、「答申 2016」では、これまでの観点別評価とは異なる新たな観点が示されている。それを示しているのが、以下の文章である。

「観点別評価については、目標に準拠した評価の実質化や、教科・校種を超えた共通理解に基づく組織的な取組を促す観点から、小・中・高等学校の各教科を通じて、「知識・技能」「思考・判断・表現」「主体的に学習に取り組む態度」の3観点到整理することとし、指導要録の様式を改善することが必要である。」

「これらの観点については、毎回の授業で全てを見取るのではなく、単元や題材を通じたまとまりの中で、学習・指導内容と評価の場面を適切に組み立てていくことが重要である」⁽²⁰⁾

これを見ればわかるように、「知識・理解」「技能」「思考・判断・表現」「関心・意欲・態度」の四つの観点から、「知識・技能」「思考・判断・表現」「主体的に学習に取り組む態度」の3観点到への変更がなされている。またそれは、授業毎に確認されるものではなく、「単元や題材」というまとまりの中での評価軸として提案されている。「審議のまとめ」では、それが図式化されて示されているので、次に引用する。（図. 6）⁽²¹⁾

図.6

音楽科、芸術科（音楽Ⅰ）における評価の観点のイメージ

観点（例） ※具体的な観点を書きぶりは、 各教科等の特質を踏まえて検討		知識・技能	思考・判断・表現	主体的に学習に取り組む態度
各観点の趣旨の イメージ（例） ※具体的な記述については、 各教科等の特質を踏まえて検討	高等学校	（音楽Ⅰ） 音楽的な見方・考え方を働かせて、曲想と音楽の構造や文化的・歴史的背景との関わり及びその多様性について、音楽活動を通して理解するとともに、音楽表現を創意工夫したり、自分の表現意図を音楽で表現したりするために必要な歌唱、器楽、創作の技能を身に付け、創造的に表している。	（音楽Ⅰ） 音楽的な見方・考え方を働かせて、音楽表現を創意工夫し、表現意図を持ったり、楽曲や演奏を解釈したり生活や社会における音楽の価値を考えたりして、音楽のよさや美しさを創造的に味わって聴いたりしている。	（音楽Ⅰ） 主体的に音楽的な見方・考え方を働かせて、音楽活動の喜びを味わい、協働的に歌唱、器楽、創作、鑑賞の学習に取り組もうとする。
	中学校	音楽的な見方・考え方を働かせて、曲想と音楽の構造や背景との関わり及びその多様性について、表現及び鑑賞の活動を通して理解するとともに、自分なりに音楽表現を創意工夫したり、自分の思いや意図を音楽で表現したりするための技能を身に付け、歌唱、器楽、創作で表している。	音楽的な見方・考え方を働かせて、音楽表現を創意工夫し、どのように表すかについて思いや意図を持ったり、音楽を自分なりに解釈したり自分や生活にのよさや美しさを味わって聴いたりしている。	主体的に音楽的な見方・考え方を働かせて、音や音楽に親しみ、音楽活動の楽しさを味わいながら、協働的に音楽表現や鑑賞の学習に取り組もうとする。

6.3. 評価にあたっての留意点等について

最後に、「評価にあたっての留意点」について触れる。「答申 2016」では、新たな観点別評価をめぐって「留意点」が示されている。以下は、その引用である。

「評価の観点のうち「主体的に学習に取り組む態度」については、学習前の診断的評価のみで判断したり、挙手の回数やノートの取り方などの形式的な活動で評価したりするものではない。子供たちが自ら学習の目標を持ち、進め方を見直しながら学習を進め、その過程を評価して新たな学習につなげるといった、学習に関する自己調整を行いながら、粘り強く知識・技能を獲得したり思考・判断・表現しようとしていたりしているかどうかという、意思的な側面を捉えて評価することが求められる。」⁽²²⁾

ここでは、「挙手の回数やノートの取り方などの形式的な活動で評価」のみならず、「学習前の診断的評価のみで」の評価を排除している。これに変わって提案されているのは、児童生徒の立ち位置にたった「学習に関する自己調整を行いながら、粘り強く知識・技能を獲得したり思考・判断・表現しようとしたりしているかどうか」という「意志的な側面」の評価である。そもそも「主体的に学習に取り組む態度」をどのように測るかは、非常に難しい問題であるが、音楽科における「主体的に学習に取り組む態度」の評価法を模索する必要がある。これに関わることであるが、「答申 2016」では、次に見るように「多面的・多角的な評価」を推進する提案がなされている。

「資質・能力のバランスのとれた学習評価を行っていくためには、指導と評価の一体化を図る中で、論述やレポートの作成、発表、グループでの話し合い、作品の制作等といった多様な活動に取り組ませるパフォーマンス評価などを取り入れ、ペーパーテストの結果にとどまらない、多面的・多角的な評価を行っていくことが必要である。さらには、総括的な評価のみならず、一人一人の学びの多様性に応じて、学習の過程における形成的な評価を行い、子供たちの資質・能力がどのように伸びているかを、例えば、日々の記録やポートフォリオなどを通じて、子供たち自身が把握できるようにしていくことも考えられる。」

「子供一人一人が、自らの学習状況やキャリア形成を見通したり、振り返ったりできるようにすることが重要である。そのため、子供たちが自己評価を行うことを、教科等の特質に応じて学習活動の一つとして位置付けることが適当である。」⁽²³⁾

以上の提案からは、従来から言われていた「指導と評価の一体化」を前提とした上で、「論述やレポートの作成、発表、グループでの話し合い、作品の制作等といった多様な活動に取り組ませるパフォーマンス評価」、学習のプロセスの途中で児童生徒の状態を測る「形成的な評価」、その評価の例としての「日々の記録やポートフォリオ」など、様々な評価を推進していることがわかる。やはり、その音楽科としての対応が求められることである。

7. 新学習指導要領に基づいた中学校音楽学習指導案【例】

以上の考察を念頭に置きながら、新しい学習指導要領に対応した授業としてどのような授業の展開が可能かという点について、ここでは考えていく。具体的に授業を構想する上で、やはり重要なのは学習指導案である。以下では、新学習指導要領に対応可能な学習指導案例を提示していく。

◎新学習指導要領に基づいた中学校音楽学習指導案【例】

小波津繁雄

事例	沖縄県那覇市立当蔵中学校 3 学年	学級	: 当蔵中学校 3 年 1 組	指導者	: 小波津繁雄
----	-------------------	----	-----------------	-----	---------

1 題材名 「情景を思い浮かべながら言葉を大切にしておう」—歌唱—

2 題材設定の理由

国際社会に生きる日本人として、自覚の育成が求められている今日、我が国の美しい歌曲を味わいその良さをすることは大切である。日本の歌曲には、美しい旋律や言葉のもつ独特な雰囲気や情緒を感じることができるが、これまで授業で扱ってきた日本歌曲の学習では、楽曲のできた背景や言葉のもつ意味を理解し深く味わうまでには至っていない。「花」と「早春賦」は、いずれも日本の「春」を象徴している楽曲だが、「花」はうららかな春の隅田川の情景を描写し、「早春賦」は、春の訪れを待ちわびる古里と心情が口語体で描かれている。本題材では、音楽を形づくっている旋律の流れやリズム、拍、強弱や音楽用語などの働きについて、歌唱表現活動を通して理解を深める。さらに、学習活動により得た知識や技能を活用し、思いや意図をもって表現の工夫に結びつけ、我が国の音楽の良さを深く味わい楽しむために、主体的に学習に取り組む態度を育成したい。

3 題材目標及び題材で働く「見方・考え方」

(1) 題材目標

① (ア) 歌詞の内容や音楽を形づくっている旋律、リズム、拍、強弱記号や音楽用語について音楽における働きと関わらせて理解することができる。 (知識)

(イ) 自分なりに曲のイメージを捉え、音楽表現を工夫したり、思いや意図をもち、音楽で表現するための発声や歌い方を身に付けることができる。 (技能)

②音楽に対する感性を働かせ、音楽を形づくっている旋律やリズム、拍、音楽用語を知覚・感受しながら、知識や技能を得たり活用したりして、どのように音楽表現をするか思いや意図をもつ。

(思考力、判断力、表現力)

③我が国の音楽の良さや美しさについて触れ、知識や技能を得たことを生かしながら主体的に取り組む。

(学びに向かう力)

4 教材について

(1) 教材の特徴

「花」では、歌詞の言葉が旋律のリズムとどのように関係しているかに気付かせ、それに相応しい歌い方を工夫することができる。また、強弱の変化や楽譜に設定された音楽用語を生かし、イメージ豊かに表現することができる。また、他のパートの旋律との響きや、リズムや音の高さを感じながら二部合唱を楽しむこともできる。「早春賦」は、旋律の特徴や拍の流れ、フレーズを感じ取り、強弱記号の意味を考えながら音楽表現を工夫することができ、中学3年生に適した教材である。

(2) 教材選択の理由

本題材では、「情景を思い浮かべながら言葉を大切に歌う」ことを「ねらい」としている。「花」や「早春賦」の共通性や違う良さに気付かせ、歌詞の意味や情景を考えながら、自分なりに曲に対するイメージを膨らませ、表現の工夫をすることで、題材の目標に迫ろうとするものである。

5 題材の評価規準

観点1 知識・技能	観点2 思考・判断・表現	観点3 学びに向かう力
① 「早春賦」の歌詞の内容や音楽を形づくっている旋律、拍、リズム、強弱などについて音楽における働きと関わらせて理解している。	①「早春賦」の音楽を形づくっている旋律、拍、リズム、強弱などを知覚・感受しながらどのように音楽表現をするか思いや意図をもっている。	① 我が国の音楽の美しさや良さに触れ、学習活動で得た知識や技能を生かしながら主体的に音楽の働きに取り組んでいる。

②「花」の曲のイメージを自分なりに捉え、音楽表現を工夫したり思いや意図をもち音楽で表現するための発声や歌い方を身に付けている。	②「花」の音楽を形づくっている旋律、拍、リズム、フレーズの関係を知覚し、それぞれの働きが生み出す特質や雰囲気を感じ取り音楽表現を工夫している。	② 曲ができた時代背景を理解し我が国の音楽に関心をもち主体的に学習している。
---	---	--

6 指導と評価計画

時	◎目標 ・主な学習内容と活動	評価規準 (評価方法)
第1時	◎「早春賦」の歌詞の内容と音楽を形づくっている要素を理解して歌おう。	
	導 入 ・パターン化された発声練習により姿勢、呼吸、発声の復習をする。 展 開 ・「早春賦」範唱 CD を聴き、自分なりに曲のイメージを捉える。 ・教師の説明により歌詞の意味を理解し、主旋律を歌えるようにする。 ・「早春賦」をどのように歌ったらよいか、音楽要素を知覚・感受し、どのように歌ったらよいか思いや意図をもつ。 まとめ ・音楽要素であるリズム、拍の流れ、強弱を生かしながら表現の工夫をし歌う。 ・本時の学習を振り返る。	◆観点1－① (観察) ◆観点2－① (観察)

第2時	◎「花」の歌詞の内容を理解し、情景をイメージして歌おう。		
	導 入	・前時で学習したことを思い出しながら「早春賦」を歌い日本歌曲に関心をもつ。	
	展 開	・「花」の主旋律を歌えるように、教師の指示で音取りをする。 ・「花」の歌詞の内容から情景を想像し、どのように歌ったらよいか考える。 ・自分なりの表現（歌い方）の工夫の仕方を発表する。 ・他人の表現の工夫の仕方を共有し、曲に相応しい音楽表現について思いや意図をもつ。	◆観点1－② (観察) ◆観点2－② (観察)
	まとめ	・歌詞の内容を理解し情景をイメージしながら歌う。	
第3時	◎「花」の曲ができた背景を理解し、情感を込めて味わいながら歌おう。		
(本時)	導 入	・発声ドリル「あくび」で発声練習をする。 ・前時に学習したことを思い出しながら「花」を歌い授業の雰囲気をつくる。	
	展 開	・低音部パートの音取りをし、他パートとの響きを感じながら歌う。 ・音楽を形づくっている歌詞、拍、フレーズ、速度などの関わりを意識し、それらの働きが生み出す雰囲気を感じながら歌う。 ・曲ができた背景を知り、言葉のもつ意味を理解しながら歌う。	◆観点3－① (観察) ◆観点3－②
	まとめ	・これまで学習したことを生かして、混声二部合唱の響きを味わう。	(観察)

7 アクティブ・ラーニングの3つの視点に立った授業改善

3つの視点	実践	平成29年5月 学習指導要領の「公示」より
視点1 「主体的な学び」	○音楽の要素（速度、旋律、拍、リズム、強弱）などが音楽づくりにどう関わっているか考える。 （第1時、第2時、第3時） ○自分なりに感じた曲のイメージを自覚し、その情景を浮かべ、曲の特質を考える。 （第2時）	○曲のイメージや感情を自覚させ、表したい音楽表現や音楽の良さや美しさを見いだすこと。 ○音や音楽が自分の感情及び人間の感情にどのように影響を及ぼしたのか考えること。
視点2 「対話的な学び」	○音楽表現をしたり、音楽を聴いたりすることで、互いに気付いたことや感じたことについて、言葉や音楽で伝え合う。 （第2時）	○「音楽的な見方・考え方」を働かせて互いに気付いたことや感じたことを伝え合い、共有・共感すること。
視点3 「深い学び」	○感性を働かせ、音楽を形づくっている要素を捉え、自己のイメージや感情を曲の背景と結び付けて考える。 （第3時）	○自分や社会にとっての音楽の意味や価値は何か、思考・判断を促し深めること。

8 本時の学習指導

(1) 本時の目標 「花」の曲が出来た背景を理解し、情感を込めて味わいながら歌う。

(2) 本時の展開と評価(本時 3/3 時間)

課 程 (時間)	○学習内容 ・学習活動	学習 形態	○教師の指導・支援	◆評価規準 (評価方法)
導 入 10分	1 発声練習 ・楽しい発声練習ドリル「あ くび」を歌う。 2 既習曲演奏 ・「早春賦」を歌う。	一斉	○歌う前に、良い姿勢、呼吸法を確認 し教師のピアノ伴奏でリードする。 ○前時の復習をしながら、のびのびと 歌い授業の雰囲気をつくる。	
展 開 35分	主教材 「花」混声二部 関連教材「早春賦」斉唱 3 本時の「ねらい」を確認 ・授業の「めあて」をもつ。		○フラッシュカードに書かれた本時の 目標を貼り付け、全員で朗読するこ とで授業への関心を促す。	
「花」の曲ができた背景を理解し、その良さを味わいながら二部合唱を楽しもう				
	4 「花」の主旋律を歌う。 ・フレーズと言葉の発音に気 を付けて歌ってみる。 5 低音部パートの音取り。 ・正しい音程で歌えるように する。	一斉 パート	○言葉の発音はどうか確認し、フレ ーズを意識して歌えるよう指導す る。 ○教師のピアノ旋律奏に合わせ低 音部パートの音取りをリードし、 正しい音程で歌えるよう指導す る。	◆観点3-① (観察)

	6 「花」の曲ができた時代背景を知る。 7 合わせて歌う（二部合唱） ・特に強調し表現の工夫をして歌いたいところを挙げ、その理由を発表する。	一斉	○教師は、「花」の曲ができた時代背景について説明する。 ○自分が強調し表現の工夫をしたいところを確認させ、全員で歌ってみるなどして、主体的に学習できるように支援する。また発表し合ったことを共有・共感し、次の学習に生かすよう働きかける。	◆観点3-② (発表)
まとめ 5分	8 次時の授業内容を知る。		○ 次時の授業について予告する。	

8. おわりに

私の担当する音楽科教育法では、音楽教育に関する教育課程と学習指導要領を理解し、音楽教員として必要な資質や指導法を学び、授業での実践指導に生かすことを目標に、授業を展開している。音楽教員は、各学校が進める教育課程の中の教科としての役割を担い、生徒一人一人を、音楽教育を通して単に音楽好きの人間をつくるだけではなく、将来自立するための「生きる力」を育成していかなければならない。そこで、音楽教育を推進するにあたり、キーワードにしたいことは、「偏った分野のみを指導せずオールマイティーであれ」ということである。音楽教員は、歌唱、器楽、創作、鑑賞のいずれも手を抜かず指導することが理想である。しかし、現教育課程に係る音楽の年間授業時数は少なく、各学校の諸事情により、ほとんどの学校が歌唱分野に偏っていることは遺憾である。

本講義では、学校現場での実践力を養うため、受講者全員に模擬授業を体験させているが、事前のデスクワークを重視している。題材、目標、教材選択、指導目標設定、指導と評価計画、そして模擬授業の授業展開などについて、デスクワークを通して指導へのイメージを描き準備を行うことはとても大切で、それを抜いては指導者としては失格である。

ところで、平成20年度、歴史的教育改革と言われた教育課程と学習指導要領が改訂され今日に至っているが、それに合わせ目標に準拠した観点別評価もやや定着してきたように感じる昨今である。しかし、ほぼ10年ごとに改定されてきた学習指導要領が、今、大きな転換期を迎えている。

これまでの学習指導要領では、「何を、どのくらい学ぶか」、が中心だったが、今回の指導要領では、「何を理解しているか、何ができるか」「理解していること、できることをどう使うか」「どのように社会・世界と関わり、よりよい人生を送るか」から成り立ち、見えない部分の「評価」構想に伴い、評価について未だに模索しているところに不安を感じている。

私は、長年、音楽の授業の進め方において音楽活動への入り口で、児童・生徒がいかに興味・関心を示し意欲的に活動するかに関値観を見いだしていたが、今回の改定では、知識・技能をどのように活用していくかという、内面的な評価中心に変わること、評価に縛られた授業展開にならないか危惧しているところである。また、各学校においては、学校ごとに任されるだろう評価方法も曖昧になりがちで、混乱が予想されるのではなかろうか。なお、評価方法については、文科省より例示を紹介し、評価担当の音楽教員や評価される児童・生徒により負担過重にならないようお願いしたいものである。

註

- (1) 「幼稚園、小学校、中学校、高等学校及び特別支援学校の学習指導要領等の改善及び必要な方策等について（答申）」平成 28 年 12 月、28-30 頁。
- (2) 前掲 28 頁。
- (3) 前掲 14 頁。
- (4) 前掲 21 頁。
- (5) 前掲 161 頁。
- (6) 前掲 161 頁。
- (7) 前掲 162 頁。
- (8) 前掲別添資料。
- (9) 前掲 32 頁。
- (10) 前掲 33-34 頁。
- (11) 前掲 162 頁。
- (12) 前掲別添資料。
- (13) 前掲 163 頁。

- (14) 前掲 165 頁。
- (15) 前掲 165-166 頁。
- (16) 前掲 166 頁。
- (17) 前掲 60 頁。
- (18) 前掲 60 頁。
- (19) 前掲 60 頁。
- (20) 前掲 61-62 頁。
- (21) 「次期学習指導要領等に向けたこれまでの審議のまとめ」平成 28 年 8 月。
- (22) 前掲 62 頁。
- (23) 前掲 63 頁。

教職課程年報

Vol. 2 (2)

2017年度

発行日 平成29年10月
編集 沖縄県立芸術大学教職課程委員会
編集担当 芳澤拓也（准教授）
事務局教務学生課 眞志喜 得永
発行 沖縄県立芸術大学
