

## 口唱歌を用いた音色指導法に関する一考察

メタデータ	言語: jpn 出版者: 公開日: 2015-04-27 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 松下, 允彦 メールアドレス: 所属:
URL	<a href="https://doi.org/10.14945/00008307">https://doi.org/10.14945/00008307</a>

# 口唱歌を用いた音色指導法に関する一考察

## A Study of Tone Color Education by “Kuchisyouga”

松下 允彦

Yoshihiko MATSUSHITA

(平成2年10月11日受理)

### I はじめに

音色の指導法として“口ずさみのシラブル”を用い、その音色にふさわしいと感じるシラブルを自由に選択させることによって、パッケージをどのような音色の感覚で捉えているかを評価する研究をすすめてきた。その後、シラブルを選択させるのではなく固定したシラブルを与えることによって、音色を指導者側から指示する研究に発展させた。しかし、それよりも、日本の伝統音楽で一般に使われている口唱歌を取り入れた方法が、より機能的であることがわかった。そこで、口唱歌を西洋音楽に応用することを考え、“口ずさみのシラブル”を改良してきた。また、口ずさみのシラブルを扱っているのがリコーダー曲であることから、“タンギングのシラブル”を無視することができなくなった。“口ずさみのシラブル”にその“タンギングのシラブル”をドッキングさせることで“口唱歌”が持っている「音色唱法による旋律唱法」<sup>1)</sup>・「擬声唱法」<sup>2)</sup>・「楽器旋律唱法」<sup>3)</sup>等の機能に近付けることができる。その結果として、西洋音楽における口唱歌の機能を確立したいと考えた。

この口唱歌の機能をとりいれた“口ずさみのシラブル”をリコーダーの口唱歌とすることにより、音色指導がさらに発展し、実験を通して、かなりの実績を上げられたので報告する。

### II 音色について

音色とは音の質のことであり、音質を色彩になぞらえた呼び名である。音色には音の強弱や高低と違って、はっきりと定義された知覚的性質はない。また、音色そのものを表現する言葉も解説する言葉も存在しない。音色感は心理的な現象であって<sup>4)</sup>、味とか色などと同じ感覚であると言われる<sup>5)</sup>。従って、漠然としか捉えられず、客観的に扱えるものではないところが特徴といえる。しかし、それが音色の指導を難しくしている要因である。

厨川<sup>6)</sup>は、1音だけの音質をできるだけ適確に表そうと思うときは、感覚的な素朴な言葉が良いと言い、38種の音質表現用語を挙げている。「大きい—小さい、響いた—響かない、迫力ある—ものたりない、低音のノビた—低音のツマった、高音のノビた—高音のツマった、やせた—豊かな、しまった—ボンついた、高い—低い、鈍い—深みのある、明るい—暗い、かたい—柔らかい、メリハリのある—ボケた、分離のよい—分離の悪い、ハグレのよい—ハグレの悪い、澄んだ—濁った、なめらかな—荒い、快い—不快な、自然な—不自然な、つやのある—カサカサした」等である。

しかし、音色の感覚は他の音楽要素よりはるかに敏感に感じられるものである。例えば発達心理学において、幼児は音の高低よりもむしろ音色の区別を先に行うと言われている。即ち、

幼児の興味の対象は、最初に全ての音の音色的特性に集中し、その後、今まで漠然と音色としてとらえていた音を、高低で弁別していくと言うのである<sup>7)</sup>。

このように、音色は音刺激の広い特性変化に関係しており、音色こそ音意識の最も根本的な特性であるとも考えられている<sup>8)</sup>。

### 1. 音色の要因

音色は音楽表現の根幹をなすものである。従って、音楽的要素の全てが音色感覚の要因となることは言うまでもない。

一般には、①音の運動 ②音の強弱 ③音の高低 ④音の長短で構成されると言われる。

#### ①音の運動

これはテンポとかりズム、あるいは時間的進行時に生じるエネルギー等が音色に変化を与え、アクセントのように強弱とも連動して音色を形成する。

#### ②音の強弱

音の強弱は、強さによって音の立ち上がり・定常部・減衰部（音の立ち下がり）で、それぞれ違ってくる。特に定常部は構成倍音が変わってくるので音色に影響する。従って、強弱は音の量でなく、＜音色＞の変化としてとらえるべきである<sup>9)</sup>。

#### ③音の高低

高低の音の性質には、音色的には感覚一般上に見られるような明暗がある。“低い”の代わりに“暗い”を、“高い”の代わりに“明るい”を置き換えれば良いと言われる<sup>10)</sup>。

#### ④音の長短

音の長短とは、音の繋げ方（アーティキュレーション）のことである。スタッカート・ノンレガート・ポルタート・レガートは、それぞれ音の立ち上がり・定常部・減衰部が異なる。音色は当然それによって変化する。

それについて相沢は、「音の鳴り始め、鳴り終わりなどの状態が音色感の重要な刺激条件であることを考えると、メロディそのものに本来的に音色感がともなうことが考えられる。むしろ音楽的造形の主要なる担い手ではないか。」と述べている<sup>11)</sup>。

また、ペーター・シュミッツによれば、「音の長短の問題が、音楽的全体の中におかれた場合、音色の差として受けとめられる」とも言われる<sup>12)</sup>。

リコーダーの口唱歌では、①音の運動、②音の強弱、③音の高低、④音の長短、を実際にシラブルを歌うことでかなり表現できることが解ってきたが、本論では、④音の長短、アーティキュレーションにおける立ち上がり・定常部・減衰部の音色の微妙なニュアンスをリコーダーで表現させようとするものである。

### 2. 音色指導

音楽教育における音色の指導は、ほとんどなされていないと言わざるを得ない。音楽教育においては、音色指導はバイオリンの音色（ねいろ）・トランペットの音色と言うように、楽器固有の音色としての捉え方しかしていない。しかし、ここでは音色を、楽器それぞれが持っている既に作られたものではなく、演奏の際、最も重要な“作る音色”として捉えている。

音楽の聞き手は、聞こえてくる音色の変化から音楽の表情を汲み取っていかねばならない。即ち、音楽の表情は、音色によって聞き手に伝達されるのだと考える。

従って、音楽教育においては、ソルフェージュとともに音色感が重要な条件である。音色の悪い音ばかりに接していると音色の音痴になる。音色感をなおざりにしては音盲に陥没する。そ

れは砂漠の音楽で味気ないと言われる<sup>13)</sup>。

この点で、音色は音楽表現の最も重要な要素であり、音色指導時での重要性がクローズアップされなくてはならない。

### 3. 口唱歌

日本人は擬声語や疑態語をよく使うと言われる。これは音色の模倣と言え。この音色の模倣を応用したものに、日本音楽の楽曲の教習の為に用いられ、記憶のために使われ発展してきた“口唱歌”がある。それは、楽器の旋律を疑音的にとなえる<sup>14)</sup>ものである。

一方、本論ではそれを“口ずさみのシラブル”と呼んでいる。音楽の流れを感じ取らせようとする時、実際に口にするのは音名ではなく、その音楽らしいと感じる音節、いわば即興する唱歌のようなものである<sup>15)</sup>。

“口ずさみのシラブル”自体には、言葉としての意味は全くない。しかし、シラブルを歌うことで、音色の構成要素である立ち上がり部、定常部、それに減衰部をかなり表現できると考える。このように、“口ずさみのシラブルによる音楽表情の表現”を研究し、その方法を示してきた。

また、口唱歌が持つ機能に、音色とは他に奏法の指示がある。これはいままで“口ずさみのシラブル”では不可能と考えてきたが、“リコーダーの口唱歌”と考えた場合、タンギングシラブルを応用することによって音色の他にタンギング奏法を表せる可能性が出てきた。

## Ⅲ 資料について

### 1. 曲目について

モーツァルト作曲 3つのドイツ舞曲 K.605-3 より ハ長調 <そりすべり>を用いた。この曲は、「ドイツ舞曲」として小学校6年生の教科書で扱われている。教科書では器楽合奏として扱われているが、ここではその主旋律のみを抜きだし、シラブルを書き込んである。

### 2. 3種類のシラブルについて

Aは従来のシラブルである。Bはアーティキュレーションの間違いやすい部分を改善し、更にレガートにならないような工夫を加えたものである。また、Cは、リコーダーのタンギングのシラブルと口ずさみのシラブルをドッキングさせ、口唱歌としての機能をテストしたものである。

Aのシラブルの設定は、“口ずさみのシラブル”を前提に音色を真似することに重点をおいた。音の長さを促音・撥音・長音・母音・全角文字・半角文字等を用いて表記し、アーティキュレーションを表現した。

また、子音の発音時の立ち上がりの強さ・速さを基準に前半はタ行、後半はラ行の中から母音の持つ音程感<sup>16)</sup>・色彩感を考慮して音色を表現しようとした。

Bのシラブルの設定は、Aを基本とし、アーティキュレーションの区別をはっきり意識させる為に、スラーの付いていない音には全て子音を充てた。スラーの付いている音は、半母音“ヤ”を用いたり、母音を充てた。

Cのシラブルの設定は、リコーダーのタンギングのシラブルを基本に前半にt、後半にdの子音を充て、母音の持つ音程感・色彩感を考慮した。音の長さは子音のアルファベットを表記することで促音や撥音の代用とした。後半のスラーの付いている音は、そのまま母音を充てたのではなく、メロディックに流れる様、母音を替えて息の強さをコントロールしてみた。

ここでは、曲の前半では底音域 (t o) 中音域 (t u) 高音域 (t i) を用い<sup>17)</sup>、曲の後半では底音域 (d o) 中音域 (d u) 高音域 (d i) をそれぞれ強い破裂音と弱い破裂音として、曲の表情に応じて区別して用いてみた。

ドイツ舞曲 モーツァルト作曲

A ティン タン タン タン ティー タ タ タ タ ティー ヤン ターヤッ  
 B ティン タン タン タン ティー タ タ タ タ ティー タン ターヤッ  
 C tin tun tun ton ti to to to to ti ton tu et

5 ティヤッ タッタ タ ヤッ ティヤッ タッタ タ ヤッ ティヤッ タッタ タ ヤ タアン  
 ティヤッ タッタ ターヤッ ティヤッ タッタ ターヤッ ティヤッ タッタ ターヤ タアン  
 ti it tuttuttu et ti it tuttuttu et ti it tuttuttu e tin

9 ティ ティ ティ タ ヤ ヤン ティヤ タ タ タ タ タ タ ティ ヤン タヤッ  
 ティ ティ ティ タ ア タン ティカ タ タ タ タ タ タ ティ タン タヤッ  
 ti ti ti tu ton tu te ti ti ti ti ti ti tu ton tu et

13 ティヤッ タッタ タ ヤッ ティヤッ タッタ タ ヤッ ティヤッ タッタ タ ヤ タアン Fine  
 ティヤッ タッタ ターヤッ ティヤッ タッタ ターヤッ ティヤッ タッタ ターヤ タアン  
 ti it tuttuttu et ti it tuttuttu et ti it tuttuttu e tin

17 P ラー リヤ ル ラ ラ ラー リラ ル ラ ラ  
 ラー リイ ル ウ ウ ラー リイ ル ウ ウ  
 di du o du u e di du o du u e

21 ラー リヤ ル ラ ラ リ ヤ ラ ル  
 ラー リイ ル ウ ウ リ リ ヤー ル  
 di di o du u o do di o du

25 f ター ティ リ タ ヤー ラー ター ティ リ タ ヤー ラー  
 ター ティ  
 do do di i di u o do di i di u o

29 ター ティ リ タ ヤー ラー ター ティ リ タ ヤー ラー D.C.  
 ター ティ  
 di di o du u i di du o di

### 3. 資料の収集方法

本校及び県内私立大学の教員養成学部3年生(A)は355名、(B)は97名、(C)は60名で調査している。一人ずつシラブル唱させた後、リコーダーで演奏させ、のちにテープレコーダーで録音を聞きながら、シラブル唱とリコーダー奏のアーティキュレーションの相違点を集計してみた。

シラブル唱の指導をしないで口唱歌の実験を行ったのは、シラブルに含まれている発音時の子音の立ち上がりによる音色の変化や、促音・撥音また母音の長さのシラブル表記によって、どのように音色の違いが現れるかを調査したかったからである。

従って、楽譜にシラブルを書き込んだものを与え、シラブル唱の指導はしていない。また、アーティキュレーションの指導は、音階を使ってレガートとスタッカートのみを説明しただけである。

なお、従来のシラブルは部分的に改良してあり、それらがリコーダー奏のアーティキュレーションに生かされ、より機能的な口唱歌と成り得たかが視点となる。また、タンギングシラブルの応用により口唱歌の機能を持たせたシラブル唱も実験している。

以上のように、書かれたシラブルから音楽表情（アーティキュレーション）を読み取り、それを一旦シラブル唱で表現し、その後、リコーダーで表現させてみたのである。

#### IV 結果

シラブル唱・リコーダー奏のアーティキュレーションにおいて、どちらも全く問題のなかった者は、昨年の実験(A)では全体の僅か27%であった。ところが、Aのシラブルを改良したBのシラブルでの本年の実験では、97名のうち52名もの確答があり、なんと昨年の倍に当たる54%であった。他に原因は無いので、ほんの数箇所の改良がこの結果をもたらしたと言える。Bのシラブル唱で指示されているように歌えた者は78名で81%にあたる。そのうち35% (27名) はリコーダー奏で失敗をしているが、65% (51名) は正しく演奏できている。

##### 1. 1～2小節

スタッカートの付いている4分音符に“ティン タン”と撥音を付けてみた。今回は全員が撥音部分を正しく演奏できた。



##### 2. 3～4小節

①3小節目の4分音符“ティー”の長母音表記の箇所は、4分音符一杯に歌いリコーダーで演奏した者が、96%である。残りの者はシラブル唱では正しく歌えたが、リコーダー奏ではスタッカートを付けてしまった。1名のみがシラブル唱で“ティーッ”と促音を付けて歌っていたが、タンギングシラブルから見ると、このほうが良いと思われる。



(C)のアルファベット表記では、“ti to to to to”としたために4分音符と8分音符の区別を表記できなかった。そのため4分音符を“tin”とか“tit”と歌う者が18%もあり、4分音符一杯に歌い、リコーダーで演奏した者は75%であった。従って、“ti-to to to to”とすべきだった。

②4小節目の“ティータン”は、従来“ティーヤン”のシラブルを使っていた。しかし、半母音“ヤ”を使うことによって、リコーダー奏でスラーを付けてしまう者が目立った。そこで、半母音を立ち上がりの強い子音“タ”に替えてみたところ、スラーを付けた者は1人もいなくなった。

(C)のアルファベット表記でもスラーを付けた者は1人もいなかった。

③4小節目のシラブルは“ティータン”とした。長母音と撥音を組み合わせることで演奏させ、フレーズ感を付けさせようとの考えからである。シラブル唱では正しく歌えたのにリコーダー奏で演奏した者が3%。狙い通りシラブル唱、リコーダー奏共に正確にできた者は30%であった。

シラブルを見間違えて“ティン タン”と歌った者が7%（7名）いたが、そのうちの3名はリコーダー奏では正しく♪♪と演奏していたが、4名は同じく♪♪と演奏していた。1人だけ“ティー タン”と母音を伸ばして歌い、♪♪と演奏している者がいた。これらのことから、撥音や母音の長さの表記で、アーティキュレーションを指示することができると言える。

(C)のアルファベット表記では♪♪と歌い、同じように演奏した者は55%。♪♪と歌った(tinton, tit ton) 32%の中で、そのうち♪♪と演奏した者が58%で、あとは♪♪と演奏している。ここは“ti-tot”と表記すべきであった。

### 3. 5～8小節

この部分は、レガートとスタッカートが混在している、最も難しい箇所である。レガートとスタッカートの区別をつけることはもちろんであるが、シラブルに促音を付けた箇所にスタッカートを付けてほしいところである。この点をシラブルから読み取って欲しいために、シラブルを書き込んだ楽譜のみを渡し、敢えてシラブル唱の指導をしなかったのである。

①いままでのシラブル唱では“タヤッ ティヤッ タッ タッ”としていた。しかし、リコーダー奏でスラーができない者が多く、シラブル唱・リコーダー奏ともに正確にできた者は46%であった。従って、シラブルに長母音を加え“ターヤッ ティーヤッ タッ タッ”と替えてみたところ、正確に歌えた者は90%に増えた。

②その内、リコーダー奏も正確に演奏できた者は全体の78%であった。これはシラブル唱が正確に歌えた者の87%にあたる。残りの13%は、促音部分にスタッカートが付かなかったり、スラーの位置をずらして付けてしまった者たちである。

③また、シラブル唱が正確にできなかった10%の者は、全て、リコーダー奏が正確にできていない。この2点は、シラブル唱の口唱歌としての機能の確認と共に、シラブル唱と演奏の関係の深さを示すものである。この部分での正確なシラブル唱とは、促音を正しく歌うということである。

④この部分で1箇所もスラーが付けられなかった者が9名（9%）。(C)のアルファベット表記では3名（5%）であった。

⑤スラーの後にスタッカートを付けられなかった者が21名（22%）いた。その内11名はシラブル唱は正確にできていたが、10名はそれすらもできていなかった。促音を正確に歌えなかった者は、リコーダー奏においてもスタッカートを正確に演奏することはできないと言える。

⑥7小節目の最後のスラーのシラブルには、促音は付されていない。従ってスタッカートを付けるべきではないのだが、リコーダー奏では5名の者がスタッカートを付けていた。調べてみると、この5名は全員“ター ヤッ”と歌っている。誤ったシラブルで歌ってしまった為に、リコーダー奏でも誤ったアーティキュレーションが無意識のうちに出してしまった例である。

⑦この部分には楽譜にアクセントが書き込まれている。このアクセントをどのように歌い、どのように演奏するかは、口唱歌の機能を考える上で重要である。シラブル唱・リコーダー奏共に適切なアクセントが認められた者は61名（63%）であった。シラブル唱にはアクセントが付いていたが、リコーダー奏に付いていなかった者が6名（6%）、シラブル唱には付いてい

なかった者28名(29%)中、実際の演奏に付いていた者が8名(8%)で、付けていなかった者が20名(21%)であった。この結果から、シラブル唱でアクセントの指導をしておけば、リコーダー奏では殆どの者がアクセントを付けて演奏することができると言える。

⑧8小節目の4分音符には“タン”のシラブルを充ててある。この音を4分音符一杯の長さで演奏した者が65名(67%)であった。残りの32名(33%)のうち、シラブル唱で“タン”と歌い、リコーダー奏ではスタッカートをつけて演奏した者が26名(27%)で、4分音符一杯に演奏した者が5名(5%)であった。このことから、一旦シラブルを読み間違えてしまうと、演奏にまで影響することがよくわかる。早急に口唱歌の機能を確立することが要求される。

(C)表記の調査では、この部分を指示したアルファベットで正しく歌えた者は80%で、そのうちの94%はリコーダー奏も正確にできていた。しかし、6%はスラーが正しく演奏できていないか、スラーは良くてスタッカートが付いていなかった。また、全体の20%にあたる者は指示されたアルファベットを正しく歌えていなかった。アルファベットを正しく歌えない者の67%は、リコーダー奏でスラーが正しく演奏できないか、スラーは良くてスタッカートが付いていない者である。

なお、7小節目の3拍目の2つの8分音符は“tu e”のアルファベットを充てたが、13%の者がそれまでと同じ様に2つ目の音にスタッカートをつけて演奏し、シラブル唱を見てみると、この全員が“tu et”と歌っていた。

これらのことから、(C)のアルファベット表記も、(B)の改良した“口ずさみのシラブル”同様、口唱歌の機能を持っていることが解る。

#### 4. 9～10小節

①5つの4分音符で構成されている。

♪♪♪♪ | ♪♪♪ と演奏した者は9名。

♪♪♪♪ | ♪ ♪♪ と演奏した者は14名

であった。この両者を選んだ者は、1名を除

き“ティッ ティッ ティッ”か“ティン ティン ティン”の促音か撥音を用いたどちらかのシラブルで歌っている。また、あまり明確な区別ではないが、♪♪♪ | ♪♪♪ と演奏していると思われる者が20名みられる。これらの者は1名を除いて“ティーッ ティーッ ティーッ”または“ティーン ティーン ティーン”のように長母音と促音か撥音を組合わせて歌っている。♪♪♪ | ♪♪♪ と演奏した者は54名にのぼり、やはり1名を除けば“ティ ティ ティ”と書いてあるシラブルを“ティー ティー ティー”と歌っている。

ここはポルタートで♪♪♪ | ♪♪♪のように演奏させたかったので、“ティー ティー ティー | ター タン”のシラブルを与えたほうが良かった。

②10小節目の1・2拍目の4分音符には、従来“タァ ヤン”のシラブルを充てていた。しかし、この2つの4分音符にスラーをつけて演奏してしまう者がいたので“タァ タン”に替えてみた。

また、10小節目の2拍目でフレーズが終わることが理解できているか調査してみた。今回は、“タァ タン”のシラブルを読み違えた者は1人もおらず、リコーダー奏に於いて、スラーを付けた者も1人もいなかった。なお、“タン”の撥音を長めに歌ったり演奏してフレーズが紛らわしい者が3名程いた。

(C)表記では、シラブル唱とリコーダー奏に於ける音の長さの食い違いはなかった。即ち、短

A	ティ	ティ	ティ	タァ	ヤン
B	ティ	ティ	ティ	タァ	タン
C	ti	ti	ti	tu	ton

く歌った者は短く演奏し、長めに歌った者は長めに演奏しているという結果がはっきり出た。  
 ♯ ♯ ♯とした者48%、♯ ♯ ♯とした者20%、♯ ♯ ♯とした者は32%であった。この結果、  
 シラブル唱で長く歌わせれば、リコーダー奏も自然に長く演奏するようになることが解ったの  
 で、ここでは“ti- ti- ti- tu- tot”と表記した方が良いと思われる。

### 5. 11~12小節

①11小節目のアウトタクトの8分音符は、“ティヤ”のシラブルを充てていた。その結果、  
 前はシラブル唱において全体の24%の者がスラーを付けて歌い、そのうち71%  
 の者がリコーダー奏でもスラーを付けていた。そこで、今回はシラブルを“ティカ”に変更し、  
 調査してみた。

シラブル唱で“ティカ”と正しく歌った者は85名(88%)で、残りの12名はそろって“ティヤ”と歌っていた。(中には、‘カ’を‘ヤ’と読み違えている者がいたかもしれない)リコーダー奏では、“ティカ”と歌った93%はスラーを付けずに正しく演奏しているが、“ティヤ”と歌った者の42%はスラーを付けてしまっている。

また、8分音符にスラーを付けてしまった者の82%は、9小節目の4分音符を長く一杯に感じた者であり、残りの者は4分音符を短くスタッカート気味に演奏していた。このことは、直前の4分音符を長めに感じた者は3拍目の8分音符をレガートに感じる傾向があることを示している。

(C)表記による調査でも、“tu te”と正しく歌った者は73%で、残りの者は“tu e”と歌っている。これは他の同じような音形で4小節目と12小節目の3拍目に“tu et”と歌わせる箇所があるので紛らわしかったのではと思われる。“tu te”と歌った者の95%はリコーダー奏でも正しく演奏しているが、“tu e”と歌った77%はリコーダー奏に於いて8分音符にスラーを付け、正しく演奏できていない。けれども、これは口唱歌としてのシラブル唱の指導によって解決できる問題である。

②12小節目の2つの4分音符は、4小節目と同様、従来“ティーヤン”としていた。しかし、リコーダー奏でスラーを付けてしまうので“ティータン”に変更したものである。それによって、スラーを付けた者は1人もいなかった。面白い現れとして、9・10小節目の4分音符を短くスタッカート気味にシラブル唱し、同じようにリコーダー奏した者は12小節目の2つの4分音符も同じように短くする傾向にある。

### 6. 17~32小節

この部分のシラブル唱には、特別に難しい箇所は無い。しかし、音程やリズムが取れない者がかなりいた。また、フレーズも解りにくいと思われ、スラー(レガート)を正しく理解できていない者がいた。

従来のシラブル(A)は、主に子音を用い、たまに半母音を使用する程度であった。しかし、リコーダー奏をする際、シラブルの子音の位置でタンギングしてしまい、レガートをうまく表現できなかった。そこで今回(B)は、タンギングシラブルを応用し、レガートの場合にはすべて母音を充ててみた。

①スラーの付いている箇所を正しく演奏しているか。

リコーダーでのレガートの正確な演奏率は、前回の49%に対して今回は74%と飛躍的によく

なった。1箇所もスラーを付けられなかった者も、17%から10%へと減少している。残る16%の者はスラーは付いてはいるが、楽譜通りになっていない不正確な演奏であった。

(C)表記においては、リコーダーでの正確なレガートの演奏率は67%であったが、1箇所もスラーをつけることができなかつた者が7%と減っている。残る25%はスラーが不正確だった者である。

②シラブルが正確に歌えていたか。

a、シラブル唱において、フレーズが不正確だった者が10%おり、この全員がリコーダー奏でも全く同じようにフレーズを取り違えていた。シラブル唱がいかにリコーダーの演奏に影響するかがよく解る。

17

A ラー リャ ル ラー ラー ラー リラ ル ラー ラー  
 B ラー リイ ル ウー ラー ラー リイ ル ウー ラー  
 C di du o du u e di du o du u e di

(C)表記では、同じくフレーズが不正確な者が12%おり、リコーダー奏でもこの全員がフレーズを違えて演奏している。

しかし、ここも、口唱歌としてのシラブル唱の指導によって解決できる問題である。

b、シラブル唱で、極端に音程が悪かった者が16%程いる。シラブル唱の音程歌唱能力とスラーの演奏能力には相関関係があることが従来の調査で明らかになっている。今回も、音程が悪かった者の56%はレガート奏法ができていない。それ以外は、シラブル唱で音程が悪くてもリコーダー奏では正確に演奏できた者である。おそらく、歌はあまり得意でないが器楽演奏は得意な者であろう。

(C)表記では、音程の悪かった者の33%がスラーを全く演奏できず、67%がフレーズを違えて演奏している。この結果から、音程能力とアーティキュレーションとも相関関係にあるようである。

反対に、シラブル唱が良かったのにスラーが不正確だった者が12%程いた。これらの者は、楽器演奏は不得意だが歌唱表現は得意であると考えられる。

c、シラブル唱で、スラーの付いている音にアクセントを付けて歌う者が13%程いた。当然、レガートの意味を理解できていないことが伺える。アクセントを付けて歌った85%の者が、スラーを正しく演奏していなかった。

(C)表記でも、シラブル唱で、スラーの付いている音にアクセントを付けて歌う者が目立ち、15%程になった。そのうち、リコーダーでスラーを正しく演奏できた者は22%で、スラーを1つも演奏することができなかつた者は33%であった。従って、スラーが不正確であった者を合わせると78%にのぼる。

以上の結果から、シラブル唱においてスラーの付いている音をレガートに歌えず、アクセントを付けてしまうような場合は、スラーの意味を正しく把握していないと思われる。

## V おわりに

今回のBのシラブルは、Aに比べてかなり改良されていると言える。特に、子音の扱いはAの比較ではない。シラブル表記は、これでほぼ完成と言って良いのかもしれない。このシラ

ブルでシラブル唱することによって、リコーダーの演奏が飛躍的に変化することは容易に想像できる。

従って、このシラブルを実際に歌わせ、音の微妙な表情やフレーズ感、音の運動感やエネルギー等といったものをその歌い方の指導の中で伝達し、それらが生徒のリコーダー演奏に生きてくる研究をしていく必要がある。

一方、(C)のタッピングシラブルを基にした口唱歌は、実験データが少な過ぎてはっきりした結果が得られていない。しかし、この方法はリコーダー奏法において最も実践的なものである。つまり、口唱歌本来の機能である、音色の表現と共に奏法の表現を内包する手法であるだけに、その研究が今後の課題として残されるところである。

#### 引用・参考文献

- 1) 横道萬里雄「口唱歌大系」CBSソニーOOAG 457N~61 解説書 p.10
- 2) 平野健次 「唱歌」音楽大事典3 平凡社 p.1216
- 3) 吉川英史 「日本音楽の美的研究」音楽之友社 1984 p.249
- 4) 別宮貞雄 「音楽の不思議」音楽之友社 1976 p.104
- 5) 林 静一 「創造的音楽教育法」音楽之友社 1976 p.68
- 6) 厨川 守 「音質のすべて」誠文堂新光社 1981 p.31
- 7) 西沢昭男 「音楽教育の原理と実際」音楽之友社 1989 p.134
- 8) 相沢陸奥男「音楽的聴覚の研究」音楽之友社 1970 p.18
- 9) 西沢昭男 「音楽教育の原理と実際」音楽之友社 1989 p.61
- 10) ハンス・ペーター・シュミッツ「演奏の原理」シンフォニア 1977 p.55
- 20) 相沢陸奥男「音楽的聴覚の研究」音楽之友社 1970 p.69
- 11) 別宮貞雄 「音楽の不思議」音楽之友社 1976 p.120
- 12) ハンス・ペーター・シュミッツ「演奏の原理」シンフォニア 1977 p.60
- 13) 林 静一 「創造的音楽教育法」音楽之友社 1976 p.69
- 14) 平野健次 「唱歌」音楽大事典3 平凡社 p.1392
- 15) M.マクガレル 「諸外国における唱法の状況」音楽教育学 17-1 1987 p.35
- 16) E.R.エドワーズ 「日本語の音声学的研究」恒星社恒生閣 1969 p.49
- 17) 吉沢 実 「ふえはうたう」音楽之友社 1988 p.5