

Analysis of Children's Singing Receiving Traditional Singing Training (Part 1) ; For Constructing a Singing Model in Music Class

メタデータ	言語: jpn 出版者: 公開日: 2019-03-28 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 長谷川, 慎, 志民, 一成 メールアドレス: 所属:
URL	https://doi.org/10.14945/00026358

音楽授業における歌唱モデル構築のための 伝統的な歌唱を稽古する子どもの歌い方の分析（1）

長谷川 慎

（静岡大学教育学部音楽教育系列）

志民 一成

（国立教育政策研究所）

Analysis of Children's Singing Receiving Traditional Singing Training (Part 1) ; For Constructing a Singing Model in Music Class

Makoto HASEGAWA and Kazunari SHITAMI

Abstract

We interviewed the performers about the singing skills they wanted for the beginner students and analyzed the children's singing receiving traditional singing training. We confirmed that in learning singing of traditional songs, Technique expression such as *Kobushi* is difficult for the beginner, and it is important to feel the nuance of the music through imitating the whole model and to try approaching singing model while trial and error.

キーワード： 音楽授業、歌唱モデル、民謡、コブシ、音響分析

はじめに

昨年3月に告示された次期中学校学習指導要領音楽科には、「(イ)声の音色や響き及び言葉の特性と曲種に応じた発声との関わり」として、第1学年、第2学年及び第3学年の歌唱分野における「知識」に関する資質・能力について記述がされている。中学校学習指導要領解説音楽編にはこの事項のねらいについて「声の音色や響き及び言葉の特性と曲種に応じた発声との関わりを理解できるようにすること」（文部科学省2018:40）との記述がある。さらに「曲種に応じた発声」について「曲種に応じた発声とは、民謡、長唄などの我が国の伝統的な歌唱を含む我が国や諸外国の様々な音楽の特徴を表現することができるような発声のことである」と解説している。また、「伝統的な歌唱」については、

我が国の各地域で歌い継がれている仕事歌や盆踊歌などの民謡、歌舞伎における長唄、能楽における謡曲、文楽における義太夫節、三味線や箏などの楽器を伴う地歌・箏曲など、我が国や郷土の伝統音楽における歌唱を意味（文部科学省2018:106）

していると、

教材の選択に当たっては、（中略）生徒が実際に歌う体験を通して、伝統的な声や歌い方の特徴を感じ取ることができるよう、生徒や学校、地域

の実態を十分に考慮して適切な教材を選択することが重要（文部科学省2018:106-107）

と述べられている。そして「声の特徴」と「歌い方の特徴」として伝統的な歌唱の特徴である「発声の仕方」「声の音色」「コブシ」「節回し」「母音を伸ばす産み字」などを挙げ、これらの特徴を生かした歌唱活動を通して「生徒一人一人が感じ取り、伝統的な歌唱における声や歌い方の特徴に興味・関心をもつことができるように工夫することが大切」とし、これにより「生徒が我が国や郷土の伝統音楽のよさを味わい、愛着をもつことができるよう工夫することが大切である」（文部科学省2018:107）と「伝統的な歌唱」についての学習の意味と要点が具体的に述べられている。

しかし、実際に授業で民謡や長唄などの伝統的な歌唱を取り扱う上で「どう歌えたら」「どこまでできたら」といった伝統的な歌唱についての「ゴールのイメージ」の捉え方の難しさについて教師からの声を聞くことが多い。

本稿では幼少期から地歌箏曲¹⁾を学んできた長谷川の実演家としての経験と、長谷川が実施した実演家に対しての初学者に求める歌唱技能についての聞き取り調査から実演家が考える音楽科教育における伝統的な歌唱の捉え方と、声楽家であり民謡の名取でもある志民による、民謡の稽古に通う小・中学生の歌唱に現れたコブシの比較分析から、音楽科教育において伝統的な歌唱を扱う際に、どの程度、どのような歌唱技能を身に付けさせるのか、また、そのための範唱の在り

方について考える材料を得ることにしたい。

1. 実演家が初学者に求める歌唱技能

1.1 「声を出すこと」と「姿勢」

日本音楽は「声の音楽」であると言って過言ではないほど、ほぼ全てに声を伴う音楽表現をもつ。前掲の通り中学校学習指導要領解説音楽編に記述されている他にも非常に多くの種目があるが、総じて稽古の際の第一義は「歌う」ではなく「声を出す」というのが初学者への要求であるように感じている。

長谷川はこれまでの日本音楽の学習経験として自身の専門分野である「地歌箏曲」の他に、「長唄」「常磐津節」「謡曲」の学習経験がある。いずれも日本音楽の専門分野としてはそれぞれ独立した種目である。初歩からこれらの稽古をうけたが、それぞれ3名の師匠の稽古は、まずは師匠がお手本を示し、その後それを真似て歌うというものであった。そして、歌った際の最初の注意は「声を出して」であった。「背筋を伸ばして」という歌う姿勢についても注意があった。これは「お腹から声を出す」という注意も伴っており、手ほどきの曲を習う中で歌うことへの心構えを自然と伝えていくように感じていた。

こうした歌う際の注意点は、「地歌箏曲」の稽古でも同様であり、つまりは「伝統的な歌唱」を学ぶ際に基本となる共通した指導事項であり学ぶべき技能であると実感している。平成30年11月に静岡大学教育学部の音楽科学生を対象に実施した「能楽ワークショップ」²⁾の折に、謡曲《羽衣》を歌う学生に対して能楽師は「まずは声を出していきましょう」「姿勢良く」と指導をしていた。ある程度歌えていても、歌うことよりも要求されるのは「声を出す」ということであった。この点からも「伝統的な歌唱」の学習の「第1段階」として「声を出す」と「姿勢」に注意することが求められるといえよう。

1.2 実演家への聞き取りから

本研究を進める中で、数名の日本音楽の実演家に対して子供を指導する際の要点として以下の質問を口頭で行った。

- ①子供に歌を稽古する上で求める技能
- ②大切にしたい学び

以下にその内の3名の実演家の回答を紹介する

1.2.1 長唄方A (2015年4月4日実施)

長唄方Aの家元A師は歌舞伎でも活躍する男性実演家である。

- ①子供に歌を稽古する上で求める技能
(回答)

- ・旋律をピッチも含め手本通り正しく歌えること
- ・十分な声で歌えること

- ②大切にしたい学び

- ・長唄を好きになる
- ・節回しなど歌の技巧の工夫や高度な表現は大人になってからでよい
- ・まずは基礎基本通りに歌えること

1.2.2 地歌箏曲演奏家A (2018年12月29日実施)

京都在住の地歌箏曲演奏家A師は、大正12年生の女流盲人演奏家である。現代の歌い方だけでなくかつての地歌箏曲の歌い方についての知見を持っている。

- ①子供に歌を稽古する上で求める技能

- ・まずはしっかりと声を出すこと
- ・箏や三味線を弾き歌いできること

- ②大切にしたい学び

- ・まずは基礎基本通りに歌えること
- ・「喉回し」(節回しに同じ)や「ずらす」といった歌の工夫はある程度できるようになってからでよい

1.2.3 地歌箏曲演奏家B (2018年8月15日実施)

東京在住の地歌箏曲演奏家B師は、昭和40年生の女流演奏家である。東京藝術大学生田流箏曲専攻に学び第1線で演奏活動する他、未就学児から高校生まで多くの子供の指導を行なっている。

- ①子供に歌を稽古する上で求める技能

- ・まずは大きな声で歌える
- ・箏や三味線を弾き歌いできること
- ・ピッチやリズムを楽譜通り歌えること

- ②大切にしたい学び

- ・まずは基礎基本通りに歌えること
- ・演奏することが楽しいと思うこと

1.2.4 考察

3名の実演家の回答はほぼ似た回答となった。

歌の稽古において実演家が大切にしている点は、

- ①子供に歌を稽古する上で求める技能として

- (1)歌唱に必要な十分な声を出せること
- (2)楽曲(手ほどき)を楽譜や手本通り歌えること

- ②大切にしたい学びとして

- (1)初学者に細かな技巧や歌唱表現は求めない
- (2)長唄や地歌箏曲を好きになること

を主眼においていると考えられる。これは、日本音楽の学習には五線譜のように共通した楽譜がないことや、それゆえに師の演奏を真似ながら試行錯誤をしながら体得して行く学習方法が取られるために時間をかけて学習することが一般的なためである。加えて、似たような技法であっても種目や流派ごとに微妙に異なり、その微細な違いが種目や流派を決定づける大きな要因である音楽であることも理解する必要がある。

2. 伝統的な歌唱の特徴

2.1 声の特徴について

長唄方Aの八世吉村伊十郎は、雑誌『教育音楽 中学校・高校版』の現職教師との対談の中で長唄の声に

ついて次のように述べている。

朗々とした声が良いという人もいれば、喉をつぶしたような声が良いという人もいる。(中略) 望まれる歌声にもはやり廃りがあるんです。今の時代で理想とされている声は、だみ声ではなく無理のないきれいな声、そういう歌い方なら声帯もあまり壊さないし(以下略)(吉村他 2019: 24)

前節で述べた「歌唱に必要な十分な声を出せること」はとにかく大きな声で歌うのが「伝統的な歌唱」であると誤った解釈に取られかねないし実際にそのように捉えている教師も少なくない。長唄唄方A師の子女が歌う歌も無理のない声であったし、地歌箏曲家Aは「師匠からは大きな声で歌えとか声量について指導があったことはない。地歌は舞台上で声を張り上げて歌うものではなくお座敷で繊細な歌を聴かせるものである」とも述べており、決して声量重視ではないことがわかる。大切なことは吉村のいうように「無理のないきれいな声、そういう歌い方なら声帯もあまり壊さない(前掲)」声、そして種目に応じた特徴を捉えた声で歌うということであろう。

2.2 特徴ある歌い方について

先述した通り次期中学校学習指導要領には「歌い方の特徴」として伝統的な歌唱の特徴である「発声の仕方」「声の音色」「コブシ」「節回し」「母音を延ばす産み字」などが挙げられている。しかし1.2で述べたように実演家が初学者に求める技能を「第1段階」とすれば、この点は1段階上の「第2段階」にあたる。この中でも特に技術を必要とする「コブシ」「節回し」は種目、流派によっても微妙に異なる演奏表現が求められるいわばその種目や流派を特徴づけているものでありやみくもに行えば良いというものではない。ここに手本を「真似る」という伝統的な歌唱の学習の意味がある。先述の吉村は真似をして学ぶことについて

師匠が歌うものをオウム返してまねして歌って学びます。(中略) 1曲学び始めるときには、まず単純でもいいから先生に従ってとにかく歌ってみる。それが大まかにできてきたら、さらに細かく旋律も聴き取っていく(以下略)(吉村他 2019: 24)

と述べているが、これは長谷川が学習してきた地歌箏曲でも同じことである。吉村は続けて

むやみやたらに崩すのはいけません、

「このものだ」と決めつけるのではなく、楽しんでやってもらえばいいですね。(以下略)(吉村他 2019: 24)

と述べており、これは「伝統的な歌唱」には五線譜では書き表せない細かな装飾があり、時には元の旋律やリズムから外れて歌うことも「伝統的な歌唱」の「特徴ある歌い方」であるということを示しているといえよう。

2.3 日本音楽における「ズレ」の美学

日本音楽研究者の吉川英史(1909-2006)は、日本音楽の美学を著したその代表的な著書『日本音楽の性格』の中で日本音楽には歌と伴奏のズレがあり、それがかつての日本人の音楽美学の一つであることを指摘している。

日本音楽においては声と楽器とが、洋楽のように同時的に(同じリズムで)進行するのではなく、両者の間にズレ(喰違い)があることは周知の現象である。(中略) 洋楽では歌は楽器にびたりびたり合って進行するのが立派な唱法であるが、邦楽ではこのような唱法は「楽器にくつつく」ものと言われ、幼稚な唱法として排斥されるのである。(吉川 1979: 191-192)

また、長唄を演奏し小学校の音楽教師であった山田隆は著書『日本音楽ことはじめ』の中で「ずらしの妙味」として、

唄と三味線の間には「べたつき」という唄い方がある。すなわち三味線の旋律のままに唄うことで、合わせるだけの音楽の愚かさを表す言い方でもある。(山田 2011: 141)

と述べている。両者が指摘するように日本音楽では歌と楽器の進行がズレているばかりでなく、そこに良さを認める美学がありこれが音楽の「味」となっている。また進行のズレだけでなく、演奏者は時折意図的に工夫をしてリズムを変えたり旋律を変えたりすることがある。先述の吉村のいう「崩し」がこれにあたる。

長谷川は、旋律を装飾する性格である「コブシ」や「節回し」も、一つには元の単純な歌の旋律に工夫を加えて崩すという日本音楽の美的感覚に起因していると考えている。

3. 段階を踏まえた歌唱教材の提案

中学校で行われた民謡《ソーラン節》の授業でゲストティーチャーとして指導した大学院生を引率した際のことである。事前の学習では教科書に掲載の五線譜

通りに歌っていた中学生の前で本格的な民謡を大学院生が歌ったところ、生徒の中には「にしんきたかとかもめにとえば」の「にしん」「きた」「かもめ」「とえば」などのリズムが五線譜に記載されたリズムと異なって歌っていることや「歌が震えている」といった「コブシ」の存在に気づいた生徒が多く見られ、これらが民謡の特徴であると理解した。吉村のいうように「むやみやたらに崩すのはいけ（前掲）」ないことではあるが、「コブシ」や「節回し」を学習にとり入れることで、西洋音楽との違いに気づき、日本音楽の美的特徴の一つである「ズレ」の美学を学ぶことにつながるのではないかと推測される。また、この点を児童生徒が理解することが学習指導要領の「生徒が我が国や郷土の伝統音楽のよさを味わい、愛着をもつことができるよう」になることへつながるのではないかと推測される。

本研究ではこの仮説をたて、今後は①歌の装飾の少ない旋律を記載した五線譜による記譜の楽譜と範唱音源（第1段階の歌唱）②微妙なニュアンスを書き込みやすい図形楽譜などによる楽譜と範唱音源（第2段階の歌唱）という段階的な歌唱教材の提案を行なっていきたいと考えている。

（長谷川慎）

4. 民謡を唄う子どもの歌唱音源の分析

志民（2017）は小学校の民謡授業における児童の歌唱に現れたコブシの分析を通して、コブシの学習が単なる一つの技能の習得に止まらず、それらが生み出す音楽のニュアンスを感受することで、表現ツールとしての「声を育てる」ことにつながり、子ども自身が表現者として成長する上で大いなる意義を持ちうるということを指摘した。

では、民謡の稽古に通う子どもは、どの程度、コブシを用いて唄うことができているのだろうか。本項では、民謡を唄う小・中学生の歌唱音源について主にコブシに着目した分析を行ない、民謡の稽古に通う子どもの歌唱の特徴について考察することにする。

4.1 教材について

今回、教材として取り上げた《駿河地搦唄》は、現在の静岡市でかつて唄われていた民謡である。家屋等の建築の際、蔦の茎を縛り付けた大きな石を十数人で持ち上げて落とし、大黒柱や心柱を立てる土台を搦き固めるという「地搦き」の作業で唄われていたと言われている。全国各地で同様の民謡が存在し、例えば

「土搦唄」（《相馬土搦唄》など）と呼ばれるものもその類である。その多くは音頭取りが唄う呼びかけに対して、綱を引く作業に参加する一同が応答する形で交互に唄う、いわゆる「音頭一同」の形式で唄われる。

《駿河地搦唄》の歌詞には「浅間山（せんげんやま）」「片羽町（かたはちょう）」や「材木町（ざいもくちょう）」といった地名が出てくるが、現在でも残る地名であり、市内在住であれば目や耳にしたことがある子どもも比較的多いのではないかと推測される。また「ぼたもち」や「きな粉」などの食べ物の名前が出てきたり、ユーモラスな内容が含まれていたりするため、子どもにとって親しみをもちやすい内容だと考えられる。

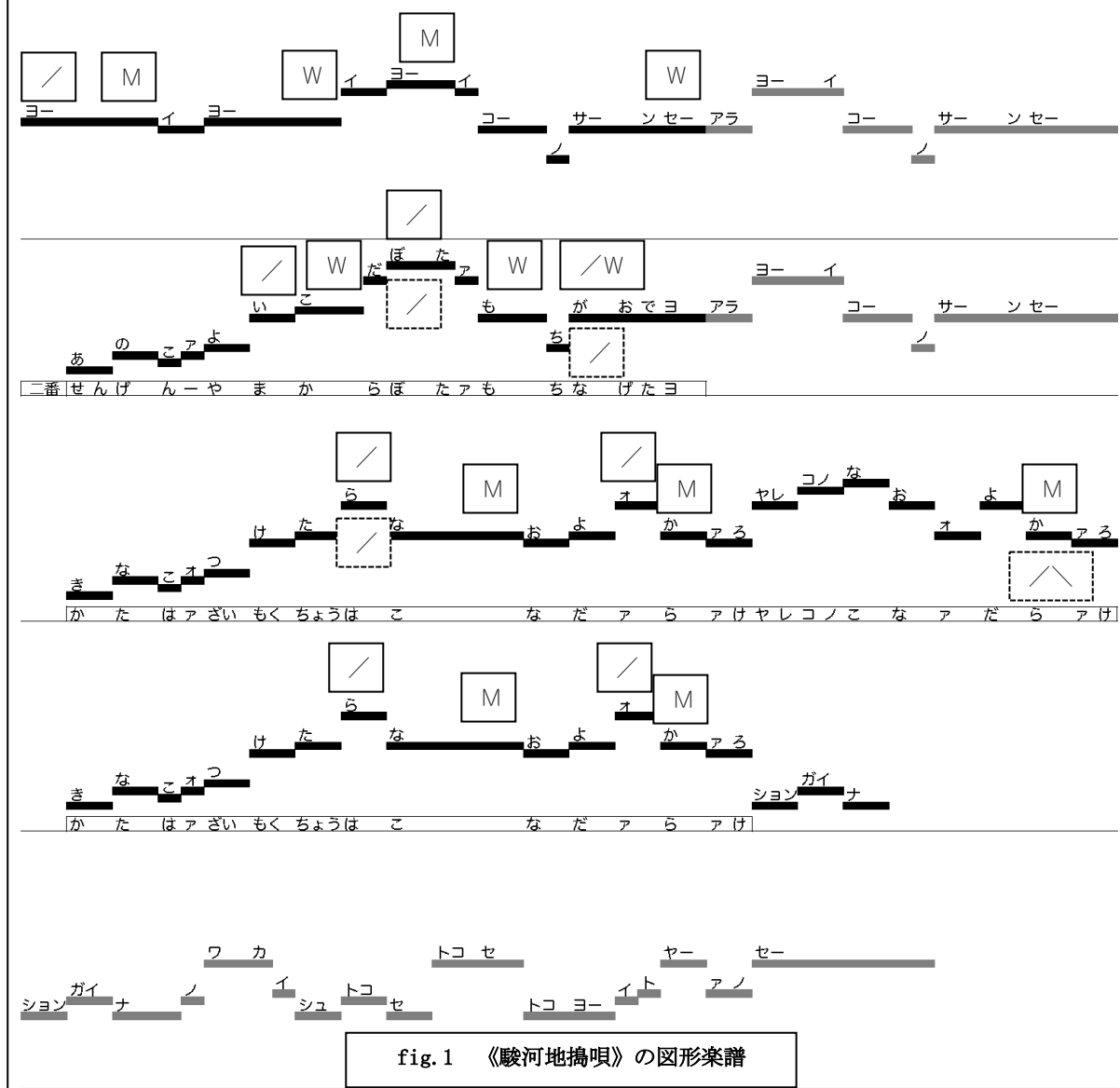
《駿河地搦唄》歌詞 ※（ ）は囃子詞

- 一 ヨーイヨーイヨーイコーノサンセ
（アラヨーイコーノサンセ）
あのこァ良いこだ ぼたもち顔でヨ
（アラヨーイコーノサンセ）
きな粉つけたらなお良かる
ヤレコノなお良かる
きな粉つけたらなお良かる ションガイナ
（ションガイナノワカイシュ
トコセトコセトコヨイトヤーノセ）
- 二 ヨーイヨーイヨーイコーノサンセ
（アラヨーイコーノサンセ）
浅間山から ぼたもち投げたヨ
（アラヨーイコーノサンセ）
片羽、材木町は粉だらけ ヤレコノ粉だらけ
片羽、材木町は粉だらけ ションガイナ
（ションガイナノワカイシュ
トコセトコセトコヨイトヤーノセ）

地搦唄の類は、いずれも全員の綱を引く動きを揃えるという目的もあるが、それに加えて、こういったユーモラスな歌詞を盛り込むことで、重労働であった地搦きを少しでも楽にするという機能も持っていたと考えられる。なお、地域によっては心柱に建物の無事を祈願する、「祝歌」といった信仰的な性格を有したものもある。

駿河地搦唄

静岡県民謡



音楽科の学習に際しては、まず教師が音頭役を唄い、子どもは綱を引く作業のジェスチャーをしながら一同が唄う囃子詞の部分のみを唄うことを導入とすることも、有効な方法だと思われる。そのように作業の動きを疑似的に体験することで、この唄の唄われていた背景や、そこでの唄の役割について、考えることにつながる可能性が期待される。そのような体験や学習を通して、民謡が生活や社会の中でどのように唄われ、生かされてきたのかを子どもが実感することができる優れた教材であると考えられる。

なお、実際に小学校での音楽科授業で用いた図形楽譜（志民が作成）を fig.1 に示す。節の高低を表す実線が薄くなっている部分は囃子詞であり、本稿で分析の対象とした歌唱は、その部分を除いている。

4.2 分析方法およびコブシの分類

静岡市内在住の中学1年生の女兒Aと小学5年生の女兒Bが唄う《駿河地搦唄》の歌唱を収録し、主にコブシに焦点を当てて、その歌い方について分析を行った。なお、女兒AとBは姉妹で、二人とも小学校の低学年より民謡の稽古に通っているが、民謡の稽古歴がより長い女兒Aは、小学校の頃に全国的な民謡コンクールの少年少女の部においてチャンピオンになっている。

収録は2017年8月26日に外部の音がほぼ聞こえない密閉されたスタジオで行い、ヘッドフォンより三味線と尺八、太鼓による伴奏を聴取しながら歌唱した音声を録音した。

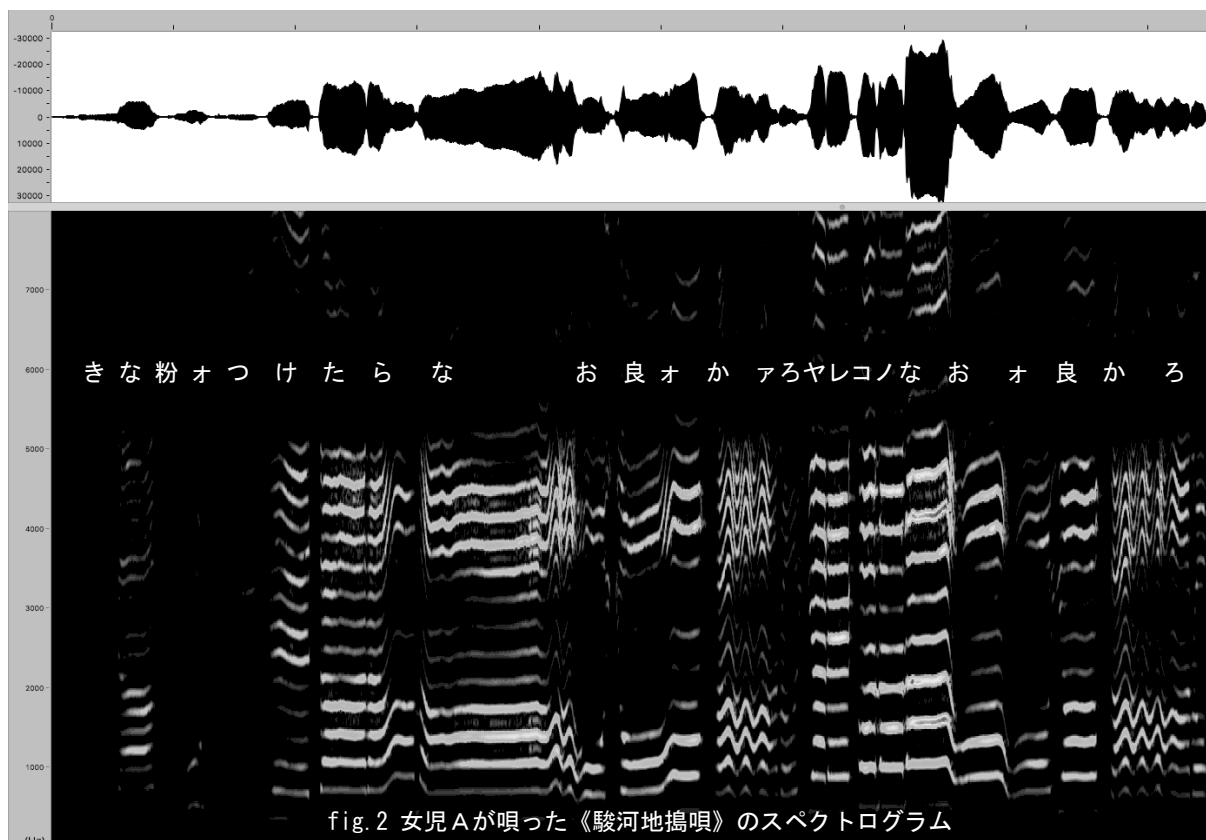


fig. 2 女兒Aが唄った《駿河地搦唄》のスペクトログラム

まず筆者の志民が聴き取ったコブシ⁴⁾を Acoustic Core (アルカディア社) のスペクトログラムと照らし合わせながら確認した。スペクトログラムとは、スペクトル(ある区間の音声波形を周波数毎の音の強さに変換したもの)の時間変化を表示できるようにしたものである(音声をスペクトログラムで表示した例として、女兒Aが fig.1 の3段目の部分を唄った音声のサンプルを fig.2 に示した)。コブシの判定および分類は、志民が単独で行った。

table 1 本稿で用いるコブシの名称と種類

コブシの名称	記号	特徴
すりあげ	/	最初に出す声のピッチを下からずり上げて、本来の旋律のピッチに到達する。一般的には「しゃくり」と呼ばれることが多い。
ゆり	W	伸ばす声のピッチを上下に細かく揺らす技法。
ゆりさげ	M	声のピッチを下方に数回揺らした後に低い音へ下げる。
ずりさげ	\	民謡では用いないが、いわゆる「フォール」に近い、ピッチを滑らかにずり下げる動き。

なおコブシの種類やその名称は音楽のジャンルや地域によって多種多様であるが、本稿では日本民謡協会編『民謡指導マニュアル』の記述をもとに分類を行っ

た。以下、本稿で用いるコブシの名称と種類について『民謡指導マニュアル』の記述をもとに table 1 にまとめた(日本民謡協会編 2011: 62-63)。

4.3 歌唱音源の分析結果

4.2 で述べた女兒Aと女兒Bの歌唱音源について分析結果を見ていくことにする。まず女兒Aの歌唱に見られたコブシについて述べ、それと女兒Bの歌唱を比較しながら考察していくことにする。

4.3.1 女兒Aの歌唱に見られたコブシ

女兒Aと女兒Bの《駿河地搦唄》の歌唱において、コブシの出現した箇所を fig.1 に示した。節を表す実線の上側に女兒A、下側に女兒Bのコブシが出現した箇所を、table 1 に記載した記号で表示している(女兒Aの記号は実線囲み/女兒Bの記号は点線囲み)。

女兒Aについては、すりあげ(/)が8箇所、ゆりさげ(M)が7箇所、ゆり(W)が5箇所確認できた。すりあげは唄い出しで見られたほか、跳躍して上行した後の音で多く用いられていた。特に各フレーズの最高音等で見られるケースが多かった。

次にゆりさげは、後続の音へ下行する直前の音で見られたが、いずれも子音の付かないア行の音の前で出現している。また、全て単語の終結部で用いられていることがわかるが、フレーズの最後で旋律のエネルギーが弛緩する部分であるともいえる。

そして、ゆりは比較的長めの音で出現しているが、後続の音に上行する際に、声のピッチを上方向に数回

揺らした後に高い音へ上げる、ゆりあげに類似した使い方がされているケースも2箇所で見られた。女兒Aが小学校4年生の時に収録した《こきりこ》や《ソーラン節》《ちゃっさり節》と比較 (table 2) すると、用いているコブシの種類に変化はない。ただし、今回収録した《駿河地搦唄》では、以前の歌唱では見られなかった、ゆりを後続の音に上行する前に用いるという、ゆりあげに類似した使い方が複数確認できた。また、ゆり自体も、途中で音色等が変化するなどの変容が認められ、コブシの技能が向上していると考えられることができる。

table 2 女兒Aの歌唱におけるコブシの種類と回数

コブシの種類	こきりこ節	ソーラン節	ちゃっさり節	駿河地搦唄
すりあげ	3	7	3	8
ゆりさげ	4	8	7	7
ゆり	6	8	12	5
小計	13	23	22	20

4.3.2 女兒Bの歌唱に見られたコブシ

一方、女兒Bの歌唱では、すりあげが4箇所、ずりさげ(＼)が1箇所確認できた。4箇所のすりあげのうち3箇所については、女兒Aがすりあげを入れていた箇所と同じであったが、残りの1箇所は女兒Aがゆりさげで唄っていた部分であった。

女兒Bについては1曲を通して1箇所もゆりさげ(ゆりも)を用いておらず、ゆりやゆりさげ等のコブシを自在に入れる技能をまだ獲得していないと思われる。ただし、女兒Aがゆりさげを入れて唄っていた部分で、女兒Bはすりあげとずりさげを用いており、ゆりさげによる表現上の効果を感じ取っていたことで、技能的に実現可能な類似のコブシに置き換えられて表出されたと考えることができよう。いずれにしても、女兒Bが女兒Aと同じ箇所ですりあげを用いたり、女兒Aの歌唱でゆりさげが用いられていた部分で類似のコブシを入れたりしていたことは、女兒Bがそれらのコブシの生み出す効果やニュアンスを感受することが、概ねできていたと言えるのではないだろうか。

4.4 分析のまとめと考察

女兒Aと女兒Bの歌唱に見られたコブシについて、その種類と回数を比較した (table 3)。なお、参考に成人男性が歌唱した例として、過去に市販されていたカセットテープ『静岡の民謡』(1983年、アポロ音楽工業)に収録されていた、佐藤猪三男氏が歌唱した音源で確認できたコブシについても示しておく。

4.3.2で述べたように、女兒Bの歌唱に見られたコブシは全て女兒Aと同じ箇所で見られていた。また、

大半の箇所において、出現したコブシの種類も共通していた。しかし、女兒Bが用いているコブシの種類や出現回数は、女兒Aと比較すると圧倒的に少ないことがわかる。この差異が、稽古に通っている年数の違いによるものであるのか、年齢や個人差によるものなのかを断定するためには、より多くのデータが必要であろう。

table 3 コブシの種類と回数の比較

コブシの種類	女兒A	女兒B	成人男性
すりあげ	8	4	8
ゆりさげ	7	-	1
ゆり	5	-	2
ずりさげ	-	1	-
つき	-	-	9
こぶし(まわし)	-	-	4
なやし	-	-	1
小計	20	5	25

なお、女兒Aや女兒Bが用いたコブシの種類も出現回数も、成人男性の歌唱と比較すると、はるかに限定的である。特に男性成人の歌唱で多く確認されたつき(瞬間的にピッチを上方へ上げたり、下方へ下げたりする)は、女兒Aの歌唱ではすりあげやゆりなどが用いられていた箇所で見られたが、フレーズの出だし等でアクセントを付ける効果があり、「地搦唄」の一同の動作を揃え、力を合わせる、という唄の役割に合致した唄い方をする上でふさわしいコブシであると言える。

以上、民謡の稽古に通う小・中学生が歌唱する《駿河地搦唄》の音源の分析を通して、コブシの使用については種類や回数は限定的であるが、子供たちはコブシの生み出す効果やニュアンスをある程度把握しながら、そこで感受したことを基に、歌唱においては自らの技能で可能な形で表現していることが示唆されたと考える。

(志民一成)

おわりに

本稿では、実演家が初学者に求める歌唱技能についての聞き取り調査と、民謡の稽古に通う小・中学生の歌唱音源の分析から、伝統的な歌唱の学習活動においては、コブシ等の技巧的な表現は初学者には難しい面もあり、まずは十分な声で歌い、範唱をまるごとまねることによるニュアンスの感受や、モデルに近付こうと試行錯誤しながら学んでいくことが重要であるということを確認できたと考える。

今後の課題としては、さらに伝統的な歌唱を稽古する子どもの歌い方の分析を蓄積していくとともに、そ

の成果に基づいて、音楽授業における伝統的な歌唱の学習にふさわしい歌唱モデル構築を目指していきたい。

【注】

- 1) 学習指導要領解説では「地歌・箏曲」であるが、一般的にこの種目を示す場合は「地歌箏曲」である。本稿では学習指導要領解説の引用以外は「地歌箏曲」と表記する。
- 3) 平成30年11月20日静岡市立籠上中学校1年生の授業。
- 4) 「こぶし(小節)」の用語には、旋律に加えられる装飾的な抑揚全般を指す広義の用法と、その中の一つで「マワシ」とも呼ばれる特定の技法を指す狭義の用法があるが、本論では前者を指す用語として「コブシ」と片仮名で表記することにする。

【引用および参考文献】

- ・ 柿木吾郎(1988)「日本民謡の音楽性」日本伝統音楽芸能研究会編『日本の音3 声の音楽』音楽之友社.
- ・ 桂博章(1998)「秋田民謡についての覚書-『小節(こぶし)』について」『秋田大学教育学部研究紀要 教育科学部門53』、pp.17-24.
- ・ 吉川英史(1979)『日本音楽の性格』音楽之友社.
- ・ 志民一成(2017)「小学校の民謡授業における児童の歌唱に現れたコブシの分析」『静岡大学教育学部附属教育実践総合センター紀要 第26号』、pp.85-90.
- ・ 竹内勉(1989)『民謡手帳』駸々堂.
- ・ 日本民謡協会編(2011)『民謡指導マニュアル』.
- ・ 長谷川慎・志民一成(2015)「伝統的な歌唱を稽古する子どもの歌い方の分析-学校教育における歌唱モデルの構築に向けて-」『サウンド第30号』財団法人カワイサウンド技術・音楽振興財団.
- ・ 文部科学省(2018)『中学校学習指導要領(平成29年告示)解説音楽編』東洋館出版.
- ・ 山田隆(2011)『日本音楽ことはじめ』日音.
- ・ 吉村伊十郎他(2019)「演奏家×現場教師が語る! 長唄(歌舞伎)の発声」『教育音楽 中学・高校版 第63巻第1号』音楽之友社.