

音楽教育における鑑賞と表現 II：音楽表情の記述

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	https://doi.org/10.14945/00008296

音楽教育における鑑賞と表現Ⅱ

音楽表情の記述

Appreciation and Expression in Music Education Ⅱ

—Description of Musical Expression—

松 下 允 彦

Yoshihiko MATSUSHITA

(昭和52年10月11日受理)

1. はじめに

音楽表現と音楽鑑賞は表裏一体のものであり、この両者は音楽教育の基礎として、密接な関係を持って進めていかなければならない。その密接な関連の根底にあるものなかから「表情」を取り上げ、静岡大学教育学部研究報告（教科教育篇）第8号で述べた。その後、鑑賞の評価の面で、「いかにしたら、より客観性を持った評価に近づくか。」をテーマに進めてきた。

実際、鑑賞評価の現状は、1. 鑑賞をする態度、2. 鑑賞するための知的理解の2つにかぎられている。これらは、たしかに鑑賞指導上重要な点であるし、又評価もすぐにできる。しかし音楽鑑賞において、この2つよりも重要なのは、鑑賞する曲に敏感に反応することであろう。したがって鑑賞指導では、音楽に敏感に反応する能力を育て、発達させることが主眼となる。ところが、鑑賞した者の心を探ることなど、とうてい不可能である。そのために教師は、直観的判断力にたよらざるをえなくなったり、評価無用論を現場の声として支持することになる。あるいは、絵や文が表現する情景描写に頼ることにより、客観性を欠いたり、主眼となるものを見うしなう結果となる。

これらを解決するには、音楽の芸術的内容を言語で表現できさえすれば、なんの問題もないのである。そこで本文では、音楽の表情を音声又は文字で表現する、表情の記述を試みた。

Ⅱ. 表情の記述

1. 表情と発音

演奏における発音とは表情のことである。すなわち、発音の種類が表情の種類であり、発音が表情を決定する。したがってここでいう発音は、管楽器におけるタンギングやピアノのタッチ、弦楽器の弓の引っかけなどと呼ばれているものと同一のものとする。

さて、我々の言語の発音には母音と子音があるように、音楽の発音においても母音と子音がある。母音や子音が多数あるように、音楽においても多数あり、母音より子音の方がはるかに多いことも同様である。ただ、音楽においては、これら母音、子音の数ある中から、表情によって選択するわけである。

音楽でいう母音、子音とは、音を発する際（発音）の音の立ち上りで分けられる。立ち上り時点のはっきりしないものが母音で、はっきりしたものが子音である。また、強い立ち上りや弱い立ち上りがあるわけであるが、それが子音の種類となる。

先に述べたように発音は表情を作るものであるから、多くの発音（音楽の場合、ほとんど子音が使われるが）を身につけ、豊富な表情を生ませたい。

2. “ロずさみ”における発音

① ロずさみ

私達は何かの拍子に音楽をロずさむことがよくある。しばらくロずさんだ後、その曲が最近何度か聞いた曲であったり、あるいは印象深い曲であったりしたことに気付くであろう。もちろんハミングの時もあろうし、階名の時もあろうし、歌詞でロずさむ時もある。しかし、意味を持たない音声（たとえば“ラ”“タ”など）でロずさむことの方が多くいようである。

鑑賞指導で、レコード鑑賞を行なったとする。もし、児童が何かのはずみでその曲をロずさんでいたとしたら、その授業は成功であろう。さて次には、その子がどんなロずさみ方をしていたのか。そして、その意味を持たない子音の発音から音楽の表情を読みとる仕事が残っているわけである。

ここでのロずさみはスキャット (scat) のことである。すなわち、歌詞の代りに意味のない声で曲を表現することをいう。

② 子音の発音

ロずさみに実際に使われる子音は、最も多く用いられるのがタ行とラ行である。段でみると、ア段、イ段、ウ段で構成され、エ段、オ段はあまり使われていない。しかし、タ行のチ、ツ、はほとんど使われず、日本語の発音にはないが ti, tu がよく使われている。また、da, di, du もよく使われている。さらに、これらの子音を複雑にしているのは、長音、短音、促音、撥音などであり、これらの組み合わせである。例えばタ行を例にとると、タ、タッ、タン、タァ、タアッ、ター、ターッ、タァーッというように、ニュアンスを分け、各子音に表情を持たせている。これらの子音を組み合わせることによって、音楽の表情を相当明確に表現できるのではないかと考える。

③ ロずさみによる表現の可能性

ハンス・ペーター・ミシュッツ¹⁾は演奏のための5つの本質的特性として

- イ. 音の運動 (テンポとリズム)
- ロ. 音の強弱 (ダイナミックス)
- ハ. 音の長短 (アーティキレーション)
- ニ. 音の高低
- ホ. 音色

をあげている。それに沿ってロずさみの表現の可能性を探ってみる。

イ. 音の運動 テンポに関してしてみると、速いテンポの曲は、明るく軽快な感じを持っているタ行が多く使われ、ゆったりしたテンポの曲は、厚く重みのある感じを持っているラ行が多く使われている。

リズムに関しては、長音や短音の子音の組み合わせや、促音、撥音あるいは、強い発音の子音や、弱い発音の子音で表わしている。このように音の運動は、ロずさみにおいて最も表現しやすいものの1つである。

ロ. 音の強弱 強い音には強い発音の子音を、弱い音には弱い発音の子音を用いている。また、強い音には長い子音 (長音)、弱い音には短い子音 (短音) を用いようとしている。その

他、上行形はタ行が多く、下行形はラ行が多いようである。しかし、クレッシェンドやディクレッシェンドまた、*ff*と*f*の差などを考えると、この5つの特性の中では最も識別し難いと思われる。

ハ. 音の長短 音の長さに関しては相当明確に示すことができる。しかし、2分音符以上の長い音符は表現の仕方がみつからないようである。また、16分音符以上の短い音符も、口がまわらなくなるため不可能になってくる。もっとも、この場合管楽器におけるダブルタンギングの方法を無意識のうちに利用していることがある。

スタッカートの鋭い音や、テヌートされた柔らかい音の表現は容易に表現できるし、アーティキュレーションやフレーズの連結、休止符によるプレスなどまで、促音を主とした各種の子音によって表わすことができる。

二. 音の高低 音の高低は一般的には、音の強弱と密接な関係を持っている。すなわち、高い音は強く、低い音は弱くなるように、高い音には強い子音を用い、低い音には弱い子音を用いている。

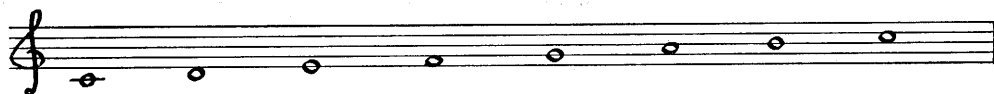
なお、母音のア、イ、ウ、エ、オは各段に音程感があり、子音の各段と共通しているようである。E. R. エドワーズ²⁾は、日本語の母音の相対的高さを次のように示している。

譜例 1



これからもわかるように、例えば、ティはタより高い音程感を持っている。そこで、音階を学生に“口ずさみ”で歌わせてみたらA～Eのようであった。

譜例 2



	do	re	mi	fa	sol	la	si	do
A	ト	テ	ティ	タ	ト	ク	ティ	ト
B	ク	ラ	リ	ク	ト	ク	ティ	ト
C	ト	ラ	ティ	ク	トゥ	ラ	ティ	ク
D	ト	トゥ	ティ	ク	ト	テ	ティ	ク
E	トゥ	リ	ティ	ラ	ク	リ	ティ	ク

ここでは、この例の中に子音による表情的音程感の問題について述べておく。

- Aはイタリア語の do, re, mi, fa, sol, la, si, do と母音の段が一致している。また、B～Eの中でも母音の段が一致しているものが多い。
- mi はすべてイ段である。
- si はすべてイ段である。しかも、子音の中で最も強い（高い）と思われるティのみが使われている。

この3点から、表情的音程感を探ることができよう。すなわち、表情的音程は純正調の音階や平均律の音階の音程より E. A. H の音を高めにとることによって、より美しい旋律を作るのである。したがって、この E. A. H の音にあてはめられた子音を E. R. エドワーズの譜表と比べ

ると、高い音程感を持った子音になっているのがわかるであろう。導音においては、子音の中でも最も強く、最も高い表情を持って *ti* が用いられている。

したがって、イタリア語の階名は、純正調より、さらに平均律より表情的音程感を持った階名であるということができよう。

ホ. 音色の表現楽器固有の音色としては、弦楽器はラ行、金管楽器はパ行というような違いがあるであろう。しかし、固有の音色よりも表情の音色として、表現するのが有利である。例えば、硬い音色にタ行、柔らかい音色にル行、太く厚い音色にダ行というように表情の音色として表現しやすい。

ということは、イ. 音の運動 ロ. 音の強弱 ハ. 音の長短 ニ. 音の高低のいずれも音の表情であり、子音によって表情の音色を表わすことが期待できるのである。

④ “ロずさみ”による表現

器楽の曲は楽器なくして表現できないのは当然のことである。しかし、以上述べたようにロずさみの中に、最大限音楽の要素をとりあげる例として次のリズム譜をあげる。

譜例 3

① ドン ドン ドン ドン ② タ タン タ タン タン
 ③ タン タン タン タン ④ ス タン ト タン タン

1小節目を②のようにロずさむか、③のようにロずさむかによって、使われた楽器の種類、音色、音の運動、音の強弱、音の長短、音の高低の5つの特性が表現できてくる。2小節目を②のようにしないで、④のようにすることによって、シンコペーションの感じを、そしてそれに伴うアクセントや動きの表情などを表現できるであろう。

旋律のある場合は、より複雑になってくる。次の例はモーツァルトのピアノソナタ K. 331 (中学校鑑賞共通教材) である。

譜例 4

ティ カ ト カ ティン ティ カ ト カ ティン

上記の例は、演奏における5つの本質的特性と一致しているが、次の第一楽章は

譜例 5

① ター ティ タ ティー ティ ティ ティ タ ティー ティ
 ② ティー タ テ ター タ ティー タ ティ ター タ

このように①、②と感じ方がわかれてくる。①においては、音の高さと子音の強さとを関連づけている例であり、②は拍子感を持った動きのある表情のロずさみであるといえよう。

Ⅲ データの分析

本校の3年生150名（音楽科専攻生を含まない小学校課程の者）を対象に次の調査をした。

- レコードを聞きながらロズさませる。
- 楽譜をわけ、ロズさんだ子音を書きとらせる。その間レコードは繰返し数回かけている。

鑑賞レコード

「ガボット」 ゴッセク作曲（小学校1年鑑賞共通教材）

演奏：江藤俊哉 レコード コロンビア ELS-3170

1. 目的

今までに、子音で音楽の表情を表現することを述べた。しかし、このデータは一種の聴取力テストとして扱っている。

高萩保治³⁾は音楽の鑑賞活動の段階を、音楽を「聞いて楽しむ段階」「理解する段階」「批判し味わう（価値判断する）段階」にわけている。この聴取力テストは、音楽を聞いて楽しんだ後、その曲を理解し、その演奏者に最も近づき、次の段階の、批判する力を養うための活動になるとともに、それまでの段階を評価する目的を持っている。

2. 結果

- 曲をやっと覚えたばかりで、ロズさむこともできず、ただ子音を選択もせず、振りわけのみに精一杯だった者がいた。
- 演奏者の表情を非常によくつかみ、これをみるだけで演奏者がどんな演奏をしているのか手にとるように想い起こせるような表現をしている者がいた。
- この曲は今までに何度も聞いたことのある曲であり、かなり自分なりに消化しているので、レコードの演奏よりも自分の解釈を優先させて、自分の表現として書いたと思われる者がいた。

3. 問題点

- 楽譜を読めなかったり、楽譜についていけない者がいた。
 - ロズさんだものを、文字を使って書かせたため、言語表現能力の劣る者は、ロズさんだものがそのまま文字にならない。
 - わけ与えた楽譜にスラーやスタッカートが書き込んであり、それがレコードの演奏と違っていて惑わされた者がいた（始めに注意しておいたのだが）。
 - 演奏がリピートやダ・カーポした時に表情が変わるので惑わされた者がいた。
- 以上の問題点をふまえた上で、実例をみながら考察していく。

4. 分析と解釈

- 曲全体の一例（これは前述の学生の中からの抜粋である）。

譜例 6

ラァーッティタトッティタティタ タン テイヤ ター ティタテタティタティト タ テイヤ ター

ティタティタティタティタ タン テイヤ ター ティータラ ティー タリ タ テイヤ ター

ティヤティタティタティタ ティ タ トゥー ティヤティタティタティタ ティー ヤ トゥー

ティヤタタティヤティタ ター トゥー ター ティヤトウタティヤトウタ ティ ティーヤトウー *Fine*

ディーディーダーダーティヤティタティー ドゥードゥーダーダー ティヤリタ ティタティタティタリタ

トゥー タトゥティ ター トゥ タトゥ ティ トー デュート ディート タダデイドゥティダー

トゥートゥリラリラッ ティー ヤ トウッター トゥールリラリ ラッ ティー ヤ タッ ティー

ラーリラルラルッ ティ ラーリラルラルッ リー ラ リラルラ ルッ ティ ヤットタトゥ *D.C.*

この曲は A(a+b), B(c+d), A(a+b) よりなる複合三部形式の曲であり、以下その特徴的構成要素を3点あげる。

譜例 7

この楽節より派生して生まれた楽節と見なすことができ、その(a)の楽節は次にあげる、最初の2

譜例 8

まず、Aの全体はその性格が、譜例7のリズムパターンによって支配されている。(b)は(a)に対する応答部分、即ち、(a)

小節のモチーフによって成りたっており、これはさらに細かく、②と①の2つの要素に分けられる。

次のトリオ部分Bの(c)では

譜例9



譜例10



譜例11



譜例9のような断片的動機で始まっているが、これはAのリズムに見られた動きとは、対照的な性格を持っている。

次のAは一貫して譜例10のリズムが骨格をなしているが、そのもとは、(c)の最終小節のリズムの模倣展開である。2回反復される次のモチーフは、②、③、④の3つの要素に分けられる。

以上あげた3点の特徴的な箇所を抽出して、データの分析を試みた。

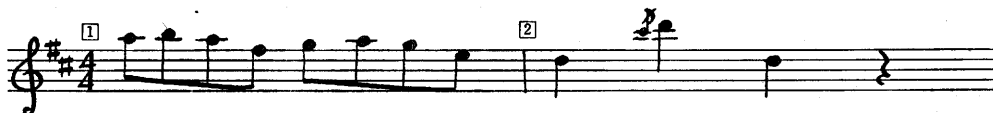
その際に、評価基準としての視点を最初に記した。

抽出箇所 1

視点

- ・②の部分における最初の8分音符と、それ以降の8分音符との表情の違いは、どう記されているか。
- ・③の部分に向かう②部分の最後の音の運動性と表情は、どう記されているか。
- ・④の部分の装飾音符の表情はどの程度まで記述できているか。

譜例12



- | | | | | | | | | | | | | |
|---|------|----|----|----|----|----|----|---|-----|-----|------|-----|
| ① | タ | タ | タ | タ | タ | タ | タ | タ | ⑥ | タ | タ | タ |
| ② | テイ | タ | テイ | タ | テイ | タ | テイ | タ | ⑦ | タ | タン | タ |
| ③ | タ | テイ | タ | タ | タ | テイ | タ | タ | ⑧ | タッ | テァァ | ター |
| ④ | テイ | タ | タ | タ | テイ | タ | タ | タ | ⑨ | タン | テイヤッ | トゥー |
| ⑤ | ティータ | テイ | タ | テイ | タ | テイ | タ | ⑩ | ティン | トユラ | ターアン | |

②の部分について

- ・1小節目の8つの音を1音で済ませていた者(①)が19%。2音以上使っていた者(②~⑤)が81%であった。
- ・2音以上使っていた者で、前4つの8分音符と後4つの8分音符を同じように、繰返して使っていた者(②~④)が80%。前半と後半を変化させていた者(⑤)が20%である。

以上の点については、レコードの演奏が8つの音を均一に弾いておらず、最初の8分音符は、2小節目の主音を意識して相当大きなテヌートをつけている。その後の8分音符は、軽く、明るく、弾んだ感じで表現され、2小節目の主音に向かっている。したがって、8つとも同じ子音をあてはめていた19%の者は、鑑賞評価としては低く考えなければならない。

- ・③と④は「ティ」の位置が入れ代っている。③は高い音と子音の強さを関連付けているのだが、前述したように、レコードでは始めの音にテヌートをかけていることから、④の方が正しい。⑤においては、長音符を用い、よりテヌートの感じをはっきり表わしている。
- ・③の者は確かに聴取力としてはまずいが、この曲に対する自分の解釈が出ているということから別の面では評価したい。
- ・2小節目の3つの4分音符を同じ子音にした者(⑥)が4%。1つだけ違う子音を使った者(⑦)38%。3つとも違う子音を使った者(⑧~⑩)58%であった。
- ・2小節目の始めの4分音符が、弾んだ動き(④部分)の完結に当る音であるから、その音と⑥部分の区別をどのようにしているかが視点になる。データでは、3つとも違う子音を使った58%の者のほとんどが、促音か撥音の表記をとっている(⑧~⑩)ことから、この音をスタッカート的に短かく切って、音の動きを区別させている。しかし、この音は次の音の跳躍の弾みになる音でもあるし、レコードの演奏でも決して短かく、鋭くしているわけではないのだが、運動の完結ということからこのような表現になったと思われる。

⑥の部分について

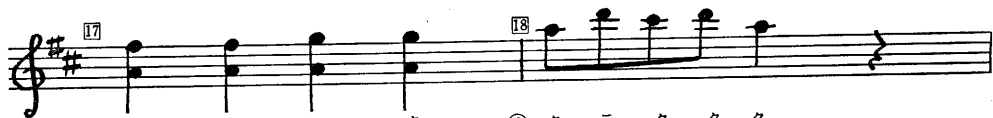
- ・装飾音符のついた4分音符に、2つの子音を使わなかった者(⑥)が75%もいた。これらの者については今回のデータだけで断定することはできないが、①装飾音符に対する理解不足のため。②記述表現能力の不足などが考えられる。残りの25%の者(⑦~⑩)特に⑨⑩は装飾音と、装飾された主音を強調し、跳躍の感じを表わしていて良い。
- ・一番最後の4分音符は、長音によって安定感を表現しなければならない。さらに長音符に促音や撥音を加えることによって(⑩)、この音の長さ、音色の豊かさなど、またフレーズ感を持ち、次のフレーズを予告するような表情になる。

○抽出箇所 2

視点

- ・トリオ部分としての新しい性格と、柔らかな表情が記されているか。
- ・順次進行 Fis→G→A の上行形の表情が記されているか。

譜例13



- | | | | | | | | | | | |
|---|-----|-----|-----|----|---|----|----|----|---|----|
| ① | ティー | ター | ティー | ター | ⑥ | タ | ラ | タ | タ | ター |
| ② | ター | ラー | ラー | ター | ⑦ | トゥ | トイ | ティ | リ | トゥ |
| ③ | ティー | ティー | ター | ター | ⑧ | ティ | タ | ティ | タ | ティ |
| ④ | ディー | ディー | ダー | ダー | ⑨ | ティ | ヤ | ティ | タ | ター |
| ⑤ | ター | ラー | ラー | ター | ⑩ | ラ | ラ | リ | ラ | ラー |

17小節目の4つの4分音符を、4つとも同じ子音の者が82%もいたが、残りの者は2つの子音を組合わせている。その組合わせ方は次の4通りにわかる。

- イ. ●●○○ (③, ④) 6%
- ロ. ●○○● (①) 6%
- ハ. ●○○○ (⑤) 4%
- ニ. ●○○● (②) 2%

- ・イの者は、和音の響きを意識したものであろう。

- ・ロの者は、ヴァイオリンの下弓 (down bow), 上弓 (up bow) の表情や、強拍、弱拍の表情を意識したものと思われる。
- ・ハの者は、穏やかな流れの中に、1拍目の強拍を意識したものであろう。
- ・ニの者は、次の18小節目への音のつながりを強く感じたものであろう。

この4つからの選択となると、自分の解釈から選ばなければならないが、聴取の立場からみると、イが一番適切と思われる。

- ・濁音を用いた者がいたが (ディー, ディー, ダー, ダー), これは一見きたない発音にみえる。しかし、今までの単音による澄んだ響きとは違い、和音の響きによる音の厚味の表情を表わしている。
- ・ラー, (ラー), ラー (ラー) のように弱拍を () でくくってある者がいたが、これは上行形を意識し、下弓と上弓の音色の変化を感覚的に表現しているとして評価したい。
- ・18小節目の8分音符は、レコードでは比較的粘っこく弾いているので、⑥より⑦, ⑧の方がよりふさわしい。

抽出箇所 3

視点

- ・②部分の下行する16分音符の表情はどう記されているか。
- ・②部分から⑥部分に移行するエネルギーが②の最後の音にどう記されているか。
- ・⑥部分で2つの音をどのように区別して導音から主音に移行するエネルギーの表情を記そうとしたか。
- ・③部分で最後の音を安定させるためどのようにして2音を記しているか。

譜例14



① ター	タ	タ	タ	タ	⑥ タッ	ティッ	⑪ ティ	タ
② ターン	トゥ	ラ	ラ	ラ	⑦ ティー	ヤッ	⑫ ター	ターン
③ トゥー	タラ	リ	ラ	ラッ	⑧ ティッ	タッ	⑬ ティッ	ター
④ ティー	ティ	ラ	リ	トゥ	⑨ タッア	トゥン	⑭ トゥッ	ター
⑤ ラー	ル	ル	ル	ルッ	⑩ タアー	タッ	⑮ タッ	ティー

- ・始めの4分音符は①の「ター」④の「ディー」が圧倒的に多い。この音は、明るい表情の音色を持ち、次の下降のエネルギーを秘めていなければならないので、③, ⑤の子音はふさわしくない。
- ・次の下行形は、一弓スタッカートの奏法を用いているので、軽く、転がり落ちる感じではなくてはならない。したがって①は発音が強すぎて適当ではない。②～⑤はうまく転がっている感じが出ている。レコードでは16分音符の始めの音は下降する弾みのエネルギーを持った音であるので、そこには強い発音を持たせた②, ③, ④がより適当である。
- ・転がり落ちた8分音符は94%の者が促音を使ってつまらせている。ここは下降の運動の完結部であり (また次の⑥部分への運動と関連して) 当然促音を使うべきである。
- ・次の導音は、演奏では大きなエネルギーを持たせ、主音で安定させている。したがって、⑥⑧の子音では、導音の動きの表情を表わすことができない。この導音には長音を用い、テヌートのイメージを持たせ、主音には促音を用い、解決のイメージを持たせなければなら

らない。ただ、導音に長音を用いた者がごく少なかったのだが、これは楽譜にスタッカートがついていたためと、音の両側に8分休止符があるために惑わされたものと思われる。最後の2つの音は、前の音の動きの弾みであり、附随的な部分のように思われがちであるが、機能的にはオクターブ下の主音を確保して、次の運動の準備をするところである。したがって、8分音符は促音を用いるのが良いが、⑬、⑮のように子音に緊張感のあるものは使うべきでない。また撥音を用いるのは、音楽の流れを止めてしまうことである。最後の4分音符は、安定感のあるア段はあまりふさわしくないと考える。

Ⅳ まとめと応用

楽器の練習において、最も重要な方法の1つにその曲を声で歌う練習の仕方がある。歌うことによって、歌う心や表情やニュアンスを発見していくのである。それには階名やハミングで歌う方法もあるが、子音による歌い方が最も適当であると考えられる。なぜなら、音の表情を工夫し、発音をその楽器にそのまま応用できるからである。

オーケストラの練習風景で、指揮者が自分の音楽を奏者に伝えるのにこの子音による方法を使っているのをよく見かける。そして指揮者の主張が充分伝わっていることがわかる。

また、フランスの合唱団であるスウィングシンガーズ (The Swingle singers) が J.S. Bach などの器楽曲をジャズビートにのせてスカットヴォーカル風に歌いすばらしい効果を出している。

これらの例のように、子音で音楽を創ることの可能性は十分広がるものと考えられると同時に、子音の発音が音楽表現にいかにか重要かをも理解できるであろう。

1. 鑑賞の評価

子音によって音楽表現の可能性が広がることは、音楽鑑賞における反応能力の開発であり、その能力を評価できることである。

ここでは小学校1年生の教材である「ガボット」をカタカナで書かせたわけであるが、実際に1年生にやらせるのは到底不可能なことである。小学生程度では書かせること自体相当訓練しないと難しいと思われるが、書かせたことはあくまでも便宜的なことである。したがって口ずさませることにより、その子がどんな鑑賞をしたかを知ることができよう。

この評価は主観的な評価の域を出ないかもしれないが、音の表情と各子音の持つ性格をよくとらえ、評価の観点をはっきりさせることにより、さらに客観性を帯びた評価に近づくものと考えられる。

2. 歌唱曲の表現への応用

歌詞のある曲を器楽曲のように子音で歌うことによって、歌詞を除いた旋律の表情をはっきりつかむことができる。歌唱曲において歌詞や曲名の印象から音楽的表情を見落とし、曲趣を間違える恐れがある。それらを防ぐ手だてとしても、この子音での表現は有効であると考えられる。

ここでは前記のデータとは全く違い、レコードその他はいっさい聞かせていないので全くの自分の解釈で書いているものである。したがって自分はこのように歌いたいという主張が入っているものと考えられる。なお次の5名の例も音楽専攻生ではない。

例1 「春がきた」(小2 共通教材)

はるがきた はるがきた どこにきた

① ラン ラ ラ ラン ラン ラン ラ ラ ラン ラン ラ リ ラァー ラ リ〜ッ
 ② ルー ラ ラ ルー リー ルー ラ ラ ルー リー ル ル ラー ラ ルー
 ③ ラッ ラ ラ ラッ リィ ラッ ラ ラ ラッ リィ ル ル ルゥー ラ ラァー
 ④ ラ ラッラッ ラ ラ ラ ラッラッ ラ ラ ティ ティ ティー ティー テュー
 ⑤ ラー リラ ルゥ ラ ラン リラ ルゥ ル ラ ル ラー リ ラー

- ① は明るく弾んだ表情を持っている。ごくオーソドックスな口ずさみ方と言えよう。ただこの者は前半2小節と後半2小節の表情を変え、前半は動(マルカート)、後半は静(テヌート)のニュアンスを出している。
- ② は最高音にイ段を持っていき旋律線と子音の強弱の関連をつけているが、旋律の流れは決して自然ではない。
- ③ は器楽的な舞曲を思い起こさせる。前半2小節の4拍目にアフタクトの性格を持たせ強い印象を与える。
- ④ は8分音符に特別な感情を持たせているが不自然である。この者は言語表現能力が劣っているためではないかと思う。おそらくこの8分音符は軽くスタッカートで歌いたかったのではないだろうか。
- ⑤ は自然な流れである。①に比べて柔らかく優しい表情を持っている。

例2 「かたつむり」(小1)

つ の だ せ や り だ せ

① ティ タン タン タン ティ タン タン タン
 ② バ ヤ バ ヤ バ ヤ バ ヤ
 ③ タ ティ ティ タ タ ティ ティ タ
 ④ タ タ タ ラ タ タ タ ラ
 ⑤ ラ ラ ラン ラン ラ ラ ラン ラン

このように5つのパターンができた。●○で示すと

- ① ●○○○ 1小節を大きな1拍として感じている
 ② ●●○○ つの、だせ、という言葉のアクセントからきている
 ③ ●○○● 旋律の音型からきている
 ④ ●●○○ 言葉のイントネーションからきている
 ⑤ ●●○○ だせ!という命令形を表わしている

これらの例のように歌詞で歌うときは、比較的単調に歌っている者が、子音で歌うときは想像以上に表情をつけ変化を持たせるのに工夫しているのがわかる。

3. おわりに

これらの例のように子音による口ずさみは、器楽、歌唱、鑑賞の各領域において、大いに有

効に利用でき、また創作や基礎の領域でも容易に応用できよう。すなわち、音楽表情の表現手段の1つとして、表現の分野、受容（鑑賞）の分野のどちらにもかかわってくる。そして、そのかわりこそ表現と鑑賞の表裏一体であると言えるところである。日本語の鑑賞には、芸術内容の受容または享受的な意味しかないが、英語の Appreciation には享受したのち批判、評価し、価値判断するまでを意味している。私自身は、鑑賞と表現をこの時点でとらえている。すなわち、享受までは鑑賞であり、批判に移ればすでにそれは表現活動の分野であると考えられる。今回のデータからも、まだ十分に受容、享受しきれないのに批判の方向に進んだ者がいたし、充分享受した後進んだ者もいた。

子音による表現は、表現、鑑賞の度合い（程度）を評価できるものであり、この方法の利用により、今後の音楽教育がより深まるものと考えられる。

参考、引用文献

- 1) ハンス・ペーター・シュミッツ：演奏の原理 p.25 シンフォニア 井本日向二・滝井敬子 訳
- 2) E. R. エドワーズ：日本語の音声学的研究 p.49 恒星社厚生閣 高松義雄 訳
- 3) 高萩保治：音楽鑑賞教育法 p.85 音楽之友社
- 4) 森脇憲三：音楽科の学習指導とその評価 全音楽譜出版社
- 5) ジェームス・マーセル：音楽的成長のための教育 音楽之友社 美田節子 訳
- 6) テレンズ・ドワイヤー：音楽鑑賞教育法 音楽鑑賞教育振興会 村田武雄 訳
- 7) 鈴木鎮一：音楽表現法 全音楽譜出版社
- 8) 熊田為宏：演奏のための楽典分析法 音楽之友社
- 9) 梅本堯夫：音楽心理学 誠信書房