

## 音色指導の方法に関する一考察：口唱歌を用いて

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/10.14945/00008305">https://doi.org/10.14945/00008305</a>

# 音色指導の方法に関する一考察

— 口唱歌を用いて —

## A Study of Teaching Method in Tone color Education

松下 允彦

Yoshihiko MATSUSHITA

(昭和63年10月11日受理)

### I はじめに

音楽の3要素と言えばリズム・メロディー・ハーモニーを指す。これに副次的要素あるいは表現の3要素と言われ、速度・音力・音色が加えられている。小中学校での音楽教育では、これら6つの要素のうち、リズム・メロディー・ハーモニーについては系統的に扱われていると言える。また、速度・音力については、速度記号、強弱記号としてその都度繰り返し取り扱われている。しかし、音色に関する扱われ方は非常に少なく、また偏った扱われ方をしているように思われる。

音楽教育における音色指導の重要性は現状では軽視されていると言っても過言ではないだろう。音色とは音の質のことであり、知覚上の性質であって、言葉で説明できる性質のものではない。ただ、比較によって感覚に訴えるしか方法はないのである。ここに音色教育の難しさとその問題点が潜んでいるのも事実であろう。

小学校学習指導要領「音楽」において、音色について、表現領域では「音色に気を付けて旋律楽器及び打楽器を演奏すること。」鑑賞領域では「いろいろな楽器の音色に気を付けて（音色の特徴を感じ取って）聴くこと。」・「バイオリン、トランペット、フルート及び横笛（チェロ、ホルン、クラリネット及びオーボエ）の音色に親しむこと。」・「オーケストラの楽器のそれぞれの音色及び人の声の特徴を感じ取り、それらの組み合わせによる響きを味わって聴くこと。」というように扱われている。

音楽鑑賞の際に音色をとりあげて扱うことは、教える側にとっても学ぶ側にとっても最も有効な方法だと考えられる。なぜなら、人間の声の色あいや楽器の音色を区別する能力は誰もが持っているからである。その意味では、音色指導はまず鑑賞領域でなされるのが適当であり、鑑賞領域において、その導入が最もふさわしいとすることができる。

しかし、以上で述べている音色とは、楽器固有の音色を指し、それが一般的な捉え方でもある。個々の楽器には特有の音色があり、それぞれ美しい音を出す。従ってその楽器の持つ可能性を十分に引き出さなければならない。指導要領の表現領域で述べられている「音色に気を付けて旋律楽器及び打楽器を演奏すること。」は、正しい奏法で、きたない音を出さないように気を付け、楽器本来の持つ美しい音色を引き出させようとの意味を含むものであろう。このようにして音楽教育における音色指導は、殆どが楽器固有の音色として、主に鑑賞領域において音楽構成の中での識別性の見地から取り扱われてきたのである。

しかし、一方で「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」<sup>1)</sup>と言う意見もある。いかにソルフェージュの能力を養い、正しく基礎を確立しても、実際に表現する段階で聴きづらい音を出すのでは、それらは全く台なしになってしまうと言われるように、音色感は音楽教育の根幹をなすとの考えがあるのである。

筆者は近年、音楽表情を「口ずさみのシラブル」<sup>2)</sup>を用いて記述表現する方法を研究してきた。そして音の表情は音色(音質、声色)で表現され得るとの確証を得ている。従って、音楽要素としての音色指導を音楽教育の中で明確に位置づけ、音色指導の方法を確立しなければならないと考える。折りしも、日本音楽の器楽教育における「口唱歌」<sup>3)</sup>(口三味線)が「口ずさみのシラブル」と多くの共通点を持ち、音色指導の示唆を与えているように思える。本論では、音色の語に含まれる音楽的な本質を把握した上で、「音色」をシラブルで表記する例を述べながら、口唱歌を西洋音楽の表現指導に応用し、音色指導の方法を探ろうとするものである。

## II 音色感

音色感そのものを表現する言葉はない。その場合には共感覚、すなわち他の感覚領域に関する種々の言葉を流用しなければならない。しかし、音色の感覚、あるいは音色がいかにして生じるかは最終的には心理学上の問題であるだけに、その完全な説明は困難であろうと言われる。音色感の特徴として別宮貞雄は次の3点を挙げている。<sup>4)</sup>

- ・音色感を数量的に扱うことは、全く不可能である。
- ・客観的にははっきりと定められるような性質ではない。
- ・音色感覚というものは、大変主観的な不安定なものであって、音の高低、強弱のように客観的に取り扱えるものではない。

以上のように、音色感を漠然としか捉えられないのが特徴である。

しかし、音色感他は他の音楽要素よりはるかに敏感に感じられるのではなからうか。即ち、音色感こそ音楽活動の根本的、かつ直感的な感覚であると言える。音色は「音刺激の広い特性変化に関係しており、音色こそ音意識のもっとも根本的な特性であるとも考えられる」<sup>5)</sup>と言われるように、音色を捉えることは音楽活動の基本であると考ええる。

このように音色感を感覚(音楽的感覚)で捉えるならば、各楽器個々の固有の音色を識別するのはあまり意味がないと言わねばならない。その音が何の楽器の音であるかを知ることが、音楽においてはさほど重要でないのではなからうか。それらの楽器の音色の状態が重要なのであるとの意識を持たなくてはならない。そのためには、音色の変化や状態のありかたを音色指導の基礎に組み入れなければならないと考える。

### 1. 音の特質

音の基本的な特質・特性は、1. ピッチ(音の高さ) 2. ラウドネス(音の大きさ) 3. 音色と言われている。これは音の心理的な属性であり、音の聴こえの上での性質で、楽音の最も基本的な3つの要素である。またこれは、音波の、1振動・2振幅・3波形で言い表すこともできる。振動数の多いものは高い音として聴こえ、振動数の少ないものは低い音として聴こえる。また、振動の振れ幅の大きいものは大きな音を発し、振れ幅の小さいものは小さな音を発する。そして音色の違いは、振動の仕方であり波形の違いに当たる。

即ち、高低、強弱、音色の3面から、様々な性質を持つ多くの音が次々につながり、あるいは幾つかが重なり、音楽を形成し創造していくのである。

## 2. 音色の構成要因

音色の構成要因に関しては、音響学からも最終的な結論は出ていないようである。そこで、ここでは構成要因として考えられる項目を挙げ検討してみる。

### ① 周波数成分に関して

音色は基本周波数に伴っている倍音との混合比に関連がある。“明るい”“鋭い”（補強された上位倍音）・“鈍い”“詰まった”（上位倍音の不足）・“鼻音性”（主として奇数倍音からなる）等と言われている。また、弦楽器においては駒のすぐそばで擦弦すれば（sul ponticello）上位倍音を強めた鋭い音色になり、反対に駒から話して擦弦すれば（sul tasto）上位倍音を弱めた柔らかな音色になる。また、弦楽器においては、高価なものほど安価なものに比べて倍音が多いと言われている。倍音が多い楽器は豊かな音色を持ち、人気がある楽器とすることができる。

### ② 成分の時間的变化に関して

定常状態の音の変化、持続性、上位倍音の減衰が音色に影響する。

### ③ 立ち上がり立ち下がりに関して

音色にとって音の立ち上がり（鳴り始め）と立ち下がり（鳴り終わり）の状態に音色の特徴が現れる。特に立ち上がり（attack, rise time）はその音の構成要素を識別するのに最も大切な瞬間であって、これを聴き逃すと楽器の音色を聴き分けることは困難になると言われている。

### ④ 楽音以外の音に関して

立ち上がり時に伴う雑音的成分のことであり、音色の特徴付けに影響している。バイオリンの擦弦ノイズやフルートの息音などである。この雑音を音声の子音に、立ち上がった時点の音を母音に例えて、発音の重要性を唱える指導の方法をよく見かける。

### ⑤ ビブラートに関して

ビブラートを付けることによって、音は生き生きと輝き、豊かな、艶のある音色に生まれ変わる。

ビブラートは基本的には周波数の周期的変化であるが、実際の楽器演奏では、それと共に振幅と倍音構造が変化するので、音色もそれに伴って変化する。

### ⑥ 倍音の周波数のずれに関して

各倍音の時間的ずれが音色に影響していると言われていたが、一般的には耳に感じるほどではないと言われている。

### ⑦ いろいろな楽器や人声の組み合わせに関して

組み合わせとは演奏形態、楽器や声の音色の集め方を指す。違った音色の組み合わせに新しい音色を求めていると言える。

### ⑧ 共鳴体のあり方に関して

響板や響鳴胴は多重共振の特性を持っているため、単純な振動を複雑な振動に換える働きをする。従って楽器固有の音色を作り出す。

### ⑨ その他

「現在の我々には解らない、何か未知の条件が存在するかもしれない<sup>6)</sup>」という意見もある。また、音響学的には音色の変化ということにはあたらなくても、人々は音色の変化とうけとる音楽現象があるように思う<sup>7)</sup>と言われるくらい音色は複雑な要因を持っていると言

われている。

以上が音楽音響学や音楽心理学等で述べられている音色の構成要因に関する項目である。

### 3. 音楽的音色感

音の特質を物理学・音響学・心理学から見ると (1) 音の高低, (2) 音の強弱, (3) 音色, と捉えている。しかし, 同じく音の特質を音楽演奏学の立場から見てみると次のような捉え方がなされている。<sup>8)</sup>

- ① 音の運動      テンポとリズム
- ② 音の強弱      ダイナミクス
- ③ 音の長短      アーティキュレーション
- ④ 音の高低      音空間における音の位置と動き
- ⑤ 音色            音色の色合い

音色の構成要因を音楽演奏の立場に立って見てみると以上の5つから成り立っているが, これらは互いに音色を踏まえて影響し合っている。そこには音楽的音色感とも言うべき音色感の捉え方が広がってくる。即ち, 演奏学から捉えた5つの本質的特性は, それらのいずれの特質もが音楽的な音色感を伴っているのである。

従って音色を楽器固有の音として捉えていた従来の狭い考え方でなく, 1つ1つの音がそれぞれ皆音色を持っており, ここに音楽表情は微妙な音色の変化で表現されるという, 音色の広い意味での捉え方が必要になる。

#### ① 音の運動と音色感の関係

一般には, テンポが速いと“明るい”, 遅いと“暗い”と言われている。また, 柔らかい—堅い, 重い—軽い等の音色用語も用いられる。リズムにおいても柔らかいリズム・堅いリズムといった用いられ方をしている。また, アレグロの表現の性格を“生き生きとした音色”, アダージオの表現の性格を“ゆったりした音色”として捉えることがある。

#### ② 音の強弱と音色感の関係

ピアノとフォルテを音量の問題として捉えるだけでなく, *p* の音色, *f* の音色として捉えることがよくある。あるいは興奮した音色, 緊張した音色という使われ方もある。これらは「強弱を強弱の差異としてではなく, 音色の差異として受け取っている」<sup>9)</sup>のである。

#### ③ 音の長短と音色感の関係

音の長短を組み合わせることをアーティキュレーションと言う。音の切り方や繋げ方の際必ず音色を決定づける音の立ち上がり, 立ち下がりが伴うわけである。音の長短の問題でも「音楽的全体の中におかれた場合, 音色の差として受け取られる」<sup>8)</sup>と言われ, また音の長短と音色の関係は「音の長短と音の高低の関係から自然に起こってくる」<sup>9)</sup>と言われている。

#### ④ 音の高低と音色感の関係

音の高低も他の場合と同じように, 感覚的な色彩がある。高低に対し, 明るい—暗い・堅い—柔らかい・薄い—厚い・軽い—重い等を用い, ペーター・シュミッツ<sup>9)</sup>は音の高低と音色を「非常に緊密な同族関係」と見なし, 音高は「音色の一側面」と言っている。

#### ⑤ 音色と音色感の関係

従来の, 楽器本来の固有の音色としての捉え方と, ①~④の音感覚を, ⑤の音色を含め総合的に扱うことができる。

このように、音の特質を見てくると、音楽に用いられるすべての音が皆音色によって捉えることができてくるのである。

音色を決定づける波形というものを多面的に捉えてみても、それには振動数や振幅も同時に含まれていると考えるべきであるところから、相沢陸奥男<sup>10)</sup>は音色が、「非分析的な全体印象的なものであることから考えると、その中に高さや強さもとけこむ場合が考えられる」と言い、③のアーティキュレーションにおける場合の、音の立ち上がり・立ち下が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、メロディーそのものに基本的に音色感がともなう」と言っている。従って音色を決して単に物理学あるいは心理的な音の構成要因として、あるいは音の特質の1つとして捉えるのではなく、むしろ音楽的音色感は「音楽的造形の主要なる担い手」<sup>10)</sup>と主張している。

テレンズ・ドワイヤーは音楽における「色の教え方」<sup>11)</sup>において、次の4点を音色と結び付けて述べている。

- ① 音色または音の調子、それは高低とか持続とか量のような楽音の性質をさす(音色)
- ② 和声による効果(和声的色)
- ③ 高低の音程による効果(明暗の色)
- ④ 音量の対照やアクセントによる効果(ドラマチックな色)

以上の内容からも、音色にはすべての音楽的要素が含まれていると考えることができる。

ここに、音色指導の重要性を確認できるのである。そこで、従来苦労しながらも音色の表記が行われてきた方法について分析し、音色教育に生かす方法を探してみる。

### Ⅲ. シラブルによる音色の表記

#### 〔1〕鳥の鳴き声の表記

わたしたちは、擬声語や擬態語を日常生活の中で頻繁に使う。「ミーーン ミーーン ミーーン」とか「シャーン シャーン シャーン」などという言葉で、暑さや騒々しさと共に、蟬の姿や種類まで、場合によってはテンポやリズム、あるいはピッチ等までも思い起こすことができる。このシラブルが、蟬の鳴き声の音色を非常に巧く模倣しているからである。このように、シラブルを組み合わせることで音の運動や強弱、長短、高低、音色をある程度は表すことができる。まずその代表的なものは、鳥の鳴き声の表記であろう。

鳥の鳴き声は、古今東西を問わず、非常に美しい歌として楽しまれ、また、音楽にも数多く用いられてきている。

#### 1. 鳥の鳴き声の記録法

鳥の鳴き声の記録方法としては、①採譜による記録法 ②楽器演奏による記録法 ③録音による記録法 ④ローマ字による記録法 ⑤片仮名のシラブルによる記録法が考えられる。

##### ① 採譜による記録法

鳥の鳴き声はテンポが速い上に高低の動きが激しく、しかも倍音が多く聴こえ、実音が非常につかみにくい。したがって楽譜に残すには困難であるが、例を示す。<sup>12)</sup>

楽譜をピアノで弾きながら聞いてみても、あまり似ているようにも思えない。

ソナグラム(波形図)による表示<sup>13)</sup>の方が雰囲気は伝わってくる。

ホオジロ                      センダイムシクイ                      オオドリ

チ チ ビー ツ ツ    チ ヨ チ ヨ ビー    ヒー    チ チ チョエ チョエ

ヒバリ

ヒ..... リ リ リ リ ヒ..... ヒ リ リ リ リ リ リ リ リ リ リ リ リ リ リ

## ② 楽器演奏による記録法

鶯笛やカッコウ笛のように、非常に簡単でうまくできた笛がある。バード コール（鳥寄せ笛）と呼ばれている物である。吹くだけでなく摺り合わせたり、叩いたりするものもある。口笛もよく使われる。しかし、これらで演奏できる鳥の鳴き声には限りがある。

## ③ 録音による記録法

録音は完璧であるが、②と同様に記述できない。

## ④ ローマ字による記録法

ローマ字での記録方法は「鶯の笛鳴きと法々華経とが、それぞれ *Chatcha* および *Hohkekyo*<sup>14)</sup> と記されている。非常にうまく表現されていると思うが、リズムが複雑な場合記録しきれない。

## ⑤ 片仮名のシラブルによる記録法

鳥の鳴き声の音色を真似した擬声音を片仮名のシラブルで表記する。この方法が最も欠点の少ない方法と思われる。

## 2. 鳥の鳴き声のシラブル表記の可能性と一般性

シラブル表記の問題点は、①聞く人によって若干の相違がある。②僅かな相違点を誇張して聞く傾向にある。③音の立ち上がり、立ち下がり・子音の発音に際する雑音の発生等の音色感 は表記できるが、音程・強弱を正確に伝えるにはシラブルを唱える行動を伴わないと解らない。

①、②の例としてのカッコウは音楽の中では昔から多くモチーフに使われ、馴染みの深い鳥である。この鳥の鳴き声を野鳥図鑑でみると、「カッコウ」<sup>15)</sup>・「カッコウ」<sup>16)</sup>・「カカカッコウ」<sup>17)</sup>・「クックコー」<sup>18)</sup>の例のように、図鑑によって若干の相違がある。地域によっても多少の鳴き声の違いはあるが、鳴き始めの、音の立ち上がりの状態の聞こえ方及び聞き方が影響しているのであろう。

③の例としてのサンコウチョウ(三光鳥)に関しては4冊の図鑑とも記述が違っている。「ツキヒホシ ホイホイホイ」<sup>17)</sup>・「チーチョホイ ホイホイホイ」<sup>15)</sup>・「フィチャーチュー ホイホイホイ」<sup>16)</sup>・「チーチョホイ ホイホイ」<sup>18)</sup>などがみられる。

これらは表記上はだいぶ相違があるようにみえる。しかしメロディーを付けて口ずさんでみると、ほぼ同様の表現であることがわかる。それよりも筆者の耳には「ホイホイホイ」の部分 が「ポイポイポイ」と聞こえることがよくある。

三光鳥は月、日、星の三つの光りが鳥名のいわれのようなのだが、この知識だけですでに「ツキヒホシ」と無理矢理聞いてしまったり、逆に誇張してしまったりするものである。

したがって、鳥の鳴き声のシラブル表記を川村多実二<sup>20)</sup>は、「平素から鳥の鳴き声をきいているひとの間では、たいいて一致するものである。」と言って、「鳥の歌を人間の発する音声と比較するとせば、むしろ囃子（はやし）とか口三味線に相応するものといえよう。」と述べている。

### 3. 鳥の鳴き声のシラブル表記の原理と機能

- a. 五十音の音韻の原理を利用している。
- b. 使用されているシラブルはカ行・タ行のチ・ツ・テ、パ行のピ・ポ、ハ行のヒ・フ・ホ、ガ行のギ・グ・ゴ、ザ行のジ・ズ・ゼ、ラ行のリ・ル・レ・ロ、ヤ行のユ・ヨおよびンと非常に数多くのシラブルが使われ、音色の違いを微妙に表している。
- c. 主にp, t, k, hが使われ（h以外は破音）、音の立ち上がりの変化を表している。
- d. 音の高低に伴って子音もまた種々に変化する。同じ鳥の声でも高音はk, p, tを用い、中音はh, rを用いている。低音はbとなる。また、「ヒー」より「ヒョー」を低く「ホー」をより低く捉えていることから、子音だけでなく母音も無関係ではない。
- e. 旋律やリズムは歌える範囲で、よく表現される。
- f. 音色は、音の高低やリズムを伴ってよく表現できる。

### 4. 鳥の鳴き声のシラブル表記の欠点

音程（旋律）・強弱に関してはシラブル表記の大きな弱点である。これは、口ずさみ等によるシラブル唱を伴わないと正確には伝えることができない。しかし、まったく表現できないわけではない。

音程と強弱の関係は前章で述べたように、鳥の鳴き声についても高い音は強いという原則を守っている。例えばシジュウカラの鳴き声は「ツーツーピー ツーツーピー」とか「ツツピー ツツピー」と表記される。この鳴き声はtuとpiの2つのシラブルからなっている。tとpの破音を比べると、pのほうがtよりも子音の立ち上がりにおける破裂度が大きい。また、uとiの母音を比べてみると、iのほうがuより緊張感が高い。したがって、「ツーツーピー ツーツーピー」・「ツツピー ツツピー」と、音程差とアクセントが付いてくるのである。本来なら記述法を濃淡2色で書くのが理想であろう。

メジロの鳴き声を「チューチュルピーチュル」等表記するが、「チューチュルピーチュル」としないで小文字を使うのは当然強弱とリズムを表している。

従って、シラブルは音程や強弱も僅かではあるが、表現してはいる。しかし、シジュウカラを1度も聞いたことのない人に「ツツピー ツツピー」のシラブルを与えても、鳴き声を正確に把握するのは難しいかもしれない。

しかし、鳴き声のシラブルは同時に口で唱える行為を伴えば、テンポや、強弱、音程は大きく補われて表現される。ただし、実際には鳥の鳴き声は高いので、実音で歌うのは難しいし、音域が広いうえに速い動きが多いため歌うことが不可能な鳥も少なくない。

#### 〔2〕口ずさみのシラブル

鳥の鳴き声の音色をまねてシラブルで表現したように、西洋音楽でもその音の音色に1番近いシラブルにおきかえて歌ったり、再現したりする方法がある。

「音韻変化も要するに一種の音色変化」<sup>21)</sup>と考えることによって、シラブルを単に音色をとらえるための音声として扱うものである。

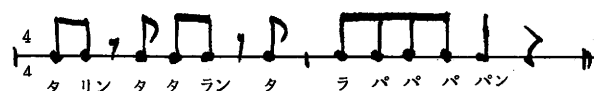
筆者はこれを「口ずさみのシラブル」<sup>22)</sup>と呼んでいる。



1. シラブルによる口ずさみを音色表現として使っている例

①猫の鳴き声をかわいらしく「ミャーオン」と表現し、春さきの憎らしい鳴き声を「ンガーォ」・「オアーォ」<sup>22)</sup>と表現する。

②リズムに伴う音色の変化として、「タリン タ タラン タ ラパパパパン」<sup>23)</sup>・「ドン カッ カッ ドロンガドン」・「スタン トタン タン」等と表現する。



③アーティキュレーションに伴う音色の変化として、「ボン ボン ポーン ポ ボン ボン ポーン」<sup>24)</sup>とスタッカート等の表現ができる。



④創造的音楽学習における音の発見において、水の音を「ピシッ (水にひびが入る) ・シューッ (湯気の声) ・パシャーン (水が飛び散る) ・ザーッ, ザーッ (降り注ぐ) ・チョロチョロ, サラサラ, ドーン (流れる)」<sup>22)</sup>といった表現をしている。

⑤タンギングのシラブルへの導入として、「トッ トコ ト」と唱え、「♪」のリズムの練習に用いる。

以上の例のように、音楽学習でも音色をシラブルで表記することが行われている。

2. 指揮者が音楽表情の伝達方法としてシラブルを歌っている例

これには勿論指揮者の歌唱表現能力や、音声の表情や微妙なニュアンスが含まれるが、用いられるシラブルにより指揮者の意図をさらにはっきり伝達することができる。

なお、「口ずさみのシラブル」の大きな特徴として、表情を誇張して表現できることである。次の例はフォーレのエレジーのオーケストラ伴奏版での練習風景で、指揮者カザルスが口ずさんでいるシラブルを書き取ったものである。<sup>25)</sup>



音の立ち上がりは、子音の発音の強さや表情を表し、立ち下がりは撥音や促音で表している。また、音の長短、アーティキュレーションをシラブルで表し、音の動きや微妙な強弱までも巧みにシラブルを用いて表している。

## 3. 「口ずさみのシラブル」を音楽的能力の評価に用いた例

①音楽鑑賞における「口ずさみのシラブル」<sup>26)</sup>

レコードを聴く際、任意のシラブルで口ずさみながら聴かせる。後にどんなシラブルを用いて口ずさんでいるかを1人ずつ聴いたり、口ずさんだシラブルを書き取らせたりして、どんなシラブルを用いているかで、鑑賞した曲の音楽的理解度を評価する。

②音楽表現法における「口ずさみのシラブル」<sup>27)</sup>

リコーダー等の演奏指導の際、音楽表情をどのように受け止めているかをシラブルで口ずさませたり、どんなシラブルを用いているか書き取らせたりすることで、音楽的理解度やアーティキュレーションが正確かどうか評価できる。

## 4. 「口ずさみのシラブル」の原理と機能

- a. 五十音の音韻の原理を利用している。
- b. 使用されるシラブルは、タ行とラ行 (t, r) が主に使われる。ヤも弱拍時によく用いられる。
- c. 母音は a, i, u, o が使われ、e は殆ど使われない。母音の持つ、高低感・強弱感は一般的には、o, u, a, (e), i の順で強くなる。フレーズの始めなど音を明確に表したい時には i を用いティー、リィーで音の立ち上がりを強調する。
- d. 旋律やリズムを表現する。とくに音の立ち上がりや、立ち下がりが主体であるアーティキュレーションを短音・長音・撥音・促音等及び大文字・小文字を用いてかなり忠実に表記する。
- e. 音色は音の運動・強弱・長短・高低を踏まえて表現する。
- f. 2音以上の音には、濁音ダ行を用いる。
- g. 「口ずさみのシラブル」は単独で存在することなく、シラブルで口ずさまれているか、あるいは五線譜の楽譜の下に書き込まれるものである。

## 〔3〕口唱歌

ここで新たに注目しなければならないのは、日本音楽の楽曲の教習用に利用されていた唱歌である。唱歌を音楽教育の場で扱う場合には「口唱歌」という方がよいと思う。なぜなら音楽教育の世界では唱歌という語が余りにも頻繁に使用されているため、「唱歌」と「唱歌」の間に用法上の混乱が予想されるためである。<sup>28)</sup>とされる。したがって、本論ではすべて口唱歌の語を用いる。口唱歌は三味線においては、口三味線と同じものである。

では、口唱歌はどんなふうに使われているのだろうか。「楽器の旋律や奏法をその楽器の音色に近い言葉におきかえて覚え、再現するための手段」<sup>29)</sup>としたものである。まず、口唱歌で旋律を歌えるようにしてから、楽器で演奏する練習課程として用いられるもの、即ち、楽曲の教習の為に用いられ、記憶の為に使われたのである。

吉川英史<sup>30)</sup>は三味線唱歌と箏の(口)唱歌の原理と機能<sup>30)</sup>を述べている。この双方の共通点をまとめ、口唱歌の一般的な原則としてみる。

- a. 五十音の音韻の原理を利用している。
- b. 主としてタ行を用い、柔らかい音をラ行で表す。カ行を用いるときは、その音が明確に奏されるよう強調しているとみるべきであろう。
- c. 「ト」、「テ」、「チ」のように子音の音色感で高音を表す。
- d. 旋律やリズムのほかに、弦の区別や奏法・手法等を表す。

e, 音色の区別を表す。

f, 2本の弦を同時に弾くときは「チャン」とか「シャン」で表す。

#### 〔4〕3種類のシラブル表記の比較

	鳥の鳴き声のシラブル	口ずさみのシラブル	口 唱 歌
主に使われる音	p, t, k, h	t, r, w, y, k	t, r, k, s, h
用いられる母音 と音高	k, p, t — h, r — b の順	i, e, a, u, o の順	i, e, a, u, o の順
表 現 内 容	音色, リズム, 旋律	音色, リズム, 旋律	音色, リズム, 旋律 弦の区別, 奏法, 手法
2音以上の表現		濁音ダ行	ヤを入れ「チャン」, 「シャン」
音 の 長 短	長音, 短音, 促音, 撥音	長音, 短音, 促音, 撥音	長音, 短音, 促音も在 るが, 撥音が非常に多 い。
歌 唱	音域, 速度共に不可能 なことが多い。等は無 可なり。	音域, 速度, 強弱等に 不可能なことがある。	音域において実音では 不可なこともある。下 がオクターブ上げ下 すれば殆どよい音等 微妙な裝飾音等は不 可なり。
唱 法 体 系	唱法体系をある程度形 成しているものの, 自 由度もある。	唱法体系をある程度形 成しているものの, 自 由度もある。	唱法体系を形成してい る。
特 徴	擬声音	音色の模倣, 音色の誇 張	音色の模倣, 擬声音
利 用 方 法	記述のみ。シラブルを 唱えることもある。	シラブルを口ずさむ。 楽譜と並記する。	シラブルを唱える。
用 途	鳴き声の記録	音色表現, 表情伝達	記憶用, 教習用

横道萬里雄は口唱歌を狭義に定義づけると「音色唱法による旋律唱法」<sup>31)</sup>と言う。平野健次<sup>31)</sup>は口唱歌を「歌詞を唱えることではなく、楽器の旋律もしくはリズムを口で唱えること」と述べ、その楽器の旋律を擬声音で唱えることから「擬声唱歌」と言っている。また吉川英史は口唱歌を「楽器旋律唱法」<sup>32)</sup>と名づけているのは興味深い。

これらのことを考え合わせると、口唱歌は、鳥の鳴き声のシラブル表記とか、筆者が行ってきた口ずさみによるシラブル唱と非常に多くの共通点を持っている。

即ち、口唱歌とは器楽指導法のことであり、音色指導法のことであると言える。また、音色唱法という唱法としての捉えは、邦楽に限らず広く洋楽社会の中に受け入れられる可能性を持つものとする。様々な音楽には「それを実現する『口唱歌』が存在しうる」<sup>28)</sup>と考えられるからである。

口唱歌を音色を模倣した一つ一つのシラブルで表すことから「音色唱法」<sup>31)</sup>、「擬声唱歌」<sup>31)</sup>、「楽器旋律唱法」<sup>32)</sup>等と呼んでいる。これらはおそらく、日本伝統音楽での口唱歌を前提とした上での呼び方と思われるが、特別断っているわけではない。「唱歌はそれぞれの楽器、旋律の特性と深く結び付いており、効果的に学習できるようになっている。そうした日本音楽の指

導における唱歌の役割を考えた場合、西洋音楽においても実際の指導においては指揮者がしばしばやるような口三味線的な方法を活用することの方が大切ではないか。」<sup>33)</sup>と言われるように、西洋音楽にも積極的に口唱歌を取り入れていくべきであると考えられる。

音色唱法による旋律唱法としての口唱歌は小学校における器楽指導、鑑賞指導あるいは歌唱指導にさえも充分応用でき得るものとする。

### 〔5〕西洋音楽における口唱歌

#### 1. シラブルによる音色表現の可能性

##### ①音の運動の表現、②音の強弱の表現

リズム、テンポ・ダイナミクスは楽譜に表示するか、シラブルで歌うことでかなり正確に表示できる。また、アクセントや表拍や裏拍の微妙な強弱もシラブルの選択で表示することができる。

##### ③音の長短

アーティキュレーションによる音色の変化は得意とするところである。スタッカートを表す促音、ノンレガートを表す撥音、レガートを表す長音をシラブルで歌うことによって表現する。また、部分的には相対的な音価を表す。例 タン タカ タン=♪♪♪

##### ④音の高低

音の高低は、原則としては楽譜で表すか、歌うことによってかなり正確に表すことができる。しかし、シラブルだけでも音の表情や音色を伴って、ある程度は表すことができる。

シラブルにおける音高感、おもに母音に影響される。これは、母音自体に音程感があるからで、「日本語母音の相対的高さ」<sup>34)</sup>では上から i, e, a, u, o, 「矢田部の音の法輪」<sup>35)</sup>での母音性は上から ch, f, s, i, e, a, o, n, mなどとしている。また、山松質文は『静けさや 岩にしみいる 蟬のこえ』の句に i が目立って多く使われていることから「今にも蟬の高い声がかきこえてきそう」<sup>36)</sup>とイの音から高い音の響きを感じさせていると述べている。

##### ⑤音色

音色そのものと共に①～④を総合的に捉えたものとして音色を表現することができる。その主なものは t, r, y, k 等の子音の選択に因る。

#### 2. 用いられるシラブル

シラブルは日本語の仮名で綴られるのが一般的である。1部ハミングで歌ったり、ラで歌ったりするときには [m-m-m-] [la la la] を用いたりすることもある。また、トゥー リヤ ティーヤーラー (譜例) を tu ria ti ya la とローマ字で書く方が、よりニュアンスが豊富になることもある。

モーツァルト作曲「ドイツ舞曲」より



しかし、促音の「ッ」や撥音の「ン」を添えることがよくあるので、日本語の片仮名で綴るのが一番良いと思われる。また、まれにより柔らかさを表すために、片仮名の1部のみに平仮

名を用いる例もある。

子音で最も多く用いられるのはタ行とラ行である。強い音にタ行を、弱い音にラ行をあてる。  
サン サーンズ作曲「白鳥」



A ティー ラー ラー ティーラー ラー  
B ティー ヤー ラー ティーヤー ラー

Aのシラブルに対し、柔らかいニュアンスを求めるときにはBのように半母音を用いることがある。

ターン ラーン ヤーン ワーンの順で音は柔らかくなるが、厚く重い表情となる。

なお、イヤーン ムワーンはより重厚な音色となる。

堅い音や、フレーズのはじめや、立ち上がりをはっきりさせたいときにはティをよく用いる。

モーアルト作曲 ピアノソナタ K. 331



ティカ タカ タン ティカ タカ タン

これ以外の子音は用いられないわけではない。pなども時には使われる。トランペットの音色をパで表す例。

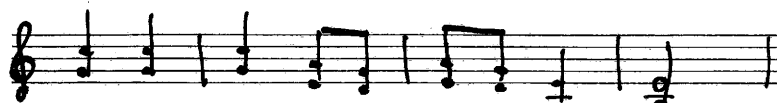
スッペ作曲 「軽騎兵 序曲」



パーン パン パカパ パン パカ パーン

拗音を用いている例。

ケテルビー作曲 「ペルシャの市場にて」



チャン チャン チャン チャカ チャカ チャン チャー

濁音を用いている例。

ゴセック作曲 「ガボット」



ディー ティーダー ダー ティヤ、ティタ ティー

#### IV. おわりに

##### 1. 音楽表現法における口唱歌の応用。

楽譜に理想的なシラブルを書き込んでおき、あるいはシラブル模唱やシラブル暗唱をさせ（口唱歌させ）、その後楽器を与えてシラブルに忠実に表現させる。この方法は、口唱歌の本来の方法として大きな意味を持つと考える。

モーアルト作曲「ドイツ舞曲」をリコーダーで吹けるようになった状態で、意図したシラブルを書き込んだ楽譜を与え、口ずさませた後リコーダーで演奏させる。

タヤッ テイヤッタッタ ャッ テイヤッタッタ ャッ テイヤッタッタ ヤ タン

##### 2. 歌唱表現における口唱歌の応用

滝廉太郎作曲「花」

A	ター	ヤ	タン	ラ	リヤ	リヤ	ター	タラ	ティタ	ティ	ヤ	ター
B	ター	タ	ティン	タ	ティカ	ティタ	タン	ティカ	ティタ	ティ	ヤ	ター
		①	②	③	④	⑥	⑦					

口唱歌は今まで器楽の曲にのみ考察されていたが、歌唱曲にも応用できる。

Aのシラブルはごく自然のシラブルであるが、BのシラブルはAに比べ音色、特に音の堅さやリズムに誇張がみられる。

- ①ヤをタにすることで、付点音符のリズム、とくに16分音符をはっきりさせ、歌詞「はるの」の「る」の発音を暗示させる。
- ②タンをティンとすることで2拍子感を強調することができる。
- ③ラをタと強い子音におきかえることで、16分音符の出だしをはっきり自信を持って歌えるようになる。
- ④～⑦リヤリヤをティタティタと破音とすることで、その音をリズム・音程ともはっきり歌わざるを得なくなる。これで不十分だったらティカティカを用いる。

以上の例のように、リズムがあいまいだと思ったり、音程が正確でないと思ったら、その要素を補強するシラブルを見つけ歌わせることによって、苦勞なく正確に歌えるようになっていくであろう。

「西洋音楽の口唱歌」と「日本音楽の口唱歌」の最も大きな違いの1つは、西洋音楽では奏法・手法を表現できない点である。もう1点は、日本音楽の口唱歌ほどシラブルの唱法の大系が形成されておらず、自由度がある点である。この点は欠点でもあり、一般的な普及には大きな問題にはなる。しかし、この自由度こそ、ある音楽的要素を誇張して伝達できる方法として、大いに活用すべき利点であると考えられる。

音楽教育における口唱歌の応用は、音色の変化や音色の状態を指導する音色教育に大きな指針を与えるものと考えられる。

## 引用・参考文献

- 1) 林 静一 「創造的音楽教育法」音楽之友社 1972 p.68
- 2) 松下允彦・他 「口ずさみによる音楽鑑賞指導法」日本音楽教育学会第8号 p.20
- 3) 横道万里雄 「口唱歌大系」CBSソニーOOAG457~61解説書 p.10 p.11
- 4) 別宮貞雄 「音楽の不思議」音楽之友社 1976 p.110
- 5) 安藤由典 「楽器の音響学」音楽之友社 1971 p.27
- 6) 溝部国光 「正しい音階」日本楽譜出版社 p.172
- 7) 別宮貞雄 「音楽の不思議」音楽之友社 1976 p.120 p.121
- 8) ハンス・ペーター・シュミッツ 「演奏の原理」シンフォニア p.25 p.35
- 9) ハンス・ペーター・シュミッツ 「演奏の原理」シンフォニア p.55 p.60
- 10) 相沢陸奥男 「音楽的聴覚の研究」音楽之友社 1970 p.69 p.219
- 11) テレンス・ドワイヤー 「音楽鑑賞教育法」音楽鑑賞教育振興会 1973 p.14
- 12) 池沢佳憲 「信州ガイド」交通公社出版事業部 p.104
- 13) 蒲谷鶴彦 「美声の鳥20選」山と溪谷社 1984 p.6
- 14) 川村多実二 「鳥の歌の科学」中央公論社 1974 p.23
- 15) 高野伸二 「身近な野鳥」東海大学出版会 1984 p.100
- 16) 浜口哲一・他 「日本の野鳥」山と溪谷社 1985 p.330
- 17) 佐伯彰光 「山野の鳥」日本野鳥の会 1982 p.18
- 18) 川村多実二 「鳥の歌の科学」中央公論社 1974 p.93
- 19) 高野伸二 「日本の野鳥」日本野鳥の会 1983 p.262
- 20) 川村多実二 「鳥の歌の科学」中央公論社 1974 p.74
- 21) 別宮貞雄 「音楽の不思議」音楽之友社 p.121
- 22) 松本恒敏他 「この音でいいかな」音楽之友社 1985 p.70 p.19
- 23) 花井 清 「言葉の指導」東洋館出版社 1979 p.59 p.56
- 24) 鈴木鎮一 「音楽表現法」全音楽譜出版社 p.61
- 25) パブロ・カザルス 「エレジー〔チェロとオーケストラのための〕作品24 (フォーレ)」  
リハーサル風景 レコード フィリップス 6599 593
- 26) 松下允彦 「音楽教育における鑑賞と表現」静岡大学教育学部研究報告 (教科教育学編)  
第9号 1977 p.67
- 27) 松下允彦 「器楽教育における指導と評価についての一考察」静岡大学教育学部研究報告  
(教科教育学篇) 第19号 1987 p.57
- 28) 垣内幸夫 「日本伝統音楽における『唱歌』(ソルミゼーション)について」音楽教育学  
第17-1号 日本音楽教育学会 1987 p.38
- 29) 後藤田純生他 「音楽のとびら」日本書籍 1987 p.136
- 30) 吉川英史 「日本音楽の美的研究」音楽之友社 1984 p.272 p.263
- 31) 平野健次 「唱歌」音楽大事典3 平凡社 p.1216
- 32) 吉川英史 「日本音楽の美的研究」音楽之友社 1984 p.249
- 33) 村尾忠廣 「二年次の課題検討-まとめ」音楽教育学第17-1号 日本音楽教育学会1987  
p.39
- 34) E. R. エドワーズ 「日本語の音声学的研究」恒星社厚生閣 1969 p.49
- 35) 厨川 守 「音質のすべて」誠文堂新光社 1981 p.73
- 36) 山松質文 「音楽の魔力」千曲秀版社 1986 p.138