

謡の特徴的なコブシを使った小学校歌唱共通教材の歌い方に関する一試案
～ 宝生流の謡の節扱いに見るコブシに着目して～

木 暮 朋 佳

美作大学・美作大学短期大学部紀要（通巻第59号抜刷）

謡の特徴的なコブシを使った小学校歌唱共通教材の歌い方に関する一試案 ～ 宝生流の謡の節扱いに見るコブシに着目して～

A way of singing the elementary school common songs employing a style of melisma known as “kobushi”:

With special reference to the kobushi technique employed in the Noh chant of the Hosho school

木 暮 朋 佳

キーワード：コブシ、謡、小学校歌唱共通教材、歌唱法、宝生流、ゴマ点、シャクリアゲ、マワシサゲ

1 はじめに

この論文は木暮（2013）¹⁾「謡の特徴的なコブシを使った中学校歌唱共通教材の歌い方に関する一試案～宝生流の謡の節扱いに見るコブシに着目して～」の対象曲である中学校歌唱共通教材と「君が代」から小学校歌唱共通教材に置き換えた内容である。したがって、この木暮（2013）¹⁾で行った方法を小学校歌唱共通教材にも拡大してその試案を示すことで、謡の特徴的なコブシを使った歌い方が小学校歌唱共通教材にも有効であることを示すものである。

1. 問題の所在と目的

問題の所在に関しては木暮（2013）論文¹⁾と基本的に同じ認識に立つ。それは以下のようなものである。「現在、小中学校や高校で行われている歌唱の指導は、ハーモニーすることを前提とした、音符の長さいっばいに音高を真っ直ぐに保って、次々にその方法で旋律を歌うという、言わば階段状の歌い方をすることを常としてきた²⁾。しかし、声明や謡曲、長唄や民謡と言った伝統的な歌や演歌やJポップなどの日本の歌は、元の旋律を尊重しながらも、シャクリアゲやコブシそしてズレ等³⁾の手法を使って、西洋音楽の尺度では一種のバリエーションに見える歌い方を行い、歌が現在でも工夫されて歌われてきているのである。しかも、こうした手法による個人による工夫を、『芸を盗む』という用語に象徴される師匠と弟子の稽古の場や観客への実演の場などで生みだしてきた。その歌い方の工夫の過程で名人も産み、

異端や破門も産み、結果として分脈と創流を繰り返して伝統を受け継ぐエネルギーとしたのである。つまり、これらのコブシなどの手法は日本の歌に欠かせない重要な事柄なのである。ところが、はじめに述べた『音符いっばいに真っ直ぐに歌う』歌い方は、そうしたことをしないことで歌を成立させようとするわけであり、日本の歌の歌い方としては伝統を無視した存在である。この歌い方は明治はじめの洋楽移入以降、特に合唱コンクールの盛んになる昭和30年代以降に小中高校を中心に指導されたきたと考えられるが、多くの児童・生徒や学生そして日本人全体は、この歌い方が『しっくりする』と満足する状態ではないと論者は認識するのである。その理由の一つは、現在の多くの若者はシャクリアゲやコブシなどの手法を駆使しているJポップを支持している点であり、もう一つは、そうした若者も演歌好きの多い年配者も五線譜に歌詞表示のついたカラオケではなく、これらの手法を自由に駆使する余地のある歌詞表示だけのカラオケで歌を歌うことを今なお愛好しているからである。さらに、これらの手法を歌唱として学校教育の中で意識させることがほとんどなく、そうした日本人にとっての歌の歌い方の面白さや美しさを学校で扱わないことで、日本の伝統的な歌や演歌やJポップ等の日本の歌を相対的に学校音楽が劣位としたからである。

この立場に立つと、日本人にとっての音楽教育、とりわけ歌唱の教育を根本的に見直す必要を強く感ずるのである。折しも、新中学校学習指導要領の中で伝統的な歌唱を取り上げ

ることが義務づけられたが、実は伝統的な歌唱の特徴であるこれらの手法は、百数十年続いた逆風の中でも、演歌やJポップなどの中に生き続けており、その視点から見ると、日本人の歌の本質であるこれらの手法に着目していない今までの学校音楽における歌唱の指導は一方的であり、日本人としての歌う楽しさや面白さを掘り起こすには至って来なかったと映るのである。」⁴⁾

こうした認識に立ち、これらの手法を用いている伝統的な歌唱の中から、歌うことの表現方法を多種に持つ謡の謡に着目し、その中から、特に産字やアタリ⁵⁾を多用し、節扱いが細かいにもかかわらず、質実剛健で角ばった印象を与えるという宝生流の謡の節扱いの特徴を取り出し、本論文ではそれを小学校歌唱共通教材という日本人にとって最も身近で、しかも全曲が日本音階の影響を受けていると分析している歌⁶⁾に援用することで歌の歌い方の実例をもう一つ提示し、中学校歌唱共通教材を対象とする木暮(2013)¹⁾での試案の方法が小学校歌唱共通教材にも援用できることを明らかにすることを本論の目的とする。そのことによって、日本の歌の歌われ方におけるこれらの手法の重要性をさらに再確認すると共に、日本語で歌われている音楽教育の歌の歌い方が様々な日本の音楽の種目のシャクリアゲやコブシなどの手法を使った個性のある歌唱へと向かうことができることを示したいと考える。この点も木暮(2013)¹⁾と同様である。

2. 研究方法

木暮(2013)で取り上げた関連する先行研究を再確認した上で、コブシに対する定義について中里南子の先行研究と木暮(2013)でまとめた定義との相違を再確認し、関連する装飾的な旋律型と取り上げる宝生流の節扱いの特徴的なコブシ等をその元の譜とそれを移した五線譜により再提示する。その上で、宝生流の謡のゴマ点⁷⁾を参考に考案されたコブシ等の記号とそのつけ方も再提示する。そして、小学校歌唱共通教材の各歌の五線譜にそれを当てはめ、その楽譜とその歌い方の実際がわかる五線記譜による楽譜を示して本論文の試案とする。その上で実際に論者が歌唱・録音し

てこの歌い方の持つ特徴について考察を加え、教材の位置づけなどに言及する。それは木暮(2013)と同様である。

3. 先行研究の概観

本研究の直接的先行研究は木暮(2013)¹⁾であるが、その中でも取り上げたコブシに関する先行研究として、以下の学会報告を含む中里南子の6点の論文がある⁸⁾。

「この6つの論文では、先ず、日本の伝統音楽の南都声明のコブシを分類し、それを民謡や演歌のコブシと対照して相違点を述べ、後の研究ではケミストリーや平井堅、桑田と言った現代のJポップに歌手にそれが及ぶ。特筆すべきことは、録音による検証だけでなく、実際の体験から民謡や演歌の民間教室でのコブシの教え方にも研究が及んでいる点である。また、長唄の演奏家にチェルシーのCMソングを歌わせ、その歌唱に長唄のコブシが自然に入ることも指摘している。こうした中里の研究内容から浮かび上がるものは、コブシというものが、日本の伝統的な音楽や演歌や民謡だけに存在するだけでなく、Jポップという現在の日本で盛んに歌われている歌までも、その存在があり、個々の歌手によって様々な工夫されて歌われているという事実である。」⁹⁾

一方、コブシという用語は使っていないが、吉村治広(2003)の論文¹⁰⁾を以下のように認識している。「吉村治広(2003)では、コブシとの関係には言及していないが、『音程変化パターン』という名称を使って、ビブラート、しゃくり、アップダウン、ポルタメントなどの歌唱テクニックを実際に学生に工夫させて歌わせている。中里南子のコブシの定義³⁾から援用すれば、これらのテクニックはすべてコブシとも考えることが可能である。このような学生への実践を伴った論文は大変に貴重であるが、ここでの吉村のJポップへの理解は、ジャズからロックへと続く洋楽の流れの先にJポップが位置すると考えていると推測できる。確かにジャズをはじめとしたポピュラー音楽にはフェイク¹¹⁾の技法の存在はあるし、ジャズ・ボーカルのビリー・ホリデーの歌がいつも即興的に変わっていたことも有名な話であるから、日本の音楽との関係にたどりつかないのも納得の行くことである。しかし、Jポップはこのような洋楽の影響だけでなく、

中里の一連の論文が示すように、コブシに代表される日本の伝統音楽からの流れとも考えられるわけで、むしろ双方が混交しながらJポップを形づくっていると考えるのが自然である。しかし、吉村の論文とその実践は日本語の歌の歌い方の先駆的研究として高く評価できる。」¹²⁾

また、「日本語を歌う」という広い観点から、以下の資料にも言及している。¹³⁾

「コブシという用語を使っているわけではないが、『日本語をうたう』という観点で、祝詞から声明、邦楽、声楽、歌謡曲そしてアナウンサーまで、79人が、共通詞「かえていろづくやまのあさは」でそれぞれのジャンルのいろいろな部分のイデオムを使っとうたい分けた実例集が解説書付で映像資料として出ている¹⁴⁾。残念ながら、能狂言では観世流と大蔵流のみで宝生流の謡はない。同一歌詞を使用するのでそれぞれの曲種のような部分の特徴は把握できるのだが、共通する旋律もしくは音型の設定がないために、そうした意味合いでの音楽的な特徴を比較しにくいという裏目がある。しかし、様々な曲種での節抜いで日本語をうたうこの試みは、本研究は宝生流の謡に特化するわけだが、研究の方向として同じであり、先行研究として挙げる事ができる。」¹³⁾

4. コブシの定義

この点に関しても木暮(2013)の以下の認識に変更はない。

「(1) 一般的な定義 コブシという用語は、一般的には演歌や民謡などで使うことが多いが、この場合には、装飾的な発声技巧と装飾的な旋律の双方をさしてコブシ(小節)と呼んでいる。また、謡曲の観世流でも使用され、行うか否かは演者にまかされるが、この場合には装飾的な旋律のみを指す¹⁵⁾。同流では弱吟にイロという用語もあり、その装飾的な旋律の歌い方や行うか否かは演者にまかされている。同様なことは宝生流の謡曲にもあるが、それは『吟ずる』という言い方をしている。このように、発声技巧ではなく装飾的な旋律の意味での使われ方がやや広い種目に及んで使われていると考えられる。

(2) 中里南子の定義 一方、中里は中里南子(2003)³⁾の中で『日本音楽の声楽諸分野において、如何なる必要性から生じた旋律型であろうとも、基準音以外の装飾的または強調

的音型が、ある一定の固定された旋律型をもっていれば、それを‘コブシ’という』とかなり踏み込んだ定義をしている。一般的な例では、コブシという用語の使用は演歌と民謡そして謡曲の観世流に限られるわけだが、同様な装飾的な旋律は中里南子(1999)の論文が示すように、確かに他の日本の音楽の種目に広く存在しているものであり、定義のうち、『日本音楽』という表現が適切かという問題点は残るものの、『日本音楽の声楽諸分野において』という表現は的を射ている。また、それに続く文章にある他の項目も多少の表現に問題はあるが、大筋で承認できるものである。

(3) 本論におけるコブシの定義 以上のような一般的な定義や中里南子の定義を踏まえ、本論ではコブシを広義と狭義そして一般的なものを、以下のように整理して定義する。

a) 広義のコブシの定義 『日本の音楽の声楽諸分野において、如何なる必要性から生じた場合でも、旋律の基準となる音以外の装飾的または強調的音型が、ある一定の常態化された旋律型をもっていれば、基準となる音や装飾的または強調的音型の部分的・全体的な前後への時間的移送も含め、それを‘コブシ’という。』とする。

まず、『日本の音楽』であるが、『日本音楽』ではなく『日本の音楽』を採用したのは『日本音楽』には日本伝統音楽のみを表す傾向があり、演歌やJポップといった現代の日本の音楽も広く含む意味を込めたいからである。『声楽諸分野』は種目という日本伝統音楽の曲種を表す用語を使わず、一般的には歌と考えられていない能管の唱歌のようなものや現代の歌も含めた声に関わるすべての表現を表せるこの語を中里に習って選んでいる。『如何なる必要性から生じた場合でも』は、中里の定義文の後に来る『旋律型』の重複を避けるために『生じた場合』とした。『常態化』は中里の『固定された』という表現より、これからの工夫の余地を残す意味でこの用語が選ばれている。『基準となる音や装飾的または強調的音型の部分的・全体的な前後への時間的移送も含め、』は前ノリや後ノリなどといわれる、これらの旋律型が時間的に前や後に歌われる『ズレ』を指している。また、『旋律の基準となる音以外の装飾的または強調的音型が、ある一定の常態化された旋律型をもっていれば』の表現の中には、一般的にシャクリアゲやユリ¹⁶⁾と呼ばれている装飾的な旋律型なども含まれたものとしての表現である。

以上のように広義にコブシを定義し、本論題名のコブシもこれを指すが、シャクリアゲやビブラートそしてズレなどは、広義であるとしても一般的に受け入れがたい印象もあるので、混同をさける必要がある場合は、この広義のコブシを『コブシ類』という名称で表現することにする。

b) 狭義のコブシの定義 狭義のコブシの定義は、上の広義のものから、ズレに関係する部分を除いた、中里の定義に近いもので以下のようにする。

『日本の音楽の声乐諸分野において、如何なる必要性から生じた場合でも、旋律の基準となる音以外の装飾的または強調的音型が、ある一定の常態化された旋律型をもっていれば、それを‘コブシ’という。』

中里の定義との細部の用語の違いは広義の定義で述べていることと同様である。

c) 一般的な定義 一般的な定義は、種目の及ぶ範囲としては一番狭義であるが、演歌や民謡などの発声の技巧も含めたものであり、以下のようなものとする。

『演歌や民謡などで使うことが多い装飾的な発声技巧と装飾的な旋律、および観世流の謡曲の装飾的な旋律の一部を「コブシ」という。』¹⁷⁾

5. 関連する装飾的な旋律型について

この点に関しても以下のように認識する。

「ここでは、広義のコブシの一種もしくはコブシ類ととらえる以下の装飾的な旋律について確認する。

(1) シャクリアゲ 「しゃくり」ともいう。名称としては演歌や民謡などで一般的に使われ、日本の音楽の種目全体にそれが及んでいるわけではないが、日本語の歌には広く行われている。しかも、一部のカラオケの機械はJポップも含めて「しゃくり」の要素を採点するようである。基準となる音の前にある下方からの前打音で、基準となる音までがポルタメントになることが多い。

(2) ユリ 雅楽、声明、平曲、能楽、浄瑠璃、尺八、琵琶と日本の伝統音楽のほとんどの種目の歌と楽器の奏法として存在するが西洋音楽のビブラートよりかなり広い概念である。単純な上下音の揺れから様々な音型や旋律型に近いものまでが種目ごとに「～ユリ」と称して独自にある。時にスタッカートも折り込み、基準となる音を中心に上下の音に様々な

揺る技法及びその旋律型をいう。単なる音楽上の効果だけではなく、「鎮魂(たまふり)」の意味もあり、神仏に関係した種目や曲目に多く使われている。

謡のナビキ¹⁸⁾もこのユリの一つと考えられるが、ナビキはゴマ点の記号もなく、もちろん実施場所も譜面には記されていないが、フレーズ末の音を伸ばす所等に習慣的に配置される。だが、基本的には演者に任された表現である。

(3) ズレ 日本の音楽の用語としてその存在はないが、様々な合奏の場面で日常的に「ズレる」と使われているのは周知である。

広義のコブシの定義において「基準となる音や装飾的または強調的音型の部分的・全体的な前後への時間的移送も含め」としたように「時間的な移送」自体も、また、その結果できた音型も含めて「ズレ」とする。マクロ的に不即不離¹⁹⁾の状態を生み出す一つの基本要素もしくは基本単位と位置づける。²⁰⁾

II 試案

1. 契機

論文としては、中学校歌唱共通教材と君が代が木暮(2013)として先になったが、実験的な歌唱としては本論の対象である小学校歌唱共通教材の方が先にこの試みが行われている。さらに、その元はそれに遡る数年前に「男女の役を問わず、すべての役を男が男の声で演じ謡う」という能のあり方に注目し、「ハバネラ」(ビゼー作曲オペラ「カルメン」のメゾ・ソプラノアリア)を邦訳歌詞によってパフォーマンスしたことに遡る。それは、論者が演奏可能である太鼓(金春流)と能管(一噌流)と謡(宝生流)という編成で多重録音したもので、これは、西洋音楽の曲目を自文化つまり日本の音楽化(ここでは能)した試みである。能の音楽はすでに伝統的にある多様な演奏パターンとの組み合わせで、すぐに新作にも対応できるシステムもっているが、太鼓の手組や能管のアシライといった演奏パターンもその伝統的なものをそのまま使い、その枠組に西洋音楽のハバネラの旋律のみを謡として当てはめたわけである。その結果、その謡は全く自然にシャクリアゲやマワシのコブシやナビキなどを伴った謡風なものにすることができたのである。それは、お

そらく、謡の稽古のプロセスの中で起きた様々な旋律的イデオムの獲得と、ハバネラを聴いたり歌ったりしたという過去の西洋音楽の体験が醸成されて、歌うという行為の中で発現したものであると考えられる。この経験は20数年間に渡り小学校の児童に教え続けて旋律の細部や歌詞の内容まで知り尽くした小学校歌唱共通教材に自然につながったが、それを試してみると、様々な可能性と即興性も持って、謡風に、もしくは新しい歌唱の方法として歌えることに気づかされたのである。

こうした経緯がこの試案の背景にある。

2. 取り上げる宝生流のコブシ類について

このことに関しても木暮（2013）と同じものを取り上げ、それは以下のものである。

〔1〕シャクリアゲ ゴマ点としての記号はないが、フレーズのはじめの音や途中の音、フレーズ最後の音などに行う。フレーズはじめは、特にかなり下の音からしっかり行うことが多い。時には連続して行うこともある。また、強調される単語のはじめの音に付くことも多い。習慣的な所や演者に任されている所もある。（楽譜1）

楽譜1

ここから読み取れる法則性は、いたる所で行うことが可能で、特にフレーズはじめは大きくつけ、単語のはじめもその意識が強いということである。

〔2〕マワシ節の下げ (表1-①)

マワシ節は2音扱いであるが、その下げは、弱吟の場合、完全4度又は完全5度下げる意味で初心者はストレートにそれを行うが、中級以上の者はコブシをつけ、マワシの角で同音もしくは四分音から場合により長2度ほど上げてから下げることが多い。しかしこの上げの音は音程の変化というより、音が下がるための身振りのようなもので音色の変化に興味のある表現である。（楽譜2）

楽譜2

このマワシの角の音は「吟ずる」というコブシを付加することの代表的な例である。しかし、強吟においては元の音に戻り下がらないが、逆に、このコブシにあたるこの音は音を上げずに、強めの発声で短く跳ね切るように謡う。（楽譜3）

楽譜3

この記号は五音声明での記譜法で90度で完全4度関係を表すことに影響を受けていると考えられる。

〔3〕ゴマ節の下げ (表1-②) (表1-③)

ゴマ節の下げは、弱吟の場合は産字で完全4度又は完全5度下げる場合と長2度下げる場合がある。（楽譜4）

楽譜4

また、マワシ節の下げと同様に、マワシの角で四分音ほど上げてから下げるコブシを付加することも多い。強吟の場合は、演者により異なるが産字を長3度程度下げて謡う。（楽譜5）

楽譜5

〔4〕ゴマ節の上げ (表1-④) (表1-⑤)

ゴマ節の上げは、弱吟の場合は産字で完全4～5度上げるのがこの記号本来の意味であるが、はじめから上げる場合もある。（楽譜6）

楽譜6

強吟の場合は、演者により異なるが産字を長3度程度上げて謡う。（楽譜7）

楽譜7

〔5〕ゴマ節のウキ (表1-⑥)

ウキは上げの一種だが産字で長2度程度上げる。弱吟で使

用されることが多い。(楽譜8)

楽譜8

な に イ が な に イ し て

(6) ハリ節 心心 (表1-⑦) (表1-⑧)

ハリ節も上げの一種であり、弱吟にあっては、中程の高さの音からさらにハリあげて上の音を出す時に使う。これも産字から完全5度上げることを基本として、続く旋律にウキなどがあると完全4度または長2度の上げに変化することもある。(楽譜9) 強吟では無視して行わない。

楽譜9

な に イ が な ア に し て エ

弱吟で完全5度上げる場合には経過的に完全4度の音を通るコブシを用いることもあり、これも代表的な「吟ずる」例である。(楽譜10)

楽譜10

な アアに が な ア に し て エ

(7) アタリと産字① (表1-⑨)

アタリと産字は宝生流の謡の最も特徴的な節扱いであるが、この場合は、1音(1字)を、はじめにスタッカートしてはっきりアタリをつけた後に産字つまり母音を伸ばし、2音にして表現するものである。また、この形で産字の前に長2度から完全4度程度上方の前打音を付加することもある。

(楽譜11)

楽譜11

な に が アー な に が アー

(8) アタリと産字② (表1-⑩)

これは逆に伸ばした後に母音をスタッカートする。(楽譜12)

(9) アタリと産字③ (表1-⑪)

これははじめのスタッカートだけの表現である。(楽譜13)

楽譜12 楽譜13

な に が ア な に が

(10) アタリと産字④ (表1-⑫)

これはスタッカートをせずに伸ばした後、つなげて2音目の母音を言い直して伸ばす表現である。(楽譜14)

楽譜14

楽譜15

な に が ア な に が アア

(11) 中まわし (表1-⑬)

これは2音扱いであるが、2音ともスタッカートにならず、また、2音目の声高は下がらずそのまま、四分音又は長2度程度もしくはそれ以上上の音の上方前打音が後の音につくことが多い。(楽譜15) フレーズ末につくと2音目は長く伸ばし、時に完全4度下の音からポルタメントで音を上げることもある。基本的にはマワシ節の下げの後の音下がらない表現である。

(12) 本ユリの最後の音型 (表1-⑭)

半ユリは本ユリの後半と同じで、双方ともかなり大きい段落のフレーズ末につけられる旋律型で、この最後の音型は弱吟では完全4度下からポルタメントして基準となる音に至る。その後、マワシで完全4度下がり、その音を伸ばす。(楽譜16)²¹⁾

楽譜16

ア ア アア ア

3. 考案したコブシ記号とその付け方

この点に関しても木暮(2013)の中学校歌唱共通教材と同じ様にそろえ、以下のようにする。

「(1) 考案への基本方針 カラオケの歌詞は横書で左から右へ流れるが、観世流の横書読本も同様であり、日本伝統音楽の楽譜に多い縦書の利点は認めるが、現状では横書で左から右への表記が一般的であると考え。従って、学校の現場は小学校歌唱共通教材も含めてほとんどの歌が五線譜を中心に指導されてきたこともあり、音の動きを左から右への横方向を暗示できる表現とし、考案するコブシ記号は五線譜に書き込めるものとする。そして、その記号を歌手が五線譜に直接記入しながら、歌い方を工夫していくことができるようにする。また、音の上げ下げに関して、宝生流では、すぐに行

表1

考案した記号	その名称	対応する宝生流のゴマ点	つけ方	演奏法
/	a) シャクリアゲ	なし	フレーズや単語のはじめ、及び任意の場所。符頭に向かって左下からつける。	四分音程度下の音程～完全4度5度及び1オクターブ程度下の音を前打音としてつける。少々ポルタメントをつけてもよい。(楽譜17)
└	b) マワシサゲ	① ② ③	音が下がる場合の音符と音符の間又は後の音符に向けてつける。もしくは単独に符頭を上から囲んでつける。間の時は前方へ、符頭の場合は後方への音高のズレが起きる。	開始音と同音又は四分音～長2度ほど上の音1音又はそれに到達音と同音を含めた2音を前打音として到達音の前に入れる。囲んだ時は前の音高で始め、産字でその音に下げる。(楽譜18)
┌	c) ウミジアゲ	④ ⑤ ⑥ ⑦ ⑧	音が上がった所の任意の場所。後の音符の符頭を下から囲むようにつけるのを原則とするが、後の音符に向かってつけてもよい。囲むように下につけると後方へ音高のズレが起きる。	歌いはじめは前の音符の音高ではじめ、産字つまり半拍程度遅れてその音本来の音高になるように演奏する。(楽譜19)
●	d) 短アタリ	⑩	音のはじめや産字も含む任意の場所。長アタリ等と組み合わせてもよい。	スタッカートで短く音をはっきり切る。(楽譜20)
—	e) 長アタリ	⑨ ⑩ ⑫	音のはじめや産字も含む任意の場所。短アタリと、長アタリ自体やユリアゲと組み合わせてもよい。	短アタリより長く伸ばす。(楽譜21)
∧	f) イロ	⑬	同じ音高が続く所や音が上がる場所の音符と音符の間につける。	長2度程度もしくはそれ以上の音程の上方装飾音(前打音)を1～2音入れる。(楽譜22)
✓	g) ユリアゲ	⑬ ⑭	フレーズ末などの長音のユリの要素の一つとして短アタリと長アタリと組み合わせる。	長2度程度～完全4度及び1オクターブ程度下の音から基準となる到達音へシャクリアゲよりはややゆっくりとポルタメントで音を上げていく。(楽譜23)
〰	h) ナビキ	なし	つけてもつけなくてもよいが、中心の音高が徐々に変わるなどの特別に書く必要がある場合のみ補助的につける。	伸ばす音で音高を速めに上下させて音をゆらす。普通のビブラートより音程幅は広くてもよい。デュレイビブラートも含む。(楽譜24)

楽譜17



楽譜18

な に イイ が

な に イイ が な に イイ が

楽譜19



楽譜20

楽譜21



楽譜22



楽譜23



楽譜24



わずに産字で行うことが多く、それが特徴の一つである。元の旋律の音の上げ下げがある場合には、適時にそれを折り込むこととし、煩雑さを避けるために、上げと下げの記号もそれぞれ一つに統一する。また、宝生流の最大の特徴であるアタリに関しては、音を短く切るタイプと長めになるタイプの2つの記号を宝生流のゴマ点に習って設定し、短く切るタイプはスタッカートと同じ形態と意味を持つのでそれを採用する。また、フレーズ末などに多い長音の歌い方に関しては、単なる西洋音楽のビブラートやデュレイビブラート²²⁾と考えるのではなく、日本の伝統的なユリであると考えられることが日本の歌の歌い方の一つの方法であると考えられ、宝生流に

あっても様々に行われているので、アタリや本ユリの一部等を使って、様々な形でフレーズ末などの長音の歌い方が工夫できるものとする。

(2) コブシ記号とその名称とつけ方 表1に考案したコブシ記号とその名称、つけ方、演奏法として対応する宝生流のゴマ点を一括して示した。以下は、この名称とした理由と記号をこの形状にした理由である。

a) シャクリアゲ シャクリアゲという名称は一般的に使われており、「シャクリ」だけより「アゲ」が加わった方が音の動きもわかるのでこの名称とした。記号は下からのやや斜めの線が五線譜上ではわかりやすいのでこの形を採用した。

b) マワシサゲ この記号は宝生流の「マワシ節の下げ」と「ゴマ節の下げ」を含み、これらの下げの機能をすべての音程への下げと拡大させて単純化し「マワシサゲ」とした。マワシの角の装飾音を視覚的に意識できるのでこの名称とこの形を採用した。

c) ウミジアゲ この記号は宝生流の「ゴマ節のウキ」と「ハリ節」と「ゴマ節の上げ」を含んだもので、機能的にはすべての音程への上げとした。むしろ、この元の3つのゴマ点はいずれも産字で音があがるのが特徴であり、その双方がわかるようにマワシの記号を90度回転させて視覚的に産字での音の上げがわかりやすくした。名称も宝生流のこれらの記号をまとめて機能を表す「ウミジアゲ」とした。

d) 短アタリ 宝生流では、この短アタリの次に長アタリを組み合わせるものに、稽古の際に長アタリを縦線の補助線を引いて打ち消す表現にあたる。そこで、わかりやすく単純に点だけとして、短い表現なのでこの名称にした。

e) 長アタリ 短アタリよりも長い表現なので、単純に短めの横の線とし、名称も長アタリとした。この長アタリが2つ続く場合は宝生流の後の音に上方前打音のない場合の中のマワシに対応することになる。

f) イロ²³⁾ これは「アタリと産字①」の産字の前の長2度～完全4度程度上方の前打音を付加する例にあたる。記号はその音の動きがわかるように逆V字とした。名称は観世流のマワシの同様な演奏方法の名から採用した。

g) ユリアゲ 本ユリの最後の部分前半でややゆったりしたポルタメントで到達音まで音を上げる表現にあたる。宝生流の大きな段落末でかつフレーズ末でもある本ユリや半ユリで

使われる最も印象的な音の動きであるのでこの名称とした。記号は採点等で使うレ線が音の動きに近いと考えこの形とした。

h) ナビキ 一般的に謡の技法に名称として知られているこの名称を採用する。記号の形状はわかりやすく波形とした。

(3) 歌全体を見渡したコブシ記号のつけ方 まず、歌詞から想像される世界をとらえた上で、それとどう対峙して表現をするか考えるが、それは歌い方を工夫していく過程ではっきりさせても良い。マワシサゲやアタリなどは、歌を男性的で角張った強い客観的な表現にする力を持つと考えられ、また、ウミジアゲやイロはやや柔らかい優美で女性的な表現を産むこともできると考えられるので、この双方の割合やその表現の強弱などに対象とする歌への歌い手の姿勢を反映することもできると考えられる。シャクリアゲは言葉をはっきり伝える機能を有すると考えられるので発音をはっきりさせたり、意味を強調したいところ等につける。もちろん、五線譜に書かれた音のままでも良いところには記号はつけないでそのままにする。これはウミジアゲで半拍程度遅れるようにするか、マワシサゲで装飾音である定型のコブシを選択するのとか等ということに対峙する重要な選択でもある。また、フレーズ末の長音を、短アタリと長アタリとユリアゲ等を使うか使わないかを決め、使う場合にはその組み合わせなどを決める。ナビキができる場合にはその音程幅や強弱により、著しく強く表現も可能なので、およその形ができたところで様々な工夫する。もちろん記号のすべてを使う必要はなく、シャクリアゲとマワシサゲなどに限定したり、記号を徐々に増やして、実際の歌い方に慣れながら表現を広げても良い。しかし、表1に示した原則を踏まえたなら、とにかく、いろいろに記号を入れてコブシ類を使って歌ってみて、それぞれの歌い手がしっくり来るものを見つけたのが一番良い方法である。」²⁴⁾

4. コブシ記号入楽譜と歌い方の実際の楽譜

楽譜25～49に小学校歌唱教材を1学年から順にこの2つの事項を並立した形で示す。これは表1に記したコブシ記号のつけ方の方法によるそれぞれの歌の歌い方の1つの例であり、歌い手の一人である論者の選択である。従って、この楽譜に固定させようという意図

はない性質のものである。

5. 歌唱に伴う伴奏について

本論の論旨からはやや離れた問題だが、歌唱に伴う伴奏は機能と声法より音進行等の拘束の少ないジャズやポップスに使われるコード・プログレッションによるピアノ伴奏と、膝打ちと掛け声で代用もできる能の金春流太鼓の伝統的な手組を使用して歌唱の伴奏を試みた。これは小学校歌唱共通教材の全曲が日本音階の影響を受けた日本の音楽と西洋音楽の折衷により成立しているという認識による⁶⁾。しかし、そこにこだわる理由はなく、伴奏はなくても良いし、楽器や伴奏の様式も洋の東西を問わずに様々な折衷して工夫することも可能である。

III 考察

この試案による論者の選択した歌い方は、演奏されて録音として定着できている。このことと前章の2種の楽譜の提示により、謡の特徴的なコブシを使った歌い方が小学校歌唱共通教材曲にも有効であることが確認できたとする。

1. 記号付加の実際とその歌い方の工夫と特徴

木暮(2013)ではこの試案による歌唱の2つの特徴を以下のようにまとめている。

「こうした歌唱を何回も行うと自然に様々なバリエーションが即興的に生まれることもわかった。また、コブシ類をつけて歌うことが歌い手の表現の幅を様々な拡大させ、工夫できる余地をつくることにも気付いた。」²⁵⁾

さらに、木暮(2013)の個別の曲に書かれた全体的特徴²⁶⁾は以下の4点にまとめることができる。

一つ目は、マワシサゲ、ユリアゲ、アタリ2種、ナビキは基本的に強く男性的で客観性を持つが、軽く扱うことでこの力を弱めることができる。二つ目は、ウミジアゲとシャクリアゲは基本的に優美で滑らかに女性的にすることができる。三つ目は、マワシサゲやアタリ2種を使用すると、息づきが設定され、その後の長音などに表現の余裕を供給できる。四つ目は、ピッチの高い音を発声する時にシャクリアゲを使うと、楽

楽譜25 うみ (第1学年) 記号入

うみは ひろいな おおきいな つきが
 のぼるし ひがしずむ
うみ 歌い方の実際
 うみイイは ひろいイいな おおきいな アー
 つきがアアアのぼるウウし ひがアしザウウむウウ

楽譜26 かたつむり (第1学年) 記号入

でんでん むしむし かたつむり おまえの あたまは
 どこにある つのだせ やりだせ あたまだせ
かたつむり 歌い方の実際
 でんでエエン むしむしイ かたつウウむりー おまえのオ
 あたまアアは どこにあるウー つのオだアアせ やりイだアアせ
 めだアアアアだせエー

楽譜27 日のまる (第1学年) 記号入

しろじにあかく ひのまる そめ
 て ああ うつ くしい にぼんの
 はたは
日のまる 歌い方の実際
 しろじイにあかアアくウウひいのまるウ
 そめエエてエ ああ うウつウ くウウし いイ
 にイぼんソんの はたアアアはア

楽譜28 ひらいたひらいた (第1学年) 記号入

ひらいた ひらいた なんのはなが ひらいた れんげのはなが
 ひらいた ひらいたとおもったら いつのまにか つーぼん
 だ
ひらいたひらいた 歌い方の実際
 ひらい ひらいた なアんのはアなが ひらいた れんげのはアなが
 ひらいいた ひらいいたとおおもたら いつのまアにかつウウ
 ぼん だア

楽譜33

うさぎ (第3学年) 記号入

う さ ぎ う さ ぎ な に み て は ね る し ゅ う ご や お つ き さ ま
 み て は ー ー ね る

14 うさぎ 歌い方の実際

う さ ぎ イ う さ ぎ イ ア に み て エ は ア ア ア ね る ウ し ゅ う ご や
 お つ き さ ま イ イ て は ア ア ア ア ね る ウ

楽譜34

茶つみ (第3学年) 記号入

な つ も ち が つ く は ち じ ゅ う は ち や
 の に も や ま に も わ か ば が し げ る
 あ れ に み え る は ち や つ み じ ゃ な い か
 あ か ね だ す き に す げ の か さ

17 茶つみ 歌い方の実際

な つ も ち イ か つ う く は ア ち じ ゅ う は ち イ や
 の オ に も オ や ま に イ も わ か ば ア ア が し げ イ る ウ
 あ れ に イ み え る ウ は ち や つ み イ じ ゃ な ア イ か ア
 あ ア か ア ア ね だ ア す き イ に す げ エ の オ か ア
 さ ア ア

楽譜35

春の小川 (第3学年) 記号入

は ー る の お が わ は さ ら さ ら い く よ
 き ー し の す み れ や れ ん げ の は な に
 す ー が た や さ し く い ろ う つ く し く
 さ ー け よ さ け よ と さ さ や き な が ら

17 春の小川 歌い方の実際

ア ア る ウ の お が ア わ は ア ら ア ア さ ア ら
 イ く う よ オ イ イ イ レ イ の つ み ゐ れ エ や
 れ エ ん げ エ の ア な ア に イ ウ ウ が た ア
 ア さ ア し く ウ い ろ う ウ う つ ウ く し イ く ウ
 ア ア ア け エ エ よ ア け エ オ と ア さ ア ア や ア さ
 ア が ア ら ア

楽譜36

ふじ山 (第3学年) 記号入

あ た ま を く も の う え に だ ー し し ほう の
 や ー ま を み お ろ ー し ー て か み な ア リ イ さ ア マ を
 し た に き く ふ じ は に ー ぼ ん い ち の や
 ま

20 ふじ山 歌い方実際

ア た ま ア を く も オ の オ う ウ え に だ ア し イ
 イ ほ お オ の ア ア マ ア を み い お ろ オ し イ て エ
 か み な ア リ イ さ ア マ を オ し た に イ き イ く ウ つ
 ふ う ウ じ イ は に ー ぼ ん オ ん い ち イ の や ま ア

楽譜41

こいのぼり (第5学年) 記号入

いーらーか の なーみーと くーもーの な みー
 かーさーなる なーみーの なーかーぞーら を
 たらばな かーおーる あさーかぜ に たかく
 おーよーぐや こいーのぼり
 18 こいのぼり 歌い方の実
 いイイ アかア アの なアアみイイト くウもオオのオオな
 21 みイイ かアアさアなアア なアアみイの なアアかアぞらアア
 25 をオオオ たアモイイば アな かアおオオる あアさアアかぜエ
 29 にイイイ たアアアかアアく おオオよオオぐウや こいイイのオほオ
 33 リイイ

楽譜44

スキーの歌 (第5学年) 記号入

かがやくひのかーげーはゆーるーのやーま
 5 かがやくひのかーげーはゆーるーのやーま ふ
 9 もとをめぐり がけて スタートき れーば
 13 こゆきはまいたーちーかぜーはーさけーぶかぜは
 17 さけぶ
 22 スキーの歌 歌い方の実際
 25 まアア アアがやくひのオかアア げエは ゆウウ るウのやアア
 29 まア ろウもオとをめぐり がけて エス タアアアトきイ
 33 れエエばア オゆきはアまいたアア ちイ かぜエエ
 36 はアさけエエ ぶかぜはア さアアアアけエ ぶウウ

楽譜42

子もり歌 (第5学年) <陽> 記号入

ねんねん ころりよ おころりよ ぼうやは
 6 よいこだ ねんねしな
 10 子もり歌<陽> 歌い方の実際
 ねんねんねん ころりりよ おこるりりいよオ
 14 ねんねんねんねん ねんねんねんねん ねんねんねんねん
 18 子もり歌<陰> 記号入
 2. ぼうやの おもりは どこへいった あやま
 3. さとの みやげに なにもろつ た でんでん
 23 こーえて さとへいった
 27 子もり歌<陰> 歌い方の実際
 ねんねんねん ころりりよ おこるりりいよオ
 31 ねんねんねんねん ねんねんねんねん ねんねんねんねん

楽譜45

冬げしき (第5学年) 記号入

さざりきゆる みなとへ ふねに
 6 しろしあさのしも ただみずとりの こえはし
 12 て いまだ さめず きしのい え
 17 冬げしき 歌い方の実際
 さざりりき ゆる ねんねんねんねんねんねんねんねんねん
 22 ねんねんねんねんねんねんねんねんねんねんねんねん
 27 こえええはして エエ いまアアだ ねんねんねんねん
 32 ええええ
 38
 43

楽譜46

越天楽今様 (第6学年) 記号入

は る の や よ い の あ げ ぼ の に よ も の
 や ま べ を み わ た せ ば ほ な ざ か
 り か も し ら く も の ー ー か か ら め み ね こ そ
 な か り け れ
越天楽今様 歌い方の実際
 る う の オオ や よ オオ い の オ あ げ ぼ オオ の に イ イ
 オ オ の や ま べ エ を み わ た アア せ ぼ ア ア
 ら ア ア だ か り イ か ア オ も ら ア く も の オ オ オ オ オ オ
 か ア か ら ア め み イ ね エ こ オ オ そ ら ア か ア リ イ け れ エ エ

楽譜48

ふるさと (第6学年) 記号入

う さ ぎ お い し か の や ま こ ぶ な
 つ り し か の か わ ゆ め は い ま も め ぐ ー
 り て わ す れ が た き ふ る さ と
ふるさと 歌い方の実際
 う さ ぎ オオ オ イ し か の や ア ま ア こ ぶ う な ア
 つ う リ し ら の オ オ か わ ア ア ゆ う め の エ は い イ マ オ も
 め エ エ く う う リ イ て エ わ ア ア す れ エ エ が ア た ア き
 ふ る う さ ア と オ オ

楽譜47

おぼろ月夜 (第6学年) 記号入

な の は な ば た け に い り ひ う す れ み わ た す や ま
 の は か す み ふ か し は る か ぜ そ よ ふ く そ ー ら き み れ
 ぼ 仲 う つ き か か り て に お い あ わ し
おぼろ月夜 歌い方の実際
 ら の ほ ア な ば た ア け エ に ら イ リ イ ひ う す れ エ ー ら い わ ア
 た ア す や ま の オオ は ア す う み ふ か ア し ー は る か ア ぜ そ よ
 ふ う ら く そ オ オ を み れ エ は ぼ 仲 う う き か か
 リ イ て ら イ お オ い あ わ し ー

楽譜49

われは海の子 (第6学年) 記号入

わ れ は 海 の こ し ら な み の さ ー わ く
 い そ べ の ま つ ば ら に け む り た な び く
 と ま や こ そ わ が な つ か し き す み か な
 れ
われは海の子 歌い方の実際
 わ ア ら は う む の こ オ し イ ら な み イ の オ
 さ ア わ ぐ う い イ そ オ エ の ま ア つ う ば ア ら に イ
 け む う り た ア ア な び く と ま ア ヤ こ オ そ オ
 わ が な つ か ア ア レ イ き す み イ か ア な エ エ

にその音高に至ることができる。

以上の4点であるが、これに上掲の2点を加えた6点を観点の念頭において、以下に論者の歌い方（記号付加方法）による小学校歌唱共通教材の個々の曲の工夫点を記述することで、この歌い方の特徴の一端を明らかにする。

「うみ（楽譜25）」は、1段と2段目の冒頭の音がやや高いのでシャクリアゲで歌い易くした。これに付け加えてウミジアゲ2回とマワシサゲ7回などで旋律が波打つように動くことで表現を工夫した。

「かたつむり（楽譜26）」は、フレーズ末の短・長アタリとマワシサゲを多く設定して男性的な堅い表現としたが、歌詞内容と呼応できたと考えられる。

「日のまる（楽譜27）」では、5回マワシサゲを使い、長短アタリも5回程、さらに強めのナビキも使用し、強い表現をねらったが、題材にマッチした歌い方になったと思う。

「ひらいたひらいた（楽譜28）」では、最後以外はシャクリアゲだけを使ったが、単語冒頭に入れることで言葉がはっきり伝わる表現となったと思う。

「かくれんぼ（楽譜29）」では、最後にマワシサゲをする以外はすべてシャクリアゲとしたが、最後のマワシサゲは、シャクリアゲで表現される子どもたちの遊びの場から、客観的なまとめの空間へと歌の世界を転換できたと考えられる。

「春がきた（楽譜30）」では、男性的なマワシサゲと長短のアタリとユリアゲや、女性的なウミジアゲとシャクリアゲをほぼ交互に多用した。マワシサゲなど前者を軽く扱うことで、歌詞に呼応した優しく温かい雰囲気歌唱に盛ることができたと思う。

「虫のこえ（楽譜31）」は、速度を遅くすることを前提に、短アタリや連続するマワシサゲなどを使った。さらに鳴き声の歌詞では1/4拍遅れたウミジアゲやイロで、やや複雑な歌唱ラインを作ったが、大人の表現としての歌唱ができたと思う。

「夕やけこやけ（楽譜32）」では、ウミジアゲやマワシサゲが元の旋律線に上手くからみ、やや頻度のある男性的なマワシサゲを軽く扱うことにより、全体とし

て夕やけの情景を優しく女性的に表現することができたと思う。

「うさぎ（楽譜33）」は、前半は女性的なウミジアゲでしっとり表現した。後半は「はねる」という男性的な歌詞に対応するよう、長短アタリとマワシサゲやユリアゲを強く使用することで、歌唱ラインに強く跳ねる印象を付加できたと思う。

「茶つみ（楽譜34）」は、旋律の上昇ラインには女性的なウミジアゲを、下降ラインには男性的なマワシサゲを自然に設定した。また、同じ音高が続く場合には長短アタリを一部に使い、フレーズはじめのほとんどにシャクリアゲを入れた。全体的にはこれらを軽く扱うことで、手合わせ歌の表現とは異なる情緒を醸し出す歌唱とすることができたと思う。

「春の小川（楽譜35）」でも、旋律の上昇ラインには女性的なウミジアゲを、下降ラインには男性的なマワシサゲを設定したが、連続するウミジアゲと連続するマワシサゲが存在し特筆される。それは「春の小川」の流れと呼応させた歌唱の工夫である。この他に短アタリもあるが、いずれも軽く扱うことで優しい温かい「春の小川」の世界に迫れると思う。

「ふじ山（楽譜36）」は、男性的な表現をとるべきと考え、長短アタリやマワシサゲやユリアゲなどを多用し、重く強い歌唱とすることで謡の持つ男性的で客観性を持つ表現ができたと思う。

「さくらさくら（楽譜37）」は箏曲・地歌系のコブシ類を使った歌唱が元にある歌である。マワシサゲ9回とウミジアゲを7回、そして4回はやや柔らかい長短アタリと最後はユリアゲで結んだ。全体では軽い歌唱とし、淡く優美な世界に迫れたと思う。

「まきばの朝（楽譜38）」は西洋的な牧場を彷彿とさせる某所の牧場の様子である。広さのある情景であり、全体として男性的な表現とした。そこで、女性的とされるウミジアゲを9回、男性的なマワシサゲ14回とユリアゲを4回、さらに長短アタリを4回と男性的な表現が強くなった。また「かねがなーるなーる」の1回目の「る」の後に自然にソが加わる問題もこのようなコブシ類の指導をするという日本の伝統に沿った

形を取ることで問題を違った側面から解決することができると思う。

「とんび（楽譜39）」の歌詞は大空を楽しく飛ぶとんびの姿を描いているので男性的な表現とするのがふさわしいと思う。そこで長短アタリをおよそ18回と多用し、マワシサゲも6回することで宝生流謡の特徴である角張った男性的な表現を前面に出すことにした。それは鳴き声の部分にも使い、格調のある個性的な表現を生み出すことができたと思う。

「もみじ（楽譜40）」は、能「紅葉狩」から発信されたテーマ上にある歌と位置づける。もみじの優美さも含めながら、全体としては男性的な能の謡の歌唱表現とする。女性的と位置づけたウミジアゲは9回、男性的なマワシサゲ10回とフレーズ末の長短アタリ4回とユリアゲ2回とし、全体として強い歌唱とすることができたと思う。

「こいのぼり（楽譜41）」の主題自体が男性の内容であり、歌詞も勇壮で、謡に近い強い歌唱がふさわしいと思う。そこで4つのフレーズ末にはユリアゲを含む長短アタリを必ず配置し、マワシサゲも10回として男性的な歌唱をめざした。ウミジアゲも後から目的音に到達するのではなく、半拍程度前から始めて、本来の拍に本来の音が当たるようにウミジアゲを行うことにした。こうすることで全体として男性的な歌唱をすることが可能になったと思う。

「子もり歌・陽（楽譜42）・陰（楽譜43）」は、子もり歌であり、優しさが前面に出る表現が要求される。男性的とするマワシサゲ5回、長短アタリ2回使っているが、双方とも軽く扱い、4回あるウミジアゲとともに優しい女性的な表現になったと思う。

「スキーの歌（楽譜44）」は、スピード感や広大な風景で、正に男性的表現がぴったりの歌詞である。そこで、マワシサゲは最後を除く8回を、該当音の拍に直接当たる強い表現とし、男性的な長短アタリ12回、ユリアゲ2回もそれに加えた。女性的とするウミジアゲは13回あるが、はっきり強く演奏し、マワシサゲや長短アタリとの多用により派手さを強調した上で、全体として男性的となるようにした。息つぎの問題では

冒頭の「かがやくひのかげ」の「げ」に設定された短アタリと長アタリの間息つぎが行えて、歌い易くなったと言える。

「冬げしき（楽譜45）」は、厳しい中に美しさのある歌詞なので、男性的な輝きも女性的な輝きも見せるようにした。ウミジアゲ9回は優美さを強調して、5回の長短アタリと4回のイロと最後のユリアゲは強くして、男性的や女性的な輝きがそれぞれに発揮されるように配置した。

「越天楽今様（楽譜46）」は、本来の姿がコブシ類のある歌であるが、マワシサゲ11回とウミジアゲを3回、そして3回のやや柔らかいアタリなどで、日本的なこの歌の世界を表現できたと思う。また、この歌の最高音を出す方法としてシャクリアゲを使ったが、この例でも楽に目的の音に到達できて歌唱が容易になることがわかった。これは歌唱テクニックの一つとして、さらに広く推奨するべきである。

「おぼろ月夜（楽譜47）」は、16回のウミジアゲとフレーズ途中もある7回のシャクリアゲで滑らかな旋律線を設定し、歌詞の淡く美しい女性的な世界を強調した。また、マワシサゲ6回は軽く扱い、堅くならないようにした。しかし、曲の山の部分ではイロの連続使用で彩りを添え、最後には男性的なユリアゲで曲を締めて曲終とした。

「ふるさと（楽譜48）」は、歌詞のエピソードは男性的である。全体的に確固とした決意に満ちており、強い男性的な表現がふさわしい。そこで、マワシサゲ8回と8回の長短アタリを用い、締めるべき最後のフレーズの始めにはイロを入れて目立たせた。さらに、最後の長音に〈長アタリ→ユリアゲ→短アタリ〉を設定することで重く強い歌唱とした。

「われは海の子（楽譜49）」の歌詞は、能「高砂」などのテーマと重なる部分を持つので、謡の歌唱に近づけて男性的な表現をめざすことにした。マワシサゲ8回と10回の長短アタリは強くはっきりと男性的な表現を強調し、本来は女性的であるウミジアゲ9回ははっきり行うことで男性的な表現を強調した。最終音の連続ユリアゲもこうした男性的表現のさらなる付加であ

る。この歌でも最高音を出す方法として「なつかしき」の「か」でシャクリアゲを使用した、「つ」の後に一端音高を下げて、かなり下の音から「か」のシャクリアゲを始めると、楽に目的の音に到達するできた。前例でも述べたが、この方法は高音を出すための歌唱テクニックの一つとして広く推奨できるものであると言える。

以上のように小学校歌唱教材24曲の個々の曲について、コブシ記号付加の実際とその歌い方の工夫と特徴を記述した。これを見ると、この節のはじめに挙げた6つの観点は、どの点もその記述内容には矛盾がなく、むしろ、補強する内容であると言える。

木暮（2013）では、この後に以下のようにまとめているが、それはここでも同様な認識である。

「コブシ類の配合のしかたにより、歌唱を単に言葉をわかりやすく美しく表現するというだけでなく、歌の世界を考察した上で、これらのコブシ類の持つ表現の特徴と対峙して表現を選ぶことにより、もう一步踏み込んだ批評的な演奏さえ可能であると判断できた。それはおそらくコブシ類の表現がそのバックにある種目の音楽世界を出現させる力があるからであろう。しかし、基本はコブシ類を聴いたり歌ったりすることの楽しさであり、「伝統とつながる」という無意識のうちの自身のアイデンティティの確認やそれに伴う安心感や帰属感を得たりすることだと思われる。」²⁷⁾

2. 教材の位置づけ

幼児や小学校低中学年では、はじめからこうした歌い方を行わせるのではなく、歌を習った後の鑑賞もしくはこういう歌い方もあるという見本として、教師の生の歌声や録音教材によって、コブシ類の豊かさや面白さに触れさせて聴覚経験を積み重ねることを第一義と考える。その上でこの歌い方を実際に採用するのは、小学校中高学年からが適切ではないかと考える。それは、能の子方の稽古過程が子方専用のまっすぐに謡うことを前提とした謡から、コブシ類も含む謡へと進めていく方法を長い伝統の中で培ってきたわけであり、その転換期がちょうどこの時期にあたるからである。

また、木暮（2013）で述べているように、中学校で伝統的な歌唱を体験する前の中間的な教材と位置づけることもできる。それは既知の旋律だからこそその変化が明確にわかり、「どうしたらコブシ類をつけられるのか」という問に迫り易く、「コブシ類自体の面白さ」へもより親近感が増す活動だと考えられるからである。それは、Jポップや流行歌を歌う時にも自然に応用できるものであり、学校の音楽とカラオケやバンド活動といった私生活の音楽活動との融合にも役立つと考えられるからである。

さらに、この活動は大きくは旋律の変奏とも考えられ「音楽をつくって表現する」活動とも位置づけが可能で、鑑賞・歌唱・創作さらに太鼓の手組を加えるような器楽の活動をも巻き込んだ総合的な題材の音楽の授業を構成できると考えられる。

巨視的には、ホモフォニーやポリフォニーだけでなく、ヘテロフォニーの学習を歌唱指導の中に取り込むことであり、ワールド・ミュージックに対応して、それを推進することのできる活動だと思う。

IV 結 語

今回、宝生流の謡に特化して、そのコブシ類を使った歌の歌い方の一試案を提示したが、これに執着することなく、他の音楽文化とりわけ日本の伝統音楽の様々な歌い方によるいろいろな歌い方の工夫がなされる必要があると考える。それは伝統的歌唱法の持つ「豊かに歌う技巧や方法」の再評価であり、それをもう一度、現在の歌に取り戻すことは、日本の音楽文化をさらに面白く充実したものにすると確信できるからである。これからの音楽科に関わる教師がバイ・シンガーやマルチ・シンガー²⁸⁾の能力を持つ必要性もそういう意味で重要なのである。

豊穣に様々な音楽を持っているのに、固定化して動こうとしない日本の音楽界であるが、かつて西洋音楽の表現を強調することで庶民の音楽表現を奪っていった音楽教育の場が、過去と未来を見すえて、適切な反省の時期に立とうとしている今日に、既成の枠にとらわれずに様々な方法と実践によって日本の音楽文化を

動かしていくことこそが今の音楽教育の最重要課題だと考えている。

註・引用文献

- 1) 木暮朋佳 (2013) 「謡の特徴的なコブシを使った中学校歌唱共通教材の歌い方に関する一試案～宝生流の謡の節扱に見るコブシに着目して～」美作大学短期大学部『美作大学短期大学部紀要』第58号、pp.55-75
 - 2) 高校の教科書の例ではヴォイス・トレーニングでアベマリアを歌わせる際に、冒頭の全音符に「長くのばす音の音高が変わらないように」として、まっすぐに音高を保って歌うことを指示している。また、8番目の音「Ma」には「M(子音)で音高が取れているかな」という但し書きがあり、シャクリアゲをしないで、はじめから音高を守らせる指示がある。畑中良輔他 (2008) 『MOUSA I』教育芸術社、pp.4
 - 3) 中里南子 (2003) 「日本音楽における装飾的旋律の一考察」では『日本音楽の声乐諸分野において、如何なる必要性から生じた旋律型であろうとも、基準音以外の装飾的または強調的音型が、ある一定の固定された旋律型をもっていれば、それを「コブシ」という。』と、シャクリアゲとコブシとズレ等を広くとらえて「コブシ」の定義をしている。この論文では民謡と演歌について論じているが、以下の論文ではそれがJポップにも及んでいる。
- 中里南子 (2007) 「J・ポップに見られる装飾的旋律の歌い方～平井堅・桑田佳祐・ケミストリー・ドリカムの「コブシ」の分析を通して～」、日本音楽教育学会『音楽教育実践ジャーナル』第5号、pp.32-39
- 4) 前掲書1), pp.55
 - 5) 産字は生字とも書くが、子音に付随する母音ののばしてうたう場合のその母音のことを言う。アタリは当たりとも書くが、ものに「つき当る」の当たるで、丁度つきあたるようにして、音が一寸切れるのを言う。アタリをハッキリ出すということは本仮名(子

音を含む部分)と産字の間をハッキリ切ることになる。またアタリをカルクは本仮名と産字の間隔を早くすることになる。

- 6) 木暮朋佳 (2009) 「小学校歌唱共通教材の日本音階に関する一考察～柴田南雄の分析法を中心に用いて～」、美作大学短期大学部『美作大学短期大学部紀要』第54号、pp.47-53
 - 7) 謡の謡本で用いられる記号。単にゴマともゴマ節ともいわれる謡の基本の点の印である。他の記号や表示を得て音高や音価や節を意味するが、こうした記号や表示も含んだ記号全体を指すこともある。ここでは後者の意味で使用している。
 - 8) 中里南子 (1994) 「日本音楽におけるコブシの美学と実態～南都声明のコブシの分類を基礎として民謡と演歌の変遷を探る～」、千葉大学大学院修士論文
- 中里南子 (1996) 「日本音楽の様式理解に関する一考察～演歌における装飾的旋律の分析を通して」、東京芸術大学大学院研究生論文
- 中里南子 (1999) 「もうひとつの日本のうたの歌い方～日本のうたの流れに着目して」、日本音楽教育学会『音楽教育学』第28-3号
- 中里南子 (1999) 「演歌・民謡における発声・歌い方の指導と学習～民間音楽教室におけるコブシ・ユリの指導事例を中心にして～」、日本音楽教育学会『音楽教育学』第29-2号、pp.1-12
- 中里南子 (2003) 「日本の音楽における装飾的旋律の一考察」、宇都宮短期大学『研究紀要』第10号、pp.127-143
- 中里南子 (2007) 「J・ポップに見られる装飾的旋律の歌い方～平井堅・桑田佳祐・ケミストリー・ドリカムの「コブシ」の分析を通して～」、日本音楽教育学会『音楽教育実践ジャーナル』第5号、pp.32-39
- 9) 前掲書1), pp.56
 - 10) 吉村治広 (2003) 「歌唱教材としてのポピュラーミュージックの可能性～音程変化パターンの意識化を通して」、日本学校音楽教育研究会『学校音楽教

育研究』第7号、pp.166-176

- 11) 原曲の旋律を、それがかろうじて形を留めるまでの範囲でくずして演奏したり歌ったりすること。シンコペーションなどを使って半拍程度、早く演奏したり、遅く演奏したりするのは代表的なフェイクの例である。
- 12) 前掲書1), pp.56-57
- 13) 同前書, p.56
- 14) 中山一郎編(2008)『日本語を歌・唄・謡う』、アド・ポポロ社刊
- 15) 吉川英史監修(1984)『邦楽百科事典』音楽之友社、p.405
- 16) 本文(4)「その他の装飾的な旋律型について」のシャクリアゲとユリを参照。
- 17) 前掲書1), pp.57-58
- 18) 謡曲で行われる一種のビブラートであるが、その音程幅は可変でかなり広くなることもある。また、その中心音の音高も徐々に変わることもある。
- 19) 日本の音楽の声と楽器、又は楽器と楽器の関係で、時間的に合ったり、ズレたりしながら「即かず離れず」で同じ旋律もしくは近い旋律を演奏すること。西洋音楽側の用語ではヘテロフォニーに近い。
- 20) 前掲書1), p.58
- 21) 前掲書1), pp.58-60
- 22) はじめビブラートなしで伸ばし、その後続けて行うビブラートである。歌手の郷ひろみは「二億四千万の瞳」で多用している。
- 23) 宝生流では詞章のごく一部を大きく抑揚をつけて謡うことを指すが、観世流のマワシの角の部分にあたる同音から四分音もしくは長2度から完全4度程度上方の前打音を指す。観世流でもつけるかつけないかは演者に任されている。
- 24) 前掲書1), pp.60-63
- 25) 前掲書1), p.72
- 26) 前掲書1), pp.72-73
- 27) 同上
- 28) 2つ又はそれ以上の音楽文化の異なる歌い方で歌を歌える歌手のことである。美空ひばりは代表的な

例で、演歌、小唄、ジャズからクラシックのオペラまで通じていたと言われている。

参考文献

- ・伊野義博(2003)「郷土の音楽～その特徴と教材性」日本学校音楽教育実践学会編『学校音楽教育研究』第7巻、pp.154-165
- 追記1) 本研究は平成21年日本学校音楽教育実践学会第14回全国大会で口頭発表したものを基にしている。
- 追記2) 本論文内で楽譜として示された小学校歌唱共通教材24曲はYou-tubeにアップされている。各曲名の後に「謡コブシ版」をつけて検索すると、すべての曲を聴くことができる。(2013年9月現在)