美作大学•美作大学短期大学部紀要 2013, Vol. 58, 55~75

論 文

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 -

A way of singing the junior high 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、中学校歌唱共通教材、歌唱法、歌唱教育、宝生流、ゴマ点、シャクリアゲ、ユリ

1 はじめに

1. 問題の所在と目的

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 いっぱ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¹⁾。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2)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階段状ではない 歌い方を工夫して歌ってきたのである。しかも、こう した手法による個人の工夫を「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のである。その過程は名人と 異端も生み、破門まで行いながら、結果として分派と 創流を繰り返して創造的に伝統を受け継いできたので ある。つまり、これらの手法は日本の歌に欠かせない 存在なのである。ところが、はじめに述べた「音符いっ ぱいに真っ直ぐに歌う」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が、多くの 児童・生徒や学生そして日本人全体は、それをしっく りとは受け入れてい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昔からのこう した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、聴いたものを模倣しやすく、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でも愛好し続けているからである。また、これらの手法を学校教育の中で歌唱として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 ポップなどの日本の歌を相対的に学校音楽が劣位として来たことも遠因になったと考えられるのである。

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じるのである。折しも、現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、百数十年続いた西洋音楽中心の音楽教育という逆風の中でも、演歌やJポップなどの歌に生き続けているのである。その事実から見ると、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。

そこで、これらの手法を持つ伝統的な歌唱の中で歌 うことの表現方法が多種にある能の謡から、節扱いは 細かいが産字やアタリ³⁾ を多用し質実剛健で角ばった印象を与える宝生流の謡の節扱いとコブシを取り上げる。そして、それを日本人になじみ深く日本音階の影響もある⁴⁾「君が代」を含めた中学校歌唱共通教材の歌の歌い方に援用する。そのことによって、これらの手法の重要性を再考し、日本の歌の歌い方が様々な日本の音楽の種目のこれらの手法を使った個性のある歌唱へと向かい、そのことによって日本人の個々が自分の歌い方を見つけることができることを示したいと考えるのである。

2. 研究方法

本研究では、関連する先行研究を概観した上で、中里南子のコブシの定義等から本論における定義を行う。その上で、関連する装飾的な旋律型の確認を行う。そして、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写した五線譜により提示し、そこから宝生流の謡のゴマ点5)を参考にコブシ様の記号とそのつけ方を考案する。そして一つの例示として中学校歌唱共通教材と君が代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すべて五線記譜による楽譜を示して試案とする。その上で実際に論者が歌唱して、歌い方の工夫の実際とその特徴について考察を加え、教材の位置づけにも言及することとする。

3. 先行研究の概観

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「かえで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て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⁶⁾。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様々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、様々な曲種での節扱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ことができる。

コブシに関する先行研究としては、学会報告を含 む中里南子の6点の論文がある~)。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ポップの歌手にそれが及ぶ。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 る歌までにも、その存在があり、個々の歌手によって 様々に工夫されて歌われているという事実である。

さらに、吉村治広の論文⁸⁾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²⁾ 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なものである。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 るように見える。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⁹⁾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。それでもなお、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ものである。

4. コブシの定義

- (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、その場合には、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もので、この場合は装飾的な旋律のみを指している¹⁰⁾。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がこれも類例である。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の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、中里南子(2003) はその論文²⁾ の中では『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、それに続く内容も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。

先ず、「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¹¹⁾ 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、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、以下のようにする。

『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。』とする。

5. 関連する装飾的な旋律型について

ここでは、広義のコブシもしくはコブシ類の一種と 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」の名でこ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、琵琶等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に揺す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¹²⁾ 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 これは、日本の音楽の用語としてその存在はないが、西洋音楽を含めて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¹³⁾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。

|| 試案

- 1. 取り上げる宝生流のコブシ類について
- (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。習慣的に行われる所や演者に任されている所もある。(楽譜1)以下*は該当部分。



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、単語のはじめは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)



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)



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&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)

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)



(4) ゴマ節の上げ♥ よ (表1-④&⑤)

ゴマ節の上げは、弱吟の場合は産字で完全4度又は完全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)



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)



(5) ゴマ節のウキ→ケ(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)



(6)ハリ節 心心(表1-⑦&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。



なお、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付加することもあり、これも代表的な「吟ずる」例である。(楽譜10)



(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5度程度上方の前打音を付加することもある。(楽譜11)



(8) アタリと産字② ● (表1-⑩)

これは逆に伸ばした後で母音をスタッカートする。(楽譜12)

楽譜12 楽譜13



(9) アタリと産字③◆ **十** (表1 - ⑩) これはスタッカートだけの表現である。(楽譜13)

(10) アタリと産字④ (表1-12)

これはスタッカートを用いずに伸ばした後、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)



(11) 中まわし (表1-3)

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音目の音高は下がらずそのままで、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音目は長く伸ばす。基本的にはマワシ節の下げの後の音が下がらない表現である。

(12) 本ユリの最後の音型 (表 1 - 4)

半ユリは本ユリの後半と同じで、双方とも大きな 段落の最後のフレーズ末につけられる旋律型であ る。弱吟の場合、この2つのユリの最後の音型は完 全4度下から、少しグリサンドして基準となる音に 至り、その後、マワシをして完全4度下がり、その 音を伸ばす。(楽譜16)



2. 考案したコブシ記号とその付け方

(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進行し、観世流の横書謡本も同様である。日本伝統音楽の楽譜に多い上から下へ進行する縦書の利点は太鼓の左右のバチ扱いの明示等に実利として便利であり捨てがたいが、音楽全体の現状では横書の左から右への表記がやはり一般的である。また、学校の現場は小中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、その意義もあるので、考案す

るコブシ記号は、音の動きを左から右への横方向を暗 示できる表現とし、五線譜に書き込めるものとする。 そして、その記号を歌い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、音高の上げ下げに関して、宝生流ではすぐに行 わずに産字で行うことが多く、それが特徴の一つであ るので、元の旋律の音高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する。煩雑さを避けるた めと、強吟も含めた宝生流の上げ下げの記号が同一記 号であっても様々な音程の動きになるので、考案する 記号も上げ下げ各一つに統一する。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、短く切るタイプは西洋音楽のスタッ 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14) と考えるのではなく、日本の伝統的なユリであ るととらえる。それは日本の伝統的な歌の歌い方の本 筋であり、宝生流でも様々に行われているので、アタ リや本ユリの一部など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、演奏法そして対応する宝生流のゴマ点を一括して示した。





			衣Ⅰ	
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)
٦	b) マワシサゲ		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	(a) (b) (c) (c) (c) (c) (c) (c) (c) (c) (c) (c	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	(+)·	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		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)
٨	f) 10	(B) (-1)	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)
ノ	g) ユリアゲ		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てつける。	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)
M	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24



以下に、この名称にした理由と、記号をこの形状に した理由を記す。

- 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での上げとした。この元の3つのゴマ点はいずれも産字で音があがることが特徴であり、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たものが普通で、稽古の際に長 アタリを縦線の補助線を引いて打ち消すのだが、その 表現にあたる。そこで、わかりやすく単純に点だけと して、スタッカートの短い表現であるのでこの名称に した。
- e) 長アタリー 短アタリよりも長い表現なので、 単純に短めの横線とし、名称も長アタリとした。この 長アタリが2つ続くと、後の音に上方前打音のない宝 生流の中マワシに対応する表現となる。
- f) Λ 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の前半で、ややゆったりしたグリッサンド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フレーズ末でもある本ユリや半ユリの中で最も印象的な音の上がる動きである。そこでユリアゲとした。記号は試験の採点等で使うレ線が音の動きに近いと考えてこの形を採用した。
- h)ナビキ**^^** 一般的に謡の代表的技法として知られており、そのまま名称とした。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。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 る力を持つと位置づける。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生むと位置づけ る。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させることを基本とす 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 を選択するのか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、強い男性的な表現も可能 なので、およその形ができたところで様々に工夫す 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 見つけるのが一番良い方法である。

尚、各々のコブシ記号が男性的か女性的かという問題の一部は宝生流謡の特徴であるが、最終的には論者の位置づけであり、このこと自体を歌い方の工夫をする学習過程とすることもできるだろう。

3. コブシ記号入楽譜と歌い方の実際の楽譜

楽譜25~31に中学校歌唱共通教材を学習指導要領本文の掲載順に、楽譜32に「君が代」をこの2つの事項を並立した形で以下に示した。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

コブシ記号入楽譜と歌い方楽譜































ない性質のものである。

4. 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 伴奏は機能和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「君が代」も含めて中学校歌唱共通教材 の全曲が日本音階か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⁴⁾。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 ずに様々に折衷して工夫されることを期待したもので ある。

Ⅲ 考察

1. 歌い方の工夫の実際とその特徴

「君が代」を含むこの中学校歌唱共通教材全曲を前章で示した歌い方で歌い、それは録音として定着させたが、歌唱中や録音を聴いている時でも、指定箇所とは異なるコブシ類の使用も浮かび、変更をして歌うこともできた。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に拡大させ、工夫できる余地をつくることにも気付いた。以下は曲目ごとのそうした例である。

「赤とんぼ(楽譜25)」では、女性的としたウミジアゲを随所に用いて滑らかな旋律線になるように、また、男性的としたマワシサゲやアタリは軽く扱うことで総合的に優しい旋律線が出るようにした。ナビキは軽めに行ったが、強くすると、歌詞の世界を客観的に強く出すこともできると感じた。

「荒城の月(楽譜26)」では、男性的としたマワシサゲやアタリを多用し、ユリアゲも使って、強くはっきりと扱った。同様にナビキも大きく強めに行った。能の修羅物に近いテーマであり、この歌には能管の中之高音(なかのたかね)や小手(こて)等の伝統的なア

シライも加えたが、ベルカント唱法を使った西洋的な 表現よりもぴったりした。

「早春賦(楽譜27)」では、旋律上昇の随所にウミジアゲを用いて滑らかな旋律線になるように、また、男性的としたマワシサゲは軽く扱い、強い短アタリは用いないことで、総合的に優しい旋律線が出るようにした。しかし、フレーズ末では男性的としたユリアゲも用いてバランスも取った。2フレーズ末の前(8小節末)の音および4フレーズ末の前(16小節末)の音にはマワシサゲをつけたが、これを強く行うことによってここに息つぎ(ブレス)が設定でき、その後の長音にたっぷりと息を送ることと表現をする余裕を供給できることもわかった。これは今まで普通に行われてきた歌い方にはない利点であり、その芸術的教育的価値は高いものである。

「夏の思い出(楽譜28)」では、歌詞内容にあるズームアップやパンポーズといった遠近感をマワシサゲやアタリの強さを対比させて歌うことでそれを表現することにした。最後の部分「はるかな尾瀬遠い空」というパンポーズではより強くマワシサゲやアタリそしてナビキを行うことで客観性のより強い表現ができたと感じている。また、速い音符(10小節目等)に付けたマワシサゲでは時間的に後方ズレが生じるためにウミジアゲと同様な拍に当たらない滑らかな表現が可能であり、マワシサゲが即、強い男性的な表現とはならないこともわかった。

「花(楽譜29)」は文語で七五調の歌詞である。堅さや強さと同時に歌詞内容の優美さも要求される。そこで、男性的としたマワシサゲやアタリやナビキは強く普通に、女性的としたウミジアゲやシャクリアゲの滑らかな旋律線もしっかり歌い、双方の特徴が共存する形の表現をめざした。高音のシャクリアゲ(9小節目冒頭等)では、シャクリアゲを使うことによって楽に目的の高音の音に至ることができることも確認でした。この点は、真っ直ぐに歌うことを強要する今までの歌い方では行われないもので、表現的にも大きな利点であり、その教育的価値は高いものである。また、この歌では大和楽¹⁶⁾ に見習って定番の下声部にもコ

ブシ類を加えて二重唱を試みたが特に問題はなく演奏 することができた。

「花の街(楽譜30)」は口語の不定型詩である。フレーズの長さも2~4小節とまちまちであり、かなり自由なできかたの歌である。歌詞内容は美しい風景描写が主であるが、実はその奥に人と人との結びつきを強調する強い内面性があり、それが主題である。そこでこの個性に対峙させる表現を取ることとし、さらに自由さを強調して、マワシサゲもアタリもウミジアゲもシャクリアゲも使うことにした。しかし、強い内面性を隠した歌詞の内容に対応させるために、それらはすべて滑らかに優しく表現することにして、ナビキも軽いものとした。ここでも、速い音符(18~9小節目)に付けたマワシサゲは時間的に後方のズレが生じ、全体としての滑らかな表現を取ることに寄与ができていると考えられる。

「浜辺の歌(楽譜31)」は七五調の文語で、きれいな2部形式の楽曲である。恋の歌とも解釈できるのは教科書の歌にあっては異色とも言える。そこでがっちりした楽曲構造に答えるべくマワシサゲの多用で男性的な角張った印象を与えるとともにウミジアゲも多用することで、旋律線をさらに女性的で滑らかに優美にすることとし、恋の歌にも迫ることとした。3フレーズ終わり(13小節)にはイロ(上方装飾音)も加えて更なる彩りを添えた。

「君が代(楽譜32)」は本来、雅楽界でのコブシ類を伴う歌い方があると思うが、ここでは当然、能を式楽とした武士階級の表現をねらうこととなる。そこでマワシサゲやアタリをしっかり行って堅く表現することとした。さらに、ウミジアゲやシャクリアゲを使っての優美さも強調しながら、声の出し難い高音の「やちよに」の「や」や「いしの」の「い」などをシャクリアゲで歌いやすくすることも行うことにした。このことはマワシサゲをはっきり歌うことにより、音が切れて、息つぎ(ブレス)を挿入できることと相まって、「君が代」の歌全体も歌いやすくする要素となることも判明した。質実剛健であるが優美でしかも歌いやすい「君が代」の歌い方である。

以上、8曲の歌い方の工夫と特徴等を記述した。コブシ類の配合の仕方により、単に歌詞をわかりやすく美しく表現するだけでなく、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、もう一歩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。

2. 教材としての位置づけ

基本としてはこれらの歌を歌唱教材として学習する際に、この方法による歌唱の指導と工夫で授業展開を行い、その面白さがわかった上で伝統的な歌唱(この場合は謡曲)を学ぶという過程が考えられる。つまり、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わけである。原曲の旋律線をしっかり身につけた上で、「どのようにコブシ類をつけるのか」という問に迫り、「コブシ類自体の面白さ」に気づき、本来の伝統音楽の歌唱に興味と親近感を持たせるということである。もちろん、この過程で歌唱共通教材としてのコブシ類をつけない原曲旋律の理解も自然に深めることもできるのである。

また、歌い方を様々に工夫するので、音楽をつくる活動にも位置づけが可能である。さらに、コブシ類に着目して、その時々に流行しているJポップや演歌などを鑑賞や歌唱の導入として扱うことで、今に生きた鑑賞・歌唱・創作さらに器楽の活動をも巻き込んだ総合的な題材の音楽授業を構成できると考えられるのである。大局的には、ホモフォニーやポリフォニーという西洋音楽中心の音楽だけではなく、ヘテロフォニーというアジアに多く見られる音楽に眼を向けさせることができ、さらなる広い音楽観を、歌うという最も身近な活動を通じて養うことも可能である。それは音楽科の質の転換に大きく寄与することが期待できると考えている。

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中学校歌唱共通教材と君が代の歌い方の一試案を提示した。歌を自分なりに歌う楽しみと日本の伝統に連なる喜びがあったことが一番の収穫である。宝生流の謡に限らず、地歌なら地歌の、長唄なら長唄なりの歌い方ができるはずである。すでに三波春夫、村田英雄、二葉百合子などの先人は、浪曲の歌い方を演歌に援用することで成功している。音楽教育もこの姿勢を見習うべきである。それには音楽教師がベルカント唱法だけに依存することをやめ、日本の伝統音楽の歌い方もできるバイ・シンガーやマルチ・シンガー¹⁷⁾ になることから始めるべきである。¹⁸⁾

註•引用文献

- 1) 高校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)『MOUSAI』 教育芸術社 pp.4
- 2) 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、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

- 3) 産字は生字とも書くが、子音に付随する母音を長く謡う場合のその母音のことを言う。アタリは物に 突き当るようにはっきりしっかり謡う。スタッカートのことも多いがやや長いものもある。
- 4)「赤とんぼ」は四七抜音階、「早春賦」と「荒城の 月」は七抜音階、「花」「浜辺の歌」「夏の思い出」「花 の街」は長音階であるが1つ以上のフレーズが四七 抜音階(陽音階)でできている。「君が代」は中学 校歌唱共通教材ではないが指導が義務であり、本論 では取り上げている。諸説あり確定し難いが呂音階 (陽音階)を基調としている。
- 5) 謡の謡本で用いられる記号。ゴマともゴマ節とも 言う謡の基本の点の印である。他の記号と共に音高 や音価や節を意味する。また、こうした記号や表示 全体を指すこともある。ここでは後者である。
- 6)中山一郎編(2008)「日本語を歌・唄・謡う」、ア ド・ポポロ社刊
- 7) 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

- 8) 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
- 9) 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。
- 10) 吉川英史監修 (1984) 『邦楽百科事典』 音楽之友社、pp.405
- 11) 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されたい。
- 12) 謡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。
- 13)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。
- 14) はじめビブラートなしで伸ばし、その後に続けて行うビブラートである。歌手の郷ひろみは「一億六千万の瞳」で多用している。
- 15) 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。
- 16) 大倉財閥の2代目総帥の大倉喜七郎が1933年(昭和8年)に創流した日本音楽の流派。一中節や清元の影響が強いが、団伊玖磨や藤原義江などの洋楽畑の音楽家も参加した。声楽部分にハーモニーすることがあり、他の邦楽にはない特徴である。
- 17) 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アリアまで通じていたと言われている。

18) すでに、宮城教育大学教員養成課程のように声楽の1/3時間が宝生流謡の個人稽古である例もあるが、最も身近にある演歌などを忠実に模倣した上でそのコブシを工夫して歌い、コブシの多様性をつかむことから始めたらと思う。

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22年日本学校音楽教育実践学会 第15回全国大会の口頭発表を基にしている。
- 追記 2) 本論文内で楽譜として示された君が代を含む中学校歌唱共通教材曲 8 曲の演奏はYou-tubeにアップされている。(2012年12月現在) 各曲名に「謡コブシ版」を付けて検索を行うと早くアクセスできる。