

声楽指導における指導言の意味づけに向けた考察

—イメージの具体性をめぐって—

ガハプカ 奈美
(教育学科)

本研究は、声楽指導の中でどのような指導言を使って指導を行い、それが履修生の学修にどのように影響しているかを検討したものである。検討においては、声楽の教則本である、「コンコーネ50番練習曲」を使用して、2つの観点である、即座に反応することができる応答力（観点1）、音楽に関連のある専門的知識を要する（観点2）から導き出した3つのケースから行った。そこから、「事柄（問題点）⇒ことば（説明）」、「ことば⇒ボディーランゲージ（動き）」、「ボディーランゲージ（理解）⇒学び」といった学びの構図が確認された。

キーワード：声楽指導、指導言、イメージの具体性、ボディーランゲージ

1. 問題提起

本研究は、声楽指導の中で使用している指導言の意味づけについて、実際の授業での事例を基に、以下、2つの観点から検討したものである。

観点1. 即座に反応することができる応答力

観点2. 音楽に関連のある専門的知識を要する

各観点は、声楽指導において、指導者が当然の事として用いている場合が多く、何かの指導書に書いてある言葉である可能性は低く、声楽指導の行うものが今、目の前にいる声楽学習者への指導として発する。

一方で筆者は声楽指導をしている場面で、「指導で使用していることばが果たして学習者にどのように影響を与え、各自の学びにつながっているのか」ということを常に感じていた。

学校教育に限らずとも、芸術活動の中にも、社会の様々な活動においても「言語活動の充実」や「コミュニケーション能力」が求められているであろう。

声楽は声である身体の一部が楽器であるため、他の楽器にはない指導方法があるはずであり、声楽学習者の本来の学びを見つめるためには、指導者がどのようなことばを発し、どのような影響を与え、結果何が起きているのかを、客観性を持ち指導場面そのものについて読み解

く必要がある。

以上の事を踏まえ、コンコーネ50番練習曲の指導に焦点を当て、声楽指導時のことば（ケース①）と指導時のボディーランゲージ（ケース②）そして、学習者の演奏の変化（ケース③）を詳細に検討する。ケース①は、学習者の歌唱に対して基本的な発声について指導することば、ケース②は、イメージを指導者の身体を使って表して指導する場面、ケース③は、ケース①およびケース②に対してどのような演奏の変化が起きたかを示すものである。

2. 先行研究の検討と検討課題および目的

2-1 声楽指導場面における言語に関する研究

「歌唱指導の指導言を再考する—大石哲史の指導言の位置づけから—」の中で、加藤は、①日常のからだと歌をつなげる②日本語の話しことばの特性を生かして歌う③歌詞と音楽を切り離さないという3つの内容で、大石氏の指導言について考察をし、「からだもことばも声帯の状態も一人一人違うのだから、歌の指導に一般論はない」という姿勢に対し、教育の現場（一斉授業）で専門的歌唱指導が生かされることの必要性¹を強調している。

その中で、「何もしないからだ（リラックスしたからだ）でざっくばらんに歌いだす」ことや、「何かをしながら歌うⁱⁱ」と一見相反する言葉がみられる。これは、歌うことへ意識が向かないようにすることで、自然に声を出させようとするところである。

大石は、「空中に字を書きながら歌って」や「編み物をしながら歌ってⁱⁱⁱ」など指示を出している。このことは、歌をうたおうとすると、肩やノド、胸を固くしてしまう場合が多く、これを避けようとしたことが明確に表れている。

加藤によれば、「何かをしながら歌う」という指導言は、第一に歌うことを特別なことと考えさせないという点で重要だ^{iv}と述べ、歌唱をする際に、正しい姿勢でまっすぐ立ち、肩やのどに力が入らないように、さあ、歌いましょう、と指導をして、正確にリラックスした姿勢でよい声が出るとは限らないことを示唆している。

大石によれば、「ブレスをあえてしない、音楽の流れを感じること^v」と述べ、ブレスをすることで音楽の流れが阻害されたり、ブレスをしたことによってからだに余計な力が入って次のフレーズがうまく歌唱できなかつたりすることを問題視した。このことに対し、加藤は、大石が、技術の習得よりも歌うことへの意識の持ち方を問題とした大石の指導言の特徴^{vi}であるとした。

2-2 身体教育での指導言語に関する研究

「授業論における意味論的議論の必要性—向山洋一氏の「指導法」への宇佐美寛氏の語用論観点からの擁護を批判する—」の中で、適切な指導言の伝達方法^{vii}が重要な問題であるとしている。つまり、何かを達成するために発する指導言について、指導者が適切な形で適切なタイミングで発することができるか否かが非常に重要であるということである。このことを、論文中では、教師が指導言の適切性に「思い当たる」さいの条件として、その指導言がいかに、またなぜ生まれたのかの問題をさけて通るわけにはいかない^{viii}としている。

教師（指導者）が指導言に対して、その適切性を感じその場面に応じて発するには、教師が

豊かな想像力と豊富な経験をもってあたらねばならないということでもある。

また、小川は、本論で、効果的な指導言を教師間で共有するとき、教師が「思い当たる」とこと、児童が「思い当たる」ことは同じではない^{ix}、と述べ、指導言は自らが経験したことをもって、特定の子どものどんな学習場面で使うかという指導上の判断は観察場面での学習者の学習状況が特定されていなければ、引きだしえない^xとしている。

授業実践は、なぜそうなるのかという一般論をもたず、教師（指導者）が経験してきたことを自身の経験的知恵として妥当性を瞬時に判断し発している場合が少なくない。しかし、それを一般化する「理論」について論ずることを放棄することはせず、実践の仕方として、言語化したものを「理論」の問題として検討することが研究者の任務である^{xi}としている。

以上のようなことから、歌唱指導—身体教育における指導言においても、未だ明確な「理論」の方向性が示されていないことが明らかである。

2-3 検討課題と目的

上記の先行研究を概観した結果も踏まえ、本稿では、観点1. 即座に反応することができる応答力および観点2. 音楽に連関のある専門的知識を要する、の2つの観点をもち、声楽指導の指導言の実際について述べていきたい。その際、以下のような3つのケース

- ・声楽指導時のことば（ケース①）
 - ・指導時のボディーランゲージ（ケース②）
 - ・学習者の演奏の変化（ケース③）
- を詳細に調査し検討する。

ケース①は、学習者の歌唱に対して基本的な発声について指導することは、ケース②は、イメージを指導者の身体を使って表して指導する場面、ケース③は、ケース①およびケース②に対してどのような演奏の変化が起きたか、あるいはどのような感想をもったかを示すものである。

本稿の目的は、声楽指導における指導言の関係について言及し、よりよい歌唱教育におけることばによる学びの可能性を探ることにある。

3. 本稿での研究方法

3-1 授業の概要

(1) 対象

観察期間：2022年4月～2022年7月
2023年4月～2023年7月

科目名, 対象回生及び人数：

「声楽Ⅰ」

(音楽教育学専攻Ⅰ回生, 約50名)

*人数は2年間の合計人数である。

(2) 授業の内容

「声楽Ⅰ」の授業は、音楽教育学専攻の卒業必修科目であり、専攻の学生は全員履修するものである。授業内容は、声楽の導入の授業であり、履修生全体を2つに分け、隔週で「ヴォイス・トレーニング」クラスと「声楽曲」クラスに分かれて実技レッスンを行っている。

本稿で取り扱う「ヴォイス・トレーニング」クラスでは、声楽を初めて学修する履修生も、数年間声楽を学修してきた履修生も同じ教材を使って授業を進めている。使用教材は、コールユーブンゲン (Chorübungen)^{xi}とコンコーネ50番練習曲 (中声用)^{xiii}を用いた。なぜ、コンコーネ50番練習曲を使用するのかについて述べるならば、以下のようなことが言える。

- ①歌唱活動に欠かせない伴奏と歌唱との関係つまり、伴奏の旋律が声部の旋律を重複しつつ、左手部では、必要な和声感を充填するように書かれている。
- ②歌唱しながら聞き取らねばならない、和声の進行を確実に感じることができるようになっている。
- ③伴奏が分散和音で書かれており、旋律を歌唱しながら、その和音構成を感じることができる。
- ④様々な音楽技法がバランスよくちりばめられており、リズムパターンや和声進行のパターンなど他のナンバーで違う形で繰り返し出現しており、学習者が無意識に学修できるように工夫がなされている。

このように、コンコーネ50番練習曲は、声楽教本として、伴奏部分においても同時に学び得、なおかつ様々な音楽的表現と声楽における技法を併せて習得するにふさわしい教材と言えよう。

3-2 授業分析の方法

授業後の学生自身の振り返り (振り返りシート) および、筆者自身の授業ノートに基づき、ケース①からケース③にあてはめながら検証していく。

- ・声楽指導時のことば (ケース①)
- ・指導時のボディーランゲージ (ケース②)
- ・学習者の演奏の変化 (ケース③)

使用楽曲は、最初に、コンコーネ50番練習曲第Ⅰ番について指導時の調査を一覧表にした。(表Ⅰ) 第Ⅰ番では、音の上行に伴うデクレッシェンドに気づき、歌唱実践をすることに着目して考えたい。

第Ⅰ番にみられる展開

Ⅰ小節目に第3音重複・導音重複があるように見えるが、細かく見てみると、さほどややこしい和音ではなく、I—I—V—Vと分析できる。

ここまでの伴奏は、右手でメロディーをなぞるような書き方になっており、第2小節にはⅦの導音省略、第4小節にはⅤの導音省略、と分析することもできそうだが、短い音符であるので、外音として考える。中間部では、左手は持続音、右手は旋律を弾かず、和音を弾いている。

次に再現部をみてみると、最初の部分に比べると、第2Ⅰ小節から少し旋律や和声に変化している、A B A'の三部形式として展開している。

表Ⅰ：コンコーネⅠ番にみられた指導言

* T…教員 S…履修生

ケース①	ケース②	ケース③
<p>♪歌唱Ⅰ</p> <p>T：とても良い声が出ていますね。次は(楽譜内最初の4小節を指して)この部分の強弱に気をつけてもう一度歌いましょう。</p>	<p>♪歌唱Ⅰ</p> <p>T：歌唱に併せて伴奏を弾いている。</p> <p>T：楽譜を示し、よく見てほしい箇所をしっかりと見えるようにする。</p>	<p>♪歌唱Ⅰ</p> <p>S：音は楽譜通りに歌唱するが、強弱が楽譜通りではない。</p>

<p>♪歌唱2</p> <p>T：そうですね、みなさん強弱がこれまでの感覚と違っていることに気がついてそれを正確に表現しようとしたのですが、思うようにいかなかった…という感じの演奏でしたね。音程が上がっている場合クレッシェンドはつけやすいですが、ここには、逆のデ・クレッシェンドがついています。これを歌うときは、このようなイメージを(調査②)もって歌唱してみると良いですね。右手は響きを表していて、大きな放物線をゆっくり描くように歌い、左手は、何か重い物を抱えているような気持ちで歌ってみましょう。</p> <p>♪歌唱3</p> <p>T：「右手はゆっくりと美しい放物線を～左手はどっしりと重さを感じて」</p>	<p>♪歌唱2</p> <p>T：右手は頭より上の方へ放物線を描くように差し出しながら、左手は下腹で支えるような動作をする。</p> <p>S：Tがするように両手を使って動いてみる。</p> <p>♪歌唱3</p> <p>T：ピアノ伴奏を弾きながら強弱を伴奏で大きさにつける。</p> <p>S：具体的なイメージをもって、両手を使って動きながら歌唱する。</p>	<p>♪歌唱2</p> <p>S：上行音程を歌いながらデ・クレッシェンド(だんだん弱く)しようと苦慮する。</p> <p>S：自分の身体が楽器であるため、うまくコントロールできていないことにもどかしさを感じている。</p> <p>S：声楽には歌詞がついているため、音が上行している場合にあっては、歌詞の内容によっては、だんだん弱く演奏するような楽曲もあることを知り、「なるほど」という態度になる。</p> <p>♪歌唱3</p> <p>S：具体的に身体を使ったり、イメージを持ったりすることで音の上行に併せてデ・クレッシェンドがかかるようになった。</p>
---	---	--

表1からは、下線部にあるように、ことばと動作が一致している。ことばだけの説明では、具体的なイメージが作りにくい場合であっても、ことばを発しながら、動作(ボディランゲージ)を一致させ示すことによって、具体的なイメージが捉えやすくなり、履修生の中で、楽譜に書かれていることが、ことばによる説明と、具体的なイメージの動作によって完全に一致したとき、表1ケース③太字の「なるほど」と納得でき、演奏に活かすことができることが明らかである。

次に第3番を例に考えたい。第3番では、

1, 2番よりも曲が長くなり、41小節となる。Andante con moto(中庸な速さで動きをつけて)のテンポで、ハ長調4分の4拍子で書かれており、歌唱しやすい楽曲ではあるが、1, 2番に比べると、音の跳躍が大きくなって4度の跳躍があり、その部分をスムーズに歌唱する必要がある。また、伴奏には、四声体の和声進行を基本としたような左手の動きがあり、右手には、和音構成音を分散型に動きを持たせている。このことによって、歌唱における基本的な伴奏の形を感じつつ歌うことが可能となる。

第3番にみられる展開

まず、第3番はAB(コーダ)という二部形式である。ただしA自体が二部形式、B自体も二部形式で書かれているため、「複合二部形式」であることも理解しておく必要がある。

まずAの部分は、8小節+8小節の2部形式になっており、第1小節のF音は、経過音と分析できよう。

次に伴奏に目を向けると、右手は、いわゆる「分散刻み」の形で旋律をなぞったり、なぞらなかつたりしている。続いてBの部分は、A部分同様に、8小節+8小節の二部形式になっている。旋律は、少しずつ高くなり、盛り上がりつつゆくように書かれている。さらに第25小節には、平行調である、a-moll(イ短調)が現れ、切なさが高まるように書かれている。

表2：コンコーネ第3番にみられた指導言

* T…教員 S…履修生

ケース①	ケース②	ケース③
<p>♪歌唱1</p> <p>T：では、第3番を歌ってみましょう。1, 2番に比べて少し長めですので、最後まで集中して歌いましょう。</p> <p>T：長めでも問題なく歌唱できましたね。もう一度楽譜を見ましょう。</p>	<p>♪歌唱1</p> <p>T：伴奏を弾く</p>	<p>♪歌唱1</p> <p>S：長いな、と感じるが、伴奏の音も多いから歌いやすそうだ。</p>

<p>1小節の4拍と2小節目の2拍までは、歌の音と同じ音を右手が1拍ずつたたいていますが、3拍目はどうでしょうか？</p> <p>ここでは、G音からC音4度の跳躍がありますね。4度の跳躍を歌唱するための準備はどこですればよいでしょうか？</p> <p>T：腕を上あげると支えの動きや呼吸の流れが変わりませんか？</p> <p>♪歌唱2</p> <p>T：2小節目やその他同じ音型の部分は改善が見られました。他に歌いにくさを感じた箇所はありますか？</p>	<p>T：片手を胸の前で旋律に併せて順に上げ、2小節3拍目の音の跳躍少し前に大きく上にあげる動きをする。</p> <p>T：3拍目の音の跳躍少し前に大きく腕を上あげるタイミングを何度か行う。タイミングになれたら、歌いながら動くよう指示する。</p> <p>♪歌唱2</p> <p>T：伴奏を弾く</p> <p>T：和音の名前が出てきてもピンとこないと思います。なので、こういう場合は、具体的に「こちらへ、あちらへ」という感じで一つずつボールを飛ばしながら歌うように（和音を奏でながら歌唱する）</p>	<p>S：楽譜を見るとなるほど、「歌いにくさ」を感じた箇所は伴奏が歌の旋律と逆の動きをしていることが見える。</p> <p>S：腕を上げようとする少し前に起こるからだの変化に気づく。</p> <p>♪歌唱2</p> <p>S：先に練習した4度の跳躍はずいぶん歌いやすくなったと感じた。しかし、10小節から11小節のC音の連続が歌いにくいかもしれない。</p>
---	--	---

表2からは、下線部にあることが、表1同様に、「なるほど」「見える」（太字）へつながっていることが明らかである。また、第3番は、先に述べたように、四声体の和声進行を基本とした伴奏がつけられているため、歌唱するには「歌いやすさ」（波線部）を感じるものの、実際に歌唱してみると、音の跳躍—第3番では、2小節目の2拍目から3拍目へ移行するための準備に遅れが出てしまい、うまく歌唱できない場合がみられる。

C音の連続について

1音ずつ、伴奏の和声変化がみられるため、歌いにくさを感じる。このような場合は、1音

ずつ丁寧に見ていく必要がある。

C音が始まるのは、10小節3拍目の伴奏の和音と旋律のCを歌い、4拍目の休符のブレスのタイミングに加え、ブレスはどのようなイメージをもって取るのが良いかを実演を交えて歌唱する。その後、11小節1-2拍の和声と3-4拍の和声を弾きながら、そのような気持ちになるか、考えたり、バス音の動きを確認したり、強弱を確認することを怠ってはいけない。次に12小節1-2拍の和声を確認し、10小節から出てくる4つのC音を意識できるようにする。その後、12小節の1-2拍から3拍のA音の3度の下行を確実に捉えられるように音の確認をし、9小節から12小節の歌唱をゆっくりと開始してみるように、ゆっくり確実にひとつずつの和音を感じられるように進めていくことが必要である。

次にコンコーネ50番練習曲から、特徴のある和音を使ったナンバーを用いて、学生とのやり取りの分析を行う。

最初に取り上げるのは、ナポリの6度と言われる和音を感じて歌唱練習をする、第36番である。

まず、練習曲内に出てくる「ナポリ和音」について説明をするならば、ナポリ和音はサブドミナントの第5音が短六度上の音に変化している。言いかえれば短調においてⅡの和音の根音が増一度下に移動したメジャーコードになる。転調の際は、このナポリの6度が良く用いられる。また、17世紀イタリアナポリの音楽家が、オペラの見せ場で多用したことからも「ナポリ」という名で呼ばれるようになった。例えば、ベートーベンピアノソナタ（ナンバー）月光の中でも使用されており、3小節目3、4拍目にナポリの6度が出現する。

1小節：C#m ⇒ 2小節：C#m/B ⇒

3小節：A ⇒ D/F# ⇒

4小節：G#7 ⇒ C#m/G# ⇒ G#sus4 ⇒ G#7...

*網掛け部分がナポリの6度

このように、感情的表現や和声進行の美しさを表す際に使用される。

コンコーネ第36番は、a-moll（イ短調）、4分の2拍子、アウフタクト（弱起）で始まり、

18小節後にA-dur（イ長調）へと転調する。最初は、2拍子であるが、短調で、足を引きずるような印象を与える、旋律で始まり、13小節目に明確な形でナポリの6度が出現し、その後、イ長調に転調する。

表3：コンコーネ36番にみられる指導言
* T…教員 S…履修生

ケース①	ケース②	ケース③
<p>♪歌唱1</p> <p>T：歌いながら、「あんなかわったな」と感じるようなフレーズがあったらあとで教えてください。</p> <p>T：何か気がついたことはなかったか訊ねる。</p> <p>T：13小節目の音を取りにくかったのはなぜか訊ねる。</p>	<p>♪歌唱1</p> <p>T：伴奏を弾く</p> <p>T：11小節目から少し変化の兆候が見られるので、11小節目は、例えば、エスカレーターに乗って、少し不安定の中徐々に行き上げてきて、12小節の譜点4分音符ではスムーズに移動できていて、歌いにくさを感じた13小節に移る寸前に、エスカレーターを降りる動きを試みましょう。</p>	<p>♪歌唱1</p> <p>S：途中で転調するのが難しそうだと感じている。</p> <p>S：「途中#3つに転調していた」「伴奏の前打音によって歌いにくさを感じた」「13小節目の音を取りにくかった」</p> <p>S：イ短調なのに、シにbがついていたから、通常音階と違う感じがした。</p> <p>S：動きをしてみてください、支えを確認する。</p>
<p>♪歌唱2</p> <p>T：取りにくいフレーズを意識した歌い方でした。</p>	<p>♪歌唱2</p>	<p>♪歌唱2</p> <p>S：音を取りやすかった。</p>

ここでのポイントは、先に「ナポリの6度」が出てくることを伝えずに、「流れが変わったな」、「歌いにくいな」と歌唱してみて、感覚的にとらえられるようにしたところである。ここで先に「ナポリの6度」が出てくることを伝えたならば、歌唱によって感じたり、表現したりすることに意識がいかず、「ナポリの6度」の楽典的な内容に意識が向いてしまい、歌唱する

ことに集中できないであろう。

最後に第37番にも特徴的な和音が入っている。一つはモーツアルトの5度が前半にあり、後半にはフランス6度が入っている。

モーツアルトの5度とは、モーツアルトの作品によく使われているため、そのように呼ばれるようになったが、和音自体は、増6度の和音である。この和音の種類には、前述のように、国の名前がついているものもある。本楽曲にも出現するフランス6度、その他には、ドイツ6度やイタリア6度がある。

6度の和音は、例えば、C-durで考えた場合、D7だが、D7の第5音が半音下がった音になり、音の響きと響きがぶつかり合うことになってしまいうため、第二転回の形で使用される。音の響きと響きがぶつかり合う2つの音が特徴的であるため、増6度と呼ばれる。

増6度の和音の中で、D7で第5音が半音下がった形を、37番に出現する「フランスの6度」と言い、「フランスの6度」から第1音を省略した形を「イタリアの6度」、さらに、第9音bをつけた音を「ドイツの6度」と呼ぶ。

和声の進行を考えた際に、ドイツの6度をドミナントに進行させようとする、第5音と第9音に連続5度ができてしまいますが、これに関しては、禁則としないという限定的に認めることになっている。またこの進行をモーツアルトが良く使用していたことから、「モーツアルト5度」と呼んでいる。

第37番では、

22小節3拍目に「モーツアルト5度」が36小節2拍目に「フランス6度」が出現している。

表4：コンコーネ37番にみられる指導言
* T…教員 S…履修生

ケース①	ケース②	ケース③
<p>♪歌唱1</p> <p>T：37番は、Allegro brillanteをしっかりと意識して歌唱しましょう。</p>	<p>♪歌唱1</p> <p>T：特にbrillanteを意識して伴奏を弾く。</p>	<p>♪歌唱1</p> <p>S：「音符が多いね」「輝くように歌えるかな…」などロマに言う。</p>

<p>T:楽譜を見ると、4拍子の2拍目に付点がありますね。5小節目からは2拍目と4拍目に付点がありますね。</p>	<p>T:付点がある場所です。手を大きく叩いてみましょう。</p>	<p>歌唱後 S:あまり輝かしく華やかに歌えなかった…などいう。</p>
<p>♪歌唱2</p>	<p>♪歌唱2</p>	<p>♪歌唱2</p>
<p>T:付点のリズムが明確になって、輝かしさや華やかさが表現できてきました。転調しているのか?と意見が出ていますが、すべて和声を感じて歌うと歌いやすくなります。</p>	<p>ピアノで和声を弾きながら、ゆっくり一音ずつ歌う。</p>	<p>S:付点は歌いやすくなったけど、臨時記号がたくさんついて、半音階の進行が歌いにくいと思う。でもなんかこの部分(「モーツアルト5度」)が不思議な感じだと思ふ。転調しているみたいを感じる。</p>
<p>T:ヨーデルみたいな箇所はどうして音程が取りにくいと感じるのでしょうか?</p>	<p>T:ヨーデルみたいという意見が出ましたので、両手を口の横にあてて、「ほっほほ〜」で歌ってみましょう。</p>	<p>S:ヨーデルみたいな音程が歌いにくい。 S:「ほっほほ〜」で歌ったらいと思う。</p>
<p>T:転調しているでしょうか?一つずつ和音の構成音を見てみましょう。それから、同じような音の運びが前にもあったか確認してみましょう。</p>	<p>T:一つずつ和音と旋律をばらしながら確認する。その際、手を使って音の高さを確認する。</p>	<p>S:この部分(「フランス6度」)は転調しているかもしれない。でも調号変わってないよね。</p>
<p>♪歌唱3</p>	<p>♪歌唱3</p>	<p>♪歌唱3</p>
<p>T:その不思議な和音は何の和音が次週までに調べてきましょう。</p>	<p>T:手を口の横にあてて歌ったことで、遠くへ声を届けようとする体の動きをしながら歌唱する。</p>	<p>S:終わりそうで終わらない?なんか前にもこんな形があったような感じもあるよね… S:さっきよりうまく歌えた気がする。 S:転調はしていないけど、なんだか不思議な和音かもしれないと感じた。</p>

ここでも、先にどこに注視して歌唱するかは伝えず、歌唱の中で感じることを優先させる活動とした。このことにより、歌唱の旋律と伴奏の音の進行に耳を澄ませ、どのような感覚を得られるかを探ることが重要であると考える。

第37番に用いられている「モーツアルトの5度」や「フランスの6度」などは、楽曲内で度々用いられているが、歌唱しながら和音自体を正確に理解するには楽典と和声の知識が必要となる。そのため、ここで重要なのは、「感じる」ことを最優先にした。

4. ことばによる歌唱の学びについて

4-1 歌唱の学びを促すことば

ここまでの議論を整理するならば、「ことばは学びに直接つながる」という可能性は否定されないが、ことば(ケース①)のみでは、身体が楽器である歌唱学修に関しては、その学びは半減するという視点が示された。したがって、ことばのみではなく、ボディーランゲージ(ケース②)も各場面で組み合わせて指導していくことによってより深い学びがあることがわかる。

また、ケース①~ケース③からは、

- ①「事柄(問題点)⇒ことば(説明)」
- ②「ことば⇒ボディーランゲージ(動き)」
- ③「ボディーランゲージ(理解)⇒学び」といった学びの構図が見えてくる。

4-2 歌唱の学びの新たな可能性

歌唱の学びについて、2つの観点(観点1. 即座に反応することができる応答力、観点2. 音楽に連関のある専門的知識を要する)をおき、3つのケース調査(ケース①ことば、ケース②ボディーランゲージ、ケース③演奏の変化)内容の詳細を示し、学びの側面をみてきた。

観点1. に関して言うならば、ことばのみによって歌唱の学びを深め、なおかつ即座に反応することができる応答力を育むことは、指導者が、いかに履修生が具体的に想像し、自分事として感じるができるような「ことば」を使って指導ができるかに大きく左右されることが明確となった。観点2. についていうならば、音楽に関連のある専門的知識がなければ、「なぜそうかんじたのか」の理由付けの説明ができないであろうことが明確である。

併せて、特に今回使用した、「コンコーネ50番練習曲」には、歌詞の解釈がない教則本であるため、歌詞による解釈—例えば、「悲しい歌詞(単語)がでてくるので、短調の音楽ですね」といった、音楽の意味づけに乏しい説明では、十分とは言えない。その説明のみでいかに歌唱すべきかを考え、理解するには、履修生に相当な歌唱経験が必要となる。

5. まとめと今後の課題

本稿では、2つの視点から導き出した、3つのケース調査を通して、声楽の指導場面で発せられた「やりとり」に焦点をあて、それらの意味を考察した。

歌唱学修における各場面の一部を一覧にしたことで、その時々が必要で、重要なことば（ケース①）とボディーランゲージ（ケース②）があることが明確に示された。

歌唱は、自分自身が楽器であることから、別の楽器に比べて、客観的に自分が発している音を聞くことが非常に難しい。また、楽器である自分の身体の中を見ることができないため、自分の身体でありながら、どのように声が出て、どのようにして音程を変えているかを見ることができない。今回の結果から、どちらか一方だけの指導では、履修者たちは十分に「歌唱」に活かすことができないことも同時に示唆された。

一方で、今回は、声楽の初心者と経験者とが入り混じっていたこと、音楽教育学専攻の学生たちということで、何らかの音楽の経験を持った上で本授業を受講していることから、音楽が未経験である者への指導言として一般化することはできない。今後は、音楽経験の入口に歌唱が使用される場合の指導言を追求するつもりである。

また、我々が使用している音楽ならではの「ことば」の中には、履修者が正しく理解できるものもあれば、そうでないものもある。また、「ことば」とともに、「ボディーランゲージ」を伴うことで、その意味がより正しく伝わるもの、そうでないものもあろう。しかし、そこには、同じ空間で、同じ楽曲を感情豊かに歌唱したいという気持ちを共有し、教員は履修生に寄り添い、曲に対する思いや表現をくみ取って進められるべき「ことば」によるつながりがある。教員と履修生との間に交わされる「ことば」の意味はその空間にいる両者によって直感的・感覚

的に理解されるはずである。教育現場の深い学びや主体的な学びとともに創造され、形成される「ことば」をより深化させ、今回のように可視化し、指導言として再構築を試みていきたい。

註

- i 加藤富美子（2008）歌唱指導の指導言を再考する—大石哲史の指導言の位置づけから— 東京学芸大学紀要 芸術・スポーツ科学系60：1-9
- ii 同上論文
- iii 同上論文
- iv 同上論文
- v 同上論文
- vi 同上論文
- vii 小川博久（1988）授業論における意味論的議論の必要性—向山洋一氏の「指導法」への宇佐美寛氏の語用論観点からの擁護を批判する— 教育方法学研究13巻 pp.103-111
- viii 同上論文
- ix 同上論文
- x 同上論文
- xi 同上論文
- xii コールユープンゲン（ドイツ語でChorübungen）はドイツ語で合唱練習という意味である。本書は、フランツ・ヴェルナー（Franz Wüllner, 1832-1902）ドイツの作曲家、指揮者、ピアニストが1876年に刊行したものである。内容は、合唱の実習を通して音楽理論面だけではない、実用的な学習が行われるようになっている。
- xiii パオロ・ジュゼッペ・ジョアッキノ・コンコーネ（Paolo Giuseppe Gioacchino Concone, 1801-1861）イタリアの作曲家でも教育者でもあった。トリノのサヴォイア宮廷オルガニストで楽長を務めたのち、パリのコンセルヴァトワールで声楽教授を務めた。1848年ヨーロッパ革命を機にトリノに帰国した。作品には、《コンコーネ50番》Op.9などのほかに、合唱曲《Domine, salvam fac》や、ピアノ曲《ピアノのための25の旋律的練習曲》Op.24などがある。

参考文献

- J.Concone CONCONE50 Op.9
Leçons de Chant. Henry Litolff's Verlag,
No.3290-91 n.d.
- コンコーネ50番（中声用）畑中良輔編（2019）全
音楽譜出版社

発達教育学部紀要

参考資料①：学生Oの振り返りシート

[声楽 1] ヴォイス トレーニング 振り返りシート①

提出日時（厳守をお願いします）

月：5月10日(A) 5月17日(B) 14時45分～16時15分に提出
 木：5月13日(B) 5月20日(A) 10時35分～12時05分に提出

	練習方法・工夫した点	学んだこと	課題
発声・体操	1. 寝転んで、2拍吸って6拍吐くのを5回×3 (j=60) 2. 四つん這いになって、1拍吸って1拍吐くのを10回×3 (j=120) 3. リコーダーでソの音を10拍fでまっすぐ伸ばす 4. 歌でソの音を8拍まっすぐ伸ばす 5. リコーダーでソの音を10拍pでまっすぐ伸ばす 6. 歌でソの音を8拍まっすぐ伸ばす 7. Cdurを歌う 1.2 腹式呼吸を意識し、下腹や横腹、背中まで空気がきちんと入っていることを確認しながら行った。吸った息はその拍内で吐き切ること意識した。 3-6 リコーダーでのまっすぐな音をイメージして、おなかと正しい姿勢で音を支えることを意識して歌でもまっすぐ伸ばせるよう心がけた。ま	リコーダーを使っの練習は今回が初めてでした。自分が思っているよりも柔らかく温かい息を意識して歌うことが大切だと学びました。 呼吸法に関しては、吹奏楽部だったので腹式呼吸はできるのですが、楽器よりも歌のほうまっすぐ息を伸ばすのが難しく、体全体を使って支えることを意識することが大切だと考えました。	・息の流れを感じる

参考資料②：学生Oの振り返りシート

[声楽 1] ヴォイス トレーニング 振り返りシート①

	た、高音と低音での息のスピードや量の違いも意識して行った。 7 音程が変わっても息の流れを止めないよう意識して、まっすぐな息で向かっていくイメージでスラーをつけて歌った。		
コールユーブンゲン	26番、28番 強拍はどこに来ているのが意識して歌った。また、拍子の違いをより感じ取るために自分で指揮をしながら歌った。	強拍の部分強調しすぎると音楽的ではなくなってしまうが、感じないと拍子の違いが表れないので、難しいと感じました。その音へ向かっていく気持ちで歌うとよいと考えました。 また飛躍のある音程に関しては、間の音が入らないように、次の音をイメージしてから後押しでないまっすぐな音で歌うことが大切だと考えました。	・リズム (タイ、音符、休符、から作られる切分音) ・音程 (2度音程以上の跳躍)
コンコーネ	3、4、5番 強弱記号に気を付け、3拍目に少しエネルギーを加えて歌った。	前回の授業でガハバカ先生に教えていただいた、3拍目に少しエネルギーを付けることを意識して歌った。強弱に加えてそれを意識することにより、より音楽的な歌い方をすることができた。音程に関しては、コールユーブンゲン同様に、次の音へのイメージが大切だと考えました。	・音程 ・強弱