

歌唱指導における効果的な範唱

田 代 和 久

How to teach students : Modelling Techniques for Teaching Vocal Music

Kazuhisa TASHIRO

2016 年 11 月 18 日受理

抄 録

読譜力のない学習者が新しい曲を覚えるとき、教師による模範演奏、すなわち範唱が行われる。口授による教授はこれまで学習指導要領においても示されてきた。また、範唱は既習曲においても音楽表現を高める指導を行う上で有効な手立てとなっている。後者の範唱がどのような場面で活用されているか分類を試み、範唱が効果を発揮するために必要な条件について考察した。そして日本歌曲における基礎的演奏法を指導する上で、範唱がどのように活用されるか、共通歌唱教材を用いての具体的実践例を紹介した。

キーワード：声楽、歌唱指導、範唱、共通教材、学習指導要領

はじめに

歌唱指導する際に言葉による指示に加えて、模範となる演奏をすることは、指導する内容を明確に伝えるための有効な手立てとなっている。現行の小学校の学習指導要領音楽では各学年の目標の中に「範唱を聴いて歌う」という内容が含まれている。CD・DVD等の視聴覚教材で模範演奏を聴いて歌うことや生徒同士で演奏を聴き合って歌うことも「範唱を聞いて歌う」に含まれるが、まず思い浮かぶのは教師が手本として歌い、新しく学習する曲がどのような曲か把握させたり、既習曲について表現の方向を指し示したりする役割を担う範唱である。範唱は学校教育に限らず、声楽の専門教育や合唱指導、さらには独奏、アンサンブル、オーケストラなど器楽指導の場などにおいても多用されている。本論では、範唱の使われる場面、良い範唱の条件について論じ、これまで声楽に関連する授業において実践してきた範唱の具体的な方法を中学校の共通歌唱教材を例にとり提示していく。

範唱の使われる場面

範唱は歌唱指導する場面において、二つの指導上の役割により活用される。一つは歌唱を聞かせて曲を覚えさせるための範唱である。幼児から小学校低学年までの年齢が低い学習者や音楽経験が浅い学習者など、楽譜を読むことに習熟していない、読譜能力の低い学習者が主たる対象である。読譜能力が高まるに従って、曲の全体を範唱することは少なくなっていくが、聞いて覚えて歌うことは専門教育においても音楽能力を高める有効な手段となる。

もう一つは、曲の中で学習者の不足している部分を補い、音楽表現あるいは表現能力そのものを向上させる役割において用いられる。曲の部分を抜き出して、フレーズのまとまり、アーティキュレーション、音色、音程の修正、歌うことが困難な旋律、歌詞の発音、言葉のニュアンス、発声上の課題などについて、言葉での指示とともに範唱する。それにより学習者が問題点や課題を具体的に把握し理解をしやすくなる。

前者の範唱について述べてみたい。古来、日本の伝統的な音楽は主に口授により伝承されてきた。西洋音楽による音楽教育が行われるようになってからも、特に低学年の歌唱指導において、初めから楽譜の読み方を教えて歌わせるのではなく、範唱を聴いて歌わせることが重視されてきた。大正12年出版の「小学校唱歌教授細目」では「第三学年迄は総て聴唱法（教師の模範に拠りて歌わせる方法）によりて教し」という記述があり、指導手順の1番目に口授聴唱法という言葉で、範唱による指導が示されている。その文章に続いて歌詞の内容解釈や音楽的な注意についての具体的な指導内容が書かれている。

例えば「雪」では付点音符の跳躍的旋律の拍子に注意する、「ふじの山（ふじさん）」では各所にある長六度音程は、正確に歌わしめる、などの指示が書かれている。

指導者は歌詞の内容を十分把握したうえで、上記のような指導内容に関する指示に従い、正確な範唱を求められていることがわかる。

戦後の学習指導要領においては、まず小学校学習指導要領音楽編（試案）（昭和22年）に以下のような記述がある。「聴唱を主体とするが、自然のうちに楽譜に親しむようにつとめる。」（第一学年の音楽指導、二歌唱教育）「聴唱を主体とするが、楽譜に親しむ機会をいっそう多くする。」（第二学年の音楽指導、二歌唱教育）「聴唱に更に視唱をも加えると同時に、楽譜に対する注意をできるだけ喚起する。」（第三学年の音楽指導、二歌唱教育）聴いて歌うことを主としながらも、低学年のうちから読譜能力を向上させることにも目が向けられている。

小学校学習指導要領音楽科編（試案）（昭和26年）では各学年児童の発達段階に即した聴唱法による教材が示されており、以下の通り範唱について言及されている。「教師のより深い音楽的な教養から生れる範唱は、児童に音楽の美しさを端的に味わわせる動機となり、そこにすぐれた指導が行われる結果となる。したがって指導に先だって、教師自身あらかじめじゅうぶんに研究と練習をし、その歌曲の美しさをはあくして学習指導の場に望むことがたいせつである。範唱はめいりょうな発音で曲の内容をじゅうぶんに生かして歌う。教師の範唱ばかりでなく児童相互の模範唱を行ったり、

レコード・ラジオでよい歌を味わわせることも、きわめてたいせつな方法である。」(第IV章音楽経験の指導法Ⅱ、歌唱の指導法3、指導上の注意1)

小学校学習指導要領(昭和33年)ではすべての学年において聴唱法で歌うとの文言が入っており「視唱法による歌唱指導を課する学年においても聴唱法による歌唱指導を軽視すべきでない」(第3指導計画作成および学習指導の方針、2各領域について(2)歌唱オ)との記述があり聴唱法の重要性がうたわれている。

小学校学習指導要領(昭和43年)においても各学年の歌唱の技能に関する項目の中に聴唱法で歌唱するよう記されている。

小学校学習指導要領(昭和52年)では聴唱法について「各学年の歌唱の指導における聴唱の取扱いについては、歌詞唱のほかに適宜階名唱を加え、階名模唱や階名暗唱に親しませるように配慮するものとする。」(第3指導計画の作成と各学年にわたる内容の取扱い)と記され、各学年表現の指導項目で「範唱や範奏を聴いて歌うこと。」という記述がなされ、「範唱」という言葉が使用され、あわせて楽器の演奏を聴いて歌うことも示されている。

小学校学習指導要領(平成元年)では聴唱法という言葉は使用されず、各学年表現の項目で「範唱や範奏を聴いて演奏すること。」と記されている。

それ以降、現行の学習指導要領まで1・2学年は範唱を聴いての歌唱、3年以上は範唱に加えて、視唱での歌唱も示されている。

聴いて歌を覚えていくということは、教える側の演奏が楽譜に書かれている情報を正確に音に表して伝えることに加えて、その曲が聴く側にとって魅力的に聞こえないと歌う意欲自体を喚起することができない。声楽の基礎的な技術、音楽性と共に音楽の聞こえは視覚的要素にも左右されるので曲に合った表情、身振り手振りをするのが範唱の効果を高めるものと思われる。また、曲を階名で範唱して模唱させることにより音程の感覚の習得が期待できるので、読譜への準備としての役割も担っている。

二つ目の学習者の演奏に不足している部分を補う役割の中での範唱について述べていく。この範唱は経験の浅い学習者から経験を積んでいる音楽家まで幅広く対応するもので様々な場面で活用されている。演奏に不足している部分についての具体例をあげてみる。

旋律の把握が不十分である場合。旋律を模唱させるという点では一つ目の役割と似ているが、曲の全体ではなく部分を取り上げる点が異なっている。音の跳躍や半音階、複雑なリズムなどで構成されている旋律、調号が多く臨時記号も頻繁に出てくる旋律など楽譜を見ても音をイメージすることが難しい旋律、主旋律以外の副旋律、対旋律などをもつ重唱曲、合唱曲などの指導において行われる。範唱を楽譜と照らし合わせて聞き、音の実際の動きのイメージを徐々に一致させていく。

音程の修正が必要である場合。音程が不確定である場合、その音程をどのように修正するか指示を与える。言葉での指示に加え、ピアノでその音程を示し、さらに歌って示す。その際音程の高低に合わせ、手のアクションを加えるとより理解させやすくなる。音の正確な認識が、正しい音程での歌唱と結びつくとは限らない。個々の持つ

ありがちな癖として、I の母音で上ずりやすい、O の母音で下がりやすいなどがある。一般的な特徴として音が上方へ跳躍するとき上がった音が不安定になりやすい、高い音が連続するとき後ろに行くに従って音高のキープが難しくなる、下方へ順に降りてくるとき音程が下がりやすくなる点などがあげられる。今後調査を行いたい、絶対音を持たないものより、絶対音を持っている歌い手の方が音程を確実に歌う能力が劣っているように感じている。それは、相対的な音程間隔に無頓着であるか、音が取れているという過信からくるものと考えられる。絶対音がある場合、読譜能力も高いことが多いから、正しい音程を直接提示する必要はない。この場合は実際に出ている誤った音程を模倣することで、出している音がどのように聞こえているかを自覚させ、自分の感覚とのずれを修正させる作業となる。

テンポやリズムが不正確である場合。その部分に対し音程をつけずに母音、階名、言葉リズム読みをする。不正確になりやすい例として、長く伸ばす音符の後に長めの休符がきたとき、次のフレーズを誤ったタイミングで出てしまうことが挙げられる。指揮をしながら歌うことも有効であるが、伸ばす音を長さ分伸ばしたあと、休符も数える必要があることをより理解させる必要がある。伸ばす音符を1ト2トのように数えながら歌い、そして休符も同様にカウントし次のフレーズを歌ってみせる。後述のフレーズのまとめとも関わってくるが、拍の流れを感じさせながらテンポを動かしたとき、メロディを1、2、3、4と数字で歌う。拍子の中でどの部分が長くなっているか、短くなっているかが把握しやすくなる。この数字で歌うことは強弱を示す場合にも、pは1、f4というように使うことができる。

歌詞の発音が不正確な場合。知識不足による根本的な間違い、単純な読み間違い等は歌わずに指摘する。日本語にない母音や子音の発音は発音方法を説明後、音楽の中での聞こえ方を歌って示す。外国語歌曲で仮名のふってある楽譜を使用する場合、仮名では表記しきれない正しい発音を示す必要がある。そのほか外国語歌曲で問題となるのは言葉の音符へのあてはめ方である。例えば、拍の頭に母音を置こうとした場合、子音をどのくらい前に出して発音するのか。多重母音を音符にどのように当てはめるか。音の動きと発音の関わりについて、効率の良い口の動かし方（高い音から低い音へ移動。低い音の口をあまり開けない）など、言葉では説明できない部分に関する理解を図っていく。

言葉のニュアンスをつけたい場合。発音の修正の延長上にあるが、ただ正しく発音するだけでなく、テキストを理解し解釈した後の言葉の活かし方である。子音によるニュアンスの付け方や、その言葉のもつ意味をより特徴づけるため母音の音色を選ぶなど、言葉の音自体に表情づけをする。たとえば「悲しい」のAの母音の響かせ方と「楽しい」のAの母音の響かせ方は変える必要がある。同じ言葉でもメロディ、和声などによっても変化が起こり、それらは画一的な表現ではなく演奏者の個性が表れる部分でもあり絶対的な正解があるわけではない。「悲しい」を明るく表現する場合もある。したがって間違いを正すというよりより良いと思われる表現の提案という形になる。和声が変わるとき伸ばしている母音の色合いの微弱な変化の付け方、フレー

ズの中での言葉の強調による意味づけなどが挙げられる。

フレーズのまとめかたが不十分である場合。旋律のラインをより魅力的に聞かせるための範唱である。アーティキュレーション、アゴギグ、ディナーミク等を明確にするために、歌詞以外にも階名唱や母音唱などに置き換えて歌唱する。器楽指導などにも用いられる範唱である。フレーズをまとめるエネルギー自体が弱いときなど、学習者の歌にかぶせて、同時に歌い音楽に推進力を持たせることもある。

発声に関する問題点を修正する場合。ここまでに挙げてきた問題点、例えば音程が下がりやすい状況が起きているとき、それが発声に起因する場合は、まずその状況、そして問題点を指摘する。様々な方法があるが、例えば、顎を落としすぎず、鼻腔に共鳴させるなどして、音程が下がらないような声をイメージしやすいように歌唱する。男性が女声の高音について範唱する場合は、裏声を使用し、そして手を後ろから上方に回し運ぶなど、音の道筋を視覚化すると理解させやすくなる。学習者の声を真似して、悪い見本として示すことも場合によっては有効であるが、時間をかけすぎることや、過度な真似是学習意欲をそぐことがあるので注意する必要がある。

良い範唱の条件

範唱を効果的に行うために前提となるのは、指導者の歌唱に関わる演奏能力である。しかし、特別に美しい声、過度に立派な声量は必要ない。オーケストラや合唱指揮者、ピアノ指導者などで、声楽家ほどの美声ではなくとも、効果的な範唱を聞くことは多くある。優れた演奏家であることは有利ではあるが、美声で声量があっても意図が伝わりにくい範唱もある。基本的な読譜能力、癖のない発声技術を持ち、正確に歌えることが前提となる演奏能力である。それに加えて、表現の修正点、方向性を正しく伝えるためには正確な音程感覚、和声に関する感覚、リズム感などの音楽全般に関わる能力、また歌詞の解釈能力、言葉に対する感性、音楽に表れている現象を言葉にする能力など国語力も必要である。

良い範唱の条件として自分の演奏を客観的に捉えているということが挙げられる。頭で認識している音と、実際に出している音の間に乖離があると、学習者が混乱する。例えば「このように高めに歌いなさい」と指示をして、その後正しい音程を示すために歌ったとき、それが意図した音程より低めに音が出てしまうことがある。指示した内容と実際に聞こえる音の違いが生じる。音程に関しては、相対的な音程感覚を持っていることがのぞましい。絶対音で提示する二つ以上の音の間隔は、間違っていないが違和感を生じることが多いからである。指導者の自覚がないところから生ずる問題がある。「支えを使って歌いなさい」と指示をしたとき、意図せずに太い音色の声が出ていたとする。支えを意識するまではよいが、太い音色の方を真似してしまう。伝えたい内容以外に他の要素が印象づけられ、予期しない方向に表現が向かってしまう。これは経験の浅い学習者によく見られるが、CD等を聞いて参考にする場合などにも、その演奏の本質的な部分ではなく、表面に表れている独特な癖の方を聞き取ってしまうことがある。音楽経験を積むにしたがって、指導者が伝えたいことを、直接

的な聞こえに左右されずに正しく理解することができるようになる。

伝えようとする内容が十分に理解されず改善されない場合、言葉による指導との組み合わせを考えると方法をとることができる。例えば音程を修正する場合、「このように音が下がっている」と言い「下がっている音程を出す」、「これが正しいからこのように直しなさい」と言い「正しい音程を出す」、「これを真似して歌いなさい」と言い「わずかに上ずった音程を出す」など、様々なパターンが考えられる。伝えたい内容をデフォルメすることも有効である。学習者が自覚できる段階まで強調して示す。例えば暗い声を明るくする場合、暗さを強調した後に強調した明るさをもってきて違いを際立たせる。顔の表情もそれに合わせるとよりわかりやすくなる。

範唱が十分に生かされるためには元となる指導力を磨いていくことが必要である。学習者の演奏から多くの情報を正しくキャッチして、そしてそれらの情報が、技術不足や知識不足による弱点であるならば強化、誤って理解しているならば修正、その時だけのケアレスミスならば見逃す、よい表現の萌芽であるならば向上につなげていくなど適切な方向に導くことのできる指導力があってこそ、範唱が生きてくる。また、言葉による指導の引き出しが多いほど、範唱との組み合わせで大きな力を発揮していくのである。

範唱の実践例

教育学部で音楽を専攻する学生に対する声楽の授業科目における、範唱の具体的実践例を挙げていく。授業では中学校の共通歌唱教材を教材として取り入れている。それは日本歌曲における基本的な表現方法を修得し、また教育実習等の教育現場ですぐ活用できるようにするためである。歌い継がれ親しまれてきた曲であるが、楽譜に忠実にかつ音楽的に歌おうとすると、どの曲もそれぞれに技術的な困難さがある。また、各節を歌い分ける必要のある有節歌曲であることが、表現の難しさに拍車をかけている。範唱する際に難しさが聞こえとして表れてしまうことは避けるべきであるが、範唱が自然に聞こえるようにするためには技術が必要である。それと同時に歌いながらどのようなことを学習者に指示をしていくのか、具体的な一例を挙げていく。ここに挙げた内容をすべてそのまま歌うことを推奨するものではない。それぞれの部分でどのような点に留意して範唱を行うか、その指導パーツの提供である。ただし、すべてを通して歌った場合でも、表現の一貫性が保たれるように考慮しているので、曲の魅力を伝える範唱にもなりうる。本来はそれぞれの学生の演奏を聴いたうえで、表現上の不足している部分を修正し、演奏の良い部分を伸ばすという作業が加わってくる。中学校の共通教材より「荒城の月」「赤とんぼ」「早春賦」「花」「浜辺の歌」、小学校の共通教材に関しても取り扱う授業があるので「冬げしき」、以上6曲を取り上げた。

冬げしき（文部省唱歌）

（一）

さぎり消ゆる 港江の 船に白し 朝のしも

「朝のしも」まで、4小節（2小節＋2小節）のまとまりで、クレシェンド、デクレシェンドを伴う指揮をしながら歌い、フレーズ感を意識させる。「さぎり」の「ぎ」は鼻濁音。「船」のHの子音を立てる。冷たいが透明感のある心地よい静けさをイメージする。「白し」、「しも」のSの子音に寒々しさをこめる。「朝」のAの母音はやや大きめに言い直して入り、「しも」に向かっておさめていく。

ただ水鳥の 声はして いまだ覚めず 岸の家

「ただ」のTを軽くはじくように処理をしてAの母音につなげ、クレシェンドで「声」に向かい、水鳥の声で静寂が破られる様子を表現する。「いまだ」と「岸の」と二回音が下行することによるデクレシェンドを利用し、静まり返っている様子を表す。「岸」のKの子音で少し引っ掛かりをつくる。

(二)

からす鳴きて 木に高く 人は畑に 麦をふむ

1番と同様に指揮をして歌う。「カラス」のKの子音をややはっきり発音しAの母音は明るめに発音し、スムーズに上行する。「人」と「ふむ」のHの子音ははっきりと発音する。「麦」のMの子音はややためて、Uを支え「ふむ」まで音量をあまりおとさず、力強さを表現する。

げに小春日の のどけしや 返りぎきの 花も見ゆ

「げに」の「げ」は濁音。明るい声で歌い始める。「小春日」は微笑んだ音を混ぜてあたたかみのある音色でうたう。「のどけしや」の「の」が重くならないように気をつけ、やや大きめに歌う。「返り」のKは丁寧にやわらかく処理をする。「花も見ゆ」まで明るさを保つ。

(三)

あらし吹きて 雲は落ち 時雨ふりて 日はくれぬ

「あらし」はややはっきり前向きに歌いだし、全体的に滑らかになりすぎないようにする。「雲」のKはややきつめにはっきり発音し、支えのあるUの母音につなげる。「時雨」のSの子音、「ふりて」のHの子音、「日」のHの子音はそれぞれはっきりと発音する。ただし、それにより音楽にブレーキがかからないように注意する。「くれぬ」はUの母音を深めに発音し、「ぬ」で軽くビブラートを入れて止める。

もしともしびの もれこずば それと分かじ 野辺の里

「ともしび」の「しび」のIの母音でほんのりとした明るさを表現する。「もれこずば」は窮屈にならずに伸びのびやかに歌う。「それと」の前は、間をやや大きめにとり終わりにむけての準備をする。「野辺の里」は支えて丁寧に止める。

荒城の月（滝廉太郎 作曲 土井晩翠 作詞）

（一）

春高楼の花の宴 めぐる盃影さして

歌いだしの「春」のHの子音は強調したいが、遅れないように注意。「楼」のOの母音で最高音に到達。メロディの持つ憂いを感じながら、次の「花の宴」の持つ、雅の中にある華やかさにつなげるために、音が下がらないように手を上にあげる動作を入れながら、Oの母音に古雅な響きを加える。「花」のHの子音は丁寧に扱う。「宴」のNをしっかり鼻腔に共鳴させる。「はなのえう」のようにUの音が混じらないようにする。混じっていたら、悪い例として見本を示す。「めぐる盃」からはメロディの響きを感じ、よく響かせつつも、寂しさを含む音色で歌う。「影さして」の「て」の低音を響かせすぎずに、音程を正確に着地させる。

千代の松が枝わけ出でし 昔の光今いずこ

「ち」は子音に少し時間をかけIの母音をしっかりと響かせて、古い松であることを表現する。「松が枝」は一つのまとまりでとらえながら、「が」は鼻濁音で発音し、「え」は枝であるので少し丁寧に長く発音する。わけい出しのクレシェンド、デクレシェンドは抑制し、最後のフレーズのクレシェンドに備える。クレシェンドして光の「ひ」を十分響かせる。日本情緒纏綿たるIの響きであることを意識する。「いずこ」はUの母音がIの母音から自然につながるように、深くしすぎない。はかなさ、せつなさを十分出す。

（二）

秋陣営の霜の色 鳴き行く雁の数見せて

早めに準備し息を効果的に使い。秋陣営のAの母音に深まった秋の色を加える。霜のSの子音を丁寧に、Iの母音も明瞭に響かせすぎず寒々しさを表現。はるか上空をV字飛行する雁をイメージする。雁群を目で追う動作を加える。

植うるつるぎに照りそいし 昔の光今いずこ

Uの母音が連続する。Uの母音が全部同じ深さにならないように調整する。例えば「うる」のUは深めに、つるぎはツの子音を少し粘り、「つ」から「る」へできうる限りレガートで歌う。「照りそいし」は鈍く光るイメージをもって母音を調整。後は第一節と同様に処理をする。

（三）

今荒城の夜半の月 変わらぬ光たがためぞ

現実に戻り感慨をもって、ただし抑揚はつけすぎず歌う。「夜半」の「よ」の前にIの母音を軽く加え発音する。1番、2番に比べ動きの少ないイメージで、上行するときのクレシェンドを少なめにする。「たが」のTをわずかに強調し感情をこめる。

垣に残るはただかずら 松に歌うはただあらし

「垣に残るは」からは静けさを保って歌う。息を多めに吸い「松を」の準備をする。そして動きをもって歌いだす。「嵐」の「ア」はわずかに言い直し、のどの奥を開けて斜め上方へ響かせる。音量は落としすぎない。

(四)

天上影は変わらねど 栄枯は移る世の姿

穏やかな明るさで歌いだす。「栄枯」からはしみじみと実感をもっては歌う。「は」は、ややぼかすことで「移る」をはっきりさせる。「世」はIを発音してからOに息をブレンドして発音、「の」は軽くおく。「姿」の「す」はSの子音をたて、Uの母音にも息の音色を少し混ぜる。

写さんとてか今も尚 ああ荒城の夜半の月

「写さん」のUの母音は浅すぎず深すぎず発音し、十分に声を鳴らす。「つ」は子音を主として、Uの母音の量は減らす。「尚」までしっかり歌う。「ああ」の響きは、悲哀、感傷、感慨など複雑な感情のこもった音色を考えたい。「荒城の」の「じょお」から「の」に移るとき、わずかにポルタメントをかける。「夜半の月」はデクレシェンドするが「月」は明確に発音して終わる。

赤とんぼ（山田耕筰 作曲 北原白秋 作詞）

(一)

夕やけ小やけの 赤とんぼ 負われて見たのは いつの日か

低い音からの歌いだしになるので、ゆの前に軽くIを加えて明確に出る。「小やけの」の「け」が頂点となるが、歌い始めの音からの音程差が大きく歌うのは思いのほか難しい。「小やけ」のみ抜き出し手を下から上にあげる動作をつけ、部分の把握をする。そして「夕やけ」からつなげて歌う。「夕やけ小やけ」でたっぷりとした一つの大きなフレーズを作る。母音の音色で夕焼けの色合いを表出する。Uの響きを深くあたたかく。「け」にアクセントがつかないように。「赤とんぼ」という言葉自体にこの曲全体を象徴するような、郷愁の色合いをつける。「とんぼ」を一音一音お腹でしっかり支えて表情のあるpで歌う。あるいはdimをかける。ねえやに負われていたことを説明。「れて」をしっかり支え、「見たのは」を上を響きを十分つけてスムーズに通過させる。

(二)

山の畑の 桑の実を 小籠に摘んだは まぼろしか

「小籠」の「ご」は鼻濁音。「摘んだは」の「だーはー」のAの母音の持続に注意。「だー」より「はー」が強くならないように歌い、「まぼろし」の直前はp p。「まぼろし」もp。

(三)

十五で姐やは 嫁に行き お里のたよりも 絶えはてた

フレーズの技術的な運びは一番同様に処理をする。「十五」の「ご」は濁音。鼻濁音でも発音し、聞こえ方の違いを明らかにする。「で」はやや軽く。「姐やは」の「は」も丁寧に飛び出さないようにおさめる。「行き」のUの母音が浅くならないようにする。「絶えはてた」のTの子音、「はてた」のHの子音をやわらかく立てる。

(四)

夕やけ小やけの 赤とんぼ とまっているよ 竿の先

一番同様だが、現実には引き戻されている様子を表現。「とまっているよ」で竿の先にとまっている赤とんぼに焦点をあわせていく様子を表情で表現する。

早春賦（中田章 作曲 吉丸一昌 作詞）

(一)

春は名のみ 風の寒さや 谷のうぐいす 歌は思えど

感情を込めてと楽譜に指示があるので、どのような感情をどのように込めるかプランを練る必要がある。楽譜上では歌詞は平仮名表記である。「はる／はなのみ」と誤って歌うことがあるので、「はるは／なのみの」であることを確認する。赤とんぼと同様に旋律は歌い始めからすぐ11度上昇するので、技術的には難しい。一小節を2つ振りとする指揮をしながら歌い、流れを感じると歌いやすくなることを示す。良くない例として八分の六拍子の1拍目、「春は」の「は」、4拍目「名のみ」の「な」にアクセントをつけた、流れのない歌い方をして比較させる。次の「谷のうぐいす」からのフレーズも軽やかに。「い」で支え、「す」は軽く置く。次の歌詞の表情づけの準備として、期待を込めた明るい表現をする。

時にあらずと 声もたてず 時にあらずと 声もたてず

「時にあらず」の1回目、最初「と」を落ち着いて丁寧に発音する。「き」と「あ」にアクセントがつかないように、「に」と「ら」を重く沈み込ませすぎない。手で柔らかに拍を感じながら横に曲線描いて、フレーズの滑らかさを強調する。「声もたてず」は自然なクレシェンド、デクレシェンドを行い、「たてず」をわずかに時間をかけて歌う。2回目はpだが、声を落としすぎないように。「と」の段階で音の上昇が大きいことを意識する。声もからは下に向かいクレシェンドがかからないように歌い、「たてず」でわずかにritして柔らかに着地する。

(二)

氷融け去り 葦はつのぐむ さては時ぞと 思うあやにく

「氷」のKの子音は明瞭に。「葦はつのぐむ」まで明るい声で生命力を感じさせる歌い方をする。「さては時ぞ」は期待を込めて、クレシェンドで期待がますますふく

らむ感じを表現し、「あやにく」の最後に向かい失望感をにじませていく。

今日も昨日も 雪の空 今日も昨日も 雪の空

注意点は一番と同様。「空」は一つの息の流れで伸ばしAの母音の最後までぶれないように運ぶ。二回の繰り返して失望の度合いをわずかに変化させる。

(三)

春と聞かねば 知らでありしを 聞けばせかるる 胸の思いを

「聞けば」から「せかるる」まで、やや前に進める。「胸」の前で素早く深くプレスを取り、「胸」の「む」をわずかに強調する。

いかにせよとの この頃か いかにせよとの この頃か

春が訪れないじれったい気持ちを、その強調の度合いによって表現を変えてみる。最後は一番、二番に比べてより rit して終わる。

花（滝廉太郎 作曲 武島羽衣 作詞）

(一)

春のうららの隅田川 のぼりくだりの船人が

前奏でテンポを確実に把握し出だしが遅れないようにする。前奏を弾き、右手のメロディラインを1ト2トと歌いテンポ感を意識させて、「春のうらら」を歌いだす。「春」のHの子音をわずかに拍の前に出し、やわらかく強調する。「春の」と「うらら」の間、「のぼり」と「くだり」の間の16分休符を忘れない。隅田川の堤に咲く桜、花見の人々、行き交う船などの眼前に広がる景色を思い浮かべているような表情を見せる。

權のしずくも花と散る ながめを何にたとうべき

直前のピアノの16分音符に引き出されるよう、「權」のKの子音をしっかり発音し、すぐ「ア」をよいfで十分に響かせる。桜の花びらのように飛び散る權の水しぶきの躍動感を表現するために、途中で挟まれる16分休符を活かして歌う。休符のあるとき、ないときと二通り歌ってその聞こえ方を比較させる。「ながめ」はゆとりのあるプレスを取り、たとえようなない素晴らしい景色を見て、感に堪えないという表情を伴い、やわらかいfで歌う。

(二)

見ずやあけぼの露浴びて われにもの言う桜木を

朝のさわやかな空気の中、露にぬれてしっとりとした美しさで訴えかけてくる桜。その様子を柔らかくかつ透明感のある響きで歌う。pの指示であるが、音が全体的に低いので抑えすぎない。「見ずや」の後の休符は次の「あけぼの」を丁寧に引き出すための準備として考える。「露浴びて」の旋律は一番と異なることを確認する。

見ずや夕ぐれ手をのべて われさしまねく青柳を

「夕ぐれ」の U の母音はやや深めに。桜の花の色に柳の青が混じり込んでいる華やかさを、表すために、響きのある声で表現する。「見ずや」の後の休符は柳が風にそよいでいる様を生き生きと表現するために利用する。

(三)

錦おりなす長堤に くるればのおぼろ月

ピアノのオクターブの 16 分音符をしっかりと聞いて落ち着いて歌いだす。錦のように華やかで美しい桜、柳の光景。日が暮れておぼろ月の照らされた幻想的な美しさを表情のある p で表現する。f、m f、p と変化する意味を自分なりに考え、音色に反映させる。

げに一刻も千金の ながめを何にたとうべき

「げに」は春の夕刻は千金の価値があるという強い実感をこめて発音。「げ」は濁音。カ行の子音をきつくなならない程度に強調し力強さを持って歌い「ながめを」からの柔らかい子音の響きと対比させる。「ながめ」からはリラックスした m f からはじめ、頂点の f に向かう。フェルマータで伸ばす「何に」の I の母音の音量、音色、長さから逆算し効果的なクレシェンドを用いる。「たとうべき」は十分に rit して、重厚かつ感動を含んだ音色で曲を閉じる。

二部合唱の場合の留意点

「花」は二部合唱である。下のパートについて、何となく歌ってしまうと抑揚や表情のない歌い方になってしまう。主旋律の動き、雰囲気を感じとること、そしてそのメロディの図形（音を線でなめらかな線で結んだ図形）を常に意識して、主旋律以上に表情づけをして歌う。最後のフェルマータの伸ばしから rit する部分がずれやすい。「たとうべき」は分割して 4 つで指揮をしながら歌い、テンポの緩め方を伝える。

浜辺の歌（成田為三 作曲 林古溪 作詞）

(一)

あした浜辺を さまよえば 昔のことぞ しのぼるる

一小節を二つにとり、強拍に重みをかけすぎずに流れを感じて歌う。朝の海岸の大気、海の様子を思い浮かべ音で表す。例えば A の母音を軽く明るい音色に整えてみる。「さま」は A の母音の持続があるので、言葉のまとまりの妨げにならないように注意する。「昔のこと」に次の「忍ぼるる」に先行して、なつかしさを意識した感傷的な響きを含ませる。「忍ぼるる」は S の子音を柔らかく少し時間をかけ、「るる」の U の母音をコンパクトに丸く処理をし、過去を思い起こすニュアンスをもってフレーズをおさめる。

風の音よ 雲のさまよ 寄する波も かいの色も

ピアノのタイミングとずれないように注意し、たっぷりとブレスをとり、「風の音よ」を歌いだす。「風」の「ぜ」は力んで声を押さずに、空間に十分響かせる。「雲」の「も」は躊躇せずに十分に響かせて曲の山をつくり、「さまよ」で丁寧に盛り上がりを鎮めていく。「雲の様よ」から「寄する波」へ視線を切り替えていく。

(二)

ゆうべ浜辺を もとおれば 昔の人ぞ しのぼるる

夜の浜辺の様子、温度、潮風の匂い、月の明るさ、砂の湿りけなどを思い浮かべ、歌いだしの「ゆうべ」の母音の響きに反映させながら「もとおれば」まで向かわせる。「もとおれば」は1番の「さまよえば」の言い換えである。「昔の人」の「ひ」「と」は両方支えるが、「ひ」やや重み、「と」やや軽さで微調整をする。

寄する波よ かえす波よ 月の色も 星のかげも

2番は「寄する波」が先にくる。「月の色」から上方に視線を切り替える。同時に月明かりに照らされてほのかに輝く海原も意識する。「星」の「し」のIの母音での動きが強調されると美しくない。「かげも」の「げ」の鼻濁音を利用し、「も」へ柔らかく丁寧に運び曲を閉じる。

おわりに

範唱は歌唱指導において、音楽表現を深めていく上でその成果を左右するほど重要な指導アイテムである。表現を深化させるためにどのように範唱が考えられるか、具体的な事例を挙げてきた。しかし実際は指導の意図が正しく伝わるように範唱することは容易ではない。画一的に範唱をするのではなく、学習者それぞれに対して範唱も変えていく必要があるのは当然である。異なる学習者に対してのみならず、同じ学習者に同じように範唱を行っても、指導効果を実感できる場合とできない場合がある。範唱すること自体に本人の演奏技術を高めたり、曲の解釈を深めたりする効果も感じている。範唱をすることによって指導者自身の演奏がどのように変わるのか、教わる側にとって良い範唱とはどのようなものなのか、などを含めた範唱による指導効果を上げるための具体的な方法論を今後も探していきたい。

引用文献

初等教育研究会 編 (1923)「小学唱歌教授細目」培風館

