

歌唱曲を用いたバロック・スタイルのリコーダーのための指導法

—新しい視点からの一試案—

新山王 政 和

(音楽教室)

Masakazu SHINZANOU

1. 問題の所在と研究の概要

現在、日本の小学校で使用されているリコーダーにはジャーマン・スタイルとバロック・スタイルの二種類のものがあるが、一斉指導等において支障をきたしている。それを解決する手段としてどちらか一方のスタイルに統一する方法が考えられるが、ソプラノ・リコーダーでは単にファの運指が簡単であるという理由だけから、多くの問題を含んでいるにもかかわらずジャーマン・スタイルに統一されている場合が多い。しかし筆者は、リコーダーの歴史的な観点や楽器としての機能面での優秀さの理由から、正統的なリコーダーであるバロック・スタイルを使用することを強く提案したい。本研究では、まずリコーダーの歴史的変遷や楽器の機能について簡単に触れてバロック・スタイルを推奨する理由を明らかにした上で、筆者の指導実践を踏まえながら、教科書に掲載されているよく知られた歌唱曲を教材として使用したバロック・スタイルのリコーダー指導の試案を提示してみたい。今回あえて教科書に掲載された歌唱曲を教材として使用したのは、実際の授業ではリコーダーだけを取り出して指導を行う時間を十分確保することが難しいため、歌唱活動とできるだけリンクさせ、既によく知っている歌唱曲を演奏することによって無理なくリコーダーに親しめるように配慮したためである。これにより、既習曲をリコーダーで演奏したり、逆にリコーダーで演奏した曲を再び歌ってみたり、あるいはリコーダーと歌唱による合唱奏などのさまざまな工夫が可能になるとともに、学習者も新たに未知の曲に取り組む場合に比べてリコーダー演奏の練習にだけより集中することができたようである。

2. リコーダーの歴史の概略

2.1 リコーダーの起源

管状の物体に息を吹き込むことによって音を発生させる楽器は既に先史時代より存在していたが、現在のリコーダーに最も近い形のもは14世紀に作られたリコーダーがオランダのハーグ市立博物館に保存されている。教会の強い影響下にあった当時の中世期は、声

楽を容認する反面、一部の楽器を除いて器楽の音楽は蔑視され社会的にはかなり低いものとされていたため、リコーダーは主に吟遊詩人や手品師といった人々によって演奏される機会が多かったようである。

2.2 ルネサンス期のリコーダー

ルネサンス期に入ると、リコーダーは宮廷音楽にも用いられるようになり、同時に一般の民衆の間でも愛好される楽器の一つとして広く普及した。この時代のリコーダーの内径の形状は円筒型であったために、低音の音域が鳴りやすく幅の広い柔らかい響きを持っていた。よって当時のリコーダーは、独奏楽器としてではなく、主に様々な楽器によるアンサンブルや声楽とのアンサンブルなどで活躍していた。

2.3 バロック期のリコーダー

バロック期では、オペラ、オラトリオ、教会コンチェルト、カンタータといった新しい形・スタイルの音楽が登場し、リコーダーにも新しいレパートリーが加わった。またこの時代のリコーダーは、木管楽器の改良に大きな業績を残したフランスのオートテール一族によって内径の形状が円錐型に改められたことにより、高音域が発音しやすくなり高い倍音もより豊かできらびやかな音色を持つようになった。また、キーを取り付けたことによって不安定だった音程も改善され、さらに楽器本体を頭部管・中部管・足部管の3つの部分に分割することによって、チューニングや音程の微調整なども可能になった。これらの改良・発達によりリコーダーの独奏楽器としての地位も確立し、リコーダー独自のためのソナタや協奏曲なども盛んに作られるようになった。ドイツにおいてはテレマン、ヘンデルやバッハなどの今日ではバロック期を代表する作曲家達によって盛んにリコーダーを用いた曲が作られ、リコーダー音楽の最も華々しい時代であったと言える。しかしその後、幅広いダイナミクスや多彩な音色などの柔軟でより高い表現能力を持ったフルート・トラベルソ（現在の横吹きフルート）に次第にとってかわられてしまった。

3. リコーダーの復興と日本への紹介

3. 1 リコーダーの復興の概要

19世紀末に始まった古楽復興の潮流に伴ってリコーダーを復興させようとする動きが沸き起こったが、その最も重要な役割を担ったのはイギリス人のA.ドルメッチである。そして1925年イギリスで行われた第1回ヘッスルミア音楽祭においてこのドルメッチからリコーダーを購入したドイツの楽器制作者P.ハルランが、様々な事情から現在のジャーマン・スタイルのリコーダーを考案した。ハルランは単純化されたジャーマン・スタイルの運指が元々自分達の誤解から生じたものであり、その弊害の大きさについても熟知していたのだが、残念ながら当時ドイツで盛んであったヒトラー・ユエグントと結びつけられてしまい、彼の訂正の努力にもかかわらず簡単な運指で演奏可能であるという理由からジャーマン・スタイルのリコーダーが広く普及してしまうのである⁽¹⁾。

3. 2 リコーダーの日本への導入とその普及

日本へリコーダーを紹介したのは、ドイツから帰国後に島根大学教授に赴任した坂本良隆である。彼は在独中、1936年の第11回ベルリン・オリンピックのマス・ゲームで使用されたC.オルフの曲が、2本のソプラノ・リコーダーと金魚鉢と打楽器によって演奏されるのを目にしている。さらにベルリン北部の小学校においてソプラノ・リコーダーとアルト・リコーダーを効果的に使用した創作指導の授業を参観し、その教育的な効果と価値を確信して、ソプラノ・リコーダー、アルト・リコーダー、テナー・リコーダーをそれぞれ一本ずつ購入して帰国した。つまりこの時点で、坂本は当時のドイツで広く普及していたジャーマン・スタイルのリコーダーを、正統的な流れを汲んでいない楽器であることを知らないまま日本へ持ち込んだことになる。帰国後、国内の楽器製造者にこれらのリコーダーをモデルにして「木笛（ブロック・フレーテ）」を制作するようにすすめたが、残念ながら戦時状況下であったため定着しなかった。戦後になって、学習指導要領で器楽が大きく取り上げられ「たて笛」の指導が行われるようになると、多くの楽器製作会社によってリコーダーの大量生産が試みられた。それらは竹、ユリア樹脂、ベークライト、軽金属などを材料に用いていたが、1954年にはプラスチックを用いた「スペリオ・パイプ」が登場し、これが現在日本で盛んに用いられているリコーダーの源流になった。しかしこの時に登場したスペリオ・パイプはジャーマン・スタイルのリコーダーであり、バロック・スタイルのリコーダーが大量に作られるようになるのは1962年まで待たなければならなかった。

4. バロック・スタイルのリコーダーとジャーマン・スタイルのリコーダーの相違

バロック・スタイルのリコーダーとジャーマン・スタイルのリコーダーでは、主に「管の内径の形状」と「指穴の大きさとその配列」という二つの点で大きく異なっている。次に簡単にその説明を行う。

4. 1 「管の内径の形状」の相違

まず「管の内径の形状」の問題であるが、先に記したとおり、リコーダーはバロック期にオトテール一族によってそれまでの円筒型から円錐型へ管の内径の形状が改良されることによって、楽器としての可能性を飛躍的に拡大し発展してきた経緯を持っている。しかし20世紀初頭にP.ハルランが考案したジャーマン・スタイルでは、逆に内径の形状が再び円筒型に戻されてしまっている。これにより、構造がより簡単になり大量生産を可能にしたのだが、リコーダーの改良・発達の流れに逆行した安易な選択であったと言える。

4. 2 「指穴の大きさと配列」の相違

二つ目は「指穴の大きさとその配列」の問題である。バロック・スタイルの場合、中部管の上から4番目の指穴が他の指穴より小さいのだが、ジャーマン・スタイルの場合は上から5番目の指穴が他の指穴より小さくなっている。その結果、二つのスタイルの間で主にファの運指が異なることになった。この大小の指穴の配列の逆転は、もともと楽器試作時の調律上の勘違いから発生したミスであったのだが、その運指の容易さの故に安易にこのジャーマン・スタイルが普及してしまう結果になった。しかし、この大小の指穴の配列を逆にしたために、ジャーマン・スタイルにおいては次のような問題を抱えてしまった。まず、ファの運指は簡略になったが、他の派生音の運指がかえって難しいものになった。特に使用頻度の高いファ#やソ#などはバロック・スタイルとは異なった複雑な運指になり、これらの音を含むシャープ系の調性の曲や速いテンポの曲の演奏を困難にした。その結果、バロック時代に作られた優れたリコーダー曲の演奏を運指上の問題から非常に難しくしてしまい、ハ長調やヘ長調を中心にしたごく限られた音楽を楽しむにとどめてしまった。さらにF管楽器であるアルト・リコーダーの場合にはハ長調ですら運指が複雑になるため、今日ではジャーマン・スタイルのアルト・リコーダーはほとんど製造されていない。つまり、小学校においてジャーマン・スタイルのソプラノ・リコーダーを学んでも、中学校へ進んでからはバロック・スタイルのアルト・リコーダーを学ぶことになるのである。そのため小学校の段階で安易にジャーマン・スタイルを用いたことによ

て、かえって中学校段階のリコーダー指導との連続性、及び系統性を欠いてしまい、実際の指導においても大きな混乱を生じる結果になってしまっている。

4. 3 その他の問題点

さらに、管の内径の形状と指穴の大きさの配列を安易に変更してしまったために、楽器本来の音響上のバランスを崩して音程が悪くなってしまい、高音域が発音しにくくなった。これらのことから、それまでリコーダーが楽器の改良・発達に伴って獲得してきた音楽史上の意義や芸術的な楽器としての地位を失って、簡易楽器、あるいは簡単に吹ける単純な楽器として低い次元での認識しか得られなくなってしまった。しかし一方では、非常に興味深いことにジャーマン・スタイルのリコーダー発祥の地であるドイツにおいては、その後の演奏家や音楽教育者などの関係者の努力により、今日ではバロック・スタイルのリコーダーが広く普及しジャーマン・スタイルのリコーダーはほとんど使用されてはいない。

5. 日本の小学校のリコーダー指導の実態

5. 1 日本の小学校のリコーダー指導の実状

ヨーロッパの現状と異なりわが国においてはほぼ6割から7割をジャーマン・スタイルのリコーダーが占めていると言われている⁽²⁾。筆者のゼミナールが愛知県内の某教育事務所管内の小学校28校に依頼し、音楽科専科教諭を含む121名の教諭を対象に行ったアンケート調査によると⁽³⁾、ジャーマン・スタイルの使用が75%にも及び、バロック・スタイルを使用していたのは19%にとどまっていた。19%と少数ではあったがバロック・スタイルを使用している理由の第一位は「中学校でのアルト・リコーダーの学習を考慮した」というものであった。一方ジャーマン・スタイルを使用する理由は「運指が簡単だから」というものが圧倒的に多かったが、中には「リコーダーはジャーマン・スタイルしか知らない」とか「リコーダーに二つのスタイルがあることを知らなかった」というような驚くべき回答も含まれていた。さらに「ジャーマン・スタイルで不自由や疑問は感じない」という強い意見や、「二つのスタイルに大きな差はない」などの誤解から生じたと思われる意見なども寄せられた。次に視点を変えて、それぞれのスタイルの長所と短所について、現在バロック・スタイルを使用している教諭とジャーマン・スタイルを使用している教諭の両方に訊ねたところ、両者ともに「バロック・スタイルは運指の指導が困難である」という意見が圧倒的に多かった。

5. 2 日本の小学校においてジャーマン・スタイルのリコーダーが用いられている理由

先のアンケート調査の結果から、日本の小学校においてジャーマン・スタイルのリコーダーが多く用いられている理由、あるいはバロック・スタイルのリコーダーが普及していない理由は、次の3点に集約されると考えられる。

(1) バロック・スタイルのリコーダーの歴史的正当性や、楽器としての機能の優秀さを知らない。

(2) ジャーマン・スタイルが単に安易な簡易さだけを追求して作られたものであり、音楽面だけでなく楽器の機能の面でも劣っていることを知らない。

(3) しかも実際にはジャーマン・スタイルはファの運指だけが簡単であり、その他の派生音では逆にバロック・スタイルよりジャーマン・スタイルの方が困難になることを知らない。

5. 3 筆者がバロック・スタイルのリコーダーを推奨する理由

筆者はこれらの結果から、日本の小学校においてジャーマン・スタイルを使用し続けることに強く疑問を感じる。特に、たった一つのファの音の運指が容易であるという理由のみによって、長い歴史をかけて改良・発達してきた正統的なリコーダーであるバロック・スタイルを廃して、僅か70年足らずの歴史しか持たないジャーマン・スタイルを用いてリコーダーの指導を行い、リコーダー曲の演奏を行うことに強い違和感を感じる。現実には、イギリスやドイツなどでは「楽器としてのリコーダー」と言えばバロック・スタイルを表しており、ジャーマン・スタイルのものは楽器としてではなく玩具や簡易楽器に含まれるものと考えられている。これは単純な運指で演奏できる簡易フルートや簡易クラリネットなどの管楽器が存在しないことや、子どものための幅の狭い鍵盤を持った小型ピアノが存在しないのと同じ理由や考え方に由来したものである。よって日本の小学校においても、楽器としての正統性や高い演奏能力を有するバロック・スタイルのリコーダーを採用して、リコーダー指導を行うべきであると考える。

6. 日本の教科書に見られるリコーダーの取り扱い方

次に、現在使用されている3種類の小学校音楽科の教科書を取り上げて、リコーダー指導の取り扱い方を比較・分析した。教科書は、文部省の小学校学習指導要領においてリコーダーが取り上げられる最初の学年である小学校第3学年のものを選び、音楽之友社「新編小学生の音楽3」、教育芸術社「小学生の音楽3」、教育出版「新版音楽3」の3種類の教科書を対象にし

た。そして「音域拡張の順序と各音の練習課題の数」、および「練習課題の種類とその調性」という2つの観点からそれぞれ比較・分析を行った。

6. 1 音楽之友社「新編 小学生の音楽3」

(1995年)の分析

(1) 音域拡張の順序と各音の練習課題の数

学習する音域は低いレから高いレの8度(1オクターブ)、練習課題の曲は派生音を含まない幹音のみで作られており全部で25曲。各音の運指を習う順序と新しく習った運指を習得するための練習課題の曲数は次のとおりである。なお括弧内は練習課題の曲数、&印のあるものは同時に運指を習う音である。

《シ&ラ(4)→ソ(5)→高いド(5)→高いレ(4)→ファ&ミ(5)→レ(2)》

(2) 練習課題の種類とその調性

新しく習った運指を習得するための練習課題の25曲は、練習曲が8曲、楽曲が10曲、歌唱などとの一部合奏曲が7曲で構成されていた。各音ごとに4~5曲ずつ割り当てられ、ソから高いレのペンタコード(5音域)を用いた練習課題は4曲と多く割り当てられており、クロスフィンガリングになるファとミの運指の習得にも5曲と多く割り当てられていた。

練習課題の調性は次のとおりである。導入の段階では親しみやすい「わらべうた」などが中心で、ハ長調とト長調の曲が多く取り上げられており、ファを避けたためかヘ長調の曲が1曲しか取り上げられていない。また短調の曲も2曲ほど取り上げられていた。

わらべうた：4曲(16%)
ハ長調：9曲(36%)
ヘ長調：1曲(4%)
ト長調：7曲(28%)
イ短調：1曲(4%)
ニ短調：1曲(4%)
その他：2曲(8%)

6. 2 教育芸術社「小学生の音楽3」(1996年)

の分析

(1) 音域拡張の順序と各音の練習課題の数

学習する音域は低いドから高いレの9度(1オクターブと1音)、練習課題の曲は派生音を含まない幹音のみで作られており全部で20曲。各音の運指を習う順序と新しく習った運指を習得するための練習課題の曲数は次のとおりである。

《シ&ラ(4)→ソ(2)→高いド(2)→高いレ(3)→ファ&ミ(7)→レ&ド(2)》

(2) 練習課題の種類とその調性

新しく習った運指を習得するための練習課題の20曲は、練習曲が2曲、楽曲が10曲、歌唱などとの一部合奏曲が8曲で構成されていた。一つの音ごとに2~3

曲ずつ割り当てられていることになるが、クロスフィンガリングになるファとミの運指の習得には7曲と非常に多くの課題が割り当てられていた。

練習課題の調性は次のとおりである。導入の段階に用いられた「わらべうた」はあまり聞き慣れない曲であるが、他の楽曲は様々な国の民謡やポピュラー曲なども多く取り上げられていた。やはりハ長調とト長調の曲が多く取り上げられており、短調の曲は全く取り上げられていない。

わらべうた：3曲(15%)
ハ長調：7曲(35%)
ヘ長調：2曲(10%)
ト長調：6曲(30%)
その他：2曲(10%)

6. 3 教育出版「新版 音楽3」(1996年)の分析

(1) 音域拡張の順序と各音の練習課題の数

学習する音域はミから高いレの7度、必要に応じて派生音を含む練習課題も取り上げられており全部で23曲。各音の運指を習う順序と新しく習った運指を習得するための練習課題の曲数は次のとおりである。

《シ&ラ(3)→ソ(4)→高いド(4)→高いレ(6)→ファ(1)→高いレ♭(1)→ミ(4)》

(2) 練習課題の種類とその調性

新しく習った運指を習得するための練習課題の23曲は、練習曲が7曲、楽曲が6曲、歌などとの一部合奏曲が10曲で構成されていた。ソから高いレのペンタコード(5音域)を用いた練習課題は6曲と多く割り当てられており、必要に応じて派生音も取り上げられていたのが特徴である。

練習課題の調性は次のとおりである。やはりハ長調とト長調の曲が多く取り上げられており、短調の曲も1曲だけ取り上げられていた。

わらべうた：2曲(9%)
ハ長調：7曲(30%)
ヘ長調：2曲(9%)
ト長調：7曲(30%)
イ短調：1曲(4%)
その他：4曲(18%)

7. 試案作成上の工夫

筆者がこれまで幼児教育系短期大学、教員養成系大学および講習会などで行ってきた指導の実践を踏まえて、教科書に掲載されているよく知られた歌唱教材を用いたバロック・スタイル・リコーダー指導案の作成を試みてみたい。試案の作成にあたっては、「運指を学習する音の順番」と「運指をまとまりごとに習得させる」という二つの点から教材の配列を工夫した。

7. 1 運指を習得させる音の順番の工夫

教科書を初めとした多くのリコーダー教材において、運指を学習する順番は一部を除いてほぼ共通して次のとおりであった。

《シ&ラ→ソ→高いド→高いレ→ファ&ミ→低いレ→低いド》

筆者はこれを改め、次のように設定し直した。

《ソ&ラ&シ→高いド&高いレ→ファ#&ミ&低いレ→低いド&ファ&シ》

7. 2 4つの習得段階を設定し、運指をまとまりで学習させる工夫

運指は一つ一つの音を別個にバラバラに習得することを避け、4つの段階を設定していくつかの音をまとめて習得するように工夫した。それぞれの段階については次の章で説明する。また教材も運指のための特別な練習曲を避けて教科書に掲載されているよく知られた歌唱曲を用いることによって、運指練習のためだけの特別な練習に陥ることなく、いずれの段階でも興味を失わないで練習に取り組ませることができた。

8. 試案—「4つの段階」の概要

8. 1 第1段階の概要

まず最初の第1段階を導入と位置づけ、ソを習得した後にラとシの音を同時に習得するように設定した。先に記したとおり従来はシの音だけが導入に用いられていたが、これだと楽器を正しく保持することが困難になり正しい楽器の構え方を身に付けることも難しかった。また、タンキング（音を切るための舌つき）の練習を行う際も楽器の保持が不安定になりやすくその練習を充分に行うことも難しかった。しかし、左手の指三本を用いて楽器をより確実に保持できるソの音を最初に習得することにより、これらの問題を解決することができた。このソの練習を終えた後はすぐにラとシの運指を指導してソ・ラ・シの3つの音の運指を習得させ、この3つの音からなる日本のわらべうたなどの楽曲を用いて、運指の習得だけではなくタンキング等の基本的な奏法も指導している。

8. 2 第2段階の概要

次の第2段階では高いドと高いレの音を習得させる。これによりソ・ラ・シ・高いド・高いレの5つの音からなる楽曲の演奏が可能になる。これらの音では、シと高いドの間では左手の人差し指と中指を交互に開閉させ、高いドと高いレの間では左手の親指を開けなければならないため、その運指だけを取り出した指の練習も必要である。またこの段階では左手の指5本を全て使用し、さらに高いレでは左手の中指と右手の親指と口だけで楽器を支えなければならないため、指を

動かしている時にぐらついたりしないように楽器を確実に保持する練習も必要である。この第2段階まで進むと曲らしい楽曲を演奏できるようになるため、興味を持って練習に取り組めるようである。

8. 3 第3段階の概要

第3段階ではファ#とミ、レの音を習得させる。ファ#の運指は、ジャーマン・スタイルにおいては複雑な運指だが、バロック・スタイルにおいてはソの運指に右手の中指と薬指を加えるだけであるため決して難しい運指ではない。ファ#とミの間では、右手の中指を押さえたまま人差し指と薬指を交互に開閉するため、その運指だけを取り出した指の練習も必要である。またレの運指はミに薬指を加えただけであり、このレの運指から右手の人差し指だけ開けたものがファ#の運指になるため、レとファ#の間の指の練習を行っても効果がある。この第3段階まで進むと1オクターブ分の運指を習得したことになる。

8. 4 第4段階の概要

最後の第4段階では低いドとファ、及びシの運指を習得させる。低いドの運指はレに右手の小指を加えたものであり、リコーダーの全ての指穴を閉じた状態である。この低いドでは、運指よりもプレス・コントロールの方がより重要になるため、発音の練習が必要である。その次に、先に記したアンケート調査の結果バロック・スタイルを敬遠させている理由の第一位であったファの運指を習得させる。このファの運指は、バロック・スタイルでは全ての指穴を閉じた状態である低いドから右手の中指だけを開けたものである。ミとファ、レとファの間では指の開け閉めが交互になるため、これらの音を取り出して右手の中指を開閉する練習を行うと効果がある。最後にシの運指を習得させる。3年生の教科書ではこのシの運指は取り上げられていないが、これを習得することによってへ長調の曲も演奏可能となりレパートリーを拡大することができる。その結果、教科書に掲載されている曲や、1・2年生で習ったほとんどの既習曲を演奏できるようになり、学習者も自分の知っている曲を自分自身で演奏できる自己実現の喜びを体験することができるため、興味をもって練習に取り組めるようである。

9. よく知られた歌唱曲を用いたバロック・スタイルのリコーダー指導の試案

最後に、筆者の指導実践を踏まえたリコーダー指導の具体的な試案を提示してみたい。教材には、リコーダーのみを取り上げて指導することが困難な実際の授業を配慮して、歌唱活動とできるだけリンクさせて無理なくリコーダーに親しめるように教科書にも掲載さ

れているよく知られた歌唱曲を用いた。つまり既に学習した歌唱曲をリコーダーで演奏したり逆にリコーダーで演奏した曲を再び歌ってみたり、あるいはリコーダーと一緒に演奏する合唱奏や合唱のある一パートをリコーダーに置き換えてみるなどさまざまな工夫が可能であるとともに、学習者自身も未知の曲に取り組む場合に比べてリコーダー演奏法上の練習だけにより一層集中することができたようである。試案は45分間を1回分の授業とし、全10回で完結するように設定してある。教材は学習者の習得の進度や興味・関心などに応じて提示した楽曲例の中から選択して使用する。また教材例として掲げた楽曲数も授業の回数を増すごとに増えるように設定してあるので、興味を示した生徒には授業で取り上げるのでできなかった楽曲にも積極的に取り組むように指導することができる。

第1回目：リコーダー奏法の導入と、

第1段階：ソ・ラ・シの運指を習得

*楽器の持ち方、息の入れ方、タンキング(舌つき)の説明と練習

「夕やけこやけ」(わらべうた)

「たこたこ あがれ」(わらべうた)

「メリーさんのひつじ」(アメリカ民謡) ト長調

「いちばんぼし みつけた」(わらべうた)

第2回目：第1段階の復習と、

第2段階：高いド・高いレの運指を習得

「かりかりわたれ」(わらべうた)

「かわはよんでいる」(ベアール) ト長調

「喜びの歌(交響曲第9番終楽章のテーマの一部)(ベートーベン) ト長調

「さよなら」(ドイツ民謡) ト長調

*デュエットも可能

第3回目：第2段階までの復習

「かっこう」(ドイツ民謡) ト長調

「ぶんぶんぶん はちがとぶ」(ドイツ民謡) ト長調 *左手の練習

「ちょうちょう」(ドイツ民謡) ト長調

「せいじゃの行進」(アメリカ民謡) ト長調

第4回目：第3段階—1：ミ・レの運指を習得

「かごめかごめ」(わらべうた)

「2ちゃんが(にいちゃんが)」(わらべうた) *タンキングの練習

「ひらいたひらいた」(わらべうた)

「おちゃらかほい」(わらべうた)

*タンキングの練習

「うみ」(井上武士・文部省唱歌) ト長調

第5回目：第3段階—1の復習と、

第3段階—2：ファ#の運指を習得

「かくれんぼ」(下総皖一・文部省唱歌)

*タンキングの練習

「たなばたさま」(下総皖一) ト長調

*レガート奏法の練習

「もしも小鳥だったら」(ドイツ民謡/柳生力編曲) ト長調

「しあわせなら手をたたこう」(アメリカ民謡) ト長調

「ふしぎなポケット」(渡辺茂) ト長調

第6回目：第3段階までの復習

「茶つみ」(文部省唱歌) ト長調

「ゆかいなまきば」(アメリカ民謡) ト長調

「きみもぼくもともだち」(フランス民謡) ト長調

*右手の練習

「山の音楽家」(ドイツ民謡) ト長調

「いるかはざんぶらこ」(若松正司) ト長調

「大きな古時計」(ワーク) ト長調

*「チクタク」の部分は歌唱

第7回目：第4段階—1：ドとファの運指を習得

*注：低いドの音は発音しにくいいため、低いドを開始音にする曲は避けた。

「夕やけこやけ」(草川信) ハ長調

「虫のこえ」(文部省唱歌) ハ長調

「春の小川」(文部省唱歌) ハ長調

「たこのうた」(文部省唱歌) ハ長調

「かたつむり」(文部省唱歌) ハ長調

*タンキングの練習

「おつかいありさん」(團伊玖磨) ハ長調

*タンキングの練習

第8回目：第4段階—1の復習と、

第4段階—2：シbの運指を習得

「ぞうさん」(團伊玖磨) ハ長調 *右手の練習

「こぶたぬきつねこ」(山本直純) ハ長調

「ゆき」(文部省唱歌) ハ長調

*タンキングの練習

「かねが鳴る(楽しく今日も)」(フランス民謡) ハ長調 *輪奏も可能

「ロンドンばし(イギリス民謡) ハ長調

「おばけなんてないさ」(峯陽) ハ長調

*タンキングの練習

第9回目：全体の復習

「つき」(文部省唱歌) ハ長調 *左手の練習

「あいあい」(宇野誠一郎) ハ長調

「つりがね草」(スコットランド民謡) ハ長調

「こいのぼり」(文部省唱歌) へ長調

*シブの運指の練習

「海」(文部省唱歌) へ長調

*レガート奏法の練習

「夜が明けた」(フランス民謡) へ長調

*輪奏も可能

「南の島のはめはめは大王」(森田公一) へ長調

*タンキングの練習

第10回目: アンサンブル(2重奏・3重奏)を楽しむ

「あの雲のように」(外国曲) ト長調

「エーデルワイス」(R.ロジャース) ハ長調

「ふるさと」(岡野貞一・文部省唱歌) へ長調

*低いシの音は低いレの音へ変更

「もみじ」(岡野貞一, 中野義見編曲, 文部省唱歌)

へ長調 *低いシの音は低いレの音へ変更

「冬げしき」(文部省唱歌) へ長調

「星の世界」(コンバース) へ長調

おわりに

以上、バロック・スタイルのリコーダーが歴史的にも音楽的に正統的なリコーダーであること、及び運指などの機能の面でもジャーマン・スタイルのものより全体的に優れていることを確認した上で、筆者の実践にもとづいたバロック・スタイルリコーダー指導の一試案を提示してみた。今回はソプラノ・リコーダーに限定した試案の提示にとどまったが、今後はさらに幅を広げ、本来高い芸術性を有するリコーダーの音楽的な面により一層触れることができるような試案の作成

にも取り組んでいきたい。

(附記)

本原稿は、筆者が所属する私的な研究グループ「音楽行動研究会」(代表: 国安愛子, 広島大学名誉教授) において報告したものに加筆・修正したものである。

引用文献一覧

- (1) 安達弘潮, 「リコーダー復興史の秘密」, 音楽の友社, 1996
- (2) 前掲書(1)
- (3) 木下幸子, 「バロック式リコーダーの効果的な指導法」, 平成9年度愛知教育大学音楽教室卒業論文, 1998

参考文献一覧

- ・音楽科教育実践講座刊行会, 「SONARE 音楽科教育実践講座第4巻, 楽器の楽しみ」, ニチブン, 1993
- ・E. ハント, 西岡信雄訳, 「リコーダーとその音楽」, 日本ショット社, 1985
- ・H. メック, 磯山雅・山下道子訳, 「リコーダー〈後史〉」, 季刊リコーダー No.1~No.3, 全音楽譜出版社, 1979
- ・柳生力, 「学級におけるリコーダー指導の研究」, 音楽の友社, 1978
- ・柳生力, 「リコーダー教育の基礎」, コトブキ楽器株式会社, 1983
- ・柳生力, 「縦笛とリコーダー」, 教育音楽小学版1985-10号, 音楽の友社, 1985
- ・H. M. リンデ, 美山良夫訳, 「リコーダー音楽の歴史」 季刊リコーダー No.4, 全音楽譜出版社, 1983
- ・A. ロウラッド-ジョーンズ, 西岡信雄訳, 「リコーダーのテクニック」, 音楽の友社, 1967

(平成11年9月8日受理)