

# 日本歌曲における歌唱表現法についての一考察

— 中田喜直「髪」、小林秀雄「すてきな春に」のレチタティーヴォを中心に —

前 田 り え

## A Study of Singing Expressions in Japanese Songs: Focusing on the recitatives of Yoshinao Nakada's "Kami(Hair)" and Hideo Kobayashi's "Sutekina haruni(Wonderful Spring)"

Rie Maeda

(2022年12月12日受理)

### I. 緒言

明治以降、日本に西洋音楽の文化が流入し、日本の音楽は一気に変容した。日本音楽史の大きな転換期となるその時代に、山田耕筈(1886~1965)は、西洋音楽を日本に普及させながらも、日本歌曲においては日本語の美しさを損なわない独自の作曲技法を追求した。それは、西洋音楽の旋律と、日本語のアクセントを一致させるような緻密な作曲方法であり、その作曲方法については、アクセント理論(鈴木 2016)と呼ばれるなどし、今日まで多くの先行研究が行われてきた。鈴木(2016)は、「アクセント理論を実践した作品では言葉の抑揚が音の高低とほぼ一致しており、歌手が無理を強いられることなく、日本語を歌いやすく、また聴き取り易いよう作曲されている。」<sup>1)</sup>と述べている。山田耕筈の登場以降、日本の作曲家たちはこの作曲方法を取り入れ、西洋音楽の旋律と美しい日本語のアクセントが共存する美しい日本歌曲を多く残してきた。

この旋律とアクセントの関係については、日本歌曲の他にも深い関係性を持つものがある。それは、「レチタティーヴォ」である。レチタティーヴォが大成したのは17世紀前半のイタリアで、初期のイタリアオペラの中で、通奏低音をともなった語りと歌の中間的な歌唱様式が用いられた。今日、レチタティーヴォは「話し言葉の自然なリズムやアクセントを模した、または強調した歌唱様式」<sup>2)</sup>と定義されている。

中田喜直(1923~2000)、小林秀雄(1931~2017)は日本歌曲にレチタティーヴォを付した歌曲を作曲している。今回は中田喜直作曲〈マチネ・ポエティックによる四つの歌曲〉より「髪」と、小林秀雄作曲「すてきな春に」の2曲に注目する。この2曲以外にも、レチタティーヴォ

と見て取れる語りの部分を有する歌曲は多く存在するが、中田喜直の「髪」には曲の冒頭には「Recitative 風に」という指示があり、また小林秀雄の「すてきな春に」では曲の冒頭に「Allegretto quasi recitativo」という指示があることから、レチタティーヴォとして歌唱するように明確に示されているため、今回はこの2曲を取り上げた。日本歌曲の旋律とアクセントの関係については、鈴木(2016)以外にも、これまで様々な研究者によって論じられてきたが(後藤 1983、井上 2001、今田 2003、大元 2013、鈴木 2016)、日本歌曲に現れるレチタティーヴォを中心に取り上げた研究は、見受けられなかった。

そこで本研究では、元来、イタリア語を話し言葉のように歌唱することを目的とするレチタティーヴォが日本歌曲に取り入れられた場合、山田耕筈の打ち出したアクセント理論がどのようにレチタティーヴォに反映されているのかを、旋律の動きと日本語のアクセントとに着目し、検証したい。また、日本歌曲に付したレチタティーヴォ部分の最適な歌唱方法についても、旋律と言葉の関わりや、歌詞の内容に注目しながら考察したい。

### II. 山田耕筈の生涯と作曲理論

山田耕筈(1886~1965)は東京に生まれた。医業を廃業してキリスト教の道に進んだ父親の影響で幼少期から英語の讃美歌に親しみ育った。10歳の頃すでに日曜学校での歌唱を主導する姿を見せるなど、音楽の才格が現れていたという。その後山田耕筈は、西洋音楽に没頭するきっかけとなる人物と出会う。長姉の恒が英国人宣教師エドワード・ガントレットと結婚し、山田耕筈は彼から西洋音楽の基本を学んだ。その後母親とも死別するが、その母親の遺言によって東京音楽大学(現在の東京藝術

大学)に進学。ここで声楽を学び、1910~13年の間ベルリンの王立アカデミー高等音楽学院にて作曲を学ぶ。この留学中にリヒャルト・ワーグナーやリヒャルト・シュトラウスらの作品の影響を受けた。また、ベートーヴェンの作風が色濃く表れた、日本人による初めての交響曲「かちどきと平和」、合唱と管弦楽のための「秋の宴」を卒業制作として完成させた。その後1914年にいったん帰国し、日本国内にてオーケストラの指揮や様々な分野の楽曲を創作するなど、日本音楽の西洋化への貢献は計り知れない。

さらに、1917~19年には再度渡欧しカーネギーホールで2回にわたる自作の管弦楽を指揮した。そして1920年、日本での本格的なオペラの上演に向けても活動を行った。そのころ出会ったのが、北原白秋・三木露風である。「白露時代」とも呼ばれた、当時の文壇にセンセーションを起こした二人の詩による山田耕筰の歌曲は、とりわけ日本語のアクセントへのこだわりが顕著に表れる作品となった。西洋のアクセントが強弱アクセントであるのに対して、日本語は高低アクセントを持つ。この高低アクセントと旋律との一致こそ、山田耕筰の求めた作曲理論と言われている。「在来の洋楽に形式的踏襲の域から一歩踏み出して、我々自身の心を物語る時が来なければ我々の真実の心の要求は満たされることがない。洋楽の外形に煩わされることなしに、日本自身の心を静かに語り出る日を待ち望む」<sup>3)</sup>という山田耕筰の主張の通り、詩が表す日本特有の情景や情感を重んじ、日本語特有の響きやアクセントを最も優先した曲作りを展開した。

声楽作品の制作は歌曲のみに収まらず、その情熱はオペラ作品の制作に移っていった。諸外国でも次々に自作のオペラを発表し、国際的な日本人作曲家として評価された。1940年にはオペラ《夜明け》(《黒船》)を初演、フランスによる委嘱作品オペラ《あやめ》も度々再演された。1956年、文化勲章を受章。西洋音楽の分野では初めての受章となった。

しかし、道半ばで病に倒れ、半身不随となってしまった。その後は病の後遺症のため作曲活動ははかどらず、1965年、《香妃》を未完のまま、この世を去った。

### Ⅲ. アクセント理論を用いた楽曲における高低アクセントと旋律の関係

鈴木(2016)の先行研究では、山田耕筰の歌曲136曲を対象に言葉の抑揚と歌唱旋律の高低の一致・不一致が分析されている。その中でも、1917~1926年の59曲については68%のアクセント一致率、1927年以降の30作品については83%のアクセント一致率という結果が示されており、山田耕筰の歌曲作品における言葉の抑揚と歌

唱旋律との親和性の高さが見て取れる。<sup>4)</sup>

今回、中田喜直作曲の「髪」、小林秀雄作曲の「すてきな春に」のレチタティーヴォ部分の分析を行うにあたって、鈴木(2016)の調査方法を参考に、歌詞のアクセントと旋律の動きを可視化し表にまとめる方法について示す。ここでは、山田耕筰の「待ちぼうけ(1924)」を例に取り上げる。「待ちぼうけ」は、簡潔ながらアクセント理論が色濃く反映された歌曲である。歌詞のアクセントと旋律の動きの親和性の高さから、小学校の教育現場でも取り上げられており、言葉の抑揚と旋律の動きが密接に結びついていることを学習させるための題材になっている。<sup>5)</sup>そのため、今回の分析方法を用いると、歌詞のアクセントと旋律の動きがほぼ同じく推移し、アクセント理論が用いられている部分が把握しやすい。また一方で、特徴的な不一致部分も生じるため、例を示すのに有効であると考え、取り上げた。

検証に先立ち、日本語のアクセントの性質について述べる。まず、日本語のアクセントは高低アクセントである。これは西洋の強弱アクセントとは異なり、起伏の少ないなだらかな動きを持つ。また日本語の音節は西洋の発音に比べて多く、一つの単語につき、その単語の文字の数に近い音節を持つ。例えば「デザート」と発音する場合、日本語では「デ、ザ、ア、ト」の4音節となるが英語では「des-sert」のたった2音節となる。そのため西洋の歌曲をそのまま和訳しようとしても大幅に歌詞の音節が余ってしまう。また山田耕筰以前の歌曲や唱歌に日本語として不自然なアクセントやイントネーションを持つ作品が残るのは、当時の音節よりも西洋音楽の旋律第一主義であったからだと考えられている。<sup>6)</sup>山田耕筰は、この日本特有の音節を生かし、1つの音に対して1つの音節を乗せる作曲技法をとっている。これを「一綴一音主義」と呼んだ。<sup>7)</sup>今回はこの音節の動きと旋律の動きの一致を検証していく。

「待ちぼうけ」は有節形式をとっている。歌唱の声部は、45個の音で旋律が成り立っている。ただしここでは音節を優先して計上するため8小節目と10小節目の装飾的な16分音符をそれぞれ1つずつ除き、43音を分析の対象とする。歌詞のアクセントを「高」の段と「低」の段に、旋律の動きは「上」の段と「下」の段に配置する。旋律の動きに関しては当然「上」「下」の単純2分化されるものではない。ここでは歌詞の文節に従って旋律を取り出したときの、その中で音の上下の動きを調査する。ファーソ→ラというように音の上向形が連続、またその逆があったとしても上下の変化の対象とはならない。(譜例1)(表1)

以上の方法を用いて、1番から5番までの旋律とアクセントの関係を表にまとめ(譜例2)、音節と文節にお

けるそれぞれの一致率を算出する (表2・A)。

参考とした鈴木 (2016) の調査方法では、歌詞のアクセントのみを一つの表に示し、それを楽譜の旋律の動きと見比べ、言葉の抑揚の高低が音の高さに転用されているかどうかを照合している。<sup>8)</sup> 本調査では、旋律の動きと歌詞のアクセントの連動を可視化することを目的に、歌詞のアクセントの項目に加えて、旋律の動き (上・下) の項目についても同時に示す。

(譜例1)

あるひせつせこのらかせぎ

(表1)

歌詞		の	ら	か
歌詞のアクセント	高		●	●
	低	●		
旋律の動き	上		○	○
	下	○		

(譜例2)

<1番> 3 (小節番号) 4

歌詞		ま	ち	ぼう	け	ま	ち	ぼう	け
歌詞のアクセント	高		●	●	●		●	●	●
	低	●				●			
旋律の動き	上		○	○	○		○	○	○
	下	○				○			

からく渡れるように  $f$   $mf$   $p$

歌詞		あ	る	ひ	せ <sup>*1</sup>	っ	せ	こ	の	ら	か	せ	ぎ
歌詞のアクセント	高	●			●	●				●	●		●
	低		●	●			●	●	●			●	●
旋律の動き	上				○	○				○	○		○
	下	○	○				○	○	○			○	○

あるひせつせこのらかせぎ  $mf$

歌詞		そ	こ	へ	う	さ	ぎ	が	と	ん	で	で	て
歌詞のアクセント	高		●	●		●	●	●		●	●	●	●
	低	●			●				●				●
旋律の動き	上		○	○		○	○	○		○	○	○	○
	下	○							○				○

そこへうさぎがとんででて  $p$   $mf$

歌詞		こ	ろ	り	こ	ろ	げ	た	き	の	ね	っ	こ
歌詞のアクセント	高		●			●	●	●	●				●
	低	●		●	●					●	●		
旋律の動き	上	○				○	○	○	○				○
	下		○	○	○					○	○		

ころりころげたきのねっこ  $mf$

<2番> 3 4

歌詞		ま	ち	ぼう	け	ま	ち	ぼう	け
歌詞のアクセント	高		●	●	●		●	●	●
	低	●				●			
旋律の動き	上		○	○	○		○	○	○
	下	○				○			

歌詞		し	め	た	こ	れ	か	ら	ね	て	ま <sup>*2</sup>	と	う	か
歌詞のアクセント	高	●			●	●	●		●	●	●	●	●	●
	低		●	●	●				●					●
旋律の動き	上				○	○			○	○	○	○	○	○
	下	○	○				○	○				○		

歌詞		ま	て	ば	え	も	の	は	か	け	て	く	る
歌詞のアクセント	高	●				●	●	●	●	●	●	●	●
	低		●	●	●				●	●	●	●	●
旋律の動き	上		○	○		○	○	○	○	○	○	○	○
	下	○							○				○

歌詞		う	さ	ぎ	ぶ	つ	か	れ	き	の	ね	っ	こ
歌詞のアクセント	高	●	●	●		●	●	●	●				●
	低	●			●					●	●		
旋律の動き	上					○	○	○	○				○
	下	○	○		○					○	○		

<3番> 3 4

歌詞		ま	ち	ぼう	け	ま	ち	ぼう	け
歌詞のアクセント	高		●	●	●		●	●	●
	低	●				●			
旋律の動き	上		○	○	○		○	○	○
	下	○				○			

歌詞		き	の	う	く	わ	と	り	は	た	し	ご	と
歌詞のアクセント	高	●			●	●	●	●	●	●	●	●	●
	低		●	●					●				●
旋律の動き	上				○	○			○	○		○	○
	下	○	○						○				○

歌詞		き	よ	う	は	ほ	お	づ	え	ひ	な	た	ほ	こ
歌詞のアクセント	高	●				●	●	●		●	●	●		●
	低		●	●	●				●					●
旋律の動き	上					○	○	○		○	○	○		○
	下	○				○			○				○	○

9	10									
う	ま	い	き	り	か	ぶ	き	の	ねっ	こ
●	●			●	●	●	●			●
●	●	●	●					●	●	
○	○			○	○	○	○			○
○	○	○	○					○	○	

9	10									
さ	む	い	き	た	か	ぜ	き	の	ねっ	こ
●	●			●	●	●	●			●
●	●	●	●					●	●	
○	○			○	○	○	○			○
○	○	○	○					○	○	

出典：「山田耕柞歌曲集 I」音楽之友社、2002年、25頁

<4番>

歌詞		3			4				
歌詞のアクセント	高低		●	●	●		●	●	●
旋律の動き	上		○	○	○		○	○	○
	下	○				○			

5	6												
き	よ	う	は	き	よ	う	は	で	ま	ち	ほ	う	け
●				●	●	●	●	●		●	●	●	●
	●	●		●	●	●	●						
○			○	○					○	○			○
	○	○		○	○	○	○					○	

7	8										
あ	す	は	あ	す	は	で	も	り	の	そ	と
	●	●		●	●	●		●	●	●	
●		●	●		●	●	●				●
	○	○		○	○	○		○	○	○	
○		○	○		○	○	○				○

9	10									
う	さ	ぎ	ま	ち	ま	ち	き	の	ねっ	こ
●	●	●		●	●	●	●			●
●	●	●	●					●	●	
○				○	○	○	○			○
○	○	○	○					○	○	

<5番>

歌詞		3			4				
歌詞のアクセント	高低		●	●	●		●	●	●
旋律の動き	上		○	○	○		○	○	○
	下	○				○			

5	6										
も	と	は	す	ず	し	い	き	び	ば	た	け
●			●	●	●			●	●		●
	●	●	●		●	●				●	●
○			○	○				○	○		○
	○	○	○	○	○	○				○	○

7	8										
い	ま	は	あ	れ	の	の	ほ	う	き	ぐ	さ
●				●	●	●		●	●		
●	●	●	●				●			●	●
	○	○		○	○	○		○	○	○	
○			○				○			○	○

\*1 特有の言い回しにより「せっせこ」を同義の「せっせと」としアクセントを配置した。

\*2 楽譜では「まとうか」の表記だが、詩では「待とうか」である。歌唱の際は「まとか」という発音になるのが慣例である。音節数と音数の不一致が見られるため、ここでは音節数を優先し「待とうか」と同義の「待つか」に置き換えアクセントを配置した。

アクセントを根拠とした言葉の抑揚と旋律の動きを可視化してみると、動きが一致している箇所が多く見受けられた。また、何番においても、必ず不一致となる部分も明らかになった。1～5番の中で6、9小節目における不一致率は100%である。これについては、「知的形式である言葉のルールを情的形式（感情表現）で破ることがある」<sup>9)</sup>、「破格」と判断した。6小節目に関してはあえて日本語のアクセントに従わない旋律をつけている。これによって詩の内容を強調させる効果を生み出している。

まず、6小節目における破格の意図を探る。6小節目は、何番においても1音節のみの不一致が見られる。つまりほとんどがアクセント通りの旋律づけである。4番を除き、他全てが語尾の1音節のみの不一致となっている。このことから、限定的に旋律優位の旋律づけが行われていることが推測される。もしこの語尾のAの音がアクセントに伴いGやFisの音だと仮定するとどのような変化が生じるか検討する。まず、この時の伴奏和音は1度である。これにGの音は和声的に馴染まない。次にFisの場合は、和声的な問題はないがここでは採用されていない。ここで他の小節に着目すると、9、10小節目以外全て、小節の終わりはAの音になっている。つまり終止するまで、5度のAの音を持続させながら音楽が進行している。やや不安定な感覚が続くことから、物語が引き続き展開していく様や、落ち着きのない感じが、間の抜けた主人公の雰囲気をよく表現している。この中に突然Fisが登場するとこの5度のA音の持続の効果が薄れてしまうと考えられる。よってこの場合の破格は歌詞の情的形式（感情表現）というよりも音楽的なこだわりによって生じていると考える。

次に、9小節目における不一致について、のアクセン

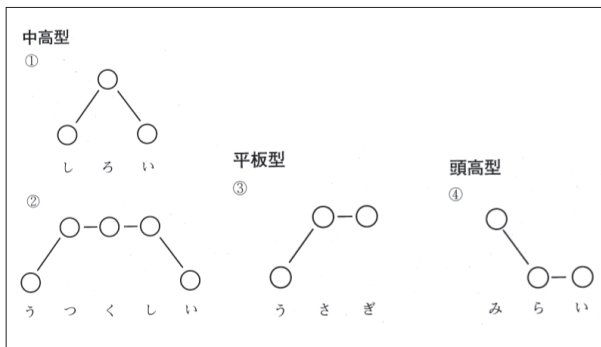


トの基本的な型を参考に破格の意図を探る。1番「ころり」のアクセントは中高型（図1）であるのに対して音型は下降しており、ころりとうさぎが転倒する様子を歌唱旋律優位で表現している。また2番の「うさぎ」は平板型（図1）であり、旋律とアクセントの完全な逆行が見られる。音節の全てが旋律と逆行している文節は他に2か所しかないため、目を引く部分である。これも、歌詞の強調を目的とする破格である。この場合主人公の男がうさぎを再び待ち望む気持ちを強調している。3番「うまい切り株」の「うまい」は中高型であり、本来アクセントの置かれない「う」が強調されるような旋律である。「うまい切り株」とは過去の偶然の成果に執着している主人公に対する皮肉を込めた歌詞である。詩の核心をつく一言であり、この破格によって主人公のおろかさを強調する効果を持っている。4番の「うさぎ」も2番と同様に強調を目的としている。5番の「さむい」は中高型だが、「うまい」と同じく語頭にアクセントがくる。偶然の成果の味を占め、努力を怠った男の顛末を表す一言である。つまり歌詞の内容を効果的に表現するために9小節目では破格を用いている。

これらの破格の表現を考慮し、意図的に設定された不一致部分を除いて、再度一致率を割り出す（表2・B）。すると「待ちぼうけ」の歌詞のアクセントと旋律の動きは平均して80%近い一致率となる（表2）。1番に関して言えば、音節、文節の両項目において100%の一致を見せた。また3番以降についても同様の手法で分析を行った。

以上の分析から、「待ちぼうけ」に見られる山田耕筈のアクセント理論は、意図的な不一致箇所を含め、非常に厳密に働いているといえることがわかった。また、緻密な詩と旋律の融合の中に、意図的な不一致部分を配置しているこの技法によって、言葉を効果的に強調させることを可能とし、歌詞の内容を豊かに表現している。

（図1）



大賀寛著「心を伝える日本語唱法 美しい日本語を歌う」カワイ出版、2003年、48頁より抜粋

（表2）

		音節における一致率	文節における一致率
1番	A	95.3%	92.3%
	B	100%	100%
2番	A	79%	64%
	B	86%	75%
3番	A	79%	50%
	B	83%	70%
4番	A	81%	62%
	B	89%	73%
5番	A	79%	50%
	B	86%	70%

#### IV. 中田喜直と小林秀雄によるレチタティーヴォを有する日本歌曲

山田耕筈が自然な日本語を生かした作曲法を編み出したおかげで「山田耕筈以降」の日本歌曲は発展を遂げてきた。中田喜直と小林秀雄も日本の音楽界に大きく貢献した作曲家である。彼らの音楽もまた、自然な日本語のアクセントを生かした美しい歌曲を多く残している。中田喜直の「夏の思い出」「雪の降る街を」「めだかの学校」「小さい秋みつけた」「むこうむこう」、小林秀雄の「まっかな秋」「落葉松」「瞳」など、今なお愛されている名曲たちは、枚挙にいとまがない。

これまで、「語り」の要素を含んだ楽曲は、他の作曲家も含めいくつも作曲されている。中田喜直の〈マチネ・ポエティックによる四つの歌曲（1950）〉より「髪」、〈魚とオレンジ（1978）〉より「1. はなやぐ朝」、〈3. あいつ〉、〈5. 艶やかなる歌〉、〈7. 祝辞〉、「こんなに気の滅入る夕方（1961）」、「だからその海をみない（1976）」、「サルビア（1960）」や、大中恩の「恋のミステリー（1967）」、小林秀雄の「すてきな春に（作曲年不明）」などにも、語りの要素を含む歌唱部分が現れる。今回は、これらの楽曲の中でも特に、語り部分をレチタティーヴォとして歌唱するよう、標語が記載された中田喜直の《マチネ・ポエティックによる四つの歌曲》から「髪」と、小林秀雄が演奏会用アリアとして作曲した「すてきな春に」の2曲に着目する。

元来レチタティーヴォは、グレゴリオ聖歌にルーツを持ち、17世紀前半にイタリア初期のオペラの中で成立した。イタリア語のようなまとまった音節を持つ言語に有利な歌唱形式である。明治時代、日本に西洋の歌曲が輸入された際、西洋音楽のルールはそのままに日本語歌詞を上塗りしたような形となり、様々なミスマッチが生じた。日本語的に不自然な歌曲が多く誕生した時代であったが、それを山田耕筈が、日本語を美しく生かした日本歌曲という芸術に導いた。

これを踏まえ、イタリア語を話し言葉のように歌唱す

ることを目的とするレチタティーヴォが日本歌曲に取り入れられた場合、山田耕筰の打ち出したアクセント理論を用いてレチタティーヴォ部分を分析することができるのかを、旋律の動きと日本語のアクセントとに着目し、検証したい。さらに、日本歌曲に付したレチタティーヴォ部分の最適な歌唱方法についても、旋律と言葉の関わりや、歌詞の内容を中心に考察したい。また、逆にミスマッチが起きた場合、何を意図したものなのかを検討する。

## V. 中田喜直・小林秀雄の生涯と音楽観

中田喜直は1923年、東京に生まれた。「早春賦」で知られる中田章を父にもつ。1940年、東京音楽学校に入学。声楽科の畑中良輔とは同学年であり、親交も深かった。彼のレッスンの伴奏でシュトラウスやヴォルフに触れたことがきっかけで、ドイツ歌曲について研究を行う。在学中に学徒出陣に駆り出され、予定より半年も早く学校を卒業することになった。戦後の混沌の中、畑中良輔とコンサートを行うなど势力的に活動を再開した。1964年、若手作曲家グループ「新声会」にて、フランス歌曲に傾倒した作曲を行った。その後も数々の歌曲・童謡を作曲した。牛山（2009）は、中田喜直の作曲についてこう述べている。「彼は「詩」を選んだ。作曲家でありながら詩を読む力をもっていた中田は、詩のリズムと言葉の抑揚を、そのままメロディにのせたのである。」<sup>10</sup> この感性で彼の作品は大衆に自然と受け入れられた。しかし彼の高尚な芸術性で、作品たちが大衆化しすぎることはなく、それぞれがひとつの芸術作品として愛された。

他にも、ピアノソナタの作曲でコンクールに入賞するなど戦後の活躍は目を見張るものであった。晩年も様々な活動を精力的に行っていたが、癌のため2000年にこの世を去った。1986年、紫綬褒章を受章。「夏の思い出」「雪の降る街を」「ちいさい秋みつけた」「めだかの学校」「ちいさいかくれんぼ」、歌曲集〈海四章〉、ピアノ組曲〈時間〉、合唱曲〈ぶらんこ〉、ピアノ組曲〈光と影〉、合唱組曲〈美しい訣れの朝〉などを作曲し、今なお愛唱されている。

小林秀雄は1931年、東京に生まれた。幼少期より様々な音楽教育や美術の教育を受けたが、そのころちょうど太平洋戦争の戦禍にあった。戦後、東京音楽学校師範科に入学。長谷川良夫、宅孝二に師事し、本格的に作曲を学び始める。在学中は学生オーケストラに打楽器で参加するなどして、作曲の基礎を養った。1959年、NHKのラジオ音楽劇で二度、芸術祭奨励賞を受賞した。その後はNHK教育番組の作曲等を手掛けるなど、様々な方面で活動した。1979年には文部省（現在の文部科学省）在外研修生としてパリを中心にヨーロッパの各所を歴訪した。また、1966年の「詩と音楽の会」、1986年の「波の

会」では、多くの歌曲を発表した。その作曲家としての手腕は高く評価されており、山本（1983）は、彼の作曲について「高尚なポピュラリティと、日本語の美しさに新しい生命の息吹を与え、ことばを大事に扱い、日本語の正しい音化という点が素晴らしい。また〈声の背景〉としてのピアノ伴奏部も充実している。」<sup>11</sup>と記している。2017年に肺炎によりこの世を去った。

「シベリアン・アラベスク」、「日記帳」、「瞳」、「飛騨高原の早春」、「演奏会用アリア すてきな春に」などの歌曲はすでに有名だが、演奏会用女声（混声）合唱曲「九州民謡によるコンポジション」、女声（混声）合唱曲集「落葉松」、白い雲（第30回NHK全国学校音楽コンクール高等学校の部課題曲）、歌がうまれる（第45回NHK全国学校音楽コンクール中学校の部課題曲）などの合唱曲も多く手掛けた。また「まっかな秋」などの童謡や、オペラ《紫のドレス》、「ピアノのための3つの断章」等、多岐にわたる作品を残している。

## VI. 「髪」「すてきな春に」のレチタティーヴォ部分における分析

〈マチネ・ポエティックによる四つの歌曲〉の第3曲である「髪」は、原篠あき子によって作詞された。黒く美しい髪は女性の象徴として描かれ、詩の第1連では自分自身の髪への愛着、それとともに愛する相手への愛情を感じさせる。第2・3連からは髪を愛する人に触れられ、濃密な愛を育むような光景が浮かび、第4連では女が自らの髪に愛する人や己の人生を投影するような静けさが漂う。

第1・4連がレチタティーヴォ、第2・3連がアリアとして作曲されている。（歌詞1）

### （歌詞1）

原篠あき子作詞「髪」

く	仰	わ	あ	伽	た	遠	濡	や	真	暮	あ	ゆる	わ
し	げ	た	あ	羅	ま	く	れ	さ	珠	れ	は	る	た
け	ば	く	あ	の	し	響	て	し	を	て	い	や	く
ず	生	し	忘	夢	い	い	翳	い	ち	行	は	か	し
す	を	の	却	古	の	て	る	あ	り	く	い	な	の
る	編	こ	よ	び	夜	消	海	な	ば	窓	緑	波	こ
朝	む	の	風	言	言	え	に	の	め	辺	の	の	の
ご	望	髪	よ	葉	葉	旅	マ	愛	て	ひ	ひ	ひ	髪
と	み	想	揺	の	の	へ	リ	撫	そ	そ	未	だ	天
に	の	ひ	る	不	不	の	ヤ	に	か	か	来	に	の
花	かけ	に	が	い	い	誘	の	幾	か	に	に	憂	の
か	げ	透	せ	言	言	ひ	聖	た	か	時	は	い	使
ざ	に	か	な	葉	葉	か	歌	び	ひ	は	経	眠	達
し	し	し	が	の	の	ら	ひ	ひ	ひ	は	ち	り	り
	透	透	せ	の	の								
	か	か	な	不	不								
	し	し	な	い	い								
	し	し	が	の	の								
	透	透	せ	言	言								
	か	か	な	葉	葉								
	し	し	が	の	の								
	し	し	な	い	い								
	し	し	が	の	の								
	し	し	な	い	い								
	し	し	が	の	の								
	し	し	な	い	い								
	し	し	が	の	の								
	し	し	な	い	い								
	し	し	が	の	の								
	し	し	な	い	い								
	し	し	が	の	の								
	し	し	な	い	い								
	し	し	が	の	の								
	し	し	な	い	い								
	し	し	が	の	の								
	し	し	な	い	い								
	し	し	が	の	の								
	し	し	な	い	い								
	し	し	が	の	の								
	し	し	な	い	い								
	し	し	が	の	の								
	し	し	な	い	い								
	し	し	が	の	の								
	し	し	な	い	い								
	し	し	が	の	の								
	し	し	な	い	い								
	し	し	が	の	の								
	し	し	な	い	い								
	し	し	が	の	の								
	し	し	な	い	い								
	し	し	が	の	の								
	し	し	な	い	い								
	し	し	が	の	の								
	し	し	な	い	い								
	し	し	が	の	の								
	し	し	な	い	い								
	し	し	が	の	の								
	し	し	な	い	い								
	し	し	が	の	の								
	し	し	な	い	い								
	し	し	が	の	の								
	し	し	な	い	い								
	し	し	が	の	の								
	し	し	な	い	い								
	し	し	が	の	の								
	し	し	な	い	い								
	し	し	が	の	の								
	し	し	な	い	い								
	し	し	が	の	の								
	し	し	な	い	い								
	し	し	が	の	の								
	し	し	な	い	い								
	し	し	が	の	の								
	し	し	な	い	い								
	し	し	が	の	の								
	し	し	な	い	い								
	し	し	が	の	の								
	し	し	な	い	い								
	し	し	が	の	の								
	し	し	な	い	い								
	し	し	が	の	の								
	し	し	な	い	い								
	し	し	が	の	の								
	し	し	な	い	い								
	し	し	が	の	の								
	し	し	な	い	い								
	し	し	が	の	の								
	し	し	な	い	い								
	し	し	が	の	の								
	し	し	な	い	い								
	し	し	が	の	の								
	し	し	な	い	い								
	し	し	が	の	の								
	し	し	な	い	い								
	し	し	が	の	の								
	し	し	な	い	い								
	し	し	が	の	の								
	し	し	な	い	い								
	し	し	が	の	の								
	し	し	な	い	い								
	し	し	が	の	の								
	し	し	な	い	い								
	し	し	が	の	の								
	し	し	な	い	い								
	し	し	が	の	の								
	し	し	な	い	い								
	し	し	が	の	の								
	し	し	な	い	い								
	し	し	が	の	の								
	し	し	な	い	い								
	し	し	が	の	の								
	し	し	な	い	い								
	し	し	が	の	の								
	し	し	な	い	い								
	し	し	が	の	の								
	し	し	な	い	い								
	し	し	が	の	の								
	し	し	な	い	い								
	し	し	が	の	の								
	し	し	な	い	い								

このレチタティーヴォ部分を、Ⅲ章と同様の調査方法を用いて高低アクセントと旋律の一致を調べる。今回は第1連のレチタティーヴォに焦点を絞る。(譜例3)

(譜例3)

歌詞	わ	た	く	し	の	こ	の	か	み	て	ん	の	つ	か	い	た	ち
歌詞のアクセント	高	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●
	低	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○
旋律の動き	上	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○
	下	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○



歌詞	ゆ	る	や	か	な	な	みの	ひ	だ	に	う	れ	い	ね	む	り	あ	わ	い
歌詞のアクセント	高	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●
	低	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○
旋律の動き	上	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○
	下	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○



歌詞	み	ど	り	の	に	お	い	み	ら	い	に	う	つ	り	く	れ	て	ゆ	く
歌詞のアクセント	高	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●
	低	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○
旋律の動き	上	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○
	下	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○

歌詞	ま	ど	べ	ひ	そ	か	に	と	き	は	た	ち
歌詞のアクセント	高	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●
	低	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○
旋律の動き	上	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○
	下	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○



歌詞	ま	ど	べ	ひ	そ	か
歌詞のアクセント	高	●	●	●	●	●
	低	○	○	○	○	○
旋律の動き	上	○	○	○	○	○
	下	○	○	○	○	○

出典：大賀寛「解説付 日本歌曲選集1」全音楽譜出版社、2005年、41頁

続いて、「すてきな春に」のレチタティーヴォについても分析を行う。この曲は、小林秀雄の妻に捧げられた演奏会用アリアである。歌詞は、「オバケなんてないさ」などの作詞で知られる峯陽によって作詞された。児童に向けた作詞が多い中、春の喜びと愛に満ちた成熟した歌詞は一風違う魅力を持つ。(歌詞2)七・五調で書かれた詩を生かしながら、小林秀雄がドラマティックな音楽に仕上げた。細やかな速度の指示や、表情の指示によって華やかな中にも繊細さを兼ね備える。この曲についてもアクセントと旋律の関係を分析する。(譜例4)

(歌詞2)

峯陽作詞「すてきな春に」

ある朝 わたしは町かどで  
すてきな春にあいました  
いきなり心がうろたえて  
つぼみがジンとふくらんで

すてきな春に

春が手紙をくれました  
心で電話がなりました  
やさしく腕をくみました  
愛することのよるこびを  
春がおしえてくれました

春の夜ふけの公園で  
言葉が星になったとき  
つぼみは花になりました

春が手紙をくれました  
心で電話がなりました  
やさしく腕をくみました  
愛することのよるこびを  
春がおしえてくれました

出典：大賀寛「解説付 日本歌曲選集1」全音楽譜出版社、2005年、161頁

(譜例4)

歌詞	あ	る	あ	さ	わ	た	し	は	ま	ち	か	ど	で
歌詞のアクセント	高	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●
	低	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○
旋律の動き	上	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○
	下	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○

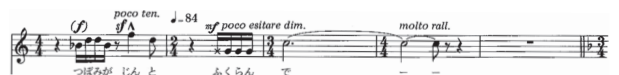
歌詞	す	て	き	な	は	る	に	あ	い	ま	し	た
歌詞のアクセント	高	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●
	低	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○
旋律の動き	上	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○
	下	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○



歌詞	い	き	な	り	こ	ろ	が	い	き	な	り	こ	ろ	が	う	ろ	た	え	て
歌詞のアクセント	高	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●
	低	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○
旋律の動き	上	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○
	下	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○



歌詞	つ	ぼ	み	が	じ	ん	と	ふ	く	ら	ん	で
歌詞のアクセント	高	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●
	低	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○
旋律の動き	上	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○
	下	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○



出典：大賀寛「解説付 日本歌曲選集1」全音楽譜出版社、2005年、123頁



## VII. 考察と課題

VIで分析した「髪」と「すてきな春に」のレチタティーヴォ部分における音節・文節の一致率について(表3)にまとめた。

(表3)

	髪	すてきな春に
音節数	68個	57個
音節一致率	75%	63%
文節数	22個	14個
文節一致率	54%	36%

「髪」の第1連の歌詞は68音節あった。ここで特徴的なのは、非常に丁寧に1音節に1音があてはめられていることである。この技法は、山田耕筰の「一綴一音主義」そのものである。高低アクセントと旋律の不一致は17か所見受けられるため、音節の項目では75%の一致率となった。文節で捉えると22文節中10文節が不一致を見せた。そのため54%の一致率である。これは、「待ちぼうけ」のようにほぼ完全一致とはいかずとも、比較的良好に旋律とアクセントが一致していると言える。山田耕筰のように日本語のアクセントに従って音を付しながらも、オペラのレチタティーヴォのように短い音価の中にも丁寧に1音節をあてはめているため、レチタティーヴォに収まる情報量は小さいものかもしれないが、見事に日本語の語感を生かしつつ「語る」ようなレチタティーヴォとなっている。

今回着目したいのは、中高型、平板型、頭高型、どの形のアクセントにおいても同音連続型の音型によって不一致が生じているという点である。冒頭でも「このかみ」「つかい」「ゆるやかな」「うれしい」この4か所の不一致全てが旋律の同音連続によるものである。「うれしい」以降でも同様の結果を示している。この場合、作曲者による破格だと仮定して、どういった意図をもつものだろうか。まず、同音が連ねられることによって生じるのは、切迫感や、動きのないことから感じられる浮遊感だと考える。しかしこの曲の場合は急き立てるような同音の連続は求められていないと考える。なぜなら、フレーズの終わりに音を短く切って纏める部分が無く、語尾を残響のように伸ばして書かれているからである。フレーズの終わりを繰り返し伸ばすことで、切迫感が失われ、代わりに浮遊感や停滞感が生まれると考える。また拍子が、9/8→12/8→8/8→3/4→2/4→7/8→3/4→4/4→5/4と、掴みどころなく変わっていくのも、拍節感が取り払われ、不思議な空気を漂わせる。伴奏も大きな動きは無く、和音の響く中、繰り返し同じ音が歌われる。これは、「節奏」を有する音楽と対極に位置する音楽と言えよう。大賀(2003)は、文章を読み上げるときの「四つの要素[音色、

強弱、高低、遅速]に間合い・イントネーション・プロミネンスなどが加わって歌になる」<sup>12)</sup>と、「節奏」について述べており、文章が歌となるための必須要素があることを論じている。この「髪」のレチタティーヴォ部分は、「節奏」の中でも特に高低、遅速、イントネーションを排しているため、一般的な「歌」とは一線を画した雰囲気醸し出している。

また「髪」の歌詞は、女性が主人公であり、自らの髪を通して、過ぎ去った官能的な恋について懐古する内容となっている。自己陶酔的な世界が歌われているとされており、冒頭のレチタティーヴォ部分も、昔を振り返りながら独り言を連ねているように聞こえる。このような効果を狙い、同音の連続によって日本語のアクセントのルールを破り、あえて破格を用いたのではないかと考える。ただここで注意しなくてはいけないのが、歌唱時の発声である。イタリアオペラのレチタティーヴォであれば、同音が連続しても、同じ音価の連続ではなく、アクセントに従って長さの違う同音が並ぶ。このことによって発声においてもフレーズの中でもアクセントを感じて歌唱することができるが、これに対して「髪」では同音の音価に均等に歌詞が割り振られている。意図する停滞感ではなく、歌唱自体が停滞し、音程の下降なども懸念される。平坦な歌唱になる恐れがあるため、同音の連続の中でも実際の高低アクセントを理解して歌唱する必要がある。

「すてきな春に」のレチタティーヴォの歌詞は57音節である。このうちアクセントの不一致が21か所あるため、高低アクセントと旋律の関係は63%の一致率となった。また文節に着目すると、14文節中9か所が不一致となった。これに関しては36%の一致率と、今回の検証で最もミスマッチの多い結果となった。「髪」の結果と同じく同音の連続による旋律型によって、アクセントの不一致が起きている。これについては、中田作品のように一致率の高い旋律の中に、効果的に破格を用いるというよりは、レチタティーヴォ全体として同音の連続を積極的に多用していることが原因であると推察できる。また、言葉の働きが明瞭に聞き取れるように配慮することが小林秀雄の創作理念である以上、意図的なミスマッチであると考えられる。今回は、小林秀雄が楽譜上に記載した指示に着目する。冒頭は *Allegretto quasi recitativo*、 $\downarrow = 120$  である。ピアノ伴奏には *sempre col canto* の指示がある。「あるあさ」で  $\downarrow = 60$  にテンポが落ちる。またその直後  $\downarrow = 84$ 、 $\downarrow = 96$  という形で次々とテンポが揺れ動く。「わたしはまちかどで」では *parlando*、その後ピアノに *poco rit.* の指示があり、「すてきな春に」では *cantando poco allarg.* が示される。続いて「いきなりころが」では *Più mosso*  $\downarrow = 138$ 、*affettuoso e con*



calore が指示される。ここから分かるのは、一貫した歌唱優位の姿勢である。また大きく揺れるテンポ感に、主人公のそわそわとして落ち着かない様子や、期待に胸が膨らんで気もそぞろな心情が受け取れる。「つぼみがじんと ふくらんで」では poco ten. ♩=84、続いて poco esitare dim. と続く。テンポに加え、発想標語が次々と展開するため、アクセントによる言葉の強調の不足を補うように音楽的な表情を加えている。なお、ここまで同音が3音以上続く旋律が7回続く。「髪」でも同音の連続が見られたが、その場合と異なり「すてきな春に」では急き立てるような感情表現に繋がる。これも一種の情的影響による破格だと捉えることができる。またレチタティーヴォとピアノが交互に現れるが、歌唱のフレーズは短い音価で閉じられる。歌唱の際は、レチタティーヴォとレチタティーヴォの間の音楽を切断せずに歌唱することが求められる。すなわち、1連ごとの詩のまとまりを理解し、フレーズを計画しながら歌唱することが必要だと考える。

今回の「待ちぼうけ」、「髪」、「すてきな春に」の3曲の分析においては、それぞれが山田耕作のアクセント理論を踏襲しながらも、言葉のアクセントと歌唱旋律の関係に多様なスタイルが存在することがわかった。「髪」「すてきな春に」におけるレチタティーヴォ部分は、音節で見れば約6~70%の一致率が見られた一方で、「待ちぼうけ」のように綿密に山田耕作のアクセント理論に基づいた作曲方法は取られていないことがわかった。しかし、あえて破格を用いたり、連続した同一音を配置したりと、意図的に言葉のアクセントと歌唱旋律の不一致箇所を作ることで、そこに作曲者の表現が組み込まれていることがわかった。ただし、その意図を認識するためには、歌詞中の全ての日本語の正しい抑揚を知って歌唱することが前提である。そして、アクセントの不一致が生じた箇所の音楽的表現（その音楽家の作曲理念、歌詞の内容、和音の進行、不一致の際の抑揚の特徴、フレーズごとの特性、速度等の指示記号など）をよく分析し、歌唱表現に生かすことが肝要である。

今後は、今回取り上げた楽曲以外の「語り」を含む日本歌曲についても分析し、アクセント理論を踏まえた歌唱法の研究も行いたい。

## 引用文献

- 1) 鈴木亜矢子「山田耕作の日本歌曲とアクセント理論：－演奏の視点からみた分析－」東京音楽大学大学院論文集，2016年，95頁
- 2) 海老澤敏，上参郷祐康，西岡信雄，山口修『新編 音楽中辞典』音楽之友社，2002年，765頁
- 3) 大賀寛『心を伝える日本語唱法 美しい日本語を歌う』カワイ出版，2003年，11頁
- 4) 鈴木亜矢子「山田耕作の日本歌曲とアクセント理論：－演奏の視点からみた分析－」東京音楽大学大学院論文集，2016年，96，97頁
- 5) 『平成27年度版小学校音楽教科書 小学生の音楽5』教育芸術社，2015年，32頁
- 6) 大賀寛『心を伝える日本語唱法 美しい日本語を歌う』カワイ出版，2003年，10頁
- 7) 大賀寛『心を伝える日本語唱法 美しい日本語を歌う』カワイ出版，2003年，12頁
- 8) 鈴木亜矢子「山田耕作の日本歌曲とアクセント理論：－演奏の視点からみた分析－」東京音楽大学大学院論文集，2016年，94頁
- 9) 大賀寛『心を伝える日本語唱法 美しい日本語を歌う』カワイ出版，2003年，52頁
- 10) 牛山剛『夏がくれば思い出す一評伝 中田喜直』新潮社，2009年，12頁
- 11) 浅香淳（編）『日本の作曲家』音楽之友社，1983年，86頁
- 12) 大賀寛『心を伝える日本語唱法 美しい日本語を歌う』カワイ出版，2003年，52頁

## 参考文献

- ・四家文子『日本歌曲のうたい方』音楽之友社，1972年
- ・傳田文夫『日本人はクラシック音楽をどう把握するか 音楽は何語？－』芸術現代社，1994年
- ・大賀寛『心を伝える日本語唱法 美しい日本語を歌う』カワイ出版，2003年
- ・フランツィスカ・マルティーン＝センローマン『歌唱芸術のすべて』音楽之友社，1994年
- ・牛山剛『夏がくれば思い出す一評伝 中田喜直』新潮社，2009年
- ・浅香淳（編）『日本の作曲家』音楽之友社，1983年
- ・畑中良輔『日本歌曲をめぐる人々』音楽之友社，2013年
- ・畑中良輔『日本歌曲百選 詩の分析と解釈Ⅰ』音楽之友社，1998年
- ・中田幸子（発行）『中田喜直歌曲集 魚とオレンジ』音楽出版ハッピーエコー，2007年
- ・シヨホ，クヌート，加藤拓未「Vom Stilo Recitativo - どのようにしてレチタティーヴォを演奏するか？」明治学院大学キリスト教研究所紀要，2020年
- ・下倉結衣「ジョアキーノ・ロッシーニのナポリ滞在期（1815～1822）におけるオペラ・セリアのレチタティーヴォ研究－1819年初演《エルミオーネ》を中心に－」昭和音楽大学研究紀要，2019年
- ・川上晃「中田喜直の『海四章』のリズム構造」群馬大学教育

学部紀要, 2010年

- ・鈴木亜矢子「山田耕作の日本歌曲とアクセント理論：－演奏の視点からみた分析－」東京音楽大学大学院論文集, 2016年
- ・鈴木亜矢子「別宮貞夫と團伊玖磨の日本歌曲における創作手法：山田耕作のアクセント理論との関係」東京音楽大学大学院論文集, 2016年
- ・橋本エリ子「音楽教育における声楽教授法の研究Ⅴ－日本歌曲の歌唱法を中心として－」福岡教育大学紀要, 2011年
- ・橋本エリ子「音楽教育における声楽教授法の研究Ⅶ－中田喜直の歌曲を中心として－」福岡教育大学紀要, 2014年
- ・金田一春彦（監修）秋永一枝（編）『新明解日本語アクセント辞典』三省堂, 2005年
- ・井上 宏行「日本歌曲に於ける日本語の問題 團伊玖磨の歌曲を中心とした一考察」関西学院大学美学会 美学論研2001年
- ・今田 政成「山田耕筰の歌曲に関する考察」白鷗女子短大論集, 2003年
- ・大元 和憲「山田耕筰の声楽作品 言葉と音楽についての一考察」和歌山教育大学部紀要, 2013年
- ・海老澤敏, 上参郷祐康, 西岡信雄, 山口修『新編 音楽中辞典』音楽之友社, 2002年
- ・『山田耕筰歌曲集Ⅰ』音楽之友社, 2002年
- ・大賀寛『解説付 日本歌曲選集Ⅰ』全音楽譜出版社, 2005年