

言葉と音楽による表現活動について

-創作現場からの考察-

About expressive activities by Words and Music

Consideration from the creative site

谷中優(スタジオM音楽研究所)

Suguru TANINAKA(Studio M Music Laboratory)

(要旨)

筆者は以前の小論において言葉と音楽の関係について幾つかの作品を採り上げ、それらのアナリゼ(Analyse)を通して考察を試みた。そこでは言葉と音楽の関係にとどまらず、作曲家が対象としての言葉(文字)に対してどのようなアプローチをしたのか、そのプロセスも含めて追体験することができたことは筆者にとって大きな収穫であった。そこには作曲家の詞(詩=言葉)に対する真摯で真剣なアプローチとともに深い考察が包含されていたのである。

本論では異なる幾つかの作品を事例として挙げ、前回よりもより創作現場のサイドに立った分析と考察を行うことで、言葉と音楽の関係や作家との関係性についての深化を図る。

(キーワード)

言葉と音楽、創作表現、メディアとしての言葉と音楽

1. はじめに

(1) 研究の動機

要旨にある「以前の小論」¹では、ある教育者²の実践活動に興味を持ち、その活動足跡を考察する中で指導者の採り上げる作品(合唱曲)に触れ、それらの分析を体験したことが今回のきっかけとなったものである。そこでは二、三の作品分析にとどまったが多く収穫を得ることができた。特にその一つである「里の秋」(斎藤信夫作詞・海沼實作曲)では「言葉と音楽」の関係性だけでなく、海沼が作曲にあたり徹底して詞の分析と考察を行っていたことは大きな発見であった。

海沼の「詞の分析と考察」によって筆者が気付いたことは、詞そのものも含め、作詞者の創作の意図

や、あるいはその裏に秘められた作詞者=斎藤の思想そのものも、海沼は掘り下げ看破していた事実である。そこには作曲家としてだけではなく、ヒューマニズムに基づく確固たる哲学が内在していたのである。

そういった経過の上に、より以上の「作家と言葉と音楽」あるいは作家の「言葉と音楽」に対するアプローチやコンセプト、あるいは人間性に興味を抱き、本研究に至ったものである。

(2) 研究の対象と内容の概略

本論では研究対象として数人の作家を選び出し、それらの作品の幾つかについて分析・考察を行う。筆者の作品を加えることも場合によっては必要に

¹ 「ある音楽教育者の活動についての考察」-児童合唱の現場から- 音楽教育メディア研究 第3巻 2017 日本音楽教育メディア学会

² 大滝秀子(児童合唱団「たんぼぼ」の創設者・指導者、童謡作詞家 昭和9年~)

じてあり得ることである。それによって他の作曲家との比較検討が可能になる利点がある。ここでの作品とは主に歌(歌曲)等、言葉を伴う楽曲を指す。

それらの作品分析と比較検討を元に、「言葉と音楽」がどのような関係にあり、言葉が作曲家にどのような影響を与えているのか等多面的な考察によってそれらを可視化することができれば、言葉と音楽による表現活動の実態や意味性がより明確になるであろう。そうしてそれが言葉をマテリアルとした創作表現の新たな可能性を引き出すきっかけになるのではないかと考える。

2. 楽曲分析

1の(2)に記述したように本章では研究対象とする楽曲の提示と分析を行う。楽曲分析は「言葉と旋律(メロディ)」に焦点化したものであり、伴奏や他のパートは含めていない。またここでの楽曲とは芸術歌曲だけでなく様々な歌(歌謡曲等)も含める。

(1) 宵待草

「宵待草」(詞・竹久夢二、曲・多忠亮)³は1番2を持つ二連構成であり、作詞当初から「歌」として作られたものと考えられる。

a. 詞⁴の提示⁵と楽曲の構造

(資料1)

ま	て	ど	く	ら	せ	ど
こ	ぬ	ひ	と	を		
よ	い	ま	ち	ぐ	さ	の
や	る	せ	な	さ		
こ	よ	い	は	つ	き	も
で	ぬ	そ	う	な		

(資料2)

く	れ	て	か	わ	ら	に
ほ	し	ひ	と	つ		
よ	い	ま	ち	ぐ	さ	の
は	な	の	つ	ゆ		
ふ	け	て	は	か	ぜ	も
な	く	そ	う	な		

資料1と資料2は歌詞の1番、2番である。本論では分析作業の関係上歌詞はすべて「かな」で表記し、作業の初めに文字上の実線を加筆した。実線は文字(言葉)の持つアクセント(イントネーション含)を表す。なお段落表記は出典元に依った。次の資料3は歌詞付きの楽譜である。

(資料3)

Allegretto

上記の資料(言葉と旋律の資料)=資料1と資料3を元にその整合性について分析する。ここでは言葉と旋律の整合性について、一致か否かに焦点化した作業を行う。

b-1 分析(資料1)

【1行目】「までど」のアクセントは「ま」にあるが、旋律では次の「て」よりも低い位置にあり逆に

³ 大正2年の作詞、同7年作曲。詞の2番は西條八十が補作。(こころの名曲集 2009.1 西東社)

⁴ 本論では詩、詞等の表記を統一して「詞」と表記する

⁵ 以後分析のため詞はすべてひらがな、横書きで表記 (出典/こころの名曲集 2009.1 西東社)

なっている。次の「くらせど」も同様に逆になっている。つまり「く」が「らせ」の上であり、アクセント上では「らせ」の下方になければならないのである。

【2行目】ここでは「こぬ」「ひとを」両者共、言葉のアクセントと旋律の高低は一致している。

【3行目】「よいまちぐさの」では、「よいまち」の音程を同度 G G G G⁶にしていることで、言葉のアクセントと旋律の整合性を保っている。

【4行目】「やるせなさ」も「やるせ」が同度であり、「なさ」の「な」が「さ」の2度上にあることで整合性は保たれている。

【5行目】「こよいはつきも」では、「こ」が「よい」の下にあり、また「つ」が「き」の下方にあることで整合性は保たれている。

【6行目】ここでの「で」は「ぬそうな」の下にある。アクセントは「で」にあるため、整合性を保つためには「で」は「ぬそうな」の上方になければならない。よって「でぬそうな」の言葉と旋律は不一致となっている。

b-2 分析(資料2)

b-1と同様に2番の歌詞について記述する。

【1行目】「くれて」の「く」は「れ」よりも下にあることで整合性は保たれるが、次の「かわらに」は「わら」が「か」の下に位置していることで不一致となっている。

【2行目】「ほし」の「ほ」は、「ほ」が「し」の上にあることで不一致であり、次の「ひとつ」は「ひと」は良いが「つ」は「と」の上に位置していて違和感があり不一致である。

【3行目】「よいまちぐさの」は一番の歌詞の場合と同じである。

【4行目】「はなの」は同音程にあり、不一致を回避している。次の「つゆ」は「つ」の下に「ゆ」があり、一致している。

【5行目】「ふけては」の「ふ」は「け」よりも下にあり、不一致である。また次の「かぜ」の「ぜ」は

「か」の下に位置しており、「ぜ」の上に「も」があることで両者とも不一致である。

【6行目】「なくそうな」は「く」が「な」の上にあることで一致している。

ここまで「宵待ち草」の歌詞一番二番について言葉の持つアクセントやイントネーション(抑揚)と実際の旋律との関係を見てきたが、一番の歌詞6行中3行、二番の歌詞同じく6行中3行が不一致、さらに行を分けると、一番では4カ所、二番では5カ所が不一致となり、言葉と旋律の整合性はかなり保たれていないということが見えてくる。

b-3 分析(資料1)-2

以下同様の分析作業を幾つかの資料について継続するが、これらの整合性について、なぜこのような分析が必要なのかをここに少し述べてみたい。

例えばこれら整合性のない、つまりアクセントを含むイントネーションと旋律にずれのあるパッセージの言葉だけを取り出し、それを音声で表現した場合どのような結果になるのか、それらの言葉がどのように聞こえるのであろうか。

<例>資料1から旋律と同じアクセント・抑揚に合わせるとすれば、次のようになる。(太字は元のアクセント位置、実線は旋律に従ったアクセント位置)

ま て ど く ら せ ど

上記のようにアクセント位置がずれていることがわかる。これを音読すると、標準語でもなく関西弁でもない音声表現となってしまう。このことは言葉に内在する「美しさ」が表現されているとは言い難い結果を示している。

ただし筆者は、所謂標準語とされる言葉の崇拝者ではない。その地方その地方に生きる言葉があり、その必要性・重要性は理解している。筆者はただ言葉の持つ美しさ=アクセントをはじめとするイントネーションの持つ旋律的な「美しさ」を希求するものである。「言葉の持つ美」の件については、参考

⁶ CDEFGAHC=ドレミファソラシドに対応。CDE・・・はドイツ音名

資料1⁷を参照されたい。本章では旋律と言葉について、その分析と考察を行った。

(2) 波浮の港⁸

波浮の港(詞・野口雨情、曲・中山晋平)の歌詞は4番までであるが、ここでは2番までを資料として採りあげる。

a. 歌詞と楽曲の構造

(資料4)

1 い そ の う の と り や
 ひ ぐ れ に や か え る
 は ぶ の み な と に や
 ゆ う や け こ や け
 あ す の ひ よ り は
 ヤ レ ホ ン ニ サ
 な ぎ る や ら

2 ふ ね も せ か れ り や
 で ふ ね の し た く
 し ま の む す め た ち や
 ご じ ん か ぐ ら し
 な じ ょ な こ こ ろ ろ で
 ヤ レ ホ ン ニ サ
 い る の や ら

資料4では1番2番の歌詞についてそのアクセント位置を示した。このように言葉のアクセントやイントネーションを視覚化することで言葉に内在する旋律的な要素が直接的に理解できる。

次にそれに対応する楽譜を提示する。

(資料5)⁹

波浮の港

b. 分析

資料4、資料5を元にして、言葉と旋律の関係を分析する。

b. 分析-1 (歌詞1)

【1行目】「い」の上に「そ」があり、「う」が「の」の上にあることで言葉と旋律は一致している。また「と」と「りや」が同度にあることでこれも一致している。

【2行目】「ひ」が「ぐれ」の下にあり、「か」が「え」の上に位置していることで一致している。

【3行目】「なと」が「み」の上にあることで一致している。

【4行目】「ゆ」が「う」の下にあり、「こ」が「やけ」の下にあることで一致している。

【5行目】「あ」が「す」の下にあることで一致しているが、次の「ひより」は「ひ」が「より」の上にあることで不一致となっている。

【6行目】「ヤレホンニサ」についてはアクセント辞

⁷ Ibid 1

⁸ こころの名曲集 2009.1 西東社

⁹ Ibid 8

典に掲載されておらず、その地方の独自のものとも考えられる。そのためそのままでは判断不能としたが、前後の文脈から便宜上一致しているものとみなした。

【7行目】ここでは「な」が「ぎ」の下にあることで一致とした。

b. 分析-2 (歌詞 2)

【1行目】「ふね」の「ふ」が「ね」の下にあることで不一致である。次の「せかれ」の「せ」が「か」の上にあることで不一致となっている。

【2行目】「ふね」の「ふ」が「で」の上にあることで一致している。次の「し」は「た」の上にあることで不一致である。

【3行目】「しまの」の「し」が「ま」の下にあることで一致している。次の「む」は「すめ」の下にあることで一致している。

【4行目】「ごじんか」の「ご」が「じ」の下にあることで一致している。次の「ぐらし」も「ぐ」が「らし」の下にあることで一致している。

【5行目】「なじよな」の「な」が「じよ」の下にあることで不一致であり、次の「こころ」も「こ」が次の「こ」よりも上にあることで不一致となっている。

【6行目】一番と同じである。

【7行目】「いる」の「い」が「る」のは他にあることで一致している。

b. 分析-3

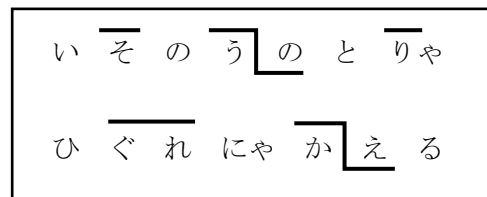
以上、1番2番の言葉と旋律と関係についてみてきたが、1番と違い、2番では1番以上に言葉と旋律の不一致が数多く見られた。その原因については後述の「考察」において述べていきたいと思う。

さて本論での分析は当初既述したように、アクセントを中心にしてイントネーションを包含したものである。しかしながら厳密にイントネーションをも分析しているかということ、かならずしもそうではない。これは筆者の他の小論においても同様なことが言える。まず第一義にアクセントを考え、次にイン

トネーションを考えたものである。

基本的にアクセントが理解できればイントネーション(intonation)=抑揚の理解は難しいものではないのではない。雑な表現になるが、概して言えば、アクセントはイントネーションに包含されているからである。

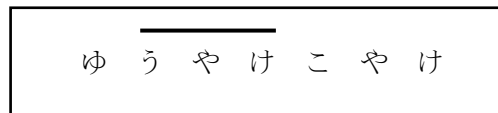
例えば前出の次の言葉のアクセントの位置と旋律は正確に一致していることを既述した。しかもそれは、そのイントネーションに照らし合わせてもまったく狂いはなく一致しているのである。



ただしそうでない場合も存在することはこれまでの分析で記述したことである。

次にアクセントは一致しているが、イントネーションはかならずしも一致していない場合を見ることにする。

【例1】「ゆうやけこやけ」の「ゆうやけ」を見てみよう。再掲する。



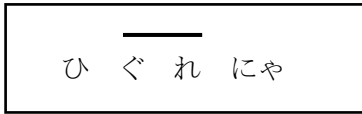
「ゆ」の上部に「うやけ」が同位置にあることで、ここでのアクセントは均等に「うやけ」にあることがわかった。ただし旋律を見ると「ゆ」の2度上に「う」(E)¹⁰があり、アクセントは旋律に一致している。ただし「やけ」は共に「う」の下方(「や」=D-H、「け」=A)にあることで、ここではアクセントの位置の一致は3音中最初の1音のみの一致となり、付随してイントネーションも不一致となっている。

アクセントのある「うやけ」をその通りキープし、言葉と一致させるならば、「うやけ」は同度または、少なくとも「ゆ」よりも高い音程に位置すべ

¹⁰ 音名

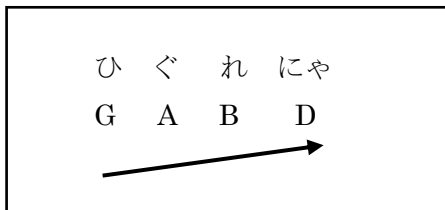
きであった。

【例2】次に「ひぐれにゃかえる」の「ひぐれにゃ」を見る。



上記について、前掲では「一致している」としたが、厳密にはアクセントは「ぐれ」にあることでその後の「にゃ」は「ぐれ」よりも低い位置でなければならない。そうでなければ「にゃ」にアクセントがあるようになってしまうからである。しかしながら実際の旋律は異なっている。

「にゃ」は「ぐれ」(A-B)よりも高く位置(D)しているのである。つまりここでの旋律は、下記のようにGからDへと上行形になっているのである。



ただし筆者はこのような場合、アクセントの最初の文字が一致していれば、それに続くアクセントの不一致は「一致」しているものとみなしている。これは勿論厳密さの点では正確さに欠けるものであるが、これについては後述する。

ところで「ヤレホンニサ」の扱いについて苦慮していたが、その後のリサーチで、かろうじてそれに関連する記述に行き当たった。ここに記しておくが資料としては不確実なものであり、参考にするにとどめる。次のような文である。

「ヤレホンニサ」は晋平のアイデア。¹¹

しかしながら確かにこれは興味ある記述ではある。これについても後述する。

(3) この道

ここでは「この道」(詞・北原白秋、曲・山田耕筰)を採り上げる。E-dur 3/4 拍子の曲である。拍子は3/4→2/4→3/4→2/4→3/4・・・と多様に変化するが、この拍子の変化は言葉の持つアクセントやイントネーションに関係している。これについては後述する。詞は大正時代に生まれ、昭和2年に作曲されている。¹²

a. 歌詞1番及び歌詞2番と楽曲の構造 (資料6)

資料6は前掲と同様、歌詞のアクセントを視覚化したものである。また他と同様、ここでも歌詞は2番までとした。次に楽譜を提示し詳細を述べる。

¹¹ みろくぶろぐ ～作詞家・みろく／弥勒の音楽日記～November 29, 2005 ご当地ソング/波浮の港 blog.livedoor.jp/misono369/archives/50278574.html (2018.12.16)

¹² こころの名曲集 2009.1 西東社

(資料7)¹³

この道

♩ = 54

このみちはいつかききたみちあ
あそくだよーあかしやーのーい
はながさだいてだるよ

b. 分析 1-1 番

【1行目】「このみちは」の「の」が「こ」の上にあることで一致している。また「みち」の「み」が「ち」の下にあることで一致している。

【2行目】ここでは「いつか」の「い」が「つか」の下にあることで一致している。「きた」の「き」が「た」の下にあることで一致している。

【3行目】「あー」も「そー」も最初の文字にアクセントがあり、それに対応して両者とも最初の音が上に位置して一致している。

【4行目】「あかしやの」の「あ」の上に「か」があることで一致している。

【5行目】「はな」の「は」が「な」の下にあり、「さ」の上に「い」があることで一致している。

b. 分析 2-2 番

【1行目】ここでは「おか」がポイントとなる。「みち」と同様、アクセントは2番目の文字にあり、1番と同じく一致した音の進行になっている。

【2行目】ここでも1行目と同じく「おか」は音の高低と一致している。

【3行目】ここは1番の3行目と同じである。

【4行目】ここでは「ほうら」が「ほう」Gis、A、「ら」Gisとなっており、「ほ」と「ら」が同音(同度)であることで一致している。「ほうら」は「ほ」にアクセントがあるが、この処理は創作の現場においては許容される。

【5行目】「とけいだい」の「と」は次の「け」の下にあり、一致している。

b. 分析 3

つまり1番、2番において、言葉と旋律の不一致は見当たらないのである。ただ、ここでは採り上げていないが、実は4番の詞のなかに一つだけ疑問の残る言葉が含まれている。それは「雲」の「く」と「も」のアクセントの位置関係である。但しアクセント辞典¹⁴では、「く」も「く」もどちらも可とある。

とすれば、「この道」は言葉と旋律がすべて一致している。これはまさに言葉の持つ美しさを最大限に引き出した作品であるといえるだろう。「考察」の章での記述を先行して、ここに少し述べてみたものである。

(4) からたちの花¹⁵

前出の「この道」と同じく詞・北原白秋、曲・山田耕筰によるG-dur、3/4拍子の曲である。歌詞は6番まであり、1番と6番は全く同じである。つまり1番の歌詞がそのまま6番に来ている。これは詩の形式や構造に関わることであり、改めて後述したい。

ところで筆者は詩(詞)について便宜上「歌詞1番、2番」と読んできたが、その呼称が正しいかどうかの疑問は残っている。はたして詩人が自分の作品に曲が付けられることを想定しての詩作であるのかどうかといったことも、作品分析の一助になる可能性が包含されているからである。

特にこの「からたちの花」にはそれが濃厚にみられるのである。そういったことも含め、詩的には「1番、2番」よりも「一連、二連」と呼ぶにふさわしいと考える。がしかし、本論の慣例上以下においても「1番、2番」と表記する。

a. 歌詞1番及び2番と楽曲の構造

¹³ Ibid 12¹⁴ 日本語アクセント辞典 金田一春彦監修 三省堂昭和45年9月第14刷¹⁵ ニューベストセレクション日本の名歌集 ①音楽の友社2002年4月30日第2刷発行

(資料8)

1. からの	の
はな	がさいたよ
しろ	いしろい
はな	がさいたよ
2. からの	の
とげ	はいたいよ
あおい	あおい
は	りのとげだよ

次に楽譜(前掲に倣い歌詞と旋律のみ)を示す。

(資料9)

からの花

♩ = 56

からの花はながさいたよ
しろいしろいはながさいたよ
よからのとげはいたいよあ
あおいあいはりのとげだよか

b. 分析 1-1

【1行目】「か」が「らたち」の下にあることで一致している。

【2行目】「はなが」の「は」が「な」の下にあることで一致している。次の「さ」が「いた」の下にあることでこれも一致している。

【3行目】「しろい」の「し」が「ろ」の下にあるこ

とで一致している。

【4行目】「はな」の「な」が「は」の上に位置し、「さいたよ」の「さ」が「いた」の下にあることで一致している。

b. 分析 2-2

【1行目】1番の1行目と同じである。

【2行目】「とげ」の「と」が「げ」の下にあることで一致している。次の「い」は「た」の下にあることで一致している。

【3行目】「あおい」の「あ」が「お」の下にあることで一致している。

【4行目】「はりの」の「は」が「り」の上であり、「とげ」の「げ」が「と」の上にあることで一致している。

b. 分析 3

以上のことから、1番2番とも言葉と旋律はすべて一致していることがわかる。また(ここではそれ以下の歌詞について詳細な記述はないが)1番2番に限らず、6番まで不一致の部分は皆無である。その原因はいくつかある。

その一つは、楽譜上においても1番の旋律を繰り返して(リピート記号を用いて)2番の歌詞に入るのではなく、2番は新たな旋律として展開していることに起因している。そうしてそれは6番の歌詞においても一貫して同様の展開になっている。

その二つとして、詩の創作の段階、つまり作詞の時点で、すでに周到に考えられたものであることが挙げられる。詳細は後述する。

(5)時として・・・

ここでは歌曲集「石川啄木と俵万智による六つの歌」¹⁶(曲・丸山亮)から、本項では1曲目、次項(6)では3曲目について分析を行う。

丸山によれば¹⁷、作品は「明治の歌人石川啄木と現代の歌人俵万智が歌のやり取りをしたらという想定のもと、交互に3首ずつ、計6首を交わす歌

¹⁶ スタジオM出版 2018年11月1日

¹⁷ Ibid 15 丸山亮作品解説より転載

曲集』であるという。各楽曲は石川と俵の短歌がそのまま曲名となっている為、本論の各項においてはその冒頭部分のみを記載して以下省略している。

a. 歌詞と楽曲の構造

(資料 10)

ときとして
 きみをおもへば
 やすかりし
 ころにはかに
 さわぐかなしさ

(資料 11) 時として

石川啄木 詞
 丸山亮 曲

Flute, Tenor, Piano score with lyrics: きととして きみをおもへば やすかりし こころにはかに さわぐかなしさ

資料 10 の歌詞は前例どおりに提示したが、資料 11 の楽曲については、伴奏を含めた楽譜の全体を示した。それは出版間もない楽曲であることで新し

く、より分かりやすく楽曲全体を提示する意味を包含している。そのため旋律が縮小されている。

b. 分析 1

言葉と旋律の関係について詳細を見る。

【1行目】「ときと」の「と」が「き」の下にあることで一致している。また次の「して」の「し」が「て」の下にあることで一致している。

【2行目】「きみを」の「き」が「み」の下にあることで一致している。「おもへば」の「お」(C)が「も」(D)の下にあり、次の「へ」が「も」の下にあるが、その「へ」(C)は「お」(C)と同音であることで一致している。

【3行目】「やすかりし」の「やす」は「す」にアクセントがある。ただし旋律は「や」「す」両者とも同音(同度)であることで不一致を回避し、一致となっている。

【4行目】「ころ」は、最初の「こ」(C)が次の「こ」(F)の下に位置し、また「にはかに」の「に」(Des)を先頭に「はかに」(CBA)と下降(順次進行)していることで一致している。

【5行目】「さわぐ」の「さ」が「わ」の下にあることで一致している。さらに「かなしさ」は「なしさ」にアクセントがあるが、先頭の「か」ともども、すべてFの同音(同度)であることで不一致を回避している。

b. 分析 2

以上のように、アクセントのある個所が必ずしもアクセントの無い箇所よりも高い位置(高い音程)でなければならない、ということではなく、様々な条件や理由で音程を変化させることが困難な場合は、同度を保つことでアクセントの不一致を回避することが可能となる。このことは作曲の現場では時に起こりうることであり、不一致を回避させる手段として許容される。

(6) 放たれし・・・

前出の(5)「時として・・・」と同様、「石川啄木と俵万智による六つの歌」から3曲目について記述す

る。

a. 歌詞と楽曲の構造

(資料12)¹⁸

は な た れ し
 お ん な の ご と き
 か な し み を
 よ わ き お と こ も
 こ の ひ い ま し る

(資料13)¹⁹

放たれし

石川啄木 詞
 丸山 亮 曲

ここでも(5)と同じく、ピアノ伴奏を含めて楽曲全体を示した。

b. 分析1

【1行目】アクセントのある「な」を含め「はな

た」までが同度(C)をキープしていることで一致している。

【2行目】「お」が「んな」の下にあることで一致している。また「ごとき」が同度のCをキープしていることで、アクセントの位置「と」がそれに含まれ一致している。

【3行目】アクセントを含む「なしみ」が「かなしみ」というようにすべて同度のCをキープしていることで一致している。

【4行目】「よ」が「わき」の下にあることで一致している。また次に続く「おとこ」はアクセント位置の「とこ」を含んでCをキープしていることで一致している。

【5行目】「こ」が「の」の下にあり、次の「いま」がC-Aと下降していることで一致している。また「し」(A)が「る」(H)に2度上行していることで一致している。

b. 分析2

つまりここでも(5)「時として・・・」と同様、言葉と旋律について不一致部分は見当たらない。

以上のように、ここでは単純にそのような結論を述べるにとどめ、第3章の「考察」へと論を進めたい。

3. 考察

さて第2章「楽曲分析」においては、楽曲の分析資料に基づき、各作品の「言葉と旋律の関係性」について言葉(詞)の聴覚的構造(アクセントやイントネーション)が旋律にどのように関係しているかを考察してきた。それらのプロセスを踏まえ、本章では「言葉と旋律の関係性」におけるさらなる考察の深化を図りたい。

(1)「宵待草」について

前章の分析結果から不一致部分を見ると、1番では1行目、5行目(後=後半)、6行目、2番では1行

¹⁸ Ibid 15

¹⁹ Ibid 15

目(後)、2行目、5行目が該当する。さらに1番2番に共通する部分は1行目(後)と5行目(後)の二ヶ所である。

さて創作上を考えると、不一致部分が生まれる原因はいくつか考えられる。例えば旋律のリフレインによる楽曲である場合、1番2番・・・等すべての歌詞すべてが言葉(歌詞)の構造に例外なく一致することは難しい場合がある。そういった場合、下記のように①～③の解決方法が考えられる。

- ① 同音(同度)の使用(つまり音を移動させず同じ音にとどめること)によって不一致を回避することが可能である。
- ② 1番2番等どちらかの言葉を重要視し、他の言葉を二次的に扱うことにより、少なくともどちらかの言葉は生かされる場合。但し当然のことながら二次的に扱う歌詞は旋律とは不一致となる。
- ③ 同じ楽譜上において、部分的にもう一つの旋律を付加する方法。

上記解決方法の3点を元に「宵待草」に戻って考えれば、作者が「までどくらせど」「くれてかわらぬ」のどちらを優先したのかが見えてこないであろうか。実は「見えてはこない」のである。

その理由は、後半の「くらせど」「かわらぬ」が共に不一致である点、次に1番2番のどちらを重要視しなければならないのかを考えた場合、詩の内容から自ずと答えを導き出すことは可能であったのであるが、実際は未解決のままで終わっている。その結果不一致となっている。次の「ほしひとつ」の不一致も同様の理由である。また5行目の「こよいはつきも」「ふけてはかぜも」も同様である。

ちなみに作曲家・多忠亮(おおのただすけ)は大正時代のバイオリン奏者・作曲家²⁰であるという。他

には「作曲家としては「宵待草」以外に2曲を作ったのみであった。」²¹とのみ記載され、それがどのような曲であったのかは不明であった。

(2)「波浮の港」について

1番の歌詞においては5行目の「ひより」のみが不一致であった。また2番においては1行目の「ふね」、2行目の「したく」、5行目の「なじよなこころ」の3点である。1番2番の共通する不一致部分は「ひより」「こころ」の1点に限られる。

さて2番の歌詞の不一致についてはその理由を答えることが可能である。1番を見ると1点のみの不一致があり、これについては後述するが、1番の旋律から読めることは、2番よりも1番の歌詞を第一義に置いた結果、2番の歌詞の不一致が増加したと考える。

それならば同一楽譜(五線)上において第二旋律を付加するといった解決方法があったのであるが、作曲者の中山はあえてそうはしていない。2番の歌詞の不一致部分の存在を甘んじて受け入れている。それは何故であろうか。

1番2番とも共通して不一致であるという事実を見れば、どちらかの歌詞を優先しているとは言い難い。では他に何があるのであろう。筆者はそこで音の進行に目を向けてみた。音は次のように言葉に対応し進行している。

あ	す	の	ひ	よ	ー	ー	り	ー	は
A	D	D	B	A	F	E	D	E	F

一つの結論として、中山はこの音の進行を何よりも重要であると認識していたのではないだろうか。1番の歌詞の処理を見れば、1番2番とも不一致である理由が、例えば「作者のミス」であるとは考えにくいのである。

²⁰ Wikipedia <https://ja.wikipedia.org/wiki/多忠亮> 2018.12.23

²¹ 20世紀日本人名辞典の解説。 <https://kotobank.jp/word/多%20忠亮-1640708>

(3) 「この道」について

1番2番共言葉と旋律は一致していて、言葉の美しさがより引き立つ作品となっている。その原因は大きく二つ考えられる。これは分析(4)の「からたちの花」において「後述する」としたことの回答でもある。また関連して次の項にも既述する。一つは非常に厳密な旋律設計(作曲)の確かさであり、なおかつ言葉に対する作曲家のコンセプトの確かさであるだろう。

また一つは詩人に原因があることである。歌詞のどれを採っても、1番と2番の言葉の性格(アクセント・イントネーション)が一致していることを見るべきである。

(4) 「からたちの花」について

「この道」と同じく、全てにおいて言葉と旋律が対をなし一体となっているが、その理由は「この道」と同様である。

なおこの詩について少し述べておきたい。作品は第1連から第6連までであることは既述した。第1連と第6連は同じ言葉で作られている。つまり第1連の内容がそのままコピーされて第6連となり、作品の終結部となっている。このことは我々作曲家にとっても興味深いことである。作品の形式(構造)が、提示部、展開部、再現部の三部形式である点、提示部と再現部が同じ素材を用いて構成されている点、終結部が提示部と同一である点、音楽の構造と類似している。

(5) 「時として・・・」について

「この道」「からたちの花」と同じく言葉と旋律は全て一致していて、作曲者の丸山は言葉の美しさを十分に生かした作品に仕上げていることがわかる。

(6) 「放たれし・・・」について

「時として・・・」と同様、言葉と旋律は全て一致

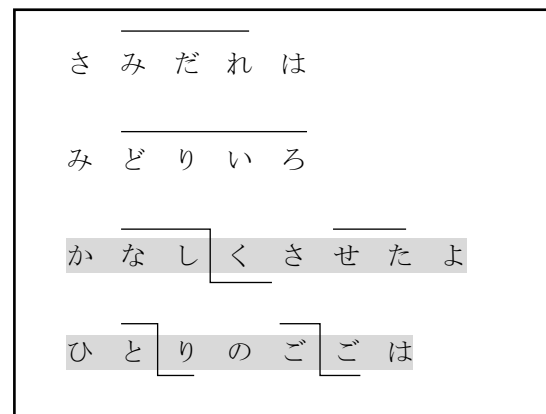
している。作品は言葉の美しさを保ち、それらをより引き出す効果を担っていることがわかる。

(7) 言葉と旋律の関係を探る意味

ところで、そもそも何故言葉と旋律の関係の一致、不一致を確認しなければならないのであろうか。その疑問は一般社会的においては当然の問いであるのかもしれない。何故ならば、世の中(巷)に溢れる様々な歌は、旋律と言葉(のアクセントやイントネーション)が一致していないものがあまりに多く存在しているからである。そうして多くの聴衆はそのことに対して非常に寛容であるか、あるいは無頓着なのである。(もちろん、そうでない楽曲も存在していることは確かなことである)

ここではそれらの事例をランダムに幾つか採り上げ、その実態を見ることにしたい。スペースの関係上、冒頭(さわり)の部分のみに限定した。また言葉のみとし、楽譜は割愛した。

a. 事例1「初恋」²²(詞・曲)村下孝蔵 (資料14)



上記の(資料14)で言葉の構造を確認した次は、旋律との関係を見てみよう。

【1行目】「さ」(C)が「み」(E)の下にあることで一致している。

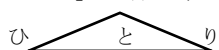
【2行目】「みどりいろ」(ACHGE)の「み」が「どりの」の下にあり、「いろ」の「い」が「ろ」の上に位置することで一致している。

【3行目】「か」「な」が同度のA、次の「く」(A)が

²² フォークソングのすべて ベスト66 全音楽譜出版社 2001.7.20

「し」(F)の上にあることで不一致となっている。「させた」(EDE)の「さ」が「せ」の上にあることで不一致である。

【4行目】「ひとり」(CAC)は「と」よりも「ひ」「り」が上にあることで不一致であり、続く「ごご」は(C ▼ F)と上行していることで不一致である。つまり言葉「ひとり」自体は、



のように「と」が「ひ」「り」よりも高い位置になければならないのである。しかし旋律はその真逆になっている。さらに「ごご」は元来、



のように最初の「ご」は次の「ご」よりも高い構造であるが、旋律は真逆となっている。

つまり、資料14の4行のうち、その1/2は言葉と旋律が合っていないということになる。次に続く長い歌詞の冒頭部分においてさえも、である。

b. 事例2「好きな人」²³(詞・曲)玉城千春
(資料15)

す き な ひ と が
つ ら い と き に
いっ しよ に
い て あげられ な い
い ま す ぐ あ い に いっ て

事例1と同じく曲の冒頭のみ限定する。

【1行目】「すき」が同度のE、「ひと」が同じく同度のEで一致している。

【2行目】「つら」が同度F、「い」がCで下降しているが最初の二文字で一致している。次の「とき」も「と」が「き」の下にあることで一致している。

【3行目】「いっ」が同度のEであるが「しよ」がCに下行していることで不一致である。

【4行目】「いて」はCDと上行していることで一致している。「あげられ」の「あ」が「げ」の上にあることで不一致である。「ない」は同度のDで一致している。

【5行目】「いま」は同度Eで一致している。「すぐ」はHCと上行して不一致であり、「あい」もAHCと上行形で「あ」が最下位にあり不一致である。「いって」はGFEと下行して、「い」が最高音であるために不一致となっている。

つまりここにおいても、約1/2は言葉と旋律は合っていないのである。言い換えれば、言葉の持つ美しさ(アクセントやイントネーション)を無視した(意識的か無意識かは別にして)楽曲になっているのが実態である。なお事例1、事例2とも不一致の部分に網掛けにして一致部分と区別し、視覚的により明確にした。

c-1. 事例3「つばさをください」²⁴(詞・山上路夫、曲・村井邦彦)

最後に小学校6年生の教科書にある冒頭の曲の最初を提示する。

(資料16)

い ま わ た し の
ね が い ご と が
か な う な ら ば
つ ば さ が ほ し い

前例と同じく言葉と旋律の関係を調べよう。

【1行目】「いま」がDFと上行していることで不一致であり、「わたし」がGFEと下降していることで不一致である。つまり「い」が「ま」の下にあり、

²³ Ibid 20

²⁴ 小学校音楽6 教育芸術社 平成23.2.10

「わ」が「たし」の上に位置している。

【2行目】「ね」が「が」の下にあることで一致している。

【3行目】「か」が「な」の上にあることで不一致である。

【4行目】「つばさ」の「つ」が「ば」の上にあることで不一致であり、続く「ほしい」の「ほし」が同度Bで一致している。(前例に倣い不一致部分を網掛け)

c-2

良く知られたポピュラーな曲であるが、その実態は既述のような言葉と旋律の関係なのである。

この曲を小学校における音楽教科の教材として授業において取り扱うとき、言葉と旋律の関係や言葉そのものについて、指導者はどのように指導するのであろうか。そう考えた時、この曲を教材として導入した根拠はどのようなものであるのだろうか。果たして教材性について深い議論を経たものかどうか、疑問の残る曲ではある。

d. 事例から見えるもの

前出の事例以上に、作品の大部分が言葉のそういった要素を無視あるいは意識しない楽曲も多く存在している。それらが社会に受け入れられている現実も認識する必要があるように思われる。

しかしながらそういった曲が本当に言葉が無視した結果であるのか、あるいはそこに何かそのような結果を誘発する原因があるのではないかと考えられる。おそらく創作上の何かが内包されているのではと思われるが、今この時点で、それが何であるかを導き出すことは難しい。

ただし筆者はこのような楽曲(言葉と旋律の一致しない作品)について、良し悪しを論じているものではない。またそのような創作の方法を非難否定しているものでもないことをここに記しておきたいと思う。

ところで、それでは本論において何故言葉と旋律の一致を求めるのか、との疑問に対しては、既述の

なかにその答えが包含されていたこと²⁵である。ではあるが、ここではさらに述べることによって、自己の創作におけるその重要性=言葉の持つ美的要素を生かし引き出すことを再認識したいと考える。

(8) 音楽における「言葉」とは何か

元来、洋の東西を問わず世界のすべての国や、あるいは地方においては、多種多様な文化・言語を持ち、それらの言語は独特のアクセントやイントネーションを包含した豊かな表現力を有した。そうしてそれらの文化や言語はなべて重要で価値あるものであり、優劣を論じるべきものではない。

我が国の言語(言葉)においても同様に、「言葉」自体が豊かなイントネーションを持ち、いうなればそれは非常に旋律的・音楽的に表現され得る言語であると言える。「音楽的」との表現は議論の余地あるところではあるが。

世界に多種多様な文化・言語が存在するのと同様に、その国の地方にもその地方の文化があり、所謂「なまり」「方言」と呼ばれるその土地特有の言葉や表現が存在している。それらもまた貴重なものであり、大切にされなければならないものである。例えば「お国言葉」(方言)による詩の場合、その地方のアクセントやイントネーションに沿った旋律を考えることは、当然あってしかるべきである。

これらのことから、「標準語が全て正しい」「標準語のアクセントやイントネーションが全て美しい」などとは誰も考えないであろう。その地方その地方の言語(言葉)は、個々の地方に生まれ、そうして育まれてきた文化そのものであるからである。ここで筆者が問題としているものは、それが音声的にも統一されていない場合を指すものであって、本論で採り上げた楽曲においても「ことばの統一=ことばの一致」を言うのである。

例えば大阪弁で書かれた詞に、大阪弁のアクセントやイントネーションによる旋律を考えること。例えば気仙地方の言葉の作詞による気仙地方のアクセ

²⁵ 2.楽曲分析(1)宵待草 b-3

ントやイントネーションによる旋律を作曲すること等の統一性。それ故、一つの楽曲の中に無秩序にちらばり同居する異質なアクセントやイントネーションは、楽曲の統一性を欠き、言葉においても美しいとは言い難いものになってしまうであろう。

しかしながら統一性を欠かざるを得ない楽曲においては、そこに作者のどのような思いが存在するのであろうか。それは例えば、言葉よりも旋律を優先したい思いが強烈である場合、例えば作曲者が詩の領域にまで踏み込んでしまうような場合等考えられよう。但し現在のところ「それは未知数である」と言わざるを得ない。

さてここで分析(2)の「波浮の港」の歌詞にある「ヤレホンニサ」について言及したい。

取り組む「詞」に対して、時に作曲者はその詞の内容にまで踏み込むことがあり、そういった事例は存在していて特に珍しいことではない。また否定されるべきものでもない。中山晋平も「波浮の港」の作曲のプロセスにおいて、必要性から「ヤレホンニサ」を加筆したか、あるいは提案したものと思われる。加筆の場合、勿論作詞者である野口雨情の許可を得たものであったであろう。

筆者にも類似した経験がある。昔、混声合唱の作曲の折、テキストは谷川俊太郎の「雪の降る前」²⁶であったが、テキストをそのまま使用するのではなく、部分的に元の行や単語自体を細分化し分解してのアプローチであったため、依頼元の編集部では大変心配したようである。次の文を引用する。

「合唱曲を書く時、二つの考え方が私にある。一つは詩に忠実に音楽が流れていくもの。もう一つは詩を完全に分解して、音の中にその原子を融合させてしまうもの。今回は後者の要素が強い。この種の合唱曲は私にとって、1976年5月青山タワーホールでの、12声部のための混声合唱曲「愛の位相」以来である。(後略)」
作品解説より

本件について詩人(谷川)からは何のクレームもなかったと後に聞いた。当時の編集部の仲立ちがあっ

たとは思いますが、谷川は筆者の意図を厚意的に理解し許容したと思われる。

最後に、分析(3)「この道」に既述した「楽曲途中における拍子の変化」の理由について述べておきたい。その理由とは「言葉のアクセントやフレーズを生かすための処置としての拍子の余儀なき変化」なのである。

4. 終わりに

ところで再度言及するが、筆者は言葉と旋律のアンバランスなものが良くない曲であるとは考えていない。例えば流行歌(歌謡曲、フォークソング、ポップミュージック)等に多くみられる言葉と旋律の不一致な楽曲においても、言葉の問題=アクセントやイントネーションを別にし、純粋に言葉の意味と旋律を味わえば、それはまたそれで心に訴えてくる非常に魅力的な楽曲も多いことも事実なのである。

本論では事例としてランダムに採りあげた楽曲の言葉と旋律の関係について、分析と考察を展開してきた。その結果、サンプル的ではあるが創作現場における言葉と旋律のアプローチの実態を把握・理解できたように思う。しかしながらアンバランスでありながら魅力的な楽曲についての考察を深化できなかったことは今後の課題として残る。

また文章化に至らなかったが、筆者の言葉に対する創作上の問題点も徐々に明確になりつつある状況に進めたことは収穫であった。今回の研究を踏まえ、次の創作活動にそれらを生かしたいと考える。

参考文献

文中の参考資料として明記のため省略

研究協力者

五日市田鶴子(東京音楽大学)楽譜資料提供
鎌田千佳(千葉敬愛短期大学)資料リサーチ

・・両氏に感謝・・

²⁶ 教育音楽中学・高校版 1983年4月号付録楽譜。のち「三つの混声三部合唱曲」の一曲に加えられた。マザーアース 2008.9.15