

# 東京音楽大学リポジトリ

## Tokyo College of Music Repository

Kósçak Yamada' s Japanese songs and his  
accent theory : ——An analysis from the  
viewpoint of performance ——

メタデータ	言語: jpn 出版者: 公開日: 2017-06-18 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 鈴木, 亜矢子, Suzuki, Ayako メールアドレス: 所属:
URL	<a href="https://tokyo-ondai.repo.nii.ac.jp/records/1048">https://tokyo-ondai.repo.nii.ac.jp/records/1048</a>

This work is licensed under a Creative Commons  
Attribution-NonCommercial-ShareAlike 3.0  
International License.



## 山田耕筰の日本歌曲とアクセント理論

### ——演奏の視点からみた分析——

鈴木 亜矢子

#### 要旨

日本が西洋文化を急速に取り入れ始めた時代に、山田耕筰（1886～1965年）はベルリンに留学して作曲を学び、西洋音楽の様式により作曲したフロンティアであった。とりわけ600曲を超える歌曲作品の創作においては詩のアクセントに関する創作理論を打ち立てるなど、その後の日本歌曲創作へ大きな影響を及ぼした。

本論文では山田の歌曲作品136曲を研究対象として、山田の提唱したアクセント理論が作品の中でどれくらい実践されていたか、また理論に従っていない作品をどのように捉えたらよいか演奏者の観点から分析し、その理論が山田にとってどのような意義をもっていたのかを考察した。

その結果、対象作品を開始期（1910年）、懐疑期（1911～16年）、提唱期（1917～26年）、円熟期（1927年以降）の4期に分け、提唱期を転換期として徐々にアクセント理論に従った作品が主流となり、《からたちの花》など、多くの山田作品がその理論を体現したものであることが確認できた。しかし、アクセント理論は万能であったわけではなく、山田作品の約3割に理論と反する特徴があることも確認できた。さらに、歌曲中でアクセントが不一致の部分においては、「ことば」の聴きやすさよりも「ことばの意味」を音楽的表現で伝える試みが認められ、山田の作品は一概にアクセント理論のみでは捉えられないことがわかった。

西洋音楽の響きに日本語を乗せる上での問題点に向き合い、アクセント理論によって打開策を講じただけでなく、敢えてその制約に反して日本語の語感や繊細な感情を表現しようと試みたことは、ともに山田の成した大きな成果である。山田作品はこれまで理論の整合性について論じられることが多かったが、理論とは整合しない作品に見られる多様な日本語表現の試みをも含めて考えてこそ、山田の業績をより正確に再評価することに繋がると言えよう。

## Kósçak Yamada's Japanese songs and his accent theory

—An analysis from the viewpoint of performance—

Ayako SUZUKI

### Abstract

During the period when Japan was rapidly adopting Western culture, Kósçak Yamada (1886~1965), who had studied musical composition in Berlin, thus became a pioneering composer of Japanese songs in Western musical form. In over 600 songs, he framed a compositional theory based on the accents of a poem, which favorably influenced the Japanese song creation system.

For this thesis, 136 of Yamada's songs were considered. I analyzed how his characteristic "accent theory" was put into practice in his songs. Additionally, from the viewpoint of a performer, I researched how we can interpret songs that do not conform to the theory. Based on the results, I considered the meaning of the theory for Yamada himself.

Consequently, I divided his songs into four periods: a beginning period (1910), a skeptical period (1911~16), an advocative period (1917~26), and a mature period (1927 onward). I confirmed that an advocative period shows its turning point of his songs; since then, the majority of his songs, such as "Karatachi no hana" embodies his accent theory.

However, accent theory was not omnipotent theory: about 30% of his works do not agree with the theory. Moreover, in these anti-theory parts of the songs tend to convey "word's meanings" through musical expression rather than through simply the sound of the "word" itself. It became clear that Yamada's songs cannot comprehend with accent theory alone.

Facing the problem of combining Western sound and Japanese poetry, Yamada attempted not only to solve the problem through accent theory but also dared to violate certain restrictions: he attempted to express delicate feelings and provide an impression of the nuances of the Japanese language, and I affirm that both these are Yamada's great achievements. Until now, studies on Yamada's songs have tended to explore whether his songs agree with accent theory. In this thesis, however, by considering various attempts at Japanese expression in his anti-theory songs, I suggest that I have been able to evaluate Yamada's achievement more exactly than has been previously possible.

## 山田耕筰の日本歌曲とアクセント理論

### ——演奏の視点からみた分析——

鈴木 亜矢子

#### 序論

日本が西洋文化を急速に取り入れ始めた時代に、山田耕筰（1886~1965年）はベルリンに留学して作曲を学び、西洋音楽の様式により作曲し、また、様々な西洋音楽作品を演奏という形で紹介したフロンティアであった。とりわけ600曲<sup>(1)</sup>を超える歌曲作品の創作においては一音符一語主義、詩のアクセントに関する創作理論（本論文においては、以後、アクセント理論と呼ぶ）を打ち立てるなど、その後の日本歌曲創作へ大きな影響を及ぼした。

1920年代、山田は「北原白秋と交わって詩と音楽の理念的融合をはかり、日本語のアクセントと語感を尊重する芸術的歌曲を創造」（後藤 1983: 2619）したとされ、これについては現在まで「日本語のアクセントと旋律の一致を考え出した山田耕筰の作曲理論は画期的」（今田 2003: 138）であったと結論づける研究、團伊玖磨など同時代の他の作曲家との比較を通して「山田の考えたいわゆる「山田システム」について検討」（井上 2001: 31）した研究、「日本語アクセントである音の高低・長短への過剰な配慮による附曲は、作曲の可能性を制限させるものではないだろうか」（大元 2013: 113）として、その理論への疑念を呈する研究などが混在している。そして、アクセント理論の整合性については三木露風の詩による《赤とんぼ》（1927年）の歌詞の「赤とんぼ」という部分においてアクセントの誤りが指摘されるなど、限定的に関心を集めている。しかし、アクセント理論の実践について、山田の歌曲作品を網羅的に分析し評価へ繋げた研究はこれまでにない。また、山田は日本語を音楽に乗せるために独自に工夫し、それまでにない創作理論を提唱したが、その一方で、一部には日本語を分かりやすく聞かせ演奏表現する上で難しい作品も多く見受けられる。

本論文では、山田の歌曲作品136曲を研究対象<sup>(2)</sup>として、山田の提唱したアクセント理論が作品の中でどれくらい実践されていたか、また理論に従っていない作品をどのように捉えたらよいかについて演奏者の観点から分析し、その結果に基づいて、アクセント理論が山田にとってどのような意義をもっていたのかについて考察する。

## 1 アクセント理論

山田が歌曲創作におけるアクセント理論を提唱するに至った時間的経過は、表1のようにまとめることができる。

表1

年号	代表的歌曲作品の一部	作品数	山田の言説
1910年	《嘆》《風ぞゆく（さすらひ3）》《燕》 《異国》	10	
1911年	《ふるさとの》	2	
1912年	《涙》	1	
1913年	《すすり泣く時》《信仰と牢獄》《樹立》 《わが世の果ての（さすらひ2）》	4	
1914年	《風がひとり》	1	
1916~ 1919年	《唄》《野薔薇》《澄月集》《幽韻》	18	「邦語の詩歌作曲に就いていろいろの疑問を感じ始めました。（中略）かうして私はいつの間にか邦語の詩から離れて行きました。」（初出：「音楽奨励会第十九回演奏会 ヤマダアーベント」プログラム、1916年1月および『山田耕柞歌曲集 露風之巻』、1919年9月を一篇にまとめたもの）
1920年	《風に寄せてうたへる春のうた》	10	
1922年	《病める薔薇》《AIYANの歌》《六騎》 《蟹味噌》	12	「北原白秋と提携してアルスから月刊「詩と音楽」をも刊行し、詩と音楽の融合を計ってもいた。」（「教育音楽」第五巻第九号、1950年9月）（1922年頃を回想する1950年の言説）
1923年	《鐘が鳴ります》《おろかしく》	9	「歌謡曲作曲上より見たる詩のアクセント」（初出：『詩と音楽』第二巻第二号、1923年2月）

アクセント理論について山田が考察を始めたのは、留学中の1910年から1913年にかけて三木露風の詩集『廃園』に作曲した9曲の作品群、《嘆》《風ぞゆく（さすらひ3）》《燕》《異国》《ふるさとの》《すすり泣く時》《信仰と牢獄》《樹立》《わが世の果ての（さすらひ2）》がきっかけである。1914年にベルリン留学より帰国後、同じく露風の『幻の田園』に作曲した《唄》を加え、全10曲が大阪開成館より《山田歌謡曲集露風之巻》として出版された。これらの作品について山田は、留学中より「邦語の詩歌作曲に就いていろいろの疑問を感じ始めました。（中略）かうして私はいつの間にか邦語の詩から離れて行きました。」（山田 2001a: 98-99）と述べ、一時期は歌曲創作の筆を止めている。《唄》（1916年）についてのみ「やや此の疑問に答へるものを持つてゐるやうに思はれます。」（山田 2001a: 100）と語ってはいるが、この時点では理論の構築には至っていない。

1922年、山田は「北原白秋と提携してアルスから月刊「詩と音楽」をも刊行し、詩と音楽の融合を計」（山田 2001b: 581）り、多くの作品を発表し始めた。1923年になると、アクセント理論を明示する記述「歌謡曲作曲上より見たる詩のアクセント」を発表し、具体

的にその理論の概要と実践方法を示した。そこでは、「平素から歌謡曲の作曲については、ある人々からは偏狭といはれるほど、その詩の持つ語調とか、アクセントとかに、細かい注意を拂つてをります。」(山田 2001a: 136) と述べ、1910年代に作曲した《山田歌謡曲集露風之巻》について「私の編んだ節が決してその詩の姿に合つてゐるものでない」(山田 2001a: 136) と、過去の作品の欠点を自身で指摘している。

その後、1925年に作曲された《からたちの花》について山田はこう語っている。「私の曲のうちでも、この曲ほど日本語を生かしているものは少ない。」(山田 2001b: 582) このことから、山田が自身の唱えたアクセント理論の実践について、この時期にはある程度の達成感を意識していたこと、またその一方で、その実践の精度が必ずしも一律ではないと意識していたことが分かる。

さらに、山田は1957年5月に、それまでの日本の歌がアクセントに関して無関心であったことを指摘し、「私の詩感、露風、白秋との親交によって著しく成長した。そして日本語の詩に対する新しい認識は、日本の芸術歌曲の誕生となった。」(山田 2001b: 625) という認識を示した。

## 2 アクセント理論に従った作品例

それでは、1923年頃から明確化された山田の理論とはどのようなものであったのだろうか。山田のアクセント理論を童謡《からたちの花》(1925年)を通して以下に示してみよう。ここではアクセント理論を分かりやすく示すために日本語の抑揚を試験的に「高・中・低」の3段階に分けて示すこととする。例1にフレーズごとの日本語の抑揚で示す通り、「花がさいたよ」で抑揚が高くなるのは「な」と「よ」の部分にあたる。

### 例1

	か	ら	た	ち	の
高					
中		●	●	●	●
低	●				

は	な	が	さ	い	た	よ
	●					●
●				●	●	
		●	●			

ただし、日本語の抑揚はそれほど一律なものではなく、その定義には個人差もある。例えば、「からたちの花が咲いたよ」を1フレーズとして続け

て発音すると、「は」と「な」を同じ音高で語ることも可能となる。また、「咲いたよ」の「よ」を比較的低音におくことも可能である。すなわち、「からたちの」「が咲いた」の部分の高低関係は固定的であり、「花」「よ」の部分は可変的であるため、抑揚の分析は次の例2のように示すことができる。

### 例2

固定的な部分を●で、可変的な部分を○で示した例

か	ら	た	ち	の	は	な	が	さ	い	た	よ
						○					○
	●	●	●	●	○	○			●	●	○
●							●	●			○

では、山田耕筰の作曲の実例としてこの詩にどのように音がつけられたのだろうか。譜例1に見られるとおり、冒頭部分から一つの音に一つの音節が乗せられており<sup>③</sup>、そして

抑揚の高さは音の高さにそのまま転用されている。

## 譜例 1

Andante tranquillamente ♩ = 56  
sempre sotto voce

か ら た ち の は な が さ い た よ

*pp* *delicatissimo* *p*

この特徴は一貫して保たれ、譜例 2 のように、曲の最後には幅広いオクターブの跳躍を「は」と「な」の間において、クライマックスを形成している。

## 譜例 2

*pp* *molto riten. e dim.* *ppp*

し ろ い は な が さ い た よ

*pp* *molto riten. e dim.* *ppp*

このように、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。

## 3 年代的考察

山田耕筰の作品が実際にこのアクセント理論に従っているかどうかを見るために、ここでは童謡を含まない歌曲作品 136 曲を対象として調査した。言葉の抑揚と歌唱旋律の高低が一致していない部分に着目し、1 曲の中に不一致部分が何か所見られるかを調べた結果を表 2 に示す。表 2 では、1 曲の中で不一致部分が 0~2 か所のもの、不一致部分が 3 か所以上のもの（その中で不一致部分が 6 か所以上ものをカッコ書きで示す）の曲数を示している。さらに、前者を一致傾向の作品、後者を不一致傾向の作品として、年代ごとに一致傾向の作品の占める割合を算出し、一致率を示した<sup>(4)</sup>。

表2 アクセント不一致部分と一致率の分布表

年号	対象作品数	不一致部分が0~2か所の作品	不一致部分が3か所以上の作品 (そのうち不一致部分が6か所以上の作品)	一致率
1910	10	2	8(2)	20%
1911	2	1	1	50%
1912	1	1	0	100%
1913	4	3	1	75%
1914	1	1	0	100%
1916	1	0	1	0%
1917	7	6	1(1)	86%
1919	10	6	4(2)	60%
1920	10	4	6(2)	40%
1922	11	10	1	91%
1923	7	6	1	86%
1924	9	4	5(1)	44%
1926	5	4	1	80%
1927	3	3	0	100%
1928	2	1	1(1)	50%
1929	1	1	0	100%
1930	1	1	0	100%
1932	4	3	1(1)	75%
1933	2	2	0	100%
1936	1	1	0	100%
1937	2	2	0	100%
1938	2	1	1	50%
1945	4	4	0	100%
1947	1	1	0	100%
1949	1	1	0	100%
1953	1	1	0	100%
1954	1	0	1(1)	0%
1955	2	2	0	100%
1956	1	1	0	100%
1959	1	0	1	0%
不明	28	20	8(3)	71%

(一致率の少数点は四捨五入)

次に、表2における対象作品数の分布を年代ごとにグラフに表すと、以下の表3のようになる<sup>5)</sup>。1910年、とんで1917~1926年は毎年5曲以上作曲されて比較的多作であり、その他の年代は全て4曲以下である。この作品数の推移の傾向から、本論文においては山田の作曲時期を表4に示す4期に区分することとする。表4の右欄は、表2に基づいて算



出した作品数およびアクセント理論の一致率である。

表3 作品数の年代別推移グラフ

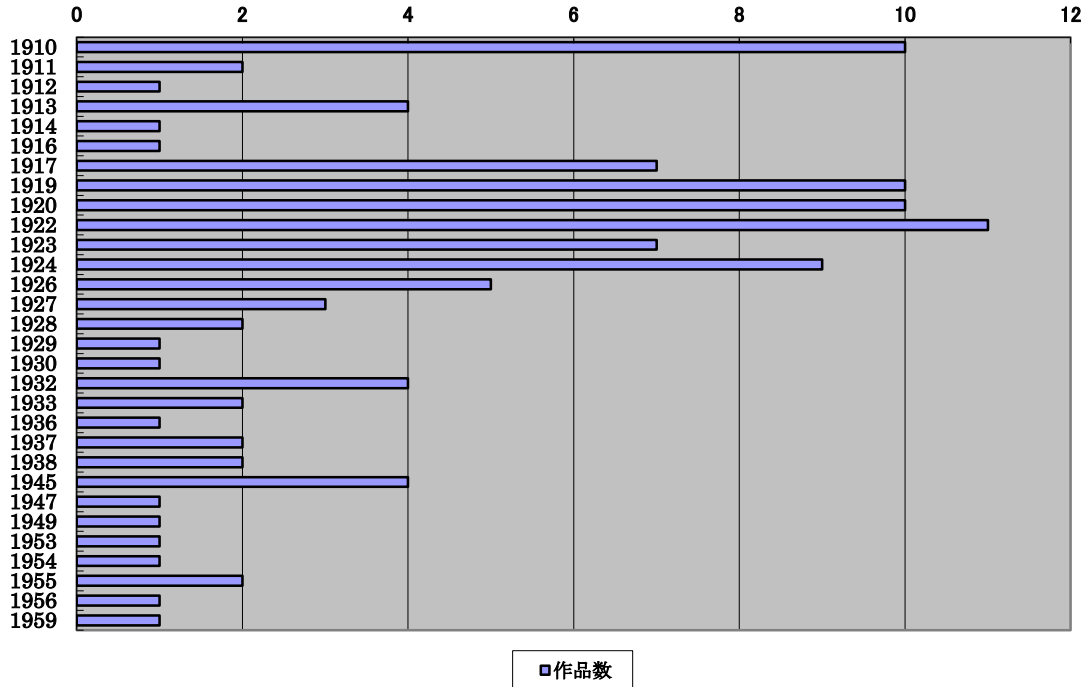


表4 時期区分

年代	区分	作品数	一致率
1910	第1期 開始期	10	20%
1911~1916	第2期 懐疑期	9	67%
1917~1926	第3期 提唱期	59	68%
1927以降	第4期 円熟期	30	83%
1910以降の全曲 (年代不明含む)		136	68%

表4によれば、全体としては68%の一致率を示し、さらに時期別に見ると、開始期から円熟期に向けて一致率は少しずつ上昇傾向を見せていることが分かる。そして、アクセント理論を唱えた時期である提唱期に

注目してみると、理論を提唱した時期であるにもかかわらず、その前の懐疑期と同様に3割強の作品が不一致の傾向を示していること、理論提唱から4年を経た円熟期に至って一致率が上昇していることが分かる。

不一致傾向を示す作品は全体の3割強であり、決して少ない値ではない。そのうち不一致部分が6か所以上の作品は対象の136曲中14曲あり、その内訳は開始期では2曲、提唱期と円熟期以降では6曲ずつと同数であった。つまり、著しく一致率の低い作品はアクセント理論提唱の前後に関わらず作曲されていたということである。

では、提唱期以降の作品にみられるアクセント不一致部分とは実際にどういうものなのか、次の章でみてみよう。

#### 4 アクセント不一致部分の考察

本章では先述の時期区分から、まず第3期の提唱期に焦点をあて、作品中のアクセント不一致部分の例とその特徴を示し、最後に第4期である円熟期の作品へ言及する。

##### 4-1 アクセント不一致・メリスマ+ディナミックの多用・半音階的な進行

アクセント理論は、一つの音符に一つの語をあてる「一音符一語主義」との対応関係のもとで成立するものである。それに反して連作歌曲《幽韻》の一部には、メリスマを用いながら多様な強弱の指示を書き込んでいる例がある。たとえば、第2曲《Ⅱ. 右近》(1919年)の「人の命の惜しくもあるかな」という部分の抑揚の分析は以下の例3のようになる。

##### 例3

ひ	と	の	い	の	ち	の	お	し	く	も	あ	る	か	な
			○				○							
	●	●	○	●				●			●		○	
●					●	●	○		●	●		●	○	●

これに対して、音楽は譜例3のようにつけられており、メリスマによって音高が揺れることに加えて、「いのち

の」の最後の「の」は明らかに言葉のアクセントとは異なる音高の動きとなっている。

##### 譜例3

また、この部分は大胆なディナミックと半音階的進行の繊細さが相まって最も表現上の難しさを感じさせる部分である。14小節の6拍めでmfでAsから入り、15小節でG-As-Fと緩やかに2拍ずつ進行する際にppで入り、mfになり、ppに戻るということを1小節間で行い、さらに次の16小節でもpで入りmfになりpに戻り、また次の17小節へ松葉

型のダイナミックの指示が続き、変化に富んだ1フレーズが終わる。全体を通してゆったりとしたテンポ感であるため長いフレーズを歌えるブレスが必要であり、指示を考慮して一息で美しく響かせるにはかなり繊細に声をコントロールする技術的習熟が求められている。

加えて、複雑な和声もこの曲の特徴である。全体として Des-dur を中心としながらも和声の移り変わりが多く、特に 15~16 小節の「惜しくも」の部分では長三度下の Heses-dur (譜面上は異名同音調の A-dur で記譜されている) を経由して 16 小節の 3 拍目で Des-dur の主和音へ戻る。しかし、17 小節の頭では Des-dur の 4 度の 7 の和音に移り、17~18 小節を通して半音階的な進行を伴い変化を続ける。この曲では、様々な調を経由し、半音階的な進行をしながらも、主調である Des-dur の主和音が中心にある。

以上のことと、歌詞との関係を見ると、主人公の心の揺れとともに、恋の思いが変わりやすいものであるということを表すかのようである。すなわち、ここではアクセント理論に従って「ことば」を伝えることよりも、揺れ動く「思い」を伝えるための音楽表現が前面に出されていると言えよう。

#### 4-2 アクセント不一致・メリスマ+ダイナミック・発想標語の指示

同じくメリスマとダイナミックの併用された例として、同連作より《IV. 式子内親王》(1919年)がある。連作全体の特徴でもあるが、この作品では特に、冒頭から終わりまで全てのフレーズに徹底してメリスマが使用されている。また、冒頭に inquieto (イタリア語で落ち着かない、不安な) という発想標語がある。冒頭部分の抑揚の分析は例4のようになり、譜例4と照合するとやはりアクセントは一致していない。

##### 例4

た	ま	の	お	よ	た	え	な	ば	た	え	ね
			○								
	●	●	○	○		●	○			●	
●				○	●		○	●	●		●

「の」の部分では本来抑揚が平行となるか、または沈むべき助詞でありつつも最高音 G に上がり、言葉は聴き取りづらくなる。また、歌い始めの「た」の部分では止まった伴奏の

##### 譜例4

Andante con moto, e inquieto ♩ = 60

た ま の お よ

中に入るために歌手が拍節感を作り出さなければならない。

アクセントの不一致により言葉の抑揚が聴こえにくく、本来沈むべき「の」と「ば」に最高音がある点、フレーズ全体で *p* と *f* の間を揺らぐ繊細なダイナミックと、4~5小節の *espressivo* から *delicatissimo e melodiosamente* へ移り変わる発想標語など、繊細さと大胆な変化が同居する点に、この作品を表現する難しさがある。

#### 4-3 アクセント不一致・音の跳躍

続いて、連作歌曲《風に寄せてうたへる春のうた》より、《I. 青き臥床をわれ飾る》(1920年)の言葉の抑揚の分析を例5に示す。譜例5と照合してみると、アクセント理論に反行例5

あ	お	き	ふ	し	ど	を	わ	れ	か	ざ	る
○							○				
	●			●			○	○		●	●
○		●	●		●	●		○	●		

する「き」の部分が目立ち、また、歌いだしてすぐに「ふし」で歌唱旋律がオクターブ跳躍する部分は歌手にとっては表現が難しい課題となる。この部分は

連作歌曲の1曲目の冒頭であるため、歌手は当然のことながら緊張を強いられる。その中で2小節弱という短い前奏の動きがフェルマータで止まり、テンポ感や拍節感が確立されていない中、歌が *p* で入る。「青き臥床を」まで一息で歌い抜けるとき、「青き」で *p* から *cresc.* で *f* へ膨らみ、*decresc.* でダイナミック上は一度減衰するにも関わらず、即座に「し」

#### 譜例 5

に向かってオクターブ跳躍とともに *ff*、*brillante e con fuoco* が急激に要求される。その矢先に減衰して次の小節でまた *p* へ戻り、*ritenuto* する。課題はオクターブそのものでなく、冒頭の緊張した伴奏形の流れの中で変化に富んだ歌いだしのフレーズをきめなければならない点である。このように、この曲では単にアクセントが不一致であること以上に、多様かつ繊細な表現が歌の冒頭で求められる。

#### 4-4 アクセント不一致とディナミックの劇的性格との相互作用

次に、《病める薔薇》(1922年)を例に挙げる。この作品はアクセントの不一致部分はないが、大きく違っている部分が歌詞「あくのむし」の部分にみられる。例6に示した抑揚の分析表と譜例6の8~9小節を照合すると、「悪」の抑揚の高低が逆に作曲されている。

##### 例6

あ	く	の	む	し
●				○
	●	●	○	○

そのため、この部分は言葉として聴き取りにくくなるが、そこに山田がつけたディナミックは興味深い。8小節で旋律が減衰したのち、「あ」が *mf* で始まり、そののち9小節の2拍めで *cresc.* がかかり、10小節の *f* へ向かう。高音に向かい表現が膨らむこと自体は自然だが、*decresc.* の流れから休符を挟んで「あ」の部分が低音でありながら *mf* で始まる箇所は特徴的である。8小節で伴奏形が *fz* で入り3拍で *pp* まで減衰し、その後10小節の旋律の *f* まで、旋律と対照的に *p* と *pp* を交互に進む。この旋律と伴奏のディナミックの対比は作品に劇的な性格づけをする。伴奏が沈む効果と相まって、あたかも「あ」が強調されているように捉えられるディナミックであり、アクセントの不一致による言葉の聴き取りにくさを補う効果を得ている。通常、「悪」の抑揚は「あ」が

##### 譜例6

高音におかれるべきであるが、ここで「あ」が低音におかれていることには、言葉よりも「悪」の意味を想起させる音楽的な表現を優先させた結果であると考えられる。

最後に、第4期である円熟期の歌曲作品の中で最もよく歌われる作品の一つである《みぞれに寄する愛の歌》(1947年)を例に挙げよう。アクセント不一致とディナミックの劇的性格との相互作用はここでもみられる。言葉の抑揚は例7のように分析されるが、譜例7では言葉のアクセントとは逆に作曲されていることが分かる。

例7

さ	む	さ	の	飢	え	の
○						
	○				●	○
○		○	●	●		○

しかし、ここでも「う」が *pp* で入った後に「え」に向かい *cresc.* することで、歌い方によってアクセントの不一致による聴き取りにくさをいくらか解消できるヒントが与えられている。

譜例7

れ、 さむさの、 う え の、 せまーると

最後の「蜜ある日なり」という部分の抑揚の分析表は例8のように示すことができる。

例8

み	つ	あ	る	ひ	な	り
○						
○	○			●		
	○	●	●		●	●

譜例8と照合すると、「る」の部分が *f* と *brillante* の指示で作品中の最高音 *fis* に長い音価で上行し、アクセントと異なる音楽の進行が強調されていることが分かる。ここでは、続く「日」の部分で *ff* と *molto riten.* が要求されていることが表現のヒントとなっている。「日」にかけて一層劇

的な表現が求められることで、*fis* から *e* へ音高こそ下がるものの、「日」を大きく豊かなフレーズで強調して歌うことでアクセント不一致による不自然な印象が軽減される効果を生んでいる。

この曲の場合、アクセント理論提唱期の作品に比べて譜面上の指示は少ないが、このように言葉との関係を探ってみると、劇的表現を生み出すためのヒントを見出すことができる。

## 譜例 8

すは、みつある ひな-り。

*mf brillante* *f* *molto riten.*

*p* *f* *colla ff cresc.* *mf* *p* *pp*

*brillante*

35

## 結論

本論文では山田耕筰の歌曲作品において、アクセント理論がどの程度実践されているのか、また理論に合わない部分にはどのような特徴があるのかを検討した。その結果、対象作品を開始期（1910年）、懐疑期（1911～16年）、提唱期（1917～26年）、円熟期（1927以降）の4期に分け、提唱期を転換期として山田作品では徐々にアクセント理論に従った作品が主流となり、《からたちの花》を代表作として現在もよく歌われている多くの山田作品が彼のアクセント理論を体現したものであることが確認できた。しかし、その一方でアクセント理論は万能であったわけではなく、山田作品の約3割にアクセント理論とは反する特徴があることも確認できた。

興味深いことに、《幽韻》や《病める薔薇》など、アクセントの不一致を特徴とする作品は演奏機会が少なく、山田の代表作とはなっていない。しかし、これらの作品においては歌詞の意味を表現する音楽的工夫が凝らされており、これもまた西洋音楽という語法の中で日本語の詩を表現する独自の試みであったと言える。幾重にも意味が折り重なり、繊細で複雑な魅力を湛えた和歌や美文調の詩には、童謡の素朴な美しさとはまた異なる音楽表現が求められてしかるべきであろう。提唱期以降、山田が作品のなかで自身の打ち立てた理論に背くとき、そこには第4章で述べた「ことばの意味」を表現する目的など、特別な意味合いや理由が考えられる。つまり、山田は自身で提唱したアクセント理論のほかに、日本語を西洋音楽の語法と合わせる際に独自の工夫をしていたと言える。

西洋音楽の響きに日本語を乗せる上で大きな壁にあたったことを日本人として初めて自覚し、その結果として提唱期以降、アクセント理論という一つの制約のもとで創作することでその打開策を講じたこと、また特に1923年以降、敢えてその制約を破ることによって日本語の語感や繊細な感情の表現を試みたことは、ともに山田の成した大きな成果である。山田の歌曲作品はこれまでアクセント理論に合っているか合っていないかという尺度で論じられることが多かったが、理論への矛盾は失敗ではなく、むしろ新たな道筋を開き、詩の特徴を音楽に昇華している。理論とは整合しない約3割の作品に見られる多様な日本語表現の試みをも含めて考えることにより、山田の業績をより正確に再評価することができよう。

## 注

(1) 合唱、校歌などの団体歌や日本語以外の言語に作曲された作品を含めた総数。

(2) 日本語による独唱歌曲の全 136 作品。童謡、団体歌、合唱など各種重唱作品、校歌など各種団体歌、国民歌謡、仏教聖歌、軍歌、劇音楽関連作品、未完作品、編曲作品は含まない。分析にあたっては、春秋社出版の『山田耕筰作品全集』を使用し、この版で出版されていない作品については第一法規出版の『山田耕筰全集』を使用した。

使用楽譜	対象作品数
<p>『山田耕筰作品全集 5[独唱曲 1]』（東京：春秋社，1989）</p> <p>《露風之巻》（10 曲）（《嘆》《風ぞゆく（さすらひ 3）》《燕》《異国》《ふるさとの》 《すすり泣くとき》《信仰と牢獄》《樹立》《わが世の果ての（さすらひ 2）》《唄》 《野薔薇》《湧く涙》《風に思を》《夜曲》《みなぞこの月》《待宵草》《風に寄せてう たへる春のうた》（4 曲）（《I. 青き臥床をわれ飾る》《II. 君がため織る綾錦》《III. 光に顫ひ日に舞へる》《IV. たたへよ、しらべよ、歌ひつれよ》）《病める薔薇》《木 の洞》</p>	22
<p>『山田耕筰作品全集 6[独唱曲 2]』（東京：春秋社，1990）</p> <p>《風がひとり》《とおくゆく雁》《恋ごころ》《春のよい》《ゆく春》《乱調》《山間》 《戦後》《春立たば》《かえり路》《涙》《水の皺》《宵の春雨》《なみだ》《澄月集》 （5 曲）（《I.（やままたやま……）》《II.（つきをのする……）》《III.（ゆきまよ い……）》《IV.（ただすめる……）》《V.（なかなか……）》）《幽韻》（5 曲）（《I. 小野小町》《II. 右近》《III. 和泉式部》《IV. 式子内親王》《V. 二條院讃岐》）《寂 しき夜の歌》（4 曲）（《I. 衣ずれの雨》《II. 独りゆけば》《III. かげの花》《IV. おとめの心》）《忘れては》</p>	29
<p>『山田耕筰作品全集 7[独唱曲 3]』（東京：春秋社，1991）</p> <p>《AIYAN の歌》（5 曲）（《I. NOSKAI》《II. かきつばた》《III. AIYAN の歌》 《IV. 曼珠沙華》《V. 気まぐれ》）《六騎》《蟹味噌》《象の子》《紫雲英田》《鐘が 鳴ります》《馬売り》《おろかしく》《短夜》《あかい夕日に》《城ヶ島の雨》《かなか な》《芥子粒<sup>ポストマニ</sup>夫人》</p>	17
<p>『山田耕筰作品全集 8[独唱曲 4]』（東京：春秋社，1992）</p> <p>《満州の春》《松島音頭》</p>	2



<p>『山田耕筰作品全集 9[独唱曲 5]』（東京：春秋社，1993）</p> <p>《雨情民謡集》（5曲）（《Ⅰ．捨てた葱》《Ⅱ．二十三夜》《Ⅲ．紅殻とんぼ》《Ⅳ．波浮の港》《Ⅴ．粉屋念仏》）</p>	5
<p>『山田耕筰全集 2[歌曲 2]』（東京：第一法規出版，1963）</p> <p>《明日の花》《日本の胡蝶》</p>	2
<p>『山田耕筰全集 3[歌曲 3]』（東京：第一法規出版，1964）</p> <p>《わが家の唄》《夢の家》《紫》《わかれ》《「扉」序詩》</p>	5
<p>『山田耕筰全集 5[歌曲 5]』（東京：第一法規出版，1965）</p> <p>《木の芽頃》《さらば、わが学校》《母のこえ》《潮騒》《うぐいす》《少年少女の歌》 《かなしくもさやかに》《シャンソン・パリー》</p>	8
<p>『山田耕筰全集 6[歌曲 6]』（東京：第一法規出版，1965）</p> <p>《十六夜》《雨の日の遊動円木》《あられ》《小石》《園の夢》《秋の踊り子》《わすれなぐさ》《山のあなた》《踊り子お猿》《みのむし》《さよなら》《むかしの仲間》《秋風の歌》《初恋》《離別》《羊の登校》</p>	16
<p>『山田耕筰全集 7[歌曲 7]』（東京：第一法規出版，1966）</p> <p>《つばくろの歌》《焦土の秋》《曙に立つ》《短歌三首》（3曲）（《Ⅰ．にほやかに》 《Ⅱ．冬日ざし》《Ⅲ．降る雨が》）《愛と祈り》《初夏》《南天の花》《平和を讃える 三つの歌》（2曲）（《Ⅰ．物みな》《Ⅱ．あめつちに》※）《地の上に花咲くかぎり》 《白百合》《弥撒の鐘》《春を待つ》《ペイチカの夜》《父の声母の声》《この花のよ うに》《ふるさとの山》《風が泣いてる》《山の小駅》《山はだまっている》《薔薇の 花に心をこめて》《われらは舟人》《若き船出》《処女の夢》《兵士の妻の祈り》《名 所の四季》《母の手に》《みぞれに寄する愛の歌》</p> <p style="text-align: right;">※：第3曲は重唱作品のため除外</p>	30

(3) この方法が「一音符一語主義」と呼ばれてきた。命名者は不明である。

(4) なお、有節歌曲においては必然的に不一致部分が多くなるのではないかと推測されたが、136曲中21曲の有節歌曲に限って調査したところ、21曲中12曲（約57%）が一致傾向を示す作品であり、有節歌曲であるがために不一致部分が増えるという確かな結果は得られなかった。そのため、21曲

の有節歌曲は通作歌曲と同様の調査対象として表2に含まれている。

<sup>(5)</sup> ここでは年代別の推移を見るため、年代不明の28曲は除いている。

## 参考文献

- 井上 宏行  
2001 「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」『美学論究』16, 31-45.
- 今田 政成  
2003 「山田耕筰の歌曲に関する考察」『白鷗女子短大論集』27/1, 123-139.
- 大元 和憲  
2013 「山田耕筰の声楽作品 言葉と音楽についての一考察」『和歌山大学教育学部紀要』63, 107-114.
- 後藤 暢子  
1983 「山田耕筰」『音楽大事典』（東京：平凡社）5, 2619-2621.  
1995 「山田耕筰」柴田南雄 編 『ニューグローヴ世界音楽大事典』（東京：講談社）18, 528-531.  
2001 「作るのではなく生む」『文学』（特集「大正」現象）2/4, 129-132.  
2002 「山田耕筰の「融合芸術論」序説」『転換期の音楽』編集委員会 編 『転換期の音楽 新世紀の音楽学フォーラム 角倉一郎先生古稀記念論文集』（東京：音楽之友社）408-415.  
2014 「作るのではなく生む」（東京：ミネルヴァ書房）
- 畑 道也  
2001 「『詩と音楽』および『アルス音楽大講座』にみる山田耕筰の歌曲作曲法」『美学論究』16, 1-14.  
2003 「ヨーロッパとの相克 作曲家山田耕筰をめぐる」『人文論究』53/3, 57-67.
- 山田 耕筰  
2001a 『山田耕筰著作全集』第1巻（東京：岩波書店）  
2001b 『山田耕筰著作全集』第2巻（東京：岩波書店）