

# 東京音楽大学リポジトリ

## Tokyo College of Music Repository

別宮貞雄と團伊玖磨の日本歌曲における創作手法：  
山田耕筰のアクセント理論との関係

メタデータ	言語: ja 出版者: 公開日: 2016-09-01 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/1069">https://tokyo-ondai.repo.nii.ac.jp/records/1069</a>

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



## 別宮貞雄と團伊玖磨の日本歌曲における創作手法

### ——山田耕筰のアクセント理論との関係——

鈴木 亜矢子

#### 要旨

西洋音楽受容期の日本音楽界を牽引した重要な人物の一人である山田耕筰（1886~1965年）は、日本歌曲創作においてアクセント理論と呼ばれる独自の創作理論を提唱した。アクセント理論とは、日本語の詩の持つアクセントの高低と歌唱旋律の音の高低を一致させるという創作手法であり、その後の日本歌曲創作へ大きな影響を及ぼした。しかし、山田の理論がその後の時代へどのように咀嚼されてきたかを考察した研究はこれまでにない。

本論文では、山田の次世代の作曲家である別宮貞雄（1922~2012年）と團伊玖磨（1924~2001年）がどのように山田の理論を作品の中で消化させたかを調査し、二人の作品の特徴を浮き彫りにすることを目的とする。

西洋音楽の作曲様式を積極的に受容した日本歌曲創作の変革期において、山田を起点としてその創作手法が後の世代でどのように変化していったかを探る試みは、その後の日本歌曲の道すじを知る手がかりともなるだろう。

調査の結果、別宮と團の歌曲作品の中で山田のアクセント理論がどのくらい実践されているかを分析し、全体の一致率を算出した。

また作品の特徴としては、別宮はアクセントの一致により単純化する傾向のある歌唱旋律を伴奏によって補い、團は有節歌曲で不一致部分が増えることへの対策を研究するなど、各々がアクセント理論に関連する不具合への独自の対策を講じていたことが判明した。

別宮と團は山田耕筰のアクセント理論を土台として、独自の手法を加えた。アクセント理論とは当時の日本の音楽界における日本歌曲の新たな出発点であった。

さらに、三人の作曲家にとって不一致部分とは音楽表現として強調される部分であることも判明した。日本語への作曲を重んじた三名の作曲家にとって、不一致部分には「優先する表現」が存在し、演奏のヒントが示されている。不一致部分に注意を払うことで、新たな解釈が生まれるだろう。

# Sadao Bekku and Ikuma Dan's Japanese song creation systems: Relation to Kósçak Yamada's accent theory

Ayako SUZUKI

## Abstract

Kósçak Yamada (1886-1965), who was a pioneer of Japan's music world during the period of the reception of western music, advocated the "accent theory" in his song composition. According to this theory, the pitch accents of a Japanese poem should conform to the singing melody. However, today it is still unclear how Japanese composers after him absorbed his theory.

In this study, I analyzed how accent theory was practically used in the Japanese songs of Sadao Bekku (1922-2012) and Ikuma Dan (1924-2001), the next generation of Yamada. Based on the differences and characteristics of their songs, I tried to identify the changes and the development of creation system of Japanese songs after Yamada.

As a result of my analysis, it became clear that Bekku followed basically the accent theory and complemented the simplicity of his melody with the expression of piano accompaniment. On the other hand, Dan's songs show more anti-theory singing melodies. Moreover, it became clear that anti-theory parts of both composers' songs are rather highlighted parts of musical expression. That means, the accent theory was the starting point for Bekku and Dan, and they developed and added their original ways for more effective expression by disobeying it.

This conclusion may give some hints for the performance of their songs: By focusing on the "anti-theory singing melodies," they can be newly interpreted with wider possibility of expression.

## 別宮貞雄と團伊玖磨の日本歌曲における創作手法

### ——山田耕筰のアクセント理論との関係——

鈴木 亜矢子

キーワード： 別宮貞雄 團伊玖磨 日本歌曲 山田耕筰 アクセント理論

#### 序論

西洋音楽受容期の日本音楽界を牽引した重要な人物の一人である山田耕筰（1886~1965年）は、日本歌曲作品の創作においてアクセント理論<sup>①</sup>と呼ばれる独自の創作理論を提唱した。アクセント理論とは、日本語の詩の持つ抑揚、またはアクセントの高低<sup>②</sup>と歌唱旋律の音の高低を一致させるという創作手法であり、一音符一語主義<sup>③</sup>とともにその後の日本歌曲創作へ大きな影響を及ぼした。しかし、その大きな影響は広く知られているところでありながら、山田のアクセント理論がその後の時代へどのように受け継がれてきたかを考察した研究はこれまでにない。

そこで本論文では、山田の次世代の作曲家である別宮貞雄（1922~2012年）と團伊玖磨（1924~2001年）がどのように山田の理論と関わり、作品の中で消化させていったかを調査する。山田が影響を及ぼした作曲家として別宮と團を選定した理由は次のようなものである。團伊玖磨は山田と師弟関係にあり、また、作曲家への志を父に認めてもらう段で山田と深く関わっている。山田から受けた指導の中でアクセントについて厳しく指導を受けており、弟子として山田のアクセント理論に対してどのような態度を取って日本歌曲を創作したかということは興味深い。対して、別宮は山田と直接的な関わりはなかったようだが「日本語には、高低アクセントというものがある。（中略）これを守らなければならぬ。」（別宮 1986: 3-4）として、山田の創作理論に同調する言説を残している。

このような立場にあった別宮と團の二人が山田の手法に対して同調傾向を見せるのか、それとも時に抗う傾向を見せるのか、それはどのような形で作品に見られ、何を意味しているのかを探求することによって、二人の作品の特徴を浮き彫りにすることを本論文の目的とする。

西洋音楽の作曲様式を積極的に受容した日本歌曲創作の変革期において、山田を起点としてその創作手法が後の世代でどのように変化していったかを探る試みは、その後の日本歌曲の道すじを知る手がかりともなるだろう。

## 1 アクセント理論に関する別宮と團の言説

別宮と團の歌曲づくりにおけるアクセント理論への考えの経過は、以下の表1と表2のようにまとめることができる。

表1 別宮貞雄

年号	作品数	言説
1977	1	「歌」の場合旋律の魅力のためには、アクセントをある程度犠牲にしても、どうもさしつかえないように思われるのだ。」(「テキストと旋律 歌における日本語の技術」、1977年)
1986	0	「日本語には、高低アクセントというものがある。(中略) これを守らなければならぬ。」「リズムについて、一語の内部では、音節の間に長短があるとおかしい。」「声の旋律だけでは、とかくリズム的变化がなくなるものを、一曲一曲きわだった性格づけを伴奏ですることである。「歌曲づくり」についてこのような考えは、私は当初から持っていた。」(『歌曲づくり』私の場合、1986年)
1995	0	「日本語のように語が一々上下アクセントをもつ場合には、既に抑揚さえも内包しているので、それを音楽として旋律に順応させるには問題が発生する。旋律の形が詩句にしばられるのである。」(『音楽に魅せられて』、1995年)
2003	0	「日本人の作曲家にとって、一番大切なよりどころは日本語。」(「日本語と私」、2003年)

表2 團伊玖磨

年号	作品数	言説
1949	0	「明治以来の日本の歌曲を調べて見ると、初期の頃は語に対する注意ということが、アクセントの上に於ては殆ど無いことが分ります。(中略) 山田先生に致って日本語が、日本語としての旋律を持つに致って来ました。」(『歌曲の作曲と詩のアクセント』、1949年)
1984	0	「ただ、単に聴こえさせるのは簡単なんです。」(『團伊玖磨対談シリーズ⑨ 谷川俊太郎 音と言葉を模索して』、1984年)
1993	0	「山田耕筰の陥ったような、日本語はよくわかる、でも音楽的には平凡だ、平板だというような道を結局において辿らざるを得ないし、その後の人も多く間違っで辿っていたと思います。」「日本語のイントネーションを考えて作れば耳ごしのいい音楽ができる。それが山田理論。(中略) それに集中したあまり、今度は、音楽の中に意外性というものが全然なくなっちゃった。」(「世界の中の宝物として」、1993年)
2001	0	「山田先生は助詞との接続にはあまりこだわらなくて、名詞の抑揚にとくにこだわる人でした。ですから繰り返しの歌がとくに困るのです。(中略) 問題を考える基礎だけができていたという感じで、ほかにいろんな問題が残っています。」(『日本音楽の再発見』、2001年)

※各連作歌曲の詳細なタイトルは表2および3の通り。

別宮は1977年と1986年の言説において、歌曲の中のアクセントを時には犠牲にする考えとアクセントを優先させる考えの両方を示している。また、日本語の音節<sup>(4)</sup>が長短リズムを持つものではないため、音節の速度を保つ手法を提案した。音節の速度を一定に保ち、かつアクセント理論を守った場合、旋律のリズム的变化が乏しくなるという欠点を指摘し、その欠点を和声構造と伴奏のもつ要素で補完するという独自の考えを表した。このように、高低アクセントに対する別宮の見解には確かに山田の理論の影響が窺えるが、山田への直接的な言及はない。

團は1949年、初めて日本語の高低アクセントと旋律の関係に注目した人物として山田

を評価し、アクセント理論への同調を示している。しかし一方で、有節歌曲においてアクセントが逆位置にある二つの語が同じ旋律の部分に作曲される際の不具合など、アクセント理論の欠点を指摘した。1984年と1993年には、単に言葉が聴こえやすく意味が通じることが目的ではないとして山田理論を部分的に批判し、1993年と2001年には一音符一語主義についても独自のアイディアを紹介している。

別宮においても團においても特筆すべきは、彼らがそれぞれアクセント理論を実践する<sup>(5)</sup>際に生じる問題を指摘し、山田のアクセント理論にはなかった独自のアイディアを付加していることだろう。

## 2 別宮と團の対象作品

別宮と團の作品が実際にアクセント理論に従っているかどうかを見るために、別宮の歌曲作品49曲と團の歌曲作品82曲を対象<sup>(6)</sup>として、分析を試みる。対象作品<sup>(7)</sup>は以下の表に年代順に示したとおりである。

表3 別宮貞雄の歌曲作品

初演年	作品名	作詩者	出版楽譜
1947	《海四章》 I. 馬車 II. 蟬 III. 砂上 IV. わが耳は	三好達治	「別宮貞雄歌曲集(増補)」 1963、 音楽之友社
1948	《淡彩抄》 I. 泡 II. 螢 III. 入黒子 IV. 涼雨 V. 別後 VI. 燈 VII. 天の川 VIII. 青蜜柑 IX. 鷺 X. 春近き日に	大木惇夫	
1951	《二つのロンドル》 I. 雨と風 II. さくら横ちょう	加藤周一	
1956	《白い雄鶏》 I. こころ II. 白い雄鶏 III. 海鳥 IV. 眺望	萩原朔太郎	「智恵子抄歌曲集」1986、 音楽之友社
1958	《——靡けこの山》	柿本人麻呂	
1959	《在りし日の歌》 I. 蜻蛉に寄す II. 曇天	中原中也	「別宮貞雄歌曲集(増補)」 1963、 音楽之友社
	《立原道造による四つのうた》 I. 浅き春に寄せて II. ひとり林に III. 歌ひとつ IV. 甘たるく感傷的な歌	立原道造	
1962	《叙情小曲集》 I. 白魚 II. 京都にて III. 蛇 IV. ふるさと V. かもめ VI. 海濱獨唱	室生犀星	
1974	《大手拓次による三つのうた》 I. 睫毛のなかの微風 II. よりかかる鐘の音 III. そよぐ幻影	大手拓次	1963、 音楽之友社
1977	《三好達治による四つのうた》 I. 乳母車 II. 桐の花 III. 木兎 IV. 山青し	三好達治	

1983	《智恵子抄》 I. 人に II. 深夜の雪 III. 僕等 IV. 晩餐 V. あどけない話 VI. 人生遠視 VII. 千鳥と遊ぶ智恵子 VIII. 山麓の二人 IX. レモン哀歌	高村光太郎	「智恵子抄歌 曲集」1986、 音楽之友社
------	---	-------	-----------------------------

表4 團伊玖磨の歌曲作品

作曲年	作品名	作詩者	出版楽譜
1942	《小諸なる古城のほとり》	島崎藤村	「團伊玖磨歌曲 集」1958、 音楽之友社
1943	《しぐれに寄する抒情》	佐藤春夫	
1945	《六つの子供の歌》 I. いたち III. 秋の野 VI. 雪女※ ※第2,4,5曲は有節歌曲のため除外	北原白秋	
1946	《五つの断章》 I. 野辺 II. 舟唄 III. あかき木の実 IV. 朝明 V. 希望	北原白秋	
1947	《わがうた》 I. 序の歌 II. 孤独とは III. ひぐらし IV. 追悼歌 V. 紫陽花	北山冬一郎	
1948	《萩原朔太郎に依る四つの詩》 I. 雲雀料理 II. 草の莖 III. 遊泳 IV. 笛	萩原朔太郎	
1950	《美濃びとに》 I. うた II. 秋 III. 閑か IV. 美濃びとに※ ※第5曲は有節歌曲のため除外	北原白秋	
1951	《東京小景》 I. 駿河台 II. 日比谷 III. 銀座 IV. 人形町 V. よし町 VI. 上野 VII. 両国	大田黒元雄	
	《旅上》	萩原朔太郎	
1954	《はる》	谷川俊太郎	
1955	《抒情歌》 I. 花季 II. 路地の子 III. 藤の花	大木実	
	《聲曲》	ガブリエレ・ダ ヌンツィオ、上 田敏訳	
1956	《貝》	萩原朔太郎	
	《雨のあとさき》 I. 雨 II. 雨のあと	北原白秋	
	《笛の音のする里へいこうよ》	萩原朔太郎	
	《海水旅館》	萩原朔太郎	
	《片足》	北原白秋	
	《三つの小唄》 I. 春の鳥 II. 石竹 III. 彼岸花	北原白秋	
1962	《ジャン・コクトーに依る八つの詩》 I. 港 II. レア III. 耳 IV. 山鳩 V. 黒人と美女 VI. 唄 VII. よいもの VIII. 偶作	ジャン・コクト ー、堀口大学訳	

2000	《マレー乙女の歌える》 Part I 1. 籐 2. あなたの船 3. 雷さま 4. 髪型 5. ういきょう 6. 生れた時から 7. 百本のレモン 8. 楠の木の下 9. Interlude-Flauto Solo※ 10. あなたに知っていただいて 11. 壺 12. あたしは土地 13. 鏡 14. 小川 15. オレンジ 16. 天使の群に Part II 17. 赤胡椒 18. あたしの門 19. 砂 20. ゴム園 21. 唇 22. ヴェール 23. Interlude-Piano Solo※ 24. 鸚鵡の群 25. 墓 26. 亜細亜の隅 27. メラタの花 28. 魔法使い 29. どこやらで 30. 白い雲 31. 黒い羽根—終曲— ※歌曲作品は31曲中29曲のため、分析にあたっては29曲として数える。	イヴァン・ゴル、堀口大学訳 「歌曲集マレー乙女の歌へる」 2001、音楽之友社
------	--	---

### 3 一致率と年代的考察

#### 3-1 分析方法

対象曲の言葉の高低アクセントと、それを歌詞とした場合にあってられている音の高低がどの程度一致するかについて、鈴木 2016 で用いた方法により調査した。

これは、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段階に分けて示す分析方法のことである。山田耕筰の童謡《からたちの花》(1925年)を例に見てみよう。まず、フレーズごとの日本語の抑揚を図1のように示し、「高・中・低」の3段階のうち該当する位置を黒丸で示す。すると、「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。

図1

	か	ら	た	ち	の
高					
中		●	●	●	●
低	●				

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

しかし、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、抑揚の分析は次の図2のように示すことができる。

図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
						○					○
	●	●	●	●	○	○			●	●	○
●							●	●			○

次に、このように言葉のアクセントを分析したのち、アクセントの固定部分においてどのように音がつけられたのか、旋律と照合し、言葉と音楽の抑揚が一致する部分をアクセ

ントの一致部分、反する部分をアクセントの不一致部分として分析する。

最後に、作品の中の不一致部分を曲ごとに数え、一致率をパーセンテージで算出する。算出した数値の傾向をみることで、作曲家がアクセント理論に対してどのような態度を取って作曲したかを示すことができる。



表5 アクセント不一致部分と一致率の分布表

別宮貞雄

團伊玖磨

作品数	不一致 0~2か所	不一致 3か所以上	一致率	年号	作品数	不一致 0~2か所	不一致 3か所以上	一致率
0				1942	1	0	1(1)	0%
0				1943	1	0	1	0%
0				1945	3	3	0	100%
0				1946	5	5	0	100%
4	4	0	100%	1947	5	5	0	100%
10	9	1	90%	1948	4	0	4	0%
0				1950	4	4	0	100%
2	2	0	100%	1951	8	4	4(1)	50%
0				1954	1	0	1	0%
0				1955	3	0	3(1)	0%
4	1	3	25%	1956	7	3	4(2)	43%
1	1	0	100%	1958	3	1	2	33%
6	4	2	67%	1959	0			
6	6	0	100%	1962	8	6	2	75%
3	3	0	100%	1974	0			
4	4	0	100%	1977	0			
9	8	1	89%	1983	0			
0				2000	29	16	13(6)	55%

この方法を用いて対象曲を分析した結果を表5に示す。ただし別宮に関しては作曲年ではなく初演の年で区分する。表5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か所以上のものをカッコ書きで示す）の曲数を分けて示した。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。

### 3-2 全体の動向

一致率について検討すると、まず別宮貞雄の場合は一致率の全体平均が86%であり、山田の68%（鈴木 2016: 97）よりも高い割合で一致している。また1956年と1959年を除いてすべての年代がほぼ100%に近い数字を維持している。別宮はパリ留学帰国（1954年）以降の自身の歌曲について、年々「複雑になり、（中略）演奏もたしかに初期のものより困難にちがいない。」（別宮 1986: 5）と語ったが、初期の親しまれやすい旋律からその作風の変化の兆しを表したのが確かに《白い雄鶏》（1956年）の頃ではないだろうか。一致率が25%に落ち込んだのは、作風の変化にともない、以前より抱いていた創作理論が後回しになったことを示している可能性がある。

團の場合は、一致率の全体平均が57%であり、半数近くが不一致傾向の作品である。1945年から1950年までの5年間は一致率が上昇し100%となる。これには戦後という歴史的な背景も関わっているように感じられる。この時代の作品が比較的よく演奏される歌曲である点を考えると、やはりアクセント理論とは歌いやすさと聴き取りやすさを兼ね備え、それゆえに人々に親しまれ、作品として歌い継がれていくためにも重要な創作手法であると言えよう。1951年以降1958年まで一致率は5割以下に落ち込み、1962年に75%に上

昇するも、2000年の最後の歌曲では55%に下降する。さらに、不一致部分が6か所以上と、著しく多い作品は11曲あるが、そのうち6曲が2000年の作品であり、團作品は後期にかけて全体に一致率が下降していることがわかる。

前述のように表2では團の言説が、単純に山田の理論を肯定したものから問題点を指摘していくものによっていった時期を1949年と1984年以降と指摘したが、実際の作品では1951年以降に、山田の理論から離れていったことが示されている。

#### 4 不一致部分の考察

本章では別宮と團の作品中における不一致部分の例とその特徴を示し、それが山田を含めた三人の作曲家に共通の特徴であるのか、独自の特徴であるのかに言及し、不一致の形態をカテゴリーごとに類す。筆者は先に、山田作品における不一致部分の特徴としてメリスマの手法、ダイナミックの多用、半音階的進行、独自の発想標語、音の跳躍、などとの併用を列挙した(鈴木 2016)。これら5つの特徴は、別宮と團にも同じようにみられるのだろうか。山田と別宮と團の不一致部分の事例をカテゴリー分けして、その特徴が現れて

表6 不一致の事例カテゴリー分け

創作手法	山田	別宮	團
メリスマ	○	○	○
ダイナミックの多用	○	×	×
半音階的進行	○	○	○
独自の発想標語	○	×	×
音の跳躍	○	○	○
次のフレーズへの継続	○	○	○
伴奏形による補完	×	○	×
有節歌曲への対策	×	×	○

いるかどうかを表6に○×で示した。

比較してみると、ダイナミックの多用と独自の発想標語については山田に特徴的なもので、ほかの二人には見られないことがわかる。それ以外のほとんどの特徴は全員にみられるが、伴奏形による補完、有節歌曲への対策の二点は別宮と團が新たに加えた不一致部分による不具合への対策であることがわかる。

では、実際にこれらの事例がどのような形で各々の作品に現れているのかを項目ごとに見てみよう。

##### 4-1 アクセント不一致とメリスマ

メリスマ自体は三人の作曲家すべてに現れる特徴であるが、團の作品では《三つの小唄》より《II. 石竹》(1958年)の16~17小節で、装飾音符とともにメリスマの手法が用いられている。この「まだあかし」という歌詞の部分の言葉の抑揚は次の例1のように示すことができる。

譜例1と照合すると、アクセント上は「し」で下降するところ、メリスマとともに上行しており、アクセントと音楽の不一致を生んでいる。このように、不一致とともに用いられたメリスマの手法は別宮では0曲、團では1曲である。

例 1

譜例 1

ま	だ	あ	か	し
○		○		
○	○	○	●	
	○	○		●

譜例 1 の楽譜は、メロディとピアノの伴奏を示しています。メロディは、歌詞「まだあかし Is red, red as fire.」に合わせて書かれています。楽譜には *mp* の力度記号が示されています。

#### 4-2 アクセント不一致と半音階的進行

不一致部分で半音階的進行が併用されたケースとして、別宮の作品では連作歌曲《淡彩抄》より《X. 春近き日に》(1948年)がある。17~18小節の「柗の」という歌詞の部分における言葉の抑揚は、以下の例2のように示すことが出来る。譜例2と照合すると、

例 2

ひ	い	ら	ぎ	の
	●	●	●	●
●				

譜例 2

譜例 2 の楽譜は、メロディとピアノの伴奏を示しています。メロディは、歌詞「ひいらぎの はの とげ ra-gi no ha no to-ge」に合わせて書かれています。楽譜には *mp* と *p* の力度記号が示されています。

「ひ」が高音におかれ、言葉のアクセントとは逆に作曲されていることがわかる。この旋律は冒頭部分から作品中に4回現れ、繰り返してこの旋律を使用したいがために言葉のアクセントよりも音楽が優先されたと捉えることもできるが、詩と音楽の織り成す表現の全体を観察すると別の観点も現れる。Ges-F、D-Es、そしてDes-Ces-Bと続く、この半音階を含んだフレーズが「柗の葉の」と結びつくとき、アクセントと違うことで聴く者の耳にはわずかな疑問が残され、あとにくる「棘いたき」という詩によってその不安定感が強調されたフレーズへの疑問が解決される。つまり「柗」が単なる冬の景色を表すための自然描写であればアクセント通りの方が理解しやすいが、あとにくる詩によって柗の棘を敢えて心に引っ掛けたい意図があったように捉えられる作曲の手法である。敢えて微妙な不一致を残すことで不安感、浮遊感を与えて未解決、疑問のイメージが印象づけられている。

例 3

と	お	る	な	ら
	/			
●	/			
		●	●	●

譜例 3

譜例 3 の楽譜は、メロディとピアノの伴奏を示しています。メロディは、歌詞「It is you be pass-ing by my la-dy's」に合わせて書かれています。楽譜には *f* の力度記号が示されています。

團の作品では《しぐれに寄する叙情》(1943年)の中で半音階的進行がみられる。「とおるなら」という歌詞の部分の言葉の抑揚は例3のとおりだが、譜例3と照合すると「とお」から「る」へメリスマで一度旋律が下がった後G-Gesと半音階の進行をしており、後に続く「な」の部分が同じGesを繰り返すことで「な」の音高が「ら」よりも高いことが際立っている。ここではアクセントの一致よりも、この部分で、「あの里を通るかわからないあの人」に感じる期待と不安の入り混じった心の表現を優先したかったかのように窺える。このような半音階的進行をともなう不一致は別宮では1曲、團では6曲である。

#### 4-3 アクセント不一致・音の跳躍による劇的表現

音の跳躍にともなうアクセント不一致は、別宮の連作歌曲《淡彩抄》より《Ⅷ. 青蜜柑》(1948年)の「あおさよ」という歌詞の部分でみられる。

例4

あ	お	さ	よ
○			
○	○		
	○	●	●

譜例4

言葉の抑揚は例4のとおりだが、譜例4と照合すると本来沈むはずである「よ」の部分が上行しており、不一致を生んでいる。

その前の歌詞に「湯上がりの肌の寒さよ」とあるが、こ

でも語尾の「よ」の部分が上行し、「蜜柑の青さよ」でも揃えるように上行し、さらに二度目の「よ」の方が音程の幅が広い。前奏のないこの作品では冒頭から伴奏の少ない音の中で、ぽつりぽつりと語られるように歌の旋律が始まっている。音楽的な表現と歌詞の意味を合わせて考えると、おそらく単に不一致ということではなく、この不一致を二度繰り返すことによって「寒さ」「青さ」などから象徴されるイメージを強調して印象づけたかったのであろう。

このような跳躍をともなう不一致は別宮で16曲、團で27曲ある。山田と比較して興味深いのは、山田には急激なダイナミックの変化とともにオクターブ跳躍がみられるが、同じ跳躍であってもそのような表現は別宮と團にはほとんどみられない点である。

團の連作歌曲《雨のあとさき》より《Ⅱ. 雨のあと》(1956年)では、「なりにけり」という歌詞の部分の言葉の抑揚は例5のようになる。譜例5と照合すると「り」が上行し、かつ長い音価をあてることによって強調されていることがわかる。

例5

な	り	に	け	り
	●		●	
●		●		●

フレーズの末尾や作品の最後の部分において、このような手法は他にも《しぐれに寄する叙情》(1943年)など、随所にみられる。

譜例5

み だ ら な ころ と な  
I am a flame with de-sire Ah

り に け り  
me, is there no balm?

4-4 次のフレーズへの  
継続

別宮の連作歌曲《立原道造による四つのうた》より《IV. 甘たるく感傷的な歌》(1959年)の83~84小節の「曇って」という歌詞の部分の言葉の抑揚は次の例6のように示される。譜例6と照合すると「て」が上行しており、言葉の抑揚の分析とは一致しない。詩の流れとしては、この「さびしく曇って」から次のフレーズ「そよいでいる」までが一行であり、次のフレーズへの継続を聞き手や演奏者に意識させるためにこのように作曲

例6

く	も	っ	て
	●		
●			●

譜例6

く く も っ て そ よ  
ku ku - mot te so - yo

い で い る  
i - de i - ru

されたと捉えられる。なお、94小節の「いる」という部分は4・3のカテゴリーにあたる。

團の連作歌曲《叙情歌》より《III. 藤の花》(1955

年)の「はなは」という歌詞の部分でも、例7に示した通り、本来は二度目の「は」という助詞の部分で抑揚が沈むはずである。しかし、譜例7と照合すると二度目の「は」の部分の旋律が目立って上行している。これは確かにアクセント理論の上では不一致だが、旋律の高低が上がったまま次のフレーズに繋げられることによって歌手のテンションも自動的に保たれる。さらに「(藤の)花」は表題でもある大切な言葉なので、アクセント上は不自然であることによって聴くものに対して注意喚起する効果が得られ、「花」の動向に釘付けにする意図を汲み取ることができる。

## 例7

## 譜例7

は	な	は
●	●	●

## 4-5 伴奏形による補完

第1章で述べたとおり、別宮は音節の速度を一定に保つ手法とアクセント理論が合わさった際に生じる欠点を指摘した。つまり譜例8《白い雄鶏》より表題曲《Ⅱ. 白い雄鶏》(1956年)を見ると、5小節の間、全ての音節が8分音符で、かつアクセントを守って作曲されていて、その結果同音反復が多く、リズム的な変化にも乏しい旋律となっており、このような単調さを乗り越えるための工夫がなされている。

別宮のとった対策は、伴奏形によって歌唱旋律の変化の乏しさを補完することであった。伴奏形に注目すると、かなり工夫がされていることがわかるだろう。

## 譜例8

歌の旋律が4分音符2つ歌う間に伴奏が3連譜を刻むというリズム的な工夫だけでなく、ときに五線を遠く離れる音域の広さを持ち、フォルテで臨時記号の

多い分厚い和音を響かせたあとですぐさま静止し、次はピアノシモで単音の連なりを散文のように描くといった、緩急のついた伴奏をつけている。また、この部分の歌の旋律ではピアノがつけられており、伴奏部分の方がダイナミックの幅が広く、歌の旋律よりも華やかで劇的な表現が求められている。

このような手法は別宮の作品のそこかしこで認められる。《大手拓次による三つのうた》(1974年)のように臨時記号が多く、歌唱旋律の音程もバリエーションに富んでいるものもあるが、別宮の作品は旋律だけをみるとそれほど複雑でない音形が多い。しかし、別宮の作品は実際に歌ってみるとその印象を裏切られることが多い。それは彼の伴奏形への独創的な拘りから、歌とのアンサンブルが独自なものだからである。

## 4-6 有節歌曲のアクセント不一致に対する対策

こちらは團が示した考え方である。繰り返しの歌、つまり有節歌曲について團は、「言葉のアクセントに忠実な作曲をすることになるとこの繰り返しの歌は、大層難しいこととなります。」(團 1949: 12)としている。例えば一番の歌詞が「山」で二番の歌詞が「海」であった場合、初めの1文字を高いアクセントにおく言葉と2文字目を高いアクセントにおく

言葉を、同じ旋律に乗せなければならないこととなり、それでは必然的に不一致が生じてしまう、ということである。

有節歌曲については対象曲ではないが、團とアクセント理論との関わりとして事例を見てみよう。團はその言説の中で、彼のラジオ歌謡として有名な作品《花の街》(1947年)の一番「七色の谷を越えて」と二番「美しい海を見たよ」においてこの矛盾を解消している。譜例9のとおり、例として紹介されたその解決方法は言葉にすると単純なもの

譜例9

1. な い ろ の た に  
2. う つ く し い う み  
3. す み れ い ろ し て

で、「両方にさしたる破綻を来さぬために「タニ」と「ウミ」の二音符を同じ高さに留めるよう作曲」(團 1949: 13) したというものである。

それに対して、團の連作歌曲《六つの子供のうた》より有節歌曲《IV. さより》(1945年)の「さより」という歌詞の部分においては音楽の付け方が3通りある。例8と譜例10でその一部を照合して見てみよう。定かではないが、現時点ではその使い分けに規則性は見られず、前述の《花の街》に関して語ったような拘りは感じられない。

例8

さ	よ	り
	●	●
●		

このことから、團は自身が必要に言及した有節歌曲の作曲においてアクセント理論

譜例10

1. サ ヨリ は う す い サ ヨリ は 一 匹 そ い  
2. つ き - よ の か わ へ だ れ だ れ - て て る  
3. サ ヨリ の う ち は ま み ず か - し お か  
4. サ ヨリ は う す い サ ヨリ は 一 匹 そ い  
1. Sau - ry fish are ve - ry slim, Sau - ry fish are neat and trim;  
2. On the riv - er bank at night, When the moon is shin - ing bright,  
3. Sau - ry fish, where is your home, Riv - er, lake, or salt sea foam?  
4. Sau - ry fish are trim and neat, Sau - ry fish are ve - ry fleet.

に違う箇所が生じる場合の対策の基準は、この時点(1945年)では未だはっきりしていなかったのではないと思われる。

山田のアクセント理論を通して二人の作曲家の全歌曲作品を概観し、不一致部分の特徴をみるなかで、別宮と團が山田から強く影響を受けつつも、それぞれ独自の発想を加えて試行錯誤したことが明らかになった。また、二人の作品の特徴を明らかにすることで、演奏する際の難しい点を確認された。別宮の作品はアクセント上、ほとんどが歌いやすく、聴こえやすく作曲されているが、複雑な伴奏形とのアンサンブルの中に演奏する難しさがあり、團は不一致の数が多いことによって言葉が不自然に聴こえる部分が比較的多く、旋律に語りの要素が多く表れ、その点にレチタティーヴォ的な難しさが生じている。

## 5 語りの手法

これまで、アクセント理論の不一致部分に現れる各作曲家の特徴を示してきたが、今までの尺度に入りきらない手法が語り (*parlando*) の手法である。この手法は三人の作曲家に共通して見られる特徴で、どの作曲家も後期において、山田の作品では《みぞれに寄する愛の歌》(1947)、別宮は《智恵子抄》(1983)、團は《マレー乙女の歌へる》(2000)などでその手法が顕著に現れている。

別宮の例を見てみよう。譜例 11 のとおり、旋律は同音反復が多いが、概ね高低アクセントに沿うよう作曲されており、連作全 9 曲での一致率は 89% である。

### 譜例 11

譜例 11 の楽譜は、声楽とピアノのパートで構成されています。声楽パートは、最初のフレーズが *parl. f*、最後のフレーズが *cant. mf* と指定されています。ピアノパートは *mf* と指定されています。楽譜には、5フィンガーリングやトリルなどの装飾が施されています。

また、別宮は演奏上はこの指定が絶対ではないとしながらも、*cant.* と *parl.* で指示しており、語りの手法をは

っきりと示している。(別宮 1986)

これに対して團の例では、譜例 12 のような同音反復が非常に多く、1 フレーズのほぼ全てが同音で構成された箇所が少なくない。しかし、連作全 29 曲での一致率は 55% と低く、

### 譜例 12

譜例 12 の楽譜は、フルート、メゾソプラノ、ピアノのパートで構成されています。フルートパートは *mp* と指定されています。メゾソプラノパートは、最初のフレーズが *mp*、最後のフレーズが *pp* と指定されています。ピアノパートは *pp* と指定されています。メゾソプラノパートには、同音反復のフレーズが多く見られます。

高い確率で言葉のアクセントと逆に作曲されているということを示している。晩年の團は言説の変化のとおり、もはや山田の理

論からは離れていたという証かもしれない。

アクセント理論とは言葉のアクセントのとおり聴こえるように旋律を作曲することで聴こえ方をコントロールするという手法だが、團の示した語りの手法はそれとは反対に、音程を設定しない（同音反復）部分を増やすことによって歌い手にその抑揚を選択する自由を委ねるという手法である。この二つの手法は相反するものだが、それぞれにアクセント理論を意識し、言葉のアクセントを遵守する上での不自由さから派生した手法と言える。

このように、三人の作曲家はそれぞれアクセント理論からくる制約の上で独自の手法や表現を生み出し、さらに語りの手法によって、言葉のアクセントに音楽の旋律を合わせるということから発想を展開し、むしろ音楽の旋律に抑揚を極力つけないことによって、歌い手に語らせるという新たな発想を生み出した。言い方を変えると、歌わせることから離れるということさえも試みた。



## 結論

別宮と團の歌曲作品の中で山田のアクセント理論がどのくらい実践されているかを分析したところ、その全体の一致率は別宮が約9割、山田と師弟関係にあった團は約6割であり、それぞれの一致率の傾向は大きく異なることがわかった。

別宮は、その言説ではアクセント理論に対して迷いがある記述が残されているが、実際の作品には山田の創作理論が色濃く反映されており、一致傾向の作品の割合は山田のそれ（約7割）よりも2割上回っている。その分、自身で指摘した通り、確かに旋律のリズム自体は平易な印象を受けるが、雄弁なピアノとのアンサンブルを強調することにより平板な印象を回避し、独自の作風に到達した。

團は山田の理論に対して部分的には賛成しながらも、時には強く反発し、山田と意見を戦わせた。最終的には山田に自身の手法を認められた例<sup>⑥</sup>もあり、自らの師であるからといってその形式を鵜呑みにするものではなく、特に有節歌曲に関しては、音の高さを無くすことによって不一致を回避する方法などの発想を展開させた。

このように、伴奏形による補完と有節歌曲への対策は、別宮と團がそれぞれにアクセント理論を始めとする山田の手法を取り入れる中で新たに直面した問題点に取り組み、探っていった独自の手法であった。

山田・別宮・團は、三名ともアクセント理論を踏まえつつも、敢えてアクセントよりも優先させたい表現が存在する部分で言葉の抑揚に違う音楽表現を試みた。すなわち別宮と團は山田耕筰のアクセント理論を万能として従うということではなく、その理論を土台として、それぞれ独自の手法を加えていったことがわかる。つまり、アクセント理論とは西洋音楽を急速に取り入れ始めた当時の日本の音楽界における日本歌曲の出発点であった。

ここで得た知見は演奏にも大きなヒントをもたらすだろう。つまり、この三名の作曲家に関してアクセント不一致部分とは音楽表現として強調した部分であり、「優先する表現」がそこにある。演奏する側も何か工夫をする余地が大きい部分、もしくは工夫すべき部分であるということである。そのポイントが示されている部分として、言葉のアクセントとの不一致箇所を知ることは、様々な彩りの音や表現の緩急をつけて演奏するための確かな拠り所となるだろう。

## 注

①詳しくは鈴木 2016: 93-95.を参照。

② 音の高低が語の意味を区別するなど、その言語固有の音のパターンを示しているアクセント体系の一つを高低アクセントと呼び、日本語のアクセントはこれに属する。

③ 一つの音に一つの音符がのせられる創作手法がこのように呼ばれてきた。命名者は不明である。

④ 厳密には、西洋でいう音節にあたるものは日本語では音節ではなく「拍」と表現する。

⑤ 別宮に関しては山田のアクセント理論との関係は明言されていないが、別宮の高低アクセントと旋律の関係についての見解は山田のアクセント理論と一致する。

⑥ 別宮の作品には有節歌曲が含まれていないが、團の作品のうち5曲は有節歌曲である。この5曲（《六

つの子供の歌》より《Ⅱ. ひょうたん》、《Ⅳ. さより》、《Ⅴ. からりこ》、《美濃びとに》より《Ⅴ. 雀おどり》、《別離》のうち4曲（約80%）は、言葉の抑揚と歌唱旋律の高低の不一致傾向を顕著に示しており、これは、有節歌曲であるがために不一致部分が増えている例として判断した。したがってここでは、全体の傾向をより正確に把握するために、團の有節歌曲5曲は除外して考察を進めることとする。

(7) 対象曲は出版されている独唱日本歌曲に限り、童謡、合唱など各種重唱、仏教歌など各種宗教歌、各種歌謡曲などは含まない。なお、別宮作品は作曲年が明らかになっていない作品が多くあるため、初演の年を記載した。

(8) 例えばオペラ《夕鶴》の例などがある。

## 参考文献

- 小泉 文夫; 團 伊玖磨  
 2001 『平凡社ライブラリー413 日本音楽の再発見』（東京：平凡社）
- 鈴木 亜矢子  
 2016 「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」『東京音楽大学大学院論文集』1巻／2号, 90-106.
- 團 伊玖磨  
 1949 「歌曲の作曲と詩のアクセント」『教育音楽』4巻／12号, 10-13.  
 1958 『團伊玖磨歌曲集』（東京：音楽之友社）  
 1984 「團伊玖磨対談シリーズ⑨ 谷川俊太郎 音と言葉を模索して」『音楽芸術』42巻／10号, 62-77.  
 1993 「世界の中の宝物として」『音楽芸術』51巻／12号, 36-40.  
 2001 『歌曲集マレー乙女の歌へる』（東京：音楽之友社）
- 別宮 貞雄  
 1963 『別宮貞雄歌曲集（増補）』（東京：音楽之友社）  
 1977 「テキストと旋律 歌における日本語の技術」『音楽芸術』第35巻／12号, 32-36.  
 1986 「『歌曲づくり』私の場合」『音楽の世界』第25巻／7号, 3-5.  
 1986 『智恵子抄歌曲集』（東京：音楽之友社）  
 1995 『音楽に魅せられて』（東京：音楽之友社）  
 2003 「日本語と私」『音楽の世界』第42巻／1号 通巻445号, 4-5.