

平成 28 年度東京音楽大学大学院音楽研究科

博士後期課程音楽専攻博士論文

山田耕筰・別宮貞雄・團伊玖磨の日本歌曲
——アクセント理論を起点とした分析的研究——

D2014-05 声楽 鈴木亜矢子

目次

序論

1. 目的	1
2. 先行研究	1
3. 研究方法	5
4. 期待される成果	6

第1章 アクセント分析の方法論

1. アクセント理論の背景	8
2. 高低アクセントと音楽の照合	10
3. 言語の高低アクセントと音楽の一致例	11
4. アクセント分析の手順	15
【詩の分析】	15
【詩のアクセント分析図の作成方法】	21
【音楽との照合】	24

第2章 山田耕筰の歌曲

1. アクセント理論・山田の言説	29
2. 対象作品	31
3. 一致率と年代的考察	37
4. アクセント理論と一致しない例	42
5. まとめ	60

第3章 別宮貞雄の歌曲

1. アクセント理論・別宮の言説	63
2. 対象作品	64
3. 一致率と年代的考察	66
4. 一致率が高い作品例	70
5. アクセント理論と一致しない例	71
6. まとめ	89

第4章 團伊玖磨の歌曲

1. アクセント理論・團の言説	92
2. 対象作品	93
3. 一致率と年代的考察	96
4. 一致率が高い作品例	103
5. アクセント理論と一致しない例	105
6. まとめ	114

結論

1. 課題についての検討結果	117
2. 仮定についての検討結果	122
3. アクセント分析の有効性	128

参考文献

参考文献表	129
-------	-----

序論

1. 目的

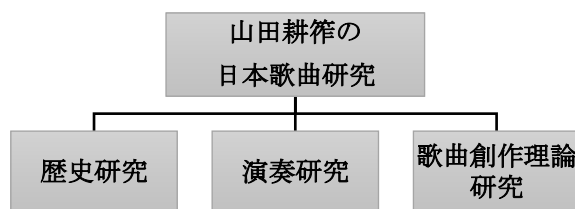
本論文は山田耕筰（1886-1965）を日本における西洋音楽受容期の重要な作曲家として捉え、山田と山田以降の日本歌曲の中の詩と音楽の作曲法を検討し、その特徴を明らかにすることを目的とする。そのために、まず山田の提唱した歌曲と詩のアクセントに関する理論が作品の中でどう実現されているかを、山田と次世代の作曲家、すなわち別宮貞雄（1922-2012）と團伊玖磨（1924-2001）の作品について分析方法を明示した上で検討し、次に詩のアクセント以外の観点から各作曲家の日本歌曲における創作の特徴を探求する。なお、対象とする作品はピアノ伴奏による独唱歌曲作品¹とする。

2. 先行研究

(1) 先行研究の要点

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）したとされている。童謡等を含む日本歌曲の分野において代表的作曲家として親しまれてきた山田耕筰の歌曲作品について、これまで行われてきた研究は三つに大別することができる。すなわち以下の図に示したとおり、歴史研究、演奏研究、歌曲創作理論研究の三つの区分である。それぞれの代表的な研究の要点を述べる。

図 先行研究の大別



¹ 対象曲は出版されている独唱日本歌曲に限り、童謡、オペラ作品のアリア、合唱など各種重唱、各種カンタータ、校歌などの各種団体歌、仏教歌など各種宗教歌、各種歌謡曲などは含まない。また、通作歌曲・有節歌曲の別は問わない。なお、以後「全歌曲作品」と言うときはこの定義による対象の作曲家の全作品とする。

大別 1. 歴史研究

歴史研究として主要なものは後藤 2002 である。歴史研究とは、現存資料に基づいて事実を確認しながら山田耕筰の業績や歴史的背景との関わりを考察する研究であり、山田の日本歌曲における詩と音楽の結びつきのみで特化した研究というよりも、山田が詩と音楽の融合に関心を抱いた契機を示す言説や、ピアノ小品や舞踊音楽など、歌曲以外の作品の中の流れなどをも検討する総合的な研究である。

大別 2. 演奏研究

演奏研究として主要なものは橋本 2011 である。演奏研究とは、主に音楽教育などの立場から歌唱指導について、山田作品等を題材とした研究である。たとえば、正しい呼吸法や明確な日本語の発音について歌曲作品歌唱のための基礎的な注意事項が示されているが、多くの研究では、正しい発音を支えるのは発声であると結論づけられている。このような研究はおそらく、筆者とその生徒の実際のレッスンの覚書のような役割を果たしているものと考えられる。

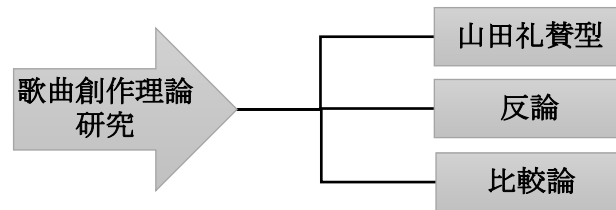
大別 3. 歌曲創作理論研究

歌曲創作理論研究として演奏者の立場から論じられた主要なものは今田 2003 である。《待ちぼうけ》(1923)、《からたちの花》(1925)、《赤とんぼ》(1927) などの有名曲を多く題材とし、和声分析を伴い、歌唱方法についてディナーミクの付け方や曲想を述べたものである。また、井上 2001 のように、西洋言語と異なる特質を持つ日本語の詩と西洋から受容した音楽がどのように結びつけられてきたかについて、團との比較を通して述べた研究もある。そこでは、團が山田の創作について、同じ音価の音符が並ぶ傾向を欠点として批判し、単語のもつリズムや語勢を表すために、旋律にリズムを与える重要性を述べたことが指摘されている。ただし、歌曲創作理論研究において、山田の創作手法と他の作曲家の比較研究はこれ以外に目立ったものが見られない²。

次に、上記の大別のうち歌曲創作理論研究をさらに三つに分類すると、以下の図のように示すことができる。

² 対象の作曲家の研究のうち山田の創作手法と関連しないものでは、別宮と中田喜直(1923-2000)の歌曲作品《さくら横ちょう》を比較する研究として中野 2015 などに代表される、主に楽曲分析やリズムの構造を探るものがある。

図 歌曲創作理論研究の分類



山田礼賛型では「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、比較論では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)を行っている。これに対して、「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反論的研究もある。

いずれにしても、これらの研究における論点は、山田が考案した「詩のアクセントに関する理論」(本論文においては、以後「アクセント理論」と呼ぶ)、つまり日本語の高低アクセントと歌曲の旋律の高低を一致させるという理論が作品の中で実践されているかどうかという点に集中する傾向があり、なかでも童謡《赤とんぼ》がしばしば議論の中心とされてきた。山田礼賛型の論では山田が理論を提唱するまでの活動や心理的動向を整理するものが多く、その中で問題点が掲げられることは多くない。一方、反論、比較論では、團伊玖磨などの他の作曲家と比較することで山田の理論の不完全さを指摘し、問題を提起するものが見られる。

(2) 先行研究の問題点

これらの先行研究を概観すると、以下の問題点が指摘できる。

- ・全歌曲作品について網羅的に分析した上で語られた論がない
- ・「アクセント理論」が実践されているかについて限られた作品に論点集中している

たとえば、《赤とんぼ》一曲のみを例として山田の歌曲創作理論を語るのは実証性に欠け、不十分である。また、これまで演奏研究として試みられてきた先行論文は、単一の曲や曲

集のみに絞って分析し論じているために、問題指摘がその曲だけに限定され、山田作品の中の大きな傾向を示すに至っていなかった。また、アクセント理論の整合性のみに焦点を当てた研究においては、それ以外の音楽的特徴についてはあまり言及されない傾向がみられた。

(3) 先行研究から直接的に求められた課題

課題 全作品を対象にアクセントとの関連のもとで分析する

このような先行研究の状況下において求められるのは、作曲家の全歌曲作品³を対象として網羅的な研究を行うこと、特にアクセント理論との関連について方法論を明示した上で作品を分析し、対象とする作曲家が実際の作品の中でアクセント理論にどのように対応していたのかを明らかにすることである。加えて、演奏の実践から得られた知見を生かすべく、演奏上の問題点についても目を配ることによって複合的な日本歌曲研究を実現することができよう。

(4) 先行研究から求められた2つの仮定

さらに先行研究から生じた疑問点がある。確かに山田が日本歌曲創作の中でアクセント理論を世に示したことは、日本歌曲の歴史の中で彼の重要な業績として広く認知されている。それゆえに理論に対する疑念や議論が提示され続けてきた。しかし、そののみが日本歌曲創作への工夫であろうか。山田の日本歌曲創作は1910年から1959年まで、およそ50年間続いており、その間に自身の留学体験、海外での演奏体験、二度の大戦を経験し、そのなかで本論文において対象とするピアノ伴奏による独唱歌曲作品のみならず、童謡や

³ 本論文では、子供でも歌えるように配慮がなされた、または歌う可能性を念頭に置いて作曲されたものと、一般に芸術歌曲と呼ばれるものを区別して扱う。山田が作曲した童謡作品は多数あり、童謡運動を通して社会的に大きな影響を与えた作品群であるため、確かに山田の歌曲創作について考えるときに重要な存在である。しかし、本論文の研究手法であるアクセント分析は、詩のアクセントと音楽の結びつきの上に生じる演奏表現の変化や、数値的な年代別の傾向とその推移を明らかにすることを目的とするものである。そのためには、詩と音楽の結びつきの性格が大きく異なる童謡をその他の独唱歌曲作品と同列にして分析することは適切ではない。また、仮に童謡とその他の作品の分析結果を分けて示したとしても、本論文で検討対象とする3名の作曲家の童謡作品の数にかなり差があることから、比較考察をすることは難しい。したがって、本論文においては童謡作品を考察対象に含めないこととした。加えて、本論文で考察対象から外す童謡作品とは、それぞれの出版譜に「童謡」「子供の歌」など「子供に向けた歌」であることが示されている作品である。実際に、たとえば山田の「童謡作品」の中には、子供が歌う作品とは考えにくいような、高度な演奏表現が求められる作品が見受けられる。しかし、本論文においてはそれらの作品と、子供に適した簡易な旋律の作品とを区別することはしていない。山田の童謡作品については、山田が何をもって「童謡」としたのか、その「童謡」にはどのような特徴がみられるのかなど、いまだ明かされていない部分があり、さらなる研究の進展が必要とされる。

ラジオ歌謡などの様々な日本語詩による歌曲作品を作曲してきた。実際に山田の対象作品を概観すると時期によってかなりその作風は異なっている。山田と言えば「詩のアクセントに沿って作曲することを最初に始めた作曲家」として広く知られているが、約 50 年にも及んで大きく作風が変化するなかで、ほかにも日本語詩が聴こえやすいよう歌曲にするための作曲上の工夫があったのではないだろうか。そもそも、日本歌曲創作理論については山田の理論以降、体系化されていない部分が多い。日本語詩は高低アクセントを守ることのみでその聴こえやすさを実現し得るだろうか。山田以降の作曲家はこの理論をどのように捉えたのだろうか。これらの疑問が生じたため、本論文では以下のように仮定を立てた。

仮定 1 アクセント理論以外にも日本語詩のための作曲法があったのではないか

仮定 2 日本歌曲創作理論は山田の次世代以降で変化しているのではないか

3. 研究方法

上記のように先行研究から直接的に求められた課題の解決と、先行研究への疑問から求められた 2 つの仮定を検討するための研究方法を考察した。

(1) 課題の解決

まず、先行研究からの課題の解決のために、対象の作曲家の全作品へのアクセント分析⁴を通して、日本語詩と音楽の関係を中心として全作の作風を調査する。その中で作風に移り変わりが認められればその変化点を明らかにして、全体の流れを整理する。

(2) 仮定 1 の検討

次に、アクセント理論以外にも日本語詩作曲のための方法があったのではないかという 1 つめの仮定の検討のために、詩のアクセントと音楽（旋律部分）が一致していない所に着目する。その詩と音楽が一致していない部分においてアクセントの他に、たとえば音程、リズム、拍節、調性などにおいて工夫が見られないかどうかを検討する。

⁴ 詩のアクセントと音楽の一致について調査するための分析法で、本論文における独自の分析法。次章にその詳細を示す。

(3) 仮定 2 の検討

最後に、日本歌曲創作理論の変化についての仮定の検討について、まず山田自身の中でもその約 50 年の創作活動において変化がみられるかどうかを検討する。さらに山田の次世代の作曲家についても同じように独自の分析法を通して全歌曲作品を分析し、山田以降の作曲家の中でも日本歌曲創作理論が変化しているかどうかを検討する。

アクセント理論に反対する意見を持ち、全く別の方法を取る作曲家らもいる。しかし、本論文ではアクセント理論を提唱した山田自身と、その理論の影響を受けて日本歌曲を作曲した山田の次世代の作曲家である別宮貞雄、團伊玖磨の、計 3 名の作曲家の作品を対象として、理論に対してそれぞれがどのような反応をしたかを検討し、日本歌曲の創作理論の変遷を探求するための第一歩としたい。山田耕筰のほか、対象とした 2 名の作曲家は次のような視点で選定した。

まず、①山田耕筰のアクセント理論を起点とした研究であるため、山田の次世代の作曲家の中から、アクセント理論に関連する言説を残した作曲家を選んだ。②その中で別宮と團は 2 年違いで生まれ、山田の次世代の作曲家としてほぼ同世代であり、比較に適している。③また、山田以降の作曲家の間では、アクセントについて言及した山田の画期的な業績を肯定する一方で、理論の欠点についても多く議論されてきた。その中で別宮は、山田との直接的な関わりはないが、歌曲創作の第 1 作から後期まで、かなりの部分でアクセント理論に従う作曲をした点で注目し得る。対して、團は山田の直接の弟子であり、作曲家を志した契機も山田にあり、音楽学校卒業後も山田の影響のもとにあった。さらに團は前期にはアクセント理論を肯定する考えを示し、後期には批判する態度をとったことから、両者のアクセント理論への態度には明確に異なる点があり、山田の次世代の作曲家の中で相反する態度を示した好例として比較対象に選定した。

(4) 分析方法の明示

以上の研究のためにはいずれも本論文において独自に考案した分析方法であるアクセント分析を中心として用いる。なお、この分析方法の詳細については第 1 章で述べることにする。

4. 期待される成果

本論文の目的が達成された場合には、主に次のような成果を期待できるだろう。

(1) アクセント理論の実施について未明の問題の解決

アクセント理論の実施、遵守について、対象とする作曲家の全作品を分析することにより、より実証性の高い分析結果を示し、これまでの議論への一つの解答を提示する。

(2) 各作曲家の日本歌曲の特徴を示す

対象作曲家の日本歌曲における⁵詩と音楽の関係性について、全作品の傾向と変遷を示すことにより、山田の日本歌曲全般について未だ語られていない創作の特徴が発見されることが期待される。これは、未だに研究が進んでいない別宮貞雄と團伊玖磨の作品についても同様である。さらに、詩のアクセントと音楽が一致していない部分に特に注目して考察することにより、アクセント理論以外の観点からも歌曲創作上の工夫と作曲家ごとの特徴を明らかにすることができる。

(3) アクセント分析の有効性を示す

本論文では、アクセント理論に従っているかどうかについての分析方法を明示する。山田のアクセント理論は精密に理論化されているものとは言えないが、本論文の分析によりアクセント理論が他の作曲家にも用いられているかどうかを数量的に示すことができるとすれば、この分析方法はすなわち、さらに他の日本歌曲の分析にも応用できる有効性をもつものと言うことができよう。

(4) 今後の日本歌曲創作理論の探求への一助

そして、上記の3つの項目にある程度の成果が得られたとすれば、この研究方法は今後、山田以降の作曲家たちによる日本歌曲の研究においても有効な方法論となり得るのではないだろうか。山田以降の日本歌曲創作に関する研究は未着手の部分が多く、そのため、日本歌曲創作の歴史も未だ整理されていない部分が多い。本論文は、今後の日本歌曲の作品研究進展のための一助となり得ることが期待される。

⁵ 分析をする中でピアノの伴奏部分についても考慮に入れて言及するが、特に歌唱旋律部分に特化して分析を行う。

第1章 アクセント分析の方法論

実際の作品分析に入る前に、ここで、山田耕筰が提唱したアクセント理論とそれに基づく分析方法について説明する。

1. アクセント理論の背景

「アクセント理論」提唱への歩みは、主に山田がベルリン留学中に作曲した、三木露風の詩による《山田歌謡曲集露風之巻》への自己批判から始まった。山田はベルリンへの長く孤独な旅路の中で親しんだ三木露風の詩集『廃園』⁶から、その年の7月27日に「最初の歌謡曲《嘆》を生んだ」。(山田 2001a: 98) この後に三木露風の『廃園』の中から10曲ほど作り上げた作品群が、帰国後に出版された山田の最初の歌謡曲集《山田歌謡曲集露風之巻》⁷である。

しかし、「その頃から私は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。」(山田 2001a: 98) と、山田は留学中から日本語詩の歌曲創作に対して抱いていた疑問を表している。作品を自ら演奏するうちに、「私の編んだ節が決してその詩の姿に合っているものでないといふことに気が付きました。」(山田 2001a: 136) との自己批判が始まり、特に「日本語のアクセント、日本語の詩そのものの形式を如何に、作曲すべきかについて、空しく懊惱してゐた」。(山田 2001a: 137)

高低のアクセントを持つ日本語の性質によって日本歌曲創作の壁に当たった彼は、外国語詩の作曲へ切り替えたが、そのうちに外国語の作曲に対しても疑問を生じて行き詰まり、ついには歌曲そのものの作曲を中断する。山田はこの時の様子を次のように語っている。

(山田 2001a: 138)

⁶ 友人からの餞別として『廃園』に出会い、日本語詩に初めて大きな感銘を受けた山田にとって、露風の作品は大きな位置を占めていた。「すくなくとも、日本の詩に私を結びつけた人は三木露風である。」(山田 2001b: 623) と語り、後に出会う北原白秋と並んで自分を啓発した畏友であり、「詩友」であると述べている。

⁷ 帰国直前に小林愛雄の詩による《涙》を加えて、ベルリンのシレージンガー出版社から、《Zehn Japanische Lieder》として出版するはずであったが、1914年の一時帰国後に勃発した第一次世界大戦により断念。帰国後に作曲した三木露風の詩による《唄》と小林愛雄の詩による《涙》とを入れ替えて大阪開成館より出版した。(山田 2001b: 623)

日本語の歌謡曲の作曲に失敗し私は、その失望を外国語の詩に対する作曲によつて慰めようとして、まづその範をシューバートに求め、シューマンにさぐり、ブラームスから得んとし、又ヴァーグナー、ヴォルフ、シトラウスなど次々に目を転じて、焦つては見たのですが、私はそこにも私の安じて学び得る規範を見出すことが出来ませんでした。(中略)
たうとう私は歌曲の作曲を、全然放棄するよりほかなくなつたのでした。

山田にとって、ヒントとなつたのは日本語そのものであった。山田は当時、日本に新しい音楽を創造するヒントを得るため、ロシアの国民楽派の運動に注目していた。そして、「私の進路を指し示してくれた」(山田 2001b: 627) と語り、大きな確信と覚悟を与えられたとして、「五大作家」[いわゆるロシア五人組のことか?] の友であり指導的立場にいたアレクサンドル・セルゲービチ・ダルゴムイシスキー Aleksandr Sergeevich Dargomyzhskii (1813-1869) による次の言葉にその着想を得ている。(山田 2001b: 627)

新しい国民楽を生むには、ただ単なる民謡や民舞の旋律の研究や、それらの旋律の編曲にのみよるべきではない。むしろ我々の国語の探求が緊要である。国語の内に睡っているスラーヴ本来の旋律を呼び覚ますことに専念すべきである。その国語から生れ出る旋律こそは我々の真の国民楽誕生の種子であるから。

この言葉により、山田は「真に日本的な歌曲を生むには、先ず日本語自体に内包されている旋律を見出すべきである」(山田 2001b: 627) というおぼろげであった考えについて確信を持つに至った。

また、当時の日本の音楽界には現在と比べて未発達な部分があり、当時の日本の声楽家が「歌曲の根本をなす歌詞の存在を無視して、ただ旋律を綺麗に唄い流しさえすればそれで足りるという考えに終始している」「詩に対する真の理解を持とうと努力しない」(山田 2001a: 307) として批判し、その問題点について「日本の声楽家に対する抗議ではなく、むしろ私の悲願であり懇望」(山田 2001a: 308) であるとして、このように苦言を呈している。(山田 2001a: 309-310)

声楽に対して一部の人は、声の美しささえ聞かしてくれれば発音などはどうでもいいなどという。それはモーツァルト時代の声楽やロッシニイの歌劇に対しては言い得よう。が、少なくともヴァアグナア以降の声楽にはそうした言葉はあてはまらない。ましてヴォルフ以後の歌曲に対して言葉は問題でないという人があるとしたら、その人は「言葉はなくとも声さえあれば意味は通じる」と主張すると同じことだ。

折しも、山田は「音楽の法悦境」と題した記述の中で、「私の目指してゐる法悦境は、日本以外の何れの地にも、開花することの出来ぬ純美な生の花であり、藝術の花であると思ふ。」(山田 2001a: 120) と語り、日本語詩であるからこそ輝くような、日本独自の作品をと志していた。「借りものの生活から本物の生活に入りたい」(山田 2001a: 311) といった言説からも山田が日本音楽界の未来へ抱いた希望と決心が表れている。このような背景の中で、日本語の性質を西洋から受容した音楽にのせるために生まれたのが「アクセント理論」である。

2. 高低アクセントと音楽の照合

山田は日本語の高低アクセント (pitch accent) ⁸に注目した。日本語のアクセント体系は曖昧アクセント⁹と呼ばれ、それは隣り合う音節の間の相対的高低関係¹⁰の決まりである。(著者不明 1976: 4-5) たとえば、山田が自ら批判し、アクセント理論提唱のきっかけとなった先述の《山田歌謡曲集露風之巻》より《燕》(1910) を例に見てみよう。全てが言葉のアクセントを壊すわけではないが、以下に示した歌詞の抜粋では、傍点部分に高音がおかれ作曲されている。(山田 2002: 63)

⁸ 山田は日本語の他に英語・ドイツ語の詩へ作曲したが、それらの言語は強弱アクセント (stress accent) が使用される点で日本語とは大きく異なっていた。

⁹ 型の区別が極めて曖昧なアクセント体系のこと。日本語で言うと、アクセントの高低の差は1オクターブなどの絶対値があるのではなく、あくまでも前後関係との比較的な値である。この高低関係の決まりが一定しているため、音程差は曖昧でも意味の区別ができる。(著者不明 1976: 4-5)

¹⁰ 以下、日本歌曲のアクセントについて「高音」と示す箇所はフレーズの中の「比較的高音」の箇所として述べる。

《燕》

皐月の浪を越えわたり
野をこそ慕へ、つばくらめ。

野をこそ慕へ、つばくらめ
求めあぐみたる古巢ゆゑ。

冒頭の「さつきのなみを」では「き」と「み」が高音におかれ、アクセントの通りとなっているが、「のをこそしたへ」の「こ」と「へ」、第2連では「し」に高音が置かれる点では、言葉が本来持つアクセントの相対的高低関係とは明らかに違っている事が分かる。言葉を音楽にのせるときの違和感を最小限にとどめるために、このような日本語の持つ高低アクセントと歌唱旋律の音の高低を合わせるように作曲するという手法が、山田の提唱したアクセント理論である。

3. 言語の高低アクセントと音楽の一致例

では、このアクセント理論が効果的に用いられている作品にはどのようなものがあるだろうか。ここではより広い理解のために、山田のアクセント理論について童謡《からたちの花》¹¹の詩の分析の図と譜例の全容を以下に示す。

太線：固定部分

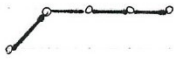
点線：可変部分

細線：音の動き

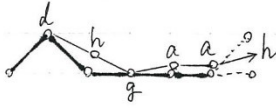
¹¹ 《からたちの花》は童謡作品であり、本論文における対象作品ではないが、山田自身がアクセント理論について述べる時、「私の曲のうちでも、この曲ほど日本語を生かしているものは少ない。」（山田 2001b: 582）と、最もアクセント理論を忠実に体現した代表的な作品であるという言説を残したために、アクセント理論を説明する好例として用いた。



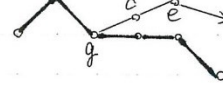
カラダチー ノー
からたちの



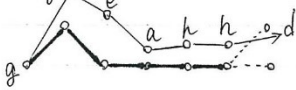
ハナカー サイター
はながさいたよ



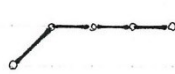
シロイ
しろいしろい



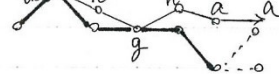
はながさいたよ



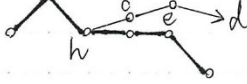
からたちの



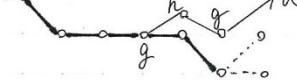
トア イア
とげはいたよ



アオイ
あおいあおい



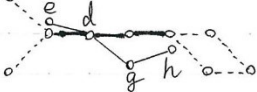
ハヤ
はりのとげだよ



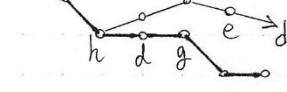
ハ
からたちは



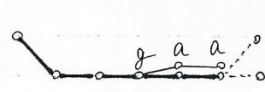
ハク四 木本四
はたのかきねよ



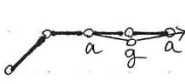
イツモ
いつもいつも



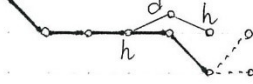
トール ミター
とおるみちだよ



エ
からたちも



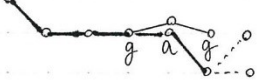
アキ シル
あきはみのるよ



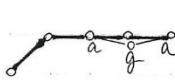
マウ
まうまう



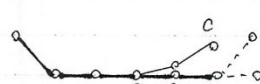
キン ノ
きんのたまだよ



からたちの



ヤバ ナ
えはでないだよ



ミン
みんはみんは



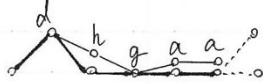
ヤシハカタ
やさしかたよ



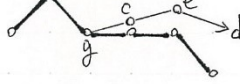
からたちの



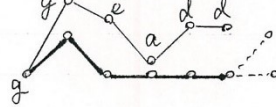
はながさいたよ



しろいしろい



はながさいたよ



譜例

1925年

Andante tranquillamente ♩ = 56
sempre sotto voce
pp
 からたちのほながさいたよ

pp delicatissimo

pp *esitando* *a tempo* *pp* *mf* *p*
 しろいしろいはながさいた

pp *colla voce*

pp *p*
 よからたちのほながさいたよあ

mf *p* *p*
 おいあおいほりのとげだよか

in fretta un poco *a tempo* *lungo ten.* *mf ten.*
 ちちらはほはたのかきおふいつもいつもと

colla voce

mf *mf*
 おるみらだよからたちもあきはみのる

p *f* *p* *pp*
 よまろいまろいせんのだまだ

ppp *sempre sotto voce* *esitando* *poco a poco riten.* *ppp ten.*
 よからたちのほながさいたよあ

ppp *poco a poco riten.*

in fretta *mf* *p* *molto riten.* *p*
 んなみんなやさしがつたよか

colla voce

p *pp*
 ちちらのほながさいたよしろい

pp *molto riten. e dim.* *ppp*
 しろいほながさいたよ

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

以上の分析図は、太線で示した詩のアクセント型の固定部分、点線で示した可変部分に細線で示す音（旋律）の動きを照合して、フレーズごとの分析を視覚的に捉えるためのものである。詩が概ね5~7文字前後に区分されており、その詩の上部にはカタカナで単語ごとのアクセント型が、一の記号によって示されている。また、カ○など、文字の右上に○印がついた表記は一般的な表記における「ガ」を表し、その発音が鼻濁音であることを示す。

細かく見ていくと、以下の譜例に見られるとおり、冒頭部分から一つの音に一つの音節が乗せられており¹²、日本語の高低アクセントは音の高さにそのまま転用されている。ぴったりと3つ以内の音高で書かれていない部分でも、詩のフレーズ型と概ね一致している。

譜例

この特徴は全曲を通し一貫して保たれる。以下の譜例のように、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。この動きの中で「な」の音は強調されるが、アクセントの分析としてはすべてのフレーズが一致の範囲内¹³である。

譜例

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、日本語を聴き取り易いよう作曲されている¹⁴。

¹² 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。

¹³ つまり、《からたちの花》はアクセント分析によると一致率 100%である。

¹⁴ 日本語を日本語らしく発音するという点においてのみは歌手が無理を強いられることなく語りやすいと言える。しかし、山田が「私の歌曲のうちでもむずかしい歌の一つであろう。」(山田 2001b: 582) と語ったように、歌うのが容易な作品では決してない。

4. アクセント分析の手順

アクセント分析は、【詩の分析】と【音楽の照合】によって詩のアクセントと音楽の動きがどのような対応関係にあるかを検討するための、本論文における分析方法である。以下にその全体の手順を記し、次に詳細を記す。

【詩の分析】1. 詩を 5~7 文字前後を基準としたフレーズに区切る

2. フレーズごとに日本語の高低アクセントを確認

【音楽の照合】3. 2 と音の動きとを照合し、一致しているか不一致かを確認

4. 詩の中の全フレーズ数と、日本語の高低アクセントと旋律の動きが一致しているフレーズの数から、一致率を算出

【詩の分析】

日本語の高低アクセントを判定するための根拠

(1) アクセント判定のための参考資料

アクセント型の判定には『NHK 日本語発音アクセント新辞典』（2016）を主な参考資料とし、そのほか OJAD（Online Japanese Accent Dictionary）、『広辞苑』を第二次的な資料として参考とする。すなわち、本論文においては分析における日本語の発音を標準語の発音で統一する。それにはアクセント理論を発案した山田自身が歌曲創作における言葉のアクセントの基準を標準語に求めたことも関わっている。（山田 2001a: 143）

以下、参考資料より得られるアクセント判定のための前提条件を示す。

(2) アクセント判定のための基本理念・アクセントの種類

上記参考資料によると、アクセントの種類は以下の 4 種類である。（NHK 放送文化研究所 2016）

平板型：アクセントの下がり目がないもの

頭高型

中高型

尾高型

} 起伏型

平行な例) ミズ^一 : 平板型

「ミ」と「ズ」が平板であることを示しているが、実際には 1 文字目の「ミ」が「ズ」より低い位置から始まっても自然に聞こえる。このように抑揚が上がる位置については文脈により変化するため、下がるか否か、下がる場合は下がる位置のみが定義されているのである。

下がる例) ハ[\]ル : 頭高型¹⁵、ニオ[\]イ : 中高型、ユキ[\] : 尾高型¹⁶

このように、平板型は^一、その他の起伏型では音の下がり目の位置に[\]と、それぞれ記号でアクセントの型を示す。

(3) アクセント判定のための基本理念・下がり目を優先して定義する

実際に発音すると上がり目も存在するのだが、辞典ではアクセントが平板型であるか起伏型であるかということと、起伏型であれば下がり目の位置はどこかという情報のみが記されており、上がり目の位置は定義されていない。なぜなら、アクセントの上がり目は前後の文脈により変動しやすく、言葉の固有のアクセントと言えるのは下がり目だからである。つまり、日本語のアクセントを示す上で最も重要なのは下がり目であると言える。

(NHK 放送文化研究所 2016) このことをふまえてアクセント分析においてはアクセントの下がり目を重要視し、最も優先して考察する。

(4) アクセント判定のための基本理念・2つの要素

あることばが最終的にどのような音調で発音されるのかは、まずは「その語の固有のアクセント [= 「下がり目」があるかないか、あるとすればどの位置にあるか]」と、「修飾語を伴っているかどうか」に大きく左右される。つまり、アクセント型の定義について、重要なことは次の 2 つの要素の掛け合わせである。(NHK 放送文化研究所 2016)

- ① 固有のアクセント型 (下がり目の位置・有無)
- ② 修飾語や助詞を伴うかどうか

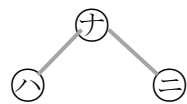
¹⁵ ここではハル = 春 「ハ[\]ル」 = 「ハ」から「ル」にかけてアクセントの下がり目がある。

¹⁶ 尾高型の語 = 単語の語尾の後に下がり目のくる語。単独では下がり目のない平板型と同じだが、後に助詞などがついた場合、後にくる品詞にかけて下がり目が生まれる。ユキ = 雪 「雪が」と続けて発音するとき、「キ」から「ガ」にかけてアクセントが下がる。

この2つの要素を辞典に記された接続の法則に従って確認すると、2つ以上の品詞が連なった場合のアクセント型を判定できる。たとえば、名詞や動詞と結びつく様々な付属語にもアクセントの基本的な決まりがあり、そこには例外も存在する。付属語にも平板型と起伏型のものがあり、基本的には名詞のアクセントも助詞のアクセントも両方が生かされてそのまま接続する。「の」もその一つであるが、例外的用法として、尾高型の語につくと、名詞のアクセントの下がり目が消えることがある。(NHK 放送文化研究所 2016: 解説 203) 例を以下に示す。

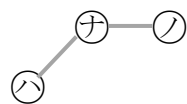
名詞につく付属語「の」

「花に」ハナ\ ニ^ー



「花」の後に下がり目があるため、「に」にかけて下がっている

「花の」ハナ\ ノ^ー



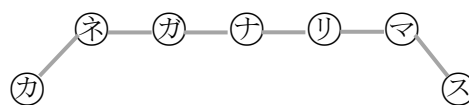
「花」の後に下がり目があるが、「の」の例外的働きによって「な」から「の」が平板となっている

また、動詞につく付属語にも様々な法則がある。名詞につくものと同様に、お互いのアクセントを生かしてそのまま接続するものも多いが、その例外もある。たとえば、以下の付属語決定型という接続をする付属語である。これらは、前につく動詞のアクセントが消え、付属語のアクセントのみにまとめられるという特徴を持つ。(NHK 放送文化研究所 2016: 解説 224)

「付属語決定型」の付属語の一部¹⁷

よ\ー、つ\つ、なさ\い、にく\い、
ま\した、ましょ\ー、ま\す、ませ\ん

「鐘が鳴ります」カネ^ー ガ^ー ナリマ\ス



¹⁷ 母音の無声化は○囲みで示されている。

(5) アクセント判定のための基本理念・判定の手順

したがって、詩のアクセントを判定するときは以下の手順で行う。

1. 単語のアクセント¹⁸を辞典により確認する
2. 品詞が2つ以上連なったときの接続の法則¹⁹を辞典により確認する

辞典に掲載されていない語や外来語、複合名詞、複合動詞などについても一般的なアクセントの法則が掲載されているため、ほとんどの語は辞典によってカバーすることが可能である²⁰。

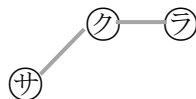
(6) アクセント判定のための基本理念・アクセントの上がり目の基本形と特殊形

アクセントの上がり目の基本形

「ある単語（頭高型の語を除く）を単独で発音したときに1拍目から2拍目にかけて音調が上昇するというのは、普遍的・全般的に起こることである。」（NHK 放送文化研究所 2016: 解説 9）と説明されるように、本論文においても頭高型以外の語は以下に示したように1拍目から2拍目を上がり目とした。

「桜」

サクラ



アクセントの上がり目の特殊形

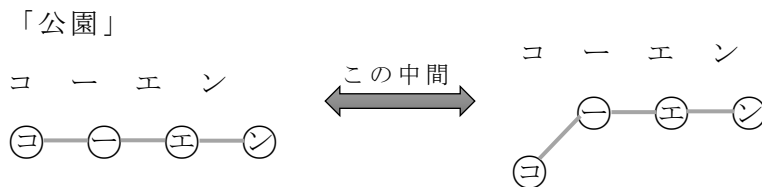
上がり目の特殊形として、特殊拍と関連してアクセントが変化する場合がある。参考資料によると、2拍目が特殊拍「ン」（撥音）「ー」（長音）の場合では1拍目から予め上がっているように聞こえ、1拍目から2拍目にかけての音の上がり方は非常に小さい。ただし、発音するスピードが極端に遅い場合には2拍目から上がっているように聞こえる。以

¹⁸ 平板型か起伏型か、起伏型なら下がり目の位置を調べる。

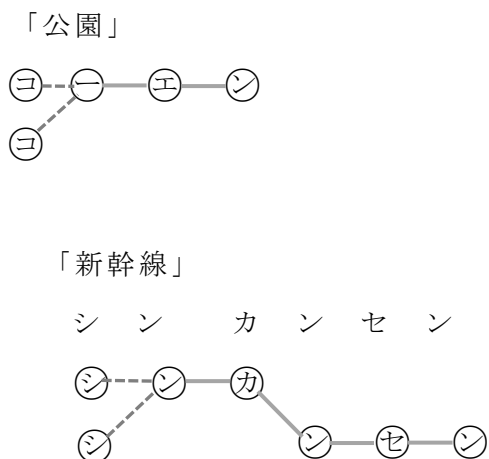
¹⁹ たとえば助詞にも平板型と起伏型があり、さらに名詞に連なる場合、動詞に連なる場合でさまざまに接続の法則が異なる。接続に関してはNHK 放送文化研究所 2016が参考資料として重要であり、理解しやすい。

²⁰ 例外として、どの辞典にも記載がなく、日常あまり使用される機会のない語の中で、一般的なアクセントの法則を用いてもはっきりと分類しづらい古語の一部などが挙げられる。どうしても定義が定まらない場合はある程度方向性を絞り、後述する「可変部分」として扱う。

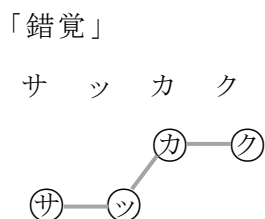
上のことを踏まえて特殊拍が2拍目にくる語を実際に発音すると、現実の音声は以下の左右に示した例の中間あたりの発音に聞こえることとなる。(NHK放送文化研究所 2016: 解説 11-12)



そのため、2拍目が特殊拍の場合には以下に点線で示したように、1拍目から2拍目にかけて可変部分とし、どちらの進行も一致の範囲内とする。



また、促音「ッ」²¹では反対に3拍目から音調が上がっているように聞こえる。



(7) アクセント判定のための基本理念・避けるべき不自然な音調の例

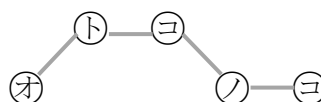
上がり目

²¹ ただし、促音を1拍として数えた場合に限る。たとえば歌曲では、作曲者が予め促音部分をその前の語と合わせて1拍として作曲している場合があるため。

先述のとおり、頭高型を除いた平板・中高・尾高型の語では一般的に1拍目から2拍目に上がり目が表れる。ただし、アクセントの下がり目は先述のとおりその語に固有のものだが、反対に上がり目はその性質上、流動的なものである。したがって、様々な音調が考えられる。しかし、これは単語の1拍目から2拍目にかけて常に上がり目を持てば自然に聞こえるということではない。特に、修飾語＋名詞のように2つ以上の語が連なる場合、後にくる単語の語頭は上がり目がない方が自然である。以下にその上がり目が不自然に聞こえる例を示す。(NHK放送文化研究所 2016: 解説 7-9)

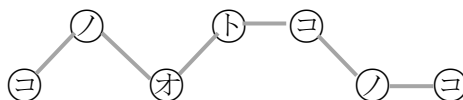
単独で発音した例

「男の子」オトコ\ノコ …単独で発音すると



不自然な音調の例

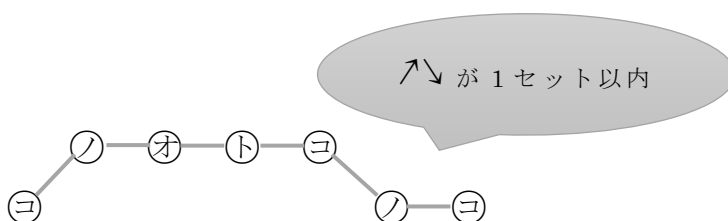
「この男の子」コノ^ー オトコ\ノコ



このように、後にくる品詞は単独であれば1拍目から2拍目にかけて上がり目が生じる。しかし、品詞が連なったために不自然な音調を生んでいる。ここでは不自然な音調を極力避けるため、上記のように品詞が連なっている場合²²には、後にくる品詞の1拍目から2拍目の上がり目は外した形で判定する²³。

自然な音調の例

「この男の子」コノ^ー オトコ\ノコ



²² 修飾語のほか、指示語と名詞など。

²³ このような音調はたとえば幼い子供がゆっくりと覚えたての言葉を朗読するなどの特別な場合以外では不自然である。その例外として、敢えて不自然な音調で発音することによって強調効果を求める場合も考えられるだろう。しかし、詩の内容を作曲家がどのように解釈し、どの部分に強調する必要性を感じたかについては証明する手立てはない。したがって、本論文では出来る限り分析に公正を期すため、分析時に詩の内容によって強調の可能性を加味して詩のアクセント型を定義することはしない。

参考 上がり目と下がり目の数

上記の例に見られるとおり、5~7文字前後のフレーズ²⁴を以下の3つの条件のもとで定義していく場合、上がり目と下がり目の数は1フレーズ中に概ね1セット以内であれば不自然な音調が生じにくいと考えられる。

- ・下がり目は最も優先すべき固有のアクセントである
- ・1拍目から2拍目にかけては一般的・普遍的に上がり目が生じる
- ・フレーズの途中で再度上がり目が生じるのは不自然

【詩のアクセント分析図の作成方法】

(1) フレーズへの分割

本論文の分析においては、便宜的に5~7文字前後を基準として詩をフレーズに分割して分析する。詩の全体の長さや、1行の文字数も作品により様々に違うため、作品を分析するにあたって、詩句のすべてを繋げて考えるのではなく、ある程度統一された長さのフレーズに区切ることは不可欠だからである。

(2) 高低アクセントの段階と可変性

本論文においては、日本語の高低アクセントを便宜的に3段階に分けて図で示すこととする。また、そのアクセント型を固定部分と可変部分に分けて分析を行う。

3段階に分ける意義

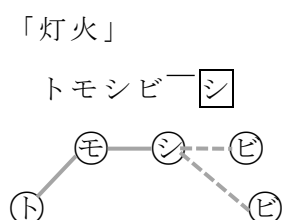
5~7文字前後で詩を区切った場合、1つのフレーズには概ね1つ~多くて3つの文節が連なる。そのため、1つのフレーズには概ね0~多くて3つ程度の下がり目が存在することとなり、高低アクセントの段階を2段階に設定すると、段階が少なすぎて言葉のアクセントを表現しきれないと考えられる。そこで、ここでは高低アクセントの段階を3段階に設定する。3段階ではフレーズの中に2度しか下がり目を持ってないという考えも生まれるだろうが、例えば動詞+付属語、名詞+動詞などの連なった語に下がり目が2つある場合、

²⁴ たとえば15文字以上など、フレーズの字数を増やすほどにアクセントの高低関係は複雑化することが考えられる。【詩のアクセント分析図の作成方法】の定義法(2)において後述するが、分析方法として成立させるために不用意に字数などを増やし、分析を複雑化させることは避けている。

あとにくる下がり目は1度目の下がり目よりも平板に近いものとなる。これをふまえると、1つのフレーズに3つの下がり目が生じても3段階の中で判定することが可能である。アクセントの判定を複雑化させすぎないために、ここでは以上の理由から、最低限の段階数として3段階を設定することとする。

固定部分と可変部分を分ける意義

まず、1つのアクセントしか持たない語だけでなく、なかには第2・第3アクセントを持つ語も存在する。その際は自動的に2、3パターンの発音方法が生まれるため、辞典を用いたとしてもすべてのアクセントを固定的に判定することは不可能である。以下にその例を示す。



第1アクセントが先に示され、第2、第3アクセントはそのあとに示される。なお、第2、第3アクセントは^アのような形のカナ1字、または□を付して示す。^アは「“ア”の直後で下がる」、□は「下がり目がない(=平板型)」という意味である。上記の「トモシビ」の例では第1アクセントが平板型で、第2アクセントがシの直後に下がり目がくる中高型ということになる。

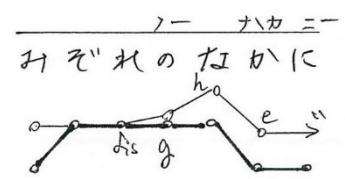
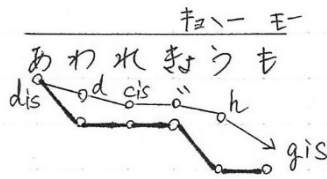
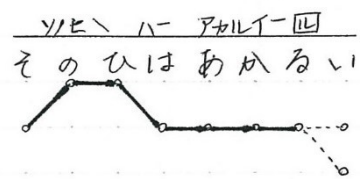
また、このほか辞典に記載のない語の中である程度までは発音の形を絞ることができても、1通りにはっきりと絞って定義のできない場合²⁵もある。例は少ないが、そういった場合にもその部分をアクセントの可変部分として捉えて判定することとする。なお、固定部分、可変部分、音の動きは以下の図のように区別して示す²⁶。

太線：固定部分
 点線：可変部分
 細線：音の動き

²⁵ 文語体の詩にみられる語で発音が一つに絞れないものなど。また、動詞や形容詞は過去形などの全ての活用形が載っているわけではない。辞典にない場合は近似する語を調べ、一般的法則を加味して類推する。

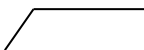

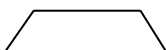
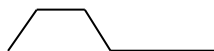
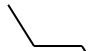

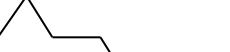
²⁶ フレーズ上部に辞典で確認したアクセント型を記載する。辞典にない語は近い語を確認して図に記載し、参考とした。また、接続の法則から考えられるアクセント型はカッコ内に記載し、参考とした。

図 27



(3) アクセント型の種類

上記のようにして、線種と高低によって高低アクセントの動きを図示すると、フレーズのアクセント型は概ね以下の7種類に分類²⁸できる。

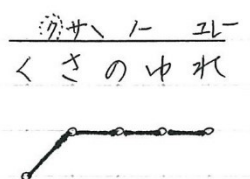
- | | | |
|------|---|---------------------|
| I. |  | 平板×平板 ²⁹ |
| II. |  | 頭高×平板 |
| III. |  | 平板×起伏 |
| IV. |  | 平板×起伏 |
| V. |  | 頭高×起伏 |
| VI. |  | 頭高×起伏 |
| VII. |  | 起伏×起伏 |

27 「その日はあかるい」は、「るい」が可変部分。ここで示した「あわれ今日も」と「みぞれの中に」は、フレーズの中で最も重要視される下がり目は守られており、全体の方向性が音の動きと概ね一致している（判定法は後述する）ため、一致のフレーズとする。

28 可変部分があるときはフレーズのアクセント型はこの限りではない。

29 「×」と記した以降は、フレーズを形成するのが2つ以上の品詞である場合に考えられるアクセント型の組み合わせである。

アクセント型 I の例³⁰



【音楽との照合】

上記の【詩の分析】に従ってフレーズごとにアクセント型を判定したのち、音楽（ここでは詩に付けられた旋律部分を言う）の動きの形を照合して、詩のフレーズのアクセント型と音楽の動きが概ね合っているかどうかを確認する。この段階で両者が一致するかどうかで、そのフレーズが理論に一致しているか、していないかを判定する。その際の着眼点は以下の2点である。

(1) 2文字間の音の動きの照合・アクセントの下がり目をみる

【詩の分析】において先述のとおり、言葉のアクセントにおいて最も重要視されるのはアクセント（音）の下がり目である。よって、まずはフレーズの中の下がり目に着目し、下がり目の位置が一致していない場合はそのフレーズを不一致とする。また、言葉の上がり目の部分で音楽が平板な動きをしている場合は一致の範囲内とする³¹が、上がり目において全く逆の動きをしていた場合はそのフレーズを不一致とする。この3つの不一致の例を以下に示す。

- : 言葉の動き
- : 音の動き

以下の3通りのケースはアクセントの不一致とする。

1: 言葉が下がる所で音が上がる



2: 言葉が下がる所で音が下がらない



3: 言葉が上がる所で音が下がる



³⁰ 先述のとおり、「の」の例外的用法により「草」のあとの下がり目が消えて平板となっている。

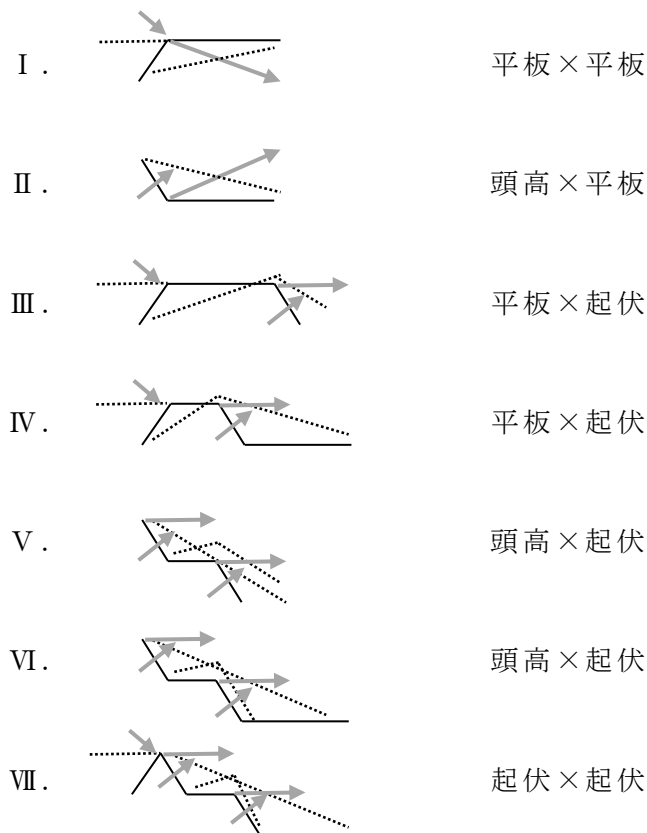
³¹ 【詩の分析】において先述のとおり、言葉の上がり目は一般的には1拍目から2拍目にかけて上行するものの、その流動的な性質によって「固有のアクセント」としては定義されていない。さらに、実際の音楽の中では3段階のみで区分された作品は対象作品の中では皆無であった。この2つのことから、言葉のアクセントの上がり目において音楽が平板な動きをすることは許容して一致の範囲内として判断すべきと考えられるため。

(2) フレーズのアクセント型をみる

上記(1)のほかに、フレーズのアクセント型と音楽の動きの形を照合する。【詩の分析】において示した以下のフレーズのアクセント型に概ね合っていれば一致のフレーズ、合わない動きをしていれば不一致のフレーズとして定義する。以下にその例を図示する。

…………… : 一致の動き

————— : 一致しない動き



詩のフレーズは先述のとおり、すべて3段階で定義されている。そして、音楽の中では3段階のみで作曲された作品は対象作品の中にはなく、アクセント型と全くぴったりと合う音楽の動きばかりではない。よって、アクセント型と音楽の照合にはぴったりとその形に合うかどうかを調査することが目的ではなく、一致の範囲内とされるケースとそうでないケースを定義し判断する。ほとんどのケースが上記の図に示したとおりだが、例外も存在するため、音の動きを一致と不一致に分類するための基本的な理念を知ることが必要となる。

一致の基本的な進行

一致に該当する基本的な進行について述べる。基本的な考えとして平板の語はどちらかといえば右肩上がりの性質を持ち、反対に頭高型の語はどちらかといえば右肩下がりの性質を持つということが重要である。

上記 6 種類のアクセント型に照らし合わせたとき、一致の範囲内とされる基本的な進行は以下のとおりである。

I. 平板×平板

漸次的にフレーズの終わりへ向かい上昇する場合は一致の範囲内



II. 頭高×平板

漸次的にフレーズの終わりへ向かい下降する場合は一致の範囲内



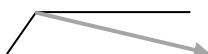
不一致の進行

不一致に該当する進行は、上記の一致の進行の理念に反する以下のような例である。

I. 平板×平板

平板×平板のフレーズが 1 拍目から 2 拍目にかけて上昇したのち、3 拍目にかけて即座に下降すると不自然な響きとなりやすいため、不一致とする。

タソガレ^ーノ^ー



また、「ガ」から「レ」にかけて下降するなど、言葉の下がり目ではない部分で音が下降する場合も不自然な響きを生みやすいため、不一致とする。

タソガレ^ーノ^ー



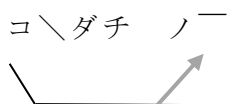
II. 頭高×平板

頭高×平板のフレーズが 1 拍目から 2 拍目にかけて下降したのち、3 拍目にかけて即座に上昇すると不自然な響きとなりやすいため、不一致とする。

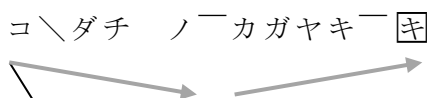
コ\ダチ ノ^ー



また、それまでの方向性に反して助詞の部分のみ急激に上行している場合も不自然な響きとなりやすいため、不一致とする。



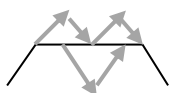
しかし、頭高×平板のフレーズにおいて 2 つ以上の文節が連なるなどフレーズが比較的長い場合、以下³²のように後半の単語の語尾が上昇しても自然に聴こえ、一致の範囲内とされることも起こり得る。これは前述のとおり、平板の語がもとも右肩上がりの性質を持つことが関係している。



下がり目を無視し、下がり目ではないところで明らかに下がり目がついている、あるいは増えるなど、起伏を不自然に増やしている例も不自然な響きとなりやすいため、不一致とする。たとえば、平行（平板）の進行をしている部分において下がり目ではない所で下がり、その直後に上がる以下のような例など。

Ⅲ. 平板×起伏

また、先述のとおり「品詞が 2 以上連なったとき、後にくる語の 1 拍目（語頭）が下がり、2 拍目で再度上がることは不自然な音調を生む」。しかし、その例外として、前にくる語が起伏型であるときに限り、次の語の 1 拍目（語頭）が下がり、2 拍目で上がることを一致の範囲内とした。これは音の動きの上下（ハ）が 1 セット以内であり、不自然に聴こえにくいため、一致の範囲内と判断する。



³² 記号については先述したとおり、 — 、 \ は第 1 アクセント、四角で囲った キ は第 2 アクセントを示している。

その他の注意点

- ・一致の判定³³の際、基本的には音程の度数を詳細に加味しない
- ・たとえ短 2 度、長 2 度であっても、上記の不一致の基準に該当すれば不一致とする
- ・ただし、フレーズ全体の方向性が一致していれば短 2 度、長 2 度の揺れは一致の範囲内とする
- ・同音反復そのものを不一致とはしないが、下がり目で音が下がらないケースに該当した場合、下がり目が無視されているため不一致とする
- ・音楽の照合の際に休符で区切られている部分はその部分を離れたものとして分析する

以上の方法³⁴により、各フレーズの旋律が詩のアクセントと一致しているかどうかを判定した上で、全体のフレーズ数の中で、言葉の高低アクセントと旋律の高低の動きが一致しているフレーズ数の割合を算出する。例えば 1 曲の中で合計 10 フレーズが歌われ、そのうち 7 フレーズのアクセントが一致している場合、一致率は 70%となる。

³³ 1つのシラブルに 2つ以上の音がついているメリスマの部分では、1つのシラブルに 1つの音がついている部分とは同じ視点で分析ができないという問題が起こる。本論文では、分析上、便宜的にメリスマ部分について統一した基準を持つ必要があった。つまり、メリスマは 1つのシラブルに複数の音符があてられるため、音符の数が増えるごとに分析上の例外が増える。例外が増えると、その分、全体の数値的な傾向は出しにくくなる。本論文では、作品の大きな傾向を捉えることを目的の一つとしているため、1シラブルの語頭の 1音目の音のみを分析に用いることとした。しかし、メリスマ部分は装飾的役割という面を持つだけでなく、その音を動かす方向性には作曲家の何らかの意図が表れている可能性がある。なぜメリスマが用いられたか、その役割とアクセント理論に関わりはみられるのかなどについては、今後の課題として別の機会に検討したい。

³⁴ 本論文では標準語のアクセント辞典に従って分析を行った。その理由は、山田が歌曲の中の詩のアクセントについて、標準語を基準とする考えを表したからである。本論文では彼のアクセントに関する理論を起点として分析したため、また、分析を行うにはある一定の基準を便宜的に定める必要が生じたため、敢えて徹底的に標準語を基準として分析を行った。そのため、作曲家自身の語感や思い入れに起因する不一致も単なる不一致として分類される可能性がある。この点については、なぜ不一致のフレーズが生まれたかという考察において、できる限り補うこととする。

第2章 山田耕筰の歌曲

1. アクセント理論・山田の言説

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言説とその時間的経過は、表1のようにまとめることができる。

表1 山田耕筰の言説

年号	山田の言説
1916 ～ 1919	「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『山田耕筰歌曲集 露風之巻』、1919年9月を一篇にまとめたもの)(山田 2001a: 98-99)
1922	「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。」(1922年頃を回想する1950年の言説)(山田 2001b: 581)
1923	「私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、その詩のもつ語調とか、アクセントとかに、細かい注意を拂つてをります。」(初出:「歌謡曲作曲上より見たる詩のアクセント」)(山田 2001a: 136)
1950	「要するに「からたちの花」は、唄うというよりも美しく話す歌である。」(山田 2001b: 585)
1957	「英独の論によって培われた私の詩感 ^{リート} は、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。それまでに作られた日本の歌は、謂ゆるソングの域を出ないのであり、邦語の美を闡明するものではなかった。また、音楽と詩の不可分な結合とは言い得るものではなかった。特に邦語のアクセントに対しては全く無考察であった。」(山田 2001b: 625) 「在独中から、日本の歌曲作曲に際して懐いた邦語のアクセントに対する疑問と、真に日本的な歌曲を生むには、先ず日本語自体に内包されている旋律を見出すべきであると気づいた」(「白秋と露風のこと」)(山田 2001b: 627)
1962	「歌曲と一口にいってもドイツ歌曲とフランス歌曲ではその性格や様式がまったく違う。(中略) それは一体何に基因するか。それはたしかに国民性の相違にもよるが、そればかりであるとはいえない。私はその根本の原因はむしろ国語の相違によるものと断じたい。」(初出: 毎日新聞紙上「言葉と歌曲」)(山田 2001b: 642)
時期 不明	「あくまで、詩を形造する國語の奥に、靜かにその影響を潜めてゐる旋律の發見に努力すべきである。この努力なしには日本的藝術歌曲は永久に生れまい。」(山田 2001b: 598)

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》（全て 1910）《ふるさとの》（1911）《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）》（全て 1913）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》（1916）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》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、「私の詩感は、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. 対象作品

本論文における山田の対象作品全 134 曲³⁵は以下のとおりである。

表 2 山田耕筰の歌曲作品³⁶

年号	作品名 ³⁷	作詩者	出版楽譜
1910	嘆	三木露風	「山田耕筰作品全集 5 独唱曲 1」1989、春秋社
	風ぞゆく（さすらひ 3）		
	燕		
	異国		
	乱調	小林愛雄／F.H.Martens 英訳	「山田耕筰作品全集 6 独唱曲 2」1990、春秋社
	山間	小林愛雄	
	戦後		
	春立たば		
	かえり路	小林愛雄／F.H.Martens 英訳	
	水の皺	吉丸一昌／F.H.Martens 英訳	
1911	ふるさとの	三木露風	「山田耕筰作品全集 5 独唱曲 1」1989、春秋社
	宵の春雨	吉丸一昌	「山田耕筰作品全集 6 独唱曲 2」1990、春秋社
1912	涙	A.Tennyson／小林愛雄 訳	
1913	すすり泣くとき	三木露風	「山田耕筰作品全集 5 独唱曲 1」1989、春秋社
	信仰と牢獄		

³⁵ 作曲年不明曲のうち○印のものは 1924 年以降 1931 年春までの作、☆印のものは 1931~1945 年までの 14 年間の作、★印のものは 1945 年以降の作である。

³⁶ 本文中の山田作品の譜例と詩は表にある楽譜が出典である。

³⁷ 同じ年代の作品の掲載順は、所収されている楽譜の順に従った。以下別宮と團についても同様とする。

	樹立		
	わが世の果ての (さすらひ 2)		
1914	風がひとり	川路柳虹	「山田耕筰作品全集 6 独唱曲 2」1990、春秋社
1916	唄	三木露風	「山田耕筰作品全集 5 独唱曲 1」1989、春秋社
1917	野薔薇		
	なみだ	竹久夢二	「山田耕筰作品全集 6 独唱曲 2」1990、春秋社
	《澄月集》 I. やままたやま...	寺崎悦子／G.Harris, Th. Baker 英訳	
	II. つきをのする...		
	III. ゆきまよい...		
	IV. ただすめる...		
V. なかなかに...			
1919	湧く涙	三木露風	「山田耕筰作品全集 5 独唱曲 1」1989、春秋社
	風に思を		
	夜曲		
	みなぞこの月		
	待宵草		
	《幽韻》 I. 小野小町	小野小町	「山田耕筰作品全集 6 独唱曲 2」1990、春秋社
	II. 右近	右近	
	III. 和泉式部	和泉式部	
	IV. 式子内親王	式子内親王	
	V. 二条院讃岐	二条院讃岐	
1920	《寂しき夜の歌》 I. 衣ずれの雨	大橋房子	
	II. 独りゆけば		
	III. かげの花		

	IV. おとめの心		
	忘れては	柳原白蓮	
	《風に寄せて歌へる春の歌》	三木露風	「山田耕筰作品全集 5 独唱曲 1」 1989、春秋社
	I. 青き臥床をわれ飾る		
	II. 君がため織る綾錦		
	III. 光にふるひ、日に舞へる		
	IV. たたへよ、しらべよ、うたひつれよ		
	とおくゆく雁	川路柳虹	「山田耕筰作品全集 6 独唱曲 2」 1990、春秋社
1922	病める薔薇	三木露風	「山田耕筰作品全集 5 独唱曲 1」 1989、春秋社
	木の洞		
	恋ごころ	川路柳虹	「山田耕筰作品全集 6 独唱曲 2」 1990、春秋社
	《AIYAN の歌》	北原白秋	「山田耕筰作品全集 7 独唱曲 3」 1991、春秋社
	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			
明日の花	大木惇夫	「山田耕筰全集 2 歌曲 2」	
日本の胡蝶	中内蝶二	1963、第一法規出版	
1923	象の子	北原白秋	「山田耕筰作品全集 7 独唱曲 3」 1991、春秋社
	紫雲英田		
	鐘が鳴ります		

	馬売り		
	おろかしく		
1924	短夜		
	あかい夕日に		
	城ヶ島の雨		
	かなかな		
	芥子粒夫人		
	夢の家	深尾須磨子	「山田耕筰全集 3 歌曲 3」 1964、第一法規出版
	紫		
	わかれ		
	「扉」序詩	松崎実	
1926	《雨情民謡集》	野口雨情	「山田耕筰作品全集 9 独唱曲 5」1993、春秋社
	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		
1927	木の芽ごろ	松村蒼梧	「山田耕筰全集 5 歌曲 5」 1965、第一法規出版
	母のこえ	大木惇夫	
	さらば、わが学校	西条八十	
1928	潮騒	田村加津夫	
	松島音頭	北原白秋	「山田耕筰作品全集 8 独唱曲 4」1992、春秋社
1929	かなしくもさやかに	原阿佐緒	「山田耕筰全集 5 歌曲 5」 1965、第一法規出版
1930	うぐいす	北原白秋	
1932	満州の春		「山田耕筰作品全集 8 独唱曲 4」1992、春秋社
	小石	清水乙女	

	園の夢	寺下辰夫	「山田耕筰全集 6 歌曲 6」 1965、第一法規出版
	秋の踊り子	清水乙女	
1933	わすれなぐさ	キルヘルム・アレント ／上田敏訳	
	山のあなた	カアル・ブッセ／上田 敏訳	
1936	みのむし	志村智恵子	
1937	さよなら	白井真佐子	
	むかしの仲間	木下杢太郎	
1938	初恋	西条八十	
	離別	薄田泣菫	
1945	つばくろの歌	大木惇夫	
1946	短歌三首	初井しづ枝	
	I. にほやかに		
	II. 冬日ざし		
	III. 降る雨が		
1947	愛と祈り	大木惇夫	
	みぞれに寄する愛の歌		
1949	<small>はつなつ</small> 初夏	西条八十	
1953	この花のように	秋田雨雀	
1955	風が泣いてる	宮本吉次	
	山の小駅		
1956	山はだまっている	葛原しげる	
1959	ばらの花に心をこめて	大木惇夫	

作曲年不明曲

年号	作品名	作詩者	出版楽譜
不明	わが家の唄	西条八十	「山田耕筰全集 3 歌曲 3」 1964、第一法規出版

シャンソン・パリー○	小倉千磨	「山田耕筰全集 5 歌曲 5」 1965、第一法規出版
少年少女の歌○	三輪秀清	
十六夜月☆	寺下辰夫	「山田耕筰全 6 歌曲 6」 1965、第一法規出版
雨の日の遊動円木☆	大木惇夫	
あられ☆	河井醉茗	
踊り子お猿☆	平井潮湖	
秋風の歌☆	西条八十	
羊の登校☆	灘波三十三	
焦土の秋★	山野井博史	
曙に立つ★	大木惇夫	
南天の花★	永井隆	
平和を讃える三つの歌 I. 物みな★	湯川秀樹	
II. あめつちに★	斉藤茂吉	
地の上に花咲くかぎり★	大木惇夫	
白百合★		
弥撒の鐘★	多田二十一	
春を待つ★		
ペイチカの夜★		
父の声母の声★		
われらは舟人★	野口雨情	
若き船出★	堀口大学	
処女の夢★		
兵士の妻の祈り★	西条八十	
名所の四季★	佐藤春夫	
母の手に★	阿部真理子	
ふるさとの山★	多田二十一	

3. 一致率と年代的考察

アクセント分析の結果 一致率と年代的考察

山田耕筰の歌曲作品全 134 曲を対象として、第 1 章に示した方法でアクセント分析を行ったところ、年代別の作品数とアクセントの平均一致率は以下の表のような結果となった。また、山田の言説と分析結果との関係から、山田の歌曲創作時期を本論文において便宜的に 4 期に区分し、その区分ごとの平均一致率をも示した。

表 3 山田耕筰の歌曲作品 平均一致率 (%) ³⁸

年号	一致率 年別	時期 区分	一致率 区分別	近しい年代の主な活動 (参考)
1910	38	前期 26 曲	33%	1910 年：東京音楽学校研究科在籍ののち、岩崎小弥太男爵の協力を得てドイツ留学。3 月ベルリン到着、ベルリン王立アカデミー高等音楽院作曲科に入学。3 年間ヴォルフ教授に指導を受け、1914 年 1 月帰国。
1911	44			
1912	43			1912 年：交響曲《かちどきと平和》作曲 ³⁹ 。ドロテア・シュミットと婚約。
1913	21			1913 年：楽劇《墮ちたる天女》、二つの交響詩《暗い扉》《曼陀羅の華》作曲。12 月ベルリンを発つ ⁴⁰ 。
1914	0			1914 年：岩崎小弥太後援の東京フィルハーモニー第 14 回演奏会で自身の指揮により《曼陀羅の華》を演奏。 1915 年：同会の管弦楽部員養成と定期演奏会の指揮に従事する。 1916 年：2 月に同会の解散。
1916	38			1916 年：楽劇《七人の王女》13 年より作曲するも未完。石井漠らと舞踊詩および舞踊詩劇の創作、小山内薫主宰の「新劇場」公演で発表。16~17 年自作自演のピアノ作品発表演奏会「ヤ

³⁸ 一致率の少数点は四捨五入。以下すべての一致率は四捨五入する。

³⁹ 彼の初期の代表作であり、日本人作曲家による最初の管弦楽作品。

⁴⁰ 一時帰国のつもりであったが、第一次世界大戦の勃発などにより再度の渡独は困難となる。

				マダアーベント」で演奏。
1917	32			1917年：12月よりアメリカ旅行。
1919	55	過渡期 32曲	51%	1919年：5月アメリカ旅行より帰国。
1920	44			1920年：浅草オペラ批判、日本楽劇協会を設立。
1922	53			1922年：北原白秋との親交を深め、9月に白秋との共同編集による雑誌「詩と音楽」をアルス出版より創刊。以降多く白秋の詩に作曲 ⁴¹ 。
1923	77			1923年：関東大震災により「詩と音楽」刊行中止。
1924	68	提唱期 37曲	66%	1924年：日本交響楽協会を組織してオーケストラ運動。
1926	57			1926年：日本交響楽協会の定期演奏会を開始するも同年夏の近衛秀麿と多くの楽員の脱退により継続不可能となる。童謡100曲集を短期間のうちに作曲。
1927	63			
1928	81			
1929	60			1929年：楽劇《随ちたる天女》自身の指揮で初演。
1930	71			1930年：耕作を耕筈に改名。楽団生活25年祝賀演奏会が4夜連続開催、全15巻の山田耕筈全集出版。 1931年：オペラ・バレエ《あやめ》をパリのピガール座の招聘・委嘱により渡仏して作曲するも上演中止となる。ソヴィエト各地を旅行したのち32年帰国。
1932	60			
1933	55			
1936	76			
1937	73			1937年：日独合作映画「新しき土」の音楽担当、映画音楽を開拓。これを契機にベルギー、チェコ、オーストリア、フランスなどを旅行。ベルリン・フィルハーモニー管弦楽団を指揮して《明治頌歌》を放送。

⁴¹ 《かやの木山の》《鐘が鳴ります》《芥子粒夫人》《ペイチカ》《待ちぼうけ》《からたちの花》など。

1938	57			1940年：オペラ《黒船》（《夜明け》を改題）作曲。自身の指揮で初演時のタイトルは《夜明け》。この功績により翌年朝日文化賞。
1945	55	後期 12曲	58%	1942年：満州建国10周年記念事業のため渡満。 1943年：陸軍省によりフィリピン独立慶祝音楽使節として派遣。
1946	56			
1947	58			1946~47年：オペラ《香妃》を作曲するも未完。 1948年：脳溢血により左半身不随となる。再起して63年ごろまで作曲活動、教科書編纂にも携わる。
1949	44			1950年：第1回NHK放送文化賞。
1953	68			
1955	58			
1956	69			1956年：文化勲章。
1959	67			1965年：12月、心筋梗塞のため世田谷区の自宅で逝去。 1971年：オペラ・バレエ《あやめ》舞台初演。 1983年：オペラ《香妃》團伊玖磨の補筆により初演。

活動の出典（後藤 1983）（武石 2000）（山田 2001a、同 2001b）

全 134 曲の一致率：52%

年代不明曲（全 27 曲）

年号	作品数	平均一致率
時期不明	1	52%
1924~1931	2	44%
1931~1945	6	59%
1945以降	18	63%

4期の区分と、山田の周辺状況や言説との関係、およびアクセントの一致率の傾向は、以下のようにまとめることができる。

前期

前期は、山田が作曲の勉強を始めた1910年⁴²からのち、すなわちベルリン留学から日本帰国後の1917年までの間

⁴² 山田が日本の東京音楽学校に在学した当時、まだ日本に作曲を学ぶ科はなかった。そうとは知らず作曲科があると考えて入学した山田は、日本にいる間は声楽科に在籍することとなり、本格的に作曲の勉強を始められたのは1910年からのベルリン留学においてである。

である。山田は、1910年に日本語詩への作曲を始めてはみたものの、詩と音楽がそぐわない印象を自ら抱き、しかもその欠点が何に起因するものか判然としないまま苦悩していたとの言説を残している。また、1916年の作品《唄》においてのみ、問題は完全に解決してはいないが、山田自身は何らかの手ごたえやヒントを得たことが言説に残されている。この時期の年別平均一致率はいずれも4割以下の数値を表しており、これが、山田自身が日本語の詩歌作曲に抱いた違和感に結びついていると考えられる。

過渡期

過渡期は、1919年から1922年までの間である。山田が日本歌曲における詩のアクセントについての論考を記し、日本語詩への作曲に関する独自の理論を明記したのが1923年であるため、この1919年から1922年までの間を前期以後と理論提唱以前の過渡期として捉えた。このころの作品から年別平均一致率は5割を超える数値を表すようになり、日本歌曲作曲の方法が変化し始める萌芽がみられる。

またこの時期には、一つ一つの歌曲の個性を強く打ち出した作品が短期間に多く生まれている。その中のすべてが有名な作品とは言えないが、たとえば全編が「小倉百人一首」から女性によって詠まれた5つの和歌により作曲された歌曲集《幽韻》(全5曲)(1919)や、山田が自身で日本歌曲における達成感を表した《AIYANの歌》(全5曲)(1922)などがその例である。

提唱期

提唱期は、1923年から1938年までの間である。山田は、1923年に日本歌曲における詩のアクセントについての論考を記したため、この時期は詩のアクセントについての理論提唱期の作品として捉えることができる。年別平均一致率が7割を超える数値を表すようになり、山田の理論提唱によって作曲法の変化が顕著に表れた時期である。

この時期には野口雨情の詩による歌曲集《雨情民謡集》(全5曲)(1926)や北原白秋の詩による《松島音頭》(1928)など、音楽に民謡調の味付けのされた作品も幾つか生まれている。それらは過渡期から受け継いだような装飾音符、メリスマの多用などにより華やかに表現されている。しかし、この時期の大きな特徴は、今日も山田の歌曲として広く親しまれている作品が最も多い時期であることだろう。《城ヶ島の雨》、《芥子粒夫人》(全4部)(ともに1924)、また、本論文の対象作品ではないが、童謡の《ペイチカ》、《待ちぼうけ》

(ともに 1923)、《からたちの花》、《あわて床屋》、《この道》、《赤とんぼ》(すべて 1927) などが生まれたのもこの時期である。

後期

後期は、1945 年から歌曲創作の絶筆とされている 1959 年の作品《ぼらの花に心をこめて》(1959) までの間である。先述のとおり 1923 年に山田が日本歌曲における詩のアクセントについての論考を記した後の時期であり、しかも第二次世界大戦後の時期にあたる。1945 年⁴³あたりからの年別平均一致率は次第に 4 割～7 割に届かない数値を表すようになり、提唱期に比べてやや理論への一致率は減少している。

以上の年代的区分を表にまとめたものが以下のとおりである。

表 4 時期区分

年代	区分	作品数	一致率
1910~1917	第 1 期 前期	26	33%
1919~1922	第 2 期 過渡期	32	51%
1923~1937	第 3 期 提唱期	35	67%
1945 以降	第 4 期 後期	12	58%
1910 以降の全曲 (年代不明含む)		134	52%

なお、年代不明曲も含めた全 134 曲の歌曲作品の一致率は 52%であり、その一致率は全体では半々である。

全体の概観

以上の分析から全体を概観してみると、まず、自身で提唱した理論の平均一致率が全 134 曲では 52%と、およそ半分であることが興味深い結果と言える。アクセント理論を提唱した本人でありながら、絶筆までの間、常に完全に理論に従うという態度はとっていないと言えるからである。52%という数値は、苦悩した末に生まれた理論の他に優先したいものが存在したというひとつの証ではないだろうか。

⁴³ 一致率のみを見ると一致率が減少し始めるのは 1938 年からである。1938 年とは奇しくも第二次世界大戦の開始の前年であり、後期のなかでも 1945 年の終戦後 1949 年までの 4 年間はとくに数値が減少している。これのみで時代背景との関連について明確なことは言えないが、この頃から作風に変化の兆しが見えていることは興味深い結果である。

全体の平均一致率が 52%であるのに対して、前期の一致率は大幅に低く、その後、提唱前の過渡期から作曲法の変化は徐々に表れてきたと考えられる。過渡期以降の平均一致率は漸次的に増加したものの、後期には提唱期より減少しており、また一曲一曲の平均一致率は 0~100%と、その数値は大きく揺れ動いているという特徴がみられた。

これらの数値的な揺れ動きは、山田の作品における詩と音楽の結びつきに実際に関連しているのだろうか。また、山田が自身で論述した作曲の理論に一致しないということは、実際の作品のなかではどのように影響しているのだろうか。以下に各期の代表的な作品を例として、理論に一致しない部分に注目しながら考察することとする。

4. アクセント理論と一致しない例

前期の作品《野薔薇》(1917)

理論への一致率：31%

三木露風の詩に作曲された《野薔薇》は、前期の作品のなかでも有節歌曲の作品として知られている。まず、詩のアクセントを分析した図⁴⁴を以下に示す。

例「のぼら」「色もうるわし」「荒野の花に」

音楽と照合すると、1 回目の「野薔薇」という詩の部分は本来のアクセントとはまったく別のものになっており⁴⁵、2 回目は詩のアクセントに沿っていることがわかる。この時期はアクセントへの意識が未だはっきりとは芽生えておらず、この時期の作品にはこのような部分が多くみられる。

また、1 番の「色もうるわし」および 2 番の「荒野の花に」の部分でフレーズの末尾において、言葉のアクセント（図参照）を音楽（譜例参照）と照合すると、前者は「わ」から「し」にかけて、後者は「な」から「に」にかけて d^2 から b^1 を経過して g^2 へと音高が上行している。また、フレーズの頭から末尾のこの g^2 にかけてディナーミク⁴⁶も p から

⁴⁴ 第 1 章の分析に従って詩のアクセントを示し、音楽と照合した図。理論に不一致のフレーズにはフレーズの頭に「不」の文字を記した。以下先述のとおりであるが、太線が詩のアクセントの固定部分、点線が可変部分、そして音名つきの細い線が音楽の動きを表している。

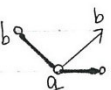
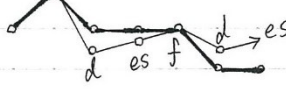
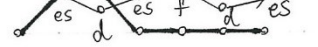

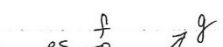
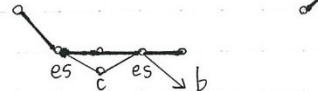
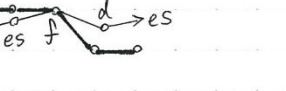

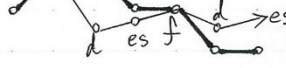
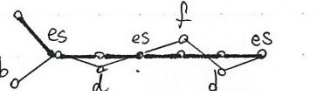
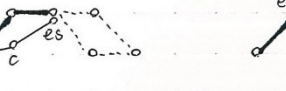
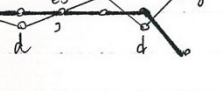
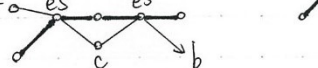
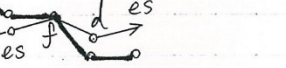
⁴⁵ 1 度目の「野薔薇」の語尾が上昇することにより疑問符のようにも聴こえ、2 度同じ言葉を口にする意義が「強調」というよりも「親しみを込めた呼びかけ」のように聴こえる効果も得ていると言える。

⁴⁶ 以後、音名との区別のためにディナーミクは斜体で表す。

cresc.を経て f へと変化し、かつ riten.の指示も相まって、結果的にこの部分の g^2 は強調されている。

不 : 理論へ不一致のフレーズ

図

<p>不 ハバラ のばら</p> 	<p>(エゾノチ) えぞちののばら</p> 	
<p>不 ヒー コソ シライ ひとこそしらね</p> 	<p>不 アラサク あふれさく</p> 	<p>不 いろもうるわし</p> 
<p>不 ハ イバラー ののうばら</p> 	<p>えぞちののばら</p> 	
<p>不 のばら</p> 	<p>不 カシコイ かしこきのばら</p> 	
<p>不 カミ (ミネ) ヲ かみのみねを</p> 	<p>アヤマト あやまたぬ</p> 	<p>不 アラノハ あらののはらに</p> 
<p>不 シル オシエ しるおしえ</p> 	<p>不 かしこきのばら</p> 	

譜例

これらの前期における作品では詩のアクセントに沿うというアイディア自体がない時期ゆえ、アクセントに沿わない部分では「敢えて沿わない」よう作曲されていると捉えることはできない。この時期ではおそらく詩の姿と音楽の姿を寄り添わせるために、言葉のアクセントの高低と音の高低などの理論的なことではなく、むしろ詩に与えられたインスピレーションや印象などを抽象的に音楽により描き出しているのではないだろうか。作品中のダイナミクが *f* へと高まるのは先述のフレーズの箇所のみであり、他の部分では *ppp* から *p* である。また、テンポは ♩ = 100、冒頭で *Andante cantabile*、*sotto voce*、*legato amabile e dolcissimo* などの発想標語が指示されており、ピアノの静かで優しいスタッカートで始まる前奏からも、密やかなイメージが与えられている。このような音楽的特徴とこの詩の書かれた場所⁴⁷なども考慮して作品を観察すると、荒野にひっそりと麗しく咲く野薔薇の可憐な様子と、そこに神の御心を聞き、教え諭されるような心持でいる敬虔な人の姿を抽象的なイメージとして伝えるような作品であると言えるだろう。

なかでも先述の「うるわし」「花の」のフレーズの末尾の音楽的な盛り上がり、高揚の流

⁴⁷ 「野薔薇」は三木露風が北海道のトラピスト修道院に滞在していたころに書かれ、山田に送られてきた作品である。

れは西洋歌曲的な作風と言える。全編を通して静かに歌われる作品であるが、この部分において荒野にあふれ咲く野薔薇をみつめながら心が動く様子が表現されている。この作品においては詩のアクセントなどの語感自体には注意が向けられていないが、西洋音楽に学んだ作曲技法により作曲されている。西洋音楽から受けた影響が色濃く、三木露風の作品から受けた印象を抽象的に表している点で山田の前期の作品の重要な例と言えるだろう。

過渡期の作品《風に寄せて歌へる春のうた》(全4曲)より

《IV. たたへよ、しらべよ、歌ひつれよ》(1920)

理論への一致率：64%

三木露風の詩によるこの作品では、様々な恋の思いが風に例えられる。美文調と呼ばれた明治中期に文壇に流行した懐古文の詩は、修辞上の技巧も凝縮しており、短い句の中に様々な意味が込められている。終曲であるこの第4曲は、付点や装飾音符を用いて弾むようなリズムに、日本のお祭りのお囃子のような雰囲気が感じられる。また、急激なオクターブの音高の上昇や前期の作品よりもディナーミクの指示が増えるなど、この作品は過渡期から後の提唱期にかけて共通してみられる特徴が多く散見される性格的な作品といえる。

例「恋幸を」

「恋幸を」の部分の言葉のアクセントは図と譜例に示したとおり、「こ」から「い」にかけて上がり目があり、それ以降は平板である。

この部分を音楽と照合すると、「い」から「ぎ」にかけて cis^2 から fis^2 へ音高が上行し、さらに「ぎ」から「ち」にかけて fis^2 から ais^1 へ音高が下行することによって「ぎ」が抑揚としては不自然に強調されており、言葉のアクセントと音楽の高低は一致していないことがわかる。

The image displays a musical score for piano and voice, consisting of two columns of staves. The left column contains vocal lines with Japanese lyrics and piano accompaniment. The right column contains piano accompaniment. The score includes various dynamics such as *ff*, *f*, *mf*, *p*, *pp*, *sf*, and *fff*, along with performance instructions like *con gravità*, *con molta passione*, *brillante*, *riten. molto*, *in fretta*, *esitare*, *molto legato*, *con duolo un poco*, *colla voce*, *stretto un poco*, and *poco lento*. The score is numbered with measures 19, 21, 23, 25, 26, 28, 30, 32, and 34.

このような過渡期の作品のなかの理論に一致しない部分を前期の作品のそれと比べると、前期のように詩のイメージを抽象的に描くということだけではなく、詩の全体の内容を解釈した上での感情的な表現を重要視しているように思われる。たとえば、この部分では「い」から「を」まで約4小節間にわたってメリスマを伴っている。25小節3拍目には *esitare*⁴⁸ と指示され、その後 *molto legato*、*con duolo un poco* と指示が続く。また、特にピアノのディナーミクの指示は複雑化しており、25小節の頭では右手が *p*、左手が *sf* とあり、2拍目で *mf* を経由して3拍目で *sf* ののち *cresc.* し、続く26小節の1拍目では *p*、2拍目で *pp* と、ディナーミクだけでも変化の波が激しい。

この「恋幸を」のフレーズの部分においてはそれまでの音楽の流れとは明らかに様相が異なっている。この作品は冒頭から *f* で *brillante* と指示があり、その後も *sempre f*、

⁴⁸ イタリア語の *esitare* (ためらう) であると考えられるが、一般的に使用される楽語ではない。山田はこのほかにも、このような独自の標語を自身の作に多く用いている。また、山田が *esitare* 関連の指示を示すときは次に *a tempo* などをもとめることもある。このことから、曲想として「ためらうように」という指示でありつつ、テンポにも影響を及ぼしうる指示語として使用していると思われる。

con allegria⁴⁹ e con fuoco と指示が続き、ほとんどが *mf*~*ff*の間で音楽が進んで行く。また、25小節で *in fretta* と指示されていることもふまえると、一層 25~27小節の指示は対比的であり、明らかに他の部分とは音楽表現が異なることがわかる。

では、詩の内容と一緒に考察するとどのようなことが言えるだろうか。詩のすべての内容を以下に示すこととする。

詩

《IV. たたへよ、しらべよ、歌ひつれよ》

たゝへよ、しらべよ、歌ひつれよ、
春ぞ來ぬると風の群、
たゝへよ、しらべよ、歌ひつれよ、
げににぎはへる戀^{こひざち}幸を。
まことの幸を。

内容は一貫して詩の題名の華やかな印象を妨げず、ネガティブなキーワードは見受けられない。むしろ「春」、「幸」などのポジティブなキーワードに対する讃歌のように捉えられる詩の内容である。しかし、この詩に付けられ

た音楽を観察すると、「げににぎはへる」までの流れと「恋幸を」の部分は明らかに異なっていた。それまでの輝かしく、燃えるように陽気で快活な表現から、突然にためらいと、少しの悲しみの表現が要求されているのである。詩の内容と照らし合わせると不思議に感じられるのは、「恋幸」という、詩の中でも「恋の幸せ」を意味する言葉の部分で正反対に思われるような陰りのある表現が求められている点である。

このように、一瞬不自然に感じられる部分とは、そこに何か特別な意味が込められていることが考えられる。たとえば、演奏する者として解釈をするならば、この部分では「恋の幸せ」が、幸せとともにあるはずの苦しみを内包している⁵⁰ということを暗に示す表現であるとも捉えられる。そのように捉えると、この詩の中の明るくポジティブな言葉の表面的な印象のみでなく、その言葉の背景をも感じさせた三木露風の詩の味わい深さがいかに発揮されている。解釈はいかようにも可能だが、いずれにしても「恋幸」という言葉とためらいや少しの悲壮感が漂う音楽とのコントラストは想像力を働かせ、この部分が

⁴⁹ イタリア語で陽気、快活、上機嫌、鮮やかななどの意を表す。

⁵⁰ ここでの解釈には同歌曲集の第1~3曲の影響が強い。恋の思いを風に例えたこの歌曲集の中で、第1、2、曲は全編が明るい印象であるが、第3曲のみが冒頭が短調で作曲されており、どこかに恋の苦しみを想起させる詩の内容である。曲集に深みを与えていると言える第3曲を経ての第4曲なので、「恋幸」の部分に *con duolo* などと指示されているのは、第3曲においても表現されていた恋の幸せとともにある苦しみをわずかに感じさせるためではないかという解釈が生まれた。

演奏上の興味深い表現のポイントとなることは確かである。

例「まことの幸を」

「まことの幸を」の部分の言葉のアクセントは例に示したとおり、「ま」から「こ」にかけて上がり目があり、以降「さ」から「ち」にかけて下がり目がある。この部分を音楽と照合すると、「こ」から「と」にかけて d^2 から e^2 、 a^2 を経由して「と」で fis^2 に下り、そこから「の」にかけて、下がり目でない部分で a^1 へと音高が下行しており、不自然に聴こえる部分を作っている。

また、「こ」の部分では *con molta passione*、*fff* が指示されて強調されている。さらに目立つのがフレーズの末尾である。「ち」から「を」にかけて h^1 から fis^1 を経由してオクターブ上の fis^2 へ音高が上行している。また、「を」の部分で歌は *f* で入り、その後 *fff* に *cresc.* しながら高まっていくことで、話し言葉であれば音高は下降し、また話すときの語勢も通常であれば下がるはずのフレーズの末尾、しかも助詞の部分でこのように強調されている。

彼のアクセントの理論と一致しないということだけではなく、フレーズ末尾の助詞の部分をこのように音楽で強調するということから、何か意図的な理由がある可能性がある。たとえば、詩の内容を合わせて考えるならば、先述の「恋幸を」というフレーズの 25～27 小節のあとにくる部分として、恋の幸せに対してためらいなどの表現を指示したあと、「まことの幸を」という部分でダイナミック上も作品中で最も強く、また極めて感情的に強調することで、恋の幸せに対する少しの恐れや不安やためらいなどを感じつつも、それこそが「まことの幸」であるとして決然とした音楽でその幸せに向かう決意のようなものを強調しているのではないだろうか。

しかし、上記は解釈の視点が多分に入った考えであるが、別の見方もできる。つまり、詩の内容に山田が注意を払って作曲したことが感じられる例が「恋幸を」であったが、この曲の最後の部分の装飾をともなう「を」の強調は必ずしも詩の内容からくる音楽とは限らず、むしろ音楽的にクライマックスを形成する必要性を優先した結果であるかもしれない。山田はこの時期、ベルリン留学とアメリカ旅行をすでに経験している。音楽のみをみると、このように曲の最後の部分で歌の旋律が上行し、力強く華やかに曲を終えるという形には海外で触れたオペラの影響もあると考えられる。

このように、過渡期の作品では詩の内容を解釈した上での感情的な表現に重きを置く方

法に加え、音楽的な盛り上がりを優先する方法の、二つの表現方法がみられる。

提唱期の作品《芥子粒夫人》第1部（1924）

理論への一致率：77%

提唱期の作品は過渡期の作品に比べて、リズム形に変化がみられる。過渡期の作品では付点や装飾音符などを用いて、ディナーミックや発想標語などの譜面上の指示の増加などが多くの作品にみられたのに対して、提唱期ではそれが減り、歌唱旋律のリズムが平易な作品⁵¹が増えている。また、過渡期において鋭いリズムや装飾音符などで個性を強く打ち出した作品が集中的に現れたのに対して、提唱期の作品では作曲の幅が増えた印象がある。たとえば、北原白秋の詩による《鐘が鳴ります》（1923）、野口雨情の詩による歌曲集《雨情民謡集》（全5曲）などの民謡調の作品も現れる。民謡調の趣のゆったりとしたテンポ感の作品から、北原白秋の詩による《松島音頭》のようにリズムカルで速いテンポの作品もあり、深尾須磨子の詩による《紫》（1924）のようにリズム・拍節の変化や、臨時記号が多く、ピアノ部分も装飾音符や連符が多用され華々しく、無調的な響きを含む作品もある。

理論に一致しない部分を以下の例に示す。なお、「四部から成る印度のお伽噺を基とした演奏時間三十分にも及ぶ長大な譚詩曲⁵²」（山田 2001a: 485）であるため、第1部より抜粋して示すこととする。

例「つつみのうえの」「しゅろばのおこやの」

この作品の中では「つつみのうえの」「しゅろばのおこやの」の例のように、助詞を本来の詩のアクセント型の動きとは異なる方向へ急激に上行させたり下行させたりするフレーズがいくつかある。これらの詩ではフレーズ末尾の「の」部分ではそれまでの動きを継続して平板な動き⁵³をするはずである。しかし、この部分を音楽と照合すると、「え」から「の」、「や」から「の」にかけてそれぞれ g^1-es^1 、 as^2-as^1 へ音高が下行しており、不自然な響きを生んでいる。特に「おこやの」ではオクターブを f で下行しており、詩のアクセントと

⁵¹ しかし、リズムが比較的平易な主だった作品においても、演奏が簡単だということはない。一般的にも歌われることは可能かもしれないが、民謡調の作品であっても変化に富んだこの時期の作品は専門的な技術が必要とされる作品であると言える。

⁵² （フランス語 *ballade* の訳語）楽曲形式の一つ。主に詩の譚詩から発達した、抒情的内容をもつ物語風の声楽曲。

⁵³ 尾高型の語につく場合、「の」の例外的用法として平板に接続するため。

違う下行が強調されているかのようである。

例「なにになりたい」「ねこになります」

他にも「なにになりたい」の「に」から「に」へ c^1-f^1 で上行、また、「ねこになります」の「こ」から「に」へ es^1-as^1 で上行するなど、このように本来は単語の付属語として扱われるため特別な場合を除いて強調されることの少ない助詞が、「なに」(ナ\ニ)「ねこ」(ネ\コ) という 2 文字の頭高型の語の直後に上行することにより、強調されている。ここでは詩の内容として特に強調する部分とは考えにくく、山田の求める表現との関連が考えられる。

この作品は山田が「譚詩曲」とする通り、全 4 部を通して主人公の鼠が魔法使いによって様々な動物に姿を変え、最後には美しい女性となり、王様と結婚したあとまでを描く物語が表現された、台詞劇のような長大な歌曲作品である。物語が常に進行していくとは言っても、オペラ風の華麗な音楽表現はこの作品にはあまり見受けられない。この作品は山田が日本の色を打ち出しているとして次のように語っている。(山田 2001a: 485)

この曲に於て私は洋樂的譚詩曲の型によるよりもより一層邦樂的手法や技法を採り入れて洋樂器の伴奏による新しい浄瑠璃といふべきものを生まうと心懸けた。それ故この曲の演奏者はこの私の作意を尊重して洋装和魂の實をあげるやうに努められたい。

確かに、作品全体を通して先述のように歌唱旋律のリズムが平易になったことと緩やかなテンポが関連して、長い物語調の詩の時間を短縮するのではなく、むしろ長く引き伸ばそうとするような印象を与えている。

☒

不 ナレー ナー
きれいなきれいな

チビネズミ
ちびねずみ

オマエニ オナシ
おまえにおほなレ

サセテアケヨ
さしてあげよ

マホウツカイ
まほうつかいは

シモンヨー ナエ
しもんをとねえ

タバ
あそあそあそ

コメノツビ
こめのつび

マホウツカイ
まほうつかいと

チビネズミ
ちびねずみ

おほなレレいしい
おほなレレいしい

不 クラビテター
くらしてた

不 カンジスガワ
かんじすがわの

不 フツツミ
つつつみのうへの

不 シロハ
しろはのおこやの

ムシロギヤ
むしろぎや

ムシロギヤ
むしろぎや

チビネズミ
ちびねずみ

カチキター
かちしくたて

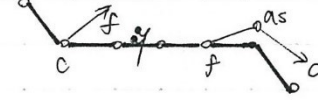
チウチウチウ
ちうちうちう

カエテクダサレ
かえてくだされ

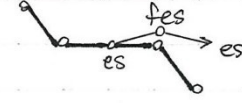
木ニニヤ アハシ
ねがひにやあいた



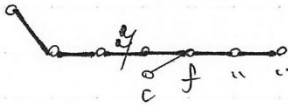
ハニ ナリタイ
はにになりたい



ニニ ヲハモ
はににでも



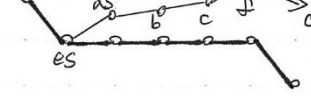
ホコ アハシ
ねごにしてやろ



シシシシ



ハハス
ねごにほります



チベネズミ
ちべねずみ



譜例

Allegretto leggiero
ma un poco misteriosamente $\text{♩} = 100$ 1923年~1924年

poco riten. *pp* *a tempo*
おはなしましてあはし まほうつかいほ

poco dim. *esitando* *a tempo*
mf *pp* *mf* *p* *un poco riten.*

p *mf* *f ten.* *mf* *p* *pp ten.*
じちんをとるえ きあきあおたべよ こゆのつ

a tempo *p* *f* *mf* *p*
「おれいなきれいなちびねずみ おまえに

molto riten. *poco lento* *a tempo*
legatissimo *pp* *colla voce* *pp* *p*
まほうつかいと

ちびねずみ おはなししいしい

おもしろこや

くらししてた うれしさがわの

un poco lento ♩ = 66
quasi recit.
mf
それもしばらく

つづみのうえの しらねのおこやの

ちびねずみかなしくなっただちゅうちゅう

ちびねずみ
かえてくたされねずみに

meno mosso ♩ = 60
p con tristezza
mf
p

ねこに なります ちびねずみ

mf leggiero
f
p
mf

あいた 「なにに なりたい」 「なににでも」

mf
positamente
f
p più mosso
mf
riten.

ねこに してやら」 にゃんにゃんにゃん

ff molto positamente
mf molto riten.
p
Tempo I

不一致のフレーズと合わせて考察すると、前につく語と等価の音符によって上行して強調されることにより、話し言葉よりも「の」の部分を発音する時間は長く感じられる。特に、「しゅろばのおこやの」においてはオクターブにより、一層印象に残りやすい。このようにオクターブなどの音程の極端な上下動と本来は目立たないはずの助詞部分がゆったりとしたテンポで強調されることと山田の言説を合わせて考察すると、このような部分には粘り強く引き伸ばすような浄瑠璃⁵⁴の語りの印象を表しているのかもしれない。

このように、この作品では提唱期にリズム形態が過渡期と比べ平易になったという、山田の新しい試みが表れている。

後期の作品《みぞれに寄する愛の歌》(1947)

理論への一致率：63%

これまで前期、過渡期、提唱期とアクセントの一致率は上昇してきたが、後期の作品では、理論へ一致しない部分の割合がわずかに増え、一致率は9%ほど減少している。それだけではなく、過渡期から提唱期の流れと比べてこの時期の作品が明らかに変化する点は、歌唱旋律のリズムが平易なものが主流となっている点である。

過渡期の作品《風に寄せて歌へる春のうた》(全4曲)(1920)や《AIYANの歌》(全5曲)、《蟹味噌》《日本の胡蝶》⁵⁵(ともに1922)などの代表作では、急激にリズム変化とテンポ変化が増え始め、提唱期においてもその変化に富んだリズムの流れは《城ヶ島の雨》(1924)、《雨情民謡集》(全5曲)、《松島音頭》などの代表作にみられるように保持されていた。しかし、それと並行して、提唱期の《芥子粒夫人》(全4部)等においては、比較的平易なリズムで語るように歌わせるという工夫が表れ始めた。さらに、後期の1945年以降は《愛と祈り》(1947)、《ばらの花に心をこめて》などの代表作にみられるように、比較的平易なリズムが主流となっている。これは、前期の特徴に回帰したようにも見える。しかし、前期においては日本語への音楽付けの意識が薄かったのに対して、この時期には、日本語をどう音楽にのせるかを強く意識した上でリズムの平易化が起こっていることは見過ごせない。このような作曲法から考察すると、日本語の特徴として、日本語の拍⁵⁶は等

⁵⁴ 浄瑠璃は三味線を伴奏とする語り物音楽の一種であり、説経などの語り物の影響を受けている。

⁵⁵ 今日に演奏機会の多い作品であるとは言えないが、オペラ歌手三浦環の帰朝の際に三浦のために書かれた記念碑的な作品としてあげた。

⁵⁶ 拍とは「日本語の音節の長さを規定する一定間隔の時の刻み」である。「聴こえのまとまりの単

拍であることが挙げられる。つまり、日本語を話す際に西洋言語と大きく異なる特徴は、拍（日本語における音節の長さの規定）の長さに基本的には変化がないのであり、それを音楽によって再現しようとするならば、旋律の音価は基本的に等価に近いものとなり、鋭い付点などの音楽的なリズムは避けることとなるのである。後期における歌唱リズムの平易化は、このようなシラブルの等拍性という日本語の特徴を生かすためのものと考えられる。

また、《みぞれに寄する愛の歌》の大きな特徴として、歌のなかで語りの指示が盛り込まれている点がある。22小節において *quasi recit.* との指示が示されており、この部分のピアノ伴奏は1小節間で d^1 の付点2分音符1音のみである。もともと全体にピアノの音の数が際立って多い作品ではないが、それでも1小節間に1音のみが鳴らされる箇所は作品のなかでこの部分だけであり、これは歌のレチタティーヴォ風の趣を一層引き立たせるためであろう。この部分について山田は「何ものかに追はれるもののやうにやや怯え氣味に語る。」（山田 2002a: 534）と指示している。

さらに注意深く見てみると、ピアノと歌の関係は前期から後期までで大きく変化していることがわかる。前期では西洋⁵⁷の古典音楽的な伴奏形が多くみられ、過渡期にはしばしばリヒャルト・シュトラウス Richard Georg Strauss（1864-1949）の影響が指摘されるように、華々しくも流れるような伴奏形が特徴的にみられた。提唱期においては西洋の作曲技法を土台としながらも、民謡調のゆるやかで牧歌的な雰囲気などを加えて、日本的な要素を意識したことが窺えた。そして、この後期ではもはや西洋対東洋といった対照的な要素はさほど感じられない。代わりに、旋律において語りの指示が加えられたことと呼応するように、ピアノにおいて変化がみられる。時にレチタティーヴォ的となる歌の旋律に対して、語りを目立たせるためかのように音の数を減らし、かつ静止することによって身を潜め、歌がレガートで歌われる時は寄り添いながら動き、前奏と間奏、そして13~15小節、48~50小節、54~56小節の、歌が *brillante* などの指示をともない最も力強く歌わ

位」が「音節」(syllable)であり、「時間的まとまりの単位」が「拍」である。「音節はあらゆる言語に存在する現実的単位であるが、拍はある種の言語に限って存在する」。英語やドイツ語で母音の長短が存在するとき、その長さの規定はない。しかし、「拍」という音節の長さの規定をもつ日本語においては2拍の「王」ならば、1拍の「お」の長さの2倍の長さであることを理想とする。(著者不明 1976: 643)

⁵⁷ 留学先であるドイツの影響が最も強いだろうが、この時点で山田は様々な西洋人作曲家の作品に触れていたため、広く西洋とした。

れるときには連符を組み合わせたことで音の数を増やし、語りの部分とのコントラストが実に華やかに描かれている。このように、歌に語りの表現が加わったことに呼応して、ピアノが演劇的な効果とともに、歌とかけ合うような表現が生まれている。

また、先述の 22 小節よりの語りの部分から、歌とピアノの演奏について山田は以下のような指示を残している。(山田 2001a: 534)

伴奏は低音部を特に鮮明に表はすこと。そして「寄り添へよ、きみ」の
よりそまでを急き、**へよきみ**をむしろ厳粛に唄ふ。「きみ」の**み**は漸強して *f* のまま切る。その伴奏はまた華やかにする。

このような指示から、楽譜に表したピアノの音の数だけでなく、曲想としても場面転換的な要素をピアノが担っていたことが窺える。

例「飢えの迫るとも」

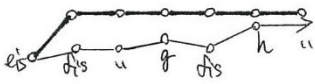
この部分の言葉のアクセントは図に示したとおり、「う」から「え」にかけて上がり目があり、「ま」から「る」、また「と」から「も」にかけて下がり目がある。この部分を音楽と照合すると、「う」から「え」にかけて h^1 から e^1 へ音高が下行し、完全に言葉のアクセントとは逆行している。また、「せまるとも」では下がり目を表さず、 e^1 - fis^1 - h^1 - cis^2 - cis^2 と、上行することで、言葉のアクセントとしては不自然な響きを生んでいる。

ここでは過渡期や提唱期の例にみられたような、音楽的な効果としての理論へ一致しない部分と捉えるには表現が曖昧かもしれない。むしろ詩の内容の方に表現のポイントがあるのではないだろうか。たとえば、「飢え」の恐ろしいイメージである。ここでは h^1 の音の「う」を *pp* でテヌートをかけ、さらにグリッサンドをもかけながら e^1 の音の「え」まで下行させており、強く印象付けていることが分かるだろう。また、印象づけるといってもダイナミックは *mf* までの高まりを示したのち、すぐに *p* へ戻され、力強い印象は与えない。このような表現は、「飢え」という言葉にリアリティと恐怖感を与えている。この部分の表現について語る時、この作品の作曲年代にも触れなければならないだろう。

この作品が作曲されたのは 1947 年、実に終戦の 2 年後である。したがって、当時は戦争に関わった国の国民であれば、誰にとっても「飢え」という言葉は近い過去に日常的で

☒

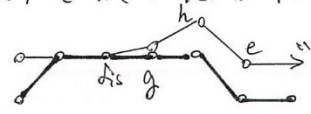
ミソレ
みそれよみそれ



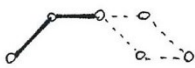
ナカレ
なくはかれ



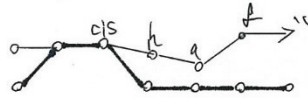
ナカニ
みそれのなかに



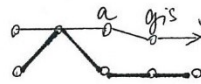
トモシツケ
ともしつけ



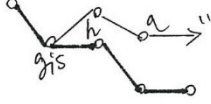
ヨソエヨシ
よそえよしみ



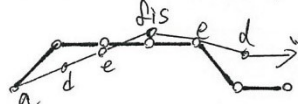
クラケレバ
くらければ



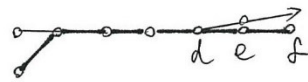
ワカマツハ
わかまつは



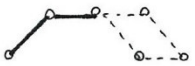
ハラサクハナソ
はらさくはなソ



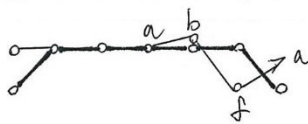
みそれよみそれ



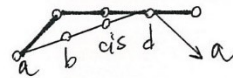
なくはかれ



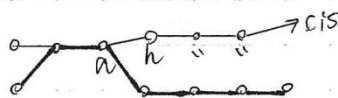
アオサハナレ
あおさめはてレ



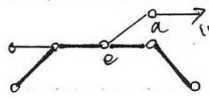
ユウクニ
ゆうくニ



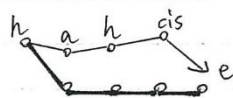
よそえよしみ



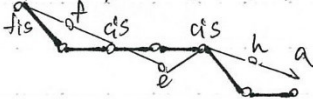
うたいたつ



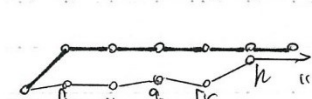
わかまつは



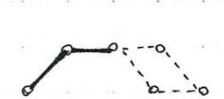
みじのひなソ



みそれよみそれ



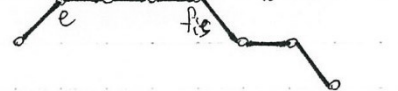
なくはかれ



アササ
あささの



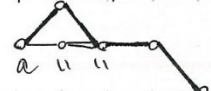
ウエノセマ
うえのせま



よそえよしみ



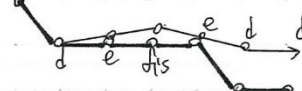
ウメツツ
うめつつ



ワカササハ
わかささは



みつあひなソ



譜例

Andante consolante ♩ = 56

あった恐ろしい響きを持っていたと言える。そして、それを感じているときの音が力強い音ではないことにも非常なリアリティが与えられている。

一般的に何かを強く訴えかけるときには強い表現を選ぶことが多いが、ここではこの「飢え」という言葉の現実的な悲劇性が表れている、引き算の表現であると言えるだろう。この部分があるからこそ、その後続く詩の世界がより引き立っているのではないだろうか。

5. まとめ

以上のように、山田耕筰の対象作品は、アクセントの一致率や作曲上の工夫の点で、4期にわたって絶えず変遷してきたということが出来る。前期には日本語の作曲に対して迷いがあり、語感を表現するというアイディアも持っておらず、音楽を優先させていたのでないだろうか。過渡期にはすでに理論の萌芽が見えていた。さらに、リズム、ディナーミクなどの様々な指示が譜面に増え始めた。そして提唱期から後期には、多くの部分でシラブルの等拍性を保つように変化していた。

4期の分析結果は、山田の人生の変遷とどう関係しているだろうか。山田の創作の背景と分析結果を合わせて考察したことを以下に述べる。まず、①前期（1910~1917）は、ア

クセントへの意識を持っていなかったため、一致率は当然低い。ベルリン留学は山田に歌曲創作への挫折と問題意識をもたらしたが、この時点では歌曲創作の向上への種を得たのみである。②過渡期（1919~1922）も一致率は上昇しているが、理論提唱前のため明確なアイデアに基づくものとは言えず、数値も高くない。前期と過渡期の間にアメリカ旅行も経験しているが、そこから直接的な解決法は得ていない。山田の歌曲創作を考察する上で重要な変化は、③提唱期（1923~1938）にもたらされた。一致率が最も上昇し、「アクセントに沿った作曲」という意味では最も成功を収めた時期である。これには詩人の北原白秋との出会いが大きく関わっている。歌曲創作への問題意識を持つきっかけが三木露風であることを考えると、山田の歌曲創作には同時代の二人の詩人が大きく影響している。このような一致率の高まりが、④後期（1945~1959）で減少していることは興味深い事実である。単純に予想すれば一致率は上昇を続けるものと考えられるところ、66%から58%に約10%下降しているが、これはなぜだろうか⁵⁸。ここでは創作の背景と分析結果との間に単純な相関関係は認められない。山田はアクセント理論以外の作曲上の工夫について言葉で多くは示さなかったが、本論文で分析した結果、アクセント理論の上に、さらに他のアイデアを重ねていたことがわかった。提唱期から後期にかけての一致率の減少は、これらのアクセント理論以外の作曲上の新たな工夫が影響していると言える。さらに、このような提唱期から後期にかけての一致率と創作上の表現の変化は理論提唱以降も山田の歌曲創作が進化し続けていた証⁵⁹と言えるのではないだろうか。

場所の変化と合わせて考察すると、さらに興味深いことがわかる。③提唱期の開始（1923）まで山田は西洋で多く研鑽を積み、2度の海外経験⁶⁰は日本独自の作品を志すきっかけにはなったが、創作上の問題意識を得るにとどまり、その時点では実践的な独自のアイデアは生まれなかった。山田がその独自性を如実に表したのは1923年（提唱期）以降である。山田は1922年に改めて自身の本分である芸術の道へ進む決意を表明⁶¹しており、その

⁵⁸ 後期の重大な出来事の一つに、山田が1948年に脳溢血で左半身不随となったことがあげられる。しかし、この前後の作品数は1945~1947年に6曲、1949~1959年に6曲と同数であり、作品数の上でも、また作風の上でも、発病の前後で明らかな変化はみられなかった。

⁵⁹ 山田は1953年（歌曲創作絶筆の6年前、理論提唱から30年後）の記述において、日本歌曲は未完成であり、発展し続けていることを指摘している。このことから、少なくとも理論提唱から30年間は山田作品が変化し続けていたことがわかる。（山田 2001a: 311）

⁶⁰ ベルリン留学とアメリカ旅行。

⁶¹ 「AIYANの歌に序して」という1922年の記述（山田 2001a: 92）の中で、山田はそれまでの多忙な生活が自身にとって無駄なものではなかったかを問いかけている。帰国後は創作以外の活動も多岐にわたり、これらの時期の活動や作品群があたかも自分自身の芸術ではないような表現を用いて、苦しい心情を吐露している。

頃に白秋と出会い、理論提唱に至り、またそれ以降は童謡、オペラなどの舞台作品の創作へ本格的に邁進し始め、山田の歌曲創作は後期まで変化し続けていた。

山田が様々な活動に従事したことを否定的に見る向きもあるが、一見、バラバラに見えるそれらの活動にはひとすじの繋がりがあった。先述の新たな歌曲創作の工夫を創作の背景と合わせて考察すると、歌曲創作の工夫⁶²の中には、根底に日本独自の音を創ることに對する意識があり、山田は歌曲の中の日本らしさを日本語のアーティキュレーションで表現するという、その後の日本歌曲の根本的な道すじを最初に示したと言える。山田は先んじて日本歌曲の今後の課題を発見していたのである。

すなわち、アクセント理論とは「高低アクセントにそぐわないと日本語らしく聴こえなくなり、それゆえに日本語の中に眠る日本的な趣や旋律、リズムが十分に表現しきれないことによって作品の日本らしさが損なわれる」という、「日本歌曲における禁則」のみを見出したものであった。しかし、日本独自の歌曲を創作するという目的を果たすための日本歌曲創作の他の様々な有効な手段については明確に論じられないまま山田は逝去したのである。日本語の中にこそ日本語らしい旋律が眠るという点にいち早く気づき、後の世代にはアクセント理論という方法論を示し、日本語に注目することで日本独自の音楽を創作するアイデアを提示したことが、フロンティアとしての山田の大きな功績であった。

⁶² 山田作品について時に譜面上の指示の多さが揶揄されるのは次のような由縁である。山田はエロキーションについて、演劇においては演者の即興的要素が強いが、歌曲においては作曲家が細かく指定することによって表現されるべきだという方法を提案した。

第3章 別宮貞雄の歌曲

1. アクセント理論・別宮の言説

別宮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のようにまとめることができる。

表1 別宮貞雄の言説

年号	別宮の言説
1977	「「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」)(別宮 1977: 33)
1986	「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。(中略) 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。(中略) 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)(別宮 1986: 3-4)
1995	「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』)(別宮 1995: 180)
2003	「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」)(別宮 2003a: 5)

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。特筆すべきは、アクセント理論を実践する⁶³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。

⁶³ 別宮の言説の中で、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。

2. 対象作品

別宮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 48 曲を対象として、第 1 章に示した方法により分析を試みる。対象作品は以下の表 2 に年代順に示したとおりである。

表 2 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》	三好達治	「別宮貞雄歌曲集(増補)」 1963、 音楽之友社
	I. 馬車		
	II. 蝉		
	III. 沙上		
IV. わが耳は			
1948	《淡彩抄》	大木惇夫	
	I. 泡		
	II. 蛍		
	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			
1951	《二つのロンドル》	加藤周一	
	I. 雨と風		
	II. さくら横ちょう		
1956	《白い雄鶏》	萩原朔太郎	
	I. こころ		
	II. 白い雄鶏		

1956	Ⅲ. 海鳥	萩原朔太郎	「別宮貞雄歌曲集(増補)」 1963、 音楽之友社
	Ⅳ. 眺望		
1959	《在りし日の歌》 Ⅰ. 蜻蛉に寄す	中原中也	
	Ⅱ. 曇天		
1959	《立原道造による四つのうた》 Ⅰ. 浅き春に寄せて	立原道造	
	Ⅱ. ひとり林に		
	Ⅲ. 歌ひとつ		
	Ⅳ. 甘たるく感傷的な歌		
1962	《叙情小曲集》 Ⅰ. 白魚	室生犀星	
	Ⅱ. 京都にて		
	Ⅲ. 蛇		
	Ⅳ. ふるさと		
	Ⅴ. かもめ		
	Ⅵ. 海濱獨唱		
1974	《大手拓次による三つのうた》 Ⅰ. 睫毛のなかの微風	大手拓次	
	Ⅱ. よりかかる鐘の音		
	Ⅲ. そよぐ幻影		
1977	《三好達治による四つのうた》 Ⅰ. 乳母車	三好達治	
	Ⅱ. 桐の花		
	Ⅲ. 木兔		
	Ⅳ. 山青し		
1983	《智恵子抄》 Ⅰ. 人に	高村光太郎	「智恵子抄歌曲集」 1986、 音楽之友社
	Ⅱ. 深夜の雪		

1983	Ⅲ. 僕等	高村光太郎	「智恵子抄歌曲集」 1986、 音楽之友社
	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		

3. 一致率と年代的考察

前章と同様に、別宮貞雄の歌曲作品全 48 曲を対象として前述のアクセント分析を行った結果、年代別の作品数と平均一致率は以下の表に示す通りとなった。別宮の言説と分析結果との関係から、別宮の歌曲創作時期をここで便宜的に 3 期に区分し、その区分ごとの平均一致率をも示した。

表 3 別宮貞雄の歌曲作品 平均一致率 (%)

年号	一致率 年別	時期 区分	一致率 区分別	近しい年代の主な活動 (参考)
1947	71	前期 32 曲	78%	1943 年：池内友次郎に対位法、和声法の指導を受け始める。 1946 年：東京大学物理学科卒業、最初の作曲作品《管弦楽のための 2 章》が毎日音楽コンクール第 2 位入賞。新声会 ⁶⁴ に入会して作曲活動を始め。 1947 年：最初の歌曲作品《海四章》の初演。日本現代音楽協会にて。東京大学美学科入学。
1948	77			1948 年：《淡彩抄》毎日音楽コンクール第 1 位入賞。 これをきっかけに作曲を一生の仕事とするべく決意。
1951	75			1951 年：フランス政府留学生として渡仏、1952~54 年パリ音楽院にてミヨー、リヴィエ、メシアンらに師事。

⁶⁴ 柴田南雄を中心としたグループ。東京大学の後輩という縁で入会。

				1955年：桐朋学園短期大学で教鞭をとり、61年教授となる。
1956	72			1957年：映画音楽 ⁶⁵ の作曲を始める。
1959	82			
1962	86			1964年：オペラ《三人の女達の物語》 ⁶⁶ 1965年：アスペンの夏期学校で10年ぶりにミヨーに再会。 1967年：オペラ《有間皇子》 ⁶⁷
1974	68	変化期 3曲	68%	1973年：中央大学文学部教授に就任。
1977	84	後期	87%	1979年：オペラ《葵上》 ⁶⁸
1983	89	13曲		1993年：ベルリン芸術祭の一部としてシャウシュピールハウス大ホールにて《葵上》改訂版 ⁶⁹ を演奏会形式で初演。その前夜に小ホールで《智恵子抄》 ⁷⁰ が上演。

活動の出典（別宮 1993、同 1994、2003a、2003b、2005、2006）（著者不明 1983）

全 48 曲の平均：80%

3 期の区分と、別宮の周辺状況や言説との関係、およびアクセントの一致率の特徴は以下のとおりである。

前期

前期は、別宮が歌曲の作曲を始めてからのち、1947年から1962年までの間である。別宮は、日本語詩への作曲を始めた当初から詩のアクセントに関する意識がすでにあったと述べているため、基本的にはすべての時期においてアクセントに対する意識はあったもの

⁶⁵ 時代劇、記録映画、松本清張の連続推理ドラマ、NHK朝のテレビ小説など多岐にわたる。

⁶⁶ 1964年放送用にTV録画。1965年第5回NHK音楽祭にて舞台初演。

⁶⁷ 1967年舞台初演。

⁶⁸ 1981年初演。

⁶⁹ ヒロインにあたる葵上のアリアの挿入、横川聖の音域変更など。当初は葵上のアリアがなかった。これを別宮は筋立て上の理由としている。日本オペラ協会総監督大賀寛との協議により改訂が委嘱され、舞台上演としては2006年に日本にて初演。

⁷⁰ このほか上海、パリ、ローマ、ウラジオストックにて山田文子により上演されたことがある。

として捉えられる。さらに、別宮は初期の作品についてこう語っている。(別宮 1979: 序文)

私の初期の作品は、同じ頃の器楽曲にみられる習作臭(そのために私はこれらの作品をもはや公にしないのだ。)をまぬがれえたのだと思う。それらの歌曲は、かろうじて音楽理論の初歩を知ったばかりの頃のもの故当然未熟であるにせよ、そこには私の青春の刻印があるらしく、自分でもなつかしくすてがたいし、そのために愛好して下さる方も多いようだ。

作曲開始の1947年当初より、この時期のアクセント一致率は70%を超えている。

変化期

変化期の作品は、《大手拓次による三つのうた》(1974)のみであり、この作品のみ一致率が60%台に減少している。前期と後期の内容を比べると一致率は少しずつ増加しているにもかかわらず、この作品のみ一致率が低い。別宮自身もこの作品について、「拓次による歌曲集、特に第三曲「そよぐ幻影」はまことに長大かつ演奏困難」(別宮 1995: 183)と述べ、最もソルフェージュ的に難しくなっていた作品であると特別視している。(別宮 1979: 序文)

後年の作品になると、身につけた技術と知識の反映が歌曲にもあらわれる。率直さが損なわれたからか、親しまれにくいものになったらしい。これは作曲者にとって、いたしかたないと思いつつも悲しいことである。初心を忘れてはいないつもりだ。外はかためられていても、内の抒情にかわりはないつもりだからだ。

後期

後期は、87%という高いアクセントの一致率を示しており、別宮自身が以下の言説を残している。(別宮 1979: 序文)

やっと近年になって、技巧にとらわれず、自由に、時には敢て単純になれる

ようにも感じられてきた。その結果が「三好達治による四つのうた」である。

(中略)ここで歌曲を書くのをやめるつもりはないが、歌曲の作曲について、この作品で私は或る区切りに達したように自分では感じている。

この文面が書かれた時点（1979年8月）ではまだ《智恵子抄》（1983）は作曲されておらず、《三好達治による四つのうた》（1977）を自らの歌曲創作の集大成のように述べている。この言説から、1974年の大手拓次の詩による作品と1977年の三好達治の詩による作品の間を別宮自身が確かな変化点と捉えていることがわかる。

以上の年代的区分を表にまとめたものが以下のとおりである。

表4 時期区分

年代	区分	作品数	一致率
1947~1962	第1期 前期	32	78%
1974	第2期 変化期	3	68%
1977~1983	第3期 後期	13	87%
全曲		48	80%

全体の概観

別宮は、最初期より一貫してアクセントへの意識を明確にもっており、自身で「技術と知識の反映」が表れ「率直さ」（別宮 1979: 序文）を損なったとする変化期のみ、アクセント理論に拘泥しない傾向が見られる。しかし、その変化期においても山田の一致率の全体平均よりも10数%上であることは注目に値し、全体に山田よりもストイックに言葉を尊重している印象が強い。

ただし、平均一致率の数値が高くとも、前期と後期の作曲法には異なるアプローチがある可能性がある。以下に各期の代表的な作品を例にあげ、理論に一致しない部分に注目しながらその作曲法を観察してみよう。

4. 一致率が高い作品例

前期の作品より《淡彩抄》より《VI. 燈》(1948)

理論への一致率：100%

まず、第一章において山田の例を述べたように、別宮の作品の中から理論への一致率が高い例として《淡彩抄》より《VI. 燈》を示すこととする。分析の結果、この作品の全てのフレーズが一致の範囲内であり、したがって、理論への一致率は100%であった。山田の例に習って、言葉の分析の図と譜例の一部を以下に示す。

図

譜例 冒頭部分 (別宮 1963: 30)

旋律の特徴としては、この作品には山田の後期の作品で目立った特徴である、シラブルの等拍性によって旋律が作られている部分が随所にみられる。このような等価の音符が目立つ作品は歌曲集《淡彩抄》の約半分程であり、リズム感に富んだ作品と半々である。

また、音楽全体の特徴を観察すると、別宮作品の音楽には、この前期の作品から描写的と言える表現が

表れている。たとえば、旋律（詩）の部分よりもピアノの部分の分量が多く、作品全体が 27 小節ある中で旋律は 8 小節間と、3 分の 1 にも満たない量で構成されている。詩自体がもともと短く、詩に作曲された旋律部分の音価の大部分が短いこともあり、全体にピアノの前奏と後奏が目立つ作品となっている。また、左手部分に注目すると、前奏の冒頭から fis^1 を基準としてその周りを行きつ戻りつするように、 $d^1-cis^1-d^1-h-cis^1-d^1/e^1-d^1-cis^1-d^1-cis^1-h$ という同じ形の進行⁷¹を 8 小節間繰り返している。さらに譜例にはない⁷²が、14 小節からも cis^1 を基準に $a-gis-a-fis-gis-a/h-a-gis-a-gis-fis$ という同じ形の進行を後奏にかけて 12 小節間繰り返している。ほぼ終始同じ形で敷き詰められたピアノの左手の上に、右手の旋律が印象的に響く。これらの音楽の特徴的な作り方は詩の内容の描写的⁷³な表現であるとも捉えることができる。

では、以下に別宮の各期の作品を例にあげ、理論へ一致しない部分について考察することとする。

5. アクセント理論と一致しない例

前期の作品《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)

理論への一致率：79%

まず、前期の作品の中から《立原道造による四つのうた》より《IV. 甘たるく感傷的な歌》を選び、代表的作品として述べる。分析によると、前期の作品の理論への一致率は平均 78%である。この作品の一致率は 79%であり、一致率においても前期の典型的な作品であると言える。

別宮の前期の作品の特徴は、山田の後期の作品の特徴の一つであるシラブルの等拍性がこの時期にみられることである。時系列を考えると、山田の後期は 1945 年～1959 年、別

⁷¹ /: ここでは小節線の区切れを表した。

⁷² 著作権の関係により譜例の全体は掲載しない。

⁷³ たとえば、このような同じ音の廻りを上行しては下行するという伴奏の動きが *pp* から *mf* までのダイナミックで、ほぼ終始奏されることによって、どこかもやがかかったような、曇り空のような、見えにくい曖昧な印象を抱かせる。それは「かや透けてみる」「夢うつつ」「朝靄」「燈」などといった詩の中のキーワードと合わせて考察するとリンクする部分があり、朝靄のように終始晴れることのない左手の上に、何かが時折透けて見えるかのように右手が鳴り響き、旋律（詩の語り手・歌い手）はそのもやの中に埋没するように存在している。このように他の作品の中であまり見受けられない特徴的な音楽の作り方を詩と合わせて観察していくと、言葉と音の配置、かすかな音による同じ音の繰り返しの響きなど、すべてが表現になっている。これは私の考える解釈の一例であるが、その工夫はまるで詩の内容を音楽によって映像化しようとしているかのようである。

宮が歌曲の作曲を始めたのが1947年からであり、同じ時期に共通点がみられて興味深い。

しかし、共通する特徴であるとはいっても山田の作品における等拍の音符とは表しかたが異なる部分が認められる。その典型的な例をあげることにしよう。図のとおり、冒頭から「つんでいた」という詩の部分までの間では理論に一致しているフレーズが並んでおり、特に「その日は明るい」という冒頭のフレーズではすべての語が16分音符と等価の音符で書かれているが、山田の後期の作品の傾向と比べると、その音価の長さは短く、音が細かくなっている。

譜例 冒頭部分 (別宮 1963: 93)

Allegro ma non troppo 別宮貞雄 曲

そのひはあかるい So-no hi wa a-ka-ru-i no no ha-na de あつ たー まつ no no ha-na de at - ta - ma-tsu-

また、山田作品と共通する他の特徴として、語りの指示がこの前期より用いられている。この特徴は前期の作品の中では《海四章》より《Ⅲ．沙上》(1947)、《二つのロンデル》より《Ⅰ．雨と風》、《Ⅱ．さくら横ちょう》(1951)、《白い雄鶏》より《Ⅲ．海鳥》(1956)、《立原道造による四つのうた》より

《Ⅲ．歌ひとつ - 暗い心の夕ぐれに-》(1959)にみられ、それぞれ *parlando*、*recitativo*、*cantando* などの表記で示されており、作品によっては *parlando* のみを示してどこまでがその指示にあたるのか明確でないものと、*parlando* や *recitativo* と *cantando* 部分を区別して書かれている作品がある。

別宮は「歌」と「語りに近い部分」において、音価の長さについての異なる考えを次のように示していた。(別宮 1977: 34)

日本語は「語り」においては、表記上の長音発音以外は、すべてのシラブルは同じ長さにすべきだと、私はかねてから気づいていた。(中略)ただこれも「歌」の場合にはちがう。更に中間的なこともないとは言われぬ。

別宮は日本語の特徴として高低アクセントのほかに、ここではっきりと日本語の拍の均等性について言及し、日本語詩の作曲においてはこの二つの特徴が大きく影響するとした。確かに、先述の一致率が高い作品例《燈》においては多くの部分で旋律の音価が等拍である傾向がみられた。語りの指示は示されていなかったが、それは確かに日本語としての特徴を捉えていたために自然な響きを持っていた。

また、旋律に連符を用いることもしており、この特徴は前期の作品の中では《海四章》より《Ⅲ．沙上》、《二つのロンデル》より《Ⅱ．さくら横ちょう》、《白い雄鶏》より《Ⅲ．海鳥》、《Ⅳ．眺望》(1956)、《立原道造による四つのうた》より《Ⅰ．浅き春に寄せて》(1959)にみられる。では、以下に理論へ一致しない部分についての考察を述べよう。

例「お前はそれを」

この部分の言葉のアクセントは例に示したとおり、「お」から「ま」にかけて音の上がり目があり、その後は平板である。音楽と照合すると、「お前は」の後に一度 c^2-g^1 と下行して「それを」という詩の部分で再び上行しており、第1章で述べた分析の定義であるフレーズのアクセント型に照らし合わせると、この部分はフレーズとして不自然に響くこととなり、不一致となる。

この部分は前述の等価の音符の部分ではなく、「お前は」と「それを」がそれぞれにシンコーションのリズムによって書かれている。このようにリズムを組み合わせた音の付け方はそれ以前にも 16~21、30~32、36~38 小節でも表れており、この作品の中では等価の音符が目立つ部分とリズムを生かした部分の両方が混在していることが分かる。つまり、等価の音符による、より自然な日本語の響きとして聴こえ易い部分と、リズムの変化を付けることによって日本語そのものに聴こえやすいというよりもその旋律をより音楽的に表現する部分の両方を歌の中に混在させることであり、歌と語りを *parlando*、*recitativo*、*cantando* などによって区分して指示するのではなく、あくまで歌の旋律の中で印象を分けようと試みられた部分と考えられる。また、詩の内容から考えて、この部分が理論に一致しないことによってフレーズが強調されていると考えることもできる。

図と譜例

ソレハ ハー アカレイー	ハ ハハ アーダ	(マ)ハシヤー) (キ)キヤー
そのひはあかぬい	ののはなであた	まつむしをう きき

(キ)キヤー) (キ)キヤー) オミナエシ ト	ナーヤー ヨビカラー	ソナー 111-111
おぼくし おみなえしと	はをよびかから	つんでいた

不 ヲタシ、タ	不 ホーキナ	ウデ シター ニー	不 ヲター スルトキ
わたしたちの	おおきな	うでのわに	またあるときは

ナー シライ	ハハ バカノ	ハハ タバ	ウタシー ハー
はをしらひい	はたは"か"の	はひたは"を	わたしは

不 オマエ	ウツ、カツテ アハター	41- ナニカノ
おまえに	つくってあげた	それがはにかの

シラシー 1- キー ニー	不 ヲ	ウネ 111、7
しるしのよくに	おまえはそれを	むねにいたいた

ソレハ スキテ	ア- ミチ	コ-	コ-
そのひはすきた	あのみちは	このみちと	このみちは

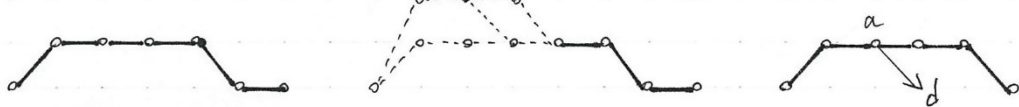
ツケルー (E)トー Eー Eーロ テハ ナクナッー

おのみちと つげるひと もうおまえでは ひくはった!



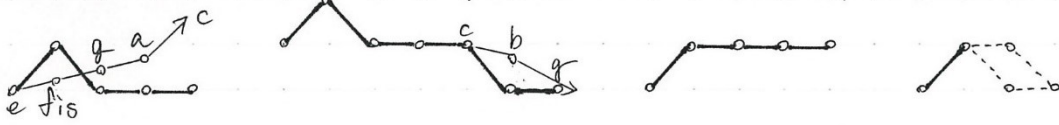
ハマ カナシミー (E)トー Eー (不) (E)トー Eー Eーハ

わたしは わたしの くさむらには



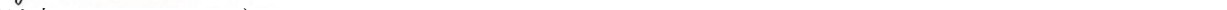
(不) (E)トー Eー Eー (E)トー Eー (E)トー Eー (E)トー Eー

くさむらの はなもつけない くさのほかに さびしく



(不) (E)トー Eー (E)トー Eー (不) (E)トー Eー (不) (E)トー Eー

くもって そよいでる さびしく くもって そよいでる



(別宮 1963: 95-96)

一 なをしらない はなばかりの はなたをわたし
 na o shira-na-i ha-na bakari no ha-na-ta-ba o wa-ta-shi
 おまえはそれをおねにいだいた
 o-ma-e wa so-re o mu-ne ni i-da-i-ta
 は おまえに一つくってあげた
 wa o-ma-e ni tsu-kut-te a-ge-ta
 そのひはすぎたあ
 So no hi wa su-gi-ta a
 それがなにかのしる
 so-re ga na-ni-ka no shi-ru
 のみちはこのみちとこのみち
 no mi-chi wa ko-no mi-chi to ko-no mi-
 しのよに
 shi no yo ni
 ちはあのみちとつけるひと
 chi wa a-no mi-chi to tsu-ge-ru hi-to mo
 poco a poco cresc.

このように、この作品では同歌曲集の中でレチタティーヴォ部分と歌の部分がはっきりと区別された《Ⅲ．歌ひとつ　－暗い心の夕ぐれに－》とは少し異なり、等価の音符を頻出させることによって歌の中で日本語が聴こえやすくなっていると言えるだろう。それでいてリズム変化のある部分が混在しており、コントラストのある作品となっている。

変化期の作品《大手拓次による三つのうた》より《Ⅰ．睫毛のなかの微風》(1974)

理論への一致率：64%

変化期は、1954年にパリ留学から帰国した20年後にあたり、この作品は、留学後にソルフェージュ的な難しさが増した頂点に位置するということができる。全体的に譜面には臨時記号が特に頻出して音が追にくい。また、伴奏と旋律の両方に無調的な響きも表れている。これらは変化期の作品に顕著な特徴ではあるが、前期の歌曲集の中で帰国直後の《白い雄鶏》(1956)において、その特徴の萌芽がみられる。

その旋律の上下動と跳躍の音程について、別宮は以下のように自分の方法を述べた。(別宮 1995: 181)

無難であるためには、平坦にして上下の動きをなくすればよいようなものであるが、私はその途をとらない。言葉は意味を伝えるためだけにはない。言葉を生き生きとさすために、私は逆に敢てそれを誇張するのである。すると旋律のこまかい上下動が激しくなる。不協和音程跳躍も多くなる。

ここで別宮ははっきりと旋律を平坦にすること、つまり同音のみで旋律を構成することはしないと述べている。そして日本語の高低アクセントを誇張して表現するとしている。

また、前述の言説のとおり、旋律のリズム変化が乏しくなることに対して伴奏による補完を意識したことがこの歌曲集の中でも感じられるが、それだけではなく、このような作品では旋律のソルフェージュ的な難しさもリズムの単調さを補うものとして機能していると言えるだろう。このような変化の要因として、萩原朔太郎と大手拓次⁷⁴の詩の性質が他

⁷⁴ 《白い雄鶏》は萩原朔太郎の詩による作品である。

の詩人による詩の性質⁷⁵と異なっているという点も考えられるかもしれない。

では、この作品の中で、言葉の高低アクセントが旋律の動きと一致しない部分の特徴を以下に挙げて考察しよう。

例「そよかぜよ」

この作品の全 33 フレーズの中で、理論へ一致するフレーズ 21 フレーズであり、したがって一致率は 64%であるが、12 か所ある不一致のフレーズのうち、1 フレーズを除いてあとはすべて一種類のフレーズ「そよかぜよ」という詩の部分である。以下の図に示すとおり、「そよかぜよ」の部分の言葉のアクセントは「そよ」から「か」にかけて下がり目があり、それ以降は平板である。

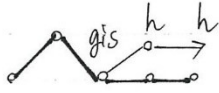
この部分を音楽と照合すると、本来は音が平板であるはずの「か」から「ぜ」にかけて、gis¹ から h¹、dis¹ から fisis¹ などと常に音高が上行しており、本来のアクセントとは逆の動きをしていて不一致を生んでいる。また、「そよかぜよ」というフレーズは、ほぼすべて「そ^⓪かぜ^⓪」と、○のついた部分で音価が長く拡大されていることも、この不一致を強調しているようである。このような音価の長さの違いについて、別宮は次のように述べている。(別宮 1995: 180-181)

日本語の難しさは、実は上下アクセントのことにあるだけではない。リズムにも問題がある。日本語の語りでは、一語を形づくる音節が複数の場合、その間に長短の別がなく均等であるのが自然なのである。西欧語にみられるような、音節の長短の規則的配分による詩の韻律はありえず、それをもとにした音楽的リズムというものも発生しえない。しかし音価の長短のないものは、歌う旋律にはなりえないから、感情の高揚のあげく歌われるものとしての歌曲では人工的に長短をしつらえる。その時には語りとはちがっても不自然ではないと思われる。

⁷⁵ 萩原朔太郎と大手拓次はともに口語詩で書かれており、象徴詩の傾向がみられる。それに対して前期の歌曲の詩では三好達治の《海四章》と大木惇夫の《淡彩抄》が文語詩、《二つのロンド》の加藤周一は定型詩の詩作を試み、立原道造は抒情的で純粋な詩風で知られる。

☒

☒ ヨハカセ
そよかせよ



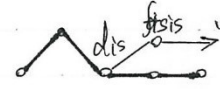
イエフ
こえを



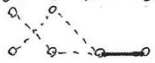
シハフロカレ
しおんでくる



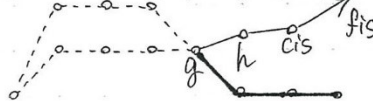
☒ そよかせよ



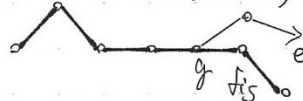
☒ ヒソカ
ひそかの



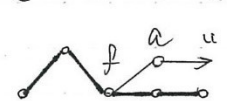
☒ ササキ
ささきにちた



ニオイ
においをうつす



☒ そよかせよ



トク
とくたがじの



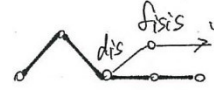
オチ
おちいを



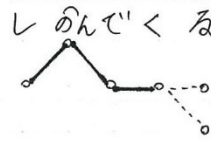
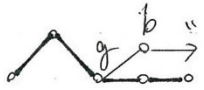
カマセル
かまわせる



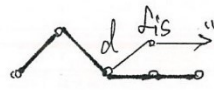
☒ そよかせよ



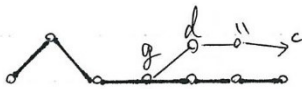
☒ そよかせよ



☒ そよかせよ



シロ
しろいこはとの



ハネ
はねのなかに



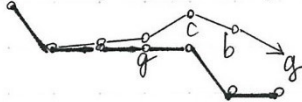
ヒソカ
ひそか



☒ そよかせよ



マツ
まつのなかに



オモ
おもいでのひを



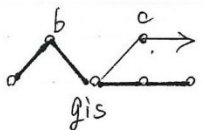
カタ
かたを



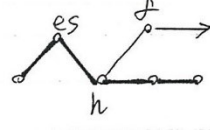
☒ そよかせよ



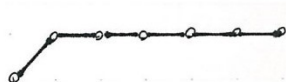
☒ そよかせよ



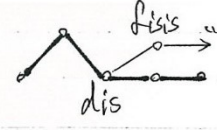
☒ そよかせよ



ヒカリ
ひかりのかせよ



☒ そよかせよ



あね ナカ
あねのなかに

ヒラク
ひらく

ねー ハナ
きょうのはな

ねー
きょうのはな

アジター
あしたのはな

譜例 冒頭部分 (別宮 1963: 99-101)

Allegro moderato

p

こえをしのんでくるそよ
ko-e o shi-no-n de ku-ru so-yo

よ かぜよ
yo ka-ze yo

sempre leggiero

かぜよ ひそかのささ
ka-ze yo hi-so-ka no sa-sa

sempre leggiero

やきにもにたにおいそうすそ
-ya-ki ni-mo-ni ta ni-o-i o-u-tsu-su so-

よ かぜよ
yo ka-ze yo to-

中盤部分 (別宮 1963: 102)

こえをし のん でくる そよ - -
 ko - e o shi - non - de ku - ru so - yo - -

50

かぜよ - - しろ
 ka - ze yo - - Shi - ro -

いこばとの はね - の なかにひそむそ
 i ko - ba - to no ha - ne - no na - ka ni hi - so - mu so -

よ - - かぜよ - - ま
 yo - - ka - ze yo - - ma -

つまり、この「そよかぜよ」という不一致のフレーズは、感情の高揚が作品中でもっとも表現されている部分の例でもあると言える。

また、別宮は譜例中盤部分の59小節のように、歌唱旋律に連符を多く用いたことでも特徴的である。別宮は連符について、「連音符をつかって処理すれば、全体のテンポが少しせいた感じになるだけ」(別宮 1977: 34)として、リズムの等拍性を守りながら変化をつけることのできる連符を重宝していたようである。

先述のように、「音節」が「均等であるのが自然」(別宮 1995: 180)とするならば、これもまた彼の考えと結びつくアイディアであったと捉えられるだろう。

後期の作品 1 歌曲集《三好達治による四つのうた》より《Ⅱ. 桐の花》(1977)

理論への一致率：71%

後期の作品の旋律の作り方には大きく分けて2種類の傾向がある。1つは、言うなれば前期の《甘たるく感傷的な歌》の曲中にみられた二つの作風の分化である。つまり、同作品ではシラブルの等拍性を生かした等価の細かい音符の連続による作曲法と、リズムの音楽的要素が優先されている作曲法が一つの作品の中で混ざって表されていたが、後期の作品の《三好達治による四つのうた》においてその二つの作曲法がその個性を別々の作品において発揮する。

そしてもう1つは、後期の最後の作品である《智恵子抄》にみられる特徴で、一度は分化したその二つの作曲法が再度1つの作品の中に混在するようになる。しかし、《甘たる

譜例 冒頭部分 (別宮 1963: 153)

Allegro moderato 別宮貞雄曲

ゆめよ りも ふとはか なげに
 Yu-me-yo ri mo fu-to ha-ka na-ge ni

きりのは な えだを はなれて ゆ
 ki-ri no ha-na e-da o ha-na-re te yu

く感傷的な歌》にみられたよりも明瞭に、完全に parl.と cant. という語り部分と歌の部分を指示することによって、コントロールするという方法である。

まず始めの例の《桐の花》⁷⁶はリズムを組み合わせて歌の中で言葉を聴かせるタイプの歌曲と言える。後期の平均一致率である87%よりは低い数値を示す作品であるが、譜例のように、冒頭の「枝をはなれて」まで

はすべて詩のアクセントの形に沿って作曲され、そこにテンポの緩やかさやリズムが比較的平易であることも加わって、言葉がとても聴こえ易く作曲されている。その中で理論に一致しない部分について、二か所同時に注目してみよう。

例「幸あるは」

この部分の言葉のアクセントは例に示したとおり、始めの「さ」から次の「ち」、「あ」から「る」にかけて音の下がり目がある。しかし、以下の音楽と照合すると、「ち」から「あ」にかけて b^1-es^2 と上行しており、フレーズのアクセント型⁷⁷と一致しておらず、フレーズの中で「あ」を強調する効果を生んでいる。続けてもう一か所を見てみよう。

例「たふとき花の」⁷⁸

この部分の言葉のアクセントは例に示したとおり、始めの「た」から次の「ふ」にかけて音の上がり目、「と」から「き」にかけて音の下がり目があり、その後は平板なアクセント型となっている。

しかし、以下の音楽と照合すると、フレーズ末尾の「花」⁷⁹の「な」から「の」にかけて

⁷⁶ この歌曲集では分化した二つの作曲法の両方が用いられており、たとえば《IV. 木兎》などは明らかに等価の音符の連続によって書かれた作品として分類される。

⁷⁷ 第1章で述べた判定法に沿うと、フレーズ冒頭の「さ」から「ち」にかけて音が下がったのち即座に次の「あ」に向かって上行することは不自然な音調を生みやすく、一致の範囲外となる。

⁷⁸ 美文調で書かれた「たふとき」の部分は譜面の中では「とーとき」と記されている。

⁷⁹ 「は」から「な」にかけて音高が上行しているが、実際の音程は d^2 から e^2 であり、第一章のアクセント分析の方法に従うと一致の範囲内である。

図

<p>イハ ヨーモ ゆめよも</p>	<p>シト一団 ハナハイニ ふとはかほげに</p>	<p>フーノハナ きよのはな</p>	<p>イダ一ターハナレテ えだをはなれて</p>
<p>⊠ イハヤ ゆるやかに</p>	<p>マイハイツ オハル まいつつおちぬ</p>	<p>シタツ ふたつ</p>	<p>みっつ まっつ</p>
<p>⊠ サチアナルハ さちあなるは</p>	<p>カエニ かぜにふかれて</p>	<p>⊠ オハカク おんかたに</p>	<p>オハル さやよておちぬ</p>
<p>イハモカ いろもかも</p>	<p>⊠ トトハイ たうときはほの</p>	<p>⊠ フクハイ ねたましや</p>	<p>ヤ そのきよのはな</p>
<p>シハハイ ひるふかき</p>	<p>⊠ シタハ ウエ マリ つちのうえよ</p>	<p>フーノウエ おんてのうえに</p>	<p>ヒロワレ ひろわれぬ</p>

譜例 (別宮 1963: 154-155)

さちあなるは かげにふかれて
sa-chi a - ru wa ka-zo ni fu - ka-re-to

e²-cis²と下行しており、フレーズのアクセント型80と一致しない。また、「ふ」から「と」にかけて上行すること自体は不一致として扱わないが、a¹-gis²と、ほぼ1オクターブ上行し

80 ここでのアクセントは単独では「ハナ\」(尾高型)と「ノ」(平板型)となり、「花」の後に下がり目があるが、助詞の「の」は尾高型の語の後についた場合、前にくる語が尾高型から平板型に変化するという例外的な性質を持っているため、続けて発音すると「ハナノ」となる。

ており、この部分では不自然な響きを生んでいる。

しかし、たとえば山田の作品に比べると、別宮の作品ではアクセントの分析上で理論に一致しない部分として判断できる箇所においても、実際に演奏するとそれによって言葉自体が聴こえにくくならないケースが散見される。このフレーズにおいても、分析上では「な」から「の」へ下がり目がくるとはアクセントに沿う動きではないが、「花の」の「の」を下げることによって言葉が聴こえにくくなるというマイナス面よりも、むしろ「花」という単語が強調されるのに一役買うというプラス面が目立ち、それほど

言葉の抑揚は気にならない。

また、ここでは理論に一致しない部分の一つの表現として成り立っていると言える。ここでの音楽的な特徴は、まず譜例にあるとおり、このフレーズの3小節前から転調しており、拍子も変わっている。歌の旋律につけられたディナーミクこそ *p* のままであり、ゆるやかなテンポのままで大げさな変化はないが、伴奏形も8分音符と3連符が主なリズムであったそれまでの形から6連符の連続へと変化しており、何かしらの表情の変化点であることを示していると言える。

また、この作品では前期の作品例や次に紹介する《智恵子抄》などにみられる、短い等価の音価でまるで語るように聴こえる旋律とは異なり、音価はさほど短くなく、また平易なリズムによって詩のアクセントに沿いつつ旋律が作られている。しかし、変化期の作品ほどには難しくはないが、語りに聴こえる作品に比べると臨時記号が印象的であり、伴奏と合わせると時折音程がとりにくいことが特徴である。

さらに、冒頭の「桐の花」「枝をはなれて」などの部分と比べると、冒頭では1つのフレ

ーズの音の方向性がそれぞれ1つ以下の上がり目と下がり目を持ち、低い位置からしだいに高くなる、Ⅰのアクセント型に該当する形、もしくは低い位置から始まり上行してフレーズの末尾でまた低くなるというⅢのアクセント型に該当する形などがみられたが、この「たふとき花の」という部分においては1つのフレーズの中で2つの上がり目と下がり目があり、文節に分断されている。

後期の作品 2 《智恵子抄》より《Ⅸ. レモン哀歌》(1983)

理論への一致率：86%

この作品は後期の平均一致率87%に近く、後期の典型的な作品と言える。この別宮の最後の歌曲作品においてはかなり日本語のアクセントに注意が払われており、下がり目だけではなく、上がり目までもがほぼ忠実に再現されている。そこには山田の後期作品にもみられる等価の音符による作曲法がふんだんに用いられている。そして先述のとおり、語りと歌の部分が発想標語によって交互に指示されている。

先述のとおり別宮はアクセントの「上下動」を敢えて「誇張する」⁸¹としたが、それは別宮の歌曲のすべての部分において言えることではなかった。別宮は同じ作品の中でも「歌」の部分と「語り」に近い部分があると考えていた。以下に引用する。(別宮 1977: 33)

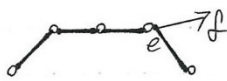
歌は必ずしも言葉のアクセントをまもるとは限らない。(中略)「語り」に近い場合には、私は、もったきつく高低アクセントにしばられるように思う。

なかでも描写的、あるいは演劇的な要素が表現されているこの作品から、理論へ一致しない部分を2か所連続で以下に示そう。

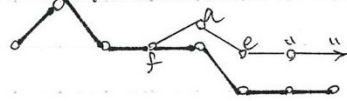
⁸¹ これについてはオペラ《三人の女達の物語》においても、原作の狂言のもつ「乾いた笑いの雰囲気」をだすために、「高低アクセントを誇張する」(別宮 1977: 34) ことを行ったと述べている。



不 ソナー ニモ
そんなにも



アハタハ レモン
あなたはレモンを



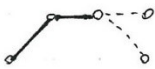
マッテ 行
まっていた



カシク シロク
かひしくしろく



アカイ 四
あかい



シノ トコデ
しのとこで



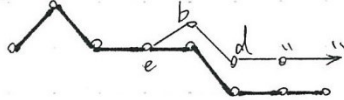
ワタシ
わたしの



テカ トツ
てからとつ



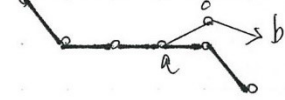
ヒトツ
ひとつのレモンを



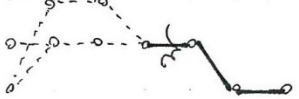
あなた



ハカ
きれいなハカ



カンデ
がややかんだ



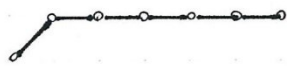
トズイ
トズイの



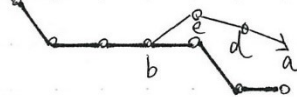
コキ タツ
こうきがたつ



ソノ スキ
そのすゝまの



テン モ
てんのもなる



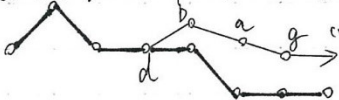
レモン シルバ
レモンのしるは



ハット
はつと



ハシキ
あなたのいしきを



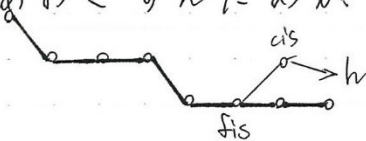
セジ
せいじょうにした



あなた



不 アハカ スンデ
あおくすんだぬが



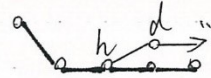
ワラウ
かすかにわらう



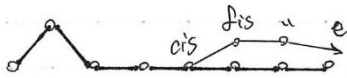
わたし



テモニギル
てをにぎる



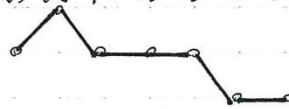
浮カア
あなたのちからの



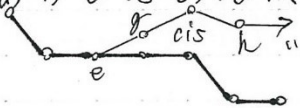
アエー
けんこうさま



ハドニ
あなたののどに



アエシ アルガ
あらしほあるが



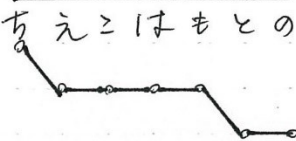
ユー イー イハ
このいういのちの



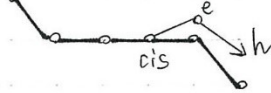
セキワ
せとぎわに



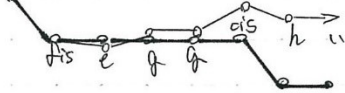
モト
ちえこはもとの



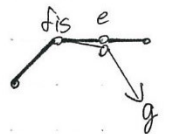
ナリ
ちえことなり



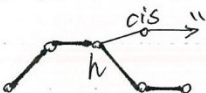
シカイ アイ
しょうがいのあいを



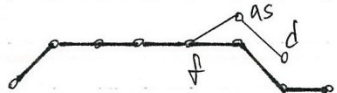
イツシ
いっしょに



カマケテ
かたむけた



シカア シトハトキ
それからひととき



ムカシ サテン
むかしさんてんで



シカア キ
したまうけ



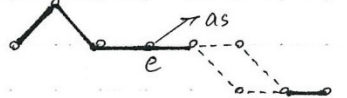
シカア キ
しんごきうを



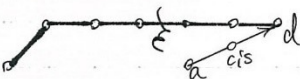
シトツ シテ
ひとつして



シカア
あなたのまかんは



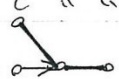
シカア ト
それほりとまた



シカア
ししんのまえに



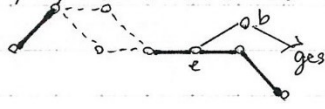
カシテ
さした



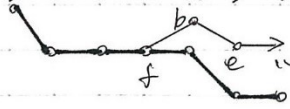
サケ
さくらのほほかげに



スシク シカ
すずしくひかる



キエ
レモンをきょうち



オエ
おえう



例「一瞬に」「かたむけた」

この部分の言葉のアクセントは例に示したとおり、「一瞬に」では始めの「いっ」から次の「しゅ」にかけて音の上がり目があり以降は平板、「かたむけた」では始めの「か」から「た」にかけて音の上がり目、「む」から「け」にかけて音の下がり目があり、以降は平板となっている。

しかし、音楽と照合すると、始めのフレーズでは「しゅ」から「ん」にかけて $\text{fis}^2\text{-e}^2$ と若干下行の兆候を見せており、この時点では一致の範囲内であるが次の「に」にかけて $\text{e}^2\text{-g}^1$ と下行して、フレーズのアクセント型と一致していない。次のフレーズでは「む」から「け」にかけての音の下がり目が生かされておらず、 $\text{h}^1\text{-cis}^2$ と進行しており、言葉の抑揚としては不自然な響きを生み、強調されている。

38小節から *cant.* と指示されており、この部分はおそらく 70小節の *parl.* までの間まで、引き続き *cant.* を指示されていると思われる。歌の部分であることを考慮すれば、このような音型に作曲されたことには音楽表現上の必要性があったと推察される。しかしそれだけではなく、詩の内容の表現にもこのように作曲される必要性があったのかもしれない。なぜなら、この部分は詩の内容として大変重要なクライマックスへさしかかる部分だからである。

詩の全容を以下に示すと、この部分の場面が智恵子の「命の瀬戸ぎは」であり、しかもレモンの汁によって「ぱっと意識を正常にした」智恵子が最後の瞬間の一瞬前に、詩の主人公へかすかに微笑み「生涯の愛」をかたむける、という重要な部分であることがわかるだろう。譜面を見ると、このフレーズの後に間奏が続き、「それからひと時」からは *parl.* に切り替わり、84小節の「それなり止まった」にかけて智恵子がこと切れるまでを描いている。このような詩の流れを鑑みると、「一瞬に」「かたむけた」の部分では主人公の心が動くことと関連づけて旋律が強調されていると考えることができる。

譜例 (別宮 1983: 52-55)

49

ち え こ は も と の
ち え こ と な り し ょ う が い

68

Andante maestoso *p parl.*

8va Bassa *stille*

poco - - - *a* - - - *poco* - - - *cresc.*

mf *mf*

むかし さんてんでしたような しんこきょうを ひとつして

mf

あなたの きかんは

p

それなり と ぽ

55

rall.

の あ い を いっ し ゅ ん に か た む け た

rall. *p a tempo*

84

8va

た

rall.

p

しんの まえにさした さくらの はなかげに

p

すずしく ひかる レモンを きょうも

cant. *parl.*

おこ

cant. *rit.*

pp

《レモン哀歌》

そんなにもあなたはレモンを待っていた
かなしく白くあかるい死の床で
わたしの手からとった一つのレモンを
あなたのきれいな歯ががりりと噛んだ
トパァズいろの香気が立つ
その数滴の天のものなるレモンの汁は
ぱっとあなたの意識を正常にした
あなたの青く澄んだ眼がかすかに笑ふ
わたしの手を握るあなたの力の健康さよ
あなたの咽喉に嵐はあるが
かういふ命の瀬戸ぎはに
智恵子はもとの智恵子となり
生涯の愛を一瞬にかたむけた
それからひと時
昔山嶺でしたような深呼吸を一つして
あなたの機関はそれなり止まった
前に挿した櫻の花かげに
すずしく光るレモンを今日も置かう

(別宮 1986: 49)

6. まとめ

このように、別宮貞雄の歌曲は、全体に高い一致率を示しているが、別宮の言う歌と語り次第に分化してきた点において前期と後期での作曲法に大きな違いが見られる。

前期では語りの指示がされている作品もあるが、特に初期《淡彩抄》《二つのロンドル》などでは全体にリズムの長短を多く使い分け、《二つのロンドル》より《さくら横ちょう》では別宮の作品においてほかにない拡大されたメリスマが特徴的に現れるなど、歌としての流れが目立つ。

これに対して変化期の作品では一つの作品の中で歌と語りが一体化しており、全体に等価の音符が目立つなかで時折フレーズ末尾の音価が伸びるなど、別宮の言う歌とも語りともつかない、別宮作品の中ではそのどちらの個性に近いのかが判然としないリズム構成と言える。かつ音程がとりにいとということもあり、演奏者としては全体に大きな歌の流れを感じにくく、また作り出しにくい部分がある。

そして後期には、《三好達治による四つのうた》《智恵子抄》などにおいて歌と語りの部分の個性が明確に表れるようになる。前者では《Ⅱ．桐の花》が歌、《Ⅲ．木兎》が語り調などと、一つの曲全体に一つの個性が表れており、後者はその逆で、全9曲すべての曲にそれぞれ歌と語り部分を指示することで一つの曲の中に変化をつけている。

3期の分析結果は、別宮の人生の変遷とどう関係しているだろうか。別宮の創作の背景と分析結果を合わせて考察したことを以下に述べる。まず、①前期（1947~1962）は別宮の作曲生活が趣味のものから本格的なものへと移り変わった時期であり、変化の多い時期である。東京大学文学部美学科⁸²に入学し、ルートヴィヒ・ヴァン・ベートーヴェン Ludwig van Beethoven（1770-1827）作品の分析に関する卒業論文を執筆しつつ、作曲家を志す契機となった《淡彩抄》⁸³が音楽コンクールで優勝、卒業後はパリへ留学⁸⁴し、《さくら横ちょう》でパリ音楽院に合格する。1957年からは映画音楽を作曲し始めて生活が安定し、1961年からはオペラの作曲も始めている。特にパリでのダリウス・ミヨー Darius Milhaud（1892-1974）やオリヴィエ・メシアン Olivier Messiaen（1908-1992）との出会いは別宮の人生に大きな影響を与えたものであり、目まぐるしい時期であったにも拘らず、一致率はあまりぶれる事なく、一貫して高い数値を示している。別宮は、創作の様々な背景が作品に大きく影響するタイプではなかったようだ。②変化期（1974）の一致率は78%から68%に10%ほど減少するが、この1年間の作品は《大手拓次による三つのうた》（全3曲からなる連作歌曲）のみであり、これは1年間のみの揺り戻しと捉えられる。なお、前期から変化期の間（1963~1973）には4作のオペラを作曲しているが、相次ぐオペ

⁸² 別宮にとって2度目の東京大学入学であり、1度目は理学部物理学科を卒業している。（著者不明 1983: 2235）

⁸³ 別宮は《淡彩抄》および《さくら横ちょう》に対する評価をある面で不満に感じていた。まだ研究や経験、作曲への工夫が足りない時点での作品が代表作のように認知されていることについて疑問も持っていた。これは山田の例をみても同じことが言えるが、アクセント理論に従った作品と「名曲とされていること」、「一般に広く受け入れられ、世間からの評価が高いこと」とは一切関係がないことを示している。

⁸⁴ 1951年よりフランス政府留学生として留学、1952~1954年にパリ音楽院にて研鑽を積んだ。（著者不明 1983: 2235）

ラの作曲によって、創作に何らかの変化をもたらしたのかもしれない。③後期(1977~1983)には再び高い一致率を示し、87%と、すでに高かった前期の数値から9%ほど上昇している。この時期に《第2交響曲》(1977)、オペラ《葵上》(1979)の作曲および初演をしているが、そのことと一致率との深い関連性を見出すことはできなかった。別宮の創作の背景を概観すると、プロの作曲家を志したこと⁸⁵と留学して学んだこと、この2つの出来事が特に劇的な創作人生の転換点と考えられるが、一致率の変動は一貫して少なく、創作の背景と分析結果との間に強い因果関係はみられない。

山田と比較すると、別宮の分析結果は変化期の1年間に比較的数値が下がるが、それは一時的なことで、全体の一致率の変動が少ない点で山田と異なっている。別宮がそれを目指したとおりの⁸⁶、バランス感覚の優れた作曲家と言える。さらに山田と対照的な点として、上述のように、別宮はその人生の変遷と分析の結果があまり連動してみえない。別宮は人生における様々な感情や同時代の作曲家や師から受けた影響をたちどころに作品に表す⁸⁷タイプの作曲家ではないと言える。

「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」(別宮 2003a: 5)という別宮が後年に残した言葉に象徴されるとおり、山田が提唱した理論のみに寄りかかり踏襲するよう努めるというよりも、別宮が歌曲創作のよりどころとしたのは日本語から読み取った彼自身の語感やインスピレーションであったようだ。別宮はアクセント理論に立脚しながら、独自に日本語を解釈することで自然な響きを追求した作曲家であると言えるかもしれない。

⁸⁵ 別宮はトーマス・マン Thomas Mann (1875-1955) の人気小説『トニオ・クレーガー』を読み、インスピレーションの突然の表出だけでなく、着実な研究と実践の集積による創作活動があり得るという考えを得たことで、音楽に本格的に取り組む決意ができた。(別宮 2003b: 48) なぜなら、それはそれまでの人生で親しんできた学問に対するようなアプローチが音楽において有効だということの意味するからである。これは知識を蓄え、先人が築いた技法や理論についての検証・考察を積み重ねることによって創作活動が可能かどうか挑戦するための、彼の人生にとっての大きな認識の変化であったと言える。

⁸⁶ 別宮は作曲の勉強を始めた当初、ベートーヴェンを手本に構造的な音楽を追求しようとしたが、ほどなく、内から湧き上がる抒情美と構造美の均衡が保てなくなり、スランプを迎えたことがある。(別宮 2003b: 49-50) その後パリでミヨーやメシアンから感化を受けて、「構造」と「抒情」、あるいは「理論」と「歌」の間のバランスを模索し続けた。

⁸⁷ 本論文の対象ではなく、歌曲創作の筆を止めて以来約15年後のことだが、《チェロ協奏曲“秋”》のみ最愛の妻の死期に作曲され、別宮にとって非常に思い入れの強い作品となった。

第4章 團伊玖磨の歌曲

1. アクセント理論・團の言説

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のようにまとめることができる。

表1 團伊玖磨

年号	團の言説
1949	「一番の歌詞の始めが「山」で二番の歌詞の始めが「海」であつたら（中略）両方にさしたる破綻を来さぬために（中略）二音符を同じ高さに留めるよう作曲しました。」「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んど無いことが分ります。（中略）山田先生に致つて日本語が、日本語としての旋律を持つに致つて来ました。」（『歌曲の作曲と詩のアクセント』）（團 1949: 12-13）
1984	「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』）（團 1984: 75）
1993	「山田耕筰の陥つたような、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つて辿つていたと思います。」（團 1993: 36） 「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つちやつた。テンポも欠落した。これが致命傷になつた。」（『世界の中の宝物として』）（團 1993: 39-40）
2001	「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』）（小泉 2001: 145）
2002	「尻上がりでも尻下がりでも無い第三の方法 ⁸⁸ を考える可きだし、もっと錯覚を利用した方法、例えばえらく細かく音を動かすとか、その逆の方法を執るとか、色々な可能性が考えられる」（團 2002: 67-68）

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

⁸⁸ 1949年に述べた、「二音符を同じ高さに留める」方法と同じ。

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アを紹介している。

特筆すべきは、アクセント理論を実践する際に生じる問題を指摘し、別宮と同様に、山田のアクセント理論にはなかった独自のアイデアを付加していることだろう。

2. 対象作品

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、團の歌曲作品67曲を対象として、分析を試みる。対象作品は以下の表2に年代順に示したとおりである。

表 2

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》	北原白秋	
	I. いたち		
	II. ひょうたん		
	IV. さより		
	V. からりこ		
1946	《五つの断章》	北原白秋	
	I. 野辺		
	II. 舟唄		
	III. あかき木の実		
	IV. 朝明		
1947	《わがうた》	北山冬一郎	
	I. 序の歌		
	II. 孤独とは		
	III. ひぐらし		
	IV. 追悼歌		

1947	V. 紫陽花	北山冬一郎	「團伊玖磨歌曲集」1958、 音楽之友社
1948	《萩原朔太郎に依る四つの詩》	萩原朔太郎	
	I. 雲雀料理		
	II. 草の莖		
	III. 遊泳		
1950	IV. 笛	北原白秋	
	《美濃びとに》		
	I. うた		
	II. 秋		
	III. 閑か		
1951	IV. 美濃びとに	太田黒元雄	
	V. 雀おどり		
	《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			
1954	VII. 両国	萩原朔太郎	
	《旅上》		
1954	《はる》	谷川俊太郎	
1955	《抒情歌》	大木実	
	I. 花季		
	II. 路地の子		
	III. 藤の花		
1956	《別離》	谷川俊太郎	
	《聲曲》	ガブリエレ・ダヌン ツィオ、上田敏訳	

1956	《貝》	萩原朔太郎	「團伊玖磨歌曲集」1958、 音楽之友社
	《雨のあとさき》	北原白秋	
	I. 雨		
	II. 雨のあと	萩原朔太郎	
	《笛の音のする里へいこうよ》		
	《海水旅館》		
1958	《片足》	北原白秋	
	1958 《三つの小唄》		
	I. 春の鳥		
	II. 石竹		
1962	III. 彼岸花	ジャン・コクトー、 堀口大学訳	
	《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			
2000	《マレー乙女の歌へる》 ⁸⁹	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
	Part I 5. ういきょう		
	6. 生れた時から		

⁸⁹ 全 31 曲のうちフルートとピアノの独奏曲、合計 2 曲およびフルートとピアノ伴奏による歌曲作品 20 曲が混在するが、ピアノのみの伴奏による上記 9 曲を対象作品とする。なぜなら、分析の中でピアノとの関係についても考察しているので、伴奏に他の楽器も用いる作品とピアノのみ用いる作品では同じレベルで検討し得ないため、対象から外すこととした。

2000	11. 壺	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
	13. 鏡		
	Part II 19. 砂		
	21. 唇		
	22. ヴェール		
	24. 鸚鵡の群		
	30. 白い雲		

3. 一致率と年代的考察

前章と同様に、團伊玖磨の歌曲作品全 67 曲を対象として前述のアクセント分析を行った結果、年代別の作品数とアクセントの平均一致率は以下の表のように示す通りとなった。團の言説と分析結果との関係から、團の歌曲創作時期を本論文において便宜的に 4 期に区分し、その区分ごとの平均一致率をも示した。

表 3 團伊玖磨の歌曲作品 平均一致率 (%)

作曲年	一致率 年別	時期 区分	一致率 区分別	主な活動 (参考)
1942	36	前期 27 曲	71%	1942 年：東京音楽学校作曲科入学。校外で山田耕筰に実作指導を受ける。
1943	93			1943 年：歌曲《しぐれに寄する抒情》学内にて初演。
1945	69			
1946	66			1946 年：近衛秀麿に管弦楽法、指揮法を学ぶ。
1947	77			1947 年：ラジオ歌謡《花の街》 ⁹⁰ 作曲。東京音楽学校御茶ノ水分教場教官となる。
1948	64			1948 年：NHK 専属作曲家となり、教育番組、ラジオドラマなどの作曲指揮。 1949 年：演劇付帯音楽《夕鶴》作曲・初演、童謡《ぞうさん》作曲。

⁹⁰ この作品がきっかけとなって翌年 NHK の専属作曲家となった。

1950	80			
1951	49	変化期 9 曲	47%	1951 年：演劇付帯音楽《夕鶴》毎日演劇賞受賞。オペラ《夕鶴》作曲。
1954	31			1952 年：オペラ《夕鶴》初演、毎日音楽賞、伊庭歌劇賞、山田耕作作曲賞受賞。以後約 50 年間に 650 回以上の公演。 1953 年：映画音楽の作曲を始める。芥川也寸志、黛敏郎と「3 人の会」を結成。
1955	64	過渡期 14 曲	61%	1954 年：東宝映画専属音楽監督となる。カンヌ映画祭出席を機に初の渡欧。フランス、ドイツ、オーストリア、イタリアを歩き、50 曲のオペラを聴く。
1956	60			1955 年：オペラ《聴耳頭巾》初演。 1956 年：アメリカ、ドイツ、フランス旅行ののちイギリスに半年滞在。オペラ《夕鶴》オーケストレーション改訂、ブージー & ホークス社と作品契約。イラン、イラク旅行にてペルシャ音楽、アラビア音楽を研究。
1958	60			1957 年：オペラ《夕鶴》スイス・チューリッヒ市立歌劇場で日本のオペラ初のヨーロッパ公演 ⁹¹ 。
1962	45	後期 17 曲	46%	オペラ《楊貴妃》初演。
2000	47			1962 年：オペラ《楊貴妃》作曲。 1972 年：オペラ《ひかりごけ》初演。 1975 年：オペラ《ちゃんちき》初演。 1994 年：オペラ《素戔鳴》初演。 1997 年：オペラ《健 (TAKERU)》初演。 2000 年：「DAN YEAR 2000」約 1 年間で全ジャンルの主要作品 36 公演。 2001 年：心不全のため逝去。

活動の出典（團 1985、2002）

全 67 曲の平均：59%

⁹¹ この時は 3 回公演。1960 年 NY でアメリカ初演、團が指揮をする。西ドイツ、キール歌劇場にて 12 回公演。

4 期の区分と、團の周辺状況や言説との関係、およびアクセントの一致率の特徴は以下のとおりである。

前期

前期は、團が東京音楽学校に入学し、山田に実作の指導を受け始めた 1942 年から⁹²、終戦、大学卒業を経て作曲を生業とし始め、本格的なデビューを飾る 1950 年までの間である。戦後 1946 年頃より無名の作曲家として自活を始めた困窮の時代から 1950 年のデビューまでの間は、ラジオ番組のテーマ音楽、子供のうたやラジオ歌謡などを制作した。1948 年以降は今日まで続くヒット作である童謡《ぞうさん》(1948)、演劇付帯音楽《夕鶴》(1949)などが作曲されている。対象の歌曲作品では《しぐれに寄する抒情》(1943)、歌曲集《六つの子供の歌》(1945)、《五つの断章》(1946)、《わがうた》(1947)などの代表的作品がある。

團は 1949 年に歌曲の中の詩のアクセントに関する記述を残しているため、作曲活動の前期より詩のアクセントに関する意識はすでにあつたものとして捉えられる。この時期のアクセント分析の一致率をみると、4 期の中で最も高い数値を示しており、その言説と実作の一致する様子がみてとれる。

さらに、團は前期の作品には演奏家との繋がりが深く関わっているとして、こう語っている。(團 2002: 52-53)

四家さんは次々と無名の僕の歌曲をステージで紹介し、NHK のラジオの電波にも乗せてくださった。(中略) 僕自身がピアノや打楽器の勉強の中で演奏そのものを叩き込まれていたし、そうした事を通じて、いわゆる演奏家の神経を大切に曲、ステージという空間の中で演奏家が力を発揮出来る曲を書いていたからだと思う。

これは、指導を受けた下総皖一、橋本国彦、山田耕筰といった人達が皆作曲と演奏を直結して考えていた人達であつて、特に、橋本、山田の二先生は、

⁹² 作曲の独習を始めたのは 1937 年、團が中学 2 年のころ。山田とは 1939 年に父の縁で初対面しており、その時の山田の一言で作曲家を志す将来が決まった。東京音楽学校に入学し、実作ができるころになれば指導を仰ぐという約束であつた。

自身指揮者、演奏家だった影響も大きいと思う。

アクセント理論への一致率はほとんどの年で 60%を超えており、全体に高い数値を示している。このころの作品には演奏家にとっての歌いやすさが考慮され、アクセントの一致と歌いやすさが特徴と考えられる。

変化期

変化期は 1951~1954 年の間であり、全 7 曲からなる歌曲集《東京小景》と《旅上》(ともに 1951)、《はる》(1954)のみである。全体を概観したときにこの時期の一致率は 50%未満から 30%近くまで減少しており、全曲の平均よりも低い数値を示していることがわかる。これには先述の前期最後の年、1950 年⁹³のデビューが関わっていると考えられる。團は NHK 創立 25 周年を記念して行われた管弦楽のコンクールによるデビューについて、当時をこのように語っている⁹⁴。(團 2002: 59-60)

NHK に呼ばれた僕と芥川は、音楽部長の三宅善三から、「二人とも揃って特賞」を言い渡されたのである。(中略)二人とも一位、特賞十万円を与える事に決まったというのである。

このデビューを契機として、僕は鎌倉の二階堂に移り、いよいよ本格的な作曲活動に入る事となる。

この言説からは、経済的にも物質的にも生活の安定しない戦後 5 年ほどの期間までは、四家文子との意欲的な創作も行われたとされているが、それは創作の一部であり、生活のための作曲という面がいくらか優勢だった様子が推測できるだろう。一致率の急激な変化(減少)と作曲環境の変化を表す言説の関係から、この時点を変化期とした。

また、オペラ作品の中でも團は詩と旋律の関係を考察していた。1952 年に初演されたオペラ《夕鶴》(1951)の成功までには日本語による歌の作曲について、批判的意見を互いに

⁹³ 團が作者の木下順二に許しを乞い、演劇の劇音楽《夕鶴》の作曲を始めた年でもある。

⁹⁴ 1950 年当時の日本では、10 万円は家を買えるほどの額であった。家が無く御茶ノ水分教場の教室に住んでいた芥川は等々力に家を買い、團は鎌倉へ移った。二人はそれまで食べる物にも困っていた。(團 2002: 57-60)

戦わせた山田との議論がのちにこう記されている。(團 2002: 67-68)

オペラ「夕鶴」の作曲中、僕は何度も山田先生と議論を交した。山田先生は日本語の作曲は日本語のイントネーション(抑揚)に従って旋律の動きを作る可きであるという理論を信じておられた。しかも、その日本語のイントネーションとは標準語の抑揚に限るというのである。

僕の論理は、確かに日本語は強弱の言語では無く抑揚の言語であるから、抑揚の尊重は判るけれども、それとて例えば一番の歌詞が山で始まり、二番の歌詞が海で始まるような場合は、ヤマは尻上がり、ウミは尻下がりだから、音楽的統一のためには、尻上がりでも尻下がりでも無い第三の方法を考える可きだし、もっと錯覚を利用した方法、例えばえらく細かく音を動かすとか、その逆の方法を執るとか、色々な可能性が考えられるというのである。

ここでは《夕鶴》の作曲を始めた 1950 年から 1952 年の初演までの回想が記されている。つまり、團は 1949 年には山田のアクセント理論を肯定する記述を残しているが、この 1950 年から 1952 年ごろの間には、團は山田の理論に対して批判的な視点を持ち始め、山田の理論を土台として発展した自らの理論を持ち始めていたのである。

これに対する山田の返答が團により記載されている。(團 2002: 68)

いや、そうした場合は一番の旋律と二番の旋律を変えるか、詩人に言って詩を書き変えさせろ、と乱暴な事も言われるのだった。

ここで團は詩のアクセントの高低関係のみによって言葉の語感を生かすだけではない、「第三の方法」を「錯覚を利用した方法」として、「細かく音を動かす」、「その逆の方法」などの数々のアイディアがあることをはっきりと示唆している。

特に標準語の問題では、團は《夕鶴》において「主役のつうだけが標準語、あとの農民は木下式の田舎言葉を話す作品では、原作が意図しているその対照を現すためにも、田舎言葉には田舎の抑揚を生かす可きだ」と主張したが、(山田)「先生は、いや、いかん、何が何でも標準語だ、これは国家の定めた法則だと譲らないのである。」(團 2002: 68) と、

当時の様子を語っている⁹⁵。

過渡期

過渡期は、1955~1958年の短い間であるが、再び一致率がすべての年において60%以上に増加している。この時代に書かれた歌曲に関する記述は多くないが、分析からは、引き続き詩のアクセントへの注意が払われていることが窺える。また、1958年の《三つの小唄》(1958)においては音楽の工夫に印象的な変化がみられる。

これには、変化期の1954年における初めての渡欧とオペラ体験に続き、過渡期の1956年における世界各地への旅行と《夕鶴》の改訂などの影響が表れている可能性が考えられる。

後期

後期は、過渡期から少し間が空いて、1962年からとんで2000年までの間である。ここでは再び一致率が40%第に減少するとともに、時を経て團の言説の向きが大きく変化している。

表1にあるとおり、1993年の記述から團は痛烈に山田の歌曲創作理論への批判を繰り返している。先述の繰り返しのある歌の場合のほかに、具体的にはテンポの問題について述べている。アクセント理論に集中したあまりに、意外性とともな「テンポも欠落」したことを「致命傷」として、それを「硬質なものが欠落しちゃったんです。」(團 1993: 40)と表現した。

また、この時期の作品には興味深い特徴が色濃く表れている。それは同音反復の頻出である。同音反復による作曲法自体は古くから存在するものである。比較の視点からみると、山田と別宮はあまり同音を用いていない。團は特に後期に集中して多く用いている点で特徴的である。別宮も後期の《智恵子抄》などにおいて同音反復を用いたが、別宮の場合はアクセントを表現した旋律の部分の方が多く目立っていた。

このような後期の二つの歌曲集、《ジャン・コクトーに依る八つの詩》(1962)と《マレー乙女の歌へる》(2000)は、ともに原詩が外国語詩である日本語の訳詞による作品でもあ

⁹⁵ しかし東京初演の際、めったに現れない山田が二夜連続で現れた。終演後に上機嫌で楽屋を訪れ、「昨夜は殆ど眠らないで考えた。そして今夜又聴いた。そして、君の言っていた意味が判った。君の方法で良いのだ。さ、すぐこの足で檜町に行こう。一緒に乾盃だ」と言い、山田耕筰作曲賞の賞状の最後の行には「團君、ありがとう」(團 2002: 69)という言葉で結ばれていたという。

る。

以上の年代的区分を表にまとめたものが以下のとおりである。

表 4 時期区分

年代	区分	作品数	一致率
1942~1950	第 1 期 前期	27	71%
1951~1954	第 2 期 変化期	9	47%
1955~1958	第 3 期 過渡期	14	61%
1962~2000	第 4 期 後期	17	46%
全曲		67	59%

全体の概観

以上のように、全体の一致率は一定の増減傾向を示すのみではなく、時期により浮き沈みがみられた。山田や別宮と最も異なる点は、前期に最も高い一致率を示していることである。別宮ではみられなかったが、直接の弟子であったこと、また、作曲の勉強を始めるきっかけを山田によって与えられたこともあり、山田とは関係が深かったためか、山田の理論に対する言説を團は多く残している。1949 年の前期においては肯定的な意見を述べたが、特に後年の 1993 年以降においては批判的意見が目立ち、アクセント理論に対して終始一貫して肯定的態度を見せた別宮とはこの点で対照的である。

個々の作品における分析結果では、一致率が低いものでは 11%、高いものでは 100%と大きな開きがある。時期ごとの一致率を見ると、前期と過渡期においては 71%、61%と全体平均の 59%よりも高くなっているが、変化期と後期にはともに 47%、46%と低くなっている。おそらく、ここでは先述の團の言にある「第三の方法」のアイディアが多く用いられているのではないだろうか。團の言う「第三の方法」とは、本論文における仮定 1 に示した「アクセント理論以外の日本語詩のための作曲法」の探求の解答となり得るかもしれない。

以下に各期の代表的な作品を例にあげ、理論に一致しない部分に注目しながらその作曲法を観察してみよう。

4. 一致率が高い作品例

前期の作品《五つの断章》より《野辺》(1946)

理論への一致率：100%

まず、團の作品の中から理論への一致率が高い例として《五つの断章》より《I. 野辺》を示すこととする。分析の結果、この作品の全てのフレーズが一致の範囲内であり、したがって、理論への一致率は100%であった。山田の例に習って、言葉の分析の図と譜例の一部⁹⁶を以下に示す。

言葉と音楽の動きを照合すると、音楽の動きが、第1章で示したフレーズのアクセント型の進行の法則に沿って作曲されており、音の動きがすべて一致の範囲内である。たとえば冒頭の「なにゆえに」では平板型のアクセント型であり、法則に従って1拍目から2拍目にかけて音が上行し、その後はフレーズの末尾に向かって全くの平板となるか、あるいは

図

<p>ナニエー ニー なにゆえに</p>	<p>ハ ナー はははく</p>	<p>アタタハハニ あたたかに</p>	<p>ユーヒー ニオイ ゆうひにおい</p>
<p>タンホホー たんほほの</p>	<p>ヤマ タメキ やわきためいき</p>	<p>ハ ハシテ のにおして</p>	
<p>アマク あまくちらぼう</p>	<p>サル マー オミナ さるをおみな</p>	<p>なにゆえに</p>	<p>はははく</p>
<p>なにゆえに</p>	<p>はははく</p>		

⁹⁶ 著作権の関係による。

譜例 (團 1958: 20-21)

五つの断章
Five Fragments
I. 野 辺
Fields

北原白秋 詩
poems by Hakushu Kitahara

Andante affabile e tranquillamente

あ た た か に ゆ う 日 に お い
A love-ly frag-rance warms the sun-set air

た ん ぽ ぽ の や わ き た め い き 野
While dan-de-li- ons fill the sul-try fields With

な に ゆ え に 泣
O tell me why, tell me

に 蒸 し て あ ま く ち ら ぼ う
the soft sweet vap-our of their sighs.

は 泣 く ?
why you weep?

はしだいに上行していった場合に一致の進行をしていると言え、実際に「な」の部分の h から「ゆえに」の e¹-a¹-a¹までしだいに上行している。

続く「汝は泣く」という部分では「汝」の後にアクセントの上がり目が来るため 1 拍目から 2 拍目にかけて下がる頭高×平板型のアクセント型である。ここでは「汝」から「は」にかけて gis¹-fis¹とアクセント型通りに下行しており、「泣く」の「な」から「く」にかけて gis¹-h¹と再び上行している。ここでも第 1 章で示したように、この場合に後ろにくる平板型の語「泣く (ナク^一)」の部分では、平板型が基本的な一致の進行が一般的に語尾に向かい上行することから、このフレーズの進行は一致の進行と言える。また、この部分の音を平板な旋律でなく「く」にかけて上行させることで、疑問符「？」の表現とも捉えられる。

次の「あたたかに」というフレーズでは可変部分があるため、アクセント型において最も重要な上がり目の位置は特定できないが、その次の「夕日におい」というフレーズでは、「夕日」までは平板のため 1 拍目から 2 拍目にかけて h-fis¹-fis¹と上行し、また、「お」か

ら「い」にかけての上がり目の位置を正確に押さえ、アクセント通りに作曲されていることがわかる。

また、この作品の歌い出しでは、前期に作曲されていた童謡やラジオ歌謡のように、比較的平易なリズムがみられるが、拍節が 4/4 からしだいに 5/4、3/4、2/4、4/4、さらに 12 小節では 4/4+1/8 などと、譜例の 2 ページの間のみでも細かく変化している。別宮の作品では前期より等価の音符が多く用いられていたが、團作品ではこのようにアクセントの通りに作曲され、比較的歌いやすい作品の中でも、前期より旋律にリズムが表れていると言える。

では、以下に團の各期の作品を例にあげ、理論へ一致しない部分について考察することとする。

5. アクセント理論と一致しない例

前期の作品《わがうた》より《V. 紫陽花》(1947)

理論への一致率：78%

まず、前期の作品の中から《わがうた》より《V. 紫陽花》を選び、代表的作品として述べる。分析によると、前期の作品の理論への一致率は平均 71%である。以下に図と譜例を示す。

先述のように、團の作品では前期から旋律にリズムを付している。また、譜例中盤部分の 22 小節のように、歌を支える伴奏が時に細かくリズムを刻み、音が厚く、また譜例終盤部分の 27 小節のような装飾音符、36~38 小節のような細かい音価やアクセントの連続によって、ピアノの存在感が大きい。そこへ歌の旋律がゆったりとしたテンポで乗ることによって、華々しく流麗な印象である。

例「咲くなり」

この部分の言葉のアクセントは例に示したとおり、「さ」から「く」にかけて音の上がり目があり、その後は「な」から「り」にかけて下がり目がある。

音楽と照合すると、32 小節と 35 小節の両方で「さ」から「く」にかけて下行し、詩のアクセント型とは逆行することで明らかに不一致のフレーズを生んでいる。

図

不 : 理論へ不一致のフレーズ

アハナイ

そのひとと

Xクローモ アハナイ

めぐりもあわす

そのひとと

カタラウ フェイナイ

かたろうもえず

アワレ

あわれ

キョーモ

あわれきょうも

アジサイ ー ハナハ

あじさいのはなは

不 サクナリ

さくじり

シチガツノ

しちがつの

不 エーモ

しちがつのひも

クワカス

くるめき

そのひとと

めぐりもあわす

あじさいのはなは

不 さくじり

あじさいのはなは

不 さくじり

譜例 中盤部分
(團 1958: 57)

still. *f con*

cresc. *f* *p* *cresc.*

passione

ちがつの しちがつの もくめる
ra - diant Ju - ly, O ra - diant Ju - ly, How can you sparkle

譜例 終盤部分 (團 1958: 58)

しかし、理論上では上がり目と下がり目が逆行して詩と音楽が不一致のフレーズだが、この作品を実際に演奏してみると、言葉はそれほど聴き取りづらくない。先述の團の言にある「錯覚を利用した方法」が適用されているのだろうか。團のこの発言が掲載されたのは2000年⁹⁷であるため、いつから明確にそのアイデアを持ったか定かではないが、團は《夕鶴》作曲の1950~1952年ごろとしている。團は「錯覚を利用した方法」として、以下の2点を具体的に挙げていた⁹⁸。

- ・ 細かく音を動かす方法
- ・ またはその逆の方法

この《紫陽花》における不一致部分では、詩の持つアクセントと音楽を関連させるというアクセント理論の上では不一致であるが、ゆったりとしたテンポで演奏させることによって、アクセントの不一致を助けているのではないだろうか。

⁹⁷ 逝去の1年前。

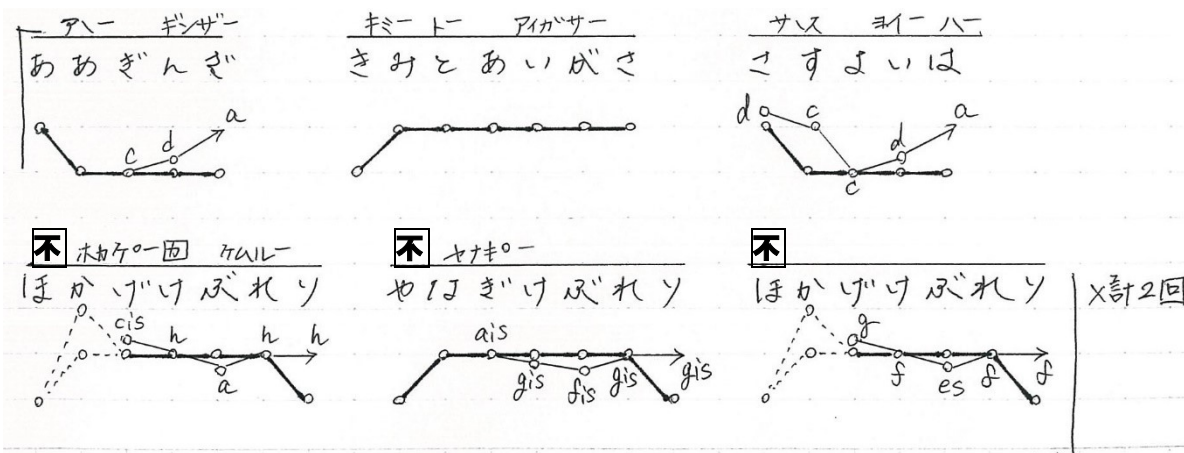
⁹⁸ 團はこれ以上詳しく説明していないが、この2つの方法の解釈について分析から得た視点を p.111 の譜例で後述する。

変化期の作品《東京小景》より《Ⅲ．銀座》（1951）

理論への一致率：50%

変化期全体の平均一致率は47%であり、この作品は一致率の上で、変化期の代表的作品と言える。この時期の作品は22%から83%と、特に結果にばらつきが目立ち、一貫性に欠けている。分析結果からは、この時期には山田のアクセント理論に対する関心、もしくは優先順位が何らかの理由で低くなっていることが表れている。以下に詩の分析の図と譜例を示す。

図



譜例 (團 1958: 88)

例「灯影けぶれり」「柳けぶれり」

ここでは、下1行の3つのフレーズにおいて、フレーズ末尾の「り」にかけて下がるべき所を平行に進行し、不一致を生んでいる。また、「げ」のg¹から「ぶ」のes¹までの間で下行し、「ぶ」から「れ」のf¹に向かい再び上行するという動きは特徴的な響きである。この曲集では、全体に前期の《わがうた》のよ

うなリズムの変化は少なく、どちらかというとなり易なリズムで書かれている。詩も作品も短めであり、どちらかというとなり一般的にくちずさみやすい旋律であろう。

この部分は、理論に一致しないことと、音が上行と下行を行ったり来たりすることによって、不一致のフレーズは強調というよりもむしろ曖昧な印象となっている。團の言葉を借りれば、これは一つの「錯覚」を引き起こしているのではないだろうか。つまり、上がり下がりや緩やかに繰り返すことによって、通常は「下がり目」、次に「上がり目・平板」などを聴いてその別を判断する日本語の高低アクセントの位置を曖昧に聴こえさせて、高低アクセントによる日本語の発音の認識を曖昧にしているのではないだろうか。もしくは、この部分を詩の内容を表すための音楽的表現⁹⁹とすることもできる。

過渡期の作品《三つの小唄》より《Ⅲ．彼岸花》(1958)

理論への一致率：57%

この作品の中の理論へ一致しない部分の特徴を以下に挙げて考察しよう。ここでは4つのフレーズが連続して言葉と音楽の不一致を生んでいる箇所を示す。「にくい男の」というフレーズは2か所あるが、そのうちの2回目である。

例「にくい男の」「心臓を」「針で突こうとした」「女」

この部分の言葉のアクセントは例に示したとおり、「にくい」において「く」から次の「い」にかけて音の下がり目があり、「心臓を」の固定部分である「臓を」は平板型の進行、「針」は「は」から次の「り」にかけて音の下がり目があり、「女」の固定部分である「んな」は平板型の進行である。

しかし、音楽と照合すると、ここに挙げたすべての部分で理論に一致していないことがわかるだろう。「にくい～」と「針で～」のフレーズでは同音を反復させることによってアクセントの起伏を無くし、その結果、アクセントにおいて重要な下がり目が無くなり、不一致を生んでいる。そして、「心臓を」と「女」のフレーズではグリッサンドを用いて、本来は平行に進むはずの「臓を」・「んな」という部分で急激に下行し、さらに下行した音に

⁹⁹ たとえば、「けぶれり」という言葉の表現として、アクセントの下がり目と上がり目を曖昧にすることによって煙にまかれて周囲がぼやけて見える様子が表現されているのかもしれない。

☒

不 ニクハイ ホコハノ
にくいおとこの

シンゾーナー
心蔵を

不 ハリデフツとした
はりでつとつとした

オナハ
おんは

不 ヲルハ イシカノ
それはいつかの

タワルニ
たわむれ

ヒルネー アトニ
ひるねのあとに

ハツトニ
ハツとして

不 ナハ 木ノク
なうもあどろく

ワカカ 心カハ
わがつかれ

不
にくいおとこの

不
心蔵を

不
はりでつとつとした

不
おんは

不 トシヤ スター
もしやすたら

シット マター
しとまた

トセー シキ
とせしあぢの

ヒハノバ
ひはんはは

ハビ
あひからあは

不 ミー ホノル
みほほそる

アハ
あひしあぢの

不
ひはんはは

不 コノコ サンジ
このこのさんじの

カネ ナル
かねがなる

かねがなる
h

かねがなる
e e fis

かねがなる
h

かねがなる
e e fis

譜例 (團 1958: 132)

The image shows two systems of musical notation. The first system is for the vocal line and piano accompaniment. The vocal line is in treble clef with a 3/4 time signature. The lyrics are: 「にくいおとこの心臓を」 (My love, she gave me such a nasty start...). The piano accompaniment is in bass clef. The second system continues the vocal line and piano accompaniment. The vocal line has lyrics: 「はりて突くとしたおんなな」 (Wick-ed-ly point-ing a dagger at my heart...). The piano accompaniment continues with a similar rhythmic pattern. Both systems include dynamic markings like 'f' and 'Bliss'.

アクセントを付けることによって、強調的な不一致を生んでいる。

ここでは様々な音楽の工夫が、言葉の響きを引き立たせるための役割を担っていると考えられる。たとえば、「にくい～」 「針で～」の旋律が同音反復する部分では、ピアノの音が1小節の間、一切止む。これは同音反復の部分のテンポ、リズムを支えるものがなく、いわば歌手のアカペラ部分となり、したがってテンポ、リズム、語調においてある程度の自由が歌手に与えられ、

語りの指示はされていないが、*recitativo* 的な部分として歌うことができる。語調において自由があるということは、同音の部分では明確なアクセントの上がり目・下がり目が指示されていない代わりに、歌手の任意の判断で多少アクセントの位置を示すような歌い方が考えられるという効果がある。その向きで考察すると、おそらく同音は團の言う「錯覚を利用した方法」の一つである可能性がある。つまり、不一致を強調するというよりも、むしろ一致と不一致を判断する根本的な指標「音の上下（高低）」を無くすことによって聴く者の高低アクセントへの意識を攪乱し、歌手が潜在的に持つ語調を引き出そうとしているという意図を推察できる。

反対に、「心臓を」「女」の部分では先述のようにグリッサンド、アクセントなどによって音の高低と言葉との不一致を強調している。これは詩の内容との関連から、突出した音楽表現が求められていると考えられる。もともと言葉の動きと調和しない旋律が、長い音価、グリッサンド、アクセントなどで強調されることによって、「にくい男」を「女」が「針で突こう」としたという、ショッキングな言葉の内容を一層色濃く印象づけているのではないだろうか。

先述の2つの方法、「細かく音を動かす方法」と「その逆の方法」については次のように解釈できる。上記の「にくい男の」という歌詞の部分では16分音符の短い音価によって*recitativo* 風の趣を醸し出し、さらにピアノ伴奏をなくすことで性急に語られる言葉を聴こえやすくしている。これが團の言う「細かく音を動かす方法」ではないかと考えられる。対して、先述の《紫陽花》では、フレーズの末尾には全音符など長い音価が与えられ、歌

が全体に平易なリズムでゆったりと動くことによってアクセントに関わらず言葉を聴こえ易くしている。また、そのリズムの隙間を補うかのようにピアノ伴奏が細かく音を刻むことで、平易なリズムが単調に聴こえず、聴こえ易さと華麗な印象を両立させている。これが「その逆の方法」にあたると考えられる。團は、歌の短い音価と長い音価を用いる部分でピアノ伴奏を効果的に対応させることによって言葉をはっきりと聴き取らせようとした。このような部分が團の言う「細かく音を動かす方法」と「その逆の方法」と考えられる。

後期の作品 1 歌曲集《マレー乙女の歌へる》より Part II 《30.白い雲》(2000)

理論への一致率：41%

図

<p>不 シスシニ シスシの d d d</p>	<p>ソハイ クモ ウエ しろいくものうえに</p>	<p>アタシニハ あたしは</p> <p>不 ネイマシタ ねむりました</p> <p>es " "</p>	
<p>ヤマハハ オホクニ やまはおかを</p>	<p>ツカワステ つかわして</p>	<p>あたしを</p> <p>es " "</p>	<p>不 エステクレマシタ やすってくれました</p> <p>d " "</p>
<p>ツキハ つきは</p>	<p>不 マツ イタダキデ まつのいたで</p> <p>h a g a h h a h</p>	<p>アタシ あたしのために</p> <p>c " "</p>	
<p>不 オドツテクレマシタ おどってくれました</p> <p>b " "</p>	<p>不 イチハフ ヒーガー いちわのヒヤガ</p> <p>dis " "</p>	<p>不 アタシニ シンゾウ あたしのしんぞうの</p> <p>des " "</p>	
<p>不 サイコ タキキ さいごのためいきを</p> <p>e " "</p>	<p>不 ツイバム ついで</p> <p>des " "</p>	<p>不 クレマシタ くれました</p> <p>des " "</p>	

譜例 (團 2001: 108-109)

最後に、後期の作品のうち、團の最後の歌曲集である《マレー乙女の歌へる》より Part II 《30.白い雲》の例を見てみよう。ここでは曲の最後にかけて譜例を示した。譜例の「月は」以降の9つのフレーズのうち、実に7つのフレーズが不一致となっており、特に不一致のフレーズが頻出している。そのうち、「まつの～」「一羽の～」「わたしの～」の3つのフレーズは音の上下の動きが言葉のアクセントの上下に沿って作曲されていないことで不一致を生んでおり、反対に残りの4つの「踊って～」「最後の～」「ついでんで」「くれました」というフレーズは、同音が続くことによってアクセントの上下が無くなり、不一致を生ん

でいるという違いがある。

例「踊ってくれました」「ついでんで」「くれました」

中でも、「踊ってくれました」「ついでんで」「くれました」の3つのフレーズではフレーズのすべてが同音反復で構成されている。

この部分の言葉のアクセントは第1章で定義したIV. のアクセント型に該当し、1語であれば起伏型、2語であれば平板×起伏で構成されたフレーズである。常に起伏型の語を含むのがこのフレーズの特徴であるが、ここでは旋律がすべて同音程で作曲されていることによって、詩のアクセントが無くなり、そのことによって理論への不一致を生んでいる。これは過渡期の例《彼岸花》においてもみられた特徴であった。

團は山田のアクセント理論を踏まえた上で、そのほかにも日本語の詩を音楽の中で生かす方法、すなわち「第三の方法」があると考えていた。自身はその方法の全容について詳細には示していないが、大きくは「錯覚を利用した色々な方法」として、細かく音を動か

す方法、またはその逆の方法などと言及した。その方法のひとつとして「旋律の音程を連続して同音程にすること」とは述べていないが、團のこの作品《マレー乙女の歌へる》では、同音反復がこれ以外にも非常に多く用いられている。もちろん、言葉の語感を生かすためではなく、音楽表現として必要と感じたために同音を用いたのかもしれない。しかし、少なくとも「ついばんで」「くれました」の部分でピアノの音が一切やんでいる最後の小節などでは、語り、つまり語り（*recit. parl.*など）風の表現を歌手に求めている箇所であると推察することができる。

別宮は最後の歌曲集《智恵子抄》において、多くのフレーズで旋律に高低を付けて作曲していたが、*recit.*などの指示によって語るように歌うことを明確に指示していた。それに対して團は指示語こそ付けていないが、同音の連続とピアノの動きを止めるなどして減らすことによって、語るように歌うよう自然と促していると言える。ここに山田のアクセント理論の以外に講じられた日本語詩を音に乗せるための作曲上の工夫が表れていると考えられるのではないだろうか。

6. まとめ

以上のように、團の歌曲作品においてはアクセントの平均一致率が約 6 割と高くない。また、音程の起伏を無くして同音の反復で作曲することにより、不一致を始めから生まない方法として「第三の方法」を提案し、他にも細かく音を動かす方法、またはその逆の方法など、様々な「錯覚を利用した方法」により、アクセントのみにとられることを回避できるとした。つまり、團は山田のアクセント理論のみで日本語の聴こえやすさのすべてをとりはからうのではなくて、まったく違う別の作曲法の必要性を感じ、自らその方法を考案していた。

4 期の分析結果は、團の人生の変遷とどう関係しているだろうか。團の創作の背景と分析結果を合わせて考察したことを以下に述べる。①前期（1942~1950）は、最も一致率が高い時期である。言説でも山田の理論を素直に取り入れたことが記されており、言行一致している様子が確認できる。一転して②変化期（1951~1954）は、71%から 47%と 24%も一致率が減少している。これには團の作曲生活の大きな転機となったオペラ《夕鶴》が関わっていると考えられる。前期までは大戦中から戦後 5 年間までという時局のため、また東京音楽学校を 1945 年に卒業して間もないこともあり、作曲家としての團の生活は安定したものではなかったが、変化期の 1951 年の《夕鶴》によってその生活が大きく変化し

ている。さらに、この作品を契機に日本語のアクセントについて山田との議論が進むようになり、この作品を経て團自身のアクセント理論への問題意識が育っていく。これらの團の生活や心境の変化と分析結果は密接に関連しているようだ。③過渡期（1955~1958）には、たった3年間だが再び61%へ一致率が巻き返す。この頃は1954年の初の渡欧以来、さかんに西洋旅行を重ねて西洋音楽を学んでおり、オペラ《聴耳頭巾》（1955）と《楊貴妃》（1958）を作曲し、さらに《夕鶴》がスイスにてヨーロッパ公演を達成するという、西洋音楽とオペラに邁進した3年間であった。この時期の歌曲創作に対する團の心境の変化は明確に語られていないが、前期の山田理論をそのまま踏襲するような言行と、変化期の山田理論への反発を示す言行から察するに、その二つの相反する態度が中和されたような時期とも考えられる。変化期に得たアクセント理論への疑問はあるものの、その解決は持ち越されていたようだ。④後期（1962~2000）の一致率は46%と過渡期から15%減少している。後期の作品は実質的には1962年（45%）と2000年（47%）の2年間に作曲されており、その間が広くあいているが、特に1964~1966年の間、團にもう一つの大きな転機が訪れている。1964~1966年の3年間で八丈島に作曲用の家を建設し、隣に家を建設中であった山田と死別し、初の中国訪問¹⁰⁰をする。八丈島に移ったことにより多くの作業を集中して進めることができ、山田の死後、作業に適したその環境は團を合唱作品へと熱中させた。その根底には声楽作品、特にオペラ作品、そしてそれらに関係の深かった師への思いがあったようだ。團ははっきりと「山田耕筰以後の日本語の音楽化の方法論も樹てたかった」（團 2002: 85）と語っている。ただ素直に従っていた師の指導から大きく離れて発展していく時期であったことが一致率に反映されていると言えるのではないだろうか。

團は声楽作品全体について構造や理論を重要視し、特にオペラにおいては題材の選び方から戦略的であった。その理念には山田を批判的に見たことから発想された事が多くあるようだ。しかし、山田がかねてより掲げ、求めていた「日本独自の作品」の作曲、そして「日本の国民歌劇」としてのオペラ作曲への悲願を考慮に入れると、声楽作品に関する一連の團の業績は、まるで師の思いを受け継いだかのような道すじでもある。殊に、山田と1965年に死別して以降の團は、本論文の研究対象である独唱歌曲作品のみを見ると創作が途絶えているように見えるが、実際には、その頃の創作は演劇と合唱作品が大半を占めている。それはオペラのためである。

¹⁰⁰ 初の訪問が文化大革命の真っ只中にあたり、そのただならぬ雰囲気と異常な活気を体感して以降、團は中国に35回の旅行を重ねて東アジアの文化を学んでいる。（團 2002: 89-92）

この創作史とアクセント分析の結果を照合すると、数値上では師の教えをある部分では否定して離れていく團の姿と、活動の内容の上では師の意志を、山田がその生の中で果たし切れなかったことを懸命に実現しようとする弟子としての團の姿の両面が明らかに示されている。山田への批判の中には冷酷に見える言葉もある。しかし、作曲家としての山田への変わらない尊敬があるからこそ、その視点はより冷徹に、批判的に変わらざるを得なかったのではないだろうか。

このように3名の作曲家の分析を終えると、山田と團は創作上の変化も大きく、その変化に寄り添うように創作の背景と関連してアクセント分析の結果も変化している。対して別宮は創作上の変化もあまり大きくなく、創作の背景とアクセント分析の結果の間に強い因果関係は認められなかった点で対照的である。

結論

本論において、アクセント理論と分析方法と判断基準を示した上で対象の3名の作曲家の全作品の特徴と傾向を考察した結果、詩と音楽の作曲法において三者三様の異なる様相が見られた。序論で挙げた研究の課題と仮定に沿って、本論にて検討した結果を以下に示すこととする。

1. 課題についての検討結果

各作曲家の全作品を対象に詩のアクセントとの関連のもとで分析するという課題について、分析を試みた結果、山田・別宮・團作品における詩のアクセントと音楽の一致率は三者がまったく異なる結果を示した。以下にその結果をまとめる。

(1) アクセント分析の結果・平均一致率表

山田耕筰

年代	区分	作品数	一致率
1910~1917	前期	26	33%
1919~1922	過渡期	32	51%
1923~1937	提唱期	35	67%
1938以降	後期	14	58%
全曲 (不明含む)		134	52%

別宮貞雄

年代	区分	作品数	一致率
1947~1962	前期	32	78%
1974	変化期	3	68%
1977~1983	後期	13	87%
全曲		48	80%

團伊玖磨

年代	区分	作品数	一致率
1942~1950	前期	27	71%
1951~1954	変化期	9	47%
1955~1958	過渡期	14	61%
1962~2000	後期	17	46%
全曲		67	59%

以上のように、全体の平均一致率は山田が 52%、別宮が 80%、團が 59%であり、3名の作曲家の値がそれぞれ約 5割、8割、6割と大きく異なっている。

また、各々の作曲期間の中で山田は中期にあたる提唱期にもっとも一致率が高まる傾向を示すのに対して別宮は後の年代になるにつれて一致率が高まり、團は増えては減りを繰り返すなど、その推移も3名とも異なる動きが見られた。

(2) 一致率 (%) の推移と言説の関係

山田耕筰

山田のアクセント理論への対し方はある意味において最も不可解なものであると言える。提唱者である山田の一致率が最も低い数値を示しているためである。もちろん、一つの理由としては3名のうち最も多作であり、提唱以前の作品も多いために全体平均した際には平均値が上がりにくいという点もあるだろう。しかし、それを考慮しても低い値である。

言説との関係を見ると、彼は 1916 年から歌曲創作に対する悩みを記録し始め、1923 年にアクセントに関する最も重要な論考を発表したのち、しばらく歌曲の中の詩のアクセントに関する文章を書いていない。第 2 章の表 1 に掲載したとおり 1923 年以降は 1950 年以降にいくつかの記述で詩のアクセントの問題に触れている。しかし、1950 年以降の言説においても詩のアクセントと歌唱旋律を合わせて作曲する重要性について首尾一貫して述べているにもかかわらず、後期（1945 年以降）の作品で平均一致率は 58%に下がっており、言説と実際の作品との間に齟齬が見られる。

別宮貞雄

別宮はその理論の提唱者である山田よりも、また、山田の弟子の團伊玖磨よりも、アクセント理論の実践について最も徹底していた点で非常に興味深い。しかも、後期にその一致率は最も増加している。言説との関係を見ると、歌曲創作の前期から理論は当然守るべきものとして捉えていたと自身で振り返っており、また実際に誰よりも守り、言行一貫の態度で作曲にのぞんでいる。また、別宮はその理論によって旋律が縛られ、制限されることに対して自覚的でもあり、歌として成立させるためには時折理論を逸脱してもやむをえないと考えたことについても述べていたが、その逸脱ですらも全体の 20%ほどの少ない部分において行われたものであり、言行ともかなり理論に忠実であったと言える。

また後述するとおり、別宮は、旋律に関する新たな別の理論をその生涯の中で自ら構築していく。つまり、山田の理論を肯定して利用した上で、山田の理論の上に新たなもう 1 つの理論を加えた作曲家であった。独自の理論の実践は前期から後期にまで至るが、その一方で、アクセント分析の一致率は前期、変化期と比べて後期に上昇している。すなわち、別宮の理論はあくまでも山田の理論の上に成り立っており、決して山田の理論と矛盾するものではないということが言える。

團伊玖磨

團伊玖磨は師とする山田と長い間多くの交流を持ち、山田の歌曲創作理論についてだけでなく、山田自身についても多くその言説を残した。團は 3 名のうちで、時間の経過とともに理論への考えが最も大きく変化した人物であり、特に後期においては山田のアクセント理論に対してかなり批判的な見解を示した。

前期にあたる 1949 年には山田理論に対して疑問を呈することなく、「山田先生が鋭い語感力と、確とした理論^{テオリー}を以て日本語を歌曲に活かされて居らるゝのを常に尊敬しております」(團 1949: 13) など肯定的に捉える言説を残しているが、後期にあたる 1962 年以降には「先生は、容赦なく言えば、一生涯日本語の奴隷でした。それは非常に悲しいことです。」(團 1993: 40) など批判的な考えをその言説の中で示している。1952 年に初演したオペラ《夕鶴》¹⁰¹の作曲の際には山田の理論の実践をめぐる山田と議論を交わしている。1951~54 年の変化期における一致率の減少には、山田のアクセント理論への反発のきざしが表れ始めているのかもしれない。その後、過渡期にいったん 61% に上るが、後期には 46% に減少する。後期にあたる 1993 年の記述には團の山田批判がみられるため、團も山田理論に対する言行が一致していると言える。

また、上述のように山田の理論へ反発を示したころから、團もまたアクセント理論のみで作曲することに疑問を唱え、後に述べる「第三の方法」という新たな作曲方法を提案した(詳しくは後述する)。團はこの理論を 1947 年ごろからラジオ歌謡の作品で用いており、その後過渡期の最終年代にあたる 1958 年ごろから、特に後期にもっとも多くその理論を作品に反映させた。この過渡期から後期にかけての一致率は 61% から 46% に減少している。このことから、團の新たな理論は根本的に別宮の理論とは異なり、山田の理論に抵触

¹⁰¹ 演劇付帯音楽としての初演は 1949 年だが、オペラとしての初演は 1952 年である。(團 2002: 181-182)

するものであるということが言える。

(3) アクセント理論と作品の一般的評価

これまでは一致率の推移、そして言説との関係について述べたが、アクセント理論に忠実に作られているかどうかということは、作品の一般的な評価と関係があるのだろうか。この点について、以下に3名それぞれを検討する。

山田耕筰

山田作品のうちで現在も歌われる機会の多い作品は、彼の作曲時期にあまり関わらず広い年代にわたっている。そして一致率と合わせて考察すると、たとえば《唄》(1916年、38%)、《野薔薇》(1917年、31%)、《風に寄せて歌へる春の歌》(1920年、全4曲がそれぞれ27%、63%、18%、64%)、《病める薔薇》(1922年、42%)、《松島音頭》(1928年、86%)、《みぞれに寄する愛の歌》(1947年、63%)など、よく歌われる作品では時期や一致率に統一性はない。つまり、山田作品ではアクセント理論への一致が実際の作品の影響力とはほぼ関連性がないと言える。

別宮貞雄

反対に別宮の場合には、最も親しまれている作品(例えば《淡彩抄》や《二つのロンドル》より《Ⅱ. さくら横ちょう》)が、彼の作品の中で一致率が低い作品であるという点で興味深い。

別宮は自身の作品について、後年にさしかかってしばしば歎いていることがあった。それは一般に好まれて多く演奏される歌曲作品のすべてが自身の作曲活動の最初期に位置しているということであった。別宮はしばしばこのように述べた。(別宮 2003: 5)

現在私の作品で最も演奏されるのは《淡彩抄》、それにパリ行き直前に書いた《さくら横ちょう》である。(中略)初対面の人に度々「先生の《さくら横ちょう》大好き」なんて云われると、複雑な気持ちになる。あれは音楽学校に入る前の作品、それが私の代表作なら、あと50年私は何をしてきたか。結構勉強もしたし上達もしたつもりなのに、と思わざると得ない。

そして、《さくら横ちょう》と《淡彩抄》の作曲当時をこう振り返る。(別宮 2000: 7-8)

(《さくら横ちょう》について)

しかし五十年前に作曲した時、こんなことになるとは思ってもよらなかった。第一あの作品ほど、どのようにして作曲したか覚えていないものはない位なのである。(中略)今になって考えれば、あの歌はメリスマ的扱いが大変ユニークなのだが、そんな工夫だって少しも意識していなかった。

(《淡彩抄》について)

たまたま手近にあった大木惇夫の詩によるもので、特に深い思い入れがあったわけではなく、すらすらと書いてしまったのだが、それがかえって良かったのかもしれない。

また、別宮は後年に一般論として、様々な「理論」に対して形骸的に理論的であることへの疑問や批判を示しつつ、「優れた音楽は、秩序が支配している」という自らの言説に続けて、「別の感動は、いかに規則違反があるかというのがわかってくることです。(中略)有機的な秩序、低い段階で考えると、それは矛盾することなんです。有機的な秩序とは何であるかと言えば、それは規則違反であると。」(別宮 2001: 46)と述べた。また、理論や秩序からの逸脱についてこのような言説を残している。「音楽は、完全に秩序が支配するのではなく、そこにはズレ、破格がある。(中略)それがもう、芸術の核心ですよ。」(別宮 2001: 48)

こうした言説には、作曲の理論的側面が作品の一般的評価に直結するものではないこと、すなわち理論的側面は作品の一部の要素でしかないということが示唆されている。

團伊玖磨

一般に親しまれている團の作品は、前期から変化期にかけてに比較的多い。たとえば《六つの子供の歌》、《五つの断章》、《わがうた》などの歌曲集や、本論文の対象作品ではない

が、ラジオ歌謡《花の街》(1947)、童謡《ぞうさん》、オペラ《夕鶴》¹⁰²などがある。

團は、1951年ごろから次第にアクセント理論に批判的となり、後期には実際にアクセントに沿って作曲するという事自体に反発する発言を残した。作品の知名度という点からみると、上記に挙げた作品は山田理論を多く反映した前期の作品であり、團の場合にはアクセント理論に従った作品の方が一般的に親しまれているということになる。

以上のように、アクセント理論に従って作曲されていることと作品の一般的評価との関係は一樣ではなく、「アクセント理論に従っているからよい作品である、あるいは知名度が高い」という一般化はできないことが確認できた。

2. 仮定についての検討結果

序論で述べた仮定、すなわち

1. アクセント理論以外にも日本語詩のための作曲法があったのではないか
2. 日本歌曲創作理論は山田の次世代以降で変化しているのではないか

の2点について分析を通して考察した結果、別宮・團は各々異なる形でアクセント理論以外の作曲法を試み、アクセント理論を出発点として歌曲創作理論についての模索が展開されていったと結論づけることができる。

(1) 別宮貞雄が見出した作曲法

別宮は後期の言説の中で、歌唱旋律を「歌」の部分と「語り」に近い部分とに分けて捉え、「歌は必ずしも忠実に言葉のアクセントをまもるとは限らない。(中略)「語り」に近い場合には(中略)もっときつく高低アクセントにしばられる」と述べている。(別宮 1977: 33-34)

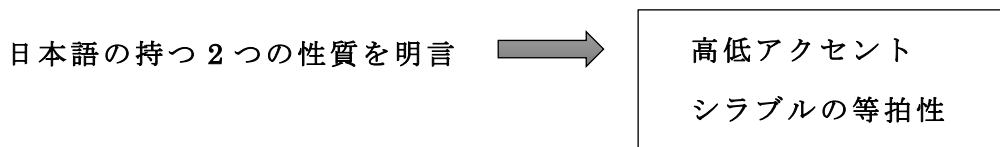
また、別宮は高低アクセント以外の日本語の特徴も捉えた。第3章の5.で先述のとおり、日本語の問題は高低アクセントだけではなく「リズムにも問題がある。(中略)一語を形づくる音節が複数の場合、その間に長短の別がなく均等であるのが自然」(別宮 1995: 180)

¹⁰² 演劇付帯音楽としては1949年に作曲。

と述べ、日本語のもう一つの特徴として「シラブルの等拍性」¹⁰³（別宮 1977: 34）を主張している¹⁰⁴。

さらに、この「等拍性」においても「語り」においては「表記上の長音発音以外は、すべてのシラブルは同じ長さにすべき」であり、「歌」の場合にはちがう」（別宮 1977: 34）としており、歌唱旋律の「歌」と「語り」に近い部分における音価の長さのちがいについて述べている。

すなわち別宮は、歌曲に求められる「歌」の中に「語り」に近い部分を意識的に設け、歌の部分では日本語の高低アクセントに従えない場合もあること、それに対して語りの部分では、高低アクセントに従うばかりでなく等価の音符を用いることが日本語のリズムに合わせる有効な手段であることを示しているのである。



日本語の性質と「歌」・「語り」¹⁰⁵の作曲法の関係

	高低アクセント	シラブルの等拍性
「歌」	アクセントから離れる場合もある	日本語にはない長短のリズムを付ける
「語り」	より忠実に守る	等価の音符を用いる

(2) 團伊玖磨が見出した作曲法

團はその言説の中で、様々な「錯覚を利用した方法」があるとしている。その全ての方法は不明だが、言説に残されている方法は「細かく音を動かす方法」、または「その逆の方法」である。（團 2002: 67）それらは日本語の語感がアクセントの高低と合わない場合であっても、音価の変化によってそのアクセントの不一致を目立たなくさせることができるという考えである。言いかえると、アクセント理論を守らないで日本語の語感を伝える方法であった。

¹⁰³ 別宮自身は始め「シラブルの時価の不変性」と述べたが、これを「小泉氏」[小泉文夫か?]の表現を引用して「シラブルの等拍性」と言い換えている。どちらも同じ意味をさしている。（別宮 1977: 34）

¹⁰⁴ ここで別宮が言う音節、シラブル (syllable) とは日本語では厳密に言うと拍であるが、一般的には拍、音節、シラブルを同じ意味で表現することもある。ここでは同等の意で捉えている。

¹⁰⁵ 略記しているが別宮は「語り」に近い部分として捉えている。

「錯覚を利用した方法」
<ul style="list-style-type: none"> ・細かく音を動かす方法 ・その逆の方法

「第三の方法」
同音の旋律

また、團は「第三の方法」と称して、「尻上がりでも尻下がりでも無い」（團 2002: 67）作曲法、すなわち日本語詩を聴こえ易く響かせるための、山田理論に頼らない別の方法を提案した。彼は特に繰り返しの歌、つまり有節歌曲においてはアクセントに忠実な作曲をすることが難しくなるとして、第三の方法の使い方を具体的にこう語っている。（團 1949: 12-13）

「花の街」という歌があります。あの歌詞の一番は“七色の谷を越えて”と始り、二番は“美しい海を見たよ”と始ります。この場合大切な語である「谷」と「海」は同じ場所に位置しており、アクセントは逆です。私はこの場合は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しました。お聞きになると分りますが、「七色の」「美しい」と昇ってきた旋律は「海」「谷」の二音で同音に留まりアクセントの上からは両方とも破綻は起つていない心算です。

つまり、團の言う第三の方法とは音楽に言葉のようなアクセントをつけず、高低をなくして同音程で作曲するという方法であった。この方法の欠点についても團は続けて述べている。（團 1949: 13）

音符が同音に留まること、別言すれば旋律が動かないことは、音楽的には非個性的な現象ですけれども、文学的には、抑揚の上行下行両方ともに通じる抱擁力のある程度まで持っているのです。

このような方法は團自身が「アクセントの狂いを抜ける方法」として、先述の「錯覚を利用した方法」と同様に、山田理論によることなく日本語の語感を伝えるために考案された方法であった。

團の提案した第三の方法（同音の旋律）は、きっかけこそは上記のとおり有節歌曲であるが、しだいにその「抑揚の上行下行両方ともに通じる抱擁力」（團 1949: 13）を一層求めたためか、有節歌曲だけではなく多くの作品に用いられた。そして、後期の作品《マレー乙女の歌へる》において対象曲 9 曲中の 8 曲にみられるその同音の旋律の連続による作曲法は、もはや「アクセントを守らないで日本語の語感を伝えるための作曲法」というよりも、アクセントを守るという意識自体がなくなり、言葉のアクセントによって音楽の高低を合わせることで自体を否定するものに変化している。

すなわち、山田がアクセント理論の提唱者とする、別宮と團にとってアクセント理論は出発点であり、それぞれが理論を守り、あるいは逆らう中で、さらに異なる日本語詩への作曲の工夫を加えていった。

（3）日本語詩のための作曲法¹⁰⁶・まとめ

以上の（1）（2）は、別宮と團が山田のアクセント理論の上に加えた作曲法についての言説である。しかし、全作品を分析する中で、明確に作曲家の言説には表れていないが、この他にも日本語詩を生かすための旋律の作曲法がいくつか認められた。既出のもの¹⁰⁷も含めて、以下に分類して示すこととする。

【日本語詩のための作曲法】¹⁰⁸

1. *recit. parl.*などの語りの指示とピアノの休止¹⁰⁹
2. シラブルの等拍性
3. 同音反復

¹⁰⁶ この中で日本語の性質（別宮の言では拍の均等性、つまり日本語の拍の長さが等拍であるという性質）がもっとも直接的に関わるものは 2. である。これらの作曲法自体は西洋の作品のうちでも用いられており、本論文の研究対象である 3 名の作曲家によって初めて用いられたものではないが、アクセント理論の提唱以降、日本語詩を生かすために新たに用いられた作曲法として示している。

¹⁰⁷ 1. は別宮の特に述べたもの、3. は團が「第三の方法」としたもの。

¹⁰⁸ 團による先述の「錯覚を利用した方法」（細かく音を動かす方法、その逆の方法）はどの程度細かく動かすのかなどということが詳細に論じられておらず、作品の中のどの場所その方法を用いているかを判断しがたいため、ここでは割愛することとした。

¹⁰⁹ すべてではないが、*quasi recitativo* などの語りの指示語とともにしばしばピアノの音の休止が併用される。

これらの作曲法は山田の作品からも垣間見えるものではあるが、次世代の別宮、團において、より意識的に用いられたと言える。これらの作曲法の実践度に関して 3 名を比較すると、以下のとおりである。

【山田】

1. 語りの指示：前期の作品《すすり泣くとき》(1913) よりみられるが、全体では 1 割ほどしかなく、稀である。
2. シラブルの等拍性：前期にはあまりみられないが、《芥子粒夫人》(1924) など、提唱期の作品から後期にかけて山田作品に特徴的な作曲法となる。
3. 同音反復：全 134 曲中 1 曲、過渡期の歌曲集《AIYAN の歌》より《Ⅱ. かきつばた》(1922) にしかみられない。

【別宮】

1. 語りの指示：前期の歌曲集《海四章》より《Ⅲ. 沙上》(1947) よりみられ、3 名の中では全体で 3 割ほどと比較的多く、後期にかけて実践度が上がる。特に後期の歌曲集《智恵子抄》(1983) においては全 9 曲のすべてに語りの指示が使われ、parl. と cant. の指示を交互に繰り返している点でも特徴的である。これは別宮の言う「歌」と「語り」の部分を完全に使い分けて作曲するということが実現されている。
2. シラブルの等拍性：前期から後期まで別宮作品に特徴的な作曲法である。関連して使われたアクセントを生かした異音の連符、つまり上がり目と下がり目を持つ連符も別宮作品のみにみられる特徴である。
3. 同音反復：前期の歌曲集《二つのロンドル》より《Ⅱ. さくら横ちょう》(1951) などごく稀にみられる。しかし、別宮の場合は同音反復の箇所でも、ほとんどの場合、詩のアクセントの上がり目か下がり目のどちらかが生かされている。つまり、別宮の同音部分はアクセント理論の意識のもとに存在しており、團の言う同音反復とは目的が根本的に異なっている。

【團】

1. 語りの指示：前期の作品《しぐれに寄する抒情》（1943）から後期の歌曲集《マレー乙女の歌へる》より Part I 《13.鏡》（2000）までみられるが、全体では1割以下しかなく、稀である。
2. シラブルの等拍性：前期にはあまりみられないが、特に過渡期から後期にかけて、歌曲集《三つの小唄》より《Ⅲ. 彼岸花》（1958）、歌曲集《マレー乙女の歌へる》より Part II 《30. 白い雲》（2000）の例にみられたように同音と結びついて増えていく。
3. 同音反復：過渡期から後期にかけて実践度が増す。特に後期の歌曲集《マレー乙女の歌へる》（2000）においては対象作品9曲のうち8曲にみられ、顕著である。

山田の1、3の実践度は決して高くない。しかし、2のシラブルの等拍性については提唱期より山田作品にポピュラーな作曲法となった。これに対して別宮と團において、上記1～3の作曲法の実践度はそれぞれの後期に向けて目に見えて増えている。1は別宮の後期、2は別宮作品全体に多くみられ、3は團作品の後期に多くみられる。

このように新しい作曲法を開拓していった別宮と團だが、2人のベクトルは違っていた。2人はアクセント理論を土台としながらも、別宮はアクセント理論を肯定し、共存するような新しい作曲法を見出し、團はアクセント理論を後期には否定し、共存し得ないような新しい作曲法を見出したのである。ここに2人が新しい作曲法を生み出した動機の大きな違いがある。

本論文では山田、別宮、團という3名の作曲家に絞って研究しており、この3名のみで日本歌曲創作の歴史的変遷について総括することはできない。しかしこの3名を見る限り、山田が提唱した理論を、別宮と團はより深く実践に取り入れ、さらにアクセント理論以外の作曲法についても探究・言及しているという点で3人の違いは明らかである。

3. アクセント分析の有効性

対象の作曲家の全作品についてアクセント分析をしたことにより、本論文では各作曲家の理論への一致率を数値化して示し、さらに年代との関係から傾向の変化を明らかにすることができた。このことにより、

- ・アクセント理論の実施に関する作曲家の全体の傾向
- ・一致率の変遷をもとにした時期区分
- ・作風の変化点

を数量的に示し、また対象とした3人の作曲家における上記3点の共通点・相違点を明瞭に示すことができた。

山田耕筰が提唱したアクセント理論は、厳密に体系化されているわけではないため、それに従っているかどうかという判定も感覚的なものになりかねない。しかし、本論文において明確な分析法に基づくアクセント分析を行ったことにより、3人の作曲家の違いを明瞭に示せたことは、この分析方法がさらに他の作曲家や作品でも有効に用い得るものであることを示していると言えよう。

もちろん、アクセント分析は歌曲作品の一側面を計るものであり、それだけで作品そのものの特徴を表すことはできない。そこで本論文では、アクセント分析において不一致と判定したフレーズにさらに着目し、歌曲における日本語の多様な表現の手法について検討した。量的分析と質的分析を組み合わせるこの方法論については、これを出発点として、今後さらに研究対象を広めつつ精度を上げることを目指していきたい。

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.

NHK 放送文化研究所

- 1998 『NHK 日本語発音アクセント辞典』（東京：日本放送出版協会）

- 2016 『NHK 日本語発音アクセント新辞典』（東京：NHK 出版）

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.

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）

河野 保雄

- 2001 『音と日本人 河野保雄対談集 近代日本の作曲家たち』（東京：芸術現代社）

後藤 暢子

- 1983 「山田耕筰」 岸辺成雄 編 『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 角倉一朗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）

鈴木 亜矢子

- 2016a 「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』1/2, 90-106.

- 2016b 「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」『東京音楽大学大学院論文集』 2/1, 21-37.

武石 みどり

- 2000 「山田耕筰のアメリカ旅行(1918/1919年) 日米現存資料に基づく再検討」『音楽学』 46/1, 14-25.

團 伊玖磨

- 1949 「歌曲の作曲と詩のアクセント」『教育音楽』 4/12, 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』 42/10, 62-77.
1985 「一つの宇宙を創造して」『音楽芸術』 43/12, 26-30.
1993 「世界の中の宝物として」『音楽芸術』 51/12, 36-40.
2001 『歌曲集マレー乙女の歌へる』(東京:音楽之友社)
2002 『青空の音を聞いた 團伊玖磨自伝』(東京:日本経済新聞社)

東京大学大学院 工学系研究科 峯松研究室 / 情報理工学系研究科 廣瀬研究室

n.d. 『*Online Japanese Accent Dictionary*』

<http://www.gavo.t.u-tokyo.ac.jp/ojad/> (2016年11月アクセス)

富樫 康

- 1982 「団伊玖磨」 岸辺成雄 編 『音楽大事典』(東京:平凡社) 3, 1446.

中野 圭子

- 2015 「日本歌曲「さくら横ちょう」についての一考察 2作品(中田喜直作品、別宮貞雄作品)の相違点に着眼して」『総合学術研究論集』 5, 47-56.

新村 出

- 2008 『広辞苑 第六版』(東京:岩波書店)

橋本 エリ子

- 2011 「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』 60, 7-25.

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.

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』35/12, 32-36.
- 1986 「『歌曲づくり』私の場合」『音楽の世界』25/7, 3-5.
- 1986 『智恵子抄歌曲集』（東京：音楽之友社）
- 1993 「「葵上」ベルリン上演記」『音楽の世界』32/11, 4-7.
- 1994 「思いつくまま（17） 映画と放送の仕事」『音楽の世界』33/3, 12-17.
- 1995 『音楽に魅せられて』（東京：音楽之友社）
- 2000 「二〇〇〇年を迎えて 音楽への私のおもい」『音楽の世界』39/1, 6-11.
- 2003a 「日本語と私」『音楽の世界』42/1, 4-5.
- 2003b 「私の来た道、私の信じる音楽」『音楽の世界』42/2, 47-51.
- 2005 『たそがれは逢魔の時間 三人の女達の物語』〔日本オペラシリーズ No.65〕
(東京：日本オペラ振興会)
- 2006 『葵上 別宮貞雄作曲オペラ 3幕改訂版 日本オペラ協会公演 平成18年度文化庁芸術創造活動重点支援事業』〔日本オペラシリーズ No.67〕(東京：日本オペラ振興会)

森 久美子

- 1988 「山田耕筰の独唱曲（第1報） 露風の詩による作品」『名古屋女子大学紀要』34, 249-258.
- 2002 「山田耕筰の独唱曲（第7報） 連作歌曲〈雨情民謡集〉」『名古屋女子大学紀要』48, 201-210.

山田 耕筰

- 1963 『山田耕筰全集 2 歌曲 2』（東京：第一法規出版）
- 1964 『山田耕筰全集 3 歌曲 3』（東京：第一法規出版）
- 1965a 『山田耕筰全集 5 歌曲 5』（東京：第一法規出版）
- 1965b 『山田耕筰全集 6 歌曲 6』（東京：第一法規出版）
- 1966 『山田耕筰全集 7 歌曲 7』（東京：第一法規出版）
- 1989 『山田耕筰作品全集 5 独唱曲 1』（東京：春秋社）
- 1990 『山田耕筰作品全集 6 独唱曲 2』（東京：春秋社）
- 1991 『山田耕筰作品全集 7 独唱曲 3』（東京：春秋社）

1992 『山田耕筰作品全集 8 独唱曲 4』(東京: 春秋社)

1993 『山田耕筰作品全集 9 独唱曲 5』(東京: 春秋社)

2001a 『山田耕筰著作全集』第 1 卷 (東京: 岩波書店)

2001b 『山田耕筰著作全集』第 2 卷 (東京: 岩波書店)

著者不明

1976a 「曖昧アクセント」 日本音声学学会 編 『音声学大辞典』(東京: 三修社)
4-5.

1976b 「拍」 日本音声学学会 編 『音声学大辞典』(東京: 三修社) 643.

1983 「別宮貞雄」 岸辺成雄 編 『音楽大事典』(東京: 平凡社) 5, 2235-2236.