

日本語のリズムと洋楽のリズム

ヘルマン・ゴチェフスキ

日本語のアクセントは「高低」と言われる。だから、音楽と言葉の関係についても「高低」から始まるのが当たり前と思われるかもしれない。たしかに日本の在来（西洋の影響を受けていない）音楽では、言葉の高低とメロディーの高低が密接につながっている。一つの典型的な例として、日本中で歌われている「ひらいたひらいた」というわらべ歌をあげたい【例1】。リズムは同じでありながらメロディーが方言の高低の違いとともに変化している。

しかし、「高低」が歌を作るときに必ず尊重しなければならないものであるならば、地方によって違う高低の感じ方を持っている日本人は（洋楽の場合でも）皆同じ歌を歌えないはずである。しかし日本人は、地方に関係なく同じ歌を学校で習っているだけでなく、同じ歌謡曲や流行歌に親しんでいる場合も多い。従って、「高低を尊重する」ということは一つの音楽を作るための手段に過ぎない。

「高低」の詳細は別の機会に譲り、ここでは次の点に注目したい。

それは、わらべ歌の場合、地方によって「リズムは同じでありながら」メロディーが異なるという点である。方言によってメロディーに変化があるのにリズムには変化がないなら、リズムは高低より根本的な要素だとは言えないだろうか。高低とはある特色をもった修飾で、言語の表面にあるものであり、リズムは言語の本質に属し、その根源に近い所にあるものだ、ということではないだろうか。そうならば、歌を作る際、高低よりリズムを大事にしなければならないのではなかろうか。

日本語にふさわしいリズムを研究する時にも、やはり伝統的な音楽から検討するのがわかりやすい。

まず、明治初期に雅楽の伶人達によって作曲された「君が代」を見てみよう【例2】。歌詞の形式は和歌だが、普通の和歌の「五七五七七」ではなく「五七六七七」となっている。「五七六七七」というパターンはこの詞のリズムだと言えるが、音楽から見れば、それを「五」と「七」というよりもっと細かい単位まで分析しなければならない

ひらいたひらいた

わらべ歌

ひらいた ひらいた なんのはなが ひらいた
れんげのはなが ひらいた ひらいたと おもったら
みるまにつぼんだ
ひらいた ひらいた なんのはなが ひらいた
れんげのはなが ひらいた ひらいたと おもったら
いつのまにか つぼんだ
ひらいた ひらいた なんのはなが ひらいた
れんげのはなが ひらいた ひらいたと おもったら
いつのまにか つぼんだ

例1 「ひらいたひらいた」の三つの形。金田一春彦、安西愛子編『日本の唱歌(上) 明治篇』講談社文庫、1977年、124~126頁による。一番上のメロディーは明治33年発行の『幼年唱歌(初ノ上)』に載っていたもので、大体関東西部地方で歌われている形だが、七小節目の最初の二つの八分音譜は関東方言の高低アクセントに従って「ラ・ソ」ではなく、「ソ・ラ」と歌われているらしい。二番目の譜は大正から昭和初期にかけて京都や大阪で歌われていた形である。三番目の譜は昭和12年の調査で茨城・栃木方面で採譜されたものである。

い。(注1)

「君が代は」の箇所は「五」の単位だが、「君が・代は」のように、「3+2」に分かれている。同じように「千代に八千代に」は「千代に・八千代に」のように「3+4」に分かれている。この歌詞の区分とメロディーの小節の区分を見ると、それが密接につながっているということがわかる。「君が代」における言葉の一小節毎の配分は次のとおりである。

君が・代は・千代に・八千代に・さざれ・石の・いわおと・なりて・こけの・むす・まで。

そこからわかるように、日本音楽の「小節」と日本語の「単位」は大体一致している。「小節」は音楽の強弱を整えている。原則として一小節の初めに「強」があって、終りに「弱」がある。日本語の単位が小節と一致するものであれば、日本語の単位も「強」で始まって、「弱」で終わるのが一番自然である。言い替えれば、日本語には「高低」があって「強弱」がないと言われているが、実際には「強弱」も存在している。その基本的なパターンは必ず「強弱」であって、「弱強」ではない。

君が代

原歌 古今集
林 広守 撰曲

きみがーよーはちよにー
やちよにさざれいしのいわおと
なりてこけのむすーまーで

例2 明治13年に作曲された、現在でも歌い継がれている「君が代」

(誤解が生じないように言わなければならないが、ここで言う「強弱」とは必ずしも「強い発音」と「弱い発音」という意味ではない。それは音楽の拍子についても同じである。その「強弱」とは話し手が話すときに感じる「強さ」、または「重さ」のことで、物理的な音量と一致するとは限らない。)

「君が代」のような歌で優れている点は、その強弱の様子が細かい単位まで尊重されていることである。

もう一つ注目したいのは、「君が代」では詩の意味上の形式がメロディーの上下に非常によく反映されているということである。

音楽のメロディーでは(自然の動きを模範にしているだろうが)、完成したフレーズを「登り降り」という釣り合いのとれた形式にするのが、邦楽と洋楽に共通している根本的な作曲技法である。逆に「登りだけ」という形式は「有開始無終止」の形になり、「降りるだけ」という形式は「無開始有終止」の形になる。またたとえば「少登多降」という釣り合いのとれていないフレーズは、一応一つの「有開始有終止」の形式になってはいるが、終止の方が開始より強い、等という微妙な段階もある。こういう要素からもっと大きい形式を作るときは、たとえば「多登少降」と「少登多降」という二つのフレーズを並べて、両者とも「有開始有終止」だが、前者は開始機能が強く、後者は終止機能が強いため、その二つのフレーズが、一つずつある程度の完成性を保ちながら、全体的にも一つの完成した形式を造る、ということになる。

たとえば「さざれ石の、巖となりて、苔のむすまで」の三つの句のメロディーをこの「登降論」によって分析すると、

- 「さざれ石の」は登りだけの、必ず続きを求めるフレーズ、
 - 「巖となりて」はほとんど完成した登降のフレーズ、
 - 「苔のむすまで」は少登多降で、開始の弱く、終止の強いフレーズである。
 - また「さざれ石の、巖となりて」を一つの単位としてみれば、それがほとんど完成した登降のフレーズであり、
 - 「苔のむす」だけをみれば、それもほとんど完成した登降のフレーズになる。
- それは文法上でも意味上でも、歌詞と非常によく一致していると言わなければならない。

洋楽と日本語の歌詞の関係も基本的に同じ基礎に立たねばならない。明治時代には「唱歌」という尋常小学校の科目が設けられ、その教材としては洋楽が使われた。一流の文学者と、一流の音楽家である雅楽の伶人達がそれに関わったためだろうか、日

本語と音楽の関係に驚くほど力を尽くした。(それは「日本語の歌詞を持った洋楽」として最初のものである讃美歌と大きく異なる。) それにもかかわらず、「失敗した」というケースがある。その理由としては先ず洋楽の理解不足と考えられる。しかし、西洋の言語に基づいている洋楽のリズムと日本語の全く異なったリズムの間に矛盾が生じて、どうしてもうまく合わないという場合もある。音楽では言語と同じように「翻訳不可能」な場合がある。洋楽のメロディーで、日本語の歌になり易いものとなり難いものがある。また、日本語の歌詞が付くことによって、音楽的に変わるものもある。そういうケースについては以下に述べたいと思う。

「君が代」という歌は平安時代から日本人に親しまれている詩であり、それを唱歌、国歌にしようという考えは明治初期からあった。しかし、そのメロディーについては様々な試みがあった。現在歌われている雅楽調も初期のものだが、お雇外国人が作曲した曲もあった。そして最初の小学唱歌集に載ったのは18世紀のイギリスのメロディーであった【例3】。既に存在しているメロディーに全く違う文化圏で育った詩を付けるのは20世紀末のポストモダンの思想からすると興味深い実験であろうが、19世紀の美学から見ると、もとよりうまく行くはずのないことである。メロディーが長いので、止むを得ず歌詞を長くしているというのはその困難さを物語っている。しかし、拍子と言葉の関係から見ると、驚くほどうまく合っている。

君が・代は・千代に・八千・代に・さざれ・石・の・いわ・おと・なり・て・
こけ・のむ・すま・で

上に述べた雅楽調の「君が代」と比べれば、「こけ・のむ・すま・で」という、うまく合わないところもあるが、全体的にはとてもよく合っている。(「いわ・おと・なり・て」というのは「岩音鳴りて」という誤解を招くかもしれないが、その誤解は雅楽調の「君が代」でもありえる。) このメロディーを探すのに相当苦労したのではないと思われる。「言語のリズム」をどこまで意識していたかということもそこからよくわかる。

しかし音楽のもっと大きい単位についてどうかといえば、このメロディーではやはり「君が代」の歌詞に合わないところが多い。前に述べた「登降論」でみても雅楽の伶人達が作ったメロディーには明らかに劣っている。しかし、このメロディーの形式を「登降論」だけでは把握できない。このメロディーは西洋音楽の伝統に基づいて、

君が代

1 キミガヨハチヨニヤチ
ウゴキナハチヨニヤチ

2 きみがりなはきはみよのさ
かみざりなはきはみよのさ

ヨニサザレ一イシノ
ハニカガリモアラジ
ここのさをほぎれたていましつ
えをををををををを

イハホトナ一リ一テ一
うのあるいそと

コケノムス一マ一デ
あからはるるま

例3 【小學唱歌集 初編】(文部省、明治14年出版)に載っていた「君が代」。(注2)
Samuel Webbe 原曲。

決まった形式を持っている。全体的には「ABA」形式で、「A」は「君が代は、千代に八千代に、さざれ石の」で、「B」は「巖となりて、苔のむすまで」で、その後は「A」のメロディーが違う歌詞で繰り返される。「A」の部分の終止は全曲の終止にもなっているために、終止力が非常に強い。それによって「君が代は、千代に八千代に、さざれ石の」という、意味にならない句が音楽的に一つの単位として結びつけられる。

また(少し専門的な話しになるが)「A」の部分も西洋音楽の伝統的な形式を持っている。この形式をドイツ語で“Satz”(楽節)とも言う。初めに二小節のモチーフ(“Motiv”)があって(「君が代は」)、それがリズム的に繰り返されて(「千代に八千」)、その後は四小節の発展の部分(“Entwicklung”)がある(「代にさざれ石の」)。初めのモチーフとその繰り返しの合わせて四小節を前楽節(“Vordersatz”)と言い、そ

の後の四小節を後楽節(“Nachsatz”)と言う。前楽節はドミナントという緊張感を持った和声で終り、後楽節はトニカという緊張感のない和声で終る。この形式により歌詞の句切りがさらに決まってくる。この「君が代」を西洋音楽の常識に従って歌えば、歌詞は次のようになる。

君が代は/千代に八千//代にさざれ石の///巖となりて/苔のむすまで……
 (“/”, “//”, “///” は句切りの強さを現わしている)

明治初期の日本人がまだそういう形式を理解できなかったのは明らかである。しかし、全くわからないメロディーで歌うのも楽しくなかっただろうし、また唱歌の練習によって洋楽の理解も段々できるようになったりで、結局こういう極端な誤解によってできた歌は間もなく歌われなくなった、というのは不思議ではない。

日本の伝統音楽(箏曲、長唄など)では、歌うメロディーのリズムがかなり自由で、その場その場で歌詞の構造に合わせることができる。それに対して洋楽ではメロディーが歌詞の一節毎にそのまま繰り返されて、同じメロディーと同じリズムで違う歌詞が歌われる。

「君が代」で示した様に、音楽と歌詞のリズムは小さい単位まで一致しなければならない。第一節も第二節も君が代の様に「五七六七七」であるだけでは、同じメロディーで歌えるとは限らない。それより「五」というところは「君が代は」の様に「3+2」になっているか、それとも「2+3」になっているのか、また「七」のところは「千代に八千代に」と「苔のむすまで」の様に「3+4」になっているのか、「巖となりて」の様に「4+3」になっているかとか、こういう小さい単位まで一致しなければならない。

だから「君が代」の歌詞は「五七六七七」というより「3+2、3+4、3+3、4+3、3+4」という形式であり、従って他の歌詞もその細かいところまで同じ形式を持たなければ、同じメロディーで歌えないということを、ここで想起してほしいのである。

第四節までである「四季の月」という唱歌は、この事実をよく証明する例である【例4】。この歌も雅楽の伶人達によって作曲されたが、「君が代」と違って歌詞も明治時代のものである。歌詞が「唱歌」という新しいスタイルの歌の必要に応じて作られたと思われる。その構造を分析すると、第一節から第四節まですべてが同じように

2+3, 3+4, 3+3, 4+3, 3+4

となっている。このように細かい単位まで一致しているから同じメロディーで歌える、ということである。逆に、この歌詞の大雑把な形式は「君が代」と同じく「五七六七七」になっているにもかかわらず、最初の「五」は「3+2」ではなく、「2+3」であるために、この歌詞は「君が代」のメロディーでうまく歌えない。(それは歌ってみればすぐわかることだと思う。)

しかしこんなに細かいところまで歌詞の形式を定めると、歌詞を作るときに自由がほとんどなくなり、言葉の選択が難しくなる。そのためだろうか、洋楽のメロディーに歌詞を付けた場合、「五」の句の区分を無視したケースが多く見られる。逆に「七」の句の区分はほとんど例外なく小節と一致している。言い替えると、「七」という句は「三」と「四」の組み合わせとして扱われているが、「五」という句は分けること

四季の月



1 サキニホフ ヤマノサクラノ
2 あめすぎしに はのくさばの
3 ミルヒトノ コロゴコロニ
4 みづとり のこゑもみにしむ

1 ハナノウヘニカスミテ
2 つゆのうへに しばねは
3 マカセオキテ タカネニ
4 いけのおもに さながら

1 イデシハルノヨノツキ
2 やどるなつ のよのつ き
3 スメルアキ ノヨノツキ
4 こぼるふゆ のよのつ き

例4 「四季の月」、『小學唱歌集 第三編』(文部省、明治17年出版)より。

のできない元素的な単位として扱われている。それは明治初期の小学唱歌集だけではなく、その後にできた唱歌、歌謡曲、流行歌等にも大雑把なルールとして有効である。

典型的な例として、「霞か雲か」という歌では歌詞が次のように小節に配分されている【例5】。

霞か・雲か・はたゆ・きか・とばかり・匂ふ・その花・ざかり・百鳥^{ももどり}・さへも・
歌ふ・なり

「霞か雲か」のところはメロディーも歌詞も「4+3」となっているが、「はた雪か」のところはメロディーが「3+2」となっているにもかかわらず、歌詞は「2+3」となっている。この歌全体の歌詞を分析すると、「七」の句は全て「4+3」となっている。それはメロディーがその全ての所で「4+3」と小節に配分されているからである。しかし「五」の句はこういうふうには一致していない。第一節の中も初めは「はた雪か」が「2+3」で、終は同じメロディーに乗せて「歌ふなり」で、「3+2」となっている。

(微妙なことだが、「はた雪か」の場合は第三の音(「はたゆーきか」)が延ばされているが、「歌ふなり」の場合は第一の音(「うーたふなり」)が延ばされている。それによって二拍子の第二のアクセントが前者の場合では「雪」の「ゆ」に当たるが、後者の場合は「歌ふ」の「た」に当たる。そのためにある程度「はた雪か」と「歌ふなり」の二つの句のリズムの違いは音楽に反映されているが、二拍子の第一アクセント

霞か雲か



1 カスミカクモカハタユキカトバカリニホフ
2 かすみははなをへだつれどへだてぬともと
3 カスミテソレートミエネードモナクウグヒスニ

1 ソノハナザカリモモトリサヘモウータフナリ
2 きてみるばかりうれしきことはよにもなし
3 サソハレツツモイツシカキヌールハナノカゲ

例5 「霞か雲か」、『小學唱歌集 第二編』(文部省、明治16年出版)より。

が雪の「き」にあるという根本的な問題は残る。)

上述のように、「七」の句の区分だけを考慮し、「五」の区分を考慮せずに作られた歌詞が明治時代から現在まで多い。しかし、伝統的に日本の作詞家は「五」と「七」の単位で考えるのに慣れているので、「4+3」の様な細かい単位まで考えないで作られている歌詞も多く見られる。従って歌詞のリズムが一致しなくなる。

たとえば、「春のやよひ」【例6】の第一節は、「春の弥生の」という「3+4」の句で始まるが、第二節は「花たちばなも」という、「3+4」とは絶対分けられない句で始まる。「花たちばなは」はもとより「2+5」だが、リズム的には「4+3」としても

春のやよひ

1 ハ ル ノ ヤ ヨ ヒ ノ ア ケ ボ ノ ニ
2 は な た ち ば ー な も に ほ ふ な り
3 ア キ ノ ハ ジ メ ニ ナ リ ヌ レ パ
4 ふ ゆ の よ さ む の あ さ は ら け

ヨ モ ノ ヤ マ ベ ヲ ミ ワ タ セ バ
の き の あ や め も か を な り
コ ト シ モ ナ カ バ ハ ス ギ ニ ケ リ
ち ぎ り し や ま ぢ は ゆ き ふ か し

ハ ナ ザ カ リ ー カ モ シ ー ラ ー ク モ ノ
ゆ ふ ぐ れ さ ー ま の さ ー み ー だ れ に
ワ ー ガ ヨ フ ケ ユ ク ツ ー キ ー カ ゲ ノ
こ こ ろ の あ ー と は つ ー か ー ね ど も

カ カ ラ ヌ と ミ ネ コ ソ ナ カ リ ケ レ
や ま ほ と ー ぎ す の な の る な り
カ タ プ ク ミ ル コ ソ ア ハ レ ナ
お ー も ひ や る こ そ あ は れ な れ

例6 「春のやよひ」、『小學唱歌集 初編』(文部省、明治14年出版)より。

考えられる。しかし「3+4」にはどうしてもならない。第一節は「3+4」のリズムだから、第二節を第一節と同じリズムでは歌えない。

「小学唱歌集」ではメロディーの下に歌詞の第一節だけではなく、全部の歌詞が載っているのだから、この問題の解決方法を当時の楽譜から読み取ることができる。歌詞の配分を変えることによって、第二節のリズムが正しく「4+3」になるようにしてある。この歌には他にもこういう箇所が見られる。歌詞の文字が縦にまっすぐ並んでいないから、そういうところはすぐ目につくのである。

この配分の変え方は理屈で考えたものではない。日本語を母国語とする人であれば、楽譜に書いていなくても誰でも自然にこういうふうに歌詞の区分を変えるのである。私はそれを実験で確かめた。

「鉄道唱歌」という、よく知られている明治三十三年の歌がある。よく知られているといっても、現在ほとんどの若い人たちはメロディーの前半以上は歌えないし、歌詞では「汽笛一声新橋を」の続きを覚えている人は少ない。この歌は東京新橋から神戸まで第六十四節までであるが、私が実験に使ったのは一番から十一番までである。そこまでは明治時代のレコード(納所文子、歌、納所辨次郎、ピアノ)があり、その人を実験の第一番目の参加者として使ったからである。

歌詞は「七五七五七五七五」という形式で、そのうちの「七」は「4+3」になったり、「3+4」になったり、たまたま「4+4」で「八」になるところもある。メロディーは基本的に「八五八五八五八五」という形式で、歌詞が「七五」になっている場合は「七」のどこかを二つの音に延ばして、「八」にしなければならない。前に述べた理論に従えば、メロディーの「八」のところを「4+4」になっているために、歌詞が「3+4」の場合は最初の三つの音のどれかを延ばして、「3+4」を「4+4」にしなければならないし、歌詞が「4+3」の場合は最後の三つの音のどれかを延ばして、「4+3」を「4+4」にしなければならない、ということになるわけである。

実験ではまず最初に参加者に口頭でメロディーを教えて、歌詞だけを紙面で渡した。そして(実験の目的については何も言わずに)「歌って下さい」ということで歌ってもらった。参加者は全部で九人で、中には音楽を勉強した人二人、音楽学者一人、音楽の学生一人、音楽学の学生二人、音楽以外の学生一人、日本文学者一人、主婦一人で、音楽に関係ある人と関係ない人がいた。結果的に前に述べた「3+4」と「4+3」の理論が証明され、「3+4」の場合でも、「4+3」の場合でも、「3」の内のどこかを延ばすことによって、皆が言葉の区切りと小節線が一致する様に歌ったのである。例外

は非常に少なかった。ただし「3」の内のどれを延ばすかという点で個人差があった。(その個人差があったからこそ、実験の参加者たちが習ったことを繰り返しているだけでなく、その場その場で歌詞の配分を考えていたということがわかる。)

【例7】で示したのは第十節の結果である。そこからわかるが、延ばすところはふつう「3」の初めか終りにある。真中が延ばされるのは明治時代のレコードで「みよーや」というところにあるが、それは全部の実験で他に例がなく、ここでもあまりはつきりした「シンクペーション」ではなく、ただ二番の音が普通より少し早く歌われたように聞こえる。それを通して「みよや」は「みよ！や」のように聞こえて、歌詞の意味からわざとそう歌われたと思われる。もう一つ興味深い例外は四行目に見える。そこに一人の参加者(作曲を勉強した人であるが)が「わーがー・ぐんかんの」というふうに「2+5」と分けている。すこし無理しているかもしれないが、それによって「4+3」よりもさらに言葉の句切りと小節線が一致するので、必ずしも私の論に反した例にはならない。

まとめると、「七」という句には少なくとも「3+4」と「4+3」という二つの基本的な型があって、そのリズム的な違いが音楽のリズムに反映しなければならないということである。

これは四拍子で、アウフタクトのない歌の場合である。アウフタクト(ドイツ語 Auftakt、英語 upbeat)がない場合とは、メロディーが完全な小節で始まることであり、言い替えれば、メロディーは「弱強」ではなく、「強弱」で始まるということである。

しかしドイツ語と英語では「弱強」で始まる言葉と文章が非常に多く、歌の場合もアウフタクトで始まる曲が多い。次の例では、強拍が二番目の音(「おおい」の「も」)に来て、一番目の音のことをアウフタクトという【例8】。

最初にアウフタクトがあると、続きのメロディーでも句切りがアウフタクトの前に入って、小節線と一致しなくなる傾向がある。この曲は3拍子の「3」で始まるから、後の句切りも3拍子の「2」と「3」の間に入るのが一番自然である。そうすると、句切りの後の部分も初めと同じアウフタクトで、「弱強」で始まるということになる。「三年の昔」の「み」、「別れしその日」の「わ」等はみな初めと同じ四分音符のアウフタクトとなっている。一息に歌うところの細かい句切りも基本的にこれに従うが、句切りが弱いほど例外が許されるようになる。そして日本語の歌詞を付けた場合、「弱強」

汽車より返子をながめつつ
見よやドックに集まりし

はや横須賀に着きにけり
わが軍艦の壮大を

き	し	よ	り	ず	ー	し	を	な	が	め	つ	つ
き	し	よ	り	ず	ー	し	を	な	が	め	つ	つ
き	し	よ	り	ず	ー	し	を	な	が	め	つ	つ
き	し	よ	り	ず	ー	し	を	な	が	め	つ	つ
き	し	よ	り	ず	ー	し	を	な	が	め	つ	つ
き	し	よ	り	ず	ー	し	を	な	が	め	つ	つ
き	し	よ	り	ず	ー	し	を	な	が	め	つ	つ
き	し	よ	り	ず	ー	し	を	な	が	め	つ	つ
き	し	よ	り	ず	ー	し	を	な	が	め	つ	つ
き	し	よ	り	ず	ー	し	を	な	が	め	つ	つ
は	や	よ	こ	す	か	に	ー	つ	き	に	け	り
は	や	よ	こ	す	か	に	ー	つ	き	に	け	り
は	や	よ	こ	す	か	に	ー	つ	き	に	け	り
は	や	よ	こ	す	か	に	ー	つ	き	に	け	り
は	や	よ	こ	す	か	に	ー	つ	き	に	け	り
は	や	よ	こ	す	か	に	ー	つ	き	に	け	り
は	や	よ	こ	す	か	に	ー	つ	き	に	け	り
は	や	よ	こ	す	か	に	ー	つ	き	に	け	り
は	や	よ	こ	す	か	に	ー	つ	き	に	け	り
は	や	よ	こ	す	か	に	ー	つ	き	に	け	り
み	よ	ー	や	ド	ッ	ク	に	あ	つ	ま	り	し
み	ー	よ	や	ド	ッ	ク	に	あ	つ	ま	り	し
み	ー	よ	や	ド	ッ	ク	に	あ	つ	ま	り	し
み	ー	よ	や	ド	ッ	ク	に	あ	つ	ま	り	し
み	ー	よ	や	ド	ッ	ク	に	あ	つ	ま	り	し
み	ー	よ	や	ド	ッ	ク	に	あ	つ	ま	り	し
み	ー	よ	や	ド	ッ	ク	に	あ	つ	ま	り	し
み	ー	よ	や	ド	ッ	ク	に	あ	つ	ま	り	し
み	ー	よ	や	ド	ッ	ク	に	あ	つ	ま	り	し
み	ー	よ	や	ド	ッ	ク	に	あ	つ	ま	り	し
わ	が	ぐ	ん	か	ん	の	ー	そ	う	だ	い	を
わ	が	ぐ	ん	か	ん	の	ー	そ	う	だ	い	を
わ	が	ぐ	ん	か	ん	の	ー	そ	う	だ	い	を
わ	が	ぐ	ん	か	ん	の	ー	そ	う	だ	い	を
わ	が	ぐ	ん	か	ん	の	ー	そ	う	だ	い	を
わ	が	ぐ	ん	か	ん	の	ー	そ	う	だ	い	を
わ	が	ぐ	ん	か	ん	の	ー	そ	う	だ	い	を
わ	が	ぐ	ん	か	ん	の	ー	そ	う	だ	い	を
わ	が	ぐ	ん	か	ん	の	ー	そ	う	だ	い	を
わ	が	ぐ	ん	か	ん	の	ー	そ	う	だ	い	を

例7 鉄道唱歌、十番。納所文子、九人の実験の参加者による歌詞の区分

で始まるのが歌いにくく、句切りが小節線と一致するのが歌いやすいから、そういう例外が非常に起りやすい。

結局、どう句切っても満足しないところがある。句切りが音楽のリズムに従うと、言葉の発音がおかしい。言葉の発音が正しければ、句切りが音楽とうまく合わない。逆にいうと、句切りを何処に入れても良いということになる。たとえば「七」の句が「3+4」であるか、「4+3」であるかに関係なく、歌詞の配分を変えずに歌えるということである。第一節の「おもひいづれば」と第二節の「あしたになれば」はその例である。前者は言葉の発音からすると良いが、音楽的にはあまり良くないし、後者は音楽的には良く、発音からするとあまり良くない、ということである。アウフタクトの

思ひいづれば



1 オ モ ヒ イ ツ レー バー ミ トー セ ノ ム カ ー シ
2 あ し た に な れ ー ば ー か ど お し ひ ら ー き
3 ユ フ ベ ニ ナ レー バ ー ト コ ウ チ ハ ラ ー ヒ
4 あ し た に な れ ー ば ー か ど お し ひ ら ー き



ワ カ レ シ ソ ノ ー ヒー ワ ガー チ チー ハ ハ ー ノ
ひ か ず よ み つ ー つ ー ち ちー ま ちー ま さ ー む
オ ヨ ビ ラ リ ツ ー ツー ハ ハー マ チー マ サ ー ム
ゆ ー ぶ に な れ ー ば ー と こ う ちー は ら ー ひ



カ シ ラ ナー デ ツ ー ツー マ サ ー キ クー ア レー ト
わ が お もー ひ ご ー は ー こ とー な しー は て ー て
ワ ガ オ モー ヒ ゴー ハー コ トー ナ シー ハ テー テ
ち ち ま ちー ま さ ー む ー は はー ま ちー ま さ ー む



い ヒ シ オ モ ワ ー ノー シ ター ハ シー キ カ ー ナ
は や い つ し か ー もー か へー り こー な む ー と
ハ ヤ イ ツ シ カ ー モー カ へー り こー ナ ム ー ト
は や く か へ ら ー むー も とー の くー に ベー ー に

例8 「思ひいづれば」、『小學唱歌集 初編』(文部省、明治14年出版)より。

ない、日本語のリズムにふさわしいメロディーであれば、両者は同じリズムで歌うことができない。しかしこの日本語に合わないリズムであるからこそ、日本語を自由に付けることができる、ということになる。

しかし、「どうでもいい」と言っても、もしいつも音楽に従って発音を無視して歌詞を付けるならば醜い日本語になるだろうし、逆にいつも歌詞に負けて音楽の句切りを無視していくと、音楽のリズムが崩れる。特に後者のケースは芸術的な歌で多く見られる。たとえば「ローレライ」【例9】では八分音符のアウフタクトがあって、ドイツの詩から生まれたリズムの基本的なパターンは、

弱強弱・弱強弱・弱強弱

弱強・弱強(弱)・弱強

である。ドイツ語の歌詞も例外なしではないが、大体この構造に従っている。

Ich weiß nicht, / was soll es / bedeuten

daß ich / so trau(/)rig bin

ここで大事なことは、一行は三つの要素からできていることと、一行目ではその要素は「強弱」(女性終止、weiblicher Schluß)で終り、二行目では「強」(男性終止、männlicher Schluß)で終る、ということである。この二行のパターンは四回繰り返されて、全曲のリズムがこの交代から生きている。日本語の歌詞はこの構造を無視して、一行内の句切りを例外なく小節線のところに置いている。

なじかは・しらねど

こころ・わびて

それによって一行は三部ではなく、二部に分かれる。

弱強弱弱・強弱強弱

弱強弱・強弱強

表面的にはこれもシンメトリックな構造に見えるが、「強」と「弱」の配分が違うか

Loreley

歌：Heinrich Heine；曲：Friedrich Silcher；訳詩：近藤朔風

Ich weiß nicht, was soll es bedeuten,	なじかは知らねど
Daß ich so traurig bin;	こころ 心わびて
Ein Märchen aus uralten Zeiten,	むかし つかえ 昔の伝説は
Das kommt mir nicht aus dem Sinn.	そぞろ身に沁む
Die Luft ist kühl und es dunkelt,	さびしく暮れゆく
Und ruhig fließt der Rhein;	ラインの流れ
Der Gipfel des Berges funkelt	いりひ やまやま 入日に山々
Im Abendsonnenschein.	あかく栄ゆる
Die schönste Jungfrau sitzet	うつく おとめ 美し少女の
Dort oben wunderbar,	いわ た 巖に立ちて
Ihr goldnes Geschmeide blitzet,	こがね くし 黄金の櫛とり
Sie kämmt ihr goldenes Haar.	かみ みだ 髪の乱れを
Sie kämmt es mit goldenem Kamme,	か ぐち 梳きつつ口ずさむ
Und singt ein Lied dabei;	うた こえ 歌の声の
Das hat eine wundersame,	くす まりよく 神怪しき魔力に
Gewaltige Melodei.	たま まよ 魂も迷う
Den Schiffer im kleinen Schiffe	こ ふなびと 漕ぎゆく舟人
Ergreift es mit wildem Weh;	うた こ 歌に憧がれ
Er schaut nicht die Felsenriffe,	いわね み 岩根も見やらず
Er schaut nur hinauf in die Höh'.	あお 仰げばやがて
Ich glaube, die Wellen verschlingen	なみま しず 波間に沈むる
Am Ende Schiffer und Kahn;	ひと ふね 人も舟も
Und das hat mit ihrem Singen	くす まりよく 神怪しき魔が歌
Die Loreley getan.	うた 謡うローレライ

ら、少なくとも西洋音楽の観点からは、音楽的なリズムとは言い難い。

こういう歌によって日本語で西洋音楽を習う日本人が、その基本的なリズムを把握できないのは当然である。そして器楽演奏でもその弱点が現われる。日本人による一流ではない洋楽演奏に「つまらなさ」を感じることもあるが、その理由の一つはここにあるのではないだろうか。

最後に讃美歌について一言付け加えたい。

歌を歌うことには様々な意味があると思う。讃美歌にも「音楽を楽しむことを通して神の世のすばらしさをわからせる」というような、歌詞より音楽を重視した歌があるだろうし、また「聴かせる」ことを目的とした歌もあるだろう。しかし大体の讃美歌は「皆で歌う」ことによって歌う人にメッセージを伝える、という独特の性格を持っている。(その意味では讃美歌は明治時代の学校唱歌と同じ特色を持っている。)メッセージをうまく伝えるためには、歌詞をできるだけわかりやすく、覚えやすく歌わせなければならない。すぐれた詩で、人の好むような音楽にぴったりと合えば、その目的は一番満たされるのではないだろうか。しかし日本の讃美歌がそういうことを考えて作られているかといえば、残念ながらそうではない。言語のリズムと音楽のリズムの関係からすると、日本の讃美歌ほど妙な歌は他にほとんど例がないだろう。ヨーロッパの讃美歌の長い歴史の中にも、言語的にも音楽的にも時代について行っていない歌があり、全ての讃美歌が上の条件を満たしているわけではないが、日本の讃美歌ほど非言語的な歌はない。

日本の讃美歌が非言語的である理由として、二つ考えられる。

第一は、日本の讃美歌の多くが英語かドイツ語の讃美歌の翻訳であるということである。歌いやすく、わかりやすくするために、西洋の讃美歌は讃美歌以外の一般の歌よりも言葉のリズムに拠るものが大きい。そして言語の違いのために、一般の歌よりも日本語に合わないのである。

第二は、翻訳が神学者によってなされ、そして歌詞の内容が深い意味を持つので、翻訳時の言葉の選択があまりないということである。

この問題を解決するには、本来日本語にふさわしい新しい歌を作るしかない。外国の歌詞が優れている場合はそれを翻訳し、日本語的な詩に変え、その詩に新しいメロディーをつければ良いと思う。外国のメロディーが優れていて、絶対それを日本の教会で使いたい場合は、その歌詞を翻訳するより、もっと言葉の自由を得るために新し

讚美歌 24

ちのちのかみよよるはさりて
あらたなるあさとなりぬ
われらはいまみまえにいでて
みなをあがむアーメン

- | | | |
|--|--|--|
| 1
父のかみよ、夜は去りて、
あらたなる朝となりぬ。
われらは今みまえにいでて、
御名をあがむ。 | 2
万有の主よ、み願あおぐ
しもべらをつよくなして、
あまつくにのつきぬめぐみを
えさせたまえ。 | 3
三つにましてひとりのかみ、
みすくいとはうときかな。
御名のひかり照りかがやきて
世にあまねし。 |
|--|--|--|

ちのちのかみよよるはさりて
ばんゆうのしめよみかおあおぐ
みつにましてひとりのかみ

あしらたなるあつさとくなりぬ
しみすくべいはをうとときか
なしてな

われらはいまみまえにいでて
あまつくのにのつきぬめぐみを
みまえにいでて
あまつのひかりてりかがやきて

みなをあたがむ
えさせたまえし

例 10

い歌詞を作った方が良いのではないだろうか。歌詞とメロディーは必ずしも分けることのできないものではない。西洋の讚美歌史でも、先にある歌詞にメロディーが作られ、そのメロディーにまた新しい歌詞が作られたり、あるいは同じ歌詞が地方によって違うメロディーで歌われたりするとか、メロディーと歌詞が別々に扱われているケースが多い。長期的には日本もその道を行かなければならないと思う。

といっても、現在の讚美歌にも、歌詞の配分を少し変えるだけでより良い結果を得られるものが少なくない。一つの例として、私は「父のかみよ」(24番)の「改訂版」を作ってみた。この歌は「アウフタクト」がなく、四拍子であるから、特にやりやすいケースで、明治時代の唱歌に見られる原則に基づいて歌詞の配分を整理できるのである。講演ではそれを皆で歌い、後の討論で様々な批評を得た。ここにはそれを考慮して、一部をさらに直した結果を記した【例 10】。(注3)

注

- 「七」と「五」の区分については次の二つの本が詳しい。

川本皓嗣著『日本詩歌の伝統——七と五の詩学——』岩波書店、1991年。

坂野信彦著『七五調の謎をとく——日本語リズム原論——』大修館書店、1996年。

この二冊は講演が終ってから知ったので、ここでは参考にしていない。別の機会にそれを考慮しながら日本語のリズムと洋楽のリズムについて述べようと思う。

- 元々はここと例 4、5、6、8には小学唱歌集からコピーしたのものを使う予定だった。しかし当時の印刷をそのまま使うと不鮮明であり、また変体仮名の使用によって読みにくいために最後の段階でそれを印刷しなおすことにした。同時に旧仮名遣いも新仮名遣いに直すべきだったが、それが本文の様々なところに関係してくるので、旧仮名遣いをそのままにした。譜例の一部が新仮名遣い、一部が旧仮名遣いであるのはそのためである。
- 原稿締切の少し前に「讚美歌 21」が発表され、この歌の歌詞も新しい形で出た。その新しい歌詞はリズム的に前より少し良くなった感じがしないわけでもないが、基本的にはこの歌詞も他の讚美歌の多くも、前と同じ問題を抱えている。明治初期から明治中期までは実験的に様々な試みが行なわれたが、1903(明治 36)年の「讚美歌」以来ほとんど進歩が見えない。

*

本稿は、1996年11月28日に茨城キリスト教大学で行われた公開講演会での内容をまとめたものである。

〈著者紹介〉

ヘルマン・ゴチェフスキ (Hermann Gottschewski)

ベルリン・フンボルト大学哲学学部音楽学学科専任助手

研究領域は、演奏理論、音楽理論史、日本の音楽史（明治時代以後）。ピアノやオルガンを演奏し、コンピュータにも詳しい。

1981-89年、フライブルクのトマス教会のオルガニストをつとめた。

1996年7月から97年4月まで、国際交流基金のフェローとして来日。

経歴

1963年、南ドイツのフライブルク (Freiburg) で生まれ、ベルリンで育つ。

1986年、フライブルク音楽大学ピアノ科卒。

1993年、フライブルク・アルベルト・ルードヴィヒ大学で哲学博士（音楽学）取得。

1988年から93年まで、フライブルク大学哲学学部音楽学研究科助手。

1993年、ベルリン・フンボルト大学哲学学部音楽学学科専任助手。

東西ドイツ統一後の大学改革の波を体験している。

(編集者注)

著者は小学唱歌の楽譜をそのままの形で載せることを希望していたが、編集の段階で読みやすさを考慮して新たな楽譜に作り直した。また同時に変体仮名の部分を旧仮名遣いの標準的な表記に変更した。このため現物の雰囲気大切にしたいという著者の願いとはずれてしまったことをお断りしておきたい。なお意味がわかりにくい部分があるので、次頁に新仮名遣いの歌詞を掲載しました。

四季の月

- 一 咲きにおう、山のさくらの、
花のうえに、霞かすみて出でし、
春はるの夜よの月。
- 二 雨すぎし、庭の草葉の、
露のうえに、しばしは宿る、
夏の夜よの月。
- 三 見る人の、心ごころに、
まかせおきて、高嶺たかねに澄める、
秋あきの夜よの月。
- 四 水鳥みづとりの、声も身にしむ、
池いけの面おもに、さながら凍る、
冬の夜よの月。

春のやよい

慈鎮和尚作詞

- 一 春のやよいの あげぼのに
四方よもの山やまべを 見わたせば
花盛りかも しら雲の
かからぬ峰みねこそ なかりなれ
- 二 花たちばなも 匂におうなり
軒かのあやめも 薫かおるなり
夕暮ゆふぐさまの さみだれに
山ほととぎす 名乗るなり
- 三 秋の初はつめに なりぬれば
ことしも半なばは 過ぎにけり
わがよ更あげゆく 月影つきかげ
かたぶく見るこそ あわれなれ
- 四 冬の夜寒やまじの 朝あぼらけ
ちぎりし山路やまぢは 雪ゆきふかし
心のあとは つかねども
思いやるこそ あわれなれ

霞か雲か

加部巖夫作詞

- 一 かすみか雲か、はた雪か。
とばかり 匂におう、その花はなざかり。
百鳥ももとりさえも、歌うたうなり。
- 二 かすみは 花を、へだつれど、
隔へだてぬ友と、来て見るばかり、
うれしき事は、世にもなし。
- 三 かすみて それと、見えねども、
なく驚おどに、さそわれつつも、
いつしか来きぬる、花はなのかげ。

思おもいいずれば

稻垣千頼作詞

- 一 思おもいいずれば、三さん年のむかし、
わかれしその日、わが父母の、
頭あたまなでつつ、まさきくあれと、
言いいしおもわの、慕こわしきかな。
- 二 あしたになれば、門かどおし開ひき、
日数ひかずよみつつ、父待ちまさん、
わが思おもい子こは、ことなしはてて、
はやいつしかも、帰かえり来きなると。
- 三 夕ゆふべになれば、床とこうち払い、
指ゆび折よりつつ、母待ちまさん、
わが思おもい子こは、事ことなしはてて、
はやいつしかも、帰かえり来きなると。
- 四 あしたになれば、門かどおし開ひき、
夕ゆふべになれば、床とこうち払い、
父待ちまさん、母待ちまさん、
早く帰かえらん、もとの国くにべに。

金田一・安西編『日本の唱歌』から。