

日本歌曲における発語法と演奏解釈に関する研究

山崎 英明

(人間学部子ども学科)

Interpretation of Performance and Vocalization with a Focus on Japanese Songs

Hideaki YAMAZAKI

(Department of Child Studies, Faculty of Human Sciences)

“声楽”というとは一般的にはオペラや歌曲など、とりわけイタリア語やドイツ語などをはじめとする諸外国語を歌詞とした楽曲が取り上げられることが多い。楽器の三要素、起動体・振動体・共鳴体のうち、共鳴体の形を変化させて「言葉」を形成する唯一の楽器が声であり、歌唱である。器楽と大きく異なる点は、音楽芸術の中で唯一明確なメッセージ（歌詞）を持っていることである。しかし、発声・発語上の問題で歌詞が聴き取れないことがあっては楽器としての価値を著しく下げてしまうことになりかねない。特に日本歌曲の演奏となると日本語話者であっても、しばしば演奏に困難を伴うことに直面する。

筆者はこれまで、洋楽の唱法と邦楽的唱法の両方を視野に入れた日本語にとって最も適切な歌唱法を模索・実践してきた。本稿は筆者のこれまでの演奏実践に基づき、日本歌曲の中でも信長貴富作品（いずれも寺山修司による詩）を例に、演奏者の立場から発語法および演奏解釈について考察をおこなったものである。

キーワード：日本歌曲、信長貴富、寺山修司、歌唱指導、歌唱法、演奏解釈、声楽

はじめに

楽器の三要素である起動体・振動体・共鳴体のうち、共鳴体の形を変化させて“言葉”を形成する唯一の楽器が声であり、歌唱（声楽）である。

声楽家・オペラ歌手の日本語が聴き取りにくいという話をよく聞くが、器楽とは異なり、歌唱は音楽芸術の中で唯一明確なメッセージ（歌詞）を持っているため、歌詞が聴き取れないということは楽器としての価値を著しく下げてしまうことになりかねない。

新国立劇場の柿落し公演は團伊玖磨氏によるオペラ「建・TAKERU」（1997）であったが、日本語によるオペラにも関わらずテレビ放送（NHK 教育テレビジョン）の際は日本語字幕が付けられており当時話題となった。これは作曲家が日本語特有のイン

トネーションに合わせて旋律付けしていないことが原因の1つだが、その他にも歌い手の発語に対する勉強不足によって歌詞が聴き取れないからということも考えられる。

日本語話者でさえ、日本歌曲を演奏するとなると演奏に困難を伴うことに直面することがある。これは、話すことと歌うことは異なる発語法であることを意味している。

本稿はこれまで筆者がおこなってきた日本語の演奏について、信長貴富氏の作品（いずれも寺山修司による詩）2曲を例にその発語法と演奏解釈を演奏者の立場から考察したものである。

1. 「日本歌曲」の成立とこれまでの研究

西洋の音階を用いて最初に作曲された日本歌曲は「荒城の月」とされている。この曲は明治34年(1901

年)に発表されたものだが、当時は「歌曲」という概念が存在していなかった。明治末から大正にかけて、すぐれた詩人であった北原白秋、西條八十、野口雨情、鈴木三重吉などが作曲家たちと手を組んで童謡を作ろうとする運動(俗にいう「赤い鳥運動」)により、この時期の作曲家によって多くの楽曲が発表された。このようにして日本語による歌曲(唱歌)の開拓がおこなわれてきた(浅田, 2012)。

昭和初期は洋楽偏重の時代であり、『音楽学校をせっかくでたのに日本語の歌を歌わなくても良からうに』といわれたくらいで日本歌曲を歌うことに勇氣が必要な時代で、日本歌曲だけの独唱会を開くことは大きな冒険であり、実行する人は非常に少なかったといわれている(四家, 1962; 伊藤, 1973)。

音楽辞典における「Lied」や「Song」の訳語としての「歌曲」が定着するのは1949年以降であり、これ以降に「日本歌曲」が芸術歌曲として概念化された(津上, 2017)。

日本歌曲の研究は、これまで瀧廉太郎を皮切りに山田耕筰、信時潔などの明治から昭和にかけての黎明期における作品の音韻分析などや歌詞の分析がおこなわれてきた。また、楽曲の解釈についても演奏者の立場から論じたものから音楽学的分析、作曲家による和声的分析など多岐に渡っている。本稿は声楽家(演奏者)の立場から演奏解釈について論じたものである。

2. 日本語における声楽的な発声について

声楽学習の初期においては、発声上の基礎を作る目的でイタリア語による歌曲を教材とすることが一般的である。その後、そこで体得した様々な技術を応用する形で日本歌曲に取り組むことが多い(伊藤, 1973; 田代, 2021)。

欧米系の言語は子音文化といわれるのに対し、日本語は母音文化である。「声楽的な発声」はいわばイタリア語と密接に結びついて発達してきた声楽発声法である。このような西洋の歌唱法を学び、身につけた声楽家は、レガートに歌うことを基本として、響きの美しさや声の深みを追求する。これが演奏において日本語が聴こえにくい理由である。声を最優先するため母音の響き優先し、子音はその犠牲となる(渡辺, 2013)。

声楽の基本はレガートに歌うことであるが、同時にいかにして明瞭に歌詞を伝えられるかについても併せて追求しなければならない。日本語独自の発音についての研究をおろそかにすると、日本歌曲のもつ独自の美しさを芸術的に表現することが不可能になる(伊藤, 1973)。

日本語は子音が少ないため、語感を強調したり感情表現がうまくできない場合がある。具体的には、イタリア語を歌う発声時と日本歌曲の発声時に大きく違いが出るのはi母音とu母音とされている(青山, 1987)。日本語の語感を失わない程度に生きた日本語の美しさや感情を歌い上げるように表現することが大切である。そのための第一歩は言葉を明確に発音することである。言葉を丁寧に発音して歌唱することで言葉に感情が宿る。美しい発語は美しい声で歌唱することに結び付くといえる(河合, 2016)。

3. 取り上げる楽曲について

本研究では信長貴富氏の作品(いずれも寺山修司による詩)2曲、「ある日」と「ヒスイ」を取り上げる。原曲は合唱曲「無伴奏混声(男声)合唱のための『カウボーイ・ポップ』」(2004)で、それぞれ第4曲目、第5曲目に位置づけられている。独唱曲版(2016)との大きな違いはピアノ伴奏が付いている点で、歌詞は『寺山修司少女詩集』(1981)から作曲者自身が選んだものである(信長, 2016)。

作詞者である寺山修司(1935-1983)は青森県弘前市に生まれた。早稲田大学在学中の54年に『チエホフ祭』で第2回短歌研究新人賞を受賞した。67年に演劇実験室(劇団)「天井桟敷」を結成し、演出家・劇作家としての活動のかたわら、小説・批評・歌謡・映画・短歌・詩・競馬評論・ボクシング評論¹など様々な分野で多岐に渡って意欲的に活動をおこなった。膨大な量の文芸作品を世に送り出したこともあり、「言葉の錬金術師」とも評されている(文藝春秋, 2010)。主な作品に『書を捨てよ、町へ出よう』(1967)²、『田園に死す』(1965)³など多数ある(ちくま日本文学全集006、2007)。

作曲者である信長貴富(1971-)は東京都生まれ。独学で作曲を学び、中学時代にリコーダーアンサンブルを編曲した作品が人前で最初に発表した“作

品”であった。その後、高校時代に管弦楽部（トロンボーンを担当）、大学時代に合唱部に所属して演奏活動および作曲活動をおこなっていた。1989年に全日本合唱コンクールの課題曲公募にて佳作入選（『混声合唱のための『モビール』』（1989））したことを皮切りに、以後も94、95、99年に朝日作曲賞を受賞するなど主に声楽分野で秀でた作品を発表し続けている。寺山作品を題材としたものには、『寺山修司の9つの俳句による歌曲集「わが高校時代の功罪」』（1998）（第5回奏楽堂日本歌曲コンクール作曲部門第1位）、『寺山修司の詩による6つのうた「思い出すために」』（2003）、『無伴奏混声合唱曲集「季節が僕を連れ去ったあとに」』（2009）などの声楽作品のほか、『寺山修司の「新・餓鬼草紙」による2つの素描・混声合唱とピアノのために』（2010）、『混声合唱によるうたの劇場「不完全な死体」』（2013）、『寺山修司の短歌による6つの歌曲「チエホフ祭り」』（2017）など折に触れて発表している。現在、国内で有数の人気を誇る作曲家の一人とされている（堀江、2002）。

4. 演奏解釈および歌唱法について

(1) 「ある日」

ある日（寺山修司）

母のない子に 本がある
 本のない子に 海がある
 海のない子に 旅がある
 旅のない子に 恋がある
 恋のない子に 何がある？
 ひまわり咲いた
 日が暮れた
 恋のない子に 何がある？

歌詞のリフレインが、徐々に高鳴る気持ちを表すような効果的に演出された楽曲構造となっている。郷愁の中の孤独をセピア色の子守唄が包み込んでいる（梅本、2021）。音楽的には全体的に静かな雰囲気ながら臨時記号や転調を駆使しながら内面の変化が見事に表現されている作品といえる。

歌い出し冒頭（図1）はn子音が多いため、音程

に気をつけながらも全体の美しいフレーズを壊さないように母音の大きな繋がりを意識して進行したい。5小節目の「な」は完全五度跳躍のために強く発音されやすい箇所だが、優しく丁寧に言葉の意味を伝えるように心がける。「ーい子」の完全五度の下降跳躍は緊張が緩みやすい箇所だが、声の響きをできるだけ落とさないように明るい音色で歌うことを心がけて欲しい。7小節目の「あ」は、その前の音と同母音のため、「が」と「あ」では滑らかに繋げながらも言い直すことで柔らかな響きを持つようになり、言葉に愛情を込めて表現しやすくなる。前拍の長六度跳躍によって強くないよう注意しなければならない。



図1 「ある日」 5小節～8小節目

13小節目（図2）からは同一の旋律ながらも伴奏型が分散和音とこれまでとは異なる。ここは海の波音を表現していると解釈できる。15小節目からは一瞬、動揺したかのような唐突で不安定な調性となり、「旅がある」を強調する形となっている。その後のバスラインもこれまでの動きとは異なっており、次以降に繋がる滑らかなフレーズとのコントラストを際立たせている。ここではより子音を強調して発音するなどして声で色付けしていきたい。



図2 「ある日」 13小節～16小節目

21小節目（図3）は楽曲中で最も盛り上がる箇所、大きなフレーズ感を持って一息で5小節間を歌い切りたい。全体的に高い音域であるため響きのポジショニングを維持することが課題となる。



図3 「ある日」 21小節～23小節目

25小節目(図4)からはピアノに主導権が移り、歌は消えるようなフレーズ処理できると良い。この箇所「なにがある?」はこれまでのニュアンスとは大きく異なる。疑問を抱きながら、最後に少しだけ答えが見つかったような気持ちと呼び起こすようである。ここは「何がある? いや、なにもないのかもしれない。」と明確な答えが出ないというモヤモヤした気持ちが伴奏の形や和音の響きにも表れていると解釈できる。



図4 「ある日」 24小節および25小節目

29小節目(図5)からはこれまでとは全く異なる場面となり音楽も大きく変化する。心に突き刺さるような痛ましい気持ちを連想させる特徴的な和音が次々と響き、「日が暮れた」の後は半音階進行で、あたかも夢から醒めたような雰囲気醸し出している。次のリフレインではまるでエコーのように響きを保ちながらも音量は控えめに歌うと良い。ここはピアノのバスラインが追加され、より充実した響きとなっている。



図5 「ある日」 29小節～32小節目

37小節目(図6)からは冒頭で使用された和音が鳴り、ふと我に返ったかのように最初の音楽に戻る。前小節から伴奏のテンポが急激に変化するため、ここではしっかり休符を感じながらk子音の破裂音を活かしたキレのある発音を心がけることでたっぷりと歌いあげたい。



図6 「ある日」 36小節および37小節目

最後のフレーズ(図7)では、答えが出ないまま、どこか腑に落ちない様子を表現しながらも切ない想いを込めてゆっくりと消えてゆく。疑問形で終わるということもあり、「なにが」と「ある?」を切り離し、音の長さを正確に且つ終わり方やテンポの変化に十分に気をつけながら、丁寧なフレー징ングを

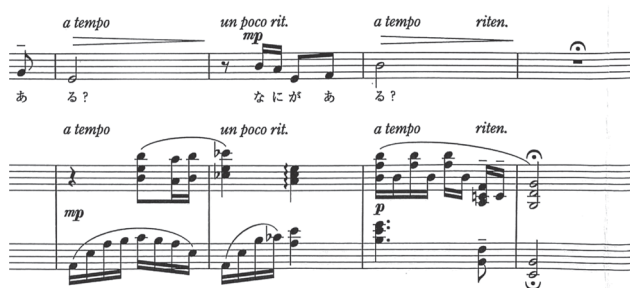


図7 「ある日」 42小節～45小節目

心掛けて、厳肅な雰囲気締め括りたい。

(2) 「ヒスイ」

ヒスイ（寺山修司）

なみだを遠い草原に
ヒスイをきみのでのひらに

過ぎ去った夏に
そう歌った石よ
それはまばゆいばかりの緑
小さな大自然

なみだを遠い草原に
ヒスイをきみのでのひらに

だがヒスイは買うにはあまりにも
高価すぎて
ぼくはあまりにも
貧しかった

だからこそぼくは歌ったのだ
せめて言葉の宝石で
二人の一日を
かざるために

なみだを遠い草原に
ヒスイをきみのでのひらに

タイトルとなっている「ヒスイ＝翡翠（Jade）」は5月の誕生石として知られている。テンポの速い楽曲だが、伴奏のリズム変化や旋律における休符の扱い方、場面毎の音域の変化などで時間・価値観・希望などが色彩豊かに表現されている作品といえる。

全体を通してのテーマとなる歌い出し冒頭(図8)は「と」よりも7小節目の「お」が強拍であるため、つい強調されやすいが、「と」に重心が来るように歌うと良い。同一母音だが発音し直さず、呼気圧を利用して流れるようなフレージングを心がけたい。

20小節目(図9)1拍目の「ら」は、次の場面へ

スムーズに受け渡すためにもテヌートをかけてたっぷり歌い込み、音楽がここで一旦終結するような気持ちでフレーズ処理をおこなうと良い。



図8 「ヒスイ」 6小節～9小節目



図9 「ヒスイ」 18小節～20小節目

22小節目(図10)からは休符を利用しながら、旋律を歌い込むというよりも叙情詩を朗読するように意識すると効果的である。まさに「語り」と言っても良い。歌詞からわかるように、ここは昔に思いを馳せている場面である。つい母音が伝わりにくくなってしまうため、テヌートで長めに発音すると良い。26小節目以降からの低音域は、響きが落ちないよう高い響きを維持することがポイントである。



図10 「ヒスイ」 22小節～25小節目

30小節目(図11)は後に続く「大自然」に向かっていくように少しずつ音楽を盛り上げる。音の高低によって声質にムラが出ないように且つ旋律の美し

さを阻害しないように滑らかなフレージングを心がけながら、どこか悲劇的でその中にも希望の光が見え隠れしている繊細な表現ができれば理想的である。



図11 「ヒスイ」 30小節～33小節目

34小節目（図12）の「ん」は舌を上前歯につけて鼻腔に響きを集めるように唇を閉じないで発音することがポイントとなる。「まばゆいばかりの緑色」は、自分にとって「大自然なのだ」と主張する部分なので、子音を強調する意味でも32小節目（図11）「小さな」の「ち」をできるだけ丁寧に発音すると気持ちが伝わりやすくなる。「まばゆい緑色」を法悦な気持ちで歌い上げることで、旋律の美しさが前面に出て清潔感のある音楽になる。



図12 「ヒスイ」 34小節～37小節目

54小節目（図13）からは場面が変化し、曲全体が飛躍的に転調して明るい色彩を帯び、ピアノの音型からわかるように静寂に満ちた場面となる。まばゆい緑色の宝石について憧れの気持ちだったが、ここから我に返る様子が表現されている。高価で手に入らないという自分の不甲斐なさや至らなさを感じて動揺している様子が、はっきりとした調性ではないこの部分によって不安定さを絶妙に表現している。やがて現実を受け止めて“言葉”の持つ力を確信に変えていく心情が、まるで自らを鼓舞するようなリフレインで見事に表現されている。



図13 「ヒスイ」 54小節～57小節目

62小節目（図14）からは、自分の中にある僅かな希望を分散和音という形で表している。「だからこそ歌ったのだ！」に向かってクレシェンド（cresce.）していく。そのためにはできるだけ小さく歌い出し、ミクロからマクロへ気持ちが移行していくような感情の広がりが見たい。自分にとって、言葉とは宝石と同等の価値を持っており、自分たちを彩るためのかけがえないものだとして決然とした気持ちを表現にしている部分である。そのためにも「言葉の宝石」の“ほ”はテヌートではっきりと丁寧に子音を響かせると効果的である。



図14 「ヒスイ」 62小節～65小節目

73小節目（図15）の「め」の長三度跳躍は力で押すのではなく、次の小節の頭のE♭音に向かって“届けに行く”ようなやさしさと丁寧さが欲しい。74小節目から75小節目にかけては音楽の切れ目を意識して、フォルティッシモに向かって力強く歌い切るように心がけると良い。



図 15 「ヒスイ」 72 小節および 73 小節目

92 小節目（図 16）からは次の山場に進むため、旋律がより情熱的になる。完全四度の跳躍は喉の力で押し過ぎないように、大きな音楽を感じながらダイナミックにレガートで響きを広げながら歌い上げたい。



図 16 「ヒスイ」 90 小節～ 93 小節目

94 小節目から（図 17）はト長調になり、楽曲もいよいよクライマックスに突入する。自分にとってヒスイとは、あの夏のこと、“君”と僕の間を省みながら、「ヒスイを君の手のひらに」と繰り返し、熱い気持ちを大きなフレージングで歌い上げる。



図 17 「ヒスイ」 94 小節～ 97 小節目

105 小節目（図 18）の順次進行はフレーズの頂点のため、プレス後に高めの音程で歌い出し、h 子音を少し前のめりに素早く発音する。そのためには

響きが落ちないように支えながら下降すると良い。「君の手のひらに…」と最後の最後まで愛情を持って表現する気持ちを失わないようにする。



図 18 「ヒスイ」 104 小節および 105 小節目

116 小節目（図 19）は無伴奏のため自由度が利く箇所である。少し間隔を空けても良いので、自由なテンポで「きみ」を楽曲中、最も優しく柔らかな発語で気持ちの高鳴りを表現しながら、次の小節に向かっていきたい。



図 19 「ヒスイ」 116 小節および 117 小節目

126 小節目、最後の堂々たる G 音は、高音域のため前小節からの準備が極めて重要となる（図 20）。G 音から逆算してポジショニングしていく練習が効果的である。ポイントは前の小節にある「きみ」の部分で、少しずつテンポを緩めながら盛り上げていきたいところだが、敢えてテンポは変えずに淡白に G 音に入っていくことである。また、最後のフレーズの声の処理についても十分注意しなければならない。音楽の余韻が残るように締め括って欲しい。

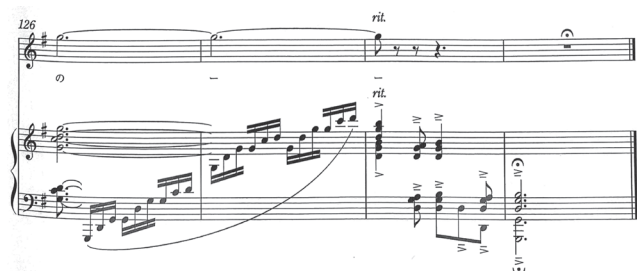


図20 「ヒスイ」 126小節～129小節目

おわりに

筆者は、これまで声楽家として日本語による歌唱をライフワークにしてきた。声楽は演奏者と聴衆がお互いに言葉の意味を理解してこそ意味を成すという考えからである。あらゆる言語は子音と母音で構成されているが、日本語はひらがな1字の中に両方が含まれており（例 さ = sa）、子音と母音を区別する発音習慣がない。母音の訓練は口の開き方で母音を区別する「音節歌唱」を用いる場合が多いが、実際には舌の位置によって決定されている。そのため、口腔内での構音をどのようにおこなうかが重要となってくる。日本語は話声の発語で子音を強調する習慣がない特性上、歌唱時には意識的に子音を明確に発音しなければならない。

このように、日本語での歌唱は声楽＝西洋音楽の発声法を応用するだけでは限界があり、これが“歌詞が聴き取れない”現象の要因と考えられる。

外国では演奏家が自国の曲を演奏することが数多くあり、ナショナリズムに裏付けられた演奏法および演奏解釈はそれだけでも価値のあるものである。しかし、日本ではそうではないのが現実である。“日本歌曲”といえども、和声法（作曲法）や発声法についても西洋音楽が土台となっていることは否定できない。つまり、作詞者や作曲者、音楽や詩の世界観が日本のものであったとしても、演奏そのものが西洋音楽の文化的背景に依存せざるを得ないことを鑑みると、“完全な日本の歌曲”とは言い難いのである。

筆者の経験上、声楽とポップスがそうであるように、声楽分野の中でもオペラ、諸外国の歌曲、日本歌曲とそれぞれ発声法は異なると考えている。どれが正しいのかではなく、その楽曲に適した音色、歌詞が聴き取れる発語（構音）ポジション、作品解釈

こそが重要なのである。

今回は信長貴富氏の作品2曲取り上げるに留まったが、今後も日本語の歌唱法と楽曲の演奏解釈について引き続き理解を深めていきたい。本稿は発声法についての言及は最小限度としたが、女性（特にソプラノ）歌手における高音域での“何を発語しているのかわからない”という現象についても考察していきたいと考えている。このような知見を積み重ねることで、歌唱教授法を発展させながら、その成果について検討していくことを今後の展望とする。

《註》

- 1 アニメ「あしたのジョー」の主題歌の作詞者としても知られている。
- 2 寺山自身が監督となり映画化された。彼にとっての最初の長編映画となった同作は1971年にサンレモ国際映画祭でグランプリを受賞した。
- 3 同作は1974年に芸術選奨文部大臣新人賞を受賞した。

《引用文献》

- 浅田まり子（2012）「日本歌曲の背景」『愛知淑徳大学論集—文学部・文学研究科篇—』37, 89-104.
- 四家文子（1962）『日本歌曲のすべて』創彩社.
- 伊藤和子（1973）「日本歌曲の表現」『東海女子短期大学紀要』4, 214-230.
- 津上智実（2017）「近代日本における芸術歌曲としての「日本歌曲」概念の成立」『神戸女学院大学論集』64, 127-140.
- 渡辺明子（2013）「イタリアベルカント歌唱法における、日本語歌唱の表現—渡辺明子 ソプラノリサイタルを通しての考察—」『聖徳大学研究紀要』24, 107-114.
- 田代和久（2021）「歌唱指導における訳詞歌曲の活用」『教育研究実践報告誌』4, 54-59.
- 青山恵子（1987）「日本歌曲における歌唱法の実践的研究—伝統音楽との接点、その考察と実践論」『東京芸術大学音楽学部紀要』13, 1-38.
- 河合玲子（2016）「日本語唱法の研究—鼻濁音Ⅰ—」『名古屋女子大学紀要（人・社）』62, 261-272.
- 「文藝春秋」写真資料部（2010年7月12日）

“『言葉の錬金術師』と呼ばれた寺山修司”

文藝春秋 本の話 WEB.

(<https://books.bunshun.jp/articles/-/1275>) (2022年1月20日最終閲覧)

ちくま日本文学全集006(2007)『寺山修司』筑摩書房.
堀江昭朗(2002)「インタビュー 作曲家になろうなんて考えたことはなかったのです。作曲家 信長貴富さん」『レッスンの友 2002年3月号』音楽之友社.

寺山修司(1981)『寺山修司少女詩集』角川文庫.

梅本実(2021)「信長貴富作品展 part II」の報告『国立音楽大学研究紀要』55, 267-270.

《使用楽譜》

信長貴富(2016)『信長貴富歌曲集』(音楽之友社)
(受付日:2021年10月31日、受理日:2022年1月20日)