

# 表現教育における歌唱の抑揚に関する一考察

山 岸 徹

## 1. はじめに

日本語の詩と声楽曲のメロディーの関係については、今まで様々な研究がなされている。子どもの歌のリズムに関しては、二宮による研究<sup>1</sup> などがある。メロディーの抑揚に関しては、近年の鈴木<sup>2</sup> による山田耕筰作品に関する研究が注目される。

筆者は、これまで大阪キリスト教短期大学において表現教育、とくに音楽表現に関する授業を実践してきた。歌唱を取り扱う際に、言葉の抑揚と音楽構造、特にメロディーとの関係について考察を行うことは大切である。そのことは、幼児教育のみならず、小学校、中学校、高等学校などでの表現教育においても生き生きとした表現につながると考えている。

本稿では、上述のような目標のために、声楽曲の構造として言葉の抑揚とメロディーとの関係について一考察を試みるものである。まず原点としてイギリスとイタリアのバロック時代の作品を考察し、その後日本の子どもの歌について取り扱う。

## 2. イギリスの多声部楽曲の例：《もし汝われを愛さば》（タリス作曲）

譜例 1 は、16 世紀のイギリスの作曲家タリスによる 4 声のアンセム “If Ye Love Me”（もし汝われを愛さば<sup>3</sup>）の冒頭部分である。譜例中においては【A】 commandments の下線部分と【B】 pray の部分のイントネーションが強調されている。

【A】は和声的に全声部が同時に動く部分だが、この部分での各声部の動きは次のようになっている。ソプラノとテノール：単語の第 2 音節の音が高音となり、歌詞の単語のアクセントと一致している。アルト：第 2 音節と第 3 音節が同音となっている。バス：第 2 音節が低音となり、歌詞の単語のアクセント位置と逆転している。これは、バスとしての特有の動きであり、音が下降しソプラノと反進行することでこの部分のクライマックスを形成していると考えられる。また、そのことによりクライマックスの部分に和声的な“厚み”を形成している。このように、複数声部による楽曲の場合、和声的に動く部分の音の高低は声部によって言葉のアクセントと一致しない場合がある。

前述の例とは逆に、【B】の部分では各声部が「模倣」の手法によりポリフォニックな動

きを示し、全声部の音の高低の動きが歌詞の言葉のアクセントの位置と一致している。

[A]

Soprano  
If ye love me, keep my com-mand - ments,

Alto  
If ye love me, keep my com-mand - ments,

Tenor  
If ye love me, keep my com-mand - ments,

Bass  
If ye love me, keep my com-mand - ments,

[B]

5  
and I will pray the Fa - ther,

and I will pray the Fa -

and I will pray the Fa - ther,

and I will pray the

【曲全体の歌詞の訳】あなたがたは、わたしを愛しているならば、わたしの掟を守る。わたしは父にお願いしよう。父は別の弁護者を遣わして、永遠にあなたがたと一緒にいるようにして下さる。この方は、真理の霊である。(聖書：ヨハネによる福音書 14 章 15-17 節) <sup>4</sup>

譜例 1: Tallis, Thomas (1505 年頃～1585) . Anthem “If Ye Love Me” (もし汝われを愛さば) 冒頭部分

譜例 2 は同じ楽曲の中間部分である。譜例中の【C】の部分においても角声部は「模倣」の手法によりポリフォニックな動きを示し、全声部の音の高低の動きが歌詞の言葉のアクセントの位置と一致している。そして、**he** の単語を頂点として、声部ごとに順次階梯的にこの部分のクライマックスを形成し、歌詞の意味を音構造によって効果的に表現していると考えられる。

[C]

ter, that he

er, that he may bide with you for -

ter, that he may bide with you for e - ver, that

ter, that he may bide with you for - e -

譜例 2 : Tallis, Thomas. *Anthem "If Ye Love Me"* (もし汝われを愛さば) 中間部分

### 3. イタリアの声楽曲の例

#### 3-1 《愛らしい罫、優しい絆》(ガスパリーニ作曲)

Ca - ro Lac - cio, dol - ce no - do, che le

譜例 3 : Francesco Gasparini (1668-1727). *"Caro laccio, dolce nodo"* (愛らしい罫、優しい絆) 冒頭部分

譜例 3 は、17 世紀から 18 世紀にかけてのイタリアの作曲家ガスパリーニによる歌曲 *"Caro laccio, dolce nodo"* (愛らしい罫、優しい絆<sup>3)</sup> の冒頭部分である。

単語ごとのアクセントの位置は次のようになる。

**Ca**-ro (愛しい)   **lac**-cio (絆)   **dol**-ce (やさしい)   **no**-do (結び目)

枠で囲んだ音節がアクセントの位置になる。メロディーを見るとこれらのうち、**lac**-cio **dol**-ce **no**-do の部分のメロディーの高音がアクセント位置と一致している。譜例 3 の【D】【E】【F】に示す。一方で、これらに対し **Ca**-ro の部分のメロディーの高音はアクセントの位置に一致していない。

### 3-2 《ガンジス川に太陽が昇り》(A.スカルラッティ作曲)

譜例 4 は、17 世紀から 18 世紀にかけてのイタリアの作曲家 A.スカルラッティによる歌曲“*Già il sole dal Gange*” (ガンジス川に太陽が昇り<sup>3)</sup>) の冒頭部分である。

6

Già il so - le dal Gan - ge, già il so - le dal Gan - ge più

tr

譜例 4 : Alessandro Scarlatti (1660-1725). “*Già il sole dal Gange*” (ガンジス川に太陽が昇り) 冒頭部分

この部分では、*Già il sole dal Gange* の歌詞が 2 小節ごとに 2 回繰り返されているが、1 回目【G】では **Gan**-ge (ガンジス川) の部分がメロディーの最高音部となっているのに対し、2 回目【H】では **so**-le (太陽) の部分がメロディーの最高音部となっている。この

ように同じ歌詞であっても、音楽の流れに従って捉えられ方が変化していることが考察できる。また、これらの【G】と【H】の4小節を一つのまとまりに捉えると、2回目のsquareがこの部分全体としてのクライマックスを形成し、言葉の抑揚から鑑みてもこのように複層的な構造となっていることが理解できる。

#### 4. 日本の歌の例

##### 4-1 文部省唱歌《ふるさと》

譜例5は、文部省唱歌《ふるさと》の冒頭部分である。

1番、2番、3番が変化することなく同じメロディーとなる「有節歌曲形式」で作られている。

譜例5：《ふるさと》（文部省唱歌、高野辰之作詞、岡野貞一作曲）冒頭部分

表1は、この曲の歌詞に基づいて、筆者が楽曲分析を試みたものである。この方法は、前述、鈴木<sup>2</sup>らの分析方法を応用し、楽曲構造や文節に関する部分は筆者が加えたものである。表中の丸印（○、●、●）は、歌詞の各音の発音上の音高を示す。この分析では、歌詞の言葉の各音を高○、中●、低●の3種類に分けて表記している。また、文節についても文字升の背景色の有無によって区別している。

楽曲は2つの小楽節A（a1 a2）B（b a3）から成り立つ2部形式と捉えることができるが、メロディーとしては同じ部分であっても1番、2番、3番と続く歌詞各音の発音上の音高は一致していないことが表から明らかである。また、文節の区切りも1番、2番、3番では異なっているところがある。

楽曲構成		1	2	3	4	5	6	1	2	3	4	
A	a1	1番	●	●	●	●	○	●	○	●	●	○
		う	さ	ぎ	お	い	し	か	の	や	ま	
		兎追ひし										
	2番	●	○	●	●	○	●	○	●	○	●	●
	い	か	に	い	ま	す	ち	ち	は	は		
	如何にいます											
3番	●	●	●	●	●	●	●	●	○	●	●	
こ	こ	ろ	ぎ	し	を	は	た	し	て			
こころぎしを												
a2	1番	●	●	●	●	○	●	○	●	●	●	
	こ	ぶ	な	つ	り	し	か	の	か	わ		
	小鮒釣りし											
	2番	●	○	○	○	●	●	●	●	●	●	
	つ	つ	が	な	し	や	と	も	が	き		
	恙なしや											
3番	○	●	●	●	●	●	○	○	○	●		
い	つ	の	ひ	に	か	か	え	ら	ん			
いつの日にか												
B	b1	1番	●	○	●	○	●	●	●	●	●	●
		ゆ	め	は	い	ま	も	め	ぐ	り	て	
		夢は今も										
	2番	○	●	●	●	●	●	●	○	●	●	
	あ	め	に	か	ぜ	に	つ	け	て	も		
	雨に風に											
	3番	●	○	●	○	●	●	●	○	●	●	
	や	ま	は	あ	お	き	ふ	る	さ	と		
	山はあをき											
a3	1番	●	○	○	○	●	●	●	○	●	●	
	わ	す	れ	が	た	き	ふ	る	さ	と		
	忘れがたき											
	2番	●	●	●	●	○	●	●	○	●	●	
	お	も	い	い	ず	る	ふ	る	さ	と		
	思ひいづる											
3番	●	○	○	○	●	●	●	○	●	●		
み	ず	は	き	よ	き	ふ	る	さ	と			
水は清き												

- ・ひらがな書きの歌詞は現代仮名遣いで表記している。
- ・文字升の背景色の有無は、文節の区切りを表す。

表1: 《ふるさと》(文部省唱歌、高野辰之作詞、岡野貞一作曲)の楽曲分析例

#### 4-2 《あおいそらにえをかこう》（一樹和美作詞、上柴はじめ作曲）<sup>5</sup>

譜例6の楽曲も「有節歌曲形式」によって作られているが、【I】の部分においては、1番と2番、3番のメロディーの動きが異なっている。これは、意味上とくに大切と考えられる言葉のアクセントを重視したものと捉えることができる。近年の楽曲においてはこのような例も多く見られる。

The image shows a musical score for the song 'Aoi Sora ni E o Kakou'. It consists of two systems of music. The first system starts at measure 4 and includes a vocal line with lyrics and a piano accompaniment with chord symbols. The lyrics are: 1. あおろし いのそく らも に え を か こ う お い ち. The piano accompaniment features chords such as D, G/D, D, D7, G, A/G, F#m7, and B7. The second system starts at measure 7 and is marked with a bracketed Roman numeral [I]. It includes a vocal line with lyrics and a piano accompaniment with chord symbols. The lyrics are: おいっ き な お お き な (2.3番) ふ ね あ ひ な. The piano accompaniment features chords such as Em7, A7, D, and D7.

譜例6：《あおいそらにえをかこう》（一樹和美作詞、上柴はじめ作曲）冒頭部分

#### 5. 表現教育における歌唱の抑揚に関する課題例：

以下に示す例は、筆者が本学幼児教育学科の「作曲法基礎」の授業の最初の段階において実際に使用した課題である。「メロディーを作る①」「メロディーを作る②」と題し、8小節（小楽節）による歌詞のついたメロディーを作例として提示し、それを参考として受講学生が作曲、または作詞・作曲する課題である。

「メロディーを作る①」においては標準語のアクセントに基づいたメロディーを示し、「メロディーを作る②」においては、親しみやすい関西弁のアクセントに基づいたメロディーを示すことにより、言葉の抑揚と楽曲のメロディーの動きを説明した。そのような観点に注目して主に子どものための歌を創作する。この方法によって、学生の歌唱の抑揚に関する認識を喚起することを目標とした。

<p>メロディーをつくる①</p> <p style="text-align: center;">学級番号: _____ 氏名: _____</p> <p>§作例: 「一部形式」=8小節の例</p> <p>モチーフ① _____ モチーフ② _____</p> <p>a   あ め あ め ふ っ て き て お に わ の は っ ば も ぬ れ て い る</p> <p>モチーフ① _____ モチーフ③ _____</p> <p>a'   あ め あ め ふ っ て き て</p> <p style="text-align: center;">*歌詞の抜けているところを各自で補ってつくる。</p> <p>§自作のメロディー (8小節) *自作のメロディーと歌詞を作る</p> <p>_____</p> <p>_____</p> <p>_____</p> <p>_____</p> <p>考えること:</p> <ol style="list-style-type: none"> <li>①モチーフを考える。</li> <li>②音域を工夫する。=こどもの歌の音域</li> <li>③クライマックス (最高音) を考える。</li> <li>④はじめと終わり→一般的には主音 (主和音)</li> <li>⑤楽しい歌詞を考えてみる。</li> </ol>	<p>メロディーをつくる②関西弁のアクセント</p> <p style="text-align: center;">学級番号: _____ 氏名: _____</p> <p>§作例: 「一部形式」=8小節の例</p> <p>モチーフ① _____ モチーフ② _____</p> <p>a   あ め - あ め - ふ っ て き て に わ の は っ ば も ぬ れ て る -</p> <p>モチーフ① _____ モチーフ③ _____</p> <p>a'   あ め - あ め - ふ っ て き て</p> <p style="text-align: center;">*歌詞の抜けているところを各自で補ってつくる。</p> <p>§自作のメロディー (8小節) *自作のメロディーと歌詞を作る</p> <p>_____</p> <p>_____</p> <p>_____</p> <p>_____</p> <p>考えること:</p> <ol style="list-style-type: none"> <li>①言葉のアクセントによって意味が変わる。「あめ」と「あぬ」</li> <li>②方言でアクセントが変わる。</li> <li>③できるだけアクセントと一致したメロディーの動きを考える。</li> </ol>
--	--

### 表現教育の課題例 (筆者作)

## 6. まとめと今後の展望

本稿で揚げた例によっても言葉の抑揚とメロディーの動きが一致していることが自然ではあるが、実際の楽曲においては一致していないことも多いことが分かる。それは、メロディーとしての流れを重視したためと考えられる。しかし、実際に歌う際にはどのような場合であっても歌詞の言葉の抑揚を意識することは大切である。

今後も以上のような視野に立って考察を進めたいが、とくに4-1に示したような日本語の歌詞の文節による楽曲構造の捉え方についてはアプローチの余地があると考えている。

### 注、及び引用文献

1. 二宮紀子『『日本の子どもの歌』における言葉のリズムと音楽上のリズム』、『東京福祉大学・大学院紀要』第7巻 第2号、2017年、91-99頁。
2. 鈴木亜矢子「山田耕筰の日本歌曲とアクセント理論: -演奏の視点から見た分析-」、『東京音楽大学大学院論文集』第1巻 第2号、2016年、99-106頁。
3. 外国曲の日本名表記については、以下の文献に準拠した:  
井上和男『クラシック音楽作品名辞典』三省堂、1993年。



4. 共同訳聖書実行委員会『聖書 新共同訳 旧約聖書続編つき』日本聖書協会、1987、新 197 頁。
5. 全国大学音楽教育学会『明日へ歌い継ぐ 日本の子どもの歌 一唱歌童謡 140 年の歩み』音楽之友社、2013 年、202 頁。

#### 参考文献

日本放送協会『NHK 編 日本語 発音アクセント辞典 改訂新版』日本放送出版協会、1985 年  
初等科音楽教育研究会『最新 初等科音楽教育法〔改訂版〕小学校教員養成課程用』音楽之友社、  
2011 年。