


9. エッソ・スタンダード石油株式会社広報部  
エナジー対話・第4号・音楽の世界図  
團伊玖磨・小泉文夫
10. 的場書房「啄木によせて歌える」  
越谷達之助作曲より
11. 私家版「日本の哀愁」越谷達之助歌曲集より
12. 音楽の友社・日本歌曲全集 4  
山田耕筰作品集 IIより
13. 自家判 歌曲集「桐の花」越谷達之助作曲より
14. 自家判 歌曲集「柳河」笹嶋眞夫作曲より
15. ふるさとの歌（沖縄本島・島々の歌）  
島袋正雄編集〔古典の部〕より
16. 音楽の友社・日本歌曲全集1  
瀧 廉太郎作曲集より
17. G, RICORDI 社・〔NORMA〕  
Vincenzo Bellini 作曲
18. G. SCHIRMER 社・The Estelle  
Liebling Book of COLORATURA  
CADENZAS・「Il Barbiere di Siviglia :  
Una voce poco fa」
19. G. RICORDI 社・G. ROSSINI 作曲  
・「IL Barbiere di Siviglia : Una voce  
poco fa 前半の終わり部分」

あまーつ 雲ーえ あまーつ 雲ーえ 雲ーえ あーか 雲ーにけーら 雲ーにけーら 雲ーにけーら わかき 雲ーとーこ わかき 雲ーとーこ わかき 雲ーのーい たみきみしちやしらーずやー あーあー

(譜例 2)

## AIYANの歌

北原白秋 作詩  
笹嶋真夫 作曲



い ち ろ し や 花 を さ く の 樹 の 下 に コ ナ ギ の 根 を 踏 む と く す  
 花 に 刺 さ ぬ の む さ き に と け が う の 5 や け い の い

UN TERE GOMBU RUC LUPU KURUORO W LRU 222 KL NI

## AIYANの歌

北原白秋 作詩  
笹嶋真夫 作曲

Musical score for "The Rose Tree" (The Rose Tree) in G major, Op. 10, No. 1. The score is in 2/4 time and features a piano accompaniment and a vocal line. The lyrics are in Japanese. The score includes a key signature change to one sharp (F#) and a tempo change to "mod. rit. a tempo".

A handwritten musical score for the song "The Rose Tree". The score is written on two staves. The top staff is in treble clef and contains the melody, with lyrics written below it: "THE ROSE TREE WAS A BUSH NO ONE", "O KNEW IT". The bottom staff is in bass clef and contains the accompaniment. The music is written in a simple, handwritten style with some corrections and annotations. The lyrics are: "THE ROSE TREE WAS A BUSH NO ONE", "O KNEW IT".

### 参考文献

1. 音楽の友社「人間と音楽の歴史」より
- Ⅲ-3 音楽教育・中世の音楽理論と教授法  
ヨセフ・スミス・ヴァン・ワースベルヘ  
著
- Ⅲ-4 単音楽の記譜法  
ブルーリ・シュテプライン著
- Ⅲ-5 多声音楽の記譜法  
ハインリヒ・ベッセラー／ペーター・ギ  
ルケ著
- Ⅲ-8 15世紀の音楽生活  
エドモンド・A・ボールズ著
- Ⅲ-9 16世紀の音楽生活  
ヴァルター・ザルメン著
2. 平凡社、別冊「太陽」75巻『日本の音楽』
3. TBS プリタニカ・ポリフォーンより  
音楽評論の開かれた場・特集『声』
4. 白水社、dtv-Atlas zur Musik・U ミヒ  
エルス著・図解音楽事典
5. 音楽の友社、音楽辞典・楽語篇  
堀内敬三・野村良雄著
6. 大阪開成館、簡易作曲法・山田耕筰著
7. 講談社、日本語大辞典  
梅棹忠夫・金田一春彦・坂倉篤義・日野  
原重明・監修
8. カワイ楽譜、声楽・合唱辞典  
辻莊一・清水修・山本金雄・監修

き詰めて行くと異論が多々あるが、そうになると、どうしても旋律の方向が自ずと限られてしまう。もっと自由な発想が生まれて良い。自然で美しい旋律に1番の歌詞が乗せられても、2番の歌詞には不向きな場合が生じて来る。この問題については次の機会に述べることにするが、こういったアクセントの問題にこのメリスマの多様性を重視すべきではないか。

## 最後に

日本の伝統芸術の源、「声明」その流れから、様々に変化して、独自の音楽を創造してきた。また Gregorian chant から出発して来たと見なされる西欧の音楽、それらは語りの要素から遊びの部分に至るまで自由で大変おおらかな音楽である。単語の途中に母音を音を変えながら繋げていく、更に言葉、単語を言い切ったあと、その最後の単音の母音を自由に引き伸ばしている。これらはあらゆる国でつながりを持った唱法である。この論文に於いて何を言わんとしたか、西洋の音楽は脈々と一つの延長線にあり、何らかの形を踏まえており、その流れを追うことが可能である。しかし日本音楽、ことに歌曲（言葉と音楽の結び付き）の分野に於いて、折角、累々と築かれて来たものが、明らかにまったく違った形式のものにすりかわってしまった。繋がりを断ち切ってしまった。演歌・歌謡曲の類に程度の甘いメリスマがはびこっている。巷の低い要求とは別に、純度の高い日本歌曲を、本来の伝統日本音楽の延長にあるべきものを作っていかなければならないのである。越谷達之助の歌曲に<sup>(譜例1)</sup>「桐の花」があるが、これに

日本的風情と西洋との混淆を深く感ずることが出来る。作曲者が述べる北原白秋の歌の装いを、当時の仏印象主義、象徴主義の影響で耽美的であり、その上に異国情緒、江戸情緒の装いを感じて、自然な官能や感覚の世界を楽譜の上に乗せている。それには無理やり言葉を音に、呻吟しながら乗せる遊びのない切羽詰まる音苦の世界を展開させるのとは違い、日本の風土に晒された短歌の、言葉に絶句した世界を、彼の確かな日本として、感情豊かに作り上げている。それは音の無い『俳画』の世界を更に前進させた『俳曲』を、日本独特の世界の音楽の世界を作り上げている。こうして調べていき、以前作曲したシラビックな「AIYAN<sup>(譜例2)</sup>の歌」を作曲し直してみた。リズムを感じ、言葉を装飾させ、語尾を遊ばせる。そして最後の4小節を語らせるという、メリスマとシラビックな要素の融合を図ってみた。音楽にはこうしなければならないといった決まりはないが、古代人が自然と生活が密着し育んで来た歌の世界。明治時代図らずも途切れてしまった歌曲の形態が今、ようやく改めて繋がりがつくようになった。昨今の目まぐるしい発展する世界を見、あらゆるジャンルにいろいろな思いが錯綜する。紙面の制約の為、初期の音楽形態から一足飛びに現在を考察してしまったが、何れその間の歌曲の変容にも触れてみたいと思っている。

### (譜例1)

#### お岩稲荷にゆきて

北原白秋 作歌  
越谷達之助 作曲

感情の渾身の力をこめて  
Adagio non tanto (♩=60)

ア キ ノ ユ フ ヒ ニ  
「方法ニ適ヒ、宜シ。  
「てに」を」ノ指置。  
強キニ過カ。  
僅ニテハ「ヒ」字  
從ヒシケレド「フ」  
此曲ニ來ル「音符」  
シ「其來」ノ「音符」  
タル「コト」殊「宜シ」  
「半」二「部」ノ「ガ」  
「死音」ヲ「三」連「符」  
「後」  
「ア」ク「セ」ント「」一「数」

テ ル ヤ マ モ ミ ー グ  
「ミズ、不」眞。  
「ア」ク「セ」ント「」一「数」  
頗ル「宜シ」。

コ イ モ リ ス イ モ  
「宜シ」。  
「適合」セズ。  
「喜」デ「拙」。

カ ズ ア ル ナ カ ニ  
「コ」ノ「三」音「表」テ「宜シ」。  
「コ」ノ「音」ノ「上」リ「テ」  
「最」  
「シ」。

マ ツ タイ ロ フ ル  
「歌」ニ「良」佳。  
「力」強「ク」響。  
「イ」ロ「ノ」  
「音」高「キ」タ「メ」  
「通」合「セ」ザ「ル」ニ「ハ」  
「ア」ク「セ」ント「」一「数」。

ア キ ノ ユ フ ヒ ニ  
3 |

テ ル ヤ マ モ ミ ー グ

コ イ モ リ ス イ モ  
3 |

カ ズ ア ル ナ カ ニ  
3 |

マ ツ タイ ロ フ ル  
3 |

カ ヘ テ ヤー ツ タ ハ  
3 |

ヤ マ ノ フ モ ト ノ  
ス ソ モ ヤ サ

或は  
ア キ ノ ユ フ ヒ ニ  
以下略す

大体に於いて、この一曲は、尋常小學校唱歌中總ての點に就て、完備して居る様におもふ。しかし斯く精密に調査して見ると、尚數個の瑕疵を見出す。作曲に際しては、今私の行った様な煩雜な方法によって作るのではない。ただ作

曲、殊に歌曲の作曲を試みむとするものは、その初歩に於いてかかる一秒をも忽せにしない様な精細な路を通らねばならぬ。かくして練習を積みめば、歌詞を讀了三四回の後には、直ちに美しき旋律と相俟って、自由なる流れとして溢れ出でるに相違ない。「修練は、一切を成就せしむ」と云ふ獨逸の諺言はここにも適合する譯である。

以上であるが、これは耕筈の意図したもの、日本語、それも限られた標準語（東京弁）を頑なに守ること、文章を正しく読み上げた時をそのままに音符を乗せていく生真面目な姿勢が読み取れる。結局アクセントを重要視するあまり、旋律の流れ、歌わせるといふ、音楽の最大原則の間（遊びの部分）をもカットしてしまっている。日本語の問題ではなにも標準語（東京の一部）に厳しく拘る必要はないのではないか。北から南に至るまでの数々の言語はそれぞれに美しいイントネーションを持っている。その上げ下げによって意味が（<sup>（諸例）</sup>雲と蜘蛛・鼻と花）変わってしまったのは確かに悪いが、そうでない言葉、例えば“風”や“雪”を旋律の流れに沿って上から降ろしていったり、逆に上のように、一母

The musical score is written on three systems. The first system is in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#). The vocal line (treble clef) and piano accompaniment (treble clef) are shown. The lyrics are: か (ka) が (ga) ぶ (bu) くる (ku). The second system is in 2/4 time with a key signature of one sharp. The vocal line and piano accompaniment are shown. The lyrics are: か (ka) が (ga) ぶ (bu) くる (ku). The third system is in 2/4 time with a key signature of one sharp. The vocal line and piano accompaniment are shown. The lyrics are: か (ka) が (ga) ぶ (bu) くる (ku).

音一シラブルに限らせぬ旋律の流れ、メリスマに彩らせる必要があるだろう。

この言葉に関する問題は、風はかぜであり、  
かぜとはならない。同様に雪もゆきでなければ  
ならないというような、厳密にアクセントを突

類いまれな作曲家であった。返す返すも惜しい人物であった。なぜならその後の音楽界を背負わなければならなかった山田耕筰・信時潔(1887～1965)「作曲家、大阪生まれ、東京音楽学校卒、アカデミックな作風の歌曲作りに定評がある。カンタータ『海道東征』合唱曲『海行かば』歌曲『沙羅』などがある」が両翼となり指導をしてきたが、それぞれが目指した音楽感が固定観念で生徒に押し付けてしまった。この先陣の在り方がその後の日本音楽の遅れを招いてしまったといえる。

(注1)

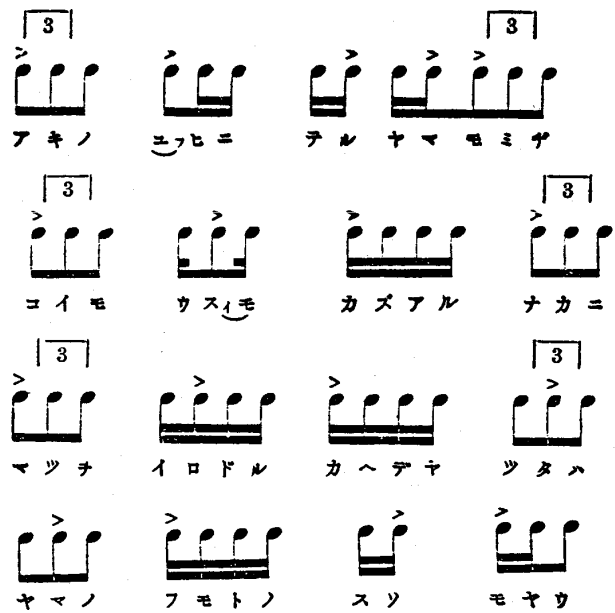
山田耕筰が大正7年1月10日、大阪開成館より出版した「簡易作曲法」の中より『第7. 韻律に就いて』を記す。

#### 第七. 韻律に就いて

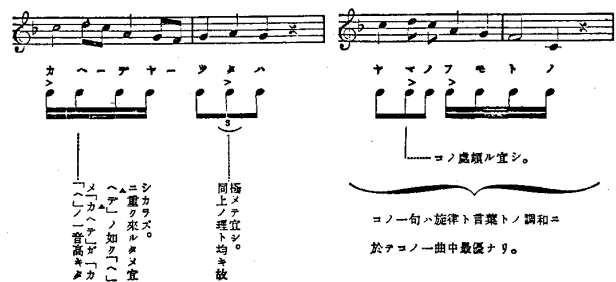
歌曲の韻律は全然、その歌詞に立脚すべきものである。作曲に際しては、従って、先ず、その歌詞の抑揚、軽重、語勢の高低等を子細に調べなければならない。邦語の歌詞に対しては、しかし欧語の歌詞の場合と同一に論ずることは不可能ではあるが、尚それを参照斟酌するの要はある。例を尋常小學唱歌第三學年の「紅葉」にとる。

秋の夕日に 照る山紅葉  
濃いも薄いも 數あるなかに  
松を彩どる 楓や葛は  
山の麓の 裾模様

これを便宜上假名で横書きして、その抑揚を音符で示せば次の如くなる。



これを唱歌集の旋律と對照比較すれば



しかしここでは唱歌集に記載せられたものを土臺として、歌詞のアクセントと比較調査して見る。

きを取る事が多い。平曲を初めとする箏曲、地歌などは盲人によって伝承されたもので、伝授制度が極めて厳しかった。謡曲に大きな影響を与え、古浄瑠璃・義太夫・清元にも平曲的旋律があり、これを平家ガカリと称している。

## 5. 創作日本歌曲

文学に於ける創作活動は伝統を活かしながら現代に着実に繋がりをつけているようである。しかし音楽、特に歌曲創作に於いては、伝統音楽が活かされていない。あまりに急激に西洋音楽を（明治以降）取り入れたことと、伝統音楽とは掛け離れた者の独裁的な思い込みから、さらに、ほんの一握りの音楽家たちによって日本音楽の継承発展はならず、すっぱりと純粋な伝統音楽を切り捨てたところから始まってしまった。非凡な才能で数々の名曲を残した瀧廉太郎は早世（1879～1903）し、後輩の指導がなかった。その後の創作音楽の指導を担った山田耕<sup>(注1)</sup>作は自らの音楽には多少なりとも伝統音楽を匂わせる名曲を残しながらも、指導に当たっては自己を再点検する余裕を持たなかった。頭脳的な働きをせず、感覚に頼った仕事として続けられてしまった嫌いがある。日本の伝統音楽畑でとことん学んでから出発して、西洋音楽との融合を図るものがあって良い筈であったし、平行して学んで独自の音楽作りをする者もいて良い。しかし宮城道雄（1894～1956）「生田流箏曲演奏家・作曲家、神戸生まれ、7歳で失明、新日本音楽運動を起こし、日本音楽と西洋音楽との融合を目指した。作品に『水の変態』『春の海』などがある。」の場合、徹底して感覚派

的発想にたよってしまって、理屈抜きの感覚である程度までにしか理想は到達出来なかった。どうしても過去の日本だけが日本であり、我々が息している現在も日本であるということがなおざりにされてしまっている。西洋音楽を十分に学んで、いざ日本の伝統音楽との融合をと思ってもアレルギーが起こる。理想は環境、教育にまで及ぶが、純粋伝統日本音楽を継承している家の子供が、家庭でその音楽に浸りながら、加えて西洋の音楽（楽器を習い、歌い、演奏し、CD・LDなど見聞きする）との繋がりが平行に保てる、そして興味をひいた結果が作曲家にと進む、甚だ飛躍した考えを述べたが、その位でないと融合を図れる者は出ないのではないか。山田耕作は西洋音楽の程度のほうがはるかに高かった。1年でも欧州に留学すれば、風土に馴染み、殆ど毎日ある演奏会に通うだけでも習得出来るのである。つまりは日本の教育の在り方に問題がある。それが延々と明治時代より現在に繋がってきてしまっている。文学では漢字、平仮名を知ってさえいれば思ったことを書き記すことが可能であり、絵画も見たもの、想像したもの、イメージさえ膨らめば鉛筆で即、上手下手はともかく残すことは可能であるのに、何故か音楽だけは、ピアノや、ヴァイオリン等、楽器を自由に弾きこなせないと駄目、楽典なども音程、和声など熟知していない者に作曲などもっての外という。当然のそのことが理解しなければいけないところが極、限られた分野になってしまっている。明治の作曲家の先陣を切った瀧廉太郎の作品形態を見ると、音楽的な面と、器楽的な面と両面を合わせ持っていた。音域の問題、旋法も1曲毎にきちんと消化されている

となり点や棒状になる。これらは現在でも謡曲の楽譜として用いられている。



声明の流れからくる外来音様式を応用して、新しい声楽曲、現在も雅楽（元々は高尚雅な音楽の意味をもつが、中世以降、宮中の儀式や神社等の祭祠に行う楽舞、明治以降は宮内省（現在は宮内庁）楽部でとり行われている。3種類あり、日本古来の古楽を基とする歌舞と奈良・平安初期に中国、朝鮮、インド等から入った横笛・篳篥・笙・箏・琵琶・鉦、太鼓・鼓・鞆鼓・三ノ鼓などで管弦を奏し、舞を伴うものを舞楽、そして平安時代からの歌曲を管弦の伴奏で歌う、それが“催馬楽・朗詠”に当たるものである）に取り入れられている。その催馬楽は馬子歌が元となっている説が有力である。音楽的特徴は多分に器楽的で歌詞の各音節を長く引き伸ばし、ユリ・ツキの装飾的音型がおおく用いられる。全て句頭の独唱に始まり（無伴奏・自由リズム）斉唱、合奏となる。

(例3)

朗詠、この歌詞は[和漢朗詠集]より、春の部の早春。作詞者は加茂保胤。

一の句は「東岸西岸の柳、遅速同じからず」

句頭の「東岸西岸の」は無伴奏で自由リズム、「柳、遅速同じからず」は伴奏付きで斉唱となる。

二の句「南枝北枝の梅」の出だしは自由リズムで無伴奏、「の梅」の「の」の途中から伴奏が付く。

三の句「開落すでにことなり」も同様に句頭は自由リズムで無伴奏。「すでにことなり」で



斉唱、伴奏が入る。楽譜となったものを見てのとおり、メリスマに彩られている。

朗詠と聞くと詩吟や和歌を朗唱するように思えるが、平安時代に於ける漢詩文の朗唱を指している。催馬楽と同様、ユリ・ツキなどの装飾的音型が用いられる。即興的に歌われ、催馬楽より声楽的である。

(例4)

平曲は『平家物語』を琵琶の伴奏で語り歌うものである。声明から影響を受け、旋律部分(引き句)と朗読(語り句)に大きく分かれる。引き句の旋律構成は声明と同じ型によるもので、音階も声明と同様、核音を中心に完全4度の動

と咲いたような心持ちだ。新年になると、たとえ喜ぶという縁起から炭と昆布を飾って祝い、心も姿も若くなるようだ。) 恩納風・長伊平屋節・中城はんだ前節・特牛節・辺野喜節など、独特の節回しで現代に至るまで歌い継がれ、常に一線上に引かれた言葉遊びでメリスマを聞くことが出来る。

#### 4. 声明・Sabda-vidya [梵]

西洋の Melisma に Gregorian chant を上げたが、これはあらゆる面で日本の声明に匹敵する。声明を梵唄・魚山という。仏教の経文を歌誦する声楽曲である。印度の五明の一つで經典を歌誦する音声を研究する学問である。印度で起こった仏教は広く東洋に広がったが、我が国には、奈良朝頃、中国より入ってきた。そして平安朝になって天台宗の僧、滋覚、真言宗の空海等によって伝えられてから急速に発展した。

(例 1) 天台・真言・浄土・日蓮声明等の流派があり、その内容には、唄(ばい)・讃(さん)・伽陀(かた)・散華(さんげ)・論議(ろんぎ)・教化(きょうげ)・講式(こうしき)・和讃(わさん)等がある。日本での最古の演奏は752年(天平勝宝四)東大寺の大仏開眼の折、盛大な声明が上げられたことが東大寺の要録に記録されている。声明は Acapella (伴奏を伴わない)・単旋律の solo 及び unison で男声で歌われる。(例 2) (例 3) 演奏法は催馬楽や朗詠のように solo で始まり unison に続くことが多い。シラビックな語りの性格の強いものとメリスマ風の歌う要素の強いものとに分けられる。rhythm は拍節のない自由なものと、拍節のしっかりしたものと

区別することが出来る。前者を序曲、後者を定曲、併用されているものを俱曲、何れにも当てはまらない曲を破曲という。旋律構成は多くの種類の組み合わせにより、小さな楽曲の集まりが大きな旋律を作り、その集まりによって、1曲が講成される。音階は非常に単純なものである。中心となる核音があり、この上下に2度ないし4度で動く。(その経過音に3度が使われるが、その場合は更に2度進行する) 勿論、核となる音は最も多く使用され、必ず上下に動いた後は核に戻る事となる。その記譜方法は neuma 譜によるもので、Gregorian chant と類似している。宗教の儀式に使用される点でも同様(声明は法会・Gregorian chant は missa で行われる)であり、旋律の構成、rhythm 特徴も同じであり、演奏する者、形態も前述の男声による A capella、単旋律音楽である。声明は中世以降に多大なる影響を与えている。

(例 4) 平曲や謡曲の旋律構成は同類と見なすことが出来る。浄瑠璃もその影響を見ることが出来る。また和讃、声明の大衆化された、祭文・念仏・御詠歌等が民謡の旋律に影響を与えている。

(例 1)

真言声明和讃『舍利讃嘆』金田一春彦の採譜より



(例 2)

『催馬楽』の記譜されたもの(neuma 譜)と、その採譜したもの。声明の記譜法もこれから転化したもので、声明の neuma は melisma の少ない。(和讃・講式)ものとなると線は単純



triple (3 声) である。3 度を中心とした響きに於いて cantus durus [羅] (C からの第 7 音を B フラットにしてあり B にしている古代の歌、今の長調) そして cantus mollis (C からの第 7 音を B フラットにする) の、既に決められていた音域は互いに導き、響き合い、rhythm と旋律の colore (色合) を与えあう各声部の動きで多様に広がっていく。

### 3. 古代歌謡 (日本独自の声楽曲)

世界各国、洋を問わず、原始時代、古代は音楽が中心であった。日本に於いても同様である。古事記・日本書紀 (記紀歌謡) に見ることが出来る。この歌謡詞型は五・七調となっている。喜び (婚礼・出産・収穫・捕獲) 悲しみ (別離・死) 神への願望や祭り事等、常に音楽は欠かせないものである。兎に角日常生活に密接しており、歌詞や旋律は即興的に作られ、その旋律は地域によるそれぞれのアクセントに忠実であった。後述するが、正しい抑揚を一つに決め付けることは出来ない。人々の自然な発露から生まれ出たものは当然美しいのである。古代の人々は決められた形式を持たない、束縛されずに歌いたいように歌い、感動させた。現在もそのような歌は俗化されない民謡 (沖縄民謡・アイヌ民謡) に見ることが出来る。この後、当然のように外来からの音楽の流入 (主に中国・朝鮮) し、形を少しずつ変え日本独自の音楽文化を築いてきたわけである。その日本の伝統音楽は現在に至るまで歌い継がれてきているが、この論文の問題とする点は、明治以降 (西洋音楽を理解し、伝統音楽にも影響を与え始め、西洋音楽

の模倣から脱却し、伝統音楽の精神の上にそれを混交させることにあった) の、こと日本歌曲の問題にある。

(譜例 1)

**かぎやで風節**  
KA ZYA DI HUU BUSI

(三味線) 

Larghetto  $\text{♩} = 60 \sim 66$

今日 - の - は -  
ki yu - ou - hu -  
あ - た - ま -  
a ra ta ma

く - ら - し -  
ku - ra - sya -  
の - と - し -  
nu tu si

や - な - を - け -  
ya na wu ni sya -  
に - た - ん - と -  
ni ta n tu ku -

な - た - て -  
na ta ti -  
ぶ - か - ん -  
bu ka za -

る - つば - で - を -  
ru tai bu di wu -  
て - こ - ろ - か -  
ti kuku ru ka

る - は - な -  
ru ha na -  
ら - は - ら -  
ra si ga

の - つ - け -  
nu tai yu -  
た - わ - か -  
ta wa ka ku

た - ぐ - と -  
ta gu tu -  
な - ぐ - さ -  
na gu sa

島袋正雄氏の編纂された貴重な沖縄歌謡の中から、かぎやで風節 (Kazya di huubusi) を例に取らせて頂いた。この曲は琉球古典音楽中、最も目出度い曲であり、色々な祝いの席で歌われる。琉球王朝時代、国王・国賓の前で演奏されたので御前風という。(歌意は、今日の嬉しさは何に例えようか、恰も蕾が露を受けてぱっ

(2図)



(2図)のGuido像の上部に書かれた文章は、当時の音楽指導上に於ける嘆きを司教に宛てて書かれたものである。

『Domine doleo de nostris cantoribus quia, si centum annis in canendi studio perseverarent, numquam per se minimam valent perferre antifoniam』

『主よ、私は今日の歌手達について嘆いています。何故なら、彼らは100年もの間、歌唱のノ

勉強をしていながら、自分の力で最も取るに足らない antifona (Roma katholiek 教会の officium「聖務日課」ただし matotinum「朝課」は含まれず、以前は Missa 聖歌をも含んでいた)ですら歌うことが出来ないのです。主よ、彼らが歌わなければならないものを正しく教導くことが出来ますよう、私に才能をお授け下さるようお祈り致します』と結んでいる。口頭伝承の難しさがよく理解出来る。

(注3)

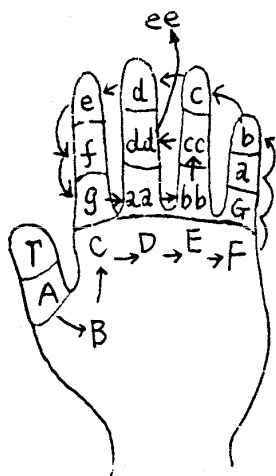
### School of Notre Dame

12・3世紀にパリのノートルダム寺院を中心にアルス アンティーク芸術の金字塔を打ち立てた楽派。サン マルシャル楽派の polyphony (複音楽) 技法を受け、定リズム法・韻律リズム法・ホッケット等の特種な技法を用い、独自の polyphonic 楽曲 (クラウスラ『手が加えられた聖歌のメリスマを指示声部・テノールとして、その上に自由な上声が乗せられる、この部分全体』・モテット『中世の単旋律で solo 部分の歌詞を強調するために装飾的かつテクニカルに多声で歌う、多声声楽曲の曲種』・コンドックトゥス『礼拝において特に読唱前歌われる、即興的にやや型にはまったメリスマに彩られる』等)を開拓、発展させた。✓



この楽譜は、Perotinus (1160/1170~1210/1220) が作曲した Alleluia Nativitatis (誕生

のアレルヤ)で organum [羅] (9世紀から13世紀にかけての初期多声部音楽の形式)



また、下の旋律に（ヨハネ讃歌）によって、それぞれの phrase（楽句）の頭文字と音を繋ぎ併せて出来た音階は、音高・rhythm（時間的進行秩序）に明解な示唆を与えることとなった。

Guidoの音階



下記の図は900年頃に発展した唱法 Alleluia とそれを楽譜化したものだが、後の時代のものと比べると理解しにくい、かなり悠長な Melisma を見る事が出来る。

(採譜)

1. **A**LLI TER SINGULAS DOMINICAS  
 2. **A**LLI LU IA  
 3. **A**LLI LU IA  
 4. **A**LLI LU IA

1. **A**LLI LU IA

次の Alleluia になると少し時代が下がったもので、かなり近代的な旋律を感じ取ることが出来る。



現在、フランスのサン・ピエール・ド・ソレーム修道院に最古の Gregorian chant の響き、音楽を聞くことが出来る。教会の空間に木霊する男性による典礼音楽、崇高な Melisma（母音唱法）を堪能することが出来る。

下図は Guidoの死後、数十年後に描かれた線画である。Art Byzantine の影響を受けた Christo 像が君臨、教え諭す者として祝福を与えている。その Christo の像の上に Solfege の課題が書かれているが、注目に値するのは、へ音記号を指示している事である。

この課題図譜を現代譜に直したのが3図であるが、melodias かつ Melisma に富んだ、発声法課題として非常に良く作られている。

(1図)



## 譜例(3) NORMA「Casta diva」の後半

NORMA

Ca - sta Di - va, ca - sta Di - va, che i - nar -

- gen - ti que - ste sa - cre, que - ste

sa - cre, queste sa - cre an - tiche pian - te, a noi vol - gi il bel sem -

bian - te, a noi vol - gi, a noi vol - gi il bel sem - bian -

te, il bel sem - bian - te sen - za mu - ber sen - za

vel,

sen -

vel, ai,

sen -

za

vel.

I. Tempo

bel - lo a me ri - tor - na del fi - do a - mor pri -

- mie - ro, e con - tro il mon - do in - tie - ro di -

- fe - sa a - te sa - ro. Ah!

bel - lo a me ri - tor - na del

rag - gio tuo se - ro no; e vi - ta nel tuo

Opp.

se - no e pa -

con *abbandonando*

se - no e pa -

Opp.

- vrò,

- vrò, e de -

lo - ra, qual e - rial - lor, ah! riedi an - co - ra qual e - rial -

lo - ra, quan - do, ah, quan - do il cor ti die -

Più mosso

lo - ra, qual e - rial - lo - ra, ah, quan - do, ah, quan - do il cor ti die - di, ah,

rie - di, ah, rie -

dis

(注 2)

## Gregorian chant

Roma Katholiek 教会の典礼に Latin 語の歌詞による聖歌、Monodie（無伴奏で単音で歌われる）である。Roma 教皇 Gregolius 1 世の名に因んで呼称される。起源はユダヤの典礼より Psalmodia（詩篇頌）がそのまま取り入れられたのが始まりで、そのときに聖歌の特徴である Melisma が同時に入った。その Melisma が全西欧音楽の母胎と見なされている。種々の neuma [希]（西洋中世の聖歌に使われた記譜法の音符を示す記号）によって描かれた楽譜は誠に不完全な形で残されているが、歌い手が口頭伝承に拠るもので正しい歌い方を熟知しているためであって、このことは Scola cantolium（聖歌学校）のレベルが非常に高い水準を示すことの反映である。Gregorian chant の歌詞表現は一般に accentus（読唱様式）と concentus（歌唱様式）に分かれ、曲種は読唱（福音書等）、詩篇唱、合唱歌、独唱歌がある。殆どが歌詞の表現に忠実に奉仕するが、Alleluia [羅] 唱の jubilate [羅] 宣教公布の為の misa の中に若干の Melisma を見ることが出来る。今日の楽譜形態の基礎を築いたのは11世紀、イタリアの楽僧 Guido D'arezzo によるもので所謂 Guido の手といわれる手の平を使って、音階を表すことを考案した。

マティックな曲作りに向けて、メリスマについて考察する。その為に、西洋の Melisma の源泉、Gregorian chant からの流れ、そして我が国に於ける声明等について識り、明治時代に西洋音楽を取り入れた時、どうあらねばならなかったか、新しい日本音楽はいかにして伝統を維持しながら独自のものを築くか等、問題点を探る。

## 2. Melisma 「Greece」 について

原意は『歌』。声楽曲で歌詞の一音節（一母音・一シラブル）を多く音符に繋げる装飾的な様式をいう。また Cadenza<sup>(注1)</sup> [伊]（声楽や Concerto の終止部分で装飾的に恰も即興風に演奏される楽句）の意味にも使用される。Syllabic style [英]（言葉を構成する音声・リズムの最小単位を成す単音 [Syllable] に一音符が当てはめるもの）との対意語として用いられる。Melisma はしばしば Gregorian chant<sup>(注2)</sup> [英]（グレゴリオ聖歌）の歌唱に対して用いられたり、School of Notre dame<sup>(注3)</sup> [英]（ノートルダム楽派）の Polyphony（多声音楽・複音楽）でのクラウスラという装飾法と同義語に使われる。一般には旋律の元来の音を Passing note（経過音）や abgeleitete Tone [独]（派生音・変位音）などに置き換え装飾させる。特に recitativo [伊]（叙唱）や朗唱風以外の旋律で、このように装飾されたものをいう。

(注 1)

Cadenza は元来 Cadenza di bravura（終止部分に於ける華やかな演奏・華麗な技巧を必要とする曲）Cadenza fioritura（Cadenza を盛り上げる）の略されたものである。終止の形をとる前に挿入する演奏困難な自由な無伴奏の部分

をいう。次の譜例(1)は高度な歌唱技術をもつ Italia Opera を19世紀初頭に新たなる復興をさせた G. Rossini の『IL barbiere di Seviglia』の中の Rosina の Aria「una voce poco fa」の前半終了部のものである。初めの譜はオリジナルで歌い手の技術にお任せで記譜されていないが、譜例(2)は Ricci による Cadenza の採譜で現在はこの元として、色々に組み替えを行っている。当時の名人歌手達は原曲が何であったか忘れてしまう程メリスマを競った。V. Bellini は代表作「Norma」譜例(3)『Casta diva』のように全て記譜した。この曲の旋律線は古い Belcanto の格調高いテクニクを求め、調性とリズムの変化がハイレベルな表現・様式を実現し、聴衆を熱狂させた。

譜例(1)



譜例(2)



生い立ちを述べることはしないが、現在漸く日本歌曲のありかたに疑問が持たれるようになり、少しずつメリスマ的な曲が作られて来た。時代も変わり、多種多様な西洋音楽を聞いて育ち、そうであらねばならぬという偏った、考えに惑わされることない、自由な自然に沸き起こった発想をそのまま楽譜に載せていくことが可能となりつつある。こう書いていくと耕筈が一人悪者のように思われるであろうが、当時適切な作曲についての指導書がなく、開成館より懇請され書くこととなった。そして自身の作曲の流れが、特に言葉に忠実であろうとすることが、言葉から離れることが出来ず、音楽を当て(譜例3)

# からたちの花

北原白秋 作詞  
山田耕筈 作曲

Andante tranquillamente  $\text{♩} = 56$   
pp tempo sotto voce

からたちの花 がさいたよ  
しろいしろいほな がさいた  
よ からたちのとげ はいたいよ あ  
おあいはいは - りのとげだ よ か  
らたははた のかきねふいつら いつもと  
か らみちだよ からたちもあき はみつる  
よまろい まろい - きん のたまだ  
よ からたちのとげ やないだ よ - み  
んなみんなや きしかたよ か  
らたちの花 がさいたよ しろい  
しろいほな がさいたよ

molto meno e dim.

はめるという勘違いを犯したのであろう。そのように定義づけてしまったところに問題がある。確かに耕筈の歌曲は言葉と旋律が密であり芸術性の高い優れた歌曲を多く残している。揺るぐことのない精神の高揚を感じる。一音たりとも疎かに出来ない格調高さ、最後まで姿勢の崩せない、緊張感を持って聴衆を引き込む。始めに述べたように、所謂素人の歌い手には歌いこなすことは出来ない。どんな曲でも多かれ少なかれそのようなものだが、どちらかと言葉（日本語の問題）に重く、音楽の遊びに弱い。その点、達之助の歌曲にはメリスマの部分に叙情的遊びがある。どの音域の者が歌っても十分に歌心を満足させることが出来る。耕筈にはハイソプラノやテノールの声域に合わせた場合、言葉が聞き取りにくく、メゾやアルト、バリトン、バスのように低い声域に適している。ソプラノレジェーロ・コロ等が歌えるメリス(譜例4)

# 初恋

石川啄木 作詞  
越谷達之助 作曲

恋らくき恋をもつて  $\text{♩} = 72$   
ad libitum

(歌にそくかくサテヘルを使用して)

すなや きのすなは すなは はらば-  
い はつこ いわいたみを とおく おら  
い いずるひ Fine  
はつ  
こ - の いたみ - を とおくとく -  
あ - あ - おもいずる  
e tempo mp

もうしもうし たびのひと - たびのひと あれあの - しを

きかろんせ にほのうくのを みやろんせ

狂言風に声をはりあげて  
ぎよはラッ パの ねをたてて あかいゆう ひの まちにいる

ゆう やけ こやけ

あしたん きに・な あれ

*f a tempo*

本の作曲界では歌曲はシラビックにしか出来ないんだ、という観念が抜き難いものとなった。全部、一音・一音符主義である。《カ・ラ・タ・チ・の・は・な・が・さ・い・た・よ》とこれはとても残念なことで、メリスマティックな歌曲は全く生まれない。山田耕筈だけの責任ではないがアクセントの問題も含め、もう一つの世界があっても良いのではないかと……等々」恩師、越谷達之助の作曲した「初恋」では、シラビックな前半とメリスマティックな後半を持っている。調和のとれたこの曲は、啄木の短歌の日本人の心を西洋の音楽に見事に溶け込ませることの出来た名曲である。生前指導を受けながら、

(譜例 2)

荒城の月

土井晩翠 作詩  
遠 寛太郎 作曲  
山田 耕 筈 編曲

思を込めて (♩=60)

*espress.* *poco riten.*

1. は る こ う ん う の の は し な の の え ん き  
2. あ き こ じ ん う ん え じ ょ う の の し ょ わ の の い つ  
3. い ま こ う ん え じ ょ う の の し ょ わ の の い つ

め ぐ る さ く か り き か げ さ ん し せ て  
な ぐ ら ぬ か り か た が た し め  
う か ら ぬ か り か た が た し め

ら よ の り が え わ げ い で し  
う き に こ る は っ た せ か い つ

じ か し の ひ か り い ま い ず こ し  
む か し の ひ か り い ま い ず こ し

*mod. rit.* *dim.*

余りに自己陶酔的、感傷的であるように思われ、故意に外れてきた嫌いがある。耕筈派からは疎んじられ、評価の対象とされなかったが、今、改めて見直すと、本人が書いた「一貫して流れているものは、日本的哀愁の面紗に包まれた気分であろう。少年時代から貧困で孤独だった私の生活環境がこのような甘く物悲しい個性を育てていったもののように思う。とまれ、この日本の憂いの精神が我々の日常生活をうるおし、より多くの人々に歌われることができたらい……」と述べるが、育った環境と生活が自然な（定型を持たぬ）心の流れがメリスマと調和した歌曲を作り出していった。ここで達之助の

(譜例1の2)

(悲し出)より

14. 柳 河

北原白秋 作詩  
斎藤真夫 作曲

*Allegro*

叫ぶように  
*come gridare*  
もうし もうし やながわじ

*graz*  
*rit.*  
*a tempo*

やながわじ かねのとりにを みやしんせ

任意風に声をはりあげて  
らんかん ぼしを みやしんせ ざんはラッ パの ねをやめて

*graz*  
*a tempo*

うらの パンコに あらひとは

*graz*  
*p*

あれは となりの ままむすめ

*graz*  
*marcato con leggero*

ままむすめ あずに

うつた そのかけ は そのかけ は

*Moderato con espressivo*

あかいゆう ひに てをかざす

*graz*  
*p*  
*graz bene*

あざみの は えた その いえ は

*graz*  
*p*

その いえ は ふる い けしの ノスカイ

*graz*  
*p*

ひ とろ すまはぬ ノスカイ

*rit.*

は はの かたみの こてまりを

こてまりを あかいけいとで

*rit.*  
*colla voce*

くくるの じょ なみだかたてに

*graz*  
*f a tempo*



# 日本歌曲とメリスマ

笹嶋 眞 夫

Japanese song and ornamental Melody

by Masao Sasagima

## 1. はじめに

(譜例1)  
いままで作曲してきた日本歌曲を調べてみるとメリスマティックな曲が非常に少ないことに気がついた。たまたまテーマとなった北原白秋の詩がシラビックにさせるのか、与えられた詩から生まれて来る旋律が何故か殆ど一字一音に作られていた。日本の伝統音楽を見ると西洋音楽同様、メリスマティックに彩られている。明治時代に西洋音楽が入り、それを学んだ音楽家達は(極僅かではあったが)日本古来の旋法からの打破を図った為か、輸入歌曲の訳詞は語彙が多く、当てはめなければならない音符が足りず、結局、奥深い意味合いを持つ、短歌・俳句のような簡潔にして美しい単語をシラビックに当てはめてしまったようだ。歌って来た唱歌の類いも、全て一字一音であった。諸外国の童謡・唱歌の流線形の歌唱を聞いた後では、単語を聞き取ることにではなく、どうしてもぶつぎれのシラブルを聞かされることとなる。つまり、そのように習ってきたわけであるから、必然、そのようにしか作曲出来なかった。言葉の繋がらない歌曲を美しく歌うには大変なテクニック

を要する。完全な発声法を体得出来て初めて日本語と旋律、旋律と日本語とを一体化させることが出来る。それをマスター出来る者は非常に少ない。今年で3年目となった日本歌曲コンクールの課題曲(初年度)は瀧廉太郎の「荒城の月」であった。(譜例2)日本人であれば誰もが知っている、無論シラビックなこの曲は大変難しく、容易に優劣の判定を下すことが出来る。TBSブリタニカの『POLYPHONE SIANNUAL SERIES of MUSIC CRITISISM 199 Volume 7』の中で黛敏郎氏は「山田耕筰は日本の歌曲の基礎を築いた。でもあえて悪口を言わせていただくと、偉大な人であったために、以後の日

(譜例1の1)  
〔水堀集〕より

## 4. かやの実

北原白秋 作詩  
笹嶋眞夫 作曲

Abbandono con accentato

かやのきにかやのみのなりかやのみの  
うれておちたりかやのものをひろはな