

音楽教育における声乐教授法の研究Ⅸ —唱歌を中心として—

A Study of Vocal Pedagogy in Music Education IX :
“Centering on the Singing of Shōka”

橋 本 エリ子

Eriko HASHIMOTO

音楽教育講座

(平成27年9月30日受理)

I. 緒言

音楽教育の中で、「唱歌」を指導することの意義を深く理解することで、よりわかりやすくて確かな日本語の唱法及び指導法を研究することにする。

唱歌を指導する際、歌詞の意味や解釈についての理解は言うまでもなく、行間を読み、さらに深く理解し、曲の詩情を自分の言葉で伝えるということを理解させ、指導することが最も大切なことである。

つまり、「唱歌」を歌唱するには、基礎となる正しい柔軟な発声、日本語の詩の明確な発音及び詩の解釈だけでなく、日本語の歌詞の理解と日本音楽の研究、歴史的背景、作曲家及び作詞者の生涯及び作品が創作された当時の作曲家及び作詞者の心理状態などを詳細に理解した上で、心を込めて歌唱することが、より音楽性豊かな説得力のある演奏へと導くことができよう。

本稿は、「唱歌」を通して、声の技術、表現法、様式を理解することは言うまでもなく、日本語の正しい響き、詩行のリズムやアクセント、音節、韻律と音楽的特性、そして作曲家が詩をどのように解釈し、作品を生み出すきっかけになったのかを解明したいと思う。

今回、明治から昭和にかけて今なお名曲として歌い継がれている代表作15曲を選曲し、時代順に①明治33(1900)年<花>(武島羽衣作詞・瀧廉太郎作曲)、②明治34(1901)年<荒城の月>(土井晩翠作詞・瀧廉太郎作曲、山田耕筰

改編)、③明治43(1910)年<春が来た>(高野辰之作詞・岡野貞一作曲)、④明治44(1911)年<紅葉>(高野辰之作詞・岡野貞一作曲)、⑤大正元(1912)年<春の小川>(高野辰之作詞・岡野貞一作曲)、⑥大正2(1913)年<早春賦>(吉丸一昌作詞・中田章作曲)、⑦大正2(1913)年<浜辺の歌>(林 古溪作詞・成田為三作曲)、⑧大正3(1914)年<故郷>(高野辰之作詞・岡野貞一作曲)、⑨大正3(1914)年<朧月夜>(高野辰之作詞・岡野貞一作曲)⑩大正8(1919)年<浜千鳥>(鹿島鳴秋作詞・弘田龍太郎作曲)、⑪大正10(1921)年<赤とんぼ>(三木露風作詞・山田耕筰作曲)、⑫大正11(1922)年<砂山>(北原白秋作詞・中山晋平作曲)、⑬昭和16(2004)年<里の秋>(斎藤信夫作詞・海沼実作曲)、⑭昭和23(1948)年<花の街>(江間章子作詞・團伊玖磨作曲)、⑮昭和24(1949)<夏の思い出>(江間章子作詞・中田喜直作曲)の韻律法と音楽的特性を分析すると共に、詩の理解を深めた表現法や作曲家による様式感について研究し、比較・分析していくことにする。

II. 「唱歌」の定義と成立の背景

明治5(1872)年文部省は、わが国の教育面において、小学校の普通学課の一つとして音楽を必要と認め、唱歌に重きを置いた音楽の分野を取り入れる。明治12(1879)年10月に、東京音楽学校(現在の東京芸術大学)の前身である文部省音楽取調掛が伊澤修二の主唱で創設され、日本で初

めての西洋式楽譜付きの唱歌集である「唱歌」が編纂される。これは、日本の政府が学制を布いて、「唱歌」を必須の科目としたことに始まる。

この『小學唱歌集』が作成された意図は、小学校教育の主要な目的の一つは徳性の涵養であり、音楽には人の心を正しくし、徳による教化を助ける性質があることから、学校教育用に編纂したのである。伊澤修二のボストン留学時代に唱歌の指導をしたのが、アメリカ合衆国の音楽教育者ルーサー・ホワイティング・メーソン（Luther Whiting Mason: 1818-1896）であった。この縁もあり、明治政府に招聘され、文部省音楽取調掛の担当官になった伊澤修二と共に、音楽教育の育成方法や教育プログラムの開発を音楽教育の開発を行い、『小學唱歌集』の編纂に関わっている。

明治15（1882）年4月出版された『小學唱歌集 初編』、次に、明治16（1883）年に出版された『小學唱歌集 第二編』、そして明治17（1884）年に出版された『小學唱歌集 第三編』の全三編から構成されている。しかし、採用された曲の大部分は外国の曲であり、現在でも良く歌われている作品が入っている。例えば、『小學唱歌集

初編』の第13番の「見わたせば」現行の〈むすんでひらいて〉の原曲は、フランスのジャン＝ジャック・ルソー（Jean-Jacques Rousseau, 1712-1778）のオペラ『村の占師』（Le Devin du village）の挿入曲である。その後、1812年にイギリスの音楽出版社サムエル・チャペルで刊行されたヨハン・バプティスト・クラマー（Johann Baptist Cramer: 1771-1858）の変奏曲『ルソーの夢』（Rousseau's Dream）を原曲とする説もある。その他、第17番の〈蝶々〉の原曲は、ドイツの古い童謡『幼いハンス』（Hänschen klein）であるし、第18番の〈うつくしき〉現行の〈釣鐘草〉の原曲は、スコットランド民謡、第20番〈螢〉現行の〈螢の光〉の原曲もスコットランド民謡である。

また、『小學唱歌集 第二編』の第35番〈霞か雲か〉の原曲は、ドイツ民謡『小鳥たちがやって来た』（Alle Vögel sind schon da）あるいは『春の訪れ』（Frühlings Ankunft）と題されることもある。さらに『小學唱歌集 第三編』の第53番〈あふげば尊し〉の原曲は、米国で1871年に出版された『The Song Echo』に収録された“Songs for the Close of school”であり、第56番〈才女〉現行の〈アニー・ローリー〉（Annie Laurie）の原曲は、スコットランド民謡であり、第73番〈誠は人の道〉の原曲は、モーツァルト

作曲歌劇『魔笛』のパパゲーノのアリア「恋人か女房か」（Ein Mädchen oder Weibchen）、第78番の〈菊〉現行の〈庭の千草〉の原曲は、アイルランド民謡「夏の名残のバラ」（The Last Rose of Summer）、第79番〈忠臣〉の原曲は、スペイン民謡の「ファニタ」（Juanita）である。その他、第89番〈花鳥〉の原曲は、ハインリッヒ・ヴェルナー（Heinrich Werner: 1800-1833）の「野ばら」（Heidenröslein）など、「唱歌」に採用された原曲は外国の作品で、日本語を当てはめた作品が大半を占めている。

このように当時は、日本人の作曲による唱歌はなく、そのほとんどが外国歌曲の旋律に、日本語の歌詞を当てはめる訳詞の不自然さは多方面から指摘され、日本人の作曲による歌曲が待ち望まれる声次第に大きくなっていく。

当時の音楽教育の危機感により、伊澤修二（1851-1917）は、近代教育には唱歌教育が必須であることを提唱し、音楽取調掛を立ち上げ、西洋音楽による日本初の教科書である『小學唱歌集』を編纂した。唱歌教育の創始者と呼ばれる所以である。

明治20（1887）年、10月4日、音楽取調掛は東京音楽学校と改称され、明治20（1887）年から明治24（1891）年まで東京音楽学校の校長であった伊澤修二は、辻文部次官との意見の相違から非職される。しかし、自らの理想とする教科書、忠・孝の徳目を中心とした、伊澤修二編『小學唱歌』全六巻を作成することになる。

緒言は以下の通りである。^{注1}

1. 本書の主旨は、小学生徒に、唱歌を授け、以て智徳の養成と、身体の發育に資せんとするにあり。
2. 本書は、通編六巻より成り、第一巻は、主として初学生徒の口授唱歌に便し、第二巻以下は、数字及譜表によりて、唱歌を教授するの用に供す。而して、第一巻、第二巻は、尋常小学に適用し、第三巻第四巻は、高等小学女生徒に第五巻第六巻は、高等男生徒に適用すべき歌曲を採れり。
3. 本書第二巻以下には、音程練習、及発音練習の科を設けたり。是を生徒の聴覚と、発声器とを練習し、以て美音を好み、正音を発するに訓到せしめんが為なり。
4. 本書の歌詞は、本邦固有の童謡を始めとして、新古に拘わらず、智徳の養成に益し、且つ歌調の興味あるものを撰び、又祝日大祭日に用ふべき歌をも編入し、特に教育に関する勅語の旨意を貫徹せしめんことに、一層の用意を加へたり。

5. 本書の楽曲は、広く東西古今の音楽家の作曲を採り、其の旋法は、自然長音階、律旋法、及俗楽調第一種に依るもの多し。而して、第一巻は、全く本邦人の作曲のみに限り、漸次、泰西諸家の作曲を交ふるものとす。

6. 本書中、間々別欄を設け、教授上注意すべき事項を附記せり。是を教員参考の一助に供せんがためなり。

7. 本書歌詞の撰定に就ては、福羽、高崎二大人を始め、諸大家の賛同を得、又楽曲の撰定に就ては、東京音楽学校教員、及卒業生諸氏、雅楽部、其他内外音楽家の助成を得たるは、著者の深く感謝を表する所なり。

以上のように、『小學唱歌』には、歌詞の狙い、そして、楽典的な内容や教授上の注意が詳細に書き込まれ、啓蒙的な教科書として編纂されたことが窺える。

Ⅲ. 日本独自の唱歌成立の背景

明治31(1900)年秋、東京で全国中学校長会議が開かれ、文部省は「唱歌を教科に入れるかどうか」を諮問し、結果『中学唱歌』の編集が具体化することになった。歌詞は一流の詩人に委嘱し、作曲は公募となった。

明治33(1903)年、文部省は、応募曲200曲の中から38曲を選び、『中学唱歌』を編集している。

丁度、上野の東京音楽学校を卒業した瀧廉太郎(1879-1903)の応募した3曲が見事当選し、作品には有名な「荒城の月」、「箱根八里」、「豊太閤」がある。明治34(1904)年、『中学唱歌』は出版され、瀧廉太郎の作品は3曲のいずれも単旋律で、伴奏は付けられていない。この「荒城の月」は、旋律の芸術性の高さから、日本歌曲の第1号とし、芸術歌曲の原点と見做されている。

これまでの日本歌曲は、西欧風の旋律に日本語の歌詞を乗せるだけの歌曲作品から、瀧廉太郎では、“詩と音楽の関わり合い”を考え、日本語の言葉を生かして曲を作るという芸術的な歌曲への道を開拓している。日本の芸術歌曲の道標が確立されたという点において、瀧廉太郎を日本歌曲の創始者といえることができる。

明治43(1910)年に、文部省は『尋常小学読本唱歌』を編纂し、その後明治44(1911)年から大正3(1914)年にかけて『尋常小学唱歌』第1学年から第6学年までの尋常小学校用の唱歌の教科書として引き継がれることになる。

瀧廉太郎(1879-1903)に続いて小松耕輔(1884-

1966)や本居長世(1885-1945)などが歌曲を作曲したが、10年後、日本の芸術歌曲としての分野を明確に確立したのは、山田耕筰(1886-1965)と信時潔(1887-1965)の2人の作曲家であるといえよう。

山田耕筰は、W.R. ヴァーグナー(1813-1883)やR. シュトラウス(1864-1949)等のドイツ後期ロマン派の変化和音や掛留音の影響が濃く、また北原白秋と共に創刊した『詩と音楽』(1922年)においても、耕筰のロマンティシズムな華麗な筆致が特長といえよう。山田耕筰と対比して信時潔は、三和音や終止形を基盤とした、保守的で、古典的な素朴な作品が特長といえよう。

いずれにしても、瀧廉太郎の「荒城の月」を原点として、日本歌曲というジャンルを明確に確立し、日本歌曲の創成期の第1期は、山田耕筰と信時潔に受け継がれていく。

その後、明治の終わりから大正にかけて、当時の優れた詩人であり、童謡界の三大詩人と賞賛された北原白秋(1885-1942)、西條八十(1892-1970)、野口雨情(1882-1945)、そして、児童雑誌『赤い鳥』を創刊し、日本の児童文化運動の父と言われた鈴木三重吉(1882-1936)等が作曲家と手を組んで、芸術的な香気のある童謡を作ろうとする運動を起こした。

また、山田耕筰と並ぶ日本楽壇の草分け的存在である<母>の作曲者の小松耕輔(1884-1966)がいる。彼は歌劇に興味を持ち、創作歌劇の研究団体である「楽苑会」を結成し、新しい日本のオペラの創造を試み、日本の本格的なオペラの第1号<羽衣>(1906年)を作曲し、日本のオペラ運動の原点となった人物である。また、パリに留学した経験により、フランス印象派の作品に影響を受け、またパリの合唱運動に刺激されて1927年には日本で最初の合唱コンクールを開いている。

その後、<七つの子><青い眼の人形><赤い靴>の作曲者で童謡の黄金時代の開拓者となった郷愁のメロディストである本居長世(1885-1945)、<城ヶ島の雨>を作曲した梁田貞(1885-1959)、1919年に『金の船』(後の『金の星』)を創刊し、<足柄山>を作曲した藤井清水(1889-1944)が続く。彼は、日本の歌を、日本の心を、日本の言葉を、如何にして西洋の楽器に融合させるかを研究し、旋律体系、和声体系の上に作曲し、1889曲にのぼる『藤井清水』歌曲集を編纂している。

その後、＜鉦をおさめて＞＜ゴンドラの歌＞＜さすらいの唄＞の中山晋平（1887-1952）、＜出船＞＜花嫁人形＞の杉山長谷夫（1889-1952）、その他、＜鯉のぼり＞＜浜千鳥＞＜叱られて＞＜靴が鳴る＞など旋律の美しさや言葉のへの関わりが純粋で透明な作風の弘田龍太郎（1892-1952）、＜かなりや＞や日本の抒情愛唱歌を代表する＜浜辺の歌＞の成田為三（1893-1945）、＜どんぐりころころ＞＜どこかで春が＞＜夕焼小焼＞の草川信（1893-1948）などの作曲家が意欲的な仕事をして芸術歌曲と国民愛唱歌が残されている。

やがて時代は昭和に変わり、わが国の楽壇も少しずつ成長し、歌曲が作曲され始める。＜宵待草＞の多忠亮（1895-1929）、戦後12音技法による歌曲を試み、特に戦前から愛唱され続けている組曲『亡き子に』（第3曲＜悲歌＞（海の幻））の箕作秋吉（1895-1971）、＜ちんちん千鳥＞の近衛秀麿（1898-1973）、新しい創造性を求め続け、民族主義の作曲家と言われた清瀬保二（1900-1981）が活躍し、その後＜少年＞の諸井三郎（1903-1977）、ドビュッシーやラベルなどの近代フランス音楽の影響を受けた＜お菓子と娘＞＜城ヶ島の雨＞の橋本国彦（1904-49）、＜林檎の花が降りそそぐ＞の宅孝二（1904-1983）、平尾貴四男（1907-1953）、深井史郎（1907-1959）、＜野の羊＞の服部正（1908-2008）、＜初恋＞の越谷達之助（1909-1982）、＜平城山＞＜九十九里浜＞＜ゆりかご＞＜秘唱＞＜ふるさとの＞を作曲し、昭和40（1965）年に『詩と音楽の会』を結成した平井康三郎（1910-2002）、高村光太郎詩による『智恵子抄』の清水脩（1911-1986）、中村太郎（1911-2002）、橋本国彦の作風を受け継ぎ、さらに現代風な視点の中で歌曲を書き進めた名作＜もう直ぐ春になるだろう＞の山田一雄（1912-1991）、中原中也詩による作品＜汚れちまった悲しみに＞の石渡日出夫（1912-2001）、深尾須磨子詩による＜パリ旅情＞や＜くちなし＞など内なる心を追求し続けたの高田三郎（1913-2000）等が個性のある優れた作品を生み出していく。

続いて、早坂文雄（1914-1955）、松本民之助（1914-2004）、中原中也や萩原朔太郎の詩の良き解釈者である伊福部昭（1914-2006）、小山清茂（1914-2009）、石桁真礼生（1915-1996）、小倉朗（1916-1990）、柴田南雄（1916-1996）、磯部俣（1917-1998）、塚谷晃弘（1919-1995）、高田信一（1920-1960）、別宮貞雄（1922-2012）、中田喜直（1923-2000）、菅野浩和（1923-2011）、團伊玖磨（1924-2001）等の活躍により、日本の楽壇が充実

すると共に発展し、世界的に誇る日本音楽を創造するために、作曲家の個性をよく反映させた佳作が次々に発表される。

その他、大中恩（1924-）、芥川也寸志（1925-1989）、間宮芳生（1929-）、武満徹（1930-1996）、諸井誠（1930-2013）、小林秀雄（1931-）、林光（1931-2012）、山本直純（1932-2002）、福島雄次郎（1932-2005）、湯山昭（1932-）、萩原英彦（1933-2001）、原博（1933-2002）、三善晃（1933-2013）、原嘉壽子（1935-2014）、竹田由彦（1935-）、平吉毅州（1936-1998）、末吉保雄（1937-）、佐藤眞（1938-）、浦田健次郎（1941-）、西村朗（1953-）、青島広志（1955-）、木下牧子（1956-）など現在に至る優れた歌曲を作曲し、活躍を続けている。

Ⅳ. 唱歌創作に関わる詩人の影響

日本歌曲の成長に役立った詩人として、まず明治時代に活躍した、漢詩調の詩風の＜荒城の月＞の土井晩翠（1871-1952）、＜椰子の実＞の島崎藤村（本名：島崎春樹）（1872-1943）、＜花＞の武島羽衣（1872-1967）、＜早春賦＞や＜桃太郎＞＜かたつむり＞の吉丸一昌（1873-1916）、＜浜辺の歌＞の林古溪（1875-1947）、＜我手の花＞の与謝野晶子（1878-1942）を挙げることができよう。

また、1917年に『赤い鳥』を創刊して児童文化運動の父と称された鈴木三重吉（1882-1936）、北原白秋や西条八十と共に童謡界の三大詩人と謳われた＜十五夜お月さん＞や＜七つ子＞＜赤い靴＞＜青い眼の人形＞の野口雨情（1882-1945）、＜母＞や＜風の子供＞の竹久夢二（本名：竹久茂次郎）（1884-1934）、＜からたちの花＞＜砂山＞＜待ちぼうけ＞の近代を代表する詩人である北原白秋（本名：北原隆吉）（1885-1942）、＜平城山＞の北見志保子（1885-1955）、＜初恋＞の石川啄木（本名：石川一）（1886-1912）等がいる。

次に、大正時代に近代詩の新しい地平を拓き、「日本近代詩の父」と称された＜ほおずき＞の萩原朔太郎（1886-1942）、＜冬の森＞＜市の花屋＞や＜エプロンの歌＞＜かぜのばら秋＞の深尾須磨子（1888-1974）、＜野薔薇＞や＜樹立＞の三木露風（1889-1964）、＜犀川＞の室生犀星（本名：室生照道）（1889-1962）、＜うばぐるま＞や＜お菓子と娘＞＜秘唱＞の西条八十（1892-1970）、＜しぐれに寄する抒情＞の佐藤春夫（1892-1964）、＜野の羊＞や＜母のこえ＞＜春近き日に＞の大木惇夫（1895-1977）、＜秋の空＞や＜しずけさ＞＜秋のひかり＞の八木重吉（1898-1927）、＜出船＞の勝田香月（1899-1966）、＜少年＞＜木兎＞

＜桐の花＞＜たんぽぽ＞＜おやすみ＞の三好達治（1900-1964）、北川冬彦（1900-1990）、＜林檎の花が降りそそぐ＞の城左門（本名：城昌幸）（1904-1976）、＜ねむの花＞の壺田花子（1905-1990）、＜落葉松＞や＜雨は降る＞の野上彰（1909-1967）、＜藤の花＞の大木実（1913-1996）、＜むこうむこう＞の三井ふたばこ（1918-1990）、＜さくら横ちょう＞の加藤周一（1919-2008）、北川冬彦、＜サルビア＞の堀内幸枝（1920-）、＜髪＞の原條あき子（1923-2003）、＜くちなし＞の高野喜久雄（1927-2006）、薩摩忠（1931-2000）、＜はる＞の谷川俊太郎（1931-）、＜悲しくなったときは＞の寺山修司（1935-1983）などがある。より切実に生活感情を歌い上げ、共感を誘う美しい詩を生んでいる。

以上のような詩人の優れた音韻感覚が、限られた言葉に豊かな音調やリズムをつくり、作曲家にインスピレーションを与えて多くの作品が生み出されていくことになる。

V. 唱歌の詩の韻律及び曲の成り立ち

それぞれの作品の韻律法と音楽的特性を分析すると共に、詩の理解を深めた表現法や作曲家による様式感について研究し、比較・分析していくことにする。

瀧廉太郎は、これまでの音楽の普及伝播を主旨とし、特に西洋の歌曲に原詩とは全く内容の異なった日本の歌詞を当てはめて歌われていた従来の学校唱歌のあり方に批判的であった。

そこで、若干 22 歳の瀧廉太郎は、これまでの唱歌の常識を覆し、日本最初の芸術歌曲集となる組曲『四季』（春「花」・夏「納涼」・秋「月」・冬「雪」）を作曲することになる。つまり、「花」では、これまでのヨナ抜き旋法ではなく、七音階の長音階を駆使したピアノ伴奏付きの二部合唱作品（我が国最初の合唱曲）、「納涼」では、ピアノ伴奏付きの独唱曲、「月」では、瀧廉太郎作詞・作曲による無伴奏の混声四部合唱曲、「雪」では、ピアノとオルガンの伴奏付き混声四部合唱曲として完成させ、明治 33（1900）年 11 月に組歌「四季」として出版した。

第 1 曲目の＜花＞は、「春」に当たる部分で、現題は「花盛り」であった。瀧廉太郎は、武島羽衣の言葉が生きるような旋律とリズムで作曲し、さらに伴奏を三節共に異なる旋律とリズムで変化させている。

＜花＞・・・・・・・・・・・・・・・・・・7・5 調
（武島羽衣作詞・瀧廉太郎作曲）

この詩は、春爛漫の隅田川の美しさを歌ったもので、春風が吹くたびに花吹雪の舞う様を描いている。

韻律は、全体を 7・5 調で統一され、4 分の 2 拍子で、言葉のリズムを生かした 16 分休符が効果的に使われている。

春のうららの	隅田川	7・5
のほりくだりの	船人が	7・5
櫂のしずくも	花と散る	7・5
ながめを何に	たとうべき	7・5

見ずやあけぼの	露浴びて	7・5
われにも言う	桜木を	7・5
見ずや夕ぐれ	手をのべて	7・5
われさしまねく	青柳を	7・5

錦織りなす	長堤に	7・5
暮るればのぼる	おぼろ月	7・5
げに一刻も	千金の	7・5
ながめを何に	たとうべき	7・5

また、1 番の歌詞では、「春の柔らかい日差しを受けた隅田川を、船人川を上ったり、下ったり行き交っている」様を mf で始め、「櫂（水をかく道具）の滴が、花びらのように散って」を f で表現し、「この眺めを何とたとえたらよいのであろうか。（例えるものがないほど美しい。）」を mf で締めくくっている。

2 番では、1 番と対照的に p で「見てごらん、夜明けに露を浴びて、私に語りかけている桜の木を。」を開始し、次のフレーズ「見てごらん、夕暮れには手を差し伸べて」を“f”で表現し、最後「私を呼んでいるような青柳を。」を“mf”で締めくくっている。最後の 3 番では、2 番と対照的に“f”で開始し、「美しい織物のようにみえる長い土手に」をきらびやかに作曲している。また、「日が暮れると」を“mf”で表現したかと思うと、「薄っすらとした月が昇ってくる。」を“p”で繊細に表現している。そして最後のフレーズでは、「本当に一時さえもとても価値あるこの眺めを何にたとえたらよいのであろうか。」を“f”とフェルマータで感動的に締めくくっている。瀧廉太郎が、いかに武島羽衣の詩を生かした強弱と旋律で作曲していたかが窺える作品であり、詩の内容を深く理解した上で、表現方法を工夫して豊か

に歌うことが必要である。

また、日本語の発音において注意すべきことは、「春」「花」の“H”の発音をしっかり明瞭に発音し、また「船」の“F”の発音をする場合は、唇を立てて発音することで、子音が良く響くようになる。また「たとうべき」は「たとおべき」と発音し、「もの言う」は「ものゆう」と発音し、「長堤」は「ちょうてい」ではなく「ちょおてい」と発音するように、さらに「千金」は、「せんーきん」の具合に、「ん」の発音は、唇を少し開けて、舌を前歯の裏に付け、鼻腔に響かせることで、より豊かな響きで歌うことができる。さらに、「隅田川」、「船人が」、「ながめ」、「桜木」、「青柳」などの「が」「ぎ」のガ行の鼻濁音は、甘い響きの鼻濁音で歌唱することで言葉のニュアンスが表出できる。

東京音楽学校が『中学唱歌』を編纂するにあたって、土井晩翠に委嘱した詩に作曲したのが瀧廉太郎で、『中学唱歌』の作曲に応募し、見事に入選を果たした作品が原曲＜荒城月＞で、明治33（1900）年日本で初めて言葉とメロディーの一体化という歌曲の本質を踏まえた作品が作曲され、日本歌曲の創始と考えられている。瀧廉太郎は、土井晩翠の＜荒城の月＞の音韻的美しさを上手く生かす手段として、2部形式の口短調、8分音符の4分4拍子による無伴奏の作品に仕上げている。瀧廉太郎の死後、結核の感染を恐れて楽譜が燃やされ、残念なことに現存する楽譜が残っていない。

土井晩翠の詩による＜荒城の月＞は、明治31（1898）年に作詞されている。晩翠が故郷仙台の青葉城址と1868年の戊辰戦争に加わった白虎隊にかかわる会津若松の鶴ヶ城址を訪れたことが詩の源泉になっており、彼が史詩や思想詩を好んで詠んだ詩人であることが窺える。漢詩的な格調高い詩風で、日本語の持つ音韻的な美しさを見事に文字で移し得た詩人であり、瀧廉太郎の音楽的思念と見事に一致したと言えよう。＜荒城の月＞は、明治34（1901）年3月に発行の『中學唱歌』に掲載された。

＜荒城の月＞・・・・・・・・・7・5調
(土井晩翠作詞・瀧廉太郎作曲、山田耕筰改編)

韻律は、全体を「7・5調」の各行4連で、構成されている。

春高樓の	花の宴	7・5
めぐる盃	かげさして	7・5

千代の松が枝	わけ出でし	7・5
昔の光	いまいづこ	7・5

秋陣營の	霜の色	7・5
鳴き行く雁の	数見せて	7・5
植うるつるぎに	照りそひし	7・5
昔の光	いまいづこ	7・5

今荒城の	夜半の月	7・5
変わらぬ光	たがためぞ	7・5
垣に残るは	ただかずら	7・5
松に歌うは	ただあらし	7・5

天上影は	変わらねど	7・5
栄枯は移る	世の姿	7・5
写さんとてか	今もなお	7・5
嗚呼荒城の	夜半の月	7・5

1番では「春の花見の宴」の華やかな情景を“mf”で、2番では1番とは対照的に「秋の緊迫した陣營」の緊迫した厳しさの情感を“mp”で、また3番の「現在の荒涼たる城の景色」の栄枯盛衰の哀れを“pp”で、4番の「移りゆく世の流れ」の現実の世の無常の心情を感じながら“f”で強弱を変化させるなど、七五調の言葉の抑揚と起承転結の構成を生かす表現で歌唱することが重要である。

「春」「花」「光」の“H”の発音、「松」の“M”の発音を明瞭にし、「めぐる」「影」「松が枝」「つるぎ」「たがためぞ」「天上影」「世の姿」のガ行は、鼻濁音により、やわらく響かせることで言葉の美しさが際立つ。また、3番の歌詞の「松に歌うは」では、「うとう」の「う」ではない。「まつにうとおは」では、「うとお」と「お」の響きで歌うことにより、言葉の意味を伝えることが可能となる。

現在歌われている＜荒城の月＞は、山田耕筰は、大正6年に二短調に編曲し、伴奏をつけている。編曲の際、8分音符の4分の4拍子から4分音符の4分の4拍子に書き換えて原曲の1小節を2小節にし、8小節の作品を16小節の曲に仕上げている。さらに「花の宴」のシャープ記号を省いて、花の宴の“え”は半音が上がらないように編曲している。また、現在の中学校の音楽の教科書では、中学生にとっては調が高いため、山田耕筰編曲二短調の楽譜を口短調に下げた楽譜が掲載されている。また、昭和5年には、本居長世の編曲版も発表され、原曲に忠実に和声が付けられてい

る。

第3曲目の＜春が来た＞は、明治43年7月『尋常小学読本唱歌』に掲載された文部省唱歌である。ハ長調が、昭和22年版では、変口長調になり、現在小学2年生の教材で使用されている。

＜春が来た＞・・・・・・ 5・5・5調
(高野辰之作詞・岡野貞一作曲)

韻律は、全体を5・5・5調で統一されている。曲の形式は、4分の4拍子の2つのフレーズで構築され、♪♪♪の部分動機を繰り返し、a a'型の一部形式で作曲されている。

春が来た	春が来た	どこに来た	5・5・5
山に来た	里に来た	野にも来た	5・5・5
花が咲く	花が咲く	どこに咲く	5・5・5
山に咲く	里に咲く	野にも咲く	5・5・5
鳥が鳴く	鳥が鳴く	どこで鳴く	5・5・5
山で鳴く	里で鳴く	野でも鳴く	5・5・5

この作品を歌唱するポイントとしては、高野辰一による美しい詩の中の「春」「花」「鳥」が、「山」に来て、「里」に咲いて、「野」に鳴く風景が具体的にイメージとして膨らむように、「春の山」の風景や「春の花」の写真を紹介し、そして「春の鳥」の鳴き声を音で聴かせて、4月の季節感や風景と岡野貞一作曲の美しい旋律が重なるように工夫して表現することが望ましい。また、7小節目のクライマックスへ向かって頂点を形成するように心がけると、曲のイメージをより生き生きと表現できる。

第4曲目の＜紅葉＞は、明治44(1911)年6月『尋常小学唱歌(2)』に掲載された2年生の文部省唱歌である。晩秋の美しい紅葉の情景を描いた歌詞であり、現在は「もみじ」として小学4年生の教材となっている。

＜紅葉＞・・・・・・ 7・7調
(高野辰之作詞・岡野貞一作曲)

韻律は、全体を7・7調+7・5調で統一し、ハ長調の4分の4拍子のA(a a')B(b a')の2部形式で作曲している。

秋の夕日に	照る山紅葉	7・7
濃いも薄いも	数ある中に	7・7

松をいろどる	楓や蔦は	7・7
山のふもとの	裾模様	7・5

溪の流れに	散り浮く紅葉	7・7
波にゆられて	離れて寄って	7・7
赤や黄色の	色様々に	7・7
水の上にも	織る錦	7・5

＜もみじ＞を歌唱する際には、1番では「秋の夕日」の「あ」と2番の歌詞では「溪の流れ」の「た」の発音を丁寧に明瞭に発音し歌い始めることで、美しく鮮やかな色彩感を持って表現することが可能となる。また、秋の情景を思い浮かべながら気持ちを込めて、「松をいろどる」の“M”の発音、「山のふもとの」の「や」の発音を「イヤ」と“Y”を強調することで、歌詞の内容を表現できる。また「裾模様」の“S”や「離れて寄って」の“H”も子音を明瞭に発音することで、声を響かせ言葉の表情を生かす発音ができる。さらに、「流れに」では、「が」を鼻濁音でやわらかく響かせることにより、日本語の言葉のやさしさが際立つ。

1番と2番の歌詞の内容の違いを理解し、歌詞の表す情景を想像しながら歌うことが必要である。

第5曲目＜春の小川＞は、大正元年(1912)年『尋常小学唱歌(Ⅳ)』の第4学年用に掲載された。この作品は、田園の春の風景を想像させる歌で、辰之少年の幼年時代を過ごした郷里の小川ではなく、東京の真ん中代々木を流れていた河骨川(こうほねがわ)とその付近のイメージをもとに作曲されている。辰之が東京での住居が、渋谷区3丁目3番地2号にあったときの詩で、住居跡を示す木碑が立っている。

初版は3番まで歌詞があり、1番・2番・3番の原詩は、下記の通りであった。

1番「春の小川は　　さらさら流る。
岸のすみれや　　れんげの花に、
にほひめでたく　色うつくしく、
咲けよ咲けよと　ささやく如く。」

2番「春の小川は　　さらさら流る。
蝦やめだかや　　小鮒の群に、
今日も一日　　ひなたに出でて、
遊べ遊べと　　ささやく如く。」

3番「春の小川は　　さらさら流る。

歌の上手よ、 いとしき子ども
 声をそろへて、 小川の歌を
 うたへうたへと ささやく如く。」

このように初版は、上記の通り文語体で書かれており、春の小川が、きれいな花の咲く野原を流れて、その流れには蝦やめだか、そして小鮒が泳いでいるなのどかな風景が歌われ、三番までの歌詞があった。作詞者の高野辰之は、明治42年から東京の渋谷区代々木三丁目に住んでおり、原宿から代々木公園、渋谷へと流れる河骨川（こうほねかわ）の小川の岸を歩きながら作った歌と伝えられている。高野辰之は、結婚後子供がなく、妻の実家から兄の次女を養女に迎え、可愛がっており、娘の弘子さんを連れてよく散歩をしたということである。その情景が、3番の詩の「歌の上手よ、いとしき子ども」の詩に織り込まれており、父と娘の楽しい春の一時と共に春の風景が浮かび上がっている。

昭和17年（1942）年には、『初等科音楽』第3年用の教材に移され、この学年がまだ文語体を習っていないとの理由で、1番と2番の詩が林柳波によって口語体に改作され、下記の通り一部訂正されている。

＜春の小川＞・・・・・・・・・7・7調
 （高野辰之作詞・林柳波改作・岡野貞一作曲）

韻律は、全体を7・7調で統一され、岡野貞一は、この歌詞に、4分の4拍子のA（a a'）B（b a'）の2部形式で作曲している。

春の小川は さらさら行くよ
 岸のすみれや れんげの花に
 すがたやさしく 色美しく
 咲いているねと ささやきながら

春の小川は さらさら行くよ
 えびやめだかや こ鮒の群に
 今日も一日 ひなたでおよぎ
 あそべあそべと ささやきながら

さらに、昭和22年版では、1番の4節目「咲いているねと」が、以下の通り初版の「咲けよ咲けよと」に戻され、現在も小学3年生の音楽教材として使用されている。

春の小川は さらさら行くよ 7・7
 岸のすみれや れんげの花に 7・7

すがたやさしく 色美しく 7・7
 さけよさけよと ささやきながら 7・7

春の小川は さらさら行くよ 7・7
 えびやめだかや 小ぶなのむれに 7・7
 きょうも一日 ひなたでおよぎ 7・7
 あそべあそべと ささやきながら 7・7

＜春の小川＞を歌唱する際には、「春」「花」「ひなた」の“H”の子音を明瞭に発音し、また「小川」「れんげ」「すがた」「ささやきながら」「およぎ」のガ行の鼻濁音は、やわらかく響かせて発音し、春の小川の様子を表す言葉である「さらさら行くよ」の歌詞の表す情景を想像しながら、曲のイメージを膨らませて表現することが大切である。

その川の流れを表現する為にも、「さらさら行くよ」「ささやきながら」のサ行の発音は、子音の“S”を上歯と下歯をしっかりと合わせ、その隙間から“サ”を鋭く発音し、「むれ」では、子音の“M”を上下の唇をしっかりと合わせ、「やさしく」のヤ行では、「ィヤ」と“Y”を強く響かせることで、言葉の語感を豊かに表現することができる。

第6曲目＜早春賦＞は、吉丸一昌の75の詩に曲をつけた作品『新作唱歌』（全10集）の大正2（1913）年2月『新作唱歌Ⅲ』に掲載された、第3集に収められている。

この歌詞は、信州・安曇野の春を歌ったもので、長い冬が去って、ようやく春の兆しを感じられるようになった早春に、春といっても名ばかりの寒い日を歌ったもので、暖かい春を待ち焦がれる気持ちを鶯に託したものである。また、可憐な鶯の思いに、恋を知り初めた乙女の胸の焦がれを響かせた詩でもある。

＜早春賦＞・・・・・・・・・7・7調
 （吉丸一昌作詞・中田章作曲）

韻律は、全体を「7・7 7・7 7・5 7・5」で統一されており、へ長調の8分の6拍子のA（a a'）B（b a'）の二部形式で作曲されている。

春は名のみ 風の寒さや 7・7
 谷の鶯 歌は思えど 7・7
 時にあらずと 声もたてず 7・6
 時にあらずと 声もたてず 7・6
 （字余り）

氷解け去り	葦は角ぐむ	7・7
さては時ぞと	思うあやにく	7・7
今日もきのうも	雪の空	7・5
今日もきのうも	雪の空	7・5

春と聞かねば	知らでありしを	7・7
聞けば急かるる	胸の思いを	7・7
いかにせよとの	この頃か	7・5
いかにせよとの	この頃か	7・5

演奏する際に注意することは、跳躍する音程が印象的な旋律であるが、音程の幅が広いので響きと支えを大事に、音程を正確に体得することが大切である。また、歌詞の情景を想像しながら、7・5調の歌詞のまとまりと旋律の方向性、また強弱と速度を生かして、「春」の“H”の発音と「うぐいす」「つのぐむ」「このごろか」の「ぐ」と「ご」のガ行の鼻濁音に注意をして歌うことが重要なポイントである。

第7曲目の＜浜辺の歌＞は、大正2（1913）年、幼少の頃の湘南海岸を歩いた時の追憶を歌ったもので、題名を＜はまべ＞として、起承転結の全4節の詩であった。しかし、下記に示す通り、掲載の折に3番と4番を切り合わせて3番とされた為、林古溪は破棄したが、同7年10月に『セノオ楽譜』には、3番まで掲載され、現題＜浜辺の歌＞となっている。

＜はまべ＞（林古溪の原詩）

- あした濱邊を さまよえば
昔のことぞ しのばるる
風の音よ、 雲のさまよ
よする波も かひの色も。
 - ゆふべ濱邊を もとほれば
昔の人ぞ、 忍ばるる
寄する波よ、 かへす波よ、
月の色も、 星のかげも。
 - はやちたちまち 波を吹き
赤裳のすその ぬれもひぢし
・・・・・・・・・・・・・・・・
 - ・・・・・・・・・・・・・・・・
- やみし我は すでにいえて、
濱邊の真砂 まなご いまは。

＜浜辺の歌＞ ・・・・・・・・・・7・5 調
（林 古溪作詞・成田為三作曲）

韻律は、全体を7・5調＋6・6調で統一し、8分の6拍子の有節形式による2部形式（a a' b a'）で、強弱も（mp → p → mf → f → p）で作曲している。

mp	あした浜邊を、	さまよえば	7・5
p	昔のことぞ、	しのばるる	7・5
mf	風の音よ、	f 雲のさまよ	6・6
p	寄する波も、	かいの色も	6・6

mp	ゆうべ浜邊を、	もとおれば	7・5
p	昔の人ぞ、	しのばるる	7・5
mf	寄する波よ、	f かえす波よ	6・6
p	月の色も、	星のかげも	6・6

歌唱する際に注意することは、日本の美しい情景を表現するためにも、発音では、「浜辺」「人」「星」の“H”の発音を明瞭にし、「かげ」の「げ」の鼻濁音は柔らかい響きで歌うように、また伴奏部においては、打ち寄せる波の音や情景をイメージして曲の内容を鮮明に解釈することが望ましい。

また、詩の内容は、1番では、朝の浜辺を心の向くまま歩いていると、潮風の音や雲の様子、そして打ち寄せる波や浜の貝までが過ぎた日のことを懐かしく思い出し、2番では、夕方の浜辺をあてもなく歩いていると寄せては返す波、それに月の光や星の瞬きまでが、過ぎた日、共にあった人のことを思い出している。従って、病が癒えて、朝、夕方に海辺を歩き、過ぎし日々のこと、懐かしい人々とのことを懐かしく思い出し、しみじみと生きる喜びを表現することが大切である。

第8曲目の＜故郷＞は、大正3（1914）年、『尋常小学唱歌（六）』に掲載された文部省唱歌。第6学年用教科書として作られた。高野辰之（1876-1947）は、日本語の持つ音韻的な美しさを、見事に文字で移し得た抒情詩人であり、岡野貞一の音楽的思念と見事に一致したと言えよう。作詞の高野辰之の幼少時代を過ごした故郷の風景、望郷の思いを描写した詞となっている。兎を追った山は、大平山、小鮒を釣った川は、斑川である。戦後＜故郷＞は、＜ふるさと＞に変更された。

<故郷> 6・4 調
(高野辰之作詞・岡野貞一作曲)

韻律は、全体を 6・4 調で統一している。

1 番では、『子供の頃の懐かしい思い出』であり、「昔は野うさぎを追いかけたあの山、小鮒を釣ったあの川、そんな思い出が今も心の中を駆け巡って、忘れることのできない私の故郷」を描いている。

2 番では、『故郷に残した両親と友達への思い』であり、「両親はどうしていらっしゃるのだろうか、友達は無事にいるだろうか、雨が降っても風が吹いても、事あるごとに思い出される故郷」を描いている。

3 番では、『将来への決意』が込められており、「自分の目指した仕事をやり遂げていつの日にか故郷へ帰ろう、山は木々で青々とした私の故郷、川の水は清らかな私の故郷」という具合に、全体としては、子供の頃の思い出として、また日本の故郷の風景と自然の美しさが、日本人の心の歌として、故郷への憧憬の念が歌い継がれている。

<ふるさと>

兎追ひし	かの山、	6・4
小鮒釣りし	かの川、	6・4
夢は今も	めぐりて、	6・4
忘れがたき	故郷	6・4

如何にいます	父母、	6・4
恙なしや	友がき、	6・4
雨に風に	つけても、	6・4
思ひいずる	故郷。	6・4

こころざしを	はたして、	6・4
いつの日にか	帰らん、	6・4
山はあおき	故郷、	6・4
水は清き	故郷。	6・4

この歌を歌うと、人々は故郷を想い出し、それぞれの故郷の情景が浮かんでくる、日本の歌、故郷の歌を代表する歌と言えよう。

第 9 曲目<朧月夜>は、大正 3 (1914) 年 6 月『尋常小学唱歌 (六)』に掲載の文部省唱歌である。歌詞は、作詞者の生家である長野県飯山市長峰地区の田園風景を歌ったと言われている。霞たなびく春の夕暮れ的一面、黄色に染まった菜の花畑に月が出て、次第に夜に移りゆく、北信濃の春の田園風景を見事に描写した詞となっている。春

らしい霞んだ柔らかい自然の情景が浮かび上がっている。

<朧月夜> 8・6 調
(高野辰之作詞・岡野貞一作曲)

韻律は、全体を 8・6 調で統一し、ヨナ抜き音階により a a' b a" の二部形式で作曲されている。

菜の花畑に	入旦薄れ	8・6
見わたす山の端	霞ふかし	8・6
春風そよ吹く	空を見れば	8・6
夕月かかりて	匂い淡し	8・6

里わの火影も	森の色も	8・6
田中の小道を	たどる人も	8・6
蛙の鳴くねも	鐘の音も	8・6
さながら霞める	朧月夜	8・6

1 番の歌詞では「菜の花畑の向こうに夕暮れ時、太陽が西に沈み、見わたす山の端では霞が深くかかっている。春の風が吹き、空を見上げると、夕方の月が空に出ていて、あたりはほんのりとした気配に包まれている。」をイメージしながら、また 2 番の歌詞では「人里の辺りのから漏れてくる家々の明かりも田んぼのあぜ道を歩いて行く人も、蛙の鳴き声も、鐘の音も、すべておぼろ月に霞んでいるようである。」を感じながら歌うことが重要である。鐘の音は、高野辰之の故郷になる真宝寺の鐘である。高野辰之は、小学校の教師時代、下宿していた飯山市は、戦前菜種の特産地であった。遅い春を迎える四月頃、奥信濃の千曲川沿いには、一面黄色い花に彩られる。現在、高野辰之が晩年過ごした野沢温泉村には、この歌の歌碑と記念館「朧月夜の館」がある。

第 10 曲目<浜千鳥>は、大正 8 (1919) 年 12 月『少女号』に詩が掲載され、同 9 年 1 月に作曲された。

<浜千鳥> 7・5 調
(鹿島鳴秋作詞・弘田龍太郎作曲)

韻律は、全体を 7・5 調で統一し、変ホ長調の 5 音音階（四七抜き音階）を用い、二部形式 (a a' b a") で作曲している。

青い月夜の	浜辺には	7・5
親を探して	鳴く鳥が	7・5
波の国から	生まれ出る	7・5
濡れた翼の	銀の色。	7・5

夜鳴く鳥の	悲しきは	7・5
親を尋ねて	海こえて	7・5
月夜の国へ	消えてゆく。	7・5
銀の翼の	浜千鳥。	7・5

〈浜千鳥〉は、6歳で両親と生き別れ、祖父のもとに引きとられて育った鹿島鳴秋が、親を慕う気持ちを詠んだ詩である。また、鹿島鳴秋が娘の療養に訪れた千葉県和田町の浜千鳥海岸と弘田龍太郎の故郷、高知県安芸市の浜千鳥公園内に歌碑がある。

作曲された大正9年当時としては珍しい、3拍子の曲として仕上げたことで注目を集めた作品であり、詩の内容である親を亡くした子供の淋しさ、切なさを千鳥の声に重ね、温かい眼差しの中でのいたわりや思いやりを表現することが望ましい。

第11曲目の〈あかとんぼ〉は、三木露風の「赤蜻蛉」の題名による詩で、大正10(1921)年8月、童謡雑誌『櫛の実』に以下の通り発表した。

夕焼、小焼の、山の空
 負はれて見たのは、まぼろしか。
 山の畑の、桑の実を、
 小籠に摘んだは、いつの日か。

しかし、大正10(1921)年12月の童謡集『真珠島』では、現在まで歌い継がれている歌詞に改めている。山田耕筰は、この詩に感銘して作曲し、昭和2(1927)年7月10日『童謡百曲集第2集』で発表している。

〈あかとんぼ〉・・・主として8・5調
 (三木露風作詞・山田耕筰作曲)

韻律は、全体を8・5調で統一し、変ホ長調の4分の3拍子のa a'の一部形式で作曲している。

夕焼、小焼の	<u>あかとんぼ</u>	8・5
負われて見たのは	いつの日か。	8・5
山の畑の	桑の実を	7・5
小籠に摘んだは	まぼろしか。	8・5
十五で姐やは	嫁に行き	8・5
お里のたよりも	絶えはてた。	8・5

夕やけ小やけの	<u>赤とんぼ</u>	8・5
とまっているよ	竿の先。	8・5

この三木露風の詩〈あかとんぼ〉は、彼の小さい時の思い出であり、大正10年、北海道の函館のトラピスト修道院で、「ある日午後4時頃に、窓の外を見て、ふと目についたのは、赤とんぼであった。静かな空気と光の中に、竿の先に、じっと止まっているのであった。それが、かなり長い間、飛び去ろうとしない。私はそれを見ていた。(自分がまだ幼かったころ)家で頼んだ子守娘がいた。その娘が、私を背負っていた。西の山の上に、夕焼けしていた。草の広場に、赤とんぼが飛んでいた。それを背負われている私は見た。そのことを覚えている。北海道で、赤とんぼを見て、思い出したことである。だいぶ大きくなったので、子守娘は里に帰った。ちらと聞いたのは、嫁にいったということである。山の畑というのは、私の家の北の方の畑である。」^{注2}という具合に、詩は、母と別れ、姐やに育てられた詩人の、幼い日々への追想が歌われている。彼は、7歳の時に両親が離婚し、優しくあった母親のかたと別れて暮らすことになり、祖父に育てられる。その時の子守娘が〈あかとんぼ〉の姐やということである。

三木露風の童謡観は、童謡も詩であるということ。つまり、童謡とは本当の詩と異ならないものをやさしい子供の言葉で歌う詩であるという考えに支えられたものである。彼が、函館のトラピスト修道院で、自分を背負った子守娘を思い出して書いた時の思いを感じながら、「夕焼け」や「山」のヤ行の発音は、「Y」の発音を響かせるために、小さい「イ」の発音を頭につけて、「イユ」と「イヤ」と発音することで、日本語を美しく発音することができる。また「畑」では、Hの発音を明瞭に発音し、「小籠」の「ご」は鼻濁音で柔らかく響かせるようにすることで、日本語の美しい響きを大切に生かすことができる。

露風の詩は、第1節目を夕焼けの思い出の中の「あかとんぼ」として描き、第2節目を懐かしいふるさとで「桑の実」を摘んだ思い出として、第3節目は、姐やを懐かしく思い出し、「嫁にゆき」「便りがこなくなった」という思い出であり、第4節目では、竿の先に静かにとまっている現実の中での「あかとんぼ」を強調している歌詞の内容を理解し、詩の意味を深く味わいながら、1節から3節目を思い出(過去)として、4節目を現実(現在)として歌唱することで、起承転結の表現ができよう。

第12曲目の〈砂山〉は、北原白秋の詩は、大正11（1922）年9月、『小学女生』に総ルビで発表し、童謡集『花咲爺さん』では、第7章「お山の歌」の2番目に収められている。

大正11（1922）年6月、北原白秋が38歳の時、新潟へ講演旅行に出かけている。その際、童謡音楽会に招かれ、その音楽会は、白秋の作品を歌う童謡音楽会があり、その時に集まった2000人を超す子供たちに熱烈な歓迎を受け、その際新しい童謡を作曲することを約束している。小田原へ戻り、この約束を果たす為、白秋は印象に残った新潟の海辺や夕暮れの日本海に浮かぶ佐渡を遠景に、子供たちが塹へ急ぐ雀の群れに呼びかける構図をもつ童謡を作詞した。その時の詩がこの〈砂山〉である。

〈砂山〉・・・・・・・・・・・・・7・7調
(北原白秋作詞・中山晋平作曲)

韻律は、全体を7・7調で統一し、4分の4拍子の5音音階（四七抜き旋法）により、民謡風の旋律とリズムにより作曲している。

海は荒海、	向うは佐渡よ、	7・7
すずめ啼け啼け、	もう日はくれた。	7・7
みんな呼べ呼べ、	お星さま出たぞ	7・7

暮れりゃ、砂山、	汐鳴りばかり、	7・7
すずめちりちり、	また風荒れる。	7・7
みんなちりちり、	もう誰も見えぬ。	7・7

かへろかへろよ、	茱萸原わけて。	7・7
すずめさよなら、	さよなら、あした。	7・7
海よさよなら、	さよなら、あした。	7・7

1節目では、「夕暮れの佐渡を背景に、雀の群れに子供達が呼びかけ、砂浜で遊んでいる様子」、2節目では「暮れていく北海で、誰もいなくなった砂浜には、打ち寄せる波の音が響いている様子」、3節目では、「雀と海と仲間たちに、明日会うことを約束して別れをいう様子」と夕陽が沈む時に、佐渡の島影は一層濃く、塹へ急ぐ雀の群れも、浜辺に遊ぶ子供たちも一様に影絵となる様をイメージして表現することが必要である。

このように「詩と音楽」は、詩人と作曲家の結び付きを深め、優れた作品を生み出させる創作の源となっている。従って、この北原白秋の詩の抒情は作曲家にとって魅力的であり、同じ詩に感動した中山晋平（1887-1952）、そして成田為三

（1893-1945）、山田耕筰（1886-1965）、宮原慎次（1899-1976）の4人の作曲家が作曲している。

第13曲目は、昭和16（2004）年に「星月夜」として作られた作品で、出征した父親の武運を祈り、自分も大きくなったら兵隊になって国を守ろうという内容であった。

戦後になると、3番を作り変えて現題である〈里の秋〉となり、深まりゆく秋の山里とそこでの静かな生活が歌われている。昭和20年12月にNHKのラジオ「外地引揚同胞の午後」で川田正子の歌により放送され、大反響を呼んだ作品である。

〈里の秋〉・・・・・・・・・・・・・8・5調
(斎藤信夫作詞・海沼実作曲)

韻律は、全体を8・5調で統一し、へ長調の四分の四拍子のA(a a') B(b c)の2部形式で作曲している。

静かな静かな	里の秋	8・5
お背戸に木の実の	落ちる夜は	8・5
ああ母さんと	ただ二人	7・5
栗の実煮てます	いろりばた	8・5

明るい明るい	星の空	8・5
鳴き鳴き夜鳴の	渡る夜は	8・5
ああ父さんの	あの笑顔	8・5
栗の実食べては	思い出す	8・5

さよならさよなら	椰子の島	8・5
お船に揺られて	帰られる	8・5
ああ父さんよ	ご無事でと	8・5
今夜も母さんと	祈ります	8・5

〈里の秋〉は、四七抜き音階を中心としており、「木の実の落ちる音」「満天の星」「鳴き行く鴨」など、歌詞に描かれた情景を思い浮かべられるようにすると共に、父の無事の帰還を祈る家族の気持ちを考えながら歌うことが大切である。

第14曲目〈花の街〉は、昭和23年、NHKラジオの生活情報番組「メロディーに乗せて」のテーマ曲として作られた。戦後焦土と化した瓦礫だらけの風景に、江間章子さんは、「中空に花が浮かぶ街」を空想して作曲した。

<花の街>
(江間章子作詞・團伊玖磨作曲)
七色の谷を越えて
流れて行く 風のリボン
輪になって 輪になって
かけて行っちゃ
春よと春よと かけて行っちゃ

美しい海を見たよ
あふれていた 花の街よ
輪になって 輪になって
踊っていたよ
春よ春よと 踊っていたよ

すみれ色してた窓で
泣いていたよ 街の角で
輪になって 輪になって
春の夕暮れ
ひとりさびしく 泣いていたよ

この作品を歌う際には、「春」「花」「ひとりさびしく」の“H”を明瞭に発音し、「流れていく」「夕暮れ」のガ行の鼻濁音“が”“ぐ”を柔らかく響かせて、この詩が生み出された背景を理解して歌うことが大切である。

下記に江間章子さんの言葉を紹介する。

「花の街」は私の幻想の街です。戦争が終わり、平和が訪れた地上は、瓦礫の山と一面の焦土に覆われていました。その中に立った私は夢を描いたのです。ハイビスカスなどの花が中空に浮かんでいる、平和という名から生まれた美しい花の街を」^{注3}

この作品に込められた江間章子さんの理想の街、神戸を思い浮かべて、快い春の陽光を感じながら表現することが重要である。

第15曲目<夏の思い出>は、<昭和24(1949)年6月NHKの「ラジオ歌謡」で石井好子さんが歌った作品である。戦時中に見た群馬県片品村の水芭蕉の花と尾瀬ヶ原への追憶を詩にしている。

<夏の思い出> 6・5調
(江間章子作詞・中田喜直作曲)

韻律は、全体を6・5調で統一し、二長調の4分の4拍子の二部形式(a a b a')で構成されている。

夏がくれば	思い出す	6・5
はるかな尾瀬	遠い空	6・5
霧の中に	うかびくる	6・5
やさしい影	野の小道	6・5
水芭蕉の <u>花</u> が	咲いている	6・5
夢みて咲いている	水の辺り	6・5
石楠 <u>花</u> 色に	たそがれる	6・5
はるかな尾瀬	遠い空	6・5

夏がくれば	思い出す	6・5
はるかな尾瀬	野の旅よ	6・5
花のなかに	そよそよと	6・5
ゆれゆれる	浮島よ	6・5
水芭蕉の <u>花</u> が	におっている	6・5
夢みてにおっている	水の <u>辺</u> り	6・5
まなこつぶれば	なつかしい	6・5
はるかな尾瀬	遠い空	6・5

この<夏の思い出>が作詞されたエピソードを紹介する。^{注4}昭和21年、疎開先から東京に帰ってきた詩人の江間章子は、NHKに呼ばれて「ラジオ歌謡」の作家陣に加わるよう依頼された。早速何編か書いたが、昭和24年の春にまた依頼がまわってきた。この時、戦争中の昭和19年に訪れた群馬県の片品村を思い出し、水芭蕉の咲く尾瀬を舞台に『夏の思い出』と題する一編の詩をまとめた。水芭蕉は、彼女の育った岩手県岩手山のふもとにも、可憐な群生を見せていた。彼女の頭の中には、故郷と尾瀬の二つの情景が重なった。

このように詩人江間章子さんが、水芭蕉が一面に咲いている風景を見て、感動的な詩である。この情景を思い浮かべながら、言葉の抑揚やリズム、そして、歌詞が言葉として伝わるように、「はるかな」「花」「辺り」の“H”の発音を明瞭に、また「夏が」「やさしい影」「花が」「石楠花色に」「たそがれる」ガ行の“が”“げ”の鼻濁音に気をつけて、歌詞が言葉として伝わるように、日本語を美しく生きた発音することが大切である。

つまり、言葉と旋律の関係、そして歌詞の内容により伴奏のリズムや響きの違いを味わうと共に、情景や心情を思い浮かべながら、美しい自然に話しかけるような気持ちで歌うことが重要である。

Ⅵ. 唱歌の歌唱法と発音の指導法

日本語を美しく歌う為には、良い姿勢と正しい呼吸法を体得し、口の開け方や下顎を柔らかくし、明確な発音と共に、正しい抑揚と言葉の持つ

ている内容を表現できる語感を表現することが重要である。発音が悪い場合、言葉が歌に与えている魅力の重大な部分が失われることになる。

良い姿勢とは、第一に楽で自然な良い姿勢が重要であり、正しい無理のない発声を行うためには、まず中央に重心を感じ、自然に上半身の力を抜いて下半身を安定させ、常に良いフォームを心がけることが大切である。声を出す際の身体の構えは、両脚を自然に真横に少し開き、重心を中央に感じて楽な姿勢で立ち、首に力を入れず顎を少し引いて、良い姿勢により口の開閉が自由にできるように、楽で自然な構えを保つことが必要である。

次に正しい呼吸法とは、まず自然に鼻から7割口から3割の割合で吸って、長く平均に息を出し続けることが大切である。正しい呼吸法が体得できてはじめて良い発声が可能となる。

正しく楽な自然的発声法であるベル・カント唱法で、日本語を歌う際に、基盤とすることにより、無理のない自然な良い発声法により、声に潤いと艶のある美しい声により、音色の変化に富み、表現力豊かな芸術的な歌唱が可能となる。

そして発声練習では、まず口蓋に音の振動を感じ得るようにし、次にその感覚を硬口蓋に感じながら、歌うことができるようにする。

そして、何よりも母音の響きを統一することが必要で、全ての母音が美しい流れを構築できるようにするために、母音は、e [エ] から始め、i [イ] に移った後に、a [ア] を歌うことで、良い母音で歌うことができるようになる。また、良い歌唱は子音の上手な使い方できることにより可能となるので、すべての子音を正しい筋肉を使って発音する必要がある。そして、歌が劇的なクライマックスになるに従って、子音は大切な要素として発音するように心がけるべきである。

また、歌う時の共鳴については、喉、口腔、鼻腔、及び頭部の空腔などを響きの道具としてしようするが生徒がどのようにこの共鳴の器官を働かせるようにしたら動くのかを学ばせなければならない。まず、口の形、そして頭部が振動しているように感じる頭部（頭蓋骨の空洞）の共鳴の感覚が大切である。さらに、歌唱の呼吸は、①吸息②保息③吐息の3つである。従って、息を入れ、必ず息を保つように、少し待ち、そして歌うという具合に、息を保った状態が歌唱の大事な要素と言える。つまり、歌い出す前に、準備する一瞬があることで、準備が整い、より遠くへ声を飛ばす力を得ることになるのである。そして、息つきで

あるが、どこで息を吸うかは、まず音楽のフレーズによるが、言葉によって切る場合もある。大事なものは、息を吸った後の音符と言葉である。余り重要でない言葉の前に間を置くことは避けなければならない。ある言葉を強調するために、その言葉の前に一瞬の間があることで、次にくる言葉がひととき目立って響くものである。良い歌唱法は、あとどのくらい息の余裕があるのを感じさせない位、氣息の余裕がある。そして腹腔は、絶えず支えが必要であるが、決して力んではならない。そして、完全な歌唱は全身の支えを必要とする。従って、氣息を経済的に使用すればするほど、音は力を増し、美しさを増し、長く声を保てるということである。

また、日本語を生かすために必要なことは、前方発声であり、舌と下顎の力を抜いて柔くし、手前下に下ろすことが大切であり、上顎を十分に上げて、前半分の共鳴を使った発声法で歌うことにより、純粹で明るく伸びのある声となり、日本語の歌詞も聞き取りやすくなる。

歌う時の口の形は、上の歯を幾分出して、下の歯から少し間を開ける程度の自然に微笑んだ時の形が理想で適切な口の形と言える。つまり、顔の表情は、余り口を広く開け過ぎずに自然に微笑みながら、首や口の周囲、そして口の中の筋肉が楽になっていることが大切である。

明確な発音をする為には、歯を少し見せ、微笑みのポジションで歌うと音に輝き与えることができる。また、日本語の母音の発音では、口腔内をア、エ、イでは横型、オ、ウでは縦型に丸く広く開け、唇を思い切って突き出して形づくられる。さらに、舌は柔らかくし、「エ」の母音では舌の前半分を高く、「イ」の母音では「エ」よりさらに高く保つことで、発音と共鳴が良くなる。

次に、言葉の発音で大切なのは、子音の発音である。すべての発音は、正しい筋肉を使って発音することが重要である。しかし、子音も音のなめらかな流れを絶対に遮ってはいけない。明瞭な発音は、舌や唇をかなりきつく使うので、舌を硬くしたり、顎や唇に力を入れないように注意すべきである。

カ行 [カ・キ・ク・ケ・コ] では、「K」の発音を母音の口腔内を保って発音をする。

サ行 [サ・シ・ス・セ・ソ] では、「S」の発音をする際に、上歯と下歯をしっかりと合わせて、できるだけ鋭く発音する。

タ行 [タ・チ・ツ・テ・ト] では、「T」の発音を上歯の裏側に舌の先を軽く接触させてから、

鋭く発音する。

ナ行〔ナ・ニ・ヌ・ネ・ノ〕では、「N」の発音は、両唇を閉じて行い、声音が鼻腔内に入った時に断音する。

ハ行〔ハ・ヒ・フ・ヘ・ホ〕では、「H」の発音は、咽頭を使って、「H」をはっきりと発音する。

マ行〔マ・ミ・ム・メ・モ〕では、「M」の発音は、上下の唇をしっかりと合わせて、氣息を押し出しながら発音する。

ヤ行〔ヤ・イ・ユ・エ・ヨ〕では、「Y」の発音は、「イ」を頭につけ、「イヤ」、「イィ」、「イウ」、「イェ」、「イヨ」と発音すると良く響く。

ラ行〔ラ・リ・ル・レ・ロ〕では、「L」の発音は、日本語のラ行は、舌先が硬口蓋に付けてから、前方に発音する。

ワ行〔ワ・イ・ウ・エ・ヲ〕では、「W」の発音は、ワ、イ、ウ、エ、オと発音する。

ガ行〔ガ・ギ・グ・ゲ・ゴ〕では、言葉の最初にある時には、鋭く発音する「G」の発音は、ガ、ギ、グ、ゲ、ゴと発音し、言葉の途中や終わりにある場合は、鼻濁音の「NG」と柔らかく発音する。

ザ行〔ザ・ジ・ズ・ゼ・ゾ〕では、「Z」の発音では、ザ、ジ、ズ、ゼ、ゾと発音する。

ダ行〔ダ・ヂ・ズ・ゼ・ゾ〕では、「D」の発音では、ダ、ヂ、ズ、ゼ、ゾと発音する。

バ行〔バ・ビ・ブ・ベ・ボ〕では、「B」の発音では、上下の唇を合わせ、バ、ビ、ブ、ベ、ボと発音する。

パ行〔パ・ピ・プ・ペ・ポ〕では、「P」の発音では、上下の唇を合わせ、パ、ピ、プ、ペ、ポと発音する。

その他、子音を強く発音し、母音を響かせないようにする無声音を効果的に使用することで、詩の内容に即した語感を巧みに表現することが可能となり得る。

以上のように発声と発音は表裏一体であるので、日本語を日本語らしく響かせ、日本語を美しく歌う為には、日本語を正確に発音できる発声法を体得することが最も重要である。

VII. 結論

日本語による歌唱法では、ベル・カントの発声法を基盤として、美しい響きによる母音唱法（レガート唱法）を徹底させ、韻律を理解した上で、言葉にイントネーション（抑揚）をつけ、詩をよく理解した語感で、表情のあるブレスを心がける

ことが重要であることがわかった。

詩人の思いや歌詞から感じ取ったことをイメージして、作詞者の思いを表現し、響きを集める場所や息の流れを意識しながら歌うように指導していくことが大切である。

さらに、どういう風に歌うべきかお手本となる歌唱を範唱し、時には生徒の発声を模倣し、生徒の悪い箇所を真似て、どの箇所がどのように間違い、やり過ぎでいるかを理解させることが大切である。その際、指導者と生徒は、お互いに良く見える場所で、指導者は生徒を良く観察し、歌唱している際の顔の表情や目の動き、また口の形や顎の位置など、ごく初期に悪い癖を食い止めるように努力することである。つまり、分析的な聴き方をし、生徒のどこが間違っているかを聴き取り、適切な練習をさせなければならない。のどが自由になり、口や首になんらの緊張を感じなくなるまでは、なるべく言葉なしの母音練習を長く続けることが、結果的にはより良い効果をもたらすこと間違いない。

また、歌唱とピアノ伴奏との関連がとても重要である。作曲家の作風によりピアノ伴奏部の役割に大きな差があるが、例えば伴奏部が描き出す背景には、人間の怒りやすすり泣く声、また自然の情景、具体的には、風や波の音、雨や嵐の音、光や雲、そして霧の雰囲気、小川のせせらぎや鳥の囀り、太鼓や笛の音など、また人の感情では喜びや希望、絶望や怨恨、悲嘆や後悔の気持ちなどの心理描写を細やかで豊かな音色によって表現する必要がある。また、歌い手の息（ブレス）を良く理解し、音量のバランスを常に考慮して、詩全体の雰囲気と作曲家の想いを十分に把握した上で、歌い手と伴奏者がお互いに生かし合うことが重要である。

指導者は、指導することによって多くのことを学ぶことができる。指導する能力は、主観的に聴くと同時に、客観的に聴き、正しい判断をする分析的な聴き方をすることができるならば、生徒を正しい道に進ませ、その才能を完全な高さまで導くことができよう。特に重要なことは、生徒の能力に応じた選曲をし、いかに歌うかを大切にしたいものである。

指導者に必要なことは、アドバイスの内容を、生徒がどのように理解したかを確かめ、またそのアドバイスを守っているかを確かめることである。最終的には、生徒が体得した時に、生徒自身が自分の悪い箇所を自分で修正できる力を育て、練習を積み重ねさせることである。但し、生徒が

悪い癖を持ち、かつまだ悪い癖に気づいていない場合や、良い発声を体得していない場合は、指導者の前以外では練習させず、体得するまでは、教師と生徒との多くの練習時間を費やすことが何よりも必要である。

注

- (1) 伊澤修二編『小学唱歌』全六巻, (大日本図書株式会社, 1893)
- (2) 教育出版株式会社編集局編『中学音楽1 音楽のおくりもの』(教育出版), p.26-27.
- (3) 小原光一他13名『中学生の音楽2・3下』, (教育芸術社), p.16-18
- (4) 牛山剛『夏がくれば思い出す』, 一評伝中田喜直, (新潮社, 2009年), p.97-98.

【主要参考文献】

1. 家森長治郎『若き日の三木露風』和泉書院, 2000年
2. 牛山剛『夏がくれば思い出す—評伝中田喜直』新潮社, 2009年
3. 奥中康人『国家と音楽—伊澤修二がめざした日本近代』春秋社, 2008年
4. 江間章子『夏の思い出 その想いのゆくえ』宝文館, 1987年
5. 江間章子『詩の宴 わが人生』影書房, 1995年
6. 大賀寛『美しい日本語を歌う』カワイ出版, 2008年
7. 上沼八郎『伊沢修二』吉川弘文館, 1988年
8. 北原白秋 作家の自伝27『北原白秋』日本図

書センター, 1995年

9. 北原白秋『日本の詩歌』中央公論社, 1967年
10. 北原白秋『白秋全集2 詩集2』岩波書店, 1985年
11. 北原白秋『白秋全集3 詩集3』岩波書店, 1985年
12. 後藤暢子・團伊玖磨・遠山一行編『山田耕筰著作全集1』岩波書店, 2001年
13. 後藤暢子・團伊玖磨・遠山一行編『山田耕筰著作全集2』岩波書店, 2001年
14. 後藤暢子・團伊玖磨・遠山一行編『山田耕筰著作全集3』岩波書店, 2001年
15. 中田喜直『音楽と人生』音楽之友社, 1994年
16. 畑中良輔『日本歌曲について』音楽之友社, 1991年
17. 畑中良輔『日本歌曲をめぐる人々』音楽之友社, 2013年
18. 畑中良輔監修『日本名歌曲百選 詩の分析と解釈Ⅰ』, 音楽之友社, 1998年
19. 畑中良輔監修『日本名歌曲百選 詩の分析と解釈Ⅱ』, 音楽之友社, 2002年
20. 藤田圭雄『日本童謡史』あかね書房, 1971年
21. 三木卓『北原白秋』筑摩書房, 2005年
22. 前田紘二『明治の音楽教育とその背景』竹林館, 2010年
23. 松村直行『童謡・唱歌でたどる音楽教科書のあゆみ—明治・大正・昭和初中期』和泉書院, 2011年