

歌唱表現の可能性

——歌い続けるために——

Possibilities of Singing Expression

:To Keep Singing

大 元 和 憲

Kazunori OMOTO

(和歌山大学教育学部)

2019年10月23日受理

要旨

歌唱教育にも表現力が求められるが、具体的にどうすればよいのか不鮮明である。本稿では一般的な表現の定義から歌唱するうえで日本語の高低アクセントや音楽的要素や詩人の表現ゆへの推敲状況により、山田耕筰の著作による歌曲の概念に触れた。次に教育的な視点から感性と表現について、歌唱表現を考えるうえで必要なことについてまとめた。

キーワード：表現、共通語アクセント、詩の推敲、あかとんぼ、生涯学習

はじめに

表現とは「心の声が外に聞こえる」、文字通り、おもて(表)にあらわ(現)すことである。しかし実際にはそのような単純なものではない。言葉にせよ音楽にせよ、表現の仕方は自由であるが、これは音楽でいうところの「創作活動」に当たる。歌唱は「再現芸術」であるがゆえに、楽譜には表現の目安が記されていると共に制限されることにもなる。その制約の中で、楽譜に書かれていることすべてを物理的に処理できれば良い演奏と云えるのだろうか。音はただ単に出せば良いというものではなく、質や微細なテンポの調整や音程、言葉の発し方などによって印象は大きく異なる。

さて、先日行われた第86回NHK全国学校音楽コンクール全国コンクール「小学校の部」(2019年10月13日)についてであるが、講評は指揮者の武田雅博氏により述べられた。楽譜通り忠実に歌っていて素晴らしかったと褒め、次に「言葉が客席に届いているか」「伝えるためには技が必要」「強弱について、*mf*はなぜ*mf*と書いたのか」「全体の構成(ドラマ)」「工夫の前に、基礎基本！」などについてお話された。この基礎基本には「声の出し方・言葉の発音の仕方・息の使い方・表現・喜怒哀楽」を挙げている。

小学校学習指導要領の音楽科の目標にも「音楽表現を工夫する」とあるが、「表したい音楽表現をするために必要な技能を身に付ける」との記載もある。基礎は演奏活動をする上で生涯に渡り向き合っていかなければならない課題であるので重要視すべきである。

また、「表現」はよく使用されるワードではあるが、意外に「表現する」を具体化し何をどうすればいいの

か難しいと感じる。そこでまず、表現とは何か整理していきたい。

1. 表現について

日常生活に於いて「表現すること」は、生きていく上で必要不可欠であると感じる。またその方法は多岐に渡る。広辞林によると以下のように意味づけられている。(表1参照)

表1 広辞林「表現」意味

㊦ 内部にあるもの-があらわれる(をあらわすこと)。
㊧ 感じたり考えたりすることを言語・表情・身ぶり・音・線・色などであらわし示すこと。

表1から、「内に秘めているものを様々な手段を使って表に現す」と云える。それではこれを「歌唱表現」に当てはめてみるとどうなるであろう。(表2参照)

表2 歌唱表現の定義考

① 楽譜に書かれているもの(こと)を音にする。
② 楽譜から感じたり考えたりすることを音楽・歌詩(詞)・表情・身ぶり・メロディーライン・音色など「こえ」であらわし示すこと。

そもそも、歌唱とは再現芸術であることを忘れてはならない。それ故に「楽譜」という制限された中でどう表現するか、或いは表現することができるのか譜面と対峙し、対話する必要がある。「繰り返し」と「しっかりと向き合う」ことで作者の思いが見えてくる。

「うた」は音楽と言葉からなり、それは「詩→音楽→演奏→聴衆」へと届けられる。詩人の言葉「詩」からインスピレーションを受け、作曲家が「音楽」をつくり、演奏者が空間に描き出し、そこに聴衆がいる。それは協同作業であり、融合或いは一体とも云えるのではないだろうか。では次に、「うた」の中の音楽について考察していく。

2. 音楽的表現

音楽の基本的要素を『楽典 理論と実践』を基に挙げてみる。(表3参照)

表3 音の基本的要素

①	音は、「楽音」と言われる規則性のある振動の持続によるもので、通常いくつもの倍音を含んでいる。
②	楽音は、「高さ・強さ・音質(音色)」の3要素によって定まる。
③	「十二平均律」1オクターブを12の平等な音程に分割し、それを半音と定めた。移調はスムーズに行えるが、完全に協和した響きは得られない。しかし不協和音の度合いがどの音程も微小ゆえ普及した。
④	音の長さや休符、フレーズ
⑤	リズムと拍子、強弱
⑥	音階や調性
⑦	強起と弱起
⑧	和音の構成や伴奏型
⑨	テンポ
⑩	曲想や奏法

上記だけに留まらないが、特に歌唱に関係のある事柄について少し考察してみたい。

音は空気の振動であり、歌は呼気を使うことから空気を如何に振動させ「こえ」を届けるか考え、「支え」を意識し身体と連動させる基礎事項を忘れてはならない。また骨伝導により、自分の声は生音で客観的に聞きチェックすることは出来ないのも、特に初期学習に於いては専門知識を持ち得た者の指導が必要とされる。それが難しいときは録音・録画などを用い、自身の声以外に他者の声も収録することで、生音と録音との違いが感じられる。このように客観視することは音楽づくりをしていく上で特に音程や言葉の発音に有効的と考える。①と③は単に説明に過ぎないが、その他はすべて「音楽的表現」に関わっている。ここでは拍子と強弱についてももう少し述べたい。(表4参照)

表4 拍子と強弱

2拍子は、1拍目が強・2拍目が弱となる。
3拍子は、強・弱・弱
4拍子は、強・弱・中強・弱
6拍子は、強・弱・弱・中強・弱・弱

しかしこれらは物理的音量の変化ではなく、次のように説明されている。「拍子というのは、何拍ごとかに心理的な強点(力点)を周期的に設定して、拍の進行を整理・統合する組織である。それは、何拍ごとかに何らかの点で反復を行うことによって実現される。」とある。従って、例えば3拍子の1拍目の強拍部分の強点では重さを感じ、また、1拍目に重さが置けるよう3拍目から1拍目へのアプローチを意識する。指揮でいうところのアウトタクト(弱起)の箇所である。通常、歌い出し前のこの箇所は「プレス」や「言葉と音程・気持ちの準備」をしているところである。この時に鼻から息を吸う練習をしておく、後に旋律の中で感情を伴った呼吸ができるようになり、音楽の中で生きることへと繋がる可能性が出てくる。

人生100年時代と云われ、以前から生涯学習という言葉が聞かれるようになった。音楽に関してはアマチュアオーケストラや合唱団に参加する方々が見られるが、より良く人生を過ごすためには、学びの継続だけでなく、身体を使ったり、何かを発信していくこともメリハリのある生活になると考える。歌唱表現をするためには体力の維持や呼吸法の実践は不可欠である。そのためには幼少期からの適切な指導や様々な経験や人を思いやる心など、豊かな感性が起点となり、「継続的な基礎基本概念」と学年及び年齢・身体の状態に応じた「段階的な課題」との取り組みも必要である。また自身の出した音・声に責任を持ち「振り返り学習」をすることで、反省や状況の確認・記憶することにも繋がり、学習成果の向上には欠かせることが出来ない。演奏を録音することと、演奏中にどうやって声を出したか照らし合わせることで音程やリズム、言葉やタイミング、感情表現などが自己感覚と実際の演奏とが繋がってくる。

さて、話を拍子に戻すと、音楽に言葉(歌詩)を当てはめる時や、ピアノレッスンで見受けられる指導で、新曲学習の初期段階に於いて手を叩くことでタイミングを計ること出来る。しかし手拍子は1拍子となり、単なる刻みになりがちで音楽が流れない場合がある。歌の場合、母音が拍頭となるよう、子音を少し前に発する必要がある。ある程度、音程やリズムと言葉が確認出来たら、拍子を感じる。つまり指揮を振り、その時に横に拡がる或いは繋がるように拍子を意識すると、フレーズの繋がりやレガート、「まとまり」として捉えることが出来る。また、とくに楽譜に何も記載がない時には、2小節を1単位として<>メッサ・ディ・ヴォーチェを行ってみると、「まとまり」のヒントに繋がる。それでは次に言葉について考察してみたい。

3-1. 言語的表現

歌唱は、旋律を届けるだけでなく、歌詩(詞)により具体的情報を届ける役目も担っている。それでは母国

語について、情報を届けるプロであるアナウンサーの発音に着目してみる。日本語のアクセントは高低アクセントである。2016年に発行された『NHK日本語発音アクセント新辞典』の編集方針を以下に引用する。(表5参照)

表5 NHK日本語発音アクセント辞典「編集方針」

<p>本辞典の目的は、「放送で用いるのにふさわしいことばの発音・アクセント」を示すことである。 「放送で用いるのにふさわしいことばの発音・アクセントとは、次のような条件を満たすものとする。</p> <ol style="list-style-type: none"> 1 情報伝達の面で伝わりやすい発音・アクセントであること(意味の違いによるアクセントの区別) 2 特定の地域を連想させない発音・アクセントであること(地域方言性[東京方言も含む]の排除) 3 特定の年代を連想させない発音・アクセントであること(若者アクセントおよび極端に古いアクセントの排除) 4 ある程度あらたまった場面での使用を想定した音・アクセントあること(使用想定場面の指定) 	
--	--

そして、この方針について、「日本語として『正しい』『美しい』『ことばとして『味がある』『風情がある』』などの観点からではなく、「現代の公共的な場面での情報伝達的手段として、「(蒸留水のように)もっとも無色透明のもの」として進められるべきであるという意識のものに立てられたとある。

東京の言葉(東京弁)が標準語であるという自負や認識者が多い中、東京＝常に正しいわけではないし、そもそも正しい発音を完璧に使いこなすことは困難ではないだろうか。東京一極集中する昨今、地方からの上京者も混在し、メディアに於いてもしばしば高低アクセントの崩壊の兆しを感じることも少なくない。これは老若問わず以前から起こっていることである。

例えば、山田耕筰作曲の《あかとんぼ》であるが、「あ／かとんぼ」[本稿では音の上りを／、音の下がりをもで示す]と発音する高低アクセントが一般的に思うが、曲中の音高は「あ／かとんぼ」と「あ」の音が高い。これは山田耕筰(1889-1965)が作曲した当時の東京地方でのアクセントに基づいていると云われる。そこでアクセント辞典を基に変遷を確認してみる。(表

表6 アクセントの変遷

1	1943年 (昭和18)	アカトンボ	『日本語アクセント辞典』 日本放送出版協会
		高く発音する箇所 に上線、次は下がる	
2	1951年 (昭和26)	アカトンボ アカトンボ	『日本語アクセント辞典』 日本放送出版協会
		高く発音する箇所 に上線、他は低い	

3	1966年 (昭和41)	アカトンボ	『日本語発音アクセント辞典』 日本放送協会
		表記変更、下がる前に ^{かぎ} 鉤型で示した	
4	1985年 (昭和60)	アカトンボ (伝 アカトンボ)	『NHK編日本語発音アクセント辞典』 日本放送協会
		「伝」は、伝統的なアクセント	
5	1998年 (平成10)	アカトンボ (伝 アカトンボ)	『NHK日本語発音アクセント辞典 新版』 NHK放送文化研究所
6	2016年 (平成28)	アカト\ンボ	『NHK日本語発音アクセント新辞典』 NHK放送文化研究所
		通常2音節目が上がることから上線を省略し、下がる箇所を赤線で示した	

6参照)

表6から、現在は「ア／カト\ンボ」が主流であるが、この高低アクセントは1951年版以降から見られることがわかる。山田耕筰によって作曲されたのは1927(昭和2)年で、これより以前であるので、これら日本放送のアクセント辞典での直接的証明はできないが、1943年版と1951年版に「ア\カトンボ」と表記されていることと、1932(昭和7)年発行の『國語発音辞典』にも「アカトンボ」とあるので、それ以前の高低も同様に発音されていたと推測される。それでは音楽的にはどうだろう、歌詩に「アカトンボ」が含まれる声楽曲は、藤井清水(1899-1944)作曲の《信田の藪》に見ることが出来る。

譜例1 《信田の藪》抜粋



譜例1は冒頭歌い出しであるが、「ア／カトンボ」となっている。作曲年は1922(大正11)年であるから、山田の5年前の発表である。「今日まで私が日本で知っている最高の作曲家であろう」と、山田耕筰をしていわしめた」と、『日本歌曲全集 解説書』に記述があるので、当然、あかとんぼの高低アクセントを熟考した上での作曲に違いない。従って、山田が作曲した頃には既に現在主流となっているアクセントと混在していたと考えられる。

そもそも日本語のアクセント辞典の誕生は、2016年版の「まえがき」によると、1925(大正14)年に始まったラジオ放送で使う日本語のアクセントについて「よりどころ」がほしいという声が高まり、1943(昭和

18)年に最初の放送用アクセント辞典が出され、その後5回の改訂が行われ現在の6冊目に至るとある。アクセントの時代的变化と、データの収集により、最善な「基準」を打ち立て、伝統の継承と時代に合う形への調整により改訂が行われてきたものであり、「ここに示したアクセントであれば、ある程度あらたまった場面で使っても、多くの人に自然に受け入れられる」という記述もあり、公用語としての日本語アクセントとしての扱いが窺われる。

3-2. 共通語の概念

地方に於いて「共通語」というと、「標準語＝東京弁」という概念の方が多い。そこで、『日本語アクセント辞典』より、金田一春彦「共通語の発音とアクセント」の記述を基に、引用・要約編集し、「標準語」と「共通語」についてまとめていきたい。

「標準語」としての日本語のアクセントは、明治の世に、日本が独立国として外国人に示すため《これが標準的な日本語だ》というものを作っておく必要性を感じ、《標準語》の制定が急がれたが、新たに日本語を作るのも大仕事という事で候補に上がったのが「首都東京のことば」だった。また、当時の国語学・言語学の最高権威上田万年(かずとし)氏は、明治29年の「帝国文学」1に発表した論文「標準語について」の中で「一前略一東京語とは、教育ある東京人の話すことばと云ふ義なり。一後略一」と発言し、標準語候補の資格を占め、明治40年東京で開かれた全国郡視学集会で、「帝国語の標準は、現在の東京に於て、教育ある社会に普通に行はれて居ります言葉をいふのでございます」と断言した〔石黒魯平氏の『標準語』p. 2～3〕とある。これ以降、東京のことばが日本で一番正しいことばだ、という考え方は以後明治・大正の時代を通じて強かった。

この中で注目すべきは、明治29年の「教育ある東京人の話すことば」と、明治40年の「教育ある社会に普通に行はれている言葉」である。それぞれに教育の文言があり、一般的な言葉遣いとは異なる印象を受ける。もしかしたら、庶民の間で「あ／かと／んぼ」というアクセントが使われていたかもしれない。では次に教育ではどうだったのか、本文を引用する。

文部省では、実際に東京のことばのうちの雅純な部分をえらび、品位に欠けるような要素を除き、それで一つのことばの体系を作り、これを国語・日本語あるいは標準語と呼んで、教科書にも使うという明治以来の行き方を改めなかった。このことばは新聞・雑誌の文章あるいは小説の地の文とも大体一致することばであったから、明治以後全国に普及し、少なくとも書きことばとしては動かしがたい勢力となった。

昭和2年、安藤正次により標準語は「東京のことば」ではなく、「現実の東京その他をもととして、これに彫琢を加えて作っていくその理想の言語」という考えが学界で支持されていたが、上記のように既に書き言葉が全国に普及しており、結果として実現しなかった。

大正末(1925年)にNHKが創設され、その際どのような日本語で放送を行なうかについて以下の記述がある。

一前略一当時社会に広く行なわれていた教科書にあるような、新聞・雑誌や小説の地の文に書かれているようなことばを《放送用語》とした。つまり東京のことばのうち雅純なものをえらんでこれをアナウンサーに使わせ全国にながした。このようにして今までは主として書きことばとして普及していた《現実の標準語》が話しことばとして広まっていったことは、きわめて自然である。

つまり、公に使用されていた書き言葉であり、雅純な言葉ということになる。「雅純」とは広辞林によると、「ことばづかひが正しく、筆づかひが熟しているさま。文章などが上品でおだやかなさま。」とある。

また東京の言葉は、江戸の町を築くにあたり、多くの地域から集まり、入り混じり・交じり合い・融合している。そういった意味では、共通言語としての基準を満たしていると云える。しかし、書き言葉として普及していた現実の標準語は、地方に於いて話し言葉の抑揚までは共通化できなかった。

そのため、特に関西圏ではしばしば高低アクセントが反転し、時に情報が聞き取れないことがある。またその逆もあるようである。それから共通語では無声音で話すところを有声音で発音する傾向にある。「共通語」という言い方は浸透しておらず、「標準語」(＝東京弁)としての認識が高いように思う。「共通語」について、以下の記述がある。

《共通語》という術語を使えば、それに対する《方言》はそのような下位の言語という気分は感じられず、共通語は公の席で使うことば、方言は私的生活で使うことばという対等の価値をもつ言語という色合いになる。そういう点から言っても、《共通語》ということばは望ましいもので、一般にも受け入れられた。

この中で、「共通語は公、方言は私的」とある。2001・2014年発行の三省堂『新明解日本語アクセント辞典』金田一春彦作図「アクセントの分布図」によると京阪式アクセント・東京式アクセント・一型式アクセントの3つに大別され、地域によりアクセントが異なることが示されている。

それでは地方の教育現場はどうであろう。教育の場は公であるが、授業はその地域のイントネーションにより、地元出身でない場合は聞き取りに苦労し、また聞き取れないことがある。更に声が小さいと全く聞き取れない。従って地方に於いても、首都圏に於いても、公の場では「共通語」を意識し、3-1の文末で挙げた「ある程度あらたまった場面で使っても、多くの人に自然に受け入れられる」や、先に触れた「雅純」となるよう、日常生活から美しい日本語を発音するよう心掛けることで、「日本の声楽曲」に於いても適切で自然な歌唱に繋がると考える。つまり、日本語のアクセントは音の高低であり、作曲する際にはこの高低アクセントによって音の高低進行がある程度制限されてしまう。そうしないと、情報としての言葉の役目を果たせないからである。楽曲の多くはこの共通語のアクセン

トに基づいて作曲されている。勿論、例外はあるが本稿では触れないこととする。それでは言葉の表現である詩作に焦点を当ててみたい。

4. 詩の表現

詩人三木露風の童謡「赤蜻蛉」であるが、2005年に発行された『日本童謡事典』によると、現在のかたちとなるのは三木33歳の1921(大正10)年に、童謡雑誌「櫛の実」8月号に発表され、初出の詩は山田耕筰により作曲された歌詩とは第一・二聯の言葉が、違っていたとある。それでは1980年に家永長治郎氏による奈良教育大学国文：研究と教育『童謡「赤とんぼ」考』の論文に挙げられた内容を基に言葉の変遷をみていきたい。(表7参照)

表7 「赤蜻蛉」詩の推敲

	第一次形態	第二次形態	第三次形態	音節	楽譜巻末の歌詩①	楽譜巻末の歌詩②
収録	童謡雑誌 『櫛の実』八月号 1921(大正10)年	第一童謡集 『真珠島』 1921(大正10)年12月	新潮社 『小鳥の友』 1926(大正15)年11月		第一法規出版 山田耕筰全集 第4巻 1964(昭和39)年9月	音楽之友社 日本歌曲全集5 山田耕筰Ⅲ 1993(平成5)年9月
題	赤蜻蛉	赤蜻蛉	赤とんぼ		赤とんぼ	赤とんぼ
第一聯	夕焼、小焼の、 山の空、 負はれて見たのは、 まぼろしか。	夕焼、小焼の あかとんぼ 負われて見たのは いつの日か。	夕焼、小焼の、 あかとんぼ、 負はれて見たのは、 いつの日か。	4・4 5 8 5	夕やけ 小やけの あかとんぼ 負はれて見たのは いつの日か	夕焼、小焼の、 赤とんぼ、 負われて見たのは、 いつの日か。
第二聯	山の畑の、 桑の実を、 小龍に摘んだは、 いつの日か。	山の畑の 桑の実を 小龍に摘んだは まぼろしか。	山の畑の、 桑の実を、 小龍に、つんだは、 まぼろしか。	7 5 4・4 5	山の畑の 桑の実を 小龍に 摘んだは まぼろしか	山の畑の、 桑の實を、 小龍に、つんだは、 まぼろしか。
第三聯	十五で、ねえやは 嫁に行き、 お里のたよりも 絶えはてた。	十五で姐やは 嫁に行き お里のたよりも 絶えはてた。	十五で、姐やは、 嫁にゆき、 お里の、たよりも、 絶えはてた。	4・4 5 4・4 5	十五で ねえやは 嫁にゆき お里のたよりも たえはてた	十五で、姐やは、 嫁に行き、 お里の、たよりも たえはてた。
第四聯	夕やけ、こやけの、 赤とんぼ、 とまってるよ、 竿の先。	夕やけ小やけの 赤とんぼ とまってるよ 竿の先。	夕やけ、小やけの、 赤とんぼ。 とまってるよ、 竿の先。	4・4 5 7 5	夕やけ小やけの 赤とんぼ とまっているよ 竿の先	夕やけ、小やけの、 赤とんぼ、 とまってるよ、 竿の先。

今回は横書きで記載したが、本来は縦書きの詩と比較するのが良いと思うが、楽譜は横書きということもあり敢えてそうした。家永氏の記載と重なる内容もあるが、物理的相違箇所を抜き出してみる。楽譜巻末の

歌詩は参考までに記載してみた。

第一次形態と第二次形態を比較すると、「山の空」と「あかとんぼ」、「まぼろし」と「いつの日か」の変更と、第一次形態では「読点」が多く用いられているが、

第二次形態では第一聯一行目の「夕焼、小焼」以外の読点はなくなるが各聯末の句点は残されている。5年後の第三次形態では再び文末に読点を戻し、第二聯「小籠に、」と第三聯「お里の、」に更に読点を追記している。さて、ここ着目したいのは詩の表現である。心の想いをどう文字で表すのか。推敲による変更や句読点の有無、また漢字か平仮名などで詩人の胸中を察することが出来る。詩は文字という視覚的作用と、黙読は読み手に語りかけ、朗読することで音として他者に語りかけることも出来る。当然、読むと聞くでは印象は異なる。詩人は句読点により、読まれ方を示唆しているが、過剰な表記は強要ともれなくはないが、試行錯誤の上での「こだわり」であり、読み手により解釈は多様であると考えられる。またこれ以前に、1927(昭和2)年9月、初めて『赤とんぼとまってるよ竿の先』の俳句を詠んだとある。このうたは第四聯に登場している。俳句は季語と五七五を主とした定型詩である。表7第三次形態の右に音節を示した。言葉の基本リズムは字余りの七五調とも云えるが、この拍を感じることにによってゆったりとしたテンポが流れ、言葉のリズムが生まれている。

「夕焼、小焼の」(4・4)と、「負われて見たのは」(8)は、一行の総数は8であるけれども、読点に込められた時間的な間[物理的]を意識することにより、空間の拡がり[イメージ]や情感[想い]などが窺える。そして、第三次形態まで比較しても第一聯と第四聯の一行目はそれぞれ「夕焼、小焼、」と「夕やけ、小やけの、」というように最初に漢字、最終聯ではひらがなを用いることで一貫しており、漢字は単語、ひらがなを用いることで「文」として捉えられ言葉のスピードの変化を感じることが出来る。また、視覚的にも柔らかく・優しい印象を受ける。

「夕焼け小焼け」の「一小焼け」であるが、広辞林によると、「夕焼け」に対して語調を整えるために添えた語で意味はないとあるが、「夕焼けの太陽が更に沈んだ状態」と云われることもあり、またそういう発想に繋がるという意味で、夕焼けの沈む様子に動的経過を表現する言葉として効果的な役割を果たしていると云える。それでは次に、作曲家に焦点を当ててみる。

5. 音楽表現

山田耕筰の著書を基に、日本語で作曲することについて考察してみたい。山田耕筰著作全集2 未刊理想II「言葉と歌曲」に山田の歌曲についての考えが記されているので、箇条書きにまとめてみる。

- ・各国の歌曲の性格や様式は全く違うが、それは国民性の相違があるが、根本は国語の相違による。
- ・歌曲とは詩歌でも純粋な音楽そのものでもない。
- ・詩と音楽が不可離不可分の関係に置かれた芸術的

な融合体を指す。

- ・単なる音楽の見地から論ずることも無理であり、詩的観点からのみ吟味するのも誤りである。
- ・全く新しい「歌曲」という芸術的一形体である。

上記から、詩と音楽は別々の観点ではなく、言葉と音楽の融合であることが述べられている。そして歌曲の誕生に至る経緯を次のように云っている。

作曲者が詩に刺激され、その美に眩惑陶醉し、純真無我の法悦境に浸って、知らぬ間にその詩的種子を受胎し、やがて詩歌という「一」と、音楽という各々別個な「一」を合わせた「二」としてでなく完全に新たなる「一」として生み出された時、そこにはじめて歌曲という芸術の誕生を見るのである。それゆえ歌曲は音楽の世界における一分野をなすのだ。

それゆえ歌曲の演奏においては、音楽的表現の完べきは絶対必要であると同様、言語的表現の完全さも忘れてならないのはいうをまたない。しかし声楽に対して一部の人は、声の美しささえ聞かしてくれれば発音などはどうでもいいなどという――後略――

詩と音楽の二つという概念ではなく、詩が作曲家の中で育ち、一つの芸術となる。従って音楽的表現・言語的表現のための発声や発音を追究する必要がある。また山田は、声楽語としての日本語について、「イタリア語のそれよりもむしろ音声学的に見て気品があるとさえいえる」と云っている。そして歌うことと、同じように声を発する朗読について、以下のように述べている。

歌を美しく唱うということは、詩句を明瞭に発音し、言葉の意味を如実に写し出すことはもちろん、その詩句に示された空気、形象、色彩、陰影、感情などをりっぱに空間に描き出すことである。一流人の演奏に感動するのは、ただその人のふし回しがいいとか、音楽的であるとか、強弱のつけ方がうまいというだけではない。詩歌の示すものをすぐれた俳優が巧みなエロキューションを用いて詩文を朗読する以上に、美しく唱い語ることにある。朗読は、つまり即興技法によるものだ。音の高低も強弱緩急も俳優の自由選択にゆだねられているが、歌曲の場合は違う。歌曲においてはその表現の大部分は作曲者の指定によらなければならない。したがって朗読よりも自由でない。その自由や即興を拘束するところにむしろ歌曲の価値があるのだ。

以上のことから、朗読は即興技法で自由があるが、歌曲に於いては、作曲者の指定や拘束の下、言葉を明瞭に発音し意味を伝え、情景や感情などを空間に描き出す。この描き出すことこそ、「表現」である。

6. 感性と表現

表現とは外向きな発信であるが、それ以前に内部に蓄積される様々な知識や経験などと感受性、そして内部から外部に溢れ出ようとする「エネルギー」が必要である。表現することは生きていくうえで必要であり、幼児期から欠かせない。保育所や幼稚園の表現の項では、「感じたことや考えたことを自分なりに表現することを通して、豊かな感性や表現する力を養い、創造性を豊かにする。」とある。ここでは、『幼稚園教育要領』（平成29年告示）に焦点を当て、資質・能力の育みについてもう少しみてみる。表現のねらいでは、「(1)いろいろなものの美しさなどに対する豊かな感性をもつ。(2)感じたことや考えたことを自分なりに表現して楽しむ。(3)生活の中でイメージを豊かにし、様々な表現を楽しむ。」とあり、取り扱いでは「(1)豊かな感性は、身近な環境と十分に関わる中で美しいもの、優れたもの、心を動かす出来事などに出会い、そこから得た感動を外の幼児や教師と共有し、様々に表現することなどを通して養われるようにすること。その際、風の音や雨の音、身近にある草や花の形や色など自然の中にある音、形、色などに気付くようにすること。」とある。内容の項目では、「(1)生活の中で様々な音、形、色、手触り、動きなどに気付いたり、感じたりするなどして楽しむ。(2)生活の中で美しいものや心を動かす出来事に触れ、イメージを豊かにする。(3)様々な出来事の中で、感動したことを伝え合う楽しさを味わう。」のように、まずは気づき・感じることと、様々な方法で伝えるための下準備とも云える経験が必要である。これは出発点であり、この育みは小・中・高等学校・大学の教育機関を経て、生涯に渡って継続されたい事項である。また、校種や年齢に応じて、「継続的な課題」と「段階的な課題」を意識し、基礎基本は継続的な課題として重要視されたい。段階的な課題は、課題の難易度や、成長期・安定期・加齢により変化する。何か新しいことに触れることで「意欲や探究心」を刺激し活力となり、演奏会などに出演することで達成感を味わうことで充実に繋がる。また難解と思える教材も何度も向き合うことで見えてくる場合がある。

感性は感覚とも云え、よく「センスがある・ない」で評されるが、センスはある程度、生活の仕方で磨かれる。微妙な味わいを感じとり、見分ける判断力や豊かな情操を培うという意識が大切である。

7. 歌唱表現のヒント

日本語は口をあまり開けなくてもしゃべることがで

きる。そのため、歌唱指導の際、「口開けて」と声がけすることが多いが、声を出しながらの開口は難しいのか、なかなか口は開かない。このように単純なことではあるが、それらの積み重ねが声の音づくりや表現の手助けとなる。以下に歌唱表現に於いて必要な留意事項を列挙する。

- ・作者の意図を酌み、楽譜を忠実に再現 「再現芸術」
- ・様々な表現に対応出来るよう声の鍛錬 「声の力」
- ・共鳴と鼻腔を意識する。倍音や空間 「声の響き」
- ・身体と連動、腹式呼吸と支え 「楽器づくり」
- ・言葉の内容に則した発音と発声 「表情・呼吸」
- ・拍子は指揮を意識した拍節感 「まとめり」
- ・言葉と音楽の融合 「アクセント」

主体的学び

- ・楽語に対応できる知識や技術の習得
- ・適切な音や言葉を発するための工夫(アプローチ)
- ・理想とする演奏の到達目標を各自設定

対話的学び

- ・言葉(詩)が、どのような音楽に反映され、それをどう演奏し聴衆に届けるか、役割や効果を考える。

深い学び

- ・解釈に基づいた表現の工夫
- ・表現に必要な声づくり

評価の観点

- ・楽譜に忠実であるか
- ・想いや情景、情報伝達としての言葉が聞こえるか
- ・姿勢や腹式呼吸など楽器としての体づくりが出来ていて声に反映されているか
- ・音や言葉に適した呼吸やポジショニングがなされているか

マイナス面

- ・口呼吸で、表現と関係のない息つぎの音がする

以上、留意事項は上記項目だけではないが、知識や技術の習得のために、初心者はずまず反復練習し、身体を慣れさせる。そして感覚的にうまくいくようになったら、物理的にどこがどのようになってうまくいっているのか確認する。また歌唱時の感情表現のためには、日常生活に於いて様々な感情が発生した時に、心臓の鼓動や呼吸、表情や身体の状態を確認しておき、演奏時に感覚(感情)の再現を行う。経験のない事柄は類似した他の体験に置き換える「感情の代替措置」をとることにより、リアリティが生じ、言葉に説得力が生まれる。また他者の気持ちを理解することは困難であるが、アニメやドラマ、映画などを観ることで様々な感情をみる事が出来る。更に、効果的に演奏するためには、「定義づけを行うこと」で特徴を捉えることが出来、表現する上で何が必要であるか、また今向き合うべき課題は何かが見えてくる。

8. 歌い続けるために

成長期に於いては楽器としての体づくりと声づくり、歌唱法の習得や演奏解釈と表現など様々な課題がある。6. 感性と表現の中でも述べたが、「継続的な課題」と「段階的な課題」「向き合うべき課題」、そして人前での演奏会に出演することで達成感を得られ、少しの休息の後、再び舞台上に立ちたいという欲求が生まれ、繰り返してしまふ。30～40歳位が精神的にも肉体的にも充実する時期と感じる。40代半ばには筋力の衰えや硬化による柔軟性の欠如が感じられ、何らかのトレーニングでそれを補う必要性を感じる。但し、声楽に必要な筋肉は歌うことによってしかつかないので、加齢による身体維持のための過剰な筋トレは、柔軟な声には不向きである。また「声が揺れる」ことについて、力が入りすぎている場合と、力がなくて声帯を支えられない場合とが考えられる。その場合は一度思いっきり「声を揺らしてみる」という「真逆な発想」も、継続するうえで効果的である。楽器として全身を使い、息の流れを感じ、合唱で他者や社会と拘わりを持ち、人生100年時代を歌い継いで欲しい。

まとめ

言葉に限らず世の多くの物事は変化している。令和という新しい時代を迎え、守るべき「伝承」や「伝統」、そして未来への「進化」。詩作や作曲に於いても試行錯誤の末、推敲され洗練されていく。演奏に於いても、楽譜という制限された世界の中で対話し向き合うことと、本番を繰り返す度に、同じ楽曲であってもその時々で表情は異なる。また表現の仕方は変化し、4. 詩の表現で考察したように、試行錯誤され、表現法が行ったり来たりしている。しゃべる延長上に、「うた」がある。声楽曲は共通語のアクセントに基づいて作曲されることが多いので、より豊かな表現を体感するためには、教育現場での公用語として「共通語」のアクセントの使用を望むものである。

最近の傾向として、歌唱表現の工夫は感じられ綺麗な声で歌ってはいるが、心に響かない演奏もある。それは時に、基礎基本である身体の使い方に起因することもある。歌唱の難しいところは、発声だけでなく発音しなければならない。5. 音楽表現の山田耕筈「言葉と音楽」にあるように、歌曲は、「詩的種子を受胎し、やがて詩歌という「一」と、音楽という各々別個な「一」を合わせた「二」としてでなく完全に新たな「一」として生み出された」、つまり、詩と音楽は別々に捉えるのではなく、一つの芸術作品として向き合い、

楽譜と対峙し、対話することによってより深化した表現へと繋がる。

何も考えずにただ発しているだけでは、心にまで届かない。届け、伝えようとする意志と、身体を使って楽器を鳴らす、ただ鳴らすのではなく、言葉を音楽に乗せて感情を届ける。音楽の息づかいを感じ、想いや意図を持って発信することが不可欠である。その表現の仕方は不動のものではなく、その時々状況や年齢、仲間たちなどによって変わることこそ、「生きた音楽」と云えるのではないだろうか。

参考文献

- ・広辞林三省堂編修所『広辞林〈第六版〉』東京：三省堂、1992年、344,1687頁。
- ・文部科学省『小学校学習指導要領(平成29年告示)解説音楽編』東京：東洋館出版社、2018年、9頁。
- ・石桁真礼生ほか『楽典 理論と実践』東京：音楽之友社、1965年。
- ・日本放送出版協会編『日本語アクセント辞典』東京：日本放送出版協会、昭和18(1943)年。
- ・日本放送出版協会編『日本語アクセント辞典』東京：日本放送出版協会、昭和26(1951)年。
- ・日本放送協会編『日本語発音アクセント辞典』東京：日本放送出版協会、昭和41(1966)年。
- ・日本放送協会編『NHK編日本語発音アクセント辞典』東京：日本放送出版協会、昭和60(1985)年。
- ・NHK放送文化研究所編『NHK日本語発音アクセント辞典 新版』東京：日本放送出版協会、1998(平成10)年。
- ・NHK放送文化研究所編『NHK日本語発音アクセント新辞典』東京：NHK出版、2016年、9、付録2-3頁。
- ・神保格・常深千里『國語発音アクセント辞典』東京：厚生閣、昭和7(1932)年、69頁。
- ・秋永一枝編『新明解日本語アクセント辞典』東京：三省堂、2001年。
- ・秋永一枝編『新明解日本語アクセント辞典 第2版 CD付き』東京：三省堂、2014年。
- ・上笙一編『日本童謡事典』東京：東京堂出版、2005年、17-18頁。
- ・家森長郎『童謡「赤とんぼ」考』奈良：奈良教育大学国文：研究と教育、1980年、1-3、8頁。
- ・畑中良監修『日本歌曲全集5 山田耕筈III』東京：音楽之友社、1993年、45頁。
- ・後藤暢ほか編『山田耕筈著作全集2』東京：岩波書店、2001年、642-644頁。
- ・平成2年告示『幼稚園教育要領 保育所保育指針 幼保連携型認定こども園教育・保育要領〈原本〉』東京：チャイルド社、2017年、20,41頁。
- ・「日本歌曲全集⑦」東京：ビクター音楽産業・音楽之友社、1991年、38頁。
- ・畑中良輔『日本歌曲全集』東京：ビクター音楽産業・音楽之友社、1991年、45頁。