

歌唱方法研究 — 旋律を作るという観点からの発声、および発音法 —

河野 克典

Method of singing Vocalization and pronunciation from the standpoint for making smooth phrase line

Katsunori Kono

1. はじめに

学校音楽教育における歌唱指導、あるいは大学等での専門的な声楽指導における発声訓練は、音楽教育の重要なパートとして大きな位置を占めている。一方、音楽という芸術の分野で歌を楽しみ、歌を創り出すために、よりよい表現手段を得ることは必須の課題といえる。それゆえ今日まで、歌うことに対して、あるいは歌を指導することに対して、様々な方法が試みられ述べられてきた。しかし、その多くは声を出すことに重点が置かれており、出されたその声をどのように旋律として成り立たせるかについてはあまり述べられていない。発声に関する著述があっても、大半が西欧で学んだ西欧式の発声を基に解説したもので、日本語を話す我々が西欧式の発声法をそのまま受け入れることには無理がある。一方、歌特有の伝達要素である歌詞の発音に関しては、発音そのものの正確さを求めることはあっても、旋律（フレーズ）を上げる技術としての発音テクニック、という視点は意外に見落とされがちである。

本論では、演奏するという視点に立って、旋律における発声と発音を中心に考察し「旋律を歌う」「旋律を作る」という観点から、発声と歌い方のポイントを探る。発声を、孤立した点として解析するのではなく、連続した線としてとらえ、点が線につながることによって導き出される「線の表情」を感知することが大切である。

2. よい発声とは

我々の周りにはオペラのアリアや歌謡曲、ロック、あるいは小唄・端唄、仏教の声明など様々なタイプの歌がある。発声法についても、変声期前の子供たちによるヴィブラートの少ない澄んだ歌唱から、裏声を使うヨーデルや地声を使った民謡までこちらも様々なタイプがある。そして、それぞれのタイプにその歌を歌うための発声法があり、その歌が求めるよい声がある。

元来、距離的に離れた第三者への伝達手段であった遠くへ飛ばす声は、その目的から、よく響いて滑らかに旋律を再現できる発声法が必要だった。しかし、その目的はいつしか声の美しさを楽しむ方向にシフトして音楽の重要な要素となり、音楽は世界各地でそれぞれの風土に育まれて発達した。そのため、楽しみ方や文化が異なるとよい声の概念も変わるようだ。フースラーⁱは著書の中で西洋人が日本の伝統的音楽を聴いて『日本人は「団子」声を美しいと思った』ⁱⁱと、我々日本人の感覚や伝統的な発声を揶揄しているが、西洋人の彼にはそう思えたのだろう。

ⁱ Frederic Husler 1889～1969

ⁱⁱ フレデリック・フースラー/イヴォンヌ・ロッド=マーリング, 1987 「うたうこと」 P114

小学校学習指導要領解説ⁱⁱⁱでは「豊かな響きのある自然で無理のない声」と示しているが、高等学校学習指導要領解説^{iv}には「それぞれの曲種にふさわしい豊かな発声を身につける」とあり、様々なよい発声があることを示唆している。両学習指導要領に共通する言葉は「豊かさ」だが、その前提は、自然で無理のない発声であることは言うまでもない。またパンコネッリ・カルチャ^vは『よい声とは、雑音を伴わず、圧迫や持続的に過度な緊張がなく、高音で強弱が意のままにでき、よくとおり、豊かな響きを持ち、やわらかく、苦しそうでない声』『「全然病的な現象を発生させない声」^{vi}と規定している。

自然で無理のない豊かな声が良い声の条件であることは勿論だが、長時間コンスタントに声を出せる、毎日同じ声が出せるということもよい声に欠かせない条件の一つである。この条件はフィジカルな面から見て、声の発生源である声帯の疲労を抑えるために最も気を付けなければならないものである。「すぐ声が変わってしまう」「次の日には声が出ない」という発声法は間違いなく「良くない発声」なのである。

これから述べる発声法（歌唱方法）は、芸術歌曲と呼ばれる歌を声の響きや美しさだけでなく、それらを使ってどのように音楽を表現すればよいのか考察したものである。当然、良い発声を身につけるには練習の目的やプロセスをよく理解して、正しい練習法を積み重ねなければならない。

歌唱の発声とは、声であり言葉でありそのまとまりとしての旋律（メロディー）であるが、中でも、伝達媒体である声の発声は特に大切である。しかし、歌唱指導における「発声」を言葉で説明し、かつ多くの人に等しく指導するということは不可能に近い。発声とは、声を出して歌う人間の身体的な個人差、その歌に使われている言語、曲自体の旋律や楽句（フレーズ）さらに、演奏する空間の状況など様々な要素が影響し合い、その結果として成立するものである。

声を出すということは実際には殆ど目に見えぬところでの行為や働きによるものである。演奏者が同時に音源である声帯や周囲の筋肉は見ることはできないし、息がどのように流れるのかも見ることはできない。たとえ最新の音響計測機器を使って、出された声が演奏される空間の中でどのように響くのか科学的に分析しても、声の表情や音色、心地よい響きといった人の心を動かす要因や感動を数値に直すことはできない。

歌唱に関する文献で、声の出し方、発音の仕方について語るものは多いが、実際の演奏でどのような現象が起こっているのか、またどのように処理すべきものなのか、あるいは処理されているのか研究したものは少ない。そんな中で、現在われわれが歌いかつ指導している発声法は、聴く側が判断しやすい母音の発音に注意して発声を調整する方法である。フースラーは、歌には『声の「よいこと」すなわち生理学的な健全性と、声の「美しいこと」を区別しなくてはならない』^{vii}と述べている。

西洋音楽における基本的な要素は旋律と楽句なので、ここでは旋律という形の中における発声の考え方と練習方法に焦点を当てて述べる。

3. 言葉、音節とは

言葉は、歌唱音楽を創り上げる上で感動の根源をなすものであり、声を出す技術的な面からいっても、言葉と言葉の持つ音の響きについては注意深く考えなければならない。

歌において、旋律をつくり上げる歌詞（言葉）の文法上の最小単位は品詞であり、音として構成する最小単位は音節（シラブル）である。その音節は母音と子音の2つの要素から成り立っている。音節を支配するのは5つの母音であり、基本的に同じ母音、同じ発音記号の発音は同じものである。しかし、旋律を

ⁱⁱⁱ 文部省（平成11年、1999） 「小学校学習指導要領解説 音楽編」 P60

^{iv} 文部省（平成11年、1999） 「高等学校学習指導要領解説 音楽編」 P41

^v Panconelli-Calcia

^{vi} 「うたうこと」 P116

^{vii} 「うたうこと」 P116

作るという作業の中では、単語を構成する複数の音節あるいは旋律の中に存在する複数の音節は、同じ母音がある中に存在していても、発音する場所（音の高低、旋律内での位置）によって発音するその母音も変化させる必要がある。実際には子音も途中に入って音節が変わったり、同じ高さだけでなく違った音程にまたがるなどかなり複雑になる。そういった音節の一音一音について、その母音が目指す旋律の方向を判断しながら的確に発音し、旋律を表現するのである。そのため、母音や子音の発音とともに、音節と音符の関係も明確にすることが必要になってくる。

本論では、ドイツ語やイタリア語、英語など西欧の言葉で歌う歌曲を前提に論を進めるが、旋律を持つ音楽である限り、他の言語にもついても同様のことが言える。

歌唱では「言葉を大切にすること」ということがよく言われる。それは言葉の意味や感情を伝える伝達媒体としての重要性を指す場合が多い。加えて、言葉が音楽を作り上げる道具である点も意識しなければ表情豊かな歌としては成り立たない。音楽というものには旋律が存在し、多くの作曲家は、旋律の中に言葉の持つエネルギーを注ぎ込んで作曲を試みている。我々が日ごろ耳にする曲目は、個人の表現というレベルを超えて評価され今日まで残ってきた作品である。そのような作品は、作曲家が言葉から出発して創り上げた旋律の構築物であり、演奏とは作曲家が感じた言葉のエネルギーとその動きの表現であって、演奏者の共感が発声につながるものである。共感が素直に声になることが理想だが、時に我々は演奏をする際それを壊してしまうことがある。言葉や歌詞の表情を表現しようと意識するあまり、感情過多となって反対に音楽を損なってしまうからである。演奏者が、作曲家の創りだした音楽の力と、言葉や音節の持つ本来の伝達能力を見失った結果といえる。歌唱で大切にしなければならないのは、個々の音節が音としての伝達を損ねないよう、バランスよく歌うことである。

4. 「発声（テクニック）」における「発音」とは

「歌」は、他の器楽曲や演奏に比べて様々な点で異なる要素を持っている。その理由の一つは、言葉によって成り立つ歌の、言葉の存在そのものにある。歌は、言葉（歌詞）によって音楽がより具体的なものとなり、演奏もこれに沿ったものとなる。

我々が西欧の歌を歌うときに問題となるのが、それぞれの言語の発音である。我々日本人の多くがまず考えるのは、イタリア語をイタリア語らしく、ドイツ語をドイツ語らしく歌うということであろう。

しかし、それ以前に考えなくてはならないのは、歌うということにおいて言葉としての発音の良し悪しだけが評価されるべきものなのかということである。歌における発音は言葉としての発音以上の何かがあるが求められている。そこを見逃してはいけない。一般にこの問題は、我々日本語人が持っている西欧音楽発生の地の言語に対するコンプレックスに起因し、西欧の歌を習得するとき誰もが陥る落とし穴である。

発音と言語は、様々な自然環境や国民性が要因となって喋り方に特徴ができる。具体的には各言語における母音、子音の発音方法の違いである。この独特な発音法が多く日本人にとって大きなハンディとなっている。それは西欧音楽を作り出した言語に比べて、日本語の発音は口の動きが小さく、小さくてもそれで伝達できてしまう言語だからである。これは口腔内（口の中）の開け方についても同じことが言え、よく響く声の持ち主は一般的な日本人にはあまり見られない。むしろ例外的ですらある。

日本語の発音は口腔内の空間を使わないため、その響き（共鳴・リゾナンス）を利用しなくてもいいのである。西欧の言語が、唇や口腔のすべてを使って発音するのに対して、日本語の発音はマ行を除いて口を動かさずに口の前部分で全て発音できる。舌の動きも少ない。つまり、日本語は、口の中を動かさずに発音する独特の言語なのである。これが後で述べる「日本語による歌唱は難しい」といわれる所以である。西欧人が口の筋肉をよく使うということは、お年寄りの顔の皺、特に頬や口の周りの皺のつき方が日本人と違うことから分かる。それは骨格の違いだけでなく、発音の仕方の違いによるところが大きい。

つまり裏を返せば、日本人が西洋の歌を歌うには、その発音を可能にする筋肉を使用できるように鍛えなければならないということである。

「歌」を歌うことに関して言語の発音を問題にすると、多くの場合は、その言語の発音のみに注意が向いてしまう傾向がある。しかし、歌において、とりわけ旋律の中における発音は会話と異なり、言葉の発音として捉えられても、旋律を構成する音にならない場合がある。歌において発音は、声を出すためのある種、歌のテクニックの一つと言え、その比重は大きい。

ところで、歌い声はかなり遠くからでも聞こえるがそれは何故だろう。実は、我々の歌声を遠くに届かせているのは、音節を支配する母音であり、歌唱の基礎とはこの音節と母音を扱うことに他ならない。加えて、音節がそれぞれの音符を支配するというのも忘れてはならない。具体的には、音符の長さいっばいに一つの母音を伸ばすことが基本である。この母音のつながりによって生まれるのが楽句であり旋律である。

日本語と西欧の言語では発音の仕方が違うように、イタリア語、フランス語、ドイツ語など西欧の言語同士も、それぞれ互いに異なった音声要素が存在する。それは言葉特有の響きやアクセント、子音の発音位置等々の違いであり、それらの違いによって、母音は同じでも言葉の持つ響きに違いが出てくるのである。

歌を歌うときに「口の中を開けろ」とよく言われるが、そのようにして発音した母音の発音は辞書に載っている母音の発音と同じものではない。歌唱時の発音における口腔の使い方は、普通に話す時とは違うので注意を要する。

口の開け方に関しては、次の3点に留意して口を動かし続けることで、口の中に空間をつくることができる。

- ① 口の前面、唇と顎の動き
- ② 口腔中間部 硬口蓋、舌（中舌）の主な部分
- ③ 口腔後部 軟口蓋、口蓋垂 咽頭 後舌（舌根）

舌の動きについては、絶えず中舌は平たく下げた状態を維持し、後舌（舌根）は下に引き下げて空間を開けた状態に保つことが望ましい。後舌は下げすぎると声が暗く籠った響きとなるので注意を要する。これら3つのポジションのうち最も注意して動かす場所は口腔後部③であり、②、①の順に続く。

歌とは、外に向かって音楽を解放することであるが、それは取りも直さず外に向かって声を開放することでもある。声を解放させると音量が話し声よりも大きくなる。注意しなければならないのは、必ずしも大きな声が良いというわけではなく、あくまでリラックスして声を発音し、共鳴させた結果発生する音量豊かな声を指す。

発声時における口の開閉はとりわけ重要である。歌唱においては、母音は口腔内により大きな空間をつくらせて発音する。それが言語を発音する時の基本である。と同時に口腔内、鼻腔といった周辺全体も共鳴体として利用する。演奏では、歌に合わせて共鳴させる場所を使い分け、実際にはそれぞれの比率を調整しながら歌うのである。この作業は、単に音量だけでなく、声の質や表情を作り上げることにつながる。このようにして初めて、それぞれの言語を効率的かつ鮮明に発音できるようになるのである。以上のことを絶えず判断しながら演奏を行うのであるがこの作業は、発声の面からも、旋律をレガートで歌うためにも欠かせない。言い換えれば、歌における発音は言葉を伝達するための信号音という概念だけではなく、歌を音楽として成り立たせる音色の源泉として、熟練によって作り上げるものなのである。

発声は、口の動きだけでなく身体全体の働きにより成り立っている。呼吸やそれをコントロールする腹部、「支え」と呼ばれる呼吸法全般、姿勢等々である。それらは習得するのに比較的長い時間を要し、練習

においては、まず、歌詞の発音を口の動きとして習得する練習を行い、音程やリズムといった旋律の学習はそのあとに行うべきである。このことをきちんと区別しなかったり、順序を間違ったりすると、旋律の流れに乗った発音を理解することができず、結果的に正しい発音を身につけることができない。まず発音に集中して歌詞を読み、その上で旋律に乗せる発音の練習に取り組むとよい。

5. 音楽、旋律を司るもの

グレゴリオ聖歌は西欧音楽の原点であり、歌の原点とも言われる。グレゴリオ聖歌における音の動きは「アルシス (Arsis)」と「テジス (Thesis)」という二種類の律動から成り立っている。『音楽の動きを動機づけるものは何か? (中略) それらの成因となっているところの生命的統一原理「緊張と弛緩」「飛躍と休息」「アルシスとテジス」の関係である』^{viii}また、『生命的動きの秩序は、すべてかくのごとき2つの関係によっている』^{ix}と水嶋良雄は述べている、この二種類のエネルギーの動きは、言葉の持つアクセントを音楽的な音の繋がりとして表現するものであり、音の繋がり音楽を成立させる抑揚や旋律となって現れる。そして、その旋律とはレガートで歌い表現するものである。

「音楽」「旋律」とは、浮遊物のようなものである。浮遊物は何らかのきっかけで地上から浮き上がる。これが曲の始まりである。浮遊物が浮いている間、音楽は続いている。浮遊物が地上に降りた時、それは音楽の終了を意味する。その間の休符は、音として存在しなくても、音楽の抑揚を作るエネルギーの一つとして、それは跳躍もしくは新しい動きを与える要素となる。フェルマータは停滞もしくは停止を意味し、そのままの状態に浮遊している。

この動きを座標に表すと、横軸が時間、縦軸は律動あるいは抑揚として捉えることができる。音楽は、始まった瞬間から横軸を右に進んでいく、その時の縦軸における点の位置は絶えずプラスの状態、つまり浮遊した状態を保つ。縦軸のゼロに戻ることは、音楽の停止あるいは終了を意味する。

旋律を考えると、まず言えるのは、基本的に母音は旋律が続く限り絶えず展開・拡大して発音されていくということである。パンコネリ・カルチャはフレージングのことを『音楽評論家は「旋律の呼吸」と呼び、歌い手は「声の流れ」に乗せることと理解している。しかし、学者は「喉頭で生じる音波のほか、確かに気流は存在している。音波と気流はしかしながら同じものではない。音波と気流とは関係なく、すべての方向へ向かって広がる。』^xと述べている。

前の音節の母音よりも次の音節の母音は、より口腔内を開けて歌い続ける感覚を維持することが大切である。たとえ連続する音節に同じ母音が並んでいても、演奏全体の中における旋律の流れを考えたとき、まったく同じ発音になることはない。音は、旋律の中の音として存在し、歌われることによって自然な抑揚を伴って成り立ち、この抑揚が拍子やリズムを生むのである。音節ごとに口腔内を狭めたり、閉じたりすることは旋律を途切らせてしまうことになるので注意しなければならない。

西欧の旋律は平坦な音の継続ではなく、有機的に絶えず抑揚を伴いながら進んでいく。言い換えると旋律の中で音は絶えず動いている。敢えて言うならば、これは日本の伝統的な発声とは根本的に異なった発声なのである。

西洋音楽で重要な点は、母音を展開しながら音を拡大すると同時に、旋律をつないで楽句を継続し、次の楽句、次の楽句へとそのエネルギーを送り継いで曲を満たしていくことである。だから、歌唱においてこれを実践するには、絶えず口の中の空間を広げておく必要が生じる。この感覚は、発せられた音が次の瞬間には減衰していく鍵盤楽器や打器楽の演奏とは異なる音楽の作り方であり、瞬間的な音の連続によっ

^{viii} 水嶋良雄. (1966). 「グレゴリオ聖歌」 音楽之友社. P109

^{ix} 水嶋良雄. (1966). 「グレゴリオ聖歌」 音楽之友社. P111

^x 「うたうこと」P101

て旋律をつないでいくピアノに対して、音そのものを連続的に融合していくレガートと比較すると違いがよく分かる。音のつくり方としては弦楽器の方が近い。

旋律における重要な要素は、音の高低や前の音、次につながる音との関係を見ながら、どのような瞬間（リズム）にどのような位置で、どのように次の音を発音するかということであり、実際の演奏でも、常に次を考えながら発音するのである。

このような演奏上の基本的な対応は、ルネサンスからロマン派以降、器楽曲と声楽曲の旋律に違いが認められるようになってからも、音楽性の追求という目的を共有しながら変わらずに継承されてきた。

17世紀以降の音楽では、小節線、拍子という概念が確立され、表面的には音楽的律動が本来持っている自由さを奪われ、旋律を作っている音楽的エネルギーは拍節的なものへの従属が変わっていった。小節、拍と言う概念が明確になるにつれ、元来の小節を超えた旋律、抑揚は不鮮明になり、18世紀のバロックや19世紀ロマン派の時代には、小節が支配的となった。この時期、多くの偉大な作曲家が多くの名曲を残し、その中で音楽は内容も様式も変貌・発展していくこととなる。19世紀末から20世紀にかけて、西欧音楽は絶頂期を迎えるが、反面、規則的な旋律で表現される音楽の形にある種の限界も見えてきた。その限界とは、楽譜の伝達限界のことである。本来、楽譜は万人に音楽を伝える道具としてその役割を果たしてきたが、そこに記された記号は作曲家のイメージを全て伝えるものではない。譜面の記号で書ききれない行間のニュアンスは、後になると、譜面に書かれていないという理由で忘れ去られてしまう。しかし実際には、この行間がエネルギーを伝達する鍵を握っており、旋律を考える上で伝達限界の問題は無視できなくなったのである。

この問題は、演奏家と演奏そのものの地位が確立するにつれ露わになってきたともいえ、その典型的な例として「音楽的な律動」の問題が挙げられる。後期ロマン派を代表する作曲家兼指揮者でもあるグスタフ・マーラー^{xi}の作品を見てみると、彼の時代に小節線、拍と言う概念の限界に直面したことがわかる。演奏家として指揮者としてさらに作曲家としてのマーラー自身が感じたものがどのようなものであったかは、その歌曲集「さすらう若人の歌 (Lieder eines fahrenden Gesellen)」の楽譜が物語っている。細かな表記が一切省かれた譜面は、マーラーが演奏家として楽譜という表記媒体に限界を感じていたことを窺わせる。

同様なことは日本の作曲家、山田耕筰の歌曲の楽譜にも読み取ることができる。彼は、楽譜や拍子に表すことができない日本独自の律動を、マーラーとは反対に、西欧の記譜法に沿って何とか表そうと試みている。

彼らが試みたのは、音楽的要素が複数の小節線を越えて音楽（旋律）をつくり上げることであり、それはつまり小節線内の律動や動きの表現に他ならない。もちろんバロックや古典派、ロマン派といった音楽に、同様の傾向が全くなかったという訳ではない。しかし演奏家という存在が大きくなるにつれ、自由な音楽をいかに伝えるかという命題がより大きな問題となってきたことは明らかである。

もう一つ、言葉による律動を重要視した歌曲の例を挙げる。マーラーと同じ時期に活躍した作曲家フーゴー・ヴォルフ^{xii}である。彼は歌曲の分野に力を注ぎ、数々の作品でドイツ歌曲の頂点を極めた。彼の音楽は逆のような言葉（ドイツ語）の律動を音楽にしており、音楽的律動（小節）にとらわれることのないエネルギーが強く存在している。

19世紀の終わりごろから20世紀初頭のロマン派後期の音楽には、グレゴリオ聖歌調の律動が加わる反面、小節、拍という概念から脱却するという二つの異なった要素が認められるようになった。現代歌曲への第一歩はまさにここから始まったといい、「調性」の崩壊と小節、拍という概念からの脱却が近代・現代音楽への扉とを感じる人は少なくない。

^{xi} Gustav Mahler 1860~1911

6. 練習、演奏での留意点

ここでは、歌うときや指導する際の、旋律における発音の仕方として重要な点について述べる。

歌の基本はレガートで歌うことである。レガートとは、同じ高さや違う高さにある二つの異なる音を、繋がって聴こえるように演奏することである。その二つの音は音量的な変化を伴った円滑なエネルギー移動と物理的な時間によって成立する。楽譜に頼ることに慣れた我々は、小節線に捉われるあまり、エネルギーの移動という別の側面を忘れてしまいがちである。だから、今一度そのことを思い起こしてほしい。

演奏においては、旋律がどこまで続くのか、どこへ続けるのかを絶えず考えながら演奏することが大切で、レガートのみならず他の歌唱法においても、このことを十分意識して練習しなければならない。フースラーは、『生体の内部の緊張を、声の美しさをそこなうことなしに、どの程度までにしだいに高めることができるようになるか』^{xiii}と述べ、このことが旋律を作る行為であると示している。

歌唱練習においては、何よりも母音唱法から行うべきであり、その上で次の二点に留意してレガートを練習するとよい。

- ・母音を変えずに練習する。

母音で旋律を歌う練習を行う

- ・口の形を変えずに練習する。

音程が変わっても、他の母音に移行しても口の形を変えないように留意する。

前の母音の口の形を意識し、口の形を変えないようにして次の母音を発音する。

この練習方法は、様々な音節において変化する母音とその間に存在する子音によって、旋律の抑揚と息の流れが損なわれないようにするための予備練習といえる。練習に当たっては、単なる母音唱法ではなく、言葉をつけた次のステップでの発音を助けるものとして、練習の目的をよく理解して取り組む必要がある。

《ドイツ語の歌曲による演奏例》

実際にどのような作業を練習過程で行うのか、さらに言えば、これまで述べてきた旋律の中でどのように発音を組み立てていくのか、曲例を通して説明する。

曲はドイツ語の歌曲、フランツ・シューベルト^{xiv}作曲の歌曲、「音楽に寄す An die Musik D550」の第一節を取り上げる。この曲は二分の二拍子の曲で、ゆったりとした (Maessig) テンポの曲目である。勿論、アーティキュレーションも伴うものであるがとりわけ発音を意識した。

- ・3小節目 「Du hol·de」の「de」は本来弱拍にある発音であり、会話においてはアクセントのある (o) の発音より口の中を緩めて (狭く) 発音するが、音楽においては次の小節の「Kunst」に向けてフレーズを続ける役目があるので、(o) よりも口腔内は開き目、同じ音程の連続ではあるが、上行音程と同じように考え、またクレッシェンドを伴い歌う。
- ・5小節目 「grauen Stunden」は、(gra·ue·n) と本来の音節による発音よりも母音をそれぞれ伸ばし、かつ音量的には四つの8分音符における音量的変化を極力避けて6小節目につながるようにして歌う。その時の (ue) と発音すべきところは、その直前の (a) よりも口

^{xii} Hugo Wolf 1860~1903

^{xiii} 「うたうこと」 P117

^{xiv} Franz Schubert 1797~1828

の開き自体は変わらないものの、咽頭部を開けることにより口腔内の響きを利用して、(ns)の発音につなげる。

- ・ 8小節目 「Le - bens wil - der」は本来二つの8分音符は弱拍に位置するが、それぞれ次の音符につなげる役目があり、明瞭な発音と若干のクレッシェンドを伴い歌う。
- ・ 13小節目 「war - mer」は「mer」の発音を前の「a」よりも奥により深い空間を作るようにして発音する。
- ・ 16小節目 「bess - re Welt」は本来は「bess」と「Welt」の母音は同じ発音であるが、ここではそれぞれの音節が、それぞれその発音に対して口腔内を徐々に広げて発音する。

【楽譜1】

An Die Musik

F. Schubert

Voice

Du hol - de Kunst in

5 Wie - viel grau - en Stun - den, wo mich des Le - bens wil - der

9 Kreis um - strickt, hast du mein Herz zu war - mer - Lieb ent -

14 zun - den, hast mich in ei - ne bess - re - Wert ent -

17 ruckt, in ei - ne bess - re Welt ent - ruckt!

7. 日本語の歌曲の扱い

これまで述べてきたことは、主として西欧の歌の旋律についてのものだが、これは日本語の歌にも共通している。

よく「日本語の歌は歌いにくい」といわれるが、これは日本語だけの問題ではなく、西欧音楽の旋律が持っている言語的特性との違いによるためである。

日本語の響きからなる旋律や音の繋がり、西欧の言語を土台にした音楽（旋律）とは大きく違う。元来、日本の文化における音響は、それほど響き（残響）を必要としない。歌唱においても、個々の音をつないで歌うときに、西欧のレガートとは異なる歌い方をする。声楽曲も器楽曲も、瞬間的な音や直線的な音の継続・維持が求められるのが普通である。

日本の音楽教育では、従来からの伝統的な日本の音楽スタイルに、西洋の音楽スタイルを取り入れて両者を共存させてきたという成立の過程がある。山田耕筰をはじめとする日本の作曲家は、異なる二つの音楽スタイルが並存するという問題を譜面の上で何とか解消しようと試みた。しかし、実際の演奏では未だにこの問題は解消されていない。異なる文化の体質がそれぞれ持っている、音の継続、楽句のつくり方といった異質なものを、いかにして一つのものに成り立たせるか、という工夫は演奏においても必要であ

る。しかし、大抵はそういった矛盾点が消化されずに、西洋の旋律と日本語の言葉の間でジレンマに陥ってしまっている場合が多く、結果的に、「日本語による歌は難しい」と思われてしまうのである。

普通に日本語を話すように、口の中を平たくして歌うと、旋律が固く感じられて響きが乏しく、言葉としての抑揚も、旋律的な抑揚もしっくり行かないのである。逆に、イタリア語の発音のように全てを同じ響きや膨らみで歌うと、今度は日本語としての発音がおかしくなる。響きとして美しく響いても、言葉としてあるいは音楽的な旋律としてのレガート感は得られない。

明確な発音と揺るぎない音節を作り上げたうえで、旋律の抑揚とバランスを調整するとともに、言葉と言葉の中にある旋律を巧みに加減してバランスを取ることによって、初めて自然な歌唱が出来上がる。

8. まとめ

西欧音楽において、歌唱の旋律は絶えず有機的に継続・発展するという特色がみられる。歌唱の際に、その動きと流れに乗った発音が必要となる所以である。歌詞の発音を、言語的な発音だけにとらわれるのではなく、この動きに呼応する密接な関係として構築していくことが重要である。その上で、声を通していかに音楽を表現するかということになるが、端的に言えばそれは、旋律の処理の仕方に他ならない。

レガートで歌うことは即ち旋律を有機的な動きとしてとらえ、そのエネルギーを円滑に伝えることであり、それは歌唱における基本中の基本といえる。一方、発音は旋律の動きに応じて変化するものであり、動きを感じてその旋律をつくり上げるという意志が発声となって現れる。

歌の最大の魅力である「言葉」と「旋律」が一体となった美しい音楽を作り上げるには、レガートを単に音量の変化としてとらえるのではなく、レガートによって発音そのものをつくり上げて行く意識を持つことが大切である。そのような意識は「声を出す」という「点」の作業を、「旋律を創る」という「線」の感覚へシフトアップすることになり、その感覚を身につけたとき、歌を通して音楽の豊かな世界をより豊かに表現することができるのである。

引用文献

水嶋良雄. (1966). グレゴリオ聖歌. 音楽之友社.

文部省. (1999). 高等学校学習指導要領解説 音楽編. 文部省.

文部省. (1999). 小学校学習指導要領解説 音楽編. 文部省.

フレデリック・フースラー／イヴォンヌ・ロッド＝マーリング (1987) 「うたうこと 発声器官の肉体的特質」 須永良雄、大熊文子訳 音楽之友社

Fischer-Dieskau, Budde. Schubert Lieder Neue Ausgabe / Band IV. Edition Peters.

参考文献

テ・ラローシュ (1990) 「グレゴリア聖歌の歌い方」 岳野慶作訳 音楽之友社

E・カルディーヌ (1979) 「グレゴリオ聖歌」 水嶋良雄訳 音楽之友社

富山芳正(編集主幹) (1988) 「独和辞典」 郁文堂

池田廉、在里寛司 他編集委員 (1983) 「伊和中辞典」 小学館

村田健司 (1999) 「フランス オペラアリア名曲集 ソプラノ」 ドレミ出版

エルンスト・ヘーフリガー (1992) 「声楽の知識とテクニック」 小椋和子訳 シンフォニア

参考楽譜

Gustav Mahler Sämtliche Werke Band XIII Teilband 1

Lieder eines fahrenden Gesellen (1982) Josef Weinberger

Philharmonia Partitur Gustav Mahler 「Lieder eines fahrenden Gesellen」 No.251 Philharmonia