

歌唱法研究  
ドイツ語歌曲の接頭辞・接尾辞における  
あいまい母音（弱化母音）の指導における指針

河野 克典

Method of singing  
How to teach pronunciation of stressed and unstressed vowels  
in prefixes and suffixes in German songs

Katsunori Kono

## 1. はじめに

世の中の文化や仕組みが進化するほど本来の良さが無くなっていくことはよくあることで、利便性を追求することが全てにおいて効果を挙げるとは限らない。

我々の使用する日本語も絶えず変化しており、その使われ方や発音の変わり方は若者と年配者の言葉遣いを比較するとよく分かる。そのことは日本語のみならず、英語、ドイツ語、フランス語など他の言葉も同様であり、言葉は社会の様々な影響を受けながら変化を続けている。

筆者が外国語を習い始めたのは40年近く前であるが、その時、外国語の発音の中に「あいまい母音」という日本語の母音にない中間的な発音があることを知った。

「あいまい母音」はその言葉のとおり曖昧な発音なので聞き分けることも表現することも日本人には難しい。

我が国の音楽教育等でよく使われる外国語であるドイツ語にもあいまい母音が含まれている。「er」「ver」等の発音がそれであり、その処理の仕方は、会話よりも歌の中における発音の方がより難しく判断しにくいものであった。

一方、ドイツには伝統的な「舞台語発音法 Bühnenaussprache」というものがあり、格式と美しさを保っていた。歌唱においてもその発音方法は長く使用されていたが、それが近年「より会話的発音に」と変わってきた。そのことによって何がどう影響を受けるのかといったと問題が議論されることはあまりない。しかし、実は思わぬところへ影響が出ていたのである。

歌は、言葉としての発音だけでなく旋律という音のつながりを作りながら発音するものであるが、会話的発音への変化は、演劇における台詞の発音と同様歌の分野へも少なからぬ影響を及ぼした。

本論文では、演奏する立場からドイツ語の「あいまい母音」が音楽の歌という分野で果たしてきた役割と現状を概観し、そこに見られる問題を踏まえて、外国語というハンディの中で行われる我が国の歌唱法と指導法について考察する。

## 2. 言葉の変化と現状

いかなる言葉も、時代とともにその使用法や発音に変化が生じている。その発音について共通の認識を持つことは可能であったが、現在、「あいまい母音」は「弱化母音」という名を与えられて新たな位置を確立している。そのことによって発音は言葉の上でより細かく規定されたと考えられる。しかし実際には、母音の発音がより一層弱母音化（緩和化）され、かえって不確かな発音になった感は否めない。音としてはより開放された発音となり、言葉のつながりという意味で響きの上での緊張が著しくなくなった。さらに、

アクセントや抑揚にもその影響が出たと思われる。その原因は解釈の範囲が広がったことによる判断の幅に問題があると考えられる。言葉の変化は時代の必然かもしれないが、その影響は音楽の分野へも及び、歌のような二次的なところへも変化を強いた。

「歌」には、ヴォカリーズという特別な例外を除いて、「言葉」という媒体が音の繋がりとしてのフレーズに介在する。その言葉の発音方法に変化が生じた場合、音楽への影響も少なくない。しかし現実には、そのことに触れることなく言葉の変化に従ってそのまま歌われてきているのも事実である。新しく作られた曲ならばそれも理解できる。しかし、何十年も何百年も歌われてきた歌については、それを適用するのはいかなるものであろうか。

言葉の変化は、曲が作られた時点では予想されていなかった出来事と思われる。言葉はコミュニケーションの媒体として、その意味や使われ方、アクセント、構造、発音など様々な面で絶えず変化している。発展しているといっているかもしれない。

例えば日本語では変化という意味で次のことが挙げられる。現代言語文化の特徴と言われる「鼻母音」の消失や「さ行」の無声子音化、「ら抜き」のような省略は、より簡単な、あるいは便利な方向へと変化し、言葉を変化させると楽になるような形へ姿を変えていく。もっと古くは、日本語の母音数は今の5つではなく6つあったとも、8つあったとも言われ、「は行」の発音[ h ]に関しても今とはまったく違う使い方がなされていたようだ。

英語のminorityという言葉は[ mænɔːrəti ] が[ mænə- ]と変わり、更なる変化の兆しすら見える。

フランス語の発音においても会話の鼻母音の[ œ ]が無くなりより口の中が開いた[ a ]の鼻母音[ ǣ ]に変わり( r )の発音も伝統的な喉の奥を使ったものが消えて行っている。もともとフランス語は、会話での発音と歌や演劇で使われる発音は若干違っていた。フランス語の独特なイメージと音響機器の進歩により、言葉の発音自体が変わってきたのかもしれない。もう以前のピアフの歌うフランス語のような響きは聴くことができないと言うことである。

それらは様々な要因が考えられる。様々な言葉が混合されて使われる時代であるということ。生活習慣や居住空間の変化。そしてマイクロフォンやスピーカー、ヘッドフォン等のような電氣的・機械的な伝達器具の発達とその利用頻度の拡大したことが考えられる。テレビやラジオのアナウンサーによる日本語のしゃべり方やその声の使い方についても明らかにマイクロフォンといった機器類の性能や技術的進歩の影響が感じられる。

発音においては、昔の文語体・口語体という関係のようなものに留まらず実際の言葉の発音においても同様のことが言え、以前はその違いを意識する時間的余裕があった。しかし、今はその意識すらない。

アクセントが無くなり、抑揚の位置が逆転し、次第に言葉の発音からストレスが無くなっていく。それは恐らく、そのことによって発音する側にも聞く側にもメリットがあるからに違いない。当初はその変化の要因は発音する側にとっても、それを聞き取り判断する方にとっても便利な方向に変化していったとも言えよう。しかし、それは結局「便利＝退化」という図式が成り立つことになったともいえる。

機械の発達や文化圏の拡大によることも考えられるが、その変化が極端に短い時間に起こったことも問題を複雑にしていると考えられる。

### 3. ドイツ語の変化と問題点

我々が頻繁に歌唱で使うドイツ語も同じように変化している。その典型的な例として挙げられるのが、音楽に最も影響しているといわれる接頭語と語尾に用いられる「あいまい母音(弱化母音)」の発音である。これは母音なので基本的には音節を形成する要素だが、同時に、音楽の中で旋律を構成し維持する存在でありながら発音も変化する。つまり、この処理の仕方は演奏者によってかなり差が出るということである。

ドイツ語の発音については、日本版ドイツ語辞書の発音部分を担当した田村宏幸が実際の発音について、「標準発音では、かなり緩和された発音が行われている。さらに、日常会話などでは、さまざまな状況に応じて、発音は簡略化し、音の消失や同化が一般化されている。」とその変化を認めている。

元来、ドイツ語圏の言葉は方言が強だけでなく多数存在する言葉であり、その伝統は現在も続いている。ドイツ語における方言の発音は、語尾の処理と母音の変化に特徴がある。日本語の方言に見られるイントネーションや語尾の一種の修辞とは違い、それは口腔内における空間の使い方から変えるものである。三種類の特徴的な例を挙げると、母音を横に開いて発音する(閉口母音化する)のウィーン訛(方言)、反対に母音を縦に細長くして口の中前後を開くバイエルン・シュヴェーベン訛(方言)、口の中の前方部分で話すケルン訛(方言)などがある。

ドイツ語には、方言や地方色をそぎ落として広い空間でも明瞭に聞こえる発音を目的とした「舞台語発音法 Bühnenaussprache」という伝統的な発音体系がある。これはゲーテの時代よりドイツ文学が演劇に密な関係にあったためより発達したと考えられる。

その一番の例が(r)の発音である。舞台上で用いられるドイツ語の(r)を含んだ発音には二種類の発音方法があった。一つは舌を巻いて(r)を発音する方法(巻き舌)であり、もう一つは口語で用いられるようにその前の母音を弱音化して[ə]と発音する方法である。三ヶ尻正は「語尾・接頭語の(r)を『巻き舌』[r]とするか(伝統重視派)、あいまい化させて[ə]とするか(口語派)が大きく分けられるところ」<sup>ii</sup>と述べている。

この[ə]という母音の発音であるが、高折續は最弱母音として、「性格を持たず、先に述べた中間的な母音よりさらに弱い母音eの中の[ə]である。この母音はドイツ語では前綴りの(e)や語尾の(er),(en)などに非常に多く使われている。また会話においては、ほとんど呑み込んでしまうほどである…」と述べている。<sup>iii</sup>

しかし、この弱音化して[ə]と発音が近年徐々により一層緩和化され、現在では[e]と、それまでの[ə]以上に、口を開いて発音されている。巻き舌として処理する場合と弱音化(緩和化)して発音して処理する場合とでは、前者のほうがより前後の音節間の結合を強化(強調)して発音できるという特徴がある。しかし現在の会話では前にも述べたような、よりストレスのない平易な発音へと変化する傾向があり、ドイツ語の発音の変化はこう言ったところにも見られる。

音節間や言語間の結合性が薄れることで言葉の発音の方向性が不明になって旋律を壊し、結果的に旋律が途切れてしまうのである。音節やイントネーション(抑揚)の変化は、本来のメロディーまで変えてしまう可能性がある。有節歌曲などの楽譜はたいてい第1節の歌詞・音節に合わせて作曲されており、第2節以降の歌詞で音節の数やアクセントの位置に違いがあるときなどは、市販されている一般的な楽譜では、細かな音符で変化をつけるよう促している。既に書かれた楽譜で演奏するのだから問題はないとする考えもあるが、実際にはその会話における発音の変化が微妙に歌まで変えてしまうこともある。とりわけドイツ語の歌い方に関しては現在徐々に会話で使う発音の影響が強くなって、音楽のスタイル自体も変化している。

ドイツの歌曲は朗読をベースに作曲されてきたものであり、より自然にという意味では一見時代に合致していると思えるかも知れない。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、言葉の発音としてとらえても、旋律を構成する音にならない場合がある。」<sup>iv</sup>とされているとおり、会話の発音と音楽上の発音は同一ではない。発音の変化が旋律の持つ形を変化させて破壊し、結果的に音楽本来の要素が失われていくという事実に向けなければならない。

<sup>ii</sup> 三ヶ尻正, (2003) 「歌うドイツ語ハンドブック」 ショパン p.70

<sup>iii</sup> 高折續, (1988) 「ドイツ語発音法」 音楽之友社 p.17

<sup>iv</sup> 河野克典 (2009) 横浜国立大学教育人間科学部紀要 I (教育科学) No.11 p.14

#### 4. 日本における現状とその指導法

ドイツ語の歌というと、以前はその絶妙な語尾の処理と明確な旋律感に音楽的な品格さえ感じたものであったが、現在ではほとんど聞く事ができない。その理由は、語尾の弱化母音が多様になったため、旋律における発音の緊張感が薄らいでしまったからである。

発音は、本来声楽のテクニックに属する問題だが、比較的多くの指揮者が語学的問題ととらえる傾向にある。我が国において、接頭語・接尾語の発音を不明瞭にしている原因の一つがこの点にある。

ここでは、俗に言う「発音がよい」「発音が悪い」ということが論じられる。しかしながら、何が旋律を構成するのかという大前提を考えると、音楽という音の繋がりを創り上げ発音の流れの中で響きを整えているのは、発音の良し悪しより発声そのものにあると考えられる。

我が国における、声楽の授業でよく取り扱われる外国語はイタリア語とドイツ語である。

この二つの言語が西洋音楽の歴史の中で果たしてきた意義や役割は大きい。

声楽の指導の際、学習初期の教材としてよく使われるのはイタリア語の歌曲、古典イタリア・アリアと呼ばれるものである。これは、その言葉を構成している母音が明瞭で、子音と母音の関係をはっきりして母音の響きも変化しない。そのため、旋律を歌い、作ることが比較的簡単にできる。しかし、更にイタリアの歌唱法を追求していくと、イタリア語歌唱法の命は、発音するとき口腔内の同じ位置で発音し母音が変わっても響きを変えない、ということに気づく。母音の発音が明瞭かつその音の「響き」に一貫性があることが重要で、ドイツ語の歌との大きな違いがそこにある。旋律の創り方もその言葉に伴って変わる。レガートに対する意識も他の言葉より強い。音楽において、母音も子音も同じ位置で響かせることを心がけるよう気をつけなければならない。

声楽の基本はレガートに歌うことである。歌唱指導するにあたりその延長線上として発音という問題があるということにつける。歌唱においてイタリア語の歌を初めに学ぶという一番の理由である。ドイツ語は母音の発音自体イタリア語より複雑で、それに付随する子音も多様かつ発音方法も複雑である。さらに、ドイツ語はイタリア語に比べて子音の数もその発音の位置も様々である。従って、歌唱法を学ぶ教材としてはイタリア語の方がドイツ語より適応性が高いと言える。

もちろん言葉の変化に関する問題はドイツ語に限らないが、ドイツ語の発音で顕著に見られる問題がイタリア語ではあまり見られない。これは言葉の構造そのものの違いによるところが大きい。

日本における西洋音楽文化の中で、独唱、合唱に関わらずドイツ語が果たす役割は限りなく大きい。例えば、ベートーヴェンの「交響曲第9番」の合唱を始めとする合唱曲の多くがドイツ語であり、舞台上立つ演奏家たちだけでなく地域の合唱サークルや教育系、芸術系大学で声楽を学ぶ学生も入れれば、相当な数の人たちがドイツ語の歌を歌っていることになる。

ドイツ語を母国語としない日本人がドイツ語の歌を学ぶとき、あるいは指導するときの最も多い質問が（s）や（t）と言った子音の発音方法と、語尾の発音、特に（er）を含んだ発音である。（er）とは一つには接頭語としての（er-）、そして語尾としての（-er）である。

このあいまい母音の発音が、ドイツ語を母国語としない者にとっては実に判別し難いのである。その上、先にも述べた「伝統重視派」と「口語派」の問題も絡んでくるので、指導に当たっては極力理解しやすい説明を行う必要がある。このことについて述べられたものはほとんど無いが、僅かにミヒャエル・シュタインによって「接頭辞や接尾辞に典型的に聞かれる [ə] になると、ことはそれほど簡単ではない。この音が語末にくると、日本人はつい音を飲み込みがちである。」と日本人にとっての難しさを指摘されている。<sup>v</sup>

<sup>v</sup> ミヒャエル・シュタイン, (1989)「ドイツ語舞台語発音法」 東京藝術大学 p.17

我々日本人がドイツ語の歌を歌うとき大きな問題となるのが、日本語では使わない子音と口腔内全般を使った深い母音の発音である。このこととレガートの関係はかなり重要であるにもかかわらずこれまであまり考察されていない。

我々日本人にとり語尾のあいまい母音発音が困難となっている原因は、その母音自体の把握の難しさだけでなく、日本語に本来無い、西洋的アクセントの感覚が無いこともその発音を難しくする大きな要因で、ドイツ語の演奏をする場合に先ず大きな障害となるのである。

ミヒャエル・シュタインらが指摘するように、語尾などの「あいまい母音」を発音する時、日本人が発音を飲み込んでしまいがちなのは、日本語では語尾にアクセントをあまり置かないことと日本人が謙虚であることに関係している。日本語ではいずれの方言を見ても語尾にアクセントがくるものは無い。語尾までしっかりはっきり発音することに抵抗感のようなものがあり、ある意味、日本人は他国の民族に比べて、声や喋り方に対して叙情的に反応する民族なのかもしれない。そのことがあいまい母音の発音を難しくしているのではないだろうか。ただ、会話調の発音優先という最近の風潮から、語尾にアクセントを置く言葉に対する違和感は、以前に比べて少なくなってきた。

ドイツにおいても往年の名歌手が活躍していた時代は、語尾の発音に細心の注意が払われ、レガートを施したフレーズを損なわないよう処理していた。彼らの発音の美しさは、語尾などの発音をきちんと処理していたためであり、それは、古めかしさ以上に今なお品格を感じさせる。現存する録音から知ることができるのだが、1950年代以前の演奏はすべて巻き舌の比較的固い「er」を発音している。しかし次第に[e]と併用するようになっていくが、それはある意味見事な融合といえ、その際、旋律の輪郭をはっきりさせて音楽の流れや緊張感を損ねないようきちんと使い分けていたことが分かる。だがそれは辞書にあるような発音の表記として現れることはなかった。現在は会話調が主流という時代の流れもあって、曖昧なまま歌われており、今ではほとんど[a]、もしくは[e]と発音するようになっていく。その傾向は、ドイツ人はもとよりドイツ語圏全般に見られる現象である。

国際的な交流が活発化するにつれ、ドイツ語を母国語としない日本人も海外で演奏したり歌を学んだりする機会が増え、「美しい」ドイツ語を話す人が増えてきた。

しかし、昨今の音楽界の音源にある演奏を聴くと、ドイツ語の語尾処理を雑に処理しているものが多いことに驚かされる。多くの日本人が留学経験を積み、ドイツ語の発音が向上したことは明らかである。しかし、向上といってもそれは子音の発音についてであり、言葉として聞こえる会話上の単語の発音である。

一方、歌には会話の発音とは違う時間的「間」や高低をともなう抑揚、旋律というまとまりが存在する。そのため、単に会話の発音を歌に当てはめるだけでは歌における発音の流暢さが途切れ、粗雑に聞こえてしまう。これはひとえに、歌の中での発音が会話とは異なる発音、という概念が徹底していない結果と考えられる。

## 5. 日本における発音の扱われ方

日本におけるドイツ語の発音がどのように記されているかを見てみる。

三種類のドイツ語の発音図がある。それぞれと特徴を含みながら母音の発音を表している。時代は a 図が1972年、b 図が1987年、そして c 図が2003年に発行された辞書や関連書に記載されているものである。

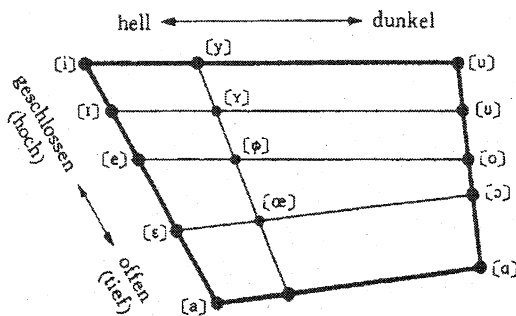
a 図 現代独和辞典<sup>vi</sup>

特徴は口の中の使い方を hell (明るい) と dunkel (暗い) という二つの言葉で表している。口腔の広がりや発声する声の明暗として分けて表している。これはドイツ人の声に対する特徴的感覚であり、それは音色までにも使われており、質感も表す。

前に述べたイタリア語の歌唱では伴わない表現である。

a 図

母音 (Vokal, Selbstlaut)



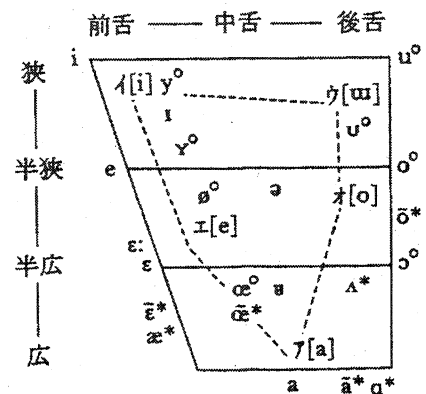
母音が発音されるとき舌の表面の高さを示す (Kopenhagener Vokalviereck).

b 図 独和辞典<sup>vii</sup>

口の中における舌の位置の前後の違いで開き具合を表している。緩和された母音 (弱母音) が表されている。[a] の発音より口を全体的に開けて発音する [ɛ] が記されている。注釈に [ɛ] の発音は会話上の緩和された語尾などの変化した発音や外来語の発音とある。

b 図

ドイツ語と日本語の母音

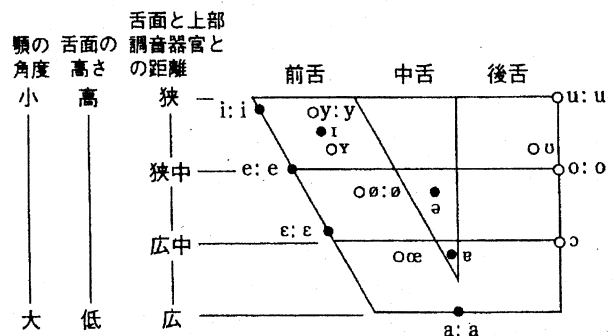


c 図 梶木喜代子著<sup>viii</sup>

この3つの図にある「あいまい母音」として発音されてきた言葉は、発音記号が徐々に口の中を開く方向に変化してきている。発音記号自体、変化と細分化を繰り返しており、中には便宜的に使っているものもある。これらの発音表記は個人別の口の構造を考えるとときの目安であり、会話時を想定したものである。

c 図

ドイツ語の基本母音



● 非円唇 ○ 円唇

しかし、我々が演奏や指導をするとき最も注意しているのは、会話の発音が歌うときの発音に必ずしも当てはまらないということである。旋律という形が存在する西洋音楽の歌では「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」して「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する。」<sup>ix</sup> ためには同

<sup>vi</sup> ロベルト・シンチンゲル, (1972) 三修社

<sup>vii</sup> 富山芳正 (編集代表), (1988) 独和辞典 郁文堂

<sup>viii</sup> 梶木喜代子, (2004) 「ドイツ・リートへの誘い」 音楽の友社

<sup>ix</sup> 河野克典 (2009) 横浜国立大学教育人間科学部紀要 I (教育科学) No. 11 p. 15

じ母音でもその発声の仕方は異なるからである。

## 6. 接頭辞、接尾辞の歌唱法の例

ドイツ語はベートーヴェンの「交響曲第9番」の合唱曲や独唱曲を始め様々な曲目で使う言語である。歌の指導を受ける側からの質問では「sch」の発音、「ch」の喉の奥を使ったドイツ語特有の発音についてのものが多いが、何といても語尾の処理発音に関するものが一番多い。

先に述べたように現代の発音は過去の発音から変化してきた。「er」の発音は伝統的な巻き舌音である[r]に固執する必要はなくなったが、逆に、母音を適宜に弱音化して[ə]や[e]と発音する判断しなければならなくなった。しかし、そのような発音はバロック等の古めいた曲の演出的に用いるのではなく、生きた言葉として演奏することが望ましい。その際、母音をあいまい化(弱母音化)して母音の響きを開放し過ぎてしまわないよう旋律の形と行方を絶えず計算すべきである。その昔は「あいまい母音」として母音の輪郭を不鮮明にする発音といった感じのものであったが、今は弱母音化して母音の発音を解放していく状況にある。

我々のようにドイツ語を外国語として育った民族にはその[e]といった発音の口の開き方の判断は甚だ難しいものがある。我々にとって可能なことは、歌の発音が会話の発音とは異なる事を絶えず意識すること以外には方法はない。

しかし指導者には的確な方法が求められている。ある一例として筆者が指導するにあたって基本的な処理の仕方を次に上げる。

「r/er」の発音の処理について

### 1. [r]、巻き舌として発音処理をするもの

- ア) ゆっくりとした速度で演奏される曲目、及び箇所における発音
- イ) 二分音符や、全音符といった比較的大きな音符で音節を歌う箇所

### 2. 弱化母音として[ə]、[e]と発音処理するもの

- ア) 比較的速い速度で動く曲目、及び箇所における発音
- イ) 短い音符で歌う箇所

先ずこの基準に沿って判断する。その後で曲の流れや旋律の構造を考えた上で処理する。

下記のは梶木喜代子が記したベートーヴェン作曲「交響曲第9番」のシラー作の歌詞と下段はそこに記されている発音記号<sup>x</sup>を記したものである。

Freude, ①schöner ②Götterfunken, ③Tochter aus Elysium  
 [ˈfroydə ˈʃœnə ˈgœtɐfʊŋkən ˈtɔxtə aus eˈlyzjʊm]

④Wir betreten ⑤feuertrunken, Himmlische dein Heiligtum  
 [viːə bəˈtʁetən ˈfœyɐtrʊŋkən ˈhɪmlɪʃə daɪn ˈhailɪçtu:m]

Deine ⑥Zauber binden ⑦wieder, was die Mode streng geteilt;  
 [ˈdaine ˈtsaube ˈbɪndən ˈviːde vas diː mo:ðə ʃtʁɛŋ ɡetait]

<sup>x</sup> 梶木喜代子, (2004)「ドイツ・リートへの誘い」音楽の友社 p. 344

Alle Menschen ⑧warden ⑨Brüder, wo dein ⑩sanfter Flügel weilt.  
 [ˈalə ˈmɛnʃən ˈvɛːɐ̯dn̩ ˈbrʏːdɐ wo ˈdaɪn ˈzɑ̃ftɐ ˈflyːɡəl ˈvaɪlt]

上の発音記号の特徴はあいまい母音をすべて弱母音化して発音するように指定している。これ自体珍しいものではなく、今の時代の殆ど記述がこのような会話的発音を取って指導法が導かれている。

我々がドイツ語の歌曲を勉強する時には、梶木が指摘するように「歌詞の下に個々のタンゴの発音を図1の(上記の歌詞と発音記号)ように書き入れ、強勢[ˈ]の位置や……、歌詞の意味も書き添えると良い。」<sup>xi</sup>と行う。これ自体は間違いないのだが、ここには会話の発音と歌の発音の違いを探りながら歌うという視点が足りないように思える。つまり、旋律の構造を考え、旋律(音節間の結合=レガート)を作りながら、聞き手の耳に会話の発音により近い発音が届けられるよう意識して歌う訓練も必要なのである。練習の段階では本来、指導者や第三者が聞いて判断し指示するのがよいが、自身で録音をしたものを聴いて自ら修正を行っていく事も考えられる。そのためには、演奏や指導において明確かつ的確な発音の使い分けが必要となる。

昨今の演奏を聴いていると、[ɐ]の発音を規定することは難しいということはあるが、無造作に発音され、それに続く音や発音への配慮が欠けているように見える。

それでは、上のベートーヴェンの曲を演奏者はどういうことに注意して歌い上げるのか例として述べる。下の(譜例1)と上記の箇所を比較するものとする。

(譜例 1) <sup>xii</sup>

①(241小節)の発音は、歌詞と旋律が「schöner Götterfunken」と続いていき、かつ強拍にある「Götter」に向かっていく必要がある。[ɐ]の発音を広げすぎることによって先ず旋律が分断される恐れがあり、その上に「Götter」のアクセントまでもが効果を失ってしまう危険がある。この二点に注意して歌うには [ə]の発音でも判断は難しい。反対に軽い巻き舌 (rの舌を巻く回数を制限する) を使うことにより不安定感を払拭し、また旋律のレガート感を損ねずにアクセントを保つことが可能となる。

続く②(242小節)の「Götter-」は、すべての4分音符をマルカートに歌う場合においては、弱母音を軽く使用することも可能である。それは元々下行音形を伴う旋律で次に続く「-funken」が言葉のアクセントや音楽的な強拍を持たず、かつ旋律音拡大させていく性格を持っていないからである。しかし

<sup>xi</sup> 梶木喜代子, (2004)「ドイツ・リートへの誘い」音楽の友社 p. 344

<sup>xii</sup> Bärenreiter Urtext Symphony No. 9 in d-moll (1999) Bärenreiter-Verlag p. 225



発音時に口を開放しすぎると言葉が分かれてしまう。

③ (243小節) については「*Tochter aus Elysium*」という強い繋がりのある旋律で、一番のアクセントである「*Ely-*」にあり、過度な弱化母音は「*aus*」にアクセントがつかかぬない。よって巻き舌による発音が強度なレガートと「*Elysium*」を強調することに繋がる。

④ (245小節) の「*Wir*」はアクセントを伴う音で、開放しすぎて「*[a]*」という発音になっている演奏が多く、その場合は全く旋律が分断されてしまう。

⑤ (246小節) も②の場合と同じである。

⑥ (249小節) は「*Zauber*」と本来はアクセントが一つにもかかわらず、「*[e]*」の発音と開放することにより両方にアクセントがあるような錯覚を起こしかねない。従って次の言葉「*binden*」への連結を優先して「*[r]*」と巻き舌で発音した方が確実である。

⑦ (250小節) は、次の251小節から新しい旋律となるため、「*[e]*」の発音への支障は無い。しかしここではオーケストラの弦楽器が同じ旋律をピッチカートで演奏されているため歌の声部の動きも小刻みなものが望まれる。

⑧ (254小節) は「*[e]*」とすると方言的発音に近くなる危険がある。

⑨ (同) は、直前の「*[ü]*」の発音が比較的口の中を狭くして発音する母音であること。そして音符が8分音符と短いこと、重ねて次の255小節から新しい旋律となるため、⑦同様に、「*[e]*」の発音への支障は無い。

⑩ (245小節) は①の発音と同様に「*sanfter Flügelweilt*」と旋律が続くため、過度の口腔の開放は音節の結合感、緊張感が薄れてしまう恐れがある。それは極力避けるべく巻き舌による発音により256小節の「*[f]*」へ繋げて欲しい。

このように歌の中での弱化母音である「*[ə]*」の発音、「*[e]*」の発音の多様は旋律のレガート感を脆弱にってしまう危険性があるということを絶えず意識して演奏、指導することを推奨する。

上の例は、短旋律の中での処理に対する一例であったが、音楽においては他の声部やまた一緒に演奏する楽器（例えばピアノ）が存在する。では、これらはこの発音に影響しないのであろうか？

その例としてシューベルト作曲、ゲーテ作詞の歌「*Ganymed*」を（譜例2）以降を用いて個々について説明する。<sup>xiii</sup>

<sup>xiii</sup> Franz Schubert *Bärenreiter Urtext Franz Schubert Lieder 3* (1980) Bärenreiter-Verlag / 全音出版社 p76~80 Op. 19, 3 *Ganymed*

## (譜例 2)

- ① (18小節) の「Gelieb - ter」は [ r ] と巻き舌にして処理することにより、2拍目からのピアノの旋律との連携が成立し、またその旋律形が鮮明になる。
- ② (20小節) の「facher」は [ 'fæçer ] と [ 'faxə ] の2種類の発音処理が考えられるが上行する4つの8分音符がアクセントをもたずに、同じように演奏を心がける。その場合 [ e ] の発音は均等感が伴わない。

## (譜例 3)

- ③ (54小節) 「lieblicher Morgenwind!」という旋律であるが③の発音の時に6度の下行進行(跳躍)がある。この大きな跳躍を音節の強い連結(レガート)を成し得るには巻き舌が適しており、それ以外の発音は旋律の緊張感が薄くなるのが否めない。

## (譜例 4)

- ④ (63小節) は旋律の中の音節である。また次の音節が [ aus ] と一番開放した母音を発音することになる。言葉の輪郭を保つためにも [ r ] と [ a ] と区別できる必要がある。

80  
ab - wärts, die Wol - - ken nei - gen sich der seh - nen - den Lie - be.

85  
Mir! Mir! In eu - rem Scho - ße auf - wärts! Um - fan - gend umfangen!

*p* *cre - scen - do -*

Annotations: ⑤ (measure 82), ⑥ (measure 85), ⑦ (measure 85)

## (譜例 5)

⑤ (82小節) は次の84小節の「Liebe」に対する定冠詞である。次の修飾語「sehnen」がアクセントを有しており、緊張感を作り上げる必要があり、巻き舌、弱化母音とも83小節に向かって重心を感じながら発音する。

⑥と⑦ (85小節) は両方とも緊張を増す必要があり、巻き舌によるものの方が確実に表現できる。そして特にそのあとに続く休符にその緊張感を繋げるという使命がある。

90  
Auf - wärts an dei - nen Bu - sen, all - - lie - ben - der Va - ter! Die

96  
Wol - - ken nei - gen sich der seh - nen - den Lie - be. Mir! Mir! In

Annotations: ⑧ (measure 93), ⑨ (measure 94), ⑩ (measure 96), ⑪ (measure 96), ⑫ (measure 96)

## (譜例 6)

⑧ (93小節) は次の言葉「Vater」に強いアクセントがあり、それを作り上げる形での発音[r]といった巻き舌による発音が望ましい。弱化母音で発音する場合にもくれぐれもアクセントを有さないように、そして次の母音より口腔が開かないように注意する。

⑨ (94小節) は次の小節にあるピアノ・パートの分散和音、そして歌旋律に呼応して内声に続く音を意識して発音すべきである。

⑩、⑪、⑫については前述の⑤、⑥、⑦と同様である。

The image shows a musical score for a vocal and piano piece. The vocal line is in German: "Bu - sen, all - lie - ben - der Va - - - - ter, all - lie - ben - der Va - - - - ter!". The piano accompaniment is in the left hand. There are four numbered annotations: 13, 14, 15, and 16, which correspond to the numbered list items in the text below. The score includes dynamic markings such as *ff*, *p*, *pp*, and *dim.*

## (譜例 7)

- ⑬ (107小節) は次の6度下の「 Vater 」に降りていく音楽的エネルギーを集めるが如く密度の濃い発音 [ r ] が求められる。
- ⑭ (110小節) は強拍であるがアクセントの無い発音。その下のピアノ・パートの緊張感ある休符を演出する発音であること。その後の [ a ] という開放母音クリアに出せるように支えの助けになる巻き舌の [ r ] が望ましい。
- ⑮ (113小節) は5度下への跳躍の後、そのエネルギーを [ ' f ] 繋げることができ発音 [ r ] が望ましい。
- ⑯ (116小節) は最後の言葉、音節ではあるが、アクセントは無く、かつピアノ・パートに丁寧に音楽を受け渡すという感覚が発音に望ましい。巻き舌での発音、そして弱化母音による発音も可能ではあるが、それ故に細心の注意が求められる。

ここに述べたのは演奏処理とその考え方の一例だが、会話的な発音が主流になるにつれ、こういった考え方も薄れてきた。

弱化母音の発音は、我々日本人にとって特に注意を要するものである。つまり、アクセント感覚に乏しい我々日本人が発音すると不確かなアクセントが生じてしまう。

[ r ] を巻き舌で処理する利点は、発声の支えとして利用すれば母音を鮮明に発音することができることであり、同じく、音が移動していくときにも巻き舌を支えとして利用できる。

以上のことに対し、演奏者、指導者が改めて発音における意識を喚起する必要がある。

## 7. まとめ

以前はドイツ語の歌に対してはその発音ゆえに、ある種の品格を期待したものだが、それが現在ではなくなってしまった。往年の名歌手たちの演奏には古色蒼然とした雰囲気とともに品格が漂っていたものである。

時代とともに言葉の発音は変化し、それは今現在も進行中である。進化した現代の発音は、「平易」という事から起こったものが多く、より身近に感じさせる効果はあるが、それによって音楽の分野においては必要以上に音楽を変化させてしまったと思われる。

発音の変化により消えていった「美」と「感覚」は何もドイツ語に限ったことではない。我が国においても「美しい日本語」とはどんな形なのか話題になることがあるが、言葉と密接な関係にある音楽・歌においても美しい日本語の意味をよく考え、新しく変えるだけでなく残すべきものについても思い至らせなければ

ならない。

我々日本人が母国語である日本語の歌を聞く時、日本語の発音を会話上の発音ではなく、歌の中で日本語に聞こえるかどうかという耳で聴いている。これは、我々が考えている発音記号の発音と歌の中での発音が異なるということを証明している事に他ならない。もともと日本語は抑揚のない言語である。外国語としてのドイツ語もただの会話の上では立体感のない発音である。それが旋律という音楽の起伏とリズムで立体的になってくるものである。故に歌を歌うということは絶えずその言語の立体的な発音を考えて形にしていくことなのである。旋律という絶えず変化する条件のもと、「どう発音するか」ではなく、「どのように聞こえているのか」という観点からの発音法を見つける事こそが大切である。

## 引用文献

- ミヒャエル・シュタイン (大津葉子・訳) . (1989). ドイツ語舞台語発声法. 台東区: 東京藝術大学言語・音声トレーニングセンター.
- ロベルト・シンチンゲル, 山本明, 南原実, (共編) . (1972). 現代独和辞典. 文京区: 三修社.
- 河野克典. (2009). 「歌唱方法研究」横浜国立大学教育人間科学部紀要 I (教育科学) No. 11. 横浜市: 横浜国大教育人間科学部.
- 梶木喜代子. (2004). ドイツ・リートへの誘い. 新宿区: 音楽之友社.
- 高折續. (1963). ドイツ語発音法. 新宿区: 音楽之友社.
- 三ヶ尻正. (2003). 歌うドイツ語ハンドブック. 目黒区: ショパン.
- 相良守峯 (編集) . (1962). 木村・相良独和辞典 (新訂版) . 新宿区: 博友社.
- 富山芳正 (編集代表) . (1988). 和独辞典. 文京区: 郁文堂.

## 参考文献

- Dr.Renate Wahrig-Burfeind. (1975). Deutsches Wörterbuch. Gütersloh: Bertelsmann Lexikon Verlag.
- Reusch Hey/FritzJulius. (1997). Der Kleine Hey Die kunst des Sprechens. Mainz: Schott Musik International.
- Hermut de BoorMoser, Christian WinklerHugo. (1969). Siebs Deutsche Aussprache. Berlin: Walter de Gruyter & Co.
- MangoldMaxProf.Dr. (2005). DUDEN Band 6 Das Aussprache-wörterbuch. Dudenverlag.
- ワルター・デュル (村田千尋・訳) . (2009). 声楽曲の作曲原理. 新宿区: 音楽之友社
- 鈴木信太郎他. (1957). スタンダード佛和辞典. 千代田区: 大修館書店

## 使用楽譜

- L. van Beethoven Bärenreiter Urtext Symphony No.9 in d-moll (1999) Kassel Bärenreiter-Verlag
- Franz Schubert Bärenreiter Urtext Franz Scchubert Lieder 3 (1980) Tokio Bärenreiter-Verlag/ 全音出版社