

言葉と音の錬金術

講師 泉 恵 得

はじめに

言葉と音楽との関係は、両者がくっついたり離れたり、反発したり寄りそったりという事を何度も繰返す過程で、その方法論と解決を求めるエネルギーが、音楽の歴史に大きな影響を与えて来たと言える。総ての言葉にメロディーとリズムが潜んでいる事に気付かなければならない。それは単に詩歌の言葉（韻文）だけでなく、散文についても同様である。何故なら、言葉は律動であると同時に音色であり、抑揚と旋律だからである。言葉の連続の中から総ての抑揚を取り出し、それを拡張すると旋律になる。このように、言葉と音楽とは共通の要素を有しているのだが、それは又、次の事からも頷ける。すなわち、文明というものが可成進む以前は、詩人は同時に作曲家であり、又、演奏家でもあった。例を1つ挙げよう。次の詩は12世紀のトルバドゥール（Troubadour 吟遊詩人）の1人ラインバウト・デ・ヴァケイラス Rainbaut de Vaqueiras (1155～1207)の「5月1日」という詩とその音楽である。

6. ラインバウト・デ〔ランボー・ド〕・ヴァケイラス

(Raimbaut de Vaqueiras, 1155—1207), トロバドール：『5月1日』（Kalenda maya）

〔歌詞〕

Kalenda maya	五月一日
ni fuelhs de faya	ブナの葉も
ni chanz d'auzelh	鳥の歌も
ni flors de glaya	グラジオラスの花も
non es que'm playa,	心を楽しませない、
pros domna guaya,	気高くて朗らかな女よ、
tro qu'un ysnelh	愛が私に齎す
messatgier aya	新しい喜びを
del vostre belh	私に伝える、
cors, que'm retraya,	美しい貴女からの
plazer novelh	報せが早く
qu'amors m'atraya,	来ないうちは、

C. トロバドールとトルヴェール

6. Kalenda maya

Raimbaut de Vaqueiras

Ka-len-da ma-ya Ni fuelhs de fa-ya Ni chanz d'au-zelh Ni flors de gla-ya Del vostre belh Cors,
Non es que-m pla-ya, Pros dom-na gu-a-ya Tro qu'un y-snelh Mes-sat-gier a-ya Pla-zer no-velh Qu'a
que-m re-tra-ya. E ja-ya Em tra-ya Vas vos, Dom-na ve-ra-ya;
mors má- tra-ya, E cha-ya De pla-ya Lge-los Ans que-m nés-tra-ya.

この様な自作の詩と曲を作り演奏するという謂わば自作自演の形が当時は普通だったのである。

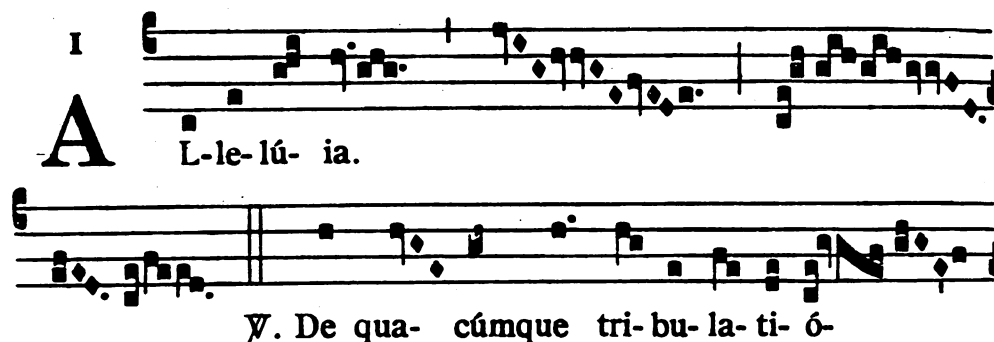
同じ頃、南フランスのトルバドゥールに対し、北のドイツではミンネゼンガー (Minnesänger) と称せられる吟遊詩人達が居た。矢張自作の詩と曲とを作って、それをリート (das Lied) と呼んでいた。この《das Lied》という言葉はその出生の原点に於いて、本質的な性格として読まれるものではなく、語られるもの、むしろ歌われるものであった様だ。《das Lied》の語源は、中高ドイツ語の《diu lied》等に到達できるが、《diu lied》の意味は、「歌いよい詩の数節」というものである。ここで見のがしてはならないのは、“歌いよい” — singbar — という事で、これが何を意味しているか深く考えなければならない。つまり、リート (詩) の本質の中に、語られ、そして歌われるべき《音の世界》が初源的に存在しており、それが容易に音楽として発展して行くべきものをその属性として所有している、と考えられる。詩なるものが、現代に於いては語られずして文学として読まれる傾向が顕著である事を考える時、このリートは、日本の《うた (和歌)》—— 声を出して詠まれるもの、歌われるもの—— に近いのではなからうか。かのゲーテも言っている。「とりわけ読まない事。常に歌う様に朗読する事」又、音楽について「あらゆる詩がそこから生まれ、そしてそこへ戻って行く要素」と定義している。

グレゴリオ聖歌

中世からもっと時間を遡行して、グレゴリオ聖歌 (Gregorian chant) を見てみよう。周知の様にローマ教皇グレゴリウス I 世 Gregorius I (540頃~604) によって纏められた聖歌集である。譜面を見よう。

S. IOSEPH OPIFICIS

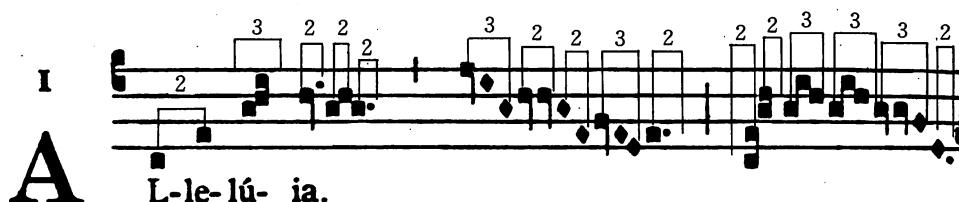
IN. Ecce óculi Dómini, 439.



色々の事に気づく。五線ではなく四線である事。音符の形が現代のものと違い、ネウマである事。調号や拍子が無い事等々。12世紀のトルバドゥールの楽符には小節線が有ったが、それから数百年さかのぼ 遡ると未だそれは見えず、したがって拍子も書かれてない。たゞ一纏まりごとに縦線があり、一息で歌われる長さ (フレーズ) を示しているだけである。歌ってみればすぐ解るが、旋律線がウネウネと続いて行くだけで、拍子感は極めて稀薄である。だから近代の音楽理論である2拍子も3拍

子も無いし、3拍子だから、強・弱・弱という定まった律動型もない。言葉と音との原初的な結び付きを示しており、丁度地球の出来初めの時、どこが陸でどこが海か区切りがはっきりしなかった様に、喋りがそのまゝ歌になり、歌が又いつの間にか喋りになっているというふうな音楽である。

グレゴリオ聖歌のリズムは基本的に2と3の組み合わせであり、それが連続する。それはすなわち、歩行や呼吸のリズムから考えられる様に2というリズムが人間の体の中の基本リズムであり、3はその変化型であろう。もう一度楽譜で検討しよう。



2と3の基本リズムは色々な所で見出せる。例えば、和歌や俳句にもあるし、わが琉歌も全体の形は8・8・8・6だが、もっと小さな単位に分けると2と3が基本である。

おんなだけあがた さとが生まれじま



3 2 3 3 3 2

もりもおしのけて こがたなしゃな



3 2 3 3 3

2と3の基本リズムは、後に体系化された「詩学」が生まれる事によって詩に「内在化」している律動を的確に音楽に「顕在化」する事が可能になり、音と言葉の結合はより緊密になった。シューベルトの例を2つ挙げよう。

ドイツの詩学ではアクセントのある音節を *Hebung* と呼び、 $\overset{\sim}{}$ の記号で表わす。又、アクセントの無い音節を *Senkung* と言い、 $\underset{\sim}{}$ の記号で表わす。それらが一定の法則を持って繰り返す時の1単位を詩脚と呼ぶ。

(1)ダクテュルス (Daktylus)

Hebung 1つに *Senkung* 2つという形 ($\overset{\sim}{}\underset{\sim}{}\underset{\sim}{}$) の詩脚をダクテュルスと言い、強・弱・弱となる。例えば歌曲集「白鳥の歌」の第1曲目『愛の使い (Liebesbotschaft)』がこの詩脚である。

Rauschendes Bächlein, so silbern und hell

$\overset{\sim}{}\underset{\sim}{}\underset{\sim}{}\overset{\sim}{}\underset{\sim}{}\underset{\sim}{}\overset{\sim}{}\underset{\sim}{}\underset{\sim}{}$

Eilst zur Geliebte so munter und schnell

$\overset{\sim}{}\underset{\sim}{}\underset{\sim}{}\overset{\sim}{}\underset{\sim}{}\underset{\sim}{}\overset{\sim}{}\underset{\sim}{}\underset{\sim}{}$

シューベルトは *Hebung* を八部音符で強拍に置き、*Senkung* を十六分音符で弱拍に当てはまる様にし、詩のリズムを見事に生かしている。

Rau - schen-des Bäch - lein, so sil - bern und hell,
 ぎ ん い ろ に か が や け る

eilst zur Ge - lieb - ten so mun - ter und schnell?
 おが わ こ と く な が れ ゆ き

(2)トロヘーウス (Trochäus)

Hubung 1つに Senkung 1つという形 (—) で、これはあらゆるリズムの中で最も単純かつ自然なリズムであろう。心臓の鼓動や、呼吸、歩行のリズム等、人間の生理的なものと関わりが深い。シューベルトの『野ばら (Heidenröslein)』を例にとってみよう。

Sah ein Knab ein Röslein stehn, Röslein auf der Heiden.

— — — — — (—) — — — — —

表拍には必ず Hebung が、又裏拍には Senkung が来る様にシューベルトは完璧に詩脚を処理している。

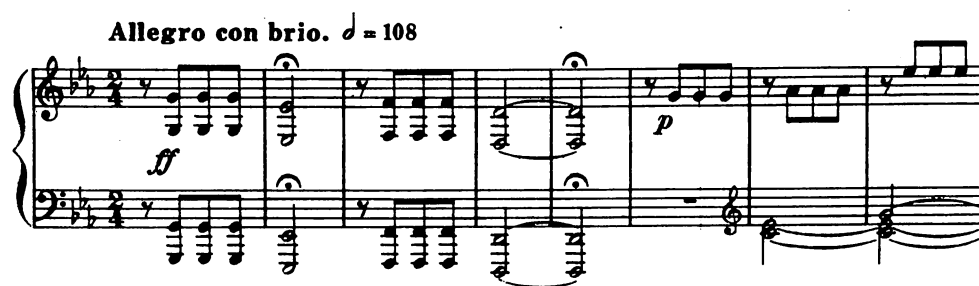
Lieblich

Sah ein Knab ein Rös - lein _ stehn, Rös - lein auf der Hei - den,

グレゴリオ聖歌に於いて、アルシスとテージスという2種類のリズムは、極めて重要な構成要素である。アルシス (Arsis)とは、「浮遊リズム」とも言うべきもので、上へ指向するリズムである。鳥の羽が空に舞う様な、或いは薄絹が風にゆっくり靡く様な感じのリズムである。最も顕著な例を耳慣れた曲から挙げると、シューベルトの「セレナード」がある。



テージス (Thesis)とは、もとのギリシア語では足踏みの事で、下へ指向するリズムである。ベートーヴェンにはこのテージスが多く典型的なものは「運命」交響曲第1楽章のテーマである。



グレゴリオ聖歌は、大ざっぱに言えばこの2つのリズムで成り立っている音楽で、アルシスとテージスが交互に、或いは連続して現われ、それが音楽の抑揚となっている。

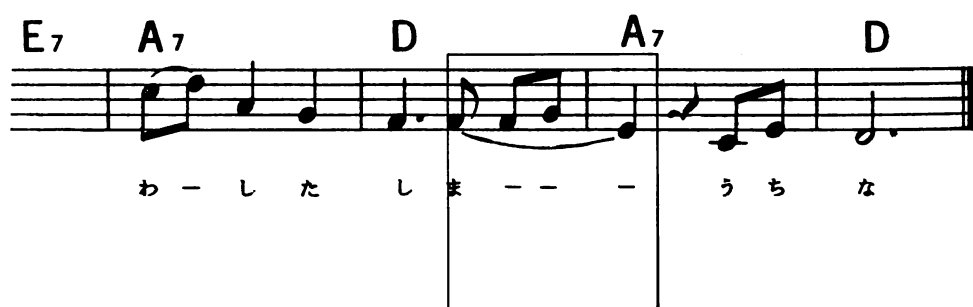
□ アルシス

○ テージス



アルシスとテージスの意味するものは、例えば神と人間、天と地、或いは喜びと怒り、集合と離散等々いろいろ言われているが、アルシス、テージスの解釈が、グレゴリオ聖歌演奏に関して可成大きな比重を占める。それに加えて、前に書いた通り小節線も拍子も無いから、演奏する場合の指揮法はアルシス、テージスを示す事が主要な役目となり、その動きは、後ろから見てると一見、壁にセメントを塗る左官屋の様である。近代音楽の指揮法とは可成違う。このアルシスとテージスは、前に出した詩脚の Hebung と Senkung にも何らかの関係がある様だが、残念ながら私の中で未だその事は解明されてない。蛇足的にもう一つ付け加えれば、沖縄のオモロや古い民謡、或いは琉球古典音楽等にグレゴリオ聖歌と共通の響きが聞こえてくる事である。つまり、言葉の1つの音

節に実に沢山の音が与えられており、場合によっては途中で2、3回息継ぎをして旋律線を歌っていくのである。この形だと言葉の途中でプレスをするから言葉の意味が解りにくいという反面、変化に富んだ価値ある旋律線を形成する事ができる訳である。時代の早いうちにできた音楽の特徴の様だが、現代にもそういう曲は書かれていて、例えば普久原恒勇の『芭蕉布』等そのいゝ例である。1つの音節が3つ或いは4つの音を経由して行く部分があり、そこが^{あたたか}恰も言葉が音符を縫い取って行く様で、この曲の魅力となっている。その意味で、作曲者本人の意識した、しないに関係なく、沖縄民謡や琉球古典音楽を継承していると言える。又、これ程人口に膾炙し、実質上の県民の歌として愛好されている理由は、その辺の事情を皆が何となく感じているからであろう。



音と言葉の様々な関係

さて今度は、音と言葉との細かい所での関わり方を実際の演奏法を引き合いに出して述べてみよう。

先ず速度に関して。これは普通ドイツ語のアゴーギク Agogik（緩急法）という言葉で表わしているが、微妙に速めたり^{ゆる}緩めたりしてテンポを揺らす演奏法である。

〔例〕 椰子の実（大中寅二作曲）

4番の歌詞「思いやる八重の潮路を」の所で、「おもいやる」の「お」に Agogik を使い、少し長めに歌うと、椰子の実が漂って来た何千里の潮路の遙けさと、それを思いやる心の柔らかさを表現できる。



〔例〕 優雅な月 Vaga luna（ベッリーニ作曲）

2番の歌詞「Dille pur che lontananza 遠く離れて」で「lontananza 遠さ」の頭の部分「lo」を長めに歌う。そうするとパースペクティブがより強調される。尚、この2曲のアゴーギク部は共にアルシスでもある。



〔例〕 この道（山田耕筰作曲）

はとばえ なけしゃだ がいても さだいた いっれ てだた るよよ

1. 2. 3.

ね も す な く み み い た く な
 ne - mo - su na - ku Mi - mi i - ta - ku na -

- 15 -

netest den Trank お前が祝福してくれた」の所は全体にフォルテだが、「Segnetest 祝福する」の「Se」を弱く軽く歌う事により、心からの優しい祝福という音楽になる。



子音については極めて表現の比重が大きい。それは、子音が言葉そのもの、構成要素だからである。子音表現の可能性は無限だと言える程だ。だから、子音表現を無視しては、表現の半分も達成できない。さて、子音の表現技法には大別して「た、き」と「さすり」の2通りがある。言葉の語感によるが、大体に於いて激しい言葉は所謂「た、き」と言って、た、く様に発する。くるしい、たいへんだ、どろぼう、ころす、さけぶ等々。それに対し、柔らかい言葉、優しい言葉は、子音に時間をかけて引っ張る如く、さする如く発する。そっと、しずかに、かすかに、ひっそり、ふるさと等々。

〔例〕 浜辺の歌（成田爲三作曲）

3 番の歌詞「疾風^{はやち}たちまち波を吹き」の所で「た」をた、く様に強くアクセントをつけ、Tの子音を強調すると、突風の表現が可能となる。



〔例〕 えんどうの花（宮良長包作曲）

3 番の歌詞の後半「えんどうの畑は寒けれど」で、「さむけれど」の「さ」を時間を掛け、ゆっくり引っ張って発音すると、風の寒さばかりか、世間の冷たさ迄伝わってくる。

Handwritten musical score for "The Rose Tree" (The Rose Tree). The score is written on two systems. The top system contains the vocal melody line with Japanese lyrics: う — ち の の き は に — つ も — く — て。 い — と — と お — め — ぐ た ら。 え ん じ の は け け け け け け け け。 The bottom system contains the piano accompaniment, featuring chords and arpeggiated figures. A circled "1" is present in the piano part.

最後に母音について。

母音に課せられている表現の重要性は、今さら述べる必要が無い程である。声の響きの良し悪しは勿論、声量、音色、明暗、ばかりでなく、歌の上品、下品までこの母音にかゝるウェートは大きい。さて、こゝでは母音の役割の重要な1つである押韻を指摘してこの項を終わる事にしよう。言葉の中から音楽を紡ぎ出す作曲家とは逆に、詩人は言葉の中に音楽を封じ罩める。その1つの役目をするのが頭韻、脚韻である。冒頭に引用した吟遊詩人デ・ヴァケイラスの詩をもう1度見て頂きたい。それぞれの聯（行）の最後がa・a・h・aと脚韻を形成しており、注意深く聴くと、ひそやかな音楽を繰返している様だ。日本の詩にはあまり押韻は見られないが、戦後、「マチネ・ポエティック」というグループの活動があり、中村真一郎、福永武彦等が参加し、西洋に倣って押韻を施した詩を作り、又それに曲を付けた。その代表作の1つを挙げておこう。

《さくら横ちょう》 加藤周一

春の宵 さくらが咲くと
花ばかりさくら横ちよう
思い出す恋のきのう
君はもうここにはないと
ああ いつも花の女王
ほほえんだ夢のふるさと (以下省略)

は る の よ い さ く ら が さ く と

基本的発声

いろいろな事を音と言葉に関して述べて来たが、音楽というのは音をそっちのけにして理論だけ振り回してはよくない。常に音を出し、聴き、考えるという事が大切である。そういう訳で、この放送公開講座のタイトルを「理論」に加えて「実践」としたのである。そこで、この稿の最後を実践篇として発声について書いてみよう。然しながら、実はこの命題ほど書きにくいものはない。というのも、発声については各人各様、十人十色で、風邪薬を渡す薬剤師の様に処方箋が決まっている訳ではないのである。これは、発声器官の九割以上が体の中にある、見る事も触る事も出来ないと言う事と、個人によって体つきや体力、体格、体質等が違うと言う事に起因している。だが、微妙な相異点があるとは言え、大もとの所では皆同じ体を有っている。だから発声についても細かい所はさて置いて、誰にでも共通する基本的な事は言えると思う。

それでは次に、項目を挙げて書く事にする。

〔1〕姿勢

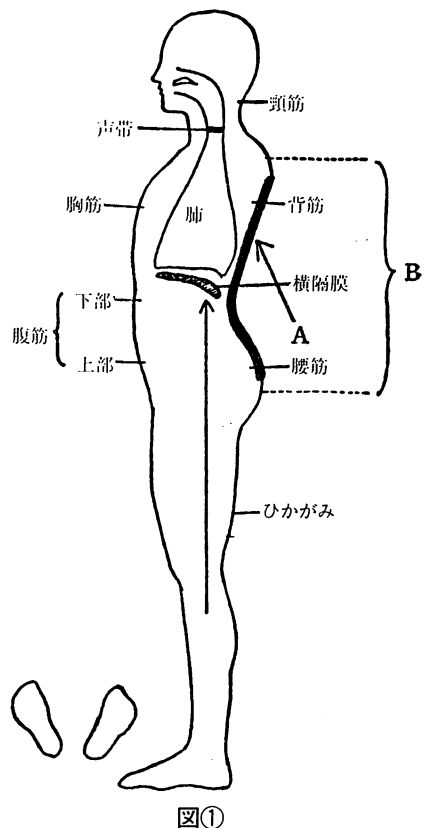
姿勢については非常に差があり、猫背で歌う人、顎を突き出す人等様々である。又、視点を変えれば、例えばオペラ等では寝て歌ったりするからどんな姿勢でも歌えなくてはならないとも言える。然しそれは熟練者に当てはまる事だ。基本的には、足を20cm～30cm離して立ち、背筋を働かして胸を少し張った感じにする。この時、肩に力を入れない様にする。目線は水平に保つ。以上の姿勢を常に柔軟性を持ってやる事。

呼吸

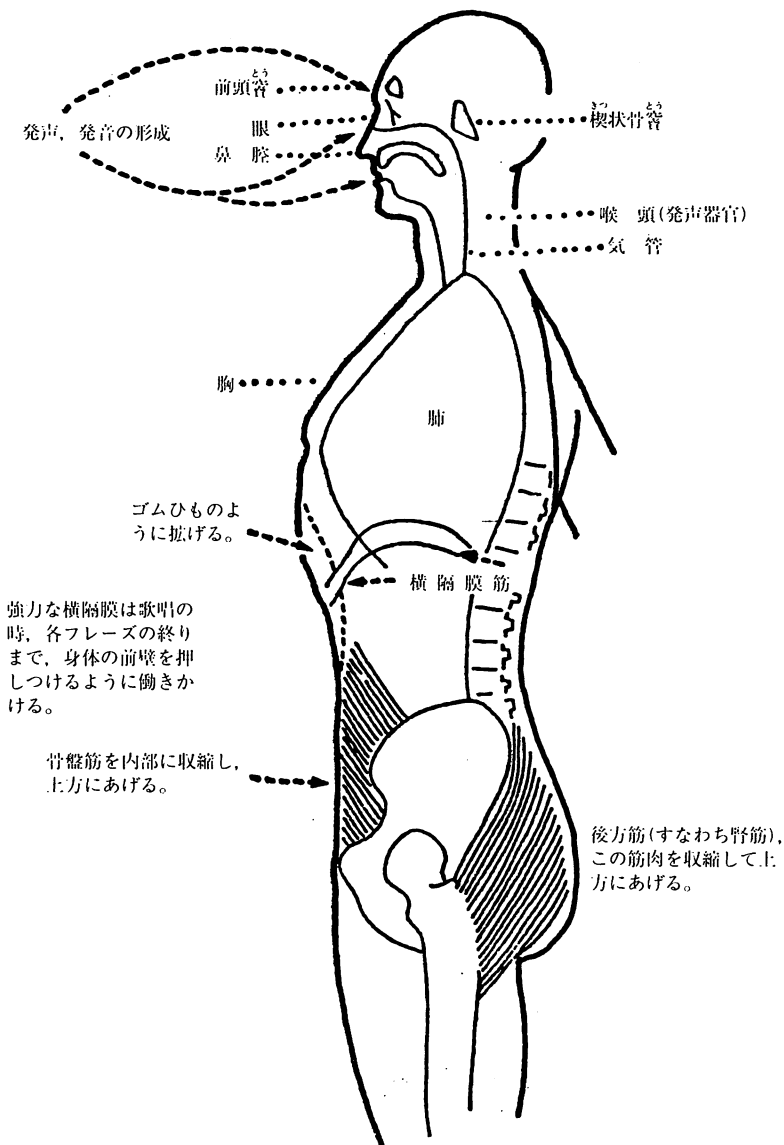
呼吸は、発声法の中で最も重要なもので、呼吸法を完全に体得したなら、発声の90%は仕上がったも同然だと言われる。声というのは息でもって成り立っているから、息の使い方が声の好し悪しに直接つながる訳である。

さて、先ず息を吸わなければならないが、肺というのは心臓と違って、肺そのものでは動けない。肺の回りから圧迫すれば収縮して息が出て行くし、又、回りが肺を引っ張ってやれば肺は広がって息が入って来るというふうに全く他力本願なのである。この回りで引っ張るのが肋骨だったり、横隔膜だったりする訳で、肋骨を使って

胸を上下させる呼吸を胸式呼吸。又、横隔膜を下に緊張させる事によって息を吸い、横隔膜を弛緩させて呼気を行なうのを腹式呼吸という。声楽では、この腹式呼吸法でなければならない。胸式呼吸は、肋骨を引上げる為に余計な力が入り、それが力んだ声や堅い声のもととなる。腹式呼吸の基本型は、息を吸う時に腹を膨らませ、吐く時に引っ込ませる事で、更に、吸い溜めた息を喉でなく、腹筋で止めておく事である。



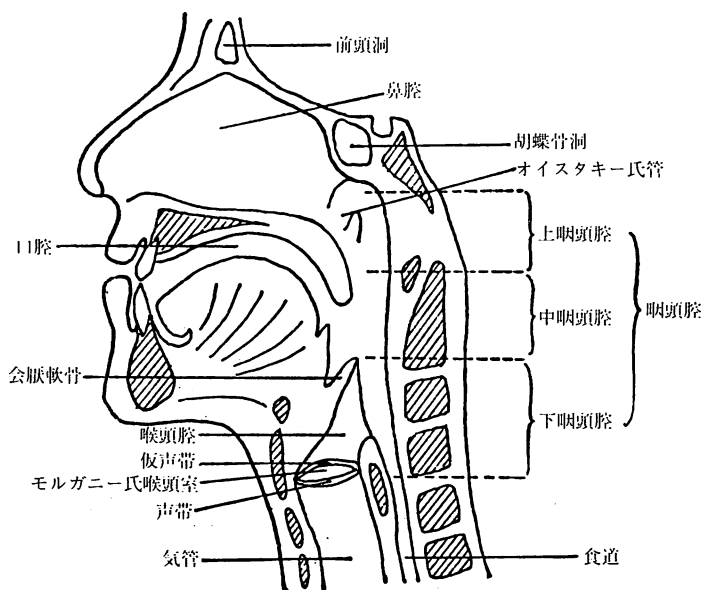
図①



図②

〔3〕 共鳴

吸気によって得られた息を声帯に通し、その振動によって生じた、謂はば声帯原音とでも呼ぶべき小さな声を、豊かな声にする為には共鳴腔の活用が不可欠である。共鳴腔とは上咽頭や中咽頭等の咽頭腔や、鼻腔、口腔等で、これらに声帯原音を共鳴させなければならない。細かい事は色々あるが、最も重要なのは、軟口蓋（喉ちんこ辺り）を上に取り上げる事と、喉頭（喉ぼとけ）をできるだけ引き下げて共鳴腔を拡張する事である。日本人は西欧人に比べて喉頭が高い位置にあり、又、喉頭が下がり始める一時期は、高い声が出しにくい事があって、下げる事をあやぶむ人がいるが、私の体験を通し、又、外国をあちこち回って自分の目と耳で確かめて来た結果からもそれははっきり言える。



〔4〕 国民性について

以上書いた事は発声の極く基本的な事だが、国民性や美意識の違いから、これから先の細かい点についてはいちがいに言えない。世界中には無数の価値感があるから、例えば、輝かしく豊かなイタリアの声について、何と下品で知性の無い声だろうと思うドイツ人が居るだろうし、又逆に、ドイツ人の声を評して、何と観念的でふっきれない出し方をするのだろう。あれではちっとも声を出す喜びが無いと感じるイタリア人も居るかも知れない。日本人だって事情は同じだ。日本の民謡やわらべ歌等を歌うのに、西洋式の喉を大きく開けた発声では全くそぐわないと思う人がいるだろうし、浪曲や義太夫に至っては、あのつぶした様な囁れ声こそ素晴らしいと言う人も沢山いる筈である。私自身日本歌曲を歌うのにベル・カント唱法（イタリア式唱法）そのまゝでは可成異和感を覚える。ベル・カント唱法というのはイタリア語を乗せる為に発達して来たのだから、イタリア語で歌ってはじめて、所謂地中海の明快さと輝かしさを発揮し、生理的快感を覚えるのである。それを金科玉条の様に振り翳^{かざ}しても、絶対的な価値感が無いのと同様、ベル・カント唱法とて全能ではない。日本の歌に於いても、豊かに響く声は勿論の事、ハスキー・ヴォイスや唸り声をも美しいと感じる「感性」こそ、発声法の最良の師と言えるだろう。

参 考 文 献

- ・「詩とリズム」 G. シュトルツ著 九州大学出版会
- ・「グレゴリオ聖歌」 水島良雄著 音楽之友
- ・「発声法の理論と技法」 永吉大三著 音楽之友
- ・「発声の科学と技法」 リーザ・ローマ著 音楽之友
- ・「Graduale Triplex」 Abbaye saint—pierre de solesmes