

# アメリカ歌曲のディクシオン分析

——「近現代アメリカ芸術歌曲」「アメリカ民謡」「英語詩による日本歌曲」を題材として——

東京藝術大学大学院博士後期課程 音楽研究科

音楽専攻 声楽研究領域

学籍番号：2315901

佐々木 美歌

# 目次

## 序章

第1節 目的と方法	1
第2節 楽曲	5
2-1 Samuel Barber 《Despite and Still Op.41》	5
2-2 Aaron Copland 《Old American Songs》	7
2-3 服部公一 《小倉百人一首より》	9
第3節 本論文で定義するアメリカ英語の発音	11
3-1 アメリカ英語の母音	11
3-1-1 単母音	13
3-1-2 二重母音	15
3-1-3 三重母音	17
3-2 アメリカ英語の子音	18
3-2-1 同一の二重子音	23
3-2-2 有気音と無気音	23

## 第1章 近現代アメリカ芸術歌曲におけるディクシオンの考察

第1節 《Despite and Still》(Op.41) と Samuel Barber	25
第2節 《それでもなお Despite and Still》(Op.41)のディクシオン分析	31
2-1 〈ラストソング A Last Song〉	32
2-2 〈私のトカゲ (若い恋人への願い) My Lizard (A Wish for Young Love)〉	40
第3節 ディクシオンとは異なる面からのアプローチの提案及びまとめ	44
3-1 韻律から見る音楽的考察	44
3-2 近現代アメリカ芸術歌曲を歌唱するにあたって	46

## 第2章 アメリカ民謡におけるディクシオンの考察

第1節	コープランドにとってのアメリカ的音楽	48
第2節	《古いアメリカの歌 Old American Songs》のディクシオン分析	58
2-1	〈シンプル・ギフト Simple Gifts〉	59
2-2	〈小さなお馬 The Little Horse〉	63
第3節	ディクシオンとは異なる面からのアプローチの提案及びまとめ	68
3-1	特徴的な単語や音から見る音楽的考察	68
3-2	コープランドを歌唱するにあたって	72

## 第3章 英詩を持つ日本歌曲におけるディクシオンの考察

第1節	日本歌曲と英語	74
第2節	《小倉百人一首より》におけるディクシオンの分析	81
2-1	〈花のいろは、The hue of flowers...〉	82
2-2	〈あいみての、How happy was I...〉	89
第3節	ディクシオンとは異なる面からのアプローチの提案及びまとめ	94
3-1	英詩の韻律と日本的感覚	94
3-2	《小倉百人一首より》に感じる日本的側面	98
総括		100
参考文献・引用文献		101

## 凡例

本論文における、主な記号の使用は以下の通りとする。

- |        |                           |
|--------|---------------------------|
| 《 》    | 作品名                       |
| 〈 〉    | 作品中の曲名、脚注における副題（一部）       |
| ‘ ’    | 詩の中の英単語                   |
| “ ”    | 詩の中の文、詩の中のセリフ部分（英文）、脚注の原文 |
| 「 」    | 和文引用文、重要語句、詩の中のセリフ部分（和文）  |
| 『 』    | 和文書名、和文映画名                |
| イタリック体 | 英文書名                      |
| [ ]    | 発音記号、楽譜例                  |
| ・・・    | 脚注における原文中の中略（英文のみ）        |

詩の日本語訳は拙訳、および侘美真理先生の訳による  
著作権などにより、一部楽譜などを白抜きにしてある

## 序章

### 第1節 目的と方法

「英米歌曲」は、ドイツリートやイタリア歌曲、フランス歌曲に比べてまだあまり取り上げられていない分野である。しかし昨今、例えば日本音楽コンクールの自由曲や、二期会の英米歌曲シリーズといった個人のリサイタルなどで、プログラムの一つとして一部の作曲家、例えばロジャー・クilter Roger Quilter (1877-1953) やレナート・バーンスタイン Leonard Bernstein (1918-1990) などの歌曲が取り上げられるように見受けられる。そこで必ずといっていいほど議論になるのが、舞台語発音、つまり「ディクシオン」である。

筆者は、修士課程において、とりわけアメリカ合衆国の芸術歌曲のディクシオンについて研究を進めてきたが、本論文ではさらに視点を広げ、「近現代アメリカ芸術歌曲」、「アメリカ民謡」、そして「英語詩による日本歌曲」の3つの歌の分類を示し、近現代アメリカ歌曲及びアメリカ英語のディクシオンについて迫っていきたい。

まず本論文において、イギリス芸術歌曲ではなく、アメリカ芸術歌曲を研究しようと思った理由を述べておきたい。日本人にとって、発音上取り掛かりやすいのはイギリス英語であるとされている。それは、イギリス英語の方が母音の数が少ないからである<sup>1</sup>。現代日本語の母音の数は基本的に「あいうえお」の5つと非常に少ない。日本にも方言が存在しているため、厳密にはもう少し多いのだが、私たちが普段認知している母音はこの5つである。それに引き替え、アメリカ英語には母音の数が37個、イギリス英語は30個だといわれている<sup>2</sup>。しかし一つ注意したいのは、これは会話やニュースなどに於ける発音の中でのことで、実際に歌唱してみると母音の数が変動する上、歌唱特有の母音の捉え方の問題が挙げられる。これは第一章から先で、実際に曲を例にして述べていくが、歌唱においては、イタリア語やフランス語といったラテン語的な母音の捉え方にするべきである。英米歌曲における発声はイタリアなどのヨーロッパにおける発声と飽くまで同じであると考えられる。先に述べたとおり、発声とディクシオンは共に研究されなければならないが、広い空間でより多くの

---

<sup>1</sup> 竹内真生子『日本人のための英語発音完全教本』 東京：株式会社アスク出版、2017年、118頁。

<sup>2</sup> 同上、同頁。

聴衆に説得力のある声と言葉を届けなければならないという「歌唱」の性質上、そういった形の発祥であるヨーロッパの楽曲を歌う際の発声をベースにするべきである。したがって、英米歌曲におけるディクションについては、母音1つを取り上げてみても、会話で用いられている英語の母音より複雑になる。この点を考慮すると、イギリス英語の方が母音の数が少ないため、研究する順番として、イギリスの母音よりも数の多いアメリカの母音を先に研究することで、イギリスの母音へのアプローチもより簡単になると考える。

またその他の理由として、日本人にとって最も身近な言語がアメリカ英語だからである。第二次世界大戦以降、GHQにより日本の英語教育はアメリカ英語が中心となった。つまり、日本人にとってはイギリス英語よりもアメリカ英語の方がはるかに耳馴染みがあるはずである。にもかかわらず、日本におけるアメリカ歌曲は目の目を見ておらず、演奏法としての研究もあまりされていない。歌唱の上で、日本人がネイティブの前でいかに美しくアメリカ歌曲を演奏することができるか、いかにアメリカ歌曲の素晴らしさを日本人に理解して貰えるか、ということに焦点をあてたい。以上のことから、これから先日本におけるアメリカ芸術歌曲の発展の小さな土台の部品の一つとして本論文が存在できればいいと考えている。

アメリカの歌曲を演奏する上で注意したい点がある。本論文で述べるディクションは楽曲の冒頭から終止まで一貫して当てはめなければならないものではないということである。例えばアメリカ民謡を取り上げてみても、いわゆる南部方言から子守唄まで様々な曲があるが、一曲を通して全てその方言で歌われるとすれば、それは芸術歌曲ではなく、ミンストレルやソングといったジャンルにあたってしまう。今回取り上げる歌曲は、楽譜を見ても、それぞれ民謡などが芸術歌曲に昇華されたものであるといえる。そのため、例えば差別的な南部方言を曲全体にふんだんに使うという演奏法は、倫理的に問題かどうかということとはまた別の考え方として、芸術歌曲としての質を欠いてしまいかねないのではないだろうか。

以上の考えから、本論文で提示される方言やディクションの種類などは演奏される曲の絶対的ルールではなく、数か所のみ効かせたスパイスとして足されていくものであり、またディクションの枠組みを超えたことを述べると、一つの旋律を歌い上げるためにクラシックとしての発声を阻害してしまうほどのディクションは不要であると考えられる。歌唱におけるディクションの研究は、常に良い発声と共になされなければならない。

また一方で、アメリカ歌曲におけるディクションに際しては、合衆国の特徴である「言語の多様性」にも注意を払うことが必要である。アメリカ合衆国は、先住民だけでなく、クリ

ストファー・コロンブス Christopher Columbus (1446 頃-1506) がアメリカ大陸に到達して以降流入してきた様々な国の人々など、様々な文化や人種によって成り立っているという特徴がある。そのため、アメリカ民謡にはさまざまな方言が存在している。こうした特徴を持つ国の言語を研究するにあたり、本論文ではいわゆる「アメリカ英語」の「標準」を、ニューヨークで使われるアメリカ英語に求めたい。ニューヨークにあるマンハッタン音楽学校 Manhattan School of Music やジュリアード音楽院 The Juilliard School などで英米作品のディクシオンコーチをしているキャスリン・ラバフ Kathryn LaBouff は、*Singing and Communicating in English A Singer's Guide to English Diction* (Oxford university press, 2008) のなかで、歌唱におけるアメリカ英語を以下のように定義づける<sup>3</sup>。

北アメリカの自然な英語のことを American Standard または AS と呼ぶ (中略) (これは) 大多数の聴衆とのコミュニケーションのための、標準的な英語発音である。これは、アメリカ英語とイギリス英語の中立的な発音の知識と研究によって完成したもので、地方的特徴に捉われず、劇場や公的な場で慣例的に使われている発音に従うものである。つまり、ニュースキャスター、テレビ俳優、そして全国放送に出てくるパフォーマーたちの使う発音のことである。

以上のように、どの国に於いても、国民が必ずといっていいほど目や耳にするのはニュース番組であり、ニュースは幅広い年代、地方の人々が観ても理解できる発音になっていると考える。本論文では、これを標準的なアメリカ英語として捉える。

本論文では冒頭の3つの分類、「近現代アメリカ芸術歌曲」「アメリカ民謡」「英語詩を持つ日本歌曲」からディクシオンを研究するが、アメリカの音楽文化を研究するにあたり、民族的な音楽を理解することは必要事項であると考え。近現代アメリカ歌曲の礎の一つは

---

<sup>3</sup> Kathryn LaBouff, *Singing and Communicating in English A Singer's Guide to English Diction*, NY: Oxford University Press, 2008, p.6-7.

原文“Natural English in North America is called American Standard, or AS...The standardization of English pronunciation for communication with the majority on the audience. This is accomplished through the study and knowledge of neutral pronunciation of American English and British English, one that is free of regionalisms and that conforms to the norms of the theatrical stage and public usage—that is, the pronunciation of news broadcasters, television actors, and national mass media performers.”

アメリカ民謡にあると考える。以上が、本論文の研究題材に「アメリカ民謡」を取り入れた理由である。

最後に、「英語詩による日本歌曲」を題材に加えた理由は、ひとえに筆者が日本人であることが理由である。一つの国の歌曲を研究する際、第三者である外国人が研究したとき、その国の歌曲の気づかれなかった側面が現れることが往々にしてあるが、逆にその国の文化の中で生活してきた者にしか理解し得ない感覚、アプローチというものも存在しているのも確かである。今回取り上げる英語詩による日本歌曲は、小倉百人一首が英語に翻訳されたものに、日本人作曲家が曲をつけた作品である。異文化が融合して出来上がった歌曲を、片方の文化を知り得る者が研究する時、以上に述べた「気づかれなかった側面」と、「その国の文化の中で生活してきた者にしか理解し得ない感覚、アプローチ」のどちらにも有効な研究になるのではないかと考える。



## 第2節 楽曲

本論文では以下の楽曲の中から数曲を研究材料として取り上げる。

### 2-1 Samuel Barber 《Despite and Still Op.41》

#### サミュエル・バーバー 《それでもなお》(作品 41)

サミュエル・バーバー Samuel Barber (1910-1981) はアメリカを代表する作曲家の一人である。数えきれないほどのアメリカ芸術歌曲を作曲したバーバーは、ペンシルベニア州のウェストチェスターに生まれた。ペンシルベニア州の約70%は白人であり、また住民の90%が日常会話として英語を使っている。アマチュアピアニストだった母親、オペラ歌手であった叔母ルイズ・ホームー Louise Homer、そして歌曲作曲家だったルイズの夫シドニー・ホームー Sidney Homer など、バーバーの周りには音楽に携わっている親族が多かった。14歳でカーティス音楽院に入学したバーバーの才能はすさまじく、作曲家、歌手、そしてピアニストとして活躍もしていた。

親族の影響を大きく受けたバーバーは、当時アメリカ合衆国で流行していた前衛的な作風に寄らず、和声的に破綻の無い感情豊かな作曲に拘っていた。これは、自身が声楽家として活躍していたことにも起因するだろう。同時期に活躍していたアメリカの代表的な作曲家にアーロン・コープランド Aaron Copland (1900-1990) やレナート・バーンスタイン Leonard Bernstein (1918-1990) がいる。

*The Wall Street Journal* の中で、音楽評論家であるバリモア・ローレンス・シェーラー Barrymore Laurence Scherer は、バーバー生誕100周年である2010年の記事の中でこう述べている<sup>4</sup>。

忘れ去られるどころか、バーバーは何十年にもわたり、最も演目に載ることの多い米国の作曲家の一人であり続けている。彼の音楽は、「保守主義」の最良の意味——過去二世紀にわたって生き続けている音楽的伝統とバーバーが感じていたものの

---

<sup>4</sup> *The Wall Street Journal Online*, s.v. 「アメリカのゴールデンボーイ—作曲家バーバー生誕100年」 by Barrymore Laurence Scherer, May 19, 2010, accessed March 30, 2019. <http://lp.wsj.com/layout/set/article/content/view/full/62129>.

保存と不朽化——をなすものだ。(中略)バーバーの素養は「ヨーロッパ中心」であるとはいえ、「彼の音楽はアメリカ的なスタイルを持つだけでなく、きわめて民主的だ。最も高度な訓練を受けた音楽家だけでなく、(カーティス音楽院のすぐ近くにある公園) リッテンハウス・スクエアにいるどんな人にも近づきやすい。その近づきやすさは普遍的なものだ。

シェーラーの記事の通り、バーバーのスタイルを見てみると、その多くは同年代に活躍した作曲家のように、その頃流行していたコスモポリタンの影響を受けた前衛的な音楽に傾倒したり、ナショナリストのようにアメリカの根源的な民謡に寄り添うというよりも、「普遍的」で「分かりやすい」ものが多い。まさにヨーロッパ的メソッドの中にアメリカ的な雰囲気をも併せ持った作曲家である。

今回取り上げる楽曲《それでもなお 作品 41 *Despite and Still*》(Op.41) は、バーバーの晩年、リンカーンセンター内に建てられたメトロポリタン歌劇場のこけら落としに公演されたオペラ《アントニーとクレオパトラ *Antony and Cleopatra*》の失敗から生まれた作品である。ここまではほぼ順風満帆に作曲家生活を送っていたバーバーは、新しい劇場の機械的な不具合によって失敗してしまった作品へのメディアからの酷評により、それまで感じたことのない大きな挫折を味わう。その後、日の目を見ずにこの世を去ったバーバーにとって、これほどまでに感情が吐露されている歌曲作品はない。

さまざまな詩人の詩から 5 編選ばれ作曲されたこの歌曲集は、黒人のソプラノレオンティーン・プライス *Leontine Price* (1927-) のために書かれた作品である。プライスはバーバーの代表的な歌曲作品の一つ《隠遁者の歌 作品 29 *Hermit Songs*》(Op.29) の初演をするなど、バーバーとは親交のあるソプラノである。

また、*Song of America Online* の中で、英米音楽研究家の *Stephane J. Poxon* はこう述べている<sup>5</sup>。

---

<sup>5</sup> *Song of America Online*, s.v. “*Despite and Still Op.41*” by *Stephane Poxon Ph.D.*, *Song of America*, <https://songofamerica.net/song/despite-and-still-op-41/>.

原文“*The five diverse texts included in *Despite and Still* deal with loneliness, reclusion, reconciliation, religion and solitude—all themes that resonated with Barber during one of the darkest periods of his life. ...Furthermore, Barber strayed from his more usual lyrical style in these songs, which tend to be more chromatic and dissonant than his earlier works, their tonal centers purposely disguised through the use of tritones, whole-tone scale segments, and multiple chord clusters. In an interview with Philip Ramey, Barber suggested that he consciously chose to incorporate these dissonances to illustrate the darker nature of the texts.*”

この歌曲集に用いられている様々な詩は、loneliness(孤独)、reclusion(隠遁)、reconciliation(和解)、religion(信仰)、solitude(孤立)をテーマとしており、どれも生涯で最も不幸だったバーバーの境遇と共感した内容になっている。(中略) さらにバーバーは、この歌曲集ではスタンダードな抒情的スタイルから離れ、初期の作品よりも半音階や不協和音を多く取り入れ、トライトーン、全音スケール、複数のコードクラスターを使用しながら主音を意図的に隠している。フィリップ・レイミーとのインタビューでは、詩のより暗い部分を表現するためにこうした不協和音を意図的に取り入れようとしたと語っている。

つまり、《それでもなお 作品 41 Despite and Still》(Op.41) は、バーバーが今まで徹底してきた万人に聴きやすい普遍的な音楽の様相を残しつつ、心の中をそのまま吐露するような前衛的な部分を併せ持った作品である。

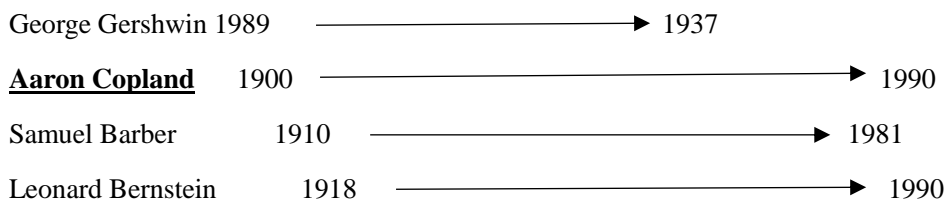
ヨーロッパの伝統と、アメリカの民主性、そして感情と詩をより強烈に表現するための前衛的な側面を見せる《それでもなお 作品 41 Despite and Still》(Op.41) を取り上げることによって、発声と密接に関わっているディクシジョンの研究に役立つと考察する。

## 2-2 Aaron Copland 《Old American Songs》

### アーロン・コープランド《古いアメリカの歌》

Aaron Copland は、アメリカ合衆国で最も良く知られた作曲家の一人であり、アメリカ芸術歌曲の礎を気づいた一人でもある。以下の簡易的な年表の通り、コープランドは、主なアメリカ人作曲家たちよりも長く生きた作曲家である。

#### ●コープランドと同年代の主なアメリカ人作曲家



コープランドはニューヨーク州で生まれた。幼い頃のコープランドは、バーバーとは違い音楽に溢れた過程で育ったわけではなかったが、14歳の時に作曲家のルビン・ゴールドマーク Rubin Goldmark (1872-1936) に師事して本格的に音楽を学ぶようになった。十代の頃にはベートーヴェンやショパン、ドビュッシーなどロマン派の作曲家を中心に勉強しており、その作風にジャズの手法を好んで用いた。1921年からパリに留学した際は前衛音楽を学んだが、1924年にアメリカへ帰国すると、次第に新古典主義に作風を変化させていった。この新古典主義の時に作曲された楽曲が、《アパラチアの春 Appalachian Spring》などコープランドの代表的なバレエ音楽である。後年にはパリで学んだ十二音技法など純音楽的な作風の曲も見られるが、1970年を境に寡作となり、その一方で執筆活動や後身のための教育活動などに邁進するようになった<sup>6</sup>。1996年12月6日と同年同月14日に開催された慶應義塾ワグネル・ソサエティー・オーケストラの第121回定期演奏会のプログラムには、「このようにコープランドが様々な音楽の中をさまよったその姿は、まさにアメリカという国の文化形成を象徴しているといえ、また、その文化形成に1つの権威を与えたこともあり、存命中より高い尊敬を集めた。」とあり<sup>7</sup>、コープランドはまさに多種多様な文化が共存しているアメリカ合衆国という国を体現した作曲家の一人であるため、アメリカ歌曲のディクションを研究するなかで、重要な作曲家の一人であると考えられる。

《古いアメリカの歌 Old American Songs》は5曲2セットの計10曲から成っている。その全てがアメリカの民謡を編曲したものであり、ミンストレルから子守唄、シェーカー教徒のダンスソングなど、幅広い種類の民謡が取り入れられている。このように、新古典主義の時代に、コープランドはアメリカ合衆国各地の民謡を集め、大衆に分かりやすい芸術歌曲を作り上げている。本論文で取り上げる《古いアメリカの歌 Old American Songs》は、この時期の1950年～1952年に作曲されており、既出の《アパラチアの春 Appalachian Spring》の旋律がそのまま歌曲として編曲された〈シンプル・ギフト Simple Gift〉などが収録されている。

---

<sup>6</sup> 齊藤紀子「コープランド」 PTNA (最終閲覧日：2019年4月10日) .

<https://enc.piano.or.jp/persons/97>.

<sup>7</sup> 「Old American Songs」 ワグネルの演奏曲目と活動内容 (1994～2000年) (最終閲覧日：2019年4月10日)

<http://www.cam.hi-ho.ne.jp/kousaka/wagner/121st/american.htm>.

こうした芸術歌曲化された民謡は、近現代アメリカ芸術歌曲のディクシジョンとはまた違ったアプローチによって、様々な色合いを出すことが必要であると考察する。特にどの国においても、その国の音楽文化を辿ってゆくと民謡に行きつくため、このような民謡曲集を研究に取り入れたいと考える。

### 2-3 服部公一 《小倉百人一首より》

#### Koichi Hattori 《6 Songs from Hyaku-nin-isshu》

服部公一氏（1933- ）は日本を代表する作曲家である。歌曲の他に、童謡や校歌、合唱曲など、その作品には歌唱を伴うものが多い。服部氏は1963年にアメリカ合衆国のミシガン州立大学に留学しており、日本音楽の普及に努めている。

《小倉百人一首より》は、1994年にニューヨークのカーネギーホールにて行われた、ソプラノの福成紀美子氏のリサイタルのために作曲された歌曲集である。本多平八郎の英訳書 *One Hundred Poems from One Hundred Poets: Being a Translation of the Ogura Hyaku-nin-isshu*<sup>8</sup> の中で英訳された小倉百人一首の中から、作曲家である服部公一氏が6首選抜し、それぞれに曲をつけた。この *One Hundred Poems from One Hundred Poets: Being a Translation of the Ogura Hyaku-nin-isshu* は1956年に出版されたもので、百人一首というカルタ遊びについての説明と共に、小倉百人一首の英訳と原文が記されている。実際にこの英訳を使い百人一首カルタで遊ぶ際に、日本で行われているカルタ遊びのような「読み手が上の句を読み上げ、ゲーム参加者は下の句を取る」といった形をとれるよう、英訳文自体が上の句と下の句に分けて書かれている。

本多の英語訳は一般的な英詩の韻律の規則に則り韻が踏まれており、わずか31文字という限られた中で情景や感情を表現した日本の和歌のように、最小限の単語数でその世界観を表現している。この本文の英訳について服部氏は、「本多平八郎氏の英訳は分かりやすさと香気のある英語による名訳である」と述べている。

---

<sup>8</sup> H. H. Honda, *One Hundred Poems from One Hundred Poets: Being a Translation of the Ogura Hyaku-nin-isshu*, Tokyo: The hokuseido Press, 1956.

この歌曲集の特徴として、「演奏は原詩の日本語朗読と英語訳の歌唱が一組になっている」<sup>9</sup> という、服部氏自身の指示がある。そのため、演奏の際は原文の和歌を一句読み上げてから一曲を演奏する形となる。さらにアメリカ英語にも精通している服部の、音価に対する音節のつけかたもまた興味深い歌曲集である。この歌曲集に散見される音節や子音などの音符へのあてはめ方には、日本語独特なニュアンスが窺える。

以上の点から、日本人でありアメリカ歌曲のディクシオンを研究している筆者にとって、この作品にどのようにディクシオンの面からアプローチしていけるかという視点から考察する。

---

<sup>9</sup> 《小倉百人一首より》歌 福成紀美子 『服部公一歌曲集』東京：日本コロムビア株式会社：GES-11747 (CD)、1999年。

### 第3節 本論文で定義する歌唱におけるアメリカ英語の発音

歌唱におけるディクシオンを考察する前に、基本的なアメリカ英語の発音について述べておきたい。なお、参考文献として竹内真生子『日本人のための英語発音完全教本』（株式会社アスク出版、2017年）と、Kathryn LaBouff 氏の *Singing and Communicating in English: A Singer's Guide to English Diction* (Oxford university press, 2008)、さらに Hemdi Kfir 氏の特別講義<sup>10</sup>を中心に参照する。

#### 3-1 アメリカ英語の母音

日本語に比べて、アメリカ英語の母音の数は非常に多い。竹内氏によれば 37 個<sup>11</sup>、ラバフ氏によれば、歌唱の中で扱われる母音は 27 個存在する<sup>12</sup>。先ほど挙げた竹内氏の参考文献の中では、会話におけるアメリカ英語の母音は以下のような振り分けとなっている。

- 1、強母音→アクセントのある母音。辞書ではその母音の上に'、`がつく。
- 2、弱母音→アクセントを受けず弱く発音される母音。/i, ɪ, u, ʊ/(単母音)、  
/ju, jʊ/(二重母音)、/ə/(あいまい母音)がある。
- 3、短母音と長母音→母音の長さにより変わる。/:/がつくと長母音化するが、これはその音がダブルで発音される、という記号であり、例えば /i:/の場合、/i/を連続して等価で発音するということである。  
1つの音を日本語のように「イー」と伸ばすという意味ではないことに留意したい。
- 4、二重母音→2つの異なる母音が組み合わせられたもの。初めの母音を第1要素、後ろの母音を第2要素と呼ぶ。第1要素と第2要素は別々に発音されるのではなく、飽くまで滑らかに発音されなければならない1つの音である。

<sup>10</sup> 「クフィル教授、「IPA」国際音声記号の特別講座、2019年4月15日～22日講義」

<sup>11</sup> 竹内真生子『日本人のための英語発音完全教本』 東京：株式会社アスク出版、2017年、119頁。

<sup>12</sup> Kathryn LaBouff, *Singing and Communicating in English: A Singer's Guide to English Diction*, NY: Oxford University Press, 2008, p12-13.

4-1、下降二重母音/ $\epsilon\text{I}$ ,  $\text{aI}$ ,  $\text{ɔI}$ ,  $\text{aʊ}$ ,  $\text{oʊ}$ , /

→第 1 要素の母音を第 2 要素の母音よりも強く長く発音する。しかし全体の長さは長母音と同じ。

4-2、上昇二重母音/ $\text{jʊ}$ /

→第 1 要素の母音よりも第 2 要素の母音を強く長く発音する。

5、三重母音→3つの異なる母音の組み合わせで出来ている母音。二重母音と同様に、母音間は滑らかに発音されなければならない1つの音である。また、この三重母音は、後述の/ $\text{ɜ}$ /や/ $\text{æ}$ /と同様アメリカで特に見られる母音である。

5-1、/ $\text{aIə}$ ,  $\text{aʊə}$ /→第 1 要素の/ $\text{a}$ /のみをはっきりと発音する。

5-2、/ $\text{jʊə}$ /→第 2 要素の/ $\text{ʊ}$ /をはっきり発音する。

6、R 音性母音→母音+r の綴りから成る母音。単母音、R 音性二重母音、R 音性三重母音がある。R 音性母音には/ $\text{ɝ}$ / (フックトシュア) と呼ばれる発音記号が必ずつく。これは、半母音 (移行音) / $\text{r}$ /と同じ音質になる。

※歌唱においては、この R 音性母音はイギリスと同様あまり強く発音されない。

さらに、LaBouff 氏の提唱する歌唱の上でのアメリカ英語の母音を踏まえ、以下より表にして詳しく説明していく。なお、右端の単語例に付属した発音記号はアメリカ発音に拠るものである。



### 3-1-1 単母音

a.前舌母音 Front vowels : 舌の前部が最も高くなる母音。 [i]から[æ]にかけては、舌を4階建てのエレベーターのようにイメージし、[i]が最も高い4階、[æ]が最も低い1階の位置となる。唇の縦の開きは舌の上下に合わせて開閉するが、横の開きは4つとも同じである。

IPA 記号	解説	単語例
[i]	鋭い「イ」。唇を思い切り左右に引いて発音する。強母音で扱われる場合は長母音化する。	see[sí:]
		happiness[háepinəs]
[ɪ]	[i]よりも舌の位置がやや下に下がり、口内の空間が広い。強母音も弱母音も短母音になる。	sing[s'ɪŋ]
		híll[h'ɪl]
[ɛ]	日本語の「エ」とは違い、舌の位置が[i]よりも更に下がる。強母音も弱母音も短母音になる。より狭い[e]と混同されがちであるが、殆どのアメリカ英語はこの[ɛ]を発音する。[e]よりも後述する[æ]に近い。	many[m'ɛni]
		wed[w'ɛd]
		said[s'ɛd]
		any[ʔɛni]
[æ]	[a]の唇の開きと[e]の舌の位置を持つ音。舌の先端を下歯茎の裏につけ発音する。つまり、[a]よりも舌がほんの少し前に出た状態である。強母音も弱母音も同じ。	lamb[láem]
		cat[káet]
		wrap[ráep]

b.後舌母音 Back vowels→舌の後部が最も高くなる母音。口腔内の広がりほぼ変わらないが、唇の広狭によって音が変わる。

IPA 記号	解説	単語例
[u]	後舌母音の中でも唇を最も絞めた形。両唇は狭く丸まり、前に突き出される。日本語の「オ」や「ウ」よりもさらに口腔内が広がる。	truth[trú:θ]
		moon[mú:n]
		wound[wú:nd]
[ʊ]	[u]よりもやや唇の緊張がやや緩んだ音。アクセントが付くと長母音化する。	woman[w'ʊmən]
		poor[p'ʊə]

[o]	唇は日本語の「オ」に最も近いが、口腔内は[u]同様かなり広く作る。弱母音のみ。	melody[mé̞lɒdi]
		desolate[désolait]
[ɔ]	アメリカ英語では、「オ」よりも「ア」に近い音になる。口の開きもほぼ「ア」に近い。アメリカ英語では長母音のみで、イギリス英語では短母音化もする。	or[’ɔ:ə]
		water[w’ɔ:tə]
		broad[br’ɔ:d]
[ɑ]	日本語の「ア」よりも暗め。顎の開きは最も大きく、舌は下がって欠伸の形。短母音だとイギリス英語の母音[ɔ]に相当する。長母音、短母音どちらにもなる。	top[t’ap]
		father[f’ɑ:ðə]
		ah[‘ɑ:]

c.中舌母音 Mixed vowels→前舌母音と後舌母音の混合型で、舌の位置が前舌母音的、唇の形が後舌母音的になる。

IPA 記号	解説	単語例
[ə]	schwa (あいまい音) と呼ばれている。弱母音であり、元の綴りの音の影響を受けることが多いため、どの単母音の音にもあてはまらない。舌を脱力させる。短母音のみ。 ※イギリス英語の発音では、長母音化させる場合もある。	of[əv](強勢なし)
		heaven[hé̞vən]
		cabinet[ká̞bənət]
		the[ðə] (強勢なし)
[ʌ]	[a]よりも縦の「ア」。 [æ]は[e]と[a]の間だったのに対し、これは[ɔ]の唇の開きに[a]の舌をもって作る。短母音のみ。	love[l’ʌv]
		blood[bl’ʌd]
[ɚ]	R 音声母音。 [ə]にフックトシュアとよばれるしっぽがついた形。6で説明した通り、母音+rの綴りから成る母音。アメリカ歌曲の歌唱においてこの R 音性母音はあまり強く長くは発音されない。前に来る母音により若干音が変わる。	air[á̞ɚ]※よりアメリカ的
		garden[g’ɑ̞dən]
		poor[p’uɚ]
		our[‘uɚ]

表にも記したが、単母音の中ではとりわけ/æ/と/ɚ/が「アメリカ的」な発音であるといえる。ラバフ氏は、「母音[æ]は特に英語的な母音であり、ドイツ語やイタリア語、フランス語などでは見られない。長母音であり、英語の中でも最も良く見られる強勢である。American

Standard の発音では、全ての[æ]が同じように発音される。」<sup>13</sup>と述べているが、イギリス英語の[æ]に比べ、アメリカ英語の[æ]の方がより[e]の要素を強く発音される。

/ɔ/については、アメリカ英語ではほぼ/a/に近い発音になる<sup>14</sup>。

さらに/a/について、イギリス英語のように、前の母音に軽く添えられる程度なので、会話の中で欠けることもある。歌唱では会話よりややはっきりと発音されるが、必ず弱拍や音価を伸ばした最後に軽く舌の両端を反る程度にとどめる。前に来る母音の唇の形により若干音が変わる。

### 3-1-2 二重母音 Diphthongs→13 頁、4 を参照。

IPA 記号	解説	単語例
[eɪ]	音の強さとしては、【e>i】となる。1つの音価に宛がわれるため、歌唱においては1つの音符の長さを3分割し、最初の2コマで[e]を、最後の1コマで[i]を添える。この時、[i]は[i]ではなく限りなく[e]に近く発音される。	nail[n'eɪl]
		pain[p'eɪn]
		shake[ʃ'eɪk]
		break[br'eɪk]
[aɪ]	[a]の発音は[a]よりも明るい音であるが、[eɪ]でも述べた通り【a>i】となり、また[i]は限りなく[e]に近くなる。そのため、[a]よりも明瞭さを伴う[a]をあてがうことで第1要素と第2要素の違いを明確にしている。会話上の発音は[a]とほぼ変わらないが、歌唱の上で長い音価が宛がわれている際、[aɪ]と口腔内の空間を変えるべきである。	tide[táɪd]
		life[láɪf]
		sigh[sáɪ]
		despite[dispáɪt]
		líɪɪɪ
		shine[ʃáɪn]
[ɔɪ]	先の二つと同様、【ɔ>i】となる。[i]が限りなく[e]に近い音になり、[ɔ]の唇を縦気味に開いている状態から[i]の唇を横へ開く状態への移行となるため、先の二つよりも唇の動きが大きくなる。	joint[dʒ'ɔɪnt]
		boy[b'ɔɪ]
		oil['ɔɪl]
		oyster['ɔɪstə]

<sup>13</sup> Kathryn LaBouff, *Singing and Communicating in English: A Singer's Guide to English Diction*, NY: Oxford University Press, 2008, p53.

原文“The vowel [æ] is a distinctively English vowel that is not found in German, Italian, or French. A long Vowel sound in duration, it is the most common stressed vowel in English. In American Standard pronunciation, all [æ] vowels are pronounced alike.”

<sup>14</sup> 「クフィル教授、「IPA」国際音声記号の特別講座、2019年4月15日～22日講義」

<b>[aʊ]</b>	[a>ʊ]。[aɪ]と同じ理由から、[a]よりも明るさを伴う[a]を宛がうことで第1要素と第2要素の違いを明確にしている。	thou[ðáʊ]
		caw[káo]
<b>[oʊ]</b>	[o>ʊ]。この二重母音は非常に頻繁に使われている母音であるため、身近な単語に多い。Kfil氏によれば、アメリカ英語での歌唱では[oʊ]ではなく、[ɔʊ]というより口腔内と唇が広がる発音が適している。	open[óʊpən]
		road[róʊd]
		cloak[klóʊk]
		lonely[lóʊnli]
<b>[ju]</b>	[j<u]となる。半母音[j]は瞬間的な[i]の音であり、[i]の唇の形を準備して、声を出すと同時に第2要素の音を発音する。	you[jú:]
		view[vjú:]
<b>[ɛə]</b>	R音声母音の一種。[ɛ]という音に[ə]を添えて発音する。[ɛ]が強い。[ə]はあくまで添える程度のため、[ɛ]の後に発音されるとき、唇は[ɛ]の形のまま、舌の両端が反りあがる形となる。	bear[b'ɜə]
		farewell[f'ɜəwel]
		care[kʰɜə]
		air['ɜə]※通常
<b>[ɪə]</b>	[ɪ]の後に[ə]を添えて発音する。[ɪ]が強い。上記と同様の理由から、[ə]を発音する際、唇は[ɪ]の形のまま、舌の両端が反りあがる形となる。	hear[h'ɪə]
		ear['ɪə]
		dear[dʰɪə]
<b>[ɔə]</b>	[ɔ]の後に[ə]を添えて発音する。[ɔ]が強い。上記と同じ理由から、[ə]を発音する際、唇は[ɔ]の形のままで舌の両端が反りあがる形となる。	short[ʃ'ɔət]
		war[w'ɔə]
		sour[s'ɔə]
<b>[ʊə]</b>	[ʊ]の後に[ə]を添えて発音する。[ʊ]が強い。上記と同じ理由から、[ə]を発音する際、唇は[ʊ]の形のままで舌の両端が反りあがる形となる。	poor[p'ʊə]
		tour[t'ʊə]
		sure[ʃ'ʊə]
<b>[ʌə]</b>	[ʌ]の後に[ə]を添えて発音する。[ʌ]が強い。上記と同じ理由から、[ə]を発音する際、唇は[ʌ]の形のままで舌の両端が反り上がる形となる。	card[kʰʌəd]
		are['ʌə]
		garden[g'ʌədən]

[aɪ]で説明しているとおおり、二重母音に長い音価が宛がわれている際、第2要素に移行する直前に第1要素の口腔内を上方向に広げる必要がある場合がある。これは、これ以降の各章の第2節で詳しく述べていきたい。

また、[ei]で述べているが、二重母音は二つで一つの母音となるため、歌唱において1つの音価にあてがわれる。そのため、1つの音価を3分割し、前の2コマに第1要素を、後の1コマに第2要素をあてがうとよい。

### 3-1-3 三重母音→11頁5を参照。

IPA 記号	解説	単語例
[aɪə/ə]	二重母音[aɪ]に[ə/ə]を加えた音。アメリカ英語の発音ではしばしば単純化して[aɪ]になることもある。	choir[k <sup>h</sup> wáɪə]
		giant[dʒáɪənt]
[aʊə/ə]	二重母音[aʊ]にあいまい母音[ə/ə]を加えた音。	hour[áʊə]
[jʊə/ə]	半母音[j]に二重母音[ʊə/ʊə]を加えた音。	pure[p <sup>h</sup> rʊə]

三重母音も、非常にアメリカ英語的な発音である。イギリス英語に三重母音は存在しない

### 3-2 「アメリカ英語の子音」

子音とは、肺から出た息が何らかの調音器官で妨害を受けて口の外へ出る音のことである<sup>16</sup>。アメリカ英語の場合でも、イギリス英語の場合でも、この子音が弱くなってしまうと舞台上でははっきりと発音を聞き取れなくなるため、全ての子音の発音においては、強めの息と十分な長さが必要である。

日本語の子音は 17 個存在するのに対し、英語には 25 個の子音がある。以下に子音についての解説を述べる。

a. 鼻音 Nasal → 唇や舌によって口の中をふさぎ、鼻から息をだして発音する。

IPA 記号	解説	単語例
<b>[m]</b>	有声音。唇で作る音。唇を合わせ口から出る息を塞ぎ、鼻から息を出して作るハミング。日本語の「マ行」で使われる子音よりもさらに強く長く発音されなければいけない。	<u>m</u> e[mí:]
		ro <u>o</u> m[rú:m]
		<u>mo</u> mm <u>y</u> [m'ʌmi]
		su <u>mm</u> er[s'ʌmð]
<b>[n]</b>	有声音。歯茎と舌で作る音。上の歯茎の内側に舌の前側を合わせる事によって息を阻害し、鼻から息を出す。[m]と同様、長く発音される。	ru <u>n</u> [r'ʌn]
		an <u>s</u> wer[ánsə]
		ma <u>nn</u> er[máenə]
<b>[ŋ]</b>	有声音。軟口蓋と舌で作る音。舌の後方で口蓋を塞ぎ、鼻で発音する。日本語の「ング」の「グ」から母音の「ウ」を抜いた音。[n]と[g]の組み合わせではなく、舌の後方を軟口蓋の後方につけ一緒に発音する。	ki <u>ng</u> [kʰíŋ]
		si <u>ng</u> ing[s'íŋŋ]
		u <u>nc</u> le[ʔʌŋkl]
		hu <u>ng</u> er[h'ʌŋgə]

<sup>16</sup> 竹内真生子『日本人のための英語発音完全教本』 東京：株式会社アスク出版、2017年、56頁。

b.側音 Lateral→舌の中央を塞ぎ、舌の両側から出す音。

IPA 記号	解説	単語例
[l]	有声音・側音。歯茎と舌で作る音。舌先を上の前歯茎にし っかりとあて、その両側から息を出すことで発音される。 明るい響きを持つ前舌母音の後は唇を[i]の状態が発音し 明るい[l]に、それ以外の母音の後は口を[ɔ]の状態が発音し 暗い[l]にする。	color[k <sup>h</sup> ˈlɒɹ]
		all[ˈɔ:l]
		lamb[læm]
		love[lʌv]
		allow[əˈlaʊ]

c.半母音 Semivowels→息の疎外のない母音と、ある程度阻害される子音の間に  
ある近接音。その音には行きつかず音から音へ過程的に  
発音されるため、「わたり音」とも呼ばれる。

IPA 記号	解説	単語例
[ɹ]	有声音。喉、舌、後部歯茎で作る音。舌先を上を持ち上げ 沿ったような形を作り、上顎には付けずに発音する。この 時の舌先は後部歯茎に位置する。また、後部歯茎で舌の先 端を巻く所謂「巻き舌」は[r]と表記される。辞書には[l]が [r]と書かれているものもあるが、[ɹ]が正式な IPA。	run[ɹʌn]
		grass[gɹɑ:s]
		remember[ɹɪmémbə]
		mirror[mɪə.ɹɹ]
		terror[téə.ɹɹ]
[w]	有声音。唇と舌で作る音。舌の後方を後ろへ引き、唇をで きるだけ前に突出し発音する。[u]と口の形が似ており、さ らに瞬間的に強く発音される。	wall[wɔ:l]
		quiet[k <sup>h</sup> wáɪət]
		wood[wúd]
[ɹ̥]	先ほどの[w]の前に、日本語の「フ」の子音部分（もう少し 奥で発音される）が軽く挿入された音。辞書には/hw/と書 かれているものもある。英語特有の音で、wh の綴りの際 に発音されるが、who などの wh のみ、もともと[w]の音に 含まれる[u]の母音を有しており、[h]となるので注意。	whisper[ɹ̥ɪspə]
		what[ɹ̥ʌt]
		when[ɹ̥én]
		where[ɹ̥ɜə]
		whale[ɹ̥éɪl]
[j]	半母音。二重母音の[ju]とほぼ同じであるが、半母音[j]は 瞬間的な[i]の音であり、[i]の唇の形を準備して、声を出す と同時に次の母音の音に移行する。硬口蓋と舌で作る音。 日本語の「ヤ行」の 2 番目の yi と同じ音。	yen[jén]
		you [jú:]
		million[míljən]
		opinion[əpínjən]

[ɹ]には、舌先を上げて発音する「そり舌」(イギリス・アメリカ)と、舌の中心をもり上げて発音する「もり上がり舌」(アメリカのみ)の2種類がある。アメリカの[ɹ]の場合、どちらの発音でも音は変わらない。従って、口内の空間を鑑みるとき、アメリカ歌曲であっても「そり舌」で発音することを推奨したい。

またクフィル氏は、通常の[ɹ]か巻き舌の[r]かを判断する際、英米歌曲全般においてブリテンを境に考えるべきと述べる<sup>17</sup>。つまり、ブリテン以前の作品は巻き舌[r]となり、ブリテン以降の作品は[ɹ]となる。ブリテンの作品を歌唱する際は、歌手のセンスと判断に委ねられる。クフィル氏は講座の中で、「巻き舌を始めとした、外国語言語の微妙なニュアンスやどこでどうつけることが良いセンスに繋がるのかは、少なくとも4人のネイティブの歌手の歌唱録音などを聴いて研究すべきである」と述べている<sup>18</sup>。

さらに[ɹ]は英語特有の音であり、他のヨーロッパの言語では殆ど見られない。

d.破裂音 Plosives→息の通る道を閉めたあと、急に開放し発音する。

IPA 記号	解説	単語例
[p]	無声音。上下の唇をつけ、急激に息を開放し作る音。歌唱では、特に語尾についた場合、かなりはっきり発音しなければならない。20頁で後述する有気音・無気音の有無により響きが異なるため注意。語尾につく時、[s]が[p]の前につく時、弱母音が続く時は無気音になる。	pin[ <b>p</b> hɪn]
		suppose[sə <b>p</b> hóuz]
		top[ <b>t</b> h'ɑp]
		sport[s <b>p</b> 'ɔət]
		upper[ <b>'</b> ʌ <b>p</b> ə]
[b]	有声音。[p]と同じ発音の仕方だが、有聲である。語尾についた場合、かなりはっきり発音する。	beat[ <b>b</b> i:t]
		hobby[h' <b>b</b> i]
[k]	無声音。舌の後方を軟口蓋にあて息を通して発音する。[p]と同様、有気音・無気音の違いで響きが若干変わる。語尾につく時、前に[s]が[k]の前につく時、弱母音が続く時は無気音になる。	key[ <b>k</b> hí:]
		fork[f' <b>ɔ</b> ək]
		pocket[p' <b>ɔ</b> kɪt]
		school[ <b>s</b> kú:l]
[g]	有声音。[k]と同様に発音されるが、有聲。鼻濁音にならないよう注意。	foggy[f' <b>ɔ</b> :gɪ]
		angry[æŋ <b>g</b> li]

<sup>17</sup> 「クフィル教授、「IPA」国際音声記号の特別講座、2019年4月15日～22日講義」

<sup>18</sup> 同上。



<b>[t]</b>	無声音。舌の先を上歯茎につけ、弾くことによって作る音。	tip[ <b>t</b> ʰɪp]
	有気音と無気音の違いがある。語尾につく時、前に[s]が[k]	Thai[ <b>t</b> ʰaɪ]
	の前につく時、弱母音が続く時は無気音になる。	water[w'ɔ:tə]
<b>[d]</b>	有声音。[t]と同様に発音されるが、有声。	ladder[ <b>l</b> ædɪ]

アメリカ発音では、[t]の発音はどちらも舌先で軽く上歯茎を1回叩く「たたき音」になることがある。たたき音になった場合、破裂が弱くなることで[t]が有声化する。また、日本語の「ラ」に近い発音の仕方であるため、しばしば日本人には「ラ」に聞こえることがある。以下の場合に「たたき音」となる。

- 1、強母音と弱母音の間に挟まれた場合→bitter, potato
- 2、強母音と[l]の間にある場合→little, metal
- 3、前後の母音とも弱母音の場合→kilometer, marketing

また、c.半母音の項目の[j]と同様に、[t]、[d]で舌先が歯茎に付く位置に気を付けたい。同じように舌先を歯の裏にあてて発音する日本語の「タ行」や「ラ行」などでは歯茎と歯の間に舌先をつけて発音されるが、英語の場合はさらに後方の後部歯茎（クフィル氏や筆者に限って言えば、歯茎の中にある歯の生え際あたり）に舌先をつけて発音する。つまり、日本語よりもさらに後方で発音が作られることになる。

e.摩擦音 Fricatives→口内を息が摩擦する事で発音される。

IPA 記号	解説	単語例
<b>[s]</b>	無声音。口は軽く開き、舌と上歯茎の間を狭くして息を強く通す。日本語の「サ行」よりも強く意識して、長く強く発音しなければならない。ss の場合、元々s 一つの時に長く発音しているため、さらに長く発音する必要はない。	sea[ <b>s</b> i:]
		ice[ <b>á</b> ɪs]
		cycle[ <b>s</b> áɪkl]
		message[ <b>m</b> ésɪdʒ]
<b>[z]</b>	有声音。[s]と同様に発音するが、有声。「ジ」ではなく「ズィ」という発音になる。日本人の場合、特に語尾につく[z]の発音が弱くなってしまいうきらいがあるため注意。	Zion[ <b>z</b> áɪən]
		music[ <b>m</b> jú:zɪk]
		jazz[ <b>dʒ</b> æz]

[f]	無声音。上の前歯と下唇を合わせ、息を摩擦させて発音する。日本語の「フ」とはそもそも使う調音器官が違い、もっと鋭い音になる。この音は、他の子音に比べて音量が劣るため、歌唱の際は特に強く長く発音すべきである。	flower[fláʊə]
		coffee[k'afi]
		phantom[fántəm]
		enough[m'ʌf]
[v]	有声音。[f]と同様に発音するが、有声になる。日本語の「ブ」ではなく「ヴ」という発音に聞こえる。歌唱においては[f]と同様に強く長く発音しなければならない。	very[véri]
		Stephen[stí:vən]
		off['av]
[θ]	無声音。上下の歯で舌先をはさみ急速に放して発音する。日本人にとって発音が難しい子音の一つである。歌唱の際、舌の前後の位置により上手く響く場所が個人個人で異なるため、研究する必要がある。これも[f]と同様、他の子音に比べて音の響きが劣るため、長く発音すべきである。	think[θɪŋk]
		nothing[n'ʌθɪŋ]
		thanks[θæŋk]
		Catholic[k'hæθɪk]
		earth['əθ]
		both[bóuθ]
[ð]	有声音。[θ]と同様に発音するが、有声である。日本人にとって発音が難しい子音の一つである。歌唱の際、舌の前後の位置により上手く響く場所が個人個人で異なるため、研究する必要がある。	the[ðə] (強勢なし)
		mother[m'ʌðə]
		breathe[brí:ð]
		smooth[smù:ð]
[ʃ]	無声音。日本語の「シュ」よりも口の中の空間を上下に広くし、「ユ」の母音を抜いた発音。唇を尖らせて発音する。歌唱の場合は、柔らかい息を使って長めに発音する。	she[ʃí:]
		passion[p'hæʃən]
		issue[íʃu:]
[ʒ]	有声音。[ʃ]と同様に発音するが、有声。語尾につく場合、無声化し[j]に近い発音になるが、厳密に述べると無声化した[ʒ]は[j]よりもより柔らかい音になる。	vision[vízən]
		genre[ʒ'anrə]
		rouge[rú:ʒ]
[h]	無声音。[h]自体は独自の口の形を持たず、次に来る母音の口の形と同じになる。日本語の「ハ行」よりも強めに息を摩擦させて発音する。英語の子音の中でもっとも響きにくい子音である。	hit[hít]
		hall[h'ɔ:l]
		happy[hæpi]
		who[hú:]

f.破擦音 Affricatives→破裂音と摩擦音で作る発音。

IPA 記号	解説	単語例
[tʃ]	無声音。日本語の「チャ行」の音から母音を抜いた音。舌を[t]の位置に置き息を一瞬止め、瞬時に[ʃ]を発音する。	<u>ch</u> urch[tʃ̥ə:tʃ]
		<u>ch</u> oose[tʃú:z]
[dʒ]	有声音。[tʃ]と同様に発音するが、有聲。日本語の「ヂャ行」の音から母音を抜いた音。語尾に来ると無声化するが、厳密に述べると[tʃ]よりも柔らかくなる。	br <u>id</u> ge[bri:dʒ]
		jo <u>b</u> [dʒ'ab]
		jo <u>y</u> [dʒ'ɔɪ]
[ts]	無声音。日本語の「ツ」という音から母音を抜いた音。舌を[t]の位置に置き息を止め、瞬時に[s]を発音する。	ca <u>t</u> s[kʰæt̚s]
		pi <u>z</u> za[pʰi:tsə]
[dz]	有声音。[ts]と同様に発音するが、有聲。「ヅ」になるため、口先は尖らせない。語尾に来ると無声化するが、厳密に述べると[dz]よりも柔らかくなる。	re <u>ad</u> s[ri:dz]
		be <u>d</u> s[bédz]
		se <u>nd</u> s[séndz]
[tr]	[r]は本来半母音だが、この場合の[r]は[t]と同時に摩擦される。弱母音が続く時、前に[s]がつく時は無気音になる。	<u>tr</u> umpet[tʰr'ampit]
		st <u>re</u> et[tri:t]
[dr]	有声音。[tr]と同様に発音されるが、有聲。	<u>d</u> ress[drés]

### 3-2-1 同一の二重子音

英語では、zz や mm など、同一の子音が二つ並ぶ二重子音の場合、イタリア語などとは違い前の母音とその子音の間に「ツ」が入るような詰まった音にはならず、長さもその子音一つ分の長さと同等である。

### 3-2-2 有気音と無気音

有気音とは、破裂音とともに[h]を伴う強い息が出る音のことをいう。辞書の上では区別されないが、破裂音の[p, k, t]の子音に適用される音である。また、無気音は強い息を伴わず[h]の発音は伴わない。以下に有気音と無気音になる場合の条件を述べる。

- ・有気音→主にアクセントのつく母音が続く場合。
- ・無気音→語末にある時、弱母音が続く時、直前の語頭に s がつく時。

なお、ラテン語の[p,k,t]にも有気音的発音が見えるが、ラテン語ではこの他に巻き舌[r]も有気音とされている<sup>19</sup>。

---

<sup>19</sup> 「ラテン文字の読み方と発音」、『ラテン語コンテンツ予定地』。2018年10月21日。  
(最終閲覧日：2019年5月1日)。

<http://www.akenotsuki.com/latina/litterae.html>.

## 第1章 近現代アメリカ芸術歌曲におけるディクシオンの考察

### 第1節 《Despite and Still》(Op.41) と Samuel Barber

バーバーは、7歳の時にオペレッタを作曲するなど幼いうちから音楽の才能に目覚めていた。カーチス音楽院生の時にクラスメイトたちから「クラシック音楽界の3B——バッハ、ベートーヴェン、バーバー」と呼ばれていたことから、その才能が若いうちからいかに発揮されていたのかが伺える。バーバーの作品の特徴として、シェーラーは、バーバーの楽曲について自身の著書の中でこう述べている<sup>1</sup>。

彼の広範囲にわたるヨーロッパ旅行はロマン派の美学、たとえば純粋な抒情的表現、すばらしく自然な歌の旋律、「ポスト・シュトラウス」とも呼ぶべき色鮮やかな和声、詩や文学に対する鋭い感性といった表現を深めるための大きな助けとなり、その表現は彼の2つのオペラ作品《ヴァネッサ》(1956-1957)と《アントニーとクレオパトラ》(1966、改訂版1974)と同じく、多くの歌曲やコラールの中にも表れている。(中略)バーバーは次の40余年にわたり、アメリカの4人の作曲家の中で最も多くプログラムされてきた作曲家として地位を築くことになる。

バーバーの楽曲は概ね、旋律的で聴きやすい曲である。詩をロマンチックに彩り、時折はつと耳を引き付けるような斬新さを持った和声と、感情が美しく歌われる旋律によって構成されている楽曲は、伝統とアメリカ的な革新の両方が上手く融合した唯一無二の作風である。

---

<sup>1</sup> Scherer, Barrymore. *A History of American Classical Music (English Edition)*. UK: Naxos Books, 2012.

原文“His extensive European travel contributed profoundly to a Romantic aesthetic revolving around genuine emotional expression, wonderfully idiomatic vocal melody, highly flavorful ‘post-Straussian’ chromatic harmony, and a keen sensitivity for poetry and literature, which he channeled into his many songs and choral pieces as well as his two operas, *Vanessa* (1956-7) and *Antony and Cleopatra* (1966, revised 1974)...Barber was taking his place among those American composers [=Leo Sowerby, George Frederik McKay, Howard Hanson] to be most often programmed over the next four decades.”

バーバーの最も良く知られている代表的な作品には、1938年11月5日にアルトゥーロ・トスカニーニ Arturo Toscanini (1867-1957) の指揮と NBC 交響楽団によって演奏された《弦楽のためのアダージョ The Adagio for Strings》があるが、これは第二次世界大戦後に GHQ によって初めて日本のラジオで放送された楽曲であり、またジョン・F・ケネディ John Fitzgerald Kennedy (1917-1963) の葬儀や 2001 年 9 月 11 日に起こったアメリカ同時多発テロの慰霊祭で演奏されるなど、バーバーの楽曲がいかにかにアメリカ人の心に強く訴えかける作風を持っているのかが伺える。また、バーバーは晩年、あるインタビューの中で「音楽は聴衆が理解しがたいものであるべきではない」と述べている<sup>2</sup>。

以上のように至って順調であったバーバーの作曲家人生は、1966 年に初演されたオペラ《アントニーとクレオパトラ Antony and Cleopatra》によって崩壊する。ウィリアム・シェイクスピア William Shakespeare (1564-1616) の戯曲が題材となったこのバーバー三作目のオペラは、リンカーンセンターの中に建てられたメトロポリタン歌劇場のこけら落としにて初演された。しかし懸命なリハーサルがひと段落した後、劇場の機械的なトラブルに見舞われ、公演は失敗に終わった。その後新聞記事などでこのオペラを酷評されたバーバーは、広範囲にわたりこのオペラを改訂したものの、その他は殆ど作曲の依頼を受けず、結局日の目を見ることはなく失意の中でこの世を去った。

《それでもなお 作品 41 Despite and Still》(Op.41) は、以上のような経緯の 3 年後、イタリアのサンタ・クリスティーナにある別荘にて 1968 年に書かれた歌曲集である<sup>3</sup>。1968 年 6 月から着手し、2 か月後の 1968 年 8 月 14 日には 5 曲全てを書き終えており、1960 年代のバーバーの作品の中で最も長大な歌曲作品である。この歌曲集は、黒人のソプラノレオンティーンヌ・プライス Leontine Price (1927- ) に献呈された作品で、ピアニストのデイヴィッド・ガーヴィー David Garvey と共にニューヨークにて 1969 年 4 月 27 日にエイヴリー・フィッシャーズ・ホールで初演された。プライスはバーバーの代表的な歌曲作品の一つ《隠遁者の歌 作品 29 Hermit Songs》(Op.29) の初演をするなど、バーバーとは大変親交深い

---

<sup>2</sup> Scherer, Barrymore. *A History of American Classical Music (English Edition)*. UK: Naxos Books, 2012.

原文“‘There’s no reason music should be difficult for an audience to understand.’”

<sup>3</sup> Barber, Samuel. *Samuel Barber 65 Songs*. Edited by Richard Walters. NY:G.Schirmer,Inc.,2010, p34-35.

ソプラノである。リチャード・ウォルター Richard Walter は、《Despite and Still Op.41》についてこう述べている<sup>4</sup>。

選ばれたそれぞれの詩が互いにどのような関係を持っているのか、またこれら複数のテーマは何であるのかは明らかにされていないが、この歌曲集は極めて個人的な作品であるだろう。ともすると、冷遇された時期を経て、作曲家が自分を表現する必要にかられて作曲したのかもしれない。この歌曲集が本来の作風よりも時に不協和音的であることはバーバーも認めている。

ウォルターの述べている通り、最も苦悩に満ちた晩年に書かれたこの歌曲集は、バーバーの当時の感情を映した内容になっている。また、序章の第2節の2-1(7頁)においてポクソンがその評論の中に挙げた、孤独 loneliness、隠遁 reclusion、和解 reconciliation、信仰 religion、孤立 solitude 以外にも、更にポジティブな感情が取り入れられていると考える<sup>5</sup>。例えば2曲目の〈My Lizard〉には「願い」を垣間見ることが出来るし、5曲目の〈Despite and Still〉には一抹の希望を求める心を見る。それは、歌曲集の最後に設定された〈それでもなお Despite and Still〉という曲のタイトルであり、この歌曲集自体のタイトルからも伺うことができる。バーバーの中にある当時のネガティブな感情と詩が符合したといわれている経緯以外にも、このネガティブな感情をどうにか解消させるための手段として作曲された歌曲集なのではないだろうか。それぞれの楽曲の詳細は次頁のとおりである。

---

<sup>4</sup> 同上。

原文“Though the relationship between the texts chosen or their theme is not obvious, the songs are deeply personal compositions, possibly composed for no reason other than the composer’s need to express himself after a dry spell. Barber admitted that the music is more dissonant in this cycle at times than his typical style.”

<sup>5</sup> Song of America Online, s.v. “Despite and Still Op.41”by Stephane Poxon Ph.D., Song of America, <https://songofamerica.net/song/despite-and-still-op-41/>.

原文“The five diverse texts included in Despite and Still deal with loneliness, reclusion, reconciliation, religion and solitude—all themes that resonated with Barber during one of the darkest periods of his life.”

### 第1曲：〈ラストソング A Last Song〉

詩はイギリスの詩人ロバート・グレイブス Robert Graves (1895-1985) による。曲は1968年6月に書かれており、グレイブスの詩では *A Last Poem* と題されている。バーバー自身によってタイトルが改変されている。

延々と続く8分音符と共に「いつまで苦しみに満ちた創作活動を続ければよいのか？」という、世間からの酷評に遭ってもなお、湧いてきてしまうインスピレーションによる終わらない苦悩からの「隠遁」を望むバーバーの感情、そして詩人が恋人から告げられた‘have done もう終わり’という言葉から、「孤独」や「孤立」も反映されている。特に終始刻まれる八分音符に、作曲家自身の感情とは裏腹に容赦なく過ぎ行く時を表現しているのではないだろうか。

### 第2曲：〈私のトカゲ（若い恋人への願い） My Lizard (Wish for a Young Love)〉

詩はアメリカの詩人セオドア・レットケ Theodor Roethke (1908-1963) によるもので、レットケは1954年にピューリッツァー賞を受賞するなど、アメリカでも特に著名な詩人の一人である。1966年に刊行された *Collection Poems of Roethke* の中の一編で、レットケの詩では *Wish for a young wife* と題されているが、第1曲目と同様にバーバー自身でタイトルが改変されている。

トカゲがうごめいているような軽快な十六分音符に乗せ歌われるこの曲では、「私が落ちぶれてしまった時も、お前の人生からは苦難が取り除かれるように」という祈りが込められている。詩の最後の“*When I am undone, When I am no one.*”がとても印象的な二行になっており、この“*I*”にバーバーが自身の姿を重ねていたであろうことは想像に難くない。

### 第3曲：〈荒野にて In the Wilderness〉

詩は第1曲目と同様、グレイブスの詩である。1968年8月3日に書かれた。

キリストの名が印象的に表れるこの詩には、聖体拝領 communion や孤独な信心 lonely piety、説教 homilies といった宗教的な言葉の他に、バジリスク Basilisk やコカトリス cockatrice といった伝説上の実在していない生物の名前も出てくる。また、キリストについて語られている部分は美しいハーモニーがあてがわれ、怪物が登場する部分では前衛的な不協和音が鳴



り響く。清らかなイエスの受難と自らの苦難を重ね、奇妙な怪物たちには自身を酷評し蔑んだ世間の目を感じていたのではないだろうか。

#### 第4曲：〈寂れたホテル Solitary Hotel〉

テキストはアイルランドの詩人ジェイムズ・ジョイス James Joyce (1882-1941) の長編小説 *Ulysses* の中から取られており、この小説は 20 世紀を代表する小説と言われている<sup>6</sup>。“Autumn. Twilight. Fire lit. In dark corner young man seated.... (秋。夕方。灯りがついた。若い男が暗い角に座っていた)”という歌詞に見られるように、*Ulysses* は非常に特徴的な文体で書かれている小説である。テキストとして採用されている部分は、小説の中の 17 章の中の一部である<sup>7</sup>が、曲はタンゴのリズムに乗せてタイトルの通り寂れたホテルでのワンシーンが歌われている。小説の原文では淡々と情景のみが語られ、登場人物の感情の一切は読者の想像に任されているようである。一方、歌の旋律やリズムは常にレチタティーヴォであることを心掛けるように作曲されながらも、ピアノの伴奏が、語りや情景や詩の表現を越えて、登場人物の感情を担い、語りと感情の全体的な場面の移り変わりを表現する。そのため、登場人物の感情がどのように移り変わっていくのかを表現するためには、ピアニストと特にしっかり打ち合わせをしなければならない。

#### 第5曲：〈それでもなお Despite and Still〉

第1曲、第3曲と同様にグレイブスの詩が用いられている。1968年8月に完成したこの曲は、苦しい愛の中にいる恋人たちの叫びが激情的な音楽に乗せて歌われている、歌曲集のタイトルを与えられた終曲である。‘Have you not read The words in my head, And I made part of your own heart? あなたは私の頭の中にある言葉を読まなかったの？私はあなたの心の一部なのに’と、恋人を非難する言葉から始まり、絶望的な関係が語られ、しかし最後には何度も‘To love despite and still それでもなお愛するということ’という言葉が繰り返される。命を削り作曲に費やしてきた自分の情熱を否定され、「自分の本当の価値」を理解しない世間への「怒り」と「絶望」があるものの、「それでもなお、自分は愛を捨て去らない」という

---

<sup>6</sup> 篠田一士『二十世紀の十代小説』 東京：新潮社、1988年、349頁。

<sup>7</sup> Joyce, James. *Ulysses*. Austria:e-artnow, 2016.

「希望」が伺える。この「希望」を表現した句を曲のタイトルにし、なおかつ終曲に採用したバーバーの気持ちは、決してネガティブな面だけではなかったのではないだろうか。

## 第2節 《それでもなお 作品 41 Despite and Still》 (Op.41) のディクシオン分析

では、実際に《それでもなお 作品 41 Despite and Still》 (Op.41) のディクシオンについて考察する。なお、本論文における楽譜には、序章で示した正しい IPA 記号ではなく、実際に歌われたときに発音される IPA 記号を記す。

第一章では、《それでもなお 作品 41 Despite and Still》 (Op.41) の中から、第1曲目の〈ラストソング A Last Song〉と、第2曲目の〈私のトカゲ (若い恋人への願い) My Lizard (A Wish for Young Love)〉を取り上げる。その理由は、まず第一にそれぞれ以下の通りの特徴があり、ディクシオンにおいて比較しやすいからである。

曲	テンポ	調性
1. A Last Song	Moderato J=60	変ニ短調
2. My Lizard	Fast and light	変イ長調

また、2曲ともに分かりやすい英単語が使われていること、そしてバーバー自身が詩に手を加えていることも理由の一つである。

本論文では、曲をいくつかのパートに分けながら、楽譜と共に考察していく。なお、参考までにそれぞれの曲の詩を載せる。

### 歌詞対訳

#### A Last Song

#### 最後の歌

A last song, and a very last, and yet another

最後の歌、本当に最後の、いやまだ他にも

O, when can I give over?

ああ、いつ終わるのだろう

Must I drive the pen until blood bursts from my nails

筆を動かさなくてはならないのか、爪に血が滲み、

And my breath fails and I shake with fever,

息が止まり、熱に打ち震えるまで、

Or sit well wrapped in a many colored cloak

あらゆる色彩の外套を纏いじっと座り続けなければならない

Where the moon shines new through Castle Crystal?

のか、再び輝きだす月の光が差し込む水晶の砦で。

Shall I never hear her whisper softly:

彼女の幽かな囁きを聞くことはないのだろうか、

“But this is truth written by you only,

「でもこれはあなただけによって書かれた真実、

And for me only;

Therefor, love, have done?"

私のためだけに書かれた真実なのでしょう、

それなら、愛しい人、もうこれで終わりね。」

### **My Lizard (Wish for Young Love)**

### **僕のトカゲ（うら若き恋人への願い）**

My lizard, my lively writher,

May your limbs never wither,

May the eyes in your face

Survive the green ice

Of envy's mean gaze;

May you live out your life

Without hate, without grief,

And your hair ever blaze,

In the sun, in the sun,

When I am undone,

When I am no one.

僕のトカゲ、生き生きとその身をくねらせる、

どうかその脚が衰えませんように

どうかその顔にある両眼が

耐えられますように

嫉妬の卑しい緑の冷たい視線に。

どうかその人生を全うできますように

憎しみも、悲しみもなく、

その髪が燃えるような輝きを放ちますように、

太陽に照らされて、太陽に照らされて、

私が落ちぶれても、

私が何者でなくなっても。

※本論文において、歌詞対訳は作曲家の変更した通りの言葉を選んだ。

※以降の楽譜において、「発音記号」と「発音についての説明」、「重要な部分に付した記号」を  
補足している。その他引用した楽譜については、巻末の参考文献を参照のこと。

## **2-1 〈ラストソング A Last Song〉**

[楽譜 1 (冒頭～2 小節目)]

冒頭は無調で始まる。指定されているテンポ♩=60 は時計の秒針と同じ速度であり、このテンポは途中 *accelerando* や *ritardando* をしつつも止まることはなく曲の最後まで保たれている。

詩人が *A Last Poem* の中で冒頭に書いた“A last song, and a very last, and yet another O, when can I give over? 最後の歌、本当に最後の、いやまだ他にも。ああ、いつ終わるのだろう”の部分に「孤独の中で果てしなく続く創作の苦悩」、そしてその詩に感化されたであろうバーバーの感情が伺える曲である。

[楽譜 2 (3～5 小節目)]

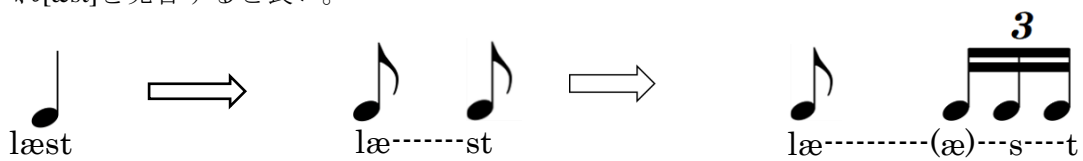
無調の前奏に続く歌い出しからは、無調から *d moll* の唐突な転調が起こる。

[楽譜 2 歌唱部抜粋 (3～5 小節目)]

※譜例中の「----」の表記は、その間その母音・子音が引き伸ばされ歌唱されているという印。

この歌い出しの部分で最初に出てくる言葉は、“A last song”であり、この不定冠詞の a は [ə] であり、続く last の a は [æ] である。序章の第 3 節 3-1-1 (14-15 頁) で述べた通り、[æ] は非常にアメリカ的な母音である。last は強拍に置かれている事、そして [æ] は元々長く発音される性質をもった母音であるため、その前の [ə] は [æ] に引きずられるように歌われ、発音が [æ] に近い曖昧さを有する。

基本的に、英単語の語尾の子音の処理については、次の音を歌うギリギリにはっきりと発音されるべきであり、例えば last の語尾-st のように、語尾に子音が 2 つ以上ついている言葉の場合、その直前に歌われる母音を早めに切り上げ、語尾につく子音の最初の子音の発音をさらに前倒しにし、子音が全て聴衆の耳に届くように歌われるべきである。厳密に述べると、以下の楽譜上の last の場合、四分音符で歌われる母音を 2 分割、つまり八分音符 2 個に分け、さらに後者の八分音符を 3 分割、つまり十六分音符で 3 分割にして、その中でそれぞれ [æst] を発音すると良い。



次に気を付けたいのは、リエゾンである。「リエゾン」とは、フランス歌曲などでよく見られる形で、前の単語の語尾の子音と、後の単語の語頭の母音が同時に発音される現象である。この時、後の単語は必ず母音で始まる。フランス歌曲においても、このリエゾンに正式な決まりはなく、歌手のセンスに委ねられる<sup>8</sup>。英語の場合も同様に、リエゾンは歌手それぞれの判断に委ねられているため、CD やレコードなどの視聴可能な媒体があればネイティブの歌唱を複数聴き比べる必要がある。

[楽譜 3 (6~8 小節目)]

<sup>8</sup> 「クフィル教授、“IPA”国際音声記号の特別講座、2019 年 4 月 15 日~22 日講義」

楽譜 3 の中では、and と a に、譜例 4 の中では yet と another にリエゾンが起こりうる。筆者の感覚として、後に来る単語が、不定冠詞や接続詞などといったその句にとって大切ではない単語の場合、リエゾンされる可能性が多いように感じるため、and と a はリエゾンし、yet と another はリエゾンせず歌唱する。また語尾の[ðə]を発音する際に[ə]の唇の緩みと舌の両端を反る形を作っておき、[ə]が発音される時にそれ以上の動きを付加せず、違う母音にならないようにすることが大切である。

また、‘another’と‘when’のようにクレッシェンドを伴う同音での長い音を歌唱し、その母音が次の音へ下方移行する場合、移行する直前により口腔内を開いて発音することにより、推進力の広がり生まれる。

さらに、7 小節目アウフタクトで歌われる O の発音に関して、序章の第 3 節 3-1-2 (16 頁) で述べている通り、IPA 記号では[óu]と発音されるが、アメリカでは特に[’ə-----o]といった、より口腔内が広がる発音が適している。また、同じく 8 小節目 3 拍目の I[áí]に関しても、[i]は[i]ではなく限りなく[ε]に近くなる。

もう一点注意したいのは、序章の第 3 節の 3-1-1 (14 頁) でも述べた R 音性母音である。これは英語の楽曲にはつきものである発音であるが、イギリスもアメリカもあまり強調して発音はされない。

[楽譜 4 (16～20 頁)]





[楽譜 5 (21～23 小節目)]

23 小節目の *whisper*[w'ɪspə]は、発音そのものから「囁く」というニュアンスを感じる事のできる単語である。[w]は[hw]とも書かれるが、[hw]も[s]も息を多分に使う子音である。「囁く」という意味も考えると、なおさらこの[hw]の[h]と[s]は長めに発音されるべきである。

また、*softly*[s'ɒftli]の中の[tl]も、先述の *Crystal* の中の[tl]と同じ発音方法であるが、語尾の-y[i]に関して、ここではほぼ[ə]に近い発音となる。アメリカ英語の場合、2音節以上の単語を発音する際、強勢にくる母音（第1強勢 acute accent[ˈ]と第2強勢 grave accent[ˌ]）以外の母音は、強勢に来る母音に比べて1段階緩んで発音される傾向にある。例えば後で述べる〈*My Lizard*〉の中の *without*[wɪðáʊt]は2音節であるが、この時の[i]は「ほぼ[ɛ]に近い[ə]」のように発音される。筆者が歌唱や朗読の中で感じる緩んだ時の母音の変化の程度は、以下の通りである。

[i]→[ɛ]に近い[ə]

[i]以外の母音→[ə]

[楽譜 6 前半 (24～29 小節目)]

24 小節目の **but**[bət]と **this**[ð'ɪs]というように[t]と[ð]続く際は、[t]で舌先を歯茎の中の歯の生え際につけ一度息を阻害してから、舌で歯を前方になぞる様に歯の前まで移行させ[ð]を発音する。これは朗読でも同じ現象が起こる。

また、25 小節目の **truth**[tʁu:θ]は詩の中でも大切な単語であるため、表現として[t]を有気音にすべきと考える。

注意したい部分が、25 小節目の **written** である。通常、アメリカ英語での朗読の際は[t]は発音されているにも関わらず殆ど聴衆の耳には聞こえない。そのため[rɪ'ɪ(n)]と詰まったような発音に聞こえるのだが、この楽譜 6 の A 部のような音形における歌唱に際して、**written**[rɪ'tɪn]の[tn]に本来は母音を含まないが音価があてがわれている。また、先に続く‘you’に向けた推進力を保つためにも、[t]もしっかり発音し、[tn]の間に[ə]を入れ[t]を有声化してレガートに歌唱すると良い。

また 29 小節目の **therefor**[ðæəfə/f'ɔə]のように高音やパッサジヨで母音を発音する際は、その母音を次の順番のように 1 段階狭い母音に捉えると歌いやすくなる<sup>9</sup>。

[æ]→[ɛ]      [ɑ]→[ɔ]→[o]      [i][ɪ]→[y]\*\*      \*\*ドイツ語やフランス語のウムラウト

[a]は元々口腔内上方を意識しやすいため変わらない。

しかし 28 小節目の高音 **only**[óonli]の場合は第 1 要素がそもそも狭いためこのまま発音しても問題はないが、ly[li]に移行する直前にクレッシェンドを利用し、一度口腔内を[ɔ]のように広げてから[o]を発音すると、二重母音として聞き取りやすい。

---

<sup>9</sup> Kathryn LaBouff, *Singing and Communicating in English: A Singer's Guide to English Diction*, NY: Oxford University Press, 2008, p36.

[楽譜 7 (曲終り)]

なお、こういったゆったりした曲の場合、大きなフレーズ感を表現するために、フレーズの最後の単語の語尾の子音が長く発音されることがある。例えば曲の最後 27 小節目からの “And for me only; Therefor, love, have done?” の場合、27 小節目 And から 30 小節目 love まで、続く have done をそれぞれワンフレーズと考えた場合、love の語尾[v]と、done の語尾[n]は通常よりも長くはっきり発音されるべきである。

その他、softly や sweet などといった五感に直接イメージさせるような形容詞ないし副詞が出てきた場合、たとえば、softly であれば[s]や[f]を長めに発音してみる、sweet であれば[sw]をより鋭く、そして[i:]をできるだけ長く、あるいは[t]を強めに発音してみる——など、ディクションの面からアプローチされることがままある。

## 2-2 〈私のトカゲ(若い恋人への願い) My Lizard (A Wish for Young Love)〉

[楽譜 8 (冒頭～5 小節目)]

曲の冒頭から終止まで絶え間なく続く 16 分音符が特徴的なこの曲は、上行下行の著しい旋律と相まって、タイトル通りトカゲが蠢いている様子を想起させる曲である。曲想の **Fast and light** ♩=120 はおおよそ 1 秒の倍速で、詩自体も簡潔で短い。曲全体を通して重い雰囲気をもつこの歌曲集の中では唯一の長調であるが、詩の後半では詩人の苦悩が語られつつ、愛するものへの祈りを述べる作品となっている。第 1 章の第 2 節冒頭に掲載した詩はアメリカでも名高いテオドール・レットケ **Theodore Roetke** である。

[楽譜 9 (冒頭～2 小節目)]

譜例 9 の 3 小節目、タイトルにもある *lizard* は本来 [l'ɪzəd] であるが、Kfil 氏は言語指導の中で「ここは限りなく [e] に近い緩んだ音になります。そちらの方がアメリカ的です」と述べている<sup>10</sup>。また、4 小節目 *may* も辞書では本来 [méi] となっているが、二重母音の第 2 要素である [i] は緩んで [ɛ] の音に近くなるため、発音上は [m'ɛɪ (舌の中央が緩んだ i)] に代わる。

さらに、*your* [j'ɔ:] には [j'ʊə] という IPA 記号も存在するのだが、ここでは音価がかなり短いため短母音の方が、またより口腔内が開き響きを崩さずに発音できる [j'ɔ:] を提案したい。

[譜例 10 (6~11 小節目)]

9 小節目の *green* [gri:n] と 11 小節目の *mean* [mi:n] はどちらも形容詞であり、また細かい表現を想起するために欠かせない語であることを踏まえ、どちらも [i] をしっかりと発音すべきである。

---

<sup>10</sup> 「クフィル教授、「IPA」国際音声記号の特別講座、2019 年 4 月 15 日～22 日講義」

また、envy[ˈenvɪ]の[v]は、日本人が苦手としている摩擦音の一つであるため、音価が短くともしっかり発音したい。そのために、envy の en に入ってから少しずつ ritardando をかけると良い。

[楽譜 11 (18～20 小節目)]

[楽譜 12 (18～23 小節目)]

また、楽譜 11 の 19 小節目と 20 小節目にあるリエゾンについて、And your は本来[ænd jɔ:]という発音となるが、音価が短い場合はどちらの単語も重要な単語ではないためリエゾンが起りやすい。また、語尾-r の[r]の後に、母音から始まるあまり重要でない単語が来る場合もリエゾンが起りやすい。20 小節目の‘hair ever’は、通常朗読の場合は‘ever’は強調のために使われる単語であるためリエゾンされない。しかし、この曲においては楽譜 12 の 21

小節目から 22 小節目にかけてのクライマックス‘In the sun, in the sun’に向け推進力が必要であるため、リエゾンをしても良いと考える。

[h]もまた日本人が弱く発音しがちな子音である。日本語よりもさらに口の奥を息で強く摩擦し発音する。ここでは楽譜 12 を見る通り、ピアノと歌がリズムをかけあっているが、ピアノの方がはっきり聴衆の耳に届いてしまう時に[h]があてがわれていることがわかる。以上の理由から、[h]はどちらもはっきりと発音すべきである。

[楽譜 13 (27～29 小節目)]

[ái]という単語に複数の音価がついているものは珍しいが、楽譜 13 の場合も第 1 章第 2 節の 2-1 (38 頁) で述べたことと同様に、下行する直前に一度口腔内を開くと、第 2 要素が美しく響く。

### 第3節 ディクシオンとは異なる面からのアプローチの提案およびまとめ

#### 3-1 韻律から見る音楽的考察

前衛的な音楽は整えられた調性音楽とは違い、感情をオブラートに包まず直接的に吐露しやすい面を持っているが、第1節でも述べたように苦悩の中にいた当時のバーバーにとって、自分の内面と深く共鳴していた5つの詩は、まさに直接的に吐露されるべくして作曲された詩であった。それは、詩の持つリズムや特徴を的確に捉えている様子にも現れている。本項では、《Despite and Still》(Op.41)のディクシオンとは別に、原詩の韻律や単語の意味を踏まえた音楽性について考察する。

[1 曲目 〈A Last Song〉冒頭]

詩のリズム

A lást song, ánd a véry last, and yét anóther

O, whén can Í give óver?

バーバーのアクセント

A lást song, and a véry last, and yet anóther

O, whén can I give óver?



例として取り上げた〈A Last Song〉の楽譜と詩の通り、詩の本来のリズムとも一致させつつ、朗唱する速度や抑揚、長短が、作曲されているリズムや音の高さに合う。また、1拍目に置かれた単語はどれも曲にとって重要な核となる単語ばかりである。上の楽譜を例にすると、‘last 最後’‘very 本当に（最後）’‘another 他にも’‘when いつ’‘over 終って/先へ’と、この1拍目に置かれた単語を取り上げただけでも、「終わらない苦悩」を感じ取ることができるのである。こうした韻律との関係の中で特に興味深いのが、24～25 小節目にかけて歌われる‘truth 真実’である。

[ 〈A Last Song〉 24～32 小節目 ]

この‘truth 真実’は、“But this is truth written by you only, And for me only” 『『でもこれはあなただけによって書かれた真実、私のためだけに書かれた真実なのでしょう』』’という部分に使われている。詩の中で、詩人の主観以外に初めて登場する第三者のセリフの中の核であり、また詩の中でも重要な意味を持つ単語である。バーバーはこの‘truth 真実’をアウフタクトからのタイで作曲しており、アウフタクトからのタイを持つ強拍は、他の強拍に置かれた単語よりもさらに重要な意味合いを持っていると考えられる。同じ理由から、冒頭の‘another 他にも’も特に重要であるといえる。

また、28～30 小節目にかけての‘only; therefor, love’の部分もまた、同じようにシンコペーション的なリズムとなっている。このシンコペーションの行き着く先が‘love’であるため、‘love 愛’もまた‘truth 真実’同様に特に重要な単語であるといえる。

この歌曲集を歌唱する場合、強拍や弱拍を意識したり、単語の発音を工夫することで、作曲家が意図したであろう曲のイメージをより明確に聴衆に伝えることが出来る。

## [2 曲目 〈My Lizard〉 ]

また、レトケの詩に作曲された〈My Lizard〉には、発音の特徴がある。詩行の中に同じ子音や母音が何度も繰り返される、「母韻」や「子韻」が多様されているのだ。日本語においても子音には、例えば「静かに Shizukani」や「岩 gan」の下線部のように、それぞれ五感において連想されやすい固有の響きがあるように、英詩でも、子音や母音に特徴を持たせることがある。例えば〈My Lizard〉においては、楽譜内で示した通り、□の中の[ai]、下線部の[i]や[i]、○内の[ɛɪ]が母韻にあたる。詩のリズムに統一感を出すだけでなく、母韻があてられている単語が重要な単語かどうかや、単語と母音の響きとの関連性も考慮されるべき点である。〈My Lizard〉では特に1拍目にこの母韻が置かれている上に、強勢に置かれ重要な意味を持つ単語にあてがわれているということが分かる。また、‘lizard’‘limb’‘lively’‘live’‘life’のように、語頭[l]という「頭韻」も多く用いられている。これらの単語は詩の中でも重要な意味をもつ単語である。さらに主観ではあるが、この[l]の頭韻には、トカゲらしい湿った感覚や、明るさを感じ取ることができる。勿論、全ての母韻や子韻を強調すべきではないが、詩のリズムを感じて歌唱する事でメリハリのある立体感が生まれ、また歌手の工夫の余地があるといえる。

### 3-2 「近現代アメリカ芸術歌曲を歌唱するにあたって」

近現代のアメリカ芸術音楽には、例えばガーシュウィンやバーンスタインのように古典に比べより世俗的なジャズなどの音楽と融合したクラシック音楽が多く見受けられるが、バーバーは生涯を通して古典的でロマンチックな作風を貫き通した作曲家の一人である。

例えばバーバーの代表作〈Sure on this shining night この輝ける夜にきっと〉が収められている歌曲集《ベールを脱いだある修道女 A Nun Takes the Veil Op.13》(作品 13)は 1937 年のまだ若い頃に書かれたものであるが、前衛的な不協和音などは見られず旋律的でロマンチックな作品になっている。また、1952 年に書かれた歌曲集《修道士の歌 Hermit Songs Op.29》(作品 29)には、古典やロマン派では耳馴染みのない和音が使われているものの、それぞれの曲は曲を通してきちんと主となる調性を感じることができる。その姿勢に、筆者はバーバーの、聴きやすい音楽のほうが人間の心を揺さぶり感動を引き起こしやすいという信念を感じた。そんな信念の中で、大きな挫折と共に作曲されたのが《Despite and Still》(Op.41)である。この《Despite and Still》(Op.41)は、決して聴きやすいとはいえない連作歌曲である。しかし十二音技法や無調音楽を前面に押し出したような歌曲ではなく、随所に和声や旋律の美しさを残した歌曲である。

《Despite and Still》(Op.41)は古典やロマン派を大切にしてきたバーバーの素地と、收拾のつかない感情が吐露される前衛的な音楽の融合によって出来た曲である。例えば 19 世紀に活躍したアメリカ合衆国の作曲家スティーヴン・フォスター Stephen Collins Foster (1826-1864)や、ヘンリー・クレイ・ワーク Henry Clay Work (1832-1884)のような「耳馴染みのいい音楽」から、現代音楽に散見される前衛的で実験的な作品までを歌唱研究する上で、この歌曲集のディクシオンや、言葉の響きなどの研究が、音楽を立体的に立ち上げ、世界観を大きくすることに大いに役に立つと考える。

《Despite and Still》(Op.41)に限らず近現代アメリカ芸術歌曲を歌唱する上で大切にすべきことの一つに、真面目とユーモア、大胆さと静謐さ、温かさと冷たさなどといった、歌い手自身の感情や解釈から生まれた「生きたメリハリ」があるが、ディクシオンの面から楽曲分析を行うことによって、この「生きたメリハリ」を表現するための大きなヒントを得ることができる。《Despite and Still》(Op.41)は一見難解に感じる楽曲であるが、こうした「生きたメリハリ」を随所に感じる事ができる良い研究材料の一つであるといえる。

## 第2章 アメリカ民謡におけるディクションの考察

### 第1節 コープランドにとってのアメリカ的音楽

アメリカ民謡について述べる前に、コープランドが民謡音楽に傾倒するまでの変遷を述べておきたい。

アーロン・コープランド Aaron Copland はアメリカを象徴する作曲家の一人である。ニューヨークのブルックリンでロシア系移民として生まれ育ったコープランドは、姉にピアノを習ったり、様々な演奏会に足を運んだりと音楽に対して大いに興味を持った幼少期～青年期を過ごし、さらに革新的な美術作品や文学作品にも触れていた<sup>1</sup>。

その後、現地の職業音楽家の門弟として研鑽を積んでいたが、15歳で作曲家を志し、17歳でルビン・ゴールドマーク Rubin Goldmark (1872-1936) の下で、19世紀ドイツで伝統的であった和声、対位法、ソナタ形式などを学び始める。しかし同時にアレクサンダー・スクリャービン Alexander Scriabin (1872-1915) をはじめとしたロシアの作曲家や、モーリス・ラヴェル Maurice Ravel (1875-1937) などのフランスの作曲家といった、印象主義の音楽にも傾倒していった。こうしたコープランドの姿勢について、師であるゴールドマークは難色を示していたが、コープランドが革新的な音楽に対する情熱を失うことはなかった<sup>2</sup>。

1921年、コープランドが21歳の時、当時モダニズム、シュールレアリスムの絶頂期であったパリのフォンテイヌブローにある音楽学校に留学し、ナディア・ブーランジェ女史 Nadia Boulanger (1887-1979) に師事。ゴールドマークとは違い現代音楽への理解が深かったブーランジェによって、コープランドは自身の革新性への成長を強く自覚することとなる。また留学中、ブーランジェはコープランドのヨーロッパ人とは違ったリズム感や感性を見出し、「アメリカ音楽は離陸寸前である」と信じていたことも、その後のコープランドのアメリカ音楽作曲家としての発展を助けた<sup>3</sup>。

---

<sup>1</sup> 佐竹由美『アーロン・コープランドの《エミリー・ディキンソンの12の詩》—「アメリカ的」なるものの考察と作品分析』2008年、5-6頁。

<sup>2</sup> 同上、6-7頁。

<sup>3</sup> レヴィン、ゲイル&ティック、ジュディス『アーロン・コープランドのアメリカ』奥田恵二訳 東京：東信堂、2003年、152頁。

3年後、ニューヨークに戻ったコープランドは作曲家としての活動を開始し、《劇場のための音楽 Music for the Theater 1925》(1925)や《ピアノ協奏曲 Piano Concerto 1926》(1926)といった作品は、アメリカでの作曲家としての大きなキャリアの一つとなった。

コープランドにとって、フランス留学をした際に抱いた疑問が、「アメリカには独自の音楽がない」ということだった。コープランド自身も以下のように述べている<sup>4</sup>。

ジャズは1920年代に大きな役目を果たした。私がジャズのリズムに興味をそそられたのは、浅薄な効果のためではなく、より大きな形式の内部に、伝統に囚われない和声との組み合わせで、それを使ってみたかったからだ。私が狙ったのは、純音楽の語法の範囲内で、アメリカのものと認識できる作品を書くことだった。ジャズは、リズム探究の出発点となる国民的な所産を作曲家に提供してくれたのだ。

しかしこうした姿勢も、1928年以降には評論家の批判を受けたことで作風が変わりはじめる。それと同時に、若いアメリカ人作曲家たちへの支援も始めた。1920年代は数多くの著名な演奏家たちがニューヨークへ押し寄せた時代でもあり、コープランドは進んでそうした演奏家たちとアメリカの若い作曲家たちとの交流の場を設けた。

1935年頃から、経済的な大恐慌や大戦への緊張感が高まったことにより、モダニスト的な実験的な作風から、大衆向けのポピュラリスト的な作風が変わったと言われている。

これまでのモダニスト的な作曲は自己中心であると考えられ、代わりに社会との関わりが求められる。これによりコープランドは明瞭な社会的意味を持つ表現や、舞踏や映画音楽、学校音楽に対する関心を高め、より広い聴き手に訴えかけることを望むようになった。現代音楽に足を運ぶ聴衆が大恐慌によって離散してしまった今、定番のクラシック以外は無関心な聴衆と、現代の作曲家の間にできた穴を埋めるべく、コープランドはラジオやテレビなどのメディアへの進出や映画音楽に関心を高め、1938年からはバレエ音楽を書き始める<sup>5</sup>。

<sup>4</sup> レヴィン、ゲイル&ティック、ジュディス『アーロン・コープランドのアメリカ』 奥田恵二訳 東京：東信堂、2003年、32頁。

<sup>5</sup> 佐竹由美『アーロン・コープランドの《エミリー・ディキンソンの12の詩》—「アメリカ的」なるものの考察と作品分析』 2008年、11頁。

この頃、アメリカでは民謡音楽が現代アメリカ音楽に大いに影響を与えるようになっていた。社会的な関わりを求められる時代を象徴するように、コープランドの作風は単純な音階と民謡の影響を受けたリズムに変わった。芸術的な面を損なわず、より広く聴衆に親しまれる音楽を求めたのである。中でも最も顕著な作品が、バレエ音楽《アパラチアの春 *Appalachian Spring*》(1944) である。シェイカー教徒の讃美歌が使われているこの作品には、アメリカらしい素朴なメロディとリズム、そして音域の広い和音や8度、5度の和音が多様されており、カントリー音楽を彷彿とさせる作品である。この頃の作品について、コープランドはこう述べている<sup>6</sup>。

当時、私は不協和音的であったり、技巧に富んだ作品や民族の要素を取り入れた作品にはあまり興味がなかった。それでも、アメリカ民族音楽のある特性は確かに私のナチュラルな作曲法の一部となっていたのだ。

ここで本章のキーワードである「民謡」という言葉が現れるが、しかしながら、本章で取り上げるコープランドの民謡作品は、この当時のものではなく、晩年に作曲されたものである。

1945年の第二次世界大戦を迎えたことでコープランドの作風は再び変化する。巻き起こる共産主義弾圧のマッカーシズム活動と共に、アメリカ国内も混乱を極め、またこの波を受けコープランドは共産主義者であることを疑われ、非米国家破壊分子として政府から抑圧をうけた。1953年に行われた共和党ドワイト・アイゼンハワー大統領の就任記念演奏会では、コープランド自身が指揮をする《リンカーンの肖像》の演奏が予定されていたが、直前に下院議員のフレッド・バズベイ議員からの追及によって、演奏曲目から削除されたのである。この際、下院議会でバズベイは、以下のように述べた<sup>7</sup>。

---

<sup>6</sup> A Copland and V. Perlis, *Copland Since 1943*, NY: St.Martin Press, 1989, p.23.

原文“at that time I had little desire to compose a dissonant or virtuoso work, or one that incorporated folk materials. Nevertheless certain qualities of the American folk tune had become part of my natural style of composing.”

<sup>7</sup> 石井拓洋『アーロン・コープランド―「アメリカらしさ」の革新性と映画音楽への展開』2016年、40-41頁。

疑わしき（共産主義への）関与の跡を数多く持つコープランドの一方で、われわれには他に取り上げるべき愛郷的な作曲家がたくさんいるではありませんか。共産主義と闘うために選ばれた大統領の就任記念演奏会で、コープランドの音楽がもし演奏されることになれば、共和党は全米の笑い者になりましょう。

コープランドにとっては災難であったが、これほどまでにコープランドの音楽がアメリカ合衆国に浸透し親しまれていたのだという一つの例としても捉える事ができる出来事である。

1950年、コープランドが50歳を迎えると同時に、その作風は再び今までの大衆的な音楽から、十二音技法を取り入れた前衛的なものへ変化する。この際に発表された歌曲《エミリー・ディキンソンの12の詩 12 Poems of Emily Dickinson》(1949-1950)は、コープランドにとって代表的な歌曲集の一つとなった。

そして、この後立て続けて書かれた作品が、本論文で取り上げる《古いアメリカの歌 I Old American Songs I》(1950)と《古いアメリカの歌 II Old American Songs II》(1952)である。

さて、筆者はコープランドにとっての「アメリカ的な音楽」の特徴を、この《古いアメリカの歌 Old American Songs》に見ることができると考える。古典的な音楽から前衛的な音楽、そしてポピュラー音楽まで、幅広く様々なジャンルに親しみ触れてきたコープランドは、幅広い世代、老若男女が知る民謡に立ち返り、筆者の主観では透明感のある和音や曲の雰囲気といった、コープランド自身のオリジナリティという斬新さを融合したのである。さらにコープランドの最初の作曲の師であるゴールドマークが師事していたのはアントニン・ドヴォルザーク Antonin Dvorak (1841-1904)であるが、ドヴォルザークやゴールドマーク自身の作品を見ても、出身国独自の雰囲気を持つ作品が少なくない。また、コープランドには15人の親類がいたのだが、親族はアメリカに来てから生まれた者、アメリカに来る前に生まれた者など、それぞれ境遇の違う者たちが混ざっていた。そして、コープランドは彼らの外国的なアクセント、つまり訛りの「ある」「なし」で親類を分類していたといわれている。そして後に「アメリカの純音楽にはアメリカ的な語り口そのものが必要だ」と、コープランド自身が述べている。<sup>8</sup>

---

<sup>8</sup> レヴィン、ゲイル&ティック、ジュディス『アーロン・コープランドのアメリカ』奥田恵二訳  
東京：東信堂、2003年、151頁。

また、奥田恵二氏は著書の中で、コープランドの音楽的な生涯についてこう述べている<sup>9</sup>。

一九世紀末から二〇世紀初頭に生まれた数多くのアメリカ人の芸術音楽作曲家のうちから、チャールズ・アイヴズとアーロン・コープランドを特に選んでここに論じたのは、二人の間にある共通点と対照点ゆえである。共通点としては、アメリカを強く意識させる響きを個性的に処理し、芸術的な水準に高めることに成功したことと、二人ともが、ある意味では「失意の人」だったことである。

奥田氏の述べる「響き」とは、例えば日本でも有名な「金髪のジェニー」に見られる切なげな旋律や、「おお、スザンナ」に見られるどこか土臭いリズム、地方独特の方言がそのまま歌われ続けたミンストレルの発音などのことであろう。コープランドはこの土着的な雰囲気を持ち、聴いた者のほとんどが「アメリカ的である」と感じる民謡に、自身の芸術的美学を融合した。それは聴く者に新鮮さと懐かしさという、相反するよう二つの要素を同時に連想させる、芸術作品である。

奥田氏の引用の中に出てきたチャールズ・アイヴズ Charles Ives (1874-1954) はアメリカ合衆国の作曲家の一人で、コープランドよりも演奏されている曲の数は少ないが、コープランドが若い頃から尊敬していた作曲家である。実際、コープランドの晩年の作品《夜の想い》という曲には「アイヴズへの表敬」という副題が添えてられている<sup>10</sup>。

第3章で取り上げる《Old American Songs I》と《Old American Songs II》だが、それぞれ5曲で1セットになった歌曲集である。1<sup>st</sup>セットの中には、前述した、バレエ音楽《アパラチアの春 Appalachian Spring》に詩をつけたものが、〈Simple Gift〉として収録されている<sup>11</sup>。1<sup>st</sup>セットの初演は作曲年と同年の1950年で、作曲家ベンジャミン・ブリテンとテノール歌手ピーター・ピアーズによって演奏されているため、コープランドがアメリカ的な訛りを鑑みて作曲したかどうかはいささか疑問である。また、ピアーズ自身も訛りを伴った演奏はしていない<sup>12</sup>。2<sup>nd</sup>セットの初演は、作曲されてから6年後の1958年、バス・バリトン歌

---

<sup>9</sup> 奥田恵二『「アメリカ音楽」の誕生—社会・文化の変容の中で』 東京：株式会社河出書房新社、2005年、246頁。

<sup>10</sup> 同上、247頁。

<sup>11</sup> Copland, Aaron. *Song Album*. NY: Boosey & Hawkes, 1980, p.18.

<sup>12</sup> Copland, Aaron. *Old American Songs*. Peter Pears, Benjamin Britten. Regis classics: RRC1393(CD), tracks 27-29. 1947-1960, 2012.



手であるウィリアム・ウォーフィールド William Warfield (1920-2002) とコーブランド自身のピアノにて初演されている。ウォーフィールドはアラバマ州出身の黒人歌手で、後に 1st セットもロサンゼルス交響楽団と共に演奏している。2nd セットは、ミズーリ州出身でアフリカン＝アメリカンを代表するメゾソプラノ歌手（後にソプラノに転向）のグレイス・バンブリー Grace Bumbry (1937- ) とオウハイ・フェスティバル・オーケストラにて演奏されている。

元々ソロとピアノのための歌曲集として作曲されているが、ピアノの音には楽器を彷彿とさせる音も多い。曲の概要は、以下に記す。

## 《 Old American Songs I 》

### 1. 〈船乗りたちの踊り The Boatmen's Dance〉

1843 年にミンストレル・ソングとして作曲された、3 節から成る曲。堂々としたテンポで二点ホ音から ff で始まる繰り返しの部分と、軽快なテンポに乗せて早口で歌われる部分が交互に現れる。通常、有節である民謡の場合、演奏者にデュナーミクやテンポ変化などが委ねられる場合が多いが、コーブランドはそれぞれの節にテンポの変化やデュナーミクを指示している。

### 2. 〈逃げ上手 The Dodger〉

1884 年の大統領選の際に民衆に広まったキャンペーン・ソングである。当時の民主党グロヴァー・クリーヴランド Grover Cleveland (1838-1908) が選挙以前に兵役義務を金で逃れていたという事実が発覚したのだが、その後同じ大統領候補で、クリーヴランドの前述の行為を批判していた共和党のジェイムズ・ブレイン James Blain (1830-1893) も兵役義務を金で逃れていたということが分かり、その皮肉のために作られた一曲である。第 1 節に‘大統領候補 the candidate’ という直接的な表現が用いられている。また、曲全体を通して拍子がころころ変わるのも興味深い。

### 3. 〈昔むかし Long Time Ago〉

2 節から成る 19 世紀に書かれたバラード。終始変わらない 4 分の 2 拍子に乗せてレガートで歌われ、詩も個人的かつ抒情的である。かつて愛し死んでしまった恋人について語られている。語る、というよりも歌われるべき一曲である。

#### 4. 〈シンプル・ギフト Simple Gifts〉

前述したとおり、バレエ音楽《アパラチアの春》と同じ旋律が用いられた、シェーカー派の聖歌である。元はシェーカー派の長老ジョセフ・ブラケット Joseph Brackett Jr. (1797-1882) が作詩作曲した楽曲である。シェーカー派は清教徒の中でも特に戒律の厳しく、年に一度のみ男女が共に踊れる礼拝のために作曲された曲である。ピアノ部分が非常に特徴的で、刻々と変化する和音はほぼ弱拍に置かれ、ダンスのステップを想起させる。

#### 5. 〈猫を買ったよ I Bought Me a Cat〉

有名な童謡である。詩はマザー・グースのような「つみあげうた」の形式がとられており、次々に現れる動物の鳴き声を演奏者が工夫しなければならない。歌の旋律はほぼ変わらないが、ピアノが節を重ねるごとに変奏され、歌曲集の中でも最もコケティッシュでユニークな楽曲である。

### 《 Old American Songs II 》

#### 1. 〈小さなお馬 The Little Horses〉

南部の子守唄として知られている。通常、子守唄は 8 分の 6 拍子のゆりかごをイメージさせるリズムがあてがわれていることが多いが、この楽曲は 8 分の 4 拍子で奏される。ジョージ・ガーシュウィン George Gershwin (1898-1937) の、同じくアメリカ南部が舞台となっているオペラ《ポーギーとベス Porgy and Bess》(1934-1935) の冒頭に歌われる有名な子守唄〈サマータイム Summertime〉も 4 拍子で書かれており、こうした共通点が興味深い。2 節から成る歌曲で、それぞれの節がゆったりしたテンポで歌われほぼ同じ言葉が繰り返される前半部と、速いテンポに乗せ早口で歌われる後半部に分かれる。旋律は自然短音階で書かれ、和声は完全 5 度で進行していく。

#### 2. 〈シオンの壁 Zion's Walls〉

ジョン・マッカーリー John McCurry (1821-1886) の編纂した *Social Harp* の中の一曲で、19 世紀に起こった信仰回復運動のために書かれたとも、元は黒人霊歌であったともいわれている。コーブランドはオペラ《テンダー・ランド The Tender Land》にもこの旋律を用いている。8 分の 9 拍子に乗せて堂々と歌われ、曲中で何度も拍子が変わる。ピアノに現れる低音のへ音が特徴的である。

### 3. 〈ゴールデン・ウィロー・トゥリー号 The Golden Willow tree〉

‘打ち抜くように **punched-out**’という指示のもと、けたたましいピアノの音と共に始まる、アングロ＝アメリカンのバラード。曲中に何度も現れる‘Lowland Sea’とはイギリスとアメリカの間、オランダの沖合にある海峡の事で、オランダでは‘ローランド Lowland’と呼ばれていた。このことから、アメリカの独立戦争の際に作られた曲ではないかと推測される。船長と水夫の会話が物語に乗せて歌われる。

### 4. 〈川のほとりで At the River〉

バプテストの牧師だったロバート・ローリー Robert Lowry (1826-1899) によって書かれた聖歌。日本でもその旋律は「たんたんたぬき」として有名で、ジブリ映画の『平成狸合戦ぽんぽこ』にも用いられているが、詩の内容は全く違う。原曲では「命が終わる時、聖なる川のほとりに集まろう」という詩である。

### 5. 〈チンガ・リング・チョウ Ching-a-ring Chaw〉

19 世紀のミンストレル・ソング。歌曲集の中で最も軽快な 1 曲である。早口の中で、天国の様子について語られている。

《古いアメリカの歌 Old American Songs》は、以上の通り政治的な内容を含む曲や、子守唄、聖歌、童謡、民謡まで幅広い分野が取り入れられている歌曲集であるが、その全ての曲の耳慣れた旋律には、聴衆の耳を引く斬新な和音やピアノ伴奏があてがわれている。これは、一通り様々な年代の音楽に触れてきた晩年にこそできる挑戦的な試みであるといえる。

さらに、次頁から述べるように、歌曲集の曲の配置についても非常に興味深い試みがなされているように考えることが出来る。

<p><b>Minstrel Song</b>→黒人の生活を滑稽に真似する白人の minstrel・ショーなどで、踊りとともに演奏された曲。</p> <p>1<sup>st</sup> set 1 曲目 a 〈船乗りの踊り The Boatmen's Dance〉</p> <p>2<sup>nd</sup> set 5 曲目 a 〈チンガリング・チョウ Chin-a Ring Chaw〉</p>
<p><b>Campaign Song, Revivalist Song</b>→政治的、社会的な運動のための歌。</p> <p>1<sup>st</sup> set 2 曲目 b 〈逃げ上手 The Dodger〉</p> <p>2<sup>nd</sup> set 2 曲目 d 〈シオンの壁 Zion's Walls〉 (信仰回復運動)</p>
<p><b>Ballad</b>→物語的に語られる詩を持つ民謡、歌曲。</p> <p>1<sup>st</sup> set 3 曲目 c 〈むかしむかし Long Time Ago〉</p> <p>2<sup>nd</sup> set 3 曲目 c 〈ゴールデン・ウィロー・トゥリー号 The Golden Willow Tree〉</p>
<p><b>Shaker Song, Hymn Tune</b>→聖歌。</p> <p>1<sup>st</sup> set 4 曲目 d 〈シンプル・ギフト Simple Gift〉 (シェーカー派)</p> <p>2<sup>nd</sup> set 4 曲目 b 〈岸辺にて At the River〉 (聖歌)</p>
<p><b>Children's Song</b>→童謡。</p> <p>1<sup>st</sup> set 5 曲目 e 〈猫を買ったよ I Bought Me A Cat〉</p>
<p><b>Lullaby</b>→子守唄。</p> <p>2<sup>nd</sup> set 1 曲目 e 〈小さなお馬 The Little Horses〉</p>

上の表を見てみると、1<sup>st</sup> set と 2<sup>nd</sup> set には、興味深い法則があることが分かる。どちらのセットも 2 曲目に社会的運動に纏わる歌、3 曲目にバラード、そして 4 曲目には聖歌が置かれている。位置が反転しているのはそれぞれの 1 曲目と 5 曲目のみである。

「1 <sup>st</sup> set」	「2 <sup>nd</sup> set」
1 曲目 a ミンストレル・ソング	<u>1 曲目 e 母親に向けた内容</u>
2 曲目 b 政治的運動	2 曲目 d 宗教的運動
3 曲目 c バラード	3 曲目 c バラード
4 曲目 d 聖歌	4 曲目 b 聖歌
<u>5 曲目 e 子供に向けた内容</u>	5 曲目 a ミンストレル・ソング

考察の通り曲順に関してコーブランドが意図的に並べていたかどうかは不明であり、曲調を鑑みて並べた結果偶然このような並び順になった可能性もあるが、両セットともに冒頭と最後の曲のジャンルを同じように配置しなかった点については興味深い。以上の表の中の下線部のように、1<sup>st</sup> set では5曲目 e の位置に子どもに向けた童謡が置かれているのに対し、2<sup>nd</sup> set では1曲目 e の位置に母親に向けた子守唄が置かれている。しかし童謡も子守唄もそもそも「子どものため」の歌であるという性質を考えると、同じジャンルに分類されると仮定できる。

## 第2節 《古いアメリカの歌 Old American Songs》のディクシオン分析

《古いアメリカの歌 Old American Songs》は各5曲の2セット、計10曲で構成された歌曲集である。作られた年代も別であることから、それぞれのセットを別々に演奏しても、同時に演奏しても問題ない。本論文では、それぞれのセットの中から1曲ずつ抜粋し、ディクシオンの研究にあてたい。

《古いアメリカの歌 I Old American Songs I》からは、コープランドの代表作といっても過言ではない《アパラチアの春》と同じメロディを持つ第4曲目の〈シンプル・ギフト Simple Gifts〉を、《古いアメリカの歌 II Old American Songs II》からは、テンポの変化がある第1曲目の〈小さなお馬 The little horse〉を選んだ。〈Simple Gifts〉はその旋律がアメリカ国内でも広く知られており、実際にアメリカで演奏する際にもレパートリーの一つとして有効であると考えられる。また、〈The little horses〉は南部の子守唄であるためいくらかの訛りを垣間見ることができる可能性があることや、各節の前半部と後半部で倍近くテンポが変わることでディクシオンの影響の仕方を分析しやすいと考えたためである。

以下に第2節で取り上げる歌曲の歌詞を掲載する。

### Simple Gifts

### シンプル・ギフト

#### Shaker song

シェーカー派の聖歌

'Tis the gift to be simple, 'tis the gift to be free  
'tis the gift to come down where you ought to be  
And when we find ourselves in the place just right  
'Twill be in the valley of love and delight.  
When true simplicity is gained  
To bow and to bend we shan't be ashamed  
To turn, turn will be our delight  
'Till by turning, turning we come round right.

質素であることは、自由であることは、  
いるべき場所に行き着くことは、天の恵である。  
そして正しい所にいるということが分かった時  
そこは愛と喜びの谷間である。  
真の慎ましさを得れば  
頭を下げ腰を折るのも恥ずべきことではなく  
生き方を変えることも我らの喜びとなる  
回れ、回れ、そうすれば正しい所に回りまわる。

### The little horses

### 小さなお馬

#### Lullaby

子守唄

Hush you bye,  
Don't you cry,  
Go to sleepy little baby.

ねんねんころり、  
泣くのはおよし、  
可愛い坊や、ねんねしな。

When you wake,  
You shall have,  
All the pretty little horses.  
Blacks and bays,  
Dappls and grays,  
Coach and six-a little horses.  
Blacks and bays,  
Dapples and grays,  
Coach and six-a little horses.  
Hush you bye,  
Don't you cry,  
Go to sleepy little baby.  
When you wake,  
You'll have sweet cake and  
All the pretty little horses.  
A brown and gray and a black and a bay and a  
Coach and six-a little horses.  
A black and a bay ad a brown and a gray and a  
Coach and six-a little horses.  
Hush you bye,  
Don't you cry,  
Oh you pretty little baby.  
Go to sleepy little baby.  
Oh you pretty little baby.

お目めが覚めたら、  
きつとあげよう、  
可愛い小さなお馬を全部。  
黒毛に鹿毛、  
ぶちに葦毛、  
馬車に6つの小さなお馬。  
黒毛に鹿毛、  
ぶちに葦毛、  
馬車に6つの小さなお馬。  
ねんねんころり、  
泣くのはおよし、  
可愛い坊や、ねんねしな。  
お目めが覚めたら、  
甘いケーキと  
可愛い小さなお馬も全部。  
栗毛に葦毛、黒毛に鹿毛、  
馬車に6つの小さなお馬。  
黒毛に鹿毛、栗毛に灰葦色、  
馬車に6つの小さなお馬。  
ねんねんころり、  
泣くのはおよし、  
ああ、可愛い小さなお坊や。  
可愛い坊や、ねんねしな。  
ああ、可愛い小さなお坊や。

## 2-1 〈シンプル・ギフト Simple Gifts〉

[楽譜 1 (1~3 小節目、11~14 小節目)]

〈Simple Gifts〉は元々舞曲として作られた曲であるため、テンポは曲を通して一定のリズムで歌われる。各節の旋律の冒頭、テーマをまずピアノがユンゾンで提示し、そのメロディを受けて歌が始まる。これは応唱、つまりレスポンソリウム形式である。レスポンソリウムとはユダヤ教やキリスト教で用いられてきた詩編唱などの歌唱様式で、先唱者が詞句を歌い始め、その間につねに同一の語で合唱が唱和する様式のことである<sup>13</sup>。このようにレスポンソリウムの様式を伴った楽曲は、同じ歌曲集の中だけでも〈Simple Gifts〉のみであるため、コープランドが意図的に取り入れたと考察できる。

第1章の第1節(53頁)でも述べた通り、詩はシェーカー派の長老だったブラケットによって書かれた1節のみの短い形である。この曲は何度も繰り返して演奏されるのだが、この曲に合わせて踊る際、自分が踊り始めた部分で踊りを止めるという決まりがある<sup>14</sup>。こうしたしきたりを意識したと考えられるコープランドは、この曲のみ「コーダ」を伴った繰り返しの指示を与えている。

なお、民謡の発音も基本的には近現代アメリカ英語の発音をベースに考察する。

[楽譜 2 (1~6 小節目)]

---

<sup>13</sup> 門馬直美『西洋音楽史概説』 東京：春秋社、2008年、8頁、18頁。

<sup>14</sup> Wikipedia, s.v. “Simple Gift,” last modified July 11, 2019.

[https://en.m.wikipedia.org/wiki/Simple\\_Gifts](https://en.m.wikipedia.org/wiki/Simple_Gifts).



楽譜 2 の 3 小節目 'gift' の f について、f は広い空間では響きにくい。そのため、会話上よりも一層長く強く発音しなければならない。また、'gift' の語尾 t と 'to' の語頭 t はリエゾンさせると良い。一つは、そもそも to という言葉自体にあまり強い意味がないため、もう一つは、'gift' の f を響かせる時間を設ける為に語尾 t をなるべくぎりぎりまで発音できないため、さらに楽譜 1 の 1 小節目のピアノパートにある「とても平坦に **very plain**」という指示に倣うため、f から続く二つの t によって母音を阻害しないためである。6 小節目の 'ought' の語尾 t も、同じ理由から次の t とのリエゾンを勧めたい。

同じく 3 小節目の 'simple' に関しても、m の音もまた空間で響くには時間が必要であるため、長く発音されるべきである。

4 小節目の 'free' について、筆者はアメリカ英語には通常ない巻き舌の [r] を提案したい。'free' は詩の中でも大切な単語の一つである。そのため、畏まった雰囲気を出すためにも、巻き舌の [r] で発音されるとより高尚な発音を求めることができると思う。

[楽譜 3 (7~10 小節目)]

7小節目から、‘find’や‘right’といった二重母音が出てくる。これは第1章で述べたように第2要素を発音する際は虚空内を広めにとるとよい。また、フェルマータのついた‘right’「正しい」という単語は、詩の中でも2度も使われる重要な意味を持つ単語である。こうした単語は聴衆にしっかり届けなければならないため、巻き舌を用いて印象的に発音するとよい。

[楽譜 4(15～18小節目)]

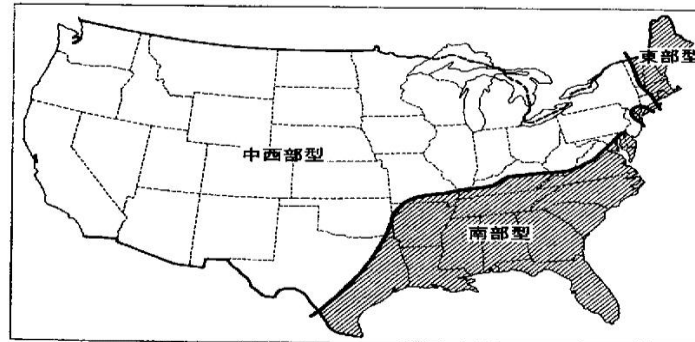
節の後半では、この詩で最も興味深い‘turn’という単語が出てくる。‘turn’は「宗教的な変化」と「ダンスにおける回転」の2つの意味を掛け合わせた単語であり、曲中に何度も現れるため、正確に美しく発音されるべきである。日本人にとって[ɔ̃]の音は特に発音が難しい音であるため、要注意である。発音については、序章の第3節に詳しく記載している。

また、15小節目の‘and’と‘to’はどちらも意味の上で重要ではなく、16分音符という短い音価にあてがわれているため、語尾のdと語頭のtはリエゾンされtの発音が優勢となる。

16小節目‘shan’t’は「～してはならない」というやや古い語であり、省略されている‘not’という言葉聴衆にしっかり伝える必要があり、また韻律としても強勢に置かれているため、[æ]を通常よりやや短く[nɪ]を強調して発音することでより強調された単語として耳に届きやすい。

17小節目アウフタクトの‘to’は通常[tə]と発音されるが、次に来る単語が日本人にとって難しく、また詩として大切な単語である‘turn’である。[ə]と[ɔ̃]は音が似ており移行は一見簡単そうに思えるが、間に息を阻害する[t]が入ることで口腔内の空間が一瞬だけ狭くなってしまい、続く‘turn’の明確な発音が難しくなる。そのため直前にある‘to’の発音を利用したい。予め‘turn’が発音される直前‘to’の母音[ə]の口腔内を意識的に[u]に寄せ狭くすることで、‘turn’の[ɔ̃]の口腔内が必然的に広くなり、より明快な発音を実現できる。

## 2-2 〈小さなお馬 The Little Horse〉



従来の方言区分  
『アメリカ英語概説』(大修館, 1988)より

ディクシジョンの分析の前に、何故アメリカ南部の民謡を本論文の研究材料にしたのかを述べておきたい。

上のアメリカ合衆国の地図<sup>15</sup>にはアメリカ合衆国の言語地域区分が記されている。本論文で述べている「アメリカ南部」とは、言語地域的な「南部型」の地域という意味であり、大凡ではあるがデラウェア州、メリーランド州、ヴァージニア州の南部、ノースカロライナ州、サウスカロライナ州、ケンタッキー州の南部、テネシー州、ジョージア州、フロリダ州、アラバマ州、ミズーリ州の南部、アーカンソー州、ミシシッピ州、ルイジアナ州、テキサス州の東南部の15の地域で使われているのが、「南部型」のアメリカ英語である。

アメリカ合衆国は海外領土を除くと50州と首都ワシントンD.C.の51の地域があるため、端的に述べれば約1/3の州が南部型のアメリカ英語を話していることになる。そのため、南部型の方言は、アメリカ英語にとって欠かせない発音の一つなのである。

[楽譜 5 (1～5 小節目)]

---

<sup>15</sup> 藤井健三『アメリカ英語とアイリシズム』 東京：中央大学出版部、2004年、8頁。

冒頭に指示されている‘dragging’とは、「のろのろと」「引き摺りながら」という意味である。ピアノの1拍目は常に休符から始まり、この‘dragging’という表現に見合ったリズム感を持つ。ピアノパートは左手も常に高音部記号のみで書かれ、ゆったりしたリズムのある節の前半部は完全5度の和音が続くため、空虚感や浮遊感のある民謡的な曲想となっている。

[楽譜 6 (11～15 小節目)]

ところが節の後半からはテンポが速くなり、ピアノの伴奏形もタイトル通り馬の跳ねる様を表現している。前半部が1小節1拍に感じられる構成となっているのとは打って変わり、後半部は1小節2拍のリズムである。この「節の前半部はゆっくり、後半部は速く」という形は《Old American Songs I》の1曲目〈船乗りたちの踊り The Boatmen Dance〉でも見られる。詳しい記述は見つかっていないが、どちらの歌曲集も同じ構成が取られた楽曲を冒頭に据えている点は興味深い。〈The little horses〉は、緩急のテンポの組み合わせと、語の順番を入れ替えただけの似たような節が繰り返される形となっている。

[楽譜 7 (1～10 小節目)]

楽譜 7 の中で特筆すべきは拍感、‘sleepy’、「たたき音」、そして‘All’の 3 点である。

まず拍感であるが、楽譜 7 で述べた通り 2 小節で 2 拍を感じる子守唄のリズム感を表現するため、例えば 3~4 小節目の‘Hush you bye, don’t you cry’の部分では、‘Hush’と‘don’t’の母音に重みを置くと良い。

5 小節目の‘sleepy’について、〈小さなお馬〉は子守唄であり、‘sleep’という単語は子守唄に必須といっても過言ではない単語である。そのため聴衆にしっかり聞かせるために、はっきりと発音しなければならない。しかし‘sleepy’は 16 分音符の短い音価の中で発音される。この場合、直前の to の母音を通常よりも短めに発音し、すぐに[sɪ]に移行する事で、[sɪ]を長めに発音する事ができる。

同 5 小節目と 9 小節目の‘little’と 9 小節目の‘pretty’にはアメリカ英語独特の「たたき音」がみられる。1-3 (21 頁) で述べているように、アメリカ発音ではある条件下にある[t]の発音はどちらも舌先で軽く上歯茎を 1 回叩く「たたき音」になることがある。たたき音になった場合、破裂が弱くなることで [t]が有声化する。また、日本語の「ラ」に近い発音の仕方であるため、しばしば日本人には「ラ」に聞こえることがある。‘little’も‘pretty’もこの法則に当てはまる単語であるため、有声化する。[t]と[d]の間の音がするため、日本人の耳には「ル」と聞こえるが、「ル」と発音しているわけではないので注意したい。また、コープランドが南部の子守唄の中でもこの歌を選んだ理由の一つに、アメリカ独特の「たたき音」が何度も現れることが挙げられるのではないだろうか。

同じく 9 小節目にある‘the’は[də]になり、10 小節目の‘horses’についても r-less 形を用い、[ə]が省略されることで南部のアメリカ英語を表現することが可能である<sup>16</sup>。

---

<sup>16</sup> 藤井健三『アメリカ英語とアイリッシュム』 東京：中央大学出版部、2004 年、45-46 頁。

補足：藤井氏は「r-less 形」と「ð の代用」、そして脚注 21 の末尾閉鎖音について、マーク・トゥウェイン Mark Twain (1835-1910) 著「ハックルベリー・フィンの冒険 The Adventures of Huckleberry Finn (1884)」の中に出てくる、ミズーリ州の黒人ジムの方言を例に挙げている。

[楽譜 8 (11～19 小節目)]

楽譜 8 からは、楽譜 6 で述べた通り 1 小節 2 拍のリズムに変わる。そのため、例えば 11～12 小節目‘Blacks and bays, Dapples and grays’では‘Blacks’‘bays’‘Dapples’‘grays’のいずれも最初の音節の母音に重みを置く。

また、‘Coach’は日本人にとってしばしば勘違いされやすい「コーチ」という[ɔ]の長母音ではなく、[oo]という二重母音である。そして、この[oo]は歌唱上では二重母音[ɔo]となる。さらに、楽譜 8 の中に‘Coach’という単語は 2 回出てくるが、13 小節目の Coach と 17 小節目の Coach は発音記号を変えている。理由としては、前者の Coach は後者に比べ音価が短いことと、二重母音は決して高い音ではないこと、詩の上で同じ位置にあたる楽譜 8 の 9 小節目の‘All’と発音を揃えるために広めの[ɔ]の音をあてている。しかし 17 小節目の Coach は、前者と音の高さは変わらないが音価が非常に長い事、そしてクレッシェンドが指示されていることを考えると、またはっきり発音したい[tʃ]に向けて勢いを出すために、[tʃ]の直前には、口腔内が急速に狭くなる、広めの[ɔ]から[o]にかけての移行が必要と考える。

また、楽譜 8 の中に出てくる‘and’の語尾 d はしばしば省略されているが、これも南部訛りであり、「末尾閉鎖音」と呼ばれている。[n]や[l]の後に続く [d]は省略されることが多い<sup>17</sup>。

---

<sup>17</sup> 藤井健三『アメリカ英語とアイリッシュム』 東京：中央大学出版部、2004 年、43 頁。

この後〈The little horses〉では、楽譜 7～8 の旋律や詩が語順などを変えて繰り返されるが、コーブランドはそれぞれの繰り返しそれぞれの個性を与えている。

### 第3節 ディクシオンとは異なる面からのアプローチの提案及びまとめ

#### 3-1 特徴的な単語や音から見る音楽的考察

ここまで細かく《古いアメリカの歌 Old American Songs》のディクシオンについて述べてきたが、第3節では、この歌曲集に取り上げられている民謡の、言葉の持つ音について考察したい。この歌曲集の元となっている民謡には、動物の鳴き声や方言など、単語の音に非常に興味深い特徴的な部分がある。

《Old American Songs》には、ミンストレル・ソングが2曲取り入れられている。第1節で述べた通りコーブランドは生後間もないころから様々な方言に触れてきたため、アメリカ合衆国内の方言については詳しかったに違いない。コーブランドが歌詞部分に方言的な表記を記したのは、1<sup>st</sup>セット1曲目〈船乗りの踊り The Boatmaen's Dance〉と、2<sup>nd</sup>セット5曲目〈チンガリング・チョウ Ching-a-ring Chaw〉である。

方言が現れる例：[〈船乗りの踊り The Boatmaen's Dance〉 22～26 小節目]

ミンストレル・ソングは節の繰り返しが多く、この楽譜の部分も曲中で何度も繰り返される。ミンストレル・ソングはそもそも、地方に住む白人が顔を黒く塗り、バンジョーなどを携え、黒人の生活を揶揄するミンストレル・ショーから始まった音楽であり、非常に差別的な表現であった。こうした娯楽は道徳的に嫌悪されたが、奥田氏はミンストレル・ソングの差別的な特色以外に、もう一つの側面についてこう述べている<sup>18</sup>。

しかし、ミンストレル・ショーが初めて人気を獲得したのは、都会ニューヨークのことだった。都会に住むさまざまな階層の間にある落差は、地方に住む人々の間の落差よりも常に大きい。(中略) こういった状態の中に置かれた恵まれない白人たちは、黒人に扮した白人の所作を通じ、軽蔑よりも、むしろ同感、同情の気持ち

---

<sup>18</sup> 奥田恵二『「アメリカ音楽」の誕生—社会・文化の変容の中で』 東京：株式会社河出書房新社、2005年、93-94頁



を黒人たちに対して抱いたのではないかと解釈できる。(中略) 黒人風のリズム感——爪先だつようなシンコペーションのリズム——で演奏されたときに醸し出す雰囲気は、たとえ演者が本物の黒人でなく、煤で顔を黒く塗った白人であっても、その底抜けの明るさゆえに、ペーソスに満ちた黒人の姿を描き出すことになった。

つまり、当時のアメリカ合衆国の白人たちにおける貧富の差などといった社会的問題もミンストレル・ソングの発展の一因であるため、ミンストレル・ソングはアメリカ民謡と切り離すことのできない重要なアメリカ音楽の一つなのである。

上の楽譜の下線部は、全て黒人的な発音で書かれている。‘gals’は‘girls’のことであり、「黒人英語」と呼ばれる発音では「r-less 形」といって母音に続く[r]が消失した発音の表記である。アメリカ英語研究家の藤井健三氏は、r-less 形のこうした表記について、「r-full が圧倒的に多いアメリカの読者には、これは方言的な印象を与える」と述べている<sup>19</sup>。

また、どちらの曲にも表れる‘don’や‘mornin’は、軟口蓋鼻音[ŋ]を持たない黒人が[n]と発音する際の表記である<sup>20</sup>。

こうした方言が楽譜に書かれている場合、演奏者はその発音に倣って発語すべきである。

1<sup>st</sup>セット 2 曲目〈逃げ上手 The Dodger〉には、実に軽快な、そしてアメリカらしい合いの手の‘yes’が繰り返される。

Yes the candidate's a dodger,  
Yes a well-known dodger.  
Yes the candidate's a dodger,  
Yes and I'm a dodger too.

He'll meet you and treat you,  
And ask you for your vote.  
But look out boys,  
He's a-dodgin' for your note.

Yes we're all dodgin'  
A-dodgin', dodgin', dodgin'.  
Yes we're all dodgin'  
Out a way through the world.

---

<sup>19</sup> 藤井健三『アメリカ英語とアイリッシュムー19～20世紀アメリカ文学の英語』 東京：中央大学出版、2004年、138頁。

<sup>20</sup> 同上、134頁。

[〈逃げ上手 The Dodger〉 上：5～10 小節目、下：16～22 小節目]

この詩の中で何度も挿入されている *yes* は、詩をよりリズムカルに朗唱するための助けになっており、この *yes* が挿入されることで詩に込められた「皮肉さ」が強調されている。そのため、発語する際は[jes]の[j]と[s]はとくにはっきり発音されるべきである。

同じように言葉の響きを楽しむ歌が、1<sup>st</sup>セットの5曲目〈猫を買ったよ *I bought me a cat*〉である。非常に長くなるため全掲載を避けるが、この詩はマザーグースなどでも良く見られる「つみあげうた」がモチーフとなっており、それぞれの動物の鳴き声が非常にリズムカルに朗唱される。

I bought me a wife, my wife pleased me.

I fed my wife under yonder tree.

My wife says, “Honey, honey”,

My horse says, “Neigh, neigh”,

My cow says “Moo, moo”,

My pig says, “Griffey, griffey”.

My hen says, Shimmy shack, shimmy shack”,

My goose says, “Quaw, quaw”,

My duck says, “Quaa, quaa”,

My cat says fiddle eye fee.

[〈猫を買ったよ I bought me a cat〉 68～84 小節目]

つみあげうたは繰り返しの多い歌であるため、旋律もまた繰り返される。この楽曲でも同じ旋律や句が何度も繰り返されるため、単調な曲想にならないよう、演奏者はそれぞれの動物の鳴き声や間の取り方、デュナーミクなどを工夫しなければならない。特に最後の節で初めて出てくる‘wife’という単語に関しては、今まで登場した動物とは違い人間であるため、語頭[w]や[f]の子音を強調すべきである。

繰り返しの多さで最も顕著な歌は、2<sup>nd</sup>セットの〈シオンの壁 Zion’s Wall〉である。

Come fathers and mothers,  
Come sisters and brothers,  
Come join us in singing the praises of Zion.  
O fathers, don’t you feel determined  
To meet within the walls of Zion?  
We’ll shout and go round  
The walls of Zion.

7行1節が何度も同じ旋律で繰り返される。これも〈猫を買ったよ I bought me a cat〉と同じように、繰り返されるたびに子音や母音の発語の仕方を工夫することができる。

一方、1<sup>st</sup>セットの3曲目〈むかしむかし Long time ago〉、2<sup>nd</sup>セットの4曲目〈川のほとりに At the River〉にも、発語の共通点がある。2曲とも旋律が特に美しい楽曲であるが、注目したい点は子音である。

On the lake where droop'd the willow  
Long time ago,  
Where the rock threw back the billow  
Brighter than snow.

---

While to my fond words she listen'd  
Murmuring low,

詩の中で□に囲った音は発語に若干時間のかかる音であるが、〈むかしむかし Long time ago〉を例にしてみると、他の子音に比べ空間にきちんと響くまでに時間のかかる発音が多くなる。こうした発音が多くなると、自然と朗唱のリズムもゆったりする。こうした発音は、詩人が後ろ髪を引かれているような、過去への思いを断ち切れていない心情を表現するのに適当であるといえる。

第1章でも述べたが、以上に挙げた特徴をすべて表現に取り入れる必要はない。しかし、特に「口伝」である民謡音楽が元になっている芸術歌曲を歌唱する際は、詩の中の単語の持つ小気味のいいリズムや独特な響きを意識することにより、世界観の広がった音楽的表現を目指すことが可能なのではないだろうか。

### 3-2 コープラントを歌唱するにあたって

アメリカを代表する作曲家の一人であるコープラントは、アメリカ合衆国の歴史と切っても切り離すことのできない作曲家である。またコープラントは序章第1節の2-3(7頁)の表にもあるように、日本でも著名なアメリカ人作曲家の中で最も長く生きた作曲家であり、

様々な作曲家の作品と対峙してきた作曲家の一人でもある。こうした作曲家の楽曲におけるディクショナリや音楽を研究することは、アメリカ歌曲を理解し歌唱するうえで大変重要である。

第3章の中で、コープランドはその生涯を通して作風の変化の多い作曲家であると述べたが、筆者には一貫してコープランドの楽曲に感じる印象がある。それは「透明感」や「純粹さ」である。本論文で取り上げる《Old American Songs》や、コープランドの代表的な歌曲である《エミリー・ディキンソンの12の詩 12 Poems of Emily Dickinson》、また《パストラル Pastoral》という単独の歌曲など、コープランドには大衆に愛されている歌曲が多くあるが、親しみやすい民謡風な曲であっても、少々難解な前衛的な曲であっても、すっきりとした透明感を持っているのである。作曲家としての地位が高く、アメリカ合衆国でも高名なコープランドは、苦悩する事はあっても常に純真無垢な目でポジティブに物事を観察していたのではないだろうか。以上の点から、コープランドの楽曲を歌唱する場合、ディクショナリはなるべく明るい響きをもった母音を用い歌唱すべきであると考えられる。

### 第3章 英語詩を持つ日本歌曲におけるディクシヨンの考察

#### 第1節 日本歌曲と英語

第1章から第2章まではアメリカやイギリスなど、英語を母国語としている歌曲を取り上げてきたが、本章では英語を母国語としない日本歌曲における英語詩のディクシオンについて考察する。

そもそも日本歌曲の一般的な認識として、作曲家の服部公一氏は著書の中でこう述べている<sup>1</sup>。

明治以降の日本文化の西洋化、西洋文明に追いつけの風潮から生まれてきた日本的なドレミファ音楽（中略）その前に文部省が発行した小学唱歌全三編が広く日本中の学校にとどいていた。これが近代日本における官製ドレミファ音楽の公表第一号である。（中略）日本人が楽譜を見たりそれでドレミファ音楽を奏するようになったのはこの小学唱歌初編が始まりである。これが根元となって花が咲いたのが今の日本現代音楽文化なのだ。すこし大げさに言えば唱歌こそ現代日本音楽の原点（である。）

つまり、日本歌曲とは西洋音楽（ドレミファ音楽）と日本語詩の融合によって生まれた歌曲である。西洋音楽が元となり生まれた日本歌曲における作曲について疑問を持っていた作曲家が、日本歌曲の作曲家として著名である山田耕筰（1886-1965）である。山田は日本語の詩への作曲について、こう述べている<sup>2</sup>。

私は平素から歌謡曲の作曲については、ある人々からは偏狭といはれるほど、その詩のもつ語調とか、アクセントとかに、細かい注意を拂つてをります。（中略）歌謡曲に於いては、少なくとも歌ひ出さるゝ

<sup>1</sup> 服部公一『童謡はどこへ消えた—子どもたちの音楽手帖』東京：株式会社平凡社、2015年、18頁。

<sup>2</sup> 山田耕筰『山田耕筰全集 歌謡曲集 第一巻』東京：春秋社版、昭和6年（非売品）、巻末。

その詩の外面的な姿—線の濃淡—が、耳を通じて私どもの脳裡に運ばれ、その詩意が樂趣とともに融け合ひその詩が讀誦さるゝ時とは別趣な詩境をそこに現はすものでなければならぬと思ひます。しかし當時の私の音樂的力量をもつてしては、かうした點に気付はしながらも、それを如何ともすることが出来ませんでした。かうして私は、日本語のアクセント、日本語の詩そのものの形式を如何に、作曲すべきかについて、空しく懊惱してゐたのでした。

以上のように、高低アクセントをはじめ日本語と英語には文法的にも發音的にも、ひいては歌唱における發聲の面からみても大きく異なつた法則があるため、西洋音樂における旋律を日本語詩に作曲する場合、特に山田のように日本語に忠実に作曲すべきといった考えを持つ作曲家にとって、英語やヨーロッパの言語に作曲するよりもなお注意しなければならない事柄が多くなる。このような日本歌曲の側面に懷疑的な態度をとっていた山田であるが、実際は外國語の詩につけられた曲よりも、日本語の詩につけられた曲の方が数は多い。山田耕筰自身が編纂した、山田の言葉が纏められた著書の中の言葉や、服部公一氏著書の『童謡はどこへ消えた—子どもたちの音樂手帖』の中に、理由の一つを見出すことが出来る。

詩人が言葉の約束に縛られて、詩句の中には表現することの出来なかつた詩想—あるいは表現の外にある芸術境において、その詩想と抱き合っている樂想を、取り出して音に盛つたものこそ、眞の詩的芸術的歌謡であるといわねばならない。(中略) ドイツに「巧妙に語ることは歌うのと同じである」ということばがある。このことばは、歌唱者にたいして、最もとうとい信条の一つとなるであろう。正しい發音の土台をなすものは、清純明瞭な母音と、明確な鋭い子音の巧妙な配合を知ることである。最も簡単なことばでいえば、最も自然的な發音が最も歌唱に適合するといえるが、明確ということは誇張を意味するものではない<sup>3</sup>。

外國語のネイティヴの發音は子ども時代にその国で暮らさないと習得できないと言われている(中略) 言葉の發音やその音には幼少期、つまり言語形成期の生活の

---

<sup>3</sup> 山田耕筰『山田耕筰百言集』 東京：日本書籍出版、1959年。

影響がでるものなのだ<sup>4</sup>。

こうしたことから、日本人にとって発音も文法も「遠い」存在である英語よりも、より身近な母国語である日本語のほうが、作曲家自身にとって理解しやすく扱いやすい言語なのである。

以上のことから、日本歌曲は詩と音楽の文化的乖離という性質をもった特殊な分類であることは否めない。しかし、その上で聴衆に感動を与えることのできる日本歌曲も多く存在することは事実である。

さて、本論文で考察する「英語詩を持つ日本歌曲」は、こうした本来の日本歌曲のように「西洋的な音楽と日本的な詩」の組み合わせではなく、「西洋的な音楽をベースにした日本的に聞こえる音楽と西洋的な詩」の組み合わせである。例えば先述した山田耕筰は、当時の日本人作曲家には珍しく、日本語以外の詩に作曲している曲を多く持つ作曲家である。ベルリン留学から帰国した後の2年間の中で、山田が作曲した日本語の詩を伴う歌曲は1曲のみであり、他はドイツ語や英語の詩を持つ歌曲である。山田は仕事として何度かアメリカへ渡っており、現地では寺崎悦子の詩をセオドア・ベイカー Theodore Baker らが英訳した歌曲集《A cycle of five Japanese love-songs (澄月集)》をはじめ、竹友藻風の英語詩による歌曲集《Two Rabbit Songs》など、数多くの英語詩をもつ日本歌曲を作曲している。また、邦楽と近現代日本音楽の融合に力を注いでいた三木稔 (1930-2011) も、北原白秋をはじめとした日本人詩人たちの詩が英訳されたソプラノとハープによる歌曲集《SHIRABE》や、額田王らのエピソードが語られるソプラノとマリンバのための歌曲集《SOHMON III (相聞 III)》といった英語詩を持つ作品を作曲している。どの作品も、服部氏の言う「ドレミファ音楽」をベースにされているものの、邦楽的な旋律や和音感が随所に散りばめられている。このような山田と同様の試みをした日本人作曲家の一人が、服部公一氏なのである。

服部公一氏の《小倉百人一首より》も、「ドレミファ音楽」を基礎に和音やリズム、旋律に邦楽的な色合いをもつ作品である。《小倉百人一首より》では本多平八郎が英訳した小倉百人一首から6首が選ばれ作曲されている。現在、小倉百人一首はさまざまな国の言語で出版されている世界的な和歌集であるが、中でも本多平八郎の英訳を選んだ理由として、服部

---

<sup>4</sup> 服部公一『童謡はどこへ消えた—子どもたちの音楽手帖』東京：株式会社平凡社、2015年、96頁。



氏は CD の中で次のように述べている<sup>5</sup>。

小倉百人一首(藤原定家により 13 世紀の初めに編纂されたとされる)は日本が誇る世界的詩作のアンソロジーである。この百人の歌人による百首のすばらしい和歌は、日本人にとってはそのカルタ遊びによりあまりにも親しくなりすぎ、ともすれば貴重な価値を見逃し勝ちである。百人一首の英語訳は何種類もあるが私は本多平八郎訳がわかりやすさと香気ある英語により名訳であると思い、それを使用した。

本多平八郎氏の *One Hundred Poems from One Hundred Poet: Being a Translation of the Ogura Hyaku-nin-issui* は、1956 年に北星堂書店からイギリス人向けに出版された。百人一首の全英語訳と共に、原文、小倉百人一首の概要、そしてカルタの遊び方の解説が書かれている。本多は、小倉百人一首の他にも、万葉集や古今和歌集、石川啄木の俳句など、複数の短歌の英語訳も行った。佛教大学の英文学科教授を 1966 年から 1994 年まで務めた岡本庄三郎氏は、英文学論集 06 号の「回顧」<sup>6</sup>の中で本多平八郎についてこう述べている。

次に旧制大阪外国語学校での恩師本多平八郎教授のことに一言ふれておきたい。氏は万葉集の英訳で知られるお方である。先日『英語青年』10 月号で成瀬武史氏が「頼りになる辞書」と題する論文の中で、或る歌の「...秋はかなしき」を本多氏は‘...Then autumn seems drear’<sup>7</sup>と訳され、この drear が「...鹿の声...」‘...the plaintive cries of deer’の deer と韻を踏んでいる上に、この歌の場合「悲しい」色合いを出すのに極めて適切な語であることを指摘しておられる。本多氏の英訳はすべて押韻しており、いわゆる blank verse ではないことが特徴で、訳出の際の苦心談は平素の講義中でもしばしば語られていたことを思い出す。

以上の事から、本多平八郎の英訳は歌曲における詩としても非常に扱いやすい英訳であると言える。

---

<sup>5</sup> 《小倉百人一首より》歌福成紀美子『服部公一歌曲集』東京：日本コロムビア株式会社：GES-11747 (CD)、1999 年。

<sup>6</sup> 岡本庄三郎「回顧」、『英文学論集』06 号、佛教大学英文学科、1994 年、80-81 頁。

本論文で取り上げる《小倉百人一首より》は、英訳された『小倉百人一首』から6首選ばれ、1994年に作曲された歌曲集である。変拍子が多用され、詩は語るように歌われる。無調と調性感のある曲とが混在しており、旋律のところどころには邦楽的な香りを感じ取ることができる。演奏に際して各曲とも日本語朗読をしてから演奏するというスタイルを持つ。日本語をあまり理解できない聴衆にも、少なからず日本語の響きや和歌の流れなどを感じ取ることが出来る。

それぞれの歌曲については、以下の通りである。

#### 1、〈花のいろは、The hue of flowers...〉小野小町

「花の色は 移りにけりな いたずらに 我が身世にふる 眺めせしまに」

“As in the long and weary rain The hue of flowers is all gone, So in my young grace spent in vain In these long years I lived alone.”

無調。ピアノの右手に表れるしとしとと降りやまない雨の描写が印象的な楽曲である。第1曲と第6曲にのみ、音程がなく言葉のみで演奏されるセリフ的な表現が出てくる。小野小町(834~868頃)は日本でも特に有名な歴史的美女であり、六歌仙としても数えられる女流歌人であり、哀感、諦念のこもった不毛の愛を詠んだ歌に特色がある<sup>7</sup>。この歌では、衰え行く美しさが長雨に濡れ枯れ行く花にたとえられている。

#### 2、〈秋風に、Out of the rifts of clouds...〉左京太夫顯輔

「秋風に たなびく雲の たえ間より もれ出る月の 影のさやけさ」

“Out of the rifts of clouds of night There by the wind of autumn blown Appears the moon so fair and bright, Sailing the misty skies alone.”

無調。ピアノで奏される風の音や、aloneという言葉に配された高音から低音への幅広いグリッサンドが特徴的な楽曲である。左京太夫顯輔(1090~1155)は平安時代後期の歌人で、歌道の六条家を創立した藤原顯季の子である。顯季が崇徳上皇に献上した百首の中の一首として、『新古今集』の中の一首である<sup>8</sup>。この和歌は、秋の月の光の澄み渡っている様を描写している<sup>9</sup>。

---

<sup>7</sup> 「小野小町」、『ブリタニカ 国際大百科事典』電子辞書対応小項目版、2007年。

<sup>8</sup> 『わたしたちの古典6 新装版 百人一首』 東京：学校図書株式会社、1998年、29頁。

<sup>9</sup> 同上、112頁。

3、〈あいみでの、How happy was I...〉中納言敦忠

「あひみでの 後の心に くらぶれば むかしはものを 思わざりけり」

“How happy was I in those days Ere of her yet I had no sight! I live in sorrow now that preys Upon my heart by day and night.”

ニ短調。第3曲目から、調性的な楽曲が現れる。前奏と間奏に三味線のような日本的な弦楽器の音を彷彿とさせる旋律が表れている。『国立劇場芸能鑑賞講座 日本の音楽〈歴史と理論〉』<sup>10</sup>によれば、宮廷の儀式などに関わる公的な歌謡である大歌に対し、私的、娯楽的な個人的歌謡のことを小歌といい、歌詞が短小で気ままに口ずさむことのできる歌謡のことである。中納言敦忠(906~943)は左大臣藤原時平の三男で、琵琶の名手としても知られており、当時は枇杷中納言とも呼ばれていた<sup>11</sup>。思い焦がれた恋人との逢瀬が叶ったものの、より一層深くなる恋の悩みについて詠われている。

4、〈八重むぐら、Wretched is my cottage...〉恵慶法師

「八重むぐら しげれる宿の 寂しさに ひとこそみえね 秋はきにけり」

“Wretched is my cottage where Only cleavers hold their sway. And do this bower lorn and bare In secret comes the autumn grey.”

ハ短調。曲を通してうねり流れるように奏されるピアノに乗せて、歌的な旋律が歌われる。恵慶法師(生没年不明)は花山天皇(968~1008)の頃の歌人で、播磨国の国分寺の僧だったと伝えられている。自然を詠むのが得意であった。京都六条の賀茂川の東側にある、元々源融の別荘であった河原院で詠まれた一首で、人の訪ねない寂しげな家に秋だけがやってきたと詠っている。この頃、河原院には恵慶法師と親しくしていた歌人、安法法師が住んでいた。

5、〈ひとはいさ、How the village friend...〉紀貫之

「ひとはいさ 心も知らず ふるさとは 花ぞ昔の 香ににおひける」

“How the village friend may meet me I know not, but the autumn flowers Still now with their fragrance greet me Kindly as in the bygone hours.”

ヘ短調。曲を通して7/8の変拍子で歌われる。人が笑ったり喋ったりしているようなスタ

---

<sup>10</sup> 『国立劇場芸能鑑賞講座 日本の音楽〈歴史と理論〉』 東京：独立行政法人日本芸術文化振興会、平成16年、33頁。

<sup>11</sup> 『わたしたちの古典6 新装版 百人一首』 東京：学校図書株式会社、1998年、72頁。

ッカードのリズムに乗せて、歌曲集の中で最も調性感を感じる事のできる旋律が歌われる。紀貫之(868～945)は平安時代を代表する歌人であり、また『古今集』の撰者であり、『土佐日記』の作者でもある。当時の帝から命ぜられ編纂される勅撰集には、400を超える短歌が選ばれている。この歌は、早春に大和の初瀬寺(長谷寺)まで詣でた際、その近くに住み、貫之の足がしばらく遠のいていた妻に宛てて書かれた一首である<sup>12</sup>。機嫌を損ねた妻を、美しく咲く桜の花を引き合いにだし宥めている姿が歌われている。

#### 6、〈風をいたみ、As the wind driven...〉源重之

「風をいたみ 岩うつなみの おのれのみ ぐだけて物を おもふころかな」

“As the wind- driven billows shriek Against the rocks and vainly break, So, though to win you hard I seek, You’ll not be shaken for my sake.”

無調。激しく波打つ様が描写された前奏に続き、唐突に f で歌が入る。shriek と against the rocks and vainly break という言葉には音が付されていない。激しさと空しさが現れた楽曲である。源重之（生没年不詳）は清和天皇の曾孫で、叔父の参議兼忠の養子として冷泉天皇に仕えた歌人である。全国を旅し、様々な歌を詠んだといわれている。当時皇太子であった冷泉天皇に献上した百首の恋の歌の中の一詩で、自分の恋心を風に、相手の頑なな心を岩に例えている<sup>13</sup>。

---

<sup>12</sup> 『わたしたちの古典 6 新装版 百人一首』 東京：学校図書株式会社、1998年、58頁。

<sup>13</sup> 同上、75頁。

## 第2節 《小倉百人一首より》に於けるディクションの分析

英語詩を持つ日本歌曲のディクション分析について、本論文では序章で述べたアメリカ英語の発音をベースに考察したい。作曲家の服部氏は、アメリカでの生活経験のある作曲家である。実際、服部氏は「私にとってもっとも親しい外国はアメリカだ。」と述べている<sup>14</sup>が、服部氏はアメリカ留学の経験を持ち、アメリカに親しんだ作曲家であるため、特に《小倉百人一首より》を歌唱する際は、ディクションをアメリカ英語に寄せるほうが好ましいと考える。

《小倉百人一首より》は6曲の歌曲から構成される歌曲集であるが、本論文では1曲目〈花のいろは、The hue of flowers...〉と3曲目〈あいみでの、How happy was I...〉を取り上げたい。《小倉百人一首より》は、調性感、リズム、曲想などバラエティに富んだ歌曲で構成されている。例えば1曲目〈花のいろは、The hue of flowers...〉は無調であり、ピアノは情景を表現しているのに対し、3曲目〈あいみでの、How happy was I...〉はd-mollであり、ピアノは長唄や民謡的な三味線の旋律を奏でるなど、音楽的な表現において比較しやすいだけでなく、1曲目〈花のいろは、The hue of flowers...〉には曲の終わりに Sprechstimme シュプレヒシュティンメがあり、3曲目〈あいみでの、How happy was I...〉には1つの音価に2音節があてがわれているなど、ディクションからアプローチしやすい要素が多々ある。シュプレヒシュティンメは6曲目〈風をいたみ、As the wind driven...〉にも用いられているが、〈花のいろは〉は小倉百人一首の中で最も有名な和歌であるため情景や心情がより理解しやすいと考え選択した。また2曲目〈秋風に、Out of the rifts clouds...〉にも1つの音価に2音節があてがわれている部分があるが、無調でありピアノが情景を表現するという点において1曲目〈花のいろは、The hue of flowers...〉と似た歌曲であるため、歌的な3曲目〈あいみでの、How happy was I...〉のほうがより適切であると考えた。

参考として、それぞれの和歌と本多平八郎による英語詩、現代語訳を載せる。

### 〈花のいろは、The hue of flowers...〉 小野小町

As in the long and weary rain	退屈な長雨の中で
The hue of flowers is all gone,	花の色はすっかり色褪せてしまった
So is my young grace spent in vain	無益に費やした私の若さのように
In these long years I lived alone.	一人孤独に過ごしたこの長い年月

花の色は
移りにけりな
いたずらに
我が身世にふる
眺めせしまに

<sup>14</sup> 服部公一『童謡はどこへ消えた—子どもたちの音楽手帖』東京：平凡社、2015年、126頁。

〈あいみでの、How happy was I...〉 中納言敦忠

How happy was I in those days	あの日々はどんなに幸せだったろう	思	む	後	あ
Ere of her yet I had no sight!	まだ彼女の姿を見る前のこと！	は	か	の	ひ
I live in sorrow now that preys	今や昼夜私の心を苦しめ	ざ	し	心	み
Upon my heart by day and night.	私は悲しみの中で過ごしている	り	は	に	て
		け	も		の
		り	の		
			を		

本多平八郎の英訳では可能な限り韻が踏まれており、また朗読した際のリズム感も美しい。なお、仮名使いについて、タイトルには服部公一氏があてた仮名を、和歌本文については本多平八郎のあてた仮名を用いている。

2-1 〈花のいろは、The hue of flowers...〉

[楽譜 1 (冒頭～4 小節目)]



曲冒頭の前奏では一定のリズムで奏される d の音が印象的である。この一定のリズムで鳴らされる d の音は、曲を通して、和歌の最初の上の句「花の色は移りにけりな」までの情景が語られる部分で現れる。この d は降り続く雨を表現した一つのテーマである。ピアノ左手の 4 度の和音は非常に邦楽的な響きを持ち、またリズムも表拍に重みのくる日本的なリズムで奏される。この 4 度の和音も一定のリズムの d とともに現れる事が多い。また同じく左手に現れるオクターブの低音は、まるで詠み人の「ため息」のようである。

以下の楽譜 2 の部分は、和歌の下の方部分 (12～18 小節目、楽譜 2 内の[ ]部) であるが、

唐突に連続的な d の音が止み、視点が外の景色ではなく詠み人の心情、内側に変わったことが分かる。和音も次々に変わり、また歌もレチタテオーヴォ風に歌われる。

22~23 小節目では音程の無いシュプレッヒシュティンメが現れ、alone 孤独という単語が繰り返される。和歌の「花のいろは」では通常「衰え行く美しさ」に焦点が当てられることが多いが、この歌曲の中では 14~15 小節目で 2 度繰り返される「In these long years 長い年月」にクライマックスが表れ、さらに曲の最後に何度も繰り返される「孤独」に焦点が当たっていることが興味深い。

[楽譜 2 (11~曲最後)]

all gone So is my young grace spent in va - - - in

In these long years In these long years I lived a - lone

I lived a - lone a - lone

a - lone a - lone a - lone

[楽譜 3 (5~10 小節目)]

1 度目と 2 度目で表現を変える

*mf*  
As in the long and wea - ry rain

[əzən---nðə l'ə-nændwɪ---ə-i r'ε-----m  
リエゾン a ではない 巻いても良い 緩んだ<sub>1</sub>  
w はっきり n はっきり

*mp*  
As in the long and wea - - - ry rain

*mf*  
The hue of flowers is

[əzən ðə l'ənænd wɪ-----ə-i r'ε-----m ðə hjú əv fláʊə-----zəz]  
リエゾン w はっきり 柔らかく 緩んだ<sub>1</sub> n はっきり 1 音価:2 音節

さて、歌の冒頭では‘As in the long and weary rain 退屈な長雨の中で’という言葉が2回繰り返している。「長雨せしまに」は和歌では下の句に置かれており、本多の訳とは行が対応していない。それには以下の理由があると考察できる。

この和歌の意味を理解するために必要な「掛詞」という、和歌に欠かせない修辞法が用いられているのが「ながめ」という言葉である。掛詞という古文における修辞法は、同音異義語を利用して、一つの語句に二つ以上の意味をもたせる技法である<sup>15</sup>。この楽曲の中では、まさに冒頭の‘As in the long and weary rain 退屈な長雨の中で’という部分に掛詞がある。中でも‘long rain’「長雨」は「眺め」とよく掛けられる掛詞である。よって、意味は「世に経る眺め」と「夜に降る長雨」の二通りとなる。本多の英訳にも直接的な「眺める」という英単語は用いられておらず、「退屈な長雨の中で」という情景描写のみに留めている。読み手にまず「長雨」という情景を想像させてから、詠み人の心理を描写することで、より和歌を具体的にイメージしやすくしているのではないだろうか。また、和歌における大切な要素「掛詞」の重要性も提示されているように思える。服部氏の歌曲においても、「二つの意味を持たせている」ということを表現するために、この句の繰り返しは非常に効果的であるといえる。

<sup>15</sup> 福本眞也『困ったときの古漢文法確認辞典』岡山：(株)ベネッセコーポレーション、2006年。



音楽的表現に於いては1度目と2度目では表現を変えるなど、十分に考慮すべき部分である。ディクッションではこの点において、‘rain’に注目したい。通常、一つの歌の中で単語の頭にくる R は巻き舌の可否を統一すべきであるが、この場合はそもそも‘rain’という言葉に2つの意味を持たせているため、一方は巻き舌、他方は巻き舌ではなく演奏する、といった形をとることができる。筆者の場合、「1度目に歌われる」、「2度目のフレーズよりも高音で歌われる」、「rain は1拍目である」という点を考慮し、1度目の‘rain’は巻き舌で演奏し、「1度目すでに出てきたフレーズである」、「1度目のフレーズよりも低音で歌われる」、「rain は裏拍である」、「1度目よりも抑えたデュナーミクが指示されている」という点を考慮し、2度目の‘rain’は柔らかさを表現するために[ɹ]で歌唱する。同じく‘rain’において、第1章第2節の2-2(34-35頁)で述べたように、[ɛɪ]の際の第2要素は緩んで発音される。

また、決して速くはないテンポで歌われるが、和歌を詠む際の流れるような響きを表現するために、飽くまで一つのフレーズを legato の中で歌唱すべきである。そのため、6小節目と8小節目の‘As in’や‘long and’はどちらもリエゾンする。同じく6小節目と8小節目に出てくる‘long’であるが、6小節目の‘long’の母音は高音に位置しているため、第1章第2節の2-1(36頁)の表の通り、一段階狭い母音である[ɔ]をあて、8小節目の‘long’の母音は通常通り[a]と発音する。‘rain’の R の発音と同様に、‘long’は「長雨」「眺め」に関わっている単語であるため、1度目と2度目で発音の変化をつけるためにも、両者の‘long’の発音に工夫を加えるとよい。

‘weary’の冒頭の W は日本人にとって響かせにくい子音の一つである。そのため、唇を丸く窄め瞬発的に力を抜き、はっきりと長めに発音されるべきである。

楽譜3の10小節目で、この和歌のタイトルである‘the hue of flowers’という句が登場する。この‘flower’という単語は、米語では1音節であるが、英語に不慣れな日本人が音節を区切る際 flo-wer 「フラワー」というように w を子音として捉え2音節化になりやすい。実際の米語では flow-er[fláʊə]と、3重母音になるのが正解であるが、前者のように捉えた場合、[w]が必要以上に強調され、また[ə]に第2アクセントがついてしまうことで、[aʊ]の2重母音に[ə]が付属したイギリス的な発音になってしまう。本来記譜する際1つの音価に対して1つの音節があてがわれるのが自然であるが、作曲家は米語の発音に基づいて1音節に捉えているように見えるため、[w]は柔らかく発音されるべきである。

[楽譜 4 (11~13 小節目)]

all gone So is my young grace spent in va - - - in

*accel.*

[ɔ̄---] g'ɑ̄-----n [s'ɔ̄---o] ə---z mə-ε j'Λŋ grɛɪs / sp'ɛntən v'ɛ-----ɪn

o ではなく a はっきり | 緩め gr 丁寧に はっきり | 長め 緩め |  
 o と o 広め、ため息 j はっきり 緩め リエゾン n はっきり

楽譜 4 の 11 小節目 'gone' は比較的低音で歌われるが、これを [g'ɔn] ではなく [g'ɑn] と発音する事で、口腔内が広くなり響きやすくなる。

12 小節目の 1 拍目 'So' にはフェルマータが添えられている。この 'So' に続く句は「無駄に費やした私の若さ」という台詞であるが、このフェルマータは失った若さに対する無常感を表現しているようである。また、[s] の子音は息の音が比較的聞き取りやすい子音であるため、'So' の [s] を柔らかく長く発音し「ため息」のような表現で歌唱することが可能である。'So' は韻律的には弱拍に値するが、1 拍目に置かれていること、フェルマータが付されていることを鑑みると、意図的に印象的に発語されるべきである。なお、第 1 章でも述べた通り [ou] は一貫して [ɔo] と広い母音で歌う方がアメリカ的である。

また、同じく 12 小節目の 'young grace' はこの和歌の一つの大きなキーワードであるが、作曲家は等しくアクセントを付している。特に 'grace' の R の発音は、'young grace' の 2 語を強調するために巻き舌の [r] で発音すべきである。

この 'grace' に続く 13 小節目の 'spent' では、[grɛɪs sp'ɛnt] の下線部のように [s] の子音が重なる。この語尾の [s] と語頭の [s] を一つの [s] として発音することも可能であるが、'grace' にアクセントが来ること、'spent' が 1 拍目に来ることを考慮すると、その間にブレスないし間を置き別々の [s] として発音する方が、それぞれの語が生きる歌い方になるのではないだろうか。また、'grace' と 13 小節目の 'vain' の二重母音の第 2 要素は、アメリカ英語の発音に則り緩めに発音される。

[楽譜 5 (14 小節目~最後)]

音の緩やかな下降が続く

In these long years In these long years I lived a - lone

*f* *mp*

[y-n ɔ̄i:--z l'ɑ̄-ŋ jɪ-----əz í-n ɔ̄i:--z l'ɑ̄-ŋ jɪ-----əz á-ε lí---vdə---] [ɔ̄-----ɔ̄n]

ウムラウト的な i 緩め 広め n はっきり

I lived a - lone a - lone

á: lívd/ə-----l'ɔ-----on      ə-----l'ɔ-----on

緩め リエゾン無し      n はっきり      n はっきり

a - lone a - lone a - lone

ə-----l'ɔ-----on      ə-----l'ɔ-----on      ə-----l'ɔ-----on

14 小節目の 1 拍目‘in’について述べる前に、母音の[i]の舞台語発音について説明したい。[i]や[i̠]は日本人にとって気を付けなければならない母音の一つであるが、日本語の「い」の場合、アメリカ英語における[i]よりも唇を左右に引く力が強くなり、口腔内の空間を著しく狭くした発音になってしまう。酒向誠氏は『米語音声学入門』の中で、アメリカ英語の[i]についてこう述べている<sup>16</sup>。

[i]は(中略)母音の性質を失わずに舌が出来るだけ前と上へ持上げられ、唇が左右上下に開かれた母音。(中略)[i,e,ɛ,a,a]の音色の相違は舌の位置の相違によって生ずるのであって、唇の形はほとんど無関係である(中略)(短母音の[i]について)アメリカ英語の場合は、日本語の場合より遥かに「持続時間」が短いし、音も緩んでいる、ということをお忘れてはならない。

以上の通り、米語の[i]は日本語の「い」の頬骨あたりの筋肉はそのまま緊張させ、唇は上下左右ともに均等に広がる形をとる。つまり、日本語の「い」よりも縦に感じる母音なのである。また、第 1 章第 2 節の 2-1 (31 頁) の表にある通り、高音やパッサッジョ時の母音は一段階狭い形になるが、縦の[i]をさらに狭くする場合、表のようにウムラウト的な[i̠]にすることによって、響きを散らすことなく[i]を発音することができる。

16-18 小節目では、何度も繰り返される‘lived alone’について考察する。16 小節目ではこの 2 語はリエゾンされるが、18 小節目の‘lived alone’ではリエゾンしない。16 小節目の‘lived

<sup>16</sup> 酒向誠『米語音声学入門』 東京：多田印刷株式会社、1981 年、130-132 頁。

‘alone’では、14 小節目から 16 小節目にかけて緩やかに音程が下がっていく部分で、おそらく花が萎れ行く様を表現しているのではないかと考察する。そのため、レガートに演奏されるべき個所であり、リエゾンは必須であると考え。しかし 18 小節目の‘lived alone’は 14 小節目から 16 小節目のフレーズとは別のものである上に、楽譜 6 のピアノパートを見てみると、リズムなどはなく和音で伸ばしているのみであるため、‘lived alone’の間に間をあげ‘alone’を強調することは十分可能である。この‘alone’を強調する事で、その後何度も繰り返される「孤独」という表現をより強調することができる。

20 小節目から続く‘alone’については、様々な工夫ができる。例えば‘alone’の[l]を発音する際、舌を上顎につけている時間を長くすることで、より暗さや噛みしめている様を表現することができ、反対に[l]をさらりと発音することで眩きのような表現をすることも可能である。歌い手にとってもっとも音楽的表現として注目したい部分である。

[楽譜 6 (17~20 小節目)]

The image shows a musical score for piano and voice, measures 17-20. The score is in 4/4 time. The vocal line is in the upper staff, and the piano accompaniment is in the lower staff. The lyrics are 'I lived a - lone' and 'a - lone'. The piano part features a triplet in the right hand and a sustained chord in the left hand. Dynamics include p (piano) and pp (pianissimo).

また、本多平八郎の小倉百人一首の英訳ではできる限り韻が踏まれている。そのため、7 小節目と 9 小節目の‘rain’に対する 13 小節目の‘vain’と、11 小節目の‘gone’に対する 16、19 ~23 小節目の‘alone’の語尾の[n]は長めに発音するよ良い。また興味深いことに、韻の踏まれている「雨(眺め) rain」、「無駄 vain」、「枯れてしまった gone」、「孤独 alone」は、この和歌に置いて詠み人である小野小町の当時の心境を慮る上で特に重要な単語である。

## 2-2 〈あいみでの、How happy was I...〉

この楽曲は他の5曲の中でもイメージされた楽器、曲想が特にはっきりした楽曲である。

### [楽譜7 (冒頭～3小節目)]

♩ = 80ca.

(三味線のように)

*mp*

*pp*

*poco rit.* -----

曲冒頭のピアノ部には「三味線のように」という表記がある。その他の曲におけるピアノは主に情景や詠み人の心情を表現しているのに対し、もう少し客観的な視点から始まる楽曲である。三味線音楽は元来琵琶法師が当時の踊りや流行歌などを弾いたものであり、江戸時代初期に小歌が流行した際、遊郭で近世調の歌詞に三味線の伴奏と歌がつけられた「弄齋(ろうさい)」という形式が発生した<sup>17</sup>が、この曲の和歌の中に出てくる「苦しみ」や「悲しみ」も、内省的な激しく重いものではなく、小唄に現れるような客観的で軽やかなイメージであると考察できる。

右手の旋律は乾いた音を連想させ、リズムは伝統的な日本音楽にある自由なテンポ感を表現している。

### [楽譜8 (8～23小節目)]

Ere of her... yet I had no sight!

*mp*

<sup>17</sup> 『国立劇場芸能鑑賞講座 日本の音楽〈歴史と理論〉』 東京：独立行政法人日本芸術文化振興会、平成16年、43頁

I live in sor-row...

*mf*  
row that preys Upon my heart by day and

night. *f* How happy was I in  
*poco rit.*

9小節目で「彼女 her」という単語が歌われてからのピアノ部には、乾いた三味線の音ではなく、より箏曲的な流れるリズムが現れ、20小節目で和歌全てを歌い終えた後から、再び前奏の三味線のテーマが現れる。この後、曲終りまで詩の前半部、幸せだった頃が繰り返される。

[楽譜 9 (4~15 小節目)]

*mp*  
How happy was I in those days

[há] hápi wəz áɛən ð'ɔ-----ɔz d'ɛ-----ɛz  
h はっきり ε と a が同化 長め 緩んだ  
長めに発音

Ere of her\_\_\_\_ yet I had no sight!

ˈɛ.ɪv hæ:----- j'et á[æ] hæ---d n[ɔ]-----sá[ɛ]t

ə が子音的に変化 緩んだ

I live in sor-row\_

á--[ɛ] lí-----və-----n s'áɹp[ɔ]-----o]

緩め リエゾン 巻き舌

4小節目冒頭の子音 h は、どちらもはっきり発音される。拍の置かれている位置などを考えると、'how'よりも'happy'を強調したいため、'happy'の母音[æ]を幾分か長めに発音すると良い。

また、同じく4小節目の'was I in those days'の I と in のリエゾンについて、I[áɛ]の語尾[ɛ]と in[ən]の語頭[ə]は非常に近い発音となるため、歌唱する際は同化し一つの母音に聞こえる。また、リエゾンすることにより続く'those days'に向かいやすくなる。

5小節目の'days'の語頭に高い音があてがわれているため、歌唱する際も[d]の子音を強調し長めに発音すると良い。

9小節目の'Ere of'['ɛɪv]について、本来ならば['ɛəv]という表記となるが、語尾[ə]+母音のリエゾンの場合は語尾の[ə]が[r]のような子音的な発音に聞こえることが多いため、この表記にした。

13小節目'sorrow'の[r]について、通常英語は二重子音の場合も一つの子音のように発音される場合が多いが、この和歌における'sorrow'は冒頭の'happy'と対照的な意味になっており、この和歌のキーワードとなる大切な単語である。

そのため、語を強調するために巻き舌[r]として発音することも可能である。

[楽譜 10 (16~20 小節目)]

now that preys Upon my hea - - - - - rt by day and

[ná--o] ðé--t pɹ'ɛ---ɪzəpən má[ɛ] h'ɔ-----ə-t bá[ɛ] d'ɛ--[ɔ]ə---nd

第2 緩む 巻かない リエゾン 1 段階狭く d はっきり

1 音価:2 音節

night.  
[náɪt]  
n はっきり

16小節目の‘now’の二重母音は16～18小節目にかけての大きいフレーズ感を出すために、アメリカ的に第2要素を緩めるべきである。また同じ理由から、‘preys’の[r]も巻かずに滑らかな発音[ɹ]にすると良い。

17小節目の‘upon’は本来2音節であり、また発音記号も[əpʻʌn]となるが、この句の中では取り立てて大切な単語ではなく、また後続の‘heart’という単語に向けた推進力を保つために、1音節的に表記されていると考察する。

17小節目の‘heart’の母音については、第1章第2節の2-1 (31頁) 29小節目‘therfor’に倣って発音される。

19～20小節の‘day and night’の day[d]と night[n]は、詠み人の苦しみが「一日中」続いているという極端な表現を表しているが、その通り[d]と[n]を長めに発音すると効果的である。

[楽譜 11 (上段：27小節目～曲終り、下段：4小節目)]

*mf*  
How hap - py was I  
[há-ɔ̃ háɛ-----pi wʻʌzɑ-----ɪ]  
こちらのháを強調 a ではない

---

*mp*  
How happy was I in  
[háɔ háɛpi wɔz ɛɛɔn]

さて、曲の終わりだが、楽譜9の4小節目と同じ‘How happy was I’という句である。しかし比較してみると、音高だけでなくそれぞれの単語の置かれている拍の位置が違う。大きく違うところは‘How’と‘was’の2か所である。4小節目の‘How’や‘was’は裏拍に置かれている



のに対し、27～28 小節目の‘How’や‘was’は強拍、つまり 1 拍目に置かれているのである。ディクッションにおいては、4 小節目の‘How’や‘was’は強調せず、‘happy’の[h]を強調すべきである。また 27 小節目では、‘How’の語頭[há]は長めに発音し、28 小節目の‘was’の「過去形」をより強調するために、[w]の破裂は通常より強めにはっきり行い、母音はあいまいな[a]ではなく[ʌ]を用いるべきである。

### 第3節 ディクッションとは異なる面からのアプローチ及びまとめ

#### 3-1 英詩の韻律と日本的感覚

《小倉百人一首より》はアメリカ英語に長けた作曲家によって作曲された歌曲集であるが、英詩の韻律の規則に則って英訳している本多に対し、服部氏の旋律やリズムからは異なる意図を感じる。そしてこの点は、《小倉百人一首より》の最も大きな特徴であり、英語詩を持つ日本歌曲にとっての、日本人的な感性が作用している大きな一例である。

[1 曲目 〈花のいろは、The hue of flowers...〉 11～16 小節目]

The image shows a musical score for the song 'The hue of flowers...'. It consists of two staves of music. The first staff has the lyrics 'all gone' and 'So is my young grace spent in va - - - in'. The second staff has the lyrics 'In these long years', 'In these long years', and 'I lived a - lone'. There are three boxes drawn around the words 'So', 'in', and 'I' in the lyrics. Above the first box is a circled 'u' symbol. Above the second box is a circled '3' symbol. Above the third box is a circled 'mp' symbol. The music notation includes notes, rests, and dynamic markings like 'accel.' and 'mp'.

上の楽譜は1曲目〈花のいろは、The hue of flowers...〉の中の一部であるが、本多平八郎氏の英訳では厳格なリズムが与えられており、和歌ではなく英詩の韻律の規則に則り英訳されている。

As ín the lóng and wéary ráin  
The húa of flówers is áll gone,  
So ís my yóung grace spént in váin  
In thése long yéars I líved alóne.

しかし上の楽譜の中での□で囲まれた部分である‘So’‘in’‘I’は、詩の韻律的にみると弱拍に来るはずであるが、曲中では全て1拍目、強拍に置かれている。

Só is my yóung grace spént in váin

Ín these long yéars Í lived alóne.

‘So’はため息を彷彿とさせる表現を伴っており、このため息がフレーズの冒頭に、フェルマータと共に置かれることによって、詠み人の言葉にできない心理が巧みに表現されている。

また、‘in’という前置詞はこの英詩では強調されることはないが、この歌曲では強拍、そして最高音に置かれている。日本語ではしばしば、例えば「もっと欲しい」という言葉をより強調する際、「欲しい」という目的を表す言葉よりも、そこに添えられた「もっと」という副詞に重きを置くことがある。このように、「long years 長い間」という言葉を噛みしめるために、その前に添えられた前置詞‘in’に重きを置く様は、非常に日本的な表現であるといえる。

同じように、‘I(私)’という言葉に重きを置くことで、「私自身で孤独を選んでしまった」という「後悔」が垣間見える。

つまり、服部氏は英詩としての厳格な形式よりも、「日本人が感情を言葉に乗せるときの表現」を大切に作曲したのではないだろうか。

[2 曲目 〈秋風に、Out of the rifts of clouds...〉 曲最後部分]

- in - g the mis - ty ski - es a - lone

sail

ff gliss. smorz.

Óut of the rífts of clóuds of níght

Thére by the wínd of áutumn blówn

Appéars the móon so fáir and bríght,

Sáiling the místy skíes alóne.

上の〈秋風に、 Our of the rifts of clouds...〉の前半には‘rifts’や‘clouds’などスピード感をもって発音されるべき単語が多々現れるが、一方後半では‘moon’や‘alone’など時間をかけて発音されるべき単語が多く登場する。風のように一定ではないスピード感を発音の上でも表現しなければならない。

特筆すべき点について、この歌曲には曲の終わりまで小節線がないのだが、詩の3行目までは詩の「強弱」のリズムに忠実に作曲されている。

しかし上の楽譜の通り、曲の最後である‘Sailing the misty skies alone かすむ空を独り渡りゆく(月)’という部分のみ、目立った拍感を与えていない。また本来2音節である‘Sailing’を3分割し、3音節のように感じさせている。‘sail’には「滑らかに進む」という意味があり、まさに月がゆったり滑らかに夜空を進みゆく姿を想像することが出来る。つまりこの部分は、詩のリズムよりも情景を優先しているのである。この場合、母音のレガートだけでなく、子音の発音の仕方にも工夫が必要である。「かすむ空」を表現するために[s]を長めに発音することが有効であると考えられる。[s]という子音には、日本語においても、例えば「さらさら sarasara」の[s]や「静か shizuka」の[shi]や[z]など、その単語の持つ音や景色まで想像できる特性がある。‘sailing’‘misty’‘skies’と、この句の中に何度も現れる[s]の発音の仕方を考察する事で、より聴衆に情景や情感を伝えやすくなるのである。より具体的な「音」を述べれば、「さらさら」や「しとしと」といった、読み手や聞き手の五感や感情に、より明確なイメージを想起させる擬音というものがある。こうした擬音をはじめ、「言葉のもつ音」を大切に歌唱することで、より日本的な感性のみえる歌唱となるのではないだろうか。

[6 曲目 〈風をいたみ、 As the wind driven...〉：此頁：冒頭、次頁：後半]

The image shows a musical score for piano accompaniment. It consists of two staves: the upper staff for the right hand (R.H.) and the lower staff for the left hand (L.H.). The music is written in a key with one flat (B-flat major or D minor) and a 4/4 time signature. The right hand part begins with a dynamic marking of *mf* and features a melodic line with some grace notes. The left hand part provides a harmonic accompaniment with chords and moving bass lines. At the end of the piece, there are markings for 'palm' and 'balm' above the right and left staves respectively, indicating specific performance techniques or effects. The score concludes with a double bar line.

Ás the wind-dríven bíllows shríek  
 Agáinst the rócks and váinly bréak,  
 So, thóugh to wín you hárd I séek,  
 You'll nót be sháken fór my sáke.

〈風をいたみ、As the wind driven...〉において、本多は1行目と2行目に「強弱」のリズムを、3行目と4行目に「弱強」のリズムを置いている。曲も同様に、前半では激しく打ち付ける波や劇的な心情、後半では内向的で弱弱しい表現と、異なった表現が用いられている。しかし、〈花のいろは、The hue of flowers...〉と同様、韻律のリズムには沿っておらず、また、この曲には調性がない。そのため、上の冒頭のように激しい風や波、岩を打つ音などの情景や、詠み人の心理がオブラートに包まれることなく聴衆に伝わる楽曲である。

曲は「激しさ」「苦しみ」を表面に謳っているため、前半部分では発語も努めてはっきり明瞭に発音すべき子音が数多くある。一単語ずつはっきりと歌われる様子は、本多の詩にはない表現である。

特に下のA部分において多用されている[k]や[j]といった子音は、風や岩の硬く鋭い音表現に適している子音であるため、より明確な発音が必要となる。

A

しかし、下の B の部分からは、ピアノとは分離して歌のみで奏される。この部分は詠み人の無念と切望の心理を描写しているようである。ここではある程度本多の「弱強」のリズムに倣っており、「声による情景表現」よりもさらに「語り」に近い歌唱が可能である。

B

The image shows two systems of musical notation. The first system consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has the lyrics "So though to win you had I see - k" and includes dynamic markings *mp*, *accel.*, and *gliss.*. The piano accompaniment features a complex texture with a *f* dynamic marking. The second system also has a vocal line and piano accompaniment. The vocal line has the lyrics "you'll not be sha-ken for my sa - ke" and includes a *mf* dynamic marking. The piano accompaniment is simpler, with a *mf* dynamic marking.

このように詩の持つリズムに倣わず、心理や情景の描写を優先させることで、文字で詠んだときのイメージよりもさらに色彩豊かな立体感のある世界が作り上げられている。

### 3-2 《小倉百人一首より》に感じる日本的側面

和歌は英詩の基本的な形と同様に、一貫して五七五七七の統一されたリズムによって表現される詩の一種である。本多平八郎は同様に、英詩における「一貫したリズム」を遵守しているように見える。しかし服部氏は、奥ゆかしく規則的な本多平八郎の詩の形に、繊細で際限のない感情の表現である和声や旋律、リズムなどを与えている。前衛的な曲には「音階」がはっきり示されないことが多い。「音階」は、例えば日本におけるヨナ抜き音階のように、その国独自の雰囲気表現できる便利な要素であるが、服部氏は《小倉百人一首より》に「音階」を用いない、情景と心理描写に特化した曲を多く据えている。それは、目に見える形として表現するのに限界がある「日本の雅」や「侘び寂び」を、ほぼ本能で理解できる日本人だけでなく、国を問わず現代の多くの聴衆に提供したいという気持ちで作曲した結

果なのではないだろうか。それだけでなく筆者は、時にネガティブな意味で「内向的」と言われる気質を持つ日本人が、実は「外交的」な西洋人たちと同様に大きなスケールを持っているのだという気概を表現しているように感じるのである。

東洋音楽研究家の岸辺成雄氏によれば、平安時代の和歌は「文学」でもあり、伴奏のないア・カペラの「歌」でもあった<sup>18</sup>。つまり和歌は二次元の手紙としてだけではなく、自由に声に出してはじめて完成する三次元の側面も持ち合わせていたのである。この「規律の中にある自由さ」は、筆者にとって一つの「日本的」な側面である。

---

<sup>18</sup> 『国立劇場芸能鑑賞講座 日本の音楽〈歴史と理論〉』 東京：独立行政法人日本芸術文化振興会、平成16年、18頁。

## 総括

近現代アメリカ芸術歌曲、アメリカ民謡、そして英詩を持つ日本歌曲のディクシオンについて分析してきたが、結論として、本論文にある発音の仕方や音楽表現などは、飽くまで筆者がレッスンや日常のなかで習得してきたものを記している。体や声、経験が一人一人違うように、ディクシオンのあり方も千差万別であり正解があるものは少ない。その殆どが歌い手によって培われてきたそれぞれのセンスに委ねられているといえる。しかし、[ə]や綴りの‘th’など、日本人にとって苦手である発音はある程度共通して存在しているのも事実である。

筆者にとって、歌い手が目指すべきディクシオンは、「ネイティブ・スピーカーたちに詩や曲の内容が伝わる美しく自然な発声」である。そのために、序章第3節では、ネイティブ・スピーカーの述べるアメリカ英語の発音と、日本人が述べるアメリカ英語の発音の特徴を参考にして記した。聴覚で判断し音声によって形になるディクシオンを視覚で伝えることは難しい試みである。そして、本論文だけではまだ十分に研究されつくしたとはいえないが、アメリカ歌曲における「発音の壁」に当たった歌い手にとっての、理想とする音楽を阻害しないための足掛かりとして、本論文が少しでも役に立てば幸いである。今後もアメリカ英語についての舞台語発音の研究を深めていきたい。

最後に、本論文において多大なご助力を賜った、主査の永井和子先生、副査の甲斐栄次郎先生、櫻田亮先生、執筆に対する助言や、論文中の翻訳のご協力をいただいた侘美真理先生、研究においてアドバイスを下さった勝部太先生、佐藤佐穂子様、《小倉百人一首より》についてご指導いただいた服部公一先生、ピアニスト、コレペティートルとしてご指導くださった森裕子先生、アメリカ英語の発音に際してご指導いただいたヘムディ・クフィル Hemdi Kfil 先生、アメリカ英語とイギリス英語の違いについての参考書を教えてくださったジョセフ・ブラントリー Joseph Brantley 氏、現地での調査にご協力いただいた柿長飛鳥氏をはじめ、支えてくださった皆様に心から感謝いたします。



## 参考文献・引用文献

——洋書——

- Copland, Aaron&Perlis, Vivian

——*Copland Since 1943*. NY: St.Martin Press, 1989.

- Honda, H. H.

——*One Hundred Poems from One Hundred Poets Being a Translation of the OguraHyakunin isshu*.  
Tokyo: The hokuseido Press, 1956.

- Johnston, Amanda

——*English and German Diction for Singers A Comparative Approach*. UK: The Scarecrow Press,  
2011.

- Joyce, James

——*Ulysses*. Austria:e-artnow, 2016.

- LaBouff, Kathryn

——*Singing and Communicating in English A Singer's Guide to English Diction*. NY: Oxford  
University Press, 2008.

- Rorem, Ned

——*Knowing When to Stop: A Memoir*. NY: Simon & Schuster, 1994.

- Scherer, Barrymore

——*A History of American Classical Music (English Edition)* .UK: Naxos Books,2012.

——邦訳書——

- レヴィン、ゲイル&ティック、ジュディス

——『アーロン・コープランドのアメリカ』 奥田恵二訳、東京：東信堂、2003年。

——和書・和論文——

- 石井拓洋

——『アーロン・コープランド—「アメリカらしさ」の革新性と映画音楽への展開』  
2016年。

●岡本庄三郎

——「回顧」、『英文学論集』06号、佛教大学英文学科、1994年。

●奥田恵二

——『「アメリカ音楽」の誕生—社会・文化の変容の中で』 東京：株式会社河出書房新社、  
2005年。

●門馬直美

——『西洋音楽史概説』 東京：春秋社、2008年。

●吉川英史、星旭ほか

——『国立劇場芸能鑑賞講座 日本の音楽〈歴史と理論〉』 東京：独立行政法人日本芸術文  
化振興会、平成16年。

●篠田一士

——『二十世紀の十代小説』 東京：新潮社、1988年。

●酒向誠

——『米語音声学入門』 東京：多田印刷株式会社、1981年。

●佐竹由美

——『アーロン・コープランドの《エミリー・ディキンソンの12の詩》—「アメリカ的」  
なるものの考察と作品分析』 東京藝術大学大学院演奏博士論文、2008年。

●志子田光雄

——『英詩理解の基礎知識』 東京：金星堂、2013年。

●清水健二、すずきひろし

——『英単語の語源図鑑』 東京：ベクトル印刷株式会社、2018年。

●竹内真生子

——『日本人のための英語発音完全教本』 東京：株式会社アスク出版、2017年。

●長谷川孝士

——『わたしたちの古典6 新装版 百人一首』 東京：学校図書株式会社、1998年。

●服部公一

——『童謡はどこへ消えた—子どもたちの音楽手帖』 東京：株式会社平凡社、2015年。

●福本眞也

——『困ったときの古漢文法確認辞典』 岡山：(株)ベネッセコーポレーション、2006年。

●藤井健三

——『アメリカ英語とアイリッシュム』 東京：中央大学出版部、2004年。

●藤井雄介

——『《詩人の恋》におけるシューマンの音楽語法とその表現：歌詞の発音を中心とする演奏研究』 東京藝術大学大学院演奏博士論文：2011。

●山田耕筰

——『山田耕筰百言集』 東京：日本書籍出版、1959年。

——楽譜——

●Barber, Samuel

——*Samuel Barber 65 Songs*. Edited by Richard Walters. NY: G.Schirmer, Inc.,2010.

●Copland, Aaron

——*Song Album*. NY: Boosey & Hawkes, 1980.

●服部公一

——『小倉百人一首より』1994年（非売品）。JASRAC許諾番号:2001030-001

●山田耕筰

——『山田耕筰全集 歌謡曲集 第一巻』東京：春秋社版、昭和6年（非売品）。

——録音資料——

●Copland, Aaron. *Old American Songs*. Peter Pears, Benjamin Britten. Regis classics: RRC1393(CD), 1947-1960, 2012.

●服部公一《小倉百人一首より》歌 福成紀美子 『服部公一歌曲集』  
東京：日本コロムビア、GES11747 (CD)、1999年。

——オンライン資料——

●Song of America Online , s.v. *Despite and Still Op.41* by Stephane Poxon Ph.D.,Song of America.  
<https://songofamerica.net/song/despiteand still op 41/>.

●The Wall Street Journal Online s. v. 『アメリカのゴールデンボーイ—作曲家バーバー生誕100年』 by Barrymore Laur ence Scherer May 19, 2010 , a ccessed March 30, 2019.  
<http://lp.wsj.com/layout/set/article/content/view/full/62129>.

- 齊藤紀子『コーブランド』PTNA  
<https://enc.piano.or.jp/persons/97>.
- 『Old American Songs』ワグネルの演奏曲目と活動内容(1994-2000)  
<http://www.cam.hi.ho.ne.jp/kousaka/wagner/121st/american.htm>.
- 「ラテン文字の読み方と発音」、『ラテン語コンテンツ予定地』。2018年10月21日。  
<http://www.akenotsuki.com/latina/litterae.html>.
- Wikipedia, s.v. “*Simple Gift*”, last modified July 11, 2019.  
[https://en.m.wikipedia.org/wiki/Simple\\_Gifts](https://en.m.wikipedia.org/wiki/Simple_Gifts).

——辞典——

- 『ブリタニカ 国際大百科事典』電子辞書対応小項目版、2007年。
- アト・ド・フリース『イメージ・シンボル事典』山下主一郎訳、東京：大修館書店、2010年。
- 角倉一朗『図解音楽辞典』東京：白水社、2007年。
- 稲賀敬二、ほか『カラー版 新国語便覧』東京：教育図書出版第一学習社、1990年。

——その他——

- 講義：クフィル教授『国際音声記号の特別講座』、東京藝術大学特別授業、2019年4月15日～22日。
- インタビュー：佐藤早穂子氏（フロリダ州立大学音楽助教授（2019年時点））、2019年5月13日。