

萩原朔太郎の詩による声楽作品と宗教性
：詩と音楽の解釈の新たな可能性を求めて

東京藝術大学 大学院音楽研究科
博士後期課程 音楽専攻 声楽研究領域
2018年度入学 学籍番号：2318901

松岡多恵

凡例

記号の使用方法

《 》	音楽作品における作品・曲集名
〈 〉	音楽作品における単体の曲名
『 』	本・雑誌・詩集等の出版物の題
「 」	本・雑誌・詩集等の中で使われる章題や詩の題 または詩句・文の引用、重要語句
……	中略
()	補足事項
[]	発音記号

本文中の引用文は、可能な限り引用元と同じ字体（旧字など）を使用し、それ以外の箇所では現在一般に使用される字体に改めた。

音名・調性はドイツ語で表記する。

目次

凡例

目次

序章

第1節	研究の背景	1
第2節	声楽家による「詩」の読み方	3
第3節	研究の目的と方法	6
第4節	萩原朔太郎の詩による声楽作品	9
4.1	歌曲作品	9
4.2	複数楽器と歌のための音楽作品	14
4.3	本論で使用する楽曲	15

第1章 日本近代詩と萩原朔太郎

第1節	萩原朔太郎へ繋がる日本近代詩の発展	17
第2節	キリスト教と日本近代詩の関わり	29
第3節	西洋と日本の象徴詩	34
第4節	詩の「音楽」——「 ^{インナーリズム} 心内の節奏」思想	43
第5節	萩原朔太郎とその詩法	48
第6節	まとめ	69

第2章 萩原朔太郎の詩による歌曲作品の分析

第1節	「詩」と「音楽」の分析と解釈	71
1.1	石渡日出夫〈洋銀の皿〉、〈仏陀 或は「世界の謎」〉	71
1.2	別宮貞雄《白い雄鶏》	87
1.3	團伊玖磨〈旅上〉、《萩原朔太郎に依る四つの詩》	116
1.4	三善晃《抒情小曲集》	156

1.5	西村朗〈輪廻〉	187
1.6	木下牧子〈涅槃〉	196
第2節	まとめ	209
第3章 萩原朔太郎の詩による管弦楽と声楽独唱のための作品の分析		
	: 三善晃《ソプラノと管弦楽のための“決闘”》(1964)	212
第1節	第一楽章〈La Sagesse Mystique／霊智〉	215
第2節	第二楽章〈Le Nuit Blanche／白夜〉	225
第3節	第三楽章〈Le Duel／決闘〉	236
第4節	まとめ	247
結論		
1.	総括	249
2.	今後の課題と展望	254
謝辞		256
参考文献		258
付録 1. 第2章：歌曲作品 17曲のアナリーゼ		
1.1	石渡日出夫：〈洋銀の皿〉	266
1.2	石渡日出夫：〈仏陀 或は「世界の謎」〉	270
1.3	別宮貞雄：《白い雄鶏》より〈ころも〉	274
1.4	別宮貞雄：《白い雄鶏》より〈白い雄鶏〉	278
1.5	別宮貞雄：《白い雄鶏》より〈海鳥〉	281
1.6	別宮貞雄：《白い雄鶏》より〈眺望〉	284
1.7	團伊玖磨：〈旅上〉	288
1.8	團伊玖磨：《萩原朔太郎に依る四つの詩》より〈雲雀料理〉	290
1.9	團伊玖磨：《萩原朔太郎に依る四つの詩》より〈草の莖〉	294

1.10	團伊玖磨：《萩原朔太郎に依る四つの詩》より〈遊泳〉……………	297
1.11	團伊玖磨：《萩原朔太郎に依る四つの詩》より〈笛〉……………	301
1.12	三善晃：《抒情小曲集》より〈ほほづき〉……………	304
1.13	三善晃：《抒情小曲集》より〈少女よ〉……………	307
1.14	三善晃：《抒情小曲集》より〈雨の降る日（兄のうたへるうた）〉…	310
1.15	三善晃：《抒情小曲集》より〈小曲〉……………	314
1.16	三善晃：《抒情小曲集》より〈五月〉……………	317
1.17	西村朗：〈輪廻〉……………	320
1.18	木下牧子：〈涅槃〉……………	323
2.	第3章：三善晃《決闘》のアナリゼ	
2.1	第一楽章〈La Sagesse Mystique／靈智〉……………	330
2.2	第二楽章〈Le Nuit Blanche／白夜〉……………	335
2.3	第三楽章〈Le Duel／決闘〉……………	342
3.	歌曲もしくは声楽独唱のために作曲された朔太郎詩の年表……………	351

序章

声楽家として「歌」を「歌う」というときに、明確に他の楽器による音楽作品と違うこと、それが「言葉」であり「詩」ではないだろうか。詩は、西洋では古くから文学作品として独自の技術を用い、一般的に会話などで用いられる文章とは異なる芸術性を高めてきた。それは古くから音楽と密接に結びつき、数々の「詩」が「歌」を生み、「歌」が各々その身に持つ「詩」の芸術性を新しく世界に広めてきたといえる。「歌」は「詩」と「音楽」からなり、文学と音楽、ふたつの分野を跨いで存在している。それは互いに干渉しあい、それぞれの持つ力によって互いに影響を及ぼしながら、新しい芸術作品として生まれ直したものが「歌」であろう。

本論文では、文学作品である「詩」から「歌」を考察することによって、歌詞としての詩のみを考察するよりも、さらに一步踏み込んだ曲の解釈を展開することを試みる。日本近代詩を代表する詩人である萩原朔太郎（1886-1942）を採り上げ、詩人が自らの作品を通して求めてきた「詩の音楽性」や、詩人の特異な宗教観によって形成された精神世界を、作曲家がいかに拾い上げて音の世界に描いたのか、その分析を通じて、実際の演奏に繋がる「詩と音楽の解釈」の新たな可能性を提示することが本論文の狙いである。そのために、序章では本研究の背景と方法を提示し、第1章で文学的側面から「詩」と「詩人」について検討することで、文学作品としての朔太郎の詩につながる基本的な情報を整理する。その後、第2章と第3章では実際に朔太郎の詩に付曲された声楽作品を採り上げ、それぞれの作品の「詩」について考察したのちに、作曲家がその「詩」を如何に読みとり、音楽によって表現したのかを分析・考察していく。

第1節 研究の背景

日本では明治以降、多くの西洋の情報・文化とともに西洋の「詩」が輸入された。その影響を受けながら、独自の発展を遂げたものが日本近代詩といえるだろう。それと同様に西洋音楽も輸入され、多くの日本人詩人、作曲家により、現在「日本歌

曲」と呼ばれるジャンルが生まれることになる。

「詩」は、筆者が子供の頃には毎年必ず国語の教科書に何篇かが掲載され、授業でも扱われてきた。まど・みちお、谷川俊太郎、岸田衿子、阪田寛夫、工藤直子、北原白秋、宮澤賢治、三好達治——小学校の教科書から詩人の名前を抜き出して並べると、筆者たち声楽家にとっては馴染み深い、よく見知ったものであることに今更ながら驚く。子供の頃に教科書で出会った詩は、大人になった現在、当時とは違った深みやふくらみをもって、同じ文字で紙上に並んでいる。読むたびに意味を変えるようにも感じられる、言葉の持つ「深み」こそが芸術的な文章の特徴である。

「国語」の定義が見直され、文学より言語としての側面が強くなりつつある今、こうした詩に日常的に触れている声楽家こそが、己と「詩」の関係性を見直してしかるべきではないか。筆者はそう考え、長年興味を抱き続けてきた「日本近代詩」と「日本歌曲」を博士後期課程の数年間の研究テーマに掲げた。

筆者の記憶の中では、初めて「詩」を強烈に意識したのは萩原朔太郎の「竹」である。小学校低学年頃の記憶ではあるが、いまだにこの詩の持つ、繊細かつ強烈な印象を上回る出会いはない。そして修士課程在学時、再び萩原朔太郎の詩——團伊玖磨《萩原朔太郎に依る四つの詩》の第一曲〈雲雀料理〉と出会い、これにもまた強烈な印象を受けた。日本歌曲特殊研究の講義の課題として選んだ一曲だったが、この曲の持つ宗教性に引き寄せられるように、日本近代詩とキリスト教の関わり、その影響を受けた日本歌曲の演奏について強い興味を持ち、萩原朔太郎を中心として、日本近代詩人たちにキリスト教の価値観が与えた影響を考察したうえで、日本歌曲の世界の一端を読み解くことを試みたい、と考えるに至った。

文学の分野からみれば、萩原朔太郎は比較的によく研究されている詩人である。様々な人物による論文や書籍にすぐ行き当たることから、それは間違いない。しかし、その研究の問題点についても、佐藤房儀によって下記のように指摘されている。

朔太郎の詩は、特殊ともいえる美意識を形成している。それ故にこそ読者にあたえる感動は強烈であり、近代詩人としての意味がある。研究者がその対象について、まず素朴な感動から出発することは、如何なる場合にも当てはまるであろうが、朔太郎に対して多くの場合、その初期的なショックからなかなか

立ち上れない。つまり、研究に必要な客観的な立場に身をおきえないのである。

1

これは 1968 年の論であるから、ここからはすでに半世紀が経過している。それでもまだ、この指摘には同意するところが大きい。「朔太郎の作品自体が難解」であるところにその原因の多くはあると感じるが、本論も筆者の「自己のイメージに固執」したものである一面は否定することができない。しかし、あえて本論においては自己の主観を織り込みながら考察を進めたい。それは、筆者もまた、自己の主観をとおして詩人の詩を発する、声楽家だからである。

第 2 節 声楽家による「詩」の読み方

では、「言葉」を扱う声楽家として、「詩」とどのように対峙することが可能だろうか。

詩を読むとき、そこには様々な手段がある。①黙読、②朗読といった、「文字をたどって見ていく」「声に出して唱えていく」といった、一般的な行為を指す意味での「読む」ことにくわえ、辞書を引いて言葉の意味を調べるなど、より深く詩の表現している内容を解釈するために読み込むこと＝③読解もまた「読む」といえる。このうち、①黙読と②朗読のどちらも、③読解に繋がるものであり、また読解を経ることで、黙読・朗読を深めることにも繋がっていく。本論では、自分の読んだ「詩」を、自分自身の声を通して他の人間に届けるという声楽家の立場から、どのような「読み方」をしていくのかを考察する。

①黙読

黙読では、視覚的に情報を得ることが主となる。このうち、もっとも重要な情報は、行と連の関わりである。日本近代詩のなりたちからみても、行と連、つまり詩

¹ 佐藤房儀「萩原朔太郎研究の問題点」日本文学研究資料刊行会 編『萩原朔太郎』 東京：有精堂、1971年、292-293頁。

形をどのように意図して詩人が書いたのかは、その詩の持つ空間や時間の移動を把握することに欠かすことが出来ない。また、その詩の構成から主体がどこにあるのか、客体はどこにあるのか、また平仮名や漢字といった表記上の表現もその詩の持つ雰囲気や形作っている要因のひとつであるため、それを把握することも黙読において重要なことである。

②朗読

詩を朗読することは、実際に音に乗せて詩を自身の口から発する声楽家にとって、最も重要といえる作業である。この作業の重要性については詩を音声化することによって「言葉に対する感覚をより発達させ」る²とした佐藤容子氏の博士論文に詳しいが、朗読から得られる情報のうち、筆者が重要と考えることは詩人が意図した「音」の連なりである。たとえば、s音が目立つ詩では寒さや乾燥、もしくは風の気配などを感じる事が出来、a音が目立つ詩では解放感や明るさを感じる事が出来る。このように、詩がもともと持っている「音」の情報を、実際に自身の発音を通して知ることが出来るということは、読者が実際に自分の体を通して詩人の意図を感じられることだといえよう。

③読解

詩はそもそもそこに二重・三重の意味を持たせることが出来る文学であるから、一概に読解する、と言ってもその結果にはいくつもの解釈が生まれる。しかし、黙読・朗読といった行為に比べて、膨大な情報を事前に知っておく必要があるといえる。もともと詩は詩人の価値観が大いに投影されたものであるが、特に戦前の詩人の作品を読む場合、そこには詩人本人の人生が大きく関係してくるからである。よって、ひとつの詩を読解するためには、詩そのものの読解にくわえ、その詩人の他の作品、論文、随筆などを全て読み、その詩人がどういった価値観を持つ人物であったかということに踏み込んで知ることが不可欠なのである。つまり、詩そのものより広い範囲の情報によって、詩の読解は成り立っているといえよう。

² 佐藤容子「音声化による発展的な詩の理解：團伊玖磨の歌曲集《萩原朔太郎に依る四つの詩》を通して」 博士論文、東京藝術大学、2010年3月、109頁。

こうした作業から得られるものとして筆者が最も重要だと考えるのは、たとえ詩の表面的な部分にわかりやすい形では表出してこないようなことでも、詩人が一貫して抱え、訴える感情や価値観に気づくことが出来るという点である。実際に詩人の書いた詩の言葉を、自分の口から発し表現する声楽家としては、この読解作業について、これまで考えられてきた以上に重要視したいと考え、本論の軸に据えて考察していく。

一般に、小学校から高校までの学校教育の中で詩を読むときは、ひとつひとつの詩を個別に読むというのが通常だろう。少なくとも、「詩」ではなく「詩集」を読むという授業が行われることは稀ではないだろうか。「詩」は、小説に比べて単純に文字量が少ないとしても、そのひとつひとつが芸術作品として自立しているため、そうした読み方が可能である。また、同じく学校教育のなかで、小説や詩を読むときには作者の意図を解読し、そこにただひとつの正解、完結した一義的な意味を求めて「読む」ことが「正しい読み方」として掲げられる。これは学校という場で、一律の基準による「採点」が必要となってくることが主な理由にあげられるだろう。こうしたわけで、声楽家である筆者も詩人や作曲家といった、「作者」に一義的な「正解」を求めてその内容を考察しがちであった。しかし、それは本当に「正解」なのだろうか。

詩や小説といった芸術作品には、先に述べたように言葉に「深み」や「ふくらみ」が存在し、読み手によって意味を変化させることが可能である。この特徴については、ウンベルト・エーコが1962年に『開かれた作品』として、そしてロラン・バルトが『物語の構造分析』のなかの「作者の死」(1968)、「作品からテキストへ」(1971)として論じている。そこからは、実用的な文章としての言葉と、芸術作品としての言葉には違いがあり、前者は一義的であるが、後者は多義的である、という論をみることができる。³ 実用的な文章と違い、芸術作品では言葉の持つ情報量が増大することで、読み手によって違った意味が生まれていくのである。

³ エーコおよびバルトの論については、土田知則 他著『現代文学理論 テキスト・読み・世界』東京：新曜社、1996年、を参照した。

「再現芸術家」ともいわれる声楽家は、作曲家の書いた曲をとおして、詩人の書いた詩を眺めることになる。しかし、これまで多くの論文がそうであったように、声楽家はその演奏研究において、詩人や作曲家といった「作者」に自身が演奏する作品の説明を求めてきた。それは先に述べたように過ちではないが、エーコやバルトのテキスト論を敢えて音楽作品に対しても当てはめて考えてみると、それだけでは足りないといえるのではないだろうか。

歌曲作品における主な作品成立の順としては、「詩（詩人）」⇒「音楽（作曲家）」である。音楽がつけられることを想定せずに書かれ、それだけで独立した芸術作品である「詩」に対して、作曲家があらたに「音楽」によって意味を生じさせたものが、歌曲作品であるといえよう。このとき、歌曲における「詩」は、その作者である詩人が支配しているものではなく、それを讀んだ作曲家のものへと変化しているのである。つまり、作曲家は「詩」の「読者」として、詩人の意図しなかった意味をあらたに生産し、それを「音楽」として音のうちに語る「作者」でもあろう。そして、作曲家の生み出した音楽作品における第一の「読者」である演奏者は、作品を讀み解き、そこに新たな意味を生み出す力が必要とされているのではないだろうか。演奏者は、「作曲家」も「詩人」も意図しなかった意味を生産することが可能であると考えられるからである。

本論では、このような「作者」と「読者」の関係に留意しながら、「詩」と「音楽」の分析を試みたい。

第3節 研究の目的と方法

筆者は当初、「詩」と「音楽」それぞれの方面から学び、二方向から研究したことをあわせて発表したいと考えていた。しかし研究を深めるにつれ、その境界線は曖昧になっていくように感じられてならない。「詩」を研究することそのものが、声楽家にとっては「歌」を研究することそのものなのではないだろうか。

例えば、以下に先述した萩原朔太郎の「竹」を筑摩書房版『萩原朔太郎全集』第1巻より引用するが、広く知られるこの形にくわえ、『月に吠える』に収録される前、

初期の「竹」には冒頭に「新光あらはれ、／新光ひろごり。」、終わりに「祈らば祈らば空に生え、／罪びとの肩に竹が生え。」という連が存在している。つまり、詩集に掲載されたのは原形の第 2、3 連のみを抽出した形である。

(詩例 0-1) 萩原朔太郎「竹」(『月に吠える』より)

竹

光る地面に竹が生え、
青竹が生え、
地下には竹の根が生え、
根がしだいにほそらみ、
根の先より纖毛が生え、
かすかにけぶる纖毛が生え、
かすかにふるへ。

かたき地面に竹が生え、
地上にするどく竹が生え、
まつしぐらに竹が生え、
凍れる節節りんりと、
青空のもとに竹が生え、
竹、竹、竹が生え。

この事実を知ったうえでこの詩を読むのと、知らずに詩集掲載時の形式のみを読むのでは、筆者の中では詩の印象そのものが大きく異なる。こうした変遷の経緯を持つ詩に付曲された歌曲を歌うときにも、そうでない詩に付曲された歌曲を歌うときにも、「詩」についての知識や理解を深めることは、同時に「音楽」への理解を深めることになっていくのではないだろうか。

本論では、楽曲の分析・考察においても、従来の音楽的アナリゼのみではなく、文学作品としての詩の読み解きから、その音楽語法を考察したい。そのために、以下の 2 点についての考察を行い、その結果を踏まえながら、実際に声楽作品に使用された朔太郎の詩を、精神的内容に踏み込んで考察し、自身の演奏研究を深めることを目的とする。

- ①日本近代詩の成立やその特徴を踏まえながら、萩原朔太郎の詩の世界観を構成する「象徴詩」「キリスト教」といった背景を重点的に考察する。
- ②詩を自身の声を使って歌う声楽家の視点から、声楽作品に扱われている詩をどう読み、解釈することが可能かを検討し、詩の「音楽性」とは如何なるものかを考察する。

本論は声楽家の立場による声楽家のための論文であるため、まずは日本近代詩、詩人、詩の読み解きといった文学的側面に重点を置く。これは筆者の経験上、声楽の学習においては、まず音楽ありきの場合が多いと感じているからである。しかし、修士課程・博士後期課程での演奏研究を通じて、「歌」は作曲家の読んだ「詩」そのものではないかと強く感じるようになった。そして「演奏」は声楽家を含む演奏者が読んだ「歌」——つまり、「詩」である。しかし、声楽家を含む演奏者が、楽曲の「読者」の立場に甘んじて、好きに読み演奏するだけでは、作品の芸術性を論じることは不可能である。ここで、バルトによって論じられた「言語活動」⁴を引いて、それをただの読書ではなく、研究にする手段を検討する。

訳語として使われている「言語活動」とは、「言語を話したり書いたり、あるいは聞いて、または読んで了解したりする行動一般」⁵を指すが、この言葉は「言語」と「活動」ふたつの単語から成り立っている。この二単語による二重性から考えると、「言語」＝客観的、「活動」＝主観的であり、言語は客観的に分析可能なもの、活動は読者の主観的な印象となる。この分析と印象がお互いに作用しあうことによって、「言語活動」は「読者」の立場からの研究たりえるのである。これを音楽にあてはめた場合、筆者は客観＝楽曲分析、主観＝演奏と位置付けることができる。ただし、ここでは「主観」が「恣意」とは違うことに注意を置きたい。「主観」とは、個人の精神活動がなければ成り立たないものである。

これを踏まえて、本論では実際の楽曲を例にあげ、以下の手順を踏んで作曲家の読んだ「詩」の理解、その表現方法を一声楽家として考察していく。

I. 詩についての分析と解釈

II. 音楽的な分析を踏まえた作品の解釈

⁴ バルト、ロラン著、花輪光 訳「作者の死」『物語の構造分析』 東京：みすず書房、1979年、

81頁における、「語るのは言語活動^{ことば}であって作者ではない」より。

⁵ 小学館国語辞典編集部 編『精選版日本国語大辞典』 東京：小学館、2006年。

これは先述した、客観と主観の相互作用を目指した手順である。このうち、「詩」と「音楽」の分析は「客観」、総合的な解釈は「主観」となり、直接的に筆者の演奏に結びつくものである。

従来、声楽家は作曲家の描いた音楽が唯一すべての答えであるかのように感じ、文学としての「詩」については深く掘り下げることがせず、作曲家に従うかのように演奏する機会が多いように筆者は感じてきた。もちろん、作曲家に従うこと自体は学習の手段のひとつとして有効であり、その正当性は理解している。また、作曲家は彼らの音楽に非常によく詩や詩人の世界観を共有していると感じることが多く、その表現ひとつひとつが非常に興味深いものである。

しかし、読むたびに意味を変える言葉の芸術のように、歌曲という完成品にただひとつの正解を求めるのではなく、詩人や作曲家と対等に、その時々で異なった意味を見いだせる演奏を可能とする力量を持った声楽家を目指したいと考え、本論では「詩」と「音楽」の関わりかた、交じり方について考察していく。

第4節 萩原朔太郎の詩による声楽作品

本論文では、実際に萩原朔太郎の詩からうまれた音楽作品について、詩と音楽の両面から分析を行い、詩が曲に与えた影響や、曲が詩から読んだものについて考察する。ここでは、そのための題材とする声楽作品を列挙し、実際に詳しい分析の対象とする作品を絞り込む。⁶

4.1 歌曲作品

まず、歌曲作品を以下に示す。ここでは筆者が実際に譜面を確認できたものにくわえ、譜面が確認できていないものでも信頼できる典拠があるものはそれを明記の上、掲載した。作曲年は確認できたもののみ記載し、はっきりとしない場合はその範囲を示し、注で補足する。確認ができなかったものは、未確認と記載した。

⁶ 本論文の付録3には、本節で挙げる声楽作品に使用された朔太郎の詩を初出順に並べた表を掲載した。

(表 0-1) 萩原朔太郎の詩に拠る歌曲作品 (作曲者名順)

作曲家	曲名	作曲年	歌曲集名	出版
青島広志	猫	1975		音楽之友社
石桁真礼生	低声と室内楽のため の“月に吠える”	1979		音楽之友社
石田純雄	旅上	未確認		全音楽譜出版社
石渡日出夫	洋銀の皿	不明／初 演：1937		音楽之友社
	風船乗りの夢	1937		
	笛の音のする里に 行こうよ	1941-42		
	白い雄鶏	不明 (畑中良輔編の楽譜 ⁷ に曲名の記載有)		
	仏陀 或は「世界 の謎」	1941-42		音楽之友社
磯部俣	天景	未確認		全音楽譜出版社
伊藤昇	題のない歌	1930		(手稿を確認)
伊藤康英	遺伝	1981		イトーミュージック
大菅道信	狼	不明	歌曲 虎・狼	音楽之友社
小倉朗	馬車の中で	1947	三つの歌曲	音楽之友社
木下牧子	涅槃	1978		カワイ出版
清川慎一	花鳥	未確認 (出版： 1995)	萩原朔太郎の詩 による	音楽之友社
	蟻地獄			
	静物			
	広瀬川			

⁷ 石渡日出夫 作曲、畑中良輔 監修、音楽之友社 編『日本歌曲全集 19 石渡日出夫』 東京：音楽之友社、1994年。

	旅上			
	笛の音のする里へ 行こうよ			
	題のない歌			
	怠惰の暦			
	野鼠			
	馬車の中で			
	輪廻と転生			
	桜			
	月光と海月			
	金魚			
	家畜			
	顔			
	陸橋			
牛腸征司	「竹とその哀傷」 より 冬	未確認		全音楽譜出版社
	「竹とその哀傷」 より 卵			
清水脩	感傷の手	未確認	月に吠える	音楽之友社
	雲雀料理	(出版 :		
	天景	1984)		
	悲しい月夜			
	死			
	白い共同椅子			
田鎖大志郎	竹	1967	萩原朔太郎の詩 による四つの歌 「天景」～バリ	ホッタガクフ
	天景			
	死			
	亀			

			トンとピアノの ための～	
團伊玖磨	雲雀料理	1948	萩原朔太郎に依 る四つの詩	音楽之友社
	草の莖			
	遊泳			
	笛			
	旅上	1951		
	貝	1956		
	海水旅館			
笛の音のする里へ 行こうよ				
塚本靖彦	広瀬川	1990	六つの叙情歌	(出版情報無)
名倉晰	猫	未確認		音楽之友社
西田直嗣	こころ (独唱版)	2016		日本歌曲おっき りこみ研究所
	空いろの花	2016	萩原朔太郎の詩 による連歌「蛇 苺」	(出版情報無)
	蛇苺			
西村朗	涅槃	1997	萩原朔太郎の詩 による二つの歌 曲 涅槃と輪廻 ソプラノとピア ノのための	全音楽譜出版社
	輪廻	2004		
花村光浩	山に登る	未確認		全音楽譜出版社
原田稔	金魚	未確認		日本楽友協会
	苗			
	天景			
	野景			

原博	月夜	不明 ⁸		全音楽譜出版社
	悲しい月夜			
別宮貞雄	こころ	1956	白い雄鶏	音楽之友社
	白い雄鶏			
	海鳥			
	眺望			
箕作秋吉	鴉毛の婦人	1932	現代詩集第二集	全音楽譜出版社
三善晃	波止場の烟	1955	三つの沿海の歌	全音楽譜出版社
	寄生蟹のうた			
	沿海地方			
	ほおずき	1976	抒情小曲集	全音楽譜出版社
少女よ				
雨の降る日（兄のうたへるうた）				
小曲				
	五月			
山下耕司	地面の底の病気の顔	1996	萩原朔太郎の詩による3つの歌曲	マザーアース株式会社
	竹			
	冬			

1895年生まれの箕作秋吉から1956年生まれの木下牧子まで、多彩な作曲家たちが萩原朔太郎の詩に作曲していることがわかる。使用された詩のタイトルは基本的に曲名に準じるが、異なるいくつかの詩を組み合わせたもの、曲でタイトルが変更されているもの、同題の詩が複数存在するものに関しては、該当の詩が分かるよう、次にまとめて示す。

⁸『原博歌曲集』「はじめに」にて歌曲集全体の作曲年代を示し、「それぞれの曲の作曲年代には今は触れないでおきたいと思う」と述べている。

(表 0-2) 使用された詩について補足が必要な曲目

作曲家	曲名	使用された詩の題
石桁真礼生	低声と室内楽のための“月に吠える”	悲しい月夜
		山居
		殺人事件
		干からびた犯罪
田鎖大志郎	竹	竹（ますぐなるもの）
西田直嗣	空いろの花	歌集「空いろの花」の序に
原博	月夜	月夜（なにを知るべに）
三善晃	小曲	無題（「小曲集」より）
山下耕司	竹	竹（光る地面に）

石桁の《月に吠える》は、全 4 楽章からなり、原詩も 4 つの詩にわたっている。このうち、第 4 楽章にあたる「干からびた犯罪」は、第 3 楽章にあたる「殺人事件」と融合するような形で、詩の後方 3 行のみが使用されている。田鎖、西田、原、三善、山下の 5 曲については、同題の詩があるものは詩の歌い出しを補足、また原詩と題が違うものについては原詩の題を示した。

4.2 複数楽器と歌のための音楽作品

続いて、朔太郎詩による声楽作品のうち、合唱曲を除き、複数楽器と独唱のためのものは、現在、以下の 5 作品が認められる。これも、筆者が直接譜面を確認するか、信頼できる典拠があるものはそれを明記の上、掲載した。

(表 0-3) ピアノ以外の楽器と歌のための朔太郎詩による作品

作曲家	曲名	作曲年	出版
青島広志	猫（女声、ヴァイオリン、ピアノ）	1975	音楽之友社
石桁真礼生	低声と室内楽のための“月に吠える”	1979	音楽之友社
牧野由多可	猫（バリトン独唱、箏、尺八）	1961	

	笛、蛙よ（日本の発声による独唱、 箏、三絃、十七絃、尺八）	1967	未確認 ⁹
三善晃	ソプラノと管弦楽のための“決闘”	1964	音楽之友社

このうち、牧野由多可の作品については譜面を確認することが出来なかった。青島、石桁の作品については、それぞれの出版された楽譜から作曲者が「歌曲」として制作したことが分かるため、歌曲作品の表（表 0-1）にも重複して掲載している。

対して、三善による《決闘》は、オーケストラ伴奏による歌曲という扱いではなく、オーケストラの中に言葉を持つ楽器として、ソプラノの歌唱が必要とされている印象を受ける作品である。オーケストラのパートは伴奏や何か具体的なイメージを表した音ではなく、むしろ詩の精神性を言葉と同じように表現した主体そのもので、作曲者により詩の精神そのものが再生産されたものともいえる楽曲であろう。歌曲作品の枠ではないが、朔太郎の詩を扱った声楽作品として非常に興味深く、避けて通ることはできない作品である。

4.3 本論で使用する楽曲

これまでに挙げた曲のうち、本論では声楽家の視点からの詩と曲の分析・解釈を試みるために、以下の表に示した 18 曲を第 2 章、第 3 章において採り上げる。

本論は、ソプラノ歌手としての筆者が実際に演奏することにより得た見解を踏まえての分析となるため、選曲はこれまでに演奏研究を行った作品と、それを目的とする作品に限った。具体的な条件としては、作品としての知名度が低いものや、「低声のため」「バリトンのため」等ソプラノ以外の声種に固定された作品を除き、現状では比較的知られた、譜面の入手に困らない作品であること、ソプラノによる歌唱に不自由がないことに加え、「旅上」「洋銀の皿」「佛陀」など、朔太郎の詩作において重要な転換期を担う作品を選択した。

⁹ 牧野由多可の会ホームページ「作品一覧」にて確認〔<https://makinoyutaka-no-kai.p-kit.com/page0002.html>〕（2022 年 2 月 2 日 15:36）

(表 0-4) 本論で実際に分析と解釈を行う曲目

章	作曲者	曲名
第 2 章	石渡日出夫	〈洋銀の皿〉
		〈仏陀 或は「世界の謎」〉
	別宮貞雄	《白い雄鶏》(全 4 曲)
	團伊玖磨	〈旅上〉
		《萩原朔太郎に依る四つの詩》(全 4 曲)
	三善晃	《抒情小曲集》(全 5 曲)
	西村朗	〈輪廻〉
	木下牧子	〈涅槃〉
第 3 章	三善晃	《ソプラノと管弦楽のための“決闘”》(全 3 楽章)

第1章 日本近代詩と萩原朔太郎

第1節 萩原朔太郎へ繋がる日本近代詩の発展

詩人、萩原朔太郎の詩集『月に吠える』(1917)から受ける印象は、とにかく独特である。特異な宗教観、言葉は鋭く砥がれ、余分なものは削ぎ落され、詩人の独特な感性を際立たせているように見える。朔太郎はこの『月に吠える』によって詩に用いられる「言葉」に大きな変革を与え、続く『青猫』(1923)によって「口語自由詩」を確立者として不動の地位を得た。¹ 本論では、萩原朔太郎に至るまでの近代詩の発展を、欧米から与えられた様々な影響に触れながら検討する。²

まず、日本近代詩の定義とは一体何だろうか。三省堂『大辞林 第三版』「近代詩」の項には、下記のように解説されている。

伝統的な和歌・俳諧・漢詩などを排し、自由な形式と平易な言葉で、新しい思想・感情を表した詩。欧米の詩型と詩法に影響されて、明治中期新体詩として成立。島崎藤村の「若菜集」に始まり、象徴詩運動を経て萩原朔太郎の「月に吠える」で口語自由詩として完成した。³

つまり、明治維新を経て日本では文学の世界でも欧米化が急速に進むことになり、その結果として生まれたものが「新体詩」、さらにそこから発展していったものが「近代詩」であるといえるだろう。この大きな括りのうち、朔太郎に繋がる大きな流れは、以下の5つから成り立っている。

¹ 前橋文学館「萩原朔太郎プロフィール&代表作」

[<https://www.maebashibungakukan.jp/sakutaroprof>] (2022年3月7日 17:22)

² 日本近代詩の歴史全般の概略については、以下のものを参照し、また勝原晴希氏のご教示を得た。久松潜一 編『改訂新版 日本文学史 近代』 東京：至文堂、1964年／市古貞次(他) 編『日本文学全史 5 近代・6 現代』 東京：学燈社、1978年／和田博文 編『近現代詩を学ぶ人のために』 京都：世界思想社、1998年／澤正宏、和田博文 編著『作品で読む近代詩史』 京都：白地社、1990年／澤正宏、和田博文 編著『作品で読む現代詩史』 京都：白地社、1993年。

³ 松村明 編『大辞林 第3版』 東京：三省堂、2006年、689頁。

- (1) 「新体詩」(和歌や和文の大和言葉、「行」と「連」による構成)
- (2) 森鷗外『於母影』における言葉の音楽性と、同時期の詩の発展
- (3) 「キリスト教」及び島崎藤村による「個」の確立
- (4) 前期及び後期の象徴詩による自己の内界、幻想の表現
- (5) 明治・大正期における口語自由詩の発展

本節では、順を追ってこれらの詩史を確認しながら、朔太郎の詩が生まれた背景を考察する。

- (1) 「新体詩」(和歌や和文の大和言葉、「行」と「連」による構成)

本来、日本において「詩」とは中国の文芸上の一様式を指すものであり、江戸時代まで「詩」とは「漢詩」のことであった。江戸時代における漢詩、和歌、俳諧の世界では、手本とされる形式や内容＝共通認識としての「美」の表現があり、詠み手の個人的な感傷や現実的な時代背景を反映させる、個人の自己表現の場としては使われていなかったと考えられている。

しかし、1750年頃になると、市井の中から「今、現在、この場所」に生きている「自分自身」を表現したいという欲求があらわれ、歌論に変化が起きる。それとほぼ同時期に、文語自由詩、漢詩の書き下し文のような形や、俳句と漢詩を混ぜたような新しい形の「和詩」「俳体詩」といった、新しいスタイルの詩が生まれた。さらに、当時西洋文化にもっとも近いところに身を置いていたと思われる蘭学者たちの中からも、近代詩への源流といえる動きが現れる。それが、西洋の詩を訳そうとして生まれた「翻訳詩」である。

「翻訳詩」は日本近代詩にとって、特に重要な動きであると筆者は考えている。それは、音楽の世界にとってもそうであったように、多くの日本人にとって新しい価値観である西洋の文化、生活、思考を受け入れることに他ならないからである。実際、明治期に入り、文学の世界でも急速に欧米化が進むことになっている。

『新体詩抄』以前に、その形式に近いものとして明治初期に存在したものが邦訳讃美歌、小学唱歌といった「歌詞」としての詩である。これらは大きく一括りにす

ると、対象とする民衆への啓蒙を目的としたものであり、讚美歌・唱歌以外には福沢諭吉『世界国尽』(1869) や、政治を広めるための植木枝盛「民権田舎歌」(1879) などの新体韻文と呼ばれる、五七調もしくは七五調の韻文が存在している。これらの中でも讚美歌と小学唱歌はその後の詩人となる青年や子供たちに大きな影響を与えることとなった。

讚美歌はいわずもがなキリスト教の啓蒙を目的としたものであるが、小学唱歌は政府による国民教化の意識が働いたものであり、文部省音楽取調掛によって楽譜付きの『小学唱歌集』として初編が 1882 年、翌年に第二編、さらにその翌年に第三編が発行されている。本来の目的は単純な情操教育ではないものの、音楽を伴う詩として、当時の子供たちには大きな影響を与えたことが推察される。

日夏耿之介は『明治大正詩史』において、下記のように述べている。

「新體詩抄」は新詩の第一歩、「小學唱歌集」は新音楽の第一段をなすものとして各史的重要ななすものではあるが、盛られた感情の藝術的価値は、かへつて「小學唱歌集」の方が多かつた。…… 文學史的重要な一點から視れば、いふまでもなく「新體詩抄」の方をあげなければならぬが、直接に且つ感情的に端的に實際に於て民族の感情に新味と繊細とを注入した點に於ては新派らしい詩抄よりも古風な唱歌集の方が重視されなければならない。⁴

このように、歌詞に優美な大和言葉が使用された『小学唱歌集』は、その美しい言葉遣いによって近代詩人たちの抒情を育んだといえよう。

続けて、文学史的に「新詩の第一歩」、「日本近代詩の創始者」⁵であった『新体詩抄』は、翻訳詩 14 篇、創作詩 5 篇からなり、外山正一 (1848-1900)、矢田部良吉 (1851-1899)、井上哲次郎 (1855-1944) ら「東京大学の教授連」⁶によって、『小学唱歌集』初編と同じ 1882 年に刊行された。これは『新体詩抄』の成り立ちが、

⁴ 日夏耿之介『明治大正詩史 改定増補』巻ノ上 東京：東京創元社、1948年、30-31頁。

⁵ 吉田精一「明治大正訳詩集解説」安田保雄（他）注釈『日本近代文学大系 52 明治大正訳詩集』東京：角川書店、1971年、15頁。

⁶ 吉田精一 同前。

『小学唱歌集』と同様に国家側の都合に則していたことと関係している。当時の国際社会において、国民の意識をひとつにするため、富国強兵政策と同じように詩が考えられていたのである。

そのために、言葉の質より量に拘ったこと、現在語を使用して読みやすさを重視したこと、句法や語法を重視したこと、5音・7音を中心とした伝統的定型律であること、等々の詩観に基づいたこの詩集は当時の文学人⁷から酷評された。しかし、外国の詩に倣った「行」と「連」による形式や、押韻、リフレインを取り入れた外形上の構成は、結果として日本の近代詩の未来を観念的に先取りし、当時の子供たちに浸透することによって、新しいジャンル「詩」が生まれることになる。

『新体詩抄』の特徴としては「テニソン氏軽騎隊進撃の詩」「抜刀隊」など戦争に関わる詩が多く、「歌を謡ひて愛国心を励ませし」⁸とあるように、新しい国家の叙事詩の成立を目標としたものと、変動する時代状況や仏教的心情などからあらわれる無常観、人生を憐むような虚しさを描いた作品で成り立っているという点が挙げられる。これにはどちらも、国家的目標と国民の個人的な目標を同じところに向けていこうとする意図があるが、のちに日清戦争に勝利し、国際社会における危機感が薄まりはじめたことにより二つの目標は一致しなくなる。そうして新体詩は『新体詩抄』の目指した叙事詩ではなく、軍事や教訓を捨てた「抒情詩」へと変化していくのである。

(2) 森鷗外『於母影』における言葉の音楽性と、同時期の詩の発展

『新体詩抄』にはアルフレッド・テニスンら海外の詩人の翻訳詩集としての面が存在するが、これに続く第二の翻訳詩集として、現在でも高い評価を得ているものが『於母影』である。これは森鷗外を中心とした新声社(S.S.S.)の名前で1889年に発表され、のちに鷗外の詩文集『美奈和集』(1892)に収められた。

⁷ 森鷗外(明治22年2月書簡)、国木田独歩(「独歩吟」序)など。

⁸ 外山正一(他)編『新体詩抄』初編 「抜刀隊」前文より 東京：丸屋善七、1882年。

鷗外は前年ドイツより帰国したばかりの教養人であり、政治などから文学の独立性を守ろうとした。これは『新体詩抄』の成り立ちと大きく異なる点であり⁹、「情緒の微妙な表現」¹⁰をそなえた翻訳詩集として最初にあらわれたものである。

西洋詩を漢詩体に訳す試みでは、原詩の意味や内容だけではなく、音節の数、頭韻や脚韻といった韻法、音の高低といった言葉の音楽性までもを訳詩に表現しようとするなど、『於母影』は新しい詩の形式美を提示した。和文体に訳したものでは、伝統的な7音・5音の音律だけではなく、10音、8音、6音といった偶数律をとり入れた作も存在し、そのリズムや響きには新しい日本語の音楽的響きが存在していたと推察される。「新体の詩のためのさまざまな見本を示し」¹¹つつ、ゲーテ、シェークスピア、レーナウ、ハイネ、バイロンといった、西洋の大詩人たちの詩を翻訳した『於母影』は、当時の若者たち——北村透谷、島崎藤村らに大きな影響を与えたと考えられている。¹²

「西洋近代詩の香気と色調をさながらに伝える」¹³この訳詩集は、日本語の詩に高い芸術性を与えることとなる。全国民に共同感情を与えようとした『新体詩抄』からは離れたものの、浪漫主義の国木田独歩や土井晩翠、擬古派¹⁴の武島羽衣や塩井雨江、大町桂月といった新しい抒情詩へとつながっていく。さらに、前期象徴詩を代表する薄田泣菫や蒲原有明は、それぞれにこの詩集から受けた影響について述べるなど、日本近代詩の発展の礎になったともいえる詩集であった。

この『於母影』と同時期の動きとしては、北村透谷『楚囚之詩』(1889)、『蓬萊曲』(1891)、中西梅花『新体梅花詩集』(1891)など、詩人自らが主人公となり、語り手が自らの思いを語る、はっきりとした一人称の詩が生まれたことが特筆すべきこ

⁹ 神田孝夫「訳者略伝：森鷗外（於母影）」安田保雄（他）注釈『日本近代文学大系 52 明治大正訳詩集』 東京：角川書店、1971年、507-508頁。

¹⁰ 伊藤信吉「日本の近代詩とその展開」下中邦彦 編『世界大百科事典 第12冊』「詩」 東京：平凡社、1959年、410頁。

¹¹ 吉田精一「明治大正訳詩集解説」安田保雄（他）注釈『日本近代文学大系 52 明治大正訳詩集』 東京：角川書店、1971年、22頁。

¹² 「補注（於母影）19」 同前、415-416頁。

¹³ 三好行雄「近代詩のあけぼの」『日本の詩歌』第一巻 付録1 東京：中央公論社、1967年、12頁。

¹⁴ 大学派、赤門派とも。和歌、古典に近く、言葉は美しいが詩的主体が希薄。『小学唱歌集』による優美な大和言葉の影響が強い。

とである。これは後述する、島崎藤村による「個」の確立につながっていくことになる。

『楚囚之詩』は全 16 章、350 行に及ぶ長編叙事詩で、日本の近代詩史上、最初の文語自由詩である。透谷も『於母影』の影響を受けた詩人のひとりであり、ジョージ・ゴードン・バイロンの「シオンの囚人」の影響とともに、民権運動とのかかわりや詩人の内面の葛藤が反映されている。しかし、透谷は詩を書くことでは自身の悩みや絶望を解決することが出来ず、1894 年、自宅の庭で縊死することとなる。同じく中西梅花も精神に異常をきたし、1898 年に 32 歳で没した。これは、作者が自分の言葉で自分の思いを語るという形式の詩の危険性を示している。真剣に自己と向き合って詩を書くということは、死と隣り合わせの行為ともいえ、それは後に「死んでみたまへ」と唱えた、朔太郎の詩法へと繋がっていく。

(3) 「キリスト教」及び島崎藤村による「個」の確立

次に、日本近代詩に「キリスト教」が与えた影響のひとつとしての、「個」の確立について検討する。先述した北村透谷の後輩にあたる詩人が島崎藤村(1872-1943)であり、日本近代詩の始まりとも位置付けられる『若菜集』を発表した。

透谷の自死に大きな影響を受けた藤村は、生きながら詩を書くということを目指し、擬古派に近い言葉の美しさと詩的主体が両立した詩集『若菜集』を完成させる。三好行雄は『於母影』が新体詩形の芸術的可能性を翻訳によって実証したとすれば、『若菜集』はおなじことを日本語によってなしとげた¹⁵と述べている。藤村は刊行当時を振り返る形で「遂に、新しき詩歌の時は来りぬ。そはうつくしき曙のごとくなりき」¹⁶と述べている。藤村に至って、詩人が自らの人生を物語とし、その主人公として語るという詩のスタイルが確立されたが、その反面、詩の届く範囲は「我々」から「ひとり」へと閉ざされることになる。

そして、透谷、藤村を含む、『文学界』のメンバーに共通する項目が「キリスト教」である。二人のほかに、星野天知、星野夕影^{せきえい}、平田秃木、戸川秋骨、戸川残花とい

¹⁵ 三好行雄「近代詩のあけぼの」『日本の詩歌』第一巻 付録 1 東京：中央公論社、1967 年、12 頁。

¹⁶ 島崎藤村「藤村詩集 序」『島崎藤村全集 第 2 巻』 東京：新潮社、1949 年、3 頁。

った、『文学界』に関わる詩人の多くが洗礼を受けるか、キリスト教に近い場所に身を置いていたことは無視できない。これは彼らが代表する初期浪漫文学の母体が明治女学校というキリスト教主義の女学校であったことと大いに関係があるだろう。

長くキリスト教を邪宗として禁止してきた日本において、明治初期に実質解禁されたキリスト教が当時の若者に与えた影響の大きさは想像に難くない。『新体詩抄』の発行に先んじた邦訳讚美歌の歌詞として、キリスト教は急激に市井に広がることになった。

1873年には邪宗門禁制の高札が撤去され、その前年には宣教師ジョン・クレイグ・バラとジョナサン・ゴープルが横浜ではじめて翻訳讚美歌を披露、1874年には各教派の讚美歌集が出版された。これらの歌詞は外国人宣教師による日本語訳であったため、日本的な情緒には欠けていたが、内容としては正確にキリスト教の言葉を伝えたものであった。それが次第に日本人によって邦訳されるようになることで、仏教や神道といった日本的な宗教観の言葉が混ざり始め、歌詞としては次第に洗練されることになっていく。日本における本格的な讚美歌集は、松山高吉、奥野昌綱、植村正久、ジョージ・オルチンらが編纂して1888年に出版された『新撰讚美歌』であり、これはその2年後に楽譜付きで刊行された。¹⁷

日本では古来より、八百万の神、という言葉に示されるように、ありとあらゆるものに信仰の対象としての姿を見出してきた。それが明治に入ってキリスト教＝一神教を受容することにより、新しい価値観を当時の青年たちに与えることになる。神という理想的・絶対的存在、世界の中心を知ることによって、それまでただひとつの中心点というものを持つことのなかった彼らの世界は遠近法的に立体化し、「我々」ではなく、「我」という個の意識が確立され、世界の中で唯一の「我」として、その中心点と向き合うことになった。藤村による「個」の確立は、こうしたキリスト教からの影響のひとつであり、近代詩の発展において重要な項目であったといえよう。立体化した世界の中で、日本における伝統的な「神々」と「我々」の共存ではなく、「唯一の神」と「唯一の私」の対峙が成り立つのである。また、神への

¹⁷ 明治学院大学キリスト教研究所『讚美歌と日本人 キリスト教音楽と近代文学のあいだ』 東京：明治学院大学キリスト教研究所、2013年、11頁。

純粹な敬慕を覚えることにより、恋愛観にも変化が起き、そこに新しいリリズム¹⁸が生まれることになった。¹⁹

さらに、藤村は徹底的に詩作の場を現実から遠く置く。全ての詩を生活の場である東京以外の場所で書き、美しい言葉遣いによって生活感を薄れさせ、詩の中における他者の不在²⁰はドラマ性を消失させた。そうして、詩を書くことと現実の生活を何重にも切り離すことで、詩作と隣り合わせの死から逃れることに成功する²¹。しかし、近代詩はそれによって『新体詩抄』の目指した日常への接近、共同意識を高める目的からは離れていき、詩人主体の閉ざされた内面世界へとほぼ定まることになったといえよう。

以後、多くの人々に共有される物語性というものは薄れ、詩は孤立化する。言葉の世界にこもることで現実との衝突を避けた結果だが、藤村自身も後に現実や生活とのつながりを求めて詩を捨て、散文（小説）の世界に身を移すことになった。

透谷は自死、藤村は詩を棄てたため、当時の浪漫主義文学を牽引したのは与謝野鉄幹であった。与謝野鉄幹、晶子が代表する『明星』（1900-1908）、石川啄木、北原白秋らが代表する『スバル』（1909-1913）が『文学界』に続く形で当時の浪漫主義を代表した雑誌である。歌集『みだれ髪』（1901）を発表した与謝野晶子は藤村の影響を強く受けており、その作品は初期の萩原朔太郎の短歌のテーマに強い影響を与えることになった。

（4）前期及び後期の象徴詩による自己の内界、幻想の表現

翻訳讚美歌集、『新体詩抄』、『於母影』といった、訳詩集からの影響をここまで述べて来たが、もうひとつ、日本近代詩に大きな影響を与えた翻訳詩集が上田敏による『海潮音』（1905）である。この詩集は、日本における象徴詩の流行のきっかけになった。

¹⁸ 特に芸術的表現に伴う抒情性、またそれを追求する抒情精神。

¹⁹ 尾崎安「邦訳讚美歌」、日本の英学 100 年編集部 編『日本の英学 100 年』明治篇 東京：研究社出版、1968 年、248 頁。

²⁰ 島崎藤村「千曲川旅情のうた」第 4 連 3 行「ただひとり岩をめぐりて」などにみられる詩人の特徴。

²¹ 三好行雄「島崎藤村論」『三好行雄著作集 第一巻』 東京：筑摩書房、1993 年における、「詩人藤村」の節（6-70 頁）を参照した。

上田は透谷死後の『文学界』を主導する立場にあり、藤村とは異なり、芸術のための芸術を主張した。『明星』にも参加し、そこで象徴詩の訳を発表、マラルメの芸術論の訳など、象徴詩論の紹介に努めた人物である。

象徴の用は、之が助を藉りて詩人の観想に類似したる一の心状を讀者に與ふるに在りて、必ずしも同一の概念を傳へむと勉むるにあらず。されば靜に象徴詩を味ふ者は、自己の感興に應じて、詩人も未だ説き及ぼさざる言語道断の妙趣を翫賞し得可し。²²

これは上田が『海潮音』「序」にて述べている象徴論である。簡単に述べると、象徴の働きとは言葉の意味そのものではなく、ある心の状態をどれだけ感じ取れるかが重要だ、という意味である。ここで述べられる「言語道断の妙趣」とは、言葉で表すことは出来ない奥深い真理のすばらしさ、という意味であり、象徴詩の読者は、それを鑑賞し得なければならない、と書かれている。

こうして象徴詩を輸入することに力を注いだ上田だが、『海潮音』「序」においてステファヌ・マラルメ、ポール・ヴェルレーヌの名前はあるものの、象徴詩の祖ともいえるシャルル・ボードレーユの名前は出てこない。ボードレーユから強い影響を受けたのは蒲原有明であり、象徴についての解釈も上田のものとは多少異なっていた。「健康な明治人たる上田敏」は、有明がとらえた、ある種「病的な感覚」である象徴詩の万物交感、神経の錯合といった感覚には同調しなかった。²³しかし、この有明について、朔太郎は下記のように語っており、彼にとっては有明の存在が大きなものであったことがわかる。

日本の詩壇は、過去に於て凡そ三期の峠を越して來てゐる。第一期は所謂新體詩時代であつて、その完成者は島崎藤村氏等である。第二期は新體詩から自由詩へ、浪漫派から象徴派に移つた過渡期であつて、その目ざましき完成者は

²² 上田敏「海潮音序」『日本現代文學全集 35』 東京：講談社、1966年、8頁。

²³ 吉田精一「明治大正訳詩集解説」安田保雄（他）注釈『日本近代文学大系 52 明治大正訳詩集』 東京：角川書店、1971年、28-29頁。

蒲原有明氏であつた。最後に第三期は文章語自由詩の黄金時代で、之れは北原白秋氏と三木露風氏とで代表されてる。

この以上三期の中、我々にとって最も記念の深いのは第二期である。なぜならば今日我々の意味する詩は、第二期に於て始めて完成された上に、後の北原氏や三木氏等の詩句スタイルが、著るしく前代の影響を受けてゐるからである。この意味で蒲原有明氏は、日本近代詩壇の父とも稱すべき先輩であるだらう。

24

この蒲原有明、そして薄田泣菫の二人が、上田に続くように象徴主義の詩集を発表しはじめた詩人である。有明、泣菫はともに浪漫主義の系譜に身を置く詩人であり、有明は浪漫主義の詩集『春鳥集』(1905)の「自序」において、自身の象徴詩論を展開している。その翌年に泣菫が発表した『白羊宮』(1906)、有明の『有明集』(1908)は前期象徴詩集の双璧とされ、ここに文語定型詩は完成する。そこには、言葉の美しさを追い求めるがあまりに詩を一般社会から遠いものにしてしまった、という側面があり、その難解さを批判されることになるが、そこから詩は新たな表現手法である口語自由詩へと変化していくのである。

その後、明治期の口語自由詩に対する問題意識から、一部の詩人たちは口語自由詩から文語自由詩へと後退することになる。そこで一度衰退した象徴詩がもう一度隆盛し、後期の象徴詩人として名前が出てくるのが北原白秋、三木露風、三富朽葉、大手拓次らである。

後期象徴詩を代表する詩集には、北原白秋『邪宗門』(1909)、三木露風『廃園』(1909)、『白き手の獵人』(1913)が挙げられる。白秋や露風の象徴詩にみられる特徴は、前期象徴詩と同じく浪漫主義の傾向が強いこと、そして自然主義の影響により、泣菫や有明に比べてデカダンス＝退廃の傾向が強いことである。

象徴詩の出現により、詩は現実世界のみではなく、内面世界を表現していくという方向へ進むことになる。浪漫主義において感情や官能といった自己の解放を表現

²⁴ 萩原朔太郎「蒲原有明氏の近況を聞いて」『萩原朔太郎全集 第八巻』東京：筑摩書房、1976年、604-605頁。

したことにより、詩人たちは自己の内面、情緒や感覚といったものと向き合うこととなった。それらを表現するために、詩は象徴詩特有の内界とも外界ともつかない世界の表現へと向かっていったと考えられる。つまり、客観的な表現にみせながら、詩人の個人的な内面世界を描く技術が磨かれることになった。

この、詩人の内面を探求し表現するということについて、後期象徴詩では日常や現実のレベルを超えた、自己の身体に対する鋭敏な感覚が見て取れる。この自己の身体への鋭い感覚が、朔太郎へと継承されていくことになる。

(5) 明治・大正期における口語自由詩の発展

明治・大正期に、詩壇にはふたつの流れが存在している。ひとつは先述した前期象徴詩が廃れてから後期象徴詩が隆盛する流れ、もうひとつは自然主義の影響を受けた明治期の口語自由詩と、それを発展させ、現代の詩にまで繋がる大正期の口語自由詩が作り上げられたことである。

有明、泣菫により完成された前期象徴詩は、先述したように「言葉の美しさによる難解さ」を問題とされ、わかりやすさ、伝わりやすさを求めて、詩は口語自由詩へと変化した。これは、散文の世界で進んでいた言文一致運動の広がりに加え、エミール・ゾラの影響をうけて散文の世界で確立された、自然主義の考えが詩に入ってくることでより強くなった。

しかし、口語詩の実作として挙げられる川路柳虹の「塵溜はきだめ（塵塚）」（1907）にみられるように、これは自然主義をいわば「ありのまま主義」と誤解し、「象徴」を暗示や暗喩といった表現と誤解したものでもあった。散文の世界に転身した藤村の『破戒』（1906）や、田山花袋の『蒲団』（1907）といった自然主義小説は文壇に衝撃を与え、自然主義とは現実を赤裸々に表現すること、と解釈されてしまったのである。こうして、詩＝美しいもの、という前提は崩されることになる。飾り気がなく、現実的で理解しやすい反面、美しくない、あまり面白くない、という明治期の口語自由詩の問題点が、白秋が代表する後期象徴詩を生んだといえよう。

大正期に入ると口語自由詩は大きく発展することになる。明治期には美しさに欠け、暗さや汚さが目立っていた口語自由詩だが、大正時代を迎えるにあたり社会に

顕著にあらわれた大正デモクラシーの影響を受け、芸術の民衆化としての口語自由詩が隆盛した。「生命」「世界」「光」といった、明るいエネルギーのある言葉が文学にも満ちていき、詩人が描く「個」も、暗く醜悪な自己から、生命に満ち溢れ、光り輝く自己へと変化していく²⁵。大正初期の詩を読むとき、様々な詩人の詩に神秘的・形而上学的な「光」の言葉が存在していると気づくことが出来よう。朔太郎の詩にも、さまざまな形で「光」が表現されている。

大正時代の明るい口語自由詩を代表するのは、民衆詩派の詩人たちであり、朔太郎は彼らと行動を共にしていた。ウォルト・ホイットマン、ホレーズ・トロベールの影響を強く受けている雑誌『民衆』には、福田正夫、白鳥省吾、百田宗治らが属し、人間としての自覚、生命の尊重を表現した。

民衆詩派に強い影響を与えたホイットマンは明るく健康的な詩風だが、ほぼ同時代にアメリカを代表したもう一人の詩人、エドガー・アラン・ポーは暗く病的な詩風であった。これと同じように、民衆詩派の詩人たちの詩風が時代を映した明るさと生命の輝きを代表しているとすれば、その反対に、暗く病的な世界を代表したのが朔太郎であるといえるだろう。

朔太郎が代表する感情詩派は、雑誌『感情』（1916-1919）によった詩派だが、その源流は、朔太郎が室生犀星、山村暮鳥らと立ち上げた「人魚詩社」による雑誌『卓上噴水』（1915）にある。人魚詩社は詩、宗教、音楽の研究を目的としており、詩は犀星、宗教は暮鳥、音楽は朔太郎の領分であったと考えられる。この『卓上噴水』における実験的・前衛的な試みに挫折したのち、雑誌『感情』が作られることになるのである。「感情」とは朔太郎がよく使った言葉だが、それは日常的な喜怒哀楽を示したものではない。『月に吠える』（1917）「序」にて語られるように、「感情」とは言葉では表現不能のものであり、彼の詩の本質そのものである。

朔太郎が「僕等の一派感情派の特色は、何よりも詩語の平明素樸を尊び、できるだけ通俗の日用語を使用して、感情を率直に打ちまけて出すことであつた」²⁶と述

²⁵ 大塚常樹「大正時代のヒューマニズム」『近現代詩を学ぶ人のために』 京都：世界思想社、1998年、83-89頁。

²⁶ 萩原朔太郎「感情を出したころ」『萩原朔太郎全集 第八巻』 東京：筑摩書房、1976年、640頁。

べたように、感情詩派は民衆詩派の口語自由詩と同じ方向を向いているようにも見える。しかし「感情」の定義が独特であるために、両者の中身は全く異なるものとなり、その特性は民衆詩派に埋もれることなく際立ったといえる。

ここまでに、朔太郎の詩が生まれる基盤、前提の成立過程としての、(1)で新しい詩と言うジャンルが誕生し、(2)で芸術・文学性が確定し、(3)で藤村によって「個」の意識が確立され、(4)の象徴詩を経て詩は詩人の内面、身体と結びつき、(5)で口語詩と自由詩という用語・形式が確定する、という5つの流れを確認することができた。朔太郎詩を論じる上で、日本近代詩における100年強の大きな変遷を踏まえることは必要不可欠である。

第2節 キリスト教と日本近代詩の関わり

第1節で確認した詩史の流れを踏まえながら、第2節では朔太郎の詩を論じるうえで重要になると考えられる「宗教性」に繋がるものとして、「キリスト教が日本近代詩に与えた影響」についてより深く考察していく。

第1節では、『文学界』に関わった多くの詩人がキリスト教となんらかの関係を築いていたことに触れたが、筆者は明治後期から大正期に活躍した詩人の多くがキリスト教的な地盤を持つ、或は生涯のいずれかのタイミングにおいてキリスト教とのかかわりを持っていたことに強い関心を覚えた。日本におけるキリスト教詩人といえは八木重吉であるが、彼も1919年に受洗してクリスチャンとなり、大正期に数多くの詩を残している。また、同じく三木露風や山村暮鳥も、クリスチャンとして生きた詩人である。

当時、教会やミッションスクールから多くの詩人が輩出されたことは注目すべき点であろう。日常的に讃美歌を歌っていたと考えられる彼らは、その歌の中から文学的な抒情性を得、詩人として育ったのではないだろうか。三好行雄は「明治初期

の讃美歌は信仰を表現としてよりも詩として、詩人の青春に語りかけることが多かった」²⁷と述べており、そうした詩人らを代表するのが島崎藤村である。

藤村の詩からは、キリスト教的価値観におけるタブー、罪にあたることを自覚しながら、禁じられた恋愛に惹かれる詩人の恋愛観を読み取ることができる。藤村の抒情詩はときに「讃美歌の詩句をたくみにかすめとったり、極端な場合は「逃げ水」のように、一篇の構想自体が讃美歌の裏返し」²⁸になっている。『若菜集』に収められた「逃げ水」を、『新撰讃美歌』の「第四（植村正久訳）」と比較したもの（表 1-1）をみれば、それは明らかである。

（表 1-1）『新撰讃美歌』「第四」²⁹と『若菜集』「逃げ水」³⁰の対比

「第四（ゆふぐれしづかに）」	「逃げ水」
1. ゆふぐれしづかに いのりせんとして よのわづらひより しばしのがる	ゆふぐれしづかに ゆめみんとて よのわづらひより しばしのがる
2. かみよりほかには きくものなき 木かげにひれふし つみをくいぬ	きみよりほかには するものなき 花かげにゆきて こひを泣きぬ
3. すぎこしめぐみを おもひつゞけ いよゝゆくすゑの さちをぞねがふ	すぎこしゆめぢを おもひみるに こひこそつみなれ つみこそこひ
4. うれひもなやみも わがみかみに まかすることをぞ よろこびとせん	いのりもつとめも このつみゆゑ たのしきそのへと われはゆかじ
5. うきよのあらしに たゞよふときも 天のひかりをみて いよゝいさむ	
6. 身にしみわたれる このゆふぐれの えならぬけしきを いかでわすれん	
7. このよのつとめの をはらんその日 いまはのときにも かくてあらなん	なつかしき君と てをたづさへ くらき冥府 ^{よみ} までも かけりゆかん

²⁷ 三好行雄「近代詩と宗教」『日本の詩歌』第18巻 付録7 東京：中央公論社、10頁。

²⁸ 三好行雄 同前。

²⁹ 植村正久等編『新撰讃美歌』 東京：警醒社、1888年、4-5頁。

³⁰ 島崎藤村『若菜集』 東京：春陽堂、1897年、155-156頁。

この「逃げ水」は、讚美歌では神への祈りとして描かれたものを、恋人への祈りとして変容させている。第3連の「こひこそつみなれ つみこそこひ」という詩句が、教え子である女学生や、自身の姪といった人物との恋愛に悩んだ藤村の姿を彷彿とさせる箇所である。明治学院在学中にあまり深刻に考えず受洗した藤村は、その後教え子との恋愛に悩み、突如教会から脱退して漂泊の旅に出た。当時洗礼を受けた文学人の多くが藤村のようにクリスチャンとしての信仰からは離れることになるものの、こうしてキリスト教的思想を受容することにより、藤村の『若菜集』をはじめ、他と異なる「個」、あるいは他から隔絶する「孤」の意識の強い抒情詩としての近代詩へと、詩そのものが変化していったのではないだろうか。

この藤村を含む周囲の文学人に大きな影響を与えたのが、北村透谷の独特な文学観・宗教観といえる「内部生命論」ではないかと推察される。これについて、米倉充は下記のように述べている。

それでは透谷のいう「内部生命」とは何を指すのであろうか。それは動物の「固有性」である「自造的」なものでなく、神より発して人間に至る神秘的で普遍的な宇宙精神である。そしてその精神の源泉は愛であるが、これが人間に感応するときに、それはインスピレーションと呼ばれる。文学や宗教の核心は、いたずらに形式的、儀式的な外形や規範にとらわれることなく、この神的なインスピレーションに触れ、その永遠の生命力を把握することである。³¹

ここで述べられたような透谷の独創的な主張は当時の明治社会にも、キリスト教界においても支持者を得ることが難しかったと米倉は述べている。しかし、これは「永遠性」を象徴するという象徴詩に非常に近いものがあり、朔太郎の詩作において考えるときにも無視することはできないと筆者は考えた。藤村は信仰を棄てたが、その作品には生涯を通じて透谷の影響がみられる。その藤村を通じて、のちの多くの詩人たちに透谷の文学観・宗教観は受け継がれることになったのではないだろうか。

³¹ 米倉充『近代文学とキリスト教 明治・大正篇』 大阪：創元社、1983年、85頁。

また、讃美歌は内面的な影響だけにとどまらず、詩の形式にも新しい変化をもたらした。これは、讃美歌が実際に音楽のついでに「歌詞」であった側面が大きな要因であろう。『新体詩抄』から続く文語定型詩において、一番よく使用される外在律が5音、7音からなる日本古来の歌の調子である。ここに西洋の音楽である讃美歌が流入することによって、新しく8・6音、8・8音といった偶数律が浸透することになった。³² 英国讃美歌の基本音数律にならったこの新しいリズムは、当時の青年詩人たちに影響を与えた。

このように、キリスト教を通して多くの西洋文化を受容した日本近代詩は、同じように西洋の詩・散文を通してキリスト教を受容していくことになったのではないか。それは単なるキリスト教信仰ではなく、「我々」ではない「我」ひとりの自己を表現するための、思想基盤としてのキリスト教受容であったと考えられる。

日本近代詩とキリスト教のかかわりを論じるというテーマにおいては、佐藤泰正『日本近代詩とキリスト教』がその中心的な詩人たちの作品を通して論じているが、その「あとがき」に下記のように述べられている。

「日本近代詩とキリスト教」という時、このキリスト教とあい対峙する日本の心性の問題は、なお多くの掘り起こすべき問題をはらむ。…… 藤村、暮鳥、重吉、天平、さらには賢治の如く、より求道的な詩人たちがいかに深くキリスト教に関わり、あるいは批判し、また離脱していったか。そこにはすでにふれた如く伝統的、土着的志向や日本の心性とよぶべきものとの、深く抜きがたい葛藤が繰り返されて来た。

……

近代百年の詩史をつらぬく日本的心性（あるいは伝統）とキリスト教思想とのかかわり、その相克葛藤を論ぜんとする時、ここに拉し来たった透谷以下の詩人に――ほぼこのあたりに、その最も深く豊かな問題の包蔵あるいは開示を、みることができるのではあるまいか。³³

³² 尾崎安「邦訳讃美歌」、日本の英学100年編集部 編『日本の英学100年』明治篇 東京：研究社出版、1968年、246頁。

³³ 佐藤泰正『日本近代詩とキリスト教』 東京：新教出版社、1968年、299-300頁。

また、高柳俊一は『近代文学のなかのキリスト教』「序」において下記のように述べている。

日本の近代は西欧近代の衝撃によって始まる。衝撃から受容への過程は日本の近代文学の出発点につながっている。そのような過程のなかであらたに伝道されたキリスト教は、近代的魅力により、大きな影響を与えながら、今日に至っている。……日本における宗教文学はキリスト教の占有ではない。しかし近代文学者が直面した宗教問題はたとえ仏教的な表現を取るにしても、キリスト教の影響を受けざるを得なかった。

……近代では、キリスト教と文学の関係については、「キリスト教のなかの文学」ではなく、「文学のなかのキリスト教」といわなくてはならない。文化全般にわたって世俗化が進行していることはいままでもない。しかし、世俗化した文学でも人間や世界の意味を問う時、不思議と、世俗性を超える宗教性が現れるものである。³⁴

明治・大正期の日本近代詩において、キリスト教とは、詩や詩人の信仰の内容を問うよりも、それまでの伝統的な価値観に西洋の価値観が流入、衝突したことにより、その新しい価値観の根底にあるキリスト教的思想を理解し、吸収しようともがいた最初の波であるということを考慮するべきである。また、ここに挙げた詩人以外にも今日その作品を高く評価されている詩人や小説家の多くが、キリスト教に接近していたことは見過ごすことができない。日本近代文学について考えるとき、キリスト教的思想の受容、また葛藤・苦悩から高い芸術性が養われたことや、キリスト教との衝突によって、世界の中心・立体的構造と、それによって確立される「個」の意識を、なによりも自己と世界への問いを与えたことをより深く考えなければならぬ。

³⁴ 高柳俊一 編著『近代文学のなかのキリスト教』 東京：南窓社、1981年、1-2頁。

第3節 西洋と日本の象徴詩

続いて、近代詩のなかでももっとも宗教的・神秘的な思想基盤とかかわりが深いと筆者が考える「象徴詩」について考察していく。象徴詩は、第1節でも触れたとおり、朔太郎に大きな影響を与えたと考えられる蒲原有明や、師とも慕う北原白秋がそれぞれに前期象徴詩、後期象徴詩を代表している。

筆者はこれまでの演奏研究において、萩原朔太郎への影響を遡ることで象徴詩の世界をより理解したいと考え、ボードレーやヴェルレーヌ、北原白秋や三木露風といった日仏を代表する象徴詩人の作品にも取り組んできた。しかし、日本の象徴詩とフランスの象徴詩とではどこか通じ合うことの出来ない違和があるような気がしてならない。その違和の原因を、本論では主に宗教的思考の土壌の違いに焦点をあてて考察する。

まず、「象徴詩」の「象徴」とは、本来何を示しているのだろうか。フランス象徴詩における「象徴」とは、あるひとつの魂の状態を示すために、あるひとつの対象を喚起すること、と考えられている。つまり、輪郭のないものを表現するために、輪郭のある言葉を使うことである。

日本近代詩が、その成り立ちそのものにキリスト教から幅広い影響を受けていることは、第2節で触れたとおりである。象徴詩を生んだ、象徴主義＝symbolisme（仏）も西洋で生まれたものであるから、その背景、基盤にはキリスト教的思想があるのではないかと容易に考えることができる。これについて、カトリックの洗礼を受けクリスチャンとなった象徴詩人、三木露風は「フランスの象徴主義は、大部分、ローマン・カソリックの社会に於て胚胎し」、「フランスの象徴は、カソリックの教儀に関することが多く、さうして、彼の国の象徴の意義精神が、甚だカソリックの精神と統合してゐる」と述べた。³⁵

ジルベール・デュランによれば、Symbolisme 固有の領域には「無意識・形而上的なもの・超自然的なもの・超現実的なものなど、あらゆるかたちの非感覚的なもの

³⁵ 三木露風「象徴主義信条」『三木露風全集復刻版 第二巻』 東京：日本図書センター、1983年、323頁。

の」が含まれている。目の当たりにできない、知覚できないものは「特にすぐれて、形而上学・芸術・宗教・呪術の主題そのもの」となり、それは「魂・精神・神」などにあたる。「サンボルは秘密の意味を現わさせる一つの表象であり、一つの神秘の現われ (épiphany) である」と述べられ³⁶、「サンボル」によって意味されるものは「直接的な思考では決して把握されえない」、「サンボル作用の外側では決して与えられない」とされている³⁷。こうした考えを支えるのは、宗教的な信仰が「あらゆるかたちの非感覚的なもの」の存在をみとめる土台として存在しているということではないだろうか。

露風は北海道トラピスト修道院を訪れたことを直接的な契機として、急速にキリスト教信仰へ傾き、その詩論もキリスト教的汎神論へと変化していく。そうした経験が、フランスの象徴詩には宗教的基盤がある、と言わしめる理由になったことは容易に推察でき、露風本人も下記のように述べているとおりである。

フランスの象徴主義者に対して理解することを容易ならしめたのは、ローマン・カソリックに対する私の宗教的体験が然らしめる。…… 此の沈んだ深い宗教性が彼等象徴詩人の心に流れてある、主要な内部要素である³⁸

しかし、『白き手の獵人』などの露風の象徴詩は、アミニズム的な自然観に深く支えられていると考えられている。露風は「冬夜手記」(あるいは「象徴主義信条」)の中で「肉体の中に山川草木の気を観る者は象徴主義者なり」³⁹と述べたように、自己の中に自然を取り込むことを象徴主義の条件として考えていた。この「山川草木の気」というアミニズム的な表現は、キリスト教的な思想基盤よりも、日本古来の仏教、あるいは神道的な思想基盤に近いものに感じられる。露風自身、「フランス

³⁶ デュラン、ジルベール 著、宇波彰 訳『象徴の想像力』 東京：せりか書房、1990年、14-15頁。

³⁷ デュラン、ジルベール 同前、21頁。

³⁸ 三木露風「象徴主義信条」『三木露風全集復刻版 第二巻』 東京：日本図書センター、1983年、323頁。

³⁹ 三木露風「冬夜手記」同前、219頁。

の象徴主義を私の主義としない」⁴⁰と述べ、その象徴論は和歌の世界にみられるような、伝統的な日本の古文学に回帰していくのである。

そもそも日本は、世界の中心点としての神への信仰、畏れが薄い土壌であるといえよう。そのために、近代化によって世界の理を創った神への疑念を持ちながらも、自然科学の発展により失われた自然とのつながりをもう一度持ちたい、と願う回帰運動としての *symbolisme* (仏) = 象徴主義の前提である、神への信仰という伝統的な背景が薄いのである。それゆえに、露風がいうようにフランス象徴詩における「象徴の意義精神」について、「「真実なる物」を何物も知らなかった」⁴¹、むしろ知るすべを持たなかったのであろう。

キリスト教圏である西洋では象徴主義運動のみならず、それまでの様々な文化的運動の背景にキリスト教の信仰が根付いているといえるが、「象徴」と「キリスト教」を直接結んだ論はほとんど見当たらない。多くは古代のギリシャ・ローマ時代の宗教観、哲学とのかかわりを論じるか、文学運動としての流れを追ったものであって、直接宗教的な思想や影響については論じられたものは見つからなかった。しかし、キリスト教時代の西洋思想に、キリスト教がかかわってこないことの方が不自然ではないかと筆者は考える。『西洋思想大事典』では「ほとんどの象徴派は …… 非キリスト教徒であり、無神論者でさえあった」⁴²と述べられ、ボードレールに始まる象徴主義者たちは「不信」を共有していたと考えられている。しかし、それはキリスト教信仰を背景に持ちながらの「不信」といえないだろうか。

反対に、キリスト教圏ではない日本において、近代文学とキリスト教とのかかわりは、第2節で検討したように多く論じられてきた。それは多くの日本人にとってキリスト教信仰というものが当たり前の土壌として根付いておらず、哲学や思想の域を出ていないからこそではないか。日本では神仏習合の考えがあるように、特定の宗教的思想についてこだわる姿勢は薄い。近代文学のなかで受容されてきたキリスト教も、その多くは日本的な宗教観に吸収・合併されてしまっているといえる。

⁴⁰ 三木露風「象徴主義信条」同前、323頁。

⁴¹ 三木露風 同前。

⁴² ウェレック、ルネ「象徴と象徴主義（文学における）」ウィーナー、フィリップ・P 編『西洋思想大事典』第2巻 東京：平凡社、1990年、534頁。

こうした土壌において、「象徴」の精神の根底に存在しているだろうその宗教性、キリスト教的思想について論じることは現段階では困難であり、結論を出すことはできない。

今日ようやくキリスト教と近代文学の問題は、多くの論者によってとりあげられて来た。然し、問題の核心は正しく提示され、網の目にすくいとられているだろうか。キリスト者の側からの批評の多くは、作家を論じて、その描かれた題材のなかにキリスト教的素材やモチーフを探り、神と信仰の問題にふれつつも、遂には、この国の宗教的不毛の風土の裡に挫折してゆく過程を論じている。……キリスト者ならざる評家の側からは、その作家の宗教性を論じつつも、多くは、キリスト教自体に関する理解の不足から、問題の周辺を空廻りするていゝに陥っている。⁴³

佐藤泰正がこう述べたように、日本における近代文学とキリスト教は切り離せないものでありながら、その宗教性を正確に論じることは、日本の宗教的思想のありかたから困難を極める。しかし、「象徴の意義精神」とは、やはり露風が語ったようにキリスト教信仰を母体とする土地、文化の中から生まれたものであるために、キリスト教信仰にもとづく神の存在なくしては核を捉えることが難しいものではないだろうか。デュランが述べたように、象徴において求められる「永遠」性とは、「神の顕現の普遍性」につながるのではないか。

もしもサンボル論を考える者が、神学上の論争を注意して避けているとしても、彼は絶対に、神の顕現の普遍性を避けて通ることはできない。……サンボルはそのはたらきによって、精神と価値との顕現、聖なるものの現われに通じている。

⁴³ 佐藤泰正「近代日本文学とキリスト教・試論」『佐藤泰正著作集（11）』 東京：翰林書房、1995年、192頁。

…… サンボルは意味を追求するというその構成的なディナミズムにおいて、時間的なものの中での永遠の媒介のモデルを作っているのである。⁴⁴

露風の「宗教の敬虔なる精神と、さうしてその拝礼祈禱等の荘厳にして神秘的な気分、さう言ふものが彼等の象徴主義と深く結合し、融合してゐることを私は信ずる。」⁴⁵とは、いささか宗教的感覚に拠りすぎているとも感じられる。しかし、それは象徴主義における何か分からないもの、神秘的なものに対する偏愛が 19 世紀末の西洋におけるカトリック復古運動にもつながっていくことから推察することが出来る。

「象徴主義とは、国の如何を問はず、不可見の世界を加味せざるはない。此の点に於て、ローマン・カソリックのやうな宗教は、夫れ自体に、象徴の精神を有してゐると見なければならぬ。」⁴⁶と露風が述べたように、「不可見の世界」という基本的な象徴に対する認識に大きな乖離はみられない。しかし先述したように、フランスと日本では、まず人々の思想の中心点である信仰の在り方が違っている。そのため露風は日本なりの「象徴」を考えることになり、現代日本でも彼らの精神を真に理解しようと考察を重ねても、それが本質的に難しいことは同様だろう。

また、筆者の感じる違和はそれだけが原因とはいえない。ここからは、フランスと日本での象徴主義の成り立ちを、それぞれの社会的・文化的背景をまじえながら比較し、検討していく。

西洋では 16-17 世紀に起きた宗教改革ののち、宗教や信仰に対する関心が自然科学へと移っていく。自然科学とは、自然現象の法則を探求する数学、物理学、天文学、化学、生物学、地球科学などを指す言葉であり、またそれらを実生活へ応用する工学、農学、医学なども広義に含まれる。これはいわゆる合理主義の台頭であり、この波は 17-18 世紀にさらに強まり、民衆の無知と偏見をただそうとする動きとなって、キリスト教から超自然的な要素を大幅に奪うことになった。

⁴⁴ デュラン、ジルベール 著、宇波彰 訳『象徴の想像力』 東京：せりか書房、1990 年、165-168 頁。

⁴⁵ 三木露風「象徴主義信条」『三木露風全集復刻版 第二巻』 東京：日本図書センター、1983 年、323 頁。

⁴⁶ 三木露風 同前、324 頁。

ここでヨーロッパにおける自然＝nature について、勝原が駒澤大学国文学大会にて、川崎謙『神と自然の科学史』（講談社、2005年）を紹介して述べた内容を引用する。

ヨーロッパでは「nature」は「Logos」の枠組みとされ、「神は理性であり論理であり言葉である」とされてきました。つまり神がいて、神が「数、重さ、寸法によって世界を創った」「nature」も神が創った……設計図はなくとも、家を細かく調べれば設計図を復元できるのと同じように、神の考え方を直接知ることはできないけれど、神が創ったものを調べつくせば、やがて神の考えがわかるにちがいない——この思想が自然科学の基本にあります。⁴⁷

このように、自然科学とは神の創造物である「nature」を観察し、紐解くことで神の考えを知り、さらに踏み込んで考察すれば、人間が神に近づく、という理解になるのではないだろうか。それゆえに、自然科学とは「合理的で論理的」であり、その考え方自体が「神への信望によって支えられている」⁴⁸にもかかわらず、宗教としてのキリスト教から神の領分である超自然的な要素を奪うことになったのである。こうした自然科学の隆盛に刺激される形で、19世紀末のフランス文学において人間の生態や社会生活を直視して分析し、ありのままの現実を直視して醜悪なものを避けず、理想化を行なわないで描写することを本旨として起こったものが自然主義文学である。

西洋では、自然主義文学は浪漫主義文学の後に隆盛する。浪漫主義とはそれ以前の古典主義・教条主義といった理性的、合理的で「完全な美」を求める運動への反発から生まれ、個の主張を尊重、自然との一体感、ここには存在しないものへの憧れを表現する価値観であったが、自然科学の発達による近代が始まることで自然との一体感は断ち切られ、「ここには存在しないもの」は世界全体から失われることに

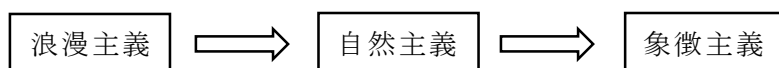
⁴⁷ 勝原晴希「萩原朔太郎と自然」『萩原朔太郎研究会 会報 SAKU vol.85』 群馬：萩原朔太郎研究会、2020年、115頁。

⁴⁸ 勝原晴希 同前。

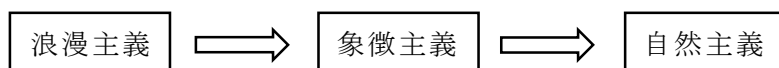
なった。それに対して、再び浪漫主義時代には存在していたものを求めて起こったのが symbolisme (仏) = 象徴主義なのである。(図 1-1)

では、日本における象徴主義の起こりはどうだろうか。第 1 節で述べたように、日本における象徴詩の出現は上田敏『海潮音』による、西洋の象徴詩の紹介からである。日清・日露戦争後の資本主義の急速な発展による、国家は豊かになるものの国民の生活は貧しいまま、という社会矛盾の進行により、浪漫主義文学は「現実」の壁に直面することになる。この「現実」から離れて言葉を磨き、言葉の世界に解放感を求める流れが、上田により輸入された象徴詩と合流することになった。

上田は 1900 年 10 月から与謝野鉄幹の『明星』に参加し、そこで象徴詩の訳を発表する。その後、薄田泣菫、蒲原有明といった前期象徴詩人があらわれるが、すぐに自然主義文学に詩壇の中心を奪われることになった。(図 1-2)



(図 1-1) 西洋における文学運動



(図 1-2) 日本における文学運動

つまり、西洋における文学運動の流れと一部順序が異なってくるのである。西洋では、自然科学の発展によって失われたものを取り戻すための運動が象徴主義であったが、日本では浪漫主義から地続きで象徴主義が生まれていることになる。これには、西洋では自然主義を導くことになった自然科学の発達が発達が日本にはまだなかったという理由があるが、日本とヨーロッパにおける「自然」と「nature」の言語としての意味が微妙に異なっていることから考察できる。勝原はこの点において、『神と自然の科学史』に拠って下記のように述べている。

日本における「自然」の捉え方をはっきりさせると「何かこの世界には優れた働きがあり、その優れた働きをそれ自体としては捉えられず、どうしても人

間には知ることができないもの」となるのではないのでしょうか。そもそも知ることができず、測ることもできない、ただハッとわかるようなわかり方でわかるしかないもの——だから人は……「自然」に寄り添ってその懐に抱かれる、主客未分・主客合一という在り方になる⁴⁹

これを先に引用したヨーロッパにおける「nature」の捉え方と比較すると、日本では「自然」とは直接感じるものであり、計測や観察といった調査の対象ではなかった、ということになる。つまり、日本には自然科学の発展が起きる宗教的・哲学的な土壌がなく、西洋では自然科学によって失われた自然との一体感も失われることなく、ヨーロッパにおける「nature」の捉え方を知ったのちもその一体感が存続していくのである。

もともと、日本語としての「自然」とは、天然のまま、人の手や意図が加わらないもの、といった意味があるが、ヨーロッパ語としての「nature」をも「自然」と翻訳することにより、第1章で述べた「自然主義」を「ありのまま主義」と誤解したことにも繋がるのではないだろうか。

同じく、ヨーロッパ語としての「symbol」を「象徴」と翻訳したことにより、日本における象徴詩は本来の象徴主義＝symbolismeの目的とは異なった解釈が定着することになる。それは「象徴」が、単なる比喻や暗示、または記号としてのみの役割として誤解されたことである。「象徴」とは有限なものによって無限なものを表現することだが、先に論じたように西洋と宗教的な背景が異なっている日本では、無限性、永遠性という観念のありかたが異なってしまう。西洋における「無限性」「永遠性」とはキリスト教的な考え方に拠るところが大きく、つまりそれらを表現する「象徴」とは単なる記号や比喻・暗示ではない。

蒲原有明は『春鳥集』「自序」において、「自然」と「自己」が一体となった象徴的な芸術論を説き、ボードレールの「Correspondances（万物交感）」にも触れるなど、象徴主義が自然科学によって失われた自然との一体感を求めている、という目的を認識していた。「茉莉花」などにみられる視覚・聴覚・嗅覚などの交錯的な

⁴⁹ 勝原晴希 同前。

表現は「互いに響き合って余韻を生じさせて、暗示性に富んでいる。このような諸官能の交錯的表現は、フランス象徴詩からヒントを得たもの」⁵⁰であり、フランス象徴詩の詩法を模倣しながら前期象徴詩人として日本の文語定型詩を完成させるに至った。

しかし、自然との一体感が失われることがなく、世界や自然に対しての絶望も存在していない日本では、詩を書くことで自然との一体感を取り戻し、救われたいという気持ちが薄く、フランスにおける象徴詩よりも形而上の表現がやや弱い。それは三木露風や北原白秋といった後期象徴詩の詩人たちに関しても同じことである。

露風はアミニズム的自然観照により日本的な「自然」との主客合一、白秋は無我の妙趣による「神」の表出を求めた共感覚的表現での東洋的象徴詩を作り上げた⁵¹が、そこに至るまでに目立った葛藤や摩擦は見られず、西洋における本来の意味での「象徴詩」には及ばなかった。本来の象徴詩はそうした葛藤や摩擦を強烈に持ち、「自然科学の発展によって近代化した社会」における近代人の苦悩、憂鬱、不安といったものを表現しているものの、そういった社会が未だ築かれていない日本では、そうした苦悩の表出に至らず、自然との合一が容易であり、「個」の意識が弱かった。そうした近代的精神の未熟さのために、「たとえば詩の音楽性についての理解を不徹底なものにした」⁵²のである。

こうした流れの中で、萩原朔太郎は、彼自身の持つ「個」あるいは「孤」の意識の強さのあらわれともいえる独特な生理的恐怖や不安、絶望、罪の意識、天上世界を求める強い気持ちを表現した象徴表現、ボードレーが成立させた「モデルニテ（現代性）」を自身の中に養うことによって、「本物の象徴詩」へと近づくことになったといえる。何積橋は博士論文「日本近・現代詩の研究：象徴詩の系譜を中心として」において、以下のように述べている。

⁵⁰ 何積橋「日本近・現代詩の研究：象徴詩の系譜を中心として」 博士論文、関西学院大学、2000年9月、47頁。

⁵¹ 何積橋 同前、9-13頁。

⁵² 三好行雄「象徴詩の移入」『日本の詩歌』第2巻 付録18 東京：中央公論社、12頁。

萩原朔太郎の『月に吠える』には病的幻想、不安、恐怖の心理が鮮烈に形象化され、さらに『青猫』には郷愁と艶的要素を含んだ憂鬱性が濃く醸し出されている。口語自由詩のリズムが重視され、近代的精神が適格に表出されている萩原朔太郎の詩によって日本の象徴詩は成熟を迎えたといえる。⁵³

三好行雄によれば、朔太郎は露風の「古典的象徴詩風をきびしく批判し」、「真に病める精神の即時的表現の獲得」という志向によって「白秋の詩法との訣別を告げ」た。「朔太郎の論、およびそのひきおこした象徴詩論議」によって、「明治象徴詩の終焉」を迎えたのである。⁵⁴

本節では、本来象徴詩の根本は西洋の価値観、意識に基づいていることを確認してきた。「自然」と「nature」の捉え方において、ヨーロッパ語である「nature」は、主客の分離が前提となっているが、日本語の「自然」では主客合一に陥ってしまう。その中で、朔太郎は自身に存在している強い「個」の意識によって、「nature」に近い捉え方をすることになった。そのため、日本的、東洋的な象徴詩を作りあげた露風や白秋とは違い、自然との合一の試みは激しいものとなり、「本物の象徴詩」に近づく。こうして朔太郎は「不可見の世界」に接近し、「神の顕現の普遍性」という問題に直面することになるのである。

第4節 詩の「音楽」——「^{インナーリズム}心内の節奏」思想

次に、声楽家として朔太郎の詩と対峙するにあたり、筆者がもっとも重要視したいテーマは、詩の音楽性についてである。第1節において日本近代詩の成り立ちの中でふれた、近代詩が文語定型詩から口語自由詩へと舵をきるにあたり生じた問題

⁵³ 何積橋「日本近・現代詩の研究：象徴詩の系譜を中心として」 博士論文、関西学院大学、2000年9月、20頁。

⁵⁴ 三好行雄「象徴詩の終焉」『日本の詩歌』第十四巻 付録5 東京：中央公論社、1968年、12頁。

は、口語自由詩が「散文」ではなく「詩」であるためには一体何をその定義とするのか、というものであった。

蒲原有明や薄田泣菫ら、前期象徴詩の詩によって文語定型詩が完成したのちに、散文の世界で進んでいた言文一致運動の広がりに加え、エミール・ゾラの影響を受けて散文の世界で確立された自然主義の考えが詩に入ってくることで、口語自由詩への動きはより強くなった。口語自由詩の成立を求めていく中で、それまでの文語定型詩の縛りから逃れるために様々な工夫がなされたが、当時の口語で用いる言葉を使い、音数にリズムを縛られない自由律を目指し、行の長さや数、連の数などの制約を否定していくと、それでは散文と詩の違いはどこにあるのか、という疑問が発生することになったのである。

これに対して島村抱月は「口語詩問題」とし、詩と散文との違いをミーター（律格）＝音楽性の有無に求め、言語的律格から思想的律格への移行を求めた。これはつまり言語的律格＝音数律（定型詩）ではなく詩人の思想の中に存在する音楽性を重視するという考えである。

「詩と散文との重なる差別は如何しても廣い意味でのミーター（律格）の有る無しに歸するから、如何に今の口語詩が宛らの情調を現はさんが爲めに、形式の自由を尊ぶからとて、敢て自然に出づる此約束をまで顧みぬ譯には行くまい。……ミーター即ち律格と云ふにも二つある、一つはラングエージ、ミーター（言語的律格）とも呼ぶべく言語の上の節奏である。今一つはソートミーター即ち思想の上の節奏である。……前者は人工的律格、後者は自然的律格と言つて、問題は此兩者の取捨に歸する。」⁵⁵

抱月による詩論は定型詩からの脱却にあたり非常に意義深いものであるが、この論が示すところの「節奏」は、実際にはどのようなものと解釈すべきであろうか。

西洋で、詩の音楽について述べた重要な言葉といえば、ポール・ヴェルレーヌによる「詩法 Art poétique」の第一行「何よりもまず音楽を De la musique avant

⁵⁵ 島村抱月「口語詩問題」『抱月全集』 東京：日本図書センター、1979年、403-405頁。

toute chose」であろう。これはフランス象徴詩において重要な標語とされ、日本にも伝わることになる。萩原朔太郎が『青猫』「序」でこの一節を示しながら、自己の詩の音楽について述べたものを以下に引用する。

されば私の詩を読む人は、ひとへに私の言葉のかげに、この哀切かぎりなきえれぢいを聴くであらう。その笛の音こそは「艶めかしき形而上學」である。その笛の音こそはプラトオのエロス——靈魂の實在にあこがれる羽ばたき——である。そしてげにそれのみが私の所謂「音楽」である。「詩は何よりもまづ音楽でなければならない」といふ、その象徴詩派の信条たる音楽である。⁵⁶

ヴェルレーヌの示した「音楽」とは、内在律、外在律どちらのことでもあると筆者は考える。従来アレクサンドラン（12音節定型詩）がもっとも格式高いとされたフランス詩において、偶数律では音の流れが固定されてしまうために、奇数律を使って音楽的流動性をもたせるように、とヴェルレーヌによって示されたためである。また、音楽は言葉を操る文学と違い対象を具体的に示し表すことがなく、想像の余地が非常に大きいと考えられ、そこに起きる陶酔を詩人は自身の詩にも求めた。「何よりもまず音楽を」とは、音楽が聴衆に与える陶酔を、詩が読者に与えるために必要だと考えられたひとつの方法論である。

音楽の持つ「想像の余地」が聴衆にもたらす「陶酔」を、詩の読者にももたらすためには、詩そのものが現実から距離をとることが必要である。音楽に比べ、言葉は非常に現実的な輪郭を持った表現方法であるが、そうした「言葉」によって、形而上学的な、輪郭のないものを表現することを目指すのである。この表現方法のひとつが「象徴」であると筆者は考える。

日本近代詩における「音楽性」とは、外在律に縛られた定型詩から音律を無視した自由詩へと変化が起きる際に、それでは「詩」の定義は一体何なのか、散文をただ行分けしたものと「詩」は何が違うのか、という議論の中で問題視されるようになった。これは、ヴェルレーヌの論とは多少異なったものである。元来「歌」と呼

⁵⁶ 萩原朔太郎「青猫 序」『萩原朔太郎全集 第一巻』 東京：筑摩書房、1975年、124頁。

ばれていた和歌や短歌の影響を受けているともいえる文語定型詩には、固定の外在律が存在し、さらに口語ではなく文語を用いることによって、言葉のもつ現実的な輪郭が実際の現実から遠ざかり、大和言葉独特の横に流れるような柔らかさや雅さが外側の音楽性を持たせていたといえる。

しかし、言文一致運動の流れにより、文語・大和言葉からの脱却を図るために、外在律ではなく内在律を、つまり詩人のうちにあり、詩に表出してくる「音楽性」を重視するようになる。詩の「音楽性」とは、それまでの外在律を拒否し、口語自由詩の世界を切り開こうとしたときに、「詩」が「詩」であるために必要とされたものであった。三好行雄は以下のように述べている。

詩の「近代」にとって真に必要なだったのは、自己の内部に牢固な近代的主体を確立し、そのうながしに従って、内から七・五調発想を拒否してゆく詩人の登場であった。『道程』（大正三年）の高村光太郎と、『月に吠える』（大正六年）の萩原朔太郎とがその史的役割をになうことになった。彼らによって、発想と形式の近代的対応がはじめて完成し、詩語自体の響きあう内在的韻律がモチーフの緊張を支える詩的世界が実現した。日本の詩はようやく自己の音楽を、自己の発想の内部に発見したのである。⁵⁷

朔太郎は「自由詩のリズムに就て」と題して、詩が詩である所以は韻律の有無であり、「韻律を離れて尚詩有り」と考ふるは一つの妄想であると述べた。⁵⁸そして、外在律の縛りから離れた自由詩を読んだ者は「このふしぎなる言葉の楽器から流れてくる所の、一つの「耳に聴えない韻律」を聴き得るであらう」と、語っている。

59

⁵⁷ 三好行雄「口語自由詩の成立」『日本の詩歌』第10巻 付録3 東京：中央公論社、12頁。

⁵⁸ 萩原朔太郎「自由詩のリズムに就て」『萩原朔太郎全集 第一巻』 東京：筑摩書房、1975年、230頁。

⁵⁹ 萩原朔太郎 同前、234頁。

象徴主義が唱へた第一のモットオは、「何よりも先づ音楽へ」であつた。 …… 今日言ふ意味での「詩と音楽の一致」は、何等形式上での接近や相似を意識して居ない。詩に於ける外形の音乐的要素——拍節の明晰や、格調の正しき形式や、音韻の節律ある反覆や——はむしろ象徴主義が正面から排斥した者であり …… もしこの方面から観察するならば …… 今日の詩は確かに「非音乐的なもの」になつて來た。けれどもさうでなく、我々の詩に求めてゐるものは實に「内容としての音楽」である。⁶⁰

こうした意見を述べたのち、朔太郎は詩の内在律について、「我々自身の心の中に内在する^{リズム}節奏、即ち自由詩人の所謂「心内の節奏」「内部の韻律」 …… 之れ實に自由詩の哲學である」⁶¹として、詩人そのものの心の中から出てくるものこそ内在律であり、これこそが自由詩が詩である所以であると考えている。そしてそれゆゑに、「定型詩の失敗したものは、尚且つ最低價値に於ての「詩」であることができるが、自由詩の失敗したものは、本質的に全く「詩」でない」⁶²「自由詩の如きは、全く「選ばれたる人」にのみ許された藝術である」⁶³と述べるに至るのである。

このように、詩の音楽とはそもそも詩の外形ともいえる音律・韻律を固定した「定型」に認められていたものであつた。しかし、口語自由詩に対する問題意識が持ち上がったことにより、そうした「定型」のみに音楽を求めることは出来なくなり、詩人の内側から発せられる音楽が、詩句の響きや、長短・強弱によるリズム、抑揚などに音楽性としてあらわれると考えられる。口語自由詩の音楽性を追求した朔太郎は、外形上の音楽が指摘できない自由詩の音楽性に、インナアリズムを求めた。朔太郎の訴えるところの「耳に聴えない韻律」や、「内容としての音楽」は、詩句に音声的にあらわれる音楽性だけでなく、それが詩の内容、自身の内なる音楽と深く関わっていることを示しているのである。

⁶⁰ 萩原朔太郎 同前、233-234 頁。

⁶¹ 萩原朔太郎 同前、240 頁。

⁶² 萩原朔太郎 同前、245 頁。

⁶³ 萩原朔太郎 同前、247 頁。

第5節 萩原朔太郎とその詩法

ここまで、日本近代詩の流れを大まかに追いながら、朔太郎に繋がる項目を検討、考察してきた。第4節では、朔太郎本人の詩作について、特に歌曲作品に選ばれやすい、詩集『月に吠える』と『青猫』へ向かっての詩の変化を中心に、下記の3つの時期に分類しながら確認、考察する。

- (1) 少年期～1913年
- (2) 1914年～『月に吠える』成立
- (3) 『青猫』～1923年頃

(1) 少年期～1913年

この時代は、朔太郎の短歌時代から『純情小曲集』（愛憐詩篇）の時代にあたる。度重なる学業の挫折、音楽家を志すも挫折、馬場ナカ（洗礼名エレナ）との恋愛も挫折するが、この時期に朔太郎の詩作の土台が作られたと考えられる。

(表 1-2) 少年期～1913年における萩原朔太郎略年表⁶⁴

西暦	年齢	事項
1886年	0歳	11月1日、当時珍しい西洋開業医の父と松平藩士の出の母の長男として、群馬県前橋市に生まれる。
1892年	6歳	大阪の父の実家より、当時15歳であった従兄の萩原栄次が西洋医学を学ぶために来住。
1893年	7歳	4月群馬県尋常師範学校附属小学校入学。
1900年	14歳	4月群馬県前橋中学校入学。『古今集』を読む。
1901年	15歳	鳳晶子（与謝野晶子）歌集『みだれ髪』を読む。 萩原栄次から短歌作法を学ぶ。

⁶⁴ 前橋文学館 編「萩原朔太郎年譜」

[<https://www.maebashibungakukan.jp/sakutaro>] 参考（2022年3月18日）

1904年	18歳	このころ日曜ごとにキリスト教会へ行く。
1905年	19歳	このころ馬場ナカ（のちにエレナ）との恋愛があった。
1906年	20歳	3月前橋中学校卒業。 音楽家になることを志望したが、家の反対にあう。 4月前橋中学校補習科入学。9月早稲田中学校補習科入学。
1907年	21歳	9月熊本の第五高等学校入学（英語文科）。
1908年	22歳	7月第五高等学校2年進級ならず。 9月岡山の第六高等学校入学（独語文科、独語法科）。
1909年	23歳	7月第六高等学校2年進級ならず。 エレナは高崎の佐藤医師に嫁ぐ。
1910年	24歳	5月第六高等学校退学。その後東京に滞在し、音楽・美術・演劇・歌劇等に親しむ。
1911年	25歳	比留間賢八、田中常彦にマンドリンを師事。 5月慶應義塾大学部予科1年入学（11月に退学）。
1912年	26歳	9月京都大学受験、入学ならず。
1913年	27歳	前橋に帰る。 4月自筆の歌集『ソライロノハナ』製作。 北原白秋主宰の雑誌「朱鸞」掲載の室生犀星の詩に感動、手紙を書く。5月号「朱鸞」に「みちゆき」ほか詩6篇が掲載され、詩壇に登場。

このうち、詩人としての朔太郎に大きな影響を残すのが、大阪からやってきた従兄の萩原栄次と、妹の友人である馬場ナカ（エレナ）の存在である。

朔太郎は栄次を兄として生涯にわたって慕うようになる。島崎藤村を好み、和歌や新体詩を作る文才を持っていた栄次は、朔太郎に文学的感化を与えると同時に、クリスチャンとして宗教的感化をも与えることになった。栄次を通して新派和歌や与謝野晶子の影響を受けていた朔太郎は、みさを／美棹／美佐雄といった筆名で彼らの短歌を改作するような形をとりながら、その言葉と世界観を吸収していく。

また、栄次の影響で日曜に教会学校に通っていた朔太郎は、同じく教会に通っていた妹の親友、馬場ナカに恋をする。多感な思春期に、欲望を禁ずるキリスト教思想の影響を強く受けていた朔太郎は、自身の欲望に対する強烈な罪の意識と向き合うことになったと考えられる。他の男性の妻となるナカへの想いをその後も長く持ち続けた朔太郎は、後年もこの「禁じられた恋」による罪の意識や、エレナを示すモチーフをたびたび詩のなかに表すようになる。

この頃の朔太郎の短歌のテーマとしては①王朝への憧れ、②エレナへの恋、③虚無、がみてとれる（表 1-3）が、①の憧れはのちに天上への憧れにつながり、③の虚無は地上における自己の病みにつながると考えられている。この三つの柱に属する作品中で、①はただ美しく雅やかな印象がのこり、②は実感の薄いフィクションの恋愛にすぎないが、③の作品にはのちの朔太郎の詩にも共通する感覚をみることができる。

（表 1-3）「みさを（美棹／美佐雄）」時代の短歌実作例

①	ほととぎす鳴きぬ藤氏を語る夜に秀才なれば簾まきあげよ
	別れては京の白梅興もなし笛をたよりに加茂下りゆく
②	かくありねありねとひとの教ふるに来しわれゆゑに恋はなかりし
	別れ居る心は淋しけだものを飼ひて生くべき日とよう似たる
③	からくりに見たる地獄の叫喚が待ち居るものと思ふ可笑しさ
	感じてはわれおもしろし興ありて神がつくりし此かたは者

同じ頃の詩でも、同様に美しいものや恋といった世界を描いているが、それらは浪漫派の文語定型詩であり、あまり特筆すべき特徴は見られない。強いていえば、日本的な象徴詩が書かれていないこと、そして「蛇いちご」にみられるような自己卑下意識の表出が、この時期の朔太郎詩の特徴である。（詩例 1-1）

(詩例 1-1) 「蛇いちご」(初出抜粋)

……
 魔よ
 名を蛇と呼ばれて
 執者の
 のろひ歌
 節なれたり。
 野に生ひて
 光なき身の
 運命かなしや
 世を逆に
 感じては。
 ……

1907年以降、朔太郎は高等学校を相次いで落第し、1910年には六高に籍を残しつつ慶應義塾大学予科了組に入学するも直後に退学し、同年六高をも退学する。その前年にはエレナが高崎の佐藤医師のもとに嫁いでいることから、この時期は朔太郎にとっての挫折の時期といえよう。翌1911年には慶大予科に再入学し、比留間賢八についてマンドリンを習い音楽会やオペラを楽しむが、精神的苦悩に悩まされ、同年11月には慶大予科を中途退学することになる。

こうして度重なる挫折を繰り返した時期の短歌からは、以前もっていた憧れが冷めてしまい、悲哀や退廃感が強くなっていく(表1-4)。ここには石川啄木の影響が認められる。

(表 1-4) 1910年頃の短歌実作例

ピストルをもちてあるけば巡查呼びとがめぬ、これは吾をうつため
「われ死なむ」「あゝ死に玉へいつにても」かくいふ故に死なれざりけり
ばらばらとせまき路地より女どもはしりかかりぬにぐるひまなし
心臓に七首たてよシャンパアニュ栓抜くごとき音のしつべし

この頃より詩作においても啄木の影響を受けて詩が象徴化し、自然主義的な本音の表出にくわえて、「宿酔」などにおける朔太郎独特の性的な表現、肉体の実感とつながる表現があらわれはじめる。

1913年春、自筆の歌集『ソライロノハナ』を製作すると同時に、朔太郎は詩人として出発する。1913年5月、北原白秋の主宰する『^{ぎむぼあ}朱薬』に初めて「みちゆき」「こゝろ」「女よ」「櫻(初出無題)」「旅上(初出無題)」「金魚(初出無題)」の6篇

(詩例 1-2) 「夜汽車 (みちゆき)」 初出

みちゆき
ありやけのうすらあかりは
硝子戸に指のあとつめたく
ほの白みゆく山の端は
みづがねのごとくにしめやかなれども
まだ旅人のねむりさめやらねば
つかれたる電燈のためいきばかりこちたしや
あまたるきニスのにほひも
そこはかとなきはまきたばこの煙さへ
夜汽車にてあれたる舌には佗しきを
いかばかり人妻は身にひきつめて嘆くらむ
まだ山科は過ぎずや
空気まくらの口金をゆるめて
そつと息をぬいてみる女ごゝろ
ふと二人悲しさに身をすりよせ
しのゝめ近き汽車の窓より外を眺むれば
ところもしらぬ山里に
さも白くさきて居たるおだまきの花

(詩例 1-3) 「旅上 (無題)」 初出

○
ふらんすへ行きたしと思へども
ふらんすはあまりに遠し
せめては新らしき背廣をきて
きまゝなる旅にいでゝみん
汽車が山みちを行くとき
みづいろの窓によりかゝりて
われ一人うれしきことを思はん
五月の朝のしのゝめ
うら若草のもえいづる心まかせに

「夜汽車 (みちゆき)」において最初に提示された、夜明けのうっすらとした明るさは白秋の『桐の花』にみられる「薄らあかり」だが、これは終わりに提示される「しのゝめ」と同等であり、この夜明けの時間帯が完全には明けないことを示す。有明の象徴詩にみられるような視覚・触覚・嗅覚といった感覚表現が交わりながら、枕草子や京都への憧れ、静御前を彷彿とさせる「おだまきの花」など、これまでに朔太郎が学び吸収してきた言葉がつらなっている。「旅上」も同様に汽車による旅のイメージをもつ詩だが、この二つの詩はどちらも目的地にはまったく近づかない。「旅上」に至っては、「ふらんす」は最初の二行であっさりと諦められ、その後の目

的地は存在しない。ここではないどこか、なにかを求めながら、それがどちらの方向にあるのかは全くわからず、汽車の座席に座って運ばれるがまま、という印象のままである。

(2) 1914年～『月に吠える』時代

この時代は、朔太郎の処女詩集『月に吠える』に向かって、大きな転換点を迎え、前衛的・実験的な詩作を繰り返すことによって、朔太郎の感性や言葉が鋭く磨かれることになった時期といえよう。そして、その原因のひとつが室生犀星との出会いである。

(表 1-6) 1914年～『月に吠える』刊行(1917年)の萩原朔太郎略年表⁶⁵

西暦	年齢	事項
1914年	28歳	1月自宅の建物を洋風の小部屋に改築。 2月室生犀星が前橋に初めて訪れ、1ヶ月近く滞在。 3月下旬頃に上京。 6月室生犀星・山村暮鳥と「人魚詩社」を設立。 10月「詩と音楽の関係」を発表。 冬になる前に前橋へと帰郷。11月エレナとの恋が破局し、「草木姦淫」を体験、退廃的生活の末に「淋病、インフルエンザ、脳痛病」という惨状に落ち込む。 年末ごろから翌年にかけて「浄罪詩篇」の詩を発表。
1915年	29歳	3月人魚詩社から『卓上噴水』を創刊(3冊で終刊)。 精神の変調を来たし、6月号各誌へ作品を発表した後、翌年5月号まで詩の発表を中断する。
1916年	30歳	1月朔太郎の主宰で「ゴンドラ洋楽会」第1回演奏会を開催。

⁶⁵ 前橋文学館 編「萩原朔太郎年譜」〔<https://www.maebashibungakukan.jp/sakutaro>〕(2022年3月18日)を参考とし、書簡によってわかることを筆者が補填した。

		この頃ドストエフスキーを読み、ポーヤニーチェにも影響を受ける。 6月室生犀星と雑誌『感情』を創刊。
1917年	31歳	2月処女詩集『月に吠える』を刊行。 3月大手拓次を訪問。 森鷗外、斎藤茂吉を訪問し詩集を贈る。 4・5月号『感情』が『月に吠える』関係の特集等を組む。

朔太郎が詩壇デビューを果たした『朱欒^{さむぼあ}』は、憧れの白秋の雑誌という以上に朔太郎の詩に大きな影響を与えることになる。それが、室生犀星と知り合い生涯の友となったこと、大手拓次の詩と出会ったことであろう。朔太郎は1914年に室生犀星、山村暮鳥と三人で詩・宗教・音楽の研究を目的とする「人魚詩社」を設立し、翌年には詩誌『卓上噴水』を創刊する。この頃朔太郎は暮鳥に「北原氏の眞實、室生君の感傷、貴兄の奇蹟、吉川君⁶⁶の幽霊、この四つは確に世界第一の寶石であり哲學であると思ひます」⁶⁷と書き送っている。

1914年2月に犀星が前橋に訪れ、直接朔太郎と相まみえてから朔太郎の詩は目に見えて変化する。裕福な家の長男として生まれ育った朔太郎にくらべ、私生児として生まれ、両親の顔を知らずに養子に出された犀星は、その生い立ちからして「飢え」があり、その詩からも光を求める気持ち、祈りがより強く感じられる詩人である。そんな犀星との出会いが、1913年までの朔太郎の詩には存在しなかった、「対象を求める強さ」を与えることになったと考えられる。

犀星を追うようにして東京へと向かう朔太郎が、数年前に挫折の日々を重ねて失った美的生活への憧れを取り戻したかのように、都会への期待に胸を膨らませたことは「花鳥」と題された詩にあきらかである。(詩例 1-4)

⁶⁶ 吉川惣一郎＝大手拓次

⁶⁷ 萩原朔太郎『萩原朔太郎全集 第十三巻』 東京：筑摩書房、1977年、57頁。

(詩例 1-4) 「花鳥」 初出

花鳥

花鳥はなとりの日はきたり、
日はめぐりゆき、
都に木の芽ついでばめり。
わが心のみ光りいで、
しづかに水脈みづをかきわけて、
いまぞ岸しづべに魚を釣る。
川浪にふかく手をひたし、
そのうるほひをもてしたしめば、
かくもやさしくいだかれて、
少女子どもはあるものか。
あゝうらうらともえいで、
都にわれのかしまだつ、
遠見とほみに浮ぶ花鳥のけしきさへ。
——一九一四、四、一五——

また、犀星と出会ったのちの朔太郎の詩は、「春日」(詩例 1-5)を皮切りに「感傷の手」、「決闘」、「感傷の塔」、「磨かれたる金属の手」と金属の硬質なイメージが強くなっていき、それにつれて「うすらあかり」だった光も強くなっていく。前年にはぼんやりと汽車に運ばれるがままだった動きも、「なほもひねもすはしりゆく」と能動的かつ激しさを増していくのである。

(詩例 1-5) 「洋銀の皿 (春日)」 初出

春日

しげる草むらをたづねつゝ、
なにを欲しさに呼ばへるわれぞ、
ゆくゆく葉うらにささぐられて、
指も眞紅にぬれぬれぬ、
なほもひねもすはしりゆく、
くさむら深く忘れつる、
洋銀の皿たづね行く、
わが哀しみにくるめける、
ももいろうすき日のしたに、
白く光りて涙ぐむ、
洋銀の皿をたづね行く、
草むら深く忘れつる、
洋銀の皿はいづこにありや。

この頃の一連の詩の中で、これまで日本的な象徴詩には関心を示すことも、そこから影響を受けることもなかった朔太郎の詩が、フランス的な象徴詩に近づいてい

くのである。朔太郎本人は同時期、自身の内面について以下のように書き残している。

此頃僕の内部で何かえたいのわからぬ奇異な光が受胎して居る。そいつがだんだんあばれ出す。

併しまだ外壁が厚いので容易に外部へはみ出して来ない。それが非常に苦しい。實際、所産前の窒息的苦惱だ。毎日わけのわからないことを紙片に書いて居る。いよいよセンチメンタルの涅槃が近づいて来たように思ふ。天地がまぶしくて瞳がくらみさうだ。九月の太陽は密雲に蓋はれて居る。何をみても輪光がみえる。これは歡喜だ。實に針のやうな苦痛だ。絶息だ。たまらない。⁶⁸

そして、1914年の冬になる前、朔太郎は再び都会における美的生活に挫折し、前橋へと帰郷することになる。帰郷してから朔太郎は白秋に連日のように手紙をだしており、そこから詩人が郷里における放蕩、退廢的生活の末に「淋病、インフルエンザ、脳痛病」⁶⁹という惨状に落ち込んだことがわかる。この頃の詩人の心的状況による「不安、幻覚、倒錯、疾患、恐怖、懺悔」といった「心的な混沌」が、『月に吠える』はもちろん、その後の作品を解釈するにあたって重要であることはこれまでに指摘されてきたとおりである。⁷⁰

1914年末から翌15年にかけて朔太郎は「浄罪詩篇」と附記した「竹」「菊」「天上縊死」「卵」「姿」「祈禱」「われの犯せる罪」「偉大なる懷疑」「青き炎」などの作品を作る。この「浄罪詩篇」一群によって、朔太郎の第一詩集『月に吠える』の中樞を担う、「懺悔」「祈り」「天上の松」「竹の根」といった一連のイメージが誕生するのである。

「みよすべての罪はしるされたり」「あきらかに犯せるつみ」「みちならぬ姦淫のつみ」「おかせる罪のしるし」など一連の詩の中で語られる罪の自覚は、朔太郎が白秋にあてた書簡にみることができる。「私は絶大なる恐怖と驚愕と羞恥と困惑と

⁶⁸ 萩原朔太郎「ノート」『萩原朔太郎全集 第十二巻』 東京：筑摩書房、1977年、5頁。

⁶⁹ 萩原朔太郎 北原白秋宛 1914年12月10日消印。

⁷⁰ 菅谷規矩雄『萩原朔太郎 1914』 東京：大和書房、1979年、204頁。

の間に板挟みとなつて煩悶して居ります。私は恐るべき犯罪（心霊上の）を行つたために天帝から刑罰されて居るのです。」⁷¹と語られるこの「罪」とは、一体何であろうか。

まずひとつめに、既に人妻となったエレナとの関連を考えることができる。この頃、朔太郎はエレナに実際に会おうとして家を訪ね、「私はエレナのハズ⁷²に本名を知らした。長い間秘密にして居た二人の交歓もこれでおしまひだ。」⁷³と白秋宛の葉書で述べた。しかし、こうした行動そのものを「姦通罪」として意識したというより、「だれでも、情欲をいだいて女を見る者は、心の中ですでに姦淫をしたのである。」（マタイによる福音書 5 章 28 節）⁷⁴とあるように、聖書的な価値観の中での「罪」を意識していたのではないかと推察することができる。つまり、朔太郎詩における第一の女性イメージであるエレナの影響は、現実を生きる女性としてのナカが朔太郎に与えたものと考えられるよりも、ナカへの恋情によって朔太郎の中に生まれた情欲に対する罪の意識、その負い目が詩人に与えたイメージであると考えの方が妥当であろう。

そして、勝原はこの「エレナとの恋の破局こそが、〈草木姦淫〉体験の起因」⁷⁵であると述べている。「草木姦淫」体験は、「浄罪詩篇」制作の「契機」であることが「確定的」⁷⁶と考えられ、詳細を萩原栄次宛の書簡にみることができる。これまで「淫慾」（＝自己）を「聖」なるものとして「みずから企てた自己聖化」⁷⁷を試みていた朔太郎は倒錯的な「草木姦淫」のイメージに至り、一転その「罪」におびえることになるのである。

実は私は不思議な …… 全く偶然な機会から草木姦淫罪を犯したのです、草木姦淫のことは聖書にも書かれてありませんが、造かに多くの人によりて秘密

⁷¹ 萩原朔太郎 北原白秋宛 1914 年 11 月 25 日消印。

⁷² 「ハズバンド」の略。夫。

⁷³ 萩原朔太郎 北原白秋宛 1914 年 11 月 8 日消印。

⁷⁴ 日本聖書協会「新約聖書」『聖書』 東京：日本聖書協会、2000 年、6 頁。

⁷⁵ 勝原晴希「萩原朔太郎の転回——〈浄罪詩篇〉の二重性——」『国語と国文学 63(1)』 東京：至文堂、1986 年、61 頁。

⁷⁶ 勝原晴希 同前、60 頁。

⁷⁷ 菅谷規矩雄『萩原朔太郎 1914』 東京：大和書房、1979 年、211 頁。

に行はれた犯罪に相違ないと思ひます、私は夜になつて草木の精と姦淫することを明らかに知覚するのです、それは実に快樂の極です、肉体をとかず類の痛快なるものです、⁷⁸ [ママ]

かくの如き世界に於て人は草木を支配し交歡し會話をし甚だしきはこれを姦淫することさへ出来る。(草木姦淫の罪業は人間至上の惡徳である。何となれば神威を犯すこと之れより甚だしきはない。)⁷⁹

萩原栄次宛の書簡での報告によれば、この 1914 年末の帰郷からの一連の流れは①「草木姦淫」体験、②その翌日の夜から幻覚にみまわれ、③一週間ほどして友人たちと放蕩し「肉交」せずに淋病になったことで「草木姦淫」の天罰を自覚し、懺悔をくりかえすなかで④インフルエンザを併発し寝込むことになり、それによって「草木姦淫」は夢のように消えてしまった、となる。この「草木姦淫」体験は詩人としての朔太郎に極めて重要な影響を与え、「次第に「詩的表現」における万物との交感、交歓に変貌されてゆく」⁸⁰ことになる。

さらに、1914 年から翌 15 年にかけての朔太郎の詩には、金属や植物がまっすぐ天へと伸びるイメージによる鋭く強いものと、それに続き、罪を恐れて一心に祈る懺悔者のイメージのものが存在していることに注目する。つまり、朔太郎が激しく天上世界を求めた先で、一転「天帝から」の「刑罰」を恐れることになったと仮定すると、「浄罪詩篇」の根底に存在する「罪」とは、朔太郎が天上世界に一度到達し、「侵犯者」となったことが原因のひとつに挙げられるのではないだろうか。自己聖化、そして天上世界を目指した朔太郎は、その光を 1914 年末のデカダンスの中で見出すが、それにより強烈な「罪」を自覚させられたといえる。「天上」にあるものを欲したという意味で、自己を禁忌の侵犯者「罪びと」と認識⁸¹するのである。

⁷⁸ 萩原朔太郎書簡、萩原栄次宛 1914 年 12 月 16 日付消印。

⁷⁹ 萩原朔太郎「ノート」『萩原朔太郎全集 第十二巻』 東京：筑摩書房、1977 年、14 頁。

⁸⁰ 何積橋「日本近・現代詩の研究：象徴詩の系譜を中心として」 博士論文、関西学院大学、2000 年 9 月、207-208 頁。

⁸¹ 田村圭司『萩原朔太郎研究——抒情の構図——』 東京：明治書院 1983 年、75-76 頁。

こうした詩人の「罪」の意識と「懺悔」「祈り」といった「浄罪詩篇」の時期に一貫するテーマは非常にキリスト教的、というよりも聖書的な価値観を反映していると考えられるが、そこには宗教への信仰があるというよりも、自身の罪が「天帝」から罰せられているという恐怖しか見えてこない。これは、勝原が述べた「〈草木姦淫〉体験が〈快樂の極〉であったと同時に〈恐るべきもの〉でもあったという体験の二重性」と、朔太郎が「〈快樂〉が同時に〈死〉でもあるという事態に直面した」⁸²こと、さらには「〈恐怖〉こそが〈信仰〉の根源なのであった」⁸³という論に通じている。

どれほど熱烈な信仰の“形”をみせた際にも、朔太郎は一般にいう意味での信仰の人ではなくまた純粋な意味における基督者でもなかった。“罪”や“懺悔”の意識がひとしきり身を灼いたことはたしかだけれども、それでも“信仰”を絶対とする人ではない。あいまいな言い方になるが、「浄罪詩篇」における“浄罪”についても、おそらく“浄罪”を“思考”する人だったのである。絶対の信仰でなく、信仰を“思考”したのである。⁸⁴

朔太郎の“罪”と“懺悔”においては、人間性の本然とその在り方についての省察が、おそらくもっとも大事な問題だったのである。……朔太郎においては「浄罪詩篇」を軸とする“思考”の深まりと推移によって人間性についての省察が生じ、そこから悪や罪や良心やが、解決すべき命題としてからみついてきた。⁸⁵

伊藤信吉は「浄罪詩篇」における朔太郎へのキリスト教的思想の関与を、上記のように述べている。実際、のちに朔太郎はドストエフスキーに導かれてキリストを発見し、長いこと抱えていた問題を解決したというものの、その喜びもすぐに消え

⁸² 勝原晴希「萩原朔太郎の転回——〈浄罪詩篇〉の二重性——」『国語と国文学 63(1)』 東京：至文堂、1986年、61頁。

⁸³ 勝原晴希 同前、67頁。

⁸⁴ 伊藤信吉「『浄罪詩篇』の周辺」『萩原朔太郎』 東京：有精堂、1971年、88-89頁。

⁸⁵ 伊藤信吉 同前、92頁。

てしまう。伊藤の述べたように、宗教に対する「信仰」と「思考」はときに相容れない。難しく考えることなく「信仰」に入ってしまうえば悩まずにすむものが、「思考」することで疑念や苦悩が生じることになり、これが朔太郎のうちに存在した、近代人としての苦悩のひとつといえるのではないだろうか。

こうして、朔太郎は「恋愛の破局」に起因する「草木姦淫」体験と、そこから生まれた「浄罪詩篇」によって、「感傷の極地」「感傷の涅槃」とも呼ばれた自身の「〈詩法〉の目標」⁸⁶である「〈奇蹟〉の一時的実現」を達成することになる。しかし、そこに存在する「恐怖」に脅かされることによって、朔太郎はこの「詩法」を断念せざるを得なくなった。⁸⁷

「浄罪詩篇」の直後、1915年春には朔太郎の詩に変化が生まれる。「白い朔太郎の病気の顔」「春夜」「蛙の死」などにみられるこの変化は、「浄罪詩篇」以前の朔太郎の詩にある金属的なイメージ（老いや死がない＝神に近い）と天上を目指す垂直性が、貝類や貝といった軟体生物（病や腐敗のイメージ）と地上の水平性へと変化したといえる。こうした「病」的なイメージの詩群もまた、『月に吠える』における朔太郎の一面を担っている。これらの詩は、それまでの緊迫したリズムとは異なり、口語のリズムでその柔らかさ、なまあたたかさを表現しているといえよう。

こうした、朔太郎の目指す「天上」と、そこから突き落とされた、または昇ることができなくなった自分が存在する「地上」あるいは「地下」の世界といった価値観は、「宇宙的な立場から見れば、われわれすべての住む自然は月下界、すなわち変化と腐敗墮落と多様化の世界である。そして、永遠なるもの、腐敗せざるもの、一なるものが発見されるのは、天界においてなのである」⁸⁸といった、西洋思想に酷似している。

朔太郎は「人魚詩社」による『卓上噴水』（1915）において、犀星、暮鳥と共に「通常の自己の〈死〉と引き換えに」世界の本当の姿をとらえようとし、いわば自分自身が「神」の領域に足を踏み入れようとする、前衛的かつ実験的な詩作を試みた。

⁸⁶ 勝原晴希「萩原朔太郎の転回——〈浄罪詩篇〉の二重性——」『国語と国文学 63(1)』 東京：至文堂、1986年、64。

⁸⁷ 勝原晴希 同前、73頁。

⁸⁸ ボアズ、ジョージ「自然」ウィーナー、フィリップ・P 編『西洋思想大事典』第2巻 東京：平凡社、1990年、266頁。

『卓上噴水』表紙の裏に掲載された、のちに「Omegaの瞳」と題される散文詩（詩例 1-6）の「死んで見たまへ」という激しい言葉は「浄罪詩篇」以前の「感傷の塔」「磨かれたる金属の手」などにみられる激しさに通じているようにみえる。しかし、こうした過激な実験の結果として朔太郎は精神の変調を来し、暮鳥は卒倒し、犀星は結婚を機に現実的に方向転換することになる。

ここにあらわれる「OMEGA.」とは、ギリシャ文字の最後の文字であり、聖書に「今いまし、昔いまし、やがてきたるべき者、全能者にして主なる神が仰せになる、「私はアルパであり、オメガである」。」⁸⁹とあるように、究極をあらわしていると考えられる。「OMEGA.の青白い感傷のひとみ」＝世界の究極の姿、として考えると、この頃の朔太郎は、理性、分別、合理主義といった常識を乗り越え、真の超越者になろうとしていたことがわかるのである。

（詩例 1-6）『卓上噴水』第二集より

幼
兒
は
眞
實
で
あ
り
神
は
純
一
至
高
の
感
傷
で
あ
る。
死
ん
で
見
た
ま
へ
死
臓
の
光
る
指
先
か
ら
お
前
の
至
純
な
靈
が
發
散
す
る
其
時
お
前
に
ほ
ん
ま
う
に
O
M
E
G
A
の
青
白
い
感
傷
の
ひ
と
み
を
見
る
こ
と
が
で
き
る
其
れ
は
汝
の
人
格
で
あ
つ
た。

歌
原
朔
太
郎

⁸⁹ 「ヨハネの黙示録 1 章 8 節」日本聖書協会『聖書』 東京：日本聖書協会、2000 年、新約聖書 386 頁。

わずか3冊で挫折を迎えた『卓上噴水』の後、朔太郎は詩の発表を中断し、およそ1年間の沈黙を続けるが、1916年に雑誌『感情』を創刊、これにより「感情詩派」と呼ばれる一派が誕生することになる。これは第1節でも述べたように朔太郎がよく使った「感情」という言葉に拠っており、日常的な喜怒哀楽を示したものではない。『月に吠える』「序」にて、「「かなしみ」「よろこび」「さびしみ」「おそれ」その他言葉や文章では言ひ現はしがたい複雑した特殊の感情を、私は自分の詩のリズムによつて表現する。」(傍点筆者)と語られるように、朔太郎の「感情」とはいわば表現不能のものであり、彼の詩の本質そのものである。

思ふに人間の感情といふものは、極めて単純であつて、同時に極めて複雑したものである。極めて普遍性のものであつて、同時に極めて個性的な特異なものである。

どんな場合にも、人が自己の感情を完全に表現しようと思つたら、それは容易のわざではない。この場合には言葉は何の役にもたたない。そこには音楽と詩があるばかりである。⁹⁰

『感情』では『卓上噴水』にみられた実験性、前衛性はその挫折によって失われているものの、「詩はどこからどこまで、至純な感情と感傷とで唄はれなければいけない」⁹¹「詩とは感情の神経を掴んだもの」⁹²と述べられたように、『卓上噴水』時代に朔太郎が掴んでいた詩法が引き継がれている。

『感情』は1919年末まで続き、その間の1917年に朔太郎の第一詩集『月に吠える』はようやく刊行される。感情詩社と白日社の共刊により自費出版で刊行されたこの詩集は、内容、形式共にそれまでの詩の概念を破り、新しい口語象徴詩・叙情詩を開拓した。

⁹⁰ 萩原朔太郎「月に吠える 序」『萩原朔太郎全集 第一巻』 東京：筑摩書房、1975年、11頁。

⁹¹ 萩原朔太郎「詩集のはじめに」『萩原朔太郎全集 第十四巻』 東京：筑摩書房、1978年、236頁。

⁹² 萩原朔太郎「月に吠える 序」『萩原朔太郎全集 第一巻』 東京：筑摩書房、1975年、10頁。

(3) 『青猫』～1923年頃

1918年、『感情』『短歌雑誌』4月号への発表を最後に、朔太郎は詩作品の発表を中断する。この時期、アルトゥル・ショーペンハウアーやフリードリヒ・ニーチェといった哲学者から大きな影響を受けた朔太郎の詩には、まもなく「仏の見たる幻想の世界」（1918）といった、仏教にかかわるものがあらわれてくる。

(表 1-7) 『青猫』時代～1923年頃（『青猫』以降）までの萩原朔太郎略年表⁹³

西暦	年齢	事項
1918年	32歳	4月号『感情』『短歌雑誌』を最後に、詩作品の発表を中断。
1919年	33歳	5月上田稲子と結婚。 8月『文章世界』に初めてアフォーリズムを発表。
1920年	34歳	9月長女の葉子が生まれる。
1922年	36歳	3月『月に吠える』再刊。 4月アフォーリズム集『新しき欲情』刊行。 9月次女の ^{あきらこ} 明子が生まれる。
1923年	37歳	1月詩集『青猫』刊行。 7月詩集『蝶を夢む』刊行。

詩の中断期にあたる1919年に朔太郎は結婚し、同年8月『文章世界』に初めてアフォーリズム「美しき涅槃」を発表する。このような生活や思想の変化から詩風にも大きな変化が起き、「不安・恐怖などの疾患的意識を基調とした『月に吠える』から、憂鬱・哀傷を基調とした『青猫』の世界へと展開」⁹⁴していくことになる。『青猫』の憂鬱性について、朔太郎本人の言葉を引用しておく。

げに憂鬱なる、憂鬱なるそれはまた私の^{てま}絃情詩の主題である。

⁹³ 前橋文学館 編「萩原朔太郎年譜」

[<https://www.maebashibungakukan.jp/sakutaro>] 参考（2022年3月18日）

⁹⁴ 何積橋「日本近・現代詩の研究：象徴詩の系譜を中心として」 博士論文、関西学院大学、2000年9月、209頁。

とはいへ私の最近の生活は、さうした感覺的のものであるよりはむしろより多く思索的の憂鬱性に傾いてゐる。……かく私の詩の或るものは、おほむね感覺的憂鬱性に属し、他の或るものは思索的憂鬱性に屬してゐる。⁹⁵

私の第二詩集は、はじめ『憂鬱なる』とするつもりであつた。⁹⁶

「青猫」の「青」は英語の **Blue** を意味してゐるのである。即ち「希望なき」「憂鬱なる」「疲労せる」等の語意を含む言葉として使用した。この意を明らかにする爲に、この定本版の表紙には、特に英字で **The Blue Cat** と印刷しておいた。つまり「物憂げなる猫」と言ふ意味である。……尚この詩集を書いた當時、私はシヨーペンハウエルに感溺してゐたので、あの意志否定の哲學に本質してゐる、厭世的な無爲のアンニユイ、小乗佛教的な寂滅爲樂の厭世感が、^{おのづ}自から詩の情想の底に漂つてゐる。⁹⁷

こうした「憂鬱」の表出は、ボードレールの『悪の華』に通じるものがあり、「群衆の中を求めて歩く」「青猫」などにみられる、近代化した都会の中の憂鬱性は、ボードレールの詩にもみることができる。アフォリズム「シャルル・ボドレエル」のなかで朔太郎は「藝術は彼にとつての眞理でもなく信仰でもない、そはただ不思議な郷愁への慰安、生活の「悲しき慰安」にすぎない」⁹⁸と述べた。そして、自身の詩についても「詩は私にとつての神祕でもなく信仰でもない。また況んや「生命がけの仕事」であつたり、「神聖なる精進の道」でもない。詩はただ私への「悲しき慰安」にすぎない」⁹⁹と述べ、ボードレールと自身を重ねていた。

⁹⁵ 萩原朔太郎「青猫 序」『萩原朔太郎全集 第一巻』 東京：筑摩書房、1975年、124頁。

⁹⁶ 萩原朔太郎「青猫 凡例」同上、127頁。

⁹⁷ 萩原朔太郎「定本青猫 自序」『萩原朔太郎全集 第二巻』 東京：筑摩書房、1976年、145-146頁。

⁹⁸ 萩原朔太郎「シャルル・ボドレエル 新しき欲情」『萩原朔太郎全集 第四巻』東京：筑摩書房、1975年、67頁。

⁹⁹ 萩原朔太郎「青猫 序」『萩原朔太郎全集 第一巻』 東京：筑摩書房、1975年、125頁。

この時期の詩法「青猫スタイル」において朔太郎は「喩的表現を積極的に変容させ」、「…のやうな」「…のやうに」を用いた表現の多くは喩と象徴のあいだのもの」として「やや複雑な構造をもっている」と何積橋は指摘している。¹⁰⁰

1917-1918年の『青猫』前期のなかの作品である、「黒い風琴」（詩例 1-7）などにもこうした「…のやうに」の使用が認められる。しかし、筆者には、同じような言い回しを繰り返す手法のほうが目につく。これは平田利晴が「語の音感的効果に立脚して詩的宇宙を構築するもの」¹⁰¹と定義しているものである。また、同じく平田によって「通常は片仮名や漢字で表記すべきものを平仮名で表記したり、奇妙なオノマトペを使用する方法も、一次的言語を二次的言語化する為の詩法」¹⁰²と指摘されている。「通常は片仮名や漢字で表記すべきものを平仮名で表記」することは『青猫』以前の詩にもみることが出来る詩法だが、これと先述した同音的な句の繰り返しが組み合わせられることによって、そこに音楽的なイメージ、あきらかなリズム性があらわれてくるのである。

(詩例 1-7) 「黒い風琴」抜粋

黒い風琴

おるがんをお弾きなさい 女のひとよ
あなたは黒い着物をきて
おるがんの前に坐りなさい
あなたの指はおるがんを這ふのです
かるく やさしく しめやかに 雪のふつてゐる音の
やうに
おるがんをお弾きなさい 女のひとよ。

だれがそこで唱つてゐるの
だれがそこでしんみりと聴いてゐるの
ああこのまつ黒な憂鬱の闇のなかで
べつたりと壁にすひついて
おそろしい巨大の風琴を弾くのはだれですか
宗教のはげしい感情 そのふるへ
けいれんするばいぶおるがん れくれえむ！
……

¹⁰⁰ 何積橋「日本近・現代詩の研究：象徴詩の系譜を中心として」 博士論文、関西学院大学、2000年9月、210頁。

¹⁰¹ 平田利晴「萩原朔太郎詩の詩法 -上- 「青猫」から「氷島」への推移を辿って」『論究日本文学 33』 立命館大学、1968年、31頁。

¹⁰² 平田利晴 同上、33頁。

『青猫』後期、1921-1922年の作品群については詩人本人が前期の「感覺的憂鬱性」に対して「思索的憂鬱性」と位置付けたように、その詩風は音楽＝感覺的な陰鬱の表現から、哲学＝思索的な虚無感の表現へと変化していく。この頃に書かれた「蒼ざめた馬」はその代表作といえる。この詩について何積橋は下記のように述べている。

詩の全体において、「影」は宿命的なものとして捉えられ、実存への無力感、虚無感をあらわしている。このように後期の憂鬱性には、前期のみずみずしい情調が次第に萎縮し、知性を帯びた虚無感がよくあらわれているのである。¹⁰³

また、同じく『青猫』後期の「艶めかしい墓場」に「べにいろのあでやかな着物をきてさまよふひと」と描かれる女性は、モチーフとしての死んだ恋人、エレナである。これは、朔太郎本人が「私は長椅子の上に身を投げ出して、昔の恋人のことばかり夢にみて居た。その昔の死んだ女は、いつも紅色の衣装をきて、春夜の墓場をなまぐさく歩いて居た」¹⁰⁴と述べていることから推察できよう。この詩において、「貝でもない」、「雉でもない」、「猫でもない」、「月でもない」、「燐でもない」、「影でもない」、「眞理でもない」と否定を重ねる表現は、「仏陀」や「輪廻と樹木」における同様の表現につながる。なにものでもない＝無、虚無の表現であり、それは転じて永遠性に通じていると考えられる。

1922年にアフォリズム集『新しき欲情』が刊行され、同年「輪廻と転生」「涅槃」といった仏教的思想がみえる詩作品があいついで発表される。先述したように『月に吠える』時代にキリスト教に接近していた朔太郎は、この時期「深切な思念としての仏教への傾斜をつよめて」¹⁰⁵いき、「思念的にも情緒的にも、仏教へのいちじるしい傾倒」¹⁰⁶をみせる。1923年1月に詩集『青猫』を刊行した朔太郎は、2月に

¹⁰³ 何積橋「日本近・現代詩の研究：象徴詩の系譜を中心として」 博士論文、関西学院大学、2000年9月、267頁。

¹⁰⁴ 萩原朔太郎「青猫を書いた頃」『萩原朔太郎全集 第九巻』 東京：筑摩書房、1976年、225頁。

¹⁰⁵ 仲野良一「萩原朔太郎詩の仏教的情想」『大谷大学真宗総合研究所紀要 3』 大谷大学真宗総合研究所、1986年、61頁。

¹⁰⁶ 仲野良一 同上、63頁。

「仏陀」「輪廻と樹木」を発表して以降、仏陀をテーマに詩を書くことはなくなるが、アフォリズム作品群からは朔太郎がそれ以降も「宗教」というものから興味を失わなかったことを推し量ることができる。キリスト教についてもしばしば論じられるが、そこには「宗教の功罪が、あるいは宗教と現代との違和感とでもいうべきようなものが、極めて常套的に語られているにすぎない」¹⁰⁷と佐藤は述べている。

『青猫』「序」には当時の朔太郎がうたおうとしていたものが、「あの艶めかしい一つの情緒——春の夜に聴く横笛の音」、「それは感覚でない、激情でない、興奮でない、ただ静かに靈魂の影をながれる雲の郷愁」、「遠い遠い實在への涙ぐましいあこがれ」¹⁰⁸であると語られている。これこそが朔太郎の詩における「音楽」であろう。「詩は何よりもまづ音楽でなければならない」といふ、その象徴詩派の信条たる音楽¹⁰⁹であり、少年の頃から詩人のなかに根付いている「靈魂の郷愁」なのである。

このように、1923年頃までの朔太郎の詩作とその背景、思想、詩法を追ってみると、(1) 少年期～1913年は朔太郎の基盤の形成期であり、(2) 『月に吠える』時代では天上への志向、挫折、恐怖・病の「感情」表現がなされ、(3) 『青猫』～1923年頃には「意志否定の哲学」、「憂鬱」といった表現がなされ、キリスト教の天上から、仏教の涅槃へ、音楽から哲学へといった変化が見出される。また、朔太郎は新派和歌や与謝野晶子、石川啄木、北原白秋をはじめとする多くの詩人や思想家から影響を受け、彼等の言葉を吸収しながらも、確固たる自我を確立することで、独自の詩を作り上げたといえよう。

¹⁰⁷ 佐藤泰正『日本近代詩とキリスト教』 東京：新教出版社、1968年、258頁。

¹⁰⁸ 萩原朔太郎「青猫 序」『萩原朔太郎全集 第一巻』 東京：筑摩書房、1975年、123頁。

¹⁰⁹ 萩原朔太郎 同上、124頁。

第6節 まとめ

第1章では、萩原朔太郎に繋がる日本近代詩の成り立ちを大まかに追い、それを踏まえたうえで「キリスト教」と「象徴詩」、そして「詩の音楽性」という、朔太郎詩に重要な影響を与えたと考えられるテーマを検討した。

まず第1節で、朔太郎に繋がる5つの流れを追って日本近代詩史を検討することにより、近代詩の起こりから、萩原朔太郎、高村光太郎によって口語自由詩が完成されるまでの大きな変遷、影響を確認することができた。「今、この場所に存在する自己を表現したい」として生まれた歌論の変化から、開国による急激な西洋化、キリスト教の流入による日本人の価値観の変化、翻訳詩による西洋文学の輸入、その時々々の政治の変化による社会情勢の変化など、様々な影響を受けながら試行錯誤の上に近代詩は発展した。こうした大きな潮流の中で、萩原朔太郎は様々な詩人、歌人たちのモチーフから影響を受けながら、ようやく自身の詩を確立するに至ったといえよう。筆者は朔太郎の詩を検討するにあたり、この日本近代詩における100年強の大きな変遷を踏まえることは必要不可欠であると考えた。

次に、「キリスト教」(第2節)と「象徴詩」(第3節)、さらに「詩の音楽性」(第4節)について検討することによって、当時の詩壇や文学界における西洋的思想の受容のひとつとしてのキリスト教の影響や、西洋で生まれた「象徴主義」が日本でどう受容されたのか、といったことに加え、朔太郎が重要視していた「^{インナーリズム}心内の節奏」とはどのようなものなのかを確認することができた。蒲原有明が意識したフランス象徴詩の精神は、西洋とは宗教的な土壌が全く異なる日本では正しく受容されず、三木露風や北原白秋は東洋的な象徴詩を作り上げた。しかし、朔太郎は自身の中に存在する「個」の意識と、世界から自身が切り離されていると感じる「近代」的な意識を確立させることによって、ボードレー尔的な現代性(モデルニテ)を養い、表出させた。これによって、朔太郎は西洋的な近代性を伴った象徴詩人になった、と確認できた。そして、そこには「自己の内部に牢固な近代的主体を確立し、そのうながしに従って、内から七・五調発想を拒否し」た、朔太郎自身の「音楽性」が重要な役割を果たしていたといえよう。

最後に第 5 節で、多くの影響を受けながら日本近代詩人として口語自由詩、そして象徴詩を書きあげた萩原朔太郎本人の詩の変遷、詩法を、詩人の大まかな年表を用いたうえで検討した。ここでは実際に詩人の人生において起こった事柄と共に、その思想や詩に変化を与えた様々な影響についても確認し、朔太郎の詩そのものがどのように変遷していったのかを考察した。本論では、朔太郎の詩を大きく変化させることになった「草木姦淫」体験についての確認に主に頁を割く結果となったが、現在までに歌曲作品で多く扱われる『青猫』（および『青猫』以後）の時代といえる 1923 年頃までに焦点を絞ることで、「短歌時代～1913 年の朔太郎」→「1914 年～『月に吠える』刊行までの朔太郎」→「『青猫』時代～1923 年の朔太郎」と、思想及び詩法の変化を追うことができた。

これら第 1 章で検討・確認した事項を基本的な情報とし、第 2 章における詩の読み方、第 3 章、第 4 章における音楽作品としての詩の解釈へと繋げる。

第2章 萩原朔太郎詩に付曲された歌曲作品の分析

ここまで、日本近代詩史と萩原朔太郎の詩について、また「詩」と声楽家のかかわり方について述べてきた。本章では、第1章の内容をふまえた上で、実際に朔太郎の詩に付曲された歌曲作品を題材に、その「詩」と「音楽」の分析・解釈を試みる。このうち、詳細な音楽分析は本論の目的とするところではないため付録として掲載し、分析の結果、重要と考えられる項目を採り上げて考察する。

引用する詩は、基本的に詩集掲載時のものを筑摩書房『萩原朔太郎全集』から引き、複数詩集に掲載されている場合や、草稿や別稿が存在する場合は作曲家が引用したとみられる版か、詩形が近いものを使用、もしくは詩例として別に引用する。また、音楽的な分析において主要な主題、よく使われる音型、和音などの技法については譜例を用い、その際に使用する楽譜については作品ごとに明記する。

第1節 「詩」と「音楽」の分析と解釈

1.1 石渡日出夫：〈洋銀の皿〉〈仏陀 或は「世界の謎」〉

石渡日出夫(1912-2001)に関する資料は非常に少なく、出版されている楽譜に関しても、歌曲においては畑中良輔監修の『日本歌曲全集』(音楽之友社、1994年)がもっとも数多くまとめられているものである。その中に萩原朔太郎の詩を扱ったものは〈洋銀の皿〉、〈風船乗りの夢〉、〈笛の音のする里へ行こうよ〉、〈仏陀 或は「世界の謎」〉の4曲が掲載され、これらに〈白い雄鶏〉を加えた全5曲で「萩原朔太郎歌曲集」としての構成をとっている」と畑中は述べている¹が、〈白い雄鶏〉は譜面の所在を確認することができなかった。

¹ 畑中良輔「石渡日出夫とその作品」『日本歌曲全集 19 石渡日出夫』 東京：音楽之友社、1994年。

畑中は、「石渡日出夫の抒情の世界は、萩原朔太郎、中原中也の詩のなかで最も高い結晶を示し」²、「中原中也、萩原朔太郎の詩の最も良き解釈者である」と述べている。³ 信時潔、クラウド・プリングスハイムに師事していることから、畑中のいうところの「ドイツ的音思考」を基盤としていることは想像に難くないが、その作風は一概にドイツ的とはいえないもので、不思議な抒情世界を築き上げている。東京音楽学校（現東京藝術大学）を中途退学。

代表作は中原中也の詩による〈汚れっちまった悲しみに〉、深尾須磨子の詩による独唱と管弦楽のための組曲《イタリアの牧歌》など。現状では著作集なども見当たらず、手稿譜についても所在が追えないが、ビクターの CD『日本歌曲全集』シリーズの解説書内に「作曲者ノート」として作曲家の言葉が述べられている。この中から、萩原朔太郎について書かれた箇所を引用する。

朔太郎の詩には 18, 9 歳頃から深く傾倒し、多くを作曲したいと思いつつ、それほどに作品は出来ていない。当時 26 歳の青年の私だったが、三好達治さんの紹介を得て、かつて私淑する詩人にお逢い出来る悦びに胸をわかせる——たしか世田ヶ谷の中原だったかに——先生をお訪ねしたのもその年⁴の秋。詩や著書からイメージする情熱、烈しさ、若さにひきかえ、黒茶紬の和服姿の先生の額には、老いと苦渋の色は深かった。⁵

詩人は 1942 年 5 月に死亡しているため、石渡が面会したのは亡くなる 4 年半ほど前のことであるとわかる。

朔太郎詩の 5 曲のなかでは〈洋銀の皿〉の複写のみが東邦音楽大学図書館、畑中良輔ライブラリーに所蔵され、原本は所在不明である。本論では、楽譜が確認で

² 畑中良輔 同前。

³ 畑中良輔「日本歌曲のはじまりについて」『日本歌曲全集 解説書』 東京：ビクター音楽産業・音楽之友社、1991 年、24 頁。

⁴ 〈風船乗りの夢〉作曲年の話であるので昭和 12 年、つまり 1937 年。

⁵ 石渡日出夫「作曲者ノート」『日本歌曲全集 解説書』 東京：ビクター音楽産業・音楽之友社、1991 年、67 頁。

きる4曲の中から、朔太郎の詩作において重要な転換点を担っているといえる、〈洋銀の皿〉と〈仏陀 或は「世界の謎」〉の2曲に絞って考察する。以下、譜例は畑中良輔の監修による、音楽之友社『日本歌曲全集 19 石渡日出夫』（1994）から引用した。

〈洋銀の皿〉（作曲年不明、1937年初演）

I. 詩についての分析と解釈

洋銀の皿

しげる草むらをたづねつつ
なにをほしさに呼ばへるわれぞ
ゆくゆく葉うらにささくれて
指も真紅にぬれぬれぬ。
なほもひねもすはしりゆく
草むらふかく忘れつる
洋銀の皿をたづね行く。
わが哀しみにくるめける
ももいろうすき日のしたに
白く光りて涙ぐむ
洋銀の皿をたづねゆく
草むら深く忘れつる
洋銀の皿はいづこにありや。

詩集『純情小曲集』（1925）に収められた、全13行1連による文語詩。初出は「春日」の題で1914年5月に発表されている。ときおり8音が混ざるものの、全体的には7音と5音のリズムを崩さず持ち続けており、定型詩といって差し支えない。初出の「春日」は第1章で引用したとおりだが、初出形と比較すると各行末の読点を取り払われ、4行目、7行目末には句点が補われたことによって、やや落ち着きを持ったように見える。また「習作集第9巻（愛憐詩篇ノート）」に、初出と同じ「春日」の題で原案（詩例2-1）をみることができる。

そこからは、決定稿といえる初出や『純情小曲集』のものより、はるかに詩人の感情が動いている様子が伝わってくる。「洋銀の皿」を探す詩人は泣き、笹の葉で指が傷つき血に濡れても構わず走り、その草むらの奥深くで「洋銀の皿」は唄っている。支離滅裂にも思えるが、『純情小曲集』で整った詩形よりも詩人の精神的な状況は理解しやすい。

(詩例 2-1) 「洋銀の皿」原案 (春日)

春日

しげれる草むらをたづねつゝ
なにをほしさに泣くわれぞ
ゆくゆくへ笹の葉らにさゝくれて
指へよも眞紅にぬれぬれぬ
なほもひねもすはしりゆく
くらむら深く忘れつる
洋銀の皿をたづねゆく
洋銀の皿はいづこにありや
わが哀しみにくるめける
ももいろうすき日の下に
へあかすひねもす唄ひつゝ
白く光りて涙ぐむ
洋銀の皿へはいづこにありやをたづねゆく
草むへれら深く忘れつる
洋銀の皿へが唄ふなりをたづねゆくはいづこにあり
や、

朔太郎にとっての 1914 年春は、同年 2 月に室生犀星が前橋を訪れ、その出会いが詩そのものに影響を与えはじめた時期であった。この「洋銀の皿」を皮切りに、1913 年までの詩とは大きく変化していくことは第 1 章で述べたとおりである。詩全体を支配する焦燥感のようなものと共に、「洋銀の皿」と名付けられた何かを求めあてどもなく走りゆく詩人の行動の激しさが目立つ。

詩前半の「たづねつゝ」「ゆくゆく」「ぬれぬれぬ」といった音の反復を含む言葉から、詩人の行動の持続性が想定され、後半では「草むら深く忘れつる」「洋銀の皿をたづね行く」という行そのものが繰り返されることにより、詩全体を通して詩人が「洋銀の皿」を探して行動し続けている様が表現されている。

また、うすぼんやりとした光を感じさせる「ももいろうすき日」は北原白秋の『桐の花』にみられる薄ら明かりの表現を感じさせ、白秋の抒情詩や、朔太郎の短歌時代から繋がるロマンチズムを彷彿とさせる。「洋銀の皿」は、「日のしたに／白く光」るので、この「日」は日にちのことではなく、日差しのことだとわかる。無機物であるにもかかわらず「涙ぐむ」「洋銀の皿」と名付けられた何かは、朔太郎の詩の多くがそうであるように、朔太郎自身が投影されたものであると考えられる。

詩的主体としての「われ」と客体である「洋銀の皿」が明確に示され、自分のなかの欠けた部分である何か、もう一人の自分自身ともいえるものを朔太郎は能動的に追い求めはじめていたのである。

II. 音楽的な分析を踏まえた作品の解釈

調性は cis moll、6/8 拍子、全 71 小節からなり、全体は詩の構成に沿って、以下の 4 つのパートに分けられる。

- 【A】 詩 1-4 行 (1-26 小節)
- 【B】 詩 5-7 行 (27-45 小節)
- 【C】 詩 8-11 行 (46-57 小節)
- 【D】 詩 12-13 行 (58-71 小節)

【C】と【D】は詩の構成上ではひとつの区分に入るが、音楽的にははっきり分割されているために、ここでも分割した。

まず、各パートにみられる音楽的な特徴を次に示す。詳細なアナリゼは、本論文の付録 1.1 を参照のこと。

(表 2-1) 〈洋銀の皿〉における音楽的特徴

【A】	ピアノパートによる裏拍でのシンコペーション進行により、草葉が擦れ合うような、ざわざわとした音の効果が出されている。(譜例 2-1) また、頻繁に繰り返されるクレッシェンドとデクレッシェンドにより、行き場のない焦燥感が煽られる。更に、cis moll の主音・主和音が現れる箇所が極端に少なく、詩句 1 行目が歌われる背後には属音である Gis が持続されることで、独特の不安定さが表出していた。
【B】	タイトルでもある「洋銀の皿」が歌われる箇所になって、ようやく堂々と cis moll の主和音が提示される。【C】パートへの転換部にあたるピアノ

	パートは、音型と、その調性が安定しない様子に詩句の「くるめ」くイメージが重なってくる。
【C】	ピアノパートが h moll へと転がりこみ、全曲中で唯一、ピアノから細かい音型が消えるパートとなる。歌は初めて拍感の縛りから浮き上がるように自由を与えられ、詩 8-11 行を、語りの要素を強く持ったフレーズで表現する。
【D】	62 小節目で cis moll の主和音となり、そこで詩句最後のフレーズに突入する。69 小節からの「ありや」では主和音の第 3 音 E が Eis へと上方変化し、ピカルディ終止となる。

(譜例 2-1) ピアノパートでのシンコペーション進行の例 (前奏 5 小節)

Andantino tranquilmente (♩ = ca.116)

The musical score consists of two systems of piano accompaniment. The first system contains measures 1, 2, and 3. The second system contains measures 4 and 5. The music is in G major (one sharp) and 3/4 time. The tempo is marked 'Andantino tranquilmente' with a metronome marking of approximately 116 quarter notes per minute. The dynamics are marked as *pp* (pianissimo) in measures 1 and 2, *mp* (mezzo-piano) in measure 3, *p* (piano) in measure 4, and *pp rit.* (pianissimo, ritardando) in measure 5. The accompaniment features a syncopated pattern with slurs and accents.

また、譜面上の特徴としては、詩句ひとつひとつを区切るようにコンマ記号が書かれていることに加えてブレス記号も明記してあること、強弱をはじめとする演奏記号が非常に細かく書かれていること、歌のパートにときおりグリッサンド記号が書かれていることが挙げられる。これらの特徴を、詩句と併せて表にまとめたものを以下に示す。

(表 2-2) 〈洋銀の皿〉における譜面上の特徴とそれに対応する詩句

パート	譜面上の特徴	詩句
【A】	コンマ記号：3 ブレス記号：4 グリッサンド記号：2	しげる草むら [〰] らを ' たづねつつ ∨ なにを ∨ ほしさに ∨ 呼ばへる ' われぞ ゆくゆく葉うらにささくれて 指 [〰] も ' 眞紅に ∨ ぬれぬれぬ。
【B】	コンマ記号：4 ブレス記号：2 グリッサンド記号：1	なほも ' ひねもす ' はしりゆく 草むらふかく ∨ 忘れつる 洋銀の ' 皿を ∨ たづね [〰] ね ' 行く。
【C】	コンマ記号：0 ブレス記号：0 グリッサンド記号：0	わが哀しみにくるめける ももいろうすき日のしたに 白く光りて涙ぐむ 洋銀の皿をたづねゆく
【D】	コンマ記号：4 ブレス記号：0 グリッサンド記号：2	草むら深く ' 忘れつ [〰] る 洋銀 [〰] の ' 皿は ' いつこに ' ありや。

この表から、譜面上この楽曲の特徴であるといえる記号の使用箇所について、【C】だけにその全てが一度も現れないことは注目すべき点である。【A・B】、そして【D】に多用されるコンマとブレス記号は、一見、詩がもっている行動の激しさや、焦燥感といった一面がフレーズの細かさによって表現されているとも考えられるが、この曲が捉えているのはそういった具体的な動きよりも、朔太郎の「抒情性」であろう。石渡による曲の中心部は、曲全体の特徴的な要素を一切持たない【C】の「わが哀しみにくるめける／ももいろうすき日のしたに／白く光りて涙ぐむ／洋銀の皿をたづねゆく」におかれていると考えられるからである。語りの要素が強くなることによって、詩句が音楽から浮き上がるように感じられるこの箇所は、詩の分析でも述べたように、朔太郎の抒情詩人的な側面があらわれた箇所である。

また、全曲中 5 箇所に使われたグリッサンド記号については、上行グリッサンドが「草むら」、「指も」、「たづね」の 3 箇所【A・B】パート（譜例 2-2）、下行グリッサンドが「忘れつる」、「洋銀の」の 2 箇所【D】パート（譜例 2-3）ということも興味深い。

（譜例 2-2） 上行グリッサンド使用箇所

① 「草むら」

② 「指も」

③ 「たづね」



（譜例 2-3） 下行グリッサンド使用箇所

① 「忘れつる」

② 「洋銀の」



核となっている【C】パートを挟んで前半が上行、後半が下行ということになる。このグリッサンドをどう歌唱するかということは、この作品の表現を濃くすることに対して重要なポイントであると筆者は考えた。特に冒頭の「草むら」では、16 音符という非常に短い音価の中にグリッサンド記号が書かれていて、そこがフレーズの頂点でもあることから、音価が短くてもその音や詩句の濃さを失うことなく、むしろ他の詩句よりも増して演奏することが求められているといえよう。

次に、曲のパートが詩句の句点で区切られた 3 つではなく、明らかに 4 つに分けられることについては、石渡の自筆譜に書かれた詩形（図 2-1）にその根拠をみることができる。句読点のつけ方は、ほぼ『純情小曲集』所収のものに拠っていると思われるが、4 行目では「指」「真紅」が「ゆび」「しんく」と平仮名で書かれており、行末の句点も削られている。また、11 行目では行末に本来存在しない句点を加えられている。

4行目が全て平仮名表記になっていることでの作曲への大きな影響はあまり認められないが、11行目「洋銀の皿をたづねゆく」の後に加えられた句点はその限りでない。石渡の作曲にも、そこで音楽的表現が変化し、再現部ともとれる間奏が挟まれるという方法で表れているため、演奏者としてこの句点を意識するべきかどうかは各々に検討を要する問題である。



(図 2-1) 石渡日出夫『洋銀の皿』手稿譜に書かれた詩

石渡日出夫『洋銀の皿』（手稿の複写）東邦音楽大学図書館畑中良輔ライブラリー所蔵、1頁。

最後に、この「洋銀の皿（春日）」を皮切りにして意志の強さと激しさを増していく朔太郎の詩作の流れを考慮すると、歌の旋律において【A・B】、そして【D】の6/8拍子部分を支配する4分音符と8分音符からなるリズム(譜例2-4)が強く響きすぎ、曲全体の印象を作ってしまうように感じられる。

(譜例 2-4) 6/8 拍子部分を支配するリズムの例



このためにやや歌のフレーズの能動性が弱く、特に 15-32 小節にあたる、「葉うらにささくれて」傷ついた指先が血で濡れても「ひねもす」走り続ける、詩 3-5 行目の表現にもっと激しさがあっても良いのではないかと考えられる。こうした音楽によるリズムの反復は、詩句だけではなく、実際に音にするにあたり新たな「外在律」の縛りを、作曲家が生み出してしまっているといえる。

しかし、石渡は全体的な激しさや焦燥感を表現することよりも、中心に据えた【C】の部分で前後のリズムから浮き上がらせる効果により、ぼんやりとした光の中から今まさに明らかになりつつある、朔太郎の意志の強さと激しさを示すことを意図したのではないか。そして、それをうけて最後に「洋銀の皿はいづこにありや」と問う詩句がピカルディ終止へと繋がる様（譜例 2-5）は、あてどもなく「洋銀の皿」を探して自らを傷つける朔太郎の詩に対して、作曲家が最後に救済を与えているようにも読むことができる。

（譜例 2-5）終句がピカルディ終止を導く箇所

The musical score is presented in two systems. The first system covers the lyrics '洋銀のさらはいづこにあ' (The silver plate is somewhere here). The vocal line starts with a forte (f) dynamic, followed by piano (p), mezzo-piano (mp), and a 'callando' (rushing) section. The piano accompaniment features a consistent eighth-note pattern in the right hand and a more active bass line. The second system covers the lyrics 'りや' (rya). The vocal line ends with a piano (pp) dynamic. The piano accompaniment continues with a 'callando' section in the left hand and a 'pp' section in the right hand, leading to a Picardy cadence.

〈仏陀 或は「世界の謎」〉(1941-42)

I. 詩についての分析と解釈

仏陀

或は 世界の謎

楮土の多い丘陵地方の
さびしい洞窟の中に眠つてゐるひとよ
君は貝でもない 骨でもない 物でもない。
さうして磯草の枯れた砂地に
ふるく錆びついた時計のやうでもないではないか。
ああ 君は「真理」の影か 幽霊か
いくとせもいくとせもそこに坐つてゐる
ふしぎの魚のやうに生きてゐる木乃伊よ。
このたへがたくさびしい荒野の涯で
海はかうかうと空に鳴り
大海嘯の遠く押しよせてくるひびきがきこえる。
君の耳はそれを聴くか？
久遠のひと 仏陀よ！

「仏陀」は詩集『第一書房版萩原朔太郎詩集』(1928)に収められた、全1連、13行からなる口語自由詩で、のちに『定本青猫』(1936)に収められる。初出は『青猫』刊行の翌月、1923年2月で、同時に「輪廻と樹木」(詩例2-2)が発表されている。

(詩例2-2)「輪廻と樹木」(『定本青猫』より)

輪廻と樹木

輪廻の唇をかぞへてみれば
わたしの過去は魚でもない 猫でもない 花でもない
さうして草木の祭祀に捧げる 器物や瓦の類でもない
金でもなく 蟲でもなく 隕石でもなく 鹿でもない
ああ ただひろびろとしてゐる無限の「時」の哀傷よ。
わたしのはてない生涯を追うて
どこにこの因果の車を廻して行かう！
とりとめもない意志の惱みが あとからあとからとや
つてくるではないか。
なんたるあいせつの笛の音だらう
鬼のやうなものがゐるて木の間で吹いてる。
まるでしかたのない夕暮れになつてしまつた
燈火をともして窓からみれば
青草むらの中にべらべらと燃える提灯がある。
風もなく
星宿のめぐりもしづかに美しい夜ではないか。
ひつそりと魂の祕密をみれば
わたしの轉生はみじめな乞食で
星でもなく 犀でもなく 毛衣をきた聖人の類でもあ
りはしない。
宇宙はくるくるとまはつてゐて
永世輪廻のわびしい時刻がうかんでゐる。
さうしてべにがらいろにぬられた恐怖の谷では
獣のやうな襟の木が腕を突き出し
あるいはその根にいろいろな祭壇が乾からびてる。
どういふ人間どもの妄想だらう！

この2篇の詩はどちらも仏陀をうたったものだが、その性質は同じく仏をうたった「佛の見たる幻想の世界」や、それを受け継ぐ「涅槃」といった、美しさ、華やかさ、そして熱帯の湿度が感じられる作品⁶とはあきらかに異なり、乾いていて、どこか土っぽく、生の気配が薄いものである。この変化は『青猫』からそれ以降の朔太郎の詩の変化が如実にあらわれたものであるといえよう。那珂太郎は「佛の見たる幻想の世界」と「佛陀」を比較して、「この二つの作品はそのまま、總體としての『青猫』と『青猫』以後」との差異を、象徴的に示してゐる」と述べている。⁷

一読してわかるように、「佛陀」「輪廻と樹木」の2篇はどちらもある種の虚無感、無限性が漂っている。「佛陀」における詩的主体は「君」であり、「輪廻と樹木」における主体は「わたし」であるが、語られている内容は酷似しており、「わたし」が詩人であると仮定すれば、「君」もまた詩人の投影された姿であるといえるだろう。朔太郎の「極限值的自畫像」⁸である仏陀は、『青猫』時代には「青ざめたるいのちに咲ける熱病の花の香氣」を持つ「花やかにして孤独」な人であったが、ここでは「たへがたくさびしい荒野の涯」に、「いくとせもいくとせも」超越した時空の中で「生きてゐる木乃伊」として存在するだけである。

「赭土の多い丘陵地方」、「さびしい洞窟」、「磯草の枯れた砂地」、「さびしい荒野の涯」などの言葉で描かれた土地は、どこか遠い異国のことのようにでありながら、反対にどこでもない場所を表しているようにみえる。また、詩3-5行目で、「君は貝でもない 骨でもない 物でもない。／さうして磯草の枯れた砂地に／ふるく錆びついた時計のやうでもないではないか。」と、関連性のない単語を重ねて否定していく詩句は、「艶めかしい墓場」、そして「輪廻と樹木」における同様の表現とつながっている、虚無＝永遠性の表現であることは第1章で述べた通りである。さらに、「ふるく錆びついた時計」、つまりもう動かない時計というものを表現することによって、止まった時間と流れる時間がそこに両立している。何ものでもない「君」は、時間の縛りから解放されながらも、確かに何処でもない「ここ」に存在してい

⁶ 本論文の198-200頁、「1.6 木下牧子〈涅槃〉」の項に引用。

⁷ 那珂太郎『萩原朔太郎詩私解』 東京：小澤書店、1985年、155頁。

⁸ 那珂太郎 同前、156頁。

るのである。「生」と「死」、「時間」と「空間」を超える、超越者としての姿が表現されているといえよう。

Ⅱ. 音楽的な分析を踏まえた作品の解釈

調性は f moll、3/2 拍子、全 101 小節からなるが、歌のパートでは 2/2 拍子、6/4 拍子はそのほとんどを占めている。全体は詩の構成によって以下の 3 つのパートに分けられる。

【A】 詩 1-5 行 (1-40 小節)

【B】 詩 6-8 行 (41-66 小節)

【C】 詩 9-13 行 (67-101 小節)

石渡による音楽は、非常にスケールの大きな、ドラマティックな作品である。

まず、各パートにみられる音楽的な特徴を次に示す。詳細なアナリゼは、本論文の付録 1.2 を参照のこと。

(表 2-3) 〈仏陀〉における音楽的特徴

【A】	9 小節にわたる序奏は、低音域をたっぷりと使い、非常にゆったりとした大きさや広さを感じさせるものであり、曲中で 3 度あらわれる。 歌の旋律は、詩句のリズムに合わせて 5 連音符、4 連音符、3 連音符を組み合わせることで、 <i>parlando</i> や <i>recit.</i> といった楽語による指示は無いものの、語りそのものの旋律を生み出している。
【B】	ピアノパートにはここで初めて打ち寄せる波音を思わせる動きが現れ、音楽全体がうねりをもって動き出していく。(譜例 2-6) 歌唱も徐々に語りから歌へと変化していくが、全詩句の中で一番神秘的な箇所ともいえる、「ふしぎの魚のやうに生きてゐる」を「半語り」ともいえる表現で描き、ピアノパートの減 7 和音を展開して重ねていった先の主和音を引

	き金のようにして「木乃伊よ。」の詩句が歌われることで、独特のドラマが打ち出されている。
【C】	<p>詩 9-13 行を支配する「大海嘯」の音の世界へ徐々に移行していく。詩句「大海嘯の」に 4 連音符、「押しよせてくる」に 5 連音符を使用して、波のように言葉が畳みかけてくる効果を得ている。</p> <p>90-93 小節の 4 小節の間に非常にドラマティックな音楽が詰め込まれ、ピアノと歌が同時に歌いきったのち、94 小節で曲冒頭の序奏が再現されている。</p>

(譜例 2-6) 波音を思わせる音型



次に、各パートでの拍子や調性の変化と、それに対する詩句をまとめたものを以下に示す。

(表 2-4) 〈仏陀〉における拍子・調性の変化とそれらに対応する詩句

パート	拍子	調性	小節	詩句
【A】	3/2	f moll	1-9	
			10	あかつち 赭土の多い
	2/2		11-16	丘陵地方の さびしい洞窟の中に眠つてゐるひとよ
	3/2	b moll	17-26	
			27	君は
	2/2		28-40	貝でもない 骨でもない 物でもない。

			さうして磯草の枯れた砂地に ふるく錆びついた時計のやうでもないでは ないか。
【B】	6/4	41-56	ああ 君は「眞理」の影か 幽霊か いくとせもいくとせもそこに
		es moll	57-66 坐つてゐる ふしぎの魚のやうに生きてゐる木乃伊 ^{みい} よ。
【C】	3/2	f moll	67-89 このたへがたくさびしい荒野の涯で 海はかうかうと空に鳴り おほつなみ ^{おほつなみ} 大海嘯の遠く押しよせてくるひびきがきこ える。
		b moll	90-93 君の耳はそれを聴くか？
	3/2	f moll	94-101 久遠 ^{くせん} のひと 佛陀よ！

この表から、石渡の〈仏陀〉はほとんど【A】と【B・C】からなり、全体を前後半に分けて考えることが可能な作品だとわかる。

全曲をとおして、3/2 拍子が現れる箇所は序奏のフレーズ（譜例 2-7）が登場する 3 箇所だけであり、詩句が歌われているところをみると、前半の【A】では 2/2 拍子、スケールの大きなピアノパートの上でゆっくりと歌に詩句を語らせる表現、後半の【B・C】では 6/4 拍子で「大海嘯^{おほつなみ}」が押し寄せる海鳴りが響くなか詩句を歌い上げる表現へと変化している。

（譜例 2-7）9 小節にわたる序奏のフレーズ



朔太郎の詩による時空の不思議ともいえる、現実とはあきらかに違う時間の流れ方、遠い過去から未来まで変わらない「永遠性」や「無限性」の表現に対し、この曲では〈洋銀の皿〉にみられたような細かなフレーズの区切りは見られず、その性質を音楽の構成で表現していると考えられる。全曲中【A】に2度、【C】に1度、合計3度現れる長い序奏のフレーズは、最後に終詩句「^{くをん}久遠のひと 佛陀よ！」と合流することからも、「仏陀」そのひとを表現していると考えられよう。曲冒頭の序奏に高声部はほとんど存在せず、かつて詩人が仏陀にみた「花やか」さは全く現れない。この音型が6/4拍子のドラマティックな41-93小節を包むように現れることにより、音楽上でも朔太郎の詩による虚無感と、時空の超越性が表現されているのである。

「眠つて」おり、永遠に「坐つて」いながら「生きてゐる木乃伊」は、生きながら死んでいるのか、死にながら生きているのか、遠い過去から未来まで、生と死の狭間に存在していく。象徴詩人でもある朔太郎の詩には、こうした二重性、時空の超越性が『月に吠える』時代からみられるが、「佛陀」にみられるのは過去と未来、生と死、そして仏と自分といった究極のイメージの多重性である。

この「佛陀」以降、「郷土望景詩」や『氷島』時代の詩につけられた芸術歌曲は現状、ほとんど見つけることが出来ない。⁹ その後の朔太郎の作品について研究者の中では評価が分かれるが、那珂太郎は、詩人がこの「佛陀」で「生認識の論理的終局点」を描いてしまったために、その後は次第に日常的現実感が増し、「郷土望景詩」で現実的世界へ回帰していくのは必然のなりゆきだった、と述べている。¹⁰

⁹ 本論文の付録3を参照。

¹⁰ 那珂太郎『萩原朔太郎詩私解』 東京：小澤書店、1985年、157頁。

詩が音楽のもたらす「陶醉」を得るためには、現実から距離をとらなければいけないということは第1章4節に述べたとおりであるが、その距離感が近くなってしまったように見えるために、作曲家にとってもこの「佛陀」が代表する1923年頃の詩が、音楽的陶醉を見出すことのできる限界となったのではないだろうか。

1.2 別宮貞雄：《白い雄鶏》

別宮貞雄（1922-2012）は東京大学理学部物理学科、同大学美学科を卒業したのち渡仏し、パリ国立高等音楽院で作曲をダリウス・ミヨー、オリヴィエ・メシアンらに師事。帰国後、萩原朔太郎の詩による《白い雄鶏》（1956）から、最後の歌曲集である高村光太郎詩の《智恵子抄》（1982）に至るまで、室生犀星や大手拓次、立原道造、中原中也といった日本近代詩人の作品から歌曲集を制作している。

《白い雄鶏》は、萩原朔太郎『青猫』にみられる大正後期の作品を主に扱っている。1曲目の〈こころ〉のみが詩集『純情小曲集』におさめられた最初期の作品であり、続く〈白い雄鶏〉、〈海鳥〉、〈眺望〉はどれも1922年のもの。〈眺望〉をのぞく3曲には朔太郎らしい孤独感が描かれているが、その質感は〈こころ〉とそれ以外では大きく異なっている。朔太郎の詩の難解さに加えて、曲の難しさが演奏機会を奪っていると考えられる作品だが、別宮は世の中における自分の作品への評価について述べる中で、《白い雄鶏》について下記のように語っている。

私の作品で世間で最もひろく受け入れられ、愛されているのは、圧倒的に歌曲集「淡彩抄」（一〇曲）である。……そこに青春の香があることで好まれるのであろうが、大きな理由は、演奏が容易なためではなかろうか。そしてもうひとつ、『淡彩抄』はいい」という定評が出来てしまったことであろう。私にしてみれば「私の曲でもっといいのがあるのに」なのである。例えば、萩原朔太郎による歌曲集「白い雄鶏」（一九五六）、これは私の出世作とされている「管弦楽のための二つの祈り」と殆ど同時に出来たが、自分でテープ録音をさんざんきいた上での判断によれば、「白い雄鶏」の方が「二つの祈り」よりいい

とさえ思う。ところがこの作品が今迄ステージに上ったのはせいぜい十回だろ
う。¹¹

以下、譜例は音楽之友社『別宮貞雄歌曲集（増補）』（2018）より引用する。

《白い雄鶏》（1956）

① 〈こころ〉

I. 詩についての分析と解釈

こころ
こころをばなににたとへん
こころはあぢさゐの花
ももいろに咲く日はあれど
うすむらさきの思ひ出ばかりはせんなくて。
こころはまた夕闇の園生のふきあげ
音なき音のあゆむひびきに
こころはひとつによりて悲しめども
かなしめどもあるかひなしや
ああこのこころをばなににたとへん。
こころは二人の旅びと。
されど道づれのたえて物言ふことなければ
わがこころはいつもかくさびしきなり。

詩集『抒情小曲集』（1925）に所収、1913年『朱欒^{ごむぼあ}』にて発表された6篇のうち
のひとつで、詩人としての出発点ともいえる作品である。詩の各所に北原白秋の
影響を強く感じられるが、一般的に朔太郎の代表的な作品として広く愛されてきた
詩といえる。全12行、3連からなる文語自由詩だが、その中には冒頭「こころを
ば・なににたとへん」など、五七調が巧妙に隠されている。こうした工夫により、
自由詩の響きながら慣れ親しんだ定型詩のリズムを感じることも出来る、新鮮なが
ら馴染みやすい詩といえよう。

¹¹ 別宮貞雄「評価と定評」『音楽に魅せられて 作曲生活40年』 東京：音楽之友社、1995年、
14・15頁。

詩では「こころ」を第1連では色の移り変わる「あぢさみの花」、第2連では「音なき音のあゆむひびき」と表現された時間の流れに逆らえないものとして「夕闇の園生のふきあげ」に例えている。これは「習作集第8巻」、通称「愛憐詩篇ノート」と呼ばれる手書きのノートにみられる、「こころ」の原型と思われる詩篇（詩例2-3）にはもっと直接的な表現でみることができる。

（詩例2-3）「こころ」（「習作集第8巻」より）

こころ
 こころをば何にたとへん
 こころはあぢさいの花
 もいろいろに咲く日はあれど
 うすむらさきのためいきばかりはせんなくて
 こころはまた夕闇の園生のふきあげと
 砂時計の漏刻
 音なき音の歩むひびきに
 こころはひとつによりて悲しめども
 悲しめどもあるかひなしや
 あゝこのこころをなにとたとへん
 こころは二人の旅びと
 されどへその道づれのたえて物いふことなれば
 わがこころはいつもかく淋しきなり

発表された詩形と比べると連分けがされておらず、つらつらと書きつけられた印象だが、注目すべきは6行目「砂時計の漏刻」である。「漏刻」とは、もともとは水時計のことであるが、ここでは「砂時計の」とあることから、時間・時刻そのものを示していると考えられる。

こうした1・2連の表現に対して第3連1行「こころは二人の旅びと」という表現に、まるで他者が存在しているような錯覚が起きる。これは第2連3行でも「こころはひとつによりて」と表現され、つまり「こころ」はもともと「ひとつ」ではない、という伏線が存在しているといえる。「こころはひとつによりて」とは、心はひとつであるから、と読むことも可能であるが、第3連を読んだあとに第2連を振り返ると、心はひとつに寄り添って、と読むことも可能になるのである。詩人が自分のなかに欠けている「なにか」であるもう一人の「旅びと」が存在

していることを自覚し、その何者かを求める気持ちがありながらも具体的には行動が伴わず、その寂しさを抱えて生きている状態が表されていると考えることができる。

II. 音楽的な分析を踏まえた作品の解釈

3/4 拍子、Moderato (4 分音符 = 108) の指示。調性は D dur の響きを伴うが調号はなし。臨時記号によって各所に調性を感じさせる作品ではあるものの、同時に臨時記号によって非常に調性が曖昧な箇所が多い作品でもある。全 99 小節からなり、全体は詩の連に沿って、以下の 3 パートに分けられる。

【A】 詩第 1 連 : 1-4 行 (1-34 小節)

【B】 詩第 2 連 : 5-9 行 (35-77 小節)

【C】 詩第 3 連 : 10-12 行 (78-99 小節)

まず、各パートにみられる音楽的な特徴を次に示す。詳細なアナリゼは、本論文の付録 1.3 を参照のこと。

(表 2-5) 〈こころ〉における音楽的特徴

【A】	歌・ピアノ両パートのフレーズ全体にスラーがかけられ、和声の変化を形作りながらも音楽全体が横に流れる旋律線を持っている。詩 2-4 行目が歌われる箇所では、移り変わる「あぢさゐ」の色に例えられた詩句のおおりに、不安定な調性になっているといえる。
【B】	詩句「こころはまた夕闇の園生のふきあげ」、「こころはひとつによりて悲しめども」では、2 小節ごとに調性が変化していくために、ひとところに落ち着くことのできない音楽の運びとなっている。また、詩句「かなしめどもあるかひなしや」に与えられたテヌート記号は、どれだけ悲しんでも

	戻ることがない、という絶望にも似た深い悲しみを音楽で強調しているようにみえる。
【C】	ここでは1音節の音価を8分音符とする箇所を作ること、言葉に独特のスピード感が与えられている。調性では、詩句最終行「わがころはいつもかくさびしきなり。」が歌われるとD durへと回帰するものの、ピアノパートには第3音が下降したF音が存在するために、d mollとD durが同時に聴こえるような不思議な響きが生じている。

次に、詩句内に頻出する言葉で、タイトルでもある「ころ」につけられた音型・音程をまとめたものを次に示す。

(表 2-6) 詩句「ころ」各箇所における音型・音程まとめ

パート	詩句	譜例
【A】	ころをばなににとへん	
	ころはあぢさゐの花	
【B】	ころはまた夕闇の園生のふきあげ	
	ころはひとつによりて悲しめども	
	ああこのころをばなにとへん。	
【C】	ころは二人の旅びと	
	わがころはいつもかくさびしきなり。	

別宮による楽曲は先述したように全体的に非常に調性が曖昧で、抛り所を持たない不安定さ、寂しさのようなものをうまく捉えて音にしているといえる。何度も登場する「こころ」につけられた旋律も毎回似ているようでも音型や拍が異なり、実際に演奏するにあたっては非常に不安定な感覚に陥る一因であろう。大まかにまとめると、【A】パートの2箇所と【B】パート冒頭の「こころ」は同じような動き、【B】パート後半の2箇所と【C】パートの2箇所は同じような組み合わせで動いているといえる。第2連へと導入するにあたって第1連の動きを踏襲する形で入り、その後より感情的な濃度が高くなる2・3連での動きが近くなっていると考えられる。

また、上記に加えて特徴的な箇所としては「音なき音のあゆむひびきに」の詩句の部分が挙げられる。(譜例 2-8) そこまでは詩句の1音節にほぼ4分音符があてられてきたのに対し、ここでは8分音符があてられ、そのせいか演奏していると突如拍感から逃れられなくなるような感覚にとらわれるのである。これは「音なき音のあゆむひびき」=時間の流れの概念として、メトロノーム的な拍の強制を体感することができるのではないかと考えられる。「夕闇」、つまりもう残り少ない時間の中で、無常な時の流れを悲しむ「こころ」の姿を、別宮は音楽でも描いてみせたのである。

(譜例 2-8) 47-53 小節「音なき音のあゆむひびきに」

おと な き おと の あゆむ ひびき に
o-to na - - ki o-to no a-yu - mu hi-bi-ki ni

さらに、別宮はこの歌曲集《白い雄鶏》において、この〈こころ〉のみ、朔太郎の初期の詩からとっていることが特徴的である。2-4 曲目はすべて 1922 年の作であ

ることを考えると、なぜこの詩を歌曲集の冒頭に据えたのか、考える余地があるだろう。続くそれぞれの項において詩の内容については論じるが、「白い雄鶏」「海鳥」は、詩人の強烈な孤独感、何者かに置き去りにされた寂しさや苦悩が描かれている。そして、その根源的なテーマは「こころ」においても同質のものと考えることができる。「こころ」には「道づれ」がいるにも関わらず、その何者かは絶えて物言わず、主体の孤独感や寂しさを深めているのである。

そのテーマが表出する第3連において、別宮は第2連までの音楽と異なり、言葉に独特のスピード感を与えることによって *parlando* と同様の効果を求めている。このことから、作曲家は「白い雄鶏」に繋がる、詩人の孤独感を重要視し、その根源を初期の「こころ」に見たのではないかと考えることができよう。別宮の後期の作品における *parl.* については、紀野洋孝の博士論文において「基本的に歌詞（シラブル）の多い文字数を削きたいところ」と指摘されている。¹²

〈こころ〉でも、第3連2行目は詩中でも音数が多い箇所のひとつである。同じく20音を越えるような音数の多い行は、その詩句の中に言葉のリズムによる切れ目が存在しているが、この行にはほぼ存在しない。そのために、結果として一息で処理しなければいけない音数が、最も多い一行になったと考えられ、紀野の指摘にも適っているといえよう。しかし、別宮はそこから「たえて」の3音を削ってしまい、結果的には音数も減り、詩人の孤独感の深さも原詩と比べると曖昧になってしまったことが、作曲の意図としては疑問である。

¹² 紀野洋孝「別宮貞雄作曲《智恵子抄》の歌唱に関する研究」 博士論文、東京藝術大学、2021年9月、167頁。

② 〈白い雄鶏〉

I. 詩についての分析と解釈

白い雄鶏

わたしは田舎の鶏にほとりです
まづしい農家の庭に羽ばたきし
垣根をこえて
わたしは乾からびた小蟲をついばむ。
ああ この冬の日の陽ざしのかげに
さびしく乾地の草をついばむ
わたしは白つばい病氣の雄鶏をんどり
あはれな かなしい 羽ばたきをする生物いきものです。
私はかなしい田舎の鶏にほとり
家根をこえ
垣根をこえ
墓場をこえて
はるか野末にふるへさけぶ
ああ私はこはれた日時計 田舎の白つばい雄鶏をんどりです。

詩集『青猫』（1923）また『定本青猫』（1936）に所収されている。全2連、14行からなる口語自由詩。『青猫』掲載時は題名・内容ともに「牡鶏をんどり」の表記だが、『定本青猫』では「雄鶏をんどり」の表記。歌曲では第1連5行目「ああ この冬の日の陽ざしのかげに」が抜かれて作曲されているが、それ以外の表記など一番詩形が近いものとして、本項では『定本青猫』から引用した。

タイトルの「白い雄鶏」とは、ただ単にホワイトレグホーンなどの白い鶏を示しているわけではなく、7行め「白つばい病氣の雄鶏」とあるように、「私」が病んでいる状態を示していると考えられる。これは『月に吠える』におさめられた「地面の底の病氣の顔」の初出「白い朔太郎の病氣の顔」からつながる、詩人が自己の病みを表す色でもあるからである。さらに、詩句では「白い」ではなく、「白つばい」という表現が使用されていることにより、乾いた土地の埃っぽさに汚れた姿が表されているようにも読める。

鶏の鳴き声は、同じく『青猫』『定本青猫』に所収された「鶏」という詩において、「聲をばながくふるはして／さむしい田舎の自然から呼びあげる母の聲」として、

「とをてくう とをるもう とをるもう」と独特のオノマトペによって表現されている。「白い雄鶏」では、鶏の鳴き声は表現されていないものの、「家根」「垣根」「墓場」を越えるほどの大きな声を、「こはれた日時計」、つまり本来鳴くはずの早朝ではない時間にあげている、ということがわかる。

また、この詩には初出（詩例-4）の際から大きく削除された数行が存在している。該当箇所は、詩集掲載稿の第1連最終行からそのまま繋がる形での、第1連9-14行といえる部分である。そこには決定稿には存在していない、「戀人」の姿が「幻」として描かれている。

この削除された部分に、「白い雄鶏」の中にある根本的な無力感や嘆きがわかりやすく表現されている。貧しく枯れた土地を飛び立つこともできない「鶏」としての「私」が、何を求めて「羽ばたき」をし、「はるかの野末に」震えながら叫んでいるのかということが、この数行を読むことで理解出来るのである。反対に、この数行を削ることによって「私」の苦しみの理由に具体性を持たせないことになり、読者がそれぞれに意味を再生産する余地を広く残しているといえよう。そして、この削除された部分にも「日は遠く海に向へかたむきさり」「夕風」「はや暮れる日ざし」など、本来雄鶏が関の声をあげるはずのない時間が示されているのである。

（詩例 2-4）「白い雄鶏」初出

<p>あはるかの野末にふるえさげふ ああ私<small>わたし</small>はこわれた日時計 田舎<small>いなか</small>の白<small>しろ</small>つばい雄鶏<small>おんどり</small>です。</p>	<p>墓場<small>かぶら</small>をこえ 垣根<small>かきね</small>をこえ 家根<small>かきね</small>をこえ 私<small>わたし</small>はかなしい田舎<small>いなか</small>の鶏<small>にほとり</small></p>	<p>あはれな かなしい 羽<small>は</small>ばたきをする生物<small>せいぶつ</small>です。 ああ だれがこの嘆<small>なげ</small>きをしるか 庭<small>にわ</small>に野菊<small>のぎく</small>のしほれて 日は遠<small>とほ</small>く海<small>うみ</small>の向<small>むか</small>へかたむきさり ひとり戀人<small>こいびと</small>は島<small>しま</small>の上<small>うへ</small>にさすらひたまふ 夕風<small>ゆふかぜ</small>にゆられ ゆられて はや暮<small>く</small>れる日<small>ひ</small>ざしのかげにこの幻<small>まぼろし</small>もかげりゆく。</p>	<p>白い雄鶏 私<small>わたし</small>は田舎<small>いなか</small>の鶏<small>にほとり</small>です まづしい農家<small>のうか</small>の庭<small>にわ</small>に羽<small>は</small>ばたきをし 垣根<small>かきね</small>をこえて 私<small>わたし</small>はひからびた小虫<small>こむし</small>をついばむ ああ この冬<small>ふゆ</small>の日の陽<small>ひ</small>ざしの影<small>かげ</small>に さびしく乾地<small>かんち</small>の草<small>くさ</small>をついばむ 私<small>わたし</small>は白<small>しろ</small>つばい病氣<small>びやうき</small>の雄鶏<small>おんどり</small> あはれな かなしい 羽<small>は</small>ばたきをする生物<small>せいぶつ</small>です。</p>
---	---	---	--

II. 音楽的な分析を踏まえた作品の解釈

3/4 拍子を主としながら、2/4 拍子、4/4 拍子、5/8 拍子を行き来する変拍子。

Allegro (4 分音符=112) の指示で、全体的に 8 分音符、16 分音符、32 分音符でモチーフが描かれるため、実際のテンポよりも速く感じられる。調性ははっきりせず、短 2 度音程が全体を支配している。全 75 小節からなり、全体は詩の連に沿って、以下の 2 つのパートに分けられる。

【A】 詩第 1 連 (1-37 小節)

【B】 詩第 2 連 (38-75 小節)

まず、各パートにみられる音楽的な特徴を次に示す。詳細なアナリゼは、本論文の付録 1.4 を参照のこと。

(表 2-7) 〈白い雄鶏〉における音楽的特徴

【A】	8 小節間の前奏でけたたましい「鶏の鳴き声」のモチーフが提示され、それに加えて音域の変化などにより鶏のけたたましさが随所に表現されている。詩句「あはれな かなしい 羽ばたきをする ^{いきもの} 生物です。」の旋律は、rit.を伴いながら下降して 37 小節のフェルマータに到達することや、音価を分割することなく語尾の「です」が歌われ、文末が無声で空気に消える効果となることで、諦念や卑下の表現を強めている。
【B】	詩句 5 行目「はるかの野末にふるへさけぶ」では、突如 f moll の響きが前面に押し出され、maestoso となる。ここで調性感が打ち出されるものの再び調性は非常に曖昧になり、詩句最終行前半が壊れた玩具のような音型をもって描かれる。終詩句が歌われる箇所では、ピアノの低声部に「鶏の鳴き声」のモチーフがどんよりとした響きで奏されている。

この〈白い雄鶏〉は、歌曲集のタイトルにもなっており、全4曲の要になっていると考えることが出来る楽曲である。別宮による楽曲では、全体が諧謔的ともいえる音楽で、けたたましい「鶏の鳴き声」のモチーフ（譜例2-9）がピアノによって各所で表現され、この一見滑稽な音楽で詩人の苦悩が表されていることがこの曲における最大の特徴であり、作曲家が朔太郎の詩をうまく音に捉えている部分でもある。朔太郎の詩にあらわれる苦悩や嘆きは、外から眺めると滑稽にうつるが、その内側にいる詩人は実に真剣に苦しみ喘いでいるという、その本質を突いた楽曲であるといえよう。

（譜例 2-9）「鶏の鳴き声」のモチーフ



楽曲分析を経て、全体はピアノパートをみると【A】パート、【B】パート共に同じような展開を見せており、それぞれの詩句に対して使用する音型を決定しているといえる。また、歌の旋律に関しても、同じように詩句の内容に対して、音型や音域を決定しているように感じられるため、そうした特徴と対応する詩句をまとめたものを次に示す。

（表 2-8）ピアノ・歌それぞれの特徴とそれらに対応する詩句

パート	小節	Pf.の音型・音域	歌の音型・音域	詩句
【A】	1-8	高音域での序奏、中音域での「鶏の鳴き声」 (1)		

	9-11	低音～中音域での上行形 (2)	主に中音域での上行形 (i)	わたしは田舎の ^{にはとり} 鶏で す
	12-15	高音域での「鶏の鳴き声」、低声部に旋律 (3)	高音域での旋律 (ii)	まづしい農家の庭に羽ばたきし
	16-21	低声部の旋律、3連音符での下行形 (4)	主に高音域での旋律 (iii)	垣根をこえて わたしは ^ひ 乾からびた小 蟲をついばむ。
	22-26	8分音符での上行と下行 (5)	i を変形させた上行形 (中音域)	さびしく乾地の草をつ いばむ
	27-33	歌に沿った中音域の後、高音域での「鶏の鳴き声」 (6)	i の音程を模して入る中音域での旋律 (i ²)	わたしは白つぼい病氣 の ^{をんどり} 雄鶏
	34-37	中低音域での狭い下行 (7)	主に中音域を下降する旋律 (iv)	あはれな かなしい 羽ばたきをする ^{いきもの} 生物 です。
【B】	38-45	(1) が長 2 度上昇		
	46-48	(2) が長 2 度上昇	(i) が長 2 度上昇、詩句に沿って変化	私はかなしい田舎の ^{にはとり} 鶏
	49-54	(4) の音高変化	(iii) の音型が高音～中音域で展開	家根をこえ 垣根をこえ 墓場をこえて

	55-58	f moll の響き	(i) の音型を高 音域で変化させた 旋律	はるかの野末にふるへ さけぶ
	59-61	(5) と同じ働き	主に中音域での 「壊れた玩具」的 な旋律	ああ私はこはれた日時 計
	62-69	低音域でのどん よりとした「鶏 の鳴き声」	中音域での、(i 2) と同様の旋律	田舎の白つばい 雄鶏 <small>をんどり</small> です。
	70-75	(3) のリフレイ ンのち減速		

ここから、【A】パートと【B】パートにおけるピアノの展開の違いは、詩句の展開の変化によることがはっきりする。また、歌の音域も、歌い出し「わたしは田舎の鶏です」や、「さびしく乾地の草をついばむ」、「あはれな かなしい 羽ばたきする生物です」、「ああ私はこはれた日時計 田舎の白つばい雄鶏です」など、詩句に於て自己卑下の表出が強まる箇所では、五線の下半分、中音域に寄っていることがわかる。反対に「まづしい農家の庭に羽ばたきし／垣根をこえて／わたしは乾からびた小蟲をついばむ」や、「家根をこえ／垣根をこえ／墓場をこえて／はるかの野末にふるへさけぶ」といった、激しい行動を伴う箇所では音域が五線の上部に達して、甲高い音になっているといえる。つまり、別宮はこの〈白い雄鶏〉では、音域の移動によって詩句のイメージを操っている、と考えられる。

こうした工夫の中から、全曲中唯一はっきりとした調性感があらわれる 55-58 小節（譜例 2-10）での f moll の響きが、独特の展開をみせている箇所であることもわかる。

(譜例 2-10) 55-58 小節「はるかの野末にふるへさけぶ」

The image shows a musical score for the piece 'Haruka no no-zue ni furu esakebu'. It consists of two staves: a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in treble clef with a 3/4 time signature. The tempo is marked 'maestoso' and the dynamics are 'f'. The lyrics are written in Japanese and Romanized below the notes. The piano accompaniment is in bass clef with a 3/4 time signature, featuring chords and moving lines in both hands.

別宮はこの4小節が、〈白い雄鶏〉の核になる詩句であると読んだのではないだろうか。実際、この行は、詩の中でもっとも詩人の叫びが表出した箇所であるといえよう。そこに調性の響きをぶつけることで、ただ諧謔的に聴こえていた音楽が、突然悲痛な叫びとしての姿をあらわすことに成功している。

続けて、楽曲と原詩との詩句の違いを確認しておきたい。一番大きな違いは、第1連5行目「ああ この冬の日の陽ざしのかげに」が削除されていることである。それによって4行目「わたしは乾^ひからびた小蟲をついばむ。」と6行目「さびしく乾地の草をついばむ」が、句点があるにも関わらず、作曲上つながり、並列されているような印象になっている。それ以外にも譜面上の詩には、原詩からの変更箇所がいくつかあるため、下の表で整理しておく。

(表 2-9) 原詩と『別宮貞雄歌曲集 増補』による歌詞の違い

原詩	譜面での変更
ああ この冬の日の陽ざしのかげに	(削除されている)
かんち 乾地	かれち 乾地
あはれな かなしい 羽ばたきをする ^{いきもの} 生物です。	あはれな かなしい／ 羽ばたきする ^{いきもの} 生物です。
ああ私はこはれた日時計 田舎の白っぼい ^{をんどり} 雄鶏です。	ああ私はこはれた日時計／ 田舎の白っぼい ^{をんどり} 雄鶏です。

8 行目と 14 行目が 2 行に分けられていることは、おそらく楽譜出版時の紙面上のスペースの問題が理由かと考えられるが、それならば改行後を 1 字下げるなど、同じ行であることをわかりやすく表記するべきである。

同じく 8 行目「羽ばたきをする」から「羽ばたきする」への変更は、「あはれな (4) かなしい (4) / 羽ばたきする (6) 生物です (6)」と、作曲のために音律を整えてしまった可能性がある。これは自由詩が拒否した外在律に、実際の音楽のために戻ってしまうという状況を生み出しており、別宮が朔太郎の自由詩をうまく扱えていない箇所であるといえよう。

また、6 行目「乾地」を「かれち」と読ませていることは、譜面をみることでわかる。(譜例 2-11)

(譜例 2-11) 「^{かれち}乾地」



これはそもそも「かれち」と読める字ではないため、読み間違いということもあまり考えられない。よって、「かんち」の n の発音を避け、「かれち」と歌わせることで発音上の歌いにくさを回避したのではないかと推察できる。また、単語としてあまり日常的に使うことのない「乾地」よりも、「枯れ地」と聞こえたほうが、詩から想像される、背景の土地の貧しさが聴衆に伝わりやすい効果があるとも考えられる。

③ 〈海鳥〉

I. 詩についての分析と解釈

海鳥

ある夜ふけの遠い空に
洋燈のあかり白白ともれてくるやうにする。
かなしくなりて家家の乾場をめぐり
あるいは海にうろつき行き
くらい夜浪の呼びあげる響をきいてる。
しとしととふる雨にぬれて
さびしい心臓は口をひらいた
ああかの海鳥はどこへ行つたか。
運命の暗い月夜を翔けさり
夜浪によごれた腐肉をついばみ泣きみたりしが
ああ遠く 飛翔し去つてかへらず。

詩集『蝶を夢む』(1923) また『定本青猫』(1936) に所収されている。『定本青猫』においては全1連、11行からなる口語自由詩だが、初出および『蝶を夢む』では5行目と6行目の間で連が分かれて全2連の詩として書かれている(詩例2-5)。

(詩例2-5) 「海鳥」(『蝶を夢む』より)

海鳥

ある夜ふけの遠い空に
洋燈のあかり白白ともれてくるやうにする
かなしくなりて家家の乾場をめぐり
あるいは海岸にうろつき行き
くらい夜浪のよびあげる響をきいてる。
しとしととふる雨にぬれて
さびしい心臓は口をひらいた
ああかの海鳥はどこへ行つたか。
運命の暗い月夜を翔けさり
夜浪によごれた腐肉をついばみ泣きみたりしが
ああ遠く飛翔し去つてかへらず。

また、『定本青猫』における4行目「あるいは海にうろつき行き」は『蝶を夢む』では「あるいは海岸にうろつき行き」であったことが違いとして挙げられる。

この差異については、筑摩書房『萩原朔太郎全集』第2巻に付随した「研究ノート」の末尾「編集室より」と題して中桐雅夫が下記のように述べている。

「海鳥」の四行目は『蝶を夢む』では「あるいは海岸にうろつき行き」だが『定本青猫』などその後の詩集では「あるいは海にうつろひ行き」と改められている。後者の方が口調がよいし、うみ——うつろひの頭韻の効果も加わる。ただ一字の差違だが、朔太郎の才を示すものだろう。¹³

これはおそらく、詩の題でもある詩句「海鳥」を、「うみどり」と読むか「かいちよう」と読むかに関わってくると考えられる。中桐の指摘のとおり、「海」「海鳥」と並べば「うみ」の音が揃うが、「海岸」「海鳥」と並べば「かい」の音で揃うと考えることが可能だからである。¹⁴

しかし、こうした細かな詩句の差異よりも、先述したように連の構成が異なっていることが、詩を解釈する上では一番大きな違いであろう。実際に、2つの詩形を読み比べると、6行目以降の時空の設定が1-5行目のものと繋がっているか、別の時間軸に存在しているのか、という観点において、大きく異なって感じられる。

全体が2つの連にわけられた『蝶を夢む』版では、第1連に主語が存在しないことが特徴的である。読者はここに詩人の視点を感じるが、第2連で突然そこに「さびしい心臓」という主語があらわれる。「さびしい心臓」とは、おそらく朔太郎自身の「こころ」と考えると、この「心臓」は第1連の視点の持ち主である。しかし、第1連で描かれた「ある夜ふけ」の海辺の漁師町のような场景は、第2連では過去のものとして「夜浪によごれた腐肉をついばみ泣きゐたりしが」の1行のみであらわれている。ここで読者は、第1連で描かれた场景の主体が「海鳥」であったことに気付く仕掛けである。

¹³ 中桐雅夫「編集室より」『萩原朔太郎全集 第二巻付録 研究ノート』 東京：筑摩書房、1976年、16頁。ここでの「うつろひ行き」は「うろつき行き」の誤りか。

¹⁴ 「海鳥」初出と同じ1922年の4月11日付『東京朝日新聞』にて発表された「祈禱」の詩句では、「海鳥」とルビが振られている。

全体を1つの連にまとめた『定本青猫』版では、同じく1-5行目を読む限り主体はみえてこない。ただの场景が描かれていると思って読んでみると、「かなしくなりて」の語があらわれ、なんらかの主体が存在し、それが「乾場をめぐり」、「海にうろつき」、「夜浪」の音を「きいて」いることが伝わってくる。そこに続き6-7行目「しとしと」「雨」がふっている场景が追加提示され、「さびしい心臓」が主語としてあらわれる。こうした作りによって、『定本青猫』版では、詩全体における主体が「海鳥」なのか「さびしい心臓」なのかが非常に読みにくく、読み方によってはどちらともとれる形で書かれていると考えられる。

「さびしい心臓」とは、朔太郎自身のことであると考えられるが、「海鳥」とは何者だろうか。『定本青猫』版で詩が1連にまとめられ、主体が曖昧になったことから、筆者はこれを朔太郎の詩にみられる自己投影、つまり「もうひとりの詩人」の姿、精神、こころではないかと仮定することができる考えた。

詩が2つの連で成り立っていたときも、「さびしい心臓」と「海鳥」とは全く別の個体であるように見せかけて、第1連の「視点」を持つものと、「主体」として、「かなしくなりて」の詩句を共有する存在である。そしてそれが第2連の時間軸ではすでに分離し、「心臓」だけが取り残され、「海鳥」は既に存在しない。つまり、もともとひとつの感情を持っていたものが、いつの間にかふたつに分離し、そして片割れはどこかへ飛び去って消えてしまった。

「海鳥」はこうした悲しみと孤独が表出した作品であるが、さらに『定本青猫』版では詩全体を1連にまとめることで詩の展開、時間軸の流れ、主体の変化を曖昧にわかりにくくし、詩の持つふくらみを増しているのである。朔太郎が「この「定本」のものが本當であり、流布本に於ける誤植一切を訂正し、併せてその未熟個所を定則に改定した」と述べた¹⁵ように、こうした校訂により、詩の芸術性はぐっと増しているといえよう。

¹⁵ 萩原朔太郎「定本青猫 巻尾に」『萩原朔太郎全集 第二巻』 東京：筑摩書房、1976年、254頁。

II. 音楽的な分析を踏まえた作品の解釈

3/4 拍子で始まり終わるが、曲中は旋律や詩句に沿って頻繁に拍子が変わる、変拍子。全体に 2/4、3/4、4/4、3/8、5/8、6/8、7/8、8/8 の拍子が入り混じっている。また、Parlando espressivo [ママ]、4 分音符=62 の指示により、おそらく落ち着いた鼓動の拍感で、を込めて語ることを要求している。

調号は存在せず、和声の響きによってときおり調性感があらわれるが、全体的には 4 度堆積和音の響きの効果により、固定されていない。全 56 小節（ピアノは 57 小節）からなり、全体は詩の構成から以下の 2 つのパートに分けられる。

【A】 詩 1-5 行（1-25 小節）

【B】 詩 6-11 行（26-56 小節）

まず、各パートにみられる音楽的な特徴を次に示す。文中のモチーフについては、譜例をまとめたもの（譜例 2-12）を続けて示す。詳細なアナリゼは、本論文の付録 1.5 を参照のこと。

（表 2-10）〈海鳥〉における音楽的特徴

【A】	1 小節目アウフタクトから 2 小節目にかけて短いモチーフ a、5-7 小節ではモチーフ b があらわれ、この 2 つのモチーフが音高を変えながら何度も奏されている。
【B】	6 連 16 分音符の上下降音型と、pp でのトリルの持続の組み合わせからなるモチーフ c が 2 度繰り返される。短 2 度の上行と下行を同時に行うことにより、警報のような響きがあらわれることも特徴的な音型である。また、詩句「ああ かの海鳥はどこに行ったか」の箇所では、完全 4 度の堆積和音の響きが鳴り響く。終詩句「ああ 遠く飛翔し去ってかへらず。」の背後では、ピアノが楽曲冒頭のモチーフ a を崩した音型をゆっくりと単音で奏でている。

(譜例 2-12) モティーフまとめ

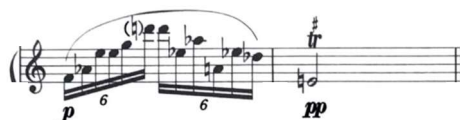
①モティーフ a



②モティーフ b



③モティーフ c



次に、譜面から確認できる詩句と、原詩との違いを確認したのちに、音楽分析からみえた特徴を考察し、全体から別宮がこの詩をどう読んでいたのかを考える。

別宮の楽譜に添えられた詩形は全体が1連にまとまっており、この形から考えれば、『定本青猫』のものが使われていると考えられる。しかし、詩句を細かくみていくと、『蝶を夢む』のものに近いことがわかる。

(表 2-11) 詩句の細かい違いの比較

『別宮貞雄歌曲集』版	『蝶を夢む』版	『定本青猫』版
.....
洋燈のあかり白白ともれ てくるやうにする	洋燈のあかり白白ともれ てくるやうにする	洋燈のあかり白白ともれ てくるやうにする _{...}
.....
あるひは海岸にうろつき 行き	あるひは海岸にうろつき 行き	あるひは <u>海</u> にうろつき行 き
くらい夜浪のよびあげる 響をき <u>いて</u> いる。	くらい夜浪のよびあげる 響をき <u>いて</u> る。	くらい夜浪のよびあげる 響をき <u>いて</u> る。

.....
ああ____かの海鳥はどこへ 行ったか。	ああ____かの海鳥はどこへ 行つたか。	ああかの海鳥はどこへ行 つたか。
.....
ああ____遠く飛翔し去って かへらず。	ああ遠く飛翔し去ってか へらず。	ああ遠く____飛翔し去って かへらず。

これを確認すると、最終行のみすべての版に違いがみられる状況になっており、それ以外の箇所では『蝶を夢む』に準じている。唯一独自の詩句となっているのが、5行目の最後が原詩ではどちらも「きいてる」となっているのにもかかわらず、別宮は「きいている」とした箇所である。これはおそらく、「きいてる」よりも「きいている」の5音の方が、口に馴染みやすい音律であることが理由として考えられる。

ここから、別宮は詩句の細かい内容は『蝶を夢む』版を採用し、全体の連の構成は『定本青猫』版を採用するという、いわばハイブリッド版を生み出して使用しているといえよう。これにより、朔太郎が『定本青猫』への校訂で生み出した詩のふくらみはそのままに、詩句のみ改定前のわかりやすさを求めているのではないかという可能性も浮上する。

とはいえ、これはあくまで推察にすぎず、別宮がどのような意図をもって、こうした形を採り入れたのかは定かでない。前述した2曲目〈白い雄鶏〉は『定本青猫』が参照された可能性が高く、4曲目の〈眺望〉は『蝶を夢む』から採られていることを考慮すれば、両詩集の「海鳥」を参照していることは間違いないだろう。

続いて、音楽分析から得られた音楽の構造上の特徴を、次に示す。おおまかにいって、別宮は音楽の構造をピアノパートに任せ、歌の旋律はその詩句に拠って成り立っている。

(表 2-12) 音楽の構造上の特徴と対応する詩句

パート	小節	音楽構造上の特徴	詩句
【A】	1-12	・モチーフ a ・モチーフ b×2	ある夜ふけの遠い空に 洋燈のあかり白白ともれてくるやう にする
	13-21	・モチーフ a ・モチーフ b×2	かなしくなりて家家の乾場をめぐり あるひは海岸にうろつき行き くらい夜浪の
	22-25		よびあげる響をきいている。
【B】	26-33	・モチーフ c×2	しとしととふる雨にぬれて さびしい心臓は口をひらいた
	34-41	・モチーフ b×3 ・歌の旋律にスラー有	ああ かの海鳥はどこへ行ったか。 運命の暗い月夜を翔けさり
	42-48	・モチーフ b を崩し た音型	夜浪によごれた腐肉をついばみ泣き ゐたりしが
	49-56	・モチーフ a を崩し た音型	ああ 遠く飛翔し去ってかへらず。

まず、歌の旋律は冒頭に *Parlando espressivo* [ママ] とあるように、全体的に語りの要素が非常に強くあらわれている。先述したように、全体の歌の旋律のうち、フレーズにスラーがかかっているのは詩 8-9 行目「ああ かの海鳥はどこへ行ったか。／運命の暗い月夜を翔けさり」(譜例 2-13) のみである。

(譜例 2-13) 34-41 小節 (詩 8-9 行目)

express.

f ああ かの かい ちようは どこへ いった か
 A — ka - no ka - i - chō - wa do - ko e it - ta - ka



ここには *express.* の指示があることから、これ以外の箇所では、*parlando* の効果を生かすためにスラーを外しているのではないだろうか。後年、別宮の声楽作品からはスラーの指示が消えることは「オペラの作曲を境に」していると指摘されており¹⁶、《白い雄鶏》が書かれた 1950 年代の歌曲作品ではまだ基本的にフレーズを示すスラーは全体につけられている。その中で、〈海鳥〉は詩の印象を強めるために語りの効果を求め、あえてスラーの箇所が絞られた珍しい作品である。

次に、ピアノパートで奏されるモチーフの構成からみると、別宮は詩 6・7 行目「しとしととふる雨にぬれて／さびしい心臓は口をひらいた」に独特の展開を与えていることがわかる。前後のパートは主にモチーフ *b* が占め、そこにあらわれる完全 4 度、増 4 度といった響きが曲全体を支配しているが、この 2 行にあたる 26・33 小節では短 2 度の響きが中心となることから、この箇所が作曲によって何らかの役割を与えられているといえよう。

もともと 6 行目の前で詩の連は分かれていたことを考えると、別宮はこの 2 行を中心に据えることで、詩の持っている時間軸の移動を狙ったのではないだろうか。実際に演奏すると、譜面の詩形が全 1 連で書かれているのと同様に、5 行目から 6 行目への移行に音楽上の時間を全くかけていないのに、モチーフの変化によって即座に 6 行目の世界観へと引きずりこまれる感覚になる。

こうした作曲上の工夫により、〈海鳥〉は歌曲集《白い雄鶏》の中で、最も詩句の響き、詩のもっている展開に寄り添った作品になっている、と考えられる。

¹⁶ 紀野洋孝「別宮貞雄作曲《智恵子抄》の歌唱に関する研究」 博士論文、東京藝術大学、2021 年 9 月、173 頁。

④ 〈眺望〉

I. 詩についての分析と解釈

眺望

旅の記念として、室生犀星に

さうさうたる高原である
友よ この高きに立つて眺望しよう。
僕らの人生について思惟することは
ひさしく既に轉變の憂苦をまなんだ
ここには爽快な自然があり
風は全景にながれてゐる。
瞳^めをひらけば
瞳は追憶の情侈になづんで濡れるやうだ。
友よここに來れ
ここには高原の植物が生育し
日向に快適の思想はあたたまる。
ああ君よ
かうした情歡もひさしぶりだ。

詩集『蝶を夢む』（1923）に所収され、冒頭に「旅の記念として、室生犀星に」と添え書かれている。全1連、13行からなる口語自由詩。『蝶を夢む』では「海鳥」と並んで掲載されており、初出は1922年2月（「海鳥」は同年7月）。朔太郎の詩としては非常にめずらしい部類の雰囲気を持ったもので、詩句にも「かうした情歡もひさしぶりだ」とあるように、すがすがしさと健やかさが際立っている。その反面、朔太郎の多くの詩が持つ憂鬱性は、「轉變の憂苦」や「追憶の情侈」といった、わずかな憂いの気配として詩句にあらわれ、過去のものとして描かれている。

詩全体は冒頭から一気に最終行まで読むことができる流れを持っているが、こまかくみていくと句点の位置で少しずつ話が展開していく様子を感じられる。

詩句を順に追っていくと、まず詩1-2行目で「高原」の清々しさを感じさせながら「友」（ここでは犀星のことであろう）に呼びかけ、続く3-4行目で人生についての「思惟」や「憂苦」について、「ひさしく」という詩句から、長い時間が経ったことを示している。そして再び5-6行目において、「ここ」、つまり現在の場所には「爽快」な「風」が吹き渡っている様を描いている。

次いで7-8行目では再び「追憶の情侏」といった、過去の憂いを示すような詩句があらわれる。ここで注目すべき点は、「瞳^めをひらけば」「追憶の情侏になづんで濡れる」という表現である。

通常、現在から過去を追憶するときは、目を閉じる、という表現が相応しい。なぜなら、目を開いた状態では現在の現実風景が視界に広がり、過去を思い起こすにはその情報を遮断した方が良いと考えられるからだ。しかし、ここでは「瞳^めをひらけば」と書かれ、それ以外の箇所では目を閉じているかのようである。これによって、現在と過去の関係性が曖昧になっているところが、この詩における朔太郎らしい点であるといえよう。

9行目以降には再び「友」「君」といった詩句を用いて犀星に呼びかけ、あたたかく健康的な「情歡」について語っているが、ここで「眺望」と同時に発表され、同様の題辞をもって犀星に捧げられている「別れ」と題された詩を引用したい。

(詩例 2-6) 「別れ」

別
れ

旅の記念として、室生犀星に

友よ 安らかに眠れ。
夜はほのじろく明けんとなす
僕はここに去り
また新しい汽車に乗つて行かうよ
僕の孤獨なふるい故郷へ。
東雲^{しのぶ}ちかい汽車の寢臺で
友よ 安らかに眠れ。

この詩では、「眺望」にみられるような明るい世界から、再び孤独へと立ち返ろうとする詩人の姿がみえる。この詩からは明らかに「夜汽車(みちゆき)」と同じモチーフが見え、「孤獨なふるい故郷」という詩句が、過去の「愛憐詩篇」時代を示し

ているようにすら感じられる。では、この 2 篇の詩に共通する「旅の記念」と「室生犀星」というキーワードは、何を示しているのだろうか。

朔太郎の行動を記した年表（『萩原朔太郎全集 第十五巻』筑摩書房）からは、詩の初出の頃に旅の記録を見つけることはできないが、そこから半年ほど遡ると、1921 年の 7 月下旬に「室生犀星に電報で軽井澤に招かれ、共に妙高山麓の赤倉温泉に遊ぶ。」¹⁷とある。このことから、詩題辞における「旅」とはおそらくこの軽井沢の旅を指しており、「高原」とは軽井沢妙高山麓を、「別れ」とはこの旅の終りを示しているのではないかと考えられる。

それと同時に、この 2 篇の詩を並べて鑑賞すると、朔太郎が詩人として愛した犀星が、この頃既に小説家として散文の世界に転じていたことを思い起こさずにはいられない。2 人の友情は生涯にわたって続いたが、犀星と共にひととき快適な高原を楽しんだのち、朔太郎は既に詩人ではなくなった犀星と別れ、「孤獨なふるい故郷」＝詩の世界へと帰っていった、とも読むことができるのである。

II. 音楽的な分析を踏まえた作品の解釈

2/4 拍子が主となりながら、詩句を組み立てるために時折 1/4、3/4、4/4 拍子が挟まれる。調号は指定されていないが、楽曲冒頭と後奏には D dur の響きが強く表出しており、その中の展開で半音進行を多用することにより、調性感を曖昧にしている。全 106 小節からなり、全 4 曲中もっとも小節数が多い作品となっているが、Presto（4 分音符＝144）の指示を与えられ、全 4 曲中もっとも速いスピードで展開するために、長さはほぼ感じられない。全体は特に分割する必要はなくひとつのパートで描かれているが、音楽上の展開をもとに、以下の 2 つのパートに分けて考察した。

¹⁷ 伊藤信吉、佐藤房儀 編「萩原朔太郎年譜」『萩原朔太郎全集 第十五巻』 東京：筑摩書房、1978 年、388 頁。

【A】 詩 1-4 行 (1-42 小節)

【B】 詩 5-13 行 (43-106 小節)

まず、各パートにみられる音楽的な特徴を次に示す。詳細なアナリーゼは、本論文の付録 1.6 を参照のこと。

(表 2-13) 〈眺望〉における音楽的特徴

【A】	ピアノパートではアルペジオの上下行音形、半音進行を含む下行音階が特徴的である。15-16 小節にあらわれる 3 拍のモチーフ a (譜例 2-14) を挟み、詩句 3-4 行目へと展開していく。そこでは同和音連打、2 度音程の行き来、半音進行を含む音型となり、続く間奏では、低音域から高音域までを半音進行やアルペジオ音型を使用しながら、縦横無尽に「轉變の憂苦」という詩句を描くような音型を奏する。
【B】	楽曲冒頭と同様にアルペジオの上下行音型、半音進行を含んだピアノパートが目立つ。詩句「瞳 ^め をひらけば」では、モチーフ a の音高を変化させたものが歌とピアノで同時に奏される。詩句「ああ君よ／かうした情歡もひさしぶりだ。」ではピアノパートにトリルの持続があらわれ、歌の旋律はピアノの拍感から自由を得、ゆったりと言葉を語る技術を演奏者に要求している。(譜例 2-15)

(譜例 2-14) モチーフ a



(譜例 2-15) 音型による、ゆったりと詩句を語る効果の要求

別宮による楽曲は、非常にアルペジオ音型が印象的な作品である。Presto のテンポでのアルペジオ音型の上下行は、勢いよく吹き渡る風の音を彷彿とさせ、曲全体をその音によって印象付けることにより、「さうさうたる高原」、「爽快な自然」、「風は全景にながれ」、といった詩句の示す場景を表現していると考えられる。

この〈眺望〉では、詩句の変更は特になく、旧字体を新字体に変更した程度である。全体は詩と同じく、全 1 連、つまり全体を分割することなく演奏を考える作品だと考えられるが、先述したとおり、音楽的には細かくパートを分けることも可能である。そのため、音楽の構成を詩句と対応させたものを次に示す。

(表 2-14) 音楽の構造上の特徴とそれに対応する詩句

パート	小節	音楽構造上の特徴	詩句
【A】	1-14	<ul style="list-style-type: none"> ・ 1 小節単位でのアルペジオ上下行 ・ 半音進行 ・ 歌は上行形 	さうさうたる高原である 友よ この高きに立つて眺望しよう。
	15-38	<ul style="list-style-type: none"> ・ モティーフ a (「瞳^めをひらけば」のモティーフ) ・ 8 分音符での和音進行に半音進行を含む 	僕らの人生について思惟することは ひさしく既に轉變の憂苦をまんだ

		・歌は下行形	
	39-42	・3連8分音符、16分音符でのアルペジオ	
【B】	43-58	・1小節単位でのアルペジオ上下行 ・半音進行 ・歌は上行形	ここには爽快な自然があり 風は全景にながれてゐる。
	59-70	・モチーフ a (「瞳をひらけば」のモチーフ) ・8分音符での和音進行 ・歌は下行形	瞳をひらけば 瞳は追憶の情侈になづんで濡れるやうだ。
	71-90	・アルペジオ音型 ・半音進行 ・歌は上行形	友よここに來れ ここには高原の植物が生育し 日向に快適の思想はあたたまる。
	91-97	・トリルの持続 ・歌は上行形	ああ君よ かうした情歡もひさしぶりだ。
	98-106	・1小節単位でのアルペジオ上下行音型が徐々に緩んで幅を広げていく	

ここから、曲中独特の展開を与えられているのは 91-97 小節、詩 12-13 行目「ああ君よ／かうした情歡もひさしぶりだ。」の箇所であることがわかる。それ以外は、先述した風を思わせるアルペジオ音型に支配されているのが詩 1-2 行目、5-6 行目、9-11 行目の 3 箇所、8 分音符の和音による進行に支配されているのが詩 3-4 行目、7-8 行目の 2 箇所である。それぞれの詩句の内容をみると、アルペジオ音型にあたる箇所では「高原」、「眺望」、「爽快な自然」、「風」、「植物」、「日向」といった

場景、そして外気を感じさせる詩句が目立つ。反対に、8分音符の和音による音型にあたる箇所では「人生について思惟」、「轉變の憂苦」、「追憶の情侈」、「なづんで濡れる」といった、心中の憂い、悩みの存在を表す詩句があらわれていることがわかる。

この構造上の特徴から、別宮は詩人が過去形で綴った憂い、悩みの表現には現在流れている風の音を与えず、詩句の内容、そして時間軸の分離を狙ったと考えられる。そして、朔太郎がこの詩に於いて言いたかったであろう最後の2行に、特有の音楽を与えることで全体から浮き上がらせ、さらに *recitativo* の指示を加えてこの2行こそが詩の中心であることを示しているといえよう。

これらの音楽を挟むようにして、アルペジオ音型による風の音を描くことで、詩人の持つ憂いの気配を「爽快」に吹き散らす表現となっている作品である。また、別宮は《白い雄鶏》1-3曲目としてここまで描かれた憂鬱性、孤独感、寂しさといった詩人特有の空気感をも、過去の「轉變の憂苦」、「追憶の情侈」として、この「眺望」の詩から聴こえる風によって、全て遠くへ運んでしまえると読んだのではないだろうか。

1.3 團伊玖磨：〈旅上〉《萩原朔太郎に依る四つの詩》

團伊玖磨（1924-2001）は、朔太郎の詩による歌曲をつくった作曲家のうちでは、比較的多くの詩を扱った作曲家のひとりだといえよう。歌曲作品だけに絞っていえば、三善晃と並んで8曲を作っている。特に『月に吠える』時代のものから4篇の詩を扱った《萩原朔太郎に依る四つの詩》は、難解な詩を扱ったにもかかわらずクルスとしての完成度が高く、朔太郎詩による作品の中では比較的演奏機会に恵まれ、高い評価を得ている歌曲集であるといえよう。畑中良輔はこの歌曲集について、下記のように述べている。

團歌曲の中では難解な作品になるのかもしれないが、この四つの歌曲の中には、彼のもっともいいたかったことが十全に語られている作品であり、聴けば聴くほど、光り出すすぐれた歌曲集である。¹⁸

『團伊玖磨歌曲集』（音楽之友社）にまとめられた歌曲のうち、朔太郎の詩によるものは下記のとおりである。初演歌唱はすべてソプラノの三宅春恵による。

（表 2-15）團伊玖磨による萩原朔太郎詩の歌曲

作曲年	曲名	
1948	《萩原朔太郎に依る四つの詩》	I. 雲雀料理
		II. 草の莖
		III. 遊泳
		IV. 笛
1951	旅上	
1956	貝	
	海水旅館	
	笛の音のする里へ行こうよ	

本論ではこの中でおそらく最も演奏機会が多く、朔太郎の詩壇デビュー作品のひとつでもある〈旅上〉と、より詩人の内面世界を描き出したといえる《萩原朔太郎に依る四つの詩》全曲をとりあげて考察する。以下、譜例は音楽之友社『團伊玖磨歌曲集』（2011）より引用する。

¹⁸ 畑中良輔「團伊玖磨とその作品」『日本歌曲全集 解説書』 東京：ビクター音楽産業・音楽之友社、1991年、99頁。

〈旅上〉（1951）

I. 詩についての分析と解釈

旅上

ふらんすへ行きたしと思へども
ふらんすはあまりに遠し
せめては新しき背廣をきて
きまなる旅にいでてみん。
汽車が山道をゆくとき
みづいろの窓によりかかりて
われひとりうれしきことをおもはむ
五月の朝のしのめ
うら若草のもえいづる心まかせに。

1913年『^{ざわぼあ}朱薬』にて発表された、朔太郎の詩人としての出発点ともいえる作品のうちのひとつ。詩集『純情小曲集』（1925）に収められた。全1連、9行からなる文語自由詩で、初出当時は無題。また、ほとんど形態が変わらないものが「五月」の題で「習作集第8巻」（愛憐詩篇ノート）に書かれている。（詩例2-7）「旅上」と題されたのは1925年の『純情小曲集』であると考えられるため、この字には室生犀星の「旅上」（『抒情小曲集』1918年）の題が影響しているとみて良いだろう。

（詩例2-7）旅上」別稿：「五月」

五月

ふらんすへ行きたしと思へども
ふらんすはあまりに遠し
せめては新しき背廣をきて
氣まなる旅に出で、見ん
汽車が山路を行くとき
水色の窓に寄りかかりて
我ひとりうれしきことを思はん
五月の朝のしのめ
うら若草のもえいづる心まかせに

（一九二三、四）

第1章で述べたように、この詩には朔太郎が何かを求める表現がまだ薄く、「ふらんす」は早々に諦められ、続く目的地を定めないまま「きままなる旅」への憧れが描かれることになる。朔太郎の詩には同様に「汽車」をモチーフにした詩が、「みちゆき」、「なにか知らねど」、「帰郷」等いくつか存在しているものの、他の詩と比較したときに「みちゆき」や「旅上」には、旅の具体性や行動が伴わない。また、「旅」と「あたらしき背広」を組み合わせたモチーフは、石川啄木『一握の砂』にある短歌「あたらしき背広など着て／旅をせむ／しかく今年も思ひ過ぎたる」の影響がはっきりとみてとれることも、第1章に挙げたとおりである。

この詩は、朔太郎の詩の中では非常に読みやすく、わかりやすい作品のひとつといえるだろう。特に詩の前半、1-4行はそのまま素直に読むことができる。したがって、自然と詩の中心は後半へと詰まることになる。5行目「汽車が山道をゆくとき」と書かれると、自然と実際の汽車による旅路を想像してしまいがちだが、ここからは「気ままなる旅にいでてみん」と思った詩人の、想像の世界である。「みづいろ」とは、朔太郎が「五月」にイメージを紐づけた色であり、1911年に妹の津久井幸子へと送った書簡には下記のように述べられている。

五月は新緑の月で

目には青葉山ほとゝぎす初鯉

といふ芭蕉の俳句¹⁹にもある通り眼にうつる色はすべて青です、それも七月や八月の夏の盛りのどす黒い様な紺青がゝつた不快な青とはちがつて、見るからに晴々した透き通る様な青です、凡そ一年中で最も活気に充みた[ママ]若々しいムードをあたへる時は五月の初めより外にありません、

水色のリボン、水色の着物、水色のパラソル、これから都の女の服装は水色に變つてしまいます。²⁰

¹⁹ 正しくは芭蕉ではなく、芭蕉と同門の俳人・山口素堂の作。

²⁰ 萩原朔太郎「明44年4月20日津久井幸子宛書簡」『萩原朔太郎全集 第十三巻』 東京：筑摩書房、1977年、18頁。

ここに「都の女の服装」とあることから、「みづいろ」には「五月」にくわえて、都会的なものに対する憧れも含まれているように考えられる。この書簡でもこの後「東京の女」の色彩センスについて話が続いていく。朔太郎にとっては、「五月」は透き通る水色の窓から世界を眺めているようなものであったのではないだろうか。そんな「みづいろの窓」に寄りかかりながら、ぼんやりと「うれしきこと」に思いを馳せる幸せな想像が、「朝のしののめ」、つまりまだぼんやりとした夜明けの光のなか、明るい方へと伸長しようとする「うら若草のもえいづる心」にあらわれているのである。

II. 音楽的な分析を踏まえた作品の解釈

調性は *As dur*、12/8 拍子、全 45 小節からなるが、途中 4/4 拍子へと変化。終曲時には 12/8 拍子へと戻る。全体は詩の構成により 2 つのパートに分けられる。

【A】 詩 1-4 行 (1-19 小節)

【B】 詩 5-9 行 (20-45 小節)

まず、各パートにみられる音楽的な特徴を次に示す。詳細なアナリゼは、本論文の付録 1.7 を参照のこと。

(表 2-16) 〈旅上〉における音楽的特徴

【A】	6 小節にわたる前奏にあらわれる、爽やかな風を印象付けるような特徴的な音型は、歌い出しの「ふらんすへ」が同じモチーフを繰り返すことでこの作品全体の印象となっている。(譜例 2-16) 14-15 小節では、歌の旋律において、小節線を跨ぐようにはかけられたスラーが特徴的である。(譜例 2-17) このスラーの下では必ずといっていいほどピアノが動きを見せている。
-----	--

【B】 20小節より拍子とテンポが変化し、ピアノによる背景描写もあきらかに「汽車」がレールの上を走る、のどかな音型となる。(譜例 2-18) その後、歌は完全にピアノのリズムを外れて自由になり、詩句「五月の朝の」を語り始めるが、続く「しのめ」で語りがそのまま歌へとなだれ込む。後奏にあたる箇所ではピアノは「ふらんすへ」のモチーフを、後ろ姿を見せるかのように高声部でこだまさせている。

(譜例 2-16) 「ふらんすへ」のモチーフ

① ピアノ



② 歌 (+ピアノの高声部)



(譜例 2-17) 小節線を跨ぐ特徴的なスラー



(譜例 2-18) 「汽車」のモチーフ



「ふらんすへ」の音型は團のこだわりが感じられるもので、日本語の「ふらんす」という発音よりも、フランス語による France[frãs]の発音の響き方に近いものに見える。「ん」は日本語では撥音と呼ばれ、語中または語尾で1音節をなすため、日本語による歌唱時にはそれのみでひとつの音価を消費することが多い。この「ん」に音価を与えず、「ら」の音価に「ん」を含むように発語することで、フランス語の鼻母音に近づいている。さらに、この「ふらんすへ」を2度繰り返す、1度目は短3度の跳躍が、2度目には完全4度へと距離を広げることにより、「ふらんす」への憧れの強さが強調されているといえよう。

小節線をまたぐ特徴的なスラーの箇所は、楽曲前半と後半で2度にわたってあらわれている。そこでは、スラーの下で動くピアノパートの働きによって、フレーズの終わりや途中での減速を防ぎ、次の小節への充実を図っていると推察できる。

「汽車」のモチーフは7小節間続き、その上で詩句「汽車が山道をゆくとき／みづいろの窓に」が情景描写のようにして歌われる。27小節「寄りかかりて」で汽車のモチーフは停止し、どこかうっとりとした夢を見るような音型で窓に寄りかかる様子を表現し、続く28小節でピアノパート左手に柔らかに汽車のモチーフがこだまして遠ざかり、「われひとり」の世界の表現へと繋がっている。2度繰り返される「われひとり」は詩人の孤独を強調するものの、2度目の「ひとり」はクレッシェンドに乗って「うれしきこと」へとなだれ込むため、寂しさや孤独感よりも、幸せな想像を誰にも邪魔されない、という表現へと繋がっていると考えられる。

続いて、團の作曲上における、原詩との違いを挙げておく。

團の曲では4行目の「きままなる旅に」が「きままなる旅へ」となっている（譜例 2-19）ことが唯一の差異であるが、音楽之友社のものをはじめ、筆者が確認した楽譜上では全て「旅へ」と表記されながら、楽譜後方にまとめられた詩では原詩通り「旅に」と表記されていた。これは冒頭の「ふらんすへ」と「旅へ」の音を揃えることと同時に、「旅に」の最後のi母音と「いでてみん」の最初のi母音がつながることを避けたのではないかと推察される。

(譜例 2-19) 原詩「旅に」→「旅へ」



それに加えて、楽曲上ではいくつかの詩句が繰り返して歌われている。これには先述したように、詩句に込められた感情や状況を強調する狙いがあると考えられる。この手法は團の他の歌曲にもときおりみられるもので、〈旅上〉と同年作曲の《東京小景》でもみられるが、〈旅上〉では1曲の中で繰り返した詩句の数が多いため、以下にまとめて示しておく。

(表 2-17) 曲中で繰り返された詩句

パート	小節	繰り返された詩句
【A】	7小節と8小節	ふらんすへ
	9小節中に2回	行きたしと
【B】	29小節と30小節	われひとり
	35-38小節と39-42小節	うら若草のもえいづる心まかせに

次に、朔太郎の詩には存在しない「旅の現実感」について、團がどう表現しているかに注目して考察する。團の〈旅上〉は、一度聴くとその音で表現された「ふらんす」や「新しき背広」といった語句のハイカラな印象と、【B】パートで表現される「汽車」のモチーフが耳に残り、タイトルである「旅上」の語と併せて、旅の道中を楽しむ歌に聴こえてしまう部分が少なからずある。このように、作曲により詩に具体性が増しているように感じられることが、この楽曲の特徴であろう。

しかし、先に述べたように朔太郎の詩そのものには、実際の行動は何もでてこない。「旅にいでてみん」と、旅を思い、その道中を夢想するのみである。では、團はこの詩をすべて具体的な旅の詩として読み、表現したのだろうか。筆者の見解としては否である。なぜなら、團は「われひとり」を繰り返すことで他者の不在を強調

し、そのまま音楽も列車の運びから外れさせ、この作品の中でもっとも高い盛り上がりを見せる「うら若草のもえいつる心まかせに」が2度繰り返されるところで、楽曲の焦点も詩人の心の裡に膨らませている。そして、ピアノの後奏で「ふらんすへ」のモチーフへと返り、いわば白昼夢から醒めたような響きを残すのである。まだ夜明け前の暗さを残す「五月の朝のしののめ」のなか、明るい方へと伸びてゆこうとする「うら若草」の心に「ふらんす」への思いをこだまさせることにより、作曲家は詩人による空想的な一面を描いたのではないだろうか。

團は、音楽で詩句に具体性を持たせながら、それらを空想する詩人の心をはっきりと際立たせて描いているといえよう。うすぼんやりとした明かりの中から伸長していく草の芽は、そののちに「洋銀の皿」を求めることになる詩人の心そのものと考えられる。

《萩原朔太郎に依る四つの詩》(1948)

詩集『月に吠える』(1917)より「雲雀料理」「草の莖」「笛」の3篇を、『蝶を夢む』(1923)より「遊泳」を選んで作曲された歌曲集。同詩集から全ての詩がとられているわけではないが、4篇の詩は全て1914年後半から1915年初めに発表された『月に吠える』時代のものであり、歌曲集全体としても『月に吠える』前半の朔太郎の印象を強く抱いた作品である。

團は1945年の《六つの子供の歌》から、《五つの断章》(1946)、《わがうた》(1947)と、1948年の《萩原朔太郎に依る四つの詩》に至るまで毎年一つずつの歌曲集を発表している。《萩原朔太郎に依る四つの詩》について、畑中良輔は「4曲それぞれが独自の様式を持ち、お互いがひとつの「歌曲集」という枠の中で照射し合うような構成」と述べた。²¹

²¹ 畑中良輔「團伊玖磨とその作品(2)」『日本歌曲全集 34 團伊玖磨Ⅱ』東京：音楽之友社、1993年、3頁。

① 〈雲雀料理〉

I. 詩についての分析と解釈

雲雀料理

ささげまつるゆふべの愛餐、
燭に魚蠟のうれひを薰じ、
いとしがりみどりの窓をひらきなむ。
あはれあれみ空をみれば、
さつきはるばると流るるものを、
手にわれ雲雀の皿をささげ、
いとしがり君がひだりにすすみなむ。

『月に吠える』(1917)所収の文語詩。定型詩ではないが、主に5音・7音からなっている。全1連、7行の詩であり、詩全体の流れは途中で滞ることなく進んでいる。「雲雀料理」の語は『月に吠える』内での章題にも用いられ、そこには下の文章が題辞として添えられている。

五月の朝の新緑と薫風は私の生活を貴族にする。したたる空色の窓の下で、私の愛する女と共に純銀のふおうくを動かしたい。私の生活にもいつかは一度、あの空に光る、雲雀料理の愛の皿を盗んで喰べたい。²²

全体を通して「ささげまつる」「あはれあれ」「さつきはるばると」など、a音が多く目立つ、開放感のある詩である。「うれひ」「ひだり」といった言葉に、僅かな悲しみ、罪の意識というものが見られるが、全体的には明るく開放的で、喜びに満ちた作品といえる。「ささげまつる」や「愛餐」、「君がひだり」などの言葉からは、朔太郎が少年時代から学び続けたキリスト教の影響を顕著にみることができ、宗教

²² 萩原朔太郎「月に吠える」『萩原朔太郎全集 第一巻』 東京：筑摩書房、1975年、30頁。

的な罪罰の感覚が生きる『月に吠える』時代の作品のひとつとして読むことができる。

この「雲雀料理」は7行と短い詩ながら、宗教を彷彿とさせる言葉の繋がりや示しているものの難解さから、全体を噛み砕いて解釈することは不可能に近い詩といえるだろう。しかし、こうした難解さがどこからきているのかを考察するためにも、言葉の意味を挙げながら解釈を試みる。

まず、捧げ祀られる「愛餐」とはキリスト教会で行われる会食のことであり、転じて人間に対する神の愛、アガペーを指す。また、「みどりの窓」の「みどり」とは、おそらく題辞にもあるように「新緑」のイメージであろう。キリスト教でも緑は希望や生命を象徴しているとされ、朔太郎にとっての五月、新緑の季節にふさわしいものである。『月に吠える』の中で「雲雀料理」の後に並べられた「掌上の種」に、「ああ、とほく五月の窓をおしひらきて」とあるが、これも「みどりの窓」につながる、同様の表現ではないかと考えられる。

また、「君がひだり」の「ひだり」とは、キリスト教においてポジティブな印象を示す「右」に対してネガティブな印象を示す「左」のことと考えられ、ここに先述した詩人の罪の意識をみることができる。題辞において「あの空に光る、雲雀料理の愛の皿」とあるように、「雲雀料理」は天上のものであり、詩人は天上の世界に到達して、これを盗もうとする、盗人である。「ひだり」という詩句の宗教的な特徴としての典拠を、黒沢弘光は「新約聖書マタイ伝に、「左は詛われた者の位置」とする記述」があるとしている。²³これはマタイによる福音書25章41節「それから、左にいる人々にも言うであろう、『のろわれた者どもよ、わたしを離れて、悪魔とその使たちとのために用意されている永遠の火にはいってしまえ。』」²⁴という一節のことを示していると考えられる。

この聖書の箇所は朔太郎の「蛇いちご」にみられる自己卑下の意識、「魔よ／名を蛇と呼ばれて／執者の／のろひ歌／節なれたり」を彷彿とさせる。では、この「ひ

²³ 畑中良輔 監修、塚田佳男 選曲・構成、黒沢弘光 解説『日本名歌曲百選 詩の分析と解釈Ⅱ』東京：音楽之友社、2011年、86頁。

²⁴ 日本聖書協会『聖書』東京：日本聖書協会、2000年、「新約聖書」43頁。

だり」がかかっている「君」とは何者だろうか。これを黒沢は、題辞を引いて「共に純銀のふおうくを動か」すべき、「私の愛する女」とは……人妻、佐藤ナカ（旧姓馬場ナカ）でしょう」²⁵と推察している。しかし、前述したマタイによる福音書の一節は、同じく 25 章で「栄光の座につく」「人の子」が「すべての国民を」左右によりわけ、発する言葉である。よって「人の子」、つまり主イエス・キリストの左、と読むことが可能であり、そこに聖女エレナとしてのナカをみることは不可能ではないが、これは詩の持つ多重性のうちのひとつであろう。

こうした詩句から読み取れる情報を踏まえたうえで、次は朔太郎によるほかの作品を引いて内容の関わりから解釈を試みる。『月に吠える』『雲雀料理』の章にはもうひとつ「雲雀料理」をモチーフとした詩、「焦心」（詩例 2-8）が所収されているが、こちらで「雲雀料理」をささげつつ進むのは「われ」ではなく「少女」である。

（詩例 2-8）「焦心」（1915 年 4 月『地上巡礼』初出形）

焦心

霜ふりてすこしつめたき朝を、
手に雲雀料理をささげつつすすみ行く少女あり、
そのとき並木にもたれ、
化粧せる女の白き指と皿との隙間をよくよく窺ひ、
この雲雀料理をば盗み喰べんと欲して、
しきりにも焦心し、
あるひとのごときはあまりに焦心し、まつたく合掌せ
るに及べり。

—十一月作—

ここでは「雲雀料理をば盗み喰べんと欲して」「焦心」する盗人の姿と、「手に雲雀料理をささげつつ」すすむ少女の姿が描かれている。これは題辞にて描かれた盗

²⁵ 畑中良輔 監修、塚田佳男 選曲・構成、黒沢弘光 解説『日本名歌曲百選 詩の分析と解釈Ⅱ』東京：音楽之友社、2011 年、86 頁。

人としての「私」と、「雲雀料理」で描かれた「雲雀の皿をささげ」すすむ「われ」の姿が同時に含まれた作品として、注視すべきものである。「焦心」では客体である「少女」と、「雲雀料理」では主体である「われ」が重なることを無視することはできない。

また、詩の中で唯一 3 行目と 7 行目に繰り返される言葉が「いとしがり」である。多くの朔太郎の詩にみられる強烈な自己愛を考慮すれば、愛しがっているのは「雲雀の皿」であり、そこに投影されたと思われる「自分自身」である、と考えることができる。これは「洋銀の皿」で描かれた、草むらの奥深くに忘れられた何かではないだろうか。雲雀は畑や農耕地の草むらの地表に草を集めて椀状の巣を作る鳥だが、朔太郎は長詩「雲雀の巣」で利根川の河原にある「河原よもぎの草むら」の中に隠された雲雀の巣を掴み取る。この雲雀の巣に、朔太郎は「洋銀の皿」をみたのではないか。雲雀は地上で生活する鳥であるが、春には地上の巣の真上、空高く舞い上がりながらさえずる鳥であるため、朔太郎にとっては天上と地上とを繋ぐ存在であったのではないか、ということが推察できる。

朔太郎の詩は空間が非常に流動的であり、天上を求め続けた詩人はいつのまにか天上に存在し、またいつのまにか天と地が入れ替わるが、「雲雀料理」も例外ではない。言葉選び、また描かれた場景からは宗教的儀式を彷彿とさせ、最初は地上での「愛餐」を想像させるが、「みどりの窓」を開き「み空」をみるうちに、いつの間にか天上の世界に移動し、最終行では「君」、キリストの左へと進むのである。

II. 音楽的な分析を踏まえた作品の解釈

調性は F dur、4/4 拍子、40 小節からなるが、途中 5/4 拍子、2/4 拍子を挟む。全体は詩の句点に従って、2つのパートに分けられる。

【A】詩 1-3 行 (1-17 小節)

【B】詩 4-7 行 (18-40 小節)

まず、各パートにみられる音楽的な特徴を次に示す。詳細なアナリーゼは、本論文の付録 1.8 を参照のこと。

(表 2-18) 〈雲雀料理〉における音楽的特徴

<p>【A】</p>	<p>Andante sostenuto、p での肅々とした儀式を思わせるようなモチーフ (譜例 2-20) がピアノの前奏で紡がれ、このモチーフがほぼ途切れることなく続いていく。「燭に」を「ともしびに」と読ませ、「魚臘」「薫じ」などの言葉では「ぎょ・ろ・う」「く・ん・じ」と音価を三分せず、「ぎょ・ろう」「くん・じ」とふたつに分けていることが、日本語の詩句の扱い方として特徴的である。(譜例 2-21)</p>
<p>【B】</p>	<p>「儀式」のモチーフから解き放たれ、pp かつ con grazia の指示で優美さ、典雅さを強調したフレーズが詩 4-5 行目の詩句にあらわれる。しかし、続く詩句 6 行目「手にわれ雲雀の皿をささげ、」では、それまでの音楽と打って変わって、あきらかにドラマティックな表現が求められている。全曲中ここでしか見られない 16 分音符が 1 音ずつアクセントで強調され、歌唱部の背景からピアノが消えることで、独特のパルスを感じさせる。(譜例 2-22)</p>

(譜例 2-20) 「儀式」のモチーフによる前奏



(譜例 2-21) 詩句「魚臘」／「薫じ」の扱い方

(譜例 2-22) 詩句「手にわれ雲雀の皿をささげ、」のドラマティックな表現

Handwritten musical score for Example 2-22. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has two lines of lyrics: Japanese and English. The English lyrics are: "But I shall bring, I shall bring to you a plate of sky-lark". The piano accompaniment includes dynamic markings such as *f*, *marcato*, and *più f*. There are also some performance instructions like accents and slurs.

團の作曲では、前奏で示された「儀式」のモチーフが曲全体の半分以上の小節を占めており、その印象が非常に強い楽曲である。そこから、全体的に肅々とした音の運び、「雲雀料理」の皿が存在すると思われる天上世界の美しさ、尊さ、畏敬の念などを表現することを意識していると考えられる。そのうえで、詩3行目と7行目の「いとしがり」をそれぞれ2回ずつ繰り返していることから、この言葉が作品の軸になっているといえよう。26-28小節では「いとしがり」の旋律が歌とピアノで交わされることで、言葉での2度の繰り返しというだけではなく、音楽上では4度の繰り返しとなり（譜例 2-23）、最も高い盛り上がりを見せる。

(譜例 2-23) 26-28小節「いとしがり」の旋律の呼応

Handwritten musical score for Example 2-23, focusing on the melodic response between the vocal line and piano accompaniment for the phrase "いとしがり". The vocal line has lyrics: "いとしがり Be-cause I love you, Be-cause I love you, きみがひだりに And you shall sit be-side me". The piano accompaniment features a complex rhythmic pattern with triplets and dynamic markings like *f*.

同様に詩 6-7 行目「手にわれ雲雀の皿をささげ、／いとしがり君がひだりにすすみなむ。」の 2 行を丸ごと 2 回繰り返しているが、1 度目はそのドラマ性を表現することが重視され、2 度目はその盛り上がりをもつて曲の終止へと運ぶ目的を持っている。

1 度目の「雲雀の皿をささげ」では、五線の下から上まで、10 度の音程を駆け上がるような旋律が与えられており、これは「雲雀の皿」を介して地上と天上が入れ替わる表現ではないかと推察できる。これは先述したように、雲雀そのものを天上と地上を繋ぐ存在として考えることができることから、それに準ずる「雲雀料理」にも同じ効果があると考えられるためである。「雲雀料理」を媒介にして楽曲後半で天上世界へと転じたと仮定すると、終曲時のピアノパートで「儀式」のモチーフが高声部へと浮き上がっていく（譜例 2-24）ことにより、天上世界に作品そのものをとどめる効果があるのではないだろうか。

（譜例 2-24）天上世界に浮き上がる「儀式」のモチーフ



また、演奏者の視点から特筆すべき点として、日本語の「ん」と「む」の発音の違いについて指摘しておきたい。團の作曲では、フレーズの最後の音に音価を長く与えることが多いが、〈雲雀料理〉ではそこに「ん」と「む」の両方が存在している。撥音は長い音価を歌うのに適しているとはいえないが、他の言語での歌唱にはない、独特な響きの美しさを作品に与える効果があると考えられる。〈雲雀料理〉において、撥音の響きを長く使用しているのは、以下の 3 箇所（4 箇所）である。

(表 2-19) 撥音の響きを長い音価で用いた箇所

	該当小節	詩句	譜例
①	6-7 小節	ゆふべの愛餐	<p>ゆうべのあい さん I shall make a feast of love,</p>
②	15 小節	ひらきなむ	<p>ひら きなん Green win - dow of Spring!</p>
③	29-30 小節	すすみなむ	<p>すすみなむ on my right - hand.</p>
	36-37 小節		<p>すすみなむ on my right - hand.</p>

該当箇所の譜例をみるとわかるように、①の「愛餐」では前打音を利用することで、自然な発語の流れで「ん」に向かうことが出来るように書かれている。また、②「ひらきなむ」では「む」ではなく「ん」で表記されており、③「すすみなむ」は2度ともグリッサンド記号を伴い、ここでは「む」の表記となっている。

「む」と「ん」は表記どおり、「む」＝唇を使った m 音の響きを伴う発音、「ん」＝口蓋を使った n 音系の響きとなり、厳密には発音の位置が異なるものと筆者は考える。日本語には表記が違ってても日常語での発音はほぼ同じ、という文字が「ぢ」・「じ」など他にも存在するが、舞台語としての歌唱時の発音については、その文字が聴衆にも見える響きの音で表現したいと考えるためである。これにより、筆者は②「ひらきなむ」も「む」の発音で歌唱したいと考えるが、團はなぜ「ん」の表記を使用したのだろうか。これは筆者の仮定に過ぎないが、「ひらきなむ」と「ひらきなん」を交互に発音してみると、「ん」の方が開放的な響きになるため、詩がもともと持っている開放的な響きを補強、もしくは「む」の響きで留めたくなかったのではないかと推察することができる。

② 〈草の莖〉

I. 詩についての分析と解釈

草の莖

冬のさむさに、
ほそき毛をもてつつまれし、
草の莖をみよや、
あをらみ莖はさみしげなれども、
いちめんうすき毛をもてつつまれし、
草の莖をみよや。

雪もよひする空のかなたに、
草の莖はもえいづる。

詩集『月に吠える』の「竹とその哀傷」に収められている、6行と2行からなる全2連の詩。「さむさ」「ほそき毛」など詩句の中にs音、k音が多く配置されていることにより、寒さや乾燥した空気感が音として表現されている。

この詩には語り手「われ」が登場しないことから、「草の莖」そのものが詩人の自画像であり、詩人の自己愛の変形したものであると考えられる。詩の中で3度繰り返される「草の莖」だが、第1連では地上のものとして描かれ、それは見る対象、つまり客体である。しかし第2連では「雪もよひする空のかなた」、つまり天上のものになり、さらに「草の莖」自体が萌え出る、主語に変化している。ただ眺めている対象の弱々しい「草の莖」が、精神的に凍るような「さむさ」の中でも、「うすき毛」によって守られ天上の世界に芽を出す自分自身へと変化する、哀しみの中の希望が描かれているのである。その希望を示すように、草稿時点では「一冬日微光一」という添え書きがみられ、わずかながら光が感じられる。(詩例 2-9)

(詩例 2-9) 「草の莖」 草稿：「莖」

莖

へ「初冬ノ感覺」
へ「冬日微光」
―冬ノ感覺ヲ歌ヘルモノ―

へほそき草木の莖は

冬のさむさに

ほそき毛をもてつゝまれぬ

へさびしげな草の莖を見よや

へあまたさびしげなれども

へまだうら青く青らみうすくさびしげなれども

へかずいちめんに細き毛をもてつゝまれぬし

へゆきしだいにふりつもり

かかるへ日のくれに雪とところに野末のうすら

日に日のうれひをふかみ

遠の野末に雪ふりつもり

へしんしめんたる雪

へふりつもる雪をやふりてしみじみとへこそ芽雪

掘りあげ

へあたらしき芽を生萌えいづる

ゆきわりぐさの莖は萌え「はい」づる、

*題名の下にそれぞれ「莖」「冬」「初冬」「微光」「草の莖」の文字がある。

また、「竹とその哀傷」において「草の莖」の前後に並べられた「地面の底の病気の顔」、二篇の「竹」と繋がるモチーフは、「うらうら草の莖」や「青竹」といった植物の根や莖に細く生える「毛」のようなものである。「草の莖」では、冒頭実景としての草の芽生えから、その莖を覆う「ほそき毛」へとフォーカスすることによって突如マクロの世界に引き込まれるが、第2連では突然それが「雪もよひする空のかなた」という遠く開けた景色へと転換され、寒さの中にも解放感を感じる詩となっている。しかし、このマクロの世界は、草稿時点ではもう少し開けた、広角的視点であったことが佐藤容子の博士論文によっても指摘されている。²⁶

その指摘のとおり、草稿5行目「くあまたさびしげなれども」、7行目「かずいちめんに」のように書かれると、冬の庭いちめんに多くの草の芽が出ている様子が思われる。しかし「あまた」や「かず」といった数量の多さを示す語句を削ることによって、焦点が草の莖の表面のうぶ毛に一気に合わされているといえよう。こうし

²⁶ 佐藤容子「音声化による発展的な詩の理解：團伊玖磨の歌曲集《萩原朔太郎に依る四つの詩》を通して」博士論文、東京藝術大学、2010年3月、40頁。

た効果により、決定稿では第 2 連に設定された空の向こう、天上世界とのギャップを見事に表しているのである。

II. 音楽的な分析を踏まえた作品の解釈

調性は A dur、2/2 拍子、全 52 小節からなり、途中 2 小節のみ 3/2 拍子を含む。全体は詩の構成・連に沿って、以下の 3 つに分けられる。

【A】 詩 1-3 行 (1-20 小節)

【B】 詩 4-6 行 (21-36 小節)

【C】 詩 7-8 行 (37-52 小節)

【A】と【B】はどちらも第 1 連にあたり、同じ区分に分類することも可能だが、詩 3 行めと 6 行めは同じ「草の莖をみよや」の一文であり、構成的に 1-3/4-6 (行) という形をとっていることは明らかである。また、作曲上にもそこに明確な区切れが存在していることも考慮して、本論では別パートとして考察した。

まず、各パートにみられる音楽的な特徴を次に示す。詳細なアナリゼは、本論文の付録 1.9 を参照のこと。

(表 2-20) 〈草の莖〉における音楽的特徴

【A】	pp で全体的に落ち着いたある、静かな曲調での前奏。「冬のさむさ」という詩句ながら、A-dur の響きがどこか春を予感させるような温かさを感じさせる。6-14 小節ではピアノパートの半音進行に加え、歌とピアノの両パートにおいて臨時記号を多用することによって、調性が曖昧になっている。
【B】	歌の旋律に半音階進行が使われることで、調性が曖昧になっている。詩句「うすき毛をもて」と「草の莖」の 2 箇所には、全曲中もっとも高い音である G がにあてられ、【A】パートよりも表現がビルドアップされている。

	るといえよう。 <i>ma delicato sempre</i> の指示があるように繊細さは失われていないものの、テンポがやや速くなって横の流れが強くなり、躍動感があらわれている。
【C】	41 小節では、ピアノパートによる前奏と同じ音型上で、歌も同じ音程をなぞるが、ピアノと歌ではリズムが半拍ずれている。(譜例 2-25) ピアノによる後奏は、前奏のモチーフが少しずつ解体されながら <i>pp</i> → <i>ppp</i> → <i>pppp</i> と、遠い空に音が消えていくように描かれている。

(譜例 2-25) 41 小節におけるピアノと歌のリズムのずれ

The image shows a musical score for Example 2-25. It consists of three staves: a vocal line at the top, a piano accompaniment line in the middle, and a piano accompaniment line in the bass. The lyrics are "Though snow is like to fall, —". A red box highlights the final measure of the phrase, where the piano accompaniment has a half note while the vocal line has a quarter note, illustrating the rhythmic discrepancy mentioned in the text.

【C】パートにおける歌とピアノのリズムのずれは、楽譜編集上の誤植の可能性を考え、音楽之友社から出版された他の楽譜を確認したが、どの版でも変わらず歌とピアノの拍はずれていた。ピアノは前奏のモチーフの再現であるため、譜面の通りのリズムで問題ないと考えられ、歌は詩句の語感から語尾の「する」が鋭いリズムになることを避けたのではないかと推察される。

曲全体は調性の曖昧なパートと、そうではないパートが交互に出現することで、詩のもつ繊細さと、「草の莖」を慈しむような温かさや希望を感じさせる表現が両立しているといえよう。詩によって調性そのものが変化する箇所もみられたため、それらを以下にまとめる。

(表 2-21) 調性の変化とそれに対応する詩句

パート	小節	調性	詩句
【A】	1-5	A dur	冬の
	6-14	半音階進行	さむさに、 ほそき毛をもてつつまれし、
	15-16	A dur	草の莖を
	17-18	E dur	みよや。
	19-20	半音階進行	
【B】	21-22	A dur	あをらみ莖は
	23-24	半音階進行	さみしげなれども、
	25-36	g moll	いちめんとうすき毛をもてつつまれし、 草の莖をみよや。
【C】	37-42	A dur	雪もよひする
	43-43	半音階進行	空のかなたに、
	44-47	C dur	草の莖は萌え
	48-52	A dur	いづる。

ここから、團は詩句をかなり細かく区切って表情を変化させていることが分かる。唯一の例外が【B】パートにおける25-36小節、詩では2行にわたり、g mollの箇所である。実際に演奏してみると、ここでは短調の響きが存在しているものの、ピアノパートで主音であるGが鳴り続けていることによって不思議と明るさを感じさせられる。さらにPoco più mossoの指示、そして2行にわたる詩句が一瞬も途切れず同じ調で書かれていることにより、旋律の横に流れる力が非常に強く感じられる箇所である。朔太郎の詩では草稿での広角的視点から、定稿ではマクロの視点へと変化している箇所であることを先に述べたが、團の作曲ではこうした様々な要因により、むしろ草稿時に存在していた広角的視点がマクロの視点と同時に息づいているように感じられるのである。

また、同じく上記の表より、詩の題でもあり、詩中に3度繰り返される「草の莖」は3箇所すべてで違う調性の中で歌われていることがわかる。さらに、個々の「草の莖」の音程の上行度を比較したものが下記の表である。

(表 2-22) 詩句「草の莖」につけられた旋律の比較

	譜例	音程の上行度
①		長 2－短 3－長 3－完全 4 全体：9 度（完全 8＋長 2）
②		短 3－長 3－長 2－短 3 全体：完全 8 度
③		長 2－短 3－長 3－長 2 全体：長 7 度

最高音は2回目の「草の莖」がGと一番高いが、距離でいえば最初の「草の莖」が一番遠く、9度の音程を駆け上っていることがわかる。この急な上行形は「草の莖」が伸長していく様につながると考えられるが、それを考慮すると、3回目の「草の莖」は、すでに天上世界に到達しているために上行距離が一番短く、pで柔らかな表現が求められていると推察できる。

また、朔太郎の詩から読み取れる天上世界は、團の作曲にもあらわれている。3回目の「草の莖」があらわれる44-47小節で調性がC durへと変化することで、「雪もよひする空」の向こう側に存在している、明るい天上の世界を表現していると考えられる。「草の莖」は地上の寒く、厚い雪雲に覆われた世界から、明るく温かな天上に萌え出るのである。終句「もえいづる」ではC dur→A durの転調が起き、このうち「もえ」はC dur、「い」はC durのVI音でありながらA durの主音、「づる」はA dur、という構成になっている。このため、「い」は48小節A durのアウトタクトとして機能しており、まさに草の芽が何かの上に萌え出るような旋律となっているといえよう。この楽曲では、朔太郎の精神的なつらさ、淋しさが目立つ冬の現

状よりも、そこにわずかに見出されている希望の方に、作曲の重点が置かれていると考えられる。

③ 〈遊泳〉

I. 詩についての分析と解釈

遊泳

浮びいづるごとくにも
その泳ぎ手はさ青なり
みなみをむき
なみなみのながれははしる。
岬をめぐるみづのうへ
みな泳ぎ手はならびゆく。
ならびてすすむ水のうへ
みなみをむき
沖合にあるもいつさいに
祈るがごとく浪をきる。

『蝶を夢む』(1923)のうち「松葉に光る」に、『月に吠える』前派の拾遺として所収。全1連、10行からなる口語詩。3・8行目「みなみをむき」でリズムを崩している自由詩だが、それ以外の多くの行で7+5音といえる韻律をもっている。初出は1914年7月、その時のタイトルは「遊樂」。

1行目の「浮かびいづる」という言葉からは、通常考える水泳よりももっとふわふわとした、空中を浮遊するようなイメージが浮かんでくる。この詩も「草の莖」と同じように語り手である「われ」は登場しない。2行目「その泳ぎ手」は客観的な表現になっているが、これも「草の莖」と同じく詩人の姿を投影したもの、つまり「泳ぎ手」もそれを見ているものも詩人その人の魂、心そのものであると考えられる。音としては「みなみをむき」「なみなみのながれ」にみられるように、全体的にm音、n音の連続が目立ち、流動的なイメージが音からも伝わる詩になっている。

(表 2-23) 「遊泳」に於ける詩全体の m 音・n 音の使用状況 (傍点筆者)

原詩 (傍点筆者)	m, n 音	数
浮びいづるごとくにも		0
その泳ぎ手はさ青なり		0
みなみをむき	m・n・m / m	4
なみなみのながれははしる。	n・m・n・m・n・n	6
岬をめぐるみづのうへ	m / m / m	3
みな泳ぎ手はならびゆく。	m・n / n	3
ならびてすすむ水のうへ	n / m	2
みなみをむき	m・n・m / m	4
沖合にあるもいつさいに	m	1
祈るがごとく浪をきる。	n・m	2

また、2行目にある「青」という色は、海の色と繋がって見えるが、『月に吠える』時代の朔太郎にとっては「身心共に白熱」し、忘我の状態を表現した色と考えられている。これは「ノート」における「犬」で「その心霊に於てあきらかに白熱され」た犬を「青白き犬」と書いたこと²⁷、また無題の散文詩の冒頭に「青火がもえる。／あらゆるものの生命の上にもえるところの青火を見る。」²⁸とあるように、高温で燃えている炎の色と繋がり、決してネガティブなイメージを持つ色ではない。

そして全体を支配する「水」のイメージは「死」に繋がるが、「死んでみたまへ」「其時お前にほんとうに OMEGA.の青白い感傷のひとみを見ることができると唱える朔太郎にとって、それは自我の解放による「喜びの死」、そして天上世界に到達することであるとも考えられる。つまり、一般的に海での死＝海に沈むことであるが、朔太郎にとっては天上に「浮びいづる」ことであるとも考えられる。詩人は海上の泳ぎ手に自己を投影し、心身を白熱させて「青」らみ、死による自我の解放を

²⁷ 萩原朔太郎「ノート 1」『萩原朔太郎全集 第十二巻』 東京：筑摩書房、1977年、12頁。

²⁸ 萩原朔太郎「ノート 2」同前、45頁。

もって天上世界へ踏み込むのである。これを表したものが、同題の「遊泳」(1914年11月初出)である。

(詩例 2-10) 「遊泳」

遊泳

白日のもと、わが肉體は遊樂し、没落し、浮びかつ
浪を切る。

けふわが生くるは、わが遊戯をして、光り、かつ眞
實あらしめんためなり。わが輝やく城の肢體をしてみ
がきしたしく魚らと淫樂せしめてよ。

奇蹟金銀

祈禱晶玉

海底詠嘆

海上光明

しんしんたる浪路のうへ、祈れば我が手につながれ、
あきらかに珊瑚の母體は昇天す。

母體は昇天す、このときみなそこに魚介はしづみ、
いつさいに哀しみの瞳^{ひとま}をあげて合唱しあなや合讀した
てまつる。

さんたくるす

さんたくるす

遊樂至上のうみのうへ、岬をめぐる浪のうたかた、

浪とほれば鳥禽の眼にも見えず、沉んや白日の幽靈は、
いと遙かなる地平にかけをけちゆくごとし。

ああ、まぼろしのかもめどり、渚はとほく砂丘はさ
らん、十字の上に耶蘇はさんらん、女の胴^{まな}は砂金に
研がれ、その陰部もさんらん、光り光りてあきらかに
眞珠をはらむ。

白日のもと、わが肉體は遊樂し、没落し、浮びかつ
浪を切る。

加えて、「習作集第9巻」に書かれた「遊泳」（詩例2-11）では、「ふかみに泳ぎ」「なみなみのうへを遊樂す」とあるように、もはや水中にいながらして水の上に浮いている、その法悦が表現されているといえる。

（詩例2-11）「遊泳」（「習作集第9巻」より）

遊 泳

ふかみに泳ぎ
しづめば肉はみどりに
浮べば瞳に鳥は落つ
岬をめぐり泳ぎいて
ああたましひもぬれぬれし
魚ら肌をくすぐりて
さ青になづむ海のみづ
岬をめぐりて泳ぎいで
なみなみのうへを遊樂す
遊樂至上のみづのうへ
沖合を見ればいつさいに
鷗さんとび散れり
みよ日は眞夏
うしほのみちひ音なみ遠に
われの肉生命にめざめ
地平にもろ手をさしのべて
よろこびするどく水をきる
よろこびするどく水をきる

29

また、全体のリズムを崩す役割を持ち、さらに詩中で2度繰り返される「みなみをむき」は詩の核をなしていると考えられるが、詩人にとっての「みなみ」は一体何を示しているのだろうか。先に挙げた「習作集第9巻」における「遊泳」では、第2連4行目に「みよ日は眞夏」とあり、太陽の輝く南を指しているようにも読むことができる。さらに、同時代の朔太郎の詩から、モチーフとして「南」が使われている作品の一部を引用する。

これは「ノート2」におそらく1915年の年明けに書かれた詩で、「南の海へ行きます」の下敷きになったものと思われ、そちらには「二月一日」の附記がある。「遊泳」の初出からは半年後のものだが、ここでは、寒い冬の「病人」である「私」が春の気配を感じ、旅に出たいと願う明るさや希望を感じさせる行先として、「南の海」が描かれている。ここからは、朔太郎にとっての「みなみ」と「海」の組み合わせが、上州の冬と自身の「疾患」から遠く離れた、暖かく快適な春や夏を感じさせるモチーフだったのではないかと推察できる。

²⁹ 萩原朔太郎『萩原朔太郎全集 第二巻』 東京：筑摩書房、1976年、513-514頁。

【B】	詩 5 行目「岬をめぐるみづのうへ」の旋律は詩句 1 行につき 2 小節を 3 拍として捉える、ヘミオラのリズムを持って描かれ、ピアノの「海」のモチーフとは拍感がずれている。(譜例 2-27)
【C】	詩 9 行目「沖合にあるもいつさいに」が歌われる箇所では、初めてピアノパートが和音の持続のみとなり、ハーモニーを作る役割に徹することで歌にある程度の自由を与えている。後奏にあたるピアノパートには「海」のモチーフが再び顔を出し、最後はモチーフそのものがオクターブ上へと上昇していく。

(譜例 2-26) 「海」のモチーフ



(譜例 2-27) 詩句「岬をめぐるみづのうへ」にみられるヘミオラのリズム

mp

み さ き を め ぐ る み づ の う え
Up - on the mov - ing wa - ters that round the head-land glide,

mp

團の作曲では、先に示した「海」のモチーフが全曲の 7 割を占めており、曲全体の雰囲気支配しているといっても過言ではない。そのため、このモチーフの使用状況について詩句と共にまとめたものを以下に示す。

(表 2-25) 「海」のモチーフとそれに対応する詩句

パート	小節	「海」のモチーフ	詩句
【A】	1-7	全小節あり (前奏)	
	8-10	全小節あり	浮びいづるごとくにも
	11-14	全小節あり	その泳ぎ手はさ青なり
	15-18	16,18 小節右手のみあり	みなみをむき
	19-24	20 小節以降あり	なみなみのながれははしる。
【B】	25-29	全小節あり	岬をめぐるみづのうへ
	30-33	全小節あり	みな泳ぎ手はならびゆく。
【C】	34-38	37 小節まであり	ならびてすすむ水のうへ
	39-42		みなみをむき
	43-45		沖合にあるもいつさいに
	46-50	47 小節後半-49 小節にあり	祈るがごとく浪をきる。

モチーフが外れるのは、詩 3 行目、8 行目と 2 度の「みなみをむき」、それに続く「沖合にあるもいつさいに／祈るがごとく浪をきる。」にあたる箇所のみである。先述した m 音、n 音による流動的な音のイメージだけでなく、一心にひとつの場所を求める詩のイメージが「海」のモチーフにより増幅されていることが特徴的であるが、ここでは一旦途絶え、無伴奏で詩句が発せられる。その後、続く小節で「海」のモチーフが再びピアノ右手にあらわれる、2 小節をひとつとした音型が 2 度繰り返されることにより、「みなみをむき」という詩句が「海」の情景に紛れることなく、宙に浮いて存在感を主張しているといえよう。

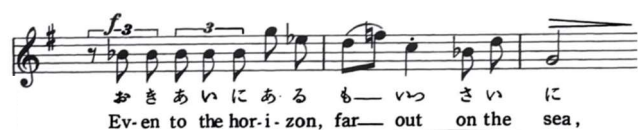
このように、「海」のモチーフが消える場所は曲中において特別な部分であると考えられる。朔太郎の詩のモチーフとして、憧れの地のような描かれ方をする「みなみ」への志向を、あえて「海」のモチーフに乗せずに書くことで、その気持ちの強さを表しているのではないだろうか。また、「海」のモチーフから解放されることで、詩句の背景から実際に想像できる、「海」や「遠泳」の情景から離れる効果

を狙ったのではないかと推察できる。つまり、ここでは実際の遠泳の情景から完全に離れたところに、その精神が向かっている状態を表現していると考えられるのである。

次に、この作品を実際に歌唱するにあたり、「沖合にあるもいつさいに」の詩句を作曲家がどのように扱ったのかは、声楽家として気にかかる点である。詩を文字通りに朗読すると、「も」がどういった意味で使われているのか、いくつかの可能性が存在していることに気づく。文字上では「沖合にあるも・いつさいに」と、逆接の接続助詞として読むことが可能だが、團は「も」に8分音符2つの音価を与え、そこで音程も変化させることにより、この「も」が「もう」の短縮語として文章上で使われ、口に出すときには「もう」と読むものであると音楽上で示している（譜例2-28）。これにより、團の楽曲での「も」は、後に続く「いつさいに」を強調していると判断することが出来る。

また、終曲にあたり、第1曲〈雲雀料理〉と同じく、この曲でも前奏の「海」のモチーフが後奏といえる48小節目に同じ和声で再現されるが、続く49小節ではオクターブ上へと上昇し、50小節ではI₇の和音が高声部へと浮き上がって終曲している（譜例2-29）。これも、朔太郎の精神が天上へと「浮びいづる」動きと一致しているといえよう。

（譜例 2-28）詩句「沖合にあるもいつさいに」の楽曲上での扱い



（譜例 2-29）天上へと「浮びいづる」後奏



④ 〈笛〉

I. 詩についての分析と解釈

笛

あふげば高き松が枝に琴かけ鳴らす、
をゆびに紅をさしぐみて、
ふくめる琴をかきならず、
ああ かき鳴らすひとづま琴の音にもつれぶき、
いみじき笛は天にあり。
けふの霜夜の空に冴え冴え、
松の梢を光らして、
かなしむもの一念に、
懺悔の姿をあらはしぬ。
いみじき笛は天にあり。

『月に吠える』に収められた「浄罪詩篇」群のうちのひとつ。全10行のうち、最終行のみ連を分けた、全2連の文語定型詩。草稿の変化（詩例2-13~15）を見ていくと、途中で主人公の存在を示す「わが」「きみ」という言葉が消え、「人妻」という言葉も定稿では「ひとづま」とかな表記にすることで徹底的に主語が消され、行為そのものが独立して動く詩となっていることがわかる。

(詩例2-13) 「笛」草稿①：「無題」

○

へみよ《吹く》横笛は天にあり
あほ「ふ」げば高き天上にしも琴かきならず
《手》指には《パン》光る《象牙の爪》光り《はして
金のふくめる琴をかきならず
《あほ》「ふ」げば松の色香をさへ
霜夜ふけゆき
つゝめるごとく琴をひくきみ
あゝかきならず琴にあはせて
《その》わが横笛は天にもあり
《涙にぬる》天上世界に
けふの霜夜の空に冴えへしんしんたる吹く笛の
《光る》松葉を《ふみてさへも》ぬらして《わが衣手
に》遠方にあ
《いのりは》すがたを、《つみは》み空にあらはれぬ
松の梢を光らして
いのれるものゝあらはれぬ
懺悔のすがたあらはれぬ
懺悔のひとの横笛へのは空をながれぬ

(詩例 2-14) 「笛」 草稿② : 「琴」

琴

あほ「ふ」げば高き
 天 上 に
 松が枝に
 妻琴へかき鳴らす
 指には銀の爪はしり
 ふくめる琴をかき鳴らす
 ああかきならず妻琴へにあはせての調べにあはせ
 わが横笛は天へ上へあり
 松の梢を光らして
 けふの霜夜の空に冴え
 松の梢を光らして
 へいのれる哀しむものゝ一念に
 懺悔のすがたをあらはれぬしぬ
 わが横笛は天にあり。

(詩例 2-15) 「笛」 草稿③ : 「笛」

笛

あほ「ふ」げば高き松が枝に琴かへきけ鳴らす
 小指へには銀の爪を紅をさしぐみて
 ふくめる琴をかきならず
 ああかき鳴らす人妻琴の調べにあはせ音にも
 あはせて
 つれぶき
 いみぢしき「いみじき」笛は天にあり
 へわが戀もゑ「え」にしも失へり
 けふの霜夜の空に冴え冴え
 松の梢を光らして
 哀しむものゝ一念に
 懺悔の姿をへぞ
 あらはしぬ
 凍らしむ
 わが横笛
 いちじき「いみじき」笛
 は天にあり

この詩も地上と天上の位置がはっきりとしないまま前半が描かれるため、読者は一見、地上の「松」の姿を想像してしまう。しかし、読み進めるうちにこれは天上の「松」であるということが分かってくる。「笛」も「琴」も天上に存在し、天上で共に音楽を奏でているが、それは禁じられた天上の恋といえるもの、つまり人妻で

あるエレナへの恋を想像させるものであり、朔太郎の強すぎる罪の意識の原因となるものであろう。

一見、雅やかに描かれているようにも見える「笛」と「琴」が奏でられるさまだが、その心の激しさは、「をゆびに紅をさしぐみて」の1行にあらわれている。もしここで、草稿③のように「小指に紅をさしぐみて」と書かれれば、小指で口紅をさす女性の艶やかな仕草が思い起こされる。しかし、あえて「をゆびに紅をさしぐみて」と、指の種類を曖昧にすることによって、涙がわきでてくる様子を表した動詞「さしぐむ」が浮き上がり、「紅」に液体、つまり血液のイメージが見えてくるのである。これは「洋銀の皿」「感傷の塔」などにみられる自己損傷の表現とつながって、「紅」=血を涙のように滴らせながら琴をかき鳴らす「をゆび」や、その音と一緒に吹かれていることから、当然同じように常軌を逸しているだろう笛の音に詩人の心の激しさが表現されているといえる。

そうした罪の意識により、地上に戻った身ではもう二度と天上の世界は手に入らない、という絶望（草稿③6行目〈わが戀もゑにしも失へり〉）と共に、第2連の1行で「いみじき笛」は時空を超えて永遠に天上に存在する、どこか超越した存在として単独で描かれている。

Ⅱ. 音楽的な分析を踏まえた作品の解釈

調性は#4つの調号を基本としているが、ほとんどの箇所ではDisがDとなり、Hの音が根音としてよく使われるために、随所にh mollの響きを持っている。このことから、Hを主音とするドリア旋法と判断することができる。12/8 (C) 拍子、全48小節からなり、全体は詩の構成に沿って、以下の3つのパートに分けられる。

【A】 詩第1連 1-5行（1-29小節）

【B】 詩第1連 6-9行（30-39小節）

【C】 詩第2連（40-48小節）

まず、各パートにみられる音楽的な特徴を以下に示す。続けて、楽曲の中にあらわれるモチーフをまとめた譜例を示す。詳細なアナリゼは、本論文の付録 1.11 を参照のこと。

(表 2-26) 〈笛〉における音楽的特徴

【A】	<p>転調しながらも、パート全体がドリア旋法の響きとなっている。4 小節間の前奏は、1 小節目に <i>legato come flauto</i>、2 小節目に <i>come arpa</i> とあるように、「笛」を表したモチーフと「琴」を表したモチーフが組み合わさって出来ている。その他にも、ピアノパートにはアルペジオ記号やトレモロといった手法で「琴」の表現が与えられている。(譜例 2-30)</p>
【B】	<p>詩句「松の梢を光らして」で全音音階が使用されることで調性が曖昧になり、続く「かなしむものの一念に、／懺悔の姿を」の詩句では、歌・ピアノ両パートが半音階進行となる。また、詩句「あらはしぬ」とそれに伴うピアノパートは、あきらかに歌舞伎の見得を切る表現と拍子木の音の模倣である(譜例 2-31)。これにより、調性は再び主調である H ドリア旋法へ向かう。</p>
【C】	<p>ピアノパートは 40 小節後半で <i>p subito</i> の指示と同時に、突如宙に放り投げられたかのような「笛」の旋律のみとなる。前奏と同じく、「笛」と「琴」のモチーフからなる 4 小節が奏されたのち、詩句「天にあり」の背後、ピアノは 46-48 小節の 3 小節で H ドリア旋法の I、IV の和音を交互に奏しながら上行していく。</p>

(譜例 2-30) 「笛」と「琴」が表現されているモチーフ

① 主題

② 「かき鳴らす琴」のモチーフ



③ 低声部における7連符の下行形：「笛」にも「琴」にもとれるモチーフ



(譜例 2-31) 歌舞伎の見得を切る表現と拍子木の音の模倣



團の楽曲では冒頭から笛と琴のモチーフがピアノによって奏でられ、これは曲全体をとおして要所で再現される。詩の背後で絡み合う笛と琴の音を実際の音楽として駆使していることが最大の特徴であるといえよう。ここでは曲全体に扱われた「笛」と「琴」の音やモチーフの有無を、調性、拍子の変化と共にまとめたものを次に示す。

(表 2-27) 調性・拍子の変化と、「笛」「琴」の音・モチーフ

パート	小節	拍子	調性	「笛」	「琴」
【A】	1-4	12/8	H ドリア	○ (主題)	○ (2,4 小節)
	5-6			○ (主題)	

	7-8				○
	9-13	4/4		○ (12-13 小節)	○ (「かき鳴らす琴」)
	14-17	12/8	E ドリア		
	18-19	4/4	A ドリア		○ (「かき鳴らす琴」)
	20	12/8	D ドリア	○	
	21-23	4/4			○ (「かき鳴らす琴」)
	24-29	12/8	H ドリア	○ (主題)	
【B】	30-32		A ドリア		
	33-34		全音音階		
	35-37		半音階		
	38-39		上行音階		
【C】	40-43		H ドリア	○ (主題)	○ (41,43 小節)
	44-48			○ (主題)	

ここからはまず、この曲は全体がドリア旋法で書かれていることがわかる。ドリア旋法は中世ヨーロッパにおいて、グレゴリオ聖歌の旋律に使われた教会旋法を代表する第一旋法である。朔太郎の描いた天上世界を表すために、あえてキリスト教のイメージが強くでる旋法を使用して作曲されたものと推察できる。

しかし【B】パート、つまり詩 6-9 行目にあたる箇所には「笛」の音も「琴」の音もみられず、旋法も存在感が非常に薄い。そのかわりに全音音階、半音階が使われることで、調性が非常に不安定なものになっていることが注目できる点である。(譜例 2-32) 該当する詩句は、草稿③で削除された「くわが戀も忽にしも失へり」の後に続く部分であり、「冴え冴え」、「光らして」、「かなしむものの一念」、「懺悔の姿」といった、この時期の詩特有の鋭く冷えた空気と「発光」、強い祈りの姿がみてとれる。この 4 行を團は曲の心臓部とし、詩人の姿を表現するかのように不安定なまま白熱し、烈しくなっていく音楽を描いたと考えられる。

(譜例 2-32) 全音音階、半音階が使用された詩 6-9 行目

The image shows a musical score for a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is in a key with three sharps (F#, C#, G#) and a 12/8 time signature. The lyrics are: "まつ の こず え を ひ か ら し て かな し む も の の い ち ね ん" and "The pine branch - es glis - ten With pale frost - y light, - And my sad, ar - dent heart - sees pen - i - tence". The piano accompaniment features a complex harmonic structure with many accidentals, characteristic of a whole-tone scale and chromaticism. Dynamics include *mp*, *cresc.*, *en*, and *p*.

次に注目すべきは拍子の変化である。全体的には 12/8 拍子が主であり、そこも 4 拍子に数えられるが、曲中何度か 4/4 拍子に変化する箇所が存在する。上の表でその箇所を確認すると、全て「かき鳴らす琴」のモチーフが主として扱われる場所であることがわかる。特に、【A】パート 18-23 小節の箇所をみると、2 つの「かき鳴らす琴」のモチーフに挟まれた 20 小節では「笛」を模した音型が主となり、拍子はその 1 小節のみ 12/8 拍子となっている。このことから、團は「笛」が主導する箇所では 12/8 拍子を、「琴」が主導する箇所では 4/4 拍子を使用していると考えられる。これはおそらく、詩のタイトルが「笛」であることから、主語の存在しない詩の主体を「笛」としたのだろうと推察することができる。

そして、團の作曲では「笛」の主題そのものが、天上世界を象徴するようにあらわれる。「いみじき笛は天にあり」という詩句につけられた音型が主題になっていることからそれはわかるが、その主題を前奏 1 小節目から響かせることにより、この詩の舞台が朔太郎の「天上世界」であり、「あふげば高き松」が天上の松であることを示唆しているのである。さらに、1 曲目〈雲雀料理〉、3 曲目〈遊泳〉と同じく、終句でもある「いみじき笛は天にあり」をうけたピアノパートは徐々に上昇し高声

部へと浮き上がり、はるか天上の遠くへと音が消えていくような印象を残す。(譜例 2-33)

(譜例 2-33) 天上世界へと消えゆく音型



こうした考察から、徹底して「笛」と「琴」の音があられなく、ドリア旋法によるキリスト教的な響きも薄れる【B】パートでは、前後に描かれる「天上世界」ではなく、「地上」の詩人の姿が描かれたのではないか、という仮説が導かれる。

また、このように作曲家による詩の扱い方について楽曲の側から論じるとき、この〈笛〉では、詩 4-5 行目「ああ かき鳴らすひとづま琴の音にもつれぶき、／いみじき笛は天にあり。」が、論争になりやすい箇所であることは無視できない。朔太郎の草稿のひとつがその理由になっていることは想像に容易い。團の作曲では、詩句を「もつれぶき」と読み、ピアノパートでは風に纏れるような音が奏でられ、歌も 3 連音符で「もつれ」た印象を残す。(譜例 2-34) しかし、詩人による草稿各種では「もつれぶき」ではなく「つれぶき」(連れ吹き)や「あはせて」となっているのである。

(譜例 2-34) 詩句「ひとづま琴の音にもつれぶき」



黒沢弘光は詩の持つ七五調の「韻律との関係が判断の根拠のひとつともなります」³⁰と述べている。それ以外にも、「ひとづま」が、「(琴の音に)もつれ吹き」の主語となってしまう、琴を「かきならす」のと「いみじき笛」を吹くのを一人でしていることに」なる、「(足がもつれる・話がもつれる」など)、「もつれ吹き」では聞き苦しい拙い伴奏つたなともあわせということになって」しまう³¹、と複数の視点から「つれぶき」と読むことを正しいとする判断をしている。

こうした事情から、現在「ひとづま琴の音にも・つれぶき」と歌唱することが正しいと唱えられることがあるが、團の作曲ではあきらかに「ひとづま琴の音に・もつれぶき」と解釈されている。では、この相違をどう解釈し、演奏につなげることができるだろうか。

まず、黒沢の指摘のひとつである「韻律」について考察すると、4行目は7音+7音+7音からなっており、これは「もつれぶき」でも「連れ吹き」でも変わらないことがわかる。よって、「韻律」を理由として「もつれぶき」の可能性を排除することはいささか乱暴な論であるといえよう。次に、「もつれぶき」とすると「ひとづま」が主語になってしまうという指摘について考えるが、「笛」は詩の分析において述べたように、詩人が推敲を通し徹底して主語の輪郭を打ち消してきた詩である。これに対して、「ひとづま」=人妻、という一義的な輪郭を与えることも、少々無粋であろう。さらに、「聞き苦しい」「伴奏ともあわせ」とする指摘だが、血を流すほど常軌を逸して奏でられている琴と笛の音が、整然と行儀よく聴こえるものとも考えられない。よって、筆者は團の詩の読み方に、現状反対する術を持たないのである。

これは結論としてどちらが正しいということはなく、どちらの解釈もテキストの読みとして存在していると筆者は考える。朔太郎の詩は、この「笛」に限らず、多くの草稿が残されているものがあり、その変遷をたどることで把握できる情報は、詩人の初期の意図だけではない。初期に意図していた具体的な表現を削ぎ落とし、文

³⁰ 畑中良輔 監修、塚田佳男 選曲・構成、黒沢弘光 解説『日本名歌曲百選 詩の分析と解釈Ⅱ』
東京：音楽之友社、2011年、89頁。

³¹ 畑中良輔 監修 同前、90頁。

字が生む言葉の意味の自由度を高めていくことによって、そこに独特の二重・三重の意味を生じさせる技巧が使われていることをも知ることが出来るのである。

1.4 三善晃：《抒情小曲集》

三善晃（1933-2013）にとって、萩原朔太郎が特別な詩人であったことは、その作品や著書から容易に推し量ることができる。三善の著書『遠方から無へ』の装幀は同じく萩原朔太郎の影響を受けた司修の手によるもので、挿画も司修が朔太郎の詩につけた版画作品である。本の内容は特に朔太郎に偏ったものではないため、そうした節々に見える三善の朔太郎への意識が余計に目立つといえよう。

三善晃の歌曲集作品（表 3-17）のなかで、朔太郎の詩を扱ったものは《三つの沿海の歌》（1955）、《抒情小曲集》（1976）と作曲年代が離れた 2 つの歌曲集である。朔太郎の詩には 1960 年代に混声合唱、エレクトーン、ピアノ、打楽器のための《トルスⅡ》（Ⅰ：殺人事件／Ⅱ：見えない兇賊）、そして《ソプラノと管弦楽のための“決闘”》（Ⅰ：霊智／Ⅱ：白夜／Ⅲ：決闘）といった曲が作られているが、歌曲作品の枠ではないため、本項では割愛する。このうち 1955 年のふたつの歌曲集《高原断章》と《三つの沿海の歌》は、三善がフランスへ留学する前の作品、それ以降の作品は帰国後のものである。三善は自身の歌曲作品について、全音楽譜出版社『三善晃歌曲集』に於て「《歌曲について》」と題し、その作曲年や、歌曲の作曲に対する考えを述べている。それによれば、1960 年代に入り、「日本の音楽界全体に、新しい日本歌曲に対する姿勢が消極的になったことは確か」³²であり、それが直接三善の創作に影響したわけではないが、結果として 1960 年代後半から 10 年余、歌曲集は発表されなかった。

³² 三善晃「歌曲について」『三善晃歌曲集 増補改訂版』 東京：全音楽譜出版社、2015 年、194 頁。

(表 2-28) 三善晃の歌曲集作品

作曲年	声楽作品	詩人
1955 年	《高原断章》	神保光太郎
	《三つの沿海の歌》	萩原朔太郎
1961-62 年	《白く～佐川ちかによる 4 つの詩》	佐川ちか
1962 年	《聖三稜玻璃》	山村暮鳥
1963 年	《四つの秋の歌》	高田敏子
1976 年	《抒情小曲集》	萩原朔太郎
1991 年	《超える影に》	畑中良輔
1994 年	《五柳五酒》	佐藤信

1955 年の《三つの沿海の歌》は、『蝶を夢む』(1923) より「波止場の烟」「寄生蟹のうた」、『定本青猫』(1936) より「沿海地方」の三つの詩を扱った歌曲集である。これを三善は「これら三つの叙景詩 (Poésie descriptive) は、散文に近い持続をもっているが、これを、たとえば、ルナールのフランス語とラヴェルの書^{エクリチュール}法^のの関係で音解きしようとした」と述べている。³³ ジュール・ルナールとモーリス・ラヴェルの歌曲集《Histoires naturelles 博物誌》の影響を受けたこの作品は、歌うための旋律というよりも、語るための音楽であるといえよう。この頃、三善にとって朔太郎は既に「心の褶壁にひそむ、冷たい刺」であり、「もはや抜けることのない、それは、その時から今も、私の肉の奥で光っている」と語ることものできる詩人であった。³⁴

この《三つの沿海の歌》から 21 年後にあたる 1976 年に作曲された、もうひとつの朔太郎詩による歌曲集《抒情小曲集》は、これとは全く違うアプローチで詩を表現した作品である。

³³ 三善晃『遠方から無へ』 東京：白水社、1979 年、110 頁。

³⁴ 三善晃「未知の時刻より射し來たる」『萩原朔太郎研究』 東京：東京：青土社、1974 年、160 頁。

本論では、朔太郎の手によって詩集に編纂されることのなかった、「習作」たちを敢えて拾い上げた、《抒情小曲集》をとりあげて考察する。以下、譜例を用いる場合には、全音楽譜出版社による『三善晃歌曲集 増補改訂版』（2015年）を使用する。

《抒情小曲集》（1976）

「習作集第8巻（愛憐詩篇ノート）」（1913）より「ほゝづき」「五月」「雨の降る日（兄のうたへるうた）」の3篇を、「習作集第9巻（愛憐詩篇ノート）」（1913）より「無題（「小曲集」より）」「少女よ」の2篇を選んで作曲された小曲集。曲順では〈ほおずき〉〈少女よ〉〈雨の降る日（兄のうたへるうた）〉〈小曲〉〈五月〉となっている。酒井義長氏のために作曲されたテノール向けのチクルスだが、その後ソプラノの瀬山詠子氏によっても演奏された。

「朔太郎の手書き草稿を、風景のように眺めることがある」³⁵という三善は、朔太郎の「五月」を、『遠方から無へ』の冒頭に据えた「一瞬の望見」（1970）、さらに那珂太郎編『萩原朔太郎研究』（1974）に寄せた「未知の時刻より射し來たる」に引用している。朔太郎の詩のなかでもっとも彼らしいモチーフである「五月」と「死」を扱ったこの詩は、《抒情小曲集》の終曲に据えられている。

《抒情小曲集》というタイトルと、朔太郎の詩集『純情小曲集』とのつながりの有無はわかっていないが、伊藤信吉は「抒情小曲の詩人」として白秋や犀星、そして朔太郎を挙げ、「愛憐詩篇」の時期の作品を「抒情小曲」と述べている。³⁶ 黒沢は歌曲集の題について「「抒」と「純」の、たった一文字の相違ですから、詩集の名をもとにして付けた題名であることは明らか」と述べている³⁷が、朔太郎が「小曲集」とした詩群から詩が選ばれていること、三善の楽曲も1曲が1分から2分30秒程度に収まる「小曲」であることを考えると、『純情小曲集』から着想を得たと考える

³⁵ 三善晃 同前、156頁。

³⁶ 伊藤信吉『抒情小曲論』 東京：青娥書房、1969年、97頁。

³⁷ 畑中良輔 監修、塚田佳男 選曲・構成、黒沢弘光 解説『日本名歌曲百選 詩の分析と解釈Ⅰ』 東京：音楽之友社、2011年、110頁。

より、その名のとおり、詩人と作曲による抒情的な「小曲集」、と考える方が妥当である。

三善は《抒情小曲集》について、下記のように述べている。

感受性の、一種の訓練として、私は平易な書^{エクリチュール}法でカダンスを精練する。その書法の自律的な秩序のなかでは、情感に惑溺することすら、他覚的価値となる。構造がそれを保証しているのである。そこで、この作業は、ひとまず、精神の基礎代謝となる。

五つの詩は、それぞれ一つの核を抱き、何ものの支えもなしに情感の水中に定位している。

忍び音に泣けよかし（ほほづき）
たましひのみやなる少女よ（少女よ）
兄も哀しくなりにけり（雨の降る日）
びいどろつくりとなりてまし（小曲）
もう死んでしまつたらどうしよう（五月）

私のカダンスはその周囲をめぐる、小さい水流^{レオス}である。その韻律^{ムジュール}もまた、すべて、くれないのれいしの核へ、モレンドしてゆかねばならない。³⁸

① 〈ほおずき〉

I. 詩についての分析と解釈

ほほづきよ
ひとつ思ひに泣けよかし
女のくちにふくまれて
男ごころのかなしさを
さも忍び音に泣けよかし

³⁸ 三善晃『遠方より無へ』 東京：白水社、1979年、156-157頁。

「習作集第 8 卷」に書かれた全 5 行、1 連からなる文語定型詩。詩では「ほほづき（ほゝづき）」の表記だが、全音楽譜出版『三善晃歌曲集 増補改訂版』（第 1 版第 11 刷、2015 年）では、楽譜上、また目次での曲名の表記は〈ほおずき〉（傍点筆者）である。また、筑摩書房『萩原朔太郎全集 第 3 卷』に拾遺詩篇として掲載された「小曲集〔ほほづきよ〕」では、4 行目が「男ごろのさびしさを」となっており、続けて、「ほんのふとした一言から／人が憎うてならぬぞえ／ほんのその日の出来ごろ／つい張りつめた^{をとこま}男気が／しんぞ可愛ゆてならぬぞえ」という小曲が並べられている。

詩は、鬼灯の実の中身を取り出しその皮を口の中に含んで鳴らす、ほおずき笛の遊びを題材にしており、そのかすかな音に、自分が「女」への思いからひそかに泣く心を投影している。この詩を従来通り、叶わぬ恋の詩と解釈し、3 行目「男ごろのかなしさ」を黒沢弘光が「純な心で女性^{ひと}を想いながらも、…… 毅然と世に生きていくしかない男の、内心の^{かな}哀しさ」と述べた³⁹ように考えることも出来る。しかし、朔太郎の詩のうちで発禁処分を受け『月に吠える』から削除された「恋を恋する人」や、朔太郎自身が女性への性欲にキリスト教的な罪を認識して悩まされていたことを考慮すると、「男ごろのかなしさ」とは女性性に対する羨望や、罪悪であるために行き場のない性欲を持ってしまう男性性への苦しみなど、より奥行が存在しているように読むことができる。この「女」が、従来考えられてきたようにエレナ（馬場ナカ）であると仮定して読むことは不可能ではないにしても、筆者はそこに違和感を覚えざるを得ない。徐載坤が朔太郎の「戀人」と「女」の使い分けについて博士論文で指摘している⁴⁰が、筆者もひとつの読みとして、「ほほづき」の「女」は、恋心を向ける相手としての女性ではない、と考察した。

詩の構成としては 1-2 行を前半、3-5 行を後半とすることができる。その内容から、前半は「ほほづき」に対する呼びかけになっており、後半はその心を補完する形でのより具体的な表現となっている。さらに前半の 2 行はいわば 5・7・5 の短歌

³⁹ 畑中良輔 監修、塚田佳男 選曲・構成、黒沢弘光 解説『日本名歌曲百選 詩の分析と解釈 I』東京：音楽之友社、2011 年、110 頁。

⁴⁰ 徐載坤「萩原朔太郎の作品における女性像の研究」 博士論文、東京大学、1999 年 10 月。

の形をとっており、後半の 3 行は 7 音+5 音の形で揃えられているため、内容・形式ともに前後半として分割することができる。

II. 音楽的な分析を踏まえた作品の解釈

調性は G dur、4/4 拍子、4 分音符 ♩ 56 の速度指示。全 23 小節からなり、全体は詩の構成に沿って以下の 2 つのパートに分けられる。

【A】 詩 1-2 行 (1-8 小節)

【B】 詩 3-5 行 (9-23 小節)

まず、各パートにみられる音楽的な特徴を以下に示す。詳細なアナリゼは、本論文の付録 1.12 を参照のこと。

(表 2-29) 〈ほおずき〉における音楽的特徴

【A】	4 小節の前奏で曲全体のモチーフが提示される。ピアノの右手パートの旋律はこの作品全体を印象付けるメロディーであり、詩句「ほほづきよ／ひとつ思ひに泣けよかし」が歌われるときも、背後ではこの旋律が奏でられている。(譜例 2-35) また、「ほおずきよ」の「ほ」に <> ⁴¹ の記号による指示がある。
【B】	詩 3 行めは 7 音+5 音の構成で、朗読上の調子では「女のくちに (v) ふくまれて」と休符が入るはずだが、楽曲では「女の (v) くちにふくまれて」とすることで、「くちにふくまれ」という官能的な表現への運びが敢えてスムーズにならないようにされている。詩最終行「さも忍び音に泣けよかし」は唯一繰り返される詩句である。

⁴¹ ロベルト・シューマンが好んで使ったアクセント記号。日本ではその使用率の高さから、「三善アクセント」と呼ばれることもある。

(譜例 2-35) ピアノによる前奏の旋律



次に、三善アクセント (<>) の使用状況と、7・5音の組み合わせから生まれる朗読リズムと作曲されたリズムとの違いを以下にまとめる。

(表 2-30) 原詩と楽譜上の詩句のリズム比較と、三善アクセントの使用状況

原詩と朗読リズム	楽譜上の詩句と<>の使用、作曲リズム
ほほずきよ	<> ほおずきよ
(v) ひとつ思ひに泣けよかし	(v) ひとつ思いに泣けよかし
女のくちに (v) ふくまれて	女の (v) くちにふくまれて
(v) 男ごろのかなしさを	<> (v) 男ごろの (v) かなしさを
さも忍び音に (v) 泣けよかし	さも (v) 忍び音に (v) 泣けよかし
	<> <> さも (v) 忍び音に泣けよかし

最終行の繰り返しにあたる 19 小節「泣けよかし」は、「泣け」の前に譜面上ではブレス記号がつけられているものの、休符は存在しないため、上の表では (v) を入れなかった。また、「け」につけられたクレッシェンド・デクレッシェンドは、三善アクセント (<>) が拡大された扱いなのではないかと推察し、上の表でもそのように表記した。これは、明らかにこの曲でのほかのクレッシェンド/デクレッシェンドと違う使い方がされており、フレーズの流れを作るためというよりも、詩句の表現のためにつけられたもので、それが他の三善アクセントの箇所と同じ目的をもっていると感じたためである。(譜例 2-36) この「泣けよかし」では、1 度目と比べ

てリズムも大きく拡大されたうえに、付点4分音符を利用して一瞬重力から解放されるような効果をもたらしている。

(譜例 2-36) 三善アクセント (<>) の拡大



冒頭の「ほおずきよ」につけられた<>の効果により、音が「ほお」と上行するため起こりがちな、高い音（ここでは「お」）にアクセントがついて聴こえる問題を解消していることは注目すべき点である。<>により、「ほ」の中に長音の「お」が突出することなくうまく含まれ、丸みのある発語を助けている。さらに「ほおずき」という音程によって、鬼灯の実のつやつやとした丸みを音からも感じさせる音型になっているといえよう。これと同じく、「かなしさを」でも「な」につけられた<>により、続く「し」が持つshの発音が鋭くなりすぎず、柔らかな痛みの感覚を表現できるようになっている。最終行繰り返しの冒頭「さも」でも、前例を踏まえて「さ」の中に「も」が含まれるように<>を利用することで、続く「忍び音に」の表現が変化し、柔らかさと共に少し籠ったような、「忍び音」のイメージを音として表現することができる。

続く「泣けよかし」の「け」は、この曲の中で唯一、ひとつの音節に複数の音程が与えられた箇所であるが、「け」の発音の中で音程が上行、さらに付点のリズムのための後の音が「けえ」と突出しやすくなる。ここに<>を拡大して「け」の持つ2拍分の長さ全体にクレッシェンド・デクレッシェンドをかけることにより、より発音を自然に導き、続く「よかし」への5度の下行跳躍も柔らかくアプローチすることが可能になるのである。

次に、朗読リズムと作曲上の休符の入る位置のずれだが、意図的に変化させていることは上の表からもあきらかである。「くちにふくまれ」「かなしさ」「忍び音」といった、詩の中でも感情が強く膨らむ言葉の前に敢えて休符を入れ、フレーズの流

れが一旦せき止められることによって、その後の詩句に向けてのタメが生まれ、歌い手にとっても特別な言葉であるように実感できる効果があるといえよう。

また、この曲ではピアノのパートに常に旋律が存在しており、それが歌の旋律と重なって同時進行するような部分は存在しない。先述したように、この曲で一番強いのは前奏・歌唱冒頭・後奏にあらわれるピアノの旋律だが、その旋律は歌の旋律としては全くあらわれない。こうしたことから、主体はむしろピアノのパートにあり、言葉はオブリガートの扱になっているとも考えられる。

② 〈少女よ〉

I. 詩についての分析と解釈

少女よ
色の色なるくれなる
れいしの核なるくれなる
ひとのひとなるむすめ
たましひのみやなる少女よ

「習作集第9巻」に書かれた、全4行、1連の文語詩。特定の韻律を持たないため定型詩とはいえないが、2行ずつの組み合わせに分けられ、各行が「○○なる」＋「くれなひ／むすめ（少女よ）」という構成をとっているために、外在律にもまともまりが存在しており、朗読した際にも定型詩のような印象が口に残る。また、詩のなかに潜んだ7音として1行目「色の色なる」3行目「ひとのひとなる」という音により、余計にその効果が強くなっているといえよう。「色の色なる」「ひとのひとなる」といった表現には、言葉を重ねることによって後に続く「くれなひ」の鮮やかさ、「むすめ」の尊さ、高貴さをより強調する効果がある。

また、全体的に漢字での表記が少ないために、言葉の表面的な意味を掴むことが難しい詩といえよう。特に 2 行目と 4 行目の意味を掴むことが難しいが、それぞれ語句の意味を挙げながら考察する。

2 行目「れいしの核」とはおそらく荔枝、つまりライチの種のことであろう。この詩は「習作集第 9 卷」に書かれたものだが、「習作集第 8 卷」に書かれた「林檎の核」と名付けられた 17 首の歌集の 1 首目に「若き日は既に過ぎ去り／今の我れは／いたくすえたる林檎の核なり」という歌をみることができることから、「少女よ」における「核」も、「たね」と読むことが出来るのではないだろうか、と推察できる。ここから「核」を持つ植物として「れいし」を考えると、ライチへとたどり着く。とはいえ、「少女よ」では「核」にルビが振られていないため、そのまま「かく」と読む可能性も存在している。

4 行目「たましひのみや」とは魂の宮、つまり神のように尊く、美しい魂が宿っている御屋、入れ物としての「少女」を崇めている表現だと考えられる。この「れいし」と「少女」の関係性について、黒沢は以下のように述べている。

白い透明な、かぐわしい実の中に、生命の種を固く守り秘めている「核」を抱いている荔枝と、白く美しい肉体の中に、至純な魂と生命の灯を秘めている「少女」とを重ね合わせてうたっています。⁴²

自己卑下の意識が強い朔太郎にとって、醜く卑しい、罪を犯している男＝自分に対しての、美しく尊い、聖なるものとして「少女」のモチーフを使用したと考えることができよう。

⁴² 畑中良輔 監修、塚田佳男 選曲・構成、黒沢弘光 解説『日本名歌曲百選 詩の分析と解釈 I』東京：音楽之友社、2011 年、111 頁。

II. 音楽的な分析を踏まえた作品の解釈

調性は d moll の響きを持っているが、全 5 曲中唯一調号がついていない。拍子は 5/8 だがときおり 7/8、8/8 拍子が混じる。4 分音符 $\text{♩} = 72$ の速度指示表示。全 20 小節からなり、全体は詩の構成から以下の 2 つのパートに分けられる。

【A】 詩 1-2 行 (1-9 小節)

【B】 詩 3-4 行 (10-20 小節)

まず、各パートにみられる音楽的な特徴を次に示す。詳細なアナリゼは、本論文の付録 1.13 を参照のこと。

(表 2-31) 〈少女よ〉における音楽的特徴

【A】	d moll の響きを持っているがドリア旋法を彷彿とさせ、増 4 度 + 完全 4 度の響きを経由することで調性の不安定さを感じさせている。詩句「色の色なるくれなる」ではフレーズ全体が上行し、続く「れいしの核」に焦点を合わせる効果を狙っている。また、「核」の後に 8 分休符が与えられることで、続けて発語されるべき文章から「れいしの核」という名詞が浮き上がるような効果を得ている。(譜例 2-37)
【B】	詩句「ひとのひとなるむすめ」で「むすめ」が 2 度繰り返される。この 4 小節間、はっきりとピアノと歌とは別の旋律を持ち、それが対等に存在している。終詩句「たましひのみやなる少女よ」では、歌い出しの「た」に <> の指示が与えられ、7 小節目「れいし」と同じ音型で「たましひ」が歌われている。

(譜例 2-37) 詩句「れいしの核」を浮き上がらせる 8 分休符



次に、1 曲目と同様に三善アクセントの使用状況と、詩句朗読時のリズムと楽曲上で与えられたリズムの対比を行う。しかし、「ほほづき」と異なり定型詩ではないため、原詩に固有のリズムは存在しておらず、1 行ずつ最後の句に向けて一気に読む形式となる。

(表 2-32) 原詩と楽譜上の詩句のリズム比較と、三善アクセントの使用状況

原詩と朗読リズム	楽譜上の詩句と<>の使用、作曲リズム
色の色なるくれなゐ	色の色なるくれなゐ
れいしの核なるくれなゐ	<> <> れいしの核 (v) なるくれなゐ
ひとのひとなるむすめ	ひとのひとなるむすめ
	むすめ
たましひのみやなる少女よ	<> <> たましひのみやなる少女よ

全体に朗読リズムへの大きな変化は作られることなく作曲されているが、2 行目「れいしの核」の後に休符が設けられていることが唯一の変化といえることがわかる。また、それに加えて実際の演奏では、1 行目の「くれなゐ」にクレッシェンドがかけられることにより、2 行目「れいしの核」に突っ込むようなフレーズ感が生まれている。それらの効果として、「れいしの核」という言葉が浮き上がるため、演

奏者はその後の 8 分休符を十分に感じて、フレーズを宙に浮かせることが必要になると考えられる。

また、三善アクセント (<>) の使用からは、この曲でもやはり、アクセントがつけられた音の次に続く言葉を、そのアクセントの中に内包する目的があるように見受けられる。発音上、「れいし」は「れ」の中に続く「いし」が響かなければ不自然であるし、「核なる」は休符の後の「なる」をしっかりと歌いすぎると文章として成り立たない。この「なる」は、ピアノパート 3 拍目の和音に与えられた<>の響きに内包される。詩 4 行目にあたる「たましひ」も、「た」にアクセントが与えられることによって、単語全体としての響きのバランスがとられており、終句「少女よ」でも、音程の変化によってあらわれる「しよおじよ」の長音が突出しないように意図されていると考えられる。さらに、譜面上この箇所のみ詩句が漢字で「少女」と記されていることも、歌唱上注目すべき点である。これによって長音が視覚的にも描かれず、その突出を防いでいるといえる。(譜例 2-38)

(譜例 2-38) 終句「少女よ」の記譜



全体的に、三善はこの詩を音楽によってその位置を定めることをせず、浮遊させたまま描いているように見える。それは随所にみられる、浮き上がるようなフレーズの作りや、ピアノのパートでもいくつかの旋律が絡み合い、旋法調かつ長調とも短調ともつかない響きの変化から音楽が出来上がっており、和声的にもいわゆる明らかな終止形が使われず、7 の和音、9 の和音の響きがよく使われていることから推察することができる。これは三善が《抒情小曲集》全体について語った、「五つの詩は、それぞれ一つの核を抱き、何物の支えもなしに感情の水中に定位している

が、私のカダンスはその周囲をめぐる、小さな水流^{レオス}である。」⁴³という言葉につながっているように感じられる。

③ 〈雨の降る日（兄のうたへるうた）〉

I. 詩についての分析と解釈

雨の降る日
（兄のうたへるうた）

雨のふる日の縁ばたに
わが弟はめんこ打つ
めんこの繪の具うす青く
いつもにじめる指のさき
兄も哀しくなりにけり

雨のふる日のつれづれに
客間のすみでひそひそと
わが妹のひとりごと
なにがかなしく羽根ぶとん
力いつぱい抱きしめる
兄も泣きたくなりけり

（一九一三、五、二〇）

「習作集第8巻」に書かれた、全11行、2連からなる文語定型詩。全体を通して7音+5音の音律を崩さず保ちながら、萩原家の長男であった朔太郎の「兄」としての、弟妹の姿をいじらしがる視点が描かれている。

朔太郎は萩原医院を経営する父・密蔵の長子、6人兄妹の長男として育っている。4歳下の妹ワカ（若子）、8歳下の妹ユキ（幸子）、12歳下の弟彌六、14歳下の妹ミ祢（峰子）、18歳下の妹アイ（愛子）といった弟妹の「兄」であった朔太郎は、彼の書簡集からも伝わってくるように、妹たちを溺愛していたといっても過言ではない。朔太郎のもっていた自分よりも小さいもの、幼く弱いものへの愛憐の情は、自身の二女の明子^{あきらこ}についての言動⁴⁴からも伝わってくるものである。

「雨の降る日」が書かれたであろう1913年に朔太郎は27歳、弟の彌六は15歳、一番下の妹アイも9歳であるから、詩人がもう少し若い頃の情景かもしれないが、弟妹が雨の日に家のなかで一人遊びをする様に、詩人の心の満たされなさ、寂しさが投影された詩といえるだろう。

⁴³ 三善晃『三善晃歌曲集 増補改訂版』 東京：全音楽譜出版社、2015年、199頁。

⁴⁴ 慶光院英沙子「朔太郎の三つの顔」日本文学研究資料刊行会 編『萩原朔太郎』 東京：有精堂、1971年、258頁。

弟・彌六については資料が乏しく、萩原朔太郎追悼号と冠した『四季』（1942年9月）に「兄の事」と題して、兄・朔太郎の思い出を述べているのみである。対して妹たちについては朔太郎の詩・書簡から多くのことを知ることができる。特にユキ（幸子）とアイ（愛子）のことは溺愛していたようにもみえ、自身が結婚してからも妻ではなくこの2人を連れ歩いていた。実際の妹とのやりとりである書簡は筑摩書房『萩原朔太郎全集』にて確認することができるが、ここでは妹をモチーフとして登場させた詩を引用したい。

（詩例 2-16）「幼き妹に」

幼き妹に
いもうとよ、
そのいちらしき顔をあげ。
みよ兄は手に水桃をささげもち、
いつさんにきみがかたへにしたひよる、
この東京の日くれどき、
兄の戀魚は青らみてゆきて、
日毎にいたみしたり、
いまいきもたえだえ、
あい子よ、
ふたり哀しき日のしたに、
ひとしれず草木の種を研ぐとても、
さびしきはげに我等の素脚ならずや。
ああいとけなきおんみよ。

一九一四、五、三一

こうした詩は、妹に向ける情というよりも、まるで恋人に向ける情のようなものを感じさせる。しかし、朔太郎は常に自己愛が非常に強い詩人であることを考えれば、弟妹に対する強い愛情は、幼い自分に対する愛情とも読めるのではないだろうか。残された写真を見ると、妹は朔太郎によく似た面立ちで、「わたしがきれいな女の子であつたら／わたしはほんとに幸福であるのに」という詩句⁴⁵を思い出させるものである。

⁴⁵ 萩原朔太郎「恋を恋する人」草稿 『萩原朔太郎全集 第一巻』 東京：筑摩書房、1975年、377頁。

「雨の降る日」第1連では、雨の日に外遊びができない弟が、雨に濡れてにじんだめんこのインクで指を青く汚している。この様を、「いつもにじめる指のさき」と表現した、この「いつも」からは、弟が常にこうした一人遊びをしているようにも見える。また、第2連では「雨の降る日のつれづれ」、つまり、なんともしんみりとして寂しい雨の日の雰囲気の中で、妹は家族のいる部屋ではなく「客間」で一人遊びをしては、その寂しさから柔らかな羽根布団に身を寄せている。それを眺めて「兄も泣きたく」となるというのだから、妹本人も泣いているのではないかと読める。こうした弟妹が孤独に遊ぶ姿から、詩人自身の幼少期から抱えた孤独感がその身のうちに呼び起され、幼い自分の分身としてその心に寄り添い、愛憐の情を惜しみなく表現していると考えられる。

II. 音楽的な分析を踏まえた作品の解釈

調性は *gis moll* だが、詩句の展開により *es moll* と行き来する。拍子は 4/4 拍子、テンポは前曲の〈少女よ〉と同じく、4 分音符 $\text{♩} = 72$ の指示。全 42 小節からなっており、詩の連に沿って以下の 2 つのパートに分けられる。

【A】 詩第 1 連 (1-21 小節)

【B】 詩第 2 連 (22-42 小節)

まず、各パートにみられる音楽的な特徴を次に示す。詳細なアナリゼは、本論文の付録 1.14 を参照のこと。

(表 2-34) 〈雨の降る日〉における音楽的特徴

【A】	2 小節を 1 フレーズとする計 4 小節の流れるような前奏から始まる。1 小節目のピアノ右手の旋律はこの楽曲全体を印象づけている「雨の降る日」のモチーフである。(譜例 2-39) 歌の旋律が開始されるとピアノパ
-----	--

	<p>ート右手には新たな旋律が生まれる。そのうち、riten.がつけられた「弟」の音型だけがピアノと歌の旋律が重なる部分である。</p>
【B】	<p>このパートでも、随所に「雨の降る日」のモチーフがあらわれる。詩句「羽根ぶとん」では「ぶ」に<>がつき、続く「と」と「ん」は同じ音程ながら、「ん」に長い音価とクレッシェンドが与えられ、日本語特有の撥音の響きを豊かに聞かせる効果がある。続く詩句「力いっぱい抱きしめる」では、「いっぱい」の「い」に<>が与えられることで、語感がさらに強調される効果を得ている。</p>

(譜例 2-39) 「雨の降る日」のモチーフ



次に、曲全体を支配しているモチーフについて検討する。「雨の降る日」のモチーフは、全 42 小節中【A】パートに 5 小節（6 箇所）、【B】パートに 6 小節にわたって顔を出している。このうち、歌の旋律にあらわれるのは 5 箇所、ピアノにあらわれるのが 7 箇所である。このモチーフの出だし 3 音の下行形は、常に雨だれの様子を表すかのように、曲中に響いているといえる、重要な音型である。

次いで、これまでの 2 曲と同様に三善アクセントの使用状況と、詩句朗読時のリズムと楽曲上で与えられたリズムの対比を行う。〈雨の降る日〉では、これまでのような歌の旋律にかかわる箇所だけでなく、ピアノの表現として<>がつけられた箇所が存在するが、これについては下記の表に記載するが、() で閉じ、検討対象には含めないこととする。

(表 2-35) 原詩と楽譜上の詩句のリズム比較と、三善アクセントの使用状況

原詩と朗読リズム	楽譜上の詩句と<>の使用、作曲リズム
(V) 雨のふる日の縁ばたに	(V) 雨のふる日の縁ばたに
わが弟は (V) めんこ打つ	わが (V) 弟はめんこ打つ
めんこの繪の具 (V) うす青く	<> めんこの繪の具うす青く
(V) いつもにじめる指のさき	<> (V) いつもにじめる指のさき
(V) 兄も哀しくなりにけり	(V) 兄も哀しく (V) なりにけり
(V) 雨のふる日のつれづれに	(V) 雨のふる日のつれづれに
客間のすみで (V) ひそひそと	<> 客間の (V) すみでひそひそと
わが妹の (V) ひとりごと	わが (V) 妹の (V) ひとりごと
(V) なにがかなしく羽根ぶとん	<> (V) なにがかなしく (V) 羽根ぶとん
(V) 力いつぱい抱きしめる	<> (V) 力いつぱい抱きしめる
(V) 兄も泣きたくなりけり	(V) 兄も泣きたくなりけり
	(<>) (V) 兄も泣きたく (V) なりにけり

まず第1連、第2連共通の作曲上のリズムとして、2行目、8行目にあたる「わが」のあとの休符が挙げられる。これにより、その行における主語の重心が「弟」や「妹」よりも「わが」に置かれるような効果が得られているといえよう。(譜例2-40) 実際に発音してみると、「わが弟」というよりも「わが、弟」と発語することで、自分自身のことに重みが生じているのである。2行目では「弟はめんこ打つ」と行為そのものはさらりと流されているが、8行目では「わが (V) 妹の (V) ひとりご

と」と、「妹の」の後にも朗読のリズム通りに休符を置くことにより、「ひとりごと」を浮き上がらせている。同様の効果が 9 行目「羽根ぶとん」の前の休符にも存在しており、朗読では 7 音の韻律により流されてしまう「羽根ぶとん」を、しっかりと響かせる効果があると考えられる。

(譜例 2-40) 「わが (v) 弟は」 / 「わが (v) 妹の」



次に、三善アクセント (<>) の使用については、2 種類の目的が考えられる。これまでの 2 曲と同様に、アクセントを与えた音の響きの中に、続く音の響きを含めることを目的としていると考えられるのが、「うす青く」の 1 拍目のピアノの和音につけられたもの、「羽根ぶとん」につけられたものの 2 箇所である。それ以外の「指」、「ひそひそ」、「いつぱい」の語頭につけられたものは、先に挙げた目的だけではなく、言葉のニュアンスを増幅するための助けとして与えられたとも考えられる。「指」はその幼い指のやわらかさを、「ひそひそ」は話し言葉では無声音となる言葉の音の乾いた響き、「いつぱい」は促音である「つ」に込められる強い気持ちや切なさ、といったそれぞれの詩句の持つ独特なニュアンスが、<>の効果により増幅されるのである。

これらの狙いから、三善は朔太郎の持つ「個」への意識の強さをはっきりと認識し、あえて「わが」という自意識が強く出るように音にしていると考えられる。「兄のうたへるうた」との題辞を削ることなく、曲のタイトルにも題辞としてつけているが、この詩にただよう朔太郎の自意識、弟妹を眺めながら幼い自分を投影し、その少年を慰めるかのようにうたわれた詩の奥行を、拾い上げているのではないだろうか。「兄」の視点からの詩人の弟妹、そこに重なる幼い詩人自身を愛おしみ、哀しむニュアンスを、雨を表すモチーフの中から増幅させるように描いた作品といえ

よう。三善自身が4人兄妹の3人目として生まれ、年子の妹を持った「兄」であることも反映されている可能性も無視することはできない。

29歳の三善は自死願望遂行に独り軽井沢に行った。「勘でここだと思った」と投宿先に来た妹は彼を温泉に誘う。……兄の自責、「傷み」（三善はこの言葉を使う）そして愛は、……深く彼を喰み続けたのではあるまいか。⁴⁶

丘山万里子は三善作品のプログラムノートに、作曲者自身の過去のプログラムノートを引きながら、上記のように述べている。三善が70歳を過ぎて初めて告白したという、妹が「兄を死から引き戻した」このエピソードは「妹は先年、他界した」で終わっている。⁴⁷ 〈雨の降る日〉は、朔太郎と三善のどちらもが、「兄」としての視点を共有していたことも、作曲のひとつの動機となったのではないだろうか。

④ 〈小曲〉

I. 詩についての分析と解釈

小曲集

すて身に思ふわが身こそ
びいどろつくりとなりてまし
うすき女の移り香も
けさの野分に吹きちりて
水はすずしく流れたり
薄荷に似たるうす涙

「習作集第9巻」に「小曲集」の題で書かれた詩のうちの冒頭のもの。全6行1連の文語定型詩であり、2行目以外は7音+5音の音律で構成されている。2行目「びいどろつくりとなりてまし」は、「びいどろ」の長音（伸ばす音）の扱いが問題

⁴⁶ 丘山万里子「三善晃の「反戦三部作」」『月間都響 No.362』 東京：公益財団法人東京都交響楽団、2020年5月1日、10-11頁。

⁴⁷ 丘山万里子 同上、10頁。

になるが、日本語の音数の数え方では長音も1音として数えることとなっているため、正式には8音+5音であるといえる。しかし、この詩を口に出して朗読してみると、「びいどろつくりと」が8音であることにことで詩全体の音律が崩れることにはならないことに気づく。これは7音+5音を読むとき、必ずどこかに休符（ブレス）が入るリズムになることに基づいているのではないかと考えられる。例えば1行目「すて身に思ふ（v）わが身こそ」といった具合である。これを詩句全体に当てはめると、下記のようなリズムになることが分かる。

（表 2-36）朗読から得られるリズム

詩句	音数構成
すて身に思ふ（v）わが身こそ	7音+休符1+5音
びいどろつくりとなりてまし	8音+5音
（v）うすき女の移り香も	休符1+7音+5音
（v）けさの野分に吹きちりて	休符1+7音+5音
（v）水はずしく流れたり	休符1+7音+5音
薄荷に似たる（v）うす涙	7音+休符1+5音

こうした構成から、2行めのみ8音+5音となっても、この1行に休符（ブレス）を挟まないことにより、音律を乱すことなく揃うのである。

この詩について、黒沢は「ある切ない恋の終りをうたっている」⁴⁸としている。萩原朔太郎の恋といえはここまでも述べてきたとおり、エレナ（馬場ナカ）とほぼイコールで繋がるのが通説であるが、ここには「遊女」の存在が垣間見えているように感じられる。3-4行目に「うすき女の移り香も／けさの野分に吹きちりて」とあるが、これは「女」と一夜を共にした早朝の風景を感じさせ、この印象から「女」をエレナとするにはいささか違和感を覚える。詩的主体、つまり詩人が「女」＝遊

⁴⁸ 畑中良輔 監修、塚田佳男 選曲・構成、黒沢弘光 解説『日本名歌曲百選 詩の分析と解釈 I』東京：音楽之友社、2011年、112頁。

女と過ごしたものと考える方がしっくりくるのである。これについては徐載坤が、朔太郎の詩のヒロインには「エレナ」と「遊女」のふたつが存在していると論じていることから推し量ることができよう。

さらに黒沢は詩 1 行目「すて身に思ふわが身こそ」から、以下のような解釈を導き出している。

「すて身に思ふわが身」という表現から、詩人が必死の思いで愛している相手をもっていることがわかります。「すて身」という以上、もう自分の安定した状況や周囲の目などはどうなってもいいと覚悟しているのです。⁴⁹

しかし、筆者には朔太郎のいう「すて身」から、実際に身を投げ捨てたいと思う、自死への欲求が透けて見える。「捨身」という言葉の意味として、身を投げうつ覚悟で全力をつくして物事に当たることや、その様を表すというものが現在は主な意であるが、もうひとつ、実際に身を捨てること、自暴自棄となること、「なげやり」や「やけっぱち」という言葉でも表現できる様子の意も存在している。朔太郎の用いる「すて身」とは、後者の印象が非常に強いのである。

この身を自暴自棄に思う自分自身は「びいどろづくり」にきつとなるだろう、と読むことができる 1 行目だが、朔太郎と「びいどろ」とはどのような関係があるのだろうか。朔太郎の他の詩に出てくる「硝子」の表現との違いはどのようなものなのかという疑問がのこるが、これについては現在答えを得ることが出来ていないため、別の機会に譲る。

5-6 行目「水はずしく流れたり／薄荷に似たるうす涙」にきて、流れる水のイメージがあらわれる。これは先述した詩人の自死への欲求としてよくあらわれるモチーフ、川に身を投げての自殺を彷彿とさせるものである。早朝の強い風によって、夜の「移り香」は散らされ、そこに爽やかなせせらぎが聴こえてくるようにも見える情景であるが、「うす涙」という詩句より、そこに朝の爽やかさだけではない

⁴⁹ 畑中良輔 監修 同前。

悲しみが漂っていることがわかる。「すずしく」「薄荷」といった詩句から、詩全体に清涼感が与えられているものの、やるせない詩人の心が「うす涙」と共に読み手の心に残る作品である。この「薄荷」とは、そのツンとした香りに、涙を堪えるときの鼻先の感覚を例えたものではないかと考えられるが、それと同時に「女の移り香」と書かれた白粉の香りと対照的な、清涼感あふれる香りとしても描かれている。

Ⅱ. 音楽的な分析を踏まえた作品の解釈

調性は c moll、12/8 拍子。テンポは全 5 曲中もっとも速く設定されており、付点 4 分音符 \simeq 76 の指示。全 22 小節からなり、詩の流れに沿って、下記の 2 パートに分けることができる。

【A】 詩 1-2 行 (1-9 小節)

【B】 詩 3-6 行 (10-22 小節)

まず、各パートにみられる音楽的な特徴を次に示す。詳細なアナリゼは、本論文の付録 1.15 を参照のこと。

(表 2-37) 〈小曲〉における音楽的特徴

【A】	<p>ピアノによる前奏は、付点 4 分音符とそこを起点とするアルペジオ、次いで 8 分音符での流れる旋律といったパーツで構成されている。(譜例 2-41) この構成により、さらさらと流れる水のような印象が生まれ、この曲全体の雰囲気決定づけている。歌の旋律には細かく「すて身に (v) 思ふ (v) わが身こそ」と () つきのブレス記号が与えられているが、これにはピアノがここまで与えてきた、流れるような音型に対して、詩句が流れ過ぎないように言葉のエッジを立たせる効果を得ている。</p>
-----	---

【B】	<p>10-14 小節にかけて、調性の展開は複雑化し、12 小節で As dur に運ぶと見せかけて fis moll の響きがあらわれたかと思えば、続く 13-14 小節では a moll→G dur→Es dur と目まぐるしく移り変わる。これにより、音楽を取り巻く空気感が突如変化する効果を得ている。詩句「うす涙」は、「うす」の跳躍がオクターブとなり、曲中もっとも音程が開いた旋律となっており、ピアノにく>が多く与えられている。(譜例 2-42)</p>
------------	---

(譜例 2-41) 流れる水のようなピアノパート

Musical score for Example 2-41, piano part. The score is in 12/8 time and features a flowing melody. The dynamic marking is *mp* (mezzo-piano) and the tempo marking is *poco* (poco). The melody consists of eighth and sixteenth notes, creating a continuous, water-like flow.

(譜例 2-42) 詩句「うす涙」の旋律とく>を持つピアノパート

Musical score for Example 2-42, showing the melody for the lyrics "うすなみだ" (Usumidatama) and the piano accompaniment. The score is in 12/8 time. The melody is marked *p* (piano) and *mp* (mezzo-piano). The piano part features a complex accompaniment with dynamic markings *p* and *mp*. The tempo marking is *rall.* (rallentando) and the instruction is *perendosi* (diminuendo). The lyrics are written below the melody line.

この「うす涙」の箇所では、歌が最高音の B に到達するところで *subito p* の指示があるが、そこから続く「涙」の「な」に長めの音価と同時にクレッシェンド・デクレッシェンドを与えることで、「うす涙」の薄さ、涙があふれるような感情の膨らみを同時に表現しているといえる。

全体的な構成からは【A】パートとした前半（詩 1-2 行目）は前奏で提示した展開を 2 度繰り返したのみとなり、大きな変化は和声的にも旋律的にも認められない。しかし、中間部にさしかかる 11 小節からは和声の変化がめまぐるしく、それに合わせて歌の旋律もかなり動的になっているといえる。一番特徴的なことは、そのあたりから、基本的な短調の響きの中に長調が混じり始め、「けさの野分」の部分で、本当に風がザァッと吹いたかのような転調が起きることである。この音楽による場面転換は非常に重要と考えられ、夜から朝へ、詩句に込められた香りの変化も含め、一幅の絵の、裏と表を返すかのような転換が行われているといえる。（譜例 2-43）

（譜例 2-43） 11-14 小節における場面転換

これを踏まえて、これまでと同様に原詩と作曲上のリズム、三善アクセントの使用状況を確認したい。この表中の (v) はこれまで通り、休符を挟んでいることを示すが、これに加えて、三善が指定したブレス記号の位置を (') で示す。ピアノに対して与えられた三善アクセントに関しては、3 曲目同様に (<>) で示した。

(表 2-38) 原詩と楽譜上の詩句のリズム比較と、三善アクセントの使用状況

原詩と朗読リズム	楽譜上の詩句と<>の使用、作曲リズム
すて身に思ふ (v) わが身こそ	すて身に (') 思ふ (') わが身こそ
びいどろつくりとなりてまし	びいどろつくりとなりてまし
(v) うすき女の移り香も	うすき女の (') 移り香も
(v) けさの野分に吹きちりて	(') けさの野分に吹きちりて
(v) 水はすずしく流れたり	<> 水はすずしく流れたり
薄荷に似たる (v) うす涙	(<>) (<>) 薄荷に似たる (') うす涙

この表からは、〈小曲〉では音楽上、詩句のリズムを休符で区切ることはせず、ブレス記号によってその役割に近い効果を狙っていることがわかる。音楽分析で述べたように、ブレス記号は詩句が流れ過ぎないようにする効果も得ているが、そもそも休符でリズムを取っていないことにより、フレーズが横に流れる力が強くなっているとも考えることができる。和声的に大きな変化がみられた詩 3-4 行目に関しては、リズムやアクセントとしての大きな変化はみられないため、この場面転換は音の運びだけであらわされているといえる。また、歌に対して<>がつけられたのは 5 行目「流れたり」のみであることから、作曲家はこの詩をあまり情感たっぷりには読みたくなかったのではないかと推察できる。アクセントだけではなく、テヌートも歌の旋律にはあまりあらわれず、riten.でテンポが緩むような箇所が限定的であることも、その根拠に挙げられよう。

前奏から一貫して流れる水のイメージを音楽で表現しているこの曲では、詩人が身を投げたいと考え続けた川面が、曲全体の背景として存在し続けているように感じられる。その淀みない流れの中で、言葉のエッジを生かしながら、詩人のやるせなさ、行き場のない哀しさを言葉として発する役割が、歌い手には求められているといえる。

⑤ 〈五月〉

I. 詩についての分析と解釈

五月
私の大好きな五月
その五月が来ないうちに
もしかして死んでしまつたら
ほんの氣まぐれの心から
河へでも身を投げたら
もう死んでしまつたらどうしよう
私の好きな五月の来ないうちに

「習作集第8巻」に書かれた、全7行、1連の口語自由詩。「雲雀料理」の章題辞に「五月の朝の新緑と薫風は私の生活を貴族にする」とあるように、朔太郎の詩を読むときに「五月」はひとつのキーワードであるといえる。「旅上」の原型と思われる詩が「愛憐詩篇ノート」に書かれたとき、その題も「五月」であった。「私の大好きな」とあるように、「五月」は朔太郎が多く詩に用いたモチーフであり、その多くが健康的な感情の表現と繋がっている。これには、群馬県前橋の気候が関係していると考えられている。

上州(群馬県)の冬は、“空ッ風”と称される寒風の吹き荒ぶ厳寒の季節です。
…… この風土の中で、野も山も新緑におおわれ、その中に花々の紅や黄の美しい五月を、詩人はこがれるような思いで待ち望んだのです。⁵⁰

黒沢が上記のように述べたとおり、北関東の群馬では、まだ寒さの抜けない4月から、5月になると春と初夏が一度に訪れるのである。

⁵⁰ 畑中良輔 監修、塚田佳男 選曲・構成、黒沢弘光 解説『日本名歌曲百選 詩の分析と解釈 I』東京：音楽之友社、2011年、113頁。

こうして詩人に愛された5月であるが、この詩ではそれと同時に「死」が語られている。郷里の前橋で一人前の人間として認められず、親に飼い殺しにされた朔太郎の詩には、しばしば自死のモチーフが現れる。この「五月」に表現されているのもそれらと同じく、河に身を投げての「自死」である。この「河」について黒沢は「詩人の愛した広瀬川のことかと思われます」⁵¹と述べているが、これには異論を呈したい。1913年8月に発表された「利根川のほとり（初出：きのふけふ）」（詩例3-17）において、詩人は「きのふまた身を投げんと思ひて／利根川のほとりをさまよひしが」と書いていることもあり、この「河」は利根川のことではないかと推察できる。「河」という文字も、小さな広瀬川より、一級河川である利根川に似合うものである。

（詩例2-17）「利根川のほとり（初出：きのふけふ）」

きのふけふ

きのふまた身を投げんと思ひて、
利根川のほとりをさまよひしが、
水の流ればやくして、
わがなげき、せきとむるすべしなれば、
おめおめと生きながらへて、
きふまた川邊に來り石投げてあそびくらしつ、
きのふけふ、
あるかひもなきわが身をば、
かくばかりいとしと思ふうれしさ、
たれかは殺すとすものぞ、
抱きしめて、抱きしめてこそ泣くべかりけれ。

「五月」は発表月が判明しないが、「きのふけふ」は同年のもので、そう遠くない時期に書かれたのではないかと考えられる。「自分は少年の時、二十七、八歳まで生きていて、三十歳になったら死のうと思った」⁵²という朔太郎が、1913年の春夏の

⁵¹ 畑中良輔 監修 同前。

⁵² 萩原朔太郎「老年と人生」『萩原朔太郎全集 第十一巻』 東京：筑摩書房、1977年、206頁。

時点では丁度 26 歳である。いよいよ差し迫った生の限界を思いながらも、どうしても死ぬことが出来ない、そんな弱い自分のことが愛おしくて仕方がない、という思いが「きのふけふ」にはあふれている。このように自分が死ぬ日を間近に感じていた朔太郎は、愛する 5 月がやってくる前に、うっかり自分を殺してしまったらどうしよう、と真面目に恐れたのではないだろうか。

こうした詩人の真剣な苦しみ、その背後にある絶望感や孤独感を、1 行目「私の大好きな五月」、7 行目「私のすきな五月」というポジティブな言葉で挟むことと、「五月」というモチーフの持つ明るさとが詩全体を包み込み、明るい絶望ともいえる、不思議な情感が「死」という言葉のまわりに漂っている作品である。

II. 音楽的な分析を踏まえた作品の解釈

調性は As dur、拍子は 3/4 で始まり 3/4 で終わるが、その間 1,2 小節ごとに拍子が増減していき変拍子。テンポは全 5 曲中もっとも遅く、4 分音符 $\equiv 44$ の指示。全 26 小節からなり、全体はひとつのパートで構成されているが、本論では分析のために、音楽の構成に沿って以下の 3 パートに分割する。

【A】 詩 1-3 行 (1-12 小節)

【B】 詩 4-6 行 (12-19 小節)

【C】 詩 7 行 (20-26 小節)

まず、各パートにみられる音楽的な特徴を次に示す。詳細なアナリゼは、本論文の付録 1.16 を参照のこと。

(表 2-39) 〈五月〉における音楽的特徴

【A】	前奏は 1 小節のみ、穏やかな響きである As dur の I 度だが、この音型は 2 曲目〈少女よ〉の冒頭の上行する音型（短 3 度／長 6 度上行のち、長 6 度下降）を逆に下行する音型から入ったものといえる。詩 3 行目前
-----	--

	<p>半「もしかして」は語頭に<>が与えられ、「も」の響きの中に続く「しかして」が含まれることにより、言葉のスピード感が生かされたものとなっている。続いて調性は、as moll→gis moll→A dur→a moll→cis moll と、長調と短調の響きが入り混じったものとなる。</p>
<p>【B】</p>	<p>詩句「ほんの氣まぐれの心から／河へでも身を投げたら」は、<i>accel.</i>とクレッシェンドの指示を受け、一気に畳みかけるように歌われる。ここでは記譜上ピアノと歌の小節がずれ、歌は視覚的にも拍感から自由を得ている。(譜例 2-44) 続く詩句「もう死んでしまつたらどうしよう」では、前半の旋律が「もう・死んで・しまつたら」と語感に沿って分割され、3連符・3連符・5連符と、言葉に沿って音がつけられていることがわかる。詩句後半「どうしよう」の語頭には<>の記号、かつ <i>poco a poco rit.</i>がかかることにより、詩句に内包された不安感が漂うような音型となっている。</p>
<p>【C】</p>	<p>詩句最終行「私のすきな五月の來ないうちに」が歌われるうちに、和声は Es dur の I 度→C の 9 の和音→f の短 3 和音（根音下降形）→Es の長 3 和音→As dur の I 度と展開していくが、その間いつもワンテンポ遅れて Ges の音が顔を出し、調性感を曖昧にさせたり、進行を遠回りさせている。</p>

(譜例 2-44) 詩句「ほんの氣まぐれの心から／河へでも身を投げたら」

The image shows a musical score for the lyrics "ほんの しまぐれの ところから かわへでも 身をなげたら". The score is written for voice and piano. The voice part is in a treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 3/4 time signature. It begins with a tempo marking "[Tempo 1°]". The piano accompaniment is in a bass clef with the same key signature and time signature. The score includes dynamic markings such as *mp* and *f*, and performance instructions like *accel. cresc.* and *poco a poco rit.*. The lyrics are written below the voice staff, with some words in parentheses under the first few notes.

次に、これまでと同様に原詩と作曲上のリズムを比較したいが、「五月」は自由詩であるため、原詩には決まった朗読のリズムが存在しない。また、全5曲の終曲となるこの〈五月〉は、これまでの4曲とは大きくその構成が変化している。1,2小節ごとに変わる拍子は、その詩句のリズムに沿って音楽を運んでいるためと考えられ、ひとつひとつの語句のリズムが自然に語られるように作曲されているといえる。旋律のリズムも語句に沿ったものとなっているため、ここでは原詩との比較は行わず、作曲上のリズム、三善アクセントの使用に加えて、詩句を区切った小節線の位置を|の記号により示す。

(表 2-40) 楽譜上の詩句と三善アクセントの使用状況他

楽譜上の詩句と<>の使用、作曲リズム、小節の分割	
<>	私の 大好きな 五月
	その 五月が 来ない うちに
<>	もしかして 死んで (v) しまつたら
	ほんの 氣まぐれの 心から
	河へでも 身を投げたら
<>	<>
	もう死んでしまつたら どう しよう
<>	私の (v) す きな五月の (v) 来ない (v) うちに

この表から、三善が朔太郎の詩句をどう読んだか、どう歌わせたいかがみえてくる。基本的に小節は言葉の都合に合わせて区切られ、そのために逐一拍子を変える必要が生じたといえよう。特に4-6行目は一気に詩句を読んだとみえ、小節線も点線で表記され、1小節に入る詩句が多くなっていることがみてとれる。逆に7行目

は細かく小節が区切られ、ひとつひとつの単語を区切るように読んでいることがわかる。この通りに緩急をつけて詩を朗読してみると、中間部の不安と焦りが、冒頭と最終行のゆっくりとした運びに挟まれることによって、より際立っているといえよう。日本語のリズムをより立体的に音として運ぶため、譜面が複雑化した例と考えられる。これは《抒情小曲集》の中では〈五月〉に際立ってみられるが、この原因には「五月」が自由詩であることが挙げられる。「雨の降る日」や「小曲集（すて身に思ふ）」といった定型詩には、詩の持つ外在律が強くあらわれ、曲も途中で拍子が変わらない。このことから、特にこの〈五月〉を演奏する際には、日本語の語句のリズムを重視すべきである。

また、曲中の和声の響きが長調と短調を行き来することは、詩の持つ「明るい絶望」のあらわれと考えられる。〈雨の降る日〉の項で引用したとおり、三善も朔太郎と同じように、30歳になる前に自死を考えていた。複数の文章でこの「五月」の詩を引用し、常に詩人と同じく「不安の光」を感じていた作曲家は、このもっとも朔太郎らしいモチーフを扱った詩を、自身の言葉のように用いて作曲したのではないだろうか。おそらく三善はこの「五月」を、長い年月をかけて完全に諳んじており、その言葉のリズムは自身のうちに染み込んでいたのであろう。

1.5 西村朗：〈輪廻〉

西村朗（1953-）は、東京藝術大学と同大学院を修了し、西洋の現代作曲技法を学びながら、「アジアの伝統音楽、宗教、美学、宇宙観等に強い関心」を持った。⁵³ 萩原朔太郎の詩による作品は、《『青猫』の五つの詩》（1996）、〈かつて信仰は地上にあった〉（2000）、〈内部への月影〉（2001）、〈輪廻〉（2001）、〈蝶を夢む〉（2002）といった合唱曲に存在感を示している。

西村の歌曲作品は非常に数が少ないが、そのうち3曲が朔太郎の詩によっている。バリトン、ピアノと声のための、と題された〈猫町〉（2015）、そして〈涅槃〉（1997）、

⁵³ AMATI 西村朗 PROFILE [https://www.amati-tokyo.com/artist/composer/post_28.php]
(2022年7月10日11:13)

〈輪廻〉(2004)である。そのうち、〈涅槃〉と〈輪廻〉は、ソプラノとピアノのため、として出版されているが、〈涅槃〉の初演はメゾソプラノであり、音域は低めに設定されているため、本論では〈輪廻〉のみを扱う。この〈輪廻〉は、先述した男声合唱とピアノのため〈輪廻〉とモチーフをある程度共有した作品である。西村自身は、歌曲を「もし書くとしたらどんな詩がいいかな」と考えたときに「萩原朔太郎にはとても手が出ない」、「教科書的な範囲で出会った朔太郎の有名な詩とは、ぼくの中で音楽的に灯がともるといようなことはなかった」と述べており⁵⁴、後年『青猫』時代の詩に出会うことにより朔太郎詩を見直すことになったようである。今では「自分の中にある不健全なエネルギーを喚起してくれるものとして、萩原朔太郎は、作曲しようがしまいが、とても重要なぼくの栄養源」と語っている。⁵⁵

以下、譜例は全音楽譜出版社『萩原朔太郎の詩による二つの歌曲 涅槃と輪廻 ソプラノとピアノのための』(2022)から引用する。

〈輪廻〉(2004)

I. 詩についての分析と解釈

輪廻と樹木

輪廻の暦をかぞへてみれば
わたしの過去は魚でもない 猫でもない 花でもない
さうして草木の祭祀に捧げる 器物や瓦の類でもない
金でもなく 蟲でもなく 隕石でもなく 鹿でもない
ああ ただひろびろとしてゐる無限の「時」の哀傷よ。
わたしのはてない生涯を追うて
どこにこの因果の車を廻して行かう！
とりとめない意志の悩みが あとからあとからとや
つてくるではないか。
なんたるあいせつの笛の音だらう
鬼のやうなものがゐるて木の間で吹いてる。
まるでしかたのない夕暮れになつてしまつた
燈火をともして窓からみれば
青草むらの中にべらべらと燃える提灯がある。
風もなく
星宿のめぐりもしづかに美しい夜ではないか。
ひっそりと魂の祕密をみれば
わたしの轉生ははじめな乞食で
星でもなく 犀でもなく 毛衣をきた聖人の類でもあ
りはしない。
宇宙はくるくるとまはつてゐて
永世輪廻のわびしい時刻がうかんでゐる。
さうしてべにがらいろにぬられた恐怖の谷では
獸のやうな榛の木が腕を突き出し
あるいはその根にいろいろ祭壇が乾からびてる。
どういふ人間の妄想だらう！

⁵⁴ 西村朗×西田直嗣×三浦雅士「シンポジウム Metamorphose 詩から音楽へ」萩原朔太郎研究会『萩原朔太郎研究会 会報 SAKU』vol.82 群馬：萩原朔太郎研究会、2017年、15頁。

⁵⁵ 同前、17頁。

〈輪廻〉に使用された原詩の題は「輪廻と樹木」であり、これは1923年2月の『日本詩人』に「佛陀」と同時に発表された、全24行からなる1連の口語自由詩である。また、「佛陀」と同じく詩集『第一書房版萩原朔太郎詩集』（1928）に収められ、のちに『定本青猫』（1936）に収められている。初出形と詩集に収められた形式とで大きく異なる点はほぼないが、22行目「獣のやうな榛の木」は、初出では「獣魂のやうな榛の木」（傍点筆者）となっていた。つまり、獣の姿のような、という意味ではなく、獣の魂を表したかのような「榛の木」と解釈することができる。全体的な虚無感、無常観を「佛陀」と共有しながらも、詩句には「ひろびろ」「あとからあとから」「べらべら」「くるくる」などの畳語の使用や、3行目「さうして草木の祭祀に捧げる」では常に語頭にS音が響くなど、音楽的な響きを持った言葉で構成されている面も大きく、不思議な美しさを湛えた作品である。

「佛陀」では、完全に乾いていて、生死や時空を超越したものが描かれている印象が強い。しかし、この「輪廻と樹木」では「～でもない」という表現の繰り返しや、「無限の「時」の哀傷」など、時空を超越しながらも、まだ温度や湿度を伴った、人間的な感情の気配が詩句の端々にあらわれているように感じられることもひとつの特徴であろう。こうした「無為の情緒」⁵⁶、そして朔太郎にニーチェが与えた影響であろう「永世輪廻」の観念については、仲野良一が述べているとおりである。

冒頭から詩句を追って確認していくと、2行目で「わたしの過去」として否定される「魚」「猫」「花」とは、『月に吠える』時代から『青猫』時代にかけて、朔太郎が詩に用いて来たモチーフであることに思い至る。そして9行目に『月に吠える』以前の朔太郎が既に述べており、『青猫』時代にも引き継がれているモチーフ「笛の音」があらわれる。否定される過去のモチーフと、まだ詩人の中に続いているモチーフがどちらも詩句にあらわれていることが興味深い箇所である。

11行目「夕暮れ」はおそらく「こころ」の頃から描かれた人生の時間の概念のなかでの「夕暮れ」、つまり「老い」を感じさせる詩句であろう。1-8行目では「輪廻

⁵⁶ 仲野良一「萩原朔太郎詩の仏教的情想」『大谷大学真宗総合研究所紀要 3』 大谷大学真宗総合研究所、1986年、74頁。

の暦」からはじきだされた、何ものでもない「わたし」の孤独は、時間を超越しながらも、そこに現在の苦しみや恐怖を感じているように読める。それが、9行目からは過去から未来まで続くであろう「笛の音」によって、一気に時空を超越した印象を与えている。その中で「しかたのない」、どうしようもない老いを感じているのではないだろうか。そして、16行目からは輪廻の「過去」ではなく、「転生」すなわち未来へと意識が切り替わっていき、そこでは「わたし」は「みじめな乞食」となり、それ以外の何ものにもなれない、という表現へと繋がっていく。

21行目からは、「佛陀」や同年代の詩にあらわれる荒寥とした風景へと移行し、そこに人間と「いろいろな祭壇」と表現された宗教の関わりが、どこか突き放すような表現をもって描かれる。この作品では「永世輪廻」、つまり永遠に尽きることはない、同じことが繰り返される無限の転生から逃れることができない生命そのものによる苦しみや恐怖が表現されているとも考えられる。『月に吠える』時代の朔太郎が目指した、「死」による本物の「詩」への到達を考えると、この「永世輪廻」から抜け出せないということは、「死」にも到達できないということではないかと推察することができる。「佛陀」と「輪廻と樹木」を最後にして、朔太郎の詩は宗教的なモチーフから離れていくことになった。

Ⅱ. 音楽的な分析を踏まえた作品の解釈

4/4拍子、全91小節からなり、全体は1つのパートで構成されているといえるが、詩の内容に沿うことで、以下の3つのパートに分けられる。

【A】詩 1-8行（1-41小節）

【B】詩 9-20行（42-74小節）

【C】詩 21-24行（75-91小節）

まず、各パートにみられる音楽的な特徴を次に示す。詳細なアナリゼは、本論文の付録 1.17 を参照のこと。

(表 2-41) 〈輪廻〉における音楽的特徴

【A】	<p>楽曲全体を支配するモチーフ（譜例 2-45）によって、曲の雰囲気を決めつける前奏と、そのモチーフの上で詩句が語られる構成。ピアノの音型には、邦楽器を彷彿とさせる響きが存在している。歌の旋律には、16分音符と連符が入り混じる音型と、<i>accel.</i>を伴うクレッシェンドや上行音型が存在することによって、言葉が畳みかけられる効果。</p>
【B】	<p>「笛の音」を示す箇所では <i>e moll</i> の調性感のある響きが用いられ、抒情性が表現されていると考えられる。ここではピアノパートのトリルは「笛」の音型を示すようにも響き（譜例 2-46）、詩句が感情的に高ぶる「燃える提灯がある」まで一気に感情的な響きを示している。その後、一度曲中もっとも密やかかつ美しいパート（16分音符が使用されていない）を経て詩句にある「魂の秘密」へと近づき、「永世輪廻」の苦しみまでを一気に駆け抜ける。</p>
【C】	<p>「恐怖」「獣」「榛の木」「突き出し」といった無声音、半無声の響きを伴う単語と共に、ピアノパートの音域の幅を広げることでドラマ性を表出させている（譜例 2-47）。さらに、【A】パート冒頭からここまではほぼ間を置かずに詩句が語られるが、最後の1行のみが4小節の間奏によって隔たれ、ピアノのモチーフも消え、楽曲中もっとも遅いテンポで語られる。</p>

(譜例 2-45) ピアノによるトリルとアルペジオ音型のモチーフ



(譜例 2-46) 「笛の音」の音楽性が現れる 42-45 小節

42 43 44 45
 なん たる あい せつ の — ふ え の ね だ ろ う
 お に の よ う な も の が い て き の あ い だ で ふ い て る

(譜例 2-47) 詩句の発音とピアノの音域の展開によりドラマ性が強まる箇所

76 77 78 79
 い ろ に ぬ ら れ た き とう ふ の た に で は
 (お) (お)
 け も の の よ う な は ん の き が う で を つ き だ し

作曲上の特筆すべき特徴としては、先述した畳語にくわえ、「ひっそりと」の詩句が作曲によって繰り返されていることと、「無限の「時」の哀傷よ」を拡大するかのよう「o」の響きが追加されていることである。また、譜面上の特徴としては、主に「～は（わ）」や、「おう（お）て」「きょう（お）ふ」など、発語を助けるような表記がなされていること、全体的に語りの要素が強まる箇所では2度音程の行き来が多くなることが指摘できる。これらの特徴を、実際に詩句と併せて以下の表において確認する。

(表 2-42) 〈輪廻〉における旋律の特徴とそれに対応する詩句

パート	譜面上の特徴	詩句
【A】	<ul style="list-style-type: none"> ・主に2度音程の行き来 ・跳躍音程は「れ-ば」 	輪廻の暦をかぞへてみれば
	<ul style="list-style-type: none"> ・主に跳躍音程だが、「花でもない」に向けて2度音程へ ・「かこは（わ）」 	わたしの過去は魚でもない 猫でもない 花でもない
	<ul style="list-style-type: none"> ・主に2度音程の行き来 ・跳躍音程は「ああ ただ」「時」「哀傷」「は-てない」、また言葉の変わり目に使用 ・詩句「あとからあとからと」は、「あとからあとからあとからあとからと」へ増幅。 ・「おう（お）て」「やってくるでは（わ）」 	<p>さうして草木の祭祀に捧げる^{うつは}器物や瓦の類でもない。</p> <p>金でもなく 蟲でもなく 隕石でもなく 鹿でもない</p> <p>ああ ただひろびろとしてゐる無限の「時」の哀傷よ。</p> <p>わたしのはてない^{らいふ}生涯を追うて</p> <p>どこにこの因果の車を廻して行かう</p> <p>とりとめもない意志の悩みが あとからあとからとやってくるではないか。</p>

<p>【B】</p>	<ul style="list-style-type: none"> ・主に 2 度音程を行き来 ・跳躍音程は「笛の音」「夕暮れ」「青草むら」「美しい夜」「魂の祕密」「わたしの轉生」「宇宙」「永世輪廻」といった詩句 ・詩句「べらべらと」は「べらべらべらべらべらべら……」と 6 度の繰り返しへと増幅。「ひつそりと」「くるくると」は 2 度の繰り返し。 ・「夜では (わ)」「轉生は (わ)」「ありは (わ) しない」「宇宙は (わ)」 	<p>なんたるあいせつの笛の音^ねだらう 鬼のやうなものがゐて木の間で吹 いてる。 まるでしかたのない夕暮れになつ てしまつた 燈火^{ともしび}をともして窓からみれば 青草むらの中にべらべらと燃える 提灯がある 風もなく 星宿のめぐりもしづかに美しい夜^{よる} ではないか。 ひつそりと魂の祕密をみれば わたしの轉生はみじめな乞食で 星でもなく 犀でもなく 毛衣^{けごろも}を きた聖人の類でもありはしない。 宇宙はくるくるとまはつてゐて 永世輪廻のわびしい時刻がうかん である。</p>
<p>【C】</p>	<ul style="list-style-type: none"> ・2 度音程と跳躍音程が混在／跳躍音程は「べにがらいろ」「恐怖の」「腕を突き出し」「あるいは」「祭壇-が」「乾か-ら」の詩句 ・「きょう(お)ふ」「たにでは(わ)」「あるいは (わ)」 	<p>さうしてべにがらいろにぬられた 恐怖の谷では 獸^{けもの}のやうな榛^{はん}の木が腕を突き出し あるいはその根にいろいろな祭壇 が乾^ひからびてる。</p>
	<ul style="list-style-type: none"> ・主に 2 度音程の行き来／跳躍音程は「妄想」 	<p>どういふ人間どもの妄想だらう。</p>

上記の表を確認すると、歌の旋律における音程移動は全体的に 2 度音程の行き来が占めており、跳躍音程が使用される箇所は限られていることがわかる。それにより、〈輪廻〉は全体が近い音程での語りによって成り立っており、そこから際立たせたい、浮き上がらせたい言葉の運びがある際に、跳躍音程を使用しているのではないかと推察することができる。全体的に跳躍音程が使用されたのは、詩句 2 行目「わたしの過去は魚でもない 猫でもない 花でもない」のみであり、これは詩句の冒頭において「わたしの過去」というものをより印象的に提示し、詩の世界観へと引き込む役割を果たしていると考えられる。

〈輪廻〉はピアノパートの音型に大きな変化がないこと、全体的に歌の旋律も 2 度音程の行き来で運ばれてしまうことから、演奏方法によっては西村が音楽に転化した詩のドラマ性が、効果を発揮することなく流れてしまう可能性が否定できない。そこで、こうした跳躍音程が用いられている詩句を中心に据えながら、そこを際立たせるように言葉を運ぶことによって、作曲家の目的としたドラマが息づく演奏となるのではないだろうか。

次に、上の表で指摘した譜面上の詩句にカッコつきで補助的に示された発音は、助詞「は（わ）」と長音（「う（お）」）に偏るため、ひとつには単純に発音の助けとしての表記であると捉えることができる。しかし、長音でも表記がない箇所が存在する（詩句 7 行目「行かう」や 9 行目「だらう」など）ことを鑑みると、発音の助けだけではなく、日本語の響きの中でも、言葉をより立体的に発音させることの助けにも繋がっていると考えられよう。実際に、ただ助詞の「は」を発音するよりも、「は（わ）」と違って w の発音を意識することにより、子音と母音のつながりによって空間の広がりは大きくなるため、効果を実感することは難しくない。

また、西村の楽曲においてもっとも重要視された詩句は、やはり最終行「どういふ人間どもの妄想だらう。」であろう。前奏から延々と続いたピアノパートのアルペジオ音型とトリルからなるモチーフはここで失われ、歌がしっかりと言葉を立体的に語ることで成り立つ 1 行になっており、この言葉を発音するためにそこまでの音楽が重ねられ、言葉が積みかけられてきたといえる。この 1 行を際立たせるた

めにも、そこまでの音楽の中で詩をいかに立体的に語り、ドラマ性、感情的な面を表現することが重要であろう。

西村は《涅槃と輪廻》の作品解説において、朔太郎の「中期の詩には、神秘的で生々しく、かつまた悩ましく鮮烈にして病的陰鬱な情緒がみなぎっている」⁵⁷と述べている。この言葉のとおり、西村が朔太郎の「輪廻と樹木」から拾い上げたものは「病的陰鬱な情緒」であろう。詩のもつ虚無感、無常観、ニーチェやショーペンハウアーを通した生否定的な仏教の気配ではなく、詩人の「情緒」である。だからこそ、言葉によるドラマ性を音程関係によって立体的に描き出し、それを表現することを歌手にも大いに求めた作品になっているといえる。超越性よりも、そこに至るに至れない詩人の苦しみや恐怖、そしてこの後に「詩集『氷島』の世界」⁵⁸へと繋がる、朔太郎詩の根底に流れる「怒り」の感情が拾われた楽曲である。

1.6 木下牧子：〈涅槃〉

若い頃は「オケにしか興味」がなかった⁵⁹という木下牧子（1956-）だが、そのとおり、1978年の〈涅槃〉以来、1994年《晩夏》まで、実に16年の間、木下の歌曲作品は存在していない。その間は器楽と合唱の作品で埋められている。この《晩夏》をきっかけとして木下は「突然歌曲の面白さに目覚めて、立て続けに歌曲集を発表」⁶⁰することになる。

1978年版〈涅槃〉は15分の大曲だが、東京芸術大学作曲科における3年次終了提出作品であること、また先述した歌曲への態度を考えると、作曲家としての木下のキャリアにこの作品が含まれるかどうかは疑問である。現在、広く知られている〈涅槃〉は、これに幾度かの改訂を重ね、9分にまで短縮した1995年の改訂版で、カワイ出版『木下牧子歌曲集』に収められている。こちらは《晩夏》と並び、木下

⁵⁷ 西村朗『萩原朔太郎の詩による二つの歌曲 涅槃と輪廻 ソプラノとピアノのための』 東京：全音楽譜出版社、2022年、5頁。

⁵⁸ 同前。

⁵⁹ 旧木下牧子オフィシャルウェブサイト「最近の出来事」2006年9月20日〔http://www.asahinet.or.jp/~az4m-knst/news_bucknumber/news41.html〕（2022年2月1日19:51）

⁶⁰ 木下牧子『木下牧子歌曲集』 東京：河合楽器製作所・出版部、2015年、2頁。

の歌曲作品の出発点ともいえるだろう。木下自身は〈涅槃〉を自身の歌曲作品のなかでの「お気に入り」とし、「大学3年の終わりに書いたにしては完成度が高くて、その後20年かけて改訂して今の形にしたので、とても愛着があります」⁶¹と述べている。

しかし、現在の時点ではこの〈涅槃〉が、木下が朔太郎の詩を扱った唯一の歌曲である。合唱のためには1985年作曲の混声合唱組曲《夢のかたち》の5曲目〈風船乗りの夢〉、1997年作曲の無伴奏二重混声合唱のための〈仏の見たる幻想の世界〉の2作品が挙げられるが、2000年代に入ってからは見当たらない。

このように、木下にとって朔太郎は決して作品の数として多くあらわれる詩人ではないが、『青猫』時代の作品ばかりが作られているということは、ひとつの特徴として挙げることができよう。

以下、譜例を用いる場合にはカワイ出版（河合楽器製作所・出版部）による『木下牧子歌曲集』（2015年）を使用する。

⁶¹ 「藤木大地の大冒険 vol.4：作曲家の木下牧子にカウンターテナー藤木大地が訊きたい10の質問 ～合唱やオペラなど作曲へのこだわり、演奏家への思い、ファン拡大のために」2019年7月31日〔<https://ontomo-mag.com/article/column/fujiki-adventure04-201907/>〕(2022年2月28日14:18)

〈涅槃〉（1978/1995 改訂）

I. 詩についての分析と解釈

涅槃

花ざかりなる菩提樹の下
密林の影のふかいところで
かのひとの思惟おもひにうかぶ
理性の、幻想の、情感の、いとも美しい神祕をおもふ。

涅槃は熱病の夜あけにしらむ

青白い月の光のやうだ

憂鬱なる 憂鬱なる

あまりに憂鬱なる厭世思想の

否定の、絶望の、悩みの樹蔭にただよふ静かな月影

哀傷の雲間にうつる合歡の花だ。

涅槃は熱帯の夜明けにひらく

巨大の美しい蓮華の花か

ふしぎな幻想のまらりや熱か

わたしは宗教の祕密をおそれる

ああかの神祕なるひとつのいめえぢ——「美しき死」

への誘惑。

涅槃は媚薬の夢にもよほす

ふしぎな淫慾の悶えのやうで

それらのなまめかしい救世くぜの情緒は

春の夜に聴く笛のやうだ。

花ざかりなる菩提樹の下

密林の影のふかいところで

かのひとの思惟おもひにうかぶ

理性の、幻想の、情感の、いとも美しい神祕をおもふ。

詩集『蝶を夢む』（1923）に『青猫』の拾遺として収められた詩。4行、6行、5行、4行、4行の全5連からなる口語自由詩。1922年9月の初出の際には、詩冒頭に「原始佛教における涅槃の観念は、／この世に於ての最も美しい思想である。／

ショーペンハウエル」という題辞が添えられており、哲学者アルトゥール・ショーペンハウアーの思想の影響を直接的に示している。朔太郎は、『青猫』時代後期の作品群でその詩の性質を「音楽」的なものから「哲学」的なものへと変化させていくが、この「涅槃」は、その狭間に位置する作品といえる。ショーペンハウアーから得た「原始仏教」や「涅槃」に対する哲学的思想に基づきながら、その詩全体は非常に美しく、朔太郎の音楽がたゆたうように流れており、読者に恍惚感をもたらすものである。

発表されたのは 1922 年であるが、内容的には「佛の見たる幻想の世界」（1918）や、アフォリズム「美しき涅槃」（1919）を引き継いでいるといえる作品であり、その華やかさ、美しさを損なうことなく、詩人が少年時代から感じ続けてきた「靈魂の郷愁」である「春の夜に聴く横笛の音」を表現している。

（詩例 2-18）「佛の見たる幻想の世界」

佛の見たる幻想の世界

花やかな月夜である

しんめんたる常盤木の重なりあふところで

ひきさりまたよせかへす美しい浪をみるところで

かのなつかしい宗教の道はひらかれ

かのあやしげなる聖者の夢はむすばれる。

げにそのひとの心をながれるひとつの愛憐

そのひとの瞳孔ひとまぶたにうつる不死の幻想

あかるくてらされ

またさびしく消えさりゆく夢想の幸福とその怪しげな

るかげかたち

ああ そのひとについて思ふことは

そのひとの見たる幻想の國をかんずることは

どんなにさびしい生活の日暮れを色づくことぞ

いま疲れてながく孤獨の椅子に眠るとき

わたしの家の窓にも月かげさし

月は花やかに空にのぼつてゐる。

佛よ

わたしは愛する おんみの見たる幻想の蓮の花弁を

青ざめたるいのちに咲ける病熱の花の香氣を

佛よ

あまりに花やかにして孤獨なる。

(詩例 2-19) アフォリズム「美しき涅槃」

美しき涅槃

私は美しいいぢや(觀念)をみた。プラトーンに、耶蘇に、マホメットに、そして釋迦に。

ともあれ、人間のすべてのいぢやは虹の幻覺にすぎない。いぢやは一つの『美しき夢』である。それ故、願ふらくは吾人をして、より美しき夢を選ばしめよ。もしくは『神』もしくは『佛』もしくは天國、もしくは西方淨土、もしくは理性の王國、これらのすべてのいぢやの中、最もよきいぢやとは、けだし最も高潮的な情緒——最も抒情詩的な美——を持てるものに外ならぬ。何故ならば、それは人間をして、充分なる幸福、即ち『甘き陶醉』に導くからである。

およそ人間のいぢやの中、釋迦の夢みたいぢやほど偉大にして價值あるものはない。かくの如く智慧深く、かくの如く深酷に、しかもかくの如く異常な情緒的魅惑をもつたものはない。耶蘇の情緒は、その熾烈なバツシヨンに於て、よく人を興奮させるものがある。即ちそこには動的な美とリズムがある。然るに釋迦の感情は、内に大なる理智をふくんで、しかも靜かに之れを押し流して行く大河の美に似て居るではないか。

思ふに小乗佛敎の趣味ほど、人生に對して『美しき月影』をあたへるものはない。それは熱帯の河に咲く蓮の花の情調である。あらゆる人間の慾望と、あらゆる生命意識とを否定した釋迦、げに人生そのものをすら惡なりとした彼。偉大なるヒューマニチイの大否定者。しかしこの恐ろしい價値の否定者は、そのすべての總勘定に於て、ただ一つの價値を許した。その一つの價値とは何であるか。それこそ人性に於て、惡の惡、醜の醜と認めるところの者、即ち『死』そのものの價値ではなかつたか。

そもそも『價値としての死』とは何か。言ふ迄もなく『美としての死』『善としての死』『眞としての死』であり、一言にしていへば『情緒としての死』である。ここにかの怪しげなる『涅槃』の夢は浮んでくる。眞理と冥合せる死、至善としての死、世に之れほど神祕的な幻想があるか。かかるいぢやは、人心の奥深くひそむ象徴の機密にふれてのみ、始めて幽かにその匂ひをかぐことができる。説いて言葉につくすべきものではない。思ふ。熱帯の眞晝、しんめんたる森林の奥に居て、ほのかに匂ふ蓮の花の微光を。そもそも佛の涅槃は、青白き病熱の幻覺にすぎないのであらうか。ともあれ、夢の中の生をして、夢の中の事實を信ぜしめよ。ああ、一つの魅惑ある情緒——美しき涅槃。

これらの作品で、「花やかな月夜」、「『美しき月影』」、「熱帯の河に咲く蓮の花」、「幻想の蓮の花弁」、「蓮の花の微光」、「病熱の花の香氣」、「青白き病熱の幻覺」、「『情緒としての死』」と語られたモチーフは、そのまま「涅槃」の詩句にあらわれている。「涅槃」とは、その言葉のとおり、仏の入滅という「美しき死」の「いめえぢ」であると考えられるが、朔太郎においてはそこに詩人の「詩法」が関わってくる。

1914年、朔太郎が天上世界を目指して最も過激な詩作を繰り返していた頃の例として、本論でこれまでも引用した「Omegaの瞳」を含む、「SENTIMENTALISM」には、当時の朔太郎の詩法が強い言葉で描き出されている。このうちに、「上品の感傷とは、十字架上の耶蘇である、佛の涅槃である、あらゆる地上の奇蹟である。」⁶²と述べられたとおり、詩を書くために朔太郎が重視していた「奇蹟」の実現、センチメンタリズム、「感傷」といったもののうち、もっとも上位にあるものとして「美しき死」が描かれるのである。

勝原によって「〈私〉の解体によって〈死〉に至ること、それがとりあえずの彼の目標であった」⁶³と述べられたように、「涅槃」に連なる「死」のイメージは、詩人が求め続けた「詩法」の完成とも考えられよう。『月に吠える』時代に「自己解体を招く」に至った「〈詩〉の追求」⁶⁴は、表現の手法、モチーフを変化させてこの「涅槃」に繋がっているのではないだろうか。

「いとも美しい神祕」「美しき死」と表現された「涅槃」は、十字架上のキリストの死とも繋がり、詩人自身の「死」によって「詩」が発見される「浄罪詩篇」時代の詩法に通じている。発表の時期こそ『青猫』の後期にあたる作品だが、『月に吠える』前期の詩法が息づいた作品であると推察できよう。

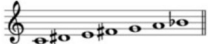
II. 音楽的な分析を踏まえた作品の解釈

調性ははっきりしないものの、半音3つなど、全音よりも広い音程を含んだ音階が聴こえてくるため、東南・南アジア的な響きが感じられる。実際に、かなり近い音程関係を持つ音階が南インドにおける古典音楽音階、メーラカルタ Melakarta に存在している⁶⁵。また、拍子は4/4、3/4が主となっているが、詩句に合わせて変拍子となる。テンポも4分音符=ca.60が主軸だが、パートによって変化する。全体は168小節からなり、詩の連に沿って以下の5つにわけられる。

⁶² 萩原朔太郎『萩原朔太郎全集 第三巻』 東京：筑摩書房、1977年、145頁。

⁶³ 勝原晴希「萩原朔太郎の試行——〈吠える犬〉とは何か——」『国語と国文学 64(8)』 東京：至文堂、1987年、66頁。

⁶⁴ 勝原晴希 同前、69頁。

⁶⁵ Melakarta No.70 Nasikabhushani 

- 【A】 詩第 1 連 (1-29 小節)
- 【B】 詩第 2 連 (30-70 小節)
- 【C】 詩第 3 連 (71-118 小節)
- 【D】 詩第 4 連 (119-143 小節)
- 【E】 詩第 5 連 (144-168 小節)

まず、各パートにみられる音楽的な特徴を次に示す。詳細なアナリゼは、本論文の付録 1.18 を参照のこと。

(表 2-43) 〈涅槃〉における音楽的特徴

【A】	歌い出しは無伴奏。歌の旋律とピアノパートの旋律が交互にあらわれる形式で進み、歌は拍感に縛られず自由を得ている。詩句「かのひとの思惟 <small>おもひ</small> にかぶ」(3 行目)と「いとも美しい神祕をおもふ。」(4 行目後半)のピアノパートには、2 度堆積の響きがあらわれる。また、4 行目前半の詩句「理性の、幻想の、情感の、」では <i>poco a poco accel.</i> が与えられることにより、詩句が畳みかけて読まれる効果を得ている。
【B】	ピアノは左手のパートに和音、右手のパートにアルペジオに近い 8 分音符の音型、という新しい音型のモチーフを定着させる。この音型を背景として、歌は詩句「涅槃は熱病の夜あけにしらむ／青白い月の光のやうだ」を、非常に繊細かつロマンティックな旋律で歌う。ここでは詩句の持つリズムが優先され、3/4→4/4→5/4 と拍子に変化していく中、詩句を「青白い・月の光」ではなく、「青白い月の・光」と捉えている休符の挟み方が、特徴的なリズムを生んでいる。(譜例 2-48) 第 2 連最終行「哀傷の雲間にうつる合歡の花だ。」は 2 度堆積の響きの中で歌われる。
【C】	10 小節間のピアノにより、第 2 連から第 3 連へと繋がる音楽が奏でられる。交互にあらわれる単旋律の音型が徐々に重なり、その後完全に 2 つの旋律が絡み合うように展開していき、全曲中最も速いパートへと突入

	<p>する。詩句「わたしは宗教の祕密をおそれる」は、8音階の響きで歌われることによって「宗教」の不思議な響きを表現し、続く詩句「ああかの神祕なるひとつのいめえぢ——「美しき死」への誘惑。」は無伴奏かつ減5度（増4度）や短2度の音程が多い旋律で歌われることによって、怪しげな雰囲気をもたらしている。（譜例 2-49）</p>
【D】	<p>第3連の詩句が最後まで到達すると、ピアノに明らかに「笛」を模した音型があらわれて、音楽は詩句第4連の世界へと展開していく。（譜例 2-50）トリルと16分音符での7連符、6連符、5連符から構成される「笛」の音に重なるように、詩句「涅槃は媚薬の夢にもよほす／ふしぎな淫慾の悶えのやうで」が歌われるが、この旋律は半音階進行を多用することで、詩句に沿った、神秘的かつ艶めかしいものとなっている。その後も、詩句の背後ではピアノによる「笛」の音がこのパートの主体として響く。</p>
【E】	<p>Tempo I。となり、音楽は再び冒頭と同じ世界線へと戻ってくる。詩句も第1連のリフレインとなり、ほとんどその音楽的内容は変わらないが、全体的に【A】パートよりも流暢に音楽が運ばれていく。詩句最終行前半「理性の、幻想の、情感の、」をうけると、ピアノは堂々たる和音での展開をみせ、低声から高声まで幅広い音高を使うことにより、深さや大きさを感じさせる2度堆積の響きの和音へと繋がる。</p>

(譜例 2-48) 詩句「青白い月の光のやうだ」

The image shows a musical score for the song 'Aoi Shiroi Tsuki no Hikari no You da'. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is written in a treble clef with a key signature of one flat (B-flat major/D minor) and a 4/4 time signature. The lyrics are written below the notes. The piano accompaniment is written in a grand staff (treble and bass clefs) with a key signature of one flat and a 4/4 time signature. The score includes dynamic markings such as *mp* (mezzo-piano) and *mf* (mezzo-forte). The piece starts with a 4/4 time signature and changes to 3/4 time at measure 37. The lyrics are: あおじろい つきの ひかりの ようだ (A-o-ji - lo-i - tsu - kino hi-ka - li no yo da).

出典：「木下牧子歌曲集」カワイ出版
 © 1996 by edition KAWAI. Assigned 2017 to Zen-On Music Co., Ltd.
 ※楽譜は出版社の許諾を得て掲載しています。

(譜例 2-49) 減 5 度 (増 4 度) や短 2 度によって表現された怪しげな雰囲気

あ あ か の し ん び な る ひ と つ の
 A — ka - no shi - n - pi na - lu hi - to - tsu no

イ メ ー ジ う つ く し き し へ の ゆ う わ く — —
 i - me - ji u - tsu - ku - shi - ki shi e - no yu - wa - ku, — —

出典：「木下牧子歌曲集」カワイ出版
 © 1996 by edition KAWAI. Assigned 2017 to Zen-On Music Co., Ltd.
 ※楽譜は出版社の許諾を得て掲載しています。

(譜例 2-50) 詩句第 4 連の世界観を表す「笛」を模した音型

出典：「木下牧子歌曲集」カワイ出版
 © 1996 by edition KAWAI. Assigned 2017 to Zen-On Music Co., Ltd.
 ※楽譜は出版社の許諾を得て掲載しています。

楽曲全体からは、ピアノと歌それぞれに旋律があり、それらが絡み合うことによって曲の雰囲気が成り立っている印象を受ける。特に独特な音階の響きによって、曲全体に東南・南アジア的な響きが漂っていることは注目できる点である。

この〈涅槃〉に限らず、木下の歌曲作品では、オーケストラを意識したようなピアノによる背景が曲の全容を形づくり、展開させていると考えられる。⁶⁶ そのため、各パートと詩句を、ピアノパートにおける音楽の変化と共にまとめたものを、次に示す。

⁶⁶ 2017年6月、筆者が作曲者より〈ほのかにひとつ〉他、歌曲作品のレッスンを受けた際のコメントより。

(表 2-44) ピアノパートにおける音楽の変化と対応する詩句

パート	小節	音楽的特徴・発展	詩句
【A】	1-19	声楽とピアノそれぞれの旋律が少しずつ絡み合っ て全体の旋律を作る。	花ざかりなる菩提樹の下 密林の影のふかいところで かのひとの思 ^{おもひ} 惟にうかぶ 理性の、幻想の、情感の、いと も美しい神祕をおもふ。
	20-29	ピアノが複数旋律とな り、絡み合いながら次の パートへと向かう。	
【B】	30-55	ピアノは和音の持続とアル ペジオで構成される音 型となり、「伴奏」的な 役割へと変化する。	涅槃は熱病の夜あけにしらむ 青白い月の光のやうだ 憂鬱なる 憂鬱なる あまりに憂鬱なる厭世思想の
	56-70	ピアノは単音の同音連打 から和音の響きの持続へ と変化していく。	否定の、絶望の、悩みの樹蔭に ただよふ静かな月影 哀傷の雲間にうつる合歡の花 だ。
【C】	71-80	ピアノに交互にあらわれ る単旋律の音型が徐々に 重なり、2つの旋律が絡 み合うように展開する。	
	81-97	ピアノバスパートは半音 階進行となる。	涅槃は熱帯の夜明けにひらく 巨大の美しい蓮華の花か
	98-107	ピアノは2つの旋律が絡 み合いながら上行し、頂	ふしぎな幻想のまらりや熱か

		点に達すると単旋律になって下行する。	
	108-118	声楽に 8 音階の響きがあらわれ、ピアノは歌の旋律の隙間に自己の旋律を奏する。	わたしは宗教の祕密をおそれる ああかの神祕なるひとつのいめ えぢ——「美しき死」への誘惑。
【D】	119-143	ピアノは「笛」を模した音が単旋律からはじまり、詩句が終わってから 2 旋律になり絡み合ってからほどける。	涅槃は媚薬の夢にもよほす ふしぎな淫慾の悶えのやうで それらのなまめかしい救世の情緒は 春の夜に聴く笛のやうだ。
【E】	144-168	声楽とピアノそれぞれの旋律が少しずつ絡み合せて全体の旋律を作る。 【A】と比べて後半堂々とした音楽へと広がっていく。	花ざかりなる菩提樹の下 密林の影のふかいところ かのひとの思惟 <small>おもひ</small> にうかぶ 理性の、幻想の、情感の、いとも美しい神祕をおもふ。

ここから、詩句の構成によって【B】＝涅槃①、【C】＝涅槃②、【D】＝涅槃③と考えることができる。それぞれの音楽的構成の特徴として、一番複雑化するの②にあたる【C】パートで、全 5 行からなる第 3 連を 3 行・2 行に分割して構成しているといえる。涅槃①である【B】パートでは、歌の旋律が音楽を主導しており、涅槃③である【D】パートでは、歌は語りの側面が非常に強くなり、ピアノによる「笛」の音が場を支配している。この 3 つのパートを、主題ともいえる【A】と【E】のパートが挟む構成である。このことから、演奏するにあたって重要となるのは、中間の涅槃①～③のドラマの展開を、しっかりと構築することにあると考えられる。

こうしたドラマの構築という意味で、この〈涅槃〉は大曲ながら、その展開がわかりやすく、聴きやすい構成である。さらに、木下の音楽は、『青猫』時代の朔太郎の詩の憂鬱性をうまく拾いながらも、詩句の持つ「音楽性」をうまく捉え、実際の旋律に活かすことができているといえる。特に、涅槃①にあたる第2連での「憂鬱」の音型（譜例 2-51）では、ピアノの音列に存在しない A の音が中心に据えられることで独特な響きを湛えていることに加え、「ゆううつ」というイントネーションに則した音程の変化を与えることにより、言葉の持つ気怠いニュアンスが際立っている。また、涅槃②にあたる第3連での「わたしは宗教の祕密をおそれる」に使われた8音階（譜例 2-52）、涅槃③にあたる第4連での「涅槃は媚薬の夢にもよほす／ふしぎな淫慾の悶えのやうで」につけられた半音の多い旋律（譜例 2-53）は、それぞれのパートの中で突出して詩句の持つ気怠さ、神秘的な響き、艶めかしさを旋律に拾い上げている。

（譜例 2-51）第2連での「憂鬱」の音型



出典：「木下牧子歌曲集」カワイ出版
 © 1996 by edition KAWAI. Assigned 2017 to Zen-On Music Co., Ltd.
 ※楽譜は出版社の許諾を得て掲載しています。

（譜例 2-52）8音階が使われた詩句「わたしは宗教の祕密をおそれる」



出典：「木下牧子歌曲集」カワイ出版
 © 1996 by edition KAWAI. Assigned 2017 to Zen-On Music Co., Ltd.
 ※楽譜は出版社の許諾を得て掲載しています。

(譜例 2-53) 詩句第 4 連 1-2 行目につけられた半音の多い旋律

The image shows a musical score for a piano piece. The melody is written on a single staff in G major. It begins with a rest, followed by a series of notes with various ornaments (trills, grace notes, and triplets). The lyrics are written below the notes. The score includes dynamic markings like *mp* and *mf*, and articulation marks like slurs and accents.

ねはん は びやくの ゆめにもよおすー ふしぎな いんよくのもだえの ようで
 Ne-ha-n wa bi-ya-ku no yu-me ni mo-yo-o - su, Hu-shi-gi na i-n-yo-ku no mo-da-e no yo-de,

出典：「木下牧子歌曲集」カワイ出版
 © 1996 by edition KAWAI. Assigned 2017 to Zen-On Music Co., Ltd.
 ※楽譜は出版社の許諾を得て掲載しています。

この詩は、「佛陀」や「輪廻と樹木」など、『青猫』以降の世界観と比べれば、非常に音楽的で、潤いがあり、「熱帯」の湿気まで感じられるような詩である。しかし、一読しただけでは「涅槃」という題や、「ショーペンハウアー」の名前から、哲学的な読み方に寄りそうなものだが、木下の音楽では言葉の持つ音楽性に非常によく反応し、潤いのある作品に仕立てられている。

また、全曲中もっとも複雑かつ印象的な【C】パート＝涅槃②で、木下の音楽から感じられるのは、朔太郎の神経がスパークして火花を散らす、『卓上噴水』時代の「身心共に白熱」したその鋭さと緊張感ではないか。そこから一転、音の激しさは姿をひそめ、歌のみで「わたしは宗教の秘密をおそれる」と語らせることにより、かつて本気で天上世界を目指し、「本物」の詩のために死のうとした朔太郎が、一転して天上を恐れるようになった姿が垣間見えるのである。そして、その仮定から【B】パート＝涅槃①へと遡ると、木下が詩句を「青白い・月の光」ではなく、「青白い月の・光」と読んだ理由を、この「光」がただの月の光ではなく、朔太郎の『月に吠える』前期の詩にあらわれる「青白き月夜」に「光る」詩人の靈感、つまり詩そのものと読んだ可能性に発見することができる。

さらに、木下の作曲において、詩人のおそれる「宗教の秘密」は、「かの神祕なるひとつのいめえぢ——「美しき死」への誘惑。」と語られ、その旋律に誘われるようにして、119 小節からのピアノパートに「春の夜に聴く横笛の音」が現れる。つまり【C】パートと【D】パートは途切れることなく繋がっているが、これにより、詩第 3 連で語られる「宗教の秘密」と「神祕なるひとつのいめえぢ」である「美しき死」への誘惑、第 4 連で語られる「春の夜に聴く笛」の音が横繋がりになる効果を

もたらしている。この「笛」の音は、朔太郎が『青猫』の序文で述べたように、詩人の心の郷愁を誘い、一貫して聴こえ続けている「音楽」である。

先述したように、歌曲〈涅槃〉の中でもっとも印象的なのは第3連1-3行にあたる箇所であるが、実際に歌唱するにあたり、筆者はこの第4連に詩人と作曲家の重心があると考えた。詩では、第2連から第4連はそれぞれ「涅槃は」と始まり、様々な言葉を尽くして「涅槃」が語られるが、木下の音楽では第3連と第4連が音楽的につながり、そこに楽曲の中心が据えられているのである。

第2節 まとめ

本章では、6人の作曲家による18曲について詩の内容を検討し、アナリーゼに基づく分析と考察をした。その結果、ひとつひとつの詩についての詩人の工夫や背景を確認しただけでなく、6人の作曲家それぞれが朔太郎の詩に向き合い、それぞれの音楽語法や工夫によって、詩の内容を表現していることを確認することができた。

石渡日出夫は、詩に内包されている、朔太郎の心の深く柔らかいところに音楽の中心を据えていた。本章で確認した6人の作曲家の中では、詩人に直接会ったことが確認できる唯一の人物であったことは注目すべき点である。朔太郎の詩に付曲した数は決して多くはないが、主に『青猫』時代の作品を中心に、詩人の初期の転換点といえる作「洋銀の皿」から、『青猫』以後の極限的自画像である「佛陀」まで、大きく異なる世界観を描いていた。石渡自身の音楽による抒情性は、詩人の作品の抒情詩的な側面を音楽に豊かに響かせている。グリッサンドによる詩句の処理や、詩の持つ超越性を音楽の構造そのものでも表すなど、様々な方法で詩句の充実を図っていることが判明した。

別宮貞雄の歌曲集《白い雄鶏》は、作曲上の細かな語法よりも、詩人としての萩原朔太郎を大きく、しかし正確に捉えて読んでいることが伝わってくる楽曲である。歌曲集に選んだ詩は「愛憐詩篇」時代の作である「こころ」を除き、他の3つはす

べて『青猫』時代のものである。詩壇最初期の作である「ころ」で曖昧なまま描かれた詩人の孤独と、『青猫』時代の「白い雄鶏」「海鳥」に描かれた、より生々しい孤独を自身の音の世界に工夫して表していた。さらに、終曲に選ばれた「眺望」によって、そこまでに描かれた孤独や憂鬱、寂しさといった悩みを、すべて過去のものとして吹き散らす構成をとり、詩の内容を組み合わせたひとつの歌曲集のストーリーを新たに作り上げていた。

團伊玖磨は、詩句にあらわれた各モチーフから聴こえてくる音に、現実的な音楽を与えていることが確認できた。象徴詩人としての朔太郎の詩から、特徴的なモチーフを拾い出し、そこから聴こえる音を与えることによって、詩の立体感が大きく膨らんだ楽曲作りとなっている。朔太郎の詩壇最初期にあたる「旅上」での「汽車」の運びを表したモチーフ、『月に吠える』時代の「雲雀料理」での宗教儀式でしずしずと歩むような音型、「草の莖」での冬の凍てつく空気を表すような音、「遊泳」での「海」のモチーフ、「笛」での「笛」と「琴」のモチーフがそれに該当している。それと同時に、これらの「音」が象徴している詩の本質部分もしっかりと捉えた作曲となっており、詩の表面と奥行のどちらをも掴んだ読み方をしていることが判明した。

三善晃は朔太郎の詩に特別近づいた作曲家である。朔太郎の詩を自身の外側に眺めるだけでなく、身の内側に持ち続けていたことが確認できた。その作品には折々に朔太郎の詩のものがあらわれ、『青猫』以降にあたる「波止場の烟」、「寄生蟹のうた」、「沿海地方」から始まって、『月に吠える』時代の詩を合唱やオーケストラ作品で経由し、最後に詩人の習作集とされる「愛憐詩篇ノート」から「ほほづき」「少女よ」「雨の降る日」「無題（「小曲集」より）」「五月」の5つの詩へと、時代を遡って辿り着いていることが興味深い。この5つの小さな詩に対して、三善の楽曲では音楽の展開そのものが「詩」の抒情を表し、「詩」は音の響きの中に存在している。朔太郎の詩を「読む」というより、自分の言葉のように発した作品であることが推察される作品であった。

西村朗は作曲家自身の「アジアの宗教」への興味と、詩人の『青猫』時代の仏教

的なモチーフが共鳴したような詩を選び、作曲していた。しかし朔太郎の「輪廻と樹木」から「病的陰鬱な情緒」を拾い上げた西村は、詩のもつ虚無感や無常観、ニーチェやショーペンハウアーを通した生否定的な仏教の気配ではなく、詩人の「情緒」を自身の音楽へと転化していた。そのため、言葉によるドラマ性を音程関係によって立体的に描き出し、詩人の苦しみや恐怖、「怒り」の感情を拾いあげ、それを表現することを歌手にも大いに求めた作品であった。

木下牧子は、『青猫』時代後期に発表された作品でありながら、華やかさを持つ「涅槃」を選び作曲した。学生時代に描かれた作品を校訂しながら現在の形を作り上げ、「お気に入り」と自身で述べる作品となったが、朔太郎詩の歌曲はこの1曲しか存在しなかった。若いうちに朔太郎の『青猫』～『青猫』以降の作品群より、「涅槃」を歌曲に、「風船乗りの夢」、「仏の見たる幻想の世界」を合唱作品にし、以後この詩人から離れたことが確認された。〈涅槃〉では詩句の「憂鬱」性を拾い上げた一種の気怠さ、朔太郎の郷愁を誘う「笛」のモチーフなど、詩を構築している要素ひとつひとつを丁寧に読み取って表現し、詩のドラマ展開を自身の音楽で構築し直している。詩句の繋がりを見出し、音楽で表現することにくわえ、詩の持つリフレインの効果を自身の音楽でも効果的に表現していた。

本章で、「詩」と「音楽」の分析にくわえ、筆者自身の演奏研究に基づく解釈を行うことにより、それぞれの楽曲にさらに一步踏み込んだ見解を得ることができた。

第3章 萩原朔太郎の詩による管弦楽と声楽独唱のための作品の分析

：三善晃《ソプラノと管弦楽のための“決闘”》（1964）

第2章では様々な作曲家による朔太郎詩の歌曲作品について論じたが、第3章では詩にもう一步踏み込んだ作品として、三善晃《ソプラノと管弦楽のための“決闘”》（1964）をとりあげたい。《決闘》は第1章で、ピアノ以外の楽器と歌のための朔太郎詩による作品として紹介した数曲のうち、歌曲作品というよりも、オーケストラ作品としての側面を強く持つ作品である。

初演は1964年5月22日（会場不明）、外山雄三指揮、瀬山詠子独唱、NHK交響楽団の演奏で行われ、次いで同年8月7日に杉並公会堂での演奏記録が確認できる。

¹ しかし三善は《管弦楽のための協奏曲》（1964）の解説において「六月までは『ソプラノとオーケストラのための「決闘」』を書いていた」と述べており²、著書における作品年表では1964年11月21日が初演となっている。³

三善の《決闘》を高く評価してきた音楽評論家の丘山万里子は、自身の師でもある三善について「学園で見受ける姿には、いつも激しい拒絶の匂いがした。自分を取りまく、すべてのものへ、四方をびしりと遮断し、生と死の間を、辛うじて歩いている」⁴と表現した。こうした三善への印象は、筆者が萩原朔太郎の詩から感じる詩人の印象と重なるものがある。萩原朔太郎による三善の声楽作品のうち、第2章で述べた二篇の歌曲集《三つの沿海の歌》《抒情小曲集》よりも一層この表現が似合う作品が、《決闘》である。丘山によって、朔太郎の詩による合唱曲《トルスⅡ》から出て、左川ちかの詩による歌曲集《白く》を経由し、《決闘》へと進むと述べられた⁵この作品は、同じく朔太郎の詩と声楽の独唱を扱った作品である二つの歌曲集とはあきらかに異なる存在である。

¹ NHK交響楽団演奏記録「作曲家：マ」

〔https://www.nhk.or.jp/program/nkyolegend/archives/nl_composer_ma.pdf〕（2022年2月2日17:20）

² 三善晃、丘山万里子『波のあわいに——見えないものをめぐるとの対話』東京：春秋社、2006年、34頁。

³ 同上、「三善晃 年譜・作品表」巻末（11）頁。

⁴ 丘山万里子「生と死と創造と——作曲家・三善晃論」2

〔<http://musicircus.on.coocan.jp/okayama/miyoshi/02.htm>〕（2021年10月7日18:46）

⁵ 丘山万里子 同上8〔<http://musicircus.on.coocan.jp/okayama/miyoshi/08.htm>〕（同日時）

まず、1964年の《決闘》に至るまでの三善による管弦楽作品、声楽／合唱作品を、併せて以下に示す。(表3-1) この時期(1950-60年代)の作曲を、作曲家の石島正博は創作の「第一期」とし、「音楽語法の探求、創造の時期」としてまとめている。⁶

(表3-1) 三善晃による管弦楽作品と声楽作品：1964年《決闘》に至るまで⁷

作曲年	管弦楽作品	声楽／合唱作品
1954年	ピアノとオーケストラのための協奏交響曲	
1955年		高原断章(詩：神保光太郎)
		三つの沿海の歌(詩：萩原朔太郎)
1958年	交響的変容	
1960年	交響三章	
1961年		北恋ひ(詩：三善晃)
		トルスⅡ(合唱／詩：萩原朔太郎)
1961-62年		白く～佐川ちかによる4つの詩(詩：佐川ちか)
1962年	ピアノ協奏曲	聖三稜玻璃(詩：山村暮鳥)
		女声合唱のための《三つの抒情》(詩：立原道造・中原中也)
		混声合唱組曲《嫁ぐ娘に》(詩：高田敏子)
1963年		《四つの秋の歌》(詩：高田敏子)
		秋のかぜ(詩：高田敏子)
		混声合唱曲《小さな目》(詩：子ど

⁶ 石島正博「三善晃先生の「オマージュ」シリーズ —第2回日本近代音楽館レクチャーコンサート抄録—

[<http://www.meijigakuin.ac.jp/~amjm/bib/bookshelf/03/OEBPS/Text/Section0005.xhtml>](2022年2月14日13:42)

⁷ 三善晃、丘山万里子『波のあわいに——見えないものをめぐる対話』巻末の作品年表に加え、三善晃『遠方より無へ』、『三善晃歌曲集 増補改訂版』を参考にまとめた。同年の作は順不同。

		もの詩による 13 の歌)
		男声合唱組曲《三つの時刻》(詩：丸山薫)
		女声合唱〈小鳥の旅〉(詩：勝承夫) 〈麦わら帽子〉(詩：立原道造)
1964 年	管弦楽のための協奏曲	赤い日記帳より (詩：服部芳樹)
		男声合唱曲〈五月〉〈いつかたに〉 (詩：萩原朔太郎)
		ソプラノとオーケストラのための“決闘”(詩：萩原朔太郎)

《決闘》と同じ 1960 年代の管弦楽作品を見ていくと、1962 年に《ピアノ協奏曲》、1964 年に《管弦楽のための協奏曲》があり、そして翌 1965 年には《ヴァイオリン協奏曲》を作曲している。このことから、《決闘》も独奏楽器とオーケストラによる協奏的作品のひとつとして書かれているのではないかと推察することができる。三善自身、「ソプラノと管弦楽のための協奏的な音楽」を書いた、と述べている。⁸ また、声楽作品からみていくと、1961 年《トルスⅡ》で扱われた朔太郎の詩「殺人事件」「見えない兇賊」は、《決闘》に使われた「靈智」「白夜」「決闘」と同じく『月に吠える』時代のものである。

「詩が許す限りの想像を、長期間にわたって、極限まで脹らませてゆく」「その果てに、詩が、消えてしまう」⁹と述べられた《決闘》において、三善は朔太郎の詩を自己の言葉としての「音」によって語ることに成功しているといえよう。しかし、筆者はあえてこの作品を朔太郎の詩の視点からも分析し、より深い解釈を得ることを目的としたい。三善が「抒情の fictitious な構成」を感じ、「抒情を定着しようとする fiction の形のなかに」作曲家自身の定義した「形式」があると述べた¹⁰この作品について、第 2 章で分析した歌曲作品と同じ手順を踏まえつつ考察していく。

⁸ 三善晃「未知の時刻より射し來たる」『萩原朔太郎研究』 東京：東京：青土社、1974 年、162 頁。

⁹ 三善晃『遠方より無へ』 東京：白水社、1979 年、126 頁。

¹⁰ 三善晃 同前、125 頁。

主要な主題、よく使われる音型、和音などの技法については譜例を用いる。特に記載がない場合はオーケストラスコア『ソプラノと管弦楽のための“決闘”』(2020年、音楽之友社、オンデマンド楽譜)を使用、詩の引用には『萩原朔太郎全集』(1975-1978年、筑摩書房)を使用する。また、以後分析で用いる楽器名は譜面で用いられたフランス語ではなく、現在日本で一般的に使用される楽器名におきかえ、文中で用いる省略記号もそれに準じる。

第1節 第一楽章〈La Sagesse Mystique／靈智〉

I. 詩についての分析と解釈

靈智
ふるへる、
微光のよるに、
いつぱつ、
びすとるを撃つ、
遠方に、
金の山脈、
かすかな、
黒曜石の發光。

「靈智」は1914年11月『風景』に発表された口語自由詩である。詩集にはおさめられておらず、筑摩書房『萩原朔太郎全集』には「拾遺詩篇」として掲載されている。初出の時期から「浄罪詩篇」の前段階に書かれたと考えられるこの詩は、「磨かれたる金属の手」など同時期の他の詩と比較すると激しさこそ表出していないように見えるが、詩全体に漲る緊張感が特徴的である。全8行、1連からなり、詩句前半は「ふるへる微光のよるに、いつぱつ、びすとるを撃つ」と散文的に読めるものの、後半に差し掛かるあたりから各行の繋がりが曖昧になっていき、読者には緊張感だけが残されていく。詩全体の連分けがされていないため、一見4行+4行にも見えるが、よく読むと5行目「遠方に」は4行目「びすとるを撃つ」の標的としての「遠方」とも読め、6行目「金の山脈」の存在する場所としての「遠方」にも読めることがわかる。

全体的に主語が消され、動きがなく静謐なイメージだが、その中で「びすとる」だけが空間を貫く音を想像させるものである。こうした詩の作りが、先述した緊張感につながっているといえる。1行目「ふるへる」という言葉から寒さを連想すると同時に、続く「微光」という言葉から、詩人が白熱・発光し、極度の興奮状態による震えが生じている様子も想起される。

『蝶を夢む』に収められた散文詩「吠える犬」(詩例 3-1)は「靈智」と精神的な内容が繋がっていると考えられるが、そこには「吠えるところの犬は、その心靈に於てあきらかに白熱され、その心臓からは螢光線の放射のごときものを透影する。」とある。また、「翡翠および夜光石をもつて充たされたる」「深くかくされたるところの金庫」(「吠える犬」)は「金の山脈」(「靈智」)と通じ、詩人が投影された「吠える犬」は「銃をもつて撃たれる」。『詩歌』1915年2月号での初出形(詩例 3-2)では「吠えるところの言葉は『詩』である」、「吠えるところの犬は、青白き月夜に於ての『詩人』である」と語られる。このことから、「吠える犬」＝「詩人」が成り立っていると考えられよう。

(詩例 3-1) 散文詩「吠える犬」

吠える犬

月夜の晩に、犬が墓地をうろついてゐる。

この遠い、地球の中心に向つて吠えるところの犬だ。

犬は透視すべからざる地下に於て、深くかくされたる

ところの金庫を感知することにより。

金庫には翡翠および夜光石をもつて充たされたること

を感應せることにより。

吠えるところの犬は、その心靈に於てあきらかに白熱

され、その心臓からは螢光線の放射のごときものを

透影する。

この青白い犬は、前足をもつて堅い地面を掘らんとし

て焦心する。

遠い、遠い、地下の世界において微動するものを感應

することにより。

吠えるところの犬は哀傷し、狂號し、その明らかに直

視するものを掘らんとして、かなしい月夜の墓地に

焦心する。

吠えるところの犬は人である。

なんぢ、忠實なる、敏感なる、しかれどもまつたく孤

獨なる犬よ。

汝が吠えることにより、病兒をもつた隣人のために銃

をもつて撃たれるまで。

吠えるところの犬は、青白き月夜においての人である。

(詩例 3-2) 「吠える犬」初出形、第 2 連

吠えるところの言葉は『詩』である。
汝、忠實なる、敏感なる、然れども全く孤獨なる犬よ。
汝が吠えることにより、洞察なき隣人のために銃を
以て撃たれるまで、汝が飢死するに及ぶまで、汝が
『謎』を語ることを止めざる最後にまで。
吠えるところの犬は、青白き月夜に於ての『詩人』で
ある。

ピストルという単語は文壇でも流行がみられる言葉で、朔太郎の「びすとる」は、遡ると本論第 1 章でも引用した短歌「ピストルをもちてあるけば巡查呼びとがめぬ、これは吾をうつため」にみられるように、その銃口は自分自身へと向けられている。1914 年 2 月 6 日の日記には「Suicide について考へた。Pistol を額に打ち込むか、ナイフを胸にたてることが一番いいやうである」とある。¹¹

「靈智」において「びすとるを撃つ」と能動的に描かれるこの行動は、「吠える犬」では「銃をもつて撃たれる」と受動的に描かれ、詩人は「吠える犬」である自分自身へと引き金を引くのである。最終行の「黒曜石の發光」とは、「びすとる」による銃撃を視覚的に表したものであると考えることが出来、その前に「かすかな」とあることから、物理的な距離が感じられる。

¹¹ 萩原朔太郎『萩原朔太郎全集 第十五巻』 東京：筑摩書房、1978 年、127 頁。

Ⅱ. 音楽的な分析を踏まえた作品の解釈

作曲家本人によって「提示と発展」と形式付けられ、全体は以下の3パートによって構成されている。¹²

第一部：「全三曲の主要動機提示とバス・オスティナート楽句の提示（詩句前半）」

中間部：「オーケストラによる発展」

第三部：「オスティナート楽句の解体（詩句後半）」

これを踏まえ、筆者は第一部を1-34小節、中間部を35-72小節、第三部を73-102小節とみなし、分析を行った。そのうえで、各パートにみられる音楽的特徴を次に示す。詳細なアナリゼは本論文の付録2.1を参照のこと。

(表 3-2) 〈靈智〉における音楽的特徴

第一部	<p>①オーケストラによる序奏（1-6小節）</p> <p>オーケストラ全体で二重のリズムが提示される。また、短2度や長7度、また増4度と完全4度といったこの楽曲全体に散りばめられる音程が多くあらわれていた。</p>
	<p>②各モチーフの提示（7-34小節）</p> <p>ティンパニと弦楽器バスパートにより動機1-a（譜例3-1）が提示され、その後もソプラノによる歌唱の背後にはこの動機とその派生形による展開がみられた。響きの点では、短2度や長7度の響きが持続される箇所が特徴的である。また、27小節目（練習番号B）には弦楽器バスパートによるオスティナート楽句があらわれる。（譜例3-2）</p>
中間部	<p>約40小節間オーケストラのみで奏されるパートである。第一部で提示されたオスティナート楽句が様々な楽器に拡大されて音楽が発展し、その中には動機1-aの欠片が埋め込まれていた。また、様々な箇所増4度と完全4度を堆積させて長7度の響きを伴う働きがみられた。</p>

¹² 三善晃『遠方より無へ』 東京：白水社、1979年、125頁。

第三部	<p>第一部最後に歌われた詩句「遠方に」がここでも繰り返され、音楽と詩が発展していく。第一部 33 小節の「遠方に」と比較すると、入りの「えん」にあたる 2 音がどちらも半音下がり、逆に「ぼう」の音程は半音上がり、さらに「に」の部分で短 3 度上行することによって全体の音程距離を広げ、緊張感がより増している。(譜例 3-3) また、ソプラノによる詩句が歌われる箇所では、常に動機 1-a やそれが派生した形の音型があらわれていた。</p>
-----	--

(譜例 3-1) 〈靈智〉動機 1-a : F-D - (F-D) -Cis-Cis

(譜例 3-2) オスティナート楽句の提示

(譜例 3-3) 3 度の「遠方に」の音程比較

① 33 小節

② 75-76 小節

③ 86 小節

三善の作曲は、その形式的な部分にのっついていけば、詩を前後半に分割し、前半を「第一部」、後半を「第三部」とし、その間をオーケストラによる「中間部」で埋めるように表現している。第一部の最後に詩句「遠方に」を配置し、第三部の最初も

同じく「遠方に」から始めているが、そのあともう一度「遠方に」から歌い直される。この3回の「遠方に」の詩句によって、前後半が繋がれていることは間違いがないだろう。1度目の「遠方に」の直前にあたる詩句「びすとるを撃つ」では、「びすとる」のすぐあとに一瞬の空白として8分休符が置かれている。これは言葉の与える効果を十分にするために重要な空間である。続く「遠方に」の最後の音から次の小節全体へ続くフェルマータは、この語句により楽曲の前半と後半をつなぐ効果があり、中間部のオーケストラパートにその役割を共有していると考えられる。

そして、繰り返される「遠方に」は徐々にその意味合いを変化させていく。1度目は言葉そのものの「遠方」、2度目と3度目は、「遠方」と歌いながら、その遠く距離の開いた場所（この場合、実際の場所ではなく、精神世界のものであろう）に魂が近づき、オーケストラによる「中間部」の働きをもって、詩句の内面世界にいつのまにかめり込んでいるような印象を受けるのである。

三善の指定したパート分けに従って、詩句と、アナリーゼに基づく各部分での主な音楽的特徴を表に纏めたものを次に示す。

(表 3-3) 〈靈智〉における音楽的な特徴とそれに対応する詩句

パート	小節数	音楽的な特徴	詩句
第一部	7-9	・Timp.とCb.によるF・D・(F・D)・Cis・Cisの動機1-a	
	10-14		ふるへる、 微光のよるに、 いつぱつ、
	14-17	・Timp.とCb.による動機1-a+Trp.のE音によるF・D・Cis・Eの動機1-a'が発生	
	23-25	・短2度の響きの持続音	
	27-30	・長7度の響き ・Vc./Cb.によるオスティナート楽句	

	31-33	・ 動機 1-a	ぴすとるを撃つ、 遠方に、
中間部	35-49	・ バス・オスティナート ・ 増 4 度 + 完全 4 度 ・ 長 7 度の響き	
	50-63	・ Hr.による主旋律（48 小節～）に Vc. が合流 ・ バス・オスティナートが高声部へ拡大 ・ 長 6 度 + 長 2 度 / 増 4 度 + 完全 4 度 による長 7 度のアタック（動機 1-a を含 む） ・ Ob.と Trp.による主旋律（58 小節～） ・ 金管の音の厚みが増す（59 小節～）	
	64-72	・ 増 4 度（減 5 度） ・ バス・オスティナートの原型を提示	
第三部	73-75	・ 動機 1-a	
	75-76		遠方に、(2)
	77-85	・ 増 4 度の持続音 ・ Vc.の 2Soli による旋律に 80 小節から Trp.が加わる二重旋律	
	86-89	・ Timp.による動機 1-a のエコー	遠方に、(3) 金の山脈、 かすかな、
	90-96	・ Vn.の col legno でのかすかな持続音	黒曜石の発光。
	97-102	・ Fg.の旋律 ・ Vla./Vc.は col legno による持続音 ・ 半音上がった動機 1-a	

ここから、和声的には増4度と完全4度（減5度）による4度堆積和音、長7度（短2度）の響きが特徴的に使用されていること、詩句がソプラノによって歌われる「第一部」と「第三部」では動機1-aが何度も現れていることがわかる。

また、詩句のない「中間部」では、バス・オスティナート楽句の上で特徴的な音程が膨らみ、音圧が増していくことで、ただ音量が増しているだけではなく、急速に緊迫感が膨らんでいる。（譜例3-4）「びすとるを撃つ」という詩句をきっかけとして緊迫感・緊張感が加速度的に増したのち、そこから放り出されるように音圧が減ることによって、演奏者・聴衆どちらも続く「遠方に」の詩句に集中が高まる効果を得、その精神世界への没入を助ける音楽になっていると考えられる。

詩では静謐なイメージが強く、同時期の朔太郎の詩の持つ激しさから一步引いているように感じられた作品だが、先述したようにそれは詩の表面的な部分でしかない。三善は、その裏でふるえ、「青白き月夜」において「哀傷し、狂號し、その明らかに直視するものを掘らんとし、かなしい月夜の墓地に焦心する」「吠える犬」である詩人の姿を、作曲家である自分自身の中から「中間部」に再生産したのではないだろうか。

また、三善の作曲に関して、石島正博は「びすとるを打つのは先生¹³自身です。おそらくご自分に向けて」と述べた。¹⁴ これは朔太郎がそうであったように、作曲者自身がその心を詩人と同じ位置に据えて、世界と対峙していたことを示していると考えられる。その姿勢の提示として、序奏部分ではこの楽章中でもっとも多い、Cis/D/Es/F/Ges/G/Gisの7音が一度に鳴り、ティンパニを中心とした16分音符の下行音形が空間を撃ち抜いている。さらに、弦楽器セクション、フルートとトランペットを中心として同音で刻まれるリズムは、世界を切り裂くような鋭さをもっているように感じられるのである。（譜例3-5）

¹³ 三善晃のこと。

¹⁴ 筆者宛、石島正博氏のメール（2021年10月16日）より。

(譜例 3-4) オスティナート楽句の上で加速度的に緊迫感が増す「中間部」冒頭

The score is divided into two systems. The first system includes parts for B.C.I., Bsns, Cors, Timb., pno, H^{no}, Sop., Jers Vons, V.C., and C.B. The second system includes parts for B.C.I., Bsns, Cors, Trb., pno, H^{no}, V.C., and C.B.

System 1:

- Tempo:** [Vivace] ♩ = 160
- Dynamic:** mp
- Performance:** Cors parts include "bouché" markings. Timb. part has "pp".
- Piano:** pno part has "non legato" and "Bbax" markings.
- Vocal:** Sop. part has "Rall." and "2 Soli sul pont." markings. Lyrics include "うす En - po ni".
- Tempo Change:** A 3/4 time signature change occurs, followed by [Vivace] ♩ = 160.

System 2:

- Dynamic:** mf
- Performance:** Cors parts include "bouché" markings. Trb. part has "mp".
- Piano:** pno part has "Bbax" and "mf" markings.
- Vocal:** V.C. part has "div. p" and "arco" markings.
- Tempo Change:** A 4/4 time signature change occurs, followed by [Vivace] ♩ = 160.
- Dynamic:** mp
- Performance:** V.C. and C.B. parts include "non legato" markings.

(譜例 3-5) 空間を打ち抜くティンパニと、世界を切り裂く同音で刻まれるリズム

[Allegro ♩=196]

2 Grande flûtes
2 Hautbois
2 Clarinettes en Si^b
2 Bassons
2 Cors en Fa
2 Trompettes en Si^b
3 Trombones
Timbales
Bloc chinois
Cymbale sus.
Tam-Tam
Grosse-Caisse
Caisse-Claire
Xylophone
Vibraphone
Piano (jouant aussi le Célesta)
Harpe
Soprano
1^{es} Violons
2^{es} Violons
Altos
Violoncelles
Contrebasses

© 1964 by Akira MIYOSHI
© 1967 assigned to ONGAKU NO TOMO SHA CORP. Kagurazaka 6-30, Shinjuku-ku, Tokyo, Japan.

第2節 第二楽章〈Le Nuit Blanche／白夜〉

I. 詩についての分析と解釈

白夜
夜霜まぢかくしのびきて
登音^{あのと}をぬすむ寒空^{さむぞら}に
微光^{あのと}のうすものすぎさる感じ
ひそめるものら
遠見の柳をめぐり出でしが
ひたひたと出でしが
見よ 手に銀の兇器は冴え
闇に冴え
あきらかにしもかざされぬ
そのものの額^{ひたひ}の上にかざされぬ。

「白夜」は1915年1月『地上巡禮』にて発表された文語詩である。『蝶を夢む』に所収されており、初出の時期から「浄罪詩篇」と同時期の作、と考えられる。全10行、1連からなり、定型詩ではないものの、ほぼ5音と7音から成り立っているといえる。特に1-2行目は完璧な7+5の韻律で書かれているため、自由詩というにはやや外在律が強く感じられる。

2行目「登音」を「あのと」と読ませる例は、三木露風『廢園』(1909)、若山牧水『独り歌へる』(1910)などにみられる¹⁵が、さかのぼれば万葉集にもみられ、文語としてそこまで珍しい例ではないようである。北原白秋はよく使っており、『雲母集』「ある時は」では「足音^{あのと}をぬすみて」という詩句をみることができる。

また、3行目の「微光のうすもの」の正体は、光によって「裸體」をすかすほどの「うすもの衣装」であると、「白夜」の草稿(詩例3-3)をみることで明らかになる。

この草稿の1行目「白金微光のよる」こそが、タイトルになった「白夜」であろう。つまり、極地の近くでみられる、夜になっても太陽が沈まない現象としての「白夜」ではなく、「白金」が光る夜、と解釈することができる。この「白金」とは、北原白秋がよく使った言葉でもあり、詩集『白金之独楽』(1914年12月発行)のタイトルや、そこに所収された詩「苦惱礼賛」にもみることができる。この「白金」という言

¹⁵ 若山牧水の例では「あおと」とルビが振られている。

葉に、朔太郎は金属としての強さと、詩人としての自身が青白く発光した状態の光をみたのではないだろうか。この微光の「白夜」の情景が、1-3行目を使って描かれていると考えられる。

(詩例 3-3) 「白夜」 草稿

○

白金微光のよるきたり
 〓 夜天の□羅〓よるしだいにふけ
 〓裸體の↓お(を)みなごの〓青ざめし裸體をすかす
 〓光る↓青き〓夜光のうすもの衣装のすぎ行くところ〓
 〓ろ〓
 青ざめし〓裸形〓靈をすかす〓空氣のそこに
 夜〓行〓光のうすものすぎへ去る〓ところ〓感じ〓ゆ
 くけはひし
 ひたひたとよる〓女の〓女子の〓あゆみ〓いのりを
 感じ〓ちからを感じて
 ひそめるものら
 遠見の柳をめぐりいですが、
 みよ、〓そが〓かれの兇器は、あきらかに光り額に
 〓ふり〓かざさる、
 *他の草稿では「〓白夜〓兇行」「柳」と題する。

第一楽章で用いられた「靈智」では詩の静謐な印象について述べたが、「白夜」ではこの時期の朔太郎らしい激しさが表出している。「手に銀の兇器は冴え」、「そのものゝ額の上にかざされぬ」といった表現は前年の作である「感傷の手」「感傷の塔」を彷彿とさせる。この詩では「兇器」は手に持たれ、頭上に翳されているが、朔太郎の詩において「手」「額」「銀の兇器」と並ぶと、体の部位としての「手」や「額」と、硬く金属的な「銀の兇器」との輪郭が分かれておらず、自身の中からその「兇器」が手や額を通して表に出てきたというイメージが非常に強いのである。こうした激しさを詩終盤の7-10行目で表出させるものの、詩句前半にあたる1-3行目では先述した「白夜」の情景が描かれ、4-6行目ではその中に潜む何者らかを描いている。「夜霜」「寒空」といった語句からは「浄罪詩篇」の詩にあらわれる、真冬の空に光る松のイメージが連想されるが、ここで描かれるのは「柳」である。『蝶を夢む』に収められた散文詩「柳」(詩例 3-4)とその草稿(詩例 3-5)をみると、ここで語られる「ひ

そめるものら」の正体や、なぜ「柳」なのかということが見えてくる。

(詩 3-4) 散文詩「柳」

柳

放火、殺人、竊盜、夜行、姦淫、およびあらゆる兇行
をして柳の樹下に行はしめよ。夜において光る柳の
樹下に。
そもそも柳が電氣の良導體なることを、最初に発見せ
るもの先祖の中にあり。

手に兇器をもつて人畜の内臓を電裂せんとする兇賊が
ある。
かざされたところの兇器は、その生^なあたたかき心臓
の上におかれ、生ぐさき夜の呼吸において點火發光
するところのびすとるである。
しかしてみよ、この黒衣の曲者^{くまもの}も、白夜柳の木の下に
凝立する所以である。

(詩 3-5) 散文詩「柳」草稿より抜粋

柳

〈いまいたむべし〉夜に於て光る柳の葉は薄き金屬
の〈針〉碎片である、光る柳の木は〈畜〉霜月動
物心理の靈性冬幹樹心あらゆる樹木の中最も靈
性を有するところの感電白金體である
……
みよ彼はつねに柳の木の下にひそみかくる、
〈彼は〉手に兇器を所持して、人〈類の〉畜の内臓を
電裂せんとするところの兇賊〈である〉がある、
〈彼の眼は闇夜の空に飛鳥を射殺するところの兇器
である〉
彼の「は」〈手は〉その愛人の額に光る礦〈金〉石を
射撃せんとして震りつし〈その兇器は〉かつ發光
するところの手〈である〉を所有す、
……
みよその兇器は生あたく「か」き心臓の上におかれ
生ぐさき夜の靈智の呼吸に於て點火發光するピス
トルである、
而してみよこの〈白金の〉黒衣の曲者も〈深〉白夜、
柳の下に停立する由所「所以」である、
殺人、強姦、詐偽「欺」、竊盜、夜行、あらゆる兇行
の行はるゝところに
必ず柳をうえ「え」しめよ
あらゆる兇行はその場合必ず靈性を生ず
……

「あらゆる兇行をして柳の樹下に行」き、「白夜」、「電氣の良導體なる」柳の木の下に、「手に兇器をもつて人畜の内臓を電裂せんとする兇賊」は立つ。この「兇賊」

とは、詩のために精神的に「あらゆる兇行」を実験する、詩人そのものであろう。つまり「白夜」における、場景を眺めている視点の持ち主と「ひそめるもの」「そのもの」である「兇賊」はどちらも朔太郎の姿であると考えられる。

さらに、草稿には「その兇器は」「生ぐさき夜の靈智の呼吸に於て點火發光するピストルである」とあることから、「靈智」とのつながりをみることも出来る。

詩人は「兇賊」となり、「電気の良導體」である柳を利用して、自身の「兇行」から、こうした詩にみられる過激さを精神上で実際に体験しようとしているのである。

Ⅱ. 音楽的な分析を踏まえた作品の解釈

第二楽章は、作曲者本人によって「変奏」と位置付けられ、全体が「ティンパニとフルートによるテーマと七つの変奏」で構成されている、と述べられている。¹⁶この構成に即して、全体を以下の8つのパートに分割し、分析を行った。

- ①ティンパニとフルートによるテーマの提示（1-11 小節）
- ②増4度の響きのなかで各動機が展開する第1変奏（12-16 小節）
- ③弦楽器を中心として詩句が運ばれる第2変奏（17-28 小節）
- ④ティンパニによって新しい動機が提示される第3変奏（29-37 小節）
- ⑤再び弦楽器を中心として詩句が展開する第4変奏（38-44 小節）
- ⑥オーケストラ全体で緊迫感が膨れ上がる第5変奏（45-62 小節）
- ⑦長7度の響きで静かな緊迫感が漂う第6変奏（63-67 小節）
- ⑧冒頭の動機へと回帰する第7変奏（68-77 小節）

まず、各パートにみられる音楽的な特徴を以下に示す。続けて、文中の主要なモチーフを表にまとめたものを示す。詳細なアナリゼは本論文の付録 2.2 を参照のこと。







¹⁶ 三善晃『遠方より無へ』 東京：白水社、1979年、125頁。

(表 3-4) 〈白夜〉における音楽的特徴

①	ティンパニ、フルートにより、動機 2-a~d と小さなモチーフが交互に顔を出す。これらの動機は音程を共有するなど、相互に作用しあっていることが特徴的であった。最後の小節では、次からの変奏部へむけて増 4 度の響きの持続音と、弦楽器バスパートによる短 2 度と長 7 度を繰り返す 6 連音符の動きが繋ぎとなっている。
②	9/8 拍子、12/8 拍子といった 8 分音符系の拍へと変化し、全体的に増 4 度(減 5 度) と完全 4 度の響きに支配されたパートとなっている。フルートとチェレスタ、ハープには動機 2-a の 3 連音符の欠片としての増 4 度音程があらわれている。
③	前パートを支配した増 4 度の響きも存在しているが、それよりも長 7 の響きが目立つようになる。楽器の構成からはティンパニと金管パートがほぼ失われ、弦楽器を中心としてソプラノによる詩句が運ばれていく。
④	ティンパニによる新しいリズム(動機 2-e) が提示され、徐々にオーケストラ全体へと広がっていく。また、31 小節 4 拍目や 32 小節 3 拍目に、16 分音符での同音連打が特徴的な音型としてあらわれる。 詩句「見よ 手に」は、ティンパニのリズムに先導されるようにして歌われるが、8 分音符を並べた「見よ」に対して、「手に」では音程の幅が広がるだけではなくひとつひとつの音価も付点 8 分音符+付点 4 分音符と拡大され、更にテヌートの指示も与えられている。(譜例 3-6)
⑤	前パートにて復活した金管パートおよびティンパニは、再びここで姿を消す。ハープや弦楽器の付点 4 分音符や、歌の付点 8 分音符など、同じ音価が続く音型が目立つパートである。詩句「銀の兇器は冴え」は、ヴィオラとチェロ、ハープによる属九の響きのなかで歌われている。
⑥	急激に緊迫感と激しさが膨れ上がるパートである。歌唱はなく、使用楽器はオーケストラ全体へと広がり、打楽器もティンパニ、シンバル、タムタムに加えてバス・ドラムがこの曲の中で唯一登場する。 59 小節(練習番号 I) では 5/8 拍子となり、低声が 1 拍目と 5 拍目にアタッ

	クを入れることで独特のリズムが生み出されている。続く 61-62 小節では 6/8 拍子となるが、ここでも 1 拍目と 5・6 拍目にアタックが入っている。
⑦	前パートにあらわれた激しさは一瞬でなりを潜め、非常に音の薄いパートへと変化する。弱音器を伴うトランペットが長 7 度の響きを持続するなか、詩句「あきらかにしもかざされぬ」が歌われる。 67 小節からは、長 2 度と完全 5 度の響きのなかで、チェレスタ、ハープがそれぞれの音型を反復させることで、風いだのような空気感があらわれている。
⑧	フルートとティンパニにより冒頭の動機が再現される。詩句「そのものの額の上に」がティンパニのかすかなトレモロの上で歌われ、その言葉に誘われるようにして、チェレスタと第 1 ヴァイオリンが動機 2-c' の音程を逆行したものを奏していることも、注目できる点である。

(表 3-5) 〈白夜〉における主要動機まとめ

パート	小節	楽器名	番号	譜例
①	1-3	Timp.	2-a	
	3-4	Fl.	2-b	
	6	Fl.	2-c	
	8	Fl.	2-d	
	9-10	Fl.	2-c'	
④	29	Timp.	2-e	

(譜例 3-6) 詩句「見よ 手に」



ここでは、言葉の鋭さを生かした「見よ」よりも、続く「手に」ではしっかりと言葉を聞かせる効果がみられる。この「手」とは、朔太郎の詩において伸びあがる欲求があらわれたものであり、「手」をとおして自身の中から「兇器」が表に出てきたというイメージが非常に強いことは先述したとおりである。そのために、この「手に」の詩句が続く「銀の兇器」よりも、鋭利さを感じさせる音程で描かれているのではないかと推察される。

次に、8 パートの分析を踏まえて、主な音楽的特徴と対応する詩句を表に纏めたものを示す。

(表 3-6) 〈白夜〉における音楽的な特徴とそれに対応する詩句

パート	小節数	音楽的な特徴	詩句
①	1-4	<ul style="list-style-type: none"> ・Timp.の動機 2-a(1-3 小節) ・Fl.の動機 2-b (3-4 小節) 	夜霜まちかくしのびきて 登音をぬすむ寒空に
	6	<ul style="list-style-type: none"> ・Fl.の動機 2-c (1 番 Fl.は動機 2-a の音程をなぞり、2 番 Fl.は自身の動機 2-b と同音程。) 	微光のうすものすぎさる感じ
	8	<ul style="list-style-type: none"> ・Fl.による小さな動機 2-d 	
	11	<ul style="list-style-type: none"> ・増 4 度の響きの持続音 	
②	12	<ul style="list-style-type: none"> ・増 4 度/完全 4 度 ・Timp.による同音連打。 	
	13	<ul style="list-style-type: none"> ・Vc./FL./Cl.に動機 2-d の音型が交互に繋がる。 	

	15	・木管楽器/Xyl./弦楽器に同音連打	
	16	・長7度下行	
③	17-18	・冒頭「夜霜」の音型を変化させた音程で歌い出される	ひそめるものら
	19	・Vn.が2分音符=1拍のリズムを浮き上がらせる。	
	20-21	・Trp.の旋律→Hp.へと移行 ・増4度の響き	
	22	・同音の持続、同音型の反復	遠見の柳をめぐり出でしが
	26-27	・再び同音型の反復	ひたひたと出でしが
④	29-32	・Timp.の動機2-eが徐々にオーケストラ全体へと広がっていく ・16分音符での同音連打	
	33-37	・動機2-eが詩句を先導する ・Fl.に動機2-cの欠片	見よ 手に
⑤	38-42	・属九の和音の響き ・「ひそめる」の歌い出しと同じ音程で歌い出し(40小節) ・動機2-eのリズムによるアタック	銀の兎器は冴え
	43-44	・Vn.の16分音符上行形から始まる音型で次のパートへの繋ぎの役割	闇に冴え
⑥	51-58	・2本のTrp.に旋律、弦楽器はトレモロ、同音連打	

		・バス・ドラムが登場し、音楽的に激しさが頂点に	
	59-62	・5/8 拍子→6/8 拍子 ・低声部のアタックが1拍目と5拍目に入り独特のリズムが生み出される	
⑦	63-65	・長7度の響き ・弦楽器はピッツィカートと col legno でのアタックのうち、かすかな持続音へと変化	あきらかにしもかざされぬ
	67	・Vn.とVib.による長2度と完全5度の響き	
⑧	68-69	・Fl.の動機2-c'の前半部分と、Timp.の動機2-aが再現	
	70-71	・テンポ、拍子が冒頭に回帰	そのものの額の上に
	72	・Celstと1 st Vnが動機2-c'の音程を逆行	
	73-74	・長7度の響き ・Timp.の動機2-aが繰り返される	かざされぬ

この表からは、詩句を大まかに1-3行目(パート①)、4-6行目(パート③)、7-8行目(パート⑤)、9-10行目(パート⑦⑧)と4分割し、その間にオーケストラが主となり音圧の増すパート②、④、⑥を挟む形での作曲であることが分かる。

まずパート①では、ティンパニとフルートによって動機2-a~dまでが提示されている。これに対応する詩句も、先述したように「白夜」の題を表す情景を提示している3行であり、このパート全体が〈白夜〉全体の前提部分と考えられる。(譜例3-7)

(譜例 3-7) パート①のフルート、ティンパニ、ソプラノ抜粋

2 Grande flûtes

1° [Lento $\text{♩} = 54$]

2°

Timbales

1° Solo

Soprano

[Lento $\text{♩} = 54$]

よじもまぢかく しのびきて
Yo - ji - mo ma - ji - ka - ku shi - no - bi ki - te

//

Fl.

1° poco ten. --- [A] a tempo

2°

Timb. 1°

Sop.

poco ten. --- [A] a tempo

あのをぬすむ さむぞらに びごうのうすもの すぎさるかんじ
A-no-to o nu-su-mu sa-mu-zo ra ni Bi-ko no u-su-mo-no su-gi-sa-ru kan-ji

//

Fl.

1° Accel. al. --- ten. poco a poco --- molto a tempo

2°

Timb. 1°

21

パート②では増4度と完全4度により緊迫感が煽られるが、情景として提示された前パートから一気に詩人の精神が焦心し、電気による火花が飛ぶような音型とな

っている。これにより、作曲家はパート③以降の詩句に、詩人の「兇行」による「靈性」の感電をみており、それが提示されているのではないかと推察する。

続くパート④では、ティンパニの新しいリズムがオーケストラ全体に広がりながら徐々に激しさを増していき、緊張を高めながら詩7行目に描かれた「兇器」を持つ手がクローズアップされる。④と⑤を跨いで歌われる詩句「見よ 手に銀の兇器は冴え」を三善は「しろがね」と読ませている（譜例3-8）が、詩の持つ外在律の強さを考えると、朔太郎の意図した読みは「ぎん」であった可能性がある。朔太郎の作品で「銀」を「しろがね」と読ませる例は確認できるが、その際にはルビが振ってあることもその理由に挙げられるだろう。しかし、朔太郎が「しろがね」「白銀」「銀」と、様々な表記で用いた言葉であること、また「白夜」をあらわす「白金微光のよる」に「しろがね」という言葉の響きが繋がりがやすいことを考えると、ここで「しろがね」と読ませたことも不自然ではなく、より「白夜」というタイトルに近づく表現となっていると考えられる。

（譜例 3-8）詩句「銀の兇器は」



そして「銀の兇器」を示したのち、パート⑥で音楽は白熱し、詩人がその靈性をスパークさせるのと同じように、音そのものがバチバチと閃光を放つような烈しさへと発展していくことになる。ここで膨らむだけ膨らんだ緊迫感は、続くパート⑦で減速するのではなく、密度を高くする効果のために音圧を下げ、薄い空気の中に張り詰めたような緊迫感へと変化している。そしてその空気を保ったままに、楽曲冒頭の提示部分の再現ともいえるパート⑧へと回帰するのである。つまり、この作品では、中間部で白熱した精神世界が内包された情景としての動機が冒頭部に示されており、パート⑧の持つ空気感を、パート①から演奏上で提示することが必要だと考えられる。

このように、作曲上の構成と、詩句の内容やドラマ性を対応させて考察すると、第

一楽章にあたる〈靈智〉と比べ、この〈白夜〉は詩の構成に対してかなり綿密な読み込みをもって構築された作品という印象が生じる。詩の分析において引用した草稿や散文詩「柳」の内容など、作曲家はすべてを承知のうえでその世界を音の上に構築していると考えられるのである。

第3節 第三楽章〈Le Duel／決闘〉

I. 詩についての分析と解釈

決闘

空と地とに縁はうまる、
縁をふみてわが行くところ、
靴は光る魚ともなり、
よろこび樹蔭におよぎ、
手に軽き薄刃はさげられたり。

ああ、するどき薄刃をさげ、
左手をもつて敵手に揖す、
はや東雲あくる櫓の林に、
小鳥うたうたひ、
きよらにわれの血はながれ、
ましろき朝餉をうみなむとす。

みよ我がてぶくろのうへにしも、
愛のくちづけあざやかなれども、
いまはやみどりはみどりを生み、
わがたましひは芽ばえ光をかんず、
すでに伸長し、
つるぎをぬきておごりたかぶるのわれ、
をさな兒の怒り昇天し、
烈しくして空気をやぶらんとす、
土地より生るる敵手のまへ、
わが肉の歡喜ふるへ、
感傷のひとみ、あざやかに空にひらかる。
ああ、いまするどく鋭刃を合せ、
手はしろがねとなり、
われの額きずつき、
劍術は青らみついにらじうむとなる。

「決闘」は1914年10月『詩歌』に発表された文語自由詩。詩集には収められておらず、筑摩書房『萩原朔太郎全集』では「拾遺詩篇」として収められている。全26行、4連からなり、比較的長さのある詩だが、草稿では第1連の部分しか存在しない。

(詩例3-6) これも「白夜」と同じく、1-2行目が完璧な7音+7音の韻律で書かれて

いるため、読み手は定型詩のような印象で読み始めることになるが、少しずつその韻律は崩されていき、第2連からは自由詩の印象が強くなっていく。

(詩例 3-6) 「決闘」 草稿

決闘
空と地とに緑はうまる
緑をふみてわがゆくところ
靴は光る魚となり
歡喜樹蔭におよぎ
手に軽きへ刃、利刃はさげら〔れ〕たり

この詩を一読したときに、まずタイトルである「決闘」という言葉から、手に持たれた「薄刃」、「我がてぶくろ」、「剣術」といった、具体的に「決闘」の状況につながる言葉が目につく。しかし、朔太郎の詩を数多く読んでいくと、第1連「光る魚」、第3連「をさな兒」、「感傷のひとみ」といった詩句が、重要なモチーフとして存在していることに気づく。

同時期の朔太郎の作品には「魚」のモチーフがよく現れる。これを初期キリスト教におけるシンボル、イクトウス (ΙΧΘΥΣ) ¹⁷と直結させることは安易な推察といえるが、実際、朔太郎の未発表ノートにはこの文字をみることができる。¹⁸ また、徐載坤による博士論文にも、朔太郎は「魚」をキリスト、十字架の象徴(隠喩)として用いている、との論がみられた。¹⁹ 加えて、「決闘」の初出と同じく1914年10月、『風景』に掲載された「魚と人と幼児」(詩例 3-7)という、短いオペラ、もしくはオラトリオの台本のような劇詩が存在していることに注目したい。そこには「魚は滄海の底

¹⁷ ギリシャ語で「魚」という意味を持つと同時に「イエス／キリスト／神の／子／救世主(ΙΗΣΟΥΣ ΧΡΙΣΤΟΣ ΘΕΟΥ ΥΙΟΣ ΣΩΤΗΡ)」の頭文字を並べた文字、および魚の姿を模したシンボル。

¹⁸ 萩原朔太郎「ノート二」『萩原朔太郎全集 第十二巻』 東京：筑摩書房、1977年、36頁。

¹⁹ 徐載坤「萩原朔太郎の作品における女性像の研究」 博士論文、東京大学、1999年10月、100-102頁。

にありてソプラノ、幼児は天上にありてアルト、／人は地上にありてテノール、／何人も彼等の實體を視ること能はず。」とあり、その中で「幼児」は「キリスト」であり、「魚」は「没落したる眞理」と述べられる。「人」は詩人と考えられる。「魚」の「瞳孔はらじうむの放射のごとく、夜天の青き太陽のごとくにも光り」、その「いろこ^{ひとみ}は電光もてやぶられたるええてるのごとく、おくつきの屍蠟の白き指のごとくにも輝や」いて見える、と「魚」の持つ輝き、光について描かれている。これが「光る魚」のイメージではないかと考えることができる。

(詩例 3-7) 「魚と人と幼児 (人魚詩社の畏友に捧ぐ)」 抜粋

魚と人と幼児 (人魚詩社の畏友に捧ぐ)

暗くして寂しき南國の夜、
 三個の十字架は荒廢せる砂丘の上に建てられたり、
 その上に沈黙せる三個の死屍、
 遠く海歌風の快き微流を感ず。
 三種の聲は各々の隔絶せる地位より來り各々の異なる音級を有す、
 即ち魚は滄海の底にありてソプラノ、幼児は天上にありてアルト、
 人は地上にありてテノール、
 何人も彼等の實體を視ること能はず。

幼児—— われはくるすを背負ふ。

人—— ああ、わが額はやぶられ、掌はきずつき、而して靈魂は深海の汝を呼ばふ。

魚—— ああ。

人—— いま、われ泳ぐ汝を見たり。わだつみの海の底より青ざめし汝はきたる。ああ、汝はきたる。

幼児—— みよ、神と人と幽靈とを視んと思ひて彼は來れるなり。

人—— われは泳ぐ汝を見たり。瞳孔はそこひなき滄海の底にもあり、瞳孔はらじうむの放射のごとく、夜天の青き太陽のごとくにも光りて見ゆ。いろこは青空のうへにもあり、いろこは電光もてやぶられたるええてるのごとく、おくつきの屍蠟の白き指のごとくにも輝やきて見ゆ。

幼児—— いまだ實體は魚なり、汝がみるところ甚だよし、しかれども魚の來らむとするまへ、汝の肢體をつつしめ。いま、あらゆるものは飛散す。

魚—— ああ。

人—— なになれば、この魚はわれを殺さんとするぞ。あまりに爾の肉の輝やくことにより我が瞳はめしひ、手足はちぎれ飛びなんとす。魚よ手をつつしめ。たれかよく此の接觸に耐へうるものぞ、たれか此の傷ましき「時」の眞空に耐へんとするものぞ。

幼児—— 魚よ、手をつつしめ。

人—— ああ、爾のあまりに鋭どく近づくことにより、我が肉は灰の如くに粉散し、わが脳髓は白熱して酷烈の砂上をはしる。そもそも汝は太陽なるか。

幼児—— 魚は太陽にあらず、然れども夜の太陽なり。月にあらず、没落したる眞理なり。最初、汝が見たるところの如し。

20 「いろこ」とは鱗のこと。平安時代には「いろこ」といわれた。

……

人—— 幼児よ、爾は耶穌なり、爾は賤しきものの馬屋に生れ、キリストと呼ばれき。幼児よ、爾の名は耶穌なり。われ既に爾を知る。

幼児—— 眞に我は人の子なり。聽け、曾て汝は我が側にありき。汝もまた彼と同じく我が側にありき。

人—— 魚もまた曾て人の子なるか。

幼児—— 視よ、彼の輝やく白日の砂丘の上に我れの死はあり、爾等の死はあり、視よ、三個の標柱は十字架なり。その一個は魚、その一個は人、その一個は幼児。その一個は盜びと、その一個は欺騙、その一個は人の子を懸けたり。眞に眞に、われ爾に告げん。かくして「凡庸」の沒藥は我が鼻孔に捧げられ「概念」の穂先ひらめきて血はそのつめたき「理智」の柄をながれたり。日すでに暮に及びて、惱ましき黄昏の微動のあひだ、我れ烈しく血を吐き、哀しみ極まり、正に息絶えんとしてゑりゑりらまさばくたにと叫べり。これぞ人間が有する唯一の「眞實」にして、わが唯一の奇蹟、唯一の信仰、唯一の教理、唯一の生命、唯一の智識、言葉の中の言葉なり、眞に爾等に告げん、これを譯すればせんちめんたりずむといふ言葉なり。

人—— 魚の言葉なきは傷むべき哉、併し。

幼児—— 魚は魚の言葉を有す。眞實の言葉は遊行の韻律にのみ現はる。斯くするは眠れる善人の耳より入り、聲なく語ることなくして其の額に泳げばなり。聽け、いま我等は荒廢の砂丘にありて三位一體なり。地上に於ける唯一の「光」唯一の「瞳」唯一の「奇蹟」況んや「不可解」にして「眞」「美」にして「善」なり。過去、我等の右に新らしきものなく、未來、我等の左に古きもの無からん。素より我れは元始より甚だ古くして元始より甚だ新らしければ也。

——沈黙、遙かに海のけはひし何處ともなく次第に鮮綠の螢光を感じず——

人—— ああ我れは肉をもつて金屬を研く、諸々の苦痛、諸々の忍辱に額は裂け、指よりも絹のごとき血したたりて今既に感傷の涅槃を感じず。主よ、願はくは吾と魚との上にあれ。榮光、主のをさな兒のうへにあれ。

亞眠。

……

この作品において、「魚」と「人」と「幼児」は「三位一體」として語られているが、それを踏まえると、「決闘」における「をさな兒の怒り」とは、「われ」と共にあり、詩中における客体ではなく主体に属するものである、と考えることができる。つまり第3連で劍を抜き、驕り高ぶる「われ」に対する「をさな兒の怒り」ではなく、「われ」の中に「をさな兒の怒り」が現れているとみることが出来る。つまり、「人」、詩人である「われ」は「光る魚」と「をさな兒」と同化し、神そのものになろうとしていると仮定することができる。これを第1章で述べた、詩人の自己聖化につながることもできよう。

また、「をさな兒」の定義、そして「感傷のひとみ」については、もうひとつ、1915

年4月、『卓上噴水』にて発表された散文詩「Omegaの瞳」²¹を参照すべきであろう。

『蝶を夢む』に収められた詩形では冒頭1行目が削られているため、本論では初出形を用いたが、そこに「幼児は眞實であり神は純一至高の感傷である。」の詩句がある。

第1章で述べたように、この散文詩は聖書における「私はアルパであり、オメガである」²²という神を表す言葉につながっていると考えられ、「OMEGA.の青白い感傷のひとみ」とは、詩人がみることのできる、世界の究極の姿である。「Omegaの瞳」からは、この頃の朔太郎が、常識的な世界の分別を乗り越え、真の超越者になろうとしていたことがわかる。これがまさに「決闘」の内容と繋がりを得ており、朔太郎が神の領域に自身を押し上げようとし、侵犯者として「決闘」を試みたと考えることができよう。

「決闘」において「感傷のひとみ」をみた「われ」は、第4連でその姿を「手はしるがねとなり」「額はきずつき」と描かれている。これは「磨かれたる金属の手」や「感傷の手」において、「手はえれき、／手はぷらちな、」「手ははがね」と書かれた手のイメージと、「感傷の塔」において「肉やぶれいたみふんすれども、／なやましき感傷の塔は光に向ひて伸長す、」と述べられた、額に築かれる「塔」の姿と同じものである。自分自身の体を傷つけ、血を流しながら今にも神の領域に足を踏み入れんとする、詩人の狂気ともいえる「^{よろこび}歡喜」が中心に描かれた作品といえる。

II. 音楽的な分析を踏まえた作品の解釈

作曲者本人によって「ソナタ形式」と形式付けられ、全体が以下の3パートによる三部構成になっている。²³

第一部：「主要動機による二つの主題の提示と交互の短い発展」

中間部：「第一主題による器乐的発展、後半に第二主題（ソプラノによる）を含む。

全三曲の主部」

²¹ 本論文の第1章62頁、詩例1-6を参照。

²² 「ヨハネの黙示録1章8節」日本聖書協会『聖書』 東京：日本聖書協会、2000年、新約聖書386頁。

²³ 三善晃『遠方より無へ』 東京：白水社、1979年、125頁。




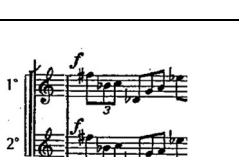
終結部：「既出の各動機の復帰するオーケストラのコーダ。およびソプラノの終唱」

この構成に従い、筆者により全体を第一部（1-50 小節）、中間部（54-114 小節）、終結部（115-133 小節）に分割し、分析を行った。まず、各パートにみられる音楽的な特徴を次に示す。また、文中の主要なモチーフについては、表にまとめたものを続けて示す。詳細なアナリゼは、本論文の付録 2.3 を参照のこと。

（表 3-7）〈決闘〉における音楽的特徴

第一部	各動機の提示と、管楽器全体（フルートとオーボエ以外）による同音連打、バス・オスティナート楽句の提示（譜例 3-9）がみられる。響きの面では、減 7 度や、増 4 度、完全 4 度、その堆積からなる長 7 度が特徴的である。また、詩句「空と地とに」の「そ」に、《決闘》全楽章中の詩句で唯一、三善アクセント（<>）の記号が用いられていた。
中間部	<p>①オーケストラが発展する前半（54-79 小節）</p> <p>バス・オスティナートが音価を変えながら継続され、新たな動機が提示されている。また、短 2 度や増 4 度＋完全 4 度の響きがあらわれていることが特徴的であるのに加え、トランペットによるテーマや、管打楽器が集合しての音圧の増加が印象的である。</p> <p>②ソプラノによる詩句が歌われる後半（80-114 小節）</p> <p>バス・オスティナートの断片が徐々に弦楽器高声部へと広がっていき、完全 4 度（重減 5 度）＋増 4 度＋完全 4 度の 4 度堆積和音へと到達する。この 4 度堆積和音の響きのなかで詩句「靴は光る魚となり／よろこび樹蔭におよぎ」が歌われ、続く詩句「手に」をきっかけにして全曲中もっとも緊張感が張り詰める、3 連 8 分音符による同音連打のパートに突入していく。</p>
終結部	前パートで緊迫感を高めた同音連打は止まり、裏拍でのアタックへと変化する。オーケストラ全体に完全 4 度と増 4 度、長 7 度の響きがみられ、終詩句が歌われたのちにも、4 度堆積和音と長 7 度の響きが両方あらわれている。

(表 3-8) 〈決闘〉における動機まとめ

パート	小節	楽器名	番号	譜例
第一部	1	Fl.	3-a	
	1-2	Hr.	3-b	
	3-5	Vc./Cb.	3-c	
	46	Hr.	3-d	

(譜例 3-9) オスティナート楽句の提示部



三善によって「全三曲の主部」と述べられた中間部を持つこの〈決闘〉は、詩の題をそのまま楽曲そのものの題としたことから、《決闘》という作品そのものの焦点が、この三楽章にあたっていると考えられる。

朔太郎によって発表された詩「決闘」は、全 26 行、詩人の作品としては比較的长度のある作品であった。しかし、三善はその第 1 連のみを使って作曲をしている。これは、三善が「朔太郎の手書き草稿を、風景のように眺める」といったことから、第 1 連の部分しか存在しない「決闘」の草稿を眺めたのではないかと、という仮定が導かれる。『詩歌』に発表された「決闘」の第 1 連と、草稿との違いはほとんど存在しないが、一番大きな違いといえる 3 行目、「靴は光る魚ともなり」(発表形)と「靴は光る魚となり」(草稿)では、実際に後者を三善は選んでいる。

こうしてたった 5 行となった詩句に対し、三善は〈靈智〉や〈白夜〉より長い、133 小節の音楽を打ち出した。以下、分析から得た音楽的な特徴を、詩句と並べてまとめたものを示す。

(表 4-6) 〈決闘〉における音楽的な特徴とそれに対応する詩句

パート	小節数	音楽的な特徴	詩句
第一部	1-6	<ul style="list-style-type: none"> ・ Fl.による動機 3-a ・ Hr.による動機 3-b ・ Vc./Cb.による動機 3-c ・ 管楽器全体に同音連打 (Fl. と Ob.を除く) 	
	8-9	<ul style="list-style-type: none"> ・ Fl.による動機 3-a ・ Hr.による動機 3-b 	
	13-14	<ul style="list-style-type: none"> ・ Vc./Cb.による動機 3-c 	
	15-26	<ul style="list-style-type: none"> ・ 減 7 度の響き ・ 「そら」の「そ」に<>の指示記号あり。 ・ 「緑はうまる」の音程は〈靈智〉動機 1-a'と同じもの。 ・ Cb.に動機 3-c (24-26 小節) 	そら ちち 空と地とに緑はうまる
	29-31	<ul style="list-style-type: none"> ・ Vn/Vla./Pf./Fl.が同音型反復 	
	32-34	<ul style="list-style-type: none"> ・ Vc./Cb.の旋律が繰り返される 	
	35-44	<ul style="list-style-type: none"> ・ Vc./Cb.に動機 3-c ・ 増 4 度と完全 4 度からなる長 7 度の響き 	緑をふみてわが行くところ

	46-53	<ul style="list-style-type: none"> ・ Hr./Trp.に動機 3-d ・ 増 4 度の響き ・ バス・オスティナート楽句の提示 	
中間部	54-58	<ul style="list-style-type: none"> ・ Pf./Cb.にバス・オスティナート楽句 ・ Fl./Ob./Cl.による動機 3-d 	
	59-63	<ul style="list-style-type: none"> ・ Trp.によるテーマ ・ Vn./Vla.による動機 3-d 	
	64-68	<ul style="list-style-type: none"> ・ Trb.に増 4 度 + 完全 4 度 ・ Cb.のバス・オスティナートに Vc.が加わり、67 小節より再び Pf.へ。 	
	69-71	<ul style="list-style-type: none"> ・ 管楽器、打楽器が集合し音圧が増す。 	
	72-79	<ul style="list-style-type: none"> ・ 全ての管楽器と弦楽器による二重テーマ（テーマ①：Fl./Ob./Cl./Hr./Trp./Vn./Vla. テーマ②：Fg./Trb./Vc./Cb.） ・ バス・オスティナート楽句が再び目立つ（74 小節～） 	
	80-84	<ul style="list-style-type: none"> ・ バス・オスティナートの断片が弦楽器高声部へと広がる。 ・ 完全 4 度（重減 5 度） + 増 4 度 + 完全 4 度の 4 度堆積和音 	

	86-91	<ul style="list-style-type: none"> ・Vc./Cb.にバス・オスティナート楽句の3連音符の断片。 ・増4度の響き 	靴は光る魚となり
	93-96	<ul style="list-style-type: none"> ・Timp./ Cym.による合いの手 	よろこび樹蔭におよぎ
	97-114	<ul style="list-style-type: none"> ・「手に」をきっかけに3連8分音符による同音連打のパートに突入。 ・Trp.が主導する旋律 ・同音連打に加わる楽器が増えて音圧が増し、緊迫感が煽られる。 ・Trb.に旋律（109小節～）、その後Fg.が加わり（113-114小節）、同音連打パートの圧力は最高潮に達する。 	手に
終結部	115-116	<ul style="list-style-type: none"> ・同音連打は止まり、裏拍でのアタックへと変化。 ・完全4度と増4度、長7度の響き 	
	117-133	<ul style="list-style-type: none"> ・長7度、減6度の響き ・「手に軽き」の歌い出し音程は冒頭「空と地とに」の歌い出し音程とほぼ同じ。 ・4度堆積和音と長7度の響き（127-128小節） ・弦楽器に動機3-cが崩されたような音型（129小節～） 	手に軽き薄刃はさげられたり

ここからまず、楽曲上の「第一部」に、詩は最初の 2 行のみが挙げられ、そこには詩全体のイメージを示す「空」「地」「緑」といったモチーフが提示されていることが判明する。それと同時に、音楽上でも 4 つのモチーフが提示されるパートである。

次に、「全三曲の主部」である中間部では、まず詩句を伴わない器楽的な発展が中心となる。この約 30 小節にわたる発展を経ることで、次に歌が登場する詩句「靴は光る魚となり」に及ぶまでの、精神的な発展が感じられることになる。ここで登場する 2 行の詩句を、三善は《決闘》の解説において、次のように引用している。

詩法から曲構造が見えてきても、詩句や行間に音が聴こえてきても、とりあわず、ひたすら、

靴は光る魚となり

歓喜樹陰におよぎ

その光彩をミクロな視野に検証し、あるいは遠く望見し、刹那のドラマを、能う限り、おびただしく、想い続けてゆく。²⁴

このことから、三善はこの 2 行をまさに心の中心に据えて、この詩句に表された詩人の状態に自らを落とし込み、鱗を輝かせながら泳ぐ魚となって、その状態へ昂っていく様子を器楽の発展で表現したと考えられる。その先で 2 行の詩句を歌い、続く 5 行目の詩句に突入しようとするが、「手に」と歌われるとそれをきっかけとしてオーケストラが激しい同音連打のパートへ変化していく。この「手に」は、第一楽章「靈智」での「遠方に」の詩句と同じく、曲中、オーケストラのパートを挟んで繰り返しあらわれることで、詩句を繋ぐ役割があるとも考えられる。しかし、ここではそれよりも、同音連打のパートへの引き金としての役割が強いように感じられる。ソプラノが「手に」と口にしたところで音楽はさらに白熱し、その音圧を目いっぱい高めたところで緊張感だけを残して「終結部」となり、もう一度詩句最終行を頭から歌い切る、という構成である。これにより、詩句の鋭さはより鋭利に聴こえてくる。これはおそらく、

²⁴ 三善晃『遠方より無へ』 東京：白水社、1979年、126頁。

第2楽章〈白夜〉でも述べたように、「手」が既に鋭利な「兇器」のイメージを持っているためであろう。

こうした音楽を打ち出すために、三善はもちろん草稿だけではなく、朔太郎によって発表された、全4連からなる「決闘」を読んでいたと推察される。詩の分析と解釈において論じたように、「決闘」は曲で扱われることのなかった、2-4連のなかに、その精神、心身の状況が色濃くあらわれている。第1連のみではそれを紐解くことは難しいが、三善は第1連に、2-4連の内容がすべて凝縮されて詰め込まれているように感じたのではないだろうか。少なくとも、そう思わせられるほど、中間部における器楽の発展には「伸長し」「おごりたかぶる」「われ」、「をさな兒の怒り」が昇天するさま、「空気をやぶらんとす」る烈しさがあらわれているといえよう。それを表現するためには、演奏者も詩と音を全て飲み込み、自身の言葉として発することを、この曲は求めていると考えられる。

第4節 まとめ

三善は、まず「靈智」で《決闘》全体の空気感を提示し、「白夜」はその背後の情景を大きく膨らませ、最後に「決闘」で侵犯者として神に挑む姿を、作曲家自身の言葉として語っている。こうした作曲家の姿勢こそ、畑中が「三善は華麗なる世界に背を向け始め」「自己の奥なるものに決闘をいどんだ」²⁵と述べたものではないだろうか。「もはや、私には、私というコンテクストしかない。私の体験が、ある世界のテクスチュアである」²⁶と述べられたように、詩句から聴こえる音ではなく、作曲家自身の中から音像があらわれる。「詩句は、その音像のなかに含まれている。／それは、私というテクスチュアの一つの形質として、呈現され、そこにいることを許されている」²⁷のである。

²⁵ 畑中良輔「三善晃とその作品」『日本歌曲全集 解説書』 東京：ビクター音楽産業・音楽之友社、1991年、117頁。

²⁶ 三善晃 同前。

²⁷ 三善晃 同前。

つまり、《決闘》において三善の音楽は、詩句そのものや、詩句から聴こえるものに音をつけて表現したものではない。そのため、音のひとつひとつに、詩句から想像される音型はあらわれない。それでもなお、朔太郎の精神を損なうことなく、むしろ、より鋭く磨かれた言葉として発せられているといえよう。これは、作曲家である三善が、朔太郎の詩を飲み込み、自らの「テクスチュア」として、音楽によってテキストを再生産する方式と考えられる。その結果、曲全体が、詩人の精神と共鳴しているかのような作品となっている。

これはつまり、第1章で筆者が仮定した、詩から感じられる「鼓動」＝詩人のうちから出てくる音楽、内在律そのものを、作曲家が詩句ではなく、音で表したものといえないだろうか。

かたや演奏家にすぎり、かたや詩人にもすがっています。

声楽曲を書かない作曲家はいないでしょう。……そして、そのテキストは大部分、詩人の詩作ですね。

詩人は自分の詩で詩人たり得、それを直接読者に読んで貰えばよいのですから、いわば自給自足、堂々たるものです。その自給品をお借りして作曲家は作曲家になる。²⁸

三善は作曲家が声楽曲を作ることについて、上記のように述べた。詩人から「詩」を借り、作曲したものを演奏家の「演奏」によってようやく聴衆に聴いて貰える、というわけである。それに対して、朔太郎は詩と音楽について「詩と音楽とは本来の性質上絶対に同一不二のものでなければならぬ。」と述べている。²⁹ 朔太郎にとって、詩に音楽をつけられることは「詩の音楽」が破壊されることでもあったが、三善の《決闘》において、朔太郎の音楽は決して破壊されず、三善の音楽の中に生き続けていると考えられる。

²⁸ 三善晃「しみじみと紙魚」『ヤマガラ日記 新装版』 東京：河合楽器製作所・出版部、2015年、65-66頁。

²⁹ 萩原朔太郎「ノート1」『萩原朔太郎全集 第十二巻』 東京：筑摩書房、1977年、19頁。

結論

1. 総括

ここまで、筆者は声楽家の立場から日本を代表する詩人、萩原朔太郎の作品を論じ、それを扱った声楽作品を実際に例に挙げながら、作曲による詩の扱われ方を考察してきた。

第1章では、詩人の作品とその思想を、日本近代詩の成り立ちを絡めながら考察することにより、その宗教性と、日本近代詩というものの関わりについてひとつの見解を得た。これは筆者が当初求めていた、詩人の「信仰」との関わりというよりも、「近代」の価値観そのものが、西洋におけるキリスト教を土台とした思想から芽生えたものである、ということである。

その中から、三木露風や山村暮鳥など、実際に「キリスト者」として「信仰」に足を踏み入れた詩人も存在しているが、多くの詩人は日本にとって新しい価値観であった「近代」のひとつとして、キリスト教という文化、思想を受容し、近代人としての精神を育んだ。萩原朔太郎も例外ではなく、その近代人としての苦しみの救済をキリスト教に求めたが、その深い孤独は「信仰」に癒されることなく、諦念と共に詩人の内部にくすぶり続け、詩人はそれを見つめ続けることになったといえる。

「文学と宗教」、「このふたつの対極に、その狭間に、身を横たえつつ、この両者の間をみたしてゆくほかに、いかなる道があるとも思われぬ」¹と佐藤泰正は述べた。そのとおり、日本近代詩において「宗教」、特にキリスト教は、切っても切り離せないものであるのに、その両者の間が隙間なく繋がることは極めて稀であると考えられる。西洋音楽や、西洋の近代詩がキリスト教を土壌として発展してきたことを考えれば、その隔たりは確かに大きい。しかし、日本歌曲とは、西洋音楽の手法によって日本近代詩を扱ってきた分野である。ここで朔太郎をはじめ、近代詩人が意識した「キリスト教」を忘れてその内容について論じることは、大きな間違いであろう。

また、朔太郎詩を考えるうえで重要となる、「象徴」の意味するところと、詩の「音

¹ 佐藤泰正『文学と宗教の間』 東京：創文社、1968年、297頁。

楽性」について確認することも本論の土台として重要なものとなった。西洋で生まれた象徴詩の土台は、日本の築いてきた宗教的・民俗的風土とは大きく異なり、その感覚を正しく翻訳して輸入することが叶わなかった。しかし、朔太郎は、蒲原有明や北原白秋、大手拓次といった象徴詩人たちから影響を受けながら、自身の中に独自の「近代性」を築き上げることによって、本来の「象徴」の精神へと近づいていくことになる。そこには、島村抱月の「口語詩問題」の示すところの、詩の「音楽」が関わっていると考えられる。

日本語による「口語自由詩」や「散文詩」といった詩が、散文とは違う、詩であるために必要としたものが、朔太郎の言う「^{インナーリズム}心内の節奏」「^{インナーリズム}内部の韻律」である。この、詩人の内部からあらわれる「音楽」が、7音・5音といった伝統的韻律を拒否することにより、詩人は真の近代詩人となり、象徴詩の目指した「詩」と「音楽」の一致に近接することになった。

これまで、多くの声楽家による研究論文では、実際に音として表出する音楽性、つまり発音・発語や、外在律による音楽性を論じるものがほとんどであり、内在律について論じたものは現状発見することが出来なかった。しかし、日本近代詩の発展において詩人や文学人のなかでことさらに重要視されてきたのは、詩の持つ内在律である。それは特にそれまでの外在律を拒否し、口語自由詩の世界を切り開こうとしたときに、「詩」が「詩」であるために必要とされたものであり、声楽家が無視できるものではない。

特定の詩人による詩を初期のものから後期のものまで、分析や解釈を加えながら読んだとき、はじめて詩特有の鼓動、パルスが何かを訴えるように脈打っているように感じられてくる。朔太郎の詩では、「愛憐詩篇」の時代のものは、軽く、明るく、それでいて哀しい音である。『月に吠える』では、体を内側から突き破ろうとするほどに激しい、強い音が聴こえてくる。それが『青猫』時代には哀切限りなく、横に流れるような音に変化していくように感じられる。これはあまりにも感覚的な論であり、客観性に欠けることは承知しているが、こうしたパルスが、詩人の持つ「^{インナーリズム}心内の節奏」「^{インナーリズム}内部の韻律」であり、詩の持つ「音楽性」に繋がるのではないだろうか。そして、これこそが朔太郎の言う、「このふしぎなる言葉の楽器」から流れる「耳に聴えない韻律」と考えられるのである。

第2章では、6人の作曲家による18曲の歌曲作品を題材に、筆者による演奏研究とアナリゼを踏まえて、作品ひとつひとつを考察した。これらの詩の分析と解釈を行うにあたって、第1章で確認・考察した事項のひとつひとつが大きな助けとなっている。

石渡日出夫は作曲家自身の抒情性によって、詩人の抒情に寄り添うように曲をつけたといえる。詩に内包されている、朔太郎の心の深く柔らかいところに音楽の中心を据えながら、詩人の初期の転換点といえる作「洋銀の皿」から、『青猫』以後の極限的自画像である「佛陀」まで、大きく異なる世界観を、石渡自身の豊かな抒情の響きで肉付けしている。その響きの裡に、様々な方法で詩句の充実を図っていることが判明した。

別宮貞雄は、朔太郎の詩から表出するさまざまなイメージから、その本質を鋭く捉え、詩の性質をうまく音に表した作曲家である。歌曲集《白い雄鶏》は、作曲上の細かな語法よりも、詩人としての萩原朔太郎を大きく、しかし正確に捉えて読んでいることが伝わってくる楽曲である。詩壇最初期の作「こころ」、『青猫』時代の「白い雄鶏」と「海鳥」、それぞれに描かれた詩人の孤独を工夫して音の世界に表し、「眺望」でそれらをすべて過去のものとして吹き散らす構成を、歌曲集のストーリーとして新たに作り上げていた。

團伊玖磨は、詩からみえる音に対して、現実的な音楽を与えた。象徴詩人としての朔太郎の詩から、特徴的なモチーフを拾い出し、そこから聴こえる音を与えることによって、詩の立体感が大きく膨らんだ楽曲作りとなっている。同時に、そうした「音」が象徴している詩の本質部分もしっかりと捉えた作曲となっており、詩の二重性を生かした作品であることが確認できた。演奏者は、この二重性が團の音楽の中にも存在していることを忘れることなく、演奏するべきであろう。

三善晃は、朔太郎の詩を自身の外側に眺めるのではなく、内側に持ち続けている作曲家であった。朔太郎詩への付曲は、『青猫』時代のもの、つまり年代の遅いものから始まり、徐々に年代を遡って最後に詩人の習作集とされる「愛憐詩篇ノート」へとたどり着いていた。作曲家によって《抒情小曲集》と題された5つの小さな詩は、三善の音楽の展開そのものが「詩」の抒情を表し、「詩」は音の響きの中に存在している。朔太郎の詩を、自分の言葉のように発した作品である。

西村朗は、朔太郎の『青猫』時代の憂鬱、陰鬱な情緒を自身の音楽へと転化した作曲家であった。詩人の仏教的な世界観と、作曲家自身のアジアの宗教や音楽への興味が共鳴したかのような詩を選び作曲しているが、詩のもつ虚無感や無常観、生否定的な仏教の気配ではなく、その底にある詩人の「情緒」を読み取り表現していた。そのため、〈輪廻〉は言葉によるドラマ性を音程関係によって立体的に描き出し、詩人の苦しみや恐怖、「怒り」の感情を拾いあげた作品となり、演奏者にとっては難易度の高さはもちろん、挑み甲斐のある作品であった。

木下牧子は、詩の持つ華やかさ、詩句の「憂鬱」性を拾い上げた一種の気怠さ、朔太郎の郷愁を誘う「笛」のモチーフなど、詩を構築している要素ひとつひとつを丁寧に、美しく読み取って音に表現し、詩のドラマ展開を自身の音楽で構築し直していた。しかし、木下は若いうちに朔太郎の『青猫』～『青猫』以降の作品群より、「涅槃」を歌曲に、「風船乗りの夢」、「仏の見たる幻想の世界」を合唱作品にし、以後この詩人から離れる。そのため、他に朔太郎詩を読んだ歌曲が存在しないことは残念であった。

第3章では、歌曲作品の枠を超えた朔太郎詩による音楽作品として、三善晃によるオーケストラ作品《決闘》を考察した。この作品では、ピアノと歌という最小の構成からなる歌曲とは異なり、雄弁な楽器をいくつも内包するオーケストラの中に、ソプラノ歌手が言葉を持つ楽器として位置づけられている。

この作品の考察からは、作曲者によるテキストの再生産、ともいえる作曲方法を見出すことができた。三善自身が語ったように、詩の想像を限界まで脹らませると詩が消え、作曲者の中から音があらわれる。この音は、詩句や詩のモチーフから聴こえてくる音ではない。そのため、音楽上のひとつひとつのモチーフから、詩句の輪郭はみえてこない。第2章で考察した多くの歌曲では、実際になにかしらの音のモチーフが詩句や、その背景から聴こえる音を表していたが、《決闘》では違う。音が表しているのは、朔太郎の詩のもっている精神そのものである。そして、それは作曲者にとって、すでに朔太郎の詩ではなく、自身のテキストであり、その中に詩句が内包されている。

こうした作品を演奏するにあたって、演奏者には大きな課題が課せられることに

なる。それは、「詩」＝言葉によるガイドラインを持ちながら、そこに音楽は寄り掛からず、その言葉は音楽の裡から出て来たものだからである。言葉によるガイドラインが存在しながら、その言葉に頼ることは出来ない作品といえるだろう。そこでは、作曲家の言葉——つまり音楽そのものを、詩人の詩と同じように解釈し、その中から自然と言葉が出てくるように演奏されるべきだと考えられる。その主導権を握るのはオーケストラ全体を導く指揮者であるが、「言葉」を持つソプラノ独唱者には、あたかも「詩」が音楽の中から生まれたように歌唱するための、感性と技術が要求されているといえよう。

こうした仮定と考察、実践により、筆者は序章で提示した声楽家による「詩」の「読み方」について、ひとつの確信を得た。従来、音楽家が作曲家の語法を学ぶために、その作曲家の多くの作品を読んできたように、詩人の語法を知るためには、その詩人の作品をなるべく多く、少なくともその詩が収められた詩集にたどり着くまでの経緯と作品に目を通し、その詩が持っている精神を知ることが肝要である。その手順を行ってから、再度作曲家による作品を分析することで、その曲に使われた詩ひとつを考察したときとは違い、楽曲の持っている情報量のはるかに多く見えてくる。

序章で述べたように、筆者を含む声楽家が接する音楽のほとんどは、言葉のある音楽である。その中には作曲家が自身の音楽のために詩を書いたものもあり、その場合は「音楽」と「詩」は切り離すことができない、完全に同義的なものであると考えられる。しかし多くの場合、詩は音楽から独立した文学作品であり、逆に音楽はその「詩」から独立しえない。これまでは声楽家による楽曲分析といえば、音楽作品としてその中に詩を包括する形での分析が主流であったが、音楽作品としてのみならず、「詩」そのものを文学的側面から分析することも必要になるのではないか。

さらに、詩人の書いた「詩」と、作曲家の読んだ「詩」の両方を読む必要がある。後者は従来の研究においても主に分析されてきた「詩」であるが、声楽家による前者だけを取りだしての研究論文は決して数が多いとはいえない。序章で述べたように、楽譜から詩をみるだけでは、その詩が本来もっているイメージを全て受け取ることには困難であるといえるだろう。黙読・朗読といった読み方は、実際に口に出してその詩を表現する立場の声楽家にとっては重要である。しかし、詩そのものの深い考察・

読解なしには、その詩を作曲家がどう読んだか、という考察においても表面的な部分でしか考察できないのではないだろうか。

このように、特定の詩人の詩を様々な方法で「読む」ことで、あるとき、その「鼓動」が読者へと伝わり、そのパルスが、作曲家の描いた「音楽」へと繋がっていく。その韻律を、演奏者が感じるができるかどうか、音楽によって「詩」を生かすか殺すかに関わってくるのではないだろうか。そのため、筆者を含む多くの声楽家にとって、詩を文学的に分析・解釈し、その成立について深く理解することが、詩と音楽とを、自身に属するものとして演奏するための手段のひとつになる、といえよう。

詩の内容を理解し、考察してから演奏することの重要性は、これまでも日本歌曲の分野では多くの先人たちによって示されてきた。それに加え、本論において筆者は「歌」は「詩」そのものであり、「音楽」でありながら「文学」そのものであるという確信を得た。しかし、これまで演奏する本人が、文学の分野にまで手を伸ばして詩人・詩の考察を深めることは、作曲家・楽曲の考察を深めることと比べると、多少軽視されてきたように思える。筆者は日本歌曲の分野に携わる一人として、本論で提示したような研究手段が、「詩」に関わり続ける声楽家にとって、有用なものになることを願って、本論を閉じる。

2. 今後の課題と展望

本論で行った考察は、萩原朔太郎の詩、そしてその詩に作曲された作品のうちでも一部に限ったものである。その大きな理由は、第2章でも述べたとおり、筆者自身が実際に歌唱し、演奏研究を行うことでしか論じることのできない内容に踏み込みたかった、という理由が挙げられる。実際の演奏を伴わずとも、詩について分析・考察を行い、楽曲についても分析することは可能だが、筆者は声楽家として、自身が「詩」を歌うことで導かれる論を得たかったためである。

しかし、それにより、いくつかの重要な作品の考察を行えていないことも、事実である。特に朔太郎詩の歌曲では、バリトンや低声のために書かれた重要な作品が存在する。そうした作品にソプラノ歌手である筆者が対峙し、実際に演奏することは、少なくとも作曲家の求めた響きとは違うものとなる。これを考慮すると、そうした曲の

演奏研究はいささか躊躇われ、今回は考察に至らなかった。とはいえ、本論で考察した作曲家たちとは違う作曲家が詩人をどう捉え、どう読んだのかということは、今後の研究に求められることであろう。

それと同時に、今回は詩の分析・考察に主な労を費やしたため、それぞれの作曲家の語法については、深い考察をすることができなかった。朔太郎の詩に付曲された作品に限らず、その前後の作品や、これまでの研究で関わりが深いと考えられている作品など、声楽作品であるかどうかを問わずに考察の対象とすべき作品について、深く触れることができなかったことは心残りであるが、これは筆者の今後の課題としたい。他の詩人との扱い方の差や、音楽語法の変遷にも、それぞれの作曲家が「詩」とどう向き合ってきたのかが如実に表れると考えられるからである。

また、本論中では、朔太郎が生きていた時代に作曲した石渡日出夫から、詩人の死後に生まれ、学生の立場で作曲した木下牧子まで、幅広い世代の作品をとりあげて考察してきたが、決して朔太郎詩による作品は数が多いとはいえない。筆者がはっきりと確認できたものに限れば、全体として100曲に満たず、使用された詩も64篇と限られていた。これは生前の詩人が詩から歌を作られることを好まなかったという背景の影響があるとも考えられるが、その死後にも大幅な増加傾向はみられない。それでもなお、朔太郎の詩は色褪せず、一部の作曲家の中に息づいているといえよう。

論文執筆が佳境となった2022年1月に出版された、西村朗による朔太郎詩の歌曲《涅槃と輪廻》も、それを代表するものであり、西村のような、現代を生きる作曲家によって、新しい朔太郎詩の「読み」が提示されることは、声楽家として非常に興味深い展開である。決して真新しい作品ではないが、譜面が発行されたことにより、再び朔太郎の詩が音楽と共に広く提示されることになった。そこから生まれる、新しい楽曲によって新たに「再生産」される「詩」を、筆者も声楽家として、自らの裡に息づかせることを今後の目標としたい。

真の詩は、まず、主観性を完成することより始まらなければならない。つまり、日本人が、従来の、自我を放棄して自然（周囲）に没入するという芸術的、生活的態度を一擲し、真の自我を確立しないかぎり、詩は完成しないのである。²

² 慶光院美沙子『無用の人——萩原朔太郎研究——』 東京：政治公論社、1964年、21頁。

朔太郎の詩に対する考え方を、慶光院美沙子は上記のように述べたが、これは朔太郎の詩が目指し、憧れた「音楽」の在り方そのものでもあると考えられる。「真の自我」を確立させることがいかに難しく、苦悩を伴うものであったかは、朔太郎の詩作を追えば明らかであろう。「音楽」にたずさわる筆者も、こうした姿勢を忘れることなく、詩や音楽と向かい合って研究を深めていきたい。

奇しくも、本論を提出する 2022 年は、朔太郎の没後 80 年の記念の年にあたる。これを機に、朔太郎による歌曲、ひいては日本近代詩による音楽作品が発展することを願う。

謝辞

博士後期課程へと進学してからの 4 年半のうち、演奏研究及び本論文の執筆にあたり、多くの方々の力添えを得ることができた。

声楽を始めた高校 1 年から、長きにわたって筆者を育ててくださった三縄みどり先生には、常に様々な日本歌曲への好奇心と出会いを助けられ、日本語のみならず、言葉に対する高い意識を示し続けて頂いた。本論文の核となった、「詩」から「歌」を考えると意識は、三縄先生のもとで学んだことが大きな土台となっている。また、博士後期課程に進学するにあたり、快く筆者の指導を引き受けてくださった永井和子先生には、日々のレッスンや演奏から、日本歌曲の持つ力強さを示して頂いた。「歌」とは「詩」そのものであり、声楽家の扱っている芸術は「文学」そのものであるという筆者の考えを強く支持していただき、博士後期課程における研究を常に力強く前向きにサポートしてくださったことで、4 年半の研究は非常に充実したものになった。声楽家として、「歌」とどのように向き合っていくのかという姿勢においても、永井先生ご自身の姿勢を常に示し続けてくださることにより、筆者の意識が大きく変化したことは財産である。

さらに、ピアニストの立場から常に演奏家としての姿勢を示していただき、演奏研究の在り方について根気強くご指導くださった森裕子先生や、副査の立場から常に

研究の内容や形態について貴重なご意見を数多く示してくださった福島明也先生、櫻田亮先生、杉本和寛先生の力添えがあり、ようやく自身の研究を形にすることができた。加えて、本論の完成には、塚原康子先生、広瀬大介先生による論文指導がなくてはならなかった。論の示し方や、論文全体の構成などを丁寧にご指導くださり、筆者を励まし続けてくださったことで、本論を組み立てることができた。作曲家・ピアニストの山中麻鈴さんには、音楽分析や《決闘》の演奏研究において幾度となく相談に乗って頂いた。また、作曲家の石島正博さんには、師である三善晃について様々な資料をご提示いただき、《決闘》についても貴重なご意見を頂くことができた。

詩人の研究にあたり、「詩」の読み方から萩原朔太郎の詩法まで、日本近代詩史を踏まえながら、膨大な時間を割いてご教示くださった勝原晴希先生には、筆者の文学への好奇心を大きく育てて頂いた。勝原先生のご協力無しには、「詩」から「歌」を考えるという研究そのものが成り立たなかった。勝原先生をご紹介くださった杉本先生にも、重ねて感謝を申し上げたい。さらに、朔太郎の資料研究において、前橋文学館の松井貴子さんには大変お世話になった。コロナ禍で臨時休館が度重なる中、何度もやり取りを重ねてくださり、筆者の訪問が叶った際には、時間を割いて多くの貴重資料の閲覧に立ち会ってくださった。

他にも、多くの方々の支えや助けがあり、本論を作成することができた。博士後期課程在籍中、新型コロナウイルスの流行により大学生活は大きくストップし、筆者の研究もままならない日々が続いた。しかし、その間にも、周囲の皆様の助けがあったからこそ、諦めずに研究を進めることができた。この場を借りて、様々なご協力に感謝いたします。

参考文献

手稿

石桁眞礼生『低声と室内楽のための“月に吠える”』（複写） 東邦音楽大学図書館畑中良輔ライブラリー所蔵、原本所在不明。

石渡日出夫『洋銀の皿』（複写） 東邦音楽大学図書館畑中良輔ライブラリー所蔵、原本所在不明。

伊藤昇『題のない歌』 荻野綾子氏旧蔵資料。東京藝術大学附属図書館上野本館 A 棟 3 階閉架貴重書、貴重楽譜/12/50。

萩原朔太郎『習作集第 9 卷 愛憐詩篇ノオト 下』 前橋文学館所蔵。

萩原朔太郎『萩原朔太郎手記：浄罪詩篇ノオト A』 前橋文学館所蔵。

萩原朔太郎『萩原朔太郎手記：浄罪詩篇ノオト B』 前橋文学館所蔵。

萩原朔太郎『萩原朔太郎自筆原稿：「題名なし」 未発表原稿 萩原朔太郎原稿 随筆・評論 3』 前橋文学館所蔵。

萩原朔太郎『萩原朔太郎自筆原稿：「佛の見たる幻想の世界」 萩原朔太郎原稿 詩下書』 前橋文学館所蔵。

萩原朔太郎『萩原朔太郎自筆原稿：「笛」』 前橋文学館所蔵。

楽譜

石桁眞礼生『低声と室内楽のための“月に吠える” 萩原朔太郎の詩による』 東京：音楽之友社、1988 年。

石渡日出夫 作曲、畑中良輔 監修、音楽之友社 編『日本歌曲全集 19 石渡日出夫』 東京：音楽之友社、1994 年。

磯部俣『磯部俣歌曲集』 東京：全音楽譜出版社、1994 年。

伊藤康英『伊藤康英全歌曲 1 詩人たちによせて』 東京：イトーミュージック、2018 年。

小倉朗『小倉朗歌曲集』 東京：全音楽譜出版社、1973 年。

小倉朗 作曲、畑中良輔 監修、音楽之友社 編『日本歌曲全集 26 小倉朗』 東京：
音楽之友社、1993年。

音楽之友社『日本歌曲全集 34 團伊玖磨Ⅱ』 東京：音楽之友社、1993年。

音楽之友社『最新・日本歌曲選集 團伊玖磨歌曲集Ⅱ』 東京：音楽之友社、2001年。

木下牧子『木下牧子歌曲集』 東京：河合楽器製作所・出版部、2015年。

清川愼一『清川愼一歌曲集 萩原朔太郎の詩による』 東京：音楽之友社、1995年。

作曲集団たにしのか 編『歌曲集 虹のうた』 東京：音楽之友社、2002年。

清水脩『歌曲集 Lieder』 東京：音楽之友社、1984年。

全音楽譜出版社出版部 編『日本歌曲集 2』 東京：全音楽譜出版社、2003年。

全音楽譜出版社出版部 編『日本歌曲集 4』 東京：全音楽譜出版社、2004年。

田鎖大志郎『萩原朔太郎の詩による四つの歌 「天景」～バリトンとピアノのための
～』 東京：田鎖大志郎、2020年。

團伊玖磨『團伊玖磨歌曲集』 東京：音楽之友社、2011年。

塚本靖彦『歌曲集 六つの叙情歌』 出版社情報なし、1999年。

塚本靖彦『塚本靖彦混声合唱曲集』 出版社情報なし、2001年。

名倉晰『名倉晰歌曲集/叙情詩編』 東京：音楽之友社、1968年。

西村朗『内部への月影』 東京：全音楽譜出版社、2001年。

西村朗『萩原朔太郎の詩による二つの歌曲 涅槃と輪廻 ソプラノとピアノのため
の』 東京：全音楽譜出版社、2022年。

原博『原博歌曲集』 東京：全音楽譜出版社、1998年。

別宮貞雄『別宮貞雄歌曲集（増補）』 東京：音楽之友社、2018年。

三善晃『三善晃歌曲集 増補改訂版』 東京：全音楽譜出版社、2015年。

三善晃『ソプラノと管弦楽のための 決闘』 東京：音楽之友社、2020年（オンデ
マンド）。

三善晃『トルスⅡ 混声』 東京：音楽之友社、1965年。

山下耕司『抒情歌曲集』 東京：マザーアース株式会社、2009年。

和書

- デュラン、ジルベール 著、宇波彰 訳『象徴の想像力』 東京：せりか書房、1990年。
- バルト、ロラン 著『ロラン・バルト著作集』 東京：みすず書房、2003-2017年。
- 市古貞次（他）編『日本文学全史 5 近代』 東京：学燈社、1978年。
- 市古貞次（他）編『日本文学全史 6 現代』 東京：学燈社、1978年。
- 伊藤信吉『抒情小曲論』 東京：青娥書房、1969年。
- 伊藤信吉 編『萩原朔太郎研究』 東京：思潮社、1966年。
- 伊藤整（他）編『日本現代文学全集 35 上田敏・寺田寅彦・木下杢太郎集』 東京：講談社、1966年。
- 植村正久 等編『新撰讚美歌』 東京：警醒社、1888年。
- 宇佐美斉 編『象徴主義の光と影』 京都：ミネルヴァ書房、1997年。
- 宇野重規（他）編著『社会統合と宗教的なもの：十九世紀フランスの経験』 東京：白水社、2011年。
- 丘山万里子『閲ぎあうもの超えゆくもの』 東京：深夜叢書社、1990年。
- 勝原晴希（他）『和歌をひらく 第5巻 帝国の和歌』 東京：岩波書店、2006年。
- 亀井俊介『日本近代詩の成立』 東京：南雲堂、2016年。
- 慶光院芙沙子『無用の人——萩原朔太郎研究——』 東京：政治公論社、1964年。
- 佐藤泰正『日本近代詩とキリスト教』 東京：新教出版社、1968年。
- 佐藤泰正『文学と宗教の間』 東京：創文社、1968年。
- 佐藤泰正『佐藤泰正著作集（10）』 東京：翰林書房、1997年。
- 佐藤泰正『佐藤泰正著作集（11）』 東京：翰林書房、1995年。
- 澤正宏、和田博文 編著『作品で読む近代詩史』 京都：白地社、1990年。
- 澤正宏、和田博文 編著『作品で読む現代詩史』 京都：白地社、1993年。
- 菅谷規矩雄『萩原朔太郎 1914』 東京：大和書房、1979年。
- 島崎藤村『若菜集』 東京：春陽堂、1897年。
- 島崎藤村『島崎藤村全集 第2巻』 東京：新潮社、1949年。
- 島村抱月『抱月全集』 東京：日本図書センター、1979年。
- 高柳俊一 編著『近代文学のなかのキリスト教』 東京：南窓社、1981年。

- 田村圭司『萩原朔太郎研究——抒情の構図——』 東京：明治書院 1983 年。
- 團伊玖磨『青空の音を聞いた 團伊玖磨自伝』 東京：日本経済新聞社、2002 年。
- 團伊玖磨『好きな歌・嫌いな歌』 東京：読売新聞社、1977 年。
- 土田知則（他）著『現代文学理論 テクスト・読み・世界』 東京：新曜社、1996 年。
- 外山正一（他）編『新体詩抄』初編 東京：丸屋善七、1882 年。
- 那珂太郎 編『萩原朔太郎研究』 東京：青土社、1974 年。
- 那珂太郎『萩原朔太郎詩私解』 東京：小澤書店、1985 年。
- 檜崎洋子『武満徹と三善晃の作曲様式：無調性と音群作法をめぐって』 東京：音楽之友社、1994 年。
- 日本の英学 100 年編集部 編『日本の英学 100 年』明治篇 東京：研究社出版、1968 年。
- 日本文学研究資料刊行会 編『萩原朔太郎』 東京：有精堂、1971 年。
- 萩原朔太郎『日本の詩歌 14 萩原朔太郎』 東京：中央公論社、1968 年。
- 萩原朔太郎『萩原朔太郎全集』全 15 巻 東京：筑摩書房、1975-1978 年。
- 萩原朔太郎『萩原朔太郎全集』全 8 巻 東京：創元社、1951 年。
- 萩原朔太郎『詩の原理』 東京：新潮社、1975 年。
- 萩原朔太郎『愛憐詩篇ノオト』近代文芸資料複刻叢書第 3 集 東京：世界文庫、1962 年。
- 萩原葉子『父・萩原朔太郎』 東京：筑摩書房、1959 年。
- 萩原葉子『蕁麻の家』 東京：新潮社、1979 年。
- 畑中良輔『日本歌曲全集 解説書』 東京：ビクター音楽産業・音楽之友社、1991 年。
- 畑中良輔 監修、塚田佳男 選曲・構成、黒沢弘光 解説『日本名歌曲百選 詩の分析と解釈 I・II』 東京：音楽之友社、2011 年。
- 原伸夫（他）『團伊玖磨：芸術と教養を旅した求道者』 東京：ヤマハミュージックエンタテインメントホールディングス、2018 年。
- 久松潜一 編『改訂新版 日本文学史 近代』 東京：至文堂、1964 年。
- 日夏耿之介『明治大正詩史 改訂増補』上中下巻 東京：東京創元社、1948-1949 年。
- 平島正郎（他）『徹底討議 19 世紀の文学・芸術 新装版』 東京：青土社、2000 年。

- 別宮貞雄『音楽の不思議』 東京：音楽之友社、1971年。
- 別宮貞雄『音楽に魅せられて 作曲生活40年』 東京：音楽之友社、1995年。
- 三木露風『三木露風全集』全3巻 東京：日本図書センター、1994年。
- 三好達治『詩を読む人のために』 東京：岩波書店、1991年。
- 三善晃、丘山万里子『波のあわいに ——見えないものをめぐる対話』 東京：春秋社、2006年。
- 三善晃『遠方より無へ』 東京：白水社、1979年。
- 三善晃『ヤマガラ日記（新装版）』 東京：河合楽器製作所・出版部、2015年。
- 三好行雄『三好行雄著作集 第一巻 島崎藤村論』 東京：筑摩書房、1993年。
- 明治学院大学キリスト教研究所『讃美歌と日本人 キリスト教音楽と近代文学のあいだ』 東京：明治学院大学キリスト教研究所、2013年。
- 安田保雄（他）注釈『日本近代文学大系 52 明治大正訳詩集』 東京：角川書店、1971年。
- 米倉充『近代文学とキリスト教 明治・大正篇』 大阪：創元社、1983年。
- 和田博文 編『近現代詩を学ぶ人のために』 京都：世界思想社、1998年。

雑誌論文

- 角田敏郎「朔太郎における仏教とキリスト教（萩原朔太郎のすべて〈特集〉；朔太郎文学の基盤）」『国文学：解釈と鑑賞 47（5）』 至文堂、1982年、42-47頁。
- 勝原晴希「萩原朔太郎の転回——〈浄罪詩篇〉の二重性——」『国語と国文学 63（1）』 東京：至文堂、1986年、59-75頁。
- 勝原晴希「萩原朔太郎の試行——〈吠える犬〉とは何か——」『国語と国文学 64（8）』 東京：至文堂、1987年、56-71頁。
- 勝原晴希「〈詩語〉の解析 光・影」『国文学：解釈と教材の研究 34（7）』 東京：学燈社、1989年、60-61頁。
- 勝原晴希「『日本詩人』と萩原朔太郎 - 「大正」詩を考えるために」『駒澤國文 39』 駒澤大学文学部国文学研究室、2002年、93-120頁。
- 勝原晴希「わたしはどこにいるのか——朔太郎・中也・俊太郎——」『駒澤國文 49』

駒澤大学文学部国文学研究室、2012年、183-204頁。

小関和弘「〈浄罪詩篇〉への道——朔太郎詩の問題の所在——」『語文論叢 9号』 千葉大学、1981年、21-46頁。

仲野良一「「月に吠える」の二三の作品 -- 「独絃哀歌」との脈絡について」『大谷学報 57巻1号』 大谷学会、1977年、13-23頁。

仲野良一「萩原朔太郎詩の仏教的情想」『大谷大学真宗総合研究所紀要 3』 大谷大学真宗総合研究所、1986年、57-76頁。

萩原朔太郎研究会『萩原朔太郎研究会 会報 SAKU』vol.82-86 群馬：萩原朔太郎研究会、2017-2022年。

平田利晴「萩原朔太郎詩の詩法 -上- 「青猫」から「氷島」への推移を辿って」『論究日本文学 33』 立命館大学、1968年、27-39頁。

平田利晴「萩原朔太郎詩の詩法 -下- 「青猫」から「氷島」への推移を辿って」『論究日本文学 34』 立命館大学、1968年、30-42頁。

宮里立士「三木露風における「日本」と「西洋」」『比較思想研究 31』2004年、73-79頁。

図録

『萩原朔太郎と郷土詩人たち —郷土が結んだ詩人の絆—』 前橋文学館、2002年10月19日(土)～2003年1月13日(月)開催。

『萩原葉子追悼展図録』 前橋文学館、2006年7月1日(土)～2006年7月30日(日)開催。

『萩原朔太郎と与謝蕪村展』 前橋文学館、2006年10月7日(土)～11月12日(日)開催。

『萩原朔太郎とデザイン——非日常への回路——』 前橋文学館、2007年9月29日(土)～11月11日(日)開催。

『萩原朔太郎の音楽 —われより出でて徘徊し、歩道に種を蒔きてゆく—』 前橋文学館、2010年10月23日(土)～12月19日(日)開催。

『萩原朔太郎、愛憐詩篇の時代——彷徨、浪漫、哀傷』 前橋文学館、2013年10月

26日(土)～12月8日(日)開催。

『詩集『月に吠える』100年記念展——ここからすべてが始まった』 前橋文学館、
2017年7月22日(土)～10月9日(月)開催。

『「DAN YEAR 2000」 團伊玖磨 軌跡の全貌』 神奈川：財団法人 神奈川芸術文
化財団、2000年6月11日(日)～2001年3月11日(日)開催。

辞書・事典

ウィーナー、フィリップ・P 編『西洋思想大事典』第1巻、第2巻 東京：平凡
社、1990年。

下中邦彦 編『世界大百科事典 第12冊』 東京：平凡社、1959年。

小学館国語辞典編集部 編『精選版日本国語大辞典』 東京：小学館、2006年。

日本近代文学館 編『日本近代文学大事典』第四巻 東京：講談社、1977年。

松村明 編『大辞林 第3版』 東京：三省堂、2006年。

学位論文

大元和憲「中原中也の詩による声楽作品：言葉のリズム」 博士論文、東京藝術大学、
2007年3月。

何積橋「日本近・現代詩の研究：象徴詩の系譜を中心として」 博士論文、関西学
院大学、2000年9月。

紀野洋孝「別宮貞雄作曲《智恵子抄》の歌唱に関する研究」 博士論文、東京藝術大
学、2021年9月。

久保忠夫「萩原朔太郎論」 博士論文、筑波大学、1989年3月。

佐藤容子「音声化による発展的な詩の理解：團伊玖磨の歌曲集《萩原朔太郎に依る四
つの詩》を通して」 博士論文、東京藝術大学、2010年3月。

徐載坤「萩原朔太郎の作品における女性像の研究」 博士論文、東京大学、1999年
10月。

北條美香代「テキストと音楽の協働：アルバン・ベルクの作品を例に」 博士論文、
東京藝術大学、2009年3月。

松本和子「ヴェルレーヌの詩によるドビュッシーの歌曲作品：詩の音楽性との関わり」 博士論文、東京藝術大学、2010年3月。

安智史「萩原朔太郎と近代」 博士論文、立教大学、1998年3月。

インターネット資料

石島正博「三善晃先生の「オマージュ」シリーズ 一第2回日本近代音楽館レクチャーコンサート抄録一」

[<http://www.meijigakuin.ac.jp/~amjm/bib/bookshelf/03/OEBPS/Text/Section0005.xhtml>] (2022年2月14日13:42)

丘山万里子「生と死と創造と——作曲家・三善晃論」

[<http://musicircus.on.coocan.jp/okayama/miyoshi/01.htm>] (2021年10月7日20:08)

木下牧子オフィシャルウェブサイト (-2008)

[<http://www.asahi-net.or.jp/~az4m-knst/>] (2022年2月1日19:51)

木下牧子オフィシャルウェブサイト (2009-2018)

[<http://www.m-kinoshita.com/>] (2022年2月1日19:52)

木下牧子オフィシャルウェブサイト (2018-)

[<https://kinoshitamakiko.com/>] (2022年2月1日19:54)

「藤木大地の大冒険 vol.4: 作曲家の木下牧子にカウンターテナー藤木大地が訊きたい 10 の質問 ~合唱やオペラなど作曲へのこだわり、演奏家への想い、ファン拡大のために」 2019年7月31日

[<https://ontomo-mag.com/article/column/fujiki-adventure04-201907/>] (2022年2月28日14:18)

その他

『月間都響 No.362』 東京：公益財団法人東京都交響楽団、2020年5月1日。

『日本の詩歌』付録1-31 東京：中央公論社、1967-1970年。

日本聖書協会『聖書』 東京：日本聖書協会、2000年。

付録 1. 第 2 章：歌曲作品 18 曲のアナリゼ

1.1 石渡日出夫：〈洋銀の皿〉

調性は cis moll、6/8 拍子、全 71 小節からなり、全体は詩の構成に沿って、以下の 4 つのパートに分けられる。

【A】 詩 1-4 行（1-26 小節）

【B】 詩 5-7 行（27-45 小節）

【C】 詩 8-11 行（46-57 小節）

【D】 詩 12-13 行（58-71 小節）

以下、譜例は畑中良輔の監修による、音楽之友社『日本歌曲全集 19 石渡日出夫』（1994）から引用する。

【A】 *Andantino tranquillamente* (*tranquillamente* の誤植)、8 分音符 = ca.116 の指定。前奏から 14 小節まではピアノパートの高声部が裏拍でシンコペーション進行しており、それによって草葉が擦れ合うような、ざわざわとした音の効果が出されている。また、頻繁に繰り返されるクレッシェンドとデクレッシェンドにより、行き場のない焦燥感が煽られている。¹

また、このパートでは cis moll の主音・主和音が現れる箇所が極端に少なく、歌が始まる 5 小節から、詩句 1 行目が終わる 9 小節までピアノのベース音には属音である Gis が持続されることで、主音へと落ち着くことができない独特の不安定さが表出している。主音の存在感が非常に薄くなっているのは詩句 2 行め「なにをほしさに呼ばへるわれぞ」が歌われる 10-14 小節も同じである。

15 小節で *poco mosso*、8 分音符 = 126 へと変化して詩句「ゆくゆく葉うらにささくれて／指も眞紅にぬれぬれぬ。」が歌われる。ここでは歌の旋律に Cis が多く現れ

¹ 本論文の第 2 章 75 頁、譜例 2-1 を参照。

るようになるが、調性は cis moll の IV 度調、fis moll へと変化していく。ピアノパートの音型はここで一度詩における反復行動を表すかのように分散和音へと変化する。19 小節「指も」にグリッサンド記号と *molto sosten.*、同時にピアノパートには *con fuoco* の指示があることにより、痛めつけられた指の激しさを表している。

(譜例付録 1-1) 歌 19-22 小節「指も眞紅にぬれぬれぬ。」の旋律をピアノが 22-25 小節で繰り返して詩句 4 行目「ぬれぬれぬ。」を結ぶ。

(譜例付録 1-1) 詩句「ゆくゆく葉うらにささくれて / 指も眞紅にぬれぬれぬ。」

The image shows a musical score for a song. It consists of two systems of music. The first system starts with a tempo marking of *poco mosso* and a quarter note equal to 126. The vocal line begins with the lyrics 'ゆくゆく' and continues with 'はうらにささくれて'. The piano accompaniment starts with a *mp* dynamic and includes a *molto sosten.* marking. The second system continues the vocal line with 'びもしんくにぬれぬれぬ' and ends with a final note. The piano accompaniment features a *con fuoco* marking and a *rit.* marking. The score includes various dynamics such as *mf*, *f*, *mp*, *p*, *pp*, and *mf*, as well as performance instructions like *ten.*, *cresc.*, and *a tempo*.

【B】27 小節より再びシンコペーション進行の音型に戻るが、これまでの Dis に B がついて D になり、それが強調されることによって調性が曖昧になる中で「なほもひねもすはしりゆく」と歌われる。そのフレーズ終わりにあたる 32 小節で cis moll の主和音が現れ、続く「草むらふかく忘れつる」が歌われる。

ここでは cis の音が各所に現れるものの、fis moll の属音としての働きを為している。36 小節で VI→導音としての Ais→His の働きを経て 37 小節でようやく堂々と cis moll の主和音が提示され、タイトルでもある「洋銀の皿」が歌われる。(譜例付録 1-2)

(譜例付録 1-2) 詩句「洋銀の皿」の箇所にあられる cis moll の主和音

フレーズ終わりの 41 小節からのピアノパートは、続く【C】パートへの転換部となり、音型と、その調性が安定しない様子から詩句の「くるめ」くイメージと重なる。

【C】「くるめ」くピアノパートが 46 小節で h moll へと転がりこみ、全曲中で唯一、ピアノから細かい音型が消えるパートとなる。和音の上で歌は初めて拍感の縛りから浮き上がるように自由を与えられ、「わが哀しみにくるめける／ももいろうすき日のしたに／白く光りて涙ぐむ／洋銀の皿をたづねゆく」の 4 行を語りの要素を強く持ったフレーズで表現する。(譜例付録 1-3)

(譜例付録 1-3) 語りの要素を強く持ったフレーズ

54 小節では 4/4 拍子に変化、第 7 音にあたる fis の音で「ももいろうすき日のしたに」、55 小節では 6/4 拍子で「白く光りて涙ぐむ」と歌われるが、「光りて涙ぐむ」はリタルダンドの効果を持つように徐々に長く音価があてられている。また、Cis-Dis-Eis と音階の上行形で音が運ばれていき、56 小節の Fis、57 小節の G（ピアノでは F のダブルシャープ）へと繋がっている。54 小節から pp ではじまるこのフレーズは、55 小節で mp、56 小節「洋銀の皿」で mf と少しずつ音量を増していき、最後に p で「たづねゆく」と言うことで、全曲中もっともドラマ性を強く持たされている箇所である。

【D】55 小節からの音階の上行形を受けて、58 小節では gis moll へと移行する。全曲中最も速い速度指示、Vivo での 8 分音符=152、6/8 拍子のシンコペーション進行の音型へと戻り、58-61 小節のピアノは冒頭の前奏を再現するが、4 小節めにあたる 61 小節ではなく、62 小節目 Tempo I で cis moll の主和音となり、そこで詩句最後の 2 行「草むら深く忘れつる／洋銀の皿はいづこにありや。」のフレーズに突入する。f から始まり、mp、p と徐々に音量が落ち着きをみせ、68 小節「いづこに」には *callando* (*calando* の誤植) の指示があり、69 小節からの「ありや」では主和音の第 3 音 E が Eis へと上方変化し、ピカルディ終止となる。²

² 本論文の第 2 章 79 頁、譜例 2-5 を参照。

1.2 石渡日出夫：〈仏陀 或は「世界の謎」〉

調性は f moll、3/2 拍子、全 101 小節からなるが、歌のパートでは 2/2 拍子、6/4 拍子³がそのほとんどを占めている。全体は詩の構成によって以下の 3 つのパートに分けられる。

【A】 詩 1-5 行（1-40 小節）

【B】 詩 6-8 行（41-66 小節）

【C】 詩 9-13 行（67-101 小節）

以下、譜例は畑中良輔の監修による、音楽之友社『日本歌曲全集 19 石渡日出夫』（1994）から引用する。

【A】 3/2 拍子、Largo（2 分音符=42-44）の指定。pp から f まで、低音域をたっぷりと使い、非常にゆったりとした大きさや広さを感じさせる序奏³が 1-9 小節に及ぶ。9-10 小節を跨ぐとき、一瞬 As dur の V₇→I の和声進行が見えるが、「^{あかつち}赭土の多い」と歌い出したところで C が f moll の属音の働きをはたし、2/2 拍子へと変化する 11 小節では f moll の主和音で「丘陵地方の」が歌われる。10-16 小節での歌の旋律は、詩句のリズムに合わせて 5 連音符、4 連音符、3 連音符を組み合わせることと、parlando や recit. といった楽語による指示は無いものの、語りそのものの旋律を生み出している（譜例付録 1-6）。

（譜例付録 1-6） 語りの表現を持つ旋律

あかつちのおおい きゅうりょうちほうの さびしい どうくつの なかに ね むっている

³ 本論文の第 2 章 84-85 頁、譜例 2-7 を参照。

17 小節より再び 3/2 拍子へと戻り、IV 度調である **b moll** で冒頭の序奏が再現される。(譜例付録 1-7) 8 小節間は同じ音型だが、冒頭序奏では 1 小節のみだった 9 小節目は、ここでは 25-26 小節と 2 小節間に拡大され、楽語での指示は *molto pesante ad lib.* から *pesante* のみに、*mf* からクレッシェンドした先で *più pp* となっていたものが *mf* からクレッシェンドして *f*、その次の 27 小節頭で *pp* になる等、表現に違いが現れ、1-16 小節と 17 小節以降が全く同じ楽想ではないことを示している。

(譜例付録 1-7) **b moll** での序奏の再現

The image shows two systems of musical notation for a piano introduction in B minor. The first system covers measures 1 through 16, and the second system covers measures 25 through 31. The music is in 3/2 time. The first system starts with a *mf* dynamic, followed by a crescendo to *f*, then a *ten.* (tension) marking, and ends with a *pp* dynamic. The second system begins with *mp*, followed by a *pesante* marking, a crescendo to *f*, and ends with *pp*. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and articulation marks.

27 小節より、10-16 小節と同じく複数種類の連符を使用して「君は貝でもない骨でもない 物でもない。」と語らせ、31 小節より「さうして磯草の枯れた砂地に」の詩句では語りが少しずつ拡大し、歌へと変化しかけるものの、35 小節より「ふるく錆びついた時計のやうでもないではないか。」の詩句で再び語りの要素が強くなる。フレーズは *es moll* の主和音の上で属音の **B** を歌って締め括られるために、低音へと降りてくるものの、否定を重ねた詩句が音楽上でも解決しないまま【B】パートへと移行する。

【B】41 小節より 6/4 拍子へと変化、*Poco mosso* (付点 2 分音符 = 50) の指示。調性は再び **b moll** となり、ピアノパートにはここで初めて打ち寄せる波音を思わせる

動き⁴が現れる。*Poco mosso* の指示と併せて、ここから音楽全体がうねりをもって動き出していく箇所である。

45-46 小節、時間をかけて「ああ」と「君」に呼びかけるところで、短 3 度の音程の中に長いグリッサンド記号が示され、さらに *pp* からのクレッシェンド・デクレッシェンドで感嘆詞の音としての充実を求めている。また、47-49 小節「君は「眞理」の影か 幽霊か」では 6/4 拍子の上に 4 連音符を重ねることによって、ピアノパートのリズムから詩句を浮き上がらせる効果を得ている。53 小節「いくとせも」を積み上げるように歌い込む箇所より、歌唱パートも徐々に語りから歌へと変化していき、「そこに」で頂点の *f* に達し 57 小節「坐つてゐる」で *es moll* へ変化する。

「佛陀」の全詩句の中で一番神秘的な箇所といえる、「ふしぎの魚のやうに生きてゐる」を再び 4 連音符と 3 連音符の組み合わせで半・語りともいえる表現で歌い、62 小節ではピアノパートの減 7 和音を展開して重ねていった先、*sf* での主和音を引き金のようにして「木乃伊よ。」の詩句が独特のドラマ性をフェルマータ記号と *ad lib.* として歌手に要求する形で描かれている（譜例付録 1-8）が、この指示には (*Adagio*) とあるように、フェルマータを受けてテンポが非常に自由になり、*Adagio* となっても構わない、というテンポ設定上の意思表示であると推察する。

(譜例付録 1-8) 詩句「ふしぎの魚のやうに生きてゐる木乃伊よ。」

【C】前パート最後の 4 小節から続く形で、67 小節より詩 9-13 行を支配する「大海嘯」の音の世界へ徐々に移行していく。ピアノパートは、詩句が歌われはじめる 69 小

⁴ 本論文の第 2 章 83 頁、譜例 2-6 を参照。

節からの6小節にわたるクレッシェンドと、70小節後半から始まる右手のシンコペーション進行により波音が激しさを増し、74-75小節でいよいよ「大海嘯」となって遠くから押し寄せてくる激しさを見せる。80小節からの「^{おほつなみ}大海嘯の遠く押しよせてくるひびきがきこえる。」の詩句は、「^{おほつなみ}大海嘯の」に4連音符、「押しよせてくる」に5連音符を使用して、波のように言葉が畳みかけてくる効果を得ている。(譜例付録 1-9)

(譜例付録 1-9) 波のように言葉が畳みかけてくる効果

The image shows a musical score for a vocal and piano piece. The top system features a vocal line with lyrics: 'なり おおつなみのとおく おし'. The piano accompaniment consists of two staves. The second system continues the vocal line with lyrics: 'よせてくるひびきがきこえる'. The piano accompaniment includes dynamic markings such as 'dim.', 'mp', and 'poco a poco dim.'. The score is written in a key signature of two flats and a 4/4 time signature.

同時にこのあたりから少しずつディミヌエンドがかかり、85小節からは mp、ピアノの右手パートはアルペジオ記号を伴うようになって激しさが遠のいていく。88小節で pp となり、音型もシンコペーション進行ではなくなって落ち着きを見せる。89小節後半で es moll の V の和音を使用して b moll へと回帰し、「君の耳はそれを聴くか？」の1行を 90-93小節で歌わせるが、ここでは p から ff へと急激に音量が変化し、ピアノのバスパートはオクターブのトレモロ上行をするなど、4小節の間に非常にドラマティックな音楽が詰め込まれている(譜例付録 1-10)。

(譜例付録 1-10) ドラマ性が詰め込まれた 4 小節

きみのみみは それを きく か

93 小節でピアノと歌は同時に歌いきったのち、94 小節で再び 3/2 拍子 *f* *moll* となり、Tempo I、曲冒頭の序奏が響くなかで終詩句「久遠くをんのひと 佛陀よ！」が静かに眩かれ、幕となる。

1.3 別宮貞雄：《白い雄鶏》より〈ころろ〉

3/4 拍子、Moderato (4 分音符=108) の指示。調性は D dur の響きを伴うが調号はなし。臨時記号によって各所に調性を感じさせる作品ではあるものの、同時に臨時記号によって非常に調性が曖昧な箇所が多い作品でもある。全 99 小節からなり、全体は詩の連に沿って、以下の 3 パートに分けられる。

【A】 詩第 1 連：1-4 行 (1-34 小節)

【B】 詩第 2 連：5-9 行 (35-77 小節)

【C】 詩第 3 連：10-12 行 (78-99 小節)

以下、譜例は音楽之友社『別宮貞雄歌曲集 (増補)』(2018) より引用する。

【A】 4 小節の前奏をうけて 5 小節目アウフタクトより「ころろをばなににたとへん」と歌い出される。このとき、歌にはフレーズ全体にスラーがかけられ、横に流れる旋律が強調されているように見えるが、ピアノパートにも同じくスラーがかけられ、和声の変化を形作りながらも横に流れる旋律線を持っていることがわかる(譜

例付録 1-11)。9 小節目は 4 小節と同じ作りになっており、10 小節アウフタクトよりピアノには歌唱パート歌い出しのリズムがうつされている。

(譜例付録 1-11) 歌・ピアノ共に横に流れる旋律線を持っている

続く 13 小節目アウフタクトより詩 2 行目「こころはあぢさゐの花」が歌われるが、歌い出し「こころ」の音型は 1 行目の「こころ」とは違うもので、1 行目では 2 拍だった 2 音目の「こ」の音価が、2 行目では 4 拍となっている⁵。さらに、歌は D dur を彷彿とさせながらもその下でピアノパートが h moll の音階を上行させており、調性が曖昧になっていく。「あぢさゐの花」では b moll へと変化。19-34 小節にかけて詩 3-4 行「ももいろに咲く日はあれど／うすむらさきの思ひ出ばかりはせんなくて。」が歌われるが、ここではさらに臨時記号の移り変わりが激しくなり、移り変わる「あぢさゐ」の色に例えられたように調性が不安定になる。

【B】37 小節冒頭にて G dur へと変化。ここから 2 小節ごとに調性が変化していくために、「こころはまた夕闇の園生のふきあげ」の 1 行はひとところに落ち着くことのできない音楽の運びとなっている。また、「ふきあげ」傍点部にテヌート記号。歌の旋律は「ふきあげ」の最後の音を長く伸ばすが、その下でピアノパートは次のフレーズへと変化し、その変わり目である 47 小節は明確にダブルバーで区切られている。49 小節で fis moll の響きになると「音なき音のあゆむひびきに」はおお

⁵ 「こころ」の各音程や音価の違いについては、本論文の第 2 章 90 頁、表 2-6 を参照。

かた調性的には落ち着きをみせる。ここまで、動詞や名詞といった単語単位における1音節に対しての最小音価は4分音符であったが、ここで「音」「あゆむ」「ひびき」に8分音符があらわれている。これにより、リズムを刻むような音運びの効果がみられる⁶。

55小節アウフタクトより「こころはひとつによりて悲しめども」の詩句へと進むが、ここからは再び2小節単位で調性が移り変わっていく。ここで初めて「こころ」の音型で中央の「こ」の音価が伸びなくなり、「ろ」の音価が伸ばされていることに注目できる。また、ここでも「こころはひとつによりて」傍点部にテヌート記号が用いられている。

63小節より「かなしめどもあるかひなしや」では「も」「や」以外のすべてにテヌート記号が用いられ、「あるかひなし」では65小節ピアノパートにもfかつアクセント・テヌートが使用されて、どれだけ悲しんでも戻ることがない、という絶望にも似た深い悲しみを音楽で強調するように書かれている。そこから更に67-68小節のクレッシェンドで心を膨れ上がらせ、69小節のピアノパートで65小節と同じ音型・指示記号による表現を経て、70小節「ああ」の *espress.* を伴う感嘆詞へと繋がっている（譜例付録1-12）。

（譜例付録1-12）詩句「ああ」に向かって心を膨らませる役割のピアノ

The image shows a musical score for piano accompaniment. The top staff is the vocal line with lyrics 'いなしや' and 'ああ'. The bottom staff is the piano accompaniment. A box highlights a section of the piano part from measure 69 to 70, showing a crescendo and then a return to a similar texture. The word 'espress.' is written above the final measure of the highlighted section.

⁶ 本論文の第2章91頁、譜例2-8を参照。

71 小節アウフタクトより「このころをばなににたとへん。」が歌われて第 2 連は締め括られる。ここでの「ころ」はフレーズの中で目立たされることもなく、4 分音符で淡々と進んでいるようにみえるが、ピアノパートには「ころをばなにに」と一緒に進行する 4 分音符にテヌート記号が書かれている。

【C】79 小節アウフタクトより最終連の 1 行目「ころは二人の旅びと」が歌われるが、【B】パート後半で *f* からのクレッシェンドで膨らんだ嘆息の表現は 74 小節で一気に落ち着き、最終連はその前奏ともいえる 75 小節から *p* となっている。また、83 小節「旅びと」が 1 音節 8 分音符の音価で書かれ、続く 2 行目の表現へと繋がっている。

最終連 2 行目は原詩では「されど道づれのたえて物言ふことなければ」となり、詩の中でもっとも音数の多い 1 行である。別宮はこれを、「されど道づれの物言ふことなければ」と変更して作曲しているが、この「たえて」の有無によって、詩人の抱える寂しさや孤独感の印象は大きく変化する。こうした疑問点はあるものの、別宮はこの詩句を最終音「ば」以外すべて、1 音節の音価を 8 分音符とすることで、言葉に独特のスピード感を与えている（譜例付録 1-13）。指示としての *parlando* や *recitando* の語はないが、これまでのフレーズとは明らかに違う音価での変化を与えることにより、それと同等の効果があらわれているといえるだろう。

(譜例付録 1-13) 言葉にスピード感を与え、*parlando* の効果を得た箇所



続く 91 小節アウフタクトより最終行「わがころはいつもかくさびしきなり。」が歌われるが、ここでは直前の 8 分音符での進行とはうってかわって再び 1 音節 4 分音符によるフレーズとなり、さらに最終音「り」以外のすべてにテヌート記号がつけられている。ここで *D dur* へと回帰するものの、ピアノパート 96-97 小節には

第3音が下行したF音があらわれるために、d mollとD durが同時に聴こえてくるような不思議な響きが生じている。

1.4 別宮貞雄：《白い雄鶏》より〈白い雄鶏〉

3/4拍子を主としながら、2/4拍子、4/4拍子、5/8拍子を行き来する変拍子。Allegro（4分音符＝112）の指示で、全体的に8分音符、16分音符、32分音符でモチーフが描かれるため、実際のテンポよりも体感は速く感じられる。調性ははっきりせず、短2度音程が全体を支配している。全75小節からなり、全体は詩の連に沿って、以下の2つのパートに分けられる。

【A】 詩第1連（1-37小節）

【B】 詩第2連（38-75小節）

以下、譜例は音楽之友社『別宮貞雄歌曲集（増補）』（2018）より引用する。

【A】 1小節目アウフタクトより、8小節間の前奏でけたたましい「鶏の鳴き声」のモチーフ⁷が提示される。この騒々しさとは裏腹に、9小節より一度rit.し、詩句1行目「わたしは田舎の^{にはとり}鶏です」に入るとピアノと歌は共に低めの音域から入って、D・Es・As・Desと徐々に音高をあげるフレーズ（譜例付録1-14）を奏する。

（譜例付録1-14）D・Es・As・Desと徐々に音高をあげる旋律

⁷ 本論文の第2章96頁、譜例2-9を参照。

12小節より *a tempo* となり、再び「鶏の鳴き声」のモチーフが高音域で鳴り響くなか、詩2行目「まづしい農家の庭に羽ばたきし」が同じく高音域で歌われることにより、けたたましさを更に強調する効果を得ている。16小節目より、詩3-4行目「垣根をこえて／わたしは乾^ひからびた小蟲をついばむ。」が歌われると、ピアノは左手のパートが歌と同じリズムをなぞる音型となり、「鶏の鳴き声」のモチーフは姿を潜める。しかしここでは歌のパートで、詩句「乾からびた」に高音域での同音連打があらわれることにより、けたたましさを感じさせている。続く22小節でピアノは *pp*、歌は *p* となり、*poco rit.* を与えられて詩句6行目「さびしく乾地の草をついばむ」の詩句が、冒頭「わたしは田舎の^{にはとり}鶏^{をんどり}です」の旋律を変化させたメロディーで歌われる。ここで別宮は詩句5行目を完全に削除して作曲していることがわかる。

26小節で *a tempo* となり、詩句7行目「わたしは白つばい病氣の雄鶏」が歌われるが、ここで再び音楽は若干のけたたましさを感させる。歌い出し「わたしは」の音型は3連8分音符を利用して、冒頭の詩句「わたしは田舎の^{にはとり}鶏^{をんどり}です」の音程を完全に短縮して一気に駆け上がっており（譜例付録1-15）、この3連音符が楽曲冒頭のピアノによるアウフタクトを彷彿とさせるためであろう。

(譜例付録1-15) 冒頭の詩句の音型(譜例付録1-14)を短縮した旋律

ピアノは、歌が「雄鶏」に入る30小節より「鶏の鳴き声」のモチーフを高音域で繰り返す。それが33小節の *rit.* で不意に緩んだかと思うと、詩第1連最終行「あはれな かなしい 羽ばたきをする^{いきもの}生物です。」の詩句が歌われはじめる。この旋律はこれまで基本的に上行形で描かれて来たフレーズとは違い、*rit.* を伴いながら下行

して 37 小節のフェルマータに到達することで、諦念や卑下の表現が強まっている。フェルマータのついた 2 分音符で、音価を分割することなく語尾の「です」が歌われることで、文末が無声で空気に消える効果となっていることにも、諦念の表現がみられる（譜例付録 1-16）。

（譜例付録 1-16） 諦念や卑下の意識の表出した音楽

あわれな かなしい はばたきする いきもの です
 A-wa-re-na ka-na-shi-i ha-ba-ta-ki su-ru i-ki-mo-no desu

rit. *a tempo*
mf

【B】 38 小節アウフタクトより、再び楽曲冒頭の前奏が音高をあげてリフレインする。前パートの始まりと同じ展開で、46 小節より詩第 2 連 1 行目「私はかなしい田舎のにはとり鶏」が歌われるが、ここでは「かなしい」の詩句が増えていることもあり、E-F-A-Dis-Fis の 5 音を上行する形になっている（譜例付録 1-17）。

（譜例付録 1-17）

rit. poco accel. e cresc.
mp わたしはかなしいなかの にわとり
 Wa-ta-shi-waka-na-shi-i i-na-ka no ni-wa-to-ri

続く 49 小節からは、【A】パートでの 16 小節目からの展開へと飛ぶが、これは詩句 2-4 行「家根をこえ／垣根をこえ／墓場をこえて」を、第 1 連 3 行目「垣根をこえて」をなぞるように展開させるためであろう。55 小節では突如ピアノの和音の持続によって f moll の響きが前面に押し出される中、maestoso の指示を与えられ、詩句 5 行目「はるかの野末にふるへさけぶ」が、楽曲冒頭「わたしは田舎のにはとり鶏」で

す」の音型を高音域へと変化させた上行形で歌われる⁸。ここで調性感が打ち出されるのと反対に、続く 59 小節からは再び調性が非常に曖昧になり、詩句最終行前半「ああ私はこはれた日時計」が本当に壊れた玩具のような音型をもって描かれる。続く 62 小節からは、これまでと違い、ピアノの低声部で「鶏の鳴き声」のモチーフがどんよりとした響きで奏され、その上で終詩句「田舎の白つばい雄鶏^{おんどり}です。」が歌われる（譜例付録 1-18）。

（譜例付録 1-18）

いなかのしろつばいおんどりです
i - na - ka no shi - rop - po - i o - n - do - ri de - su

70 小節より、ピアノは突如 *f* かつ *agitato* となり、【A】パート 12 小節からの「鶏の鳴き声」のモチーフをけたたましく繰り返したのち、*rit.* とデクレッシェンドにより、その勢いを削がれる形で幕となる。

1.5 別宮貞雄：《白い雄鶏》より〈海鳥〉

3/4 拍子で始まり終わるが、曲中は旋律や詩句に沿って頻繁に拍子が変わる、変拍子。全体に 2/4、3/4、4/4、3/8、5/8、6/8、7/8、8/8 の拍子が入り混じっている。また、*Parlando espressivo* [ママ]、4 分音符 = 62 の指示により、おそらく落ち着いた鼓動の拍感で、を込めて語ることを要求している。

調号は存在せず、和声の響きによってときおり調性感があらわれるが、全体的には 4 度堆積和音の響きの効果により、固定されていない。全 56 小節（ピアノは 57 小節）からなり、全体は詩の構成から以下の 2 つのパートにわけられる。

⁸ 本論文の第 2 章 99 頁、譜例 2-10 を参照。

【A】 詩 1-5 行 (1-25 小節)

【B】 詩 6-11 行 (26-56 小節)

以下、譜例は音楽之友社『別宮貞雄歌曲集 (増補)』(2018) より引用する。

【A】 1 小節目アウフタクトから 2 小節目にかけて、短いモチーフ a による前奏が奏でられ、3 小節目より詩句 1 行目「ある夜ふけの遠い空に」が歌われる。この間、ピアノは G の音を持続するのみで、拍子は詩句の音数に沿うように「(3/4) ある夜ふけの | (5/8) 遠い空 | (3/4) に」と変化する。ピアノパートには 5-7 小節の 3 小節目間、再び小さなモチーフ b があらわれる。8 小節からは再び詩句 2 行目「洋燈のあかり白白ともれてくるやうにしる」が歌われ、そこでピアノパートは再びモチーフ b を音高を変えて繰り返している。⁹

続いて 13 小節より詩句は 3 行目「かなしくなりて家家の乾場をめぐり」へと突入するが、ここでピアノは再びモチーフ a の音高を変化させた旋律となる。また、歌の旋律はここまですっと五線の下半分、中音域にとどまっていたが、ここで初めて五線の上半分へと明らかな上行をみせている。そのまま続く詩 4-5 行目前半「あるひは海岸にうろつき行き / くらい夜浪の」にあたる 16-21 小節でも上行を続け、楽曲前半の最高音に「くらい」で到達する。この間、ピアノはモチーフ b を音高変化させながら 2 度繰り返す。それと同時にピアノの左手には 3 連 8 分音符や、16 分音符による 5 連符・6 連符といった新しいパーツがあらわれ、「夜浪」の響き (譜例付録 1-19) が音にもあらわれている。22 小節アウフタクトより詩句は 5 行目後半「よびあげる響をきいている。」が、ゆっくりとデクレッシェンドを伴いながら下行して、再び中音域へと戻っていく。

⁹ モチーフ a,b,c は本論文の第 2 章 105 頁、譜例 2-12 を参照。

(譜例付録 1-19) 「夜浪」の響き

うろつき ゆきくらら いよなみのよび
 u-ro-tsu-ki yu-ki ku-ra-ra i yo-na-mi no yo-bi-

【B】26小節より、6連16分音符の上行と下行がひとつに組み合わさった音型が、ピアノの高声部にあらわれる。そこから続く27小節では *pp* でのトリルの持続となり、この2つの音型の組み合わせからなるモチーフ *c* が2度繰り返される上で、詩6-7行目「しとすとふる雨にぬれて／さびしい心臓は口をひらいた」が五線下部、この曲の中でもっとも低い音域へと下行しながら歌われる。この旋律はまず7連16分音符からはじまり、徐々にその音価を広げることによって、自然と *ritardando* の効果を得ている (譜例付録 1-20)。

(譜例付録 1-20) 詩句「しとすとふる雨にぬれて／さびしい心臓は口をひらいた」

pp
 しとすとふる あめにぬれて さびしい しんぞうは くちをひらいた
 Shitoshitotofuru a-meni nure-te sa-bi-shi-i shi-n-zō wa ku-chi o hi-ra-i-ta

32小節でピアノは一気に *p* から *f* へとクレッシェンドしながら高音域まで駆け上がり、32小節の最後から33小節前半で短2度の上行と下行を同時に行うことにより、警報のような響きで突然音楽に緊迫感があらわれる。一瞬のフェルマータを経て、34小節アウフタクトより完全4度の堆積和音の響きがピアノによって鳴り響くなか、歌は詩8行目が歌われはじめる。そこでピアノには再びモチーフ *b* の音高変化形が登場する。

音楽はこのモチーフを繰り返しながら、その後展開していくことになる。詩8-9行目「ああ かの海鳥はどこへ行ったか。／運命の暗い月夜を翔けさり」は間に

句点を挟んでいるものの、この 2 行のみにスラーがかかり、*express.*の指示があるように、ドラマ性の表出を狙っている¹⁰。42-43 小節でピアノ右手に 6 連 16 分音符の上行・下行音型が【B】パート冒頭を彷彿とさせるように一瞬あらわれ、それに誘われるようにして詩 10 行目「夜浪によごれた腐肉をついばみ泣きみたりしが」が曲中最高音にあたる G_{is} から入り、ゆっくりと中音域まで下行する。

49 小節からはピアノが楽曲冒頭のモチーフ a を崩した音型（譜例付録 1-21）をゆっくりと単音で奏するなか、詩最終行「ああ 遠く飛翔し去ってかへらず。」が中音域でぽつりぽつりと一語ずつ呟くように語られ、幕となる。

（譜例付録 1-21）モチーフ a が崩れた音型



以下、譜例は音楽之友社『別宮貞雄歌曲集（増補）』（2018）より引用する。

【A】D dur の I の和音がアルペジオで持続されるなか、2小節目後半より詩句 1-2 行目「さうさうたる高原である／友よ この高きに立つて眺望しやう。」が音程を上行させながら一気に歌われる¹¹。この間、ピアノパートは最初 4 小節はバスの D を持続しつつ I の和音をアルペジオで上下行する形、5-11 小節は同様に右手がアルペジオ音型の中、左手は半音進行を含む下行音階を奏している（譜例付録 1-22）。その下行が 12 小節で止まり、右手のアルペジオ音型はその幅を広げた形と変化し、続く 14 小節は低声部から高声部へと一気に駆け上る。

（譜例付録 1-22）アルペジオの上下行音型／半音進行を含む下行音階

15-16 小節にあらわれる 3 拍のモチーフ a¹²を挟み、詩句は 3-4 行目「僕らの人生について思惟することは／ひさしく既に轉變の憂苦をまなんだ」へと展開していく。ここでの歌の旋律は、全体的に下行音型といえる。

¹¹ 譜面における「このたかきにたて」は「たつて」の誤植と考えられる。

¹² 本論文の第 2 章 112 頁、譜例 2-14 を参照。

ピアノパートからはアルペジオ音型が消え、17-22 小節ではモチーフ a を緩めた音型から始まる、8 分音符の和音全体で旋律を描くパートとなる。23-26 小節は 2 小節単位で右手は同和音連打、左手は 2 度音程の行き来となり、続く 27 小節からは内声に同音連打、外声が半音進行を含む音型となり、さらに 31 小節目からは右手の音型は上行、左手の音型は下行する形で音の幅と厚みを増していく効果を得ている（譜例付録 1-23）。それと同時に、27 小節からは長いクレッシェンドがかかって音圧も増していき、35 小節からの間奏へとなだれ込んでいく。ここから、ピアノパートは低音域から高音域までを半音進行やアルペジオ音型を使用しながら、縦横無尽に「轉變の憂苦」という詩句をあらわすかのような音型を奏する。

（譜例付録 1-23）間奏に向けて音の厚みを増していくパート

同和音の連打と 2 度音程の行き来

同音連打と半音進行を含む音型

【B】43 小節よりピアノは再び p となり、楽曲冒頭と同様に左手はバスの持続、右手はアルペジオの上下行音型となる。この間、バスは G の音が響いているが、アルペジオの和音は移り変わり、その中に半音進行を含んでいる。47 小節より D-Cis-C-H という半音階進行を 4 小節間で繰り返したのち、51 小節アウフタクトより詩句 5-6 行「ここには爽快な自然があり／風は全景にながれてゐる。」が歌われる。こ

の間、ピアノの音型は直前の4小節と同様に、半音階進行とアルペジオ音型で成り立っており、歌の旋律は全体的に上行している。

59-60小節には、【A】パート15-16小節にあらわれたモチーフaの音高を変化させたものが、今度は歌による詩句7行目「瞳^めをひらけば」とピアノで同時に奏される(譜例付録1-24)。続く61小節からはこのモチーフを緩めた音型からはじまる8分音符の和音が続くパートへと繋がり、その上で詩句8行目「瞳は追憶の情侈になづんで濡れるやうだ。」が全体的には下行音型で歌われる。

(譜例付録1-24) モチーフaの音高変化による「瞳^めをひらけば」

The image shows a musical score for the phrase 'Me o hi-ra - ke-ba'. It consists of two staves. The top staff is a vocal line in treble clef, 4/4 time, with lyrics 'めを ひら けば' and 'Me o hi-ra - ke-ba'. The bottom staff is a piano accompaniment in bass clef, 4/4 time, featuring a series of chords and eighth notes. The piano part starts with a half-note chord (F4, A4) and continues with a sequence of chords and eighth notes that mirror the vocal melody's contour.

71小節より、再びピアノはアルペジオ音型による進行へと戻る。2小節の半音階進行を経て、73小節より詩句9行目「友よここに来れ」が歌われる間、ピアノは右手がアルペジオの下行形、左手が上行形を奏している。これが79小節より再び半音進行を含むものへととなり、詩句10-11行目「ここには高原の植物が生育し／日向に快適の思想はあたたまる。」が、各行共に上行形で描かれ、曲中での最高音にあたるGisに到達することになる。さらに87-88小節のフレーズの頂点にはテヌート記号が与えられ、「快適の思想」が「あたたまる」という独特の言い回しを強調する効果を狙っている。

91小節からは詩句12-13行の音楽へと変化し、ピアノパートにはトリルの持続があらわれる。「ああ君よ／かうした情歡もひさしぶりだ。」が歌われる間、トリルが続けて聴こえ続けることになるが、95小節からの詩句最終行にあたる箇所では完全に和音の持続とトリルのみとなっている。これにより、歌の旋律はピアノの拍感か

ら自由を得、*recitativo* の指示と同時に 4 分音符による連符という表記によって、ゆったりと言葉を語る効果を要求している¹³。

詩句が歌い切られる 98 小節より、ピアノは再び楽曲冒頭と同じ D dur の I の和音のアルペジオ音型へと回帰する。そのままゆっくりと *rit.* と *dim.* をかけながらアルペジオ音型は音域を上げていき、*pp* で遠くへ消えていく。

1.7 團伊玖磨：〈旅上〉

調性は As dur、12/8 拍子、全 45 小節からなるが、途中 4/4 拍子へと変化。終曲時には 12/8 拍子へと戻る。全体は詩の構成により 2 つのパートに分けられる。

【A】 詩 1-4 行（1-19 小節）

【B】 詩 5-9 行（20-45 小節）

以下、譜例は音楽之友社『團伊玖磨歌曲集』（2011）より引用する。

【A】 *Allegretto*。6 小節にわたる前奏で爽やかな風を印象付けるような特徴的な音型は、歌い出しの「ふらんすへ」が同じモチーフを繰り返すことでこの作品全体の印象となっている¹⁴。さらに、この「ふらんすへ」を 2 度繰り返し、1 度目は短 3 度の跳躍が、2 度目には完全 4 度へと距離を広げることにより、「ふらんす」への憧れの強さが強調されている（譜例付録 1-25）。

（譜例付録 1-25）

The image shows a musical score for the song 'I'd go to France!' by Kunikida Doppo. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has two phrases: 'ふらんすへ I'd go to France!' and 'ふらんすへ I'd go to France!'. The piano accompaniment features a characteristic arpeggiated figure in the right hand and a steady bass line in the left hand. Dynamics include *mf* and *p*.

¹³ 本論文の第 2 章 113 頁、譜例 2-15 を参照。

¹⁴ 本論文の第 2 章 120 頁、譜例 2-16 を参照。

続く「行きたしと」も 2 回繰り返し、「思へども」で音程が 1 度目の「行きたしと」を繰り返すことで気持ちの高まりが表現されているが、続く 11 小節目でピアノパートは停止してしまい、「ふらんすはあまりに遠し」とあっさりと諦めが歌われる。歌い終わりの 13 小節目では、歌のフェルマータの背後で「ふらんすへ」のモチーフがこだまする。14 小節「せめては」では一瞬 *f moll* の和音が顔を出す、すぐに 15 小節から *As dur* へと回帰し、クレッシェンドに乗って「新しき背廣をきて／きままなる旅にいでてみん。」を一気に歌い上げる。ここで特徴的なのは、小節最後の音から、その次の小節頭が休符であるにもかかわらず、小節線を跨ぐようかけられたスラーである。このスラーの下では必ずといっていいほどピアノが動きを見せられている。¹⁵

【B】20 小節より 4/4 拍子、テンポは 4 分音符 = 【A】付点 4 分音符へと変化。ピアノによる背景描写もここからはあきらかに「汽車」がレールの上を走る、のどかな音型へと変化する¹⁶。このモチーフが 7 小節間、26 小節まで続く上で「汽車が山道をゆくとき／みづいろの窓に」と情景描写のようにして詩句が歌われるが、27 小節「寄りかかりて」で汽車のモチーフは停止、どこかうっとり夢を見るような音型で窓に寄りかかる様を表現し、28 小節ではピアノパート左手に柔らかく汽車のモチーフがこだまして遠ざかる（譜例付録 1-26）。

(譜例付録 1-26)

The image shows a musical score for the song 'the steep mountain pass'. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has lyrics in Japanese and English: 'よりかか-りて the steep - moun - tain pass'. The piano accompaniment is in 4/4 time and features a recurring motif in the left hand, which is highlighted with a box. The motif consists of a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The piano part also includes dynamic markings like *mf* and *pp*.

¹⁵ 本論文の第 2 章 120 頁、譜例 2-17 を参照。

¹⁶ 本論文の第 2 章 120 頁、譜例 2-18 を参照。

29-30 小節では「われひとり」を 2 度繰り返して詩人の孤独が強調されるものの、2 度目の「ひとり」はクレッシェンドに乗って「うれしきこと」へとなだれ込むため、寂しさや孤独感よりも、幸せな想像を誰にも邪魔されない、という表現へと繋がっていると考えられる。

33 小節ではついに完全に歌はピアノのリズムを外れて自由になり、「五月の朝の」と語り始めるが、続く「しのめ」で語りがそのまま歌へとなだれ込むようにして音程が浮き上がり、言葉の表す明るさへの期待、その後続く「うら若草」の思いが心の中でふくらんでいく様が表現される（譜例付録 1-27）。

（譜例付録 1-27）

The image shows a musical score for a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is in G major and 4/4 time. It features a melody that rises and then descends. The piano accompaniment is in G major and 4/4 time, with a steady eighth-note accompaniment. The score includes dynamic markings such as *mp*, *mf*, and *p sub.*, and articulation marks like slurs and accents. The lyrics are in Japanese and English: "五がつのあさのしのめのめ うらわかぐさの I shall think of all those happy times a-gain. I shall think happy thoughts".

終句「うら若草のもえいつる心まかせに」は 2 度繰り返されるが、ここでも歌では 38 小節最後の音から 39 小節にかけてと、40 小節最後の音から 41 小節にかけての 2 箇所小節線をまたぐ特徴的なスラーが使われている。ここでもピアノパートには動きを伴っており、これによりフレーズ終わりや途中での減速を防ぎ、次の小節への充実を図っていると推察できる。

歌が終句の最後の音に入ったのち、43 小節で 12/8 拍子へと戻り、ピアノは「ふらんすへ」のモチーフを、後ろ姿を見せるかのように高声部でこだまさせ、終曲となる。

1.8 團伊玖磨：《萩原朔太郎に依る四つの詩》より〈雲雀料理〉

調性は F dur、4/4 拍子、40 小節からなるが、途中 5/4 拍子、2/4 拍子を挟む。全体は詩の句点に従って、2 つのパートに分けられる。

【A】 詩 1-3 行 (1-17 小節)

【B】 詩 4-7 行 (18-40 小節)

以下、譜例は音楽之友社『團伊玖磨歌曲集』(2011) より引用する。

【A】 *Andante sostenuto*、*p* での肅々とした儀式を思わせるようなモチーフ¹⁷がピアノの前奏で紡がれ、このモチーフが前半 17 小節まではほぼ途切れることなく続いていく。F dur の I と V₇ が交互に現れる前奏から、そのどちらにも共通の C の音が繋がり、歌い出しの「ささげまつる」も C から始められ、主音の F へと向かう作りになっている (譜例付録 1-28)。

(譜例付録 1-28)

C → F

mp
ささげまつる
For— you, to-night,

F : I V₇ I V₇

6-7 小節では臨時記号によって Fis や Gis、H があらわれることで一瞬 E dur の気配を漂わせ、さらに Fis を利用することで、翌 8 小節より g moll の気配を F dur の II に漂わせている。この 8 小節めのみ 5/4 拍子へと変化、9 小節より再び 4/4 拍子となる。「燭に」を「ともしびに」と読ませ、「魚臘」「薫じ」などの言葉では「ぎよ・ろ・う」「く・ん・じ」と音価を三分せず、「ぎよ・ろう」「くん・じ」とふたつに分けていることが、日本語の詩句の扱い方として特徴的な箇所である。¹⁸

¹⁷ 本論文の第 2 章 128 頁、譜例 2-20 を参照。

¹⁸ 同前、譜例 2-21 を参照。

12小節アウフタクトより「いとしがり」を2度繰り返し、2度目の「いとしがり」の下ではピアノの内声が半音階で進行し、Cis、Eis、Fis、Hなどの音程があらわれることにより、調性を曖昧にする効果を得ている（譜例付録 1-29）。

（譜例付録 1-29）

続く 14小節アウフタクトより「みどりの窓をひらきなむ」の詩句が歌われるが、「ひらきなむ」で初めて *f* があらわれ、開放的な音の印象をさらに強くしている。歌い切りも冒頭と同じく C の音で和声も V、15-17 小節の儀式的モチーフを経て II_7 の和音でフェルマータとなり、音楽は宙に浮いたような形で後半へと切り替わることになる。

【B】17小節4拍めよりピアノは儀式的なモチーフから解き放たれ、*pp* かつ *con grazia* の指示で優美さ、典雅さを強調したフレーズが18小節から始まり「あはれあれみ空をみれば、／さつきはるばると流るるものを、」の詩句が歌われる。ここでピアノパートは、18-19小節ではハープを思わせる、優美さを強めるような3連音符による下行アルペジオ音型を繰り返し、「み空」以降では高声部で歌唱パートの旋律を中心に包む和音を奏でている。

(譜例付録 1-30)

The image shows two systems of musical notation. The first system features a vocal line with lyrics in Japanese and English: 'あわれあれみ A-las, but a-las! In'. The piano accompaniment includes markings for 'con grazia', 'pp', and 'p'. The second system continues the vocal line with lyrics: 'そらを見れば さつきはるはるとながるるも のを far off skies above I see the month of May drift-ing, the time of youth. and glad-ness.' The piano part continues with similar markings and includes a 'p' marking at the end.

それが 23 小節めで急激なクレッシェンドを伴う 3 連音符の下行ののち、24 小節で sf とアクセントスタッカートにより強調された和音となる。この 24-25 小節では、17 小節までの粛々とした音楽、また 18 小節からの高声部による浮遊感を感じさせる音楽と打って変わって、あきらかにドラマティックな表現が求められている。歌による詩句「手にわれ雲雀の皿をささげ、」も f から *più f* かつ、全曲中ここで見られない 16 分音符が 1 音ずつアクセントで強調され、さらに歌唱部の背景からはピアノが消えることで、独特のパルスが感じられる。¹⁹

続く 26-28 小節では打って変わり「いとしがり」の旋律が歌とピアノで交わされることで、言葉での 2 度の繰り返しというだけではなく、音楽上では 4 度繰り返され、最も高い盛り上がりを見せる²⁰。その後再び前奏のモチーフが戻り、詩最後の 2 行「手にわれ雲雀の皿をささげ、／いとしがり君がひだりにすすみなむ。」がもう一度、今度は p から落ち着いた表情で歌われる。33-35 小節「いとしがり君がひだりにすすみなむ。」では、曲冒頭 8-10 小節「燭に魚臘のうれひを薫じ、」と同じモチーフが使用され、拍子も 5/4→4/4→2/4 と 1 小節ずつ変化。36 小節では歌い切

¹⁹ 本論文の第 2 章 129 頁、譜例 2-22 を参照。

²⁰ 同前、譜例 2-23 を参照。

りの音がここでも C となり、ピアノでは再び前奏と同じモチーフが再現され、最後は高声部へと浮き上がっていく。²¹

1.9 團伊玖磨：《萩原朔太郎に依る四つの詩》より〈草の莖〉

調性は A dur、2/2 拍子、全 52 小節からなり、途中 2 小節のみ 3/2 拍子を含む。全体は詩の構成・連に沿って、以下の 3 つに分けられる。

【A】 詩 1-3 行（1-20 小節）

【B】 詩 4-6 行（21-36 小節）

【C】 詩 7-8 行（37-52 小節）

【A】と【B】はどちらも第 1 連にあたり、同じ区分に分類することも可能だが、詩 3 行目と 6 行目は同じ「草の莖をみよや」の一文であり、構成的に 1-3/4-6（行）という形をとっていることは明らかである。また、作曲上にもそこに明確な区切れが存在していることも考慮して、本論では別パートとして考察する。

以下、譜例は音楽之友社『團伊玖磨歌曲集』（2011）より引用する。

【A】Adagio misterioso の指示あるとおり、pp で全体的に落ち着いたのがある、静かな曲調での前奏。この前奏においてピアノパート左手にみられる合いの手的なモチーフ（譜例付録 1-31）は、【C】パート冒頭で再現される。²²

（譜例付録 1-31）前奏にあらわれる合いの手的なモチーフ



²¹ 本論文の第 2 章 130 頁、譜例 2-24 を参照。

²² 本論文の第 2 章 135 頁、譜例 2-25 を参照。

5 小節アウフタクトより「冬のさむさ」と歌わせながら、A-dur の響きがどこか春を予感させるような温かさを感じさせるが、6-14 小節ではピアノパートの半音進行に、歌とピアノの両パートにおいて臨時記号を多用することによって、調性が曖昧になっている（譜例付録 1-32）。

（譜例付録 1-32）半音進行（ピアノ）と臨時記号の多用（歌）

The image displays two systems of musical notation. The first system consists of a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The vocal line has lyrics in Japanese and English: 'さむさに ほ' and 'all cold winter long, En.'. The piano accompaniment features chromatic movement in the right hand and sustained chords in the left hand. The second system also consists of a vocal line and piano accompaniment. The vocal line has lyrics: 'そき毛をもて つかまれし' and 'fold-ed, safe and warm, In man-tles of fine fur,'. The piano accompaniment continues with chromatic movement and frequent accidentals, including a fermata over a chord in the final measure.

続く 15-16 小節「草の莖を」では再びはっきりとした A dur が顔を出す、翌 17 小節からは V 度調である E dur がピアノに現れる。19 小節からの上行形で IV 音と V 音が半音上がる形で再び調性は曖昧になり、フェルマータで宙に浮いたような終止。

【B】 21 小節アウフタクトより「あをらみ莖は」の詩句が 2 小節にわたって 3/2 拍子、A dur で歌われるが、ピアノパートでは 1 拍目に主和音の第 5 音が半音下行したものが、2-3 拍めでは根音 F の長 3 和音が鳴るなど、A dur とは異なる響きとなっている。23-24 小節で今度は歌の旋律に半音階進行が使われることで再び調性が曖昧になり、続く 25 小節からは g moll の響きへと変化。ここから 36 小節まで、ピアノパートでは途切れることなく G の音が鳴り続けている。Poco più mosso の

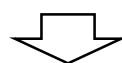
指示かつ *mp* からのクレッシェンドがかかり、さらに全曲中もっとも高い音である G が「うすき毛をもて」と「草の莖」の 2 箇所にあてられ、明らかに【A】パートでの「ほそき毛をもて」「草の莖」よりも盛り上がりを見せるように表現がビルドアップされている（譜例付録 1-33）といえる。*ma delicato sempre* の指示があるように繊細さは失われていないものの、テンポがやや速くなって横の流れが強くなった状態で「草の莖をみよや」にも 3 連音符が使われるなど、躍動感があらわれていることがこのパートの特徴である。

(譜例付録 1-33) 【A】パートから【B】パートへのビルドアップ

【A】「ほそき毛をもて」「草の莖」

ほそき毛をもて
fold - ed, safe and warm, ———

くさのくき
Lit - tle shoots of green



【B】「うすき毛をもて」「草の莖」

うすき毛をもて
En - fold - ed, safe from harm

くさのくき
Lit - tle shoots of green

【C】37 小節より *Tempo primo* となり、A dur で楽曲冒頭の前奏のモチーフが再現される。冒頭では 2 回ピアノのモチーフが繰り返されたのちに歌が入っていたが、ここでは 2 回目のモチーフに重ねるようにして、「雪もよひする」と入ってくる。41 小節、2 回目のモチーフの合いの手の上で同じ音程を歌もなぞるが、ピアノと歌ではリズムが半拍ずれていることがここでの特徴といえるだろう。²³

42-43 小節「空のかなたに」でピアノ左手に半音階進行がみられ、この働きで 44 小節では C dur があらわれ、その主和音の響きのなかで「草の莖は」が歌われる。

²³ 本論文の第 2 章 135 頁、譜例 2-25 とそこに続く本文を参照。

終句「もえいづる」が歌われる 47-48 小節では、47 小節はまだ C dur だが、48 小節では A dur へと戻ってくる。この変化が起きる瞬間の詩句が「もえ-い-づる」となり、「もえ」は C dur、「い」は C dur の VI 音でありながら A dur の主音、「づる」は A dur、という構成になっている。このため、「い」は 48 小節 A dur のアウフタクトとして機能しており、まさに草の芽が何かの上に萌え出るような旋律となっている（譜例付録 1-34）。

（譜例付録 1-34）詩句「もえいづる」にみられる調性の変化

C dur → A dur

49 小節アウフタクトからの後奏では、前奏のモチーフが少しずつ解体されながら pp→ppp→pppp と遠い空に音が消えていくような表現になっている。

1.10 團伊玖磨：《萩原朔太郎に依る四つの詩》より〈遊泳〉

調性は G dur、3/4 拍子、全 50 小節からなる。全体は詩の句点の位置から考えられる構成に沿って、以下の 3 つのパートに分けられる。

【A】詩 1-4 行（1-24 小節）

【B】詩 5-6 行（25-33 小節）

【C】詩 7-10 行（34-50 小節）

以下、譜例は音楽之友社『團伊玖磨歌曲集』（2011）より引用する。

【A】7小節の前奏を経て、8小節目のアウトタクトより歌の旋律が始まる。ピアノパートでは、この前奏で用いられるモチーフが全50小節中35小節、つまり曲の7割を占めており、曲全体の雰囲気決定づけている。これは波音や、水面がゆらめいて光る様子を表していると考えられ、「海」のモチーフといえる。「海」のモチーフは1小節を1単位とし、和声の変化によって、ただの反復ではない、波の変化を表現している。²⁴

8-14小節で、詩1-2行目「浮びいづるごとくにも／その泳ぎ手はさ青なり」が歌われるが、この旋律にはGdurの主音があらわれない。それによって、旋律は実際にピアノのモチーフによる「海」から「浮び」あがったような効果を得ている（譜例付録1-35）。

（譜例付録1-35）詩句「浮びいづるごとくにも」

The image shows a musical score for the song 'Ukiyobu no Uta'. It consists of two staves: a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in G major and 4/4 time, starting with a piano (p) dynamic. The lyrics are 'うかびいづるごとくにも / A - dash - ing thro' the mer - ry brea - kers they go.' The piano accompaniment is in G major and 4/4 time, also starting with a piano (p) dynamic. It features a rhythmic motif of eighth notes and quarter notes.

15-18小節で、詩3行目「みなみをむき」が2回繰り返される。ここでは「海」のモチーフが一旦途絶え、無伴奏で詩句が発せられたのち、続く小節で「海」のモチーフがピアノ右手にあらわれる、という2小節をひとつとした音型が2度繰り返されるのである。これにより、「みなみをむき」という詩句が「海」の情景に紛れることなく、宙に浮いて存在感を主張する（譜例付録1-36）。19小節アウトタクトより、続く詩4行目「なみなみのながれははしる」が歌われると、ピアノパートは浮いた詩句を再び「海」のモチーフの上に戻すかのような下行形を辿り、20小節から再び「海」のモチーフの連続が復活する。

²⁴ 本論文の第2章143頁、譜例2-26を参照。

(譜例付録 1-36) 「海」のモチーフが止まり、詩句「みなみをむき」が歌われる

The image shows a musical score for a piece titled '海' (The Sea). It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has lyrics in Japanese and English: 'みなみをむき Towards the south they go, みなみをむき Towards the south they go, な For'. The piano accompaniment features a recurring motif in the right hand and a more active line in the left hand. Dynamics include mp and mf.

【B】前パート最後の「海」のモチーフの流れを使って、25小節より *As dur* へと転調する。27小節アウフタクトより、詩5行目「岬をめぐるみづのうへ」が歌われ、その間もピアノには休まず「海」のモチーフが続いている。しかし、その上で歌の旋律は詩句1行につき2小節を3拍として捉える、ヘミオラのリズムを持って描かれ、ピアノとは拍感がずれている。²⁵

30小節アウフタクトより続けて詩6行目、「みな泳ぎ手はならびゆく」が同じくヘミオラで歌われる。ここでピアノパートの「海」のモチーフは、右手の形式をその断片とし、1単位を減らすことで、歌と同じくヘミオラへと変化するが、32小節より元の形へと戻る。

【C】34小節より *Es dur* へと転調し、35小節後半より詩7行目「ならびてすすむ水のうへ」が歌われるが、この3小節間の「海」のモチーフと、38小節の属七の和音により、*B dur* へと向かって調性を変化させている。ここで再び2度の詩8行目「みなみをむき」が無伴奏で宙に浮くが、3行目のときとは違い、セットになるピアノパート右手にあらわれるのは「海」のモチーフではなく、4行目の詩句「ながれははしる」に与えられた歌の旋律と同じ音型である(譜例付録 1-37)。

この2度の「みなみをむき」と、ピアノパートの和声によって *Des dur* を経由し、43小節では再び *Es dur* となって詩9行目「沖合にあるもいつさいに」が歌われる。

²⁵ 本論文の第2章143頁、譜例2-27を参照。

ここでは初めてピアノパートが和音の持続のみとなり、ハーモニーを作る役割に徹することで、歌にある程度の自由を与えている（譜例付録 1-38）。

（譜例付録 1-37）

みなみむき
Ev-er southward they go.

みなみむき
Ev-er southward they go.

詩句「ながれははしる」の旋律と同じ音型

（譜例付録 1-38） 初めてハーモニーを作る役割に徹するピアノパート

おきあいにあるもつさいにいのるがごとく
Ev-en to the hor-i-zon, far-out on the sea, Like some strange in-vo-ca-tion

45 小節では根音が半音上行することで属和音の機能が強く聞こえるようになり、その上で詩最終行「祈るがごとく浪をきる」が歌われるが、47 小節で第 5 音である B の働きによって 48 小節では G dur の V 度である D に運ばれ、同時に G dur の I の和音へと回帰している。この 47 小節後半から「海」のモチーフが再び顔を出し、最後はモチーフそのものがオクターブ上へと上昇していく²⁶。

²⁶ 本論文の第 2 章 145 頁、譜例 2-29 を参照。

1.11 團伊玖磨：《萩原朔太郎に依る四つの詩》より〈笛〉

調性は#4つの調号を基本としているが、ほとんどの箇所ではDisがDとなり、Hの音が根音としてよく使われるために、随所にh mollの響きを持っている。このことから、Hを主音とするドリア旋法と判断することができる。12/8 (C) 拍子、全48小節からなり、全体は詩の構成に沿って、以下の3つのパートに分けられる。

【A】 詩第1連 1-5行 (1-29小節)

【B】 詩第1連 6-9行 (30-39小節)

【C】 詩第2連 (40-48小節)

以下、譜例は音楽之友社『團伊玖磨歌曲集』(2011)より引用する。

【A】 1小節目アウフタクトより、楽曲の主題ともいえる旋律が奏でられる。4小節目の前奏は、1小節目に *legato come flauto*、2小節目に *come arpa* とあるように、「笛」を表したモチーフと「琴」を表したモチーフが組み合わさって出来ている。²⁷

5小節目アウフタクトより詩1行目、「あふげば高き松が枝に琴かけ鳴らす、」が歌われるが、この旋律は主題を模した音型から始まる。「琴かけ鳴らす」が歌われる8小節目では、7小節4拍目からピアノ右手にアルペジオ記号が与えられ、前奏と同様に「琴」の音色を模している。続く9小節から拍子は4/4となり、ピアノの右手の旋律に対して左手のパートでは2音間のトレモロとなって、まさに琴をかき鳴らしている様が音にあらわれる。このとき右手が奏でている旋律は、「かき鳴らす琴」のモチーフ²⁸である。12-13小節ではピアノパート左手に7連符の下行形があらわれるが、これは「琴」とも「笛」とも考えられる音型となっている²⁹。

²⁷ 本論文の第2章149頁、譜例2-30①を参照。

²⁸ 本論文の第2章150頁、譜例2-30②を参照。

²⁹ 同前、譜例2-30③を参照。

14 小節より再び 12/8 拍子へ戻り、詩 2-3 行目「をゆびに紅をさしぐみて、／ふくめる琴をかきならず、」が歌われるが、ここで調性は E ドリア旋法へと転じている。歌の旋律は「さしぐみて」の詩句に動きがあり（譜例付録 1-39）、何かしらの感情の動きが目に見える形で音にあらわれている。

（譜例付録 1-39）詩句「をゆびに紅をさしぐみて」

18 小節アウフタクトより「かき鳴らす琴」のモチーフが音高を変えて再びピアノで奏される。その間、拍子も再び 4/4 となり、前出箇所では 2 音間のトレモロで書かれた音型が、32 分音符で記譜される形で姿をあらわしている。ここでの調性は A ドリア旋法。

20 小節アウフタクトより詩 4 行目「ああ かき鳴らすひとづま琴の音にもつれぶき、」が歌われるが、ここで調性は D ドリア旋法となる。詩句冒頭「ああ」が歌われる 20 小節は 12/8 拍子となり、ピアノパートには「笛」の音があらわれるが、続く 21 小節からは再び 4/4 拍子となり、「かき鳴らすひとづま琴」と歌う旋律に「かき鳴らす琴」のモチーフの音型が使用されている。ピアノパートは「もつれぶき」という詩句を表すかのように、風の乱流を感じさせる動きとなり、歌の旋律もそれに合流するかのように「もつれぶき」で 3 連音符の動きをみせて、24 小節からの 12/8 拍子へと連れ込む音型となる。

連れ込んだ先の 25 小節アウフタクトより、詩 5 行目「いみじき笛は天にあり。」が歌われ、その旋律で堂々と主題が再現される。調性も H ドリア旋法へ回帰。歌が主題を歌い上げる間、ピアノパートはまだ風の動きを感じさせているが、詩句歌い切りとなる 27 小節アウフタクトより、ピアノも ff で堂々と主題を演奏する。歌は

それを受ける形で、28-29 小節に「天にあり」の詩句を繰り返し、その間ピアノは H を基調とした 2 つの和音（I、IV）を積み重ねて上行していく。

【B】30 小節より唐突に A ドリアの響きとなり、ピアノは和音での持続音へと転じる。その上で歌のパートは詩 6-7 行目「けふの霜夜の空に冴え冴え、／松の梢を光らして、」が歌われる。このとき、「松の梢を光らして」の詩句で全音音階が使用されることで調性が曖昧になり、35-38 小節前半における詩 8-9 行目前半、「かなしむもの一念に、／懺悔の姿を」にあたる、歌・ピアノ両パートでの半音階進行に突入する³⁰。続く 9 行目後半「あらはしぬ。」では、F からの上行音階が 1 音ごとにつけられたアクセント記号、クレッシェンドを伴って力強く奏され、主調である H ドリア旋法へ向かう。この「あらはしぬ」とそれに伴う 38-39 小節のピアノパートは、歌舞伎の見得を切る表現と拍子木の音の模倣である³¹。

【C】39 小節での H の連打は 40 小節からの主題に突入し、ここまで音圧や音の密度を増してきたピアノパートは、40 小節後半で *p subito* の指示と同時に、突如宙に投げられたかのような「笛」の旋律のみとなる（譜例付録 1-40）。

（譜例付録 1-40）

The image shows a musical score for piano, consisting of two systems of music. The first system starts with a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). It features a piano part with a forte (*ff*) dynamic, followed by a *p subito* instruction. Above the piano part, there are markings for *legato come flauto* and *pp come arpa*. The piano part includes a melodic line with a slur and a fermata, and a bass line with a 6-fingered chord. The second system continues the piano part with a melodic line and a bass line, ending with a fermata.

³⁰ 本論文の第 2 章 152 頁、譜例 2-32 を参照。

³¹ 本論文の第 2 章 150 頁、譜例 2-31 を参照。

前奏と同じく、「笛」と「琴」のモチーフからなる4小節が奏されたのち、44小節アウフタクトより、詩第2連、最終行の「いみじき笛は天にあり。」が *grazioso* の指示を伴いながら歌われる。「天にあり」の詩句の背後、46-48小節の3小節で、ピアノが【A】パート末と同様にHドリア旋法のI、IVの和音を交互に奏しながら上行していき³²、幕となる。

1.12 三善晃：《抒情小曲集》より〈ほほづき〉

調性はG dur、4/4拍子、4分音符 ♩ 56の速度指示指示。全23小節からなり、全体は詩の構成に沿って以下の2つのパートに分けられる。

【A】詩1-2行（1-8小節）

【B】詩3-5行（9-23小節）

以下、譜例には、全音楽譜出版社による『三善晃歌曲集 増補改訂版』（2015年）を使用する。

【A】4小節の前奏で曲全体のモチーフが提示される³³。ピアノの右手パートの旋律はこの作品全体を印象付けるメロディーとなっており、5小節目から詩句前半にあたる「ほほづきよ／ひとつ思ひに泣けよかし」が歌われるときも、背後ではこの旋律が奏でられている。1-2小節および5-6小節では主和音から始まる半音階の下行がピアノバスパートに存在し、右手の旋律をただ明るいG durの響きからは外れたものとしている。3-4小節ではバスの音がV→IV→II→Vと移行することで、5小節目頭でG durの主和音へと再び導かれる。

5小節目「ほおずきよ」の「ほ」に<>³⁴の記号による指示あり（譜例付録1-41）。このアクセントの効果により、音が「ほお」と上行するために起こりがちな、高い

³² 本論文の第2章153頁、譜例2-33を参照。

³³ 本論文の第2章161頁、譜例2-35を参照。

³⁴ ロベルト・シューマンが好んで使ったアクセント記号。日本ではその使用率の高さから、「三善アクセント」と呼ばれることもある。

音（ここでは「お」）にアクセントがついて聴こえる問題を解消している。<>により、「ほ」の中に長音の「お」がうまく含まれ、「ほ^oおず^oき」という音程によって、鬼灯の実のつやつやとした丸みを音からも感じさせる音型になっているといえよう。また、7小節では「泣けよかし」の「な」にテヌートが書かれ、「泣け」という語句を充実させる狙いがみえる。ピアノパートは7小節の前半までは前奏と同じだが、7小節後半から8小節の進行は異なり、8小節目では属音としてのEの働きにより、続く【B】パートへと橋渡しを担っている。

（譜例付録 1-41）詩句「ほおずきよ」に与えられた三善アクセント



【B】9-10小節にあたる詩3行目は7音+5音の構成で、朗読上の調子では「女のくちに（v）ふくまれて」と休符が入るはずだが、三善は「女の（v）くちにふくまれて」とすることで、「くちにふくまれ」という官能的な表現への運びが敢えてスムーズにならないようにしている（譜例付録 1-42）。

（譜例付録 1-42）詩句「女のくちにふくまれて」



ピアノパートはここから音数が増え、和音で運んでいく印象が足されるが、音型は前奏と変わらないモチーフで動いている。続く「(v) 男ごころのかなしさを」は、「かなしさ」の前にも休符を挟み、その悲しみを強調しているといえよう。同時にこの11-12小節では、歌の「男ごころ」の旋律を、最高音のGのあとからピアノがもう一度再現してみせ、ピアノによる最高音Gの音に「かなしさ」の前の休符が

あたることから、この G の音に強い思い入れが必要とされる。また、この「かなしさ」の「な」にも【A】パート「ほおずきよ」でみた<>の記号がみられる。

13-23 小節の 11 小節はすべて終句「さも忍び音に泣けよかし」にあたる。ここは唯一繰り返される最終行だが、前奏のモチーフが崩れ、「忍び音に」という言葉に合わせて拍子も 4/4→2/4→4/4 という変化を 2 回繰り返している。1 度目にあたる 13-17 小節では、「忍び音に泣けよかし」の音の運びが拍子・音価の変化に加え、rit. や[Meno mosso]→riten.の指示で徐々に遅くなっていく様が強調され、16 小節から[Tempo I°]。2 度目の 17 小節では「さも」に<>の記号が付与され、18 小節の 2/4 と rit.は 1 度目と同様だが、「泣けよかし」のリズムは大きく拡大されたうえに、付点 4 分音符を利用して一瞬重力から解放されるような効果をもたらしている。ここにかかっているクレッシェンド・デクレッシェンドは、「け」というひとつの音節につけられているため、他の箇所で行われている、フレーズを作るためのクレッシェンド/デクレッシェンドとは違う用例と考えられる³⁵。20 小節で a tempo したのち、ピアノパートは前奏のモチーフが再現され、21 小節では浮き上がるように上昇して、さらに 22 小節では I₇の和音が第 7 音を半音下げた和声で終わることにより、I 度の重さを全く感じさせない響きとなっている（譜例付録 1-43）。

(譜例付録 1-43)



³⁵ 本論文の第 2 章 162 頁、譜例 2-36 を参照。

1.13 三善晃：《抒情小曲集》より〈少女よ〉

調性は d moll の響きを持っているが、全 5 曲中唯一調号がついていない。拍子は 5/8 だがときおり 7/8、8/8 拍子が混じる。4 分音符 $\text{♩} = 72$ の速度指示表示。全 20 小節からなり、全体は詩の構成から以下の 2 つのパートに分けられる。

【A】 詩 1-2 行 (1-9 小節)

【B】 詩 3-4 行 (10-20 小節)

以下、譜例には、全音楽譜出版社による『三善晃歌曲集 増補改訂版』(2015 年)を使用する。

【A】 ピアノによる前奏はひとつのモチーフを繰り返したものだが、1-2 小節目の基本的な形から、3-4 小節目では最高音が 2 度上の E に触れて降りてくるという形をとり、僅かにビルドアップして重ねられている。d moll の響きを持っているがしばらく臨時記号は何もつかず、ドリア旋法を彷彿とさせる。1-2 小節は全体的に I₇ の和音の響きだが、最後の和音が IV₇ の響きを持つために、フェルマータを利用して宙に浮いたような印象を残す。続く 3 小節目では、同じく I₇ の響きに戻るといわせながら、3 拍目に増 4 度 + 完全 4 度の響き (譜例付録 1-44) を経由することで、調性の不安定さを感じさせるが、4 拍目からは 1 度目と同じ I₇ → IV₇ の運びとなる。4 小節目で 7/8 小節とすることで、1 度目ではフェルマータを利用した IV₇ の響きの持続が、実際の音価として表現され、そこに歌の旋律が入ってくる。

(譜例付録 1-44) 増 4 度 + 完全 4 度の響き



5小節目からは拍子は再び 5/8 拍子へと戻る。4小節 5拍目から 6小節目にかけての詩句「色の色なるくれなゐ」の旋律は、細かくみると「色の・色なる・くれなゐ」と分割され、それぞれの出だしの 2音が D-F、A-C、H-E と上行していくことによってフレーズ全体が上行し、続く「れいしの核」に焦点を合わせる効果を狙っている（譜例付録 1-45）。

（譜例付録 1-45）



7小節目「れいし」の「れ」に<>（三善アクセント）の指示あり。ここでピアノパートには初めて低声部での持続和音があらわれ、ここまでの最高音である「れいし」の G に対しての VII₇ の響きの深さを与えている。8小節目では「核」の後に 8分休符が与えられることで、通常「れいしの核なる」と続けて発語されるべき文章から「れいしの核」という名詞が浮き上がるような効果を得ている³⁶。この 8分休符にあたるピアノパート 3拍目の和音にも<>が与えられており、続く「なる」はこのアクセントの響きに内包される。

9小節目「くれなゐ」では速度指示が *Più lento* となり、フェルマータに向けて旋律は上行、ピアノの低声部は下降することで、II度の響きと、2オクターブに及ぶ音程の開きから浮遊しているような音型となり、その浮遊感を保ったまま *pp* へとデクレッシェンドしていく。

【B】10小節目で *Tempo I*、音量も *mf* へと回復して、8/8小節となる 11小節にかけてピアノによる 2小節の間奏が挟まれるが、これは 5-6小節のピアノの音型をリフレインさせたような形をとっているといえよう。増 4度 + 完全 4度の響きで調

³⁶ 本論文の第 2 章 166 頁、譜例 2-37 を参照。

性が曖昧になるものの、12 小節目にむけて G を主音とする響きへと変化しながら *poco riten.* していく。

12 小節では再び 5/8 拍子、*a tempo* となり、ピアノは冒頭 1 小節目の音型を微妙に変化させたものを低声部に、高声部では 7 小節目「れい」の音程である G-Fis から始まるフレーズとなっている。その上で詩 3 行目「ひとのひとなるむすめ」が歌い出されるが、「ひとの」のでは「と」の音価を 4 分音符にすることで、続く「ひと」に向けてのクレッシェンドがかかりやすい音型となっている。13 小節「ひとなる」には *poco lento* がかかり、歌は *mf* となっているが、ピアノは対照的に *più p* となる。ブレス記号を与えられたのち、14 小節アウフタクトより「むすめ」の詩句が 2 度繰り返される。ブレス記号を挟むことで、*poco accel.* に向けての *a tempo* と同じ効果を得、8/8 拍子の上を流れるように 1 度目の「むすめ」が歌われ、再びブレス記号を挟んで 2 度目の「むすめ」は *riten.* と *pp* の指示で 15 小節アウフタクトより小節末のフェルマータに向けて *rall.* していく。この 4 小節間、はっきりとピアノと歌とは別の旋律を持ち、それが対等に存在している（譜例付録 1-46）。

(譜例付録 1-46)

16 小節より再び *a tempo*、5/8 拍子へ戻り、終詩句「たましひのみやなる少女よ」が歌われる。16-17 小節でピアノは冒頭のモチーフを再び奏し、歌の旋律には歌い出し「た」に <> の指示が与えられ、7 小節目「れいし」と同じ音型で「たましひ」が歌われている。ここで Cis の音があらわれることにより、調性は d moll の響きへ変化する。歌のパートは 18-20 小節「少女よ」の頭に再び <> の指示があり、そこから完全 5 度の下行を経て、属音にあたる A の音を持続して幕となり、ピアノ

パートは冒頭のモチーフが変化した音型を奏でたあと、I 9 の響きを残して幕となる。

1.14 三善晃：《抒情小曲集》より〈雨の降る日（兄のうたへるうた）〉

調性は gis moll だが、詩句の展開により es moll と行き来する。拍子は 4/4 拍子、テンポは前曲の〈少女よ〉と同じく、4 分音符 ≈ 72 の指示。全 42 小節からなっており、詩の連に沿って以下の 2 つのパートに分けられる。

【A】詩第 1 連（1-21 小節）

【B】詩第 2 連（22-42 小節）

以下、譜例には、全音楽譜出版社による『三善晃歌曲集 増補改訂版』（2015 年）を使用する。

【A】2 小節を 1 フレーズとする計 4 小節の流れるような前奏から始まる。1 小節目のピアノ右手の旋律はこの楽曲全体を印象づけているモチーフで、5 小節目、歌の旋律の冒頭でも用いられるため、「雨の降る日」のモチーフ³⁷ともいえる。

5 小節目より歌の旋律が開始されるが、ピアノパート右手には新たな旋律が生まれ、8 小節までの 4 小節間、ほぼ歌の旋律からは独立したものが奏されている。その間、左手のパートでは 8 分音符の上行形が重ねられるが、バスの音はゆっくりと下行していく。歌の旋律では、先述した「雨の降る日」のモチーフから開始される、詩句 1-2 行目「雨のふる日の縁ばたに／わが弟はめんこ打つ」が流れるように歌われる（譜例付録 1-47）。ピアノの旋律が盛り上がる 6 小節 1 拍目に「縁」がテヌートの指示つきで歌われ、7 小節目「わが」の後に 8 分休符を置いてから「弟」と歌われるが、riten. がつけられた「弟」の音型だけがこの 4 小節間でピアノと歌の旋

³⁷ 本論文の第 2 章 171 頁、譜例 2-39 を参照。

律が重なる部分である。8 小節目、ゆっくりとブレーキがかけられるような *riten.* の中で「めんこ打つ」の詩句が歌われる。

(譜例付録 1-47) 詩句「雨のふる日の縁ばたに／わが弟はめんこ打つ」

「雨の降る日」のモチーフ 唯一重なる旋律「弟」

あめのふる日の えんばたに わが おとうとは めんこ打つ

ダブルバーで区切られたのち、テンポが回復する 9 小節から *es moll* へと変化する。8 小節目でブレーキがかかってはいるが、完全に止まってしまうことはなく、ピアノパート左手のスラーは 9 小節目頭につながり、詩句も 1 拍目から 3 行目「めんこの繪の具うす青く」が歌われる。ここで 10 小節目頭「うす青く」の「う」にあたる箇所で、歌にはテヌートがつけられているが、ピアノパート右手の和音 (*es: I* の 3-7 音) に <> (三善アクセント) が指示されている。10 小節後半の *poco riten.* を経て、11-12 小節ではピアノが歌の 9-10 小節の旋律を発展させ、13 小節からの詩句「いつもにじめる指のさき」へとつなげている。13 小節では「雨の降る日」のモチーフの音高を変化させたものがピアノパート右手に、歌唱パート「いつもにじめる」の旋律にも同じモチーフを変化させたものがあらわれている (譜例付録 1-48)。14 小節「指のさき」では *riten.* の指示と共に「ゆ」に <> がつき、ピアノパートでは半音進行を利用して調性を曖昧にしつつ、15 小節からの *gis moll* へと移行する。

(譜例付録 1-48)

いつもにじめる ゆびのさき

riten.

16小節でもダブルバーによって区切られたのち *a tempo*、調性がもとに戻って1小節の短い高声部のみのピアノの旋律が奏でられ、それに導かれるようにして第1連最終行「兄も哀しくなりにけり」が歌われる。この歌い出しの旋律も「雨の降る日」のモチーフを言葉の抑揚にあわせて変化させたものである。ピアノパート19-20小節内声にも、「雨の降る日」のモチーフが音高を変えてあらわれている(譜例付録1-49)。

(譜例付録 1-49)

a tempo

あにもかなしく なりにけり

rit. *a tempo dim.*

mp

【B】23小節目ダブルバーでの区切りを経て、調性はまた *es moll* へと変化する。再び「雨の降る日」のモチーフによって第2連1-2行目「雨のふる日のつれづれに／客間のすみでひそひそと」が開始される(譜例付録1-50)。ここでのピアノパート左手のバスは、前パートの同箇所と同じく下降していくものの、右手に明確な旋律はほとんどあらわれない。26小節「ひそひそと」の冒頭「ひ」に<>がつけられ、小節後半にクレッシェンドがかけられる。第1連では *riten.*がかけられ失速してい

たが、ここではクレッシェンドを使って続く 27-28 小節「わが妹のひとりごと」へと突入する。この 2 小節間で、臨時記号によって調性を曖昧に変化させ、次の小節での調性変化に向かわせている。

(譜例付録 1-50)

29 小節頭でダブルバーによって区切られたのち、再びピアノパートに「雨の降る日」のモチーフがあらわれる。それに先導されるような形で続く 30 小節より、歌も「雨の降る日」のモチーフを変化させた旋律（譜例付録 1-51）で、詩第 2 連 3 行目「なにがかなしく羽根ぶとん」が歌われはじめる。31 小節「羽根ぶとん」では「ぶ」に <> がつき、続く「と」と「ん」は同じ音程ながら、「ん」に長い音価とクレッシェンドが与えられ、日本語特有の撥音の響きを豊かに聞かせる効果がある。

(譜例付録 1-51)

ピアノパートは 31-32 小節で、冒頭 3-4 小節と同じ旋律を描き、その上で詩句は「力いっぱい抱きしめる」へとつながっていく。ここでは「いっぱい」の「い」に <> が与えられることで、語感がさらに強調される効果を得ているといえよう。35

小節目より詩句最終行「兄も泣きたくなりにはけり」が2度繰り返されるが、2度目にあたる37小節目でピアノパートは曲中もっとも声部が多くなり、4声部が混じる中に「雨の降る日」のモチーフの欠片が隠されている。歌はテヌートから *riten.* へと繋がり、丁寧に詩句を閉めくくるが、この「なりにはけり」の音型は1曲目〈ほおずき〉の終句「泣けよかし」の旋律を彷彿とさせるもので、H dur の響きを持っているといえよう。これをうけて39小節から奏されるピアノの後奏も、〈ほおずき〉の冒頭のモチーフを思い出させる旋律の入りといえるものである。この後奏のうち、39小節内声では「雨の降る日」のモチーフの欠片が繰り返され、旋律には41小節目で再び「雨の降る日」のモチーフが顔を出して *gis moll* へと回帰し、最後は I → V₇ の響きで幕となる（譜例付録 1-52）。

（譜例付録 1-52）

「泣けよかし」を彷彿とさせる旋律

なりにはけり

泣けよかし

〈ほおずき〉の冒頭と「雨の降る日」のモチーフ

1.15 三善晃：《抒情小曲集》より〈小曲〉

調性は c moll、12/8 拍子。テンポは全5曲中もっとも速く設定されており、付点4分音符 ≒ 76 の指示。全22小節からなり、詩の流れに沿って、下記の2パートに分けることができる。

【A】詩 1-2 行（1-9 小節）

【B】詩 3-6 行（10-22 小節）

以下、譜例には、全音楽譜出版社による『三善晃歌曲集 増補改訂版』（2015 年）を使用する。

【A】ピアノによる 5 小節の前奏は付点 4 分音符とそこを起点とするアルペジオ、次いで 8 分音符での流れる旋律といったパーツで構成されている³⁸。この構成により、さらさらと流れる水のような印象が生まれ、この曲全体の雰囲気を決定づけている。和声進行は、1-2 小節では c moll の属音である G の音から下降していき、2 小節目頭で I の和音へと到達し、その後 III → I → VI → I₇ と進んで、6 小節目からの歌のパートへ入っていく形式となっている。

6 小節目から歌の旋律が詩句 1 行目「すて身に思ふわが身こそ」を歌う背後で、ピアノパートは前奏 1-2 小節目と同じ展開をみせる。歌の旋律には細かく「すて身に (v) 思ふ (v) わが身こそ」と () つきのブレス記号が与えられているが、これにはピアノがここまで与えてきた、流れるような音型に対して、詩句が流れ過ぎないように言葉のエッジを立たせる効果を得ている（譜例付録 1-53）。

（譜例付録 1-53）



そこからピアノ・歌ともにクレッシェンドがかかり、8-9 小節の詩句「びいどろつくりとなりてまし」へと最初の盛り上がりを作っていく。この間、8 小節目のピアノは前奏 3 小節目の音型を発展させたものとなり、続く 9 小節目も含めて、前奏と同じく III → I と進んでいる。

【B】10 小節よりピアノパートには新しく、拍頭を欠いた同音連打の音型が左手にあらわれる。これを引き継いで展開させる 11 小節目より、歌は一気に詩 3-4 行目

³⁸ 本論文の第 2 章 178 頁、譜例 2-41 を参照。

「うすき女の移り香も／けさの野分に吹きちりて」を4小節間で歌い上げる。ここにも詩1行目と同様に、詩3行目には（v）の記号が与えられている。その背後のピアノパートでは、10小節ではV→I₇という展開の中に、ずっとAsが持続されてアクセントとなること、さらにIIIにあたるEsが半音上がりEになることで、C durの響きが混じるなど、調性が少しずつ曖昧になっていく。11小節ではVの響きから、今度はIIIの響きへ変わり、さらにその根音が半音上がってEになることでFへの道があらわれる。12小節冒頭、このFの下に属九の響きがあらわれ、調性の展開が複雑になっていく。As durに運ぶと見せかけてfis mollの響きがあらわれたかと思えば、続く13-14小節ではa moll→G dur→Es durと目まぐるしく移り変わる。これにより、音楽を取り巻く空気感が突如変化するのである。³⁹

16小節より詩句5行目「水はすずしく流れたり」へと入るにあたり、一瞬c mollの響きがあらわれるが、再び17小節でEs durの響きへと転じ、歌の旋律では「流れ」の語頭に<>が与えられている。詩句の歌い終わりにはクレッシェンドがかかり、続く最終行「薄荷に似たるうす涙」に向けて、フレーズの繋がりが切れないようする効果を得ている。18小節目で「薄荷に似たる」を歌ったのち、19小節でブレス記号を挟んでの「うす涙」は「うす」の跳躍がオクターブとなり、曲中もっとも音程が開いた旋律となっている。ここでピアノパート左手は高声部へと上がり、低音が減ることで、歌の高音に寄り添うような響きとなる。また、ピアノに<>が多く与えられていることも特徴的⁴⁰である。歌が最高音のBに到達するところではsubito pの指示があるが、そこから続く「涙」の「な」に長めの音価と同時にクレッシェンド・デクレッシェンドを与えることで、「うす涙」の薄さ、涙があふれるような感情の膨らみを同時に表現しているといえる。

歌い終わりとなる20小節より調性はc mollへと戻り、ピアノによる4小節の後奏となる。中間部で増えた音の密度は徐々に減少していき、22小節でI度となって終止する。

³⁹ 本論文の第2章179頁、譜例2-43を参照。

⁴⁰ 本論文の第2章178頁、譜例2-42を参照。

1.16 三善晃：《抒情小曲集》より〈五月〉

調性は As dur、拍子は 3/4 で始まり 3/4 で終わるが、その間 1,2 小節ごとに拍子
が変化していく変拍子。テンポは全 5 曲中もっとも遅く、4 分音符 \equiv 44 の指示。全
26 小節からなり、全体はひとつのパートで構成されているが、本論では分析のため
に、音楽の構成に沿って以下の 3 パートに分割する。

【A】 詩 1-3 行（1-12 小節）

【B】 詩 4-6 行（12-19 小節）

【C】 詩 7 行（20-26 小節）

以下、譜例には、全音楽譜出版社による『三善晃歌曲集 増補改訂版』（2015 年）
を使用する。

【A】 前奏は 1 小節のみ、穏やかな響きである As dur の I 度だが、この音型は 2 曲
目〈少女よ〉の冒頭の上行する音型（短 3 度／長 6 度上行のち、長 6 度下降）を逆
に下行する音型から入ったもの（譜例付録 1-54）といえる。

（譜例付録 1-54）〈少女よ〉の冒頭と、〈五月〉の前奏の音型

① 〈少女よ〉の冒頭

② 〈五月〉の前奏



（短 3 度／長 6 度上行、長 6 度下行）

（短 3 度／長 6 度下行、長 6 度上行）

2 小節目で 2/4 拍子となり、詩句「私の」が歌われるが、これも前奏と同じく長 6
度の跳躍となっている。ここでピアノは 1 小節目と同じ和声での旋律を繰り返すが、
第 5 音の Es が半音上行して E となり、この働きで 3 小節目の IV 度の和音へと進む

ことになる。3小節目は5/8拍子で詩句「大好きな」が歌われ、続く「五月」は3/4拍子となる4小節目の1-2拍目に歌われる。アウフタクトの扱いで2行目「その」が3拍目から歌われ、5-6小節目では2/4拍子で「五月が来ないうち」が歌われるが、歌い切りの「に」は7小節目で3/4拍子となる（譜例付録1-55）。ここでは *riten.* を与えることで、一瞬続く言葉を保留しているといえる。すぐに *a tempo* となる8小節目で5/8拍子となり、詩3行目前半「もしかして」が8分音符で歌われるが、語頭に<>が与えられ、「も」の響きの中に続く「しかして」が含まれることにより、言葉のスピード感が生かされたものとなっている。

（譜例付録1-55）詩句に合わせて細かく拍子が変わる様子

ダブルバーを経て続く9小節より調号が変化し、#4つとなるが、9-12小節にかけてまずは同主調の *as moll* の響きとなり、その後 *gis moll*→*A dur*→*a moll*→*cis moll*、と時間をかけて調号の示す調性へとたどり着く（譜例付録1-56）。こうした音楽の運びの上で、10-11小節で *Poco lento* の指示と3/4拍子への変化を与えられながら、詩3行目後半「死んでしまつたら」が不安を表すような音程で歌われる。

（譜例付録1-56）時間をかけて転調していく音楽の運び

【B】 *Tempo I°* となり、13-15小節のアウフタクトとしての扱いとなる12小節後半から、詩4-5行目「ほんの氣まぐれの心から／河へでも身を投げたら」が *accel.*

とクレッシェンドの指示を受け、一気に畳みかけるように歌われる。ここでは記譜上ピアノと歌の小節がずれ、ピアノパートは 3/4 拍子での 3 小節(+アウフタクト) となっているが、歌は 2/4 拍子での 3 小節+3/4 拍子 1 小節 (+アウフタクト) となる表記がされている⁴¹。これにより、歌は視覚的にも拍感から自由を得ている。15 小節で歌とピアノの拍が揃って、詩句「身を投げたら」となるが、ここで「投げたら」の前にブレス記号が与えられ、デュナーミクの指示は *f* となって、ピアノも歌と同じ旋律を奏することから、ドラマティックな詩句がこれでもかと生かされた音楽となっている。この 3 小節の間、13-14 小節では調性が再び曖昧になり、15 小節で *a moll* の響きを感じさせるようになる。

続く 16 小節で 4/4 拍子となり、詩 6 行目前半「もう死んでしまつたら」が歌われる。この詩句の旋律は「もう・死んで・しまつたら」と語感に沿って分割され、3 連符・3 連符・5 連符と、言葉に沿って音がつけられており (譜例付録 1-57)、その響きは *C dur* と *a moll* どちらともとれるものとなっている。調号が再び *b* 4 つとなる 17 小節の 2/4 拍子を挟み、拍子が再び 4/4 となる 18 小節のアウフタクトから詩 6 行目後半「どうしよう」が歌われるが、語頭に <> の記号、かつ *poco a poco rit.* がかかることにより、詩句に内包された不安感が漂うような音型となっている。また、ピアノパートでは 18-19 小節の間ずっと *B* を根音とする属七の和音が続き、同音型の繰り返しを経て根音の *B* だけが最後に残り、フェルマータとなる。

(譜例付録 1-57) 詩句「もう死んでしまつたら」に沿って作られた旋律



【C】20 小節で *a tempo* となり、属音としての *B* の働きを経て調性は *Es dur* の響きへと変化する。詩句最終行の前半「私の好きな五月の」が 20-21 小節において歌われ、続く 22-24 小節で 5/8→2/4→4/4 拍子と変化しながら、終句「来ないうちに」

⁴¹ 本論文の第 2 章 184 頁、譜例 2-44 を参照。

が歌われる。この 5 小節の間で、和声は Es dur の I 度→C の 9 の和音→f の短 3 和音（根音下降形）→Es の長 3 和音→As dur の I 度と展開していくが、その間いつもワントempo遅れて Ges の音が出し、調性感を曖昧にさせたり、進行を遠回りさせている。

1.17 西村朗：〈輪廻〉

4/4 拍子、全 91 小節からなり、全体は 1 つのパートで構成されているといえるが、詩の内容に沿って、以下の 3 つのパートに分けて考察を行った。

【A】詩 1-8 行（1-41 小節）

【B】詩 9-20 行（42-74 小節）

【C】詩 21-24 行（75-91 小節）

以下、譜例は全音楽譜出版社『萩原朔太郎の詩による二つの歌曲 涅槃と輪廻 ソプラノとピアノのための』（2022）から引用する。

【A】4 分音符 = ca. 52、*misterioso* の指示でピアノはこの曲の全体を支配するモチーフ⁴²を繰り返していく。このモチーフにより、曲の雰囲気は決定づけられ、1-6 小節の間に低音部で繰り返されるトリルは、地の底でどろどろと唸る声のようにも感じられる。左手のパートのアルペジオ音型は、邦楽器の音色を彷彿とさせる音型である。

この音型は 7 小節目、歌が入る 1 小節前から右手のトリルの音域が高声部へと上がることで、ソプラノの音域への移行をスムーズにする効果を得ている。この効果を経て、9 小節目アウフタクトより詩句が歌われはじめるが、*molto espressivo* の指示を得て、*p* から *f* や *pp* を経由して、非常にデュナーミク的には起伏に富んだ表現が歌には与えられているといえよう。この旋律の下で、ピアノの左手の邦楽器の

⁴² 本論文の第 2 章 191 頁、譜例 2-45 を参照。

ようなモチーフは徐々に音域をあげている。

18小節目からの詩句3-4行目は *p* から描かれるが、*accel.*を伴うクレッシェンド、そして16分音符の連続により畳みかけるような語り口を歌手に要求しているが、ピアノパートでは再び右手のトリルが低声部表記へと変化し、徐々に音域を下げていく。それが詩句5行目冒頭の「ああ ただ」に向かって再び上昇していき、33小節（詩句6行目）の入りで一旦音域の頂点へと達する。詩句6-8行目は再び16分音符や連符の重なりと、*accel.*を伴うクレッシェンドによって言葉を畳みかける効果となっている。また、詩句8行目の「あとからあとからと」は、西村の作曲により倍に増幅され（譜例付録1-58）、「意志の悩み」に襲われる様子がより感情的に描かれているといえよう。

（譜例付録1-58）詩句8行目「あとからあとからと」の増幅



【B】42小節より詩句9行目以降の世界へと変化するが、ここに作曲上の切り替え等は明確には存在していない。しかし、詩句9-10行目にあたる42-45小節では *e moll* の響きがあらわれ⁴³、「笛の音」の音楽性が際立つ効果を得ることにより、ここまでの詩句に対して新たなモチーフ、世界観が提示された様子が作曲上でも適えられているといえる。ここにきて、ピアノの右手のトリルの音は、「笛の音」のモチーフとしての役割も果たしていると考えられ、ここからしばらく高音でのトリルの旋律が描かれていくことになる。

詩句12-13行目の歌の旋律では、再び連符や16分音符を重ねて畳みかける音型となり、ここでも13行目「べらべらと」が作曲により増幅され（譜例付録1-59）、まるで「提灯」の火が意志を持って燃えさかっているかのような煽り方となっている。

⁴³ 本論文の第2章192頁、譜例2-46を参照。

(譜例付録 1-59) 詩句 13 行目「べらべらと」の増幅



57 小節目より詩句 13 行目へと入ると、歌の旋律は 3 連 8 分音符によって詩句が運ばれる形へと変化していく。4/4 拍子でアルペジオ音型とトリルからなるモチーフをピアノが奏し続ける上での 3 連符での旋律は、全曲の中でもっとも歌いあげられることを許容されているように感じられ、詩句の持つ美しさが強調された箇所である。また、ここでのピアノパートのトリルは、星々の煌めきを表現しているようにも聴こえる。(譜例付録 1-60)

(譜例付録 1-60) 16 分音符が消え、3 連 8 分音符で構成された旋律

この箇所では無音、無風の密やかさ、静寂を提示することに加え、続く詩句 16 行目「魂の祕密」へと奥深く意識が導かれる効果が得られている。そして、その密や

かさによって、さらにその後続く「永世輪廻」への苦しみの表現として再び現れる、16分音符混じりの追い立てられるような旋律が際立つことになる。

【C】74小節3拍目の8分休符という一瞬の隙間について、75小節目アウフタクトより詩句の最終的なセクションに突入する。ここでも音楽的な切り返しは存在していないが、詩句21行目冒頭の「そして」を全曲中では比較的幅広い音価で描くことにより、詩の展開を音楽的に支えているように感じられる。

詩句21-22行目では「恐怖」「獣」「榛の木」「突き出し」といった無声音、半無声ともいえる響きを伴う単語が目立ち、その響きと共に、ピアノパートでは最も音域の幅が広がることによって、詩句の持つドラマ性が強められている。⁴⁴

こののち、詩23行目終わりの「乾^ひからびてる」を受けて、84小節よりピアノパートに4小節の間奏ともいえる音楽が与えられるが、ここで86小節から全曲中初めてトリルのモチーフは姿を消し、鋭く切り込むような音型（譜例7）が右手パートにあらわれる。それに続き、明確な2度堆積和音が奏されたのち、Cisの音のみが持続される上で詩句最終行「どういふ人間どもの妄想だらう。」が全曲中最も遅く語られ、幕となる。ここでは最後の「だらう」の「ら（譜面では「ろ）」にアクセント記号がカッコつきで示されていることが特徴的である。これにより、日本語のアクセントが強調され、最終音の響きが言葉の響きに内包されるような効果を得ている。

1.18 木下牧子：〈涅槃〉

半音3つなど、全音よりも広い音程を含んだ音階が聴こえてくるため、東南・南アジア的な響きが感じられる。実際に、かなり近い音程関係を持つ音階が南インドにおける古典音楽音階、メーラカルタ Melakarta に存在している⁴⁵。また、拍子は4/4、3/4が主となっているが、詩句に合わせて変拍子となる。テンポも4分音符＝

⁴⁴ 本論文の第2章192頁、譜例2-47を参照。

⁴⁵ 本論文の第2章201頁、注65を参照。

ca.60 が主軸だが、パートによって変化する。全 168 小節からなり、全体は詩の連に沿って以下の 5 つにわけられる。

- 【A】 詩第 1 連 (1-29 小節)
- 【B】 詩第 2 連 (30-70 小節)
- 【C】 詩第 3 連 (71-118 小節)
- 【D】 詩第 4 連 (119-143 小節)
- 【E】 詩第 5 連 (144-168 小節)

以下、譜例にはカワイ出版（河合楽器製作所・出版部）による『木下牧子歌曲集』（2015 年）を使用する。

【A】 無伴奏で 1 小節目から歌が詩句冒頭「花ざかりなる」を歌う。「花」の「な」には付点 4 分音符が与えられながら、さらにフェルマータの指示により、拍感を曖昧にする効果があらわれている。2 小節目からは 3/4 拍子となり、歌の旋律に誘われるようにして、ピアノが独特の音階の響きを持つ上行形を奏し、その上に重なるように、詩句「菩提樹の下」が続く（譜例付録 1-61）。5 小節目より同じ構成で、拍感に縛られていない歌の旋律において、詩句 2 行目「密林の影のふかいところで」が歌われ、続いてピアノの旋律があらわれる。その上行形が 9 小節目の 2 度堆積の響き（譜例付録 1-62）へ変化し、詩句は 3 行目「かのひとの思^{おもひ}惟にうかぶ」が歌われるが、12 小節アウフタクトからのピアノに先導される形で、詩句は 4 行目前半にあたる「理性の、幻想の、情感の、」へとなだれ込む。ここでは *poco a poco accel.* が与えられることにより、詩句が畳みかけて読まれる効果を得ている。

(譜例付録 1-61)

The image shows a musical score for a song. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The tempo is marked as '♩ = ca. 60' and the dynamics are 'p'. The vocal line has lyrics in Japanese and Romanized Japanese. The piano accompaniment features a melody in the right hand and a bass line in the left hand, with some triplets and slurs.

出典：「木下牧子歌曲集」カワイ出版
© 1996 by edition KAWAI. Assigned 2017 to Zen-On Music Co., Ltd.
※楽譜は出版社の許諾を得て掲載しています。

(譜例付録 1-62) 2度堆積の響き

The image shows a musical score for a piano piece. It consists of two staves, treble and bass clef. The tempo is marked as '♩ = ca. 60'. The score shows a sequence of chords and notes, with a focus on the '2度堆積の響き' (2-degree accumulation of resonance) effect.

出典：「木下牧子歌曲集」カワイ出版
© 1996 by edition KAWAI. Assigned 2017 to Zen-On Music Co., Ltd.
※楽譜は出版社の許諾を得て掲載しています。

ピアノは 15 小節の 3 連 8 分音符での上行形を経て、16 小節より再び 2 度堆積の響きを持続させる。その響きの上で、ここまで畳みかけてきたテンポは **a tempo** となり、詩 4 行目後半「いとも美しい神祕をおもふ。」が宙に放り出されるような効果を得ながら歌われている。その余韻の中に、ピアノは 20 小節より 9 小節間を使い、ここまでの 8 分音符での上行形モチーフを展開させながら少しずつテンポを速め、26 小節で 4 分音符 = 80 まで到達すると、続く詩第 2 連にあたるパートへ向け、音楽を運ぶ役割を強めていく。

【B】 30 小節より、ピアノは左手のパートに和音、右手のパートにアルペジオに近い 8 分音符の音型、という新しい音型のモチーフを定着させている。この音型を背景として、歌は 32 小節より第 2 連 1-2 行「涅槃は熱病の夜あけにしらむ／青白い月の光のやうだ」を、非常に繊細かつロマンティックな旋律で静かに歌う。詩句

の持つリズムが優先され、3/4→4/4→5/4 と拍子に変化していく中、詩句を「青白い・月の光」ではなく、「青白い月の・光」と捉えている休符の挟み方が、特徴的なリズムを生んでいる。⁴⁶

42 小節より左手の和音がなくなり、楽曲冒頭のピアノを彷彿とさせる音列が繰り返される中、44 小節アウフタクトより詩句「憂鬱なる 憂鬱なる」が歌われはじめる。この「憂鬱なる」の旋律は、ピアノの音列に存在しない A の音が中心に据えられることで独特な響きを湛えている。また、「憂鬱」の「ゆゝうつ」というイントネーションに則した音程の変化を与えることにより、言葉の持つ気怠いニュアンスが際立っている⁴⁷。1 度目は語尾を下げ、2 度目は上行させクレッシェンドを伴うことになって、続く 4 行目冒頭「あまりに」へと憂鬱性が膨らんでいく。ここから再びピアノには和音があらわれ、このパートでの基本的な音型へと戻る。50 小節より、再び「憂鬱」のモチーフを音高変化させた旋律から、詩句の続き「憂鬱なる厭世思想の」が歌われる。56 小節からピアノは不意に同音連打のパートへと変化する。そのひとつの音程につき、5 行目の詩句が「否定の」、「絶望の」、「悩みの」「樹蔭に」「ただよふ静かな月影」と対応しながら展開している（譜例付録 1-63）。

66 小節より、テンポは再び 4 分音符=60 へと回帰し、2 度堆積の響きを含む和音がピアノパートで持続される。その響きの中で第 2 連最終行「哀傷の雲間にうつる合歡の花だ。」が歌われ、ピアノでは「合歡の花だ」の旋律を模した音型が詩句を繰り返すように奏される（譜例付録 1-64）。

（譜例付録 1-63）

The musical score for Example 1-63 consists of two staves: a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment line (bass clef). The score is divided into five measures, each with a dynamic marking above the vocal line: *pp*, *p*, *mp*, *mf*, and *mf*. The piano part features various textures, including triplets, a *simile* marking, and a section of repeated notes. The lyrics are written in Japanese and Romanized Japanese below the vocal line.

Measure	Lyrics (Japanese)	Lyrics (Romanized)
1	ひていの	Hi-te-i no
2	ぜつぼうの	ze-tsu-bo no
3	なやみの	na-ya-mi no
4	じゆいん	ju-in
5	にただよう	ni ta-da-yo-u

⁴⁶ 本論文の第 2 章 203 頁、譜例 2-48 を参照。

⁴⁷ 本論文の第 2 章 207 頁、譜例 2-51 を参照。

出典：「木下牧子歌曲集」カワイ出版
 © 1996 by edition KAWAI. Assigned 2017 to Zen-On Music Co., Ltd.
 ※楽譜は出版社の許諾を得て掲載しています。

(譜例付録 1-64)

出典：「木下牧子歌曲集」カワイ出版
 © 1996 by edition KAWAI. Assigned 2017 to Zen-On Music Co., Ltd.
 ※楽譜は出版社の許諾を得て掲載しています。

【C】71 小節アウフタクトより 3/4 拍子にて 10 小節間のピアノにより、第 2 連から第 3 連へと繋がる音楽が奏でられる。交互にあらわれる単旋律の音型が徐々に重なりはじめ、75 小節からは完全に 2 つの旋律が絡み合うように展開しつつ、*accelerando* の指示により加速していく。78 小節から一気に下降し、81 小節より 4/4 拍子、4 分音符=100 となり、全曲中最も速いパートへと突入する。

83 小節より詩第 3 連 1 行目「涅槃は熱帯の夜明けにひらく」が歌われはじめるが、まず「涅槃は」の旋律を、音高を積み上げながら 2 度繰り返す。続いて 5/4 拍子へと変化し「熱帯の」が特徴的なリズムであらわれ、すぐに 4/4 拍子へと戻り「夜明けにひらく」となる。この間に、ピアノのバスパートは Es から E、F へと半音ずつ上行している。90 小節より、もう一度同じ詩句 1 行目を繰り返すが、ここでも旋律は半音上へと移り、同じくバスパートも F から Fis、G、Gis、A まで半音ずつ上行していく。94 小節で詩句は 2 行目へと進み、「巨大の美しい蓮華の花か」と歌わ

れる間にも、バスパートは A から B へと半音上行する。つまりこの 16 小節間でバスパートは Es から B へ半音階を上行しており、それと同時に歌の旋律も少しずつ音域が高くなって、緊迫感が増していく形式となっている。98 小節よりピアノは再び 2 つの旋律が絡み合いながら上行を続け、歌も詩句 3 行目「ふしぎな幻想のまらりや熱か」で頂点の High-A まで fff で到達する。

その後、「まらりや熱」の烈しさのままピアノは 101 小節より 3 連 8 分音符へと移行していき、103 小節でフレーズの頂点へ達すると一気に下行しながら rit. となり、107 小節のフェルマータを迎える。108 小節で再びテンポは 4 分音符 = 60 となり、詩句 4 行目「わたしは宗教の祕密をおそれる」が、8 音階の響きで歌われ、「宗教」の不思議な響きを表現している⁴⁸。ここではピアノと歌のパートの関係は、楽曲冒頭と同じく、歌の旋律をうけてピアノの上行旋律が奏されるという形に戻っている。114 小節より第 3 連最終行「ああかの神祕なるひとつのいめえぢ——「美しき死」への誘惑。」が無伴奏にて歌われるが、この旋律には減 5 度（増 4 度）や短 2 度の音程が多く、怪しげな雰囲気をもたらしているといえよう（譜例付録 1-65）。

（譜例付録 1-65）

出典：「木下牧子歌曲集」カワイ出版
 © 1996 by edition KAWAI. Assigned 2017 to Zen-On Music Co., Ltd.
 ※楽譜は出版社の許諾を得て掲載しています。

【D】119 小節で第 3 連の詩句が最後の音にたどり着くと、テンポは 4 分音符 = 72 へと変化し、2 拍目よりピアノに明らかに「笛」を模した音型があらわれて、音楽は詩句第 4 連の世界へと展開していく。⁴⁹

トリルと 16 分音符での 7 連符、6 連符、5 連符から構成される「笛」の音に重なるように、125 小節より第 4 連 1-2 行目「涅槃は媚薬の夢にもよほす／ふしぎな淫慾の悶えのやうで」が歌われる。この旋律は半音階進行を多用することで、詩句に

⁴⁸ 本論文の第 2 章 207 頁、譜例 2-52 を参照。

⁴⁹ 本論文の第 2 章 204 頁、譜例 2-50 を参照。

沿った、神秘的かつ艶めかしいものとなっている⁵⁰。131 小節より続く詩句 3 行目「それらのなまめかしい救世の情緒は／春の夜に聴く笛のやうだ。」が歌われる間にも、その背後ではピアノによる「笛」の音がこのパートの主体として響き、詩句の後にも絡み合う「笛」の音が奏されながら徐々に下行していく。

【E】143 小節のフェルマータを経て、144 小節より **Tempo I** となり、音楽は再び冒頭と同じ世界線へと戻ってくる。詩句も第 1 連のリフレインとなり、ほとんどその音楽的内容は変わらないが、ここでは、「花」につけられていたフェルマータは存在せず、152 小節での 3 行目「かのひとの」の入りも、1 拍少なく、さらっと入ってくるなど、全体的に【A】パートよりも流暢に音楽が運ばれていく印象を受ける。しかし、詩句最終行前半「理性の、幻想の、情感の、」をうけると、ピアノは 158-159 小節で堂々たる和音での展開をみせ、160 小節で、低声から高声まで幅広い音高を使うことにより深さや大きさを感じさせる、2 度堆積の響きの和音へと繋がる。それを受けて、終詩句「いとも美しい神祕をおもふ。」が楽曲冒頭よりも高い音程から堂々と **ff** で入り、終止へと向かって下行していく。164 小節からは再びピアノによる単旋律の上行形となり、終曲となる。

⁵⁰ 本論文の第 2 章 208 頁、譜例 2-53 を参照。

付録 2. 第 3 章：三善晃《決闘》のアナリゼ

譜例を用いる箇所は、全楽章を通じ、オーケストラスコア『ソプラノと管弦楽のための“決闘”』（2020年、音楽之友社、オンデマンド楽譜）を使用する。

2.1 第一楽章〈La Sagesse Mystique／靈智〉

第一部：「全三曲の主要動機提示とバス・オスティナート楽句の提示（詩句前半）」

全体を以下の 2 つのパートに分割して考察する。

① オーケストラによる序奏（1-6 小節）

② 各モチーフの提示（7-34 小節）

① 2本のクラリネットによる 7 連符の上行形にはじまり、2 小節目からはオーケストラ全体で二重のリズムが提示され、そこにホルンが先行する形でのオーボエ、トランペット、シロフォン、ヴィブラフォンによる持続音で構成されている。2 小節目冒頭にはこの楽章中でもっとも多い、Cis / D / Es / F / Ges / G / Gis の 7 音が一度に鳴り、ティンパニを中心とした 16 分音符の下行音形は空間を撃ち抜く。また、弦楽器セクションと、フルートとトランペットを中心として同音で刻まれるリズムは、世界を切り裂くような鋭さをもっている。この数小節の中に、短 2 度や長 7 度、また増 4 度と完全 4 度といったこの楽曲全体に散りばめられる音程が多くあらわれている。⁵¹

② 7-9 小節において、ティンパニと弦楽器バスパートによる F-D・(F-D)-Cis-Cis の動機 1-a⁵²が提示される。ソプラノにより「ふるへる、／微光のよるに、／いっばつ、」の詩句。14 小節目（練習番号 A）から再びティンパニとバスパートによる動機 1-a。ここにトランペットによる E 音がつながることにより F-D-Cis-E と

⁵¹ 本論文の第 3 章 214 頁、譜例 3-5 を参照。

⁵² 本論文の第 3 章 209 頁、譜例 3-1 を参照。

いう音並びの動機 1-a' が発生。また、この動機 1-a' に続く形で C-H、長 7 度の 8 分音符の音型があらわれる。

22 小節目の G.P.を挟み、23 小節目から F / Ges、D / Es、E / F といった短 2 度の響きの持続音で 25 小節目までの曲の雰囲気支配される。27 小節目（練習番号 B）にふたたび長 7 度の 8 分音符音型がファゴットにあらわれ、同時にホルンによる同音連打のアタックが入る。トロンボーンが長 7 度の響きを持続する下で、弦楽器バスパートによるオスティナート楽句があらわれる。チェロは 8 分音符、コントラバスは 3 連 8 分音符から開始するが、徐々に拡大されることにより全体的に *Ritardando* の効果をもたらしている⁵³。31 小節目よりソプラノにより「ぴすとるを撃つ、／遠方に、」の詩句が歌われるが、その背後には動機 1-a が響く（譜例付録 2-1）。「ぴすとる」という語句のすぐあとには、言葉の与える効果を十分にするために重要な、一瞬の空白として 8 分休符が置かれている。また、「遠方に」の最後の音から次の小節全体へ続くフェルマータは、この語句により楽曲の前半と後半をつなぐ効果があり、中間部のオーケストラパートにその役割を共有する。

(譜例付録 2-1)

Timb. 1^o

Sop.

[Lento ♩ = 58] -- Rall.

ぴすとる を うつ えん ほうに
 Pi-su-to-ru o u-tsu En-po ni

V.C.

C.B.

⁵³ 本論文の第 3 章 209 頁、譜例 3-2 を参照。

中間部：「オーケストラによる発展」

①35小節目 **Vivace** から、約40小節間はオーケストラのみで奏される。先ほど提示されたバス・オスティナートがピアノと弦楽器バスパートにより繰り返され、音楽が発展していく。まずバスクラリネットとファゴットによって増4度音程が示され、そこに加わるホルンの完全4度音程は長7度の響きを伴う。36、38小節のハープの和音も同音を奏し、響きを補完しているといえる。

②43小節目（練習番号C）からは引き続きバス・オスティナートの上で、トロンボーン→バスクラリネット、ファゴット、ホルン→トロンボーンと楽器を移行しながら増4度+完全4度の和音が持続される中、48小節アウフタクトからホルンによる主旋律（譜例付録2-2）が提示される。

（譜例付録2-2）ホルンによる主旋律（練習番号C-D）

The image shows three systems of musical notation for two horns (1st and 2nd). The first system is in 3/4 time and includes the instruction 'senza sord.'. The second system begins with 'pizz f'. The third system ends with 'ff'. The notation includes various rhythmic values and accidentals, with some notes marked with accents.

バス・オスティナートは47小節3拍目からヴィオラへと広がり、50小節目（練習番号D）からはファゴット、トロンボーン、1st ヴァイオリン、2nd ヴァイオリンが複合してその役割を担っていく。チェロはホルンの主旋律と合流し、コントラバスとピアノはトロンボーンの3番と一緒に長7度の和音（長6度+長2度、もしくは増4度+完全4度）による8分音符のアタックを加えるようになるが、

そのうち 52-55 小節で動機 1-a の F-D-Cis の音程が 2 度あらわれる。59 小節目（練習番号 E）で 3 番トロンボーンが主旋律へと合流するので、バス・オスティナートはファゴットによって引き継がれ、63 小節まで続いていくが、この中に 5 回にわたって動機 1-a にみられる F-D の音型があらわれる。また、チェロの主旋律は 57 小節目の頭で終わり、58 小節からは再び 8 分音符のアタックに合流する。それにかわって 58 小節目からオーボエとトランペットに主旋律がうつり、59 小節目からはホルン、トロンボーンも同じリズムに合流し、金管は音の厚みを増していく（譜例付録 2-3）。62 小節から 63 小節でフルートがオーボエと共に主旋律の頂点に達すると、金管はティンパニと同じアタックの役割に戻り、64 小節でトロンボーンはピアノと共にユニゾンで増 4 度（減 5 度）の和音へと下行する。

（譜例付録 2-3）オーボエとトランペットによる主旋律と合流する金管

The image displays a musical score for brass instruments, specifically focusing on the integration of the main melody with the brass section. The score is arranged in a system with multiple staves. The instruments listed on the left are Flute (Fl.), Horns (H^{rh}), Clarinet (Cl.), Bassoon (Bass.), Trumpets (Trp.), and Trombones (Trb.). The score is marked with a rehearsal sign 'E' at the beginning of the section. The music features a main melody that is passed between the Oboe and Trumpets, and then integrated with the Horns and Trombones. The score includes various musical notations such as dynamics (sf, p, mf), articulation (accents), and phrasing slurs. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The score is divided into measures, with a large bracket indicating a specific section of the music.

③65 小節目（練習番号 F）ではヴィオラによって増 4 度の響きが持続されながら、そこにフルートが加わって属七の響きが生じる。ピアノと弦楽器バスパートは再び 27 小節で提示されたバス・オスティナートの原型を提示し、70 小節アウフタクトからはそれを拡大させて記譜上でテンポを緩めながら、コントラバスのみで奏される旋律へと変化する。このときヴィオラからチェロに移る持続音にも増 4 度を伴った属七の響きが保たれている。

第三部：「オスティナート楽句の解体（詩句後半）」

①73 小節目 *Lento* より、トロンボーン、ティンパニ、コントラバスに再び動機 1-a が現れ、75-76 小節でソプラノにより「遠方に」の詩句が再び歌われる。第一部 33 小節の「遠方に」と比較すると、入りの「え-ん」にあたる 2 音がどちらも半音下がり、逆に「ぼう」の音程は半音上がり、さらに「に」の部分で短 3 度上行することによって全体の音程距離を広げ、緊張感がより増している⁵⁴。77 小節目（練習番号 G）からはヴィブラフォンと 1st ヴァイオリン、そしてヴィオラの増 4 度の持続音のなかに、チェロ 2Soli による旋律が入る。

②80 小節目（練習番号 H）からはチェロの 2Soli とトランペットによる二つの旋律が対話をするように呼応する。86 小節からソプラノによる詩句後半「遠方に、／金の山脈、／かすかな、／黒曜石の発光。」が歌われる。このうち 87-89 小節にはコントラバスに動機 1-a が音高を変化させたものと、ティンパニによる Cis 音の刻みが入り、動機 1-a のエコーを思わせる（譜例付録 2-4）。

90 小節（練習番号 I）からはトランペットの旋律で示された 3 連 4 分音符のリズムがヴィオラ、チェロに派生し、その上行形の上で、フルートとクラリネットの 5 連符で奏される短い対話のパスセージがあらわれる。ヴァイオリンでは *col legno* での細かい装飾音を伴うかすかな持続音が続き、繊細さと緊迫感が保たれる。78-79 小節でのチェロの旋律の一部は短いモチーフとなり、92 小節のチェ

⁵⁴ 本論文の第 3 章 209 頁、譜例 3-3 を参照。

ロ、93 小節ではファゴット、95 小節にチェロで再び現れる。ソプラノ「黒曜石の」の最後の跳躍もその音程をなぞっている。

(譜例付録 2-4)

Timb. 1^o

Sop.

えんぼう に きんの さん みやく かすかな
 En - po - ni Ki - n no san - mya - ku Ka - su - ka na

C.B.

Detailed description: This musical score snippet shows three staves. The top staff is for Timpani (Timb. 1^o) in bass clef, with a circled section of notes. The middle staff is for Soprano (Sop.) in treble clef, featuring a melodic line with Japanese and English lyrics. The bottom staff is for Cello/Bass (C.B.) in bass clef, with a circled section of notes. The circled sections in the Timpani and Cello/Bass staves correspond to the intervallic structure mentioned in the text.

③97 小節（練習番号 J）ではそれまでのヴァイオリンの音型をなぞる形でファゴットが旋律を奏で、それに続いて弦楽器群が空気を震わせるかのような音で宙へ浮く。101-102 小節でヴィオラ、チェロは *col legno* によるアタックとトレモロでの持続音、その下でコントラバスのピッツィカートが動機 1-a を半音あげて奏する（譜例付録 2-5）。

(譜例付録 2-5)

C.B.

Detailed description: This musical score snippet shows a single staff for Cello/Bass (C.B.) in bass clef. It includes performance markings: *div.*, *pizz.*, *pizz. mol.*, and *morendo*. The notes are arranged in a way that demonstrates the specific techniques mentioned in the text.

2.2 第二楽章〈Le Nuit Blanche／白夜〉

作曲家本人による構成に倣い、全体を以下の 8 つのパートに分割し、分析を行う。文中の主要なモチーフについては、本論第 3 章 232 頁における（表 3-5）を参照のこと。

- ①ティンパニとフルートによるテーマの提示（1-11 小節）
- ②増 4 度の響きのなかで各動機が展開する第 1 変奏（12-16 小節）
- ③弦楽器を中心として詩句が運ばれる第 2 変奏（17-28 小節）

- ④ティンパニによって新しい動機が提示される第 3 変奏 (29-37 小節)
- ⑤再び弦楽器を中心として詩句が展開する第 4 変奏 (38-44 小節)
- ⑥オーケストラ全体で緊迫感が膨れ上がる第 5 変奏 (45-62 小節)
- ⑦長 7 度の響きで静かな緊迫感が漂う第 6 変奏 (63-67 小節)
- ⑧冒頭の動機へと回帰する第 7 変奏 (68-77 小節)

①ティンパニとフルートによるテーマの提示 (1-11 小節)

4/4 拍子、Lento (4 分音符 = 54) でのパート。

1-3 小節目にティンパニによる動機 2-a、3 小節 4 拍目から 4 小節と 6 小節目にフルートによる 2 つの動機 2-b、2-c、と小さなモチーフが交互に顔を出す。その中でソプラノによって「夜霜まぢかくしのびきて／^{あのと}麓音をぬすむ寒空に／微光のうすものすぎさる感じ」の詩句が歌われる。6 小節目の動機 2-c の入りは、フルートの 1 番がティンパニによる動機 2-a の音程をなぞり、2 番は自身の動機 2-b と同音程である。8 小節 2 拍目にフルートによる小さな動機 2-d があらわれ、9 小節では動機 2-c のリズムをティンパニが模している。9-10 小節のフルートでは動機 2-c' となり、ここでは 1 番フルートも動機 2-b と同じ音程をとって入ってくる。

ここまでに提示されてきた 3 連音符のリズムが 10 小節で木管楽器に広がり、11 小節めでは次の小節から始まる変奏部へむけて増 4 度の響きの持続音と、弦楽器バスパートによる短 2 度と長 7 度を繰り返す 6 連音符の動きが繋ぎとなっている。

②増 4 度の響きのなかで各動機が展開する第 1 変奏 (12-16 小節)

前パートの 4/4 拍子から 9/8 拍子、12/8 拍子といった 8 分音符系の拍へと変化し、全体的に増 4 度 (減 5 度) と完全 4 度の響きに支配されたパートとなっている。12 小節 1 拍目では、フルートとチェレスタ、ハーブには動機 2-a の 3 連音符の欠片としての増 4 度音程があらわれる。ティンパニによる同音連打は前パートで動機 2-b にあらわれた、同音での 3 連音符を拡大した役割と考えられる。コン

トラバスは前小節の音程を引き継ぎながら、動機 2-a の出だしの音程 C-E を繰り返している。

13 小節目では動機 2-d の音型がチェロとフルート、クラリネットにより交互に繋がり、14-15 小節へと向かう。15 小節 4 拍目には木管楽器、シロフォン、弦楽器に同音連打があらわれる。16 小節はトロンボーン・ティンパニと弦楽器バスパートによる、単音での長 7 度下降となり、次の小節からの第 2 変奏へと繋がれていく。

③弦楽器を中心として詩句が運ばれる第 2 変奏（17-28 小節）

前パートから引き続き 8 分音符系の拍子で、付点 4 分音符を 1 拍とするリズムを引き継いでいる。前パートを支配した増 4 度の響きも存在しているが、それよりも長 7 の響きが目立つようになり、楽器の構成からはティンパニと金管パートがほぼ失われ、弦楽器を中心としてソプラノによる詩句が運ばれていく。

17 小節目（練習番号 B）、弦楽器バスパートによる F の持続音の上で、ヴァイオリンソロの短いモチーフに導かれるように、ソプラノにより「ひそめるものら」の詩句が歌われる。歌い出しの音型は冒頭「夜霜」の歌い出し音型をわずかに変化させたものである。18 小節「の-ら」の音程は 16 小節のバスパート下降形 E-F をなぞり、反対にコントラバスは F-E と短 2 度の下行となっている。19 小節目のヴァイオリンのピッツィカート奏法による音型は、このセクションを支配する付点 4 分音符=1 拍のリズムのなかで、ここだけ 2 分音符=1 拍のリズムを浮き上がらせている（譜例付録 2-6）。

（譜例付録 2-6）

20 小節からはこのパート唯一の金管楽器であるトランペットに 2 小節間の旋律があらわれるが（譜例付録 2-7）、この旋律は 21 小節でヴィブラフォンによる増 4 度の響きのなかでハーブへと移動していく。

（譜例付録 2-7）



22 小節から、各弦楽器による同音の持続、同音型の反復を背景に「遠見の柳をめぐり出でしが」の詩句が歌われ、25 小節（練習番号 C）の上行形を利用して音域を上げ、26-27 小節で再び同音型の反復を背景に「ひたひたと出でしが」の詩句が歌われる。

④ティンパニによって新しい動機が提示される第 3 変奏（29-37 小節）

25、28 小節にあらわれた横に流れる旋律的な音型を利用しながら、29 小節（練習番号 D）より、前パートでは現れなかったティンパニによって提示される新しいリズム＝動機 2-e が、31 小節めにかけて徐々にオーケストラ全体へと広がっていく。31 小節 4 拍めにはオーボエ、クラリネット、トランペット、トロンボーン、ティンパニ、シロフォン、ヴァイオリンに 16 分音符での同音連打が入り、続く 32 小節では全体的に 8 分音符による音型を形作る中、クラリネットの 3 拍めには 16 分音符での同音連打が再度あらわれる。

33-36 小節にかけてティンパニの動機 2-e のリズムに先導されるようにして「見よ 手に」の詩句が歌われるが、8 分音符を並べた「見よ」に対して、「手に」では音程の幅が広がるだけでなくひとつひとつの音価も付点 8 分音符＋付点 4 分音符と伸ばされ、そこにテヌートの指示も与えられている。これにより、言葉の鋭さを生かした「見よ」よりも、しっかりと言葉を聞かせる効果がみられる⁵⁵。

⁵⁵ 本論文の第 3 章 221 頁、譜例 3-6 を参照。

35 小節目のフルートには動機 2-c の欠片が一瞬あらわれ、36 小節目にはティンパニに、37 小節ではチェロにおいて動機 2-e が奏される。

⑤ 再び弦楽器を中心として詩句が展開する第 4 変奏 (38-44 小節)

前パートにて復活した金管パートおよびティンパニは、再びここで姿を消し、38-40 小節におけるホルンとトランペットによる短い対話のみとなる。ハープや弦楽器の付点 4 分音符や、歌の付点 8 分音符など、同じ音価が続く音型が目立つパートである。

38 小節 2 拍目からのヴィオラとチェロ、ハープによる属九の響きのなかで、詩句「銀の兇器は冴え」が 40 小節より、第 2 変奏 17 小節「ひそめる」の歌い出しと同じ音程で入ってくる。42 小節 (練習番号 F) のフルートとチェレスタに前パートの動機 2-e が顔を出し、音型に変化をつけるアタックの役割を果たしている。続く 43 小節より、第 1・第 2 ヴァイオリンが共に 3soli となり、第 1 ヴァイオリンでは 16 分音符による上行形から始まる音型を提示する。これが続く 44 小節の tutti では、7 連・8 連・9 連音符を使用した上行形へと変化し、詩句「闇に冴え」と共に、次のパートへの繋ぎの役割となっている。

⑥ オーケストラ全体で緊迫感が膨れ上がる第 5 変奏 (45-62 小節)

前パートの最後の 2 小節から発展するパートとなり、急激に緊迫感と激しさが膨れ上がる。歌唱部はなく、使用楽器はオーケストラ全体へと広がり、打楽器もティンパニ、シンバル、タムタムに加えてバス・ドラムがこの曲の中で唯一登場するパートである。

6/8 拍子による 1 小節 2 拍の拍感が大部分を占めるパートとなり、45-50 小節の 6 小節間 (練習番号 G) の弦楽器を中心にしたセクションが、拍感の提示を担っている。その間、2 本のファゴットとホルンが短いフレーズを引き継いで奏するが、51 小節 (練習番号 H) へと繋がり、木管・金管両パートに拍感の中心が移動する。この 51-56 小節の間、明確な旋律を担うのが 2 本のトランペットである (譜例付録 2-8)。その間、弦楽器はトレモロや同音連打となり、54-56 小節ではほ

ぼすべてのパートが *ff* の指示となるなか、ハーブがグリッサンドを繰り返す。55-56 小節ではティンパニに動機 2-e がリフレインするものの最後には同音連打となって、音楽的に激しさが頂点に達している。その激しさは 57 小節で *fff* となり、旋律はフルートとオーボエ、ヴァイオリンとヴィオラへと移行して、一気に *f* ままでクレッシェンドしながら下行する。

(譜例付録 2-8)

The image shows a musical score for two trumpets, labeled 'Trp. 1' and 'Trp. 2'. The score is written in two systems. The first system shows the beginning of the piece with a 'senza sord' marking. The music features a crescendo, indicated by 'cresc.' markings, and dynamic markings of *f* and *fff*. The second system shows the continuation of the piece, ending with a final dynamic marking of *sf*.

下行先の 59 小節（練習番号 I）では 5/8 拍子となり、おおまかに 16 分音符での短いパッセージを繰り返すクラリネット、ヴァイオリン、ヴィオラといった高声部と、ファゴット、チェロ、コントラバスといった低声部によるアタック音に分けられる。この低声が 1 拍目と 5 拍目にアタックを入れることで、独特のリズムが生み出されている。続く 61-62 小節では 6/8 拍子となるが、ここでも 1 拍目と 5・6 拍目にアタックが入っている。

⑦長 7 度の響きで静かな緊迫感が漂う第 6 変奏（63-67 小節）

前パートにあらわれた激しさは一瞬でなりを潜め、非常に音の薄いパートへと変化する。12/8 拍子。弱音器を伴うトランペットが *pp* で長 7 度の響きを持続し、ハーブは 8 分音符が 14 個連なる上行形を 3 度繰り返すなか、ソプラノによる詩句「あきらかにしもかざされぬ」が歌われる。この間、弦楽器はピッツィカート奏法、もしくは *col legno* 奏法によるアタックののち、持続音へと変化していき、66 小節からはチェレスタがハーブの上行形に乗る形となって、16 分音符で構成された音型を上行させていく。67 小節では、ヴァイオリンとヴィブラフォンによる長 2 度と完全 5 度の響きのなかで、チェレスタ、ハーブがそれぞれの音型を反

復させることで、空気感が凜いだように感じられる。この 2 小節を使って poco a poco rit.となり、次のパートへと雰囲気繋がっている。

⑧冒頭の動機へと回帰する第 7 変奏（68-77 小節）

68 小節より、Andante（4 分音符=60）となり、第 2 ヴァイオリンによる同音連打に続き、フルートによる 2-c'の前半部分と、ティンパニによる動機 2-a が再現される（譜例付録 2-9）。69 小節 4 拍目、ヴァイオリンにピッツィカートと col legno でのアタックがある。

（譜例付録 2-9）

70 小節で Tempo I°（4 分音符=54）となり、4/4 拍子へと戻ってくる。ティンパニのかすかなトレモロの上で「そのものの額の上に」と詩句が歌われ、その言葉に誘われるようにして、チェレスタと第 1 ヴァイオリンによって動機 2-c'の音程を逆行したものが奏でられる。続く 73-74 小節で長 7 度の響きのなか、終句「かざされぬ」が歌われ、歌が「ぬ」を発音するとそれを追いかけるように再びティンパニにより動機 2-a が繰り返され、終幕となる（譜例付録 2-10）。

（譜例付録 2-10）

2.3 第三楽章〈Le Duel／決闘〉

作曲者本人による構成に倣い、筆者により全体を第一部（1-50小節）、中間部（54-114小節）、終結部（115-133小節）分割し、分析を行う。また、文中の主要なモチーフについては、本論第3章232頁における（表3-8）を参照のこと。

第一部：「主要動機による二つの主題の提示と交互の短い発展」（1-50小節）

①4/4拍子、4分音符＝156、Vivaceの指示。1小節目にフルートによる動機3-aが、2小節目アウフタクトよりホルンに動機3-bが、3-5小節目頭にかけて Un poco meno mosso でチェロ・コントラバスに動機3-cが提示される。すぐにテンポはVivaceに戻り、6小節ではフルートとオーボエを除く管楽器全体に同音連打がみられる。

②7小節目のフェルマータを経て、8小節目（練習番号A）より冒頭と同じくフルート、ホルンに動機3-a、3-bが顔を出す。13小節目から Andante（4分音符＝60）での動機3-cに導かれるようにして、15小節（練習番号B）からのチェロとコントラバスによる減7度の響きの上で、16小節よりソプラノによる「^{そら}と^{つち}地とに」の詩句が歌われる。ここで「そら」の「そ」に<>（三善アクセント）の記号が書かれているが、これは《決闘》全曲中の詩句で唯一、三善アクセントが与えられた箇所である。19小節よりテンポは再び4分音符＝156に戻り、20小節までの2小節間、オーケストラ全体に3連音符のリズムが広がる。22小節目のフェルマータを経て23小節より再び Andante となり、ここで詩1行目の後半、「緑はうまる」が歌われるが、この詩句の音程は第一楽章にあたる〈靈智〉の15小節にあらわれる動機1-a'と同じF-D-Cis-Eである。24-26小節において再び動機3-cがあらわれ、詩句1行目はこの動機で挟まれているといえよう。（譜例付録2-11）

(譜例付録 2-11) 動機 3-c に挟まれる詩句 1 行目 (ソプラノと弦楽器パート抜粋)

Rit. [Andante ♩=60] **B** *mp*

Sop. *mp* そ ら と
So - ra to

1^{es} V^{ces} arco ord. *pp* **B** senza sord. div. sul pont. *pp*

2^{es} V^{ces} sul pont. la meta *pp*

A^{ces} senza sord. la meta sul pont. *pp*

V.C. *p* la meta sul pont. *pp*

C.B. unis. *p* div. *pp*

//

Sop. *pp* 地 と に
tsuchito ni
sul pont. *pp*

1^{es} V^{ces} *pp* unis. ord. *f* *sf* *dim.*

2^{es} V^{ces} tutti ord. *f* *sf* *dim.*

A^{ces} tutti ord. *f* *sf* *dim.*

V.C. tutti. div. ord. *f* *sf* *dim.*

C.B. *f* *sf* *dim.*

[Tempo I° ♩=156] *molto rit.*

//

Sop. *mp* み ど り は う ま る
mi-do-ri wa u - ma - ru

1^{es} V^{ces} *pp* div. en 3 *pp*

2^{es} V^{ces} *pp*

A^{ces} *pp*

V.C. *p* unis. *p*

C.B. *p* unis. *p*

[Andante] *ten.* - - [Allegro assai ♩=144]

③26小節より *Allegro assai* (4分音符=144) となり、27-31小節の間 3/4拍子へと変化する。29小節より第1、第2ヴァイオリンとヴィオラがそれぞれ2部に分かれ、1拍の中に8分音符での2拍3連の形で、同音型の反復を3小節間にわたって繰り返す。それと同時に、29小節アフタクトよりピアノと2本のフルートは16分音符7音からなる音型を繰り返している。32-34小節(練習番号C)では再び4/4拍子となり、チェロとコントラバスの旋律が繰り返される中、ファゴットの持続音の後にクラリネットに5連符の短い上行パッセージがあらわれ、宙に浮いたような休符を34小節4拍目に得ている。35小節目(練習番号D)ではチェロ・コントラバスに動機3-cが再びあらわれるが、ここでは今までのようにテンポが落ちることはなく、ヴァイオリンによる増4度と完全4度からなる長7度の響きのなか、38小節目からの詩句「緑をふみてわが行くところ」へと流れ込む。歌い終わりの44小節より2小節間の *accel.*を経て、46小節目 *Presto* (4分音符=180) より、ホルンとトランペットに動機3-dがあらわれる。48小節よりヴァイオリンとヴィオラによる増4度の響きの下で、チェロ・コントラバスによって3連8分音符でのバス・オスティナート楽句⁵⁶が提示される。

中間部：「第一主題による器乐的発展、後半に第二主題（ソプラノによる）を含む。

全三曲の主部」(54-114小節)

①オーケストラが発展する前半(54-79小節)

54小節目(練習番号E)よりバス・オスティナートからは3連が外れ、ピアノとコントラバスの8分音符で繰り返されていく。55小節目のフルートとオーボエ、クラリネットに動機3-dがあらわれる。56-58小節でのヴィオラによる印象的な短2度音程のピッツィカートを経て、59小節(練習番号F)からはトランペットによるテーマ(譜例付録2-12)が奏されるが、その間にヴァイオリンとヴィオラが動機3-dを引き継ぎ、先に向けて展開させていく。

⁵⁶ 本論文の第3章232頁、譜例3-9を参照。

(譜例付録 2-12) トランペットによるテーマ



64 小節目 (練習番号 G) トロンボーンに増 4 度+完全 4 度の和音があらわれる。コントラバスのバス・オスティナートにはチェロが加わり、67 小節より再びピアノへと引き継がれる。69 小節に向けて、これまでばらばらに顔を出していた管楽器が徐々に集合しはじめ、69 小節 (練習番号 H) からはそこに打楽器も加わって音圧が増していく。3 小節間のクレッシェンドを経て到達する 72-73 小節では、これまで様々な楽器にあらわれる小さな動機が絡み合っ音楽が作られてきたのと比べると打ってかわって、全ての管楽器と弦楽器により二重のテーマ (譜例付録 2-13) が同時に奏でられる (テーマ①の楽器群: フルート、オーボエ、クラリネット、ホルン、トランペット、ヴァイオリン、ヴィオラ/テーマ②の楽器群: ファゴット、トロンボーン、チェロ、コントラバス)。

74 小節 (練習番号 I) からはトロンボーンやピアノ、弦楽器バスパートによるバス・オスティナート部と、そこに 3 連 8 分音符でアタックを加えるような管楽器やヴァイオリン、ヴィオラのパートで構成され、再びオスティナート部が目立って聴こえるようになっている。

(譜例付録 2-13) オーケストラ全体での二重のテーマ

This page contains a detailed orchestral score for a piece titled "Double Theme". The score is arranged in a standard orchestral layout with the following parts and staves:

- Flutes (Fl.):** 1st and 2nd staves, marked with *cresc.* and *f*.
- Horn (H^b):** 1st and 2nd staves, marked with *f*.
- Clarinets (Cl.):** 1st and 2nd staves, marked with *f*.
- Bassoons (B^{ass}):** 1st and 2nd staves, marked with *f*.
- Cornets (Cors):** 1st and 2nd staves, marked with *f*.
- Trumpets (Trp.):** 1st and 2nd staves, marked with *f*.
- Trumpets (Trb.):** 1st, 2nd, and 3rd staves, marked with *f*.
- Timpani (Timb.):** 1st staff, marked with *mf* and *più f*.
- Cymbals and Tam-tam (Cymb. Tam-tam):** 2nd staff, marked with *f*.
- Tom-toms (Tom-toms):** 3rd staff, marked with *f*.
- Piano (p^{no}):** Grand staff, marked with *cresc.* and *ff*.
- Harps (H^{ps}):** Grand staff, marked with *ff*.
- Soprano (Sop.):** Staff, marked with *ff*.
- Violins (V^{ns}):** 1st and 2nd staves, marked with *più f*.
- Violas (V^{las}):** Staff, marked with *più f*.
- Violoncello (V.C.):** Staff, marked with *div. ff* and *détaché sec.*.
- Double Bass (C.B.):** Staff, marked with *div. ff*.

The score features a complex rhythmic pattern with many triplets and sixteenth notes. A section of the score is circled in red, highlighting the "double theme" where various instruments play the same melodic line. The score includes dynamic markings such as *cresc.*, *f*, *ff*, *più f*, and *div. ff*, as well as performance instructions like *détaché sec.* and *unla.*

②ソプラノによる詩句が歌われる後半（80-114小節）

79小節の唐突な *pausa* を経て、80小節（練習番号 J）ファゴットとコントラバスによるバス・オスティナートの断片が徐々に弦楽器高声部へと広がっていく。84小節でヴァイオリンが完全4度（重減5度）+増4度+完全4度の4度堆積和音へと到達すると、1拍半遅れてトロンボーンがそこに加わる。（譜例付録 2-14）

（譜例付録 2-14）バス・オスティナートの断片の拡大と4度堆積の響き

86小節（練習番号 K）からはソプラノによる「靴は光る魚となり」の詩句が歌われる背後で、チェロとコントラバスにバス・オスティナート部 51小節目に既出の3連音符の断片があらわれている。歌い終わりの89-90小節では弦楽器の持

続音、またチェレスタに増4度が重なって響く。93小節（練習番号L）から「よるこび樹蔭におよぎ」の詩句が歌われるが、歌の小さな旋律を毎度ティンパニとシンバルが導くように繰り返し合いの手が入る。97小節（練習番号M）アウフタクトより詩句最終行の出だし「手に」が歌われ、それをきっかけにして全曲中もっとも緊張感が張り詰める、3連8分音符による同音連打のパートに突入していく。

97小節より、コントラバスから弦楽器高声部へと広がるように同和音の連打が開始される。99小節よりトランペットが主導する形で旋律があらわれ、弦楽器は101小節（練習番号N）からの4小節間を経て再び同音連打へと突入する。オーケストラの高声部パートが小節を跨ぐときにあらわれる同音連打は小節を重ねる都度音数が増やされ、更に107小節からは金管楽器が加わり音圧を増すことで、緊迫感を煽る効果が出されている。109小節（練習番号O）からは高まった緊迫感のなかトロンボーンに旋律があらわれ、全体は113小節に向けてクレッシェンドを重ねていく。113-114小節ではトロンボーンにファゴットが加わって3連4分音符、3連2分音符での旋律があらわれるが、弦楽器や管楽器高声部による同音連打の圧力は最高潮に達し、この2小節間のすべてで同じ和音が連打されている（譜例付録2-15）。

(譜例付録 2-15) 同音連打の圧力が最高潮に達する 113-114 小節

The musical score is arranged in a system with multiple staves. The instruments and their parts are as follows:

- Flute (Fl.):** 1st and 2nd staves, playing eighth notes.
- Horn (H^{rn}):** 1st and 2nd staves, playing eighth notes.
- Clarinet (Cl.):** 1st and 2nd staves, playing eighth notes.
- Bassoon (B^{sn}):** 1st and 2nd staves, playing eighth notes.
- Cornet (C^{orn}):** 1st and 2nd staves, playing eighth notes.
- Trumpet (Trp.):** 1st and 2nd staves, playing eighth notes.
- Trombone (Trb.):** 1st, 2nd, and 3rd staves, playing eighth notes.
- Timpani (Timb.):** 1st staff, playing eighth notes.
- Cymbals (Cymb. sus.):** 2nd staff, playing eighth notes.
- Tom-toms (Tom-toms):** 3rd staff, playing eighth notes.
- Soprano (Sop.):** Empty staff.
- Violins (1st V^lns):** Staff with 'unis.' and 'div.' markings, playing eighth notes.
- Violas (2nd V^lns):** Staff with 'unis.' and 'div.' markings, playing eighth notes.
- Violas (A^lts):** Staff with 'unis.' and 'div.' markings, playing eighth notes.
- Cellos (V.C.):** Staff with 'ff' marking, playing eighth notes.
- Double Basses (C.B.):** Staff with 'ff' marking, playing eighth notes.

The score is marked with **ff** (fortissimo) and **div.** (divisi). The dynamic markings are placed at the beginning of the measures. The woodwinds and strings are playing a rhythmic pattern of eighth notes. The brass are playing a similar pattern. The percussion are playing a rhythmic pattern. The strings are playing a rhythmic pattern. The score is marked with 'ff' and 'div.'.

終結部：「既出の各動機の復帰するオーケストラのコーダ。およびソプラノの終唱」

(115-133 小節)

中間部後半で高まりきった緊迫感に耐え切れなくなったかのように、115 小節（練習番号 P）で旋律が 3 連 8 分音符で下行、同音連打は止み、裏拍でのアタックへと変化する。115-116 小節の 2 小節間、オーケストラ全体に完全 4 度と増 4 度、長 7 度の響きがみられ、フルートのみ長 7 度の響きを保つ持続音となっている。117 小節で突如静けさを取り戻したオーケストラによる緊張感が続くなか、コントラバスに小さな旋律（譜例付録 2-16）があらわれ、続いて 118 小節でチェロに長 7 度、ヴィオラとヴァイオリンには減 6 度の響きがあらわれる。

(譜例付録 2-16)



119 小節より、ソプラノが *Meno mosso* で終句前半「手に軽き薄刃は」の詩句を歌うが、この旋律の歌い出し音程は第三曲冒頭「空と地とに」の歌い出しの音程とほぼ同じである。詩句をうけて、122 小節でオーケストラは 115 小節前半をそのまま倍に引き延ばした音型を奏でるが、テンポは *Presto* となるため、実際にはほぼ変わらない速度となっている。123 小節では再び *Meno mosso* で終句後半「さげられたり」が歌われ、テンポは 125 小節で *Lento* (4 分音符 = 60) まで落ちる。この間、124-126 小節にかけてコントラバスは、117 小節後半の音型を拡大した旋律を奏でている。127-128 小節では弦楽器の持続音により 4 度堆積和音と長 7 度の響きが両方あらわれ、129 小節からは動機 3-c が崩されたような旋律（譜例付録 2-17）が奏でられて終曲となる。

(譜例付録 2-17) 動機 3-c が崩されたような旋律



付録3. 歌曲もしくは声楽独唱のために作曲された朔太郎詩の年表

発表年月	詩の題	所収されている詩集名
1905年 7月	蛇莓	拾遺詩篇
1913年	五月	「習作集第8巻（愛憐詩篇ノート）」
	無題：「小曲集」より （すて身に思ふ）	「習作集第9巻（愛憐詩篇ノート）」
	少女よ	
3月	歌集「空いろの花」の序に	「習作集第8巻（愛憐詩篇ノート）」
5月	雨の降る日	
	こころ	『抒情小曲集』／「習作集第8巻（愛憐詩篇ノート）」
	旅上	
	櫻	
	金魚	
8月	蟻地獄	
10月	ほゝづき	拾遺詩篇（「小曲集」のひとつ）／ 「習作集第8巻（愛憐詩篇ノート）」
1914年 5月	洋銀の皿（春日）	『抒情小曲集』／「習作集第9巻（愛憐詩篇ノート）」
	月光と海月（月光と祈禱）	
6月	花鳥	
7月	静物	『抒情小曲集』
	遊泳	『蝶を夢む』
9月	感傷の手	『月に吠える』
	山居	
	苗	
	殺人事件	

10月	決闘	拾遺詩篇	
11月	靈智		
	雲雀料理	『月に吠える』	
	天景		
	死		
12月	悲しい月夜		
1915年 1月	亀	『蝶を夢む』	
	笛		
	白夜		
	狼		
2月	草の莖	『月に吠える』	
	竹（ますくなるもの）		
	竹（光る地面に）		
3月	地面の底の病氣の顔	『蝶を夢む』 / 『定本青猫』	
	冬		
5月	貝		
	猫		
6月	干からびた犯罪		
1916年 9月	海水旅館		
10月	白い共同椅子		
1918年 1月	家畜		『蝶を夢む』 / 『定本青猫』
1921年 12月	陸橋		『蝶を夢む』 / 『定本青猫』
	遺傳		『青猫』
1922年 1月	顔		『青猫』 / 『定本青猫』
2月	眺望		『蝶を夢む』
4月	馬車の中で		『青猫』 / 『定本青猫』
5月	白い雄鶏		

	鴉毛の婦人	
	笛の音のする里へ行かうよ	
	題のない歌	
6月	寄生蟹のうた	
7月	輪廻と転生	
	海鳥	『蝶を夢む』 / 『定本青猫』
9月	涅槃	『蝶を夢む』
1923年	怠惰の暦	『青猫』 / 『定本青猫』
	野景	『蝶を夢む』
1月	風船乗りの夢	『第一書房版萩原朔太郎詩集』 /
2月	佛陀	『定本青猫』
5月	野鼠	『青猫』
	波止場の烟	『蝶を夢む』 / 『定本青猫』
6月	沿海地方	『第一書房版萩原朔太郎詩集』 / 『定本青猫』
1925年	廣瀬川	『純情小曲集』
未発表	月夜（なにを知るべに）	未発表詩篇