

声楽における母語以外の母音の理解と応用についての一考察 —ドイツ語の音節と日本語モーラに基づく日唄の歌唱指導を事例として—

米 谷 毅 彦*

(2021年12月10日受付, 2022年1月13日受理)

序

第一節 問題の所在と研究の目的

西洋音楽における声楽を日本人が学ぶ際にまず壁となるのは、ベルカント唱法と呼ばれる発声法と、母語ではないドイツ語等の言語の発音法を、いかに習得するかという問題である。筆者は、この問題に対し、自らオペラ歌手として、また学生等への声楽指導者として長年にわたり取り組んできた。

本稿では、日本人によるドイツ語歌唱とオーストリア人による日本語歌唱の事例分析を通して、声楽における「母音」の理解と応用について考察し、母語以外の言語による歌唱の課題を克服するための1方法を示すことを目的とする。

さて、声楽を「楽器」としてとらえて「演奏」するためには、まずに音程と音価を確定する要素として、「母音」の概念を把握する必要がある。そこで声楽芸術において主な対象とされてきたドイツ語やイタリア語等の数か国語で「母音」とその対になる「子音」を比較してみると、「母音」と「子音」それぞれの語の成り立ちにおいて、各国語に興味深い共通点が見出される。その共通点とは、「子音」はあくまで「母音」と一体化して音を発するものとしての役割を果たすという特性である。声楽においては、この特性が各言語の成り立ちにいかんなく発揮されているといえる。

さて、「母音」を形成する人体の箇所は頭蓋骨であるが、西洋白色人種コーカソイドと東洋黄色人種モンゴロイドではその構造が大きく異なる。教会音楽にその起源を持つ西洋音楽とりわけ声楽芸術は、音声に対する美意識を育んできた元になる人体、すなわち頭蓋骨においてコーカソイドの特徴に根ざしている。

では、コーカソイド以外のモンゴロイドあるいはネグロイドの頭蓋骨を持つ人種は、西洋音楽における豊かな共鳴と美しい音色の形成には全く不利なのだろうか。この問いへの答えを探求するために、日本語の中から特に「母音」の特性について考えてみる。

第二節 研究の視点と方法

* 岩手大学教育学部

ここで先行研究として注目すべきは、「母音」の範疇を確定するものさしに差異を生む「日本語モーラ」の理論(高橋2005、村尾2012他)である。声楽家の高橋大海¹⁾は、「日本語モーラ」を「日本語の発音のリズムの単位。1つの子音と1つの短母音を組み合わせたもの。一個の長さが1モーラで、『ん』や『っ』も1モーラである。」(高橋2005、46頁)と定義している。この「日本語モーラ」の理論は、日本人の声楽の学習における課題と解決方法を探るのに、有益な視点を与えてくれるので、本稿では分析の視点として参照することとする。

本稿では特に、村尾忠廣²⁾の分析による「日本語モーラ」の研究から、とりわけ撥音「ん」の分析例を参照し、西洋音楽における声楽技術への結びつきを論じる。ただし歌唱の実際には焦点を当てる本稿では、言語学的な側面よりも「楽器」としての音声について述べるので、前段の「母音」について、主に掘り下げていくことにする。

これら「母音」に関する特性を把握した上で歌唱の実際にあたるには、次の3点の注意がとりわけ重要と考える。まず撥音「ん」の扱い、次に日本語五十音の「え」とは異なる3種の「e」つづり、そしてその深さにおいて大きく異なる「う」「母音」についてである。

一方、西洋音楽の声楽作品では、その音符へ歌詞を配する際に「[音節]」単位で対処するが、同じ五線譜へ日本語歌詞をのせる場合は「日本語モーラ」に従っている場合が多い。本稿では、ドイツ語の「音節」と「日本語モーラ」の比較を研究の視点として、分析と考察を進めることとする。

第三節 研究対象

本稿では、声楽曲として、ドイツ語の《ローレライ》³⁾と日本語の《赤とんぼ》を主要事例として取り上げ、分析の対象とする。

ハイネ作詞・ジルヒャー作曲のドイツ語による《ローレライ》は、日本でも長年にわたり親しまれてきた楽曲であるので事例とした。その第一節より「e」つづりの「母音」に注目して抜き出し、「e」の3種の発音つまり[e]、[ə]、[ɛ]の差異を分析する。

一方、「日本語モーラ」が音程も音価も有する例として、瀧廉太郎の作品より《荒城の月》及び《花》を、さらに山田耕筰の作品《赤とんぼ》の歌詞より「う」の「母音」を抜き出しドイツ語のウムラウトとの関連についても分析する。

では、一見かけ離れているように思われるドイツ語と日本語の歌詞を、「母音」の観点からいかにしてより美しい歌唱の実践へ取り組むべきであろうか。筆者がオペラ歌手として掘り下げてきた発声と共鳴の構造を元に、「母音」の形成に論点を絞り、特にここではドイツ語と日本語の歌唱を例に取り比較検討する。その結果として、西洋クラシック音楽において長年培われてきた発声技術上の課題が、その解決への大きなヒントを得られることとなった。

なお、実践例として、筆者がリハーサルから舞台本番の演奏までを指揮指導した日本人の児童合唱団とオーストリア人の合唱団を取り上げる。また、「独唱か合唱か」や「混声か女声あるいは男声か」さらには「成人か児童か」について、本稿では特に論じない。しかし国際的な意味での専門的な声楽トレーニングを受けていない世代の歌唱により、各母国語による演奏が象徴的に響いたことは非常に大きな収穫である。児童合唱のあり方や指導現場から感じた日本とオーストリアの違いについては、あらためて機会を設けて論じたい。

第一章 歌唱時の「母音」のとらえ方

第一節 「母音」と「子音」について

第一項 「母音」とは

声楽という演奏形態が身体そのものを「楽器」として奏でる必要上、楽器たる人体及びその種類について大まかな俯瞰を試みる必要がある。とはいえ、ひとえに発声と唱えても多種多様な切り口が可能であるから、ここではまず「母音」の共鳴という観点から述べる。歌唱に求められる発声は閉鎖された声帯が呼気を伴い、その振動が空気中で音声として知覚される。やがてその人声が音楽として空間を支配するわけだが、ここで言葉を歌詞に持つ声楽特有の「母音」と「子音」という概念が生じる。では、先に述べた「声帯の振動」がどれに当たるかといえば、それは他でもない「母音」である。例えばイタリア語の「母音 *vovale*」と「声 *voce*」の様に、各種の言語で「母音」が「声」と同系列語として存在している事でも、「母音」が「声」という楽器を意味していることが明らかである。

以下に、僅かながら主な言語で「母音」と「声」の両単語を並記するが、取り分けラテン系言語においてはその類似が顕著であり、一方でゲルマン系ドイツ語が「情緒」や「気分」を意味する *Stimmung* と語源を同じくする *Stimme* が「声」という語として用いられているのも興味深い。

日本語	母音	声
英語	Vowel	voice
イタリア語	vocale	voce
フランス語	voyelle	voix
ドイツ語	Vokal	Stimme

第二項 「子音」とは

次に「母音」に対して、原則として「声帯の振動」を伴わない「子音」はどうであろうか。声楽があらゆる楽器の中で唯一言葉を持つからには、情報伝達に必須の「子音」発音が「声帯の振動」無しでいかに音楽へ貢献するのかを考えるべきである。但し、ここでは両者の範疇を俯瞰するのが第一の目的であるから、日本語の五十音に沿った捉え方で「母音」に対しての「子音」について考察していく。

参考までに前項に倣い、各国語で「子音」を列記すると、次の通り、その大意は各語共に「母音」に対してのラテン語表現「*con*」と「*sonare*」より成る「*consonans*」で共通している。

日本語	子音
英語	consonant
イタリア語	consonante
フランス語	cononne
ドイツ語	Konsonant

そもそも「声帯の振動」を伴わないのであれば音程が生じるはずのない「子音」だが、もちろん例外は存在し、m、n、r、z等は楽曲の指定で旋律を形成する事も少なくない。取り分けzはJ.オッフェンバック作曲の喜歌劇《地獄のオルフェ》⁴⁾第二幕における《蠅の二重唱》(譜例1)に使われている例は特筆すべきである。

作曲家オッフェンバックについては、日本を代表する作曲家の柴田南雄が、以下のよう

譜例1 J.オッフェンバック作曲 喜歌劇『地獄のオルフェ』(邦訳 天国と地獄)
第二幕における蠅の二重唱 (J.Offenbach 2000、pp.134)

134

Animato* (imitant le bourdonnement de la mouche)
(das Summen der Fliegen nachahmend)

17 ment! an. Zi, zi, zi, si, si, si, si,

23 EURYDICE
Ah! la bel - le mou - che! Le jo - sie
Ach, die hübs - che Flie - ge! Und sie

29
li fre - don! Ah! la bel - le mou - che! Le jo - li fre - don!
sumst so schön! Ach, die hübs - che Flie - ge! Und sie sumst so schön!

zi, si, Ma
Ja,

十四歳の時パリに出て音楽院に入学してチェロを学び、退屈して一年でとび出し、劇場のチェロ奏者となるかたわらアレヴィについて作曲を修行、やがて指揮者、そし

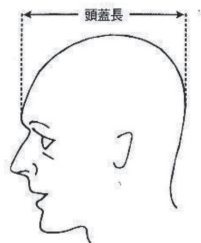
て劇場の支配人となる。その間彼の作曲したオペレッタはその機智にとんだ、甘さと通俗性を多分にふくむ音楽で全パ리를席卷した(柴田1973、282頁)。

筆者はかつて同オペレッタのジュピテール役を主演する機会を得たが⁵⁾、蠅の声として終始[z]のみの「子音」でフレーズを演唱する発声技術には苦労すると共に、その響きを保つことがレガート唱法を徹底させるという意味で、新たな共鳴の発見にも役立った。つまり、舌と歯の摩擦音を持続しながらの声帯の振動は、殊のほか呼気を消費するため、その歌唱フレーズの見通しが「母音」へバトンタッチされないことによる複雑な呼気吸気逆算の訓練となったのである。

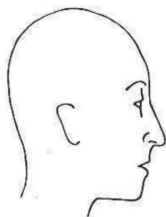
第二節 コーカソイドとモンゴロイド

第一項 身体を楽器として「母音」の形成について

音声の発生源が声帯であるとすれば、その直接的な共鳴空間はまず頭蓋骨ということになる。しかし、はるか数百万年前の氷河期以降に様々な変遷をたどり人種が存在し始め、それに伴って頭蓋骨も種ごとの特性を帯び、「母音」へ影響を与えることとなった。ここで大きく三種に分類されるのは、コーカソイドとモンゴロイドそしてネグロイドだが、本稿では西洋音楽の歌唱に関連の深い前二者への絞りを述べる⁶⁾。考古学的推移に興味は尽きないが中原多代による概説と図解は、発声、とりわけ「母音」の形成を俯瞰するのに十分なものである。



㉑ 平均的白人種の横顔



㉒ 平均的黄褐色人種の横顔

(1) 黄褐色人種(モンゴロイド)と白人種(コーカソイド)との頭蓋図および諸器官の相異。
黄褐色人種は顔面が平坦で白人種は立体的です。これは共鳴にもたいへん関係がありますので(6)の説明を見て下さい。しかし最近世界的に混血が進み、従前ほどの相異はなくなってきたようです。頭蓋長とは頭骨の奥行きのことです。

解剖図の解説

白人種と黄褐色人種との諸器官の相異

	白人種	黄褐色人種
頭蓋長	主に長頭	特に短頭
頬骨	後退	突出
硬口蓋	深く底部が狭く、小凹陥を有する者が多い	浅く幅広く平坦である
鼻腔	硬口蓋の形に準ずる	同左
口蓋長および鼻腔長	主に長頭のため口蓋長も鼻腔長も大である	特に短頭のため両者ともこれに準ずる
喉頭	大差なし	大差なし
脊柱	身長に比して短い	身長に比して長い
腿の長さ	大腿1.3m、小腿4~5m	大腿1.5m、小腿5~6m

図1 声とからだ(中原1996、68~69頁)

われわれ日本人は東洋人つまり黄褐色人種（モンゴロイド）で、こと発声に関してはあらゆる点で西洋人、つまり白色人種（コーカソイド）とは異なっています。解剖学的に考えれば人類としての形体およびその機能はだいたい同じですが、厳密に分析すれば細部にはいろいろと違いがあるのです（図1）。ことに言語および音声については、ほとんど共通点はありません（中原1996、60頁）。

第二項 コーカソイドについて

人種コーカソイドについて骨格の特徴としては、何よりもまず頭蓋長であろう。つまり、後頭部から額までの距離が長いことにより他の特徴も全て決定されると言うてよく、眼窩の深さや硬口蓋の高さが共鳴空間の確保に貢献している。よく彫りが深いなどと表現されるが、これは主に顔立ち、すなわち頭部を前面から見た印象であり、ここで注目すべきはむしろ後頭部の膨らみたる特徴である。発声における共鳴が他の楽器構造と同様に、空間を絶対条件としていることを考えると、この特徴は極めて理想的と考えられる。

テノール歌手で優れた声楽指導者でもあった狩野了衛は、この身体構造と発声技術との兼ね合いを以下のように端的に記している。

声帯の振動により生じた音声なんのさまたげもなく、諸共鳴腔へ直行できるようなフォームを作るわけですが（中略）人体の諸共鳴腔の所在を頭にえがきながらそこに響きを求めて根気よくくり返して練習することが、共鳴体得のいちばんの近道であることを忘れることはできません（狩野1980、47～48頁）。

ここで息の通り道と理想的な共鳴の経路図が、狩野により低中高の音域ごとに示されているので（図2）参照されたい（狩野1980、48頁）。

つまり共鳴すべき空間である共鳴腔がより広く確保されるのに、非常に有利な「型」を備えているのである。さて、それならば西洋音楽における声楽発声の共鳴という側面では、圧倒的にコーカソイド優位の構造なのであろうか。

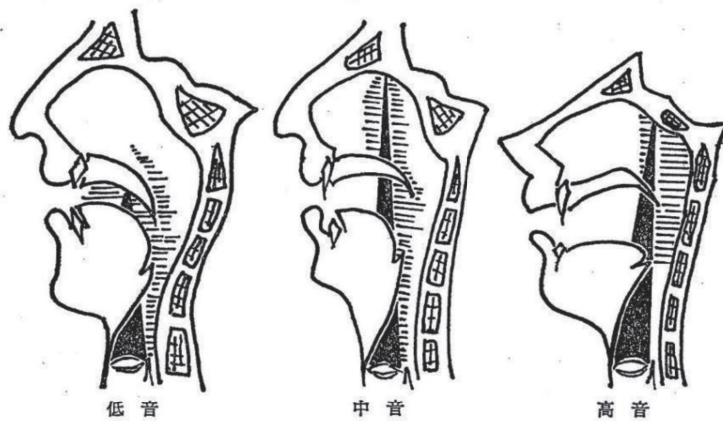


図30 低音、中音、高音の発声時の理想的な息の進路。響（黒い矢印）もまたこれと同じ点（方向）に感ずればよい。

図2 発声法の手引（狩野1980、48頁）

第三項 モンゴロイドについて

人種の分類について、もう少し詳しい記述と図解を中原の『人とN』（1985）より引用する。

人類発生の地は大体西半球で、西アジア、南ヨーロッパ、北アフリカあたりの温暖な地域（中略）大抵現在のヨーロッパに拡がって行った種をコーカソイドと云い、現在のヨーロッパ人は、人種としてはコーカソイドに属しています。又西アジアからユーラシア大陸（現在のアジア大陸）を東の方へ移動して行ったのがモンゴロイドで、大体に於いて東洋人といわれています。その他アフリカ大陸へ南下して行ったのがネグロイド。（中略）一般的にはコーカソイドはいわゆる白色人種、モンゴロイドは黄色人種、ネグロイドは黒色人種といわれています（中原1985、22～23頁）。

演奏の実際においては、言うまでもなく、生成された音声の対象への方向性をもって響き渡らねばならないと考える。とすると、広く確保された共鳴空間がともすれば音声の「溜まり」となり、出口を巧く見出されぬ不具合が生じる場合がある。言い換えれば、美しい共鳴で成り立った音声が頭蓋骨内に残り、十分な開放を得られぬままに歌唱が進行する恐れさえ少なくないのである。⁷⁾

一方で、いわゆる「平べったい」などと表現されるモンゴロイド（図3）は前項で記述の不利な「型」が、実は共鳴腔が前面に位置していることにより巧みに共鳴が駆使されれば、それが「溜まり」にくいという利点ともなり得るのである（中原1996、78頁）。

(6) 鼻道
これは上顎の鼻の部分の内部の図です。思ったより複雑ですね。鼻に故障などないように、いつも気をつけて鼻呼吸をして下さい。この図の中にも、共鳴腔として使われているものがあります。たとえば上顎窩（洞）などです。解剖図(1)にもあるように、黄褐色人種（モンゴロイド）は顔面が比較的平坦ですから、この上顎窩なども共鳴腔として重要なのです。鼻腔は本当に共鳴腔の宝庫ですね。

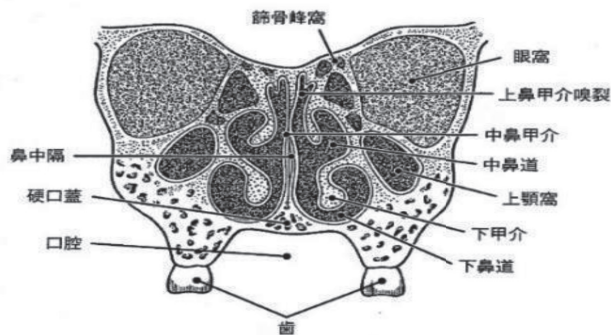


図3 声とからだ（中原1996、78頁）

第二章 日本語とドイツ語による声楽的アプローチの比較

第1節 日本人が西洋音楽を演奏する場合の「母音」について

第一項 日本語の「母音」の特性について

日本人がどの国の言語へいかにアプローチするにしても、観念の元になるのが日本語であるのは否めないで、日本語の特性を「母音」の面から確認してみることにする。

言語学者の金田一春彦は『日本語の特質』の中で、次のように概説している(表1、表2参照)

表1 日本語の特質(表II-1金田一1981、53頁)

表II-1 日本語の拍の一覧表

ア	イ	ウ	エ	オ	ヤ	ユ	ヨ	ワ	ヲ
カ	キ	ク	ケ	コ	キヤ	キユ	キョ		
ガ	ギ	グ	ゲ	ゴ	ギヤ	ギユ	ギョ		
サ	シ	ス	セ	ソ	シヤ	シユ	ショ		
ザ	ジ	ズ	ゼ	ゾ	ジヤ	ジユ	ジョ		
タ			テ	ト					
ダ			デ	ド					
ナ	ニ	ヌ	ネ	ノ	ニヤ	ニユ	ニョ		
ハ	ヒ	フ	ヘ	ホ	ヒヤ	ヒユ	ヒョ		
バ	ビ	ブ	ベ	ボ	ビヤ	ビユ	ビョ		
マ	ミ	ム	メ	モ	ミヤ	ミユ	ミョ		
ラ	リ	ル	レ	ロ	リヤ	リユ	リョ		
		ン	ッ	ー					

表2 日本語の特質(表II-2金田一1981、62頁)

表II-2 日本語の拍の一覧表

a	i	u	e	o	ja	ju	jo	(je)	wa	(wi)	(we)	wo
ha	hi	hu	he	ho	hja	hju	hjo	(hje)	(hwa)	(hwi)	(hwe)	(hwo)
ga	gi	gu	ge	go	gja	gju	gjo					
ka	ki	ku	ke	ko	kja	kju	kjo		(kwa)			
ga	gi	gu	ge	go	gja	gju	gjo					
da	(di)	(du)	de	do			(dju)					
ta	(ti)	(tu)	te	to			(tju)					
na	ni	nu	ne	no	nja	nju	njo					
ba	bi	bu	be	bo	bja	bju	bjo					
pa	pi	pu	pe	po	pja	pju	pjo					
ma	mi	mu	me	mo	mja	mju	mjo					
za	zi	zu	ze	zo	zja	zju	zjo	(zje)				
sa	si	su	se	so	sja	sju	sjo	(sje)				
(ca)	ci	cu	(ce)	(co)	cja	cju	cjo	(cje)				
ra	ri	ru	re	ro	rja	rju	rjo					
			N	T	R							

拍というものは、普通いわれる母音と子音の組み合わせで出来ております。ところがその組合わり方が日本語では独特な性質をもっている。

表Ⅱ-2.は、「拍の一覧表」で、発音記号で子音と母音に分けたものです。表Ⅱ-1.では、外来語にだけ使われるのは数えませんでした。今度は（ ）の中に入れて補っておきました。（中略）これを見ておきまして、日本語の拍は、ほかの言語の拍と違う大きな特色があります。それは、日本語の場合、多くのものはha hi hu he ho, ga gi gu ge goのように一つの子音と一つの母音から出来ている。そのほかにhja hju hjoのように、間に半母音が入ったものが少しありますが、どっちにしても母音で終わっている。これがやはり日本語の大きな特色です。（金田一1981、61~62頁）。

このように金田一も日本語の特色として「母音」の重要性を強調しているが、彼の言う日本語の「拍」は、日本語を構成する韻律の単位である「モーラ *mora*」と解釈することことも可能だろう。「音節」ではなく「拍」と言い換えて説明しているのは、いわゆる日本語の「モーラ」のことと考えられる。

ここで、「音節」と「日本語モーラ」について、整理しておきたい。「音節」は、音の長さを母音の数で数えるのに対し、「日本語モーラ」は「1つの子音と1つの短母音を組み合わせたもの。」（高橋2005、46頁）なので、数え方が異なってくる。例えば、「母音」は「Bo-in」と2音節だが、「日本語モーラ」で数えると「ぼ・い・ん」と3モーラとなる。両者の違いを自覚することが声楽の学習には重要である。

ところが、日本人の声楽学習者においては、言語学あるいは歌唱技術の研鑽に際して詩の探求を試み、ようやくこの特質を整理するに至る例が多く、そうでなければ何の抵抗もなく「音節」と「モーラ」（上記引用内の「拍」）を混用したままである。その結果、独唱でも合唱でも音符へ日本語歌詞を載せる作業に外国語以上の苦勞を強いられ、これまでの声楽指導現場では「イタリア歌曲」から「ドイツリート」そして次により「日本歌曲」の実践と研鑽へ進むのが慣わしとなっている。このこと自体は、演奏家を志す声楽学習者にとっては致命的ではないが、諸外国の歌手同士では甚だ特異な現象と感じられるのは、想像に難くないであろう。⁸⁾

第二項 音価が示す「母音」の長さについて

実際に音符に載せた日本語歌詞の対応について、ラテン語声楽曲の譜面と比べていくつかの例を挙げて説明する。西洋音楽におけるテキストと音価の関係は、基本的には「音符の長さが「母音」の長さを指示」している。

つまり「[音節]ごとくに付随する「子音」はその前後へ差し込む」のが西洋音楽における声楽歌唱の大原則であり、その技術がレガート唱法を実現出来るか否かの分かれ目でもある。

ここでまず、ラテン語のミサ通常文⁹⁾ G.ロッシーニ作曲『小荘厳ミサ曲』¹⁰⁾より、第1曲《キリエ・エレイソン》の86~88小節を見てみよう。（譜例2）

87小節目1拍目の表は「e」音でその裏拍の休符は無音であるが、88小節目3拍目の表は「o」音でその裏拍は「n」音となる。従って、3拍目の裏は休符であるにもかかわらず、イ長調の和音の音程を伴い「n」が響く事になる。つまり、これが「音節」に沿った音符処理であり、音程を有する「子音」であっても音価が割り当てられていない歌唱上の原則なのである。

次に土井晩翠作詩/瀧廉太郎作曲の《荒城の月》（譜例3）の第一節から歌い出しの4小節目を見てみよう。

譜例2 G.ロッシェニ作曲《小荘厳ミサ曲》より、第1曲《キリエ・エレイソン》の86~88小節 (G.Rossini 1992、p.7)

86 - e, Ky - ri - e e - le - i - son.

譜例3 瀧廉太郎作曲《荒城の月》(瀧廉太郎2002、4頁)

1. は る ご う ろ う の は な の え ん
 2. あ き じ ん え い の は な の え ん
 3. い ま ん じ ク け い の は な の え ん
 4. て ん じ ク け い の は な の え ん

「はなのえん」の「n」音は「音節」として成立していないが、「モーラ」を成しているので第4小節目で3拍間もの音価を有していることがわかる。

これらの比較を通じて、ドイツ語の「音節」と日本語の「モーラ」の違いを理解することが、日本語による声楽作品の読譜さらには邦訳された楽曲への取り組みにおける必要最低条件とされるのである。

第三項 音価を有する撥音「ん」が持つ拍について

前項で述べたように、「音節」単位で音価を有する譜割になれた西洋音楽の演奏者は、「日本語モーラ」の中でもとりわけ撥音「ん」の拍について注目することになる。西洋音楽の読譜と歌唱について、「音節」と「日本語モーラ」の関連を村尾忠廣は次のように述べている。

日本語の撥音「ん」は、基本的に独立した1拍をもつモーラである。日本語以外のほとんどの言語は、「ん」は、「n」、「m」、「ng」という「子音」であり、「母音」に付随してシラブルを形成する。「ん」が独立した1拍をもつという言語はきわめて特殊と言ってよいだろう。モーラは基本的に、等拍であり、強弱アクセトをもたない(村尾2012、87頁)。

この撥音「ん」の拍についての意識が、「音節」単位で記譜された西洋音楽の歌唱における音のつながり、つまりレガート唱法のヒントとなり得る事例を次に述べる。

第二節 日本人の歌うドイツ語とドイツ人の歌う日本語の事例分析

第一項 日墺の両合唱団の指導事例

東京都荒川区は、オーストリアの首都ウィーン市ドナウシュタット区と友好都市提携¹¹⁾を結んでいるが、ここでは東京荒川少年少女合唱隊¹²⁾の常任指揮者を務める筆者が、2度のウィーン演奏旅行で共演した現地オーストリア人との音楽創りに対しての事例を取り上げる。

中でも、2017年に共演したウィーン・フォルクスオパー児童合唱団¹³⁾、そしてボルガーギムナジウム¹⁴⁾の学生達を指揮した際、新たな発見が認められた「母音」の響きについて、具体的な楽曲に沿って事例分析を行い、考察を述べる。

2017年の文化交流の際には、日墺両国で長い歴史を持つ児童合唱団と青少年により約50名の混声合唱団が編成された。どちらからともなく、「相手の国で大切に歌われてきた愛唱歌を共に学び歌いたい。」という声が上がリ、やり取りを重ねる内に選ばれたのが《ローレライ》と《赤とんぼ》の2曲である。顔合わせから温かい親睦の中でリハーサルは開始されたが、真に交流と言うべきは、呼吸法と共鳴の理解に基づいた発声練習での共感であった。西洋音楽の歴史を踏まえたベルカント唱法を基本にトレーニングを重ねて来た各合唱団ではあるが、声という音を通じての共感と交流は、正にこの共通する発声技術であろうと思われ、舞台共演への意気込みが俄然増したのは言うまでもない。

日墺親善のジョイントコンサートは、ウィーン・フォルクスオパー児童合唱団と2017年3月27日にウィーン・聖エリザベト教会¹⁵⁾、ボルガーギムナジウムの学生達と同年3月28日にウィーン・コプト教会¹⁶⁾にて催された。双方の合唱団の各ステージ以外に、F.ジルヒャー作曲《ローレライ》¹⁷⁾をドイツ語で、そして山田耕筰作曲《赤とんぼ》を日本語で、合同演奏も行った。

第二項 F.ジルヒャー 作曲《ローレライ》のドイツ語歌唱

まずは、H.ハイネの歌詞より第一節を例に取り、筆者による訳と共に紹介する。

Die Lorelei	ローレライ
Ich weiß nicht, was soll es bedeuten,	何故悲しげな気分になるのか、
Daß ich so traurig bin,	私には分からない
Ein Märchen aus alten Zeiten,	いにしえよりの言い伝えが、
Das kommt mir nicht aus dem Sinn.	私の心を乱すのだ
Die Luft ist kühl und es dunkelt,	大気は冷たく暗く、
Und ruhig fließt der Rhein;	ライン川の流れは穏やかで
Der Gipfel des Berges funkelt,	夕映えの彼方には、
Im Abendsonnenschein.	山の頂きが輝いている

日本人がドイツ語の発音を習得しようとする際に第一に身構えるのは、その複雑に研ぎ澄まされた「子音」への取り組みというのが一般的である。しかし、これまで述べてきたように「楽器」としての音声たる「母音」へ焦点を当てると、母国語としてドイツ語を話す

オーストリア人の歌唱から極めて印象的に気づかされる点があり、それは他でもない[ə]発音である¹⁷⁾。

我々日本人は五十音のア行で「母音」をイメージすることから始めるので、5つの「母音」つまりe綴りのドイツ語に3種類の発音を当てはめて捉える。一つはleben[le:bən]第1音節で「狭いエ」と習う[e]、次にEnde[ɛndə]第1音節で「広いエ」と習う[ɛ]がある。そしてもう一つが「曖昧なエ」と習う事が多い[ə]でこの「母音」は、実は上記lebenとEnde両単語の共に第2音節の「母音」である。この「曖昧」という表現が硬質なイメージのドイツ語習得と両立し難く、学習者は長きに渡り[e]又は[ɛ]いずれかに寄ってしまう誤りに悩まされて来た。ましてや歌唱の場合においては、そこに音程と音価さらには音色の推敲が求められるのであるから、そこに「曖昧」あるいは「中立」などという概念で音声を発することで益々迷いが生じるのである。

ここで、上記歌詞の第1節から語尾にe綴りで[ə]発音の単語を拾い出してみると、合成語の「Abendsonnenschein」内の「Abend」と「sonnen」を加えると以下の8つとなる。

- 一行目 bedeuten[bə'dɔɪtən],
- 三行目 Märchen[ˈmɛʁçən],alten[ˈaltŋ],Zeiten[ˈtsaɪtən]
- 五行目 dunkelt[ˈdʊŋklt]
- 七行目 funkelt[ˈfʊŋklt]
- 八行目 Abend[ˈa:bənt],sonnen[ˈzɔnən]

さて、たくさんの作曲家の創作意欲をかきたてたこの詩には、数多くの名歌が残されているが、ここではF.ジルヒャーの民謡調の合唱作品で、この部分を見てみよう。(譜例4)

まず、4小節目4拍目bedeuten[bə'dɔɪtən]の第3音節[tən]と、8小節目4拍目Zeiten[ˈtsaɪtən]の第2音節[tən]は「母音」が存在する。一方、7小節目2拍目裏Märchen[ˈmɛʁçən]の第2音節[çən]と、同小節6拍目alten[ˈaltŋ]の第2音節[tŋ]には発音上の「母音」が指示されていない。さらに、12小節目4拍目dunkelt[ˈdʊŋklt]の第2音節[klt]と、16小節目4拍目funkelt[ˈfʊŋklt]の第2音節[klt]にも発音上の「母音」が指示されていない。そして、17小節目3拍目Abend[ˈa:bənt]の第2音節[bənt]と、同小節6拍目sonnen[ˈzɔnən]の第2音節[nən]には「母音」が指示されている。つまり、IPA発音記号からドイツ語原詩を譜面にのせて歌唱しようとする外国人にとっては、少なくとも日本人にとって容易とは思われない[ə]母音が明記される、又はされないの両場合に渡り、頻繁に対応を求められるということにほかならない。

では、どの様に発音して歌うべきか、ここで今一度「日本語モーラ」を思い起してほしい。既述通り、高橋大海によるモーラの概説を再掲すると、「日本語の発音のリズムの単位。1つの「子音」と1つの短「母音」を組み合わせたもの。一個の長さが1モーラで、『ん』や『っ』も1モーラである。」(高橋2005, 46頁)とある。

これがわかりやすく一つのフレーズに現れるのは、瀧廉太郎作曲《花》第三節、次の譜面を参照頂きたい。(譜例5)

「げにいっこもせんきんの」の「っ」がh音の16分音符、2度現れる「ん」がそれぞれh音の4分音符とa音の8分音符である。加えて、これら3音ともが前後と音程を異にする

声楽における母語以外の母音の理解と応用についての一考察

事から、旋律を構成する上で極めて重要な音符である事が明らかである。よって、上述懸案のドイツ語「母音」は「日本語モーラ」の実感をもって旋律歌唱する事で、「[ə]「母音」としてあるいは「母音」の指示が無い「音節」を響かせる方向性が見えてくるのである。この感覚を獲得することにより、日本人はわずか16分音符しか与えられていない *alten*['altŋ] の第2音節 [tŋ] や、5度下行音型の *dunkelt*['dʊŋklt] の第2音節 [klt] を明確に響かせられる。さらには、旋律中で最も難解ともいべき6度上行で最高音 *fis* へ達する *funktelt*['fʊŋklt] の第2音節 [klt] も、民謡調の弱拍の柔かい歌唱表現を実現することが可能となるのである。

これは明らかに、撥音「ん」を音価として響かせられる日本人の感覚が敏感に対応したものであり、コーカソイドのオーストリア人が得ている頭蓋骨の有利な空間へ、日本語の譜例4 ジルヒャー作曲《ローレライ Lorelei》(F.Silcher 2002、pp.1～2)

Vocal score

Lorelei

Melody: Friedrich Silcher
Words: Heinrich Heine
Arrangement: Gerald Wirth

1. Ich weiß nicht was soll es be - den - ten, dass
2. Die schö - ne Jung - frau sit - zet dort
3. Den Schif - fer im klein - nen Schif - fe er -

geht mir nicht aus dem Sinn. Die Luft ist kühl und es - dü - nelt und
klimmt ihr gol - de - nes Haar. Sie klimmt es mit gol - de - nem Kam - me und
schaut nur hin - auf in die Höhe. Ich glau - be, die Wel - len ver - schlin - gen an

ru - hig fließt der Rhein. Der Gi - pfel des Ber - ges
singt ein Lied da - bei. Das het ei - re wun - der -
Eu - de Schif - fer was Kabin. Und das hat mit ihr - ren

ich so trau - rig bin. Ein Mä - chen aus al - ten Zei - ten, das
o - ben wun - der - bar. Ihr gol - d'nes Ge - schmei - de blit - zelt, sie
greift mit wil - dem Weh. Er schaut nicht die Fel - sen - rif - fe, er -

fin - kelt im A - bend - son - nen - schein.
sa - ma, ge - wul - ste Me - lo - die.
Sim - gen die Lo - re - lei ge - tan.

Copyright 2002 Kunst & Kultur am Bläckerhof

-2-

譜例5 瀧廉太郎作曲《花》第三節(瀧廉太郎2020、5頁)

げにいっくもせんさんのながめを

「モーラ」の語感が追いついたと言っても過言ではない。

そして、第一章第二節第二項の図2(狩野1980、48頁)で示した高い共鳴の位置を、コーカソイドたるオーストリア人の生の音声で実感できたことは、まさに得難い経験であった。すなわち、狩野の述べる「息の通り道と理想的な共鳴の経路」(狩野1980、48頁)を、自身がドイツ語のみで指導を展開したりハーサル中に、日本の合唱団員が肌で受け止め、各々の発声へすぐさま応用していく様子には、感動さえ覚えたのである。

第三項 山田耕筈 作曲『赤とんぼ』の日本語歌唱

次に、ドイツ語を母国語とするオーストリア人の合唱団が、山田耕筈作曲《赤とんぼ》を仕上げてきた事例について考察する。現地のウィーン・フォルクスオパー青少年合唱団とボルガーギムナジウムの学生達がこの曲をあらかじめ練習するにあたって、譜例6の版で演奏を希望する旨の便りが届いたので示す。(譜例6)

譜例6 山田耕筈作曲《赤とんぼ》(山田耕筈2015、51～52頁)

15/02 02 FR 09:25 FAX +43 1 216 39 4253 WIENER SINGERKIDEN

15/02 02 FR 09:25 FAX +43 1 216 39 4253 WIENER SINGERKIDEN

1923 三木隆風 作詞
山田耕筈 作曲
北村協一 編曲

19

20

わが国でも愛唱されてきた北村協一¹⁸⁾ 編曲であるが、随所に書き込まれている内容が大変興味深い。ドイツ語で書き込まれている逐語訳や挿絵は微笑ましく、「竿の先」の絵などは日本の児童合唱団員にも絵画的イメージ創りの上で大変役立った。中でも、とりわけ注意をひかれたのは「う」「母音」への発音の書き込みで、以下の通り順に確認してみる事に¹⁹⁾。

歌詞1番：

第5小節目1拍目表裏「ゆうやけ」の「ゆ」[yüü]、第11小節目1拍目裏「いつのひか」の「つ」[tsü]。

歌詞2番：

第15小節目1拍目表「くわのみ」の「く」[Ku]、第18小節目一拍目表「つんだ」の「つ」[tsu]。

歌詞3番：

第21小節目1拍目表裏「じゅうご」の「じゅ」[Dschüü]、第23小節目3拍目「よめにゆき」の「ゆ」[yü]。

歌詞4番：

第29小節目1拍目表裏「ゆうやけ」の「ゆ」[yüü]、第34小節目「とまっているよ」の「る」[lu]。

ヨーロッパで声楽を学ぶ者が一度は必ず注意される点に、「日本人の[u]母音は浅い」という指摘があるが²⁰⁾、それだけ日本人の[u]母音には欧州の響きからすると、ある種の「癖」が有る。つまり、同じ[u]母音であってもドイツ語を母国語とする人々が捉える[u]とウムラウト²¹⁾された[ü]に大別する事で、現地の合唱団はより自然な日本語に近い響きを試みていたわけである。そして、オーストリア人によるその試みと実際の歌唱表現は見事に成功しており、合同リハーサルの指導と本番指揮を任された筆者は、「日本語歌詞の発音」の注意にはほとんど時間を取られなかった驚くべき事実を、今でもはっきりと記憶している。

第四項 西洋音楽における声楽発声の課題とその対応

以上、コーカソイドのオーストリア人とモンゴロイドの日本人の合同で編成された合唱団を、ドイツ語と日本語の曲で実地指導及び公演本番の指揮を務めた経験より、次の通り結論が導かれた。

西洋音楽における発声技術に有利な骨格を有するのは、コーカソイドのオーストリア人であることは確かである。しかし「音節」と認識されない「日本語モーラ」を旋律線上で響かせる習慣を持つ日本人は、モンゴロイドの骨格でありながら、共鳴を絶やさずに「母音」を移行する技術を訓練次第で獲得することができる。一方で、「母音」にドイツ語のウムラウトを持つオーストリア人は、その各「母音」を日本語歌詞の「母音」へ巧みに当てはめることによって、相当に近い発音を身につけることができる。よって、各人種の骨格で単純に優劣をつけることなく、母語以外の言語の母音の理解と応用により、西洋音楽の発声に基づくレパートリーを発展させる可能性が高まったと言えるだろう。

ちなみに、技術的な指導も表現についての助言も、現地ウィーンでのリハーサル指導は全てドイツ語で行なった。日本の児童合唱隊員が通訳なしで敏感に反応していたのは、確かに日頃の稽古のたまものによるものではあろう。しかし、お互いの国の有名な歌を口ずさむ程度ではなく、舞台上で通用する説得力のある音創りをする現場でこそ、音楽文化の相互理解への道が開けると実感される。そして、今後も何とか機会を設け、ドイツ語の歌を日本の子どもたちに、そして日本語の歌をオーストリアの人々に歌ってもらいたいと願うものである。

結

西洋音楽における声楽発声の基本は、呼吸法と共鳴の原理に基づくベルカント唱法である。イタリア語の「ベルカント *Bel Canto*」が何かといえば、伊和辞典で引くと「*bello*」が「美しい」を意味し「*canto*」が「歌」である。しかし声楽で用いられるこの「*canto*」という語は、ラテン語「*cantus*」の意味を引き継いでおり、多声教会音楽の「定旋律」で知られる「カントゥス・フィルムス *cantus firmus*」の「*cantus*」と同じ意味の「旋律」であると考えられる。すなわち、ベルカント唱法を実現することは、極言すれば、美しい歌でも声でもなく、美しい旋律線の紡ぎ方と解釈することもできる。そうであるならば、西洋音楽における声楽作品の美しい再現には、人種の特性による声自体ではなく、その旋律を美しくつなぐ方法としてのドイツ語の「母音」の研究と、日本語の「モーラ」をはじめとする各言語の特性の理解と応用が重要である。

本稿においては、「母音」を形成する身体的な特徴を、頭蓋骨を中心に比較検討することから、「母音」についてドイツ語の「音節」と日本語の「モーラ」の両面からとらえて分析し、考察した。そして、筆者が指揮者として、ドイツ語を話すコーカソイドのオーストリア人と、日本語を話すモンゴロイドの日本人による混合の合唱団を指導し、本番舞台の演奏まで関わる経験をもとに事例の分析と考察を進めた。

結論として、ドイツ語《ローレライ》も日本語《赤とんぼ》も、両外国語を歌う合唱団員にとって、旋律線を美しくつなぐヒントを各々自国語の特性から見出し歌唱へ実践したことが、明らかとなった。すなわち、オーストリア人にとってはドイツ語のウムラウト、日本人にとっては日本語の「モーラ」の特質を理解し生かすことで、それぞれが慣れない外国語の「母音」の課題を克服し、美しい旋律歌唱として実を結ぶことができたのである。

今一度述べると、「母音」は「音節」としては2つまり「Bo-in」だが、「日本語モーラ」としては3つまり「ぼ-い-ん」である。この理解が日本語の歌を美しく演奏するキーなのであり、同時に外国語の歌唱のヒントともなりうる重要な技術であることを忘れてはならない。

注

- 1) 高橋大海(たかはしたいかい)は日本を代表するバス歌手として日本のオペラ界を牽引してきた一方で、声明や仏教にも造詣が深く、近年は指揮者としてバリトン歌手の筆者との共演も多い。
- 2) 村尾忠廣(むらおただひろ)は、唱歌・童謡などの伴奏和声のほか、「日本語モーラ」とその弱化について研究を続けている。
- 3) ローレライ *Die Lorelei* は、ライン川の流域で、水面から高く突き出た岩山。その名の美しき妖精が歌声により船乗りを魅了し、聴き惚れてしまい難破する伝説で知られる。
- 4) 喜歌劇『地獄のオルフェ』 *Opéra bouffe, Orphée aux Enfers* は、1858年にパリで初演、J. オッフエンバックが神話による道徳を風刺した代表作。
- 5) 2007年6月「東京オペラ・プロデュース主催/第79回定期公演」なかのZERO大ホール、高野秀峰指揮東京ユニバーサル・フィルハーモニー管弦楽団、原語フランス語上演。
- 6) 分類する際の「オーストラロイド *australoid*」も、西洋音楽の歌唱に関連の深い「コーカソイド」と「モ

声楽における母語以外の母音の理解と応用についての一考察

ングロイド」に的を絞る理由により本稿では言及しない。

- 7) 筆者はヨーロッパの各コンクールやオーディションへ挑んだ経験から、恵まれた体格や持ち前の美声を生かせぬ「コーカソイド」の歌手仲間を少なからず見てきた。
- 8) 筆者がウィーンに在住していた1997~98年には、日本料理店で箏の伴奏によって日本歌曲を歌う仕事をする日本人留学生がいた。しかし箏とのアンサンブルにより和風の雰囲気を出すのに、効果的な選曲へ苦勞する者が多く、邦人声楽家のレパートリーの偏りが話題になったものだった。
- 9) ミサ通常文はカトリック教会の中心をなす礼拝で、ラテン語によって歌唱されるテキスト。
- 10) G. ロッシーニ作曲『小荘厳ミサ曲』Petite Messe Solennelleは、1863年の作曲、独唱と合唱に2台ピアノとハルモニウムによる。
- 11) 荒川区とドナウシュタット区Donaustadtは、1992年より両区の児童絵画展を契機に交流が始まり、数度に渡る東京荒川少年少女合唱隊の派遣を通じて1996年10月1日に友好都市提携を調印した。ドナウシュタット区内には、日本小道Nippon-gasseや東京通りTokio-str.、荒川通りArakawa-str.そして尾久小道Ogu-gasseの命名及び道路標示も見られる。
- 12) 東京荒川少年少女合唱隊は、1965年に創立され東京都荒川区を中心に地域文化の向上と青少年育成を目的として、年2回の定期演奏会や都内をはじめ全国での演奏活動を展開。2007年より常任指揮者兼指導者代表に米谷毅彦を迎え、2度のウィーン演奏旅行を成功させる他、その活動は国内外へと広がっている。
- 13) ウィーン・フォルクスオパー青少年合唱団Kinderchor und Jugendchor der Volks Oper Wienは、主に同歌劇場公演の児童合唱を担当する7歳以上の80人程から成る合唱団。
- 14) ボルガーギムナジウムPolger Gymnasiumは、ドナウシュタット区内の9年制学校、日本の小中高等学校にあたり、とりわけ音楽活動への取り組みが盛んである。
- 15) ウィーン・聖エリザベト教会Pfarre St. Elisabeth, 1040 Vienna Sankt-Elisabeth-Platz 9.
- 16) ウィーン・コプト教会Koptisch-Orthodoxe Kirche, 1220 Vienna Quadenstraße 4
- 17) ここで言及する発音記号は、国際音声学協会(International Phoneticssociation)が制定したIPAによる。
- 18) 北村協一はオペラや合唱の分野で活躍した指揮者、2006年に74歳で没。
- 19) ここでは譜面に書き込まれた通りに記すので、前述IPAによる発音記号ではない。
- 20) イタリアの声楽教師の間には「日本風ウ」を意味する「U-giapponese」なる言葉があり、残念ながら自身もそれを指摘された苦い思い出がある。
- 21) ウムラウトUmlautは、ドイツ語における「母音変音」、その「母音」の上に記される発音区別符号DiacriticalMarkは、横並びの点2つで[ä]、[ö]、[ü]の3種類がある。

引用文献

- 狩野了衛 1980『発声法の手引』東京：音楽之友社。
金田一春彦 1981『日本語の特質』新NHK市民大学叢書10』東京：日本放送出版協会。
柴田南雄 1973『西洋音楽の歴史 下(一)』東京：音楽之友社。
高橋大海 2005『歌唱の実際-東京芸大での25年-第2巻』東京：NPO法人日本の音芸術を創る会。
中原多代 1985『声の文化「ん」とN』東京：日本声楽発声学会。
中原多代 1996『声とからだ』東京：ヤマハミュージックメディア。
村尾忠廣・夏目佳子 2012『子どもの歌における撥音「ん」のモーラ処理ー「ん」の配置、シラブル化の様

米 谷 毅 彦

相をめぐって』奈良：帝塚山大学現代生活学部紀要』第8号 87～99頁。

引用楽譜

- Offenbach , Jacques 2000 “*ORPHEE AUX ENFERS : Partition chant-piano Kritische Ausgabe Jean-Cristoph Keck*”. London : BOOSEY&HAWKES. pp.134~135.
- Rossini , Gioachino 1992 “*Petite messe solennelle :The New Novello Choral Edition*”. London : Novello. p.7.
- 瀧 廉太郎《荒城の月》2002『最新・日本歌曲選集 瀧 廉太郎 歌曲集』東京：音楽之友社. 4頁.
- Silcher , Friedrich 2002 “Lorelei: arrangement : Gerald Wirth”. Wien : Kunst & Kultur am Bäckerhof. pp.1 ~ 2.
- 瀧 廉太郎《花》2020 『中学生の音楽 指導書 2・3下』 東京：教育芸術社 5頁.
- 山田 耕筰《赤とんぼ》2015 Wien : Wiener Saenger Knaben所蔵オリジナル譜 51 ~ 52頁.