

音楽修辞フィグーラ概念による小学校歌唱共通教材の表現法

Teaching Japanese Elementary School Students How to Sing the Songs
on the Music Syllabus by Reference to Musical-Rhetorical Figures堀江 英一
HORIE Hidekazu

はじめに

小学校学習指導要領には、歌唱共通教材が各学年4曲ずつ示されている。歌唱共通教材は、昭和33年の学習指導要領から取り入れられ、世代や住む地域に関係なく一緒に歌える歌を、時代が変わっても歌い継がれる歌をという願いのもとに制定された。したがって、全24曲からわが国古来の音楽である5曲を除いた19曲のうち、明治時代の曲が8曲、大正時代の曲が7曲、昭和それも戦前に作曲された曲が4曲で、16曲が文部省唱歌であるのは、こうした願いを反映したものと見える。

これらの歌唱共通教材は、春の季節を描いた『春がきた』『春の小川』『おぼろ月夜』、初夏の風物詩を描いた『こいのぼり』『茶つみ』、秋の季節を描いた『もみじ』『虫のこえ』、冬の季節を描いた『冬げしき』『スキーの歌』、懐かしく美しい情景を描いた『ふじ山』『夕やけこやけ』『とんび』、子ども時代の生活の一場面を描いた『かくれんぼ』など、わが国の美しい自然、風土、生活の様子を抒情的に表した歌詞をもつ。授業では、こうした歌詞の意味を理解し、味わい、情景を想像しながら気持ちを込めて歌うという指導が多く行われている。

本研究では、その際に、西洋の伝統的な作曲法の1つである音楽修辞学の技法、なかでも音楽修辞フィグーラ *figura* を生かした表情豊かな表現法を探り、指導に生かそうとするものである。

音楽修辞学の伝統

音楽修辞学は、聖書の言葉の内容を音楽で伝えるために、修辞学のさまざまな技法を音楽の表現に応用したものである。ルネサンス期、ドイツのラテン語学校では、ラテン語とともに音楽も教えられた。それは、マルティン・ルター Martin Luther の言葉「音楽は神からの贈り物である。言葉と音楽を通して神を賛美せよ」¹からきている。

¹ 'For music is a gift and largesse of God, not a human gift. Praise through word and music is a sermon in sound. . . . In summa, next to the Word of God, the noble art of music is the greatest treasure in this world. Martin Luther', Dietrich Bartel, "Musica Poetica Musical-Rhetorical Figures in German Baroque Music", p3, 1997, University of Nebraska Press.

音楽の授業を担当したのは、修辞学の教師だった。なぜなら、音楽も説得の技法とみなされていたからである。これによって、修辞学の技法が音楽表現に応用されていく。

具体的には、弁論の準備から発表までの各段階、すなわち①インヴェンツィオ *inventio* (発想)、②ディスポジツィオ *dispositio* (配置)、③エロクツィオ *elocutio* (修辞) (デコラツィオ *decoratio* (装飾))、④メモリア *memoria* (記憶)、⑤アクツィオ *actio* (発表)のうち、最初の3つの段階における技法が音楽に取り入れられた。

①インヴェンツィオ *inventio* (発想) では、弁論の主題を決定し、関連情報の収集と思考展開の可能性を探る。

②ディスポジツィオ *dispositio* (配置) は、さらに6つの段階に分けられる。

1) エクスオルディウム *exordium* (序言)

主題を知らせて聞き手の好意的な注意を喚起する。

2) ナルラツィオ *narratio* (陳述)

主張を簡潔明瞭に示す。

3) プロポシツィオ *propositio* (主題)

主張を分割して列挙する。

4) コンフィルマツィオ *confirmatio* (確立)

主張を証明する。

5) コンフタツィオ *confutatio* (論破) (レフタツィオ *refutatio* (反論))

予想される反論に対して自分の主張を展開する。

6) ペロラツィオ *peroratio* (結言) (コンクルシオ *conclusio* (結論))

主張を締めくくる。列挙、強調、感動の3つの部分からなる。

③エロクツィオ *elocutio* (修辞) (デコラツィオ *decoratio* (装飾)) では、上記の段階における言い方をさまざまなフィグーラ *figura* を用いて説得力のあるものにする。コンパラツィオ *comparatio* (直喩)、メタフォラ *metaphora* (隠喩)、メトニミア *metonymia* (換喩)、シネクドーケ *synecdoche* (提喩) など、弁論に説得力をもたせるために、あるいは言葉を美しく飾り立てるために用いる技法をフィグーラ *figura* (ことばのあや、彩、綾) という。

ルネサンス以降の作曲家は、上記①②③の修辞学の段階におけるさまざまな技法を取り入れながら作曲するようになる。古典派交響曲では、第1楽章の主題提示部、主題展開部、主題再現部というソナタ形式の構造は、上記修辞学の①②③の段階に対応している。①インヴェンツィオ *inventio* (発想) は、中心となる2つの主題に相当する。対照的な性格をもつ第1主題と第2主題を発想することは、楽章全体を構想するうえでの出発点になる。そして、②ディスポジツィオ *dispositio* (配置) の手法に基づいて楽曲が構成される。1) エクスオルディウム *exordium* (序言) は、交響曲の序奏部分に相当する。協奏曲では、独奏楽器が入ってくる前の管弦楽だけの部分に相当する。2) ナルラツィオ *narratio* (陳述) と 3) プロポシツィオ *propositio* (主題) は、主題提示部で第1主題と第2主題を示す部分、4) コンフィルマツィオ *confirmatio* (確立) は、主題提示部の最後の部分に相当する。5) コンフタツィオ *confutatio* (論破) (レフタツィオ *refutatio* (反論)) は、主題展開部に相当する。そして、6) ペロラツィオ *peroratio* (結言) (コ

ンクルシオ conclusio (結論) は、主題再現部に相当する。

音楽修辞学と数霊術

こうした伝統的な修辞学の技法に加えて、音楽は宇宙の秩序ある調和を示す数比率の概念と非常に深く関わりがあった。中世の大学では、自由7科のうち、文系の学問（トリヴィウム *trivium*、文法、修辞学、論理学）よりも理系の学問（クアドリヴィウム *quadrivium*、算術、幾何、天文学、音楽）が重要視され、音楽は理系の学問として重要な位置を占めていた。この場合の音楽は、歌ったり楽器を演奏したりするものではなく、我々が住む世界の数的比率の秩序と調和を学ぶものだった。天文学も、数的比率にもとづいた恒星や惑星の秩序ある運行の調和を扱う学問だった。

最高位の音楽はムシカ・ムンダーナ *musica mundana* (宇宙の音楽) といい、耳には聞こえない音楽である。恒星や惑星の運行、季節の移り変わり、物質の構造など、数的比率によって表される秩序と調和のある自然の摂理を扱う。次に位置する音楽はムシカ・フマーナ *musica humana* (人間の音楽) といい、これも耳には聞こえない音楽である。宇宙の一員である人間にも宇宙の秩序と調和が反映されているとする。最下位の音楽はムシカ・インストルメンタリス *musica instrumentalis* (道具としての音楽) といい、音程の数的比率を扱う。ここで初めて音楽は耳に聞こえるものとなる。

このような音楽の考え方は、かつて中国にも存在した。すなわち、古代中国では、人が発する音を「人籟」(じんらい) といい、風や雨のような自然の音を「地籟」(ちらい) という。「人籟」よりも「地籟」の方が格が上で、さらにその上に「天籟」(てんらい) があるという。「天籟」とは天が奏でる音で、宇宙の音ともいう。優れた人物はこの「天籟」を聞くことができるとされる。古代中国の人々と西洋の人々は、ともに身の回りの世界、宇宙を司る秩序と調和に対して同様な感じ方をしていたのである。

そして、宇宙、人間、音楽が秩序と調和のある数的比率に基づいて作られているとする考え方に、キリスト教的な宇宙観が結び付けられる。旧約聖書の『知恵の書』(『ソロモンの知恵』)の一節「しかしあなたは、長さや、数や、重さにおいてすべてに均衡がとれるよう計らわれた」² は、キリスト教において神が秩序ある数的比率に基づいて天地を創造したことを述べている。

この考え方により、すべての出発点である数字1は父なる神を象徴する数字となった。数字2は子すなわちキリストを象徴し、数字3は三位一体(父、子、聖霊が同じものとする考え方)の神を表す。数字4は、神との関係で用いられる場合に神の意思を実現する天使を表す。数字5は永遠の象徴であるとともにキリスト(磔刑時に受けた両手首、両足、脇腹の傷の数)と人間(2本の手と足をもち、1つの頭をもつ)を表す。数字7は神秘的で神聖な数字であり、休んでいる数字とされた。なぜなら、神は天地創造7日目に休息したからである。

これが音程に適用されていく。振動数比1:1の完全一度音程(ユニゾン)は唯一絶対の神を表す音程と考えられるようになる。なぜなら、キリスト教においては神は1人しかいないからで

² 日本聖書協会編集部『聖書 新共同訳 旧約聖書続編つき』、1987年、1988年、日本聖書協会、p173。

ある。また、振動数比 1 : 2 の完全八度音程（オクターヴ）は神の完全性と崇高性を表す。振動数比 2 : 3 の完全五度音程は聖霊を表すとともに永遠性を表し、三位一体の神を意味する。振動数比 3 : 4 の完全四度音程に見られる数字 4 は天使の数字あるいは天国の数字を意味し、宇宙の数字として四季、四気質³を示した。さらに、完全四度は三位一体の神（1 : 2 : 3）と三和音（4 : 5 : 6）との結合を示す。振動数比 5 : 6 の短三度音程は神の数字 4 を欠くためにそれ自体で絶望感を表すとされた。⁴

音楽修辞学の衰退と再興

音楽修辞学は、バロック時代に特にドイツ・ルター派の作曲家たちによって発展した。その伝統は古典派、ロマン派の作曲家たちによって受け継がれていったが、フランス革命（1794）前後のコンセルヴァトワール conservatoire（音楽学校）の設立⁵によって徐々にすたれていく。つまり、それまで徒弟制度的に個人対個人で教えられていた演奏が、集団における競争の原理にさらされるようになり、音楽修辞学の伝統から外れた表面的な演奏効果を狙った技巧的な楽曲が数多く作曲されるようになっていくのである。そして、20世紀初頭のシェーンベルクらによる十二音技法の出現⁶によって、その伝統はほとんど忘れ去られてしまう。ちょうどその頃、言語学的な説得の技法であった本家の修辞学も衰退し始め、19世紀末にはすたれてしまう。⁷

わが国に西洋の音楽が輸入されたのはまさにこの時期である。明治12年（1880）に音楽取調掛が設置され、「東西二洋の音楽を折衷して新曲を作る」という基本方針が決定されている。わが国最初の音楽教科書『小学唱歌集 初編』が刊行されたのは明治14年（1882）のことである。したがって、明治以降西洋の音楽文化が取り入れられたとはいえ、本来西洋の伝統的な音楽語法の1つだった音楽修辞学まで取り入れるまでには至らなかったのである。

近年、各時代の音楽をその時代に用いられていた楽器（またはそのコピー）と演奏法によって再現することが行われ始めている。そして、当時音楽と密接な関係があった音楽修辞学に改めて研究の目が向けられ始めている。

³ 中世の医学では、人には血液、粘液、黄胆汁、黒胆汁の4つの体液が流れており、その配合によって多血質、胆汁質、憂鬱質、粘液質の4気質が決まるとされた。

⁴ Dietrich Bartel, “Musica Poetica Musical-Rhetorical Figures in German Baroque Music”, p14-15, 1997, University of Nebraska Press.

⁵ パリ音楽院 Paris Conservatory (1784年)、プラハ音楽院 Prague Conservatory (1811年)、ウィーン音楽大学アカデミーVienna Musikakademie Hochschule für Musik (1817年)、ライプツィヒ音楽院 Leipzig Conservatory (1843年)、ベルリン音楽院 Berlin Conservatory (1850年)。Harold F. Abeles, Charles R. Hoffer, Robert H. Klotman, “Foundations of Music Education”, p7, 1984, New York, Schirmer Books.

⁶ シェーンベルク Arnold Schönberg による最初の十二音技法による作品は、『ピアノ組曲』作品25 (1921年～1923年) の『プレリュード』(1921年) である。

⁷ 「たとえば正式に‘レトリック学級’と呼ばれていたフランスの中等教育の最上学年の名称が、1885年には‘第一学級’と変更された。(中略) レトリックは着実に、一般教養必修科目の女王の座をすべり落ちてゆき、やがて消えた。」 佐藤信夫『レトリック感覚』(講談社学術文庫)、p22、2006年講談社。

現代の楽曲に見られる音楽修辞フィグーラ

音楽修辞学は、19世紀末から20世紀初頭にかけて衰退した音楽語法であるが、音楽修辞学の知識がないはずの現代の作曲家であっても、特定のフィグーラ *figura* を無意識に用いてその本来の意味を表現している場合が数多く見られる。

譜例1 『翼をください』(山上路夫作詞/村井邦彦作曲)

The image shows a musical score for the song 'Tsubasa o Kudasai'. It consists of two staves. The top staff is the melody, and the bottom staff is the accompaniment. The melody has two instances of the 'amare' figure, indicated by brackets and the word 'amare' above the notes. The first instance is a triplet of notes (G, A, B) in the 2nd measure. The second instance is a sequence of notes (G, A, B, C, D, E) in the 4th measure. The accompaniment has two instances of the 'exclamatio' figure, indicated by brackets and the word 'exclamatio' above the notes. The first instance is a six-degree interval (F to C) in the 1st measure. The second instance is a six-degree interval (F to C) in the 3rd measure. The lyrics are written below the melody: 'いまわたしのねがいごとがか' and 'なうならばつばさがほしい'.

譜例1『翼をください』は、昭和45年(1970)に「合歓ポピュラーフェスティバル'70」のために作曲され、昭和46年(1971)にフォークグループ「赤い鳥」がレコード化して全国に広まった曲である。したがって、西洋の伝統的なクラシック音楽のカテゴリーには属さない曲であり、作曲者の村井邦彦氏も音楽修辞学の知識があったとは考えられない。

しかし、この曲には数々の音楽修辞フィグーラが見て取れる。まず、1小節目4拍目、三連符のG音とE音、2小節目1拍目のF音でアマーレ *amare* のフィグーラ *figura* をつくっている。また、3小節目のG音とEs音、4小節目のF音とでもアマーレ *amare* のフィグーラ *figura* をつくっている。三度音程または四度音程が一度音程に集約されるフィグーラ *figura* をアマーレ *amare* といい、愛情(個人的な愛、人類愛などの普遍的な愛)を表す。演奏の際には、優しい気持ちが表れるようにする。さらに、最初の4小節間の旋律は、F音を中心に二度音程や三度音程で揺れ動いている。これはチルクラーツィオ *circulatio* というフィグーラ *figura* で、結論に達しない逡巡する気持ちを表す。また、円弧を描く音の動きから、思い巡らすという意味ももつ。三連符は、1を3で割ると割り切れないことから割り切れない気持ちを表す。5小節目には、E音からC音への六度音程による跳躍が見られる。三度以上の下行または上行はエクスクラマツィオ *exclamatio* と呼ばれるフィグーラ *figura* である。六度音程は特殊な音程で、ルネサンス時代に存在したヘキサコード(6音による音階)の考え方では新しい発展をする音程と考えられた。これが後にロマン派の時代に「ロマン六度」と呼ばれ、ロマンティックな感情移入をする音程と考えられた。⁸

こうして見てみると、歌詞にある優しい気持ち、何かを願っている様子、願いがかなうことへの願望が、アマーレ *amare*、チルクラーツィオ *circulatio*、三連符、六度音程という4種類のフィグーラ *figura* によって各フィグーラ *figura* 本来の意味を表しながら歌詞が表そうとしている気持ちが的確に表現されていることが見て取れる。

譜例2『マイ・ウェイ』は、1944年にジル・ティボー Gilles Thibaut の作詞、ジャック・ルヴォー Jacques Revaux とクロード・フランソワ Claude Francois の作曲による『Comme

⁸ 有田正弘「管楽器奏者のための音楽修辞学のすすめ3」、『パイパーズ290号』(2005.9、杉原書店)、p94。

D'habitud』(いつも通り)が原曲である。この曲にも、音楽修辞フィグールが認められる。

冒頭、六度音程の跳躍を伴う短い動機が3回現れる。ある動機を同じ声部で反復するフィグーラ *figura* はパリロジア *palilogia* と呼ばれ、強調法の1つである。また、六度音程は前述のように「ロマン六度」と呼ばれ、憧れや希望を表す音程である。そしてこの動機はE音を中心に二度音程で揺れ動いていることから、結論に達しない逡巡する気持ち、思い巡らすことを表すチルクラーツィオ *circulatio* のフィグーラ *figura* である。また、中心音としてE音が持続していると思えば、この4小節は不動、永遠を表すキクロシス *kyclosis* のフィグーラ *figura* と考えられる。さらに、譜例には出ていないが、ピアノ伴奏の左手は、半音の下降進行になっている。これはパッス・ドゥリウスクルス *passus duriusculus* というフィグーラ *figura* で、絶望、苦難を表す。

譜例2『マイ・ウェイ』(片桐 和子訳詞/ジャック・ルヴォー&クロード・フランソワ作曲)

い ま ふ な で が ち か づ く こ の と き に ふ
と た た ず み わ た し は ふ り か え る と
お く た び し て あ る い た わ か い ひ よ す
べ て こ こ ろ の き め た ま 一 ま に 一

©Copyright by Jeune Musique Editions Sari

The rights for Japan licensed to Sony Music Publishing (Japan) Inc.

MY WAY

Words by Gilles Thibaut (English Lyrics by Paul Anka) Music by Revaux, Claude Francois

©1967 by WARNER/CHAPPEL MUSIC FRANCE S.A. All rights reserved. Used by permission. Print rights for Japan administered by YAMAHA MUSIC PUBLISHING, INC.

前述のように、冒頭の動機は3回現れて次に発展している。「三度目の正直」というように、音楽においても最初の動機を3回繰り返して次に発展していくことが多い。このフレーズはそのまま二度高くなって反復される。ある声部を二度や三度で高く反復するフィグーラ *figura* はクリマックス *climax* と呼ばれ、強調法の1つである。各フレーズの最後は倚音とその解決音によるススピラーツィオ *suspiratio* のフィグーラ *figura* で、休符を伴うため息、喘ぎ、焦がれる気持ちを表す。

後半、冒頭の動機反復の形が少し形を変えて示され、Fis音-A音-G音、E音-G音-F音によるアマーレ *amare* の音の動きを逆にしたフィグーラ *figura* が2回現れる。この音の動きは、何かを向こう側に届けたり差し出したりするような形をしていることから、自分の思いを届ける、

何かを献上するという意味があると解釈できる。そして、G音とF音による七度音程の跳躍が現れる。これもエクスクラマツィオ *exclamatio* のフィグーラ *figura* で、七度音程は焦がれる気持ち、満たされない思いを表す。

最後には、割り切れない思いを表す三連符を用いながら、H音－D音－C音でアマーレ *amare* の音を逆にしたフィグーラ *figura* を用いて、自分の過去を振り返りながら未来に思いを向けるという気持ちが示されている。

旋律全体としては、1つ1つの動機は常に短く、八分休符を挟んだ形になっている。これはため息、喘ぎ、焦がれる思いを表すススピラーツィオ *suspiratio* のフィグーラ *figura* と見ることができる。

こうして見てみると、自分の人生を断片的に振り返りながら未来に向けての希望を語る曲の内容が数々のフィグーラ *figura* によって表されていることが理解できる。

そして、この曲も伝統的なクラシック音楽のカテゴリーには属さない曲なのである。

譜例3『最初から今まで～冬のソナタ～』は、韓流ブームのきっかけとなったペ・ヨンジュン主演のドラマ『冬のソナタ』の主題歌の前奏部分である。

譜例3『最初から今まで～冬のソナタ～』（リュウ作詞／ユ・ヘジュン／オ・ソクジュン作曲）



©株式会社 HATA MUSIC

この旋律では、B音－A音（2小節目）、A音－G音（4小節目）、F音－Es音（5小節目）、A音－G音というように、ため息、喘ぎ、焦がれる気持ちを表すススピラーツィオ *suspiratio* のフィグーラ *figura* が何回も現れ、重要な役割を果たしている。各フィグーラ *figura* にはタイがつけられている。これはシンコパツィオ *syncopatio* というフィグーラ *figura* で、不安感を表す。タイはキクロシス *kyklosis* というフィグーラ *figura* でもあり、平板、不動、平和、永遠、静止、静寂を表す。したがって、これらの音の動きは、焦がれる気持ち、満たされない思いをため息のフィグーラ *figura* で表すとともに、それらの思いが不安を伴って永遠に続くことを表していると解釈できる。また、旋律の中心動機はD音－B音、C音－A音というように、‘ロマン六度’である。さらに、Es音－Fis音とで「苦難の跳躍」と呼ばれるサルトゥス・ドゥリウスクルス *saltus duriusculus* のフィグーラ *figura* をつくり、「苦難の愛」であることも示している。

このドラマは、男女の揺れ動く切ない思いを美しく描いた物語である。主題歌の前奏は、このように「ロマン六度」、ススピラーツィオ *suspiratio*、シンコパツィオ *syncopatio*、キクロシス *kyklosis*、サルトゥス・ドゥリウスクルス *saltus duriusculus* のフィグーラ *figura* を駆使して執拗なまでにその情感を表している。

以上の例のように、音楽修辞学のフィグーラ *figura* の意味を知らないはずの現代の作曲家が、

フィグーラ *figura* を無意識に用いて、それ本来の意味を的確にとらえた表現を行っている。こうした現象が見られるのは、時代や国籍が異なっても、また音楽修辞フィグーラ *figura* の知識がなくても、特定のフィグーラ *figura* から共通の内容や情感を私たちが感じるからだと考えられる。あるいは、私たち自身が長い間音楽修辞学の音楽語法を用いた楽曲に慣れ親しんできたために、ある種の音の動きに特定の意味を感じるようになってしまっていると見た方が良いかもしれない。

そうであるなら、ある楽曲を演奏する場合、内在するフィグーラ *figura* を探し出し、それを手がかりにふさわしい表現方法を探ることは十分意味があるだろう。そうすることによって、表現に客観的な説得力をもたせることが可能になる。さらには、授業においてこうした指導を積み重ねることによって、逆に現在に伝わるさまざまな楽曲に表されている意味、作曲家がその曲を通して伝えたかったことがフィグーラ *figura* を通して明確に理解できる力が身に付くだろう。

小学校歌唱共通教材に見られる音楽修辞フィグーラ

①『うみ』（1年）

譜例4の3小節目、1番の歌詞「おおきいな」では、最初の2小節が下行音型であるのに対して、音が上行音型になっている。海の広さや大きさに対する感動がアナバシス *anabasis* で表されている。クレッシェンドの記号が付けられているのは当然であろう。その感動は、「おおきいな」「つきが」につけられたD音-G音-A音-H音（Sol-Do-Re-Mi）の音の動きによってさらに高められている。この音の動きは、「ロマン六度」をもつために作曲家がよく用いる動きである。また、「つきがのぼるし」で高い音域が、「ひがしずむ」で低い音域が用いられている。また2番の歌詞「おおなみ」「あおいなみ」では、2小節目と3小節目の音の動きが波のような形をしている。このように、音の動きを用いて音の形象模写を行うフィグーラ *figura* をヒポティポシス *hypotiposis* という。指導に際しては、海の広さや大きさ、波のうねり、海に対する感動、波の彼方に対する憧れを音の動きでよく表現させたい。

譜例4 『うみ』（文部省唱歌／林 柳波作詞／井上武士作曲）

1. うみはひろいなみをおおきなみつけられたら
 2. うみはひろいなみをおおきなみつけられたら
 3. うみはひろいなみをおおきなみつけられたら

最後の2小節に現れるD音-A音-G音はアマーレ *amare* を逆にした音の動きをしている。前述のように、この動きからは思いを向こう側に寄せるという意味を感じる。水平線の彼方に沈む夕日の向こうにあるまだ見ぬよその国に思いを寄せていることがわかる。したがって、1番の

歌詞の「ひがしむ」で美しい夕陽の情景を、2番の歌詞の「つづくやら」では遙か彼方まで続く波の不思議さ、雄大さに対する敬虔な気持ち、3番の「よそのくに」では未知の土地に対する憧れの気持ちを表現させるようにしたい。

②『かたつむり』（1年）

「つのだせ」「やりだせ」「あたまだせ」の旋律の形は、「角」「槍」「頭」という突起物の形をしており、ヒポティポシス *hypotiposis* のフィグーラ *figura* と見ることができる。指導の際には、手などを用いて、音響のみならず身体表現も用いて形象模写を行わせるといい。

また、最初の4小節と次の4小節の音の動きは、這い回るカタツムリの動きが表現されているように見える。室町時代に作られた狂言『蝸牛』（かぎゅう）には、囃し言葉「でんでんむしむし、でんでんむしむし」と繰り返し唱えながら歩き回る場面がある。「でんでんむしむしかたつむり」の音の動きは、まさに面白おかしく歩き回る狂言師の姿に思える。したがって、これもヒポティポシス *hypotiposis* のフィグーラ *figura* と解釈できる。

譜例5 『かたつむり』（文部省唱歌／吉丸一昌作詞？）



1. でんでん むしむし かたつむり おまえの あたまは
2. でんでん むしむし かたつむり おまえの めだまは
どのこにある つのだせ やりだせ あたまだせ

③『日のまる』（1年）

譜例6 『日のまる』（文部省唱歌／高野辰之作詞／岡野貞一作曲）



mf
1. し ろ じ なら あ か く
2. あ お ぞ ら あ か く
ひ の ま る そ あ め て て
f
あ あ う つ く し い
mf
に ほ ん の は た は

譜例6冒頭の4小節は、F音から順次進行で次第に音が高くなっていく。この形は次の4小節でさらに高くなり、「ああうつくしい」のD音で頂点に達する。このように、音が次第に上行し

ていく形は、音楽修辞学ではアナバシス *anabasis* という。外向性、強さ、集中、上昇、未来、希望、喜びなど、高められたイメージや感情を表現する。もとの修辞学用語では「増勢」といい、語句や文章などで、同じ重要性をもつ言葉をいくつも並べて、物事の大きさや訴えかける力を強めていくものをいう。また、5小節目からのフレーズは、冒頭のフレーズを三度高くして変形させたものである。このような音の動きを音楽修辞学ではクリマックス *climax* といい、感情が次第に高まっていく様子を表す。もとの修辞学では「漸層法」といい、同じような言葉をもつ言葉をだんだんと意味が強くなるように並べていくものをいう。

このことから、最初の8小節はアナバシス *anabasis*、クリマックス *climax* のフィグーラ *figura* を用いて、「日のまる」の美しさに対する感動の気持ちが高まっていく様子を表していることがわかる。したがって、第2フレーズにはクレッシェンドが示されているが、最初のフレーズも当然気持ちのクレッシェンドが伴うはずである。

また、この8小節では、「日のまる」が掲揚されていく様子も音の動きで表されている。それは2番の歌詞でより明らかになっている。つまり、「日のまる」に対する感動は、国旗が空高く掲揚されていく様子を見ながら高まった感動であることがわかる。授業では、運動会などで「日のまる」が風にはためきながら高く揚がっていく様子をイメージさせ、目線の方向を徐々に高くしながら少しずつ遠い所を見るように歌わせるようにしたい。それによって、逆に音の動きが次第に高くなっていく形は気持ちが高まっていく形であること、音量はもちろん気持ちのクレッシェンドも伴うことに気付かせたい。

後半の8小節では、徐々に音の動きが下行している。これはカタバシス *catabasis* というフィグーラ *figura* で、この場合は内向性を表す。つまり、「ああ」と外に向かった感動が徐々に心の内側に向かい、「美しさ」をしみじみと味わう形に変わっているわけである。そして、A音-F音-G音に優しい気持ち、愛する気持ちを表すアマーレ *amare* のフィグーラ *figura* が出てきて「うつくしい」「ほんのはたは」に優しい愛情を込めて締めくくるのである。したがって、この部分はただ無表情に歌うのではなく、美しい日本の旗に感動しながら優しい愛情を込めた表現で歌わせたい。

④『春がきた』（2年）

1番の歌詞では、「きた」という語句が各小節の最後に用いられ、合計6回も繰り返されている。2番では「さく」、3番では「なく」と変わっているが、用い方は同じである。このように、同じ語句を何回も繰り返すものを修辞学ではエパナレプシス *epanalepsis* 〈非連続反復〉といい、音楽修辞学では1つの音楽表現を何度も繰り返すものをいう。強調法の1つである。春が来た喜びを同じ語句を繰り返すことによって表しているのである。そして、それらの語句につけられたリズムも四分音符2つの形を2回繰り返した後、3回目は八分音符と付点二分音符という長さを縮めた組み合わせにすることによって、すぐそこまで春がやって来たことを表現している。

また、「やまに」「さとに」「のにも」、「やまで」「さとで」「のでも」というように、語句を重ねて用いている。「やま」は視線の先の向こうにある「やま」である。それが手前の「さと」にまで降りて来て、目の前の「の」にまでやって来る。視線の遠近法を用いることによって、春が

やって来た嬉しさが増すようになっている。このように、同じような意味をもつ言葉をだんだんと意味が強くなるように並べていくものを修辞学ではクリマックス climax (漸層法) という。音楽修辞学では連続する音の動きが二度高くまたは低く反復されるものをいう。音の高さを見ると、各語句の最初の音はG音→C音と高くなり、3回目でG音→E音と一気に六度音程も上方へ跳躍していることから、これも一種のクリマックス climax と見ることができる。これらの音の動きを用いて、すぐ目の前にまで来た春への感動が高まっていく様子が表現されているのである。

後半のフレーズ、G音から始まる「やまにきた」の動機が「さとにきた」で長三度高く繰り返されている。これは、音楽修辞学ではポリプトン polyptoton といい、異なる高さで旋律を反復するものをいう。春の喜びが爆発しているかのような音の動きである。

譜例7『春がきた』(文部省唱歌/高野辰之作詞/岡野貞一作曲)

冒頭の動機G音-E音-F音-G音-A音は半円の形をしている。次のG音-E音-F音-G音-C音も半円の形である。これが後半のフレーズになるとG音-A音-G音-E音-G音、C音-D音-C音-A音-C音というように、逆方向を向いた半円が組み合わせられた形になっている。このように円弧または正弦波の形をした音の動きもまた、チルクラーツィオ *circulatio* というフィグーラ *figura* である。前述の『マイ・ウェイ』の場合は、結論に達しない逡巡する気持ち、思い巡らすことを表すフィグーラ *figura* であったが、この場合は循環する概念、完全性、永遠、無限を表す。「春」は昔から変わることなく毎年巡ってくる。そして、後半のフレーズで逆方向を向く半円2つで完全な円となっている。すなわち、今年もまた春がやって来て、今や見渡すばかりの春、「完全な春」なのである。

またこの交差する音の動きは内的な心の襲や揺れ、心臓の鼓動を表すキアスムス *chiasmus* のフィグーラ *figura* であるとも見ることができる。つまり、春が来て「わくわく、どきどき」しているのである。

さらに、G音-E音-F音でアマーレ *amare* のフィグーラ *figura* を2回繰り返し、「春」を愛する気持ちを強調しているのである。

⑤『虫のこえ』(2年)

この曲では休符の扱いが絶妙である。冒頭、「まつむしが」の語尾が八分音符と八分休符になっている。これを四分音符で歌ったなら、どこからともなく聞こえてきた「虫のこえ」に対する思わずはっとする驚きが表現できなくなる。八分音符と八分休符の形になっているからこそ、次

の「ないている」という驚きの声に気持ちがつながるのである。これは、音楽修辞学でいうパウサ *pausa* のフィグーラ *figura* の一種と見ることができる。パウサ *pausa* は、楽曲中の休止を意味し、音楽構造を明確にし、疑問を投げかける、疑問に答えるために用いられる。このような休符の扱い方は、「ないている」の四分休符、「チンチロリン」の八分休符、「なきとおす」の四分休符にも出てくる。これらの休符を次に出てくる言葉の意味がわかるように生かして歌うようにしたい。具体的には、「あれ」という感嘆詞に続いて「まつむしが」の「が」で息を呑み、「ないている」で驚きを爆発させるように歌わせるようにしたい。

譜例8 『虫のこえ』（文部省唱歌）

mp (2回目 mf)

1. あ れ ま す つ ず む む し が な い て い る
2. き り す り き り ま お き お い だ ろ つ い ぎ い る た や て

p mf

チン チロ チン チロ チン チロ リン
リン リン リン リン リー リン
ガチャ ガチャ ガチャ ガチャ くつ わむ し
チョン チョン チョン チョン ス イッ チョン

あ き の よ な が を な き と お

f

す ああ おも しろい むし の こ え

虫の声を模倣した部分は、歌詞自体が擬声語になっている。虫は羽を擦り合わせたり振動させたりして音を出す、その様子が音の動きによって表されている。このように、音の動きを用いて形象模写を行うフィグーラ *figura* をヒポティポシス *hypotiposis* という。「あきのよながを」において、秋の長い夜を表すために、初めて1拍目が四分音符になっているのもヒポティポシス *hypotiposis* と見ることができる。

「ないている」「なきとおす」「ああおもしろい」といった強調したい言葉には高い音が割り当てられている。そして、最後に「むしのこえ」と歌う時には低い音域になっている。虫は地面で鳴いているのであるから、これもヒポティポシス *hypotiposis* である。歌唱指導の際には、地面で鳴いている虫を想像して指さすなど、身体表現を用いて表現させると効果的である。

⑥ 『夕やけこやけ』（2年）

この曲には、ヒポティポシス *hypotiposis* のフィグーラ *figura* が数多く用いられている。前奏1小節目の低音は、鐘の音の模倣である。同様に、「ひがくれて」で夕陽が沈んでいくので低い音域が、「やまのおてら」は高い位置にあるので高い音域が用いられていると見ることができる。「おててつないで」では、この曲で唯一の付点音符を用いて、楽しく足取りも軽く帰る様子が表されている。そして、この曲で最高音のD音が用いられている。美しく懐かしい風景、豊かな自然の中で過ごした幼い頃への郷愁が感動的に表現されている。また、「かねがなる」と「か

えりましょう」では類似の音型が用いられているが、短い音と長い音、上方への跳躍でお寺の鐘の音が空に響き渡って消えていく様子、子どもたちが遠ざかっていく様子が模写されている。間奏の音の動きは、空にまたたく星の光、野原を吹きわたる風、風に乗って流れるトングの群れを表しているように感じる。そして、間奏によって時間の経過も表現している。したがって、1番の歌詞が終わり。2番の歌詞が始まる時はかなり時間が経過していると解釈できるのである。そして、2番の歌詞では、「おおきなおつきさま」が昇ってきた様子を高い音域で表し、「ことりがゆめをみる」様子を揺れ動くリズムで、金色の星がまたたく様子を上行音型で表している。

譜例9 『夕やけこやけ』(中村雨紅作詞/草川 信作曲)

1. ゆうやけこやけでひがくれば
2. こどもがかえったあとからは

やまの おてらの かねがなる おーてて つないで
ま るい おおきな おつきさ ま ことりが ゆめをー

みなかえ ろ からすといっしょにかえりましよう
みるころ は そらには きらきら きんのほし

Fine.
D.S.

⑦『春の小川』(3年)

主旋律は、4小節単位ですべて四分音符からなる。各フレーズの開始部分にはスラーがつけられ、小川の爽やかな流れが表されている。a-a'-b-a'の二部形式であるが、リズムが変わらないために同じフレーズを何回も繰り返しているような印象を受ける。このような形は音楽修辞学ではエパナレプシス epanalepsis (レスンプツィオ resumptio) と呼ばれ、1つの音楽表現を何度も繰り返すものをいう。強調法の1つであるが、どこまでも流れていく小川の様子、道沿いに美しく咲き乱れる草花がずっと続いていく様子、小さな生き物がいたる所で生きている様子を循環する1つの旋律の流れで表したものと解釈できる。特に、最後のフレーズにつけられたデクレッシェンドで遠ざかっていく様子をイメージさせたい。

伴奏の右手の細かい音の動きは、オルガン伴奏を念頭に書かれたものと見ることもできるが、小川の流れを表すヒポティポシス hypotiposis のフィグーラ figura とも解釈できる。また、右手の主旋律と左手の旋律は三度音程をほぼ保ちながら平行進行している。このような形は、しばしば愛情表現を表す⁹。春の小川を愛する気持ち、草花や小さな生き物に対する愛情が滲み出て

⁹ 「こうした場合、とくに宗教曲においては、特別な意図が込められていることが少なくない。

いと見ることができる。

譜例10『春の小川』（文部省唱歌／高野辰之作詞／岡野貞一作曲）

1. は ー る の お が わ は さ ら さ ら い く よ
 2. は ー る の お が わ は さ さ ら さ ら い く よ

き ー し の や す み だ れ か や れ こ ん げ の は む な れ に
 え ー び や す め だ れ か や れ こ ん げ の は む な れ に

す ー が た や い さ し く い ろ う つ く し く
 きよ ー う も い ち に ひ な た で お よ き

さ ー け よ さ け よ と さ さ や き な が ら
 あ ー そ べ さ そ べ と さ さ や き な が ら

譜例11『春の小川』（文部省唱歌／高野辰之作詞／岡野貞一作曲）冒頭の伴奏

⑧茶つみ（3年）

最初のフレーズのリズムが第2・第3フレーズでも繰り返されている。第4フレーズでは前半の2小節だけが同じで、後半2小節になって初めて違うリズムになり、曲を締めくくっている。このように、楽想に変更を加えて反復するものを音楽修辞学ではシノニミア *synonymia* という。修辞学では「類義反復」といい、同じことを言い方を変えて繰り返すものをいう。つまりここでは、茶摘みの風景の生き生きとした感じ、初夏の日差しのさわやかさが、4小節の同じリズムをひたすら繰り返すことによって表されているのである。それを助けているのが、各フレーズ同士をつなぐ2つの四分休符である。2つの四分休符が次のフレーズを導き出す役割を果たし、再び茶摘みの季節が巡り巡って来た喜びを循環するリズム・パターンで表現している。表現させる場合は、2つの休符を生き生きと感ずること、同じリズム・パターンを繰り返すことによる高揚感を出させるようにしたい。そして、最後のフレーズの後半は曲のまとめ、歌詞のまとめを意識さ

それはおそらく、『愛』を象徴する。なぜならば、当時流行のイタリア・オペラにおいては、こうした平行進行が愛の二重唱の常套手段であったからである。」磯山 雅『マタイ受難曲』（2009年、東京書籍）、p170-171。なお、作曲家岡野貞一はクリスチャンで、教会のオルガニストを務めていたことはよく知られている。

せて表現させるようにしたい。

譜例12『茶つみ』(文部省唱歌)



1. なつもち かつぎく はちゅう はちや
2. ひよ りちつ ぎくの きょ ちこ の ころを

のこも やま だにか も わか ぼがつ げら
こころ の まどか に わつ しみ がつ した

あつ れによ みつ えめつ はめ ちつ つまね じや ないら かぬ

あつ かま ねだに すきん の すげの から さぬ

⑨ふじ山 (3年)

譜例13『ふじ山』(文部省唱歌/巖谷小波作詞)



1. あたまを くもくの うえにだし
2. あおぞら たかきく そびえたち

しかほら のに やまをの みおろし
かかすなりの さすを しとくきく

ふじはに っぼん いちの やま

音の動きで富士山の形を表すヒポティポシス hypotiposis のフィグーラ figura が随所に見られる。1番の歌詞では、「うえにだし」「やまを」「したにきく」「にっぼんいち」が該当する。2番の歌詞では、「そびえたち」「ゆきの」「とおくひく」「にっぼんいち」が該当する。また、「かみなりさまをしたにきく」という歌詞では、「かみなりさま」を低い音域で表し、雷が麓で鳴っている様子を表している。2番の歌詞では、「かすみのすそを」となり、霞の端が麓まで広がっている様子を表している。そして、「かみなりさまをしたにきく」全体では、富士山の左半分の山容を、「ふじはにっぼんいちのやま」で宝永山を含めた富士山の右半分の山容を表している。指導に際しては、富士山の形を表した音の動きを感じさせながら雄大で美しい富士山の景観を表すようにさせたい。

⑩『とんび』（4年）

とんびが舞い上がり、空高く飛んでいる様子を音の動きで表したヒポティポシス hypotiposis のフィグーラ figura が見られる。冒頭の「とべとべ」では、低いC音の付点四分音符に始まった音の動きが八分音符で上方へ駆け上がっており、とんびが勢いをつけて空に舞い上がる様子を表している。外向性、強さ、集中、上昇、未来、希望、喜びなど、高められたイメージや感情を表現するアナバシス anabasis のフィグーラ figura である。

譜例14『とんび』（葛原しげる作詞／梁田 貞作曲）

1. と べ と べ と ー べ ー と ー ん び そ ら た ー か ー く
 2. と ぶ と ー ぶ ー と ー ん び そ ら た ー か ー く

な け な ー け ー と ー ん び あ お そ ー ら ー に
 く な ー く ー と ー ん び あ お そ ー ら ー に

ピン ヨ ロー ピン ヨ ロー ピン ヨ ロー ピン ヨ ロー

た の し ー げ ー に わ を か ー い ー て

「とんび」では二分音符が用いられており、空高く舞い上がったとんびが気流に乗ってゆったりと浮かんでいる様子が表現されている。次の「そらたかく」では、舞い上がったとんびが滑空して下に降りてくる様子を表している。

第2フレーズでは、同じフレーズがメゾ・ピアノで書かれている。空の彼方でとんびが鳴いている様子を表したものと解釈できる。第3フレーズでは、強弱の遠近法を用いてとんびの啼き声が掛け合いで表されている。

譜例15『とんび』（葛原しげる作詞／梁田 貞作曲）伴奏1

伴奏譜では、上方に駆け上がる分散和音による左手の音の動きが終止一貫して用いられ、次々と舞い上がるとんびの姿を表しているかのようである。また、第3フレーズと第4フレーズでは、トリルが7小節間にわたってつけられ、とんびの啼き声を表現しているかのよう聞こえる。これもヒポティポシス hypotiposis のフィグーラ figura と見ることができる。

譜例16『とんび』（葛原しげる作詞／梁田 貞作曲）伴奏2

指導に際しては、とんびが空に舞い上がって優雅に飛び交う光景や、遠くで近くで啼いている様子を音の動きで感じながら歌わせるようにしたい。

⑪『まきばの朝』（4年）

伴奏の左手にアルベルティ・バス Alberti-Bass¹⁰が用いられている。マリー・シェーファーR. Murray Schafer は、この伴奏型がもたらすオスティナートの効果は都市に鳴り響く馬車の蹄の音と関係があり、「馬車旅行がヨーロッパ全土で実現して安全になり、普及を遂げた頃」（1700年以降）に成立した伴奏型だとする。¹¹ アルベルティ・バス Alberti-Bass が馬車の蹄の音を表すフィグーラ figura と考えると、歌詞が表す内容は、ある場所から牧場の朝の風景を眺めている情景から、馬車に乗って早朝の牧場を散歩している情景へと変化する。

また、冒頭の旋律動機は明治43年に発表された『春がきた』と同じである。『まきばの朝』は昭和7年に発表された曲である。この曲を歌う時、歌い手は一瞬『春がきた』の世界に引き込まれ、そのイメージをもちながらこの曲の世界に入っていく。和歌の世界では本歌取（ほんかどり）という技法がある。有名な古歌の一部を取り入れて表現の重層化をめざすものである。修辞学ではアルシオ allusio 「暗示引用」といい、「それと明記することなく、諺や名言、他の作品、周知の事件などを示唆する表現法」¹²をいう。この曲においても、『春がきた』がもつ春がやってきた嬉しさ、わくわくするような感じを背景として、牧場のさわやかな朝の雰囲気を表しているといえる。2小節目の伴奏における右手のオクターヴの跳躍も、嬉しい感じ、小鳥が囀っている様子と考えることができる。

¹⁰ 旋律を支える和音を単純な分散和音の形にして絶えず繰り返すもの。イタリアの後期バロック時代の作曲家ドメニコ・アルベルティ Domenico Alberti（1710年頃～1740年）が好んで用いたことによる。

¹¹ マリー・シェーファーR. Murray Schafer 著、鳥越けい子・小川博司・庄野泰子・田中直子・若尾裕訳『世界の調律』The Tuning of the World（1988年、平凡社）、p104～p105。

¹² 佐藤信夫企画構成『レトリック事典』（2008年、大修館書店）、p543。

譜例17『まきばの朝』(文部省唱歌/杉村楚人冠作詞?/船橋栄吉作曲)

1. た だ ー い ち め だ ん に た た ち ー こ め た ま
 2. も だ ー お き め の し た た こ や ー こ か や た の ま
 3. い ま ー さ し の し ぼ る ひ の か げ に に まあゆ

きた ばり の あた さ の き り ー の う み え
 め か ら たら さ かめ いた ひ も とり ー の や こ や えま

⑫『もみじ』(4年)

冒頭のリズム動機が各フレーズで反復されている。半円を描く音の動きから、循環する概念を表すチルクラーツィオ *circulatio* のフィグーラ *figura* であり、A音-F音-G音で愛情表現、優しい気持ちを表すアマーレ *amare* のフィグーラ *figura* でもある。また、2小節ずつの音の動きから、谷底へ舞いながら散り落ちていく落ち葉の動きを表すヒポティポシス *hypotiposis* 「音響の形象模写」のフィグーラ *figura* とも考えることができる。このチルクラーツィオ *circulatio* とすアマーレ *amare* のフィグーラ *figura* が何度も何度も繰り返される。1つの音楽表現を何度も繰り返すエパナレプシス *epanalepsis* のフィグーラ *figura* である。いくつも散りばめられたフィグーラ *figura* そのものが舞い落ちる色とりどりの葉であるかのようにあり、色づいた葉が次から次へと舞い落ちる様子が見事に描かれている。さらに第4フレーズでは、山の上から波打つ稜線をもつ麓への視線の移動(1番の歌詞「やまのふもとの すそもよう」)、滝つぼに流れにのって落ちては浮き上がる無数の落ち葉の様子(2番の歌詞「みずのうえにも おるにしき」)が下行する音の動きによって描かれている。「すそもよう」と「おるにしき」ではF音-A音-G音-F音による「差し出す」「思いを寄せる」フィグーラ *figura* が用いられ、その光景に思いを寄せる気持ちが描き出されている。指導に際しては、音の動きで紅葉が次々と舞い落ちる動的で色彩的なめくるめく世界を十分に感じさせながら歌わせたい。

譜例18『もみじ』(文部省唱歌/高野辰之作詞/岡野貞一作曲)

1. あきの ゆう ひれ に て るー やま も みー じ
 2. たにの な が ひれ に ち りー うま も みー じ

こな いも うす ら い も て か ずー あ る な か っ て
 こな いも うす ら い も て か は なー れ て な よ っ て

ま つを い ど ろ の か い えー で やー つぎ
 まあ か や き い ど ろ の か い ろー き まー つぎ

や み す の ふ も とに も す お そー も よ し うき

⑬『こいのぼり』(5年)

譜例19『こいのぼり』(文部省唱歌/弘田龍太郎作曲?)

1. いーらーか の なーみーと くーもーの なち み
 2. ひーらーけ る なひーろーき そーのーく なち み
 3. もーもーせ の たーきーを のーぼーり なち み

かーさーな る なーみーの なーかーぞ らえ を
 かふた ーねーま もち りゅーうーに なーなーみーぬ べ てき

た ち ば な か ーお ーる あ さ ーか ぜ に は
 ゆ わ が か み に ふ ーる お ひーか れ こ こ と

た も そ か の く お ーよ ーぐ や こ す い ーの ぼ り
 そ ら に お ーう ーせ ゃ こ す い ーの ぼ り

冒頭の動機は、前半が付点音符を伴って勢いよく駆け上がる音の動き、後半がゆったりとした音の動きがになっている。勢いよく風にはためいた鯉のぼりが風に乗って優雅に泳ぐさまを表すヒポティポシス hypotiposis のフィグーラ figura である。伴奏の右手では、その動きが一層激しく波打つように書かれている。歌の旋律の2小節目、6小節目、14小節目の形は鯉のぼりの

尾びれがはためくかのような動きをしている。これはアツチェントゥス *accentus* と呼ばれるフィグーラ *figura* でもあり、一種の装飾である。

また、付点音符の弾むような音の動きに、三度上行し二度下行する「差し出す」「思いを寄せる」フィグーラ *figura* が至る所で見られる。「くものなみ」ではアマーレ *amare* のフィグーラ *figura* も見られる。したがって、ただ颯爽と泳ぐ鯉のぼりの姿を元気良く歌うのではなく、鯉のぼりが泳ぐ姿に優しい気持ちを寄せるように指導したい。

譜例20『こいのぼり』（文部省唱歌／弘田龍太郎作曲？）伴奏右手

「たかくおよぐや」では、最高音D音を用いている。そして初めて1拍目に二分音符を用いている。高く泳ぐ鯉のぼりの姿とそれを見上げている時の感動を長く引き伸ばした最高音で示している。曲の頂点である。指導に際しては、この場面の感動に向けて第1～第3フレーズの歌い方を工夫して組み立てていくようにしたい。

⑭『スキーの歌』（5年）

譜例21『スキーの歌』（文部省唱歌／林 柳波作詞／橋本国彦作曲）

1.か が や く ひ の か ー げ ー は ゆ ー る ー の や ー ま
 2.と ぶ と ぶ お お ぞ ー ら ー は し ー る ー は し ー る
 3.や ま こ え お か こ ー え ー く だ ー る ー シャ め ー ん

冒頭「かがやくひのかげ」の動機は、付点音符を伴う滑らかな順次進行とオクターヴにわたる跳躍進行からなっている。この動きは、スキーで勢いよく滑り出す動きを模写しているかのようなものである。また、「はゆる」「のやま」は跳躍進行と順次進行からなっているが、これもスキーのジャンプを模写しているかのようなものである。したがって、スキーの動きを音で模写するヒポティポシス *hypotiposis* のフィグーラ *figura* と解釈できる。

同様に、伴奏パートの右手、譜例に示した合いの手は、スキーが舞い起こす雪の描写である。そして、スキーの楽しい気分は左手の弾んだ音の動きによって表されている。

指導に際しては、伴奏の左手の弾んだ雰囲気と軽快な右手の合いの手を感じながら、スキーのさまざまな場面の動きを歌の旋律線に感じて歌わせるようにしたい。

譜例22 『スキーの歌』(文部省唱歌/林 柳波作詞/橋本国彦作曲) 伴奏

⑮ 『冬げしき』(5年)

各フレーズの後半を見ると、すべて下降する音の動きになっている。これはカタバシス *catabasis* のフィグーラ *figura* である。このフィグーラ *figura* は、内向性、弱さ、悲しみ、苦しみなどのネガティブなイメージを表すが、ここでは冬の朝の静けさ、冷たく張りつめた空気感を表していると解釈できる。第1・2フレーズの前半は、まずアナバシス *anabasis* のフィグーラ *figura* で上に上がり、次いでカタバシス *catabasis* のフィグーラ *figura* で下に下がっている。つまり、アナバシス *anabasis*、カタバシス *catabasis*、カタバシス *catabasis* の順にフィグーラ *figura* が構成されている。元気よく上に上昇した音の流れは、すぐに下降して冷たく鎮まり返るのである。

また、この前半の部分は円弧を描くチルクラーツィオ *circulatio* のフィグーラ *figura* を形成している。これは循環する概念を表すフィグーラ *figura* であるから、視線を巡らして四方を眺めている光景と解釈できる。

第3フレーズの前半は、完全五度下方への跳躍音程によるカタバシス *catabasis* と上方への順次進行によるアナバシス *anabasis* から構成されている。鎮まり返った冬げしきの中であって、唯一動きを感じさせる場面である。G音-C音-F音-G音-A音-B音-C音-D音という音の動きは、水鳥が水面を羽ばたきながら舞い上がる光景を描写するヒポツィポシス *hypotiposis* のフィグーラ *figura* であると解釈できる。二分音符に始まり、四分音符、八分音符と音の長さが次第に短くなっていくのは水鳥の飛び上がる速度の変化を表し、音の高低は水鳥の高さを表している。しかし、高く飛び立った水鳥は、すぐにどこかに舞い降りてしまい、視界には入らないのである。そして、第4フレーズになると、カタバシス *catabasis* のフィグーラ *figura* とデクレシェンドを2回繰り返して鎮まり返っていく。2番の歌詞では、冒頭にカラスが啼く情景が出てくる。これも静かな冬景色の中で動きを感じさせる場面である。冷たく澄んだ空気を揺らすカラスの声。カラスが遠く高い所で啼いている様子は、高いC音まで跳躍進行でアナバシス *anabasis* で駆け上がり、カタバシス *catabasis* である下降する順次進行の音の動きで表されている。カラスが啼くことによっていっそう冬の静けさが強調されている。

譜例23『冬げしき』(文部省唱歌/武島羽衣作詞?/岡野貞一作曲?)

The musical score is written in 3/4 time with a key signature of one flat (B-flat). It consists of four staves of music. The lyrics are written below the notes, with some words in italics. Musical terms like *mf*, *mp*, *anabasis*, *catabasis*, *circulatio*, and *amare* are placed above the notes to indicate phrasing and dynamics. The lyrics are as follows:

1. さ ぎ り き な ゆ る み な と え の
 2. か け ら ら す な き き て き く な も た は か の
 3. あ ら し ふ き て て く も は お ち

ふ ひ ね と には し は ろ し あ ん さ の し も む
 し ひ と ぐ は は ふ たり に む ん は を し ふ れ も
 た だ み す と り の こ え は し て
 げ も に こと は し び の も ど れ こ し ず や
 い ま だ さ め ず き は し な の も い え ゆ
 か え だ さ か の べ の み さ と

第2フレーズと第4フレーズの後半では、G音-E音-F音によるアマーレ *amare* のフィグーラ *figura* が用いられている。したがって、「あさのしも」「むぎをふむ」「ひはくれぬ」、「きしのいえ」「はなもみゆ」「のべのさと」という歌詞は、鎮まり返った冬の風景をただネガティブに表現しているのではなく、そこに冬ならではの情緒、冬でしか味わえない雰囲気を感じているのである。

指導に際しては、冬の朝の静けさ、冷たい空気、飛び立つ水鳥の音などの雰囲気を音の動きから感じさせ、楽譜につけられた強弱を生かしながら歌わせたい。

⑩『おぼろ月夜』(6年)

歌詞の情景を音の動きで描写するヒポティポシス *hypotiposis* のフィグーラ *figura* が用いられている。

1番の歌詞では、冒頭の「なのはなばたけに いりひうすれ」に対して、低い音域が用いられている。小高い丘の上から眼下に広がる菜の花畑と遠くの山の稜線に沈む夕陽を眺めているかのような音の動きである。長野県飯山市にある「菜の花公園」は、小高い丘の上から段々畑のように菜の花畑が広がっていて、近くに千曲川、遠くに西方の山々が望め、まさしくこの歌詞に描かれているイメージ通りの風景が広がっている。そして、「はるかぜそよふく そらをみれば」では、一転して高い音域が用いられ、春のそよ風が爽やかに頬を撫でる感じが音の動きで表されている。「そらをみれば」で視線を空の上から山の稜線に転じると、そこから低い音域から少しずつ上がって来る音の動きで「ゆうづき」が昇って来る。霞がかった月、淡い色でぼうっとかすんだ月が彼方に見える風景を下行音型で表している。

譜例24 『おぼろ月夜』 (文部省唱歌／高野辰之作詞／岡野貞一作曲)

amare amare amare

p *mp* *mf* *p*

1. な の は な ば た け ー に い り ひ う す れ み わ
 2. さ と わ の ほ か げ ー も も り の い ろ も た な
 た か す や ま の ー は か た す み ふ か し も は る わ
 か ず ぜ そ や く ふ ね ー も そ か ー ら ね を み れ と ぼ ゆ う
 づ が さ ら か か す め ー て る に お お ほ い ろ あ わ し よ

2 番の歌詞では、冒頭の「さとわのほかげも もりのいろも」に対して1 番の歌詞と同様に低い音域が用いられている。第2 フレーズの上行音型には「たなかのこみちを たどるひとも」がつけられていて、遙か彼方へ家路へと急ぐ人が見える風景を音の動きに当てはめて表している。そして、「かわず」の鳴く声があたり一面から、「かねのおと」が遠くから聞こえてくる情景を高い高揚した音の動きに当てはめている。最後には、山の稜線から昇って今空にかかっている「おぼろづき」が淡く見えている様子が上行音型と下行音型とで表されている。

また、「なのはな」「さとわの」、「みわたす」「たなかの」に対してアマーレ *amare* のフィギュラ *figura* が用いられている。これら1 つ1 つの言葉が表す情景に対して切ないくらいの愛しい気持ちが込められていることがわかる。

指導に際しては、歌詞の表す1 つ1 つの情景が音の動きと一致していることを理解させ、音の動きと言葉が醸し出す情感を味わいながら歌わせるようにしたい。

この曲は、当時としては珍しい3 拍子の曲であるが、3 拍目から始まるために歌詞の自然な抑揚が損なわれているとする見方がある。すなわち、3 拍子では1 拍目が強拍、2 拍目と3 拍目が弱拍になるので、「なのはなばたけーに いりーひうすれー」と奇妙なアクセントがついてしまうのである。この現象は「みわたーすやまのーは かすーみふかしー」、「はるかーぜそよふーく そらーをみればー」、「ゆうづーきかかりーて におーいあわしー」と最後まで続く。2 番の歌詞においてもまったく同様な奇妙さがつきまとう。

そこで、現代の作曲家の三善晃氏の編曲に見られるように、1 拍目から始まるようにする案も登場している。¹³

原曲より1 拍遅く始めるようにすると、「なのはな」「ばたけに」「いりひ」「うすれ」など、それぞれの言葉が1 小節ずつに自然に収まるようになる。一見、この方が良いように思える。

¹³ 三善晃『唱歌の四季』(同声三部合唱)の『朧月夜』は1 拍目から始まる。

しかし、本当にこの方が良いのであろうか。作曲者の岡野貞一は、3拍目から始めることによって言葉の自然な抑揚が損なわれることに気付いていなかったのだろうか。

改めて原曲を見ると、「なのはな」「いりひうすれ」「みわたす」は前述のようにアマーレ *amare* のフィグーラ *figura* が用いられており、優しい気持ちを込めて歌うようになっている。そこで、3拍目をテヌート気味にして柔らかく自然なレガートで1拍目に滑り込むように歌うならば、「なのはな」が春風に揺れる風景が表現できると考えてはどうだろうか。同様に、「いりひ」も柔らかく初めて1拍目につなげるようにするならば、静かに沈んでいく夕日の情景が表現できるのではないだろうか。他の部分も同様にして考えると、3拍目から始めることによって、そこに何とも言えない情感が漂うように感じるのである。

譜例25『おぼろ月夜』（文部省唱歌／高野辰之作詞／岡野貞一作曲）1拍目から始めた場合

1. なのはな ぼたけーに いりひ うすれ
2. さとわ の ほかけーも もり の いろも

みわたす やまのーは かすみる ふかしも
たなか の こみちーを たど る ひと

はるかぜ そよふーく そーら を みれば
かわず の なくねーも かーる の おとも

ゆうづきら かかりーて に おほ いろ あわしよ
きな が たら かすめーる おほ いろ あつきよ

この考えにしたがって、もう一度1拍目から始まる楽譜を見ると、3拍目から始まっていた原曲に感じられた風情が消し飛んでいるのがわかる。

岡野貞一は、そこまで考えてあえて不自然に思えるアウフタクトで始めるように作曲したと考えることができる。

⑰『ふるさと』（6年）

故郷の山河、両親、友人に対する郷愁が音の動きに表されている。

1番の歌詞「うさぎおいし かのかわ」には、順次進行で上行する音型にクレッシェンドが4小節間にわたってつけられている。故郷の景色を思い出し、懐かしい気持ちが高まっていくようすをアナバシス *anabasis* のフィグーラ *figura* で表している。第2フレーズ「こぶなつりし かのかわ」は第1フレーズのリズムを踏襲しながらも全体として下行する音の動きを用いて第1フレーズとの対比感を出している。

この対比は、「うさぎ」に対して「こぶな」、「かのやま」に対して「かのかわ」というように

歌詞の中でも際立った表現として用いられている。このような対比表現を修辞学ではアンティテシス *antithesis* という。音楽修辞学では、対照的な感情や素材を表すものをいう。長野県中野市に高野辰之記念館がある。建物は作詞者の高野辰之が勤めていた小学校の校舎を利用したものである。そして、校舎裏手にある山がこの歌詞に詠われている「かのやま」で、校舎から坂を下った場所を流れている川が「かのかわ」とされている。旋律の動きは、まさにこの情景を表している。F音からC音までの順次進行による上行音型は、校舎裏手からすぐにせり上がっている山の斜面の様子をよく表している。そして第2フレーズでは、いったんB音からD音まで上行してまたA音に下がり、再びゆるやかに下行していく音の動きは、校舎から小道を上がったり下ったりしながら、最終的には校舎よりずいぶん下った場所を流れている「かのかわ」の様子をよく表している。したがって、この動きは音による形象模写を行うヒポティポシス *hypotiposis* のフィグーラ *figura* とも解釈できる。

譜例26『ふるさと』(文部省唱歌/高野辰之作詞/岡野貞一作曲)

1. う さ ぎ お い し か の や ま ま
 2. い さ か ぎ お い ま し かち の ち や は ま
 3. こ さ こ ろ お い ま し かち の ち や は ま

こ つ い ぶ つ な が つ な り し か と か の も か が amare わ きん
 つ い つ つ の な ひ し に し や か か か も え が ら ん

ゆ め は い か ま ぜ も め ぐ り り て も
 あ や ま は あ あ ま ぜ も め ぐ り り て も
 や ま は あ あ ま ぜ も め ぐ り り て も

わ お す れ が た き ふ る さ と
 お み ず は い き た ず よ き ふ る る さ さ と
 み ず は い き た ず よ き ふ る る さ さ と

第3フレーズの「めぐりて」の歌詞には、最初に上が空いた半円の音の動きが、次いで下が空いた半円の音の動きが用いられている。これは、交差する音の動きによって内的な心の襲や揺れ、心臓の鼓動を表すキアスムス *chiasmus* のフィグーラ *figura* である。そして、他の場所では4小節全体にわたってつけられているクレッシェンドとデクレッシェンドが、この場所では2小節に縮められている。まさに故郷を懐かしみ、揺れる心が一気に噴出していることがわかる。

B音－A音－B音、B音－D音－C音－B音－A音という音の動きは、それぞれがチルクラーツィオ *circulatio* のフィグーラ *figura* とも解釈できる。合わせると円になる形は、完全性、永遠性という意味をもつため、その懐かしい思いは永遠に続くのである。

二度または三度音程で揺れ動くチルクラーツィオ *ciculatio* のフィグーラ *figura* は、音の動きによって、結論に達しない逡巡する気持ちを表す場合がある。第3フレーズを見ると、G音－F音－G音（「ゆめは」）、F音－G音－A音（「いまも」）、B音－A音－B音－D音－C音－B音－

A音(「めぐりて」と、まさに故郷に対するさまざまな思いが二度や三度音程で揺れる音の動きを用いて表現されていることがわかる。

したがって、第3フレーズではチルクラーツィオ *circulatio* が表す両方の意味が表現されているといえる。さらに、G音-A音-B音-D音という動きはアナバシス *anabasis* であるから、故郷への切ない気持ちが高まっていく様子が音の高さの変化でも表されているのがよくわかる。

こうした思いは、第4フレーズになって普遍的な思いに昇華されていく。高いC音を3回打ち鳴らす動機は郷愁の発露であろう。これは、第1フレーズの冒頭、F音を3回打ち鳴らす動機が完全五度高くされた形でもある。そうすることによって、数字5が表す「永遠性」という意味も暗示されている。そして、次第に旋律線は下に向かうカタバシス *catabasis* のフィグーラ *figura* となり、曲の冒頭F音に戻っていく。旋律線を下行音型にして4小節間のデクレッシェンドをつけることによって、故郷を思う気持ちは逆に心の中に深く沈潜していくとともに、遙か彼方の故郷へ向かい見えなくなっていく。

さらに、2番の歌詞「あめに かぜに つけても」では、雨が降る情景が下方への跳躍で表され、風が吹く様子が上方への順次進行で表されている。同様に、3番の歌詞「やまは あおきふるさと」では、最初校舎の裏手の山をさしていた山のイメージが、連なる山々の情景といった普遍的な姿に変わり、うねるような音の動きで表されている。そしてそれは、2番の前フレーズの「ともがき」に示された垣根のように連なる友人たちのイメージの読み直しにもなっている。

曲の途中には、アマーレ *amare* のフィグーラ *figura* が用いられている。その場所は、「かのかわ」「ともがき」「かえらん」というように、この曲のキーワードともなるような言葉が用いられている場所である。大好きな故郷の自然、友人を思い出す歌詞にアマーレ *amare* のフィグーラ *figura* が用いられているのである。

このように、この曲には歌詞の内容、表したい気持ちが音楽修辞学のフィグーラ *figura* を用いて効果的に表現されていることがわかる。指導に際しては、言葉の1つ1つに込められた思いを味わい、音の動きに乗せて歌い上げるようにしたい。

⑩『われは海の子』(6年)

たくましく舟の櫓を漕ぐ動作がヒポティポシス *hypotiposis* のフィグーラ *figura* によって効果的に表現されている。



このリズムは、16小節中歌詞の言葉による変形を含めて9回も繰り返され、前後を入れ替えた形も3回出てくる。したがって、このリズムが曲全体を支配していると見ることができる。

「けむりたなびく とまやこそ」では、煙が立ち上る様子が音の上行型によって表現されている。これは、2番と3番の歌詞の内容にも当てはまっている。2番の歌詞は「せんり よせくるうみのきを」であり、寄せてくる海の気を表している。また3番では「なぎさの まつに ふくかぜを」であり、松林を吹き抜ける風の様子も表している。

譜例27『われは海の子』（文部省唱歌／宮原晃一郎作詞／芳賀矢一補作詞？）

1. わうた れはて うし み の こ し ら な み の の て
 2. うた ま れか はてく うしは みーな のおつ こにく しゆい らあそ のみか みしか のてに
 3. た れか はてく うしは みーな のおつ こにく しゆい らあそ のみか みしか のてに

さなふ ーだ わみん ぐをの いこは そもー べりな のの まうか つたお ばとり らきあ にきり
 けせな んぎ むんさ りりの たよま なせー びくつ くるに とうふ まみく やのか こきせ そをを
 わすい がーみ ないじ つてき かわが ら しべく きとと すなわ みりれ かに は なけき れりく

第2～第4フレーズの最後には三度上行し二度下行する「思いを寄せる」フィグーラ *figura* が用いられている。ここでは、「まつばら」「うた」「かおり」、「とまや」「うみのき」「ふくかぜ」、「すみか」「なりにけり」「われはきく」という言葉を丁寧に愛着を込めて歌わせるようにしたい。

おわりに

小学校歌唱共通教材において、こんなにも多くの音楽修辭フィグーラ *figura* が用いられていることに今更ながら驚いている。これらの曲をつくった作曲家たちが、音楽修辭学を理解し、意識的に音楽修辭フィグーラ *figura* を用いたとは考えにくい。しかし実際には、音楽修辭フィグーラ *figura* としか思えない例が数多く見られ、そのすべてにおいて歌詞が表す内容と音楽修辭フィグーラ *figura* が表す内容とが見事に一致している。

なかでも岡野貞一の作曲によるものは、本当に音楽修辭学の知識がなかったのだろうかと思うくらいにフィグーラ *figura* に満ち溢れている。とりわけ『もみじ』『ふるさと』は、多様な音楽修辭フィグーラを駆使して、歌詞の1つ1つの言葉が表している内容、情感、作詞者の思いが多層的に表されていて見事である。

これは、岡野貞一という人物が優れた美的感性をもって、音の動きにある種のメッセージを感じ取ることができたのだと考える方が自然であろう。そして、それだけの内容をもつ曲だからこそ、岡野貞一の曲は時代を越えてずっと歌い継がれてきたのだといえる。

小学校歌唱共通教材として古くから歌われてきたこれらの曲は、異なる世代同士でも共通して歌える曲であり、時代が変わっても私たちの心の琴線に響く曲であるが、本研究によってその中に音楽修辭フィグーラ *figura* が数多く用いられていることを明らかにすることができた。それによって、これらの曲が西洋の伝統的な音楽語法を用いた音楽的にも立派な作品であることを証明できたと考えている。

指導者は、歌詞の内容を味わい、曲想表現を工夫させる授業の中で、本研究で明らかになった各曲に内在する豊かな音楽表現技法を認識し、指導に活かしていくと良いであろう。そうすることによって、逆に指導者は優れた音楽表現の数々を再認識することができ、自身の音楽に対する感性をさらに磨いていくことができると考える。

参考・引用文献

- ・ Dietrich Bartel, “Musica Poetica Musical-Rhetorical Figures in German Baroque Music”, 1997, the University of Nebraska Press.
- ・ Harold F. Abeles, Charles R. Hoffer, Robert H. Klotman, “Foundations of Music Education”, 1984, Schirmer Books A Division of Macmillan, Inc.
- ・ 佐藤信夫企画・構成『レトリック事典』、2008年3月15日、大修館書店。
- ・ 佐藤信夫『レトリック感覚』（講談社学術文庫）、2006年4月20日、講談社。
- ・ 日本聖書協会編集部『聖書 新共同訳、旧約聖書続編つき』、1987・1988年、日本聖書協会。
- ・ 磯山 雅『マタイ受難曲』、2009年8月10日、東京書籍。
- ・ マリー・シェーファー R. Murray Schafer 著、鳥越けい子・小川博司・庄野泰子・田中直子・若尾裕訳『世界の調律ーサウンドスケープとは何か』、1988年11月21日、平凡社。
- ・ 竹内貴久雄『唱歌・童謡100の真実ー誕生秘話、謎解き伝説を追う』、2009年10月10日、ヤマハミュージックメディア。
- ・ 有本真紀・阪井恵・山下薫子編著『教員養成課程 小学校音楽科教育法』、2009年4月8日、教育芸術社。
- ・ 初等科音楽教育研究会編『改訂新版 初等科音楽教育法』、2006年4月30日、音楽之友社。
- ・ 文部科学省『小学校学習指導要領解説音楽編 平成20年8月』、2008年8月31日、教育芸術社。
- ・ 有田正弘「管楽器奏者のための音楽修辞学のすすめ1～4」～『パイパーズ288～291号』、2005年7月～10月、杉原書店。
- ・ 有田正弘『音楽修辞法』（平成19年度富山県高等学校教育研究会音楽部会研修会資料）、2008年1月19日、富山県高等学校教育研究会音楽部会。
- ・ 堀江英一「音楽の言語的表現をさぐるー音楽修辞学の観点からー」～『富山県立高岡高等学校図書館誌「書燈」49号』、2010年3月2日、富山県立高岡高等学校。
- ・ 有田正弘『有田正弘 公開講座 17～18世紀の音楽演奏法について 第1回修辞学（1994年12月17日、ムラマツホール）、第2回調性と音楽（1995年3月25日、ムラマツホール）』（DVD）、2010年、村松楽器販売株式会社。

楽譜掲載許諾 日本音楽著作権協会（出）許諾第1014290-001号