SURE 静岡大学学術リポジトリ
Shizuoka University REpository

歌唱教材における歌詞の位置づけに関する一考察

メタデータ	言語: Japanese 出版者: 公開日: 2015-04-28 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 松下, 允彦 メールアドレス: 所属:
URL	https://doi.org/10.14945/00008309

静岡大学教育学部研究報告（教科教育学篇）第30号（1999.3）49～59

歌唱教材における歌詞の位置づけに関する一考察

A Study of Melody and Lyric Teaching Methods in Music Education

松　下　允　彦
Yoshihiko MATSUSHITA

（平成10年10月5日受理）

I　はじめに

学校音楽教育において歌唱教材を扱うにあたって、最終的な仕上げまでの過程に、必ずその曲の表情をつける重要な段階がある。それは曲想ということばで表現され、情景ということばで説明されることが多い。その曲の表す情景を思い起こし、その情景を想いながら歌うという指導がなされるのである。

しかし、この指導法には次のような問題点が考えられる。

①、情景を思い起こせなければ、不可能なのか。

②、情景を頭に浮かべながら、歌うことができるのか。

③、情景は音楽の表す情景でなく、歌詞が表す情景になってしまわないのか。

例えば、①は、「尾瀬に行ったことのない人には中田喜直の［夏のおもいで］は本当の意味で歌えない」という言い方がある。これは、「西洋音楽を理解するにはキリスト教を理解しなければ不可能である」と言われるのに似ている。朽ちた荒れ城を見たことのない子ども達には、滝廉太郎の［荒城の月］は歌えないのだろうか。

②の問題は、歌詞にうたわれている情景を思い浮かべながら曲のイメージを作り上げる過程は、作品の背景の理解に欠かすことができない作業であるが、それを演奏しながら行なおうとすることである。これは、中学生が授業の中で主体的な活動をするときよく目にする光景だ。「なつがくーれば」と歌いながら、炎天下の暑い浜辺を想像し、「おもいだすー」の所では、うつろな目を遠くに見やり、「はるかなおぜー」と歌いながら、写真で見た尾瀬の光景を思い浮かべるというのである。これでは、歌を歌うことがおろそかになるのは当然である。逆に、歌に感情を込めて歌おうとするならば、情景は頭の中から抹消されるであろう。曲の演奏段階は、あくまでもできあがった解釈を実現する場である。歌詞にうたわれている情景を具体的に思い起こすことと、表現活動を同時に行うことにどんな意味があるのだろうか。

③は、曲の情景ということばをもちいる時、それは一般的に歌詞の情景として捉えられてしまうことである。歌詞は、あくまでも歌曲の構成要素の一つであるが、その歌曲の情景を代表して表現しているものではない。その曲の情景とは、詩と音楽の両方を総合して捉えるべきものであろう。つまり、音楽教育において“情景”という言葉を音楽抜きで理解してしまっては、本質を見誤ることにならないか。

本論では、このような曖昧な情景の指導法について考察を深めてみた。

Ⅱ　歌詞と旋律

ことばと音楽には多くの共通点が指摘されている。たとえば、同じように音を使い、同じようにリズムやアクセントを持ち、同じように表現する者と聴く者がいる。またどちらも時間の中で実現される。言語の用語が音楽用語に転用されてさえいる。さらに重要なのは、これらの要素が狂ったりずれたりしてしまうと、意味が壊れてしまう点である。

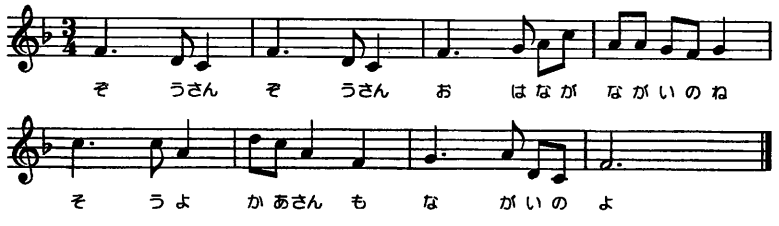
1、ことばとメロディー

歌詞と旋律とは互いに密接な関係にあり、名曲ほどその結びつきは強く、歌詞のイントネーションやアクセントやリズムが、メロディーラインと一致するとされてきた。日本語のアクセントは強弱のアクセントではなく、高低のアクセントである。ことばの正しいアクセントを生かすことが、ことばを自然にうつくしくひびかせ、意味が正しく伝わると言われてきたのである。しかし、実際に曲の中でそれほど優先されているのだろうか。

①　ことばのアクセントとメロディーの不一致

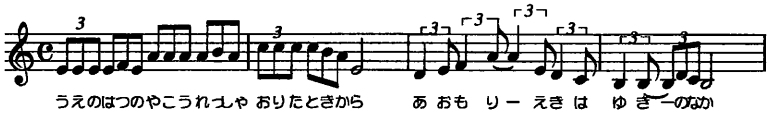
歌詞にメロディーをつける場合、まず、ことばとメロディーがよく合っていなければならないと言われる。「おはよう、ということばに、一番自然なリズムと、アクセント（音の高低）を合わせ」[1] て作曲すると言うのだ。しかし、実際にことばとメロディーが一致している曲を探してみると、歌曲・唱歌では殆ど見つけることができない。ところが、童謡と演歌には、不思議とぴったり合っている作品が多い。

ⓐ童謡［ぞうさん］まどみちお作詩、團 伊玖磨作曲



［ぞうさん　ぞうさん　おはながながいのね　そうよかあさんもながいのよ］という歌詞の持つアクセントやイントネーションがそのまま旋律になっている。そして実際の象の様子のテンポと、歌のテンポも似ているから、自分の腕を象の鼻に見立て、振りながらこの歌を歌っても、情景までがぴったりと合うわけである。

ⓑ演歌［津軽海峡・冬景色］（阿久　悠作詞、三木たかし作曲）



4分の4拍子で1拍を3連音符に分割されているこの曲は、詩を読んでいるだけでメロディーが浮かんでしまうくらいに、歌詞と旋律が旨くマッチしている。演歌の場合、このような例がほとんどである。だから反面、演歌は皆どれもが同じ様な曲に聞こえてくるのかもしれない。

これらは、童謡・歌謡曲が、歌詞の意味を音楽よりも重視し、最優先させてきた結果と考えられる。

② 文節とメロディーとの不一致

たしかに、歌詞の意味を最優先させる考え方で作曲された名曲は数多い。しかし、ポピュラー音楽の分野がほとんどであって、歌曲においては、ここでいう、ことばと音楽が一致なくしても名曲とされる場合が少なくない。それは、「旋律の魅力のためには、アクセントをある程度犠牲にしても、どうもさしつかえないように思える」[2] のである。

山田耕筰作曲「赤とんぼ」などは、日本語の美しさを歌曲化したその代表的な例として良く取り上げられる。たしかに、[赤とんぼ] の [あか] のアクセントが逆である以外は、メロディーラインとことばの高低アクセントは一致している。しかし、この旋律がことばを優先して作曲されたとは到底思えない。それは、ことばの持つリズムを全く壊してしまっているからである。[ゆー やけ] と言う2拍のことばのリズムを [ゆうやああけ] と言う具合に、2＋4拍に変換しているのだ。これでは日本語のことばとしては意味をなさない。

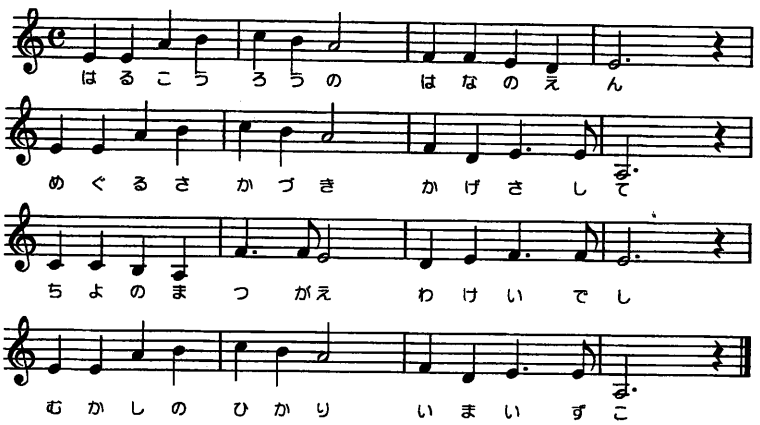
他にも、日本語の歌曲として代表的な土井晩翠作詞、滝廉太郎作曲の [荒城の月] でも同じことが言える。

春　高楼の花の宴	はる ＿ こう ろう の はな のえ ん ＿
めぐる杯　影さして	めぐ る さか ずき かげ さし て ＿
千代の松が枝　わけ出し	ちよ の まつ がえ わけ いで し ＿
昔の光　今いずこ	むか しの ひか り いま いず こ ＿

このようなイントネーションと拍の感じを持っていながら、実際のメロディーからは次のように感じられる。

はるこう／ろうの／はなのえ／んー
めぐるさ／かずきー／かげさーし／てー
ちよのま／つがえー／わけいーで／しー
むかしの／ひかりー／いまいーず／こー

「荒城の月」土井晩翠作詞、滝廉太郎作曲



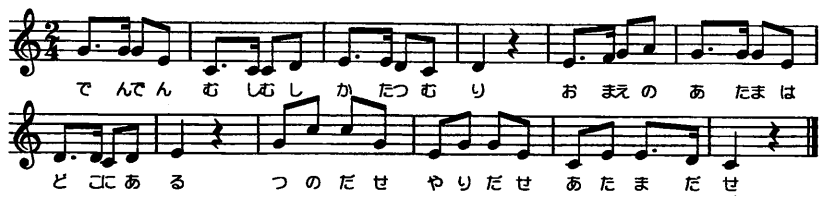
このような例は、これら以外にも容易に見つけることができる。歌詞と旋律が一致していない歌唱曲の例を挙げてみる。

「浜辺の歌」　あしー／たあはー／まあべー／えをー
「隅田川」　はるのーう／らあらあの／すみだが/わー
「サンタ・ルチア」　サンタール／チイアー
「こいのぼり」　いーらーかー／のなーみーとー／くーもーのーな／みー
「もみじ」　あーきのゆ／うひーにー／てるーや／まもみー／じー
「おぼろ月夜」　なの／はーな／ばた／けーに／いりー／ひうす／れー
「星の世界」　かーが／やくよぞ／らーのー／ほーし／のひ／かり／よー
「故郷の人々」　はー／るかなるスワ／ニーがわー／そーのし／もー
「こぎつね」　こぎつね／コンコン／やま／のなか

このように、何気なく歌っていると、日本語の歌詞は、ことばとしての意味をなさないものに変容している。外国曲に日本語の歌詞をつけた場合は、なおさらである。日本語のイントネーションやアクセントに気をつけながら歌っても、修復は難しいであろう。

③詩のテンポと歌のテンポの不一致

［かたつむり］文部省唱歌

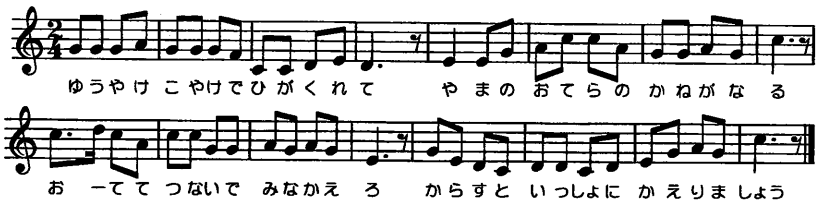


この歌は、子ども達に歌い継がれてきている、かわいらしく子どもらしい名曲である。この曲の速度表示は♩=92～112と記されている。実は、この92という速度は、一般に歌われている［かたつむり］の速度からはかなり速いのである。おそらく、普通に歌われる速さは♩=76位ではなかろうか。ところが、実際小学校でこの歌が歌われるとき、はじめは♩=76位で歌われているのだが、教師の指導のもと、カタツムリの写真やお話を聞いたり、本物のカタツムリを観察して頭の中にカタツムリのイメージを描き、あるいはカタツムリになったつもりでこの歌を歌ったとき、曲のテンポは“Lento”となってしまうのである。そこには、この曲がカタツムリの様子をうたったとする想像のみが、解釈として優先されているからであるが、本来は［カタツムリで遊んでいる子どもの情景］と解釈するべきであろう。なぜなら、作曲者の用いた速度記号や付点音符との関係に矛盾が生じるからである。

次に［夕やけこやけ］を例に挙げる。

この曲の歌詞は、美しい夕闇の訪れを思い起こさせる。この歌詞の情感をフルに発揮させようとするならば、ゆっくりしたテンポで気持ちを込めて歌おうとするであろう。しかし、この中村雨紅の詩に作曲した草川信は、はたして夕焼けを［夜が訪れる寂しさ］と考えたであろうか。4分音符でなく8分音符を用いている点、付点8分音符の使いかた、さらには♩=72～84という速度表示から、作曲者の意図は［子どもたちは一日遊んだ後、お友だちにサヨナラをし、これから家族団らんの食事が始まる喜び］を表現している詩と、解釈したのではないかと推察できる。

「夕やけこやけ」中村雨紅作詞、草川　信作曲



2、ことばとアーティキュレーション

①ことばの発音と音楽の発音

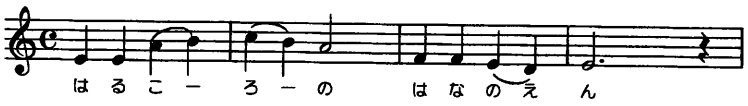
音楽同様、私たちは言語を耳で音として捉える。その音は子音であったり母音であったりする。子音にも有声子音・無声子音等があり、母音にも発音する際の口の開き・舌の位置の相違によって、あるいは促音や撥音、長音や短音によって無数の音色として認識され、そうした意味を持たない最短単位のシラブルが連結されることによって、そのことばにアクセントやリズムやイントネーションが生まれる。

音楽の場合も、最小単位の一音ずつは母音か、子音と母音の組み合わせである。これは音の発音に際しての立ち上げ方を指すものであり、リコーダーのタンギングを例に出すと、[ti] とか [tu] とか [du] といった音の立ち上げ方の違いによる音色の種類を示す。さらに、長音や短音が連結することでアーティキュレーションが形づくられる。このように、意味を持たない最短単位のシラブルを連結することによって、そのモチーフにアクセントやリズムやイントネーションが生まれ、音の重心や進行のエネルギーを生み、フレーズに導かれるところは、ことばと音楽は非常に類似点が多いと言える。

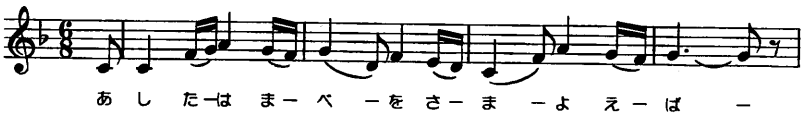
②ことばに含まれるアーティキュレーション

わたしたちは「春　高楼の　花の宴」と朗読を聞けば、自然に滝廉太郎のあのメロディーが浮かんでくる。反対に、あの美しいメロディーを楽器で演奏すれば、譜例のごとく日本語の歌詞における子音と母音が持つ音の連結がスラーをよび、自然にアーティキュレーションが形成されるであろう。すなわち、よく知られた歌曲を器楽で表現するとき、歌詞のシラブルの子音と母音の箇所に、無意識のうちにスラーを付けていることに気付くはずである。

「荒城の月」土井晩翠作詞、滝廉太郎作曲

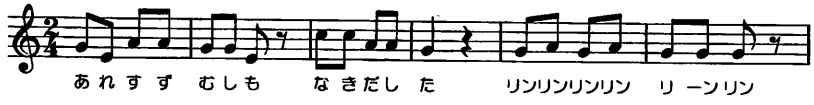


「浜辺の歌」林　古渓作詞、成田為三作曲



また、次の例に示す「虫の声」の歌詞は、4小節間はレガートで歌い、5小節目の擬声語は撥音だからスタッカートで歌い、6小節の長音はテヌートで歌うよう暗示している。

「虫のこえ」文部省唱歌



3、詩と音楽

ことばが音楽と大きく違うところは、そのことばの概念から意味が生まれ、このことばと意味の関係は、完璧にとまではいかないまでも、かなりの精度を持って対応している点である。(書かれたことばの場合も、視覚的な表情を持ってはいるものの、基本的にはことばの音を記したものである。)

ところが、ことばがさらに詩になると、概念だけでは詩の意味に対応しきれなくなってくる。ことばの概念はおおむね一般的な意味を示しているが、このことばから作られた詩は、ことばの概念を変容し、具体的に物や行為を表すに止まらず、抽象的な世界に引っ張り込もうとするのである。すなわち、言語で読まれ言語で書かれた詩は、もはや言語で表現する意味の枠を逸脱し、別の意味(雰囲気)を持ちだすのである。それは、心の内面を意味させようとするものであり、音楽では感情表現ということばで表される。

詩は、それ自体完結しているものである。すでに大変音楽的なことばである。その詩に音楽を作曲したり、歌うということは、詩が持つ音楽性を、本来語られるべきリズムやアクセント(高低)やイントネーションを、作曲家や歌い手によって本質的に異なった音楽性に変容させることである。したがって、歌詞と旋律が合わないのは当然と言えるのである。

詩を本当に理解しようとするのなら、自分で声を出して読んでみるか、だれかに朗読して貰うべきである。その詩に音楽をつけたり、歌ったりすることは詩を変容させる事だからである。

われわれが歌詞を読むとき、そのことばは音として捉えられる。ことばはテンポや強弱、アクセントやアーティキュレーションを伴いながら発せられるのである。ここまでは、ことばと音楽は非常に類似点が多い。しかし、ことばは「音だけで成り立っているのではなく、その音に含ませて我々が掴んでいるもの、すなわち概念と共にあり、それが言葉の意味である」[3]と言われる。ことばは、音とそれが意味する概念との上に成り立っているのであるが、音楽は、音と音との関係の上にしか成り立たないと言うことができる。

歌詞の持つ音楽的要素と、その曲の音楽的要素は、音楽的になればなるほどぶつかり合い打ち消し会うことになる。そんな場合の殆どは、音楽が優先され、“詩は破壊される”と受け取られるのであろう。実際音楽によって破壊された歌詞は、耳からはいる音からだけでは、ことばとして認識しにくくなり、歌詞を書きだした文を見ながら聴くことになる。詩を読みながら、そのことばの意味を味わいながら曲を聴くことを余儀なくされたとき、音楽はバックグランドミュージックと化すであろう。

音楽作品は、楽譜や記号で書いても音楽としては成立しない。そこには、「音を通じて感じ取られるその意味されるもの」[4]があると言うことができる。音楽は、「意味を理解すべき対象ではなく、そこにあるものとして、諸音の必然的な結び付きを実感すべき物」[5]なのである。すなわち、言語の範囲内においては、ことばと概念はほぼ対応していると考えられるが、詩は、ある意味では、ある範囲では対応しているものの、それ以外は別の性格を持つ。音楽に至っては、概念、すなわち共通認識の範疇にあるのは、楽譜くらいであろう。

ことば・詩・音楽それぞれのこの性格は、個別に存在する時にのみに見られ、作品として結

びつく場合、音楽が優先されるのである。そして我々は、あくまでもその作品を鑑賞し、表現するべきであろう。

Ⅲ　音楽は何を表現するか

1、標題音楽と絶対音楽

標題音楽はことばで表現可能な音楽以外の内容を表現しようとする、作曲者の意図を持っているということが特徴である。その何かが聴き手に伝わることを、作曲者がどれだけ欲しているかの度合いは様々であるが、正確に伝わることを欲すれば欲するほど、曲に与えられる説明的なことばが多くなっていると考えられる。

実際には、標題音楽の曲そのものに言語的要素は認められないし、聴き手の表現認知の観点からは、絶対音楽との決定的な違いさえ浮かんでこない。しかし、作曲者の立場で考えれば、標題音楽は当然、標題を知った上で聴くことが前提になる。標題やそれに伴う解説が果たす役割には幾つかの効果が考えられるが、最も大きいものは、標題を知ることによって集中した鑑賞がされやすいことであろう。途中に入れる標題や解説が多いほど、つぎの展開への期待も生まれる。はっきりとしたストーリーのない曲でも、作曲者が、その表現したイメージや情緒を得た対象を示した標題は、聴き手には興味深い。どのような内的昇華がなされたのか、その芸術を味わう基準になりうるのである。

一方、標題が、自由な音楽鑑賞を妨げる、という面を持ち合わせていることは否めない。標題を目や耳にすることによって、聴き手の想像力は一定の方向に向けられ、ただそのことばに示されている内容を、曲の中に発見することだけに終始してしまうことが、考えられるからである。

標題とは、器楽曲につけたわかりやすいことばで書いた序文であり、その多くは、「ある事件、ストーリー、音、絵が引き金になっている音楽にすぎない」[6] ものとして捉えるのが一般的である。あとは聴き手の想像力にゆだねるのが普通であろう。ほとんどの標題音楽は、できごとの内容を情緒的に表したものである。

ベートーヴェンのピアノソナタ<悲愴>を鑑賞する場合、ここで一つだけ明確に言えることは、「音が鳴り始めた瞬間から、[悲愴] ということばの意味する感情などは全て消えてしまう」[7] ということである。その点で、標題音楽と絶対音楽とは本質的に異なった音楽であるわけではないのである。

標題は一つの示唆、きっかけ、として聴く人の意識に働きかけてくる程度の力しか持たないと考えるべきであろう。

2、音楽の意味

わたしたちは、音楽の喜びとは、音楽が解るとか理解するという範疇からはずれた処にあることを知っていながら、この前提を忘れがちである。「音楽の美しさを解る。」と理解すれば済むものを、音楽の内容（具体的意味）を解ろうとするから話は難しくなってくるのである。これは、音楽教育の現場においてよく投げかけられる「この曲はどういう感じがする？」「この曲は何を表現している？」という発問にも起因していると思われる。すなわち、このような質問に対して満足のいく答えが無いのである。ある曲の感想を求められた場合、「美しい曲でした」で済めばよいのだが、なお具体的に求められた場合、その曲から思い起こせる情景を説明するしか、他に方法は見あたらない。さらに詳細に求められた場合、その情景とその後に想像

できる情景をつなぎ合わせ、即興的にストーリーを展開する。ここまでしないと「音楽を解る」という評価が与えられないのである。

①音楽鑑賞による情景指導の一例

小学校4年生の鑑賞共通教材にサンサーンス作曲［白鳥］がある。この教材の扱いについて、教科書出版社の指導書から抜粋してみる。

A教科書出版社：音楽の美しさを感じとり、情景を想像しながら聴かせる。

○想像するヒントとして、何か動物（鳥）を描いた音楽であることは、伝えておくとよい。

・想像した情景について話し合う。

○話し合いの後、「白鳥」であることを知らせる。かけ離れた内容を想像した児童が鑑賞する意欲をなくさないように、配慮する。

・白鳥の様子を想像しながら聴かせる。（白鳥の様子を頭の中に描きながら聴く。映画や写真などを見ながら聴く。）

○白鳥が泳ぐ様子を想像しながら聴かせる。（作曲者の描きたかった情景を知り、白鳥が泳ぐ様子を思い浮かべて聴く。）

B教科書出版社：「白鳥」を静かな心で聴く。

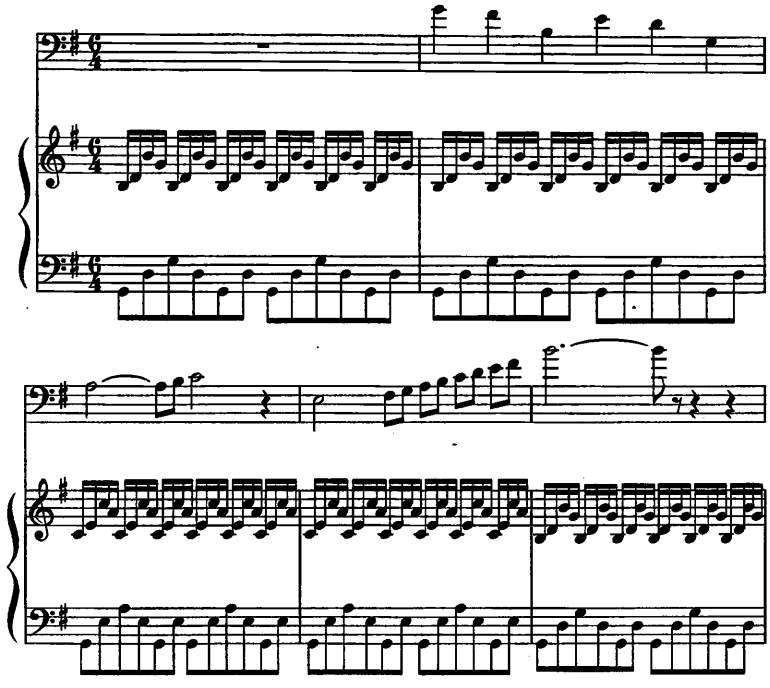
・情景を想像しながら聴く。

・ピアノが何を表し、チェロが何を表しているかを話し合う。

C教科書出版社：しずかに泳ぐ白鳥を思いうかべながら聞きましょう。

○曲は、ゆるやかなピアノの前奏で始まります。ピアノの分散和音が、静かにゆれ動く水の様子を描いています。やがてチェロが次のような主題で、水の上を静かにすべるようにして動く清らかな白鳥の姿を表現していきます。ピアノ伴奏は、前奏の音形、リズムを受けつぎ、独奏のチェロと美しくとけ合って進みます。ときどき聞こえてくるアルペジオなどはあたかも白鳥が向きを変えるときに広がる水の輪を思わせるようです。

［白鳥］サン・サーンス作曲



以上は、指導書に書かれている内容であるが、ごく一般的な中学校の鑑賞教材の取り扱い方といっていいと思える。

もし、生徒がこの曲を聴きながら、「白鳥」の姿を追い求めているとしたら、それは正しい鑑賞活動と言えるだろうか。

②「白鳥」を演奏する側から

「白鳥」を演奏する場合、はたしてハクチョウの泳いでいる様を想像して演奏するだろうか。確かに、ハクチョウの美しさ、優雅さ、穏やかさ等を想像することはイメージ作りには欠かせない作業である。しかし、演奏と同時に、ハクチョウの様子を頭の中に描がこうとしても、そんなことはとても不可能である。ハクチョウの姿を思い浮かべていたら神経が“想像力”の方にいってしまい、演奏に必要な“創造力”がルスになってしまうためである。つまり、演奏中は、音色はこれでいいか、音程はこれでいいか、ピアノのリズムに乗って演奏できているか。ダイナミックスはこれでいいか、など考えられる限りのデータをチェックしながら、なおかつ歌っているのである。ここにはハクチョウの“ハ”の字も入り込む余地はないであろう。

③情景を拠り所とする

私たちは、いわゆる通念としての思想、すなわち文字でしか表現できないような普遍的な共通観念を基本にして生きてきたと言える。したがって、それ以外は今一つしっくりこないのである。なにごとも共通認識できないと気が済まないと言うか、不安というか。それが音楽にもそのまま当てはまるのである。その現れとして、絶対音楽よりも標題音楽が好まれる傾向がある。描写音楽やソネットが付いているものに安堵する。そこには、情景を思い浮かべられる安心感があり、情景をつなげてストーリーを作って音楽の流れの中に身を置ける充実感があるのであろう。

ことばであれば、誰でも共通認識できるのに、音楽は何を想像するように求められているのかを不安に思う人にとって、標題は情景を想像するのに大きな拠り所となり、安心感を生むであろう。

情景を思い起こすことは、鑑賞の一過程として、あるいは鑑賞指導の一方法として有効ではある。しかし、情景は音楽そのものではなく、鑑賞の要因でもないのである。
音楽を聞きながら情景を想像すること事態、すでに鑑賞活動から離れているという事が言えよう。「鑑賞と表現は表裏一体の関係にある」と言われ、どちらの活動も創造力をフルに発揮させるとはいうものの、表現と鑑賞は正反対のものでもあるのだ。

④音楽による言語表現の崩壊

音楽はしばしばことばとの比較で捉えられ、音楽は言語の一種と見なされることがよくある。音楽とことばは共通する面が多く見受けられる。Ⅱ－3でも述べたが、ことばや音楽の表す意味について、もう一度ここではっきりさせておかねばならない。

「言語であれば、必ずしもことばと意味が一対一に対応するわけではないものの、辞書を作ることができる程度の明確さで意味の広がりを画定することができる」[8]のであるが、これはあくまで言語の話しであって、同じ言語を用いた詩となると、その意味する範囲は遙かに拡大し、辞書や百科事典でさえも推し量ることはできないほどに変容する。これは作者がその効果を狙っているのだから当然と言えば当然である。そこには言語の意味を越えたポエムとしての意味を推し量らねばならない。これを曖昧にして言語としてだけの意味を追求すると、歌曲としては大きな過ちを犯すことになる。

また、作曲者は、言語の意味にとらわれて作曲するならば、ことばの持つリズム、メロディー、アクセント、フレーズと言った要素を忠実に音楽に生かしていけばよいのだろうが、現実には、言語の意味を越えたポエムとしての意味を表現する必要がある。そのために、言語の要素が犠牲になることはよくあることである。

それは、歌詞と音楽の目指す方向付けがはっきり異なっているからであり、歌詞の言語はその音が意味と結びつくことによるのに対し、音楽は音と音との関係の上にのみ成り立っていると考えられるからである。ここに両者、互いに相容れぬものがあることは否めない。

しかし、それでは両者がそれぞれ独立しているのかと言えば、そうではない。それぞれの意味合いにおける目指す方向は異なっているものの、一つの歌曲の表現を完成させる点では一致している。

しかし、意味するものはそれぞれ別のものを持つ以上、ことばの意味を聞こうとすれば音楽の言わんとすることを聞き取れないし、音楽を聞こうとすれば、ことばを聞き取ることができない。

このことは、器楽曲における標題音楽や描写音楽の情景描写にも同じことが言える。すなわち、情景を頭に描きながら聞こうとすれば音楽は聴けないし、音楽を聴こうとすれば情景を思い浮かべることはできない。

歌詞は、本来具体的な意味を伝えようとはしないで、非常に暗示的であると言えよう。たとえば、心の動きを細かく描写することはめったになく、それを暗示するような表現手法に依っている。

これは音楽についても同じで、音楽には心の動きを具体的に描写する能力はない。あくまでも抽象的な暗示であって、ここでは詩と音楽は同じ方向を目指していると言えよう。

問題は、この暗示だけでは意味を理解したとは思えないで安心することができない聴衆が、なんとか具体的な描写に頼ることである。

このようなことは歌曲に限らず、器楽曲でも行われている。標題音楽や描写音楽が、絶対音楽に比べて、もてはやされているのもこのためである。絶対音楽のように、単に音からだけの暗示では自分の解釈に不安を感じるため、短い表題の中にその暗示のよりどころを求めたり、あるいは、その曲にまつわる話しや、付記されたことばやソネットから、具体的な情景を作り出すよりどころとしているのである。

Ⅳ　おわりに

教育現場において、歌曲や標題音楽を扱うとき、ことばにある情景を共通認識することは、あくまでもその作品へのアプローチの一つと考えるべきである。その過程において、歌詞や標題は非常に有効に働くであろう。また、指揮者や指導者などが、音楽的ニュアンス等をことばで伝達したいときにも、歌詞や標題の中からイメージできる具体的な事柄を使って表現されることが有効である。しかし、作品を表現する段階においては、それらは抽象化され音楽的レベルに移行しているべきであると考える。

つまり、「かたつむり」（文部省唱歌）は、カタツムリの動きの様子を、「花」（武島羽衣作詞、滝廉太郎作曲）は、ゆったりとした川の流れる様子を、「とんび」（葛原しげる作詞、梁田　貞作曲）は、「とべ！　とべ！」と叫ぶ子供の呼びかけを、「うみ」（林　柳波作詞、井上武士作曲）は、力強く荒々しい波がうち寄せる様をそのまま頭に思い浮かべて歌っていては、ことば

の表現にはなっても、音楽の表現にはならないのである。

「かたつむり」はカタツムリと遊ぶ子供の雰囲気を、「花」は春が来る喜びを、「とんび」は大空を旋回する滑らかな爽快感を、「うみ」は一人海にたたずむ侘びしさを表現すべく、音楽的表現要素を十分に考察するのである。その結果はじめて作品の音楽的表現が可能になる。

したがって、音楽を演奏しようとしているとき、情景を思い巡らすことはできないし、情景を思い起こしているとき、音楽を演奏することはできない。同じように、情景を思い巡らしているときには音楽は聴けないし、音楽を聴こうとすれば情景を思い起こすことはできないのである。

歌唱教材を扱う場合、[ことば]（＝歌詞）にある概念の共通認識（＝意味）は、あくまでも曲の解釈の導入であることを忘れてはならない。それ以上の意味を持たせてしまうと、“音楽”を見誤ることになりかねないのだ。

引用文献

1）中田喜直　「メロディーの作り方」　音楽之友社　p.26　1965
2）別宮貞雄　「音楽に魅せられて」　音楽之友社　p.293　1995
3）前川陽郁　「音は生きている」　　勁草書房　p.115　1991
4）渡辺　譲　「音楽美の構造」　音楽之友社　p.77　1969
5）前川陽郁　「音は生きている」　勁草書房　p.118　1991
6）アンソニー・ストー　佐藤由紀他訳　「音楽する精神」　白揚社　p.128　1994
7）西澤昭男　「音楽教育の原理と実際」　音楽之友社　p.86　1989
8）前川陽郁　「音楽と美的体験」　勁草書房　p.36　1995