



Title	日本歌曲の発音について
Author(s)	前田, 均
Citation	語文. 1981, 39, p. 1-10
Version Type	VoR
URL	https://hdl.handle.net/11094/68690
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

<https://ir.library.osaka-u.ac.jp/>

The University of Osaka

日本歌曲の発音について

前 田 均

0 はじめに

日本語の歌の聞きとりにくさについてはこれまでしばしば指摘されている。たとえば「日本歌曲の演奏や歌劇公演の演奏批評で、発音聴取の困難性に対する指摘が大変多い。」(佐藤晨1978)という声がある。これに対して、歌は歌詞よりも旋律や発声の美しさを第一に聞くべきであるという考え方もあるだろうが、「歌は言葉が生命であることを中心におき、聞く人に日本語としての意味をわからせるように歌わなければならない」(加古三枝子1969)という立場に立ち、歌の発音の検討をしていこうと思う。また発音を明瞭にすることが、旋律や発声を無視するものではないことはもちろんである。

1 「聞きとりにくさ」の分類

歌う側にしてみれば、日本語は非常に歌いやすい言語である。拍——通常これが一音符にあてられる——の構造が基本的に子音(以下C)+母音(以下V)、つまりCVという単純な形となっているからである。これが歌いやすいというのは、発声練習の際には必ず音符にVかまたはCVからなる拍をあてて歌うことからもわかる。たとえばドイツ歌曲の専攻者でもわざわざCCVCVCという音節をあてて歌うことはない。

ところが、この「歌いやすい」が「聞きとりにくさ」に結びついている。日本語は子音音素も母音音素も諸外国語に比べて少ない上にCVという組み合わせに限られてくると、拍の数も限られたものになってしまい、少し明瞭に歌わなかつたために聞きとれなくなってしまうことになる。

一方、上であげたCV以外の構造を持つ拍もある。それは促音、撥音、長音、及び母音の無声化された拍である。このうち長音は元来歌曲としては音の長さは音符の長さによって決められるので問題ではない。次のような指摘もあるが、これは作曲家の解決する問題である。「五木ひろしが歌っているのを聞きますと、ナガシノオニサン、ドーザヤメテヨソノウタワと言っています。『流しの鬼さん』のように聞こえますが、どうやら流しのお兄さんのつもりのようで、そうして『どうぞ止めてよその歌は』とつづくものでしょう。」(野元菊雄1978)拗音はあげていないが、これらはたとえば「シャ」は[ca]、「キャ」は口蓋化されたkとして[ka]と考え、普通の拍——CV——と同じと考えた。それ以外の促音、撥音、母音の無声化された拍については歌う側にとっても歌いにくく、歌詞の意味が伝わりにくく原因ともなっている。

2, 1, 1 サ行, シャ行

子音のうち、継続性のあるものはその子音の継続時間をやや長くとることによって、その行の音であることをはっきりさせ、明瞭性を持たせることができる。これができるのは摩擦音ということになる。つまり [s, ɕ] である。これを利用すると、ザ行の頭音は [dʐ] であるとも [z] であるとも決まっていない（川上義1977）のにわざと [z] にし、その継続性をもって発音を明瞭化することができる（楽譜1）。「ざわめいて」の「ざ」だけが急に低くなるので、聞きとりにくくなるところを救うと同時に破擦音でなく摩擦音であることから、「ざわめいている」感じも出すことができる。

2, 1, 2 ハ行

ハ行の頭音も摩擦音だが問頭が多いので前項に含めず、別項として立てる。

ハ, へ, ホつまり頭音が [h] の場合。

佐藤晨1978によると中田喜直作曲の『またあるときは』を歌う際には「[ha] の前にある [ba] の母音 [a] は、比較的短めに発音し、次に [?] で声帯の振動を即座に止めるこによりつまつて発音し、次いで入りわたりとしての有声化した [h] にやや弱く入って持続部を形成し、統いて開放子音としての有声化した強い [h] から、拍上の母音 [a] に開放するということになる。」とせよとのことである。[h] は子音のうちでは母音性があるため、前の母音と統いてしまうことがあるので、それを避けるため [?] をつけるのは正しい。この手法は母音のところでも後述する。有声化した [h] つまり [ɦ] にすることは、かえってほかの音のような印象を与えてしまい、まずいのではないかと思われる。また高橋大海1973には「独語の [x] を代用する」という手法も書かれているが、これもときと場合によるもので、静かな曲に利用すればぶちこわしあろう。[h] を上記の [s] 等のように摩擦時間を長くとれば、雑音を伴うことが多いため、その方法は使えない。呼気を強くすることによって短くとも強い摩擦が得られるようすべきである。

ヒ, つまり頭音が [ç] の場合。

この場合は上記の [s] 等の場合と同じく、摩擦時間の継続でよい。佐藤晨1978にも同趣旨の記述がある。

フ, つまり頭音が [ɸ] の場合。

高橋大海1973によれば「強発音」のときには「[f] を代用する」とのことである。この論文で追求している理想的な発音とはよく聞きとてもらえるばかりでなく、日本語の歌としても理想的な発音のことである。加古三枝子1969に「人によっては、日本語とも思えないような発音で歌う人がいるが、これは、外国语の歌を最初に勉強してから日本語の歌をうたうためだろうと思う。」とある。これはおもに母音のことと思われるが、子音についても同じことが言える。[ɸ] を [f] とすれば確かに「フ」という音だと聞きとってもらえるが、同時に雑音も出やすく、すすめられる方法ではない。ここではやはり [ɸ] の発音で呼気を強くすることによって明瞭化の度を加えたい。

2, 1, 3 閉鎖音，破擦音

閉鎖音及び破擦音は摩擦音のときに使った摩擦の継続時間をとるという方法は使えない。そのかわり、子音のあとで帶氣音を入れることによつて明瞭化の度を増すことができる。[ka] を [k^ha] とするわけである。しかしこれも曲想によるところが多く、楽譜2の「悲しも」の「か」は帶氣音を入れる方がわかりやすいが、楽譜3の「声に」は帶氣音を入れると静かな感じが消えてしまつてよくないであろう。また「悲しも」はこの前に小休止があり、このことばが山となっているためもある。伊藤京子1974の「母」、五十嵐喜芳1975の「早春賦」もそのように歌っている。

2, 1, 4 鼻音

鼻音は [m, n, ŋ, p] の四種あるが、[ŋ] は次項で扱うことにする。[m, n, p] はそれぞれ、閉鎖をやや長めにとることによつて明瞭度が得られる。[ma] を [m·a] とするわけである。

2, 1, 5 鼻濁音

最近の歌手は鼻濁音の発音ができないという声はしばしば聞かれる。これはもちろん標準語の規則に従つて、閉鎖音 [g] とこの鼻濁音 [ŋ] とにはっきりと区別しなければならない。しかし、明瞭度という点から見れば閉鎖音の方が鼻濁音よりもさつてゐる。「はげしい意味を持つ言葉（悲憤慷慨）や強い語氣で表現するばあいには、ga 行であつても ga 行に歌うほうが効果的なばあいもある。」（酒井弘1974）との説はこのことを裏書きするものであろう。また一方、「硬い耳に障る ko ku go, go ga ku などといふ発音を聞かされることはかなり不愉快なことに違ひない。」（沢崎定之1949）という説も言語に優劣・美醜の別はないとする言語学の立場から賛成できない。それではなぜ鼻濁音の使用をすすめるのか。楽譜4の歌詞は「青い鳥逃げても」であるが、この歌を歌つた伊藤咲子はまったく鼻濁音で発音しない歌手だったので、「げ」も [ge] と発音していた。閉鎖音 [g] は擬態語・外来語等の例外を除いて、語頭（正確には文節の頭）に立つという規則があるため、あたかも「げても」という「げ」で始まる単語があると聞こえてしまうのである。これは「青い鳥」には助詞「が」または「は」がついていなくて、次の「に」が格助詞のように聞こえるということとあいまつて起きた現象である。このことでわかるようにガ行音を閉鎖音と鼻濁音とに正確に発音しわけることは、どこからどこまでが1単語、または1文節であることをはっきりと示し、意味の聞きとりの助けとするために必要なことである。

2, 1, 6 半母音

半母音を頭音として持つ拍は、ヤ行音に対しては [i], ワについて [u] を前につけて [ija] [uwa] とすることによつて明瞭度を得ることができる。

2, 1, 7 ラ行

ラ行音に関しては自然発話の発音もさまざまであり、個人差も大きいので、まだ考えを提出するに至っていない。今後の課題であることを記しておく。

2, 2, 1 促音

促音とは、[p, t, k, s, c] の持続部であり、かつ一拍の長さを持つものである。[p, t, k] の場合は無音状態であり、[s, c] の場合は音響が聞こえる（川上薫1977）。ただし原文は [c] のかわりに [ʃ] を使う。この「一拍の長さ」があるために作曲家が促音にも一音符をあて、歌う側を困らせているのである。「たとえば、童謡『赤い靴』に、『異人さんに連れられていっちゃった』とありますが、下手にうたうと『いーちゃーた』と聞こえ、あんまりまた、切れすぎると、メロディが一つおきに切れて聞こえてしまます。」（四家文子1973）とあるのはこの苦労をさしている。加古三枝子1969には「この音にたとえ音符があっても、はっきり詰まらなければならない。『ツ』の前の音を長く延ばし、詰まる長さを短縮してはならない。」とあるが、無音状態なのだからできる相談ではない。にもかかわらず「(加古は) <たて一系の大君を>の<いっけい>(中略)をはっきり詰めて歌ったが、あとで合唱がその箇所を歌ったときに、前の音が少し延びて詰まり方がぼやけているので、全国から(中略)問合せの手紙が殺到したそうである。」(同書)という事態をひき起こした。作曲者が書いた通りの楽譜を5に示し加古の歌い方を楽譜6、合唱の歌い方を楽譜7に示す。[k']は閉鎖のまま破裂させないことを示す。加古の歌い方——楽譜に忠実であろうとした場合——では完全に[ɪ]の音がないことになる。これは促音の性質を知らない作曲家が促音にも一音符をあてたことによる問題である。一般の日本人の感覚としては俳句、短歌——これらには実際は促音は使われないから川柳と言うべきか——を作る際には促音も一文字として数えるので一音符にあてはめてもよいと考えるのだろう。多くの場合、歌う側としては楽譜7のような歌い方をしているので問題はない。作曲家に日本語の発音の実態にあった作曲を望みたい。速度の速い曲では楽譜8のように記譜されていることもある。この方が実際の歌い方に即している。それを実際歌ったのが楽譜9である。最初のGの音のときに[nop']と言い、十六分休符では[p']の閉鎖を保ち、它で[p']を破裂させ[pa]と言う。

以上は無音状態となる[p, t, k]の場合である。音の出る[s, c]の場合はどうだろう。そのような歌詞のついた曲を摂したがほとんどないようである。楽譜10は一音符に促音とその前の拍「ヤッ」とをあてた例で楽譜11のように歌うことになる。摩擦音の音の促音は音が聞こえるというところから、「ヤッ」にあてた音符を分割して後ろに[s]をあてるわけである。

2, 2, 2 撥音

撥音は後ろに続く音によって[m, n, ŋ, N, i, ē, ā, ó, ɯ]があることが知られている。本来それだけでは成立しない音なのに、音符を、ときには非常に長い音符を撥音に

あてている例があつて、歌う側を困らせる。諸家はこれをどう解決しているか見てみよう。
『荒城の月』の最初の一節の場合は「ン」を4拍延ばさなければならない。このとき、ハミングのように唇を閉じてはいけない。歯はかるく閉じているが、唇はかるくあけ、舌の後部が軟口蓋にかかるくつき、共鳴はほとんど鼻腔共鳴となる。」(加古1969)「私はだいたい、前のことばの時にあいた口型そのままで、声を鼻の奥にもってゆき『ン』をきかせるように指導しております。」(四家1973)これはともに文末——正確にはフレーズ末——のことを言っているのでこれを先に考える。『荒城の月』に即して言えば加古は〔hananoeN〕、四家は〔hananoeē〕と歌うと言っていると見ることができる。楽譜9で歌ってみるとわかるが、〔hananoeē〕では「ン」のところも「エ」に聞こえ好ましくない。ここは〔hananoeN〕と〔e〕から〔N〕に移る際に口の開きを狭め、別の拍であることを強調することによって、明瞭度を高めるのがよい。

文中のものに関しては普通の話すことばでの使い分けに従って、〔m, n, ŋ, i, ē, ə, ō, ɔ̄〕を使い分けるのが自然でよい。しかし鼻母音を使う場合には上記の文末のときと同じ問題が起きないよう、前の母音から鼻母音、つまり「ン」に移ったとき舌の位置をややあげ、差を強調するとよい。つまり〔eə〕等となる。

最近の歌手の多くは「ン」の位置がどこであろうとすべて〔m〕にする傾向がある。調音の方法としては最も簡単で、響きも得られるからであろうが、本来の発音とくい違っては不自然である。楽譜13の「さんごしょう」の「ん」をこの歌を歌った松田聖子は〔m〕と発音しているのである。本来〔ŋ〕であるはずだから極めて不自然である。

中には「ン」とその前の拍の二拍を一音符にあてていることもある。それらは楽譜8の「エン」のように擬声語・擬態語であることが多いため、その感じを出すよう、あてはめられている音符を等分せざる方が長いようにするのがよい。

2, 2, 3 母音の無声化

歌の場合は母音の無声化は忠実に行なうべきであろうか。加古1969、四家1973、高橋1973及び中尾和人1981には無声化拍の歌い方についての記載はなく、佐藤1978に至っては、「〔i ŋ〕が(中略)無声化しているものでも、旋律的条件によって歌唱における無声化が不可能な場合には、〔ɛ:i〕にし子音を持続化することによって、この子音の発音明瞭化を果たすべきである。とある。確かに旋律的条件というのはある。楽譜14の「です」の「す」や楽譜15の「いつきてみても」の「つき」は完全に無声化する。それぞれ中村邦子1973、五十嵐1975でもそのように歌っている。これらは無声化する拍についている音符が短いので容易に無声化して歌うことができる。しかしこのようでない曲はまず無声化して歌うことはできない。前掲の声楽の教本にはどれにも無声化の規則が載っていない。この知識を音楽界にも普及させ、作曲家のとりくみを期待したい。

無声化を行なわないと次ののような問題が起ころ。楽譜16の歌詞は「土を土に」だから「つ」は本来両方とも無声化すべきである。しかし、前のは音符の長さから可能であるが、後のは不可能である。ところが「土」ツチに対して「通知」ツーチという単語があるため音の長さが識別の規準とならない歌の場合には母音の無声化の有無で識別され、混同され

てしまう恐れがある。楽譜17は「通知」の例だが、これとなんの違いもない発音である。同様のことは歌によく現れる「来て」キテと「聞いて」キイテの場合にも起こる。楽譜18, 19とも「来て」の例であるが、どちらも有声のまま歌わなくてはならないので、「聞いて」に聞こえ、本来の「聞いて」の楽譜20と変わることろはない。

2, 3 母音

日本語の母音は5つなので、聞き違えることはまずない。しかしこのような問題がある。「たとえば、<からたちはな>が<あらたちのあな>に聞こえたり、<ねむれ、ねむれ>が<なむら、なむら>に聞こえたりすることにしばしばある（後者はドイツ的発声で日本語の歌を歌った場合によく聞かれる例である。）（加古1969）後者の例は、狭い母音は歌いにくいので、できるだけ口を大きくあけようとして別の母音に近づいてしまうのである。エよりもっと狭い母音であるイはエに近づくし、ウはオに近づく。これと同様の例は日本語とよく似た母音体系を持つイタリア語もある。「以前は頭声区において、純粹な金切り声的なiで歌われていたが、最近は（中略）純粹でない、eに近いiで歌っている。」（藤崎育之1980）

また、日本語のウは〔ɯ〕で開口度が狭く、響きを持たせにくいで円唇母音の〔u〕にすることもある。またス、ツ、ズの母音は〔ɯ〕であるのにこれも〔u〕で発音することもある。これら、母音の音色をかえることは前述の〔ɸ〕を〔f〕とすること同様、外国語くさが出来てしまって、自然な日本語としては好ましくない。

狭母音を広くするのは、隣接する母音との境界を確かめてやりすぎないようにしなければならない。〔ɯ〕や〔ɯ〕を〔u〕にすることは円唇化の度合いを加減しなければならない。楽譜21, 22の最後の「す、る」をいろいろな母音で歌ってみるとよい。

母音の出だしを明瞭にするためには〔h〕のところで使った〔?〕を頭につける手法を用いる。楽譜1の「あと」の前には休符があるため、ここで「あ」の前に〔?〕を入れて明瞭にする。もちろん、横隔膜を使っての呼気の調節も同時に実行しなければならない。

3 アクセント

歌詞のアクセントがメロディーにあっていないという声はしばしば耳にする。しかしそれほどこの問題は重要であろうか。この種の声をあげてみる。「『君よ知るや南の国』という歌は、『君よ汁や……』と聞える歌詞がついており、『更けゆく秋の夜旅の空に』という歌は、『足袋の空に』と言っているようである。」（金田一春彦1971）「例えば、『秋が来た』と書いたつもりが、歌われて『飽きが来た』となつたのでは、全然意味が違ってしまう。同じように、『柿を食べる』が『牡蠣を食べる』に、『旅の歌』が『足袋の歌』に聴かれては困るのである。」（薩摩忠1972）ここでもわかるように問題となる歌詞は短い自立語（特に名詞）であり、たとえアクセントが違っていても付属語のたくさんついた文節などはあまり問題にならないのではないか。四家、金田一はじめ「波の会」の外国曲のメロディーにあった訳詞づくりの事業に敬意をはらうとともに、アクセントのずれはどれぐらいまで許容されるものかを研究し、そこから訳詞、作曲の方針を立てていかなくてはならない。

アクセントの違いが気になる曲は、アクセント核のある拍の音符、または高い部分の拍の音符を強く歌う——つまり音楽でいうアクセントをつけて——ことによって多少改善されて聞こえるなどのことがある。

3 おわりに

短い紙幅で一応日本語の発音の全体を扱ったため見落としも多いことだろう。声楽、音声学両面からの御批判をお願いする。

参考文献

- 加古三枝子1969『歌いかたの基礎——声楽をこころざす人へ』音楽之友社
川上義1977『日本語音声概説』桜楓社
金田一春彦1971『波の会編『新しい訳詞による世界名歌曲集1』全音楽譜
酒井弘1974『発声の技巧とその活用法』音楽之友社
薩摩忠1972『波の会編『新しい訳詞による世界名歌曲集2』全音楽譜
佐藤晨1978「日本歌曲の演奏法に関する研究——発音の明瞭化について」『広島大学学校教育学部紀要』Ⅰ—1
沢崎定之1949『唱歌法（正しく美しい唱歌の基礎）』音楽之友社
高橋大海1973「歌唱における日本語の発音」『お茶の水女子大学人文科学紀要』第26巻
中尾和人1981『うたい方のヒント——ことばを考える』音楽之友社
野元菊雄1978『日本人と日本語』筑摩書房
藤崎育之1980『イタリア歌曲の発音と歌い方』音楽之友社
四家文子1973『日本歌曲のうたい方』音楽之友社

レコード

- 五十嵐喜芳1975『五十嵐喜芳のすべて』Ⅰ東芝EMI
伊藤京子1974『日本歌曲全集23』ビクター
中村邦子1973『日本歌曲全集5』ビクター

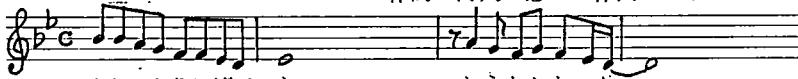
(東大寺学園中高等学校教諭)

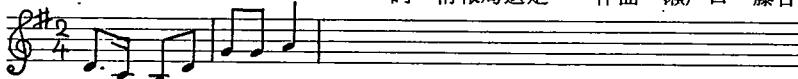
『心の四季』 「5 愛そして風」 作詞 吉野 弘 作曲 高田 三郎

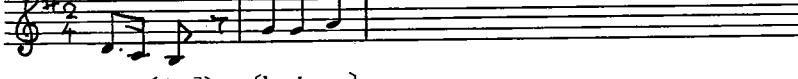
1 
とおのいた あとも ざわめいて いる

2 
ははーはーかなしもー

3 
とき にあららずーとこえもたーてずー

4 
あおいとりにげても もうなかないわー

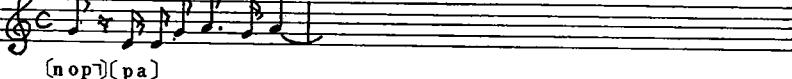
5 
たていっけいの

6 
(i:k:) (ke i no)

7 
(i:-k:) (ke i no)

『野の羊』 作詞 大木 慎夫 作曲 服部 正

8 
のつばらはいいな

9 
(n:op)(pa)

『鉢をおさめて』 作詞 時雨 音羽 作曲 中山 晋平



エン ャッサー エンヤッサ

11 エン[ja ssa : en : ja s sa]

『荒城の月』 作詞 土井 晚翠 作曲 滝 廉太郎

12 はな のえん

『青い珊瑚礁』 作詞 三浦 徳子 作曲 小田裕一郎

13 すはだにー キラキラーさん ごしょうー

『斑猫』 作詞 深尾須磨子 作曲 橋本 国彦

14 はんみょうです はんみょうです

『野の羊』

15 いつきてみてもいいなーーおや

『水のいのち』 「雨」 作詞 高野喜久雄 作曲 高田 三郎

16 つちをつーちにー

『甘い生活』 3 作詞 山上 路夫 作曲 簡美・京平

17 ハガキでつうちをだしたひはかえらなーい

『サンタモニカの風』 作詞 阿久 悠 作曲 萩田 光雄

18 きてきてきてきてサンタモニカーー

『想い出まくら』

作詞・作曲 小坂 恭子

19. A musical score for voice and piano. The vocal line consists of eighth and sixteenth notes. The piano accompaniment has bass notes and eighth-note chords. The lyrics are: ねえあなたここにきて.

『赤いハイヒール』

作詞 松本 隆 作曲 简美 京平

20. A musical score for voice and piano. The vocal line features eighth and sixteenth notes. The piano accompaniment has bass notes and eighth-note chords. The lyrics are: ねえともだちなら きいてくださる一.

『夏の思い出』

作詞 江間 章子 作曲 中田 喜直

21. A musical score for voice and piano. The vocal line consists of eighth and sixteenth notes. The piano accompaniment has bass notes and eighth-note chords. The lyrics are: なつがくればおもいだす.

『夏の思い出』

22. A musical score for voice and piano. The vocal line consists of eighth and sixteenth notes. The piano accompaniment has bass notes and eighth-note chords. The lyrics are: きりのなかにうかびくる.