# 中田喜直の「海四章」のリズムの構造

川　上　　　晃
群馬大学教育学部音楽教育講座
（2010年9月24日受理）

# Rhythmic Structure of “Four Poems on the Sea” by Yoshinao Nakada

Akira KAWAKAMI
Department of Music, Faculty of Education, Gunma University
Maebashi, Gunma 371-8510, Japan
（Accepted on September 24th, 2010）

## 1．三好達治の詩による歌曲

中田喜直（1923-2000年）の「海四章」は、「六つの子供の歌」と同じ年の1947年（昭和22年）に作曲されている。1947年には「甃の上」、「桐の花」、「すずしきうなじ」、「またある時は」、「たんぽぽ」、「木兎」、「鉛の腕」も作曲されており、この年は、中田喜直の初期の代表的歌曲の書かれた年ということができる。1947年の歌曲について、「中田喜直歌曲集」（カワイ出版）には、作曲者自身の手で、次のような「解説」が書かれている。

> 戦後、1947年の2月の或る日、三好達治詩集を見ながらピアノを弾いていると、突然楽想が浮かび上がり、「甃の上」が出来たのであるが、それから非常に調子が出てこの年は多くの作品が出来た(1)。

1947年の歌曲のうち、「六つの子供の歌」は、六人の詩人（西條八十、小川未明、竹久夢二、山村暮鳥、野口雨情、三木露風）の詩による歌曲集、また、「鉛の腕」は中桐雅夫の詩による歌曲だが、「海四章」、「甃の上」、「桐の花」、「すずしきうなじ」、「またある時は」、「たんぽぽ」、「木兎」は、すべて三好達治の詩による歌曲である。これらの歌曲の詩は次のような詩集から取られている。

| | |
|---|---|
| 「甃の上」 | 「測量船」（1930年） |
| 「桐の花」 | 「艸千里」（1939年） |
| 「木兎」 | 「一点鐘」（1941年） |
| 「海　四章※」 | 「一点鐘」 |
| 「すずしきうなじ」 | 「花筐」　（1944年） |
| 「またある時は」 | 「花筐」 |
| 「たんぽぽ」 | 「花筐」 |

※三好達治の詩は「海　四章」。「海」の下に小さく「四章」。中田喜直の「海四章」は、同じ大きさの「海」と「四章」。

これらの詩のうち、「海　四章」以外の詩は、1篇ごとに独立した詩だが、「海　四章」は、「馬車」、「蟬」、「沙上」、「わが耳は」という4つの詩の続く連作詩である。4つの詩は、どの詩も、朝夕の海辺の風景や、過ぎ去った時への思いなどを歌った詩である。したがって、歌曲も、「海四章」以外はすべて独立した歌だが、「海四章」は、4曲からなる連作歌曲として書かれている。

三好達治の詩を韻律的にみた場合、「甃の上」は韻律の一定しない詩、「桐の花」は五七調の詩、「木兎」は韻律の一定しない詩、「すずしきうなじ」と「また

ある時は」は七五調の詩、「たんぽぽ」は韻律の一定しない詩というように、作曲された詩の韻律はさまざまだが、「海　四章」の場合、大部分が五七調で書かれており、五七調で通す連作詩といってよい。

## 2．五音句と七音句

韻律が一定しない詩も、七五調の詩も、五七調の詩も、五音句や七音句を用いている限り、拍子に乗せやすい詩といえる。乗せる拍子は八音の拍子、つまり、4 分音符 8 音なら 8/4 拍子、8 分音符 8 音なら 4/4 拍子のような拍子である。五音句は八音には三音足りず、七音句は一音足りない。したがって、五音句は三音分の休止を置き、七音句は一音分の休止を置いて、八音の拍子に合わせる。たとえば、「海　四章」の「馬車」の「そらあおく　くもしろく」の五五調は、次のようになる。

｜そらあおく・・・｜くもしろく・・・｜

「馬車」

また、「わが耳は」の「つたなくもかく　わがよふりゆく」の七七調は、次のようになる。

｜つたなくもかく・｜・わがよふりゆく｜

「わが耳は」

同じ音数をくりかえす五五調や七七調だけでなく、七五調や五七調も、一音分や三音分の休みを置きながら、八音の拍子に乗せることができる。

｜またあるときは・｜のにいでて・・・｜
｜・くさにすわれば｜はなうばら・・・｜

「またある時は」（七五調）

｜ゆめよりも・・・｜ふとはかなげに・｜
｜きりのはな・・・｜・えだをはなれて｜

「桐の花」（五七調）

## 3．八音の拍子

七音句が先行する「七七調」や「七五調」も、五音句が先行する「五七調」や「五五調」も、8/4 拍子や 4/4 拍子のような「八音の拍子」に乗せれば、拍子に乗りやすい。ただし、言葉のリズムだけでいえば、「七七調」や「七五調」の方が、より拍子に乗りやすい。音数が八音に近く、「四＋三」や「三＋四」の二部構造を持つ七音句は、拍節的な「四＋四」の八音の拍子を確立できるのに対して、音数が八音に遠い五音句は、それだけでは八音の拍子を確立できない。「七七調」や「七五調」は、先行七音句が八音の拍子を確立できるため、後続句は確立された拍子に乗せればよい。それに対して、「五七調」や「五五調」は、先行五音句が拍子を確立できないために、後続句も拍子に乗せることはできない。いいかえると、「七五調」や「七七調」は、言葉を読んでいるだけで、拍子に乗せることができるが、「五七調」や「五五調」は、言葉を読んでいるだけでは、拍子に乗せることができない。したがって、五七調の場合、音楽的なリズムを介入させて、言葉の外から、三音分の休止をあたえ、「五＋三」の八音の拍子を確立させる。そうしてはじめて、五音句も七音句も、拍子に乗せることができる。言葉のリズムだけで拍子を確立できるのが「七五調」や「七七調」であり、音楽のリズムの力を借りて拍子を確立し、そこに五音句や七音句を乗せるのが、「五七調」や「五五調」である。

## 4．連続性と不連続性

「七五調」が拍子に乗りやすいのは、七音句から五音句への「連続性」にも関係がある。八音の拍子の上で、先行七音句は一音分休むだけだから、後続五音句との間は、ほとんど空かない。

｜・かぜのこどもが｜やまへでて・・・｜
｜つりがねそうを・｜ふきました・・・｜

「風の子供」

第 1 行の場合、七音句の「かぜのこどもが」と五音句の「やまへでて」の間に休止はない。第 2 行の「つりがねそうを」と「ふきました」の間には、一音分の休止がある。どちらも、間はほとんど空いていないが、「かぜのこどもがやまへでて」のような、「三＋四＋五」の七五調の場合、まったく休みのない、連続的な七五調になる。この連続性が、拍の連続性や拍子の一貫性を生み出すのである。

これに対して、先行句と後続句の間を大きく空けるのが、五七調である。

｜くれないの・・・｜ダーリアのはな・｜
｜こぞありし・・・｜・そこのかきねに｜
「蟬」

第 1 行の場合、五音句の「くれないの」と七音句の「ダーリアのはな」の間は、三音分空いている。第 2 行の「こぞありし」と「そこのかきねに」の間は、四音分空いている。つまり、「五＋三＋四」の五七調の場合、先行句と後続句の間は四音分空くのである。三音分であれ、四音分であれ、先行句と後続句の間を大きく空ける五七調は、連続性を生み出さず、むしろ、不連続性を生み出す。不連続性はノリの良さを生み出さず、むしろ、五音句と七音句の分離性を生み出す。

## 5．拍子の変化

五七調は、五音句が先行するために、言葉だけで拍子を確立することができない。また、五音句と七音句の間が大きく空いているため、分離的になる。「海四章」が重視するのは、五七調のこのような性格である。

第 1 曲の「馬車」は、先行五音句と後続七音句の拍子を変える歌曲である。詩の第 1 行では、五音句「のるひとは」を 4/4 拍子、七音句「なにをおもいて」を 3/4 拍子で歌わせ、はんたいに、第 2 行では、五音句「すずろかに」を 3/4 拍子、七音句「ばしゃはゆくらん」を 4/4 拍子で歌わせる。第 1 行と同じように、3/4 拍子から 4/4 拍子へ進める第 5 行の「まどなかば　とじしホテルの」では、さいごに 6/8 拍子を導入し、第 6 行「うらやぶに　なけるやまばと」をすべて 6/8 拍子で歌わせている。したがって、「馬車」では、ほとんど語句ごとに拍子が変えられる。それは、先行句と後続句が分離的で、七五調ほど拍子の一貫性を求めない五七調の詩だからできることである。

第 2 曲の「蟬」も、拍子を変える歌曲だが、五音句、七音句の単位だけでなく、句の前半と後半でも拍子を変える。字数の少ない五音句内で拍子を変えることはあまりない。最終行の「うみあおき」の「き」に延長音を与えて、3/8 拍子への変更を行った 1 箇所があるだけだ。しかし、字数の多い七音句では、ほとんどの場合に、拍子を変えている。もっとも多いのは、七音句を「五音＋二音」に分けて、さいごの二音で、拍子を変えて終わらせる方法である。たとえば、第 1 行の「くれないの　ダーリアのはな」では、五音句の「くれないの」に 3/4 拍子、七音句のなかの「五音」の「ダーリアの」に 2/4 拍子、「二音」の「はな」に 3/4 拍子を与えている。拍子の変更は、第 4 行まで、すべての行で行う。それだけに、第 5 行〜第 7 行が一貫する 6/8 拍子で書かれているのは、きわめて対照的である。第 2 曲「蟬」は、五音句と七音句の分離性を重視するだけでなく、七音句内の分離性も重視する曲といえるだろう。つまり、「海四章」は、第 1 曲「馬車」や第 2 曲「蟬」をみるかぎり、詩の語句の独立性や分離性を重視して、語句ごとに拍子を変えながら作曲しており、音楽的な拍子の一貫性を通そうとはしない歌曲なのだ。

これに対して、第 3 曲「沙上」は、拍子の一貫性を通す曲といえ、言葉を重視する第 1 曲、第 2 曲に対して、音楽的な構成を重視する歌曲といえるだろう。五七調で統一された 12 行 4 節の詩に、79 小節の歌をつけており、音楽的な充実度からいっても、曲の大きさからいっても、「海四章」のクライマクスを形成する歌といってよい。「海四章」の中ではやや速めの、Andantino の 3/4 拍子に乗せて歌を運んでゆくが、第 2 節の「たそがれに　まぎれてなけり」の「まぎれて」に 4/4 拍子を挿入し、第 3 節に入ると、「そらみみの　そらにはあらず」、「そのこえの　あ

りとしもなく」、「ゆきまどい　はたとたえたれ」の各行で、ほとんど語句ごとに拍子を変えている。しかし、再現部の第4節では、一貫する3/4拍子に戻している。第1節と第2節を提示部、第3節を中間部、第4節を再現部とみると、提示部と再現部を拍子の一貫する、音楽的な歌として書き、中間部を言葉を重視した、語るような歌として書いた曲といえるだろう。

第4曲「わが耳は」は、五七調の曲ではない。「五五七」の「わがみみは　あさゆうに　うみをききつつ」に、「七七」の「つたなくもかく　わがよふりゆく」を続ける。この曲では、五七調の曲にみられた、先行句と後続句の拍子の変化はみられず、歌は、ほとんど3/4拍子で通し、さいごの「ふりゆく」の「ゆく」だけを4/4拍子に変えている。拍子の変化は、ほとんど見られないが、テンポがAdagioときわめておそく、「わがみみは」で2小節休み、「あさゆうに」で2小節休み、「うみをききつつ」で8小節休むというように、五音句、七音句が分断されるために、歌はまったく流れない。後半の「つたなくもかく」と「わがよふりゆく」の間に休符はないが、「つたなくもかく」の最終音を長く延ばすために、後半の七音句も分離的である。この曲は、拍子こそ変えないが、語句ごとに休止し、語句単位のまとまりを重視していく点で、第1曲や第2曲に似ている。

## 6．終止音

「海四章」が、五音句や七音句ごとのまとまりや、さらに、より短い語句のまとまりを重視しながら作曲していることは、歌のリズムをみるとよくわかる。第2曲「蟬」の「ダーリアのはな」が、2/4拍子の「ダーリア」と3/4拍子の「はな」に分けられていたように、「海四章」では、多くの曲で、拍子を変えて、五音句と七音句を分け、さらに、それを、二音句や三音句や四音句に分ける方法が用いられている。また、多くの場合、「海四章」では、五音句や七音句の終止音、あるいは、それらを形成する二音句、三音句、四音句の終止音に、長い音を置き、短い単位でフレーズを分けている。たとえば、第1曲「馬車」の「のるひとは　なにをおもいて」では、「のる」の「る」、「なにを」の「を」に長い音をあてる。それによって、五音句「のるひとは」は、二音句「のる」と三音句「ひとは」に分節され、七音句「なにをおもいて」は、三音句「なにを」と四音句「おもいて」に分節される。第3曲「沙上」は、第4行の七音句「すなをかすめて」の「を」に長い音をあて、第9行の七音句「はたとたえたれ」の「と」に長い音を置いて、いずれも「三＋四」に分けている。第4曲「わが耳は」の歌いだしの五音句「わがみみは」も、「が」に二分音符をあて、「わが」と「みみは」の「二＋三」に分けている。

二音句も三音句も四音句も、終止音を長い音にしようとすれば、「短い音→長い音」の配合になりやすく、リズム的には似通ってくる。第1曲の「そらあおく」や「くもしろく」は、五音句を「二＋三」に分け、「♪ ♩.」と「♪ ♪ ♩」のリズムで歌わせるが、「♪ ♩.」のリズムは、「のるひとは」の「のる」や「まどなかば」の「まど」でも用いられ、「♪ ♪ ♩」のリズムは、三音句の多くで用いられている。四音句は、8分音符開始、3/4拍子の「♪ ♪ | ♩ 𝅗𝅥」（「おもいて」）や6/8拍子の「♪ ♪ | ♩. ♩.」（「ホテルの」）のリズムだから、三音句に似ている。第2曲「蟬」の「くれないの」は、3/4拍子の「♪ ♪ ♪ ♪ ♩」のリズム。「こぞありし」は6/8拍子の「♪ ♪ ♪ ♩ ♪」のリズム。どちらも8分音符から4分音符に向かうが、「こぞありし」は、第4音（強拍）に長い音を置いている。このリズムの場合、五音句が「こぞありし」や「うみあおき」のように「二＋三」の場合、三音句は、「二字目を張る」かたちになる。「くれないの」のリズム「♪ ♪ ♪ ♪ ♩」は、3拍子の五音句にふさわしく、第3曲「沙上」の中間部でも多用されている。「沙上」では、第1曲「馬車」の「そらあおく」や「くもしろく」の三音リズム「♪ ♪ ♩」も多用されている。第4曲「わが耳は」では、「わがみみは」の「わが」や「つたなくもかく」の「かく」に3/4拍子の「♩ 𝅗𝅥」、「わがよふりゆく」の「ゆく」に4/4拍子の「♩ 𝅗𝅥.」が用いられている。つまり、「海四章」は、短い音から長い音に向うリズムを多用し、

語句ごとにフレーズを区切ろうとする場合が多いのである。いいかえると、各曲の根幹になる主題的リズムは、五音句や七音句、あるいは二音句、三音句、四音句のリズムから引き出されており、音楽的に着想されたリズムというよりも、言葉から引き出されたリズムを展開させようとしている。

## 7．開始音

「海四章」のリズムが、語句ごとのまとまりを重視していることは、終止音だけでなく、開始音にもみられる。

五音句の場合も、七音句の場合も、各フレーズは、ほとんどいつも、第1拍の拍頭から始まり、長い終止音で終わる。たとえば、第2曲「蟬」の「くれないの　ダーリアのはな」の場合、2/4拍子の「ダーリアの」から、3/4拍子に変えて、「はな」に進めるのは、二音句の「はな」のまとまりを重視するからである。たとえば、「ダーリアのはな」全体を3/4拍子で書いて、その第3拍に「はな」を置いたとすれば、二音句のまとまりは七音句のまとまりに吸収されてしまう。第3曲「沙上」の「なおしばし　かぎろううらわ」の「なおしばし」は「二＋三」の五音句だから、「なお」に1小節をあたえ、「しばし」を次の小節の第1拍から歌わせている。これを、3/4拍子の主題リズムのまま「なおし」と歌わせると、「しばし」の「し」が弱拍にきてしまう。五音句、七音句だけでなく、二音句、三音句、四音句も、できるかぎり、語句ごとのまとまりを確保しようという時、語頭もできるかぎり、拍頭に置くはずである。「沙上」の中間部は、3/4拍子の「そらみみの」、4/4拍子の「そらにはあらず」、3/4拍子の「そのこえの」、4/4拍子の「ありとしもなく」というように、五音句と七音句が、3/4拍子と4/4拍子を交替する。同一の拍子でも書けるが、フレーズを8分音符で歌わせて4分音符で止め、いつも、語頭を第1拍から歌わせるためにそれが行われている。「わが耳は」の「わがよふりゆく」も、休止からでなく、3/4拍子の第1拍から歌い、「わがよ」で1小節を作っている。

## 8．五七調のリズム

七五調の場合、七音句は、「すずしきうなじ」（「すずしきうなじ」）のように「四＋三」の場合もあれば、「くさにすわれば」（「またあるときは」）のように、「三＋四」の場合もある。このうち、「三＋四」を忠実にリズム化すると、「・くさにすわれば」のように、第1拍を休止させることになる。山田耕筰は、この休止を重視して、冒頭休符を置く旋律で「AIYANの歌」を作曲している。しかし、中田喜直は、冒頭休符をできるかぎり用いずに歌わせようとする作曲家である。したがって、「六つの子供の歌」では、七五調や七七調の詩に対して、ほとんど常に強拍開始の旋律をあてている。

五七調の詩は、七五調の詩以上に、強拍開始にふさわしい詩といえる。五七調を「八音の拍子」に乗せて読む場合、五音句の第一音は、必ず、強拍にあて、第五音も強拍か拍頭にあてる。「海四章」の五音句も、「馬車」第1行の「のるひとは」や第5行の「まどなかば」などを別にすれば、ほとんどつねに強拍から始められている。また、七音句も、「四＋三」はもちろんのこと、「三＋四」も、ほとんど強拍から始められる。したがって、「海四章」では、五七の連続する旋律は、強拍開始のフレーズの連続になる。

七五調や五七調を拍子にのせて読むような読み方を、「律読法」（坂野信彦(2)）と呼んでおくとすれば、「海四章」のリズムは、律読法によらないリズムである。律読法では、「三＋四」の七音句を、休止拍から読み始める。これに対して、「海四章」は、「三＋四」の七音句も拍頭から始める。律読法では、1音1音を等時的に読む。しかし、「海四章」の歌は、等時的に歌い始めても、終止に長い音を用いるために、非等時的な歌になる。そして、律読法は、拍子の一貫性を守る読み方だが、「海四章」は、語句ごとに、あるいは、語句の内部で、拍子を変える。また、律読法は、八音の拍子、つまり偶数拍子系の4拍子や8拍子に乗せて読む方法だが、「海四章」の歌は、ほとんど3拍子系である。したがって、「海四章」は、律読的なノリを避け、律読法とは反対の歌い方をするように作曲されている。

## 9．強拍開始

「三＋四」の七音句を、律読法通りに作曲すると、「4/4 𝄽 ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ ♩ |」のように、第 1 拍を休止にするか、「4/4 𝄾 ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ |」や「2/4 𝄾 ♪ ♪ ♪ | ♪ ♪ ♪ ♪ |」のように第 1 拍の拍頭を休止にすることになりやすい。それは、言葉のリズムに忠実な作曲だが、強拍の音を失いやすい書き方でもある。強拍や拍頭に音を与えずに、休符から歌いだす場合、最初の 3 音は、第 4 音目に向かうアナクルーズ（弱拍音群）のようになる。それも、言葉に忠実な進行だが、音楽的にみると、最初の強拍音がないために、フレーズの形成力は弱まる。というのも、強拍音は重心を形成する音であり、拍子や動機の確立にとって、きわめて重要な音だからだ。通常、拍子や動機の確立には、2 つの強拍音（重心）が必要になる。この 2 つの強拍音のうち、最初の強拍音を休符にすれば、拍子や動機の確立度はやや弱まる。したがって、ことばを律読法通りに歌う場合、「三＋四」の七音句は、フレーズの形成力がやや弱いのだ。

これに対して、五音句は、律読法通りに作曲しても、「4/4 ♩ ♩ ♩ ♩ | ♩ 𝄽 𝄽 𝄽 |」や、「2/4 ♪ ♪ ♪ ♪ | ♪ 𝄾 𝄾 𝄾 |」のように、2 つの強拍音をもっているから、拍子や動機の確立度を弱めない。この五音句に、「四＋三」の七音句を続ける場合、「4/4 ♩ ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ 𝄽」や「2/4 ♪ ♪ ♪ ♪ | ♪ ♪ ♪ 𝄾 |」のような、2 つの強拍音をもつフレーズが続き、強拍音を柱にした五七調フレーズを形成できる。また、「三＋四」の七音句が続いても、中田喜直のように、強拍開始を貫徹すれば、強拍中心にまとめられるだろう。つまり、五七調の詩は、強拍開始を生かせる詩なのだ。

「海四章」は律読法によらない歌だから、五七調の詩も、律読法通りには歌わない。しかし、五音句は、必ず強拍から始め、「二＋三」や「三＋二」や「四＋一」などの構成に応じて、何音目かを強拍や拍頭にあてている。また、七音句も、強拍から始め、「四＋三」や「三＋四」や「五＋二」などの構造に応じて、第二、第三の強拍を加えている。等時的な律読法のように規則的ではないが、五音句も七音句も、語頭を強拍に置くフレーズにまとめている。

「海四章」以外の歌曲では、「甃の上」は韻律の一定しない詩だが、五音句、七音句を多用し、「五七」の部分では、3/4 拍子の 1 小節形から「5/4＋3/4」拍子の 2 小節形、あるいは「6/4＋3/4」拍子の 2 小節形へ進行させるなど、語句ごとに拍子を変えて、強拍開始で歌う。4/4 拍子の「またある時は」は七五調の詩だが、「三＋四」の七音句には、いつも 7/8 拍子をあて、休止拍を作らずに、強拍から開始させている。五七調の「桐の花」は、4/4 拍子で歌い出し、前半は 3/4 拍子で歌うのだが、後半（第 2 節）の「さちあるは」から、五音句と七音句で拍子を変え、そのつど強拍から歌わせてゆく。

## 10. 楽節構成

「海四章」が強拍開始を守るのは、第一には、語頭を拍頭に置くことを重視するからだ。休止拍を置いて、リズムに乗せて読むのではなく、語頭から読み出すという、言葉を尊重した、ごく自然な歌い出しを重視する。しかし、「海四章」が強拍開始を守るのは、強拍開始の方が楽節を構成しやすいからでもある。日本音楽、たとえば、長唄では、休止拍からの出をきわめて重視する。しかし、西洋音楽では、むしろ、強拍からの開始を重視する。西洋音楽の楽式では、動機から、小楽節、大楽節、2 部形式などを構成していく場合、2 小節、4 小節、8 小節、16 小節などの小節構成になる。この構成の核になるのが、2 小節動機であり、動機は、ふつう、1 小節目にも 2 小節目にも強拍音を置く。とくに第 1 動機は主題的に重要だから、アウフタクトから開始することはあっても、強拍音を抜かすことはあまりない。強拍音を柱にして第 1 動機が形成されると、反復動機や対照動機としての第 2 動機や第 3 動機が続き、大楽節が形成される。七五調や五七調の詩は、五音句と七音句の順序は逆だが、同じように十二字（音）であり、同じように八音の拍子に乗りやすい詩だから、五音句や七音句に 2 小節づつ、あるいは 4 小節づつを与えて、「2＋2」や「4＋4」の楽節構成に整えるの

に向いている。とくに中田喜直の場合、七音句はほとんど強拍開始だから、強拍開始の七音句と強拍開始の五音句を組み合わせて、「2＋2」や「4＋4」のような楽節を構成することは多い。たとえば、「六つの子供の歌」の第1曲「うばぐるま」では、七五調の第1行「きょうはぼうやが　かぜひいて」に2小節、第2行の「のきにさびしい　うばぐるま」に2小節をあたえて、同じ動機の反復による小楽節を構成している。また、第3曲の「風の子供」では、七五調の第1行「かぜのこどもが　やまへでて」に4小節、第2行の「つりがねそうを　ふきました」に4小節をあたえて、ほぼ同じ小楽節の反復による大楽節を構成している。この小楽節構成や大楽節構成の核になるのが、「3/4 ♪ ♪ ♩ ♩ | 𝅗𝅥. |」のような2小節動機であり、小楽節や大楽節は、この2小節動機の反復や変奏で成立している。

五七調の詩も七五調の詩とおなじように、規則的な楽節構成に整えやすい詩である。しかし、五七調は七五調よりも五音句と七音句の分離性が強いから、「七五」ひとつづきのような2小節形や4小節形を構成するよりも、五音句の1〜2小節形、七音句の2〜4小節形というように、分離的なまとまりを作りやすい。「海四章」の第3曲「沙上」では、3/4拍子、強拍開始の2小節動機（「3/4 ♩ ♩ ♩ | 𝅗𝅥 ♩」）が、五音句にも七音句にも用いられる。5音リズムだから、五音句はこのリズムで埋まるが、七音句には、2音分足りないから、歌は終止音を2音追加している。そのために、楽節構成は、五音句2小節、七音句4小節の「2＋4」になることが多い。しかし、内容的には、この2小節動機の反復による「2＋2」の小楽節構成が骨格といってよい。詩の第1行の「やまのはの　くもはそうびに」は、律読法で読めば、「4/4 ♩ ♩ ♩ ♩ | ♩ 𝄽 𝄽 𝄽」の2小節に「𝄽 ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ ♩」の2小節を続けるような分離的な五七調である。律読法によらない「海四章」は、4拍子も冒頭休符も用いないし、五音句と七音句の間をここまで空けることもない。しかし、五音句と七音句の分離は、2小節動機の反復が、鮮明に示している。なぜなら、2小節動機の反復は、2小節動機の旋律としてのまとまりを明確にするからだ。3拍子のリズムは、律読法なら休止拍から始める七音句を、強拍開始に変えるのに適している。「三＋四」の七音句「くもはそうびに」を、休符開始でなく、強拍開始にできるのも、このリズムだからである。「3/4 ♩ ♩ ♩ | 𝅗𝅥 ♩」のリズムは、「三＋二」の五音句「やまのはの」から引き出されている。またそれは、七音句の「くもはそうびに」の「くもはそうび」が、「くもはそーび」のように、「三＋二」で歌えることとも関係がある。五音句にも七音句にも、同じ2小節動機を用いることで、「五音句＋七音句」の旋律は、「2＋2」の「a＋a’」のような対構造の小楽節構成になる。律読法通りの4拍子でなく、3拍子を用いたことで、「やまのはの」の三音句や二音句、「くもはそうびに」の三音句や四音句は、すべて強拍から歌い出すことができる。

「沙上」ほど整然としてはいないが、第1曲の「馬車」や第2曲の「蟬」も、強拍開始の楽節構成。第1曲「馬車」は、第1行の「のるひとは」と第5行の「まどなかば」を除いて、すべて強拍開始。五音句1小節、七音句2小節の「1＋2」の小楽節構成が中心だが、第2行の「すずろかに　ばしゃはゆくらん」は「2＋2」の小楽節構成。1小節か2小節の五音句を強拍開始で歌い、拍子を変えてから、2小節の七音句を強拍開始で歌う。この強拍の開始音が、五音句、七音句の動機的な柱になる。したがって、強拍音のない五音句の「のるひとは」や「まどなかば」は、七音句へのアナクルーズのようになり、五音句と七音句の分離感も弱まっている。第2曲「蟬」も「1＋2」の小楽節構成。8分音符6音の3/4拍子1小節形、あるいは6/8拍子1小節形で五音句を歌い、長い終止音をもつ2小節形で七音句を歌う。「そらあおくくもしろく」のような「五五」部分を持つ「馬車」に比べて、「蟬」は完全な五七調だから、「1＋2」の楽節を反復する規則的な楽節構成。1小節形は、1強拍の部分動機だから、2小節、2強拍の動機より、動機的な性格は弱い。しかし、強拍音の存在や強拍音の規則的な反復が、3小節楽節のまとまりを明確なものにしてゆく。

第3曲「沙上」の第4行〜第6行の「はねしろくすなをかすめて / ひとむれの　ちどりはかなた /

たそがれに　まぎれてなけり」の部分も「1＋2」の楽節構成だが、五音句と七音句の拍子は変えない。五音句には、つねに「3/4 ♪ ♪ ♪ ♪ ♩　」のリズムをあて、長い音で区切り、七音句を強拍から始める。第 7 行〜第 8 行の「そらみみの　そらにはあらず / そのこえの　ありとしもなく」では、五音句に 3/4 拍子の 1 小節、七音句に 4/4 拍子の 1 小節をあてる「1＋1」の構成。すべて強拍開始の 1 小節形で歌わせる。第 4 行〜第 6 行の歌も、第 7 行〜第 8 行の歌も、動機は短いが、ここでも、強拍音の存在とその規則的な反復が、動機としてのまとまりを明確にしてゆく。「五 五七 七七」の第 4 曲「わが耳は」は、拍子 (3/4) を変えずに、五音句、七音句を 3〜4 小節単位で大きくまとめる楽節構成。また、「二＋三」の「わがみみは」や「あさゆうに」、「三＋四」の「うみをききつつ」、「わがよふりゆく」、「五＋二」の「つたなくもかく」などの語句を、二音句、三音句、四音句、五音句単位で小さく区切り、いずれも強拍開始で歌わせている。「1＋2」に細分できる 3 小節楽節が基本。また、「わがみみは」や「あさゆうに」の後に 2 小節、「うみをききつつ」の後に、8 小節空けており、きわめて分離的な歌である。五七調の歌ではないが、五七調の歌と同じように、五音句と五音句、五音句と七音句の分離性を重視した歌である。

七五調の詩は、七音句と五音句がひとつづきになっている詩である。それに対して、五七調の詩は、五音句と七音句が切り離されている詩である。それと同じように、「六つの子供の歌」の七五調の歌は、「七五」ひとつづきの楽節を構成し、五七調の「海四章」の歌は、五音句と七音句を分離する楽節を構成する。楽節構成は、「2＋2」や「4＋4」の対構造が基本。ただし、五七調の詩への作曲は、五音句と七音句の間を（律読法で読むように）空けなければ、「1＋2」や「2＋4」の楽節構成になりやすい。1 小節形も、2 小節形、4 小節形も、動機的な柱になる強拍音を持ち、強拍音で開始し、拍子を変え、たがいに分離した上で、楽節を構成している。また、五七調の詩が「五七」行を反復するように、「海四章」の歌も、「2＋2」、「1＋2」、「1＋1」などの楽節を反復している。

## 11. 和声

「海四章」が強拍開始を重視するのは、強拍音が和声的にもきわめて重要な音だからだ。歌は、ピアノと同時に第 1 拍の拍頭から出ることもできるし、ピアノに音を取ってもらうように、ピアノのあとから出ることもできる。歌の声部で、第 1 拍の拍頭音が歌われなくても、和声的にとくに不都合があるわけではない。しかし、歌の旋律音を、和声音として重視するかぎり、歌の強拍音は重要な意味を持つ。たとえば、経過音、経過和音、刺繍音、刺繍和音のような、経過的な和音や和声的なアクセントの弱い音は弱拍に置かれることが多い。これに対して、基本位置の I や V のような骨格の和音、また、倚音、倚和音、掛留音、掛留和音のような和声的なアクセントの強い音は、強拍に置かれることが多い。弱拍は、経過的、装飾的な場所であり、和声的な表現の根幹は、むしろ強拍にある。したがって、歌が和声的な表現に参加しようとすれば、強拍から出るか、弱拍から出るかは大きな問題になる。ピアノが強拍で鳴り、その後から歌が出る場合、歌は弱拍や裏拍から出ることになり、和声的表現力は弱くなる。それに対して、ピアノと同時に歌が出る場合、歌は和声的な表現に大きく関わることになる。

小節の開始音は、新しい和声の開始音である場合がほとんどである。その場合、歌の開始音が小節の第 1 拍の拍頭にあれば、歌の開始音と同時に和声が変わる。第 2 曲「蟬」の第 1 行の「くれないの」は、E dur の属 7 和音で歌われ、「ダーリアのはな」は、半減 7 和音で歌われる。「くれないの」が a 音、「ダーリア」の「ダ」も a 音を歌うが、和声は属 7 和音から半減 7 和音に変わってしまう。この和声的変化は、a 音を、第 1 拍で、ピアノの和音と同時に歌わないと効果的にならない。第 3 曲「沙上」の第 2 行の七音句「もえもはてたれ」の「はて」は、B dur の VI 度調（g moll）の属 7 和音だが、「たれ」では、Es dur $II_7$ の短 7 和音に転換する。広義の B dur 変終止の流れを、短 7 和音の使用によって切り換え、未完結感の中を、「なおしばし　かぎろううらわ」に移行させる。それは、短 7 和音の第 7 音を強拍で歌わなけれ

ば生じない情感である。歌の開始音が、倚音として、大きな役割を果たすのが、第4曲「わが耳が」の第2行「あさゆうに　うみをききつつ」の「つつ」である。「うみをきき」をE durのドミナントで進め、「つつ」はトニクに終止させるのだが、歌は 第1拍を倚音のcis音から入り、第3拍で和声音のh音に解決する。この倚音の効果も強拍でなければ生まれない。

歌の開始音と同時に和声が変化することで、歌は和声的に大きな表現力を発揮する。ピアノが音を取ったあとに歌い出せば、安全で穏やかな表現にはなるが、和声的な緊張感は失う。「海四章」は、ピアノと同時に開始音を歌う上に、予想外の和声進行を多用するために、歌の開始にはつねに和声的な緊張感が伴う。第1曲の「馬車」の第2行「すずろかにばしゃはゆくらん」では、「すずろかに」を「f as c es」の短7和音で歌わせたあとに、「ばしゃ」をF dur属音上で開始し、全く違う表情に変える。第1拍の「ば」はg音。予想される音は、c moll か Es durのg音だが、「馬車の調性」ともいえるF durのg音として歌われる。明るさへ向かっての、大きな変化だが、これも、歌がピアノと同時に、強拍から歌い出すから効果的なのだ。

## 12. 和声音の歌

「海四章」では、3和音よりも、7の和音、9の和音が多用される。属7和音、短7和音、長7和音、減7和音、半減7の和音、属9の和音、あるいはそれ以上に音を重ねる複合的な和音が多く、曲のどの部分をとっても、単純な3和音は見つけにくい。4和音、5和音は、3和音に比べて、和音構成音の多い和音である。そして、和音構成音が多いということは、旋律構成音に占める和声音の割合が多いということを意味している。非和声音を用いずに、和声音だけで旋律を作ろうとする場合、3和音からは3音しか旋律構成音を引き出せない. しかし、4和音からは4音、5和音からは5音の旋律構成音を引き出せる。3和音では、3和音以外の音は非和声音として用いる。しかし、4和音や5和音では、和声音が増える分だけ、非和声音は減る。音階構成音7音のうち、5音を和声音に使用できれば、ほとんどの旋律構成音は和声音になる。たとえば、第4曲「わが耳は」の「わがみみは」は、「fis dis cis」の下行3音を歌うが、それはE durの属9の和音の「h dis fis a cis」の構成音にすべて含まれる。「あさゆうに」の「fis dis fis a fis」も、「うみをききつつ」の「fis dis cis fis a cis h」も同じである。しかし、4和音の4音だけでも、ほとんどの旋律構成音を含むことができる。たとえば、第3曲「沙上」の第5行「ひとむれの　ちどりはかなた」は、「cis dis fis a」の4音を歌うが、それらはすべて、E durの半減7和音、つまり、属9和音の根音省略形「dis fis a cis」の構成音である。第2曲「蟬」の第2行「こぞありし　そこのかきねに」は、「cis e fis gis」を歌うが、この部分の和音を E dur $II_7$ 和音と考えれば、非和声音1音、$II_9$ の和音と考えれば、非和声音なしの旋律になる。

歌曲の和声が、3和音ではなく、7の和音や9の和音を多用する場合、歌の旋律構成音も7の和音や9の和音の構成音になる。歌は、平明な3和音を構成するときに比べれば、やや複雑な不協和音に参加することになり、音の合わせ方も難しさを増す。歌の音は、旋律本位に歌い流すというよりも、不協和音の構成に参加するために、1音1音を正確に、慎重に歌う。強拍で、ピアノと同時にこの構成に参加することには、緊張感が伴なう。しかし、和声的表現の根幹が強拍にあるかぎり、歌は、強拍で歌い出そうとする。第2曲「蟬」の第6行「こぞのなつ　かよいしこみち」は、A durの半減7和音の第5音（h）で歌い終わるが、第7行の「せみもまた」はG durの属9和音の第7音（c♮）や第9音（e）を歌う。歌い終わりのh音から長7度下のc♮音は取りやすくはない。しかし、歌は、ピアノと同時に、強拍の属9の和音を鳴らそうとするのである。「海四章」は、旋律に激しい動きを与えないかわりに、和声の力で高まりをつくる。第3曲「沙上」は、第5行「ひとむれの　ちどりはかなた」を半減7和音（dis fis a cis）上で歌い始め、第5音（a）で歌い終わろうとするが、さいごの第3拍でb音に半音上行し、「cis e g b」の減7和音の第9音に変えてしまう。これは異名同音的にf mollの減7和音と同義だから、第6行の

「たそがれに　まぎれてなけり」は、強拍から、f moll で歌い出す。先行和音の「dis fis a cis」は、#系の cis moll か E dur の半減 7 和音だが、歌の半音上行で f moll に転調させる。それは歌の単なる高まりではなくて、和声的な高まりを行うための上行である。「かなた」の「た」の最終音（第 3 拍）は減七和音の第 9 音、「たそがれ」の開始音「た」（強拍）は属 7 和音の第 7 音。どちらもピアノとともに、正確に鳴らすことが求められている。

13.  旋律

1 音 1 音を正確に、慎重に歌おうとする歌の速度は、やや遅くなる。和声的に平明な歌や経過音を多用する歌は、あまり遅く歌えない。また、同じ和音が伴奏部に何小節も続くような曲も、あまり遅く歌わないほうがよい。しかし、1 個 1 個の旋律音が和声音であり、しかも、和声交替が 1 小節ごと、あるいは 1 拍ごとにおこなわれるような歌曲では、1 音 1 音をゆっくりと歌うことが多い。「海四章」の各曲のテンポは次のようになっている。

| | | |
|---|---|---|
| 第 1 曲「馬車」 | Andante | ♪＝108 |
| 第 2 曲「蟬」 | Andante | ♩＝72 位 |
| 第 3 曲「沙上」 | Andantino | ♩＝108 |
| 第 4 曲「わが耳は」 | Adagio | ♩＝48 |

中田喜直の初期の作品の中で、Andante の歌は、「六つの子供の歌」の「うばぐるま」（♩＝66 ぐらい）、「風の子供」（♩＝80 くらい）、三好達治の「桐の花」（♩＝60 位）、「すずしきうなじ」（♩＝104〜108）などがあげられるが、「馬車」と「蟬」は、やや遅めのテンポ設定。また、「六つの子供の歌」の「烏」、「たあんき、ぽーんき」、「おやすみ」、三好達治の「たんぽぽ」、「木兎」などは、Allegro や Allegretto の速い曲だが、「海四章」に速い曲はない。「わが耳は」の Adagio は、「六つの子供の歌」の「ねむの木」、三好達治の「甃の上」などと並んで最も遅い歌曲である。「六つの子供の歌」は、緩急のテンポの対照を効果的に使う歌曲集だが、「海四章」は遅い曲を中心とする歌曲集である。

たとえば、第 1 曲「馬車」の第 2 行の「すずろかに」から「ばしゃはゆくらん」に進めるような、思いがけない和声の転換は、あまり速いテンポでは効果が出ない。第 2 曲「蟬」は、五音句や七音句単位、あるいはそれより短い単位で和声を交替し、拍子も交替するから、かなりゆっくり歌わないと効果が出にくくなる。第 3 曲「沙上」はテンポがやや速いため、逆に、和声の変化はゆっくりと行う。2 小節 1 和音や 4 小節 1 和音のように、同じ和音を長く続けることが多い。第 2 行の「くれないに」から「もえもはてたれ」への進行のような、予想外の和声進行を行う場合、それだけ時間をかけてゆっくりと変化させている。第 4 曲「わが耳は」は、使用旋律音が少ないが、第 2 行の「うみをききつつ」の「つつ」の倚音を除けば、和音構成音のみの旋律であり、固有音のみの旋律である。数少ない固有音の歌が、ピアノの和声の変化を受ける。それだけに、ゆっくりと歌いたいのだ。

「海四章」の旋律の音程進行上の特徴は、1 度進行の多用、あるいは、限られた音への固執ということにある。第 1 曲「馬車」の第 6 行の「うらやぶに　なけるやまばと」は、ほとんど f 音を固執し、1 度進行主体に歌わせる。第 2 曲「蟬」は、1 度進行がさらに多く、五音句、七音句が、ほとんどすべて、1 個の和声音を中心に作られている。たとえば、第 1 行の「くれないの」は a 音、「ダーリアのはな」は dis 音、第 2 行の「こぞありし」は cis 音というように、1 音に固執する 1 度進行だが、とくに多いのは、第 4 行の「こぞありし」や「ここのついじに」にみられるような、冒頭 3 音を 1 度進行にする動機である。第 3 曲「沙上」の主旋律も、1 度進行を主体に歌い出して、長い音で歌い終わる旋律だが、とくに「はねしろくすなをかすめて」（第 4 行）で始まる第 2 節と、「そらみみの　そらにはあらず」（第 7 行）で始まる第 3 節には 1 度進行が多い。五音句は、8 分音符の「3/4 ♪ ♪ ♪ ♪　♩」のリズムで歌わせるが、5 音中 5 音か 4 音が 1 度進行である。第 4 曲「わが耳は」は、さいごの「わがよふりゆく」の「ふりゆく」以外、1 度進行はほとんどない。そのかわり、同じ音を

長く延ばす保持音を多用し、また、旋律全体として、「h dis fis a cis」の5音を固執している。

旋律が限られた音を固執したり、1度進行を多用するとき、歌は歌謡性を抑制し、「語り」に近づく。「海四章」の中では、第2曲「蟬」や第4曲「わが耳は」が、とくに語る性格のつよい歌曲といえる。五七調の詩は、リズム的なノリの良い詩ではなく、むしろ散文的な性格の強い詩だから、たとえば、「六つの子供の歌」のような、リズミカルな速度感や歌謡性は、この歌曲集には求めていないように思える。「海四章」全体が、テンポの遅い、語る旋律を主体にしているのは、三好達治の詩が、海辺の風景を見ながら、歳月の経過を感じているような、静かな詩だからに違いない。しかし、それだけではなくて、「海四章」が五七調の詩による歌であることも、テンポの遅さや、旋律の動きの少なさにつながっている。

「海四章」の語る旋律は、伴奏の拘束から離れて、自由に語る旋律ではなくて、7の和音や9の和音の構成音を慎重に置くように語る旋律である。和声音をていねいに歌おうとするとき、速度を遅くするのと同じように、限られた音への固執や1度進行は多くなる。旋律を、ひんぱんに上下に動かして、1個の和声音に集中できないようにすれば、和声的な効果は弱まってしまう。歌の音を和声的表現に参加させようとすれば、旋律は、限られた音を固執することになりやすい。

7の和音や9の和音を多用しながら、和声音の歌を書こうとするとき、歌の開始音は、できるかぎり、強拍に置こうとする。歌の開始音とは、五音句、七音句の開始音、あるいは、二音句、三音句、四音句などの開始音である。これらの語句ごとに、強拍開始を行おうとするとき、語句ごとに、強拍開始の可能なリズムを導入しようとする。つまり、語句ごとに拍子を変えるリズムである。語句ごとの拍子の変化を導入するために、拍子の一貫性を求める七五調の詩ではなく、拍子の一貫性を求めない五七調の詩が選ばれている。

歌の旋律をあまり動かさずに、和声的な表現を行おうとするとき、歌は外向的な表現から内向的な表現に向かう。内向的な表現に向かうとき、ノリの良い詩は選ばない。完全な散文詩は、規則的な楽節構成には向かない。和声的、内向的な表現にふさわしく、楽節構成がしやすく、しかも、強拍の位置をひんぱんに変えられる詩が、「海　四章」であった。

**注**

（1）「中田喜直歌曲集」、1962年、カワイ出版、156頁

（2）坂野信彦「七五調の謎をとく」、1996年、大修館書店、115頁

**参考文献**


1．川上　蓁　　日本語アクセント法、1973、学書房
2．牛山　剛　　夏がくれば思い出す―評伝中田喜直、2009年、新潮社
3．金田一春彦　　日本語、1957年、岩波書店
4．小泉文夫　　日本伝統音楽の研究2・リズム、1984年、音楽之友社
5．小島英幸　　謡曲の音楽的特性、1985年、音楽之友社
6．坂野信彦　　七五調の謎をとく―日本語リズム原論―、1996年、大修館書店
7．菅谷規矩雄　　詩的リズム―音数律に関するノート―、1975年、大和書房
8．寺杣雅人　　五音と七音のリズムー等時音律説私論、2001年、南窓社
9．土居光知　　文学序説、1936年、岩波書店
10. 時枝誠記　　国語学原論　―言語過程説の成立とその展開―、1941年、岩波書店
11. 中條　修　　日本語の音韻とアクセント、1989年、勁草書房
12. 中田喜直　　実用和声学、1957年、音楽之友社
13. 中田喜直　　メロディーの作り方、1960年、音楽之友社
14. 中田喜直　　中田喜直歌曲集、1962年、カワイ出版
15. 中田喜直　　中田喜直作品集（日本歌曲全集22）、1991年
16. 中田喜直　　私の歌曲と伊藤京子さん（日本歌曲全集　解説書「日本歌曲について」、1991年、音楽之友社、94頁）
17. 中田喜直　　私の初期の歌曲（日本歌曲全集　解説書「日本歌曲について」p.97）
18. 日本放送協会編　　日本語発音アクセント辞典 新版、2003
19. 野村万蔵　　狂言芸話、1981年、わんや書店
20. 畑中良輔監修　　日本名歌百選―詩の分析と解釈、1998年、音楽之友社

21. 畑中良輔監修 日本名歌百選—詩の分析と解釈 II、2002 年、音楽之友社

22. 畑中良輔 日本歌曲について(日本歌曲全集 解説書)、1991 年、音楽之友社

23. 畑中良輔 中田喜直とその作品(日本歌曲全集 解説書「日本の歌曲について」、92–97 頁)

24. 別宮貞徳 日本語のリズム、1977 年、講談社

25. 三浦つとむ 認識と言語の理論 第 2 部、1967 年、勁草書房

26. 三宅抗一 拍子精解、2001 年、桧書店

27. 三好達治 三好達治詩全集 1、1970 年、筑摩書房

28. 横道萬里雄 謡リズムの構造と実技、2002 年、桧書店

29. 山田耕筰 山田耕筰作品全集 第 7 巻 独唱曲 3 北原白秋の詩による作品、1991 年、春秋社