

言葉が歌になる時 (II) :

“Home Sweet Home” と『埴生の宿』

山 田 泰 広

1

「言葉が歌になる時 (I)」では、原曲がアイルランドに古くから伝わる民謡で、英語名が“The Last Rose of Summer” (『夏の名残りのバラ』)、日本名が『庭の千草』として知られている歌を取り上げて、歌詞の内容を比較するとともに、それぞれの歌詞と曲との対応関係について考察した。内容的には、英語の歌詞が生命のはかなさをテーマとするものであるのに対して、日本語の歌詞は「人の志操」を説くものになっている。英語の作詞者、アイルランド生まれの詩人トマス・ムーア (Thomas Moore, 1779-1852) は、小節の第1拍を強拍、第2, 3拍を弱拍とする3拍子の曲に対応させて、弱弱強格 (anapaest) の反復を基本とする韻律形式に従って歌詞を書いた。これに対して、日本語の作詞者、里見義 (1824-1886) は7モーラ (カタカナ1文字分で表される音声単位) と5モーラを基本とする文語調のリズムをもつ日本語の歌詞をこれに付けた。この比較の結果、外国生まれの歌曲に日本語の歌詞を付ける仕事には、音声言語に対する直観的な洞察力と形式に対する緻密な構成力が必要なことが明らかになった。言葉を歌にするには、作詞者は、土台となる言語の音声的性質に気を配りながら、言葉を音楽的構造に「嵌め込む」必要があるのだ。『庭の千草』という歌を完成するために、里見義は原詞をいかに翻訳するかという課題だけに心を砕いていたのではない。日本語の言葉をいかに西洋の音楽に乗せるかという課題も乗り越える必要があったのである。そのことを確認するために、『庭の千草』と同じように、西洋の曲に里見が詞を付けた歌、英語名が“Home Sweet Home” (『懐かしき我が家』)、日本名が『埴生の宿』として知られ

ている歌を取り上げてみたい。

2

“Home Sweet Home” は 19 世紀初頭イギリス、フランスなどヨーロッパで俳優、劇作家として活躍したニューヨーク生まれのアメリカ人ジョン・ハワード・ペイン (John Howard Payne, 1791-1852) が、歌劇『ミラノの乙女クラリ』(*Clari, the Maid of Milan*) の挿入歌として作詞したものに、イギリス人ヘンリー・ビショップ (Henry R. Bishop, 1786-1855) が曲を付けた歌で、1823 年にイギリスで発表された。この歌劇が同年 5 月 8 日、ロンドンのコベント・ガーデンの劇場で初演された時、ヒロイン役の歌手アン・マリア・ツリー (Ann Maria Tree) がこの歌を歌い、大ヒットとなった¹⁾。それ以降今日に至るまで、世界中の多くの人々がこの歌を愛唱してきた。ペインもビショップも生前数多くの作品を世に送り出しているが、現在に至るまで多くの人々に愛唱されているのは “Home Sweet Home” だけである。要するにペインとビショップはこの一篇の作品によって名を残したのである。ビショップが社会的な名声を得てビクトリア女王からナイトの称号を授与されたのもこの歌が国民の人気を博したことが大きいと言われている²⁾。

ペインによる原作の歌詞は以下のようなものである。

‘Mid pleasures and palaces though we may roam,
Be it ever so humble, there’s no place like home !
A charm from the skies seems to hallow us there,
Which, seek through the world, is ne’er met with elsewhere.

* Home, home, sweet, sweet home !

There’s no place like home ! Oh, there’s no place like home !

An exile from home splendour dazzles in vain:

Oh, give me my lowly thatched cottage again;
The birds singing gaily that came at my call: --
Give me them, -- and the peace of mind, dearer than all!
* (refrain)

歌の本やホームページでは“Home Sweet Home”の歌詞は上記の2節が紹介されるのが一般的であるが、このほかに以下の3節を加えて全部で5節まで紹介しているものもある³⁾。

I gaze on the moon as I tread the drear wild,
And feel that my mother now thinks of her child,
As she looks on that moon from our own cottage door
Thro' the woodbine, whose fragrance shall cheer me no more.
* (refrain)

How sweet 'tis to sit 'neath a fond father's smile,
And caress of a mother to soothe and beguile!
Let others delight mid new pleasures to roam,
But give me, oh, give me, the pleasures of home.
* (refrain)

To thee I'll return, overburdened with care;
The heart's dearest solace will smile on me there;
No more from that cottage again will I roam;
Be it ever so humble, there's no place like home.
* (refrain)

紹介されたテキストの中には第2節と第3節の順序が逆になっているものがあるが少数である⁴⁾。第2節と第3節について、多くは上の順序で紹介

介されている。また第2節を省いて第1, 3, 4, 5節の順になっているテキスト⁵⁾、第5節を省いて第1, 3, 4, 2節の順になっているテキストもある⁶⁾。さらに、第1, 3, 5の3節からなるテキストすらある⁷⁾。ともあれ5節までの存在が確認されていると言うことはできるであろう。問題はその順序であるが、第1, 2節だけで紹介されていることはないので、少なくとも第1と3節は同じ時期に発表されたと見なすことができる。あるホームページの注によれば、第4と5節は1830年1月26日に発表されているとある⁸⁾。この注釈者は第2節をテキストから除外しているので、その発表時期が不明であるが、この注が信頼に足るものなら、第1, 3節は1823年の発表で、第4, 5節は7年後に付け加えられたものと推定できる。いずれにせよ、第1, 3節は最初から存在したと言えるので、その2節について内容を吟味してみよう。

第1節で語り手は故郷というものについての私的で特異な思いではなく、‘we’ という代名詞が示すように、語り手を含めて多くの人々が共有する思いを述べている。それは、生まれ育った故郷にまさる「居場所」はない、という思いである。この思いは各節の終わりで反復される折り返し句 (refrain の部分) で強調されている。‘home’ に ‘sweet’ という形容詞をつけて呼ぶということは、この人々にとって、時間的、空間的に遠く離れて—— ‘there’ という語がその物理的な距離を示す—— 故郷を思うとき、そこがどこよりも自分を幸福にしてくれる世界に見えるということを示している。

ではなぜ今、故郷を思うときどこよりも自分を幸福にしてくれる世界に見えるのだろうか。第2節で語り手は自分を「故郷から追放された者」(An exile from home) と呼んでいる。その目には、‘splendour’ という語が暗示する立派で美しい館やそこでの贅沢な生活ももはや魅力的には映らない、と「私」は言う。見方を変えれば、かつてはそういうものに心ひかれて、故郷はそれほど魅力的には見えていなかったことを暗に認めていることになる。しかし、故郷を離れた「私」は、ただ「茅葺の小さな家」をでて、「呼ぶとやって来て楽しくさえずる小鳥」と別れただけではない。「何にも

まして魅力的な心の安らぎ」を失ってしまったのである。そのような外の世界での経験を経てようやく、故郷がどこより自分を幸福にしてくれる世界として「私」の意識の中でクローズアップされ始めた時期にこの歌のことばが紡ぎだされているという設定である。故郷を離れてさすらう「私」は現実には魂を落ち着ける場所が見つからない。それゆえ、故郷にいた頃の幸福な記憶と結びついたものを取り戻したいと願うのである。物質的には豊かでも、精神的には満たされない「私」はその渇きを癒す居場所として、今にして思えば物質的には貧しくても精神的には豊かであった故郷を振り返る。そのようにして「私」にとって故郷はどこよりも自分を幸福にしてくれる居場所に見えてくるのである。

残りの部分について簡単に触れておくと、第5節では、故郷へ帰ろうという行動の意志表示、もう2度と故郷を離れないという決意表明になる。これに対して、第3、4節は故郷がなぜ人を幸福にしてくれるか、その理由を示している。故郷には愛情深い父母がいて、遠く離れた我が子のことを思いやり、悲しみや不安で疲れた心をやさしく癒してくれるのである。故郷とはその意味でさすらいの旅にでた魂が最後にまた帰るべき場所なのである。そのことに気づいて「私」は「帰ろう」と意志表明をする、という流れが自然であろう。だから、第5節は、第3、4節の次でよいと思われる。

多くの人がこの歌を愛唱する理由の1つは、故郷を遠く離れてさすらう「私」の境遇、その故郷への思いが、人生のある時点で故郷を遠く離れた人々、あるいは故郷が大きく変貌してしまったと感じる人々の共感を得やすいという点にあると思われる。作者のペイン自身が故郷のニューヨークから遠く離れた欧州で俳優、劇作家として成功するのを夢見ながら根無し草のような放浪生活をしていたので、望郷の思いは人一倍強かったであろう。異郷で俳優としてはそれなりに成功を収めながら、安定した生活には恵まれなかった作者は欧州の地に自分の居場所を見つけられず、かといって幼くして母を、続いて父も失くした彼には帰ることのできる故郷の家もなく、心の安らぎを得られずにいたに違いない。そういう作者の精神的状

況が作品の「私」の境遇，その故郷への思いと重ねられているのである⁹⁾。

3

ペインの作った上記の詞にビショップが曲をつけたものがもともとの“Home Sweet Home”であるが，日本では同じ曲に『埴生の宿』という題名と日本語の詞が付けられて明治22(1889)年12月発行の『中等唱歌集』に採録されて以来，学校教育を介して唱歌として国民の間に普及することになった。作詞者は唱歌『庭の千草』の作詞者としても知られている里見義である。官製の音楽教材を編纂する音楽取調掛のメンバーであった里見は，未だ洋風の初等音楽教育用の曲を作る日本人がいなかった時代に，教材用に収集した海外の歌曲に日本語の詞を付けて唱歌として提供したのである。

埴生の宿も わが宿
玉のよそい うらやまじ
のどかなりや 春のそら
花はあるじ 鳥はとも
おお わがやどよ たのしとも たのもしや

ふみよむ窓も わがまど
瑠璃の床も うらやまじ
きよらなりや 秋の夜半
月はあるじ むしは友
おお わが窓よ たのしとも たのもしや

『日本の唱歌(上)』の中で編者は，この歌詞について，「里見義の詞が原詞に忠実で訳詩の第1号として記念すべきものである」と注記している¹⁰⁾。「忠実」ということばで編者が何を言おうとしているか曖昧であるが，はたしてこれが本当にペインの詞を訳したものと言えるのかどうかを検討してみたい。

まず，両者の大きな違いは，“Home Sweet Home”ではその詞から，「私」

が家郷を遠く離れて、異郷での流浪の途上、遙かな故郷の家に思いを馳せ、そこへ戻りたいという思いを募らせているのを理解できるのに対して、『埴生の宿』では声の主が家郷を遠く離れているのか、それともいまだその家にいるのか、歌詞のなかに直接的にも間接的にも示す表現がないので「私」が家に寄せる心理的な距離感や感情の内実を理解しにくいという点にある。『埴生の宿』の「私」が歌っているのは、家はみすばらしいが家にいながら身近に四季の移ろい（花鳥風月）を楽しむことができる明治日本の農村の生活における幸福感である。里見は「私」に経済的な富の象徴である「玉のよそい」「瑠璃の床」も羨ましくはない、と言わせ、春には空ののどかさ、秋には夜半の月の清らかさに感動させ、粗末な家でもそれらが心を豊かにしてくれるので本当に楽しい、と歌わせる。題名は『埴生の宿』で、土間に筵を敷いて寝るような貧しい家を意味するが、この歌詞が伝えようとしているのは、故郷のそのような家に寄せる愛情と、その愛情を育む要因となっている、生まれ育った風土を愛でる心である。つまり、故郷の家に対する「私」の愛情を育む要因は、花鳥風月、五感を楽しませてくれる豊かな四季の移ろいがあるそこでの暮らしにある。“Home Sweet Home”の「私」にとっても、「家」はスイカズラの甘い香や呼ぶとやってきてさえずる小鳥の記憶と結びついていて、その点は「花はあるじ 鳥は友」という『埴生の宿』の「家」のイメージと通じるところがある。（もっとも、前者の花に纏わる記憶は具体的な香の記憶なのに対して、後者の「私」が思い描く「はな」は桜の花の絵画的イメージであろうが。）『埴生の宿』には2節までしかないので単純な比較は難しいが‘Home Sweet Home’を5節まで視野に入れると、後者において前者から省かれたのは「家族」とくに「母」のイメージであり、その反対に後者になくて前者にあるのは、「春の空」「秋の夜の月」「虫」といった季節感を喚起するイメージである。後者の「家」はとりわけ人による癒しの場、外の世界で精神的に疲れても「母」が象徴する親しい人が慈愛で「私」を包みこんでくれる世界として価値があるのであり、前者の「家」は四季おりおりに自然の風情を味わえる場所として価値があるのだから、それぞれの「私」にとって

「故郷の家」が大切な理由は異なっているのである。

英語の‘home’は「家庭生活の中心になる場所」という概念を与えられているが、この語が特別な意味合いを帯びるのは近代に入ってからである。欧米では、産業革命の時代に工業化が進む過程で、農村から都市への入口の移動が進み、また核家族化が進んだ。「職場」と「家庭」とが明確に峻別され、「家庭」は外で勤勉に働く男性にとって、「天使」の役割を期待された女性が取り仕切る、私的な「くつろぎ」の場であるべきだという家庭像がミドルクラスを中心とした人々の間で広まって行った。そうした、都市社会の家族重視の考え方や都市生活の中で失われてゆく農村的なものへの郷愁がペインの歌詞には反映されており、それが多くの人々の共感を得た一因でもあろう。

一方、『埴生の宿』は唱歌として作詞されているという事情を考慮する必要がある。明治5年に施行された学制の下、明治政府は国の近代化をめざして、近代的な公教育に取り掛かるのだが、音楽教育の分野では明治12年に「音楽取調掛」が設立されて、ここで日本の音楽教育の方針が企画検討され、また音楽教師が養成された。そして翌13年には東京府下の公立学校で唱歌の科目が教えられるようになった。当時の文部省は唱歌教育を芸術教育とは考えず徳育涵養のための教科としていたので、取調掛の一員であった里見義が外国の歌曲に日本語の歌詞を付ける際には文部省の方針に従って「翻訳」したことは想像に難くない¹¹⁾。“Home Sweet Home”は「故郷の家ほど心安らぐ場所はない。そこへ帰りたい」という思いを率直に歌っているのだが、そのような思いの表白は、人情としては自然なことに思われるが、忠君愛国の精神の昂揚を目的とする徳育の観点に立てば、前向きな姿勢ではない。異郷をさすらいながら母の愛や心の安らぎを求めて望郷の念を募らせる人の心を歌うペインの詞は里見にはそのままの内容では唱歌に向かないと思われたに相違ない。そこで、徳育涵養という唱歌の教育目的に合わせて、歌詞を作り変えたのである。すなわち、家はどんなにみすばらしくても、つまり、経済的には恵まれなくても、不満を抱かず、豊かな人々を妬まず、むしろ身近に四季折々の自然の風情を豊かに感

じられる暮らしを肯定して、その家への愛着を表白する歌に変わっているのである。日本の風土への愛着が自己の家郷への愛着に繋がり、さらに自己の境遇への満足へと繋がって行く。表立って「忠君愛国」を説くわけではないが、国家が国民に求めるものが「私」の口を介して表明されているのである。

このように2つの歌詞を詳しく吟味するとわかることだが、『埴生の宿』は“Home Sweet Home”を忠実に翻訳したものと到底言えない。ペインの詞は、故郷を遠く離れて満たされぬ思いをもつ人を「私」とすることばであり、里見の詞は、ただ故郷は貧しくとも楽しいと語る人を「私」とすることばである。

4

次に歌詞と曲との対応関係について吟味してみたい。そこで、“Home Sweet Home”の歌詞付き楽譜をまず紹介する。

Mid plea - sures and pa - la - ces - though we may
roam, Be it ev - er so hum - ble, there's no place like
home. A charm from the skies seems to hal - low us
there. Which, seek thro' the world, is ne'er met with else -
where. Home, home, sweet, sweet home! There's
no place like home! Oh, there's no place like home!

楽譜が示すように、英語の歌 “Home Sweet Home” は変ホ長調、4分の2拍子（4分の4拍子とする楽譜もある）の曲で、完全小節が23、最初と最後に合わせて完全小節1つ分の不完全小節がある。4分の2拍子であるから、4分音符（♪）あるいは4分休符（♯）を1拍と数えて、1小節に2拍分の長さの音あるいは休止の間（ま）が割り当てられていることになる。拍の強弱のパターンという観点から見ると、2拍子では各小節内の第1拍に強拍、第2拍には弱拍が配置されて、このパターンをもった、一律の時間的長さをもつ完全小節が出だしと結びの部分を除いて23回続くのである。

楽譜と歌詞をつき合わせてみると、各完全小節の第1拍にある音符には、歌詞を音読した時に強勢（stress）を受ける音節のすべてが当てられていることがわかる。“The Last Rose of Summer” と同じように、ペインの歌詞は規則的なリズムをもつ韻文として作られていて、各節（stanza）第1行から第4行までは1行が11音節か12音節から成り、強勢を受けない音節2つ（行の冒頭では1つの場合もある）と強勢を受ける音節1つから成る詩脚（foot）が4回反復される、弱弱強4歩格（apaestic tetrameter）と呼ばれる韻律形式で書かれている。各連の締めくくりとなる第5行と6行は歌でよく使われる反復句である折り返し句（refrain）になっていて、第5、6、7行とも5音節しかなく、第4行までと比べて音節数は少ないが、強勢を受ける音節は、第5行に4つ、第6、7行には2つあって、詩脚数は順に4、2、2となる。楽譜から明らかなように、詩脚の合計数24は完全小節23に、完全小節1つ分に等しい不完全小節の分を加えた小節の合計数24に等しい。“The Last Rose of Summer” と逆に、この歌の場合には歌詞が曲に先行しているので、詞の中の強勢を受ける音節の合計数に合わせて小節数が決められ、その強勢を受ける音節がそれぞれ完全小節と末尾の不完全小節の強拍となる第1拍にくるように配置されたと言える。また、歌詞の冒頭は強勢を受けない弱音節なので、曲は当然弱起となって、不完全小節で始まることになった。さらに、強勢を受ける音節のうち、歌詞の中で脚韻をふむもの—— ‘roam’, ‘home’, ‘there’, ‘where’ ——

は意味上の区切りを示すため、また折り返し句の中で5回繰り返される‘home’は昂揚した気分を表出するため、4分音符と8分音符（計1.5拍）もしくは2分音符（2拍）が当てられ、その他の音節に比べて長い音になっている。このように、まず歌詞の韻律的構造に合わせて曲が構想されたものと言える。

5

次は『埴生の宿』における歌詞と曲の対応について見て行くことにする。

Moderato

埴生の宿

里見 義 作詞
ビショップ 作曲

は にゅうの や ど も わ が - や - ど た
ま - の よ そ い う ら - や ま じ の ど - か な
り や は る - の そ ら は な - は あ る じ と
り - は と も お - わ が や ど
よ た の - し と も - た の - も し や

曲は“Home Sweet Home”と基本的には同じであるが、若干の変更が見られる。すなわち、拍子が4分の2拍子から4分の4拍子に変えてあり、それに伴って対応する部分の拍の長さが2倍になっている。例えば、“Home Sweet Home”では、‘roam’, ‘home’, ‘there’といった脚韻をふむ音節には4分音符プラス8分音符（計1.5拍）が当てられているが、同じの箇所にある『埴生の宿』の「ど」「じ」「ら」の音には2分音符と4分休符（計3拍）が当てられているし、折り返し句の中で反復される‘home’の場合には、2分音符（2拍）の箇所は付点2分音符と4分休符（計4拍）、4分

音符と4分音符(計2拍)の箇所は2分音符と2分音符(計4拍),4分音符と8分音符(計1.5拍)の箇所は2分音符と4分休符(計3拍)もしくは2分音符と4分音符(計3拍)に変更されている。また,1小節内にある音符の数も同じとは限らない。例えば,“Home Sweet Home”の第3小節は‘pa’の部分が付点8分音符1つ,‘la’の部分が16分音符1つ,‘ces’の部分が連符で結ばれた8分音符が2つで,合計4つの音符からなるが,『埴生の宿』の該当する小節は「ど」の部分が2分音符1つ,「も」の部分が4分音符1つ,「わ」の部分が4分音符1つで,合計3つの音符からなっている。さらに,“Home Sweet Home”の楽譜には休符は見当たらないが,『埴生の宿』では4分休符が6つ,2分休符が1つ使われている。前者ではスラー(slur)で結ばれた4分音符と8分音符からなる部分を後者では2分音符と4分休符で対応させている場合が多い。

さて,『埴生の宿』における曲と詞の対応関係を明らかにするに当たって,その歌が“Home Sweet Home”という英語の歌詞が付いた曲をもとにして,曲には大きな変更を加えず,日本語の歌詞が付けられたという成立過程を考慮に入れる必要がある。作詞者里見義はビショップの曲に日本語の歌詞をつけるにあたって,どのようなことを考えて曲との対応関係を築いたのだろうか。

その時代,唱歌の歌詞は『庭の千草』もそうだが,たいてい7モーラと5モーラで区切られた,七五調もしくは五七調を基本とするリズムで書かれている。『埴生の宿』のリズムをそのヴァリエーションと考えれば,「埴生の宿も」(7モーラ),「わが宿」(4モーラ),「玉のよそい」(6モーラ),「うらやまじ」(5モーラ),「のどかなりや」(6モーラ),「春の空」(5モーラ),「花はあるじ」(6モーラ),「鳥は友」(5モーラ),「おーわが宿よ」(7モーラ),「たのしとも」(5モーラ),「たのもしや」(6モーラ)とリズム単位を区切ることができるだろうが,句としてのまとまりという観点から,「埴生の宿もわが宿」(11モーラ),「玉のよそいうらやまじ」(11モーラ),「のどかなりや春の空」(11モーラ),「花はあるじ鳥は友」(11モーラ)「おーわが宿よ」(7モーラ),「たのしともたのもしや」(11モーラ),と区切るこ

とも可能で、そうすれば 11 モーラを基本とするリズムと見なすことができる。楽譜を見ると、これら 5 つの 11 モーラの句と 1 つの 7 モーラの句における末尾の音（「ど」「じ」「ら」「も」「よ」「や」）にいずれも 2 分音符が当てられており、同じ句にある他の音より相対的に長いことがわかる。しかもその後には休符が付いていて、そこに意味の区切りがあることが示されている。『埴生の宿』は 11 モーラおよび 7 モーラを単位とする意味のまとまりの区切りを、小節線ではなく、末尾の音を伸ばし休止の間（ま）を置くという方法で示していることがわかる。里見の歌詞のリズムが句としてのまとまりを示す単位で分節されていることは、それぞれの句が原詞の意味上のまとまりを構成する、11 音節よりなるそれぞれの行に楽譜上対応していることから明らかである。里見は英語の 11 音節を日本語の 11 モーラに置き換えて作詞をしたのである。小節ごとに音節数とモーラ数を照合してみると、順に、1-1, 3-4, 3-3, 3-2, 3-2, 3-3, 3-3, 3-3, 2-2, 3-3, 3-3, 3-3, 2-2, 3-3, 3-3, 3-3, 1-1, 1-2, 1-2, 2-2, 2-2, 3-3, 3-2, 3-3, 1-1 となっていて、一部の小節で±1の違いがあるものの、総数は全く同じであることがわかる。先行するビショップの曲に日本語の句を当てはめるのに、里見は原詞の意味上の区切りである行末の音節が置かれる位置に日本語の句の末尾が来るようにモーラ数を整えたのである。そして、若干の違いはあるものの、基本的に小節内のモーラ数は英語の詞の音節数にあわせた。そのため「おーわがやどよ」を除いて、小節の始めに句の始めが来ることはない。

“Home Sweet Home” を歌う時には、音読する場合と同じように、冒頭の不完全小節を除く各小節の 1 拍目にある音節に強勢を置いて発声する必要がある。それが韻文としてのリズムにも忠実な歌い方である。しかし、『埴生の宿』の作詞者は作詞をするにあたり、小節の第 1 拍に配置する音の強弱の問題は考慮しなかったようである。日本語の歌詞を、英語の歌詞のように、各小節の 1 拍目にある音に強勢を置いて音読すると「は | に ゆうのや | どもわ | がーやー | どた | まーのよ | そいう | らーやま | じ (以下略)」となって、句の始めと対応しないどころか、ことごとく語の頭の

音（第1拍）以外の音を強く発音することになってしまう。これは日本語の発話方法としてはかなり不自然である。一般に、コミュニケーションを目的とした日本語の発話では、話を理解しやすくする工夫として、句で区切るが、句の始まりを示すためにその音に強勢を置く傾向がある。それゆえ、里見が付けた日本語の歌詞で歌う場合には、曲に忠実に小節の第1拍の音に強勢を置いて歌えば、日本語としては耳慣れない響きになってしまうし、日本語の発話の習慣に従って強勢を置く位置を変えれば原曲の響きの構造を変えてしまうことになる。

日本の唱歌に小節の始まりと句の始まりが一致したものが多いのは、そのようなズレを避けるためではないだろうか。例えば、土井晩翠作詞、滝廉太郎作曲の『荒城の月』の歌詞は「はるこうろうの」(7モーラ)、「はなのえん」(5モーラ)、「めぐるさかずき」(7モーラ)、「かげさして」(5モーラ)、「ちよのまつがえ」(7モーラ)、「わけいでし」(5モーラ)、「むかしのひかり」(7モーラ)「いまいずこ」(5モーラ)のように7モーラと5モーラごとにそのリズムを区切ることができるが、楽譜を見るとその区切りが小節の区切りと見事に一致していることがわかる¹²⁾。それほどまで見事に一致しなくても、田辺友三郎作詞、納所弁次郎作曲の『ももたろう』のように、「ももからうまれたももたろう」(13モーラ)、「きはやさしくてちからもち」(12モーラ)、「おにがしまをばうたんとて」(12モーラ)、「いさんでいえをでかけたり」(12モーラ)と、句としてのまとまりを考慮して、7モーラと5モーラを合わせた12モーラを基本単位としてリズムを分節し、それぞれの句を連続した2つの小節の区切りと一致させている場合もよくある¹³⁾。いずれにせよ、日本の唱歌に小節の始まりと句の始まりを一致させたものが多いのは注目に値する。これは、1つには日本語の歌詞が曲に先行したためではないだろうか。日本語の歌詞がすでに作られている場合には、作曲家は、歌われた時に日本語の特性にあった響きとなるように曲を作る必要がある。句の始まりの音に強勢が置かれるように曲を強起で始め、句の始まりの音を小節の第1拍に当てた曲が多いのはそのためであると考えられる。

ところで、日本の定型詩では、意味のまとまりをなす句は音の長さが5モーラあるいは7モーラ、12モーラというように一定なので、作曲家がそのように書かれた歌詞に曲を付けるのに最も単純な方法は、モーラ数が等しい句には長さが等しい楽音のまとまりを当てるという方法である。小節はそのまとまりを示す単位であるから、この方法だと歌詞のモーラ数が等しい句には等しい数の小節を対応させればいいことになる。上記の『荒城の月』では、7モーラの句には4分音符を1拍として4拍分の音符をもつ小節が、5モーラの句には3拍分の音符と1拍分の休符をもつ小節が全体をとおして当てられているし、『ももたろう』では、7モーラの句（最初だけは8モーラ）には4分音符を1拍として2拍分の音符をもつ小節が2つずつ、5モーラの句には1.5拍分の音符と0.5拍分の休符をもつ小節が2つずつ全体をとおして当てられている。

これに対して、『埴生の宿』は、作詞者はすでにあった曲に後から句を対応させなければならなかった。歌曲“Home Sweet Home”は、ペインの詞にビショップが曲を付けるという形で作られ、詞の1行目から4行目までは、1行ごとに意味のまとまりを成しているので、ビショップはそれぞれの行に4小節（4行目だけは0.5拍分長い）16拍分の音符を充てて曲を作っている。そんな曲に日本語の歌詞を付けるのに、里見は日本風に5モーラの句、7モーラの句を区切りの基本とせず、原詞の各行の音節数に合わせて11モーラからなる句をそれらの小節に当てたのである。英語の詞の1行目から4行目まで各行とも強勢を受けない音節で始まって強勢を受ける音節で終わっているため、それに合わせてビショップは行の始めに当たる部分を小節の終わりの第2（もしくは第4）拍にし、行の終わりに当たる部分を小節の始めの第1拍としたが、里見の詞はその対応関係に合わせたので、結果的に『埴生の宿』の11拍からなる日本語の句はすべて小節の強拍である第1拍ではなく、弱拍である第4拍から始まることになったわけである。

音の長さという観点から見た場合、英語では強勢を受ける音節は長い音になるという傾向がある。“Home Sweet Home”では強勢を受ける音節が

各小節の第1拍に充てられるので、当然その位置にある音節は長い音になる傾向がある。実際、‘pleas’が4拍中の2拍、‘pal’が1.5拍、‘though’が2拍、‘roam’が3拍、‘ev’が2拍、‘hum’が2拍、‘no’が2拍、‘home’が3拍、‘charm’が2拍、‘skies’が2拍、‘hal’が2拍、‘there’が3拍、‘seek’が2拍、‘world’が2拍、‘met’が2拍で、強勢を受けない音節で1.5拍以上の長さをもつのは、‘ces’ (2拍) ‘place’ (1.5拍) の2つだけで、ほとんどの強音節は2拍の長さで歌うように指示されていることから曲が英語の音声メカニズムに則って作られていることがわかる。

一方、日本語の音声単位である「モーラ」は長さがほぼ等しく、原則的には7モーラからなる句は5モーラからなる句より2モーラ分長いことになる。ただ、歌になると、各モーラに充てられた楽音の長さが一律になることは稀で、例えば『荒城の月』は1モーラ分の楽音の長さを基本的に0.5拍としているが、7モーラの句、5モーラの句における結びのモーラの長さを1拍、第4、5、6、8小節の後ろから2番目のモーラの長さは0.25拍、3番目のモーラの長さは0.75拍として1モーラ分の長さに変化をつけている。ただ、この例のように、日本語の歌詞で、最も長く伸ばすのは、ふつう句末のモーラである。句末以外の位置にあるモーラを長く伸ばすと、場合によってはそれが表す語が変わってしまうので、そのような場合には伸ばすことはない。それらの点では『埴生の宿』も例外ではない。

さて、最後に、里見がビショップの曲に『埴生の宿』の詞を付けた時、アクセントの問題をどのように処理したのかを、『全国アクセント辞典』を参考にして見ておこう。「はにゅー」は「にゅー」でピッチが上がるので、楽譜どおりで問題ないが、「やど」は「や」の方が高く、楽譜は「や」も「ど」も同じ高さの音である。「わが」は「わ」の方が高いので、楽譜どおり。「やど」は楽譜どおり。「たま」は「ま」が高いので楽譜どおり。「よそい」は「そ」が高く、楽譜は「よ」と「そ」が同じ高さ。「うらやまじ」は「ら」からピッチが上がるが、楽譜は「う」がやや高い。「のどか」は「の」が高く、楽譜もそのようになっている。「はる」は「は」が高く、楽譜もそのとおり。「そら」は「そ」が高いが、楽譜は「ら」がやや高い。「はな」は「な」が

高く、楽譜もそのとおりに。「あるじ」は「あ」が高いが、楽譜は「あ」と「る」が同じ高さで「じ」が低くなっている。「とり」は「り」が高いが楽譜は「と」がやや高い。「とも」は「と」が高く、楽譜もそのとおりに。「わが」は「わ」の方が高く、楽譜もそのとおりに。「やど」は「や」の方が高いが、楽譜は「ど」の方がやや高い。「たのし」は「の」で高くなり、楽譜もそのとおりに。「たのもし」は「の」で高くなり、楽譜も「の」の途中から高くなる。こうして話される時の音声の高低（ピッチ）の動きと、楽譜に示された音程の動きを照合した結果、若干スピーチにおけるピッチの動きのパターンとは異なる音の上下運動が楽譜に観察されるが、数は限られていて、大きなズレはないと言える。『庭の千草』と同じように、『埴生の宿』でも里見は、日本語の標準的なアクセントから大きくはずれることのないように、楽譜上の音の上下運動に合わせてことばを選んで並べているのである。

6

これまで見てきたように、外国産の歌曲に日本語の歌詞を付けて唱歌とする作業にはいくつかの困難を伴ったことが想像される。翻訳したものがそのまま歌詞になるわけではない。ことばが歌になるにはいくつかの制約があった。まず、曲がすでに出来上がっているので、与えられた音符が示す音の長さや高さによって日本語の音を当てなくてはならないという不自由があった。その曲は外国語で書かれた歌詞に合わせて作られているので、その音符はその歌詞が読まれる時の音声単位の長さや強さによってある程度合わせて選ばれている。そのようにあらかじめ長さや高さが決まっている音に当てる日本語はもとの外国語とは異なる音声原理をもっており、歌詞の音声単位は聞いた時に日本語としてそれなりに意味を理解できるように配置しなければならないという不自由があった。日本語の文語調がもつ格調を保つには、7モーラ、5モーラ、12モーラを基本単位とする句で分節する必要もあった。さらに、唱歌にするにはその教育目的に沿った内容の歌詞でなければならない。そのためには、内容をめざす方向へ変える必要も

あった。

そうした制約の下で『埴生の宿』も誕生し、今日まで歌い継がれてきた。確かに、制約は作詞家にとって不自由な「縛り」であるが、同時に、価値あるものを創り出すために克服すべき課題でもある。その課題を解決しながら、練り上げられた言葉で詞が書かれる時、言葉は歌うための言葉となり、人々の心に残るものになるのである。

註

- 1) <http://www.trivia-library.com/a/origins-of-famous-songs-home-sweet-home.htm>
- 2) E. F. Halliday, *An Illustrated Cultural History of England* (英宝社, 2000) Vol. III, p.18.
- 3) 例えば, <http://oldpoetry.co./poetry19109>
<http://www.poemhunter.com/com/p/p/poem.asp?poem=36808>
<http://www.thotherpages.org/poems/payne01.html> など。
- 4) 例えば, 竹中治朗『簡約英詩法と鑑賞法』(篠崎書林, 昭和45年) pp. 101-102.
<http://www.musicanet.org/robokopp/usa/homesweet.htm> など。
- 5) 例えば, <http://ongoing-tales.com/SERIALS/oldtime/POETRY/home.html>
<http://www.readbookonline.net/readOnLine/1223/>
<http://www.bartleby.com/102/14.html>
<http://www.pdmusic.org/1800s/23hsh.txt> など。
- 6) 例えば, <http://www.blueglassmessengers.com/master/homesweethome1.html>
- 7) 例えば, <http://snif.numachi.com/~rickheit/dtrad/pages/tiHOMSWEET.html>
- 8) <http://www.pdmusic.org/1800s/23hsh.txt>
- 9) <http://www.famousamericans.net/johnhowardpayne>
- 10) 金田一春彦・安西愛子編, 『日本の唱歌〔上〕』(講談社, 昭和52年) 84頁
- 11) 園部三郎編・解説『日本の詩歌 別巻 日本歌唱集』(中央公論, 昭和49年) 41-43頁
- 12)

荒城の月

土井 晚翠 作詞
滝 廉太郎 作曲

Andante
mf

はるこうろうの はなの えん めぐるさかずき かけさして
ちよのまつがえ わけいでし むかしのひかり いまいずこ

13)

ももたろう

やや急速に

田辺友三郎 作詞
納所弁次郎 作曲

ももからうまれたももたろう
きはやさしくて一ちからもち
おにがしまをぼうたんとして
いさんでいえをでかけたり

参考文献

- G. N. Leech, *A Linguistic Guide to English Poetry* (New York, 1969)
- 竹中治朗, 『簡約英詩法と鑑賞法』(篠崎書林, 昭和45年)
- 石井白村, 『英詩韻律法』(篠崎書林, 昭和39年)
- 河野一郎, 『英語の歌』(岩波書店, 1991)
- 園部三郎編, 『日本歌唱集』(中央公論社, 昭和49年)
- 金田一春彦・安西愛子編, 『日本の唱歌〔上〕』(講談社, 昭和52年)
- 平山輝男, 『全国アクセント辞典』(東京堂, 1982)
- 渡辺和幸, 『英語イントネーション論』(研究社, 1994)
- 柴田南雄編『歌には歌詞がある』(福武書店, 1987)
- 大岡信編『五音と七音の詩学』(福武書店, 1991)