

＜研究報告＞

歌曲における言語芸術と音楽芸術のかかわりに関する考察

－J.W.Goethe “Heidenröslein”の分析を通して－

草野美音 文部科学省大臣官房会計課財務企画班
中島卓郎 信州大学学術研究院教育学系

キーワード：芸術，音楽，詩，歌曲，ゲーテ

1. はじめに

音楽科教育における「歌詞」と「音楽」のかかわらせ方について、学習指導要領にみられる両者の位置付けを概観する。平成20年に告示された『中学校学習指導要領解説 音楽編』第3章「各学年の目標及び内容」第1節「第1学年の目標と内容」A表現には、歌唱の活動の指導事項として、「歌詞の内容や曲想を感じ取り、表現を工夫して歌うこと。」とある。これに対し、平成21年に告示された『高等学校学習指導要領解説 芸術編』第2章「各科目」第1節「音楽Ⅰ」A表現には、「曲想を歌詞の内容や楽曲の背景とかかわらせて感じ取り、イメージをもって歌うこと。」とある。前者は、「歌詞の内容」と「曲想」を並列に扱い、「歌詞の内容を感じ取ること」と「曲想を感じ取ること」によって、表現を工夫して歌うことを求めている。中学校学習指導要領には、曲想を感じ取ることについて「音楽を形づくっている要素や構造の働きをとらえること」と記されているが、歌詞の内容を感じ取ることについては指針が示されておらず、歌詞の内容を単独で扱うことが表現を工夫するための機能を果たし得るのか疑問が残る。これに対し後者は、「歌詞の内容」を「曲想」の一部と捉え、これらに関わらせながら「曲想を感じ取ること」によって、イメージをもって歌うことを求めている。このような中学校と高等学校での「曲想」と「歌詞の内容」の関わりの位置付けの相違は、平成29年の中学校学習指導要領の改訂によって解消された。新学習指導要領では、歌唱の活動を通して、曲想と音楽の構造や歌詞の内容との関わりを理解するように求めている。曲想を感じ取ることにおいて、歌詞の内容と関わらせることが一層重視され、内容が改善されたと考えられる。しかしながら、音楽科の授業の実態においては歌詞の内容を感じ取るために朗読したり情景や心情を想像したりするなど、歌詞を単独で扱う活動はなされているものの、音楽と歌詞を関わらせて感じ取る活動、音楽と歌詞のかかわりについて探求する活動は十分になされていない現状にあると考えられる。その要因として、現代までに複雑化・多様化を遂げた音楽と歌詞の関わり方を捉えるための指針が示されていないことが挙げられる。

T.G.ゲオルギアデス（1966）は、言語を、ある意味においては芸術の、たとえば文学や音楽の上位に置かれるものと位置づけた上で、音楽と言語のかかわりを研究した。以下にそ

の研究の概要を記す。分析の視点は、①楽曲構造、②音楽と言語の関連の2点である。分析の対象は、ミサ通常文「キリエ」「グロリア」「クレド」「サンクトゥス」「アニュース・デイ」の同一のテキストに対して作曲がなされた作品とした。これらを分析の対象とした理由は、言語と音楽の関連を考察するため、また、理念と音楽、出来事と音楽との関わり合いを考察するためであるとしている。分析の結果から、T.G.ゲオルギアーデスは、①～カロリング朝時代、②～パレストリーナの音楽の時代、③～ウィーン古典派の終結、④～現代、の4つの時代区分に特有の特徴を見出した。

T.G.ゲオルギアーデスの研究では、西洋音楽の歴史的生成について、楽曲構造や音楽と言語の関連に着目して考察することを通して、同時代の共通項を見出し、時代区分によって整理されている。しかし、ミサ曲を分析対象としたこの研究では、ドイツ語詩による歌曲にはほとんど触れられていない。

そこで、言語芸術、音楽芸術ともにより芸術性が高められ、表現が拡大した韻文詩による歌曲を分析対象とすることで、新たな音楽と言語の関連が発見されたと考え本研究を推進することとした。

2. 研究の目的・方法・対象¹

2.1 研究の目的・方法

本研究の目的は、歌曲における言語芸術と音楽芸術のかかわりを明らかにすることである。

研究の方法としては、同一の詩による複数の歌曲を分析・考察する。楽曲の楽譜をもとに、言語芸術と音楽芸術のかかわり方について、言語芸術を構成する【音節・単語・行・節・詩】、音楽芸術を構成する【音色・音価・音高・リズム・拍子・拍節・速度・旋律・テクスチュア・アーティキュレーション・調性・和声・強弱・形式・構成・発想標語】を分析の視点として分析する。さらに、5つの特性（①空間的特性②時間的特性③物質的特性④語用論的特性⑤機能的特性）から、より言語芸術としての性格が強いタイプ【言語芸術的タイプ】と、より音楽芸術としての性格が強いタイプ【音楽芸術的タイプ】の2類型に分類し²、歌曲における言語芸術と音楽芸術のかかわりについて考察する。

2.2 研究の対象

研究の対象は、①言語芸術の詩としてJ.W.ゲーテ“*Heidenröslein*”，②音楽芸術の楽曲として同詩に音楽を付した歌曲とする。

本研究ではピアノ伴奏つき独唱曲以外の演奏形態の楽曲も含め、韻文詩“*Heidenröslein*”³

¹ 本研究は、草野美音「歌曲における言語芸術と音楽芸術のかかわりに関する考察—J. W. Goethe “*Heidenröslein*” を中心として—」（修士論文）2019、に新たな分析および考察を加えたものである。なお、中島は全体構成および考察に対する批判的検討をし、部分的な変更・削除・修正・加筆を行った。

² 【言語芸術的タイプ】と【音楽芸術的タイプ】の2類型は、分類の結果を明示するために筆者が便宜上使った語であり、「3.3 「研究対象B群」の分類方法について」において説明する。

³ “*Heidenröslein*” に付曲された作品は154曲にものぼるとされている（H. J. モーザー、『ゲーテと音楽』、1949）。F. ライヒャルト、L. v. ベートーヴェン、F. シューベルト、R. シューマン、J. ブラームス、F.

による声楽曲をすべて歌曲として扱うこととする。本研究では坂西（2015）によって採集された 111 曲から、原詩のドイツ語以外の、アルメニア語・オランダ語・スウェーデン語・デンマーク語・フランス語・ポーランド語・英語の翻訳詩による 14 曲を除外した 97 曲を「研究対象 A 群」とする。

さらに微細なレベルで言語芸術と音楽芸術のかかわりを明らかにするために、これら 97 曲から抽出した次の 9 曲を「研究対象 B 群」とする。①L.v. ベートーヴェン、②F.シューベルト、③H.ウェルナー、④R.シューマン、⑤A.ブラン、⑥J.ブラームス、⑦E.ニック、⑧G.ゲツチュ、⑨O.ラーデンドルフによる歌曲である。抽出条件は、①音楽科の教科書⁴に掲載されている作曲家による楽曲であること、②演奏形態（独唱／二重唱／三重唱／四重唱）・形式（AAA／ABA／AAB／ABC）・歌詞の変更（繰り返し／省略／挿入／書き換え）のすべてのパターンが網羅されている楽曲であることである。

3. 詩と音楽のかかわりの分析

3.1 詩 “Heidenröslein” について

詩 “Heidenröslein” の成立背景をみる。この詩の起源は、1602 年 P.エルストの歌集にある。この歌集には、リフレインといくつかの言い回しが載っている。その後、1773 年に F.ヘルダーは『ドイツの性質と芸術について』 (“Von deutscher Art und Kunst”) の中に『オシアンと古代諸民族の歌についての往復書簡』 (“Briefwechsel über Ossian und Lieder der alten Völker”) を掲載した。ここで F.ヘルダーは、古いスコットランドの民謡について述べ、ドイツ語にも探しさえすれば同じほど豊かな民謡が見つかるだろうと確信し、この詩を引用した。この詩は、1779 年に再びヘルダーの『民謡集』第 2 部に掲載され、「口承の伝説から」と付け加えられている。

赤井（1993）による研究を要約すると、民謡とは民衆の中で生まれ育った歌を指すが、ただしドイツ国民にとって民謡は特別な意味をもっており、ドイツ民謡とはドイツ民族の根本的な生活感情を表現していて、みんなに愛唱されるものでなければならなかったという。ゲーテ自身も、民謡とはその民族固有の精神を語り、その民族によって育てられ、伝えられねばならないものであり、誰にでも容易に理解され歌えるもの、すなわち形式は簡単な有節形式で、内容は明白で、しかもその民族の根本的な生活や思考を反映しなければならないと語っている。ゲーテは、抒情詩は作曲されて広められ、みんなに歌われなければならないとし、有節歌曲を好み、通作歌曲を嫌ったという。作曲家に対しては有節形式の中で 1 つのメロディーにニュアンスをつけることを、歌手に対しては俳優や朗読者と同じように、句読法、音の長短、内容に即した表現を要求したという。

“Heidenröslein” はヘルダーと親交のあったゲーテによって、1789 年『著作集』に掲載さ

レハールを含む世界各国の作曲家によって、1770 年代から現代に至るまで様々な演奏形態で作曲されている。

⁴ 「高校生の音楽 1～3」, 音楽之友社, 2017 及び「高校生の音楽 1～3」, 教育芸術社, 2017 を参照し、歌唱、器楽、鑑賞教材として取り上げられている作曲家を抽出した。

れたが、作品の成立は 1771 年とされている。グレートヒェン、ケートヒェンとの恋に破れたゲーテは、1770 年、21 歳の頃に友人に連れられてゼーゼンハイムの牧師館でフリーデリーケという名の少女に出会い恋をする。しかし約 1 年後にゲーテは結婚を望む彼女を置いてこの地から去ってしまう。赤井（1993）によると、“Heidenröslein”は『花を描いたリボンに添えて』、『逢瀬と別離』、『五月の歌』などの抒情詩と並びこの経験から生まれたとされている。すなわち、“Heidenröslein”は少女であり女であるという。そして、この私的な体験に一般性、内面性、高揚性を与えたこの詩の普遍性、象徴性、永遠性が読み手の多様な解釈を可能にしたとしている。

続いて、詩の形式をみる。野村（1993）を参照し、以下に要約する。詩は、いくつかの詩節に分けることができる。またさらに、詩の基礎単位である詩行に分けることができる。詩行は、韻（Reim）と律（Rhythmus）をもつ。韻とは、強音綴と弱音綴の配列のしかたを指す。行末が強音綴の場合には男声的行末、弱音綴の場合には女声的行末と呼ばれる。律とは、強音綴と弱音綴との組み合わせである。これによってリズムが生み出される。

強音綴を一、弱音綴を○とし各音綴の上部に、また行末が強音綴の場合を a、弱音綴の場合を b とし、各行の右側に付した。表 1 に、

“Heidenröslein”の第 1 節の韻律構造を示す。

このように、1 行に 4 つの強音綴をもつ 4 詩脚のトロヘウス（Trochäus）であり、7 行節の全 3 節である。なお、第 2, 5, 7 行目には 1 詩脚の休止を含む。男性韻(stehn, schön, sehn)を踏んでいる行を a, 女声韻(Heiden, Freuden, Heiden,)を踏んでいる行を b とすると、脚韻構造は[a-b-a-a-b-×-b]となる。

また、ヘルダーの詩集に掲載された詩と比較すると、第 1 節ではリフレインの箇所を除き各行冒頭の語(Es, Ein, Es, Da, Und)が省略されている。これにより、統一感のあるリズムがもたらされ、より音楽への親和性が高まったといえるだろう。

表 1 “Heidenröslein” 第 1 節の韻律構造

— ○ — ○ —○ —	a
Sah ein Knab' ein Röslein stehn,	
—○ — ○ —○	b
Röslein auf der Heiden,	
— ○ — ○ —○ —	a
War so jung und morgenschön,	
— ○ — ○ —○ —	a
Lief er schnell, es nah zu sehn,	
— ○ —○ —○	b
Sah's mit vielen Freuden.	
—○ —○ —○ —	×
Röslein, Röslein, Röslein rot,	
—○ — ○ —○	a
Röslein auf der Heiden.	

3.2 「研究対象 A 群」の分析

「研究対象 A 群」を伴奏形態、演奏形態、形式、詩の変更に着目して分析すると、次のようになる（表 2～5 参照）。歌詞中のある部分が連続して用いられる場合には「繰り返し」、連続せずに用いられる場合には「挿入」、歌詞中にない言葉が用いられる場合には「書き換え」とした。なお、1 曲中に複数回の歌詞の変更があった場合も 1 としてカウントした。

歌曲における言語芸術と音楽芸術のかかわりに関する考察

表 2 伴奏形態

伴奏形態	曲数
伴奏なし	24
伴奏あり	73
ピアノ	68
ギター	2
オーケストラ	2
フルート	1

表 3 演奏形態

演奏形態	曲数
独唱	63
二重唱	5
三重唱	5
四重唱	24

表 4 形式

形式	曲数
AAA	71
ABA	2
AAB	7
ABC	17

表 5 詩の変更

詩の変更	曲数
繰り返し	43
省略	5
挿入	9
書き換え	6

以下に集計結果を示す（表 6 参照）。なお、表中の表記に関しては下記の通りである。

伴奏形態【1:伴奏無し 2:伴奏あり 2a:ピアノ 2b:ギター 2c:オーケストラ 2d:フルート】

演奏形態【1:独唱 2:二重唱 2a:同声 2aa:男声 2ab:女声 2b:混声 3:三重唱 3aa:男声 3ab:女声 4:四重唱 4a:同声 4aa:男声 4ab:女声 4b:混声 5:五重唱 6:六重唱】

形式【1:aaa 2:baa 3:aba 4:aab 5:abc】

詩の変更【1:繰り返し 2:省略 3:挿入 4:書き換え】

表 6 「研究対象 A 群」の集計結果

作曲者名	生年	伴奏形態	演奏形態	形式	詩の変更
Ander, Alois	1821	2a	1	1	1
Beethoven, Ludwig van	1770	2a	1	1	0
Bellermann, Johann Gottfried Heinrich	1832	1	4b	1	0
Blanc, Adolf	1828	2a	1	5	134
Borodzicz, Thaddäus von	?	2a	1	5	0
Brahms, Johannes	1833	2a	1	1	0
Bronsart, Ingeborg von	1840	2a	1	5	0
Bürde, Jeannette Antonie	1799	2a	1	4	0
Cosacchi, Stephan	1903	2a	1	1	1
Dalberg, Johann Friedrich Hugo von	1760	2a	1	1	4
Decker, Constantin	1810	2a	1	1	0
Deelmann, L. H.	?	2a	1	4	0
Dorn, Heinrich Ludwig Egmont	1804	1	4	4	0
Enda, Kyoichi 1	1935	2a	1	1	1
Enda, Kyoichi 2	1935	2a	2	1	1
Engel, David Hermann	1816	1	4b	1	1
Finsterbusch, Daniel Reinhold 1	1825	1	4b	1	1
Finsterbusch, Daniel Reinhold 2	1825	2a	1	1	1
Futterer, Carl	1873	2a	1	5	0
Gade, Niels Wilhelm	1817	2a	2ab	1	0
Götsch, Georg	1895	1	4	1	34
Grabeler, P.	?	2b	1	1	1
Grell, August Eduard	1800	2a	1	1	0
Grimmer, Friedrich	?	2a	4	1	0
Grönland, Peter	1761	1	1	1	0
Grosheim, Georg Christoph	1764	2a	1	1	0
G'schrey, Richard	1872	2a	1	5	0
Hager, Johannes	1822	2a	1	1	4

草野・中島

Hager-Zimmermann, Hilde	1907	2a	3	1	0
Haidmayer, Karl	1927	2a	1	5	12
Harthan, Hans	1855	1	4	1	1
Hartmann, Johann Peter Emil	1805	2a	1	1	0
Haumann, Emil	?	1	4aa	1	13
Hauptmann, Moritz	1792	1	4	1	0
Henneberg, Carl Alb. Wilh. Richard	1853	2a	1	1	12
Hering, Karl Gottlieb	1776	1	4aa	1	0
Hollaender, Alexis 1	1840	2a	2ab	1	0
Hollaender, Alexis 2	1840	1	4	1	0
Hollaender, Alexis 3	1840	1	4ab	1	1
Joachim, Joseph	1831	2a	1	5	0
Joseffy, Rafael	1853	2a	1	1	1
Kaltenecker, Gertraud	1915	2a	1	1	12
Kamimoto, Yoshio	1912	1	4b	3	1
Kienlen, Johann Christoph	1783	2a	1	1	0
Kleffel, Arno	1840	2a	2	5	13
Knittenmeier, P. Lampert	?	2a	1	1	4
Koringer, Franz	1921	1	5b	1	0
Kutzer, Ernst	1918	2a	1	4	0
Ladendorff, Otto	?	2a	3ab	5	1
Lehár, Franz	1870	2c	1	5	12
Liebeskind, Josef	1866	2a	1	1	13
Malling, Jørgen Henrik	1836	2a	1	1	0
Mangold, Carl Ludwig Amadeus 1	1813	2a	1	1	0
Mangold, Carl Ludwig Amadeus 2	1813	2a	1	1	0
Marschner, Franz Ludwig Veit	1855	2a	1	5	0
Möhring, Ferdinand	1816	2a	1	1	1
Müller, Adolf senior	1801	2a	1	1	1
Müller, Adolf jüngere	1839	1	4b	3	1
Müller, Carl Christian	1831	1	6aa	1	1
Müller, Richard	1830	1	5aa	1	1
Nägeli, Hans Georg	1773	1	4	1	0
Nick, Edmund	1891	2c	2	4	2
Philipp, Rudolf	?	2a	1	1	1
Plachy, Wenzel	1785	2a	1	1	1
Preu, Friedrich	?	2a	1	1	0
Ramann, Bruno	1832	2a	3ab	1	3
Reichardt, Johann Friedrich	1752	2a	1	1	0
Reissiger, Carl Gottlieb	1798	2a	1	1	1
Rische, Quirin	1903	2d	1	1	0
Romberg, Andreas	1767	2a	1	1	1
Sahr, Heinrich von	1829	2a	1	1	0
Scheiding, Fritz	?	2a	1	1	0
Schnyder von Wartensee, Franz Xaver 1	1786	2a	1	5	0
Schnyder von Wartensee, Franz Xaver 2	1786	2a	1	5	0
Schubert, Franz Peter	1797	2a	1	1	0
Schumann, Robert	1810	1	4b	1	1
Schuster, August Carl	1807	1	4aa	1	0
Schwencke, Carl	1797	2a	1	4	0
Selle, Gustav F.	1829	1	5b	1	13
Stegmayer, Ferdinand	1803	2a	1	1	13
Stukart, Adele	?	2a	3	1	0
Taubert, Carl Gottfried Wilhelm	1811	2a	1	1	1
Tomaschek, Wenzel Johann	1774	2a	1	5	0
Unbekannt 1	?	2a	1	5	1
Unbekannt 2	?	2a	1	1	1

歌曲における言語芸術と音楽芸術のかかわりに関する考察

Unbekannt 3	?	2b	1	1	0
Unbekannt 4	?	1	4	1	1
Vollenwyder, Heiner 1	1914	1	4	1	1
Vollenwyder, Heiner 2	1914	2a	1	1	1
Weber, Karl Gustav	1845	2a	1	1	4
Wehner, Arnold	?	1	4b	1	1
Werner, Heinrich	1800	2a	1	1	0
Weyrauch, August Heinrich von	1788	2a	1	1	1
Wilm, Peter Nikolai von	1834	2a	1	4	1
Wunderlich, A.	?	2a	1	5	0
Wüerst, Richard Ferdinand	1824	2a	3ab	1	13
Zois, Johann Gustav Adolf Hans von	1861	2a	1	5	0

「研究対象 A 群」の分析の結果から、考察を述べる。

まず、「伴奏形態」と「演奏形態」に着目すると、ピアノ伴奏つき独唱曲が最も多いことが分かる。この演奏形態は、“Heidenröslein”の詩中に登場する複数の登場人物によるセリフも含め、1人の歌い手が演奏しており、歌曲の「演奏者」が詩の「朗読者」のようにも機能していると言える。これに対し、2重唱や3重唱である場合には、「演奏者」は「朗読者」というより「俳優」のように感じられる場合もあるだろう。登場人物やそのセリフが印象的なこの楽曲において、後者の演奏形態がより少ないことは意外に感じられるが、より多くの作曲家たちはこの詩の登場人物やそのセリフをより普遍的な象徴として昇華させたかったのではないかと考えられる。また、次いで無伴奏四重唱曲が多いことが分かる。この演奏形態は、2つの特性をもつ。1つは、複数の男声と女声が合わさって同時に詩が読み上げられるために、特定の歌い手と詩の登場人物が同一視されにくい点であり、2つは、器楽による表現があたえられず、詩を読み上げる声とともに和声を与えられる点である。これによって、聴き手の、音楽による詩の内容の感受と詩の聴取が限りなく同時に行われると考えられる。これらの特性によって、聴き手にとって詩の話者の存在が希薄化し、和声による色彩感を伴った詩そのものが与えられるような効果があると考えられる。

次に、「形式」に着目すると、有節形式が最も多い。歌曲としては一般的なABAの形式が用いられる割合が非常に少ない。また、“Heidenröslein”の詩は、第1節で「出会い」、第2節で「争い」、第3節で「別れ」を表し、内容が大きく変化するにも関わらず、通作形式をとる楽曲は少ない。このことは、多くの作曲家が、詩の内容の変化より、民謡がもつ素朴な形式美をより重んじた結果であると考えられ、詩の形式と作曲者がとる音楽の形式が密接にかかわっていることを示唆するといえる。

最後に、「詩の変更」に着目すると、詩の繰り返しが非常に多く、97曲中43曲に上る。そのほとんどは、“Röslein, Röslein, Röslein rot,”の行に“Röslein, “を付け足しているものである。“Heidenröslein”の詩には、音楽の形式になじみにくい点がある。それは、[a-b-a-a-b-x-b]の脚韻構造である。冒頭の2行の[a-b]を一つのフレーズとしても、続く2フレーズ目の[a-a]で構成が崩されてしまい、仮に2行を1フレーズとして続けても、7行節では1行足りなくなる。このことが、多くの作曲者たちに、間奏によって詩を中断させたり、詩を変更させたりする大きな要因の一つであると考えられる。

3.3 「研究対象 B 群」の分類方法について

G.ジュネット⁵は、『スイユーテキストから書物へ』（水平社、2001）において、テキストに伴う生産物であり、利益を共有し、効果において一致するあらゆる種類とあらゆる時代の言説および実践の雑多な集合を指すパラテキストを以下の5つの特性から、網羅的に分類した。①空間的特性、②時間的特性、③物質的特性、④語用論的特性、⑤機能的特性である。

ここでは、歌曲における言語芸術と音楽芸術のかかわり方の分類を試みる。言語芸術的テキストと音楽芸術的テキストの類似性を根拠として、G.ジュネットが用いた5つの特性を本研究で採用する。さらに、以下のように規定することによって、より言語芸術としての性格が強いタイプ【言語芸術的タイプ】と、より音楽芸術としての性格が強いタイプ【音楽芸術的タイプ】の2類型に分類する。

表7 (1) 空間的特性

言語芸術的タイプ (より言語芸術としての性格が強いタイプ)	音楽芸術的タイプ (より音楽芸術としての性格が強いタイプ)
詩と同時に音楽が配置される。	詩と同時に音楽が配置されない。 i) 詩の前に音楽が配置される。 ii) 詩の途中に音楽が配置される。 iii) 詩の後に音楽が配置される。

表8 (2) 時間的特性

言語芸術的タイプ (より言語芸術としての性格が強いタイプ)	音楽芸術的タイプ (より音楽芸術としての性格が強いタイプ)
作曲者による詩の享受以前に作品が成立する。	作曲者による詩の享受以降に作品が成立する。

表9 (3) 物質的特性

言語芸術的タイプ (より言語芸術としての性格が強いタイプ)	音楽芸術的タイプ (より音楽芸術としての性格が強いタイプ)
一人の歌い手によって演奏される。	一人の歌い手によって演奏されない。 i) 器楽伴奏を伴う。 ii) 複数の歌い手によって演奏される。 iii) 器楽伴奏を伴って、複数の歌い手によって演奏される。

表10 (4) 語用論的特性

言語芸術的タイプ (より言語芸術としての性格が強いタイプ)	音楽芸術的タイプ (より音楽芸術としての性格が強いタイプ)
作者—作曲者—音楽作品—演奏者—読み手	作者—作曲者—音楽作品—演奏者—聴き手

表11 (5) 機能的特性

	言語芸術的タイプ (より言語芸術としての性格が強いタイプ)	音楽芸術的タイプ (より音楽芸術としての性格が強いタイプ)
① 音節	1つの音節に対して1つの音高が単音で与えられる。	1つの音節に対して1つの音高が単音で与えられない。

⁵ G.ジュネットは、フランスの文学理論家。文学研究分野への多大な影響のみならず、芸術作品の機能と存在様態、審美的判断の成立要件に関する考察においても顕著な功績を残している。

歌曲における言語芸術と音楽芸術のかかわりに関する考察

		i) 1つの音節に対して継時的に2つ以上の音高が与えられる。 ii) 1つの音節に対して同時的に2つ以上の音高が与えられる。 iii) 1つの音節の中に休止を含む。
② 単語	a. 音綴の強弱と音高の高低が一致する。 b. 音綴の強弱と音価の長短が一致する。 c. 音綴の強弱と音強の強弱が一致する。 i) 拍節 ii) 強弱記号	a. 音綴の強弱と音高の高低が一致しない。 b. 音綴の強弱と音価の長短が一致しない。 c. 音綴の強弱と音強の強弱が一致しない。 i) 拍節 ii) 強弱記号
③行	同じ脚数（脚韻）をもつ各行の音楽が一致する。 i) リズムのみ一致する。 ii) 旋律のみ一致する。 iii) 音楽が一致する。	同じ脚数（脚韻）をもつ各行の音楽が一致しない。
④節	各節の音楽が一致する（有節形式）。	各節の音楽が一致しない（通作形式など）。
⑤詩	a. 詩の内容に対して音楽が変化しない。 b. 詩のテキストに変更がない。	a. 詩の内容に対して音楽が変化する。 楽譜上に規定された以下の音楽を形づくる要素の特徴が変化する。 ①音色②音価③音高④リズム⑤拍子⑥拍節⑦速度⑧旋律⑨テクスチュア⑩アーティキュレーション⑪調性⑫和声⑬強弱⑭発想標語 b. 詩のテキストに変更がある。 i) 繰り返し ii) 省略 iii) 挿入 iv) 書き換え

用語については『新編 音楽中辞典』（音楽之友社、2002）を参照し、本研究における各分析の視点を括弧内に示し、当該分析の視点における「言語芸術的タイプ」及び「音楽芸術的タイプ」を以下のように規定する。

【音節】

1つの音節に対して1つの音高が単音で与えられている場合、1つの音節の中に休止を含まない場合は言語芸術的タイプ、1つの音節に対して1つの音高が単音で与えられていない場合、すなわち1つの音節に対して継時的に2つ以上の音高が与えられている場合、1つの音節に対して同時的に2つ以上の音高が与えられている場合は音楽芸術的タイプとする。

【単語】

音綴の強弱と音高の高低が一致している場合、音綴の強弱と音価の長短が一致している場合、音綴の強弱と拍節による音強の強弱が一致している場合、音綴の強弱と強弱記号による音強の強弱が一致している場合は言語芸術的タイプ、これらが一致しない場合は音楽芸術的タイプとする。

なお、音価とは、音符によって示される、音の相対的な長さとする。音高とは、音符によって示される、音の相対的な高さとする。

【行】

同じ脚数（脚韻）をもつ各行の音楽が一致している場合、すなわちリズムのみ一致している場合、または旋律のみ一致している場合、または音楽が一致している場合は言語芸術的タイプとする。

イブ、同じ脚数（脚韻）をもつ各行の音楽が一致しない場合は音楽芸術的タイプとする。

なお、リズムとは、同一の拍節と音価の組み合わせとする。

【節】

各節の音楽が一致している場合は言語芸術的タイプ、各節の音楽が一致しない場合は音楽芸術的タイプとする。

【詩】

詩のテキストに変更がない場合は言語芸術的タイプ、詩のテキストに変更がある場合、すなわち詩のテキストに繰り返しがあある場合、詩のテキストに省略がある場合、詩のテキストに挿入がある場合、詩のテキストに書き換えがある場合は音楽芸術的タイプとする。

【音色】

声部と器楽伴奏、声部と声部の組み合わせが変化しない場合は言語芸術的タイプ、声部と器楽伴奏、声部と声部の組み合わせが変化する場合、例えば器楽伴奏を伴う楽曲で、器楽伴奏のみの部分がある場合や、重唱の楽曲で、声部の組み合わせに変化がある場合は、音楽芸術的タイプとする。

【音価】

最も長い音が最も短い音の 4 倍未満の音価である場合は言語芸術的タイプ、最も長い音が最も短い音の 4 倍以上の音価である場合は音楽芸術的タイプとする。

【音高】

最も低い音と最も高い音の音高の差が 1 オクターヴ未満である場合は言語芸術的タイプ、最も低い音と最も高い音の音高の差が 1 オクターヴ以上である場合は音楽芸術的タイプとする。

【リズム】

リズムのパターンが 4 種類以下である場合は言語芸術的タイプ、リズムのパターンが 5 種類以上である場合は音楽芸術的タイプとする。

【拍子】

拍子が変わらない場合は言語芸術的タイプ、拍子が変わる場合は音楽芸術的タイプとする。

【拍節】

ヘミオラやシンコペーション等によって拍節が変わらない場合は言語芸術的タイプ、ヘミオラやシンコペーション等によって拍節が変わる場合は音楽芸術的タイプとする。

なお、拍節とは、連続するいくつかのあいだに、アクセントの強弱の周期的パターンを生じたとき、そこに確立されるリズムとする。

【速度】

速度記号または速度標語の付されている箇所が 1 箇所以下である場合は言語芸術的タイプ、速度記号または速度標語の付されている箇所が 2 箇所以上である場合は音楽芸術的タイプとする。

なお、速度を規定する方法には、絶対的な速さを示す方法と、速度標語で示す場合がある。

【旋律】

旋律の音高またはリズムの組み合わせが 4 種類以下である場合は言語芸術的タイプ、旋律の音高またはリズムの組み合わせが 5 種類以上である場合は音楽芸術的タイプとする。

なお、旋律とは、連続的な音の音高とリズムの組み合わせによるまとまりとする。

【テクスチュア】

声部と器楽伴奏の関係、あるいは声部と声部の関係が変化しない場合は言語芸術的タイプ、声部と器楽伴奏の関係、あるいは声部と声部の関係が変化する場合、例えば器楽伴奏が単に伴奏のとしての役割を超え、歌唱旋律の模倣や装飾的な働きをした場合には、音楽芸術的タイプとする。

なお、テクスチュアとは、音の組み合わせ方、織り合わせ方とする。

【アーティキュレーション】

レガート以外のアーティキュレーションが付されていない場合は言語芸術的タイプ、レガート以外のアーティキュレーションが付されている場合は音楽芸術的タイプとする。

なお、アーティキュレーションとは、音の切り方、つなげ方とする。

【調性】

転調しない場合は言語芸術的タイプ、転調する場合は音楽芸術的タイプとする。

なお、調性とは、長短調いずれかの主和音をもつ和声的な音体系とする。

【和声】

機能 and 声に基づいた和声のみで構成されている場合は言語芸術的タイプ、機能 and 声に基づいた和声以外の和声が使用されている場合は音楽芸術的タイプとする。

なお、和声とは、同時に響く複数の音で和音が構成されることとする。また、トニック、ドミナント、サブドミナントの 3 つを機能 and 声とする。

【強弱】

強弱記号または強弱標語が付されている箇所が 1 箇所以下である場合は言語芸術的タイプ、強弱記号または強弱標語が付されている箇所が 2 箇所以上である場合は音楽芸術的タイプとする。

【発想標語】

発想標語が付されている箇所が 1 箇所以下である場合は言語芸術的タイプ、発想標語が付されている箇所が 2 箇所以上である場合は音楽芸術的タイプとする。

なお、音価とリズムと速度、リズムと旋律、和声とリズムなど各要素は他の要素に対し必ずしも自律性をもたず、不可分の関係で成立しているため、各視点による分析は重複する内容を含む。

3.4 「研究対象 B 群」の分析および分類

ここでは、「Heidenröslein」の詩の第 6 行について、「研究対象 B 群」における言語芸術と音楽芸術のかかわりを考察した結果について取り上げる。分析に際しては、最も客観的に楽

譜から読み取ることのできる「機能的特性」によることを主とする。「空間的特性」については、詩全体に対して、音楽がどのように配置されるかを分類するものであり、詩の第6行の分析にあたっては、「機能的特性」⑤詩【音色】及び【アーティキュレーション】の音楽を形づくる要素の特徴の変化を視点とした分析によることとする。「時間的特性」については、対象楽曲の成立が詩の発表以降であることから、9曲すべて音楽芸術的タイプであるとする。「物質的特性」については、L.v.ベートーヴェンの楽曲以外は器楽伴奏を伴っているか、重唱であり、L.v.ベートーヴェンの楽曲についても未完であり、伴奏を付す予定であった可能性が高いことから、9曲すべて音楽芸術的タイプであるとする。「語用論的特性」については、聴き手（読み手）と演奏者、または聴き手（読み手）と作曲者あるいは作者の関係性や、聴き手（読み手）の傾向によるところが大きいが、言語芸術的タイプ及び音楽芸術的タイプの両者の立場から客観的に分析する。

また、第6行を取り上げた理由は以下の3点である。第1に、各節の内容の変化に伴わず必ず各節で繰り返される行であること、第2に、この詩中で唯一脚韻をもたずに独立し“*Heidenröslein*”をリフレインする特別な部分であること、第3に、多様な解釈が可能であること、すなわち、語り手の地の文によるこの詩中で唯一、少年、あるいは野ばらが語っている部分とも、また単に言葉を、リズムを生み出す素材として扱っている部分とも捉えられることである。

図1は、各作曲家の“*Heidenröslein*”の第6行における言語芸術と音楽芸術のかかわり方について、左端に近づくほどより「言語芸術的タイプ」、右端に近づくほどより「音楽芸術的タイプ」として、作曲家名を示したものである。また、表7は、各作曲家が詩の第6行をどのように扱ったのかについて、横軸を「3.3 分類方法」において規定した「機能的特性」、縦軸をA【言語芸術的タイプ】、B【音楽芸術的タイプ】とし、該当する分類に○を付したものである。

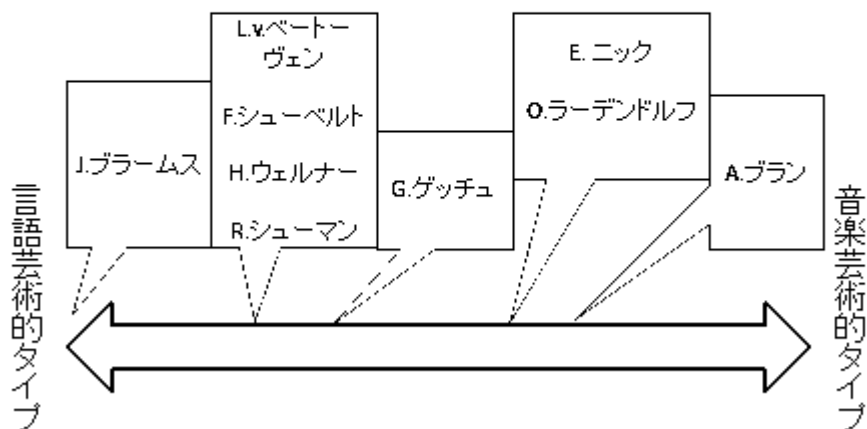


図1 作曲家の“*Heidenröslein*”第6行の分類一覧

歌曲における言語芸術と音楽芸術のかかわりに関する考察

表 12 各作曲家の“Heidenröslein” 第 6 行の分類

L.v.ベートーヴェン			R.シューマン			E.ニッケ		
	A	B		A	B		A	B
音節		○	音節	○		音節		○
単語 a	○		単語 a		○	単語 a		○
単語 b	○		単語 b	○		単語 b	○	
単語 c	○		単語 c	○		単語 c	○	
行		○	行		○	行		○
節	○		節	○		節		○
詩 a	○		詩 a	○		詩 a		○
詩 b	○		詩 b	○		詩 b	○	
計	6	2	計	6	2	計	3	5

F.シューベルト			A.ブラン			G.ゲツチュ		
	A	B		A	B		A	B
音節	○		音節		○	音節	○	
単語 a		○	単語 a		○	単語 a	○	
単語 b	○		単語 b	○		単語 b	○	
単語 c	○		単語 c	○		単語 c	○	
行		○	行		○	行		○
節	○		節		○	節	○	
詩 a	○		詩 a		○	詩 a		○
詩 b	○		詩 b		○	詩 b		○
計	6	2	計	2	6	計	5	3

H.ウェルナー			J.ブラームス			O.ラーデンドルフ		
	A	B		A	B		A	B
音節	○		音節	○		音節	○	
単語 a		○	単語 a	○		単語 a		○
単語 b	○		単語 b	○		単語 b	○	
単語 c	○		単語 c	○		単語 c	○	
行		○	行	○		行		○
節	○		節	○		節		○
詩 a	○		詩 a	○		詩 a		○
詩 b	○		詩 b	○		詩 b		○
計	6	2	計	8	0	計	3	5

(1) L.v.ベートーヴェン

全体としては、音価や音高、拍節によって言葉のイントネーションが活かされていること、記号や標語によって速度や強弱が変化しないことなどから、より言語芸術的タイプであるといえる。例えば、強音綴である“schnell”は弱音綴である“es”に対して、音価が長く、音高が高く、強拍である。

ただし、ある視点からは、音楽芸術的タイプに分類される箇所もある。例えば調性は、譜例 1 冒頭の第 4, 5 行目で平行調の二長調に転調し、第 6 行で主調のロ短調に戻る。ベートーヴェンの楽曲は、「研究対象 B 群」中唯一第 6 行を短調で扱っている。

また、3 度くり返される“Röslein”の旋律は、1 回目は 8 分音符の同音、2 回目は 16 分音符

の音階、3 回目は 16 分音符の跳躍を含む音型へと、毎回変化が加えられており、聴き手に分らないほどのわずかな変化とともに、発展していく音楽であるといえる。音階が挿入されることによりスムーズに流れ、フレーズが次のフレーズを引き出すような音楽のつながりが感じられる。

(2) F.シューベルト

譜例 1 9～16 小節

言語芸術的タイプに属する F.シューベルトの“Heidenröslein”は、原詩を尊重し音楽の形式を寄り添わせた点で画期的である。第 6 行に、第 2 行と類似の旋律を与えて統一感をもたせつつ、最後の 2 行では音型や速度を対照的に扱っている。例えば、第 6 行では、上行音階に「だんだん遅く」の指示やフェルマータによる休止があるため、だんだんと上昇して漂うような感じがするが、対する第 8 行では、3 度の跳躍を含む下行音型がテンポをとりもどすことにより、より拍節感や生き生きとした躍動感が感じられるとともに、おどけているようにも感じられる（譜例 1 □ 部分参照）。第 6 行と第 7 行をこのように対照的に扱うことで、最後の 2 行にまとまりが生まれ、音楽の形式になじみにくい[a-b-a-a-b-x-b]の脚韻構造を書き換えたり、間奏により中断したりすることなく、自然に楽曲を結んでいる。

また、伴奏の役割を開拓した歌曲王シューベルトをして、伴奏としての役割の域を出ない素朴で簡潔な本楽曲のピアノ伴奏は、この詩の童謡としての性格を表すとともに詩を浮かび上がらせている。

(3) H.ウェルナー

言語芸術的タイプに属しながらも、H.ウェルナーの“Heidenröslein”の美しい旋律の流れを可能にしたのは、8 分の 6 拍子という拍子であると考えられる。トロヘーウスの強音綴を 1・2 拍目（4・5 拍目）、弱音綴を 3 拍目（6 拍目）とすれば、音綴の強弱と音価の長短、また拍節の強弱までも一致し、音高の高低は音綴の強弱に逆らっても支障が小さいと考えられ

るため、8分の6拍子は、この詩の音綴の配列との親和性が高いといえる。

また、旋律は基本的に音階で構成されており、隣り合う音の音高の差は、最大でも3度である。このことが、この楽曲を多くの人に覚えやすくし、全楽曲中でも最も広く、そして永く歌い継がれる楽曲にしている。

(4) R.シューマン

特徴的であるのは、無伴奏混声四部合唱の演奏形態である。作曲者によって、パートはソプラノ、アルト、テノール、バスと指示されている。楽曲を通して声部の組み合わせに変化はなく、異なる声種が4部重ねられることで、一つひとつの語が豊かな響きを伴って発せられる。また、女声と男声が混ざった声で詩が読まれることによって、『野ばら』や『少年』のイメージが固定化されず、第三者の語り手によって語られている感じがするだろう。

同様に、リズムにも特徴的な点がある。楽曲全体を通して、8分音符+16分休符+16分音符（または付点8分音符+16分音符）のリズムが支配的な点である。『野ばら』に対するそわそわとしたはやる気持ちが表されているように感じられる。

第6, 7行では、“Röslein”の弱音綴 [lein] に対してより高い音があてられており、音綴の強弱と音高の高低が一致していない。また、強弱に着目すると、第5行の *cresc.* に対し、第6行には対照的に *p* が付されており、“Röslein”という言葉が印象的に浮かび上がる。

(5) A.ブラン

The musical score for A. Blum, measures 25-36, is presented in two systems. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 6/8. The vocal line is written in a single staff, and the piano accompaniment is written in two staves. The lyrics are in German. Three notes in the vocal line are circled: a G4 note in measure 25, a G4 note in measure 28, and a G4 note in measure 31. The piano accompaniment consists of a steady eighth-note pattern in the right hand and a bass line in the left hand.

譜例 2 25～36 小節

A.ブランの楽曲は最も音楽芸術的タイプであるとえる。音価は、2分音符から4分音符、3連符、16分音符へと変化し、音高は、約2オクターヴの音域で変化する。和声は、この行の終わりに機能 and 声から外れた副七の上方変位和音によって偽終止のように扱われる。強

弱は p から ff まで大きく変化する。また、形式は ABA 形式になっており、第 2 節では大きく変化し、速度は、*sempre rit.* や *molto rit.* の指示がある。

またさらに、詩に変更を加えている。ブランは第 6 行を 2 度くり返すとともに、2 回目には感嘆詞“o”を加えている。これによって、“Röslein”のリフレインが、『少年』の『野ばら』に対する呼びかけのように感じられる。歌詞の書き換えには、詩の形式を音楽の形式にあてはめるためにやむをえない場合や、詩中の言葉を音楽の素材として用いる場合もあるが、A. ブランによる書き換えはそのような場合であるとは言い切れず、変更によって自身の詩に対する解釈が反映されている。詩と音楽の融合によって、最も直接的に詩の内容が変容する例であるといえる。

(6) J.ブラームス

A. ブランとは対照的に J. ブラームスの“*Heidenröslein*”は、最も言語芸術的タイプであり、「研究対象 B 群」中最も詩本来の形式が重んじられた作品であるといえるだろう。具体的には、1 つの音節に対して 1 つの音高が単音で与えられており、また、一カ所を除き、音綴の強弱と音高の高低が一致している。また、音価の長短、拍節による強弱、強弱記号による強弱が一致している。さらに、同じ脚数（脚韻）をもつ各行のリズムが一致しており、4 分音符または 8 分音符からなる単純な 2 パターンのリズムによって韻律構造が明確化されている。

第 6 行では、“*Röslein*”にすべて 3 度音程の下行音型を用いられており、アーティキュレーションに着目すると、“*Röslein, Röslein, Röslein rot,*”に、1 小節ずつスラーが示されていることから、3 度の上行音型が強調されていると考えられる。3 回目の“*Röslein*”は 4 度高くなり、『野ばら』に対する想いの高まりが感じられる。

(7) E. ニック

E. ニックの楽曲は、より音楽芸術的タイプであり、『野ばら』のセリフや描写には女声を、『少年』には男声をあてる等、声部の使い分けがなされている点が非常に特徴的である。以下に、男声を下線、重唱を太字として、声部を記す。

Sah ein Knab ein Röslein stehn,
Röslein auf der Heiden,
War so jung und morgenschön,
Lief er schnell, es nah zu sehn,
Sah's mit vielen Freuden.
Röslein, Röslein, Röslein rot,
Röslein auf der Heiden.

Knabe sprach: „Ich breche dich,
Röslein auf der Heiden!“
Röslein sprach: „Ich steche dich,
Dass du ewig denkst an mich,
Und ich will's nicht leiden.“
Röslein, Röslein, Röslein rot,
Röslein auf der Heiden.

Und der wilde Knabe brach
's Röslein auf der Heiden;
Röslein wehrte sich und stach,
Half ihm doch kein Weh und
Ach,
Musst es eben leiden.
Röslein, Röslein, Röslein rot,
Röslein auf der Heiden

このような声部の変化が、登場人物の移り変わりのよう感じられ、聴き手は眼前の歌い手が俳優のように感じられるだろう。なお、第 6, 7 行目は唯一 2 重唱で歌わせており、これによって、“*Röslein*”のリフレインが、『少年』でも『野ばら』でもない何者かによって歌われる独立した部分に感じられるだろう。

(8) G.ゲツチュ

sehn, mich, Ach, sah's und muß mit ich es wie wills - len nicht ben Freu lei - den: den: } Rös - lein,

nah denkst zu an sehn, mich, sah's und muß mit ich es wie wills - len nicht ben Freu lei - den: den: } Rös -

der Hei - den. Rös - lein rot, Rös - lein auf der Hei - den.

- lein, Rös - lein rot auf der Hei - den.

Rös - lein rot, o - Rös - lein auf der Hei - den.

譜例 3 8~15 小節

G.ゲツチュの“**Heidenröslein**”は、第 6 行目は言語芸術的タイプに分類されるが、それ以外のほとんどは音楽芸術的タイプに分類される。旋法的なテーマがカノンを形成し、歌詞が聴き取れなくなり、和声は不安定で、テーマの縮小や拡大がなされる過程で拍節も詩の形式と合致しなくなる。しかし、第 6 行の“**Röslein**”という言葉に合わせて、すべての声部が縦に揃い、へ長調の安定した響きを与えられることによって、この言葉が浮かび上がるように作られている（譜例 3 □ 部分参照）。あえて詩の形式から外れることによって生まれる不安定な響きの世界を表現できる、音楽の手法の一つをみることができる。

(9) O.ラーデンドルフ

[illegible]

譜例 4 7~14 小節

より音楽芸術的タイプに属する O.ラーデンドルフの楽曲は、ピアノ伴奏付き女声 3 重唱

の演奏形態の特性が発揮されている。“Röslein”という言葉の一回目は上声2声、2回目は下声2声、3、4回目は3声、そして5回目から同じ音型をピアノに語らせている。それまではほとんど縦に揃えて歌われていた女性3部が第6行のみ声部の重ね方に変化が加えられたり、また詩が変更され“Röslein”が1回多く繰り返されたりすることによって、“Röslein”のリフレインが、あちこちで咲いている野ばらの情景を描写しているように感じられる。

また、形式は通作形式によっている。詩の形式をより重んじる有節形式が最も多い中、ラーデンドルフは、通作形式によって、各節の内容の変化をより重んじたと考えられる。

4. 考察

研究対象A群及びB群の分析及び考察によると、拍節や音価が言葉のアクセントを確保するため、音高は比較的自由に与えられることが分かる。歌曲において旋律の流れや美しさが重要な要素であるためだと考えられる。また、[a-b-a-a-b-x-b]の脚韻構造が音楽に反映されにくい点からは、反復や変化といった構成が音楽においてはより不可欠な要素であると思われる。

作曲者の数だけ、言語芸術と音楽芸術のかかわりには多様性がみられたが、言語芸術が本来もつ特性を損なわないように音楽を寄り添わせようとしているものと、音楽芸術が優位に、ある情景や心理描写を表現したり、言語芸術の内容を変容させたりするものが存在した。このように歌曲において詩と音楽のかかわりのタイプは多様に存在するが、それらを①空間的特性②時間的特性③物質的特性④語用論的特性⑤機能的特性の5つの特性から【言語芸術的タイプ】と【音楽芸術的タイプ】に分類することで両者のかかわりを浮き彫りにすることができた。

【言語芸術的タイプ】では、言葉のアクセントが音楽に活かされるため、詩が朗読されているように感じられるといえる。また、詩の韻律や脚韻といった詩の形式が音楽によって損なわれずに保たれるため、詩に接するのと同じように詩の形式美を鑑賞できるといえる。さらに、有節形式がとられることによって詩を覚えやすくし、この詩が多くの人に何度も読まれることが期待されるだろう。

これに対し【音楽芸術的タイプ】では、より歌唱性が高められる。演奏者として、詩の話者として、さらには詩の代理話者としての機能を果たしう歌い手の演奏によって、聴き手の虚構性、すなわち《メイクビリーフ (K.ウォルトン,1990)》をより強く促すといえる。また、複数の歌い手によって歌われる場合、ある言葉が重ねられたり、ずらして再生されたりする。また、特定の感情が引き起こされたり、登場人物の心情や情景がイメージされたりすることもより強く促されると考えられる。また、詩のテキストの変更によって、言葉が音楽の素材として用いられたり、詩の解釈が変容したりし、音楽が優位に感じられるといえる。

本研究の手法や分析によって、各楽曲の傾向を主観や雰囲気頼りに頼ることなく、客観性をもって捉えることができたと考えられる。そしてこのことは、全体としては【音楽芸術タイプ】として捉えられるものの、部分的には【言語芸術タイプ】とみることのできる楽曲

にも対応することが可能であった。歌曲を扱う際には、これらの5つの特性から分類することを通してその作品の特性を考察することによって、作曲者が一読み手として感じ取り、伝えようとした詩のよさや美しさも見えてくると考えられる。

各作曲者はそれぞれに独自の語法によって音楽を付すことで詩と音楽を融合し、“新しい世界”を生み出していた。同一の詩を基にしているにもかかわらず、その世界は実に千差万別であった。それは、詩の有する特徴や抽象性が個々人の捉え方や解釈に広がりを与えているばかりでなく、まさに音楽がどのように付されるかによって全く異なる芸術的様相を呈してくるからであると考えられる。音楽科における指導内容はそのことを対象とすべきである。

今後は、さらに分析を進め、二分法では表しきれない、すなわち【言語芸術的タイプ】とも【音楽芸術的タイプ】とも分類しがたい言語芸術と音楽芸術の多様なかかわり方も組み込むことのできる分類の細分化を試みたい。そして、そのような試みを理論的根拠として、音楽と詩の両者を関わらせて感じ取るための具体的な音楽科の授業の創出に繋げていくことを今後の課題としたい。

引用文献・参考文献

- ・坂西八郎,『楽譜 『野ばら』 111 曲集 楽譜』, SLUR, 2015
- ・坂西八郎,『楽譜「野ばら」 91 曲集』, 岩崎芸術社, 1997
- ・野村修,『ドイツの詩を読む』, 白水社, 1993
- ・赤井慧爾,『ゲーテの詩とドイツ民謡』, 東洋出版, 1993
- ・『平成 20 年小学校学習指導要領解説 音楽編』, 文部科学省, 2008
- ・『平成 20 年中学校学習指導要領解説 音楽編』, 文部科学省, 2008
- ・『平成 21 年高等学校学習指導要領 芸術編』, 文部科学省, 2009
- ・『平成 29 年中学校学習指導要領解説 音楽編』, 文部科学省, 2017
- ・T.G.ゲオルギアーデス,『音楽と言語』, 音楽之友社, 1966
- ・田中春美,『言語学のすすめ』, 大修館書店, 1978
- ・K.ウォルトン,『フィクションとは何か—ごっこ遊びと芸術—』, 名古屋大学出版会, 2016
- ・U.エーコ,『開かれた作品』, 青土社, 2011
- ・G.ジュネット,『スイューテキストから書物へ—』, 水声社, 2001
- ・G.ジュネット,『パランプセスト—第二次の文学—』, 水声社, 1995
- ・岡田暁生,『音楽の聴き方』, 中央公論新社, 2009

(2020年 1月22日 受付)

(2020年 3月13日 受理)