Ryutaro HIROTA: His Treatment of Melodies
－An Analysis through Some Transcription of His Music－

MAEDA Katsuji

BULLETIN OF THE
FACULTY OF EDUCATION, KOCHI UNIVERSITY No.74 2014
KOCHI, JAPAN

弘田龍太郎の旋律法に関する一考察
－楽曲分析と編曲のプロセスを通して－

前田　克治

『高知大学教育学部研究報告』第74号抜刷　2014年３月

論　文

弘田龍太郎の旋律法に関する一考察
―楽曲分析と編曲のプロセスを通して―

Ryutaro HIROTA: His Treatment of Melodies
― An Analysis through Some Transcription of His Music ―

前田　克治（高知大学教育学部）

MAEDA Katsuji

Faculty of Education, Kochi University

ABSTRACT

Born in the village of Doi, Aki County, Kochi Prefecture (now the city of Aki, Kochi Prefecture), Ryutaro HIROTA (1892 - 1952) composed various songs and opera, as well as instrumental pieces. He is particularly acclaimed for his artistic songs for children, such as 'Hamachidori', 'Kutsu ga naru' and 'Haru yo koi', which are still sung today, after many years, and therefore have influenced the musical mind of the nation.

The present writer has been transcribing, since 2008, not a few of Hirota's works, into varying media: chamber ensemble, brass, orchestra --- for different groups of instruments. Over the course of these transcriptions, the essence(s) of Hirota songs, what made them (works of the Taisho period) keep alive even after decades, had to be analyzed, and it led me to suspect that the composer's conspicuous treatment of melodies plays a vital role, along with other beauties in his music, while the words (poem, lyrics) are also indispensable, composed by Hakushyu KITAHARA and other notable poets, who advanced the Taisho movement of offering high-quality poetic songs to the children of modern Japan.

This essay will firstly analyze some of Ryutaro Hirota's major works for children, songs composed at the prime of his creativity, taking into consideration both the direct and indirect influence of the contents of poems (the meanings and the nuances of words), and look into the treatment of melodies. Secondly, the process of transcription I went through, with the results of my analysis ever in mind, will be traced and described, thereby exemplifying one approach to the contemporary interpretation of Hirota's music, searching throughout for the artist's basic vision of the world and his overall artistic perspective.

Ⅰ　はじめに

高知県安芸市（旧安芸郡土居村）出身の作曲家、弘田龍太郎（1892-1952）。その作品は、歌曲、オペラ、器楽曲等、多岐にわたっている。中でも、「浜千鳥」「靴が鳴る」「春よ来い」等、多くの優れた童謡を残しているが、その功績に比して、彼の作品についての本格的な論述は、決して多いとは言えないようである。

筆者は、2008 年来、オーケストラ、吹奏楽、室内楽等、種々の楽器編成による弘田作品の編曲を継続的に実施してきた。その過程で、主に大正期に作曲された彼の多くの作品が、歳月を経て、現在なお歌い継がれている理由として、童謡運動を牽引した北原白秋らの詩の力もさることながら、弘田の音楽の豊かさ、とりわけ旋律法における際立った特質が挙げられるのではないかという、自身の分析結果を得るに至った。

本稿では、まず、彼の最も創作が旺盛であった頃の主要な童謡について、詩の内容や言葉のニュアンスの、音楽への直接的、間接的影響について触れながら楽曲分析を行い、弘田龍太郎流旋律法の一端を明らかにする。さらに、その成果に基づき、筆者自身が行った弘田作品の編曲の過程を辿ることによって、現代における多様な作品解釈の一端を例示すると共に、弘田作品の根底にある世界観、その芸術的視座について総括する。

Ⅱ　弘田の音楽活動

弘田は、幼少年期より、ピアノ演奏を披露したり、耳にした楽隊の音楽をすらすらと記譜したりする等、既に音楽の才能を示していたと言われるが、作曲家としての実質的なキャリアは、東京音楽学校器楽部ピアノ科時代に始まる。以降、宮城道雄を中心とした新日本音楽運動への参加の他、民謡の研究やオペラの創作、児童合唱の指導や放送、講演等の仕事、さらに、晩年における幼児教育やリズム音楽創作など、その音楽活動は、実に幅広く多岐にわたった。昭和３年には文部省在外研究員として、ベルリンにピアノ・作曲を研究のため留学している。翌年、帰国してすぐの７月に東京音楽学校教授となるが、作曲活動専念のため、ほどなく９月に辞任する。このように、規制を嫌い、社会の中にいて自由に創作活動に勤しみたいとするその精神は、弘田の作風にも大いに影響しているといえよう。

弘田の主要な業績として、童謡の作曲が挙げられることは既に述べたが、大正時代は、鈴木三重吉、北原白秋らの「赤い鳥[1]」（7 年創刊）をはじめとして、以降、鹿島鳴秋、清水かつららによる「少女号」等、児童文学、童謡雑誌が次々と刊行され、詩人、作家、及び作曲家を巻き込んだ童謡運動華やかなりし時代であった。弘田にとっても、この間、大正８年「金魚の昼寝」「お山のお猿」「靴が鳴る」、9 年「浜千鳥」「叱られて」、10 年「雨」「雀の学校」、12 年「春よ来い」、13 年「キューピーさん」と、現在でも広く歌われている童謡を発表し、最も創作活動の充実した時期であったと言える。

Ⅲ　弘田作品の旋律分析

では、まず、こうした弘田の作品を、旋律を中心に、いくつかの要素に分けて分析を試みてみたい。

１　抑揚

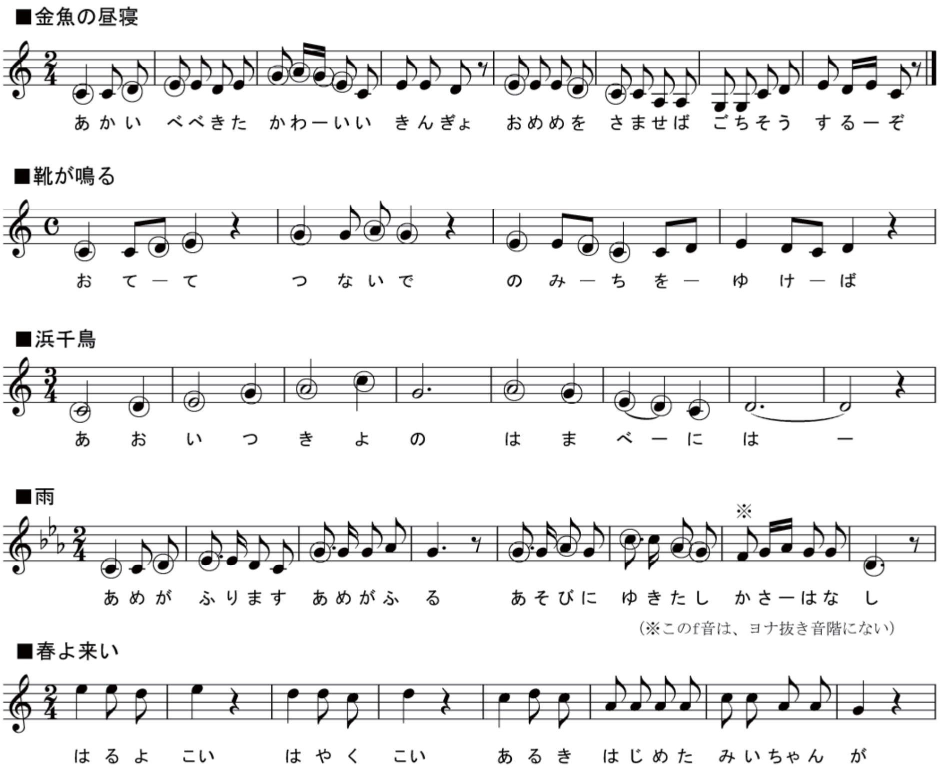
まず、弘田龍太郎の主要な作品の中から「金魚の昼寝[2]」「靴が鳴る[3]」「浜千鳥[4]」「雨[5]」「春よ来い[6]」の５曲（図表１）を取り上げる。

これらの楽曲は、いずれも、弘田の円熟期の作品にして最も親しまれている音楽と言えるが、その旋律は、全て、それまでの多くの日本の童謡、唱歌がそうであったように、Ⅳ度とⅦ度のないペンタトニックスケール、所謂ヨナ抜き音階に基づいて作られているのが特徴である。このうち、「雨」だけが、ヨナ抜き短音階であり、その他はヨナ抜き長音階である。そして、さらに眺めてみると、面白い事実が判明する。興味深いことに、「春よ来い」を除いた 4 曲までもが、非常に類似した抑揚を示しているのである。それは、主音（Ⅰ）から下中音（Ⅵ）、もしくは、主音（Ⅰ）からオクターブ上の主音（Ⅰ）まで順番に上行し、さらに、同じ道を下行してくる形、即ち、「ド・レ・ミ・ソ・ラ・ソ・ミ・レ・ド」、もしくは、「ド・レ・ミ・ソ・ラ・ド・ラ・ソ・ミ・レ・ド」[7] という旋律線である。ここではこれを、「波の抑揚」と呼ぶことにしたい（図表 2）。この抑揚は、低音からゆるやかに発して、徐々に情感を高め、また収まっていく、最もシンプルにして最も効果的な旋律作法と言えるだろう。そして、まさに、寄せては返す波の動きのように、自然で無理がない。なお且つ、これらの楽曲は、全体を通しても、いずれもほぼ１オクターブ以内の音域に留まっており[8]、歌うのが容易である。

さて、こうした弘田作品の抑揚の一致は、果たして、何を意味しているのであろうか。言うまでもなく、このことを理由に、作曲者の発想の貧困さや、芸術的素養の欠如を指摘するのは早計である。何故なら、限られた音域で、シンプルな音階の上行、下行進行を基礎とする進行は、ある程度、歌いやすさという実用的側面に配慮した結果であるとも言えるし、特に有名な作品にこのような傾向が顕著であることを差し引いても、彼の 2000 曲を超えるとも言われる作品の中で、類似する抑揚の作品が見られたとて、些かも不思議ではないからである。寧ろ重要なことは、個々の旋律が、このような同一の傾向にも拘わらず、実に、多

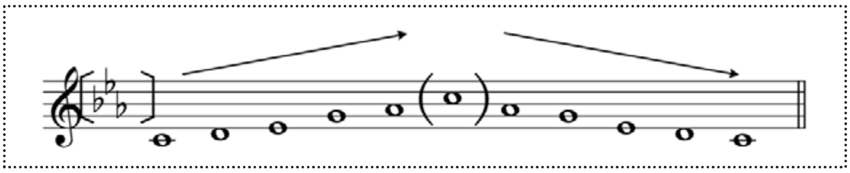
彩な様相を呈しているのは何故であるかということである。実は、そこにこそ、弘田の音楽を読み解く重要な鍵が隠されているのではあるまいか。そこで、次に、先に述べた４曲、「金魚の昼寝」「靴が鳴る」「浜千鳥」「雨」について、いくつかの観点から、さらに比較検討を行うことにする。

図表１



（ここでは、比較のため、全てC dur、もしくは c moll で表記している。原曲の調性は次のようになっている。
「金魚の昼寝」F dur、「靴が鳴る」D dur、「浜千鳥」Es dur、「春よ来い」Adur、「雨」cis moll 。）

図表２　「波の抑揚」



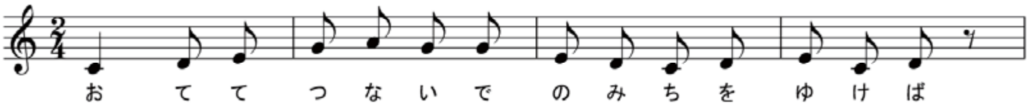
２　拍子とリズム

まず、拍子についてであるが、「金魚の昼寝」は４分の２拍子、「靴が鳴る」は４分の４拍子、「浜千鳥」は４分の３拍子と、全て異なった拍子で書かれている。

言葉を含めてリズムに着目すると、「金魚の昼寝」では、８分音符を主体とした規則的な流れの中に、「かわーいい金魚」「ごちそう　するーぞ」[9]といったこぶしを効かせることによって、赤いべべ[10]を着た金魚のユーモラスな様子を表現している。ここには、弘田の遊び心が感じられる。

「靴が鳴る」は、 という明瞭快活なリズムが使用され、颯爽とした行進曲の趣で溌剌とした昂揚感がある。そして、「金魚の昼寝」と同様、「おてーて　つないで　のみーちをー　ゆけーば」等、独特な歌い回しが冴えている。その証拠に、もし、次のように節を付けてみるとどうだろう（図表3)。

図表３



これは、最も初歩的な旋律作法であると考えられるが、図表１の原曲に比べるとその差は歴然としていて、いかにも平板で、躍動感が欠如している。弘田は、１音節につき１音符という原則に拠らず、リズムを重視し、旋律に明確な動機的役割を担わせることで、生き生きとした表現を目指したのであろう。また、実際にこのリズムは、手をつないで歩く足と手のリズムに丁度よいことも、この作品が広く支持される理由であると考えられる。

では、「浜千鳥」はどうであろうか。ここでは、3/4 𝅗𝅥 ♩ | 𝅗𝅥 ♩ | 𝅗𝅥 ♩ | 𝅗𝅥. | というリズムが、ゆったりとした心地よい周期性を生み出し、まさに、詩に描かれる海辺の情景そのままである。自然の穏やかさと同時に雄大さを感じさせるこの旋律は、上の２曲と違い、ほぼ１音節につき１音符が宛がわれていて、装飾的な動きは少ない。さらに、１小節につきわずか２ 音節（２音符）が基本で、詩の１行が、音楽では、通常の４小節の小楽節ではなく、８ 小節の大楽節で表現されていることで、大変息の長い旋律となっている。このことが、豊かなスケール感を生みだしている大きな理由であろう。

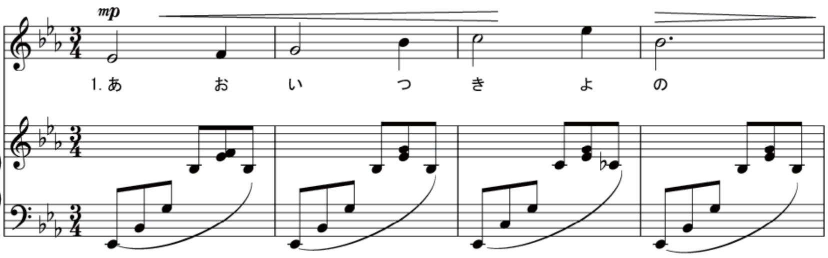
３　旋法

「雨」は、同じ２拍子という点において「金魚の昼寝」と、冒頭４小節の構成音の比較の上において、特に「靴が鳴る」と親近性が高い。にもかかわらず、唯一の短旋法によって書かれたこの作品の抑制されたリリシズムは、「靴が鳴る」の明快さはもとより、「金魚の昼寝」のユーモラスさ、「浜千鳥」の大らかさといった性格からも、著しい対比を見せており、「波の抑揚」の中でも異彩を放つ。

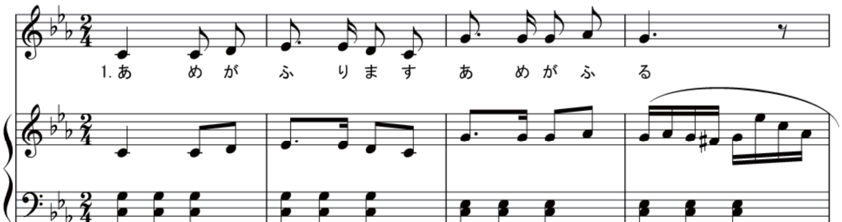
４　伴奏

旋律に付随するピアノ伴奏部にも目を向けてみたい。旋律同様、伴奏も、決して凝った造りではないのだが、やはり穏やかな波を模倣するかのような「浜千鳥」のアルペジオ音型（図表 4）、「雨」での雨音を想起させる左手のリズム（図表５）、これらは、単純な表現ながら、さながらシューベルトのリート「糸を紡ぐグレートフェン」や「魔王」の伴奏部の糸車や嵐の表現のように、独立した役割を担っており、各作品、及びその旋律の個性をさらに際立たせることになっている。

図表４　「浜千鳥」伴奏



図表５　「雨」伴奏



５　その他

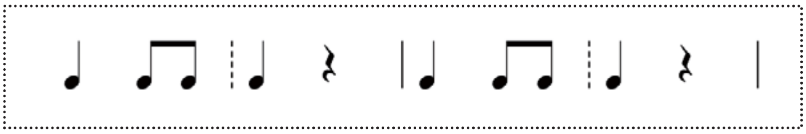
以上のように、これら４曲の「波の抑揚」は、詩やそれが指し示す内容、あるいは、言葉のリズムに応じて、様々なヴァリエーションを伴って表現され、互いに個性を際立たせているのである。

ここで、図表１の「春よ来い」の旋律についても若干触れておかねばならないだろう。この作品を最後に取り上げるのは、旋律線が、いきなり全曲の最高音から開始されるという点において、明らかに他の４曲とは異質であるからである。しかし、これには理由がある。それは、詩の冒頭が、「はるよ　こい」という呼びかけから始まっているからである。他の作品と同様、低音域から徐々に上行する旋律では、まだ年端もいかない女の子の無邪気な声のトーン、何とも言えない愛くるしさは伝わって来ない。

もうひとつ注目すべきは、第１節の歌い始めである。「金魚の昼寝」「靴が鳴る」「浜千鳥」「雨」の４曲は、それぞれ「あかい」「おてて」「あめが」「あおい」と、何れもあ行、つまり母音で開始されているのに対し、「春よ来い」だけが、「はるよ」という子音で開始されているのは、果たして偶然であろうか。このことは、響きのやわらかい母音は、低音から優しく自然に音の立ち上がる風に、子音は、敢えて高音からの開始によって、はっきりと強調して、勢いをつけて歌うように設定されていることを意味する。「春よ来い」の歌いだしには、全く逡巡がない。この呼びかけには、あどけない少女の純粋無垢な心そのままが表現されているのである。語感の面でも、「はーるよ」の最初の「は」を引きのばし、「こい」の部分を、四分音符ひとつで短く表現したところが如何にも愛らしく、弘田の日本語に対する非常に繊細な感性が感じとれる。

ところで、単純明快なこの冒頭のリズムであるが、実は、拍子こそ違えど、実は前述の「靴が鳴る」と同じ構造なのである。ここでは、この２曲の冒頭に共通するリズムを、「春の律動」（図表６）としておきたい。この「春の律動」は、特に、歯切れよい８分音符と４分休符の使用によって、明るさ、無邪気さ、元気さといった、前向きで肯定的なイメージの創出に一役買っていると言えよう。

図表６　「春の律動」

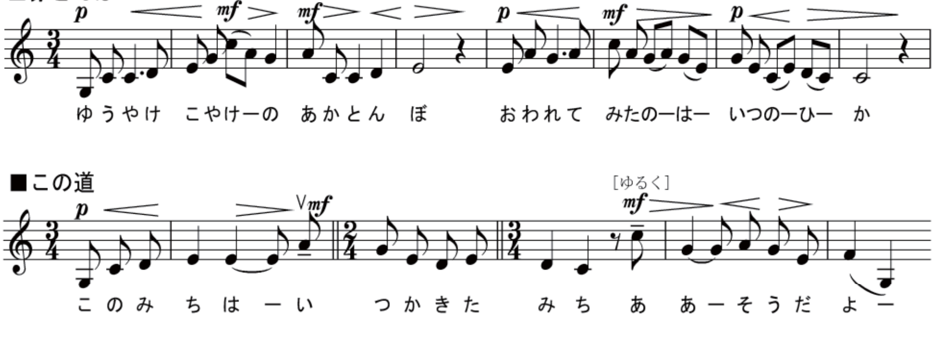


Ⅳ　山田耕筰のメロディとの比較

ここで、弘田より６歳年長の山田耕筰のメロディと比較してみたい。

「赤とんぼ[11]」と「この道[12]」（図表７）は、低音域から高音域まで上昇していく大らかな旋律であるという点において、弘田における「波の抑揚」とある程度類似した性質を持っている。さらに、「赤とんぼ」はヨナ抜き音階、「この道」の前半部分も同じ音階が意識されている。しかし、弘田の前述の作品の抑揚が、ほぼオクターブの音域に留まっており、比較的なだらかな動きであるのに対し、山田の作品は、いずれも11度という広い音域を有しており、凹凸も激しく、時に最低音から最高音まで一気に上りつめる等、変化の多い抑揚を持つ。

図表７

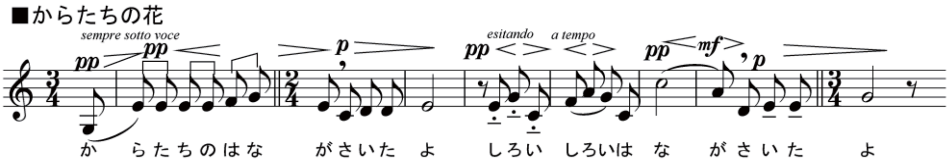


（「赤とんぼ」の原曲はEs dur、「この道」はE dur）

「からたちの花[13]」(図表8）の旋律も、前掲2曲と同様、11度という幅広い音域に拠っている。しかし、この作品で、より注目すべきは、日本語の旋律への転化の方法である。何より特徴的なのは、1音節につき1音符、そして、ほとんどどの音節も均等な8分音符の音価が与えられていることである。そのため、リズムの上では平板で、変化が乏しく感じられる。自在に変化する拍子は、音節の数の増減によるもので、いわゆる通常の強拍、弱拍が生み出す拍子感、及びその機能とは切り離して考えるべきであろう。日本語の話し言葉の美しさを自然に音楽に活かすという意味では徹底しており、言葉と音楽の抑揚、さらに律動は、一体不可分なものと捉えられている。山田の表現上の工夫は、全体性よりも、寧ろ細部に向けられており、言葉の意味するところの微妙な陰影、語感の繊細なニュアンス等は、瞬間的なダイナミクスの変化や細やかなアーティキュレーションによって表現されている。

また、形式に目を向ければ、この詩が、2行ずつ6節からなるのに対し、有節形式ではなく、通作風の音楽形式を採用しているのは、まさに、日本語のイントネーション、言葉のニュアンス、意味に拘るが余りである。有節形式では、単調になるばかりでなく、各節の言葉のイントネーションの違いや意味内容によって、どうしても音楽表現との齟齬を免れないのである。しかし、ロマン派のドイツ・リートに於いては最も重要な、全体構造の中での各部の極端な対比や感情の起伏、劇性を排している点において、通常の通作形式とはまた違った意味合いを持つ。あたかも日常の絶え間ない穏やかな反復の中に、繊細な感受性を働かせることに似ているかもしれない。細部の表現を優先すれば、全体構造は捉え難く曖昧で、緩やかなものとなる。

図表8



（原曲はG dur ）

このように、山田は、リズムや拍子の規則的な流れや音楽構成上のまとまりよりも、日本語のニュアンスの正確な再現を目指し、それにより奥行きのある表現を目指したと言える。山田の旋律と比較すれば、弘田のそれは、幾分大雑把に見えてしまうのだが、弘田は、より平明な語法で、言葉に鋭敏でありながらも、それに縛られることなく、大らかな旋律線を描き出し、規則正しい拍子、簡潔なリズム、動機的作法により、印象に残る親しみ易い音楽表現を試みたと言えるだろう。もちろん、この2人を、数曲の作品のみで論じることは、それぞれの多様性、多面性を否定することになるのだが、大概的に捉えるならば、山田は、瞬間が捉える言葉のニュアンスや和音の微妙な色合いといったミクロ的表現において、弘田は、大らかな旋律線の持つ力性や、見通しの良い全体構成といったマクロ的表現において、より真価を発揮していることが窺えよう。

V　弘田メロディに見る表現の本質

「旋律のみにとらはれて言葉のアクセントを無視してはならない。それと同時に全く言葉のアクセントにとらはれて、不自然な窮屈な發展性のない固い旋律を書いてはならない。アクセントを守ることはどこ迄も原則である。言葉のアクセントに從つてよい旋律を書くことが第一義であって、アクセントのために旋律を決して第二義的に扱つてはならない。」(弘田龍太郎)

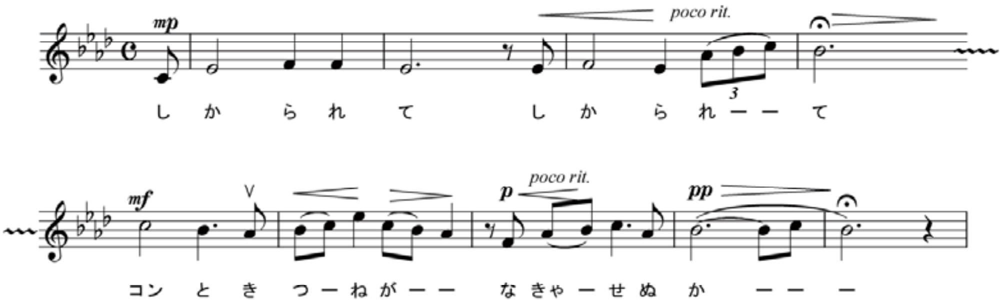
上記は、弘田の著書「作曲の初歩」[14]からの引用である。ここでのアクセントとは、話す時の声の高低を指している。弘田は、日本語のアクセント（高低）を旋律に転化させることを原則としながら、それに拘泥するあまり、窮屈な旋律にならないよう注意を促しているのである。実際、「浜千鳥」の詩のアクセント（高低）に対し、旋律のアクセント（高低）は一致していると言い難い。しかし、それにも拘わらず、音楽が臨場感を失っていないのは、旋律が、言葉ひとつひとつの細かな響きのニュアンスより寧ろ、詩が描き出す全体的な情景、あるいはイメージそのものを表現しているからである。ここでは、「打ち寄せる波」、もしくは「飛翔する鳥」のイメージが、弘田にこのような旋律を描かせたのであろう。

最後に、言葉と音楽に関して、弘田の中でも、例外的ではあるが秀逸な旋律例として、「叱られて」(図表 9）を挙げておきたい。この作品における民謡調の唱法は、言葉の持つイントネーション、もしくはアクセントに縛られない独特なリズムの用法と相俟って、一種独特の不思議な雰

囲気をもたらしている。そして、詩に描かれる少女の不遇な境遇と照らし合わせ、心の襞に深く働きかけるのである。弘田の作品の中でも、　特に内面性の克った表現であり、このような繊細で柔軟性に富んだ旋律作法も、また、彼の作曲家としての多様な側面を露わにしていると言えるだろう。

ところで、「(し)かられて」は、子音の歌い出しであるが、「波の抑揚」に近い低音から徐々に上昇する旋律であり、前述の論理からすると矛盾している。しかし、詩に登場する少女は叱られているのであるから、高音の弾んだ声の調子がそぐわないのも、至極当然ではある。そこで、この矛盾の解決策として弘田が採用したのが、弱起のリズムである。これにより、歌い始めの「し」の発音は、低音にも拘わらず、大変注意を惹き付ける重みのある音節となり、開始部の印象を一層強めることになっているのである。

図表 9　「叱られて」冒頭、及び曲尾



このように、上記の事実から浮かび上がってくるのは、弘田の詩の解釈や言葉の響きに対する感受性の鋭さと、作曲家としての豊富で多彩な語彙力である。時にその平明さによって、芸術的価値を見過ごしてしまいそうになるが、平明な表現の中に、各曲が、いずれも詩の内容に応じた実にニュアンスに富んだ個性的な表現世界を確立していることこそ、弘田の音楽語法、そして、作曲家精神の神髄と言えるのではないだろうか。

Ⅵ　弘田龍太郎作品の発展的解釈

さて、筆者は、2008 年より、多くの弘田作品を編曲してきた。前章での弘田作品の特徴も、多くは、事前調査の段階で、もしくは編曲の過程において、明らかになったものである。本章では、これらの研究結果を踏まえた上で、編曲作品の分析を行うことによって、弘田作品の新たな魅力を掘り起こし、さらに、解釈の多様性に目を向けることで、その本質に迫りたい。

1　前田の編曲作品について

筆者が編曲した弘田作品は、重複を除いて 9 曲（一時的な引用を含むと 10 曲）、楽器編成も、管弦楽、吹奏楽（独唱、合唱付き）、室内楽、弦楽合奏と、様々である。参考までに、下記しておく（図表 10）。

図表 10　前田克治による弘田龍太郎編曲作品一覧

	編曲作品名（編曲年）	弘田作品タイトル	演奏時間	楽器編成
①	弘田龍太郎ファンタジック・メドレー(2008)	1. 雀の学校 2. 春よ来い 3. 鯉のぼり	8 分	2 クラリネット・ソロ ピアノ・ソロ、 吹奏楽
②	弘田龍太郎　2 つのノスタルジック・メロディ(2008)	1. お山のお猿 2. 叱られて	7 分	フルート、オーボエ、ハープ
③	浜千鳥幻想(2008)	浜千鳥	6 分	2 管編成オーケストラ
④	雨(2008)	雨	5 分	オーボエ・ソロ、弦楽合奏
⑤	おててつないで～弘田龍太郎メドレー (2010／2012 改訂)	1. 靴が鳴る 2. キューピーさん 3. 雨 4. 浜千鳥	17 分	ソプラノ独唱 混声合唱 吹奏楽

ここでは、この中から⑤「おててつないで〜弘田龍太郎メドレー[15]」(2010年初版／2012年改訂版）における編曲の方法を探ってみたい。これは、ソプラノ独唱に、混声4部合唱（少なくとも100名)、ピアノ、チェレスタ、ハープを含む吹奏楽（49名)、計約150名の演奏者を要する演奏時間約17分を要する作品である。選曲は、「靴が鳴る」「キューピーさん」「雨」「浜千鳥」の4曲から成り、そこに独立した序奏と後奏を加えた。

2　編曲の方法

一口に編曲といっても、その方法は様々である。演奏形態やジャンル、あるいは、演奏の目的によって、原曲への眼差し、忠実度も異なってくるからである。例えば、原曲を規範として、単に異なる演奏形態へ置き換える方法もあるが、「おててつないで」では、こうした単なるトランスクリプションに留まらず、編曲者として、さらに踏み込んだ自由な解釈を行っている。それには、主に、以下の3つの理由がある。

まず第一に、この作品が、メドレーであることが挙げられる。当然のことながら、選曲や、その構成法は、編曲者に委ねられ、それが作品の性質を大きく決定づけることになる。

第二に、ジャンルである。所謂原典志向で、専門性、厳格性を重んじる西洋クラッシック音楽作品と違い、ごく一般の幼児、ないしは子供が、自身で歌ったり、親が歌って聴かせる童謡作品は、楽譜への依存度が比較的低く、演奏機会を選ばないという意味において、もともと、ある程度汎用的性質を備えていると考えられる。

第三は、演奏効果についてである。これは、第二の理由にも関連するが、これら童謡作品のピアノ伴奏部は、一部の例外を除き、初歩の演奏者にも弾けるように平易な書法が意識されている場合が多いことから、演奏会向けに編曲する場合、演奏効果を高めるために、適切な補筆、改編が、しばしば行われる。また、当然、ピアノ伴奏部をオーケストレーションする際に相応しい語法の変化、ないしは置き換えが、場合により必要となる。「おててつないで」の場合、管楽器に加えて、ピアノ、ハープ、チェレスタや種々の打楽器を用いた吹奏楽ならではの色彩の探究もこれを後押しすることであろう。

これらのことから、筆者の編曲スタイルは、旋律は、ほぼ忠実に再現しているものの、その他の要素については、かなり自由な解釈を行っている点において、原曲に基づいた自由なファンタジーに近い。具体的には、ハーモニーの扱いや、楽器書法における多様性であるが、動機の関連付けや、序奏、間奏、後奏を含めた自由な構成法の上でも、独自性の強い大胆な改編を行っている。ただし、誤解のないように述べておくが、それは、多少、意訳があるにせよ、原曲のイメージを払拭することが目的ではなく、弘田の世界観に寄り添いつつ、そのエッセンスを絞り出すことこそを、まさに、基本姿勢としているからである。

3　編曲の構成

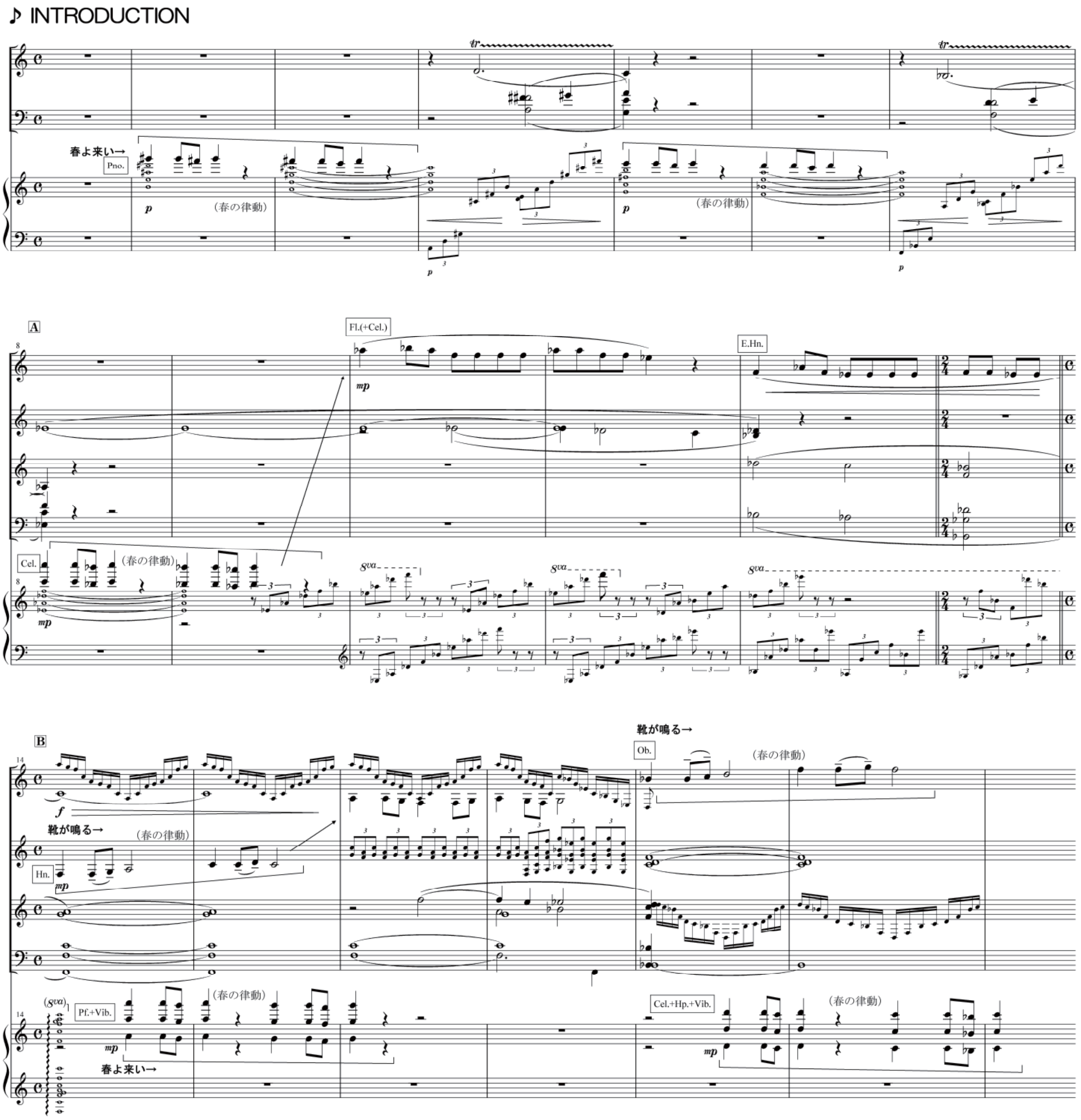
さて、前章によって、弘田の旋律の特徴を明らかにした。実際、このことが、「靴が鳴る」「キューピーさん」「雨」「浜千鳥」の4曲の選択に大きな意味を持つことになる。筆者は、単にこれらの作品をメドレーとして並列的に繋げるのではなく、主題の関連性を、例えるなら循環形式のソナタのように有機的に関連付けて、個々の対比の中にも全曲として堅牢な構造を築くことを意識した。その上で、詩の表現する世界を統合し、そこにひとつの物語性を創出することを試みた。ここで、「春の律動」「波の抑揚」が大きな意味をなすことになる。その為、図表10の一覧には記載していないが、「春よ来い」「金魚の昼寝」の主題も部分的に利用した。即ち、序奏部では、「春よ来い」と「靴が鳴る」を共存させ、「浜千鳥」の途中の間奏では、3拍子に変奏された「靴が鳴る」と、「金魚の昼寝」、さらに「春よ来い」の主題を、さらに、後奏部では、再び「靴が鳴る」の主題を使用することになった。これらは、1）全曲にまたがる統一（循環）主題が提示される「序奏」と「靴が鳴る」、2）溌剌として爽快、滑稽で遊び心のある短い楽章、あたかもスケルツォ楽章のような「キューピーさん」、3）唯一の短調で、静かでやや陰鬱な雰囲気の中にも抒情性に満ちた緩徐楽章的「雨」、4）壮大な曲想にして、これまでの主題が集結する最終楽章「浜千鳥」（後奏含む）というように、あたかも伝統的な4楽章構成の交響曲、あるいは交響的組曲のような伝統的スタイルを想起させる。結果的に、弘田の潜在的な嗜好性が、これら複数の旋律を、統一性のある主題として結びつけることを可能にしたと言っていい。

4　編曲プロセスに見る弘田作品の解釈

では、いくつかの略譜を挙げながら、具体的に編曲プロセスを示していくこととする。特に、ここでは、最初と最後の部分、具体的には、オリジナルに書き加えた「序奏」、4曲目の「浜千鳥」の途中の「間奏」、さらに「後奏」部分を、本論題の中心である旋律に着目して取り上げてみたい。

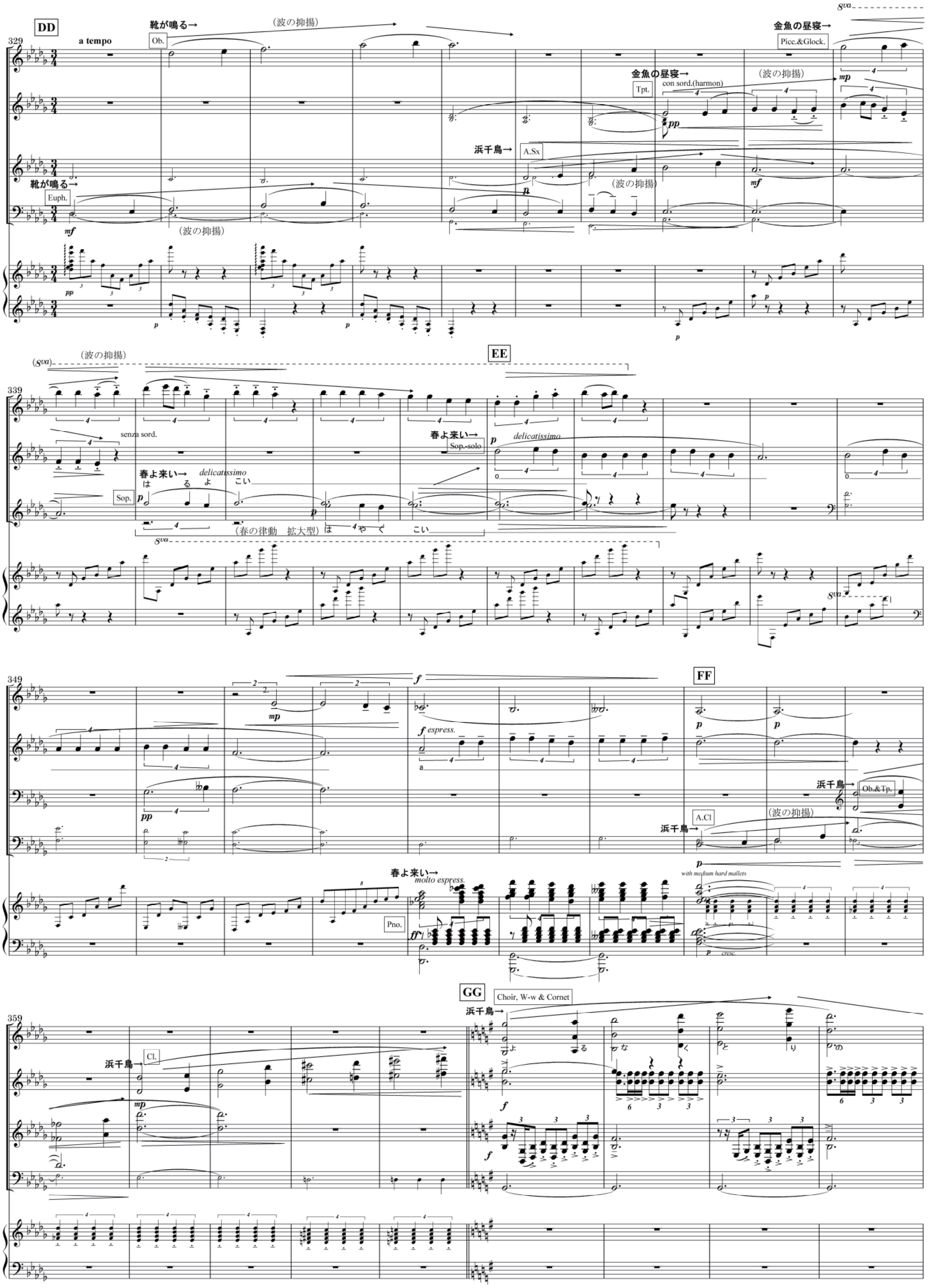
まず、序奏部（図表11）は、ピアノによる「春よ来い」の主題によって、静かに開始される。練習番号[B]では、ホルンのソロによる「春よ来い」に、ピアノとヴィブラフォンによる「靴が鳴る」の主題が応え、それらは、互いに呼び交わしを始める。全曲を貫く「春の律動」の提示である。

図表 11 「おててつないで」序奏部（1〜20 小節目）



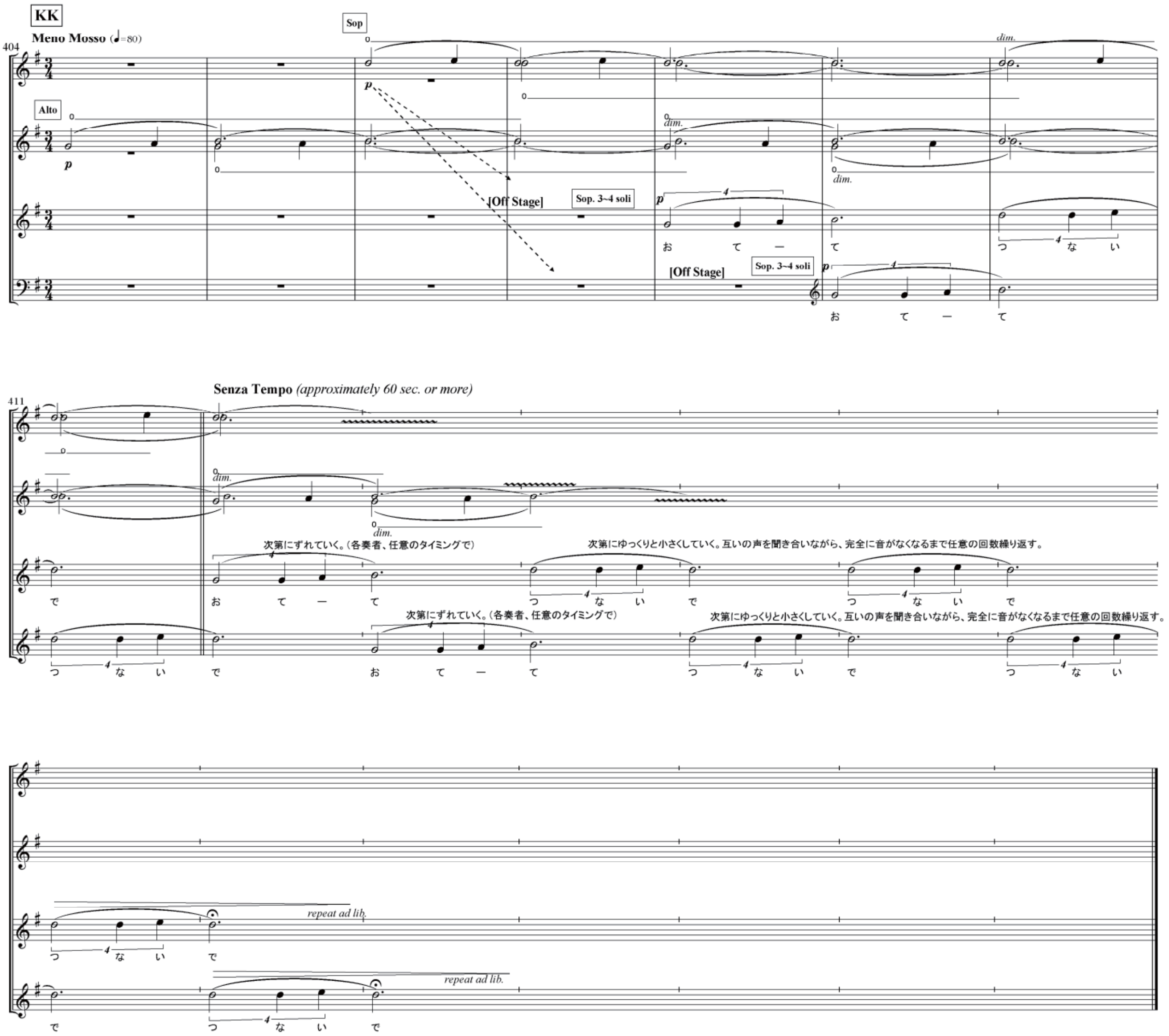
「浜千鳥」第 1 節と第 2 節の間奏部では、3 拍子に変化した「靴が鳴る」の後、ピッコロとグロッケンシュピールによる 3 拍 4 連による「金魚の昼寝」の出現が、「春の律動」を誘引する。「春よ来い」と呼ぶ声が、遠くから鳴り響くように繊細に合唱により歌われ、空間を包み込む。この後、徐々に音楽は高揚し「浜千鳥」の第 2 節が tutti によって高らかに歌われることになるが、「春よ来い」での、今か今かと春を待ち侘びて、おんも[16]に出たいと泣いている幼子の、あどけないながらも切ない心情と、冬の寒空で、親とはぐれて鳴く浜千鳥のそこはかとない寂しさが折り重なり、そこに、新たな情景を映し出す（図表 12）。

図表 12　「おててつないで」より「浜千鳥」第 1 節と第 2 節の間奏部〜第 2 節冒頭（329〜367 小節目）



後奏では、「おーてーてー　つーないでー」のフレーズが、女声によって３拍子で歌われる。やがて、ヴォカリーズは、言葉へと引き継がれ、リズムも４拍子（実際には３拍４連）の原型に戻って、各奏者が自由なテンポでリフレインしながら、徐々に空間の中に消えていく。これにより、「浜千鳥」のテーマの残照を留めながら、序奏部の遥かな記憶を呼び起こす。そして、再び序奏へ連なる円環的時間を暗示することとなる（譜例 13）。

譜例 13　「おててつないで」より後奏部分（404～412 小節目）



５　まとめ

以上の編曲プロセスは、弘田作品の解釈の一端を示したものである。これまで述べてきたように、いくつかの旋律から抽出した「波の抑揚」や「春の律動」といった動機成分は、これらをメドレーとしてひとつの編曲作品に完成させる上での大きな指針となった。それと共に、特に、浜千鳥の間奏部において採用した、種々のテーマの自由な変形、あるいは重ね合わせの手法は、原曲を超えて、さらに複層的なイメージを紡ぎ出すこととなった。しかし、これを、度を越した逸脱と見做すべきであろうか。いや、結局のところ、「おててつないで」の成立には、弘田の旋律が有する強い喚起力に依拠しているところが非常に大きいのである。

この編曲を通して、弘田の個々の作品が、各々自律した輝きを放ちつつ、実は、互いに照射し合うように配列され

た一群の星座のように、しなかやな連続性を成していることが、改めて明白となろう。

Ⅶ　おわりに

本論文では、歴史研究や人物研究といった側面より、寧ろ、純粋に作曲法的観点から、弘田作品の音楽的現象面に主眼を置き、彼の意識的、無意識的な旋律的特性を浮き彫りにしてきた。また、旋律と不可分の詩の分析も、それ自体が本題となることを避けた。これは、詩を手掛かりとするあまりに、情緒的な解釈となるのを避ける為である。そもそも、弘田の旋律は、詩を抜きにしても、単独で十分な魅力を放っている。事実、筆者の実施した「おててつないで」以外の編曲作品は、管弦楽や吹奏楽を含めて、全て、歌を用いない器楽のために書かれている。とはいえ、当然、旋律構成の核心に関わる事象については、寧ろ積極的に取り上げた。

以上の結果、幾分、論旨に偏りがあることは避けられないし、さらなる検証が必要な部分も、当然残っていることと思う。しかし、同時に、音楽現象面への特化は、ある意味、弘田の音楽の本質を明らかにする上での最も客観的な手法であると言えよう。反対に、前田の編曲作品とその編曲方法は、これらの客観的な事実を踏まえつつ、そこから新たな解釈の可能性を切り拓くものである。

弘田龍太郎の音楽活動は幅広く、多面的な才能を持っていた。権威を嫌い、趣くままに筆を走らせたが、その音楽についても同様に、結論を収斂させることは、容易ではないだろう。しかし、敢えて矛盾を肯定しつつ集約しようとすれば、以下のようなことであろうか。

弘田の音楽は、普遍的なテーマに根差しながらも、現代においても幅広い解釈を許容する大らかさ、懐の深さを備えており、その旋律は、直観的にして理知的で、平明にして多様性に富み、自律した美しさを保ちつつ、無限の遊びに満ちている。

註）

1 子どもの純粋な感情を育て、芸術として真価ある童話と童謡の創作を目的に創刊された雑誌は、北原白秋・西条八十・野口雨情らの、多くの童謡を生み出した。作曲には成田為三・草川信・中山晋平、本居長世、そして山田耕筰らが参加し、主に雑誌に掲載された童謡を基に、多くの優れた音楽が作られた。

2 鹿島鳴秋作詞　大正8年（1919年）作曲

3 清水かつら作詞　大正8年（1919年）作曲

4 鹿島鳴秋作詞　大正9年（1920年）作曲

5 北原白秋作詞　大正10年（1921年）作曲

6 相馬後風作詞　大正12年（1923年）作曲

7 図表1の丸印の音符参照。

8 「金魚の昼寝」のみ9度の音域を有している。

9 下線部は、1音節に複数の音符が用いられている箇所

10 着物のこと

11 三木露風作詞　昭和2年（1927年）作曲
『山田耕筰全集4』、第一法規出版 1964　56, 57頁

12 北原白秋作詞　昭和2年（1927年）作曲
前掲、108, 109頁

13 北原白秋作詞　大正14年（1925年）作曲
『山田耕筰全集5』、第一法規出版 1964　20, 21頁

14 弘田　龍太郎　「作曲の初歩」、岩本書店 1936　28頁

15 【初演】全国生涯学習フォーラム　まなびピア高知 2010
2010年11月　高知市文化プラザかるぽーと大ホール
独唱：岡本知高　合唱：土佐女子中学高等学校、高知学芸中学高等学校、丸の内高等学校　吹奏楽：高知西高等学校、岡豊高等学校　指揮：中山直之
【再演（改訂版）】第43回中国四国音楽教育研究大会
2012年11月　高知県民文化ホールオレンジ
独唱：石橋栄実　合唱：土佐女子中学高等学校、高知学芸中学高等学校、丸の内高等学校　吹奏楽：高知西高等学校、岡豊高等学校、丸の内高等学校　指揮：中山直之

16 戸外のこと

引用・参考文献

長田暁二編　『日本抒情歌全集①』、ドレミ楽譜出版社 1986-2004　158-159, 163, 276-277頁

長田暁二編　『日本抒情歌全集②』、ドレミ楽譜出版社 1991-2004　148-149頁

長田暁二編　『日本抒情歌全集③』、ドレミ楽譜出版社 1997-2004　136頁

兵等剛　『童謡の里・安芸弘田竜太郎をしのぶ』1-4、高知新聞 1991

弘田龍太郎　『作曲の初歩』　、岩本書店 1936

前田克治『"おててつないで"～弘田龍太郎メドレー』、2010-2012

三國正樹『「編曲」の研究』、群馬大学教育学部紀要 2005

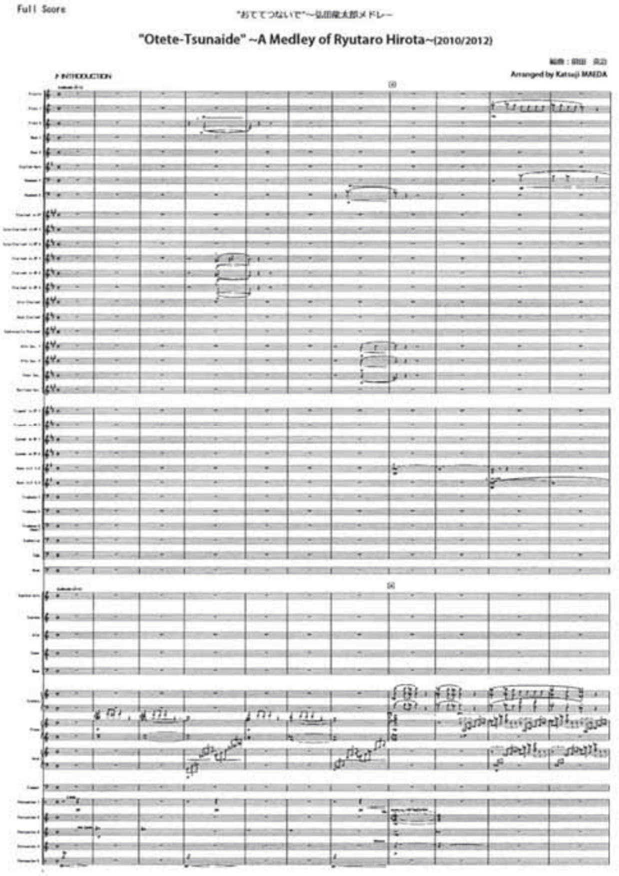
森澤郁夫監修　『子どものための歌―弘田龍太郎作品集―』、創風社 2009

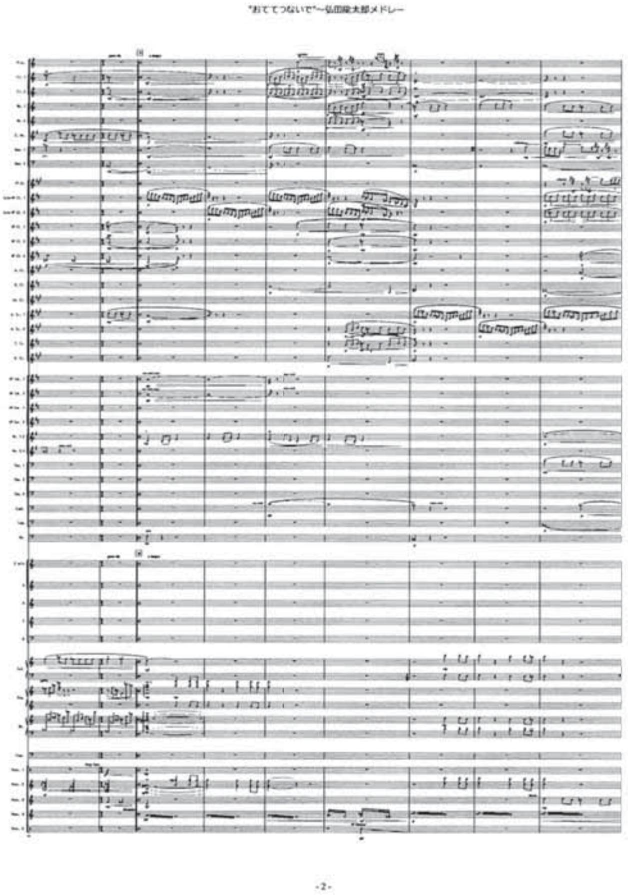
山田耕筰　『山田耕筰全集4』、第一法規出版 1964

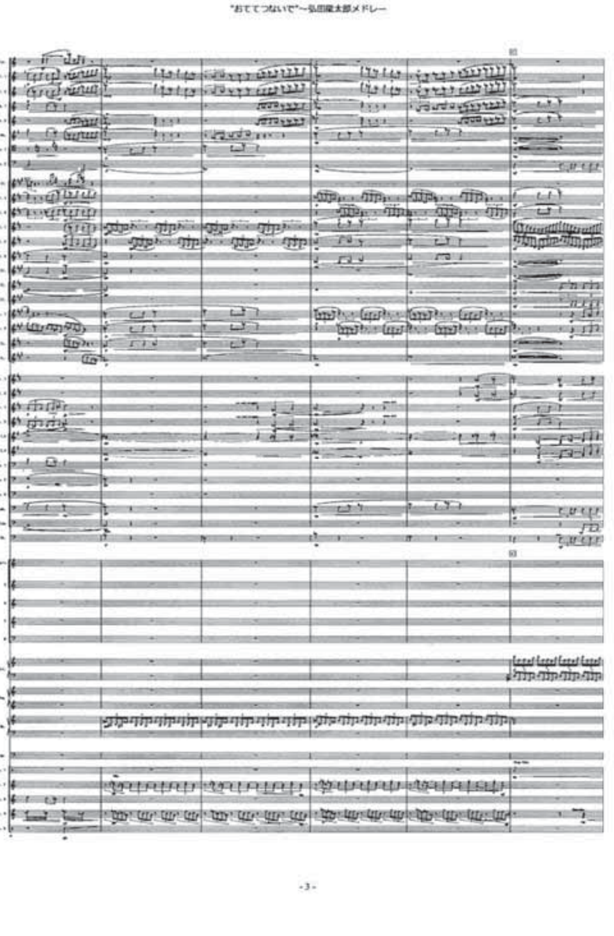
山田耕筰　『山田耕筰全集5』、第一法規出版 1965

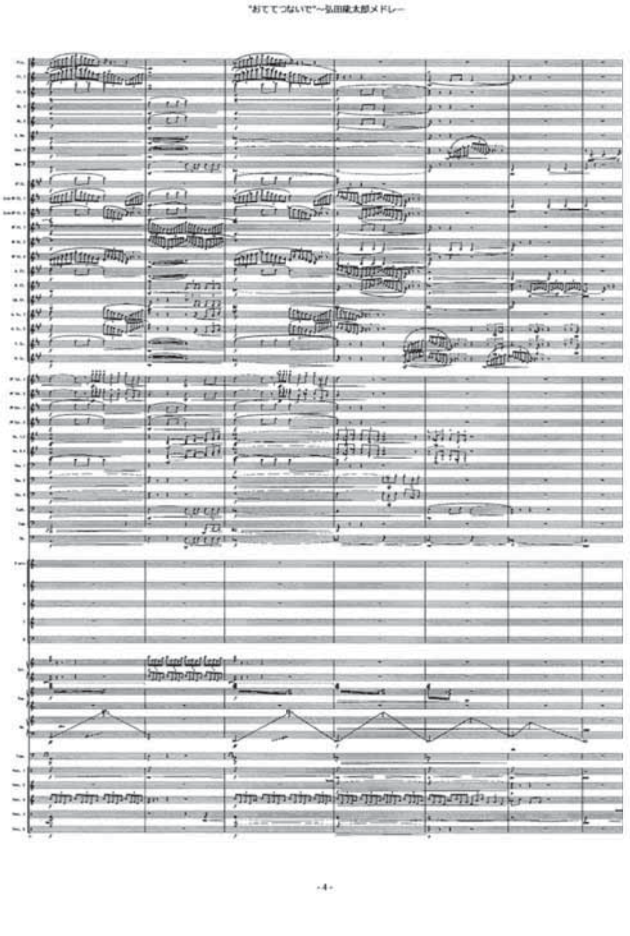
【添付楽譜】

前田克治　編曲"おててつないで"～弘田龍太郎メドレー 2010/2012 改訂　「序奏部」1-4頁(1-33小節)、「浜千鳥」25-28頁（342-379小節)

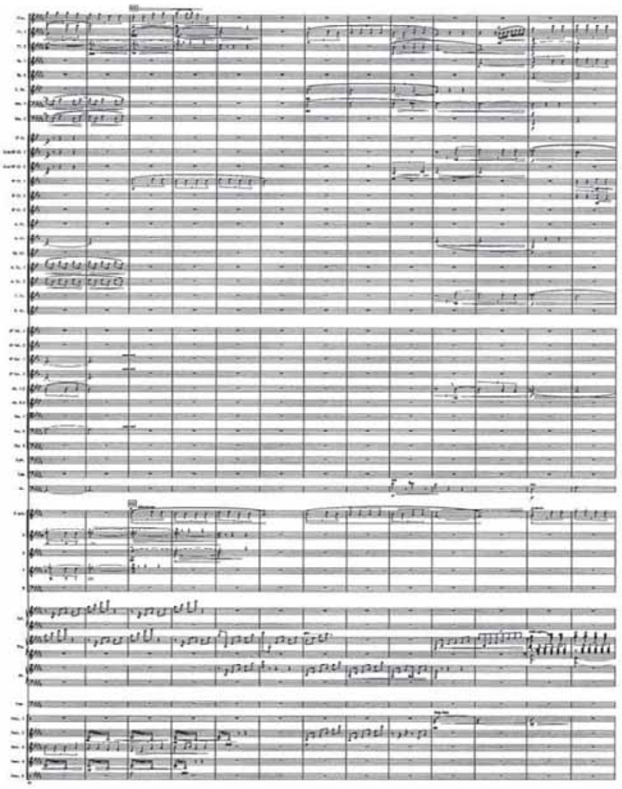

Full Score
"おててつないで"〜弘田龍太郎メドレー
"Otete-Tsunaide" ~A Medley of Ryutaro Hirota~(2010/2012)
Arranged by Katsuji MAEDA
I. INTRODUCTION


"おててつないで"〜弘田龍太郎メドレー
- 2 -


"おててつないで"〜弘田龍太郎メドレー
- 3 -

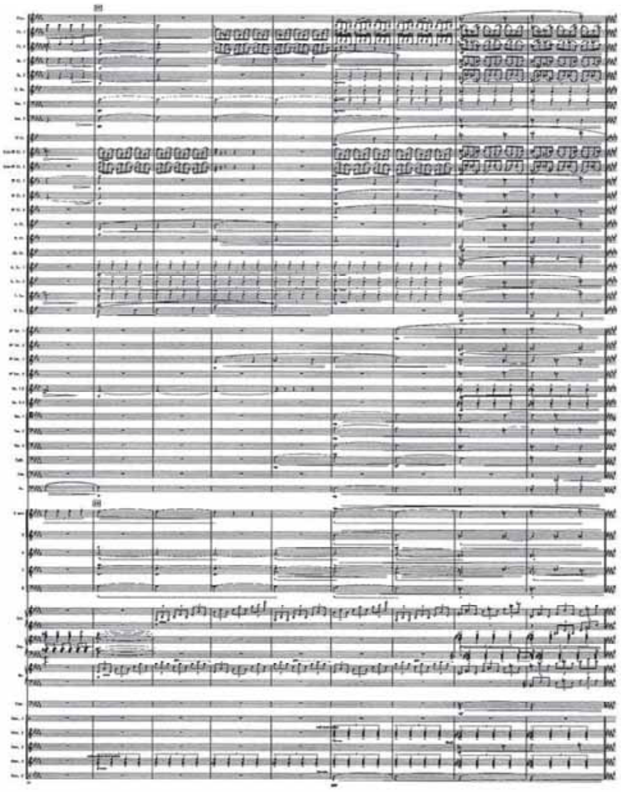

"おててつないで"〜弘田龍太郎メドレー
- 4 -

"おててつないで"〜弘田龍太郎メドレー



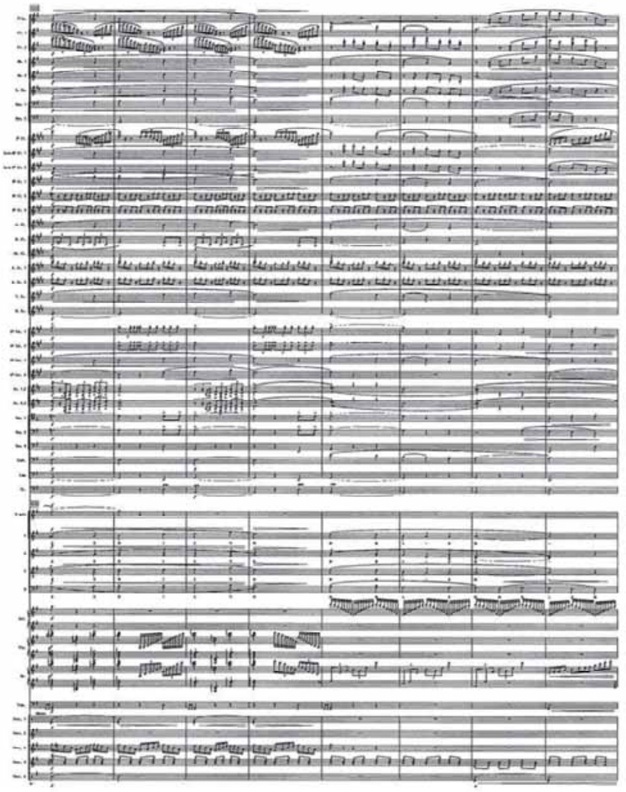
-25-

"おててつないで"〜弘田龍太郎メドレー



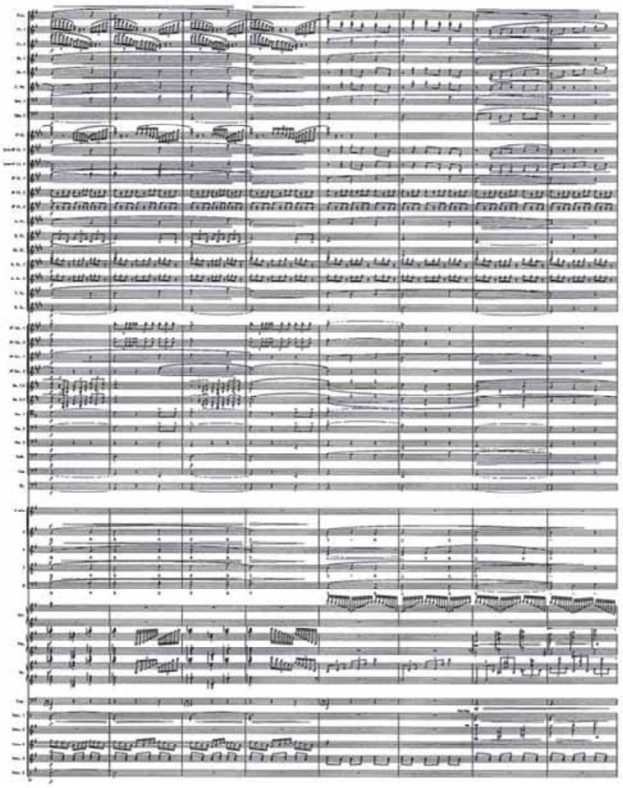
-26-

"おててつないで"〜弘田龍太郎メドレー



-27-

"おててつないで"〜弘田龍太郎メドレー



-28-