

驚異の小宇宙 —「ぶらんこ」に見る芥川也寸志の作曲技法—

An Amazing Microcosmos - Yasushi Akutagawa's Composing Technique in Children's Song BURANKO -

町田 育 弥
Machida Ikuya

キーワード：楽曲分析/作曲技法/和声学/定型詩/子どもの歌

はじめに

本稿は、芥川也寸志(1925～1989)作曲による歌曲「ぶらんこ」(作詞:都築益世)の楽曲分析である。

芥川が20世紀中盤から末期にかけて日本の作曲界に遺した功績の大きさは計り知れないが、本稿の目的は、それについて詳細に述べることや、彼の卓越した作曲技法と鋭敏な美的感覚について多くの作品を例に挙げながら考察することではない。

この、ほんの小さな歌の中に、語と音の至福の融合があり、自身が希求する生のありかたを切り取られた時間の中に定位する、という「音楽」の本質がみごとに示されている。そのことについて、詩句と音の関係を可能な限り即物的に観察しながら検証していく。

作曲者が誰であるか、作詞者が誰であるか、はどうでもよい。「なにが」「どうなっているか」だけを見る。美の根拠はそこにしかなく、現れた事実において個性は無意味だからである。

1) 楽曲のプロフィール

「こおろぎ」「きゅっきゅっきゅう」「ことりのうた」「なぜだかしらない」など、芥川の数少ない子どものための歌曲のひとつ。1948年、雑誌「幼年クラブ」に発表された都築益世の詩をテキストとし、1949年～1964年にNHKで放送された「うたのおばさん」の委嘱により作曲。同番組で放送初演。以来、現在まで広く親しまれ、歌い続けられている。

2) 歌詞の構成

この歌の一番の歌詞は以下の七節からなる。

第一節) ぶらんこ ゆれて 第二節) おそらが ゆれる 第三節) ゆらゆら ゆらりん
 第四節) きのえだ ゆれて 第五節) わたしも ゆれる 第六節) ゆらゆら ゆらりん
 第七節) ゆらゆら ゆらりん

第一、第二、第四、第五節はほぼ同型の「名詞+動詞」の文だが、第一、第四節は助詞を欠き、第二、第五節には「が」「も」という助詞がある(後述)ことに注目したい。

「ゆれる」のは「ぶらんこ」「おそら」「きのえだ」「わたし」。それらが経時的に順次提示され、それによって視線や意識の向く方向が移動して行く。この経時的な変化と「ゆらゆら ゆらりん」というリズムカルなリフレインの配置によって、詩そのものがすでに多分に音楽的である。この時空の小さなドラマを、作曲家はどのようにして音を用いて描き出したのか?

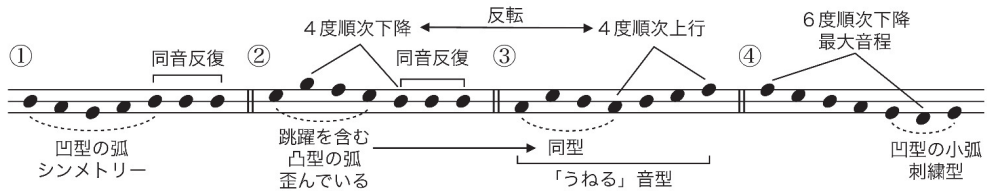
3) 歌の旋律における音型の設定

歌の旋律に用いられている音型は下記の四つ。全節が七個の音からなり、メリスマ(ひとつのシラブルを長く発音しながら複数の音に移動する歌い方)部分は皆無である。つまり詩のシラブルに単純に従っている。このことは、この歌が我々に素朴で可憐な印象を喚起する大きな要因のひとつだと言えよう。

各節の七つの音は一個目から四個目までの前半部分と、五個目から七個目までの後半部分に分けられるかのように見える。しかしこれは一貫して変わらないリズム型(後述)がもたらす印象にすぎず、音の方向性や音程構成の上では、別の区切りでグループ化して見る必要がある。

以下、各節の音型を観察していく。(譜例-1)

譜例 - 1



①は、3度順次進行による凹型シンメトリーの弧と3音の同音反復。

②は、幾分歪んだ凸型の弧に①と同じ後半が接続される。節の内部に跳躍上行(3度)と4度の順次下降を含む。

③は、前半②と同じ凸型の弧に4度の順次上行(②の順次進行の反転)が接続された形。

④は、6度の順次下降に小さな凹型シンメトリーの弧(刺繍音型)が接続された形。

これらのうち、①は四回、②③④は各一回ずつ用いられており、その配置と歌詞との対応を観察すると、実に驚くべき精緻な設計を読み取ることができる。

4) 旋律構成と歌詞との対応概観

以下、一番の歌パート全容を挙げる。五線左の数字は詩の節との対応を、①～④の数字は譜例-1の各音型との対応を示している。それについて、身体感覚、空間認識、心のうごき、などとの関連を考慮しながら、全体を概観していく。(譜例-2)

譜例 -2

The musical score is written in G major, 2/4 time, and consists of four lines of music. The lyrics are: ぶらんこゆれておそらがゆれる / ゆらゆらゆらりんきのえだゆれて / わたしもゆれる / ゆらゆらゆらりんゆらゆらゆらりん. The score includes several annotations: circled numbers ①, ②, ③, and ④ mark specific notes; arrows labeled '跳躍-1' (Leap-1) and '跳躍-2' (Leap-2) point to notes with '最高音' (Highest note) and '最低音' (Lowest note) labels respectively; other arrows labeled '跳躍-3' (Leap-3) and '跳躍-4' (Leap-4) point to notes in the third line; and '跳躍-5' (Leap-5) points to a note in the fourth line.

ブランコを漕ぐ時の身体感覚を思い出してみたい。

まず、踏み板に尻を乗せて後ずさりし、地面を蹴る。すると、一生懸命高く引き上げた尻の位置から、ぐいん、と加速がついてブランコが振れる。その動きが、音型①(開始音=G)の最初の三音の音型とリズムに活写され、このムーヴメントが全曲を支配することになる。言うまでもなく、ブランコの軌道は凹型の弧を描く。

特筆すべきは次の同音反復である。振り子運動の「揺り戻し」直前、一瞬の無重力状態に至るあの時の身体感覚。浮遊感。胃のあたりが虚しく切なく、おちんちんがきゅうん、となり、頭皮の毛穴が一斉に耳をそばだてる、あのコンマ何秒かのときめき。それらがこの三音反復に託されてはいしないか? これが音型①。音型①のリズムは全節に共通のものとなり、一回も崩れることがない。全節が同型リズムの歌というのは、伝承わらべ歌などによく見られるが、創作歌曲においては特異なものと言えよう。

凹型の弧である①に続いて②が現れる。この言葉は「おそら」。ブランコが振れて宙に漕

ぎ出したら空が見えた。空は遥かな高みにある。その距離感への切なさが、この3度跳躍に現れて、その結果この弧が幾分歪んだ形になっているかのようだ。しかも、ブランコの軌道である凹型の弧に対して、この弧は凸型を描いている。空はドームのように頭上にあり、そして高い。だから「おそら」の「そ」は、この歌の中の最高音である。

さて、譜例-2の中、○で示した音の動き。G~As As~Bと、いわば「にじり昇る」音型である。一直線に昇るのではない。一つ昇って、そこからひと漕ぎしてまた昇る。空が見えたら、「ゆらゆらゆらりん」(第三節)と、もうひと漕ぎして、その振幅の到達点の無重力(As同音反復)を味わってから、さらにもうひと漕ぎ(第四節)。「おそら」には届かないけれど「きのえだ」には触れられそうな高さまで昇ったとき、ふいに「わたし」が意識される。ここに、この歌の旋律中最大である4度跳躍下降(跳躍2)がある。

歌の旋律を構成する全49個の音は、そのほとんどが順次進行をしており、経時的隣接関係における跳躍は五箇所しかない。そのうち二箇所(跳躍1、跳躍3)は「おそら」と「わたし」、つまり一語の中に含まれ、その他の跳躍(跳躍2、跳躍4、跳躍5)は節の変わり目に置かれている。最大跳躍である跳躍2の直後、第五節の歌い出し「わたしもゆれる」の「わ」(F)は節の開始音としては全曲中最低であり、しかも、どちらも節の内部に跳躍を持つ「わたし」と「おそら」は相似形である。空間認識や心の動きを反映させるべく配慮された、跳躍箇所の絶妙の配置、および、全曲の要となる第五節の特異性については別項で詳述することとして、ここでは続く第六、第七節を観察する。

第六節は冒頭の回帰。その後、跳躍5を経て、第七節はそれまで各節の歌い出しの最高音であるBから全曲中最長である6度順次下降で最低音Dに達し、小さなシンメトリー凹型の弧(2度音程)を描いて終わる。このDについても後述する。

5) 音高・音程設定

前項では、歌全体の構成を歌詞との関連をふまえながら概観した。ここでは、音の高さに視点を絞り、各節について詳細な観察を行っていく。

下記譜例-3は、各節の開始音と終結音、および全体の枠組みとなる音を示したものである。

譜例 - 3

第一節 第二節 第三節 第四節 第五節 第六節 第七節
 始 終 始 終 始 終 始 終 始 終 始 終 始 終 始 終
 ぶらんこ おそらが ゆらゆら きのえだ わたしも ゆらゆら ゆらゆら
 ゆれて ゆれる ゆらりん ゆれて ゆれる ゆらりん ゆらりん

2度 揺れ幅 2度
 最高音 中心音 最低音

Gを中心として上下にBとEs。これで主調 Es dur の主和音をなす。この範囲が実質的「振れ幅」となり、最高音Cと最低音Dは、BおよびEsに2度音程で隣接する位置にある。

節の開始音と終結音が同一なのは、第一、第三、第四、第六節。後半に同音反復を持ち全て相似形のこれら(譜例-1、譜例-2の①参照)は、段階的に「わたし」の位置に呼応している。始めにGから漕ぎ出すときに蹴る地面はEs。譜例-3に示した「振れ幅」の最低音であり、主調Es durの基音である。「わたし」は宙に浮き、「おそら」を視界に捉えた後に「ゆらゆらゆらりん」とAsに昇り、さらに「きのえだ」のBに昇る。第三節から第四節にかけて上昇したい思いはどのように生まれるのか? こう考えると面白いことに気付く。この弧は凹型であり、それはブランコの軌道そのものである。漕ぎ出した「わたし」はその軌道と一体化している。しかし、直後に「わたし」は「おそら」を見る。そこで心が動くのだ。第一節の開始音と第二節の終結音はともにGであり、「わたし」はAsを経て一瞬空に出会い、Cというはるか彼方(もう二度とそこに触れることはない)の気配を感じながら(Cへの3度跳躍)まだもとの高さに留まっていることに気付く。この、空間認識をなぞるかのような心の動きが第一節~二節にかけてのG-As-Gというなだらかな凸型の弧に描き出されている。今見えたあの高みを希求する。その心の動きが後続の上昇線を必然的に導き出す原動力として働いているのである。

第四節末から第五節にかけて、最高到達点BからFへの4度跳躍下降。このFが、節の歌い出しとして最低音であることは前項 4)で述べた通りである。「わたし」という語はここが初出。つまり、ここで「わたし」は初めて「わたし」を自覚する。意識がふっと自身の裡に向く瞬間に、「おそら」を意識した時の3度よりさらに大きな跳躍。そのとき「わたし」の居る高さはF。地面Esよりわずかに浮いた位置。そこから再度上昇してBに至りはするものの、この見上げる眼差しのような4度順次上行には第三~第四節のような高揚感はなく、むしろパワーの消失を感じさせる(作曲家はここに*dim. molto*と記している!)。

続く第六、七節の概要については前項 4)に記したとおり。第六節末のGから第七節はじめのBにかけての跳躍上行(譜例-2 跳躍5)も、やはり意識の移動とみるべきであろう。作曲家はこの歌の中で、ブランコの軌道や「わたし」の位置は順次進行で描き、心のうごきや意識の移ろいは跳躍進行で描いているように思えるからである。

もはや漕ぐのをやめた「わたし」は、記憶としての高さであるBから現実の地面(この調の基音)であるEsにまっすぐ降りて来る。最後の三音、ここはEsの三回反復で韻を踏んでもよさそうなものだが、音は地面を浅くえぐるようにさらにその半音下のDに達する。この刺繍音型にえもいわれぬ身体感覚を見いだすことができはしないか? ブランコが止まる時の、靴底が地面をこする、ずざざざ、というあの感覚を。ブランコの下の地面は、どこでもたいていほんの少しえぐれて窪んでいる。雨が降るとそこに水がたまり、雨上がりにブランコに乗ると、そこには青空が映っている。

譜例-3に示したように、全曲の実質的な「振れ幅」はEs~Bの完全5度。現実の「わたし」は主和音Es・G・Bに内包されている。そして、その上下に2度で隣接する最高音Cと最低音D。Cは「わたし」の憧れを映し、Dは「わたし」のためいきを吸い込むのである。

6) 「おそら」と「わたし」

「名詞+動詞」の文である第一、第二、第四、第五節のうち、第一、第四節は助詞を欠き、第二、第五節には「が」「も」という助詞があることは、2)の項で指摘した。ここでは、そのことが作曲にどのような影響を与えたか、について考察していく。

助詞を欠くのは「ぶらんこゆれて」と「きのえだゆれて」である。この二つは揺れて当然。ブランコは「わたし」が漕がなくても揺れるし、木の枝も風で揺れる。けれども空や私は普通は揺れない。だから、揺れる主体の存在のしかたを示唆する「が」「も」という助詞が「おそら」と「わたし」にわざわざ付けられているのだ…。と、そう考えることも出来なくはない。また、詩の音調(主としてシラブル数)を整えるために、たまたまそうなったのだ、と考えることもできる。どちらであろうか? 筆者はおそらく後者ではないかと推察するが、これといった根拠があつてのことではない。いや、思い当たるフシが無いではない。しかしここではそこに拘泥せず、先に進む。何よりも、「そうになっている」という事実が大切である。

まず、「おそらがゆれる」の「が」。これは、単独で存在しうることを示す助詞である。かといって他の存在を否定するものではない。他に何か在ったり無かったりするかもしれないが、とにかくそれ「が」ある。ところが、冒頭ですでにブランコが揺れている。ならば空「も」揺れる、でいいのではないだろうか? しかし詩人は「が」を選択した。ブランコは「わたし」が漕ぐことによって揺れているに違いないが、冒頭で「わたし」は自覚されていない。なんとなくブランコと一緒に揺れながら、空「が」揺れている、と気付く。この「!」を作曲家が3度跳躍上行で一瞬だけ全曲中最高音のCに触れる、という方法で捉えたことは既に述べた。

一方、「わたし」が自覚されるのは、二節を費やす同型反復で「おそら」に向かつて漕ぎ上がった直後。そこで詩人が選択した助詞は「も」。「も」は関係性を示唆する助詞である。「わたし」は「わたし」の存在を、自分をとりまく世界との関係性において自覚したのだ。「も」を従えたものは必ず対をなす対象を持っている。ブランコか? 空か? 木の枝か? どれも揺れているのだからどれも、あるいは全部でもいい。作曲家は空を選んだ。だから「おそらが」と「わたしも」は相似形である。凹型の弧が再三繰り返される中であって、凸型の弧で歌われるのはこの二語だけである。そして、ふいにやってきた自己認識の小さなおのきを全曲中唯一にして最大の4度跳躍下降に託し、「わたし」をそっと「おそら」の下に置いた。

ここで再度第二節と第五節の音のあり方を比較してみる。

譜例 -4

第二節
おそら が ゆれる
4度順次下降

第五節
わたし も ゆれる
4度順次上行

相似形

前半の四音は相似形を描くが、後半の三音の描く音型は異なる。第二節では第一節と同じ高さのGの反復に留まり、その前にある4度順次下降で「やってきた」イメージを受けとめているかのような状態。これに対して第五節では相似形末尾の音Fを起点に第二節の下降線と対をなす上行線が描かれ、この動きは自ら

働きかけようとするかのようなニュアンスを持っている。

こうして、「わたし」と「おそら」は密やかな対話を交わす。しかし、**譜例-5**で示すように、互いに触れ合うことはできないのだ。「おそら」の下降線の起点Cと、「わたし」の上行線の起点Fは5度音程にあり、それぞれの起点から4度の動きでは届かないのである。

この「届かなさ」あるいは「ずれ」の関係は、第七節にもみることができる。「わたし」はその存在範囲の上限であるBから下限Esを突き抜けて、さらに苦い現実である「靴底」のDまで一直線に降りる(6度順次下降)が、このDには「おそら」のCからの6度ではやはり届かない。実際には、「おそら」はそれを試みようとはさえないのだが。

譜例 -5

「わたし」は「おそら」に届かない
「おそら」は「わたし」に届かない

4度でも 6度でも

7) 第五節の特異性とフレーズ構成について

第五節「わたしもゆれる」と第二節「おそらがゆれる」が非常に興味深い対応関係にあることは前項までの観察で明らかである。特に第五節に込められた作曲家の思いは深い。ここでは、その第五節の特異性についてさらに考察するために、**譜例-1**を再掲する。

譜例 -1 (再掲)

① 凹型の弧 シンメトリー

② 同音反復

③ 同音反復

④ 凹型の小弧 刺繍型

4度順次下降 ← 反転 → 4度順次上行

6度順次下降 最大音程

跳躍を含む凸型の弧 歪んでいる

同型 「うねる」音型

これら各節の音型のうち、①②は弧と同音反復で構成されている。これに対して③④は弧と斜線(順次上行または下降)の組み合わせであり、音の動きとしてはこちらの方が複雑である。さらに③と④を比較すると、③の弧は④の弧よりも大きく、かつ、よく見ると凸と凹二種類の弧が連結された(1~3音=歪んだ凸型、3~5音=シンメトリー凹型)特異な動きを持っていることがわかる。この③がすなわち第五節「わたしもゆれる」であり、うねるような動きのダイナミズムが振幅の大きな心理の動きを見事に反映した場面だと言える。また、節の前後に跳躍があることもこの節を特徴付けている要因である(譜例-2参照)。同じく前後に跳躍を持つ節とし

て第六節があるが、これは冒頭の回帰であり、かつ再三繰り返される形なので事件性は薄く、印象の強烈さという点で第五節に及ぶものではない。また、節の終結音が開始音よりも高い(譜例-3参照)という点でも第五節は全曲中唯一無二である。

このように、この第五節は非常に特異な存在なのだが、他にもその特異さを際立たせている要因が二つある。ひとつはフレーズ構成上孤立していること、もう一つは和声的に異常であること。和声に関しては事項で詳述することとし、ここでは「フレーズ構成上の孤立」について考察を進める。

歌詞は全七節。以下再掲する。

第一節) ぶらんこ ゆれて 第二節) おそらが ゆれる 第三節) ゆらゆら ゆらりん
 第四節) き の え だ ゆれて 第五節) わたしも ゆれる 第六節) ゆらゆら ゆらりん
 第七節) ゆらゆら ゆらりん

シラブル数は全て七個。普通に音読すれば「7シラブルと一呼吸」のパターンが連続する。このような定型詩に作曲する場合、単調になることを避けるために、どこかの箇所を時間的に拡大あるいは縮小して楽曲としての流れを整える、というのはよくある手だ。しかし作曲家は敢えてそれを避けた。そして、あろうことか全てを同一リズムの反復で、つまり、ただ音読するかのように歌う、という方法を選択した。



そうすると、問題は節のグルーピングとフレーズ設計である。

詩を一見すると、「ゆらゆらゆらりん」を末尾に持つ三節1グループを二つ作り、最後におまけのように「ゆらゆらゆらりん」が繰り返される形がとれそうだ。しかしそれではフレーズ構成上あまりにも不格好。同一リズムの反復で「持たせる」のは困難である。どうしてもどこかを拡張して辻褄を合わせなければ納まりがつかない。たとえば次のように(譜例-6)。

譜例 -6

ぶらんこ ゆれて おそらが ゆれる ゆらゆら
 き の え だ ゆれて わたしも ゆれる ゆらゆら

ゆら り ん
 ゆ ら り

1. 2.

ゆら り ん ゆら ゆら ゆら りん

これはあまりにも酷い。作曲家のハシクレである筆者としては、こんなものを思いついてしまった自分を呪い殺したくなる。けれども、この詩の構成からだ、普通はまず、こんなロク

でもないところから発想していくものである。芥川にしても、そうではなかったとは言い切れまい。しかし結果的に彼が辿り着いた音の風景は、こんなクズ案とは似ても似つかぬ精緻で美しいものであった。

彼の選んだ方法は、第一節と第二節、第三節と第四節、第六節と第七節を4小節からなるグループとし、第五節を半分の長さのワンピースとして孤立させること。おそらく彼は気付いたのだ。茫洋とした主体の視線の経時的な移ろいの中に突如「わたし」が出現するドラマ性に。そして見たのだ、「わたし」と「おそら」の儂い邂逅が描き出す静謐な小宇宙を。

このグルーピングとフレーズ構成は、さらにもう二つの効果をもたらした。ひとつは、第三節と第四節がひとつのグループとなることで「ゆらゆらゆらりん」というオノマトペがグループの前半フレーズに置かれ、漕ぎ昇ってゆくブランコの軌跡が鮮やかな連続性をもって描き出されたこと。もうひとつは、第六、第七節に連続して現れるこのオノマトペが分断されずに1グループをなし、穏やかな余韻として見事に機能する結果になったこと。

このように、「わたしもゆれる」という第五節はこの曲の要となっているのである。

8) 和声構造

この歌の和声構造はいたってシンプルである。以下要約を記す(譜例-7)。

譜例-7

ぶらんこ ゆれて おそらが ゆれる ゆらゆら ゆらりん きのえだ ゆれて

2 3 4 5 6 7 8

E^b 上方4度の揺らぎ A^b 下方4度の揺らぎ B^b

9 わたしも ゆれる ゆらゆら ゆらりん ゆらゆら ゆらりん

10 11 12 13 14

出直し 下方4度の揺らぎ

ではないから美しい! (ドミナントの回避)

※楽譜内の数字は小節番号。歌の開始小節を1としている。

使用されている和音はE^b A^b B^b(英語表記)の三種類のみ。点線または実線の弧(タイを除く)で示された上方または下方への穏やかな揺らぎ(上方4度を下方5度、下方4度を上方5度、と読み替えてもよい)が全体を包みこむ。次のいくつかの点で、第二節「おそらがゆれる」と第五節「わたしもゆれる」の重要性は和声の面から見ても特別な存在であることがわかる。

- ①第二節と第五節は「ゆらぎ」の音程、時間の両面で完全な上下シンメトリーである。
- ②A^bが使用されるのは、唯一、第二節のみである。
- ③先行和音から後続和音に2拍で移行するのは、第七節を除くと、第二、第五節である。

④先行節後半と後続節前半の和音が同一なのは、第五節から第六節の移行部だけである。

これらのうち、④が和声法上極めて異例な扱いであることについて以下詳述する。


調性音楽の和声システムにおいては、その調の基盤となる「主和音」(トニック)と「支配和音(ドミナント)との「被支配:支配」の力学的関係がその骨格をなす。そして、ドミナントとトニックの交代が生み出す緊張と緩和のリズムが基本的な時空の質を作っていくのである。また、「サブドミナント」と呼ばれる和音もあり、それはドミナントにもトニックにも与せず、中立的な存在として両者の綱引きに彩りを添える。

この歌の調はEs durで、トニックはE^b、ドミナントはB^b、サブドミナントはA^bである。1～4小節はトニックとサブドミナントのゆらぎ。サブドミナントであるA^bはトニックであるE^bに対して支配力(拘束力、吸引力、と言ってもよい)を持っていない。良く言えば優しい、悪く言えば頼りない、つまり、ここではまだ意識されていない「わたし」との関係が明確ではないのだ。このただ一回のサブドミナントを、作曲家は「おそら」に与えた。

5～8小節の揺らぎはドミナントとトニック。漕ぎ昇るエネルギーがドミナントに託され、わずかな高みに達して視野が変わった開放感が描かれる。続く9～10小節で、おののきから無力感への心の動き(5)項下線部が短時間でのドミナント→トニック移行で表現される。問題はここである。「わたしもゆれる」の「ゆ」でドミナントの拘束を解かれた「わたし」は全く拠りどころの無い状態で漂ってしまうのだ。完全に方向性を見失う。普通ならば「ゆれる」の「る」でドミナントが与えられ、次のリフレインに優しく引き込むところだが、作曲家はここで敢えてそれをしないで放置する。そして、そのよるべない浮遊状態のまま、同じ響きからの出直しでリフレインに流し込む。そこに*dim. molto* そして*pianissimo*。この処理は異常なのだが、その効果は絶大できわめて美しい。

試しに「常識的」にこの「る」にドミナントを充ててみると(譜例-7、10小節下部)、とたんに理屈っぽくなり、儂く切ないニュアンスは消え去ってしまう。

9) ピアノパート

次にこの曲のピアノパートに見られる作曲家の素晴らしい創意について考察する(譜例-8参照)。前奏から弾き始められる左手の音型は、短い間奏および後奏を除いて一貫して歌を支えていくが、歌の始まりから6小節目および10小節目の後半に三連音符が置かれていることから、歌パートも含めて全体を覆う  のリズムは正確な3:1の音価比率ではなく、幾分ゆるい、三連音符に近い状態を想定したと考えられ、実際そのように演奏した方がこの曲の雰囲気にもふさわしいであろう。

また、この前奏部分の右手に置かれたBからEsに至る4度順次上行は、歌パート第五節後半にある、あの極めてデリケートで印象的な同型進行と呼応するものに違いない。その開始音は「わたし」がようやく触れ得たBを起点とし、そこから「おそら」のCを突き抜けてゆっくりと昇っていくのである。これをここに、このように作曲家は置いた。その事実を述べるだけにとどめたい。それ以上、言うべき言葉は無い。

歌の開始からピアノの右手は歌の旋律をなぞっていくが、その下には、歌の描く弧に呼応して、それを時間差で追うように描かれた弧（主として反行型）があり、この対律線に含まれるCesが、響きに微かだが美しい陰影を与えていることも見逃せない。

譜例 - 8

Andante ♩ = 66 environ

前奏

右手 ぶらんこ ゆれて おそらが ゆれる

mp

歌を支える弧

第七節の後、ピアノは独奏で歌の旋律を繰り返すのだが、その始めの和音がBではなくGmであることも注目に値する。決定的なドミナント→トニックの反復を一瞬避けるだけなのだが、ここにこのGmが置かれている効果は素晴らしい。「おそら」で何かが光ったか？「おそら」から何か聞こえたか？ハッとする瞬間である（譜例-9）。

譜例 - 9

間奏

mf

Gm

mp

Gmの和音も *mezzo forte* も全曲中で唯一この箇所のみ。このことから、芥川がここを特別視していることは明らかである。左手の和音は天地の距離を確かめるように、二回の *diminuendo* を伴って広い音程で基音Esに舞い降りる。

10) 破綻

ここまで、この小さな歌曲に散りばめられた数々の素晴らしい作曲上の工夫や、詩と音との奇跡的とも言える出会いについて観察し考察してきた。しかしこの項では大変残念ながら、この歌の二番における救い難い破綻について述べなければならない。

二番の歌詞は以下とおり。

第一節) なかよし こよし 第二節) げんきな ぼくら 第三節) ゆらゆら ゆらりん

第四節) なかよく こげば 第五節) なかよく ゆれる 第六節) ゆらゆら ゆらりん
第七節) ゆらゆら ゆらりん

まず、時間が全く動かず、視線も動かない。「なかよしこよし」「元気な」がべったりと「ぼくら」を形容するだけで、第二節まで何も起こらないのだ。また、「なかよく」の無造作な反復が、オノマトペの反復と重複して効果を相殺してしまっている。筆者が2)項で挙げた、好ましい特徴(それらを詩人が意識していたどうか、確かめるすべはない)が、悉く欠けている。そしてなによりも、作曲家が一番の歌詞で見事に孤立させた第五節が、第四節と癒着してしまっていることが致命的である。この歌詞が悪いというのではない。一番で作曲家が見せた素晴らしい創意工夫がこの二番においては全く意味をなさなくなってしまうことが残念なのである。

筆者は子どもの頃からこの歌が大好きであった。しかし二番の歌詞で歌った覚えはない。二番があることは、本稿を書くにあたって初めて知ったのである。知ったとたん落胆した。そして、二番がほとんど知られていない理由がよくわかった。ひょっとして芥川は二番を見る前に一番の歌詞だけ読んで作曲してしまったのではなからうか? だとしたら二番の歌詞を見て慄然としたのではないか? そんなことさえ考えてしまうのだ。

作曲家はこの詩の中に、詩人の見ていなかった世界を見た。そして、色々な条件が幸運な出会いを重ねて、この一番のような完璧な小宇宙が作り上げられた。そういうことなのではなかったか?

一番の歌詞における助詞の有無について考察した際に、筆者はその絶妙の配置が偶然の産物ではないかと思わなくもない…と曖昧な述べ方をした。「思い当たるフシ」とは何か? それは、第二番第一節の「こよし」である。

「こよし」は意味の無い語で、ただ文の調子を整えるだけに用いられる。そんな語をこの詩人は無造作に使うのだ。そういう先入観を持った。だから、助詞があつたり無かつたりすることも、シラブル合わせのために何気なく行った作業の結果にすぎないような気がしてならないのである。

「こよし」について、まどみちお(詩人:1909~2014)はこんな詩を書いて痛烈に皮肉っている。否、皮肉というより、これはまど自身の矜持であり、詩作における安易な言葉遣いを自ら戒める思いの現れであろう。

だいすきなのは 「ゆうやけ」
「ゆうやけこやけ」すきでない
「こやけ」がしけてる
ゆうやけにしつれいだよ
「なかよし」もちろんすき
「なかよしこよし」きらいだな

「こよし」がいやらしい
なかよしはりっぱなんだ ～(後略)～ 「ことば」より

事情はともあれ、「ぶらんこ」という歌の一番は、あの、あれであり、そういう曲が付けられて素晴らしい小宇宙に結晶した。そして二番は、あの、あれであり、そういう曲であることは無意味になってしまった。

繰り返し言うが、作曲家は詩人の見ていなかった世界を見てしまったのだ。しかしそれは歌曲の作曲が、虚心坦懐に言葉と対峙して新たな秩序を再構築することである以上、当然起ってしかるべきことであった。

美しいものを作ることは難しい。そして完璧な構築と絶望的な破綻は紙一重である。

以上、本稿では保育現場で歌い継がれているであろう多くの曲の中のほんの一曲を取り上げ、そこに驚くべき創作の粋というべき作曲家の思索の跡を追体験した。これは特殊な例ではない。様々な歌が、このような過程を経て産み出されているにちがいないのである。

しかし、どれだけ保育者が、それらの歌の一音一音、一語一句に込められた願いや夢を感じ取り、作品に対する敬意や愛をもって子ども達に提示できているであろうか？ それを思うと暗澹たる気持にならざるを得ない。

また、本稿を書くことで、筆者自身の創作者としてのありかたを改めて省みる機会となったことを記して本稿を終わる。

参考文献

日本の童謡200選(日本童謡協会編 音楽之友社 2011年)

明日へ歌い継ぐ日本の子どもの歌—童謡唱歌140年の歩み(全国大学音楽教育学会編著 音楽之友社 2013年)

まどみちお全詩集(伊藤英治編 理論社 2015年)