

## 日本人のアフタクト

——70年代歌謡曲における3モーラのアップビート処理を中心にして

村尾忠廣 疇地希美

愛知教育大学

tmurao@aecc.aichi-edu.ac.jp

小泉文夫は日本の伝統音楽には基本的にアフタクトが存在しないと述べた。旋律の開始が弱拍の一部から強拍にグループされない、という意味である。これは、アフタクトをつくる言語的要因、すなわち、冠詞や前置詞がなく、強弱アクセントをも有しないという日本語の特質に基づいている。それゆえ、日本の大衆音楽にもアフタクトはもともと少なかった。しかし、60年代後半から70年代の日本の大衆音楽にはアフタクトのものが急速に増えている。強弱、上下拍意識が薄く、さらに前置詞、冠詞をもたないという日本語の特徴を残したままにアフタクト(上拍)の歌謡曲が発展を始めたのである。本論は、3モーラ音節から始まる歌謡曲を一つの切り口としてアフタクト歌謡曲の統計的分析を行い、その年代的な特徴を質的に構造分析したものである。

### Upbeat in Japanese popular songs

Distinguished ethnomusicologist, Fumio Koizumi wrote that an upbeat phrasing is seldom in Japanese traditional music. This might be explained in terms of the feature of Japanese language, which has no preposition, article, and has front - back beat rather than strong (down) - weak (up) beat. Due to these character of Japanese language, an upbeat phrasing had not been common even in Japanese popular songs until late 60's. Since late 60's, however, an upbeat melody has been dramatically getting popular. In this paper, we made a quantitative - qualitative analysis of Japanese popular songs from the viewpoint of three mora upbeat melodies.

#### 1. はじめに

前置詞や冠詞は、しばしば歌の旋律のアフタクトとなる。日本語や韓国語には前置詞や冠詞がないため、音楽においてもアフタクトから始まる旋律がないという。アフタクトの auf はもともと「上に」という意味であり、英語のアップ (up) である。韓国の音楽

のビート、踊りは激しく上下運動することが多いが、日本の音楽、踊りは(沖縄、津軽などを除いて)基本的に上下動をはしたないとみなす。そのため、二つの拍の組み合わせは上下や強弱ではなく、表-裏とか、また小泉文夫が言い表したように前-後の拍と呼ぶ方

が適切だろう。いずれにしても、日本人の伝統的なビート感からは、二重の意味でアップビートの音楽が生まれにくいのである。それゆえに、アフタクトを強拍部分に移動した「雪山讃歌」やアフタクトを無視して歌う「おぼろ月夜」といった類いの問題が延々と議論されてきた。

かつて歌われた「雪山讃歌」



ゆきよ いわよ われら が

不自然なアフタクトの「雪山讃歌」



ゆ - きよい - わよわれ

訂正記譜すべく提唱された「おぼろ月夜」



なのは な ばたけ - に

譜例 1

当然ながら、日本の大衆歌謡曲においてもアップビート（アフタクト）のものは少なかった。それが、いつ頃からか日本の大衆は、ごく自然にこのアップビートを受け入れ、歌いこなすようになっていく。「瀬戸の花嫁」とか「ブルーシャトー」、「いい日旅立ち」などの歌をちょっと思い浮かべてみるだけよい。日本語にアップビートは日本の大衆にすっかり定着してしまっていると言ってよいだろう。問題の第1は、この変化がいったいつ起ったか、ということ。我々は、70年代前後ではないか、という仮説をたてた。本研究

の目的はまず何よりこの仮説を統計的に検証してみることである。

問題の第2は、検証されたアップビート歌謡曲がなぜこの時期に急速に増えたのか、ということ。社会的、文化的要因を問う、と言い換えてもよい。このことは、第3の問題、日本のアップビート歌謡曲の構造がどのような特徴をもっており、どのように変容してきているのか、ということとも関連する。もちろん、第2、第3の問題はあまりに裾の広いテーマであるから、今回はすべてを取り上げることはできない。されゆえ今回は、アフタクトの歌詞の3モーラパターンに注目し、これをどのような拍節法として作曲、処理してきたか、という視点から分析する。

## 2. アップビート（アフタクト）の操作定義

アップビート、アフタクトとはもともと下拍に対する上拍である。しかし、上拍かどうかは、下拍とのグルーピングによって決定されるため、アップビートは、上拍から下拍へのグルーピングを意味していることが多い。例えば、次のような場合、譜例2の(b)は、アップビートではなく、アフタービートである。



譜例 2

アップビートとアフタービートを区別する要因には、音高や音長、音量、和声、アーティキュレーションなどがある。しかも、これ

らの要因は、作品構造てきなものと、演奏、認知的なものに大別され、補完したり、代償したりするために、研究としては定量分析ではなく、質的な解釈を中心とせざるをえない。ただし、旋律途中ではなく、開始部分に限ってみるならば、アップビート開始の曲とそうでないものを機械的に入力することができる。音楽教育の現場では、しばしばアウフタクトを「弱起で始まる曲」として説明するから、こうした限定はそれなりに意味のあることだろう。

このことは、同時にアップビートの階層的な問題をも無視することを意味する。強弱の拍節関係を持つ2、3の8分音符がグループされて全体としてアップビートを形成する場合も、一つの4分音符や8分音符が次の下拍へグルーピングされる場合も同じように扱う。ただし、1小節全体が弱拍（上拍）小節として次の小節へグルーピングされるというようなアナクルーシスは区別して入力対象とはしない。このことを可能にするには、小泉文夫が強調したオフビート型のパターンを区別するルールを設定しておく必要がある。

日本の伝統音楽や演歌などに多くみられるのは、強拍（表）拍部分が飲み込まれてビートの後に唄がくるパターンである。都はるみの「北の宿から」や河島英五の「酒と泪と男と女」のような後ノリはアップビートとは明確に区別されるオフビートである。しかし2拍子の第2拍、4拍子の第3拍から始まるような曲をどう考えたらよいだろうか。イタリア歌曲の「カロ ミオ ベン」は楽譜上は第3拍から始まるアウフタクトのようになっている。が、実際に聴いている時には、少なくともアウフタクトとしてはとらえられていない。

本論では4拍子第3拍から開始する曲を便

宜上オフビートに組み入れた。これは、伝統邦楽などで裏拍から入るものが、アウフタクト的というより、表拍を打つ三味線に遅れて後を追いかけるように唄っている、すなわちオフビートのであることを考慮したためでもある。したがって、本論におけるアップビートおよびその関係の操作概念は以下の3種類となる。

#### アップビート

拍子の後半2分の1以下の拍のいずれかからフレーズが開始される。

#### オンビート

拍子の第1拍からフレーズが開始される。

#### オフビート

拍子の第1拍部に休みがおかれ、拍子の前半2分の1のいずれかからフレーズが開始される。

### 3. 調査の手続き、方法

#### 選曲について

1955年から1998年まで、各年10曲ずつ、10年単位で各100曲（合計440曲）を選曲、分析した。分析対象曲は演歌、フォーク、ニューミュージックなどを含めた「流行歌」である。選曲にあたっては、主にオリコンのデータを使用し各年のシングルヒットチャートの上位から10曲をとりあげた。オリコンが活動を開始する1968年以前に関しては、レコード大賞受賞曲、NHK紅白歌合戦で歌われたもの、3冊以上の歌謡曲集に共通して掲載されているかどうかなどを参考に選曲した。（ただし、データ処理上3拍子の曲は除外している。3拍子の歌謡曲は非常に少なく、除外による影響はないと考えられる。）

#### データ入力、分析の方法

唄いだしの1フレーズを我々が概念区分し

た上記3つのタイプに分類した。すなわち、合計440曲全てについてUpbeat、Offbeat、Onbeatに分類し、これを10年単位に集約した。

データ入力には、原曲に忠実であるのぼら社の「日本の歌」(第1～5集)を主に参照したが、この他に以下の楽譜を使用した。

「歌謡曲のすべて」全音楽譜出版社、1997年  
「アイドルソングのすべて」

全音楽譜出版社、1997年

「ニューミュージックのすべて」

全音楽譜出版社、1997年

「ロック&ポップスのすべて」

全音楽譜出版社、1996年

「月刊 歌謡曲」

ブティック社、1996年12月号、

1997年12月号、1998年12月号

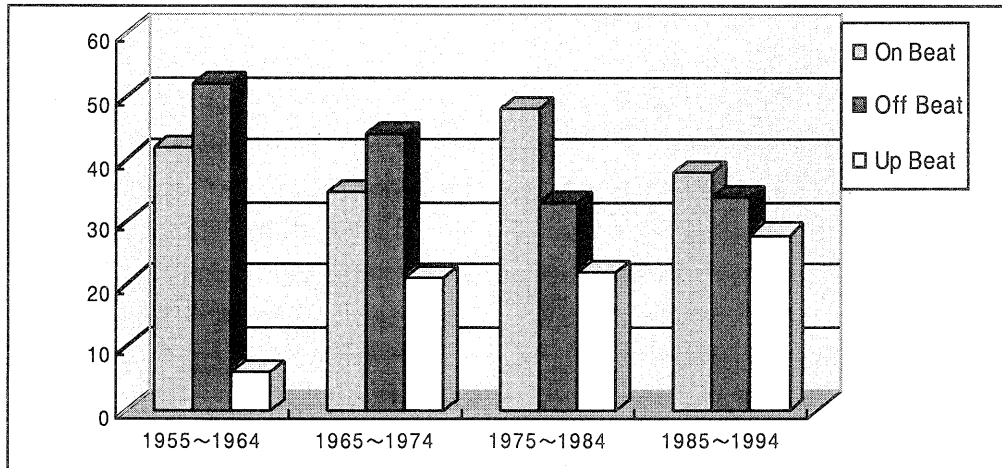
1999年6月号

こうした分類をおこなった後、アップビートに関してはさらに歌詞が3モーラの文節で始まるものを抽出した。3モーラ文節の歌詞が

各年代によってどのようなアップビートパターンになってゆくのか分析するためである。3モーラの処理の仕方の分類は小泉文夫に基づきながら我々が「90年代おじさんの歌えない若者の歌」(村尾、疇地、1998)の中で提唱した方法(典型、変形1、変形2)がある。しかし、不完全小節のアップビートではこれをそのまま踏襲することはできない。例えば、「瀬戸の花嫁」(せと/は、ひぐれ/て)とか「ブルーシャトー」(もり/と、いずみ/に)の歌いだしのように冒頭3モーラが小節線を越えてグルーピングするものの方がアップビート内に3モーラパターンが閉じているものより標準的のように思えるからである。したがって、ここでは従来の分類に基づく定量分析をおこなわず、分類法を導くために個別の典型的なケースをとりあげながら質的な分析、解釈をおこなうことにしたい。

#### 4. 定量分析についての結果

下記のグラフは、1955-64、1965-74、1975-84、1985-95までの各10年間のヒット歌謡曲100曲の歌いだしのパターンを調査した結果である。



	upbeat	offbeat	onbeat	chi2乗
55-64年代	6	52	42	2.36E-08
65-74年代	21	44	35	0.01777433
75-84年代	22	30	48	0.00489275
85-94年代	28	34	38	0.46766644
89-98年代	28	29	43	0.12123797
chi2乗	0.00389009	0.03432433	0.66297821	

表1

グラフのデータは 1955 年から 10 年単位で分類したものであるが、60 年代、70 年代というような区分をしなかったことには、それなりの理由がある。第 1 は技術的な問題で戦後 10 年間はヒット曲 100 曲を同様な条件で選曲することが困難であること、また 90 年代が 1998 年までのデータしかないということである。しかし、そうした理由とは別に戦後の社会、文化の変遷が昭和の 10 年間を単位をして移行してきた、ということにもよる。すなわち、しばしば西暦で言われる 60 年代とか 70 年代とは、60 年安保、70 年安保闘争を軸にした 55 年代、65 年代文化と見なされるからである。

アップビートは、あきらかに 55 年代 ( $P < 0.01$ )、65 年代 ( $P < 0.05$ )、75 年代 ( $P < 0.01$ ) において少ない。変化は 85 年代後半から 90 年代にかけておこっている。ここではアップビート、オフビート、オンビートに統計的に有意な差がなく、誤差の範囲にまで近づいているのである。80 年代後半からのこうした変化は、男性歌手のキーが急速に高くなってゆく時期と偶然にも一致する(村尾他 1998)。ただし、アップビートだけを年代別に比較したときには 55 年代から 65 年代において著しく増えており ( $p < 0.01$ )、その後はゆるやかである。この時期になぜ、急速にアップビートという伝統的なリズム感とは遠いはずのものが受け入れられたのだろうか。合わせて考

えてみるべきは、表拍を飲み込むようなオフビートが対照的に少なくなってきたことである。75 年代に減少して 85 年代にわずかながら増えているので統計的には有意な差に届かないが、しかし、95 年からは再び減少の傾向を見せている。表 1 は、試みに 98 年から逆に 10 年間遡ったデータを加味して計算してみたものである。データが重複することになるため厳密ではないが、しかし、オフビートが減少する傾向をはっきりみてとることができるだろう。

60 年代後半から 70 年代にかけてアップビートが急増、オフビート減少してきたことの原因は、この時期にグループサウンズやフォークなど海外のポピュラー音楽が集中して日本に入ってきたため、というように単純に解釈しても間違いではないだろう。問題はもともと日本語と相いれない性質をもつアップビートを日本の歌としてどのように処理し、受け入れられるようになったか、ということである。当時の中高年世代は、90 年代の若者の歌を歌えない今の「おじさん」と同じような文化的葛藤を体験したのだろうか。こうした大きな問題をここで論じることはできないが、60 年代後半から急増したアップビートのパターンの構造を分析することで一つの手がかりをえることにはなるだろう。

## 5. 3モーラアップビートの構造

小泉文夫は、日本語の3文字（モーラ）パターンが偶数の拍節構造の中でどう処理されてゆくか、ということに注目した。わらべ唄の分析から出発した小泉は、3文字パターンの処理を典型と変形にわけたのだが、90年代流行歌の分析をするために我々はあらたに「変形2詰め込み型」というものを設定した上で、これを「おじさんの歌えない若者の歌」の一つの要因として提起した（村尾、疇地、1998）。しかし、不完全小節のアウトタクトでは、この概念による分析は適切とは言えないだろう。従来の言説に基づいて言えば、3モーラがそのままアウトタクトを形成して小節内に閉じているパターンが「典型」ということになる。われわれの入力したデータでは、このタイプのアップビートが最初に現れたのは1965年の「さよならはダンスの後に」（倍賞千恵子）である。これは歌い出しの「なにも/（言わないで）」の3文字がアップビートノートになっているため、拍節の区切りと言葉の区切りが一致することになる。アップビートとしては比較的歌いやすいと考えられるだろう。

しかし、この3モーラアップビートは典型というには意外なほど少ないのである。入力したデータの中では1975年の「ロマンス」（岩崎宏美）、1983年の「セカンド・ラブ」（中森明菜）、1987年の「難破船」（中森明菜）、、、といったように時おり散見される程度なのである。

歴史的にみて日本語アップビートの「典型」をつくったのは「ブルーシャッター」（ブルーコメッツ、1967）に代表される3文字パターンであろう。これは、3文字パターンの最後が小節線を越えて下拍（強拍）となり、この下拍の音は長くなるか、休みが加えられることによって明確な区切りをつくる。われわれの

入力データの中では1950年代1曲だけアップビートのものが含まれている（「赤い夕日の故郷」三橋美智也）が、歌いだし（よん/でーいる）は、やはりこのパターンである。1960年代後半から70年代初めにはこのパターンでつくられたものが爆発的にヒットしている。例えば年間のベストテンについてだけでも、「霧の摩周湖」（布施明）、「モナリザの微笑」（ザ・タイガース）、「経験」（辺見マリ）、「瀬戸の花嫁」（小柳ルミ子）、「太陽がくれた季節」（青い三角定規）、「ちぎれた愛」（西城秀樹）、、、をあげることができる。上記の曲は、いずれも3文字中、アップビートの2文字が名詞、そしてダウンビートの切れ目が1文字の助詞となっていることに注目すべきだろう。日本大衆はこのパターンを通じてアップビートを学習したと言ったら言い過ぎだろうか。

「神田川」や「なごり雪」といった70年代フォークソングを代表する名曲は、上記の「典型アップビート」からの変形とみなすことができよう。「神田川」の場合は4モーラの「あなたはー」であるが、助詞の1文字をダウンビートに乗せずに「あな/たはー」であった。また、「なごり雪」の歌いだし「きしゃ/をまつ」では、助詞の1文字で区切らずにそのまま語るように続けられる。「典型」は基本だけれども、聞き慣れると飽きが来るから大衆の学習と共に変形が受け入れられるようになるのだろう。

80年代後半からは、新しいタイプの変形（詰め込み型）が登場してくるが、これらについてはさらに検討を加えて、いずれ定量分析して報告することにしたい。

### 参考文献

村尾忠廣、疇地希美 1998「おじさんの歌えない若者の歌」音楽情報科学 26-5 31-38