

90年代おじさん*の歌えない若者の歌～その2
—— 弱化モーラ**による配字シンコペーションとおじさんの音楽情報処理

村尾忠廣 疇地希美

愛知教育大学教育学部音楽科

448-0001 愛知県刈谷市井ヶ谷町広沢1

Tel. 0566-26-2426

tmurao@aeu.ac.jp nozsun@tb3.so-net.ne.jp

あらまし

本研究では次の3点について明らかにする。1) 60～90年代の日本のポピュラーソングのリズムを日本語の音数律にしたがって統計分析し、年代ごとのパターンの特徴を示すこと。分析の中心は3文字文節が拍節的にどう処理されてきたかという問題で、これは小泉文夫によってすでに提起されていたが、今回あらたに変形2（詰め込み型）を設けて分析、このパターンが90年代の特徴という結論をえた。2) 90年代のもう一つの特徴は弱化モーラのシラブル化が外国語のような日本語の歌をつくりだしたことだといわれる。しかし、1音多文字のシラブル的な歌はすでに大正年代の歌にもみられることであり、そのこと自体は中高年世代にとっても難しいことではない。問題は、変形詰め込み型とシラブル化が同時におこり、それによって「配字シンコペーション」がおこってきたことである。そのパターンの頻度を調査すること。3) そうした分析結果とともに、理論的に90年代の「配字シンコペーション」を作り出し、中高年世代がこれをどう歌うか実験をこころみることである。

キーワード

弱化モーラ、流行歌のリズムパターン、配字シンコペーション

Syncopated Pattern Originated by Weakened Mora in Japanese Pop Songs 60's-90's

—— An Aspect of Why Japanese Senior Can not Sing Pop Songs in 90's

Tadahiro Murao Nozomi Azechi

Aichi University of Education

tmurao@aeu.ac.jp

nozsun@tb3.so-net.ne.jp

Abstract

In this study, we elucidate why the Japanese senior can not sing the pop songs in 90's in terms of syncopated patterns originated by weakened mora. We analyzed and demonstrated the following points. 1) Congruent points between metric accent and the closure points of three mora patterns. 2) Syncopated pattern originated by weakened mora. 3) Composing the typical 90's pop song melody based on the theoretical idea presented above.

Key words

weakened mora, Japanese popular songs, syncopated pattern by weakened mor

1. はじめに

* 本研究におけるおじさんとは、若者の流行についていけない中高年の男女を指す。

** 弱化モーラとは、単位としてのモーラ（言葉の拍）が崩れて、音節（シラブル）単位で発話される度合いが増すことをいう。つまり、特殊拍が1拍を保持できず、直前の自立拍と一体化する現象である。（金水 敏、1997）

金水氏の「最近の流行歌におけるモーラ弱化の傾向」（1997）という論文によれば、モーラ弱化の度合いの甚だしいものとして、ミスチル、B'z、川本真琴らがあげられ、モーラを保存する保守的な作品として横原俊之の「どんなときも」という曲があげられている。モーラを保存するという意味ではたしかに「どんなときも」はそう言ってよいだろう。しかし、この曲を初めて聴いた時の筆者（50代前半のおじさん）の感覚としては、保守的どころか気色の悪いほど新しいものであった。少なくとも保守しているおじさんの音楽的スキーマとは相いれない何かがあったのである。

サビの部分は「どんな/ときもー」だから3モーラとなっている。小泉文夫によれば、日本の音楽は基本的に2拍子系であるから、1音1拍の原則を保持しようとする限り3文字パターンの処理によってリズムに変化が生じるという。これが、日本音楽のリズム構造を解析する鍵というのである。小泉は3文字パターンを典型6パターンと変形のパターンにわけて考えた。たしかに、60～70年代の流行歌は、そのほとんどが小泉の分類におさめることができるのかもしれない。それにしたがうなら「どんなときも」は次のような典型、変形のパターンとなって然るべきだろう。

The image shows three musical staves for the song 'Donna Toki mo'. Each staff is in a 6/8 time signature with a key signature of two flats. The lyrics 'ど ん な と き も ど ん な と き も' are written below the notes.

- 典型 (Typical):** The melody consists of quarter notes: G4, A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4. The lyrics are aligned under the notes: 'ど ん な と き も' under the first four notes, and 'ど ん な と き も' under the last four notes.
- 変形 (Deformed):** The melody consists of quarter notes: G4, A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4. The lyrics are aligned under the notes: 'ど ん な' under the first three notes, 'と き も' under the next three notes, and 'ど ん な と き も' under the last three notes.
- 原曲 (Original):** The melody consists of quarter notes: G4, A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4. The lyrics are aligned under the notes: 'ど ん な と き も' under the first four notes, and 'ど ん な と き も' under the last four notes.

譜例 1

おじさんがこの歌を聴いて、このリズムを情報処理する時には上記のようなパターンが音楽スキーマとなって作用する。しかし、「どんなときも」の原曲は次のようになっている。4つの音の中に次の文節の最初の音が詰め込まれているのである。歌詞を中心にして歌を聴いたり歌ったりする場合には、「ときも」の「と」や「も」はビートの裏拍になるためちょっとしたシンコペーションのノリとなる。おじさんのスキーマでは「と」と「も」にビートをのせようとするわけだから結果的に混乱してしまうのである。

スピッツの「チェリー」にいたっては、伝統的スタイルにしたがって8分休符をおいておき、これをはぐらかすように16分音符の詰めをおこなっている。「チェリー」は、文節の切れ目で意図的に詰めをおこなっているため正統的な音楽訓練を受けてきたおじさんほど混乱を来してしまうのである。

昨年、おこなったわれわれの実験研究（村尾、水戸1997）はこうした問題意識にたつて60～90年の実験旋律を作成した。譜例2は、昨年の研究で使用した旋律である。旋律、和声などは基本的に変化させず、リズムだけを各年代様式にしたがって変えてみたものである。

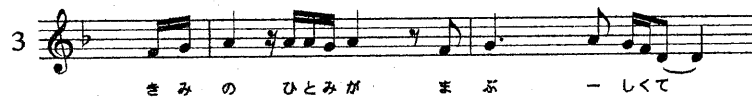
60年代



演歌



70年代



90年代



譜例 2

実験の結果は、仮説を裏付けるようにおじさんは90年代のリズムに混乱をきたした。10回の試行ではとうてい歌えるようにならなかったのである。しかし、昨年の研究は次の2点において問題を残していた。1)「詰め込み型」は、たとえばチューリップの「心の旅」中の「きみをだ/いていたいー」とか「なごり雪」の冒頭「きしゃ/をまつき/みのよこ/でぼくは/ー」のように70年代にもみられなかったわけではない。「詰め込み型」が本当に年代と共に急速に増えているのかどうか、データとして検証してみる必要があるだろう。2)「詰め込み型」であってもおじさんが受け入れられるものと、そうでないものがある。たとえば、「涙がキラリ」(スピッツ)のサビでは、最初の「おなじな/ーみーだ/がキラリ/ー」は受け入れやすく、その後続く同じパターンの「おれがて/んしーだ/ったなら/ー」では混乱して字あまりになってしまう。本研究ではまずこの2点について明らかにすることにしたい。

1. 文節と拍節の不一致、詰め込み型パターンについて

「抽出曲」

オリコンヒットチャートを基に各年代の代表曲を各50曲ずつ抽出した。

「分析方法」

文節に含まれるモーラ数ごとに分類し、言葉の切れ目の次にくる音の拍節位置と音長の相対関係(same, longer, shorter)をデータ化した。音長のグルーピング理論によれば、短い音が長い音にグループされるわけだから、文節の次の音が短ければ、歌詞と音楽としての切れ目(closure point)は一致することになる。長い場合でも、それが次の小節の頭、すなわち拍節アクセントと一致している場合には基本的に言葉の切れ目とも一致している。(アウフタクトになる可能性があるが、ここでは文節の句切が優先されて否定される、と考える。)

「3モーラ+α」

小泉文夫が指摘したように、日本の歌ではとりわけ3文字の処理が重要である。3拍子、6/8拍子を伝統的に好まなかった日本人でも、歌詞に3文字(モーラ)パターンが続くと保守的な演歌の世界

でも文節の区切りを優先して躊躇なく3連符を受け入れた。「津軽海峡冬景色」がカラオケでもっともおじさんに好まれて歌われているのは非常に興味深い。言葉の句切れの方に音楽を合わせることで、これこそが、おじさんにしっかり巣くっているスキーマなのだろう。次の表は、この3モーラパターンが次の文節の最初の音にどのように推移するかを分析したものである。

3モーラ文節から次の文節開始音への推移タイプ

p>.01

	60S	70S	80S	90S	計
典型	118(61%)	96(33%)	109(33%)	59(17%)	382
変形1	43(22%)	72(25%)	76(23%)	79(23%)	270
変形2 (詰め込み型)	33(17%)	120(42%)	141(44%)	202(60%)	496
計	194	288	326	340	1148

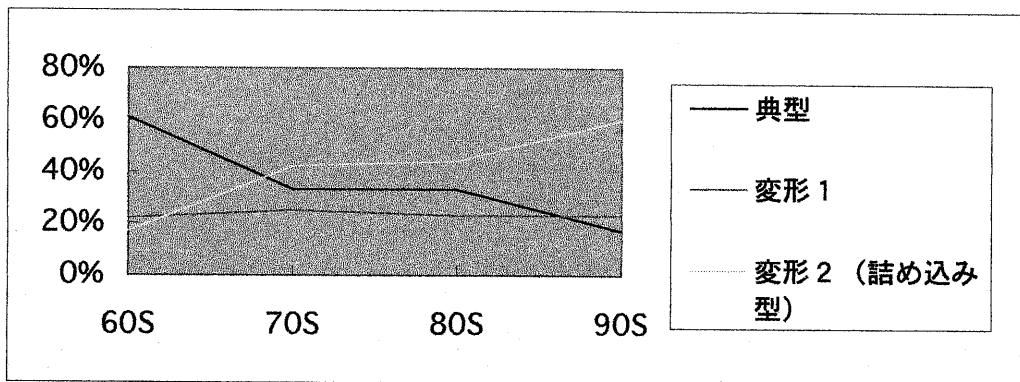


表1

典型タイプとは、1モーラ分の休みをいれる ♪♪♪ とか、逆に2モーラ分の長さの ♪♪♪ や ♪♪♪ であり、これに付点を加えたようなパターンである。これらは全て次の文節の開始音が次の拍のグループと一致している。小泉のリズム理論は、わらべ唄をもとに構築されているために、これらが典型タイプとされている。変形1は、シンコペーションや ♪♪♪、3連符 ♪♪♪ など多様なパターンを含むものの、3モーラが拍節内に収められているものである。変形2は3モーラの拍節に次の文節モーラが詰め込まれたものであるが、5文字フレーズのもの除外した。5文字フレーズとは「あかいくつ」のようなものである。譜例3のa)は除外しb)のようになっているものを変形2とした。

a

あかいくつ は いたた

b

あかいくつは いたた おんな

譜例2

表1のグラフが示すように、「典型」パターンが60年代はから90年代にかけて急速に減少しており、対照的に「変形2」の「詰め込み型」が増大している。こうした言葉の句切で逆に詰めるという傾向は3モーラパターンだけにみられるものではない。4モーラは拍節をそのまま等拍で埋め込めばよいはずであった。しかし、我々の分析では4モーラでも5モーラであっても言葉の切れ目を逆に詰め込んでいるということが明らかになった。曲が先につくられているために偶然そうなったというのではなく、明らかに意図的に切れ目で詰め込まれている。その極端な例が「チェリー」なのである。

おじさんにとって「チェリー」はたしかに歌いにくい。日本語のリズムを不自然にゆがめているから、言葉の意味もわかりにくいだろう。しかし、「チェリー」の冒頭（きみをわ／－すれな／い）は同じスピッツの「渚」の冒頭と比べればはるかに歌いやすい。「渚」の冒頭は3モーラパターンの変形1、シンコペーションであるが、言葉は「ささやく／じょうだん」が組み込まれている。「ささやく」の拍節内に次の「じょ」が詰め込まれているわけだが、基本的には「チェリー」の「きみをわ」とかわらない。いったい何が原因で「渚」が難しくなってしまうのだろうか。

2. 弱化モーラによる配字シンコペーションについて

「渚」と同じくらいおじさんが歌えなかった若者の歌のフレーズをもう少し抜き出してみよう。

- 「おれがて／んしーだ／ったなら」（涙がキラリ、スピッツ）
- 「のこさ／ずーにぜ／－んぶ／たべてやる」（名もなき詞、ミスチル）
- 「ゆるるた／くさんの／しろいは／－ね」（どうしようもない僕に天使がおりてきた、槇原）
- 「こんやあ／えーなか／ったね／－」（ズルイ女、シャ乱Q）
- 「きーみ／のためだ／よってい／ったじゃない」（ズルイ女、シャ乱Q）

以上は、すべて「詰め込み型」パターンであるが、しかし、同時にその同じ場所で撥音、促音、長音、二重母音という特殊拍が含まれており、モーラが弱化しているところである。モーラの弱化はシラブル化しやすい。金水氏が指摘したようにミスチルなどの曲では実際に英語のようにシラブル化している。シラブル的になるということは、たとえば「てんし」の「て」、「だった」の「だ」が著しくアクセントづけられるということである。日本語は強弱アクセントではなく、高低アクセントだといわれるけれども、弱化モーラはその前のモーラを強くアクセントづけることになる。が、上記の例では、拍節アクセント、ビートは、アクセントづけられシラブル化しようとする音ではなく、弱化したモーラ打っているのである。これは、実質的にシンコペーションのような機能だといってよいだろう。我々はこれを「配字シンコペーション」と呼ぶことにした。おじさんがとりわけ苦勞するのは、こうした「弱化モーラ」と「変形2詰め込み型」が一緒になったかたちなのである。

筆者（村尾）の友人で作曲家の某氏は音楽大学で作曲法の講義をおこなっているが、彼の講義では「チューリップ」の「心の旅」をもっとも悪い例として紹介しているという。日本語の抑揚、アクセントを大切にし、音楽の旋律、リズムとできるだけ一致させる、という伝統的な作曲語法からすればたしかに「心の旅」（譜例3のa）は冒頭からしてよくはない。彼が規範とするのは、おそらく譜例3のb)のような言葉と音楽の関係だろう。このように変形すると拍節構造はすっきりするし、日本語のアクセント、抑揚も自然である。が、原曲のような詰め込み型（おじさんは）なぜ不自然と思うのだろうか。70年代には、他にも「詰め込み型」はあったはずである。なぜ「心の旅」が特にやり玉にあげられたのだろうか。

譜例3

その理由は、おそらく「きみをだ／いていたい／－」の「だいて」にある。「だいて」の「だい」(ai)は特殊拍ほどではなくとも弱化してしまうのである。つまり、このパターンは70年代には他に例をみない「変形2 詰め込み型+弱化モーラ」であったことになる。問題をより明確にするために、この歌詞から弱化モーラを取り除いてみよう。たとえば、譜例3のcのように「きみとた／びにでよう」という歌詞にしてしまう。おそらく作曲家某氏は、これをやり玉にあげて批判するようなことはしないであろう。逆にモーラ弱化の顕著な特殊拍を多く含ませるとどうか。譜例3のdは「きみをそつとよんだ」に変えてみたものである。このようにすると、弱化モーラのところでシンコペーションのようなノリがおこってくる。譜例3のa,b,cにはこうしたノリがおこらない。譜例3 dはもはや70年代の歌ではありえず、まさしく典型的な90年代という感じである。

以上のように、解釈、検討してみると「90年代おじさんの歌えない歌」の特徴というのは、旋律、和声、リズムといった純音楽的側面だけでなく、それ以上に言葉の入れ込み方にあると考えてよいだろう。

3. 配字法によって90代化された歌に対するおじさんの反応

すでに述べたように昨年の発表で実験旋律として使用した60年代の歌は、次のようなものであった。

譜例5

前回は、この旋律の歌詞、基本旋律、和声を変えることなく、リズムのみを変形した。しかし、今回の研究からすればリズムさえ変えず、旋律、和声も同じ、つまり、音楽の方はいっさい変えることなく、歌詞の配字を変えることによって90年代化できることになる。ちなみに、弱化モーラを含む言葉を集めて何となく意味が通じる歌詞にしてみよう。筆者考えたのは次のようなものである。

「そんな(撥音)じょうだん(長音、撥音)、しんよう(撥音、長音)なんて(撥音)しない(二重母音的)」
この歌詞を1音多文字(シラブル化)も交えて配字すると次のようになった。



譜例 6

ミスチルにもっとも多くみられるシラブル化については、今回あえてふれなかったのであるが、譜例 6 は弱化モーラを強拍の 1 音に混ぜ込んだものと、逆にその音に強拍をおいて「配字シンコペーション」にしたものの両方が含まれている。この歌詞の前半をそのままにして、再度 60 年代化したものを比較のため示しておこう。



譜例 7

こうしてみると、譜例 7 は歌詞と音楽のリズムが一致しているとはいえ、実にノリが悪い。これは単に西洋音楽的視点とか、ポピュラー音楽からみてそう思えるというのではなく、日本の伝統音楽の視点からも何とも「間」が悪いのである。歌詞と音楽が一致しているという以前の問題として、拍子のアクセントとリズムのアクセントが全て一致しているから面白くないのである。日本伝統音楽であっても、このようなものは「べた付き」と言って嫌われる。少なくともこれは入門段階のものだろう。能楽でも長唄、その他の三味線音楽ではビートと歌は不即不離の関係にある。譜例 7 は、音楽のリズムと拍節が一致している上に、さらに言葉のアクセント、切れ目まで合わせているからよけいに単調になっているのだろう。譜例 6 は、歌詞のグルーピングを変化させることによって音楽のグルーピングと対立を生じさせ、それが配字シンコペーションとなってノリをつくりだしているわけである。たしかに、英語風のノリではあるが、だからといって単純に排除していいものでもない。おじさんにはすぐに馴染めないにしても、身の回りに否応なくあふれているからいずれそれが音楽スキーマになる時があるだろう。いずれにしても、譜例 6 は、音楽がそのまま 60 年代として変わっていなにかかわらず 90 年代のノリを感じさせる歌とっていいだろう。

(***ただし、私は今でもあの梅酒のコーマール「さーらり／としたー」が気持ち悪くてしかたない。「として」の「と」が耳についてしかたないのである。ミスチルは受け入れられても、こういうものは嫌である。「さーらり／さらりー／梅酒がさら！」というように変えられないものか、といつも思ってしまう。ミスチルを受け入れられるようになったように、いずれこういうものにも抵抗を感じなくなってしまうのだろうか。自分でもわからない。一方で、何でも受け入れるのではなく、自国文化への愛着から戦うということも一面で必要ではないか、という気がしているのだが。)

おわりに

今回の発表では、90年代の歌に関して「詰め込み型」パターンと「弱化モーラ」という二つの視点から分析してきた。中心は質的研究というか、解釈論的になったが、しかし、今回提起された譜例67をもとに再度、おじさんの記憶再生実験を進行中である。予想通り、おじさんはそうとう混乱して歌えていない。しかし、誤解をまねかないように断っておくと、現在進行中の実験は「90年代若者の歌えないおじさんの歌」という研究の中のシリーズに組み込まれている。90年代の若者は、コブシが効いた演歌、その微妙なリズムのくずしができないように思える。カラオケでおじさんがコブシをいれて歌っているその歌はまねして歌えないのである。民謡のコブシにいたってはなおさらだろう。つまり、おじさんが若者の歌を歌えなかったとしても、それは音楽能力に直接関るものではないということ。若者とおじさんの文化の間には文化の別居のようなことがおこっている。しかし、もっと対立や葛藤があっていいのではないだろうか。葛藤の状況をみることでできれば、近未来の音楽文化を予測することにもなるだろう。

参考文献

- 疇地希美「戦後の流行歌におけるリズムパターンの変遷 ——
音数律に基づく定量分析を中心として」愛知教育大学大学院修士論文（1997）
- 金水敏：「最近の流行歌におけるモーラ弱化の傾向」口頭発表 於音声言語研究所（1997）
- 小泉文夫：「日本伝統音楽の研究2 リズム」音楽之友社（1984）
- 小泉文夫：「歌謡曲の構造」平凡社（1996）
- 金田一春彦：「日本語（上）」岩波文庫（1988）
- 窪菌春男：「語形成と音韻構造」くろしお出版（1995）
- 菅谷規矩夫：「詩的リズム～音数律に関するノート」（1975）
- 鶴見志保：「日本語の等拍性からみたフォーク系・ロック系歌謡曲のリズム分析の研究」
愛知教育大学卒業論文（1990）
- 村尾忠廣、水戸博道：「90年代おじさんの歌えない若者の歌」、日本音楽教育学会全国大会
（於：北海道教育大学札幌校）口頭発表資料（1997）
- Meyer, L.B., Crosvenor Cooper : Rhythmic Structure of Music, University of Chicago Press,
（1960）「音楽の構造」音楽之友社