

## ドイツ語歌唱における、日本人歌手の母国語発音に因む諸問題—1—

*Über Probleme der japanischen Sänger beim Singen in Deutsch, die auf der muttersprachlichen Aussprache beruhen -1-*

田辺 とおる *Toru Tanabe*  
(音楽学部)

## 緒言

本稿では、オペラの稽古や音楽大学でのレッスンの機会に筆者が気付いた、日本人歌手のドイツ語歌唱発音の問題を整理したいと思う。

この問題を考える時、「日本では〈ドイツ歌曲⇔ドイツオペラ⇔イタリアオペラ〉の相関関係が歪んでいる」という事に思い至る。日本の声楽教育では「ドイツ語は歌曲、オペラはイタリア語」という発想がいまだに拭えていない。それは留学先の選択にも影響し、歌手たちの語学力も規定していった。現役オペラ歌手の多くは「イタリア系」と称する、イタリアオペラ中心の人達で、習得した語学はイタリア語のみという場合も少なくない。一方「ドイツ系」の歌手には「リートを主に勉強してオペラはあまりやらない」という人の方が多い。その結果、オペラも歌曲も質量ともに隆盛を極めているにもかかわらず、《ドイツオペラ》というジャンルの普及が著しく遅れているのだ。ベートーベンの《第九交響曲》やシューベルト等の歌曲を筆頭に、ドイツ語の声楽作品自体は親しまれているのだがオペラは蚊帳の外。この事実はレパートリーの問題であると同時に、ドイツ語発音・歌唱という技術面にも影響を及ぼしているのではないだろうか。

もちろん、歌曲の中にはオーケストラ伴奏や、劇的な起伏の激しい「オペラのような」曲も多い。しかし歌曲はもともとサロンで歌うことを想定したジャンルで、大半は規模も音量も小さいため、声楽技術の観点からは、オーケストラピットを突き抜けて1000人以上のホールに声を響かせることを前提としているオペラの歌唱とは異なる点が少なくない。その反面、歌曲は細やかな表情を多彩に盛り込む事が持ち味なので、語学力を反映させて日常会話のような色合いを出すこともしやすい。オペラでは音量・音域・音長に対するタフな要求に応えなくてはならないために、どうしても繊細なニュアンスが失われがちなのである。

ドイツオペラは、この点においてオペラと歌曲の交差点たりえるのではないだろうか。リートを専門にする言葉捌きのよい歌手がオペラで共演することは、オペラ歌手の刺戟になるだろう。またリート歌手にとって、振れ幅の大きな表現が要求される音楽劇は、歌曲表現を拡充する機会でもあろう。なんといっても欧米の声楽教育では「兼業」が当然なの

である。プロ歌手の中心的な仕事場は劇場であって「あなたは歌曲が専門だから劇場オーディションは必要ない」などと教育する音楽大学はないし、「オペラはやらない」と看板を挙げる歌手も極めて少ない。ドイツ人歌手は自国の歌曲やオペラと並行してイタリアオペラを勉強し、イタリア人歌手やイタリアに留学する外国人も劇場オーディションになれば、西欧諸国で最も劇場システムが安定しているドイツ語圏に来る。採用されればイタリアで勉強した人でもドイツオペラを手掛けるのだ。

一方、日本に目を向けてみると、国内制作こそ少ないものの、実はドイツオペラは大変に愛好されている。このちぐはぐは、まことに残念と言わざるを得ない。欧米の各劇場はワーグナー作品をはじめ多くのドイツオペラを携えて来日公演をしているし、ドイツオペラ抜粋曲はアマチュア・プロ問わず全国のオーケストラや合唱団で親しまれている（土台、交響曲・器楽曲では、日本のクラシック界はドイツ音楽寄りの傾向が強い）。さらには《ヘンゼルとグレーテル》や《魔笛》は日本語上演ならば公演が多数制作されている（しかしながら訳詞上演では、ドイツ語歌唱の様式感育成には寄与しない）。これらの事実を見渡すと、ドイツ語作品が歌曲だけではなくオペラの分野でも普及することは、日本音楽界にとって焦眉の急に思われる（筆者は 2009 年、東京国際芸術協会（一般社団法人・東京都荒川区）においてドイツオペラを専門に公演する「オペラ劇場あらかわパイロイト」を創設し、バリトン歌手として出演すると同時に公演監督として制作を統括し、併せて他のキャストへの言語・音楽指導などを担っている）。

以下、発音の諸問題について考察するが、指摘の中には「リートを歌う場合はそれほど問題にはならない（自動的に解決している）」というものもあるし、逆に「リート歌唱においてより顕著な問題」もある。ドイツ語歌唱における発音の問題は、作品が要求する声乐技術の質と不可分なのだ。声乐レッスンのようにその場で矯正できる機会とは異なり、発音の優劣を文章で表現する本稿の指摘がどれ程伝わるか自信ないが、少しでも「ピンとくる」ヒントになれば幸いである。筆者はこのテーマを継続的に研究し、稽古場での事例収集や音声学文献による裏付けを拡充したいと考えている。

## 1 子音の諸問題

### 1-1 肺気流子音の一覧表

	両唇音	唇歯音	歯音	歯茎音	後部歯茎音	そり舌音	硬口蓋音	軟口蓋音	口蓋垂音	咽頭音	声門音
破裂音	p b			t d		t̪ d̪	c ɟ	k ɡ	q ɢ		ʔ
鼻音	m	ɱ		n		ɲ	ɲ		ŋ		
ふるえ音	β			r					ʀ		
たたき音・はじき音				ɾ		ɽ					
摩擦音	ɸ β	f v	θ ð	s z	ʃ ʒ	ʂ ʐ	ç ʝ	x ɣ	χ ʁ	h ɦ	h̥ h̄
側面摩擦音				ʃ ʒ							
接近音		ʋ		ɹ		ɻ	j	ɥ			
側面接近音				ɹ		ɻ	ɻ	ɻ			

記号が対になっているところは、右側のものが有声子音を表す。  : 発音が不可能であると考えられることを示す。

(図 1 東京外国語大学 HP より)

	両唇音	唇歯音	歯音	歯茎音	後部歯茎音	そり舌音	硬口蓋音	軟口蓋音	口蓋垂音	咽頭音	声門音
破裂音	p b			t d			k ɡ				ʔ
鼻音	m			n			ŋ				
ふるえ音				r				R			
たたき音・はじき音											
摩擦音		f v		s z	ʃ ʒ		ç x	ʁ			h
側面摩擦音											
接近音							j				
側面接近音				l							

記号が対になっているところは、右側のものが有声子音を表す。  : 発音が不可能であると考えられることを示す。

(図1a ドイツ語の子音・ザールランド大学 HP 資料より編集)

上図は国際音声記号（国際音声字母・万国音標文字, IPA: International Phonetic Alphabet）の一覧表 2005 年版と（図 1）、その中からドイツ語音声だけを抜粋したものである。（図 1a）

IPA 一覧表は、母音・肺気流子音・非肺気流子音・その他の記号・補助記号・超分節要素・音調と語アクセントなどの表に分かれているが、ドイツ語を歌う歌手がしっかりと頭に入れておく必要があるのは、このうちの母音と肺気流子音の表である。

図の縦軸（両唇音・唇歯音 etc.）は調音位置、横軸（破裂音・鼻音 etc.）は調音方法を表している。さらに摩擦音と破裂音には、同じ調音位置と方法で発音する子音に有声と無声の二種類がある（ドイツ語には有声無声の片方しか存在しないという子音もある。もともと 1 種類しかなくて枠の中央に書かれている子音は有声音）。ドイツ語発音の観点からは、以下のように大別すると解りやすい。

- 調音位置

前方の子音: 唇（両唇・唇歯）、歯茎（歯・歯茎・後部歯茎）

後方の子音: 口蓋（硬口蓋・軟口蓋）、声門

- 調音方法

破裂音系（破裂・鼻・側面接近）

摩擦音系（震え・摩擦）

鼻音（m/n/ng）や側面接近音（l）などを破裂音、震え音（r, R）を摩擦音と分類することは一般的ではないが、筆者は歌唱技術のヒントとして有用と考えており、以下の各項目で詳説する。

## 1-2 m / n / ng の区分

IPA では、鼻音は調音位置が一番前の [m] から一番後ろの [ŋ] に向かって 7 種類に分類されているが、ドイツ語に関係あるのは m（両唇音）、n（歯茎音）、ng（軟口蓋音）の 3 つである。（その他の [m̥]（唇歯音）は英語等において f の前の m（symphony 等）。[n̥]（硬口蓋音）はフランス・イタリア語などの「ニャ」に近い音。[ŋ̥]（口蓋垂音）は日本語の語尾の「ん」）。

m,nともにアクセントのある語頭や二重子音では、日本人の感覚よりも相当長く、強い音だ。譜例 1 の“Nimmer kommt ihr Wonnestunden” が短すぎる例等がよく聞かれる。



Nim-mer kommt ihr Won-ne-stun-den (譜例 1・《魔笛》17 番)

鼻音は「半ば母音」といってもいいほど響きのある有声音で、とりわけ m/n は母音唱法による発声練習の最初にもよく付随させて用いられるなど、響きが前に集まりやすい。それだけに「子音として正確に発音されているか」ということと併せて、「正しい響きになっているか」が重要である。残念ながら日本語の m/n は時間が短いこともあって、きちんと鳴り響くことが少なく、すぐに次の母音に移行する。この癖がドイツ語歌唱に出た「響かない m/n」は子音として認識されづらくなる。それでも m の方は長さを保つことを注意すれば響きやすいが、n は調音位置が m よりも高いので響きが鋭い。さらに「完全に閉鎖したところから開放する」という定義に則れば m/nともに破裂音の性格を持っている訳だが、m よりも n の破裂が強い。この「n は鋭い音色で強く破裂する音」という認識が不足していることは日本人の歌唱によく見られる。子音の響きは、子音として鳴っている時よりもその後の母音に移行する瞬間、つまり破裂の瞬間にポーんと飛んでくるのであるから、「しっかりと響かせ、しっかりと飛ばす」ことが重要である。

一方、n / ng の区別も問題である。Wonnestunden のような、次に子音が続くところや語尾の n を日本人が発音すると ng になってしまう例が非常に多い。調音位置が n は前歯の歯茎、ng は軟口蓋と、口の先端と奥に離れているから区別できるはずなのだが、日本語の n がドイツ語より弱いために、普段はどこで調音しているかの意識がない。そのためにこのような柔らかいフレーズで曖昧になって ng で発音したり、極端な例では、母音が鼻声にならないように発声を意識するあまり n がまったくなくなって「ヴォーネシュトゥーデー」のように聞こえる事例も見受けられる。

「n の響きは前」という感覚を持つことが重要である。語尾の n では特に注意しなくてはならない。語尾は後続する母音がないために、上記の「閉鎖したところから開放する→子音が破裂する」という動きがつかず、舌端が歯茎についたまま終わる。音も単語の中間に比べれば弱い。それだけになおざりにされがちだが、n/ng の音色は全く異なるのだ。

この問題の原因には、日本語の「ん」[ɲ] (口蓋垂音) の存在が影響しているだろう。この音は他の外国語にほとんど見られないらしい。聞いた感じは ng [ŋ] と [ɲ] は良く似た口奥の音だが、たとえば「本」の「ん」などは非常に短く弱い子音だ。「ほんを読め」は、早口で言うと「ホを読め」に近く発音されるだろう。一方、《荒城の月》では「はなのえん」のように「ん」という「子音」だけで一小節伸ばす音符が与えられているなど、日本語において音声認識の曖昧な音である。この一小節の「ん」は本の「ん」と同じ音ではな

い。母国語におけるこのような混用がドイツ語発音上の意識の甘さを生むと考えられる。

### 1-3 r/l の区分

これも日本語に起因する問題で、ドイツ人にとっては「なぜ間違えるのか信じがたい」程、区別できないことが不思議なのである。

まず日本語の「ら行」子音の構造から見よう。

- 語頭のら行は、[ɽ]（歯茎側面叩き音）という。舌端と歯茎で舌の中央を閉鎖して側面を空気が流れる。一瞬だけ流す短い音なので「叩いた音」と命名されている。IPA では「その他の記号」に分類されている音で日本語以外では稀な音だが、構造的にはヨーロッパ語の l [l]（歯茎側面接近音）に等しい。こちらは一定時間、この状態で空気を流す音だが、舌の側面の口蓋との隙間が狭まっているものの、摩擦音が生じるほど狭くはないので「接近音」という（日本語でも「ん」の後にくるら行子音でこの音になることがある）。
- 母音に挟まれたら行子音は [ɾ]（そり舌叩き音）または [ɽ]（歯茎叩き音）という。歯茎を軽く叩いた音だが、前者は舌をそらせて歯茎後部を叩き、後者は舌を真っすぐにして歯茎自体を叩く音である。

どちらも「叩き音」であるところが重要である。響きが弱い子音でドイツ語にはない。（同系の言語ながら響きが柔らかいノルウェー・スウェーデン語にはあるらしい）。

一方、ヨーロッパ語の l（歯茎側面接近音）が属する「接近音」は、口の状態を保持したまま一定時間発音する長い子音である。接近した隙間から音が出ているだけなので、破裂や摩擦などの直接的接触による音に較べれば弱い子音かもしれないが、時間的な存在感が「ら行」とは異なる。

ヨーロッパ語の r は国語によっていくつかのグループに分かれる。一般的な r は日本語でいう「巻き舌のら行」だろう。IPA では [r] と記述し「歯茎震え音」（震えは英語の trill の訳）という。口の奥で発音される場合は [ʀ]（有声口蓋垂震え音）で、フランス語やドイツ語の舌根を震わせる音である。これが弱くなると震えが消えて摩擦音になり、[ʁ]（有声口蓋垂摩擦音）という。ドイツ語ではこの両者は語彙的に分類されている訳ではなく、抑揚をつけた結果どちらかに傾く。またフランス語では語尾で無声音になることもある。なお英語の r はヨーロッパ語の中では独特な響きで、[ɹ]（歯茎接近音）または [ɹ̥]（そり舌接近音）と言われる。舌端が歯茎や口蓋に接触していない状態で発音される音である。ここで「歯茎音」に注目したい。

歯茎音とは舌端が歯茎に着いた状態の子音である。それが離れるときに破裂すれば t/d、着いたまま鼻音を発すれば n、側面接近（舌端は接触）すれば l になる。これらの内、破裂する瞬間に子音が調音されるのは t/d だけだが、n や l も子音が終了して母音を言う瞬間には舌端が歯茎から離れるので「破裂」は存在する。このことは歌手が充分に心得

なくてはならない。n や l は破裂音の一種ともいえる、非常に強く鋭い子音なのである。Liebe などはその好例だが、「愛 (ai)」の音感の影響か、柔らかさ・優しさの表現のあまり l が流れてしまう事が多い。有声の接近音だから “welche Liebe...” などは前の母音から音が継続している。きちんと破裂させないと、非常にしまりのない Liebe になってしまうのだ (譜例 2)。



それに対して (歯茎) 震え音である巻き舌の r、摩擦音の s,z,sh,dsh や、歯茎に舌端が接近するだけの英語の r などは、一定時間を保つ子音ではあるが破裂の瞬間がない。子音から母音にスムーズに移行する「耳に刺激の少ない子音」と言えるかもしれない。アルファベットの民族ならば言葉を覚えてたの幼児でも聞き間違えない、言い間違えないという r/l は、この構造差によるものと考えていいだろう。

比するに、日本語のら行は「叩き音」である。英語で tap or flap (叩き・弾き) と分類されている子音で、柔らかい上に時間が短い。弾き (flap) は主にアメリカ英語の語尾 (better など) を指し日本語は tap に近いようだ。最近ではスマートフォンなどのタッチパネルを「タップする」等と使う語彙だ。軽くポンと叩くだけなのである。

外来語としてカタカナで表せば r/l ともに「ラ行」にせざるを得ないので、「r も l もラ行も、三者三様の全く異なる構造の子音である」ということを実感するのは易しくはないが、強さや長さの基準が根本的に異なるということは、ドイツ語歌唱の際にも忘れてはならないだろう。冒頭に述べたとおり、l と r の調音方法は IPA 表による側面接近音・震え音と理解するよりも、破裂音系 (強い子音)・摩擦音系 (弱い子音) と把える方が歌唱に有効だと筆者は考える。

#### 1-4 er は巻くか？

er に触れる前に、r の特徴に今一度言及する。

前述の通り r はアクセントのある語頭で強く巻き舌をする以外は、強い音ではない。しかもドイツ語・英語・フランス語・イタリア語などで調音位置のかなり異なる子音なので、その曖昧さが反映してかドイツ語内でも正しい発音についての議論も多く地方差も激しい子音である。したがって、外国人が学習する場合には、「こうしなくてはならない」と規定することよりも、「こうしてはならない」という禁忌条項だけを理解しておいて、あとは表情次第で柔軟に対応するくらいの気持ちで構わないだろう。

カロリーネ・エーリッヒ (Karoline Ehrlich) 著の “Stimmbildung und Sprecherziehung” (声の作り方と話し方教育法)<sup>(13)</sup> は 2011 年に刊行されたばかりの俳優・声楽学生・教育学生・外国人向け教科書で、具体的な示唆と練習問題の豊富な好著だが、r については「内

容、様式、地域差が大きい」と前置きしたうえで、「舌端（歯茎震え音）」「口蓋（口蓋垂震え音）」「摩擦（口蓋垂摩擦音）」の3種に分類し、今日の日常生活では「摩擦」がほとんどになってしまったと嘆いている（134頁）。また50年前のローベルト・ケルドルファー（Prof. Robert Keldorfer）の発音教則本“Die Aussprache im Gesang”（歌の中の発音）<sup>(14)</sup>でも巻き舌が減っていることを憂いた記述がある（22頁）。なお、両著において、rがchと混同される事が禁止事項として指摘されている（KarteがKachte、PforteがPfochteになる等）が、これは日本人にはほとんど見受けられない。

一方、同じオーストリアから出た2冊の教則本のrに関する記述のうち、新しいエーリッヒには「Rollende-r（強い巻き舌）は昔使われていたが、今日ではすたれている」という一文があり、興味深い。舌端のr（Zungenspitzen-r）はまさに巻き舌に他ならないわけだが、ヒットラーの演説のフィルムなどに聞ける如く、確かに昔のドイツ語の巻き舌は随分強調され、特に語頭は相当に長かった。リート演奏の神様とも称えられるフィッシャー・ディースカウ（Dietrich Fischer-Dieskau）の録音は、質量ともにリートのバイブルというに相応しい偉業で、世界中のほとんどの学習者にとって最も身近な教科書になっているが、ベルリン出身の彼は子音の強さに北ドイツ風の傾向がある上、かなり大胆で大袈裟な表現を好むので、このRollende-rを頻繁に使っている。その意味では「模範的発音」ではないことも指摘しておきたい。

では、語尾のerについてだが、エーリッヒは「弱く暗示される程度の柔らかいrで完全には発音されない。巻いてもいけないし、母音化してa（Vater → Vata, Geliebter → Geliebta・例示田辺）になってもいけない」と、いささか歯切れが悪い。一方、ケルドルファーの方はr全体について「歌の中では例外なしに舌端のr」と言っているので語尾も軽く巻くことを意図しており、時代差を感じる（いずれも前掲頁）。

実際に辞書のIPA記号でも時代差が分る。古い辞書には語尾の-erは[ər]という発音記号が当てられており、語尾の-en[ən]などと同じ「中舌中央母音（曖昧母音。schwa シュワー）」だが、最近のDuden発音辞典（2005）<sup>(16)</sup>では[e]（中舌・狭めの広母音）」と、中央母音よりも開口音に変わっているうえにrが落ちていて（Wasserは[vasɐ]）時代とともに子音が弱くなり母音が開いている。つまり「子音はなくなったが母音化してはならない」ということになるのだ。

これを現代の日本人歌手がどう歌うか、ということだが。

少なくともDudenの記号[e]は、クラシックの歌、とりわけ支えの強い大きな声を出すオペラには不適だと感じる。rがまったくないということは、変音せずに延々と[e]を伸ばすことになるので弱い感じをだすことも、aにならないようにそれ以上あげないことも難しい。つまり、原則的には[ər]の方、どちらかといえばケルドルファー説に近い方が歌らしく聞こえるだろう。しかし肝腎なのは「絶対にアクセントを置かない」ことだ。弱い、ということが眼目で、直前の母音eは必ずその一つ前の母音よりも弱く

発音されるのだ。そして r はさらに弱くなくてはならない。前述の通り r はもともと弱い子音で、「舌端（歯茎震え音）」「口蓋（口蓋垂震え音）」「摩擦（口蓋垂摩擦音）」のどこを使っても r には聞こえるものだ。ちょっと [ə] を最後に変音させる、という程度でも口蓋音に近い音にはなる。

### 1-5 ch の発音

ドイツ語の ch は、ich-Laut (ich の音) または「前方の ch」といわれる [ç]、ach-Laut または「後方の ch」といわれる [x]、それに外来語で語頭につく ch の3つに分類される。

ich-Laut [ç] は母音の i,e,ä,ö,ü,y 二重母音の ei, eu, 子音の r,l に続く ch の発音である (sich, brechen, prächtig, Töchter, Küche, psychisch, Eiche, euch, Kirche, Elch など)。また、ach-Laut [x] は母音の a,o,u, と二重母音の au に続く ch の発音である (例 Dach, doch, Buch, Bauch など)。別個に分類を記憶するのは厄介だが、要するに直前の母音の口の形をかえないで発音するという音だ。したがって母音に継続する子音ともいえ、機能的には非常に柔らかい、弱い音である。

いずれも無声の口蓋摩擦音なので調音位置は口の奥の方であるが、ich-Laut [ç] は前方の硬口蓋、ach-Laut [x] はさらに後方の軟口蓋で調音される。日本人が苦手なのはおそらく前方の ich-Laut であろう。それも語尾ではなくて語の真ん中にあるときに ach-Laut と混同されがちだ。おそらく歌の中では気道や咽頭を精一杯広げる努力をしているので、硬口蓋で摩擦させるためには ch の子音の間だけ相当空間を狭めなくてはならない事が邪魔になるのだろう。さらに、ich /ach ともに日本語にはない音なので、はっきり言おうとして殊更に強い呼気圧をかけている事も少なくない。ch の摩擦音は基本的に柔らかい音なので「言い過ぎない」ことが大切である。

外来語の ch はフランス語ならば [ʃ] (シュ。ドイツ語発音の綴りならば sch)、英語ならば [tʃ] (チュ。ドイツ語は tsch) のように、原語発音を踏襲する。但し厄介なのが、ドイツ語化されて長いギリシャ・ラテン語語源や、China のように元がアルファベット言語ではないので国によって発音がまちまちになるケースである。Duden 発音辞典(前出)でも、ベートーベンの第九交響曲第四楽章にも登場する Cherub (天使) に [çe] [ke] の二種類の発音をあてている。実際にはこれらの語頭の ch は [ʃ] [ç] [k] が地域別に使い分けられている。どれが「標準語」であるかも難しい判断で、エーリッヒの前掲書では「オーストリア・南ドイツ・スイスでは語頭の ch は k と発音される。(中略) 私の提案は、地域差に応じて発音を使い分けるとのことである」(159頁)と書かれている。どうしてこれを「地域固有の発音=方言」と言わないのか、外国人にとっては不可解なことだが、ドイツ語圏は中央集権色が薄いので、ある種の発音に対しては「標準語という『正解』はなく、複数の発音が同等な正当性で並立している」ということなのだろう。

また ch に s が続く場合、ほとんどは k の発音になる (Wachs, Ochse など)。しかし、



動詞の二人称変化 (du) の語尾の st や形容詞最上級語尾の st がつく場合などは元の単語の [ç] [x] が保たれて k の発音にはならない (machst, höchst など)。

### 1-6 j の発音

歯茎接近音の英語 r より少し後ろで調音される硬口蓋接近音の j はドイツ語子音の中で唯一の接近音である (l は側面接近音なので舌端は接触している)。接触していないので曖昧になりやすいが、日本語の「ヤ行」よりは鋭く明瞭な子音である。

ich-Laut [ç] の有声音 [j] はスペイン語の Y, Ll などの音で、摩擦音なので「ヤ」よりもむしろ「ジャ」とかな書きされる強い子音であるが、ドイツ語の j も強調して発音されるときにはほとんどこの摩擦音に近くなることが多い。殊に歌唱の中のアクセントのある単語は、この位の意識をもっていいだろう。たとえば Jammer 等が、日本人の歌唱では「ヤンマー」という程度に発音されることが多いが、「イヤンマー」という位 [j] に近付いた方が綺麗にきこえるし、嘆きという意味にも相応しい。キリストの Jesus 等も同様である。

### 1-7 声門閉鎖 (破裂) 音と声門摩擦音

この二つは発音器官の最も奥、即ち声帯上で調音される子音である。ドイツ語の子音調音位置は口蓋まででほとんど終了するので、一つだけ離れている声門音は子音として意識しづらい。IPA 表でも理論的に破裂音と摩擦音以外は発音不可能とされている。

破裂音の方を小泉保は「ハイッと勢いよく返事したとき」や「歌舞伎役者のハッハッという高笑い」を指摘しているが (月刊言語 1988/03、52 頁)<sup>(3)</sup>、ドイツ語歌唱で意識すべきは、語尾よりも母音から始まる単語の語頭である。

ケルドルファーの前掲書では声門閉鎖音 (Glottisschlag) を次のように述べている。

「語頭に母音がある場合、母音の形成の直前に気流が一度停止し、声帯が完全に閉じる。声帯を気流の再会と同時に開くと発音の冒頭にカリッとした音が発生する。これが声門閉鎖音で、ドイツ語では従来、全ての母音で開始する単語の頭についていたが、現代では不可欠とは考えられておらず、「新しい出だし (Einsatz)」という程度に軟化した。」

ケルドルファーは声門閉鎖音のついた出だしを「硬い出だし」と呼び、離れていた声帯が近づいてきて母音が始まる出だしを「柔らかい出だし」と言って、前者はフォルティッシモなどに、後者はクレッシェンドの出だしなどに適する如く、歌の場合は音楽の要求にしたがって使い分けるべきだと述べている (16 頁)。彼の言う通り、これは程度問題なのであって、強過ぎる声門閉鎖音には注意しなくてはならない。歌の中では母音の出だしが、喉が詰まった汚い音に聞こえる。

しかし、同時に彼は不用意な結合にも警鐘をならしている (31 頁)。余程歌詞が早口の時以外は、無意識に母音が前の子音に付着したり、二つの母音が繋がってしまうことは避

けなくてはならない。声門閉鎖音があれば自動的に避けられるが、「柔らかい出だし」を用いる場合でも繋がらないように注意するべきである。同著はこれを譜例と共に説明している (譜例 3)。

The image shows a musical score for the German phrase "er hält im Ar-me das äch-zen-de Kind,". The first staff shows the standard pronunciation with a long note for 'h' in 'hält'. Below it, two alternative pronunciations are shown: "実際の歌い方" (Actual singing style) and "誤" (Mistake). The second staff shows the phrase "Komm lie-ber Ma-e u ndma-che" with a long note for 'h' in 'Komm'. The third staff shows the phrase "Komm lie-ber Mai und ma-che" with a long note for 'h' in 'Komm'.

(譜例 3 シューベルト作曲《魔王》(上)と、モーツァルト作曲《春への憧れ》下)

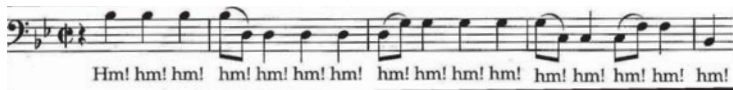
なお語尾の子音と次の語頭の母音が付く事からフランス語の借用で「リエゾン (Liaison)」と呼称されることもあるが、リエゾンは vous aimez (ヴゼメ) の vous (ヴ) のように「単独では読まない語尾が次の母音と結合して読まれる」ことを指すので、単独でも読む語尾が結合するアンシュヌマン (Enchaînement : il a をイラと読むような事例) が正確だろう。

次に声門摩擦音について見る。h、日本語のハ行である。IPA 表にはこの子音の無声有声の二種があるとしているが、有声音はささやき声の短いもので、通常の声とは異なり声帯の振動は不完全である。日本語では母音に挟まれた「は、へ、ほ」などを丁寧でなく発音したときの音 (母 [hafa] など) や英語の behind [brɪˈhænd] 等が該当するが (ウィキペディア・有声声門摩擦音の項)、ドイツ語には存在せず、無声音の h だけである。

そもそも摩擦音とは、発音器官のどこかを狭めて気流と器官が摩擦したときに出る音のことだが、「声帯上で摩擦し、それ以外の器官では摩擦しない音」は、換言すれば最も広く開いた音というである。それが h の音なのだ。

ところで普通に声を出している場合もまた、「声帯が気流と摩擦」している状態なのである。h の子音と異なるのは、声帯が振動して音を発しているか、声帯自体の振動ではなくて気流の摩擦音だけが聞こえるか、ということだ。日本語や英語を母国語にする人は語頭の h を知っているが、ロマンス語系の人は語頭の h を読まずに破裂音 (声門閉鎖音) に転化しているので、感覚をつかむのが難しいらしい。慣れない中で必死に発音すると h が強過ぎて ch [ç] になり、Brünnhilde, Himmel などが Brünnchilde, Chimmel になってしまう。日本人でも、はっきり言おうとしたり声をしっかり支えようとする場合には、同じ傾向がみられるので注意が必要だ。喉頭の奥の摩擦音なので「不明瞭」なくらいが正しい。

なお h の特殊な用法にも触れておく。m と合わさった hm である。勢いをつけて言ったときのハミングなどがそうだ (譜例 4)。h は声帯上以外のどこにも気流の障害を受けないと言ったが、m は口が閉じているので口からでることはできず、鼻に迂回する。



(譜例4 《魔笛》5番)

## 1-8 子音同士の結合

日常会話でも“mit dem …”を[mit de:m]と読まずに[mide:m]と結合する事があるが、旋律線を保つために歌では会話よりも頻繁に行われ、ケルドルファーの前掲書は様々な子音同士の結合の譜例(譜例5)を示している(29頁)。

Fr. Schubert „Der Neugierige“  
(Schr langsam)

1 O Bäch-lein mei-ner Lie-be,  
実際の歌い方 O Bäch-lein-meiner-Liebe

H. Wolf „Gesang Weylas“  
(Langsam und feierlich)

2 vom Mee-re dampfet dein be-sonn-ter Strand  
実際の歌い方 vom-see-re

R. Schumann „Der Nußbaum“  
(Allegretto)

viel-lieb-liche Blü-ten  
実際の歌い方 viel-1-1-bil-che

J. S. Bach „Geistliche Lieder“

3 Lob, Preis und Dank, Herr Je-su Christ,  
実際の歌い方 Lo-Pra-es-u-n-Da-nk

R. Strauss „Die Nacht“  
(Andantino)

Aus dem Wal-de tritt die Nacht,  
実際の歌い方 tri-ül Na-cht.

Fr. Schubert „Die Stadt“  
(Mäßig geschwind)

Ein feuch-ter Wind-zug kräu-sell  
実際の歌い方 Wi-nstus-kro-üse-ll

(譜例5)

- 1: 母音をなるべく伸ばして最後に子音を発音し、すぐに次の語頭の子音に移る
- 2: 同じ子音が重なる時、言い直さない代わりにクレッシェンドで語頭子音を表現する
- 3: 同系の破裂音が続く時、結合して後ろの子音だけを言う

1と2の指針は例外なく遵守するべきだが、3はテンポに左右され、遅い場合は分割して両方発音する事も多い(南ドイツ・オーストリアでは相当遅くても結合する)。分割した場合は後の子音(次の語頭)の方を強く言う。またドイツ語では、日本語の促音(板=ita, 行った=itta)のように子音が二重になった時に作るタメ)のような現象は弱く、ほとんど変わらない(Duden 発音辞典にも表記されていない)のだが、歌唱で二語の破裂音を結合した場合は、後の語頭が聞こえるようにタメを挿入するべきだとケルドルファーは指摘する。

## 1-9 破擦音 (Affrikate)

破擦音について簡単に触れる。二重子音のことで、隣接する2箇所の調音位置で破裂音と摩擦音を「同時に一つの音として」発音する「摩擦を伴った破裂音」である。「子音二

つ」ではないし、基本的に「破裂音」であることに注意しなくてはならない。ドイツ語には pf[pf] (無声唇歯音), z[ts] (無声歯茎音), tsch[tʃ] (無声後部歯茎音), g[dʒ] (有声後部歯茎音) の 4 つがある。いずれも最初に破裂音を作り、そこから破裂音の調音位置を開放して摩擦音に入る。z,tsch,g は日本語にもある音だが、ドイツ語の破裂の方が強いし摩擦が長いので、しっかりと呼気圧をかけてゆっくり明瞭に発音する必要がある。ことに速いテンポの曲や parlando の箇所では破裂音の方が流れて聞こえなくなりがちである。また逆に摩擦音の方が弱いと pf,z,tsch, g → p,t,sch,z (濁音) になってしまうので注意が必要だ。

1-10 同系子音の有声・無声音を「強弱」として考えること (図 2)

	両唇音		唇歯		歯		歯茎		後部歯茎		そり舌		硬口蓋		軟口蓋		口蓋垂		咽頭		声門	
破裂	p	b	(p)	(b)	(t)	(d)	t	d			t	d	c	j	k	g	q	g			ʔ	
摩擦	ɸ	β	f	v	θ	ð	s	z	ʃ	ʒ	ʂ	ʐ	ç	ʝ	x	ɣ	χ	ʁ	h	ħ	h	ɦ

次はドイツ語の破裂音と摩擦音について有声・無声に注目する。上図は IPA 表の抜粋で、太字が関係部分である。調音位置 (縦軸) と調音方法 (横軸) の等しい子音を有声 (左)・無声 (右) で分類している。この表の、どの子音とどの子音が一対であるのかということについて、歌手は熟知しておく必要がある。一対の子音は有声無声の違い以外の構造が等しいのだから、同じ位置で同じ仕組みで発音する、ということが揺らいではならない。

同位置同構造の一対の子音であることを如実に表す例を示す。日本人には殆ど見ないが、中国・韓国語を母国語にする人は p/b (両唇), t/d (歯茎), k/g (軟口蓋) の有声無声の区別にししばしば苦勞している。「ボク (僕) はテンシャ (電車) でキンツァ (銀座) に行った」と、b/d/g が言えない時に他の音ではなく p/t/k になる類の間違ひは、両者が一対である証左である。

次に、同構造で発音された有声・無声子音の強弱を見たい。有声無声の差による強弱という発想は音声学の分野ではあまり見かけないかもしれないが、歌手が歌う上での実践的ヒントとして理解してほしいと思う。

「音」が存在する分だけ無声子音よりも有声子音の方が強い (大きい) と思う人が多いかもしれないが、少なくともドイツ語歌唱では、無声子音の方が圧倒的に強いと筆者は考える。

理論的には有声無声ともに同じ強さで発音することは可能だが、呼気圧をかけさえすれば発音できる無声子音に対して、有声子音は声が出ている分、母音歌唱時と同様に発声技術を用いてコントロールしなくてはならない。当然ながら (美しさの問題はあるとしても) 技術的には呼気圧の調節でいくらかでも強調できる無声子音よりも、有声子音の呼気圧は低くなっており「より弱い子音」ということになる。この関連性を顧みずに、例えば高音域だからといって不用意に語頭の有声子音を強調したりすると、母音の方に影響がでて声が詰ったり割れたりする原因になる。

## 1-11 ある子音の発音が「できない」ことと、別の子音に「変音してしまう」こと

前項の中国・韓国訛りの例で、銀座の「ザ」が「ツァ」になることには [z] → [ʒ] → [dʒ] → [ts] という三回の変音が関与している。①調音位置が後退、②摩擦音の前に破裂音が付いて破擦音化、③無声化という変化だ。日本語より子音が強いことが破裂音の付着をよび、それが無声化しやすい、というのはいずれも中国語・韓国語音声の特徴からきたものだろう。

ある子音の発音ができるか否かという事と、(母国語等の影響で) 別の子音に変わってしまう事は、分けて考えられなくてはならない。これまで見てきた例のうち pf → f, h → ch や、ある子音が弱くて聞こえない等の事例は、発音が「強過ぎるか弱すぎる」ために正確にできない事を意味し、強弱の調整で矯正することが可能である。

しかし出来ない故に全く他の子音に変音する(他の子音で代用する)場合は注意が必要だ。上記のザ→ツァなどはその好例だが、日本人歌手にも発音構造を感覚だけで捉えようとすると同種の間違ひが見受けられる。例えば「d を t と同じ構造で発音することができず [ʒ], [dʒ] 等に近付いてしまう」というような事である。

他にも s/z は要注意だ。日本人のドイツ語歌唱に散見される例では、s[s]の圧力が足りない時に口が中途半端に開いて sh [ʃ] になったり、z [z] が強過ぎて語頭に d がつき、[dʒ] に聞こえることがある(カタカナで表記すれば、前者は「ス」が「シュ」、後者は「ズ」が「ジ」になると言えるかもしれぬ)。

## 1-12 子音を発声技術(響きを保持すること)につかう

IPA 表の項で、ドイツ語子音を全て破裂音系・摩擦音系の有声無声に分類すると解りやすいと述べた。これを整理しておく、歌っていて響きが落ちてきた時などの回復のために、意図的に子音を有効活用することができる。

有声子音は「音」があるので音程上で発音することができるが、子音の間は共鳴器官が母音ほど開放されていないので「息漏れのために響きが落ちる」という弊害は起こりづらい。長い母音の続くフレーズで次第に声の響きが落ちてきた時など、プレスした直後の語頭の、アクセントのある有声子音の「音」を意図的に長めにとり、さらに音程上で発音すると響きが回復する効果がある。ことに摩擦音の v/z/ʒ/j などでは、しっかりと子音を音程上で響かせることが可能である。しかも必要以上に声帯が緊張したり詰まったりはしない。

破裂音の b/d/g 等の場合は長く発音する代わりに、発音前の「息をためる時間」を活用することができる(ちなみに日本人のドイツ語歌唱では、有声・無声を問わずこの「ため」が不足していることが多い。そのために「破裂」の威力が不足して子音が不明瞭になる原因をつくっている。特に語頭の p と k に感じるが多い)。優れた歌手は、緊張感を高める手段として破裂音前の間合いというものを効果的に使う事が多いのだが、なんと

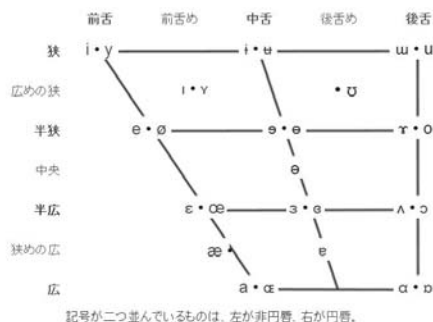
いっても無音の時間が生ずる以上、徒に長くはできない。しかし音程上で発音することはできるので、音高を保ったまま圧力をためられる、という利点がある。

無声子音の方は、その「強さ」を発声技術の助けに利用することができる。いくら呼気圧を上げてても声に影響しない、という子音を使わない手はない。呼気圧が落ち気味のとき、弱音のフレーズが続いて息の支えが弱くなりがちなどときは、アクセントのある音節についた f/s などを活用して腹のポンプのアクセルを思う存分踏み込むことができるだろう。

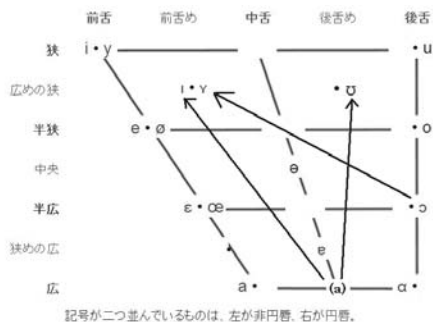
息を後押ししたり息漏れしたりというカンタービレの問題は、基本的には母音の問題だが、上記の子音を意識すると結果的にレガートの完成度が向上することにもなる。「ドイツ語は子音が多いから声によくない」ということを今なお吹聴する歌手や声楽教師を見かけるが、まことに不見識で迷惑な話である。子音をうまく利用することでドイツ語歌唱もイタリア語のベルカントに劣らぬ母音の響きやカンタービレを保つことができる。そうでなければ管弦楽の厚いワーグナー作品などが世界中で上演される訳がないのだ。これもまた「ドイツは歌曲・イタリアはオペラ」という誤った概念が日本に長く定着していた弊害だろう。

## 2 母音の諸問題

### 2-1 母音の IPA 表 (母音をどう認識するか)



(図3) 東京外国語大学 HP より



(図3a) ドイツ語の母音 (チューリッヒ大学 HP 資料より編集)

※矢印は二重母音。その際の中間的 (a) は単独には存在しない

母音は区分しづらく厄介な存在である。

子音は「どの場所でどういう方法で調音する」と規定して一覧表にすることができるが、母音はまず、調音方法が「声帯を振動させて声を出す」という一種類しかない。加えて調音位置も「口全体の形状」としか言いようがなく、子音のように口内の一部分を指して「ここが破裂する、摩擦する」の如き具体的な表現ができない。したがって上の IPA 表も「このくらい開いた感じでこのくらいの位置」という曖昧な表現に留まっている。これは各母音の発音時の口内を真横から見たもので、記号の位置は舌の最上部の位置を指す。その前後・高低と唇の丸み加減 (円唇・非円唇) で母音は定義される。もとより物理的に舌を測定したものではなく、聴覚印象からおよその舌の位置を定めたに過ぎない。

しかし、そんな「曖昧な」存在なのに（だからこそ？）、母音の微妙な音色差は歌の表情を大きく変えるだけでなく、言語発音の正確さも左右するのだ。

IPA 表には合計 28 個の母音の発音記号が並んでいる（図 3）。しかしこれは、一つの言語がこの母音全部を使っている訳ではなく各国語母音の集合体だ（ドイツ語は図 3a の通り 16 個）。もちろん、これらを全て聞き分けることは言語音に敏感な人でも難しかろう。IPA は西欧語のアルファベットを基盤にした音標文字だが、実際の言語の母音文字は a,e,i,o,u の 5 音と各国語の補助記号である。ドイツ語のように比較的母音の種類が少ない言語も、英語のように一つのアルファベットが単語によって様々な発音になる言語も、実際の文字は音の種類よりずっと少ない。

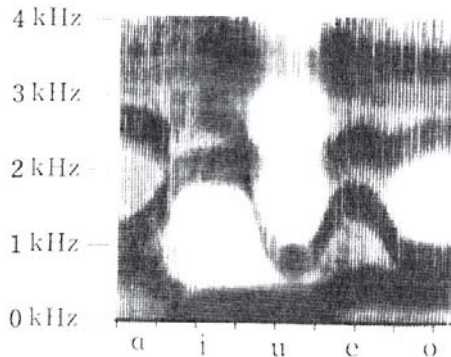
つまり「書かれてもない音の差」を、「物理的な基準のない器官の形状変化」によって表さなくてはならないのだ！

筆者の声楽の師匠で、イタリアオペラのベルカント唱法を日本人に教える発声教師として高い業績を上げた故正田生次郎教授（武蔵野音楽大学）は「口の中に目盛をつけるつもりで、各母音の位置を音域毎に正確に認識しなくてはならない」と言っていた。卓見だろう。

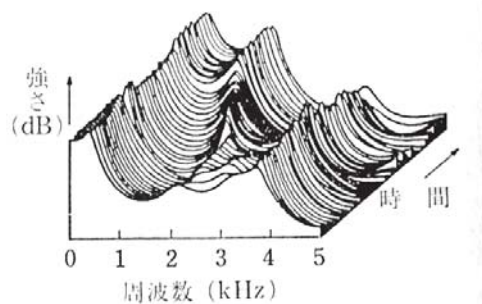
## 2-2 母音のフォルマント

それほど微妙なものにも関わらず母国語ならば苦勞せずに聞き分けられ、話せるというのが母音の不思議だ。しかも音程も音量も音色も異なる老若男女の誰が話しても「〇〇語の△母音」と認識できる。

外国語を学ぶ時は聞き覚えと口真似で発音を習得するが、成果には個人差が激しい。数学のように、正確に学習すれば誰でも同じ答えがでるものではない。さらに、発声技術という独特の制約を受ける歌詞の発音は余計に厄介である。音声学は筆者の専門ではないが「母国語ならば誰が発音しても認識される」という共通項について、簡単に触れておきたい。



(図 4) 母音のスペクトログラム



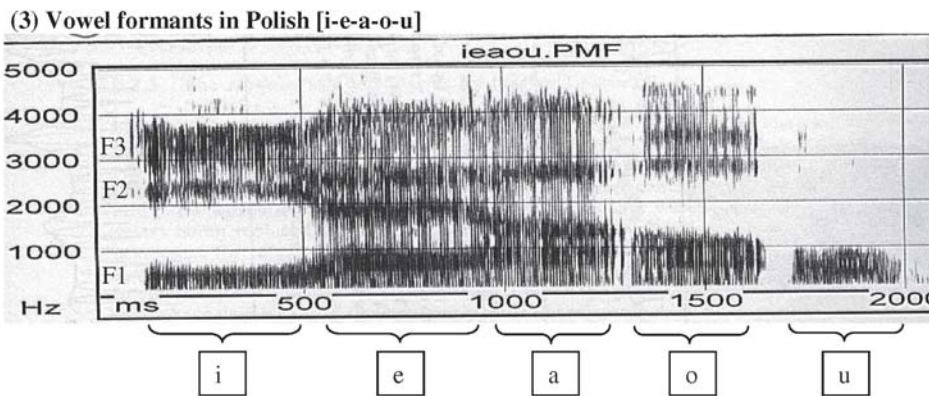
(図 5) スペクトル包絡の立体グラフ

(桐谷滋「言語音の視覚化」月刊言語 1988/03 より)

図 4 は日本語の aiueo の各音が、どの周波数の倍音（実際に聞こえる音の周波数ではない）を多くもっているかを表したスペクトログラムである。音声波の個々の成分音がスペクトルの細かい線の集合体で表されている。色の濃くなっているところはその周波数の音が強いことを表し、どこが強くなるかという起伏形状を「フォルマント」という。個人や性別等のずれはあるものの言語ごとに共通で、声の高さにも大きな影響は受けない。どんな声でも母音が認識される仕組みはここにある。

歌唱時の音程は声帯の振動周波数、つまり音声の中で一番強い音の周波数だが、フォルマント周波数は各器官の共鳴音 = 倍音である。たとえば a は第一フォルマント (F1) と第二フォルマント (F2) が接近して 500-1200Hz あたりにあり、i は極端に離れて第一は 500Hz 以下、第二は 2000Hz 近辺に来る。また、このような起伏のグラフは山の部分を線で見ないで立体的に視覚化する場合もある (図 5)。こちらは図形がより明確に解る上、図 4 では色の濃さで表現される声の強さ (大きさ) を、山の高さとして見るができる。

しかし、実は日本語の aiueo という順列は音声学の合理性がない。発声練習で複数の母音を使う場合でも日本語順列を採用する教師は少ないだろう。大抵は開口⇄閉口の順で ieaou /aeiou ではないか (筆者は IPA 表を左上から下降し右下から再度上昇するという意味で ieaou が合理的だと考える)。母音のスペクトログラムも同じで、aiueo 順では図 4 のように F2 が乱高下してしまう。これを ieaou の順に並べたグラフを見よう。ポーランド語の母音だそうだが、基礎母音の 5 音については基本的に図形上の大差はないと思われる (図 6)。



(図 6 ヨハネ・パウロ 2 世カトリック大学 (ルブリン) HP より)

日本語配列とは異なり、F2 が一定の下降線をたどっていることが分かる。IPA 表の線をたどるのとも等しい。発声練習の母音はこの配列にすることが一定の響きをトレーニングする為にも合理的であることの証左である。

今度は F2 の機能を実際の楽譜、《魔笛》の《夜の女王のアリア》から例示しよう (譜例 6)。日常会話の声帯振動周波数は男女とも普通 500Hz に満たないが、母音 i/e の F2 の



2000Hz というのは、難しいコロラトゥーラの最高音 f''' の上の c''' 位の周波数である (譜例 6-2)。F2 は実音ではなく倍音なので「その音が伸びればより明瞭な母音になる」という音だ。だから例えば前舌母音 i/e には明るく鋭い高倍音の響きが必要であり (同 1)、後舌母音 o/u は実音を胸郭共鳴させた方が響く (同 3) こと等が分る (u ならば F2 が 1000Hz 以下で、標準的なソプラノアリアの最高音 b'', h'' 程度である)。



(譜例 6 《魔笛》14 番)

次に IPA 表の各母音を F1/F2 の周波数から見る。ドイツ語で Vokaldreieck (母音の三角形) というもので、図 7 はドイツ語、図 8 は日本語母音である。どちらも i/e の狭い母音は、高周波数の F2 が強く低周波数の F1 が弱く (下の音が少ないのでキンキンした響きの音)、次第に F1 は上昇 (響きが豊かになる)、F2 は下降 (鋭さが減る)、a で F1/F2 が一致した最もバランスよい響きになり、o/u に向けて F1/F2 共に弱まる (響きが減り音色も暗くなる)。ドイツ語の方は年齢・性別に別れていないが、倍音構造としては上下限ともに日本語よりも広く、母音間の差が日本語よりはっきりしていることが分かる。

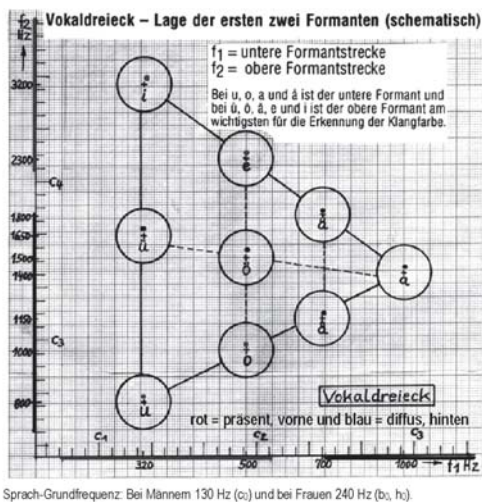


図 7 ゼングピール氏の HP より<sup>(17)</sup>。因みにこの HP はピアノの 88 鍵の周波数表など、音楽音声に関するデータが豊富である。

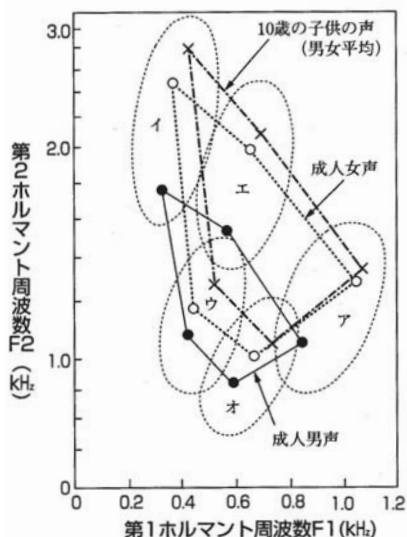


図 8 「音のなんでも小事典」<sup>(6)</sup> より

母音フォルマントの章の最後に、非常に興味深いグラフを紹介したい (図 9)。

酒井邦嘉著「言語の脳科学」(282 頁～)<sup>(7)</sup> から引用した。酒井によれば母語マグネット理論というものがあり、人は生まれた時すでに、母音 13 個を聞き分ける能力を獲得しているという。これが生後の言語環境によって母音の周波数成分分布が収束し、生後 6 カ月で固定すると、聞きなれた言語母音の境界線が引かれて、それ以外の区別が難しくなる。日本語の母音分布も成人の図 8 と等しい形が出来ている。それにしても、スウェーデン人は乳児が最初に持った 13 母音認識能力をそのまま保っているのに、日本人だと半分以下の 5 つに収束されてしまうという事実は、我々の外国語発音学習が如何に困難であるかを表しているだろう。

### 2-3 閉口音

ドイツ語母音の開閉について細則を上げると複雑になるが、大雑把に言えば i/e/o/u/ü/ö にはそれぞれ開口音と閉口音があり、原則的に短母音は開口音で長母音は閉口音、a/ä と二重母音 au/ai/eu (äu) は常に開口音である (二重母音については後述)。なお ä は e の開口音と同じ [ɛ] だが、e の開口音はほぼ短母音に限られるのに対し、ä は長短両方存在する。長い ä は、a 以外の開口長音を好まないドイツ語にあって、直接的で潰れた印象のある際立った響きの音だ。不味いものを食べたときの “Bäh!” や、「えーっと」と迷っているときの “äh” など、個性的な感嘆詞にも使われる (英語等の [æ] 程は開かず e に近いので注意)。

日本人はどちらが苦手か、といったら圧倒的に閉口音だろう。ことにオペラ歌唱は「支えた声でしっかりだす」ということが基本で呼気圧も高いため、どうしても母音を開いて声を響かせたいという方向に傾く。頻発する例では、der, dem, den などの冠詞が閉口長音にならないことだ。代名詞として使われているところにはアクセントがあって強調しやすいものも多いが、冠詞はどうしても文中に埋もれて発音もおろそかになりやすい。アクセントがついていなくても、音符が短くても、正確に発音することを心がけたい。

また、激しい言葉が続くフォルテのフレーズ (譜例 7-1)、高音を含むフレーズの後半 (同 2)、パルランド渦中の長い音符 (同 3)、同じく短い音符 (同 4) など、閉口音が開きやすい箇所である。

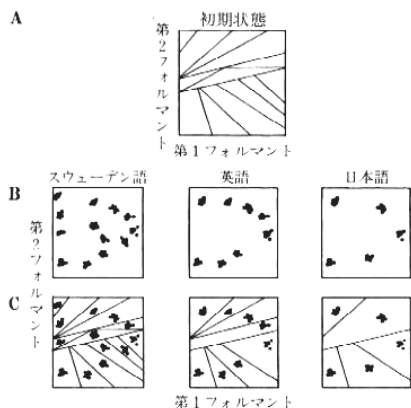


図 9 乳児が示す母音の識別能力  
A：出生時、B：生後 6 カ月頃、C：生後 12 カ月頃。

1 Tod und Ver-zweif-lung, Tod und  
14番 夜の女王

2 mein Herz mit neu-er Re-gung füllt,  
3番 タミーノ

3 Helf' ei-ne mir nur aus der Not, sonst gräm' ich mich wahr-lich zu Tod.  
20番 ババゲーノ

4 1. DAME  
Ta-mi-no hör! du bist ver-lo-ren! Ge-den-ke an die Kö-ni-gin!  
2. DAME  
Ta-mi-no hör! du bist ver-lo-ren! Ge-den-ke an die Kö-ni-gin!  
3. DAME  
Ta-mi-no hör! du bist ver-lo-ren! Ge-den-ke an die Kö-ni-gin!  
12番 三人の侍女

(譜例7《魔笛》より)

ところで、イタリア語は開放的な言葉だとよく言われる。子音がドイツ語より少なく、おそらくは開口母音が全体的な割合ではドイツ語より多いと思われるものの、イタリア語にも立派な閉口音があり、実は日本人がなおざりにしやすいもののひとつである。オペラの題名の Tosca などがその例で「姿をみなくてもこの単語を聞くと日本人かどうか直ぐ分る」と言っていたイタリア人歌手の同僚を思い出す。

## 2-4 非円唇音と円唇音

図3aのドイツ語母音は英語等と比べると非円唇・円唇（非円唇音の方が響きが前に来るので先に書くのが普通）を整理しやすい。開口閉口音に関わらずアルファベットの i/e/a/ä は非円唇、o/u とウムラウトの ü/ö は円唇である。この内、同じ調音位置で一対になっているのは i/ü, e/ö だ。

唇が「円くない」とはこの場合、横開きを指す。従ってドイツ語に円唇音の o/u と対になる非円唇音が存在しないのは、感覚的にも理解しやすい。[u] と対の [ʉ] は日本語の「う（朝鮮語・ベトナム語ほど平たくないので補助記号を付けることもある）」だが、[o] と対の [ɤ] は中国・タイ・ブルガリア語等、[ɔ] と対の [ʌ] は英語の worry, cut, blood, courage 等の音素だ。「日本語のう」で西欧語を歌う問題は声楽レッスンでもしばしば指摘される事で、多くは「潰れた音・喉が上がった音」などと説明されるが「非円唇化してしまっている」という指摘も、矯正に有効なのではないだろうか。

母音の非円唇化は、響きを高く・前に持ってきやすいので、発声の助けとしても実践

されている。しかし同時に胸郭共鳴が減った「浅い音」になりやすいリスクもある。ベルカント唱法をはじめ、クラシックの声乐発声は「高低や母音の差をなるべく滑らかに結び付けて一定の響きと音色で歌う」ことにあるので、一部の音に到達するために徒に他の母音を（響きが高くはあるが）狭い前舌音の i/e の方に動かしてしまう事（殊にソプラノに多い）には慎重であるべきだろう。逆に低声歌手には、胸郭共鳴を減少させないために i/e を円唇化して ü/ö で代用する傾向もある。これもまた、母音の特徴を失わない程度に留める配慮が必要だ。

またウムラウトの発音を指導するヒントにも使えよう。ü は「u の口で i」を、ö は「o の口で e を」と指導する事が一般的だが（ä については既に前項で触れた）、前述の如く日本人は開口音より閉口音を苦手とするようで、歌の中では開き過ぎた ü/ö 長音が散見される。この場合も、中途半端に開いていくことを許さず「円唇（→おちょぼ口）」を意識させることが役立つだろう。なお逆に、ü/ö も短音が長音より開口音であることにおいて例外ではない。短音が閉じ過ぎると Künstler が Kinstler, gönnen が gunnen に近く聞こえてしまう。短母音は明るく発音するつもりが良いだろう。

ところで a が非円唇音であることを意外に思う人がいるかもしれない。前舌の [a] に対照する円唇音 [æ] は非常に開いた音（ä が変化した音）で、オーストリア方言の Seil や一部のフランス語などの他、正式な言語音素としては存在が確認されていない。後舌の [a] の円唇音は英語の hot, Boston 等の音だ。「医者に喉を見せる時」のように最も口をあけた状態の「ア」と比べれば、どちらの円唇音もどこか閉じ気味の音がする。「口を円く開ける」ということが人為的な調音作業であり、一番自然に開けた状態は、縦にも横にも開いた「非円唇音」のアなのだということは意識しておいて良いだろう。

## 2-5 感嘆詞

ドイツ語の感嘆詞は長音だが、長過ぎてはならないし、大切なのは「感嘆詞には文章上のアクセントは来ない」事である。a は開口音だが、ah もあるものの、比率的には ach になって短いことの方が多い。歌詞の感嘆詞は圧倒的に o/oh（閉口長音）だろう。いずれも感嘆詞自体より、その後に続く言葉のほうが強調されねばならない。どうしても感嘆詞自体が、その後の言葉よりも強くなりがちなので注意する必要がある。ちなみに第九交響曲四楽章の合唱“*Oh Gott!*”も本来は同じ強さであってはならず、Gott の方が強くなるべきである。

## 2-6 Diphthong（二重母音）

二重母音の定義を小泉保は次のように記している（前掲書 59 頁）

日本語の「愛」[ai] では、舌が低母音 [a] の位置から前舌音 [i] の位置へ正確に移っていくので、連母音と呼ばれ 2 拍に数えられるが、英語の I [ai] では舌が母音 [a]

の位置から出発して [ɪ] に向かって上昇するが、目標点にまでは達しないで終わってしまう。そのため「アーエ」のように聞こえ1音節を構成する。すなわち英語の二重母音は舌の移動が主体を成している。

ドイツ語も基本的に変わらない。「二つ目の音が非常に弱い」「単一の短母音」だ。ケルドルファーも「音符が短い場合は同じ長さ、長い場合はほとんど最初の音で伸ばして最後に来る限り短く、二つ目の音を置く」と言っている（前掲書14頁）。

Duden 発音辞典では二重母音3種 ai/au/eu (äu) が [ai] [aʊ] [ɔy] になっているが、二つ目の音については、歌手の為の教則本であるケルドルファー、エーリッヒ共に、母音表で其々一個広めに移行して ai=ae/au=ao/eu(äu)=oö と発音すべきだと記している（『ドイツ広文典』<sup>8)</sup>にも [ai] [ao] [ɔö] の記述がある）。オーストリア人の本なので多少開き方が大きいかとも思われるが「二つ目の音が短く弱い」事から Duden より彼らの指針の方が現実の音に近いかもしれない。日本人には「単一短母音」と認識することが難しいらしく、二つの母音と感じてドイツ語歌唱では二つ目の音が長く・強くなってしまふケースが多い。

なお、アクセントのない ie の Familie, Lilie 等は、Liebe, sieben 等の重母音（単母音の長音 [i:]）とは異なり、[liə]（リエ）と読む（[i] は核音節を作らない弱い音。音節副音）。また、Museum [mu:'ze:um], Biologie [bi.o.lo.'gi:] , Theater [te:'a:t ɐ] 等はピリオドによって音節境界が区切られることから単母音が「半長母音」になり、軽く区切って発音される。どちらも異なる母音が連なる例で、他にも Bier [bi:ɐ], pfui [pfui] 等がある。二重母音と混同しやすいが、Duden 発音辞典ではこれらを形態素（英/morpheme, 独/Phonemfolge: 音素のまとまりの最小単位）として、単一音素である二重母音とは区別し、母音音素の一覧からも外している。

## 2-7 ブレスコントロールの問題

述べてきたような母音の形状と、母音のもつ固有の倍音構造が発声技術によって効果的・継続的に増幅されれば、歌唱の母音は安定するのだが、音型・音高・リズム等々、いろいろな要素によって、一曲歌う間には響きが不安定になることも多い。呼吸が乱れれば響きが乱れるし、逆も真なりである。呼吸と響きの関係について、リードはその名著「ベル・カント唱法」<sup>1)</sup>の第九章で示唆に富んだ指摘をしている。

呼吸法には良いものもあれば悪いものも（中略）ある事は確かでしょう。しかし（中略）特定の方法だけを用いることが、発声のテクニックの〈転換〉につながるかというと、そういうことは絶対にありません。発声のメカニズムが効率よく機能している時には、呼吸への要求は極めて少ないのですが、それは〈歌唱に使われるエネルギーが、全て有効な経路をたどっているからである〉と言った方がずっと真実に近いのです。

さらに彼は「肩甲骨呼吸や胸の上部の呼吸をしない」「鼻からの呼吸をしない」と、今日なお音楽界への警鐘になる極めて真っ当な指摘をした上で、横隔膜呼吸と肋間呼吸を提唱し、プレスコントロールに言及する。

(効率よい声のメカニズムか否かの差は) 空気が出ていくのをコントロールしたために生ずるのではなく、もっぱらバランスの整った声区融合から起こる違いです。声区融合の仕上がり具合に応じて決まる筋肉の収縮は声帯が十分に接触できるかどうかの直接の原因となります。(中略) ベル・カントの手順にそって両方の声区を分離し、それぞれ別個に発達させたのち、感知できないまで融合するように再結合させる方法(は、呼吸の中で行われている)。(中略) 歌われる音はひとつひとつ、その高さや強さの度合いに応じて、それぞれ特定の量のエネルギーを必要としているからです。このエネルギーの供給源は横隔膜に蓄えられた分の空気です。したがって息の圧力というものは、漏らさないで、という必要から規制されたりコントロールされたりするものではなく、あくまでもピッチや強弱が要求するエネルギー源となる、という目的のためにのみあるのです。

正しい響きをつくり、息を漏らさないように声帯をコントロールして、各音に必要な十分なエネルギーを呼吸が供給すればよいと、プレスコントロールが独り歩きすることを警告しており、まことに首肯できる考え方である。

しかし、子音の多いドイツ語のフレーズでこれを実行するのは常に易しい訳ではなく、実際には呼吸のバランスをくずして息漏れる事例は少なくない。経験から直感的に言えば、響きが乱れる原因の大半は、大きな音か高い音をだそうとしたために呼気が多すぎた息漏れではないだろうか。

このような時筆者は、「呼気のスピードと吸気のスピードの差」ということを考える。

吐く息(呼気)で歌っている以上、吸う息の方が速いのは当然だが、辛いフレーズになればなるほど瞬時に沢山吸おうとして吸気の気流がさらに速くなり、えてして呼気もその反動で速くなり息漏れにつながる。リードが述べているのは「呼気を遅らせて息を保とうとしてはいけない」ということだが、呼気ではなく吸気に着目し、そのスピードを下げることで、胸郭をゆったり広げたり、フレーズの出だしの母音や有声子音を丁寧に発音したり、あるいは破裂子音の場合は十分な気圧のタメをつくったりすることに繋がるだろう。

また、教科書的に言えば「やってはならない事」に属するだろうが、必要に応じて意図的に「口を開けないで響きを保つ」ことも念頭におくべきである。ただしmf(メゾフォルテ)までの弱・中音に限る。母音も不明瞭になるので継続的にここに留まることは避けるべきだが、辛いフレーズを乗り切るためには有効なことが多い。少なくとも口を開けることと

息が余計に出ることが連動して悪循環に陥っている瞬間の回復には役立つ。そういうときに都合よく i/e など、狭くて響きが前にくる母音があれば有効につかいたい。

もう一点、ブレスコントロールの影響下にある母音の問題を指摘する。

フレーズの最後の音にアクセント来ているかどうか、見極めることは大切だ。非常に多くの歌手に見られるのが、アクセントが来ていないのに勢い余って最後の音を押ししてしまう悪癖である。特にドイツ語は子音で終わる単語が多いので、ことさらに最後の子音に力が入ってバランスを崩す。あるいは、文章の最終音節が次の小節の一拍目（強拍）にきている時は、いわゆる「リズム取り」をしながらかってしまうと最後が強い所で終わる。いずれも自動的にアクセントがついてしまう原因である。

《魔笛》3番のタミーノのアリア中間部は、フレーズの最後が小節1拍目で倚音を伴う。不安な心が見事に表現された箇所だが、語尾のアクセントがつきやすい好例だ。(譜例8)

(譜例8)

## 2-8 アクセント

音節単位で考察している本稿だが、母音の章の最後にアクセントについて簡単に取り上げる。この問題は文章全体の抑揚と関連深いので、次の機会に詳しく考えたい。

日本人のドイツ語歌唱におけるアクセント問題の出発点は、ピッチ（高低）アクセントの言語である日本語と、ストレス（強勢）アクセントのドイツ語との差である。「箸と橋」「雨と飴」のような事は極めて少ない（Cafè/Kaffee 等が稀少例）。日本語ではアクセントのある「は/あ」と、ない「し/め」（あるいはその逆）において、音程（周波数）は異なるが強さはあまり変わらない。殊に高い方（アクセントのある方）がさほど強くならない母国語をもつ我々は、ドイツ語のアクセントが持つキレ味や気圧を体感しづらいのかもしれない。

ただしストレスアクセントが必ずしも音の強弱だけに対応する訳ではないと早川輝洋は指摘する<sup>(5)</sup>。音の強弱はアクセントの位置よりもむしろ各音節の母音・子音次第で、ストレスアクセントでもピッチが上下する例は多いと彼は述べ、ストレスアクセントを「アクセントの有る母音が、音色にせよ声調にせよ明晰に（または長めに）発音され、アクセントの無い母音が短く且つ曖昧に発音される場合、それは強さのアクセントと感

じられ、ストレスアクセントと言われる」と定義している。

いずれにしても日本語の感覚からすれば、ドイツ語アクセントは非常に鋭く強いものである。殊に文頭のアクセントが日本人は苦手であるように思う。発音し始めてから音程を変える母国語なので、そのままドイツ語を話すと zu gesungen (歌い過ぎ) だとよく指摘されるのだ。強弱のメリハリはさっぱりつかないのに上下の節回しが大きくなる、という傾向ではドイツ語らしく聞こえない。歌の場合は音程が規定されているので、原則的には不規則な節回しの入り込む余地はないのだが、フレーズ感 (長い音符を後押しする事など) や母音が途中で変音する癖などはその影響と言えるだろう。加えて子音が弱くてキレが悪いことは、それぞれの項目で述べてきたとおりである。

その対策だが、筆者は「子音にアクセントをつける」というイメージを推奨する。

母音と子音の時間的なバランスは、日常会話であっても母音の方が多いはずである。日本語のように母音が長い上に子音の割合が低い言語はいうまでもないが、子音の多いドイツ語でも母音 (つまり音声) がなければ声は届かないのだから、母音の方が当然長い。これが歌になれば、音符を保持するのは母音なのだから、時間的バランスは圧倒的に母音に傾く。つまりもともと歌唱においては、子音は埋もれやすいのである。

その傾向のままに歌っていると、アクセントをつけるときでも長い音符の継続中につける、というようなことになりかねない。言葉の明瞭度は子音の捌きにかかっているの、のっぺりとした母音中心の歌では、当然ながらメリハリはつかないのだ (発声練習としては有効だが)。とはいえ、アクセントのない音節の子音をことさらに立てたり、母音を不自然に強調するのはおかしい。感覚的なものではあるが、アクセントのついた音節を歌うときに、強調するポイントを前倒しして、母音のアクセントではなく子音の滞空時間中に最大のアクセントをつけ、母音は最初にふかしたアクセルの余力で伸ばす、というイメージが役立つのではないかと筆者は考える。

語頭アクセントを極端に強調してオペラの歌詞に盛り込んだのがワーグナーだ。歌詞の韻文は普通、脚韻を踏んで各行の最後の単語の語尾の音節を揃える。ところがワーグナーは、大変なしつこさで徹底的に Stabreim (頭韻・英 /alliteration) にこだわった。中世文学や神話に持てはやされた古い調子を 19 世紀に甦らせて、擬古文帳の歌詞を綴ったのである。

これによって意味は難解になったが、調子よく覚えて歌うにはなかなか都合がいい。

Winterstürme wichen dem Wonnemond,  
in mildem Lichte leuchtet der Lenz;  
auf lauen Lüften lind und lieblich,  
Wunder webend er sich wiegt (Walküre 第一幕より)

こういう歌詞は子音上にアクセントをつけることを意識するのにはうってつけである。東京二期会公演プログラム<sup>(11)</sup> に筆者は「後ろを揃えるとメロディックな余韻を残すが、



頭を揃えると刺すような鋭さが出る。押しつけがましさと紙一重の説得力、と言えるかもしれない。「指環」の台本は一人の人物が長々と説明する場面が多いので、頭韻の射撃がなかったら随分とのっぺりしただろう。」と書いた。ワーグナーの歌詞の文学的価値は歴史的にも議論が絶えないが、少なくともドイツ語のもつ伝統的な音声の美学を、極端な形で提示したことは間違いない。調子よく歌えば自然とメリハリのつく歌詞、とも言えるだろう。

## 結 言

ドイツ語歌唱に長く携わってきた現役歌手兼声楽教師として、日本人が陥りやすいドイツ語発音上の欠点と対策の整理を試みた。本稿では子音・母音の各論を展開したが、ドイツ語を滑らかに話し歌うためには「抑揚」 Sprachmelodie を点検することが不可欠である。またその際には「朗読」やセリフを話すことの検証も重要だ。単語を正しく発音し、正しいアクセントを置いただけでは生きた文章にはならない。声楽学習者は自分の歌う曲を読む練習もするだろうが、多くは単語単位の正確さと、曲のリズムを点検しながら読むに留まっているだろう。これらの問題についても、稿を改めて提言したいと考えている。

## 参考・引用文献

- 1 コーネリウス・L・リード「ベル・カント唱法、その原理と実践」渡辺東吾訳 音楽之友社 1987
- 2 鈴木松美「日本人の声」洋泉社 2003
- 3 小泉保「発音のメカニズム」月刊「言語」1988年3月号 大修館書店
- 4 桐谷滋「言語音の視覚化」月刊「言語」1988年3月号 大修館書店
- 5 早田輝洋「アクセント早わかり」月刊「言語」1988年3月号 大修館書店
- 6 日本音響学会「音のなんでも小事典」講談社 1996
- 7 酒井邦嘉「言語の脳科学」中央公論新社 2002
- 8 桜井和市「ドイツ広文典」第三書房 1968
- 9 田辺とおる「歌と言葉、その可分と不可分」季刊「合唱表現」11号 東京電化株式会社 2005
- 10 田辺とおる「言葉の音楽性を感じる」季刊「合唱表現」17号 東京電化株式会社 2006
- 11 田辺とおる「歌い手泣かせのワーグナー語」東京二期会公演「ワルキューレ」プログラム 東京二期会 2008
- 12 田辺とおる「ドイツ語訳日本歌曲集の楽譜出版」月刊「言語」2003年8月号 大修館書店
- 13 Karoline Ehrlich: Stimmbildung und Sprecherziehung, Böhlau Verlag Köln, 2011
- 14 Prof. Robert Keldorfer: Die Aussprache im Gesang, Österreichischer Bundesverlag Wien, 1955
- 15 W.A.Mozart: Die Zauberflöte-Klavierauszug, Bärenreiter BA4553a, 200
- 16 Duden: Das Aussprachewörterbuch, 6.Auflage, Mannheim 2005
- 17 Dipl.-Ing.Eberhard Sengpiel: Forum für Mikrofonaufnahmetechnik und Tonstudioteknik <http://www.sengpielaudio.com/>  
(特記した以外の原書翻訳は筆者)