

日本の声楽作品に於ける日本語の問題

——團伊玖磨の作品を中心に——

井 上 宏 行

は じ め に

日本語と音楽との関係が論じられる際には常に二つの問題が交錯しているように思われる。一つは日本語をどのように美しく旋律化するかということであり、いま一つは歌われる日本語が、どのようにその意味が明解に、誤解なく伝わるようにするか、という問題である。この課題については山田耕筰（1886-1965）が初めて体系的に論じ、さらに日本語を素材としてどのようにして西洋の芸術歌曲の響きや雰囲気を持たせることができるか、ということに腐心したと言える。彼はこの問題の解決を日本語の抑揚（標準語の高低アクセント）を旋律に写すことに見出し、日本語は母音が頻出し1単語内の音節数も多いところから一音符一語主義⁽¹⁾を唱えた。彼はさらに発声法なども詳説しつつ多くの作品を生み出したが、歌詞の音節の数だけ音符が必要になることから、結果的に彼はゆったりとした叙情的な歌曲を多く残した。洋楽作曲の黎明期という時代背景の中での彼のこの啓蒙的な努力だったが、次の世代の作曲家は当然ながら、この基礎の上にさらに解決を試みる。團伊玖磨（1924-2001）もその一人であり、山田に直接師事したという経緯もある。本稿では團伊玖磨の歌劇を中心に検討し、歌曲との比較も通じて、日本語の音楽化について考察する。

1. 山田耕筰『夜明け』をめぐって

山田耕筰はベルリン留学中既に歌劇の作曲に着手し、1913年楽劇『墜ちたる天女』を完成、その後も楽劇運動に取り組み、1940年に楽劇『夜明け』（原題は『黒船』）を発表している。この作品について、團は次のように述べている。

『黒船』の中の緊迫した場面で、お吉が弁天島で姉さんにものを聞く場面があるのですが、そこでお吉が『ね え さ ん・お し え て・ちよ う だ い・な』って歌うんだな。自分の運命がどうなるかという差し迫ったときにこんなんびりした言葉は変だ、『姉さん、教えてちょうだいな』というのじゃないですかと先生にいったら、うん、それはそうだけど、オペラってものは拡大するんだとかいっておられた。劇的な迫力というようなものは管弦楽でつけて、歌はいつも情緒的に歌うのだということ、ご自分独特の楽劇観からつねづねいっておられましたから、あのオペラも四時間近くかかるでしょう。内容的には一時間半のものだと僕は思います。それがあんなに拡大されると、全部がピントの甘いレンズで見ているようなふやけ方になることには、どうも気がつかれなかった。あれほど演劇に詳しかった人でも自分のオペラになると、自分のシステムに姪したのですね。ですからその後には、ああいうオペラにならないようにと、いろいろ方法を考えたわけです。

そのためにはまず一音符一語主義から脱出しなければなりませんね。⁽²⁾

この『夜明け』第3幕第1場は次のようになっている【譜例1】。

お吉：姐さん、教えて下さいな 領事がきらわれ追われるは 道理に叶う
たことでしょうか、

旋律線は標準語のアクセントに基づき、弱起で旋律を開始し、歌詞の最初の語の二つ目の音綴に音楽の強拍が来るようにしている。また記号を付すことにより、歌詞の1語内の拍のまとまりも指示されている。8分音符をこの旋律の基本音価として、歌詞の1音綴ごとにあて、各文節⁽³⁾の始まりには16分休符と16分音符を組み合わせて配置し、文節を明示している。1音綴ごとに丹念に音付けられ、長音化による旋律的装飾は文節末に施され、切迫感はないとは言えようが、アリアとして敢えてゆったりと情感深く歌い上げさせているとも思われる。一方詩句の文節ごとに休符が置かれているために、文節ごとの断絶感は存在する。

山田の歌曲作曲法の全体的な問題として團は、日本語のアクセントに厳密に基づいて作られた旋律線は言葉と同じ線を描くこと、1音綴1音符の原則により同じ音価の音符が並びリズム変化に乏しいこと、また必然的に旋律が長くなることを挙げ⁽⁴⁾、さらに「主語や動詞や修飾句の位置が日本語の文法上西洋の歌と根本的に違うこと。歌いおさめがほとんど『です』とか『である』で終わってしまう日本語の音」も問題としている⁽⁵⁾。

2. 『夕鶴』について

歌劇作品としては團の第1作である『夕鶴』（1952）は民話をもとにした木下順二の戯曲⁽⁶⁾によっている。その前半部の叙情の頂点に位置する部分を検討する【譜例2】。

つう：あんたはあたしの命を助けてくれた。何のむくいも望まないで、矢を抜いてくれた。

Andante Cantabile でゆったりと歌われるこの旋律はごく短いフレーズながら、「あんたはあたしの命を助けてくれた。」と「何のむくいも望まないで、矢を抜いてくれた。」が対応し、冒頭のリズムと末尾の旋律が僅かに異なるも

のの繰り返しに近く、有節歌曲の一部のようになっている。歌詞 1 音綴に対し 8 分音符が基本の音価となり、両詩句冒頭“あんた”と“何の”だけ音を引き延ばし、これら以降は 4 分音符から 8 分音符へと 1 音綴に対する音価が縮小され、2 小節で 1 つのフレーズとしてまとまった感を与えている。またこの長音化によって 4 音綴から 5 音綴へと、音数的に七五調へ接近させているとも言える。明快な旋律性と、初期作品『花のまち』（1947）の延長にある叙情も感じ取れる。

次に同じく第 1 部から“つう”に相対する悪と世俗の象徴として登場する村人“惣ど”の部分を検討する。つうの台詞が一貫して標準語で書かれているのに対し、男声の惣どは木下式方言と呼ばれる日本語の典型的な方言を話す。語彙や名詞のアクセントは標準語と考えられるが、語尾に方言的な特徴を見いだすことができる。

惣ど：鶴や蛇がのう、ときどき人間の女房になるっちゅうはなしがあるのう。

惣ど：ううん……そういえば、きのう村の仁じがいうとった……四、五日前の夕方に、あの山の池のところを通りよったら、女が一人水際に立っとたげな。

【譜例 3】は、つうを初めて見てその不思議な様子を怪訝に思い、【譜例 4】は彼女が鶴の化身ではないかと疑い始める場面である。どちらも困惑、不安を表すかのように、大きな動きが見られない旋律になっている。Andante Moderato でゆっくりと、静かに歌い継がれるため、詩句の 1 音綴に対して、16 分音符が 8 分音符にも増してよく用いられている。強起で歌い出され、最初が 4 分音符で他の部分に対して長く延ばされる。リズム変化には乏しいが、詩句中の名詞“つる”“へび”“山”“いけ”の部分がむしろ他の部分よりも音価が長く、強調されていると考えられる。これは“水際”以外に音読みの漢字がないため、名詞の部分の強調するためではないかと思われる。また強起開始に伴っ

て、例えば、“つるやへびがのう | ときどきひとのによぼうに |”（縦線は小節線を示す）のように 4/4 拍子の 1 小節の枠内に文節が収められるよう配置され、音楽のリズムが明解に反映するが【譜例 4】の“いうとった しごにちまえの”の部分だけ、詩句末とそれに続く詩句の始まりが 1 つの小節内に置かれている。原作の戯曲では途切れがちに独白されるように読める台詞が、ここでも有節歌曲のように歌詞が変わってもほとんど同じ旋律で繰り返すことにより、そして強拍から歌い出されるため明確な 4/4 拍子のリズムの上に歌われている。

さらに、後半部の“つう”の部分を取り上げる【譜例 5】。

つう：……あたしはただ美しい布を見てもらいたくて……それを見て喜んでくれるのが嬉しくて

この旋律も *Andante cantabile* でゆっくり静かに歌われる部分であるが、3 連符が目立つ旋律となっている。2 小節目より各小節の冒頭“うつく”“みても”“それを”“くれる”のそれぞれに 3 連符が与えられ、強拍であることと併せて相対的に強い語勢で歌われることになる。またここでも 1 小節内で文節が完結するために、歌詞の音綴の数に合わせて小節ごとでリズム割と旋律の動きには違いが僅かに見られるものの、印象としては繰り返されつつ順次下降して行くように響く。等拍的な性質を持つ日本語にとって拍を均等に割る 3 連符は適合しやすいと考えられるが、加えて母音が響きすぎるのを抑制し、かつ文節冒頭を強調することにより一定のリズム感を与える効果があると考えられる。

3. 『ひかりごけ』について

團の 4 作目の歌劇『ひかりごけ』（1972）は武田泰淳による同名小説の 2 幕の戯曲となっている後半⁽⁷⁾に求めている。設定に「第二幕の船長は、野性的

な方言ではなく、理智的な標準語を話す」⁽⁸⁾とあり、第二次大戦中の人肉食事件を題材とし、男声の登場人物のみによることも相まって、この歌劇作品を特異なものにしている。第2幕は冒頭より次のような生硬な文体の歌詞で始まる【譜例6】。

検事：……ただいま、弁護人は、被告がやむを得ざる事情のもとに、人肉を食べたと主張されたが、(本官はこれに反対するものである。)

ほとんど旋律線に動きが見られず、歌詞の1音綴に対して4分音符を基本音価としていることが見て取れる。日本語がしばしば音綴を明確に区切られて発話されることを写すように音符が当てられているが、“弁護人は”では3連符が二分され、“やむを得ざる”は等分された3連符、“事情”“主張”は4分音符+2分音符、“人肉を”は2分音符+3連符と変化がつけられている。“弁護人は”では“べん+ご”“にん+は”と、“人肉を”では“じん+にくを”と、撥音が素早く発音され次の語に重心が移るようにされている。“じ+じょう”“しゅ+ちょう”では加えて後部の音価が倍の長さであるところから、尾高型アクセントの反映も兼ねていると言え、リズムの変化のみでもアクセントを写し得るということを示してはいないだろうか。平坦な旋律はまた、叙情性を意図的に排除し、裁判での陳述という場面から敢えて感情的な動きを示さないための描写とも受け止めることもできよう。しかし裁判の場面でも、次のような部分もある【譜例7】。

弁護人：おまえも気の毒な男さな。食べなければ、餓死するんだし、食べれば罪を犯すんだからな。

この弁護人の主人公の被告への語りかけは、検事の歌詞よりも旋律に動きは見られる。“おまえも”からほぼ文節ごとに下降するものの、文節内での音程は一定している。最も旋律が動きを示すのは“つみをおかすんだからな”の部

分のみである。3連符がこの場合でも1小節おきに冒頭で用いられているが、音を引き延ばして歌った小節の次の小節が3連符で音をまとめて語勢強く歌うことで旋律にアクセントを付けていると考えられる。

4. 2つの歌曲

ここで『夕鶴』を挟んだ時期に作曲された2つの歌曲に目を転じる。萩原朔太郎の詩による『旅上』（1951）と谷川俊太郎の詩による『はる』（1954）である。

前者は「ふらんすへ行きたしと思へども ふらんすはあまりに遠し」という有名な詩句で始まる【譜例8】。強起開始で勢いよく跳躍して始まるこの旋律は8分音符を基本とし、“ふらんすへ”の部分が言葉のアクセントを写しつつ、“らん”を付点8分音符、つまり1.5の拍とし、“す”を16分音符と0.5に短縮してアクセント付けている。“行きたしと”では文節末ではなく“し”を4分音符と倍に取り繰り返す。“思へども”では母音を延ばしつつ文節末をさらに長音化し、装飾を付けフレーズの頂点を築く。勢いあるここまでのフレーズは各文節がそれぞれ1小節内に規則正しく収められるが、次の“ふらんすは”では弱起となり歌詞の内容を写すかのように弱められる。“あまりに遠し”では最後の音綴“し”が1小節にわたって余情を残す。

『はる』は歌詞が全て平仮名で記されており、語彙的にも平易である。詩句第1連は「はなをこえて しろいくもが くもをこえて ふかいそらが」と6音綴ずつ規則正しく並び、アから始まりイ、ウ、エ、オと通り過ぎ再びアへと明快に母音が響く。旋律もそれを生かすように順次進行で上昇しオクターブで下降する、母音を明るく響かせる軽快な線を描いている【譜例9】。8分音符を詩句1音綴とし、3/4拍子で“|はな+を○こえ|て○|しろ+い○くも|が○|”（○は長音による文節間）と“8分音符2+4分音符1+付点2分音符1”の組み合わせを繰り返す。強起で始まり、明確に3拍子のリズムを刻む旋律であるが、詩句が6音綴で書かれている所を、旋律は詩句を“読む”時の

句切れを写すかのように、文節末それぞれを4分音符乃至付点2分音符と長音化装飾を施している。これによりフレーズ内の段落を明らかにすると同時に詩句の句切れも明確に理解できるようにしていると考えられる。歌詞それぞれの詩句末の助詞の長音化は著しいが、それ以外の所はやはり詩句文節と旋律の小節リズムは一致させられている。しかし詩句第2連「はなをこえ くもをこえ そらをこえ わたしはいつまでものぼつてゆける」の部分の最後、この詩の中で最も長い詩句「わたしはいつまでものぼつてゆける」に注目する【譜例10】と、それまでの明確な3拍子のリズムから一旦4拍子に転じ、詩句「わたしは」「いつまでも」と、弱拍からの開始ながら文節ごとに1小節内で完結する。「のぼつてゆける」は詩の内容を表すかのように上行形となるが弱拍から始まりリズム的には不規則になり、詩句末の音綴は再び3/4拍子になった次の小節で引き延ばされる。

これら2つの歌曲では、詩句の語勢や七五調に近い韻律に明確に旋律のリズムは合致し、文節句切れの扱いは歌劇の作法と近似し、一定のリズムの繰り返しによる安定感と文節末の明示による歌詞の把握に際しての明晰性を持たされていると言えよう。

1音符1音綴主義からの脱却の例として子音“ん”の扱いある。山田は「C・S・Z・F・H・V・W・G・J・L・R・M・N等の子音は母音と等しく長時の發聲に堪へ、しかも變質しない音である」から「準母音的子音とよばれている」。そして「nは、鼻腔内に止まる音として、そのを長く傳へるためにも役立つものである。」⁽⁹⁾と考え、『夜明け』或いは『からたちの花』(1925)【譜例11】でもこれは見ることができる。『夕鶴』では叙情的にゆっくりと歌わせるためか“ん”も音綴として扱っているが、反して『ひかりごけ』或いは『旅上』では直前の音綴と共に前後の音価に比して相対的に長い音として扱われるか直前の音綴に吸収されている。

1音符1音綴を回避することを文字通りとらえるならば、1つの音符に対して幾つの音綴を配置し得るかとなるが、しかし実際には歌詞の1音綴に対しては1音符を当てざるを得ない。團の旋律作法に於いては1音符1音綴から

の脱却は音価の短縮であると考えられる。旋律内の歌詞 1 音綴に対して基本的な音価を考え、複数の文節にわたって自然にまとまって発話されると想定したまとまりになるように、早く話される音綴に対しては短い音を当てて旋律化するという方法であると考えられる。具体的に言えば『旅上』で見ると“ふらんすへ”という旋律冒頭の場合、“ふらすんすへ行きたし”という強い願望を表すかのように強い語勢をこの詩句に見たのであろう、ここでは“らん”を 1.5 拍に短縮した上に“す”も短縮し、言い換えれば軽い音綴になるととらえ、基本音価に対して短い音が当てられている。同じ“ふらんす”という語でも続く詩句での場合は、“らん”は 4 分音符と 2 音綴分の音価ではあるがまとめて扱い、“す”は基本音価で扱われている。全ての音綴を等しく扱うのではなく“軽重”を見出し、それを音価の長短に写したことが團の 1 音符 1 音綴主義から自由度を獲得する一つの作法であったと思われる。

お わ り に

本稿では山田耕稼の『夜明け』に対する團伊玖磨の論じた批判を端緒に、團の歌劇の一部分と 2 つの歌曲を検討した。山田の唱えた日本語の抑揚と 1 音符 1 音綴に注意を偏した作法からいかに旋律の自由度を獲得しつつ音楽と詩の融合を行うか、ということが團の課題であったが、ここには音綴から文節・連文節⁽¹⁰⁾への視点の転換が見られる。無論山田の作品に於いても文節に休止符が見られるが、視点は音綴に向けられ、この文節間の断絶は音綴と等しいと考えられる。『夕鶴』では強起で旋律を開始し⁽¹¹⁾、注意深く音楽の小節線と詩句の文節句切れの一致が見られた。そして、文節の句切れの休止を極力廃し、短い部分でありながら、若干の変化を付けながらも一定の旋律或いはリズムパターンを繰り返している。この背景には長大な歌劇の中で、フレーズのまとまりを作ると共に、歌曲とは異なり管弦楽という大きな伴奏に拮抗する力を保持させる必要があることも考えられる。また一定のパターンを繰り返すことは日本語の抑揚に反する部分があっても、詩句が明瞭に響くには効果があると考え

られる。『ひかりごけ』でも小節線—言い換えれば音楽の拍節構造と詩句の文節構造の一致は同様に見られる一方で、生硬、難解な歌詞に対して、旋律の動きよりもむしろリズムの変化による日本語の音楽化が図られていた。また、團の旋律作法の特徴の一つに、詩句の漢字の部分の音価の収縮があるが⁽¹²⁾、詩句の上で「詞」である漢字が「辞」である助詞と結びついて文節という単位を作っているように、旋律上でも3連符の使用による単位を作り、詩句の殊に難解な部分を際立たせていると言えよう。さらに詩句の韻律的にも七五調に向けて整えていく点など、歌劇にはドラマトゥルギーの確立に加えや歌曲とはまた異なったポピュラリティを獲得する必要性も背後に考えられる。

1音符1音綴を回避するという点では、“ふらんす”の様に子音（音便）“ん”を直前の音節に連続させ4分音符として扱う例を見たが、他に『夕鶴』に於ける8分音符1による方言的語尾の“のう”や“ちゅう”，或いは“によ+ほう”に4分音符1+8分音符1を当てるなどの子音や音便の扱いは、音価の圧縮による音綴に対する“軽重”と同様の“発見”ではなかっただろうか。

歌曲の歌劇との相違点では文節句切れの「辞」の扱いにあった。歌曲では主として助詞の長音化が見られ、文節句切れと小節線が一致せずしばしば「辞」が1小節を成す事例が見られた。日本語は母音量が多い反面、名詞はまとめて響く様にする必要があり、自由に旋律的装飾が可能なのは文節末、名詞末や助詞、助動詞などの「詞」に対する「辞」のみとなる。「なにか事柄を述べているあいだの旋律には抑揚とかいろんな制約がある」が「いい終わったあとの母音の延びるところでは自由な旋律進行が可能で」「しかも自由に息をついでいいということになれば、そこでどれだけでもファンタジーが展開できる」⁽¹³⁾。反面これは日本語の旋律化に対する一つの制約とも考えることができよう。ヨーロッパの多くの言語に比して母音が頻出し、また等拍性を持つ日本語の場合、際限なく短い音綴が連続する。そこでは単語と単語を区切り、意味理解を容易にするのは“詞+辞”の後の文節・連文節の句切りである。そこには「拍が等時性を持ち短いという性質を前提として成り立つ、読字行為のリズ

ム」⁽¹⁴⁾に基づく中断があり、その中断を置くために名詞は群として途切れず発音される。この点で七五調は日本語に本質的に内在する韻律の顕在化であろう。日本語を素材とした旋律の場合、それは例えば居並ぶ8分音符の後の休符であり、句切りの助詞一辞の長音装飾である。旋律化の際にその句切れの存在と群としての名詞の存在を看過したそれは、意味理解が困難であったり、言葉と旋律の雰囲気合致しないという日本語のアクセントなどとは別の問題が生起する。また七五調の韻律を旋律のリズムは反映してしまう。さらに1音符1音綴を回避してもそれは部分的なものであり、日本語の性質に起因する制約は依然として存在する。そこからいかに解放され、日本語に適切な音楽的韻律を発見し音楽の自由度を獲得すること。これは日本の洋楽の課題であったろう。一方で、日々、広く歌い継がれる“歌”を膨大な数生み出しているポピュラー音楽は今日いわゆるJ-POPとして広大な領域を誇っている。今後はこの領域の作品群での考察も課題と考える。

註

- (1) かつての呼称で、1音符1音綴または1音符1シラブルとするのが適切と思われる。
- (2) 團伊玖磨 1976『日本音楽の再発見』小泉文夫共著 講談社 p. 148
- (3) 「文節」については本稿では「自立語（「詞」）一つ、または、自立語と一つ以上の付属語（辞）から構成される、文の成分の最小の単位」（小池清治 1997『現代日本語文法入門』筑摩書房 p. 213）、または「文節は文を実際の言語として、できるだけ多く句切った最短の一句切である」（『国語学辞典』「文節」の項 国語学会編 1950 東京堂出版 p. 816）とする。
- (4) 團伊玖磨 1969「日本語における音楽的諸問題」山本安英の会編『日本語の発見』未来社 pp. 98-100
- (5) 團伊玖磨 1976 p. 152

最近でも「母音が多い日本語は、声にしたときに、アルファベット系の言語に比べ、時間がかかるわりにはそこに含まれる情報量が少ない」、「音にして五倍あるということは、歌う時間も五倍は最低必要となる」、「日本語特有の問題として、歌うときに母音ばかりが強調されて、はっきり聞こえなかったり、同音異義語の問題など」があると論じている。（三枝成章 1999『三枝成章オペラに打ち入る』ワック出版部 pp. 75-77）

- (6) 木下順二『夕鶴』『夕鶴の世界—第二次総合版』未来社 1984 pp. 437~438
- (7) 武田泰淳『ひかりごけ』新潮社 1964 pp. 214-227
- (8) 武田泰淳 1964 p. 214
- (9) 山田耕筰 1949『山田耕筰名歌曲全集 解説』日本放送出版協会 p. 5
- (10) 「連文節」の定義についても小池清治 1997 p. 215 に従う。
- (11) 歌曲では弱起で開始されることが多い。例えば『團伊玖磨歌曲集』には連作歌曲と独立した歌曲が各 10 作品収められており、連作歌曲の各部を 1 と数えれば合計 52 作品となるが、そのうち強起のものは 16 作品と半数をかなり下回る。
- (12) 井上宏行 2001「日本歌曲に於ける日本語の問題—團伊玖磨の作品を中心とした一考察」『美学論究第 16 編』関西学院大学美学研究室編 pp. 31-35
- (13) 團伊玖磨 1976 p. 151
- (14) 岡井 隆 1963「短歌論」『短詩型文学論』紀伊国屋書店 p. 72

参考文献

- 藍川由美 1998『これでいいのか、日本のうた』文芸春秋社
- NHK 放送文化研究所編 1998『NHK 日本語発音アクセント辞典』日本放送出版協会
- 丘山万里子 2002『からたちの道』深夜叢書社
- 小泉文夫 1996『歌謡曲の構造』平凡社
- 後藤暢子・團伊玖磨・遠山一行編 2001『山田耕筰著作全集 I』岩波書店
- 神保格・常深千里 1932『國語発音アクセント辞典』厚生閣
- 團伊玖磨 1979『好きな歌・嫌いな歌』文芸春秋社
- 團伊玖磨 1999『私の日本音楽史』日本放送出版協会
- 山田耕筰 1933「歌詞の取扱ひ方」『アルス音楽大講座 第 4 巻 作曲の実際』pp. 269 ~279 アルス

使用楽譜

- 山田耕筰『夜明け』1940 清教社
- 團伊玖磨『夕鶴』1976 全音楽譜出版社
- 團伊玖磨『ひかりごけ』1984 全音楽譜出版社
- 團伊玖磨『團伊玖磨歌曲集』1958 音楽之友社
- 後藤暢子編集・校訂『山田耕筰作品集第 7 巻』1991 日本楽劇協会・春秋社

【譜例 1】

mf

姐さん、をしえてくたさいな。願一事が、さらはれ、道はれるは一、
運一理に、かなら一た、ことではか

【譜例 2】

Andante Cantabile
p

あんたはあたしのいのちをたすけてくれたなんのむくいも
のぞまないでやをぬいてくれた

【譜例 3】

mp

つるやへびのうとときひとのじょうほうになるちうはなしがあるの

【譜例 4】

mp *mf*

うんそういえばきのうむらのにんじがいつたしごにちまきの地うがたにのやまのいけのとこるをとりよつたら
おんながひとりみずざわにたつたげな

【譜例 5】

p

あたしはただうつくしいぬのを見てもらいたくてそれをみてよるこんでくれるのがうれしくて

【譜例 6】

mf

ただいま主人は被こくがやむを得ざる事情のもとで人にくを食べたと主張されたが

【譜例 7】

Andantino

おまえも 涙のどくな おとこさな 食べなけれ ば 餓死するし 食べれば つみをおかすんだから な

【譜例 8】

ふらんすへ… ふらんすへ… 姉きたしと姉きたしとおも… え… ども ふらんすは あまりにとおし

【譜例 9】

はなをこえて しろいくもが くもをこえて ふかいそらが

【譜例 10】

わたしは いっまでも のぼって一歩ける

【譜例 11】

み ん な み ん な や さ し かつ た よ