

詩点から見た音楽

—— その構造のレトリック ——

林 芳 輝*

(1991年10月14日受理)

はじめに

この論は、詩の分野の技法面から音楽の分野を見て、詩と音楽相互の技法上の類似点を比較検討して、音楽における“乗り”とはどういうモノであるか、という点を極めようとしたものである。

大学における作曲法の授業課目において困難を感じていることは、授業受講者に旋律の良し悪しを判断させる“音楽に内在する影の力”，すなわち“乗り”を理解させることである。

美しい旋律が良い音楽であるとは限らないのである。作曲される旋律の裏側にある乗りが、すなわち、旋律の裏側にある影の良し悪しが、表面の旋律の良し悪しを決定する指導権を握っているのであるということを理解してもらうための一手段として、音楽と違う分野の技法をながめ、“乗り”の実態を論じようとするものである。

本題の詩点とは、詩の分野に立って音楽をみるという“視点”のレトリックである。

この論をすすめるにあたって、この論で音楽と比較検討される詩とは、詩の概念を広い意味にとり、万葉時代の代表的な秀歌の幾つかを中心にすえて論じていくことにした。

王朝文学として磨かれた日本の遺産である和歌をとりあげた理由は、現代の短歌に型が生きており、しかも多彩な技法を内包していると判断したからである。

I 作品の姿

1 言葉と音楽のレトリック

言葉は思考を表現する道具である。だが、心の中にあるすべてのモノを言葉に置き代える事は不可能である。筆舌に尽し難きという表現があるように、尽し難きを尽す手段はないかと古代から考えられてきた技法は様々である。

“筆舌に尽し難い”とは、理屈を越えた次元のモノである。理屈を語るには日常を超えた超語法、いい代えれば超文法・超技法を必要とする。この超語法がアヤである。

アヤとは“言葉の影の活動”であり、または語法の絡み・技法の相乗作用を指す。アヤとは、すなわちレトリックである。

* 岩手大学教育学部

レトリックは西洋学^{*1)}の専売ではない。日本の伝統である短詩型文学は千年の昔から心の裏を語るレトリックの技法であった。

万葉集をみれば、レトリックを最も必要としたのは歌人であった。

歌人を広い意味で“詩人＝芸術家”にとらえるならば、古今東西の音楽家も含まれるだろう。そしてレトリックを最も必要としたのが“歌の領域”であるならば、音楽も、また、レトリックを必要とした領域である。

音楽の構造を探れば、これもまたレトリックの仕掛けられたモノである。洋楽の現代音楽におけるレトリックの仕掛けは極めて複雑化し（例えばバルトークの黄金分割の仕掛け・技法など）、現代の美学に密接につながって、しかも或る面においては非日常的で哲学的でさえもある。しかしまた他面を覗けば日常的に、戯画的レトリック（対話的仕掛け・鏡の技法・回文など）を見せてくれる。

戯画的ともいえるレトリックの技法を垣間見て音楽と短歌（この場合は和歌）のレトリックを考えた時、洋学^{*2)}（＝音楽）と和学（＝短歌）に共通の技法が存在することに気づくのである。

2 作品の出発点はどこか

音楽作品、例えば旋律を原型に、すなわち作られる時点に戻した時、作曲者はどこから書き始めていたか。曲の頭からと決めてかかる人、思いついた旋律をどこかにはめ込む人、途中から書き始める人、先に書いた旋律を後に持って来る人など、作曲者によっては様々である。

旋律の最初の起点が、曲頭とは限らないのである。また、多楽章の場合も、一楽章から書き始めるとは限らないのである。旋律は心の状況により変化するものである。いい代えれば、旋律ほど不安定な状況下に置かれているモノはない。“これだ！”と決められたモノが、時間を置いて捨てられる可能性もあるのである。

ということは、要はどこから書き始めても良いのである。

平安後期の歌人、藤原基俊（1056～1142・天喜4～康治1）著したとされている歌論書に『悦目抄』があり、そこには次のような作歌方法論が説かれている¹⁾。

「歌は画一的に上から詠むものだと考えなくて良い。上からできる歌もあり、中からできる歌もあり、裾からできる歌もある。無理な所から作ろうとすれば、終日終夜思案しても歌は出てくるものではない。掛詞でも縁語でも、思いついたものを当てはめてみて、うまくはまるようならその部分をまず作り、そこを種として^{*1)}制作に取り掛かるのが良い²⁾。」

この方法論は、心の底から湧きあがる内容や想定から作ろうとしなくても良い。言のおもしろさ・言葉の響き、掛詞の工夫、縁語の創意などの着想から出発しても良い事を説いているのである。

この藤原基俊の作歌論を音楽作品としての歌曲の作法に当てはめるならば、詩の冒頭から作る作業にこだわらず、詩の或る部分の旋律の付き易い言葉に旋律を付けて、前後左右自由に作れという事と同意義である。

譜例1は、歌詞をとめない、歌うことが主体の歌曲作品であるから、歌詞をとまらぬ歌の旋律部分から作曲するのが順当なのであるが、器楽的な楽句の前奏の部分から作られた作品である。

この楽句は鋭角的音程音型から成り立っており、歌うことには全く無理な器楽的な楽句であ

[譜例-1]

ANDANTINO QUASI MODERATO

ANDANTINO QUASI MODERATO

8va

mf

mp a tempo

rit. *pp* a tempo

るから、声楽の部分には、ついに一度も出現せず終わる。これは春の到来を告げる詩の内容から、春の音と色彩を予想させる前奏によって、声楽の部分の導き出す“さそい水”の役目だけを果たしている。

この器乐的楽句の音型は、ときどき声楽部分の“間（ま）”を取り、曲全体の“狂言回し”の役目をこなし、詩全体から受ける繊細さを表す間奏として工夫され、曲全体の統一的印象を与える役目を負わされている。

3 旋律線の良さは姿・心の良さ

音楽において歌曲は別格とするが、器楽音楽は「言葉」の様にモノを説明しない。説明しないからこそ旋律線は記号の羅列になるおそれがある。

旋律線の線とは“流れ”のことである。云い換えれば“すべり具合”であり、即ち“乗り”である。

譜例2の1小節は *fis moll* の出発で3小節で *A dur* に短時間で転調をしてしまうが、実際には、転調するには量的にも時間的にも小節的量が不足なのである。これは、3連音符と付点8分音符と16分音符などの早い動きと、息をつく“間”を与えぬ早いテンポで一種の心理的手の早業で“めくらまし”をしているのである。

作曲法受講者に、この線の流れの意味を感知習得させることに困難を感じている。学習者は

[譜例-2]

Example 2 is a short musical piece in 3/4 time, marked *p* (piano). The piano part features a melody with a triplet of eighth notes, followed by a quarter note, and then a crescendo leading to another triplet. The bass part provides harmonic support with chords and a triplet of eighth notes.

名曲を聞くだけでなく自ら書くことに時間をさき、その指先と耳で学習者自身が感知しようと努力しなければ、線の良さは習得しえない。学習者は、この線の良さを感じ取ることが先決なのである。線の良さはとは、すなわち、能狂言や歌論でいう“姿・心”の良さである。この線の良さを感知した学習者の作品こそ、旋律作法が稚拙であっても良く響くものである。

[譜例-3]

Example 3 is a larger orchestral score in 3/4 time, marked $\text{♩} = 132$. The instruments include Flauto I, Arpa, Violino 1 and 2, Flauto II, and Viola. The score includes various dynamics and performance instructions:

- Flauto I: *p espr*, *pp*
- Arpa: *pp*, *p*, *pp*, *pp* 8va.....
- Violino 1: *pp* 6. B g, *pp* 8va.....
- Violino 2: *pp espr*, *canta-bile*
- Flauto II: *pp*
- Viola: *pp*

Piccolo

Flauto I

Flauto II

1
Oboe
2

Clarinetto
in Sib

Arpa

11
Violino
2

Viola

Violoncello

mf
p
pp
mf
mf
pp
mf
mf
pp
mf
pp
p

8va
8va
8va

Detailed description: This is a page of a musical score for an orchestra. It features ten staves, each representing a different instrument. The instruments listed on the left are Piccolo, Flauto I, Flauto II, Oboe 1 and 2, Clarinetto in Sib, Arpa, Violino 1 and 2, Viola, and Violoncello. The score is written in treble clef for most instruments and bass clef for the cello. It includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings like *mf* (mezzo-forte), *p* (piano), and *pp* (pianissimo). There are also markings for octave transposition, specifically '8va' (8va) above the notes in the Flauto I, Flauto II, and Arpa parts. The music appears to be in a 3/4 time signature. The page number '23' is located in the top right corner, and the title '詩点から見た音楽' (Music Seen from the Poetic Point of View) is at the top center.

[譜例-4]

The image shows a musical score for Example 4, consisting of two systems of staves. The first system has four staves: two treble clefs and two bass clefs. The second system has three staves: one treble clef and two bass clefs. The music is in 3/8 time and features a key signature of two flats. Dynamics include piano (P) and pianissimo (PP). The score includes various rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and rests. There are also some markings like 'y' and 'z' on the notes.

代々受け継がれ研かれた歌舞伎の台詞には名台詞というモノがあるが、歌舞伎になじまない者には、妙に間延びた役者の動作と台詞には意味不明の判りにくい“喋り”ではあるが、判らない乍らも名調子であるという感触は伝わってくるものなのである。それは滑らかさである。これを“乗り”といい代えてみれば判りやすい。

この台詞の乗りを、音楽に置き代えて例をとるならば、良く響く、良く鳴る旋律のことである。良く乗れる台詞は、台詞が意味不明でも酔う事ができるものである。

譜例3は、意味不明の弦楽器の分散で動き始めているが、4小節の最上段のフルートの装飾音 (dis・cis) とバイオリンの装飾音 (e・dis) の衝突する響きから、旋律の乗りを獲得して行こうとする姿勢を示しており、やがて増やされた楽器のなかに解け込みながら音楽を整えていく手法である。

譜例4は、同音を連打しながら、低音楽器から乗りを獲得して行く。

4 同音・同音型の反復

譜例4の冒頭4小節に示す通り、同音・同音型が繰り返される事を同音反復という。

この技法は音楽の燃焼の度合いを色濃くするための技法であり、簡単な方法ではあるが重要な技法の一つであり、どんなに易しい曲にでも見受けられるものである。

譜例5は、易しい曲に現れた同音反復の初歩の例である。次の譜例-6は、もっと複雑化を予想させる書法による作例である。

[譜例-5]

Musical score for Example 5, showing a piano part with treble and bass staves. The treble staff has a forte (*f*) dynamic marking.

[譜例-6]

Con fuoco M.M. ♩ = 138

Musical score for Example 6, a full orchestral score. It includes parts for Fl. piccolo, Flauti grandi I and II, Clarinetti I, II, and III, 2 Fagotti, Corni in F I, II, and III, Arpa, 16 Violini I, 14 Violini II, 12 Viole, 10 Vioncelli, and 8 Contrabassi. Dynamics include *pp*, *poco*, *p*, and *mp*.

これを和歌の作法に例えるなら、調子の良さを生む為の同音の繰り返しと同じ技法である。調子の良さは、また響きの良さであると解釈して良いだろう。

ここで万葉の時代から外れた人物の作品を一首、とりあげてみる。実在の人物かどうかの論議と作品の質の問題は、この場合は論じないことにして、あくまで、調子の良さのみに重点を置いて選択した作品として、須佐之男命（生没年不明）の作と伝えられる一首を次にあげてみる。

八雲立つ 出雲八重垣 妻籠みに³⁾
八重垣作る その八重垣を

その意は—— 幾重にも雲がわき立ち、ついには八重の囲いとなり、その中に妻をこもらせようと幾重にも幾重にも囲いをつくっている——ということである。

「出雲八重垣（中略）八重垣作るその八重垣を」は、八重垣風に立ち込めた雲が、さらに八重垣を囲むという分厚い状態を歌い、同音同意義語を反復する事によって心理的な乗りを構成している。また「八雲」「出雲」の対称の言葉の並置は、頭から調子の良さ、すなわち、乗りが良くきわだち目だっている。

音楽に例をとるならば、譜例7に見られるようなものである。

[譜例-7]



譜例7の反復が高さを変えて連続されれば同型反復となる。

[譜例-8]



4 さらに吟味された同型反復

次の歌は紀貫之（868～946・貞観10～天慶9）の作品である。

敷島の 大和にはあらぬ 唐衣⁴⁾
頃も経ずして 逢うよしもがな

「敷島（中略）唐衣」までは序詞であり、「衣（ころも）」が「頃も」と同音で、この一首では情景と時間とのせめぎあいを意図している。

その意は——わが国に於ては珍品・貴重品であるという唐国から渡来した衣、少しでも早く見たいものである——ということ。

「頃もへずして」は「時を置かずに」または「近いうちに」、すなわち「早く」の意味にとれる。

この「唐衣」の同音異義の響きの良さは語の滑り（勢い）が良い箇所である。この様に同音異義語の並置使用（音楽で云えば異音高による同型反復の連続使用）は、はからずも「洋楽」と「和学」という完全にカテゴリーの異なる部門のモノが芸のための技法として双方の領域に存在する事に驚きを感じるのである。

同音を同型に、異義語を異音高に置き替えれば、まさに音楽そのものである。

さらに解釈を押し進めるならば、この同音異義語の並置により内容が、より濃厚になるのである。

これは音型の展開（音の増減を含めての進行）が心の燃焼促進を感じさせる作用をする事と全く同様である。この反復作用効果は目に見えない部分である精神面に働きかけるものであり、いわば陰の主役を演じているのである。言葉を代えるなら陰では影そのものが主体性を握る事になる。すなわち影が存在する事になる。

この様に音群を一定のパターンに集約化して空間的形式化させることは、詩学の押韻にも通じるものである。

II 影のひとり歩き

1 語の自立・音（音型）の自立

前出の藤原基俊の歌論書には「歌詞（うたことば）は言霊（ことだま）を宿して力を持たねばならぬ」と云っている。力とは自立性である。言葉が記号である事を越えて自立性を持つためには仕掛けが必要である。仕掛けの第一は言葉に形式を与える事であり、形式とは五七五とか句の対称（韻）とか並行（同音語の併置）である。すなわちシンメトリーとパラレスムである。

どちらも同類（類義語ないし類似語）・同音の言葉を反復する事にはかならない。ひらたく云えば同形・同音の韻律の反復進行である。これは西欧詩学の重要な形式である。

次も紀貫之の一首である。

これやこの 行くも 帰るも 別れては⁵⁾
知るも 知らぬも 逢坂の関

行くと知るは具体的行動と抽象的行動の対応であり、別れと逢うは具体行動に地名を対称として読み込むという技巧・ひねりを効かせたものである。これは空間的構造と見るができる。

これを音楽的構造に置き換えて見るならば、譜例9の中に対話的構造を見る事ができるのである。

譜例9は、最も簡単な対話的作品の例である。1小節の上段に語りかけの出発があり、すぐに

[譜例-9]



下段に同じ形で応答がある。

詩の押韻における同音反復はフレーズの頭または結尾に置かれるが、和歌の場合は、完全に部分・部分の反復である。換言すれば語呂＝流れ、ひらたく言えば調子の良さに関わるものであり、これは、すなわち空間（空間的形式）ではなく時間（時間形式）に関わるものである。

次の譜例 10 と譜例 11 の二つの譜例は同形反復による調子の良さの極致と云うべき例である。ここでは同形反復の原理とも云うべき提示→確保→干渉の凡俗の枠を超越したきらびやかさがある。

[譜例-10]



[譜例-11]



つぎの一首は蟬丸（生没年不詳）の作品である。

川かみの つらつら椿 つらつらに⁶⁾

見れども飽かず 巨勢の春野は

「つらつら つばき つらつらに」の部分は他の部分に比べて言葉の滑りがよすぎ「前のめり⁷⁾」の心理的状态を感じさせられるのである。すなわち言葉の流れに押される感じを受けるの

である。前後にある「つらつら」は「つ」という音を持つ全く別の植物名「つばき」という語を挟む事によって、観賞する側の眼前にその情景があるがごときに感じさ**せ、全体の調子を急昇させているのである。

これを音楽用語を当てて見るならば、

〔つらつら つばき つらつらに
poco……accerele.………〕

〔見れども飽かず 巨勢の春野は
meno mosso………rit.……〕

である。

上記の和歌は、このように音楽の緩急の用語が填まる程に音楽的である。

次にもう一つ、間（ま）を取り入れた例を示す。在原業平の兄である在原行平（818～893・弘仁9～寛平5）の歌である。

立ち別れ 稲葉の山の 峯におうる⁸⁾
まつともし聞かば いまかえりなん

「稲葉山」の稲葉を、“い（＝去）なば”に、「お（＝生）うる」が掛かる「まつとも」の松を“待つ”に、それぞれ対応させている。

稲葉山と松は空間的存在（空間形式）であり、去なばと待つは行動を表す語であり、時間的存在（時間形式）である。別言すれば空間的存在は静（せい）を表し、時間的存在は動（どう）を表している。すなわち静と動の間の交替が、あざやかに織り込まれているのである。この歌の裏側に潜む影（＝間）は、きわめて音楽的な間である。間は、すなわち乗りの重要な要素なのである。

2 本歌取

本歌取とは、過去に詠まれた歌の語句の一部を使って新しい歌を作り出す技法である。

次の歌は藤原定家（1162～1241・応保2～仁治2）が1216年（建保4）閏6月内裏歌合（うたあわせ）の作で、百人一首の九十七番目に自選した歌である。

来ぬ人を まつほの 浦の夕風⁹⁾
やくや藻塩の 身もこがれつつ

この歌は万葉集の巻六の笠金村の長歌と、古今集巻十の紀貫之の歌を本歌としている。

万葉集¹⁰⁾

名寸偶の船瀬帆ゆる淡路島 松帆の浦に 朝風玉も刈りつつ 夕風に藻塩焼きつつ 海人をとめありとは聞けど 身のゆかんよしの無ければ ますらおの心は無に手弱女の思い

たたわみて 他もとしぼり吾は恋ふる船楫を無み

古今集¹¹⁾

来ぬ人を まつ夕暮れの 秋風に
いかにふけばか わびしかるらん

過去に使われた歌の中の言葉の美しいアヤ (rhetorical flourishes=詞藻) や詩の美しい語句 (florid expression=詩藻) を借用し、本歌の風景を下敷きにしてあらたな風景を再構成し、新鮮な感覚・意味を加味し、再加工する事により古い詞語を甦らせる事、これが本歌取りの本意である。ただし本歌取をする場合、送り手側 (= 作者側) は受け手側 (= 鑑賞する側) が本歌を知っているであろうことを予想して、再加工に望むことが必要なのである。

本歌取をする時は、本歌そのものが有名である事が必要であり、万人周知の歌である事が条件となる。そうでなければ再加工者の意図は達せられないのである。

受け手側、すなわち観賞する側が、贈られた歌を読む時、別作品の影が組み込まれていることに気付くことが必要である。そして新歌と本歌の両方の読み取りを行い、芸術的美を味わい楽しむことを必要とする。その上に新歌と本歌の両方が異なる「内容」であることを受け側が認める事ができる条件をそなえていなければならない。

別な表現をかりるならば、誰でも知っている作品 (= 古典) ・多くの人々に納得され受け入れられて地位を確立している作品であることが必要条件である。これを音楽に例をとるならば、原曲 (本歌) そのものが、良く知られている曲でなければならない。

譜例 12 は F. Mendelssohn の (1809~1847・独) Hochzeitmarsch (結婚行進曲) を原曲とした日本歌曲の一部である。ただし和声は現代的に、また極めてアルカイックに変形されている。

[譜例-12]

♩ = 82 位

眞面目だがなんとなくこっけいな感じで

詩は ぼく を み る と けっこん けっこん と な き つ づ け

mp *mf* *mp*

譜例 13 は Hochzeitmarsch の原曲の冒頭である。

[譜例-13]



譜例 12 では、原曲の音符を 2 分の 1 に縮小して利用している。高音部の 2 拍目の和音から音が省かれて旋律が裸の状態に置かれ、低音部には、原曲に無い音を付加して上下の音を不協和音程で衝突させ、素朴さと滑稽味を強調し、結婚ノイローゼのような男の道化味を表している。

別な見方をすれば、本歌取は“送り手側”と“受け手側”が、暗黙の原理をわきまえて交信(会話)していると解釈できる。

III 民族・階層を超える芸術

1 芸術における共通性

こうして視点を変えて眺めれば、外国と日本の、それも全く違う芸術分野の、いわば具象(すなわち音楽に対比させた場合＝言葉)と抽象(＝音楽)の異質同士の中に、共通とも云える“詩点”があった事に不思議を感じるのである。

貧富の差に関係なく、どのような民族、また、どのような階層であろうとも、そこには歌が生まれ、絵があり、それぞれの芸術がある。そしてそれぞれの民族、それぞれの階層に生まれた技法がある。このように異民族間と異階層の技法が共通している場合は、他にも、いろいろと例を見ることができる。

2 レトリックの粋(いき)

最後に回文にふれて、この論を終わる。

レトリックは駄洒落にも通じる。ただし、ここでいう駄洒落は、物事を 1 ランク落としておいて、より上段の雅(みやび)・上品さを狙う意味の駄洒落のことである。

テレビのコマーシャルに使われている漢字の回文「山本山」は駄洒落そのものである。

このようにレトリックは「即駄洒落＋凡俗＝卑俗」に落ちる紙一重の危険性を抱えている。万葉文人たちのレトリックを精神的に受け継いだ代々の文人たち、そして後の江戸文人達が回文を作り上げたように、西洋の音楽人達も回文風な音楽を作り上げていたのである。

次に示す譜例 14 は、回文で書かれた作品である。頭から進んでも、逆に尻尾から前に戻っても同じ旋律である。“山本山”の同類ではあるが、これは、いわば音楽の遊び心の作品である。

これは作曲法受講者にモデルとして示した拙作・林の作品である。

このモデル作品は、回文の一種である鏡の技法によるものである。上下の楽譜を切り離し、頭と尻尾を合わせると、鏡に写したように、全く対称になるので“鏡の技法”の名称がある。

[譜例-14]

終わりに

この稿で検討してきた事柄は、つきつめれば和歌の技法によって音楽の乗りとはどういうモノかという事を論じてきたものである。卑近な言い方をすれば“芸事”の乗りの本体を、異分野の技法から見極めようとした音楽技法論である。

結論は、音楽の影として生じる乗りは、旋律のように表面の実態を掴むことはできないと、いうことである。しかし、これは学習者のいろいろな方法の練磨の仕方により、乗りを感知することは可能である。しかし、学習者一人一人に写る乗りの実態は同じではないはずである。学習者の環境や研究量の積み重ねかたにより、千差万別の乗りの感じ方があるはずであり、感知された“乗り”は、すなわち“粹”である。

*著者註

- * 1) 一般的に西洋の学問全般をさしている。
- * 2) 1)と同じ意味であり、また、邦楽に対しての意味。
- * 3) 「種として」は「核」と置き替えると分かり易い。

引用註

- 1) 佐藤直助・平田耿二：『新版世界人名辞典日本編』・本書は後世の人の偽作ともいわれ、いろいろな歌論の書き集めた書物といわれる。
- 2) 尼ヶ崎彬：『日本歌学体系4巻』『日本のレトリック』・尼ヶ崎の解釈を引用・p.159.
- 3) 土屋道雄：『日本の神話』・新教養新書40・池田書店・昭和39年3月・1刷・p.46.
- 4) 佐伯梅友：『古今和歌集』巻十四恋歌の四部に入る。697番目の歌。
- 5) 樋口芳麻呂：『王朝秀歌選』・「八代集秀逸」の20番「百人一首」の10番目。p.197の歌・底本

は宮内庁書陵部。

- 6) 尼ヶ崎彬：『日本のレトリック』・p. 138 では上句が「河の辺に」になっている。『万葉集』巻一の56番目の歌は『川上の～(以下同)』に。
- 7) 尼ヶ崎彬：『日本のレトリック』 p. 138 尼ヶ崎の解釈を引用。
- 8) 佐伯梅友：『古今和歌集』巻第八別離の歌に入る・368番目の歌。
- 9) 樋口芳麻呂：『王朝秀歌選』の100番及び百人一首の97番目の歌・底本は宮内庁書陵部。
- 10) 佐々木信綱：『万葉集』：巻六・935番・p. 252「播磨国印南郡に幸した時 笠朝臣金村」とある。
- 11) 佐伯梅友：『古今和歌集』巻十五恋歌の五部に入る。777番目の歌。

譜例出典文献

- [譜例-1] 林芳輝：「辛夷」・平成2年度文部省内地留学研究論文
- [譜例-2] FRYDERYK CHOPIN：MAZURKAS・No. 1 の p. 1.
- [譜例-3] WERNE REGK：Frazosischesuite・MAX ESCHIG・B. SCCOTTS・p. 1.
- [譜例-4] BÉLA BARTOK：STREICHQUARTETT III・PHILHAMONIA PARTITUREN No.149・p. 31.
- [譜例-5] MUZIO CLEMENTI：SONATINES・(株) 全音楽譜出版社・1989年4月・1刷・p. 4.
- [譜例-6] IGOR STRAWINSKY：FEUERWERK・B. SCHOTT・STUDIENPARTITUR No. 3464 の 6.p. 1.
- [譜例-7] FRYDERYK CHOIN：VALSE・No. 1 の 1p.・No. 1 の p. 2.
- [譜例-8] FRYDERYK CHOIN：VALSE・No. 1 の 1p.・No. 1 の p. 3.
- [譜例-9] JOH. SEB. BACH：INVENTIONEN・CZERNY・PETERS CORPORATION・No. 1 の p. 1.
- [譜例-10] FRYDERYK CHOIN：MAZURKAS・No. 1 の p. 1.
- [譜例-11] FRYDERYK CHOIN：MAZURKAS・No. 19 の p. 53.
- [譜例-12] 中田喜直：『中田喜直歌曲集』・音楽之友社・1962年12月・1刷 p. 23.
- [譜例-13] J.L. Felix Mendelssohn：HOCHZEITMARSCH・『名曲辞典』音楽之友社・'89年月・1刷 p. 38.
- [譜例-14] 林芳輝：回文技法によるモデル曲

参 考 文 献

- 1) 佐々木信綱：新訂新訓『万葉集』上・下、岩波文庫 5-1・1991年6月・79刷
- 2) 佐伯梅友：『古今和歌集』岩波文庫 12-1・1990年12月・18刷
- 3) 藤原定家：『拾遺愚草・定家和歌集・拾遺愚草一上，中，下・拾遺愚草員外』国民文庫刊行會編輯・1926年12月3版
- 4) ポール・ハックスレー，今村光一 訳：『知覚の扉』現代思想選 17・河出書房新社・1988年5月・4刷
- 5) ミシェル・フーコー，中村雄二郎訳：『知の考古学』現代思想選 10・河出書房新社・1989年9月18刷
- 6) 坂部 恵著：『鏡の中の日本語—その思考の種々相相』ちくまらいぶらりー22・筑摩書房・1991年4月・4刷
- 8) 末利光著：『間の美学—日本的表現』三省堂選書 163・三省堂平成 年7月・1刷

- 9) 河合隼雄著：『影の現象学』講談社学術文庫 811・講談社・1990年10月・8刷
- 10) 織田正吉著：『絢爛たる暗号』・集英社文庫：1986年12月・1刷
- 11) 佐々木健一著：『作品の哲学』・東京大学出版会 1985年1刷
- 12) 佐藤直助・平田耿二編著：『新版世界人名辞典日本編』・東京堂出版：1990年7月増補版
- 13) ポール・リクール，久米 博訳：『生きた陰喩』岩波現代選書・岩波書店：1991年4月・4刷
- 14) 尾ヶ崎彬：『講座美学』「日本の詩論—古今集仮名序の歌論」・東京大学出版会・1991年3月・8刷
- 15) 森谷宇一：『講座美学』「詩学」・東京大学出版会・1991年3月・8刷
- 16) ヴァレリー，佐々木明訳：『ヴァレリー全集』「意味論」評・筑摩書房・1967年8月・1刷・p. 351.
- 17) ヴァレリー，佐藤正彰訳：『ヴァレリー全集』「詩の問題」・筑摩書房・p. 98.
- 18) 小田切秀雄：「実朝論」『昭和文学全集 33 卷評論随想集 I』・小学館・1989年10月・1刷・p. 954.
- 19) 岡井隆：「現代短歌の存在理由」・同上 34 卷・p. 53.