

萩原朔太郎詩の「音楽性」を解明するための一考察

—— ソナタ形式の具現化 ——

小 泉 尚 子 (国 語 科)

1 はじめに

日本近代詩史において、萩原朔太郎は数々のエポックメイキングな口語自由詩を生み出した存在だ、と捉える声は多い。松浦寿輝の「へやつぱり萩原朔太郎まで来て初めて本当に新しいものが始まった、近代の詩の空間が開かれたという鮮烈な実感がある」ⁱ という言葉に代表されるように、朔太郎が同時代の詩人とはどこか異質な構成の作品を生み続けた詩人である、という認識は広く定着していると言つていいだろう。

朔太郎詩の特異性は、一つに、「音楽」を言葉で具現しようとしていることが挙げられるであろう。朔太郎自身も詩論の中で「洗練された詩といふことは、言ひ代へれば最も音楽的の詩といふこと」ⁱⁱ (傍点は原文ママ) 、「詩はそれ自身に於て「言葉の音楽」」ⁱⁱⁱ という見解を繰り返し述べている。マンドリンを演奏し作曲も手掛け、こと音楽に関して造詣の深かったことも考え併せると、彼が言葉と音楽を融合させようとしたことはごく自然の行為と言えるであろう。

本論文では朔太郎詩を分析し、韻律とイメージの特異性を捉え、朔太郎が言葉と音楽をどのように融合させていたの

かを考察し、朔太郎詩に内在する「音楽性」を明らかにすることを目的とする。

2 朔太郎詩の「音楽性」についての先行研究

朔太郎詩に内在する「音楽性」については、これまでに様々な方法によつて解明が試みられてきた。先行研究誌を辿ると、朔太郎詩と「音楽」との関係に着目し始めた一人として、まず那珂太郎を挙げることができる。坪井秀人が那珂のことを〈朔太郎詩について・小泉注〉音韻構造に注目されるようになったのも、『音楽』の詩人である彼の功績^{iv}と述べているが、自身も詩人である那珂は、一九七〇年代の前半から、朔太郎詩の「リズム」の正体を明らかにしようと独自の見解を展開している。

一貫して朔太郎が述べてゐることの第一は、詩と音楽とは、内的には「全然同一の基調に立つ」芸術であるが、
 外形的にはそれぞれ独立した、全く別個の範疇に属するものだ、といふことである。(略)ここに彼のいふ「リズム」
 とは必ずしも音響学的リズムに限定されるべきものでなく、(略)ほとんど生命のリズムと呼んでもいいものである。^v
 (傍線小泉、以下同様)

ここで那珂が言う〈生命のリズム〉の概念については特にそれ以上の説明はない。よつて、ここでは〈リズム〉の正体が明らかになったわけではない。ただ、それまでは“なんとなく”音楽的だがつかみどころがなく、“漠然と”魅力的であるとしか感得できなかった朔太郎独自の「リズム」が、那珂によつて着目され、那珂の感性によつてこのように捉

えられたことは、その後の朔太郎詩研究を活性化させることになる。

那珂は翌年、次のようにも述べている。

彼の主張する「リズム」についての考へは徹底的で、はつきりしてゐるが、問題なのは、自由詩形における「リズム」が何によつて保証されるか、「リズムが最も正確にラジウムのやうな光輝を生びて力強く躍動する詩」とは、具体的に言葉がどのやうなありやうを示すものをいふのか、といふ事であらう。(略)「天景」を例にとれば、(略)「しづかにきしれしりんばしや」の詩行は、七(四・三)の音数構成と、「し」音の四度の反復にもとづく言葉の構造としての自立性を持ち得てゐるからこそ、リズムの客観的普遍性が保証されるのだといはねばならない。^{vi}

那珂はここにおいて、朔太郎詩の「リズム」とは、〈音数構成〉と〈反復にもとづく言葉の構造〉によつてなりたつてゐるとしている。先に引用した言説に比べ、より具体的な言及を試みていることがうかがえる。

那珂によつて着目され始めた朔太郎詩の「音楽性」や「リズム」の正体について、同じ頃、安川定男も解明に取り組んでいた。安川は、朔太郎の詩論の中の「詩と音楽の関係」「序」(『青猫』)「自由詩のリズムに就て」等の各論旨をまとめ、朔太郎の考えを追ひ考察を加えている。

朔太郎はその詩人としての出発点以来、常に音楽との関連において詩における音楽、すなわち韻律がいかにあるのが正しいかを徹底的に探り続けた、日本においては稀有な詩人であつた。しかも彼の場合、日本語、特に現代語が、英、仏、独の外国観に比べて、本来的に音楽性に乏しい言葉であるという宿命観的な認識が根底にあつて、そのような国語を

使いながら、いかにして詩独自の音楽性、陶酔的美感に到達できるのかの問題に骨身をけずったところに、他の追隨を許さぬ独自性があったと言わなくてはならない。^{vii}

安川氏は、朔太郎は〈韻律〉のあり方を重要視していた詩人であったこと、また朔太郎の独自性は〈詩独自の音楽性〉や〈陶酔的美感〉を追い求め続けた点にあったことだと結んでいる。

このように、安川は朔太郎の詩論を読み解き、那珂同様、彼の作品の「音楽性」は韻律分析によって解明しうるのではないかという見解を表した。

安川に続き、坂東健雄も朔太郎詩の韻律に着目している。坂東は作品の韻律分析を試みており、「音楽性」が韻律に見出せるという根拠を提示している。坂東は「ばくてりやの世界」を取り上げ、詩中の〈音数構成〉、〈アクセント〉、〈間〉が「音楽的」な詩を作り出す要素になっていると述べている。ここでは作品分析の方法と、〈アクセント〉について述べている部分のみ引用する。(引用文中の「○○」は原文ママ)

じつに／○じつに○○／かなしみ○／たぐがたく／みえる○○

ばくてりやが／およいでゐる

(一 小節) 六音の構成をふまえて書かれている。右の二行もそうした点からすれば最終行「ばくてりやが／およいでゐる」の〈6・6〉音への移行過程を示すものとみることができる。さらにこの二行の韻律性は

じつに／○じつに○○／かなしみ○／たぐがたく／みえる○○

ばくてりやが／およいでゐる

(この二行の傍線は原文ママ)

という、第二拍目のアクセントの規則的なくり返しにも求めることができるだろう。^{viii}

注目すべきは、韻律の性質を〈音数構成〉、〈アクセント〉、〈間〉というように具体的に言明し、またそれらについて、このように実際に作品分析を行っていることである。緻密な作品分析の提示は坂東の他にも諸氏が行っている^{ix}が、このような実際の作品分析結果の提示により、朔太郎詩の「音楽性」は可視的に捉えられつつある。

以上、朔太郎詩の韻律に注目が集まり始め、作品分析が行われるようになった流れを見てきたが、同じ頃、坪井秀人は、詩の「音楽性」についてさらにユニークな見解を加えている。

「林あり、／沼あり、／蒼天あり、／」という冒頭の三行はこの空間（の限定）を言表している。「…あり」の繰り返しのような単純な反復は朔太郎の好んだ語法。（略）これらの反復法は、音楽におけるオスティナートのように言葉の律動を賦活し求心化し、その場その場でのイメージの定着を回避するように作用する。（略）音韻的に見てみよう。前半四行の末尾は〈i〉音で保たれ、後半五行の〈u〉音（七行目のみ〈e〉音）とくつきりと対照を示していることがわかる。つまり、（略）冒頭のこの三行はつづく四行目とともに、五行目の「亀ねむる」に定着するまでは主音を導く倚音のように緊張の開放を戒めるのである。^x

すなわち坪井は、詩中の韻律（反復や音韻）の構成による効果を、音楽用語を用いて説明しているのである。反復を〈オスティナート〉と例え、楽曲と詩の共通性を見出し、音韻の構成を〈主音を導く倚音〉が使われていると形容し、詩の中での音楽の効果的な手法が具現されているということに触れている。坪井は、朔太郎詩が音楽的である所以を、

実際の音楽分野に結びつけて説明をすることで明らかにしようとしているのだ。

坪井のような言及は、それまでの研究の中で全く独特であると言えるが、音楽分野の用語を使い、詩歌の魅力を説明しているのは他にもない朔太郎自身が行っていることなのである。(このことについては、次節で述べる。)

ここまで主な先行研究を挙げてきたが、朔太郎詩に内在する「音楽性」を解明するためには、これらの研究のように作品の韻律の分析、朔太郎自身の言説(音楽と詩の関係について述べたもの)の検討、音楽分野との関連性をさらに追究する必要があるだろう。

3 朔太郎と音楽

前節で挙げた坪井は、朔太郎詩を読み解くために〈オステイナート〉等の音楽用語を使用していたが、同様のことを朔太郎自身も行っている。

一例を挙げると、一九二八年に発表した「新詩評釈」の中にそれにあたる記述を見ることができる。ここで朔太郎は、蒲原有明の「朝なり」の解釈と解説を、音楽用語を使い次のように行っている。

第八連は、この一篇の詩の結末^{コダ}であるから、再度此所に序曲の主旋律を繰返し、第一連初頭の詩句「朝なり」を反復して歌つてゐる。この第一行から第三行に至る迄の詩句は、音律声調の美と相俟つて、いかにも明朗爽快の気分をよく現はし、音楽の交響樂に於ける、終末曲^{フィナーレ}の勇ましい喇叭を聞くやうな感じがする。^{xi}

作品の第八連を〈音楽の交響楽に於ける終末曲^{フィナーレ}〉と表していることから、作品全体を交響楽すなわち形式の整った楽曲と見なしていることが分かる。

朔太郎の言説の中には、「恋愛名歌集」や「現代詩の鑑賞」など、このほかにも、詩歌の魅力の拠り所を、楽曲の構成美と共通する美しさが存在していることとしているものが多数見つかる。このことから、朔太郎の〈洗練されたる詩といふことは、言ひ代へれば最も音楽的の詩といふこと〉〈詩はそれ自身に於て「言葉の音楽」〉という理念は、楽曲の完成された構成美を、詩で表すことで実現しようとしていたと考えたい。

このように朔太郎が詩と音楽を同一の芸術であると捉え、〈詩は「言葉の音楽」〉と表現した背景には、音楽と関わり深い生活をおくっていた事実がある。近藤圭一は朔太郎が音楽活動にいそしんでいた様子についてこう解説している。〈マンドリンを嗜んでいたことは周知の通りだが、この他にヴァイオリン、ギター、ウクレレ、バンジョーも手にしたことを伝記は教えている。マンドリン合奏団を組織して練習指導や指揮に当たり、そのための編曲や作曲も残されている。楽譜を読めないどころか西洋音楽さえろくろく聞いたことがない人が多かった時代に、譜面の読み方を教え、楽理を説明し、名曲を解説するなどという高いレベルの音楽活動を朔太郎は繰り広げていたのである。音楽会があれば出向いていき、新聞に批評の筆も執っている。〉^{xii}

近藤の述べるのとおり、当時西洋音楽はそれほど一般的に広まっていたとはいなかったが、朔太郎は主にマンドリンの演奏活動に力を入れ、またそれに伴って西洋音楽に多大な興味と理解を示していた。今日遺っている自筆の「楽譜ノート」からは、和音の構成や名曲の解説等細かに書き込んだ箇所が見つかり、音楽に関する知識の深さを窺い知ることができる。

朔太郎が詩を論るときに使用していた音楽用語は、先に引用した〈交響楽〉〈終末曲〉のほかに、〈転調〉〈作曲和声楽に於る所謂7の属和弦〉〈序曲の主旋律〉等がある。これらの言葉を随所で的確に使用するには、西洋音楽の楽

曲形式や音楽理論を踏まえていないと到底不可能であろう。

それほどまでの音楽愛好家であった朔太郎が、自らの音楽理論の知識を駆使しつつ、自らの作品で「音楽性」を具現しようとしていたという仮説は立てられまいか。以降、本論では朔太郎は詩で西洋音楽の楽曲の構成美を具現しようとしていたのではないかと考え、その検証に努めたい。

さて、朔太郎詩に備わる楽曲の構成美とはどのようなものが想定できるだろうか。

朔太郎の自筆ノートの中に、メヌエット、カノン、マズルカ、ワルツ等の曲に注釈が付けられているページがあったり、演奏会でセレナーデを聴きに行ったという記録が残っていたりするが、とりわけ朔太郎が楽曲の構成美を理解し、自らの創作に生かすのに可能であると考えていたであろう形式として、古典音楽のころから広く受け継がれてきたA B A形式(三部形式)に着目したい。

A B A形式とは、楽曲に登場する最初の旋律をAとする(提示部)と、途中で登場するAと対照的な旋律Bが作品の世界を盛り上げ(展開部)、また最初の旋律Aに戻って完結する(再現部)、という構成になっている楽曲のことを言う。なぜA B A形式に着目するかというと、朔太郎自身が作曲した楽曲はすべてその形式をとっており、朔太郎にとって馴染みのいい形式だと考えられるからである。次に挙げるのは彼の作品の一つである「ま白き不二の娘」である(作曲年不詳)^{xiii}が、主旋律の構造はA B A形式をとっている。

この曲の主旋律は、主に第一小節から第八小節がA、第九小節から第十二小節までがB、第十三小節から最後の第十六小節までがAにあたる。作曲の際にこの典型的かつ古典的な形式を取り入れているということは、このことによつて作品の構成を整えることができ、かつ作品世界の魅力が十分に表現できると朔太郎が考えていたせいであろう。

次章以降、朔太郎詩の音楽性の解明の手立ての一つとして、朔太郎詩の中にもA B A形式が十分に生かされていたという具体的な仮説を立て、その検証を試みたい。

4 A B A形式の具現

朔太郎が大正三年に発表した作品の一つに、「鉦夫の歌」がある。^{xiv}この作品は、1〜7行がA（提示部）、8〜12行がB（展開部）、13〜17行がA（再現部）という形式をとる。作品の構成がより捉えやすくなるよう、傍線を付したりイメージに関する考察を加えたりし、「鉦夫の歌」を【資料1】として提示したい。（以下同様に、本論文の中で朔太郎詩の引用は【資料】として示すこととする。）

再現部	展開部	提示部
17 16 15 14 13 われなほ土地をほらんとす。 なみだたれ、 かなしくうたうたひ、 み空の金鉦、 めざめよ、	12 11 10 9 8 一脈の金は空にあり。 あふげば、 いま秋ふかみ、 天上よりきたるの光、 ああくらき緑をやふり、	7 6 5 4 3 2 1 なやましきすやべるぞ光る。 土地は黥青、 われのみ土地を掘らんとす、 なみだたれ、 かなしくうたうたひ、 み空の金鉦、 めざめよ、
提示部の反復		
明るいイメージ 話題は「空」について		
悲しく暗いイメージ 話題は「土地」について		

【資料 1】 鉦夫の歌

提示部においては「かなしく」（3行、以下は「行」省略。数字のみ示す。）「なみだ」（4）「鯨膏」（6）とあり、悲しく暗いイメージが描かれている。それに対し展開部においては「光」（9）とあり、明るいイメージが描かれている。再現部ではふたたび提示部の反復がおこなわれ、悲しく暗いイメージに戻る。

また、提示部では「土地」（5・6）「しゃべる」（7）と、話題の中心が土地に関するものであるのに対し、展開部では「天上」（9）「あふげば」（11）と、空に関するものになっている。再現部は提示部と同様、話題の中心は土地に戻る。

このように三部のイメージが対照的に構成されていることにより、ただひたすらに土地を掘り続ける「われ」の姿が、明るい空の下でいつそう孤独さを帯びて浮かび上がるのである。

この「鉱夫の歌」と前節で挙げた「ま白き不二の娘」とは、ABA形式をとる点で共通している。朔太郎によって生み出された詩と音楽の作品は、その構成に着目すると相関性を見出すことができると言えよう。

朔太郎自身、「詩の音楽作曲について」^{xv}の中で、詩の〈真に正しい音楽化〉とは〈詩の内容する文学情操そのものを、音の反響する幻想の中に織り込み、詩を音楽によつて、別の芸術様式に構成するやり方である。〉と述べている。詩中で、音楽の構成様式の具現化を目指していたことがうかがえる。

こうして見てくると、「朔太郎詩の『音楽性』とは、楽曲の構成美を表現しようとしていたところにある」という前節で立てた仮説は十分に成り立ち得る、と考えてよいだろう。

5 ソナタ形式の具現

前節の「鉱夫の歌」の構成は、典型的なABA形式をとっていた。ABA形式は第3節でも述べたように、その発端は古典音楽に遡る。後にABA形式は形を変え、他の楽曲形式と融合し、十八世紀の初頭から後半にかけてソナタ形式

が成立した。ソナタ形式はA B A形式が主な基盤となってきた、より熟練された形式なのである。

「鈺夫の歌」の分析により、朔太郎詩の中に楽曲の構成が用いられていることは明らかになった。が、朔太郎詩の魅力は、古典的で単純なA B A形式の具現にあるのみではない。『青猫』所収の「黒い風琴」(【資料2】)^{xvi}をみると、そこにはより巧緻な、ソナタ形式の具現を探ることができる。

【資料2】 黒い風琴

提示部	展開部	
1 おるがんをお弾きなさい 女のひと	7 だれがそこで唄つてゐるの	—— 第二主題の提示
2 あなたは黒い着物をきて	8 だれがそこでしんみりと聴いてゐるの	
3 おるがんの前に坐りなさい	9 ああこのまつ黒な憂鬱の闇の中で	—— 第二主題の提示
4 あなたの指はおるがんを這ふのです	10 べつたりと壁にすひついて	
5 かるく やさしく しめやかに 雪の降つてゐる音のやうに	11 おそろしい巨大の風琴を弾くのはだれですか	—— 第一主題の提示
6 おるがんをお弾きなさい 女のひとよ。	12 宗教のはげしい感情 そのふるく	
	13 けいれんするばいぶおるがん れくれえむ！	—— 劇的な盛り上がり・ 高揚の達成
	14 お祈りなさい 病気のひとよ	
	15 おそろしいことはない おそろしい時間はないのです	—— 第一主題の模倣

終 結 部

- 22 ああ まつくろのながい着物をきて
 23 しぜんに感情のしづまるまで
 24 あなたはおほきな黒い風琴をお弾きなさい
 25 おそろしい暗闇の壁の中で
 26 あなたは熱心に身を投げかける
 27 あなた！
 28 ああ なんといふげしく陰鬱なる感情のけいれんよ。

—— 主要主題の登場

新たな高揚

再 現 部

- 16 お弾きなさい おるがんを
 17 やさしく とうえんに しめやかに
 18 大雪のふりつむときの松葉のやうに
 19 あかるい光彩を投げかけてお弾きなさい
 20 お弾きなさい おるがんを
 21 おるがんをお弾きなさい 女のひとよ。

—— 提示部の反復

—— 第二主題の転調

※第一主題には棒線を、第二主題には波線を引いた。

ソナタ形式はA（提示部）―B（展開部）―A（再現部）の形式を基本構造とするが、さらに再現部の後に終結部（コーダ）が加わり、荘重に締め括る。

ソナタ形式における各部は、次のような特徴を有している。

提示部…主題を提示する。二つの主要主題（第一主題・第二主題）が提示されるが、両主題は性格的にも調的にも対照的である。

展開部…提示部で提示された主題を分解、反復、模倣などして転調し、劇的葛藤や高揚を達成する。

再現部…提示部を反復する。第二主題が第一主題と同じ調に移されるので、提示部での調の対照に由来する緊張は解消される。

終結部…楽章の終止を形成する。主要主題などが回想風に登場したり、新たな高揚を形成する。

ここで言う〈主題〉とは、楽曲の最も中心となる旋律を指す。このように二つの主要主題（登場順に第一主題、第二主題と呼ぶ）の旋律が登場し、各部で様々な形を変えて絡み合う点が、単純なA B A形式とは大きく異なる点であろう。

【資料2】で示したように、「黒い風琴」の分析にあたり提示部を1～6行、展開部を7～15行、再現部を16～21行、終結部を22～28行と捉えると、この作品がソナタ形式に則って作られていると考えられるのである。

以下、①～⑨として考察を示す。

- ① まず、提示部の「おるがんをお弾きなさい 女のひとよ／かるく やさしく しめやかに 雪の降つてゐる音のやうに」（1・5・6）という、女がやさしくオルガンを弾くように呼びかける表現を第一主題と考え、「あなたは黒衣着物を着て／おるがんの前に坐りなさい／あなたの指はおるがんを這ふのです」（2・3・4）という、女にいつそ

強い思いを込めて、直接「あなた」と呼びかけ、自分と女との距離感を縮めた表現を第二主題と考える。

- ② 提示部において、第一主題の「かるく やさしく」(5) という表現に対し、第二主題では「黒い」(2) 「這ふ」(4) という、対照的な思いイメージが描かれている。
 - ③ 展開部において、9行で第二主題の分解・発展が行われている。提示部における第二主題の「黒」(2) はさほど陰鬱なイメージを伴わなかったが、ここでは「黒」が「まつ黒」と変わり、「憂鬱な闇」と結びつけられ、暗く沈鬱なイメージを持たせている。
 - ④ 展開部の12～13行において、「れくれえむ！」と劇的な盛り上がりが演出されている。
 - ⑤ 展開部の14行に「…なさい…のひとよ」というように、第一主題が模倣されている。
- ただし、提示部の第一主題と違い、暗いイメージがつきまとっている。
- ⑥ 再現部の16～18行、20～21行で提示部の第一主題が反復されている。
 - ⑦ また、再現部の19行で、第二主題が「転調」している。提示部の第二主題の色彩的イメージは「黒」だったが、ここでは、「あかるい光彩」(19) になっている。ここで、楽曲理論で言うところの「緊張が解消」されたことになると考えられる。
 - ⑧ 終結部の22～24行において、第一・第二の主要主題が再登場する。
 - ⑨ また、終結部の25～27行において、「…あなた！」と、新たな高揚が形成されている。

このようにソナタ形式と照らし合わせると、第一主題・第二主題の設定、主題の模倣、新たな高揚等の配置に一貫して符合が見られるのである。

前節でも引用した、朔太郎が著した詩論「詩の音楽作曲について」の中で、朔太郎はさらに〈詩人の音楽家に対する

真の希望は、(略) 詩の文学的内容そのものを、音楽によつて交響楽に創案し、自作のすぐれた音楽^{音楽イミューン}詩を作つてもらひたいことなのである。と述べている。朔太郎は、音楽家が作曲を行う際に、詩の情想を〈交響楽〉として表すことを望んでいた。交響楽とは、十八世紀中葉から二十世紀にかけて作曲された管弦楽用の曲種であり、音楽史上において最高の楽曲構成であると位置付けられる。その交響楽の数々の作品で最もよく知られているのはどれも第一楽章の部分なのだが、その第一楽章はソナタ形式によつて構成されることになっている。

朔太郎は、詩の中で「音楽」を作ることを目指していた。それはすなわち、詩の中で楽曲の構成美を具現する事に当たる、というのはこれまで述べてきたとおりである。さらに先に挙げた引用から、詩の中で具現する楽曲の構成様式の中でも、究極の到達点として考えていたのは〈交響楽〉——すなわちソナタ形式の楽曲——だったと言えるのではないか。

6 おわりに

「黒い風琴」はA B A形式の具現化にとどまらず、さらに洗練された「音楽」としてのソナタ形式、すなわち〈交響楽〉の具現化に成功した作品であつた。日本近代詩史における朔太郎の特異性とは、このような作品を作りだした点にあると言えよう。

朔太郎が「黒い風琴」を意欲的に〈音楽的の詩〉として作り上げたと考えるならば、他の作品群にも同様の方法——すなわち、楽曲形式の具現——を試みて成功している作品が存在すると考えることは可能である。今後の課題として、さらなる解明に努めたい。

-
- i 古増剛造との対談「詩の地面の発明者」での発言による。（『國文学・解釈と教材の研究』二〇〇〇年一月号 第四十五巻 第一号）
- ii 萩原朔太郎「詩と音楽の関係」『音楽』第五巻第十号・大正三年十月号
- iii 萩原朔太郎「詩と音楽との関係」『早稲田文学』第百五十一号・大正七年六月号
- iv 坪井秀人「ブック・ガイド」『新文芸読本 萩原朔太郎』河出書房新社、一九九一年七月二二日初版
- v 那珂太郎「音韻・リズムをめぐって」『ユリイカ』青土社一九七二年四月臨時増刊号
- vi 那珂太郎「萩原朔太郎の詩の音楽性」『國文学・解釈と教材の研究』一九七三年十一月号
- vii 安川定男「萩原朔太郎における詩と音楽」『国語と国文学』一九七五年一月一日号
- viii 坂東健雄『「詩の原理」からの反照』長野隆編『萩原朔太郎の世界』砂子屋書房一九八七年六月初版
- ix たとえば岡井隆は「律とモチーフ——「竹」をめぐって」（那珂太郎編『萩原朔太郎研究』青土社一九七四年六月初版）の中で、「竹」を首数律によつて解説し、また佐藤洋一は『月に吠える』詩編の〈構造——詩の構成をめぐって——〉（『日本近代文学』第二十五集・日本近代文学会一九七八年十月）において、「春夜」をイメージのまとまりによつてABC構成と捉えられると分析している。
- x 坪井秀人『「亀」を読む』長野隆編『萩原朔太郎の世界』砂子屋書房一九八七年六月初版
- xi 萩原朔太郎「新詩評釈」『新日本』第一巻九号・昭和一三年九月号
- xii 近藤圭一「詩の中の音楽家——初期の朔太郎の詩と音楽」『青山学院大学文学部紀要・第三十六号』一九九五年一月

iii 萩原朔太郎作曲「ま白き不二の娘」(前橋文学館蔵)

xiv 萩原朔太郎「敏夫の歌」『地上巡禮』第二卷第二号・大正三年十月号初出

xv 萩原朔太郎「詩の音楽作曲について」『若草』第十七卷第九号・昭和十六年九月号

xvi 萩原朔太郎「黒い風琴」『青猫』新潮社大正十二年一月初版

附記 本論文中の音楽分野に関する記述については、『音楽大事典』(全六巻)平凡社一九八三年四月初版を参考にした。