

オペラ《夕鶴》の歌唱表現に関する一考察
——つうのアリア《あたしの大事な与ひょう》を通して——

京都教育大学大学院
教科教育専攻音楽教育専修
075061 加藤あゆ子
指導教員：饗場知昭
指導教員：垣内幸夫

凡例

- 1) 『』 は戯曲・本・CD のタイトルに用いる。
- 2) ≪≫ は曲名に用いる。
- 3) “ ” は役名に用いる。
- 4) 本文中の[]は引用した箇所を表す。
- 5) 「 」 は論文名および強調したい箇所を示す。

目次

凡例		i
目次		ii
序章	研究の目的と先行研究の検討	1
	第1節 研究の目的	1
	第2節 先行研究の検討	1
	1-1 川内由子の研究	1
	1-2 井上宏行の研究	2
	1-3 横尾可奈子の研究	2
	第3節 課題意識	3
第1章	團伊玖磨のオペラ《夕鶴》	4
	第1節 オペラ《夕鶴》作曲まで	4
	第2節 戯曲『夕鶴』と付帯音楽	8
	第3節 オペラ《夕鶴》の評価と団の作品観	10
第2章	戯曲とオペラの中の“つう”の位置付け	15
	第1節 戯曲『夕鶴』の中の“つう”	15
	第2節 オペラ《夕鶴》の中の“つう”	17
第3章	《あたしの大事な与ひょう》の演奏比較	21
	第1節 「“つう”歌い」について	21
	第2節 “つう”のアリア《あたしの大事な与ひょう》	24
	1-1 構造	24
	1-2 音韻	25
	1-3 モチーフ	26
	1-4 テンポ	30
	1-5 伴奏	31

第3節 演奏比較	33
2-1 テンポ	33
2-1 言葉の処理	35
2-2-1 発音	35
2-2-2 「あたし」と「わたし」	36
2-2-3 その他	40
2-3 フレージング	40
2-3-1 フレーズの処理	42
2-4 リズム	42
2-5 発声	43
2-6 ディナーミク	45
終章 結論	46
資料	49
引用・参考文献	50
謝辞	53

序章 研究の目的と先行研究の検討

第1節 研究の目的

オペラ《夕鶴》は、木下順二(1914-2006)の戯曲『夕鶴』を基に團伊玖磨(1924-2001)が作曲した。これは團が初めて作曲したオペラ作品であり、1994年に上演600回を記録した。日本では戦後50年間で欧米諸外国に比べ、オペラ作品が数多く作曲され、初演されたが、その中で《夕鶴》はアメリカ、ヨーロッパ諸国、中国などでも上演され、海外でも知名度の高い作品である⁽¹⁾。

オペラ《夕鶴》は戯曲『夕鶴』を原作通りに作曲されたという点だけでなく、主人公“つう”役を歌う歌手が、“つう”歌いとして世間に認知されているという点についても特徴がある[小山 1994 : 103]。特に本稿で取り上げる伊藤京子(1927-)は30年近く“つう”役を演じており、“つう”の「1つの型」を作ったと言われている。このようなことは他の日本のオペラ作品には見受けられない。この点に筆者は着目した。

本研究では《夕鶴》の初演から現在に至るまでの6名の“つう”歌いの演奏を比較し、歴史の中でどのような歌唱表現が受け継がれたか、または変化していったのかを明らかにすることを目的とする。

第2節 先行研究の検討

1-1 川内由子の研究

川内由子は「オペラ『夕鶴』にみる日本の民話オペラ」(四国女子大学、1991年)の中で、《夕鶴》を民話を題材としたオペラという観点から、音楽的な分析を行った。同時に、《夕鶴》が他の日本オペラへ与えた影響と、日本のオペラが抱える問題を考察した。

川内はオペラ《夕鶴》が人々に愛されている理由は、《夕鶴》が民話を土台としており、人々に共感を得るものであり、さらにこれに團が音楽的魅力を加えることで、幻想性が強調されたためであるとした。また、《夕鶴》によって日本のオペラが成立したとも述べている。日本のオペラの問題点については、人々によく理解できる素材を取り上げていないこと、日本語で作曲することの難しさを挙げた。ここで川内は「日本語を日本語らしく聴衆の耳に届けるためには、歌手の歌い方ということも大きな問題ではあるが、それ以前に

(1) 関根礼子は1995年「創作オペラの50年《夕鶴》からのたびだち」『音楽芸術』第53巻第6号の中で、「日本オペラの創作活動は明治から続いてきたとはいえ、一九四〇年代までの作品で、今日にレパートリーとして残るものは皆無といい」と指摘し、また《夕鶴》については、「今日のレパートリーとして定着している日本オペラの第一号」と評している。

日本語の特質を生かした作品であるということが大切である」[川内 1991 : 132]という点について指摘している。さらに、日本オペラの今後の課題として、オペラに日本の伝統音楽を取り入れることで真の日本らしい日本オペラが完成するのではないかと述べている。

川内の研究から、《夕鶴》が民話オペラというジャンルを確立したと同時に《夕鶴》によって日本のオペラが成立したと言える。また、川内はオペラにおいて「歌手の歌い方」の重要性について着目した。

1-2 井上宏行の研究

井上宏行は「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——」(関西学院大学人文学会, 2003 年)の中でオペラ《夕鶴》について分析している。井上は日本語の声楽作品を作曲する際に、日本語をどのように美しく旋律化するか、また、どのように歌われる日本語が聴き手に明瞭にわかり、誤解なく伝わるようにするかという二つの課題があることを指摘した。これら二つの課題について井上は、日本語の抑揚を尊重し、全ての音綴りを等しく扱うという独自の作曲方法を打ち出した山田耕筰(1886-1965)の作品と、山田に師事し、山田の作曲法をさらに発展させた作曲家である團伊玖磨の作品を比較することで、作曲家がどのようにこの課題を乗り越えようとしたかを明らかにしようとした。

井上は山田が 1940 年に発表した楽劇《夜明け》(原題《黒船》)と、團の作曲したオペラ《夕鶴》《ひかりごけ》および歌曲《旅情》《はる》の比較分析を通じて、團が 1 つの歌詞のまとまりに対し“軽重”を見出し、音価に長短をつけるという方法を生み出したことを明らかにした。

井上は歌曲とオペラを含む「声楽作品」を研究の範囲としたが、オペラはオーケストラによって伴奏されること、歌曲は基本的にはピアノ伴奏が想定されていることから、比較の対象として同等に扱われるものではないと考えられ、今一度研究の余地があるといえる。

1-3 横尾可奈子の研究

横尾可奈子は「オペラ《夕鶴》初演当時の評価に関する一考察——新聞・雑誌記事を手がかりに——」(聖徳大学音楽文化研究会, 2008 年)の中で今や日本オペラの代表作と言える《夕鶴》が初演当初どのような評価を受けていたのかを、当時の雑誌・新聞の記事の分析を通じて明らかにしようとした。

分析の結果、1952 年当時の日本の音楽界全体で《夕鶴》が非常に大きな関心を持たれていたことが明らかとなり、その要因は原作の戯曲『夕鶴』がすでに知名度を得ていたこと、

日本オペラ（創作オペラ）がまだ発展途上にあり目新しい分野であったこと、初演の上演規模がこれまでの日本オペラ作品よりも大きかったことにあるとした。また、西洋的発声における日本語の発音の難しさについて、戯曲をオペラ台本としてそのまま用いたことについて問題視するものもいたことが分かった。

横尾の研究から初演当時から《夕鶴》が日本のオペラにとって非常に意味のある作品であったことが伺える。

第3節 課題意識

先行研究の検討の結果、《夕鶴》の作曲方法や初演時の評価などが研究されており、《夕鶴》が日本のオペラの新しいあり方を提示した代表的な作品であることが明らかとなった。また、《夕鶴》によって「民話オペラ」という新しいジャンルが確立していたこともわかった。さらに、各研究の中で「日本語」で作曲することの難しさ、オペラの中で「日本語」で歌うことの難しさについても触れられていた。

筆者はこれらを踏まえた上で、《夕鶴》という作品を概観した時に、《夕鶴》において歌手の位置づけというものが非常に高いのではないかと考えた。その根拠は、《夕鶴》に関する文献には、初演からどのように主役の“つう”役が“つう”歌い〔宮沢縦一 1997 : 5〕と称され、時代を経てどのように受け継がれていったかということが書かれているからである。

そこで、本研究では以下の手法を用いて“つう”歌いの歌唱表現の変遷をたどる。まず第1章でオペラ《夕鶴》を概観し、團伊玖磨の作品観をとらえる。第2章では戯曲『夕鶴』の中で“つう”がどのような存在であるかを考察するとともに、歌手がどのようなことを抱いて“つう”を演じているのかを明らかにする。第3章では、実際に大谷渕子（1919-）、三宅春恵（1918-2005）、伊藤京子（1927-）、鮫島有美子（1953-）、釜洞祐子（1957-）、紙谷加寿子（1950?-）の6名の歌手の演奏を比較分析する。終章では第2章で述べた歌手の“つう”像が実際の歌唱とどのように結びついているかを明らかにしたい。

第1章 團伊玖磨のオペラ《夕鶴》

第1章では作曲者團伊玖磨がオペラ《夕鶴》の作曲に至るまでの経緯と、戯曲『夕鶴』と付帯音楽、オペラ《夕鶴》の評価と團自身の《夕鶴》についての作品観を述べる。

第1節 オペラ《夕鶴》の作曲まで

ここでは、團伊玖磨の著書『青空の音を聞いた』（日本経済新聞社発行、2002年）を基に、《夕鶴》を作曲するまでの経緯を述べる。團伊玖磨は、1924年（大正13年）4月7日に東京で生まれた。伊玖磨の父親、團伊能（1892-1973）は東京帝国大学で美術史を教え、男爵の称号を持つ祖父は三井合名会社の理事長であり、血盟団事件で射殺された團琢磨（1858-1932）であった。叔父の團勝麿（1904-1996）は生物学者であり、團家は著名な功績を残す人物を多く輩出していた。團家には琢磨の意向で「自分の将来は自分が責任を持ち、職業を無論自身で決めるがいわば家憲であった。」[團 2002：23]という家憲があり、親から子への職業の世襲を認めなかった。この家憲が伊玖磨を作曲の道に進めさせる1つの要因であった。

8歳の時に伊玖磨は、一宮三千子からピアノを習い始めた。一宮は東京音楽学校のピアノ科を卒業後、幼児教育を研究し、当時お茶の水女子大学の教授であった。12歳の時に、音楽評論家の太田黒元雄（1893-1979）の『西洋音楽物語』（第一書房、1932年）の影響を受け、作曲を決意する⁽²⁾。ピアノを習う中で音楽の構造に興味を持ちはじめ、その中で生まれた疑問の究明のために、中学2年生の時にはピアノのためのインテルメッツォやノクターン、歌曲などを自己流で作曲するようになる⁽³⁾。これが一宮の目にとまり、本格的に作曲を学ぶよう勧められる。

一宮からの話を聞いた父・伊能は、作曲家山田耕筰（1886-1965）に伊玖磨の曲を見てくれるように頼んだ。伊能はニューヨークで行われた山田の演奏会を手伝うなど、山田と交友関係があり、伊玖磨も日本一の作曲家として山田を尊敬していた。当初伊能は山田に伊

(2) 後述するが、伊玖磨は《夕鶴》作曲の際に太田黒にアドバイスを受けており、1956年改訂版の《夕鶴》の直筆譜には「謹んで太田黒元雄氏に捧げる。」と書かれている。

(3) 「ピアノを習いながら、僕の興味はもっぱらおとそのものの構造に向いていた。この音とこの音を重ねて同時に弾くと、なぜ不快な響きがするのか、何故快い響きがするのか、不快を感じる響きも、次の響きへの導入を注意深く続けると快く響く。これは何故なのか。そうした疑問の究明は、即ち作曲への門であった。」[團 2002：29]

玖磨が作曲家を目指すことを反対してもらおうと考えていた。この時のエピソードを引用する。

父は、そんなに作曲がしたいと言い張るなら、日本一の山田耕筰先生に君の書いたものを見て貰え、そして、山田先生がやれと言えれば勉強するが良い、駄目だと言えればやめるのだ、良いね、ということになった。……（中略）……そのうち先生は急に、「坊や、こっちに来なさい」と僕を応接間から奥の座敷に続いていた縁側に連れて行き、梅雨の晴れ間の薄日を僕に当てるように、僕の顔を両手に挟んで、じっと見下ろした。……（中略）……突然、先生は、僕にとも、父にともなく、然し、はっきりした声で言われた。「この子には作曲をやらせましょう」。……（中略）……やるからには最もオーソドックスに、そして真面目に——それは今の日本では上野の東京音楽学校に入る事だ。学校に入って、実作が出来るようになったら、僕が作品を見て上げよう。[團 2002 : 32-33]

東京音楽学校を目指すことになった團は、山田に音楽学校の教官であった下総皖一（1898-1962）を紹介され、下総の元で作曲の基礎を学んだ。下総は團が「しごきの先生」[團 2002 : 68]と呼ぶほど、厳格に、徹底的に基礎を教えた。1942年に東京音楽学校作曲科に入学し、橋本國彦（1904-1949）・細川碧（1906-1950）に師事した。山田耕筰には作品が書けるようになってから学外で師事し、山田が亡くなるまで互いに議論しあった團は、山田について、「特に歌曲の作曲、それから声楽の作品の発想ということについては、先生は僕に大きな影響を与えました。日本語の扱い方ということについても、理論的にも大きな影響を与えました。」[團 1986 : 24]と語っている。山田の最後のオペラ《香妃》のオーケストレーションを彼の死後、團が完成させ、1981年の初演に至っている。

團は東京音楽学校在学中（1944年）に、陸軍戸山学校軍楽隊に入隊を命ぜられる。訓練兵として小太鼓を任され、斎藤秀雄（1902-1974）に指揮を学んだ佐藤正二郎曹長から指導を受けた。佐藤の指導は、團にとって指揮者として演奏する際の「指揮者の基本」となった⁽⁴⁾。訓練期間終了後は同じ軍楽隊に所属し、後に“三人の会”を結成する芥川也寸志（1925-1989）と共に、軍楽隊の演奏のためにオーケストラ用に編曲された曲をプラス・

(4) 「僕は教官から打楽器双方の全てに加えて、リズムそのものの真髓と、リズムの奥に輝く生命の輝きを伝授された。これは後に指揮者としての基本となった。」[團 2002 : 45]

バンドのために編曲する仕事に従事した。この時の体験について、團は「芥川と僕が戦後すぐに総譜を楽々と書ける作曲家として評価を受ける原因となった」[團 2002 : 47]と述べている。

1945 年 10 月 1 日に音楽学校を卒業した團は、諸井三郎 (1903-1977)・近衛秀麿 (1898 - 1973) に師事する。諸井から厳格対位法・楽曲構造・楽曲分析を学び、近衛から管弦楽・指揮法を学んだ。團は《夕鶴》《聴耳頭巾》《楊貴妃》《素戔鳴》の初演および《夕鶴》の海外公演の際には自ら指揮している。また、音楽学校時代の作曲科主任教官である橋本の紹介で、アルトの四家文子 (1906-1981) と知り合う。四家から團は大きな影響を受けた。團は四家の演奏会の練習伴奏者をつとめながら、四家にアドバイスをもらい、《六つの子供の歌》《五つの断章》などのアルトのための歌曲集を書いた。四家は当時日本歌曲の演奏で評価が高く、まだ無名であった團の歌曲を演奏会や NHK のラジオ放送で歌い、團の作品を世に広めることに貢献した。

1948 年からは芥川と共に NHK の専属作曲家となり、子供の歌やラジオ歌謡など様々なジャンルの曲を作曲した。1950 年に NHK 創立 25 年記念管弦楽曲募集コンクールで芥川と共に特賞に選ばれる。作曲家として成功した團は、《交響曲イ調》の他、6 曲の交響曲を作曲し、日本の作曲家として初めて交響曲全集の CD を発売した。オペラだけでなく交響曲の作曲家としても活躍した團について、音楽評論家の佐川吉男 (1926-2000) は「一人の作曲家が優れたオペラ作家と交響曲作家を兼ねている例は、19 世紀以降ヨーロッパにも例が少なく、日本では後にも先にも例がないだけに偉とするに足りよう。」[佐川 2006 : 263]と評している。

同じ 1950 年、初のオペラ作品《夕鶴》の作曲を開始する。團は幼い頃からオペラを観劇しており、いずれはオペラを書きたいと切望していた⁽⁵⁾。そこで、オペラの作曲をするために、数多くの歌曲・合唱曲・管弦楽曲・交響曲の作曲を行い、芝居の音楽を作曲した (表 1 参照)。そして、團は生涯に 7 つものオペラを残している⁽⁶⁾。彼のオペラ作品には、今回取り上げる《夕鶴》以外にも、芸術選奨を受賞し評価の高い《ひかりごけ》や、新国

(5) 團は「扱、学校を出て、私は歌曲の作曲に傾倒した。当時から歌劇を創ることは一つの目標であり、そのためにも、声楽というものと、日本語の中に内蔵されている音楽性を自分なりに究めたいと思っていたからに他ならない」[團 1953 : 37]と語っている。

(6) 1952 年《夕鶴》、1955 年《聴耳頭巾》、1958 年《楊貴妃》、1972 年《ひかりごけ》、1975 年《ちゃんちき》、1994 年《素戔鳴》、1997 年《建 (TAKERU) 》を作曲している。
MASAKATA KANAZAWA 「Dan, Ikuma」『The New Grove Dictionary of Music and Musicians.』
Edited by Stanley Sadie. 20 vols. London: Macmillan, 1980. 2nd ed. 2001. pp. 878

立劇場の柿落しのために作曲された《建・TAKERU》などがある。

【表 1】《夕鶴》の作曲までの作品

作品番号	曲名と初演年代	備考
Op1	独唱と管弦楽のための二つの抒情詩 《1.村歌（詩：ポール・フォール、訳：上田敏）》 《2.小諸なる古城のほとり（詩：島崎藤村）》 完成：1945 年、初演：1946 年	低声標準の二管編成
Op2	歌曲集「向日葵のうた」全 8 曲 （詩：北原白秋、佐藤一英） 完成：1945 年、初演：1946 年（放送）	高声
Op3	歌曲集「六つの子供のうた」全 6 曲 （詩：北原白秋） 完成：1946 年、初演：同年（放送）	低声 東京音楽院刊
Op4	歌曲集「五つの断章」全 5 曲 （詩：北原白秋） 完成：1946 年、初演：同年	低声 森田楽譜刊
Op5	独唱と管弦楽のための詩 《しぐれに寄する抒情》（詩：佐藤春夫） 完成：1946 年、初演：同年（放送）	高声 標準の二管編成
Op6	独唱と管弦楽のための詩 《落葉松》（詩：北原白秋） 完成：1946 年、初演：1947 年（放送）	
Op7	《弦楽三重奏 イ短調》 Ⅰ. アアレグロ・モデラート Ⅱ. アンダンテ Ⅲ. アレグロ 完成：1947 年、初演：同年（放送）	ヴァイオリン、ヴィオラ、チェロ 各 1
Op8	歌曲集「わがうた」全 5 曲 （詩：北山冬一郎） 完成：1947 年、初演：同年	高声 内二曲のみ 春秋社
Op9	《ピアノ奏鳴曲 ハ短調》 Ⅰ. アダージョ・マエストーゾ——アレグロ・エネルギーコ Ⅱ. アンダンテ Ⅲ. アレグロ 初演：1947 年、初演：同年	
Op10	管弦楽のための「舞踏組曲」 Ⅰ. 幻想曲風の前奏曲 Ⅱ. 牧歌 Ⅲ. 舞踏 Ⅳ. 終幕の更新 完成：1948 年、初演：同年	大型の二管編成
Op11	《弦楽四重奏 ロ短調》（1 楽章制） 完成：1948 年	
Op12	《交響詩 挽歌—或いは平和来—》 完成：1948 年、初演：同年	大型の三管編成
Op13	歌曲集「萩原朔太郎に依る四つの詩」全 4 曲 （詩：萩原朔太郎） 完成：1948 年、初演：同年	高声 東京音楽院刊
Op14	《嬉遊曲》	ピアノ 4 手用

	I. 軽快な前奏曲 II. 円舞曲のテンポで III. ガヴォットのテンポで IV. 行列 完成：1949年、初演：同年（放送）	
Op15	《交響曲 イ短調》（1楽章制） 完成：1950年、初演：同年	標準の三管編成
Op16	歌曲集「美濃びとに」全5曲 （詩：北原白秋） 完成：1950年、初演：1951年	高声 音楽之友社刊
Op17a	付帯音楽「夕鶴」全19曲 （作：木下順二） 完成：1950年、初演：同年	劇音楽 フルート、オーボエ、ファゴット、 ハープ各1 未来社刊
Op17b	歌劇「夕鶴」全一幕 （作：木下順二） 完成：1952年、初演：同年	ソプラノ、テノール、バリトン、 バス 標準の二管編成

※（表は團伊玖磨自身が作成した表を転載 [團 1953：36~37]）

第2節 戯曲『夕鶴』と付帯音楽

戯曲『夕鶴』は、木下順二が佐渡の民話『鶴女房』をもとに、1943年ころに原型を書き、1949年1月に『婦人公論』（中央公論新社）に発表した。同年5月6日にNHK放送劇として上演する際に、團伊玖磨が管弦楽の付帯音楽を作曲した。ここにオペラ《夕鶴》の誕生への道がはじまるのである。戯曲『夕鶴』は初演以来35年間山本安英（1906-1993）が“つう”を演じ、上演回数は1000回を超える。戯曲『夕鶴』はオペラの他にも1954年4月11日に新橋演舞場において「能様式による夕鶴」として初演されている⁽⁷⁾。

この戯曲のストーリーは、次のようである。

1 羽の鶴である“つう”が純朴な若者“与ひょう”に助けられ、その後“つう”が人間の姿となって“与ひょう”の前に現れ、嫁になる。“つう”は“与ひょう”に「絶対にのぞいてはならない」と忠告し、自らの羽根を抜いて高価な布を織り、“与ひょう”はその布を売って“お金”と換えていた。ある日、村人の“運づ”と“惣ど”にそそのかされ、“お金”を儲けることに目覚めた“与ひょう”は、“つう”が「もうこれ以上織らない」と言ったにも関わらず、「布を織らないと出て行ってしまう」と“つう”に布を織ることを強要する。“与ひょう”は“つう”に「今度は前の2枚分も3枚分もの金で売ってやるっちゅうだ。」

⁽⁷⁾ 脚色を木下順二・武智鉄二、演出を武智鉄二、作曲を片山九郎右衛門・團伊玖磨、演奏を関西歌劇団、つうを片山博太郎、与ひょうを茂山千之丞、惣どを野村万之丞、運づを野村万作が上演した[木下 1962:285-286]。

と説得するが、その瞬間から“つう”は“与ひょう”の言葉がわからなくなる。“つう”は“与ひょう”を自分のもとへ引き留めておくには布を織るしかないと決心し、「決してのぞき見しないこと」といつものように“与ひょう”と約束し、布を織り始める。しかし、“与ひょう”はついにその瞬間その現場を覗いてしまう。正体を見られた“つう”はまた鶴に戻って“与ひょう”の元を去っていく、という内容である[木下 1962 : 65-98]。

木下は、1943年に書き上げた原稿を戯曲に書き直す際に、①「すくわれた鶴が主体になって、救ってくれた男性と一緒に自分の幸福を作っていく、それが駄目になった時彼女自身の判断、意思で去って行く、という主体的な選択をする。」②「芝居の中で言葉がつうじなくなるということで二人の間の世界の断絶を表した。」③「主人公があるよいことを追及していくと、追求すればするほどその行為の中で目的が裏切られていく構造」の3点を表現するように留意した⁽⁸⁾。

また、登場人物の話す言葉についても工夫を凝らした。戯曲『夕鶴』では、登場人物の言葉が「鶴の化身であるつうと人間との間の断絶を表すために、三人の男性には地域語（いわゆる方言）を使わせ、鶴には標準的な純粋な日本語を話させる。」[木下 1970 : 3]となっている。この「地域語」とは、木下の民話劇の中で用いられるもので、様々な地方の方言を混ぜ合わせて出来た、彼独自の日本語論によるものである。その目的は、①どこへいっても通じる（方言の普遍化）と、②明治政府以降の標準語への反発としている⁽⁹⁾。このことについて木下は『戯曲の日本語』の中で詳しく述べている。

標準語という名の消しゴムで、いわゆる方言の中にある良い、美しい、豊かな要素を消して行くというのは、日本語を痩せさせていく方向にむかうことを意味するのであって、いわゆる方言の中にある良い、美しい、豊かな要素が、全国語としての日本語の中に登録されるという方向こそが願わしいと私は思っている。[木下 1982 : 277]

『鶴女房』の段階では、登場人物全てが同じ言葉を使って書かれていた。しかし、「地域語」と「純粋な日本語」を使い分けることで“つう”を他の登場人物とは異質化し、“つう”と“与ひょう”の世界の断絶をより明確に表そうとした[木下 1962 : 221]。

⁽⁸⁾ 木下順二 1970「ライナーノーツ」 伊藤京子、丹羽勝海他、指揮：若杉弘、読売日本交響楽団『オペラ《夕鶴》』 1997年発売（1970年5月18, 19日録音）ビクターエンターテインメント：VICC-60001～2(CD), p. 3。

⁽⁹⁾ 同上。

戯曲『夕鶴』は演劇の中に民話劇という新しいジャンルを生み出しただけでなく、この作品によって民話が民衆の大きな財産として評価され意義づけられるきっかけとなるなど、様々な影響を与えた⁽¹⁰⁾。

一方、付帯音楽にも修正が加えられている。『総合版夕鶴』によれば、放送劇『夕鶴』のために作曲した付帯音楽と、最終的な形のものとは、わらべうたなど二三の旋律を除いて別物であった。團は、放送劇が舞台化される際にこれを基に新たに書き直した。さらに、150回に及ぶ公演の中で少しずつ改変され、1953年に出版された『総合版夕鶴』に掲載されている形になった。付帯音楽は全部で19曲あり、21箇所挿入される[木下 1953: 119]。

團は、当時の劇音楽が作曲者と演出家の勘によって音楽の挿入箇所が設定され、作曲が行われてきたことを問題視し、挿入箇所の設定の段階から、もっと理論的に把握される必要性を感じていた。そこで團は「表面極端な迄の単純化を行いながら、設定の他は、最新の理論的な必然性の上に立脚するよう」[團 1953: 117]作曲を行い[團 1953: 117]、「原作の持つ諸性格に合致する新しい、そして日本的な様式」[團 1953: 118]を目指した。このことから、オペラだけでなく付帯音楽の作曲に関しても、過去の作品とは異なった方法を模索する團の積極的な姿勢が伺える。

團は戯曲上演の際に指揮者として舞台に同行する中で、1950年頃に、この作品をオペラ化したいと思うようになっていった⁽¹¹⁾。

第3節 オペラ《夕鶴》の評価と團の作品観

オペラの作曲を目指し、作曲活動に励んできた團は、過去の日本の作曲家たちの作品の分析を通して、「日本のオペラというものはまだできあがっていない」[團 1985: 27]と感じていた⁽¹²⁾。そこで、日本のオペラの「一人立ち」[團 1985: 26]を《夕鶴》で目指そうとした。

團が戯曲『夕鶴』を初めてのオペラの原作として選んだことには以下のような理由があ

(10) 「『夕鶴』を契機として、戦中の柳田民俗学とは異質の様相をもって、民話が民衆の大きな財産として評価され意義づけられる運動がおこりはじめ、それが省長を伴いながらも、今日依然として根強くつづいている。」[菅井 1962: 282]

(11) 團伊玖磨、藤田由之、尾崎宏次 1996 「■特集■オペラの現在 オペラ《ひかりごけ》上演記念講演会 シンポジウム 「真の日本オペラ」とは」『音楽芸術』第54巻12号音楽之友社 pp.24~37 参照

(12) 過去の日本のオペラ作品について、團は「…過去の日本のオペラ作品——山田耕筰のもの、あるいは僕の見た弘田竜太郎、宮原禎二等、それ以外にも幾つかありましたけれども、それらを調べてみると、みんな演劇的に、そして思想的に疑問があるんですね。まず舞台作品として具体的な、骨組みといえますか、骨格をもっていない。したがってオペラとしての音楽的な骨格も弱いのです。」[團 1985: 27]と語っている。

る。

日本でできるオペラですから、やはり日本人の感性を打ち出していくわけだし、そして戦争が終わってから我々が心の中心とした人間性というものを根幹に置くということを考えたんです。そして、「夕鶴」が最もそれにふさわしい、日本的でありながら、現代の思想を踏まえた戯曲であると思ったわけですね。したがって、これはオペラにする決心をしたのです。[團 1985 : 27]

木下は当初、夕鶴のオペラ化に対して否定的であった。その理由は、「あんな変な芝居をして、大げさな身振りで変な声で夕鶴を歌われちゃ困る、日本語もわからないじゃないか。」[團 1996 : 28]であった。しかし團の熱意により、原作そのままに作曲すること、戯曲と同じ演出（岡倉士朗）、照明（穴沢崑美男）、装置（伊藤喜朔）、初演からつう役を演じ続けた山本安英の演技指導を入れるという条件で、木下はオペラ化を認めたのである。

團はオペラに詳しい音楽評論家の太田黒元雄のアドバイスを受けながら《夕鶴》の作曲を進めた。太田黒は「オペラは音楽作品であって、音楽劇、ミュージカルのたぐいでは全く無い」、「オペラには原作そのままに作曲されたものもある」[團 2002 : 64・65]ということを強調した。そこで、團は原作そのままに近いオペラ作品であるドビュッシーの《ペレアスとメリザンド》やR・シュトラウスの《サロメ》などの作曲方法を研究した結果、《夕鶴》も原作そのままに作曲する方が良いと考え、そのための作曲法を確立する。しかし、作曲はかなり難航した。その理由は太田黒の述べたオペラは音楽劇では無いという部分にあった。劇音楽は「その場その場の音楽が効果を持てば良い」が、オペラは「たとえ演技面を払しょくして音だけ鳴らしても、その一時間なり二時間が「音楽」として感動を呼ぶだけの質と密度を持たねばならない」という違いがある。團は付帯音楽の作曲に慣れていたため、その慣れを追放して、新たな方法を模索しなければならなかったからである[團 2002 : 65]。付帯音楽の「“与ひょう”のモチーフ」「“つう”のモチーフ」「愛の主題」など、いくつかのモチーフを生かしながら、團はオペラの作曲をおこなった。全曲のピアノ版を1951年8月に書き終え、オーケストレーションは同年12月25日に完成させた。

また、山田耕筰とはオペラの作曲に関して何度も議論を交わした。『夕鶴』では、「つう」のみが標準語を用い、他の登場人物は木下式の地域語を話すことになっていた。しかし、山田は「日本語のイントネーションに（抑揚）に従って旋律の動きを作る可き」であり、

且つ「日本語のイントネーションとは標準語に限る」と主張し、「何が何でも標準語だ、これは国家の定めた法則だ」という考えを曲げることはなかった。團は山田の意見に対し、地方には地方の抑揚があり、必ずしも標準語で作曲しなければならないわけではないという意見を持っており、度々山田と対立した[團 2002 : 68]。

1952 年 1 月 30 日、大阪朝日会館で関西交響楽団と團自身の指揮の下、オペラ《夕鶴》は初演された。キャストは“つう”役を大谷冽子(1919-)、ダブルキャストで大谷の師であり、本論でとりあげる伊藤京子(1927-)の師でもある原信子(1893-1979)、“与ひょう”を木下保(1903-1982)と柴田睦陸(1913-1988)のダブルキャスト、“運づ”を藤井典明(1915-)、“惣ど”を秋元清一(1920-1990)、子どもたちはめぐみ会の児童が演じた。できあがったオペラに関して、木下自身も一定の評価を示している⁽¹³⁾。

オペラ《夕鶴》は、初演当初から大変注目を集めた。音楽評論家の吉田秀和(1913-)は、2 月 14 日付の毎日新聞に「音楽はがっちり本格的にかかっているし、メロドラマめいた脚色をさけ台本の字句をゆるがせず、音楽の様式の統一を守りぬいた意識と勇氣も大変見事だ。その意味ではこれは日本のオペラ創作史で書き落とされぬものとなろう」[増井 2003 : 399]と評し、音楽評論家山根銀二は「作曲についての感想はいろいろあるが、とにかくこの作品が日本人の書いた最も優れたオペラであることは疑いない」と述べている。[増井 2003 : 399]また、音楽評論家の増沢健美(1901-1981)は「このオペラには多くの抒情的美しさをもつ音楽を含んでいる。しかしいわゆるオペラとしてみれば、劇的な展開に乏しく場面に変化のないものだけに、はなはだ間延びし退屈な時間がある」[横尾 2008 : 68]とやや批判的な評価をしている。演劇で「語られる日本語」と、オペラで「歌われる日本語」の中で生じる問題について、吉田をはじめ複数の評論家が指摘している。[横尾 2008 : 68]《夕鶴》は日本語の持つリズムや抑揚を尊重して作曲しようと努めた結果、レチタティーヴォが多用され、アリアは“つう”の歌う 2 曲だけとなった。このことにより、当時どこか物足りないという印象をうける人がいた⁽¹⁴⁾。しかし、團にとって、レチタティ

(13) 木下は「今まで外国のオペラを訳す場合日本語としての自然さがなかったことと、どうもオペラの台本というものの存在が重要視されていないように思われることがあったので、原作通りならと注文をだしたわけである。それをダンさんは、その通りで見事にオペラ化してくれた。」と述べている。
木下順二 1970 「ライナーノーツ」伊藤京子、丹羽勝海他、指揮：若杉弘、読売日本交響楽団『オペラ《夕鶴》』 1997 年発売(1970 年 5 月 18, 19 日録音)ビクターエンターテインメント：VICC-60001～2(CD), p. 3。

(14) 大田黒元雄は「日本語のリズム、抑揚および速度感をなるべく忠実かつ美しく作曲しようとつとめたと團君はいつている。しかしあまりに徹底的に朗誦ばかりを用いることは作品を退屈なものにする危険がある」[川内 1991 : 115]と指摘している。

ーヴォを用いることは、師匠山田が主張した「一音符一語主義」が陥る問題を克服するための必要不可欠な方法であった⁽¹⁵⁾。

團自身は《夕鶴》の作曲について次のように述べている。

初演の反響は自分で言うとおかしいが、えらく大きかった。もとより絶賛ばかりでは無く、管弦楽が強すぎて歌う言葉が聴き取りにくいとか、日本的旋律がオーケストラに扱われるとプッチーニを連想するとか、劇的迫力に欠けるとか、中にはバレエを入れなければならないなどの帝劇の泰豊吉のとんちんかんな批評もあった。バレエが入らねばならぬような、そんな古臭いオペラから脱却するところからオペラ「夕鶴」は着想されているのに――。[團 2002 : 67]

團は《夕鶴》において表面的な作曲技法についてではなく、より本質的な部分での日本のオペラの作曲方法を模索したと主張している。

さらに、「危険でも一回プッチーニ的な世界に入っていると思うのです。その世界を透して何か彼岸のかなたに見えて来ているものが私にはあるのです。」[團 1953 : 405]とも語っている。これらのことから、團はプッチーニ的と評される危険性を認めながらも、あえてその作曲法をとることで、新しい日本のオペラの形を示そうとした。

一方で、改善点があることも認めている。『綜合版夕鶴』に掲載されている、原作者木下順二と演出家岡倉士朗と音楽評論家園部三郎(1906-1980)との座談会の中で、園部がレチタティーヴォの多用によって、“つう”と“与ひよう”の世界の断絶の様子が生きないと指摘したことに關して團は次のように述べた。

あのオペラを書くとき、音楽は空間的なものの具象性を持っていないと決めてかかって書いているわけです。……(中略)……心理的な變化、心の問題ということに走りすぎて、具體的に舞臺の上で起こって來ることの説明が立體的でなくなつちやつた部分があるかもしれない。ヨーロッパ風の歌劇になるのを極力避けたく思つて。[團 1953 : 404]

(15) 「一音符一語主義」は一つの言葉に対し、必ず1つの音を要するため、作品が非常に拡大され、劇的な心情表現などがぼやけてしまう。[團 1976 : 141-142]

團は園部の指摘した問題点を認めながらも、日本独自の歌劇の創作への努力の結果であると主張している。また、團はヨーロッパで 50 演目のオペラを鑑賞した結果、《夕鶴》はヨーロッパのオペラの舞台に乗り得る作品であると述べた⁽¹⁶⁾。このことは、スイス、ドイツ、アメリカなどの欧米諸国や中国、台湾、フィリピンなどのアジア諸国で《夕鶴》が上演されている事実によって十分に証明されている。

(16) 「自分がヨーロッパの劇場の舞台を想定して作曲したオペラ『夕鶴』が、ヨーロッパのオペラの舞台に、ぴったりと乗り得る内容と形式を具えたものであった事を知って、自信を得た」[團 2002 : 74]

第2章 戯曲とオペラの中の“つう”の位置付け

第2章では戯曲『夕鶴』とオペラ《夕鶴》の中の“つう”がどのような存在であるかを述べる。

第1節 戯曲『夕鶴』の中の“つう”

ここでは作品から見た“つう”と、演者から見た“つう”の2つの視点から考えていく。まず、物語の中で“つう”はどのような位置付けであるかを整理し、演奏者自身はどんなことを感じて演じているのかを分析する。

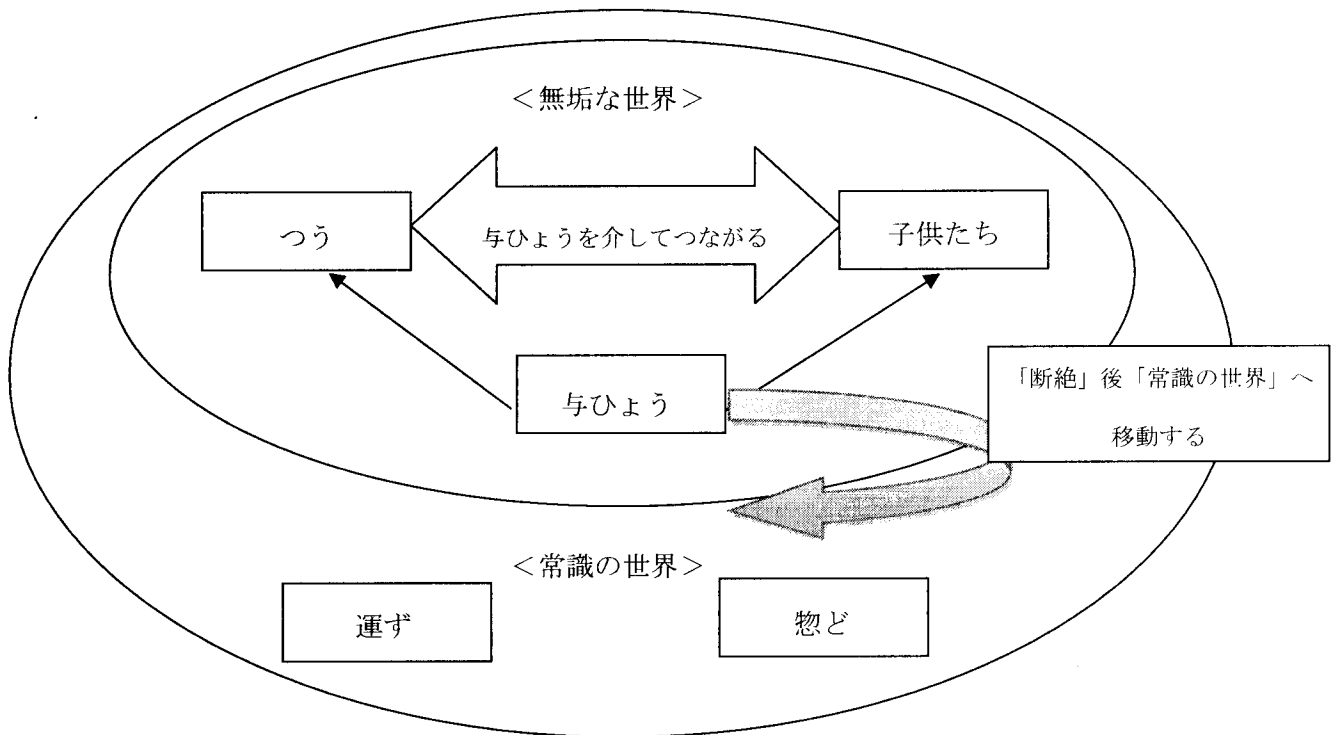
戯曲『夕鶴』の中で“つう”はどのような存在であるか、まず他の登場人物との関係から考察する。原作者の木下は登場人物について、『夕鶴の世界——第二総合版』の演出メモの中で具体的に記している。木下は、“つう”と“与ひょう”と“子供たち”の関係を「1. 与ひょうの中の、子供たちとつながる世界。2. 与ひょうの中の、つうとつながる世界。3. (だから、つうと子供たちとがつながる世界)。」[木下 1984 : 9]とした。さらに、戯曲、オペラの冒頭の“子供たち”のわらべ唄で始まる場面について、わらべ唄の作る世界を「無垢な球体の世界」[木下 1984 : 7]と述べている。このことから“子供たち”と、“つう”と“与ひょう”は「無垢な世界」に属していると考えることができる（以下“つう”の属する世界を「無垢な世界」とする）。

一方“惣ど”と“運ず”について、木下は「惣どと運ずは特別な“悪役”ではない。この芝居の中に出てくる最も普通の人間たち、“常識人”なり。……（中略）……しかしその“普通さ”、その“常識”が、実は与ひょうとつうのあの愛情をも引き裂くことができる醜い悪いものであるということ。」[木下 1984 : 11]としている。以上のことから“運ず”と“惣ど”は「常識の世界」に属していることになる（以下“運ず”と“惣ど”の属する世界を「常識の世界」とする）。以上のことを図式化すると【図1】のようになる。

“つう”「無垢な世界」に属している“与ひょう”と“子供たち”とはコミュニケーションをとることができる。これは、“与ひょう”が「人間の余計なものをもっていない、赤ん坊がそのままおとなになった自然児」[山本 1979 : 158]であったからである。しかし、“つう”は違う世界（「常識の世界」）に属する“運ず”と“惣ど”の話す言葉を理解することができないため、彼らとコミュニケーションをとることができない。木下は“つう”と“与ひょう”は「鶴と与ひょうとの会話は、言葉の表現が違うが共通の世界を形成している限

り話に通じる。」[木下 1970 : 3]とし、“与ひょう”が都で布を売って金儲けをするために“つう”に布を織ることを強要する場面で、“つう”が急に“与ひょう”の言葉がわからなくなることにした。つまりこの瞬間に“与ひょう”が「無垢な世界」から「常識の世界」に移動してしまい、2人の世界が「断絶」されることを表現したのである[木下 1962:260]⁽¹⁷⁾。この「断絶」が『夕鶴』の1つのテーマになっている。

【図1】夕鶴の登場人物関係図



“与ひょう”が“運ず”と“惣ど”の世界（「常識の世界」）と通じてしまうことを、演出家の岡倉は、「與ひょうの人間らしさ」とした[岡倉 1953 : 406]。“与ひょう”が生きていくための知恵を習得した結果“つう”と“与ひょう”は共に生きていくことができなくなってしまうのである。木下は、“運ず”と“惣ど”を「常識人」ととらえ、「その“普通さ”、その“常識”が、実は与ひょうとつうのあの愛情をも引き裂くことができる醜い悪いものであるということ。」[木下 1984 : 11]とし、人間の持つ「常識」によって二人の世界の「断絶」が招かれることを示唆した。“子供たち”もいずれは「常識」を身に付け「無

⁽¹⁷⁾ ちなみに、團は「断絶」を表現するために、オペラの中で欲に絡む部分をセリフにしている[團 1953:403]。

垢な世界」の住人ではなくなってしまう可能性をもっており、“与ひょう”と同様に「無垢な世界」と「常識の世界」を行き来できるが、“つう”だけが「無垢な世界」にしか存在できないのである。『夕鶴』の中で“つう”だけを「異質」な存在とすることを木下は重視した[木下 1962:260]。この異質な存在である“つう”を西洋経済学者の上原専祿(1899-1975)は“つう”を「聖」なる存在と解釈し、「俗」と対立される存在であると述べた[木下 1962:249-251]⁽¹⁸⁾。この上原の見解を『夕鶴』で35年以上“つう”を演じ続けた山本安英は「上原先生のご指摘はとても深い大事な根幹にふれることば」[山本 1984:31]として芝居の参考にしたという。以上のことから、“つう”には異質な存在、「聖」なる存在となることが求められる。

2つ目に、“つう”は「主体性」を持っていることが求められる。第1章でも述べたが、木下は「救われた鶴が主体になって、救ってくれた男性と一緒に自分の幸福を作って行き、それがだめになった時彼女自身の判断、意思で去って行くという主体的な選択をする。」[木下 1970:2]という点を重視している。“つう”は自らの意思で“与ひょう”の妻となり、“与ひょう”を自分のもとへ引き留めるために自らの意思で自分の身体を犠牲にして布を織るのである。そして、布を織っているところを覗かれてしまった後、自らの意思で愛する“与ひょう”のもとを去るのである。

第2節 オペラ《夕鶴》の中の“つう”

次に演者の視点から“つう”のことを考えたい。山本安英は『夕鶴の世界—第二総合版』の中で以下のように語っている。

『夕鶴』のつうの場合は、鶴が人間になっているという、大変特殊な女性ですが、作者である木下順二さんがつうの独白の言い方について出された注文が、やはり私の役作りの一番の基底にあるように思っています。ガラスのような声を出してほしい、と言われたんですが、透明な自然な声ということですね。[山本 1984:26]

山本は木下の「ガラスのような声」という演出を「自然な透明な声」と解釈し、このことを“つう”の役作りの「基底」にしたという。「自然な透明な声」というのは、先ほど述

⁽¹⁸⁾ 上原は『夕鶴』の主題を「およそ汚濁、野卑、打算と呼ばねばならぬ一切の者に根源的に、対立するところの清浄、典雅、純粹というものの、痛ましい運命の実現である」[木下 1962:295]とした。

べた「聖」や「無垢」というイメージにつながっている。初演で“つう”を演じた大谷渢子(1919-)は、山本の演技に対し「本当の鳥になりきった、鶴の化身そのもののようで、人間が演じているとはとても思えない不思議な世界をつくり出していたんです。」[川上 2003 : 103]と語り、山本の“つう”を「鶴の化身」とまで高く評している。

歌手たちは“つう”をどのように解釈していたのだろうか。大谷は“つう”について以下のように述べている。

イタリアオペラばかりやってましたから、はじめはあまりにも素朴すぎて、とっつきにくかったんです。大きく表現できる役のほうがじつは楽なんです。つうのように、抑えた演技というのはとても難しい。つうの、助けられた恩に報いようとする素直で美しい心、愛の化身そのもののような感じを、大げさにならないように、自然に体から滲み出るようにしなくちゃならなかった。[川上 2003 : 108]

大谷は“つう”を「素直で美しい心」を持った「愛の化身」ととらえ、イタリアオペラの主人公に比べ、「抑えた演技」を求められると考いていた。しかも「滲み出るように」演じることが求められると述べている。

30年近く“つう”役を演じ、1つの型を作ったといわれる伊藤京子(1927-)は、“つう”について以下のように語っている⁽¹⁹⁾。

動きについても、若い時はステージじゅう走り回って演技をして、メリハリをものすごくつけてやったりしてました。それがだんだん、なんかそういうのは表面的なんだな、もっと違った内的な表現をしなきゃいけないんじゃないかなんて、自分のなかで一生懸命作り上げて、生意気な言い方ですけど、わたしの「つう」は“動”から“静”に変わっていった気がします。[伊藤 2001 : 111]

伊藤の“つう”が「“動”」から「“静”」へ変わっていったという部分に注目したい。これは大谷が述べていた「抑えた演技」に通じるものであり、伊藤が大谷の影響を受けて

(19) 宮沢縦一 1997「私がみたオペラ名歌手」 伊藤京子、丹羽勝海他、指揮：若杉弘、読売日本交響楽団オペラ《夕鶴》 1997年発売(1970年5月18, 19日録音) ビクターエンターテイメント：VICC-60001～2, p. 5。

いることを示している。伊藤は大谷の紹介で原信子（1893-1979）に師事しており、大谷を「先輩」と慕う関係である。伊藤は大谷の“つう”を参考にしていると述べていることから、二人の“つう”の演じ方に共通性を感じることができるであろう⁽²⁰⁾。

鮫島有美子（1953・）は中学生の時に戯曲『夕鶴』を鑑賞し、「人の世界における悲しみ、というものを初めて意識したのはこの作品だったのではないだろうか」[鮫島 2006 : 267]と述べており、『夕鶴』は鮫島にとって印象深い作品であったようだ。鮫島の考える“つう”は以下のようなものである。

芸大時代の恩師、鈴木敬介先生の演出の舞台は、それはそれは美しく、“つう”も一人の女、“たおやか”であっても“はかなげ”では決してない、愛する女として描かれていたと思う。人間として生活してられるつうの喜び、そして自分の言葉、つまり心が通じなくなってしまった世界へ“与ひょう”が行ってしまった悲しみ、それを悟ったときに自分の生き方を決めていく強さをもったつう。つうから鶴への変身も、自分の力で行う。一九九八年までに六年間にもわたって三十回以上演じ続けることができたつうは、私の中で、情念を持つ強い女、として成熟していった。どちらかといえば、私にとって主人公は“かわいそうなつう”ではなく、残された“与ひょう”の悲しみだった。[鮫島 2006 : 267]

鮫島は“つう”を「はかない」女ではなく、「自分の生き方を決めていく強さをもった」、「情念を持つ強い女」として演じている。このことは前述した原作者の木下の考え（主体性を持っている女性）に沿っていると言える。

1994年3月2日に新宿文化センターで團伊玖磨指揮、鈴木敬介演出で行われた《夕鶴》で、鮫島が演じた“つう”は次のように評されている。

鮫島のつうは、最初の登場からすでにか弱くも美しい細見の鳥の雰囲気の色濃く漂っていた。……（中略）……ただ筆者がもう一つ望みたいのは、第一場前半での歌唱に、今少し健康的な伸びやかさが欲しかったことだ。結末からみると、つうは確かに

(20) 「《夕鶴》でも、ずいぶん大谷（淵子）先輩とご一緒させていただいたのですが、「先輩は教えてくれないので、稽古を見て盗むんだ」なんてね、そんな気持ちで稽古をしていたのを思い出します。」[伊藤 2005 : 109]

弱く、悲しい存在だったかもしれないが、自分で幸せを求めて積極的に行動する主体性の持ち主でもあり、そうした一面も一層歌いあげるべきではなかったか。[関根 1994 : 103]

鮫島が“つう”を「自分の生き方を決めていく強さをもった」「情念を持つ強い女」ととらえていたことと、関根が“つう”を「自分で幸せを求めて積極的に行動する主体性の持ち主」とらえていることが共通している。“つう”に対し、演じる側と観る側に共通な「像」があり、大変興味深い。

釜洞祐子(1957-)は2005年11月25日のNISSAY OPERAで“つう”を演じたが、そのインタビューの中で“つう”を「純粋過ぎるほど純粋な女性」と語った⁽²¹⁾。釜洞は“つう”に対し「純粋」というイメージが一番根底にあるようだ。

以上のことを整理すると、“つう”には、①純粋性、②主体性、③押さえた演技が求められると言える。第3章ではこのことが実際に歌唱にどのように表れているか探って行きたい。

⁽²¹⁾ 「釜洞祐子 夕鶴を歌う」

[<http://interview.mde.co.jp/blog/b/10000083.html> 2008/12/12 閲覧]

第3章 《あたしの大事な与ひょう》演奏比較

第3章では具体的に大谷・三宅・伊藤・鮫島・釜洞・紙谷の演奏を比較分析する。分析の観点とは、①テンポ②言葉の処理③フレージング④リズム⑤発声⑥ディナーミクの6点である。

第1節「“つう”歌い」について

ここでは本論文で取り上げる歌手の簡単に各歌手のプロフィールを簡単に述べておく。

「“つう”歌い」と呼ばれる代表的な歌手は、初演で“つう”をダブルキャストで務めた大谷洸子(1919-)と原信子(1893-1979)、三宅春恵(1918-2005)、伊藤京子(1927-)中澤桂(1933-)、秋山恵美子(1945-)、鮫島有美子(1953-)、釜洞祐子(1957-)らが挙げられる⁽²²⁾。そのうち本稿では音源が入手可能であった大谷洸子・三宅春恵・伊藤京子・鮫島有美子・釜洞祐子と音源を入手できた紙谷加寿子(1950?-)⁽²³⁾の6名を取り上げる。

本稿が言う「“つう”歌い」とは、広く“つう”役を歌う歌手として認知されている歌手を指す。大谷、三宅、伊藤、鮫島は“つう”役として数多くの公演を行っており、その上演回数から、“つう”役として定評があるといえる。釜洞はこれらの歌手に上演回数は及ばないが、“つう”として紙面上で評価されただけでなく、“つう”で大阪舞台芸術賞を受賞していることから、「“つう”歌い」の一人として人々に認知されていると言えよう。紙谷も上演回数は及ばないが、初演の演出を務めた岡倉の死後30年以上《夕鶴》の演出を行ってきた小田健也が「紙谷さんの“つう”は推奨に価する。」と述べていることから、今回の対象者に含めた⁽²⁴⁾。

初演の大谷洸子は、武蔵野音楽学校(現武蔵野音楽大学)を卒業し、毎日音楽コンクール入賞(1位なしの2位)の受賞歴を持っている。大学卒業後藤原歌劇団に入団し、1942年に《ファウスト》のマルガレーテ役でデビュー以来、藤原歌劇団のプリマ・ドンナとして《椿姫》、《蝶々夫人》、《ラ・ボエーム》、《リゴレット》など数多くのオペラに出演した。《夕鶴》初演後まもなくニューヨークへ留学し、その後ミラノに留学した。《夕鶴》では昭和27年(1952年)の初演以来、全国各地へ(延べ80都市)で公演を行い、

(22) [関根 1995 : 18]、[小山 1994 : 103]等。

(23) プロフィール非公式のため。

(24) 紙谷加寿子『はだしのゲン、夕鶴、じゅごんの子守唄 紙谷加寿子(S) 日本のオペラを歌う』1999年発売、音楽之友社：OCD-0560(CD)参照。

また昭和 35 年には日米修好 100 周年記念としてニューヨーク公演を果し、116 回も“つう”を演じている。“つう”は大谷が演じた役の中で最も回数が多いものである。《夕鶴》の初演で共に“つう”を演じた原信子をはじめ、オルガ・アイズナー、E.ロクサス、マファルダ・ファヴェロ、A・フォルナザーリトの各氏に師事している⁽²⁵⁾。大谷はリリコ・レッジェーロからリリコの役を得意としており、“つう”は大谷にとって少し声が重い役であったと語っている⁽²⁶⁾。

三宅春恵は東京音楽学校卒業後、1952 年にテノールの柴田睦陸（1913-1988）、バリトンの中山悌一（1920-）、アルトの川崎静子（1919-1982）らと二期会を結成した。その後 1953 年からケルン、1957 年からウィーンに留学して研鑽を積んだ。ウーハー・ペーニヒ（1884-1969）、フェルディナンド・グロスマンの各氏に師事した。三宅の声はリリコからリリコ・スピントにあたる⁽²⁷⁾。

伊藤京子は東京音楽学校の師範科を卒業後、小学校教師を経て、再び音楽の道を志す。1949 年に第 18 回日本音楽コンクールで第 1 位を受賞、その後 1951 年に東京オペラ協会公演《トゥーランドット》のリュウ役でデビューする[伊藤 2005a : 181-141]。《こうもり》のロザリンデ役など、リリコの役を得意としている。大谷の紹介で原信子に師事したほか、酒井弘（1914-1996）、田中伸枝（1901-1988）、浅野千鶴子（1904-1991）マルガレーテ・ネトケ＝レーヴェ（1889-1971）の各氏に師事している⁽²⁸⁾。伊藤は 30 年近く“つう”役を演じており、“つう”の 1 つの型を作ったといわれている⁽²⁹⁾。團からの信頼も厚く、團の提案で彼の歌曲だけでリサイタルを開いたこともある。また、伊藤は大谷について、「眼の動きから足先まで見逃してはいけないお手本として勉強させていただきました」[伊藤 1993 : 7]と語っていることから、伊藤の“つう”には大谷の演じた“つう”の影響がみられるだろう。

(25) 大谷冽子『愛唱歌集『愛のつばさに』』1997 年発売、ビクターエンターテインメント：PRCD-5254(CD), p.17 参照。

(26) 大谷の生涯が書かれている「アリアは響いて—大谷冽子—オペラひとすじの道」の中で、《夕鶴》は團“通”役に大谷を起用することを想定しており、作曲中のに何度も大谷がアドバイスをすることがあったというが、大谷は“つう”の声が自分の声にとっては重い役であることを述べている [川上 2003 : 108-109]。

(27) 日外アソシエーツ株式会社編集 1991『音楽家人名事典』p.595 参照。

(28) 伊藤京子、丹羽勝海他、指揮：若杉弘、読売日本交響楽団『オペラ《夕鶴》』1997 年発売（1970 年 5 月 18, 19 日録音）ビクターエンターテインメント：VICC-60001～2(CD)参照。

(29) 同上、p.5 参照。

鮫島有美子は東京芸術大学、同大学院修了後、大学院卒業後ベルリン国立芸術大学へ留学、1982～1987年までの5年間、西ドイツウルム歌劇場専属歌手として活躍した。1992年に《夕鶴》の“つう”を演じて絶賛された。その後1994年、2000年、2005年、2008年（延べ30回以上）にも“つう”歌い、定評を得ている。戸田敏子（1922-）とエリザベート・グリュンマー（1911-1986）、に師事した[鮫島 2006：267]。鮫島は、リリコ・スピントの声をもち、“つう”を演じるには適した声の持ち主である⁽³⁰⁾。

紙谷加寿子は東京芸術大学卒業後、同大学院を修了した。大学在学中第11回日伊声楽コンクール優勝、第6回イタリア声楽コンクール金賞などの数々のコンクールで受賞歴を持つ。サンタ・チェチリア音楽院オペラコースに3年間、ミラノに1年間留学して研鑽を積む。ローマで《ラ・ボエーム》のムゼッタ役でデビュー以後、《ウェルテル》、《ヘンゼルとグレーテル》に出演。浅野千鶴子（1904-1991）、戸田敏子、ロドルフォ・リッチ、カンボ・ガリアーニ氏にの各氏に師事。帰国後、《はだしのゲン》《愛の妙薬》《ドン・パスクワーレ》などに出演。1993年の《夕鶴》で好評を得る。紙谷は広島を中心に活躍する歌手であるが、演出の小田は彼女のことを「単に理屈の上のことだけではなく、歌のフレーズの一つ一つにこめられたテーマを的確に理解し、それを実際に歌や演技の中に生かしていった」と評価している。紙谷も釜洞と同様、コロラトゥーラからリリコ・レジーエーロにあたる⁽³¹⁾。

釜洞祐子は神戸女子学院音楽学部卒業後、東京音楽大学オペラ研究科を修了した。第51回日本音楽コンクールで第1位に入賞し、1982年の日生劇場の《魔笛》で夜の女王役でデビューした。その後文化庁在外研究員としてミュンヘンへ留学後、ヘッセン州カッセル歌劇場と1986～1992年まで契約し、《後宮からの誘拐》のコンスタンツェ、《ホフマン物語》のオリンピアなどコロラトゥーラ役で定評を得た。特に《ナクソス島のアリアドネ》のツェルビネッタで高く評価されている。コロラトゥーラ役以外にも《ラ・ボエーム》のムゼッタなど、幅広い役を演じるソプラノである。1994年に日生劇場で初めて“つう”を演じ絶賛され、2003年には《夕鶴》の“つう”役で大阪舞台芸術賞を受賞した。畑きみ子、服沢アクリヴィ、インケボルク・ハルシュタイン、ルドルフ・ヤンセン各氏に師事した。釜洞の声は、コロラトゥーラからリリコ・レジーエーロにあたり、“つう”を歌うには

⁽³⁰⁾ [http://columbia.jp/artist-info/samejima/prof.html 2008/12/12 閲覧]参照。

⁽³¹⁾ 紙谷加寿子『はだしのゲン、夕鶴、じゅごんの子守唄 紙谷加寿子(S) 日本のオペラを歌う』1999年発売、音楽之友社：OCD-0560(CD)参照。

やや軽い声である。

オペラにおいては、その登場人物をどの声種の歌手が演じることが適しているかという点は大変重要である。なぜなら、自分の声に適していない役を演じることが、自分の実力が最大限に発揮できないだけでなく、声を故障してしまう可能性があるからである。よって歌手は登場人物が自分の声にあっている役であるかどうかを十分に検討する必要がある。本来“つう”役はリリコ～リリコ・スピントの重めのソプラノが歌うことが想定されているにもかかわらず、釜洞裕子や紙谷加寿子などコロラトゥーラからリリコ・レジェーロの軽めのソプラノも演じているという点は大変興味深い。

また6人のうち、同じ声楽家に師事しているものがある。大谷と伊藤は共に原信子に師事し、鮫島と紙谷は戸田敏子に師事している。同じ声楽家に師事している者同士でどのような共通点や相違点がみられるかという点についても検討したい。

さらに、6人の歌手の留学経験についても着目したい。大谷、紙谷は共にイタリアへ留学しており、三宅、鮫島、釜洞はドイツに留学している。日本語の歌唱において他言語の習得がどのように影響するかという問題についても考察する。

第2節 “つう”のアリア《あたしの大事な与ひょう》

このアリアはオペラの第1部で歌われる。“運ず”と“惣ど”が“つう”にもう一度布を織らせたら、その布を何百両で売ってやると言って“与ひょう”をそそのかす。その光景を陰で見ていた“つう”は、純朴な“与ひょう”が自分から離れて知らない世界へ行ってしまうのではないかという不安を独白するのがこのアリアである。全音楽出版社のヴォーカルスコア『歌劇「夕鶴」』（1976年第1刷発行、2008年第2刷第12刷版）を参照しながら、このアリアの特徴について考察していく。小節数は71ページ44番のアリア冒頭から順に数える。

1-1 構造

演出家の小田健也の著書『オペラはこうして演出される—オペラ「夕鶴」演出ノート』（芸術現代社、1988年）によれば、このアリアは大きく3部に分かれる。71ページ44番の「よひょう…」から73ページの45番の前・27小節目までが第1部であり、“与ひょう”があたしから離れていってしまうのではないか、それを阻止するにはあたしはどうすればいいのと“つう”が苦悩する様子を歌っている。73ページ45番の「あんたはあたしのいのちをたすけてくれた…」から第2部となり、“つう”がそれまでの二人の愛の日々を思

い出している。“つう”は“与ひょう”の喜ぶ顔見たいがために布を織っていたが、“与ひょう”は布が出来上がる度に、“つう”にはわからない「おかね」に換えてきた。それでも“つう”は“与ひょう”と一緒に静かに暮らせるのであればかまわないと、一途な愛を歌う。78 ページの4 段目 103 小節目の「だのにあんたはだんだん変わっていく…」から第3 部となり、第1 部と同じ主題に戻ってくる[小田 1988 : 120-121]。

1-2 音韻

日本語の音韻を表現するために、このアリアの中で團はどのような手法をとっているのでしょうか。アリアの冒頭の「与ひょう、あたしのだいじなよひょう、あんたはどうしたの」については、川内が「オペラ『夕鶴』にみる日本の民話オペラ」(1991 年)の中で指摘しているが、「あんた」の撥音「ん」をうまく歌えるように先行音と合わせて一つの音符をあてている[川内 1991 : 129]。同様に「どうした」の部分も、「どーした」というように引き音にして16 分音符4 つで表すのではなく、「どう」を一つの音符に当てている。(譜例 1)

一方で、73 ページ 45 番の「あんたはあたしのいのちをたすけてくれた」の部分では発音に関して別の手法がとられている。「あんた」の「ん」に8 分音符をあてているが、これは45 番からテンポが穏やかになるため、8 分音符をあてることでより歌いやすくなるように工夫がなされているのである。(譜例 2)

促音についてはどのような手法がとられているであろうか。5 小節目の「あんたはだんだんかわってゆく、かわってゆく」では、促音の持つ「ツマル」感じを表現するために、「っ」の部分に休符をあてている[川内 1991 : 129]。(譜例 1) また、7 小節目の「あたしとはちがうせかいのひとになっていってしまう」の部分では、休符の代わりにスタッカートを用いている。(譜例 3)

【譜例1】

あんなはどうしたの
what can have hap-pen'd to you?
Was ist ge-sche-hen mit dir?

あんなはだんだんかわってゆく
You have been chang-ing lit-tle by lit-tle,
Lang-sam ganz lang-sam wirst du so fremd mir.

かわってゆく
Lit-tle by lit-tle
Lang-sam, ganz lang-sam

【譜例2】

45 Andante cantabile

あ ん た は あ た し の
Dar - ling, on that day you found me,
Als ich auf dem Fel - de lag und

いのちをたすけてく れた
Wound - ed and lay - ing in the field in pain,
hilf - los flut-ternd fühlte mich dem To - de nah,

【譜例3】

あたしとはちがう せ か い の ひ と に な っ て い っ て し ま う
I fear that you will soon be-come a strang-er from an-oth-er world, you will be-come a strang-er!
zieht es dich weit und wei-ter fort. Bald wirst du so fern mir sein, fern wie in an - dern Wel - ten.

1-3 モチーフ

72 ページ 5 小節目の「あんたはだんだんかわってゆく、かわってゆく」の部分は、オーケストラとともに全音音階でメロディーが上行することで、“与ひょう”が“つう”とは違う世界へいってしまうかもしれない不安を示している⁽³²⁾。(譜例 1)

73 ページの 17 小節目からの主題は、このアリアの根幹をなす部分である。「どうしたの、あんたは」「どうすればいいのあたしは」は同じ音を用い、リズムだけを変化させることで、“与ひょう”への疑問と不安、それに対する“つう”の困惑を対比させている。(譜例 4)

79 ページ 49 番、109 小節目からは同じ旋律が再び演奏される。しかし、「あたしは、あたしは、どうしたらいいの」の部分が最初の旋律とは異なっている。1 回目の「あたしは」は 20 小節目、112 小節目ともに「F」である。しかし、2 回目の「あたしは」は 21 小節目では「fis」であったのが、113 小節目では「as」になっている。短二度の上行から短 3 度の上行に変えることで、“つう”のより切迫した思いをリアルに表すことに成功している。そして、続く「どうすればいいの」の「どう」の部分の音も、22 小節目では「A」であったのが、114 小節目では「B」になっている。さらに「どうすれば」のリズムも 22 小節目では「すれば」の部分を 16 分音符 2 つと 8 分音符で表現していたが 114 小節目では 8 分

⁽³²⁾ この音型は 106 ページの「あのひとたちがあんたをだんだんむこうへひっぱっていってしまう」の部分にも使用されている。

音符のみにした。こうすることで次につづく「いいの」の部分も4分音符から2分音符へ拡大することでドラマを劇的に表現している。(譜例5)

【譜例4】

accel. ----- *a tempo (più mosso)*

どう したの? あんたは
What can it be, Oh my dear love?
Wie kann das sein? Oh mein Yo-hio!

どう すればいいの? あたしは あたしは あたしは
Oh, what shall I do now? What shall I do? What shall I do, what shall I do,
Sag, was soll ich tun? Ver-laß mich nicht! Ver-laß mich nicht, Ver-laß mich nicht,

lunga *rit.* ----- *a tempo*

どう - すれは い い の?
Yo-hyo, my be - lov - ed one.
Yo-hio, mein ge - lieb - ter Mann.

【譜例5】

lunga rit. - - -

あたしは あたしは と うす れ は い い
 What shall I do, what shall I do, Yo hyo, my be lov ed
 Ver-lass mich nicht! Ver-lass mich nicht! Yo hio, Ge-lieb-ter, bleib bei

Andante cantabile

の ?
 one?
 mir!
 Goa

ff

73 ページ 45 番の「あんたはあたしのいのちをたすけてくれた」の部分から、このアリアの第2部が始まるが、この旋律は「愛のテーマ」[小田 1988 : 120]と呼ばれている。このテーマは“つう”と“与ひょう”のデュエットの部分などで度々用いられる⁽³³⁾。(譜例 2)

75 ページ 50 小節目の「あんたはこどものようによるこんでくれた」の部分は、オーケストラに遊びのテーマの断片が用いられ、“与ひょう”の無邪気な様子が伺える。(譜例 6)

【譜例6】

あん た は こ ど も の よ う に よ る こ ん で
 You were as hap-py as a child, my dar-ling. Hap-py as a child, my
 warst du so glück-lich wie ein Kind, du lach-est, dei-ne Au-gen strahl-ten vor

p

く れ た
 dar-ling!
 Freu-de!

mp

(33) ヴォーカルスコア (2008 年『歌劇『夕鶴』全音楽出版社) p.94,p.109,p.141 等。

76 ページ 70 小節目の「おかねととりかえてきたのね」から 74 節目にかけて、オーケストラに「欲のモチーフ」が現われ、「おかね」を象徴的に表している。このモチーフは“運ず”と“惣ど”の登場シーンにも使われている。(譜例 7)

【譜例 7】

47 Più animato

それをあんたは
But ev-ery sin - gle time,
Doch du be-hiel test es nicht,

Andante cantabile

そのたびに おかねと とりかえて きたのね
you did take the cloth, take the cloth and bar-ter it for gold!
konntest nicht wi-der-stehn, gabst das Tuch da - hin für bö-ses Geld, Sil-ver and gold!
für bö-ses Geld!

それでも い い の
But I do for - give you, dear
Dich wollt ich nur glück lich seh'n,

1-4 テンポ

テンポの変化は“つう”の心情の変化と重なっている。このアリアの中で初めてテンポの指示が出てくる 72 ページの 11 小節目「いつかあたしをやでいたような」では、「Più animato」の指示があり、テンポを急に速くすることと、4 分音符の 3 連符を用いることで“つう”が矢を射られた時の恐怖感を表している。続く「あのおそろしい」の部分は、「あのに」に 8 分音符、「おそろ」に 8 分音符の 3 連音符、「しい」に 4 分音符をあてることで、日本語のリズムを活かすよう配慮がなされている。(譜例 8)

73 ページ 45 番は「Andante Cantabile」の指示がある。この穏やかなテンポで“与ひよう”との穏やかで幸せな愛の日々が「愛のテーマ」にのせて歌われる。(譜例 2)

76 ページの 47 番 68 小節目からの「それをあんたはそのたびにおかねととりかえてきたのね」では「Più mosso」の指示と、3 連符によって“つう”の切実な嘆きを表している。(譜例 7)

「accel.」や「rit.」の使い分けも効果的になされている。74 ページの 36 小節目からの「それがほんとにうれしかったから」の部分は、アツチェレランドで“つう”の感情が高揚し、「あたしはあんたのところへきたのよ」にかけてリタルダンドし、その幸せを噛みしめている様子が伺える。また、「あたしは」を 4 分音符を用いることで強調している。(譜例 9)

【譜例8】

The musical score for 'Più mosso' is presented in two systems. The first system features a vocal line with lyrics in Japanese, English, and German, and a piano accompaniment. The second system continues the vocal line with similar multilingual lyrics and piano accompaniment. The tempo marking 'Più mosso' is at the beginning, and 'rit.' (ritardando) is indicated later in the piece.

System 1:

Più mosso

いつかあたしを やでいたような
 I am af-raid you'll be-come just like those hor-ri-ble men,
 Du wirst ganz genau so- ein Mann! Wie die-ser schreck-liche Mann,

System 2:

あのおそろしいひとたちとわんなに をていてしまう
 those who want-ed to kill me with their ar-rows. Oh dar-ling, I fear you will be-come a stran-ger!
 der mit dem Pfeil mich wollt tö-ten! L.h. Bald wirst du so fremd mir sein, fremd wie in an-der-n Wel-ten.

【譜例9】

so accel. - - - - - a tempo

それかほんとうにうれしかったか
 I fell in love with your kind and generous
 Da fühl-te ich dei-ne Seele, die ein-fach und

rit. - - - - - a tempo

ら あたしはあんたのところへきたの
 soul. That is why I came here to live with you and to be your
 rein und ich wollt in Lie-be dir e-wig die-nen (1) als dein

よ
 wife!
 Weib.

1-5 伴奏

このアリアの中でオーケストラがなくなり、歌のみになる部分が3カ所ある。1つ目が75ページの46小節目から始まる「そしてあのぬのをおってあげたら」（譜例10）、2つ目が56小節目からの「だからあたしはくるしいのに」（譜例11）、3つ目が103小節目からの「だのにあんたはだんだんはなれてゆく」（譜例12）である。この3カ所は共に物語の軸となる部分であり、それを歌のみにすることで鮮明に印象付けようとしている。46小節目の「そして」の音型を逆行するかたちで56小節目の「だから」の音型ができていることがわかる。

103小節目の部分は正確に言えばファゴットとハープが103小節目の頭から104小節目の1拍目まで伸びており、105小節目からフルートがトリルで入ることから、歌のみになるのは104小節目の3拍分だけである。しかし、56小節目と103小節目は同じ音型が用い

られている。56 小節目は“つう”が布を織ると、“与ひょう”が喜ぶことを知り、布を織ることは“つう”にとって身体的苦痛を伴うにもかかわらず何枚も布を織ったということ述べている部分である。従ってこの「だから」は“与ひょう”のため「だから」命を削ってまで布を織ったということを強調する部分である。103 小節目は、自分の身を削っても“与ひょう”と共に生きていきたいと強く願う“つう”とは裏腹に、“与ひょう”は“つう”から離れていってしまうと“つう”が不安を打ち明ける部分である。この「だのに」はここまで“与ひょう”に尽しているのに（「だのに」）どうして私から離れていってしまうのか、という“つう”の悲痛な思いを表している。従って 56 小節目と 103 小節目は共に“与ひょう”に対する“つう”の思いを歌っているという点で同じ音型を用いることで対応させていると言える。104 小節目の「あんたはだんだんかわってゆく」から 107 小節目は 5 小節目と同様、全音音階で上行していく。

【譜例10】

46 *mp*
 そ し て あ の め の を お っ て あ げ た ら
 And when I made you the cloth wo - ven with my feath - ers
 Als ich zum er - sten-mal wob ein Tuch aus mei - nen Fe - dern

【譜例11】

mf
 だ か ら
 And just be -
 Und weil ich's

あ た し は く る し い の に
 cause I loved to see you look so hap - py,
 gar so ger - ne sah, wenn du dich freu - test,

【譜例12】

だ の に あん た は だん だん は な れ て ゆ
 But now, you seem to be drift - ing far a - way from me,
 Wie kann's nur ge - schehn, daß dei - ne See - le, dei - ne rei - ne See - le

だん だん とく なっ て ゆ く
 You are sure - ly drift - ing a - way!
 sich von mir ent - fernt im - mer mehr!

第3節 演奏比較

次に具体的に各歌手の演奏を比較する。

2-1 テンポ

全体の演奏時間は【表2】に示した。6人の歌手全員の演奏について①テンポの指示のある場所またはテンポの揺れがみられる場所と②フレーズに着目して、時間を計測して得た、データをグラフ化した。【グラフ1】

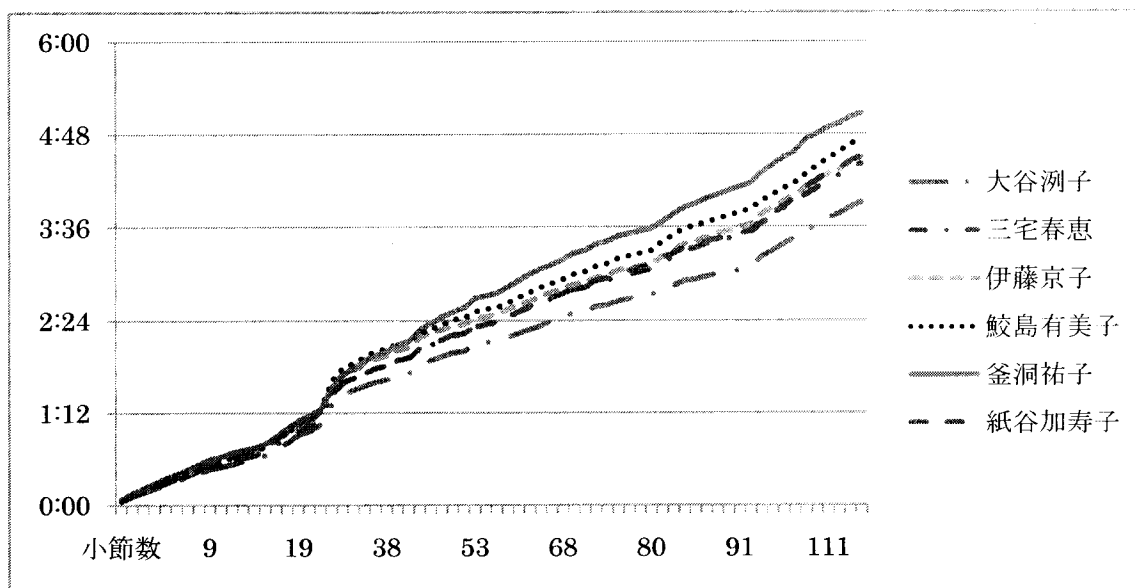
【表2】【グラフ1】から、録音年数が新しくなるほど演奏時間が長くなる傾向があることがわかる。グラフを見ると大谷が一番演奏時間が短く、釜洞が一番長くなっていた。三宅と紙谷がほぼ同じ線を描いており、大変興味深い。伊藤も三宅・紙谷と近い形をたどっている。鮫島は釜洞の次に演奏時間が長くなっていた。

演奏時間に関しては、指揮者の影響が否めない。釜洞の演奏については、指揮者の井上道義（1946-）のテンポ感が影響している可能性がある。しかし、團伊玖磨本人が指揮した演奏を見てみると、大谷、三宅、鮫島と録音年代が新しくなるほど時間が長くなっている。

【表2】全体の演奏時間（分：秒）

	大谷 洌子	三宅 春恵	伊藤 京子	鮫島 有美子	紙谷 加寿子	釜洞 祐子
演奏時間	04:21	04:51	04:59	05:08	04:55	05:29

【グラフ1】歌手の演奏時間（分：秒）



【表3】11小節目から15小節目までの経過時間（分：秒）

小節数	大谷	三宅	鮫島
11	00:02	00:02	00:02
12	00:02	00:02	00:02
13	00:02	00:02	00:03
14	00:02	00:03	00:04
15	00:04	00:04	00:04

演奏を重ねる中で、團自身の演奏解釈が変化していったとも考えられるが、歌手の解釈が影響している可能性もある。例えば11小節目の「Piu mosso」から15小節目の「いつかあたしをやでいたようなあのおそろしいひとたちとおんなじになっていってしまう」の部分を取り出して考えてみると、大谷、三宅、鮫島とだんだん時間が長くなっていくのがわかる。【表3】これは14節目の3拍目から15小節目にかけての「rit.」の解釈の仕方が影響していると考えられる。経過時間から分析すると、大谷は15小節目に集中的にテンポを落としていることがわかる。三宅は14小節目15小節目にかけてなだらかにリタルダンドしている。鮫島は13小節目からテンポを落とし始めて、14、15小節目で落としたテンポを維持している。

28小節目の第2部の冒頭にあたる「あんたはあたしのいのちをたすけてくれた」の部分

のテンポ設定が2つのパターンに分かれることが分かった。伊藤、釜洞は28小節目の「あんたは」の部分でテンポを緩めピアノからクレッシェンドを掛けながら歌い、「あたしの」からアンダンテカンタービレに切り替えている。このことにより「あんた」(与ひょう)が特別な存在であることを伝えている。他の4人は比較的はっきりと28小節目からアンダンテカンタービレのテンポに切り替えている。

2-2 言葉の処理

2-2-1 発音

いくつかの点で特徴がみられた。まず、「ゆ」については鮫島と釜洞に共通点が見られた。アリアの中で「ゆ」が現われるのは、5、6小節目の「あんたはだんだんかわってゆく、かわってゆく」と、103から108小節目の「だのにあんたはだんだんかわってゆく、だんだんとおくなくてゆく」の2箇所である。(譜例3)(譜例12) 鮫島と釜洞は2箇所とも「ゆ」を「いゆく」のように「い」を発音してから「ゆ」と発音している。

また、鮫島と釜洞にはもうひとつの共通点が見られた。それは「ひょ」についてである。アリアの冒頭の1から3小節目の「与ひょう、あたしの大事な与ひょう」の部分にのみ「ひょ」は現われるが、鮫島と釜洞は「hyo」の「h」を鋭く長めに発音している。これらの特徴は鮫島と釜洞の留学経験が関係していると推測できる。鮫島はベルリン音楽大学卒業後、西ドイツのウルム歌劇場の専属歌手を務めており、釜洞も文化庁在外研修員としてミュンヘンに留学している。ドイツ語の「ich」や「dich」のような複子音が影響しているのではないだろうか。

大谷と伊藤は「よ」について「ゆ」同様「いよ」のように発音している。この点は伊藤の師匠にあたる酒井弘(1914-1996)が、日本語の歌唱について「「よ」の発音では軽く「イ」を入れて「イよ」の形で発音し、次の音へ「オ」の母音でながれ込む様に入つて行きます。」[酒井 1950: 69]と述べていることが背景にある⁽³⁴⁾。酒井のこの理論は山田耕筰の主張した日本語の歌唱法の流れを組んでいると考えられる⁽³⁵⁾。

(34) 酒井弘 1950「日本語の歌い方について」『音楽芸術』pp.64-70 頁参照。他にも「そ」を「スオ」のように発音するよう述べている。

(35) 山田耕筰は日本歌曲の歌唱法および発声法について独自の理論を打ち立てた。例えば「の」をn前につけて「ン」の、「さ」を「スあ」、「み」を「ムい」のように、発音したい言葉のウ行を基本にして発音するように述べている。後野暢子、團伊玖磨、遠山一行編 2001『山田耕筰著作全集 1』岩波書店 pp.421-426 参照。

2-2-2 「あたし」と「わたし」

オペラ《夕鶴》の中で“つう”の一人称には大部分の箇所で「あたし」が使用されているが、一部「わたし」と書かれている部分が存在する。この一人称の書き分けは團の意図によってなされたものであると考えられる。なぜなら、第1に戯曲『夕鶴』の中で“つう”の一人称は「あたし」で一貫されているからである。第2に、1955年と2008年に発行されたヴォーカルスコアの比較を通して、どちらにも「あたし」と「わたし」の箇所が存在し、その箇所が2つの楽譜で異なっているためである。1955年のヴォーカルスコアは未来社から発行され、2008年のヴォーカルスコアは1976年に全音楽譜出版社から発売されたものの改訂版である⁽³⁶⁾。團は1955年のヴォーカルスコアの発行と共にフルスコアも発行したいと考えていたが、当時の日本の技術では難しかったため、海外の出版社に依頼した⁽³⁷⁾。その際に楽曲全体と編成楽器の改定を行っているが、歌手のパートにも手が加えられている⁽³⁸⁾。未来社版、全音楽譜出版社版（以下全音版とする）の「あたし」と「わたし」の箇所に関して抜き出してみると以下のようになった。

【表4】未来社版と全音楽譜出版社版の比較

	未来社版	全音楽譜出版社版
一致	あんたはほかのひととはちがうひと わたしの せかいのひと (73 頁)	あんたはほかのひととはちがうひと わたしの せかいのひと (78 頁)
	わたし はもうひとのすがたを していることができないの (181 頁)	わたし はもうひとのすがたを していることができないの (186 頁)
矛盾	だってもうそれをこしたら あたし は しんでしまうかもしれないもの (134 頁)	だってもうそれをこしたら わたし は しんでしまうかもしれないもの (139 頁)
	わたし はこんなにやせてしまったわ (175 頁)	あたし はこんなにやせてしまったわ (175 頁)
	よひょう わたし をわすれないでね (178 頁)	よひょう あたし をわすれないでね (184 頁)

(36) ここでは未来社より 1955 年 6 月 25 日第 1 刷のヴォーカルスコアと全音楽譜出版社から 1976 年第 1 刷 1 版発行、1988 年にブージー&フォークス社から発売された管弦楽総譜をもとにさらに 1990 年に改訂された 2008 年第 2 版第 12 刷のヴォーカルスコアを取り扱う。

(37) 未来社版ヴォーカルスコア「あとがき」参照。

(38) 1956 年に改訂した。團伊玖磨『青空の音を聞いた 團伊玖磨自伝』p.77 参照。

「わたし」と書かれている箇所は、未来社版、全音版共に“つう”のアリアの部分のみであった⁽³⁹⁾。

未来社版では1曲目のアリア《あたしの大事な与ひょう》の中で1箇所、3曲目のアリア《さよならのアリア》の中で2箇所、「わたし」が使用されている。しかし、2曲目の《お金のアリア》では「あたし」で統一されていた。全音版では3曲のアリア全てに1箇所ずつ「わたし」を使用する箇所が存在することが分かる。

未来社版と全音版の比較から、筆者は「鶴」としての“つう”を表す部分で特に物語のテーマの中心となる部分に「わたし」が使われていると考えた。その根拠を以下に示す。

まず、未来社版では「わたし」となっているが、全音版で「あたし」と改訂された箇所について検討してみる。「わたしはこんなにやせてしまったわ」の歌詞は「つかえるだけのねをみんなつかってしまったの。あとはようようとべるだけ」という歌詞につながる⁽⁴⁰⁾。飛べるだけの羽根を残して全部使ってしまうほどやせてしまったと嘆くのは、「鶴」としての“つう”である。「よひょうわたしをわすれないでね」の部分は、人間として“与ひょう”と共に幸せな時間を過ごした「わたし」と、“与ひょう”に助けられた鶴としての「わたし」のどちらとも解釈できる。

次に、未来社版では「あたし」と記されていたが全音版で「わたし」に改訂された「だってもうそれをこしたらわたしはしんでしまうかもしれないもの」の部分について検討する。この歌詞は《おかねのアリア》の中の一節である。“つう”はもう布を織らないと約束していたにもかかわらず、「都」や「おかね」への憧れを抱き始めた“与ひょう”は布を織らないと出て行ってしまうと“つう”を脅す。“おかね”に執着している“与ひょう”を自分のもとへ引き留めておくためにはもう一度布を織るしかないと決心する場面である。「しんでしまうかもしれない」「わたし」とは、布を織るために自らの羽根を一枚一枚剥がねばならない「鶴」としての“つう”のことである。

さらに、2つの楽譜の一致部分に着目したい。「あんたはほかのひととはちがうひとわたしのせかいのひと」の「わたしのせかい」とは「鶴の化身」である“つう”の存在する世界のことである。つまり、他の“運ず”や“惣ど”のような普通の「常識人」とは別の、

⁽³⁹⁾ 《夕鶴》の中で“つう”のアリアは、《あたしの大事な与ひょう》、《お金のアリア》、《さよならのアリア》の3曲である。[小田 1988:118、128、139]参照。《あたしの大事な与ひょう》のみと解釈している場合もある。

⁽⁴⁰⁾ 未来社版ヴォーカルスコア p.178 参照。

俗世から離れた世界を意味している。第1章でも述べたが、木下が戯曲『夕鶴』の中で、「二人の間の世界の断絶」を表現しようとしたことから、「世界」という言葉はこの物語の軸にもなっている。もう1つの一致箇所である「わたしはもうひとのすがたをしていることができないの」についてはどうであろうか。「わたし」が「ひとのすがたをしていることができない」ということは、“与ひょう”と“つう”の世界が断絶されること、“つう”が「鶴」に戻って“与ひょう”の元を離れなければならないことを意味している。

3回の改訂を経た2008年の全音版の楽譜では、「わたし」の箇所が3箇所に集約されたことを考えると、「わたし」と記されている箇所は「鶴」の“つう”を強く印象づけていると言えよう。

6人の歌手の演奏を聴き比べてみると、「あたし」と「わたし」の箇所を必ずしも楽譜通りに歌っていないことがわかった。《あたしの大事な与ひょう》の中に出てくる「あたし」と「わたし」の箇所を抜き出し、各歌手がどのように歌っているのかを【表5】にまとめた。

【表5】《あたしの大事な与ひょう》の中の「あたし」と「わたし」

小節数	言葉	大谷渢子	三宅春恵	伊藤京子	鮫島有美子	釜洞祐子	紙谷加寿子
2	あたしのだいじなよひょう	あたし	あたし	あたし	あたし	あたし	あたし
7	あたしとはちがう	あたし	あたし	あたし	あたし	あたし	あたし
11	いつかあたしをやでいたような	あたし	あたし	あたし	あたし	あたし	あたし
20	どうすればいいのあたしは	あたし	あたし	あたし	あたし	あたし	あたし
21	あたしはあたしは	あたし	あたし	あたし	あたし	あたし	あたし
29	あんたはあたしのいのちをたすけてくれた	わたし	あたし	あたし	あたし	あたし	あたし
39	あたしはあんたのところへきたのよ	わたし	あたし	あたし	あたし	あたし	あたし
57	だからあたしはくるしいのに	わたし	あたし	あたし	あたし	あたし	あたし
75	それでもいいのあたしは	わたし	わたし	あたし	あたし	あたし	わたし
100	わたしのせかいのひと	わたし	あたし	あたし	わたし	あたし	わたし
112	どうすればいいのあたしは	あたし	あたし	あたし	あたし	あたし	あたし
113	あたしはあたしは	あたし	あたし	あたし	あたし	あたし	あたし

「あたし」はこのアリアの中で11箇所、「わたし」は1箇所存在する。【表5】を見ると、

楽譜通りに歌っているのは鮫島のみである。大谷は第2部に当たる部分を全て「わたし」で歌い、残りを「あたし」で歌っている。これは第2部が「鶴」の“つう”が“与ひょう”に助けられてから人間となって一緒に暮らした様子が歌われている場面であり、「鶴」の“つう”の視点から歌われている部分であるためであろう。大谷は第二部だけを「わたし」と歌うことで「人間」と「鶴」を分けて表現しようとしたと推測できる。

三宅は75小節目のみ「わたし」で歌い、それ以外をすべて「あたし」とした。この部分だけを「わたし」で歌うことで、“つう”の“与ひょう”への献身的な姿勢が印象付けられる。三宅同様、紙谷も75小節目を「わたし」で歌っている。加えて100小節目も「わたし」と歌い、これら以外を「あたし」としている。伊藤と釜洞はすべて「あたし」で統一していた。

「あたし」の歌い方にも様々な歌い方が見られる。大谷は20、21小節目と111、112小節目の「あたし」の歌い方が特徴的であった。この2小節とも「あたし」には16分音符が3つあたえられているが、大谷は「あ」にあたる1個目の16分音符をテヌート気味に長めに歌っている。また、112小節目の「あたしはあたしは」の2個目の「あたしは」の部分で「うあたしは」のように歌っている。以上のような方法により、“つう”の切迫した思いをうまく表現している。同様に大谷は70小節目の「おかね」を「うおかね」と歌っている。これは先ほど述べた酒井や山田の歌唱法によるものというよりも、“つう”の中のドラマを優先した結果であろう。

伊藤は11、75、100小節目の「あたし」の「あ」を硬めに発音している。11小節目は“与ひょう”が“つう”を矢で射った人のように変わってってしまうのではないかと不安を抱く場面である。伊藤は“つう”の不安と恐怖を「あたし」を硬めに発音することで表現している。75小節目は“つう”が身を削って織った布を“与ひょう”は“つう”にはわからない“おかね”に換えてきてしまうことを嘆きながらも、それでも“与ひょう”と二人で幸せに暮らして行きたいと打ち明ける場面である。「あたし」を硬く発音することで“つう”の意思の強さを感じさせる。100小節目は前述した通りであるが、「あたし」を硬く発音することで“与ひょう”は自分と同じ世界に生きているのだと自分に言い聞かせるような印象をうける。

釜洞は29、57小節の「あたし」の前の言葉が「あ」行の際に、「あたし」の「あ」を硬めに言い直すことで、言葉がわかるように工夫している。57小節目に関して鮫島も「あたし」の「あ」を硬めに発音していた。

2-2-3 その他

50、51 小節目の「あんたはこどものように」の部分の、「ように」の「に」の長さが 2 パターン存在することが分かった。大谷・三宅・伊藤は「に」を 2 分音符で歌い、鮫島・紙谷・釜洞は 4 分音符で歌っている。これは歌手の使用しているスコアに関係する。未来社版では「に」は 4 分音符 2 つ分、全音版では「に」は 4 分音符 1 つになっているのである。1976 年に全音版が出版されていることから、1976 年より前に録音を行った、大谷・三宅・伊藤は未来社版を使用し、鮫島・紙谷・釜洞は全音版の楽譜を使用したことがわかる。(譜例 13,14)

76、77 小節目の「あんたがおかねがすきなのなら」の部分も歌手によって分かれている。未来社版全音版、戯曲はすべて「あんたがおかねがすきなのなら」となっているが、大谷と三宅はこの部分を「あんたがおかねをすきなのなら」と歌っている。

【譜例13】 未来社版

【譜例14】 全音版

2-3 フレージング

フレージングに関して、3箇所では特徴がみられた。13小節から15小節目の「あのおそろしいひとたちとおんなじになっていってしまう」の部分は4パターンに分かれた。

(譜例 8)

【表 6】「あのおそろしいひとたちとおんなじになっていってしまう」のフレージング

大谷・紙谷	あのおそろしい ひとたちとおんなじに なっていってしまう
三宅	あのおそろしい ひとたちと おんなじに なっていってしまう
伊藤・釜洞	あのお そろしい ひとたちとおんなじに なっていってしまう
鮫島	あのおそろしいひとたちとおんなじに なっていってしまう

※「|」はフレーズの切れ目を表す。

大谷と紙谷は小節ごとにフレーズを区切っている。三宅のパターンでは「ひとたちとおんなじに」の部分を2つに分けた点で、特徴的である。

伊藤と釜洞は「あの」「おそろしい」を分けることで“つう”の恐怖感を強調している。鮫島は「あのおそろしいひとたちとおんなじに」まで一息でレガートで歌っている。

56 から 59 小節目の「だからあたしはくるしいのに」のフレージングが3パターンに分かれた。(譜例 11)

【表 7】「だからあたしはくるしいのに」のフレージング

大谷・伊藤・鮫島・釜洞	だからあたしはくるしいのに
三宅	だから あたしは くるしいのに
紙谷	だからあたしは くるしいのに

大谷・伊藤・鮫島・釜洞は一息でこのフレーズを歌っている。三宅は単語ごとに分けている。細かくブレスをすることで、“つう”の苦しみをよりリアルに表現している。紙谷は「くるしいのに」の前でフレーズを分けることで、「くるしいのに」という意味を強調している。

78 小節から 81 小節目の「だからおかねがはいったから」の部分も3パターンに分かれた。この部分は「だからあたしはくるしいのに」とほぼ同じ音型で書かれている箇所である。(譜例 15)

【譜例15】

The image shows a musical score for a song. The top part is a short excerpt of the song 'だからあたしはくるしいのに' (Because I am poor), featuring a vocal line with lyrics in Japanese, German, and English, and a piano accompaniment. The bottom part is a longer excerpt of 'だからおかねがはいったから' (Because I have money), also featuring a vocal line with lyrics in Japanese, German, and English, and a piano accompaniment. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'mf', 'cresc.', 'accel.', and 'rit.'.

【表 8】「だからおかねがはいったから」のフレージング

大谷	だから おかねがはいったから
三宅・釜洞	だから おかねが はいったから
伊藤・鮫島	だからおかねがはいったから
紙谷	だからおかねが はいったから

伊藤と鮫島はこの部分を 1 つのフレーズで歌っている。大谷は「だから」の後ろで切ることで「おかねがはいった」という部分を強調している。三宅と釜洞は単語ごとにフレーズを分けている。釜洞は 56 から 59 小節目で三宅が行ったように、プレスで“つう”の必死さを表しているが、三宅はこの部分ではプレスでは表現していないように感じられる。

2-3-1 フレーズの処理

9、10 小節目と 15、16 小節目「なっていってしまう」の「しまう」の歌い方が 3 つに分かれることが明らかになった。楽譜には「し」に 8 分音符「まう」に付点 4 分音符が与えられ、続く小節に向けてタイがあり、全部で 4 拍半伸びている。大谷は音符通りに歌い、「う」で付点 4 分音符と続くタイで結ばれた付点 2 分音符を歌っている。三宅は 16 分音符で「し」を歌い、続く「まー」を副付点四分音符とタイで結ばれた付点 2 分音符で歌っている。三宅の 9、10 小節目はとくに残りの音を全て「まー」で伸ばしているように聴こえ、「う」がわからない。伊藤・鮫島・紙谷・釜洞は「し」を 8 分音符で歌い、「ま」で伸ばしフレーズの終わりに「う」を入れている。(譜例 3、8)

全体を通して、伊藤と釜洞は長いフレーズを歌う際に最後まで計算して歌っていることがよくわかる。具体的に述べると、39 小節目からの「あたしはあんたのところへきたのよ」の「よ」の部分で、少しクレッシェンドしてからなめらかにディミヌエンドしていくのがよくわかる。

2-4 リズム

リズムに関して、11、12 小節目の「いつかあたしをやでいたような」と 13 小節目の「あのおそろしい」の部分に特徴がみられた。ここには「Più mosso」の指示があり、8 分音符の 3 連符によって歌われる。大谷・三宅・鮫島・紙谷・釜洞は楽譜に忠実に 2 拍分の 8 分音符 3 連符と 2 分音符で歌っているが、伊藤のみが「やでいたような」の部分にリズムの差異が認められた。伊藤は 16 分音符 4 つと 4 分音符 1 つと 2 分音符で歌っている。楽譜を見ると「やでいたような」は「やでい」までが Es で 8 分音符の 3 連符、「たよう」で G

に降りて8分音符の3連符となり、「な」でBの2分音符になっている。しかし、日本語の意味から考えると「やでいたような」は「やで | いたような」もしくは「やでいた | ような」のどちらかで区切ることができる。伊藤のリズムのほうがより自然な日本語に聴こえるようになっている。(譜例 8、16)

13小節目は釜洞だけが「あのおそろしい」の「あ」を16分音符と8分休符で歌っている。この休符が次の「おそろしい」を印象付けている。

【譜例16】

やでいたような
just like those hor-ri-ble men,
Wie die-ser schreck-liche Mann, l.h.

あのおそろしい
those who want-ed to kill me l.h.
der mit dem Pfeil mich wollt tö-ten!

【伊藤京子の例】

やでいた よう な

【釜洞祐子の例】

あ おそ り し い

2-5 発声

ベル・カントでは頭声と胸声を混ぜて歌うが、大谷と三宅の発声は頭声と胸声では胸声が多いように思われる⁽⁴¹⁾。特に三宅の場合は胸声の割合が多く、高音にあまり伸びが見られない。このことについては声楽家の横尾も指摘しており、その原因を「日本の耳が西洋音楽の音と相入れないのではないかな」[横尾 1982 : 53]と述べている⁽⁴²⁾。

大谷は17、19、109、111小節目の「どうしたの」の「どう」や(譜例4、5)、68小節目の「それをあんたは」の「は」など、「あ」や「お」の母音で響きが分散して広くなり、分厚くなる傾向がみられる(譜例7)。17、19、109、111小節目の「どうしたの」の部分では、感情表現の方法の1つとして、意図的に分厚く歌っている可能性があるが、「それをあんたは」の部分では「は」だけが異質な印象を受ける。

22、114小節目の「どうしたらいいの」の部分について、伊藤・紙谷・釜洞はそれぞれの音から歌い始めているが、大谷・三宅・鮫島は下からずり上げて歌っていることがわか

(41) コーネリウス・L. リード 1987『ベル・カント唱法 その原理と実践』音楽之友社 pp.78 - 95 参照。

(42) 横尾は「日本人の声楽家の出している声は一見それらしく聞こえるが、西洋の音とは持って非なるものである」とし、日本人の声楽家の声について具体的に「響きの圏の気圧は非常に薄い」「声の鳴り方は木と木を打ちならしたような、ひどく一本気な直線的なもの」と述べた[横尾 1982 : 54]。

それらの原因は「基本的な発想の違いを認識しないまま、声色で完成された声を模倣することに汲々としているように思われる。そこには声を創ることを方法論として捕える視点が欠落している。」[横尾 1982 : 53]点にあるとした。

った。これは、声の重さに関係がある。比較的声が重めの大谷らは少し下の音から声を回すことで響きを充実させようとしている。(譜例 4、5)

特に大谷の歌唱で特徴的であったのは、ポルタメントの多用である。41 小節目の「あなたのところへきたのよ」を、「きたあーの」のように B から Des の音をポルタメントしている。(譜例 17)

【譜例17】 【大谷冽子の例】



同様に、49、53、89 小節目でもポルタメントが見られた。これは大谷の師匠の原信子の音源からも確認されるだけでなく、原の後に活躍した関屋敏子 (1904・1941)、長門美保 (1911・1994) らの音源からもポルタメントの多用が認められた⁽⁴³⁾。このことから 1903 年から始まった日本人によるオペラの歌唱にはポルタメントを用いた歌唱法があり、大谷もその影響を受けていたと言えるのである。大谷らの歌唱法は、何に起因するのであろうか。青山恵子は「日本歌曲における歌唱法の実践的研究——伝統音楽とその接点、その考察と実践論——」(東京藝術大学,1988 年)の中で、西洋伝統音楽に携わる者の歌唱は母音の持続中や子音の発音時にスペクトルや振幅が細かく変化し、音の伸縮が自由に行われていることを指摘した⁽⁴⁴⁾。大谷らの歌唱法もそのような影響があると考えられる。

伊藤と釜洞は音の立ち上がりを弱めから入り、少しクレッシェンドしながら歌う傾向が見られる。先ほど述べた 28 小節目の部分では二人の歌い方が酷似している。伊藤と釜洞は、フォルテで力強く歌いあげるよりもピアノで繊細に歌いあげ、さらにブレスによる表現が多く見られた。これは伊藤が述べていた「静」と関係している。

鮫島は全体を通して安定した発声でのびやかに歌い、基本的に楽譜に一番忠実であった。鮫島には楽譜に忠実な中で“ふう”を表現しようという姿勢が伺える。

(43) 『ラジオ深夜便 につぼんの歌 こころの歌——日本の名唱——』トラック 12 原信子独唱、トラック 18 関屋敏子独唱、日本コロムビア株式会社：COCB-31191(CD),2001 年発売
『あの頃の歌 日本における歌劇・歌曲の創唱者たち』、トラック 17(DISC・2)長門美保独唱、コロムビアミュージックエンタテインメント株式会社：JXCC-1009~10(CD),2006 年発売

(44) 青山は、同一の曲を日本の伝統音楽に携わる者と西洋の声乐発声を学んだ者が歌い (西洋的歌唱)、その録音音声サウンドスペクトルグラフによって分析し、音の移行時の子音・母音の扱い方、音量変化などについて比較した。その結果、西洋的歌唱では音程以降や音の長さが楽譜に忠実であったのに対し、西洋伝統音楽に携わる者の歌唱は母音の持続中や子音の発音時にスペクトルや振幅が細かく変化し、音の伸縮が自由に行われていることが明らかになった。[青山 1898 : 28]参照。

紙谷は声の伸びも良く、よく響いているが、全体的に上ずる箇所が多い。紙谷の場合、今回使用しているのがライブ音源であることと、声種が関係していると推測される。しかし、コロラトゥーラの紙谷は、全体的に声を生かし、軽やかで躍動感のある歌唱で“つう”を表現している。

2-5 ディナーミク

ディナーミクに関しては 19、20 小節目の「どうすればいいのあたしは」のに注目したい。この箇所を紙谷と釜洞は少し音量を控えて歌っている。この箇所はこの直前の「どうしたのあんたは」と“与ひょう”に強く訴える箇所に対して、自分の中の不安を漏らす箇所であり、“つう”の心細さを表現するために弱く歌っている。しかし、111、112 小節目の同じ歌詞の部分では、2 人ともフォルテで強く歌っていた。1 回目と 2 回目で強弱を変化させることで、“つう”の困惑した様子をより強く表している。(譜例 4)

終章 結論

最後に第2章で述べた歌手の抱く“つう”像と、第3章の演奏比較の結果がどのように関係しているのかを考察し、結論を導き出したい。

大谷は“つう”を「素直で美しい心」を持った「愛の化身」ととらえおり、「滲み出る」ような「抑えた演技」を求められると考いていた。それらが演奏にどのように表れていたのでしょうか。まず、テンポ設定について、大谷は他の5人と比べるとかなり速いテンポを設定している。全体のテンポが速いとも言えるが、細かなリタルダンドやアツチェレランドの差異が他の歌手に比べて小さかった。

大谷が述べた「抑えた演技」という部分から、あまりテンポに派手な変化をつけずに歌った可能性も考えられるが、全体的に他の歌手の演奏と比べるとかなり速いため、躍動感にあふれているように感じる。また、大谷の20、21小節目と111,112小節目の「あたし」の歌い方や70小節目の「おかね」の歌い方から、“つう”の感情変化がよくわかるようになっている。大谷は「滲み出るような抑えた演技」を求められると述べていたが、結果的には一番ドラマティックな“つう”に仕上がっている。

三宅は大谷の次に“つう”を演じたが、第3章の結果から見ると大谷と共通している部分は76、77小節目の「あんたがおかねがすきなのなら」を「あんたがおかねをすきなのなら」と変えている部分のみであり、大谷とは違う新しい“つう”を模索したといえる。テンポ設定に関しても、三宅のテンポと紙谷や伊藤のテンポが近似していることから、三宅の新たなテンポ設定を後の“つう”歌いが土台にしていることが明らかとなった。

伊藤は“つう”について、表面的な表現ではなく、内的な表現をしなければならないと語った。約30年間演じる中で、“つう”が「静」から「動」へ変わったとも述べている。伊藤の歌唱は、力強くフォルテで歌いあげたり、急にピアノにしたりというような表面的な変化によるものではない。伊藤の歌唱からはブレスや間、フレーズの処理の仕方、歌い終わりの切り方などを緻密に考えて歌っていることが伺える。このようなことから「内的な表現」に成功していると言えよう。第2章で伊藤は大谷の“つう”を参考にしたと述べていたことと、“つう”にを演じる際に「抑えた演技」や「静」など似たものを感じていることに触れた。分析の結果から56小節目「だからあたしはくるしいのに」のフレージングに関して共通していた。しかし、伊藤と大谷の“つう”は聴き手の印象ではかなり違うものとなっていた。これは、伊藤の音源の録音年に関係している。今回取り扱った伊藤の

音源は 1970 年に録音されており、伊藤が 1960 年に初めて“つう”を演じてから 10 年目にあたる。本人の証言から、伊藤は“つう”を歌い始めた当初は大谷の演技を下敷きとしていたと推測されるが、10 年の間に伊藤独自の“つう”が確立していったのではないだろうか。

鮫島は“つう”を「たおやかさ」を持った「情念を持つ強い女」ととらえている。鮫島は過剰な表現を避け、楽譜に忠実に、ストイックに歌っていた。それに加え、恵まれた声量と終始安定したムラのない発声を持ち合わせた鮫島は、余計な表現をしないことによって、かえってうまく“つう”の「たおやかさ」や「意思の強さ」を表現することい成功している。鮫島は紙谷と同門であることから、2 人の共通点を挙げられるのではないかと期待したが、分析の結果、共通点をあげることはできなかった。

紙谷はディナーミクに於いて釜洞と同じ手法を用いていることがわかった。紙谷は全体的に、コロラトゥーラの特性を生かして軽やかに歌いあげている。このことによるのか、28 小節目の第 2 部から躍動感にあふれ、他の歌手の“つう”よりも非常に幼い印象を受けた。紙谷は他の歌手とは違った新しい“つう”を生み出すことに成功していると言える。

釜洞は発声やフレーズの処理の仕方、アリア全部を「あたし」で統一していることなど、伊藤との共通点が多く見られた。しかし、伊藤と比較すると、釜洞は“つう”の感情を伊藤よりも少し誇張して表現していることがわかる。例えば 2 小節目の「あたしのだいじなよひょう」の「だいじな」を「だあいじな」のように少しずつ上げるような形で強調している。また 11 小節目の「いつかあたしをやでいたような」の部分ではすこしヒステリックな印象さえ受けるような歌い方で“つう”の恐怖感を強く訴えている。以上の点に於いて釜洞の“つう”は決して伊藤の“つう”のコピーではないことがわかる。伊藤同様、細部にわたる繊細な歌唱により、釜洞本人の言う「純粹過ぎるほど純粹な女性」をうまく表現している。

6 人の歌唱を比較分析した結果、次のことが明らかになった。

三宅春恵は初演の大谷渕子とは違う独自の“つう”を模索した。そして、三宅のアリア全体のテンポ設定は後に続く伊藤や紙谷らに受け継がれていった。大谷の“つう”は同門である伊藤が「手本」としたことから伊藤に引き継がれていった。しかし、伊藤も大谷の全てを受け入れるわけではなく、30 年かけて独自の“つう”を見出していった。そして、伊藤の“つう”を下敷きに釜洞が新たな“つう”を構築したのである。

鮫島有美子は、恵まれた声と安定した発声、楽譜に忠実な歌唱により、鮫島が“つう”

に抱いている「たおやかさ」や意思の強さを表現した。また、紙谷加寿子は、コロラトゥーラの特徴を生かした軽やかな歌唱によって、新しい“つう”を提示した。

最後に本研究についての課題を述べる。本研究では、筆者が音源を聴き比べ、その相違点や共通点を取り出し、それが何に起因するものなのかを文献をもとに明らかにするという手法をとった。しかし、この方法は、筆者の聴力や主観、音楽経験などに左右される可能性を否定できない。コンピューターを用いた音声分析を行うなど、科学的根拠に基づく研究方法によって客観性を高めることが期待される。さらに、演奏者本人にインタビューに行くことにより、“つう”に対する思いや、“つう”を歌う際に特に意識していることなどを聞くことで、演奏者と聴き手との間にどのような差異があるのかという点を明らかにできるのではないだろうか。

また、今回は演奏者のみに焦点を当てたが、「“つう”歌い」を生み出した背景には聴衆の影響が考えられる。聴衆が“つう”に求める「像」が強すぎることにより、歌手は“つう”役の「型」を引き継ぐことを余儀なくされている可能性もあるのではないか。聴衆の変遷をたどることで「“つう”歌い」が生み出された要因を探って行きたい。

さらに、オペラは総合芸術であるため、聴覚だけでなく視覚的要素も非常に重要である。今回は音源資料を対象としたが、映像資料を分析することで、演奏者の意図が表現にどのようなにつながっているのかをより明確にできるのではないだろうか。

以上のような観点からさらに「“つう”歌い」について考察していきたい。

資料

【使用音源一覧表】

つう	大谷渕子	三宅春恵	伊藤京子	鮫島有美子	紙谷加寿子	釜洞祐子
録音年	不明	1959 年	1970 年	1994 年	1997 年	1998 年
指揮者	團伊玖磨	團伊玖磨	若杉弘	團伊玖磨	小野田宏之	井上道義
オーケストラ	東京フィル ハーモニー 交響楽団	東京フィル ハーモニー 交響楽団	読売日本交 響楽団	東京シティ・フ ィルハーモニッ ク管弦楽団	広島交響楽団	新日本フィル ハーモニー 交響楽団
録音	録音	録音	録音	ライブ	ライブ	録音
与ひょう	柴田睦陸	木下保	丹羽勝海	小林一男	日高好一	なし
運ず	不明	立川澄人	栗林義信	久岡昇	不明	なし
惣ど	不明	秋元雅一郎	平野忠彦	中村邦雄	不明	なし
子供たち	不明	シンギング・ エンジェルス	ビクター少年 合唱隊 杉並 児童合唱団	鹿児島市立少年 合唱隊	不明	なし

引用・参考文献

<文献>

- 後野暢子、團伊玖磨、遠山一行編 2001『山田耕筰著作全集 1』岩波書店
- 小田健也 1988『オペラはこうして演出される—オペラ「夕鶴」演出ノート』芸術現代社
- 川上貴光 2003『アリアは響いて 大谷洸子——オペラひとすじの道』
グローバルヴィジョン株式会社
- 木下順二 1962『夕鶴／木下順二作品集 I』未来社
- 木下順二 1982『戯曲の日本語』中央公論社
- 小泉文夫・團伊玖磨 1976『日本音楽の再発見』平凡社
- コーネリウス.L.リード 1987『ベル・カント唱法 その原理と実践』
- 佐川吉男 2006『日本オペラの軌跡—歩み、作品、人』芸術現代社
- 鮫島有美子 2006『プラタナスの木陰で—音楽家の自由時間』時事通信出版局
- 團伊玖磨 2002『青空の音を聞いた 團伊玖磨自伝』日本経済新聞社
- 総合版夕鶴編集委員会 1953『総合版夕鶴』未来社
- 日外アソシエーツ株式会社編 1991『音楽家人名事典』日外アソシエーツ株式会社
- 「夕鶴の世界」編集委員会 1984『夕鶴の世界—第二次総合版』未来社
- MASAKATA KANAZAWA「Dan,Ikuma」『The New Grove Dictionary of Music and Musicians.』 Edited by Stanley Sadie. 20 vols.London:Macmillan,1980.2nd ed.2001.pp.878

<論文>

- 青山恵子 1988「日本歌曲における歌唱法の実践的研究——伝統音楽とその接点、その考察と実践論——」『東京芸術大学音楽学部紀要』第13巻、pp.1-38
- 井上宏行 2003「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——」『人文論究』第53巻3号、pp.133-146
- 川内由子 1991「オペラ『夕鶴』にみる日本の民話オペラ」『四国女子大学紀要』第11巻1号、pp.113-133
- 横尾可奈子 2008「オペラ《夕鶴》初演当時の評価に関する一考察—新聞・雑誌記事を手がかりに」『音楽文化研究』第7号、pp.67-71

<雑誌>

- 伊藤京子 2001「追悼 團伊玖磨を悼む」『音楽の友』音楽之友社、第59巻7号、pp.110-111
- 伊藤京子 2005「歌うことを夢みて——伊藤京子、大いに語る(2)舞台への情熱」『音楽の友』音楽之友社、第63第2号 pp.108-111

- 尾崎宏次、團伊玖磨、藤田由之 1996「■特集■オペラの現在 オペラ《ひかりごけ》
上演記念講演会 シンポジウム 「真の日本オペラ」とは」『音楽芸術』音楽之友社、
第 54 卷 12 号、pp.24-37
- 小山昇 1994「オペラ《夕鶴》」『音楽芸術』音楽之友社、第 52 卷 12 号、p103
- 酒井弘 1950「日本語の歌い方について」『音楽芸術』音楽之友社、第 8 卷 1 号、pp.64-70
- 関根礼子 1994「オペラ《夕鶴》」『音楽芸術』音楽之友社、第 52 卷 7 号、p.103
- 関根礼子 1995「創作オペラの 50 年《夕鶴》からのたびだち」『音楽芸術』音楽之友社、
第 53 卷 6 号、pp.18-23
- 團伊玖磨 1953「戦後の自作品とこれからの創作」『音楽芸術』音楽之友社、第 11 卷 4 号、
pp. 36-38
- 團伊玖磨 1985「一つの宇宙を創造して（日本の創作オペラ<特集>）」『音楽芸術』
音楽之友社、第 43 卷 12 号、pp. 26-30
- 團伊玖磨 1986「作曲家・山田耕筰先生の思い出——1 人の優れた作家のエネルギー（山
田耕筰生誕 100 年<特集>）」『音楽芸術』音楽之友社、第 44 卷 2 号、 pp.23-26
- 山本安英 1979「『夕鶴』の三十年（木下順二・夕鶴の世界）」『國文學 解釈と教材の研究』
學燈社、第 24 卷 3 号、 pp.156-161
- 横尾幸子 1982「オペラ変容——声をめぐって」『音楽芸術』第 40 第 9 号 pp.p52～55
音楽之友社

<インターネット>

- 「釜洞祐子 夕鶴を歌う」
[<http://interview.mde.co.jp/blog/b/10000083.html> 2008/12/12 閲覧]

<楽譜>

- Ikuma Dan.Yuzuru = (The twilight heron) : opera in one act.London ; Tokyo : Boosey
& Hawkes, 1988
- 團伊玖磨 1955『夕鶴』未来社
- 團伊玖磨 2008『夕鶴』全音楽出版社

<音源資料>

- 『オペラ『夕鶴』～上演 600 回記念ライヴ』、トラック 8 鮫島有美子、小林一男他、指揮：
團伊玖磨、東京シティ・フィルハーモニック管弦楽団（1994 年ライブ録音）コロムビア
ミュージックエンタテインメント : B00005EOUH(CD),1994 年発売
- 『愛唱歌集『愛のつばさに』』、トラック 19 大谷渢子、柴田睦陸他、指揮：團伊玖磨、
東京フィルハーモニー交響楽団（録音年不明）

- ビクターエンターテインメント：PRCD-5254(CD), 1997 年発売
- 『オペラ「夕鶴」』トラック 1 三宅春恵、木下保他、指揮：團伊玖磨、
東京フィルハーモニー交響楽団（1959 年録音）東芝 EMI：TOCE-9427-28(CD), 1997 年
発売
 - 『オペラ《夕鶴》』、トラック 9(DISC-1)伊藤京子、丹羽勝海他、指揮：若杉弘、読売日
本交響楽団（1970 年 5 月 18, 19 日録音）ビクターエンターテインメント：VICC-60001
~2(CD), 1997 年発売
 - 『アリア・ギャランテ〜オペラ・アリアの世界』、トラック 8 釜洞祐子、指揮：井上道義、
新日本フィルハーモニー交響楽団（1998 年録音）、BMG ジャパン：
BVCC-34010(CD), 1998 年発売
 - 『はだしのゲン、夕鶴、じゅごんの子守唄 紙谷加寿子(S) 日本のオペラを歌う』、
トラック 1 紙谷加寿子、日高好一他、指揮：小野田宏之、広島交響楽団
（1997 年 2 月 2 日アステールプラザ）音楽之友社：OCD-0560(CD), 1999 年発売
 - 『ラジオ深夜便 にっぽんの歌 こころの歌——日本の名唱——』トラック 12 原信子独
唱、トラック 18 関屋敏子独唱、日本コロムビア株式会社：COCB-31191(CD), 2001 年
発売
 - 『あの頃の歌 日本における歌劇・歌曲の創唱者たち』、トラック 17(DISC-2)長門美保独
唱、コロムビアミュージックエンターテインメント株式会社：JXCC-1009~10(CD), 2006
年発売

謝辞

本研究を行うにあたって、貴重な資料をご提供頂きました横須賀市文化振興課の水野様、大阪音楽大学附属図書館並びに大阪音楽大学附属博物館、有益なご助言を頂きました、大阪音楽大学塩浜健次先生に深く御礼申し上げます。