

〈論文〉

日本語歌唱を語る観点についての一考察 その2
林光のオペラ『あまんじゃくとうりこひめ』に見る記譜上の工夫と歌われる日本語

河本 洋一

札幌国際大学短期大学部幼児教育保育学科

A study of singing songs in Japanese vol. 2: from a viewpoint of opera score of "Amangjaku-to-Urikohime"

Yoichi Kawamoto (Department of Preschool Education & Child Care, Sapporo International Junior College)

Yoichi Kawamoto (2007) examined the feelings of vowels as a viewpoint of research on Japanese singing. This report is based on the opera "Amanjaku-To-Urikohime" (Composed by Hayashi Hikaru), which describes the relationship between notation and singing in Japanese. As a result, it turned out that there is a notation which is distinctive of Hayashi.

キーワード：日本語歌唱

記譜と歌い方

林 光

Keywords: singing songs in Japanese

notation and singing

Hayashi Hikaru

1. はじめに

ポップスやオペラなどの様々な音楽のジャンルにおいて、日本語で歌うこと（以下、「日本語歌唱」）に焦点化した書籍や論文は多数存在する¹⁾。その内容は主に発声法に関するものが多く、それぞれの筆者が自らの経験と実績に基づいて独自の理論を展開している場合が少なくない。

このような状況は、議論の観点の共通基盤が得られないまま日本語歌唱が語られ、日本語歌唱の学術的深化を阻んでいく恐れがある。そこで河本（2007）は、議論の共通基盤の確立を目指し、様々な歌手や教育者らの日本語歌唱に関する言説を比較検討²⁾した結果、「母音の響きに対する感覚」という共通する観点を導き出した³⁾。この観点に基づき各者の主張を比較していくと、母音の響きについて、統一すべきか多様性を求めるべきか、もし多様性を求めるとすれば、それはどのような多様性か、という問題に行きつくことがわかった⁴⁾。

そもそも、日本語歌唱については、ジャンルを越えた唯一無二のあるべき姿が存在するわけではなく、各ジャンルの作曲家や演奏家、あるいはそのジャンルを鑑賞する側の感性の違いによって、求められる姿が異なってくる。したがって、「日本語歌唱とはこうあるべきである」という言い切り型で議論し続けることは、それぞれの歌手や教育者らの経験に基づく強い思いをぶつけ合うということだけに終わってしまうことが懸念される⁵⁾。

そこで本稿では、2007年に『日本語歌唱を語る観点についての一考察～母音の感覚の検討を通して～』で示した、「日本語歌唱をこのような切り口で考える」という観

点提示型の議論をさらに深化させ、新たな観点として、作曲家の林光（1931-2012）のオペラを基に、「記譜上の工夫と歌われる日本語」という観点を提示することにした。

2. 林光のオペラと〈記譜上の工夫と歌われる日本語〉について

日本語によるオペラのあるべき姿を初めて体系的に論じた山田耕筰（1886-1965）は、母音が頻出すると共に一つの単語の中に含まれる音節数が多いという日本語の韻律的特徴をオペラにおいて活かすために、「一音符一語主義⁶⁾」という独自の理論を展開した。この理論に基づいて作曲された『黒船』（1940）などのオペラは、日本語のもつ高低アクセントを旋律に反映させることに重点が置かれた。この方法で書かれたオペラは、日本語として聞き取りやすいという長所がある反面、歌詞に含まれる音節の数だけ音符が必要になることから、結果的には緩慢なテンポで歌うことが前提にならざるを得ないという宿命をもっていた⁷⁾。

この方法について、山田耕筰を師匠とした團伊玖磨（1924-2001）は、「この方法は、ゆっくりとしたモデラート（中庸の速さ）の場合には適合しますが、より速い言葉、より速い音楽の動きを産まなくなってしまいます。つまり、詠嘆的な詞に作曲する場合はいいのですが、激昂したり、憤慨したり、戦ったりというようなことには、まったくそぐわない。いつもぬるま湯につかっているような快感に終始するのです。」といった問題点を指摘している⁸⁾。さらに團は、東京の山の手言葉、いわゆる標準語の抑揚しか想定しない山田の姿勢にも疑問を抱き、標準

語以外の日本語をオペラに取り入れる方法を模索していた。例えばこれは、「はし(端)」「はし(箸)」といった高低アクセントの違いや、文末の上がり下がりといったイントネーション、意味内容による助詞の微妙な抑揚の変化などをオペラに反映させるための独自の方法についてである。また、「一音符一語主義」という山田の方法の問題点を解決すべく、休符や連符の使い方にも固らではの工夫が考えだされた。そして、その壮大な実験結果が初のオペラ『夕鶴』として完成し、1952年に大阪朝日会館で初演された。(藤原歌劇団：1952)

一方、林の初のオペラ『あまんじゃくとうりこひめ』は、『夕鶴』の初演の6年後の1958年に誕生した。この作品が誕生した背景については後述するが、林と團は、共に日本語によるオペラの作曲について、独自の方法を編み出すことに腐心し、聞き取れる日本語で歌われるオペラを、作曲家の力の及ぶ範囲(=楽譜上)で実現しようと試みたという共通点⁹⁾がある。そして、林のオペラには、團には見られない工夫を見つけることができる。それは、團が日本語の抑揚や言葉としてのまとまりに拘ってきたのに対し、林はさらに日本語の話し言葉に現れる咽頭や声帯の微妙な動きについてまでも、オペラの中に取り入れようとしていたという点である。林はこのような微妙な動きは話し言葉の特権であると指摘し、「のどの奥をわずかにゴクリとさせるだけで微妙な感情のゆらぎを示してしまうといったワザ¹⁰⁾と表現している。この“ワザ”を楽譜上に表すことは、一般的に用いられている定量記譜法では、極めて難しい。そのような現状を認めつつも、林はこのような“ワザ”を歌手に求めていたことは確かである。そして、作曲家としても可能な限り楽譜に起こそうとしていた。その一部は林独自の記譜上の工夫¹¹⁾として読み取れる部分もあるし、指揮者や歌手が楽譜から読み解いていかなければならない部分もある。

幸いにも、林は日本語によるオペラについて、團とは異なる切り口での興味深い論考を多く残しており、これらが“林オペラ”の上演に大きな示唆を与えてくれる。その示唆からは、人間の発声器官を使って創られる表現に対する考え方の軸のような、様々な問いを読み取ることができるはずである。

そこで本稿では、まず、日本語の話し言葉の特権である“ワザ”を扱うために、『あまんじゃくとうりこひめ』の中でどのような記譜上の工夫があるかを示す。そして、その工夫によって林がどのような歌い方を期待していたかを明らかにすることで、日本語歌唱の議論の観点として、「記譜上の工夫と歌われる日本語」という観点を提示してみたい。

3. オペラ『あまんじゃくとうりこひめ』の誕生の経緯

1958(昭和33)年、NHK 学校放送部のプロデューサー

後藤田純生から林のもとへ、「オペラとはどういうものかを、30分程度で見せるテレビ用オペラを作ってほしい¹²⁾」と、NHK 教育テレビで放映するための子ども向けオペラの依頼があった。その素材となったのが『あまんじゃく(天邪鬼)とうりこひめ(瓜子姫)』である。これが、林光にとって、初のオペラとなった。

『あまんじゃくとうりこひめ』は、日本全国に流布する民話であり、地方によってその結末にはバリエーションがある。あまんじゃくが姫を殺して自分が姫になりすましてしまう結末や、姫は死なずに生き残り、あまんじゃくが最後に殺されてしまうという結末もある。一方、どの地方の場合でも共通しているのは、うりこひめは機織りが上手で、いつも綺麗な声で歌を歌いながら機を織るのが日課であるという点である。

いずれにしても、オペラのために書かれた作品ではないため、オペラの台本の定型となるものが無い日本では¹³⁾、オペラ化のための台本をまず作る必要があった。元々民話である『あまんじゃくとうりこひめ』からオペラの台本を起こしていくことは、大変な労を伴う。なぜなら、様々な地方で多岐多様な結末をもっている『あまんじゃく……』から子ども向けのオペラとなるような展開を構成し、それを音楽の流れにうまく調和させられるような台本が求められるからである。さらに、それは舞台(初演はテレビ番組なのでスタジオ)という限られた空間で上演されることを想定したものでなくてはならない。

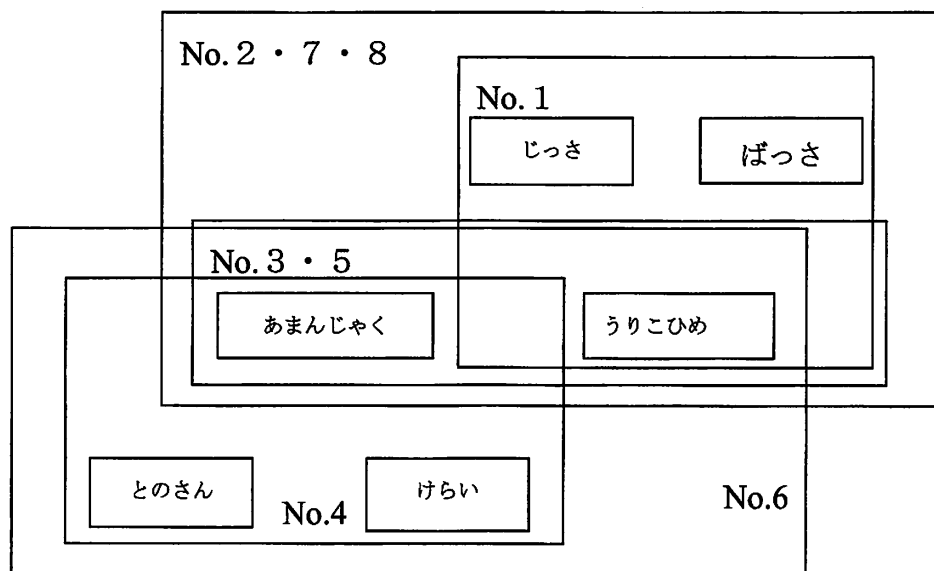
そこで林は、自身の学校演劇の仲間で、NHKの放送台本にも関わっていた若林一郎にオペラ化を前提とした台本の作成を依頼した。木下順二から、オペラ化に際し一字一句変更してはならないという条件を示された戯曲『夕鶴』とは異なり、オペラ化を前提として書かれた『あまんじゃくとうりこひめ』の台本は、話の進行に合わせて音楽の進行の変化が自然に生まれてくるという構造をもつことができた。

出来上がった台本では、登場人物は、うりこひめ(女声)、ばっさ(女声)、あまんじゃく(女声または子ども)、じっさ(男声)、とのさん(男声)、けらい(男声)である点は日本各地にある民話と同様であるが、各地の民話に付き物だったうりこひめが殺されたり、あまんじゃくがうりこひめの皮を剥いだりといった残忍性は封印され、〈あまんじゃく〉は〈うりこひめ〉が〈とのさん〉に拐われるのを阻止するという役どころに変わっている。このように基になった民話に含まれている残忍性を取り除くといった変更は、同じく子ども向けに作られたオペラ『ヘンゼルとグレーテル』(E. フンパディンク作曲)でも見られる扱いであり、オペラとなることで原作の民話とは違った解釈をすることを可能にしている。

4. 「あまんじゃくとうりこひめ」の物語の構造

30分弱の短いオペラではあるが、若林の台本は登場人物の構成が、音楽の展開にそのまま反映されやすい明快

な関係性をもって描かれている。台本には場面ごとに番号が振られており、登場人物で整理していくと、【図1】の囲み線のような構図が浮かび上がる。



【図1】登場人物の構成

※林光「日本オペラの夢」(岩波新書) 1990 p.54 掲載図を筆者が改編

ただし、「No. 8」の〈あまんじゃく〉は、舞台上には姿を現さず声のみの登場を想定している。なぜなら、〈うりこひめ〉が〈あまんじゃく〉にかける「かんにんなア あまんじゃくウ」という言葉には、「遠くに向かって」という指示¹⁴⁾があり、〈あまんじゃく〉は〈うりこひめ〉の声を遠くから真似するという設定だからである。また、No. 2のように、〈じっさ〉、〈ばっさ〉と〈うりこひめ〉のやりとりに、別の場所から〈あまんじゃく〉の声だけが絡んでくるという場面¹⁵⁾もある。したがって、実際に舞台上に登場している人物という観点で整理すると、「No. 1とNo. 8」といった対応関係も成り立つことがわかる。このオペラでは、客席からは全て見えているものの、舞台の設定としては互いには見えていないといった場面が存在する。

そこで、客席から見えている人物、客席からは見えないうが声として登場している人物、という観点から、もう一度このオペラの構造を整理してみると【表1】のように表すことができる。

すると、「No. 1とNo. 8」「No. 2とNo. 7」「No. 3とNo. 5」が同じ人物が舞台上に登場していることがわかる。そして、これは、No. 4を中心としたシンメトリーな構造になっており、No. 6だけがシンメトリーな構造から外れていることがわかる。

5. 音楽の特徴及び記譜上の工夫と歌われる日本語

オペラ「あまんじゃくとうりこひめ」は、ピアノ伴奏で上演される場合も多いが、元来は、弦5部にフルート、オーボエ、クラリネット、ファゴット、ホルンが各1本、打楽器、チェンバロという構成のオーケストラで書かれている。楽譜については、ボーカルスコアは出版されているが、オーケストラ譜は出版されておらず、全音楽譜出版社からレンタル譜が配給されている。以下、場面ごとのナンバーと、オーケストラ譜の練習番号を併記し、音楽の特徴を挙げながら〈記譜上の工夫と歌われる日本語〉という観点でこの作品を俯瞰していく。

◆オーケストラの序奏

[序]では、このオペラの終結部の[45]と全く同じ旋律が、冒頭から5小節間でフルート、クラリネット、オーボエの3種の木管楽器を繋いで演奏される。【譜例1】これに弦5部とチェンバロのアルペジオが加わる。弦5部のDonEという和音は、この後のうりこひめの登場する場面ではしばしば現れる響きである。[序]と[45]が異なる点は、ドミナントで終わるかトニックで終わるという点である。

【表1】台本で指示されている登場人物の舞台上の位置と構成番号の関係

	じっさ	ぼっさ	うりこひめ	あまんじやく	とのさん	けらい
No.1	◎ 家の外	◎ 家の外	◎ うりこひめの家			
No.2	◎ 家の外	◎ 家の外	◎ 家の外	◎ べつの場所		
No.3			◎ うりこひめの家	◎ さっきの場所		
No.4				◎ さっきの場所	◎ さっきの場所	◎ さっきの場所
No.5			◎ うりこひめの家	◎ うりこひめの家の戸口の前		
No.6			◎ うりこひめの家	◎ うりこひめの家	◎ うりこひめの戸口前から中へ	◎ うりこひめの戸口前から中へ
No.7	◎ うりこひめの家	◎ うりこひめの家	◎ うりこひめの家	◎ うりこひめの家		
No.8	◎ うりこひめの家	◎ うりこひめの家	◎ うりこひめの家	○ 遠く		

【凡例】 ◎：客席から見えている ○：声のみでの登場

【譜例1】「あまんじやくとうりこひめ」序奏

林 光

◆ No.1 うりこひめ・じっさ・ぼっさ

[2] 機織りの歌：うりこひめ

「あまんじやくとうりこひめ」の第一声は、うりこひめの機織りの歌から始まる。【譜例2】

この歌の音型は、他の場面でも引用され、打楽器のみで演奏される場合もある。

ちんからとんとん ちんからとん
ちんからとんとん ちんからとん

管こアなくても 七ひろおれる
ちんからとんとん ちんからとん
ちんからとんとん ちんからとん

「ちんからとんとん」の「ちん」は八分音符ではなく四分音符で書かれていることから、「チーン」と引き伸ばされて歌われる。その際、注意しないと、「チーイン」というように「イ」の母音が入ってしまうことがある。これは、日本語は母音で終わるという特性によるもので

【譜例2】『あまんじゃくとうりこひめ』機織りの音型

林 光



あり、言葉が音符によって引き伸ばされた際には常に注意しなければならない点である。

林は、冒頭のこの機織り歌について、「あまり立派過ぎる歌にならないこと」¹⁶⁾と述べている。林が言っている〈立派すぎない歌〉とは、「オペラをやる西洋声楽歌手たちに、なかなかやってもらえない」¹⁷⁾=地声的で素朴に歌われる歌を意味している。

その響きは、日本語の「チ」でなければならず、外国語でも多く使われている無声後部歯茎破擦音 [t̚c] より、無声歯茎硬口蓋破擦音 [t̚ʃ] に近い響きを求めていたのではないかと考えられる。この二つの響きはよく似ているが、調音部位に違いがある。前者は、舌の先端を歯茎後部に当てて調音するのに対し、後者は前舌部を面的に硬口蓋前部に当てて調音する¹⁸⁾。この「チ」の響きについて、林は、「ニホン人の[暮らしの声]の使い方の原点」と述べ、暮らしの中にある鈴(りん)や三味線、梵鐘などの音を模倣した擬声語は、どれもただその音(おん)を発音するだけでなく、その中に含まれている一種の“雑味”までも表現すべきであるとしている¹⁹⁾。

その一方で、なぜ西洋声楽歌手たちが林が期待するような歌い方をしないのかについても言及し、「良い、正しい、美しい発音と発声の[基準]に違反し、そこから逸脱すること」への恐れがあるのではないかと、また、「そんなことをしたら、のどを痛める」という反発があるのではないかと述べている²⁰⁾。林は、そのような反発の背景に、オペラ歌手自身が抱く「歌手は交換可能なパーツ」であるという呪縛があることを指摘し、その呪縛は、「良い、正しい、美しい発音と発声の[基準]」によってもた

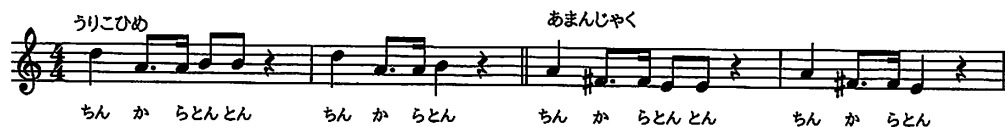
らされているとした。

この[基準]にそった歌唱から逸脱したところに、「ちんからとんとん」の「チーン」の響きは存在している。それは、単に「ちんからとんとん」という機織りの様子の描写だけでなく、オノマトペの中で、日本語の響きを象徴的に伝えるという役割を担っていると考えられる。

機織りの歌は七五・七七混合の定型民謡調で書かれている劇中歌であり、「管こゝなくても 七ひろおれる」というたった1行を除いては、「ちんからとんとん」というオノマトペ(擬音語・擬態語)だけで出来ている歌である。歌詞の中にオノマトペを含むオペラはあるものの、幕開きの第一声が、オノマトペの繰り返しで始まるというオペラは、『あまんじゃくとうりこひめ』以外に例がない。そして、この作品がオペラという音楽作品である以上、歌詞には言葉としての直接的な意味内容だけでなく、言葉そのものには含意されない様々な要素やニュアンスが音楽という形で象徴化される。それだけに、冒頭の「ちんからとんとん」の歌い方によって、日本語歌唱としてのこの作品が方向づけられると言っても過言ではない。

なお、機織り歌は、あまんじゃくも歌う場面がある。しかし、その音型はあまんじゃくのそれとは異なる。うりこひめは、主音(D音)から始まり上行形で主音(D音)に戻る音型、あまんじゃくは、A音から始まり下行形で主音(D音)に向かう音型で書かれている。そして、この二つの機織り歌は、「D・E・F#・A・B」という五音音階の中で歌い分けられていることがわかる。【譜例3】

【譜例3】うりこひめとあまんじゃくの機織りの歌の違い



[3] レチタティーヴォ風：じっさ・ばっさ

ここで機織りの音型はデミニュエンドして消えていき、機織りの音楽がじっさとばっさの会話の音楽に切り替わっていく。じっさとばっさの歌は、レチタティーヴォ風に書かれており、チェンバロが二人の声を支えている。初めはチェンバロで2度のぶつかる音が繰り返され、雅やかな響きが繰り返される。そして、[4]へ向かって五音音階の曲へと性格を明らかにしていく。【譜例4】

芝居の上ではまだ続いているはずの「機織り歌」を、観客の前から消してしまうためにはどうすべきか。林はその方法は、歌から一番遠いもの＝「話す」であることが一番良いと考えた²¹⁾。これは、話すような歌であり、西洋音楽の場合はレチタティーヴォということになるが、単に西洋のレチタティーヴォを日本語に置き換えたわけではない、林ならではの工夫が見られる。

林は、「音の高低や、ちょっとした力のかかり方が、日

【譜例4】『あまんじゃくとうりこひめ』レチタティーヴォ風じっさとばっさ

林 光

ばっさ
ほんになあ あさもはよから

じっさ
3 3 3 3
なんとまあ はたおりやあ すきだのお うりこひめこはよ

Cembalo

本語という言語の、客観的な性質に沿っていること」と「老爺が、機織り上手のうりこひめをかわいがっているという感情を表していること」この二つが両立する必要があると指摘している²²⁾。そのために林は台本を繰り返し読んだ。そして、話す時の1.5倍か2倍、ときにはそれ以上の遅さで進むオペラの“部品”の1拍に、話し言葉の音をいくつ入れていくかを考えることの難しさを挙げている²³⁾。

「[なんとまあ 機織りあ好きだのう うりこひめこはよ]というのが台詞の時のコトバ²⁴⁾のかたまり。これは、3つである。ところが、歌になると[なんとまあ 機織りゃ 好きだのう うりこひめこはよ]の5つになる」²⁵⁾と林は述べている。さらに、「なんとまあ」は二つの感嘆語が組み合わされているので、一息で言う時でも、「ナント・マァ」という具合に、それぞれにアクセントが加わることも述べている。

この段階では、話し言葉を音符に写しとるという作業でしかない。そして、林は、話し言葉を音符に写し取ることの弊害について、次のように述べている。

「声帯をいっぱい使って、豊かな音声を空間に放射し続けることで成り立つ〈歌〉は、いっぽうで、話す時のような、例えばのどの奥をわずかにゴクリとさせるだけで微妙な感情のゆらぎを示してしまうといったワザを犠牲にしなければならない。こういったワザが、ごく自然に使えるのが、話すということの特権なのに。」²⁶⁾

このように林は、日本語の話し言葉のニュアンスを活かすという方向性と、それを音楽にするという二つの方向性を融和させることに腐心していた。その一方で、話し言葉を歌にすることのメリットも意識していたことが、自身のオペラに関する記述から読み取れる。

「(略) これは話しことばを写すという点では、一步後退みたいだが、それと引き換えに、人間の心の動きを音楽というコードに変換することで、せりふ劇とは異質の、

きわめて感覚的な世界をつくり出す材料がうまれるというわけだ。」²⁷⁾

「せりふ劇とは異質の、きわめて感覚的な世界」という考え方を読み解くためには、歌に関する林の基本的な考え方²⁸⁾を踏まえる必要がある。その考え方とは、「音楽はコトバである。コトバはコトバである。故に、コトバのついた音楽=歌は、コトバのついたコトバである」という考え方である。林は、「コトバ」について、言語を指して言う場合と、それ以外の様々な表現について言う場合があるとした上で、言語も音楽も広い意味で捉えるならコトバであり、何かを表現していると捉えている。ただし、同じコトバであっても、言語というコトバは様々なニュアンスの可能性をもった自然なものであるのに対し、音楽というコトバは人工的なものであるというのが林の考え方である。したがって、音楽と結びつくことによってできた歌は、人工的なものであるが故、言語として元来もっていたはずのニュアンスの可能性は一旦失われると考えたほうがよいとも述べている。これを、林は歌になることで「コトバはいったん死ぬのだ」²⁹⁾と語った。

歌は人工的なものであるという林の考え方は、日本語の話し言葉を音符に写しとるという姿勢と一見矛盾しているようにも見える。しかし、それは矛盾ではなく、言語としてのコトバがもっていた様々なニュアンスの可能性に音楽が一定の方向性を与え、その方向性を音符に写し取ろうとしたと理解することができる。つまり、林が音符に写し取ろうとしていたのは、日本語の単なるリズム感だけではなく、戯曲にあるような解釈の多様性から導き出された、解釈の方向性を与えられた日本語のニュアンスではないかと考えられる。

[4] 二重唱：じっさ・ばっさ

G音を主音とする五音音階で、じっさとばっさがうり

こひめが家にやって来た頃の回想を歌う。

[5] 二重唱：じっさ・ばっさ

ばっさの歌が、A音・G音・B音の三つの音でわらべうた風に歌われる。じっさは、ばっさの歌のお囃子風に歌われる。このわらべうた風の歌は長くは続かず7小節で終わり、「やっとうんとこひろうてはこんだおおきなうりこ」といった日本語のリズム感と抑揚を活かした音程の跳躍を伴う旋律が現れる。

[6] 二重唱：じっさ・ばっさ

今度は、じっさが五音音階の旋律を歌う。そして、二人の二重唱は、明確なニ長調の歌として終了する。

◆No.2 じっさ・ばっさ・うりこひめ・あまんじゃく

[7] レチタティーヴォ風：じっさ・ばっさ

[3] でもレチタティーヴォ風の旋律が歌われたが、
[7]の書き方は明らかに異なる。まず、二人の台詞のや

りとりを比較してみる。

[3]

じっさ：なんとまあ 機おりゃア すきだのオ うり
こひめコはよ

ばっさ：ほんになあ 朝もはよから 日がないちんち

じっさ：楽しげに 歌うてからに

ばっさ：しっくらおっとる きれいな布コ

じっさ：まんず さずかりもんだでや おらたちのう
りこひめコはよ

[7]

じっさ：さあて どっこいしょ うったつかい ばっ
さ？

ばっさ：あいあい 町まで買いもんにな

じっさ：こんじゃア 帰りは暗うなる

ばっさ：おっと やれまあ いけんてや 忘れた
じっさ

忘れるとこだわ

じっさ：提灯ならば忘れとらんで

【譜例5-1】『あまんじゃくとうりこひめ』レチタティーヴォ風じっさとばっさ

林 光

ばっさ

じっさ

Cembalo

ばっさ

じっさ

Cembalo

【譜例 5-2】

ぼっさ
おっ と やれま あ

じっさ
こん じゃあ か えり は くろ う なる

Cembalo
piu mosso
mf

ぼっさ
い けん て や わ す れ た じ っ さ ② わ す れ る と こ だ わ

じっさ

Cembalo

ぼっさ：ンでねえ ほおれ あまんじゃくよ！

[3] では、二人の台詞は直接的な会話だけではなく、うりこひめが二人のところへやってきた日を思い出し、それぞれが独自の台詞も投げかけている。

一方、[7]では、日常的に交わされる会話と同様の言葉が音楽の中で展開されている。そのため、日常会話のリズム感と音楽上のリズム感を統合させるという工夫のために、林は休符の使い方をかなり細かく使い分けている。

“林オペラ”の歌パートにおける休符の扱い方は次に挙げる三つに区別できる。

①日本語の話し言葉がもつリズム感を整えるための休符【譜例 5-2】

これは主に、日本語の促音を表す際に用いられる。ただし、歌詞が促音で書かれていても、休符が書かれていない箇所もある。

②感情や状況の瞬間の変化などを表す間（マ）としての休符【譜例 5-1、5-2】

これは、役者の驚きや戸惑いなどを感じさせる瞬間の間を表すために、わざとリズムのシンメトリーを崩す役割で使用されている³⁰⁾。

③芝居上の沈黙や役者が動作を行うための時間の経過の

ための休符【譜例 5-1】

これは、役者が歌わずに何らかの動作をする場合に用いられる。演劇でも同じであるが、芝居を続ける上で役者は常に話し続けているわけではない。演劇のようなリアリティを求めれば求めるほど、このような時間の経過のための休符が必要になる。

一方、ぼっさ：「あまんじゃくよ」の歌詞の部分では、「×印付き音符」が使われている。【譜例 6】

これは“林オペラ”でしばしば使用される記譜法であり、打楽器などの音高を伴わないリズムだけの記譜とは異なり、中心的な音程が示されつつも、いわゆるベルカント風の発声ではない発声を求めた林の意志が現れている。これは、林が話し言葉の“ワザ”と称した「のどの奥をわずかにゴクリとさせるだけで微妙な感情のゆらぎを示す」といった日本語の独特な味わいを音楽と融合させ、その記譜法として使用したと考えられる。したがって、全くの台詞にすべきではないし、歌として明確な音程をもって歌われるべきでもない。いわば、あくまでも歌として存在するレチタティーヴォとは違い、台詞と歌の中間的位置付けと言うべき表現であり、作曲家が記譜法を通じて発声法にまで言及した例と考えることができる。

【譜例6】

9 meno mosso

ぼっさ
ンでねえ ほオ れ あまんじゃくよ

じっさ
ちようちんならば わすれとらんで
meno mosso

Cembalo

[8] レチタティーヴォ風：じっさ・ぼっさ・あまんじゃく

ここで初めてあまんじゃくが登場する。人まね上手のいたずら者という設定が、じっさとぼっさの歌を模倣することによって示される。ただし、じっさ：「やあやあ」、ぼっさ：「ホイホイ」といった掛け声的な言葉は模倣されない。そして、あまんじゃくが近づいてきたことをうりこひめに伝えるための、じっさとぼっさの呼びかけの繰り返しに合わせてオーケストラはクレッシェンドでクライマックスを迎え、オーケストラの音がカットオフとなった後、あまんじゃくが模倣した「うりこひめこよ」という声だけが響き渡る。

[9] うりこひめ・じっさ・ぼっさ

[序]の冒頭で現れた弦5部のDonEという和音が再び現れる。そして、[序]で現れたフルートの旋律を想起させる旋律が奏でられ、その中で、うりこひめの返事「はーい じっさ」「なにかの ぼっさ」が歌われる。短い6小節間という音楽は、あまんじゃくの存在を予感させるような音楽としては用いられておらず、むしろ、物語の展開の中で、うりこひめの独特の空気感を一瞬のうちに蘇られる方法として用いられている。それは、上記の6小節が終わった後にカンマ「，」が入れられていることから推察される。そして、じっさとぼっさの「きいつけろ うりこひめこ」「あまんじゃくめがやってきよるで」「戸をびっしりしめとくんだで」という言葉が、*piu mosso*の中、五音音階を使って歌われる。

[10] うりこひめ・じっさ・ぼっさ

冒頭の2小節は、うりこひめが「あまんじゃくって なんかのじっさ」という言葉を、五音音階で歌う。その後[9]の最後の2小節と同様に、*piu mosso*となり、4小節間で「さとのものにわるさする……」といったあまんじゃくを説明する言葉が五音音階を使って歌われる。そして、直ぐにゆっくりとしたテンポ(四分音符=60~72)

となり、うりこひめの「おらをつれてこうとするんかえとのさんみてえに」という言葉が五音音階で歌われる。そして、テンポをそのままに、ぼっさが「あえ とのさんどころでねえわさ あまんじゃくはなあ」という言葉を歌う。なお、この部分のぼっさのテンポは、先ほどの〈あまんじゃくの説明〉による注意喚起が *piu mosso* で書かれたいたのは異なり、うりこひめのテンポ(四分音符=60~72)となっていることに、注意を払う必要がある。

[11] [12] うりこひめ・じっさ・ぼっさ・あまんじゃく

弦5部のC#dim7/F#の和音のトレモロが奏され、じっさの「かぜふかすんでねえどお」(11)や、「かみなりならすんでねえどお」(12)に対して、あまんじゃくが風を吹かせたり、雷を鳴らしたりするという動きがセットになっている。あまんじゃくの動作には、大太鼓及びサスペンデッド・シンバルのクレッシェンドの後、フルート、オーボエ、クラリネット、ホルンの管楽器が *tutti* で加わる。そして、じっさが「なんでんひとのさかきましよるひねれもんよ」という言葉がEm/F#という和音の上で歌われる。

[13] うりこひめ・ぼっさ

あまんじゃくが人の逆のことばかりするということを、じっさはうりこひめに伝えたものの、うりこひめは、「でもどうしてかの そんなことしておもしろいんかの」という言葉を、うりこひめは前出のテンポ(四分音符=60~72)で歌う。

[14] [15] じっさ・ぼっさ・うりこひめ

じっさがうりこひめに対し、あまんじゃくの恐ろしさを伝える場面である。言葉の中に、「おめえみてえなかわいいこがカラコカラコ……」「せっかくおったぬのこばキリキリとひっさきよるぞ」「なげえつめできれいなこばズイコズイコとひっさきよるぞ」というような

印象的なオノマトペが用いられている。これらの言葉が、五音音階 (F#・A・B・C#・E) を用いて歌われる。

[16] うりこひめ

じっさとぼっさが出て行くと書きされた音楽を背景に、うりこひめがリズムだけが指定された言葉を発していく。これは、前述の「×印付き音符」とは異なり音程には制約がないため、極めて台詞に近いかたちでの表現が求められている。

◆ No. 3 うりこひめ・あまんじゃく

[17] 機織りの音楽に合わせて、うりこひめが歌い出す。

[18] うりこひめの機織りの歌を真似して、あまんじゃくが歌い出す。

[19] [20] [22] あまんじゃくが、「カランコカランコ……うりこひめこみてえに……」という言葉をもとに五音音階の旋律に乗せて歌われる。

[23] あまんじゃくのヴォカリーズ

ここで歌われている日本語の「ア」のヴォカリーズは、若林一郎の台本には出てこない部分である。このヴォカリーズは、「おら、あまんじゃくだもんなア」に続いている。【譜例7】

【譜例7】

あまんじゃく
だもんなア
Orch.
あまんじゃく
ア
Orch.

なぜ、台本には書かれていないヴォカリーズを林が書き加えたかについては、本人が言及したものは残っていない。日本語のリズム感や響きを重要視して書かれてきたこれまでの部分とは、明らかに質が異なるこの9小節は、「林オペラ」を上演する指揮者や歌手に問いを投げかける部分である。

この作品の構造やこれまでの林の言説から考えると、このヴォカリーズには次のような考え方を投影することができる。

①この作品は No. 4 を中心としたシンメトリックな構造をしており、No. 3 は1幕もののオペラの前半部分の終結部である。したがって、その最後の部分で歌われるヴォカリーズは、前半の場面を締めくくる役割を果たしていると考えられる。

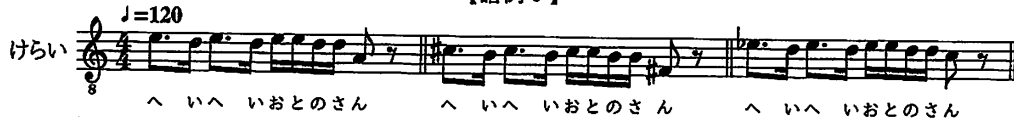
②「おら あまんじゃくだもんなア」の「ア」が *accel.* しながら6拍分伸ばされることで、自然な言葉の一部で

あった「ア」が、林が言うところの人工的なものへと変化していく。そして、急速に *rall.* した直後に、「ア」がヴォカリーズという歌になる（音楽というコードに変換される）ことにより、あまんじゃくの心情を表すための音楽に変化していると考えられる。

◆ No. 4 あまんじゃく・とのさん・けらい

[23] [24] [25] [26] ファゴットによる5小節の短い導入部に続いて、とのさんとあまんじゃくのやりとりが音程なしのリズムだけの旋律で歌われる。その後、けらいが「へいへいおとのさん もうすこしでございやす」と歌い始める。この「へいへいおとのさん」という歌には2パターンが存在する。【譜例8：1・2小節目と3小節目】

【譜例 8】



一つは、最高音と最低音が完全5度のパターン、もうひとつは、最高音と最低音が短3度のパターンである。同じ歌詞であっても、音程に違いを付けることで、歌詞の意味内容に新たなニュアンスを加えている。また、とのさんとけらいのやりとりでは、小節の途中でテンポや強弱が細かく切り替わるような指定がされており、歌詞が示す意味内容に加え、音楽だけで様々な様子を連想させることを可能にしている。

[27]あまんじゃく、とのさん、けらいによるメリスマティックなアンサンブルが展開される。続いて、「さらってくるんじゃ」「しょうちしょうち」といった音程なしのリズムだけの歌が歌われる。

[28] [29]あまんじゃくが一人で、「ああいやこういうあまんじゃく ひねくれものあまんかく」という歌詞を五音音階で歌い始め、続いて「だだよ うりこひめをさらうといやあ……」といった歌詞を、音程なしのリズムだけの旋律で歌っていく。そして、あまんじゃくがすっ飛んでいくというト書きを表す音楽が流れる。

◆ No. 5 うりこひめ・あまんじゃく

[30] [31] [32]再び機織りの音楽が流れる。機織りの音楽は打楽器だけのリズムになり、うりこひめが歌い始めるが、機織りの音が変わることに気づく。そして、あま

んじゃくの登場となる。続いて、うりこひめとあまんじゃくの間で、とのさんがうりこひめをさらいに来ると来ない、中に入る入らないで台詞のやり取りがある。

[33]あまんじゃくが「ああ、おらだましとるだな。おらあまんじゃくだもんな。でもよ、人の言うこと素直に聞かぬえうりこひめこもあまんじゃくだど」という歌詞が、五音音階で歌われる。

[34]逃げることを促すあまんじゃくと、それを拒むうりこひめの状況が、音程なしのリズムだけで表現されている。オーケストラは何度も同じ音型を何度も繰り返し、テンポが激しく速くなっていき、この場面が終了する。

【譜例 9】



◆ No. 6 うりこひめ・あまんじゃく・とのさん・けらい

[35]うりこひめから機織り機を奪ったあまんじゃくは、機織りの真似をする。ただし、うりこひめの機織りの歌「ちんからとんとん」の音価は2倍に引き伸ばされ、そこにあまんじゃくの「ちんからちんからとんとん」という歌詞が埋め込まれている。【譜例 10】

【譜例 10】



[36] [37] [38]とのさんとけらいがやって来て、機織り機に座っているあまんじゃくのことをうりこひめだと思って、さかんに話し（歌い）かける。これらのやりとりは、2倍に引き伸ばされた機織りの歌の音型が続く中で繰り返され、機織りの歌の音型と、とのさんとけらいの登場の音型が同時に演奏され、「ドジバタドジバタかみなりみてえにならすんでねえ」という歌詞を最後に音楽が止む。そして、とのさんとけらいは、戸を押し破り家の中に入る。雷鳴と稲妻があり、うりこひめだと思っ

ていた娘は振り向くと、あまんじゃくだったため、とのさんとけらいは驚いて逃げ出す。

◆ No. 7 じっさ・ばっさ・うりこひめ・あまんじゃく

[39] [40]とのさんとけらいが逃げる様子に合わせて、早いテンポ³¹⁾の音楽が演奏される。じっさとばっさがあまんじゃくと出くわし、うりこひめに何かしたのではと疑いをかける。それをうりこひめは否定するが、じっさとばっさは理解しようとしなない。

この場面は非常に展開が早く、しかも歌詞はリズムのみが指定され、音程は与えられていない。このような記譜法は、No. 1 から No. 8 までの全ての場面で用いられている。リズムのみが指定され音程が与えられていない場合、演奏上は次の課題を解決しなければならない。

- ・最高音と最低音をどれくらいの声域（音域）に設定するか。
- ・それぞれの音符の音程をどのように設定するか。

歌詞のリズムだけが指定されているという状態は、台詞と音楽との時間的経過の整合性を作曲者が規定してい

るという状態である。しかし、その中で発せられる台詞のような歌詞のニュアンスについては、指揮者や歌手の手に委ねられている。この状態は、時間的経過を規定しているという面では音楽的であるが、歌うこと以上に様々な日本語のニュアンスを込められる点では、戯曲的であるとも言える。

[41]「E音」が8小節間連打され、あまんじゃくはその場を逃げ出し、縛られていたうりこひめが開放される。
【譜例 11】



なお、この作品はイ長調で終えることから考えると、イ長調の属音である「E音」の連打は、音楽的にも物語的にも終幕の予告をしていると考えられる。

◆ No. 8 じっさ・ばっさ・うりこひめ・あまんじゃく

[42]うりこひめは、とのさんに拐われるところをあまんじゃくに助けられたことを歌う。

[43]うりこひめがあまんじゃくとこのやりとりの本当のことを歌う。

[44]逃げていったあまんじゃくを、うりこひめは「かんにんなあ」と歌う。それに呼応して、あまんじゃくも「かんにんなあ」と返す。そして、うりこひめは「おらも少し あまんじゃくかもしれない」と歌う。このやり取りも、リズムだけが指定され、音程は与えられていない。

[45]冒頭【序】に現れた旋律が再び現れ、幕となる。

6. まとめ

本稿は、林光の様々な言説を踏まえ、オペラ『あまんじゃくとうりこひめ』という作品を俯瞰することで、記譜上の工夫と歌われる日本語に関する林の考え方を考察した。その結果、次のことがわかった。

①日本語のニュアンスと音楽との関係性についての基本的な考え方

日本語を楽譜に写しとることで咽頭や声帯の微妙な動きが失われる場合があるが、その一方で音楽という表現に日本語が変換されることにより、新たな感覚的な世界を創り出せる。

- ※参照 No. 1、No. 3：ヴォカリーズ、No. 4：同一歌詞の音程可変

②日本語のニュアンスを尊重するための休符の使い方 日本語を楽譜に写しとる際に、林ならではの休符の使い方の工夫がある。

- ・日本語の話し言葉がもつリズム感を整えるための休符
- ・感情や状況の一瞬の変化などを表す間（マ）としての休符
- ・芝居上の沈黙や役者が動作を行うための時間の経過のための休符

※参照 No. 2

③日本語のニュアンスと音程とを融合させる独自の記譜法

日本語がもつ咽頭や声帯の微妙な動きと音楽とを融合させるために「音程付き×印音符」を用い、単調な歌い方にならないように注意喚起している。

※参照 No. 2、No. 5

④台詞と音楽の時間的経過の整合を図るための記譜法

リズムのみが指定されて音程が与えられていないという記譜法が“林オペラ”では多用されている。この記譜法は、台詞と音楽との時間的経過の整合を可能にすると共に、日本語の多様なニュアンスの表現を可能にしている。

※参照 No. 1～No. 8

7. おわりに

林は、『あまんじゃくとうりこひめ』が、作曲者自身に断りなく旅一座で一風変わったかたちで上演されているという噂を聞きつけ、それを確かめるために、1974（昭和49）年8月に、札幌市立羊丘小学校を訪れている。そこで公演していた団体は、後に座付き作曲家となる「こんにゃく座」であった。

その上演を観て林は仰天したという。その当時の様子を、林は「まぎれもなくぼくの楽譜にもとづいて、だがその楽譜を書いた時の作曲者の予想を大きくこえる、というか逸脱するものが、そこにあった。」³²⁾と述べている。なぜなら、観客を喜ばせようと、数秒で済んでしまいそうな機屋の戸をとのさんとけらいがぶち破るというシーンを、時には品の悪いギャグまで混ぜ込んで見せ場を作り出していたからである。そして、さらに林を驚かせたのが、「話す」から「歌う」へ移行する際に犠牲となってきたりするものが、こんにやく座では表現されていたことである。つまり、「のどの奥をわずかにゴクリ」とさせるような微妙な声のゆらぎがそこにはあったことを意味している。さらに、No.8のうりこひめとあまんじゃくの掛け合いの「かんにんな あまんじゃく」が、西洋音楽の協和音程ではない、あえて衝突する音程で歌われていたり、西洋音楽風のヴィブラートが消えていたりすることにも驚きを覚えたようだ。

こんにやく座の『あまんじゃく……』を観た林は、これまで追いつけ追い越せで習得してきた西洋音楽の技術に封印をしてまで、観客に日本語を伝えること、そして、オペラを観に来た観客を楽しませることに傾注していた姿に心を打たれたようだ。そして、林がこの一座から読み取ったものは、芸能としての日本語オペラという側面であったと考えられる。

本稿は、筆者が『おこんじょうり』と『あまんじゃくとうりこひめ』のダブルビル(LCアルモーニカ主催：2018年1月7・8日)を三浦安浩氏の演出で指揮することとなり、その譜読みの段階で得た情報や参考とした文献などを基に、『日本語歌唱を語る観点についての一考察』の続編という位置づけで述べた論文である。〈記譜上の工夫と歌われる日本語〉という観点は、『おこんじょうり』などの“林オペラ”の作品だけでなく、日本人作曲家による他のオペラについても考察すべき観点である。引き続き、一介の日本人として日本人作曲家のオペラを語る事ができるよう、研究を進めていこうと思う。

【注】

- 1) 「日本語」「歌唱」というキーワードで、NDL-OPACでは101件の書籍が、CiNiiでは54件の論文がヒットする。(2017年12月25日現在)
- 2) 河本洋一(2006~2008) 科研費基盤研究(C)18530737『日本語歌唱における発声と発音の統合的教授法の検証的研究』
- 3) 河本洋一(2007)『日本語歌唱を語る観点についての一考察~母音の感覚の検討を通して~』音楽表現学 vol.5 日本音楽表現学会 pp.77-86
- 4) 同上書 p.85
- 5) 日本音楽表現学会では、「声のサロン」として毎年定例学

会で人間の声について議論を重ねてきた。しかし、「声=西洋の声楽」という捉え方をされることが多く、主に発声法やその指導法に関する議論が中心となる傾向にあった。そこで、河本のコーディネートにより、2017年度より、「声=声楽」ではなく、多様な声そのものの存在に焦点化した議論を試みた。これは試みではあるが、人間の声について、捉えるための様々な観点を提示するという方向性に転換された。

- 6) 山田耕作が唱えた理論名として「一音符一語主義」が慣用されるが、正しくは「一音符一音節」である。
- 7) 井上宏之(2003)『日本の声楽作品における日本語の問題~團伊玖磨の作品を中心に~』人文論究 関西学院大学人文学会 p.133
- 8) NHK人間大学テキスト 團伊玖磨『日本人の西洋音楽異文化との出会い』(1997)日本放送出版協会 p.122
- 9) 團伊玖磨・小泉文夫(1976)『日本音楽の再発見』講談社 pp.144-155
- 10) 林光(1990)『日本オペラの夢』岩波新書 p.62
- 11) 林光『あまんじゃくとうりこひめ~若松一郎の台本に寄る一幕のオペラ~』(1978)全音楽譜出版社 p.11 音高が明示された6つの八分音符(あ・ま・ん・じゃ・く・よ)の棒の部分に×印が付記されている。この記譜法は、『おこんじょうり』では多用されている。
- 12) 林光(1990)『日本オペラの夢』岩波新書 p.51
- 13) 林光(1990)『日本オペラの夢』岩波新書 p.52
- 14) 林光『あまんじゃくとうりこひめ~若松一郎の台本に寄る一幕のオペラ~』(1978)全音楽譜出版社 楽譜には「遠くから」(p.49)、台本には「遠くに向かって」(p.56)という指示がある。
- 15) 同上書P.11では、「べつの場所で」という指示が書かれているが、具体的な場所は示されていない。
- 16) 林光(1990)『日本オペラの夢』岩波新書 p.55
- 17) 林光(1990)『日本オペラの夢』岩波新書 p.148
- 18) 池田悠子(2000)『やさしい日本語指導5』音韻/音声 p.82
- 19) 林光(1990)『日本オペラの夢』岩波新書 p.148
- 20) 同上書 p.150
- 21) 同上書 p.59
- 22) 同上書 p.59
- 23) 同上書 p.63
- 24) 生前書き残した文章から、林は「コトバ=言語」という捉え方をしていることがわかる。林は「コトバ」という表記の仕方を好んで使用した。
- 25) 林光(1990)『日本オペラの夢』岩波新書 p.62
- 26) 同上書 p.62
- 27) 同上書 p.62
- 28) 林光(1974)『エンビ服とヒッピー風 林光音楽エッセイ集』晶文社 p.57
- 29) 同上書 p.60
- 30) 林光(1990)『日本オペラの夢』岩波新書 p.63
- 31) ボーカルスコア(全音楽譜出版社)では、テンポは四分音符J=160とされているが、レンタル楽譜のスコアではJ=200とされており、食い違いがある。
- 32) 林光(1990)『日本オペラの夢』岩波新書 p.135