

歌声と声色

— 『黙阿彌オペラ』の一考察 —

坂本 麻実子

Voice and Voice Impersonation
— on INOUE Hisashi “Mokuami-Opera” —

Mamiko SAKAMOTO

E-mail msakamot@edu.toyama-u.ac.jp

キーワード 井上ひさし、黙阿彌オペラ、河竹黙阿彌、歌舞伎、オペラ。

Key words INOUE Hisashi, Mokuami-Opera, KAWATAKE Mokuami, Kabuki, Opera

はじめに。

筆者は、音楽学の立場から、井上ひさし（1934-）の舞台作品における歌の活用に関心を持ち、歌の視点から井上戯曲を読み解く作業を行っており、『國語元年』に続いて（坂本2003）、今回は時代設定が『國語元年』とも部分的に重なる『黙阿彌オペラ』（井上1998）⁽¹⁾を取り上げる。『黙阿彌オペラ』（全二幕六場。音楽担当 宇野誠一郎）は、幕末から明治にかけて、江戸歌舞伎の最後の栄光を担った狂言作者の河竹黙阿彌（劇中の名は新七であるが、本稿は黙阿彌で通す。1816-1893）の評伝劇で、時代設定は嘉永6年（1853）から明治14年（1881）までである。

歌の視点から『黙阿彌オペラ』を読むには、歌舞伎、オペラ、日本における西洋音楽の導入という3本の音楽・芸能史の流れを意識する必要がある。一つめの歌舞伎に関しては、黙阿彌が、『三人吉三廓初買（三人吉三）』（1860）、『青砥稿花紅彩画（白浪五人男）』（1862）、『天衣粉上野初花（河内山）』（1881）などの傑作を書き、創作の絶頂期から引退するまでの時期である。『黙阿彌オペラ』では、黙阿彌の代表作『三人吉三』をはじめ、歌舞伎の名せりふを聞かせる場面が4回ある（表1-A）。二つめのオペラに関しては、（58頁に続く）

表1. 『黙阿彌オペラ』で使用される歌舞伎のせりふ、オペラの aria、劇中歌一覧

A. 歌舞伎のせりふ（〔 〕内は演唱者）

- ① 瀬川如阜『与話情浮名横櫛（切られ与三）』より「エ、ご新造さんへ、おかみさんへ」〔五郎蔵、とら〕
(22-23頁)

- ② 河竹黙阿彌『都烏廓白浪（忍ぶの惣太）』より「殺すも因果、殺さるるも因果」〔円八〕 (46頁)
- ③ 河竹黙阿彌『三人吉三廓初買（三人吉三）』より「月も朧に白魚の」〔五郎蔵、久次、円八、孝之進、黙阿彌〕 (94-95頁)
- ④ 河竹黙阿彌『天衣粉上野初花（河内山）』より「やあ、いか様にしらを切らるゝとも」〔おみつ〕 (193-194頁)

B. オペラの aria

- ① ヴェルディ Verdi, Giuseppe『椿姫 La Traviata』より「乾杯の歌 Brindisi」 (108頁)
- ② ベッリーニ Bellini, Vincenzo『ノルマ Norma』より「清らかな女神よ Casta Diva Che Inargenti」 (112頁)
- ③ ロッシーニ Rossini, Gioacchino『セヴィリアの理髪師 Il Barbiere di Siviglia』より「今の歌声は Una Voce Poco」 (144頁)

C. 劇中歌（〔 〕内は歌唱者）

- ① 「花火の歌」〔おせん〕 (72頁)
※『黙阿彌オペラ』のオリジナルソングか。
- ② 「月も朧に」〔おせん。バックコーラス 五郎蔵、久次、円八、孝之進、おみつ、黙阿彌。ピアノ 陳青年〕 (173-177頁)
※歌詞は黙阿彌の『三人吉三』（表1-A③）より。旋律はビゼー Bizet, Georges『カルメン Carmen』より「ハバネラ Habanera」。

黙阿彌より3歳上の作曲家のヴェルティ（1813-1901）か、黙阿彌に劣らず旺盛な創作力をもって、『椿姫』（1853）、『運命の力』（1862）、『アイダ』（1871）などの傑作を書き、イタリアのロマン派オペラの黄金時代を築いた時期である。『黙阿彌オペラ』では、ヴェルティの代表作『椿姫』をはじめ、イタリアオペラの名アリア3曲をオルゴールで聞かせる（表1-B）。三つめの日本における西洋音楽の導入に関しては、『黙阿彌オペラ』の作者は、おせんという、黙阿彌が親代わりになって面倒を見ている娘を登場させ、次のような音楽人生を創作した。すなわち、おせんは、柳橋のお酌であったが、パリ万国博覧会（1867）に幕府の使節団とともに渡欧させられたのを機にオペラ歌手になる。その後、明治12年（1879）に文部省に創設された音楽取調掛に採用され、今度は唱歌教育の実施に向け、アメリカに留学させられる。このおせんの物語は、前述の歌舞伎とオペラの2つの歴史の流れを交錯させる役割を担っている。『黙阿彌オペラ』では、おせんに、渡欧以前に1曲、オペラ歌手になって帰国後に1曲、合計2曲歌わせている。

歌舞伎の七五調のせりふは、歌うように語られるか、もちろん、歌ではない。また、オルゴールのアリアは、オペラ歌手の声の質まで再生できない。したがって、『黙阿彌オペラ』で劇中歌と言えるのは、おせんが歌う次の2曲（タイトル記載なし）だけである。1曲めは江戸の俗曲調の歌で、本稿では、「花火の歌」と呼ぶ（第三幕。72頁）。「花火の歌」は、テキストに明記されていないが、『黙阿彌オペラ』のオリジナルソングと思われる。2曲めは、本稿では「月も朧に」と呼ぶ（第五幕。173-177頁）か、『三人吉三』のお嬢吉三の名せりふ「月も朧に白魚の」を、ヒゼー（1838-75）作曲のオペラ『カルメン』（1875）のアリア「ハハネラ」の旋律にのせて、ピアノ伴奏で歌うものである。「月も朧に」では、『黙阿彌オペラ』の登場人物たちも、おせんの歌のハックコーラスを担当する（以上表1-C）。そして、おせんたちが「月も朧に」を歌うシーンが、『黙阿彌オペラ』の最大の見せ場である。

ところで、表1-Aの歌舞伎のせりふは、歌舞伎役者ではなく、江戸の庶民たちが歌舞伎役者をまねて語る設定になっている。また、表1-Bのアリアを演奏するのは、オペラ歌手ではなく、オルゴールという名の自動演奏装置である。つまり、『黙阿彌オペラ』は、歌舞伎のせりふも、アリアも、本物ではないものを聞かせる。また、表1-Cの「花火の歌」は江戸の俗曲ではなく、それに似せた現代の創作曲と見られる。「月も朧に」になると、歌舞伎のせりふとは言えないし、オペラのアリアとも言えない歌である。しかし、『黙阿彌オペラ』では、本物ではないせりふや歌が生き生きとした魅力を放っている。それはなぜなのか。

日本には、歌舞伎役者の口跡をまねる「^{コソコソ}声色」という芸があり、声色は、「録音技術なき時代の、音の複写装置」（加藤1965-184）でもあった。「声色屋」という芸人がいて、『黙阿彌オペラ』の登場人物たちのように、歌舞伎見物なそ高根の花と思っている貧しい庶民の需要にこたえていた。また、声色は、『黙阿彌オペラ』の登場人物たちが好んでやるように、

素人の余興としても人気があった。声色は、今日でも「声帯模写」の名で続けられている。日本人は、声色に、「絶対に本物になり得ないといったことを前提として」「永遠の近似値を追う」（尾崎1971-223）という独特の興味と存在価値を見だし、声色を演じてきた。オルゴールも、音の複写装置であり、人間の声を完全には再現できなくても、オルゴール自体の音色が好まれている点では、声色と似ている。「月も朧に」も、黙阿彌の作詞、ヒゼーの作曲による一種のアリアではあるが、ベル・カント Bel Cant 唱法によるオペラ歌手の声色という見方もできる。『黙阿彌オペラ』は、日本人が愛好した声色をよりどころにして、本物ではないせりふや歌を活用し、豊饒な音空間を作り上げているのである。

「月も朧に」は、歌舞伎の側から見ると、オペラ風の声色である。しかし、オペラの側から見ると、歌舞伎趣味のアリアである。このように両義的な「月も朧に」は、西洋音楽の導入により、日本の歌舞伎の価値観が大きく揺らいた時代を扱う『黙阿彌オペラ』のテーマソングにふさわしい。そこで、「月も朧に」が内包している日本人と西洋音楽の問題から、江戸から明治への時代の連続性、あるいは非連続性について考察することで、『黙阿彌オペラ』という作品を理解するための歌の重要性を検証したい。なお、本稿における『黙阿彌オペラ』からの引用は新潮文庫本に基づき、（ ）内に引用頁を記す。

1. 声色を遣う快感

『黙阿彌オペラ』の登場人物たちは、黙阿彌以外は貧しい庶民であるか、彼らか好んで声色を遣うのは、声の複写技術を駆使しながら、歌舞伎の世界のスーパーヒーローと現実のちっぽけな自分との落差を限りなく縮めていく快感がたまらないからだろう。特に彼らか好むお嬢吉三の名せりふ「月も朧に白魚の」については、表1-AとCに示すように、まず、歌舞伎役者の声色で聞かせ、次に、オペラ風の声色で（つまり「月も朧に」を歌うことで）聞かせている。

五郎蔵は、せりふを語る前に、口まねて「コーン」という時の鐘を入れ、春の夕暮れの雰囲気作りから始めている。すると、鐘の音が消えるまでの時間待ちをしている五郎蔵のすきをつけて、久次、孝之進、円八の「科白の追剥ぎ野郎」（94頁）たちか、「月も朧に白魚の」から「時帰る川端で」まで、一句ずつ、矢継ぎ早にせりふを語り、五郎蔵に一句も渡さない。さすがに、円八か気の毒かって「みんなて一つに気を寄せてやりましょうよ」と提案し、「思ひかけなく手に入る百両」のせりふは、黙阿彌も含めて5人で唱和し、五郎蔵も機嫌を直している（94-95頁）。

このように、江戸の庶民を酔わせるせりふを書く黙阿彌は、「江戸の言葉か西洋の節にのるとは思えない」（172頁）と断言する。確かに、「ハハネラ」の旋律は、お嬢吉三の江戸言葉ではなく、カルメンか歌うフランス語の抑揚やリズムを最大限に生かすべく、ヒゼーが作曲したものなので、黙阿彌か言うのはもっともである。しかし、おせんは「おしさん（＝黙

阿彌)の科白はオペラにのります」(173頁)と主張する。実際、おせんが歌う「月も朧に」は、少なくとも、その場に居合わせた『黙阿彌オペラ』の登場人物たちを納得させる出来であった。おせんは、旅回りの女形であるお嬢吉三を、ジブシー女のカルメンに見立てて歌い、あたかも、黙阿彌が書く白浪物の主人公たちが、「太く短く生きてやれと一気に別世界へ跳ぶ」(92頁)つもりで悪の世界に走るように、江戸と西洋の間の壁を、持ち前の歌唱力を使って飛び越えてしまったのであった。

おせんの歌声に、さっそく、五郎蔵、円八、久次、孝之進の4人の声色好きが反応し、おせんのバックコーラスを担当して「百両」と合いの手を入れる(174、177頁)。次に、「百両」のバックコーラスに加わるのは、おせんの義姉で、やはり声色好きのおみつであった。彼らは、「新ちゃん、いい気分だぜ。」(五郎蔵)、「おみっちゃんも唄ってますよ。」(円八)、「ほんと、簡単なんだよ。」(久次)、「ただ、百両、と云えばいいのだ。」(孝之進)、「ほら、くるせ、くるせ、くるせ。」(五郎蔵。筆者注。バックコーラスが「百両」と歌う出番がくるという意味である)(以上、176-177頁)と口々に誘えば、黙阿彌も、「百両」のバックコーラスに「つい加わってしまう」(177頁)。こうして気分良く歌い終えたのち、「一同、自分たちがやってしまったことに呆然、しばらく立ち尽くしている」(177頁)。黙阿彌たちもまた、ひいき役者にかけ声を発する見物衆のように、「百両」と声をかけた勢いで、おせんと一緒に、江戸と西洋の間の壁を飛び越えてしまったのであった。

それでも、五郎蔵には、「慣れちまえばピアノの音ってのも悪くねえや」(177頁)と言って、ピアノを伴奏した陳青年に心づけを渡すような呑気さがあった。しかし、黙阿彌は五郎蔵よりも複雑な心境であり、「(江戸の言葉と西洋の節は)たまたま合っただけだとおもう。」(178頁)と負け惜しみを言う。そのため、おせんには「そのたまたまがしはしばあるのよ」(178頁)と言われ、五郎蔵には「河竹新ちゃんの負け戦さ」と囁かれる始末で、黙阿彌は「口を『へ』の字に固く結んでいる」(178頁)。しかし、黙阿彌は、なぜ、負け惜しみを言ったのだろうか。黙阿彌は、実は、「月も朧に」に対して、意外と抵抗感をもっていない自分に気づいている⁽²⁾。「江戸の言葉」と「西洋の節」は相容れない関係であっても、一度、歌ってし

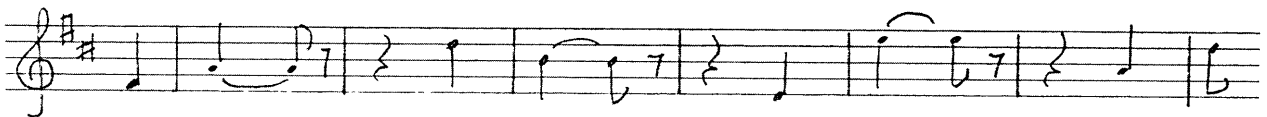
まえば、両者は、五郎蔵の言葉を借りるなら、「そう六ヶ敷く出ねえで、うまくごちゃまかして」(172頁)、「月も朧に」のようなごった煮を作ってしまう。それほど融通無碍な歌の力に後押しされ、黙阿彌は「百両」と声を発していた。ただし、辛うじて「たまたま合っただけ」と言った黙阿彌は、五郎蔵とは異なり、「江戸の言葉」と「西洋の節」の間に生じるはずの摩擦さえ、なかったことにしてしまうほどの歌の魔力をも、直感的に悟ったのではないか。

2. 「月も朧に」の歌詞と旋律の関係

『黙阿彌オペラ』のテキストは、「月も朧に」の歌詞を掲載していても、楽譜を欠いている。楽譜が入手できないことは、本稿のように、歌の視点から『黙阿彌オペラ』を読むには情報不足であり、頭の痛い問題である。一般の読者にとっても、文庫本で5頁に及ぶ「月も朧に」の歌詞(173-177頁)を読んだだけでは、舞台での歌唱シーンを想像するのは難しいだろう。まして、ビゼーの「ハバネラ」の旋律を知らなければなおさらである。それでも、筆者は、「月も朧に」の原曲である「ハバネラ」の楽譜(本稿は Alkor 版を使用する)を参照し、「月も朧に」の歌詞(お嬢吉三の「月も朧に白魚の」の一連のせりふ)と旋律(「ハバネラ」)の関係を検討し、江戸の言葉を西洋の節にどのようにのせているかを明らかにしたい。

「月も朧に」について、おせんは「新七おじさんの科白はオペラにとっても合うんですよ」(168頁)と言うが、実際には、「ハバネラ」の旋律の長さや音符の数に合わせるために、お嬢吉三のせりふの方をカットしたり、新しい言葉を加えたり、一部改変するなどの調整をしなければならない。

「月も朧に」の第1節では、「月も朧に白魚の／簪も霞む春の空／つめたい風もほろ酔ひに／心持ちよくうかうかと」のせりふは、そのまま、「ハバネラ」の旋律に当てはめている。しかし、そのあとに、お嬢吉三のせりふにはない「はる、はる、はる、のよ(春、春、春の夜)」という言葉を加えている(楽譜1)。それに続くお嬢吉三のせりふは、一部手直して「ハバネラ」の旋律に当てはめている。すなわち、「浮かれ鳥の(「月も朧に」では「が」)只一羽／時に帰る川端で(「月も朧に」では「川辺で」)／棹の雫が濡れ手で粟(「月も朧に」



(おせん) は る ——— は る ——— は る ——— の よ
(五郎蔵) オッいいねえ。(円八) エゝ合ってますねえ。(久次) みごとびったり。(孝之進) まるで詠らえたようだの。ⓐ

(カルメン) l'a- mour / l'a- mour / l'a- mour / l'a- mour /

楽譜1. 「月も朧に」と「ハバネラ」①春／恋

ⓐ 五郎蔵、円八、久次、孝之進のせりふは、おせんが歌っている最中に入れる。

では「粟の」の部分である。しかし、次の「思いがけなく手に入る百両」のせりふは、「思いがけなく手に入る」がカットされ、「百両」の部分だけ、五郎蔵たちのバックコーラスが担当する（楽譜2）。それに続く「ほんに今夜は節分か」は、おせんのために「節分かしら」と女性の言葉使いに改めている。次の「西の海より川の中／落ちた夜鷹は厄落し／豆沢山に一文の／銭と違って金包み」のせりふはカットされ、「ほんに今夜は節分かしら」から一飛びに「春から縁起がいいわえ」について第1節を終える。なお、第1節で省略された「西の海より川の中」から「銭と違って金包み」までのせりふは、第2節の歌詞として使われる。続いて、「はる、はる、はる、のよ」と「ほんに今夜は節分かしら／春から縁起がいいわえ」の部分が第2節でも使われ、2度繰り返されて「月も朧に」は終わる。

「はる、はる、はる、のよ」と「春から縁起がいいわえ」の部分は、「月も朧に」の中でも聞かせどころと言ってよい。

まず、「はる、はる、はる、のよ（春、春、春の夜）」の部分は、「ハハネラ」では、カルメンにとって最も重要な言葉で

ある「恋 L'amour」を4回続けて歌っている。「月も朧に」では、「ハハネラ」の「恋 L'amour」を、その発音 [amuːr]、なかでも「a」と「u」の母音を生かし、同時に、節分という時節を生かすため、「春」([haru])という言葉に置き換えている（楽譜1）。ただし、「はーるー」と歌うだけではいかにも間延ひして聞こえるので、おせんが歌っている間、バックコーラスが、「オッいいねえ」（五郎蔵）、「エゝ合ってますねえ」（円八）、「みことびったり」（久次）、「まるで誂えたようたの」（孝之進）と、次々に言葉を発して単調に陥らないように工夫している。なお、第1節、第2節とも五郎蔵が「ほら、くるせ、くるせ、くるせ」と言っているのは、バックコーラスが歌う「百両」の出番かくるという意味である。

「思いがけなく手に入る」を省略し、バックコーラスが「百両」とだけ歌う部分は、「ハハネラ」では、カルメンを取り囲むたはこ工場の女たちや兵隊たちから成るバックコーラス「（カルメンに惚れられたら）あぶないよ Prends garde à toi」の旋律を利用したものである（楽譜2）。ただし、「ハハネラ」では混声4部合唱であるか、「月も朧に」では斉唱である。「月

(六人) ① ひゃ く りよ う

(たはこ工場の女たち) Prends garde à toi

(兵士たち) Prends garde à toi

(兵士たち) Prends garde à toi

楽譜2. 「月も朧に」と「ハハネラ」②百両/あぶないよ

① 『黙阿彌オペラ』の登場人物である五郎蔵、円八、久次、孝之進、おみつ、黙阿彌（新七）の六人を指す。

(おせん) はるかからえんぎがいわえ
 (カルメン) Mais si je t'ai-me, si je t'ai-me prends garde a toi /

楽譜3. 「月も朧に」と「ハハネラ」③春から縁起がいいわえ/あたしに惚れられたらあぶないよ

① 「月も朧に」は、「ハハネラ」の旋律を若干改変し、前打音風にAの音を加えて「いいわえ」のせりふを当てはめている。

も臙に」は、『カルメン』のキーワードである「恋」を、『三人吉三』のキーワードである「金」へ巧みに変換して作曲をしていることがわかる。

「春から縁がいいわえ」の部分は、お嬢吉三のせりふ「こいつあ春から縁起がいいわえ」のうち、冒頭の「こいつあ」をカットしている。お嬢吉三のせりふを全部「ハバネラ」の旋律に当てはめようとすると、音符の数が足りないので、おせんが女性であることから、「こいつあ」をカットしたと考えられる（楽譜3）。「ハバネラ」の旋律は、カルメンが歌う「あたしに惚れられたらあぶないよ」のうち、最後の「あぶないよ Prends garde à toi」にクライマックスが来るように作られている。したがって、「ハバネラ」の旋律をなぞって歌う「月も臙に」でも、「縁起がいいわえ」のうち、「いいわえ」の部分が歌の決めどころになっている。「こいつあ」をカットしたことで、お嬢吉三のせりふは、うまく配分できた。ただし、「月も臙に白魚の」のせりふは、生娘姿のお嬢吉三が本来の男の声で語り、お嬢吉三の倒錯的なエロチシズムを声で表現するための大事な部分である。しかし、「こいつあ」の部分のカットしたことで、両性具有的なお嬢吉三のせりふは、女性であるおせんのアリア「月も臙に」に転生したのである。

3. 江戸のプリマドンナの運命

『黙阿彌オペラ』のヒロインで、「月も臙に」を歌うおせんは、伝統邦楽の豊かな素養をもつ、江戸のプリマドンナである。その点で、おせんは、東京音楽学校を卒業してドイツに留学し、ブッチーニ Puccini 作曲のオペラ『蝶々夫人 Madama Butterfly』(1904) を得意とした三浦環 (1884-1946) のような明治のプリマドンナとは異なる。

『黙阿彌オペラ』の設定では、「花火の歌」を歌うおせんは、慶応2年(1866)、16歳のときには、「声がいい上に、三味線もお上手」(74頁)と柳橋では評判であった。その翌年(1867)、17歳の正月に、幕府のパリ万国博覧会使節団に同行して渡欧し、当地でオペラに目覚め、パリのペルジュール座に半年間出演した(115-116頁)⁽³⁾。おせんは、パリ万博の日本館のコンパニオンに必要な邦楽の才があったために、オペラと出会えたのであった。そして、おせんは、「いい科白が聞きたい」、「耳にこころよい言葉で心の按摩にかかりたい」(181頁)という見物衆が役者を支えている歌舞伎とのアナロジーによって、「いい唄が聞けたら死んでもいい」(182頁)という見物衆が歌手を支えているオペラを理解している(182頁)。邦楽の素養があるおせんは、西洋音楽に対するコンプレックスをもっていないし、オペラへの理解も早いのである。

おせんは、明治5年(1872)11月、22歳のときに帰国した(109頁)。しかし、江戸から明治に変わって間もない日本では、おせんはオペラ歌手としては認められず、所詮、「フランスおせん」と呼ばれ、洋行帰りと珍しがられる芸者にすぎなかった。そこで、おせんは、帰国した翌月の12月には、横浜のゲイテイ座に赴き、オペラ歌手として再起をかける(144頁)。まもなくオーストラリアのヴァーノン一座に引き抜かれ、7

年もの海外巡業に出る(152頁)。したがって、おせんは、ヴェルディが活躍する19世紀半ばのヨーロッパの一流オペラ劇場の専属歌手ではなく、太平洋諸国を巡業するオペラ歌手であり、多少とも歌えるなら東洋人を雇うのも厭わないような旅回りのオペラ一座の歌手であった。「月も臙に」も、おせんにとっては、「シドニーで、ホンコンで、サンフランシスコで、そして巡業地への行き帰りの船の上で」(173頁)口ずさむ望郷の歌であった。

おせんは、明治12年(1879)、29歳のときに2度目の帰国をした。当時の日本は文明開化に必死だったので、おせんは、今度は、オペラが歌えるほどの最先端の洋楽人として扱われた。ただし、日本で本格的なオペラを上演するには時期尚早であった。明治政府がおせんをアメリカに留学させるのも、唱歌教育の視察と準備のためであった。しかし、明治政府の派遣留学生は、「月も臙に」を歌うような芸人であってはならなかった。したがって、おせんは、柳橋芸者でもなく、ヴァーノン一座のオペラ歌手でもなく、文部省の音楽取調掛員という公人の肩書で留学する。このようにしておせんを留学させた音楽取調掛が、明治20年(1887)には東京音楽学校として開校し、三浦環をはじめ、優秀な生徒を次々と欧米諸国に留学させ、日本の音楽界のエリートを養成していく。しかし、『黙阿彌オペラ』の作者は、おせんの帰国を明治15年(1882)、32歳の秋と設定した(190頁)。したがって、黙阿彌が引退する明治14年以後になるので、アメリカ留学後のおせんの物語は、『黙阿彌オペラ』には記述されていない。むしろ、柳橋出身の江戸のプリマドンナとして「月も臙に」を歌い終えると、アメリカ留学という設定で、おせんは舞台から退場させられた。『黙阿彌オペラ』の作者は、明治政府の派遣留学生よりも、フリーの芸人と西洋音楽の関係の方に親しみを感じているのではないか。

4. 「月も臙に」と浅草

江戸時代、黙阿彌が座付作者をしていた河原崎座、中村座、市村座の3つの芝居小屋があった猿蓑町も、おせんが座敷に出ていた柳橋も、現在の東京の浅草界隈にあった。明治以後も、浅草は、演芸場や映画館が集まる興業街であった。また、浅草は、大正時代の「浅草オペラ」に象徴されるように、日本における西洋音楽の大衆化の拠点でもあった。実は、『黙阿彌オペラ』の作者も、昭和30年代初めの一時期、浅草のフランス座というレビュー劇場の文芸部に働いており、そこで多くの作劇術を学んだという(桐原2001 10,345)。「月も臙に」は、浅草という江戸時代から大衆芸能が盛んな町から生まれた歌である。そして、「月も臙に」は、浅草が育んだ芸能の中でも、「色物」の系譜に連なるのではないかと筆者は考える。

色物とは、主流に対して色を添えるものという意味で、寄席の演目のうち、落語や講談や漫才以外の、雑多な芸を指す言葉である。また、「色」には、「声色」や「音色」のように、音調や響きという意味があるので、色物は、音曲、曲芸、物まね、奇術のように、声や楽器を活用して客を楽しませる。

その色物の世界には、和洋の音楽のミスマッチというアイテアと、和洋の楽器を自在に扱えるだけの演奏技術を駆使し、日本の民謡や浪曲と西洋のオペラやジャズを合体させてしまう音楽グループがいる。彼らは、今日に至るまで、「〇〇ホーイズ」とか「〇〇フラサーズ」のような名前で寄席に出演している。

そのような音楽グループの第1号で、浅草で活躍した「あきたたほういす」という4人組は、昭和14年（1939）4月に「珍カルメン」という歌をレコード化した。「珍カルメン」は、表1-Aにもある歌舞伎の『切れ与三』とオペラの『カルメン』を合体させている。すなわち、「珍カルメン」は、有名な「源氏店」の場の与三郎のせりふ「お釈迦さまでも気がつくめえ」を、『カルメン』の「ハハネラ」の旋律にのせて歌う。つまり、お富に未練のある与三郎を、カルメンに未練のあるドン・ホセに見立てており、その点で、「珍カルメン」は、「月も朧に」と同じ趣向ながら、男性のアリアになっている。さらに「珍カルメン」は、『カルメン』の前奏曲や「闘牛士の歌」を取り入れたり、闘牛士と牛の乱闘シーンを声帯模写で聞かせたり、盛りだくさんにサービスしている。この「珍カルメン」は、「月も朧に」の背後に広がる色物の世界を教えてくれる歌である。

「珍カルメン」は、「月も朧に」に先行して、声色という日本の声の物まね芸の伝統の延長上に、オペラをうまく軟着陸させた。しかし、明治以後の日本では、歌舞伎とオペラをこった煮にしてしまうような、ソフィスティケートされたユーモア感覚は、不当に低く評価され、演芸場の「お笑い」の世界

に押し込められてしまった。

日本の洋楽界のエリート養成を目指した東京音楽学校が、浅草の町を見下ろすように、上野の高台に建てられたのは象徴的である。東京音楽学校は、開校当初から意図的に伝統邦楽を取り除いた土壌に、西洋音楽を移植しようとした。したかつて、声楽専攻生ならば、おせんのように唄や三味線を仕込まれることなく、直接、オペラのアリアを学ぶ。しかも、日本語訳を用いる浅草オペラとは異なり、『椿姫』ならイタリア語、『カルメン』ならフランス語というように、原語歌唱を当然のこととする。しかも、東京音楽学校で学ぶだけでは、オペラは極められないと考えられていたため、生徒たちは、本物のオペラの歌声を求めて、ヨーロッパ諸国に留学していった。

日本には、西洋音楽の導入をめくって、一方には、浅草の芸人がいて、「絶対に本物になり得ない」ことを前提とし、「永遠の近似値を追求」ことを誇りにして声色芸を磨いていた。もう一方には、上野の東京音楽学校に学ぶ生徒がいて、「絶対に本物になり得ない」を禁句とし、「永遠の近似値を追求」レベルに甘んじることは背徳行為と心得て、本物の歌声を身につけようと留学した。その結果、江戸の残滓の残る浅草のオペラには卑近な笑いが生まれ、江戸と断絶した上野のオペラには焦燥感がつきまとう。『カルメン』の「ハハネラ」で、「L'amour est un oiseau rebelle」(恋は手に負えない小鳥)を、「ラ、ムーレ、タ、ノワソ、ルベル」と、フランス語の発音をリエゾンまで忘れずにカタカナで表記している楽譜を見ると(楽譜4)、日本人は、本物の西洋の歌声を求めている

Allegretto quasi Andantino [♩ = 72]

est un oi-seau re-bel-le, Que nul ne peut ap-pri-voi-ser. Et c'est
レ タノワソルベルレ クニルヌル ス プ タ プリ ヴォワゼ エセ

楽譜4. 「ハハネラ」

フランス語の発音をカタカナで表記している。

(『新編世界大音楽全集 声楽編17』156頁より 東京 音楽之友社、1989)

つもりで、実は声色を遣っているのではないかと考えさせられる。

以上、「月も朧に」の視点から考察してみると、『黙阿彌オペラ』とは、日本人の歌声のアイデンティティの危うさを告発する音楽劇と言えるだろう。

注.

- (1) 『黙阿彌オペラ』は、こまつ座第35回公演として、1995年1月31日から2月3日まで、東京・渋谷のシアターコクーンで初演された。栗山民也が演出し、黙阿彌は辻萬長、おせんは島田歌穂が演じた。再演も行われており、本稿は、こまつ座第57回公演より、2000年10月27日、NHK衛星第2で放送されたものを参考にした。
- (2) 参考までに、2000年のこまつ座第57回公演の『黙阿彌オペラ』では、明治14年12月2日夜、黙阿彌がおせんの置いていったオルゴールに聞き入る場面において、オルゴールのアリアは、テキストに記された『ノルマ』の「清らかな女神」(199頁)から、『カルメン』の「ハバネラ」、すなわち「月も朧に」の原曲に改められ、おせんを偲ぶ気持ちの方がより強調されていた。しかも、黙阿彌は、「ハバネラ」の旋律を「テントンシャン」と口三味線で口ずさんでいた。
- (3) 実際に、パリ万博会場の日本館において、「お三味線やお唄をお聞かせしたり、踊りをお見せしたり」(97頁)した柳橋の芸者衆(宮岡1978 29-36)がいた。あるいは、同じくパリ万博で渡欧し、「ゲイシャ劇」なる多分にきわもの的なオペラの人気に乗じてヨーロッパ各地を巡業した烏森の芸者衆(宮岡1978 87-99)がいた。このように、渡欧し、巡業する芸者衆がおせんに投影されている。

引用文献

あきれたほういず

1993 『ほういず伝説』(CD) 東京 ビクターエンタテインメント、VICL-430。

井上 ひさし

1998 『黙阿彌オペラ』新潮文庫、東京 新潮社。

尾崎 秀樹

1971 「色物の世界」芸能史研究会編『日本の古典芸能』第9巻所収、東京 平凡社、222-234頁。

加藤 秀俊

1965 『見世物からテレビへ』岩波新書、東京 岩波書店

桐原 良

2001 『井上ひさし伝』東京 白水社

坂本 麻実子

2003 「唱歌から読む『國語元年』」『桐朋学園大学研究紀要』第29集掲載予定(11月)、印刷中。

宮岡 謙二

1978 『異国遍路旅芸人始末書』中公文庫、東京 中央公論社。