

【論文】

日中両国の戦後のオペラ作品におけるオペラの美学とその差異
—《夕鶴》と《白毛女》の比較を通して—

Operatic aesthetics and its differences in post-war operas in Japan and China
: A comparison of *Yuzuru* and *The White Haired Girl*

阮 欣欣
Ruan Xinxin

1. はじめに ——問題の所在——

日本と中国は同じ東アジアの国で、文化的にも多くの共通点がある。近代化の中でオペラを西洋から受容したことも共通している。しかし、両国の西洋オペラに対する受け入れの現状は大きく違っている。

例えば、中国のオペラの歌唱法は中国戯曲と地方民謡の歌唱法が継承された上で、西洋のベルカントの発声方法も加えて形成されていた。一方、日本のオペラの歌唱法は西洋のベルカントがストレートに受容されている(中間 2012, 5-9)。

また、日本と中国の首都の劇場のオペラ上演データ¹を見ると、日本では西洋オペラが全体に占める割合が大きく、日本のオペラの上演は非常に少ない。中国では、逆に中国のオペラが西洋オペラより、全体に占める比率が高い。このことから日本の観客が中国の観客より西洋オペラに対する受け入れ度が高いことが明らかとなる。こうした現象は、両国の音楽美学思想、音楽教育、政治的傾向、民族的特徴、社会の発展状況、歴史文化と哲学思想等に起因する可能性が指摘されている(孫 2017, 7)。

しかし、日中両国のオペラ受容の背後にあるオペラの美学の比較に関する研究は非常に少ない。また、本研究の研究対象となるオペラ作品をそれぞれ対象にした先行研究はあるが、ほとんどがオペラの人物造形、音楽的特徴、あるいは創作者に関する研究である。そこで、日本と中国のオペラの美学の差異を明らかにする端緒として、本論文では、戦後の両国の代表的なオペラ作品を比較したい。

¹ 上演データは以下のウェブサイトで参照している。

日本：<http://tc5810.fc2web.com/operat/operadatabase.htm>、中国：http://www.chncpa.org/ycgp_220/ycap/

対象として、日本のオペラ《夕鶴》(台本:木下順二(1914-2006)、作曲:團伊玖磨(1924-2001)、1952年、大阪で初演)と中国のオペラ《白毛女》(台本:賀敬之(1924-)他、作曲:馬可(1918-1976)他、1945年、延安で初演)を選んだ。

《夕鶴》の場合、まず民話『鶴女房』に基づいて戯曲『夕鶴』が創作され、成功を収めている。その戯曲に基づいて創作されたオペラ《夕鶴》は、日本のオペラ作品の中で、多くの劇団によって国内外で最も頻繁に上演された。このオペラ作品は、上演回数と影響度が過去の日本のオペラ作品の中でも圧倒的な優位性を持ち(横尾2009,1)、現在でも上演されていることから、作品の人気の高さと影響力が分かる。

一方、中国でも同じ時期に、西洋オペラの創作手法を取り入れて、中国の秧歌(ヤンガー²)をもとに創作した中国のオペラ《白毛女》は熱狂的に受け入れられていた。このオペラでは、封建社会における農民への残酷な搾取と迫害、そして農民からの抵抗が描かれている。2000年の歴史を持つ中国の封建社会の縮図であり、1940年代後半の中国人民の解放戦争のニーズに合わせて作られたものである。この作品の中国国内での上演は1000回を超えただけでなく、海外でも数多くの公演が行われ、高い評価を得ている。その意味で、「中国のオペラ史」における画期的な作品といえる。以上のように、《夕鶴》と《白毛女》は両国の戦後のオペラの代表作といえるため、本論の比較対象として選んだ。

具体的な分析に入る前に本論の重要なキーワードである「オペラの美学」という概念を次節で説明したい。

2. オペラの美学

オペラの美学とは、その名の通り、オペラ的美を研究することである。芸術は常に人間の性質に関わるものであり、オペラも例外ではなく、つまり、オペラ中の人間の本質、人間の真実を表現することである。オペラが演劇や音楽などの他の芸術と異なるのは、諸要素が織り込まれ、相互に作用しあって構成されていることであり、ドラマは音楽と文学によって支えられ、音楽はドラマと文学によって補完され、文学はそれに応じて音楽とドラマによって豊かにされる(居2003,13-15)。また、岡田暁生(1960-)はオペラの美学につ

² ヤンガーは、ヤンガーウー(秧歌踊)とも、日本語で古くはヤンコ踊りともいい、一般に男性群が嗩吶(チャルメラ)や太鼓で演奏する伝統的な音楽に合わせて、カラフルな衣装を着けた女性群が輪になって、あるいは蛇行しながら踊るもの。

いて、「オペラを支えるのは自律美学ではなく、作用の美学=効果の美学

(Wirkungsästhetik)である」(岡田 2004,158)と書く。すなわち効果が最重要視される美学観であり、作り手の人物造形や筋書きのアレンジ、音楽の伴奏などを通して、観客に感情を呼び起こすことができる効果の美学ということである。そこで、本論文では、日本と中国のオペラの様々な要素が連携してオペラの効果を構築する手法を抽出し、両国のオペラの美学の差異を探ることを試みたい。

続いて次節では、《夕鶴》と《白毛女》における音楽の創作、人物造形、歌唱法の違いなどの観点から分析と比較を行う。

3. 《夕鶴》と《白毛女》の比較分析

以下の分析では、特に音楽の創作中の回想旋律、楽器編成、会話と独白及び歌の配置、即興的演奏、自国音楽の使用の中の地方音楽の運用及び人物造形中の内的・外的変化と両面性、歌唱法と各地のバージョンの違いに着目する。

なお、本論文で使用するオペラの譜例と楽器編成は、本論文最後の参考文献にある楽譜を参考に筆者が作成したものである。

3.1 音楽の創作

3.1.1 回想旋律の運用

本論文で研究した二つのオペラ作品では、登場人物と結びついた旋律が用いられる。本論では、このような旋律に対して、オペラ分析でよく用いられるライトモチーフという言葉を用いず、回想旋律と呼ぶことにする。その理由は、ライトモチーフが一般的にワーグナー Wilhelm Richard Wagner (1813-1883) 以降のオペラにおける音楽の動機を指すのに対し、本研究対象でみられる旋律は、オペラにおける初出後に変奏や展開を伴って再現するわけではなく、動機として存在するのでもなく、単に繰り返され、単純な旋律として存在するからである。このような旋律は、登場人物の役割を思い出させる性質を持ち、人物を表す音楽旋律であることから、回想旋律と呼ぶこととする。なお旋律の初出時には回想の機能はないわけだが、「回想旋律」の用語には、のちに回想される意味も含めている。

日本でも、中国でも、戦後のオペラでは、回想旋律の用いられ方には若干の違いがあ

る。例えば、両オペラの登場人物は、基本的にそれぞれの旋律を持っているが、《夕鶴》では、主要人物たちを象徴する回想旋律が絡み合い、全体として登場人物の関係を表現している。

例えば、「つう」の回想旋律は以下の通りである(汪 2007, 31)【譜例1】。

【譜例1】 つうの回想旋律

[1] [つう]
 [Tsu]
 [Tsu]
 a tempo
 mf
 T.

まあ ————— あんた —
 Ah, ————— my dar ling! —
 Ach, ————— da_ bin ich.

こちらの回想旋律はつうの最初の登場時で歌われ、運ずと惣どがつうと与ひょうの家で鶴の羽を発見する時にも再現されている【譜例2】。

【譜例2】 つうの旋律の再現

運 U. *f*
 やつ ぱり こらあ ほん も の か
 Cloth of a Thou - sand Feath - ers it is!
 Aus tou-send Reih - er - fe - dern webt sie das Tuch.

惣 S. *f*
 やつ ぱり こらあ ほん も の か
 Cloth of a Thou - sand Feath - ers it is!
 Aus tou-send Reih - er - fe - dern webt sie das Tuch.

運 U. *a tempo*
 惣 S. *a tempo*
cresc. *ff molto rit.*

同じような例として、子供たちの回想旋律には次のようなものがある(汪2007, 30)

【譜例3】。

【譜例3】 子供の回想旋律

(舞台上出る。遊びながら与ひょうの家の方へ)
(They enter playing, moving towards the house.)
(Die Kinder treten singend und spielend auf und beugen sich auf das Haus zu.)

子 C. K.
 じ やん に き せ る ふ と ぬ の ぼ ん に
 Fine silk - en cloth for la - dies to wear. Good stout
 Schnee - glöck - chen sind im Wald. Win - ter ist da! Schnee - glöck - chen

き せ る ふ と ぬ の ちん か ら か
 cot - ton cloth fit for gen - tle men. Thus goes the loom.
 blüh - en bald, Früh - ling ist nah. Geh, Win - ter. geh!

とん とん とん ちん か ら たん か ら たん
 thump, thump, thump. Click - et - y, clack - et - y, thump, thump.
 Bist so kalt! Geh, Win - ter, geh, denn der Früh - ling kommt

staccato sempre

【譜例4】 子供の旋律の再現

(つう、遠くて遊んでいる子供たちの方へ思いをはせて)
(Tsu's thoughts go to the children, who are playing in the distance.)
(Tsu denkt an die Kinder und geht in die Richtung, wo sie sonst spielen.)

124 Andante moderato

つ T.
 ああ あ の こ ど も た ち と も
 Ah, the hap - py lit - tle band of child - ren!
 Ach, wie ger - ne spielt ich mit den Kin - dern!

この旋律は、つうと与ひょうが別れる時にもう一度奏され、つうは子供を回想する【譜

例4】。

《夕鶴》の回想旋律はそれに対応する登場人物がいなくても、他の人物の歌の中で現れる。しかし、《白毛女》では、回想旋律がそれに対応する登場人物がいる時にしか現れず、《夕鶴》のように、別の人物の登場時に回想されることはない。《白毛女》の各登場人物の旋律は各地方の民謡から取られており、観客に記憶させるポイントを与え、登場人物の違いを描き分けている。このことから、日本のオペラの回想旋律は登場人物間の関係性で用いられるのに対し、中国のオペラのほうが個々の人物の描写に止まっていることが分かる。

3.1.2 自国音楽の使用について

(1) 《夕鶴》：わらべうたの使用

《夕鶴》における自国伝統的な音楽の使用の最も特徴的な例は、わらべうたの使用である。このオペラでは、子供たちが男性主人公とひょうと遊びに来る冒頭で、日本の伝統的なわらべうた〈かごめかごめ〉の旋律が借用されており、関連楽譜は次のようになっている。

【譜例5】オペラ中のわらべうた

子
C.
K. *mp*
か ご め か ご め か ご
Kneel down and close your
O - der das vier - tau - send Blu - men
め
eyes.
spiel.

【譜例6】〈かごめかごめ〉³

かごめかごめ

出典 但馬のわらべうた

か ご め か ご め か ご の な か の
と り に は い つ い つ で や る
よ あ け の ぼ ん に つ る と か め が
す べ つ た う し ろ の し よ め ん だ あ れ

³ わらべうたの楽譜は以下のウェブサイトから転載。(p. 150) <https://www.kodomo-kai.or.jp/hyogo/wp-content/uploads/sites/31/2016/05/warabeuta.pdf>

オペラの旋律がこのわらべうたから選ばれていることが確認できる。《夕鶴》全体を通して、このような民俗的な素材は、オペラの各部分をつなぐ役割を果たす子供によって歌われる(例:冒頭、主人公である与ひょうの心理的な変化があったところ、オペラの最後など)。

《夕鶴》は全体的に西洋楽器と西洋音楽が用いられていることにも関わらず、日本のオペラになっているのは、主にわらべうたの使用と民俗的な素材の作用が大きい。これらの素材はオペラ全体の中心的な構成要素になることがないが、オペラの変わらないものとして枠組みを形づくり、日本らしい響きになっている。

(2) 《白毛女》: 地方の音楽の使用

一方、《白毛女》では、地方の民俗音楽が主旋律の大半を占めている。《白毛女》における回想旋律の用法は極めて単純で、他の人物の登場時には回想されない。ただし、地方の民俗音楽が様々な役割で使われており、その人物の区別化に活用される。例えば、主人公の喜児の旋律は河北民謡の〈清陽伝〉と〈小白菜〉、喜児の父・楊白勞の旋律は山西省の〈拾麦根〉、悪地主黄世仁の旋律は眉戸戯⁴〈岡調〉と河北の花鼓戯⁵を参考にしている。

【譜例7】〈口含黄連心里苦〉

190 Adagio ♩=58 孤凄地

二胡

唱腔 (喜儿唱)

进他家来几个月呵, 口含黄连过日月呵。

第一小提琴 *mp unis.*

第二小提琴 *pp unis.*

中提琴 *p*

大提琴 *p*

⁴ 陝西省の伝統的な戯曲の主要なジャンルの一つである。そのメロディアスな曲調は、魅惑的な芸術的魅力を備えていることから、この名が付けられた。眉戸戯曲の伴奏楽器は、三弦を中心に、板胡、海笛を加えたものである。

⁵ 湖北の花鼓戯は湖北省の伝統的な三大歌劇の一つである。その音楽は主に地元の民謡、小唄、漁鼓の音楽に由来し、その多くは民謡の音調が浸透しており、中には原型を保留しているものもある。活発、ユーモラスな音楽のスタイルを持っている。

【譜例 8】〈小白菜〉⁶

小白菜

河北民歌

1=G 5 3 3 2 — 5 5 3 3 2 1 1 3 2 6 —
小白菜呀 地里黄呀，三两岁上
2 1 1 6 5 — 6 1 6 5 — 6 2 1 6 5 —
没了娘呀，亲娘呀，亲娘呀。

【譜例 7】は、オペラ《白毛女》の喜児のアリア〈口含黄連心里苦〉（邦題：口にオウレン⁷があるように、心に苦がある）で、【譜例 8】はそのものとなった河北民謡〈小白菜〉の楽譜の一例である。

喜児のアリアの旋律のいくつかは、河北民謡の〈小白菜〉の旋律を直接引用していることが譜例からもわかる。喜児の父親である楊白勞のアリアも同様である。

【譜例 9】〈人家的闺女有花戴〉

第十一曲 人家的闺女有花戴（杨白勞唱）
♩=92
（杨白勞唱）

唱腔
人 家 的 闺 女 有 花 戴， 爹 爹 钱 少 不 能 买， 哎！ 扎 起 来！
人 拉 上 了 二 尺 红 头 绳， 给 我 喜 儿 扎 起 来！

【譜例 10】〈捡麦根〉⁸

捡麦根

山西民歌

六 月（哎 在） 里 来 天 气（哎 在）
热， 家 家（哎 在） 户 户 通 把 麦 子 来 收
割（哎 咳） 有 了 吃 嚼

⁶ 民謡の楽譜は以下のウェブサイトから転載。http://www.jianpu.cn/pu/71/71198.htm

⁷ オウレンとはキンポウゲ科オウレン属の多年草の一種。口に含むと非常に苦い。

⁸ 民謡の楽譜は以下のウェブサイトから転載。原楽譜は数字譜であるが、読み手のために五線譜で入力した。http://www.jianpu.cn/pu/12/126075.htm

また、上記の【譜例9】の楊白勞のARIA〈人家的閨女有花戴〉(邦題:他人の娘は頭に花がつけている)には、【譜例10】の中国山西省の民謡〈捡麦根〉の旋律の断片が数多く引用されている。

日本と中国のオペラでは、このような民族固有の音楽を使うことで、より自国的なスタイルと特徴が表れている。例えば、日本のオペラにおける民俗音楽の使用は、オペラ全体の筋書きが大きく変わる場面で見られる。一方、中国のオペラにおける民俗音楽は、登場人物の回想旋律中に直接使用されている。それは、主に観客が様々な登場人物を区別できるようにし、記憶しやすくするためであり、当時のオペラにおいて宣伝のために採用した手法でもある。

3.1.3 楽器編成の比較

(1) オーケストラ全体

《夕鶴》と《白毛女》は、どちらも西洋オペラのオーケストラ伴奏の伝統を踏襲しているが、細部には多くの違いがある。

【資料1】《夕鶴》の楽器編成(筆者入力)

2 Flauti (2° anche piccolo)
1 Oboe
1 Clarinetto
2 Fagotti
2 Corni
2 Trombe
2 Tromboni
Timpani
Gran Cassa, Piatti, Triangolo, Tamburo piccolo, Tam Tam
1 Arpa
Violini I
Violini II
Viola
Violincelli
Contrabassi

《夕鶴》は、回想旋律に日本の民俗音楽など日本の音楽の要素が含まれているにもかかわらず、西洋楽器の伴奏が付けられていて、オーケストラには伝統的な和楽器を使用して

いない。楽器編成を見ると、基本的には二管編成が採用されていて、楽器もすべて洋楽器である【資料1】。

一方、《白毛女》のオーケストラ全体では、西洋楽器に加えて、中国の伝統楽器も多く使われている(資料2の楽器編成を参照、黒丸印は中国の伝統楽器)。

【資料2】《白毛女》の楽器編成(筆者入力)

短笛 1	大锣	● 竹笛
Flauto Piccolo	Tam-tam	Zhu Di
长笛 2		● 唢呐
Flauti	● 小堂鼓	Suo Na
双簧管 2	Xiao Tang Gu	● 琵琶 2
Oboi	● 板鼓	Pi Pa
降B调单簧管 2	Ban Gu	● 三弦
Clarinetti in B	● 梆子	San Xian
大管 2	Bang Zi	● 京胡
Fagotti	● 木鱼	Jing Hu
	Mu Yu	● 二胡 2
F调圆号 2-4	● 小锣	Er Hu
Corni in F	Xiao Luo	● 板胡
降B调小号 2	● 京锣	Ban Hu
Trombe in B	Jing Luo	
长号 2-3	● 小镲	第一小提琴
Tromboni	Xiao Cha	Violini I
	● 碰铃	第二小提琴
定音鼓	Peng Ling	Violini II
Timpani	● 磬	中提琴
大军鼓	Qing	Viola
Gran cassa		大提琴
小鼓	小钟琴	Violoncelli
Tamburo	Campanelli	低音提琴
三角铁	竖琴	Contrabbassi
Triangolo	Arpa	
钹		
Piatti		

《白毛女》の楽器編成からわかるように、《白毛女》では《夕鶴》と同じ二管編成が使われているが、伝統的な楽器の使用という点で、この2つのオペラには大きな違いがある。

《白毛女》の伴奏楽器の半分近くが中国の伝統楽器で、中国の伝統楽器がオペラに中国音楽

の底力を与えている。

(2) 中国のオペラにおける伝統楽器の運用について

中国のオペラで伝統楽器を使用する機能は人物造形や場面設定の役割がある。例えば、悪役の穆仁智を描く際には琵琶、三弦、小鑼などの楽器が使われている。ここでは、琵琶と4声部の提琴による弦楽合奏は打楽器のような役割を果たしている。また、三弦は前打音とホルタメントの合体の下がり波の装飾音を加えている【譜例11】。これを【譜例11】の楽譜の後でも多用し、人物の狡猾感を高めている。

【譜例11】 穆仁智の登場音楽

The musical score for Mu Renzhi's entrance music consists of several staves. The top three staves are grouped by a red bracket and represent traditional Chinese instruments: 琵琶 (Pipa), 三弦 (Sanxian), and 小鑼 (Xiaoluo). The 琵琶 and 三弦 staves are in treble clef, while the 小鑼 staff is in a different clef. Below these is the vocal line (唱腔) for Mu Renzhi, with the lyrics: 我有四件宝贝 身边藏, 一支 香来. The bottom four staves represent the string quartet: 一小提琴 (Violin I), 二小提琴 (Violin II), 中提琴 (Viola), and 大提琴 (Cello). The string quartet is in a key with one flat and a 4/4 time signature. The word 'unis.' is written below the cello staff.

また、喜兒が父の楊白勞と新年を過ごす準備をしている場面等では、中国の打楽器である板鼓、小堂鼓、小鑼、竹笛などが使われている【譜例12】。

これらの中国の伝統楽器の使用は、人物造形や場面設定に大きな役割を果たしているだけでなく、オペラ全体に強い中国の民族的特徴を持たせている。これらは中国のオペラの特有な美意識を表現しているといえる。

【譜例12】新年の音楽

第三曲 做窝窝音乐
♩=90 欢快地

长笛 I II III
双簧管 I II III
单簧管 I II III
板鼓 Ban Gu
小堂鼓 Xiao Tang Gu
小铙 Xiao Cha
竹笛 Zhu Di
第一小提琴
第二小提琴
中提琴
大提琴
低音提琴

3.1.4 会話と独白及び歌の配置の比較

《夕鶴》では、歌、会話と独白のほぼすべてに音楽が付き、言葉が音楽なしに語られることはない。しかし、《白毛女》では、会話、独白、歌の部分が分かれているのみでなく、会話と独白の部分が作品の大きな比重を占めているという違いがあり、この会話と独白の部分には音楽が伴わない、つまり舞台劇の形式に近い。この舞台劇と音楽の組み合わせたオペラにも、当時の中国のオペラの美学の特徴が反映されている。

《夕鶴》では、生活の中でのセリフが多く出てくるが、この部分で创作者は、オペラ歌手が無伴奏でセリフを交わすのではなく、全体に音楽をつけることを選択した。これは、いくつかの独白のみでなく、多くの対話にも現れている。

【譜例13】《夕鶴》の独白

[与ひよう] (与ひようおきる) (寝ぼけまなこで)
[Yohyo] (Waking up.) (Sleepily)
[Yohio] (Erwachend) (Schlafzig)

な ん だ な ん だ
What is it, what's it how?
Hört ihr auf - zu - schreien.

ここでの【譜例13】の「なんだなんだ」は、実はとても口語的な独白で、伴奏がなくても違和感のない部分だが、それでも創作者が伴奏音楽をつけている。

これに対し、同時代の《白毛女》では、伴奏なしで語るセリフが多数含まれている。《白毛女》はもともと現実の出来事を物語に翻案したもので、プロットに関する詳細なやり取りが会話でなされる。その会話のト書きと一緒に総譜の最後にまとめて収録され、総譜での挿入箇所が示されている【資料3】。

【資料3】総譜末の台本（筆者入力）

喜儿：
呵，今年三十啦，家家都蒸黄米糕，包饺子，烧香，贴门神……过年啦。爹出门去躲账，七八天啦还没回来，家里过年的东西什么也没有。刚才我到大家去，她给了我一些玉子面，我把它捏成饼子等爹回来好吃。

（舀水，和面，做窝窝。
(音乐奏第三曲)
(屋外，风把门吹开。喜儿跑去看，无人。
呵，是风把门吹开了。
(唱第四曲)
风卷雪花在门外，
风打着门来门自开；
我盼爹爹快回家，
一脚踏进门里来，
一脚踏进门里来。

(白)爹出去的时候是挑着豆腐担子出去的，要是卖了豆腐赚下几个钱，称回二斤白面来，今年过年还能吃上一顿饺子哪。

(唱第五曲)
我盼爹爹心中急，
等爹回来心欢喜，
爹爹带回白面来，
欢欢喜喜过个年，
欢欢喜喜过个年！(继续做饼子)

例えば、資料3で示すように、第1幕の喜児の部分で、第三曲の前の部分及び、第四曲と第五曲の間にある(白)の表記の部分は、楽譜がなく、単純に台詞を指している。なおここで(白)の表記があるのは、その前後に歌われる第四曲、第五曲と区別するためである。台詞の前に曲がない場合、第三曲の前の部分と同じように、(白)の表記がない。それらの台詞はアリアをつなぎ、オペラの一貫性を確保するために、観客への語りかけの手段として用いている。

《夕鶴》と《白毛女》における会話と独白及び歌の配置の違いは、日本と中国の戦後のオペラの美学の差異を反映している。

《白毛女》では、半分は語り、半分は歌で構成された。これは、中国戯曲の科白(せりふ)

と曲(うた)に似ている。中国各地の伝統的な音楽を使用して、観客の親近感を高める。これは、当時の中国のオペラが音楽よりもドラマを重視する美意識を持っていたこと、つまり、筋書きの中で比較的重要な音楽よりも、台本の内容が重要視されていたことの反映でもある。

一方、《夕鶴》では、オペラ全体の音楽が途切れることなく展開し、音楽とドラマが相互に補完し合っていた。作品全体を通して、全体のまとまりや音楽とドラマの効果がより強調されている。音楽とドラマが一体となった構成方法は、戦後の日本のオペラの美学、つまり、オペラ全体として、各部分が適切に配置され、全体的効果を発揮するという美的概念も反映している。

3.1.5 オペラの即興的演奏について


中国の伝統音楽には「一曲多変」(一つの曲にはさまざまな変奏で演奏することという意味)の特徴がある。同じ曲の中で旋律、リズム、拍、音色、強弱、テンポ、転調、構造の変化から、音楽を徐々に発展させるものである。中国の伝統音楽における「変化」の歴史は、伝統音楽の発展の中で途切れることなく続いてきた。

《白毛女》の楽譜には、即興風に指示させる記号が数多く登場する。例えば、その中には、【譜例14】中の「サ」⁹のような記号がある。それは中国戯曲音楽の「散板」で、自由な拍子とテンポを意味するものである。

【譜例14】即興風に演奏させる指示1



例えば、【譜例15】には大量のフェルマータがあり、即興性も高いように見える。

⁹ 実際のサの記号は「サ」ではなく、「サ」に似た記号のことである。 

【譜例 15】即興風に演奏させる指示 2

(喜儿唱)

(白) 唉! 爹 爹, 爹 爹 啊

【譜例 16】即興風に演奏させる指示 3

♩=54 节拍较自由 哀怨不安地

第一小提琴 *sul G* *mf* < *f* *mf* *mp*

第二小提琴 *sul G* *mf* < *f* *mf* *mp*

中提琴 *mf* < *f* *mf* *mp*

大提琴 *mf* < *f* *mf* *mp*

低音提琴 *mf* < *f* *mf* *mp*

最後に【譜例 16】を見てみると、中国語で「比較的自由的な拍子で演奏する」という表記で始まっているが、これは演奏中で音楽の雰囲気に応じて拍節感を調整できることを意味している。このような即興風に演奏させる指示は、中国の伝統音楽でもよく見られる。一方、《夕鶴》の中でこのような指示が用いられていない。

3.2 人物造形について

3.2.1 人物の外側と内側の変化について

オペラでは、人物造形がとても重要な要素の一つであり、日本のオペラでも中国のオペラでも、創作者も自国独自の美意識を持ち、人物造形を考えた。例えば、戦後の《夕鶴》や《白毛女》では、登場人物の内外の変化、つまり外面的、生理的、物理的変化と内面的、精神的、心理的な変化が描かれている。

《夕鶴》では、女性主人公のつうが外界の変化の象徴として外面の変化は、つうが人の様子から鶴に戻ってしまうことである。この変化が見られることが、このオペラの悲劇的な結果につながっている。

男性主人公の与ひょうは、劇中、つうのように外面的には変化しないものの、内面的には、

つまり心理的には変化していく。一つ目は、与ひょうはもともとつうと質素だが幸せな生活を送っていたが、運ずと惣どの誘惑に負けて、お金が欲しいと強く思うようになり、より多くのお金を得るためにつうに布を織らせるようになったという点である。二つ目、最後の悲劇の最も直接的な原因は、つうが与ひょうのために機を織ることを承諾した後、与ひょうが機を織っている間はつうを見ないという約束をしたが、彼は好奇心に駆られて布を織っている鶴の姿を見てしまうことである。これによりつうとの約束は破られ、悲劇的な結末を迎える。

全体として、《夕鶴》は、戦後の日本のオペラが人物を描く際に重視した内面的・外面的な変化を反映したオペラであり、ドラマを盛り上げる創造的な手法を用いている。このような登場人物の心の変化は、西洋オペラでもよく見られる。例えば、フランスの作曲家ビゼー Georges Bizet (1838-1875) のオペラ《カルメン》(1875 パリ初演) から見よう。主人公のドン・ホセの心の変化や愛の憎しみが、最終的には愛するカルメンを自らの手で殺してしまうという悲劇を引き起こしたことがわかる。演劇では、悲劇は登場人物の内面の変化を描くことが多く、その微妙な変化の一つ一つがストーリーの方向性を左右することになる(居 2003, 105-107)。同じく悲劇である《夕鶴》を検討すると、観客はしばしば与ひょうに対して悔しさ、怒りを感じるが、彼の内面の変化が観客に親近感を与え、説得力を生んでいる。その意味で、戦後の日本のオペラにおける人物描写のリアリズムへの美的傾向も反映されていると考えられる。

一方、《白毛女》の人物造形は一貫性を重視している。当時の中国ではこのオペラがある程度の政治的な作用を持っていたため、ポジティブな人物としての代表である喜児は、主に2つの面でより顕著な外面の変化を遂げている。一つ目は、最初の喜児は楊白勞の娘で、無邪気で優しく親切で、家が貧しくても父と幸せに暮らしていたが、悪地主黄世仁の圧迫により、喜児は黄家に女中として身を売ることになり、悲惨な生活を送ることになる。二つ目は、悪地主黄世仁にレイプされた喜児は、密売人に売られることを知り、黄家から逃げ出し、何年も山の中で野宿生活をしているうちに、栄養不足で黒髪が白くなり、村人たちから「白毛の妖怪」と呼ばれるようになったのである。この2つが喜児の外面の変化となっている。

喜児以外の人物も様々な外面の変化がある。例えば、喜児の父親である楊白勞は、喜児の身売り書にサインさせられた後、自殺してしまう。また、喜児の婚約者である大春が喜児を救うために最終的に共産党の八路軍に参加すること及び悪地主である黄世仁と穆仁智を最終的に捕らえることなどである。これらの部分はすべて、オペラ《白毛女》の登場人物の外

面的な変化を反映することができる。しかし、このオペラでは登場人物の内面の変化を描くことや描写はほとんどない。

3.2.2 《夕鶴》の両面的性格と《白毛女》の単一的性格について

《夕鶴》では、内面と外面の変化に加えて、人物の両面性が注目に値する。例えば、つうは「人間」と「鶴」というアイデンティティを持っているが、これがかえって非現実性を表現している。人間の次元は現実の人間社会を表し、鶴の次元は精神世界、つまり神々のような仮想世界を表している。つうという人物には、現実と非現実の両属性がある(高波 1986, 137-143)。

また、与ひょうも、善悪の両面を体現している。オペラの冒頭で、つうは与ひょうとの出会いの場面を語る。その時、彼女は傷つき死にかけていたが、それを救ったのは与ひょうであった。その恩に報いるために与ひょうのもとに来て妻になった、この部分で与ひょうの優しい一面が描かれる。しかしその後、与ひょうはお金に誘惑され、家に戻ってつうにもっと布を織って売ってくれと頼み、最後にはつうとの約束を裏切るなど、彼の人間としての邪悪な部分が反映されている。与ひょうは、善と悪両方の特徴も持っている。

ここでは、《夕鶴》に代表される戦後の日本のオペラの美学が、人物の多様性を重視し、人物の中のさまざまな心理をより立体的に描くことを重視していたことがわかる。

次に、《白毛女》の人物像を見てみよう。《白毛女》では、《夕鶴》のように登場人物に二面性がなく、すべての人物が極端な表現をしている。例えば、中国人民の大多数を代表する主人公の喜児は、善の代表者である。オペラの中で、喜児は様々な試練に見舞われ、彼女に映し出される精神は、すべて前向きで高揚感に満ちている。また、喜児は父親と貧しい生活をしているが、不満を言わず、質素で儉約家であり、父親と一緒に暮らしていれば十分幸せだと考えており、これは喜児の「満足」というポジティブな性格を一部反映している。その後、悪地主黄世仁にいじめられ、さらには人身売買されるが、彼女は屈することなく立ち上がり、黄の家から脱出し、自らの行動で運命の不正を告発し、復讐を決意する。この部分には、権力者を恐れず、勇気を持って戦う喜児の勇敢な性格が反映されていることが見られる。また、何年も山の中で屈辱的な生活を送り、最後には救助を待った彼女の忍耐力と性根も反映している。喜児の人物設定は、要するに彼女の「良い」面を最大限に反映しているように解釈できる。

同様に極端なのが、人間の悪を極限まで追求した悪の権力者の代表、悪地主世黄世仁であ

る。悪役の地主はたいてい農民を虐げ、自分は家で贅沢に暮らしている。土地の収穫が少なかった年には、農民に法外な家賃を払わせた。家賃が払えなくなった楊白勞は、娘を担保に差し出すことを申し出たが、楊白勞が断ると、売買証書に自分の指紋を付けるように強要した。また、喜児をレイプした後、人身売買業者に売るつもりで、逃げたことを知ると、ずっと追いかけていた。その後、「白毛の妖怪」の噂をでっちあげて、人々を混乱させる。寺院で白毛の喜児にあった後、怖くなって、臆病に逃げ出した。これらはすべて、黄世仁の「悪」を現している。

《白毛女》は、登場人物の善悪を詳細かつ具体的に描いている。人物造形の単一性を表現している。また、当時このオペラは一定の教化的な意味合いを持っていたため、勧善懲悪という明確なテーマを持っており、登場人物の造形にはあまり多くの複雑な設定は存在しない。これは、中国の伝統文化の美意識にも合致しており、特に戦後は、戦争で荒廃した人々が幸せで良い生活に憧れ、愛憎や善悪の感覚も同様に強く持っていた。この勧善懲悪のテーマは、中国の映画やテレビ作品に見られ、中国のオペラの美学の特徴にもなっている。

3.3 歌唱法の違い

3.3.1 中国のオペラにおける民族歌唱法の運用

中国のオペラの歌唱法は、オペラという芸術形式が中国に入った当初から、「土と洋の論争」の対象となっていた。「土」は中国の伝統的な音楽要素で、中国の伝統的な戯曲の歌唱法と各地方の民謡の歌唱法を含んでいる。「洋」はヨーロッパから輸入された音楽要素で、ベルカントの歌唱法を指す。オペラという芸術形式は、イタリアで生まれ、ヨーロッパ各地で繁栄・発展する。そして第一次世界大戦の勃発により、多くの軍事的・文化的交流が行われ、それによって各国の文化の交流がある程度促進された。中国の一部が植民地化された機に、西洋の音楽が中国に根付き始めたのである。

そのため、中国のオペラの歌唱法は中国戯曲と地方民謡の歌唱法が継承された上で、西洋のベルカントの発声方法も加えて形成されていた新しい民族歌唱法を用いられるものが多い。中国の伝統的な戯曲と各地方の民謡の歌唱法は昔からあり、観客に対する馴染みがあるが、中国でオペラというものを作っていく際に、長時間で歌えるベルカントのような歌唱法を取り入れ、新しい中国民族歌唱法を生み出すことに繋がった。そのため、戦後の《白毛女》はこのような中国民族歌唱法を使用している。

3.3.2 日本のオペラにおける全面西洋化の歌唱法について

一方、《夕鶴》で用いられる歌唱法は西洋のベルカントの歌唱法である。

中国のオペラの歌唱法の変化に比べて、日本のオペラの歌唱法は比較的シンプルである。明治時代に入ってから、西洋列強とともに西洋音楽が日本に入り、西洋オペラをはじめとするさまざまな形式が発達し、多くのヨーロッパの音楽家が来日して日本で西洋音楽を教えた。日本の西洋音楽受容の初期の歌唱法は、外国人によって教えられていたことになる。その後、ベルカントは日本にも徐々に定着し、日本のオペラに広く使われている。

また、筆者がその他の日本のオペラ作品を観察したところ、日本で創作されたオペラでは歌舞伎や能などの伝統的な演劇の歌唱法はほとんど使われず、西洋のベルカントが全面的に継承されていることが分かる。このような現象は、外来文化を受け入れた時に文化の違いを考慮したローカライズや修正がなされていないことによるもので、中国側のアプローチと大きな違いがある。

3.4 《白毛女》における各地のバージョン

《白毛女》は、各地で上演された時に、現地の地方音楽を加える等のアレンジが行われていた。《夕鶴》も上演中に何度も改訂されたが、《白毛女》のように各地方に独自のバージョンを持つことはない。

《白毛女》の楽譜は、最初は中国の簡易数字譜（略して簡譜）で収録されていたため（例：譜例17）、各地で演奏用に流通した際に、楽譜に音楽的処理が明確に記されていない部分が多かった。そのため、《白毛女》の簡譜による版本が各地で異なってしまった。この現象が収まったのは、2004年に上海音楽出版社が五線譜によるフルスコアを発表してからである。

しかし、各地域では《白毛女》を盛り上げるために地域的な要素も加えられており、例えば、天津版《白毛女》では天津のローカル戯曲をエピソードドラマとして取り入れており、天津版《白毛女》独自のバージョンとなっているが、他の地域でも《白毛女》の地域的なバージョンがある。これらの複数のバージョンの存在は、《白毛女》がある程度の即興性を持ってローカルな手法で処理したことに原因がある。

【譜例 17】《白毛女》の簡易数字譜

第一幕

第一曲
(幕起, 台上无人, 乐曲起奏风声)

1=G $\frac{3}{4}$ 中速

3 5 5 2 | 3 2 3̇ - | 5 4 3 2 | 2 6̇ 1̇ - |
(风声) (风声)

3 3 5 2 1 | 1 5 6̇ - | 6̇ 2 0 2 | 7̇ 6̇ 5̇ - ||
(喜儿上场) (风声更长)

第二曲
(紧接上曲, 喜儿唱)
稍快, 天真地

||: 6̇ 5 5 2 | 3 2 3 - | 5 4 3 2 | 2 6̇ 1 - |
北方(那个)吹, 雪花(那个)飘,
爹出门去躲帐 整七(那个)天,

3 3 5 2 1 | 1 5 6̇ - | 6̇ 2 0 2 | 7̇ 6̇ 5̇ - |
雪花(那个)飘飘 年来到,
三十(那个)晚上 还没回还,

4. まとめ

日本と中国には、西洋オペラを摂取した共通の歴史がある一方で、両国のオペラにはそれぞれ独自の美意識がある。アジアにおける長い歴史と豊かな文化を持つ国として、両国のオペラを比較した研究者は少ない。本論文では、日中両国の戦後のオペラを代表する《夕鶴》と《白毛女》の様々な要素の比較から明らかになった。両国のオペラの美学の差異に注目し、オペラの音楽の創作方法、人物造形、歌唱法、各地のバージョンという四つの側面に主眼を置き研究を進めた。

まず、創作方法として、人物を象徴する回想旋律の使い方を比較し、《夕鶴》ではドラマにおいて有機的に用いられているが、《白毛女》は個々の人物の描写に止まっている。そして、自国音楽の使用について、主にオペラ全体を通しての自国民謡の使用について分析する。両国とも独自の民謡を加えているが、《夕鶴》が民謡をオペラの要所で前後をつなぐ手段として使っているのに対し、《白毛女》では登場人物の回想旋律に直接使っており、登場人物の記憶ポイントを高め、登場人物の差別化を図る。また、楽器編成について、《夕鶴》はすべて西洋楽器で、《白毛女》は西洋楽器と中国伝統楽器が半々で、外国文化の継承という点で両国の考え方の違いが表れている。最後に、会話と独白及び歌の配置と即興的演奏について、《夕鶴》は作品全体に伴奏をつけ、日常セリフはすべて音楽で表現するのに対し、《白毛

女》はセリフに無伴奏の部分も沢山あり、作品全体を舞台劇のように表現する。即興的演奏について、中国の伝統音楽が「一曲多変」という特徴を持っているため、《白毛女》に即興記号が存在する。一方、《夕鶴》では即興的演奏のことがほとんど見られない。

次に、人物造形の方面は主に登場人物の内・外変化と善悪の二面性という観点から研究されている。《夕鶴》の場合は、主人公が内面的にも外面的にも変化し、人間的にも善と悪の両面を持ち、《夕鶴》のリアリズムを反映し、より複雑で立体的な人物像が描かれている。しかし、中国で、《白毛女》は、登場人物の外的な変化と、善悪の形が一本化されているのみで、「勸善懲悪」というテーマが当時の中国のオペラの社会宣伝機能と密接に関係している。

また、歌唱法の面で、《夕鶴》は、完全に西洋化のベルカントの歌唱法を用いているが、当時の《白毛女》は中国の民族歌唱法で歌われていた。

最後、各地のバージョンについて、《白毛女》は各地域で上演した時に地方音楽を加えたことがあり、複数のバージョンが存在することがわかる。《夕鶴》の方はそのように複数のバージョンが存在しない。

日本と中国は同じアジアの隣国であり、多くの文化的起源を共有しているが、よく分析してみると、実はオペラ分野で多くの差異があり、これらが全て西洋オペラという異国の文化を吸収し、そこから学ぼうとする両国の美意識の違いを反映している。

参考文献

中国文献：

著書

居其宏 2003 歌剧美学论纲[M]13-15 安徽文艺出版社。

(邦題：居其宏 2003 『オペラ美学概論』13-15 中国安徽文艺出版社。)

孙承 2017 近现代中日文化交流概说(1840~1990) [M]7 中国政法大学出版社。

(邦題：孫承 2017 『近代中日文化交流概説(1840-1990)』7 中国政法大学出版社。)

論文

汪静一 2007 从《原野》与《夕鹤》看中日两国对西方歌剧的接受[D] 上海音乐学院。

(邦題：汪静一 2007 「中国と日本における西洋オペラの受容—《原野》と《夕鶴》

を中心に」 上海音楽学院修士論文。)

楽譜

贺敬之、丁毅编剧、马可等作曲 延安鲁迅艺术学院集体创作 1950 歌剧《白毛女》 新华书店出版社。

(邦題：賀敬之、丁毅、馬可(他)作曲 延安魯迅芸術文學院集團創作 1950 オペラ《白毛女》 新華書店出版社。)

贺敬之、丁毅编剧、马可等作曲 延安鲁迅艺术学院集体创作 2004 五幕歌剧《白毛女》总谱[M] 上海：上海音乐出版社。

(邦題：賀敬之、丁毅、馬可(他)作曲 延安魯迅芸術文學院集團創作 2004 全5幕オペラ《白毛女》フルスコア 上海音楽出版社。)

日本文献：

著書

岡田暁生 2004 「オペラと効果の美学」『音楽学を学ぶ人のために』 根岸一美、三浦信一郎(編著) 149-162(158) 京都：世界思想社。

中間實 2012 『ベルカント雑考』5-9 非売品、印刷：株式会社オーエム(大阪)。

論文

高波礼子 1986 「創作オペラ「夕鶴」の歴史とその意義」昭和61(1986)年度武蔵野音楽大学修士論文。

横尾可奈子 2009 「オペラ《夕鶴》の受容から定着への過程—新聞・雑誌の批評記事」平成21(2009)年度聖徳大学博士論文。

楽譜

團伊玖磨 1976 《夕鶴》ヴォーカルスコア 東京：全音楽譜出版社。

—— 1988 《夕鶴》フルスコア 東京：全音楽譜出版社。