

別宮貞雄作曲《智恵子抄》の歌唱に関する研究

東京藝術大学 大学院音楽研究科
博士後期課程 音楽専攻 声楽研究領域
2016 年度入学
学籍番号：2316902
紀野洋孝

目次

凡例	3
序論	4
1. 研究の背景と目的	4
2. 先行研究の検討	6
3. 本論文の構成	6
第1章 作曲家・別宮貞雄	7
第1節 生涯	7
第2節 作品	23
第2章 歌曲集《智恵子抄》の概観	29
第1節 歌曲集《智恵子抄》の成立事情	29
第2節 別宮貞雄作曲の歌曲集《智恵子抄》について	35
第3節 《智恵子抄》で扱われる詩について「智恵子の半生」をもとに	40
第0項 高村光太郎・高村智恵子の出会いまで	43
第1項 I「人に」	46
第2項 II「深夜の雪」	49
第3項 III「僕等」	51
第4項 IV「晚餐」	55
第5項 V「あどけない話」	64
第6項 VI「人生遠視」	67
第7項 VII「千鳥と遊ぶ智恵子」	71
第8項 VIII「山麓の二人」	76
第9項 IX「レモン哀歌」	79
第4節 2章のまとめ	81
第3章 実践における分析と考察	84
第1節 I〈人に〉	84
第2節 II〈深夜の雪〉	96
第3節 III〈僕等〉	110
第4節 IV〈晚餐〉	118
第5節 V〈あどけない話〉	128
第6節 VI〈人生遠視〉	137
第7節 VII〈千鳥と遊ぶ智恵子〉	142

第8節 VIII 〈山麓の二人〉	150
第9節 IX 〈レモン哀歌〉	159
第10節 cant.と parl.についてのまとめ	167
第11節 楽譜の誤植等の指摘	169
結論	171
1. 全体のまとめ	171
2. 今後の課題と展望	175
謝辞	176
参考文献表	178

凡例

記号	用法
《 》	作品名
〈 〉	曲名
『 』	本・詩集のタイトル
「 」	詩のタイトル、歌詞・詩・和文の引用
「 “ ” 」	歌詞の一部を示す部分
()	補足事項
～	数字の範囲
・	名詞の並列
[]	歌唱上の母音、子音を表す際に使用
【 】	音楽の構成上の部分を表す

音楽記号については、表記できるものは記号で表記し、表記できないものはカタカナに置き換える。

音名はドイツ音名で表記する。

調はドイツ語で表記する。

本文中の智恵子の漢字は、旧漢字を使用した。また、本のタイトル、引用はそれぞれの引用元に従う。

序論

1. 研究の背景と目的

「知られざる名曲」という言葉はこの作品のためにあったのではないか——別宮貞雄の歌曲集《智恵子抄》を初めて聴いた時にそんなことが頭をよぎった。それは、筆者の日本歌曲についての概念を大きく覆す作品に出合った瞬間であり、初めて「どうしてもこの歌が歌いたい」と心から思った瞬間でもあった。それ以来、《智恵子抄》のドラマティックで感動的な音楽と詩は、筆者の心に強く共鳴して止まない。

この歌曲集の題材となっている高村光太郎の詩集『智恵子抄¹』は、彼の妻・智恵子との出会いと熱い恋愛を描いた詩から始まる。前半の詩の多くには、智恵子との恋愛とともに、光太郎が抱いていた家族や世間、日本の芸術に対する反発心と二人に向けられた誹謗中傷、また芸術家故の貧しい生活といった、光太郎が抱えるいくつもの葛藤が隣り合わせに存在するなかで、それでも、傍らに寄り添う智恵子と共に、自分たちの考えと生き方を貫く姿が色濃く綴られている。後半では、次第に精神を病んでいく智恵子と彼女の死について、愛する人を救うことができないもどかしさ、そして失う虚無感に苛まれる様子が鮮明に描かれている。29 編の詩と 6 首の短歌、巻末の 3 つの散文で構成される、高村光太郎が亡き妻に捧げた詩集『智恵子抄』は、1941 年の刊行から 80 年の時を超えてもなお、人々の心を揺さぶる名作である。

これに感銘を受けた別宮は、歌曲集のために 9 編の詩を選び、二人の愛の物語を抜粋する形で 1982 年に作曲し、歌曲集《智恵子抄》として新たな息吹を与えた。

筆者が日本歌曲の研究を始めるに至った最も大きなきっかけは、修士 1 年の修士リサیتالで、別宮貞雄の歌曲集《淡彩抄》に取り組んだことであつた。当時、日本歌曲が自分の感性に合うと感じていたものの、実際に心を魅かれるのはイタリア語の作品ばかりであつた。しかし、本番に向けて《淡彩抄》を深めていく中で、旧漢字や歴史的仮名遣いなどから、今は亡き詩人の息遣いや当時の風情を感じ、日本人にしかわからないであろう感覚や言葉のニュアンスで、聴衆の心に母国語でダイレクトに突き刺すように訴えることができる日本歌曲に魅了されていった。随分前に別宮貞雄の《淡彩抄》から教わった日本歌曲の魅力であつたが、今回、再び別宮に引っ張られるように《智恵子抄》に心惹かれて研究することに

¹ 高村光太郎『智恵子抄』東京：龍星閣、1941 年（初版）、国立国会図書館デジタルコレクション。

決めた。

《智恵子抄》を初めて聴いたのは6、7年前の奏楽堂日本歌曲コンクールを聴きに行った時であった。当時、なぜこんなに素晴らしい作品を今まで知らなかったのかと悔やんだ筆者であったが、残念ながらその後も現在に至るまで《智恵子抄》が実際に演奏されるのを聴けていない。こんなにも優れた作品はもっと演奏されるべきであり、より多くの人にこの作品のすばらしさに共感してもらいたいと願っている。そして、このような感情と共に、誰かが歌わなければこの作品が世の中から忘れ去られてしまうのではないかという不安や、この作品を歌い継がなければならないという歌い手としての勝手な使命感から、抜粋ではあるがこれまでに博士リサイタルをはじめ、様々な場所で演奏してきた。

《智恵子抄》の譜面を開いて実際に歌うと、魅力の裏にある、この曲の難しさに多々直面する。特徴的で独特な和声感と音程感は、光太郎と智恵子の心情を表現し、言葉を鮮明にするものであろう。また、歌曲としての繊細さと、オペラアリアのようなスケールの大きな歌唱は、詩の内容を反映させているように感じる。これらは枚挙に暇が無い。それ故に、別宮貞雄の様々な技術が盛り込まれている《智恵子抄》は、高度な演奏の技術と詩や音楽の解釈を探究すればするほど、作品の持つ可能性を広げることができる日本歌曲のひとつであると筆者は考える。

本論文では、歌曲集《智恵子抄》をさらなる高みに押し上げ、深い解釈と、繊細かつ大きなスケールで演奏することを目的として、以下の①～③に焦点を絞り、《智恵子抄》の魅力とその裏にある別宮の作曲技術について、及びこの作品で求めている演奏について分析と考察を行う。

①詩の解釈と、それに必要な光太郎と智恵子の生涯、生き方、暮らしなどの詩の背景を多角的に検討する。

②歌曲集《智恵子抄》の感動的でドラマティックな音楽について、別宮がどのように『智恵子抄』を読み込み、如何なる技術でこれを音楽に編み上げているか、魅力の根源を分析する。

③《智恵子抄》のなかで幾度となく使用されている *cantando* (歌うように) と *parlando* (話すように) の指示について、そして、ある時期から歌曲やオペラの歌唱パートで別宮が使用しなくなったスラーについて、それらが書かれているそれぞれの場面で別宮が何を意図して、演奏者に何を求めているのかということ、またその背景には何があるのか、どのような

歌唱と表現ができるかについて実際の演奏を踏まえながら考察する。

これらの考察の一方で、良い演奏の根底に必要なものは、演奏者の技術の高さと作品を感じる心であろう。《智恵子抄》と向き合うなかで、筆者が現在課題としている声の探求、表現、そして声と演奏を支える精神面においても歌手としてのレベルアップを目指しながら、本研究を演奏の裏づけとして、別宮貞雄の《智恵子抄》が持つ魅力と感動を聴衆の心に訴えたいと考えている。

2. 先行研究の検討

別宮貞雄が自身の人生と作品についてまとめた資料は存在しているが、他者による彼の生涯や作品についての本格的な研究や、網羅的資料の存在は確認できなかった。

別宮の歌曲についての研究は、川上晃の群馬大学教育学部紀要論文「別宮貞雄の「淡彩抄」のリズムの構造」、鈴木亜矢子の東京音楽大学大学院音楽研究科博士後期課程音楽専攻博士論文「山田耕筰・別宮貞雄・團伊玖磨の日本歌曲——アクセント理論を起点とした分析的研究——」と、木川翔の東京学芸大学大学院教育学研究科音楽教育専攻音楽コース修士論文「歌詞における日本語のアクセント構造から見る演奏法の一考察—別宮貞雄：歌曲集《智恵子抄》を用いて—」などがあるが、いずれもリズムや言葉のアクセントに着目したもので、筆者が行う《智恵子抄》の演奏・歌唱に直結する詩や音楽の内容・解釈に主眼を置いて論じたものとは異なる趣旨の研究であると考ええる。

3. 本論文の構成

第1章では、作曲家・別宮貞雄の生涯や作品群を概観し、そこから《智恵子抄》がどのような位置にある作品かを検討する。

第2章では、《智恵子抄》の成立事情を調査し、その後、別宮の《智恵子抄》がどのような意識のもとに作曲された作品であるか、そして、演奏の解釈の要となる詩については、高村光太郎と智恵子の生涯など、詩の背景となる部分も踏まえ、歌曲集《智恵子抄》で描かれている内容を考究する。

第3章では、1、2章をもとに、別宮がこの歌曲集に織り込んだ内容を分析し、何が《智恵子抄》をドラマティックで感動的な歌曲にしているのか、そしてどのような歌唱が求められているか考察する。

第1章 作曲家・別宮貞雄

本章では、作曲家・別宮貞雄について取り上げ、第1節では別宮の生涯について、第2節では別宮の作品について検討する。別宮の人生、また作曲家として影響を受けているものの調査、さらに別宮の作品の中で歌曲集《智恵子抄》がどのような位置にあるかを検討することは、《智恵子抄》を演奏・研究するうえで欠かせない。

第1節 生涯

本節では、別宮の生涯を(1)～(11)のセクションに分けた。前半は別宮が書いている『音楽の不思議²』と『音楽に魅せられて作曲生活 40 年³』が主な参考文献である。これらは、もともと雑誌などに掲載したものをまとめたものである。別宮が語っている内容に重複する箇所が多いため、双方を補足し合う形でまとめた。後半は、別宮の『遙か、一筋の途を⁴』と、別宮の養子である野口剛夫の『私の音と言葉 音楽をいきるということ⁵』を参考にし、文献として残されていない部分は、野口氏に直接インタビューすることで補った⁶。また、大まかな流れについては、土肥みゆき『20 世紀の作曲家たち⁷』の「別宮貞雄年譜」に従った。なお、それぞれの参考文献と頁はセクションごとに明記した。

(1) 大正 11 年 (1922) 誕生～〔誕生・幼年期〕⁸

別宮貞雄は、別宮貞俊 (1893～1958) の 2 男 2 女の長男として、大正 11 年 (1922) 5 月 24 日、世田谷区深沢に生まれた。父・貞俊は、東京帝国大学の工学部電気工学科で学び、東京工業大学の教授、後に住友電気社長、大阪レントゲン製作所会長を歴任した、電気工学者であった。

² 別宮貞雄『音楽の不思議』東京：音楽之友社、1971 年、277～291 頁。

³ 別宮貞雄『音楽に魅せられて 作曲生活 40 年』東京：音楽之友社、1995 年。

⁴ 別宮貞雄『遙か、一筋の途を』東京：芸術現代社、2003 年。

⁵ 野口剛夫『私の音と言葉 音楽を生きるということ』東京：アルファベータブックス、2015 年。

⁶ 2021 年 2 月 21 日、16 時から約 2 時間、江古田駅北口の喫茶店トレボンにて、野口氏へのインタビューを行った。

⁷ 土肥みゆき『20 世紀の作曲家たち』私家版、2006 年。

⁸ この部分は、土肥『20 世紀の作曲家たち』、172、174 頁、別宮『遙か、一筋の途を』の巻末「写真集私生活の記述に代えて」を参考にした。

母・梅子（1902～1987）は、音楽を学びたいと思いつつ家の事情でそれが果たせなかったこともあり、相当熱心な「音楽教育ママのはしり」のような人物であった⁹。また、母方の祖父・山極勝三郎（1863～1930）は、人工癌を世界ではじめて作ったことで知られた病理学者で東大教授であった。

昭和4年（1929）に本郷西片町誠之小学校に入学したが、その後、父の転勤により、小学校2年の時に兵庫県西宮市の小学校に転校した。

（2）昭和10年（1935）13歳～〔兵庫県立第一神戸中学校（現・兵庫県立神戸高等学校）時代〕¹⁰

旧制第一高等学校への入学率が高いことと、軍隊式の訓練で有名であった兵庫県立第一神戸中学校に入学した。当時の中学について別宮は、校則が厳しく「生徒が映画、音楽会にゆくことが禁じられていたようなわけで、音楽家志望の者などとは無縁の学校であった。」としている¹¹。また、この頃から「算術や理科が好きで学校の成績もよく、少年時代から物理学者になろうとはっきり決めていた。」というのは父の影響であろう¹²。趣味については、「音楽を聴くのは勿論好きではあったが、趣味らしいものはどちらかといえば鉄道模型であった。」と綴っている¹³。

中学4年を終えて、旧制第一高等学校の入試を受けたが失敗し、17歳で中学5年に進級した。別宮は、この頃ピアノに触れ始めるのだが、そのきっかけについて、「十も年下の妹がピアノの初歩をやるのを、みようみまねで真似したことがはじまりにちがいない。」と振り返っている¹⁴。

（3）昭和15年（1940）18歳～〔浪人時代〕¹⁵

中学5年の卒業時、2回目の旧制第一高等学校の入試で、肺結核（肺浸潤）があるとのこ

⁹ 土肥『20世紀の作曲家たち』、174頁。

¹⁰ この部分は以下を参考にした。別宮『音楽の不思議』、282頁。別宮『音楽に魅せられて 作曲生活40年』、37、327頁。

¹¹ 別宮『音楽に魅せられて 作曲生活40年』、327頁。

¹² 別宮『音楽に魅せられて 作曲生活40年』、327頁。

¹³ 別宮『音楽の不思議』、282頁。

¹⁴ 別宮『音楽の不思議』、282頁。

¹⁵ この部分は以下を参考にした。別宮『音楽の不思議』、282頁。別宮『音楽に魅せられて 作曲生活40年』、37頁。

とで不合格になり、中学5年次に加え、実質2年目の浪人生活を送ることになる。肺結核との診断に相当なショックをうけ「一体自分はあと何年生きられるのだろうか、考えた」ようだが¹⁶、その後の検査で浸潤はすっかり消えており、「それからの1年は、おまけにもらった人生のようなものである。ピアノをさかんにひいて、家中をなやました。」このようなことで¹⁷、ますます音楽に近づいていった。19歳の別宮は、「十歳下の妹がはじめた初歩の練習を見て、バイエルからはじめ、—（中略）—ソナチネをたどたどしく弾くと同時に、同じように作ってみようとした。」また¹⁸、「ピアノの黒鍵だけたたいていれば、どのように組み合わせても、一向にさしさわりがないという、1つの発見をしたことを記憶している。和声学の教科書を買ってきて、独習をはじめ、音楽を聴くのにも一段と熱心になった。」としている¹⁹。

（4）昭和16年（1941）19歳～〔旧制第一高等学校時代〕²⁰

この間、全寮制の共同生活によりピアノに触れることができず、「作曲遊びも中断した。」としているが²¹、クラブ活動の楽友会ではヴァイオリンをはじめた。学生オーケストラの末席で弾いた別宮であったが、「ヴァイオリンは友人の中には素人にしては随分よくひくようになったのもいたが、私はろくにひけるようにはならなかった。」としている²²。また、東京音楽学校を卒業したばかりの作曲家・高田三郎（1913～2000）の指揮で、男声合唱を楽しんだ。高田と付き合いがあったにもかかわらず、当時は「作曲理論をならおうとはしなかった。およそ作曲しようなどとはてんから考えていなかったのだ。」としている²³。また「こういう生活をしていれば、当然芸術家の生活に心ひかれる。だが私の理学者志望にはゆるぎがなか

¹⁶ 別宮『音楽の不思議』、282頁。

¹⁷ 別宮『音楽の不思議』、282頁。

¹⁸ 別宮『音楽に魅せられて 作曲生活40年』、37頁。

¹⁹ 別宮『音楽の不思議』、282頁。

²⁰ この部分は以下を参考にした。別宮『音楽の不思議』、286頁。別宮『音楽に魅せられて 作曲生活40年』、38、40～41頁。

²¹ 別宮『音楽に魅せられて 作曲生活40年』、38頁。

²² 別宮『音楽の不思議』、286頁。

²³ 別宮『音楽に魅せられて 作曲生活40年』、40、41頁。

った」としている背景には²⁴、「芸術は天才のものであり、科学は凡人のものである」という考えがあったためである²⁵。

(5) 昭和 18 年 (1943) 11 月²⁶21 歳～〔東京帝国大学理学部物理学科時代〕²⁷

大学進学と同時に「自分のみちをかためて、しっかりと勉強してゆく覚悟をもった。」としている別宮であったが²⁸、「本来ならば、音楽なんかとはきっぱり手を切って勉強にかかるはずなのだが、逆にどうせ趣味にちがいないのだが、それならばそれで、自己流の自己満足だけにはおち入りたくないという気持ちを持った。」として²⁹、作曲理論を池内友次郎 (1906～1991) に師事し、戦局が激化していくなか、「理学部学生としての勉強と、池内先生のところのレッスンと、両方結構やったように思う。」と振り返っている³⁰。また、大学 2 年の夏休みに迎えた終戦については、「本当にほっとした。うれしいという感じでは無かったが、深い解放感といってよかろう。— (中略) —重圧から解放された私の精神は、物理学よりも音楽に指向していったようだ。」としている³¹。そして、当時の自身の学問と芸術に対して、「当時は若かったからか、はじめのうちは、レオナルド・ダ・ヴィンチのように、またゲーテのように、学問と芸術の両方を生かして、人間としてのすべての可能性を伸ばしてゆきたい、などと、大それたことを考えていた。」と、1993 年に振り返っている³²。そんな中、「池内先生にやってみませんか、と言われたのでやってみただけである。」と言う³³、はじめてまとめた《管弦楽のための二章》が、昭和 21 年 (1946) 春の第 14 回音楽コンクールで第 2 位を受賞した。なお、その年の秋の第 15 回大会への参加は、物理学科の卒業試験があり叶わなかった³⁴。成績について関心はなかったが、「大学院の特別研究生に推薦されな

²⁴ 別宮『音楽の不思議』、286 頁。

²⁵ 別宮『音楽の不思議』、286 頁。

²⁶ 本来は 10 月入学であった。戦争の影響か。

²⁷ この部分は以下を参考にした。別宮『音楽の不思議』、286～289 頁。別宮『音楽に魅せられて 作曲生活 40 年』、45、50～51、53 頁。

²⁸ 別宮『音楽の不思議』、286 頁。

²⁹ 別宮『音楽の不思議』、286～287 頁。

³⁰ 別宮『音楽の不思議』、287 頁。

³¹ 別宮『音楽の不思議』、288 頁。

³² 別宮『音楽の不思議』、289 頁。

³³ 別宮『音楽に魅せられて 作曲生活 40 年』、50 頁。

³⁴ 「終戦で社会情勢も混乱を極めていたため、第 14 回を翌 1946 年の春に延期。「音楽コンクール」の名

かったことからすれば、極めて優秀ではなかったことは確かである。」と³⁵、当時の事を語っている。

(6) 昭和 21 年 (1946) 10 月 23 歳～〔理学部大学院時代〕³⁶

「秋、希望によって大学院生の籍には入れてもらったが、その勉強をした記憶はほとんどない。覚えているのは音楽関係のことばかりである。」としており³⁷、理学部を卒業した 1947 年 3 月に半年で物理学科を退学し、文学部哲学科を受験し合格した。

(7) 昭和 22 年 (1947) 3 月 25 歳～〔文学部哲学科美学専攻時代〕³⁸

哲学科で別宮は、美学研究より関心が深かった理論物理学の根底にある、科学哲学を学ぼうと考えていたが、「当時の東大哲学科は、ドイツ観念論の牙城であって、科学哲学など私になんとか勉強したいと思っていた分野の講義などは皆無。―(中略)―仕方なく美学でも勉強しようかということになった。」としている³⁹。そして、音楽に心かれる一方、音楽家になる覚悟ができず、「私が学者になることを期待している両親にそんなことは言い出せない。それでなんとなしに態度を曖昧に保留しておくために、文学部に籍を置いていたというような気持ちも、あったにはちがいないと思う。」と⁴⁰、当時の心境を語っている。

その頃、東大の先輩である作曲家・柴田南雄 (1916～1996) の誘いで、作曲グループ「新声会」に入会した。当時の別宮に影響を与えたのは、ソプラノの浅野千鶴子 (1904～1991) のフランス歌曲で、フランス歌曲のレコードなど無い時代であったため、彼女の演奏会には「ついて廻ったといっている程に聴き歩いた。」と語っている⁴¹。これらがきっかけとなり、別宮の最初の歌曲《海四章》が生まれた。

称を復活していち早く実施した。従って 1946 年は終戦直後の混乱の中で春、秋の 2 回開催された。以後、急速に若い有望な音楽家が登場、戦前以上の盛況をみせて今日の国際レベルの足がかりをつくった。」日本音楽コンクール HP より引用。https://oncon.mainichi-classic.net/history/ (2021 年 3 月 6 日閲覧)

³⁵ 別宮『音楽に魅せられて 作曲生活 40 年』、53 頁。

³⁶ この部分は以下を参考にした。別宮『音楽の不思議』、289 頁。別宮『音楽に魅せられて 作曲生活 40 年』、54、57 頁。

³⁷ 別宮『音楽に魅せられて 作曲生活 40 年』、54 頁。

³⁸ この部分は以下を参考にした。別宮『音楽に魅せられて 作曲生活 40 年』、55～57、66 頁。別宮『音楽の不思議』、289～290 頁。

³⁹ 別宮『音楽に魅せられて 作曲生活 40 年』、57 頁。

⁴⁰ 別宮『音楽の不思議』、289、290 頁。

⁴¹ 別宮『音楽に魅せられて 作曲生活 40 年』、55 頁。

この年、第16回音楽コンクールに応募するため、管弦楽のための《古典組曲》を作曲して第2位を受賞し、さらに翌年、第17回音楽コンクールの室内楽曲部門で歌曲集《淡彩抄》が第1位を受賞した。この作品に関して別宮は、「私の創作力は詩に助けられているのである。古典主義的芸術観のおかげで、この作品は端正な姿をえ、その上、機能と声法のために近づきやすい作品となりえて、皮肉なことに私の成功作品となったのであるが、創作の原動力は、古典主義的芸術観とは別のところにあった。」としている⁴²。また、別宮は創作の原動力を「『自分の歌』を歌いたい衝動」としている⁴³。さらに、「こどもの頃は唱うのが好きで、それも或時期からは、既成の歌でなく、いわば出まかせの鼻唄をうなる癖が出来て、母親に、みっともないからやめなさいと言われたものだが、高校の時には親友から「唄うロマンティスト」という綽名を頂戴したこともある。」と綴っている⁴⁴。このようなことから、別宮の「歌」に対する原点は、音楽を始めてからの影響というより、むしろ幼少期から潜在的にあったものであると考える。この頃から、別宮の中心は音楽になり、物理から遠ざかり、「両刀使いの夢を見たのは甘かった。」としている⁴⁵。さらに、

両親の私にかけていた期待のこともある。普通に考えれば、当然音楽をすてるべきに違いなかったのである。―（中略）―学問は人間の智だけを生かすけれど、音楽は情意をいかすから、自己を全的に解放するためにはどちらかえらぶならば物理学より、音楽でならなければならないなどと理屈をつけたけれども、結局は音楽の魔力にひかれたといった方がよいのかもしれない。私は物理学をすてることにした。

このような考えと決意のもと⁴⁶、昭和25年（1950）28歳の時に東京帝国大学文学部哲学科美学専攻を卒業した。論文のテーマは「ベートーヴェン様式におけるロマン的なもの」であった。

⁴² 別宮『音楽に魅せられて 作曲生活40年』、66頁。

⁴³ 別宮『音楽に魅せられて 作曲生活40年』、66頁。

⁴⁴ 別宮『音楽に魅せられて 作曲生活40年』、66頁。

⁴⁵ 別宮『音楽の不思議』、290頁。

⁴⁶ 別宮『音楽の不思議』、290頁。

(8) 昭和 25 年 (1950) 4 月 28 歳～ [留学までの間] ⁴⁷

留学までの期間は哲学科美学専攻の大学院に籍を置いたものの、作曲に没頭し、作曲家として生きていく事を考えていたため、「そこでは何も始めなかった」としている⁴⁸。また 28 歳から日本の音楽学校に入るのは馬鹿らしいと感じ、師事していた池内の影響でフランスに行って勉強したいと思うようになっていった。

この間、必要に駆られ、指揮を齋藤秀雄 (1902～1974) に習い、その関係で桐朋学園音楽科の前身である「子供のための音楽教室」でソルフェージュを教えた。正規の音楽教育を受けたわけでない別宮は、「自分では聴音やソルフェージュの勉強をしたこともないのに、いきなり教える立場にたったわけで、まことに無鉄砲なことだったが、はじめは、池内先生のところで習った和声法をそのままこども達に教えようなどという、無茶な試みもした。」と綴っている⁴⁹。

そして、1951 年初夏、戦後第 2 回のフランス政府留学生に志願し、政府給費生としては外れたが、別途費用の自己負担が必要な「エテュディアン・パトロネ」という枠で合格し、父・貞俊が留学に掛かる費用を負担した。「当時旅費が片道十数万円、パリでの生活費は、私の場合毎月五万円位になったのだから、その頃の若い勤め人の月給が二万円足らずだったことを考えると、私は大いに恵まれていたわけだ。」と振り返り⁵⁰、当時の父の状況について以下のように語っている。

これが可能だったのは、父が財閥会社の社長だったからだと誤解されそうだから、訂正しておきたい。父は当時公職追放令によって失業中だった。しかし幸いその時、継続的に特許料収入があったのである。父は東大の電気工学科出身で、逓信省電気試験所技師となり、やがて東京工業大学の教授を兼任したりしていたが、高圧電気回路専門の技術者だったのである。— (中略) — 移動検診車による、エックス線写真撮影が盛んに行われるようになった。あの高電圧を安定して発生させるしかけに、父の特

⁴⁷ この部分は以下を参考にした。別宮『音楽に魅せられて 作曲生活 40 年』、68、71、74 頁。別宮『遙か、一筋の途を』、227～228、244～245 頁。

⁴⁸ 別宮『音楽に魅せられて 作曲生活 40 年』、68 頁。

⁴⁹ 別宮『音楽に魅せられて 作曲生活 40 年』、71 頁。

⁵⁰ 別宮『音楽に魅せられて 作曲生活 40 年』、74 頁。

許が用いられた。こんなおかげで、私のフランス留学が可能になったのだから、人生と言うものは予断を許さないのである⁵¹。

また、昭和 26 年（1951）6 月 8 日に、妻となる野崎明子（1917～1998）に出会い⁵²、「7 月 4 日箱根小旅行をともにして心身ともに深く結ばれ、海老洞穴を誓うに至った。」と当時を赤裸々に綴っている⁵³。明子は、札幌生まれで、別宮の 4 歳半年上である。父が医者であった明子は、専属の女中が居るという非常に裕福な環境で育った。その後、日本女子大学家政学部 2 類を卒業、後に文化学院に入り、さらに文理科大学の社会学研究室に籍を置いたりした人物である。二人が出会ったときには既に別宮の留学が決まっており、明子はそれをやめるよう求めたが二人の再会は 3 年後であった。

（9）昭和 26 年（1951）8 月 29 歳～〔フランス留学時代〕⁵⁴

8 月 16 日に横浜を出港、渡仏した。パリ音楽院の作曲科に入学する目的で、池内の師、ビュッセル Henri Büsser（1872～1973）の紹介で 10 月に池内と共にダリウス・ミヨー Darius Milhaud（1892～1974）の自宅を訪れた。「ミヨーの第一印象は、落ち着きの中にうかがわれる威厳のようなものだった。」としており⁵⁵、パリ音楽院入学前、ミヨーのクラス授業を聴講した際のことを以下のように記録している⁵⁶。

先輩の書いてきたものの種がつきると、おまえ何か見せるものはないか、ということになるが、私は当面何をしたいかわからないから、当然「ノン」であったが、もう一人精悍な感じのドイツ人らしい若い志願者がやはり聴講していて、彼は作品をみせていた。何か楽器の極端な音域ばかりを使った室内楽を書いていて、ミヨーに、何故自己の自由を好んで束縛するのか、そんなことはやめるべきだと注意されてい

⁵¹ 別宮『音楽に魅せられて 作曲生活 40 年』、74 頁。

⁵² 別宮は、私生活について多くを語っていなかったが、別宮『遙か、一筋の途を』、227～228、244～245 頁で妻や私生活について述べている。

⁵³ 別宮『遙か、一筋の途を』、245 頁。

⁵⁴ この部分は以下を参考にした。別宮『音楽に魅せられて 作曲生活 40 年』、81、83～85、88、102 頁。別宮『遙か、一筋の途を』、248 頁。

⁵⁵ 別宮『音楽に魅せられて 作曲生活 40 年』、81 頁。

⁵⁶ 別宮『音楽に魅せられて 作曲生活 40 年』、83、84 頁。

た。その時はしらなかったが、この男、二年後に「コントラ＝プンクテ」を発表して一躍有名になったシュトックハウゼン⁵⁷であった。

パリ音楽院の入試は、ソプラノの古沢淑子（1916～2001）に《淡彩抄》から数曲と《さくら横ちょう》の演奏を依頼し、合格した。なお、この時のミヨーのクラスの外国人枠は一席だったため、シュトックハウゼンは落ちている⁵⁸。

パリ国立音楽院フューグ科、作曲科に入学し、シモーヌ・プレ・コサード Simone Plé Caussade（1897～1986）⁵⁹、ダリウス・ミヨー、オリヴィエ・メシアン Olivier Messiaen（1908～1992）、ジャン・リヴィエ Jean Rivier（1896～1987）に師事した。

別宮は、ミヨーが「ドビュッシーを殆ど神のように無条件に賛美すること」に驚いたという⁶⁰。また、ミヨーに《弦楽四重奏曲》の冒頭を見せた時に言われたことを以下のように綴っている⁶¹。

「冒頭三つのフレーズが三つとも同じ音で始まるのはよろしくない」というのであった。私は相変わらず頑固で、そういわれてもなおさなかったが、これが重要な指摘であることは、今にしてよくわかる。西洋人の芸術はダイナミックで、それにくらべると日本人の芸術がスタティックと言って良いと思うが、開始音が三つまで変わらないことは、或スタティックな性質のものになる。日本的性格というものにこだわらない私にも、それが潜在していた証拠なのである。

また、メシアンがあらゆる音楽についてピアノを弾きながら分析と説明をする、「美学と音楽分析」を2年間受講し、その内容を「インドやギリシャのリズムのこと、又彼の偏愛する鳥の歌声についての話は毎年繰り返されていたらしいが、他のテーマは更新された。一

⁵⁷ Karlheinz Stockhausen（1928～2007）

⁵⁸ 別宮『音楽に魅せられて 作曲生活 40 年』、85 頁。

⁵⁹ 作曲家のジョルジュ・コサード Georges Caussade と同一人物。

⁶⁰ 別宮『音楽に魅せられて 作曲生活 40 年』、88 頁。

⁶¹ 別宮『音楽に魅せられて 作曲生活 40 年』、91 頁。

（中略）一実によく多くの事を学んだ。中でもドビュッシーの分析にはまことに啓発された。」として⁶²、自身でも 2005 年に『ドビュッシー前奏曲第一集全曲研究』を出版している⁶³。

昭和 29 年（1954）にパリ国立音楽院のフーグ科と作曲科を中退した⁶⁴。

（10）昭和 29 年（1954）9 月 32 歳～〔帰国から明子の死まで〕⁶⁵

3 年の留学から帰国後は、「勉強して力をつけてきたのだから、作曲の仕事位ある筈だと思ったが、そうはゆかなかった。」このような事情で⁶⁶、明子との同居生活を送ることができず、「二人の生活ははじめは、いはば“通い婚”。彼女は中野で午前中家事をとりしきって、午後井の頭の私の書斎にやってきて過ごし、夕食後ひとりで帰る。殆ど毎日、そんな生活を 2 年以上も続けた。」このような状況であったが⁶⁷、その後、映画の仕事を始めてからは自立し、明子との出会いから 6 年後、田園調布に家を借りて同居生活を始めた。そして、翌年からは桐朋学園短期大学講師になり、作品では Op. 9 以降を次々と作曲し、その多くが高く評価され、様々な賞を受賞している。

昭和 34 年（1959）には、前年に他界した父の遺産で成城に家を新築した。明子は結婚後病を繰り返していた。この時期に腸捻転で 3 か月入院し、このときの輸血で肝炎ウイルスに感染、10 年後に肝炎を発症した。

昭和 36 年（1961）に桐朋学園音楽大学教授になった。

昭和 39 年（1964）42 歳の時には、オペラ《三人の女たちの物語》を作曲し、イタリア賞受賞。この作品はミヨーに大変褒められたようだ⁶⁸。

野口剛夫『私の音と言葉 音楽を生きるということ』によると別宮は⁶⁹、昭和 48 年（1973）に桐朋学園音楽大学を非常勤講師として分析の授業を続けながら、中央大学文学部教授となった。中央大学で働くに際し別宮は、「教育ではなく自分の作曲活動を優先させてほしい

⁶² 別宮『音楽に魅せられて 作曲生活 40 年』、81 頁。

⁶³ 別宮貞雄『ドビュッシー前奏曲第一集全曲研究』東京：芸術現代社、2005 年。

⁶⁴ 別宮『遙か、一筋の途を』、本扉頁。

⁶⁵ この部分は以下を参考にした。土肥『20 世紀の作曲家たち』172 頁。別宮『遙か、一筋の途を』、本扉、244～246 頁。別宮『音楽に魅せられて 作曲生活 40 年』、93 頁。

⁶⁶ 別宮『遙か、一筋の途を』、248 頁。

⁶⁷ 別宮『遙か、一筋の途を』、248 頁。

⁶⁸ 別宮『音楽に魅せられて 作曲生活 40 年』、93 頁。

⁶⁹ この部分は以下を参考にした。野口『私の音と言葉 音楽を生きるということ』、258～264 頁。

と条件を付けたようだ」と記録している⁷⁰。中央大学では「音楽史」と「音楽論」の講座を担当し、両講座とも解説付きのレコード鑑賞の講座で、「音楽史」ではグレゴリオ聖歌から、「音楽論」では現代音楽を扱った⁷¹。また別宮について、「話の内容は大変に論理的であるのに、しゃべり方は豪快で、いくらかぶつきらぼうな印象を与えられるくらいだったが、それが実は氏のもつ叙情性と繊細さの裏返しとして表現されているということに気づくのは、ずっと後になってからである。」と綴っている⁷²。

昭和 54 年（1979）オペラ《葵上》が文化庁舞台芸術特別奨励賞を受賞。

昭和 56 年（1981）59 歳の時に、「失われた“うた”を求めて」というタイトルで日本現代音楽協会の「現代の音楽展‘81」をプロデュースした。

歌曲集《智恵子抄》は、昭和 57 年（1982）、60 歳で作曲し、翌年に前述のコンサートシリーズ「現代の音楽展‘83」で発表した。

昭和 62 年（1987）、明子が食道静脈瘤で4か月の入院をした。彼女について別宮は、健康に恵まれない一生を送ったとしている。そんな中、昭和 63 年（1988）66 歳の時には紫綬褒章が授与され、長年の別宮の功績が讃えられた。

平成 5 年（1993）には、中央大学を退官し中央大学名誉教授となった。最後の弟子である野口も同じ年に中央大学大学院を修了し、別宮が非常勤講師として楽曲分析の授業をしていた桐朋学園音楽大学研究科に入学した。当時の様子を以下のように語っている⁷³。

私が桐朋に入学早々、別宮氏の夫人が病に倒れてしまった。もともとその兆候は数年前からあり、私も中央大学に在学中は夫人の手術のために輸血を募ったりしたこともあったのだが、今度はかなり病状が重く、別宮は大学勤めも完全に辞めて、夫人の入院する病院通いに専念することになった。

別宮夫妻にはもともと子供はいなかったが、まさかこの時、自分が養子になるよう言われるとは思ひもしなかった。あまりに突然の要請で返事をしあぐねていると、氏の同僚の作曲家でやはり桐朋で教鞭をとっていた宍戸睦雄氏が、別宮氏は私が養子になってくれるか心配で夜も寝られないそうだと教えてくれた。とにかく、自分が

⁷⁰ 野口『私の音と言葉 音楽を生きるということ』、260 頁。

⁷¹ 野口『私の音と言葉 音楽を生きるということ』、258 頁。

⁷² 野口『私の音と言葉 音楽を生きるということ』、258 頁。

⁷³ 野口『私の音と言葉 音楽を生きるということ』、258 頁。

養子になることで別宮氏が安心して夫人の看病に集中できるのならよいではないか、すこしでも役に立てることがあるならそれをしようと思った。両親にも事情を話し、私の本名は別宮に変わった。

このような事情で、1993年に別宮は養子として野口、養女には野田佳代子を迎えた⁷⁴。

その後の別宮について野口は、「別宮氏は成城にあった大きな家は売り払い、三鷹の介護付きマンションに引っ越した。最後の数年間は常時介護が必要になったが、身内には迷惑をかけまいと別宮氏は事前に用意周到な準備をしていた。」と綴っている⁷⁵。

平成7年（1995）には、別宮の功労が認められ勲三等瑞宝章を受章した。

平成10年（1998）3月8日に妻・明子が死去した。明子については、長文だが別宮が書いた「哀しいお報らせ」を引用する⁷⁶。

「哀しいお報らせ」

妻 明子 3月8日午前3時14分逝去致しました。（80才）

彼女は生来頑健な体質のようでしたが、'59年腸捻転手術時の輸血によるウイルスの感染のためか、72年肝炎の発症があり、それ以来病院通いが欠かせない生活になっていました。しかし健気に積極的に生きてきました。

社会人としては公に何の足跡も残してきませんでしたが、青春時代の多彩な生活のすべてをすてて、私と結婚してからは、専業主婦として、私の仕事の基となる生活を立派に支え、自らも度重ねたヨーロッパ行をはじめとして、旅行を一番の楽しみとして生きてきました。しかし肝臓の故障は肝硬変に進み、'87年の食道静脈瘤大手術をへて、肝癌をひそかに心配しつつ生活する身となりましたが幸いそれはなく、血圧の不安定に悩みつつも、'94年3月外遊計画のためにした健康診断はOKでした。

ところがその31日高熱を発し心膜炎とのことで、かねて高血圧でお世話になっていた新宿成人病研究所に入院加療。ほぼよくなって4月24日、成城の自宅に帰って1日を洗濯などで過ごして、夕刻病院に帰ったところ、何と自室ちかくナースセンター前で倒れました。脳梗塞、それも相当な重症とのことでしたが、左半身不随ながら、

⁷⁴ 野口氏へのインタビューによる。

⁷⁵ 野口『私の音と言葉 音楽を生きるということ』、263頁。

⁷⁶ 別宮『遙か、一筋の途を』227、228頁。

幻覚はあるにしても意識はしっかりしていて、言語も明瞭でした。新聞さえ読みたがりました。

しかしあと虎ノ門病院、江戸川病院、成城木下病院と転院して約8ヶ月、リハビリ訓練に励みましたが、自力で立てるにはいたりませんでした。そして本人の是非自宅に帰りたいとの要望による成城での生活1ヶ月。殆ど寝たままでしたが、読書は不能でも頭ははっきり、曲がりなりにも私と「5目並べ」をし、TVの好きな番組は欠かさずに見、ある時は私の交響曲をカセットテープで繰り返し聴いて「こんなに幸福だったことはない」とも言いました。

こうした35年住み慣れた家での最後の生活は捨てがたいものでしたが、付添婦を一人置いての介護生活は困難且つ不安で、その責任を一人で担うことに私が耐えきれず、'96年初頭から、ここビバリーコート・ミタカに移り来たわけです。

ここでの生活で私は肉体的には楽になっていささか疲れていた体調も回復し、明日も昼間は車椅子で過ごすことが多く元気になったようでした。「早くなおって又一緒にパリーにゆきたい」と言っていました。幻覚はずうっとありましたが、薄れる記憶を懸命に確かめたがり、ノートに短文の落書きを沢山し、TVはニュースをみたりしました。

こうして、'96年は比較的には安穩にすぎたのですが、'97年2月左足に腫瘍ができてから彼女は弱りはじめました。「私はもう直ぐ死ぬから、そしたら貞雄さんは楽になるわ」という言葉さえ口にしました。週2回の通院治療でもよくなりず、敗血症予防のために足の切断を勧められましたが、あわれでそんな決心などできずにいたら5月高熱を發し入院、いよいよ私は覚悟したのですが、それを転機として奇跡的によくなり秋には快癒にこぎつけ、皆さんから大した生命力と感心されました。

「先生有難うございました」ときちんと挨拶はでき「貞雄のおかげで足を切らずにすんだ」と喜んで、一見元気になったようではありましたが、脳の退化は進んでいたのでしょう。もう「5目並べ」どころではなく、ノートの落書きも頼りない限りになりました。私は同じ建物ながら別階にすんでいて1日に食事時など5時間程しか共にいないので「貞雄さん私を捨てたのではないでしょう、早くきて」と書き、私の顔を見るだけが生きがいのようなようでした。

もともと我儘でだされたものをなかなか食べなかったのですが、私が用意する刺身もマグロはさけて鯛を好み、パンにはバターをつけず、脂ものに弱くなったようにした。

そして今年に入り、ここのケアスタッフもよくしてくれますし、経済的事情もあって夜の専属付添婦をやめたことが忘れ難い思い出をつくることになりました。毎晩就眠時1時間程彼女の側にいてやることになったからです。私の歌曲をテープで聴かせながらでした。

時に「蜜柑をたべさせて」などと言うほか何の反応もなく寝入りましたが、一体その折り彼女は何を考えて居たのか、今頻りに思われます。

しかしともかく3月6日夜迄は特に何事ありませんでした。その日夕食はいつも通り車椅子に乗って食堂で、お刺身も箸を使って食べました。

異変が起きたのは7日あけがた、激しい嘔吐下痢があったとのことで、隣の野村病院に朝いきましたが、その時の診断は単なる腸炎、ところが昼頃様子がおかしく意識混濁、あわててまた隣に。CTをとりましたが、脳梗塞の再発作と診断を確定するには時を要するとのこと、シリアスにしろ直ぐに危ないという話ではありませんでした。午後ずうっと酸素を吸っていましたが、ひどく苦しそうではなかったので、それからの彼女の死との長かろう戦いにそなえて、夜私は自室に帰って寝ました。ところが、1時電話のベル、危ないとの報でしたが、彼女の生命力の強さを信じて待機にとどめたのが畢生のミス、3時に急を告げられて駆けつけたが間に合いませんでした。僅か1日足らずの苦しみで終えることが出来たのは、彼女にとって幸せだったのかもしれませんが、いささかあつけなく、最後に手を握ってサヨナラを言えなかったことを私はまことに残念に思っています。

彼女は平生から宗教心深かったとは言えませんが、私と同じくカトリック信者として死ぬとはきめていました。霊名クララ密葬はごく内輪にすませました。

以上彼女に生前賜った御厚誼に謝しつつ、御報告申し上げます。1998年4月

(11) 平成 10 年 3 月 (1998) 76 歳～平成 24 年 1 月 12 日 (2012) [晩年から終焉]

明子の死後、別宮は一人で三鷹の介護付きマンション、ビバリーコート・ミタカで過ごした⁷⁷。

平成 19 年 (2007) には別宮の最後のオペラ《井筒の女》が作曲されている。これは、東京室内歌劇場 38 期第 114 回定期公演で、2007 年 1 月 12 日から 14 日まで新国立劇場小劇場で初演された。能オペラ《ヤーザーガー “いや” といわずに “はい” と言う》とのセットであった⁷⁸。

野口氏へのインタビューによると、別宮は亡くなる約 3 年前から認知症がはじまっていたそうだ。また、脳に大きな腫瘍があり、ガンマナイフ治療が行われた⁷⁹。あまり効果がみられなかったが、本人の衰えもあり治療は一度きりでおわった。

平成 24 年 (2012) 1 月 12 日、別宮貞雄、肺炎により死去。野口氏は、本人は 100 歳まで生きると言っていたが、90 歳に少し届かずして世を去ったと語った⁸⁰。2012 年 1 月 13 日 23 時 40 分のネットニュースでは以下のように報道された。

作曲家の別宮貞雄さん死去。

管弦楽やオペラで詩情豊かな作品を数多く生み出した作曲家の別宮貞雄（べっく・さだお）さんが 12 日、肺炎で死去した。89 歳だった。葬儀は 16 日午前 11 時 30 分から東京都武蔵野市御殿山 1 の 7 の 8 のカトリック吉祥寺教会で。喪主は長男剛夫さん。

22 年、東京生まれ。東京大で物理を専攻したが、在学中に作曲した「管弦楽のための二章」が毎日音楽コンクールに入賞し、作曲家に転向。51 年にパリへ留学し、

⁷⁷ 野口氏へのインタビューによる。

⁷⁸ 昭和音楽大学オペラ研究所オペラ情報センターHP、<https://opera.tosei-showa-music.ac.jp/search/Record/PROD-01691> (2021 年 3 月 20 日閲覧)

⁷⁹ ガンマナイフは、1968 年にスウェーデン カロリンスカ大学の脳神経外科医レクセル教授によって開発された放射線治療装置。周囲正常組織を傷つけることなく、約 200 個の線源（コバルト 60）から出るガンマ線（γ線）を用いて、虫眼鏡の焦点のように病巣部に対して集中的に照射する治療法。1 本 1 本のガンマ線は細いビームなので、周囲の正常な細胞にはほとんど影響を与えず、ビームが集中する箇所のみが、まるでナイフで切り取られたかのように治療できるので、“ガンマナイフ”と名がつけました。開頭手術を行わなくとも脳内の小病変を治療・コントロールできる極めて低侵襲な治療法です。ガンマナイフ治療は、悪性・良性の脳腫瘍・脳動静脈奇形などの血管障害（健康保険適応）、三叉神経痛やてんかん、パーキンソン病（健康保険適応外）などの機能性脳疾患の治療に行われています。一般社団法人 日本ガンマナイフ学会 HP、<http://www.gamma-knife.jp/> (2021 年 3 月 8 日閲覧)

⁸⁰ 野口氏へのインタビューによる。

ミヨーやメシアンからフランス音楽の技法の粋を学ぶ。帰国後、斎藤秀雄さんや吉田秀和さんらが開いた桐朋学園付属「子供のための音楽教室」の室長、中央大文学部教授などを務めた。

無調音楽全盛の現代音楽に背を向け、言葉や旋律への自然な共感に基づいた作曲姿勢を貫いた。加藤周一さんや加賀乙彦さんら文学者との交流も深かった。56 年と 72 年に尾高賞受賞。代表作にオペラ「三人の女達の物語」「有間皇子」「葵上」など。記録映画の音楽も多数手がけた⁸¹。

別宮の没後、遺品と著作権の管理は、野口、野田の両氏が行っており、資料の多くは、明治学院大学図書館付属遠山一行記念日本近代音楽館が所蔵している。

(12) まとめ

別宮は、兵庫県立第一神戸中学校の 5 年次及び、旧制第一高等学校の浪人時代に、妹が習っていたピアノに興味を持ち、弾き始めることで音楽へ近づいていった。旧制第一高等学校では、ヴァイオリンを始め、高田三郎指揮の男声合唱にも参加するなど、音楽を生業とする生活に心惹かれながらも、物理学者になるという幼少期からの頑なな考えに揺るぎはなかった。その背景には、芸術は天才のものであり、科学は凡人のものであるという別宮の考えがあった。東京帝国大学理学部物理学科に進学後、音楽はやめるつもりでいたものの、趣味ならば自己満足には陥りたくないと考え、作曲理論を池内友次郎に習い始めた。その頃迎えた終戦は、別宮を物理学よりも音楽を指向するきっかけとなった。物理学と並行して池内のもとで音楽を学び始めた当初、「レオナルド・ダ・ヴィンチやゲーテのように、学問と芸術の両方を生かして、人間としてのすべての可能性を伸ばしてゆきたい」と考えていた。池内に「やってみませんか」と言われるがままにやったという⁸²、作曲を始めて最初にまとめた曲が、第 14 回音楽コンクールで第 2 位を受賞した。それでもなお、音楽家になる覚悟ができず哲学科美学専攻に進学し、その後 1947 年と 1948 年にも音楽コンクールへの入賞を果たした。別宮がこだわっていた、物理学者になるという幼少期からの考えは、親からの影響であり、期待でもあった。音楽に心惹かれながらも理性を保ち、論理的に自分の道を選んで

⁸¹ asahi.com（朝日新聞社）<https://web.archive.org/web/20120118051132/http://www.asahi.com/obituaries/update/0113/TKY201201130674.html>（2021 年 3 月 8 日閲覧）

⁸² 別宮『音楽に魅せられて 作曲生活 40 年』、50 頁。

きた別宮のこのような態度は、別宮が“頭”で考えた結果であり、本望、すなわち別宮の“心”ではなかった。そして3度のコンクール入賞後、ようやく自分の心の赴くままに、物理学を捨てて音楽の道に進むことを決心した。

3年間のパリ留学中は、ミヨーやメシアンなどのレッスンや授業を受けた。異国の地での生活、学びはその後の生活や音楽に大きな影響を与えたことであろう。

帰国後は、すぐに自立することができず、妻・明子と二人での結婚生活を始めるまでに、出会ってから6年の歳月を要した。作曲活動が続ける傍ら大学にも勤め、桐朋学園大学、中央大学で教鞭をとり、多くの作品を残し、様々な賞を受賞した。結婚後の明子は、病を繰り返して、健康に恵まれない生活であった。後年、別宮は明子の看病に専念するために退職し、中央大学での弟子であった野口氏を養子に迎え、家を売り払い、晩年は三鷹の介護付きマンションで過ごした。明子の死後にも作曲はつづけており、2007年には最後のオペラ《井筒の女》が作曲されている。

プライベートの多くを明かしていなかった別宮であるが、『遙か、一筋の途を』では、明子との生活について詳細に残している。また野口氏にインタビューすることで、別宮の人となりが見え、文章で見ていたそれまでの別宮の印象が大きく変わった。

第2節 作品

歌曲集《智恵子抄》が、別宮貞雄が残した作品群のなかでどのような位置にあるか、『遙か、一筋の途を⁸³』の巻末にある「別宮貞雄作品表」を参考に検討する。作品は器楽作品と声楽作品に大別し、ここでは主に声楽作品について扱う。声楽作品は細別し表でもまとめた。

(表 1.1～表 1.4 参照)

別宮の器楽作品は、管弦楽、室内楽、ピアノ曲にわけることができる。管弦楽作品は、理学部物理学科時代である1946年に、師匠である池内友次郎に「やってみませんか」といわれて作曲し、第14回音楽コンクールで第2位を受賞した《管弦楽のための2章》以後、2001年の《第5交響曲》までに15作品が作曲されている。室内楽作品などの作品では、1950年作曲のクープランの主題による変奏曲《弦楽 四重奏》以降、小編成の作品から吹奏楽曲に

⁸³ 別宮『遙か、一筋の途を』巻末「別宮貞雄作品表」。

至るまで 19 作品が作曲されている。ピアノ作品の作曲は比較的遅く、Op.では 30 が一番若い番号で 1965 年の《ピアノのためのソナチネI II III》以降、6 作品が残されている。

声楽作品は、(1) 歌曲、(2) オペラ、(3) オーケストラ伴奏による声楽作品他、(4) 合唱・重唱作品の四つに分けることができる。また、四種の歌に関係する作品群はそれぞれ表にした。基本的に『遙か、一筋の途を』に従ったが、掲載されていないものは加筆し、実際に楽譜を確認したものについては出版名に従い変更した。また作品名の括弧については本論文の凡例に従い変更した。

(1) 歌曲

歌曲集は 11 作品あり、出版されているものが 10 作品、合計 49 曲が確認できる。歌曲の 1 作目は歌曲集《海四章》で、1947 年に作曲されている。その後、歌曲集《淡彩抄》が 1948 年に作曲され、第 17 回音楽コンクール室内楽曲部門で第 1 位を受賞。一番新しい作品は、1983 年に作曲された Op.54 歌曲集《智恵子抄》で、これが別宮の最後の歌曲集である。

表 1.1 歌曲

Op.	作品名	発表年 (作曲年)	初演者	収録楽譜
Op. 2	歌曲集《海四章》(全 4 曲)	1947 (1947)	S: 浅野千鶴子 P: 安部和子	『別宮貞雄歌曲集 ⁸⁴ 』 『別宮貞雄歌曲集増補 ⁸⁵ 』
Op. 3	小諸なる古城のほとり (千曲川旅情 の歌)	1947	S: 浅野千鶴子 P: 安部和子	未確認
Op. 5	歌曲集《淡彩抄》(全 10 曲)	1948 (1948)	S: 内田るり子 P: 安部和子	『別宮貞雄歌曲集』 『別宮貞雄歌曲集増補』
Op. 7	歌曲集《二つのロンド》(全 2 曲) I 雨と風 II さくら横ちょう	1951 (1951)	S: 畑中更予 ⁸⁶ P: 青山三郎 S: 古沢淑子 P: 井上二葉	『別宮貞雄歌曲集』 『別宮貞雄歌曲集増補』
Op. 15	歌曲集《白い雄鶏》(全 4 曲) I ころろ II 白い雄鶏	1956 (1956)	IIIIV S: 畑中更予 P: 三浦洋一	『別宮貞雄歌曲集』 『別宮貞雄歌曲集増補』

⁸⁴ 別宮貞雄『別宮貞雄歌曲集』東京：音楽之友社、1963 年。(2 月 28 日、第 1 刷発行)

⁸⁵ 別宮貞雄『別宮貞雄歌曲集増補』東京：音楽之友社、1996 年。(10 月 20 日第 7 刷発行)

⁸⁶ 引用元では畑中更子となっているが本文で訂正した。

	III海鳥 IV眺望		III S：古沢淑子 P：井上二葉	
Op.17	(カンタータ《万葉集による三つの歌》より〈一靡けこの山〉) ⁸⁷	1958 (不明)	指揮：岩城宏之 N 響 Br：大橋国一	『歌曲集 智恵子抄 ⁸⁸ 』 『歌曲集 智恵子抄 新改訂版 ⁸⁹ 』
Op. 19	歌曲集《在りし日の歌》(全2曲) (改作初演)	1959 (1959) 1975 (1975)	A：田家文子 P：柳原渥子 T：丹羽勝海 P：松谷翠	『別宮貞雄歌曲集増補』
Op. 20	歌曲集《立原道造による四つのうた》(全4曲)	1959 (1959)	S：池田弘子 P：木村潤二	『別宮貞雄歌曲集』 『別宮貞雄歌曲集増補』
Op. 26	歌曲集《抒情小曲集》(全6曲) (‘74 大改訂)	1962 (1962)	S：関種子 P：木村潤二	『別宮貞雄歌曲集増補』
Op. 41	歌曲集《大手拓次による三つの歌》 (全3曲)	1973 (1973)	S：伊藤京子 P：三浦洋一	『別宮貞雄歌曲集増補』
Op. 46	歌曲集《三好達治による四つのうた》(全4曲)	1977 (1977)	S：伊藤京子 P：三浦洋一	『別宮貞雄歌曲集増補』
Op. 54	歌曲集《智恵子抄》(全9曲) IV晩餐改作	1983 (1982) 1994	Br：栗林義信 P：松谷翠 初演不明	『歌曲集 智恵子抄』 『歌曲集 智恵子抄 新改訂版』

(2) オペラ

オペラは5作品確認できる。《磐代の松》⁹¹と《三人の女たちの物語》は共に NHK の委嘱で、《有間皇子》は NHK 音楽祭で上演された。《葵上》は日本オペラ協会が初演した。《三人の女たちの物語》は、狂言の「花子」「墨塗⁹²」「髭櫓」をもとにしている⁹³。《葵上》は能の「葵上」「野宮」と、原作『源氏物語』に直接基づくものである⁹⁴。また、『遙か、一筋の途

⁸⁷ 声楽付きオーケストラ作品として本節(3)で掲載。

⁸⁸ 別宮貞雄『歌曲集 智恵子抄』東京：音楽之友社、1862年。(第2刷)

⁸⁹ 別宮貞雄『歌曲集 智恵子抄 改訂新版』東京：音楽之友社、1999年。(第1刷)

⁹¹ 《磐代の松》は後に《有間皇子》の第2幕2場になっている。

⁹² 引用元では「黒塗り」となっているが本文で訂正した。

⁹³ 別宮『音楽に魅せられて 作曲生活40年』、175頁。

⁹⁴ 別宮『音楽に魅せられて 作曲生活40年』、177～178頁。

を』には掲載されていないが、2007年に能「井筒」を題材とした別宮の最後のオペラ《井筒の女》が作曲されている。

表 1.2 オペラ

Op.	作品名	発表年	初演者
Op. 28	《磐代の松》	1963	指揮：若杉弘、N 響、中村健、栗本尊子、柴田睦隆 ⁹⁵ 、他
Op. 29	《三人の女たちの物語》	1964	指揮：若杉弘、N 響、東京混声合唱団、中村健、平野忠彦、栗本尊子、世良明芳、中沢桂、友竹正則、滝沢三重子、築地利三郎、他
Op. 33	《有間皇子》	1967	指揮：若杉弘、N 響、伊藤京子、栗本尊子、中村健、平野忠彦、他、演出：観世榮夫
Op. 52	《葵上》 (改訂版)	1981	指揮：渡邊暁雄、東京シンフォニア、広瀬恭子、高丈二、高橋修一、他 (IMAS ベルリン公演、指揮：増井信貴)
明記無	《井筒の女》 ⁹⁶	2007	指揮：若杉弘、東京室内歌劇場アンサンブル、出口正子、田島茂代、宮本哲朗、山下浩司、小宮一浩、倉石真、青木美稚子、永田直美、大久保光哉、有川文雄、森永朝子、小畑朱実、他、演出：栗山昌良

(3) オーケストラ伴奏による声楽作品他

これらは5作品確認できる。NHKの委嘱によるカンタータ《万葉集による三つの歌》、放送オペラ《黄泉の国の伊邪那美命》、音楽物語《大男の庭》⁹⁷と、兵庫県の委嘱の朗読付カンタータ《兵庫讃歌》⁹⁸、母校である第一高等学校寮歌メドレー《向陵夢幻》があり、別宮の大掛かりな作品の大半はNHKによる委嘱作品である。また、この作品群はカンタータ、放送オペラ、音楽物語など、いずれも異なる形式の音楽である。

⁹⁵ 引用元は、柴田睦隆となっているが本文で訂正した。

⁹⁶ この作品は、『遙か、一筋の途を』（2003年出版）以後の作曲であるため掲載されていない。楽譜は別宮貞雄『オペラ 井筒の女』2007年作曲、未出版。（ヴォーカルスコア、訂正用、定本。東京室内歌劇場所蔵）を確認し、初演のデータについては以下を参照した。昭和音楽大学オペラ研究所オペラ情報センターHP、<https://opera.tosei-showa-music.ac.jp/search/Record/PROD-01691>（2021年3月25日閲覧）

⁹⁷ 別宮貞雄『音楽物語 大男の庭』明治学院大学図書館附属遠山一行記念日本近代音楽館別宮貞雄文庫所蔵、自筆譜スコアのファクシミリ、1962年作曲。「未刊作品」と書き込まれている。

⁹⁸ 別宮貞雄『朗読付きカンタータ 兵庫讃歌』明治学院大学図書館附属遠山一行記念日本近代音楽館別宮貞雄文庫所蔵、自筆譜スコアのファクシミリ、1971年作曲。「未刊作品」と書き込まれている。

表 1.3 オーケストラ伴奏による声楽作品他

Op.	作品名	発表年	初演者
Op. 17	カンタータ《万葉集による三つの歌》	1958	指揮：岩城宏之、N 響、東混、Br：大橋国一
Op. 25	放送オペラ《黄泉の国の伊邪那美命》 ⁹⁹	1961	指揮：若杉弘、広島放送管弦楽団、広島放送合唱団、いざなぎ命（T）阿部幸次、いざなみ命（S）加藤淑子 他
Op. 27	音楽物語《大男の庭》	1962	指揮：森正、N 響、東京混声合唱団
Op. 40	朗読付きカンタータ《兵庫讃歌》	1971	指揮：森正、N 響、S：伊藤京子、B：高橋修一、朗読：平野忠彦、神戸中央合唱団他
Op. 47	第一高等学校寮歌メドレー《向陵夢幻》	1978	東京大学音楽部管弦楽団 コールアカデミー有志

（４）合唱・重唱作品

9 作品が確認できた。最後の作品は、女声合唱組曲《淡彩抄》であるが、これは歌曲集《淡彩抄》を編曲したものである。

表 1.4 合唱作品・重唱作品

Op.	作品名	発表年	初演者
Op. 18	男声合唱組曲《落葉松》 ¹⁰⁰	1958	指揮：石井敏 東京男声合唱団
Op. 23	《北国民謡による三つのバラフレーズ》	1960	指揮：石丸寛 東京混声合唱団
Op. 31	《四つの賛歌》 合唱用改訂版	1965 1972	伊藤京子 中村浩子 中村健 芳野靖夫 指揮：新垣壬敏
Op. 35	合唱組曲《山の四季》 ¹⁰¹	1968	指揮：木下保 東京放送合唱団
Op. 48	《ある少年の死》	1978	指揮：東保 本願寺合唱団 P：石崎利子
Op. 57	混声合唱組曲《木と鳥のエピグラム》 ¹⁰²	1986	指揮：辻正行 大久保合唱団
Op. 59	《凍った炎》（女声合唱とピアノのための組曲）	1988	指揮：辻正行 上智大学女声合唱団
Op. 60	《ある噴水の物語》より（女声合唱と ピアノのための）	1988	指揮：辻正行 上智大学女声合唱団
Op. 66	女声合唱組曲《淡彩抄》 ¹⁰³	1991	指揮：塚田佳男 美しヶ丘ファミリーコーラス

⁹⁹ 別宮はこれをオペラ・コミックとしている。別宮『音楽に魅せられて 作曲生活 40 年』、173 頁。

¹⁰⁰ タイトルの表記は実際の楽譜に従った。

¹⁰¹ タイトルの表記は実際の楽譜に従った。

¹⁰² タイトルの表記は実際の楽譜に従った。

¹⁰³ Op. 5 にもとづく。タイトルの表記は実際の楽譜に従った。

(5) まとめ

この検討で、声楽を伴わない器楽作品などが 40 作品、声楽を伴うものは 29 作品あることが確認できた。歌曲については 11 作品で、確認できる歌曲集は 10 作品、合計 48 曲であった。さらに 9 作品ある合唱・重唱曲の曲数などを踏まえ、大小問わず別宮の作品を見ると、器楽曲より歌に関係する曲数が多いのは明らかである。

別宮の声楽に関する作品は、出版されている歌曲は 1 曲単位ではなく、歌曲集(チクルス)という考えのもと作曲されている。この中でも、《淡彩抄》の全 10 曲、《智恵子抄》の全 9 曲という曲数は、別宮の歌曲集の中で大作であると言えるだろう。そして、《智恵子抄》は最後の歌曲集であった。

別宮の声楽作品の形式は多彩で、「歌曲集」、「オペラ」をはじめ、オーケストラ伴奏による声楽作品では「カンタータ」、「放送オペラ」、「音楽物語」、「朗読付きカンタータ」、そして合唱・重唱曲では、「混声合唱」、「男声合唱」、「女声合唱」という、実に様々な形で声を音楽にのせている。また、ここで触れなかったものも多くある。映画音楽では、劇映画を 12 作品、記録映画を 28 作品、童謡は 9 曲、校歌・社歌などを 15 曲、演劇の付随音楽を 5 作品、その他テレビ、ラジオの作品を多数残すなど、別宮が生涯に作曲した作品は多岐にわたっている。

第2章 歌曲集《智恵子抄》の概観

第2章では、歌曲集《智恵子抄》を概観する。第1節では《智恵子抄》の成立事情について調査する。第2節は、歌曲集《智恵子抄》が別宮貞雄にとってどのような歌曲であるか検討し、第3節では歌唱するにあたり必要不可欠な詩の解釈を行う。なお第3節は、第3章の実践における分析と考察の前提とする。

第1節 歌曲集《智恵子抄》の成立事情

本節では、別宮貞雄作曲の歌曲集《智恵子抄》の作曲・初演、評論、楽譜、録音の成立事情を調査した。

(1) 作曲・初演について

歌曲集《智恵子抄》は昭和57年(1982)夏、別宮貞雄が60歳という節目の年に3か月ほどかけて作曲された¹⁰⁴。

初演発表は作曲の翌年、昭和58年(1983)3月9日、東京のイイノホールで18時30分より行われ、入場料は2000円であった。このコンサートは文化庁助成公演で、日本現代音楽協会主催の「現代の音楽展‘83」の第4夜「失われた“うた”を求めてⅡ ―新しいヒューマニズム―」というタイトルで、別宮がプロデュースしたコンサートであった¹⁰⁵。

別宮の弟子である、香月修の《三木露風による三つの歌》の初演もプログラムに組み込まれており、両歌曲集の演奏は、バリトンの栗林義信とピアノの松谷翠によって演奏された。なお《智恵子抄》は、出版されている楽譜の調より1全音低くして初演された¹⁰⁶。当時のプログラムで別宮は以下のように記している。

¹⁰⁴ 別宮『音楽に魅せられて 作曲生活40年』、184頁。ただし、永田のCDのライナーノーツは「作曲は1982年夏、1ヶ月ばかりをかけた」となっている。

¹⁰⁵ 公演プログラム(明治学院大学図書館附属遠山一行記念日本近代音楽館所蔵)。

¹⁰⁶ 別宮『歌曲集 智恵子抄 改訂新版』、3頁。

「失われた“うた”を求めてⅡ ——新しいヒューマニズム——」

巷には低俗な歌が氾濫するが、現代の芸術音楽に“うた”をきけなくなって既に久しい。“うた”は歌曲に限らない。そもそも音楽が“うた”に起源を持つ以上、器楽曲にも当然“うた”が求められてしかるべきであり、現にそれはかつてはそのような期待に答えていた。壮大な建築構造も、繊細優美なひびきも“うた”をより強健高貴に、あるいは蠱惑的にするための形あるいは衣装だった筈だ。それが主客転倒、現代音楽に“うた”を求めて報いられることは絶無に近い。

しかし、今や、音楽に於ける外面の虚構もあきられる時がきたようである。

西洋の若い世代に、「新しいロマン主義」とか「新しい単純さ」の追及の動きがみられるという。

「ロマン主義」と「単純さ」とは矛盾するようにも思われるが、これを要するに“うた”の復権であると、私は思うのだ。

単なるロマン主義ならば、いわゆる「熱い抽象」音楽でいえば、‘60年代だが、まさにそうではなかったか。

単純でないにしても、その明晰な古典性は‘50年代のセリエリズムの理想ではなかったか。

してみれば、この矛盾する「単純さ」——「ロマン主義」の結合こそ新局面であり、この矛盾の人間的止揚、それは「新しいヒューマニズム」と命名されるべきものであると私は考える。

そして“うた”こそは最も原始的な形での形式と内容の総合、アポロンの精神とディオニス精神の止揚の成果にほかならないのだから「新しいヒューマニズム」つまり「“うた”の復権」にちがいなからう。

一昨年現代の音楽展‘81の第1夜のプロデューサーをひきうけて、それに「失われた“うた”を求めて」——新しいヒューマニズム——とタイトルをつけた。上記はその時の小宣伝そのままである。

私の気持ちは今も変わらない。世界は更に一步私の考えた方に進んだようである。この日本にも共感してくださる方がふえたようである。

若い世代の作曲家の作品にそれを感じるのである。

それで、そういう方々に登場願って、ともに、一昨年につづいて、「失われた“うた”を求めて」の第Ⅱ回を持つことにした。

シュヴェルツィクはオーストリアの、彼地でもはやくから「新らしい単純さ」を目指した作曲家である。

現実に“うた”が何であるか、さまざまな答があろう。しかしこの一々が、音楽に於ける「新しいヒューマニズム」の確立に向かって、聴衆諸兄姉の見通しをひろげるのに、いくらかでも役にたてば幸いだと私は思うのだ。別宮貞雄

としている。また、曲の解説のページには以下のように書かれている。

高村光太郎のこの詩集は私の青春の愛読書だった。かざりけない率直さを愛した。それで作曲のみちに入って、当然ずっとこれを音楽にしたいと思って来たのだが、このシラブルの数、詩句の長さは、私の手にあまった。オペラ作曲の経験をへて、やっと何とかこれをこなせるのではないかと思えるようになって、昨年やっと宿願を果たしたわけである。原詩集は30篇¹⁰⁷の詩からなっているが、その中から9篇、光太郎智恵子の愛の物語が浮かびあがるようにえらんだ。明治45年から昭和14年迄の28年にわたるのだが、作曲して、あらためて、その詩風の一貫性と調子の高さに感銘を受けた。ハイネの「詩人の恋」なんかよりずっとリアリティーがあるのではなかろうか。シューマンのその音楽は私の最愛のものなのだが——。なんとかそれにあやかろうと思いつつ作曲した。

第1曲「人に」と第4曲「僕等」は原詩があまりにも長いので、ほぼ半分で中断したが、あとは原詩のままである。

さらに、『音楽に魅せられて 作曲生活40年』の自作をふりかえる(2)では¹⁰⁸、以下のように綴っている。

¹⁰⁷ 別宮が見ていた龍星閣版の詩集「智恵子抄」は、詩が29編、うた六首、散文が3つで構成されている。別宮が30編としたのは誤植もしくは、うた六首（短歌六首）を詩1編と数えて30編の事を指すかもしれない。

¹⁰⁸ 別宮『音楽に魅せられて 作曲生活40年』、183、184頁。

私の最後の歌曲集「智恵子抄」全九曲。高村光太郎のこの詩集は私の青春の愛読書のひとつ、いつかは作曲したいと思っていたのだが、周知のように、各篇長大で詩句も長く、扱いかねていた。しかしオペラ作曲の経験をへて、なんとかできるのではないかとおもうにいたり、一九八二年夏、三ヶ月ばかりかけて作った。光太郎、智恵子のなれそめから、熱烈な愛、結婚の平和、智恵子の精神異常からその死まで、二人の愛の歴史が浮かび上がるよう、九曲を選んで構成した。三十分以上かかる大曲である。初演は、栗林義信さんをお願いして、一九八三年、「現代の音楽展‘83」でいただいた。これはわたしの究極の歌曲だと思っている。歌曲はもう五十曲近く作って、これ以上変わりばえするものは出来そうもないと思って作るのをやめたからである。幸い次第にこれに興味を持って下さる方が多いようである。栗林さんのあと、木村俊光さん、平野忠彦さん、とバリトンの名手に歌っていただいたが、原調で本来のテノールの全曲名演奏をえていないのが心残りである。ソプラノでは、山田文子さんがこれにうちこまれ、詩句の内容に則した濃密な表現で、国内のみならず、パリ、ローマ、ベルリン、上海と、さかんに歌って下さっているのを私は大変うれしく思っている。

この文章で、「原調で本来のテノールの全曲名演奏をえていないのが心残りである。」としている。なぜ初演をテノールではない、バリトンの栗林義信に依頼したのかという疑問が浮かぶが、別宮は別の曲の解説で「栗林義信さんのような名手が歌うと、どれほど生き生きしたものになるか、皆さんにきいていただきたいと思う」と残していることから¹⁰⁹、別宮は相当、栗林の演奏を気に入っていたことがわかる。また野口氏は、別宮の作品を演奏することを本人に報告した際に、別宮はどのようなプログラムで自分の曲が演奏されるか気にしたそう。それは、自分の作品が際立つプログラムの構成を望むということを意味しており、別宮氏は非常に無邪気な方だったと語った¹¹⁰。このようなことから、別宮は《智恵子抄》の初演で、練達した歌唱技術と美しくつやのある声、そして日本人には稀な豊かな声量で、大きなスケールをもって逞しく歌えると称される栗林の¹¹¹、日本人離れした美声のダイナミックでオペラティックな演奏を望んだのだと推測する。

¹⁰⁹ 別宮『音楽に魅せられて 作曲生活 40 年』、296 頁。

¹¹⁰ 野口氏へのインタビューによる。

¹¹¹ 大田黒元雄監修代表『世界音楽全集第 31 巻』東京：筑摩書房、1963 年、30～31 頁。（村田武雄「栗林義信さんの歌」を参考にした。）

（２）評論について

『音楽芸術』の1983年5月号では¹¹²、《智恵子抄》の初演について以下のように書かれている。

「現代の状況を証明する〈多様式…〉の企画」

別宮貞雄制作の〈失われた“うた”を求めて〉は、松平頼暁制作の〈多様式時代の音楽〉の分類から漏れたものを拾い上げたような企画である。

別宮は一昨年と同様に、「新しいロマン主義」と「新しい単純さ」の結合による「新しいヒューマニズム」を求めて「“うた”の復権」を唱えた。ドイツにおける一連の動きに呼応するものと受けとられるが、ここで使われる「新しい」や「うた」「単純さ」などの言葉には注意を要する（疑似的なわかり易さが求められるのがスローガンの常である）。当夜は、用語の曖昧さを作品が追認する形となった。

香月修の《三木露風の詩による三つの歌》と別宮貞雄の《智恵子抄》はともに内容伝達に主眼を置く歌曲。この二作品に関して「新しい」という形容はもっとも付し難い。

一方で、声楽家・畑中良輔（1922～2012）は、『日本歌曲全集 25』の冒頭で以下のように記している¹¹³。

『智恵子抄』といえば、清水脩の大作があり、これもよく歌われるが、別宮は清水作品とはまた異なった世界を光太郎の詩から描き出した。現在『淡彩抄』ほどには歌われていないようだが、別宮の新生面を拓いた意欲作であり、そのピアノスティックな広がりの多彩なピアノ・パートにはこれまでの日本歌曲に見出せなかった発見がある。やがてこの歌曲も『淡彩抄』とならんで歌われ、聴かれるようになるだろう。

¹¹² 柿沼敏江「現代の状況を証明する〈多様式…〉の企画」『音楽芸術』東京：音楽之友社、1983年5月号。

¹¹³ 畑中良輔監修『日本歌曲全集 25 柴田南雄・別宮貞雄』東京：音楽之友社、1993年。

(3) 楽譜について

直筆譜：養子である野口氏によると、歌曲の直筆譜は今のところ遺品からは確認できていない。また、他雑稿数百を寄贈したという明治学院大学図書館附属遠山一行記念日本近代音楽館にも《智恵子抄の》直筆譜は所蔵されていない¹¹⁴。

出版譜：現時点で以下の4点が確認できる。出版社はいずれも音楽之友社である。

①別宮貞雄『歌曲集 智恵子抄』、1986年2月20日、第1刷発行¹¹⁵

②畑中良輔監修『日本歌曲全集 25 柴田南雄・別宮貞雄』、1993年12月10日¹¹⁶

③別宮貞雄『歌曲集 智恵子抄』1995年3月20日、第2刷発行¹¹⁷

④別宮貞雄『歌曲集 智恵子抄 改訂新版』1999年12月10日、第1刷発行¹¹⁸

④の『歌曲集 智恵子抄 改訂新版』は、初版から10年以上経過した1999年に出版されている。改定されたのは4曲目の〈晚餐〉で、「改訂稿1994」と記された楽譜に差し替えられている。初版と大きく異なるのは、調をf-mollから無調へ変更していることと、ピアノが奏でる音楽が激しさを増しているところである。歌唱旋律は基本的に高低アクセントに基づいて作曲しているためか、調や高さが違うものの旋律はほぼ同じである。今回は改訂新版に収められている、「改訂稿1994」と記された〈晚餐〉の分析・演奏を行う。なお、第3章、第4項 IV〈晚餐〉の(2)でも改訂について短く考察した。

(4) 録音について

1点のみ確認できる。

別宮貞雄・シューマン《智恵子抄・詩人の恋》永田峰雄、アントリーシリピ、カメラータ・トウキョウ：CMCD-28026 (CD)、2002年録音、2003年発売。

¹¹⁴ 2020年12月16日に、明治学院大学図書館附属遠山一行記念日本近代音楽館のOPACでの検索と電話での問い合わせを行った。

¹¹⁵ 初版である。

¹¹⁶ 《二つのロンド》とともに《智恵子抄》が収められている。楽譜は初版のものだが、縦書きの歌詞は省略されている。

¹¹⁷ 初版のピアノパートの誤植を訂正している。

¹¹⁸ 4曲目の《晚餐》が「改訂稿1994」に差し替えられている。

この演奏はウィーンで録音されている。歌唱部分に数カ所、楽譜と異なる音型と歌詞で、意図的に変更して歌唱しているが、別宮、永田とも既に他界しており、現時点ではどのような経緯、意図で変更したのかわかっていない。

第2節 別宮貞雄作曲の歌曲集《智恵子抄》について

別宮貞雄が、歌曲集《智恵子抄》の題材にした、詩集『智恵子抄』は、高村光太郎が、妻・智恵子との愛の日々を綴った、光太郎の第2詩集で、29編の詩と6首の短歌、巻末に3つの散文が収められている。この詩集の特徴を『日本の詩歌10』で伊藤信吉は、「愛するものを歌って一冊の詩集を編み、それを亡き人にささげた事例は、近代詩の歴史を通じて、『智恵子抄』だけである。」としている¹¹⁹。別宮はこの中から、詩集の1編目にあたる明治45年7月作詩の「人に」を1曲目として、昭和14年2月23日作詩の智恵子の死とその後を描いた「レモン哀歌」を終曲とする9編を選び、1982年の夏に作曲した。

歌曲集《智恵子抄》は別宮の他に、清水脩（1911～1986）が1955年～1971年に作曲して1971年に出版したものと¹²⁰、田中雅明（1933～）が1978年4月～9月に作曲して1991年に出版したものが確認できる¹²¹。その他にも、歌曲集にはなっていないものの、『智恵子抄』の詩に作曲している歌曲が存在しているほか、オペラも作曲されており、原嘉壽子（1935～2014）¹²²と仙道作三（1945～）¹²³の作品が確認できた。

以下の表は3人の作曲家が歌曲集《智恵子抄》で採用した詩の一覧である。名前の列の番号は歌曲集の順番を示した。

¹¹⁹ 高村光太郎『日本の詩歌10』東京：中央公論社、1967年、268～269頁。

¹²⁰ 清水脩『歌曲集《智恵子抄》』東京：カワイ楽譜、1971年。

¹²¹ 田中雅明『歌曲集《智恵子抄》』東京：全音楽譜出版社、1991年。

¹²² 原嘉壽子『歌劇《智恵子抄》（高村光太郎による）』東京：全音楽譜出版社、1987年。

¹²³ 仙道作三『オペラ《智恵子抄》』東京：音楽之友社、1991年。

表 2.1 別宮、清水、田中による《智恵子抄》採用詩一覧

詩の通し番号 ¹²⁴	タイトル	制作年月日	別宮	清水	田中
1	人に	1912 年 7 月 25 日	1	1	1
5	郊外の人に	1912 年 11 月 25 日			2
7	深夜の雪	1913 年 2 月 19 日	2		
9	僕等	1913 年 12 月 9 日	3		
11	晩餐	1914 年 4 月 25 日	4	2	
12	樹下の二人	1923 年 3 月 11 日			3
13	狂奔する牛	1925 年 6 月 17 日		3	
	(金) ¹²⁵	(1926 年 2 月)			4
16	あなたはだんだんきれいになる	1927 年 1 月 6 日		4	
17	あどけない話	1928 年 5 月 11 日	5	5	5
18	同棲同類	1928 年 8 月 16 日			6
19	美の監禁に手渡す者	1931 年 3 月 12 日		6	
20	人生遠視	1935 年 1 月 22 日	6		
21	風にのる智恵子	1935 年 4 月 25 日		7	8
22	千鳥と遊ぶ智恵子	1937 年 7 月 11 日	7	8	9
23	値ひがたき智恵子	1937 年 7 月 12 日		9	
24	山麓の二人	1938 年 6 月 20 日	8	10	7
26	レモン哀歌	1939 年 2 月 23 日	9	11	10
27	荒涼たる帰宅	1941 年 6 月 11 日		12	
28	亡き人に	1939 年 7 月 16 日			11

三者は 9～11 曲で歌曲集《智恵子抄》を構成しており、詩の通し番号 1、17、22、24、26 には全員が作曲している。曲の構成について、第 1 章第 3 節で扱った初演の公演プログラム
の解説のページで別宮は、「原詩集は 30 篇の詩からなっているが、その中から 9 篇、光太郎
智恵子の愛の物語が浮かびあがるようにえらんだ。」としている¹²⁶。また、別宮が求めた、

¹²⁴ タイトル、制作年月日及び、詩の通し番号は詩集に掲載されている順で、これらは高村『智恵子抄』
龍星閣、1941 年に基づく。

¹²⁵ 「金」は本論文でメインに扱う高村『智恵子抄』龍星閣、1941 年には掲載されていない。この詩は草
野心平が編集した、高村光太郎『智恵子抄』東京：新潮社、1956 年には草野の主観により、光太郎の『
智恵子抄』に含まれない詩の追加や順番の変更されているため、本来の光太郎が編んだ 29 編の詩による
ものとは異なるものである。

¹²⁶ 公演プログラム。

光太郎と智恵子の愛の物語は何であるかについては、『音楽に魅せられて 作曲生活 40 年¹²⁷』で、「光太郎、智恵子のなれそめから、熱烈な愛、結婚の平和、智恵子の精神異常からその死まで、二人の愛の歴史が浮かび上がるよう、九曲を選んで構成した。」としている。さらに、永田の CD によせて、「最初の「人に」（明治 45 年 7 月）から第 9 曲「レモン哀歌」（昭和 14 年）迄、二人の出会いから別離まで、二人の生活の成り行きがわかるように選んだ（しかし平安な二人の結婚生活を描いたのは第 5 曲のみである）。」としている¹²⁸。

歌曲集《智恵子抄》を作曲した三者が共通して作曲している、「人に」、「あどけない話」、「千鳥と遊ぶ智恵子」、「山麓の二人」、「レモン哀歌」は、名作といわれる、選ばざるを得ない詩であるといつてよいだろう。別宮以外の二者が選んだ、「風にのる智恵子」を別宮が選ばなかった理由を考えると、次の詩にあたる「千鳥と遊ぶ智恵子」と内容が被る部分がある、もしくは「千鳥と遊ぶ智恵子」より、精神異常について濃く語られているからかもしれない。

また、他者が中盤と終盤の詩に多く作曲しているのに対し、別宮は全 9 曲のうち、4 曲を詩の通し番号 11 まで、すなわち詩集の序盤から多く選んでおり、他者と比べて「熱烈な愛」というものに重きを置いていることがわかる。詩集のこの部分は、まさに二人の濃厚な時間が表現されている部分である。

別宮は、歌曲集《智恵子抄》について、楽譜の冒頭で以下のように綴っている¹²⁹。なお、第 1 章第 3 節で引用した、公演プログラムに寄せて書いている解説と『音楽に魅せられて 作曲生活 40 年¹³⁰』の自作をふりかえる（2）で書いている内容と基本的な内容は同じである。

この詩集は、私の青春の愛読書だった。かざりけない率直さを愛した。作曲の道に入ってからずっとこれを音楽にしたいと思ってきたが、このシラブルの数、詩句の長さは、私の手にあまった。オペラ作曲経験を経て、何とかこなせるのではないかなと思えるようになって、1982 年 60 の齢をむかえてやっと宿願を果たした。

¹²⁷ 別宮『音楽に魅せられて 作曲生活 40 年』、183、184 頁。

¹²⁸ 永田峰雄《智恵子抄・詩人の恋》、2003 年発売。

¹²⁹ 別宮『歌曲集 智恵子抄 改訂新版』、3 頁。

¹³⁰ 別宮『音楽に魅せられて 作曲生活 40 年』、183、184 頁。

原詩集は 30 篇からなっているが、その中から 9 篇、明治 45 年から昭和 14 年までの 28 年にわたる光太郎、智恵子の愛の物語が浮かび上がるように選んだ。作曲してあらためて、その詩風の一貫性と調子の高さに感銘を受けた。

第 1 曲「人に」と第 3 曲「僕等」は、原詩があまりにも長いのでほぼ半分で中断したが、あとは原詩のままである。詩の内容からして本来男声向きかもしれないが、女声で歌われても良いと、私は思っている。

演奏については、歌う部分と語りに近い部分とをうまく歌い分けて、変化をつけることが大切である。いちおう *cant. parl.* で指示しておいたが、この指定は絶対ではない。全曲通しでしかも移調が必要な場合は、前後の調関係は大切であるから、全曲同様にしてほしい。

また、永田の CD のライナーノーツに以下のような文章を残している¹³¹。

今も私の手許にある詩集「智恵子抄」は昭和 16 年発行、同 18 年の第 9 刷である。当時私は大学理学部の学生で、特に詩歌を愛好していたわけではないのに、入手したのは、光太郎が既に高名な大詩人であったこと、昭和 14 年の 7 月に智恵子が亡くなった直後に編まれて、世評も高かったからであろう。とにかく私は深い感銘をうけた。しかし後にこれを作曲しようとは、露程も思わなかった。当時私は SP レコードによる音楽鑑賞に夢中で、シューマンの「詩人の恋」だって大好きで聴いていたのだが、聴く他はせいぜい音楽理論の本をのぞく位だった。

ところが、遊び半分で作曲し始めたのが、戦後昭和 21 年、その小さな管弦楽曲が毎日コンクールで入賞ということになったのが、音楽に深入りしたきっかけ。

しかし理想とあおいだベートーヴェン流の大構成音楽はつくりあぐねて、叙情的な歌曲に手をそめ、それからが割にうまくいった。昭和 23 (1948) 年に作った大木惇夫の詩による「淡彩抄」が毎日コンクール第 1 位入賞となった。それは現在まで大変演奏回数を重ねて、私の代表的作品と思われる程である。そうなれば当然深い感銘をうけた「智恵子抄」を何とか自分の音楽で、という思いが生まれる。だがそれは容易なことではなかった。

¹³¹ 永田峰雄《智恵子抄・詩人の恋》、2003 年。

詩句の長さが私の手にあまったのである。

しかしそれ以来 30 年、作曲の経験をつみ、特にオペラを 3 曲作っていて長い詩句をこなす自信もついて、年来の願望を実現したのがこの作品である。これに至るまで歌曲集も 9 編（40 曲）作曲していて、いわば私の歌曲作りの総決算のようなものである。（これ以後私は歌曲を作曲していない）。

別宮が残したこれらの文章から、《智恵子抄》の作曲にあたる部分を要約すると、1922 年生まれの別宮は、1943 年 11 月に東京大学理学部物理学科に入学し、音楽理論と作曲の勉強をはじめた、この頃に『智恵子抄』に出会っている。当時は、「とにかく私は深い感銘を受けた。しかし後にこれを作曲しようとは、露程も思わなかった」としている一方で¹³²、『智恵子抄』へは「作曲の道に入ってからずっとこれを音楽にしたいと思ってきた」としている¹³³。また、「戦後昭和 21 年（1946）、その小さな管弦楽曲が毎日コンクールで入賞ということになったのが、音楽に深入りしたきっかけ。」もしくは¹³⁴、その 2 年後の「昭和 23（1948）年に作った大木惇夫の詩による「淡彩抄」が毎日コンクール第一位になった。—（中略）—それ以来 30 年、作曲の経験を積み、特にオペラを 3 曲作っていて長い詩句をこなす自信もついて、年来の願望を実現したのがこの作品である。」としていることから¹³⁵、『智恵子抄』と出会って感銘を受けた 1943 年ごろから約 40 年、音楽に深入りするきっかけとなったコンクール初入賞からは 37 年、《淡彩抄》のコンクール入賞からも 34 年という長い間、歌曲集《智恵子抄》を作曲することを宿願としていた。

別宮が作曲に際し苦労した点として「シラブルの数」と「詩句の長さ」を挙げている。また、「歌う部分と語りに近い部分とをうまく歌い分けて、変化をつけることが大切である。いちおう cant. parl. で指示しておいたが、この指定は絶対ではない。」という演奏者に課題が与えられている¹³⁶。これらについては、第 3 章の各曲の分析、考察にて詳しく扱うこととする。

¹³² 永田峰雄《智恵子抄・詩人の恋》、2003 年。

¹³³ 別宮『音楽に魅せられて 作曲生活 40 年』、183、184 頁。

¹³⁴ 永田峰雄《智恵子抄・詩人の恋》、2003 年。

¹³⁵ 永田峰雄《智恵子抄・詩人の恋》、2003 年。

¹³⁶ 別宮『歌曲集 智恵子抄 改訂新版』、3 頁。

第3節 《智恵子抄》で扱われる詩について「智恵子の半生」をもとに

別宮貞雄の歌曲集《智恵子抄》を演奏するにあたり、題材となっている詩集『智恵子抄』の解釈を深めなければならない。ここでは、歌曲集で採用されている詩と、『智恵子抄』の散文「智恵子の半生¹³⁷」を中心に、演奏する上で重要な詩の解釈を、作者である詩人・彫刻家の高村光太郎（1883～1956）と『智恵子抄』の主人公である妻・高村智恵子（1886～1938）の人生、作詩の背景や光太郎の他の詩などを参考に、《智恵子抄》で扱われている詩について考察する。なお本節は、第3章の音楽的な分析・考察、また演奏の前提となる部分であり、3章と対となる重要な節である。

『智恵子抄』は、1941年の刊行から80年が経過しており、詩集のみならず、関連する様々な書物が存在している。この中で光太郎の生前に刊行されたものは、1941年刊行の龍星閣と、1947年刊行の白玉書房¹³⁸による2冊のみである。以後のものでは、掲載されている内容が編集者によって異なるため、本論文では、光太郎も目を通してであろう初出の龍星閣の『智恵子抄』を主として扱う。この詩集は、戦前の刊行故に、歴史的仮名遣いと旧漢字が多く使用されており、現在では表記することが難しい文字が含まれている。特に詩は、その性質上、作者が残した文字や刊行時の文字のニュアンスと異なってしまうことを避けた。別宮の手元にあったという第9刷を確認することができなかったため、初版、第5刷、第10刷、第11冊、1951年の第5刷、および白玉書房の初版を検討し、高村光太郎『智恵子抄』東京：龍星閣、1941年（1943年第5刷）を画像データで掲載する。また、参考として掲載する『智恵子抄』以外の詩は『高村光太郎全集第1巻¹³⁹』及び『高村光太郎全集第2巻¹⁴⁰』から文字データにて引用する。なお、「智恵子の半生」「九十九里の初夏」については、龍星閣版を現代仮名遣い及び表記できる漢字に直して引用する。

¹³⁷ 高村『智恵子抄』龍星閣、1941年、107～143頁。なお、これは「彼女の半生―亡き妻の思ひ出―」の原題で『婦人公論』に発表された。高村光太郎『高村光太郎全集第9巻』東京：筑摩書房、1957年、378頁。

¹³⁸ 高村光太郎『智恵子抄』東京：白玉書房、1947年（初版）。

¹³⁹ 高村光太郎『高村光太郎全集第1巻』東京：筑摩書房、1957年。

¹⁴⁰ 高村光太郎『高村光太郎全集第2巻』東京：筑摩書房、1957年。

『智恵子抄』についての研究は、実際に光太郎と親交のあった詩人・草野心平（1903～1988）編の『高村光太郎研究¹⁴¹』をはじめ、伊藤信吉『鑑賞智恵子抄¹⁴²』など数多く研究がなされており枚挙にいとまがないため、引用する際にはその都度注を付ける。

以下の表に、詩集『智恵子抄』で採用された詩、制作年月日、備考には二人に関連する出来事を補足してまとめた。タイトルの前のローマ数字（Ⅰ～Ⅸ）は歌曲集に採用された詩と曲順を表す。

表 2.2 『智恵子抄』制作年一覧

通し番号	タイトル ¹⁴³	制作年月日 ¹⁴⁴	備考 ¹⁴⁵
		明治 44 年 (1911)	12 月 出合い。
1	Ⅰ 人に	明治 45 年 (1912) 7 月 25 日	6 月 アトリエ 完成、智恵子 グロキシニア を持 って 訪問。智恵子 の詩 を書き 始める。
2	或る 夜の ところ	大正 元年 (1912) 8 月 18 日	8 月 下旬 から 犬吠埼 に 写生 旅行。 9 月 智恵子 も 犬吠埼 に 同宿 する。
3	おそれ	9 月 1 日	
4	或る 宵	10 月 23 日	
5	郊外 の 人に	11 月 25 日	
6	冬の 朝の めざめ	11 月 30 日	
7	Ⅱ 深夜 の 雪	大正 2 年 (1913) 2 月 19 日	8 月 ～ 10 月 上高地 に 滞在。智恵子 も 1 か月 同 宿。婚約。
8	人類 の 泉	3 月 15 日	
9	Ⅲ 僕等	12 月 9 日	
10	愛の 嘆美	大正 3 年 (1914) 4 月 25 日	10 月 『道程 ¹⁴⁶ 』 出版。12 月 22 日 上野 精養軒 で 結婚 披露 宴。入籍 は せず。
11	Ⅳ 晩餐	4 月 25 日	
12	樹下 の 二人	大正 12 年 (1923) 3 月 11 日	
13	狂奔 する 牛	大正 14 年 (1925) 6 月 17 日	
14	鯰	大正 15 年 (1926) 2 月 5 日	
15	夜の 二人	3 月 11 日	
16	あなたは だんだん きれい にな る	昭和 2 年 (1927) 1 月 6 日	

¹⁴¹ 草野心平編『高村光太郎研究』東京：筑摩書房、1959 年。

¹⁴² 伊藤信吉『鑑賞智恵子抄』東京：角川書店、1968 年。

¹⁴³ タイトルは高村『智恵子抄』龍星閣、1941 年にに基づく

¹⁴⁴ 制作年月日は高村『智恵子抄』龍星閣、1941 年にに基づく。

¹⁴⁵ 備考は草野心平編『高村光太郎研究』東京：筑摩書房、1959 年、294～376 頁に基づく。

¹⁴⁶ 高村光太郎『道程』東京：抒情詩社、1915 年。76 編の詩と「泥七宝」の短章を一篇ずつ数えると総計 107 編になる、明治 44 年 1 月から、大正 3 年 10 月にかけて各種の雑誌に発表したものから選び、それを年次順に配列し、自費出版した詩集である。（『日本の詩歌 10』5 頁。）なお、同表の通し番号 1～11 は『道程』にも掲載されており、「人に」のタイトルは『道程』では「——に」となっている。

17	V あどけない話	昭和3年(1928) 5月11日	8月～9月、智恵子精神分裂病の兆候が現れる。 昭和7年7月15日、智恵子アダリン自殺未遂。 昭和8年5月、療養のために共に草津温泉へ。8月23日入籍。8月25日東京、二本松、川上、青根、土湯、鹽原等温泉めぐり。帰着した時には智恵子の症状は更に悪化していた。 昭和9年5月、智恵子転地療養のため九十九里の真亀納屋田村壮へ。
18	同棲同類	8月16日	
19	美の監禁に手渡す者	昭和6年(1931) 3月12日	
20	VI 人生遠視	昭和10年(1935) 1月22日	2月末、智恵子南品川ゼームス坂病院に入院。
21	風にのる智恵子	4月25日	
22	VII 千鳥と遊ぶ智恵子	昭和12年(1937) 7月11日	10月5日、智恵子粟粒性肺結核のため没。
23	値ひがたき智恵子	7月12日	
24	VIII 山麓の二人	昭和13年(1938) 6月20日	
25	或る日の記	8月27日	
26	IX レモン哀歌	昭和14年(1939) 2月23日	
27	荒涼たる帰宅	昭和16年(1941) 6月11日	
28	亡き人に	昭和14年(1939) 7月16日	
29	梅酒	昭和15年(1940) 3月31日	

『日本の詩歌 10』では、これらの詩を以下のように区分している¹⁴⁷。「愛の歌「人に」」から「晚餐」まで明治 45 年～大正 3 年。生活の歌「樹下の二人」～「美の監禁に手渡す者」大正 12 年～昭和 6 年。哀傷の歌「人生遠視」から「山麓の二人」昭和 10 年～13 年。追慕の歌「レモン哀歌」～「うた六首」まで昭和 13 年～16 年。」

¹⁴⁷ 伊藤信吉他三名編集『日本の詩歌 10』東京：中央公論社、1967 年、269 頁。なお、『日本の詩歌 10』では、初版と異なり、25 番目の「或る日の記」は掲載されていない。

第0項 高村光太郎・高村智恵子の出会いまで

ここでは、高村光太郎と長沼智恵子について、誕生から出会いまでの生い立ちをまとめる。なお、この項の参考文献は、詩集『智恵子抄』東京：龍星閣、1941年の詩と、同詩集の「智恵子の半生」、『高村光太郎研究』北川太一編「高村光太郎年譜¹⁴⁸⁾」、『日本の詩歌 10』山本健吉編「詩人の肖像¹⁴⁹⁾」及び伊藤信吉「年譜¹⁵⁰⁾」である。

詩人・彫刻家の高村光太郎は、1883年3月13日に、現・東京都台東区東上野一丁目の彫刻家・高村光雲と、とよの長男として誕生した。東京美術学校彫塑科を卒業後、研究科では西洋画科に転科し、その後ニューヨーク、ロンドン、パリで学んだ。幼いころから詩や短歌をつくり発表し、彫刻家でありながら『道程』『智恵子抄』などで近現代を代表する詩人としても位置付けられている。1956年4月2日、肺結核により没。なお、彫刻の代表作には、手、鯨、光雲一周忌記念胸像がある。

洋画家・紙絵作家の長沼智恵子は、1886年5月20日に、現・福島県二本松市油井漆原町の酒造業、長沼今朝吉と、せんの長女として誕生した。酒造業を営む裕福な家に生まれ、日本女子大学家政科へ進学し、テニス、洋画などに親しみ、卒業後は洋画家の道を志して太平洋画研究所で絵画を学んだ。光太郎との結婚後に生家が破産し、精神分裂の兆候が現れ、自殺未遂をおこした。精神病には優しい手作業が有効ということで、光太郎は智恵子に千代紙で紙絵の創作をすすめた。残された紙絵作品は千数百にのぼる。1938年10月5日、粟粒性肺結核により没。

以下は、光太郎と智恵子の誕生から出会いまでの大まかな出来事を表にしたものである。

表 2.3 光太郎・智恵子年表：出会いまで

年代	高村光太郎	長沼智恵子
1883	3/13、誕生。	
1884		

¹⁴⁸⁾ 草野『高村光太郎研究』、294～376頁。

¹⁴⁹⁾ 高村『日本の詩歌 10』、400～415頁。

¹⁵⁰⁾ 高村『日本の詩歌 10』、416～419頁。

1885		
1886	病弱でこの頃まで口がきけなかった。	5/20、誕生。
1887	4月鎌堀小学校入学	
1888	4月尋常小学2年、父から小刀をもらい、彫刻の道を継ぐことに決まっていた。	
1891	下谷高等小学の課程に入る。	
1893	高等小学校3年。	安達郡油井小学校入学。
1894	高等小学校4年、文学が趣味、作文好き、回覧雑誌を作ったりする。	
1895	開成予備校に入り中学の課程を学ぶ。	
1897	9月東京美術学校、予科に入学。あらゆる書物に読みふける。勉強の時間がとても足りなかった。	油井小学校尋常科卒業、補習科編入（翌年高等科制度になる）。
1898	9月本科1年、彫刻科。森鷗外の美学や黒田眞頼の日本史などの科目があった。	
1900	読売新聞の角田竹冷選「俳句はがき便」に入選。「明星」に短歌五首が載る。	
1901		油井小学校高等科を卒業、福島県立福島高等女学校に入学。
1902	東京美術学校彫刻科（木彫）を卒業。研究科に残る。	
1904		日本女子大学家政科に入学。
1905	彫刻科研究科から洋画科に転科。	
1906	2月3日ニューヨークへ向かう。白瀧幾之助の世話になり、柳敬助と知り合う。	
1907	ニューヨーク美術学校の特別賞をうけ、翌年特待生に選ばれる。6月ロンドンに向かう。	日本女子大学家政部 ¹⁵¹ 卒業。初めて肋膜炎を病む。
1908	9月、パリに移る。語学の交換教室をしていたノルトリンゲルの手引きでフランス近代詩を読み始め、ヴェルレーヌやボードレールの詩に感銘をうける。	
1909	6/30 帰国。12月木下圭太郎、北原白秋、吉井勇、石井柏亭などの「パンの会」の狂乱に巻き込まれる。	太平洋洋画研究所に通い始める。
1910	畫廊「琅玕堂（ろうかんどう）」を開く。	
1911	大橋八重（後に柳敬助夫人）の紹介で「青鞥」の表紙絵などを書いていた八重の女子大学の後輩、長沼智恵子と光太郎は出会う。	

¹⁵¹ 1904年では家政科となっている。

光太郎は、「智恵子の半生」で以下のように智恵子について語っている¹⁵³。

今しずかに振りかえって彼女の上を考えて見ると、その一生を要約すれば、まず東北地方福島県二本松町の近在、漆原という所の酒造り長沼家に長女として明治十九年に生れ、土地の高女を卒業してから東京目白の日本女子大学校家政科に入学、寮生活をつづけているうちに洋画に興味を持ち始め、女子大卒業後、郷里の父母の同意を辛うじて得て東京に留まり、太平洋絵画研究所に通学して油絵を学び、当時の新興画家であった中村彝、斎藤与里治、津田青楓の諸氏に出入して其の影響をうけ、又一方、其頃平塚雷鳥女史等の提起した女子思想運動にも加わり、雑誌「青鞥」の表紙画などを画いたりした。それが明治末年頃の事であり、やがて柳八重子女史の紹介で初めて私と知るようになり、大正三年に私と結婚した。結婚後も油絵の研究に熱中していたが、芸術精進と家庭生活との板ばさみとなるような月日も漸く多くなり、其上肋膜を病んで以来しばしば病臥を余儀なくされ、後年郷里の家君を亡い、つづいて実家の破産に瀕するにあい、心痛苦慮は一通りでなかった。やがて更年期の心神変調が因となって精神異状の徴候があらわれ、昭和七年アダリン自殺を計り、幸い薬毒からは免れて一旦健康を恢復したが、その後あらゆる療養をも押しのけて徐々に確実に進んで来る脳細胞の疾患のため昭和十年には完全に精神分裂症に捉えられ、其年二月ゼームス坂病院に入院、昭和十三年十月其処でしずかに瞑目したのである。

出合い以後は、次項で詩とともに検討する。

¹⁵³ 高村『智恵子抄』龍星閣、1941年、111～112頁。

第1項 「人に」

人に

いやなんです

あなたのいつてしまふのが――

花よりさきに實のなるやうな

種子よりさきに芽の出るやうな

夏から春のすぐ来るやうな

そんな理窟に合はない不自然を

どうかしないでゐて下さい

型のやうな旦那さまと

まるい字をかくそのあなたと

かう考へてさへなぜか私は泣かれます

小鳥のやうに臆病で

大風のやうにわがままな

あなたがお嫁にゆくなんて

いやなんです

あなたのいつてしまふのが――

なぜさうたやすく

さあ何といひませう――まあ言はば

その身を賣る氣になれるんでせう

あなたはその身を賣るんです

一人の世界から

萬人の世界へ

そして男に負けて

無意味に負けて

ああ何といふ醜惡事でせう

まるでさう

チシアンチシアンの晝いた繪が

鶴巻町へ買物に出るのです

私は淋しい かなしい

何といふ氣はないけれど

恰度あなたの下すつた

あのグロキシニアの

大きな花の腐つてゆくのを見る様な

私を棄てて腐つてゆくのを見る様な

空を旅してゆく鳥の

ゆくへをちつとみてゐる様な

浪の碎けるあの悲しい自棄のころ

はかない 淋しい 焼けつく様な

――それでも戀とはちがひます

サンタマリア

ちがひます ちがひます

何がどうとはもとより知らねど

いやなんです

あなたのいつてしまふのが――

おまけにお嫁にゆくなんて

よその男のころのままになるなんて

「人に」は、明治45年7月25日に作詩され、大正元年（同年）9月1日発行の『劇と詩』第3巻第9号に「N—女史に」というタイトルで発表された¹⁵⁴。その後、大正3年10月に発行した光太郎の第一詩集『道程』（抒情詩社）では、詩の内容を現行のものに大幅に改訂し、タイトルを「——に」と改めた。現行のタイトル「人に」は、昭和16年7月の『智恵子抄』発行時に改定している¹⁵⁵。

「N—女史に」の「N」は、智恵子の旧姓である長沼のNである。「女史」は、地位や名声のある女性につけられる敬語であることから、一人の女性であり一人の芸術家である智恵子への敬意であろう。名の知れた彫刻家、高村光雲の息子で、既に名声のあった光太郎が綴った「N」というヴェールに包まれた人物の存在は、明治から大正へ移り変わる時代において、ひときわセンセーショナルで、多くの人が注目したであろう。

「智恵子の半生」をもとに二人の馴れ初めを辿ると、光太郎は智恵子と「明治四十四年の頃、画家柳敬助の夫人である柳八重子の紹介」で出会っている¹⁵⁶。光太郎は当時の智恵子について、「彼女はひどく優雅で、無口で、語尾が消えてしまい、ただ私の作品を見て、お茶をのんだり、フランス絵画の話をきいたりして帰ってゆくのが常であった。私は彼女の着こなしのうまさと、きゃしゃな姿の好ましさなどしか最初は眼につかなかった。」としている¹⁵⁷。

この出会いをきっかけにこの詩集が編み込まれていくのであるが、この時点で光太郎は智恵子のことをさほど意識していなかった。光太郎が智恵子に対して何かしらの感情を抱くようになったのは、翌年6月1日¹⁵⁸、「アトリエが完成して一人で移り住んだ際のお祝にグロキシニア^{ママ}の大鉢を持って訪ねてきた」ことがきっかけである¹⁶⁰。その後、6月21日に書かれた詩、「あをい雨」の「ミステリアスな南米の花／グロキシニア」という部分を皮切りに¹⁶²、智恵子に関する詩を書き始めている。グロキシニアという花の存在が、智恵子を象徴するように光太郎の傍らにあることで、次第に智恵子への思いを強くしたのであろう。7月21日に書かれた「泥七寶」の、「お嫁にゆくを／わるいと誰が申しませう／わるいと誰

¹⁵⁴ 高村『高村光太郎全集第1巻』、390頁。

¹⁵⁵ 大島龍彦・大島裕子『『智恵子抄』の世界』2004年、（2007）東京：新典社、14頁。

¹⁵⁶ 高村『智恵子抄』龍星閣、1941年、112頁。

¹⁵⁷ 高村『智恵子抄』龍星閣、1941年、130頁。

¹⁵⁸ 高村豊周『光太郎回想』東京：日本図書センター、2000年、98頁。

¹⁶⁰ 高村『智恵子抄』龍星閣、1941年、130頁。

¹⁶² 高村『高村光太郎全集第1巻』、134、390頁。

が申しませう／どうせ一度はゆくあなた—」という部分は、「人に」の前提となる内容である¹⁶⁴。この時点では、どこか人ごとのように捉えている光太郎であるが、4日後の7月25日に書かれた「人に」では、「いやなんです／あなたのいつてしまふのが——」という強烈な切り口で、45行に亘って智恵子がお嫁に行ってしまうことへの不安と、それはどうしても嫌で、不自然なことであると訴えている。

8行目の「型のやうな旦那さま」は、医師の寺田三郎である。寺田三郎の弟、四郎の談話日記「智恵子さんの思い出」には次のようにある¹⁶⁵。

私の兄、三郎が医者でありましたが、長沼家と私の家が懇意でありましたところから、その智恵子さんを私の兄の嫁に向かえるべく、両親の間に話が成り立っていたのであります。—（中略）—青鞥社において相当有名になって、ことに高村光太郎先生との間に親密な関係ありということを聴きましたので、ついにそれを破約することになったのであります。

光太郎が智恵子を運命の人だと感じた経緯については、「智恵子の半生」で以下のように語っている¹⁶⁶。

丁度明治天皇様崩御¹⁶⁷の後、私は犬吠へ写生に出かけた。その時別の宿に彼女が妹さんと一人の親友と一緒に来ていて又会った。後に彼女は私の宿へ来て滞在し、一緒に散歩したり食事したり写生したりした。—（中略）—宿の滞在中に見た彼女の清純な態度と、無欲な素朴な気質と、限りなきその自然への愛とに強く打たれた。君が浜の浜防風を喜ぶ彼女はまったく子供であった。しかし又私は入浴の時、隣の風呂場に居る彼女を偶然に目にして、何だか運命のつながりが二人の間にあるのではないかという予感をふと感じた。

¹⁶⁴ 高村『高村光太郎全集第1巻』、145、390頁。

¹⁶⁵ 大島・大島『『智恵子抄』の世界』、19頁。

¹⁶⁶ 高村『智恵子抄』龍星閣、1941年、130頁。

¹⁶⁷ 1912年7月30日。

このように語っているが、「いやなんです」と詩で訴えている時点で、既に智恵子に対して特別な感情を抱いていたのは確かであろう。さまざまな言葉を使用して、別のことに置き換えながら、智恵子が結婚することは不自然だと訴えている。

第2項 II 「深夜の雪」

深夜の雪

あたたかいガスだんろの火は
ほのかに音を立て、
しめきつた書齋の電燈は
しづかにやや疲れ氣味の二人を照す。
宵からの曇り空が雪にかはり、
さつき窓から見れば
もう一面に白かつたが、
ただ音もなく降りつもる雪の重さを
地上と屋根と二人のこころとに感じ、
むしろ樂しみを包んで軟いその重さに
世界は息をひそめて子供心の眼をみはる。
「これみやもうこんなに積つたぜ」
と、にじんだ聲が遠くに聞え、
やがてほんほんと下駄の齒をはたく音。
あとほんだんまりの夜も十一時となれば、
話の種さへ切れ
紅茶もものうく

ただ二人手をとつて
聲の無い此の世の中の深い心に耳を傾け、
流れわたる時間の姿をみつめ、
ほんのり汗ばんだ顔は安らかに満ちて
ありとある人の感情をも容易くうけいれようとする。
又ほんほんとはたく音の後から
車らしい何かの響き――
「ああ 御覧なさい ああ雪」
と、私が言へば、
答へる人は忽ち童話の中に生きはじめ、
かすかに口を開いて
雪をよるこぶ。
雪も深夜をよるこんで
数限りもなく降りつもる。
あたたかい雪、
しんしんと身に迫つて重たい雪が――

「深夜の雪」は、大正2年2月19日に作詩され、同年3月『詩歌』で発表された¹⁶⁸。この詩を書いた前日2月18日に、『智恵子抄』には採用されていないが、1曲目と同じ「人に」というタイトルで異なる詩が書かれている¹⁶⁹。

「人に」 遊びぢやない 暇つぶしぢやない あなたが私に会ひに来る ——画もかかず、本も読まず、仕事もせず—— そして二日でも、三日でも 笑ひ、戯れ、飛びはね、又抱き さんざ時間をちぢめ 数日を一瞬に果す ああ、けれども それは遊びぢやない 暇つぶしぢやない 充ちあふれた我等の余儀ない命である 生である 力である 浪費に過ぎ過多に走るものの様に見える 八月の自然の豊富さを あの山の奥に花さき朽ちる草草や 声を発する日の光や 無限に動く雲のむれや ありあまる雷霆や 雨や水や	緑や赤や青や黄や 世界にふき出る勢力を 無駄づかひと何うして言へよう あなたは私に躍り 私はあなたにうたひ 刻刻の生を一ぱいに歩むのだ 本を抛なげうつ刹那の私と 本を開く刹那の私と 私の量は同おんなじだ 空疎な精励と 空疎な遊惰とを 私に關して聯想してはいけない 愛する心のはちぎれた時 あなたは私に会ひに来る すべてを棄て、すべてをのり超え すべてをふみにじり 又嬉嬉として
--	--

「人に」が書かれた明治45年7月25日から、「深夜の雪」が書かれた大正2年2月19日までの約7か月の間に、二人の愛は確実に深まっていることが分かる。また、「あそびぢやない」からはじまる「人に」の作詩の前に、「智恵子は大正2年1月から2月にかけて、新潟の友人旗野すみ宅に滞在していた」という状況から¹⁷¹、久しぶりに智恵子に再会した様子が書かれ、会えない期間に蓄積した愛情が一気に溢れ、彼女に対する滾る思いを熱情的に語っている。その翌日に書かれた「深夜の雪」では、光太郎のアトリエでゆったりと濃密な時

¹⁶⁸ 高村『高村光太郎全集第1巻』、392頁。

¹⁶⁹ 高村『高村光太郎全集第1巻』、206～208頁。

¹⁷¹ 大島・大島『『智恵子抄』の世界』、52頁。

間を過ごす、あたたかな様子が描かれている。まさに、「人に」にある「愛する心のはちきれた時／あなたは私に会ひに来る」そんな瞬間だったのであろう。

高村豊周『光太郎回想』では、アトリエについて以下のように記録しており、光太郎のアトリエの様子を確認することができる¹⁷²。

アトリエはペンキを塗ったり天井を張ったりしない武骨なイギリスのカッテージ風の建物で、ずっと天井まで突きぬけ、すべて素朴な生地のままの建築がいかにも兄のアトリエらしく目新しかった。下はアトリエの他に二部屋、入ってすぐ左側が書斎、その奥が四畳半、突き当たって右に曲がると左側が風呂場と台所、その突当りが便所だった。二階はアトリエが突き抜けているからここも二間、四畳半と六畳で、それに屋根裏の三階。これは本当の屋根裏で、あとでベッドが置いてあったが、はじめは住む室ではなかった。

光太郎と智恵子はこのような場所で愛を育んで行った。

第3項 III「僕等」

僕等

僕はあなたをおもふたびに
一ばんちかに永遠を感じる
僕があり あなたがある
自然はこれに盡きてゐる
僕のいのちと あなたのいのちとが
よれ合ひ もつれ合ひ とけ合ひ
渾沌としたはじめにかへる
すべての差別見は僕等の間に価値を失ふ
僕等にとつては凡てが絶對だ
そこには世にいふ男女の戦がない
信仰と敬虔と戀愛と自由とがある
そして大變な力と權威とがある
人間の一端と他端との融合だ
僕は丁度自然を信じ切る心安さで
僕等のいのちを信じてゐる
そして世間といふものを蹂躪してゐる
頑固な俗情に打ち勝つてゐる
二人ははるかに其處をのり超えてゐる

¹⁷² 高村豊周『光太郎回想』、99頁。

僕は自分の痛さがあなたの痛さである事を感じる

僕は自分のころよさがあなたのころよさである事を感じる

自分を恃むやうにあなたをたのむ

自分が伸びてゆくのはあなたが育つてゆく事だとおもつてゐる

僕はいくら早足に歩いてもあなたを置き去りにする事はないと

信じ 安心してゐる

僕が活力にみちてる様に

あなたは若若しさにかがやいてゐる

あなたは火だ

あなたは僕に古くなればなるほど新しさを感じさせる

僕にとつてあなたは新奇の無盡蔵だ

凡ての枝葉を取り去つた現實のかたまりだ

あなたのせつふんは僕にうるほひを與へ

あなたの抱擁は僕に極甚の滋味を與へる

あなたの冷たい手足

あなたの重たく まろいからだ

あなたの燐光のやうな皮膚

その四肢胴體をつらぬく生きものの力

此等はみな僕の最良のいのちの糧となるものだ

あなたは僕をたのみ

あなたは僕に生きる

それがすべてあなた自身を生かす事だ

僕等はいのちを惜しむ

僕等は休む事をしない

僕等は高く どこまでも高く僕等を押し上げてゆかないでは

たまらない

伸びないでは

大きくなりきらないでは

深くなり通さないでは

—— 何といふ光だ 何といふ喜だ

「僕等」は、大正2年12月9日に作詩された。作詩のきっかけは、この年の8月から10月に上高地に滞在したことで、智恵子も後から来て約1ヶ月同宿し一緒に絵を描き¹⁷³、9月に婚約をしたことにある。豊周は、「日々新聞」に「美しき山上の恋」という記事が出て、美術人や文壇人を驚かした。」と記録しており¹⁷⁴、『日本の詩歌10』には、「この上高地行は「山上の恋」という見出しをつけて新聞のゴシップ種にされたという。それらのゴシップの見方は別としても、二人の恋愛は、古い觀念の人たちの眼を見はらせる新しさがあつたのである。」とあり¹⁷⁵、当時、二人の恋愛を多くの人々が注目していたことがわかる。詩は、収まり切れない光太郎の恋愛観や、二人を取り巻く当時の環境が言葉巧みに綴られている。

歌曲集で《僕等》の歌詞として使われた18行目までと、原詩にあるそれ以降の部分で内容を二つに分けて捉えることができる。前半は、二人にとっての恋愛がどのようなものであるか。また、二人を取り巻く環境において二人がどのような存在であるかが語られている。歌詞で使われていない詩の後半では、二人の恋愛がどのようなものか具体的に語っており、光太郎にとっての全てが智恵子であるといった内容で、彼らなりの生き方や人生、そして恋愛を述べている。この詩は、結婚宣言というべき詩であり、二人にとって結婚とはなにか、さらに生きていくこととはどういうことかが綴られている。

8行目の「すべての差別見は僕等の間に価値を失ふ」という部分は、光太郎と智恵子の間には、世間一般の普通や風習などが存在していないことを表し、「そこには世にいふ男女の戦いがない」では、男女は平等であるべきだと訴え、光太郎と智恵子の間にあるのは「信仰と敬虔と戀愛と自由」、二人の恋愛観はこれであるとしている。光太郎が持っているこれらの恋愛観は、自身が留学で経験した西洋的な生活、男女の関係、生き方など、「西洋」への憧れが多分に含まれていると考える。

¹⁷³ 大島・大島『『智恵子抄』の世界』、236頁。

¹⁷⁴ 高村豊周『光太郎回想』、103頁。

¹⁷⁵ 『日本の詩歌10』、287頁

また、智恵子はフェミニズムに大きく貢献した女性文芸雑誌『青鞥』の表紙を描いている¹⁷⁶。光太郎は『青鞥』に関係していた智恵子について「智恵子の半生」で以下のように振り返っている¹⁷⁷。

彼女の一生は実に単純であり、純粹に一私人的生活に終始し、いささかも社会的意義を有つ生活に触れなかった。わずかに「青鞥」に関係していた短い期間がその社会的接触のあった時と言えはいえる程度に過ぎなかった。社会的関心を持たなかったばかりでなく、生来社交的でなかった。「青鞥」に関係していた頃所謂新しい女の一人として一部の人達の中に相当に顔を知られ、長沼智恵子という名がその仲間の口に時々上ったのも、実は当時のゴシップ好きの連中が尾鰭をつけていろいろ面白そうに喧伝したのが因であって、本人はむしろ無口な、非社交的な非論理的な、一途な性格で押し通していたらしかった。長沼さんとは話がしにくいというのが当時の女友達の本当の意見のようであった。

『智恵子その愛と美』には¹⁷⁸、智恵子が描いた『青鞥』の表紙とともに以下の詩が掲載されている。「世の中の習慣なんて、／どうせ人間のこしらえたものでしょう。／それにしばられて／一生涯自分の心を偽って暮すのは／つまらないことですわ。／わたしの一生はわたしがきめればいいんですもの、／たった一度きりしかいない生涯ですもの。／—智恵子」

「僕等」は、自分たちの生き方、また智恵子の『青鞥』での活動を踏まえた、新しい時代の女性としての生き方、夫婦のあり方を問い、日本とは違う、西洋への憧れが多く含まれている。光太郎は、100年以上前からこれらを世の中に問うていたのだ。現在、見かけは変わったように見えても、根底にある日本人のそれらの感覚は未だに変わっていないのではないだろうか。

¹⁷⁶ 1911年、平塚らいてうが主唱して結成した青鞥社の機関誌。野上弥生子、長谷川時雨、伊藤野枝、田村俊子、岡本かの子、神近市子らが参加。これらの人びとを「青鞥派」と呼ぶ。『青鞥』は初め女性文芸雑誌であったが、のち伊藤野枝を中心として、貞操問題や堕胎問題といった婦人問題の啓蒙誌となり、新しい女性の目ざめと解放に貢献した。1916年廃刊。なお青鞥はブルーストッキングの訳。日本のフェミニズムに大きく貢献した。百科事典マイペディア。

¹⁷⁷ 高村『智恵子抄』龍星閣、1941年、112～113頁。

¹⁷⁸ 高村光太郎・高村智恵子『智恵子その愛と美』東京：二玄社、1997年（2000）、10、11頁。

第4項 IV「晚餐」

晚餐	
暴風をくらった土砂ぶりの中を ぬれ鼠になつて 買った米が一升 二十四錢五厘だ くさやの干ものを五枚 澤庵を一本 生姜の赤漬 玉子は鳥屋から 海苔は銅鐵をうちのべたやうな奴 薩摩あげ かつをの鹽辛 湯をたぎらして 餓鬼道のやうに喰ふ我等の晚餐 ふきつのる嵐は 瓦にぶつけて	家鳴震動のけたたましく われらの食慾は頑健にすすみ ものを喰らひて己が血となす本能の力に迫られ やがて飽滿の恍惚に入れば われら靜かに手を取つて 心にかぎりなき喜を叫び かつ祈る 日常の瑣事にいのちあれ 生活のくまぐまに緻密なる光彩あれ われらのすべてに溢れこぼるるものあれ われらつねにみちよ われらの晚餐は 嵐よりも烈しい力を帶び われらの食後の倦怠は 不思議な肉慾をめざましめて 豪雨の中に燃えあがる われらの五體を讃嘆せしめる まづしいわれらの晚餐はこれだ

「晚餐」は、大正3年（1914）4月25日に作詩され、同5月に雑誌『我等』で発表された。作詩の前年9月に婚約、作詩の半年後である10月に、第一詩集『道程』を自費出版¹⁷⁹、12月22日には上野精養軒で結婚披露、そして駒込のアトリエでの結婚生活を控えていた、希望と幸せに満ちた時期であったと想像する。しかし、この詩からそれらは感じ難く、朗読すると、言葉に煽られるような、また、なにかを訴えるような必死さを感じる。この理由が

¹⁷⁹ 草野『高村光太郎研究』、316頁。

何であるか、作詩された時期に二人が置かれていた状況について、詩や散文、また豊周の言葉
葉を参考に検討する必要がある。

まず、大正元年 10 月 20 日に書かれた、『智恵子抄』に含まれていない「梟の族」に注目
したい¹⁸⁰。

「梟の族」

——聞いたか、聞いたか
ぼろすけぼうぼう——

軽くして責なき人の口の端

森のくらやみに住む梟の黒き毒に染みたるこゑ

街と木木とにひびき

わが耳を襲ひて堪へがたし

わが耳は夜陰に痛みて

心にうつる君が影像を悲しみ窺ふ

かろくして責なきは

あしき鳥の性なり

——きいたか、きいたか
ぼろすけぼうぼう——

おのが声のかしましき反響によるこび

友より友に伝説をつたへてほこる

梟の族、あしきともがら

われは彼等よりも強しとおもへど

彼等はわれよりも多弁にして

暗示に富みたる眼と、物を蔵する言語とを有せり

さればかろくして責なき

その声のひびきのなやましさよ

聞くに堪へざる俗調は

君とわれとの心を取りて不倫と滑稽との境に擬せむとす

のろはれたるもの

梟の族、あしきともがらよ

されどわが心を狂ほしむるは

むしろかかるおろかしきなやましさなり

声は又も来る、又も来る

——きいたか、きいたか
ぼろすけぼうぼう——

¹⁸⁰ 高村『高村光太郎全集第 1 巻』、181～183 頁。

この詩では、責任のない噂話に耐えることができないとしている。また、この時期の二人について豊周は以下のように振り返っている¹⁸¹。

智恵子については美術家や文学仲間の評判もずいぶんあったらしいが、第一近所がうるさかった。だから父や母の耳にも自然に入ってくる。一番噂の種になったのは車宿で、団子坂を上って左に曲がると、今はもうなくなったが左側に車宿があった。いつも人力車がたむろして、注文が来るのを待っていたわけだが、そこに家の車をひく若い者も、始終行つては無駄話をしている。だから噂やデマの震源地みたいなところで、その前を智恵子がいつも通ってくる。「あの女はよく此处を通るが一体どこへ行くんだらう。」にはじまり、「高村さんの若先生のところに行くんだ。」とか「いい女だ。」とか、それから「今日は何を持っていった。」「帰りに若先生が送っていった。」そんな話が乱れ飛んで、近所の噂は激しかった。

以上のことに関連して、光太郎も以下のように述べている¹⁸²。「そう、ひどいことがあった。結婚することになってからもいろんな投書があった。「人のねぶり糟をもらうのか」とか。それが智恵子の方にもいって、両方で「こんなものが来たぞ」と見せ合ったものだ。」さらに「智恵子の半生」では、

せまい美術家仲間や女人達の間で二人に関する悪質のゴシップが飛ばされ、二人とも家族などに対して随分困らせられた。然し彼女は私を信じ切り、私は彼女をむしろ崇拜した。悪声が四辺に満ちるほど、私達はますます強く結ばれた。私は自分の中にある不純の分子や溷濁の残留物を知っているので時々自信を失いかけると、彼女はいつでも私の中にあるものを清らかな光に照らして見せてくれた。

としている¹⁸³。一方で、『智恵子抄』の4編目にある大正元年10月23日に書かれた「或る宵」では、世間一般と違う生き方をする二人の生き辛さが語られている。

¹⁸¹ 高村豊周『光太郎回想』、102頁。

¹⁸² 大島・大島『『智恵子抄』の世界』、24頁。『高村光太郎全集別巻』の「高村光太郎聞き書」より

¹⁸³ 高村『智恵子抄』龍星閣、1941年、132頁。

「或る宵」

瓦斯の暖炉に火が燃える

ウウロン茶、風、細い夕月

——それだ、それだ、それが世の中だ

彼等の欲する真面目とは礼服の事だ

人工を天然に加へる事だ

直立不動の姿勢の事だ

彼等は自分等のところを世の中のどこくさまざれになくしてしまつ

た

曾て裸体のままでゐた冷暖自知の心を——

あなたは此を見て何も不思議がる事はない

それが世の中といふものだ

心に多くの俗念を抱いて

眼前咫尺の間を見つめてゐる厭な冷酷な人間の集りだ

それ故、真実に生きようとする者は

——むかしから、今でも、このさきも——

却て真摯でないとせられる

あなたの受けたやうな迫害をうける

卑怯な彼等は

又誠意のない彼等は

初め驚異の声を發して我等を眺め

又誠意のない彼等は

初め驚異の声を發して我等を眺め

ありとある雑言を唄つて彼等の閑な時間をつぶさうとする

誠意のない彼等は事件の人間をさし置いて唯事件の当体をいぢ

くるばかりだ

いやしむべきは世の中だ

愧づべきは其の渦中の矮人だ

我等は為すべき事を為し

進むべき道を進み

自然の掟を尊んで

行住坐臥我等の思ふ所と自然の定律と相もとらない境地に到らな

ければならない

最善の力は自分等を信ずる所にのみある

蛙のやうな醜い彼等の姿に驚いてはいけない

むしろ其の姿にグロテスクの美を御覧なさい

我等はただ愛する心を味へばいい

あらゆる紛糾を破つて

自然と自由とに生きねばならない

風のふくやうに、雲の飛ぶやうに

必然の理法と、内心の要求と、叡智の暗示とに嘘がなければいい

自然は賢明である
自然は細心である
半端物のやうな彼等のために心を悩ますのはお止しなさい
さあ、又銀座で質素な飯でも喰ひませう

この詩から、光太郎と智恵子の抱く、この世中の生き辛さの原因は、世間一般とは違った生き方を主張しているが故であることがわかる。

これらを踏まえて、「晩餐」を考察すると、家族を含めた周囲からの目、また浴びせられている中傷や噂を「暴風」として、その渦中にある光太郎自身をみすばらしい「ぬれ鼠」とすることができる。そして、それらが嵐のように吹きつけ、家鳴り震動のけたたましい豪雨の中であろうとも、二人はそれらに屈することなく、もしくは反発するように熱く燃え上がっていると考えることができる。二人は幸せに満ちている一方で、生活についての金銭的な不安、また周囲からの誹謗中傷など、良くも悪くも冷静に言葉にすることができない様々な葛藤があった時期に違いない。また 19 行目からは、食後におとずれる飽満の恍惚で、二人が手を取りあって幸せに満ちていく様子が描かれ、日常の小さなことに喜びはあり、それらによって満たされよと訴えている。さらに終盤では、嵐よりも激しい力を帯びた晩餐、すなわち、そんなことに屈しない二人の晩餐で食欲が満たされれば、肉欲が湧き上がり、五体を賛嘆させるとしている。

大正元年 8 月 10 日に書かれた「夏の夜の食欲」には、「私の魂は肉体を脅かし／私の肉体は魂を襲撃して／不思議な食欲の興奮は／みたせども、みたせども／なほ欲し、あへぎ、叫び、狂奔する。」とあり¹⁸⁴、大正 3 年 8 月 27 日に書かれた「陰心」という詩では、「をんな

¹⁸⁴ 高村『高村光太郎全集第 1 巻』、158～162 頁。

は多淫／われも多淫」という部分がある¹⁸⁵。これらの詩に共通していることは、性愛的な描写である。晚餐、すなわち食事は我々が生きる上で必要不可欠であり、食べることは生きることである。そして、食後におとずれる飽満の恍惚には肉欲が伴う。このような一連の人間の営みを、この詩では「晚餐」、言い換えるならば「ごちそう」としている。特別な食事を意味する「晚餐」という言葉を使っていることから、これらは格別なものであることが分かる。

「晚餐」の最終行、「まずしい我らの晚餐はこれだ」という表現について、詩の前半に書かれている献立の量や質からは、さほど貧しさを感じない。豊周は二人の生活について以下のように綴っている¹⁸⁶。

事実兄の家の生活は僕達よりも贅沢だった。例えば、朝など兄のところへ行くと、「そっちはもう飯がすんだかい。こっちはいま朝飯なんだ。」という。その食卓を見ると、パンにトマトだのアスパラガスだのキャベツだの新鮮な立派なものを皿にのせて、ヨーロッパ風の朝飯だ。それにマヨネーズなんかかけてたべている。こっちは朝は味噌汁にお新香、海苔の二三枚がつく位だ。」もちろんそんな時ばかりではないだろうが、こっちはほとんど年中同じで、むこうは金が入ると贅沢している。だから兄のいう貧乏生活はあまりあてにならない、世間一般とは物差が違う。

この文章から、味噌汁、お新香、海苔という朝食が一般的な時代に豊周が見た、金が入った時の贅沢な光太郎の朝食風景には、光太郎が過去に生活した西洋への追懐または、西洋への憧れが考えられる。西洋で食べた贅沢なものを、金のない今、智恵子に用意してやれない、もてなせない、かっこいいところが見せられないというような意味で、「晚餐」で語られている献立を“貧しい”としたのかもしれない。また、「或る宵」の最終行、「さあ、又銀座で質素な飯でも喰ひませう」という部分にはこれと共通するところがある。この詩で光太郎が銀座での食事でさえも質素とする理由には、先に述べた西洋的な食事への憧れに加え、自分たちの恋愛、生き方を周囲に理解してもらえないという点で、どこか満たされない感情を持ち合わせているかもしれない。一方で、光太郎は智恵子と一緒にいることで大半は事足りている。そして、詩を通して自分たちの存在や生活を世間に知らせ、注目されることでも、

¹⁸⁵ 高村『高村光太郎全集第1巻』、278～280頁。

¹⁸⁶ 高村豊周『光太郎回想』、116頁。

ある種の欲求を満たしていたと考える。本当に最上級の食事を求めていたのかもしれないが、ここで綴られた内容には、「高村光太郎ともあろう人物の食事はこんなものなのだ」という、読者に向けた皮肉のような、見栄のような表現も含んでいるのかもしれない。

餓鬼道のようになりふり構わず食事することは、周囲からの目に屈しない自分たちの生き方を貫くことであり、食べることは血となり肉となり、そして生きることの活力へとつながる。留学中に食べたような西洋の食事を智恵子に食べさせてやれない無念さと、自分たちの生き方が周囲から理解されず、心が貧しいという意味で満たされない貧しい晩餐であったかもしれない。このような様々な葛藤が故の詩であると推測する。また、自分たちの生き方を主張し、その瞬間を必死に生きている二人の芸術家の生き様を、言葉を駆使して溢れ出る思いの全てを文字に出し切らなければ収まらない漲る力を感じる。

大正3年4月25日作詩の「晩餐」の後、『智恵子抄』に詩が採用されない9年間があり、その後大正12年3月11日に「樹下の二人」が書かれている。「晩餐」は、詩集『智恵子抄』の中でも特異な位置にある。

表 2.4 「晩餐」から「樹下の二人」までの作品について

年代	制作数 ¹⁸⁷	『智恵子抄』への採用数	作品名	備考 ¹⁸⁸
明治45年／ 大正元年（7月30日～）	34編	6編	人に、或る夜のころ、おそれ、或る宵、郊外の人に、冬の朝のめざめ	出会い。
大正2年	13編	3編	深夜の雪、人類の泉、僕等	上高地に滞在。婚約。
大正3年	10編	2編	愛の嘆美、晩餐（4月25日）	『道程』出版。結婚。
大正4年	確認できず	<u>採用なし</u>		光太郎、この頃から講評、翻訳、訳詩等多くを発表。智恵子、夏に湿性肋膜炎で入院。
大正5年	9編	<u>採用なし</u>		
大正6年	2編	<u>採用なし</u>		
大正7年	確認できず	<u>採用なし</u>		智恵子の父没。

¹⁸⁷ 制作数は高村『高村光太郎全集第1巻』、125～354頁に基づく。

¹⁸⁸ 備考は草野『高村光太郎研究』、294～376頁に基づく。

大正 8 年	確認できず	採用なし		智恵子、1 月、7 月湿性肋膜炎で入院。
大正 9 年	3 編	採用なし		
大正 10 年	5 編	採用なし		光太郎 10 月、ヴェルハアラン『明るい時』『午後の時』を智恵子のために翻訳、刊行。
大正 11 年	8 編	採用なし		
大正 12 年	8 編	1 編	樹下の二人（3 月 11 日）	智恵子、散文「病間雑記」など文筆活動をする。

「人に」が書かれた明治 45 年（大正元年）は 34 編の詩が確認でき、『智恵子抄』に選ばれたものも 6 編と多い。一方で、大正 4 年から大正 11 年までの間に書かれた詩は少なく、また採用されたものもない。この空白の 8 年間の意味を探ると、大きな要因としては、大正 3 年の 10 月に光太郎の第一詩集『道程』を出版した後であることが考えられる。また、大正 2 年に書かれた「粘土」という詩から、この時期は制作に全力をあげていたことがわかる。智恵子との生活による安定が、彫刻家としての制作意欲の糧であり、智恵子に対する想いは詩を通してではなく、直接本人に伝えられる距離であることも関係しているのではないだろうか。伊藤信吉『鑑賞智恵子抄』でも「当時の創造的な仕事は、彫刻を中心に美術の方へ傾いていた。意外に多かったのは翻訳で、翻訳には生活費を得るための仕事という事情があった。」とある¹⁸⁹。

智恵子に対する恋愛詩が書かれていないこの間、光太郎はヴェルハーレン Emile Verhaeren (1855～1916) の詩集『明るい時』(Les Heures claires) の全訳をしている¹⁹⁰。大正 10 年(1921) 10 月 15 日、藝術社刊の全訳『明るい時』の冒頭では以下のように綴っている¹⁹¹。

私の傍に生きる者へ。この恋愛小曲集は、1896 年に初めて出版されたもの、40 歳頃の作だと思ふ。「私の傍らに生きる者」(夫人マルト ヴェルハアラン) に捧げられ

¹⁸⁹ 伊藤『鑑賞智恵子抄』、130 頁。

¹⁹⁰ 光太郎は、ロンドン留学中に、フランス象徴主義の詩集をテキストとして、ノルトリングエルという日本美術研究家にフランス語を学んでいる。フランス語を彼女が朗読し、それを聴き取って意味を理解するという勉強の方法で、それが一通り終わると、今度はそれを何度も復唱し、いつしかそれらの詩を暗唱した。福永勝也「紐育、倫敦、巴里における高村光太郎とその西洋観」、120 頁。

¹⁹¹ 高村『高村光太郎全集第 2 巻』、288 頁。

たものである。同類の詩集に、「午後の時」、「夕べの時」がある。―（中略）―詩の翻訳は結局不可能である。意味を伝え、感動を伝え、明暗を伝える事位はできるかも知れないが、原の「詩」はやはり向こうに残る。其れを知りつつ訳したのは、フランス語を知らない一人の近親者にせめて詩の心だけでも伝えたかつてからである。それが図らず出版される事になったのだ。ヴェルハーレンの詩のやうに言葉が皆活発に生きて特別の風格あるものは殊にむづかしい。

ヴェルハーレン研究の方面からの『智恵子抄』については以下の指摘がある¹⁹²。

彼が自覚的にヴェルハーレンを訳し始めた時期は、大正八年、智恵子と彼との相次ぐ長期入院で、初めて二人の過程に暗い影が差した直後にあたっている。ここでの、彼のヴェルハーレン翻訳は、健康を害して（肋膜炎）なかなか回復せぬ智恵子によって、『智恵子抄』の初期作品に歌われた歓喜の生活（と信じられたもの）が危機にさらされたことへの防衛反応とみられる。それほど彼は決行への経緯で、ヴェルハーレンの言葉への同化を経験していたのである。

光太郎のヴェルハーレンの翻訳を読むと、光太郎がいかにヴェルハーレンから影響を受けているか明白になる。このような翻訳、また「晚餐」の考察で見えた、光太郎の西洋的な生活、思考への憧れが、この『智恵子抄』を通して全面的に語られているのであろう。また、この頃の日本と光太郎の様子を伊藤信吉は『日本文学全集 19』で以下のように綴っている¹⁹³。

戦争を経て急激に資本主義体制をととのえ、ヨーロッパ文明の輸入によって、新しい時代思潮を醸成していった。そのように文化の型態も急速に変化しつつあったが、国民生活の実際には古い社会的習慣や古い家族制度が厳然として生きていた。自分の住む「家」そのものも古かった。その古さとの間に葛藤が生じた。これは当時の習俗や習慣にとって反抗的人間の誕生だった。

¹⁹² 小山俊輔「高村光太郎のヴェルハーレン受容についての一考察」、京都大学フランス語学フランス文学研究会『仏文研究』、第18巻、1987年、238～225頁。

¹⁹³ 高村光太郎他『日本文学全集 19』東京：集英社、1967年、421頁。

以上の指摘からも、本節3項から続く、光太郎が「生き辛い」としているものは、光太郎の海外生活での経験による、広く新しい視点から来るものなのではないだろうか。また、詩に関しても、高村光太郎（1883～1956）と同世代の、北原白秋（1885～1942）、萩原朔太郎（1886～1942）、佐藤春夫（1892～1964）、大木 惇夫（1895～1977）らと比べて作風の違いは興味深い。

第5項 V 「あどけない話」

あどけない話

智恵子は東京に空が無いといふ、
ほんとの空が見たいといふ。
私は驚いて空を見る。
櫻若葉の間に在るのは、
切つても切れない
むかしなじみのきれいな空だ。
どんよりけむる地平のぼかしは
うすもも色の朝のしめりだ。
智恵子は遠くを見ながら言ふ、
阿多羅山の山の上に
毎日出てゐる青い空が
智恵子のほんとの空だといふ。
あどけない空の話である。

「あどけない話」は、歌曲集《智恵子抄》の5曲目にあたり、4曲目の「晚餐」が書かれた大正3年（1914）から14年の歳月が経った、昭和3年（1928）5月11日に作詩された。この間に『智恵子抄』には5編の詩があり、「晚餐」の次の詩は、結婚後最初に書かれた「樹下の二人」である。大正12年3月11日作詩の「樹下の二人」は、『続ロダンの言葉』が出てその印税を手にしたので、私はそれを旅費に珍しく智恵子を田舎の実家に訪ねた。智恵子は大喜びで二本松界限を案内した。」このときの様子が描かれている¹⁹⁴。

大正15年3月11日作詩の「夜の二人」は、「私達の最後が餓死であろうという予言は、」という一文から始まり、その困窮した生活が書かれている。また、「智恵子の半生」では当時の生活について以下のように書かれている¹⁹⁵。

¹⁹⁴ 伊藤『鑑賞智恵子抄』、172頁。

¹⁹⁵ 高村『智恵子抄』龍星閣、1941年、136頁。

彼女は裕福な豪家に育ったのであるが、或はその為か、金銭には実に淡泊で、貧乏の恐ろしさを知らなかった。私が金に困って古着屋を呼んで洋服を売って居ても平気で見えていたし、勝手元の引出に金が無ければ買物に出かけないだけであった。いよいよ食べられなくなったらというような話も時々出たが、だがどんな事があってもやるだけの仕事をやってしまわなければねという、そう、あなたの彫刻が途中で無くなるような事があってはならないと度々言った。私達は定収入というものが無いので、金のある時は割にあり、無くなると明日からばったり無くなった。金は無くなると何処を探しても無い。

また、『智恵子抄』の16番目の詩である「あなたはだんだんきれいになる」についても、「智恵子の半生」では以下のように綴っている¹⁹⁶。

二十四年間に私が彼女に着物を作ってやったのは二三度くらいのものであったろう。彼女は独身時代のぴらぴらした着物をだんだん着なくなり、ついに無装飾になり、家の内ではスエタアとズボンで通すようになった。しかも其が甚だ美しい調和を持っていた。「あなたはだんだんきれいになる」という詩の中で、「をんなが附属品をだんだん棄てると／どうしてこんなにきれいになるのか。／年で洗はれたあなたのからは／無辺際を飛ぶ天の金属」と私が書いたのも其の頃である。

さらに「智恵子の半生」で、「あどけない話」を引用しながら以下のように綴っている¹⁹⁷。

生活するのが東京でなくて郷里、或は何処かの田園であり、又配偶者が私のような美術家でなく、美術に理解ある他の職業の者、殊に農耕牧畜に従事しているような者であった場合にはどうであったろうと考えられる。或はもっと天然の寿を全うし得たかも知れない。そう思われるほど彼女にとっては肉体的に既に東京が不適當の地であった。東京の空気は彼女には常に無味乾燥でざらざらしていた。女子大で成瀬校長に奨励され、自転車に乗ったり、テニスに熱中したりして頗る元気潑刺たる娘時代

¹⁹⁶ 高村『智恵子抄』龍星閣、1941年、136～137頁。

¹⁹⁷ 高村『智恵子抄』龍星閣、1941年、115～116頁。

を過したようであるが、卒業後は概してあまり頑健という方ではなく、様子もほっそりして、一年の半分近くは田舎や、山へ行っていたらしかった。私と同棲してからも一年に三四箇月は郷里の家に帰っていた。田舎の空気を吸って来なければ身体が保たないのであった。彼女はよく東京には空が無いといって歎いた。

智恵子にとって空とは、故郷の二本松の空であり、空は二本松の唯一無二の存在と捉えていたのであろう。引用した「智恵子の半生」からも、彼女にとって自然が如何に重要であったかが窺える。また、そんな智恵子を見ながら光太郎はこのようにも回想している¹⁹⁸。

私自身は東京に生れて東京に育っているため彼女の痛切な訴を身を以て感ずる事が出来ず、彼女もいつかは此の都会の自然に馴染む事だろうと思っていたが、彼女の斯かる新鮮な透明な自然への要求は遂に身を終るまで変らなかった。彼女は東京に居て此の要求をいろいろな方法で満たしていた。家のまわりに生える雑草の飽くなき写生、その植物学的探究、張出窓での百合花やトマトの栽培、野菜類の生食、ベトオフエンの第六交響楽レコオドへの感溺というような事は皆この要求充足の変形であったに相違なく、此の一事だけでも半生に亘る彼女の表現し得ない不断のせつなさは想像以上のものであったであろう。

智恵子がぼつりと言った意味を、東京生まれ東京育ちの光太郎は理解し得なかった。光太郎にとって何気ない言葉であったが、その後、智恵子にとって命に関わる問題であり、この意見の相違から二人が生きる空間の乖離が始まっていく。豊周は、アトリエ付近のことを、「非常に樹の多い静かな町で、すぐ前には詩にも出てくる桜の並木があり、むかひの横丁には例の丸善インキ工場などがあった」と綴っていることから¹⁹⁹、「東京に空がない」と言われて光太郎が見上げた先にあった桜若葉は、アトリエのすぐ近くだったかもしれない。

¹⁹⁸ 高村『智恵子抄』龍星閣、1941年、117～118頁。

¹⁹⁹ 高村豊周『光太郎回想』、100頁。

第6項 VI「人生遠視」

人生遠視
足もとから鳥がたつ
自分の妻が狂氣する
自分の著物がぼろになる
照尺距離三千メートル
ああ此の鐵砲は長すぎる

「人生遠視」は、昭和10年1月22日に作詩され、同年の8月に『いづかし』に発表された。草稿には「序にかへて」の傍題があるが抹消されており、はじめは中原綾子詩集の序として書かれたものである。発表原形には第一行目の次に「自分の妻が毒を飲む」の一行があり、第三行「自分の着物がぼろになる」が無い²⁰⁰。「智恵子の半生」には以下のように綴られている²⁰¹。

郷里の家君を亡い、つづいて実家の破産に瀕するにあい、心痛苦慮は一通りでなかった。やがて更年期の心神変調が因となって精神異状の徴候があらわれ、昭和七年アダリン自殺を計り、幸い葉毒からは免れて一旦健康を回復したが、その後あらゆる療養をも押しのけて徐々に確実に進んで来る脳細胞の疾患のため昭和十年には完全に精神分裂症に捉えられ、其年二月ゼームス坂病院に入院

発表原形の1行目の「自分の妻が毒を飲む」について、アダリン自殺の当日を豊周は以下のように記録している²⁰²。

智恵子がアダリン自殺をはかったのは、昭和7年7月15日、お盆の最中でもう暑い盛りだった。その朝、兄が飛んできて、「一寸来てくれよ。」と言う。兄がそんなこ

²⁰⁰ 高村『高村光太郎全集第2巻』、365頁。

²⁰¹ 高村『智恵子抄』龍星閣、1941年、112頁。

²⁰² 高村豊周『光太郎回想』、165頁。

とを言うのは滅多にないので、何事が起きたかと、びっくりしてアトリエにかけつけた。父もあとからすぐにやって来た。行ってみると、智恵子はいびきをかいて眠っている。ベッドの下には空っぽのアダリンの罎がころがっている。そのころ、兄と智恵子は寝室が別で、兄が三階、智恵子は二階だったのだが智恵子が朝になっても起きてこない。そんなこともよくあるので、別に気にもしなかったのだがとんでもない事になった。かかりつけだった近くの平山という医者がかけつけ、下剤をかけたり、吐かせたり、胃洗滌をやったりしたが、もう薬がすっかりまわってしまっている。ともかく大変なことになって、普段は落ち着いている兄もこの時は昂奮し、だいぶん慌てた様子だった。

現行の詩の2行目、「自分の妻が狂気する」ことについては、「昭和十年には完全に精神分裂症に捉えられ、其年二月ゼームス坂病院に入院」ということから、作詩は入院直前であったことがわかる。そして、その後の智恵子の精神の状態を豊周はこう語っている²⁰³。

病院は退院したけれど、その頃から頭の方は加速的に悪くなっていった、平山医師はつづけて診ていたし、精神科の医者もつれて来たが、医者に唾を吐きかけたり、たいたたり乱暴なことも度々あり、自殺未遂以前から見ていた幻覚も相変わらずで、水彩だのパステルだのを使っては、見えるものを写したらしい。

以上の記録から、この頃から智恵子の精神状態は悪化の一途をたどっていった。そして豊周は、さらに悪化していく智恵子の病状について「乱暴な行動も手に負えなくなり、兄がやむを得ず出かける時は、戸を釘づけにするようなこともあったらしい。」「男の手でも道具なしにはあかないようなその釘づけでさえ、帰ってみると、四ヶ所も五ヶ所もあいているところがあり、「いったい、どうしてあんな力がでるんだろう。と驚いていたこともあるそうだ。」また「仁王立ちに立って、沢山の人の真中で大きな声で演説している。」姿や、「二階や三階の窓をあけて、往来にいる子供に演説するのも度々で、どこで覚えたのか浪花節を語ったりする。」「高い塀をのりこえて家の中をのぞき込み、大きな声で何かわからないことを喋って

²⁰³ 高村豊周『光太郎回想』、166頁。

いる」などの奇行を豊周の妻は時々目にしていたとも綴っている²⁰⁴。また、光太郎は「智恵子の半生」で以下のように語っている²⁰⁵。

昭和九年私の父が胃潰瘍で大学病院に入院、退院後十月十日に他界した。彼女は海岸で身体は丈夫になり朦朧状態は脱したが、脳の変調はむしろ進んだ。鳥と遊んだり、自身が鳥になったり、松林の一角に立って、光太郎智恵子光太郎智恵子と一時間も連呼したりするようになった。父死後の始末も一段落ついた頃彼女を海岸からアトリエに引きとったが、病勢はまるで汽罐車のように驀進して来た。諸岡存博士の診察もうけたが、次第に狂暴の行為を始めるようになり、自宅療養が危険なので、昭和十年二月知人の紹介で南品川のゼームス坂病院に入院、一切を院長斎藤玉男博士の懇篤な指導に拠ることにした。又仕合なことにさきに一等看護婦になっていた智恵子の姪のはる子さんという心やさしい娘さんに最後まで看護してもらう事が出来た。昭和七年以来の彼女の経過追憶を細かに書くことはまだ私には痛々しすぎる。

「自分の着物がぼろになる」という部分の解釈についても、「智恵子の半生」から二人の生活が見えてくる²⁰⁶。

仕事に熱中すれば一日中二人とも食事も出来ず、掃除も出来ず、用事も足せず、一切の生活が停頓してしまう。そういう日々もかなり重なり、結局やっぱり女性である彼女の方が家庭内の雑事を処理せねばならず、おまけに私が昼間彫刻の仕事をすれば、夜は食事の暇も惜しく原稿を書くというような事が多くなるにつれて、ますます彼女の絵画勉強の時間が喰われる事になるのであった。—（中略）—彼女はどんな事があっても私の仕事の時間を減らすまいとし、私の彫刻をかばい、私を雑用から防ごうと懸命に努力をした。彼女はいつの間にか油絵勉強の時間を縮小し、或時は粘土で彫刻を試みたり、又後には絹糸をつむいだり、其を草木染にしたり、機織を始めたりした。二人の着物や羽織を手織で作ったのが今でも残っている。

²⁰⁴ 高村豊周『光太郎回想』、198 頁

²⁰⁵ 高村『智恵子抄』龍星閣、1941 年、141～142 頁。

²⁰⁶ 高村『智恵子抄』龍星閣、1941 年、121 頁。

これらの資料から、光太郎の着物は智恵子の手入れしていたことは確実である。結婚すれば、「家内」や「奥様」となるのが一般的な時代に、世間とは異なる新しい生き方、芸術家同士が平等に生活するという表向きの主張とは裏腹に、実際の生活は、どこにでもある家庭がそこにあり、家事を行って夫を献身的に支える温かな妻の姿があった。「人生遠視」が書かれた頃は、昭和6年の精神分裂病の兆候から4年、自殺未遂から3年の月日が経過しており、それまで智恵子が行っていたのであろう光太郎の着物の手入れは、随分長い間行われていなかったと推測する。「ぼろ」という言葉は、自身が身に着けているものの他に、最愛の妻である智恵子を見守る光太郎の精神のほころびを指すものでもあろう。

「照尺距離三千メートル」という表現は、照準を定めることができる距離が三千メートルであることを指し、それが長すぎるとしている。これは、光太郎が存在している世界と智恵子の世界との距離、光太郎の理想と現実の距離、それらが長すぎることで確実に的を射ることができない状態にあることを意味しているのだろう。

智恵子に対する呼び方に着目すると、「人に」から「狂奔する牛」までは“あなた”、「鯨」からは“智恵子”、「郊外の人に」「冬の朝のめざめ」では“愛人”、「郊外の人に」では“愛人”と“君”、「愛の嘆美」「晚餐」では“われら”、「あなたはだんだんきれいになる」「亡き人に」では“あなた”、「人生遠視」「山麓の二人」では“妻”。「レモン哀歌」では“あなた”と“智恵子”を使用している。また、北川太一作成年譜によると²⁰⁷、智恵子の高村家への入籍については、「昭和八年八月二十三日、本郷区長に婚姻を届け出る。病む智恵子の今後の生活の安泰を配慮した決断である」とある。入籍直後に書かれたこの詩は、戸籍上も夫婦となったことの表れか、智恵子のことを「妻」と呼んでいる。「晚餐」が書かれた、大正3年（1914）12月22日に上野精養軒で結婚披露を行い、駒込のアトリエでの生活を始めた二人であったが、19年の間、智恵子は「内縁の妻」という形であった。このことから二人が形式的に世間一般と同じ結婚という形にとらわれていなかったことがわかる。

『智恵子抄』の詩を分けると「人生遠視」から「山麓の二人」は、哀傷の歌となる²⁰⁸。光太郎の詩は定型にとらわれず、多くが散文に近く、光太郎は経験してきたことを言葉巧みに、多彩な言葉で思いの丈をぶつけている。そして、一つの表現に対し、様々な視点からの多くの物事の例えを書き綴る作風は、書かなくては気が済まない、吐き切らなければ収まら

²⁰⁷ 草野『高村光太郎研究』、294～376頁。

²⁰⁸ 『日本の詩歌10』、269頁

ないものを感じる。しかし、「人生遠視」をそれらの詩と比較すると、5行のみという短さに驚く。本当に衝撃を受けた時の言葉にならない状態をこの詩は体現しており、これまで光太郎が描いてきたものは、着飾った詩なのかもしれないと感じるほどである。5行で綴られたこの詩は、言葉巧みに綴ってきた詩人が受けた言葉にできないほどの衝撃の大きさを物語るとともに、光太郎の人間としての本質を表したものであろう。

第7項 VII「千鳥と遊ぶ智恵子」

千鳥と遊ぶ智恵子

人つ子ひとり居ない九十九里の砂濱の
砂にすわつて智恵子は遊ぶ
無数の友だちが智恵子の名をよぶ。
ちい、ちい、ちい、ちい、ちい――
砂に小さな趾あとをつけて
千鳥が智恵子に寄つて来る。
口の中でいつでも何か言つてる智恵子が
兩手をあげてよびかへす。
ちい、ちい、ちい――
兩手の貝を千鳥がねだる。
智恵子はそれをばらばら投げる。
群れ立つ千鳥が智恵子をよぶ。
ちい、ちい、ちい、ちい、ちい――
人間商賣さらりとやめて、
もう天然の向うへ行つてしまつた智恵子の
うしろ姿がぼつんと見える。
二丁も離れた防風林の夕日の中で
松の花粉をあびながら私はいつまでも立ち盡す。

「千鳥と遊ぶ智恵子」は昭和12年7月11日に作詩され、8月1日発行の『改造』19巻第8号に「値ひがたき智恵子」「よしきり鮫」「マント狒狒」「象」とともに発表された²⁰⁹。

光太郎は、九十九里での様子を昭和16年5月に、『智恵子抄』に収められた散文「九十九里浜の初夏より」に綴っている²¹⁰。

私は昭和九年五月から十二月末まで、毎週一度ずつ九十九里浜の真亀納屋という小さな部落に東京から通った。頭を悪くしていた妻を其処に住む親類の寓居にあず

²⁰⁹ 高村『高村光太郎全集第2巻』、366頁。

²¹⁰ 高村『智恵子抄』龍星閣、1941年、「九十九里浜の初夏」144～147頁。

けて置いたので、その妻を見舞うために通ったのである。真亀という部落は、海水浴場としても知られている鰯の漁場千葉県山武郡片貝村の南方一里足らずの浜辺に沿った淋しい漁村である。

九十九里浜は千葉県銚子のさきの外川の突端から南方太東岬に至るまで、殆ど直線に近い大弓状の曲線を描いて十数里に亘る平坦な砂浜の間、眼をさえぎる何物も無いような、太平洋岸の豪宕極まりない浜辺である。その丁度まんなかあたりに真亀の海岸は位する。

私は汽車で両国から大網駅までゆく。ここからバスで今泉という海岸の部落迄まっ平らな水田の中を二里あまり走る。―（中略）―午前に両国駅を出ると、いつも午後二時頃此の砂丘につく。私は一週間分の菓や、菓子や、妻の好きな果物などを出す。妻は熱っぽいような息をして私を喜び迎へる。私は妻を誘っていつも砂丘づたいに防風林の中をまず歩く。そして小松のまばらな高みの砂へ腰をおろして二人で休む。五月の太陽が少し斜に白い砂を照らし、微風は海から潮の香をふくんで、あおあおとした松の枝をかすかに鳴らす。空気のうちさを満喫して私は陶然とする。丁度五月は松の花のさかりである。黒松の新芽ののびたさきに、あの小さな、黄いろい、俵のような、ほろほろとした単性の花球がこぼれるように着く。松の花粉の飛ぶ壮観を私は此の九十九里浜の初夏にはじめて見た。防風林の黒松の花が熟する頃、海から吹きよせる風にのって、その黄いろい花粉が飛ぶさまは、むしろ恐ろしいほどの勢である。支那の黄土をまきあげた黄塵というのは、素より濁って暗くすさまじいもののようにだが、松の花粉の風に流れるのはその黄塵をも想像させるほどで、ただそれが明かしく、透明の感じを持ち、不可言の芳香をただよわせて風のまにまに空間を満たすのである。さかんな時には座敷の中にまでその花粉がつもる。妻の浴衣の肩につもったその花粉を軽くはたいて私は立ち上る。妻は足もとの砂を掘ってしきりに松露の玉をあつめている。日が傾くにつれて海鳴りが強くなる。千鳥がついそこを駈けるように歩いている。

智恵子を九十九里で転地療養させたのは、昭和9年5月から12月末であるが、この詩が書かれたのはそれから3年が経過した昭和12年7月11日であることから、光太郎は3年前を振り返って詩を書いていると推測する。そして作詩の時点で病状はさらに悪化してい

たであろう。また、昭和 10 年 4 月 25 日には、この詩に近い内容の「風にのる智恵子」が書かれており、詩集では「千鳥と遊ぶ智恵子」の前に掲載されている。

「風にのる智恵子」
狂った智恵子は口をきかない
ただ尾長や千鳥と相図する
防風林の丘つづき
いちめんの松の花粉は黄いろく流れ
五月晴さつきばれの風に九十九里の浜はけむる
智恵子の浴衣が松にかくれ又あらはれ
白い砂には松露がある
わたしは松露をひろひながら
ゆつくり智恵子のあとをおふ
尾長や千鳥が智恵子の友だち
もう人間であることをやめた智恵子に
恐ろしくきれいな朝の天空は絶好の遊歩場
智恵子飛ぶ

「智恵子飛ぶ」で締めくくられるこの詩は、「千鳥と遊ぶ智恵子」の 2 年前に書かれているが、既に「狂った智恵子は口をきかない／ただ尾長や千鳥と相図する」「尾長や千鳥が智恵子の友だち／もう人間であることをやめた智恵子に」という表現があり、この時点で智恵子の病気はかなり深刻であったことが窺える。

昭和 9 年 5 月 9 日付の詩人・水野葉舟（1883～1947）に光太郎が宛てたはがきに、「片貝の片田舎にゐる妹の家の母親にあづける事になり、一昨日送ってきました。小生の三年間に互る看護も力無いものでした。鳥の啼くまねや唄をうたふまねをしてゐるちゑ子を後に残して帰って来る時は流石の小生も涙を流した」とある²¹¹。また、同日付で長沼センに宛てた封書には次のようにある²¹²。

長い間ちゑ子を中心にせいかつしてゐたため、今ちゑ子の居ない此の家に居るとまるで空き家に居る様な気がします。病気のちゑ子がふびんでなりません。どうぞよろしく御看護願ひ上げます。この病気は非常に気ながに、せかず静かに療養させる外はないのでそのおつものに願ひます。東京の事はかへつて忘れる方が病気のために

²¹¹ 高村『高村光太郎全集第 14 巻』、123 頁。

²¹² 高村『高村光太郎全集第 14 巻』、123 頁。

はよろしいと思ひます。毎日軽い運動、散歩、新鮮な食物が何よりに存じます。便通毎日一度あるやうに。風呂は三日おきくらいでよいかと思ひます。生水をのませない様に御注意下さい。どうしても一度沸騰した湯ざましをやって下さい。病人は時々我がままをするかもしれませんがみな病気の故と思つて御かんべん下さい。小生は葉がなくなる頃参上します。今日はあとの洗濯やら夜具類其他の整理をしてゐます。明日から仕事にかかります。久しぶりに仕事ができます。〈ちゑ子の毎日の様子をよくても悪くても、そのままに時々ハガキでご連絡下さい。〉〈ちゑ子宛のハガキはよんでやって下さい。〉

このように綴り、九十九里で智恵子の面倒を見ていたセンとはその後も絶えずやり取りを続けている。智恵子を看病する光太郎の様子を豊周は客観的に以下のように見ていた²¹³。

智恵子の病状は百方手をつくしてもよくなりえないし、このまま置けば、近所にもますます迷惑がかかる。一方、父の体が悪くなって、東大病院に入院する。いろいろ考え合わせてみて、昭和九年の五月、兄は智恵子を千葉県九十九里浜にいた母や妹の家にあずけることにした。一つには空気のいい自然の中で、気のおけない母のそばに休ませたら、幾らか快方にむかうかも知れないという藁にもすがるような願いもあったのだろう。殆ど毎週、東京から、九十九里まで兄は見舞い、父が死んで、つれ戻すまで変わらなかった。しかし、転地先での智恵子の病状を、兄は僕たちには話さなかった。

また、胃癌を患っていた父と智恵子を見舞う光太郎の当時の様子を豊周はこう語っている²¹⁴。

智恵子が刻々と悪くなるのと、父が倒れるのところが重なっていて兄は二重の心配だったと思う。智恵子を九十九里に転地させたのも、もし父に万が一のことがあったら、智恵子を抱えていてはどうにもならないという気持ちが強かったのだろう。しか

²¹³ 高村豊周『光太郎回想』、169頁。

²¹⁴ 高村豊周『光太郎回想』、171頁。

し、父の方は大体僕が引き受けたような形になっていた。兄は智恵子を見舞いにゆくときは、「今夜九十九里に行ってくるけど、明日夕方には帰るから、もしなにかあったら。」とよく断って出かけて行った。

その後、12月11日の長沼センへのはがきで「ちゑさんはやはり東京へお引き取りする外無いと考へます。ただ小生一人では如何ともし爲し難きにつき、あなたか春子さんかに東京へ来ていただきたく存じます。ちゑさんは女中や看護婦を嫌ひますから。」としていることから²¹⁵、母であるセンも面倒を見ることが困難であり、そして、光太郎も一人では面倒をみきれないことが窺える。

九十九里での療養は昭和9年5月から12月末²¹⁶で、「風に乗る智恵子」が昭和10年、「千鳥と遊ぶ智恵子」は昭和12年に書かれている。智恵子の病状について光太郎は、「昭和七年以来の彼女の経過追憶を細かに書くことはまだ私には痛々しすぎる。」として²¹⁷、比較的オブラートに包んだ表現で、美化したであろう智恵子の様子を詩に残しているが、一方では「彼女は海岸で身体は丈夫になり朦朧状態は脱したが、脳の変調はむしろ進んだ。鳥と遊んだり、自身が鳥になったり、松林の一角に立って、光太郎智恵子光太郎智恵子と一時間も連呼したりするようになった。」とも記録していることから²¹⁸、精神の状態は着実に悪化していたことが窺える。

昭和10年の「風にのる智恵子」では、もはや智恵子と会話ができるのは光太郎ではなく千鳥であることがわかる。狂って口をきかない智恵子の友達は、尾長や千鳥であり、人間であることをやめた智恵子は、鳥や松の花粉とともに人間界から自然の中に飛んでいったのである。そのような状況から2年以上が経って書かれた昭和12年の「千鳥と遊ぶ智恵子」の、「人間商売さらりとやめて、／もう天然の向うへ行つてしまつた智恵子の／うしろ姿がぼつんと見える。」という表現では、光太郎はもはやこの風景を悲観的に捉えていないようにも感じる。これは、看病に要した時間や体力的な疲弊に加え、九十九里で療養した昭和9年から、詩が書かれるまでに要した3年という時間が、光太郎の心情を整理させ、さらに、なにより二人が生きる上で求めてきたものが「天然」であったためであろう。「人に」では、

²¹⁵ 高村『高村光太郎全集第14巻』、126頁。

²¹⁶ 高村『智恵子抄』龍星閣、1941年、144頁。

²¹⁷ 高村『智恵子抄』龍星閣、1941年、142頁。

²¹⁸ 高村『智恵子抄』龍星閣、1941年、141頁。本節第6項でも引用した。

智恵子が普通の結婚をすることはおかしいと訴え、その後の様々な詩でも、この世の中での生き辛さについて事あるごとに触れていた。智恵子の行き着く先がたとえ狂気の世界であっても、当事者である智恵子が抱えていた問題や、しがらみから解き放たれた「天然の向こう」は、長年二人が求めていた本望なのかもしれない。

しかし、「松の花粉をあびながら私はいつまでも立ち尽す。」という部分では、一步引いたところで、救いようのない智恵子を傍観しているような虚無感がやはり残る。

第8項 VIII「山麓の二人」

二つに裂けて傾く磐梯山の裏山は 険しく八月の頭上の空に目をみはり 裾野とほく靡いて波うち 茫ぼうぼうと人をうづめる 半ば狂へる妻は草を藉いて坐し わたくしの手に重くもたれて 泣きやまぬ童女のやうに慟哭する ――わたしもうちき駄目になる 意識を襲ふ宿命の鬼にさらはれて のがれる途無き魂との別離 その不可抗の豫感 ――わたしもうちき駄目になる 涙にぬれた手に山風が冷たく觸れる わたくしは黙つて妻の姿に見入る 意識の境から最後にふり返つて わたくしに縋る この妻をとりもどすべが今は世に無い わたくしの心はこの時二つに裂けて脱落し 閑閑として二人をつつむ此の天地と一つになつた	山麓の二人
---	-------

「山麓の二人」は、昭和13年6月20日に作詩され、同年の8月に『新女苑』第二巻第八号で発表された。「千鳥と遊ぶ智恵子」の翌日に書かれた「値ひがたき智恵子」の次の詩であり、歌曲集で採用されている詩としては、生前に書かれた最後の詩である。

詩の舞台は8月の磐梯山を望める場所であるが、この詩は6月に書かれている。8月に磐梯山が望める場所を手がかりに二人の年譜を辿ると、昭和8年8月23日に婚姻届けを提出した後、8月25日に「東京を発ち、二本松、川上、青根、土湯、鹽原等温泉めぐりをしたが、帰着した時には智恵子の症状は更に悪化していた」という記録が該当する²²⁰。詩が書か

²²⁰ 草野『高村光太郎研究』、339頁。

れたのは昭和 13 年 6 月 20 日であるが、5 年前の昭和 8 年、療養のための温泉巡りの旅での出来事が綴られているのであろうか。

「磐梯山の南側が表磐梯、北側が裏磐梯と呼ばれており、表磐梯から見る山体は整った形をしているが、裏磐梯から見ると一変して山体崩壊の跡の荒々しい姿を見せる」裏磐梯の山肌がむき出しになっている荒涼とした状態を²²²、光太郎は自分たちに例えているのであろう。

『智恵子抄』の「山麓の二人」の直前の詩は以下である。

「値ひがたき智恵子」
智恵子は見えないものを見、
聞えないものを聞く。
智恵子が行けないところへ行き、
出来ないことを為る。
智恵子は現身のわたしを見ず、
わたしのうしろのわたしに焦がれる。
智恵子はくるしみの重さを今はすてて、
限らない荒漠の美意識圏にさまよひ出た。
わたしをよぶ声をしきりにきくが、
智恵子はもう人間界の切符を持たない。

「智恵子の半生」で光太郎は智恵子がこうなってしまった理由については以下のように述べている²²³。

彼女はやさしかったが勝気であったので、どんな事でも自分一人の胸に収めて唯黙って進んだ。そして自己の最高の能力をつねに物に傾注した。芸術に関する事は素より、一般教養のこと、精神上の諸問題についても突きつめるだけつきつめて考えて、曖昧をゆるさず、妥協を卑しんだ。いわば四六時中張りきっていた弦のようなもので、その極度の緊張に堪えられずして脳細胞が破れたのである。精根つきで倒れたのである。

²²² 裏磐梯観光協会 HP、https://www.urabandai-inf.com/?page_id=24966（2021 年 2 月 17 日閲覧）

²²³ 高村『智恵子抄』龍星閣、1941 年、123 頁。

また、以下のようにも述べている²²⁴。

精神病学者の意見では、普通の健康人の脳は随分ひどい苦悩にも堪えられるものであり、精神病に陥る者は、大部分何等かの意味でその素質を先天的に持っているか、又は怪我とか悪疾とかによって後天的に持たせられた者であるという事である。彼女の家系には精神病の人は居なかったようであるが、ただ彼女の弟である実家の長男はかなり常規を逸した素行があり、そのため遂に実家は破産し、彼自身は悪疾をも病んで陋巷に窮死した。しかし遺伝的といい得る程強い素質がそこに流れていると信じられない。又彼女は幼児の時切石で頭蓋にひどい怪我をした事があるという事であるがこれも其の後何の故障もなく平癒してしまって後年の病気に関係があるとも思えない。又彼女が脳に変調を起した時、医者は私に外国で或る病気の感染を受けた事はないかと質問した。私にはまったく其の記憶がなかったし、又私の血液と彼女の血液とを再三検査してもらったが、いつも結果は陰性であった。そうすると彼女の精神分裂症という病気の起る素質が彼女に肉体的に存在したとは確定し難いのである。だが又あとから考えると、私が知って以来の彼女の一切の傾向は此の病気の方へじりじりと一歩ずつ進んでいたのだとも取れる。その純真さえも唯ならぬものがあったのである。思いつめれば他の一切を放棄して悔まず、所謂矢も楯もたまらぬ気性を持っていたし、私への愛と信頼の強さ深さは殆ど嬰兒のそれのようであったといっている。私が彼女に初めて打たれたのも此の異常な性格の美しさであった。言うことが出来れば彼女はすべて異常なのであった。

「山麓の二人」は、二つに裂けて傾く磐梯山のごとく、二人に救いようのない、深い亀裂が入った心が歌われる詩である。「わたしもうぢき駄目になる」と声をあげて激しく嘆き泣く智恵子に、何もしてやることができない光太郎の姿がある。智恵子にとってそれは「意識を襲ふ宿命の鬼にさらわれて／のがれる途無き魂との別離」なのであった。「半ば狂へる妻」という表現から、智恵子がそれらを自覚していることがわかる。光太郎は、自分の置かれた宿命を理解する智恵子を救い出したいが、今はその術がないことを悔やんでいる。

²²⁴ 高村『智恵子抄』龍星閣、1941年、126頁。

〈千鳥と遊ぶ智恵子〉では、人間商売をさらりとやめた智恵子が本来求めていた「天然」になり、どこか微笑ましく見ている光太郎の姿があるが、ここでは時折、元の智恵子が戻ってくるからこそ、光太郎の心は痛むのである。そして、「人生遠視」同様に、そのような状態にある智恵子を「妻」すなわち人生の伴侶として表現している。

第9項 IX「レモン哀歌」

レモン哀歌

そんなにもあなたはレモンを待つてゐた
かなしく白くあかるい死の床で
わたしの手からとつた一つのレモンを
あなたのきれいな齒ががりりと噛んだ
トバアズいろの香氣が立つ
その数滴の天のものなるレモンの汁は
ばつとあなたの意識を正常にした
あなたの青く澄んだ眼がかすかに笑ふ
わたしの手を握るあなたの力の健康さよ
あなたの咽喉に嵐はあるが
かういふ命の瀬戸ぎはに
智恵子はずもとの智恵子となり
生涯の愛を一瞬にかたむけた
それからひと時
昔山嶺でしたやうな深呼吸を一つして
あなたの機關はそれなり止まつた
寫眞の前に挿した桜の花かげに
すすしく光るレモンを今日も置かう

「レモン哀歌」は、昭和14年2月23日に作詩され、同年の4月に『新女苑』に発表された。智恵子の生前最後の詩は、昭和13年8月27日作詩の「或る日の記」で、「レモン哀歌」は没後に書かれた最初の詩である。智恵子の死は、昭和13年10月5日の夜であったが「レモン哀歌」は、それから4か月以上経ってから作詩されている。

「或る日の記」

水墨の横ものを描きをへて
その乾くのを待ちながら立つてみて居る
上高地から見た前穂高の岩の幔幕
墨のにじんだ明神岳のピラミッド
作品は時空を滅する
私の顔に天上から霧がふきつけ
私の精神に些かの条件反射のあともない
乾いた唐紙はたちまち風にふかれて
このお化屋敷の板の間に波をうつ
私はそれを巻いて小包につくらうとする
一切の苦難は心にめざめ
一切の悲歎は身うちにかへる
智恵子狂ひて既に六年
生活の試練鬢髪為に白い
私は手を休めて荷造りの新聞に見入る
そこにあるのは写真であつた
そそり立つ廬山に向つて無言に並ぶ野砲の列

「或る日の記」では、それまで二人が暮らしたアトリエのことを「お化屋敷」と表現していることから、主が居なくなったその建物は、家としての価値を失った廃墟のように存在していたのであろう。「智恵子狂ひて既に六年」という部分は、昭和6年（1931）8月～9月に智恵子に精神分裂病の兆候が現れてから、昭和7年7月15日、智恵子アダリン自殺未遂を経て、昭和13年8月20日に書かれた「或る日の記」までの月日を表している。「生活の試練鬢髪為に白い」という部分からは、智恵子との生活、看病という試練のためにもみあげが白くなっていく光太郎の苦労が見える。

光太郎は、レモンについて「智恵子の半生」で「最後の日、死ぬ数時間前に私が持って行ったサンキストのレモンの一顆を手にした彼女の喜も亦この一筋につながるものであったろう。彼女はそのレモンに歯を立てて、すがしい香りと汁液とに身も心も洗われているように見えた。」とし²²⁵、智恵子の最期について、以下のように語り「智恵子の半生」を締めくくっている²²⁶。

病院生活の後半期は病状が割に平静を保持し、精神は分裂しながらも手は曾かつて油絵具で成し遂げ得なかったものを切紙によって楽しく成就したかの観がある。

百を以て数える枚数の彼女の作った切紙絵は、まったく彼女のゆたかな詩であり、生活記録であり、たのしい造型であり、色階和音であり、ユウモアであり、また微妙な

²²⁵ 高村『智恵子抄』龍星閣、1941年、118頁。

²²⁶ 高村『智恵子抄』龍星閣、1941年、142～143頁。

愛憐の情の訴でもある。彼女は此所に実に健康に生きている。彼女はそれを訪問した私に見せるのが何よりもうれしそうであった。私がそれを見ている間、彼女は如何にも幸福そうに微笑したり、お辞儀したりしていた。最後の日其を一まとめに自分で整理して置いたものを私に渡して、荒い呼吸の中でかすかに笑う表情をした。すっかり安心した顔であった。私の持参したレモンの香りで洗われた彼女はそれから数時間のうちに極めて静かに此の世を去った。昭和十三年十月五日の夜であった。

最後の日、当初、光太郎が智恵子を見舞う予定はなかった。「突然容態が変わったらしく、付き添っていた姪の春子が、アトリエに急報の電話をかけたが誰も出ない。困ったなと思っている処に兄が飛び込んでいった。」ということから²²⁷、二人は不思議な力で引き寄せあったのだろう。光太郎が来るのを待っていた智恵子が、光太郎の持ってきたレモンを齧ると、ぱっと広がるそのさわやかなレモンの香気が、旅立とうとしている智恵子の意識を正常にした。人間商売をやめてもなお、「光太郎智恵子光太郎智恵子と一時間も連呼した²²⁸」智恵子が、命の瀬戸際で精一杯何かを伝えるように、力強く光太郎の手を握り返す姿には胸を締め付けられる。そして光太郎は詩の中で花を手向けるように、画家であり紙絵作家²²⁹であった智恵子に、黄色、白色、トパーズ色、青色、桜色などの色を添えていた。

第4節 2章のまとめ

別宮は、『智恵子抄』と出会ってから約40年後、60歳で歌曲集《智恵子抄》を作曲している。《智恵子抄》はオペラなどの作曲で養った技術を踏襲した、別宮の最後の歌曲であり、究極の歌曲であった。

初演は、自身がプロデュースした「失われた“うた”を求めてⅡ—新しいヒューマニズム—」というコンサートであった。このコンサートは、現代音楽に対して「うた」の復権を唱えたもので、「新しいロマン主義」や「新しい単純さ」を求めたものであった。このような

²²⁷ 高村豊周『光太郎回想』、180頁。

²²⁸ 高村『智恵子抄』龍星閣、1941年、143頁。

²²⁹ 光太郎は智恵子の紙絵について「千数百枚に及ぶ紙絵は、智恵子の詩であり、叙情であり、機智であり、生活記録であり、この世への愛の表明である。」としている。高村智恵子『智恵子紙絵』東京：筑摩書房、1993年、9頁。高村光太郎「智恵子の紙絵」より

会で発表することに鑑みても、『智恵子抄』は「うた」すなわち、心で感じる音楽、旋律を重視していることが分かる。

作曲の際には、光太郎と智恵子のなれそめから、熱烈な愛、結婚の平和、智恵子の精神異常、智恵子の死まで、愛の歴史が浮かび上がるように詩を抜粋しており、その構成は他者の『智恵子抄』より、序盤の熱烈な愛を重視して作曲していた。

[それぞれの詩について]

「人に」は、強烈な切り口で始まる。光太郎は、この詩を書いた時点では智恵子について運命の人だと思っていたいなかったとしているが、智恵子が嫁に行ってしまうこと、よその男の心のままになってしまうのはいやだと、強く訴えている。「深夜の雪」は、「人に」を「動」とするならば、「静」である。智恵子が傍に居ることで、精神的に安定していることが窺え、充実した時間と性愛的な描写があった。「僕等」は、結婚宣言ともいえる内容である。詩の中で、婚約した二人に対する様々なゴシップ、世の中への様々な反発心、二人の恋愛観やそれらを取り巻く環境について語られ、光太郎の西洋への憧れと、それを意識した新しい生き方を世に問う内容であった。「晚餐」は「僕等」とは異なるスタイルだが内容としては近いものがあり、うわさ話やデマと光太郎が戦う様々な葛藤が描かれていた。「あどけない話」は、別宮が選んだ唯一の平和な結婚生活の記録であった。智恵子の「東京に空が無い」という何気ない言葉は、その後の彼女の命にかかわる重要な発言であった。5行のみで綴られた「人生遠視」からは、智恵子の精神異常が語られていた。作詩は光太郎が、智恵子のその後を案じて入籍した時期である。そして、この詩を境に智恵子を妻と呼び始めていた。それは、それまで智恵子が妻として行ってきたことを止めたことで、光太郎が妻という存在の大きさに気づいた時だったのかもしれない。「千鳥と遊ぶ智恵子」では、天然の向こうで、様々なしがらみから解き放たれた智恵子の姿を温かに見守る光太郎の様子があった。「山麓の二人」では、我に返って光太郎にすぎる智恵子の姿がある。智恵子にとって光太郎は、どのようなときも忘れることのない大切な存在であった。そして、智恵子を救い出す術がないことを悔やんでいる光太郎の姿があった。「レモン哀歌」では、智恵子が息を引き取る数時間前、その日は見舞いに行く予定が無かった光太郎が、奇跡的に智恵子のもとにレモンを持って現れたことで生まれた詩である。レモンによって意識を正常にした智恵子が、力いっぱい愛する光太郎の手を握り返す姿に胸が締め付けられた。

本来詩集『智恵子抄』は、29の詩と、うた六首、散文である「智恵子の半生」、「九十九里の初夏」、「智恵子の切抜絵」から構成されるものであり、あくまでも、歌曲集《智恵子抄》は9つの詩のみで構成された、詩集『智恵子抄』のダイジェスト版である。ここで扱えたのは、歌曲集《智恵子抄》を中心にした詩のみであるため、この歌曲集を深く理解して演奏するためには、詩集『智恵子抄』のすべてを熟読する必要があることは言うまでもない。また、ここで検討した内容は、純粋な『智恵子抄』からではなく、別宮の歌曲集《智恵子抄》を歌い、深めていく段階で、別宮の音楽から感じたことが多分に含まれているため、文学的な観点からの『智恵子抄』とは解釈が異なるであろう。また、詩の読み方は十人十色で、本来、詩の解釈はそれぞれの読み手に託されているものである。今回、ここで検討した内容は、筆者が歌唱するためのこじ付けに過ぎない。日本語で書かれた詩を、日本人ならではの感覚で読み、独自の解釈で感じるということが、このような作品鑑賞の醍醐味であろう。

第3章 実践における分析と考察

別宮貞雄の《智恵子抄》の全9曲は、それぞれで異なる色を持つため、この章では各曲を第1節から第9節に分けて取り上げ、第10節を cant. と parl. についてのまとめ、第11節を楽譜の誤植等の指摘とした。各節は、前半は(1)音楽の分析・演奏法について、後半が(2)考察・まとめである。同一作曲家のチクルスという性質上、章の前半では取り上げる内容が多くなったが、章の後半は、注目したい点であっても、章の前半と重複する内容は省いた。そのため、後半の考察はその都度前半の節を参照されたい。また、詩の解釈については、対になる第2章の第3節に基づいて分析と考察を進めた。なお、(1)の【A】、【B】などで示した音楽の部分構成は、分析によって見えたもの及び、分析の都合上設けたもので、別宮が定めたものではない。

本章は、実際に演奏に用いた、別宮貞雄『歌曲集 智恵子抄 改訂新版』1999年12月10日、第1刷発行(4曲目《晚餐》が改訂稿1994に差し替えられているもの)について扱う。

第1節 | 〈人に〉

(1) 音楽の分析・演奏法について

D-Dur、4/4、44小節からなる。拍子は、2/4、3/4、4/4と変化しており、その変化は合計22回にのぼる。テンポは冒頭の Andante を基本に、30小節の Tempo I、36小節の Poco meno mosso である。

音楽は【プロローグ】と【エピローグ】に加え、【A】～【C】の3部分に分けることができ、「いやなんです」の部分で用いられる音型を「いやなんですのモチーフ」とした。本曲では、このモチーフが骨格となるよう作曲されている。各部分と、いやなんですのモチーフの使用箇所は以下の通りである。

表 3.1 〈人に〉「いやなんですのモチーフ」の使用箇所

部分	小節番号	「いやなんですのモチーフ」の使用箇所の小節番号
【プロローグ】	1～5	「いやなんですのモチーフ①」1～3
【A】	6～16	
		「いやなんですのモチーフ②」17～19：ピアノのみ

【B】	20～26	
		「いやなんですのモチーフ③」 27～29
【C】	30～35	
【エピローグ】	36～44	「いやなんですのモチーフ④」 36～38：ピアノ→歌唱

【プロローグ】 1～5小節

Andante (♩≒48) から始まる、この曲のプロローグである。「いやなんですのモチーフ①」²³⁰が冒頭の1～3小節で使用されている。(譜例 1-1)

ピアノの左手のF音のオクターヴが鳴らされると、歌唱は1小節目冒頭の4分休符の後、突如として「いやなんです」という強烈な言葉を聴衆に投げかける。これは詩集の冒頭と同様で、扉をめくると脳天を撃ち抜かれるような「いやなんです」という言葉から物語が展開されていく。原詩のこの部分で、「いやなんです」は1回しか使用されていないが、曲では2回繰り返され、さらに2回目では3度高くなる転調を伴い、各音程の幅も広くなるため劇的な響きにしている。

歌唱は、「いやなんです」という衝撃的な言葉を効果的に放つために、ピアニストと一緒にブレスをとり、しっかりと支えながら、ピアノのF音と共に曲冒頭の4分休符を歌っておく必要がある。また、このモチーフはその後何度も歌唱するため、それぞれの場面でのような表現が適切か考える必要がある。ここは1小節目の2拍目、つまり弱拍から始まっているため、「いやなんです」という印象的な言葉と耳に残る音型の提示という意味合いに留めておくのが良いだろう。1小節目と2小節目の強弱記号には変化がないが、音域は2小節目が高くなっていることから、1小節目より感情が高まるとともに、強い意志を持って歌唱するのが自然であろう。

日本語のとらえ方について、《智恵子抄》では基本的に1つの音符に1文字の平仮名を当てて作曲しているが、「いや“なん”です」の部分だけは、2文字を1つの音符で歌うよう書かれていることに注目したい。これは、松森晶子他『日本語アクセント入門』によると²³¹、日本語は、ひらがな1文字を「拍」という単位で表す。「いやなんです」を、拍で区切ると「い・や・な・ん・で・す」という具合に6拍で区切られるが、「なん」という部分は、2文字を1音符で歌わせるよう記譜している。ここで別宮は、「なん」の「ン」という撥音を

²³⁰ 以後、この部分を指す際には「①」と表記する。

²³¹ 松森晶子他『日本語アクセント入門』東京：三省堂、2012（2020）、95頁。

1「拍」として捉えずに、「なん」は1「音節」という単位で捉えていることで、歌唱は若干の自由を得ている。

譜例 1-1 〈人に〉 1～7小節

1 Andante (♩ = 48)

いやなん です いやなん です -

4

あなたが いっ て しまうの が はなより さきに

2小節の1拍目と、3小節の歌唱に休符があるが、テンションを持続したまま次のフレーズへの準備として捉えることが必要である。

3小節では、ピアノが g-moll の1度が鳴すことで音楽に陰りが生じる。そして3連符によって悲しみや不安を漂わせ、4小節目の「あなた」、つまり智恵子に向けた感情を導き出している。「あなた」は、拍通りに8分音符で歌唱すると音価の支配が強くなり、言葉の自然な流れが失われてしまう。ピアノが2分音符で動きがないため、歌唱は自由で自然な言葉の流れでの表現が可能である。このような自然な言葉の流れは、音楽でなく「朗読」によって導き出される。詩を声に出して様々なニュアンスで読むことで、そのフレーズに合う語り方を研究しなければならない。譜面でこの部分は「あなたが」となっているが、詩集では「あ

あなたの」となっている。別宮の手元にあるという「昭和 16 年発行、同 18 年の第 9 刷²³³」と同じ刷は確認ができなかったが、4 刷前にあたる昭和 16 年発行、昭和 17 年の第 5 刷と、1 刷後の昭和 16 年発行、昭和 18 年の第 10 刷を確認したところ、すべてが「の」であったため、その間に位置する別宮の手元にあった第 9 刷のみが「が」となっていることは考えにくい。楽譜の縦書きの詩も「の」となっており、リフレイン部分も「の」であることから、ここも「の」であると判断して歌唱する。

5 小節の「が」の 2 分音符は、いやなんだ、というその理由を語らせるために、緊張感のある響きが 6 小節目に向かう強い力を持続している。《智恵子抄》というドラマの幕開けは、強い意志で、智恵子に結婚してほしいことを訴えながらもどこか陰りを持ち合わせた音楽で、智恵子と光太郎の儂く悲しい愛の物語が始まる。

【A】 6～16 小節

5 小節の歌唱パートの最後にブレス（カンマ）記号があり、【プロローグ】と【A】を分離させている。（譜例 1-1）6 小節の 1 拍目は 4 分休符であるため、この記号は歌に対するブレス記号ではない。詩にはこの部分に 1 行開けた改行があるため、これは場面の切り替えを指示するカンマであろう。1 小節目から続いていたドミナントの不安定な響きは、5 小節の強い緊張感を持った最後の響きを経て、6 小節の安定したこの曲の調である D-Dur の主和音へ引き寄せられるが、カンマを十分に意識して一呼吸置く必要があるだろう。6 小節からは溜まっていた感情が溢れ出るような 3 連符をピアノが奏で、音楽が流れ始める。歌唱は 8 分音符で智恵子の結婚を、あり得ない様々なことに例えている。ピアノは、言葉の進行を補助するように 3 連符で音を刻んでいるため、8 分音符の歌唱に自由な揺れを許可し、言葉が音価に支配されてしまうことを緩和させている。

6～8 小節は、それぞれの小節で言葉の拍の数やアクセントに合わせて拍子を変化させて、言葉のリズムや抑揚を生かしている。さらに音楽の強拍と弱拍を利用して言葉に力を持たせている。

6 小節 2 拍目からの「はなより」より、7 小節目の拍頭にある「さきに」が強調され、8 小節目では拍頭に「みのなるような」が置かれている。別宮は、このような方法で歌詞を明瞭にし、智恵子の結婚が不自然でありえないという、光太郎の想いを表現している。加えて、

²³³ 永田峰雄《智恵子抄・詩人の恋》、2003 年発売。

9小節からは音域を高くしながら、感情の高まりを表現している。歌詞に対するこのような配慮は、朗読することで得られる言葉が潜在的に持っているリズムや抑揚をよく理解すると、より活かされるだろう。

13小節には *parl.*²³⁴の指示があり、ピアノと歌唱が同じリズムを刻む。語るようにという指示であるため、音楽は言葉が持っている流れに委ねられている。

14小節2拍目では、前述の「いや“なん”です」とは異なり、「ふしぜ“ん”」には1音符が与えられ、音節ではなく拍としてとらえている。*parl.*でもあるため、ここは音節でとらえる意識を持つと自然な言葉の運びが生まれるだろう。

15小節目は *p* と *cant.*²³⁵との指示がある。(譜例1-2) 1拍目頭の8分休符には、一瞬詰まった、すんなりとは言えない思いが表されている。歌詞の内容的にも訴えかける要素があるため、強調したいフレーズである。また歌唱、ピアノとも8分音符でリズムが揃えて、言葉を鮮明に浮き立たせる工夫がある。これは聴衆に言葉を伝えるための工夫であろう。歌唱時には、別宮の指示に加えて、8分休符を長めに *tenuto* のイメージで、憐れみを求めるように歌うと良いだろう。

16小節のカンマでは再び音楽の転換が行われる。

譜例 1-2 〈人に〉14～16小節

²³⁴ parlando (語るように)

²³⁵ cantando (歌うように)

「いやなんですのモチーフ②」 17～19 小節

ここでは「いやなんですのモチーフ②」²³⁶がピアノのみで奏でられる。冒頭で、言葉の抑揚を音型化した「いやなんです」というフレーズが印象的に歌唱されているため、ピアノがこのモチーフが奏でただけで、聴衆は「いやなんです」という言葉を想起するだろう。②は、ピアノのみが奏でているという点で①とは異なるが、【プロローグ】の、「提示」という意味とも異なる。17 小節の 1 回目は *f* で、①よりも強く強調され、2 回目は音程が高くなるが *P* であるため、1 回目より強く張りつめた感情の対比がある。

19 小節は、5 小節目で使用されたカンマではなく、フェルマータが使用されており、緊張感を保持したまま音楽を停滞させ、一瞬音楽が終わるように見せている。

【B】 20～26 小節

ピアノの 6 連符は、光太郎が抱いている強い思いが沸々と沸き立つような表現である。

【A】では、智恵子の結婚を他の事に置き換えながら、それが不自然だとしていたが、ここからは「あなた」すなわち智恵子と、その結婚相手の存在が明らかになっている。

21 小節の 3 拍目には 4 分休符があるが、これは 1 フレーズでは言えない、光太郎にとって憎い相手を表現してるため、言葉がつまるような感覚で歌唱したい。また、「だんなさま」にはクレッシェンドが書かれ、22 小節からは、智恵子に対する感情の高鳴りとともに音域が高くなっている。別宮は《智恵子抄》全体を通して、感情が強く高まる部分でピアノの音を多くしたり、和音の厚みを増やしたり、音を細かく動かす特徴がある。この曲での、このようなピアノの変化は、光太郎の感情の高まりを表しているのであろう。

21 小節の「まあるい」という歌詞は、原詩では「まるい」であるが、あえて「あ」を入れて長音化させ、より丸い響きを求めたと解釈し、楽譜通りに歌唱する。

24 小節からの「なぜかわたしは“なかれます”」の部分は *poco rall.* であるため、母音に息を十分にまわしながら、前進する意識と緊張感を持った歌唱が必要である。

「いやなんですのモチーフ③」 27～29 小節

Tempo I の「いやなんですのモチーフ③」²³⁷は、②と同じ拍子の変化が行われている。(譜例 1-3) ②はピアノの右手が 4 分休符から始まるのに対して、③は *f* に加え、強拍であ

²³⁶ 以後、この部分を指す際には「②」と表記する。

²³⁷ 以後、この部分を指す際には「③」と表記する。

る拍頭から歌唱することで、強さが増した光太郎の想いを表現している。2回目は *mf* であるため変化をつけたい。「やーな」の7度の跳躍では、一気に落胆するような表現ができるだろう。ピアノにテヌートが付けられていることから、何かの変化を求めているように感じる。また、27小節の音域は、テノールにとって低いため、*f*での歌唱は難しい。*f*は、音の強さを表すものであるが、ここでは感情の強さを表すと考え、子音と母音の意識を強く持って歌唱すると、それが表現できるだろう。

譜例 1-3 〈人に〉 27～29 小節

【C】 30～35 小節

再び *Tempo I* になり、*P* とクレッシェンドが書かれている。詩は、【B】前半と同じ要素であるが、30～35 小節は全て1拍目に語頭が置かれ、音楽の強拍の効果を用いた強い表現をしている。「小鳥のように臆病で、大風のようにわがまま」という智恵子の人格についての言及には、*f*とクレッシェンドさらに *poco accel.*がつけられ、感情を強く表出している。

33 小節の「わがままな」は、一見マイナスなイメージがあるが、光太郎にとって智恵子のわがままは無くてはならないものである。譜面に指示はないが、言葉を大切に、愛着のあるポジティブな意味で強調させる表現が必要である。また、8分音符が基本となっているため、歌唱と朗読を交互に繰り返して、朗読から得られる言葉のニュアンスを探すことが必要である。「おおかぜ」や「ように」などは、実際の発音時には長音化され、「オーカゼ²³⁸」、「ヨーニ」となるため、歌唱時にどう発音するのが適当か朗読を行いながら検討することが必要である。

²³⁸ 『NHK 日本語発音アクセント新辞典』NHK 放送文化研究所・編、2016（アプリケーション）、金田一春彦『新明解日本語アクセント辞典第2版 CD 付き』三省堂：東京、2019年。101頁。

34 小節は「あなたがおよめにゆくなんて」という光太郎の訴えのあとに、「いやなんですのモチーフ」が対になるよう作曲されている。これは 15、16 小節の「どうかしないでください」、24、25 小節の「なぜかわたしはなかれず」と同様の性質を持った構造である。これまでは歌唱とピアノは基本的に同じ強弱記号が付けられていたが、34 小節は、歌唱の *f* に対して、ピアノは *p* とテヌートが付けられている特徴的な部分である。ここもテノールにとっては低い音域であるため、*poco rall.* と *f* で歌唱するために、直前で大きくブレスをとり、ピアノのテヌートに従って、特に「あなた」の部分は *f* で想いの強さを表現したい。

35 小節の「ゆく “なん” て」は、「いや “なん” です」同様に 1 音節で捉えている。

【エピローグ】 36～44 小節

テンポは *Poco meno mosso* で、ここは【プロローグ】と対になる部分である。「いやなんですのモチーフ④」が 36～38 小節で使用される。これまでに①、②、③は、ピアノ又は歌による 2 回 1 セットであったが、ここではピアノが *p* で 1 回目を奏でた後、それを断ち切るように歌唱が *f* で「いやなんです」と歌う。38 小節の「い Es 音ーや Ges 音」は、これまでの歌唱の「いやなんです」の中で一番高い音が使用され、感情が最高潮に達している。しかし、Ges 音 = Fis 音はテノールにとって、*passaggio* に位置し、声が曇りやすい。歌詞の意味を加味して、テノールが「いや」という歌詞を、すっきりしない Ges 音で悲痛に歌うことは、内容に深みを与え、訴える表現がより濃くなるかもしれない。

41 小節からの「が」は、4 分音符 + 2 分音符 + 4 分音符がタイで繋がれ、この曲で一番長い持続音となっている。

(2) 考察・まとめ

〈人に〉では、別宮の『智恵子抄』に対する、あふれる想いが至る所で現れていた。芸術歌曲として、詩と旋律の関係が密接であることはもちろん、単語レベルでも抑揚と言葉の持つリズムが音楽と結びついていて、また、音楽を進行するうえで、ピアノに大きな発言権があり、詩を単旋律で奏でる歌唱とともに、ピアノは『智恵子抄』の背景を描写するオーケストラ伴奏のように作曲され、歌唱だけでは語り切れないドラマティックな『智恵子抄』の世界を表現する役割を担っていた。

『智恵子抄』は定型を持たない口語自由詩であるため、歌詞に合わせて拍子を変化させることで、自然な日本語の流れを生かす配慮がなされている。強調したい言葉は、1拍目などの音楽の強拍に置くことで音楽の推進力を利用したり、歌唱とピアノのリズムを一致させることで、言葉を明瞭にする配慮がなされていた。歌唱するにあたり低い音の部分や、発音までに時間がかかる部分には、ピアノに音量を下げる指示やテヌートなど、歌唱を意識した配慮がなされていた。

音楽の構成については、詩の内容に則した形で区切られており、カメラアングルが切り替わるように音楽の転換が行われていた。それは形式的に展開される歌曲とは異なり、オペラなどの劇作品のように、その都度新しい音楽が展開される作風であった。これらは、別宮がテレビ・映画音楽制作と、オペラ制作により習得した技術を踏襲したものであろう。

この曲ではさらに、[詩について]、この曲の骨格となり印象的に使用されていた[いやなんですのモチーフについて]、分析のところで考察した「日本語のとらえ方について」、アップダウンの激しい[音の起伏について]、そして、歌う上で重要な[日本語の歌唱について]に焦点を当て、以下で考察した。

[詩について]

本来「人に」の原詩は45行で構成されているが、歌曲集《智恵子抄》の〈人に〉の歌詞として別宮が付曲したのは15行目までである。このことについて《智恵子抄》の冒頭で、「第1曲「人に」と第3曲「僕等」は、原詩があまりにも長いのでほぼ半分で中断したが、あとは原詩のままである。」と断りを入れ、さらに「作曲の道に入ってからずっとこれを音楽にしたいと思ってきたが、このシラブルの数、詩句の長さは、私の手にあまった。オペラ作曲経験を経て、何とかこなせるのではないかと思えるようになって、1982年60の齢をむかえてやっと宿願を果たした。」としているが²³⁹、〈人に〉は正に絶妙なタイミングで中断されている。歌曲集の1曲目として長すぎず濃密すぎない塩梅であることから、あえて後半の詩に付曲しなかったとすら感じる。聴衆に物語の次の展開を期待させるように仕立てた取捨選択は、ひとえに別宮の並々ならぬ詩集『智恵子抄』の理解と分析故であろう。

そして、41小節からの長い保続音は、本当はこの後にも詩が続き、光太郎の想いはこれだけでは終われない、まだ言い足りていないということを表現したのかもしれない。

²³⁹ 別宮『歌曲集 智恵子抄 改訂新版』、3頁。

[いやなんですのモチーフについて]

この詩で光太郎が言いたいことは、あなたがお嫁に行ってしまうのが「いやなんです」ということである。「いやなんです」という言葉は、本来 45 行の原詩で 3 回、付曲された 15 行目まででは 2 回しか使用されないが、別宮は、「いやなんです」という言葉を音型化した「いやなんですのモチーフ」として、歌唱に 5 回、さらにピアノにも 3 回歌わせている。付曲しなかった 16 行目以降の光太郎の漲る思いは、「いやなんですのモチーフ」で代替して補うことで音楽を完結させているのかもしれない。以上のことから、一つの言葉に特化して、モチーフを楽曲全体にちりばめ、そのモチーフを骨組みとして曲を構成している、革新的な歌曲であると言えるだろう。

[日本語のとらえ方について]

通常、1 音符に対して 1 文字があてられる日本語の歌であるが、一部、特徴的に音をあてている部分については【プロローグ】の分析で述べた。

[音の起伏について]

《智恵子抄》の全編を通して、音の起伏の激しさにも注目する必要がある。別宮は、強い意味を持つ言葉や強調したい言葉で、日本語の高低のアクセントの起伏を誇張して大きな跳躍をさせ、さらに、それに伴い音楽の厚みを増し、音域も高くしていた。同じ『智恵子抄』に作曲している清水脩（1911～1986）作曲〈人に〉の冒頭 6～8 小節と比較すると、いかに別宮がアクロバティックに跳躍させているかわかる。

話し言葉で「いやなんです」と発音する際には、さほど高低の抑揚を感じないが、強い感情を伴うにつれ、抑揚の起伏は大きくなる。別宮の 1 回目の「いやなんです」の、短 3 度—長 6 度、2 回目の短 3 度—長 7 度という大袈裟な跳躍は、ゴツゴツした男性的な印象であるが、清水のこのフレーズは、8 分音符と 4 分音符を、H 音と C 音の短 2 度の隣り合う狭い音の幅で作曲しているため、女性的で物静かな雰囲気を感じる。音の起伏について別宮は、

小泉氏は、日本語のイントネーションは本来、平らなものであって「旋律の進行に跳躍があると、何となく日本人には親しめない」と説くが私は間違っていると思う。歌手諸君は、細かな起伏の多い私のオペラの譜面をみて、はじめはちょっと恐れをなすらしいが、マスターすればこれが大変自然で、案外むずかしくないと言ってくれる

し、私のオペラのこういう部分を聴いて、初めてオペラで自然な日本語を聞いたと告白する人に、幸い私はたくさんぶつかっているのだ。

としており²⁴⁰、意図的にこの方法で作曲し、歌唱旋律を自然で明瞭に奏でる独自の理論を確立し、《智恵子抄》全体をこの理論に基づいて作曲している。

譜例 1-4 清水脩〈人に〉4～9小節

4

p
いやなん です

7

あなたの いっ てしま う の が

pp

[日本語の歌唱について]

《智恵子抄》は、歌曲でありながら、旋律はオペラアリアのようで、ピアノはオーケストラ伴奏のようである。歌詞は日本語であるが、我々が会話などで使用している時の日本語と同じように捉えていては歌えない。22 小節からのような高音域で、楽譜に書かれているひらがなの歌詞を、日本人の感覚でそのまま読むような発音では歌唱にならない。(譜例 1-5) 別宮が求めている音楽と声で歌唱するためには、イタリア語の母音の深さと歌唱テクニッ

²⁴⁰ 別宮『音楽に魅せられて 作曲生活 40 年』、297 頁。

クを応用して、普段使用している日本語とは別に捉えなければならない。それは我々声楽家が用いている歌唱法は、西洋音楽を起源とするものだからである。

譜例 1-5 〈人に〉 22～26 小節

22
じをかく
そのあなたとーこうかん

24
がえてさえ
なぜかわたしはなかれま
す

poco rall.

日本における西洋音楽の普及は、1872年に明治政府により発布された学制に伴う「唱歌」の設置により、欧米の学校制度を模倣する形で取り入れたことに始まる。その後作曲家・瀧廉太郎（1879～1903）が日本で初めての芸術的な日本語の歌曲を作曲したことにより²⁴²、日本歌曲の作曲が始まった。このようなルーツを踏まえ、日本歌曲の歌唱において参考にするのは日本の伝統的な歌唱ではなく、西洋の歌唱法であるべきと考える。

言語学者の金田一春彦（1913～2004）の『日本語 新版（上）』に²⁴³、「日本語は他言語と比較すると美しい言語に分類される」という言葉がある。これは言語学者のマリオ・ペイ Mario Pei (1901～1978) の、「美しい言語とは、母音の多い言語で、歌を歌う際に s のような

²⁴² 紀野洋孝「瀧廉太郎の詩と旋律のかかわりについて—その革新性—」修士論文、東京藝術大学大学院、2015年、4頁。

²⁴³ 金田一春彦『日本語 新版（上）』東京：岩波新書、1988年、48頁。

子音にはフシがつけられないこと、また s の子音では声のいい人も悪い人も区別できないことから、美しい声は＝母音であり、イタリア語、スペイン語、日本語のような母音が多い言語は美しい」という発言に由来する。このことから、日本語と同じく母音が多く、美しい言語として挙げられた、オペラ発祥の国で、ベルカントの概念を生み出した国の言語であるイタリア語を日本語の歌唱に応用すると良いのではないかと考えた。

イタリア語と、系統的に独立した言語である日本語の形態は²⁴⁴、言語の成り立ちや使用する文字などで大きく異なるが、ひらがな一文字を構成している音韻論上の最小単位である音素 (phoneme) ²⁴⁵は、ローマ字で表すことができる。そのため、歌詞を音素であるローマ字に置き換え、ローマ字で書かれた日本語の音素を、イタリア語の子音と深い母音に置き換えて、錯覚させながら歌唱すると、ひらがな 1 文字を歌唱するときよりも唇、舌、顎や首回りの筋肉を多く、柔軟に動かすことができ、浅く、また硬くなりがちな日本語をしなやかな声で奏でられるのではないかと考える。しかし、これはローマ字を外国人風に発音するという意味ではなく、あくまでも、西洋音楽に日本語の歌詞をあてた日本歌曲を、声楽的に豊かな声と発音で歌唱するための方法である。そのため、日本語の詩の朗読をして、言葉のリズムや流れをしっかりと習得してからでなければ先に述べたことは意味を成さない。日本人の感覚で、それが日本語として自然か検討しながら練習しなければならない。

第 2 節 II 〈深夜の雪〉

(1) 音楽の分析・演奏法について

Es-Dur、3/4、101 小節からなる。テンポは Moderato (♩≒56) で、以後変更はないが、細かな *rit.* や *a tempo* により音楽が揺らぐ。音楽は詩の句点に則して【A】1～34 小節、【B】35～42 小節、【C】43～67 小節、【D】68～85 小節、【E】86～101 小節の 5 部で構成されている。

分析に先立って、この曲は *cant.* と *parl.* の指示の変化が目まぐるしいことに注目しておく必要がある。曲中で *cant.* は 11 回、*parl.* は 10 回、合計 21 回書かれており、改頁のため再度書かれたとみられる 45 小節 (15 行目) と、69 小節 (23 行目) を除いても 19 回書かれてい

²⁴⁴ 金田一『日本語 新版 (上)』、48 頁。

²⁴⁵ デジタル大辞泉。

る。そして、これらの指示には、その意図が明らかである個所と、そうでない個所が混在している。

別宮は《智恵子抄》の緒言で、「演奏については、歌う部分と語りに近い部分とをうまく歌い分けて、変化をつけることが大切である。いちおう *cant. parl.* で指示しておいたが、この指定は絶対ではない。」としている²⁴⁶。また『音楽に魅せられて 作曲生活 40 年』の「歌における日本語の技術」では、オペラの作曲にあたり、

劇の進行で、登場人物の感情のたかぶりが自然に感ぜられるようになり、それを音楽が裏づけて「歌」の雰囲気が出れば、「語り」から「歌」にうつれる。しかし私の場合随分中間的なところも多いように思う。はっきりした「歌」になかなかふみきれないのが、私がオペラを作曲する場合のひとつの悩みである。

としており²⁴⁷、《智恵子抄》の作曲は「オペラ作曲の経験を経て、何とかできるのではないかと思うにいった」としていることから²⁴⁸、これらの技法がこの曲にも応用されていると考える。

これらの指示を細かく区切っていることは緻密で繊細である一方、大雑把ともいえる。これらは、それぞれの場所でどう作用し、どのような表現へつながるのか、何度も演奏を踏まえた上で熟思する必要がある。

【A】 1～34 小節

ピアノは1曲を通して一定のリズムを繰り返しながら、二人を暖かく包み込むような、幸せな時間の流れを表現している。左手は常に和声的な進行を繰り返す、歌詞の最後に出てくる「重たい雪」に由来する、外でしんと重たく降り積もる東京の「雪のモチーフ」、右手は書斎で心身ともに暖かさに満ちた「二人を表すモチーフ」であると考え分析を進める。

3～13 小節は *cant.* である。ピアノが先行して音楽に色付けしていた〈人に〉とは異なり、ピアノは一定のモチーフを奏でる部分が多いため〈深夜の雪〉では歌唱が先導して音楽に

²⁴⁶ 別宮『歌曲集 智恵子抄 改訂新版』、3 頁。

²⁴⁷ 別宮『音楽に魅せられて 作曲生活 40 年』、297 頁。

²⁴⁸ 別宮『音楽に魅せられて 作曲生活 40 年』、184 頁。

動きをつける必要がある。この曲で何度も交互に出てくる *cant.* と *parl.* は、「歌う部分と語りに近い部分とをうまく歌い分けて、変化をつけることが大切である」という別宮の言葉から²⁴⁹、これらを歌い分けるために *cant.* では基本的に深い母音の響きを大切にしながら、繊細な *legato* で旋律を色濃く歌唱することが必要であろう。

3 小節の「あたたかい」は、言葉の通りに、暖かかく充実した艶やかな声で歌唱することが必要である。「ガスだ “ん” ろ」は、〈人に〉の 30 小節同様、音節ではなく日本語の拍に音符がつけられている。音程もさほど変わらないため、この部分は「だん・ろ」と、2 音節に捉えて処理すると日本語が自然に聞こえる。

5 小節の「ひ」は *tenuto* して、言葉が持つ意味とニュアンスを表現したい。

6 小節の「ほのか “に”」の部分は、縦書きの詩では「ほのか “な”」となっている。『智恵子抄』の初版と、別宮の持っていた「昭和 16 年発行、同 18 年の第 9 刷」の 4 刷前にあたる昭和 16 年発行、昭和 17 年の第 5 刷と、1 刷後の昭和 16 年発行、昭和 18 年の第 10 刷を確認したところ、これらは「ほのか “に”」であった。しかし、1957 年の筑摩書房の『高村光太郎全集第 1 巻』²⁵⁰と、1967 年の中央公論社の『日本の詩歌 10』²⁵¹、1956 年の新潮社の『智恵子抄』²⁵²では「ほのかな」となっているため、今回は龍星閣の「ほのか “に”」に従って歌唱する。

8 小節の「しめ “きつ” た」は、促音であるが 3 連符の中で 4 分音符が当てられて長くなっているため、やわらかい促音で「き」を長めに歌う。

9 小節の「しょ “さいの”」は C 音が 3 回使われている。「しょ・さい」のように 2 音節の意識で、「さい」は *tenuto* の意識で歌唱すると自然に聞こえるだろう。（譜例 2-1）

10 小節の「でんとう」は 4 拍で捉えずに、2 音節で「でん・とー」という意識が大切である。「しづかに」は、歌詞の意味からも静かに発したいが、「し」は F 音が当てられており、高い。そのため冒頭からの *p* をしっかりと持続して、音が強くなるのを抑えたい。

11、12 小節目の「ややつかれぎみの」からは、ピアノがモチーフから解放されることで、尊い二人の時間が表現されている。「やや」は少し早めに発音し、「つかれぎみ」の部分は *tenuto* して言葉を大切に扱うと意味が深まるだろう。ここでは光太郎と智恵子の様子を

²⁴⁹ 別宮『歌曲集 智恵子抄 改訂新版』、3 頁。

²⁵⁰ 高村『高村光太郎全集第 1 巻』、1957 年。

²⁵¹ 高村『日本の詩歌 10』、1967 年。

²⁵² 高村『智恵子抄』新潮社、1956 年。

表し、感情の高まりとともに伴奏が変化している。別宮は、このような感情の高まる部分や、光太郎と智恵子を表す部分で、ピアノの「雪のモチーフ」と「二人を表すモチーフ」から解放させて音型を変化させている。

譜例 2-1 〈深夜の雪〉 9～20 小節

9
しよさいの でん とうはし ず かに ややつかれぎみの ふ たりを

13
て ら す よいからの くもりぞらがゆきに

17
かわり さっ き まどからみれば もう いちめん に しろか た が

歌唱の音価に着目すると、ここまでは8分音符と3連符を中心に言葉を音符に当てていた。別宮は「連音符をつかって処理すれば、全体のテンポが少しせいた感じになるだけで、

シラブルの時価の不変性は大体保てるから自然なのである。」としているが²⁵³、別宮が求めている連音符で言葉を自然に語るには、詩を何度も朗読して、音価にとらわれずに言葉がもつ自然な揺らぎを習得する必要がある。また、常に言葉に最大限の配慮をしている《智恵子抄》では、日本語のアクセントに即して音を高低させることで、「言語の音型化」が行われ、単語は連鉤で括ることで視覚的にも言葉がわかるように書かれている。これらをリズム通り、音価通りに均等に歌詞を歌唱しては、別宮が求める音楽とはかけ離れてしまうだろう。

15 小節からは、*Parl.*の指示で3連符に歌詞が乗せられ、各連鉤の頭には単語の語頭が置かれている。語る時の言葉のリズムを生かし、アゴーギクしながら *parl.*する部分である。ここは、言葉を鮮明に *marcato* で歌唱しながら日本語の揺らぎを入れる。

17 小節の2拍目裏からは、この曲で初めて *Es-Dur* 以外の音である *Des* 音が印象的に使用され、スパイスになっている。シンコペーションの真ん中の音にアクセントが付けられている「さっき」からは、*mp* で *cant.*である。

18 小節の「まどからみれば」は、15 小節からの *parl.*と対照的に *legato* で歌唱する。ここは、これまでの別宮のメソッドに従うと、単語ごとに連鉤で括られるべき部分である。3連符で「まどか・らみれ・ば」と括られており、歌詞と拍のずれに違和感があるが、アクセントのずれを利用して、なめらかに *cant.*の表現をすることで、直前の *parl.*との区別を明確にできる。

19 小節は再び *parl.*である。言葉を *marcato* で歌唱すると *parl.*が明確になるだろう。

20 小節では「しるか“っ”たが」の促音には休符が与えられており、*cant.*の8小節の「しめ“きっ”た」とは異なる。

21 小節からは再び *cant.*の指示になる。「“た”だ」にアクセントがついているため、[t]を強調しつつも[a]母音を充実させて、*tenuto* しながら歌う。

23 小節は、連鉤が「ゆき・のお・もさ」と括られているが、別宮の手法であれば「ゆきの・おもさ」と括るであろう部分である。そして、感情の高まりを示すようにクレシェンドが書かれており、音楽が徐々に盛り上がる部分である。そのため、ここは *legato* で次のフレーズにむかって息を十分に流しながら歌唱し、言葉よりも音楽の流れを重視したい。

²⁵³ 別宮『音楽に魅せられて 作曲生活 40 年』、298 頁。

24 小節の「を」は、本来長く強調させるべきでない助詞であるが、付点 2 分音符を使用することで、次のフレーズへの感情の高まりを助長している。別宮はしばしば、このように語尾を長く歌唱させ、次のフレーズへの橋渡しの役割を持たせている。

25 小節は、この曲の最高音である As 音が歌われ、張りつめた外と暖かい二人との対比が行われている。「ちじょう」は「ち・じょ・う」のように拍で日本語を捉えた 8 分音符にあてられているが、「ち・じょー」のように 2 音節で歌唱し、「やね」の語頭の [y] をしっかり発音し、母音の [a] で支えながら母音を充実させることで歌詞が鮮明になるだろう。

27 小節の「こころ」には 3 連符があてられている。心という歌詞の 3 連符は小林秀雄(1931～2017) 作曲の〈落葉松〉を想起させる。〈落葉松〉の「心」という歌詞にはすべて 3 連符が用いられていることで、「心」という言葉を暖かく大切な表現にする。別宮が 8 分音符の途中で意識的に 3 連符を使う所は、文字の数だけでなく、歌詞の意味と音楽にしたときのニュアンスの変化を表している。

29 小節からは *f* でありながら、*parl.* で低い音で語られる。テノールがこの部分を *f* で歌唱するのはいささか厳しい注文である。声の響きをしっかりと保ち、一つ一つの言葉を硬めに *marcato* で発音すると *parl.* の表現ができるであろう。また、この曲で初めて歌唱に 16 分音符と 5 連符が使用されている。

30 小節の「やわらかい」では、再び 3 連符により言葉の意味を音楽で表している。*parl.* であるが、息を十分に流しながら柔らかく発音すると良いだろう。ピアノはここから左手の「雪のモチーフ」がリズムを崩し始め、冷静な部分と情熱的な部分が交差し始める。

31 小節からは *cant.* であるため、*legato* の意識で歌唱すると 29 小節からの *parl.* との対比ができる。32 小節の「いきを」は再び 3 連符が使用され、温かな息を表現している。「ひそめて」の部分に強弱の変化はないが、意図的に *P* にして言葉の意味を歌唱で表現するべきであろう。

33 小節の「こども」にも 3 連符が使用されている。

【B】 35～42 小節

ピアノに付けられた *a tempo* で再び「雪のモチーフ」と「二人のモチーフ」が始まる。

36 小節にある、ピアノの右手の全音音階を長 3 度で重ねた下降する音は、結露している窓の外の冷気を表すとともに、遠くから聞こえる「これみや」という滲んだ声の質感を出しているように感じる。鍵括弧の会話は、本来 *parl.* で語られるべきところだが、ここは 31 小節

からの *cant.* のままである。45 小節に再度 *cant.* が書かれていることに鑑みると、ここは *parl.* が落ちてしまったことが考えられる。直筆譜を確認できたわけではないため確実ではないが今回は、*parl.* と仮定して歌唱する。また、36 小節からのピアノと歌唱は交じり合うことの無い別の世界を表しており、お互いが独立した音楽を奏でることで、言葉が浮き立つように作曲されている。*cant.* の部分以上に響きを持たせ、言葉をはっきりと *marcato* で *parl.* することが大切である。

41 小節の「ぽんぽん」は擬音語であるため、リズムや音が楽譜通りでなくてもよい部分であろう。

42 小節の「“はた” くおと」では「は F 音—た B 音」で必要以上に跳躍をしている。[a] 母音が続くため、大げさな跳躍によって言葉を明瞭にしているのであろう。

【C】43～67 小節

再び、外で重たく降り積もる「雪のモチーフ」と「二人のモチーフ」が再開し、場面があたたかな室内に戻る。45 小節の 8 分音符の「だんまり」は、*tenuto* して言葉のアゴーギクを用いて音価にとらわれない歌唱をする必要がある。

47 小節からは再び *parl.* になる。この部分のピアノは独立した音楽を奏でているため、歌唱はピアノのオブリガートのような扱いで、リズムから外した歌唱表現をすることもできるだろう。

48 小節は再び *cant.* であるため、*legato* で歌唱する、そして 51 小節から再び伴奏が変化をはじめめる。

53 小節の「ただふたり」からは *parl.* であるがクレッシェンドが伴う。ピアノの左手の和音が厚くなり、誰にも邪魔されない二人の世界が充実していく様子が描かれる。ここは冷静と熱烈の間に位置している部分であろう。

55 小節からは *f* で、*cant.* に移行している。前のフレーズと対比し、母音を意識した *tenuto* で歌唱する。

56 小節の「このよのなかの」からのピアノは、再びモチーフの支配から解かれ、左手がオクターヴで下降することで、ドラマティックで壮大なシーンが始まる。

59 小節は再び *parl.* であるが、別宮の言う「感情のたかぶりが自然に感ぜられるようになり、それを音楽が裏づけて「歌」の雰囲気が出れば、「語り」から「歌」にうつれる。」²⁵⁴ という理論では、この部分の音楽のテンションは *parl.* ではなく、既に興奮状態に入っている、歌と語りの中間であろう。*parl.* にクレッシェンドがついている部分は、語るようにという表現から *cant.* に向かう部分で、クレッシェンドは、音の強さとしての意味だけでなく、勢いの盛り上がりや感情の高まりとしても解釈できるため、ここでは後者の意味合いを強く必要としている。

61 小節からは、ピアノの右手のトリルが魔法をかけるかのように印象的に鳴り響き、高揚感が増し、歌唱には *cant.* と *f* でテヌートがつけられている。62 小節は 16 分音符で書かれているが、十分に *tenuto* しながら、言葉を立てて大切に歌唱する。

63 小節の「すがたをみつめ」では、歌唱とともにピアノの右手の装飾音を伴ってテンションが最高潮に達している。

64 小節でピアノは *p subito* の指示により、緊張感が一気に解けて冷静さを取り戻す。歌唱は、連符が使用されていることから、*parl.* はおちついて *marcato* で歌唱する。

66 小節の「かんじょうも」の部分は、原詩では「かんじょう “を” も」となっているが、譜面では「を」が省略されている。3 拍目を全て 16 分音符にして、「じょ・う・を・も」と言葉を入れることもできるが、歌詞だけでなく音楽も変更しなければならないため、ここでは譜面通りに歌唱する。

67 小節の「うけいれようとする」の *poco rit.* に含まれた意図を感じ、音楽の切り替えを意味するカンマによって【C】部分が終わる。

【D】68～85 小節

再びピアノが「雪のモチーフ」と「二人のモチーフ」を再開するが、すぐに 36 小節で現れた全音音階の右手の下降が *ppp* で現れる。69 小節は、それまでも *parl.* であったにもかかわらず、再度 *parl.* の指示が書かれている。これは、改頁があったために書かれたものであろう。

70 小節からの *parl.* は、15 小節と同じ方法の歌唱を用いる。「ぼんぼん」は 41 小節同様に 2 回の繰り返しであるが、原詩でこの部分は「ぼんぼんぼん」と 3 回になっている。永田の

²⁵⁴ 別宮『音楽に魅せられて 作曲生活 40 年』、297 頁。

録音でも「ぼんぼんぼん」と歌唱しているが²⁵⁵、文字の誤植ではなく、「ぼん」という擬音語が一つ少なく2回で作曲されていることに鑑みると、作曲者の何らかの意図がうかがえる。また永田が録音時に変更した経緯や意図も明確でない。1音節であっても音を増やすことは、一声楽家が判断できる範囲ではないと考え、今回は楽譜通り「ぼんぼん」と歌唱することにする。

74小節では、光太郎が「ああごらんない」と智恵子に話しかける。67小節からの *parl.* の指示が続いており、別宮のテンションとしては冷静さを保ったままである。鍵括弧は話すように歌唱することが望ましいだろう。

78小節からは再び *cant.* になり、智恵子の様子が歌われる。「こ“た”える」のクレッシェンドを伴った2分音符で智恵子にズームアップしているため、智恵子を見る温かな眼差しで言葉の揺らぎを十分保ちながら歌唱する。

80小節の3拍目は16分音符に「ど・う・わ・の」と音があてられているが、*cant.* であるため、3音節で「どー・わ・の」というニュアンスで歌唱することで、自然な柔らかいリズムで歌うことができるであろう。

82小節からは *tenuto* しながら愛をもって、ぼんやりとした智恵子の様子を歌う。

【E】86～101小節

ピアノの左手のパートが4分音符のリズムに変化することで、気持ちが躍る様子が表されている。

87小節の「ゆきも」は一瞬 *parl.* になっている。ここはリズムから外れたセリフの口調で発音すると言葉のアクセントになるだろう。カンマの後はすぐに *cant.* になる。88小節はこれまで以上の *legato* でしつとりと旋律を奏でる必要があるだろう。昼間の生活や騒音から解き放たれ、智恵子との充実した時間を過ごすことができる、深夜を喜んでいるのは光太郎自身なのかもしれない。

92小節の「あたたかいゆき」の部分では *tenuto* しながら母音を充実させ、「あたた“かい”」では *legato* を用いて柔らかに音を移行する。

²⁵⁵ 永田峰雄《智恵子抄・詩人の恋》、2003年。

95 小節からは最後の *parl.* は *marcato* で歌唱し、97 小節の *cant.* では *legato* で歌唱することで効果的に対比できるであろう。後奏が上行していくため、歌も前に進む要素を持ちつつ歌い収める必要があるだろう。

(2) 考察・まとめ

この曲では主に [詩について]、長い詩を扱うための [記譜について]、別宮が歌唱するうえで大切であるとした [cant. と parl. について①]、さらに [ピアノの役割について] 焦点を当てた。

[詩について]

この曲の詩は、33 行という長さでありながらも〈人に〉のように中断することなく全てに作曲されている。躍動感のある詩と音楽で書かれた〈人に〉を「動」と例えるならば、雪が世の中の音や色を吸収し、光太郎と智恵子の精神的な安定を描いた〈深夜の雪〉は「静」であろう。〈人に〉の跳躍的で若々しく力強い音楽に続いて、絵本のページをめくった瞬間のような音楽が始まる。〈人に〉と比較した光太郎の精神状態は、傍に佇む智恵子の存在により非常に穏やかである。詩が長くシラブルが多いにもかかわらず、拍子が9回しか変わっていない点でも、二人の間に流れる穏やかで落ち着いた時間を感じる。しんと降り積もる雪と、外から聞こえる音の描写と、温かな書斎でゆったりと過ごす二人の描写、さらに情熱にあふれる二人の性愛的な描写のある音楽である。

[記譜について]

別宮は、単語を連鉤で括ることで言葉をわかりやすく伝える記譜をしているが、このように言葉が非常に多い曲では、これだけでは不十分で、言葉をイメージし辛く、ひらがなの羅列のような歌唱に陥る。これを回避するために、外国語の歌曲を歌唱する際に対訳を書くように、原詩で使用されている漢字を併記し、漢字がもつ意味やニュアンスを加味しながら歌唱すると、発音はもとより音楽にも深みが加わるであろう。

漢字は、ひらがなやカタカタ、またアルファベットのような音を表す「表音文字」とは異なり、文字が意味を持つ「表意文字」である。原詩で漢字が使用されている歌詞の部分に漢字を併記すると、我々日本人は漢字から様々なインスピレーションを得ることができる。ま

た、詩人が実際に使った旧漢字などを確認することで、更に言葉の理解と感じ方に変化があり、母語である日本語の奥深さを感じる。これにより演奏にさらなる深みを与えるであろう。

歌曲では見られなかったが、オペラ《井筒の女》や、音楽物語《大男の庭》では、通常の歌詞の表記に加え、前述のような配慮がなされた譜面であった。このようなことから別宮自身も、歌詞が多いものや、わかりにくいものに対して、先に述べた配慮を行っていることがわかり、いかに歌詞を大切にしていた作曲家であるかがわかった。

譜例 2-2 オペラ《井筒の女》 7～10 小節

女 昔、男初冠して、平城の京、春日の里に、しろよしして、神に行きけり。

男 むかしおとこういこうぶりして ならのみやこかずがのさとに

[cant. と parl.について①]

「感情のたかぶりが自然に感ぜられるようになり、それを音楽が裏づけて「歌」の雰囲気が出れば、「語り」から「歌」にうつれる。」という別宮の残した言葉から²⁵⁶、cant. と parl. について演奏を重ねて検討した。その結果、“基本的に”歌唱するにあたって求められている cant. は、イタリア語を歌唱する際の母音と母音のつながり、すなわち横の流れを大切にした legato または tenuto での歌唱、それに対して parl. は、口先で言葉を捌くような marcato を意識するとそれぞれの対比がうまくできるようである。それぞれを誇張しながら歌唱することで cant. と parl. の表現は明確にはできるが、全てがこれで解決できるわけではない。

以下の表に、この曲で入り組む cant. と parl. を歌い分けるために、歌唱で意識したこと、また指標となった言葉と、cant. と parl. の使用目的をまとめた。

²⁵⁶ 別宮『音楽に魅せられて 作曲生活 40 年』、297 頁。

表 3.2 II 〈深夜の雪〉 cant.と parl.について①

部分	parl.cant. の指示	歌詞	指標となる歌唱時の意識など	parl.cant.使用目的 ・その他
A	1 cant.	あたたかいガスだんろの火は ほのかに音を立て、 しめきつた書斎の電燈は しづかに、やや疲れ気味の二人を照す。	parl.との対比を意識・イタリア 語のような深い母音・繊細な legato・母音唱法のような母音 の充実	
	1 parl.	宵からの曇り空が雪にかはり、	前のフレーズからの対比を意 識・marcato・日本語の揺らぎを 感じるアゴーギク・言葉を立て る・鮮明に・口を動かす	交互の使用は、言葉 を鮮明にする。語り にアクセントを与え る。シラブルを捌く 目的
	2 cant.	さつき牕から見れば	前のフレーズからの対比を意 識・legato	交互の使用は、言葉 を鮮明にする。語り にアクセントを与え る。シラブルを捌く 目的
	2 parl.	もう一面に白かつたが、	前のフレーズからの対比を意 識・marcato	
	3 cant.	ただ音もなく降りつもる雪の重さを 地上と屋根と二人のころとに感じ、	前のフレーズからの対比を意 識・legato・tenuto	
	3 parl.	むしろ楽みを包んで軟いその重さに	前のフレーズからの対比を意 識・言葉を固めに・marcato	
	4 cant.	世界は息をひそめて子供心の眼をみはる。	前のフレーズからの対比を意 識・legato	
B	(parl.)	「これみや もうこんなに積つたぜ」 と、にじんだ声が遠くに聞え、 やがてぽんぽんと下駄の歯をはたく音。	会話を意識した parl.・響きを持 たせる・言葉を立てる・marcato	
C	5 cant.	あとはだんまりの～	会話を意識した parl.・響きを持 たせる・言葉を立てる・ marcato・日本語のアゴーギク を使う・legato・音価にとらわれ ない歌唱	
	4 parl.	～夜も十一時となれば、	前のフレーズからの対比を意 識・セリフ・オブリガートのよ うな扱い・リズムから外した歌 唱	アクセントを与える

	6 cant.	話の種さへ切れ 紅茶ものうく	前のフレーズからの対比を意識・legato	ピアノの左手の伴奏の和音が厚くなる。冷静と熱烈の間に位置している部分。歌と語りの中間に位置し、既に興奮状態に中間的な部分である。言葉を目立たせるためのもの
	5 parl.	ただ二人手をとって	前のフレーズからの対比を意識・marcato	ピアノの左手の伴奏の和音が厚くなる。
	7 cant.	声の無い此の世の中の深い～	前のフレーズからの対比を意識・tenuto・母音の意識	冷静と熱烈の間に位置している部分。歌と語りの中間に位置し、既に興奮状態に中間的な部分である。言葉を目立たせるためのもの
	6 parl.	～心に耳を傾け、	前のフレーズからの対比を意識・marcato	
	8 cant.	流れわたる時間の姿をみつめ、	前のフレーズからの対比を意識・テヌートが書かれている	
	7 parl.	ほんのり汗ばんだ顔は安らかさに満ちて ありとある人の感情も容易くうけいれようとする	ゆったりと日本語を語る・自然な日本語での歌唱・日本語の揺らぎを感じるアゴーギク・話すように・言葉を鮮明に・marcato・鍵括弧は話すように歌唱	
D	8 Parl.	又ぼんぼんとはたく音の後から 車らしい何かの響き—— 「ああ、御覧なさい あの雪」 と、私が言へば、	ゆったりと日本語を語る・自然な日本語での歌唱・日本語の揺らぎを感じるアゴーギク・話すように・言葉を鮮明に marcato・鍵括弧は話すように歌唱	
	9 cant.	答へる人は忽ち童話の中に生き始め、 かすかに口を開いて 雪をよるこぶ。	前の前のフレーズからの対比を意識・tenuto・温か言葉の揺らぎ	
E	9 parl.	雪も～	前のフレーズからの対比を意識した・リズムから外れたセリフの口調	アクセントとしての使用

10cant.	深夜をよろこんで 数限りもなく降りつもる。 あたたかい雪、	これまで以上の legato・しつと りと旋律を奏でる	
10parl.	しんしんと身に迫つて～	前のフレーズからの対比を意識した・marcato	アクセントとしての 使用
11cant.	重たい雪が――	前のフレーズからの対比を意識した・legato	

これらの検討により、手に余ったという「シラブルの数、詩句の長さ」²⁵⁷を処理する方法として、別宮はこの曲で合計 21 カ所に cant. と parl. を使用しており、これらは以下のような効果を担いながら曲中で細かく行き来していた。

- ①冷静な部分では parl. を使用
- ②感情の高ぶりとともに cant. を使用
- ③会話の部分では parl. を使用
- ④音楽に緩急をつけるために cant. と parl. を交互に使用
- ⑤歌詞にアクセントを与えるために cant. と parl. を交互に使用

以上のことから、parl. は全てが一定の「話すように」という意味ではないことが分かる。この曲では、長いシラブルを効果的に捌くために使用され、変化をつけるためには常に前後の cant. と parl. を意識して変化させなければならない。さらに、効果的に表現するためには、音楽のそれぞれのパートに加え、詩やその背景などを入念に検討することが必要である。なお、他の曲でもこれらの指示は多々使用されるため、その都度補足し、それらを本章第 10 節でまとめる。

[ピアノの役割について]

歌唱では表しきれない詩の背景をピアノが描いていた。冒頭からピアノが繰り返している、「雪のモチーフ」と「二人を表すモチーフ」は、前半では歌唱の伴奏として存在しているが、中盤で歌唱パートの盛り上がりとともに物語の背景の描写を鮮明に表現し、後半ではこれらのモチーフが徐々に核となり、歌唱がいわばある種のオブリガートに移行していた。

²⁵⁷ 別宮『歌曲集 智恵子抄 改訂新版』、3 頁。

別宮は、オペラを作曲する際に、「声楽パートだけでは、音楽の背骨を構成することができないから、それを裏打ちする管弦楽で音楽の形を作る。それで私のオペラの朗唱部分では、声のパートはオブリガート声部といってもよいものになる。」としており²⁵⁸、この曲でもこの手法が応用されていた。

第3節 III 〈僕等〉

(1) 音楽の分析・演奏法について

A-Dur、4/4、64小節からなる。詩のもつリズムに合わせて4/4、3/4、2/4と変化している。テンポはAllegro (♩≒92)である。この曲でも場面ごとに、【A】1～27小節、【B】28～33小節、【C】34～48小節、【D】49～64小節と分けることができる。

詩は、48行からなるが、歌詞として使われたのは18行目までである。別宮は、「第1曲「人に」と第3曲「僕等」は、原詩があまりにも長いのでほぼ半分で中断したが、あとは原詩のままである。」としている²⁵⁹。

【A】1～27小節

決然としたA-durの前奏の後、歌唱の冒頭にこの歌曲集で唯一のアウフタクトが使用されている。これについては、本節(2)の「アウフタクトについて」で詳しく述べたい。

3小節目からの歌唱の「ぼく」「あなた」という主人公の二人は語尾が伸ばされて、音楽の推進力を減衰させないための工夫がある。(譜例3-1)

5小節目の「おも“う”」は、原詩は「おも“ふ”」という歴史的仮名遣いである。現代では「う」と書かれるが、どこか歴史的仮名遣いの「ふ」と違う感覚があるのは日本人だからであろうか。「お“もう”」は「う」を発音しすぎないことで自然な日本語で歌唱することができるだろう。

6小節の「に」は、助詞であるが付点2分音符で長く伸ばされることで次のフレーズへのエネルギーを増しながら、橋渡しの役割を担っている。

²⁵⁸ 別宮『音楽に魅せられて 作曲生活40年』、182頁。

²⁵⁹ 別宮『歌曲集 智恵子抄 改訂新版』、3頁。

譜例 3-1 〈僕等〉 1～6 小節（1）

1 **Allegro** (♩ = 92)

ぼく は あな

た を お も う た び に い ち

8 小節の「えいえん」は「えー・えん」という具合に 2 音節に捉えて発音する必要がある部分である。しかし、「え“い” えん」の部分で前の音の F 音から A 音に上がっており、「い」を発音しなければ歌唱できない。「えい“えん”」は言葉にスラーをつけるように発音すると良いだろう。歌詞をしっかりと伝えたいところであるが、クレッシェンドと 3 連符によって音楽が前に進む効果が付けられ、あっさりと進んでしまうため、この部分は丁寧に発音した方が良いだろう。このもどかしさには、別宮の何らかの意図を感じる。

9 小節は 6 小節と同様である。

10 小節の「ぼく」は *mf* で、2 拍目すなわち弱拍に置かれ、2 小節目と 3 小節目の「ぼく」のアウトタクトとは異なるニュアンスである。（譜例 3-2）

ここで強調されるのは 11、13 小節目の拍頭の「あり」、「ある」という言葉で、主張が明確である。また、12 小節は 3/4 に拍子が変更され、智恵子を表す「あなた」は 3 拍子で柔らかな表現にしている。これは 5 小節目の「おもう」と同様の扱いである。また、10 小節

は、高いG音で「ぼく」が歌われるのに対して、12小節の「あなた」は1オクターヴ以上低い音である。主張の強い僕に対して、智恵子は優しい表情で歌唱することが求められているだろう。

14、15小節は伴奏が変化している。「しぜんは」はすべて8分音符で1文字に1音符がついているが、「し・ぜん・は」という具合に8分音符、4分音符、8分音符のシンコペーションとしてとらえると言葉の流れが自然になるだろう。語尾の「る」はここでも2分音符で伸ばされ、次のフレーズへの勢いが保持されている。

15小節の「つ」きている」にアクセントが付けられているが、これは強くという意味合いより、飛び込まないように、拍を合わせるという意味でとらえるべきだろう。

譜例 3-2 〈僕等〉 10～15 小節

The musical score for Example 3-2, measures 10-15, is presented in two systems. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 4/4. The vocal line is written in a soprano clef, and the piano accompaniment is written in a grand staff (treble and bass clefs).
 System 1 (Measures 10-12): Measure 10 starts with a vocal note on G4 (labeled 'ぼく') and a piano accompaniment. Measure 11 has a vocal note on G4 (labeled 'が') and a piano accompaniment. Measure 12 has a vocal note on G4 (labeled 'あなた') and a piano accompaniment. The piano part features a melody with triplets and sixteenth notes.
 System 2 (Measures 13-15): Measure 13 starts with a vocal note on G4 (labeled 'ある') and a piano accompaniment. Measure 14 has a vocal note on G4 (labeled 'しぜんはこれに') and a piano accompaniment. Measure 15 has a vocal note on G4 (labeled 'つきている') and a piano accompaniment. The piano part features a more complex melody with triplets, sixteenth notes, and a crescendo leading to a forte (f) dynamic in measure 15.

16小節からは伴奏が3連符に変化している。歌唱は*mf*で「ぼく」は1拍目から書かれている。これまでの例とは異なり、1拍目の頭に「ぼく」「あなた」が置かれている。(譜例 3-3)

譜例 3-3 〈僕等〉 16～18 小節

16 *mf* *mp*

ぼく の い の ち と あな た の

譜例 3-4 〈僕等〉 19～24 小節

19 *parl. mp* *cresc.*

いのちと が よれ あい もつれ あい

22 *cresc.* *cant.*

と け あ い こ ん と ん

20 小節からは *parl.* で *mp* になる。(譜例 3-4) 冷静な語り口調で「よれあい」と始まるが、「もつれあい」から、5 小節にわたる *cresc.* がつけられている。この部分は、少しずつ音量を上げていくことよりも、歌詞のブロックで強さを変化させることが大切だろう。また、

語尾に「あい」とつくフレーズが3回続くため、語り口調を変化させて、それぞれのニュアンスを活かして歌唱する必要がある。「こんとん」の部分には感情が高ぶったことを意味する *cant.* が書かれている。ピアノでは歌詞に則した混沌の限りが描かれており、言葉のリズム感やテンポ感を、歌唱パートの休符と推進力のあるピアノパートが決めている。

【B】 28～33 小節

28 小節は 29 小節からの *parl.* に向かう音楽に変わる。29 小節は、ピアノが 16 分音符、歌唱は 6 連符でそれぞれにずれがあるが、30 小節では伴奏と歌唱の音価が統一されることで歌詞が強調されている。*f* であるが、ゆっくりと物事を達観したような口調で歌唱し、30 小節は、ピアノと歌唱のリズムが統一することで言葉が鮮明になる。

32 小節で *rall.* が記され音楽が落ち着いていく。「うしなう」という歌詞は 2 回「う」が使用されるが、語頭と語尾で「う」の母音の位置は異なり、語頭は深く発音し、語尾は語頭より少し浅く発音する感覚で奏でると良いだろう。日本人にしか分からない繊細な感覚であるが、これらは朗読をすることでも見えてこないかもしれない。朗読と歌唱を交互にすることで歌唱時に気づかされることが多い。

【C】 34～48 小節

Tempo I となり、再び勢いのある音楽が進行する。ピアノが華やかな 3 連符に代わり、拍頭が左手で鳴らされることで、推進力がある。歌唱は再び *cant.* と *f* で、曲冒頭と同様に「ぼく」がアウフタクトで書かれている。音価は 8 分音符が基本になっているため、ピアノの 3 連符を感じつつ、言葉に由来する揺らぎを歌唱するとよいだろう。「すべて」と「ぜったい」には大きな跳躍によって強調されている。音域が高くなるため音も強くなる部分だが、「ぜったい」にクレッシェンドを記し、さらに誇張することが求められている。「ぜったい“だ”」は 2 分音符であるが、ここは伸ばしすぎずに次のフレーズの準備をした方がよいだろう。

37 小節の「“よ”にいう」は、高くすることで、語頭がはっきり聞こえるように書かれている。

38 小節は 16 分音符が慌ただしい。「“だ” んじょの」は跳躍によるアクセントが与えられている。「たたかい」は、愛のある戦いであるため、本章第 2 第で述べた意味合いの 3 連符が使用されている。また、「“な” い」にはアクセントがつけられ、6 度の跳躍で強調されている。

39 小節からの「信仰と敬虔」は発音だけでは理解し難い単語である。*parl.*の3連符にのせ、言葉の流れと子音、母音を意識して発音することが必要である。

41 小節のアウトタクトからは *cant.* になっているため、*tenuto* しながら大切に発音すると、それまでの *parl.* と対比が明確になるだろう。

42 小節の「そして」は、*mf* とクレッシェンドを活用し、*tenuto* でたっぷり歌い、43 小節からの「たいへんな」は大げさな跳躍でその意味を誇張したい。

45 小節からはピアノが少し落ち着くことで【D】へ向かって進む。歌唱の *parl.* は3連符であるが、*marcato* で発音し、「にん・げん」「いっ・たん」「た・たん」のように音節でとらえて歌唱する。

【D】49～64 小節

ここでは【A】パートと同様の伴奏が戻ってくる。50 小節の「ぼく」の入りは1拍目の裏からで、さらに *mp* でもあるため、これまでの力説するような歌唱とは異なる。また、この部分に *cant.* の指示は無いが、45 小節と 55 小節の *parl.* に挟まれていることから、ここは *cant.* の指示が落ちたのだと考える。

52 小節に「こころやすさ」は *tenuto* で音をなめし、*dolce* のイメージで歌唱する。

55 小節からは *parl.* で *f* そして、クレッシェンドがついている。42 小節の「そして」との対比となるであろう。

56 小節の2拍目までは短い音価で言葉が多く入れられているため、しっかり口を動かし、*marcato* で発音し、3拍目のから「じゅうりん」は *ff* で音が高くなるのと同時に *cant.* と *tenuto* で、語頭と母音を充実させながら歌唱する。これは「じゅう・りん」という2音節であるが、「う」で音が上がり、「りん」にもテヌートがあるため、「り」を長めに歌い、「ん」は拍の後ろで発音すると良いだろう。

58 小節は、この曲の最高音である A 音が使われている。光太郎と智恵子を悩ましている世間一般の「頑固な俗情」は、二人の考えとは大きく異なるもので、二人はこれに反発している。切り離すことができない邪魔な存在を、この音で表現しているのであろう。曲集全体を通して、別宮は高音で意識的に「ん」を使用しているように感じる。撥音であるが支え直しやすい音でもある。唇は閉じずに舌をしっかりと硬口蓋に押し当てて [n] を発音し、「ぞく “じょ” う」は摩擦を多めに、そして「ゾ・ク・ジョー」としてとらえると光太郎が抱えている言葉の意味を表現できるだろう。

60 小節の「ふたりは」は、*f*でテヌートがついている。これまでは「僕」もしくは「僕等」としてきたが、ここでは「二人」という言葉を使用しているため、その意識で十分に *tenuto* したい。

61 小節の「そこを」は、場所を示すうえで重要な単語であるためアクセントをつけて発音するとよいだろう。

62 小節の「のりこえている」の語尾は3拍半伸ばされている。〈人に〉同様、本来であればこの後も詩が続くが、別宮はここまでで作曲を中断しているため、この曲の後奏でも、ここまででは言いきれないものを表現するかのようにピアノが音楽を続けている。

（2）考察・まとめ

この曲は、1、2曲目より、*cantabile* の要素が多く、流れるような音楽に乗せたストレートな歌唱が求められている。それはこの詩が、婚約後の結婚宣言ともいえる内容であり、二人を取り巻く環境、二人の立ち位置、さらに今後の自分たちの生き方を主張しているテンションの高さや、勢いを汲んだためであろう。この曲では主に、この歌曲集で唯一の〔アウトタクトについて〕、そして豊かな旋律を描いていた〔歌唱について〕に焦点を当てた。

〔アウトタクトについて〕

歌唱パートは、この曲集で唯一アウトタクトから始まる。アウトタクトは、この作品以外の多くの日本歌曲で用いられており、筆者は、これまでアウトタクトに違和感を覚えることはなかったが、〈僕等〉を歌唱するにあたり、アウトタクトを不自然に感じるようになった。

冒頭の、「僕」という歌詞の高低アクセント（*pitch accent*）²⁶⁰は、アクセント辞典によると、「ボ\ク」もしくは「ボクー」で²⁶¹、歌唱旋律の「ぼ E 音ーく A 音」という高低は、前者と一致している。しかし、音楽の進行に視点を置き換えてこの部分の強弱を見ると、2小節目の4拍目の「ぼ」は、4/4の4拍目、すなわち弱拍であり、「く」は3小節目の1拍目、

²⁶⁰ 個々の語について相対的な高低関係が決まっている。—（中略）—日本語はどこを高く言うかというように、高さの配置が決まっている。金田『日本語 新版（上）』、116頁。

²⁶¹ 金田一春彦『新明解日本語アクセント辞典第2版』東京：三省堂、2019年、829頁。『NHK 日本語発音アクセント新辞典』NHK 放送文化研究所編、（アプリケーション）。

すなわち強拍に置かれている。*f*が書かれているものの、音楽進行上の強弱では「ぼ」より「く」が強くなり、日本語のアクセントと音楽の強弱は一致しない。(譜例 3-5)

譜例 3-5 〈僕等〉 1～3小節 (2)

日本語は強弱アクセントではなく高低アクセント、つまり抑揚を用いた言語であるため、このような言及はいささか筋違いかもしれないが、日本歌曲は、ドイツ語やイタリア語などで用いられる強弱アクセント (stress accent)²⁶²と共に長い歳月をかけて発展してきた、西洋音楽の作曲技法を応用して作曲されている。

ドイツリートやイタリア歌曲などのアウフタクトの多くは、冠詞や前置詞などで使用されているが、日本語にはそれらが無い。日本語の音楽について別宮は、「日本の民謡にはほとんど弱起のものがない。いつも第一拍か、または少し遅れて旋律が起こる。したがって緊張はそこで初めて起こるのである」としている一方で²⁶³、「歌」の場合旋律の魅力のためには、アクセントをある程度犠牲にしても、どうもさしつかえがないように思われるのだ」とも言及していることから²⁶⁴、日本語の歌の特徴を把握したうえで、あえてアウフタクトを使用していると考えられる。

これらを踏まえて、この曲で使用されるアウフタクトを考察すると、「ぼく」という部分は、抑揚で高く発音される「ぼ」と、音楽の強拍「く」の両方のアクセントを使用し、二重

²⁶² 例えば英語の場合、どこを強く言うかが単語について決まっているのだ。— (中略) —つまり英語のアクセントは強さが固定したアクセントである。金田一『日本語 新版(上)』、116頁。

²⁶³ 別宮『音楽に魅せられて 作曲生活40年』、299頁。

²⁶⁴ 別宮『音楽に魅せられて 作曲生活40年』、294頁。

に「僕」という言葉を強調させ、光太郎の確固たる信念の主張を表現していると解釈することができる。以後、この曲では拍子を変え、強調する際には1拍目、すなわち強拍に言葉を合わせることが行われている。7回出てくる「ぼく」の入り方はすべて異なり、それぞれの「ぼく」のニュアンスは、後に続く言葉やそれぞれの場所のテンションによって異なっていた。

また、別宮は10の歌曲集、全49曲のうち、9曲の歌唱パートをアウフタクトで始めている。その中でも歌曲集《淡彩抄》での使用は10曲中5曲と半分を占め、10曲目の〈春近き日に〉は、伴奏部分もアウフタクトで始まっている。別宮の作品のなかで演奏回数が多い事で知られている《淡彩抄》ということから、日本人にとってアウフタクトには魅力を感じる要素が含まれているのかもしれない。

〔歌唱について〕

推進力のある音楽ではあるが、感情的に歌唱している時より冷静に歌唱している時の方が、歌詞が明瞭に聞こえるようである。テンションの高い曲であるが、歌唱の際にはオーバーテンションにならないことが大切で、的確に声のコントロールをする必要がある。そして、休符でもテンションを常に保っておく必要がある。

世間、家族、日本の芸術への反発ともいえる、光太郎の真摯で熱い宣言に対して、ピアノはあざけているとも思える大げさな音楽を展開している。歌唱はそれに反するように、イタリア語の作品を歌唱するような母音唱で、**legato** を大切に歌い、ピアノの奏でる音楽と対比するとこの曲の良さが良く伝わるのではないだろうか。

第4節 IV 〈晚餐〉

（1）音楽の分析・演奏法について

〈晚餐〉は《智恵子抄》の中で唯一大きく改定されている。ここでは、『歌曲集《智恵子抄》改訂新版』の「改訂稿 1994」と記された楽譜に基づいて分析を行う。なお、楽譜については、第1章第3節の歌曲集《智恵子抄》の成立事情を参照されたい。

音楽は、2/4、**Moderato**（♩≒60）、歌曲集《智恵子抄》全9曲の中で唯一調性が定まらない曲である。また、《智恵子抄》の中で一番長い9ページ、118小節に及んでいる。音楽は、

【A】 1～25 小節、【B】 26～63 小節、【C】 64～ 81 小節、【D】 82～95 小節、【E】 96～118 小節の 5 部で構成されており、これらはダブルバーで明確に示されている。

【A】 1～25 小節

〈晚餐〉の速度標語は前曲の〈深夜の雪〉と同じく *Moderato*、速度記号は ($\text{♩} \equiv 60$) で、〈深夜の雪〉の ($\text{♩} \equiv 56$) と 4 しか変わらないが、2 曲は大きく異なる音楽で作曲されている。

低音で大きくうねるような前奏は、管弦楽の伴奏であればチェロやコントラバスの演奏を想起させる。2 小節ごとに付けられたアクセントは何かを鋭く刺すように鳴らされる。

歌唱は冒頭から *parl.* で、暴風のうねるような伴奏の中を、直立できずに、前かがみで、ずぶ濡れになりながら智恵子との食事のために買い出しに行く光太郎の姿が描かれている。歌唱は、大げさな跳躍があることで、このような伴奏の中でも言葉を自然で鮮明に発音、表現することができる。そのため、ここでは嵐のようなピアノの表現に反して、一歩引いたところで冷静に *parl.* すると、この曲が示すものが見えるのではなかろうか。また、歌詞が多いため、歌唱時に文字の羅列にならぬよう、歌詞を単語あるいは行単位でイメージすることが必要である。〈深夜の雪〉同様に、原詩で使用されている漢字を併記すると歌唱時に言葉をイメージしやすい。

4 小節の「どしゃぶり」は、7 度の大きな跳躍を活かし、語頭に力点を置いて発音すると言葉の推進力で自然な発音ができる。

8 小節の「いっ “しょう”」には、この歌曲集全体でほとんど使用されていない、歌詞にスラーが書かれている。初版の 1986 年の第 1 刷、1995 年の第 2 刷とも、「いっ “しょう”」は 1 音符にあてられているが歌詞に対するスラーは無い。これは新改訂版で付けられたもので、改めて言葉をより丁寧に扱ってほしいという注文である。また、9 小節の「に “じゅう”」以後も同様に、1 音符で歌唱すべき部分にはスラーが歌詞に書かれている。なお、撥音である「ん」については、この曲でも 1 音符に充てられている。(譜例 4-1)

譜例 4-1 〈晚餐〉 7～9 小節

22、23 小節は、6 連符で動いていたピアノの動きが収まり、ぐらぐらと煮えたぎるようなトリルが鳴らされる。これにより歌唱は言葉がリズムから解放され、インパクトの強い言葉をより強調し、自由な歌唱表現をすることができる。23 小節の「がきどうのようにくう」は、別宮の *parl.* の特徴である 5 連符が使われている。跳躍が激しい上に、A 音が [i] 母音であるため、「が」でしっかりと支えておかなければならない。(譜例 4-2)

【B】 26～63 小節

♭ 4 つの調号であるが、As-Dur、f-moll とも感じ難い。テンポは *Allegro moderato* で、歌唱には *cant.* の指示がある。歌唱パートはここから 56 小節まで 16 分音符は使用されず、【A】の *parl.* と比べて長い音価が使用されている。一つ一つの音を幅広く *legato* で表情豊かに奏することで *cant.* の表現ができるだろう。ピアノも、これまでに基本としていた 6 連符から 3 連符へ変化して落ち着いている。歌唱の音型には、時折、狂言や能のような日本の伝統的な歌唱の表現を感じる。別宮は自身のオペラで能や狂言を題材にした《三人の女たちの物語》や《葵上》を作曲していることもあり、この部分ではそれらを応用していると推測する。

44 小節の「われら」の As 音は、二人を表す部分であるため高い音で強調している。口輪筋を十分に使って [w] を発音し、[a] 母音はしっかりと充実させながら奏でる必要がある。

46 小節からの 2 拍 3 連は、表情豊かに *tenuto* の意識を持って歌唱することが求められているだろう。

55 小節からはここまでの *cant.* と異なり、*parl.* を感じる旋律である。58、59 小節は、別宮の *parl.* の特徴といえる 16 分音符が使用されている。さらに、初版のこの部分に *parl.* が書かれていることから、ここは本来 *parl.* の指示が書かれる場所だったと推測する。

譜例 4-2 〈晚餐〉 19～28 小節

19

さ つ ま あ げ か つ お の し お か ら

22

ゆ を た ぎ ら し て が き ど う の よ う に く う わ れ わ れ の

25

ば ん さ ん

Allegro moderato *cant.*

p

【C】 64～81 小節

3/4、Moderato になり音楽が一転し、ピアノと歌唱で表現していた騒がしい音がなくなり、幻想の世界に入ったかのような美しい音楽が奏でられる。歌唱には、この曲で初めてテヌートが書かれ、音を大切に保ちながら歌唱するよう指示されている。テヌートを十分に活かして、母音を長く発音しながら歌唱すると、歌詞の意味を深め、満たされている二人の時間を表現できる。一瞬にして、周囲を気にしない、ぶれることのない二人の時間が始まる。

69 小節は、促音に対して4分休符が置かれている。全曲を通して、促音で8分休符の使用はあるが、4分休符を使用するのはこの部分のみである。legato の音楽が途切れてしまわぬよう、「てを“とっ”て」は十分 tenuto すると良い。

76 小節の2拍目からは、歌唱旋律とピアノの左手が同じリズムを刻むことで歌詞が強調されている。

79 小節からの「かついのる」には、アクセントがつけられているが、「祈る」という言葉の意味から、アクセントではなく明瞭に発音するという意味で tenuto で歌唱するのが良いだろう。

【D】 82～95 小節

ここからは再び *parl.* になるが、初版には *parl.* の指示がなく、改訂するにあたり変更された部分である。ここでも、能のような歌唱表現が求められているように感じる。

85 小節の「“せい” かつ」は F 音から C 音へ跳躍しているが、「セーカツ」という発音を意識すると良いだろう。

92 小節の「われらつねに」の部分は、82 小節から続く *parl.* に加え、テヌートが書かれているが（譜例 4-3）、初版の同じ個所である 77 小節は *cant.* が記されている（譜例 4-4）。これら二つの歌唱旋律は、初版と、音、リズムとも同じであることから、別宮の *cant.* は、*parl.* にテヌートをつけることでも表現できるのであろう。

譜例 4-3 〈晚餐〉 90～93 小節

譜例 4-4 〈初版：晚餐〉 75～77 小節

【E】 96～118 小節

ここからはピアノに *marcato* がついている。歌唱に指示はないが、初版では *parl.* がつけられていたこと、そして 103 小節にはこれまで *parl.* の場所でしか使われていなかった 5 連符が使われていることから、82 小節からの *parl.* が継続していると考ええる。また、ピアノの *marcato* は歌唱にも応用することができるだろう。この部分でも「日本語は「語り」においては、表記上の長音発音以外は、すべてのシラブルは同じ長さにすべきと、私はかねてから気づいていた。」²⁶⁵ という別宮の言葉と共通するものがある。また、明らかに能や狂言の歌唱法に近いものを感じる。

²⁶⁵ 別宮『音楽に魅せられて 作曲生活 40 年』、297 頁。

97 小節の「ばん」「さん」はそれぞれ4分音符に音節ごとでまとめている。これまでの別宮ならここは拍で捉えて16分音符に一つ一つひらがなを当てるところであるが、音節でまとめることで、逆に強調する表現ができる。

譜例 4-5 〈晚餐〉 96～101 小節

96 *poco piu mosso*

われらのばん さんは あらしよりも

99

はげしいちからを おび われらのしゅくごの

f *ff* *mp*

105 小節からピアノの左手がオクターヴで半音進行することで、急速な切迫感があり、106 小節からは *cant.* である。

110、111 小節でも再び半音進行が使われ、一気に嵐のような音楽が終わりへと向かう。
(譜例 4-6)

112 小節からの「さんたんせしめる」の部分のリズムは特徴的で、撥音である「ん」が強調されるように書かれている。ここでも、能のような日本の伝統的な歌唱の要素を意識している。

114 小節からの「まずしいわれらのばんさんはこれだ」の部分は、【A】の22 小節の「ゆをたぎらして／がきどうのようにくう」と同じく、ピアノがトリルになっている。この部分

の歌詞を、【A】で使用された伴奏のトリルの部分とつなげて考えると、「湯をたぎらして餓鬼道のように喰う／貧しい我らの晩餐はこれだ」とすることができる。

後奏のアルペジオで3オクターヴ以上の急下降をする音楽は、雷に打たれたように何かを強く断言して終わる。

譜例 4-6 〈晩餐〉 111～118 小節

111
 - さ ん た ん せしめる - まずしい
 115
 われらの ばん さんはこれだ -
 8va bassa

(2) 考察・まとめ

この曲は、詩の解釈と分析、またそれらを演奏に繋げる上で非常に時間を要した曲である。〈晩餐〉と2曲目の〈深夜の雪〉は大きく異なる音楽で作曲されているが、発想記号は同じ *moderato* で、速度記号では4しか変わらないという点でも、根本には〈深夜の雪〉のような、充実した二人の時間が流れているとも解釈できる。

〈晩餐〉の音楽も、劇音楽の要素が含まれており、歌詞の内容に則した部分分けによって、通作歌曲の形式でありながら、オペラの場合の場面転換のごとく音楽が展開されていた。

この曲では主に、唯一改訂されている曲であるため〔改訂について〕、また、歌唱パートの音やリズムが西洋音楽的ではない側面を持ち合わせている〔能楽の要素を用いた歌唱について〕に焦点を当てた。

〔改訂について〕

別宮は 1982 年に初版の〈晚餐〉を作曲し、1983 年に初演、1986 年に出版したものの、1994 年に改訂し、1999 年に新改訂版を出版している。初版の作曲から 10 年以上たって改訂稿を書き上げていることに鑑みても、初版の出来に納得していなかったことがわかる。改訂では、歌唱旋律にさほど変わりはないが、ピアノは大きく変更され、よりドラマティックな音楽になっている。調は f-moll から無調へ変更していることから、特定の調では表すことができない、定められない光太郎の思いや、光太郎と智恵子の生き方、そして必死に生きる若い芸術家の訴えを音楽にしていると推察する。この曲は、晚餐という言葉を借りた賛歌のあり、このような光太郎と智恵子の命がほとぼしる曲なくして、この歌曲集は始まらないといえるほど重要な曲である。なお、楽譜については、第 1 章第 3 節の歌曲集《智恵子抄》の成立事情を参考にされたい。

〔能楽の要素を用いた歌唱について〕

この曲は、日本の伝統的な歌唱の要素を想起させる音型が織り交ぜられている。譜読みを始めた当初から、これを感じていたが、別宮の生涯や作品を検討するにつれてこれらが明確になった。

別宮は、能《葵上》に基づくオペラ《葵上》や、狂言《花子》《墨塗》《髭櫓》に基づくオペラ《三人の女たちの物語》、能《井筒》に基づくオペラ《井筒の女》を作曲しており、オペラ作曲の際に、これら日本の伝統芸能を参考にしなかったわけがない。《三人の女たちの物語》では、「狂言のもつ乾いた笑いの雰囲気을 だすために、高低アクセントを誇張することがよかろうと思ってやって、成功したとおもう。」としており²⁶⁶、狂言をオペラに落とし込む技術を習得したのであろう。これらのオペラには、譜面や演奏からも能や狂言の伝統的な日本の歌唱の要素を感じ、そのような箇所の言葉は驚くほど鮮明にきこえた。これは歌手の技術だけで無く、別宮の作曲技術故の効果であろう。

²⁶⁶ 別宮『音楽に魅せられて 作曲生活 40 年』、296 頁。

この件については筆者と分野が異なるため、観世流シテ方能楽師の武田祥照氏にこの曲について話を伺った²⁶⁷。この曲の特に、96小節以降は、能の「せりふ」もしくは「謡（うたい）」の要素があり、97小節からの parl. で語られる「われらのばんさんはあらしよりも」の部分では、早いリズムで用いられる「中ノリ」、もしくは「せりふ」（譜例 4-5）、112小節の cant. での「さんたんせしめる」の部分では、曲の終盤などの、遅いリズムを謡う際に用いられる、「大ノリ」の要素があるとの見解を得ることができ（譜例 4-6）、これらの旋律のルーツが能の謡であるという見当がついた。

また、《三人の女達の物語》は NHK からの依頼で作曲しており、それについて、

狂言が好きだったので引き受けました。実は妻が金沢出身で幼年から謡をやっていて、能狂言の世界に出入りし、名人先代野村万蔵にも親しくしていただいて、その芸を愛していたので、自然私もお供でよくみていたのです。—（中略）—あのカラッとした笑いの感じを出すために、狂言のディクションというか、台詞まわしを、なぞるわけではないが利用しようと思いました。御承知のように、そこでは日本語の高低アクセントが誇張されています。歌曲づくりの場合、アクセントの上下動の難をさけるため、叙唱的な部分の旋律形は平坦なのが良いとの通念があるようですが、それに反しています。私は狂言にならって敢えてその常識に反しました。この方が日本語が生きいきときこえます。うまくいったと思ったので、《有間皇子》の残りの部分でも、それを活用することにしました。

としている²⁶⁸。このことから、もともと狂言が好きであった別宮であるが、妻・明子からの影響もあり、西洋音楽に能狂言の謡の要素を取り入れていることがわかった。この曲では、光太郎と智恵子が必死に生きる様子を音で表現するために、能や狂言の要素を取り入れた、跳躍の多い歌唱旋律を用いて、厳しさとそのエネルギーの強さを表現している。歌唱にあたっては、別宮が書いた大げさな跳躍の効果によって、それらを歌唱で無理に誇張せずとも、音楽で求めていることが表現できるように作曲されている。

²⁶⁷ 2021年2月27日12時から、学校法人麻布学園における教養総合「豊かな能楽の世界をまなぶ」講座の講師で来校の際、講座終了後20分間。

²⁶⁸ 別宮『遙か、一筋の途を』、240頁。

第5節 V 〈あどけない話〉

(1) 音楽の分析・演奏法について

Andante (♩ \equiv 48)、4/4 の fis-moll で 36 小節からなる。拍子は詩に応じて 1 小節ごとに變化させている。同じ拍子が保たれるのは最大 7 小節で、シラブルを重視した変拍子の歌曲である。

この曲は詩と音楽から 4 部分に分けることができる。【A】は 1～12 小節、【A'】は 13～19 小節、【B】は 20～24 小節、【A''】は 25～36 小節である。【A】、【A'】、【A''】は、それぞれ同じ伴奏型で終止しているため【A】で統一した。また、これらの終止のタイミングは、詩の句点の個所と一致している。

【A】 1～12 小節

前奏はバスとソプラノが開離することで、視点が空に向かってぱっと広がり、音楽が開ける感じがある。(譜例 5-1)

歌唱は冒頭から休符が目立つ。3 小節の 1 拍目の 4 分休符によって、すんなりと言えない、何かを思い出したかのようにこの物語が始まる。これまでは智恵子を「あなた」と呼んでいたが、この曲では「ちえこ」と呼ぶ。「智恵子」をより印象深く歌唱するために、語頭の [c] をはっきりと出し、[i] 母音は長めに発音する。また、冒頭から *cant.* の指示があるが、*parl.* の指示があるのは最後から 3 小節目、34 小節の 1 フレーズのみである。この曲の *cant.* は 8 分音符を基本としているため、何度も朗読を行い、朗読から得られる言葉のアゴーギクを意識して歌わなければならない。

4 小節のピアノの 1 拍目の 2 分音符につけられたアクセントが、3 小節の「ちえこは」に対する相槌のように響く。歌唱には 3 小節同様、拍頭に休符がある。「ちえこは」の後の 2 拍の休符と、「とうきょうにそらがなく」の後の 8 分休符は、6 小節の「という」を強調するための重要な休符で、光太郎が、智恵子の言う本当の意味を理解できていない様子が表されている。また、「とう“きょうに”」は、音節で捉えて言葉を自然に響かせるために配慮された、この曲では数少ない 3 連符が使われている。

5～9 小節の智恵子の発言は、語頭がすべて揃うように拍子を変化させて合わせている。5 小節の「ない」は、直前の「そらが」から 5 度跳躍しており、強調することが求められて

いる。また、「な」い」のE音は、テノールにとって音が曇りやすい部分であるため、しっかりと支えて[a]母音を充実させることで、智恵子を感じた思いを歌唱することができるだろう。8小節の「み“た”い」も同様である。

7小節の「そら」も、「ほんとの」から5度跳躍しており、「そら」という言葉が浮き立つように書かれている。

8小節の「みたいと」の「たE音-いD音-とFis音」という音型は、5小節の「ないと」と同じである。また、同じ扱いの格助詞で、前の物事を引用するための「と」であるが、「東京に空がない」という智恵子の発言については、光太郎には理解し得ない事であるため休符が用いられ、「ほんとうの空が見たい」という智恵子の願望には休符が置かれていない。

譜例 5-1 〈あどけない話〉 1～8小節

10小節の「わたしは」の前の2分休符は、智恵子の意表を突く発言に戸惑う光太郎の姿を表しているが、ピアノはそれに関係なく途切れず、流れるような旋律を続けている。

11 小節では、「はっ」とする驚きを表すための 8 分休符が置かれている。この曲では読点がつけられる位置に休符が書かれていることで、語頭を鮮明にして、言葉を目立たせる効果がある。ここを歌唱する際は、光太郎と一緒に驚いた時にするようなブレスが必要であろう。

10～12 小節のピアノは 1 回目のカデンツが与えられている。

【A'】 13～19 小節

この部分でも言葉のまとまりに合わせて拍子を変化させ、各単語はわかりやすく連鉤で括られている。

14 小節の「あいだ “に” ある」は短めに発音し、「ある」は長めに [a] 母音を充実させる。

16 小節は *f* が書かれている。「“きれ” ない」の 6 度の跳躍は言葉を強調したい部分である。テノールにとって Fis 音は *passaggio* にあたり、声を出しにくい音域であるが、歌詞としては、はっきりと発音したい部分である。「き」でしっかりと支えて、「れ」では [e] 母音を充実させ、「ない」も同様によく母音を歌うべきである。

17 小節は、読点を置くことができる位置で 8 分休符が置かれている。

17～19 小節のピアノには再び【A】の 10～12 小節と同じカデンツが用いられている。

【B】 20～24 小節

ここは 1 小節の間奏と、24 小節のカンマまでの短い部分である。20 小節からはシンコペーションにより音楽が少し前に進む。

22 小節、*mf* とクレシェンドがつけられた「ちへいのぼかしは」は、歌詞を象徴するようにすっきりしない旋律で、ピアノも同様に音がぼかされている。どこか満たされない、すっきりしない響が続くが、24 小節で D-dur に収まり、「あさのしめりだ」では、*p* とテヌートで音楽が最高潮に達する。音楽をゆったりさせるとともに、「湿り」という意味を表現することが求められているようである。ここでも E 音は *passaggio* であるため、曇った音になるが、ここではそれがちょうど良い効果を生むであろう。A-sA-nO/ShI-mE-rI-dA のように、語頭の意識と母音を充実させることが必要である。

【A”】25～36 小節

ピアノ、歌唱ともに *f* から始まり、智恵子が言ったことが現実味を帯びてくるシーンである。これまでは句読点がつく多くの個所で、語尾に2分音符を使用して伸ばしていたが、ここからの語尾は短く処理され、急かされるように音楽が前に進む。

28 小節からはピアノの右手が下降と跳躍を繰り返す。歌唱は、*passaggio* を行き来する音域で難しい部分であるが、スラーが付けられている。そのため、常に母音を充実させながら、丸い母音で大切に歌う必要がある。イタリア語を歌唱するときのような母音を意識した歌唱のテクニックが重要である。(譜例 5-2)

譜例 5-2 〈あどけない話〉27～36 小節

27
いう あたたらやまの やまのうえに まいにちでている

31
あお いそらが ちえこのほんとの そらだというー

34
あどけないそらのはなしで ある

31 小節の「あおい」の部分は、シンコペーションと跳躍により、言葉が色濃く表現できる。なお、28～31 小節に付けられた歌唱パートのスラーは、重要な意味を持っているため、本節の（２）で詳しく扱うこととする。

34～36 小節で再びカデンツが使われ終止するが、「あどけないそらのはなしで」の部分には、この曲で唯一の *parl.* が書かれている。この部分は、見事に日本語の抑揚を音型化させており、音符にする必要すらないと感じるほどに日本語の抑揚が旋律に浮き出ている。ここまで歌ってきた全てがまるで童話であったかのように語り、3 拍の休符の後 *cant.* でぽつりと「ある」が歌われる。

（２）考察・まとめ

〈あどけない話〉は、シンプルな作り故に、有節歌曲に近い形式で書かれていると感じる。別宮は「旋律的魅力をもって有節歌曲を書きたいと思いつつ、それをゆるすような詩がなかなかないのをいつも残念に思っている」としているが²⁶⁹、『智恵子抄』のような自由詩に、言葉を第一優先に作曲する別宮の作曲方法では、有節歌曲形式で作曲することはまず困難であろう。この曲が他の曲と異なりシンプルな作風であるのは「あどけない」という意味を取り込んだ楽曲の構成のためであると考ええる。

この曲では以下で、音楽的に重要な効果を生んでいた〔休符について①〕、別宮の歌曲作品の中でも珍しくスラーを使用していたため〔スラーについて①〕焦点を当てて考察した。

〔休符について①〕

この曲では、休符が効果的に使用されることで絶妙な間を作り、光太郎の心境と二人の空気感が現れていた。休符通りに詩を朗読すると、自然と別宮が描く〈あどけない話〉が見えてくる。また、詩に句読点が書かれていない部分にも、音楽での句読点、すなわち休符を置くことによって、小さな「間」が設けられていた。この曲では、そのような「間」が重要で、それらが「あどけない」曲でありながらも、音楽を引き締める効果を担っていた。演奏者自身でも、詩から読み取れる、書かれていない間を探しながら歌うことが大切で、この曲は「休符を歌うための曲」であると言っても過言ではないだろう。

²⁶⁹ 別宮『音楽に魅せられて 作曲生活 40 年』、295 頁。

34 小節の「あどけないそらのはなしで」の後の3拍の休符は、まるで「…」を表すように存在し、「ある」が cant. で歌われる。この「…」には、実はあどけなくない、深刻な話であることを別宮は含ませている。第2章第3節第5項でも書いたが、光太郎が理解し得なかった、夫婦の意見の相違から、二人の乖離が始まっていくのである。

[スラーについて①]

《智恵子抄》で歌唱パートにスラーが書かれているのは、〈あどけない話〉の28～31小節の6カ所と、〈山麓の二人〉の6小節目の「そら」1カ所の合計7回のみの局所的な使用である。

なぜ、この部分にしか書かれていないのかを検討するために、まず、他の別宮の歌曲を調査したところ、別宮の1冊目の歌曲集である1963年出版の『別宮貞雄歌曲集²⁷⁰』に収録されている5作品には、すべての歌唱パートに細かくスラーが書かれていた。しかし、これの増補版として1979年に出版された『別宮貞雄歌曲集増補²⁷¹』で、新しく加えられた4作品は、歌唱パートにスラーが使用されていなかった。そして、これらとは別冊の歌曲集《智恵子抄》は9曲中2曲で合計7カ所のみの使用であることから、別宮の歌曲集の半分でスラーが使用されていないことが分かった。

スラーが書かれていた時期と、書かれなくなった時期を考察するため、スラー使用の過渡期にあるOp.15から、Op.41までの声楽作品を以下にまとめた。なお、以下の表は第1章第2節と、その参考文献である『遙か、一筋の途を²⁷²』に基づくものである。

表 3.3 別宮の歌曲作品におけるスラー使用 (Op.15～Op.41)

スラー	Op.	作曲年	作品名	収録歌曲集・備考
有	Op. 15	1956	歌曲集《白い雄鶏》	『別宮貞雄歌曲集』 『別宮貞雄歌曲集増補』
無	(Op.17)	1958	カンタータ《万葉集による三つの歌》より 〈一靡けこの山〉(Ⅰ、Ⅱは混成合唱) ²⁷³	『歌曲集 智恵子抄』 『歌曲集 智恵子抄 改訂新版』 ²⁷⁴

²⁷⁰ 別宮『別宮貞雄歌曲集』、1963年。

²⁷¹ 別宮『別宮貞雄歌曲集増補』、1979年。

²⁷² 別宮『遙か、一筋の途を』、248頁～

²⁷³ Op.17 〈一靡けこの山〉は、1、3曲は混声合唱曲で2曲目のみバリトン独唱の声楽作品で《智恵子抄》に「附」として収録されている。

²⁷⁴ 別宮『歌曲集 智恵子抄 新改訂版』、3頁。

一部	Op.18	1958	男声合唱組曲《落葉松》	カワイ楽譜出版
無	Op. 19	1959 (1975)	歌曲集《在りし日の歌》 (改作初演) ²⁷⁵	『別宮貞雄歌曲集増補』
有	Op. 20	1959	歌曲集《立原道造による四つのうた》	『別宮貞雄歌曲集』 『別宮貞雄歌曲集増補』
未確認	Op. 25	1961	放送オペラ《黄泉の国の伊邪那美命》	NHK 委嘱（未確認）
無	Op. 26	1962	歌曲集《抒情小曲集》（'74 大改訂）	『別宮貞雄歌曲集増補』
一部	Op.27	1962	音楽物語《大男の庭》	NHK 委嘱（日本近代音楽館所蔵）
無 ²⁷⁶	Op. 28	1963	オペラ《磐代の松》	NHK 委嘱
無	Op. 29	1964	オペラ《三人の女たちの物語》	音楽之友社
未確認	Op.31	1965	合唱曲《四つの賛歌》	作曲者所蔵（未確認）
無	Op.33	1967	オペラ《有間皇子》	音楽之友社
一部	Op.35	1968	合唱曲《山の四季》	日本放送出版協会
無	Op.40	1971	朗読付きカンタータ《兵庫讃歌》	日本近代音楽館所蔵
無	Op. 41	1973	歌曲集《大手拓次による三つの歌》	『別宮貞雄歌曲集増補』

『別宮貞雄歌曲集』に収録された最後の歌曲である、《立原道造による四つのうた》から『別宮貞雄歌曲集増補』で増補された最初の《大手拓次による三つの歌》までの14年間でOp.21～Op.40が作曲されている。この中で歌唱旋律に対するスラーの使用の詳細は以下である。

Op.18 男声合唱組曲《落葉松》合唱曲では、重要と思われる歌詞の部分で、《智恵子抄》同等の局所的なスラーの使用に留まっていた。Op.27 音楽物語《大男の庭》では、「ア」などのヴォカリーズの部分のみの使用であった。Op.35 合唱曲《山の四季》でも、Ⅶ〈牧場〉のハミング部分と、Ⅵ〈雲〉の重要と思われる歌詞の一部分での局所的な使用で、これらは『別宮貞雄歌曲集』の使用例とは全く異なっている。一方で、先に示した過渡期には該当しない、1992年出版の女声合唱組曲《淡彩抄》には、全て丁寧にスラーが書かれていた。これは『別宮貞雄歌曲集』に掲載されている歌曲集《淡彩抄》を合唱に編曲したもので、スラーは基本的にそれに準じていた。また、別宮の歌曲のピアノ伴奏パートを含む器楽作品には常にスラ

²⁷⁵ 歌曲集《在りし日の歌》に関しては、1975年の改作されたものしか確認できておらず、Op.は19と早いのが収録されているのは『別宮貞雄歌曲集増補』のみである。

²⁷⁶ 有間皇子として処理。

ーが使用されていることから、歌唱に関して意図的にスラーを使用していないことが明らかになった。

別宮の作品群と、スラー使用の過渡期における作品を見ていくと、1963年に初めてのオペラ《磐城の松》、そして、1964年に《三人の女たちの物語》、1967年には《有間皇子》が作曲されており、それまでオペラの作曲をしてこなかった別宮が、この5年間で一気に3作品のオペラを書いていることが分かった。《三人の女たちの物語》、《有間皇子》のヴォーカルスコアの歌唱パートにもスラーを表記していないことから、別宮が歌唱パートにスラーを書かなくなった理由は、オペラの作曲が影響している可能性が高い。

オペラ作曲にあたり別宮は、渡仏後の《ワルキューレ》、バイロイト詣で、《ペレアスとメリザンド》《子供と呪文》を観て、《ヴォツェック》のパリ初演にも立ち会い、オペラは素晴らしいものだと思った。自分では作曲しようと思わなかったが、帰国後團伊玖磨や清水脩の仕事を見てから自分でもやってみようと思うに至った、としている²⁷⁷。また、

苦労もあるが楽しいものである。自分の音楽が可視化されてゆく楽しさもないではないが、私がとても楽しく思うのは、多くの人が時間をかけて私の音楽を現実化していった下さるのに、立ち会えるからである。交響曲だと一年もかけて作ったものが、せいぜい三日練習して本番、それで一応「あがり」になってしまう。まことにあつけない。それがオペラだと歌手は何か月もかけて練習をつみあげて下さる。その上でオーケストラ合わせ、舞台稽古と回を重ねて、自分の音楽を現実化するのにゆっくりとつきあえる。そのための労もあるにしても、とにかく楽しいのである。

としており²⁷⁸、時間をかけて音楽作りをしてくれる声楽作品の醍醐味と、歌手に対しての絶大な信頼が窺え、また歌手の努力を讃えているように感じる。

別宮の作品は、音程がとりにくく、独特の節をつかむまでが難しいため、初見で歌えるような部類のものではない。さらに、オペラや歌曲は基本的に暗譜で歌唱するため、歌手は膨大な時間をかけて練習しなければならない。この過程に長い時間をかけ、何度も歌い、音楽の理解を深める歌手の作業が良い演奏に繋がる。このような時間無くして、別宮の作品が持つ本当の味を演奏に反映させることは極めて困難であろう。

²⁷⁷ 別宮『音楽に魅せられて 作曲生活 40 年』、172 頁。

²⁷⁸ 別宮『音楽に魅せられて 作曲生活 40 年』、179 頁。

また、このような別宮の評価は、初演した歌手陣の顔ぶれからも納得がいく。別宮作品の多くの初演には、伊藤京子（S）、中村健（T）平野忠彦（B）をはじめとする、日本歌曲の最盛期のみならず、日本の声楽界を牽引してきた歌手が揃っている。このことにより、歌唱パートに細かく指示を書かずとも、実際に多くの日本語の作品を演奏してきた歌手が、歌唱するうえでの日本語をよく理解し、繊細に奏でていたことが容易に想像できる。

これらの事から、歌唱パートに対してよほどのことが無い限り、別宮がスラーを書かない理由は、「言葉を生き生きとさすために、私は逆に敢えてそれを誇張するのである。すると旋律のこまかい上下動が激しくなる。不協和音跳躍も多くなる。減五度はもとより六度七度で終始とぶ。」²⁷⁹という方法により、言葉が自然で鮮明に聞こえるようになった、別宮の日本語に対する作曲技術の確立によるものと、細かい指示をせずとも、歌手が言葉を丁寧に、大切に歌唱した往年の歌手達への信頼から来るものであろう。しかし一方で、これは歌手に対する過信でもある。初演当時の人々の日本語の扱い方と、現在、筆者が感じている日本語は大きく変化しているであろう。細かくスラーを書かない別宮の作品は、現代の、特に若い歌手が歌唱するときに、求められていることや指標となるものが少なく、難易度が高いであろう。そのため《智恵子抄》のような作品の演奏は、長い時間をかけて、細かく丁寧に日本語と音楽の扱い方を検討する必要がある。

考察が長くなったが、〈あどけない話〉のスラーの使用箇所に戻ると、光太郎が意図しなかった、智恵子の本当の空である「阿多多羅山の山の上に／毎日出てゐる青い空」のスラーは、これが非常に重要で、「どうしてもここを大切に歌ってもらわなければならない」という、歌唱パートにスラーを書かない別宮の強い願いの現れであろう。第2章第3節第5項でも述べたが、当時の光太郎には理解し得なかった、智恵子の言う「ほんとの空が無い」場所で智恵子は健康に過ごせない、ということを暗示するかのように、別宮はこの部分にスラーを書き、そして、本節の〔休符について①〕で述べた、34～36小節の「あどけないそらはなしで“…”ある」の部分では、「それは本当にただのあどけない話なのか？」という含みを持たせて終わっている。そして、次の〈人生遠視〉で智恵子の狂気が始まる。

²⁷⁹ 別宮『音楽に魅せられて 作曲生活40年』、181、182頁。

第6節 VI 〈人生遠視〉

(1) 音楽の分析・演奏法について

g-moll、4/4、23小節で構成されている。拍子は歌詞の流れに合わせて適宜変更され、自然な言葉の流れを音楽にする配慮がなされている。発想記号は、*Andante Risoluto*（決然と）で、この歌曲集で一番短い見開き1ページの曲である。

*ff*の轟くようなモチーフの後、2拍目に刺すような16分音符と、アクセントの付いた2分音符が鳴らされる。(譜例6-1)

「鳥がたつ」という部分から、鳥を刺激する智恵子の姿が窺える。鳥がただならぬ危険を察知して、2小節目1拍のような音をたてて一斉に飛び立ったのであろう。*parl.*と*f*の指示で「あしもとから」と歌唱した後、2小節目1拍目はピアノで鳥が一斉に飛び立つかのような増音程の不気味な響きの合いの手が入り、「とりがたつ」と歌唱する。「とりが」と「たつ」は、単語ごとに連鉤で括られる配慮がなされている。「とり」は5度の跳躍により強調され、「たつ」は2拍目裏で連鉤を分けられているため、強く発音することが求められている。また、「た」は[t]を立てて、[a]は充実させる。「つ」は無声化しやすいため、[u]を意識的に発音することが必要である。この部分のピアノには動きがなく、レチタティーヴォのような要素を含んでいる。*parl.*という指示からもセリフを語るように、しっかりと言葉を立て歌唱する部分である。このような部分では、日本語の音素を意識することが大切で、音を奏でることができるのは子音ではなく母音であることを意識する。*parl.*であっても、基本的には音素を生かして、母音を響かせながら歌唱することを忘れてはならない。ここでも、母音と母音をつなげて、声を豊かに響かせることが必要であろう。

3、4小節は、飛び立った鳥が空で入り乱れて滑空しているような表現で、視覚的にも譜面からそれらが見える。

譜例 6-1 〈人生遠視〉 1～4 小節

1 Andante Risoluto (♩ = 60) *parl. f*

A あしもとから B とりがたつ

ff

6

8va Bassa

3

8va Bassa

5、6小節の「じぶんのつまがきょうきする」という歌詞から、足もとから鳥が飛び立った理由がわかる。(譜例 6-2) 連鉤が括られていることで、語頭である「“じ”ぶんの」と“つ”まが」が強調される。また、「つーま」、「きょうーき」は、5度の跳躍があり、その強烈な様を誇張している。狂気は2音節であるが、別宮は16分音符に1文字をあてて、3拍の日本語で捉えている。ここでは音価よりも言葉のスピードを優先して「キョーキ」という発音が必要であろう。語尾の「き」は[i]母音をしっかりと入れて、有声音にすることで、言葉がもつ強さを歌唱で表現することができる。また、1、2小節に続きこの部分もピアノに動きがなく、レチタティーヴォに近い部分である。セリフの要素を入れながら歌唱することができるだろう。

7小節からはピアノで不穏で冷たい風が吹くようなモチーフ（これを「失意のモチーフ」とする）が鳴らされる。このモチーフは、智恵子に対して何もできず、ただ傍観することしかできない光太郎の様子が窺える。このモチーフに関しては本節（2）で詳しく扱う。

10 小節からの、「じぶんのきものが」までは *cant.* すなわち別宮の言う感情的な表現、「ぼろになる」の *parl.* はすなわち感情がそぎ落とされた表現である。ここでも日本語が鮮明に

音型化されており、「ぼろになる」ではセリフのような表現ができ、*cant.*から大きく変化させることで、歌詞にアクセントが付く。この部分も7小節からの「失意のモチーフ」は続いており、12小節からはピアノの左手が次第に低くなり、光太郎が深く落胆していく様子が描かれている。

譜例 6-2 〈人生遠視〉 5～9小節（1）

5 *mf*
じぶんのつまが きょうきする
ff
p
8va Bassa

15小節からは、再びレチタティーヴォ的な部分で、17小節からは *cant.* になり、いわゆる「歌」へと移行している。

18小節の「て“っ”ぼう」の促音であるが、ここでは休符でなく4分音符が当てられている。単語の意味を踏まえ、「てっ」は [t] を固めに発音し、「ぼう」の「う」は発音せず「テッポー」という発音する。また、拍子が5/8であるため、間延びすることを避けながら急きこむように歌唱すると自然になるだろう。

19小節からの「ながすぎる」はこの曲で唯一、*cantabile* の意識で歌唱できる部分である。これは光太郎の叫びであり、智恵子に対する届かぬ悲痛の想いであろう。

21小節からの後奏は3、4小節と同じく、飛び立った鳥が空で入り乱れて滑空する様子であり、心のざわつきを表現しているのであろうか。最後は *fff* で、鉄砲で撃たれるようなG音のオクターヴでこの曲を閉めている。

（2）考察・まとめ

5行の詩からなる、この歌曲集の中で一番短い曲である。この作風は、《淡彩抄》の〈燈〉を想起するものがあり、《智恵子抄》という歌曲集の中にあることで連作歌曲としてのアク

セントとなる曲であった。この曲では主に別宮が歌唱で求めている〔レチタティーヴォについて〕、特徴的な〔モチーフについて〕焦点を当てた。

〔レチタティーヴォについて〕

この曲は、音符が付いた歌ではあるものの、実際に歌唱すると、歌という要素はあまり感じられず、終始、語りもしくはレチタティーヴォのような感覚で、最後の 19、20 小節のみが、歌と感じられる部分であった。そして、これまで別宮が *parl.* として指示してきたものとは若干意味合いが異なり、*recitativo*（レチタティーヴォ）の要素を多く含んでいるように感じる。

別宮の作品で *recitativo* の表記は、〈さくら横ちょう〉とセットになっている、歌曲集《二つのロンデル》の〈風と雨〉にある。この曲では、*parlando* の指示もあることから、比較しやすい。この曲の *parlando* はピアノに動きがあるが、*recitativo* は和音を鳴らして保続させている。〈人生遠視〉の *parl.* と表記されている部分も、和音を鳴らして保続させているため *recitativo* の意識があると言って良いだろう。

譜例 6-3 〈風と雨〉 *parlando* 箇所 25～29 小節

25

parlando

ひばちに
Hi - ba - chi ni

mf *simile*

譜例 6-4 〈風と雨〉 Recitativo 箇所 49～54 小節

49 Andante *mp* **recitativo**

う え と さ む さ の て い た ら く
U - e to sa - mu - sa no tē - ta - ra - ku

p 3

〔失意のモチーフについて①〕

〈人生遠視〉では「失意のモチーフ」が要所で奏でられていた。(譜例 4-2) 1 曲目の〈人に〉では、「いやなんですのモチーフ」が歌唱とピアノにより奏でられ、音楽の骨組みとなり歌曲を形成していた。〈深夜の雪〉ではピアノが「雪のモチーフ」と「二人を表すモチーフ」を延々と奏で、終盤ではそれらのモチーフが歌唱旋律と逆転し、いつしか曲の核を担っていた。〈人生遠視〉の「失意のモチーフ」は、これまでのモチーフの使用方法与異なり、ライトモチーフ²⁸⁰に似た性質で、特定の何かを暗示する際に使用され、〈人に〉のように歌われるわけでも、〈深夜の雪〉のように延々と繰り返されるわけでもない。「失意のモチーフ」は、光太郎にはどうすることもできない、ただ智恵子を傍観することしかできないシーンで使用され、それはまるで冷たい風が吹くような、ため息のような、涙が流れ落ちるような旋律である。

このモチーフは、8 曲目の〈山麓の二人〉でも使用され、伴奏で使用されていることから、「声楽パートだけでは、音楽の背骨を構成することができないから、それを裏打ちする管弦楽で音楽の形を作る。」²⁸¹という別宮の言葉が当てはまる。

²⁸⁰ 指導動機 (Leitmotiv) オークストラは舞台上の出来事の心理的背景を明らかにし、それを指導動機之力を借りて意識させる。『図解音楽辞典』東京：白水社、1989 年、419 頁。

²⁸¹ 別宮『音楽に魅せられて 作曲生活 40 年』、182 頁。

また、この気づきについては、核心に迫る別宮の言葉も見つける事ができた。別宮は、「劇的な叙唱を音楽的に支えるのが管弦楽で、旋律線はそこに託されることが多くなりますが、それに構成感を与える為には、ワグネル流の指導動機^マを活用することにしました。」という言葉を残している²⁸²。この引用は、《有間皇子》についての解説に用いたものであるが、《智恵子抄》の作曲について、「オペラ作曲の経験を経て、なんとか出来るのではないかと思うにいたった」としていることから²⁸³、これらは《智恵子抄》にも十分に応用されていると考える。[ピアノの役割について]は本章2節の(2)で述べた。また、ライトモチーフは8曲目の〈山麓の二人〉でも使用される。

第7節 VII 〈千鳥と遊ぶ智恵子〉

(1) 音楽の分析・演奏法について

3/4、As-Dur (f-moll)、Moderato (♩=52) の63小節からなる。本楽曲も拍子は、歌詞に応じて随時変化している。音楽は、【A】1～22小節、【B】23～38小節、【C】39～63小節の3部分で構成されている。

【A】1～22小節

この歌曲集で唯一、前奏がアウフタクトで始まっている。調号は♭4つで、終止和音がAs-DurであるためAs-Durとしたが、響きとしてはf-mollを感じる音楽である。As-Durの6度の和音ではじまる冒頭から、智恵子に対する陰りを強く感じ、やるせなさが滲みでたアンニュイな世界観が現れている。(譜例7-1)

²⁸² 別宮『遙か、一筋の途を』、240頁。

²⁸³ 別宮『音楽に魅せられて 作曲生活40年』、184頁。

譜例 7-1 〈千鳥と遊ぶ智恵子〉 1～6 小節

Moderato (♩ = 52) cant. *mf*

1 ひとつこひとりいない

4 くじゅうくりのすなはまの - すな に すわ っ て

2小節からの歌唱は休符から始まる。別宮は「日本の民謡にはほとんど弱起のものが無い。いつも第一拍か、または少し遅れて旋律が起こる。したがって緊張はそこで初めて起こるのである」としていることから²⁸⁴、この曲でもこれに共通しており、緊張の高まりによって歌唱が始まっている。「ひ“とっ”こ」は、促音でありながら、付点4分音符という長い音符で書かれているため、朗読から得られる言葉のリズムを見つける必要があるだろう。

3小節のピアノは、左右で上下に開いていく。右手は16分音符と5連符、左手は3連符である。この交わりあわないリズムは、智恵子の精神の乖離を表しているのであろう。また、右手は、千鳥がパタパタと砂浜をかけていくようにも感じられる。歌詞は、連鉤で単語ごとに括られている。3拍目には休符によって、砂浜に誰もいない空虚感を表すとともに、それは智恵子の世界でもあろう。

²⁸⁴ 別宮『音楽に魅せられて 作曲生活 40年』、299頁。

4小節では、「く・じゅ・う」が3拍で書かれているが、「く・じゅう」は2音節でとらえ、8分音符の「う」は軽く発音する。

5小節目の「すなはまの」は、語尾が伸ばされているため、次の言葉に向かった意識が求められている。

8小節の「とも “だちが”」に3連符が使われるが、ここでの智恵子の友達人間ではなく鳥であるため、ピアノの8分音符とは交じり合わないリズムになっている。しかし、クレッシェンドが書かれ、どこかポジティブな印象である。智恵子と千鳥を見る光太郎は、どこか既に達観しているように感じる。また、前曲の〈人生遠視〉の冒頭の「足もとから鳥がたつ」という部分では、智恵子を恐れる鳥の様子があったが、ここでは鳥が智恵子を受け入れたかのように、一緒に戯れており、どこか幻想的な世界を感じる。

10小節の3拍目の裏の8分休符により一瞬音がなくなり、11小節からは智恵子と呼ぶ千鳥の鳴き声の歌唱が始まる。この部分の千鳥の鳴き声「ちい」は、原詩では5回繰り返されるが、曲では4回である。〈深夜の雪〉同様に作曲者の意図が感じられるため、楽譜通りに歌唱することとする。また、ここは *Parl.*の指示による千鳥の声なので、無機質に歌唱するべきであろう。

13小節からは *cant.*に戻る。14小節では、歌唱が5連符を用いながら軽やかに千鳥の様子を歌い、それを追い越すようにピアノが千鳥の足取りを表現している。2拍目の「あしあとを」の部分であるが、別宮はこの歌曲集で *parl.*の時に5連符を使用してきたが、ここでは、*cant.*で5連符を使用している、特徴的な部分である。これは、人間ではなく千鳥の様子を表現しているためであろうか。

15小節では、*f*になり、「ちどりが」、「ちえこに」、「よってくる」というブロックで段階的に音域を高くして、感情の高まりを表現している。

17小節は *parl.*で、ぶつぶつと一人でしゃべる智恵子様子の描写があり、19小節では *cant.*で感情の入った、「りょうてをあげてよびかえす」が歌唱される。

21小節は再び *parl.*で智恵子の千鳥の鳴きまねである。この部分は11小節とは異なり、鳥ではない人間の生々しい声で歌うべきなのかもしれない。

【B】23～38 小節

発想記号が *Andante* (♩=46) に変わる。ピアノが6連符を慌ただしく奏で、光太郎のいる人間の世界とは異なる智恵子の世界が表現されている。短音階が混ざった *c-moll* の響きにより、非常に切なく始まる。歌唱は *cant.* で *dolce* での表現が求められている。【A】との違いという点では、光太郎が智恵子を見ている感情が異なっているように感じ、それが音楽に変化として表れている。24 小節、26 小節、28 小節、30 小節のそれぞれの語尾には2分音符が使用され、語尾の音を切らずに伸ばすことで、次のフレーズへの勢いと音楽の密度を保っている。

27 小節の「ちえこ」は、光太郎が最も大切にしている人であるため、印象的に歌唱したい。語頭の [c] をしっかり鳴らして [i] 母音を充実させる。G 音という高い音であるため息を流して母音を充実させることが必要であろう。

29 小節の歌詞と縦書きの詩は「ばらばら」となっているが、詩集では「ばらばら」と表記されているものもある。別宮の手元にあったという昭和 16 年発行、同 18 年の第 9 刷²⁸⁵と同じ刷は確認できていないものの、初出である龍星閣の昭和 16 年 8 月 15 日印刷、昭和 16 年 8 月 20 日発行分と、別宮の持っていた次の刷である、昭和 18 年の第 10 刷は、「ばらばら」となっていることから、現段階でこの部分は「ばらばら」と歌唱することとする。しかし、昭和 26 年印刷、昭和 27 年の第 5 刷などでは「ばらばら」となっているため、作曲者の見ていた版、刷と同じものが確認できれば、それに従いたい。

31、32 小節の「むれたつ」と「ちどりが」は高音であるため、歌唱テクニックは音素を意識して、イタリア語を歌唱するときのような母音の充実を図る必要がある。「mU-rE-tA-tsU」、「CI-dO-ri-nga」のような発音で、ハイフン部分はそれぞれクレッシェンドさせながら発音する必要があるだろう。

35 小節は *parl.* で、再び千鳥が智恵子を呼ぶ。11、12 小節同様に本来 5 回「ちい」が歌われるところであるが、楽譜では 4 回である。この部分も楽譜通りに歌唱する。

37 小節は、ピアノが「ちい」を模倣している。

【C】39～63 小節

ここからは再び *Moderato* になる。【A】、【B】では光太郎が客観的に智恵子を見ている様子であったのに対して、ここでは光太郎の感情が語られている。(譜例 7-2)

²⁸⁵ 永田峰雄《智恵子抄・詩人の恋》、2003 年。

39～44 小節までのピアノのメロディは、【A】の2～7小節の「人つ子ひとり居ない九十九里の砂浜の／砂にすわつて智恵子は遊ぶ。」の部分で使用されたもので、この歌詞と45小節の「うしろ姿がぼつんと見える。」という歌詞はつなげることができる。このことから、別宮には冒頭から、既に一人の世界で遊んでいる智恵子の後姿が見えていたのかもしれない。

譜例 7-2 〈千鳥と遊ぶ智恵子〉 38～45 小節

38 *Moderato* *mp* *parl.*
にんげんしょうばいさらりと

41 *mf* *cant.*
やめて もう てん

43 *mf*
ねん の む ころ へ いってしまっ た ち え こ の う し ろ す が た が

40 小節からの歌唱は *mp* で、*parl.* は 42 小節の *mf* の「もう」まで持続している。語りであるが、セリフのように歌唱することが求められているのであろう。この部分での「もう」は、息を吐き捨てるような、無念さが現れている。3 拍目以降の「てんねん」からは *cant.* で、感情が高まっていく。

44 小節は「い “っ” て」と「しま “っ” た」の促音の歌唱は、テクニク的に難しいため、後の子音と母音にしっかりと息を流して、母音を充実させながら歌唱すると良いだろう。

45 小節からは伴奏が動きを止めることで、二人が存在している時間が止まる。歌唱は 44 小節までのエネルギーを感じつつ、自由なアゴーギクで言葉を発することができる。

46 小節の「ぽつん」は一人で勝手に天然の向こうに行ってしまった智恵子を見つめている。ここに *parl.* の指示はないが、「ぽつん」はセリフとして発して、「と」の前には〈あどけない話〉の 5 小節のような扱いで休符を意識して歌唱すると、言葉がより印象的に響くだろう。

48 小節の「にちょう」は、3 つの音符に当てられているが、2 音節で「に・ちょう」と捉える必要があるだろう。

50 小節からは *parl.* と *cant.* が交互に書かれることで、それぞれの言葉が印象的に、強調して語られる。(譜例 7-3)

53 小節の Es 音で「ら」の 2 分音符のあと、54 小節で 1 オクターヴ以上下がって、*parl.* と *p* で語られる「わたしは」は、落胆して取り残された光太郎の様子が表れている。ここは *parl.* というよりセリフとして扱い、前のフレーズとのコントラストをしっかりとつけて歌唱することが必要であろう。絶妙なタイミングでの *parl.* は、歌曲でありながら劇音楽のような効果を持たせている。

54 小節 2 拍目からは *cant.* とデクレシェンド、55 小節は *pp* と、次第に音が弱くなっていくが、テノールがホールで歌唱することを考えると、音も低くなるため弱くしすぎずに、芯のある声での歌唱が必要である。

55 小節の「いつま “で” も」では、2 拍目でピアノにはタイにより動きがないため、フェルマータして時間の長さを表現したい。57 小節も同様の扱いをする。

58 小節以降は音が低いため言葉を立てて発音する事が必要である。

59 小節からは歌い手も、呆然と立ち尽くした表情で歌唱すると良いだろう。

譜例 7-3 〈千鳥と遊ぶ智恵子〉 50～55 小節

50 *mf parl.* *cant.*
 ぼうふうりんのゆうひのなかで まつのかふんをあび

53 *p parl.* *cant.* *pp*
 な が ら わ た し は い つ ま で も

(2) 考察・まとめ

この曲の調は As-Dur と f-moll の要素が含まれており、メランコリックな音楽は、我々が生きる場所から、別の世界へ行ってしまった智恵子を表しているように感じる。また、《智恵子抄》の中で唯一、前奏がアウフタクトで始まる曲である。前奏がアウフタクトで始まるのは、別宮の 10 の歌曲集、全 49 曲のうち、4 つの歌曲集、6 曲のみで、歌唱がアウフタクトで始まる曲より稀であった。そして、これらは一貫して、最終小節または、拍が変更される小節で、拍を合わせることが行われていなかった。歌唱のアウフタクトについては、本章第 3 節を参照されたい。

以上に加え、この曲では以下で、繊細で美しい [メロディについて]、音楽の重要なシーンで用いられる [cant. と parl. について②] 焦点を当てた。

[メロディについて]

《智恵子抄》の〈あどけない話〉や〈千鳥と遊ぶ智恵子〉はメロディ先行で作曲されている印象を受ける。それは、この曲が持つ旋律美からかもしれないが、楽譜をなぞるだけで非常に繊細で美しい音楽だからである。別宮は、ベートーヴェンの「心から出て心へ」という言葉をモットーにしており²⁸⁶、また、創作の原動力は、

「自分の歌」を歌いたいという衝動であるという考えに加え、「こどもの頃は唄うのが好きで、それも或時期からは、既成の歌でなく、いわば出まかせの鼻唄をうなる癖が出来て、母親に、みっともないからやめなさいと言われたものだが、高校の時には親友から「唄うロマンティスト」という綽名を頂戴したこともある。

としている²⁸⁷。また、野口剛夫『私の音と言葉 音楽を生きるということ』には²⁸⁸、別宮について、「生涯を通じて範とした作曲家はベートーヴェンだった。別宮氏が自分はパリでもその音楽の影響を受けまいと内心はバリアーを張っていたのだ。」と記録しており、さらに、

かつて物理学を修めた、大変に知性的な人でありながら、音楽になればあくまで自分の感性を信じているのである。その態度は別宮氏が生来持っていたものだと思うが、日本での師である池内友次郎やパリで教えを受けたミヨーやメシアンにも同じものを感じていたようであった。「音楽に古い新しいはなく、あるのはよい音楽と悪い音楽だけだ」というミヨーの言葉がことさら好きであるようだった。

とあることから²⁸⁹、別宮の音楽の根底には常に「心」というものが存在していることがわかる。そして、パリで学んだことを活かすのであれば、《智恵子抄》にもっとフランスの音楽を感じてよいはずであるが、別宮の師である池内の影響であろうか、むしろ留学前の《淡彩抄》の方がフランス的な音楽を強く感じる。また、物理を専攻した人物であるなら、物理

²⁸⁶ 別宮『音楽の不思議』、240 頁。

²⁸⁷ 別宮『音楽の不思議』、66 頁。

²⁸⁸ 野口『私の音と言葉 音楽を生きるということ』、2015 年。

²⁸⁹ 野口『私の音と言葉 音楽を生きるということ』、259 頁。

学を生かした実験的な音楽であっても良いはずだが、〈千鳥と遊ぶ智恵子〉からは一切そのようなものは感じず、人の心を強く感じるのである。このようなことから、この曲は、頭で作曲するというような実験的、もしくは他者からの影響でなく、別宮が良しとする、彼が潜在的に持っている音楽であり、別宮の心に響いた光太郎の詩を音楽にして表出しているのであろう。

[cant. と parl. について②]

この曲の、【C】 39～63 小節からは特に、cant.の合間に parl.が絶妙なタイミングで書かれていた。54 小節の「わたしは」は、音が低いことを利用してセリフとして歌唱すると、音楽の中でその効果が倍増するであろう。

これらの cant. と parl.交互の使用による言葉のグラデーションは、言葉を印象的に飾る効果が顕著で、歌詞と相まって聴き手の琴線に触れる。これらについては〈深夜の雪〉との用法と近い部分があるため、本章第 2 節を参照されたい。また、このことについては本章第 9 節〈レモン哀歌〉でも改めて言及したい。さらに、前述の cant. と parl.に付随する形で使用される休符の使用も相まって効果を倍増させていた。この件については本章第 5 節及び第 10 節を参照されたい。

第 8 節 VIII 〈山麓の二人〉

(1) 音楽の分析・演奏法について

fis-moll、4/4、Moderato (♩≒52)、64 小節からなる。この曲は【A】 1～13 小節、【B】 14～24 小節、【C】 25～38 小節、【D】 39～52 小節、【E】 53～64 小節の 5 部で構成されている。

【A】 1～13 小節

1 小節目から、〈人生遠視〉で用いられた「失意のモチーフ」が使用されている。オクターヴで、ため息のように下降するこのモチーフは非常に印象的で、この曲全体を通して用いられる。(譜例 8-1、8-2) なお、「失意のモチーフについて」は本章 6 節でも述べた。

譜例 8-1 〈人生遠視〉 5～9小節（2）

5 *mf*
じぶんのつまが きょうぎする
ff
p
8va Bassa

譜例 8-2 〈山麓の二人〉 1～3小節

1 **Moderato** (♩ = 52)
parl. f
ふ た つ に さ け て か た む く ぼ ん だ い さ ん の う ら や ま は け
cant. ff
f
3

歌唱は *parl.* で *f*、さらにアクセントがつけられている。裏磐梯山の特徴である、二つに裂けて傾く様子と、光太郎と智恵子の乖離、さらに光太郎の心が裂ける様子を強調するという意味のアクセントであろう。「“ふ” たつに」は通常 [u] 母音が無声化するが、アクセントがあることと、語頭でもあるため、若干不自然にはなるが母音をしっかりと発音することが必要である。この曲でも単語ごとに連鉤を括っており、2小節目の「“ば” んだいさんの」は、前の音から同じ音が続いているため、意識的に破裂音 [b] を発音しなければならない。

4小節目のアウトタクトは *cant.* と *ff* である。無声化しやすい「し」や「つ」にはテヌーラがつけられて、丁寧に歌唱することが求められているため、有声で母音を充実させながら歌唱する。（譜例 8-3）

6小節の「そら」にはスラーがつけられている。スラーの使用については、本章5節を参考にされたい。

譜例 8-3 〈山麓の二人〉 4～7小節

わ し く は ち が つ の す じ ょ う の そ ら に め を み は り

8小節からは伴奏が変化している。

12小節の「ひとをうずめる」の部分では、前のフレーズから1オクターヴ下げることで、歌詞の意味を音程で表している。また1拍目にはアクセントが付けられ、「人」つまり、智恵子を飲み込んでしまうという表現を強調している。*rit.*は音楽的な表現に加え、低い音域を歌うための配慮でもあろう。(譜例 8-4)

【B】14～24小節

14、15小節は、ピアノが奏でる「失意のモチーフ」がカノンになっており、ライトモチーフのように光太郎の心境を表している。歌唱は *parl.* であるが、細かい音価ではなく、8分音符と3連符で歌われ、冷静な言葉の流れがある。18、19小節のピアノも14、15小節と同じである。

20小節のアウトタクトからは *cant.* で *ff* さらにクレッシェンドが付けられている。ピアノはその異常な様を表すように半音で進行する3連符が鳴らされる。「なきやまぬ」と、4曲目〈晚餐〉「ふきつのる」は似た音型が使用されている(譜例 8-5、8-6)。また「やまぬ」にも〈晚餐〉の32小節以降の「つのる」で使用された、異様な雰囲気表現する2拍3連が使用されている。同音での歌唱であるため、各子音と母音を立ててそれぞれの音はテヌート

しながら歌唱し、21 小節の「どうじょ」は [d] をしっかりと発音し、[o] 母音を膨らませながら歌唱すると良いだろう。

譜例 8-4 〈山麓の二人〉 12～21 小節

12 *p rit.* *mp parl.*
ひとをうずめ る な か ば くる える

16 *rit.* *a tempo* *p* *mf*
つまは くさをしいて ざし わ た くしのてにおもくも

19 *cant. ff*
た れ て な き や ま ぬ どう じ ょ の よ う に

譜例 8-5 〈山麓の二人〉 19～21 小節

19

cant.

た れ て な き や ま ぬ ど う じ ょ の よ う に

mf

譜例 8-6 〈晚餐〉 25～33 小節

25 **Allegro moderato** *cant.* →

ばん さん

29

き - - つ の る あ ら し は

simile

mp *mf*

22 小節からの「どうこくする」は、声を出して泣くという単語の意味に反して、低い音で *p* と *parl.* で歌われることにより、そのような智恵子に対して光太郎にはどうすることもできない落胆を表現しているのであろう。

【C】 25～38 小節

25 小節、智恵子が発する「わたしもうちきだめになる」という、狂気の合間に出てくる、正常な智恵子の悲痛の叫びである。36 小節でも同じフレーズが繰り返されるためその部分との対比として、歌唱には *pp* で *cant.* がつけられている。ここでは弱々しい智恵子の発言として表現したい。ピアノは重厚な和音で、ソプラノが歌唱と同じ旋律をなぞっていることで、鮮明に歌詞が浮き上がっている。26 小節の「だめになる」の部分は、「もうじき」から音程の変化がないため、「だ」をしっかりと立てなければ音が埋もれてしまうだろう。

27、28 小節、29、30 小節から再び「失意のモチーフ」がピアノで奏でられ、さらに 31 小節からはモチーフが展開されている。(譜例 8-7)

29 小節の連鉤の括り方は確実に「の」という助詞を意識した手法である。

31 小節からの連鉤の括り方にも特徴があり、2、3 拍目に「のがれる」、4 拍目に「みち」となっている。32 小節「たましい」では、*ff* とともに語頭に跳躍を伴い、アクセントにより言葉を強調している。この曲は全体的に間延びしやすい部分が多いが、このような歌詞に対する配慮によってそれらを回避しようとしているように感じる。

譜例 8-7 〈山麓の二人〉 27～33 小節

27
いしきをおそう しゅくめいの おににさらわれて

31
のがれる みちなぎたましい とのべつり そのふかこうのよかん

34 小節は *f* で *parl.* になる。この部分でも言葉を音型化し、大きい起伏をつけることで言葉を強調している。低い音であるが、起伏の激しい音型により、無理に声を強く出さずにこれを表現できる。

36 小節では 25 小節と同じフレーズが使用されているが、2 度高くなっており、さらにクレッシェンドを伴い、「だめになる」では *mf* になり危機迫る緊張感が増し、ここでようやく慟哭という歌詞の意味を音楽が直接表現する。

【D】 39～52 小節

ここからピアノの音型が変わる。*P* と *dolce* で歌唱させることで、冷たく吹き寄せる山風のような旋律が描かれる。8 分音符が基本になっているため、29 小節のように、言葉をわかりやすく連鎖で括るべきところであるが、そのような配慮はされていない。ここはピアノの奏でる音楽が常に流れていることから、歌詞より音楽の流れを優先しているのであろう。

42 小節からは何もすることができない光太郎を表す部分で、*cant.* の合間に *parl.* があることでフレーズが強調されている。

43 小節は *poco rall.* で智恵子がズームアップされる。

45 小節からは「失意のモチーフ」が繰り返し鳴らされるとともに光太郎の血の気が引いていく様子を描いている。

46 小節は *mf* で *parl.* である。ここは〈人生遠視〉のレチタティーヴォに近い扱いである。これについては本章の第6節を参照されたい。

49 小節では「ふりかえって」の後、1 拍目と拍目の間にカンマがあり、「わたくしにすぎる」となる。これまでのカンマは、〈人に〉の 16 小節目や、〈深夜の雪〉の 67 小節目などで音楽の切り替えのために用いられてきたが、ここでは違う用法で使用されている。言葉を区切るとともに、カンマのあとは音の跳躍により「わたくしにすぎる」という、その様が劇的に表現されており、特にセリフのような *cant.* で歌唱することが求められている。

50 小節では *ff* で、既に感情も高まった *cant.* の域であるが、表記は *parl.* のままである。この部分は、劇的に歌唱したいため音程の跳躍が大きい。前に進む要素を持ち、勢いをもって歌唱することが必要である。「つまを」に付けられたテヌートは、同時にアクセントとしてもとらえて、悲劇的に「妻」を発音したい。この部分は、詩の5行目の「半ば狂へる妻」という表現にも掛かっている部分である。

52 小節の頭で 16 分休符が一瞬入ることで、音楽がピリッと締まる。「いまはよにない」も大きな起伏により言葉を明瞭にするという別宮の技術が光る部分である。2 拍目のデクレッシェンドの後にある 8 分休符につけられたフェルマータは、53 小節のアウトタクトから始まる【E】のための音楽の切り替え部分となっているため、十分に時間を置きたい。

【E】53～64 小節

cant. にクレッシェンドが伴い、一気に感情のこもった「わたくしのころは」を歌唱し、それをさらに強調するように 54 小節では「このとき」で 1 拍のみ *parl.* になっている。そして再び 55 小節から *cant.* になり、言葉のグラデーションが明確に行われている。

56 小節からのピアノには〈人生遠視〉で使われていた、音型やリズムが使用され、智恵子が狂気しはじめた当初に光太郎が受けた衝撃が再び掻き鳴らされている。

60 小節の「げきとして」は詩では本来一度しか使用されていない、別宮によって繰り返された言葉である。なお、この部分の「げき」は静まり返ったさまを表す「闐」という漢字が当てられている。1 度目は *mf* からデクレッシェンド、2 度目は *pp* で *parl.* で歌唱される。

静まり返った、「ふたりをつつむ」の部分では言葉を誇張する跳躍が旋律にあることで、強く歌唱せずとも言葉が鮮明になるよう作曲されている。

61 小節の4拍目からは *p* で *cant.*がついている。

63 小節の「な」は十分にフェルマータして、「た」は、その失意を感じながら発音する。また伸ばしている間はクレッシェンド、デクレッシェンドが必要であろう。

(2) 考察・まとめ

この曲は、第6節〈人生遠視〉で述べた「失意のモチーフ」と第5節で述べた「スラー」が特徴的であった。これらはこれまでの節で述べているが、この曲での補足としては以下である。

[失意のモチーフについて②]

〈山麓の二人〉は、〈人生遠視〉で述べた「失意のモチーフ」の使用と、〈人生遠視〉でピアノが奏でていた伴奏を想起させる部分から、この2曲は強く関係していると感じる。

この曲でも「失意のモチーフ」が多く使用され、「宿命の鬼にさらわれた」智恵子をどうすることもできない光太郎と、その心境が表されていた。

また、「失意のモチーフ」は、前半では〈人生遠視〉で使用されたモチーフを発展させたもの、28小節以後は〈人生遠視〉と同じ倚音が使用されていた。さらに、カノンでも表現され、終わりの見えない失意が重なる光太郎の心情を描写をしていた。

また、56小節からは、〈人生遠視〉で使われたピアノを想起させる音楽により、智恵子が狂気しはじめた当初に光太郎が受けた衝撃が鳴らされていた。

[スラーについて②]

[スラーについて①]で述べたが、《智恵子抄》は全曲で歌唱にスラーが使用されるのは2曲のみで、〈あどけない話〉と、〈山麓の二人〉の6小節目の「そら」の部分である。別宮が歌唱にスラーを表記して求める際には大きな意図があり、これらの「スラー」と智恵子の言う「空」はリンクしていた。

本章5節でも述べたが、光太郎は智恵子の言う「空がない」という訴えについて、身をもって感じるができなかった。〈あどけない話〉が書かれた当時の光太郎にとって、それはただの「あどけない話」であった。しかし、その「あどけない話」での二人の意識、感じ

方の違いをきっかけに、二人には見えない亀裂が入りはじめ、〈山麓の二人〉では、二人の人生と、智恵子と智恵子の魂との別離は、噴火により完全に二つに分けられ荒々しく山肌がむき出しになった、智恵子の出身地である福島を代表する「二つに裂けて傾く磐梯山の裏山」に例えられた。当時の智恵子の狂気は、荒々しい岩肌のようなのであろう。

第9節 IX 〈レモン哀歌〉

(1) 音楽の分析・演奏法について

d-moll、3/4、102小節からなる。拍子は、歌詞の拍数に合わせて3/4、4/2、4/4と変化させている。音楽は【A】1～18小節、【B】19～58小節、【C】は間奏部分で59～67小節、【D】68～102小節の4部で構成されている。テンポは、【A】はAndante maestoso (♩≒42)、【B】でModerato (♩≒50)、【D】では、Andante maestoso になっている。

【A】1～18小節

ピアノの印象的な右手の旋律に加え、左手はD音のオクターヴで、付点のリズムが18小節間繰り返される。5小節から歌唱が始まるが、13小節までは*parl.*で、この部分の主旋律はピアノであるため、歌唱はピアノの進行をよく聴きながら歌唱する必要がある。

6小節目の「あなたは」「レモンを」「まっていた」はそれぞれの単語の頭がF音、A音、D音と段階的に高くなっており、感情の高まりと危機感が増すように作曲されている。リズム通りではなく、それぞれの語頭は言葉のアゴーギクを感じながら *tenuto* するように発音するとそれぞれの言葉が聴き取りやすくなるだろう。

9小節の「しろく」は3連符で、清潔感のある死の床を象徴している。8小節からは*p*であるが、テノールには低い音であるため、音量としては*f*ほどの強さで語る必要がある。

10小節の「しのとこで」は、印象を強くするため1拍目の拍頭、すなわち音楽の強拍で言葉が強調されている。また、暗譜するまでの段階では、本章第2節の〈深夜の雪〉で行ったように、詩を漢字で併記すると、漢字で視覚的にも意味が吹き込まれ、表現をより深くするだろう。

13 小節は1 拍目から「レモン」が歌唱される。この曲における「レモン」の存在は重要であるため、6 度の跳躍で印象的な旋律になっている。また「レ」は *tenuto* して、3 連符を大いに活用しながら大切に奏でる必要がある。

14 小節からは *cant.* になる。*parl.* から変更があったすぐ後に位置するため、「あなた」は深い母音を用いて *legato* と *tenuto* で歌唱するとより効果的な表現になる。

15 小節の「きれい」の前には4 分休符があることで、聴衆を一瞬引きつけるものがある。

16 小節の「は」は子音と母音の両方をしっかりと発音し、それぞれは *tenuto* すると別宮が意図していることが表現できるであろう。「きれいな歯」という表現について、「いつでも若く、精神の若さと共に相貌の若さも著しかった」という智恵子は²⁹⁰、死の床においても、白く美しかったという矛盾に心が痛む。

17 小節は *mp* で「がりりと」という擬音語は、音が低いため *f* でしっかりと発音する。

【B】19～58 小節

Moderato (♩≒50) になり音楽が前進する。3 連符で駆け上がるピアノは、智恵子が嚙んだレモンの汁と香りが立ち上る様子が描き、その後は16 分音符と3 連符を生き生きと奏でる。

20 小節はE 音が続いているため、「いろ」では母音を深く *tenuto* し、21 小節の「こうき」は、[k] を発音した後 [o] 母音を十分の充実させながら歌唱する。

23 小節は4 分音符のB 音「すう」という2 拍の音が1 音符にあてられている。8 分音符でそれぞれ1 拍ずつ音をあてることもできるが、音節で「すう」をとらえることで「う」を言い直すことを避け、「すーてき」という具合に音の流れをなめらかにしている。

26 小節の「ぱっと」の部分は、〈あどけない話〉の5 小節目で用いられていた方法が使われている。ここまでは音楽が前に進むが、この瞬間に音楽が「ぱっと」途切れる空気感があり、音の余韻が残るように作曲されている。(譜例 9-1)

28、29 小節は1 拍目に語頭があり、「いしき」「せいじょう」という単語を出すように書かれている。「正常」は「セージョー²⁹¹」もしくは「セイジョー²⁹²」という発音であるため「い」は言いすぎないことが必要であろう。

²⁹⁰ 高村『智恵子抄』龍星閣、1941 年、125 頁。

²⁹¹ 『NHK 日本語発音アクセント新辞典』

²⁹² 『新明解日本語アクセント辞典第2 版 CD 付き』、472 頁。

30 小節は 19 小節と同様にピアノが 3 連符で駆け上がるが、19 小節より 3 度高くなり、感情が高まっている。また、31 小節は、21 小節と異なりピアノの右手と左手が 3 連符で一致しながら 7 小節間奏でること、音楽が前に進んでいく。

譜例 9-1 〈レモン哀歌〉 25～32 小節

36 小節は *parl.* になる。ここからはフレーズごとに *cant.* と *parl.* に変化がある。(譜例 9-2)

37 小節の「てをにぎる」は 3 連符で柔らかな智恵子の掌を表すとともに、ピアノとリズムが揃うことで、より印象的にしている。

38 小節からは再び *cant.* になる。死の床にいる智恵子が、光太郎の持ってきたレモンによって意識を正常にするという奇跡的な場面で、*cant.* と *parl.* を効果的に交差させることで、言葉を印象的に浮き立たせ、さらなる感動を生み出している。この作品の *parl.* は、しっかりと音符が記譜されているが、×による音符や、ミュージカルや音楽劇でソロの中にセリフが混ざる部分のような印象を受ける。

譜例 9-2 〈レモン哀歌〉 33～40 小節

33 すんだめ が かすかに わらう わたしの *parl. mf*

37 てをにぎる あなたの ちからの けんこう *cant. p*

42 小節は *f* で、2/4 になる。歌詞の語頭はすべて拍頭に合っており、言葉が強調され、音楽が強い推進力を持って進んでいく。

46 小節からの歌唱は、ピアノのソプラノとユニゾンで、*mf* からクレッシェンドがあり、感情の高まりが最高潮に達する。

50 小節からの *ff* では、〈あどけない話〉と〈千鳥と遊ぶ智恵子〉で使われるようになった「智恵子」という呼び方で、この歌曲集の歌唱の最高音である A 音で、叫ぶように感情が爆発する。この部分をより効果的に歌唱するために、子音の [c] を発音した後、[i] 母音を十分に充実させ、「ちえこ」のそれぞれの音素を *tenuto* しながら大切に歌唱する。なお、音素についての言及は本章第 1 節を参照されたい。

51 小節の「も」は前の音が Fis 音で *passaggio* であるため、それぞれの音素を十分に使用した深い母音で歌唱する必要がある。これにより声帯を柔軟に使うことで声を奏でることができ、高い音でも硬い声にならずに歌唱することが可能だろう。52 小節の「ち」も同様である。

54 小節からは伴奏が変化している。このフレーズに入る前に大きなブレスをとり、57 小節の 1 拍目まで一気に駆け抜けるように歌唱し、しっかりと *rall.* して間奏へ入りたい。

【C】 59～67 小節

この部分は間奏である。《智恵子抄》中で一番長い間奏であり、光太郎と智恵子の回想シーンでもある。メロディは 3 曲目の〈僕等〉の歌唱旋律が使用されている。〈僕等〉は婚約後の結婚宣言、世間や家族、日本の芸術に対する反骨精神をむき出しにした内容で、周囲がどうであれ二人の生き方はこれである、という主張をした詩である。二人に対する誹謗中傷があろうとも、結婚することを決意し、二人の人生を誓った詩で、人生の絶頂期であった旋律が奏でられ、ピアノの左手は流れるような 3 連符が使用され、走馬灯のように人生の回想をしている。

65 小節からは同じく〈僕等〉の伴奏パートで用いられていた音楽が使用されており、変化ながら【D】へ進む。

【D】 68～102 小節

テンポは【A】と同じ *Andante maestoso* で、ピアノも前奏で奏でられた D 音の付点のリズムが使用されている。(譜例 9-3)

70 小節からの歌唱は常に *parl.* である。感情のこもらない、語るようにという別宮の指示は、光太郎の落胆する様子を表現しており、さっきまでの智恵子の姿とは一転している。

72 小節からは休符が巧みに使用されており、言葉をぽつりぽつりと語るような効果がある。

73 小節では 3 連符が使用され、言葉に若干の自由が与えられている。ピアノも基本的には歌唱の音価に影響を与えるようなものではないため、進行は歌唱に委ねられている。

74 小節は 4 分休符が置かれ、その直後に来る「深呼吸」という言葉の溜めが表現されている。

譜例 9-3 〈レモン哀歌〉 68～75 小節

68 *Andante maestoso*

p parl.

それから ひとき

poco-----a-----poco-----cresc.--

p

8va Bassa simile

72 *mf*

むかし さんてんでしたような しんこきゅうを ひとつして

mf

mf

78 小節からの 8 分音符は、言葉の揺らぎを使用して語ることが求められている。音は跳躍しているものの、どこか感情のこもらない音程感覚である。

82 小節は A 音という最低音があり、智恵子が息を引き取る瞬間が歌われる。*parl.*の表記のままであるが、ここでは *tenuto* しながら母音を鳴らして歌唱する必要がある。

83 小節では 26、27 小節同様に促音に休符が置かれている。(譜例 9-4)

85 小節からは 4 小節の間奏が入る。ピアノにはドラマティックに心が動くようにクレッシェンド→*f*→デクレッシェンドの表記があり、浄化されるような表現がなされている。ここまでの歌詞は、昭和 13 年 10 月 4 日の死の床での智恵子との別れを振り返っていたが、89 小節からの「写真の前に挿した桜の花かげに／すずしく光るレモンを今日も置かう」の部分、光太郎が今見ている、智恵子の死から 4 か月が経った、昭和 14 年 2 月 23 日当時の様子であろう。時間の経過とともに、少しずつ智恵子の死を受け止めている光太郎の姿が窺える。〈あどけない話〉で、東京に空がないと言う智恵子の言葉にはっとして見上げた先にあった、桜若葉と、死の床で智恵子の意識を正常にさせた、智恵子が好きだったレモンを彼女の遺影の前に、今日も置こうとしているシーンである。

94、95 小節の「すずしくひかる」と 98 小節からの「おこう」は *cant.* であるため *tenuto* で歌唱する。

96、97 小節の「レモンをきょうも」は *parl.* である。この部分も、*cant.* と *parl.* の対比によって「レモン」という言葉の印象が強くなる。言葉のスピード感を意識して音価にとらわれない歌唱が必要である。

100 小節は、*d-moll* の 1 度の和音で、ピカルディの 3 度が救われるかのように印象的に鳴り響く。この音は、〈レモン哀歌〉の同主長調である *D-dur* また、1 曲目の〈人に〉の調でもある。

101 小節の、*rit.* によって鼓動が止まるかのように音楽が終止する。

〈人に〉の「いやなんです、あなたのいってしまうのが」と放った言葉は、映画の冒頭のシーンのように存在し、当初のほかの男と結婚しないでくれ、という叫びは、結婚人間商売をやめて狂気の世界へ行く智恵子を引き留める言葉でもあり、死の床にいる智恵子へ投げかけた言葉であろう。終曲が終わった後も、冒頭のプロローグで発した光太郎の叫びが頭の中で繰り返される。

譜例 9-4 〈レモン哀歌〉 80～88 小節

80

p *poco rit.*

それなり と まっ

mp *p* *pp*

84

た

p *f*

(2) 考察・まとめ

第2章3節9項でも書いたが、画家であり、紙絵作家であった智恵子の最期を色彩豊かに見送る光太郎の詩は、最後まで智恵子への愛と、芸術家である智恵子への敬意を忘れていなかった。

この曲では主に音楽的効果を倍増させていた〔休符について②〕、そして交互に用いられる〔cant.と parl.について③〕焦点を当てた。一応セクションは分けたが、この曲で「休符」、「parl.」、「cant.」は常にセットで用いられている。

〔休符について②〕

この曲でも音楽は絶妙な休符の効果が大きかった。【A】の歌唱は *parl.* で常に2拍目以降に歌唱が始まる。別宮はこの方法を、「日本の民謡にはほとんど弱起のものがない。いつも第一拍か、または少し遅れて旋律が起こる。したがって緊張はそこで初めて起こるのである」としており²⁹³、この曲では緊張が少し遅れて起こっていることになる。小節毎に休符があることで、ぽつりぽつりと、言葉を発音することが求められており、それらの効果とこの詩の背景を描写するピアノにより、じわじわと迫り来る不吉さを音楽で演出していた。

14小節からの「あなたの」と「きれいなはが」の間の4分休符が置かれる空白のタイミングは聴衆をぐっと引き込むと共に、死の床でも智恵子はきれいであることを表している。

26小節からの「ぱっと」という箇所での休符の使用では、27小節の1拍目もピアノの休符であるため、音が一瞬無くなり、音の余韻が繊細に表れていた。そして、36小節からの休符も、言葉をスムーズに発することができない、感極まっている様子を効果的に演出していた。そして、これらの休符の効果は、次で述べる *parl.* と *cant.* と密接に関係しながら、音楽を繊細で感動的に演出している。(譜例9-2 参照)

智恵子の死の瞬間について語られる70小節からは、おどろおどろしく言葉を進めていくために必要な、絶妙なタイミングで休符が使用されていた。

別宮はこれまで多くの場所で、語尾を短く切ることをしていなかったが、【D】からは語尾を伸ばすことなく短くしている。84小節の「た」は特に顕著で、智恵子の機関が止まったことを表すとともに、堪えきれない愛惜、言葉にできぬ無念、打ちひしがれて言葉にできない、崩れ落ちるような表現が求められている。

²⁹³ 別宮『音楽に魅せられて 作曲生活40年』、299頁。

[cant.と parl.について③]

36 小節からの休符の効果に加えて、交互に用いられる cant.と parl.の音楽的效果について述べなくてはならない。この小節の2拍目から parl.で歌唱される「わたしの〇てをにぎる」の部分を実際に歌唱する際に、感極まるものがある。それは、感情的になるあまり、歌にならない部分だからである。別宮はこれまでの多くの部分で、冷静な部分に parl.そして、感情が高まる部分で cant. を使用してきた。しかし、この部分はそれらと逆の用法で、冷静に言葉にできない、耐えきれない感情を parl.で表現している。既にこのフレーズまででも、詩と音楽に飲み込まれそうになる感情の瀬戸際で、コントロールが非常に難しいにもかかわらず、別宮は追い打ちをかけるように parl.で歌唱させる。それに加え、前で述べた、休符の絶妙な使用により、一息には言えない感情が込められ、一種のトランス状態に陥るような深みさえある。このコントロールの方法について、筆者はまだ答えを持ち合わせていない。演奏を重ねるにつれ、発見できる事かもしれない。

第10節 cant.と parl.についてのまとめ

別宮は、この歌曲集で、歌唱について細かな言及をせず、cant.と parl.という大雑把な指示に留めている。そのため、これらの部分で別宮が何を求めているのか、演奏を重ねて検討した。2、7、10 節の [cant.と parl.について①～③] でも検討してきたが、本章では改めて全9曲で書かれた、別宮の求める cant.と parl.の用法とその歌唱についてまとめる。

別宮の指示する cant.は、一般的な cant.と同じであると考え。声楽の基本的な歌唱方法である、イタリア語を歌唱する際の母音と母音のつながりで、横の流れを大切にした legato 唱法であろう。parl.は、その場所に応じて様々な演奏を求められる。parl.が使用される部分は、基本的に歌詞（シラブル）の多い文字数を捌きたいところなどで、多くは16分音符や連音符を使用しているが、8分音符での使用もあった。そのため、歌唱の際には、朗読することで得られる、自然な日本語の揺らぎを習得しておくことが必要不可欠である。なお、この作品の parl.の歌唱について、おおよそ共通して言えることは、感情的でない、比較的冷静な部分で使用されているということである。marcato で、口先で言葉を捌くという意識が必要であるが、“しゃべる”ということを意識すると母音が抜けることが多々あるため、母音の響きを落とさずに語るように歌唱することが大切であろう。

以下の表に、別宮が求めたであろう **parl.**の意図、または表現しているであろう内容、使用されていた部分の特徴と、演奏を重ねることで見えてきた、それらを歌唱するために行った方法と指標とした方法をまとめた。

表 3.4 parl.の用法と歌唱について

使用の意図・内容・特徴など	歌唱のための方法・指標とした方法
擬音語や人の話など	リズムや音が音価通りでない方がリアルに感じる事があるため、声に出して朗読してそれを音楽にのせることが必要である。
冷静なセリフのように扱う部分	感情を伴わない部分で使用されるため、冷静に言葉を発音し、 marcato のように歌唱する必要があるだろう。また母音の響きを保つことが大切である。
レチタティーヴォの要素を含む部分	セリフを語るように、言葉を立てて歌唱する。日本語の音素を意識すると丁寧に歌唱できる。
オブリガートのような扱い	主旋律を聴きながら歌唱し、拍を無理に合わせずに、リズムから外した歌唱の表現ができる。
能や狂言の要素を用いた部分	歌唱で能を取り入れるわけではない。歌手が歌唱で表現せずとも、音楽の流れから感じるができるため、意識してその部分を歌唱するだけでも十分にその要素が表現されるだろう。
長い詩句を捌くための cant. と parl. の交互使用	対比を図るために、 cant. では legato と tenuto の要素の強い母音唱法を基本として、 parl. では、 marcato で、リズムから外れたセリフのような口調の歌唱をするとこれらが効果的に響くであろう。
言葉にアクセントをつけるための cant. と parl. の交互使用	

なお、**parl.**にクレッシェンドを伴う部分や、ピアノの和音が厚くなる部分、音の数が増える部分などは、**parl.**から **cant.**に向かう中間であり、語りとも歌とも言い難い部分も多く存在していた。

第 1 1 節 楽譜の誤植等の指摘

演奏にあたり、龍星閣の『智恵子抄²⁹⁴』と、『歌曲集《智恵子抄》改訂新版²⁹⁵』の縦書きの詩及び歌詞部分を照らし合わせて、誤植と考えられる個所、相違点を指摘し、それらが懸念される箇所、訂正方法および処理方法を以下の表にまとめた。

なお、現時点で別宮の手元にあったという『智恵子抄』第 9 刷を確認できていない。『智恵子抄』は刷毎に多少の修正が行われており、第 9 刷に近い刷でも、A 系（第 5 刷、第 7 刷）と B 系（第 10 刷、第 11 刷）に分けることができ、第 9 刷が A 及び B 系統に該当しないことも考えられる。そのため今後、別宮が見ていた第 9 刷の確認できれば、全てはそれに従いたいと考えている。

楽譜の縦書きの詩は、原詩（龍星閣版）で使用されている旧漢字のままの部分と、そうではない部分が混在している。また、「ゐ＝い」や「ふ＝う」という歴史的仮名遣いはそのまま使用されているものの、「つ＝っ」は、全て現代仮名遣いに直されていた。また、「深夜の雪」の句読点については、A 系と楽譜の縦書きのものが「。」を使用し、B 系は「、」を使用している。しかし、その後の昭和 26 年初刷、昭和 27 年の第 5 刷では、再び「。」に変更されている。これらについて、以下では指摘しない。

表 3.5 楽譜の誤植とその処理方法

曲名	楽譜の頁、 小節番号	指摘箇所	訂正および処理方法
I 〈人に〉	7 頁、 4 小節	「あなたが」	詩集及び縦書きの詩では「あなたの」となっており、誤植であると考え、「あなたの」と歌唱する。
	9 頁、 21 小節	「まあるい」	詩集及び縦書きの詩では「まるい」となっているが、作曲者の意図が感じられるため、変更せずに歌唱する。
II 〈深夜の雪〉	11 頁、 縦書きの詩	「ほのか ^な 」	詩集及び歌詞では「ほのかに」となっており、楽譜の 6 小節との相違がある。歌唱は歌詞通りに行う。
	13 頁、 37 小節	Parl. の欠落	31 小節と 45 小節の cant. に挟まれていること、37 小節と同様の扱いである 69 小節が parl. であることに鑑み、parl. であると仮定して歌唱する。

²⁹⁴ 高村『智恵子抄』龍星閣、1941 年。（初版、第 5 刷、第 7 刷、第 10 刷、第 11 刷、1951 年：第 5 刷）

²⁹⁵ 別宮『歌曲集 智恵子抄 改訂新版』、1999 年。

	15 頁、 66 小節	「かんじょうも」	詩集及び縦書きの詩では「かんじょうをも」となっている。楽譜を書き直す必要があるため、変更せずに歌唱する。
	16 頁、 70 小節	「ぼんぼん」	詩集では「ぼんぼんぼん」となっている。永田の録音でも「ぼんぼんぼん」と歌唱しているが、経緯や意図が明確でないため、今回は変更せずに歌唱する。
III 〈僕等〉	22 頁、 50 小節	cant.の欠落	45 小節と 55 小節の parl.に挟まれていることから、ここは cant.の指示が落ちたものであると考え、cant.であると仮定して歌唱する。
IV 〈晚餐〉	24 頁、縦書き の詩・31 頁、 102 小節	「めざまして」 ²⁹⁶	詩集では「めざましめて」となっている。楽譜を書き直す必要があるため、変更せずに歌唱する。
	24 小節、 縦書きの詩の 最終行	「我等の」	詩集でこの部分はひらがなで表記されている。
VII 〈千鳥と遊ぶ 智恵子〉	38 小節、縦書 きの詩・41 頁、29 小節	「ばらばら」	詩集では「ばらばら」となっている。現時点では、別宮の手元にあった詩集の刷に近いものに従い、「ばらばら」とあると仮定して歌唱する。

²⁹⁶ この部分は、改訂前の版、1995 年、第 2 刷の 31 頁、88 小節では「めざましめて」と作曲されている。

結論

1. 全体のまとめ

第1章では別宮貞雄の生涯と作品をたどった。結婚後、健康に恵まれなかった明子に寄り添う別宮は、どこかで光太郎の描く『智恵子抄』と重なる瞬間があったであろう。また、もとより能や狂言を好む別宮であったが、明子の幼少からの趣味も謡であり、別宮の残した作品に能や狂言を題材としたものが見られることから、彼の音楽に明子の影響が感じられる。

第2章では、前章の検討を踏まえて歌曲集《智恵子抄》を概観した。《智恵子抄》の初演時に、『新しい』という形容はもっとも付し難い。」という評論が書かれた²⁹⁸。これは、《智恵子抄》が東大で物理を学んだ別宮に当時の楽壇が求める、現代音楽における実験的もしくは前衛的な音楽とは異なる印象であったからかもしれない。しかし、研究と演奏を深めていくと、畑中が書いているように「ピアノスティックな広がりの多彩なピアノ・パートにはこれまでの日本歌曲に見出せなかった発見がある」ということは確かであり²⁹⁹、歌唱パートには、別宮が30年以上の作曲経験で得た、日本語の歌詞を明瞭に聴衆に伝えるための独自の技術を踏襲した、新しい一面を持った日本歌曲であることが明らかになった。そして、その根本には、詩集『智恵子抄』が別宮に与えた感動、すなわち別宮の“心”に強く響いたものが音楽になったことで、多くの人々に感動を与えるのであろう。

楽譜は、それまでに別宮が出版していた2冊の別宮貞雄歌曲集（アンソロジー）とは異なる、単体での出版である。こだわりをみせる印象的な黒い表紙、また緒言で綴っている文章からも、《智恵子抄》が最後の特別な歌曲集であることが見てとれる。

詩については、『智恵子抄』の散文「智恵子の半生」をもとに考察した。前半の愛の詩には、国際的な往来や情報が希少だった時代に、光太郎が西洋で経験した生活や文化、思想などへの憧れと、日本、美術界、父への不満や反発などが垣間見えた。当時の一般的な思考を覆したであろう光太郎の詩は、一種の問題提起であった一方で、詩が漂わせる異国の香りは

²⁹⁸ 柿沼敏江「現代の状況を証明する〈多様式…〉の企画」『音楽芸術』東京：音楽之友社、1983年5月号。

²⁹⁹ 畑中良輔監修『日本歌曲全集 25 柴田南雄・別宮貞雄』東京：音楽之友社、1993年。

多くの読者を魅了したのであろう。「人生遠視」以後は、光太郎の内面にある繊細な部分と、人間としての本質が見えた。他人（読者）の目を意識しなくなった作風からは、光太郎が実直に智恵子と向き合い始めたことが感じられる。

『智恵子抄』は、強く激しい詩と、触れると弾けてしまうような繊細な詩が背中合わせに存在する、激動の時代を生きた芸術家夫婦の魂そのものであった。この考察を通して、詩というものの奥深さと無限に広がる解釈の面白さを実感し、別宮が『智恵子抄』の世界を余すことなく音楽に織り込んでいたことを改めて深く理解することになった。

第3章では1、2章の内容を踏まえ、実際に歌唱しながら分析と考察を行った。《智恵子抄》の作曲理論について別宮が書いた資料は少ないものの、他の作品に対して様々な文献を残している。

跳躍の激しい歌唱旋律は、オペラ《三人の女達の物語》の作曲について別宮が語った、「狂言のもつ乾いた笑いの雰囲気を出すために、高低アクセントを誇張する」という言葉を手掛かりとした³⁰⁰。この件については筆者と分野が異なるため、能楽師の武田祥照氏に伺った。別宮はオペラだけでなく《智恵子抄》においても、日本の伝統的な歌唱を西洋音楽と融合させ、平坦だと言われる日本語を明瞭で自然に聴衆に届けていた。この技術は、《智恵子抄》以上に西洋音楽に日本語の歌詞を乗せて、日本語の真髄を表現させるのであれば、もはやそれは日本の伝統的な音楽や歌唱でしか表せない域に達しているといつてよいだろう。

繊細かつダイナミックな表現をするピアノについても、別宮がオペラ作曲について述べた「声楽パートだけでは、音楽の背骨を構成することができないから、それを裏打ちする管弦楽で音楽の形を作る」という言葉が鍵となった³⁰¹。詩の内容を踏まえて曲を分析することで、ピアノは歌曲の繊細な表現と詩の背景を裏付ける管弦楽伴奏の役割を担い、ピアノでしかない『智恵子抄』の世界観を表現していることが明らかになった。これらは詩を読み込むほどに感じられ、別宮の詩の解釈の深さと、それを音で表現する作曲技術には震撼させられた。

そして、別宮が作曲時に施したような和洋を融合させる技術は歌唱時にも必要である。西洋で確立された声楽の様式を崩さないまま、自然な日本語のニュアンスを追求する歌い手の意識と工夫こそが、この作品の持つ可能性をさらなる高みに押し上げる重要な要素であ

³⁰⁰ 別宮『音楽に魅せられて 作曲生活 40 年』、296 頁。

³⁰¹ 別宮『音楽に魅せられて 作曲生活 40 年』、182 頁。

ると考える。さらに、言葉の抑揚やリズムを朗読しながら吟味することは、別宮が『智恵子抄』を読んで抱いた感動を歌唱で表現することにも繋がるのではないだろうか。

《智恵子抄》の緒言で綴っている、「シラブルの数、詩句の長さは、私の手にあまった。」という件に関しては³⁰²、cant.と parl.に連音符を伴わせて処理し、言葉を自然に音楽に乗せていた。これ以外の cant.と parl.の用途は多岐にわたっており、多角的な検討が必要であった。曲中のそれぞれの意味や用法は第3章に明記したが、結果としてこれらの意図は明解な個所とそうでない個所があり、さらに場面ごとに常に変化しているため、特定の意味や用法に収まり切れるものではなかった。

オペラの作曲を境に歌唱に対してスラーを書かなくなった別宮であるが、《智恵子抄》では7カ所にスラーを記している。これらは一般的なスラーの意味に加え、特に大切に歌唱せよという意味を含んでいる。このような歌唱に対する指示の変化は、オペラ作曲で得た技術によって事細かに書く必要がなくなったことと、初演などで携わった、真摯に練習に取り組む歌手陣に対する信頼の表れであったと考える。しかし一方で、これにより作品の解釈を難しくし、演奏の機会を狭める結果につながっているのかもしれない。

《智恵子抄》は、詩の内容と音楽が密接に関係しすぎるあまりに、歌唱時には心との闘いがあり、声のコントロールが難しい作品である。しかし、このような難解さや歌手の葛藤の先に感動的な演奏が生まれ、またともすれば一種のトランス状態に陥るような深みさえある。これについては、今後も演奏を重ね、被験者として考察を続けたい。

一冊の詩集すべてが智恵子について綴られ、さらに散文「智恵子の半生」でもその暮らしを詳しく書き記した、極めてストーリー性の強い、別宮の青春の愛読書でもあった『智恵子抄』を題材としたこと、そして別宮の30年以上の作曲経験、特にオペラ作曲で得た技術などを応用したことで、《智恵子抄》は歌曲でありながらその枠に留まらないオペラのような劇的で壮大な作品に仕上がっているのである。

筆者が初めて《智恵子抄》を聴いた時の感動と衝撃は、このような別宮の技術の数々による効果であったのだと腑に落ちた。そして、別宮が築いたこのような技術の精巧さは、《智恵子抄》を究極の日本歌曲にするとともに、日本歌曲という分野の水準を上げる大きな一翼を担っているといえるだろう。

³⁰² 別宮『歌曲集 智恵子抄 改訂新版』、3頁。

また、本研究を進める中で《智恵子抄》が内包している芸術観も見えてきた。それは結論の冒頭で述べた、「詩集『智恵子抄』が別宮に与えた感動、すなわち別宮の“心”に響いた音を紡いだ、人々の心に訴える作品」ということに回帰する部分と、cant.と parl.から見えてくるものである。

先で述べた cant.と parl.の使用意図が明らかでない個所は、別宮が詩から“何か”を感じているものの、その“何か”を言葉や記号を用いて明確に譜面に記さなかった、もしくは明記することができなかった部分である。別宮が詩集『智恵子抄』に感じた猛烈な感動は、細かすぎるほどの音符で音楽にしている反面、表現についてはその多くを cant.と parl.に集約しており、「演奏については、歌う部分と語りに近い部分とをうまく歌い分けて、変化をつけることが大切である。いちおう cant. parl.で指示しておいたが、この指定は絶対ではない。」として³⁰⁴、演奏者にその解釈を委ねている。謙虚とも思えるこの態度は、別宮が作曲するうえで至らなかった部分かもしれない。口頭伝承的な要素や模範的な演奏が潜在する日本歌曲が多くあるなかで、この作品で別宮は他の作曲家より解釈の間口を大きく開き、表現の大部分を演奏者の感性に委ねている。このような、作品の解釈や表現について指示しすぎない別宮の許容範囲の広さは、この作品のもつ可能性を大きく広げているとも考えられる。これは、別宮のモットーである「心から出て心へ」に由来する、《智恵子抄》から得た感動、すなわち“心”に響いた音楽を演奏で聴衆の心に訴えかけよという、別宮が演奏者に託した想いかもしれない。

そして、このような別宮の態度は、野口氏が彼について綴った「話の内容は大変に論理的であるのに、しゃべり方は豪快で、いくらかぶつきらぼうな印象を与えられるくらいだったが、それが実は氏のもつ叙情性と繊細さの裏返しとして表現されているということに気づくのは、ずっと後になってからである。」という部分に通ずるものがある³⁰⁵。確かに《智恵子抄》で使用された cant.と parl.は、重要であるのに「ぶつきらぼう」な印象である。それは別宮の経歴を知っているからであろうか、譜面からは一見怜悯な印象をうけるものの、作品を深く掘り下げていくと、このような印象の裏に、別宮の叙情的で繊細な音楽が浮かび上がってくるのである。別宮が30年以上作曲することを宿願として思い描いてきた歌曲集《智恵子抄》は、別宮貞雄の人生そのものなのではないだろうか。

³⁰⁴ 別宮『歌曲集 智恵子抄 改訂新版』、3頁。

³⁰⁵ 野口『私の音と言葉 音楽を生きるということ』、258頁。

歌い手である筆者は、演奏することでこの作品に光をあて、歌い継いでいくことができる。光太郎と別宮が何十年という歳月をかけて築いてきた《智恵子抄》を今後、そのたびごとに重ねて演奏し、筆者の人生が音楽に与える表現を模索、また反映させながら、《智恵子抄》の感動を多くの聴衆と共有していきたい。

2. 今後の課題と展望

今回行った考察は、別宮貞雄の歌曲集《智恵子抄》に限ったものである。《智恵子抄》以外の別宮の歌曲やオペラなどの作品を実際に演奏することや、今回は至らなかった、彼が影響を受けたベートーヴェンや、ワーグナーのオペラ、ドイツリート、フランスの作品などを様々な音楽を深く研究すること、また、別宮が残しているすべての文献を事細かに分析し、その内容を的確に理解することができれば、また違った角度から《智恵子抄》を捉えることができるであろう。音楽の分析においては、詩が音楽に与えている影響に主眼を置いたため、今後、さらに踏み込んだ作曲的な観点からの分析も必要であろう。

高村光太郎に関しては、『智恵子抄』の検討に留まり、その他多くの詩や彫刻作品などに深く触れることができなかった。美術全般について、翻訳しているロダンについて、さらに光太郎が影響を受けたフランス文学などを踏まえた考察も必要であったかもしれない。

第3章第11節で行った楽譜の誤植等の指摘は、別宮が持っていた龍星閣の『智恵子抄』第9刷と楽譜を照らし合わせることで完了するものである。今後、別宮が実際に見ていた第9刷が確認できれば、全てはそれに従いたい。

総じて、今回の研究で、音楽や歌曲というものには極めて広範な研究が必要で、それがいかに重要であるかを改めて思い知った。そして、多くの部分でそれらが至らず、書ききれないことがあったことは心残りである。

他者の残した詩と音楽のすべてを理解することは不可能である。しかし、ここで取り組んだ考察をもとに、詩人が残した作品を読み解き、作曲家が色づけして描いた音楽を筆者なりの解釈で、文字や楽譜、また目に見えない詩人と作曲家のほとばしる思いに、声と言葉を用いて命を宿していきたい。

本研究は、声楽という分野故、論文の提出で研究が完結するわけではない。今後も真摯に《智恵子抄》と向き合うことで、新たな発見があるであろう。この作品の研究を通して、改

めて日本語の美しさや奥深さを強く感じている。今後益々、日本語の妙味とその歌唱を探求していきたい。そして、ここに書き記すことができなかった、筆者の心が感じた別宮の音楽は、演奏することで体現していきたい。

来年 2022 年は別宮の生誕 100 年、そして没後 10 年という記念の年である。《智恵子抄》が様々な場所で演奏されるのであれば幸甚である。

謝辞

筆者が芸大に入学したのは 2007 年である。1 年の留年を含めた 5 年間の学部生活、そして 1 年の大学院浪人生活を経て、2013 年からの修士課程の 3 年間、2016 年からの博士課程ではコロナ禍における半期の休学を経て、上京から 14 年半という長きに亘り芸大が筆者の傍らにあった。芸大生活の最後を締めくくる本論文執筆にあたっても、実に多くの方々の力添えを頂いた。

川上洋司先生には、高校 3 年から博士 2 年までの 13 年という長い期間、声楽の基礎から音楽の厳しさに到るまで、丁寧にそして熱心にご指導いただいた。このような川上先生の存在なくして今の筆者はない。博士 3 年からは、学位取得のための指導という重責を永井和子先生が力強く背負ってくださり、日本歌曲の深さと博士として音楽の追究方法を導いてくださった。ピアノの森裕子先生は、筆者の歌や音楽を一番近くで支えてくださり、演奏を共にすることでしか見えない部分から常に鼓舞激励くださった。一人では何一つ成り立たない今回の研究は、永井先生、森先生とのレッスンと、その中での議論や展開で得たことが本論文の核となっている。このような状況にもかかわらず、毎週レッスン室で、同じ空間に響く音楽を共有して頂けたことは、とても有り難い時間であった。

副査である福島明也先生と杉本和寛先生は、修士 1 年の日本歌曲特殊研究の授業から気に留めてくださり、多くのご助言を頂いた。福島先生の思いがけない言葉やご指摘は、自身を見つめ直す貴重な機会であった。杉本先生はレッスンに同席してくださり、演奏を聴きながら、文学の視点からの貴重なご意見をくださった。塚原康子先生は、論文や研究の初歩から、冷静に筆者の考えを整理してくださり、的確かつきめ細かい指導を幾度となく繰り返してくださった。

中村健先生には、第 2 回目の博士リサイタルの審査やレッスンをしていただいた。長く日本の声楽界を牽引し、日本歌曲の大家でもある先生の経験が語る深い言葉には幾度となく心が震えた。また、同じく日本を代表するテノールであった故鈴木寛一先生は、テノールの

声と日本語の歌唱について非常に熱心に教えてくださった。亡くなる1ヶ月前、最後のレッスンでも確実なハイ C を体現してくださった先生の姿は一生をかけて追いつきたい。

音楽の分析に関しては、作曲家・ピアニストの視点から、井上貴世子さんに幾度となく相談し、助けていただいた。玉崎優人さんは2020年のコロナ禍における休校期間、緊急事態宣言中にもかかわらず、一人では不可能であったこの作品の練習を幾度となくサポートしてくださった。別宮の貴重資料に関しては、明治学院大学図書館附属遠山一行記念日本近代音楽館の皆様に多大なご協力をいただいた。

そして、別宮のご遺族である野口剛夫氏に出会えたことは非常に幸せであった。《智恵子抄》が絶版になっていることを伝えられ、再販を誓ってもらえたことは今回の研究で唯一私ができる社会貢献かもしれない。

他にもここでは言い尽くさない様々な方々のご協力により、本論文を作成することができました。この場を借りて厚く御礼申し上げます。

2021年4月30日

紀野洋孝

参考文献表

【単行本】

- 伊藤信吉『鑑賞智恵子抄』東京：角川書店、1968年。
- 大田黒元雄監修代表『世界音楽全集第31巻』東京：筑摩書房、1963年。
- 大島龍彦・大島裕子『智恵子抄の世界』東京：新典社、2004年。
- 金田一春彦『日本語 新版（上）』東京：岩波新書、1988年。
- 草野心平編『高村光太郎研究』東京：筑摩書房、1959年。
- 高村光太郎『道程』東京：抒情詩社、1915年。
- 高村光太郎『智恵子抄』東京：龍星閣、1941年。（初版：国立国会図書館デジタルコレクション、第5刷、第7刷、第10刷、第11刷、1951年：第5刷）
- 高村光太郎『智恵子抄』東京：白玉書房、1947年。
- 高村光太郎（草野心平編）『智恵子抄』東京：新潮社、1956年。
- 高村光太郎『高村光太郎全集第1巻』東京：筑摩書房、1957年。
- 高村光太郎『高村光太郎全集第2巻』東京：筑摩書房、1957年。
- 高村光太郎『高村光太郎全集第9巻』東京：筑摩書房、1957年。
- 高村光太郎『高村光太郎全集第14巻』東京：筑摩書房、1958年。
- 高村光太郎『日本の詩歌10』東京：中央公論社、1967年。
- 高村光太郎他『日本文学全集19』東京：集英社、1967年。
- 高村光太郎・高村智恵子『智恵子その愛と美』東京：二玄社、1997年。
- 高村智恵子『智恵子紙絵』東京：筑摩書房、1993年。
- 高村豊周『光太郎回想』東京：日本図書センター、2000年。
- 土肥みゆき『20世紀の作曲家たち』私家版、2006年。
- 野口剛夫『私の音と言葉 音楽を生きるということ』東京：アルファベータブックス、2015年。
- 日本現代音楽協会主催『現代の音楽展‘83』プログラム、明治学院大学図書館付属遠山一行記念日本近代音楽館所蔵。
- 別宮貞雄『音楽の不思議』東京：音楽之友社、1971年。
- 別宮貞雄『私の音楽教育観』東京：音楽之友社、1984年。

別宮貞雄『音楽に魅せられて 作曲生活 40 年』東京：音楽之友社、1995 年。

別宮貞雄『遙か、一筋の途を』東京：芸術現代社、2003 年。

別宮貞雄『ドビュッシー前奏曲第一集全曲研究』東京：芸術現代社、2005 年。

松森晶子他『日本語アクセント入門』東京：三省堂、2012 年。

【雑誌論文】

小山俊輔「高村光太郎のヴェルハーレン受容についての一考察」、『京都大学フランス語学フランス文学研究会、仏文研究』第 18 巻、1987 年、238～225 頁。

川上晃「別宮貞雄の「淡彩抄」のリズムの構造」、『群馬大学教育学部紀要. 芸術・技術・体育・生活科学編』第 47 巻、2012 年、1～15 頁。

福永勝也「紐育、倫敦、巴里における高村光太郎とその西洋観」、『京都先端科学大学、人間文化研究紀要論文』第 35 巻、2015 年 97～145 頁。

柿沼敏江「現代の状況を証明する〈多様式…〉の企画」『音楽芸術』東京：音楽之友社、1983 年 5 月号、77 頁。

【学位論文】

木川翔「歌詞における日本語のアクセント構造から見る演奏法の一考察—別宮貞雄：歌曲集《智恵子抄》を用いて—」修士論文、東京学芸大学大学院、2016 年。

紀野洋孝「瀧廉太郎の詩と旋律のかかわりについて—その革新性—」修士論文、東京藝術大学大学院、2015 年。

鈴木亜矢子「山田耕筰・別宮貞雄・團伊玖磨の日本歌曲——アクセント理論を起点とした分析的研究——」博士論文、東京音楽大学大学院、2017 年。

【辞典項目】

『図解音楽辞典』東京：白水社。1989 年、419 頁。

『百科事典マイペディア』日立システムアンドサービス、2006 年。（電子辞書）

『NHK 日本語発音アクセント新辞典』東京：NHK 放送文化研究所・編、2016 年。（アプリケーション）

金田一春彦『新明解日本語アクセント辞典第 2 版 CD 付き』三省堂：東京、2019 年。

『デジタル大辞泉』東京：小学館、1994 年。（電子辞書）

【楽譜】

〔刊本〕

- 清水脩『歌曲集 智恵子抄』東京：カワイ楽譜、1971 年。
- 仙道作三『オペラ 智恵子抄』東京：音楽之友社、1991 年。
- 田中雅明『歌曲集 智恵子抄』東京：全音楽譜出版社、1991 年。
- 畑中良輔監修『日本歌曲全集 25 柴田南雄・別宮貞雄』東京：音楽之友社、1993 年。
- 原嘉壽子『歌劇 智恵子抄（高村光太郎による）』東京：全音楽譜出版社、1987 年。
- 別宮貞雄『別宮貞雄歌曲集』東京：音楽之友社、1963 年。
- 別宮貞雄『別宮貞雄歌曲集増補』東京：音楽之友社、1996 年。
- 別宮貞雄『歌曲集 智恵子抄』東京：音楽之友社、1986 年。
- 別宮貞雄『歌曲集 智恵子抄 改訂新版』東京：音楽之友社、1999 年。
- 別宮貞雄『オペラ 三人の女達の物語』東京：音楽之友社、1986 年。
- 別宮貞雄『オペラ 有間皇子』東京：音楽之友社、1993 年。
- 別宮貞雄『男声合唱組曲 落葉松』東京：カワイ楽譜、1965 年。
- 別宮貞雄『合唱組曲 山の四季』東京：日本放送出版協会、1968 年。
- 別宮貞雄『混声合唱組曲 木と鳥のエピグラム』東京：音楽之友社、1988 年。
- 別宮貞雄『女声合唱組曲 淡彩抄』東京：音楽之友社、1992 年。

〔刊本以外〕

- 別宮貞雄『オペラ 井筒の女』東京室内歌劇場所蔵、ヴォーカルスコア、訂正用、定本、2007 年作曲。
- 別宮貞雄『音楽物語 大男の庭』明治学院大学図書館附属遠山一行記念日本近代音楽館別宮貞雄文庫所蔵、自筆譜スコアのファクシミリ、1962 年作曲。
- 別宮貞雄『朗読付きカンタータ 兵庫讃歌』明治学院大学図書館附属遠山一行記念日本近代音楽館別宮貞雄文庫所蔵、自筆譜スコアのファクシミリ、1971 年作曲。

【録音・録画資料】

- 別宮貞雄・シューマン《智恵子抄・詩人の恋》永田峰雄、アントリーシリピ、カメラータ・トウキョウ：CMCD-28026（CD）、2002 年録音、2003 年発売。

【オンライン資料】

asahi.com 朝日新聞社 (2021 年 3 月 8 日閲覧)

<https://web.archive.org/web/20120118051132/http://www.asahi.com/obituaries/update/0113/TKY201201130674.html>

一般社団法人 日本ガンマナイフ学会 HP (2021 年 3 月 8 日閲覧)

<http://www.gamma-knife.jp/>

昭和音楽大学オペラ研究所オペラ情報センターHP (2021 年 3 月 20 日閲覧)

<https://opera.tosei-showa-music.ac.jp/search/Record/PROD-01691>

昭和音楽大学オペラ研究所オペラ情報センターHP (2021 年 3 月 25 日閲覧)

<https://opera.tosei-showa-music.ac.jp/search/Record/PROD-01691>

日本音楽コンクール HP (2021 年 3 月 6 日閲覧)

<https://oncon.mainichi-classic.net/history/>

裏磐梯観光協会 HP (2021 年 2 月 17 日閲覧)

https://www.urabandai-inf.com/?page_id=24966