

# 日本の音楽劇に見る 「都」と「鄙」・「都市」と「田舎」

大阪市立大学大学院文学研究科助教授

田畑 雅英

1868年を境とする江戸時代から明治時代への移行は、まぎれもなく日本にとって最大の転換点の一つであった。明治の日本は、西洋型の近代国家となるように、あらゆる努力を傾注した。政治制度の整備や産業構造の変換といった政治経済面での西洋化はいうに及ばず、文化面においても、政府の主導によってヨーロッパ文化の移入が積極的に推し進められた。

西洋音楽の受容においても、政治主導の色彩ははっきりと現れていた。西洋音楽導入の先頭を切ったのは、軍楽隊の整備である。政府は、明治の初めからヨーロッパから軍楽吹奏楽の指導者を呼んで、軍楽隊の整備に努めた。1883年から外国人を接待するために一種の迎賓館として、東京の日比谷に鹿鳴館を開き、1884年7月頃から有名な舞踏会を開くようになるが、その伴奏は管弦楽ではなく、20人ほどの吹奏楽を軍楽隊が演奏して行っていた。

このようにして、曲がりなりにも受容が進んでいった器楽に対して、オペラの導入は必ずしも順調に進まなかった。比較的早い時期から、歌手と簡易編成の楽団による、いわゆる歌劇団がヨーロッパから何度か来日して、各地で歌劇を上演して回ったが、さほどの好

評を獲得できなかった。

その理由として、こうした歌劇団自体の歌唱・演奏レベルが決して高くなかったこともあるであろうが、さらに根本的な原因として、オペラの歌唱様式が、当時の日本人には非常に奇異で、ほとんどグロテスクに聞こえたことがあげられる。当時の記録には、上演を見た人が「まるで鶏が絞め殺されるような声で歌っている」という感想を持った例も見られる。

とりわけ声楽の場合、それぞれの民族が自己の美感に基づく独特の歌唱法を育てていることは非常に多く、それが、他の民族によって奇異なものと受け取られることは決して珍しいことではない。たとえば、日本の文楽が外国で上演されるときに、人形の動きや太棹の響きはすばらしいと感じても、太夫の語りを非常に奇妙なものと感じる人が多いのは、その一例である。

しかし、多くの知識人が西洋に渡航し、現地で実際のオペラの上演に接して帰国するようになるにつれて、状況に変化が生じてくる。彼らは、オペラの文化的重要性を認識し、日本においてもオペラを上演しなければいけない、特に日本独特のオペラ作品を創作していかなければいけないと考えるようになる。

たとえば、文学者坪内逍遙は、1904年に『新楽劇論』の中で、「将来の日本の音楽劇は西洋の直訳模倣であってはならぬ。邦楽各種の長所を集め、そのうえに剛健・活発・雄大・壮烈などの趣致を加えるためには、西洋の音楽劇を参酌し、日本の振事を本位として、国劇固有の特質を発展純化するのが正しい」と述べている。この信念に従って、坪内逍遙は自らオペラの台本を書く。まず、東儀鉄笛の作曲により、天の岩戸の伝説に基づいた『常闇』が1906年11月に上演される。

この作品が、おそらく日本の創作オペラ第一作であるが、しかし、この作品はその後ほとんど顧みられることがなく、実際には日本独自の創作オペラは、山田耕筰の『墜ちたる天女』(1912)という、天の羽衣伝説に題材をとったオペラをもって最初とするのが普通である。

これ以後、さまざまな作曲家が、日本独特のオペラを生もうと努力していくことになる。山田耕筰以降の日本の西洋音楽分野の作曲家を生年順に見てゆくと、いくつかの世代に分けることができるように思われる。

第一の世代は、1886年生まれの山田耕筰とその翌年に生まれた信時潔の二人に代表される。山田は1910年から、また信時は1920年から、いずれも数年間ベルリンに留学し、当時の音楽を直接吸収すると同時に、本格的に作曲の勉強をしている。

第二の世代は、1897年生まれの菅原明朗のころから始まって、1900年生まれの清瀬保二、1903年生まれの諸井三郎、1904年生まれの橋本國彦といった人たちが属している。この世代は、展開期とも呼べる時期で、先行世代の諸作曲家には見られない多様性が生まれてくる。

第一世代の後継としての性格がもっとも強いのは諸井三郎であろうが、やはりベルリンに留学し、厳格な形式主義者として知られる諸井も、留学以前の若年期にはモダニズムへの傾斜を示していた。

また、橋本國彦も一面で第一世代に通じる面を持ちながら、先端的なモダニストの面も併せ持ち、海外遊学の際には、ドイツ・オーストリアだけでなく、フランスやアメリカにも足をのばしている。

橋本に見られるように、留学先もドイツ一辺倒ではなくなり、菅原明朗はフランスに学んで、近代フランス音楽の影響を明確に示している。一方、清瀬保二は、留学経験をもたず、独学で民族的な音楽の方向を模索した。また、出身地で見ても、それまでのほとんどの作曲家が東京や大阪といった大都市出身であったのに対して、菅原は明石、清瀬は大分の出身である。

この第二世代の後半には、1906年生まれの池内友次郎、1907年生まれの松平頼則と平尾貴四男という、フランス音楽の影響を受けた作曲家たちが出る。彼らはいずれも東京の生まれであるが、同じ1906年には秋田出身で尖鋭な作風をもつ深井史郎、1907年には沖縄出身で琉球音楽を素材にした作品で知られる金井喜久子といった作曲家も生まれており、上

記の傾向を裏付けている。

続く第三世代の性格は、1914年生まれの小山清茂、伊福部昭、早坂文雄の三人がよく表わしている。小山は長野、早坂は仙台、そして伊福部は北海道の音更という、中央から遠い地の出身で、いずれも音楽学校には入らず、留学経験ももたず、伊福部と早坂はほぼ独学である。それぞれに独自の民族的な語法による作品を書いた。こうした点で見れば、彼らは先行する清瀬保二と相通じている。

しかし、とりわけ伊福部と早坂の作品は、個性的でありながら、それぞれきわめて高い完成度を示し、日本中央での評価よりも先に海外で受賞・評価されており、国際的評価を受けることが頻繁になる第四世代の先駆を成したと言える。

また、1916年には東京で小倉朗、柴田南雄の二人が生まれ、上記の三人とは対照的なコスモポリタニズム的姿勢で創作を行ない、これも海外で評価された。この二面が共存しているのがこの時期である。

続く第四世代は、爆発的に多くの著名な作曲家を生んだ。太平洋戦争終戦の直後から続々と活動を始めるこの世代は、1922年生まれの別宮貞雄ぐらいから、1924年生まれの團伊玖磨、1925年生まれの芥川也寸志、そしてとりわけ1929年には松村禎三、黛敏郎、間宮芳生、湯浅譲二、矢代秋雄、1930年には廣瀬量平、武満徹、諸井誠と、重要な作曲家を集中的に生んでいる。

この世代に至って急に多くの作曲家が輩出した理由は、もちろん戦争の終結に伴う表現活動の自由化もあるが、いまひとつは音楽学校の体制問題もあると考えられる。上記の作曲家たちの多くは東京音楽学校の出身である。東京音楽学校は明治時代に政府によって開学したが、当初は作曲科がなかった。本来作曲の勉強を志していた山田耕筰も、したがってやむなく声楽科を卒業している。

やがて作曲科が開設されるが、終戦翌年の1946年、小宮豊隆新校長のもと人事刷新を図り、作曲科教官のうち、軍事体制に協力的であったとされる橋本國彦、平井康三郎らを送り、代わって在野の池内友次郎、伊福部昭らを教官に招いた。上記の東京音楽学校出身

の作曲家たちは、多くは池内や伊福部の指導を受け、その強い影響下に育ったのであり、彼らの教育者としての優れた資質が、多数の優秀な作曲家たちの輩出につながったことは否定できない。

日本のオペラについて見れば、上述のすべての作曲家がオペラ創作に積極的に取り組んだわけではない。第一世代の最初にある山田耕筰が、前述の『墮ちたる天女』に続いて、『夜明け』(1929)というオペラを書いた(のちに『黒船』と改題)。江戸時代末期のペリー艦隊来航という歴史的事件を題材にした『黒船』は、『墮ちたる天女』以上の本格的なオペラとして記憶される作品である。

山田以後の作曲家は、あまりオペラには関心を示していない。わずかな例外として、菅原明朗の『葛飾情話』がある。これは永井荷風が台本を書き、ジャズの語法を用いた、小規模ながらユニークな作品である。こうした例外的作品がいくつかあるものの、長い空白期を経て、日本の作曲家が再びオペラの創作に積極的に取り組むのは、上述の第四世代の作曲家たちによって、それも終戦後10年近く経過したのちのことである。

なぜ、日本の西洋音楽作曲の主流がオペラではなく、器楽であったのか。すでに述べたように、オペラ固有の唱法に対する民族的違和感という問題もあるが、さらに進んで、それを克服するために、日本語によるオペラ語法を開拓しようとする時、一つの難点に突き当たる。日本語でオペラを作曲する時の難しさという問題がある。

日本語は非常に多くの母音を含んでおり、一音符には原則として一つの音節しか乗らないため、一語に多くの音符を要することになる。たとえば「私は」であれば、原則として「わ」「た」「し」「は」という四つの音符が必要になり、ichのために音符一つしか必要としないドイツ語などとは大きな違いがある。

したがって、日本語の場合、歌はしばしば間延びした感じになる。叙情的な歌であれば

それもまた一つの美しさとなるであろうが、オペラの場合、どうしても劇的な力が足りないという局面が生まれてくる。後述する作品でいえば、團伊玖磨の『夕鶴』の叙情性を正面に立てる手法も、芥川也寸志の『ヒロシマのオルフェ』のシュプレッヒ・シュティンメ的な書法も、いずれもこの問題に対する苦心の解答にほかならない。

もう一つ、20世紀の音楽の動向も無関係ではない。オペラは19世紀にはジャンルとして隆盛し、数多くの重要な作品が書かれたが、20世紀になるとヨーロッパでも作品は減少してくる。もちろんいくつか重要な作品は生まれているが、劇的音楽の主流は、20世紀前半にはオペラから離れていく。そういう時期に、同時代の音楽動向に敏感な作曲家であれば、力を失いつつあるオペラというジャンルの音楽を今さら書こうとは思わないという事情もある。

そのようなことがあり、日本の作曲家は、長い間オペラの作曲に消極的であったと思われるが、第四世代の作曲家に至って、かなり積極的な取り組みが見られるようになった。今回は、その中から、團伊玖磨、芥川也寸志、黛敏郎という3人の作曲家の作品を、特に都市との関係について考えてみたい。

この3人は、東京音楽学校の同窓にあたる人たちで、それぞれ思想傾向は違うが、親交があり、「三人の会」という会を作って、各自の新作を一晩の演奏会で演奏するといった試みを行なった。彼らはそれぞれに重要なオペラを書いている。

三人のうち最年長の團伊玖磨は、もっとも多くのオペラを書いている。『夕鶴』(1952)、『聴耳頭巾』(1955)、『楊貴妃』(1958)、『ひかりごけ』(1972)、『ちゃんちき』(1975)、『素戔鳴』(1994)、『建 TAKERU』(1997)の7篇がそれである。

このうち『夕鶴』『聴耳頭巾』『ちゃんちき』は、いずれも日本の民話に基づく作品である。『楊貴妃』は中国の歴史に取材した作品であり、『ひかりごけ』は同時代の作家である武田泰淳の書いた作品を原作とし、難破船の船員たちが飢餓に苛まれて人肉食を犯した事件を題材とした、深刻で暗い内容のオペラである。最後の二作『素戔鳴』『建 TAKE RU』は『古事記』に題材をとった作品である。

これらの中で、いちばん日本人々に親しまれているのは、間違いなく『夕鶴』である。この『夕鶴』は日本のオペラには珍しく、数百回に及ぶ上演記録を持っている。このように繰り返し上演されている日本のオペラはほかにはない。この『夕鶴』は、民話の「鶴の恩返し」ないし「鶴女房」を題材としている。

鶴が親切な男に助けられる。そのお礼に、鶴は人間の女に姿を変え、正体を隠したまま男の妻となり、機織りをする。その織物が非常に高く売れて、男が経済的に豊かになる。鶴は機を織っている姿を決して見ないように男に頼むが、男は見たい気持を抑えられず、覗き見てしまう。すると、機を織っているのは鶴である。その正体を見られてしまったので、もう一緒に暮らすことができなくなり、鶴は去って行かなくてはならない。

これに似たような伝承はヨーロッパにも多く流布している。團は、この民話を自分のオペラ第一作の題材に選んだ。ただ、この世代の作曲家は文学的にも非常に意識的であり、同時代の優れた作家の作品などをオペラの原作に選ぶ傾向が強い。

芥川也寸志が大江健三郎の台本に作曲し、黛敏郎が三島由紀夫の作品を原作としたのはその例であるが、團も例外ではなく、『ひかりごけ』では武田泰淳の作品を扱っているし、この『夕鶴』も、語り伝えの民話そのものからではなく、劇作家木下順二が民話を原作とした戯曲をほとんどそのままの形で台本に用いている。

『夕鶴』では、人間の「欲」が一つのテーマになっている。鶴が織ってくれた織物を売れば非常に高いお金になる。その結果、金を手にした与ひょうという男の心には、だんだん欲が芽生えて、もっと金が欲しいと思うようになる。つうという鶴の化身の女は、それをたいへん悲しむのだが、与ひょうの欲を押さえられない。

このような人間の欲によって、二人の間の美しい世界は崩れさっていく。織物は、町に持って行って売る、すなわち町の経済システムの中に投入することによって、金を生み出す。何も無い雪の中の田舎で清らかに暮らしていた二人が、都市経済へのいわば参加票である金を手にすることを覚えてしまうことによって、悲劇が起こっていく。

都市が悪の跋扈する墮落した場所であり、それに対して田舎は汚れた人の心を浄化する

清らかな場所であるという対比の図式は、むしろヨーロッパの文学に見られる。とりわけ19世紀イギリス文学においては、この図式は定番と言ってもよい。

チャールズ・ディケンズの小説は、たいていこのパターンを踏んでいる。ディケンズの作品は、都市の悪を細密に、リアルに描いている。彼の描く夜のロンドンは、悪の場であるにもかかわらず、あるいは悪の場であるからこそ、非常に魅力的な空間でもある。

このようにリアルに描かれた都市に対して、ディケンズの描く田舎は、観念的で現実性を欠いた、一種の楽園世界になっている。これは作者ディケンズ自身が都会人であり、都市の光と影の両面を熟知していたのに対して、現実の田舎を本当には知らなかったからだと考えてもよいであろう。

團伊玖磨や同世代の作曲家たちは、多くが東京や横浜といった大都市の出身であり、しかもかなり恵まれた環境で育った人が多い。團伊玖磨は東京でも有数の名家に生まれ、宏壮な屋敷に住み、都市文化の粋を享受して育った人である。そのような都市の人が、なぜ都市を悪とする構図をもつオペラを書き、しかも切実な実感を持ってそれを描けた（それは紛れもなくこの作品の人気の原因となっていると考えられる）かが、一つのポイントになるだろう。

「三人の会」の作曲家のうち、團の一歳年下にあたる芥川也寸志は、オペラを一作しか書いていない。1960年に成立したそのオペラは、当初『暗い鏡』という題名だった。もともとラジオ放送のために書かれたオペラで、舞台上演を意図した作品ではなかったが、ラジオでいったん放送されたあと、ザルツブルクのコンクールに出品するためにテレビ用映像に録画された時、『ヒロシマのオルフェ』と改題された。

台本を書いたのは、後にノーベル文学賞を受けた作家大江健三郎である。娼婦や巫女といった怪しげで不思議な人たちがひしめく深夜の架空の町が舞台である。ヒロシマで原爆を受けたという青年が現れて、その青年が巫女の鏡を見ることによって恋人と出会う。彼女と出会うことによって、彼は再び生きようとする意志を得たと感じるのだが、実はこの恋人は死の使いである。彼は、やがて彼を治療するとともに殺すともわからない医師の手術を

受けることになってしまい、手術台にくくりつけられて周囲が暗転するところで、オペラが終わる。

この作品は、地獄のような夜の都市を舞台としており、ここで都市 = 地獄世界と対比されるのは、田舎ではない。夜 = 闇の世界である都市の対立項は、光の世界、あるいは青年が「未来」と呼ぶものである。ここでは、暗闇の都市と光の国の対比が、いわば都市と田舎の対比に相当する基軸を形成する。

しかしこの作品では、『夕鶴』のように清らかな世界から汚れた世界を覗くのではなく、視点はすでに暗黒世界の側にあり、たまさか光や希望が垣間見えることはあっても、それは想念や仮象、ないし鏡像にとどまる。最後の場面で、すべては暗闇の中に飲み込まれて終わってしまう。

もともと芥川也寸志は、思想的にはいわゆる左翼的でリベラルな思想の持ち主として知られていて、その意味では大江健三郎の思想の傾向と合致している面があり、この作品にもそれがよく現れていると見ることができる。

ここで、明治以前の伝統的な日本の音楽劇を思い返してみると、華やかな文化の中心である都に対して、荒んで文化的に劣る土地である鄙（田舎）という対比が基本にあった。たとえば文楽で、遊女と恋人が田舎に行って心中をしようとするが、このような田舎で死ぬのは嫌であると遊女がいうといった場面にも、それはよく現われている。これはもちろん表面的に単純に考えるべき問題ではない。

ただ、そのように文化の中心としてポジティブにとらえられてきた都市と、文化果つる地としてネガティブにとらえられがちであった田舎という伝統的な構図が、上述の日本のオペラ作品では転換している面が見られる。すなわち、都市に悪の世界が象徴され、そして都市ではない所に希望が託されるという、いわば明治以前の音楽劇とは逆転したパターンが現われている。

その原因を考えるならば、明治以降の「都市」が、単純に明治以前の「都」と同じものとは見なされないという点に注意しなければならない。近代日本の都市は、明治以来の近

代化の政策の産物であり、近代化された工業・産業や、行政その他の機能を集中させるために作られた場である。こうした都市には、西洋から入ってきた文化・文明が集中的に積み重なる。田舎の人たちが都市に憧れる場合、しばしば、近代的な洗練された文化の集まっている場所に行きたいという憧れを意味するであろう。

しかしながら、西洋から取り入れたものすべてを、日本人が素直に受け入れたかは疑わしい。洋服を着て、革靴をはき、フランス料理をナイフとフォークを使って食べて、さてそれで完全に西洋の文化を身につけたかということ、そのように単純なものではないであろう。

日本人は、西洋の様式を取り入れると決め、それに全力を捧げてきて、ある程度はそれに同化したような気分を持っているが、やはり心の底のどこかでは、それに対する違和感を常に抱いている。こうした西洋文化に対する違和感が、その象徴としての近代都市に向けられるときに、西洋文明にもともと備わっているネガティブな面と、西洋文明の強引な導入によって生ずる歪みを、近代都市に集約して表現する結果が生まれてくるように思われる。

このような考え方から対比していくと興味があると思われるのが、もう一人の作曲家、黛敏郎の『金閣寺』(1976)というオペラである。三島由紀夫の作品の中でもとくに著名な小説『金閣寺』が原作である。

このオペラはドイツ語で書かれており、初演はベルリンで行なわれている。ベルリン・ドイツ・オペラの総監督ルドルフ・ゼルナーから黛敏郎がオペラの作曲依頼を受け、数点の候補の中から最終的に選ばれたのが、この『金閣寺』である。

原作では、吃音障害のハンディを背負った青年が、金閣寺という完璧な美を前にして、一方ではそれに対する引け目、完璧な美に対する自分の不完全さを強く感じる。しかし同時に、それに対して猛烈な憧れを感じる。このアンビヴァレントな感情に引き裂かれて、最後に彼は、金閣寺に火をかけて燃やしてしまう。主人公の動機づけは創作だが、実際に見習いの僧侶が金閣寺に火をかけるという事件があって、それに発想を得た作品である。

この作品をオペラにするにあたって、目立った相違点としては、主人公が、吃音ではなく腕が不自由であるという設定に変えられていることがあげられる。これは、オペラでは当然歌わなければならないという制約があるためだと思うが、その他の点では、基本的に設定は同じである。

主人公は、田舎から父親に連れられて出てきて、金閣寺の見習いの僧侶になる。つまり、彼は田舎から都会に出てくるわけである。その時に、その金閣寺の完璧な美しさに圧倒されると同時に、自らの卑小さを強く感じる。彼は、自らの内面の問題を解決するために、最終的には金閣寺に火をかけてしまう。

この作品の構図は、『夕鶴』や『ヒロシマのオルフェ』の場合とは異なっている。金閣寺に集約される美の中心としての「都」に対して、不完全な主人公は田舎から都に上って来る。都のもっとも華麗な圧倒的な美に圧倒され、アンビヴァレントな感情に苦しむ。これは、明治以前の伝統的な音楽劇の、文化の中心としての「都」と文化果つる地としての「鄙」の構図の引き写しにほかならない。

しかし、作品の視点は、伝統的な音楽劇とは逆転している。明治以前の作品であれば、通常は都の立場に立って、その文化を誇りつつ、田舎をつまらない所と見たり、田舎もそれなりの面白みはあると言ったりする。中心になるのは、都に住み、その文化を擁護謳歌する立場の視点である。しかし、『金閣寺』の場合はまったく逆に、田舎から都を見る視点が基軸を成すのである。

これに対して、團伊玖磨の『夕鶴』では、同様に田舎から都市を見る視点があるが、古風な民話劇の外見を持ちながら、ここにあるのは伝統的な「鄙」と「都」の関係ではなく、ポジティブな「田舎」とネガティブな「都市」という近代的な対立関係なのである。したがって、『金閣寺』と『夕鶴』の構図は本質的に異なっている。

晩年、團伊玖磨は『素戔鳴』や『建 TAKERU』で、日本神話に題材をとった日本人のアイデンティティに関わる題材でオペラを書く。また、元来左翼リベラルであった芥川也寸志も、最晩年に『古事記』によるオペラを計画し、その実現に執心しながら、とうとう果

たせずに終わる。

晩年に至って團や芥川は、それぞれ異なった軌跡を描いた末に、それぞれいわば日本神話に回帰していったのである。そこにまだ帰るべきところがあるという認識を、最後に彼らは持った あるいは持とうとした。芥川がとうとう完成されなかったということは、そのアイデンティティがすでに失われたものだったということを暗示しているのかもしれない。

考えてみれば、團や芥川作品にはまだ救いがあった。『夕鶴』では、もともとは美しい心を持った人間が、金の魔力にとらわれたために墮落してしまう。したがって、金さえ見なければ、金というものが存在しなければ、人の心は純粋なままでいられるのではないかと考えることができる。『ヒロシマのオルフェ』では、確かにすべてが恐ろしい死の国に陥没していくが、しかし一瞬ではあれ、主人公の青年は「光」「未来」という希望の持てるヴィジョンを持つ。その光や未来を確実にしていく方法を考えれば、あるいは希望は拓けるのかもしれない。

ところが、『金閣寺』には、そのような救いはまったくない。主人公の抱えた問題は、社会や歴史に転嫁することは許されず、ひたすら彼個人の内面の問題に還元されてしまう。彼は、象徴たる金閣寺を焼くという行為によってしか、心に平安をもたらす手立てを見つけない。

合唱が、彼の内面の声を代弁して、戦争の空襲の時には「Treff, Schiesst, schlägt entzwei. Fliegt an Kyoto nicht vorbei. (当てる、撃て、叩きこわせ。京都を素通りするな)」と、爆撃機に呼びかける。あるいは戦後になって台風が来ると、再び合唱が「Brich, Wind, die Bretter entzwei! Lasse die Balken zersplittern! Lasse die Schinde In in alle Windrichtungen zerstieben. (風よ、板を割れ! 梁をこなごなにしろ! 屋根板を散り散りばらばらにしてしまえ)」と歌う。しかし、自然現象である台風や西洋文明である爆撃によっては、金閣寺はびくともしないのである。彼は、自らそれに火をかけるということによってしか問題を解決することができない。

黛はいわゆる国家主義的・右翼的な思想の持ち主として知られており、その意味で三島由紀夫を題材にするというのは、ごく自然な成り行きと思えるかもしれない。しかし、表面的な思想傾向の共通性を超えて、黛にとって『金閣寺』という題材は、取り上げるべき必然性を持っていたように思われる。

「都」と「鄙」の関係に代表される伝統性が、西洋の文化との同化によって表面上変化したように見えようとも、しかし、やはり日本人の心性の奥底には変質せずに残っていると信じられれば、團や芥川が晩年に『古事記』に回帰していった姿勢につながる姿勢をとることもできると思うのだが、黛はそのようなことはついに信じられなかったのではないだろうか。

黛もまた、最後のオペラとして、『KOJIKI』(1996)を書く。表面的に見れば、團や芥川と見事に軌を一にしているように見えるし、その思想傾向から見て、黛の『古事記』への傾斜は容易に人を納得させるであろう。

しかし、彼の『KOJIKI』は、グラーツ歌劇場からの依頼によって書かれたドイツ語作品なのであり、そこに日本神話の普遍性に対する信頼を見ることができると同時に、それと表裏を成して、『古事記』の描く神話世界が、日本人の回帰すべき原郷としては、すでに失われたものと見る現実直視が映し出されていると考えられる。黛が『金閣寺』の日本語版を作るようにという要請に絶対に応じなかったという事実もまた、それと関係しているように思われるのである。

本稿は、2003年6月25日に開かれたハンブルク大学でのシンポジウム報告原稿にかなりの手を加えたものである。発表時には、ハンブルク大学日本学科の院生も多数参加することを考え、できるだけ聞き取りやすいよう、漢語の言い換えや事項の説明を挿入した。しかし、印刷の場合、かえって煩雑になるので、適宜表現を再考した。結果として、発表時とは表現がかなり異なっている部分があることをお断りしておきたい。

〔参考文献〕（補足資料の参考文献も含む）

増井敬二『日本のオペラ 明治から大正へ』（民音音楽資料館）昭和59年11月18日

財団法人日本オペラ振興会編『日本のオペラ史』（財団法人日本オペラ振興会）昭和61年  
5月31日

秋山邦晴（林 淑姫編）『昭和の作曲家たち 太平洋戦争と音楽』（みすず書房）平成15  
年4月25日

『音楽芸術別冊 日本の作曲20世紀』（音楽之友社）平成11年7月1日

レコード・イヤーズブック2000（レコード芸術第49巻第1号付録）（音楽之友社）平成12年  
1月1日

レコード・イヤーズブック2001（レコード芸術第50巻第1号付録）（音楽之友社）平成13年  
1月1日

レコード・イヤーズブック2002（レコード芸術第51巻第1号付録）（音楽之友社）平成14年  
1月1日

レコード・イヤーズブック2003（レコード芸術第52巻第1号付録）（音楽之友社）平成15年  
1月1日