

The Mikado dressed in Union Jack

メタデータ	言語: jpn 出版者: 公開日: 2017-10-03 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: メールアドレス: 所属:
URL	http://hdl.handle.net/2297/483

ユニオン・ジャックをまとったミカド：〈宮さん〉と〈ミヤサマ〉

三井 徹・松本順子*

The Mikado dressed in Union Jack: "Miya-san" and "Mi-ya sa-ma"

Tōru MITSUI and Junko MATSUMOTO

著名なオペレッタ作品として知られる『ミカド』の上演を初めて見たのは、間接的ながら、1982年に開催されたカナダのストラットフォード・フェスティバルでの公演のビデオ版を入手したときだった。

不思議な「日本風」の序曲で始まり、その後、日本国について延々と奇妙な解説が続く。登場人物はすべて日本人と想定されている。題名の人物「ミカド」(帝、御門)が登場する場面で、歌われる歌詞は日本語であった。実際の日本人の目には奇妙な衣装や不自然なお辞儀は、さらに知名度が高く上演に接する機会も多いブッチー二作の『蝶々夫人』にも見られたが、日本語の歌詞を耳にするのは初めてだった。

その歌が〈ミヤサマ〉であり、日本で歌われてきた〈宮さん〉と大きくは変わらないながら、奇妙である。日本の歌が西洋風に料理されている。そのこと自体は珍しくはないにしても、どこがどう奇妙であるかを分析しておきたい。〈宮さん〉が『ミカド』に取り上げられたことについては少なからず語られてきたが、『ミカド』で〈宮さん〉がどう処理されたかはほとんど問題にされなかった。

『ミカド』(1885年)

「オーニ、ビックリシヤックリト」といった日本語らしき言葉、日本風を意図した旋律が挿入されたこのオペレッタは、ヴィクトリア朝後期に二人の英国人、アーサー・サリヴァンとウィリアム・ギルバートが創作した。(通常オペラと称されているものの、これは、二人の他の喜歌劇同様、正しくはオペレッタに分類

される。)

作曲は、1842年5月13日生まれのアーサー・サリヴァン (Arthur Seymour Sullivan) で、1854年にチャペル・ロイヤルの合唱隊に入団し、本格的な音楽の勉強を始め、その後、王立音楽院に入学し、さらにライブツィヒ音楽院に留学して、その折に管弦楽曲の作品を発表しはじめた。1869年に脚本家ウィリアム・ギルバート (William Schwenk Gilbert) と知り合い、1871年の『セスピス』を皮切りに二人三脚のオペレッタ制作が始まった(履歴の詳細はSadie 2001: Vol. 24, 691-692)。脚本担当のギルバートは1836年11月18日の生まれで、ロンドン大学で修士号を取得した後、枢密院の教育委員会に書記として勤務。1860年に弁護士資格を得て、弁護士事務所を開いたが、依頼が少なく4年で閉鎖。風刺誌『ファン』の常連執筆者を続けるうちに、1866年に初のバーレスク作品『ドゥルカマーラ』が上演された。1875年の『陪審裁判』を端緒として、ギルバート&サリヴァン作品が続々と発表された(履歴の詳細はDrabble 1983: 391)。

その二人が創作した全2幕のオペレッタ『ミカド』 (*The Mikado, or The Town of Titipu*) は、所要時間は通常の上演で約90分。物語の舞台は副題が示す架空の町「ティティプ」で、これは埼玉県秩父と推定されており(倉田 1983: 156)、1年前の1884年に起きた秩父因民党の大量逮捕事件がロンドンの新聞でも話題になっていた(註1)。時代は指定されていないが、『オペラ名曲百科』(下巻)は、「指定なし。しかしおそらく明治初年」と推測している(永竹 1992:

524)。登場人物は全員日本人ということになっているが、「ミカド」以外には到底日本名とは思えない名前が付けられており、ミカドの息子はナンキプー (Nanki-Poo)、ティティプの死刑執行長官はコーコー (Ko-Ko)、各省兼任の何でも大臣がプーバー (Poo-Bah)、一貴族がピシュタシュ (Pish-Tush)、コーコーの後見人がヤムヤム (Yum-Yum)、コーコーの被後見人でヤムヤムの姉妹がピティシン (Pitt-Sing) とピーボー (Peep-Bo)、ナンキプーの婚約者である中年の淑女がカティシャ (Katisha) という具合。これらの名前のいくつかは英語の幼児語から派生していると見て不思議はなく10年程前に日本の研究者が次のように推測していた。

Ko-Koはcocoa (ココア)、Yum-Yumは「おいしい」の意味の幼児語だし、Pitti-Singも幼児語でpretty thingのつもりだろう。Katishaはatishoo (はくしょん) というくしゃみの音ではないとも言われている。Poo-Bahがのちに普通名詞的につかわれるようになったことは、よく知られている。(深澤1994: 10)

『ミカド』創作の約20年後である1904年に作曲されたブッチーニの『蝶々夫人』の登場人物名に「スズキ」があることに比べれば、ギルバートとサリヴァンの日本理解はかなり限られていたことがこの登場人物名からも察せされる。“Poo-Bah”がのちに、「同時に多数の役人を兼ねる人」、「広義の用法では、多くの役目を持った影響力の大きい人物も指す。うぬぼれた人」(OED 1989: Vol. 12, 102) という意味、また「(口語) 重要人物ないしは権力者—その人物を自分は尊敬していないことを示すときに用いられる」(Longman 2003: 1,267) という意味の普通名詞になったということは、実は『ミカド』が当時の英国の官僚制度を風刺していたことを示す目立った例であるが、英文学関係者によるものは別として、日本人による『ミカド』論考はそこまで追求してはいない。

第1幕の舞台はティティプにあるコーコーの館の中庭で、その町の貴族たちが、壺などに描かれている私たちの姿を嘘だと思ったら大間違い、その通りなんですよと合唱しているところへ、ナンキプーがヤムヤムを訪ねてくる。ナンキプーは、ティティプの住人であるピシュタシュ、プーバー、コーコーなどと接するうちに、探し求めていた最愛のヤムヤムに会う。コーコーは被後見人であるヤムヤムとの結婚を望んでおり、ヤムヤムはナンキプーを愛しているものの、法によって結婚できないと諦めている一方、ナンキプーはヤムヤムと結婚したがっている。そこへミカドからの書状が届き、内容は、最近この町で死刑が執行されていないのはどうしたのか、一ヶ月以内に死刑執行しなければ執行長官は免職にし、ティティプは町から村に格下げするというものだった。慌てたピシュタシュ、コーコー、プーバーの三人は処刑をなすりつけあう。そこへヤムヤムと結婚できないことに絶望したナンキプーが自殺するために紐をもって現れ、自殺しようとする。それを見たコーコーはヤムヤムとの一ヶ月の結婚生活と引き換えに死刑になってくれともちかける。ナンキプーはそれを了承し、ヤムヤムと共に大喜びする。すると突然カティシャがあらわれ、ナンキプーは私の婚約者だといひ、ナンキプーが実はミカドの息子であることを暴露しそうになる。ナンキプーは慌てて阻止し、ヤムヤムと音頭をとって「鬼びっくりしゃっくり」と叫び、カティシャを追い払い、大騒ぎのうちに一幕が終わる。

コーコーの家の庭を舞台とする第2幕では、ヤムヤムは、結婚を控えて念入りに化粧するものの、夫は一ヶ月後に死刑に処せられるため、幸せと悲しみの狭間に立って、涙が止まらない。そこへコーコーが登場し、死刑になる男の妻は生き埋めにされる法律があったと告げる。泣きながらヤムヤムが立ち去ったあと、ナンキプーとコーコーがどうしたものかと思悩んでいると、次にプーバーが現れ、ミカドがこの町

を訪れると知らせる。コーコーは急ぎナンキプーを処刑しようとするが、虫も殺せないコーコーはなかなか踏み切れない。思いあぐねて、「何でも大臣」のプーバーに各省の死刑執行証明書を書いてくれるよう依頼し、ナンキプーにヤムヤムを連れて逃げてくれという。そうするうちにミカド一行が現れる。コーコーは慌ててミカドに死刑執行の様子を面白おかしく説明する。ミカドは満足するが、今日ここへ来た目的は行方不明の息子を探すことだという。ミカドの息子はナンキプーと名乗っているとカティシヤが伝えてところで、ミカドは死刑執行証明書にナンキプーと記されていることに気がつき、皇太子殺害の刑である油茹の刑を昼食後に行なうと言ひ渡す。そこへ結婚式を済ませ、旅の支度をしたナンキプーとヤムヤムが現れる。コーコーは皇太子であるナンキプーに生き返ってくれと頼むが、ナンキプーはカティシヤが独身でいる限り生き返れないと告げる。コーコーはカティシヤを口説くことにし、ナンキプーを失って嘆くカティシヤに近づき、「お慕いしておりました」と告白する。コーコーとカティシヤはついに結婚する。昼食を終えたミカドの前にコーコーとカティシヤが現れて結婚の報告をする。しかし、ミカドは息子を殺したコーコーとの結婚をよく思わない。そこへナンキプーが元気な姿で現れ、ミカドは大喜びする。今までのすべてをコーコーはミカドに打ち明け、「陛下のおぼしめし、すなわち法、殺せといえ殺されたも同然で、従って殺されたといつて悪いわけがございません」という。ミカドはすべてを許し、皆で喜びの合唱をし、幕が下りる。

話は登場人物が法律に振り回されることによって進行する。日本人の生活ぶりはさして描かれず、日本語の歌が入ることによって日本に気づく程度である。話を日本に設定した経緯を調べると、『アイダ姫』に続く作品を依頼されたギルバートが日本に決めた逸話があった。

1884年5月のある日、ギルバートがケンジントンのハリントン・ガーデンズの新宅の図書室をぶらぶらしていると、壁にかけてあった日本の死刑執行人用の大きな刀がはずれ、がたんと床に落ちた。劇作家ギルバートは次のオペラの主題はこれに触発されたと言われている。(Bradley 1996: 554) (この引用を含め、本稿での英文文献からの引用はすべて筆者訳)

しかし、日本の研究者はその逸話に対して、「ギルバートは、異国趣味のドラマにすぎなかった『古事記』を換骨奪胎して、ヴィクトリア朝英国社会を風刺する毒を盛り込んだ『ミカド』につくりかえたのではなかったか」と異を唱える(猪瀬 2002: 291)。その『古事記』(Kosiki)は三幕もので、「1876年10月18日に(パリの)ルネサンス座で初演された日本を舞台にしたオペレッタ」(同上 285)であった。1867年のパリ万博に日本が初出展をした前後に「ジャポニズム」現象が盛り上がり、パリやロンドンで日本的なものが流行っており、ギルバートが日本を舞台にした作品はその流行に促されたことは間違いないようだ。

サリヴァンの作曲作業はリハーサルと並行して行なわれていたという。

作曲はきわめて迅速に行われた。最初に着手されたのは“私たちは三人の若い娘”であり、続いて五重唱が仕上げられた。1885年2月21日から3月1日の間に作曲およびリハーサルが休みなく続けられた。3月2日には徹夜で一幕のフィナーレが作曲され、明け方の五時にできあがった。(藤本 1980: 364)

そのリハーサルには、現実の日本人も参加していた。同年1885年の1月10日から、ハイパークに近いナイツブリッジで博覧会「日本村」が開かれており、芸妓や軽業師のほか、多くの伝統工芸の職人たちが参加していた(当時の公文

書と書簡をもとに編纂された「日本人村に雇われた日本人名簿」を参照一倉田 1983: [199-201]。

ナイツブリッジ村の制作者たちの好意で、日本人の男性の踊り手一人と茶娘一人がサヴォイの経営陣を援助することとなった。一座はその二人の貴重な指導を受け、おもにそのおかげで、男優、女優たちは、何度かのリハーサルできわめて日本的になったのだった。日本人の踊り手は、かなり英語は達者であった。小柄で紳士的なその踊り手はきわめて丁寧かつ上品で、昔ながらの苛々した英国人舞台主任に共通したぞんざいでせつかな口語表現は必要なかった。洗練された形容詞なり適切な発音でその踊り手は作者に声をかけ、また、付随する踊りの手はずを決めるジョン・ドーバン氏に助言を添えた。(1914年刊行のFrançois Cellier and Cunningham Bridgeman, *Gilbert and Sullivan and Their Operas*, Boston: Little, Brown & Co. の1章からの引用) (註2)

その「茶娘」は倉田喜弘本に引用されている英国人による文中の「ゲイシャ・ガール」のことだろう。ギルバートは、「演技を指導させるため、一人のゲイシャ・ガールと契約した。彼女は正しい日本の作法をすべて教えたほか、女性の出演者には扇を開閉する手つき、忍び笑い、シーツという静止の合図なども演じて見せた」(倉田1983: 150)。「正しい日本の作法」なるものは、上流階級のものとは思えず、そうであったとしても、下層階級者による模倣だったと想像できる。男性の踊り手については、平岡正明論考は、「ロンドンに数年巣くって英国女性を妻にした」「すでに英語も手八丁、口八丁の男」ではなかったかと推測している(平岡1989: 73-74)。そして、同論考は、『ミカド』は「下等社会に属する」日本人に所作を学んだ「コミック・オペラ」であり、「欧米で当たり前すれば、欧米各都市に派遣されている官員と留学生の群が声をあげて国辱を叫ぶのも当然

か」と結んでいる。

日本とは言いがたい内容ながら、動作には現実味のある『ミカド』はこうして出来上がり、1885年3月14日にロンドンのサヴォイ・オペラ劇場で初演され、「大成功を収めたという」(藤本1980: 364)が、当時の音楽誌はこう評している。

初演はとても見事とは言えなかった。バンドは一、二度しくじり、主演者の何人かが自分の役がよくわかっていないか、あるいは通常の努力をしていなかった。しかし聴衆は音楽の良さを認め、きわだった三人の女性、「愉快的な女学生三人」による子猫のようなしぐさがかもす笑いを楽しみ、幕が下りると、作曲家、脚本家、舞台主任、主演俳優たちを拍手で迎えた。『ミカド』はこれから長期にわたってロンドンの評判のショーになるだけのものであり、それは脚本のためではなく、場面、衣装、それにとりわけ音楽の魅力によるものだ。(The Monthly Musical Record, 1 May 1885, pp. 103-104) (註3)

この『ミカド』の初演は672回の連続公演記録を作り、初演後には、英語以外の言語にも翻訳され、公演されており、早くにも「1900年には、ドイツ語、ハンガリー語、フランス語、ロシア語、スウェーデン語、クロアチア語、デンマーク語、イタリア語で上演されてきていた」(Bradley 1996: 555)。また、音楽自体も多様な様式に姿を変えて公演された。

1927年にはベルリンでジャズ版が上演された。1938年にはシカゴで全員黒人が演じる『スウィング・ミカド』が上演され、その翌年には、これまた全員黒人の『ホット・ミカド』がタップ・ダンサーのビル・「ボウジャングル」・ロビンソンを主演させ、ロビンソンは山高帽を被ったミカドを演じた。その『ホット・ミカド』は1995年にロンドンで再演された。(Bradley 1996: 555)

1939年にはサヴォイ・オペラ（オペレッタ）として初めて映画化され、その後、数ヶ国でTV化されている。1985年8月1日から3週間にわたって興行されたメトロポリタン歌劇場での新作は、『ミカド：あるいはミツビシの町』と題されており、ロンドンがなんと日本の植民地になっていた。

〈宮さん〉と明治維新

『ミカド』の中で唯一日本語歌詞から成る曲〈ミヤサマ〉（“Mi-ya sa-ma”）は、日本で広く歌われていた〈宮さん〉であり、もともと明治維新のときに東征軍によって歌われた「明治時代の最初の軍歌」という（堀内1968: 14）。「明治軍歌それに明治流行歌（当時ははやりうたといった）第一号である」（梶田 1989: 76）とも言われ、その「宮さん」とは有栖川宮熾仁を指すという。

〈宮さん〉は、明治25年に伊澤修二が編纂した『小学唱歌：一』に五線譜表記の旋律および歌詞が収録されており、「作者」は「未詳」、
「作歌者」は「攘夷堂主人」と記されている。後に内務大臣を務めた維新の志士、品川弥二郎である。伊澤は作歌者については、「此歌ハ王政御一新ノ頃、品川弥二郎君ガ感スル所アリテ作ラレタルモノナリ」（伊澤 1892: 15）、作曲者については、「其曲ハ、何人ノ策ニ出ツルカヲ詳ニセズ」（伊澤 1892: 15）と付記している。

一般には、品川弥二郎作詞、大村益次郎作曲という説が流布しており、明治維新時に倒幕派の中心人物であった二人が士気高揚のために作ったという。1944年（昭和19年）に出た『大村益次郎』の編者、丹潔は、「都風流トコトシヤレぶし（また「宮さん宮さん」ともいふ）について」という題でその説を説明している。

右のうたは明治維新時代における、勤皇思想振興・舊幕府打倒の流行歌であると共に、日本陸軍最初の軍歌でもある。歌詞にある如く、錦の御旗を押し立てて、東海・東山両道

から江戸城めがけて行進する薩長土肥の征討軍の兵士たちが、声高らかに歌った必勝軍歌である。作詞者は品川弥二郎であり、作曲者は大村益次郎先生であるといはれてゐる。

（陸軍戸山学校軍楽隊長春日嘉藤治・田邊尚雄）作曲に対する確乎たる資料は存在してゐないが、ただいひ伝へのみである。これについて某氏の意見を掲げれば『大體、長州人は文化人である。さうして又、藝術音楽などの伝統をもつてゐる。殊に大村先生は藝術的天分もあるし、また邦楽洋楽なども知つてゐたはずであるから、恐らくは先生の作曲であらう。しかし、ああいふ無頓着な人であるから、その資料といふべき楽譜をのこしてゐないのは惜しいことだ』といつた。（丹潔1944: 48）

推測ではあるものの、1944年には大村益次郎作曲説があった。その大村作曲説に対しては、「萩市の医師で郷土史家としても著名な田中助一氏」が、次のように推理しているという。

「(1) 大村は鳥羽伏見戦争には参戦しておらず、戦後もしばらく長州にいたので、品川の作った詞を読んでいたとは思えない。(2) 嘗て大村の部下であった寺島秋介（男爵）から聞いた話では、“大村は三味線がとてもしゃだつた”ということから、あの三味線の旋律が作られたとは思えない。」（梶田 1988: 78に引用）。

大村作曲説の裏付けは発見されず、それを覆す説は続々と現れ、今では大村作曲説を疑問視する声の方が大きい。萩市の医師、田中氏の推理には続きがある。

「(3) 田中氏とじつ懇の間柄であった京都の医師で、維新史にも通曉していた佐伯理一郎氏（故）から次のような証言を得た。それによると、佐伯氏の患者に長州出身の田中治兵衛という書店主がいた。明治30年ごろのある日、田中家へ往診に向いたところ、たまた

ま店頭に並べられていた錦絵から話が戊辰の役に及んだ。このとき治兵衛の妻ふきが『維新当時、当家に長く逗留していた品川さんが、鳥羽伏見の戦いがすむとすぐにやってきて“宮さん宮さん”の歌詞を私に見せ、私に節づけするように頼まれました。私は三味線にのせて節づけをいたしましたが大へん苦労しました』と話してくれたというのである。」

(梶田 1988: 78に引用)

これは作曲家自身による貴重な証言なのだろうか。一方で、作曲者は京都の芸妓、君尾であるという説がある。ある夜、酔っ払いに絡まれた君尾を品川弥二郎が助け、二人は恋仲になった。東征軍参謀となったその品川が出発する前夜に名残惜しみながら作った文句に君尾が即興で節をつけたという。品川が英雄的に登場するその話について、日本流行歌史研究者の西沢爽は、品川と君尾の関係は認めながらも、「立川文庫的でバカバカしい」(西沢 1989: 350)と片付けている。

品川弥二郎が関わってはいるが、実はこの曲は『ミカド』からの逆輸入であるという説もあるがこれも心もとない。1886年(明治19年)に品川弥二郎が特命全権大使として赴いたドイツで、『ミカド』の上演を観て、〈宮さん〉が「ミカド」の国を馬鹿にするような歌として現れたことを憂えた品川が、帰国後、一枚摺を作って広めたという。「品川はドイツにいた明治19年6月にベルリンで『ミカド』を見たに違いない。ドイツの皇太子が二度までも足を運んだ話題のオペレッタである。特命全権大使の品川が見なかったといえば嘘になるであろう」(倉田 2001: 51-52)。西沢爽は、明治元年からイギリスに留学した毛利元巧氏が持ち帰ったオルゴールの中に「今日われわれの記憶するものと全くおなじ」の〈宮さん〉の旋律が入っていたことを挙げて、この説に反論している(西沢 1990: 339)。

なお、同じ年である1886年の10月15日に作家

の森鷗外が、英国上演に引き続くミュンヘンでの『ミカド』公演を観ており、その日の日記に感想を記していた。

英人演ずる所の所謂日本劇を観る。題して御門と云ふ。役名などは皆支那人の名に類す。一美人の名をユムユムと称するにて、其一斑を窺ふ可し。然れども衣飾器物は皆真の日本品なり。「宮さん宮さんお馬の前にひらひらするのはなんぢやいなとことんやれとんやれな」又は「おゝさびつくりしやつくりと」などの歌を唱ふ。(倉田 1983: 161)

この後の分析でわかるように、『ミカド』で歌われる〈ミヤサマ〉とは歌詞の細部が異なるものの、鷗外は日本で聞きなれていた歌詞に引き寄せて記したのだろう。「おゝさびつくりしやつくりと」は、「明治5、6年頃まで」、つまり1870年代半ばまで「流行した」猥歌であり(平岡 1989: 68)、「日本村」からの雇われ指導者が教えたものと思われる。

一方、〈宮さん〉旋律の起源と関わって必ず名前が出てくるのが山国隊である。山国隊は現在の京都府北桑田郡京北町山国のあたりの農民部隊で、古くからの縁で朝廷側につき、明治維新時に活躍し、〈宮さん〉の旋律の演奏を鼓笛演奏で現在にまで伝えている。山国隊は維新の頃に同一旋律で〈宮さん〉に先立つ〈トンやれ節〉を歌いながら進軍したというが、それが山国隊に発したという証拠はない。

このように〈宮さん〉起源説は多様ながら、どの説も音楽面の考察は希薄であり、拠りどころになっているのは文字として記録された歌詞である。古くは慶應四年に刷られたという一枚刷として、錦絵風のもの墨刷りのものがあるが、歌詞と絵のみが記されている。五線譜移入時代以前の日本固有の記譜法で音を記録したものはない。多様な説は歌詞に依存するか、関連した逸話などを頼りにしている。

〈宮さん〉の渡英

サリヴァンにとって遥かに遠い東の果ての日本で流行っていた歌が19世紀後期の英国に届いていたとすれば、まず考えられるのは1885年に興行が始まったナイツブリッジの「日本村」である。『ミカド』の初演リハーサル段階から関わっていた日本村の日本人たちから、〈宮さん〉はサリヴァンに伝わったのではないか。それが不確かすぎるとすれば、一方で、外交官、ミットフォードが浮上する。「サリヴァンの1885年1月6日の日記に、“A. B. ミットフォードに会いに行き、いくつか日本の音楽の楽句を教わった”とある」（Beckerman 1989: 312）。

1837年2月24日ロンドン生まれのそのアルジャノン・バートラム・ミットフォード（Algernon Bertram Mitford）は、イートン校を出た後、オックスフォード大学で学び、外務省に入り、諸国の大使館に外交官として勤務し、1873年に外務省を辞職した後、建設相や下院議員などを務め、1916年に逝去という経歴で、その79年の生涯に3度も日本を訪れている。日本訪問の経験に基づく本を何冊か残したミットフォードは^(註4)、外交官として徳川側の諸藩の武士たち、それに倒幕側の諸藩の武士とも会っているほか、「大坂に滞在中、ほとんど毎日のように会った薩摩藩の小松」^(註5)（ミットフォード1980: 33）など様々な人物に接していた。ミットフォードには音楽の素養があり、「オックスフォード大学卒業直後、アマチュア音楽協会の第一ホルネット奏者として勧誘された」（猪瀬2002: 306）こともあり、当時の多くの音楽家と知り合いになっていた。一方、英国皇太子とも親交があり、「社交界ではかなり花形的な存在であった」（ミットフォード1985: 199）。当時、サヴォイ・オペラで成功し、1883年にはナイトの称号を授与され、社交界にも出入りしていたに違いないサリヴァンが、日本を舞台にしたオペレッタを作るにあたり、1871年に日本に関する本を出していたそのミットフォードを訪ねたことに不思議はない。

サリヴァンの脳裏に、ミットフォードの存在がにわかにかろズアップされてきた…。考えてみれば日本を背景にした台本ではないか、日本通のミットフォードに気の利いた日本のメロディーを教えてもらえば、手詰まりになっていた曲想も一気に挽回できる、と。（猪瀬2002: 309）

維新の最中に日本に滞在していたミットフォードは、〈宮さん〉がミカドを称える歌であることは、薩摩藩、長州藩、土佐藩などの藩士たちとの接触によって知っていただろうし、その歌を教えてもらって覚えていたとしてもおかしくはない。ミットフォードは1906年来日した際、明治の日本の人々が日露戦争の結果を誰一人自慢せず、冷静に話す態度を「世界の人々の模範となるものであった」（ミットフォード1985: 20）と高く評価している。しかし、実際に帝に謁見もしたというミットフォードが、出来上がった『ミカド』の上演を見てどう思ったかの記録はない。

一方、「「ミヤサマ、ミヤサマ」の歌詞」が「1868年の『ジャパン・パンチ』に記録されていた」という指摘があるものの（金山2004: 149）、その歌詞は1868年のどの号にも、またその前後の年の号にも見当たらない。秩父事件をロンドンの新聞も取り上げた1884年より16年前に出た、横浜で発行の*Japan Punch*をサリヴァンなりギルバートなりが手にしたとも思えない。

〈宮さん〉の楽理分析

〈ミヤサマ〉（“Mi-ya-sa-ma”）は「『ミカド』の中で唯一の紛れもない日本曲である」と英国の研究者が言っているが（Bradley 1996: 618）、その断言を確認すべく〈ミヤサマ〉を凝視するには、その前に〈宮さん〉を検討する必要がある。

〈宮さん〉の旋律を記した資料として、まず、1892年（明治25年）に伊澤修二が編纂した『小学唱歌：一』に収録されている〈宮さん〉をまず

取り上げる(楽譜資料1)。

(楽譜資料1)

6 6, 6 5, 3 3, 3 1, 2 2, 5 5, 3 3, 2 1
 ミヤサン ミヤサン オンマノ ヲヘン
 ヲーレバ テラツキ セイバツ ヲヘン
 2 2, 5 5, 3 3, 2 1, 2 3, 2 7, 6,
 ミヤクミ マタタツ ナラナイ ナ
 6 7, 2, 2 2, 2 3, 2 7, 6, 9
 トニ トニヤレ トニヤレ ナー

この楽譜は日本の五線譜移入史の初期のものであり、五線譜を使用しはじめた音楽教育教材において〈宮さん〉の旋律は初めて五線譜化された。当時歌われていた旋律を記録したと思われるこの五線譜楽譜は、〈宮さん〉五線譜としては最も古いものだが、しかし、実はサリヴァンの〈ミヤサマ〉の楽譜はこれより7年前の1885年に書かれている。(明治時代のものとしては、ほかに「数字譜」を用いた記譜も残っており、その楽譜はヴァイオリンと笛のためのもので、当時流行していた曲を取り上げている。明治時代に人々が馴染んでいた曲を記録したその貴重な記録も後に分析対象としてとりあげる。)

〈宮さん〉を構成する音階をまず陽旋法(第1種)、陰旋法(第2種)、律旋法(第3種)という琉球旋法以外の日本旋法に沿って分析する。

「とにかく基本的には第1種と第2種があり」と小泉文夫は述べ(小泉 1958: 176)、日本の土着の音楽では陰旋法が最も少ないと見ている(小泉 1958: 176)。この〈宮さん〉の譜面には調性記号のbが付いており、一見したところニ短

陽旋法 陰旋法 陽旋法
 陽旋法のテトラコード 陽旋法のテトラコード 陽旋法のテトラコード
 陽旋法 陰旋法 律旋法

調に思える。日本曲に調性記号が付いていることは奇異な感じを与えるが、それには編纂者、伊澤修二の意図があった。

明治初年音楽取調掛長であった伊澤修二は、時の文部卿大木喬任に対する上申書「音楽取調掛調成績申報略」(明治17年)のなかで、呂の七声をdo-doの長音階に、律の七声をla-laの自然短音階に比較して、(中略)呂、律をヨーロッパの長・短調にこじつけてしまっている(小泉 1958: 195)

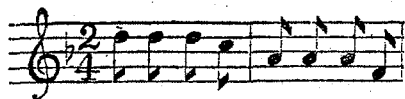
そういう事情による「こじつけ」の調性記号は、ここでは分析の対象からはずす。

楽譜からみてとれる音階は以下の通りである。「明治以後、元来中国から輸入し雅楽や声明の理論用語であった五声(宮・商・角・徴・羽)を一般の俗楽にも応用するようになり、その際、「宮」をトニカ、「徴」をドミナント(したがって「宮」の五度上)というように規定した」(小泉1958: 167)ことからすると、「宮」にあたる音を根音として見ることも可能である。そこで、「宮」にあたる根音を1として、根音からの音程に数字を当てはめる。これにより、根音からの音程関係と音階内の動きが明確になる。

1 2 3 4 5 7 8

実際の楽譜を音階に照らし合わせると、1小節目の2拍目から2小節目1拍目にかけての「8-7-5」は正格陽旋法を構成するテトラコード、正格陽旋法の二つを繋いだ二つ目のテトラコードの音程関係になっている(譜例1)。しかし、11小節目から12小節目にかけての2小節目間にあられる終止形は律のテトラコード「4-2-1」を使用している(譜例2)。

(譜例 1)



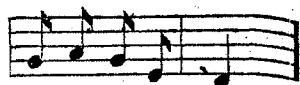
(譜例 2)



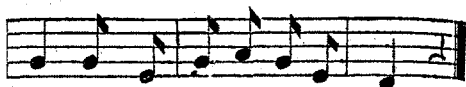
この曲で確認できるテトラコードは、民謡のテトラコードと律のテトラコードの二つであり、その二つのテトラコードで構成される旋法は、律旋法、正格陽旋、応用陽旋の三種である。そのうちのどの旋法が用いられているのか。鍵となるのは音階の2番目の音であり、その音が2か3であることによってテトラコードの種類が決定づけられる。

まず、2の可能性を検討すると、2は、7小節目、8小節目、9小節目、10小節目と計4箇所に見れる。7小節目、8小節目、10小節目の2は「1-2-4」という律のテトラコードの音程として現れ、律のテトラコードを構成する要素となっている(譜例3)。9小節目の2の動きも「4-2-4」と律のテトラコード内の動きである(譜例4)。これが民謡のテトラコードであれば「4-3-4」になるはずである。

(譜例 3)



(譜例 4)



次に3の可能性を見てみると、3は2小節目、4小節目、6小節目と計3箇所に見れ、よく見るとその3箇所の3はまったく同じ動きをしており、3は必ず4に続いている。テトラコード上で3のひとつ下の音にあたる1から続くことは一度もなく、4や5などの上の音から続いて

3に向かっている。1から続かないということはテトラコードを一度も構成し得ないということである。ではこの3にはどんな働きがあるのかを探してみると、実はこの3は律のテトラコードの「商」音2が4に近くなって生じた上方導音、嬰「商」音であることがわかる。

それではこの旋律は律旋法と言えるかとなると、ここでは律旋法の音階構成音として必要な6の音をもつ「羽」音が確認できない。使用されているのは7音である。7を「羽」にもつ旋法は陽旋法である。確かに7は5にしか続いておらず、この動きは民謡のテトラコード内の動きである。したがって、この〈宮さん〉を構成している旋法は、「律のテトラコード+民謡のテトラコード」で構成された「応用陽旋」ということになる。応用陽旋は日本各地の民謡を構成しており、「山形おぼこ」がその一例である(譜例6)(松本 1965: 16)。

(譜例 6)

山形おぼこ

山形

♩ = 56~60

おぼこくるかやとたんばーのはんずれまででみたば

応用陽旋音列 使用音域

次にこの曲をリズム面から検討すると、まず拍子は4分の2拍子で記譜されている。しかし、四分音符が見れる箇所は三つしかなく、基本的に一文字に八分音符がひとつ当てられている。楽譜全体を見たところ、この曲は8分の4拍子に近い。しかし、4拍子にせずに2拍子にしたのは何故なのか。それは「日本人の拍の意識のなかに強弱の要素が希薄なため、3拍子も4拍子も民俗音楽のなかではほとんど存在しない。前後による2拍子だけが唯一の確立した拍節であるといえる」(小泉1990: 36)という事情があるからだろう。4分の2拍子という感覚の

なかで歌詞を紡いでいくときに、歌詞の一文字につき八分音符をひとつという当てはめ方になったのではないか。それにこの曲はすべて等間隔で示されており、付点など音価が違う二つの音符の組み合わせは、譜面上には存在しない平坦な曲調になっている。『小学唱歌』出版後の時代に、様々なリズムを把握していたと思える伊澤修二が付点リズムを記譜しなかった理由は二つ考えられる。ひとつはこの楽譜の教材的側面であり、段階的学習の途上の教材として、比較的平易な等間隔のリズムに書き換えた可能性がある。もうひとつは、伊澤が聴いたところでは、また現に歌ってみたところでは、付点のリズムがあるとは判断できなかったことが考えられる。少しはずんでいたにしても、米国で西洋音楽を学び、五線譜による記譜法を学んだ伊澤にとっては西洋的付点には思えず、付点よりも三連符に近いリズムを♪♪という強くは弾まないリズムとして記譜したのではないか。伊澤による五線譜から見たところ、現に等間隔に音が並ぶような平坦なリズムでこの〈宮さん〉は歌われていたと推測できる。

数字譜で記譜された譜面の音階を分析すべく、三つの楽譜を取り上げる。一つは『吹風琴手引草』（明治35年）に収録の〈宮さん〉（楽譜資料2）、二つ目は『ヴァイオリン独学び』（明治38年）に収録の〈宮さん宮さん〉（楽譜資料3）、三つ目は『吹風琴独案内』（年代不詳ながら、内容、装丁から明治期のものと推測）

（楽譜資料4）に収録の〈宮さん〉である。この三つの譜面から見た旋律は、伊澤が編集したものともサリヴァンが取り込んだものとも微妙に違っている。いずれも唱歌が目的ではなく、楽器の技術習得用に編纂されたものであり、初心者がそれぞれの楽器を平易に演奏できるように編曲されていることも考えられる。しかし、同じ吹風琴の教則本である『吹風琴手引書』と『吹風琴独案内』に収録されたものにも違いが認められ、いずれも旋律の柔軟性を分析する材料になりうる。

(楽譜資料2)

六か 六と 七と 九と 九と 七と 九と 拾ん 九と 七と	五つ 拾せ 五よ 七と 七と 七と 七と 五と 五と 拾ん 七と	七と 九と 拾ん 九と 七と 六と 六と 六と 五と 拾ん 七と	貳ら 五ら 拾す 拾の 拾は 拾あ 拾は 拾は 拾は 拾は 拾は 拾は 拾は	六み 六や 六さ 五ん 五み 五さ 五ん 五か 五う 五ま 五の 五ま 一は 一は 一は 一は
---	--	--	--	--

(楽譜資料3)

1/1

2 2 2 1 | 5 5 5 4 | 5 5 1 1 | 6 6 4 | 5 5 1 1 | 6 6 5 4 | 5 5 5 3 | 2 2 3 |

5 5 3 | 5 5 5 3 | 2 0 ||

(楽譜資料4)

(なお、これらの譜面で、下線、無下線によって示されている八分音符、四分音符に相当するリズムは、『小学唱歌：一』の譜面とほとんど変わりなく、ここではリズムの検討は省く。) 音階はそれぞれ以下にまとめる。

『吹風琴手引書』

『ヴァイオリン独学び』

『吹風琴独案内』

『吹風琴手引書』の〈宮さん〉と『ヴァイオリン独学び』の〈宮さん宮さん〉は伊澤の五線譜表記のものとはほぼ同じ応用陽旋であるが、ただし、『吹風琴手引書』では、伊澤譜では「4-2-1」である部分が「4-3-1」という民謡のテトラコードになっている。3の音を使った民謡のテトラコードが一ヶ所あり、民謡のテトラコードと律のテトラコードが混在する。「とことんやれ」という掛け声の部分のみ律旋法であり、他の部分は陽旋法になっているのだ。それに比べて、『吹風琴独案内』の〈宮さん〉は伊澤譜とも、後に挙げるサリヴァン譜とも違い、陽旋法が一貫している。律のテトラコードはどこにも現れず、民謡のテトラコードしか見られない。つまり、2と6の音が用いられていない。こうして応用陽旋のものと陽旋法のみのものが見つかった。これ以外の旋法もありうるだろうが、資料に限られた現段階ではわからない。

〈宮さん〉の旋律について、「その曲節は日本俗謡風でありながら非常に躍動的な行進調で従来の民謡にない明るさを持つので、おそらくは鼓笛楽の曲の影響を受けていると察知できる」（堀内 1968: 14）という評言があるものの、この曲は紛れもない日本の旋法で構成されており、旋律面では鼓笛楽の影響、つまり西洋の影響を受けているとは考えにくい。サリヴァンに日本の楽句を教えたミットフォードが毎日のように顔を合わせていたという小松帯刀は薩摩出身であった。その小松帯刀がミットフォードに〈宮さん〉を伝えたと仮定するとどうだろうか。あるいは小松でなくともミットフォードが接触する人物には薩摩藩の藩士たちがいた。一方、長州藩、土佐藩の藩士たちもいた。鹿児島県のわらべ歌の特徴に関しては、次のような説明がある。

沖縄および鹿児島県のわらべ歌の音律は、方言のリズムを主とした音高の不定なもの、ことばの抑揚と密着した二音、三音による単純な構造のもの、律や民謡テトラコードによる

もの、さらに特性的な琉球テトラコードや都ぶしテトラコードによるものなど多様である。そして実際の歌では、これらが互いに結合して音域を広げ、ある場合では転旋法的に、たとえば民謡旋法から琉球旋法へ移行するなどして、より旋律を豊かに彩っている。

（久保、杉本、高江洲 1980: 3）

〈宮さん〉の旋律は西洋の鼓笛楽の影響を受けているというよりも、鹿児島、沖縄県のわらべ歌の特徴に非常に似ているのである。「明るさ」という言う点でも、「陰旋の曲が少ないということに象徴されるといえるかどうかかわからないが、本県〔鹿児島県〕のわらべ歌の特色はなんと言っても明かるい点であろう」（久保、杉本、高江洲 1980: 24-25）ということに通じる。尊皇派勢力のもうひとつの重要な藩、長州藩であった山口県の歌についてはこんな説明がある。

ほとんどが民謡のテトラコードによるものであった。次いで無音階のものとエンゲメロディー型、そして子守歌のねさせ歌などに半音を含む音階が数%あり、若干のヨナ抜き音階、西洋音階が見られた。歌詞が長い時間と空間を経て伝承、伝播されているのに比べて、メロディーは比較的自由にうたい継がれているように思われる。時代や地域の話し言葉の特徴をメロディーに反映しながらうたい継がれたからであろう。（内田、河北 1992: 225）

支配的であるのはやはり陽旋法である。若干見られたという西洋音階は、長州藩でのフランシスコ・ザビエルのキリスト教布教の影響があるのかもしれないが、〈宮さん〉にはその痕跡はない。

〈ミヤサマ〉の楽理分析

五線譜記譜としては伊澤編の『小学唱歌：

一』所載の〈宮さん〉より数年先立つサリヴァン譜は次の通りだった。

(楽譜資料5)

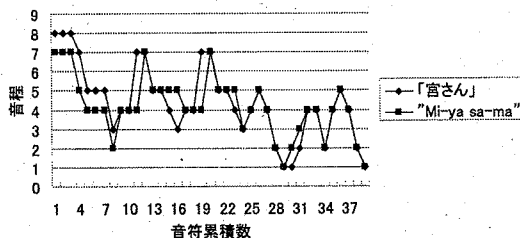
いくつかの〈宮さん〉の場合と同様、この〈ミヤサマ〉(“Mi-ya-sa-ma”)の音階を拾うとこうなる。

音階自体は〈宮さん〉と同一であるが、旋律はどう動いているのか。『小学唱歌:一』の〈宮さん〉の場合と同様、日本の旋法のテトラコードを探すと、7小節目から8小節目にかけて、および11小節目から12小節目にかけての「4-2-1」があり、これは律のテトラコードに相当する。しかし、曲の冒頭にある音は7であり、1

小節目から2小節目にかけての「7-5-4」は陽旋法に見られる繋がりである。その「7-5-4」という動きは3小節目から5小節目にかけても見られる。律のテトラコードが陽旋法と混在しており、応用陽旋がこの旋律の骨子であることがわかる。応用陽旋で歌われていた日本の曲をそのまま応用陽旋で取り入れた点では、サリヴァンは忠実であったと思われるが、しかし、この〈ミヤサマ〉には日本の二つの旋法に当てはまらない箇所がある。

ひとつは7で始まる開始音である。西洋古典音楽の理論から見ると、奇妙なことに旋律が第VII音から開始する。もうひとつは、9小節目の3、4拍目から10小節目の1、2拍目に現れる「2-3-4」という動きである。日本の旋法上、3と4が連続して続く音の動きは存在しない。日本の旋法に忠実であれば、この部分は「1-2-4」となる。

日本の旋法に当てはまらないその箇所が、サリヴァンの〈ミヤサマ〉を明白に特徴づけている。伊澤譜の〈宮さん〉とサリヴァンの〈ミヤサマ〉の旋律の動きの違いをグラフ化してみる(表1)。照合の都合上、伊澤譜の八分音符はサリヴァン譜の四分音符に相当させ、四分音符は二分音符に相当させる。全体の輪郭は類似しており、とくに二箇所では両者は重なっている。しかし、開始音が異なるほか、2から3への移動に違いがあり、さらに、伊澤譜では4から3に下がる箇所、サリヴァン譜は5を継続する。



最初の相違点である開始音の7を検討するには、それに先立つサリヴァン作曲の前奏部を見ておく必要がある。上記の楽譜資料5が示す合唱曲〈ミヤサマ〉の開始音ではあるものの、そこに至る過程を見ると、前奏はまずハ長調の曲として始まる。その前奏の開始音はハ長調の属音である第V音、上に示した音階では4の音である。属音は主音を決定づける音ながら、その主音である7は前奏には一度も現れず、この4が、4と完全5度をなす1に進行したり、隣の5に行ったりしながら延々と続く。

その動きのあとに初めて出てくる主音が、上記楽譜の歌い出しの音、7である。サリヴァンはこの曲をハ長調と理解し、異国情緒たっぷりの歌唱部分を際立たせるべく、歌い出しまで主音を出すのを控えたものと思われる。聴衆は属音に関心を引かれ、何が出てくるのだろうかと思待ちにする。ときおり出てくる完全5度の空虚な響き、および2度を行き来する不思議な動きが得体の知れないものを予感させる。待ちわびている耳に響くのが調を決定づける主音である。しかし、聴き手が安堵したところで、その主音は不思議な動きを伴い、異国情緒に彩られた旋律を導く。そんな効果をハ長調で組み立てたのではないか。応用陽旋の「羽」に相当する下の音を主音にし、「宮」にあたる音を上主音として扱い、西洋古典音楽では通常馴染みのない上主音を終止にし、エキゾチシズムを醸し出したのだろう。律のテトラコードと民謡のテトラコードをうまくハ長調に取り入れて、その枠組みで応用陽旋を作り上げた。

次の相違点である2から3への動きも、ハ長調内での応用陽旋と見れば、ハ長調の中に2→3という音階構成音があるために可能となる。しかし、そこまで応用陽旋の中で旋律を作り上げながら、突然、サリヴァンは日本の旋法からはずれてしまう。そして、はずれてしまった後に再度、応用陽旋に戻って終わる。問題の部分の〈宮さん〉と〈ミヤサマ〉の違いは、4への接点の違いである。〈宮さん〉が短3度を経て4に向

かう一方、〈ミヤサマ〉は順次進行でソに向かう。日本の旋法には見られない「2-3-4」という順次進行は、サリヴァンがハ長調で思考した西洋古典音楽の動きであった。もうひとつ、〈宮さん〉が4から3へ下降する場合に〈ミヤサマ〉は5を持続するという相違がある。グラフで見ると、〈ミヤサマ〉には4と3の間の上昇はあっても下降はない。3は二箇所に出てくるが、3は4にしか続いていない。サリヴァンは、3は4に上がる音としてのみ認識していたようだ。その箇所にはリズムが違う動きが含まれており、そのリズムの面が影響しているとも考えられる。

西洋音楽の旋律としては、最も大きく法則性に外れるのは終止音であり、〈ミヤサマ〉は主音で終わらず、上主音（第II音）で終止する。これでは西洋人には終止感は得られないため、サリヴァンは〈ミヤサマ〉を独立させずに、その上主音のあとに属音（第V音）を使用し、和声を伴った西洋の旋律へ即座に移行させる。サリヴァン自身にはその終止が不満であったのだろう。日本人には民謡やわらべ歌で耳慣れた終止だが、サリヴァンには終止と感じられなかったに違いない。旋律に見られる音の進行に関する感覚の違い、終止音に関する感覚の違いによる違和感は、西洋古典音楽の方法に則って解決されており、その解決法はサリヴァンに限ったことではない。

和声法、対位法、管弦楽法などを初めとする西洋音楽の基本をたたき込まれた西洋音楽家の耳には、東洋音楽は例外なく、原始的で、野蛮にさえ響いた。西洋の音楽家は、たまたま気に入った旋律にぶつかるようなことがあっても、それを西洋人の耳に受けやすい形に書き変えてしまうのだった。（キーン 1992: 61）

日本の旋法に合わない音を使用することも、居心地の悪い終止音を曲の一部にして処理するこ

とも、あくまで西洋人の都合による。

曲全体の構造としては、“Nan gia na”の“na”(第8小節から第9小節)部分に〈宮さん〉との大きな違いがある。〈宮さん〉では、2拍子の楽譜で1拍分、つまり1小節中の半分の音価であるのに対して、〈ミヤサマ〉では、4拍子の楽譜で5拍分、1小節まるごとさらに次の小節の第1拍が加わる。比較のために〈ミヤサマ〉を2拍子譜に読み換えると、〈宮さん〉の倍以上となる。〈宮さん〉では「ナンジャイナ」の最後の「ナ」の直後に、その小節の裏拍として「トコトヤレ」の「トコ」が入って軽快ながら、〈ミヤサマ〉では“na”は長く延びるために4拍子の重さが目立つ結果になっている。

延ばされている理由を探るべく、まず、楽句のグルーピングの視点から検討すると、〈宮さん〉は、出だしの「ミヤサンミヤサン」部分が最初の楽句で、次に「オンマノマーヘデ」の楽句が続き、第3楽句として「チラチラスルノハ」が来たあと、「ナンジャイナ」の第4楽句が続き、その第4楽句の最後の拍に「トコ」が入り、第5楽句となる「トンヤレナー」が続く。伊澤譜をそのままに数えれば全11小節である。それに対して〈ミヤサマ〉は、〈宮さん〉の第4楽句である「ナンジャイナ」の「ナ」までは同一ながら、その「ナ」(つまり〈ミヤサマ〉では“na”)が延びることによって第4楽句は構成され、その次に“na”が延びた音に始まる第5楽句が続き、その第5楽句と連携した動きとして第6楽句が来て、この歌は西洋古典音楽では小節数としては落ち着いたきのある全12小節構成となる。ただし、落ち着いたきということからすれば、伊澤譜は実際に11小節が意図されているにせよ、歌唱の際には最後の第11小節に加えて、「ナ」が持続する第12小節、ないしは休符から成る第12小節が入って不思議はない。歌詞が1番、2番と歌われ、それにしたがって旋律が循環するには、全12小節である方が規則性はある。しかし、〈ミヤサマ〉を構成する全12小節は、想定したその〈宮さん〉の全12小節構成ではない。

サリヴァンは、「ナンジャイナ」に相当する楽句をリフレインと解釈し、そのリフレインを「トンヤレナー」で繰り返したのかと思われる。楽譜資料5に沿えば、楽句④が楽句⑥で繰り返される。歌詞の上ではリフレインではないものの、旋律の動きをリフレインと見たのかと考えられる。〈宮さん〉の当該箇所最後の「ナ」に相当する音符を、曲全体の末尾と同じ長さに合わせてのではないだろうか。そして、④でも⑥でも楽句の最後は“na”であり、脚韻と解釈されたとも思える。日本では2拍子で比較的軽やかに躍動しながら歌われていたものをサリヴァンは“March of the Mikado's Troops”として処理し、2拍子を日本では通常一般的ではない4拍子に変え、西洋のマーチにし、その4拍子の旋律に促されて、リフレインをこしらえたのだろう。カナダのストラットフォード・フェスティバルでの上演を撮影したLDでは、⑥の“na”の音が譜面では3拍と表記されているのに5拍も延ばされている。1990年にビデオ版が発売されたジョナサン・ミラー演出のイングリッシュ・ナショナルオペラの上演でも同様の現象が見られる。

〈ミヤサマ〉の歌詞

先に挙げた楽譜資料1、2、3、4を見ての通り、口承で伝わる歌の常で、〈宮さん〉の歌詞は、基本構成はともかく細部にはいくつかの違いがある。

そのいずれも呼びかけは「宮さん」ないしは「みやさん」であり、サリヴァンの「ミヤサマ」に相当するものはないものの、「宮さま」とも歌われていたことは間違いない。日本流行歌史研究の草分けである藤澤衛彦の晩年の書、『流行歌百年史』(1951年)には、藤澤衛彦のそれまでの流行歌史にも引用されたと思われる〈とことんやれ節〉が明治維新期の歌のひとつとして登場し、歌詞の2番は「宮さま宮さま御馬の前のひらひらするのは何じゃいな、トコトヤレトンヤレナ、ありや朝敵征伐せよとの錦の

御旗ぢや知らないか、トコトンヤレトンヤレナ」を記されている（藤澤 1951: 75）。

「宮さん」と並んで少なからず歌われていたと思われる「宮さま」ヴァージョンが、サリヴァンが直接取り込んだものであったとして不思議はないと思える一方、サリヴァンは「宮さん」ものと「宮さま」ものの両方を知っていながら「宮さま」を選択したとも考えられる。日本語では「ミヤサン」の最後の「ン」の音の長さが「ミ」「ヤ」「サ」それぞれと同一の1モーラであるものの、“Mi-ya-san”と英語表記されると、“-san”は1モーラになってしまう。つまり、1モーラであれば、旋律の上では2モーラの「サン」の「ン」が第1小節でも第2小節でも「サ」とは違った音を伴う動きを当てはめようとするれば、“-san”という1モーラをそのまま次の音まで延ばして旋律はスラーさせざるを得ないが、そうすると母音の“-a”は、どちらの小節でも日本語の「サ」の2倍近く延ばされ、小節の末尾に来てはじめて“-n”が発され、音楽効果は明らかにしまりがなくなる。

同じ1モーラ「ン」ながら、その直後に続く「オンマノ」（御馬の）の「ン」については、サリヴァンは“On n'm-ma no”と表記することによって処理し、日本語の「ン」と同様の1モーラを“n'm”に与え、四分音符ひとつを当てている。しかし、処理しきれなかったのは「ナンジャイナ」の「ン」、および「トンヤレ」の「ン」だった。付随して、「ナンジャイナ」の「ジャイ」も2モーラとは受けとられない。そのために、該当部分のサリヴァン譜では、どの〈宮さん〉譜にも出てこないスラー記号が使われている。

（譜例7）

su-ru no wa Nan gia-na To-ko ton-ya-re ton-ya-re
su-ru no wa Nan gia-na To-ko ton-ya-re ton-ya-re

“Nan”と“gia-”はそれぞれ1モーラであり、

各2モーラである「ナン」、「ジャイ」には相当しないため、旋律上は上昇する2音（ふたつの四分音符）、下降する2音（二つの四分音符）に当てはめるに際して、スラーを用いざるを得なくなっている。したがって、“Nan gia-na”の部分はなんとか日本語表記すれば「ナージャーナー」に近い歌唱となる。そのあとに続く“ton-ya-re”の“ton-”は「トン」の2モーラには相当しない1モーラであり、音楽上は2拍が与えられるために、この部分は「トーヤレ」に近く歌唱される。あるいは続く“ya-re”と密接に繋いで「トーヤレ」と発音する場合もあり得る。同様の理屈で、その直後の“ton-ya-re”の“ton-”も1モーラであるため、そこに相当する上昇する2音（ふたつの四分音符）にはスラー記号が必要となる。

最後の“ton-ya-re na”の後に付いている感嘆符は、サリヴァンがミットフォード、あるいはケンジントンの日本人にこの歌を教わったとすれば、威勢のいい畳句であることを知っていたのか、あるいは知らずとも旋律の動きから感得していたのだろう。脚本ではギルバートが、感嘆符ではなく疑問符を添えており（Gilbert 1992: 39）、それはそれで、日本語歌詞の内容全体が「宮さん」（あるいは宮さま）に問いかける疑問文であることを誰かに教わっていたのだろうかと思わせる。

歌詞を変更している点については、「敬称を示す語尾辞の“-san”が“-sama”になり、“hira-hira”（はためく）は同義語の“pira-pira”に変えられ、歌い手に強く発声しやすくした」（Seeley 1985: 455）という英国人研究者の指摘がある。必ずしも分析的ではないものの、サリヴァンの意図を理解していると見ていだろう。ただし、この研究者が引用している“-san”を含むヴァージョンが、サリヴァンが直接用いたものだという保証はない。

この指摘の中の「ピラピラ」が「ヒラヒラ」の同義語と言い切れるかどうかは疑問ながら^(註6)、〈ミヤサマ〉の歌詞内容が聴衆に理解されること

を前提にしているとは思えないサリヴァン編曲では、破裂音の“p”が有効であったことは容易に想像できる。

その「ひらひら」は先に挙げた楽譜資料1、2、3、4には現れず(当該部分はそれぞれ「チラチラ」、「ちらちら」、「チラチラ」、「きらきら」)、藤澤衛彦の引用に現れることからすると、サリヴァンは「宮さん」ヴァージョンを知らないまま、明治維新期の「宮さま」+「ちらちら」ヴァージョンに接していたのかもしれない。「ひらひら」が別に異例でないことは、1900年に川上音二郎一座がパリで録音した際に、一座の高浪定二郎が〈こちや江婦志〉に続いて歌った〈宮さん宮さん〉に出てくることでもわかる。この高浪ヴァージョンでは、旋律の異動の焦点となる結びの「トコトンヤレナ」の部分は、先に挙げた楽譜資料4と共通する(『蘇るオッペケペー』1997: 12トラック)。

サリヴァンたちは、西洋人には違和感があるものを異国情緒として顧みながらも、日本音楽の特性をさして尊重したわけではなく、西洋的枠組みに取り込むことによって喝采され、芝居自体が、日本を知っていようが知っていまいが、誤解がおもしろいコミック・オペレッタであった。ジャポニズムの盛期に作られた英国人の幻想世界『ミカド』の主人公はやはり、いわば英国国旗をまとったミカドだったのだ。

註

- 1 インタネット上の「Titipuにミカドがやってきた!!」によると、「塚越[幸一]さん一行が英国マスコミで好意的に報道されたことが功を奏し、作曲家サリバンと親交のあった作曲家・指揮者ジェームス・オードヒュームの孫にあたる人物の証言“私の亡き父は祖父ジェームスがギルバートから『ティティプは日本に実在する村、秩父に想を得た』と聞いたと伝えていた”が1992年7月29日付デイリー・テレグラフ紙に編集長あての私信として掲載された」。(http://www005.upp.so-

net.ne.jp/okera/ongaku/titipu/titipu.html)

- 2 http://diamond.boisestate.edu/gas/mikado/html/make_mikado.html
- 3 http://diamond.boisestate.edu/gas/mikado/html/review_record.html
- 4 *Tales of Japan* (London: Macmillan, 1871), *The Later Mission to Japan* (London: Macmillan, 1906), *Memories* (London: Hutchinson & Co., 1915) など。
- 5 小松帯刀(こまつたてわき)(1835-1870)は、薩摩藩の名門の出で、1862年に江戸に出て家老となり、国事に奔走。
- 6 「ヒラヒラ」も「ピラピラ」も薄い布などが空中で翻る様子を指すものの、日本語を母語とする者は品位と価値の差を意識する。なお、最近30年ぶりに改訂された『日本国語大辞典』(小学館、2001年)は、そのことには触れないままに、「ひらひら」を「鳥や蝶など、また紙・布など薄いものが空中にひるがえるさまを表わす語。また、小刻みにゆれ動くさまを表す語」と定義し、「びらびら」を「布や紙などが垂れてひるがえるさま、空中にひるがえるさまを表わす。また、輝いたり、目立ったりして物の間などからのぞいたり飛び出したりするさま」と定義している(第11巻、588頁)。

言及文献

- 伊澤修二編 1892『小学唱歌：一』(大日本国書株式会社)。
- 猪瀬直樹 2002『ミカドの肖像』(猪瀬直樹著作集5、小学館)。
- 内田伸、河北邦子編 1992『日本のわらべ歌全集19下：山口のわらべ歌』(柳原書店)。
- 金山亮太 2004「ユートピアとしての『ミカド』」、『英語青年』(研究社)6月号、14-17頁。
- 梶田清七 1989『防長吹奏楽史』(自家出版)。
- キーン、ドナルド 1992『音楽の出会いとよるこび』(中矢一義訳、中央公論社)。
- 久保けんお、杉本信夫、高江洲義寛編 1980『日本わらべ歌全集26：鹿児島・沖縄のわらべ歌』(柳原書店)。

倉田喜弘 1983 『1885年ロンドン日本人村』（朝日新聞社）。

倉田喜弘 2001 『「はやり歌」の考古学：開国から戦後復興まで』（文藝春秋）。

小泉文夫 1958 『日本伝統音楽の研究』（音楽之友社）。

小泉文夫 1990 「日本のリズム」、『民族とリズム』（民族音楽叢書8、櫻井哲男編、東京書籍）、17-40頁

丹潔編 1944 『大村益次郎』（肇書房）。

永竹由幸 1992 『オペラ名曲百科（下）』（音楽之友社）。

西沢爽 1990 『日本近代歌謡史』（桜楓社）。

平岡正明 1989 『大歌謡論』（筑摩書房）。

深澤俊 1994 「サヴォイ・オペラへの誘い」、『英語青年』（研究社）4月号、8-12頁。

藤澤衛彦 1951 『流行歌百年史』（第一出版社）。

藤本一子 1980 『最新名曲解説全集19：歌劇Ⅱ』（音楽之友社）。

堀内敬三 1968 『音楽明治百年史』（音楽之友社）。

ミットフォード、A. B. 1985 『英国外交官の見た幕末維新』（長岡祥三訳、新人物往来社）。

松本民之助 1965 『日本旋律：その過去・現在・未来』（音楽教育図書）

Beckerman, Michael. 1989. "The Sword on the Wall: Japanese Elements and Their Significance in 'The Mikado'" in *Musical Quarterly* (Oxford University Press), Vol. 73, No. 3, pp. 303-319.

Bradley, Ian. 1996. *The Complete Annotated Gilbert and Sullivan* (Oxford University Press).

Drabble, Margaret, ed. 1983. *The Oxford Companion to English Literature* (Oxford University Press). New edition.

Gilbert, William Schwenick. 1992. *The Mikado* (Dover Publications).

Longman. 2003. *Longman Dictionary of Contemporary English* (Pearson Education). Fourth edition.

OED. 1989. *The Oxford English Dictionary* (Oxford University Press). Second edition.

Sadie, Stanley, ed. 2001. *The New Grove Dictionary of*

Music and Musicians (Macmillan). Second edition.

Seeley, Paul. 1985. "The Japanese March in 'The Mikado'" in *Musical Times* (London:Novello), Vol. 26, No. 1710, pp. 454-456.

言及音源

『蘇るオッペケペー：1900年パリ万博の川上一座』（東芝EMI、1997年）。