

学位論文 博士（芸術学）

宝塚歌劇における「主題歌」とその役割  
—歴史と展開—

関西学院大学文学研究科

阪上 由紀

## 目次

序	・宝塚歌劇研究について	1
	・論文の構成	2
第一章	タカラヅカ作品の背景	4
第一節	成り立ち	4
・	宝塚新温泉と少女歌劇	4
・	新しい国民劇と西洋音楽	7
・	宝塚の少女歌劇ということ	12
第二節	作品ジャンルの変遷と公演形態	14
・	大正期	14
・	昭和前期（戦前）	19
・	昭和中期（戦中）	24
・	昭和後期～平成（戦後）	25
第三節	観劇環境と作品	28
・	劇場の変化と作品	28
・	観客とタカラヅカ	33
まとめ	：タカラヅカの目指したものと「宝塚情緒」	37
第二章	「主題歌」の登場	38
第一節	タカラヅカ作品における「主題歌」	38
・	「主題歌」の出現	39
・	「主題歌」の意味の変遷	40
第二節	出版楽譜	41
・	『寶塚楽譜』と『続寶塚楽譜』	42
・	出版楽譜に見る「主題歌」の形成	44
第三節	「主題歌」の流通	46
まとめ	：提示されるタカラヅカの「主題歌」	47
第三章	タカラヅカメロディー	48
第一節	大正期	48
・	音楽状況	48
・	初期タカラヅカの作曲者	52
・	作品分析	53
第二節	戦前黄金期	54
・	シャンソンの輸入と編曲	54
・	作品分析	56

第三節 戦後黄金期	57
・作品分析	57
・流行歌謡曲との関連	66
まとめ：タカラヅカメロディー	69
第四章 タカラヅカ作品と構成	71
第一節 大正期	71
・脚本の題材	74
・大正期の作家	76
・お伽歌劇と喜歌劇の構成	79
第二節 昭和前期（戦前）	81
・レビューと歌劇の構成	83
第三節 昭和後期～平成（戦後）	85
・ミュージカルとレビューの構成	85
第四節 海外ミュージカルのタカラヅカ化	88
・原作とタカラヅカ版	88
・構成の比較	90
・「主題歌」の追加	92
まとめ：タカラヅカ作品の型	94
結：タカラヅカスタイルとは	96
出典	98
註	
付録 図版	
表	
譜例	

## 序 ・宝塚歌劇研究について

### 問題提起と先行研究

宝塚歌劇団は兵庫県宝塚市を拠点に、女性のみが舞台上がる歌劇団として全国に広く知られている。その歴史は1914(大正3)年4月の第一回公演に始まり、間もなく100周年を迎えようとしている。作演出家をはじめとした座付のスタッフ陣や専属オーケストラ、専用の歌劇場、音楽学校を所有する世界的にも珍しい歌劇団である。宝塚音楽学校を卒業した生徒だけが舞台上立つことを許され、そのシステムは一貫した作品づくりを可能にしている。宝塚歌劇団は結成後の早い段階でこれらのシステムを確立し、第二次世界大戦下の数か月を除いて、100年の間コンスタントに作品の上演を行ってきた。その数は5000作品を超えており、この多作さでも宝塚歌劇は抜きん出た存在である。本論ではこのような宝塚歌劇の作品を総称して「タカラヅカ作品」と呼ぶ。宝塚歌劇を地名の宝塚と区別してカタカナでタカラヅカもしくはヅカと表記することは一般的になっており、本論でもそれを採用し、タカラヅカ作品とした。タカラヅカ作品の中では日本で初めてのレビューの創作や新舞踊の創作、それまで日本になかったシャンソンの移入などが行われており、日本の芸能文化に多大な影響を与えてきている。にもかかわらず、宝塚歌劇はこれまで研究対象としてほとんど扱われてこなかった。もともと温泉場の余興から発展したものであることが影響してか、宝塚歌劇は芸術としてというよりは娯楽としての認識が強く、舞台芸術の本流とは別次元のものとして認識されてきたのである。

宝塚歌劇が大衆娯楽として生まれたのは疑いのないことである。しかしその作品の中では日本文化の見直しと西洋文化との融合が行われており、近年その芸術的な試行錯誤が徐々に注目を集めるようになってきた。そこには創始者である小林一三(1873～1957)の旧劇に代わる大衆の感覚に合った新しい国民劇の構想が垣間見える。小林は一部の文化的富裕層だけではなく文化レベルを問わず老若男女が楽しめるものをモットーにしており、帝国劇場が行っていた西洋音楽やオペラの直輸入ではなく、西洋音楽を基調とした和洋折衷の作品を目指した。この和洋折衷の宝塚歌劇の音楽路線は津金澤總廣の共著の中で奥中康人らによって確認されている<sup>1</sup>。

また渡辺裕はこの小林一三の国民劇構想について、東京進出やレビューの大成功を経て宝塚は中央(東京)や西洋の眼を気にするようになり、そこから見た特殊性を強調するかたちで周縁的な性格付けがなされるようになった結果、当初の小林の構想からは決定的に違う志向へ乖離していったと述べている<sup>2</sup>。渡辺の述べるように、レビューの成功を経て宝塚歌劇は大きく変化している。

しかしながらその周縁的特殊な性格付けがされる一方で、作品の中には大正期から見られる元来の宝塚歌劇の枠が見られ、大衆の感覚を主に置くという方針は

変わらず引き継がれるのである。

2002年、日本演劇学会により宝塚歌劇に関するシンポジウムが開催された。宝塚歌劇を演劇の研究対象として扱うか否かという論議がこの周辺で起こっている。武石みどりの宝塚歌劇大正期の作曲家である原田潤（1882～1946）の研究や、桑原和美による同じく宝塚歌劇大正期の作演出家で振付師の榎茂都陸平（1897～1985）の舞踊研究など、宝塚歌劇の作品研究は徐々になされるようになってきた。また根岸一美による宝塚交響楽団とその立役者である指揮者のヨーゼフ・ラスカ（1886～1964）の研究により、戦前の宝塚歌劇における音楽状況が明らかになってきた。しかしながら宝塚歌劇の作品研究はまだほとんど手付かずであるのが現状であり、個々の作家の作品はとりあげられつつあるものの、宝塚歌劇という枠を持ってその作品を概観する研究はまだない。本論では、タカラヅカ作品の主軸となっている「主題歌」に特に注目しつつ、宝塚歌劇の背景を踏まえた上でタカラヅカ作品を概観し、作品の中に見られる枠とそのタカラヅカ的なもの、タカラヅカスタイルの発見を試みるものである。

本論では主な一次資料として雑誌『歌劇』を使用した。『歌劇』は宝塚歌劇が初の東京公演を行った1918（大正7）年に創刊されて以来、現在に至るまで出版され続けている宝塚歌劇団の機関誌である。当初は年4回の季刊誌として出版され、1921（大正10）年からは増える公演に合わせて月刊誌とされた。その内容は、制作者や歌劇団関係者による宝塚歌劇に関する記事に加え、当時の舞台芸術や音楽の動向、著名人による公演評の寄稿、投稿による観客の観劇評などが掲載されており、創刊以来のほぼ全ての公演作品に関する記事を見ることが出来る。特に初期の宝塚歌劇にとって『歌劇』は制作者と観客との討論の場ともなっており、互いの情報源として大きな役割を果たしていた。その論考は作品づくりにも影響しており、当時の大衆の反響や歌劇団、制作者の意向を知るうえで重要な資料であると言える。

## 論文の構成

本稿は、第一章タカラヅカ作品の背景、第二章主題歌の登場、第三章タカラヅカ作品と構成、第四章タカラヅカメロディーの四章からなる。第一章では、宝塚歌劇の歴史を中心にタカラヅカ作品が生み出され上演された背景を確認し、その流れと宝塚歌劇が目指したものを考察する。第一節では宝塚歌劇が温泉街で寶塚少女歌劇として誕生した流れを踏まえ、その草創期に小林一三が掲げた新しい国民劇の構想について確認する。第二節では、変化するタカラヅカ作品のジャンルと宝塚歌劇が徐々にシステム化していく公演形態について、その時期を大正期、昭和前期（戦前）、昭和後期（戦後）に分けて時系列に沿って確認していく。第三節では、作品規格や内容にも影響を及ぼしている観劇環境について、劇場の変化

と観客とのつながりを中心に述べる。次に、第二章ではタカラヅカ作品の特徴である「主題歌」に焦点を当て、出版楽譜をもとにその登場を考察する。第一節では宝塚歌劇における「主題歌」という言葉の出現と、タカラヅカ作品における「主題歌」が指す意味の変遷をみる。第二節では、出版楽譜『寶塚楽譜』と『(続寶塚楽譜) 3』をもとに宝塚歌劇における「主題歌」の形成の流れを確認する。第三節では出版物による「主題歌」の流通と流布について確認する。続く第三章では、「主題歌」の楽曲分析を行い、タカラヅカメロディーについて考察する。第一節は『寶塚楽譜』に掲載されている大正期の愛唱歌を中心に、第二節は昭和前期(戦前)の黄金期と呼ばれる時期の作品を中心に、第三節では昭和後期から平成(戦後)の黄金期と呼ばれる時期の作品を中心に分析し、それぞれの時期の音楽の特徴をあぶりだす。最後に第四章では、具体的なタカラヅカ作品の例を挙げ、とりわけ主題歌に着目しつつその構成を分析する。第一節を大正期、第二節を昭和前期(戦前)、第三節を昭和後期から平成(戦後)とわけ、それぞれの時期の作品の作り方と構成を確認し比較する。またそれらの特徴を踏まえ、第四節では1960年代から取り入れられた海外ミュージカルの宝塚版としての輸入公演について原作と宝塚版の比較を行う。

以上の内容を踏まえ、本稿ではこれまでほとんど手つかずになっていた宝塚歌劇の作品そのものを主としたタカラヅカ的なもの、タカラヅカスタイルの考察を試みたい。

なお本文中の引用文の表記はすべて原文に従っており、誤字脱字であろう箇所もそのまま表記している。また本文では作品や曲名の表記として、《作品名》、〈曲名〉という表記を取っている。

## 第一章 タカラヅカ作品の背景

本章ではこうしたタカラヅカ作品の背景にある状況について、一節でその成り立ちと性質を、二節で公演のシステムと時代による作品ジャンルの変遷を、三節で観劇環境と作品とのかかわりについて確認する。これにより徐々にかたどられた宝塚歌劇の目指したものについて考えたい。

### 第一節 成り立ち

前述のとおり、宝塚歌劇団は兵庫県宝塚市を拠点にしており、女性のみが舞台に上がる歌劇団として全国に広く知られている。宝塚歌劇団はこの女性のみが演じるという点に特徴を持ち、他の劇団と一線を画しているという認識が一般的になされている。しかしながら宝塚歌劇団が寶塚少女歌劇として誕生した大正期は、他にもたくさんの少女歌劇が日本全国に存在しており、寶塚少女歌劇がその先駆けではあったものの、女性のみという点に関しては決して特異な存在ではなかった。塩津洋子によると、「大正時代の関西では、宝塚少女歌劇以外に実に約八十団もの歌劇団が活動していた。少女歌劇と謳っているものだけでも、浪華少女劇団、日本少女歌劇団、東京少女歌劇団、京都パラダイス少女歌劇、芦屋少女歌劇、松竹少女歌劇団、アサヒ少女歌劇団、大浜少女歌劇、国活少女歌劇など一七団を数えることができる<sup>4</sup>。」とある。これらの歌劇は、いわゆる浅草オペラと呼ばれ、大正初期にはこれが隆盛を極めていた。しかしながらこれらの少女歌劇の多くは、寶塚少女歌劇の隆盛とは裏腹に、昭和初期にはすでに姿を消してしまっている。寶塚少女歌劇は発足当初から他の少女歌劇とは一線を画すものであった。その特異性は女性のみという点ではなく、少女歌劇本来の清純さと品格を持ち得た点、そして大衆の感覚に合った新しい世界をその作品で提供し続けた点である。これ等を可能にした大きな要因がその誕生の仕方にある。宝塚歌劇の発祥をたどると、誕生の経緯と方針に他の歌劇団とは大きく違う流れがあることが見えてくるのである。宝塚歌劇が誕生したのは今からおよそ 100 年前、1914（大正 3）年のことである。

### 宝塚新温泉と少女歌劇

宝塚歌劇団が本拠地を置く兵庫県宝塚市は、鉄道と温泉に関わりの深い土地である。宝塚の中心地は武庫川によって右岸と左岸に分けられており、1884（明治 17）年に発見された元湯により、1887（明治 20）年に武庫川右岸に宝塚温泉が開場された。宝塚の温泉開湯は鎌倉時代といわれているが、現在の中心地の温泉

の始まりはこの宝塚温泉の開場である。鉄道も通らず人口も少なかった当時、宝塚は現在のような花々しい街並みではなく、素朴な温泉地であった。1897（明治30）年12月、池田～宝塚間に阪鶴鉄道が開通。その後、阪鶴鉄道が予定していた池田～大阪間に鉄道を敷く計画を、現在の阪急電鉄の前身である箕面有馬電気軌道が引き継いだ。1910（明治43）年、大阪の中心地梅田と宝塚を結ぶ阪急宝塚本線が開通した。こうした鉄道の敷線と乗客増加のために小林一三が行った鉄道沿線の宅地開発により、宝塚は都会からのアクセスも良く、日本最古の観音霊場である中山寺にも近い温泉地として発展した。

1911（明治44）年、箕面有馬電気軌道の経営者である小林一三は、宝塚に元々あった温泉街の川向、武庫川左岸に宝塚新温泉を開場させた<sup>5</sup>【図1】。箕面有馬電気軌道はその名の通り、当初は阪神間の有数の観光地である箕面の滝がある箕面公園と有馬温泉をつなぐ計画のものであった。しかしながら予算の問題などがあり、宝塚がとりあえずの終点となった。「大衆娯楽施設の全部を宝塚に集中した。」と小林は語っている。小林はそこに大衆娯楽施設を作り集客を目指したのである。新温泉の開場に伴い、武庫川右岸に元々あった温泉街は旧温泉または本温泉と呼ばれるようになり、本温泉と新温泉は蓬莱橋という橋で行き来できるようになっていた【図2】。

宝塚新温泉はそれまでの本温泉街とは対照的な洋風建築を基調としており、その中には大理石の浴場があるなど、当時の温泉地としては目新しいモダンな空間が作られていた【図3】【図4】。小林は宝塚の欠点として武庫川原の殺風景を指摘しており<sup>6</sup>、新温泉開場の翌年、1912（明治45）年に豪華な洋風建築のパラダイスを建設した。パラダイスは新温泉に連絡した、いわゆる新温泉の新館であり、日本で初めての室内水泳場を中心にした娯楽施設であった。しかしこの水泳場が大失敗に終わる。当時の世相は男女が同浴すること許さず、施設の二階から水泳場で行われる競技を見物することすら許されなかった<sup>7</sup>。また屋内の水泳場は日光の直射がなく、水温を上げる設備をつけていなかったため、プールの水は5分も泳げないほどに冷たかった。開場当初は若者を中心に毎日100人ほどの集客を得たものの、その後すぐに泳者はいなくなり、閉鎖を余儀なくされたのである。

当時宝塚新温泉内ではシーズンごとに婚礼博覧会や婦人博覧会、芝居博覧会などのイベントが開催されており、閉鎖された水泳場は水槽に板張りを施され、その会場の大広間として利用された。このイベントの余興として寶塚少女歌劇は第一回公演を迎えたのである。水泳場を改造した劇場は、後にパラダイス劇場と呼ばれるようになる。以下は小林のパラダイスの転用に関する言葉である。

「これより先き、舞台をどうするかという問題が起きた、曩に失敗したパラダイスの室内水泳場を利用することとなり、その水槽の全面に床を設けて客席に、脱衣場を舞台に、舞台下を楽屋に、二階見物席を棧敷に改造した。正面平土間は坐って見る。二階棧敷は腰掛け、観客



収容数五百人というのである。パラダイス全体は同時に婚礼博覧会を開催した<sup>8)</sup>。」

しかしこのプールから劇場への転用はとっさに思い付いた突飛な策というわけではなかった。寶塚少女歌劇の前身である宝塚唱歌隊は1913（大正2）年7月に発足し、同年12月に寶塚少女歌劇養成会と改名されている。寶塚少女歌劇の正式な第一回公演は1914（大正3）年4月の婦人博覧会であるが、この唱歌隊と養成会の期間に、温泉場の余興として人前に立つことがあったのである。以下は宝塚で舞台美術を担当し『歌劇』の主要な挿絵画家である森田ひさしの記事である【図5】。

#### 「寶塚少女歌劇畫史

##### 一 森田ひさし記

大正二年に初めて日本に少女歌劇なるものが寶塚に生れた讀んで字の如しの歌劇といふことから判らなかつた時代で歡客なんてものは皆お湯から上つての休み場所位に心得て寝そつてゐるものあれば小兒を寝かし場にもなつて日本名物の寶塚少女歌劇も生れた時はこんな有様であつた。それでも舞台は一生懸命やつてゐるのが氣の毒なほどであつた。

##### 二

管絃合奏がすむとうかれだるまといふのが幕しまひになつてダンダダルサンが踊りだすこんなコーラスがあつてダルマサンが踊り出す何の事はない棚のだるまさんだつたがそれが又子供達の人気をよんでいづれは母さんも尻をすゑて見物する様になつた毎日だるまさんが舞臺の上ではね廻つた

##### 三

その年の春には婦人子供博覧會が開かれたのでドンブラコが上演された之れが又子供達の見物で人気を取つた この時から始めてダークテエンヂが利用されて鬼が島がそれによつて場面の變化を見せた今から見ると馬鹿らしいやうなものだがそれでも大道具は白鉢巻で舞臺の忙しさを感じた（以下略<sup>9)</sup>」

つまり、照明や大道具の舞台転換などが行われ、公演として上演されたのは婦人博覧会の余興からであり、それまでは温泉の休憩所での余興として子供を中心とした温泉客に人気を集めていたのである。大広間として使用するプールの空間を、こうした少女歌劇のステップアップとして、より多くの人に見てもらふ劇場にするということは、ある種自然な流れかもしれない。こうして寶塚少女歌劇は温泉場の余興からその歴史を歩み始めた。

寶塚唱歌隊の指導には、安藤弘（1883～1967）と安藤千恵子（生没年不詳）の夫妻があたった。安藤夫妻は東京音楽学校<sup>10</sup>の卒業生であり、千恵子は柴田環（後の三浦環、1884～1946）を抑えて首席卒業した人物であった。また夫の弘も、日本独自の本格的なオペラ創作を目指した人物であった。安藤夫妻は少女たちを大きな舞台に立たせるに当たり、かねてから余興として行っていた本居長世（1885～1945）作曲の喜歌劇《浮かれ達磨》と管弦合奏、そして当時既に世間に発表されていた北村季晴（1872～1931）作曲の歌劇《ドンブラコ》と、を選んだ。単に学校用の唱歌では売り物にはならない、かといって西洋のオペラを演じるには少女たちは未熟であった。教材や資料もなかったため、日本のおとぎ話を元にした数少ない既存の和製歌劇と喜歌劇を教科書にしたのである<sup>11</sup>。こうして1914（大正3）年の寶塚少女歌劇の第一回公演の演目は、歌劇《ドンブラコ》、喜歌劇《浮かれ達磨》、寶塚少女歌劇団作の舞踊《胡蝶》、そして管弦合奏と合唱となった。この時の作品ジャンルが、第二回公演以降の寶塚少女歌劇オリジナル作品においても基準となっていくのである。

温泉場の余興というその性質から、寶塚少女歌劇は当初、宝塚新温泉を訪れた客は誰でも無料で見る事が出来た【図5】。少女歌劇はあくまで温泉場に人を呼ぶためのおまけだったのである。しかしあまりの人気に、少女歌劇を見に来た観客で新温泉はあふれかえるようになり、1919（大正8）年に主な舞台がパラダイス劇場から公会堂劇場に移されたことで寶塚少女歌劇は有料化される。おまけとして公演されていたものが、主たる目的に取って代わったのである。この有料化が行われたのと同様、寶塚少女歌劇は寶塚少女歌劇養成会を解散し、その舞台に立つ専属の演じ手を育成するための宝塚音楽歌劇学校を創立する。歌劇団の制作スタッフの多くはこの学校の教員を兼任しており、制度化された専属の学校を作ったことで、寶塚少女歌劇は安定した舞台の提供と実験的な試みを可能にしていくのである。

## 新しい国民劇と西洋音楽

少女のみで歌劇を演じるという構想は、大阪の三越呉服店の少年音楽隊にヒントを得たというのが通説であり、小林自身も同じ内容を自叙伝に書き記している<sup>12</sup>。またその草創期には「新しい国民劇」という言葉がよく使われている。小林は旧劇と呼ばれる歌舞伎の改良のための一案として、歌劇を捉えていた。かつて歌舞伎は日本を代表する国民劇であったが、時代の変化の中で人々の感覚から離れてきてしまったというように雑誌『歌劇』の中で彼は再三述べている。特に新しい世代が、小学校の時から西洋的な唱歌教育を受けており、長唄や常盤津といったものよりも西洋音楽のほうにはるかに親しんだ感覚を持っていると指摘している。寶塚少女歌劇において西洋音楽を基調とした歌劇が試みられたのは、

1912（明治45）年に東京帝国劇場で公演されたオペラ《熊野<sup>13</sup>》を小林が観劇した際に、歌劇という西洋の芸能に親しみのない見物人の多くが嘲笑をする一方で、学生の若者達が西洋音楽に日本語を乗せた芸能に礼賛の辞を述べていたことを受け、歌劇という芸能ジャンルがこれからの時代に受け入れられることを小林が確信したためであった。小林の構想のスタート地点には、大衆の感覚に合致すること、歌と踊りを伴う舞台としての旧劇の改良、そして西洋音楽があったのである。

そのため小林の構想したものは、同時期に東京の帝国劇場歌劇部でジョヴァンニ・ヴィットーリオ・ローシー（Giovanni Vittorio Rosi, 1867～?）が行っていた西洋で行われている歌劇を日本にそのままもってきて演じる輸入公演とは根本的に違っていた。小林は当時の西洋音楽について次のように述べている。

「西洋音楽に精通した先生方のお説は、お説としては殆んど千篇一律で何れも西洋音楽の賛美であり、心酔であります。然しながら、如何にすれば、此高尚なる、進歩したる、心酔せる音楽を日本人のものにすることが出来るか、即ち普及せしむる事が出来るか、といふ實際問題に觸れる場合には、殆んど無定見と評しても宜しからうと思ひます。

14]

そして国民の義務教育として西洋音楽を取り入れていることや、軍楽隊が公式な日本の式典の場でも西洋音楽を演奏していることを挙げた上で、西洋音楽の民衆化について次のように続けている。

「国民の音楽、即ち西洋音楽の民衆化、其手段方法に就て申述べ度ひと思ひます。我々の家屋は残念ながら西洋音楽に適當して居らないのは事實です。（中略）元來音楽の多くは家屋内の彈奏にあるものとせば日本の家屋は此點に於て西洋音楽を普及せしむることは頗る至難であります。此至難なる樂器に親ましめ理解せしめて國民の音楽としやうとするには先づ第一に國民の演劇—日本の芝居に接近せしむるのが最も近道ではないでせうか。」

小林は新しい世代に西洋音楽の需要が高まっているにもかかわらずその供給の場があまりにも少ないこと、またその供給も限られた層にのみ向けられていて、まだ一般大衆のことを見ていないことを指摘している。一般家庭では享受しにくい西洋音楽供給の窓口として、日本の演劇に寄せた歌劇を提案しているのである。当時の相愛高等女学校教頭の廣瀬文豪は寶塚少女歌劇について次のように述べている。

「(寶塚少女歌劇は) 東京へ持つて行ても素晴らしい景氣であることも又當然であるのであらう、青年男女の心を惹くやうに出来てゐて豫備智識を要するやうな高級なものでなく、恰度手頃なものであるからで、純洋風でも純日本の舞踊なり劇なりで無い所に寶塚歌劇の生命があり今日の盛を見た因をなすので、日本古來の音樂、舞踊劇を傳ふるも西樂を深く理解するにも距離のある人々によい階梯をなすものと云つてよいだらう。15]

このように観客からも、親しみやすい芸能文化への窓口であると認識されていたこと、そしてその内容は決して低俗な娯樂に帰さず、新しい芸能として捉えられていたことがわかる。また劇作家の鈴木泉三郎(1893~1924)は次のように述べている。

「現在の歌劇の初まりは日本人本來の要求にあらずして西洋の模倣に依つて隆る。既にその動機にして不純なり、曰くやその結果をや、故に將來を期待せず。(中略) 寶塚少女歌劇の現在は、純な少年少女に見せる愛すべき歡覽物として價値を認む、その意味にて日本唯一のものたり芝居がからず、西洋歌劇ぢみず素直な可愛らしき藝術をこそそこにこの歌劇團の個性があるなるべし。16]

帝劇歌劇部の失敗を受けて大衆路線をたどろうとした浅草オペラも、その内容は比較的わかりやすいように俗っぽく翻訳されたオペレッタが大半であった。対する寶塚少女歌劇は西洋作品の全くの模倣ではなく、それを取り入れた日本人のためのオリジナル作品を上演するのである。以下は『歌劇』記事からの引用である。

「新に出現すべき新國民劇は、其音樂的諧調を國民の一般理解に置く事は、尠く共其必須條件であるといふことです。即ち西洋音樂と純日本的の歌詞、作曲を調和せしめた基礎的諧調の中で—それには、將來各種の日本樂器も、その長所が調和されて使用さるゝかも知れない。その時代精神を表現した、何等かの演劇が演ぜらるべき筈のものであらうと思ひます。(中略) 我が寶塚少女歌劇は、藝術的價値の貧弱なるに拘らず青年子女の思想感情に共鳴する點においては実に天下無敵であるものと斷言するのであります。17]

「要するに西洋音樂並びにダンスや唱歌の勢力が歌舞伎劇に加はつて、現在保有する歌舞伎劇のいろいろの長所と、うまく調和して出来上がるものが私の所謂大劇場向きの芝居で國民劇だと言ひうるものだと信

じてみる<sup>18</sup>」

後に小林はこのように述べている。この試みに対し、当時の新聞には以下のような論評が載せられた。

「松本幸四郎丈は「今までの歌劇は何處までも西洋の作曲のまゝで日本語に翻譯した歌詞を唄っているのですから生硬を免れませんが、寶塚のは作曲も歌詞も純日本式の創作で、振りも亦腰から下は西洋樂に合ひ、腰から上は日本の舞踊を器用に取り入れ此二つが巧に混和されて居ます」と感心してゐた。實際、寶塚少女歌劇は時代の要求によつて生まれ出でたる新日本の新興藝術です。<sup>19</sup>」

かくして、唄と踊りを伴う歌劇というジャンルに、日本西洋を問わず、日本人の趣味趣向に合うものを取り込んで作品を作る寶塚少女歌劇のスタイルが出来るのである。新聞記者の松崎天民（1878～1934）も次のように寶塚少女歌劇を評している。

「日本に於ける歌劇の將來は、純翻譯物でなくて、今寶塚でやつて居るやうな洋風に和風を取捨調和した表現に臺調を置いて出發し進展すべきであると確信して居ます。<sup>20</sup>」

ここで確認しておきたいのは、小林の目指したものは、単に和洋を折衷させたものや目新しいものではないということである。西洋音樂を基調にすることにこだわった小林であるが、西洋化に意味があるかないかという点に関しては冷静な目で少女歌劇の試行錯誤を判断していたようである。小林は日本音樂に西洋音樂を取り入れることについて、次のように述べている。

「私は、日本音樂—三絃樂を主とした歌舞伎芝居なり或は所作事舞踊等に西洋音樂の長所を加味しやうといふ事は、寧ろ亂暴な到底成立し得ない不可能な仕業であると信ずるのであります、(中略)三絃樂の中に西洋音樂を取入れるといふことは即ち櫻色の中へ五色の旭日や夕陽を注ぐやうなものであらうと思ひます、實に効果のない、無駄な試みと思ふのであります、茲に於て我々の研究すべき問題は、西洋音樂の中に日本音樂の長所を取入れる—果してその必要があるか、ないか、或はそれか可能性であるか、ないか、要するに西洋音樂を日本化することの試みであらねばならぬと思ひます、<sup>21</sup>」

つまり西洋音樂が浸透してきているからといって、従来の日本文化を単に西洋っ

ぼくするのではなく、あくまでも西洋の音楽を良いと思える感覚を持ちだした大衆に合わせて、日本文化の持ち味と西洋の物をその時その時の日本人の感覚に寄せたものにする、というのが小林の和洋折衷路線であり、新しく想定された国民劇の理想だったのである。

小林は元来、大衆の感覚と離れつつあった旧劇に対して、歌舞伎に代わる新しい民衆の感覚に合った国民劇の創作を目標としていた。それは特定の芸術的富裕層だけを対象としたものではなく、そういった層も含めた、あくまでも大衆の感覚に向けられたものであった。

「寶塚の少女歌劇は、舊劇に食傷して居る劇通や帝劇の御常連や芝居見物を道楽にしてある特殊部落のお客様を目的としては居らない、現在普及されつゝある特殊の西洋音楽を基礎として、将来生れ得べき国民劇の先驅として、今尚國民の思想に深き根底を有しつゝある國民劇たる舊劇即ち歌舞伎劇の變遷しつゝある道程に於いて、國民の思想の變化に伴ひ。或は進むべく導き、右顧左顧、國民劇たるべき我歌劇の大成に盡すべき方法を誰れが何と言をうとも、決して謬つてはイケないと固く信ずるのであります、即ち日本に於て日本人に見せる日本の歌劇の創設すべき使命を確信する時、芝居の見巧者や斯道界の通人達から見て、まづいと、見るに耐えないとかさういふ簡單なる反對の爲めに國民歌劇たるべき民衆藝術としての歌劇のあらゆる試みを退けることが出来ませうか、<sup>22</sup>」

このように小林は観客に対しても、寶塚少女歌劇は芸術品として完成されたものではなく、新しい国民劇を創設するための試みであるのだという姿勢を見せている。それまでの他の舞台芸能とは違った姿勢である。

「私達の要求するのは斯の作のやうに、高級な見物にも、低級な所謂大向にも、どちらにも面白いと思はせる作であります。今度の寶塚は斯うした作風の上場すべく進路をとるべきでありますまいか、<sup>23</sup>」

これは『歌劇』に寄せられた観客からの投書の一文である。このような小林の視点は観客にも受け入れられ、芸術的である事、万人を楽しませる娯楽である事、この二つの路線は観客のタカラヅカに求めるものとなっていく。この視点は、寶塚少女歌劇を一般的な舞台芸術としてではなく、タカラヅカという特殊な存在として見させる目を観客に養わせるようになるのである。

## 宝塚の少女歌劇ということ

ここまで小林の構想する国民劇について述べてきたが、寶塚少女歌劇はあくまでもその突破口ともいふべき窓口であって、小林が思い描いた新しい国民劇の要素すべてを満たすものではなかった。小林は新しい国民劇には男性が必要であるという考えを持っていたからである。1919（大正 8）年の男子養成会の設立など、宝塚歌劇に男子を加入させる動きは、早い時期から歌劇団内で度々起きている。本格的な国民劇のための男性加入の試みについては渡辺によって指摘がなされている<sup>24</sup>。男性加入の是非は『歌劇』上でも議論されており、異を唱えたのは他ならぬ観客であった。

「お伽歌劇、少女歌劇と二部に區別したからと言つて、少女歌劇の方に男を交ぜるといふ考は毛頭ありません、少女歌劇はあく迄も少女歌劇で、眞面目に、研究的態度を以て藝術的に取扱ひ度ひ、(中略)男を交ぜないからと言つて強ち失望するには及ばない、私はいつも申し上げますやうに、「存在」することが凡てのものゝ前提でありますから、理屈に負けても實際で勝つより外に、私の方針は變らないつもりであります。<sup>25</sup>」

これは 1921（大正 10）年に公演を二部制に分けた際の小林の言葉である。この二部制に関しては次節で詳しく述べるが、少女歌劇を二部に分けて公演するにあたり観客から出た男性加入を危惧する声に対して、小林ははっきりと否定している。そのうえで少女歌劇は自らの理想のためではなく、観客の声によって存在することが大切なのだと述べている。小林は少女歌劇への男性加入ではなく、寶塚少女歌劇と併設して男女混合の宝塚国民座を 1926（大正 15）年に設立する。しかしこの宝塚国民座は寶塚少女歌劇の隆盛とは裏腹に振るわず、1930（昭和 5）年には解散してしまっている。この後も男子部を立ち上げるなど男性加入の動きは度々行われるが、すべて観客の大反対にあい実現には至らなかった。

タカラヅカは少女歌劇である。これは大衆の欲求から固定されたものであった。然しそうであるが故に、宝塚は幼いものであるというイメージもまた払拭されなかった。宝塚音楽学校では、音楽・唱歌・ダンスなどに趣味を有する良家の子女たちを集めて教育し、公演はいわばその教育の成果を発表する場として設定されていた。出演者の年齢はかなり低く、初演時は 12～15 歳の少女が出演していた。舞台に上がるための鍛錬も、今日ほど長期にわたる積み重ねはなく、歌劇団の成り立ちから考えても、本格的な歌劇団・プロの集団というイメージには程遠いものであったのである。

しかしこのアマチュアの立場が観客を少女歌劇に引き付ける一つの要因となる。以下は画家竹久夢二（1884～1934）のことばである。

「寶塚もしばらくみない、まだあんなに盛んにならない頃は、彼方にゐた關係で、よく友人たちと出掛けた。オペラでもなければ、芝居にもなつてゐない。でも、あの時分の方がよかつた——少くとも私には、好い氣持でみられた。それが、此の頃はすっかりお芝居らしくなつたときく、こまちやくれてしまつたときく。私には、何だか見る氣が起らないのである。<sup>26</sup>」

これに類する寶塚少女歌劇が芸術的になりすぎることを嫌う声は度々『歌劇』上でも聞かれる。つまり芸術としての進歩ではなく、アマチュアとしてのあくまで心地の良いものを求める声が多かつたのである。大正期や昭和初期には、宝塚の他にも少女歌劇や歌劇を公演する団体が多く存在した。特に帝劇歌劇部や1922（大正11）年に発足した大阪松竹少女歌劇はよく比較の対象とされている。特に大阪松竹少女歌劇は榎茂都陸平や原田潤など、寶塚少女歌劇の作演出家や作曲家の引き抜きを行っており、作品の内容としては寶塚少女歌劇にごく近いものであつたと推測される。しかし他の集団と寶塚少女歌劇が同一視されることはあまりなかつた。宝塚が他と差別化されたのは、後の小林の言葉の「清く、正しく、美しく」に象徴される品性の点であつた。スキャンダルを嫌い、そういった点でのプロの役者のイメージを払拭したのである。同じ歌劇を公演するにしても、松竹は商売、帝劇は研究機関、宝塚は学校と言う視点が持たれていたのである<sup>27</sup>。

このようなアマチュア志向は観客から求められていたことであるが、このアマチュア志向故に宝塚を芸術として捉えないという視点もまた残っていくのである。このことについて小林は次のように述べている。

「然し私は、少女のみであるが故に、アマチュアであるが故に、非芸術であるものだとは思はない、（中略）勿論缺點がある、藝術的でないかもしれない、然し私の目的は、少女のみによつて立派なる藝術としての歌劇を創造しやうとする點にあるので、根本に遡つて歌劇の理想論に聊かも執着しやうとは思はない。（中略）國民劇としての日本の歌劇を創設せんとする目的に對して、立派なる藝術としての少女歌劇が寶塚に存在することが眼前の手段であらねばならぬ<sup>28</sup>」

「既に機運の支配を免れることが出来ないものとせば寶塚少女歌劇の方針も亦、時代の風潮に順應しなければいけないと思ふ、（中略）寶塚少女歌劇の運命は西洋の歌劇一點張の理想論に中毒しない處に生命が



あるのである、我歌舞伎劇が不自然の妙境を藝術界に發揮し得た如く男聲のない、少女歌劇は、特有なる少女歌劇として、藝術的に發達すべき意義を有し得るものである、(中略) 少女歌劇は不自然の藝術化を具體的に表現したる時代の産物として生き得べき可能性を有するものであるを信ずるのである、私は未来永久とは言はない、少くとも日本の現状に於いて西洋音樂を中心としたる歌劇の發達道程に處し、女ばかりの歌劇生存第一義の原則に遵ひ、眞個藝術的歌劇として其特色を發揮し得ると信ずるのであります<sup>29)</sup>

このように宝塚の少女歌劇は、存在し続けることが第一という前提で観客が求めるアマチュア的な感覚の上に立ち、その内容は宝塚の特有な少女歌劇として芸術的に發展させていきたいという方向へ向かっていくのである。

## 第二節 作品ジャンルの変遷と公演形態

一口に宝塚歌劇といえども、100年の歴史の中でその作品は、様々な試みと共に変遷を遂げている。特に作品のジャンルには、時代に即した宝塚歌劇の志向を見て取ることが出来る。宝塚歌劇が日本で初めてレビューというジャンルを取り入れたことはよく知られている。宝塚歌劇が“TAKARAZUKA REVUE COMPANY”という英名を掲げることからも、レビューが宝塚歌劇の主軸であることは明らかである。しかしこのレビューというジャンルも唐突に現れたのではなく、公演形態と作品の変遷の中で必要とされたものであることがわかる。タカラヅカ作品はその初演から、ほとんど全ての作品のタイトルに作品ジャンルを冠して出版物に掲載している。本項ではそれをもとに作品のジャンルを大別し、その変遷を大正期、昭和前期(戦前)、昭和後期～平成(戦後)にわけて公演形態と合わせて見ていく。これにより、タカラヅカ作品のジャンルの変遷の流れと、それがどのような状況の中で起きたのかを確認したい。

### 大正期

先に述べた通り、寶塚少女歌劇の第一回公演の演目は、歌劇《ドンブラコ》、喜歌劇《浮かれ達磨》、舞踊《胡蝶》、そして管弦合奏と合唱である。大正年間はこの第一回公演をお手本にした作品選びがなされている。【表1】は大正年間の作品ジャンルを公演ごとにまとめたものである<sup>30)</sup>。ここでは第一回公演で演じられた歌劇、喜歌劇、舞踊というジャンルの他に、お伽歌劇、ダンス、バレエ、舞踊劇といったジャンルの作品を見ることができる。各ジャンルの作品数を見てみると、

多い方から歌劇 206 作品、喜歌劇 62 作品、お伽歌劇 54 作品、舞踊・ダンス・バレエ 28 作品、舞踊劇 18 作品、その他が 6 作品となっている。舞踊、ダンス、バレエは、踊りが主となる作品群として表では一つにまとめた。また作品数は再演の物も含めているため述べの数である。一年目の 1914（大正 3）年は年三公演、二年目以降は日数に多少の前後はあるものの、1 月 1 日に始まる正月公演、3 月 20 日～5 月 20 日までの春季公演、7 月 20 日～8 月 31 日までの夏季公演、10 月 20 日～11 月 30 日までの秋季公演という年四公演のスタイルが、組分けが行われる 1921（大正 10）年までとられていた。この他にも地方公演や東京公演、個人の祝い事の席での舞台、また四公演の期間以外の日曜、祭日、月の 1 日と 15 日にも公演を行っているが、ここでは宝塚での本公演のみを扱っている。第一回公演が行われた当初は、寶塚少女歌劇の公演と言うよりは温泉場の余興の要素が強かったため、温泉場を訪れた客は誰でも無料で少女歌劇を見ることが出来た【図 6】。

【表 1】に注目してみると、1918（大正 7）年の 7 月公演までは、既製作品を使用した第一回公演を除いて、細かいジャンル分けがほとんどされていないことがわかる。歌や科白の入っている歌劇か、踊りのみの作品かという程度の分け方しかされていないのである。それが同年秋季公演の《馬の王様》よりお伽歌劇という言葉が冠されるようになり、一様に歌劇と言わず、お伽歌劇、喜歌劇、歌劇といったジャンル分けがされるようになった<sup>31</sup>。このジャンル分けには厳密なルールが存在するわけではない。作演出家の竹原光三だけが高速度喜歌劇というジャンル名を使っていたことから、それぞれの作家にそのジャンル名が委ねられていたこともうかがえる。しかしながらその内容から、主におとぎ話や昔話と言った説話をモチーフとした子供向きの作品をお伽歌劇、比較的軽い内容の風刺ものやコメディ作品を喜歌劇、それ以外の作品を歌劇と冠していたと思われる。《馬の王様》以前にも、《浦島太郎》や《舌切雀》、《一寸法師》といった説話をもとにした作品が作られているが、これらには歌劇という言葉が冠されている<sup>32</sup>。このジャンル分けがされるようになった 1918（大正 7）年は、寶塚少女歌劇が帝国劇場での初めての東京公演を行い、観客が増加した年である。作品のジャンル分けは 1921（大正 10）年になり、より顕著に行われるようになる。この年の春季公演と夏季公演では、同日上演の作品が一部と二部に分けられて公演された。この二部に分けたことについて小林一三は以下のように述べている。

「御覽の通りいつもいつも歌劇場が大混雑を致しますので、なんとか改良しなくては困る、もつと氣樂に、そうして靜肅に見物するやうにして欲しいと云ふ御註文は誠に無理からぬお話で、勉めてご希望に添ひ度いものと、いろいろ苦心いたしました結果、一部二部に別けて、其収容力を増加して混雑を防ぎ、一面には、從來公演して來た歌劇のほかにお伽歌劇氣分のものを主とした一組を新に設けることにいた

しました、(中略) お伽歌劇の方は「ゴザムの市民」や「三人獵師」や「雛祭」程度の無邪氣な材料と、教訓的童話のやう種類を選んで試みやうと考へて居るのであります、<sup>33)</sup>

一部は歌劇・喜歌劇・舞踊を中心とした歌舞伎などの旧劇寄りの内容のもの、二部はお伽歌劇と喜歌劇を中心とする素朴な内容のものが公演された。一部を比較的芸術志向の強い作品に、二部を比較的娯楽志向の強い作品にして観客の分散を試みたのである。増加する観客に対応しなければならなかった状況下で、観客へ作品の内容をある程度提示して観劇したい好みの作品がわかるよう、内容に即したジャンルが冠されるようになったと推測される。一部は1919(大正8)年に少女歌劇のために新しく建設された公会堂劇場で公演され、二部は公会堂劇場開場以降ほとんど劇場としては使われなくなっていたパラダイスで公演された。このジャンルを分けた上演の二部制は賛否両論の大きな反響を呼んだ。歌劇団機関誌『歌劇』には数号にわたり二部制に関する投書が数多く寄せられ、その公演体制についての論議が起こっている。以下はその一部の抜粋である。

「第一部第二部雙方拜見したが灰酒雀のお宿等を好む僕はどちらにも不満を感じたから第一部半の設置をお願いしたい。餘りにお伽的を餘りに歌舞伎的を雙方共充分發揮し過ぎて未だ味はなかつた不快な感情物足りなさを抱いて淋しく歸つた。(月見草)<sup>34)</sup>

「春季公演に於て初めて試みた二部制は全然失敗に歸しました。あの小林校長の目的たる歌劇場混雑の防止は少しも實行されずして却てその混亂状況を増すの感がありました。さうして二部に廻された生徒はふ滿な顔付をして恰も小さい一室に投込まれた様な状態でありました。隨て不眞面目でこれを見る歡客も一部に入場することが出來ず已むを得ず二部に來た者で大部分を占めて居つた様です。これに反して一部は連日大入り滿員の盛況を呈し生徒は益々熱心に勵むこととなり二部の生徒の或者はうらやまし相に一部を見に來て居つたやうな結果に終りました。<sup>35)</sup>

二部制の導入は新しい試みとしておおむねにおいて好評だったものの、上記に見られるような批判も多かった。特にジャンルを分けたことによる二部のお伽歌劇の脚本の稚拙さと、あからさまな客入りの違いへの批判が多く見られた。この頃、寶塚少女歌劇は好評を博す公演を継続すべく、新たな作品を次々に生み出していたが、その作品数の多さゆえのマンネリ化やいきづまりが再三指摘されるようになっている。またこの二部制でジャンルを分けたことにより、当時の寶塚少女歌劇の問題点と方向性についての論議が専門家や劇団内だけではなく、観客の

中から沸き起こってくるのである。以下は『歌劇』に投稿された記事の一部抜粋である。

「寶塚に新に二部の併設をされた事は大いに歓迎する所であります同時に之が寶塚歌劇向上發展の顯著なる一現象として其の前途を壽くものであります 然るに事の如何に依らず新しき企圖を見れば、其の反動的に反對の聲が擧がるのは人間の常習として、矢張り今回の二部併設に就きましても或る一部には非難者を見るのであります 今其の理由とする所の一二を擧げますれば、(一) 寶塚を藝術的に生かさんとすれば何處迄も一方に進むべき事、(二) 二分したる結果上場脚本の欽乏を見る事、(三)、生徒の配役に苦しむ事、等以上の如きものであります<sup>36)</sup>」

ここで指摘されたのは次の三点である。ひとつめは、ジャンルを分けた公演をすることによって顕著に表れた少女歌劇の方向性をどうするかという点。すなわち本格的芸術としての歌劇を目指すのか、それとも大衆娯楽としての道をたどるのか、と言う論議である。ここでいう本格的芸術とは、歌舞伎を主とする旧劇よりのもの、もしくは西洋の歌劇・オペラに即したものを指している。この論議は男性の加入の問題など、第一章一節で述べた小林一三の構想する国民劇の形へとつながるのである。ふたつめは脚本が不足しているという点である。ただでさえマンネリ化が叫ばれ、脚本の量産化が指摘されていた時に公演を二部に分けたことにより、単純に考えて従来の二倍の数の作品が必要となった。この脚本難については小林一三自身も認めるところである。しかしこの頃の寶塚少女歌劇は本公演での作品の再演は行っておらず、1924(大正13)年に《山の悲劇》が再演されるまでは年間およそ50作品の新作を生み出し続けるのである。これについてはまた四章一節で詳しく述べたい。三つ目は、ジャンルを分けたことにより、生徒の出演するジャンルにも偏りが出たことへの批判である。この頃には既に、寶塚少女歌劇の作品というよりはむしろ生徒個人にファンとしてついていく観客も多かった。そのため各個人の力量を生かし切れない作品への批判や、公会堂劇場に比べて観客の少ないパラダイスにだけしか出演できないことへの不満が寄せられたのである。生徒の力量と特徴を踏まえた上で、生徒を生かすための作品作りを求める声が多かったこともうかがえる。

こういった経緯を経て二部制がとられたのと同様9月20日の公演より、寶塚少女歌劇は花組と月組に生徒を分け、それぞれがひと月ずつ交互に公演を行うようにした。二部制の一部を花組が、二部を月組が引き継ぐこととなった。この時、正月公演、春季公演、夏季公演、秋季公演の年四回公演から、それぞれの公演を春季(第一回)公演、春季(第二回)公演という風に銘打ち、倍の年8回公演が行われるようになった。

「其將來は、雪月花の三組に區別して、一月交代に、即ち二ヶ月間稽古して一ヶ月間公演するやうにしたいといふ其方針に基いて、來年早々から一月公演二月公演といふ風に、雪組と月組と代る代る一ヶ年八回公演を御覽に入れる事に決定いたしました、ゆくゆくは雪月花三組にて毎月毎月新曲を公演したいと計畫してゐるのであります。<sup>37)</sup>」

上記は組制がとられた 1921(大正 10)年 11 月発行の『歌劇』に掲載された小林一三の投稿文の一節である。小林一三が計画する、組制を土台とした公演システムがここで述べられている。その中には 1924(大正 13)年に増設される雪組についても言及されている。雪組が設立された翌年の 1925 (大正 14) 年には、毎月 1 日に新しい公演が始まる年 12 回公演が採用されるようになる。こうして現在にも続く、コンスタントに歌劇を公演し続けるシステムの礎が出来上がるのである。この組分けがなされた後、期間は限られていたようであるが、大歌劇場での本公演と並行して、第二歌劇場で本公演の無い組が前の期間の作品を上演するということもなされていたようである<sup>38 39)</sup>。先程述べたように、二部制の一部を花組が、二部を月組が引き継いだのだが、二部制の時にされていた公演作品のジャンルの偏りは厳密ではなく、組分け後は緩やかなものになっている。

大正期の寶塚少女歌劇の公演では、最初の二年と正月公演を除き、一公演中に 3~6 作品を組み合わせて上演するのが通例となっていた<sup>40)</sup>。最も多いのは 5 作品の組み合わせである。この頃の作品の上演時間は、「一、當歌劇團上演に適する一幕又は二幕もの (三十分以上一時間以内) <sup>41)</sup>」という脚本募集の記事に見られるように、作品規模にある程度の基準を設けていた。1926(大正 15)年 6 月の『歌劇』の中には、同年 5 月の寶塚少女家劇の公演を例にあげ、公演時間と幕間にかかる時間の詳細を説明した記事が掲載されている<sup>42)</sup>。その内容をまとめると以下のようになる。

《赤頭巾》	上演時間	1 : 00~1 : 35	(35 分)	幕間	25 分
《起居舞》		2 : 00~2 : 35	(35 分)		20 分
《三人片輪》		2 : 55~3 : 30	(35 分)		20 分
《其夜の定家》		3 : 50~4 : 30	(40 分)		25 分
《美粧俱樂部》		4 : 55~5 : 30	(35 分)		—

この例を見てみると上演開始の 1 時より終演の 5 時半まで、公演全体としては 4 時間半の時間を要している。それぞれの作品は規定にもあった通り 35~40 分、それぞれの幕間は 20~25 分である。作品規模により多少の長短はあったと思われるが、この公演を例に取り上げていることから、このスタイルは当時の上演時間の典型であったと言えるだろう。

再び【表 1】に注目してみると、1921（大正 10）年頃までは、舞踊や舞踊劇といった踊りが主になるものは年に 0～2 作品と少なく、科白や歌の入る作品がその中心であったことがうかがえる。先にも述べたように、大正期は 5 作品を組み合わせて一公演とするパターンが最も多く使われていた。組分けが行われた翌年頃からは、この一公演の中の作品ジャンルの組み合わせに一定の枠組みを見て取ることができる。1922 年（大正 11）年 9 月の月組公演と 11 月の花組公演を見てみると、両者とも 5 作品の組み合わせは、お伽歌劇 1 作品、歌劇 3 作品、喜歌劇 1 作品となっている。また両者ともお伽歌劇で始まり、間に歌劇を挟んで最後に喜歌劇をやるという形をとっている。比較的軽めの作品から始まり、最後も軽めの作品で終わるこの形は他の期間の公演にも見られるもので、上演する作品ジャンルとその組み合わせが意識されるようになっていくことがわかる。上演時間と作品ジャンルという観点から公演作品が選ばれるようになり、この頃には公演形態に対してある程度の枠組みが出来ていたと思われる。1923（大正 12）年の終わり頃からは、お伽歌劇→歌劇→舞踊→歌劇→喜歌劇というジャンルの組合せと上演順がよく見られ、厳密ではないものの公演ローテーションの一つのスタイルとして定着していたと思われる。このスタイルは基本的には昭和に入っても変わらず定着していくこととなる。

このように大正期は、観客の動向に即した試行錯誤を繰り返し、作品ジャンルと公演形態について、いくつかの型を定着させていった時期といえるであろう。

## 昭和前期（戦前）

昭和に入り、寶塚少女歌劇の作品のジャンルは大きく変化する。先程も述べた通り、1921(大正 10)年頃から作品のマンネリが徐々に指摘されるようになり、その声は昭和に入ってからでも相変わらず寶塚少女歌劇の課題として聞かれていた。特にお伽歌劇の分野において脚本の駄作を叫ぶ声が多く聞かれ、1926(大正 15、昭和元)年 10 月には「お伽歌劇懸賞募集」という記事を出し、お伽歌劇にジャンルを指定した脚本募集もなされている<sup>43</sup>。お伽歌劇は 1921(大正 10)年の組分け以降、寶塚少女歌劇の一つの方向性として力を入れてきたジャンルであったが、同一作者による作品の量産により、その内容は停滞しているとみなされていた。

「寶塚少女歌劇は行き詰った、といふ言は不幸にも屢々耳にする所である。寶塚情緒が殆ど久松情緒と同異義語に見做されてゐる限り、成程近頃の新曲の行き詰れることは誰の目にも認められる。千變一律同巧異曲で、そこに些の新味も見出されない。この意味では確かに行き詰つてゐる。<sup>44</sup>」

このように大正時代後半から昭和に入る頃、寶塚少女歌劇は定型化してきた作品そのものに何かしらの変化を求められていた。また 1924(大正 13)年に新しく開場した宝塚大劇場も作品に変化を求める要因の一つであった。4000 人の収容が可能な宝塚大劇場は当代一の大劇場と称される規模を誇っており、従来の作品をそのままやるにはその規模ゆえの無理が生じていた。劇場の変化については次節、第一章三節で詳しく述べたい。こういったあらゆる方面で規模が拡大した事情から、寶塚少女歌劇は新しい舞台芸術を模索していた。そのことについて小林一三は次のように述べている。

「御承知の通り繪畫的であり音樂的であり舞踊と云ふものを中心になつて出來て居るのであるから、大劇場には舞踊を中心としたものでなければ、駄目であると云ふ事も今日は最早や議論でなくて、殆ど一致して居る事と思ますから、私はどうか西洋音樂を中心にした、そして舞踊を本位にした新しい藝術が、其内容を持つ劇が、民衆劇として此國に生れて來る事が必要であると考へて居ります。(中略)民衆劇の内容も亦、大劇場によつて從來嘗て無かつた形式と、表現と、新らしく今日比較の出來ない或るものが生れるにきまつてゐると思ふ。<sup>45)</sup>」

小林一三の国民劇構想の中心には大劇場主義があつた。ここにはその大劇場に適した作品の条件として、舞踊が中心であること、西洋音樂が中心であること、新しい舞台形式であること、この三点が挙げられている。このことは小林一三の主張のみではなく、観客から寄せられる投書の中にも見られることである。特に舞踊を中心とした方向へ向かうことは、榎茂都陸平が発表した《春から秋へ<sup>46)</sup>》の成功の後に特に高まっていた声である。こういった機運と小林一三の構想と合致し採用されたのが、レビューである。

レビューとは、歌・踊り・寸劇などを組み合わせたフランス発祥の舞台芸能のことで、19 世紀末から 20 世紀にかけて欧米を中心に流行したものである。華麗な装置と衣装、群舞、スピーディーな場面転換などを特色とする娯楽的な要素の強いショー形式のものである。このレビューという舞台形式を、寶塚少女歌劇は初めて日本に持ち込んだ。1926 (大正 15) 年 1 月 7 日、新しい芸術・芸能文化を求めて、寶塚少女歌劇団座付演出家の岸田辰彌 (1892~1944) が欧米遊学に出発した。岸田はもともと浅草オペラで歌手として活躍していた人物であり、帝国劇場歌劇部でローシーの指導を受けている。小林一三が作った男子養成会のメンバーとして宝塚を訪れ、その後座付の脚本家となった。新聞記者で実業家の岸田吟香 (1833~1905) は父親、洋画家の岸田劉生 (1891~1929) は辰彌の兄である。岸田辰彌は 1919(大正 8)年 7 月 30 日に宝塚音楽歌劇学校の教師として宝塚に入団し、欧米遊学に出発するまでの約 7 年間に、喜歌劇を中心とした 34 作品

を発表している若手の主力脚本家であった。岸田はおよそ 500 日の洋行を終え、1927(昭和 2)年 5 月 28 日に帰国した。そのわずか 3 か月後、9 月 1 日の花組公演で、岸田の帰朝第一作として日本初のレビュー《モン・パリ》が上演された<sup>47</sup>。

「モンパ리는岸田先生のお土産興業として大成功の賞讃の聲に充ちてゐる、寶塚少女歌劇の行く道は、此種の出しものによつて、不斷の繁榮を期待することが出来るだらうと批評されてゐる。  
(中略) 男聲を採り入れることによつて、向上し開展すべきものと批評されてゐた、寶塚少女歌劇は、私が大劇場設立の時から主張し、高唱して來た、舞臺装置藝術の確立を基礎として、團體的行爲と動作のハーモニーによつて新しい劇が生れ得べきものといふ空想は「モンパリ」の試みによつて、それは空想でなく、あり得べき否な寧ろ是非共採用して進むべき一つの形式劇が續々と公演せらるべき運命となつたことを心強く思ふ<sup>48</sup>」

これは《モン・パリ》が公演された翌月の『歌劇』に掲載された小林一三の言葉である。《モン・パリ》の成功を喜ぶと共に、レビューが大劇場に適した宝塚の進む方向性である事が記されている。

作品内容については第四章第二節で述べるためここでは詳しくは触れないが、《モン・パリ》は当時の欧米で主流となっていた筋の無いレビューとは違い、しっかりした物語を持つものであった。短時間に多くの場面を変化させるシステムをとっていることと、《モン・パリ》が岸田自身の欧米遊学を回顧(レビュー)するという、レビューという言葉本来の意味を持つ内容の作品であることから、《モン・パリ》はレビューと言って差し支えないのだと岸田は主張している<sup>49</sup>。また外遊中の岸田は、パリを中心とした欧州各都市の劇場で人気を博していたレビューについて次のように述べている。

「大體そう云つたレビューを調べてみると

第一 非常に大金を投じてゐること

第二 全部の出しもの(通し狂言ではないのもあります)を一人の監督者によつて監督されてゐること

第三 一回の興業日数が短かくも四ヶ月長きは二年、三年と續くものがあること。

等です。之等は現今の日本では到底實行出来ないことばかりですが、そのうちの二三は日本の事情に適合せしめて採用すればと思ふものもありました。<sup>50</sup>」

この第一に記されるように、《モン・パリ》の制作にはそれまでの寶塚少女歌



劇の数年分の予算がかけられ、豪華絢爛な舞台が作られた。また第三に記されているように、レビューに関しては興業日数を延ばすという形がとられるようになった。従来の寶塚少女歌劇では一つの公演におおよそ 5 作品が上演され、その作品が全てひと月ごとに入れ替わり、新作が発表されていた。旧作の再演もごくわずかである。《モン・パリ》もその例にもれず他の作品と組み合わせて上演されたのであるが、同時上演の作品の中で《モン・パリ》だけは二ヶ月間上演された。《兜》や《光》のように規模の小さなレビューは例外的にひと月しか上演されないものもあり、作品の人気の有無が上演期間に影響したこともうかがえるが、《モン・パリ》登場以降レビューに関しては二ヶ月ないし三ヶ月間上演されるのが通例となっていくのである<sup>51</sup> <sup>52</sup>。またそれまではほとんどされていなかった再演上演もこの時期を境に増えてくる。

レビューという新ジャンルの登場によって、公演形態とその作品ジャンルは変化を見せる。【表 2】は《モン・パリ》が発表された 1927（昭和 2）年の作品ジャンルを公演ごとにまとめたものである。《モン・パリ》が公演される以前は、大正期に取られていた形式がそのまま踏襲されている。つまり、一公演に 5 作品が組み合わせられ、その順序はおおよそ、お伽歌劇→歌劇→舞踊→歌劇→喜歌劇というものである。それが《モン・パリ》が組み込まれた公演では、一公演の作品数が減らされている。これは《モン・パリ》が約一時間半という、従来の寶塚少女歌劇の規格外の上演時間であったことが直接の要因であったと思われる。だがもう一方で、この上演時間の長い作品を組み込んだことが大きな変化だと言える。当時の寶塚少女歌劇の作品はおおよそ 30 分から 40 分程度のものが大半であり、長時間の作品は観客から敬遠されていた。その理由としては作品の間延びを揶揄する声が多かった。しかし変化の著しいレビューは従来の作品とは全く違ったスピード感を伴っており、たとえ長時間であっても観客を飽きさせなかった。この成功からレビューは寶塚少女歌劇の作品の主なジャンルとなり、場面数の多いレビュー形式を取り入れたことで、その作品は徐々に大作化していくのである。《モン・パリ》の大ヒットの翌年、1928（昭和 3）年には白井鐵藏や堀正旗といった寶塚少女歌劇の演出家達が欧米へ遊学に出かけ、次々とレビューを生み出した。かくして《モン・パリ》を筆頭に、寶塚少女歌劇はレビュー黄金期と呼ばれる時期を迎えるのである。

【表 3】は昭和初期に宝塚大劇場で公演された作品のジャンルと作品数をまとめたものである。1927（昭和 2）年に登場したレビューは徐々に作られる数が増え、歌劇に次ぐ主要ジャンルとなっていったことがわかる。それに対し、従来の主要ジャンルであったお伽歌劇は徐々に数が減り、1931（昭和 6）年からは作品数は 0 である。1930（昭和 5）年 5 月の月組公演《バクダッドの醫者<sup>53</sup>》を最後に、1942（昭和 17）年に《桃太郎の凱旋<sup>54</sup>》が作られるまで、10 年以上お伽歌劇と冠する作品は作られなくなるのである<sup>55</sup>。本格的な歌劇を目指す一方で、寶塚少女歌劇の向かう道として示されていたお伽歌劇指向が、レ

ビューの登場によって大きく方向転換されたと言っているだろう。

レビューが取り入れられた翌年、1928（昭和3）年の同様の表を見てみよう【表4】。この年にはほぼ毎月レビューが上演されるようになっている。《モン・パリ》の初演時と同様、レビューが上演される時の1公演中の作品数は減らされ、1公演3～4作品という形が多くなっていく。作品ジャンルの組合せは大正期ほど決まったものではないが、歌劇が1作品、歌劇・お伽歌劇・喜歌劇・舞踊・バレエの中から2作品、レビューもしくはミュージカルから1作品という組み合わせが基礎となっているようである。上演順は大正期のように軽めの作品から始まり軽めの作品で終わるという形が見られないわけではないが、厳密な定型化されてはいない。しかしながらレビューが組み込まれる回は、レビューを最後の上演作品にすることがほとんどであり、最後にレビューを見て幕を閉じるというのが定例となっていたことがうかがえる。このことからレビューが取り入れ直後から、寶塚少女歌劇の大きな見せ場の作品として扱われていたことがわかる。

また昭和に入ると、ミュージカル・コメディやショー、ジャズ・オペレッタといった新しいジャンル名の冠も見られる。1931（昭和6）年にはナンセンスというジャンル名が冠されている作品が登場しており、当時流行したエロ・グロ・ナンセンスの言葉からとられていると思われる<sup>56</sup>。時代に見合ったキャッチーな冠が採用されていたことがうかがえる。1933（昭和8）年頃からは、歌舞伎レビューやオペレット・レビュー、お伽レビューといった新しいジャンルや旧来からのジャンルのイメージをモチーフにしたレビューやショーが作られるようになる。それに加え一口にレビューとはいわず、大レビューやグランド・レビュー、ノンストップ・レビューなどの冠も見られるようになる。この時期以降、単にジャンルを示す表示ではなく、その内容を連想させるようなジャンル名が冠されるようになっており、大正期に比べ作品の冠表示は多様化していることがわかる。

新ジャンルを取り入れる一方で、従来から得意としてきたジャンルの強化も見られる。それは舞踊・舞踊劇、ダンス・バレエといった踊りを主とした作品である。前述の小林一三の言葉に見られるように、寶塚少女歌劇は「舞踊を本位とした藝術」を目指すべき方向として見据えていた。それまで主要ジャンルであったにもかかわらず、限界を迎えているとされレビューの登場と同時に作られなくなっていったお伽歌劇に対し、ダンスやバレエはコンスタントに制作されており、舞踊や舞踊劇に関してはその数は徐々に増えている【表3】。この時期、従来得意とされていた舞踊方面に力が入れられていたことが伺え、小林一三が目指していた西洋音楽と日本の舞踊を基とした作品が成功し定着したことがわかる。

作品の一本調子が揶揄されていた時期に小林一三の構想に合致したレビューは、寶塚少女歌劇に黄金期をもたらした。もともと寶塚少女歌劇が団体演技を

得意としていたこと、また 1924（大正 13）年にできた大規模な劇場と、同年にヨーゼフ・ラスカ（Josef Laska、1886～1964）によって結成された宝塚交響楽協会を劇団が所有していたことで、比較的複雑な作品を上演し得る土台があったことも、宝塚少女歌劇がレビューを成功させた要因であったろう<sup>57</sup>。また、他の芸術文化を宝塚に添う形で取り入れるという、宝塚の後の作品にも続く特徴をこのレビューの移入に見ることが出来るかもしれない。昭和初期はそれまでの得意分野と規格を踏襲しつつ、レビューという新しいジャンルを持つことで、慣れを嫌う大衆に大きな一歩を見せた時期といえるであろう。

## 昭和中期（戦中）

戦時期の作品についても少しふれておこう。レビューの成功を経て、戦前のジャンル表記はどんどんそのバリエーションを増やしていった。1930年代後半にはグランドという冠がされる大作が増えている。それに伴い同時上演される作品数は減り、2～3作品が主流になっている。また第二次世界大戦が勃発する前年の1938（昭和 13）年頃からは、国策漫画劇や軍国レビュー、軍国ショー、国民読本といった軍事色を匂わす冠がつけられるようになる。1940年代に入ると敵性語の排斥が進み、タカラヅカ作品に冠される作品ジャンルからも、レビューやショー、オペレッタといった言葉は姿を消す。代わりに「国定教科書より」や「海軍省後援歌劇」といった表記や、「婦道の鑑」といった具合に内容を示す表記が用いられている。またそれまでは年間 5 作品程度だった舞踊と舞踊劇が増え、ほぼ毎公演行われるようになっていく。レビューの登場以降徐々に衰退し、1930（昭和 5）年以降その冠をして作られなくなっていたお伽歌劇も戦時下では復活して、お伽歌劇もしくは童話歌劇といった名称で《桃太郎の凱旋》や《東亜の子供達》、翼賛会宣伝部作による《明るい町、強い町》などが上演されている<sup>58 59 60</sup>。このように国策と世相に合わせ、戦時色の強いものや日本物の作品上演が大半を占めるようになるのである。

洋物やレビューが全く作られなかったのかというところではない。イタリアの童話『ピノッキオの冒険』をもとにした歌劇《ピノチオ》や、日独伊枢軸三部作第一編と冠された歌劇《イタリアの微笑》など、同盟国を表す作品は多くはないものの上演されている<sup>61 62</sup>。また「群舞による交響詩」という冠がされた《総力》のように、レビューという言葉は使われていないが、それに近い内容の物が上演されていたと思われる<sup>63</sup>。宝塚歌劇はこのように戦時色を強めながらも、大衆に楽しみを提供することを第一に、1944（昭和 19）年の 3 月 4 日まで大劇場公演を続ける。

大劇場の閉鎖後の戦時下でも、宝塚歌劇はその活動を続けている。歌劇移動隊として各地で慰問公演を行い、満州（中国東北）への海外出張公演も行って

いる。この慰問公演では歌劇や舞踊などの他、1920年代から田植え歌として親しまれていた〈お百姓さんの歌〉など、身近な唱歌の合唱などがされていた<sup>64</sup><sup>65</sup>。またこれらの慰問公演は大掛かりなものではなく、移動隊は班分けされて5～9人一組といった小規模なものも行われていたようである。

終戦前の戦況が激しくなるさなか、1945（昭和20）年5月5日に宝塚歌劇は宝塚での公演を映画劇場にて再開させる。演目は舞踊が中心となっており、一回公演の作品数は2作品と少ない。この戦時下での宝塚公演は度々近隣の空襲により休演されるが、宝塚歌劇は終戦を迎えるまで粘り強くその公演を継続するのである。

### 昭和後期～平成（戦後）

戦後、華やかさを取り戻した宝塚歌劇は、踊りを主体とした作品でその公演体制を立て直していく。戦前は3～4作品を組み合わせるとして1公演とし、その中にレビューが一つ組み込まれるのが常であった。対して戦後は、1947（昭和22）年以降、1公演は2作品で構成される形が定着する。2作品の内1作品は、ほとんどの場合レビューである。もう1作品は歌劇、舞踊・舞踊劇、レビュー、ミュージカル、オペレッタなどが上演されており、レビューが2本という公演も見られる。舞踊や舞踊劇の割合が戦時下同様増えており、終戦直後の宝塚歌劇では踊りを主体とした作品が主となっていたことがわかる。また多くのレビューはグランド・レビューと銘打たれ、作品が再び大作化していることがうかがえる。戦前の黄金期には500名ほどいた団員が、戦後の再開の頃には200名ほどに減っており、作品数が減らされた要因として戦前ほどの多作を維持できないという事情もあったのかもしれない<sup>66</sup>。

1951（昭和26）年、グランド・レビュー《虞美人》が公演される<sup>67</sup>。《虞美人》は全二幕のレビューで、宝塚歌劇では初めてとなる一本もの、つまり1公演で上演される作品が1作品というものであった。本物の馬が舞台上に登場するなど奇をてらった演出もあり、好評を博した《虞美人》は8月の星組公演、9月の月組公演、10月の花組公演と、三組が三か月間にわたって上演した。この虞美人以降、年により変動はあるものの、年に数作品、一本ものの公演が行われることとなる。時に3作品が組み合わせられることがあるものの、基本的には一本もの、もしくは2作品を組み合わせる二本立てが典型として徐々に定着していく。

現在の宝塚歌劇の作品には、ある一定のスタイルが守られている。そのひとつに実上演時間2時間半、幕間30分という上演時間の公演スタイルがある。この上演時間の固定化は、作品の長さやストーリー、また演出などの要素に影響すると考えられ、タカラヅカ作品の構成を見る上で大きな意味を持っている

といえよう。この公演スタイルが確立されたのは1970（昭和45）年のことである。

この年、大阪府の千里丘陵で日本万国博覧会（EXPO'70、以下万国博）が開催された。万国博の会場は宝塚大劇場と同じ阪急電鉄沿線にあり、宝塚歌劇にも万国博帰りの全国の人々が大勢観劇に訪れた。劇団誌『宝塚歌劇90年史—すみれ花歳月を重ねて—』によると、「万国博帰りのお客様の多くは、初めて宝塚を観劇される方々。そんな人たちに退屈な思いをさせないよう時間短縮に踏み切ったのであった<sup>68</sup>」とある。万国博に訪れた世界各国の観光客を宝塚へ誘致するためにとられた施策のひとつとして、このとき作品の上演時間は短縮されたのである。時間短縮の最初の例となったのは、1970（昭和45）年3月に初演されたグランド・レビュー《タカラヅカ EXSPO'70》であり、この作品は「四季の踊り絵巻」と「ハロー！タカラヅカ」の二部に分かれたレビューであった<sup>69</sup>。この上演時間短縮がなされる少し前、海外ミュージカルを輸入して翻訳上演するなど、海外の顧客や顧客拡大を意識した公演スタイルを探っていたことがうかがえる。

宝塚歌劇にとって初めての海外ミュージカルの翻訳上演は1967（昭和42）年、《オクラホマ！》（Oscar Hammerstein II 脚本、Richard Rogers 作曲）の公演であった。宝塚歌劇は第二回の公演以降オリジナルの作品を作り出すことをモットーとしていた。草創期の寶塚少女歌劇では、新しいしい試みとしてボロディン（1833～1887）作曲の《イーゴリ公》をロシア語の原作から翻訳して原曲に邦訳を編入した上演を行っているが、大きな話題にはならず、基本的にはオリジナル路線が守られていた<sup>70 71</sup>。《イーゴリ公》の上演は1926（大正15）年11月1日に始まる雪組公演のことである。

《オクラホマ！》を皮切りに、それまで守っていたオリジナル作品路線と並行して、宝塚歌劇は数々の海外ミュージカルを輸入し始める。宝塚歌劇が取り上げる海外作品は日本初演の作品であることが多く、日本における海外ミュージカル輸入のひとつの窓口となっていると言えるであろう。日本における海外ミュージカルの輸入は、1963（昭和38）年9月に東宝が公演した《マイ・フェア・レディ》（Alan Jay Lerner 作詞・脚本、Frederick Loewe 作曲、1956年初演）が初めである<sup>72</sup>。東京宝塚劇場で上演され、主演はイライザ役を江利チエミ、ヒギンズ役を高島忠夫が演じた。日本での一流ミュージカルの上演を念願としていた菊田一夫（1908～73、演出家、東宝演劇担当重役）が演出を務め、菊田の決断により初めて日本にブロードウェイ・ミュージカルの舞台が持ち込まれた。下町の娘が貴婦人に成長していくサクセスストーリーと本格的な海外作品の上演は当時の日本に大きな反響を呼び、この作品以降、東宝は日本の海外ミュージカル受容の大きな窓口となるのである。

もうひとつ、日本のミュージカル受容に大きな役割を果たしたのが劇団四季である。劇団四季は1953（昭和28）年に創立され、海外ミュージカル作品の

上演だけでなく、オリジナルミュージカルの創作も手がけている。1971（昭和46）年に越路吹雪主演のミュージカル《アプローズ》（Lee Adams 作詞、Charles Strouse 作曲）を輸入してから、さまざまな海外ミュージカルを上演した。1983（昭和58）年の《CATS》（Andrew Lloyd Webber 作曲、Thomas Stearns Eliot 原作）以降、ブロードウェイに倣ったロングラン形式をとるようになり、日本においてミュージカルを定着させるのに大きな役割を果たした。

日本に翻訳ミュージカルが入ってきた1960年代、宝塚歌劇は低迷期を迎えることになる。1960（昭和35）年の《華麗なる千拍子》、翌1961（昭和36）年の《火の島》は、ともに高い評価を受け芸術祭賞を受賞したが、その後相次ぐスターの退団とヒット作に恵まれない時期が続いた。同時に、1960年代は人々や世間が国内から世界へと目を向けていった時でもあった。この事態を打開すべく、宝塚歌劇は作品造りに海外の力を取り入れるようになる。《オクラホマ！》に続き翌年の1968（昭和46）年には《ウエスト・サイド物語》（脚本：Arthur Laurents、作曲：Leonard Bernstein）を上演し、芸術祭賞を受賞した。このときタカラヅカ作品の質の高さと、その先見性などが高く評価された。この時期を皮切りに、宝塚歌劇は多くの海外ミュージカルを公演するようになる。

【表5】は宝塚歌劇が輸入公演した海外ミュージカル（大劇場公演初演時のみ）である。作曲欄の斜体は原作者名、網掛けの作品は日本初演の作品である。宝塚歌劇が積極的に日本未発表の作品を取り上げていたことがうかがえる。宝塚歌劇二度目の黄金期と呼ばれる1970年代は、他の時期に比べると輸入作品の上演が少ない。このことから海外ミュージカルは、低迷期や沈滞期の打開作品としての効果を期待され公演が組まれていたのではないかと考えられる。

宝塚大劇場での大作はもちろんだが、1978（昭和53）年以降は出演者が少人数で本来ならば宝塚歌劇に向かない小さな海外作品も多く取り入れられ、パウホールなどで実験的に公演されている【表6】。パウホールは1978年に開場した、座席数526席の宝塚大劇場に併設されたホールである。《オクラホマ！》や《ウエスト・サイド物語》など輸入初期の作品は、上演に際して宝塚歌劇は外部の外国人演出家を招いている。このことから当初はタカラヅカ作品のオリジナリティを押し出すのではなく、より原作に近い形を目指していたことがうかがえる。また振付などにも海外の外部スタッフを加えており、従来の宝塚歌劇にはなかった新しい要素を各方面から取り入れていたことがわかる。

前述の宝塚歌劇の二度目の黄金期は、この海外ミュージカルを取り入れた後の試行錯誤の中で生まれた。それが1974（昭和49）年に始まる、いわゆる「ベルばら」ブームである。劇画を舞台化した《ベルサイユのばら》は男装の麗人を主人公にしており、宝塚歌劇とのコラボレーションは大成功をおさめる。「ベルばら」ブームは社会現象ともなり、ここに宝塚歌劇は二度目の黄金期を迎える。《ベルサイユのばら》については第四章三節で再び詳しく触れることとする。

### 第三節 観劇環境と作品

ここまでタカラヅカ作品のジャンルの変遷とその公演形態についてみてきた。その流れをたどると、観客（大衆）の欲求と、作品を上演する器である劇場の変化が大きく影響してきたことがうかがえる。宝塚歌劇はその早い時期から専用の劇場を有しており、その環境に合わせた作品づくりがなされてきた。その意味で劇場が作品に与える影響が大きいのである。本項では作品のハード面である劇場の変化と、作品づくりの指針ともなっていた観客の変化について考えたい。

#### 劇場の変化と作品

前述のとおり宝塚歌劇のスタート地点は温泉場の余興であり、正式な第一回公演が行われたのは、室内プールを改造して作られたパラダイス劇場であった。脱衣場の壁を取り去って舞台にし、舞台下を楽屋に、水槽の全面に床を設けて客席とした。パラダイスの室内プールは場所によって深さを変えるために水槽の床が斜めになっており、客席にするのに適していたようである。舞台に最も近い深い所にはオーケストラピットのように区切られ、演奏する楽器が置かれた。水槽内の客席は平土間で座って見るようになっており、また二階の見物席を栈敷に改造した席には腰掛が置かれた。このパラダイス劇場は約 500 人の収容が可能であった<sup>73</sup>。パラダイス劇場での公演は温泉施設の付属の要素が強く、新温泉の入場者に無料で公開されていた。

1918（大正 7）年の初の東京公演とそれに続く名古屋公演、『歌劇』の創刊を経て、寶塚少女歌劇の人気は広まり観客は増加し、新温泉を訪れる客は平均して一日に 2000 人を超すようになっていた【図 7】。パラダイス劇場では観客を収容しきれなくなり、1919（大正 8）年に現在の宝塚大劇場の場所に公会堂劇場が建てられた。この劇場は、廃止が決まっていた箕面公会堂（箕面駅前に建てられていた）を移築したもので、観客の収容人数はパラダイス劇場のおよそ 3 倍の 1500 人（当時の広告には 2000 人収容可能という表記もある）であった。坪内士行が叔父逍遙を宝塚に招待した時の言葉がある。

「中にもその歌劇場が二千人を入れうると説明した時、叔父は『それは堂々たる歌劇場だ。大阪には立派な公會堂があり、又正に新築中の理想的中劇場たる新町の演舞場があり、その方面での豊富さは東京に比較して誠に羨むべきものだ』と云った。<sup>74</sup>」

公会堂劇場が余興のための施設ではなく、他の劇場に比しても立派なものであ

ったことがうかがえる。この公会堂劇場とパラダイス劇場を併用し、寶塚少女歌劇は二部制を取るようになるのである。客席は真中が畳敷きの平土間でその両側が椅子席、また客席左右の一段高い位置に亀席と鶴席という栈敷席が設けられた。パラダイス劇場では無料で見られた少女歌劇であったが、この公会堂劇場では平土間は依然として無料であったが、栈敷席には特別席として 20 銭がかかるようになっていた<sup>75</sup>。この栈敷席は取り合いになるほどの人気であったことが当時の挿絵からわかる【図 8】。

新温泉を訪れる人はさらに増え、一日平均で 2500～2800 人が訪れるようになっていた【図 9】。箕面有馬電気軌道が阪急電車に改名され、宝塚と西宮北口間の路線が開通したことも増客に拍車をかけた要因ただだろう。有料化されても少女歌劇の客足は衰えず、超満員の場内では決して良いとは言えない観劇環境であった【図 10】。公演は観客の私語やヤジが飛ぶ中で行われており、現在の静かに観劇する雰囲気とは趣が違っているようである。『歌劇』の読者投稿欄「高聲低聲」の大正期の記事には、観劇環境が悪く科白や歌が聞こえないことへの苦情が多く寄せられている。このような状況下で宝塚歌劇の見せどころが踊りを中心としたものになっていったのは自然な流れであると思われる。

1923（大正 12）年、公会堂劇場からの出火が原因でパラダイス劇場、宝塚音楽歌劇学校を含む諸施設が全焼。この火事のわずか二か月後に完成したのが、約 1000 人が収容可能な新歌劇場である。この劇場は翌年の宝塚大劇場開場に伴い宝塚中劇場と改称され、その後も宝塚映画劇場、宝塚新芸劇場と名前を変えて使用されている。

この後に建てられたのが 4000 人の収容が可能な宝塚大劇場である。この劇場は小林の大劇場主義の象徴ともいえるべきもので、国内では比がないほど大規模なものであった。東京の主要な劇場を見てみると、1911（明治 44）年開場の帝国劇場が 1700 人収容、1922（大正 11）年に新築された歌舞伎座で 1600 人収容である。宝塚大劇場の客席は 3 階建てであり、大人数を収容できる劇場は、安価で舞台を観客に見せるという小林の方針を可能にした【図 11】。栈敷席や畳敷きの席があった公会堂劇場とは趣を異にしていた。劇場の入り口広場には豪華なシャンデリアが飾られ、5 階建ての休憩室には真紅の絨毯が敷かれた。調度品や内装は洋風の物があしらわれ、優雅な雰囲気が演出されたのである。当時、「例の阪神電車の大劇場の設備が豫気以上で実に驚きました<sup>76</sup>」という観光客が友人にあてた手紙が残っていることから、その規模の大きさがうかがえる。

この新しい大劇場の完成は宝塚歌劇の可能性を広げると同時に、タカラヅカ作品に変化を要求するものでもあった。以下は、大菊福左衛門というペンネームで小林一三自身が数か月に渡って『歌劇』に掲載した観劇評の一部である。

「然し此の開幕の気分であるが、五分前のベルでドヤドヤと這入って



来た歡客はまだ静かな秋のメロデーに耳を敬てるほど落ち着いた氣持になつては居ない。そこへ静な曲を送ることはまづい大劇場の行き方としては其の前に劇全體を象徴する前奏曲でも置いて、それが無駄である場合に於ても、一わたり音楽で歡客の注意を舞臺の方に集めた後、徐ろに秋のメロデーに移つて開幕する方が如何に有効である事か、又大劇場であの大衆の歡客を集めて、それが明幕き毎に出入する雑音を不得止条件とあきらめる必要を會得して、それを逃れる作曲法を採用しなければイケない、此點を強くあらゆる作曲先生におたのみする。<sup>77)</sup>

この記事が書かれたのは 1926 (大正 15) 年のことで、大劇場が開場された二年後である。劇場規模と観客数が拡大するにおいて当然の如く騒音、雑音が増え、従来のやり方では十分に作品を鑑賞できなくなっていたのである。また大劇場開場時はマイクロホンの設備がなかったため、舞臺に立つ生徒たちは、生声で三階建ての 4000 人の観客と、自分たちよりも観客に近い所にいるオーケストラの演奏を相手にしなければならなかった。観客からは科白や歌が聞こえないという苦情が多く寄せられた。当時のオーケストラボックスの状態について各組の音楽指揮者たちが口々にその構造を非難した記事がある。以下はその中からの抜粋である<sup>78)</sup>。

「合唱とオーケストラとの距離及びその深さの関係上、合唱とオーケストラがなかなかうまく合はない。もうボックスが二尺以上も高ければ之は緩和されたのでせうが音は水平的に廻らねばならぬのに現在では緯度的に上るために、音が追掛つこをしてゐるやうに聞えるのです。」  
(花組音楽指揮者 太田七郎)

「オーケストラボックスは恰もワグネルのオペラでもやるやうに無暗と深い、そして二十人ばかりの樂士が並んでゐるが樂士も棒は見へさうにはなく、舞臺は自分の兩手をもつてしては到底届きさうにもなく矢鱈と廣い。(中略)深いことは最も悪い距離である。」(月組音楽指揮者 高木和夫)

「寶塚のコーラスボックスが非常に妙な處にあるのと距離が遠いので、オーケストラ、舞臺、合唱を統合するのに尠なからぬ、苦勞を要するのである。」(月組音楽指揮者 金健二)

「合唱、オーケストラ、舞臺、これを完全に融合すれば指揮者の役目は先ず先ず果した譯である。(中略)所が實際、寶塚ではこの三つがうまく聞えないときがある。ボックスの深さと距離の関係であらうが—(中

略)伴奏がピアノなどなら、それは譯なく何とかなるのであるが、何分にも二十人三十人の樂士、五十人の合唱ではどうにも仕様がなない。オーケストラが合唱の方へも完全に聞えないのださうである。」(雪組音楽指揮者 古谷幸一)

上記の記事からは、大劇場のオーケストラピットが深く、発足当時は舞台上と合わせての演奏が困難な状況であったことがうかがえる。この大劇場の舞台は間口が15間、回り舞台の直径が9間、吊り物用のバトンが60本という、当時としてはその設備も最大最新の舞台であった<sup>79</sup>。この間口15間はかなり横長の形であり、初めは花道も設置されており、西洋の奥に広い舞台ではなく歌舞伎座のような日本の従来の劇場に近い規格の物である。

様々な面において最大最新であった設備が、従来の作品にとっては却って不自由の原因ともなっていた。この大きな劇場に合うように持ち込まれたのがレビューであった。それがいかに受け入れられたかは前節で述べた通りである。

「レビュー式のものには日本にも都踊のやうな分列式の舞踊がないではないが、間奏が如何にも貧弱で困る、そこへゆくと、西洋音楽の長所は大劇場設立の目的に叶つて、舞臺装置の藝術的發達と共に、否な寧ろ、舞臺装置を主として、そして音楽の力を借りて、舞臺装置の藝術的企圖を表現する新しい試みが、寶塚によつて生れるべきものだと思つてゐる。<sup>80</sup>」

小林は《モン・パリ》を見た際に感じた大劇場における作品の可能性をこのように述べている。

作品とその演じ手に大きな影響を与えた設備の変化として、マイクロフォンの導入が挙げられる。増える観客と小林一三の大劇場主義にしたがって拡大してきた劇場であったが、宝塚大劇場が建設された時にはマイクロフォンはまだなかった。前述した決して静かとは言えない観劇環境の中で、4000人の観客を相手に生の声で少女たちが演じるにはいささか無理があったと思われる。オーケストラの音量が大きく、舞台の声が聞こえないといった苦情もたびたび聞かれるのである。大劇場にマイクロフォンが導入されたのは1934(昭和9)年8月の雪組公演でノンストップ・レビューと銘打たれた《チャブ・チャブ・コント》からである。《チャブ・チャブ・コント》は煤茂都陸平の帰朝作品であり、日本の温泉場の情緒をめぐるレビューであった。1930年初頭に西洋でのマイクロフォン普及が進み、拡声技術を求めていた宝塚歌劇でもマイクロフォンの導入が実現されることとなった。マイクの普及でささやくような歌い方をするクルーン唱法が生れたように、宝塚歌劇においてもマイクの登場はその発声法を変化させ、特に男役の個性的な歌い方を可能にしていくのである。

観客と環境に合わせた作品づくりができる点、これは宝塚歌劇の強みであった。大劇場、中劇場に加え、当時全焼したパラダイスの後に新しく再建された新しいパラダイス内の音楽室を小劇場として利用していた。専用劇場が増えるにつれ、それぞれの劇場に適した作品、適した役割がなされるようになり、中劇場や小劇場では比較的実験的な試みの作品がなされるようになる。このような試みは現在も行われており、1978（昭和 53）年に開場した宝塚大劇場に併設されたバウホールでは、若手の作演出家の作品やストレートプレイなど、種々の実験的な試みを含んだ作品が多く上演されている。

「小劇場では矢張り歌劇を見せてほしい。だが大劇場の爲めに書かれ、上演されたものゝお古頂戴は困る。（中略）何うも中劇場、大劇場での味は出なかつた。小劇場の歌劇は是非小劇場の爲に書かれたものであつてほしい。先生達の間にも大劇場で満されぬ氣持を持つてゐられる方があるに違ひない その氣持をどうか小劇場で補つて戴き度ひと思ふ。<sup>81</sup>」

1935（昭和 10）年の火災を機に宝塚大劇場はその設備を最新のものに一新する【図 12】。この後も何度かの改修を経て 1968（昭和 43）年に座席サイズを大きくし、立ち見を含めた収容人数が 3000 人の劇場に生まれ変わる。舞台間口も 1 間減らされ、徐々に観劇環境は改善されていく。1993（平成 5）年に宝塚大劇場は建て替えられた。収容人数 2550 人の、更に観客の舞台を見やすい空間を意識した 2 階建ての劇場となる。

宝塚大劇場には銀橋と呼ばれるオーケストラピットと観客席の間に設けられたエプロンステージがある【図 12】。1931（昭和 6）年に白井鐵藏（1900～1983）がレビュー《ローズ・パリ》で使用したのが始まりとされており、この銀橋の使用に即し、元々あった歌舞伎舞台のような花道は撤去された。現在の宝塚大劇場では舞台左右にある通路部分が花道と呼ばれている。この銀橋の存在は宝塚大劇場独特の物であり、銀橋を必ず使用する現在の演出もまた、タカラヅカ作品の特徴と呼べるであろう。舞台設備と関連する特徴としても一つ挙げられるのが大階段である。大階段とは舞台奥に設置される仮設階段であり、現在ではカーテンコールにつながるフィナーレと呼ばれる場面で多用される。1927（昭和 2）年 9 月の《モン・パリ》で 16 段の階段が初めて使用された。段数は次第に増加し、現在では自動制御によって約 140 秒で自由に出し入れができるようになっているが、使用され始めた頃は、公演中の舞台上で組み立てられていた<sup>82</sup>。舞台空間いっばいに華やかさを見せることが出来る階段を使った演出はその後多用され、ラインダンスなどと共に宝塚歌劇の特徴の一つとして定着されることとなる。このように劇場もまたタカラヅカ作品の特徴の一端を担うことになるのである。

寶塚少女歌劇の座付作家であった坪内士行（1887～1986）を甥に持つ坪内逍遙（1859～1935）は寶塚少女歌劇を観劇して次のように述べている。

「これだけの発展をしたのも一つには大阪には東京のように小姑が多  
くなく、無理な競争相手も少いおかげだらうな。帝劇で見るよりも此  
處の方が、舞臺構造としつくりはまつた姿が心持がよい。周囲の調和。  
それが巧拙に拘らず藝を快く味はせる第一條件だからね。劇場の外  
も廣々としてみて心持がいゝ。<sup>83]</sup>

逍遙は舞臺構造と作品がしっくりとはまって調和していることを、宝塚歌劇  
の良い点として感想を述べている。専属の劇場を持ち得た宝塚歌劇は、この点  
に大きな強みを持っていたと言えるだろう。作品は劇場の器に合わせて作られ、  
作品の要求に合わせて劇場の舞臺機構は変化していったのである。

## 観客とタカラヅカ

宝塚歌劇を語るにおいて忘れてはならないのは観客の存在である。ここま  
で書いてきたように、大衆の感覚に重点を置いていた宝塚歌劇にとって、観  
客の声はその内容を左右させる影響を持つものであった。ここでは宝塚歌劇  
を形作った特に戦前の観客層に注目して見ていきたい。

宝塚歌劇は観客の声と要求を取り入れようと、1918（大正7）年に雑誌『歌  
劇』を創刊して以降、現在に至るまで投稿記事のコーナーである「高声低声」  
をその中に掲載している。また1921（大正10）年には『歌劇』の愛読者を集  
めた誌友大会をパラダイス劇場で開いており、この集会は愛読者大会と銘打  
たれ定期的に開催されるようになる。以下は1922（大正11）年の『歌劇』に  
掲載された「高声低声」の中の記事抜粋である。

「願わくば、寸鐵人を殺すやうな皮肉の罵倒や、善意の注告や、少女  
の生徒連に對して本人のためになるやうな警告や、又平素見分してお  
お心に叶はぬ點があればそれに對して堂々たる攻撃や會社當局者を鞭  
撻する注文や、或は又艷麗なる美文や、さういふ種類の投書は大に歡  
迎したいと思ふものは、寥々として實に少ない、どうぞ、これから、  
本欄は讀者諸君に公開されたる舞臺であるから遠慮なく利用してほし  
い、さうして、寶塚の少女歌劇の向上發展を計りたいと思ひます。（係  
りの一人）<sup>84]</sup>

これは宝塚歌劇の制作に関わる人物が『歌劇』を読む観客に対して贈ったメ

ッセージである。ただ作品を褒め称えるのではなく、不平不満を含めた忌憚のない感想や意見を、専門家だけではなく観客に広く求めていたことがわかる。『歌劇』の投稿記事は歌劇制作者側の情報入手の場としても活用されていたのである。

そもそも、宝塚歌劇の観客はいったいどのような人々だったのであろうか。現在、宝塚歌劇の観劇に訪れるのは大半が女性である。しかし最初からそうではなかった。女性による宝塚歌劇は、決して女性が好むものに特化していたわけではなかったのである。先に述べたように、宝塚歌劇の出発点は温泉場で行われる余興であった。宝塚の少女歌劇を見る人もこの温泉を訪れる人であり、特に観劇を目的としていたわけではなかった。小林の方針によって家族全員が楽しめる行楽地を目指していた新温泉の諸施設には、その狙い通り、老若男女問わず人々が集まり、家族連れも多かった。発足当初よく上演されていた浦島太郎などの説話をモチーフとした作品は、子供たちの人気を呼んだ。子供たちが寶塚少女歌劇を見に行きたいと大人たちにせがむような状況だったのである【図5】<sup>85</sup>。

少女歌劇の人気上がるにつれて、温泉場には温泉目的ではなく少女歌劇を目的とした観客が増えるようになる。

「抑も當歌劇團が温泉場の餘興としてお伽的歌劇に依て呱呱の聲を擧げ漸次研究に研究を重ねた結果即ち今日の盛況を見るに到ったのであります、(中略)依然として女子供を連れて『入湯後の餘興として只一日の快樂を得んが為に見る』此種の歡客も又多數あるのであります、<sup>86</sup>」

これは1921(大正10)年の『歌劇』に掲載された記事である。入浴後の余興としての観劇も依然としてあるが、既にこの時点では寶塚少女歌劇の観客の大多数が少女歌劇を見る事を目的に訪れていたことが、この記事からうかがえる。

この頃の寶塚少女歌劇の観客を描いた挿絵を見てみると、女性ではなく男性がその典型として描かれていることがわかる【図13】。津金澤聰廣の調査によると、『歌劇』に投書した人物の1918(大正7)年時点での推定男女比は8:2と、男性の方が圧倒的に多い<sup>87</sup>。男性の方が熱心に投稿の場にも関与していたのである。この男女比は1933(昭和8)年に逆転するとされている。袴田麻祐子によると、観客層に変化が起こったのは1931(昭和6)年頃であるという<sup>88</sup>。袴田はその年の『歌劇』に、一人で宝塚を訪れた男性が年齢を問わず男女のカップルに皮肉られている挿絵が掲載されていることを踏まえ、宝塚歌劇と観客が変容していることを指摘している。この頃、一人で宝塚歌劇を見るのは野暮ったく、カップルでの観劇が多かったことがうかがえる。これは男性に限らず女性にも当てはまることで、一人で宝塚歌劇を訪れた女性をエスコートし一緒

に観劇する見目麗しい若い男性の募集が『歌劇』に掲載されていることから、宝塚歌劇が男女で楽しむ見世物へと変わっていたことがわかる。

その要因として袴田が挙げているのが作品の内容の変化である。指摘の挿絵が掲載された『歌劇』の号には白井鐵藏のレビュー《ローズ・パリ》がその月の呼び物として掲載されていた<sup>89</sup>。この《ローズ・パリ》は若い男女の恋物語を描いたラブロマンスである。それまでのタカラヅカ作品にももちろん恋愛を描いた作品はいくつもあるが、それは決して主流ではなかった。まだ幼い少女たちが演じる愛の語らいは違和感があると言われ、上品で愛らしい少女たちに恋愛ものはふさわしくないという評価が多かったからである。しかし白井の描くレビューにはストーリーがあり、その主流は恋愛ものであった。白井のレビューが人気を集めて宝塚歌劇の看板となると、自然にそのテーマである恋愛もののイメージが宝塚の中心演目として認知されるようになったと袴田は述べている。

まだ大衆娯楽の少なかった時代、安全に老若男女問わず楽しむ事の出来る宝塚歌劇の人気は確かなものとなっていた。

「不景氣など云ふ言葉は寶塚には見られない何時行つても満員々々。朝の十時頃からもう六時開演の時間を待つてをるのなもの、これでは二ヶ所で開演したとて中々さばけさうもない。<sup>90</sup>」

座席の予約をするようになってからは、有料化されようとも座席を確保するために必死になる人で、予約場はごった返す状況であった【図 8】。この人気の中で、当然の如く個人の演者をひいきにするファンも現れた。

「僕は寶塚へ来るお客を二種に分ける。一つは少女歌劇を見に来る人他は遊覽に新温泉寶塚へ来る人。(中略)寶塚のスター連は既に菊五郎、羽左衛門に等しき聲援者を有してゐる。少女歌劇は既に大阪の歌舞伎劇に等しきだけの力を一般家庭好劇者間に有してゐる。<sup>91</sup>」

この記事が示すように、かなりの数のファンが人気の生徒にはついていたようである。熱心なファンはいつも同じ座席を陣取り、観劇をしていた【図 14】。この挿絵からは、違う生徒をひいきにするファン同士が派閥のようになっていく様子も見取れる。この特定の生徒をひいきにするファンは、投稿の場にもしばしば登場する。その内容はほとんどがひいきにしている生徒の素晴らしさを称賛するものであるが、それを越して、「この人にあんな役をさせないで」とか「もっと誰々さんに歌わせてほしい」といった主張も含むようになる。中には自分なりの理想の役配置を記すものもあった。大正から昭和初期の宝塚歌劇では一般公募でオリジナルの上演作品を募集しているのだが、そこからもファ

ンの影響力、そしてスターの出現を見て取ることができる。1919（大正 8）年 11 月に出された最初の脚本募集の記事では、

- 「一、當歌劇團上演に適する一幕又は二幕もの  
（三十分以上一時間以内）  
一、脚本のみにてもよし曲譜あれば更によし<sup>92</sup>」

となっているのに対し、1921（大正 10）年の募集では次のように記述されている。

- 「一、一幕物三十分以上一時間以内に上演し得るもの  
一、A 篠原浅茅を中心とするもの  
一、B 高峰妙子を中心とするもの  
一、C 高砂松子を中心とするもの<sup>93</sup>」

作品の大きさの規定に加え、特定の演じ手を中心とするものという規定が加えられている。人気と注目度の高い生徒、つまりファンの人気を考慮したスターと呼べる存在を前提とした作品づくりがこの頃からなされているのである。1922（大正 11）年の『歌劇』に次のような文が寄せられている。

「現在、本當に寶塚を憧れて行く歡客の多くは藝術家の所謂藝術的なる言葉を度外視して唯見る目を楽しましに行つてゐるのだと思ふ。實際今の處寶塚のすばらしい人氣なるものは舞臺に表はれる生徒の人氣だと云つても過言ではあるまい。（中略）少女歌劇として現在の人氣を維持し、尚小林氏の主義を貫徹せんとするならば。舞臺に立つ生徒各自の人氣を考へ及ぶべきである。それには現在の生徒の技倆、才能にふさはしい脚本を選んで、適材適所でふ思慮以上に注意すべきは振付に無理なく、生徒をして扮役その人になるに最も容易ならしめる點にあると思ふ。<sup>94</sup>」

熱心なファンによる主張は、決して無視されるものではなかった。この記事では、最初に理想とする作品を掲げるのではなく、生徒個人の力量や人氣を鑑みて生徒に合わせた作品を作るということが必要であり、それが作品の質の向上にも最も近道であるという見解が示されている。作品を作る前に演じ手が決まっており、その演者を前提に作品を作るということは、組とスター制度の確立した現在の宝塚歌劇にもあてはまることである。こうしたファンの声を反映した生徒本位の作品選び、作品づくりは大正期から既に始まっていたのである。

## まとめ：タカラヅカを目指したものと「宝塚情緒」

ここまで宝塚歌劇が生れる流れをたどり、公演形態とジャンル、また作品づくりに影響を与えてきたタカラヅカ作品が生み出されてきた背景にあるものを確認した。そこには大衆の感覚に合った西洋音楽を基調とする新しい国民劇の構想、その時々時代の流れと大衆の要求に逆らわなかった姿勢、そして存在し続けることと調和することへのこだわり、これらに重点を置いてきた方針があった。これ等のことを基盤に試作し定着したものが徐々にシステム化され、今日の宝塚歌劇の枠組みが出来上がったのである。そしてその基礎といえるものは大正期から昭和初期には既に出来上がっていたのである。

大正期から昭和初期の『歌劇』には「宝塚情緒」や「宝塚型」「寶塚モード」といった言葉が度々登場する。これ等の言葉は寶塚少女歌劇の作品を、また宝塚来訪から少女歌劇を観劇し帰り路につくまでの総合した宝塚を指す言葉として用いられている。訪れる観客は、他にはない情緒や特筆すべき型を、宝塚という土地と少女歌劇に感じていたのである。宝塚歌劇は娯楽であった。しかし公演を重ねる中で求められたのは、ただ単なる面白みではなく、タカラヅカ「らしく」あるということであった。宝塚歌劇の持つアマチュア的親しみやすさや、少女たちだけゆえに持ち得た世界観は、その「らしく」あることの一環であったのだろう。温泉地の余興という特殊な出発点から生まれた宝塚歌劇は、それゆえに観客の感覚に寄り添う姿勢を持ちながら成長した。そこに生れたアマチュア的親しみやすさは宝塚の情緒を彩るものであったに違いない。

これまで宝塚歌劇は特殊なものであるという認識がされてきた。しかしその出発点において特殊であったのは、女性のみという部分ではなくこういった方針と立ち位置によるところが大きいのである。現在のような男役存在による特別視は、マイクロフォンの出現やビジュアル的な挑戦により、より男性色の強い演技手が現れてきたことによるところが大きいのではないだろうか。そこには大衆の声の力が力を持っていたことを忘れてはならない。

こうして大衆の寄せる想いと共に、宝塚歌劇の装置ともいべき器が出来上がったのである。



## 第二章 「主題歌」の登場

現在のタカラヅカ作品には、「主題歌」と呼ばれる歌曲が存在する。大劇場に足を運ぶと、劇場のロビーでは開演前から自動演奏のピアノによって「主題歌」のメロディーが奏でられている。このメロディーを観客は作品の中で、今度はスターたちの歌声で聞くことになるのである。主題歌は劇場を訪れる人々に、作品を見る前のタカラヅカの世界に入る第一歩として提示されている。

他の少女歌劇とは一線を画し、宝塚歌劇が隆盛の道をたどった理由の一つとして、歌劇団設立当初から続く大衆本位の目線と、様々な分野の流行をいち早く吸収し独自のものとして発信していく、創作の柔軟さがあると思われる。特に音楽面においては、流行歌や学校唱歌といった人々に親しみのあるものを作品に取り入れる一方で、1927（昭和2）年には日本で初めてとなるシャンソンを輸入するなど、革新的な試みも行っている。タカラヅカ作品中に使われたこれらの音楽は、次第にタカラヅカ発信の流行歌として認知されるようになり、人々に宝塚少女歌劇の存在を浸透・流布させるのに大きな役割を果たしたと言える。そして現在までその役割を果たしてきた最たるものとして、「主題歌」の存在を挙げることができるだろう。

作品の上演に際して宝塚歌劇は、この「主題歌」の存在を出版楽譜によって観客にあらかじめ提示してきた。オペラやオペレッタ、ミュージカルといった音楽劇作品において、その作品を代表する有名な歌曲が存在するのはまああることであるが、これが本作品の「主題歌」である、という風に観客に最初から提示することは珍しく、宝塚歌劇特有の創作スタイルであると言えるだろう。本論ではこの「主題歌」の存在に注目し、歌劇団が設立された大正から昭和初期までの出版楽譜『寶塚楽譜<sup>95</sup>』及び、後述する筆者が『(続寶塚楽譜)』と名付けた資料をもとに、宝塚歌劇における「主題歌」の登場とその歴史的形成の流れをみたい。

### 第一節 タカラヅカ作品における「主題歌」

そもそも一般的に主題歌とはどういうものなのか。『オックスフォード音楽辞典 (Oxford Dictionary of Music)』の「主題歌 (Theme song)」の項によると、「主題歌とは様々な意味を持つ曖昧な言葉である。」とされており、例えば音楽劇や映画においては、①何回か繰り返されるもの、②話の筋の中で特に重要性のあるもの、③タイトルと同じ曲名がついているものなどがそう呼ばれる、とある<sup>96</sup>。そして現在では、ドラマや映画、アニメーションといった主に映像作品の冒頭やエンディングに使われる曲が主題歌と呼ばれる傾向にある。

現在のタカラヅカ作品における「主題歌」は、前述の『オックスフォード音楽

辞典』の指摘する「主題歌 (Theme song)」の定義の中で、①及び②、場合によっては③の要素を持っており、加えて作品中常に主役を演じる男役トップスターによって主に歌われる。おおよそ一作品につき一曲もしくは二曲の歌曲のことを「主題歌」と呼ぶ場合が多い。これらの歌曲は作品中、テーマ性を持って現れ、高い頻度で繰り返し使用される。その歌詞の内容は男女の愛を描いたものが大半であり、それはそのまま、多くのタカラヅカ作品のテーマが男女の愛であることを示している。常に物語の主人公となる男役トップスターが主に歌う「主題歌」は、テーマを表すと同時に、主人公の心情を描写するものでもある。

戦後のタカラヅカ作品では、この「主題歌」と呼ばれる歌曲を軸とする作品作りがなされている。1967 (昭和 42) 年に《オクラホマ!》を公演したことを皮切りに、それまで守っていたオリジナル作品路線と並行して、宝塚歌劇は数々の海外ミュージカルを輸入し始めるのだが、こういった既製品の海外ミュージカルを公演する際も、新しい作品の場合、タカラヅカ版のために「主題歌」が加筆されることがある。例えば、ウィーンミュージカル《エリザベート》を宝塚歌劇が公演する際、歌劇団側の要望により男役トップスターが歌う〈愛と死の輪舞〉という曲が加筆され、同名の副題がタイトルに付けられた<sup>97</sup>。このように「主題歌」の存在はタカラヅカ作品にとって必要不可欠な存在、またタカラヅカ作品であるための条件の一つになっているのである。

では、この「主題歌」というものはタカラヅカ作品において、いつ頃、どのように現れたのであろうか。歌劇団が設立された大正時代から、「主題歌」という言葉が歌劇団内で定着する昭和初期までの出版楽譜を資料に、それを探っていきたい。

## 「主題歌」の出現

雑誌『歌劇』の中に初めて「主題歌」という言葉が登場するのは 1930 (昭和 5) 年 8 月のことである。この年、後にレビューの王様と称される白井鐵藏が、欧米遊学からの帰朝第一作としてレビュー《パリゼット》を発表した。《パリゼット》は現在も宝塚歌劇でよく歌われている〈すみれの花咲く頃〉がその中に組み込まれており、岸田辰彌が《モン・パリ》で取り入れたレビューを白井が《パリゼット》で完成させたという様に称された作品である。この《パリゼット》の公演に際した記事の中で、白井は次のように記している。

「さて、レヴユウ「パリゼット」は七つの流行歌を主題とし、それを緯としてその歌の意味なり気持ちから幕をこさへてレヴユウを組み立てました。(中略)「ラモナ」は去年アメリカから入ってパリを風靡した流行歌で一時は巴里は全く「ラモナ」全盛だつたものです。もとも

とドロレスデルリオが歌った活動寫眞の主題歌です。<sup>98)</sup>

この記事の中に初めて「主題歌」という言葉が出てくる。《パリゼット》の中で使用された〈ラモナ〉という曲は、1928（昭和3）年のアメリカの無声映画「ラモナ（Ramona）」の宣伝用の曲として作られたもので、メキシコの女性歌手ドロレス・デル・リオ（Dolores del Rio、1905～1983）が歌い流行した曲である。ここでは映画の主題歌という使い方である。この頃はまだ歌劇団側は自分たちの作品中の歌曲を「主題歌」とは呼んではいなかった。タカラヅカ作品のヒット曲や流行歌になった曲、作品内の主要曲は愛唱歌と呼ばれており、一般的にも「主題歌」という言葉は使われていなかった。

タカラヅカ作品の使用歌曲に対して「主題歌」という言葉が使われ始めるのは1931（昭和6）年からである。同年3月発行の『歌劇』132号のなかで、「主題歌がせめて「さよならパリ」位で揃ふといい<sup>99)</sup>や「そして上京の少し前にはやはりラヂオで主題歌を放送なさつて下さい、放送することによつて随分宣伝出来ると思ひますわ。<sup>100)</sup>という記述がある。これらの記述は、観客からの投書を掲載する「高聲低聲」という記事の中に書かれている。また同じ号の同じく観客が書いた「寶塚アラモード」という記事の中に「セニョリータの主題歌を廻りて」という記述がある。この頃の観客はタカラヅカ作品の特定の歌曲に対して「主題歌」という認識をしており、この言葉を使いだしたことが推察される。

宝塚歌劇における「主題歌」という言葉は、前述の〈ラモナ〉に対して使用されていたように、映画の主要曲に対して主題歌という言葉が使われていたところに依るものが大きいと考えられる。後に宝塚で映画製作所が作られるように、宝塚歌劇も映画への関心は高かった。1927（昭和2）年公開の世界初のトーキー《ジャズ・シンガー（The Jazz Singer）》の登場は話題を呼び、宝塚歌劇でも《トーキー時代》という作品を1929（昭和4）年に発表しており、映画に関心を寄せていたことがうかがえる<sup>101) 102)</sup>。「主題歌」という言葉が多用されるようになる1931（昭和6）年は日本で初めてのトーキー《マダムと女房》が発表された年である<sup>103)</sup>。この《マダムと女房》の中にも〈スピード時代〉と〈スピードホイ〉という曲が主題歌として登場する。それまで愛唱歌と呼ばれていた歌曲たちは、この言葉の出現と共に「主題歌」と呼ばれるようになるのである。

### 「主題歌」の意味の変遷

タカラヅカ作品の「主題歌」を扱ううえで留意しておかなければならないことがある。それは「主題歌」という冠の付けられた歌曲の作品中での性格が必

ずしも一様ではないということである。最初は主に作品タイトルと同名の一曲に「主題歌」という言葉がつけられるのであるが、次第に「主題歌」と呼ばれる歌曲の数は増え、一年後には、作品によっては一作品中で10曲もの曲に「主題歌」という肩書が付けられるようになる。主題歌と名のついた歌曲すべてが、現在の作品で使われる「主題歌」の性格につながるものであるとは必ずしも言えないのである。

この頃の宝塚歌劇における「主題歌」という言葉にはおおまかに三つの意味が考えられる。一つ目は作品を象徴する意味での「主題歌」である。これは作品全体のテーマを表す曲として使われるものである。二つ目は、登場人物のテーマとして使用される「主題歌」である。これは特定の人物のテーマとして用いられる、いわゆるライトモチーフ的な働きをするものである。そして三つ目は、作品中の各場面を象徴する意味での「主題歌」である。前述の《パリゼット》は、〈パリゼット〉、〈葦の歌〉、〈君のみ手のみマダム〉、〈ラモナ〉、〈モンパルナスの歌〉、〈戀の歌〉、〈寶塚の歌〉の7つの曲をそれぞれ主題として構成されたレビューであった<sup>104 105</sup>。《パリゼット》ではこれらの歌曲の意味や雰囲気を含んだ場面が設定され、それが幕として構成された。レビューというジャンルの次々に場面が入れ替わって展開する舞台形式ならではの作り方である。このそれぞれの場面の主題となった歌曲に対して「主題歌」という言葉が使われた。一作品中の「主題歌」という表記がされる歌曲が複数曲になっていくには、この三つ目の使われ方がされているためであると思われる。レビューの登場による作品のジャンルの変化、また舞台機構の発達とともに作品の場面数が増えており、各場面を代表する「主題歌」の存在は、作品をわかりやすくするために有効であったのかもしれない。現在ではこの三つ目の意味合いで「主題歌」と呼ばれることはほとんどない。またこの当時一作品中の複数曲に「主題歌」の表記がある場合でも、その中には一つ目と二つ目の意味を含むものもある。「主題歌」の存在は作品を象徴する便利な位置づけにあり、決して一義的ではないのである。

## 第二節 出版楽譜

宝塚少女歌劇団は第一回公演から二年後の1916（大正5）年には、作品中の歌曲を抜き出した出版譜を発行しており、誰でもその楽譜を手に入れることができた。観客はその楽譜を手にして観劇する習慣があったと推察される【図15】[図]。宝塚歌劇の戦前の出版楽譜には大きく分けて二つの流れがある。『寶塚少女歌劇楽譜集』と『寶塚楽譜』である。一つ目の『寶塚少女歌劇楽譜集』は、1916（大正5）年11月に発行が始まる【図16】。この楽譜集はおおよそ公演ごとに発行がなされており、上演作品のほぼ全作品が掲載されている【図17】。例えば、一公演

中に五作品が上演された場合、五作品のそれぞれにつき複数曲が掲載されている。公演演目が重複している場合、同じ曲が複数回掲載されることもある。第一章第二節で述べた通り、初期の公演演目はある程度の枠組みはあるものの、作品の規模によりその数は左右していた。レビュー登場以降は再演も増え、複数公演に渡って上演された作品は、重複して掲載されている。歌劇団の改称に伴い、1940（昭和15）年に楽譜集の名称も『寶塚少女歌劇楽譜集』から『宝塚歌劇楽譜集』に変更された。同じ阪急グループとして宝塚歌劇の資料を所蔵している、大阪府池田市にある阪急学園池田文庫には、現在前者の第一集及び第二集は失われているが、発行開始の時期から、1916（大正5）年に予定されていた東京公演のために出版されたものではないかと推測される。この楽譜集の出版の流れは、その名称に多少の変化はあるが、現在にまで続いているものである。

### 『寶塚楽譜』と『(続寶塚楽譜)』

もう一つの楽譜出版の流れが、同じく1916（大正5）年の3月から1939（昭和14）年7月まで発行されていた『寶塚楽譜』である。『寶塚楽譜』はピースものの楽譜で、先程の楽譜集とは違い、一作品をピックアップして不定期に発行されたものである。そのため全作品が出版されているというわけではない。また記載されている曲数も、楽譜集にある同じ作品のものより少なく、より厳選されて掲載されている傾向がみられ、『寶塚楽譜』は当時のタカラヅカ作品の傾向、また「主題歌」の流れを知る上で重要な資料であるといえる。今回、特にこの『寶塚楽譜』に注目して調査を行った。『寶塚楽譜』は阪急学園池田文庫において箱に納められた状態で所蔵されている。【表7】はその一覧である。

号数の欄に注目すると、1918（大正7）年出版の《唾女房》が「寶塚楽第一輯」となっている【図18】。楽譜表紙に『寶塚楽譜』の表記がなされるのはこの《唾女房》からであるが、それ以前の1916（大正5）年にも全く同じ形状の二編、《平和の女神》【図19】と《咲いた咲いた》【図20】が発行されており、この二編については、『寶塚楽譜』の流れの始まりであるととらえることができる。また、出版順通し番号35番の《吾が巴里よ》以降、『寶塚楽譜』の名前とその号数の表記がされなくなり、楽譜の形状もそれまでのものとは異なったものになる【図21】。これらの楽譜は『寶塚楽譜』とともに池田文庫に所蔵されているもので、はっきりとした楽譜名の命名はされていないが、裏表紙に『寶塚楽譜』のイラストや題目一覧が表記されていることから、『寶塚楽譜』の続編として位置づけられたものであると推測される【図22】。ここでは便宜上、通し番号34番《巖島物語》までを『寶塚楽譜』、形状が変わった35番《吾が巴里よ》以降のものを『(続寶塚楽譜)』と呼ぶこととする。ただし、『(続寶塚楽譜)』には号数等の表記がないため、今後新しいピースが発見される可能性があることを注記しておく。

『寶塚樂譜』は、1916（大正 5）年から 1927（昭和 2）年まで出版されたピアノピースで、定価 30 銭で販売されていた。A4 より少し大きいサイズで画用紙程度の厚みがある紙に印刷され、表紙・裏表紙にカラーのイラストがほどこされている。ほとんどの表紙の挿絵には「ひさし」のサインがあり、挿絵画家の森田久（1894～?）が担当していたことが分かる【図 23】。森田久は当時宝塚少女歌劇団の美術部に所属しており、『モン・パリ』の舞台美術担当者でもあった。雑誌『歌劇』の表紙や挿絵、ポスターなど、当時の宝塚歌劇団の出版・印刷物には森田久の絵が多く使用されている。楽譜冊子には基本的に、メロディー譜、ピアノ伴奏譜、歌詞、出版情報、公演情報が記載されている。『寶塚樂譜』の出版が始まった頃、良家子女の嗜みとしてピアノが流行していた。良家の子女は宝塚少女歌劇が舞台人として欲していた人員であり、当時はまだ富裕層のものでそれほど普及していなかったピアノの伴奏譜が載せられていることから、『寶塚樂譜』には作品を広める意味と同時に、そういった富裕層の子女の興味を引く目的もあったと思われる。『歌劇』の中に次のような記述がある。

「寶塚樂譜は寶塚少女歌劇團で演奏した少女歌劇の樂譜を美しい菊二倍版の譜本として新に發行したものだ、森田ひさし氏の装禎が氣が利いて居る、曲譜も鮮明に印刷されて居る 内容は少女歌劇の各公演に受けたものゝみを選定して居るから何だか舊友に逢ふ様な、懐かしい思出が樂譜を手にするると同時に蘇つて來る様な感じがする。106」

このように『寶塚樂譜』は観劇に訪れた人に作品の記憶を楽譜と共に持ち帰ってもらっていたことがうかがえる。またこの『寶塚樂譜』は、歌劇団機関誌『歌劇』の中で行われる懸賞の賞品にもなっており、楽譜集の豪華版としての役割もあったようである<sup>107</sup>。

これに続く『（続寶塚樂譜）』は、1927（昭和 2）年より不定期に発行されている。形状は『寶塚樂譜』より一回り小さく、A5 より大きく B5 より小さいサイズである。『寶塚樂譜』同様、画用紙程度の厚みがある紙に印刷されており、表紙・裏表紙にカラーのイラストが施されている。これらのイラストの多くには、ローマ字で「FUSS」「FUSANDO」というサインが見られる【図 24】。これらは漫画家で挿絵画家の平井房人（1903～1960）によるものである。平井房人は森田久同様、宝塚少女歌劇の美術部に所属し、雑誌『歌劇』の編集や舞台の台本、ポスター制作に携わった人物である。『（続寶塚樂譜）』の内容は 2 頁ほどの簡易なもので、『寶塚樂譜』よりも価格は安く、定価 10 銭で販売されていた。『（続寶塚樂譜）』には基本的にメロディー譜と歌詞のみが記載されており、『寶塚樂譜』にはあったピアノ伴奏譜はついていない。通し番号 38 番の《紐育行進曲》以降、それに加えて数字譜が表記されるようになる【図 25】。この背景としては、ハーモニカや大正琴といった数字譜を使用する楽器の流行が考えられる。相対譜である数字譜

は、様々な楽器を演奏する際に有効な楽譜表記である。当時、五線譜よりも一般的に親しみがあつた数字譜を掲載することで、『寶塚楽譜』よりも更に幅広い層に向けて出版されたものであつたと推測される。

## 出版楽譜に見る「主題歌」の形成

【表 7】の曲名の項に注目してみると、『寶塚楽譜』の歌曲には特定の曲名がつけられておらず、作品のタイトル名、もしくは「～の一節」「～の獨唱」という表記もしくは曲名表記なしでおよそ 1～5 曲が掲載されている。曲の句切れ目は必ずしも厳密ではなく、作品中の観客の注目度の高かつた部分を抜粋し、その箇所の説明としてこのような歌い手の表記がなされたと考えられる。『寶塚楽譜』の中には「主題歌」という言葉はまだ出てこない。前述のとおり、『歌劇』の中に初めて「主題歌」という言葉が出てきたのは 1930（昭和 5）年、タカラヅカ作品の曲に対して「主題歌」という呼び方をし出したのが 1931（昭和 6）年のことである。楽譜での記載においては、通し番号 44 番の『（続寶塚楽譜）』、『《ミス・シャンハイ》』より曲名に初めて「主題歌」の表記が現れる【図 26】。これ以降、ほとんどの作品の掲載曲に「主題歌」という表記がなされるようになり、歌劇団側も作品中の歌曲に「主題歌」の冠を付けて提示するようになる。また《ミス・シャンハイ》よりも前に公演されていた作品中の主要歌曲に関しても、さかのぼって「主題歌」と呼ぶようになる。

ここで注意しなければならないのは、先程述べたように、「主題歌」という言葉が使われだした当初、その意味の位置づけはとてもあいまいで、変遷しているということである。しかしながらこれらの楽譜には、前述の楽譜集のように一作品に対して何曲もが掲載されているわけではなく、厳選された数曲のみが掲載されている。したがって、機能的な意味での現在の「主題歌」の始まりをこの『寶塚楽譜』『（続寶塚楽譜）』から考察することができるのである。

楽譜の発行日と、作品の初演日を比較してみると、『寶塚楽譜』においては、初演と楽譜発行の間に空白があり、初演よりも楽譜発行が後であることが分かる。このことから『寶塚楽譜』には、既に人気があつた作品の人気曲、人気の部分が抜粋されて掲載されたといえるだろう。これらの曲は、言わば後付けの代表曲である。一方、『（続寶塚楽譜）』をみると、初演よりも楽譜発行が先か、もしくは初演と楽譜発行が同時になっている。このことは、人気の出た曲を代表曲としたのではなく、最初から特定の歌曲を意識的に扱い、観客に提示していることを表している。ここに、制作者側の「主題歌」の存在への大きな意識の変化を見ることができる。実際に「主題歌」という表記がなされたのは《ミス・シャンハイ》からであるが、『（続寶塚楽譜）』が発行された 1927（昭和 2）年には現在の「主題歌」、もしくはそれに準ずる歌曲の存在が認識されていたと思われる。主

題歌という言葉の定義がまだあいまいな時期ではあるが、『(続寶塚楽譜)』に掲載されている歌曲は、あらかじめ観客に提示され、作品のテーマとなる現在の「主題歌」の要素をもつものであると考えられる。ここにタカラヅカ作品における「主題歌」の始まり、そしてその意識的な使用の始まりを見ることができるのではないだろうか。

この変化が起きたきっかけとして大きく考えられることは、作演出家の欧米遊学による作品の変化である。【表 7】のジャンルの項に注目してみると、『寶塚楽譜』の扱う作品が歌劇・お伽歌劇・喜歌劇が中心であったのに対し、『(続寶塚楽譜)』ではそのほとんどがショウまたはレビューである。お伽歌劇や喜歌劇を上演しなくなったというわけではないが、このことは、宝塚少女歌劇が力を注いだ中心演目が歌劇からレビューに変わったことを示している。1927(昭和2)年に宝塚少女歌劇は、岸田辰彌による日本初のレビュー《モン・パリ》を上演し、大きな成功を収めた。以降、岸田辰彌や白井鐵造といったレビュー作家が数多くの作品を発表し、この《モン・パリ》以降の十数年間はレビュー黄金時代と呼ばれるようになる。

レビューの形式とともに持ち帰られたジャズやシャンソンといった欧米の流行歌が作品の中で用いられるようになり、作曲者の表記には「編曲」の文字が多く見られるようになる。レビューが中心となったことで、タカラヅカ作品の音楽の内容と使い方には大きな変化が生じたのである。曲のテンポ、そして作品そのものの展開スピードは格段に速くなったと考えられる。レビューの移入を受け、宝塚歌劇所属の管弦楽部には、サクソフォンやバンジョーといったジャズ楽器が導入されている。作品を経るにつれて楽器の編成は増え、様々な音楽に対応できる土台作りが試みられた<sup>108</sup>。特に演出家の帰朝直後の作品発表が続く昭和初頭は試行錯誤の時代であり、レビューをタカラヅカのものとする試みがなされている。現在の宝塚歌劇の特徴とされる羽や大階段の使用、ロケットなどはこの時期に生まれたものである【図 27】。

レビューの移入は宝塚歌劇にとって大きな賭けであっただろう。停滞した作品づくりに変化を求められていたとはいえ、定着した宝塚の観客たちを満足させるためには、従来の作品のような親しみやすさと宝塚歌劇を髣髴させるものが必要であった。めまぐるしく場面が転換するレビューを扱い始めることで、作品は複雑になった。そこで、一つの作品として観客の記憶に印象付け、反芻させるものが必要だったのではないだろうか。その方法の一つとして、ある特定の歌曲の提示がはじめられたと考えることができる。大正期のタカラヅカ作品においても、作品の記憶は愛唱歌と共にあった。「主題歌」を記憶させることで作品を印象付ける手法は現在も行われており、ここからも現在に続く「主題歌」の特徴を垣間見ることができる。そしてこの「主題歌」が流行することが、作品の成功をはかる一つのバロメーターとなるのである。



### 第三節 「主題歌」の流通

ここまで宝塚歌劇における「主題歌」の登場を、出版楽譜による提示によって考察してきた。ここでは楽譜をはじめとする作品を記した出版物が観客にとってどういうものであったのか、またそういった出版物による「主題歌」の流通について触れておきたい。

宝塚歌劇は寶塚少女歌劇の時代から上演した作品の脚本と楽譜の出版を行っている。その目的のひとつは、観客によりわかりやすく作品を見てもらうことにあっただろう。第一章で述べたように、第一回公演よりその集客力を伸ばしてきた寶塚少女歌劇の劇場内は人があふれかえり、ヤジが飛ぶ環境下での公演であった。『歌劇』の読者投稿欄「高聲低聲」の大正期の記事には、観劇環境が悪く科白や歌が聞こえないことへの苦情が多く寄せられている。観劇環境は決して良いとは言えない。1924（大正13）年に4000人収容の宝塚大劇場が完成したことによって観劇環境は改善されるが、1934（昭和9）年のマイクロフォンの導入に至るまで巨大な劇場で生の声で公演をしていたことを考えると、手元にある脚本と楽譜は、作品を理解するうえで観劇に必要なものであったといえるだろう。公演パンフレットや脚本集には作品ごとの配役も掲載されており、熱心なファンに対する資料提供の役割もあったとも考えられる【図28】。脚本集や出版楽譜は劇場内で売り子によって販売されていた。それらを片手に観劇することは、度々宝塚歌劇を訪れる観客にとっては習慣になっていたと考えられる【図15】【図29】。そしてそれに加え、これらの出版物は観客に事前に作品を提示するという役割を担っていくのである。

またこういった劇場内での使用のほか、これらの出版物は宝塚を訪れる事の出来ない、または訪れたことのない外部の人に宝塚歌劇の情緒を伝えるものでもあった。東京公演や名古屋公演などの宝塚以外の地方での公演でファンになった観客にとっては、楽譜集や脚本集、『歌劇』などの歌劇団の出版物は遠方からでも宝塚歌劇の様子を知りうる手段であった。「楽譜集を手にして宝塚の情緒を感じる」、「脚本と配役を見て、ひいきの生徒の活躍を喜ぶ」といった内容の投稿はよく見られるものである。ピースものの『寶塚楽譜』は「贈って喜ばれ貰って嬉しい寶塚みやげ」と表記して広告宣伝されており、美しいイラストの楽譜は、観劇した当人の記念だけではなく、土産物や贈り物としても流通していたと思われる【図30】<sup>109</sup>。

宝塚歌劇の様子を伝えるものとしてもう一つ活躍した出版物が、絵葉書である。多くの観光名所がその様子を写真やイラストの白黒絵葉書や手彩色絵葉書で販売していたように、宝塚においてもその様子を伝える絵葉書が販売されていた。多くは白黒の写真であり、その内容は、宝塚新温泉の諸施設や周辺の様子を写したもの、寶塚少女歌劇の舞台の様子を写したもの、劇中の役に扮した生徒の写真や

生徒個人個人のポートレートなどがあつた。これらの絵葉書は当時の様子や作品を知る資料としても重要なものである。

この絵葉書のなかには愛唱歌及び「主題歌」を掲載したものもあつた【図 31】。五線のメロディー譜に歌詞がついた簡単な楽譜に、作品に即したイラストが描き加えられている。発行年月日は印字されていないため不確定ではあるが、掲載されている作品が『ヴェニス夕陽』であることから、おそらく作品と同時期の1916（大正5）年頃のものであると思われる。この年は『寶塚楽譜』の流れである《平和の女神》と《咲いた咲いた》が出版された年と同じである。明治末期から昭和初期にかけて、このような流行歌の楽譜がついた絵葉書が少なからず出版されていた。宝塚歌劇においてピースものの楽譜による愛唱歌の流通が始まったころ、もっと簡易な方法である絵葉書を使った愛唱歌の流通も行われていたのである。このように楽譜、楽譜集、脚本集、そして絵葉書といった出版物によってタカラヅカ作品の内容は積極的に流通されていた。宝塚歌劇の記憶を呼び起こす物、情緒を伝えるものとして、「主題歌」も出版物の流通と共に広まっていたのである。

#### まとめ：提示されるタカラヅカ「主題歌」

ここまで出版楽譜『寶塚楽譜』『続寶塚楽譜』を中心に、宝塚歌劇における「主題歌」の登場の様相をみてきた。その結果、「主題歌」という言葉が作品中の歌曲に使われだすのは1931（昭和6）年からであるが、そう呼ばれるようになる特定の歌曲を、歌劇団が意識的に提示し、使用し始めるのは『続寶塚楽譜』が出版される1927（昭和2）年から始まっていることがわかった。『続寶塚楽譜』が『寶塚楽譜』に比べて、一般化された内容で出版されたのも、より多くの観衆にその歌曲の存在を認識させるためであったからだと思われる。そこには座付きの作演出家の欧米遊学と、レビューという新しい舞台形式を取り入れた作品の変化による、音楽そのものの変化、そして音楽の在り方についての意識的な変化があつたのではないかと推察にたどりついた。また、男女間の愛にテーマを置き、特定のスターによって歌われるといった歌曲自体が持つ特徴は、意識的な使用が始まる以前から徐々に培われてきたものであつた。それはおそらく観客の欲求に応じていく中で典型化して定着したものであり、歌劇団ではなく大衆主導のものであつたと思われる。こうした「主題歌」を含むタカラヅカ作品の内容はまた、出版物によって提示され流通された。そうして出てきた特徴を有する特定の曲を意識的に観客に提示し作品中で登場させることで、その歌曲は作品中大きな意味を持ち、タカラヅカ作品にとって必要不可欠なものとなつた。ここに宝塚歌劇における「主題歌」の登場を見ることができないのではないだろうか。

### 第三章 タカラヅカメロディー

「昔しから寶塚には所謂寶塚メロディーなるもの、寶塚情緒なるものが、之は寶塚が小規模の一つの團體として築き上げた産物の一つであつて大いに大切に保存しなければならないのは勿論ではあるがしかし、今日の如く大規模なものになつては到底今迄の寶塚メロディー、寶塚情緒なるもののみでは満足が出来ないので、之からは別な意味の新しい寶塚メロディー、寶塚情緒が生れなくてはいけないと思ふ。<sup>111)</sup>」

これは1926（大正15）年の『歌劇』に掲載された記事である。ここには宝塚歌劇の作品を表す言葉として「寶塚メロディー」という言葉が使われている。第一章で述べたように、タカラヅカ作品の音楽は日本人のために作られた、もしくは取り入れられた西洋音楽であった。そうして作られた曲は「寶塚メロディー」という言葉に表されるように、宝塚歌劇独特の情緒として認知されていたのである。

それではこの「寶塚メロディー」を持つ楽曲とは、具体的にいったいどういったものであったのだろうか。宝塚歌劇における音楽状況とその内容は、ジャンルの変遷と同じく時代によって変遷している。上記引用にも見られるように、「寶塚メロディー」も常にとどまるものではなく、作品に合わせて新しい情緒として変化を期待されるものであったのである。本章ではこうした宝塚情緒を持ち変化していくタカラヅカメロディーについて、その背景にある音楽的状況と楽曲の分析を合わせて考察していきたい。

#### 第一節 大正期

##### 音楽状況

宝塚歌劇は発足当時から現在に至るまで、宝塚での本公演は生演奏の伴奏で行っている。現在では専属のオーケストラが演奏しているわけであるが、その始まりの音楽事情は、近年の根岸一美のヨーゼフ・ラスカと宝塚交響楽団の研究によって明らかにされた<sup>112)</sup>。根岸によるとその編成は、初めはヴァイオリンとマンドリンを中心とするきわめて簡単なものであったようだ。演奏者はプロの楽士のみではなく、舞台に出演していた少女たちの中からも楽器を得意とするものが混ざっていた。

「寶塚の歌劇は日本一です、然しその管絃團の貧弱、拙さ眞にはがゆ

い位です、殊に第二部に於いて然りです、調子が全然狂ふやら、音階が違つて途法もない音を出して、びつくりせられるやら、<sup>113)</sup>

これは1921(大正10)年の投稿記事に寄せられた一文である。歌劇の伴奏を行っていた管弦楽の演奏が、当初は拙いものであったことがわかる。特に一部二部に分けての公演が始まり、作品数が倍増したころ、毎月入れ替わる新しい作品の量に、演奏者の練習がついていけなかったことがうかがえる。組分けが行われた後は、生徒たちと同じく楽士たちもそれぞれの組に所属する管弦楽団として行動した。指揮者に対して、花組音楽指揮者、月組音楽指揮者といった呼称が使われていたことから、それぞれの組の管弦楽に別個の指導者がついていたことがわかる。1926(大正15)年時点での各組の指揮者は次のとおりである。花組音楽指揮者：東儀哲三郎・太田七郎、月組音楽指揮者：高木和夫・金健二、雪組音楽指揮者：竹内平吉・古谷幸一。

1926(大正15)年、ヨーゼフ・ラスカの指導により宝塚交響楽協会が誕生し、第一回目の演奏会を催した。ラスカは1919(大正8)年に設立された宝塚音楽歌劇学校(現・宝塚音楽学校)のピアノ担当の教師として1923(大正12)年に宝塚に採用された、オーストリア出身の指揮者であり作曲家である。採用された当初から、歌劇団側はラスカのオーケストラ活動に期待をかけていたと根岸は述べている。交響楽協会結成より以前にも、ラスカと楽士たちは『歌劇』愛読者大会にて管弦合奏を行ったり、1923(大正12)年に焼失したパラダイスの後に建てられた新パラダイスの三階に作られた音楽室にて、主としてクラシック音楽の演奏を目指す宝塚音楽研究会の活動を行っている。1924(大正13)年1月9日、ラスカの指揮で第一回目の宝塚シンフォニー・コンサートが開催された。このコンサートではまだその編成の中に生徒が混ざっていたようであるが、同年6月の第二回シンフォニー・コンサートでは生徒と楽団が分離されての演奏がなされた。プログラムにはベートーヴェンやモーツァルト、チャイコフスキー、ワーグナーなどの名前が並ぶ。こうした地道な演奏活動と研究を重ね、1926(大正15)年に宝塚交響楽団を結成するに至るのである【図32】。宝塚交響楽団の演奏会では日本初演の演目も多数あり、きわめて意欲的な内容であったと根岸は述べている。

宝塚交響楽団には70人余りの楽士が所属していた。しかしこの交響楽団のメンバーがそっくりそのまま宝塚歌劇の演奏をしていたかという点、どうやらそうではなかった。根岸によると、上記第一回のシンフォニー・コンサートと第二回シンフォニー・コンサートのメンバー表には異なった名前が多数みられ、「シンフォニー」に加わったのは歌劇の楽団員たちのうちの多くではあるが全員ではなかったと考えられるのである。とはいえこうしたラスカを中心とした宝塚交響楽団の活動は、宝塚歌劇の音楽事情にも大きく前進する貢献をしている。以下は1926(大正15)年の『歌劇』に掲載された作品評の一部抜粋である。

ラスカ達の交響楽団結成の活動以前の評価とは打って変わり、歌劇に合わせた演奏内容も向上していることがわかる。

「寶塚に於ける二三年前の音楽はかう云つては失禮であるが、たゞ騒々しい音楽の雑音に過ぎなかつたやうに思もはれてならない。處が近來寶塚の音楽も大いに進歩して、オーケストラが纏り、音楽として充分拜聴出来るやうになつて來た。従つて舞臺に立つて歌ふ獨唱者も合唱者もオーケストラを聴きつゝそれを唱ふ標準とすること出来るやうになつたのである。114」

こうして大正後期になり、宝塚歌劇はより複雑で高度な作品の演奏を可能にした。大正時代は西洋音楽を演奏し得る地盤を固める時期であつたといえるのである。

宝塚の楽士たちは日ごろは宝塚音楽歌劇学校内で練習を行っていた。

「その教室の前に楽士の練習室がある。ピアノやセロやヴァイオリンを樂士君がラスカ先生や竹内先生や東儀先生、高木先生などに就いて勉強してゐる。隣りは本科生の聲樂の時間。須藤氏がコールブングンを教授してゐる。115」

生徒や楽士の音楽的指導は各組の管弦楽指揮者や作曲家陣によって行われていた。寶塚少女歌劇の前身である寶塚唱歌隊の指導は、前述のとおり安藤弘と安藤千恵子の夫妻があつた。音楽学校が設立され、指導者の数は増え、様々な方面からの音楽的指導が行われていたことがうかがえる。たとえば榎茂都陸平は自身の振付けの稽古を振り返って次のように述べている。

「勿論これ等は大抵三味線で教へてゐましたが糸が切れたり又は皮が破れたりすると直にピアノで稽古を致しますのですがかういふ情景は一寸他處では見られぬものでせう。116」

これは日本舞踊を基調とした振付けの稽古についての記述である。稽古の際の音に多くは通常通り三味線を使用していたが、場合によっては臨機応変にピアノを使用していたということである。榎茂都自身が書いているように、日本舞踊の稽古にピアノを用いていたことは大変珍しいことだと言えるだろう。しかし西洋物日本物問わずほとんどの作品において西洋音楽を基調としていたタカラヅカ作品では、当たり前のこととしてこのような稽古が行われていたのである。

宝塚音楽歌劇学校の生徒たちの音楽環境は頗る良いものであつたと言えるだろう。交響楽団の楽士たちが身近に練習する環境に居り、また多くの教室には

ピアノが設置してあった。生徒たちは舞台に立つために必要な技術をここで学ぶこととなる。その内容は、ピアノ、声楽、舞踊、ダンスといった実技の授業に加え、国語や英語、音楽史といった教科があった。実技の授業内では公演作品の練習や振付けもなされていた。門下生のように一人の指導者に就くのではなく、それぞれの教科について複数の指導者がついていていたと思われる。たとえば声楽の授業について次のような記述がみられる。

「次の教室はルビニー夫人の聲樂である。机がたつた二つ、それに長椅子が四五脚置かれて、ピアノの前にはウオレップステン夫人がピアノの伴奏、ルビニー夫人はそれから少し離れたところに腰を下ろしてゐて、その前に生徒が一人づゝ立つて唱ふのである。生徒の顔が映るやうに一枚の鏡がかけてある。自ら鏡を見ながら口の開け方胸の突き出し方なぞ發聲上の注意をするがためである。ルビニー夫人は生徒の胸や腹を押ししたり引張ったりして正しい發聲法を教へるのである。(中略) 隣りは本科生の聲樂の時間。須藤氏がコールブンゲンを教授してゐる。之は合併教授と云ふのか一人々々呼び出して唱ふのではなくて合唱である。先生がピアノでメロデーを弾くとそれに聲を合せて唱ふ。<sup>117)</sup>

指導者に名前が挙がるルビニー夫人(ザヌッタ・ルビニー、生没年不詳)は、来歴は不明であるが、1924(大正13)年2月に大阪中央公会堂で行われた宝塚音楽歌劇学校大演奏会において、岸田辰彌らとともにマスカーニのオペラ《カヴァレリア・ルスティカーナ》上演した人物であり、クラシック音楽の素養を持った声楽教師であったと思われる<sup>118)</sup>。伴奏者のウオレップステン夫人に関しては詳細不明であるが、同音楽学校のピアノ教師ではないかと思われる。上記の須藤氏とは歌劇団作曲家の須藤五郎のことで、彼は東京音楽学校(現・東京藝術大学音楽学部)出身の作曲家である。宝塚音楽歌劇学校と同時期に須藤は東洋音楽学校(現・東京音楽大学)においても教鞭をとっており、宝塚の生徒たちは東京音楽大学での指導に近いものを受けていたと推察される。

記事とともに掲載されている授業風景を見ると、ルビニー夫人による声楽の授業は2~3人の少人数で、須藤氏による声楽の授業には15人ほどの生徒が映っている。宝塚音楽歌劇学校の生徒は予科と本科の学年に分かれており、もちろんその技量に応じて授業内容も変えられていたであろうが、複数の指導者による違った指導を生徒たちは受けていたのである。こうした幅広い教育の上に、様々なジャンルの作品を上演し得る柔軟性の高い技量を生徒たちは身につけていったのではないだろうか。

## 初期タカラヅカの作曲家

宝塚歌劇は非常に多作の歌劇団であり、作品づくりに関与した作曲家も非常に多い。以下に大正年間の作品の作曲家名をその作品数の多い順に列挙する。同作品数の作家は一作目の作品発表の早い順に記している。作家名の表記は『宝塚歌劇五十年史』に準ずる。

三善和気（1880～1963）49 作品、原田潤（1882～1946）41 作品、安藤弘 40 作品、高木和夫（生没年不詳）40 作品、金健二（生没年不詳）39 作品、金光子（生没年不詳）24 作品、竹内平吉（1887～1972）24 作品、古谷幸一（生没年不詳）20 作品、東儀哲三郎（1884～1952）19 作品、須藤五郎（1897～1988）12 作品、太田七郎（生没年不詳）10 作品、小部卯八（生没年不詳）9 作品、藤井清水（1889～1944）5 作品、中川栄三（生没年不詳）4 作品、池尻景順（生没年不詳）3 作品、松本四郎（生没年不詳）2 作品、阪口未春（生没年不詳）2 作品。以下 1 作品のみの作曲家が、目方万世吉（生没年不詳）、西本朝香、田中虎之助（生没年不詳）、栄町鐵三（生没年不詳）、梁田貞（1885～1959）、坂井神三（生没年不詳）、羽場匡雄（生没年不詳）、塚田佐一、ルジンスキー、兼子竹次郎（生没年不詳）、月晩雨（生没年不詳）、関眞次（生没年不詳）である。この他に複数人が作曲している作品として寶塚少女歌劇団の名前で 5 作品が発表されている。また上記以外に J.シュトラウスの曲を取り入れた舞踊《さゞなみ 119》など、既成曲を使用した作品も見られる。同時期の作家の数と比べると作曲に携わった人数は半数以下であり、一人の作曲家が担当する作品数が多いことがわかる。作家については次章で詳しく述べたい。この内、安藤弘、西本朝香、金光子、塚田佐一、ルジンスキーは脚本も担当しており、それぞれ 1 作品ずつ作曲家として掲載されている。〈城ヶ島の雨〉や〈どんぐりころころ〉などを作曲した梁田貞や、童謡作曲家の藤井清水など、作家同様外部への委嘱も見られる<sup>120 121</sup>。また懸賞脚本に関しては曲も募集対象に含まれていたため、発表作の少ない作曲家に関しては、投稿によるものも含まれていると思われる。

三善和気をはじめとする多作の作曲家には、須藤五郎、原田潤、安藤弘、竹内平吉など、東京音楽学校の出身者が多くみられる。奥中康人によると、明治から大正にかけての日本の西洋音楽業界には、目標とする音楽の方針を巡って二つの派閥「直輸入派」と「和洋折衷派」が存在していた。「直輸入派」は音楽学校の専修部卒業生や教員で占められ、西洋のピアノ音楽やヴァイオリン音楽を主なレパートリーとして演奏活動をしていた。東京音楽学校で教鞭をとっていた幸田延（1870～1946）とヴァイオリニスト安藤幸（1878～1963）の姉妹やオペラ歌手三浦環（1884～1946）などが「直輸入派」として挙げられる。対する「和洋折衷派」の代表には、《ドンブラコ》の作者である北村季晴が挙げられている。寶塚少女歌劇の初期スタッフとして携わったメンバーには後者の「和洋折衷派」に属した人物が多かったと奥中は述べている。なるほど、西洋音楽

を基調とした国民の感覚に寄り添う作品をモットーにしていた寶塚少女歌劇の方針は、「和洋折衷派」音楽家たちとその方向性を同じくしていたと言えるであろう。芸芸拙い少女歌劇であるとはいえ「和洋折衷派」の音楽家にとって宝塚歌劇は、その音楽的試みを行うには格好の活躍の場であったのである。

## 作品分析

さてここからはタカラヅカ作品で使用されていた楽曲、特に後に「主題歌」と呼ばれるようになる愛唱歌について、具体的にどのようなものであったのかを見ていきたい。第二章で述べた『寶塚楽譜』に掲載の32作品の楽譜掲載曲を大正期を代表する愛唱歌ととらえ、これらの歌曲に対して分析を行った【表8】。なお出版順通番号27番の《あこがれ》は未出版のため、34番の《巖島物語》は楽譜落丁のため今回はその対象から除外している。【表8】には各楽譜の掲載曲についてそれぞれ、音域、調、拍子、演奏記号を表記した。また『寶塚楽譜』の掲載曲には曲名がほとんどつけられていないため、曲名やそれに準ずるものの表記のないものは、その歌いだしの歌詞を曲の欄に表記した。

まず音域に注目してみよう。多くの曲は1オクターヴの中で作られている。使用されている音の範囲は $g - g^2$ である。この頃は「役をつけるのにいくら、女がやる男だとしても色男役より、老男役の方が高い、音程を得意になつて飛ばす等は妙に感じられる。<sup>122)</sup>」という記事にも書かれるように、役どころとその性別によって歌い方を変えたり音程を変えるということは、必ずしもなされていなかったようである。小節数を見てみると、その数は曲によりかなり差がある。歌劇に挿入曲として作られたこれらの曲は、曲として独立していないものも含まれている。短い曲は厳密に曲として区切られて作られていないものも多く、使われる箇所によってその大きさはまちまちである。

調に注目してみると、ほとんどの曲は転調されていないか、高木和夫の曲にみられるような同主調もしくは近親調への転調である。しかし原田潤の曲には調が揺れ動くものが多い。原田潤は日本の古典的音階を多く使用しており、調性でとらえるには非常に複雑なものもある。出版順通番号9番《江の島物語》の〈「ワタシノキンジョニ」〉には陽音階のスケールの繰り返しがみられる【譜例1】。作曲家を問わず、特に日本物の演目では四七抜き音階が多用されており、西洋音楽を基盤としていたといえども、日本的な響きが残る曲が多くある。和洋折衷を目指した跡が垣間見れる。原田の曲には長唄のように揺れるメロディーもみられ、美しくやわらかな雰囲気醸し出している。大正年間の作曲家としては最も多作であった三善和氣も四七抜き音階をベースとした曲を多く作っている【譜例2】。これは三善が日本物を主に担当する作曲家であったことも影響していると思われるが、大正期の寶塚少女歌劇の愛唱歌には、多分に日本的



響きがあったことがうかがえる。

また既成曲のメロディーを部分的に取り入れた曲も少なからずみることが出来る。例えば、出版順通番号 10 番《雛まつり》の〈静御前〉の中にはスコットランド民謡の〈アニーローリー〉のメロディーが組み込まれている【譜例 3】<sup>123</sup>。また出版順通番号 13 番《文殊と獅子》の〈「ナクナナクナ」〉では〈江戸子守唄〉のメロディーがその中に使われている【譜例 4】。一般的によく知られている曲のメロディーをわかりやすい形で組み込むことで、これらの曲には懐かしさが生まれ、非常に親しみを持てるものになっている。

「一、作曲上もう一段工風ありたきこと。(中略)また旋律に於ても無理に變な日本式メロディーを用ゐずとも、もつと品よく日本的の表現が出来得る事と信ずる、それから現代式のものに於ても所謂寶塚式の切り張り細工でそれは中々巧に伴奏をつぎはいで用ゐられて居るが常にこれでは人が満足せぬ時が必ず来る。<sup>124</sup>」

これは本居長世の言葉である。ここに見られるようなメロディーの切り貼りは、宝塚式といわれる曲の特徴の一つだったのである。

## 第二節 戦前黄金期

昭和に入り、レビューの成功と共に宝塚歌劇は最初の黄金期を迎える事となる。この黄金期を宝塚歌劇にもたせたのはレビューの形式だけではない。レビューと共に持ち帰られ、作品に組み込まれた海外の流行曲は宝塚情緒に新しい風を吹き込んだ。本節ではレビューによる黄金期の歌曲について言及していく。

### シャンソンの輸入と編曲

1927 (昭和 2) 年、岸田や白井といったレビュー作家と呼ばれるようになる人物達が欧米遊学から持ち帰った楽曲は、当時のフランスで流行していたシャンソンや欧米各国で流行していたジャズ、ポピュラーソングなどであった。レビュー《モン・パリ》の主題歌〈吾が巴里よ〉(原曲“Mon Paris”、Jean Boyer、Vincent Scotto 作曲)もその内の一曲であり、この曲は日本で初めてのシャンソンであると言われている。この曲は宝塚少女歌劇が上演した後、日本国中で大流行となり、宝塚のみならず妹尾楽譜からも違った訳詞のものが出版されている【図 33】。1930 (昭和 5) 年 8 月に公演された白井のレビュー《パリゼット》

の挿入曲〈すみれの花咲く頃〉は現在でも宝塚歌劇の歌として広く知られているが、これもレビュー黄金期に持ち帰られた曲である。〈すみれの花咲く頃〉はウィーンの〈Wenn der weisse Flieder wieder blüht (にわとこの花の咲く頃)〉が原曲だが、パリで《パリ・ミス》というレビューで使用され、〈Quand refleuriront les Lilas (リラの花咲く頃)〉としてヒットしていたのを白井が聴き持ち帰った。これらのシャンソンは大流行し宝塚歌劇の象徴となる音楽となった。

持ち帰った曲の具体的な作品への取り入れ方としては、メロディーは基本的には変えられておらず、そのまま使用されているものが多い。しかしながら前奏や後奏を増やす、曲の構成を入れ替える、科白を間に挟むなどの編集が頻繁に行われている。これは歌劇やレビューのストーリーに対応し、作品中に曲を組み込むために行われた編集だと思われる。歌詞については基本的には原詩の意味を汲んだものが付けられているが、必ずしも曲全体に直訳的な歌詞がついているわけではなく、宝塚歌劇に即した創作的なものも多く見られる。例えば、1931(昭和6)年8月公演の《ローズ・パリ》中で歌われる〈算術の唄〉(原曲: Harry Carlton 作曲〈ONE AND ONE ARE TWO〉)は、数を足し算していく部分の歌詞はほぼ直訳であるものの、それ以外の歌詞はまったく創作的な内容で付けられている。また1930(昭和5)年8月公演のレビュー《パリゼット》中で歌われる〈TAKARAZUKA〉(原曲: Harry Carlton 作曲、〈C.O.N.S.T.A.N.T.I.N.O.P.L.E.〉)は、歌詞の内容自体はまったく違うものが付けられている。しかし原曲にある、綴りを一文字ずつ歌うという特徴的な歌詞は「CONSTANTINOPLE」から「TAKARAZUKA」に変化させて残されている。このように、基本的なメロディーや特徴的な歌詞の使い方などの流行曲の目を引く特徴的な要因はそのまま取り入れ、そのほかの部分は柔軟に変化させるといった傾向があったといえる。またアウフタクトの消去など、当時の日本人の耳になじみやすいように変化されていることもうかがえる。西洋流行歌の幅広い柔軟な取り入れ、それによって宝塚歌劇はそれまでの日本にはなかった新しい舞台音楽のあり方を提示した。

作中に使用されたシャンソンやジャズは広く人々に受け入れられ、宝塚歌劇は新しい欧米流行歌の発信地となった。このような西洋流行歌の受容に伴って、宝塚歌劇は新しくも親しみやすいという独自のタカラヅカ的な音色を確立させてきたといえる。1934(昭和9)年8月のマイクロフォンの導入に伴い、それまでのベルカント的な歌唱法でなくても、劇場の隅々まで声を届けることが可能になったため、その音色はさらに広がりを見せていく。大正時代の終わり、寶塚少女歌劇は次のような指摘を『歌劇』紙面上で受けている。

「厳密な意味から云ふと日本人が西洋音楽を作曲する場合、本當に獨創的なものが出来る筈がないので、泰西の天才の名曲を自分の脳髓を

通して上手に巧みに模倣したのがいゝ作曲と云はれるのである 即ち  
創意を泰西の名曲から藉りた模倣に過ぎないのである。その模倣を如  
何に巧みにするかが、つまり問題なのである。125」

大正期のタカラヅカ作品の歌曲の中にも、原曲があるものは少なくなかった。  
部分的に既成曲を使っているものもあった。日本内外の様々な曲を見本とし、  
日本人の感覚に合う西洋音楽を目指したのである。その模倣の仕方と、タカラ  
ヅカ作品へ組み込む際の編曲技術の必要性は大正期から取り上げられたもので  
あった。そしてシャンソンをはじめとする欧米流行曲の取入れによりこの必要  
性はさらに高まるのである。

## 作品分析

それでは実際に楽曲について見ていこう。昭和初期を代表する作品の「主題  
歌」として、『(続)寶塚楽譜』に掲載の 31 作品 50 曲を対象に分析を行った。【表  
9】はその一覧である。それぞれの歌曲の、音域、拍子、調、小節数、演奏記号  
について表記している。『寶塚楽譜』掲載曲とは違い、ここに掲載されている歌  
曲は、一つの歌曲として独立しているものである。

まず音域に注目してみると、大正期と同様、一つの曲はおおよそ 1 オクター  
ヴの音域で作られているものが多い。全体を通してみると、この時期の「主題  
歌」は  $c^1-g^2$  の音域で作られている。大正期の音域よりも低音部が減らされて  
いることがわかる。調を見てみると、その多くが長調の曲であることがわかる。  
大正期の曲は長調と短調がほぼ同じ割合であったが、昭和に入ると明るく軽快  
で楽しげな曲が中心となっている。転調はあまりなく、転調されるものも近親  
調への転調が多く、複雑さはすくない。扱われる題材が西洋のものが多くなっ  
たことが影響しているが、四七抜き音階などメロディーに日本の音階を持つ曲  
は少ない。

前述のとおり、この時期の「主題歌」は既成曲を編曲したものが多く、その  
メロディーはベルエポックの雰囲気を持ったものにガラリと変わっている。抑  
揚のある美しくやわらかいロマンティックなメロディーである【譜例 5】。しか  
し編曲ものではなく、座付作曲家によって作曲された曲の中には大正期の雰  
囲気を見る事が出来る。出版順通番号 41 《シンデレラ》の〈シンデレラの唄〉は  
高木和夫の作曲である。《シンデレラ》は西洋物のレビューであるが、この曲に  
は大正期の歌劇を彷彿とさせる響きがある【譜例 6】。しゃれたパリ風の曲の中  
にこうした大正期のタカラヅカを思わせる響きも混在していたのである。

続いて拍子の欄に注目してみると、6/8 拍子の曲が多いことに気付く。これ等  
の曲の多くがマーチである。当時の宝塚歌劇は、マーチを 6/8 で表すことが多か

ったようである。出版順通番号 50 番の《花詩集》の主題歌〈花詩集〉などがそうである【譜例 7】。これは輸入した曲の編曲であるが、出版順し番号 61 番《show is on》の主題歌〈寶塚健康美〉のような同様の曲が宝塚の作曲家によっても作られるようになる【譜例 8】。

この時期の「主題歌」は編曲されたものが大半であり、抑揚のあるメロディーのロマンティックでしゃれた雰囲気、そして明るく華やかで軽快なマーチが特徴として挙げられる。またそのなかには大正期の日本的な響きを含んだそれまでのタカラヅカ作品のメロディーも混在しているのである。

### 第三節 戦後黄金期

レビューによって取り入れられたシャンソンと、白井鐵藏の作った男女のロマンスをモチーフとするレビューがタカラヅカ作品の色として認識されるようになり、タカラヅカ作品には恋愛ものが急増する。このことについては第四章第二節で述べるためここでは詳しく触れないが、レビューの王様と呼ばれた白井のレビューの台頭により、甘い男女の語らいや切ない恋物語がタカラヅカ作品の主流となっていく。マイクロフォンの登場により、低音部を聞かせるようになるなど、よりリアルな男性的な表現が可能になったこともそれに拍車をかけた。戦後の宝塚歌劇ではタカラヅカ作品イコール恋愛ものというイメージが定着し、「愛」はタカラヅカ作品の大きなテーマとなっていた。ほとんどの作品に愛をテーマにした曲が歌われ、甘いロマンティックなメロディーがその情緒を支えた。それでは戦後黄金期のタカラヅカ作品を彩った「愛」を表すメロディーはいったいどのようなものであったのか。ここではそれらの歌曲に対して楽曲分析を行い、特徴をあぶりだす。またその特徴を同時代の流行歌と比較し、その関係性を検討したい。

### 作品分析

ここでは二度目の黄金期の宝塚歌劇「主題歌」を対象に、曲の調性、構成、メロディー、リズム、歌詞、音域などの観点からの分析を試み、その特徴を探っていくこととする。楽譜は『宝塚歌劇主題歌集』に掲載されたものを使用した。この主題歌集の 1970（昭和 45）年 3 月号から 1989（平成元）年 9 月号までには、のべ 377 曲が掲載されている<sup>126</sup>。「主題歌」は一作品につき一曲だけとは限らず、複数曲掲載されている場合があるが、これらの曲はすべて「主題歌」として扱った。1977（昭和 52）年以前の作品に関してはメロディー譜のみであるので、前奏および後奏などはその配慮に入れていない。この中から、愛のテーマとして、

題名に「愛」の言葉を含む曲、および題名に含まれていなくても曲中に歌詞で繰り返し「愛」の言葉が歌われる曲を 94 曲選び出した。ただし再演の作品、およびブロードウェイ・ミュージカルの輸入公演などの宝塚歌劇のオリジナルではない作品はここから除外した。また、「ラブ」や「アムール」「アモール」といった「愛」と同義の言葉が入った曲も、その中に含めることとした。その中から、宝塚歌劇の第二の黄金期を象徴する《ベルサイユのばら》の「主題歌」を 2 曲、「ベルばら」以前の「主題歌」を 1 曲、そして「ベルばら」以降の黄金期を形作った「主題歌」から 2 曲を取り上げ具体的に見ていこう。

【譜例 9】は《ベルサイユのばら》の主題歌〈愛あればこそ〉である。この曲は、物語の本筋に入る前の第一幕第三場プロローグの中で、オスカルとアンドレによって物語の運命を暗示するように象徴的に歌われる。また本筋の中でも主人公たちの愛のやり取りの場で幾度となく歌われる。リプライズの入る場面はバージョンによって変わるが、「ベルばら」シリーズのグランドフィナーレを飾る曲は常にこの〈愛あればこそ〉である。「ベルばら」の「主題歌」の中でも作品中最もよく歌われる曲である。作詞は植田紳爾が、作曲は寺田瀧雄が手がけた。この曲は「ベルばら」ブームに伴い、宝塚の歌として広く知られた「主題歌」である。その構造を見てみると以下ようになる。「8T」または「(4+4)」といった数字は小節数を、「 $a_1 + b_1$ 」といった小文字のアルファベットは使用されている素材を、また右端の「d:」などの表記は調をそれぞれ表しており、大文字は長調を、小文字は短調をあらわしている。

〈愛あればこそ〉 作詞：植田紳爾 作曲：寺田瀧雄

		前奏	2			
A	20T	{	8T	(4+4)	$a_1 + a_1'$	g :
			8T	(4+4)	$a_2 + a_2$	G : B :
			4T	(4)	$a_3$	G :
B	18T	{	8T	(4+4)	$b_1 + b_2$	
			10T	(4+6)	$b_1' + b_3$	g :
		後奏	2			

構成は AB からなる複合 2 部形式の有節歌曲で、基本的には 4 + 4 の 8 小節構造、全 42 小節である。調性は、g moll が主調であり、自然短音階で作られている。11 小節目から同主調の G dur ~ 15 小節目から 20 小節目まで主調の平行調である B dur に、21 小節目からは再び G dur に転調し、35 小節目に g moll が戻ってきている。つまり、g→G→B→G→g という形であり、短調に始まり間に長調が挟みこまれて、再び短調に戻って曲が閉じられる。また、転調とは言えないまでも、非常に短い小節数の中で短調と長調の揺らしを見ることができる。さび部分である 23 小節目から 34 小節目を見てみると、メロディーの裏に Em→C→

Em→C→Am→D→G→Em→D<sub>7</sub>というコード進行の伴奏が付けられている。1小節または2小節という短い単位おきにメジャーコードとマイナーコードを交互に使うことで、長調と短調の間を細かに揺れ動く響きがあらわれている。音域はg<sup>1</sup> - b<sup>2</sup>である。この曲は男役と娘役と一緒に歌うこともあるため、男役は1オクターヴ下で歌う指示がされている。拍子は4/4拍子。最初の4小節に見られる、8分音符と2分音符を組み合わせたリズムとアウトタクトが全体を支配している。このリズムには言葉による支配が強く見受けられる。基本的に歌詞はシラビックに付けられている。テーマである「あい」の言葉にはたつぷりと拍が取られており、「それは～」以下の説明的な歌詞には短い拍が付けられ、音節の区切れでたつぷり拍が取られている。テーマである「愛」という言葉が強調されているのがわかる。これは構造図のA部分の全体において見られる。

「愛」の強調はメロディーからも見る事ができる。最初の「愛」の言葉には曲中で最も大きいd<sup>2</sup>からg<sup>1</sup>への5度下降が、6～7小節の「あい」にも頭の音を一音上げたe<sup>2</sup>からa<sup>1</sup>への5度下降がつけられ、続く10～11小節と14～15小節の「あい」にはA部分の最高音であるg<sup>2</sup>の音がつけられ、同音での強調がなされている。アウトタクトをまたぎ、たつぷりと拍をとり、印象的な音の動きによって「愛」が強調されている。メロディーは基本的には順次進行が多いが、先ほどの「あい」についている5度の動きや同音の強調、また、24～25小節目と32～33小節目に見られる強調的な箇所での完全4度の使用が特徴的である。またメロディーの特徴として、フレーズ終わりがほとんど下降音形であることが挙げられる。曲全体的に、音が上向きになったすぐ後に下降音形を持ってきて下げて納める形を見ることができる。同音ではないが、音が戻ってくる形である。

また歌詞に注目してみると、先ほど述べた「愛」の強調が、言葉を何度も繰り返すことでなされている。その内容は、誰かを対象にした愛ではなく、愛そのものが何であるか、といった象徴的なものである。この曲は2番構成になっており、1番の歌詞では前向きな意味合いが、それに対し2番では愛のつらい側面が歌われている。この1番と2番の歌詞は、この曲が歌われるシーンの展開によって歌い分けられている。

《ベルサイユのばら》の中からもう一曲、〈愛の巡礼〉を見てみよう【譜例10】。物語の中では、男装の麗人オスカルが、近衛隊隊長としてフェルゼン伯に王妃マリー・アントワネットへの恋心をあきらめるよう忠告した後、女としての自分を否定され、自らの恋心がフェルゼン伯に届かないことを悟り、フェルゼン伯の去った舞台上で一人この曲を歌う。どのバージョンにおいてもこの歌はその場面で使用され、常にオスカルによって歌われている。作詞作曲は〈愛あればこそ〉と同じ植田紳爾と寺田龍雄のコンビである。

〈愛の巡礼〉 作詞：植田紳爾 作曲：寺田瀧雄

A	[	8T	(4+4)	$a_1 + a_2$	$f$ :
		8T	(4+4)	$b + a_3$	
B	[	8T	(4+4)	$c_1 + c_2$	
		8T	(4+4)	$c_3 + d$	

構造を見てみると、この曲も AB の部分からなる複合 2 部形式の有節歌曲で、4+4 の 8 小節構造である。調性は、f moll が主調である。転調はされていないが、【譜例 9】にも見られた、伴奏のコード進行による短い小節数の中での短調と長調の揺らしを、ここでも見ることができる。17 小節目から 23 小節目を見てみると、Fm→E<sup>b</sup>→C<sub>7</sub>→Fm→E<sup>b</sup>→G<sub>7</sub>というコード進行の伴奏が付けられている。主和音である Fm とメジャーコードを交互に持つてくることで調の揺らしが行われている。またこの曲は音階の使用が特徴的である。上記構造図の a<sub>1</sub> + a<sub>2</sub> の部分は自然短音階、b は和声的短音階、a<sub>3</sub> から再び自然短音階になり、最後の d でまた旋律的短音階が出てくる。素材ごとに違った音階を使用し、それをつなぎ合わせている形を見ることができる。

拍子は 4/4 拍子。1～8 小節目の a<sub>1</sub> + a<sub>2</sub> 部分がテーマを歌っており、1 小節目の付点 4 分音符と 8 分音符のリズムが 25 小節目と 27 小節目にあらわれていることから、この曲の motto であると取れる。この曲も言葉による支配が強く見受けられる。9 小節目からの b 部分には状況説明的な歌詞がついており、同音の連続音が多く、レチタティーボ的になっている。またこの b 部分はモチーフが高さを変えて繰り返されるゼクウェンツになっており、頭の音が C→B→As→G と下降している。「見知らぬ国を ただひとり 愛を求めて 今日もさまよう」という歌詞をあらわすように、同じ音形を繰り返し下降していくことで、歌い手の報われぬ愛の巡礼を表現している。この曲にも下降音形が多く見られる。「あい」の言葉に注目してみると、1 小節目、18 小節目、22 小節目には Es から d への半音階進行、4 小節目は C から G への完全 4 度下降、11 小節目には As で同音がつけられている。完全 4 度下降と繰り返される半音階進行によって、この曲では不安定な「愛」の表現がなされているといえる。

また【譜例 9】に見られた、8 分音符と 2 分音符を組み合わせたリズムを 16～17 小節目と 20～21 小節目に見ることができる。アウフタクトの 8 部音符も同様、順次乗降している。

音域は e<sup>1</sup>–b<sup>2</sup> である。この曲を歌うオスカルの役は、通常男役の生徒によって演じられる。しかし、男として生きているが本来は女性であるという役柄が、女性的な心情を歌う曲であるので、男役が歌うにはかなり高音域のメロディーが付けられている。

それでは次に、「ベルばら」以前の作品から 1 曲見てみよう。【譜例 11】は 1973 (昭和 48) 年 2 月 1 日～27 日に雪組によって公演されたグランド・レビュー《愛

のラプソディ》全 26 場の主題歌〈愛を求めて〉である。この作品は同年の 3 月 1 日～22 日に月組によっても公演された。《愛のラプソディ》は、《華麗なる千拍子》の高木史朗が構成を担当し、いかに豪華で楽しく見せるかを追求して作られたショーで、それぞれの場面でさまざまな楽器を表している。

〈愛を求めて〉 作詞：高木史朗 作曲：中元清純 As :

①	{	A	8T	(4+4)	$a_1 + a_2$	}
		B	7T	(4+3)	$b_1 + b_2$	
		A	8T	(4+4)	$a_1 + a_2$	}
		C	8T	(4+4)	$c_1 + c_2$	
		D	8T	(4+4)	$d_1 + d_2$	

②	{	A	8T	(4+4)	$a_1 + a_2$	}
		B	7T	(4+3)	$b_1 + b_2$	
		A	8T	(4+4)	$a_1 + a_2$	}
		C	// : 8T	(4+4) : //	$c_1 + c_2$	
		D	8T	(4+4)	$d_1 + d_2$	
		E	6T	(3+3)	e	

構造は複合 2 部形式に coda がついた有節歌曲である。B 部と E 部がそれぞれ 4+3 の 7 小節と 3+3 の 6 小節になっているが、基本的には 4+4 の 8 小節構造である。構成を見てみると、A の部分が何度も戻ってきて、ABACD の形ではあるが、ロンド形式風の構成になっている。調性は、As dur で、転調はされていない。音階は長音階が使用されている。拍子は 4/4 拍子。曲全体を 3 連符が支配している。この 3 連符には A 部で「暗い」や「不安」といった言葉が付けられており、曲全体を「不安」が支配しているといえる。32～39 小節目と 71～78 小節目の D 部の「あい」や「アムール」という言葉にはこの 3 連符は付けられていない。また曲に見られる「不安」の要素として、4 小節目の「ふあん」のすぐ後にくる 5 小節目に、Em のマイナーコードの伴奏が付けられている。As dur の明るい曲調であるが、時に現われるマイナーコードの響きによって「不安」が見え隠れしている。加えて全体的にフレーズ終わりは下降音形を取っており、不安が支配する心情の落ち込みが表現されている。しかし先ほどの 3 連符と同様、D 部の終わりには下降形はとられていない。曲の最後である 79 小節目からの E 部には「アムール」という歌詞のみがつけられており、これらの「不安」を表す要素は一切使われていない。このように歌詞の内容と沿って、「愛」が「不安」から抜け出す道であることが表現されている。これらのことからこの曲には歌詞の意味とメロディーに大きな結びつきがあるといえる。

またこの曲は多くのゼクウェンツが用いられていることが特徴であり、ひとつ



のモチーフを繰り返す形で曲が進行される。例えば、13～14 小節目に見られる 3 連符を用いたゼクウェンツは、下降形であるが、頭の音が F→G→As と 1 音ずつ上昇することで曲の盛り上がりを作っている。上記構成図の E 部以外は、すべてゼクウェンツによって展開されている。音域は  $f_1 - as^2$  で、比較的高い音域がつけられている。詩は自由詩で、音の動きと言葉のアクセントに関連は見られない。

それではここから「ベルばら」後の作品から 2 曲見てみよう。まず 1 曲目は草野旦のショー《オペラ・トロピカル》全 20 場の主題歌〈ある愛の伝説〉である【譜例 12】。この作品は、菊田一夫作の《霧深きエルベのほとり》全 17 場と共に 1983（昭和 58）年 2 月 11 日から 3 月 23 日まで花組によって公演され、その後全国ツアーでも公演された。このショーの第 4 場と第 8 場でトップスターによって〈ある愛の伝説〉は歌われている。作詞は草野旦、作曲は寺田瀧雄である。

〈ある愛の伝説〉	作詞：草野旦	作曲：寺田瀧雄	
	前奏	4	g :
A	{	8T (4+4)	$a + b_1$
		8T (4+4)	$a + b_2$
B	{	8T (4+4)	$c_1 + c_2$
		8T (4+4)	$d + e$ B : g :
Coda		8T (4+4)	$f_1 + f_2$
	後奏	1	

構成は前奏が 4 小節、後奏が 1 小節で、複合 2 部形式に Coda がついたかたちの AB からなる有節歌曲である。これまでの曲と同様、4 + 4 の 8 小節構造である。調性は、g moll が主調である。29 小節目から平行調の B dur へ転調し、35 小節目からは再び g moll に戻ってきている。つまり、 $g \rightarrow B \rightarrow g$  という形であり、【譜例 1】にも見られた、短調に始まり間に長調が挟みこまれて、再び短調に戻って曲が閉じられるかたちである。また、コード進行による揺らしがこの曲にも見られる。例えば b の素材の箇所注目すると、 $Cm \rightarrow B^b \rightarrow Am_{7-5} \rightarrow D_7$  というコード進行の伴奏が付けられている。またこの曲には【譜例 10】に見られたような違った音階の組み合わせが見られる。この曲の場合、上記構成図の a、c、d、e の素材には和声的短音階、b には自然短音階、f には旋律的短音階が使用されている。

音域は  $fis^1 - b^2$  とされている。しかし作品中この曲は男役トップスターによって歌われていたため、実際は楽譜の表記から 1 オクターブ落とした  $fis - b^1$  の音域で歌われていたと思われる。拍子は 4/4 拍子。8 分音符の連続が多く見られ、基本的に歌詞はシラビックに付けられている。この曲では歌詞の中にテーマである「愛」の言葉がかなりの回数繰り返されている。37～44 小節目の Coda 部分には「愛」という言葉のみで歌詞が作られており、ひとつの音につきひとつの「愛」

の言葉が割り振られている。この 8 小節間に実に 16 回「愛」言葉が繰り返されている。「愛」の言葉についているメロディーに注目してみると、19 小節目には同音で Es が、20 小節目では A から D の完全 4 度の跳躍が、29 小節目には D から Cis、31 小節目には Es から D の半音階進行が、33 小節目には G から A への順次進行がそれぞれ見られる。37～44 小節目の「愛」には先ほども述べたように一音につきひとつの「愛」の言葉が入れている。音の動きを見てみると、そのほとんどが完全 4 度の動きである。また 39～41 小節目には半音階進行が見られる。メロディーは基本的には順次進行が多く、やはり下降形が多く見られる。またこの曲には回転音形が特徴的である。29 小節目からの d の素材などがそうである。この d 部分は回転音形のゼクウェンツによって進行される。またゼクウェンツは b の素材、Coda の f の素材にも見られる。歌詞は自由詩であり、やはり「愛」の連続が特徴である。

もう 1 曲例として取り上げたい。植田紳爾が作演出を手がけた宝塚オムニバス・ロマン《愛のカレードスコープ》全 16 場の主題歌〈愛のカレードスコープ〉である【譜例 13】。この作品は雪組によって 1985（昭和 60）年 6 月 28 日～8 月 6 日に初演され、宝塚大劇場と東京宝塚劇場で公演後、二度にわたり全国ツアーが行われている。三つの物語に分かれた一話 30 分ほどの短編もので、第一話ではスペインのトレドを舞台に闘牛士を目指す青年の恋が、第二話ではニューヨークのウェスト・サイドを舞台にギャングと盲目の少女の恋が、第三話ではオーストリアのウィーンを舞台にマリー・アントワネット少女時代がそれぞれ描かれている。カレードスコープとは万華鏡のことであり、その名のとおり、移り行く物語が展開される。主題歌〈愛のカレードスコープ〉は、第一話ではフラメンコの歌手に、第二話ではブルースの歌手に、第三話ではワルツの歌手という役どころによって歌われている。これらはすべて男役である。

〈愛のカレードスコープ〉				作詞：公文健	作曲：寺田瀧雄
前奏	4				f :
12T	(4+4+4)	a + b + c			F : f :
間奏	4				
// : 8T	(4+4)	d + e			
8T	(4+4)	f + g			d :
8T	(4+4)	h + i		: //	F : f :
後奏	5				

構造は、前奏が 4 小節、前半が 4 + 4 + 4 の小 3 部形式で、間に 4 小節の間奏を挟み、後半が 4 + 4 の三部形式になっており最後に 5 小節の後奏がついている。これまで見てきた曲と違い、一度使われた素材は戻ってこず、次々と違う素材があらわれる。ころころ変わる素材により、構造から題名があらわす「カレードス

コープ」の表現が見て取れる。しかし一貫性のない移り変わりではなく、アウトタクトの使用によって曲全体がまとめられている。上記構造図の素材 c 部分が前半 3 部のクライマックスになっており、素材 i 部分が後半 3 部のクライマックスになっている。拍子は 4/4 拍子、調性は f moll が主調である。a のメロディーが始まる 5 小節目から同主調の F dur に転調し、16 小節目（c 部分の最後の 1 小節）から再び f moll に戻る。続いて 29 小節目の f 部分から平行調の同主調である d moll に転調、そこから d moll の平行調の F dur になり、44 小節目の i 部分に再び f moll が戻ってくる。つまり、f→F→f→d→F→f となっており、これまで見てきた曲の転調と同じく、最初の主調が再び戻ってくるかたちになっている。この曲の場合、歌のメロディーがない伴奏のみの部分には必ず f moll が戻ってきている。a・b・c・h の部分には長音階が、d・f・g・i 部には自然短音階、e 部には和声的短音階が付けられている。歌詞は自由詩であるが、ほぼ 5 句と 7 句の組み合わせで構成されておりシラビックにメロディーが付けられている。この曲にも「愛」の言葉が繰り返し使われており、付けられているメロディーを順に見ていくと、7 小節目には D から B への 3 度下降、13 小節目は G の同音、14 小節目は C の同音、20 小節目には F の同音、23 小節目は E から Des への順次下降、32 小節目は B から A への半音階進行、41 小節目には Es から D への半音階進行が見られる。やはりこれまでの曲にも見られた、同音進行と半音進行が多い。また、5 小節目と 37 小節目には【譜例 9】と【譜例 10】で見られた 2 分音符と 8 分音符の連続を組み合わせたりズムを見ることができる。音域は f<sup>1</sup>-b<sup>2</sup> となっている。【譜例 12】同様、この曲も男役によって歌われていたため、1 オクターブ下げた f-b<sup>1</sup> で歌われていたと考えられる。歌詞の内容は真実の愛を求める内容で、やはり「愛はこういうものである」というような歌詞が付けられている。

ここまで 5 曲の「主題歌」を具体的に見てきた。それにより、それぞれの曲に他の曲との共通する特徴を見出すことができた。ここまでの分析をふまえて、選定された全 94 曲とあわせて、宝塚歌劇の「愛」をうたった「主題歌」の特徴をまとめてみよう。【表 10】は「愛」のテーマとして選定された 94 曲の、曲名、演目名、初演年月、作詞者、作曲者、調、拍子、小節数、音域について一覧にまとめたものである。

まず「主題歌」の調について注目してみると、全体的に短調が多いことがわかる。宝塚歌劇の「主題歌」の場合、生徒の音域や歌唱力に合わせて、楽譜に表記された原調から歌いやすい調に移調して演奏される場合があるため、使用されている調に大きな意味があるとは考えられにくい。ここで注目すべきなのは転調である。1984（昭和 59）年以降その割合は少し減ってくるものの、多くの曲で転調が行われている。転調が行われる場合、曲全体が短調だけもしくは長調だけに偏ることはあまり見られない。ほとんどの場合が近親調である平行調への転調、もしくは同主調への転調である。これにより曲中で聞き手に違和感なく高揚感を

与える効果を実現しているといえる。また、一度同主調または平行調に転調した後、またもとの調に戻る形が多く使われており、moll で始まるものは moll で、dur で始まるものは dur で曲が閉じられている。その場合、調性的には3部に分かれるものが多くあり、間に平行調もしくは同主調が挟みこまれている。これは【譜例 9】【譜例 10】【譜例 13】にも見られた特徴である。またひとつの特徴として、【譜例 9】【譜例 10】【譜例 12】に見られたような、転調とまでは言えないが、非常に短い小節単位で短調と長調の揺らしが他の曲にも頻繁に行われている。メロディーだけに注目すると大きな揺れは見られないが、伴奏でメジャーコードとマイナーコードを、1小節または2小節といった短い単位で交互に使用することで調の揺らしを行っていた。これには登場人物の感情の不安定な揺れを表現し、また演じ手と観客の双方の高揚感といった情感に訴えるという効果があるといえる。

先程の5曲の分析から、構成は4+4の8小節構造で、複合の2部形式が多い傾向にあることがわかった。3部形式の曲もみられるが、これは94曲全体にも言えることである。また拍子は、取り上げた5曲はすべて4/4拍子であった。【表10】を見てもわかるように、大半の曲が4/4拍子で作られており、3拍子系はほとんど用いられていない。リズムには言葉の支配が強く、テーマとなる言葉にはたつぷりと拍をとり、説明的な歌詞には短い拍の連続が付けられる傾向にあることがわかる。特にその短い拍の連続は、構成要素のb部分に多く見られる。

音階は、自然短音階が多い傾向にある。また【譜例 10】【譜例 12】【譜例 13】に見られたような、素材によって違う音階を使いつなぎ合わせる形もよく見られた。その場合使用される音階は、自然短音階、和声的短音階、旋律的短音階、長音階が多いようである。

メロディーに注目してみると、リズムと同様に言葉の支配が大きいことが見られた。例えば、先ほど見たリズムにおいて、説明的な歌詞に短い拍の連続が付けられていたように、メロディーにおいても説明的な歌詞には同音進行が多く見られ、レチタティーヴォのようになっているという特徴があった。基本的には順次進行と下降音形、また回転音形といった単純な形が多く見られた。使用されている音階に自然短音階が多いのはこの下降形のメロディーが多いからだと考えられる。またゼクウェンツが多用されており、同じ音形を繰り返して進行する形が多く見られた。テーマである「愛」の言葉に注目してみると大別すると三つの音形がよく見られる傾向にあることがわかった。同音進行、半音階進行、完全4度跳躍の三つである。同音進行では、「愛」の言葉の強調がなされている。半音階進行と完全4度跳躍の場合、例外はあるが、やはりほとんどは下降形である。これはひとつの要因としては、「愛」の発音アクセントにあわせて言葉を浮き立たせていることが考えられる。

音域についてみてみると、おおよそf-b1やg-a1、またf1-b2、g1-a2などの音域でつくられていることがわかる。前者は主に男役が歌う曲で、後者は主

に娘役が歌う曲である。音域の表記はすべて主題歌集に掲載されている楽譜に従ったものである。\*印のついているものは、男役が歌う曲のため、表記よりも1オクターブしての音域で歌われていたと思われるものである。男役の音域は通常のアルト音域よりも少し低く最低音はeであった。娘役の音域にはソプラノより少し高い音が設定されている。男役と女役の音域にはほぼ1オクターブの違いがある。同じメロディーを1オクターブ違いで歌うことが可能になっている。デュエットで曲が作られている場合、主旋律を歌うのは主に男役のパートである。また、男役と娘役が1曲の中で交互に歌う場合、男役のパートには短調が、娘役のパートには長調がつけられる傾向が見られた。

【表10】作曲者に注目してみると、寺田瀧雄（1931～2000）、吉崎憲治、入江薫、中元清純、高井良純、平尾昌晃の6名が挙げられている。1974（昭和49）年の《ベルサイユのばら》以降を見てみると、圧倒的に寺田瀧雄の作曲が多くなっていることがわかる。これは「ベルばら」のブームが、観客が宝塚歌劇に求めるものに影響したことがひとつの要因として推察される。《ベルサイユのばら》に使われた「愛」をテーマにした主題歌は、寺田瀧雄が作曲したものである。つまり、寺田瀧雄の曲が広く観客にタカラヅカの「愛」のテーマとして認識され、そこに期待されるものがあったということである。それゆえ、寺田瀧雄の音楽が戦後黄金期のタカラヅカメロディーのイメージを形作ったとも考えられる。

## 流行歌謡曲との関連

宝塚歌劇の「愛」のテーマについて、具体的な曲例をあげた細かい分析と表による鳥瞰図的な分析によって、いくつかの特徴を見出すことができた。それではこれらの特徴は、はたして宝塚歌劇の「主題歌」に特化したものなのであろうか。あるいはその中にポピュラリティーの追随が見られるのであろうか。これらのことを時代の音楽との比較によって明らかにしたい。

その時々の人に広く受け入れられること、これは歌劇団発足当初からの大きな指針であったことは、すでに第一章で述べた。前述の分析を踏まえ、ここでは1970～80年代の流行歌謡に注目してみよう。流行や人気のあるものに敏感であった宝塚歌劇にとって、流行歌謡は常に注目すべき存在であったといえる。さらに、1970～80年代の宝塚歌劇団の中には、平尾昌晃など、宝塚歌劇団以外の場所で歌謡曲の作曲を行っていた作曲家達が曲を提供している。宝塚歌劇の「主題歌」と流行歌謡との間には関連性が高いと思われる。ここでは小泉文夫の『歌謡曲の構造<sup>127</sup>』中の「歌謡曲の音楽構造」の論考を中心に宝塚歌劇の「主題歌」と流行歌謡曲との関連を見ていくこととする。

まず小泉は、歌謡曲に使用される音階を6つに分類している。長音階、短音階（和声的短音階）、四七抜き長音階、四七抜き短音階、二六抜き短音階、エオリア

短調（自然的短音階）である。小泉によると、日本の大衆歌謡曲の中で圧倒的に支持され、最も多用されてきたのは、四七抜き長音階と四七抜き短音階であるという。これらの五音音階は古くから日本にあった響きで、日本人にとって最も親しみやすいとされている。例えば、ザ・ドリフターズの歌う〈いい湯だな〉（作曲：いずみたく、1969年）は四七抜き長音階、高英男の〈雪の降る町を〉（作曲：中田喜直、1953年）は四七抜き音階でできている。しかし、1960年代後半から全音階的長音階がフォークソングと結びついて流行し始めた。それまでに全音階的長音階の曲がまったくなかったわけではないが、日本歌謡曲のヒット作品の中にはあまり見られない音階であったため、大衆の音に対する好みが変わってきたのかもしれないと小泉は述べている。小柳ルミ子の歌う〈瀬戸の花嫁〉（作曲：平尾昌晃、1972年）はこの全音階的長音階である。また、これと並行して増えてきたのが、二六抜き短音階と自然短音階である。二六抜き短音階とは、自然短音階の二番目と六番目の音がない音階で、五音音階という意味では四七抜き音階と同様である。この二六抜き短音階はわらべうたなどによく見られる音階である。例をあげるとピンキーとキラーズの〈恋の季節〉（作曲：いずみたく、1968年）や、キャンディーズの〈春一番〉（作曲：穂口雄右 1976年）がそうである。1960年代後半から1970年代全般に対して、この二六抜き短音階が歌謡曲の主流となっていていたとしたうえで小泉は、

「しかし二六抜きそのものだけでは、それほどのことにはなかったのです。少し形が変わって成長しています。今までお聴きくださいました、『ふらりふられて』だとか、『ペッパー警部』なんかも、みんなほかの味付けがついているわけなんですけれども、それが六番目に書きましたエオリア短調（自然短音階）というものです。（中略）ふつうの短調（和声的短音階）ですと、七度が長七度になります。これはハーモニーのためなんです、そうならない短音階ですね。ならないほうがかえって、今のようなわらべうたや民謡に結びついた旋律がうまく乗ることができるのです。これが実に多くなっているんです<sup>128</sup>」

と述べている。〈ふらりふられて〉と〈ペッパー警部〉の2曲は、二六抜き短音階が基礎となる曲として本文中で紹介されている曲である。この自然短音階を使用した歌謡曲は1966（昭和41）年以降急速に増え、1980年代にいたるまでその勢いはまったく衰えていないことは岡田真紀による報告でも明らかである<sup>129</sup>。今回戦後黄金期の宝塚歌劇の「主題歌」を見る上で対象とした1970年代から80年代は、自然短音階を用いた歌謡曲が流行し定着していった時期といえる。先の分析により、この期間の宝塚歌劇「主題歌」にも自然短音階の使用が多いことが明らかになっている。またこれまで見てきた「主題歌」の中には、ひとつの音階だけではなく複数の音階が継ぎ合わさってできているものが見られた。

このつなぎ合わせは流行歌謡の中にも見られる。例えば山口百恵の〈横須賀ストーリー〉（作曲：宇崎竜童、1976年）は、「これっきりこれっきりもう・・・」というサビの部分は二六抜き短音階でできており、それ以外の部分では旋律的短音階が使用されている。小泉はこれを「パッチワーク」と呼び、

「こういうだんだん変わっていくとかそういうんじゃなく、非常に幼稚なものとか、そうじゃないものをバチンとくっつけちゃうんですーいきなりはさみで切ったみたいにくっつけちゃう。そういうやり方が顕著に、あっちこっちの曲に現れているんです。（中略）そういうパッチワークみたいなやり方で作ってあるものが、非常に流行るんです、どういうわけか。いわゆる有名なヒットした曲の中にこういうものがたくさんある<sup>130</sup>」

とのべている。宝塚歌劇「主題歌」の音階の使い方は当時の流行歌謡のそれとリンクしている。このパッチワーク的な曲の作りには、大正期の既成曲のメロディーを組み込むタカラヅカの作曲につながるものがある。

次に転調について注目してみよう。宝塚歌劇「主題歌」においては、平行調もしくは同主調への転調により、長短の行き来があり、主調が最後に再び戻ってくるという形が見られた。小泉によると、転調の技法というものは芸術音楽では多く見られるが、大衆音楽の中にはあまり見られなかったという。それが1970年代後半の歌謡曲以降頻繁に見られるようになった。その方法は、主に平行調もしくは同主調への転調である。例えばイルカの〈なごり雪〉（作曲：伊勢正三、1976年）は途中で平行調への転調があり、再び最初の調が戻るという宝塚と同じ形をとっている。小泉によると、このような転調が意識的に歌謡曲の中でなされるようになるのは1975（昭和50）年以降であるという。【表10】を見てみると、宝塚歌劇「主題歌」においては、1973（昭和48）年の作品以降に転調を使用した曲が増えている。このことから、転調のテクニックに関して、宝塚歌劇が歌謡曲の流行を先取りしていたということがいえる。それと同時に、1974（昭和49）年以降の爆発的なタカラヅカブームに、歌謡曲が何らかの影響を受けたということも考えられる。また、宝塚歌劇「主題歌」に見られた伴奏のコード進行による単調と長調の響きの細かな揺らしも、流行歌謡曲にも見ることができる。しかし、それほど頻繁ではなく宝塚歌劇に見られるほど顕著ではない。この細かい1小節単位の長短の揺れはタカラヅカメロディーの特徴といえることができる。

もうひとつ1970年代の歌謡曲に見られる特徴として、小泉はゼクエンツをとりあげている。小泉によると、ゼクエンツは西洋音楽にもアジア他国の音楽にもよく見られるものだが、日本の伝統音楽の中にはなかったものであるという。それがこの時期の大衆歌謡の中には非常に多く使われるようになった。その理由として小泉は、従来は五音音階が大多数であったが、そうでない音階の使用がふえ

たことをあげている。五音音階ではゼクエンツによる進行がスムーズにうまくいかないというのがその内情である。また、

「やっぱりハーモニーというものを一つの基本と考えたり、メロディの構造や旋法の基本の中で、そういう繰り返しの原則が一般化し始めたのかもしれませんが。(中略) 模続の技法というのが、伝統的にない要素なのに歌謡曲の中に出てくる。これは注目すべきですね<sup>131)</sup>」

とも述べている。このゼクエンツのテクニックは、【譜例 11】【譜例 12】【譜例 13】に見られたように宝塚歌劇「主題歌」の中にも頻出している。小泉の論からすると、宝塚の曲に五音音階が少ない理由のひとつとして、ゼクエンツの使用が頻繁であることをあげることができるかもしれない。ここにも宝塚歌劇「主題歌」と流行歌謡曲との共通点を見出すことができる。

#### まとめ：タカラヅカメロディー

本章を通して、時期別に宝塚の「主題歌」の持つ特徴を見てきた。西洋音楽を基盤とする日本人のための歌劇を目指したタカラヅカは、その「主題歌」においても、西洋化と日本人の感覚への追従に挑戦していた。大正期の主要歌曲には西洋音楽の形式にのっとってはいるが、非常に日本的なメロディーを持つものが多かった。試行錯誤がされているこの時期の曲は比較的複雑である。その中には長唄風とも取れる揺れる曲想を持ったものもあり、当時「甘いやわらかい情緒を誘ふ寶塚式のメロデース<sup>132)</sup>」と表現されたように、ある種和洋折衷の浪漫的な雰囲気醸し出していたと思われる。また西洋楽器によって奏でられる日本的音階はタカラヅカの一つの情緒として捉えられていたかもしれない。

昭和に入り、レビューと共に欧米の流行歌がダイレクトに取り入れられるようになる、そのメロディーはパリのシャンソンに代表する軽く優美なものにかわる。レビューの中に「主題歌」として取り入れられた曲はマーチ風の軽快さと華やかさ、楽しさを持つものであった。作品が華やかさを増す中で、宝塚の作曲家たちは従来の和洋折衷のメロディーを華やかで明るい優美な雰囲気に寄せていくのである。大正期と共通しているのは、曲の持つ心地よさである。

「小学校以来洋楽によつて育まれて来た音楽の嗜好が寶塚によつてより高いものとされた事である。(中略) 単に音楽のみではない、演劇に對する理解、ひいては一般藝術感得の素質ともなるべきものを、寶塚によつて養はれて来た。追懐すれば寶塚少女歌劇は、夢見るやうな少年時代の心に、かなりの好感化を與へてくれた。清純なる乙女の口



より洩れ出づる歌の調べが、逆もそれが歌劇の専門的立場から云へば  
餘り立派なもので無くとも、その調べの純真さに依つて如何にも若々  
しい心の自分を熱狂せしめたであらう。<sup>133</sup>」

大正期にはなじみのある日本的音階や既成曲のメロディーを組み込んだものが  
使われ、そのメロディーは清純な少女たちの雰囲気と相まって、親しみやすく  
心地の良いものとなった。レビューの台頭に合わせて様変わりした曲調は、覚  
えやすく美しいメロディーを持つもので、観客を軽快に物語へ誘うものであつ  
た。この素直な心地よさはタカラヅカの持つ情緒と言ってよいだろう。

新しく取り入れられた欧米の流行歌は宝塚歌劇を通して日本の流行歌となる。  
タカラヅカ作品で流れるメロディーはまさに時代の先端を行くものであつた。  
戦後の作品においても、1970年代から80年代の宝塚歌劇「主題歌」の構造は、  
同時期の流行歌謡のそれと非常に似ており、宝塚歌劇のその時々の人々の耳に合  
うものというポピュラリティーへの追随という姿勢は、この時期にも生き続  
けていると言える。またその中にはパッチワーク的な曲の作りという、タカラ  
ヅカ作品が昔からやってきた切り貼りの作曲と近いものが現れている。

こうして概観していくと、「主題歌」の持つ特徴と変化は、宝塚歌劇の作品づ  
くりに対する取り組みをダイレクトに表すものである。宝塚歌劇の「主題歌」  
におけるメロディーの変遷は、まさに宝塚歌劇が向かうその方向性を示すもの  
なのである。

## 第四章 タカラヅカ作品の構成

「寶塚の歌劇は世に範鑄のない独自の形式をもつてゐる。自ら独自の技巧を要求する。世の所謂既成作家連の中にこの独自の技巧を持つ人を多く求めることは頗る難いことを覺悟せねばならない。134」

これは宝塚歌劇が少女歌劇と呼ばれていた大正期の脚本不足の時期に投稿された記事である。脚本不足の足しになればと一般から広く脚本を募集していたことに対しての一文である。寶塚少女歌劇が舞台芸術において特異なものとして認識されていたわけではなかったことは既に第一章で述べたが、その作品内容に関しては、大正期に既に独自の形式を持っていたと認識されていたことがこの文からうかがえる。宝塚歌劇はその始まりから非常に多作であり、その量産されていく作品にはなんらかの型があったのではないかと思われる。

本章では、具体的なタカラヅカ作品の例を時代別にとり挙げ、とりわけ「主題歌」の使われ方に着目しつつその構成を分析する。第一節を大正期、第二節を昭和前期（戦前）、第三節を昭和後期から平成（戦後）とわけ、それぞれの時期の作品の作り方と構成を確認し比較する。またそれらの特徴を踏まえ、第四節では1960年代から取り入れられた海外ミュージカルのタカラヅカ版としての輸入公演について原作とタカラヅカ版の比較を行う。これによりタカラヅカ作品の構成的な特徴と「主題歌」の使用法についての特徴をあぶりだす。そしてそこに見られるタカラヅカ作品が持つ型について考察したい。

### 第一節 大正期

大正期の寶塚少女歌劇の作品はまさに手さぐりの試行錯誤を繰り返していた。最初は温泉場の呼び物にするために、少女歌劇の人気に火がついてからは観客を飽きさせないために、次々と新作を発表していった。脚本のマンネリ化や停滞が擲揄されるようになってからも、すでに発表した作品の再演はなかなか行わなかった。

「寶塚が焼けて、若い丸尾氏が入つて間もなくであつた。名作再演問題が盛に提唱された。嚮に應ずるやうに四方から再演希望の聲が溢れた。みなこの不満な心持を感じてるのだなと思つた。(中略)藝術的良心は欽如し、疲労困憊の結果は作品に活氣なく新鮮味なく趣向も毎月では及びも立たず常套を些かも脱し得ないものになり果てるのは當然過ぎるくらいの當然ではあるまいか。135」

この記事が示す時期は新歌劇場からの出火が原因で諸施設が焼失した 1923 (大正 12) 年の初旬であると思われる。この時期には本公演での再演は一作品もなく、新作を上演し続けていた時期である。実際にはもう少し早い時期から再演を求める声はあがっているのだが、新作の目新しさや面白みの乏しさが顕著になってきたこの時期に、再演を求める機運が高まったのだと思われる。マンネリ化してしまっている作品へ多くの不満が向けられていたこと、然し少女歌劇に飽きたのではなく懐かしの名作をもう一度という郷愁の思いがあったことがうかがえる。多くの人からこのような声があがっていたにもかかわらず、宝塚少女歌劇はなかなか再演には手を付けなかった。旧作を再び上演するにあたっての問題を小林は次のように述べている。

「假に、オーケストラは楽譜があるから二三日稽古をすればよいとしても、振付は即ち舞踊の方は、其大部分は先生も生徒も忘れてゐる、毎公演に新作五曲の稽古に迫られて、過ぎ去つたものは奇妙に忘れて仕舞ふ、そこで『灰酒』を出すとするれば、殆んど新規蒔直しに、舞の手の振付けが新作以上に骨が折れるので、先生方は、いつも舊作の復習を厭がって逃げたがる、(中略)當座當座の藝題の二度勤めは妙に屈辱的に考えられて氣が進まない、即ち其所に進歩があり、向上がある嬉しい點であつて、私は斯ういふ場合には、成るべく先生方の説を尊重して舊作に拘泥しない方針に従つてゐるのであります、<sup>136)</sup>

つまり芝居や楽器演奏などに関しては脚本と楽譜が残されているため問題ないが、舞踊や立ち回りに関してはもちろんまだ映像資料があるわけではなく、時間を隔てた旧作の再現は難しかったのである。次々と新しい作品を短い期間で習得して上演しなければならなかったため、演じ手も作者も公演期間を終えた作品は忘れてしまっていた。そういった事情と、特に作者たちからの反発が大きかったことが上記抜粋からわかる。

しかし旧作再演を求める機運は徐々に高まり、1924 (大正 13) 年 4 月の月組公演にて、歌劇《山の悲劇<sup>137)</sup>》と喜歌劇《能因法師<sup>138)</sup>》の二作品が初めて再演上演される。これを皮切りに、同年の 10 月月組公演では歌劇《お夏笠物狂<sup>139)</sup>》が、11 月花組公演では歌劇《鼎法師<sup>140)</sup>》が再演上演、翌 1925 (大正 14) 年には《春から秋へ<sup>141)</sup>》《采女禮讚<sup>142)</sup>》《ユードイット<sup>143)</sup>》《毒の花園<sup>144)</sup>》《守銭奴<sup>145)</sup>》が再演上演された。《春から秋へ》は再現が困難とされた舞踊作品であるが、榎茂都はこれの舞踊譜を書き記しており、初演時の評判も良かったこの作品は再演に向いていたといえる。《春から秋へ》はその舞踊譜を元に 2012 (平成 24) 年 2 月に榎茂都陸平研究会によって再現上演がなされている<sup>146)</sup>。

観客の要望により上演された旧作の再演あったが、これらの再演は不評であった。

「毒の花園」「鼎法師」「春から秋へ」「守銭奴」みなその最初の時代、作られた時代に於てのみこそ貴く、それ程深く心を打つものであつたのではないか。我々が再演によつて感ずるこの不満、足物りなさは「時代の差違」に歸さねばならない。(中略)新興藝術に陳腐と沈滞とは大の禁物である。老練よりも寧ろ新鮮をこそ望むべきである。147]

再演上演はこのような不満と物足りなさを覚えるものとして評価されたのである。旧作の再演は初演時を超えるものではなく、また初演時の感動を再現するものでもなかった。この記述の中では宝塚の少女歌劇はその時々をとりえた作品であり、時期を違えて楽しむものではないとの見方がされている。世論の変わり身は早く、この再演上演に対する不満の矛先は、「とどまらず、過去の栄光にすがらず、新しい何かを生み出すべし」という方向に向かつていくのである。

「寶塚の所謂寶塚情緒なるものもいつまでも同じ寶塚情緒で止まつてゐることはよくない、(中略)こゝに於て寶塚情緒なるものも時代の進化と共に新しさの加味したる新寶塚情緒なるものが生れ出ることを希望するのである。舊作の再演によつて過去の寶塚情緒を續けてゆくと云う様なことは止めてしまつて、新しい脚本によつて現在の脚本難を救ふと共に、新寶塚情緒なるものゝ現出に務めなければならない筈である。148]

ここでも寶塚情緒という言葉が使われているが、この寶塚情緒は時代の動きや変化に合わせて、変わっていくべきものであるという見解が示されている。

こういった意見が出てくるのにはまた、その変化を反映し得る柔軟さが宝塚歌劇にあることを観客が知っていたからであった。

「寶塚歌劇の方は全體の仕組が既にさう云ふ試み（敢へて試みと云ふ）をするのに好都合に出來て居り音樂も專屬に管絃樂を自由に使用し得るやうに養成されてあり、榎茂都氏原田氏が自分の手腕を揮ふに、何の逡巡顧慮することなく、安心してやり得たのに對して、猿の助氏の春秋座の立場としては歌舞伎従來の窮屈な組織に對してあらゆる不便と不自由とに脅かされねばならなかつた149]

これは共にバレエ・リュスから影響を受けている榎茂都の《春から秋へ》と市川猿之助の《蟲》を比較して、その状況が違っていることを記述したものである。この2作は《春から秋へ》が大絶賛を受け、《蟲》は大きな反響をよんだものの

あまり芳しくない評価がされていた。その背景として、旧劇をはじめとする他の舞台集団に比べて、画期的な新しい試みに挑戦できる基盤が宝塚にはあることを述べている。もちろん、この時期には既に宝塚型と言う言葉が出るようにある程度の型が出来上がっているのであるが、その型を持ちつつも、内容としては非常に柔軟に新しいことに挑戦し得るものだったのだ。

## 脚本の題材

第一章で述べたように、寶塚少女歌劇の基礎を築いた大正期には、第一回公演と同じく、歌劇、喜歌劇、お伽歌劇、舞踊というジャンルが作品の中心であった。その内容は日本物から、西洋の題材を扱ったものまで様々である。日本物の中には《浦島太郎》や《竹取物語》、《猿蟹合戦》《一寸法師》といった説話やおとぎ話を描いたもの、また《厩戸王子》や《静御前》、《牛若と辨慶》などの歴史上の人物を扱ったものが見られる。これは西洋物にも言えることで、説話やおとぎ話の類では《アラビアンナイト》や《ヘンゼルとグレーテル》などが、歴史ものでは《クレオパトラ》や《ジャンヌ・ダルク》などが挙げられる。現在では男役が必ず主演であるイメージが強い宝塚歌劇であるが、大正期の作品では特に主人公の性別は固定されておらず、女性が主人公のものや、複数人が主になる作品も多くみられる。榎茂都陸平が「其年の秋に初めて私の處女作『屋島物語』と言ふ例の長唄の『八島官女』からヒントを得たものを歌劇に書いてみたのであります。<sup>150</sup>」と述べるように、タカラヅカ作品には別の作品から何らかのヒントを得て作られたものが多い。《お夏笠物狂》や《新道成寺》などの歌舞伎の題材を扱ったもの、《世界漫遊》や《守銭奴》といった海外の戯曲や文学作品を扱ったものも見られる。もちろん全くの創造の作品も少なくないが、多くの作品にはモチーフとする物語があるようである。登場人物は素朴な作品に愛らしい役どころが多く、この頃の作品には被り物や着ぐるみを着た動物や、女神、妖精などの役が多く登場する【図 34】【図 35】。

「歌劇から戀の言葉を抜き、コミックから戀の言葉を抜くとお伽歌劇になる。——これは定義でもなんでもないが、従來の寶塚のお伽歌劇にはかうした内容に舞踊と色彩を縫ひつけた物が多くはなかつたかと思ふのである。ただ歌劇の輪廓を子供の世界らしく飾つたゞけの話である。<sup>151</sup>」

このように評されるように、大正期のタカラヅカ作品の物語には恋愛要素は少なかった。温泉場の余興の色が濃い草創期の宝塚では家族連れや子供の観客も多く、老若男女が安全に見る事が出来るもの、と言う方針があったからである。

またそれと同時に、幼い少女たちが情熱的に愛を語り合うことに違和感を覚えることもその要因であった。寶塚少女歌劇が恋愛ものを扱うことが好まれなかったのである。早稲田大学教授の安部磯雄（1865～1949）は脚本の内容について次のように述べている。

「今日歌劇を見てつくづくと感じたことは、すべての點に於て「三人獵師」時代とは全く隔世の感があるといふことです。（中略）それは即ち脚本それ自身の撰擇が以前とはすつかり趣きを變へて、無邪氣な童話染みたものから、人情がゝつた戀物語に遷つて行つたことです。（中略）少女歌劇は何處までも少女歌劇であつて、いつまでも童話の世界から足を踏み出したくない。餘りにリアリスティックなものを取り入れると、其處に幾多の矛盾と不調和とが目について、折角努力してゐられるのにその骨折りが何にもならなくなつてしまふ。<sup>152</sup>」

また小説家の南部修太郎（1892～1936）も脚本の扱う題材についてこう述べている。

「脚本そのものの質が悪くなり、妹達と並んで見てゐながら顔を赧くしなければならぬやうな色つばい臺詞が交されたりするのなども考ふべき事でせう、とに角、俗受的になる傾向にあるのが一番いけない少女歌劇は少女歌劇らしく上品で、綺麗で、純眞で、快活で、譬へ涙に濡れても甘い美しいセンチメンタリズム程度の處で發達し、成長して欲しいと思ひます。<sup>153</sup>」

これらの批評が書かれた 1921（大正 10）年頃には恋愛の描写をする作品が増えてきたようであるが、好ましいものとは受け取られていない。恋愛ものを扱う場合でも、リアルな恋愛感情表現や男女のやり取りを表す科白やト書きはあまり見られない。恋愛のリアルな描写は少女歌劇には求められてはおらず、むしろ排除すべき対象として見られていたのである。

また坪内士行（1887～1986）は喜歌劇の内容について特に次のように述べている。

「當寶塚少女歌劇にも悲劇として、又はロマンチックな作品として成功した作は多いが、未だ嘗て喜劇として感心するに足るものはないと云つてよい。（中略）元來一と口に喜劇と云つても、大略三段に分けられる。第一は頓智式の喜劇、第二は風刺、皮肉の喜劇、第三はユーモアの喜劇。（中略）眞に藥術的な温いユーモアの味の浸み出る滑稽は誠に人の心を浄化する力がある。（中略）單なる遊戯的の滑稽、人の弱點をえぐ

り出したり、自分の不平を述べたりする滑稽と滑稽ではあり得るが、吾人は何とかして温い同情のある滑稽の味が味はいたい。努めて遙に及ばざる自分を耻ぢると共に、世の人が揃つてユーモアを解しユーモアの喜劇を助成することに努めて欲しいと思ふ。<sup>154</sup>」

坪内は喜劇志向の強い大正期の多作作家のひとりである。ここからは、風刺などの攻撃性を持たない罪のない滑稽さ、害のない面白さを目指していたことがわかる。要するにどんな状況の人でも作品を選ばず、誰とでも害なく楽しめる内容のものが求められていたのである。

「少女歌劇には少女歌劇としての条件があつて、その體格、扮装上の制限、また技量と云ふやうなことも考へねばならない。<sup>155</sup>」

これは振付師兼作家の阪東しのほ（生没年不詳）の言葉である。先に述べた恋愛要素の有無や攻撃的な滑稽さを加味しないことには、少なからず演者が少女であるということが考慮の内に入っている。上記引用に見られる体格や技能といった実質的な制限のほか、演じ手が少女であるというイメージに合わせた作品づくりがなされていたことがうかがえる。

音楽学校の設置や劇場の建設などにより徐々に技術的な内容も充実させていくのであるが、発足当初の素朴な歌劇をやっていた頃の寶塚少女歌劇は、次の引用に見られるように関西弁が丸出しであったり、舞台上で笑つたりおしゃべりしてしまうなど、魅せる芸事としては拙い印象のものであったこともその内容と併せて考慮しておくべきであろう。

「然し御世辭のない處、當時の寶塚は今日から見れば頗る幼稚なものであつた、音楽に於て、演技に於て、舞臺装置に於て……。就中臺詞の抑揚とアクセントの關西辯丸出しには尠なからず弱らされた事を今でも記憶する。<sup>156</sup>」

## 大正期の作家

以下は大正年間の寶塚における本公演の作品を担当した作家である。その作家名を作品数の多い順に列挙する<sup>157</sup>。同作品数の作家は1作目の作品発表の早い順に記している。作家名の表記は『寶塚歌劇五十年史』に準ずる。

久松一声（1874～1943）74 作品、岸田辰彌 34 作品、坪内士行 33 作品<sup>158</sup>、小林一三 26 作品<sup>159</sup>、小野晴通（生没年不詳）25 作品、榎茂都陸平（1897～1985）24 作品、白井鐵造（1900～1983）24 作品、堀正旗（1895～1953）16 作品、竹

原光三（生没年不詳）9 作品、安藤弘（1883～1967）7 作品<sup>160</sup>、赤塚浜荻（生没年不詳）6 作品、大関柗郎（1887～1942）5 作品、坪内逍遙（1859～1935）4 作品<sup>161</sup>、森英流（生没年不詳）3 作品、青山圭男（1903～1976）3 作品、ルジンスキー（生没年不詳）3 作品、薄田泣菫（1847～1945）2 作品、橋詰せみ郎（1871～1934）2 作品、加藤邦（生没年不詳）2 作品、二池桜邱（生没年不詳）2 作品、坂東しのは 2 作品、伊達豊（生没年不詳）2 作品、水田茂（生没年不詳）2 作品。以下 1 作品のみの作家が、松居松葉（1870～1933）、西本朝香（生没年不詳）、無名氏（生没年不詳）、村田貞一（生没年不詳）、獮与太平（本名：古海卓二、1894～1961）、前田牙塔（生没年不詳）、田中丘人（生没年不詳）、大島紅鳥（生没年不詳）、岡本綺堂（1872～1939）、樋路家通（生没年不詳）、中尾晚香（生没年不詳）、服部九蔵（生没年不詳）、高安月郊（1869～1944）、室町銀之助（生没年不詳）、赤とんぼ（生没年不詳）、白蓮女史（1885～1967）、藤本統鳳（生没年不詳）、菊月十二男（生没年不詳）、川村利夫（生没年不詳）、ヤコブエーリスダビッド<sup>162</sup>（Jakob Julius David,1859～1906）、金光子（生没年不詳）、東山松夫（生没年不詳）、山下涼草（生没年不詳）、青柳健（生没年不詳）、寺川信（生没年不詳）、中山富美緒（生没年不詳）、藤城喜市（生没年不詳）、向井八門（生没年不詳）、呉五鈴（生没年不詳）、増岡正（生没年不詳）、岡満智子（生没年不詳）、塚田佐一（生没年不詳）、森呑角（生没年不詳）、麴町富士男（生没年不詳）、杉村すえ子（生没年不詳）、星朝風（生没年不詳）、中村博（生没年不詳）、若松緑之助（生没年不詳）、三島章道<sup>163</sup>（本名：三島通陽、1897～1965）、加賀二郎（生没年不詳）、鈴木英夫（生没年不詳）、高田雅夫（1895～1929）、吉村豊（生没年不詳）、平井房人（1903～1960）、石井行康（1890～?）、引田一郎（生没年不詳）、エレナ・オソフスカヤ（1880～1964）である。またこの他に複数人の合作として寶塚少女歌劇団作の名前で 4 作品が発表されている。

当時から寶塚少女歌劇には座付の作演出家がいたが、勿論この全員が座付作家というわけではない。1 作品のみの作家の多くは、歌劇団が募集していた懸賞脚本の当選作家である。大正年間に 25 作品を発表している小野晴通は、投稿脚本が採用されて後に座付作家となっており、第一作目の《花争》は投書原稿である。岡本綺堂や高安月郊のように既に名の知れた劇作家に外部委嘱された作品も見られる。また若いころは小説家志望であった小林一三自身も 26 作品と多くの作品を執筆しており、宝塚音楽学校校長であり『歌劇』編集部の引田一郎や、同じく『歌劇』編集部の寺川信、男子専科所属の青山圭男、宝塚歌劇団美術部所属の平井房人など、歌劇団内部の他部署の人物の名前も見られる。座付作家である坪内士行の叔父・逍遙や逍遙門下の伊達豊、振付師の坂東しのはの子息である水田茂、岸田の帝国劇場歌劇部時代の同期である高田雅夫など、歌劇団関係者に所縁のある人物の作品もみられるようになる。逍遙は次のように述べており、寶塚少女歌劇に賛同するところが多かったことがうかがえる。



「新時代の要求する藝術はこの内的空虚を満すべき powerful Art でなければならぬ。イズムやスクールは如何でもよい。貴族的のものでなく、ブルジョア的のものでなく、眞に民衆的の力ある藝術でなければならぬのである、その手段としては（一）最も深刻に斯の要求を自覚する天才の出現、（二）各家庭の教養と自覚、（三）公共團體の藝術に對する共力的努力の三である。此意味よりして娛樂としても能動的である、ページェントを私は推稱するのである。<sup>164]</sup>

最も多作なのは 74 作品を生み出した久松一声である。その作品ジャンルの内訳は、歌劇 62 作品、舞踊・舞踊劇 5 作品、喜歌劇 5 作品、お伽歌劇 2 作品である。第一回公演に振付師として呼ばれた久松は水木流の日本舞踊に精通しており、日本物を中心とした素朴な美しさが評判の作品を多く作り出した。久松の作品は久松情緒と呼ばれ、その作品数が象徴するように久松情緒はしばしば宝塚情緒と同義とみなされており、初期の寶塚少女歌劇を形作った重要人物である。あまりの多作に、脚本の停滞が揶揄された時期には「久松一辺倒」や「さすがの久松もネタ切れ」というような批判を受けるのであるが、次の記事に見られるように、久松の作は少女歌劇の世界観に自然に合致するという点では高い評価を得ていたようである。

「寶塚少女歌劇の演者は皆うら若い少女のみで、男生は一人も登場せず、少女が男に扮する。だから戀愛ものや哲學的の六ヶしいものを眞面目臭つてやると、どうしてもその不自然さに苦笑を招くに至り易い。この點、久松氏の作は随分巧く出来てゐて、不自然の感が殆ど伴はぬまでに現實離れのした一つの別世界を展開してゐる。<sup>165]</sup>

30 作を生み出した坪内士行は、歌劇 12 作品、喜歌劇 9 作品、お伽歌劇 5 作品、舞踊・舞踊劇が 4 作品である。アメリカ留学の経験がある士行の作品は、西洋物の喜歌劇または風刺要素を含んだものが多くみられる。また自らも振付をし、叔父逍遙の影響か新劇的な志向がみられる。作家のなかでも舞踊に特化しているのが榎茂都陸平である。後に上方舞榎茂都流の三代目家元となる榎茂都の作品は、24 作品中 10 作品が舞踊・舞踊劇・ダンスという踊りに特化した作品である（残りの内訳は歌劇 9 作品、お伽歌劇 5 作品）。1921（大正 10）年から 1923（大正 12）年まで大阪松竹楽劇部に引き抜かれ一時退団するが、それでも大正期の踊りを主とした作品は榎茂都に依るところところが大きい。宝塚にレビューを取り入れる岸田は歌劇 16 作品、喜歌劇 16 作品、お伽歌劇 1 作品、舞踊劇 1 作品の計 34 作品であり、レビューを書く以前は喜歌劇作家であったことがうかがえる。岸田は 1919（大正 8）年に入団したことを考えると、入団後は非常に高い頻度で作品を発表していたこといえるだろう。また後にレビュー作家として知られる白井

はお伽歌劇 17 作品、喜歌劇 4 作品、歌劇 3 作品と圧倒的にお伽歌劇が多い。大正期の白井はお伽歌劇作家であったといえるだろう。

このように座付作家にはそれぞれ得意とするジャンルの棲み分けが見られる。もちろん第一章第二節で述べたように、大正期は 1918 (大正 7) 年頃までは歌劇もしくは舞踊という大別しかされていなかったため、どの作家も歌劇という冠の作品が多いのだが、それでもその傾向は顕著である。

多作な作家を持ちつつも大正年間には作品の再演はほとんどなく、限られた人材で新しい作品を作り続けるには無理が生じていたと思われる。座付作家を中心として、歌劇団内部もしくは関係者の作品を書き得る人材、歌劇団外部への委嘱と一般公募、これらを組み合わせることによって年間およそ 50 作品という寶塚少女歌劇の公演は保たれていたのである。これだけ大人数の作者がいたにもかかわらず、宝塚型や宝塚情緒といった言葉に象徴されるように、大衆は作品に一定のイメージを感じ取っていた。寶塚少女歌劇という枠をもって、作者の枠を超えた型がタカラヅカ作品にはあったと考えられるのである。

## お伽歌劇と喜歌劇の構成

それでは大正期の作品がどのようなものであったのか、主要歌曲の存在に注目しつつその構成を見ていこう。分析は、当時の代表作として認識されていたと思われる『寶塚楽譜』に掲載されている作品を対象とした。【表 7】の『寶塚楽譜』掲載の 34 作品について、脚本をもとにその構成を確認した。第三章の歌曲の分析にあたっては未出版の《あこがれ》と落丁のため確認が出来なかった《厳島物語》は排除したが、本項の分析では代表作としての認識があったものとしてその対象に含めた。ただしこの 2 作品については『寶塚楽譜』での掲載内容が確認できていないため、主要歌曲の使われ方については特定せず、脚本の構成のみ分析を行った。脚本は、寶塚少女歌劇団発行の『寶塚少女歌劇脚本集<sup>166</sup>』に掲載されているものを使用した。脚本集は公演中に会場内で売り子によって販売されていたもので、脚本を見ながら観劇がなされていたものである<sup>167</sup>。

寶塚少女歌劇は 1915 (大正 4) 年から、正月・春・夏・秋の年 4 公演を、1922 (大正 11) 年からは年 8 公演を実施している。脚本集はこの公演ごとに発行されており、全作品が掲載されている。2 公演にまたがったり再演されたりしたものにはいくつかの掲載脚本があり、内容に変更がなされている場合がある。「七月十五日(金) 公演日、秋田露子病氣にて休場の爲め『春から秋へ』は夏の部分のみを演ずることゝなつた。<sup>168</sup>」といった記述がみられることから、公演の状況に際して作品の構成等は変更されることも多く、また初演時の反響を受けて公演中に計然という形で内容が変えられることも少なくなかった。本研究では、最初に出された初演時の脚本を使用した。

これらの作品の構成を見ていくと、そこにはいくつかの共通点を見ることができ、【表 11】は『寶塚樂譜』出版順通番号 18 番の《三人獵師》の構成を示したものである。この《三人獵師》を例に見てみよう。この作品は小林一三が脚本を手がけたもので、1915 (大正 4) 年 10 月 20 日にパラダイス劇場で初演され、1945 (昭和 20) 年 7 月 3 日から 8 月 1 日に再演された。まず場と情景のところ注目してみると、場面転換がされていないことがわかる。この頃は多くの作品が 1 場のみで構成されており、同じ場所に次々に登場人物が現れる形で話が展開されていくのである。登場人物は、生徒の増加に伴って多くはなるものの、10 名前後～20 名程度の作品が多い。複雑な転換や人間関係の描写は少なく、非常にシンプルな作りであるといえるだろう。次に構成の欄に注目してみよう。「唄」という表記があるものは歌曲である。作品が歌曲で幕を開け、歌曲で幕を閉じていることがわかる。このように作品の始まりと終わりの両方で歌曲が歌われる形は、『寶塚樂譜』掲載作品の 34 作品中 24 作品に見られる。また残りの 10 作品中でも幕開きと幕引きのどちらにも歌曲がないものは出版順通番号 17 番の《鼎法師》の 1 作品のみで、幕と共に歌曲が歌われるのは寶塚少女歌劇の典型的な構成のひとつであるといえるだろう。またその歌曲は合唱によって歌われることが多い。

次にこのような構成の中で主要歌曲はどのように使われているものなのかを見ていこう。本研究では前述したとおり、『寶塚樂譜』に掲載された歌曲を観客に認知された主要歌曲として扱う。【表 11】の網掛けされているものが『寶塚樂譜』に掲載されている歌曲である。《三人獵師》の場合は 2 曲が掲載されていた。各曲に厳密な曲名がつけられていないため、曲名の表記は唄番号と歌いだしの歌詞によって表記している。注目したいのは、唄①〈爾とも爾とも〉の使用箇所である。この歌曲は作品中に 3 回繰り返し歌われている。その内の二か所は幕開きと幕引きの時の合唱によるものである。このように幕開けと幕引きの両方に主要曲が使われている作品は掲載作品中 6 作品、また幕開けと幕引きどちらか一方に使われている作品が 11 作品あった。先に述べた通り、『寶塚樂譜』に掲載されている歌曲は人気の出た個所を抜き出した後付けの主要歌曲である。従ってこのことは、寶塚少女歌劇のひとつの典型である幕と同時に歌われる歌曲が、観客の主な注目を集めていたということを示している。また《雛まつり》に見られるように、主要歌曲の二番、三番といった風に歌詞を変えて同じメロディーが繰り返して歌われる形もよくみられる【表 12】。この場合その歌い手は同じ人物ではなく、3 人程度がかわるがわる歌うという形がよくみられる。この頃の作品には確固たる 1 人の主人公がいないものも多く、3～4 人の登場人物を軸に物語が展開されるものが多い。

幕開き幕引きの際に歌われる歌曲以外、つまり物語の途中に組み込まれる歌曲、これには二つの種類があるといえるだろう。一つ目は、科白の一部が歌になって会話として歌われる歌曲。二つ目は、踊りを伴い、歌として劇中で歌われる歌曲である。二つ目は例えば、

富貴子「春景色と云へは澄子さん、ご自慢の色よい聲で「春の色」を聞かせて下さいまし」

月子「澄子さんお唄ひなさいよ、」

(中略)

澄子「それでは唄ひますから皆さんも一緒に唄つて下さいな」<sup>169</sup>

といった具合で歌われるものである。特に纏まった独唱を聴かせるところでこのような使われ方が多く見られた。作品中で使用される歌曲は、少ないものは5曲程度、多いもので15曲前後である。

## 第二節 昭和前期（戦前）

第一章二節で述べたように、昭和の初めは宝塚歌劇にとっての一度目の黄金期、レビューの時代である。レビューの台頭により作品には大きな変化が起きた。短時間に非常に多くの場면을停滞なく転々と変化させていくことを特色として謳っていたレビューは、それまでの場面転換がほぼない舞台とは印象を異にしていた。この場面数と展開の多さは作品の中に従来とは違った見せ場を必要とさせる。

「十月公演にも又、雪組の手によつて連続して「モンパリー」が公演せられることになった。喜ばしい現象である。舞台装置や、衣裳や、もつと思ひきつて奮發するがよからう。そして、更に面白くなるやうに工夫することを希望する。(中略)レビュー式の幾多の場面の中には、又、卓越したるダンサーの一人の舞踊、優秀なるシンガーの偉大なるソロが、取合せに是非必要であらう、(中略)日本式レビューの或物を試みることもよからう、只だ音楽が千偏一律のカンチキチンチンでは困るけれど<sup>170</sup>」

これは《モン・パリ》の成功を受けて小林が書いた記事である。場面数が増えたことにより、特化したソリストの存在が必要とされていたことがわかる。またこの一文からは、同じ作品の中でもその会期中にさらなる変化が加えられていたことがうかがえる。脚本にいくつかの種類があるのもそのためである。

レビューは岸田の《モン・パリ》で取り入れられ、1930年の白井の《パリゼット》で完成されたと言われている。白井は次のように述べている。

「ただここでお断りしておきたいのは、パリで云ふオペレッタやミュージカルプレーの形式ではなく純然たるレビュー形式だけでやろうと最

初は計畫し、勿論その形式を多分に取り入れたのですが、御存知のやうに巴里のレヴユウは筋もなく、従つて前の幕とあとの幕とは何等の連絡もない獨立したものゝ羅列であつて、(中略)寶塚ではそれが出来ません、だから「モン・パリ」や「シンデレラ」のやうな、つまり今迄の形式を多少織り込みました。<sup>171)</sup>

ここでいう今迄の形式とはつまり、レビューに物語があるということである。当時のパリでは物語のあるレビューは既に下火で、関連性のない場面が次々と展開させていくエンターテインメント性の高いものが主流となっていた。しかしそれは宝塚歌劇においては不向きとされ、宝塚では物語の筋があるレビューがその典型として作られるのである。白井はこの記事の中で次のようにも述べている。

「又かと思はれるかも知れませんが階段を用ひました。レヴユウにとつて階段は最もいゝ表現力をもつてゐます。階段のないレヴユウはわさびの利かない刺し身の様なものです。<sup>172)</sup>

現在のタカラヅカ作品にも登場する大階段の使用についての記述である。大階段は《モン・パリ》で既に使用されていたものであるが、レヴユウに欠かせないものとして定番となっていたことがうかがえる。こうした定番は徐々に作品の中の典型として定着していくこととなる。

もうひとつ注目しておきたいのは、レビューにつけられた物語の内容である。先に述べたように、大正期のタカラヅカ作品では素朴なおとぎ話や歴史もの、他愛もない喜劇が主流であり、恋愛ものはあまり好まれていなかった。その方向が大きく変わったのがこのレビューの時期、特に1931(昭和6)年の白井のレビュー《ローズ・パリ》が一つの転機となったと袴田は述べている<sup>173)</sup>。《ローズ・パリ》は若い男女の出会いと別れを描いたラブロマンスである。それまではあまりされてこなかった男女の恋愛のすれ違いや心理描写が全面に押し出されている。この《ローズ・パリ》以降の白井のレビューはその多くがこうしたラブロマンスの筋を持ったものである。白井レビューの人気と共にラブロマンスはタカラヅカ作品の定番となった。レビューの定着と共に、宝塚歌劇が恋愛ものを扱うことは観客に違和感を与えるものではなくなり、それはむしろ主流のものとして定着していくのである。

「寶塚の脚本には所謂寶塚獨特と云ふ或特殊な技巧が要る。(中略)寶塚の大切な所はこゝである。見物を或點迄は調子に乗せなくちやならない。純理論につかず、さりとしてその精神を離れず、この間を巧く縫つたものが寶塚に於いてのお伽ものゝ理想となる。(中略)作品の題材などはさして重大ではない。謂はゞ第二義的なものである。何よりも

大切な事はその扱ひ方にある。174」

小林はこのように述べている。タカラヅカ作品の内容は、そのテーマ如何ではなく取り扱い方に特色があるとしている。それまで好まれていなかった恋愛ものであるが、夢のように華やかな質を持つレビューの中に組み込まれたロマンスは、感情移入は呼んでも現実的な具体性を持つものとしては受け取られなかったのではないだろうか。あくまでも夢の中のような世界観があったことは、白井のラブロマンスを浸透させる助けになったとも考えられる。

### レビューと歌劇の構成

以上の特徴と大正期の寶塚少女歌劇の構成と歌曲使用の特徴を踏まえ、ここでは新たに寶塚少女歌劇に取り入れられたレビュー作品を取り上げ、その構成を比較したい。【表 13】は《モン・パリ》の構成である。脚本は『寶塚少女歌劇脚本集』に掲載の物を使用した<sup>175</sup>。

《モン・パリ》は作者である岸田辰彌自身の旅行記を作品にしたもので、物語は主人公の串田（岸田のこと）が宝塚新温泉前を出発するところから始まり、各地を旅してパリへ至るまでを描いている。まず歴然たる大正期の歌劇との違いは、その場数の多さである。ほとんど場面を転換しない大正期の歌劇と違い、《モン・パリ》は全 16 場ある。登場人物もそれまでとは変わり、約 270 の役が登場する。もちろん一人が数役を演じているわけであるが、大きな増加である。次々と場が入れ替わり展開していくのがレビューの特徴であるので、これらは当然といえば当然の変化であるが、この圧倒的な場数と登場人物の増加は、観客に全く新しい世界観を見せたことだろう。

この変化の一方、歌曲の使い方にはそれまでの寶塚少女歌劇の特徴を見ることができる。構成の欄に注目しよう。「唄」と表記のあるものは歌曲、「曲」と表記されているものは歌の入らない踊りのみの曲目である。踊りの増加により曲数は圧倒的に増えているが、歌曲の数には大きな変化は見られない。唄 1 〈モン・パリ〉に注目してみると、この歌曲は作品中で 3 度歌われ、その歌われる箇所は前述の《三人獵師》と同じく幕開きと幕引きの時である。唄 1 〈モン・パリ〉は『(続寶塚楽譜)』に掲載されている、この作品の「主題歌」として扱われる曲である。主要な歌曲で幕を開け、幕を閉じるという大正期にも見られた形はジャンルがレビューに変わった後も残されているのである。また科白によって展開される場面も多くあり、レビューというジャンルではあるが、場面が入れ替わるということ以外の構成には、大正期の作品の特徴を見ることができるのである。歌い手に注目してみると、主人公である串田の独唱と、合唱とで歌われている。

【表 14】は《パリゼット》の構成である。《パリゼット》は〈パリゼット〉

〈TAKARAZUKA〉〈モンパルナスの唄〉〈ラモナの唄〉〈すみれの花咲く頃〉〈君の御手のみマダム〉〈戀、あやしきは戀の唄〉の7曲を主題として組み立てられた全20場のレビューである。山中と神原という登場人物のパリ回顧の流れで《モン・パリ》同様、宝塚の地から物語が始まる。観客を非日常の世界へ誘う工夫が導入部に見られる。構成に注目してみると、各場面ではそれぞれの主題となる歌曲が複数回歌われ、非常に明快な印象付けがされている。注目したいのは表題にもされている歌曲〈パリゼット〉の使い方である。〈パリゼット〉は『(続寶塚樂譜)』掲載歌曲で、この作品の「主題歌」としてあらかじめ提示された歌曲である。〈パリゼット〉作品中に5回歌われている。1場プロローグの幕開き時、3場カーテン前、16場山中の書齋、19場カーテン前、20場エピローグの幕引き時である。《モン・パリ》同様、この作品でも「主題歌」は幕開きと幕引きの時に鳴らされている。また3場は本編に入る前の導入部の終わりで歌われ、19場では本編の終わり、エピローグへの橋渡しに歌われている。作品が〈パリゼット〉の歌曲によって終始し、その中の物語もまたこの歌曲によって終始しているのである。歌い手はほとんどは合唱であるが、3場では主人公である山中と神原、20場では特定の生徒を歌に特化したエトワールとして出し、独唱部を作って見せ場として歌わせている。

もう一作、白井の《ローズ・パリ》も確認してみよう【表15】。《ローズ・パリ》は先ほども述べたようにラブロマンスで、パリの歌手を志すポールとその恋人フロッキーの恋模様を中心に書かれたレビューである。例によってしっかりと筋立てと物語がある。全20場でその中では20の歌曲が使われている。登場人物の心理描写が細かにされるようになったことから、それぞれが歌う歌曲が増えていくと考えられる。この作品の「主題歌」はタイトルと同題の〈ローズ・パリ〉である。〈ローズ・パリ〉が歌われるのは作品中に7回。1場幕開き時、2場算術の唄のシーン、3場カーテン前、6場巴里の場面、19場ローズ・パリのスーウヴェールのシーンで2回、20場幕引き前である。やはりこの作品でも、幕開きと幕引きの時には「主題歌」が歌われている。歌い手はほとんどが合唱であるが、1場の幕開きではバラの姉妹が、2場と3場では主人公のポールの独唱が入っている。「主題歌」とされる歌曲は多くは合唱で歌われるが、それと併せて主人公と、一人もしくは二人の歌に特化した生徒によって歌われる傾向があったようである。

これらの白井のレビューは高い評価を受け、その後のレビューのお手本ともされていく。白井レビューで取られたこれらの形は、タカラヅカ作品の典型になっていくのである。

### 第三節 昭和後期～平成（戦後）

1970（昭和45）年は戦後の宝塚歌劇の作品を見るにあたって注目すべき年である。この年、大阪府の千里丘陵で万国博が行われ、宝塚歌劇からも、ステージの出演者として、また式典やイベントの作り手として多くのスタッフが関わった。この万国博の開催が宝塚歌劇に及ぼした影響が、上演時間の短縮である。このとき物語とショーの二本立て、もしくは物語の一本立て、実上演時間2時間30分、幕間30分というスタイルが確立したのである。上演スタイルの定着化は、作品の長さやストーリー、また演出などの要素に影響すると考えられ、宝塚歌劇の作品の特徴を見る上でも大きな意味を持つといえる。

#### ミュージカルとレビューの構成

ここからは具体的に戦後黄金期の作品を例として取り上げ、その構成を見ていき、その構成と音楽の使い方の特徴について考察したい。作品例としては先にも述べた、宝塚歌劇の第二の黄金期の中心となった作品であり、宝塚歌劇の代表作として何度も再演されている《ベルサイユのばら》を中心に取り上げる。宝塚歌劇のエポックメイキング的作品となった植田紳爾作の《ベルサイユのばら》、いわゆる「ベルばら」は、宝塚歌劇60周年の記念となる1974（昭和49）年に初演された。少女週刊誌『マーガレット』に連載されていた池田理代子原作の漫画『ベルサイユのばら』の舞台化である。《ベルサイユのばら》は、フランス革命を背景に、歴史上の人物であるルイ16世王妃マリー・アントワネットとスウェーデンの貴族フェルゼンに、架空の人物である王妃付き近衛隊隊長の男装の麗人オスカルと、その従者アンドレをめぐって展開する純愛物語である。

この劇画とのコラボレーションは大ヒットの成功を収め、「ベルばら」と呼ばれたこの作品は日本芸能史上空前の大ブームを引き起こし社会現象にもなった。男装の麗人オスカルはタカラヅカのイメージにぴったりとはまり、劇画ファンにも受け入れられ、宝塚歌劇は今までになかったファン層を獲得することになる。再演の度に少しずつ形は変えているものの、再演の頻度と公演数の多さから、その人気と「ベルばら」がいかに現在の宝塚歌劇を象徴する作品であるかがうかがえる。この作品により聴衆が宝塚歌劇に持つ現在のイメージが定着していったとも考えられる。そういった意味で、「ベルばら」が後のタカラヅカ作品に及ぼした影響は大きいといえる。

実際に作品の構成を見てみよう。【表16】は、1989年9月22日～11月7日



に宝塚大劇場で公演された《ベルサイユのばら～フェルゼンとマリー・アントワネット編～》の構成表である。

まず作品の構成として目を引くのは、フィナーレとグランドフィナーレの存在である。フィナーレとは、物語が終焉した後につけられるレビューのようなシーンで、グランドフィナーレとは、大階段を出現させてメドレーを歌うカーテンコール的要素の強いシーンである。このフィナーレとグランドフィナーレはタカラヅカ作品ほぼ全てに組み込まれており、ひとつの典型といえるだろう。多くの場合、これらの部分は5場からなっている。またその内容にもいくつかの典型がある。フィナーレには宝塚歌劇の名物とされるロケットと呼ばれるラインダンスが必ず組み込まれており、他にも男役による燕尾服のダンス、スターによる歌、男女ペアのダンス等がよく見られる。役とは関係のない曲を歌うなど、物語の内容と矛盾することがしばしば現れるため、一つの作品としてではなく、本編+短いショーという形式に捉えることもできるが、使用される音楽はほとんどが物語の中で使用されたものであり、その関連性は強いと言える。

この作品は第1部22場に休憩を挟んで、第2部9場、フィナーレ5場の全2部36場で構成されている。この場面数は他の二幕ものの作品にも当てはまるもので、多くの作品がおおよそ第1部20場、第2部10場、フィナーレ5場という割合で作られている。

次に注目すべき特徴は、一部と二部の幕開き後両者にプロローグが挿入されるという点である。特に一部の幕開き後のプロローグは三場もあるなど、かなり長めに設定されている。その内容はトップスターを中心としたソリスト達による歌、コーラスによる歌と踊りが中心でレビューやショー的な要素が強い。幕開き後のプロローグとフィナーレの内容を見てみると、物語の流れと少し切り離されたところにショー的要素を持ってくるのは宝塚歌劇の特徴であるといえるかもしれない。宝塚歌劇の売りともなってきたレビューの要素を全ての作品に組み込んだ結果と見ることもできる。しかしそれだけではなく、これらのショー的要素の強い場面は、幕開き後や終幕前など現実世界との間に配置されており、トップスターの存在を軸に非現実の世界への誘い、または現実世界に戻っていく導入、橋渡しの空間を作る役目も果たしていると考えられる。役から離れたスターの姿を見せたり、おさらい的に曲のメドレーを聞かせたりすることで、現実世界との大きなギャップをうまく緩和しているのである。これらプロローグとフィナーレはこれほど長くはないものの、それに準ずる場面を昭和初期のレビューで既に確認することが出来る。

作品を構成する音楽に注目してみると、大きく三つに分けることができる。一つ目が「主題歌」、二つ目は「主題歌」以外の歌曲、三つ目が歌曲以外の場面音楽である。一つ目の「主題歌」は、さらに歌曲として歌われる場合と場面音楽として使われる場合に分けることができる。

作品中最も目を引くのはやはり「主題歌」である。ではその「主題歌」は

作品の中でどのように使用されているのか。【表 16】の「曲」の欄に書かれているのが使用されている音楽である。括弧でくくられているものが歌曲、その中で網掛けがかかっているのが、主題歌〈愛あればこそ〉の使用箇所である。また♪マークがついているものは場面音楽である。括弧の前に♪がつけられているものは、歌曲のメロディーが場面音楽として使われているものであり、全て歌詞が歌われていない音楽のみの演奏である。

「主題歌」について特筆すべきはそのリプライズの多さである。作品中に繰り返し 8 回も歌われており、また挿入曲で使用されているのを含めると 17 回も演奏されているのがわかる。作品中の他の曲との演奏頻度の差は歴然である。これは他の宝塚歌劇作品にも見られる特徴で、例えば 1985（昭和 60）年の作品《愛あれば命は永遠に—ナポレオンとジョセフィヌ—》では作品中で歌われる歌曲 15 曲の内、半数以上の 8 曲が「主題歌」のリプライズである。この一見陳腐ともみえる「主題歌」の繰り返しには、観客にとってわかりやすく曲を覚えさせるという戦略を見ることができるといえる。はじめから「主題歌」として提示されていることから、観客に作品中の歌曲を「覚えてもらう」ことにひとつ重点が置かれていたことがうかがえる。またその歌い手に注目してみると、これらの「主題歌」の多くは、主に最も注目を集めるトップスターにより歌われている。観客に曲を印象付ける上では最も効果的な方法であろう。この繰り返しの多さは、「主題歌」と呼ばれる曲が作品中に重要な役割を担っている表れとも考えられるだろう。

「主題歌」の挿入箇所に注目してみると、まずプロローグと呼ばれる場面、物語のクライマックス、フィナーレ、グランドフィナーレには集中して演奏されている。多少の変動はあるが、これはほぼ全作品に共通して言える特徴である。宝塚歌劇作品の「主題歌」の使い方についてのひとつの慣習といえるだろう。また他の挿入箇所について、物語のプロットと照らし合わせることで特徴を見出すことができる。プロローグとフィナーレ以外で「主題歌」が使われている場面とその時のプロットを確認すると、第 1 部では第 11 場「フェルゼンとアントワネットの密会」、第 17 場「オスカルとアンドレの愛の告白」、第 20 場「オスカルが撃たれる」で、第 2 部では第 8 場「フェルゼンとアントワネットの再会」、第 9 場「アントワネット断頭台へ」で使われている。つまりメインキャストをめぐる愛に動きのある場面、また死に関する場面で「主題歌」が使われていることがわかる。このことから「主題歌」のメロディーは単に繰り返されているだけではなく、テーマを持って作品の中で使われていることがわかる。

#### 第四節 海外ミュージカルのタカラヅカ化

海外ミュージカルが宝塚歌劇において公演され始めた当初、この輸入公演は現在のような宝塚ならではの演出はされておらず、原型のままでの上演だった。それまで全作オリジナルを謳ってきた宝塚にとって、これは大きな賭けであった。予想されたとおり、これには賛否両論が渦巻くこととなり、後に大階段を使ったフィナーレが追加されるなど、タカラヅカを象徴する演出が加えられた。1970年代に入り、60年代を支えたスターの退団が相次いだ。作品にもこれといったヒットが出ず、70年代初めの数年間は観客動員にかけりが見られた。テレビや映画といったメディア、またアングラなどの新しい演劇の流れに押されたのがそのひとつの要因と考えられる。

以降宝塚歌劇は其のレパートリーの中に海外ミュージカルの翻訳上演、特にタカラヅカ版としてのアレンジを加えた上演を増やしていく。宝塚歌劇が扱う海外ミュージカルは作者が現役で活動している場合も多いため、タカラヅカ版へのアレンジは歌劇団と原作者たちの手によって行われているものも多い。

#### 原作とタカラヅカ版

それでは海外ミュージカルのタカラヅカ化はどのように作品内でなされているのか。ここではミュージカル《エリザベート》を例に取り上げ、原作とタカラヅカ版の作品構成比較を行う。

ミュージカル《エリザベート（原題：Elisabeth）》はオーストリア・ハプスブルク家滅亡のエピソードを、トート（死）に愛された皇后エリザベートを軸に描いた作品である。脚本・歌詞担当のミヒャエル・クンツェ（Michael Kunze、1943～）と作曲担当のシルヴェスター・リーヴァイ（Sylvester Levay、1945～）のコンビによって作られ、1992（平成4）年にウィーンのアム・デア・ウィーン劇場にて初演された。クンツェとリーヴァイのコンビは1990（平成2）年の《Hexen, Hexen》を始めに、数々のウィーン発のミュージカルを生み出しており、《エリザベート》同様、《モーツァルト！》《マリー・アントワネット<sup>176</sup>》など、歴史上の人物や史実を扱ったミュージカルを中心に手がけている<sup>177</sup>。

《エリザベート》は1996（昭和41）年の宝塚公演以降、ハンガリーやドイツなどヨーロッパ各地で公演されるようになっていく。これらの海外公演においても《エリザベート》の内容は一樣ではなく、タカラヅカ版と同様その都度形を変えており、原作者たちの手によって公演する土地を考慮した演出やエピソードが追加されている。2007（平成19）年のウィーン版来日公演に際したインタビューでクンツェとリーヴァイはこう語っている。

「Kunze：変化は好ましく思っています。エリザベートを上演する機会があるたびに、改善するためのチャンスだと思っていました。私たちはさらに学んでいったし、それぞれの演出家から新しいアイデアをいただくこともあり、すべて作品をより明確にするための機会に使ってきました。

Levay：『エリザベート』はつねに進化しているんです。<sup>178]</sup>

また、タカラヅカ版・東宝版ともに《エリザベート》の日本公演の演出家である小池修一郎は次のように語っている。

「一路真輝のために書いていただいた「愛と死の輪舞」はハンガリー公演でも歌われた。その後、オランダ、スウェーデン、ドイツ、と順に上演される度に、それぞれの制作者や演出家の要請に従い加筆訂正がなされ、・・・(以下略)<sup>179]</sup>

と語っており、公演する側の要請に応じて作品の改変が行われていたことがうかがえる。こう言った意味でこの作品は非常に柔軟性が高く、既に確立された独自のスタイルを持つ宝塚歌劇にとっては、非常に適した作品であったといえる。

タカラヅカ版の公演は、ウィーンでの初演から4年後の1996年にされた。《エリザベート》という作品にとって宝塚歌劇の公演は、初めての外部組織による海外公演であった。宝塚歌劇においても13年で7度（東京公演を含めると14度）の再演がされている。宝塚歌劇85周年の記念上演作品にも選ばれており、《エリザベート》は宝塚歌劇の代表作と呼ばれるようになった。宝塚歌劇で公演するにあたり、小池修一郎により潤色がなされ、《エリザベート—愛と死の輪舞—<sup>ロンド</sup>》という副題がつけられている。

宝塚歌劇での公演に際して、小池はウィーンに足を運び、タカラヅカ版に作品を改変するための交渉を行っている。

「先生方は宝塚のことをよく御存知だったのだ。(中略)宝塚と言う、非常に特異な団体が、大変個性的な『エリザベート』と言う作品を上演する。それはとても興味深い試みであり、その為の協力を惜しまない、と言うものであった。<sup>180]</sup>

原作者たちも宝塚歌劇のスタイルを理解し、宝塚の作品としてタカラヅカ版《エリザベート—愛と死の輪舞—》の制作が行われていたことがうかがえる。

## 構成の比較

では実際にどのような改変がなされているのか、作品内容を確認していこう。以下は主要な登場人物である。物語は以下の人物たち、特にエリザベートとトートを中心に展開されていく。ハプスブルク家の衰亡を、皇后エリザベートがトート(死)に愛されたというフィクションと絡めて描いた作品である。

エリザベート (シシィ)：オーストリア・ハンガリー帝国皇后。

トート (死)：黄泉の帝王。

フランツ・ヨーゼフ：オーストリア・ハンガリー帝国皇帝、エリザベートの夫。

ルイジ・ルキーニ：エリザベート殺害犯。語り部。

ルドルフ：オーストリア皇太子。エリザベートの長男。

ゾフィー：皇太后、フランツ・ヨーゼフの母。

エルマー・バチャニー：革命家。タカラヅカ版のみ。

作品の構成を確認しよう。【表 17】はタカラヅカ版とウィーン版の作品構成比較表である。場面番号は宝塚版を基準にしている。「♪」のついている曲目は、歌ではなく BGM で鳴らされているものである。

まず形式的な面で挙げられるタカラヅカ化の変更点は、フィナーレとグランドフィナーレの追加である。フィナーレとは、物語が終焉した後につけられるレビューのようなシーンで、グランドフィナーレとは、大階段を出現させてメドレーを歌うカーテンコール的要素の強いシーンである。このフィナーレとグランドフィナーレはタカラヅカ作品ほぼ全てに組み込まれており、ひとつの典型といえるだろう。その内容にもいくつかの典型があり、多くの場合が本作と同様に 5 場からなっている。フィナーレには宝塚歌劇の名物とされるロケット(ラインダンス)が必ず組み込まれており、他にも男役による燕尾服のダンス、スターによる歌、男女ペアのダンス等がよく見られる。タカラヅカ版《エリザベート》も例外ではなく、これらの場面が追加されている。役とは関係のない曲を歌うなど、物語の内容と矛盾することがしばしば現れるため、一つの作品としてではなく、本編に付随した短いショーという形式に捉えることもできるが、使用される音楽はほとんどが物語の中で使用されたものであり、その関連性は強いと言えるだろう。

次に場面の変更、追加、移動に注目してみよう。まず精神病院のシーンが移動した場面として挙げられる。ウィーン版では 2 幕 2 場ラビリンスの直後にあった精神病院訪問のシーンが、タカラヅカ版では 2 幕 7 場に移動しており、時間経過の中で後方になっている。ウィーン版ではエリザベートが放浪の旅に出る以前に精神病院を訪れており、その中で歌われる〈魂の自由〉は、名誉はあるが不自由な王宮生活を念頭に歌われている。それに対して王宮から抜け出し放浪の中で病院を訪れているタカラヅカ版では、より精神的な意味での自由を追い探している

エリザベート像が見えてくる。タカラヅカ版では場面最後に〈私だけに〉の一節、「鳥のように解き放たれて、光めざし夜空飛び立つ、でも見失わない、私だけは」の部分が歌われる。肉体的に自由を得た後にこの場面を持つことで、未だに自由を得ることが出来ず得る方法にもわからない、けれど何かを求め続ける毅然としているが不安定なエリザベート像が作られているのである。また 2 幕 4 場のマダムヴォルフのコレクションのシーンが、ウィーン版はヴォルフの館だが、タカラヅカ版では王宮の食堂が舞台となっている。タカラヅカ版には更に〈死の時のワルツ〉で娼婦マデレーネがバレエを踊り、フランツを誘惑するくだりが追加されている。娼婦の館から王宮に舞台を移しバレエを追加することで、怪しい雰囲気を持った場面が上品な甘さを含んだものになっている。

次にタカラヅカ版で大きく足されたエピソード、ハンガリー独立運動について触れたい。タカラヅカ版ではハンガリー独立運動に関係する場面が 1 幕 13 場ハンガリー訪問、2 幕 9 場独立運動に足されている。また 1 幕 14 場ウィーンのカフェ、2 幕 8 場ラビリンス、でも独立運動や革命を匂わすエピソードが追加されている。この変更について小池修一郎はこのように語っている。

「ウィーン版にあるナチスの場面<sup>181</sup>がルドルフに関する場面なのだと思いますが、日本人から見ると分からないので、ここを変えています。(中略)ハンガリー独立運動にルドルフがかかわっていて自殺に追い込まれるというプロットにしました。<sup>182</sup>」

歴史的背景のわかりやすさのために足されたエピソードだが、これらの場面の追加はこの作品に新たな一面を追加している。1 幕からハンガリーのエピソードを加えることによってハプスブルク家にとっての不穏要素を匂わせている。それらの場面にはトートが出ており、全ての出来事はトートによって操作されているように描かれている。このエピソード追加に際してもうひとつ追加されたのが革命家エルマー・バチャニーの役である。ウィーン版ではアンサンブルでしかなかった民衆の中から、革命を代表する人物を浮き立たせた。この役はハプスブルクに対する不満の代弁者であり、よりその流れを明確にしている。

また宝塚歌劇はかなり出演者数が多い。ウィーン版キャストが 40 名程度なのに対して、タカラヅカ版初演では 89 名が出演している。生徒一人一人に注目が集まる宝塚歌劇にとってアンサンブルの個人化は、歓迎すべき変化だといえるだろう。

タカラヅカ版への最も大きな変化が主役の入れ替えである。ウィーン版では題目の通りエリザベートが話の軸であり主人公である。しかしタカラヅカ版ではそれが改定され、トートが主役として描かれている。登場シーンはウィーン版に比べると圧倒的に多く、歌うナンバーも多い。タカラヅカ版ではトートを男役トップスターが演じる。男役を主という特別な条件下での変更であるが、これによ

り《エリザベート》は全く異なった側面を獲得することになる。ウィーン版ではトートはエリザベートの影のように現れ、エリザベートと息子のルドルフ以外の人物に関与することはない。しかしタカラヅカ版のトートはあらゆる場面に現れ、革命を先導し、意思を持って動き回る。エリザベートを取り巻く不幸な事件が、全てトートの手の上で操作されているように描かれている。タカラヅカ版のトートはエリザベートへの愛や焦り、嫉妬、悲しみなどを大きく表現する。トート(死)がエリザベートを愛したというエピソードはウィーン版からあるものだが、タカラヅカ版ではそれが色濃く現れる。ウィーン版とタカラヅカ版とではトートという役は、まったく違った意味を持って存在しているのである。

このことを顕著に表すのが曲の追加である。まず第1幕15場シシィの居室終わりに〈闇が広がる〉が追加されている。エリザベートに拒否されたトートの悲しみや孤独を表すようにメロディーが流される。その直後の第1幕16場ウィーンの街頭の場面にも、同じく〈闇が広がる〉が追加されている。民衆のハプスブルク家への怒りをトートが助長した後に、トートによって歌われる。全てがトートの策略であるような一面が見られる。

## 「主題歌」の追加

もうひとつ特筆すべきは新曲の追加である。タカラヅカ版を制作するに当たり、2曲の新曲が追加されている。2曲とも原作者のリーヴェイによって作曲されたものである。1曲目は第2幕9場独立運動の場面で歌われる〈ハンガリー独立運動〉。先に触れたハンガリー独立運動のエピソード追加に際して追加された。〈ミルク〉のメロディーを基調とし、その中に〈最後のダンス〉と〈エーアン〉のメロディーが組み込まれている。曲中ではトートが先導し、ルドルフの独立運動への動きを煽っている。

もう1曲が、主題歌〈愛と死の輪舞〉である。この曲はタカラヅカ版の副題にもなり、後にハンガリー版にも追加されることになった曲である。〈愛と死の輪舞〉が歌われるのは作中で5箇所、①第1幕4場冥界～シシィの部屋、②第1幕11場天空、③第2幕12場葬儀、④フィナーレ、⑤グランドフィナーレである。このうち物語中で歌われる①②③を見てみると、その歌詞に少しずつ変化が見られる。最初にこのメロディーが流れる①は、トートとエリザベートが初めて出会う場面だ。ウィーン版ではエリザベートを助けたトートは一言も話さずに立ち去ってしまう。しかしタカラヅカ版ではこの〈愛と死の輪舞〉が歌われることで、「死」の存在であるトートに感情が色濃く生まれ、エリザベートを愛する気持ちが印象付けられる。②はエリザベートが独唱曲の〈私だけに〉を歌い、自分が命をゆだねるのは自分だけだと決意した後に歌われる。この後に革命先導のエピソードが追加されており、トートの意思が影響していることが印象付けられる。3度目に

歌われるのは2幕の後半、ルドルフの葬儀である。息子の死の辛さから死に逃げようとするエリザベートをトートが拒絶した後に歌われる。③では自分を求めたはずのエリザベートが、自分を愛していないことへの落胆と、それでも彼女を愛し続ける想いが歌われている。〈愛と死の輪舞〉は、ウィーン版では語られることの無かったトートの感情の流れを伝えている。この主題歌が歌われることで、全ての物語の根幹にトートの感情があることが表わされているのである。

多くの変更点はトート(死)という存在の描き方に関連していることがここまででわかってきた。単に男役のトートに重きが置かれる演出というだけでなく、その捉え方の変更に大きなタカラヅカ化の特徴が見出せるのではないだろうか。ウィーン版ではトートは主としてエリザベートの意識の中の存在であり、エリザベートに直接死を語りかける、いわば一心同体的な存在に描かれている。しかしタカラヅカ版ではエリザベートに見え隠れする死の存在としてではなく、エリザベートに恋する一人の男性としての要素が強い。トートの存在はエリザベートの中だけに留まらず、革命など様々な事件を起こす引き金として描かれる。その動機はエリザベートへの愛であり、トートの中の嫉妬や焦り、欲といったものが色濃く出されている。この人間らしさの付与こそ、タカラヅカ化の大きな要素である。

シンプルで人間らしい外見のウィーン版トートに対し、タカラヅカ版トートは漆黒の羽と長い白銀の髪、死神を連想させる顔色のメイクで登場する。明らかに現世の人間とはかけ離れた姿である。タカラヅカ版では明らかに相容れない異界の者としてのイメージ提示がトートになされている。にもかかわらずその「死」という存在にすら人間らしい感情を与え、その人格の素直さや弱さを垣間見せることで観客の感情移入を呼んでいる。そのひとつの手段として、「主題歌」の使用を挙げることができるのである。

木から転落したエリザベートを黄泉の世界へ連れて行くために現れたトートは、エリザベートに一目惚れし、禁忌を犯して命を返してしまう。その際の気持ちの昂ぶりや動揺、恋心が最初の〈愛と死の輪舞〉では歌われていた。このとき絶対的な存在であるはずの「死」が、感情を持って動き出す。孤独や恐れの対象である「死(トート)」に対して共感が生まれる。この曲はいずれもエリザベートが死に面する場面で歌われており、一見危険な状況の中に愛や切なさを織り込んでいる。こうしてみると、「主題歌」は男性トップが演じる主役に人間らしさを与える大きな役割を果たしているのである。そしてこの人間らしさの付与こそタカラヅカ化の大きな要素なのではないだろうか。

ここまで海外ミュージカルのタカラヅカ化の様相を、《エリザベート》の比較の中で探ってきた。その中で、見た目や存在と相対する、主人公に対する人間らしさや弱さの付与がタカラヅカ化のひとつの要素として確認された。この人間らしさの付与によって引き出される同情、好意といった感情移入こそタカラヅカが狙うものではないだろうか。またそれを表わすためのツールとして「主題歌」が使われているという側面を発見した。男役トップスターが歌う「主題歌」の追加は、



2004（平成16）年の《ファントム》（脚本：Arthur Kopit、作曲：Maury Yeston）、2008（平成20）年の《スカーレット・ピンパーネル》（脚本：Nan Knighton、作曲：Frank Wildhorn）にも見られ、タカラヅカ化のためのひとつのツールになりつつあると言えるだろう。

## まとめ：タカラヅカ作品の型

本章では、寶塚少女歌劇の草創期である大正期から戦後現在の形が定着するまでの作品の構成を脚本の分析から確認し、その構成上の特徴を明らかにした。大正期の作品と昭和初期のレビュー作品を比較してみると、歌曲の使い方という点で両者には共通点があることが分かる。それは後に「主題歌」と呼ばれるようになる主要歌曲の存在であり、幕と共にならされる「主題歌」は作品を構成する大切な要素であった。第一章で述べた通り、寶塚少女歌劇は新しい要素と変化を求めていた。しかしながら大衆本位を謳っていた寶塚少女歌劇は、従来の作品に慣れた観客にも広く受け入れられることを望んだであろう。タカラヅカのレビューは、歌と踊りだけで展開されるものではない。歌と踊りのみの個所もあり、曲数や場面は増えるが、その中には物語と科白のみで展開される場面がある。ショーというより物語性がしっかりした現在でいうミュージカルの様相が強いのだ。既に大正期にある程度の典型を作品に持っていた寶塚少女歌劇は、そこにレビューの形式を巧みに取り込んだのではないだろうか。寶塚少女歌劇はその成り立ちからも、既存の物を取り入れて発展させることを得意としていた。初期のレビューは、大正期の作品の典型にめまぐるしい場面転換を伴うメドレー形式を取り入れたものであり、構成上は大正期の作品を拡大させたものとも言える。大正期の作品から昭和のレビューへ引き継がれた構成上の特徴は、主要歌曲がその中核をなすものである。昭和に入り、寶塚少女歌劇は主要歌曲を事前に観客に提示するようになる。主に大正期に観客の注目を集めていた幕開きと幕引きの箇所特定の歌曲を置き、それを楽譜によって予め観客に「主題歌」として提示した。

大正期にも見られる型を用いることで、全く異質なものを取り入れたにもかかわらず、タカラヅカらしさがそこにはあった。またレビュー登場によって作品規模が拡大する中で、作品をわかりやすくし、観客に与える印象を統一すること、そしてなおかつ寶塚少女歌劇の作品を覚えてもらうという狙いがあったと思われる。レビューの登場は目新しくも、寶塚少女歌劇にとって突飛な全く異質なものではなかったのである。大正期の作品から引き継がれた特徴を生かした歌劇の発展バージョンが寶塚少女歌劇のレビューだったのではないだろうか。

これら「主題歌」の存在を中心とする大正期の歌劇から昭和のレビューに引き継がれた特徴は、宝塚歌劇のよくある定番から宝塚らしい型へと変化した。それは現在の宝塚歌劇の作品に至るまで引き継がれ、海外ミュージカルの翻訳上演時

にも追加される特徴となっている。それらは変化を求められる中でもタカラヅカのスタイルとして残ってきたタカラヅカらしさの型であるといえるだろう。

## 結：タカラヅカスタイルとは

ここまで、第一章では宝塚歌劇の歴史とシステムを、第二章では作品の中核となる「主題歌」の登場を確認し、タカラヅカ作品の背景にあるものを確認した。またそれを踏まえて第三章と第四章では具体的に作品を取り上げて分析し、その中に見られる型を発見した。

本論では、これまであまり手が付けられてこなかった宝塚歌劇の作品研究を、タカラヅカという枠でとらえて概観し、各時代の作品の中に見られる型とそのタカラヅカ的なものの発見を試みた。タカラヅカ作品には型が存在する。作品の枠組みは大正期に下地が作られ、昭和初期のレビューと共に現在とほぼ同じ形に発展し、その形が型として定着した。その型には「主題歌」が欠かせないものとして存在している。また「主題歌」は型の中で作品を彩り、その作品を象徴するものとして提示された。例えるなら「主題歌」は、一冊の本の装丁のようなものである。絵本の表紙と裏表紙のように、「主題歌」がタカラヅカ作品を一つのイメージで挟んでいる。「主題歌」のイメージで作品を見、見終わった後も「主題歌」のイメージを持って作品を記憶するのである。そのメロディーの変遷は、宝塚歌劇の方向性をダイレクトに表すものである。ほとんど変えられることのなかった型の中で、作品に新しさや懐かしさといった感情を与えるものであった。そのメロディーは「寶塚メロディー」という言葉に表されるように、タカラヅカらしさの象徴であった。

作品の中に新しさと懐かしさが混在していることは、ひとつのタカラヅカらしさではなかったろうか。『歌劇』に数多くの記事を寄稿しているジャーナリスト青柳有美（1873～1945）が「「寶塚」の特色は營利と藝術とがイタチゴツコをしながら、兩者共に逐年進歩と向上と發展とを遂げてゆく處にあるのである。<sup>183</sup>」と述べるように、宝塚歌劇は本格的な舞台芸術であると共に、大衆の求めるものを第一に追いかけてきた。娯楽として、常に新しいものを提供して人々を楽しませ、変わらぬものを持ち続けることで、見る人の心を和ませた。作品が新しく新陳代謝されることと、変わらずにいること、この両者が常に宝塚歌劇には必要であったのである。

タカラヅカらしくある、ということは大衆が常に宝塚歌劇に求めてきたものであった。その「らしさ」は徐々に変化するものであるが、少女たちが演じること然り、小林一三が掲げた「清く、正しく、美しく」というモットーに表される品格もその一端であり、寶塚情緒というものを形作る要素であった。

「我々は寶塚といふ言葉の裏に、直ぐに寶塚情緒といふ感情を結びつける。それ程寶塚にとって、寶塚情緒なるものは重要である。寶塚の魅力はたゞこの寶塚情緒の存在によるのであつて、若しそれを失つたら寶塚はどうなるか。品も、味も、純真さも、純美さも、凡で寶塚の

誇るべき高さといふものは失はれる。(中略) 一口に寶塚情緒と言ふけれど、昔のそれと現在のそれとは無論違ふだらう。然し根本である寶塚特有の純真さとか、品位とかいふ事に至つては更に變りはない。單純なりし過去から複雑なる現在迄、社会と一緒に寶塚少女歌劇も進展して來た。然し進展はしても、寶塚少女歌劇は飽く迄寶塚少女歌劇であらねばならない、精神において變りなき寶塚情緒の上に生れたる、スキートタカラヅカなのであらねばならない。そこに寶塚の永遠性と特異性があつて、寶塚の魅力は益々強く我々をひきつけるわけである。<sup>184]</sup>

この記事に見られるように、寶塚情緒は宝塚歌劇が独特のものとして認知される大前提となるものであった。この寶塚情緒は大切な要素として守られていくなかで、宝塚歌劇の型として機能し始める。またその情緒はシステム上のことだけではなく、タカラヅカ作品の中にも変化しながらありつづける。その中核をなす役割を担うのが「主題歌」であるといえるのである。

タカラヅカという枠の中に新しいものを取り入れて独自の物として発信していくこと、これは宝塚歌劇が発足当初から挑戦し続けてきたことであり、得意とするところであった。様々な試みの中で、作品の題材、ジャンル、音楽において非常にハイブリッドな存在であったにもかかわらず、宝塚歌劇はタカラヅカらしさという評価を失わなかった。そこには大前提とされた寶塚情緒という枠とタカラヅカ作品そのものの型、そしてその型の中核であり作品の象徴である「主題歌」の存在がある。

こうした作品の中に新しさと懐かしさが混在するところ、これがひとつのタカラヅカスタイルといえるのではないだろうか。

## 謝辞

最後に稿を終わるにあたり、これまで長年に渡りあたたかくご指導くださった網干毅教授に心から深く感謝いたします。また貴重な資料をご提供くださった倉橋滋氏、宝塚歌劇の作品を知る上で貴重な経験をさせて下さった根岸一美教授をはじめとする榎茂都陸平研究会の皆様、快く調査にご協力くださった阪急学園池田文庫の皆様、たくさんのご助言をいただいた関西学院大学美学研究室の皆様、そしてこの研究をするにあたってご協力いただき応援して下さった皆様に、心から感謝いたします。

## 出典

### 引用参考文献

- 『歌劇』 歌劇発行所 1918～
- 『復刻版 歌劇 執筆者索引・解説』 雄松堂出版 1999
- 『寶塚少女歌劇廿年史』 寶塚少女歌劇団 1933
- 『宝塚歌劇五十年史』 宝塚歌劇団 1964
- 『宝塚歌劇五十年史別冊』 宝塚歌劇団 1964
- 『宝塚歌劇の60年』 宝塚歌劇団出版部 1974
- 『宝塚歌劇の70年』 宝塚歌劇団 1984
- 『夢を描いて華やかに—宝塚歌劇80年史』 宝塚歌劇団 1994
- 『すみれ花歳月を重ねて—宝塚歌劇90年史』 宝塚歌劇団 2004
- 『宝塚テアトログラフィ(I) [1914～2007] —宝塚歌劇作品・出演者・スタッフ名  
辞典—第Ⅲ分冊 (東京公演・宝塚バウホール公演・特別公演・海外公演)』 宝塚歌  
劇研究会編、科学書院、2008
- 小林一三 『逸翁自叙伝 青春そして阪急を語る』 阪急電鉄株式会社 2000
- 『阪神間モダニズム 六甲山麓に花開いた文化、明治末期—昭和15年の軌跡』 「阪  
神間モダニズム」展実行委員会編著 淡交社 1997
- 根岸一美 『ヨーゼフ・ラスカと宝塚交響楽団』 大阪大学出版会 2012
- 津金沢聰廣・近藤久美 編 『近代日本の音楽文化とタカラヅカ』 世界思想社 2006
- 川崎賢子 『宝塚—消費社会のスペクタクル—』 講談社選書メチエ 1999
- 渡辺裕 『宝塚歌劇の変容と日本近代』 新書館 1999
- 清水玲子 「宝塚歌劇団の音楽性に関する一考察—「タカラヅカ」の言葉の入って  
いる音楽から見る」 『十文字学園女子大学短期大学部研究紀要 (Bulletin of  
Jumonji)』 十文字学園女子大学短期大学部 37 2006 13-38 頁
- 瀬川昌久 『ジャズで踊って—舶来音楽芸能史—』 清流出版 2005
- 植田紳爾 『宝塚、わがタカラヅカ』 白水社 1997
- 津金沢聰廣・名取千里 編 『タカラヅカ・ベルエポック—歌劇+歴史+文化=宝  
塚』 神戸新聞総合出版センター 1997
- 小泉文夫 『歌謡曲の構造』 平凡社 1996
- 橋本雅夫 『すみれの花は嵐を越えて—宝塚歌劇の昭和史』 読売新聞社 1993
- 下瀬直子 『宝塚 ベルばらの時代—思い出玉手箱40年』 彩流社 2005
- ジェニファー・ロバートソン著 堀智恵子訳 『踊る帝国主義—宝塚をめぐるセク  
シュアルポリティクスと大衆文化』 現代書館 2000
- Makiko Ymanashi “A History of the Takarazuka Revue Since 1914: Modernity,  
Girls' Culture, Japan Pop” Global Oriental 2012
- 上田善次 『宝塚音楽学校』 読売ライフ 1986

『宝塚音楽学校』 宝塚歌劇団 1994

瀬川昌久 CD 解説「宝塚歌劇一戦前編」日本コロムビア株式会社 1993

橋本雅夫 CD 解説「宝塚歌劇一戦後編」日本コロムビア株式会社 1993

公演プログラム『宝塚歌劇雪組公演エリザベートー愛と死の輪舞一』宝塚歌劇団  
1996

公演プログラム『宝塚歌劇星組公演エリザベートー愛と死の輪舞一』宝塚歌劇団  
1996

公演プログラム『宝塚歌劇雪組公演エリザベートー愛と死の輪舞一』宝塚歌劇団  
2007

公演プログラム『宝塚歌劇月組公演エリザベートー愛と死の輪舞一』宝塚歌劇団  
2009

公演プログラム『Die Originalproduktion aus Wien ELISABETH』、2007

『宝塚という装置』 青弓社 2009

『タカラヅカ MOOK エリザベートー愛と死の輪舞一II』宝塚歌劇団 2007

## 使用・参考楽譜、脚本

『寶塚楽譜』

『宝塚少女歌劇楽譜集』宝塚少女歌劇団 1916～（1940.11 より『宝塚歌劇楽譜集』  
に改称）

『寶塚少女歌劇脚本集』 寶塚少女歌劇団 1915～

『宝塚歌劇主題歌集』宝塚歌劇団（1978 からは宝塚音楽出版）1958～

『宝塚ソングギャラリー I 1984～1986』宝塚音楽出版 1991

『宝塚ソングギャラリー II 1987～1989』宝塚音楽出版 1991

『宝塚ソングギャラリー III 1990～1991』宝塚音楽出版 1992

『宝塚ソングギャラリー IV 1992～1993』宝塚音楽出版 1994

『宝塚歌劇ミュージカル エリザベートー愛と死の輪舞一花組版』シンコーミュ  
ージック 2002

『植田紳爾脚本選～「ベルサイユのばら」ほか～』宝塚歌劇団 1990

『植田紳爾脚本選 3～「紫禁城の落日」ほか～』宝塚歌劇団 1995

## 参考音源

「宝塚歌劇一戦前編」日本コロムビア株式会社 1993

「宝塚歌劇一戦後編」日本コロムビア株式会社 1993

「宝塚歌劇～戦前篇 ヨーロッパ・シャンソン・タンゴ篇」コロムビアミュージ

ックエンタテインメント株式会社 2007

「宝塚歌劇～戦前篇 アメリカ・ジャズ・ポピュラー篇」コロムビアミュージックエンタテインメント株式会社 2007

「寺田瀧雄 宝塚歌劇作品集 愛！-All His Dream-」宝塚クリエイティブアーツ 1996

「吉崎憲治 宝塚歌劇作品集～今日強く君を愛す～」宝塚クリエイティブアーツ 1996

「入江薫 宝塚歌劇作品集」宝塚クリエイティブアーツ 1998

「中元清純 宝塚歌劇作品集」宝塚クリエイティブアーツ 1998

「宝塚歌劇 80 周年記念 煌めきのときと共に」宝塚音楽出版 1994

「Elisabeth」(1992 年 9 月 3 日 Wien 録音) Polydor 2000

「宝塚歌劇雪組公演エリザベート—愛と死の輪舞—」宝塚クリエイティブアーツ 1996

## 映像資料

「ベルサイユのばら “フェルゼンとマリー・アントワネット編” 豪華記念版」宝塚音楽出版株式会社 1989 年 10 月 20 日収録

「ベルサイユのばら “オスカル編” 豪華記念版」宝塚音楽出版株式会社 1991 年 4 月 12 日収録

「ELISABETH Live aus dem Theater an der Wien」HitSquad Records 2005

「宝塚歌劇雪組公演エリザベート—愛と死の輪舞—」宝塚クリエイティブアーツ 1996

「宝塚歌劇星組公演エリザベート—愛と死の輪舞—」宝塚クリエイティブアーツ 1996

- 
- 1 津金澤總廣、近藤久美編著『近代日本の音楽文化とタカラヅカ』世界思想社 2006
  - 2 渡辺裕『宝塚歌劇の変容と日本近代』新書社 1999
  - 3 筆者が便宜上名付けた呼称。詳しくは第二章第二節で説明。
  - 4 塩津洋子「明治期関西の音楽事情—軍楽隊と民間音楽隊をめぐって」 津金澤聰廣・近藤久美 編著『近代日本の音楽文化とタカラヅカ』 世界思想社 2006 27-40 頁
  - 5 宝塚新温泉は温泉の名前ではなく、小林一三によって造られた温泉施設の名称である。
  - 6 小林一三 『逸翁自叙伝 青春そして阪急を語る』 阪急電鉄株式会社 2000 229 頁
  - 7 同上 230 頁
  - 8 同上 234 頁
  - 9 森田ひさし「寶塚少女歌劇畫史」『歌劇』(24) 1922 54-57 頁
  - 10 現在の東京芸術大学音楽学部。
  - 11 上記自叙伝 233 頁
  - 12 同上 231 頁
  - 13 オペラ《熊野》、杉谷代水作詞、ユンケル作曲。
  - 14 小林一三「西洋音楽の普及と墮落との區別」『歌劇』(12) 2-5 頁
  - 15 廣瀬文豪「教育家から歡た寶塚少女歌劇」『歌劇』 歌劇発行所 (22) 1922 9-10 頁
  - 16 鈴木泉三郎「日本歌劇の將來と寶塚少女歌劇—舞踊とオペラの混血兒は不快」『歌劇』 歌劇発行所 (24) 1922 6 頁
  - 17 小林一三「再び東京帝國劇場に寶塚少女歌劇を公演するに就て」 『歌劇』 歌劇発行所 (5) 1919 2-4 頁
  - 18 小林一三「啓蒙芸術の話」 『歌劇』 歌劇発行所 (82) 1926 2-5 頁
  - 19 「寶塚少女歌劇公演」読売新聞 1918.5.23. 1 面
  - 20 松崎天民「日本歌劇の將來と寶塚少女歌劇—洋風に和風を」『歌劇』 歌劇発行所 (24) 1922 2 頁
  - 21 小林一三「歌舞伎劇に洋樂を取入れたる失敗」『歌劇』 歌劇発行所 (17) 1921 11-13 頁
  - 22 小林一三「帝劇公演藝題の撰擇と二部制度實行の結果に就て」『歌劇』 歌劇発行所 (15) 1921 10 - 13
  - 23 「高聲低聲」『歌劇』 歌劇発行所 (18) 1921 99 頁
  - 24 渡辺裕『宝塚歌劇の変容と日本近代』 新書館 1999
  - 25 小林一三「一部二部の區別」『歌劇』 歌劇発行所 (13) 1921 20 - 21 頁
  - 26 竹久夢二「寶塚のこと」『歌劇』(24) 1922 26 頁
  - 27 落合一男「男と女の對話」『歌劇』(21) 1921 30-32 頁
  - 28 小林一三「少女歌劇の意義」『歌劇』 歌劇発行所 (22) 1922 2-4 頁
  - 29 小林一三「少女歌劇の意義」『歌劇』 歌劇発行所 (22) 1922 2-4 頁
  - 30 作品名とジャンルは『宝塚歌劇五十年史』掲載名による。
  - 31 お伽歌劇《馬の王様》1918年10月20日初演。作・前田牙塔、作曲・高木和夫。
  - 32 歌劇《浦島太郎》1914年8月1日初演。作作曲・安藤弘。
  - 33 小林一三「一部二部の區別」『歌劇』 歌劇発行所 (13) 1921 20 - 21 頁
  - 34 「高聲低聲」『歌劇』 歌劇発行所 (14) 1921 53 頁
  - 35 「高聲低聲」『歌劇』 歌劇発行所 (18) 1921 95 頁
  - 36 紫浪「二部併設の素人歡」『歌劇』 歌劇発行所 (14) 1921 49 - 50 頁
  - 37 小林一三「高聲低聲」『歌劇』 歌劇発行所 (21) 1921 81 頁



- 
- 38 「寶塚少女歌劇團日誌」の記載に準ずる。大歌劇場は公会堂劇場、第二歌劇場はパラダイス劇場だと推測される。
- 39 「寶塚少女歌劇團日誌」『歌劇』 歌劇発行所 (23) 1922 93 頁
- 40 1947 (昭和 22) 年以降、一公演に二作品の形態が定着する。
- 41 「脚本及曲譜募集」『歌劇』 歌劇発行所 (6) 1919
- 42 安居劔太郎 「舞臺雑談幕合ばなし」『歌劇』 歌劇発行所 (75) 1926 18 - 19 頁
- 43 「お伽歌劇懸賞募集」『歌劇』 歌劇発行所 (79) 1926 70 頁
- 44 寺町清雄 「露臺—寶塚のお伽歌劇」『歌劇』 歌劇発行所 (74) 1926 84 - 85 頁
- 45 小林一三 「民衆藝術の内容」『歌劇』 (70) 1926 2-8 頁
- 46 榎茂都陸平作、原田潤作曲の舞踊。1921(大正 10)年 3 月初演。1925(大正 14)年 2 月に再演。
- 47 レビュー《モン・パリ》岸田辰彌作、高木和夫作編曲、白井鐵藏振付。1927 年 9 月 1 日初演。宝塚大劇場花組公演。同時上演の作品は、お伽歌劇《慾張り婆さん》と歌劇《酒の行兼》。
- 48 小林一三 「モン・パリよ！」『歌劇』 (91) 1927 2-3 頁
- 49 岸田辰彌 「モンパリ」再上演に就て—レヴユウといふこと—『歌劇』 (91) 1927 22-25 頁
- 50 岸田辰彌 「伊太利から」『歌劇』 歌劇発行所 (80) 1926 37 頁
- 51 レビュー《兜》久松一声作、三善和氣作曲。1927 (昭和 2) 年 11 月月組公演にて初演。
- 52 レビュー《光》榎茂都陸平作、須藤五郎作曲。1929 (昭和 4) 年 11 月雪組公演にて初演。
- 53 お伽歌劇《バクダッドの醫者》宇津秀男作、高山東作作曲。
- 54 お伽歌劇《桃太郎の凱旋》西村眞琴原案、内海重典構成演出、錢谷信昭振付、玉田祐三振付、津久井祐喜作曲。全日本保育連盟後援の文字が冠されている。
- 55 1934 (昭和 9) 年 3 月の月組公演《春のをどり》(坪内士行作、荒尾静一振付、塩谷孝太郎振付、高木和夫作曲、川崎一郎作曲)には「お伽レビュー」という冠がされているが、これはレビューとみなした。
- 56 ナンセンス・ショー《チャップリンの空中飛行》平井房人・宇津秀男作、森完二作曲、1931 (昭和 6) 年 6 月花組公演。ナンセンス《短波長発信機》、竹原光三作、津久井祐喜作曲、1931 (昭和 6) 年月組公演。
- 57 寶塚少女歌劇専属のオーケストラ。オーストリアの指揮者ヨセフ・ラスカ指導の下結成。少女歌劇の伴奏のほか、独立した演奏会も行っていた。
- 58 全日本保育連盟後援お伽歌劇《桃太郎の凱旋》西村眞琴原案、内海重典構成演出、津久井祐喜作曲。1942 (昭和 17) 年 5 月月組公演。
- 59 童話歌劇《東垂の子供達》高木史朗作演出。1943 (昭和 18) 年 7 月雪組公演。
- 60 童話劇《明るい町、強い町》翼賛会宣伝部作、康本晋史演出、酒井協作曲。1942 (昭和 17) 年 10 月雪組公演。
- 61 歌劇《ピノチオ》宇津秀男構成振付、1942 (昭和 17) 年 3 月花組公演。
- 62 日独伊枢軸三部作第一篇歌劇《イタリアの微笑》岡田恵吉作演出。1941 (昭和 16) 年 7 月月組公演。
- 63 群舞による交響詩《総力》榎茂都陸平作振付、宮原禎次作曲。1941 (昭和 16) 年 2 月雪組公演。
- 64 〈お百姓さんの歌〉武内俊子作詞、丹生健夫作曲。
- 65 故竹内茂氏の体験談による。2012 年 5 月 24 日録音。
- 66 『宝塚歌劇五十年史』 177 頁
- 67 グランド・レビュー《虞美人》長与善郎原作、白井鐵藏作演出、香村菊雄共同演出。1951 (昭和 26) 年 8 月星組公演。
- 68 『宝塚歌劇 90 年史—すみれ花歳月を重ねて』宝塚歌劇団 2004 202 頁
- 69 グランドレビュー《タカラヅカ EXPO'70》一部「四季の踊り絵巻」宝塚歌劇団

---

演出部会作、菅沼潤・横澤秀雄構成演出。二部「ハロー！タカラヅカ」鴨川清作作演出。

- 70 アレクサンドル・ボロディン作のオペラ。1890年初演。
- 71 「脚本部より」『歌劇』 歌劇発行所 (80) 1926 15 頁
- 72 ここでは特に舞台の翻訳上演のことを指す。
- 73 同上 234 頁
- 74 坪内士行「叔父逍遥博士に見せた少女歌劇」『歌劇』 歌劇発行所 (22) 1922 7-8 頁
- 75 『宝塚歌劇五十年史』121 頁参照
- 76 絵葉書、個人蔵。当時は阪神急行電鉄株式会社であった。
- 77 大菊福左衛門「大劇場の客席より—「六月は雪組」公演の批評」『歌劇』 歌劇発行所 (76) 1926 52 - 53 頁
- 78 「オーケストラの指揮者として」『歌劇』 歌劇発行所 (45) 1926 26-29
- 79 『宝塚歌劇 90 年史—すみれ花歳月を重ねて』183 頁
- 80 小林一三「モン・パリよ！」『歌劇』(91) 1927 2-3 頁
- 81 城明「寶塚の小劇場は???—小劇場のための歌劇」『歌劇』 歌劇発行所 (78) 1926 72 頁
- 82 『宝塚歌劇 90 年史—すみれ花歳月を重ねて』宝塚歌劇団 2004 200 頁
- 83 坪内士行「叔父逍遥に見せた少女歌劇」『歌劇』 歌劇発行所 (22) 1922 7-8 頁
- 84 「高聲低聲」『歌劇』(26) 1922 93 頁
- 85 森田ひさし「寶塚少女歌劇畫史」『歌劇』 (24) 1922 54-57 頁
- 86 紫浪「二部併設の素人歡」『歌劇』 歌劇発行所 (14) 1921 49 - 50 頁
- 87 津金澤聰廣「大正・昭和戦前期の総合芸術雑誌『歌劇』(1918~1940年)の執筆者群と読者層」『復刻版 歌劇 執筆者索引・解説』雄松堂出版 1999
- 88 袴田麻祐子「「少女による」歌劇から「少女のための」歌劇へ」『近代日本の音楽文化とタカラヅカ』世界思想社 2006 41-63 頁
- 89 レビュー《ローズ・パリ》白井鐵藏作、竹内平吉・中谷辰次郎・川崎一朗・星野伸二作曲。1931(昭和6)年8月雪組公演にて初演。
- 90 「高聲低聲」『歌劇』 歌劇発行所 (17) 1921 74 頁
- 91 朱羅宇生「寶塚時事漫録—公演時間の問題」『歌劇』(77) 1926 66-67 頁
- 92 「脚本及曲譜募集」『歌劇』(6) 1919 年
- 93 「歌劇脚本懸賞募集期日延期」『歌劇』(15) 1921 年
- 94 福壽郎「寶塚歌劇に對する偏見」『歌劇』(25) 1922 35 頁
- 95 楽譜の漢字表記には、『寶塚楽譜』と『宝塚楽譜』の二通りがあるが、本論では『寶塚楽譜』に統一する。
- 96 *The Oxford dictionary of Music*, Revised Edition, Oxford University Press, 1994
- 97 原題《Elisabeth》、脚本・歌詞 Michael Kunze、作曲 Sylvester Levay, 1992 年初演。日本においては、1996 年に小池修一郎の脚色で宝塚歌劇団雪組が初演。
- 98 白井鐵藏「レヴユウ『パリゼット』」『歌劇』(125) 1930 102-107 頁
- 99 「高聲低聲」『歌劇』(132) 1931
- 100 「高聲低聲」『歌劇』(132) 1931
- 101 《ジャズ・シンガー》(The Jazz Singer)。1927 年 10 月 6 日に公開されたアメリカ映画。ワーナー・ブラザーズが配給。世界初のトーキーと言われている。
- 102 ミュジカルプレー《トーキー時代》宇津秀男作、古谷幸一作曲編曲。1929(昭和4)年6月月組公演にて初演。
- 103 五所平之助監督の松竹映画。日本で初めての本格的なトーキー。1931 年 8 月 1 日公開。
- 104 〈すみれの花咲く頃〉と同じ曲。
- 105 後に〈TAKARAZUKA〉という曲タイトルがつけられる。

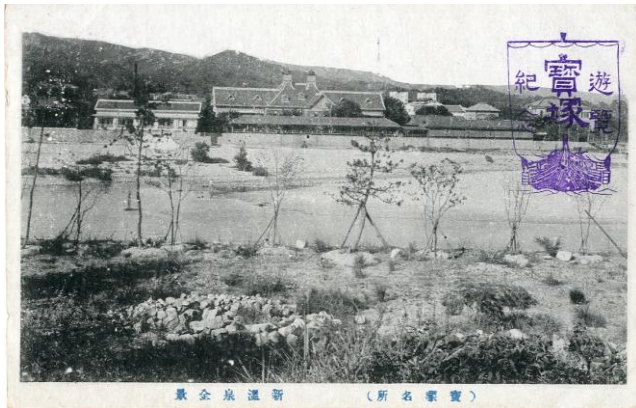
- 
- 106 「寶塚樂譜と寶塚歌劇集」『歌劇』(6) 1933
  - 107 「新懸賞」『歌劇』 (20) 1921 56 頁
  - 108 「管弦樂部の十年」『歌劇』(173) 1934
  - 109 「寶塚少女歌劇團日誌」『歌劇』(7) 1934
  - 110 歌劇『ヴェニスの夕』西本朝香・作作曲。1916 (大正 5) 年 7 月初演。
  - 111 室津兵太郎「大正十五年の脚本・作曲・生徒總決算—十五年度の作曲の新傾向と・その總評」『歌劇』 歌劇発行所 (81) 1926 63-64
  - 112 根岸一美『ヨーゼフ・ラスカと宝塚交響楽団』 大阪大学出版会 2012
  - 113 「高聲低聲」『歌劇』 歌劇発行所 (17) 1921 77 頁
  - 114 室津兵太郎「大正十五年の脚本・作曲・生徒總決算—十五年度の作曲の新傾向と・その總評」『歌劇』 歌劇発行所 (81) 1926 63-64 頁
  - 115 「誌上寶塚見学 學校の巻」『歌劇』(79) 1926 58 頁
  - 116 榎茂都陸平「私の思ひ出」『歌劇』 歌劇発行所 (20) 1921 19-21 頁
  - 117 「誌上寶塚見学 學校の巻」『歌劇』(79) 1926 58 頁
  - 118 ピエトロ・マスカーニ (Pietro Mascagni, 1863~1945) 作曲のオペラ。原題『Cavalleria Rusticana』1890 年初演。
  - 119 榎茂都陸平作の舞踊。1924 (大正 13) 年 7 月の雪組公演にて初演。
  - 120 北原白秋作詞。
  - 121 青山存義作詞。
  - 122 林長三郎「日本歌劇の将来と寶塚少女歌劇—三味線を基として」『歌劇』 歌劇発行所 (24) 1922 10-11 頁
  - 123 原題：『Annie Laurie』William Douglas 作詞、Alicia Scotte 作曲。
  - 124 本居長世「寶塚偶感—寶塚の考ふべきこと」『歌劇』(125) 1930 22-23 頁
  - 125 室津兵太郎「大正十五年の脚本・作曲・生徒總決算—十五年度の作曲の新傾向と・その總評」『歌劇』 歌劇発行所 (81) 1926 63-64 頁
  - 126 1970 年 3 月公演《タカラヅカ EXPO'70》から 1989 年 9 月公演《ベルサイユのばら》まで
  - 127 小泉文夫『歌謡曲の構造』平凡社 1996
  - 128 小泉前掲書 72 頁
  - 129 岡田真紀編「年表・戦後ヒットソング小史—音階分類にみる時代の流れ—」小泉前掲書 244-224 頁
  - 130 小泉前掲書 109-112 頁
  - 131 小泉前掲書 101-102 頁
  - 132 「高聲低聲」『歌劇』 歌劇発行所 (19) 1921 88 頁
  - 133 歌三郎「露臺—寶塚のお伽歌劇」『歌劇』 歌劇発行所 (74) 1926 86 頁
  - 134 津村太一「寶塚時事漫録—疲れた脚本」『歌劇』 歌劇発行所 (77) 1926 60-63 頁
  - 135 津村太一「寶塚時事漫録—疲れた脚本」『歌劇』 歌劇発行所 (77) 1926 60-63 頁
  - 136 小林一三「帝劇公演藝題の撰擇と二部制度實行の結果に就て」『歌劇』 歌劇発行所 1921 10-13 頁
  - 137 歌劇《山の悲劇》岸田辰彌作、高木和夫作曲。1922 年 7 月月組公演にて初演。
  - 138 喜歌劇《能因法師》山下涼草改作、高木和夫作曲。1921 年秋季公演にて初演。
  - 139 歌劇《お夏笠物狂》久松一声作、原田潤作曲。1920 年秋季公演にて初演。
  - 140 歌劇《鼎法師》榎茂都陸平作、原田潤作曲。1918 年秋季公演にて初演。
  - 141 舞踊《春から秋へ》榎茂都陸平作、原田潤作曲。1921 春季公演にて初演。
  - 142 歌劇《采女禮讚》小野晴通作、高木和夫作曲。1923 年 5 月月組公演にて初演。
  - 143 歌劇《ユーディット》岸田辰彌作、竹内平吉作曲。1925 年 1 月花月雪組合同公演にて初演。

- 
- 144 歌劇《毒の花園》岸田辰彌作、高木和夫作曲。1920年春季公演にて初演。
- 145 喜歌劇《守銭奴》坪内士行作、高木和夫作曲。1921年春季公演にて初演。ただし初演時の作者は森英流である。坪内の作も森の作も、どちらも主人公の名前がアルバゴンであることから、モリエールの同題の戯曲をもとに書かれたものであると思われる。タイトルと作曲者が同じことから当時は再演上演と認識されていたが、全く同一の作品ではないと思われる。
- 146 2012年2月18日国立オリンピック記念青少年総合センターカルチャー棟小ホールにて上演。榎茂都陸平研究会には根岸一美、渡辺裕、桑原和美、武石みどり、井手口彰典、阪上由紀（助手）が参加。
- 147 津村太一「寶塚時事漫録—疲れた脚本」『歌劇』 歌劇発行所（77）1926 60-63 頁
- 148 佐々木一夫「寶塚時事漫録—寶塚進化論」『歌劇』 歌劇発行所（77）1926 63-65 頁
- 149 町田博三「「春から秋へ」から「蟲」へ」『歌劇』 歌劇発行所（23）1922 26 頁
- 150 榎茂都陸平「私の思ひ出」『歌劇』 歌劇発行所（20）1921 19-21 頁
- 151 なぎまゆみ「寶塚のお伽歌劇は???—動物園的感情を抹殺せよ」『歌劇』 歌劇発行所（76）1926 50 - 51 頁
- 152 安部磯雄「進歩か退歩か」『歌劇』（27）1922 36-37 頁
- 153 南部修太郎「文藝諸家の新舞踊運動と寶塚少女歌劇今昔歡—お尋ねに對するお答へ」『歌劇』（27）1922 41-42 頁
- 154 坪内士行「喜劇」『歌劇』 歌劇発行所（20）1921 2-6 頁
- 155 阪東しのほ「歌劇は如何にして書くべきか」『歌劇』 歌劇発行所（81）1926 23-25 頁
- 156 本居長世「寶塚偶感—寶塚の考ふべきこと」『歌劇』（125）1930 22-23 頁
- 157 作品数は大正年間の作品のみを集計。
- 158 浅草斯季のペンネームで発表したものも含む。
- 159 池田畑雄のペンネームで発表した作品も含む。
- 160 内1作は改作。お伽歌劇《結婚嫌ひ》、1921（大正10）年7月第二部公演がそれに該当。
- 161 春の屋主人のペンネームで発表した作品も含む。
- 162 1919（大正8）年夏季公演の喜歌劇《世界漫遊》の作者として表記されているが、本人は寶塚少女歌劇が出来る以前に死亡している。実際は制作には携わっておらず、同名の小説を森鷗外が翻訳したものを寶塚少女歌劇団が使用したと思われる。作曲は金光子が担当。
- 163 大関柊郎との合作。
- 164 坪内逍遙「藝術要求の時代」『歌劇』 歌劇発行所（22）1922 24-25 頁
- 165 寺町清雄「露臺—寶塚のお伽歌劇」『歌劇』 歌劇発行所（74）1926 84 - 85 頁
- 166 『寶塚少女歌劇脚本集』寶塚少女歌劇団 1915～
- 167 「高聲低聲」『歌劇』 歌劇発行所（17）1921 82 頁
- 168 「寶塚少女歌劇團日誌」『歌劇』 歌劇発行所（18）1921 101 頁
- 169 「雛まつり」『寶塚少女歌劇脚本集』寶塚少女歌劇団 第1、2、3合本号 1915 35 頁
- 170 小林一三「モン・パリよ！」『歌劇』（91）1927 2-3 頁
- 171 白井鐵藏「レヴユウ『パリゼット』」『歌劇』（125）1930 102-107 頁
- 172 白井同上
- 173 袴田麻祐子「「少女による」歌劇から「少女のための」歌劇へ」『近代日本の音楽文化とタカラヅカ』世界思想社 2006 41-63 頁
- 174 「寶塚のお伽歌劇は???—私言一束」『歌劇』 歌劇発行所（76）1926 48 頁
- 175 「モン・パリ 吾が巴里よ」『寶塚少女歌劇脚本集』寶塚少女歌劇団 第81号 1927 22 頁

- 
- 176 2006年日本にて初演。
- 177 1999年ウィーンにて初演。
- 178 「Michael KUNZE & Sylvester LEVAY interview」公演プログラム『Die Originalproduktion aus Wien ELISABETH』2007
- 179 同上、小池修一郎「遂に上陸！ウィーンの『エリザベート』」より抜粋
- 180 小池修一郎「宝塚の『エリザベート』」公演プログラム『宝塚歌劇雪組公演エリザベート—愛と死の輪舞—』宝塚歌劇、1996、42頁
- 181 2幕中盤にある「民衆」のシーン。タカラヅカ版ではカットされている〈Hass〉が歌われる。
- 182 小池修一郎「ウィーン発ミュージカル宝塚歌劇の舞台へ」公演プログラム『宝塚歌劇雪組公演エリザベート—愛と死の輪舞—』宝塚歌劇、1996、74頁
- 183 青柳有美「「寶塚」の爲に辯ず」『歌劇』(26) 1922 5-7頁
- 184 沖初夫「雑記帖—寶塚情緒の尊重」『歌劇』(104) 1928 63頁

## 図版リスト

1. 「宝塚新温泉全景」 絵葉書 個人蔵
2. 「蓬莱橋と本温泉全景」 絵葉書 個人蔵
3. 「宝塚新温泉場大理石浴場」 絵葉書 個人蔵
4. 「新温泉内婦人化粧室」 絵葉書 個人蔵
5. 森田ひさし「寶塚少女歌劇畫史」挿絵 『歌劇』24号 1922年 関西学院大学蔵
6. 『寶塚樂譜第八号 雛まつり』裏表紙抜粋 1919年 個人蔵
7. 「宝塚新温泉入場者数 大正3~7年」 『歌劇』5号 1919年 関西学院大学蔵
8. 「ボックスの豫約場」 挿絵 『歌劇』12号 1921年 関西学院大学蔵
9. 「宝塚新温泉入場者数 大正9~10年」 『歌劇』15号 1921年 関西学院大学蔵
10. 挿絵 『歌劇』12号 1921年 関西学院大学蔵
11. 「寶塚大劇場 入口」 絵葉書 個人蔵
12. 「寶塚大劇場客席」 絵葉書 個人蔵
13. 「身振自慢の歌劇通」 挿絵 『歌劇』12号 1921年 関西学院大学蔵
14. 「敵本主義の見物」 挿絵 『歌劇』13号 1921年 関西学院大学蔵
15. 「高聲低聲」 挿絵 『歌劇』18号 1935年 関西学院大学蔵
16. 『寶塚少女歌劇樂譜集』 第44号表紙 1938年 個人蔵
17. 『寶塚少女歌劇樂譜集』 第44号目次 1938年 個人蔵
18. 『寶塚樂譜第一号 唾女房』 表紙 1918年 池田文庫蔵
19. 『平和の女神』 樂譜表紙 1916年 個人蔵
20. 『咲いた咲いた』 樂譜表紙 1916年 個人蔵
21. 『モン・パリ』 樂譜表紙 1927年 個人蔵
22. 『ハレムの宮殿』 樂譜裏表紙 1928年 個人蔵
23. 森田ひさし 『寶塚樂譜』表紙絵サイン抜粋
24. 平井房人 『(続寶塚樂譜)』樂譜表紙絵サイン抜粋
25. 『紐育行進曲』樂譜抜粋 1929年 個人蔵
26. 『ミス・シャンハイ』樂譜抜粋 1931年 個人蔵
27. 『パリゼット 小夜福子』 絵葉書 1930年頃 個人蔵
28. 「大正7年夏季公演チラシ」 抜粋 1918年頃 個人蔵
29. 「セリフを覚へる為めの見物」挿絵 『歌劇』12号 1921年 関西学院大学蔵
30. 「寶塚樂譜 広告」『歌劇』12号 1927年 関西学院大学蔵
31. 「ベニスの夕べ」樂譜付絵葉書 1916年頃 個人蔵
32. 「シンフォニーコンサートパンフレット」 表紙 1934/1935年 個人蔵
33. 『妹尾樂譜 吾が巴里よ』表紙 1928年 個人蔵
34. 「中将姫」 絵葉書 1916年頃 個人蔵
35. 「月の都」 絵葉書 個人蔵



景全泉温新 (所名塚寶)

図1 宝塚新温泉全景



景全泉温本と橋菜蓬 (所名塚寶)

図2 絵葉書 蓬莱橋と本温泉全景



New Hot Spring Takaraduka

室浴石理大場泉温新塚寶

図3 絵葉書 宝塚新温泉内大理石浴室



室粧化人婦内泉温新 (所名塚寶)

図4 絵葉書 宝塚新温泉内婦人化粧室

寶塚少女歌劇畫史

一 森田ひさし記

大正二年に初めて日本に少女歌劇なるものが  
寶塚に生れた讀んで字の如しの歌劇といふこ  
とから判らなかつた時代で観客なんてものは



皆お湯から上つての休み場所位に心得て寝そ  
つてゐるものあれば小兒を寝かし場にもなつ  
て日本名物の寶塚少女歌劇も生れた時はこん  
な有様であつた。それでも舞臺は一生懸命で  
やつてゐるのが氣の毒なほどであつた。

絃合奏がすむころかただるまといふのが幕  
まひになつてダンダダルサンが踊り出すこ  
なコーラスがあつてダルマサンが踊り出す

二

少女歌劇畫史



この事はない棚のたるまさんだつたがそれが  
子供達の人氣をよんでいづれは母さんも尻  
すみて見物する様になつた毎日だるまさん  
舞臺の上ではね廻つた

その年の春には婦人子供博覽會が開かれたの  
でドンブラコが上演された之れが又子供達の  
見物で人氣を取つたこの時から始めてダーク

三



テエン子を利用して鬼が島がそれによつて  
場面の變化を見せた今から見ると馬鹿らしい  
やうなものだがそれでも大道具は白鉢巻で舞  
臺の忙しさを感じた

四 その次は浦島太郎が上演され始めて歌劇團  
の創作が生れた  
バツクリバツクリツイツイ憇んな唄が見物の

四



でも平氣だつた  
子供達の記憶に  
もバツクリバツクリツイツイ憇んな唄が見物の  
の創作が生れた  
四 その次は浦島太郎が上演され始めて歌劇團  
の創作が生れた  
バツクリバツクリツイツイ憇んな唄が見物の

図5 挿絵 「森田ひさし記 寶塚少女歌劇畫史」



寶塚少女歌劇新作曲年中行事  
 正月公演 (自一月一日至一月廿日)  
 春季公演 (自三月廿日至五月廿日)  
 夏季公演 (自七月廿日至八月末日)  
 秋季公演 (自十月廿日至十一月末日)  
 右期間外、日曜祭日、一日、十五日開演  
 (たゞてみられる)

図6 『寶塚樂譜』第8号裏表紙表記

年	開演日数	入場人員	一日平均入場人員
大正三年	一六九	一九一、一五	一、三三一
大正四年	一九五	二五八、八六五	一、三二九
大正五年	一九二	二九九、八七六	一、五六一
大正六年	一九六	三六三、三三五	一、八五三
大正七年	二〇一	四二七、四二三	二、一二六

図7 宝塚新温泉入場者数 (大正3~7年)

所な手跡てんな番八の竹、響二十の松若、だけ懸命でるまにのふ買を符切の席場  
 聖の色五は蓮女とふ思とがるあがのるふてつぬてんないた俺は番八の竹に中び蓮  
 様有ふ云とす出な



図8 挿絵「ボックスの豫約場」

図9 宝塚新温泉入場者数 (大正9~10年)

一日平均入場者数	合計	自五月廿一日至五月廿日		自三月廿日至三月廿日		比較減
		四	五	四	五	
二、八五六	一七七、一六九	四八、一五	九、七八	三、三六	大正九年 春期公演	一、四九三
二、五三二	一五、三三七	四、七〇八	七、八九六	三、七三	大正十年 春期公演	二、四四七
三三	二〇、八三	二、四四七	一六、八九			



図10 挿絵 二階席の様子



図 11 絵葉書 宝塚大劇場入り口

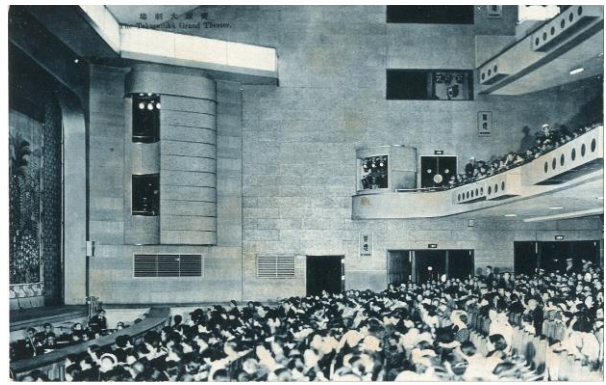


図 12 絵葉書 宝塚大劇場客席



図 13 挿絵「身振自慢の歌劇通」



図 14 挿絵「敵本主義の見物」



図 15 〈高聲低聲〉挿絵



図 16 『寶塚少女歌劇樂譜集』表紙

目 次

鏡 獅 子 1.....5  
川 崎 音 頭  
獅 子 の 出

た か ら じ え ん ぬ 6.....12  
な ぜ 君  
美 し き 途  
踊 り ま せ う マ ダ ム  
舞 踏 會

E N D

図 17 『寶塚少女歌劇樂譜集』目次



図 18 『寶塚樂譜』《啞女房》表紙



図 19 《平和の女神》表紙



図 20 《咲いた咲いた》表紙



図 21 『(続寶塚樂譜)』《モン・パリ》表紙



図 22 『(続寶塚樂譜)』《ハレムの宮殿》裏表紙

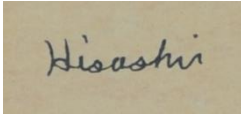
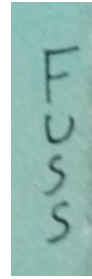
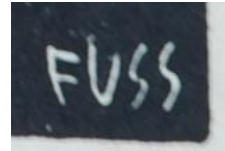
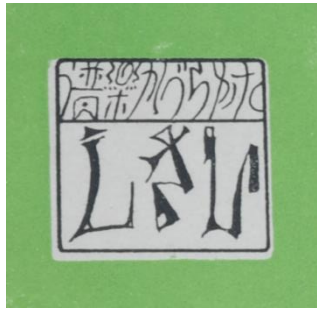


図 23 森田ひさし サイン

図 24 平井房人 サイン

レヴユウ 紐育行進曲

古谷幸一編曲

5 0 5— 5 4 5 6 4 i— i— i 7 i 2 7  
ヨ ノ ア ラソ ヒ ノ ア サマ

6 0 6— 6 5 6 7 5 3 ——— 3 1 2 3 1  
シ キ ナ カニ モ ア ワ

図 25 『(続寶塚楽譜)』《紐育行進曲》抜粋

ミ ス 上 海

(主 題 歌)

關 眞 次 編 曲

One Step

5 6 5 4 5 4 3 4 3 2 3 2 5 0 5 5 0 5 5 0 5 5 0 5 5 0 5 5 5— 5 4 5 6  
ハー ル ノ メ

5— 1 2 3— 5— 5 5 3 1 2— 6—  
ガ ミ ニ エー ラ バレ シ

図 26 『(続寶塚楽譜)』《ミス上海》抜粋





図 32 シンフォニーコンサート パンフレット

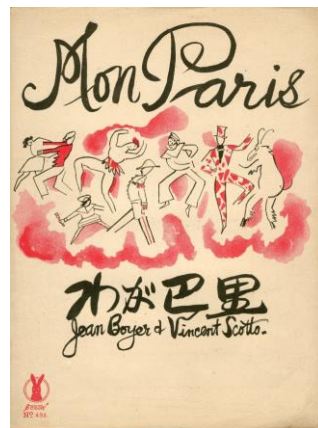


図 33 妹尾楽譜《わが巴里》



図 34 絵葉書《中将姫》



図 35 絵葉書《月の都》

## 表リスト

1. 公演作品ジャンル（大正年間）
2. 公演作品ジャンル（昭和2年）
3. ジャンル別公演作品数（昭和2年～昭和9年）
4. 公演作品ジャンル（昭和3年）
5. 宝塚歌劇における海外ミュージカルの上演（宝塚大劇場）
6. バウホールでの海外ミュージカル公演（1978年開場～1996年まで）
7. 『寶塚樂譜』『続寶塚樂譜』一覧
8. 『寶塚樂譜』掲載曲分析
9. 『(続寶塚樂譜)』掲載曲分析
10. 「愛」を主題とした主題歌分析（1970年～1989年）
11. 《三人獵師》構成
12. 《雛まつり》構成
13. 《モン・パリ》構成
14. 《パリゼット》構成
15. 《ローズ・パリ》構成
16. 《ベルサイユのばら》構成
17. 《エリザベート》構成比較





表2. 公演作品ジャンル(昭和2年)

通し番号	公演年	日程	作品名	お伽歌劇	歌劇	喜歌劇	レビュー	ダンス バレエ	舞踊・舞 踊劇	その他	備考	
375	昭和2年	1月1日-31日(雪組)	吉野山の兎	1								
376			唾女房			1						
377			住吉詣		1							
378			これは不思議				1				高速度喜歌劇	
379		孔雀物語						1				
380		2月1日-28日(月組)	2月1日-28日(月組)	トンミーの夢	1							
381				敵島物語		1						
382				時の経過						1		
383				阿七狂焰			1					
384		ダンス・ホール					1					
385		3月1日-31日(花組)	3月1日-31日(花組)	時計が鳴るまで	1							
386				算詫状文		1						
387				慈光						1		
388				曾我兄弟			1					
389		スウィート・ホーム					1					
390		4月1日-30日(雪組)	4月1日-30日(雪組)	青い目の人形	1							
391				彌彦獅子		1						
392				春のをどり						1		
393				熊野			1					
394		エレベーター					1					
395		5月1日-31日(月組)	5月1日-31日(月組)	小野道風	1							
396				愛の復活		1						
397				八橋焼			1					
398				富士太鼓			1					
399		人格者					1					
400		6月1日-30日(花組)	6月1日-30日(花組)	風船乗り	1							
401				身替新田		1						
402				経正								1
403				落窪姫			1					
404		品行診断					1					
405		7月1日-31日(雪組)	7月1日-31日(雪組)	ピーター・パン	1							
406				松浦佐用姫		1						
407				踊子ミー				1				
408				門出の牛若丸			1					
409		西行櫻					1					
410		8月1日-31日(月組)	8月1日-31日(月組)	猿蟹合戦	1							
411				國性爺		1						
412				ドナウの流れ						1		
413				一條大蔵卿			1					
414		ベース・ボール					1					
415		9月1日-30日(花組)	9月1日-30日(花組)	慾張り婆さん	1							
416				酒の行兼		1						
417				モン・パリ					1			
418	10月1日-31日(雪組)	10月1日-31日(雪組)	黄色い水仙	1								
419			宇治橋物狂		1							
420			将門髭剃鏡			1						
421			モン・パリ					1				
422	11月1日-30日(月組)	11月1日-30日(月組)	公時手柄ばなし	1								
423			アルルの女						1			
424			夕顔の巻			1						
425			親友				1					
426	兜					1						
427	12月1日-28日(花組)	12月1日-28日(花組)	お爺さんの知恵	1								
428			夜討								1	
429			身は一つ				1					
430			丑満時			1						
431	江戸の名所					1						

表 3. ジャンル別公演作品数

年	お伽歌劇	歌劇	喜歌劇	レビュー	ダンス バレエ	舞踊・ 舞踊劇	ミュージカル・ プレイ	ショー	グラン ギャラ	オペ レッタ	その他	総計
昭和2年	12	21	13	3	6	2	0				0	57
昭和3年	5	14	8	9	3	4	2				1	46
昭和4年	4	17	7	8	7	5	3				1	52
昭和5年	3	18	10	8	6	3	1				2	51
昭和6年	0	16	9	10	6	5	0	1			1	48
昭和7年	0	16	7	10	2	5	0	0	4	3	2	49
昭和8年	0	15	6	11	2	5	0	0	0	2	2	43
昭和9年	0	8	3	15	2	7	0	0	0	3	0	38

表 4. 公演作品ジャンル (昭和 3 年)

通し番号	公演年	日程	作品名	お伽歌劇	歌劇	喜歌劇	レビュー	ミュージカル・ プレイ	ダンス バレエ	舞踊・舞 踊劇	その他	備考	
432	昭和3年	1月1日-31日(雪組)	夜討								1		
433			生鷲		1								
434			イタリヤーナ				1						
435			2月1日-29日(花組)	嫁違ひ								1	
436			北野縁起								1	不明	
437			熊坂長範物見松			1							
438			イタリヤーナ				1						
439		3月1日-31日(月組)	三人静		1								
440			幻想の日本						1				
441			角法師		1								
442			イタリヤーナ				1						
443		4月1日-30日(雪組)	魔法博士	1									
444			土佐坊煙草攻		1								
445			モリーの婚禮			1							
446			春のをどり				1						
447		5月1日-31日(花組)	五月幟	1									
448			桐一と本検校		1								
449			偽鬚者			1							
450			春のをどり				1						
451		6月1日-30日(月組)	若紫の巻		1								
452			鏡の宮		1								
453			慈光						1				
454			モン・パリ				1						
455		7月1日-31日(雪組)	惻いなイワン	1									
456			廻り燈籠			1							
457			天女塚		1								
458			モン・パリ				1						
459		8月1日-31日(花組)	腕白物語	1									
460			秋田おぼこ、潮来出島、 裏の背戸屋、かつぼれ							1		舞踊小品	
461			祇王祇女		1								
462			ハレムの宮殿						1				
463		9月1日-30日(月組)	室戸の鯨			1							
464			絶えざる動き						1				
465			お光狂亂		1								
466			ハレムの宮殿						1				
467		10月1日-31日(雪組)	楽しき今宵			1							
468			お菊物語		1								
469			北極探検				1						
470		11月1日-30日(花組)	連獅子							1			
471			ユードット		1								
472			北極探検				1						
473		12月1日-28日(月組)	メリー・クリスマス	1									
474			夢殿		1								
475			四人の歩哨			1							
476			女暫		1								
477			二人神樂師			1							

表 5. 宝塚歌劇における海外ミュージカルの公演（宝塚大劇場）

初演	作品名	作曲	編曲	演出	脚色・潤色	振付
1967.7	オクラホマ！	Richard Rodgers		ジェムシー・デ・ラップ		アグネス・デ・ミル、ジェムシー・デ・ラップ
1968.8	ウエスト・サイド物語	Leonard Bernstein		ジェローム・ロビンス、サミー・ベース		ジェローム・ロビンス、サミー・ベース
1969.5	回転木馬	Richard Rodgers	入江薫、吉崎憲治	エドワード・ロール		エドワード・ロール
1974.10	ブリガドーン	Frederick Loewe		鴨川清作		司このみ
1984.11	ガイズ&ドールズ	寺田瀧雄、高橋城、Frank Loessor		酒井澄夫	酒井澄夫	山田卓
1986.8	三つのワルツ	Oscar Straus、中本清純、高井良純、吉崎憲治	中元清純、高井良純、吉崎憲治、小高根凡平、鞍富真一	横澤英雄、菅沼潤	横澤英雄、菅沼潤	羽山紀代美、山田卓、名倉加代子
1987.5	ME AND MY GIRL	Noel Gay、吉崎憲治	橋本和明	小原弘稔	小原弘稔、Stephan Fry、Mike Ockrent	山田卓
1988.3	キス・ミー・ケイト	Cole Porter、吉崎憲治	Ian Mcpherson、橋本和明	岡田敬二	岡田敬二	謝珠栄、喜多弘
1989.1	会議は踊る	中本清純、Herman Thieme、Josef Strauss、Werner Heymann	中元清純、小高根凡平、鞍富真一	阿古健	阿古健	中川久美、ジム・クラーク
1993.4	グランドホテル	Jorge Forest Wally Harper、吉崎憲治	※吉田優子（作曲補助）	TommyTune、岡田敬二、Niki Harris		Niki Harris、Tommy Tune
1996.2	エリザベート—愛と死の輪舞—	Sylvester Levay	甲斐正人、鞍富真一	小池修一郎	小池修一郎	羽山紀代美、尚すみれ、前田清美
1996.3	CAN-CAN	Cole Porter	宮原透	谷正純	谷正純	尚すみれ、黒龍月紀夫
1996.6	ハウ・トゥー・サクシード 努力しないで出世する方法	Frank Loessor	小高根凡平、鞍富真一	酒井澄夫	酒井澄夫	Wayne Cilento
2004.5	ファントム	Maury Yeston	鞍富真一	中村一徳	中村一徳	大谷盛雄、麻咲梨乃、KAZUMI-BOY
2008	スカーレット・ピンパーネル	Frank Wildhorn	太田健、鞍富真一	小池修一郎	小池修一郎	御織ゆみ乃、若央りさ、桜木涼介

年月	作品名
1978.8	ヴェロニク
1979.5	アップル・ツリー
1982.8	シブレット
1984.9	南太平洋
1986.1	ショー・ポート
1988.2	レッドヘッド
1988.4	セレブレーション
1988.9	サウンド・オブ・ミュージック
1991.1	PAL JOEY
1991.4	微笑みの国
1992.10	フラワー・ドラム・ソング
1993.10	ワン・タッチ・オブ・ヴィーナス
1996.11	晴れた日に永遠が見える

表 6. バウホールでの海外ミュージカル上演  
(1978年開場～1996年まで)

表7. 『寶塚楽譜』(続寶塚楽譜)一覧

出版順 通番号	号数	表紙タイトル	ジャンル	作品名	発行	初演	掲載曲名	作者	作曲	価格	頁	備考
1	*	平和の女神	歌劇	平和の女神	大正5年3月25日	大正4年3月21日	平和の女神の一節	寶塚少女歌劇團(薄田泣董)	安藤弘	20銭	2	
2	*	咲いた咲いた	歌劇	櫻大名	大正5年3月28日	大正5年3月19日	咲いた咲いたの一節	寶塚少女歌劇團(久松一聲)	安藤弘	25銭	4	作品名の表記なし
3	1	啞女房	喜歌劇	啞女房	大正7年12月28日	大正8年1月1日	盲人獨唱(編曲)、シモン獨唱(作曲)、ルナール獨唱(表示なし)	アナートルフランス作、坪内志行改題	原田潤	30銭	5	大正8年4月20日再版の増補再版、宝塚楽譜第1輯の表記
4	2	羅浮仙	歌劇	羅浮仙	大正8年3月15日	大正7年3月20日	羅浮仙	榎茂都陸平	原田潤	30銭	6	
5	3	七夕踊	歌劇	七夕踊	大正8年3月25日	大正7年7月20日	七夕踊	榎茂都陸平	原田潤	30銭	6	
6	4	御簾祭	歌劇	御簾祭	大正8年4月5日	大正7年10月20日	御簾祭	久松一聲	原田潤	30銭	6	
7	5	クレオパトラ	歌劇	クレオパトラ	大正8年5月15日	大正7年7月20日	クレオパトラ、パツカス踊の歌(坪内博士譯)	寶塚少女歌劇團(小林一三)	高木和夫	30銭	6	
8	6	神楽狐	歌劇	神楽狐	大正8年5月20日	大正7年3月20日	神楽狐	久松一聲	原田潤	30銭	6	
9	7	江の嶋物語	歌劇	江の嶋物語	大正8年6月28日	大正7年7月20日	江島物語	寶塚少女歌劇團(小林一三)	原田潤	30銭	6	
10	8	雛まつり	歌劇	雛まつり	大正8年7月10日	大正4年3月21日	雛祭(雛祭の歌)、色づくし、静御前	寶塚少女歌劇團(小林一三)	高木和夫	30銭	6	大正13年2月10日再版
11	9	家庭教師	喜歌劇	家庭教師	大正8年8月15日	大正8年3月20日	牛乳屋の唄、大根の唄、家庭教師の唄	久松一聲	金健二	30銭	6	
12	10	花争	歌劇	花争	大正8年9月10日	大正6年3月20日	花争	小野晴通	高木和夫	30銭	6	
13	11	文殊と獅子	歌劇	文殊と獅子	大正8年10月25日	大正8年3月20日	文殊と獅子	榎茂都陸平	原田潤	30銭	6	
14	12	新世帯	喜歌劇	新世帯	大正8年11月25日	大正7年3月20日	新世帯	赤塚演荻	小部卯八	30銭	6	
15	13	世界漫遊	喜歌劇	世界漫遊	大正8年12月20日	大正8年7月20日	世界漫遊	ヤコブ・ユリウス・ダビット作、和田方改作	金光子	30銭	6	
16	14	こだま	お伽歌劇	こだま	大正9年2月20日	大正8年3月20日	こだま	田中丘人	高木和夫	30銭	6	
17	15	鼎法師	歌劇	鼎法師	大正9年4月25日	大正7年10月20日	鼎法師	榎茂都陸平	原田潤	30銭	6	
18	16	三人猿師	歌劇	三人猿師	大正9年7月15日	大正4年10月20日	三人猿師	久松一聲	安藤弘	30銭	6	
19	17	花咲翁	お伽歌劇	花咲翁	大正9年9月20日	大正8年1月1日	花咲翁	赤塚演荻	小部卯八	30銭	6	
20	18	蟹満寺縁起	歌劇	蟹満寺縁起	大正9年11月25日	大正8年7月20日	村童の唄、蛙の唄、蛇の唄、翁青年唄の唄	岡本綺堂作、坪内士行改作	金健二	30銭	6	
21	19	膝栗毛	喜歌劇	膝栗毛	大正10年3月5日	大正8年7月20日	膝栗毛	赤塚演荻	原田潤	30銭	6	
22	20	榎の僧正	歌劇	榎の僧正	大正11年3月28日	大正11年2月1日	榎の僧正	久松一聲	竹内平吉	30銭	6	
23	21	浮世	諷刺歌劇	浮世	大正12年12月8日	大正12年8月20日	浮世	坪内士行	安藤弘	30銭	6	
24	22	貞任の妻	歌劇	貞任の妻	大正13年1月20日	大正12年4月11日	春の別れ、舞台裏獨唱	堀正旗	三善和氣	30銭	6	
25	23	桶祝言	歌劇	桶祝言	大正13年1月15日	大正12年8月20日	樽造獨唱、倉守獨唱、衛門獨唱	久松一聲	金光子	30銭	6	
26	24	人格者	喜歌劇	人格者	大正13年1月1日	大正11年9月20日	人格者	堀正旗	古谷幸一	30銭	6	
27	25	あこがれ	—	あこがれ	—	大正12年3月20日	—	岸田辰彌	高木和夫	—	—	販売されていない
28	26	川霧	歌劇	川霧	大正13年4月15日	大正12年7月10日	春花の獨唱	坪内士行	三善和氣	30銭	4	
29	27	學生通辯	喜歌劇	學生通辯	大正13年10月1日	大正13年5月1日	學生通辯	大關柗郎改作	須藤五郎	30銭	8	
30	28	中山寺縁起	歌劇	中山寺縁起	大正13年12月25日	大正13年5月1日	中山寺縁起	久松一聲	古谷幸一	30銭	6	
31	29	アミナの死	歌劇	アミナの死	大正14年4月1日	大正12年4月11日	アミナの死	岸田辰彌	古谷幸一	30銭	8	
32	30	羅生門	歌劇	羅生門	大正14年10月10日	大正13年1月1日	羅生門	久松一聲	金健二	30銭	6	
33	31	じゃがたら文(ジャガタラ文)	歌劇	じゃがたら文(ジャガタラ文)	昭和2年4月1日	大正14年3月1日	『ジャガタラ』文大漁踊り	小野晴通	高木和夫	20銭	4	
34	32	敵島物語	歌劇	敵島物語	昭和2年7月10日	昭和2年2月1日	蟹女踊りの曲	小野晴通	高木和夫	20銭	落丁	
35	続	吾が巴里よ	レヴュー	モン・パリ	昭和2年8月28日	昭和2年9月1日	吾が巴里よ	岸田辰彌	高木和夫(編)	10銭	2	昭和3年6月30日発行の十三版
36	続	ITALIANA『伊太利娘』イタリヤーナ	レヴュー	イタリヤーナ	昭和2年12月25日	昭和3年1月1日	Itariana.	岸田辰彌	竹内平吉(編)	10銭	2	
37	続	ハレムの宮殿/海水浴の唄	レヴュー	ハレムの宮殿	昭和3年7月25日	昭和3年9月1日	海水浴の唄	岸田辰彌	高木和夫	10銭	2	
38	続	紐育行進曲	レヴュー	紐育行進曲	昭和4年1月1日	昭和4年1月1日	紐育行進曲	岸田辰彌	古谷幸一(編)	10銭	2	これより数字譜記載。昭和4年1月5日再版
39	続	トーキー時代/附。サーカス サセ・パリ	レヴュー	トーキー時代 サーカス	昭和4年6月1日	昭和4年6月1日 昭和4年5月1日	トーキーの歌 サセ・パリ	宇津秀男 岩村一夫	古谷幸一(編) 須藤五郎(編)	10銭	2	同時上演の2作品収録
40	続	シンデレラの唄/今昔兜軍記流行歌	レヴュー	シンデレラ 今昔兜軍記	昭和4年8月1日	昭和4年8月1日	「シンデレラ」のうち 少女歌劇の唄 今昔兜軍記流行歌	岸田辰彌 久松一聲	高木和夫 古谷幸一	10銭	2	同時上演の2作品収録
41	続	シンデレラ	レヴュー	シンデレラ	昭和4年9月1日	昭和4年8月1日	シンデレラの唄	岸田辰彌	高木和夫	10銭	2	前号と同じ作品中の別曲
42	続	パリゼット	レヴュー	パリゼット	昭和5年7月5日	昭和5年8月1日	パリゼット	白井鐵造	ウォルター、高木和夫(編)	10銭	2	昭和5年8月30日再版
43	続	セニョリータ	レヴュー	セニョリータ	昭和5年12月10日	昭和6年1月1日	お、セニョリータ/思出のスベイン	白井鐵造	高木和夫(編)	10銭	2	昭和6年1月10日再版
44	続	ミス・シャンハイ	レヴュー	ミス・上海	昭和6年3月25日	昭和6年4月1日	ミス・シャンハイ(主題歌)/ニャンニャンメイメイ	岸田辰彌	關真次(編)、高木和夫(編)	10銭	2	
45	続	ローズ・パリ	レヴュー	ローズ・パリ	昭和6年7月5日	昭和6年8月1日	ローズ・パリ(主題歌)	白井鐵造	竹内平吉	10銭	2	
46	続	サルタンバンク	レヴュー	サルタンバンク	昭和6年12月12日	昭和7年1月1日	サルタン、バンク/美しき、ルイズ	白井鐵造	竹内平吉(編)	10銭	2	
47	続	フービーガール	レヴュー	フービーガール	昭和7年3月25日	昭和7年4月1日	陽気なフービー(主題歌)/私のベビー	宇津秀男	(作並二編曲)關真次、川崎一郎、星野申二	10銭	2	
48	続	春のをどり(七曜譜)	レヴュー	春のをどり(七曜譜)	昭和7年3月30日	昭和7年4月1日	セ・サル・ブランタン(主題歌)/美しのセニョリータ	白井鐵造	中川榮三(編)/上野勝教(編)	10銭	2	表紙に「特別楽譜」の記載あり
49	続	ブーケダムール	レヴュー	ブーケダムール	昭和7年7月10日	昭和7年8月1日	ブーケダムール(愛の花束)/ママ何故に	白井鐵造	酒井協(編) (W.R.Heymann/Maurice Yvain)	10銭	2	
50	続	花詩集	レヴュー	花詩集	昭和8年8月1日	昭和8年8月1日	花詩集(主題歌)/マロニエの花	白井鐵造	(作編)須藤五郎・川崎一郎 (編)須藤五郎・川崎一郎	10銭	2	
51	続	寶塚音頭	レヴュー	寶塚音頭	昭和9年2月1日	昭和9年2月1日	寶塚音頭	水田茂	酒井協	20銭	6	唄、三味線、ピアノ譜記載。別途数字譜(ハーモニカ)、踊り方(写真付)記載
52	続	野すみれ	レヴュー	野すみれ	昭和9年10月1日	昭和9年10月1日	野すみれ(主題歌)/夢の花	白井鐵造	須藤五郎、川崎一郎	10銭	2	
53	続	マリオンネット(全二十場)	レヴュー	マリオンネット	昭和10年8月1日	昭和10年8月1日	マリオンネット(主題歌)/クリスチーナ	白井鐵造	須藤五郎、河崎一郎、岡政雄(編)	10銭	2	
54	続	ミュージック、アルバム	レヴュー	ミュージック、アルバム	昭和11年1月1日	昭和11年1月1日	青春の唄(主題歌)/戀薔薇の花か	白井鐵造	河崎一郎、岡政雄	10銭	2	
55	続	ラ・ロマンス	レヴュー	ラ・ロマンス	昭和11年8月1日	昭和11年8月1日	吾が愛の花(主題歌)/ボンジュール(主題歌)	白井鐵造	河崎一郎、岡政雄	10銭	2	
56	続	マンハッタン・リズム主題歌	レヴュー	マンハッタン・リズム	昭和12年5月1日	昭和12年5月1日	マンハッタン・リズム(主題歌)/レインボーの歌	宇津秀男	酒井協	10銭	2	
57	続	たからじえんぬめ	レヴュー	たからじえんぬめ	昭和12年11月1日	昭和12年11月1日	花園寶塚/心の故郷	白井鐵造	(作)須藤五郎、(編)河崎一郎・岡政雄	10銭	2	
58	続	宝塚フオーリーズ	レヴュー	宝塚フオーリーズ	昭和13年3月1日	昭和13年3月1日	若き日本(主題歌)/遠き君想ふ	宇津秀男	松田武(作歌)・酒井協(作曲)/宇津秀男(作歌)・大石始(作曲)	10銭	2	
59	続	春のをどり主題歌	レヴュー	吉例 春のをどり	昭和13年4月1日	昭和13年4月1日	軍國北支音頭(主題歌)/アンアの唄	宝塚文芸部	寶塚作曲部	10銭	2	「支那事変聖戦博覧会記念」
60	続	三つのワルツ	レヴュー	三つのワルツ	昭和13年8月1日	昭和13年8月1日	春花の時/一口断	白井鐵造	(作)須藤五郎・(編)岡政雄	10銭	2	
61	続	Show is on	レヴュー	ショウ イズ オン	昭和13年9月10日	昭和13年9月1日	寶塚健康美(主題歌)/谷間のこだま	宇津秀男	(作詩)宇津秀男・(作曲)大石始/(作詩)松田武・(作曲)酒井協	10銭	2	
62	続	揚子江	レヴュー	揚子江	昭和13年10月1日	昭和13年10月1日	水汲の唄/漢口指して	海野啓一	津久井祐喜・森安勝	10銭	2	
63	続	レッド ホット アンド ブルー	レヴュー	レッド、ホット、アンド、ブルー	昭和14年7月25日	昭和14年7月26日	レッド、ホット、アンド、ブルー/青春の水泡	岡田恵吉	岩河内正幸	10銭	2	

註1: 表紙タイトル、掲載曲名は、楽譜の表記に従った。ジャンル、作品名は『宝塚歌劇50年史』による。

表8 『寶塚楽譜』掲載曲分析

出版順 通番号	号数	ジャンル	作品名	作曲	曲	音域	拍子	調	小節数	演奏記号/指示
1	*	歌劇	平和の女神	安藤弘	平和の女神の一節	d <sup>1</sup> -f <sup>2</sup>	4/4	B:	60	Allegro molto
2	*	歌劇	櫻大名	安藤弘	咲いた咲いたの一節	h-e <sup>2</sup>	2/4	e:	82	Moderato
3	1	喜歌劇	唾女房	原田潤	盲人獨唱(編曲)	f <sup>1</sup> -g <sup>2</sup>	6/8	F:	24	—
					シモン獨唱(作曲)	c <sup>1</sup> -f <sup>2</sup>	4/4	B:Es:	21	—
					ルナール獨唱(表示なし)	c <sup>#1</sup> -a <sup>2</sup>	3/4	D:	33	—
					アダム獨唱	c <sup>1</sup> -a <sup>2</sup>	4/4	A:D:	12	—
4	2	歌劇	羅浮仙	原田潤	「ソレサイタヤレサイタ」	e <sup>1</sup> -g <sup>2</sup>	2/4	h:	89	—
					「みんなこいみんなこい」	d <sup>1</sup> -f <sup>2</sup>	4/4	d:	37	—
					「ひょうたんかたてに」	b-f <sup>2</sup>	4/4	f:	24	—
5	3	歌劇	七夕踊	原田潤	「おちたカミナリは」	c <sup>1</sup> -f <sup>2</sup>	4/4	d:	21	—
					「ひととせを」	h-f <sup>2</sup>	4/4	a:	39	—
					「ピカピカ」	c <sup>1</sup> -g <sup>2</sup>	2/4	c:	110	Vivo
6	4	歌劇	御薙祭	原田潤	「クワキザンデ」	e <sup>1</sup> -e <sup>2</sup>	2/4	e:	34	—
					「ザンザフレレ」	e <sup>1</sup> -e <sup>2</sup>	2/4	d:h:a:h:fis:h:	121	—
7	5	歌劇	クレオパトラ	高木和夫	「フタツノホシハ」	e <sup>1</sup> -a <sup>2</sup>	3/4	a:A:	50	Cantabile
					「しののめのように」	c <sup>#1</sup> -a <sup>2</sup>	6/8	E:f:A:h:A:	31	im poco meno
					「バツカス踊の歌(坪内博士譚)」	c <sup>#1</sup> -a <sup>2</sup>	4/4	D:	24	Moderato quasi allegro
8	6	歌劇	神楽狐	原田潤	「きつねをどうよ」	d <sup>1</sup> -e <sup>2</sup>	4/4	d:	41	—
					「ザザラザラザラ」	d <sup>1</sup> -e <sup>2</sup>	4/4	d:	64	—
					「イトセノセイメハ」	e-c <sup>2</sup>	4/4	c:	22	—
9	7	歌劇	江の鳴物語	原田潤	「オンアピラウケンソワカ」	d <sup>1</sup> -g <sup>b2</sup>	4/4	—	68	—
					「ワタシノキンジョニ」	c <sup>#1</sup> -h <sup>2</sup>	4/4	C:(e:)	35	—
10	8	歌劇	雑まつり	高木和夫	雑祭(雑祭の歌)	d <sup>1</sup> -g <sup>2</sup>	2/4	G:	52	—
					色づくし	e <sup>1</sup> -g <sup>2</sup>	6/8	Es:	18	—
					静御前	a-e <sup>2</sup>	4/4	d:D:d:	32	—
11	9	喜歌劇	家庭教師	金健二	牛乳屋の唄	d <sup>1</sup> -e <sup>2</sup>	3/4	G:	32	Adagio
					大根の唄	f <sup>1</sup> -g <sup>2</sup>	2/4	Es:	65	Moderato
					家庭教師の唄	d <sup>1</sup> -a <sup>2</sup>	4/4	G:	21	lento
12	10	歌劇	花争	高木和夫	三ノ乳母獨唱	c <sup>1</sup> -a <sup>b2</sup>	6/8	Es:	41	—
					「オリカラハナノ」	a-f <sup>2</sup>	4/4	a:A:	47	—
13	11	歌劇	文殊と獅子	原田潤	「トウマウタリヤ」	c <sup>#1</sup> -h <sup>2</sup>	6/8	B:A:E:Ges:Des:c:As:	75	—
					「ユベハクモノサムシロニ」	a-a <sup>2</sup>	4/4	f:As:f:As:f	47	—
					「ナクナクナ」	a-g <sup>2</sup>	4/4	c:a:	74	—
14	12	喜歌劇	新世帯	小部卯八	「だいじょうぶ」	e <sup>1</sup> -g <sup>2</sup>	4/4	D:h:D:	55	Moderato
					「ないたないた」	d <sup>1</sup> -g <sup>2</sup>	4/4	a:	21	Moderato
					「おーどうしよう」	h-g <sup>2</sup>	4/4	h:	14	Andante passioneto
					「みよみよあれみよや」	f <sup>#1</sup> -g <sup>2</sup>	4/4	D:	28	Aregretto scherzando
15	13	喜歌劇	世界漫遊	金光子	ボルチイ獨唱	g <sup>1</sup> -g <sup>2</sup>	4/4	B:	33	Andante
					チウボア獨唱	d <sup>1</sup> -f <sup>#2</sup>	3/4	D:	17	Grazioso
					「こひきは」	d <sup>1</sup> -f <sup>#2</sup>	4/4	D:	30	—
					「イギリスロンドン」	d <sup>1</sup> -g <sup>2</sup>	2/2	G:	37	Con brio
16	14	お伽歌劇	こだま	高木和夫	「あしたのもりの」	d <sup>1</sup> -g <sup>2</sup>	3/4	g:	30	Allegro
					「はるのめがみの」	f <sup>1</sup> -g <sup>2</sup>	3/4~2/4	b:B:	61	Andante/Allegro
17	15	歌劇	鼎法師	原田潤	「おどろくこと」	a-a <sup>2</sup>	3/4	F:	70	Tempo di walte
					「オマチヤレヤットン」	c <sup>1</sup> -g <sup>2</sup>	2/4	h:c:h	60	—
					「ユサレバ」	c <sup>#1</sup> -g <sup>2</sup>	6/8	cis:	16	—
18	16	歌劇	三人獵師	安藤弘	「テンコノオト」	c <sup>1</sup> -a <sup>b2</sup>	12/8	Es:c:f:As:	58	—
					「そうともそうとも」	a-f <sup>#2</sup>	4/4	D:	40	—
19	17	お伽歌劇	花咲爺	小部卯八	「ハンソクタイシノ」	a-d <sup>2</sup>	4/4~2/4	D:fis:A:fis:A:	95	—
					「ケフハモチツキ」	e <sup>1</sup> -f <sup>#2</sup>	4/4	A:	20	Moderato
20	18	歌劇	蟹満寺縁起	金健二	「ウマイソ」	h-f <sup>#2</sup>	3/4	D:	48	Moderato
					ボチの霊の出る音楽	e <sup>1</sup> -g <sup>2</sup>	4/4	e:h:e:	39	Allgretto Animato/Adagio
					村童の唄	d <sup>1</sup> -f <sup>2</sup>	2/4	A:	43	あまり早くなくゆっくり軽く
21	19	喜歌劇	膝栗毛	原田潤	蛙の唄	e <sup>1</sup> -f <sup>#2</sup>	3/4	A:	31	のんきらしくゆっくり
					蛇の唄	f <sup>1</sup> -g <sup>2</sup>	4/4	Es:	29	あまりおそくなく
					翁青年姫の唄	h-f <sup>#2</sup>	3/4	d:D:	25	くらくさびしく
22	20	歌劇	櫻の僧正	竹内平吉	「はるがきたかや」	d <sup>1</sup> -g <sup>#2</sup>	2/4	g:	102	—
					「そんならござれと」	c <sup>1</sup> -g <sup>#2</sup>	2/4	h:	50	—
					「このきだはちは」	h-g <sup>#2</sup>	2/4	c:	53	—
					「かなやでばなで」	d <sup>1</sup> -a <sup>2</sup>	2/4	c:	72	—
23	21	諷刺歌劇	浮世	安藤弘	「むこういくのは」	b <sup>1</sup> -e <sup>b2</sup>	2/4	c:	81	—
					「みなみかぜなら」	e <sup>1</sup> -e <sup>2</sup>	2/4	E:	36	—
					「食うものなし」	g <sup>1</sup> -g <sup>2</sup>	3/4	F:	40	少シ早く
					「えいゆうだ」	f <sup>1</sup> -g <sup>2</sup>	2/4	B:	36	早く
24	22	歌劇	貞任の妻	三善和氣	「しにそこなった」	e <sup>1</sup> -g <sup>2</sup>	3/4	e:	28	少シ早く
					「つめたいぞ」	g <sup>1</sup> -a <sup>b2</sup>	2/4	Es:	41	早く
					春の別れ	c <sup>1</sup> -g <sup>2</sup>	6/8	c:	59	Andantino
25	23	歌劇	桶祝言	金光子	舞台裏獨唱	c <sup>1</sup> -f <sup>2</sup>	3/4	As:	27	Andante
					樽造獨唱	e <sup>1</sup> -f <sup>#2</sup>	4/4	a:	40	—
					倉守獨唱	f <sup>#1</sup> -f <sup>#2</sup>	2/4	A:	20	—
26	24	喜歌劇	人格者	古谷幸一	衛門獨唱	e <sup>1</sup> -f <sup>#2</sup>	2/4	A:	55	—
					「わたしはゆうはんの」	f <sup>1</sup> -f <sup>2</sup>	2/4	B:	70	Allegretto
27	25	—	あこがれ	高木和夫	「わかいみそらで」	f <sup>1</sup> -a <sup>2</sup>	2/4	F:	71	Allegretto
					—	—	—	—	—	—
29	27	喜歌劇	學生通辯	須藤五郎	春花の獨唱	c <sup>1</sup> -a <sup>b2</sup>	4/4	f:	52	Andante con tranquillita
					「なつかしのきみなればこそ」	c <sup>1</sup> -a <sup>2</sup>	6/8	C:As:C:	42	Moderato
					「のんきのんき」	f <sup>1</sup> -g <sup>2</sup>	2/4	B:	56	Allegretto
					「ありがたいぞ」	d <sup>1</sup> -g <sup>2</sup>	4/4	G:	12	Allegretto
					「オーマイガール」	e <sup>1</sup> -e <sup>2</sup>	4/4	e:	23	Andante
30	28	歌劇	中山寺縁起	古谷幸一	「こいをするなら」	d <sup>1</sup> -g <sup>2</sup>	2/4	G:	28	Allegro
					群童合唱獨唱の一部	g-e <sup>2</sup>	2/4	cis:	77	早くなく普通の速さ
					「ナキニカエロカ」	c <sup>1</sup> -f <sup>2</sup>	3/4	Es:	21	極めてのろく
31	29	歌劇	アミナの死	古谷幸一	「カネノネノ」	h-g <sup>2</sup>	4/4	e:	51	おそくゆったりと
					「ワレヲカアイスルヒトビトヨ」	d <sup>1</sup> -g <sup>2</sup>	6/8	Es:G:	70	—
					「ワカキヤコト」	c <sup>1</sup> -e <sup>b2</sup>	3/4	c:	13	—
					「サテナガナガト」	b <sup>1</sup> -f <sup>2</sup>	4/4	Es:	32	Listesso tempo
32	30	歌劇	羅生門	金健二	「ワタシノアタラシイ」	c <sup>#1</sup> -f <sup>#2</sup>	2/2	D:	35	—
					「オサムコサム」	g <sup>1</sup> -g <sup>2</sup>	2/4	C:	44	活発に軽く
					「タチマチオレハ」	c <sup>#1</sup> -g <sup>#2</sup>	4/4	C:	30	のんきに
33	31	歌劇	じゃがたら文	高木和夫	「カゼガフケバ」	e <sup>b1</sup> -a <sup>b2</sup>	4/4	As:	45	軽くのんきに
					『ジャガタラ』文大漁踊り	e <sup>b1</sup> -e <sup>b2</sup>	2/2	B:	55	—
34	32	歌劇	巖島物語	高木和夫	蟹女踊りの曲	—	—	—	—	—

表9. 『(続)寶塚楽譜』掲載曲分析

出版順 通番号	号数	ジャンル	作品名	作曲	掲載曲名	音域	拍子	調	小節数	演奏記号
35	続	レヴュー	モン・パリ	高木和夫(編)	吾が巴里よ	c <sup>1</sup> -f <sup>2</sup>	2/2	F:a:F	71	One Step
36	続	レヴュー	イタリヤーナ	竹内平吉(編)	Itariana.	e <sup>b1</sup> -f <sup>2</sup>	2/4	Es:B:g:B:g:Es	74	Allegretto
37	続	ミュージカルプレイ	ハレムの宮殿	高木和夫	海水浴の唄	d <sup>1</sup> -e <sup>2</sup>	4/4	G:E:G	48	Moderato
38	続	レヴュー	紐育行進曲	古谷幸一(編)	紐育行進曲	f <sup>1</sup> -f <sup>2</sup>	2/2	Es:	48	—
39	続	ミュージカルプレイ	トーキー時代	古谷幸一(編)	トーキーの歌	e <sup>b1</sup> -f <sup>2</sup>	2/2	As:	18	—
		バレエ	サーカス	須藤五郎(編)	サセ・パリ	f <sup>1</sup> -f <sup>2</sup>	6/8	B:	63	—
40	続	レヴュー	シンデレラ	高木和夫	「シンデレラ」のうち 少女歌劇の唄	c <sup>1</sup> -d <sup>2</sup>	2/2	C:	16	One Step
		ミュージカルプレイ	今昔兜軍記	古谷幸一	今昔兜軍記流行歌	d <sup>1</sup> -g <sup>2</sup>	2/2	g:	36	—
41	続	レヴュー	シンデレラ	高木和夫	シンデレラの唄	c <sup>1</sup> -e <sup>2</sup>	2/2	c:C:	32	Moderato
42	続	レヴュー	パリゼット	ウォルター、高木和夫(編)	パリゼット	e <sup>1</sup> -f <sup>2</sup>	6/8	A:	64	軽快二
43	続	レヴュー	セニヨリータ	高木和夫(編)	おゝセニヨリータ	e <sup>b1</sup> -c <sup>2</sup>	4/4	f:F:	48	Fox trot
					思出のスペイン	c <sup>#1</sup> -e <sup>2</sup>	6/8	d:D:h:A:D:	86	One Step
44	続	レヴュー	ミス・上海	關眞次(編)、高木和夫(編)	ミス・シャンハイ(主題歌)	e <sup>1</sup> -f <sup>2</sup>	6/8	B:	53	One Step
					ニャンニャンメイメイチョ	c <sup>1</sup> -f <sup>2</sup>	2/4	F:	38	Allegretto
45	続	レヴュー	ローズ・パリ	竹内平吉	ローズ・パリ(主題歌)	d <sup>1</sup> -f <sup>2</sup>	6/8	Es:es:g:es:Es	72	—
46	続	レヴュー	サルタンバンク	竹内平吉(編)	サルタン、バンク	e <sup>1</sup> -e <sup>2</sup>	6/8	F:D:	48	One Step
					美しき、ルイズ	c <sup>1</sup> -f <sup>2</sup>	2/2	f:F:	48	Tempo de slow
47	続	レヴュー	フーピーガール	(作並二編曲)關眞次、川崎一郎、星野申二	陽気なフーピー(主題歌)	c <sup>1</sup> -g <sup>b2</sup>	2/2	As:	38	Fox trot
					私のベビー	d <sup>1</sup> -f <sup>#2</sup>	2/2	G:	48	Fox trot
48	続	グランギャラ	春のをどり(七曜譜)	中川榮三(編)	セ・サル・プランタン(主題歌)	d <sup>1</sup> -f <sup>2</sup>	6/8	C:	35	Tempo di marcia
				上野勝教(編)	美しのセニヨリータ	c <sup>1</sup> -f <sup>2</sup>	2/4	d:f:C:F:	56	Tempo di paso doble
49	続	レヴュー	ブーケダムール	酒井協(編)〈W.R.Heymann〉	ブーケ・ダムール(愛の花束)	c <sup>1</sup> -f <sup>2</sup>	3/4	B:	49	—
				酒井協(編)〈Maurice Yvain〉	ママ何故に	e <sup>b1</sup> -f <sup>2</sup>	6/8	Es:B:Es:	64	Tempo di march
50	続	大レヴュー	花詩集	(作編)須藤五郎・川崎一郎	花詩集(主題歌)	e <sup>1</sup> -f <sup>2</sup>	6/8	F:	72	One Step
				(編)須藤五郎・川崎一郎	マロニエの花	e <sup>b1</sup> -e <sup>b2</sup>	3/4	As:	64	Tempo di valse
51	続	歌舞伎レビュー	宝塚音頭	酒井協	寶塚音頭	c <sup>1</sup> -f <sup>2</sup>	2/4	a:	34	—
52	続	オペレッタ・レビュー	野すみれ	須藤五郎、川崎一郎	野すみれ(主題歌)	e <sup>b1</sup> -g <sup>2</sup>	4/4	Es:	57	Moderato
				須藤五郎、川崎一郎	夢の花	e <sup>b1</sup> -g <sup>2</sup>	3/4	Es:	49	Valse/Ref Serenata
53	続	大レヴュー	マリオネット	須藤五郎、河崎一郎、岡政雄(編)	マリオネット(主題歌)	g <sup>1</sup> -f <sup>2</sup>	2/2	Es:	56	Fox trot
				須藤五郎、河崎一郎、岡政雄(編)	クリスチーナ	c <sup>1</sup> -g <sup>2</sup>	3/4	F:As:F:	64	Valse Moderato
54	続	レヴュー	ミュージック、アルバム	河崎一郎、岡政雄	青春の唄(主題歌)	c <sup>1</sup> -f <sup>2</sup>	6/8	F:	48	tempo di march
				河崎一郎、岡政雄	戀薔薇の花か	d <sup>1</sup> -g <sup>2</sup>	3/4	G:	48	Valse
55	続	グランドレヴュー	ラ・ロマンス	河崎一郎、岡政雄	吾が愛の花(主題歌)	d <sup>1</sup> -f <sup>#2</sup>	3/4	D:	56	Valse
				河崎一郎、岡政雄	ボンジュール(主題歌)	e <sup>b1</sup> -g <sup>2</sup>	6/8	Es:es:	48	March
56	続	グランド・レヴュー	マンハッタン・リズム	酒井協	マンハッタン・リズム(主題歌)	d <sup>1</sup> -d <sup>2</sup>	2/2	Es:G:Es:	56	—
				酒井協	レインボーの歌	c <sup>1</sup> -f <sup>2</sup>	2/2	As:	34	—
57	続	レヴュー	たからじえんぬ	(作)須藤五郎、(編)河崎一郎・岡政雄	花園寶塚	c <sup>1</sup> -e <sup>2</sup>	6/8	C:	70	One Step
				(作)須藤五郎、(編)河崎一郎・岡政雄	心の故郷	e <sup>1</sup> -g <sup>2</sup>	3/4	c:C:	24	Moderato
58	続	グランドショー	宝塚フォリーズ	松田武(作歌)・酒井協(作曲)	若き日本(主題歌)	e <sup>1</sup> -f <sup>#2</sup>	2/4	A:	34	Allegro
				宇津秀男(作歌)・大石始(作曲)	遠き君想ふ	d <sup>1</sup> -d <sup>2</sup>	2/2	G:	32	—
59	続	グランドレヴュー	吉例 春のをどり	寶塚作曲部	軍國北支音頭(主題歌)	b <sup>1</sup> -e <sup>b2</sup>	4/4	g:	18	—
					アジアの暁	c <sup>1</sup> -f <sup>2</sup>	4/4	Es:	40	—
60	続	グランドロマンス	三つのワルツ	(作)須藤五郎・(編)岡政雄	春花の時	b <sup>1</sup> -f <sup>2</sup>	3/4	D:Es:	56	waltz
					一口噺	d <sup>1</sup> -d <sup>2</sup>	2/2	F:C:F:	32	One Step
61	続	グランドショー	ショウ イズ オン	(作詩)宇津秀男・(作曲)大石始	寶塚健康美(主題歌)	c <sup>1</sup> -e <sup>b2</sup>	6/8	As:	64	行進曲風に元氣よく
					(作詩)松田武・(作曲)酒井協	谷間のこだま	c <sup>1</sup> -d <sup>2</sup>	4/4	F:	32
62	続	グランドレヴュー	揚子江	津久井祐喜	水汲の唄	c <sup>1</sup> -f <sup>2</sup>	2/2	F:	51	Moderato
				森安勝	漢口指して	c <sup>1</sup> -e <sup>b2</sup>	6/8	c:	20	—
63	続	グランドショー	レッド、ホット、アンド、ブルー	岩河内正幸	レッド、ホット、アンド、ブルー	d <sup>1</sup> -f <sup>2</sup>	2/2	F:	32	—
					青春の水泡	d <sup>1</sup> -e <sup>2</sup>	2/2	F:	34	—

表10. 「愛」を主題とした主題歌分析 (1970年~1989年)

№	曲目	作品名	初演年月	作詞者	作曲者	調	拍	小節数	音域
1	好きと嫌いのリズム	ザ・ビッグ・ワン	1970.8	横澤秀雄	高井良純	F→C	4/4	32	c <sup>1</sup> -c <sup>2</sup>
2	二人の愛の歌	雪女	1970.10	酒井澄夫	寺田瀧雄	h	4/3⇔4/4	30	b <sup>1</sup> -fis <sup>2</sup>
3	さすらいのミュージズ	アポロン	1970.11	菅沼潤	吉崎憲治	C→a→C	4/4	24	c <sup>1</sup> -f <sup>2</sup> *
4	愛の夢	愛のコンチェルト	1972.1	鴨川清作	入江薫	c→Es	4/4	69	d <sup>1</sup> -f <sup>2</sup> *
5	祈ろう愛を	愛のコンチェルト	1972.1	鴨川清作	寺田瀧雄	d	4/4	44	c <sup>1</sup> -f <sup>2</sup> *
6	おおラブ・アンド・ピース	愛のコンチェルト	1972.1	鴨川清作	吉崎憲治	B	4/4	16	b-b <sup>1</sup>
7	愛・それは...	さらばマドレーヌ	1972.3	柴田侑宏	寺田瀧雄	c	4/4	40	c <sup>1</sup> -f <sup>2</sup> *
8	ジューン・ブライト	ジューン・ブライト	1972.6	小原弘亘	入江薫	Es	4/4	47	es <sup>1</sup> -f <sup>2</sup>
9	愛!	ポップ・ニュース	1972.9	鴨川清作	寺田瀧雄	f	4/4	46	f <sup>1</sup> -b <sup>2</sup> *
10	愛のラブソディ	愛のラブソディ	1973.2	高木史朗	中元清純	C	4/4	40	e <sup>1</sup> -e <sup>2</sup>
11	愛を求めて	愛のラブソディ	1973.2	高木史朗	中元清純	As	4/4	84	e <sup>1</sup> -as <sup>2</sup> *
12	春の鼓	鼓よ空に響け	1973.3	菅沼潤	吉崎憲治	D	4/4	36	d <sup>1</sup> -g <sup>2</sup> *
13	愛の宝石	ラ・ラ・ファンタシーク	1973.4	鴨川清作	寺田瀧雄	g→B→g	4/4	34	as-d <sup>2</sup>
14	もし	イフ...	1973.10	岡田敬二	吉崎憲治	(g)→B	4/4	49	b <sup>1</sup> -d <sup>2</sup>
15	はじめてのロブげ	ラブ・ラバー	1973.11	鴨川清作	寺田瀧雄	b→D→d	4/4→12/8	49	g-b <sup>1</sup> *
16	ロマン・ロマンチック	ロマン・ロマンチック	1974.2	横澤秀雄	高井良純	c→C	4/4	31	c <sup>1</sup> -c <sup>2</sup>
17	子守唄(愛のテーマ)	ジュジュ	1974.8	草野旦	寺田瀧雄	d→F→d→F	4/4	38	a-f <sup>2</sup>
18	星(火の鳥に)	ジュジュ	1974.8	草野旦	寺田瀧雄	F→h→F	4/4	32	c <sup>1</sup> -f <sup>2</sup>
19	愛はどこにいる	アルジェの男	1974.8	柴田侑宏	寺田瀧雄	D	12/8	18	b-e <sup>2</sup>
20	愛あればこそ	ベルサイユのばら	1974.9	植田紳爾	寺田瀧雄	g→G→g	4/4	38	d <sup>1</sup> -f <sup>2</sup> (*)
21	愛の巡礼	ベルサイユのばら	1974.9	植田紳爾	寺田瀧雄	f	4/4	32	e <sup>1</sup> -b <sup>2</sup> *
22	ラビング・ユー	ラビング・ユー	1975.1	菅沼潤	吉崎憲治	B	4/4	36	a-d <sup>2</sup>
23	美しい愛の歌	ラビング・ユー	1975.1	菅沼潤	吉崎憲治	A→F→D→d→A	4/4	59	a-e <sup>2</sup>
24	ザ・スター	ザ・スター	1975.2	鴨川清作	寺田瀧雄	a→A→a→C→a→C	4/4	126	e <sup>1</sup> -h <sup>2</sup>
25	愛のエレジー	フィレンツェに燃えろ	1975.2	柴田侑宏	寺田瀧雄	b	4/4→2/4→4/4	42	es <sup>1</sup> -h <sup>2</sup> *
26	パリを愛す	ラムール・ア・パリ	1975.3	内海重典	入江薫	b→B	4/4	44	b <sup>1</sup> -es <sup>2</sup>
27	白い花がほほえむ	ラムール・ア・パリ	1975.3	内海重典	寺田瀧雄	G→e→G	12/8	32	c <sup>1</sup> -e <sup>2</sup>
28	君のほほえみと涙	ラムール・ア・パリ	1975.3	内海重典	寺田瀧雄	b	4/4	16	f-b <sup>1</sup>
29	結ばれぬ愛	ベルサイユのばら<アンドレとオスカル>	1975.7	片桐和子	平尾昌晃	b	4/4	26	a-a <sup>1</sup>
30	愛し君よ	美しく青きドナウ	1975.11	川井秀幸	中元清純	C→e→C	3/4	40	h <sup>1</sup> -d <sup>2</sup>
31	ザッツ・ファミリー	ザッツ・ファミリー	1975.11	横澤秀雄	高井良純	d→D	4/4	32	e <sup>1</sup> -f <sup>2</sup>
32	ビューティフル・ラブ	ビューティフル・ピープル	1976.2	岡田敬二	吉崎憲治	E	2/4	50	b-es <sup>2</sup>
33	ビューティフル・ライフ	ビューティフル・ピープル	1976.2	岡田敬二	吉崎憲治	B→g→B	4/4	35	d <sup>1</sup> -es <sup>2</sup>
34	愛の怯え	ベルサイユのばらⅢ	1976.3	植田紳爾	平尾昌晃	E	4/4	20	cis <sup>1</sup> -e <sup>2</sup>
35	ばらのスーベニール	ベルサイユのばらⅢ	1976.3	植田紳爾	寺田瀧雄	d→F→d	4/4	29	a <sup>1</sup> -e <sup>2</sup>
36	ひとりぼっちの愛	Non・Non・Non	1976.6	草野旦	寺田瀧雄	f→As→f	4/4	38	es <sup>1</sup> -as <sup>2</sup>
37	この愛よ限りなく	夕日のジプシー	1976.10	内海重典	寺田瀧雄	b	4/4⇔2/4	22	f <sup>1</sup> -b <sup>2</sup> *
38	瞳の中の宝石	パレンシアの熱い花	1976.11	柴田侑宏	寺田瀧雄	G	4/4	22	as-d <sup>2</sup>
39	僕の愛	ル・ピエロ	1976.1	酒井澄夫	寺田瀧雄	F→d→F	4/4	64	f <sup>1</sup> -g <sup>2</sup> *
40	鶯歌春	鶯歌春	1977.2	阿古健	寺田瀧雄	As→f→As	4/4→2/4→4/4	18	es <sup>1</sup> -as <sup>2</sup> *
41	愛のフェニックス	風と共に去りぬ	1977.3	植田紳爾	寺田瀧雄	F→d→F	4/4→2/4→4/4	25	f <sup>1</sup> -b <sup>2</sup> *
42	水色の愛	風と共に去りぬ	1977.3	植田紳爾	入江薫	d→F	12/8	24	f <sup>1</sup> -a <sup>2</sup>
43	I LOVE REVUE	ザ・レビュー	1977.7	岡田敬二	吉崎憲治	C	2/4	50	g-a <sup>1</sup>
44	わが愛しのマリアンヌ	わが愛しのマリアンヌ	1977.9	高木史朗	中元清純	C	4/4	50	g <sup>1</sup> -a <sup>2</sup> *
45	チームズの霧に別れを	チームズの霧に別れを	1977.11	柴田侑宏	寺田瀧雄	b→Des→b	4/4→3/4→4/4	77	f-b <sup>1</sup>
46	愛のプロムナード	チームズの霧に別れを	1977.11	柴田侑宏	平尾昌晃	f	4/4	71	f-a <sup>1</sup>
47	あらし	チームズの霧に別れを	1977.11	柴田侑宏	寺田瀧雄	b→Des	4/4	81	f-c <sup>2</sup>
48	君は小兎 君を愛す	誰がために鐘はなる	1978.5	柴田侑宏	平尾昌晃	a→C→a	4/4	42	as-e <sup>2</sup>
49	愛のメッセージ	ラブ・メッセージ	1978.8	小原弘亘	吉崎憲治	f→As→f	4/4	78	f <sup>1</sup> -as <sup>2</sup>
50	ロマンス	遙かなるドナウ	1978.9	大関弘政	中元清純	Es→c→Es	4/4	46	es-g <sup>2</sup>
51	LOVE!	日本の恋詩	1979.2	菅沼潤	吉崎憲治	F	4/4	35	f <sup>1</sup> -a <sup>2</sup>
52	白夜わが愛	白夜わが愛	1979.5	五木寛之	寺田瀧雄	e→G→e	4/4	37	e <sup>1</sup> -h <sup>2</sup> *
53	ビューティフル・ハート	ビューティフル・シティ	1979.11	岡田敬二	吉崎憲治	g→B→g→B→g	12/8	30	fis-b <sup>1</sup>
54	恋の冒険者たち	恋の冒険者たち	1980.3	村上信夫	吉崎憲治	E→C→E	4/4	54	fis-h <sup>1</sup>
55	風に歌う	プレッティフル・ジョイ!	1980.5	酒井澄夫	寺田瀧雄	D→h→D	4/4	60	fis-b <sup>1</sup>
56	許されざる愛	スリナガルの黒水仙	1980.6	大関弘政	中元清純	e	4/4	64	e-a <sup>1</sup>
57	この胸に熱き涙を	友よこの胸に熱き涙を	1980.11	植田紳爾	寺田瀧雄	C	4/4	25	f-a <sup>1</sup>
58	ファースト・ラブ	ファースト・ラブ	1981.3	岡田敬二	吉崎憲治	Es	4/4→2/4→4/4	52	g <sup>1</sup> -a <sup>2</sup>
59	I LOVE BIG APPLE	ザ・ビッグ・アップル	1981.6	酒井澄夫	寺田瀧雄	A→fis→A	4/4	46	e-a <sup>1</sup>
60	愛のクレッシェンド	クレッシェンド!	1981.8	小原弘亘	吉崎憲治	C→c→C	4/4	50	f <sup>1</sup> -b <sup>2</sup>
61	エストレリータ・愛の星	エストレリータ~愛の星くず~	1981.10	柴田侑宏	寺田瀧雄	Es→g	4/4	43	e-as <sup>1</sup>
62	ジュエリー・メルヘン	ジュエリー・メルヘン	1981.10	横澤秀雄	中元清純	F	4/4	49	d-a <sup>1</sup> *
63	あなたに愛を	ミル成人バビエの冒険	1982.1	阿古健	寺田瀧雄	b→(Des)→b	4/4	44	f <sup>1</sup> -b <sup>2</sup>
64	アルカディアよ永遠に	アルカディアよ永遠に	1982.3	大関弘政	中元清純	G	4/4	47	g <sup>1</sup> -a <sup>2</sup> *
65	ストーム・ラブ	ザ・ストーム	1982.6	横澤秀雄	中元清純	g→B	4/4	46	f <sup>1</sup> -as <sup>2</sup> *
66	限りなく美しく	愛 限りなく	1982.10	内海重典	中元清純	c	4/4	25	g <sup>1</sup> -as <sup>2</sup> *
67	この時この愛を	情熱のバルセロナ	1982.10	正塚晴彦・須田俊宏	寺田瀧雄	d→F→d	4/4	16	f <sup>1</sup> -b <sup>2</sup>
68	ラブ・コネクション	ラブ・コネクション	1983.1	酒井澄夫	寺田瀧雄	F	4/4	48	f <sup>1</sup> -g <sup>2</sup>
69	ある愛の伝説	オペラ・トロピカル	1983.2	草野旦	寺田瀧雄	g→B→g	4/4	45	fis <sup>1</sup> -b <sup>2</sup> *
70	オルフェウスの窓	オルフェウスの窓	1983.6	植田紳爾	寺田瀧雄	B→d→B	4/4	42	f <sup>1</sup> -b <sup>2</sup> *
71	うたかたの恋	うたかたの恋	1983.5	柴田侑宏	寺田瀧雄	f	4/4	50	e-b <sup>1</sup> /f <sup>1</sup> -f <sup>2</sup>
72	ラブ・ソング	ハッピー・エンド物語	1983.8	草野旦	寺田瀧雄	F→D→B	4/4	32	e <sup>1</sup> -g <sup>2</sup> *
73	青	紅葉愁情	1983.9	菅沼潤	吉崎憲治	C→a→C	4/4	27	g <sup>1</sup> -a <sup>2</sup> *
74	愛のかげら	翔んでアラビアンナイト	1983.11	植田紳爾	寺田瀧雄	d	4/4	24	f-a <sup>1</sup>
75	ハート・ジャック	ハート・ジャック	1983.11	三木章雄	寺田瀧雄	C→a→C→F→C	4/4	63	g-a <sup>1</sup>
76	ジュテーム	ジュテーム	1984.2	岡田敬二	吉崎憲治	a→A	4/4	38	h-d <sup>2</sup>
77	TAHANAZUKA FOREVER(恋の愛FOREVER)	ザ・レビューⅡ	1984.5	小原弘亘	吉崎憲治	G	2/4	36	e <sup>1</sup> -a <sup>2</sup>
78	我が愛は山の彼方に	我が愛は山の彼方に	1984.6	植田紳爾	寺田瀧雄	a	3/4	37	f-b <sup>1</sup>
79	ラブ・エクスプレス	ラブ・エクスプレス	1984.6	酒井澄夫	寺田瀧雄	a	4/4	64	e <sup>1</sup> -a <sup>2</sup>
80	ラ・ラ・フローラ	ラ・ラ・フローラ	1984.8	横澤秀雄	中元清純	B	4/4	42	f <sup>1</sup> -f <sup>2</sup>
81	あゝ君を愛す	はばたけ黄金の翼よ	1985.1	阿古健	寺田瀧雄	a	4/4	35	e <sup>1</sup> -a <sup>2</sup> *
82	愛は	ルミエール	1985.2	三木章雄	寺田瀧雄	d	4/4	45	f-b <sup>1</sup>
83	愛あれば命は永遠に	愛あれば命は永遠に	1985.3	植田紳爾	寺田瀧雄	g→B→b→g→B	4/4	54	f-a <sup>1</sup> /c <sup>1</sup> -b <sup>1</sup>
84	あなたに	愛あれば命は永遠に	1985.3	植田紳爾	寺田瀧雄	F	4/4	22	f <sup>1</sup> -a <sup>2</sup>
85	愛のカレードスコープ	愛のカレードスコープ	1985.6	公文健	寺田瀧雄	f→F→f→C→f	4/4	48	f <sup>1</sup> -b <sup>2</sup> *
86	愛の祈り	西海に花散れど	1985.8	菅沼潤	吉崎憲治	d→B→g	4/4	90	f <sup>1</sup> -b <sup>2</sup> *
87	アンドロジェニー	アンドロジェニー	1985.9	岡田敬二	吉崎憲治	c	4/4	38	es <sup>1</sup> -g <sup>2</sup> *
88	愛のシンフォニー	レビュー交響楽	1986.3	植田紳爾	寺田瀧雄	e	4/4	48	gis <sup>1</sup> -g <sup>2</sup>
89	ショー・アップ・ラバー	ショー・アップ・ショー	1987.2	草野旦	寺田瀧雄	F	4/4	62	f-e <sup>2</sup>
90	永久の国へ	別離の肖像	1987.7	植田紳爾	寺田瀧雄	f	4/4	35	e-a <sup>1</sup> /g <sup>1</sup> -g <sup>2</sup>
91	炎のボレロ	炎のボレロ	1988.2	柴田侑宏	寺田瀧雄	e→a→e	4/4	48	fis-a <sup>1</sup> /c <sup>1</sup> -e <sup>2</sup>
92	ピバ!シバ!	ピバ!シバ!	1988.5	草野旦	寺田瀧雄	C→d	4/4	54	g-a <sup>2</sup>
93	生命こそ愛	戦争と平和	1988.8	植田紳爾	寺田瀧雄	Es→As→Des→b	4/4	44	g-b/es <sup>1</sup> -as <sup>1</sup>
94	永遠の愛	ムッシュ・ド・バリー	1989.2	太田哲則	吉崎憲治	F→d→F	4/4	46	f <sup>1</sup> -a <sup>2</sup>

表 11. 《三人獵師》構成

場	情景	構成	歌い手	備考
1	遠山を望みたる野の面の景	唄①爾とも爾とも	合唱	舞台上に人がいない状態
		科白		
		唄①' 爾とも爾とも	獵師三人	歌詞が違う
		唄②秋さへ老けて	兄狐、弟狐	合唱
		科白		三言のみ
		唄③山の姿は薄紫	兄狐、弟狐	それぞれの独唱＋合唱
		科白		
		唄④唯此ままに見捨てゆかん	兄狐、弟狐	合唱
		科白		
		唄⑤我を忘れて子狐の	合唱	ワンフレーズのみ
		科白		鳴り物：鳴子
		唄⑥衰れの姿よ	親狐、兄狐、弟狐	親狐の独唱＋合唱
		科白		
		唄⑦班足太子の塚の神	親狐、獵師三人	それぞれの独唱＋合唱
		科白		三言のみ
唄⑧未来とは現世の影	親狐、獵師三人	親狐・(2)・(3)の独唱＋合唱		
科白				
唄⑨逆しまおとす摩耶嵐	合唱	獵師三人の踊り。間に科白一言あり。		
科白				
		唄①' 爾とも爾とも	地方合唱	歌詞が違う。この歌詞が楽譜掲載のもの

表 12. 《雛まつり》構成

情景	構成	歌い手	備考
雛かざりの前	唄①桃の節句の御祝は	合唱	幕開き前
	科白		
	唄②兎角戦と云ふものは	富貴子、月子、澄子、廣子	それぞれの独唱と最後に4人の合唱
	科白		科白中、音楽が鳴っている箇所あり。音楽に合わせての動きの指示。
	唄③ほのぼの白いは	澄子	五人囃子のダンス
	科白		
	唄③	富貴子、月子、澄子、廣子	合唱、四人の踊り
	科白		
	唄④ーイニウ三イ四ウ	内裏雛、内裏雛	合唱
	科白		
	唄⑤くらまを出て牛若は	笛役	四番まで
	科白		間奏中か
	唄⑤富士の狩場の	太鼓役、笙役	五番まで。独唱と合唱
	科白		
	唄⑤しづの小田巻くりかへし	合唱	つづみ役の踊り。「静御前」。四番まで
	科白		
	唄①' 桃の節句の御祝は	五人囃子、内裏雛一対	幕開き前の唄①に後半がつけられたもの
	科白		
		唄①' 桃の節句の御祝は	全員



表 13. 《モン・パリ》構成

場	情景	構成	歌手	備考
1	寶塚新温泉前 プロローグ	唄1 〈吾が巴里よ〉 科白	串田	幕前
		唄1 〈吾が巴里よ〉	生徒役合唱	サビ部分のみ
2	神戸埠頭 香取丸出帆の場	唄2 先生さらば 曲1 風と波に送られての曲	串田、生徒役	鳴物：銅鑼、汽笛。串田独唱＋生徒役合唱 ブリッジ的。ジャズ風のアレンジ
3	神戸湾	動きのみ		曲1中か
4	志那 土匪の洞窟	科白		
5	鳳成金邸	唄3 恐ろしかりし 唄4 ロンロンだ	侍女8人 合唱	1人の独唱＋合唱、侍女と童子の踊り 麻雀の踊り。唄は1フレーズのみ
6	黒幕	唄4?		麻雀と童子の踊り
7	香取丸スモーキングルーム	科白		
8	黒幕 仮装行列	曲2?		仮装行列のダンス
9	印度セイロン島 カンディー佛牙寺前	唄5 花召せや 科白	花賣合唱	花賣の踊り、佛像の踊り
		唄6 とこなつの園	合唱	仮面の舞
10	黒幕	唄7	牧野	つれづれのままに長唄をうたうの指示
11	香取丸甲板 月夜	唄8 アーアーア 科白	人魚、串田	それぞれの独唱、人魚と串田の舞 科白中、人魚声のみでメロディー
12	黒幕 串田の夢	科白		花道使用
13	スフィンクス前 串田の夢	曲3 科白		舞子の舞
		唄9 恐しき呪は去りて 科白	合唱	侍女の舞
14	マルセイユ巴里間のある停留所	唄10 嬾々々々 科白	嬾々屋、新聞屋	独唱＋重唱
		曲4 汽車のダンス		初のロケット
15	バリオオペラ広場	科白		
16	劇中劇 カシノンパリの舞台面 佛國パリオヴェルサイユ宮殿落成祝賀宴の場	曲5 ヴァレンシアの曲 科白		官女の舞
		曲6 ページのダンス 曲4? 科白		汽車のダンス
		唄1 〈吾が巴里よ〉	合唱	サビ部分のみ

表 14. 《パリゼット》構成

場	情景	構成	歌い手	備考
1	プロローグ	唄1 〈パリゼット〉 科白	合唱	
2	TAKARAZUKAの唄 フランス国旗の背景	唄2 〈TAKARAZUKA〉 科白	プロローグ	
3	パリゼット カーテン前	唄1 〈パリゼット〉	プロローグ、山中、神原	
4		曲1 フランス人形の踊り	合唱	
5	モンパルナスの唄 街角のカフェ	科白 唄3 〈モンパルナスの唄〉 科白	合唱、ロロット、音楽家(一)(二)	
6		曲2 28人14組のダンス		
7	ラモナの唄 山中のアトリエ	科白 唄4 〈ラモナの唄〉 科白 唄4 〈ラモナの唄〉 科白 唄4 〈ラモナの唄〉 科白 唄4 〈ラモナの唄〉 科白 唄4 〈ラモナの唄〉	神原、山中 ガルソン、ボンヌ、ロロット ロロット 神原 合唱	
8	カーテン前	曲3 インディアン娘の踊り		
9	すみれの花咲く唄の唄 シャンゼリゼー通り	唄5 〈すみれの花咲く唄〉 科白 唄5 〈すみれの花咲く唄〉 科白 唄5 〈すみれの花咲く唄〉 科白 唄5 〈すみれの花咲く唄〉	花売婆 男、女 花売婆 花売婆、山中	
10	すみれの花束のカーテン	唄6 花香ひ咲き人の心 唄5 〈すみれの花咲く唄〉	山中 合唱	
11	花籠	曲4 花籠の踊り		
12		曲5 花の女達の踊り 三花びらの踊り 八人の紳士の踊り 唄7 おおマドモワゼル 唄5 〈すみれの花咲く唄〉 曲6 賑やかな音楽	紳士、花売娘、合唱	階段より踊子降りてくる
13	君の御手のみマダムの唄 幕前	唄8 〈君の御手のみマダム〉 科白 唄8 〈君の御手のみマダム〉	神原、合唱 神原、合唱	
14	汽船の広いデッキ	曲7 賑やかなジャズ 唄9 セレナーデ 科白 唄10 ベルタの唄 唄11 〈ディガディガドゥ〉 科白 唄10 ベルタの唄 科白 唄8 〈君の御手のみマダム〉 科白	唄の女 ベルタ ジャズ唄手 ベルタ、ロロット 曲のみ	
15	波のカーテン前	曲8 波の踊り		
16	戀、あやしきは戀の唄 山中の書斎	唄12 淋しき旅の空にみて 唄1 〈パリゼット〉 科白 唄13 〈戀、あやしきは戀の唄〉	山中 ジョセフィン	
17	カーテン前	唄13 〈戀、あやしきは戀の唄〉	ジョセフィン	
18	フランス村はずれの酒場前	科白 唄14 懐かしの故郷 科白 唄14 懐かしの故郷 科白 唄14 懐かしの故郷 科白 唄13 〈戀、あやしきは戀の唄〉	合唱	
19	パリゼット 巴里の地図のカーテン前	唄1 〈パリゼット〉	合唱	
20	エピローグ	曲9 花の女の踊り 曲10 兵士の踊り 曲11 馬と御者の踊り 曲12 扇の踊り 唄2 〈TAKARAZUKA〉 曲13 馬の鈴の音楽 唄2 〈TAKARAZUKA〉 唄1 〈パリゼット〉	曲のみ エトワール、合唱	階段にて

表 15. 《ローズ・パリ》構成

場	情景	構成	歌い手	備考
1	ローズ・パリ 花の幕	唄1 〈ローズ・パリ〉	バラの姉妹	歌い終わりで学校の始業ベル
2	算術の歌 フランスの田舎の小学校教室	科白 唄2 〈算術の歌〉 科白 唄2 〈算術の歌〉 科白 唄1 〈ローズ・パリ〉	生徒合唱 生徒(一)(二) ポール	生徒たちの踊り
3	ローズ・パリの歌 子供の絵のカーテン前	唄1 〈ローズ・パリ〉	合唱、ポール	
4	出発 ポールの家の前	唄3 眠れ坊やよ 科白 唄4 我が愛するは 唄3BGM 科白 唄5 〈モン・パパ〉 科白 唄5 〈モン・パパ〉 唄4 我が愛するは 科白 唄6 村の小学校の一番偉い校長先生 科白 唄4 我が愛するは 科白	母 ポール、合唱 子供(一)、合唱 校長先生、合唱 ポール、合唱	
5	夜のステーション 黒幕の前	曲1 汽車の発射する音楽		
6	巴里 巴里のオペラの廣場	唄1 〈ローズ・パリ〉	合唱	
7	巴里の屋根の下 ポールの下宿	唄7 楽し巴里の屋根の下 科白 唄8 私はお前が実際嫌ひ 科白	合唱、ジャネット ジャンヌ、ジャネット	
8	愛の手紙 フロッシーの家の前	唄4 我が愛するは 科白	フロッシー	
9	愛の唄 カーテン前	唄9 きこゆる甘き歌は 唄10 只一つの愛	フロッシー、ポール、合唱 ポール、フロッシー、合唱	
10	小鳥の巣	唄11 鳥の巣	小鳥(一)	歌い終わりで鉄砲の音
11	小鳥	曲2 小鳥のタップダンス		
12	愛の鳥 美しい森	唄12 愛の小鳥よ 唄9 きこゆる甘き歌は 唄10 只一つの愛	合唱 合唱、フロッシー フロッシー、合唱	
13	巴里見物 テアトル・パリの舞台稽古	唄13 〈世界漫遊〉 科白 唄14 といふのは人前だけ 科白 唄15 私はフロッシー 科白 唄4 我が愛するは 科白	ジャンヌ、ジャネット、合唱 ジャン ジャンヌ、ジャネット フロッシー、合唱 歌なし	
14	オ、ドンナ・クララ クララの楽屋	唄16 〈ドンナ・クララ〉 科白 唄16 〈ドンナ・クララ〉 科白 唄16 〈ドンナ・クララ〉	クララ マリー、クララ ロベール	
15	我輩はヘクター 村の街道	科白 唄6 村の小学校の一番偉い校長先生	校長先生	
16	我が愛するは 巴里セーヌ湖畔	唄8 私はお前が実際嫌ひ 唄4 我が愛するは 科白 唄4 我が愛するは 科白	少年、少女 男、女 ポール	
17	南の島の唄 テアトル・エトワールの舞台	唄17 〈戀の歌〉 科白 唄18 南の或る島の 唄17 〈戀の歌〉 科白 唄4 我が愛するは 科白 唄4 我が愛するは 科白	フロッシー、エミール ジャンヌ、ジャネット、ジャン 合唱 エミール 娘	
18	誠の愛 フロッシーの部屋の前	科白 唄19 甘き花の薫り 科白 唄10 只一つの愛	フロッシー ポール、フロッシー	
19	ローズパリのスウヴェニール カーテン	唄1 〈ローズ・パリ〉 唄16 〈ドンナ・クララ〉 唄1 〈ローズ・パリ〉 科白	合唱 合唱 合唱	
20	バラの婚禮 バラの咲き乱れる花園	唄20 バラの花 唄5 〈モン・パパ〉 曲3 ベビーの踊り 唄3 眠れ坊やよ 唄2 〈算術の歌〉 唄17 〈戀の歌〉 唄1 〈ローズ・パリ〉	歌の美女 合唱 合唱 合唱 合唱 合唱	

表 16. 《ベルサイユのばら》構成

『ベルサイユのばら』—フェルゼンとマリー・アントワネット編— 2部36場		作演・植田紳爾	作曲・寺田瀧雄			
	場面	曲	歌い手	プロット	備考	
第一部	第一場	プロローグA(カーテン前)	♪序曲	幕開き	a1のみ	
			「ごらんなさい ごらんなさい」	コーラス		
	第二場	プロローグB	「青きドナウの岸边」	アントワネット	アントワネット登場	
			「愛あればこそ」	フェルゼン・アントワネット・オスカル	オスカル、フェルゼン登場	2番のみ
			♪踊り			
	第三場	プロローグC	「愛あればこそ」	フェルゼン・アントワネット	フェルゼンとアントワネットが会う(架空)	1番のみ
			「愛あればこそ」	コーラス		Bのみ
	第四場	シェーンブルン宮殿 (カーテン前)	♪登場		マリア・テレジア、メルシー伯登場	
			♪登場		少女アントワネット登場	
			♪BGM長セリフ		マリア・テレジアの言葉	
			♪転換			
	第五場	夢の馬車 カーテン前	「夢の馬車」	少女アントワネット・コーラス	アントワネットがフランスへ移動する道中	
			「青きドナウの岸边」	アントワネット		
	第六場	ベルサイユ宮殿	♪BGM「青きドナウの岸边」		アントワネットとメルシー伯と昔話	
			♪転換		メルシー伯「いいえ、暴動ではございません。革命でございます」	
	第七場	王宮の廊下 (カーテン前)	「愛が欲しい」	フェルゼン	フェルゼンの登場	
			♪BGM長セリフ		アントワネットと別れると忠告	
			「愛の巡礼」	オスカル	フェルゼンへの恋心を歌う	
	第八場	宮殿	「オープランタン」	コーラス	ベルサイユの若者たちの談笑	
			♪登場		オスカル登場	
			♪転換		オスカル「ブルボン王朝存続の危機が訪れようとしているのです」	
	第九場	カーテン前	♪転換		アンドレ「オスカルのそばを離れはしない」	
第十場	庭園A	♪BGM		ルイ16世が国王の不自由を語る		
第十一場	庭園B	「ばらのスーベニール」	フェルゼン・アントワネット	フェルゼンとアントワネットの登場		
		♪BGM「ばらのスーベニール」		フェルゼンとアントワネットの密会		
		「愛あればこそ」	フェルゼン・アントワネット		2番のみ	
第十二場	王宮の廊下(カーテン前)	「人は皆倅せに」	オスカル	オスカル、民衆を守ることを決意		
第十三場	王の部屋	♪転換		アントワネット「国王様のためにも、子供たちのためにも」		
第十四場	廊下(カーテン前)	「男の旅立ち」	フェルゼン	フェルゼン、スウェーデンに帰る		
第十五場	王宮の庭園	「俺達は陽気な近衛兵」	コーラス			
		♪登場		モンゼット公爵、陽気に登場	同じメロディー(長調)	
		♪登場		モンゼット公爵夫人登場	↓(短調)	
第十六場	カーテン	「白ばらのひと」	ジェローデル	ジェローデル登場		
		♪BGM「心のひとオスカル」		アンドレ、オスカルへの思いを語る		
		「心のひとオスカル」	アンドレ			
第十七場	オスカルの居間	♪BGM「愛あればこそ」		愛の告白	AB+b	
		「愛あればこそ」	オスカル・アンドレ		1番のみ	
		♪転換「愛あればこそ」変奏			後奏的	
第十八場	カーテン前	♪転換		パリでの不穏な動き		
第十九場	パリ市内	♪ドラム音		オスカルが国王軍に剣を突きつける		
		「心のひとオスカル」変奏	アンドレ	アンドレ撃たれる	Aのみ歌、Bはトランペットによる変奏	
		♪BGM		アンドレ死ぬ、オスカル戦いへ		
第二十場	バステューユ	♪攻撃の踊り		バステューユの攻撃		
		♪BGM「愛あればこそ」変奏		オスカル撃たれる、アンドレへの言葉	Bのみ	
		♪攻撃の踊り		バステューユ陥落		
		♪転換(攻撃の踊り)		オスカルの死		
第二十一場	王宮の廊下(カーテン前)	♪転換		王家の登場		
第二十二場	宮殿大広間	♪登場		王宮に市民が登場		
		♪BGM		王家がパリへ行くと宣言		
		♪BGM「青きドナウの岸边」変奏		アントワネット「マリー・アントワネットはフランスの女王なのですから」		
第二部	第一場	プロローグ(カーテン前)	♪序曲「愛あればこそ」変奏	第二部幕開き	a2の変奏	
			「肖像画」	コーラス	アントワネットのその後を語る	
	第二場	ストックホルムの郊外	「スウェーデンの花祭り」	コーラス	スウェーデンの花祭り	
			♪転換		フェルゼン、国王一家救出を決意	
	第三場	カーテン(オーストリア)	♪登場		フェルゼン登場	
			「ばらのスーベニール」	フェルゼン	オーストリア国王にアントワネット救出を断られる	
	第四場	革命広場	「思い出して御覧(ジャンヌの唄)」	ジャンヌ・コーラス	貴族と王妃の死刑を求めて民衆が歌う	
	第五場	カーテン	♪BGM		ベルナルが国王一家救出をロザリーに告げる	
			「ベルナルとロザリーの唄」	ベルナル・ロザリー	王妃として死ぬことが望みだと歌う	
	第六場	国境近く	♪転換(「駆けろペガサスのごとく」前奏一部)		ルイ16世の処刑を知る	
	第七場	馬車	「駆けろペガサスのごとく」	フェルゼン	王妃だけでも助けようと馬車を走らせる	
	第八場	牢獄	♪BGM		死を待つアントワネット	
			♪BGM「愛あればこそ」		フェルゼンとアントワネットの再会	ABA
			♪登場「愛あればこそ」		フェルゼン、アントワネットを引きとめようとしてくる	a1
		♪退場		アントワネット刑場へ		
		「愛あればこそ」	フェルゼン	アントワネット断頭台へ	2番のみ	
		「愛あればこそ」	コーラス	↓	1番のみ	
フィナーレ	第十場	ロケット	♪「愛あればこそ」		Aのみ	
			♪「ばらのスーベニール」			
			♪ばらのロケット			Bのメロディー使用
	第十一場	薔薇のタンゴ	♪薔薇のタンゴ	8人の薔薇の男+トッパ		
	第十二場	薔薇の柩	「薔薇の柩」	ばらの歌手	アンドレ役が歌う	
	第十三場	ボレロ	♪「Artistry In Bolelo」	男女	フェルゼン役とオスカル役が踊る	
第十四場	グランド・フィナーレ	「青きドナウの岸边」	エトワール			
		「ばらのスーベニール」	アンドレ、オスカル			
		「青きドナウの岸边」	アントワネット			
		「愛あればこそ」変奏	フェルゼン、全員		1番ソロ+2番コーラス	

表17. 《エリザベート》構成比較

タカラヅカ版				ウィーン版	
舞台	曲	幕	場	舞台	曲
プロローグ	♪第一の尋問 プロローグ 私を燃やす愛 プロローグ	1	1	プロローグ	♪第一の尋問 プロローグ 私を燃やす愛 プロローグ
ポッセンホーフエン城	パパみたいに		2	ポッセンホーフエン宮殿前	パパみたいに
シュタルンベルク湖畔	ようこそ、みなさま ♪シシー転落		3	シュタルンベルク湖畔	ようこそ、みなさま ♪シシー転落
冥界～シシーの部屋	エリザベート 愛と死の輪舞① パパみたいに		4	シシーの部屋	♪エリザベート — パパみたいに
謁見の間	皇帝の義務		5	謁見の間	皇帝の義務
パート・イシュル	計画通り		6	パート・イシュル	計画通り
天と地の間	嵐も怖くない		7	ゴンドラ	あなたが側にいれば
結婚式	不幸の始まり		8	結婚式	不幸の始まり
宮殿	結婚の失敗 ♪死の時のワルツ 最後のダンス 嵐も怖くない		9	宮殿	結婚の失敗 ♪死の時のワルツ 最後のダンス あなたが側にいれば
シシーの寝室	皇后の務め		10	シシーの寝室	皇后の務め
天空	私だけに 愛と死の輪舞②		11	天と地の狭間	私だけに —
夫婦の絆	結婚一年目		12	結婚生活	結婚一年目
ハンガリー訪問	♪エーアン 闇が広がる		13	トートの馬車	♪娘の死 闇が広がる
ウィーンのカフェ	退屈しのぎ ♪ようこそみなさま変奏		14	カフェ	退屈しのぎ ♪ようこそみなさま変奏
シシーの居室	エリザベート 口論 エリザベート(泣かないで) 闇が広がる(ブリッジ)		15	シシーの居室	エリザベート 口論 エリザベート(泣かないで) —
ウィーンの街頭	ミルク 闇が広がる		16	ウィーンの街頭	ミルク —
鏡の間	皇后の務め 私だけに		17	鏡の間	皇后の務め 私だけに
キッチン	— キッチン	2	1A	キッチン	不幸の始まり キッチン
ブタペスト戴冠式	♪不幸の始まり エーアン		1B	ブタペスト	— エーアン
ラビリンス	ママ、どこにいるの？		2	ラビリンス	ママ、どこにいるの？
—	—			精神病院	♪精神病院 魂の自由
ゾフィーのサロン	— 皇后の勝利		3	ゾフィーのサロン	結婚生活 皇后の勝利
食堂	皇后の勝利BGM マダム・ヴォルフのコレクション 死の時のワルツ(パレエパリエーション) マダム・ヴォルフのコレクション		4	ヴォルフの館	結婚生活 マダムヴォルフのコレクション —
運動の間	皇后の絶食 マラディ 最後のダンス		5	運動の間	— マラディ 最後のダンス
安らぎのない年月	安らぎのない年月		6	安らぎのない年月	安らぎのない年月
精神病院	♪精神病院 魂の自由 私だけに		7	—	— — —
ラビリンス	闇が広がる		8	トートの馬車	闇が広がる
独立運動	ハンガリー独立運動		9	皇帝執務室	皇帝の務め
—	—			民衆	Hass
—	—			別荘	パパみたいに
控えの間	僕はママの鏡だから		10	ヘルメス・ヴィラ	僕はママの鏡だから
鏡の間	♪死の時のワルツ		11	鏡の間	♪死の時のワルツ
葬儀	ルドルフどこなの エリザベート 愛と死の輪舞③		12	葬儀	ルドルフどこなの エリザベート —
ウィーンの街角	キッチン		13A	ウィーンの街角	キッチン
レマン湖畔	夜のボート		13B	レマン湖畔	夜のボート
霊廟	最後の証言(プロローグ)		14	悪夢	プロローグ
エピローグ	♪第一の尋問 エリザベート 私だけに		15	エピローグ	♪第一の尋問 エリザベート 私だけに
フィナーレ	愛と死の輪舞④ キッチン(ロケット) 最後のダンス 闇が広がる 私だけに				
グランドフィナーレ	パレード(愛と死の輪舞⑤)				

## 譜例リスト

1. 『寶塚樂譜第七号 江の嶋物語』 部分抜粋 1919年
2. 『寶塚樂譜第二二号 貞人の妻』 部分抜粋 1924年
3. 『寶塚樂譜第八号 雛まつり』 部分抜粋 1919年
4. 『寶塚樂譜第一一号 文殊と獅子』 部分抜粋 1919年
5. 「おおセニョリータ」『(続寶塚樂譜) セニョリータ』 1930年
6. 「シンデレラの唄」『(続寶塚樂譜) シンデレラ』 1929年
7. 「花詩集」『(続寶塚樂譜) 花詩集』 1933年
8. 「寶塚健康美」『(続寶塚樂譜) show is on』 1938年
9. 「愛あればこそ」
10. 「愛の巡礼」
11. 「愛を求めて」
12. 「ある愛の伝説」
13. 「愛のカレードスコープ」

### 譜例 1

タ — コノマタトーフノイフコトニヤ ワシホドインカナ

This musical score consists of a vocal line on a single treble clef staff and a piano accompaniment on two staves (treble and bass clefs). The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The vocal line contains the lyrics: タ — コノマタトーフノイフコトニヤ ワシホドインカナ.

### 譜例 2

義家  
*mf* コロモノタテハホコロビ

This musical score consists of a vocal line on a single treble clef staff and a piano accompaniment on two staves (treble and bass clefs). The key signature has two flats (Bb, Eb) and the time signature is 4/4. The vocal line contains the lyrics: 義家 コロモノタテハホコロビ. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes.

V 袖萩  
*p* オートハウシロヲフ

This musical score consists of a vocal line on a single treble clef staff and a piano accompaniment on two staves (treble and bass clefs). The key signature has two flats (Bb, Eb) and the time signature is 4/4. The vocal line contains the lyrics: V 袖萩 オートハウシロヲフ. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes.

譜例 3

Musical score for Example 3. The score consists of a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is written in a single staff with lyrics in Japanese. The piano accompaniment is written in two staves (treble and bass clef). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The lyrics are: (8)エー ス カウ ツ ツ カ ヲ  
ホーロシカ ツミニヤドルタノアキ キミナラナクニウツリガノロ

譜例 4

Musical score for Example 4. The score consists of a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is written in a single staff with lyrics in Japanese. The piano accompaniment is written in two staves (treble and bass clef). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The lyrics are: ナ ナ ナ ナ ナ ナ ナ ナ ナ ナ



譜例 5

Fox trot. おセニヨリータ 高木和夫 編曲  
 (OH! SENŌRITA)

0 3 4 2 3 4 3 1 7. 6-6 3- 0 3 4 2 3 4 3 2 1. 7- 3  
 コ ヒ ハ ソ ラ ニ ガ ガ ヤ ク ツ キ ニ ニ テ タ カ キ マ

3- 0 3 4 2 3 4 3 1 7 6- 3 1 7 #6 7-7-7-7 3 7 0-7-7-7 4 4 7  
 ド ヒ ク キ タ ニ モ テ ラ ス ツ キ ノ ヒ カ リ タ コ ヒ マ ド ニ タ チ

0-7-7-7 4 5 3 3 3 4 4 3-2 4 1 #7 0 3- #2 3 4 3 1 6 5- 6 5-  
 ウ タ ウ キ ミ ノ コ エ キ ケ ヲ オ セ ニ ヨ リ タ ナ ノ ク ロ キ

3- #2 3 4 3 2 #1. 2- 6- 4- 3 4 5 4 2 6 7- 7-6-7-1  
 カ ガ ヤ ケ ル ソ ノ メ ニ オ セ ニ ヨ リ タ ナ ニ チ ウ ツ ス

2- 4- 4-3 4-5 6 5 2 #2 3 3-3 1-6 5- 0 3- #2 3 4 3 1 6  
 ヤ タ ダ イ チ ド キ ミ ワ レ チ ミ ツ ヤ オ セ ニ ヨ リ タ ソ ノ

5- 6 5- 5- 1 7 7 6- #1 3 5 7 6 3 5- 4 4 4-0 6- #5 6  
 ノ ハ ナ ツ ホ ミ ヒ ラ キ ホ ガ ラ カ ニ エ ミ コ ト リ

7 6 4 2 0 5- 4 5 6 5 3 #1 0 2- #1 2 4 2 7 5 1- 1 0 0 0  
 ウ タ ヘ ド ワ ガ エ ミ ウ タ フ ソ ノ ヒ イ ツ ノ ヒ カ

# 譜例 6

## レグユー シンデレラの唄

*Moderato*

高木和夫作曲

0 1 3 3 | 4. 4 3 3 | 6 1̇ 7 6 4 6 | 3- 0 |  
 キノウスダツタコバトサーン  
 ナンテカハイイメチスールーノ

1 3 3 3 | 4. 6 4 3 | 0 1 3 3 1 7 | 6- 0 |  
 ムジャキデキママデシトヤカデ  
 ワタシノココロハシツテルクセニ

6 7 7 7 | 3. 4 3 3 | 1̇ 7 6. 6 | 7- 0 |  
 ソノクセハスツパナミノコナシ  
 オートギバナシノオヒメサマ

6. 6 4 6 | 3. 3 1 1 | 0 7 3 1 7 | 6- 0 ||  
 ナゼニソナニカハイイノ  
 オマヘハワタシノシンデレラ

0 5 3 5 6 5 | 3. 5 3 1 | 2 2 3 1 3 6 | 5- 0 |  
 ナゼダカワタシハシラナイケレド  
 ワターシハソレチホントニシテヨ

0 6 1̇ 2̇ | 6. 1̇ 6 5 | 3. 5 3 2 | 1- 0 |  
 ワタシヤホントニサビシイノ  
 ダツテワタシハウレシイノ

譜例 7

花 詩 集

(主 題 歌)

須藤 五郎 作及編曲  
川崎 一郎

One step

0 0 0 0 5 6 5 3- 1 0 0 5 6 5 4- 2 0 0 5 6 5  
ウツク シ キ ハナノ イ ロ カノキ

4. 3. 4. 5. 3- 3 0 0 5 6 5 3- 1 0 0 5 6 5 4- 2 0 0 5 6 5  
ミニ モニ テ ハナカ キ ミ ソノス ガ タ ソノカ

4. 3. 2 2 3. 1- 1 0 0 1 7 1 2- 2 0 0 2 1 2 3-  
ホリ ナヤマ シ イツノ ヨ モ イツノ ヨ

3 0 3 3 2 3 4. 6. 3. 4. 3- 2 0 0 1 7 1 2- 2 0 0 2 1 2  
モコヒ スルヒ トハ ミ ナ キミ ノ スガタ

3- 3 0 0 3 2 3 4. 6. 3. 4. 5 0 0 0 1. 1 2 3 1 2 3  
マ ハナニ シノ ビウ タウ キーケ ヨハナノ

5- 2- 5 5 5 5 3. #2 2 3- 3- 1. 1 2 3 1 2 3  
ウ タ ワカココロ ノウ タ ハ ナ ニヨセウ

2. 2 2 7- 2 2 2 2 2. 6. 5- 5 0 5 4 5 b6. 6. 4. b6.  
クーヒ シ ワカコヒ ノウ タ ウツク シハナミ

5- b3 0 3 2 3 4. 4. 2. 4. b3- b3 0 3 3 3 2. 2. 4 3. 4.  
レ バ キミヲ オモ ヒウ タウ ヤサシ ハナ ミレ

3- 2 0 5 5 5 4. 4. 5. 6. 5 0 0 0 1. 1 2 3 1 2 3 5-  
ム キミヲ コヒ ウタウ キーケ ヨハナノ ウ

2- 5 5 5 5 3. 2. 1 0 0 0 3. 5. 1 0 0 0 0 0 5 6 5  
タ アビノハ ナシ シュ ナシ シュ ウツク

Fine

譜例 8

寶 塚 健 康 美

宇津秀男作詩  
大石 始作曲

行進曲風に元氣よく

The musical score is written in treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 6/8 time signature. It consists of ten staves of music. The lyrics are written below the notes, and guitar chords are indicated by numbers 1-5 and 0. The piece begins with a *mf* dynamic marking. The lyrics are: オ - ワ カ - - タ カ ラ - ヅ カ - - ソ ノ - ナ モ - ホ ガ ラ - カ ニ オウ ショウ イ - ス オン - - タ - ノ シ - - ウ ツ ク - シ イ - - コ ノ バ ラ ダイ ス オ ト ツ - レ ル ケン コウ ノ - ア キ - キタヘ カラダ ヲ チュゴニ ソナヘ ツクレ ワカキ - ケン コーピ - キタヘ ヨ - オトメ ヨ - ホコレ カカ ヤク タカ - ラ ヅ カ オウ タ - ノ シ - - ウ ツ - ク - シ イ - - ソ ノ - ナ モ - ホ ガ ラ - カ ニ オウ ショウ イ - ス オン - -

譜例 9

あ い それ は あま  
 く あ い それ は つよ  
 く あ い それ は とおと  
 く あ い それ は けだか  
 く あ い あ い あ い  
 あ あ あい あれ ぼこそ  
 い き る よろ こ び  
 あ あ あい あれ ぼこそ

34 Gm Cm  
 せ か い は ひ と つ あ い ゆ  
 37 D7 Gm Gm7  
 え に ひ と は う つ く し  
 41 Eb Ab Gm6

譜例 10

わ た し は あ い の じ ゅ ん れ い  
 わ た し は あ い の じ ゅ ん れ い  
 み し ら ぬ く に を た だ ひ と り あ い を も と め て き ょ う も さ ま よ う ど こ  
 さ び し ま ち を た だ ひ と り さ が せ ど み え ん ま こ と を も と め い つ  
 ま で も ど こ つ ま で も は て な て き ゅ ぬ め を か わ た  
 し の も と め る あ い は ど こ わ た  
 し の も と め る あ い は な に い つ  
 わ り の す が た で が お い て も こ の む ね の お ん な こ こ ろ を  
 だ れ が し る

Fm Bbm Fm  
 G-5 Fm C7  
 Fm Bbm C7 Fm Db G-5 C7 Fm  
 Eb E dim Fm Bbm G7 C7  
 Fm Bbm C7  
 Fm Bbm G7  
 C7 Db C C7 Db C  
 D dim C7 Fm

譜例 11

Moderato

えらいと な あいであろ と みんなで だいじ  
せかい は く-ら く ち-う は ふあん  
に おび-え てい-る  
われら いまにを-すべ き われら いまがこ-ゆる  
べ きか われら-いかに-いくべ き か まよい  
と ふあん と くるし む と なげき  
が せかい に うづま い -ている けれど  
われらをつく みら は われらのい きる みら は  
われらのゆるべ きみら は ただひ と つ  
それは - あ い それは - Lo - ve  
それは - それは - 7 4-4 - た と -

えらいと な あいであろ と みんなで だいじ  
に そだて よ う われらのあいをそ-だて よ う  
そのあいをせかいに-ひろ げよう いまは-たとえ-らいきく  
と つか は おおき な ちから と せかい  
を ちか う を うごか せ だろ う い-ま  
われらのうたが たいさく うとびとにまこえ ても  
セカイニコダマシ-チ オキナヒビキ トナリ  
いつかはおおきな こまとなり いつ-か は  
チ キウウツウゴカ スダロウ  
か は それは - あ い それが - つ  
て われらの い きる - みら だ  
- 7 4-4 - 7 4-4 7 7 -

譜例 12

Moderato

はげしくつよくあつくもえてあかくあかくほのみとなり

そらとこがしよるとこがしりりとこがしりとこがし

マキに-なりまなりたになりいだしあいまたためあい

たはぶらたはぶらあいのためあいのため

うしなひたマキうたかないマキ

マキのよりにマキのよりに

あいにいこいにいあいにいこいにい

あまいの-せんせつ

マキ-マキ-マキマキマキ

マキ-マキ-マキマキ

譜例 13

Fm D Bbm G7 C  
 5 F Dm  
 ゆめさ そう いろも よう そわあ  
 8 Bb F D7  
 いのまほろしか よろこびも かなし  
 11 Gm C7 F  
 みもとりどりに おりませ て あ  
 14 Gm6 C7 Bbm  
 あいの ああいの カレ ドスコ  
 17 C7 Bbm C7  
 プ  
 21 Fm  
 あいす れば にじの か が やき  
 24 Db C7 Bbm  
 な いろに ひかり あふれて もゆる

27 C7 Fm  
 おもいの しんきろ う つか  
 30 Dm C Bb A7  
 ん できえて また うかぶ あい  
 34 C Dm G7  
 は さまざまの よそおいを まとうと  
 37 C7 F D7 Gm Bbm G7  
 も きみのひとみに きよらか  
 41 C7 Bbm Fm C7  
 なまことの あいを みつけた  
 45 Fm Db Bbm G7 C7 Fm