

「日本の作曲家」としての山田耕筰

— 日本の音楽に関する戦前・戦中の言説 —

Kóścak Yamada (1886-1965) as a “Japanese composer”:
Opinions on Japanese prewar and wartime music

奥波一秀
OKUNAMI Kazuhide

【要旨】「日本の作曲家」としての山田耕筰は、そのつどの時局に関してどのように考え、発言していたらうか。日本の音楽に関する体験、そして知識の内実はどのようなものだったか、彼自身の書き残したものに即して探索した。

第1章では、日本の音楽家としての自覚が、どのような経緯で芽生えたと山田自身が自己認識しているか、山田自身の証言から素描する。第2章では、日本の音楽家としての意識が、その都度の時代状況のなかで、欧米の音楽界との対比で、どのように形成・変化していくか、山田の証言を時系列順に検討していく。第3章では、西洋音楽を追求してきた山田が、たとえわずかであれ、日本の音楽とそもそもどのような接点をもっていたか、その日本音楽体験について瞥見する。第4章では、日本の音楽を山田自身がどのように理解していたか、日本音楽についてのその知識内容を示唆するいくつかのケースをスケッチする。

はじめに

山田耕筰が明治以後の洋楽受容史のなかでも特筆に値する音楽家であることは、衆目の一致するところだろう。ただ、これまではおもに、《からたちの花》などの歌曲の作曲家としての相貌が広く知られてきたように思われる。日本語の歌曲は、山田の音楽活動にとって極めて重要なもので、彼の歌曲が注目を集めることはまったく妥当であろうし、山田自身にとっても本望だったかもしれない。しかし、山田は本格的な西洋書式の交響曲（管弦楽曲）を初めて書いた日本人だったし、歌劇も書いている。日本に交響楽や歌劇を根づかせるために、さまざまな組織の設立・運営にかかわり、成功と失敗を繰り返す実務家の側面もあった。ベルリン留学中にみたロシア・バレエに触発され、独自の舞踏詩・舞踏劇を創作するといった意欲的な面もあった。社交界もふくめた西欧の音楽文化を実地で学ぶかわら、海外の楽団への指揮者としての客演も行っており、当時の世界の音楽家・音楽関係者たちとの交流もじつに幅広いものがあつた。こうしてみると、当時としては最も豊富な国際経験をもつ日本人の一人だったといえるだろう。それほど世界に開かれた音楽家だったのであり、たんに内向きの日本語歌曲の作家だったのではない。

それにもかかわらず、というか、それゆえにこそ、山田は、或る意味、日本を代表する、いかにも日本らしい日本語歌曲の作曲家として通用してきた、といえるのかもしれない。というのは、最も世界に開かれた音楽家ともみえる山田は、すでにドイツ留学中の或る時期から、日本の音楽家としての自己にめざめ、「日本の作曲家」としての自己を作品や言説を通して積極的に表明してもいくからである。

「井の中の蛙」であろうはずもない山田、まっしぐらに西洋音楽に飛び込み、西洋音楽を最も深くつかみとったはずの山田が、みずから日本（音楽）へ回帰し、このことをまた雄弁な文章を通して説明し、正当化してもいく。このことで、山田は、或る意味で「最強」の日本人作曲家としての自己演出を一意図したかどうかはともかく一完遂しえたのではなからうか。そしてその効果はいまも続いているかもしれない。

「洋行帰りの保守主義者」としての日本回帰のうち、言動に関する面は、『山田耕筰著作全集』（岩波書店2001）によって、検討のための条件が整ったといえる。また、『山田耕筰作品全集』（春秋社1989-）によって音楽作品における日本回帰の実態把握の道も整いつつある。これらの全集の編者である後藤暢子による評伝『山田耕筰—作るのではなく生む』（ミネルヴァ書房2014）は、丁寧な現地調査等にもとづき、とくにドイツ留学から戦間期について、貴重な事実を発掘している。ただし、作品全集は未完で、作品に関するもうひとつのネックとしては、自作楽譜の相当数が海難事故（1921）、空襲（1945）によって喪失していることがある。

本稿では、作品の側からの検討に先立つ準備作業として、山田自身の文章・証言をその時代背景において位置づけつつ、「日本の作曲家」としての自己意識の形成・展開を追跡し、さらに、日本の音楽に関するその体験・知識のいくつかの側面に迫ってみたい¹⁾。

第1章では、日本の音楽家としての自覚が、どのような経緯で芽生えたと山田自身が自己解釈しているか、山田自身の証言から素描する。第2章では、日本の音楽家としての意識が、その都度の時代状況のなかで、欧米の音楽界との対比で、どのように形成・変化していくか、山田の証言を時系列順に検討していく。第3章では、西洋音楽を追求してきた山田が、日本の音楽とどのような接点をもっていたか、彼自身の日本音楽体験について瞥見する。第4章では、日本の音楽を山田自身がどのように理解していたか、北米時代までのいくつかの場面を素描する。

1. 山田の音楽的素養 — 洋行帰りの保守主義者

1886年（明治19年）生まれの山田耕筰にとって、音楽とはすでに日本の伝統的なそれではなく、西洋音楽だった。この点について1930年、当時44歳の山田自身、次のように述懐している。

「生まれ落ちるとから、ドイツ留学を了へて、二十九歳のとき歸朝するまで、十四歳のころ、極めて僅の期間、邦樂の一片に觸れたゞけで、私は全く洋樂の世界にのみ呼吸して来たのだ。私は端的に西洋音樂に進み入ることが出来たのだ。／そのころの私は、いまでいふモボであつた。一枚の和服すらもたぬ、徹底的な歐化主義者であつた。／しかし、私もまた、つひには日本人であつたのだ」(III.501)。

ドイツ留学は、1910年からの三年間で、マックス・ブルッフとの面談の後、レオポルト・カール・ヴォルフのもとで作曲を学ぶことになり、卒業制作として《かちどきと平和》(1912)を作曲している。このドイツ留学のときまで、もっぱら洋樂の環境で育ち、洋樂を学んできたという。邦樂と接点をもたず、西欧ベースの音楽環境に生い育つことは、現在ではありふれたことといえるが、明治19年（1886）生まれの世代としては、かなり特殊といえよう。たまたまそうなったわけではなく、意図されてのことだった。

「私は耶蘇教の家に育ちまして、どういふものか父も母も日本の純粹な音樂といふものに私を絶對的に觸れさせてくれなかつたのであります。私は只ひたむきに西洋音樂の道に走つたのでありまして、従つて殆ど日本音樂に對するところの知識はもつてをらなかつたのであります」(I.282)。

母が篤信のクリスチャンで、姉の恒もクリスチャン(ガントレット:14,41ff)、耕筰自身、受洗していたとの説もある(淵:49)²⁾。もっぱら耳にしていたのは、教会の賛美歌やオルガン、横須賀の軍樂隊、築地の外国人居留地「三番館」の異人館から聞こえてきたピアノなどの洋樂だったという(山田:III.15)。

以上、自身の生い育った音樂環境についての山田の自己認識の一端をみたわけだが、これらの証言のなされている時期に注意が必要だろう。

「モボ」やモガを許容していた大正デモクラシーの空気は、1923年の「國民精神作興ニ關スル詔書」、1925年の治安維持法、1930年代の国体明徴と、国粹主義の雰囲気次第に呑みこまれていくことになった。東京音樂学校においても、乗杉嘉壽の校長就任(1928)以来、邦樂の本科化の動きが進み、その後、松田源治文部大臣の後押しもあって、1936年には洋樂に並んで邦樂の「本科」が設置された。こうした流れがはじまりつつある1930年の証言として、「私もまた、つひには日本人であつたのだ」という山田の表白を読む必要がある³⁾。

とはいえ、それまで無我夢中で接近・吸収しようとしてきた西洋音樂との間に、ある種の「距離」が生じるきっかけとなったのが、1910年からのドイツ留学だったということまで疑う必要はない。ただ、この「距離」感が生じた時点と、それが西欧と日本の「距離」として意識される時点、さらに自己の音樂遍歴のなかの劇的転回として解釈される時点、国粹の時流や戦況と呼応する時点などとの間には、ズレがあるはずだ。山田の経験は、雄弁な自己語りの図式に、かならずしも収まらない。

2. 時局への視点

本章では、1919年5月のアメリカから帰国以後の言動(2.1.)、1921年9月からの欧米視察後の言動(2.2.)、1930年代はじめの二度のソヴィエト訪問に關連する言動(2.3.)、1937年のドイツ訪問に關連する言動(2.4.)、アメリカ、とくにジャズに關する言動の変遷(2.5.)の、5つの時局に關して、山田耕筰の言動を追跡・考察する。

2.1. 第一次世界大戦後の日本(1919年)

「關西學院催音樂會」(1919)の作品解説には、《澄月集》を書いた1917年秋ごろから「私はそろそろ本當の日本人になつて來たやうに思はれます」(I.590)とある。

回顧されている1917年の時点は不明だが、この作品解説執筆の時点ではすでに、山田における「日本人」としての意識は、日本の音樂家としてのそれと、日本國民としてのそれとが、微妙な仕方で密着していたようにみえる。

たとえば同年の「演奏に際して」という一文では、「健全なる國民樂」への音樂家としての期待

を記すと同時に、「鬭争掠奪の多過ぎる世の中に、人種的觀念を超越」した相互理解を希望する(II.106f)とし、そもそも音楽の可能性をめぐる議論に安易に「國民性」を絡ませることに対して距離を置こうとしている。音楽と政治を切り離そうとする仕方であれ、音楽とそれとをとりまく政治との関係に山田の注意が向かっていることを物語る。

この「演奏に際して」という一文の興味深いのは、当時の時代状況に対する山田の姿勢が生々しくあらわれている点である。山田は1917年12月末からハワイ、サンフランシスコを経てニューヨークで指揮・作曲活動に勤しみ、1919年4月末、帰国の途についた。ちょうどこのころ、日本がパリ講和会議の国際連盟員会での成立をめざしていた人種差別撤廃提案が、つまり「人種的觀念を超越」しようとの提案が頓挫した。当初は乗り気だったウィルソン大統領が、国内事情等もあり消極姿勢に転じたことが一因だったため、日本の対米感情は悪化した。こうした状況を念頭に、山田は次のように説く。

「吾々一同が米國が日本を解さないのを、慨くと同時に、米國も日本が自國を解さない事を快く思ふまい。といふ私自身も、實の所、渡米前迄は、全くアメリカは藝術の無い國と壟斷してゐた。然し其處にはやはり一樣に花も咲き、實も熟つて居る事を認めずにみられない。その數に於て少なるが故に、その價値を疑ふ如きは甚だ早計と思ふ」(II.106f.)。

渡米前、山田自身、アメリカには芸術がないという先入見をもっていたが、実際の見聞にしたがえば、たとえ数は少なくとも、芸術的な意味でまったく不毛の地というわけではない、というわけである。帰国後まもないこともあってか、公正な見方を保っているといえよう。

他方、第一次世界大戦を経て高まった日本の国威への自信のようなものが、当時の山田にもみられる。「美術の國として知られ、藝術の樂園として謳はれてをる日本が、世界五大強國の一として指折られ乍ら、その帝都に現代を代表すべき一つの國民歌劇すらないのは、どれほどか見窄らしいことではあるまいか」(II.115)との慷慨は、音楽のためのインフラ整備を求めるアピールの大仰な身振りではあるが、「世界五大強國の一」という自負を山田自身、当時の平均的日本国民と共有していたことをうかがわせる。

2.2. 〈西洋の没落〉と雑誌『詩と音楽』創刊(1922)

米国から帰国した1919年5月以後の活動で目につくのは、日本作曲家協会と日本楽劇協会の設立への関与である。「國民歌劇」のインフラ整備要求に加え、日本の音楽界の組織的基盤の整備に尽力していたということだろうか。交響楽運動ではなく楽劇を選んだのは、音楽の国民化のためには楽劇が最善であることを北米で学んだことによる、と彼自身は述懐している⁴⁾。

さて、西欧諸国と日本との文化の評価に関して明らかな変化があらわれるのは、1921年9月からの半年におよぶ欧米旅行の後である。シカゴ、ニューヨーク、ロンドン、パリ、ブリュッセル、ベルリンなど、欧米諸都市の音楽事情を視察してまわる中、第一次世界大戦で破壊されたランスの街を訪れていることが目を引く。

この二度目の欧米見聞を通して山田が見届けたことは、一言でいえば、音楽界における〈西洋

の没落〉だったといえよう。敗戦国ドイツ音楽の凋落ぶりはもとより、戦勝国フランス音楽界も沈滞していると山田にはみえた。旧世界が「救はれやうのない倦怠と頹廢の氣」(I.103)に満ちているのに対して、経済の中心となったアメリカの音楽界は、萎微の兆候を示しながらも、まだ新世界としての「潑瀾」さがある、としている(I.107)。アメリカへの見方は1919年時点とあまり変わりが無いが、欧州の印象が甚だしく悪化していることがわかる。

この欧米印象記は、北原白秋とともに主幹をつとめた雑誌『詩と音楽』の創刊号に掲載されたが、欧米渡航の印象から導かれる結論は、三ヶ月後、同誌第4号の「音楽の法悦境」において表明されることになる。そこでは「一つの新しい音楽の殿堂を築く」との自身の大望について、次のように記される。

「泰西の文化を厭ひ現在の歐米の人とその藝術とに失望した私は、今最愛なる日本の何處かに、此の森を、此の聖堂を建立せんことをひたすらに望んでゐる。そして、此の殿堂は一私の目指している法悦境は、日本以外の何れの地にも、開花することの出来ぬ純美な生花であり、藝術の花であると思ふ」(I.120)。

没落する西洋に見切りをつけ、日本にのみ可能な「音楽の法悦境」を打ち建てるという大言は、発刊まもない雑誌『詩と音楽』主幹としての意気込みという面もあろう。作曲家としての立場に関してみれば、白秋の詩をえて日本語歌曲の可能性に確信を抱けるようになっていたことも大きかったに違いない。

それにしても、西欧の文化や芸術への否定的な評価は、たんに文化や芸術をそのものとして見るところから来ているのだろうか。ランスで目の当たりにした戦争の傷跡、ニューヨークで実感したアメリカ経済・社会の活気など、文化・芸術をとりまく政治・経済・社会状況の評価を、文化・芸術についての評価にスライドさせている、あるいは、勘案している、という面もあるのではないか。

文化や芸術に関する個々の価値評価は、事柄に即してのみ下され、あるいは受け入れられていくのではなく、多分に政治・経済情勢と連動しうる。文化的な意味における〈西洋の没落〉への自身の視線が、まさに政治・経済の現実の反照でもあると山田自身が自覚していたかどうかははっきりしないが、音楽と政治の連関一般を彼自身が理解していたことはたしかである。

マンハッタン歌劇場でみた三浦環の技量を讃える同年の一文において、三浦環の世界デビューの早さに言及し、第一次世界大戦は、政治的な意味だけでなく芸術的な意味でも、日本の地位の向上させた、と示唆している(II.133)。

2.3. 2度のソヴィエト訪問(1931, 1933)

1931年、パリからの帰路の演奏旅行のおり、1933年にはソヴィエト対外文化協会の招聘をうけて、ソヴィエト見聞の機会をえた⁵⁾。

この二度のソヴィエト経験から山田が理解したのは、大衆性と芸術性、あるいは民衆と知識人とを媒介する必要性とそのための方法だったようだ。

「私は實のところ西洋の音楽が嫌になつたんです [中略] そこには何かしら、一般大衆が

近よれないものがあることに気付いたのです [中略] 私はもつと民衆と共に謳ひ、喜ぶものが要ることを切實に感じ出した」(II.237) 6)。

民衆とともに歌えるもの、「生活の唄がほしい」との思いから、「俗樂的なものへの研究を初めた」山田が見出したのが、浪花節だった。「まず浪花節の大衆に觸れるあの力強さをはつきりと見極めて、本當に日本人の心にピタリとくるものを作つて見たい」(II.238) とのことで、山田がたどり着いた結論は、浪花節のよさは言葉とリズムにあり、さらにそれは土地土地の民謡に根付いていところからくる、ということだった。

「浪花節が驚くべき流行を見せてゐる原因はその民謡調にある [中略] 語り手の生國に依つてそれぞれ異つて來るのが浪花節の特徴だ [中略] これからはその民謡調に乗つて教養階級のための新しい浪花節が生まれて來なければならない」(II.243) 7)。

山田のいう「新しい浪花節」は、知識人を大衆に近づけると同時に、大衆を芸術へと導き高めることに役立つべきものでもある。

「素より私共は藝術をジャズや浪花節の段階に留めたくないのであります。併しその持つ所の大衆性といふものを本當に私共は考へてそれから本當の樂曲を作り上げて一段高い段階に大衆を引上げるやうな國民樂を樹立することは非常に貴い仕事だらうと思ふのであります」(I.291)。

新しい浪花節が「本當の樂曲」そのものなのか、その準備段階なのかは、山田の記述からは判然としないが、新しい浪花節の試みはそれ自身として完結するのではなく、日本人にふさわしい歌劇の試みへと収斂していくべきものだったように見える。

浅草金龍館のレベルに留まることなく、本格的な樂団を組織し、オペラの定着を図ってきたが、外国語台本の翻訳の欠陥、歌舞伎の模倣などに問題があり、成功にはいたらなかったので、今後は、レチタティーヴォよりも對話を重視する、歌舞伎をはじめとする「此の國の演劇の傳統」を適切な仕方でも尊重するなどして、本格的な國民歌劇を実現しよう、と山田は提案している(II.254, 262, 266)。国柄にあった歌劇のための構想は、ソヴィエト見聞、とくにムソルグスキーのオペラ《ボリス・ゴドノフ》観劇によって刺激され、芽生えたものかもしれない。

「ムソルグスキーの音樂は民謡調と民族的リズムを其の土臺として居て、それは彼の音樂に溶け込んで居る」(II.253)。

ロシアの音樂やその音樂文化は、「民謡」一般の重要性にとどまらず、数々の着眼を山田に与えたようで、そもそもドイツを通して西洋音樂と日本の接続を図ろうとしてきたことが不適當だったのであり、むしろ民謡において日本との類似性をもつロシア(の音樂)をこそ方法的通路にするのがよいのではないかとさえ提案している(II.281)。

浪花節から新しい浪花節へ、さらに歌劇へという、山田の芸術啓蒙の構想は、ディスクやラジオなどの最新技術の利用を視野に入れながらも、その根底において、「民謡」という民族的・大衆的な基盤を離れないことを前提にしている⁸⁾。民謡という根の重要性を強く体感させたもの、それが二度のソヴィエト訪問だったといつてよからう。

2.4. ナチ・ドイツ訪問 (1937)

1937年5月に山田はドイツに向けて出立し11月に帰国した。この間、7月の盧溝橋事件をきっかけに日中戦争が始まる。山田は、ナチ政権下のドイツにおいて、日本軍の動向についての報道に接することになる。

中国側に都合のよいニュース映画によって、盟邦ドイツの人々さえ、日本について悪印象を抱いているし、欧米では日本(人)がそもそも正しく理解されていないのだ、と山田は慨嘆している。

「北支事變でもスペインの内亂くらゐに考えてゐる連中が多いのだから、東洋平和のために戦ふ日本の眞意なぞ外國の一般大衆にはなか／＼に理解されない」(II.292)。

日本を正しく知ってもらうためには、日本の宣伝力を高め、たとえば「映画」や「オペレッタ」を制作したり(II.292)、「日本民謡」を利用したりすることで、イメージアップにつとめるべきだ、と山田は提案している⁹⁾。

ナチ・ドイツの印象としては、長幼の序や規律の正しさに瞠目し、他方、明治以来日本はだめになってきているのではないかと記している(II.299)。

やはりナチ・ドイツに刺激されたのであろうか、興味深いのは、支那人と猶太人の比較論である。

「自己の享樂といふことに關しては非常な熱意を持つてゐる。支那人、猶太人が共に美食を嗜み、阿片を吸飲し、廢頽生活に沈溺してゐるのはその例證と言へよう。而もなほ彼等は何處の土地にも順應して生活を營む一方他の人種とは決して眞底から同化しない」(II.301)。

そのユダヤ人がドイツで排斥されたのは、社会の枢要なポジションを占めて専横をほしいままにしてきたせいだと記すあたり(II.302)、ナチ政権の動機・理由に一定の理解を示しているかのように読める。

中国人との関係に関しては、歌を通した宣撫、相互理解の試みを提案している。

「まづ日本の歌を作り、これを支那音調に従つて支那語で歌はせるんだ。又反對に支那語の歌を作り、之を日本語で唄はせるんだ」(II.303)。

山田の説明は不可解なところを残すが、結論的には、同じ歌を、日本語／支那語ヴァージョンでつくり、一枚のレコードの表裏に録音・頒布し、相互の言語・風物・文化についての理解を深める、ということのようだ¹⁰⁾。

支配地域の言語と日本語とで同じ歌をうたうという理想は、後年、或る意味、実現できたとい

えるのかもしれない。1942年、満州国建国十周年にあわせて山田は満州国新国歌を作曲し、自ら満州にわたり、満州国の大臣・政府役人を相手に歌唱指導をした。練習後の様子について次のように述懐している。

「かうして目出度く日満兩語によつて新しい満洲國々歌が日満兩國人の心からなる音聲によつて高らかに和やかに唱和されてゐるこの光景を、あのうつけ者のリットンにみせたいものです」といつたときさしにも廣い堂内には、名状することの出来ない一大哄笑が渦巻き立つたことである。／満洲はすくすくと生ひ立つてゐる。あらゆる民族は、今や満洲の親國である皇國日本の皇道精神の聖さを知り出してゐるのだ」(II.342)。

山田がかつて望んだように、あるいはここでみずから記しているように、ともに唱和することで、感情の融和が生まれ、宗主国への理解が込みわたっていったのだろうか。

2.5. アメリカのジャズへの批判的視点

以上、1919年のアメリカからの帰国、1921年の二度目の欧米見聞、1930年代の二度のソヴィエト訪問、1937年のドイツ訪問という、山田の渡航経験の節目ごとに、時局についての見解がどのように形成され、あるいは変化してきたかをみてきた。本節では、アメリカへの山田の見方が、太平洋戦争の敗戦まで、どのように変遷していくか、とくにジャズ音楽の評価に焦点をあてて概観する。

2.5.1. ジャズへの警鐘

第一次大戦後の欧米見聞の印象に即して山田の描いた世界の文化勢力図にしたがえば、没落する西洋に対して、「音楽の法悦境」を期すべき日本が極東に位置する。そして、この両極の中間の位置を占めているのが、アメリカということになるだろう。すでに見たように、1922年の欧米印象記では、アメリカへの評価は二義的なものだった。世界的な不景気の影はみえるものの、「音楽隆盛の背後に、富豪等の大仕掛な経済的援助」があるという事実を、山田自身、羨望の念をもって、書き留めている(I.106)。

上述の欧米印象記の半年前に読売新聞に掲載された記事では、「各國の中では矢張りアメリカに就て現在並びに將來に最も庶幾するものが多い」(II.126)とし、『詩と音楽』(1923年2月号)編集後記では、「變化のない、そしていやに陰險な日本の社會に息づまらされてゐるよりは、廣い亞米利加の空氣を吸うてゐた時の方が、苦しんでも苦しみがひがあつたやうな氣がする」と、北米の生活を懐かしんでさえている(II.687)。

このように、アメリカやその音楽文化のなかに積極的なものを認めていた山田だが、はやくから一貫して否定的に言及しているものがある。ジャズである。しかも、アメリカだけでなく、世界中にジャズが蔓延していることを、山田は苦々しく眺めていた。

シカゴでジャズの喧噪に満ちた夜の街の風景に接し、「滅亡前の羅馬」を彷彿させるとし、禁酒法によって酒に逃れられなくなった欲望がジャズやダンスに捌け口を求めているのだろうと、その原因まで推測しているが、ジャズもろともアメリカ(音楽)を批判することはなく、アメリカ

にはジャズ以外の音楽もあるはずだ、と結んでいる (I.105)。

さらに一文をとじるにあたって、あらためて「アメリカン・ジャズの世界的流行」について言及し、「長い間の大戦に身も心も倦みはてた歐洲各國の人々を捕虜」にしつつあるとし、次のように締めくくっている。

「亞米利加はジャズによつて、漸次世界を征服しつゝあるのではないか、と私はひそかに自分に囁いて戦慄したことでした」 (I.113) ¹¹⁾。

欧米印象記の結語としては、いささか不穏な言い方だが、ジャズの脅威はすでにヨーロッパにおいても口にされていた¹²⁾。

三ヶ月後の文章では、アメリカの音楽界をジャズで測ってはならないとし、ジャズ流行の原因は戦後の退廃と禁酒法の封じた欲望であって、「健全な、平和な社會状態が恢復せらると同時に、ジャズ音楽ははならず萎び落ちて影をひそめてしまふべき運命を持つてゐるのではないか」 (I.168) と述べている¹³⁾。むろん、山田の希望的観測に反して、その後もジャズが影をひそめることはなかった。

2.5.2. 浪花節とジャズ

十年後の1932年ごろは、すでにみたように、ソヴィエトの民謡に強い印象を受け、大衆と知識人、通俗性と芸術性とを媒介するものとして、浪花節の可能性に着目していた時期である。その浪花節のポテンシャルを論じるときに山田は、ジャズを、その土地の民謡にもとづく大衆性をもつという意味で同列に並べている。

「ジャズの面白味は日本に於ける浪花節と同じであります。それは民謡を主題としたものであり、然もそれが即興的に流れてくるのでありますから、それで大衆があれに酔はされるのであります。素より私共は藝術をジャズや浪花節の段階に留めたくないであります」 (I.291)。

日本音楽界における浪花節の活用が本題とはいえ、浪花節と同様、ジャズもまた、大衆に訴える力を持ち、芸術の段階へと高められる可能性を秘めていることを、つまりジャズのポテンシャルを、間接的に認めているように読めなくもない。

2.5.3. ユダヤ人とジャズ

さらに、ほぼ十年後の1943年には、「樂壇は音樂のために存在するのではなくて、皇國のために存在するのだ」 (II.343) と述べるようになり、日本軍政下のフィリピン島から「低級なアメリカ音楽を排斥することを希望する」と記す (II.352)。

「米英撃滅の為の音楽文化戦線の確立強化」(1943) という文章では、1. ジャズの排撃、2. 英米の営利主義の排撃、3. 日本的精神の本然の姿を把握しこれに基いて我々自身の高貴な音楽文化を打ち建てる、との三方針を提言している (II.345)。

さらに1944年の文章では、ジャズの流布は、「世界戦の放火者たるユダヤ人」の陰謀とまで記されることになる。

「獨逸、佛蘭西はもとより蘇聯迄もがこの悪影響に毒された。前世界大戦によつて政治的に、また經濟的に大きな役割を演じたアメリカは、その附帶物として、またその勢力の現はれの一つとしてジャズを全世界に蔓延させた。しかし、そのジャズ音樂の傳播者は決してその國々の健全な市民によつてではなかつた。それは常に惡魔的意欲のままに地上を慌しく駆けめぐるユダヤ人の手によつてであつた」(II.363)。

1922年の山田の文章にはまだみられなかつた、ジャズとユダヤ人の結託である。諸国民はユダヤ人と「健全な市民」とに区別され、前者がジャズを蔓延させた元凶とされる。アメリカ滞在中に知り合った音樂関係者の中にも、また彼自身が羨望の念を抱いていたアメリカ藝術文化のパトロネージュのなかにも、ユダヤ系の人々が多々いたが、この二十年の間に「眞実」にめざめたということだろうか¹⁴⁾。

日本との関係でいえば、戦後世界の經濟への思惑からユダヤ人を「友として許容しよう」としている日本の一部の知識階級を批判し、次のように締めくくっている¹⁵⁾。

「若しわれわれが戦後の經濟問題に關聯して、それら邪惡な民族の力をかりなければならぬとするならば、この戦争は全く無意味となつてしまふ。そして若しわれわれが戦後もなほ且つジャズに踊らされるものとするならば、今われわれが手にする鋒は泣くであらう [中略] 神國日本の音樂が輝かしく樹立されれば、惡魔の音樂たるジャズなどが跳梁し得る闇の世界などは、地上何處にも見出し得ないからである」(II.364ff)。

「眞の日本人に立ち還へれば」、ジャズなど雲散霧消するのであって、ユダヤ系資本をあてにしてはならないというわけである。

遡つて1939年、独ソ不可侵條約の締結、独のポーランド進攻という情勢変化をうけ、信義不在の國際政治のリアルポリティクスについて批評する文章では、「アメリカ人なぞに、かへつて淡泊でどこまでも弱いものを助けるといつたピューリタンの氣持が残つてゐるやうに思へる」(II.311f)と述べ、通信社・映画会社のヘゲモニーをにぎるユダヤ人網を利用して日米共同で映画制作をしてみてもどうか、と提案していたこともあつたのだが。

戦後の山田は、ジャズの無批判の乱用はあいかわらず牽制しつつも、「一概にジャズを排するものではない」と記すようになる(II.378)¹⁶⁾。

3. 体験としての日本音樂

本章では、洋樂の環境で育てられてきた山田にとっての、数少ない日本音樂の「体験」とその内実について、山田自身の証言等から考察してみたい。

幼時より洋樂に浸り、さらに洋樂の本場ドイツで西洋音樂を学びとろうとする只中で山田は、自身の音樂的な故郷としての「日本」を再発見した。

「親は日本音楽を阻んだのでありますが、私の耳にはいつか知らず日本音楽の流れが入つてをつたのであらうと思ふのであります。そのためか、ドイツに参りまして私は本當に音楽的に日本の愛國者になつたやうな気がしたのであります」(I.283)。

「いつか知らず」日本音楽を吸収していたというわけだが、すでにみた証言(本稿1章p.96)ではもう少し具体的に、「十四歳のころ、極めて僅の期間、邦樂の一片に觸れた」と述べられていた(III.501)。この体験がかりうじてあったから、日本人としての自己を取り戻し、音楽的な「愛國者」として帰国できた、というわけである。

日本音楽との絆となった「邦樂の一片」について、戦後の自伝(1950)では、さらに詳細に記されている。

「お琴さんが、「紀伊の國は音無川の・・・」などと、おさらへしてゐるのが、それまで西洋音楽にしか近づきのなかつた私の耳を、はじめて日本音楽に開いてくれた」(III.38,226)

「お琴さん」は、14歳当時、母と二人で寄宿していた白金の農家の娘で、「おさらへ」していたのは、端唄《紀伊の国》と思われる。これが日本音楽として聴いた最初というわけである。

以上、日本音楽とのファースト・コンタクトについての山田自身の証言をみたわけだが、「お琴さん」のことは、ややロマンチックに回想されているかもしれない。また、厳密に言えば、俗謡・民謡・祭囃子など、当時の日本の各所に響いていたであろう日本音楽に、14歳までまったく接触していなかったということは、ありそうにない。

はっきりいえることは、日本人としての自己に目覚めた後、日本回帰を可能にした根柢へと遡及するなか、山田自身の意識的にたどりついた原体験が端唄だった、ということ。あるいは、原体験として公言できたのが端唄だった、ということである。

下階から洩れてくるお琴さんの端唄に聴き入ったまさにそのとき、「日本音楽」として聴く意識が伴っていたらどうか。「こんな音楽もあるんだ」という程度であれ、聞き慣れた西洋音楽との「差異」の感覚が、伴っていたのだろうか。

山田が思い出せたお琴さんの端唄以前・以外にも、民謡・祭囃子など、彼の耳に入った「日本音楽」は多々あったと思われるが、これらはいずれにしても、体験された日本音楽であって、「日本音楽」として聴かれたもの、知られたもの、学ばれたものではない¹⁷⁾。「殆ど日本音楽に対するところの知識はもつてをらなかつた」山田が、一定の音楽を「日本音楽」として聴き、読み、あるいは学ぶのは、いつから、どのようにしてだったのだろうか¹⁸⁾。

4. 知識としての日本音楽 — 音楽の「日本性」についての理解

日本音楽の初体験についての饒舌ぶりとは対照的に、日本音楽の知識をどのように獲得したかについて山田自身の具体的証言は乏しい。当時、山田の周囲にはすでに日本の伝統音楽についての研究や理論がアクセス可能なものとしてあったはずで、これらをまったく無視して、ただ実践・独学で日本の旋法・音階などについて把握していったとは考えづらいが、山田の蔵書が散逸しているため、いくつかの可能性の類推に留まらざるをえない¹⁹⁾。

本章では、「日本の作曲家」としての自覚後の、日本の音楽との取り組みを示すいくつかの場面をスケッチしてみたい。

4.1. 「日本の作曲者」の作品としての《ピアノの詩曲》(1914)

たとえば東京音楽学校時代(1904-8)に島崎赤太郎、鳥井忱などの教員を通して、あるいは、同窓の山井基清(III.234)、多久寅(III.253,482,500,736)、東儀哲三郎(III.655)など、雅楽に通じた友人・知人を通して、日本音楽についての知識をえた可能性はある。また在学中の1907年には、邦楽調査掛が設置され、邦楽の五線譜化のプロジェクトも始まっていた²⁰⁾。

他にもさまざまな機会に日本音楽について学んだ可能性はあるが、山田の証言にしたがえば、ドイツ留学以前は、たんに知っているという程度に留まっていた、ということだろう。本格的に研究したり、自身の作曲に活かすような仕方で日本音楽と真摯に向き合ったのは、ドイツ留学中ないし留学後と思われる²¹⁾。

帰国後二ヶ月ほどして作曲した、7曲からなる《ピアノの詩曲》(1914)(のちに舞踏詩「彼と彼女」に改題)について、山田自身は、次のように記している。

「それ迄書き上げた私のもの、うちには、一つも「私」が見出されなかつた。それは全て借物であつた。発見ではなくして反映であつた。しかし、この七つの短章のうちには、尠くとも「私」が息づいてをる〔中略〕實にこの作品は私を「日本の作曲者」となさしめた最も最初のものであると思ふ」(III.469)。

「日本の作曲者」の作品として、《ピアノの詩曲》には、山田の意図・理解する日本音楽の何がしかが表出している、とみてよいのかもしれない。もしそうならば、遅くとも《ピアノの詩曲》の時点までには、日本音楽についての知識をもっていたということになるうか。

4.2. Japanese folk songs (1919) — 日本音楽のための和声 —

雅楽や日本音階についての理解は、実践的に獲得されていったという面もあったかもしれない。ドイツ留学からの帰国後、楽団運営に失敗し渡米、ニューヨークを拠点に活動した時期、現地のジャポニズムに半ば迎合するかたちで、日本の俗謡を編曲し、コンサートの演目に加えていた。この際に、日本音楽の諸作品との取り組みを通して、日本音楽の法則・構造等に習熟したということはある。

カール・フィッシャー音楽出版社の日本民謡集のために、いくつかの曲を編曲している。1930年の証言によれば、ドイツからの帰国以来、「邦楽の實體に觸れて、様々な研究を重ね」ていたおかげで、編曲にはさほど困難を感じなかったらしい。日本の旋律のための「新しい和聲法」については、すでにベルリン時代から研究していたという。

「日本の旋律に和聲付けるといふことは決して楽なことでない。何故ならばいま、私どもが持つ和聲の構造は西洋の音階を基礎として生まれたものなのである。／西洋の音階と日本の音階には、格段な相違がある。それ故日本の旋律を多音的に取り扱はうとするには、新ら

しい和聲法を見出さなければならない」(I.398)。

西洋の音階と日本の音階との「格段な相違」の内容は語られないが、日本の音階の特徴に関して、ニューヨーク滞在当時、すでに一定の知見ないし知識をもっていたことがうかがえる²²⁾。

日本の旋律にふさわしい「新しい和聲法」がどのようなものか。日本民謡の編曲においてすでに(どのように)実践されているのか、興味深いところだが、「新しい和聲法」そのものについて山田自身が主題的に論じている文章がみあたらず、判断がつかない²³⁾。

編曲は六曲で、「かぞへうた」「今様」「子守唄」の旋律は山田自身の記憶にもとづいて、「梅は咲いたか」「沖の鷗に」「深川」の三曲は、知人から教えてもらったという。

山田の覚えていた「かぞへうた」「今様」は都節テトラコルドの特徴を示しており、山田の意識した初めての日本音楽ということになっている端唄「紀伊の國」と同じ旋律性格をもつ²⁴⁾。「子守唄」は、律あるいは民謡テトラコルドの特徴を認めうるので、この時点で山田は、日本の伝統音楽の音楽特徴についてほぼ体得していた、あるいは知っていたといつてよいのかもしれない。

4.3. クライスラー、ラフマニノフとの日本音楽談義(1919) — 「日本の作曲家」として

1919年2月、ニューヨーク社交界の音楽愛好家として名高いミニ・グッゲンハイマー夫人の邸宅に招待されたときのことを山田は書き記している²⁵⁾。比較的少人数のアットホームなパーティで、ラフマニノフ、クライスラー、ストラヴィンスキーなど、著名な音楽家らが夫人同伴で来ていた。晩餐の席では、ただ一人の日本人として好奇の目にさらされ辟易させられたが、食後に移動した客室では、ラフマニノフとクライスラーの二人と、ほかでもない日本音楽について会話がはずんだという。

「二人でしきりに日本の音楽、ことに音階について、話してゐましたが、二人とも日本の音楽に関して、豫想外に深い研究をつんでゐるのに、私は驚かされてしまひました」(II.46)。

クライスラーは、日本音楽にみられる「四分音」について質問し、さらに二人とも、四分音をはっきり歌い分けて山田を驚かせ、「ピアノの音律の不完全」について不満を漏らしたという。ヴァイオリンのクライスラーが不満足なのはわかるが、ピアニストであり優れた協奏曲の作曲家として知られるラフマニノフまでもが、「ほんたうに清純な音を望むならば、むしろピアノから離れた方がよくはないでせうか」(II.47)と口にしていたというのは意外である²⁶⁾。

グッゲンハイマー夫人の導きで実現した音楽家たちの饗宴のクライマックスは、日本音楽に強い興味をもっていた二人の西欧人音楽家が、山田耕筰の作品を是非聴かせてほしいと所望するところからはじまる。当代の大音楽家を前にしりごみした山田だったが、ホストのグッゲンハイマー夫人のすすめもあり、車を借りて楽譜をとってきて、披露することになった。

「私がこゝでこの二人の口から、傾聴すべき懇切な批評と、尊い新知識とを受け得たことはいふまでもありません。二人の言葉が、日本音階の取扱ひ方や、對位法の使ひ方、樂想などについて、常々私が考へてゐたことを、裏書きしてくれたことも、私を喜ばさずにはおき

ませんでした」(II.47)。

このドラマチックな場面に関して、山田は別の描写を残している。上述の『詩と音楽』1923年8月号の記述では、披露した曲名が記されておらず、二人の音楽家が有益なコメントをしてくれた、ということになっている。

他方、三ヶ月前の同誌1923年5月号では、「二三の小さなPoemなど」を弾いたとある。「小さなPoem」は、すでに本章の冒頭でみたように、山田自身、「日本の作曲家」としてのブレイクスルーを意識した作品《ピアノの詩曲》の可能性²⁷⁾がある。日本音楽についての話に花が咲いた後に披露するに相応しい作品であったし、その真価を問うに値するだけの自信作でもあったはずだ。演奏後の様子については次のように記している。

「演奏が終ると、私はこの二人の巨人から、私の學ぶ可き何ものかがありはしないかと思ひましたので、辭を低うして忌憚のない批評を求めましたが、何分社交界の席上のことでもありますので、二人とも別に言を發する筈もありませんでした。さりとしてただ無暗に空虚なお世辭ばかりを並べるやうなこともありませんでしたが、しかし二人ながら私の演奏を、もつとも理解ある態度で聞いてくれた事だけは確實でした」(『詩と音楽』1923年5月号p.66)²⁸⁾。

新旧いずれの記述が事実に近いのかわからないが、ラフマニノフ、クライスラーと交わしたという議論の内容からして、日本音階、四分音、平均律等について、山田がすでにひととおりの知見を有していたことをうかがわせるエピソードであるといえよう。

おわりにかえて

第一次世界大戦の戦禍、人種差別撤廃提案の頓挫、1930年代ソヴィエトの文化政策、ナチ政権四年目のドイツの雰囲気、日米開戦と戦況の悪化、それぞれの時期・地域の見聞に即して、「日本の作曲家」としての山田耕筰の見解がどのように展開していくのか追跡してきた。そしてまた、日本の音楽に関する体験と知識の内実について、彼自身の書き残したものに即して推察してきた。

知識の内実に関してはさらに、日本の音楽や音階の特徴等に関する山田自身の言及に即して、検討していく必要があるが、本稿はその前提として、山田の時代状況との関わりや、個々の対外経験の意味を確認したところで、一旦筆を擱くこととしたい。

参考文献

山田耕筰：2001『山田耕筰著作全集』岩波書店【この著作全集の参照箇所は、ローマ数字の巻数、アラビア数字の頁数によって表記する。例えば、II.21 は、第2巻21頁のこと】

『詩と音楽』ARS、1922.9.-23.10.

山田耕筰：1918『簡易作曲法』大阪開成館

『この道 山田耕筰伝記』社団法人日本楽劇協会（編）1982

- 岩浪洋三：2008『これがジャズ史だ—その嘘と真実』朔北社
- 岡田暁雄：2001『オペラの運命』中央公論新社
- 丘山万里子：2002『からたちの道』深夜叢書社
- 亀井俊介（編）：1977『日本人のアメリカ論』研究社
- ガントレット恒：1990『七十七年の思ひ出』大空社
- 後藤暢子：2014『山田耕筰 作るのではなく生む』ミネルヴァ書房
- 小泉文夫・團伊玖磨：2001『日本音楽の再発見』平凡社
- 齋藤桂：2017『1933年を聴く』NTT出版
- 齋藤嘉臣：2017『ジャズ・アンバサダーズ 「アメリカ」の音楽外交史』講談社
- 酒井健太郎：2014『東京音楽学校と邦楽—昭和11年の邦楽科開設を中心に—』『研究紀要』34 昭和音楽大学
- 淵真吉：1996『楽聖 山田耕筰を囲む人々』赤とんぼの会
- 森脇佐喜子：1994『山田耕筰さん、あなたたちに戦争責任はないのですか』梨の木舎

文末脚注

- 1) 初期山田における「日本的なもの」のとりくみの様相は、「それ自体多方面からの検証を要する問題」で、すでに後藤暢子が見つけつけているものの、なお検討すべき論点が残されているといえよう（『東京藝術大学音楽学部紀要』42, 2016, p.26）。たとえば藤井清水との関係は、淵によれば、ずっと盲点だった（淵:135）。後藤による画期的な評伝は、ヨーロッパ音楽への没入とそこから展開が主たるテーマだからか、童謡作家としての側面、民謡研究の側面はほとんどでてこないし、藤井清水への言及を欠いている。
- 2) 姉がクリスチャンだったのは、耕筰の証言からしても確からしい（III.707）。父を「医師」とする記述が見受けられるが、山田自身の証言が元になっているようだ（II.506）。後年の自伝的文章では、正確に書かれている（III.698）。山田の書いているものを額面通りに受け取れないケースである（wikipedia「山田耕筰」の項目 2018年10月31日確認）。
- 3) 1936年の邦楽本科設置にいたる背景等については、酒井（2014）が詳しい。
- 4) 「国民楽壇の樹立」を目的とした、と後年記している（II.124）。そのためには、器楽面で未開拓の日本では、交響楽でなく、歌劇運動によって国民の音楽化をすることが最善であることに北米体験で気づいたと1939年に記している（II.314）。
- 5) 山田のソヴィエト訪問に関しては、「プロレタリア文芸運動者等の声援あるもの、趣にて相当注意を要する」との通報が、警視庁から外務省に宛てて送られていた。国民・大衆への啓蒙的関心は社会主義の理念ともリンクしうるので、山田のような「洋行帰りの保守主義者」であっても、要注意人物でありえたわけである（齋藤桂:135）。
- 6) 西洋音楽のエリート性に批判的に言及し始める同じ時期、山田に対しては、「古い三和音和聲の虜であり、調子の虜」という批判が向けられていた（II.245）。山田が嫌悪するようになった西洋音楽とは、調性克服の方向で先鋭化していった最先端の音楽のことであって、調性を基礎とした三和音の音楽のことではなかったはずだ。ヴァーグナー、R. シュトラウスでいどまでであれば、一般大衆にも十分に近よれるもの、と置いていただろう。
- 7) 言語旋律の理念に従う作曲に際して、彼自身は、はやくから「中央語」（標準語）の発音にしたがうべきと提言していたが（山田 1918:17）、新しい浪花節は方言に準拠してよいということなのだろうか。弟子の團伊玖磨は、「標準語の抑揚」に従うよう強制されたことに抵抗を感じたとし、標準語への山田

のこだわり疑問を呈している(小泉/團:138ff)。山田自身、北米からの帰朝後、北原白秋の詩とてあい、「日本のリートを生みたい」と願いつつ、柳河方言の歌をつくっているのだが(II.624)、このことと「中央語」へのこだわりは、どう整合するのか、不明な点が残る。1930年代はじめに流行った「新民謡」というジャンルでは、標準語が基本で、方言は地方色の演出程度だったという(斎藤桂:59)。この「新民謡」の大きな流れのなかに、山田の「新しい浪花節」の提案も位置づくのだろうか。世界各地の国民オペラの試みにおいても、ベースはあくまで西欧で、スパイス程度に国民色が加味されただけだったように(岡田:138f)、「新民謡」や「新しい浪花節」においては、山の手=東京=中央/地方のヒエラルヒーが当然のこととして組み込まれていたのかもしれない。

- 8) ディスク、ラジオ、映画、どれも芸術のある種の大衆化の道具として機能していくものだが、日本国内では、高まりつつあるナショナリズムをさらに加速させる方向でも機能していった、といえよう。
- 9) 日独合作映画《新しき土》(1936)のための作曲では、民謡の美を入れようと試みたが、実際に出来上がった映画の音楽使用法には憤慨していた(II.272)。古賀政男の曲が米国で受容されたり、竹岡信幸の旋律がワインガルトナーの作品に使用されたりと、日本音楽への関心がみられるし、ハンガリー、スカンディナヴィアの旋律がヨーロッパ各地で用いられたように、いずれ日本民謡が外国作品にとりいれられ、相互交流が進むことを期待したい、と山田は記している(II.306)。
- 10) ただし、「此の頃日本精神の勃興に伴つて」みられる、ピアノを弾くなどけしからん、との主張に関しては、「今日ある實在を否定する必要はな」く、「ラッパ」「鐵砲」など、西洋の文化・文明が土着化してしまっている事実性を認めるべきだとし、この時点では「極端なる國粹主義者」とは一線を画そうとしている(II.303f)。
- 11) 同年3月、つまり六ヶ月前の読売新聞の記事で、すでに同じ趣旨のことを記している(II.125f)。たとえば池崎忠孝『世界を脅威するアメリカニズム』(天人社1930)が、「ジャズの文化」という一節を設け、ジャズを「ハーバリズムの文化」として攻撃しているが(亀井:193)、これに比べて山田の批判は相当に早い時期のものといえる。音楽家としての山田の警句は、日本国内におけるジャズ論に(いかに)影響したのか、気になるところである。
- 12) フランスのように、比較的好意的に受け入れた地域もあったが、概して保守的な層からの反発は大きかったようだ(斎藤嘉臣:30ff)。
- 13) ジャズについて、『詩と音楽』には、山田と同列の否定的な批評(前田三男「虐殺された名曲」1922年10月号)も、肯定的な批評もみられる(岩村英武「American Southern Syncopated Orchestra」1923年6月号)。岩村がパリで目撃した、黒人メンバーによるAmerican Southern Syncopated Orchestraは、現地でもかなり好意的に迎えられたらしい(斎藤嘉臣:30)。
- 14) ニューヨークの音楽愛好家Minnie Guggenheimer、フィラデルフィアの芸術愛好家Maurice Speiser、ピアニストLeo Ornstein、作曲家Ernest Blochなど、直接面識のあったユダヤ人もいたし、メトロポリタン歌劇場を後援した銀行家Otto Hermann Kahnの例も知っていた(I.159,206)。これらのユダヤ人たちもこの間、ジャズに加担したのだろうか。ジャズ関係者にユダヤ人がいなかったわけではないが(岩浪:183ff)、ジャズの世界的流行の責め—功績—をもっぱらユダヤ人に帰すのは、悪質な陰謀論にすぎないのではないか。「さ迷へる猶太人の運命」(1925)では、幼少から苦労を重ねて音楽を追求してきた自身を「さ迷へる猶太人」と形容している。比喩の趣旨ははっきりしないが、「猶太人」という語に、1925年の段階では、強い否定的意味を込めていなかった傍証とみなせるかもしれない(III.457)。
- 15) 日露戦争の戦費以来、ユダヤ系資本は日本にとって利用価値があった。盟邦ドイツとの関係にもかかわらず、ユダヤ人難民への比較的好意的な対応が個々にみられたのは、人種差別撤廃という建前以外にも、そうした事情があったといわれるので、戦後世界においてユダヤ系資本をあてにしようとの発想は、実現可能性はともかく、突飛なことではなかった。
- 16) 山田のいわゆる「戦争責任」については、さまざまな評価がなされてきている。森脇(1994)は、直接的に山田の言動の政治責任を問うているし、丘山(2002)は、森脇外を参照点としながら、山田の精神の軌跡を追うなかで、戦中の問題点を抉り出しているとみることができる。
- 17) 日清戦争のころにあふれた愛国軍歌のなかでは、奥好義《従軍婦人歌》という「實に、實にセンチメンタルそのもの、やうな歌」がたまたまなく好きであつた、という(III.216)。《君が代》の作曲者の手になる曲で、一音のみ例外で、基本、ヨナ抜きとみなせる。
- 18) ドイツ留学からの帰朝後、「懸命に日本の本にも眼を通す努力はした。演劇、小説、詩というふうに」(III.665)とあるが、日本音楽についての書籍を読んだとの言及はない。

- 19) 東京音楽学校入学にむけて、脱糞の間も脳裏に音程を思い浮かべ、歌うことで耳の訓練をしたという(III.232)。入学後も、作曲のために、ガントレットの蔵書のうちの音楽書を読み漁ったというが、いずれも西洋音楽の訓練・知識であって、日本の伝統音楽ではないだろう(III.263)。宮田東峰『音楽に生きる』に寄せた序文(1943)では、同書の「日本の古典音楽」や大東亜の音楽、民族性の探求に言及している。
- 20) 「振はなかつた樂壇」(1916)では、大正5年の樂壇を振り返るなかで邦楽界について触れ、邦楽「調査會」の研究を基にした一定の成果がみられる、と肯定的に言及している。
- 21) ドイツ留学中、日本人としての意識にめざめてから、日本の歌曲を作りたいと思いつつも、器楽にとりくんでいたが、三木露風の詩集《廢園》を見出し、《嘆》が生まれた、と記している(II.623f, III.166)。
- 22) 西洋/日本の音楽に関しては、「格段な相違」が強調される文脈もあれば、類似・同一が強調される文脈もある。「日本人は所謂西洋音楽を西洋人が理解する様に理解する事が出来ない[中略]國民性が異ふからだ」(II.243)、「音楽にこそ最も國境がある」(II.348)、「音楽に國境あり」(III.774)、「音楽はインターナショナルだなんといふことは絶対に信じられない」(II.538)などと記す一方、「キップリングは「東西一致せず」といつてゐるが、実際はある點で一致するもの」(II.306)とも記す。この振幅はある程度は時局から理解可能だが、簡単に割り切れないものもあるようにみえる。
- 23) 『簡易作曲法』(1918)では、歌曲における日本語アクセントへの注意は払われているが、日本的な作品を作るということはまったく問題になっていない。「音楽を志す若き人々へ」(1917)も同様である。
- 24) 「かぞへうた」と「紀伊の國」は、都節テトラコルドの重ね置き、「今様」は変則だが、ラシbレ(変口変ハ変ホ)の都節テトラコルドを認めうる。「子守唄」は、レ(嬰へ)を主音とみなせるなら、律テトラコルドの重ね置きか、律テトラコルドと民テトラコルドの混合型、ソ(嬰ト)が主音なら、律テトラコルドの離し置きとみなせるだろう。
- 25) この晩餐会については、『詩と音楽』(1923年5月号)の記述と、同誌(1923年8月号)の記述との間に、かなりの相違がみられる。記憶の近さでいえば前者の方が信用できそうだが、後者の3ヶ月後の文章はメモ等にもとづいて正確を期した可能性もあり、後年『私の觀た現代の大作曲家』(1934)に再録されているのも後者である。本論では基本的にアクセスしやすい後者の記述にしたがうが、重要な相違については、前者と対比する。
- 26) 日本でも西欧でも、平均律の弊を難じる声はあった。たとえばマックス・ヴェーバーは、無伴奏の合唱によって培われてきた純正なハーモニーの感覚が、平均律楽器としてのピアノが各家庭に入ることによってヨーロッパ中から損なわれることを嘆いていた。
- 27) 大正期のピアノ小品の数々を山田は「ボエム」と呼んでいたようなので、「二三の小さなPoem」が指すものを特定することはできないが(後藤:247ff)、「日本の作曲家」としての自覚に達した記念碑的作品を選び、披露したと考えるのが自然ではなからうか。
- 28) 別の文章で、外人のお世辞をまに受けぬように、と記しているが(II.257)、クライスラー、ラフマニノフの場合は、たんなるお世辞だけだったのか、有益な指摘があったのか。