

《君が代》と山田耕筰

—《かちどきと平和》(1912)と《明治頌歌》(1921)を中心に—

Kosaku Yamada's "Kimigayo":
The melody of the Japanese national anthem in "Symphony in F major
"Triumph and Peace"(1912) and "Sinfonia 'Inno Meiji'"(1921)

奥波一秀
OKUNAMI Kazuhide

【要旨】 山田耕筰は、《君が代》の旋律をどのようなものと理解し、自らの作品に応用していたのか。第一章では、直接言及をもとに、《君が代》についての山田の見方を確認する。第二章では、《かちどきと平和》と《明治頌歌》について、作曲者自身の解説を確認しながら、《君が代》引用の可能性とありようを検討する。第三章では、日本の伝統音楽の構造に関する作曲者の理解を検討し、《君が代》引用可能性に関する解釈の補完を試みる。

はじめに

《君が代》の旋律は「日本的」なのだろうか。

《君が代》の楽譜にはいくつかのバージョンがあるが、残存の最初期のものは五線譜ではなく、「墨譜」という独特の様式で記されており、「壹越調律旋」という指示が付記されている。「墨譜」という記法と「壹越調律旋」という指示のいずれも「雅楽」の伝統・理論に根ざし、《君が代》の音楽的性格を余すところなく規定している。これが大方の理解であろう。

しかし、明治期に新たに作曲された《君が代》の旋律が、どのような意味で「日本音楽の伝統」を体現していると言えるのかについては議論の余地がある。本稿の問題関心はここにある。《君が代》が式部寮の伶人によって「雅楽」の伝統のもとに作曲されたのは事実だが、その場合の「雅楽」とはどのような内容を指しており、いかなる意味で「日本的」な音楽であると言えるのか。「雅楽」以外の契機は介在していないのか。そもそも明治期において、「壹越調律旋」なるものが、どのような（日本の伝統的な）音楽的特徴を指示する概念として通用していたのだろうか。

これらの問いへの予備考察として本稿では、《君が代》にたびたび言及し、また《君が代》の旋律を自らの楽曲に積極的にとりいれた山田耕筰に着目する。一八八六年生まれの山田耕筰は、長唄や三味線などよりも賛美歌やオルガン・唱歌に親しみ、西洋音楽の教養を土台に自らの音楽活動を開始していた。その彼は、雅楽その他の多様な日本の音楽の伝統を、また《君が代》そのものを、どのような観点で「日本的」とみなし、彼自身の言説及び作品への引用を行ったのだろうか。そこに、どのような伝統の創出・再創造を認めうるだろうか。

山田は《君が代》を、「雅楽を基礎とする旋律」と理解しており、「壹越調律旋」とされているこ

とも知っていた (I.250)。しかし、その場合の「雅楽」とはなにか、「民謡」その他といかに区別されるのか、「壹越調律旋」をどう理解していたかは判然としない。

管見では、《君が代》の音楽的特徴については、「雅楽を基礎とする」という以外に、実質的な言及はない。山田は、西洋の楽理や作曲法については著作を記しているが、日本の伝統音楽の楽理については、ごくわずかな文章で簡単に触れているにすぎない。蔵書は散逸しており、どのような楽論をもとにしていたかを探る手がかりもない。

このように限られた条件のもと、本稿は、山田耕筰の作品における《君が代》引用・応用のありようを中心的に検討し、《君が代》がどのような音楽と把握されていたかを探る。

第一章では、直接言及をもとに、《君が代》についての山田の見方を確認する。

第二章では、《かちどきと平和》と《明治頌歌》について、作曲者自身の解説を確認しながら、《君が代》引用の可能性とありようを検討する。

第三章では、日本の伝統音楽の構造に関する作曲者の理解を検討し、《君が代》引用可能性に関する解釈の補完を試みる。

1. 山田耕筰にとっての《君が代》

《君が代》、とくにその旋律を山田耕筰はどのように見ていたか。主題的にふれているものとしては、「新日本史・音楽篇(洋楽)」(1926)と、「『君が代』に対する私見」(1954)とがある。まず前者から確認してみたい。

1.1. 「新日本史・音楽篇(洋楽)」(1926)

『新日本史 第三卷』(萬朝報社 1926)は、教育篇、神道篇など、テーマごとの解説をまとめたもので、高野辰之による「音楽篇邦楽」のつぎに、山田耕筰の記した「音楽篇洋楽」がおさめられている。それは作曲家としての、そしてまた「楽界の一パイオニア」としての自身の経験から、明治・大正の洋楽の歴史を編んだものである、と山田は断っている。

第1章「洋楽の傳來」についての解説につづいて、第2章「国歌『君ヶ代』の制定」では、海軍省と「宮内省雅楽部」を舞台とした国歌制定の経緯、フェントン、そしてエツケルトの関わりなどが叙述され、「君が代」に関する山田自身の評価が記されている。

「宮内省一等伶人林廣守の選譜した雅楽壹越調律旋のものを採用すること、なつたのである。／つづいて海軍省では、雇教師エツケルトに命じてこれに合奏用としての和聲を施さしめ、前記のやうに海軍禮式として採用されることになつたのである。／エツケルトの附した和聲は、主として英國の教會風の音楽に準じたものであると傳へられてゐるが、何分雅楽を基礎とする旋律に、洋學(ママ)の理論を基礎とした和聲を施すといふことが、それ自身すでに無理であることはいふまでもないことであらう。従つて国歌としての『君が代』の價值については、私としては意見はないでもないが、今はそれについて議論すべき場合でもなからうから、敢てこゝにはこれ以上筆を進めないこととしよう」(I.250)。

《君が代》制定の事実関係は措くとして²⁾、《君が代》の音楽的性格についての山田の見方として、

ここでの記述から読みとれるのは、ひとつは「雅樂を基礎とする旋律」と理解していたこと、もうひとつはエッケルトの和声には問題があると考えていたことである。

式部寮で作曲されたという経緯、「壹越調律旋」と呼ばれているという事実以上の理由があるかどうかは不明だが、とにかく、「雅樂を基礎とする旋律」であると理解されていることがわかる。

エッケルトの和声が問題なのは、エッケルトがたんに稚拙だったからではなく、もっと根本的に、雅樂の旋律に洋樂の和声を施すことに無理があるからだ、と理解されている。こうした観点から山田自身、対案として別の和声を積極的に提案してさえいる³⁾。雅樂にふさわしい和声、あるいは対位的な処理の可能性を、山田自身は否定していないわけである。

さて、「國歌としての《君が代》の價值」について、ここで山田は持説の表明を控えているが、それはどのようなものだったのだろうか？ 音楽面、とくにエッケルトの「和聲」に関して厳しい見方をしていたことは、はっきりしているが、旋律その他については、どう考えていたのだろうか。

1.2. 「君が代」に対する私見（1954）

「君が代」について主題的にふれたものとしては、もうひとつ、この戦後に書かれた文章がある。すでにみた戦前の文章で公にしなかった《君が代》の価値についての意見も、ここから推定できるかもしれないが、戦前と戦後の落差が大きく、この間、山田自身、大きく意見を変えた可能性もある。

「審査の結果は「簡明であり、優雅であり、それに氣品の高いことと、雅樂の調べによるユニクス」などで、最も優れた國歌の一つとして推賞されたのでした。そして軍國主義日本の國歌としてはふしぎなほど平和的だ、との評言をもうけたものです。／この評言から見ても、歌詞の點は別として、曲調の點から言へば、「君が代」のふしは平和日本の國歌としては或は適してゐるとも言へるでせう。然し、敗戦の痛手を拭ひ去つて、新しい日本を力づくよく築き上げてゆく、という点からすれば、ああした衣冠束帶姿のやうな優美な退嬰的な國歌ではどうにもなるまいと思ひます。／本來、國歌といふやうなものの本質からいへば、それはその國の政體とはむしろかかはりのない、純粹に國土を讃へる歌としてはどういふものでせう。國滅びても山河は常にあるのですから」（II.382）。

「審査」とは、1910年から3年間のドイツ留学時、ベルリン大学の「一教室」で、各国の國歌を「比較研究する會合」があつて、そこで行われた審査のことである。山田は日本から音樂を学びにきていた一学生として、その會合に出たという。

ちなみに、この「比較研究する會合」の話は、その後、田邊尚雄などによって誇張され、「1903年（明治36年）にドイツで行われた「世界國歌コンクール」で、「君が代」は一等を受賞した」という大げさな都市伝説になったようだ⁴⁾。実態は、「日本の音樂學生」にすぎない山田をインフォーマントとして迎え、大学の「一教室」で行われた「會合」にすぎなかった。

とはいえ、「簡明」「優雅」「氣品の高い」「平和的」という評言が出たことまで疑う必要はないだろう。山田自身が、《君が代》の曲調をそのように捉えているのも、たしからしい。

しかし、曲調に関するそれ自身、肯定的なこれらの特徴は、戦後日本の課題との関係では、む

しろ否定的な意味をもつ、と山田が考えていることは明白である。つまり、「新しい日本を力づくよく築きあげ」という目的からすれば、「衣冠束帯姿のやうな優美な退嬰的な國歌」はふさわしくない、というわけである。

「新しい日本を力づくよく築き上げ」という目標設定も、「政體」より「國土」を、との主張にしても、どちらも、敗戦後のものであって、このような考えが、前述した「新日本史・音楽篇(洋樂)」(1926)の時点で、すでに山田の念頭にあったとは考えづらい。

しかし、《君が代》の曲調そのものについての意見は、戦前も戦後も変わりがないといえそうである。とくに、「雅樂」との関連づけは一貫している。「雅樂の調べとしてのユニクさ」は、ベルリン大学の一室での会合で出たとされる「評言」のひとつだが、これについても山田は同意していたと思われる。つまり、山田自身も、《君が代》の「ユニクさ」を、「雅樂の調べ」という点に、つまりは「雅樂を基礎とした旋律」という点に認めていたことが確認できる⁵⁾。

1.3. 「御詠歌的な七五調」への倦怠感

《君が代》についての山田の直接論及をみてきた。戦後、「衣冠束帯姿のやうな優美な退嬰的な國歌」として、戦後の国家再興にはそぐわないとの指摘はあったが、かつてベルリン大学での「審査」で与えられた肯定的な評価そのものを山田自身は共有していたと思われる。

ただし、ベルリン大学の一教室で《君が代》を聴いた、あるいは読んだ音楽関係者たちの「審査」には、ひとつ決定的な盲点があった。歌詞との対応である。日本語話者としての山田以外に、その点を判断できた関係者はおらず、「歌」としてではなく、旋律(あるいは和声もふくめ)としての価値だけが審査されえたはずである。歌詞との対応の点ではすでにフェントン作曲の初代《君が代》よりはマシになっていたが、「最も優れた國歌の一つ」といえるほどに、日本語の歌として完成しているかどうかは、審査されていない。

山田だけは「歌」としての価値も評価しえたかもしれないが、彼自身、当時はまだ、詩と音楽の適合を確信をもって評価できる視点を獲得していなかったらしい。ドイツ留学中から、日本語の「藝術歌曲」を試みていたが、「日本語のアクセント、日本語の詩そのものの形式を如何に、作曲すべきかについて、虚しく懊惱」するばかりだった(I.137)。帰国後、三木露風や北原白秋との親交を通して、1920年代ころから、日本語の「藝術歌曲」に自信をもてるようになっていったという。こうした経緯を回顧する戦後の文章で、1920年代以前の日本の歌をひとまとまりにして、次のように指摘している。

「それまでに作られた日本の歌は、謂ゆるソングの域を出ないのであり、邦語の美を闡明するものではなかった。また、音楽と詩の不可分な結合とは言い得るものではなかった。特に邦語のアクセントに対しては全く無考察であった」(II.625)。

この批判は、当時すでに作られ・歌われていた《君が代》にもあてはまるだろうか。《君が代》は、「藝術歌曲」とは別枠かもしれないし、山田自身、言語旋律やアクセントの適否という尺度を絶対視していたわけではない。1924年の文章では、「今興盛を極めてをる童謡や民謡に、どうしても親しみなじむことの出来ない寂しい思ひ」から、「この國にながれ出た歌の源を想」い、「幼時

から唄ひなれた古き歌に耳を傾け]ようとして《小學唱歌集》(1879-84)をひもといてみた印象を、次のように記している。

「そこには平素から私のやかましくいふ言語の抑揚と音の高低の結合についても幾多の欽くする点を見出す。しかもなほ、これらの古き歌にはそれらの瑕瑾を蔽うてあまりある美しさと至純さが充ち溢れてゐる。眞物の心が漲りきつてゐる」(I.343)。

《小學唱歌集》の歌と同様、《君が代》についても「藝術歌曲」の尺度をあてがうことなど、微塵も考えていなかった可能性はある。しかし、身の回りの日本の歌が「邦語の美」や「音楽と詩の不可分な結合」に無頓着であるという欠陥を抱えていることに、自分は幼時から直感的に気づいていたとの趣旨で、次のように付言していることをみのがすわけにはいかない。

「御詠歌的な七五調に、倦怠感を覚えずにいられなかった幼児期の私の胸の内には、鋭い音に対する感覚が滞在していたのではあるまいか」(II.625)。

戦後の山田が、1920年代を回顧しつつ、「それまでに作られた日本の歌」という場合、当時「興盛」を極めていた「童謡や民謡」や、明治・大正の流行歌や俗謡だけを念頭に置いていたわけではないことが、まず読み取れる。「御詠歌的な七五調」は、仏教における和讃を指すと思われるが、それは歴史的経緯も音楽的性格も、《君が代》と近いのではないか。幼児期の耕筰は、《君が代》に倦怠感を覚えなかっただろうか。もしも「言語の抑揚と音の高低の結合」の観点から評価した場合、《君が代》の点数がどうなのか気になる⁶⁾。

山田が、大正時代に流行していた童謡・民謡に嫌気がさして、「この國にながれ出た歌の源」[唄ひなれた古き歌]に回帰しようとしたとき、まず手にとったのが《小學唱歌集》だったという事実は重要である。伊澤修二の主導する音楽取調掛が、「ヨナ抜き」音階という和洋折衷をもって、洋楽の導入・普及を意図した唱歌集、まさにそれによって育った世代であることを意味しているわけである。山田にとって、「この國にながれ出た歌の源」は、明治以前の伝統音楽にまでは遡らないとみえる。《君が代》の作曲はしかし明治11年なので、「御詠歌風の七五調」のような古臭いものではなく、せいぜい明治前期に遡る意味での「古き歌」として山田に愛好されていたのだろうか(片山2003:4)。

2. 山田耕筰の作品における《君が代》

では次に、音楽的なレベルでの《君が代》との関係、つまり山田の作品における《君が代》引用・応用について、検討してみたい。

管見のかぎり、山田耕筰の作品における《君が代》の引用・応用について、タイトル(副題)での明示、本人の直接言及のあるもの、応用が推定されるものなどを年代順に並べると、次のようになる。

- a 《かちどきと平和》(1912)
- b 《「君が代」を主題とせる御大典奉祝前奏曲》(1915)
- c 《明治頌歌》(1921)
- d 《走れ大地を》(1932)
- e 《初春の前奏と行進》(1932)
- f 《聯合艦隊行進曲》(1934)
- g 《大陸軍行進曲》(1935)
- h 《昭和讃頌》(1937)

《君が代》の引用・利用をタイトルで明示しているのはb。

タイトルでの明示はないが、著者の作品解説等での言及があるのが、d, f, g。

タイトル明示も言及もないが、明白な引用と認めうるのはe。

hはやや異色で、《君が代》の歌詞そのままに、山田独自の旋律による《君が代》が組み込まれている⁷⁾。

タイトル明示も言及もなく、単純明白な引用ですらないが、《君が代》へのオマージュが含まれていると解釈されうるのが、aおよびcである。

本章では紙幅の都合上、a《かちどきと平和》とc《明治頌歌》、ならびにb《「君が代」を主題とせる御大典奉祝前奏曲》を検討していくことにしたい。

2.1. 《かちどきと平和》(1912)

《かちどきと平和》は、山田の最初の交響曲であるだけでなく、「本邦最初の交響曲」といえる作品である。もともとドイツ留学の総決算として作曲された卒業作品《交響曲 へ長調》で、のちに《かちどきと平和》という標題がつけられた。まず、この作品についての作曲家自身の解説から確認する。

2.1.1. 自作解説

日露戦争後、まさに日本の国威が発揚しつつあった時期、ドイツにおいて書きあげた《かちどきと平和》について後年(1951)、山田自身は、かなり否定的な見方に傾いていたようだ。

「古今の名曲に比べると、まるで比較すらできぬ貧弱極まるものだ。ただ、主題の形が、他のものとはやや異なる、といふ程度のものだ。自分では決して満足どころではない。要するに出来上がった曲は、過去の拙劣な模倣に過ぎないのだ。何故だろう？ / 知で得たものだけでは藝術にならない。生活一切を体験しなければ、終生、まづい模倣的作品の生産で満足しなければならぬ」(III.124)。

《君が代》に関する見方であれ、自作《かちどきと平和》についての感じ方であれ、敗戦の前後で大きく変わった可能性はある。1951年という時期はまだ敗戦の余韻も大きかっただろう。

「過去の拙劣な模倣」という場合の「過去」とは、山田耕筈が幼時より一心に打ち込み、摂取し、

その内を生きようとしてきた西洋音楽の伝統を指す。それはしかし、生きられ・体験され・身体化された伝統ではなく、知解されたものにすぎない。こうした痛ましい自己認識は、戦後のこの時期にはじめて訪れたのではなく、ドイツ留学中の耕筰のなかに、すでに疼き始めていたものだったらしい。それは帰国後、ますます自覚され、結果的に山田は、「洋行帰りの保守主義者」の典型的な軌跡を、その後、歩むことにもなった。

自作への概して否定的な批評のなかで、「ただ、主題の形が、他のものとはやや異なる」との言は、なにか積極的なものを認めたいということだろうか。その「主題の形」とは、どれのことか、これ以上詳しいことは語られないが、作品の冒頭、つまり第一楽章第一主題も、まさに「他のものとはやや異なる」主題のひとつとみなされていた可能性はある。

《かちどきと平和》の初演（1914）に寄せた文章は、この作品への作曲家自身の居心地の悪さをすでに伺わせるという意味で、含蓄深い。

まずハイドン以来のシンフォニーの形式を説明し、《かちどきと平和》作曲の経緯を記し、「自分は如何しても劇音楽家であつて純音楽家ではない」との現在の立ち位置を表明し、かつて自分の作曲した「純音楽」作品への距離感をにじませたあと、次のように唐突に締めくくられる。

「自分は自分の作った曲の説明をしたくない。たゞ、この四つの楽曲中に織り込んだ主要な主題各個の一部を列記するに止めて置かう」（I.547）。

かくして、全四楽章それぞれの主題の譜例が掲載されるだけで、自作解説は閉じられる。自作の交響曲の音楽的側面についての解説・説明は一切ないのである。

山田は自作のすべてについて寡黙だったわけではない。《かちどきと平和》については、多くを語らなかつた、あるいは語りたがらなかつたわけである。「過去の拙劣な模倣」という内心の声が、すでに1914年の初演の段階で、おさえがたいものとして、疼いていたのだろうか。しかしそれでも、主題の譜例だけは挙げている。合計11の主題のなか、冒頭に挙げられているのは、第一楽章第一主題で、これも「他のものとはやや異なる」と山田自身みなしていた主題のひとつと考えるとよさそうにおもえる。

「他のものとはやや異なる」とは、文脈からして、たんに西洋音楽の伝統の「まづい模倣」ではないということまでは推し量れるが、積極的には、東洋あるいは日本の伝統なのか、民謡なのか雅楽なのか都節なのか、山田自身の証言はない。まして《君が代》との関連を示唆する一片の言葉も、山田の書き残したものには、みあたらない。ところが、まさに《かちどきと平和》の冒頭主題に、《君が代》のオマージュを認めうる、との興味深い指摘をしているのが、山田耕筰研究者の後藤暢子氏である。

2.1.2. 編み込まれた《君が代》－後藤暢子『山田耕筰 作るのではなく生む』（2014）

《かちどきと平和》の生誕地というべきドイツ北端のデアハーゲン村を訪ねた後藤暢子氏は、その海辺で《かちどきと平和》のテープを聴いたとき、その第一楽章の主題と《君が代》の連関に思い至ったとし、次のように記している。

「<君が代>の「千代に八千代に」と下降する旋律は、古来の雅楽で折々耳にする旋律法の音の並びそのままである。山田の創出したモットーは<君が代>のこの部分を想起させる。折りから山田が<交響曲 へ長調>の作曲に没頭していた最中に、明治から大正に改元された。ドイツ帝国の首都ベルリンにいて、彼が日本帝国を象徴する国歌のメロディを、けっして異国趣味を感じさせぬ巧妙な手法で最初の交響曲のモットーに編みこんだとしても不思議でない」(後藤 2014:96)。

検証してみよう。第一主題と「千代に八千代に」とを、「八千代に」の「下行する旋律」部分を合わせるかたちで、下に並べてみた。

千	代	に	—	—					八	千	代	に	、	さ			
ミ	3	ソ	2	ラ	2	↓	ソ	2	ラ	5			<u>レ</u>	<u>シ</u>	<u>ラ</u>	<u>ソ</u>	<u>ミ</u>

第一主題

レ	—	2	ミ	3	ソ	4	シ	—	2	↓	ラ	5						<u>レ</u>	<u>シ</u>	<u>ラ</u>	<u>ソ</u>	<u>ミ</u>	シ	ミ	レ
---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	--	--	--	--	--	----------	----------	----------	----------	----------	---	---	---

「八千代に、さ」の音型は、第一主題の第三小節の五音とまったく同一であることがわかる。そこに至るまでの音の動きについていえば、「千代に」は、3 2と上行し、2 ↓屈伸して、この最低点から、2のステップを踏んで、つぎのフレーズの「や」へと5跳躍する。山田の第一主題の場合は、2 3 4と上行し、2 ↓屈伸して、5跳躍する⁸⁾。こうしてみると、上行の動きから、2 ↓の屈伸、次のフレーズへ向けての5跳躍という点で、「千代に」部分の旋律の動きも、やはり、おおまかに似ているといえなくもない。

2.1.3. 第一主題そのものの音階

後藤氏によれば、「千代に八千代に」のなかでも、その下行部分、つまり「八千代に」の箇所が、「古来の雅楽で折々耳にする旋律法の音の並びそのまま」であり、山田の第一主題は、まさにその下行を想起させるという。

後藤氏の指摘のとおり、「八千代に(さ)」の音型が、第一主題の第三小節の「レシラソ(ミ)」と同じ音程関係であることは、すでに確認したとおりである。その「八千代に」が、「雅楽」の「旋律法」の音の並びであるのはよいとして、山田の第一主題全体も同じ「雅楽」の「旋律法」とみてよいのであろうか。

後藤氏は、《君が代》の一部を「想起」させるとの間接的な指摘にとどまっているが、第三小節の同一音型部分だけでなく、第一主題の全体そのものを同じ雅楽の「旋律法」に従っているとみなすことも可能と思われる。

第一主題は全体としては、レではじまりレで終わっているのですが、レを主音とみるならば、その使用音はすべて、「レミソラシ」(2 3 2 2 3)の音階にぴったり収まっている。これは、伝統的な理解において《君が代》の音階とされるものと同一である。したがって、山田の第一主題全体が、《君が代》と同じ音階を厳密に用いて、「千代に八千代に」の音の動きを大まかになぞっている、そう解釈することは十分に可能と思えるわけである。

2.2 《明治頌歌》(1921)

《明治頌歌》は1921年5月1日、作曲者の指揮により初演された。それから11年後、演奏会「明治回顧の夕」の中継放送に際して「山田耕筰氏の管げん楽曲中もつとも有名でありもつとも親しまれた作品である」と堀内敬三が記したとおり、この間、広く知られていったようだ(『朝日新聞』1932.7.30.)。山田自身、海外客演もふくめ、頻繁に指揮しており、自信があったということだろう。《かちどきと平和》とは対照的に、詳しい自作解説も記している。

2.2.1. 自作解説

初演につづく2回目の演奏会のために作曲者自身が寄せた解説では、コンセプト・楽器などについて、事細かな説明がなされている。

「『明治頌歌』は明治から大正へかけての文化の變遷と風物の推移とを叙したものである。未だ外界の刺戟に接しない前の日本の姿は弱音器を附したヴァイオリンの音によつて現される。聴て今まで平安な眠りに浸つて居た日本が静かに目を開けて眞の姿を浮出させて來ると共に、新しいものに對するあてどもない憧れを導き出す。其處へ長音階によつて西歐文明の風を帆に孕ませた黒船入來の光景が描き出される」(III.761)。

「長音階」が「西歐文明」を表象しているとするれば、それ以前の、平安な眠りから静かに目覚め、あてどない憧れを抱きはじめる日本を表すのは、何音階なのだろうか？

2.2.2. 日本を描き出す音階

この点では片山杜秀氏による解説が参考になる。冒頭のヴァイオリンによるコードについて、次のように説明される。

「その音色は雅楽の笙の響きを模しており、コードの構成も雅楽の律音階から導かれている。ミの音から律音階をはじめたかたち、即ちホ・嬰へ・イ・ロ・嬰ハの5音を垂直に積んだコードが、冒頭部分の根幹なのである。そして、この5つの音程は、冒頭だけでなく、「明治頌歌」のかかなりの部分を影に日向に支配していると思ふべきだろう」(片山 2015:15)。

冒頭部分のコードは、「律音階」で、この音階が「明治頌歌」の基本構造というわけである。片山氏のいう五音を並べてみると、下記の通りで、「律音階」(離し置き型)となっていることが確認できる。

ホ	嬰へ	イ	ロ	嬰ハ	(ホ)
2	3	2	2	3	
レ	ミ	ソ	ラ	シ	(レ)

この律音階は、すでに2.1.3. で確認したように、《かちどきと平和》第一楽章第一主題の「旋律法」の音階、伝統的解釈による《君が代》の音階とまったく同一である。

2.2.3. 《君が代》の中心音型としての「ミソラ」

冒頭の「弱音器を付したヴァイオリン」の和音部分は律音階であるとして、ついで登場する「ミーソーラフソーラ」の旋律的な部分（**B** 37小節以下）は、次のように説明される。

「第一主題が雅楽的な装いを保ったヴァイオリンに仄めかされはじめ、少し経って明瞭になる。弦楽によるイ長調の主和音の上で、フルートとオーボエにより奏でられる、そのメロディは、ド#ーミー、ファ#レミファーというもので、あたまの3音（嬰ハ・ホ・嬰ヘ *この3音もホから始まる律音階に含まれる）を移動ドで歌うと、ミーソーラ、になる。ミ・ソ・ラは、日本の国歌《君が代》で、「ちよに」とか「さざれ」とかの箇所繰り返され、中心的音型である。山田は、この仕掛けによって、第一主題を日本の象徴とし、交響詩「神風」等、ほかの曲でも利用することになる」（同上）。

《明治頌歌》の第一主題「ミーソーラフソーラ」は、《君が代》の「中心的音型」としての「ミソラ」によって、「日本」を象徴している、というわけである。片山氏の以前の解説では、「民謡音階」の「ミソラ」が日本の伝統音楽のDNAとして《君が代》に頻出しているとされていたが（片山 2000:10）、ここでは「ミソラ」はあくまで「律音階」の構成音として位置づけられている。片山氏が前提している小泉文夫のテトラコルド論からしても、妥当な解釈といえる。

かくして、笙を擬した律音階の和音は開国以前の「日本の姿」、「長音階」は「黒船入來の光景」を指しているわけである。その間に奏でられるミソラの旋律は、まだ、平安な眠りなのか、それとも、目覚め、外への憧れを抱きはじめる場面に相当するのか、判断はわかれるが、とにかく西洋の「長音階」のドレミフソーラシドに対して、律音階のレミソラシあるいは「ミソラ」が対比されている、といえるだろう。

2.2.4. 楽器の用法

笙の響きはヴァイオリンによる和音で代用されているわけだが、「西洋楽器と融合せしめ」ることを意図して特別に使用されている楽器もある。「管楽器」の箏、「撃楽器」の振鈴、タラコンで、その意味を作曲家自身は次のように説明している。

「振鈴は神樂に用ふる鈴で私は之を以て未だ外界に目醒めぬ日本の姿に田園的な色彩を添へた。タラコンは爪哇^{ジャワ}の土人に用ひられる竹製の撃楽器で之は日本の朗らかさを描くに用ひた。然し之等の樂器を用ひたのは單に東洋的色彩を表現するの手段としたのみで、決して國粹保存の意味から出たものでないことを斷つて置く」（III.762）。

「箏の哀調」は、245小節以下、「明治大帝の嚴かな御葬列」に用いられる（III.761）。作曲家としての山田は、この「明治聖代の終わり」の音楽描写の立体的効果に自信をもっていた。

対して、冒頭部分から登場する振鈴は「田園的な色彩」、タラコンは「日本の朗らかさ」を指し、いずれも日本の開国の光景を描写している、というわけである。

「箏」は中国から伝わったもの、タラコンは「爪哇^{ジャワ}」の樂器ということで、「東洋的色彩」では

あるのだが、神楽の「振鈴」はどうだろうか？ どれも明治日本の描写にあてられていながら「國粹保存」ではないというのは、苦しい遁辞とみえなくもない。《明治頌歌》作曲時、山田耕筰はすでに日本主義の方向にシフトしつつあったとみえるが、たんなる反動復古とは一線を画そうとしていた、ということだろうか⁹⁾。

後年、《明治頌歌》に関する印象に変化が生じたようだ。1941年9月、満州国建国十周年記念祭に招かれて渡満し、新京をはじめ各地で祝賀演奏を行った際、気づいた点があったという。

「今度私が十周年を慶祝して演奏した「明治頌歌」に就いて自分ながらも故に愉快的な発見をしました。それは曲全体が強い日本調で蔽はれてゐると云ふことです。作曲をする場合には特に意識して日本調を出さうと試みた譯ではありませんが、頭の中を去來した音楽を五線紙の上に書き並べて、出来上りを演奏して見ると日本的な調子が強いのです。殊に曲のはじめの部分などはもつともそれが現れてゐますが—」(III.774)。

作曲時は「東洋的色彩」を意識していたはずだが、二〇年がすぎ、あらためて実際の音に接してみると、「殊に曲のはじめの部分」が「日本的」に聴こえたというのである。この文章が書かれている1942年9月は、まだ太平洋戦争一年目だが、半年前にはすでにタラコンの「爪哇^{ジャワ}」島を攻略し、東洋そのものが日本になりつつあったともいえる。そうした現実と輻輳して、かつて「東洋的色彩」を意図した楽器の音色さえ、「日本調」に聴こえてきたのだろうか。あるいは《君が代》の律音階や「ミソラ」によって象徴した「日本」が、現実の如実な表現として、より際立って聴こえてきたということだろうか。

2.2.5. 《君が代》のもうひとつの痕跡

《明治頌歌》には、片山氏の指摘する箇所以外にも、《君が代》のオマージュとみなしうる箇所がある。

第一・第二ヴァイオリンによる、笙を思わせる律音階の和音のあと、フルートとオーボエによる「ミソラ」の旋律がつづくのは事実だが、じつはその間に、もうひとつ印象的な音型がさしはさまれている。振鈴の響きに伴われながら、フルート、バス・クラリネットそれぞれのソロ、弱音器付きのヴィオラが、ゆったりと「レーシーラー」と歌いはじめ、さらにバス・クラリネットとヴィオラがそのまま「ソミ b 」と下行するのである(13小節以下)。

この旋律は、まさに《君が代》の引用ではなかろうか。最後の「ミ b 」だけが、半音低くなっているが、その前までは「やちよに」と同型の下行旋律になっている。

八 千 代 に さ ；
レ シ ラ ソ ミ

バス・クラリネットとヴィオラの音型：
レ シ ラ ソ ミ b

したがって、《明治頌歌》冒頭は、細かくいえば、律音階の和音(複音)につづいて、《君が代》の「やちよに」が、「田園的な色彩」の振鈴を伴いつつ引用され、さらにそれから「ミソラ」の旋律がつづく、という構図になっている、とみなせるだろう。

2.2.6. 第一主題全体の性格

では、ミソラ以下の旋律はどう理解すべきなのか。ここは、律音階から逸脱して、たとえば民謡音階を意図しているのだろうか。

ミソラから始まる旋律をまるまる歌い上げるのは、37小節以下のフルートとオーボエで、次のようなまとまりとみなせる。

ミーソー ラフソラー ソミソ ドレー

《かちどきと平和》の第一主題については、山田自身の掲げる譜例があるが、《明治頌歌》冒頭の第一主題として山田自身が掲げ、解説している文章はみあたらない。《明治頌歌》楽譜に付された久松義恭氏のノートは、「ミーソー ラフソラー」の二小節を、「日本を象徴するテーマ」として掲げるのみである(山田 2017:59)。

参照したいのは、山田自筆とおもわれる色紙である。揮毫の時期は不明だが、「交響詩 明治頌歌 主題 耕稼」の文字と二長調の五線譜が記されており、最後の「ドレ」が、紙面上の都合か、オクターヴ高く記されていることを除けば、上とまったく同じ旋律になっている。したがって、山田自身の理解にしたがっても、上記を《明治頌歌》の第一主題と考えてよいだろう。

さて、この第一主題の主音はどれか。レは、最後に出てくるだけだが、音価も長く、強調されていることは間違いない。レを主音とみてよいならば、「レミフソラド」(2 1 2 2 3 2)となる。一箇所をフを例外とみれば、「レミソラド」で「2 3 2 3 2」で、片山氏が冒頭の和音に確認しているのは別のタイプの律音階(重ね置き)とみることができる。

さて、上記の第一主題がはじめてその全貌をあらわすのは、37小節以下だが、すでに25-26小節において、「ミーソーラー」が、主題の予兆のように、ピッコロによって、ゆったりと奏でられる。興味深いことに、その直前の23-24小節が、タラコンの初出である。タラコンの響きに「ミソラ」がつづくというパターンは、その後、31小節のタラコンと「ミソラ」のピッコロで繰り返され、ついに35-36小節のタラコンが、フルートとオーボエの第一主題全体を導き出す。

ジャワの竹楽器は、ミソラと直接に重なることはない。ただ、それによって開かれた「日本の朗らかさ」の空間に、第一主題が鳴り込んでくる仕掛けになっている、といえるかもしれない。

《明治唱歌》の冒頭は、律音階を基本とし、その構成音としての「ミソラ」が、《君が代》の予兆のように用いられている、とみなせる。

2.3. 《君が代》を主題とせる御大典奉祝前奏曲（1915）

《かちどきと平和》《明治頌歌》いずれも、後藤氏や片山氏の解釈のとおり、《君が代》の引用・応用を読みとる余地はあるものの、じつは山田自身の証言はない。他方、《君が代》との関連を明示した作品がある。《「君が代」を主題とせる御大典奉祝前奏曲》（1915）である¹⁰⁾。

《明治頌歌》では、《君が代》へのオマージュと解釈可能な箇所について、律音階を基本としながら「ミソラ」の音型が強調されるという特徴が確認できたが、同じ特徴は、《君が代》を主題とするこの作品にも確認できるようにみえる。

《君が代》の四部合唱の箇所には、山田自身の「和声」の試みをみることができるわけだが¹¹⁾、ここでは、その合唱へと導く、いわば長い前奏にあたる部分に着目してみたい。先取りすれば、次のような見取り図になる。

前奏	1-10	離し置き律音階（伝統的な解釈に従えば《君が代》の音階とされるもの）
A	11-14	律テトラコルド
B	15-24	「ソーミレド レミソミレ」（「やちよに」＋「がーよーは」）
		↓
E	50-66	民謡テトラコルド「ミソラドレ」
F	67-79	《君が代》合唱

まず前奏は、フルート、ファースト・オーボエ、イングリッシュ・ホルン、第一ヴァイオリンが、ソラドレミフ#（ソ）・・・とゆるやかに上行し、ソから上のソまで音階構造を提示しているかのようである。

半音数表記すれば、2 3 2 2 2 1。最後の1をつくる第六音フ#を、導音的な臨時音とみてよければ、2 3 2 2 3となり、離し置き律音階を宣言するかのようにはじまりで、まさに伝統的な解釈での《君が代》の音階と等しい。

Aからも、第一ヴァイオリンが、2オクターヴ超にわたって、なだらかな上行旋律を弾くが、ここでも、開始音を主音とみなせるなら、律テトラコルドが基調になっている。

冒頭から *Molto adagio e grandioso* という比較的ゆったりした速度だが、Bからはアレグロで、金管の華やかなファンファーレが加わる。主旋律と思われるトランペットは、階名でいえば、「ソーミレド レミソミレ」で、既聴感をおぼえる。第一小節の「ソーミレド」は「やちよに」の下行、レミソレミは「きみがーよーは」のうちの「がーよーは」の音型となっており、《君が代》の断片を組み合わせたかのような旋律で、のちにまるまる登場する《君が代》を予感させるのであろう。

とくに、《君が代》からの最初の断片が、「やちよに」の下行部分であることは、示唆的である。なぜなら、この下行こそ、すでに後藤氏の解釈でもみたように、山田耕筰の《かちどきと平和》の第一主題の下行部分と同じであり、まさに雅楽風と特徴づけられうる音型部分だからである。

Eは、オルガンの印象的な上行旋律ではじまる。階名でいえば、「ミソラドレ」で、最初は2と3の幅で上昇し、上のほうにいくと半音程になるところなど、冒頭やAの上行と、大まかには似ているが、決定的に違うところがある。冒頭とAの基調は律テトラコルドなのに対して、Eは民謡テトラコルドである。

「ミソラドレ」のあと、53小節からフレンチ・ホルンが「ミソラソ」の民謡テトラコルドそのものの音型を吹き、以後、変化形を金管さらに弦楽器が引き継ぎ、61小節でそれまでの四分音符に代わって二分音符の長さで「ミソラソ」の民謡テトラコルドに戻り、63小節、オルガンが再び「ミソラドレ」を確認する。それを弦楽器以下が反復し、《君が代》の合唱が厳かにはじまる。

前奏とAは、律音階が基本だが、Eからは民謡テトラコルドのミソラが基調で、これが《君が代》を直接導くかたちになっているわけである。

《君が代》への長い前奏にみられるこの手法、つまり律音階の枠組みのなかで民謡テトラコルドを強調するという手法が、この6年後、すでに確認した《明治頌歌》の冒頭部分において反復されたとみることができるだろう。片山氏が山田耕筰における《君が代》的なものの解釈において「ミソラ」の音型の重要性を一貫して指摘していることは、その意味では、妥当といえるのかもしれない。

3. 山田耕筰における日本の伝統音楽の理解

山田は、《君が代》を「雅樂を基礎とする旋律」と理解していたが、「雅樂を基礎とする」とは、どういうことだろうか。

第二章の作品分析・解釈において、「律音階」「律テトラコルド」「民謡音階」「民謡テトラコルド」等の概念を用いたが、これらは基本的に戦後の小泉文夫の理論を前提にしており、上記作品の作曲時点において作曲者自身の手元にあったものではない。

本章では、山田自身の音階論や伝統音楽理解を確認し、2章で行なった作品分析・解釈の補完を試みる。

3.1. 音階の生成と種類

山田の音階論を要約すると、まず倍音関係にもとづく、普遍的で自然な七音音階（ダイアトニック音階）が、あらゆる音楽の基礎にあるものとして指定され（I.224）、そこから風土の違いや文化接触などの影響で、さまざまな音階が派生・変化していく、というものである。五音音階の場合は、まず自然な七音音階から半音程を抜くことで「支那的ペンタトニック」のような五音音階が成立し、このタイプは中国だけでなく、日本、スコットランドにも残っているとされる（I.236）。さらに、「支那的ペンタトニック」に対して「日本的ペンタトニック」なるものも成立し、それは陽類と陰類とに区分される、と山田は理解していた（I.274）。

「日本的ペンタトニック」の陰類は、半音程を含む都節音階に相当するようだが、陽類および「支那的ペンタトニック」については、それぞれどのような音階と山田が考えているか判然としない。

原初的なダイアトニック音階から半音程を抜いてできるという説明をまにうければ、「ドレミソラ（2 2 3 2 3）」が「支那的ペンタトニック」で、これは、いわゆる「ヨナ抜き」でもあって、スコットランドにも残るといふ説明と符合するし、いわゆる呂の主五聲として、中国はもちろん、日本にも伝わった五音音階とも同一である¹²⁾。

対する「日本的ペンタトニック」の陽類は、山田が例として挙げている「子守唄」（古謡）にしたがえば、重ね置き律音階（2 3 2 3 2）である。離し置き「2 3 2 2 3」型もふくめて、律音階が、陽類ということになりそうだが、そうすると、日本の伝統音楽として山田の視野にも当然入って

いたもうひとつのジャンル、つまり「民謡」がまったく抜け落ちてしまう。

日本音楽についていわれる「陰陽」は、しばしばたんに半音程の有無を指しており、山田もそのていどの意味で「陰陽」と呼んでいるとすれば、陽類とは、例としてあがっている律音階だけでなく、民謡音階も含むことになる。実際、日本のペンタトニックの陽類として子守唄、陰類として「岡山地方の子守唄」について言及したあと、山田の解説は、音階への言及はないものの、民謡の解説へと進んでいく。民謡は陽類として解説されているとみえるわけである。

3.2. 雅楽・民謡・ヨナ抜きとしての「陽類」

前節で確認したとおり、山田の音階論は、倍音関係にもとづく普遍的な自然七音音階の措定など、いくつか問題があるが¹³⁾、なかでも「日本的ペンタトニック」の「陽類」の曖昧さが気になる。これは、たんに山田が勉強不足だったという話ではなく、日本の伝統音楽についての当時の知識・理解そのものの限界に起因するのかもしれない。

音楽学者の小島美子氏は、山田耕筈の音楽的才能を高く評価しながらも、小泉文夫のテトラコルド論の観点から、山田の音階理解の限界を次のように指摘している。

「山田耕筈は、当時の日本の音階についての誤った理論に影響されていたようで、このヨナ抜き長音階と民謡音階と律音階の区別をよくつかんでいなかったらしい」（小島:225）。

ヨナ抜き長音階、民謡音階、律音階はどれも半音程を含まない「陽類」として、ひとくくりで理解されていた、というわけである。

曲調の形容として、「民謡的」という語を山田はよく使うし、例は少ないが「ヨナ抜き」や「雅楽」という語も使っている。語としては使い分けていたわけで、なにがしかの違いは意識していたかもしれない — 使用楽器やジャンルの違いとしてであれ、歴史的な出自・背景の違いとしてであれ。この意味で、《君が代》はたしかに民謡ではなく、「雅楽を基礎とする旋律」ではある。しかし、音階や旋律の点で、雅楽と民謡その他をどう区別していたかは、はっきりしない。

3.3. ヨナ抜きと民謡調

小島氏の指摘のとおり、「ヨナ抜き」も、その他とどう区別されていたかは、曖昧なところがある。民謡と近似のものとして理解していたことは、中山晋平作曲の《カチューシャの唄》についての次の言及から、おしはかることができる。

「あれの流行つた原因は悪くはなかつた。併し松井須磨子といふ人に少しの音楽的素養がなく、所謂四七抜き節的な歌ひ方をするのと、引つけて唄ふ歌ひ方で全然崩して終つたのです。そして西洋音楽の教養のない、無教育な頭脳を流れて行つたのです。（中略）若しあれを眞實の獨唱家が歌つたとしたら、舞臺上の歌としての生命を保ち得たでせうが、民謡の色調で民衆的にはならなかつたに違ひないものです」（II.138f）。

山田によれば、《カチューシャの唄》は、松井須磨子によって間違つて、「四七抜き節的な歌ひ方」

をされ、「民謡的色調で民衆的」になり、西洋音楽に疎い多くの大衆に受け入れられることになった、というわけである。

残された音源(1914)で確認すると、作曲者・中山晋平の楽譜上、第五小節のD-Cis-D(「せーめーて」)のところで、松井は「D-C-D」と歌っている。#によって指示されたCisは、楽譜上唯一の臨時記号音で、或る意味、中山のこだわりがあらわれた場所といえなくもないが、松井はここをCで歌うことで、旋律全体がきれいなヨナ抜きにおさまる¹⁴⁾。

ヨナ抜きとは、1.3.で触れたように、そもそも西洋音楽を日本に受容するための工夫として文部省音楽取調掛が目じたものだった。スコットランド民謡など、ヨーロッパにもみられるヨナ抜き音階が、日本の律音階や民謡音階と似ていることから、子供向けの唱歌の旋律に使われていったとされる。山田耕筰にとって、日本の「唄ひなれた古き歌」が、まさにその文部省肝いりの《小學唱歌集》で、そこには数々のヨナ抜きの歌も含まれていた(I.343)¹⁵⁾。

唱歌集以外にも、日清戦争のころあふれた愛国軍歌のなかで、《従軍婦人歌》という「實に、實にセンチメンタルそのもの、のやうな歌」がたまらなく好きだった、と述懐している(III.216)。《君が代》の実作者と目される奥好義が作曲したこの軍歌は、15小節の一音のみ例外の、ヨナ抜き音階である。

《カチューシャの唄》流行の一因が、山田の指摘のとおり、「ヨナ抜き節」→「民謡的色調」という効果にあったとすれば、音楽取調掛の「戦術」は奏功したといえるだろう。この時点で日本の民衆は、民謡風の疑似餌としてのヨナ抜きを楽しみ、洋楽の味を覚えるようになっていたわけである。他方、《従軍婦人歌》を山田少年は、西洋音楽として愛唱したのか、日本の伝統音楽として慣れ親しんだのか。また《小学校唱歌》のなかのヨナ抜きの曲を、どのような曲として歌ったのだろうか。

ヨナ抜き音階と律音階と民謡音階は、たしかに互いに似ているが、同じではない。似ているということは、違いがある、ということでもある¹⁶⁾。ところが、山田が、「ヨナ抜き節的な歌ひ方」と「民謡的色調」との関係を、どう理解しているのか、そもそもヨナ抜き音階と民謡音階をどう区別していたのか、この点をはっきりしない。

3.4. 《かちどきと平和》《明治頌歌》における《君が代》

さて、すでに2章でふれたように、《かちどきと平和》第一主題の場合、全体として綺麗な離し置き律音階におさまっており、《君が代》のそれを意識した可能性は充分にある。くどいようだが、雅楽の音階を山田自身がどのようなものと理解していたか、この点をはっきりしない。しかし、《君が代》の旋律そのものからアドホックにその音階構造を導いて、それに第一主題をのせた可能性はある¹⁷⁾。

《明治頌歌》冒頭についていえば、冒頭の和音の離し置き律音階、つづく「レシラソ」の下行音型など、《君が代》が意識されているとみてよい。しかし、さらにその後にくる「ミソラ」はどうかというと、オクターヴ未満の「ミソラ」という完全4度の単位そのものが、すでに雅楽や都節と区別された民謡の特徴をもつという観点(小泉文夫のテトラコルド論)を、山田が明確に持っていたとは考えづらい。ただし、「ミソラ」の民謡風を直感的につかみとって、その音型を《君が代》の律音階中から切り出して強調した、ということはある。

小島美子氏も、山田が律・民謡・ヨナ抜きを音階としては区別できなかったと判断しつつ、他方、民謡その他の雰囲気を出す音型(ツボ)はつかんでいた、と指摘している。

「全体としてはヨナ抜き長音階を基調として、長調のハーモニーにのせながら、部分的にたとえばラドレとかミソラというような、民謡やわらべ歌によく現われる音型を、ここぞというところにうまく使っている」(小島:225)。

ヨナ抜き長音階を基調とする場合の説明だが、別の音階でも同様のことはいえるように思える。たとえば映画《新しき土》の主題歌《青い空》は、離し置き律音階を基調としながらも、「ふえやたいこでおまつりしよと」の歌詞部分(23-24小節)では、「ミソラ」の音型を強調し、民謡風を醸し出しているようにみえる(山田 1992:153)。

《明治頌歌》の冒頭も同様で、基本は律音階でありつつ、「田園的な色彩」や「日本の朗らかさ」を表すために、ここぞというところで、「ミソラ」の音型を使っている、ともみなしうるわけである。

「ミソラ」からはじまる第一主題全体は、フの一音を無視すれば、重ね置き律音階であった。その意味では、フが欠けているほうが、《君が代》との関連を言いやすい。しかし、実際に、フの音を半音あげたり下げたり、抜いたりして、第一主題を弾いてみた筆者の印象では、フはフとして、そのままであればならない、そう思われる。副次的な装飾音や経過音ではなく、不可欠の一音だ。

基調となる音階には属さない音を効果的に使うこと、これも、小島美子氏にしたがえば、山田耕筰の音楽的才能を示す手法のひとつであるらしい。

「普通は抜かしているファヤシの音を経過的な音として使ったり、どこかで一つのポイントとして使ったりすれば、ひじょうに効果があがる」(小島:225)。

この小島氏の説明も、ヨナ抜き長音階を基調とした場合の話だが、むしろ、その他の音階を基調とするケースについてもあてはまるはずである。《明治頌歌》に関していえば、ミソラからの第一主題全体も、基本的には律音階に沿って《君が代》を示唆しながら、フを効果的なポイントとして用いた例といえるのかもしれない。

おわりにかえて

山田耕筰の作品における《君が代》の引用・応用の可能性を検討しながら、《君が代》の音楽性についての山田の捉え方を探ってきた。

《かちどきと平和》の第一主題が「ちよにやちよに」を意識しているという仮説は支持したいが、《明治頌歌》の「ミソラ」が《君が代》からくるとまでは断言できない。「ミソラ」は、《君が代》の「莊重」ではなく、民謡の「田園的な色彩」「日本の朗らかさ」を意図したものと思える。

とはいえ、山田自身が、どのような意味で、どのていど自覚的に「ミソラ」を、民謡的な音型・音階と理解していたかは、依然としてはっきりしない。雅楽や都節その他の構造についても同様である。民謡への山田の取り組みもふくめ、今後の検討課題としたい。

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、I.250 は、第1巻 250 頁のこと】
: 1918『歌謡作曲法』日響出版会
: 1923『音楽講座』第一輯、日本作曲家協会
: 1949『歌曲の作り方』雄鶏社
: 1992『山田耕筰作品全集 第八巻 独唱曲 4』春秋社
: 1997『山田耕筰作品全集 第一巻 管弦楽曲』春秋社
: 2017『交響曲《明治頌歌》(1921)』Hustle Copy
- 有馬大三郎 : 1951『日本人の音楽』名曲堂
- 伊庭 孝 : 1928『日本音楽概論』学術文献普及会の翻刻版(1969)
- 片山杜秀 : 2000『君が代のすべて』ライナーノート、キングレコード
: 2003『山田耕筰: 序曲ニ長調/交響曲ヘ長調「かちどきと平和」/交響詩「暗い扉」/交響詩「曼陀羅の華」』ライナーノート、Naxos
: 2015『戦後作曲家発掘集成』ライナーノート、日本コロムビア
- 兼常清佐 : 1991「君が代」は美しいか『日本評論』1950, 25(5) in: 『君が代資料修正 I 君が代論稿・楽譜集』大空社 1991, 212
- 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
- 深井史郎 : 1951「若き音楽教師のために」『教育音楽』4月号
- 堀江英一 : 2019「唱歌集の研究 — 調性・音域・ヨナ抜き音階の観点から」『富山国際大学子ども育成学部 紀要』第10巻第2号
- 安田寛 : 1993『唱歌と十字架』音楽之友社
- 山口庄司 : 1982「日本伝統音階の研究」『日本の音階』東洋音楽学会編

注

- 1) 明治以後の「律旋」の問題については、拙稿「律旋の諸問題の考察 — 文部省音楽取調掛『音楽取調成績申報書』(1884)と上原六四郎『俗楽旋律考』(1895)」(『日本女子大学 人間社会学部紀要』30号、2019)を参照されたい。
- 2) 「撰譜」の実際など、《君が代》成立に関する事実認識には当時の限界があるが、ここでは触れない。
- 3) 《君が代》への山田独自の和声づけの試みとして最も古いのは、《「君が代」を主題とせる御大典奉祝前奏曲》(1915)であろう。エッケルトの和声の難点を指摘し、自身の和声を対案として提示している文章としては、『歌謡作曲法』(1918)が最初のようなのだ。以下の注11も参照。
- 4) 管見では、都市伝説化の端緒は、小田切信夫『国歌君が代講話』(1929)だったようだ。「獨逸の大學に於て世界国歌研究會が開かれた際[・・・]第一等に選ばれたといふ事である」(同書:144)。神奈川県立図書館の提供しているレフェランス事例紹介が、田邊尚雄による脚色・誇張についての簡潔なりサーチとなっている(https://crd.ndl.go.jp/reference/detail?page=ref_view&id=1000188482)。
- 5) 当時のヨーロッパの音楽学者たちは、「雅楽の調べ」をどのようなものと理解していただろうか。
- 6) 《君が代》の歌詞のアクセントは、東京か京都か、平安時代か? 兼常清佐は、「ふしと文句との釣合がどうもニホン語らしくない」とする(兼常:212)。深井史郎によれば、「歌詞のアクセント(個々の言葉のアクセント)」があっているのは「苔」の一語のみで、「アクセント・エクスプレシフ(句の意味を表現するためのアクセント)」はまったく合っていない(深井:72f)。国旗及び国歌に関する法律をめぐる議論の渦中、《夏の思い出》《雪の降るまちを》などの作曲家・中田喜直が参考人として国会に呼ばれた際、山田耕筰の理念を援用し、「歌詞とメロディーが合っていない」と証言している(145回国会内閣委員会・平成十一年七月十六日)。
- 7) エッケルトの和声への対案どころか、奥好義の旋律そのものへの対案といもいえるわけだが、検討は割愛する。
- 8) 本稿では、階名の「ファ」は、図として対比する場合の見やすさを考慮して「フ」とし、音程系列は音と音の間の半音幅の数で表す。たとえば「ドレミフソラシ」の音程系列は「2 2 1 2 2 2 1」と表す。オクターヴを、だいたい同じほどの半音程が十二個できるように分割した場合の半音1個分の幅を1、3個分を3、などと表す。

- 9) 山田における日本回帰の問題については、拙稿「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 — (『日本女子大学人間社会学部紀要』29号、2018)を参照されたい。
- 10) 作品表題には異同があるが、《君が代》主題について触れているものがほとんどである ([山田 1997]の校訂報告:5)。
- 11) 四声合唱《君が代》である。エッケルトに代わる和声の試みという意識がすでにあっただと思われる。『歌謡作曲法』(1923)や、その改版にあたる『歌曲の作り方』(1949)には、「古く和聲づけられた「君が代」(つまりエッケルト和声)と「私の和聲による「君が代」の楽譜が対比・解説されており、山田の強い自負が認められる(山田 1923:239f, 山田 1949:174f)。1915年の四部合唱《君が代》とほぼ同じだが、「ちよに」の「に」のアルトパートは模索し続けていたようで、「d 全音符」(1915)「e 全音符」(1923)「e 二分音符 d 二分音符」(1949)の変遷がみられる。有馬大三郎(有馬:9)その他、《君が代》の和声の提案がいろいろあるなか、山田案はどう評価できるのだろうか。
- 12) 山田は「d、e、g、a、c、d」をもって「ペントニックの多く」のかたちとし、それがそのまま「支那および日本、飛んではスコットランド」に現存する音階であるかのような書き方もしている(1.236)。この音程関係は、「レミソラド(2 3 2 3 2)」のペントニックで、これを古代中国にみられた五声(呂旋)ともスコットランド地方のヨナ抜きとも異なる日本独自の五声と解するむきもあるが(伊庭:73)、そうすると、中国とスコットランドに残存するとの話とつじつまがあわない。したがって、山田の説明において、原初の普遍的七音音階から半音程を抜いてできる原初の普遍的五音音階は、ドレミソラと考えるのが妥当といえよう。
- 13) 自然倍音列についての事実上の説明は、1918年の『歌謡作曲法』にみられる(山田 1918:11)。1923年の『音楽講座』第一輯では、第三部門の第二講が音階論にあてられており、古代ギリシアの音階が詳述され、日本の音階との類似も指摘される(山田 1923:18)。音楽取調掛の申報書以来、当時としてはよくみられた主張のようだ。また、自然倍音列から導出される七音音階のア・プリオリの主張も、この大正12年の文章にすでにみられる(同上:27)。
- 14) さまざまな歌手によるカバーを比較してみると、倍賞千恵子、島倉千代子など楽譜通りもあれば、美空ひばり、森昌子など、松井須磨子風のものもある。
- 15) 《小學小歌集》におけるヨナ抜きは初編(1881)では20%どまりで、教材や普及書等においてヨナ抜きの比重が増すのは明治30年代以降との興味深い調査結果もある(堀江:154以下)。「戦術」としてのヨナ抜きの意図、効果については検討の余地がある(安田:49)。
- 16) コウモリ的な「ヨナ抜き」に、日本の伝統音楽との差異をみるか、近似をみるか。民謡テトラコルド・音階を日本の古層とみる小泉文夫は、あきらかに前者だが、山田はどうやら後者であり、伊澤修二ははっきり後者である。遑れば、呂の主五声はヨナ抜きそのもので、呂の旋律(七声?)が江戸時代に歌われていた例もあるようで(遠藤:77)、ヨナ抜きを単純に外来的とみてよいかどうか、検討の余地がある。もっとも、音階としてみれば同じでも、個々の音の機能が、つまり期待される「旋法」が異なるとはいえるかもしれない(山口:231)。
- 17) ただし、たんに帰納すると、レミソラドで、一音のシを例外とするのが、自然ではなからうか。四音もあるドを例外として、離し置き律音階を導き出しているということは、「律旋」に関する伝統的な解釈を山田は踏襲していた、ということかもしれない。