

「日本固有の音楽」に関する山田耕作の言説

—西洋・東洋・日本自身とのレレヴァンスについて—

Kósçak Yamada's discourse on “Japanese music proper”:
Its relevance to Occidental, Oriental and Japan itself

奥 波 一 秀
OKUNAMI Kazuhide

【要旨】 本稿ではまず、西洋音楽、東洋音楽との関係における日本音楽の特徴や意味づけに関する山田耕作の言説を、およそ時代順にスケッチし、次に日本音楽としての雅楽、民謡それぞれについての考え方を考察する。

第一章ではまず、西洋音楽との比較における日本音楽についての言説を整理する。第二章では、東洋音楽との関係における日本音楽についての考え方をとりあげる。第三章では、日本の伝統音楽のうち、雅楽についての言説を検討する。第四章では、民謡についての山田の言及をとりあげ、その意味を考察する。

はじめに

若い山田耕作にとって、日本を代表する作曲家と見なされることは必ずしも本意ではなかった面がある。しかし、ベルリン留学を支援してくれたパトロン岩崎小彌太との最初の面談や、交友誌『音楽』の論説等、国内においてはもちろん、アメリカのような国外においても、山田はつねに「日本」をなにがしか代表することを期待されるという現実と直面していた。とくに、一九一八年初春から翌年四月までのニューヨーク滞在中は、現地のジャポニズムに半ば迎合するようなかたちで、日本の民謡・俗謡を編曲したり、コンサートの演目に加えるなどもしていた¹⁾。

それは、東京音楽学校の先輩にあたる三浦環女史が、『蝶々夫人』という「日本女性」に憑依することで、おそらく自身の力量以上の世界的名声を博したことと、程度はともかく方法としては同列であろう²⁾。対外的にも対内的にも、「日本の作曲家」というペルソナは、やがて彼自身の肉の顔面とかぎりなく同一化していくことになる。

「日本人」としての自己へ向けられる視線を否応なく意識させられたニューヨーク滞在中、雑誌『ミュージカル・アメリカ』の取材にこたえたインタビュー記事がある。そこには、ベルリン留学まで西洋音楽にまっしぐらに進んでいた耕作が、「日本人」として「日本音楽」についてどう考えていたかをうかがわせる件がある。

「「日本固有の音楽を科学的に展開させることはできません。もしわれわれの思想を精密に練りあげたいならば、西洋の方法を使用しなければなりません。」

(中略)

西洋のイデオロムを通しての音楽表現について、彼は次のように答えた。

「どういう話し方をするか、とくに決めてはいません (中略) ただおそらく西洋のイデオ

ムで話すと思います。そのほうがもっと自由に話すことができるからです。とはいっても、私はつねに日本人です (Still I am always Japanese)。どのような話し方をしようと、私は決して西洋人ではありません」 (*Musical America*, October 26, 1918)。

どれほどが山田の実際に語った言葉であり、どこからが記者の取材・編集からくる偏差かを確かめる術はないが、音楽表現の問題について、「話す」という言語表現の比喩を用いた、興味深い談話になっている。

話す内容があり、話し方がある。「われわれの思想 (our thoughts)」とは、日本人として話す内容に相当するのであろう。ただそれを、日本人の話し方によっては、学問的に精緻な系統だった仕方で表現することはできない、というわけである。ただし、できない理由が、内容そのものにあるのか、たんに話し方の限界なのか、この点は曖昧なままである。

山田個人についていえば、音楽の表現にあたっては、日本ではなく、西洋の方法のほうが自由に使える、というわけである。どれだけ流暢に西洋のイディオムで作曲しようと「日本人である」とも述べているわけだが、これは先ほどの「われわれの思想」と同じく、表現されるべき音楽の「内容」に彼我の越境し難い差異がある、ということなのだろうか。それとも、「Still I am always Japanese」との発言は、音楽表現の問題を超えたところと通じているのだろうか。

「日本固有の音楽」、つまり日本的な音楽とは何か、という問題について、山田自身はどのように理解していたのか。拙稿ですでに述べたように³⁾、大正から昭和初期にかけて国粹主義の世論に呼応するかのよう、西洋音楽との関係では共約不可能性や固有性を強調する一方、東亜においては共通の音楽の将来が仄めかされていく、という傾向が認められる。ただし、ある時点からきっぱりと時勢に順応するというわけではなく、類似と差異のどちらにどのような意味で力点を置くかは、そのつど様々である。

以下では、西洋音楽、東洋音楽との関係における日本音楽の特徴や位置づけに関する言説を、およそ時代順にスケッチし、それから日本音楽としての雅楽、民謡それぞれについての山田の捉え方を考察してみたい⁴⁾。

第一章ではまず、西洋音楽との比較における日本音楽についての言説を整理する。第二章では、東洋音楽との関係における日本音楽についての考え方をとりあげる。第三章では、日本の伝統音楽のうち、雅楽についての言説を検討する。第四章では、民謡についての山田の言及をとりあげ、その意味を考察する。

1. 西洋音楽との比較

日本音楽を山田はどのようなものと理解していたか。本章では、西洋音楽との比較における日本音楽についての山田の言説をもとにスケッチしてみたい。

1.1. 西洋音楽との同根性

まずは、西洋音楽との同一性あるいは類似性において日本音楽を理解しようとする傾向が、初期の言説に顕著にみられる傾向といえる。この点を確認してみよう。

1.1.1. 和声の欠如に関する反批判 —「舞踏詩と舞踏劇」(1916)

「舞踏詩と舞踏劇」(1916)では冒頭、音楽と身体運動の自由な力の発揮を妨げている「教育」「習慣」の例として、巷間に見受けられる次のような意見が俎上にあげられている。日本の音楽には和声がないため、和声を土台とする洋楽を理解することができない、との俗説である。対して山田は、次のように反論する。

「私は、日本音楽には、和聲がないと云はるる方々に、旋律のある所には必ず音階があり、音階のあるところには必ず和聲があると云ふ事をはつきり申し上げておきませう」(I.217)。

旋律はそのつど一定の音階上の音の流れとして成立し、音階そのものはさらに和声的關係から定まっている、というわけである。しかも、こうした連関は、自然音の性質からくる普遍的な關係であるから、旋律と音階とをもつ日本音楽は、明示されていないだけで、和声への本質的な連関をもっている、ゆえに和声にもとづく西洋音楽もアクセス可能だ、というのが、山田の反論の趣旨である⁵⁾。

1.1.2. 自然音階の普遍性 —「將來の國民音楽」(1922)

和声の欠如という俗説に対する山田の批判は、日本音楽の(積極的)特徴の解明というよりは、日本音楽と西洋音楽は音楽として同じという方向性の主張といえる。つまり、和声を明示的に使用していないだけで、西洋音楽と同様、音楽であるかぎり、旋律・音階・和声の普遍的連関のうちにある、という趣旨だった。対して、音階もふくめ、日本音楽の特徴についての積極的な詳述は「將來の國民音楽」(1922)において登場する。

日本の國民音楽の将来を考察するにあたり、まず和洋音楽の關係、特質についての説明がなされる。

山田によれば、日本音楽が「旋律的」「感情的」であるのに対し、西洋音楽は「和声的」「理性的」である。山田自身の觀察結果なのか、すでに言われていたことか、いずれにしても十八世紀ラモールの和声論以来の、旋律—感情—女性性／和声—理性—男性性の意味づけが、ここでさらに日本／西洋の意味づけと連鎖しているのは興味深い⁶⁾。

さらに「作曲に於ける散文と詩文」(1922)では、旋律優位の日本の伝統は単一的な行政方針のあらわれであるとし、近年、開国後の政治方針や民衆思想が「多元的、個別的になつて來た」ことと対応して、単線的でない音楽、つまり和音・和声も受容してきている、との興味深い指摘もみられる(I.131)。

しかし、「將來の國民音楽」(1922)における、旋律／和声の区別とその含意についての指摘の趣旨は、その区別ではなく、むしろ旋律と和声の連関のほうにある。

「一つの節を其處に産み出すといふ場合には、其處に矢張り一つの音階といふものが必要になつて來る。その音階は何から出て來るかといふと、和聲的の結果から出て來る」(I.223)。

すでに「舞踏詩と舞踏劇」(1916)でも述べられていた連関だが、ここではさらに、旋律・音階・

和声の連関について詳しい説明が加えられている。まとめると、自然倍音列の第八倍音以降の継起的な配列が、あらゆる音階の基礎であって、この基礎的な音階に対して、ピタゴラス音律のような数的原理やペントニック（五音音階）は、二次的・派生的なものである、というのである。

「私が教師なら」（1929）においても同様の指摘がなされ、「自然音のあらはれが示すやうな、和聲的に、同時に音階的に、溶け合つた音の流れ」の音楽性を、音楽教育の際にも尊重すべきだ、と主張している（II.501）。

「旋律の誕生とその生ひ立ち」（1924）では、西洋音楽の用いる「平均十二律」は一オクターヴを「十二等分した十二の半音に過ぎない」としたあと、「かうした音の階段 — 即ち音階は、私たちがこれを知的に作り出したものではなく、自然音の中にその姿が現れてゐる」としている（II.486）。

「平均十二律」は、自然音の倍音、あるいは「溶け合つた音の流れ」からは、わずかながらであれ、（オクターヴ関係以外は）すべてズレることを自覚した音律だが、それでも自然音（の倍音）に惹かれてきたわれわれの音楽性の延長線上にある、という趣旨なのだろう⁷⁾。

1.2. 西洋音楽との差異

自然倍音にもとづく音階のプロトタイプのようなものを指定することで、旋律と和音（和声）と、あるいは日本音楽と西洋音楽との区別を相対化し、西洋音楽への日本音楽の側からのアクセス可能性を強調することが、前節まで確認してきた山田の主張の趣旨だったわけだが、少し遅れて、西洋音楽への差異を強調する主張もみられるようになる。

1.2.1. 日本の音階の趣きと美 — 「改造日本音楽の提唱」（1922）

プロトタイプの普遍的自然音階から、「風土」その他の条件による変化の結果として生成してきた日本音階と西洋音階との差異を確認しているのが、「改造日本音楽の提唱」（1922）における次の指摘である。

「日本の音楽は音階からして第一、西洋音楽とは全然趣きを異にしてゐる。それ故邦楽の洋楽化、或ひは邦楽の心を洋装して世の中に押し出さうとする試みは、必ず失敗に終るにちがひない、と説くものがあります。まつたく、日本の音階が、西洋のそれと趣きを異にしてゐるのは事実であります。單に趣きを異にしてゐるばかりでなく、邦楽の音階は邦楽の音階として、洋楽のそれの中に見出すことの出来ぬ美しさを持つてゐるのも、否みかたない事実であります」（I.157）⁸⁾。

「風土」による変化の結果として、西洋音階と日本音楽には「趣き」の違いだけでなく、「美」の違いまである、というわけだが、音階の差異とは、具体的にはどういうことだろうか。七音と五音という違いだろうか。しかし日本の五音音階が、ドレミファソラシの七音のうちの二音を使わないという意味で、つまりたんに西洋音階の欠如態のように理解されるだけならば、論理的には、より包括性のある西洋音階によって日本音階は包摂されてしまっており、日本音階で西洋音階は表現不可能だが、逆は可能ということになってしまうのではないか。

その点とはともかく、西洋音楽、とくに和声は日本には無理である、という主張に対してと同様、

旋律—音階—和音（和声）の普遍的自然音の連関に訴求することで、「邦楽の洋楽化」は不可能という決めつけを退けることもできたはずだが、ここでは、別の理由で、日本音楽の共約不可能性の主張が相対化される。代わりに述べられるのは、音階そのものの歴史性である。

そもそも音階の生成そのものに不明な点が多い上に、今日の日本音階についても、或る時点から、さまざまな変化を被ってきたという事実がある。ゆえに、「在来日本のものとせられてゐた音階がそのまま今後いつまでも絶対に我が國の音階でなければならないといふことは出来ない」（I.157）というのである。そして、音階変化の観測可能な直近の例として、物売りの声がここ数年で、長二度から長三度に変化してきているという事実を指摘している⁹⁾。

むしろ、物売りの狭い音域の二音旋律の幅の変化は、そのまま音階の変化ではないので、十分な例証とはいえない。しかし、自然に歩まれる音程が、洋楽の浸透とそれへの慣れによって、自然に変異しうることを示す例とはいえるかもしれない。

「現在の日本樂壇」（1926）では、「いつかはドレミファ、とかイムナヒとか云ふ種が植ゑられてゐたのに相違ないのであるから、その種の芽が今になつてだんだんのびて来る。現在三十六歳以上の人が、とにかく西洋音楽にふれてゐるとすれば、私共は大いにラヂオを禮讃していいのである」として、日本における音階感覚の変化、つまり西洋的なディアトニック音階の定着を肯定的に記している（II.198）。

このように、西洋音楽との収斂可能性や同一性・類似性をひきつづき説く方向性は認められるものの、その説明の過程に、日本の音楽や音階の積極的な特徴についての山田の理解を間接的に確認することができるわけである。

1.2.2. 音階と韻律の力についての差異 — 「亜米利加の音楽」（1922）

音階と韻律の関係についても、山田には考えがあったようだ。「亜米利加の音楽」（1922）では、白人入植後、インディアン音楽との「混血の音楽」の事例に基づきつつ、「いったい音楽上の混血の行はれる場合には、音階は必ず東洋が勝ち韻律は西洋が東洋を征服するものであります」と、かなり強い一般化を行っている。

ただし、第一次世界大戦後、不健全なジャズが流行しているが、ジャズに関しては上記の一般的原则が当てはまらず、「音階が西洋のものであるのに、そのリズムは全然東洋のものである」と述べている（I.167f）。

遺伝の比喻でいえば、音階に関しては東洋が優性、韻律に関しては西洋が優性ということなのだが、ジャズの場合はその遺伝法則が踏みにじられている。こうした異例さが、「ジャズ音楽の流行を見る」（1922）にあらわれているように、ジャズへの脅威感をさらに強めさせたのかもしれない（II.126）。さらに後年（1943）、日本軍政下のフィリピン島について、「低級なアメリカ音楽を排斥することを希望する」（II.352）と述べるが、その場合の「低級なアメリカ音楽」には当然、ジャズも含まれると考えられていた。

1.2.3. 音律からくる差異 — 「日本音楽と西洋音楽」（1933）

山田のいう、和洋の音階の「趣き」の違いは、「日本音楽と西洋音楽」（1933）において言及されているといえる。

西洋音階と日本音階の違いは、「ドレミファソラシ」の七音を使う自然長音階と、たとえば「ミソラシレ」の五音を使う民謡音階という仕方での、使う音の選択(あるいは抜き方)音の違いのように説明されていたが、厳密には別の意味でも違いがある。

ドレミファソラシの音階の刻みに関して、西洋音楽は十二律からなる平均律音階、日本音楽は自然的な純正律を基礎とした音階であるため、日本の音階は独特の振る舞いを示す、というのである。

「その音階は西洋音楽における如く、上行にも下行にも一定の定型をもつものでなく、上行に際しては自然にずり上るやうな勢ひをもつためにある一音程に到達するまでの経過的な音程はその音程がコンマ的に高くされるのが常であり、また下行に際してはその反対に、各音程が自然にずり下つて、低くなるのが常である」(I.296)。

これは、上原六四郎が律旋および陽旋(田舎節)について述べた、上行嬰羽の現象などを念頭においているのであろうか。上原にしたがえば、たとえば律旋音階は、レミソラシとみなせるが、日本の雅楽においては、旋律がラからレへの上行をするときに、本来のシ(羽)ではなく、半音高いド(嬰羽)が経過音的に用いられる、という¹⁰⁾。

似たような現象は、都節音階にもみられるといわれるが、田舎節、つまり民謡に関して、上行・下行の変動はみられない、というのが今日の通説で、当時すでに、藤井清水らが、独自の民謡研究を通して、その点を指摘していた(藤井:196)。いずれにしても、上原六四郎の指摘以来、日本音楽の一部の傾向として知られてきた、上行・下行におけるずり上がり・ずり下がり傾向について、山田は一定の知識をもっていたことがうかがえる。

1.2.4. 旋法の差異 — 「交響長唄楽」作曲の観點」(1934)

東西両音楽の融合が試みられつつ、うまくいかない理由として、ここでは「旋法」の違いが挙げられている。

「東西兩旋法の差が餘りに劇しいからである、と言はなければならない。洋樂が平均十二律を基にして築かれたのに對し、和樂のそれは自然音階とも言うべき自由體を持つたものである」(I.298)¹¹⁾。

「旋法」という語が登場するが、「音階」とどう異なり、どう関連するか、説明はない。

西洋音楽が十九世紀には「平均律」に収斂したのは事実であるし、それが純正律と異なるのは確かだが、これまでの山田の書き方だと、自然音階はそもそも原初の共通音階だから、そこからの変異としての様々な音階 — ペンタトニックであれ、あるいは平均律であれ — は、互いに通じ合うことも可能である、ということになっていたのに対して、ここでは、邦楽のほうが自然音階とされ、かつ、平均律との差異が強調されている。

民謡を基にして新しい日本音楽をつくりだそうと、日本語の探索もふくめ、「今日まで民謡の研究に當り、また歌曲の作曲に没頭して來た」とし、日本研究の研究が、「藝術的作品へのデッサン」

の意味をもっていた、と述べる山田は、この《交響長唄樂》においては、「ハーモニー的手法」ではなく、「対位法的な編み棒」をもって、三味線と唄の関係を形作った、という (I.299f) ¹²⁾。

このように、山田なりの和洋融合の工夫について述べられているわけだが、この工夫が、旋法あるいは音階の差異という障害をどのように乗り越えるのか、という点の説明はなく ¹³⁾、「対位法的な編み棒」の理論も残していないため、実作から推しはかるしかない。

2. 東洋のなかの特殊としての日本音楽

前章では、西洋音楽との関係における日本音楽についての山田の理解をとりあげたが、山田の音楽論・音階論には、もうひとつ別の比較軸がある。東洋音楽である。日本音楽が、そもそも東洋音楽に属することは自明と前提されているようだが、東洋音楽の内部における日本音楽の特異性も、山田の耳にはとまっていた。

2.1. ペンタトニックの形成とその類型 —「音階に就いての私照」(1923)

「音階に就いての私照」(1923)では、ペンタトニックの現存している地域として、中国、日本、スコットランドがあげられる。が、これらのペンタトニックの相違については述べられない。ペンタトニックは世界各地に現存するなか、「中国」と「スコットランド」がとくに名指されているのはむしろ偶然ではないだろう。山田自身ここでは言及していないが、中国の五音音階とは、上代以降の「雅楽」を通して、スコットランドとは明治以後の「唱歌」を通して、日本との因縁があるからである。

「ペンタトニックの多く」について山田は、「ミ、ファ、スイ、ドといふやうな寧しろ退嬰的悲觀的に近い半音を有する音程を抜き去つて、樂觀的な三組の長二度の配合によつて新しい音階を編み出して來たのであらう」(I.236)と記している。

これが、日本だけなのか、中国、スコットランドにも見られるのか、山田は明示していないが、とにかく、ここで山田のあげているペンタトニックは、最も広い可能性で解釈するならば「・・・レミソラドレミソラドレ・・・」という型の基本音階から切り取り可能な任意のオクターヴ切片、ということになろう。

実際、日本の音楽にみられる音階のうち、上記の基本音階から導出可能なものとしては、律音階、民謡音階、そしてヨナ抜き音階をあげうるが、他方、都節音階および琉球音階は導出できない。琉球音階はともかく、都節音階については、別途「陰的ペンタトニック」として山田の目に留まっていたようだ(本稿 4.2.) ¹⁴⁾。

2.2. 支那的／日本的ペンタトニック —「日本の民謡と俗謡」(1931)

中国、日本、スコットランドにペンタトニックがみられる、との指摘はすでにみたが、その歴史的関係についてはふれられていなかった。スコットランドは措くとして、中国と日本のペンタトニックの関係については、「日本の民謡と俗謡」(1931)において簡単に言及されている。

はじめに自然的長音階があって、そこから風土ごとにさまざまな音階が形成されていったと、すでに「音階に就いての私照」(1923)に述べていた持説を繰り返し、つづいて東洋、中国、日本の音階の展開と、日本の音階の内部構造についてまで山田の筆は進んでいく。

「二千五百年以前にあつた大和笛の持つ音階が徐々に風土的影響をうけ、また、人為的考慮の勢ひを受けて、そこに支那的ペンタトニックに對し、日本のペンタトニックなども生まれて來たものであると思ひます」(I.273f)。

「大和笛」は、山田にとっては、古代日本における自然的長音階の使用を示す物的証拠であって、「音階に就いての私照」(1923)においてすでに一ただし「神楽笛」という呼び名で一言及されていた。「埃及の古い笛」同様、「現在用ひられてゐる長音階、即ちディアトニック・スケールになつてゐる」というのである。

山田の上記の文章だと、中国にも日本にも、長音階があり、そこからそれぞれ独立にペンタトニックに到達したかのようにも読めるが、どうだろうか。「支那的ペンタトニック」が先行してあって、對して「日本的ペンタトニック」が変異してきた、ということだろうか。

いずれにしても、山田の上述の文章には、古代中国(唐代?)と日本の五音音階が異なるとの理解が前提されているものの、両者の歴史的関係についても、構造的な差異についても触れられることはない¹⁵⁾。呂の主五声を「支那的ペンタトニック」、律の主五声を「日本的ペンタトニック」と理解していただきたい、と想定できるであろう。

3. 雅楽について

雅楽について山田がいかに知ったか、学んだかについては、ほとんどわかっていない。学生時代にカルテットを組んでいた多久寅その他、雅楽の人脈との接点はあった。とくに、東京音楽学校の入試で学科試験を共にした山井基清は理論家肌でもあったから、彼から雅楽について聞くこともあったかもしれない¹⁶⁾。本章では、日本の伝統音楽としての雅楽についての山田の言説を検討していく。

3.1. ドビュッシーと雅楽

「支那的ペンタトニック」として山田の念頭にあるものの内実は曖昧だが、「雅楽」と関連していることは間違いないだろう。また、西洋音楽との区別において日本音楽という場合、山田の念頭には、雅楽も含まれており、かつ、雅楽にこそ日本の国民音楽の期待をかけているかのように語る場面もあった。

「將來の國民音楽」(1922)においては、和洋音楽の特質について、同じ自然音階に基づくとの指摘につづいて、自然音に適合した楽器の有無、日本音楽と古代ギリシア音楽との比較、ヴァイオリンに対する三味線の幼稚さ、純音楽の有無、舞踏(身体運動)と音楽と言葉の関係の違い、と、たんに事実の確認だけでなく、日本音楽における欠点、後進性も指摘される。

ついで山田は、日本音楽の賞めるべき点をあげるとし、西欧における和声さらには音楽の歴史を、パレストリーナ、バッハ、ハイドン、モーツァルト、ベートーヴェン、ヴァーグナー、リヒャルト・シュトラウスの名前をあげながら概観したうえで、最後にドビュッシー(「デビウツスイ」)について触れ、次のように述べている。

「私は近代作曲家の中で、また殊にそのオーケストレーションに於て、非常に貴んでをる人であります。[・・・]「ペリアスとメリサンド」を聴いた時には、ほんとに驚きました。私はこのオペラの總譜を前からもらつてみましたのでかなりよく調べて置きましたが、殆ど自分の豫想して居つた音の色とは全然異つた美しい力に打たれましたので非常に驚くと同時に又非常に喜びました。といふのは、このデビウツスイが行かうとして狙つた所は或る點まで日本の雅樂と全然同じだつたからでありました」(I.230f)。

ドビュッシーのオーケストレーションへの称賛は、西洋音楽の和声からはみ出すかのようにペントニックや旋法的な音楽を試みている点を踏まえてのことだろうか。内実はともかく、ドビュッシーのうちに「日本の雅樂」と同じ方向性を認め、それを積極的に評価するのは、この時点の山田にとって、日本音楽の将来への期待を託せる可能性のひとつが雅樂の伝統だった、ということを示している。

3.2. 雅樂の三重の可能性

雅樂は山田にとって、三つの意味で日本音楽の将来の可能性だった。

ひとつは、雅樂が「多音的式樂」であることによる。つまり、日本音楽の旋律優位の伝統にあって雅樂は例外的に多音的で、和音・和声中心の西洋音楽と似た方向性を備えている。西洋の楽理を十分に咀嚼してから、日本において大事に守られてきた雅樂と旋律優位の日本音楽を総合する可能性が開ける、というのである (I.231)¹⁷⁾。

加えて、同年の「邦樂の將來」(1922)では、歌唱中心の日本の伝統のなかにあつて、「典型的な形式樂、即ち純音樂である雅樂」(I.39)の特殊な位置について言及している¹⁸⁾。複数器樂による器樂曲として、西欧のオーケストラによる純粹音樂に近いようにみえることも、雅樂に期待する理由なのであろう (I.226)¹⁹⁾。

三つ目は、雅樂が元来は古代中国から移入され、本邦に定着してきたという事実である²⁰⁾。そもそも日本に根づいたからには、多音的で器樂的な面の強い音楽を日本はたしかに理解し、受容するを持っていたのだ、と山田は結論づける。そして、この同じ能力を、明治開国以後の日本は、西洋音楽に対してすでにあるていど發揮してきたし、これからも發揮していくべきだ、というのが、雅樂の伝統に着目する理由なのである²¹⁾。

さかのぼって「アメリカの音楽」(1919)では、明治以後の西洋音楽の土着化との比較で、「現在の邦樂といふものも其の根本は他から傳來して來たもので、それが時の洗練にあつて今では^{かた}確く日本音楽と成り済ました程のものであると思ふ」(II.102)と記している。「兵卒のない樂壇」(1921)では、明治以来の日本の洋樂界を念頭に、「僅々二三十年の短時日の間に、現在のやうな域にまで音楽の發達した國は、決して他の何處にもない。日本は或る一人よがりの宣教師共の言葉のやうに、非音樂的な國民ではない」(II.125)と記している。

雅樂がそもそも外来でありながら、すでに伝統として定着していること。このことが、明治以後の西洋音楽との関係をみるうえで、雅樂に特別の位置を与えているのだが、では、雅樂の音楽的特徴はどのような点にあるか。この点については、雅樂のなかの外来樂的な要素と国風とされる要素の区別、さらに後者と民謡、俗謡などとの関係などもふくめ、山田の考えを探る手が

かりは限られており、これ以上立ち入ることはできない²²⁾。

4. 民謡について

山田は、民謡研究を活かした藤井清水の作品をセノオ出版に紹介したり、その藤井らとともに新日本にふさわしい民謡のための「新日本民謡研究会」を立ち上げたりと、民謡について取り組んでいた。本章では、民謡の意義やその可能性についての言説を中心に、詳しく検討していきたい。

4.1. 民謡における形式の問題

「日本の作曲者に」(1922)ではまず、外来崇拜の反動として自国の凡庸な作品の愛玩に陥っている、とアメリカの状況を紹介し、ついで、同じ新興国としての日本の現状に目を転じている。そして、「新しい民謡や童謡」の登場・流行について、「音楽の郷土化といふ意味に於いて悦ぶべきことであるが」、芸術のそなえるべき形式と内容の点で疑問があるとして、次のように記している。

「その殆んど凡てが、亂暴なほど樂理や樂式を無視してゐるのに驚かされる。(中略)既に在つて公理の如く見なされてゐるグラママーをさへ顧慮することなしに作曲するのは、いさゝか向う見ずのきらひがありはしまいか」(I.90f)²³⁾。

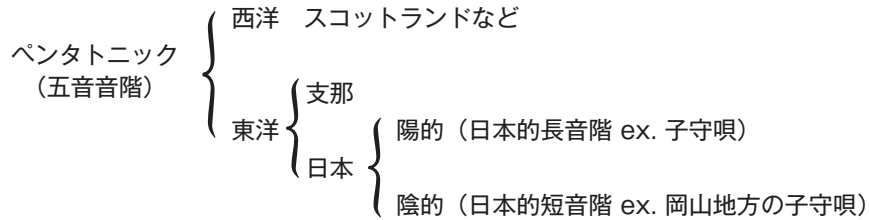
作曲において顧慮すべき「グラママー」とは、たんに民謡・童謡の編曲・新作だけでなく、およそ作曲一般に関する「公理」のことで、実質的には、日本音楽ではなく、洋楽の「グラママー」のことであろう。「常套的なテクニクや、樂理様式の基礎的研究に於いて、歐米の作曲家達に負けないだけの準備を整へ」るべきだ、とも述べられるが、少なくともこの時点の山田の念頭にあるのは、日本音楽の技法や様式のことではなく、洋楽のそれであろう。

たとえば「改造日本音楽の提唱」(1922)では、「洋楽の樂理形式の徹底的理解」を求め、「日本音楽のなかのよいものを、整然たる洋楽の近代的形式を通して表現せられんことを希望しないでは居られません」(I.156f)と記しているし、「モマン・ムズィコー」(1922)にて「一般の日本人が、従来、民衆的な三味線音楽の情調にのみひたつて來た為、西洋音楽の形式に驚き、その心を掴みかねて、とまどひしてゐるのかもしれない。しかしながら日本人は形式を解し得る國民である」(I.36)と記される場合のその「形式」が、西洋音楽以外の形式のこととは解しがたいだろう。

4.2. 民謡と洋楽の長音階 — 「日本の民謡と俗謡」(1931)

山田は流行の童謡や民謡について、その芸術的な価値の乏しさ、形式の弱さに批判的な目を向けてはいたが、全否定していたわけではない。民謡をふくめた日本の歌曲の音楽的な特徴を挙げつつ、芸術的な価値の面でも高い民謡等を紹介しているのが、「日本の民謡と俗謡」(1931)である。

西洋音階に対して東洋にはペントニックがみられるが、ペントニックはさらに支那的ペントニックと日本的ペントニックに区別され、日本的ペントニックはさらに陰陽に分類されるとし、それぞれの例をあげている(I.273f)。整理すれば次のようになる。



ただし、音階の特徴についての説明はここまでで、以下は、民謡のなかの、芸術的価値のあるものとして、佐渡の《おけさ節》《鴨緑江節》《チャツキリ節》《沖のかもめに》《いまやう》《かぞへうた》《手毬唄》と事例の考察がつづく。

このうち《岡山地方の子守唄》《おけさ節》《いまやう》については、山田による編曲やオーケストレーションが施されており、《いまやう》については「この節にスラヴのこゝろが多分に流れてゐる」という指摘もあるものの、音階・旋法に関する言及はない。《いまやう》は民謡というより雅楽的であろうし、《鴨緑江節》はほぼヨナ抜き、《チャツキリ節》はヨ抜き、その他、細かく見ると、違いがあるのだが、この点の説明はない。

興味深いのは、最後の締めくくりとして選ばれている「物うりの歌」についての考察である。文明開化によって、「苗うりのうつくしいメロディ」「あんまの笛について歌はれる美しいふし」のような生活の美が失われてしまったが、外来の感化をただ悲観するべきではない (I.278)。洋楽の浸透の事実性とその意義を尊重しよう、というのである。

「明治初年より入り來つた泰西の文化は決して私どもの國固有の美を毒するものでなく、むしろ私共に新たなる日本の美をつくらせる起源の力となるものであると信じて疑ひません」 (I.279)。

洋楽の感化がすでに日常に及び、日本に根付いている積極的な証拠として、山田は、一定の物売りの喪失だけでなく、一定の物売り歌の変化について言及する。すでに触れたように、豆腐屋はかつて長二度だったものを、いまは長三度で歌うようになっているし (本稿 1.2.1.)、「新聞賣子はもとより驛の物うりの聲も長音階」になっている、というのである。

これ以上の解説も譜例もないので推測するしかないのだが、山田が前提しているのは、次のようなことであろう。律音階の感覚は長二度の音程と、民謡音階は短三度の音程と親和的だが、いずれも長三度の音程とは馴染まないという前提である。たしかに、山田の考える「陽的ペンタトニック」のなかでいえば、主音に対して長三度の音を取りうるのは、ヨナ抜きだけである²⁴⁾。この本来不自然な音程感覚を、物売りの唄にまで浸透させたのが、ヨナ抜き音階の感覚であり、これは本来「泰西の文化」であること、これらのことを山田が正確に理解していたことがうかがえる指摘である。

4.3. ロシア民謡のポテンシャル —「ソヴィエト音楽と民謡」(1933)

民謡の可能性に山田が積極的に言及しはじめる契機のひとつとしては、ロシアの音楽との比較が大きいようだ。前節でもふれた《いまやう》が「スラヴ」的であるとの指摘のほかにも、日露の旋律の類似性についての指摘がしばしばなされる²⁵⁾。

「日本に洋楽を導入するには、寧ろ私共の國の音楽に近い音楽を、此のロシアの音楽を研究し、それによつた方が近道だらう」(I.281)。

山田にとってロシアの音楽は、日本音楽をヨーロッパへと繋ぐ方法＝道としての意味をもつようだ。ロシアの音楽に着目する理由は、日本の音楽、とくに民謡とロシアの民謡の近さだけではない²⁶⁾。優れた民謡をもち、かつ、ムソルグスキーをはじめとするロシアの作曲家たちがそうした「民謡から大きなインスピレーションを受けて世界を震撼させる程の作品を作りあげた」(I.288)ことが、日本の作曲家にとって模範となりうるからである²⁷⁾。

こうした観点で山田は、当時流行していた浪花節やその基礎にある民謡のそなえる「大衆性」を芸術的に価値の高いものへと昇華させていくという課題を確認している²⁸⁾。

「ソヴェート民謡について」(1933)では、民謡の将来性について次のように総括している。

「民謡といふと日本では従来あまりに無関心で、音楽の世界からはとかくうとんずる傾向が多かつた。幸ひ我々は民謡としても優れたものをもつてをり、従来の借り物であつた西洋音楽に對し、日本民謡の優れた部分を批判的に攝取して、借り物でない、ほんたうの日本の音楽を今後つくつてゆくところに、日本の樂人達の將來の道があるのではないかと思ふ」(I.295)。

民謡を批判的に攝取してつくるべき「ほんたうの日本の音楽」を、耕作自身はつくったのか、それはどれなのかははっきりしない。山田にかぎらないが、民謡が着目される理由は、「民衆」の歌でありかつ「民族」の歌でもあるという意味づけが大きいようだ²⁹⁾。

4.4. 民謡の交換 —「日獨文化協定と音楽」(1938)

日独文化協定締結をうけ、ドイツ側とどのような音楽を交換するかとの問題について、一九三八年の文章では、「雅樂を送り或は三絃樂を送るといふ事にのみ止まるならば意味をなさぬ」とし、結論として、「古いものから新しいものへと組織的に民謡を交換する」ことを提案している。

「雅樂」や「三絃樂」ではなく「民謡」なのは、どうしてなのか。「難問」で、「臆げに考へ」た提案にすぎないとも断っているとおりで、すんなり腑に落ちるわけではないが、とにかく次のような説明がなされる。骨董品のような音楽ではなく、「今日世界の水準に達する飛行機を有する日本」の「現在の音楽文化」をドイツに送るべきである。ただ、現在の邦人作曲家による作品は、表現意志や感情の点ではともかく、いまだ「表現の方法が劣っている」と山田は指摘する。

とすれば、「表現の方法」について、ひきつづき洋楽のグラマーやイディオムの研鑽・習得を

目指すべき、となるのが、これまでの山田の論の運びなのだが(本稿 4.1.)、ここでは次のように、複雑な屈折を見せる。

「たゞ問題は我々がいつまでも西洋音楽を土臺にして我々の創作態度を決めるなら、それはいつまで立つても駄目だといふことである。文化交流をやる場合にはそれを忘れなければならぬ。我々の今日の音楽という風に考へ直さなければならぬ。だからいわゆる西洋音楽的なものを書く場合に西洋音楽のイディオムとかグラマーとかを考へるよりは、我々の内心にあるものを素直に話しかける絶大の自信と國語への愛とを以て創作すべし」(III.771)。

解釈の難しい文章である。「文化交流」を趣旨とする作曲にかぎっての忠告なのだろうか。「西洋音楽のイディオムとかグラマーとかを考へる」ことを、一切やめるのか、少なくするのか。「考へる」ことはしないが、使ってもよいのか？ それとも、内心を「素直に話しかける」その様式は、まったく西洋のイディオムであってはならない、ということだろうか。

こうした現代日本における作曲のあり方に関する慨嘆とも激励ともつかぬ曖昧な指摘のあとに、「民謡」の交換という結論だけが唐突に記される。「我々の内心にあるもの」そのものと、あるいはそれを「素直に話しかける」イディオムと、「民謡」との間になにかしら密接な関係が前提されていることはわかるが、どのような関わりかは、わからない。民謡が、「民衆」の歌であり「民族」の歌でもある、という漠然としたイメージを前提しているだけだろうか。

4.5. 民謡の「近代化」―「音楽外交 ― 民謡による國威の宣揚」(1938)

「我々の内心にあるものを素直に話しかける絶大の自信」と「民謡」との関係についての山田の考え方は、その半年前の「音楽外交 ― 民謡による國威の宣揚」に、より詳しく記されている。

ここで話題となっているのは、レコードに吹き込んで海外に紹介すべき日本音楽としてふさわしいのは何か、である。「常磐津、長唄」は言語と密着しすぎ、発声も不自然で、「モダン日本」らしくない、と山田は言い、

「民謡を原型のまゝ、或は近代化したものを聞かせ、西洋文化を吸収して自家薬籠中のものとした日本の姿を誇示することはいゝことだ」(II.305f)

と民謡を推奨する。雅楽はともかく、「常磐津、長唄」と「民謡」とを比較した場合、語との密着や発声の不自然さの点で、それほど大きな違いがあるだろうか。少なくとも「民謡」のほうが当時の日本には広く息づいていた、という判断なのだろうか。ハンガリーやスカンディナヴィアの「旋律」が、欧州の作曲家たちによって主題として用いられたように、日本の民謡も、その「音楽美」によって、日本の旋律への興味や愛着を呼びさます、とも山田は記している。

民謡を「原型のまゝ」のほうはよいとして、その「近代化」とは、西洋的なイディオムにアジャストすることを指すのだろうか。具体的にはおそらく、藤井清水の作品のようなものが念頭にあったのだろうが、そうした試みは今日から結果的にみれば、日本の音楽文化にさえ定着していないように思うのだが、どうだろうか。

4.6. 民謡の積極的意味 —「國民音樂創造の責務」(1943)

民謡の可能性は、太平洋戦争中の一文において、さらに踏み込んだ仕方で述べられている。

國民音樂の創造とは、外国依存の状態を脱し、自力依存すること、「我が民族固有の、而して東亞共通の音樂をもつこと」であり、その「健全な日本の音樂」の将来の条件は、作曲・演奏・批評のすべてが「外國の基準」に従う態度を一擲し、「ベートーヴェンやドビュッシーを最高に置かうといふ考え方」から離れることである、とまで主張される(II.353ff)。かつてその「オーケストレーション」の素晴らしさを激賞し、雅楽とのその方向性の一致を歓迎していたドビュッシー(本稿3.1.)、小さい頃から学んできた西洋古典音樂の樂聖ベートーヴェンさえ、もはや基準たりえないというわけである。

時局柄、西洋音樂との関係は見直され、あるいはほとんど否定され、代わりに、「我が民族固有」ということと両立する「東亞共通」の音樂の「創造」の必要が語られる。それがいかに可能か、主題的に論じられてはいないが、代わりに試してみるように、日本的作曲と山田自身の関係が述べられ、唐突に「民謡」が持ち出される。

「私自身は日本的作曲といふことに意識的であつたといふことはない。全く作曲としての、主観的燃焼力一本槍で押し通して來たのだ。結果としてそれが日本の作品と評價されはしたが、日本の旋律や音階、和聲等の知識が必要なのは寧ろ作品以前に於てであつて、これは音樂一般の本質的な技術が必要なと同様のことである(中略)私は寧ろ民謡そのもの、旋律を藉るよりは、民謡の中に現はれた郷土的な特色や性格、それから日本音樂の中に攝取され消化されてゐる民謡の技術的處理の仕方や方法を日本の作曲家諸彦が學ぶべきだと思つてゐる」(II.354)。

「日本の旋律や音階、和聲等の知識」という句において、「日本的」という形容詞が「音階、和聲等」にもかかっているのか、曖昧な点はあるが、「民謡の技術的處理の仕方や方法」という場合、これが洋樂のイデオロムと別物と考えられているのは間違いないだろう。ただし、山田自身が、その「技術的處理の仕方や方法」について具体的に解説している例はない。藤井清水の理論をそうしたものと考えていたのかもしれない。

おわりにかえて

戦後、「日本の芸術歌曲顕揚運動を展開するに際して」(1953)には、ある意味の先鋭化がみられる。「我々の國語」から呼び覚まされた「真の意味に於ける日本の旋律」への「八千萬國民」の待望が語られ、それは「今までの民謡などに現はれてゐるものとは異つた、新しい日本旋律」であるとされる(III.784)³⁰⁾。

「民謡」よりもさらに日本語に密着し、そこから蒸留された旋律、むしろ「日本語」そのものの旋律としての「日本旋律」なるものは、「我が民族固有」の純度を一層高めはするだろう。それは「東亞共通の音樂」という時局の要請から解放され、かつてベルリン留学時にアレクサンダー・モイッシーから啓示を受けた「話す言葉の旋律」(I.9f)の理想に安んじて回帰したということなのだろうか。戦後の言説とその意味についてはしかし、今後の課題としたい。

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】
- 小泉文夫：1958『日本伝統音楽の研究』音楽之友社
- 小島美子：1982「日本歌曲の古典 山田耕筰の歌曲」『この道 山田耕筰伝記』恵雅堂出版
- 田邊尚雄：1919『日本音楽講話』岩波書店
- 東川清一：1990『日本の音階を探る』音楽之友社
- 藤井清水：1981『作曲家 藤井清水 増訂版』呉市昭和地区郷土史研究会編
- 三浦環：1947『お蝶夫人』吉本明光(編) 右文社

注

- 1) 武石みどり「山田耕筰にとって「日本的であること」とは? : 1910～33年における民族意識の変化」『東京音楽大学大学院博士後期課程 2019年度博士共同研究B 報告書』東京音楽大学 2020
- 2) 「日本ネイティヴ」という特権にただ安住したわけではない。三浦は、エキゾチズムからくる演出面での誤解を修正し、日本についての「正しい」表象を試みたし(三浦:58)、山田も彼なりに(やはり《蝶々夫人》の演出などにおいて)オリエンタリズムの補正に努めようとしたフシがあるが(II.232, 616)、その成否については別の検討が必要となろう。
- 3) 拙稿「日本の作曲家」としての山田耕筰」『人間社会学部紀要』29 日本女子大学 2019
- 4) 都節音階、山田のいう「陰的ペンタトニック」は、日本音楽についての耕作の最初期の体験「端唄」の特徴であり、作品としては、小島美子氏の指摘によれば、《澄月集》(1917)の五曲中の前半三曲に初めて用いられ(小島:224)、その後もたびたび使用されるが、その検討はここでは割愛する。
- 5) ピアノ曲《春雨》の作品解説(1916)には、邦楽はメロディー、洋楽はハーモニーとの対比が述べられているが、自然音階への言及はない(I.314)。
- 6) 田邊尚雄は、旋律／和声という対比や女性／男性という比喩は用いていないが、日本音楽／西洋音楽を感情的／理性的と評している(田邊:298)。
- 7) 自然音(の倍音)にわれわれが惹きつけられているという音楽的な原事実がまずあり、それに合わせて古代ギリシアのピタゴラス音律や古代中国の三分損益法のように、音階を「知的に作り出」す数学的原理・方法を案出してきた、という趣旨なのだろう。ただし、ピタゴラス音律については、あくまで数の原理(の発見)が、少なくとも事実上は先行した可能性がある。
- 8) 「日本の民謡と俗謡」(1931)には、「自然から與へられた處の自然音階、現在歐米の最も多く用ひる長音階」(I.273)と、両者を同一視するかのような大まかな書き方がみられるが、つづいてみるように、当時欧米で汎用されていた平均律と、自然音階とは厳密には同じではない。
- 9) 同様の指摘は「日本の民謡と俗謡」(1931)でも繰り返されるが(I.278)、「詩と音楽」(1925)では、豆腐屋の売り声は「明に長二度音程で、はつきりと一全音だけ上つてゐる」と記しており、長三度への変化は割愛している(I.245)。ちなみに筆者の田舎で聴き慣れた物売りの歌は、「ミーソソー、ソーララー(たーけやー、さーおだけー)」の民謡テトラコルドで、長三度化していない。時代もかなり降っているが、地域差も大きいのだろうか。
- 10) 雅楽についてではないが、スラーとボルトメントによる不要な音の挿入を批判しつつも、「特殊な民謡」などにおいては、経過的な音の挿入は許されるという考え方を山田自身はしていたことがうかがえる箇所もある(I.415)(1949)。上原の理論については、拙稿「律旋の諸問題の考察」『人間社会学部紀要』30 日本女子大学 2020 を参照されたい。
- 11) 類似の文章が残っているが、媒体も時期も不明である(II.417)。
- 12) 戦後(1961)も同様の作品解説がなされている(I.370)。和声ではなく対位法で、という決定は、かなり早くからなされていたようだ。一九一六年の文章では、《春雨》に関して、「日本の旋律は、和聲によつて取扱ふべきものではなく、対位法によつて、取扱はなければならないものであると信じて居ります。／理屈よりも、屹度實際が、私の處信を最もよく説明して呉れる事と存じます」(I.585)と記している。その後も、基本的には、理屈でなく実作を通して説明してきた、ということなのだろう。「長唄交響楽」『耕作随筆集』(1936)では、「私の調べた邦楽の實相は、三味線が定旋律で、その上下左右を非常

- にうるはしく回轉流轉するのが唱である」としている(III.357)。宮城道雄に対して直に、こうした持論を述べたこともあった(III.739)。
- 13)「寿式三番叟の印象に拠る組曲風の祝典曲」については戦後(1961)、音階も曲の構成も異なるとい意味では「東西両楽」「相合わない」とのキップリング的な考えは認めつつも、「美を中心にすれば実に東西はともに相和する」(I.371f)ことができる一例としている。
- 14)「基本音階」という術語とその意味は、東川清一氏に倣っている(東川:10)。律音階と民謡音階それぞれの重ね置き型と離し置き型、そしてヨナ抜き、あわせて五パターンが切り取り可能である。山田は戦前、沖縄・那覇をたずねて沖縄の民謡を聴いているが(III.694)、琉球の音階についての言及はみあたらない。
- 15)「日本樂壇の現状」(1943)では、日本固有の古典音楽として、二千年前以上から伝えられている「雅楽」、七百年以上前からの「能楽」、三百年以上前からの「歌謠音楽」等を挙げ、さらに別途、数千の「美しい民謡」があつて作曲上の豊富な素材となつているとし、他方、いつの時代にも「外國の音楽を吸収し、それを日本化した」との指摘がある。「雅楽」そのものが、外来の日本化ではないかのような記述になっているのが気になる(II.351)。「支那旋律」という言葉も使っているが、その意味は不明である(III.363)(1931)。ソヴィエト各地で行った講演では「日本の音楽の發達史を語る事は、とりもなほさず、日本の歴史を説く事であり、日本の歴史を説く事は、日本の國體について話す事になり、日本の國體について述べる事は、日本の皇室に就て語る事にもなります」との心構えで日本の音楽を紹介してきた、とも記しているが、發達史の内容はふれられない(III.413)(1931)。
- 16) 山井は、相愛女子専門學校に新設された音楽科の教授となつてい(1937)、同音楽科新設には山田耕筈がかかわつており、後年まで接点があつたらしいことがうかがえる。留学中、ベルリン大学心理学教室やエーリヒ・フォン・ホルンボステルを中心とした録音アーカイヴのプロジェクト周辺からも、雅楽について学んだ可能性があるが、この点は後の研究課題としたい。
- 17) 多音の芸術的な優位については、「音楽美の根本は多音の總合にある」(II.195)(1926)、「交響樂は玉體として構成されたもの」(II.225)(1930)と述べている。日本に多音の美をいれるには、現在の多様な複雑な生活とは異質な、単純な生活の時代の音楽である邦楽を改良するよりは、西洋音楽を国民化するほうが道に近い、とも述べている(II.196)。雅楽と旋律優位の伝統の總合とは別の方法が考えられているのだろうか。「舞踏劇の將來」(1919)では、能楽と雅楽を高く評価しているが、前者は言葉の羈絆から脱していないとされる(II.435)。和洋の總合のために、古い日本の音楽と西洋音楽の真髓の研究が必要(III.768f)(1935)ともあるように、多音の移入方法について検討をつづけていたことがうかがえる。
- 18)「黄昏のインテルメッツォ」(1923)では、「純音楽、形式音楽、およびその他の絶對音楽」を区別したいと述べているが(I.240)、ここでは前者二つを厳密に区別していない、ということだろう。
- 19) 日本には純音楽がないなか、「尤も雅楽の或る部分は純音楽と稱へ得るかもしれませんが」(I.226)(1922)と留保している。雅楽のなかでも唐俗樂の器楽曲を念頭に置いているのかもしれない。
- 20) 支那で失われた雅楽が本邦の宮中でそのまま保たれてきたと山田は理解しているようだが、実際のところは、平安時代の変質(日本化?)、室町時代の断絶、江戸時代の再興などを経ており、輸入時の姿のまま保存されてきたわけではない。このうち、平安時代の変質については、支那的ペンタトニックに対する日本的ペンタトニック、という言い方で、山田自身、指摘しようとしていることかもしれない。関連して、拙稿「執拗低音」としての律の主五声—雅楽における唐樂六調子と呂律について—『人間社会学部紀要』32 日本女子大学 2022 を参照されたい。
- 21) 論の最後には、日本の旋律と雅楽との生産的な總合への期待が語られる。外のものを入れる能力は、明治以来の西洋音楽についてもある程度發揮されたのであり、これは「他國にもない勝れた文化や高い傳統」の力による、と後年(1944)、記している(II.359)。対してアメリカの「藝術面の羸弱性」は、もともと高い文化のないところに、「世界戦の放火者たるユダヤ人」によって、さまざまな「文化の精が展列されてゐる」にすぎないところにある、とされる(II.361)。大正期、アメリカとの比較で日本を語っていた時とかなり様子が異なる。
- 22)《君が代》に関しては、拙稿「《君が代》と山田耕筈—《かちどきと平和》(1912)と《明治頌歌》(1921)を中心に—」『人間社会学部紀要』31 日本女子大学 2021
- 23)「新日本史・音楽篇(洋楽)」(1926)では、明治以来の日本における洋楽史が概観されるが、その最終節「現代樂壇の批判的鳥瞰」において山田は、「最近における作曲界の著しい現象」として、「童謠、民謡の流行」について、まったく同じ批判的言及をしている(I.268)。「ソヴェート音楽の旅」(1931)で

- も、「容易なものと思惟して民謡童謡なんと云ふものを作曲」する態度を「非常に危険な事」としている(II.517)。ドイツ留学からの帰朝後、邦人の「種々の楽曲(主として獨唱曲や唱歌曲)」をみて、「幼稚と、暢氣さに失笑せずに居られなかつた」と述べているので、一九一五年ごろ、すでに、当時の民謡・童謡等に不満な思いを抱いていたようだ(1.323)(1917)。「家庭に於ける音楽の必要」(1922)においては、「民謡、童謡等の研究が盛になつては來た」(II.455)と記しているので、この間、山田自身の関与した「赤い鳥」(1918-)運動など、一定の成果があった、ということであろう(II.401)(1956)。「搖籃歌から」(1928)では、山田自身の幼少年期は、アイルランド、スコットランド、ドイツなどの民謡を翻訳した歌しかなかったが、このごろは、日本の詩人による「良き歌」が増えている、と指摘している(II.495f)。戦後も、外国語のリートやオペラを黙って聴いているのはアメリカと日本の聴衆だけとし、「音楽的植民地的境地」からの脱却を主張している(II.403)(1957)。白秋、露風らとの童謡運動は、「音楽にたいする国民運動の準備」というのが、山田自身の位置づけであった(III.614)(1953)。
- 24) 厳密には小泉文夫の理論に即してさらに検討が必要だが、山田の観察が前提にしているのは、律音階にも民謡音階にも「長三度」の音程を容れる音位はあるが、長音階(ヨナ抜き)の「ドレミ」における「ド」と似た重み・機能をもつ長三度ではない、ということであろう。たとえば「ドレミ」とみえる三音旋律があったとしても、日本の伝統的な音感では「ド」ではなく「レ」で安定する。離し置き律音階(ソラドレミ)の上部テトラコルドの「レ」に向けて「ド」ないし「ミ」から半終止する感覚、あるいは重ね置き律音階(レミソラド)の「レ」に向けて「ド」ないし「ミ」から終止する感覚である。民謡音階の場合も同様で、いずれにしても、「ドレミ」が「ド」に終止するヨナ抜き(長音階)の感覚とは似て非なるものである。
- 25) 《いまやう》をニューヨークでロシア人に聞かせたところ、「ロシアの音楽だ」といわれたという(1.281, 590)(1933, 1919)。コーカサスで聴いた歌について、「その旋律はまるで日本のと同じ」との指摘もある(III.536)(1934)。
- 26) 「ソヴェート音楽の旅」(1931)ですでに、同年二月からの渡欧の帰路のソヴィエト見聞について詳細な報告がされている。そこでは「音楽の發達の徑路」について論じるにあたってまず、民謡は芸術ではないが、「音楽の最初のもの」であるとしている(II.510)。日本の民謡がロシア的と受け取られたという逸話は、後年にも紹介されている(II.539)(1936)。
- 27) 生半可の文人よりは本当に才能のある素人の方が望ましい場合もあって、ムソルグスキーは音楽学を知らなかったために、大事業をなしとげたが、ごちない、バランスの取れない、美学上からみて価値の低いと思われることも平気でやるものだから、リムスキー・コルサコフその他の手が入れられた、と述べている(1.288)(1933)。日本の流行の民謡・童謡について技巧が拙すぎると批判していたのとは異なるトーンで、山田がたんに楽理のバリサイ主義でないことが、ここに示されているといえよう。あるいは、ムソルグスキーの例を知るようになって、彼自身、形式・公理へのとらわれからますます自由になっていった、ということだろうか。なお、日本との類似やそのモデル的な性格について指摘されるのは、ロシアだけではない。一九二二年頃は、オランダ(ネザーランド)が称揚されている(1.35, 88)。
- 28) 「一九三〇年への待望」(1930)には、第一次世界大戦を機に日本の楽壇が「音楽の正道」に進むとみえたが、「よき音楽への烽火は空しくその爆音を挙げたのみで、その烽火の空間に引きのべた煙の尾は大衆の頭上に「おぼこ」となり「おけさ」となり「何々節」「何々音頭」といふやうな、古きうたあるひはその流れをくむ古き型に盛られた新しさうな古きうたとして舞ひ下つて來たのである」(II.218)(1930)とある。芸術至上主義や象牙の塔から出なかった楽人に責があると総括しているが、民謡や雅楽の伝統を西洋音楽の楽理でもって高めるとの目論見を、山田自身は実現できたのだろうか。
- 29) 音楽取調掛のかかげた「国楽創成」の使命は、東京音楽学校にも受け継がれたようであるし、ロシアを参考に「民謡」に期待する論調は山田以外にも、以前からみられた。東京音楽学校学友会発行の雑誌『音楽』には、「さしあたり基礎を民謡に求めることが即ち國民的音楽を作る所以であらう。吾々は新作家に対する民謡の無限の価値を信ずるものである」(1912.7月号p.2)とあるし、「民謡には野卑と云ふ感じのあるものがある。その点から見ると、唱歌の方が、教育上から見て宜いと僕は思ふ、それだから音楽者は民謡をとつて、それを綺麗にしてもとの國民に返すのが役目なのだ」(1916.2月号p.62)とし、「紀元節」(ヨナ抜き)のような唱歌方向への洗淨は必要だが、「音楽は民謡を本にすることが本當だ」との趣旨の記事も掲載されている。
- 30) 部分的に同一文面の、日付も媒体も不明の文書もあるが、やはり戦後のものであろう(II.374)。「植民地的境地」から音楽的にも脱却して、民謡や民舞の改題ではない、新しい日本音楽が誕生するとの期待は、「白秋と露風のこゝろ」(1957)でも、繰り返し表明されている(II.627)。

